

國立政治大學傳播學院廣播電視研究所 碩士論文

指導教授：陳儒修 博士

戰後台語歌曲的殖民想像與文化書寫

**1950 ~ 1970**

**Colonial Imagination and Cultural Writing of the**

**Postwar Taiwanese Popular Songs 1950 ~ 1970**

研究生：朱介英

2011 年 1 月 19 日

# 誌謝

早在三十年前進入歌林唱片公司任職宣傳企劃之際，就發現台灣這個新崛起的流行歌壇尚無任何相關的研究理論問世，於是立下宏願為台灣的流行音樂建立理論基礎，於是一邊執行任務一邊匯集資料，有幸參與了當時幾位藝人林慧萍、金瑞瑤、周治平、黃乙玲、鳳飛飛、江玲、林晏如等的製作及宣傳工作，並小心翼翼地建立行政檔案，作為日後寫作的依據，十年前離開工作崗位，開始針對唱片公司行銷操作部份撰寫，並規劃「偶像行銷」(Making a super star: The marketing of Idol making)的著述大綱，發覺欠缺理論的支撐，因此鼓起勇氣報考本校傳播學院廣電研究所，就這樣在驚喜及享受重當學生的快樂心情下，匆匆修完碩士學程，這一篇論文算是進入理論門檻的敲門磚。

第一天參加新鮮人聚會中，其實就已經選好了指導教授，經過兩年的學習課程更堅定了邀請陳儒修博士擔任指導老師的意願，兩年時間不算長，但是在陳老師的啟蒙下，才真正進入學術理論的領域，且放大了寫作的視野，不再侷限於大學中所學的一般歷史學研究概念，這是學生首要對恩師——陳儒修博士感謝的地方。

第一堂課上『傳播學概論』，鍾蔚文院長曾經在下課時問我一句話：『你讀了傅科了嗎？』，頓時讓我愣住，後來專注於尋找傅科的著作，終於領悟到傅科是進入後現代主義理論研究方法的主要門戶，也成為針對傅科的理論作為本論文的基石。論文中許多見解如班雅明、詹明信、拉岡、阿多諾、紀登斯、布迪厄、索雅等之論述，有賴陳儒修老師，以及幾位教授的啟迪，充實了未來寫作的方向，也為30年前便定下的寫作計劃，種下理論的基礎，為後面陸續要完成的工作鋪上一條寬坦的道路。

更要感謝的是大綱口試時，陳儒修博士、何東洪博士以及劉昌德博士等三位口試教授一席討論後，針對論文一個點擊，提出巴赫汀的「文化轉型期眾聲喧嘩理論」一霎那貫通了本論文的任、督二脈，讓本論文自始至終能夠一氣連貫呵成，更見精實。

在寫作本論文時，始終牢記傅科在著作《知識的考掘》緒論中一段話：本書的態度是小心翼翼、如履薄冰的。在每一論述轉折之處，它都再三瞻前顧後，仔細思量，唯恐有過與不及的疏失。因此每一個陳述，盡量達到完整、清晰、豐富以及顧及文章『信、雅、達』的精神信念，期望學術先進不吝賜教。

# 摘要

台灣這一塊土地基於數百年來獨特的移民與殖民交相混融的歷史，形成多元文化共時性社會意識結構，二戰以後，面臨殖民帝國崩解、移民母國恐怖統治以及民主與共產兩大陣營對壘的冷戰局勢，遲緩了後殖民論述的建立，1960~70年代的紛擾與不確定因素形成庶民族群在工業化現代都會發展與資本主義勃興社會秩序重整夾擊下，巔巍巍地步入殖民想像與後殖民錯縱複雜的意識形態交織轉型網絡中，正如俄國學者巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)所提出的社會文化變遷導致的深刻社會危機、文化斷裂、歷史轉折、命運門檻的生存災難，以台語流行歌曲的文化書寫形式，記錄了一段模糊的生活血淚，為戰後台灣歷史定位劃出鮮明的符碼。

本論文嘗試以當前對峙分明的台灣兩極意識型態之最大公約數——移民與殖民的大眾文化書寫文本「1960年代台語流行歌曲」內容，以班雅明(Walter Benjamin)的城市觀看、列斐伏爾(Henri Lefebvre)的日常生活批判、索雅(Edward W. Soja)後現代地理學空間編碼等觀點，參考一般歷史學(historicism)、法國學者傅科(Michel Foucault)提出的考古學(archeology)及系譜學(genealogy)等三個方法論層次，探討戰後二十幾年間這一群經歷殖民與再殖民雙重衝擊下，福佬移民族群生活及集體血脈中奔騰、交織的多元混融深層文化脈息，印證了巴赫汀社會與文化發生劇烈動盪與變遷的時期所呈現的社會言說「眾聲喧嘩」(raznorechie, heteroglossia)現象。

關鍵詞：大眾文化、台語流行歌曲、文化書寫、殖民想像。

# Abstract

Based on the theories of “Critique of everyday life” suggested by Lefebvre, and “City gazing” by Walter Benjamin, and “Post-modernity geography space-encoding” by Edward W. Soja, the purpose of this study aims at explicating the deeper bruise of Taiwanese in their existence, mingled with the state of colonization and re-colonization through the local popular songs in the phase between 1950s and 1970s.

Taiwan is an island which has a history of alternate hybridization between immigration and colonization since five hundred years unceasingly. People reflect their everyday life through creative art works, such as popular songs. Those days of disorder and disaster will be floating to the present days via the cultural writings of the Taiwanese popular songs.

In view of methodology, this study uses three layers of concepts, namely, theory of historicism, and Foucauldian theories of archeology and genealogy. This study also employs Bakhtin’s theory of heteroglossia for further discussing. Study findings would be able to signify a vivid picture of colonial imagination and cultural writing in Taiwanese collective unconsciousness through popular songs after World War II.

Keywords: popular culture, Taiwanese popular song, cultural writing, colonial imagination

# 目 錄

誌 謝 .....	i
中文摘要 .....	ii
英文摘要 .....	iii
目 錄 .....	iv
表 目 錄 .....	viii
圖 目 錄 .....	viii
<b>第一章 緒 論 .....</b>	<b>1</b>
第一節 前言 .....	1
第二節 研究背景 .....	5
第三節 研究動機與目的 .....	11
一、移民與殖民文化轉型的苦難	
二、流行音樂的音樂學屬性	
三、後現代社會學理念	1.社會表象層面 —— 歷史學層次： 2.都會文明縱深 —— 考古學層次： 3.社會學的梳理 —— 系譜學層次：
四、索亞的「賦格」(fugue)與巴赫汀的複調(compound tune)	
五、巴赫汀「文化轉型期的眾聲喧嘩」概念印證	
第四節 研究方法 .....	21
第五節 本研究架構說明 .....	23
<b>第二章 文本介紹與研究架構 .....</b>	<b>25</b>
第一節 文本介紹 .....	25
一、歌本名稱《難忘台語歌曲》及內容統計	
二、歌詞內容特色簡述	
第二節 文本的代表性 .....	31
第三節 研究架構 .....	35
一、主體定義：台灣後殖民與移民文化書寫	
二、空間場域：都會與原鄉的斷裂	
三、時代背景：歷史的邊緣性	
四、事件：殖民生活異化	
五、音樂地理：東西方大眾文化的共時現場	
六、論述主題：文化轉型期的眾聲喧嘩	

第四節 文獻探討 .....	59
第五節 研究問題假設 .....	64
<b>第三章 殖民想像 .....</b>	<b>65</b>
第一節 文本定位 .....	65
第二節 情傷 —— 「心中」悸動之挪用 .....	67
一、『心中』的悲戀傳統	
二、演歌中相思的港都意象移植	
三、原鄉情結的演歌挪用	
四、離散意像的演歌挪用	
五、資本主義都會生活背景	
第三節 情悅 —— 物之哀、寂、豔麗 .....	77
一、青春的符號	
二、思春與孤寂	
三、都會演歌市場意識	
四、「混成文化」與日本文學三境界『物之哀』、『寂』、『豔麗』	
第四節 鄉愁 —— 殖民想像轉化的悲歌 .....	83
一、「都會漫遊者」的符號	
二、想像的鄉愁	
三、歐式鄉愁的轉借喻	
第五節 隱藏的知覺 —— 潛意識殖民想像 .....	91
一、遺忘是沒有停止的記憶	
二、《愛的呼聲》歌詞中的潛意識殖民意象	
三、《愛的呼聲》旋律中的潛意識殖民特徵	
四、《愛的呼聲》節奏中的潛意識殖民元素	
五、《愛的呼聲》編曲與配器形態的殖民要素	
六、結論：殖民想像 —— 潛意識中溜出來的遺忘	
<b>第四章 文化書寫 .....</b>	<b>105</b>
第一節 情傷 —— 生命的性靈資產 .....	107
一、愛情愁苦主題是音樂傳播的靈魂	
二、台灣民謠調傳統	
三、戰後工業化社會變遷及都會情結	
四、失敗的利己主義反應「恨」	
五、愛與死的圖騰	
第二節 愛之喜 —— 青春的儀式場域 .....	121
一、生理學的命題	

二、愛情規則	
三、親密關係	
第三節 鄉愁 —— 存在的根 .....	127
一、勞動者的「異化」	
二、愛情與親情是鄉愁書寫的兩大顯性因子	
第四節 生活 —— 生存的歷史宿命 .....	133
一、母體「民謠」中的宿命觀	
二、無動於衷 —— 認命	
三、審查制度後頭	
四、權力 —— 在劫難逃	
五、女性的西齊弗(Sisyphé) —— 酒國文化	
第五節 勸世 —— 生活意識的言說 .....	148
一、大眾音樂的教化傳統	
二、戲劇化情節的諷喻	
三、陳腔濫調 —— 串聯現實與意識形態的儀式實踐	
四、角色塑造	
五、信仰與生死觀超克的核心	
六、模糊的「他者」戰爭	
第六節 生產 —— 日常生活的苦與樂 .....	163
一、生活的實踐過程	
二、移民的生活意志	
A.工廠歌、B.農事歌、C.牧歌、D.海洋歌、E.礦工歌、F.都會歌	
<b>第五章 結論 .....</b>	<b>181</b>
第一節 60年代台語流行音樂七大特質 .....	182
一、台灣人的文化書寫	
二、歷史鏡像反射	
三、模糊的主體凝視	
四、權力與抵抗	
五、現代文明衝擊	
六、堅固的倫理基石	
七、生存的憂懼觀	
第二節 本研究的省思 .....	202
第三節 本研究的貢獻 .....	204
第四節 研究的限制與後續研究建議 .....	206
<b>參考文獻 .....</b>	<b>208</b>

附錄 .....	218
附錄一：節奏與旋律的都會書寫文本《難忘台語歌曲》歌本曲目一覽表...	218
附錄二：環伺 20 世紀 60 年代政治、社會、文化事件略表.....	234
附錄三：60 年代台灣流行歌曲作曲家、作詞家、演唱者活 動有關「歌本」的相關記錄表 .....	238
附錄四：台灣戰後流行音樂節奏之發源地及發展途徑說明表 .....	240





# 表目錄

表一：《難忘台語歌曲》文本收錄歌曲分類表 .....	25
表二、1930 年代與 1970 年代台灣流行歌曲內容分析比較表 .....	26
表三：國府時期台語流行歌曲歌詞內容分析表 .....	27
表四：台語演歌、時代曲、美式搖滾三大音樂風格的血脈關係表 .....	56
表五：台語流行歌曲歷史學匯整關聯後殖民議題的論述文本表 .....	60
表六：以台語歌曲抽取政治、教育專題為主題的研究明細表 .....	62
表七、以台語歌曲的女性意涵主題的研究明細表 .....	62
表八、台語流行歌曲使用節奏類別、風格與歌曲範列表 .....	101

# 圖目錄

圖一：戰後台語歌曲殖民想像與文化書寫 1950~1970 論文結構圖 .....	24
--	----

# 緒論

## 第一節 前言

當我讀到班雅明的論文〈波特萊爾筆下第二帝國的巴黎〉(Charles Baudelaire, *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus 1938*)，信手在第二章「遊手好閒者」(或譯為漫遊者 *flaneur*)標題上方寫了一個眉批：

閱讀城市，就如同閱讀一本時空散文，在讀者心中解讀一

張歲月拼圖，從碎片中去尋找整體。

那是 2009 年初；我對於「漫遊者」的解讀並非基於浪漫的情懷，而是基於 19 世紀法國文學現實主義(Realism)<sup>1</sup>幾位經典作者及作品如巴爾札克(Honore de Balzac)的《薩拉辛》(Sarrasine)、戈蒂埃(Theophile Gautier)的《莫班小姐》(Mademoiselle de Maupin)、斯丹達爾(Stendhal)的《紅與黑》(Red and Black)、莫伯桑(Guy de Maupassant)的《短篇小說》等在我的心中激起的「通感」反應(correspondence)，讓我無論在寫或讀時，對這個題旨特別敏感，這一個論點與戰後台語流行歌曲的內涵所產生的關聯，正是本論文企圖以時空都會書寫的殖民記憶為主要論點。

其次，我出生於戰後嬰兒潮的世代，父親於戰後一年由福建渡船來台，在中部(彰化)落籍，父親的家譜世系詳實記載可追溯到南宋理學家朱熹(紫陽公)，母親則來自於早年在台墾拓的佃農後代，自小便在中部小城市及附近田野中成長，所接觸那個年代生活中的流行音樂，呈現非常複雜的面貌，有來自上海虹口區卡巴萊(cabaret<sup>2</sup>)的爵士樂，法國東方百代(Pathe Asia)在上海所孕育出來的黃色歌曲

---

<sup>1</sup> 現實主義通常是指 19 世紀 30 年代以後在歐洲文學藝術中取代浪漫主義而佔主導地位的一種主要文藝思潮和運動...。1850 年左右，法國畫家庫爾貝和小說家尚弗里等人初次用「現實主義」這個名詞來標明當時的新型文藝，並由杜朗蒂等人創辦了一種名為《現實主義》的刊物(1856~1857，共出了六期)。刊物發表了庫爾貝的文藝宣言，主張作家要「研究現實」，如實描寫普通人的日常生活，不美化現實。這一派作家明確提出用現實主義這個新標記來代替舊標記浪漫主義，把狄德羅、斯丹達爾、巴爾扎克奉為創作楷模(劉寧，1992：1069)。

<sup>2</sup> 卡巴萊(cabaret)意即 30 年代流行於上海都會裡，以演奏爵士樂(Jazz)娛樂嘉賓的中型餐、酒館，早年上海在列強進駐時，其聲色盛況聞名世界，素有「爵士樂手的七重天」、「東方的巴黎」之美譽；美國作曲家兼編曲家克勞德·萊普翰(Claude Laphem)認為：就所謂的「爵士樂欣賞能力」而言，甚至於還勝過真正的巴黎(Jones, Andrew F. 2001)。光復後的台北市六條通及七條通(今中山北路二段及林森北路之間)，美國第七艦隊協防時期，所開的許多酒館、俱樂部、小歌廳等，也泛稱為卡巴萊，日語音譯稱為恰巴累。

(Yellow Music即今謂國語老歌<sup>3</sup>)，當時台灣民間傳誦的民謠調、農事歌、童謠等，以及台灣都會文人創作的台語流行歌曲。

童年時期，記憶最深刻的就是隨著外婆在彰化市區巷弄中穿梭，去為有錢的布爾喬亞(Bourgeois)階級人家洗衣服賺錢討生活，盈溢於耳口之間，盡是家庭工廠裡傳來的台語流行歌曲，淺顯的歌詞，結構簡單的旋律，配上當時流行的爵士樂多元節奏，有單純的輕搖滾(Soft Rock)、來自拉丁美洲的倫巴(Rumba)、恰恰(Cha Cha Cha)、探戈(Tango)，來自歐洲古典宮廷音樂的圓舞曲(Skate Waltz)、華爾滋(Waltz)等，通常以帶有濃濃日本殖民時期演歌腔調唱著哀哀的情愁與鄉愁，最能引起人類與生俱來悲傷情懷的共鳴，那種瀰漫著族群的集體愁緒似乎總是強烈地鏤刻在心版上；雖然在中學階段曾經瘋狂地愛上來自美國的搖滾樂，學習鮑比達倫(Bob Dylan)、瓊拜雅(Joan Baez)等歌手們唱著 1960 年代反戰歌曲；學習 1970 年代Kiss的重金屬搖滾以及奧斯門兄弟(The Osmonds)泡泡糖搖滾；也學習 1980 年代瑪丹娜(Madonna)以及珍妮·傑克森(Janet Jackson)New Beat還有 1990 年代另類搖滾，不過那些早先帶有西方波希米亞(Bohemian)靈魂的東亞都會大眾音樂風格<sup>4</sup>，始終無法被流行浪潮淘洗淨盡。

今天時序已進入 21 世紀初期，新崛起的世代早已遠離第二次世界大戰所籠罩的陰影，無論是 1960 年代出生的「無法為生命定位」的X世代，1970 年代出生的舞會革命(Party Revelation)<sup>5</sup>「只要我喜歡，有何不可以的」Me世代，1980

---

<sup>3</sup> 黃色歌曲，早期因為新興市場之需，所製作出來的流行音樂，歌聲寫盡都會上海的奢華與糜爛，被當時左翼文人認為是有礙潔淨社會發展的靡靡之音，內容剛好符合當時興起的「海派文學」(以社會寫實之姿描述都市淫慾生活為主題的新興小小說)，故被稱為「黃色歌曲」，學術上又稱為「群眾歌曲」(Andrew F. Jones, 2001)。

<sup>4</sup> 我之以「東亞都會大眾音樂風格」稱戰後流行在台灣的獨特譜系流行歌曲，在此說明它的來源，有來自日本佔領時代所遺留下來的演歌風格，戰後由西方傳來的爵士音樂節奏，戰後中國古典音樂教育所採行的西方 12 音音階 7 度音樂(以之與東方 5 音階區別)形式，還有在內容上則敘述日本所謂 15 年戰爭(1931~1945 從「滿州事變」經過「中日戰爭」到「太平洋戰爭結束」日本無條件投降)下，台灣人民所承受的苦難累積，在戰後又一波意識型態與生活動盪的衝擊下所產生的大眾音樂，透過新興傳播媒體及錄音、壓片硬體製造出來的文化商品，以音樂形式流行於戰後數十年的都會間，也就是前段所說由台灣都會文人創作的台語流行歌曲，因其交錯的各種因素使然，在此暫稱為「東亞都會大眾音樂風格」，等論述中的各種元素解析清楚後，最終以「台語流行音樂」稱之。

<sup>5</sup> 舞會革命(Party Revelation)一詞來自 Jean M. Twenge 所著《Generation Me: Why today's Young Americans are more confident, assertive, entitled – and more miserable than ever before 2007》(Twenge, 2007: 48)。

年代出生的「只求現在擁有，不求天長地久」的Y世代，1990年代出生「活在網路世界」的W(Web)世代等，對於台語流行歌曲的賞味興趣日漸淡薄，以目前流行音樂市場的區分，台語流行歌曲的消費者普遍分佈於35歲以上的藍領階層，自從1970年代出生的Me世代以後，即逐漸與這個音樂體系遠離，因素非常複雜，都與流行風潮的興衰有密切關係，而流行風潮的興衰又與社會變遷、國際化運動、政治及經濟力量介入、教育策略運作方向等互為表裡，因此我在此暫稱它為「台灣後殖民音樂風格的長尾巴」<sup>6</sup>形容，這一條尾巴愈拉愈長，其徑圍也愈細，直到那一曾經被日本軍國政府殖民統治下的世代全部凋零後，可能它會被封存在博物館中，作為歷史學者研究的檔案。

走過這段漫長的歲月，沉浸於這一股濃烈後殖民氣息下的潮流沖刷不算短的時光，有鑑於當前最前衛的一位社會學家索雅(Edward Soja)在著作《第三空間》(Thirdspace)導言中說的一段話：

鑑於列斐伏爾(Henri Lefebvre)經常提及他對音樂的愛好，我開始思考，或許列斐伏爾是將《空間之生產》呈現為一首樂曲，同時有各種樂器和和聲一起演奏。更具體的說，我發現這些文章(指波赫斯 Jorge Luis Borgess 的短篇故事)可以當成是多音律的賦格曲(fugue)，很早就明確引出其主調旋律，然後在對位法的變奏裡刻意改變旋律，採取非常不同的形式與和弦(Soja, 2004: 10)。

文中索雅談到列斐伏爾(Lefebvre)將文本以賦格曲看待，將文本空間化的一種形式，同樣它也空間化了同樣是時間性、辯證思考的序列邏輯，利用文本剖析，經由空間與時間、空間想像和歷史想像之間關係所表現出來的明確的「空間洞識」，來標定每一件事物發生的時、空關係，透視了生活空間的視野，讓文本在交纏的節奏與旋律和內容構成真實與想像間提供觀看，這是一種全新文本解讀。列斐伏爾所闡述的「空間系統」運作，Rob Shields 有精彩的詮釋：

讓我們從空間出發，思考我們自身，想像自己存在一個被客體化的身體中的

---

<sup>6</sup> 「台灣後殖民音樂風格的長尾巴」也是我企圖解讀台語流行歌曲的一個角度，基於台語流行歌曲目前的市場，呈現兩個現象，一是「萎縮」(recession 鶴見俊輔在著作《戰爭時期日本精神史》稱之為「非轉向形式」)，新世代年輕族群已經全方位地把聽覺的興趣放在流行最先端的21世紀混種搖滾潮流中，這一個傳承自日據時代遺風與西方爵士樂混血，在台灣後殖民時代誕生的大眾音樂，也僅只流傳在戰前及戰後緊鄰世代人的耳朵間，後來的世代逐漸遠離，它的市場曲線就像恐龍的長尾巴一樣，將會在一個未知的未來，隨著那個世代人凋零而終止；另一個現象則是「轉向」(turning 鶴見俊輔稱之為「轉向形式」)，新世代有其生長環境所標識的認同觀念，他們或許會經由上一世代接觸台語流行歌曲而儲存於記憶體中，問題是當他們成長後，會為他們自己設定世代圖騰(世代認同)，轉向是必然的多數值選擇，因此老世代的歌曲(尤其與流行潮流畫上等號)可能逐漸式微，無可避免。

自我，人們會在心理上及身體上延伸自己，就像一個蜘蛛會以網的形式延伸自己的腳。我們成為這些延伸的一部份，就如同這些延伸是我們的一部份(Shields, 2009：417)。

換個角度說，本論文嘗試以列斐伏爾及索雅の後現代地理學觀點及傅科的考古學、系譜學概念，從都會書寫角度剖析台灣戰後 1930 年間台語流行歌曲的內容、節奏與旋律，以及其背後所涵蘊各個世代日常生活映現的集體後殖民符碼，並藉此印證巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)的對話主義(dialogism) —— 轉型期文化的「眾聲喧嘩」理論。

為何地理書寫又必須從都會空間引入呢，這可以世界邁向現代化的歷程和大都會形成的密切關係來理解，從歷史的近代都會發展脈絡來觀看，我們不難發覺文藝復興與國家主義和工業革命崛起腳步幾乎以相同速率在相同時間中成長，那些步伐隨著資訊傳播呈現質與量的快速蓬勃而加速，傳播學者麥克魯漢(Marshall McLuhan)在 1969 年 3 月號一篇訪談中精闢地剖析了「古騰堡革命」的角色<sup>7</sup>，他說道：印刷機是拼音識字現象的終極延伸，書籍可以無盡地製造，全面識字終於可能了…，鉛字是所有機器的雛形，保證了視覺偏向的主導地位，也完全宣告了部族人類的完結。線性、劃一、可重覆的鉛字，以無窮盡的量，以在此以前匪夷所思的速度，複製了資訊，因而為眼睛保證了在人類的感官系統中完全統御的地位。…並直接導致了許多紛紜現象的發生，如國家主義、宗教改革、生產線及其後代的工業革命(Zingrone and McLuhan 1999：40)。印刷技術誕生強化全世界人類走向知識均質化的速度，催化了近代民主主義、人文主義風潮誕生，搭配工業革命帶動的機械化與都市化現代生活環境形成，自從 18 世紀末以後，人們的生活領域已然脫離文藝復興之前的社會甚遠，現今只能在都會中尋找生命過往的某些音符化的碎片，來為這一份集體意義進行歸納與定位。

一如索雅在《第三空間》文中所述：

我現在比較像是個微觀地理學家，有點像是漫遊者(flaneur)？這種浪漫街頭詩人的私密都市洞識，在當前文獻裡獲得了優越的地位(Soja, 2004：25)。

---

<sup>7</sup> 在 1969 年 3 月號的《花花公子》雜誌刊登了一篇對麥克魯漢(Marshall McLuhan)的訪談，標題是《和通俗文化大祭師兼媒體玄學家的一席坦誠對話》，文中以才氣縱橫的語言和邏輯解讀關於媒體對人類衝擊的論述，並提到他 1962 年在著作《古騰堡銀河系》中闡述的傳播革命，將近代文明的濫觴引至 16 世紀印刷術的發明與發展，為後世造就了國家主義與工業革命及商業擴展的溫床，他稱之為「古騰堡革命」(Zingrone F and McLuhan, E, 1999)。

## 第二節 研究背景

我們不是千里眼，但都是順風耳(Zingrone and McLuhan 1999：105)。

麥克魯漢(Marshall McLuhan)在著作《預知傳播記事》中以這樣的標題描述現代人身處於資訊爆炸時代裡的現象，由於電子訊息利用聲、光、色的技術，無遠弗屆地遍撒於生活四週，大部份人都沉埋在科技製造出來的泛濫資訊之流中而不自覺，更嚴重的是處於感官衰退進入一種半識字的狀態而無所洞察。台灣——這個一直處於殖民與移民歷史的交織裡渡過近五百年，以最近期受文化浸染最深的日本殖民母國的薰陶下，戰後數十年來，殖民母國留存於記憶深處許多意識碎片，仍然鮮明地在各種生活現象中不經意地顯現。

日本之能夠在中日甲午戰爭(1894年)以蕞爾小國輕鬆地贏得滿清王朝的大軍，除了贏取對朝鮮的控制，軍費庫平銀2萬兩，開放長沙、重慶、蘇州、杭州四個通商口岸之免稅貿易，揮軍佔領威海衛以及得到台灣、澎湖、遼東半島的統治權，憑藉著什麼條件使他興起蓄謀吞併朝鮮、西侵中國，甚至於取得東亞航運出入歐洲、澳洲、非洲門戶台灣？明治維新的成功居於關鍵。呂萬和引述《日本對外侵略戰爭》中提及明治維新實施資本主義的兩大成果，即鞏固專制主義的君主立憲，以及厚植國力廢除列強不平條約並展開對中國及朝鮮為主要侵略目標的「大陸政策」<sup>8</sup>。明治維新採取經濟的資本主義策略，在教育上更以歐美制度，讓日本成為東亞最早追上西方文明的國家，鶴見俊輔在著作《戰爭時期日本精神史》中明確地說道：

明治以後，新政府所採行的教育制度，並不打算將明治以前的教育制度加以延長，而是改採以歐美制度為藍本所創設的新教育制度。他們設置東京帝國大學作為最高學府，只要能通過不斷的選拔考試，任何國民都有希望能進入就讀。這個制度也成了刺激全體國民的向學心，讓日本追上西方文明的有效手段(鶴見俊輔，2008：18)。

日本的資本主義體制以及西方教育政策也跟隨著統治台灣近一甲子在台灣落實，影響了身處二次大戰時代成長大部份台灣人的思想與意識特質，也是台灣

---

<sup>8</sup> 明治政府在加強中央集權和發展資本主義過程中，極力利用日本封建遺制...，在經濟上扶植帶封建性的財閥和寄生地主，在意識形態上宣揚神道、皇道、儒學，並引進德國唯心主義哲學。...經過明治維新，日本從幕藩領主統治的封建國家轉變為帶封建性的資本主義國家。資產階級和地主階級成為新政權的階級基礎。...隨著國力充實，不斷進行交涉，要求修改條約。從1894年開始修改條約，至1911年終於全部廢除。明治初年，日本即蓄意謀向亞洲鄰國進行侵略擴張。...80年代末期，以侵略中國和朝鮮為主要目標的「大陸政策」基本形成，自90年代中期起，不斷對外發動侵略戰爭(呂萬和，1992：671)。

後殖民文化的一段重要脈絡。

台灣的現代音樂教育，早在日據時期便已經經由日本的制度落實本土，就以大眾音樂的產生來說，當時幾位作曲家都是日本正統古典音樂教育出身的新興知識份子，如江文也、呂泉生、許石、吳晉淮、郭芝苑、洪一峰、張彩湘、鄧雨賢、蔡培火、賴和等頂尖人才都與日本西樂的教習有相當淵源，也是台灣二戰時代流行音樂的重要骨幹，他們所學習的音樂根基，均在日本音樂學府或是師事日本音樂耆宿而學得西方七度十二音階音樂的技巧後，回台投入音樂創作與教學工作崗位，他們創作的當代台灣歌謠，也是臺灣流行音樂的開路先鋒。復興戲劇學院主任游素鳳在著作《台灣現代音樂發展與探索：1945~1975》中說道：

當時台籍音樂家多半在日本接受音樂訓練，張福興是第一個到日本正式學習西洋音樂的台籍人士。之後，本省青年到日本學音樂的愈來愈多(游素鳳，2000：21)。

台灣的西方音樂教育，早期都是傳教士為傳福音而將十二音音樂帶進來，如1872年加拿大人馬偕博士(George Leslie Markay)抵淡水，於1882年創「牛津學堂」(Oxford college 今之真理大學校內)，開始引導會眾唱聖歌及採錄民間音樂加以改編運用等。日本政府在1919年公佈「台灣教育令」後，對引進西方音樂的教學不遺餘力，將當時的國語學校改名為「台北師範學校」(今國北師)，以及北部第三高等女學校(今中山女高)等開始官方培育西樂的人才，成為台灣古典音樂及流行音樂作曲先鋒，為台灣流行音樂誕生拓建了營養豐富的背景。

1932年，台灣電影業者從上海聯華影業公司進口一部電影「桃花泣血記」(默片阮玲玉、金焰主演)，在台灣上演，為了行銷，特別聘請當時兩位辯士(解說員)，作詞家詹天馬及作曲家王雲峰合作，創作了第一首同名本土流行歌曲，結果獲得空前的良好回應。當時台灣的唱片公司是日本人柏野正二郎在台灣創立的「古倫美亞 Columbia 唱片公司」，早期並沒有灌錄流行歌曲應市，看到《桃花泣血記》電影及音樂風行，而興起將之灌錄唱片應市的企圖，莊永明在著作《台灣歌謠追想曲》LD(影音大唱盤)說明書中說道：

看到桃花泣血記風行各地，急於尋求新的唱片製作方向，以突破過往老是使用台灣傳統的戲劇和音樂素材的困境，於是決定將之灌錄唱片發行，台語流行歌曲這塊新生地，因而開始播種(莊永明，1993：3)。

唱片應市之後立刻得到市場熱烈回應，翌年特別禮聘陳君玉主持文藝部(即現代唱片公司的企劃製作部)，網羅了早期的作曲、作詞人才，如素有古倫美亞「四大金剛」之稱的蘇桐、鄧雨賢、王雲峰、邱再福等，是首批台灣流行音樂樂壇大將，爾後陸續有本土的作曲、作詞及演唱人才加入，如李臨秋、周添望、蔡德音、廖漢臣、陳達儒、姚讚福、陳秋霖、林錦隆、吳成家、江中清等。這些音樂人才有的是中學老師、西樂隊樂手、歌手，有的是中式鼓吹手等，在學校或工

作中接受了西樂的薰陶而成爲西樂作詞、曲家，由於生活在台灣這塊土地上，加以當時市場的須求要有「台灣味」的大眾音樂，才使唱片公司老闆體認到市場的重要，因此開始製作「台灣味」的商品。從此台灣唱片市場突破了製作的瓶頸，引起其他本土唱片公司的跟進，成爲台灣現代流行歌壇最早的一個階段，許多膾炙人口的早期歌謠如《河邊春夢》、《碎心花》、《滿面春風》、《春宵吟》等，都是傳唱千古的典範。

自從古倫美亞土產台語唱片獲得優良反應後，在 1935 年有勝利唱片公司崛起，遴聘「台灣新音樂之父」之稱的張福興主持文藝部，陳達儒、陳秋霖就是勝利唱片發掘的人才，許多好歌如《雙雁影》、《日日春》、《白牡丹》、《柳樹影》、《青春嶺》、《心酸酸》、《悲戀的酒杯》(即是後來謝雷唱紅的《苦酒滿杯》)、《欲怎樣》等都是至今仍縈繞不絕的經典。1938 年本土音樂家陳秋霖設立「東亞唱片公司」也有不少創作曲傳唱至今如《夜半的酒場》、《可憐的青春》、《戀愛列車》、《心糟糟》、《港邊惜別》、《阮不知啦》、《心茫茫》等。其他還有本土的唱片公司，博友樂唱片發行的成名作如《人道》、《籠中鳥》。泰平唱片發行的《美麗島》、《三嘆梅雨》、《爲情一路》等。本土唱片發行生命在 1937 年日本軍閥發動侵華行動，加之後來在台灣強化「皇民化運動」禁止再有喚起本土民心的台語歌曲活動出現，於是出生不及八歲的「日據時代(戰前)台語流行歌曲」終告被迫劃上休止符(莊永明，1993：3)。直到戰後才又在新政府的治下默默地耕耘了一段時間，可以確定戰前這七年多的台語流行歌曲是純粹台灣味的創作歌曲誕生時期。

戰後國府遷都來台，由大陸隨軍過來的電影、唱片業也在台灣落地生根，他們均以大陸根深蒂固的國語時代曲傳統爲發行路線，而日據時代幾位老前輩也陸續投入台語歌曲的創作，其之所以仍能夠在國語歌曲主流的夾縫中倖存，是因爲整個台語歌曲市場仍然存在，並沒有因爲改朝換代而消失，閩客老移民已經在日本統治時期生活了數個世代，聽的是傳統老民謠、日本演歌、演歌風流行曲等；新移民則帶來了上海、香港流行的時代曲、大陸各地的傳統民歌以及新政府大力提倡的反攻復國歌曲等，西方文化更經由美軍電台的資訊傳播，大量地傳輸進來，國內各大電台也相繼地開播許多「西洋音樂」節目，美國音樂排行榜的西方流行音樂大轟，成爲國內新一代粉絲(fans, 當時稱爲樂迷)的圭臬，也因爲經濟發展日益進步，整個流行歌市場也日異擴大，閩南語歌壇一些創作新血也跟著誕生，除了戰前的作曲家參與之外，後起之秀如楊三郎、許石、吳晉淮、洪一峰、葉俊麟、愁人(文夏)等都是 1950 年代崛起的重心人物。

從市場觀點切入，大量工業化、人民生活集中於都市裡，再加上工作機會增加，讓新一代的消費者誕生，他們在工作時、工餘之暇，只有靠收聽流行音樂這一項最方便、單純、便宜、愉悅的活動，各種族群有各自不同的市場需求，需求



量愈來愈大，新、舊作曲家們來不及供應，所以唱片業者只有用一些日本作曲家的曲，配上中文歌詞，包裝成爲台語歌，混在台語創作專輯中，讓本土歌手演唱，灌錄、壓片、包裝、推出，歌手一躍成明星在各傳播媒體及演唱地點去「打歌」<sup>9</sup>(又稱行銷活動)，出現愈高，知名度愈大，歌曲傳唱的機會就愈多，氣勢愈強，於焉所謂巨星便在資本主義製造的氛圍中誕生，此刻國語、閩南語、英語、日語歌曲產生混融現象，大量的「混血歌曲」出現，這是 1950 年代以後的流行市場特色，莊永明如此形容：

就有大量的「混血歌曲」出現，由於唱片業者的短視，使台灣歌壇淪為日本文化的殖民地，然而大多數人並不自知所謂「台語歌」是「日本曲」(莊永明，1993：3)

台語流行歌曲的曲風也就形成兩股截然不同的屬性，分裂開來，一直傳唱到今天。這兩種不同屬性的歌曲風格，一是道地的台灣人創作的台灣風格歌曲，一是流著濃濃的日本演歌風格的血脈，以閩南語歌詞包裝成台語歌曲的形式流傳，成爲台灣後殖民音樂的一條長尾巴迤邐至今，陳培豐在他的論文《從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像》中形容得很貼切：

戰後初期的「日歌台唱」，卻是一種幾近原封不動的歌曲翻唱方式。其不但保留原來日本歌曲的旋律、編曲和唱腔，甚至連歌詞的意義、精神都力求如實再現。換言之，「日歌台唱」有明顯向日本靠攏，極端追求「類似」的傾向，為此，其與日本原曲之間，往往除了歌詞以台語發音，因此聲韻有所不同之外，其他部份則幾乎一模一樣，全盤日化(陳培豐，2008：79)。

很弔詭的是戰前在日本殖民籠罩下，1930 年代的知識份子創作者所創作的歌曲顯現出與殖民日本的演歌刻意有所「差異」(陳培豐)，到日本投降放棄對台灣的殖民，國府時代的創作風格反而瘋狂地向日本「都市民謠演歌」<sup>10</sup>靠攏，這種現象除了上述資本主義入侵的時代背景所產生的市場須求因素之外，還有原是一張唱盤只錄一首歌的唱盤，在戰後改良成了一張唱盤可以正、背面各收錄 6 首歌的Lp(long play)，文化商品(歌曲)的需求量倍增因素；臺灣傳播媒體發展快速，報紙、雜誌、廣播電台等媒體交錯在社會上展開訊息轟炸；國民教育開始落

---

<sup>9</sup> 「打歌」在傳播生態鍊的運轉上，歌星一推出唱片專輯，必須配合唱片公司宣傳的須要，到各傳播媒體上去進行各式各樣的「露出」任務，才能讓消費者經由媒體得知新產品(流行歌曲唱片)應市消息，以達促銷的效果，歌星應傳播媒體之邀如接受電台訪問錄音並播歌，到歌迷(粉絲)俱樂部去巡迴演唱，近距離接觸粉絲，到歌廳演唱一邊促進歌曲流行，一邊賺取生活費等，凡是爲了促銷音樂所進行的演唱傳播活動，行話都稱之爲「打歌」。

<sup>10</sup> 「都市民謠演歌」參見陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像 —— 重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，中央研究院臺灣史研究所《臺灣史研究》第十五卷第二期，2008 年 6 月出版。

實，聚集於都會生活的民眾識字者日眾，戰後日本、臺灣都朝向工業發展促成高度經濟成長，農村人口大量向都市遷移，以離鄉努力為主題的歌謠文化應運而生。最早從日本時代演歌開始創作表現出來，意境與曲風符合當時台灣的社會情況，雖然日本人以離鄉主題創作的原意在於鼓勵年輕人往都會發展，開創全新的生活契機，加上日本人的資本主義化與工業化早了台灣近一個世紀，離鄉主題在於迎接快樂與積極的前景，然而這個主題在台灣人來說，其中所蘊涵的鄉愁與辛酸被有選擇地接受，也正好反映出不斷接受移民、殖民、再殖民衝擊的台灣人民內心的惶恐，還有身處戰爭摧折後萬事待整的社會下，為了生活不得不流落都市中，努力打拼求取渡日活口的機會之遭遇，因此反而被「精緻地在地化」<sup>11</sup>，創造了第二次世界大戰後臺灣社會的一種後殖民情境(post-colonial condition)，台灣的後殖民時代一般將之劃歸於戰後日本放棄台灣的統治權開始，然而日本的殖民地：台灣與韓國的人民，與日本有著相近的種族且繼承了共同的文化遺產，這種與其殖民對象之間的文化類同性是日本迥異於其他現代殖民強權的獨特之處<sup>12</sup>。這種文化類同性反而讓戰後日本放棄台灣之際，激發起台灣的台語流行音樂朝向建構成一個向日本「殖民想像」的摹仿與認同運動。

曾幾何時，21 世紀新一代的消費者已經取代了 60 年前的市場，他們的耳朵早被「西洋」與「東洋式的西洋風」音樂灌滿，走在大都會的商圈中，滿眼滿耳盡是「哈日」及「韓流」音樂、影像充塞，而當今幾位碩果僅存的老歌星(如洪一峰)，相繼去世，而目前猶活躍在台語歌壇上的歌星如江惠、黃乙玲、龍千玉、孫淑媚、羅時豐、芳瑞娥、謝金燕等，正努力地延續台語流行歌曲的生命，至於新秀如蕭煌奇、蕭敬騰、楊宗緯等雖然也唱台語歌曲，不過其基本元素已經被西方崛起的搖滾風格逐漸浸蝕，其中那種傳統的東洋演歌質素也已經淡薄如絲，這也預示著台語流行歌曲後殖民音樂質素的長尾巴終端到來。

---

<sup>11</sup> 參見陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，中央研究院臺灣史研究所《臺灣史研究》第十五卷第二期，2008 年 6 月出版，第 100 頁。

<sup>12</sup> 請參閱荆子馨，《成為日本人》2006，頁 47，麥田出版公司，台北市。



### 第三節 研究動機

有關本論文的研究動機，分爲「研究立意」與「理論建構」兩點說明：

#### 研究立意

這與筆者本人從台灣 1950 年代這一段歷史走來，親身在庶民生活中體會到這塊土地上的移民，經歷了戰後不確定年代的動盪歲月，歷史的面貌以深沉的記憶無時無刻不在心中迴盪，此其一；其次，個人在 1970 年代服完兵役後便投身民歌演唱爲業，後又進入唱片公司任職，從宣傳、企劃、直到製作人，全力沉浸在台灣流行樂壇中，對於流行音樂的製程與行銷符號操作瞭如指掌，從一開始便決定爲這一塊領域建立理論基礎，這也是筆者在今天耄耋之年猶報考本校研究所尋找相關理論的主要原因。

#### 理論建構

本論文企圖除了含括歷史學研究角度之外，另以不同於歷史學研究觀點的三個角度來透視戰後台語流行歌曲文本中所呈現的文化意涵，說明如下：

##### 一、移民與殖民文化轉型的苦難

臺灣這一塊土地五百年來歷經不同殖民帝國的統治，來來去去，一直沒有間歇，形成土地上人民心中迷惘的認同感，其中所牽涉的是移民與殖民文化的雙重交替，以及多樣殖民政治的錯綜權力混融，從來就不會避開過頻繁的「文化轉型」的苦難。

##### 二、流行音樂的音樂學屬性

再之戰後台語流行歌曲並非純種土生土長的歌謠，它的各種構成要素來自世界各個文明的遺產，比如中原的五音音階、七字仔調、哭調(歌仔戲)、自由拍節奏、中文語言(漢文)、特殊的民間裝飾音唱腔<sup>13</sup>、自由行進旋律伴奏(不

---

<sup>13</sup> 專屬台灣民謠的許多裝飾音唱腔如《思想起》的「唉叻喂」、《卜卦調》「咿咿咿」及「耶」及「喔」、字尾加上啊的「阿君啊喂」(《五更鼓》)、《桃花過渡》的「耶呀羅哩耶、嗨呀羅哩嗨」、《丟丟咚》的「丟」「唉叻」「啊咿哆」、《乞食調》的「喔」「哩」拖曳轉音、《牛聲歌》的「哪唉叻啊咿哆」、《六月田水》的「咧」、《安童哥買菜》的「囉」及「唉叻」等。都在歷史中形成一種獨特的調子(請參閱吳瀛濤《臺灣諺語》1975，臺灣英文出版社，台北市)。

用和弦)等；日本殖民的Kobusi演歌唱腔<sup>14</sup>、傳自古中國的「七五調」音律、傳自中國的「明清樂」<sup>15</sup>、日本所發展出來的獨有以「三味線」(三弦)配合現代西洋樂器編曲形成的 20 世紀演歌曲式、日本傳統的五音音階「念歌」、「浪花節民間說唱調」等；還有一個非常重要但因為習以為常而被嚴重忽略的音樂系譜，就是來自歐洲的十二音音樂傳統，以及來自美洲(包括美國、拉丁美洲)所形成的民間音樂要素如黑人靈歌、藍調(Blues)、小型管弦組織的爵士樂、拉丁美洲的快速搖滾變化節奏如倫巴(Rumba)、恰恰恰(Cha Cha Cha)、狐步(Fox Trot)、歐洲古典音樂的變體如華爾滋(Waltz)、探戈(Tango)等，這三種系譜構成台灣流行音樂的音樂學屬性，這些卻是許多文本研究所忽略的地方，也是本論文列入研究的要點。

### 三、後現代社會學理念

後現代社會學理念，也就是跨越過現代社會學理念後，繼起的一脈較新的研究方法論系譜，在此引用三個層次來闡釋：

#### 1. 社會表象層面 —— 歷史學(historicism)層次：

傅科(Foucault)在考古學方法論概述中對研究的第一層次就歷史學從文獻自身著手展開工作方面，有這麼形容：

史學家們從前把文獻看作是一種惰性的材料，人們透過它來重構過去所說和所做，也根據過去留下的痕跡來尋找過去發生的事件，而他們現在力圖在文獻材料內界定統一、整體和相關性(楊大春，2008：45)。

以研究方法論而言，這是本論文第一層次最粗淺的敘述。即經由歌詞內容所敘述的人民生活層面，面對工業革命後，現代西方文化入侵，都會崛起，原以農村生活為重心的庶民，在都會中輾轉流離，為生計而努力，經歷許多事業、愛情、親情、生活等折磨，所透露出來的現實表象，經過分類耙梳後進行交叉分析，便可呈現出來隱藏在後面的內在肌理。

#### 2. 都會文明縱深 —— 考古學(archeology)層次：

傅科(Foucault)於 1968 年夏在巴黎認識論小組的《分析手冊》(Cahiers pour l'analyse)第九輯提出一篇論文《論科學的考古學》一文中說道：

目前，就在大約同一個時期裡，在被稱為觀念史、科學史、哲學史、思想史，還有文學史的那些學科當中，在整體上已放棄了歷史學家的工作及其方法的這些學科 —— 儘管這些學科的名目各不相同 —— 當中，注意力已

---

<sup>14</sup> 參見陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像 —— 重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，中央研究院臺灣史研究所《臺灣史研究》第十五卷第二期，2008年6月出版，第84頁。

<sup>15</sup> 同前註，第87頁。

經從建構「時代」或「世紀」的大單元上移轉開來了。有人已經開始努力去發現在思想的偉大連續性背後，在心靈的集體性和同質性表現背後，在從一開始就為自身存在和自身完善而鬥爭的科學的不懈發展背後存在的斷層(Foucault, 1968)。

「考古學」在 1960 年代正是戰後世界社會心靈混亂的時代，一切存在的現象都受到質疑，以往哲學所建立起來的文明基礎一而再地受到兩次世界大戰的摧毀，那些偉大的思想在歷史上一直不停地建立起歷史學的連續體系，卻反而因為那麼不堪的結果顯得貧乏而空洞，從 1952 年氫彈試爆成功，1976 年毛澤東去世，直到 1989 年柏林圍牆被推倒後，正式將冷戰終結，這一段期間標示著世界兩大陣營對峙的冷戰波濤，二戰後，國際政治、權利爭端問題包括韓戰、古巴左派革命運動、柏林圍牆、越戰、古巴飛彈危機、中國文化大革命、以色列六日戰爭、慕尼黑奧運村屠殺世事件、伊朗回教革命、兩伊戰爭、阿富汗戰爭等，以及美國境內瀰漫著的麥卡錫主義(McCarthyism)，幾乎全世界傳播著反戰歌謠，最為膾炙人口的是瓊拜雅(Joan Baez)的許多民歌如《Where have all the flowers gone》、《Portland Town》，雙重唱歌手賽門和葛方凱(Simon & Garfunkel)的《Bridge over Trouble Water》、《The Sound of Silence》、《Scarborough Fair》，鮑比狄倫(Bob Dylan)的《Blowing in the Wind》，喬治哈里遜(George Harrison 披頭四吉他手)的《My Sweet Lord》等，都以傷感的情調無語問蒼天的旋律和緩慢的節奏唱著子女戰死沙場的故事，凡是經過那個年代的戰後嬰兒潮們都可以在記憶深處反覆咀嚼著那種悵鬱悲懷。反政治、反社會與反文化上最鮮明的一個現象就是搖滾樂(Rock & Roll)，Andy Bennett 清楚指出：

若說自 1950 年代起，年輕人開始對流行音樂及其附隨風尚進行長期的文化投資，那麼介於 1965 年至 1970 年之間的反文化運動，以及形成該運動許多中心意念的政治化搖滾音樂，在戰後青年文化歷史上即代表了一段具同等重要性的時期(Bennett, 2004: 43)。

搖滾樂團隨著富有鼓動性的歌詞攙雜著迷幻藥的句法及電吉他擴音器的特殊音效，向新興的青年們散佈著另類的世界觀，他們懷疑上帝的存在與關愛，他們懷疑生命的意義為何，他們高舉著迷幻搖滾的大旗很快地對世界音樂市場鯨吞蠶食；瑞士化學家艾伯特·霍夫曼博士(Dr. Albert Hoffman)於 1930 年代發明出來的鎮靜劑，具有迷幻效能的 LSD、大麻共同在強烈的樂音中載浮載沉，形成全新的族群「Hippies」(嬉痞)，構成全方位的 1960 年代青年文化標誌。哈佛大學心理學教授提莫西·利瑞(Timothy Leary)也曾在政府資助下進行 LSD 研究，並大力推廣而遭到哈佛大學解職。大麻與 LSD 的文化意義在於其所具有的擴大感官效果，與音樂互相呼應尋求自我安寧的情趣，追尋一種精神的超脫，避開 1960 年代充斥傳播媒體視聽、層出不窮

的人性醜陋與惡毒事件，英國社會學家 P. Willis 在著作《褻瀆文化》(Profane Culture)中也提到：

使用藥物後，回音與迴授(feedback)，在嬉痞生活方式中，音樂與藥物之間的關係是相應的(homological)...，以嬉痞文化而言，藥物與音樂結合對感知造成影響，其價值觀與期望則被鑲嵌在其中(Willis, 1978：191)。

奇妙的是台語流行歌曲的黃金時代，亦正在這個時間點興起，表面上台灣流行的本土演歌很難與西方的存在主義哲學有任何搭軋；若從 19 世紀末扭轉世界理念的精神分析學觀點來思考，當時的思想家所在意的是尋找一種方法去探索：語言無能為力的深層地帶，語言迴避它的地帶，言說主體剛剛消失了的地方，壯觀景像在向上仰視的眼前突然坍塌的地方<sup>16</sup>。這個神秘的深層境域，是語言無法探測之境，卻潛藏在言說的意涵之中，每一件作品(不管古今中外)都有一個共同的隱秘的垂直性地重疊在言說深層之處，敘述著歷史共時、區域共域的潛意識之境域，這是考古學要挖掘的地方。

戰後台語流行歌曲文本表面上的敘事瀰漫著為情所苦、愛情歡悅、離鄉情懷、社會百態嘲諷、悲嘆命運、教忠教孝、勸世、江湖道義、工作苦樂、溫情及立志等內容，將這些內容揉合臺灣人民身處的移民與殖民交錯傾軋下的處境，以及面對西潮入侵，文化多元、族群複雜、經濟混亂、社會紛擾，在文本言說中，能夠引起閱聽人共鳴的就是它不經意地顯露出廣大庶民心中的惶恐、焦躁、懸浮、不安的社會矛盾，以及深層的憂懼、宿命、悲劇性、生存的不確定性、存在的荒謬反思，進而揭示人性、政治、社會、族群、文化之間的衝突與困頓，如流動(flows)、離散(diaspora)、混雜(hybridity)、差異(difference)等因素；以及對價值的反思如虛無(nihilism)、宿命(predestination)、孤寂(desolateness)、荒謬(absurdity)、憂懼(apprehensiveness)等，不只是庶民內心中對存在與生俱來的潛意識反射，也是世人普遍都深藏於無意識深處，最靠近生命純粹性的地方的東西。

### 3. 社會學的梳理 —— 系譜學(genealogy)層次：

音樂的創作包含聲音與語言的書寫，聲音是音樂具體的感受載體，語言則是傳達內容的符號，語言的功能就是將隱身於其中的感受表達出來，語言的厚度探索是考古學的層次，語言空間探索則是系譜學的層次。台灣在戰後所產製出來的流行歌曲屬於社會學中所謂「大眾文化」的一個區塊，由當時時空背景，王振寰在《台灣社會》第一章〈導論〉中說道：

台灣社會在戰後五十餘年的發展，是在漢文化為主流，夾雜過去殖民歷

---

<sup>16</sup> 請參閱 Foucault, Michel 〈僭越序言〉發表於 1963 法國《Critique》(批判)雜誌《紀念喬治·巴塔耶》(George Bataille)專號上，汪安民主編《福科讀本》，2010，北京大學出版社。

史和制度，並與中國大陸切斷關係下所形成(王振寰，2003：7)。

闡明了台灣在戰後發展所依恃的前殖民主帝國影響，以及戰後與中國大陸切割之後，以漢民族文化為基礎，所發展出來的資本主義民主國家結構。從1949年還是一個與其他第三世界國家一樣落後貧窮地區，但經歷了20年的中小企業網絡及執政者的策略性引導，高度經濟成長，使得國民所得直追上西方先進國家，表面上閩南漢人移民已切斷中華文化的儒家傳統支撐著台灣社會的價值主流，但是在發展前期還有殘餘的殖民文化價值，依舊深深留在某一部份受殖民化較深的族群生活習慣中，尤其是從台語流行音樂這一類淺碟式的大眾表象文化中，最容易找到鮮明的痕跡。

其中尤以日據時期對於日本流行文化植根於台灣的脈絡頗為根深蒂固，雖然國民政府治台一甲子以來不遺餘力地鏟除它，表面上鏟掉神社建築、推行國語運動、發揚中華文化運動、重新釐清更深遠的文化網絡、整建儒家文化教育價值體系等，不過仍有少許深植於人民生活習性中的東洋意識依舊頑強地存留於日常生活的流行音樂意識中，久久不去，身為大眾文化主流的台語流行歌曲從日據時期1930年代誕生至今，不過80年左右的年紀，其發展從從早期近半個世紀的歲月浸淫於日本文化薰陶中崛起，這現象是可以理解的。

流行音樂本身就是一種代表經過資本主義商業生產包裝及行銷的大眾文化的文本，費斯克(John Fiske)認為是用來描述「大眾的作者式文本」，換句話說，在文化工業運作系統上，許多文本雖然來自於作者生產製造，但文本本身卻是為了成為商品而設計的，這樣的文本本身是作者所生產，但是它並未要求讀者從文本中創造意義，事實它就是作者刻意為讀者所創造的文本。流行歌曲就像這一類文本，它由經過專業訓練的作者創作出來，但是基於流行歌曲本身必須具備可朗誦性、口語、通俗化、煽情、誇張、陳腔濫調、淺白特質，其流行性取決於大眾接受程度，而「大眾」與「精英」經常盤據在社會兩極，作者也許是精英族群，但讀者卻是一般小市民大眾，所以流行歌曲的內容必然以描述大眾生活現象為主題，這樣的文本正是大眾文化本質的「生產者式(producerly)文本」。費斯克指出：

分析大眾文本需要雙重焦點。一方面，我們需要注重文本深層結構，在深層結構研究上，近來學術界的意識形態分析與精神分析，結構學與符號學方法已証明了其分析的有效與敏銳…，另外一個焦點所關注的是大眾如何應付這個體制，如何閱讀該體制的文本，以及如何從體制中創造大眾文化(Fiske, 2001：113)。

這個分析層次，其實也就是由馬克斯、韋伯、涂爾幹所創建的現代社會學傳統一脈學術所關注的社會現象焦點，換一個淺顯的說法是：如何從流行歌曲本身必須具備可朗誦性、口語、通俗化、煽情、誇張、陳腔濫調、淺白特質



中，耙梳出時間、空間連續性銜接，在過往的現象中所涵蘊的社會集體的深層結構，如語言結構，迴避與拒絕中過濾出人性、政治、社會、族群、文化之間的差異與衝突，並顯示出某些事實。

相對於前述「文本語境」中所描述的深層潛意識靜態層次之後，傅科使用了一種名為「系譜學」的歷史方法，這是他受尼采關於道德系譜的思想所影響而提出的<sup>17</sup>。關於系譜學和考古學的關係，兩者相輔相成，系譜學並不取代考古學，系譜學的超出處在於透過與權力相關聯而解釋話語史的形成和變遷<sup>18</sup>，換句話說考古學的作用範疇在於層次分析，用在本論文的語境上關切精神層面的結構，也因此當精神層次昭然形成一個認知體系後，緊接著就突顯什麼原因造成這樣的狀況，意即知識與權力、倫理的關係如何，是系譜學所要揭櫫的意義，也就是經由探討「現在本體論」的法則，將具體的「社會問題」以及「當代人的命運」揭示出來，它是一種「真理產生的政治史」(Foucault M. 1979. 楊大春，2008：67)。

德賴弗斯和拉比諾(Dreyfus & Rabinow)在著作 "Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics"<sup>19</sup> 中對傅科系譜學的領域有三項範圍：

1. 歷史本體論與真理、知識的關係。
2. 歷史本體論與權力的關係。
3. 歷史本體論與倫理的關係。

基於傅科的系譜學概念，引伸到詮釋戰後台語流行歌曲後殖民社會本體與知識和真理、權力、倫理等關係，針對音樂地理系譜、移民文化系譜、殖民融合、殖民社會變遷、創作書寫、及倫理等關係提出幾項延伸論述，期能開啓臺灣後現代理論落實本土的嘗試，作為研究者參考。

#### 四、索亞的「賦格」(fugue)與巴赫汀的複調(compound tune)

在社會科學的發展上，從古典主義的線性歷史學方法論奠基開始，許多社會學家們無不窮盡心血尋找更多的視域來作為更新的詮釋學基礎，比如傅科在《論科學的考古學》中所揭櫫的揚棄歷史學的線性連續觀念，提出物質文明層面的「斷裂」及「非連續性」觀點，企圖在不連續的事件中建立起一種思想上的聯結(Foucault, 2010：49)，而在此本論文企圖提出 Edward Soja 的「後

<sup>17</sup> 請參見楊大春《傅科》，2008年，生智文化事業有限公司，第65頁。

<sup>18</sup> 請參見楊大春《傅科》，2008年，生智文化事業有限公司，第65頁。

<sup>19</sup> 中譯《超越結構主義與解釋學》張建超、張靜中譯，光明日報出版社，1992。原出版者為 The University of Chicago Press, 1983.參見楊大春《傅科》2008年，頁72。

現代地理學」論述的作為思考觀點，他在《第三空間》的導言〈空間性的三元辯論〉小節中說得頗清楚：

這是將文本空間化的一種方式，打破了傳統的導言、發展、結論的時間流，而是探索新的論證與脈絡(文本)再現的「節奏」。同樣的，它空間化了同樣是時間性的、辯證思考的序列邏輯，這向來是列斐伏爾著作的關鍵部份。命題、反命題、綜合命題同時出現，共同構成每一章裡對位法和弦與斷裂性的不諧合音。同樣重要的是，賦格曲形成一種保護，以免列斐伏爾的觀念被典律化，成為僵化權威的協定(Soja, E. 2004: 11)。

Soja提出第三空間即詮釋了後現代社會學的「透視學方法論」的精要<sup>20</sup>，將文本的研究強化了非線性邏輯的研究方法，與傳科的考古學、系譜學理論概念不謀而合。

另外，索雅一直用音樂學中的賦格曲來形容學術研究方法的三度立體空間概念，在此也有必要特別解釋，而且用音樂學方法論來詮釋音樂(台語流行歌曲)這是最好的辦法，所謂賦格曲式(fugue)，fugue 英文來自拉丁文 fuga 意思是遁走，也就是隱藏或潛藏其核心，但是主題還存在，心理學借用這個字形容「神遊」之意，早在西方 16 世紀初的經文歌或器樂都曾經採用這種技巧，到 18 世紀巴哈 (Bach J. S.)在創作中得到充分的發展，以豐富了器樂曲的內容，讓音樂更趨完美。從樂理來說，賦格曲的方法是建立在「模仿」的對位基礎上，也就是一闕樂曲的開始與進行，其旋律的組成都是由剛開始奏出來的第一段主題(樂段或樂句)演化而來，也許落在主調和弦區域上，或是下屬調和弦區域上，其展延的樂句都與主題有互相對應的關係，如此反覆產生第一次對應、第二次對應、第三次對應，通常以四次對應為準，每一次主題與對應都不一樣，但是卻都統一在主題的感受上(主呈示部)，如此再配合其他聲部輪流模擬對應呈現(發展部)，之後又在屬調上對應一次或兩次(副呈示部)，產生樂章的對比，如此展延成爲一個完整的樂曲稱之。賦格曲一般有兩段式賦格曲或三段式賦格曲，一般三段式的發展部進行比較自由，可以採取不同形式去延伸旋律進行，如擴大、縮小、倒影(鏡像倒映)等，主題進入的次數也無定規，結尾又回到主題的應對上。這是一種變化複雜卻原則簡單的作曲技巧，主要重點在於其旋律的發展素材都從主題樂段(或樂句)上演化出來，形成音樂整體的流暢感。

美國名作曲家、指揮家伯恩斯坦(Leonard Bernstein)在 1957 年三月 31 日一

---

<sup>20</sup> 透視學最簡單的解釋就是透過平面的繪畫結構，將物體畫成立體的形狀，也就是在平面空間(第一度爲上、下空間，第二度爲左、右空間，第三度爲近、遠空間)中，呈現立體的空間，與數學的幾何學及機率論等有相關連的概念。

次電視音樂節目中，以實際的演奏及解說中，談到巴哈將對位法發展到極高的境界時，放進了卡農曲(Canon)和賦格曲(Fugue)的連貫解析，說道：

對位是精緻的、澄淨的，充分地表現了曲中的意義。但這對位也是從和聲產生的，而和聲又由曲調本身而來，我們又可以發現和聲和對位不可分割地交疊在一起…。卡農曲中(在和聲的垂直區域中)巴哈找到一些音，不單只奇妙地和對位配合，而也可以造成和聲，可是卻連一個和弦也看不見，這樣的兩條簡單的旋律線聯合起來，就發出最大的和聲力量…。賦格曲是從卡農曲而來，然後逸出常軌，加上插曲部，發展部成為一種刺激複雜的曲式。在這對位的迷宮中，巴哈用方法挽救了局勢，就是把和聲注入對位中…。和聲團結了四個聲部，使他們成為一渾然的整體(Bernstein, L. 1972: 219)。這一段話解釋作曲法在對位的厚度範圍中，你可以肆無忌憚地發展出無數條共時性旋律線，在同一個節奏中展開，不會產生扞格不入的噪音困擾，同理，在對位的厚度中，你更可以發展出主題樂段(樂句)與對應樂段(樂句)互相銜接的旋律線，在共時或不共時情況下展演下去，形成交叉而統一的樂曲，這就是賦格曲的奇妙之處。巧妙的地方是列斐伏爾也以賦格曲式來描述「空間之生產」，在 Soja 的《第三空間》第二章中形容：

列斐伏爾的賦格曲是以身兼「開端」或序曲(Overtures)的結論來收尾。…他的觀念並非按照平鋪直敘的時序或直線發展<sup>21</sup>。特別是如果讀者沒有掌握到第一章的重要主題，後文的一切看起來就會好像各自漂浮，或與前文有奇怪的抵觸之處。有些清楚定義的概念，在其他地方似乎消失無蹤，或是在別處以另一種方式重新定義，令人困惑(Soja, E. 2004: 79)。從賦格曲的結構看，不難瞭解它的空間展佈，其旋律並不只是一個單一線性的聽覺延伸，而是有上下、左右、遠近的三度空間表現，當空間進入第三度長寬加上下，再加遠近時，其空間已經呈現立體的形態，不是只有三個點、三條線或三個面可以涵括了，那已是極為複雜的感覺空間洞視現象，也就是列斐伏爾將文本組合看成賦格曲結構，也就是以空間化的概念來透視文本的內涵，打破了傳統的時間流的線性思考邏輯，探索似非而是的真理，這就是 Soja 的「後現代地理學」應用在文本分析上的概念。

## 五、巴赫汀「文化轉型期的眾聲喧嘩」概念印證

---

<sup>21</sup> 所謂線性(直線)發展，是指作曲家作曲時，習慣上都會依照三種旋律發展的模式把整段樂段完成，這三種模式(1)重覆，(2)摸進，(3)展延。重覆就是與主題樂句採取重覆一次或兩次，來強調樂句的特性；摸進是指樂句與主題結構類似，但並非重覆，有如數學符號呈 90 度平放的「J」代表「相似」之意；而展延則是利用主題樂句的尾音相關性聯結，作出另一個不同的樂句，稱為展延。這種作曲方式表現出順暢而悅耳的連貫性特色，稱為線性發展。

無獨有偶，本論文最主要的核心論證——巴赫汀所提的「文化轉型期的眾聲喧嘩」理論中心「複調形式」，他以杜斯妥也夫斯基(Dostoevsky, Fyodor)的小說作為文本，從文化的角度來剖析提出「複調對話理論」解析在文化斷裂與轉型時期自我意識在自我與他者的對話，詮釋了俄國資本主義發展時期(包含十月革命背景)所面臨的「災難性」過程，劉康在《對話的喧嘩：巴赫汀文化理論述評》引言中說道：

在複調小說中，巴赫汀發現杜斯妥也夫斯基創造了主體之間的全新關係，即相互對話、相互補充、同時共存關係。這種關係的歷史條件，是深刻的社會危機、文化斷裂和轉型，是歷史的轉折點與命運的門檻(劉康，1995：13)。

而巴赫汀的論述核心，恰恰就是針對藝術創作文本提出文化轉型期的話語分析，剖論社會力量與文化體系相互衝撞、碰擊、滲透，作為文化主體強烈地運用各種聲音來突顯社會的話語權，此時刻的主體與客體之間的對話過程就形成「複調」、「眾聲喧嘩」、「狂歡節」三大重點。

巴赫汀的文化理論中，對「複調」的論述就是：創造了一種作者(自我)與其主角(他者)平等對話、交流，不同主體之間構成了多聲部、雙聲部的複調形式(劉康，1995：13)，若以音樂形式來類比，這種結構與「賦格」的原意不謀而合。又巴赫汀發掘了小說話語的未完成性、非經典性、兼容並包性，其所再現的，乃是一個「眾聲喧嘩的現代社會」(劉康，1995：13)，這兒所說的小說的語境之未完成性(事實還在發展)、非經典性(不若史詩所涵蘊的言語單一的精英大一統思想)、兼容並包性(指小說與大眾文化有相似的多元歷史、多元社會、多元文化解讀特質)，尤其是在國家民族面臨文化解構、主體分裂、權力對立、群眾生活異化、價值矛盾衝突的文化轉型時代，所產生的大眾文化對話，是眾聲喧嘩的必然現象。同樣的道理，台灣在1960年代所處的環境亦正是殖民與再殖民，甚至於後殖民文化轉型的過渡期，台語流行歌曲作為一個庶民大眾與資本主義社會型態所帶來的危機和衝突的主體(人民)與主體(自我)、主體(個人)與客體(社會)、客體(社會)與客體(台灣)的對話機制，在複雜多元混融的時空裏，歌曲的內涵或表象必然以「眾聲喧嘩」的面貌向歷史呈現。

在主體(人民)與主體(自我)、主體(個人)與客體(社會)、客體(社會)與客體(台灣)的對話機制中，不禁讓人聯想到拉岡的「客體凝視理論」，從精神分析學理的觀點縱深剖析，主體(台灣人或移民社會)與客體(台灣或殖民社會)兩者互相對視時，就會產生一種「凝視」的思辯概念，拉岡(Lacan)在著作《精神分析的四種基本理念》(*The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*)中有一段話說道：

在視線範圍內，每一件事物都被兩種進行矛盾的方式所主導——在於物體這一邊會出現凝視，也就是說，這物體在凝視著我們，而我也看著它 (Zizek, 2008：185)。

意思是說當我們在觀看一件事物時，有兩種方式可以選擇，一種是有目的的觀看，一種是純粹而毫無前提的觀看。有目的的觀看，所看到的客體是被慾望架構、滲透及扭曲的形像；純粹而毫無目的的觀看，可以看到很多平常看不到的東西，也可以甚麼都看不到。因此拉岡會指出當你觀看一個物體時，那個物體其實也在凝視你，這個凝視有一個深沉的意義，凝視來自客體，凝視的語言符號層面才是發音的所在，因此是客體在凝視、在發音：我們反而變成是被凝視的對象(Zizek, 2008：19)。換個觀看角度，當我們在傾聽或唱著台語流行歌曲，我們內心以一種視覺意象來詮釋歌詞中的意義，真正以傳達聲音意義的是歌詞，而不是我們，我們反而成為被歌詞凝視，以台語歌曲(客體的聲音)與台灣人(主體)來說，是台灣(客體)以它的歷史、地理、命運以及無法扭轉的地緣地位在凝視著住在台灣的這一群台灣人，這些移民祖先一腳踏進來台灣土地之際，就已經被這一塊土地凝視著了，聲音以及聲音所代表的文化、言說都處於客體那一邊，它隨著時代在轉換，主體與主體、主體與客體、客體與客體的對話機制中，文化便在那一霎間產生，台灣的歷史沿革 5 百年間一直不停地轉換文化型態，也就不停地在客體凝視中「眾聲喧嘩」。

## 第四節 研究方法

葉啓政在著作《社會學和本土化》中說道：

自從十九世紀西方帝國主義勢力東漸以來，亞非地區人民所承受的並非只是政治與經濟上的被壓迫與牽制，影響更根本而深遠的是整個社會結構、文化形態、思考、價值、信仰，與認知體系，遭受到衝擊而發生巨變(葉啓政，2001：111)。

身處東亞貿易、航運、文化交流、地理要衝，台灣是最早受到衝擊的地方，移民本體在歷史上一直處於殖民交替統治與文化灌注的境遇，卻也隨時在變易中維持著某些有所變與有所不變的本質；在「變」的觀點檢視，紀傑克有一句引述自佛洛伊德文化理論的經典：所有的文化，終究只是一種妥協的形成(a compromise formation)( Zizek, 2008：57)，也究是說身為語言的文化產物，其生成的因素必然與歷史、社會現實、主體與客體的對應關係以及其關係運作中的涵蘊反應相混融後的衍生物，其珍貴性也在此種妥協的特質，眾聲喧嘩正是妥協中的實踐過程，社會透過眾聲喧嘩才能讓整體包括時代與生活樣貌在統一中呈現個別區隔，作為歷史學延伸線性邏輯推演下建立的時代意義。

因此長久以來作為文化研究的方法上，學者們過份注重歷史學的排比方式汲汲營營地找尋一以貫之的因果邏輯中心理念，傅科認為：長久以來我們對歷史的研究均強調在時間的延伸線上，將各種散亂的史實資料重新歸納排比，以期根據邏輯推衍的順序，重新建立某個事件或時代意義。然而這種治史的方法往往過份重視「體系」、「源始」、「傳承」等觀念(Foucault, M, 1993：40，王德威導讀 2)。是故傅科針對 20 世紀新崛起的精神分析學理念及社會學理念所發展出來的新社會科學觀提出「考古學」(archaeology)和「系譜學」(genealogy)理論，針對史學死角展開挖掘大一統體系中的縫隙，承認歷史事件和思想四散分離的根本相，探討其間參差雜沓，卻又糾纏不清的關係，打破人文科學以往的模式，重新發掘深藏於各種層面裡的思想、制度運作下的關係，客觀地標明事物互為關係下的四散分布狀態(state of dispersion)。

由於整個知識、資訊、機械、傳播、經濟等文明快速起飛，二戰以後世界人類受到戰爭的催殘，卻也激化了科技進步的腳程，今天全世界國際化的趨勢反映了知識時代來臨，大眾文化發展到比精英主義所代表的文化高度(古典主義)還要優越，尤其是流行音樂的音樂學、樂理、配器(管弦樂法)、編曲、演奏技巧、錄音技術等，都超越了以往任何一個時代的成就，如果以市場來與古典音樂相比較的話，更不可同日而語。本論文所研究的目標「戰後 30 年間流行的閩南語流行音樂」，包括音樂、言說、內涵、背景、移民與殖民的主體性、倫理、時代等元

素，足以建構成一部深沉、厚重的社會學論述。本論文以 1975 年左右一本百科大全式的「歌仔冊」，其中收錄了 551 首從戰前寫就到戰後 1970 年代中期，所流行的台語流行歌曲作為研究文本，採質性分析的「文本分析法」對這個後殖民時期的臺灣人集體社會記憶，進行社會學式的耙梳，以目前最前衛的後現代論述，主要包括列斐伏爾、索雅的後現代空間地理學概念、傅科的考古學、系譜學方法論概念兩大系統作為主要架構，以及其間所涵括的班雅明城市廢墟及漫游者觀念、安妮·佛萊德堡的城市漫游女(flaneuse du mall)視覺、麥克魯漢後視鏡觀點、沙特的存在主義理念、禪宗的空無觀、齊克果的憂懼概念、巴巴(Homi Bhabha)的混種(Hybridity)觀點、薩依德(Edward Said)的想像地理以及源自巴哈 12 平均律的現代社會音樂主體重建等，都可以在這 551 首移民與殖民生涯中煎熬過來的這一塊島嶼上的人民所創作的後殖民怨歌(哀歌、演歌)中，一點一滴地呈現出來。並巧妙地補強了巴赫汀「轉型時期的對話理論」所涵蓋的意旨所忽略的其他文化符號(音樂、美術)之中的音樂部份<sup>22</sup>，當然也在為台灣本土流行音樂既不晦澀更充滿親切與雅緻的這一區塊，一向受到精英主義意識形態的學術領域忽略與壓制的城垣挖掘一道出口。



---

<sup>22</sup> 巴赫汀的「轉型時期文化理論」主要以俄國小說家杜斯妥也夫斯基的小說作品作為文本分析的對象進行角度的探索，他認為小說的話語特徵即為眾聲喧嘩，小說是對眾聲喧嘩的融匯與再現，劉康在著作《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》中亦覺得有必要思索這一理論在中國大陸及台灣、香港可能產生的反響，請參閱劉康，1995：10。

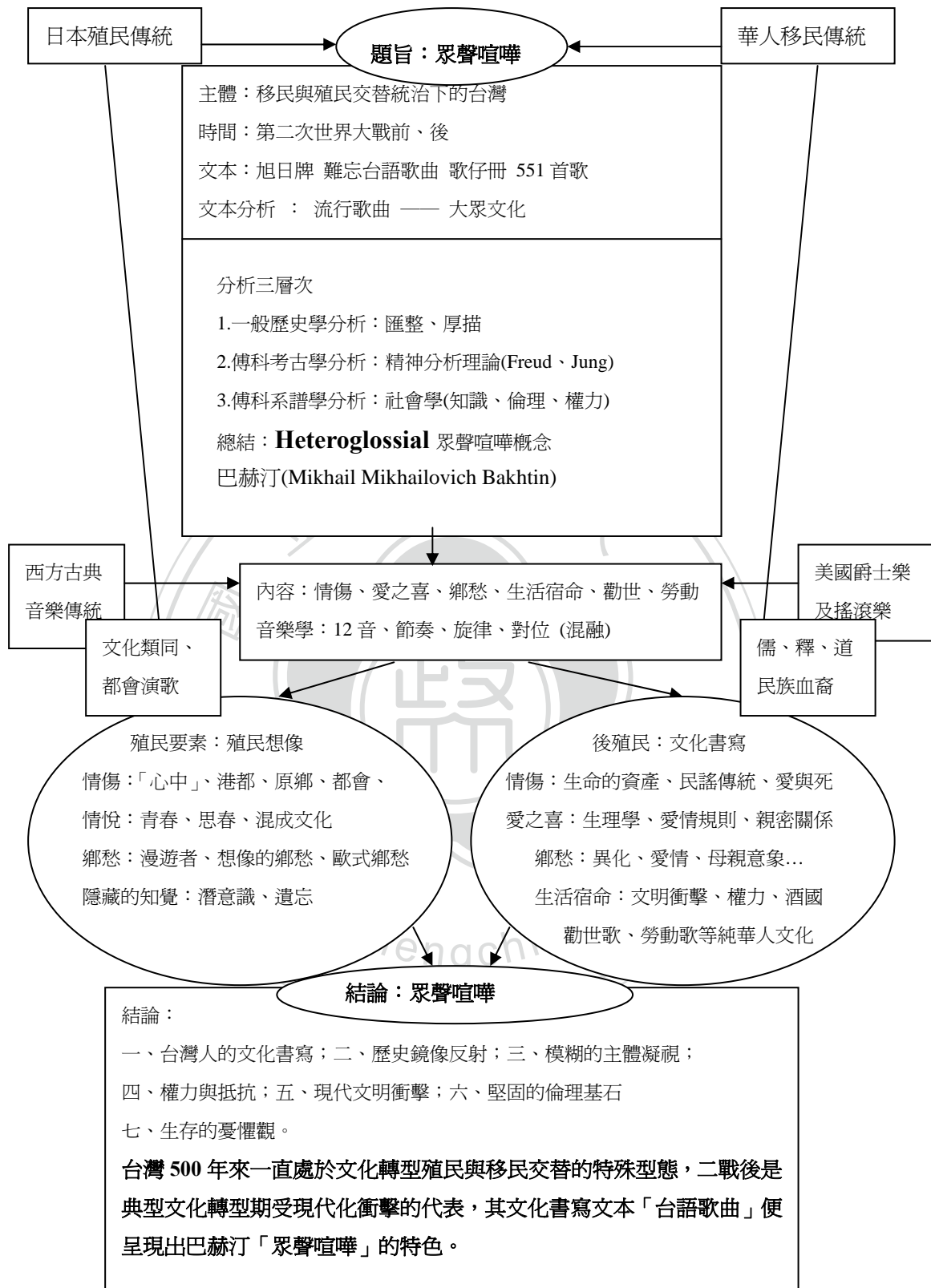
## 第五節 本研究架構說明

本研究架構如下頁附圖一「戰後台語歌曲的殖民想像與文化書寫論文結構圖」中所闡示，基於台灣五百年來一直處於殖民與移民交替統治的紛擾歷史中，從大眾文化所記錄及呈現出來的面貌也充滿著多元變化特性，尤其是第二次世界大戰以後，台灣從日本殖民統治了近一甲子時間突然又轉變為移民母國的治理領域，兩種不同歷史與文化轉接需要一段時間磨合，在 1950 年至 1970 年之間台灣本土流行的台語歌曲正是典型的「大眾文化書寫文本」，本研究便以 1970 年代出版的一本百科大全式的《旭日牌難忘台語歌曲》歌仔冊中所收錄的 551 首當年最流行的台語歌曲作為分析的材料，進行文本分析。

本論文的分析方式基於本章上述三節所建構的理論基礎，透過一般歷史學的匯整與厚描；傳科的考古學縱斷面深入挖掘精神層面方法以及系譜學的橫斷面社會學、知識論和權力與反抗關係等概念的剖析與詮釋，恰好印證了巴赫汀的轉型期眾聲喧嘩概念，得出基於殖民文化影響下的「殖民想像」元素以及台灣人血脈本身所傳承的漢人「文化書寫」傳統，其內容均涵蘊在 551 首歌曲的歌詞、歌曲、節奏三大音樂表相以及內容、精神、生命意識三大大眾文化本質中。

研究步驟就從歌曲基礎分類中進行厚描，並採取縱深考掘及橫向系譜探索，分別就情傷、情悅、鄉愁、生活宿命、勸世與勞動等類型以敘述解說、探討與理論對應等詮釋方法後，得到一個清析的特徵，就是戰後台語歌曲意識中，情傷、情悅以及鄉愁等範疇，有很明顯的一個分離出來的區塊顯現出日本殖民遺緒，在這一段時間的歌曲創作中展現，並就音樂結構、新時代流行音樂的傳播線索、歌曲旋律、節奏、歌詞、情緒、意境等元素與殖民母國的流行音樂進行對照，再探討戰後移民祖國接收後的恐怖壓制和貪腐統治，可以很清楚地反映出那種濃烈的殖民情緒存留在想像書寫中，此外絕大部份的內涵如勞動歌、勸世歌、情傷、鄉愁，生活宿命及愛之喜等主題，均保留著堅固的漢人文化傳統，因此本論文的敘述先予以武斷地假設成「殖民想像」與「後殖民文化書寫」兩大區隔，作為文本分析的脈絡，再行探討分析，得以獲致七點結論，簡單構造如下圖示說明。





圖一：戰後台語歌曲的殖民想像與文化書寫 論文結構圖

## 第二章 文本介紹與研究架構

### 第一節 文本介紹

本論文使用的文本是筆者在 1978 年民歌時代以民歌演唱為業時所收藏的一本百科大全(encyclopaedia)式的總匯型歌本，名稱為旭日牌《難忘台語歌曲》，由於年代已久(距今 30 餘年)，紙張焦黃，油墨滲透，封面殘缺不全，封底出版社版面已佚失，還留有作曲家陳和平歌唱藝術團招生簡章的廣告頁以及當年該出版社出版的廣播小說廣告頁，歌本中收錄了戰前到 1970 年代中期享有盛名的台語歌曲 551 首(詳細資料請參閱附件一《難忘台語歌曲》歌本曲目分類一覽表)，筆者將之簡單分類如下表：

表一：《難忘台語歌曲》文本收錄歌曲分類表

難忘台語歌曲文本收錄歌曲分類表				
	分 類	數 量	內 容 簡 述	比例
1	為情苦歌曲	220 首	多數為愛情分離所苦的情歌	40%
2	快樂的情歌	91 首	邂逅、等待、熱戀中男女的快樂情歌	16%
3	離鄉歌曲	69 首	離開故鄉思念家鄉父母舊情人歌曲	13%
4	社會百態嘲諷歌曲	45 首	自嘲或諷刺社會百態的歌曲	8%
5	悲嘆命運歌	48 首	事業工作不順，命運捉弄的宿命悲歌	8%
6	勸世歌	14 首	銜接傳統諷世教化的勸世民謠歌曲	3%
7	江湖道義歌曲	12 首	出外身在江湖身不由己的豪氣歌曲	2%
8	各界工作歌	28 首	各種場所的工作歌	5%
9	溫情歌曲	20 首	展現溫情積極和樂的歌曲	4%
10	立志歌	4 首	出外立志歌曲	1%
全部收錄歌曲：551 首				

其中所蒐集的台語流行歌曲幾已將戰前及戰後流行於市面的 Hit 曲目，全部羅列出來，並將總譜配合歌詞製版單色印刷，年代範圍囊括 1930 年代到 1970 年代初期，其中由收錄的中視、台視閩南語連續劇主題曲在內，甚至於在黃俊雄在台視開播的布袋戲雲州大儒俠史豔文插曲，這個範圍可以算是台灣閩南語歌曲的黃金時代的代表性作品，所有當年膾炙人口的歌曲，均被收錄其中。有關於本文所採用的文本之定義與範疇，在此特別予以說明與規範。

#### 一、歌本名稱《難忘台語歌曲》及內容統計：

「難忘」(unforgettable)字眼即隱含著「值得懷念」(memorable)、「永不褪色」

(unfading)、「難以抹除」(indelible)、「印象深刻」(impressive)，甚至於可以引伸及「永恆的」(permanent, ingrained, constant, unchanging or enduring)等文義，用在流行歌曲的形容上，即指那些曾經膾炙人口，普遍流通於社會上人人都留下深刻印象的作品，自古以來凡是能夠讓人印象深刻且流傳下來的創作財產，就是構成文化與歷史要素，尤其是經得起歷史洪流淘洗，始終不會褪色而意象鮮明地屹立在集體記憶中，更是傳統的基礎。本文本《難忘台語歌曲》意指 20 世紀 1970 年代中期所編纂的一本集戰前、後 1930 年代至 1970 年代初期「難忘的」台語流行歌曲，包括歌譜(簡譜)及歌詞，予以編輯成冊並印刷出來，供應市場所需的「歌本」。本論文中以「文本」稱之。歌本中所收錄內容「流行歌曲」文本計 551 首，若將之簡化為包括情愛類、命運類、離鄉類、煙花類、勸世類及其它等六類(遵照楊克隆所著《台灣歌謠欣賞》中第三章〈1930 年代台語流行歌曲歌詞內容分析表〉針對 109 首統計)作一個比較<sup>1</sup>，一是 1930 年代，一是 1970 年代，如下表《1930 年代與 1970 年代台灣流行歌曲內容分析比較表》表二示：

表二、1930 年代與 1970 年代台灣流行歌曲內容分析比較表

1930 年代與 1970 年代台灣流行歌曲內容分析比較表				
類別	1930 年代	1970 年代	1970 年代統計數字說明	備考
情愛類	86.24%	56%	將「情苦」與「情悅」加總所得。	
命運類	22.94%	8%	本類包含有悲嘆命運及煙花類在內。	
離鄉類	8.26%	13%	離鄉思念母親或舊情人的歌曲。	
煙花類	5.50%		煙花類歸入命運類	
勸世類	5.50%	3%	勸世歌是所有歌謠都一致內蘊的主題	
其它類	9.17%	20%	包括嘲諷、江湖道義、工作、溫情等	
	137.61%	100%	70 年代根據文本 551 首	
1930 年代統計數目請參見(楊克隆, 2007:125)統計分析表				

兩個年代的統計數字差異在於 1970 年代統計的比例(實際上是戰後偏重反應在 1960 年代的現象)：情歌方面所佔比例減少，嘲諷歌謠、江湖道義被細分出來，這在 1930 年代可能比較不顯著，工作歌及溫情立志歌在 1930 年代沒有統計數字，煙花類在 1970 年代統計中歸於悲嘆命運類中，所佔比例極微，在 1930 年代則佔有 5.50%(弱)，離鄉類的比例則兩個年代相似。

又根據楊克隆在其著作《台灣歌謠欣賞》第四章國府時期台語流行歌曲與社會環境中所作一份《國府時期台語流行歌曲內容分析表》(同註 2-1)：

<sup>1</sup> 請參閱楊克隆《臺灣歌謠欣賞》2007，新文京開發出版股份有限公司，頁 125。

表三：國府時期台語流行歌曲歌詞內容分析表

國府時期台語流行歌曲歌詞內容分析表		資料時期：1960 年代
類 別	次 數	百 分 比
情愛類	888	72.25%
離鄉類	264	21.48%
命運類	189	15.38%
立志打拚類	155	12.61%
飲酒類	125	10.17%
勸世類	87	7.08%
煙花類	51	4.15%
諧歌類	22	1.79%
其它類	77	6.27%
總計	1858(1229 首)	151.18%
本統計實際文本 1229 首，部份內容可同時歸入一類以上，故導致總數 1858		
本表統計數目請參見(楊克隆，2007：169)統計分析表		

國府時期的統計樣本顯示情愛類歌曲比例下降，增加諧歌類(嘲諷歌)、立志打拚類、飲酒類。另外離鄉類比例增加，悲嘆命運類降低，似乎符合介於 1930 年代與 1970 年代之間的一個中間數值。

## 二、歌詞內容特色簡述：

- 1.情愛題材主流：不管流行音樂內容或是文學、藝術內容，幾乎都顯現以情愛題材為描述主流，所佔比例均超越半數以上，本論文文本情愛數值稍低是因為其中有些數目的歌曲兼並有思鄉以及懷念舊愛的曲子，筆者將之劃歸在離鄉數值中，實際數值應較高，並可以符合《國府時期台語流行歌曲內容分析表》的比例。情愛題材始終是流行歌曲的內容主流，本質上也就是流行文化的主流，德國社會學家魯曼(Niklas Luhmann)在其著作《作為激情的愛》(Love as Passion)中指出：

愛和慾望是相互交錯的；愛是同理性相對立的，儘管愛中也包含著某種詮釋的過程(Luhmann, N. 1986. 高宣陽，2002：128)。

高宣陽引用他的論點強化流行文化的題旨，他說對於流行文化的追求、甚至是崇拜，使群眾心理同時地隱含著對於它們的「愛」與「慾望」；兩者的結合，使追求它的群眾他們陷入激情旋渦時，無法擺脫發自內心的「潛意識」的本能驅動(高宣陽，2002：128)。人類是宇宙間生命的一環，生命的運作要求普天之下不管各種形態都有相似點，生存、生殖及自由三大法則永遠並行不悖，生命的共同感應，包括聲音、形狀、色彩、觸感、味道等，都存在

著同類相悅的理則，成爲生命體與生命體之間的相吸引或相斥的指標，爲延續生命的本能，情與愛的原始慾求則在其中扮演著關鍵性地位。

達爾文在其《人種起源》一書中明確地指出：

早在遠古時期，在人類發明有音節的語言之前，原始人就已經試圖用比自然界的天然聲音和動物發出的各種聲音較為悅耳者，通過音調和節奏的精巧加工，發出男女(雌雄)兩性互相吸引的「情歌」(Darwin, 1871: 866. 高宣陽，2002: 244)。

情歌本就是人與人的情感、慾望與思想交流之文化形式，透過悅耳的音樂方式配合樂器使用將心中的愛、慾美化，成爲最原始也最重要的傳達規則，也是社會、文化成形時候的形式，流行音樂是淺白的、直接而俗世化的一種藝術，在情愛表現上，自然也不能脫離其基本軌道，甚至於在表現上，比精緻文化更直接，也更多樣。這是台語流行歌曲脫出時間、歷史、民族意識、長期殖民生活特色、政治、經濟等規範的藝術表現。

2. 離鄉與命運主題上有互相交錯的關聯：在台灣庶民的特殊生活背景中，台語流行歌曲雖然誕生不到一世紀，但是它所反映出來的意識形態卻包含著整個種族的內涵，尤其是五百年來的主體性挫折，其中包含了民族血緣認同、政治地位標定、經濟狀況特質、社會結構異動、墾拓模式轉變等，在近五百年間從來沒有一瞬間有昇平時段展現，因此也沒有其他大型國家或民族的輝煌傳統能夠被蘊育出來，從鉅觀上而言是本論文第二個層次所要詮釋的主旨，從微觀上則處處表現在歌謠中隱含的生活不確定性，如離鄉背景去爲生活努力，盼望有所成就以提升家庭的環境，然而變異不停的社會情勢不容一般庶民有圓滿成就的機會，不穩定的社會結構及其他相關因素形成無可改變的現實，相對地呈現出命運的無可違悖，在台語流行歌曲主題中，佔有相當大的比例。

黃裕元在其《台灣阿歌歌》第三章開頭敘文說：

一首思鄉的歌，唱出遊子的心情，訴說一個移民的故事，台灣歷史上的口流動有好幾波移民潮，就連被尊稱爲「原住民」的人們，不可否認也是千萬年來移入的，台灣人的鄉愁，又是怎樣的故事，是怎樣的情感呢？從這些在台灣響起過的樂音裡，可以回溯出幾條這片土地上的人們曾走過的離鄉心路(黃裕元，2005: 128)。

數百年來台灣的移民社會最堅固的民族來自大陸唐山遷移而來的漢人，經過近五世紀的土地融入，與原住民共同在地生活，卻一直接受異族的殖民統治，殖民主國家來來去去，最終至今天，社會上還是呈現著一種混亂與失序狀態，異族間文化衝突與交纏，反而形成特殊的「族群」(ethnic group)想像

之對立，此其一；另外是近代都市化趨勢形成一種新形態族群，套用外來名詞「布爾喬亞」(Bourgeois)，這也是一個伴隨著大都會形成誕生不到一百年的專有名詞，你可稱它為自治市公民、生活穩定的有產階級或馬克斯主義特別標定的投資有成生活平庸的資產階級都可以，但是在台灣這個數十年發展卻有著歐美文明兩百年的成果社會，可以泛稱之為生活穩定的小中產階級，由於台灣的經濟社會形態靠中、小企業崛起，所以對於中產階級(middle-class)的涵概範圍又更模糊，幾乎凡是不屬於富裕的資本家(財團世家)、有權有勢的政治世家、官宦世家(在台灣算是隱性存在)、大地主等之外，都可以稱之為「布爾喬亞」，此其二。

形成離鄉與宿命的主题作品均來自弱勢者的族群意勢，台灣流行歌曲中的怨嘆離鄉背景與屈服於命運殘酷安排觀念，均以弱勢族群、弱勢農、工階層人們為主體，他們的族群意識元素是產生「差異」及「不平等」遭遇(即馬克斯所提的「異化」現象之核心)，而藉著實際的窮困、受挫、邊緣化的心情以歌曲表現出來，這亦是台語流行歌曲主要論述特色。

3. 嘲諷與勸世主题歌曲有其傳統基礎：John Fiske 在其著作《理解大眾文化》(Understanding popular culture)第五章中指出大眾文本有一個特質就是過度與淺白，在開頭第一段他說：

大眾文化趨向于過度，它的筆觸是寬廣的色彩是亮麗的。它過度性使它的毀譽者斥之以「鄙俗」、「通俗」、「淺白」、「淺薄」、「煽情」。…過度性與淺白性是生產者式文本的主要特徵。這兩種特徵提供了創造大眾文化的豐富和肥沃的資源。…那些被過度超出的規範因此失去了其隱形性，失去了它們作為自然而然的常識的狀態，從而被帶入開放的議程中。過度包含戲仿的因素戲仿使我們能夠嘲笑常規，逃脫意識形態的侵襲，從而使傳統規範自相矛盾(Fiske, 2001：122)。

作為大眾文化主流之一的流行音樂，其呈現的主题當中，勸世、嘲諷使得歌曲充滿趣味與吸引力，這種形式基於淺白與過度煽情的特質，讓文本容易為大眾接受，並產生共鳴，讓人能在共鳴中獲得短暫的心靈解放效果，當創作者在創作文本時，為了達成戲劇性的效果，兼具讓文本能夠具有衝破時間限縮的能量，永世流傳，在嘲諷與譏笑中，必需放進正面的義涵，因此勸世與嘲諷便自然而然地結合成為流行音樂(也包含民歌)的孿生兄弟。

嘲諷與勸世歌曲的傳統其來有自，一個社會文化的核心是秩序(倫理道德)，而社會中的組成份子——「人」的核心則是「做人的道理」，也就是處事待人的根本法則，人不可避免地要在社會中生存，除了維持生命存續的溫飽之外，與人互動之間，就必需固守待人接物的法則，以維持社會秩序，並在

社會中尋覓一個自我認同的位置。古今中外歷史上不乏遊吟歌手、浪跡天涯的民謠歌手的記錄，這些人就是班雅明所謂的「敘事者」(或譯說故事的人)，這些說故事的人遨遊世界，傳唱他們廣博的見聞，經驗在他們歷練中產生知識，累積知識形成智慧，他們將智慧化成一篇篇的故事，經由歌謠傳誦四方，成為嘲諷與勸世的豐富、務實材料，班雅明如是說：

在許多天生的故事述說者身上，務實傾向乃是基本的特質。這樣的傾向可以在許多時例之中看到，比如 Gotthelf 對農民提出有關農村經濟的忠告，Nodier 則討論了瓦斯照明的危險，Hebel 則在他的《年鑑》(Ecrin annuel)中夾帶可供讀者參考的自然小百科。由這裡突顯出所有真正敘事的特質：它或是公開地，或是祕密地具有實用功效。這個實用功效有時會以一句格言或是一條行為法則來轉喻，有時會轉譯為一個實用的建議，有時候則是一條道德教訓；無論如何，說故事的人，對他的聽眾來說，乃是一名良好的顧問 (Benjamin, 1936: chapter 4)。

在此班雅明已經為我們剖析了民歌或流行歌曲這個大眾文化的訊息傳遞者，之所以會轉化出嘲諷與勸世的功能，答案很清楚。

嘲諷與勸世主題的歌曲是台語流行歌曲內容中，異於前面所述諸項如愛情、離鄉、命運、都會情結等部份內容洋溢著濃烈的日本殖民文化元素，嘲諷與勸世歌曲因為與歷史、傳統文化基因互為表裏，反而無法移植殖民帝國的歷史文化來取代，而根深蒂固地傳承自漢民族數千年來流竄在血脈中儒家、道家、佛家文化特質。

總而言之，閩南語歌曲的大眾文化身份，充分反應出台灣社會變遷以及居住在這一塊土地上的庶民，生活上面對變遷與倫理道德的價值轉變之衝突，由歌曲的諸種元素裡，不難發掘其超越時、空限縮的具體真意。

## 第二節 文本的代表性

至於本論文分析文本「歌本」，由旭日公司於 1975 年(左右)所出版的《難忘台語歌曲》歌本(歌本扉頁已呈現土黃色，印刷模糊，裝釘損毀狀況)，內中收錄了閩南語歌曲從 1930 年代開始至 1970 年代中期，所流行的經典曲目，共計 551 餘首，幾乎完備地收錄了 30 餘年的經典曲子，足以具備台灣戰後台語歌曲高峰期後殖民風格的代表性，針對本「文本」的代表性，說明如下：

1. 後殖民風格閩南語歌曲高峰期集中在 1950~60 年代，此處所謂「後殖民風格閩南語歌曲」是說在台灣光復後，由台灣本土作曲家創作或改編的歌曲經過民間各種傳播管道及商業銷售而流行於社會上，成為生活中不可或缺的大眾歌謠，開創台灣唱片事業高峰的古倫美亞(Columbia 前身是日本蓄音器商會)早在 1920 年代就曾經發行本土歌仔唱匠灌錄不少唱片，不過當時的內容及曲風均屬於本土傳唱在鄉間的勸世歌或民謠及民間小調。戰後第一代掀起創作或改編的本土流行歌曲人才如文夏、陳芬蘭、葉俊麟、李臨秋、葉啓田、黃三元、洪一峰、許丙丁、尤美、郭大誠、黃秋田、郭萬枝、楊三郎、許石等，大多數都崛起於 1950 年代，因素包括流行音樂市場的形成，戰後經過社會重整後逐漸進入穩定局面，新一代的作曲家及歌手進入崗位，本土唱片錄音公司積極投入等，在 1950~60 年代的 20 年間大放異彩，從戰前日據時期的本土創作歌曲到戰後 1970 年代台語流行歌曲成為後殖民風格的代表時期。

鄭恆隆與郭麗娟在著作《台灣創作歌謠簡史》中有一段話：

台灣創作歌謠有三個關鍵時期，一個是戰前，兩個在戰後。戰前從 1932 年到 1939 年，短短的八年，卻創作出相當多傳唱至今的經典歌謠。戰後初期，從 1946 年到 1952 年，台灣創作歌謠也頗多佳作。50 年代中期，台灣人民對於執政者的不滿，引發出一股懷日風潮，日本曲填上台語詞成為市場主流，一些台灣歌謠的詞曲創作者，失去發表的機會，紛紛停筆或改行。60 年代初期，音樂創作者自我覺醒，帶動另一波台灣創作歌謠風潮。一直到 60 年代中期，台語歌曲在國民政府有計劃的箝制下，幾乎消聲匿跡(鄭恆隆，郭麗娟，2002：252)。

本文本(歌本)中所載的歌曲，絕大部份錄自台灣戰後兩個時期的典型流行歌曲歌詞與簡譜近 551 首，大量發行於民間，供學習者購置，是具有代表性的文本，至於戰前的創作歌謠有某些曲子風格較為純淨，沒有沾染日本演歌的質素，某些仍然有著濃濃的演歌風，在本文中仍將之列為詮釋對象。

2. 「歌本」(古稱歌仔簿或歌仔冊)在早年一向是流行音樂傳唱的主要媒體，它的歷史比流行音樂誕生還早，早在印刷術尚未發明之前，民間歌謠的傳唱有賴



於民間歌手，利用簡便的民間樂器伴奏，一村沿著一村，一店挨著一店到處流浪演唱，而傳薪給後代，遠從古希臘時代著名的史詩盲人詩人荷馬(Homeros)的《伊利雅德》、《奧德賽》在尚未寫下來成爲定本之前，便是靠藝人根據記憶或個人登錄的「話本」流傳<sup>2</sup>。於是這些背負著文化傳播使命的藝人，無形之間便扮演著說故事的人角色，班雅明在《說故事的人》(Le narrateur)中第二章，說得很貼切：

口口相傳的經驗是所有故事敘述者都在其中汲取利用的泉源。把故事以文字寫下來的作家中，其最偉大者，便是不背離千萬無名說故事人的口語風格者。…Jean Cassou 說得很對，是敘述者這個人物在為故事提供語調、整理事實，而讀者總是喜歡帶著友誼之情，側身其旁，並藉此找回人性正常感情和事實的衡量尺度(Benjamin, 1936)。

說故事的人，有時候也是歌謠傳頌者，早期的民歌、民謠靠這些歌謠傳頌者四處散播，內容不乏生活體驗、傳奇經歷以自己創作的文本(如話本、曲本)口耳相傳，其敘事意涵脫不出勸善、道德訓誡、建議、格言以及實用功效等，當印刷術發明後，藉著文字大量複製，不管記載現實事件或登錄創作文本，全部以文字的方式呈現出來，原本靠視覺、聽覺傳遞的文化傳承變成爲只靠視覺訊息傳播模態表達給大眾，大量供應機制相對地製造出所謂「公眾」(la Publique<sup>3</sup>)，書籍成爲一個壟斷語言與知識的新工具，麥克魯漢形容得很妙：書寫，也就是將語言和聲音空間圈入牢籠，將歌舞音樂都從語言分離析出，它將和諧(harmonia)從擬態(mimesis)中分裂出<sup>4</sup>。對於印刷術的功能，麥克魯漢也有很精闢的形容，如印刷術培育了白話語言(註2：103頁)印刷術把聲音語言轉化成集體符號，把各種時空所發生的事件全部集中在一張張扉頁中，創造歷史的集體在場證據，最重要的是將人類書寫的歷史鞏固了代代相傳的記憶之鍊，印刷術並沒有取代口傳的傳統，反而與之相輔相成，這也就是希臘神話中記憶女神(Mnemosyne)的九個女兒永遠一起在人間掌管著藝術的領域，九位繆思(Muse)並沒有誰取代誰的情況發生。

中國最早的歌本就是「詩經」，《史記·孔子世家》中說：

古者詩三千餘篇，及至孔子，去其重，取可司於禮儀…三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合「韶」、「武」、「雅」、「頌」之音(司馬遷，史記；汪賢度，

<sup>2</sup> 請參見楊憲益〈荷馬〉，《中國大百科全書》外國文學I，1992，頁402，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。

<sup>3</sup> 請參見 Frank Zingrone 所輯的《預知傳播紀事》(Essential McLuhan)1999，頁93，台灣商務印書館，台北市。

<sup>4</sup> 同註2，頁102。

1992：706)

詩經中的「風」是各諸侯國的土風歌謠(民歌)，「雅」是西周王畿地區的正聲雅樂，「頌」是統治階級宗廟祭祀的舞曲歌詞；在《國風》中以戀愛婚姻為題材的民歌數量最多，也最富情采。古今中外，許多民謠、歌樂之能傳承下來除了靠口耳相傳之外，便是靠書寫的藝術，印刷術發明後，為歌謠的傳頌立下不可忽視的功勞。

3. 光復後台灣的歌謠靠歌仔簿傳播的故事不少，且都與當時的名家有相當密切關係，好幾位為當年寫下膾炙人口好歌的作曲、作詞家，在戰後閩南語歌曲復興時代，都曾經一邊創作，一邊演唱，還一邊製作銷售「歌本」，下列舉幾位見於記載的事例說明，包括陳達儒、蘇桐、楊三郎、洪一峰、鄭日清等，請參閱附錄三：「60年代台灣流行歌曲作曲家、作詞家、演唱者活動有關「歌本」的相關記錄表」。

經由上述記錄可以透視光復初期歌仔簿的發行情況，歌仔簿的出現年代尚無具體的研究，不過近代台灣歌仔簿的存在在日據時期就有民間知識份子從事民間文藝、文物或歌謠採集，零星記載，據楊麗祝在著作《歌謠與生活——日治時期臺灣的歌謠採集及其時代意義》中註解：

歌仔又稱「歌仔冊」或「歌仔簿」，閩南地區流行的歌仔主要是以漳泉土音雜以白話漢語所寫成，其流通的管道是「歌仔先」(走唱者)在各處一邊走一邊唱一邊兜售，內容大抵以民間故事、笑話、歷史故事、勸善等為主，編纂者為略懂文墨的下層文士(楊麗祝，2000：7)。

後來因為台灣經濟開始復甦，中小企業逐漸取得加工出口貿易優勢，留聲機的改良品電唱機製造發展，唱片發行開始蓬勃，配合庶民經濟發達，印刷術也成為中小企業的一環，遂有專業的編輯人將愈來愈多的流行歌曲編纂成集合式的「歌本」藉出版發行到台灣各個角落，成為流行音樂傳播一項重要管道。這也是流行音樂能夠深入民間的因素。歌仔簿這個傳播媒體於焉成為具代表性的分析文本。

「歌本」或「歌仔冊」的原初形式，起於自我書寫，尤其對於一位職業遊吟歌手來說，就是他的「個人筆記本」(hupomnemata)，傅科在1983年所發表的《自我書寫》中，從塞涅克(Seneca)的書寫概念發展出具體的實體實踐，傅科將個人筆記本解讀為：從技術的意義上來說，可以是書本、公共登記簿，或是輔助記憶的私人筆記本，它們被當做生活和行為指南來運用<sup>5</sup>；台灣那些1930年代的作曲家們以及1960年代新崛起的作曲家們，本身也是個歌手，對於市場的脈動有著本能性敏感，尤其是依賴都會市場生存的流行音樂，更須要隨時掌握趨勢，甚

<sup>5</sup> 請參照汪安民主編《福科讀本》(Michel Foucault)，2010，頁337。

而領導趨勢，個人筆記本就是記錄新創作或新流行的歌曲元素，作為他們表演或創作的參考指南，為隨後的重讀、運用與沉思提供累積下來的資源，當然也是後世研究者用作精確分析的文本。對於個人筆記本的功能，傅科這一段話形容貼切：

它們構成一種材料和框架以便反覆地進行這些訓練：閱讀、重讀、沉思、與自己及他人交談。這是為了使它們順手、聽從支配。那麼「近在手邊」的意思，不僅是指人們能夠把它們召回意識，還指的是無論何時，只要需要，就能夠在行動中使用它們(Foucault M. 2010：338)。

歌仔冊的存在意義莫過於此，狹義的「歌仔冊」是指那些用簡單的石版(1930年代)或紙版(1960年代)印刷出來，供工餘之暇到夜市或某些民眾聚集的廣場，聽取職業歌手在現場演唱流行歌曲以娛樂之際，表演者順勢兜售這些簡單易學の文本，作為傳播或是賺取微薄利潤の流行音樂小冊子，它們的功能是提供市民們隨手翻閱輕易學習歌曲の備忘，也提供歌手創作、演唱時，順手支配の詞曲本。其更深沉の意義則是一種特定時空裡發生的生活心情の記錄，其作為文本分析研究の本質則在於：人們在這些文本中提出些論證和手段，用以抗爭某些弱點(諸如憤怒、嫉妒、閒話、諂媚)，或是克服某些困難の境遇(悲痛、放逐、毀滅、恥辱)(Foucault M. 2010：338)。



### 第三節 研究架構

本論文的研究架構，分爲 1.主體定義、2.空間場域、3.時代背景、4.事件、5.音樂地理、6.論述主題等六點說明便可瞭然整個結構，分述如下：

#### 一、主體定義：台灣後殖民與移民文化書寫

就題目《戰後台語歌曲的殖民想像與文化書寫》來析出主體及主題，本論文的主體是第二次世界大戰後，日本無條件投降，從中日甲午戰爭割讓給日本的臺灣，又從殖民地變回移民地(或再殖民re-colonization)的土地上生活的人民。陳芳明在《台灣新文學史(1) — 台灣新文學史的建構與分期》中將 1945 年國民政府接收台灣開始至 1987 年止解除戒嚴體制這一段期間稱爲文學史上的再殖民時期，陳培豐根據日本學者駒迂武《殖民地帝國日本之文化統合》指出：臺灣近代史是一個重疊：連續殖民的政治現象和經驗；第二次世界大戰日本撤台後，臺灣其實並未從殖民統治中解放，而是繼續接受「祖國」另一種形式的殖民統治<sup>6</sup>，陳培豐則以「重層殖民」形容臺灣的政治現實形態，他認爲臺灣在近兩個世紀連續接受了日本異民族的殖民統治以及國民政府同文同種的再殖民色彩支配，許介麟在著作《台灣史記 —— 日本殖民統治篇 1》中說道：

戰後台灣與中國大陸的隔離是國共內戰的產物，國民黨政權在內戰落敗流亡台灣以後，東北亞爆發韓戰，美國派遣第七艦隊巡邏防守台灣，國際間的東西冷戰對立，讓國民黨政權穩住了在台灣的政權。蔣介石把在中國大陸的政府，全盤移到台灣來，並宣稱(台灣)是一個主權獨立的國家代表全中國。…戰後的台灣，有些學者追隨美日設計的「後殖民主義」(post-colonialism)，以爲台灣應學非洲、喇丁美洲、亞洲等舊殖民地「獨立」(許介麟，2007：57)。

本論文的主題則在於生活在移民與殖民交互支配的間隙中的一種特性：邊緣性(marginality)，在大標題中展露，二次大戰後，新興國家雖然擺脫了殖民母國的政治掌控而走向國家政權獨立形式，但是在文化意識和知識形式上，卻無法輕易地與殖民時期所建立起來的習慣齊根切割開來，廣義的解釋可以稱之爲「後殖民時代」特色，台灣在戰後日本放棄主權，國府接收政權後，表面治理形態呈現回復到中華民國的國家領域，實際日本後維新軍國主義霸權的經濟、文化以及某部份殖民認同的群體卻依舊保留著殖民時期的意識形態而遲遲未退，大部份台灣人民的生活形態面臨新文化與舊文化認同的危機，這個危機並非單純地指日本殖民母國與蔣介石政權，也包涵西方新殖民主義藉著韓戰與越戰的東亞安全顧慮，對台灣進行經濟支援(美援)、軍事援助(美軍基地)、文化與意識(傳播機器)的控

---

<sup>6</sup> 參見陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像〉《臺灣史研究·第十五卷第二期》頁 82。

制，真實的情況是戰後台灣人民的後殖民時期是新殖民(包括新移民)與殖民並行，殖民地的文化社群被迫重新界定本身的傳統，在本土文化與舊殖民文化、新移民文化、全球文化之間尋找「自我」與「他者」之間的區分。在這項區分尚未塵埃落定之前，傳統殖民現象(文化體系及精神、心靈被殖民的狀態)並未終結，「帝國遺產」、「帝國典範」、「帝國教化」等系列歷史殘餘物仍然會存留在新社會的生活縫隙間，形成「後殖民視域」的痕跡，台灣人的後殖民視域並非僅只是日本軍國主義教化的遺屑，還包括漢人儒、釋、道思想的移民主體，還有西方文明百年來的文化、經濟、人文主義、科技主義的衝擊波，這三重理念的淘洗才是臺灣後殖民論述(counter colonial discourse)的核心。

問題是台灣至今都很難肯定本身是個獨立自主的國家，雖然土地、主權、人民三者俱在，但是身處於美國帝國主義、崛起的中國、日本、韓國及東南亞太平洋島鏈國家區域及第二外緣的俄羅斯、印巴、拉美、西歐安全與利益關係夾雜的中心位置，台灣的地位始終被世界列強維持於曖昧、晦暗的槓桿支點上，又增加了台灣與後殖民關係界定上的困難。換句話說，台灣的位置其實處於比二戰後獨立的任何一個國家還要邊緣的邊緣。因此要為台灣的後殖民位置論述，就必須假設作為一個獨立自主的臺灣，將主體立基於本土庶民(localized subaltern)想像共同體之建構，反塑主體以求取後殖民的「自述權」，這個想像共同體，本論文將之假設為移民與殖民文化交融的後殖民書寫主題，其書寫文本是後殖民時代的 551 首反映後殖民與殖民情境的台語流行歌曲。

## 二、空間場域：都會與原鄉的斷裂

斷裂(disjuncture)這個字眼有很多解讀，鉅觀的斷裂如文化斷裂比喻族群分道揚飆，社會斷裂比喻離散(diaspora)，政治斷裂可能涉及意識形態拒斥或武裝革命，族裔斷裂則隱喻流動(flows)與根著(sediments)，歷史斷裂又象徵殘酷殖民與侵略現象，微觀的斷裂往縱深處挖掘，如嬰兒脫離母親割斷臍帶那種無感的錐心之痛，小孩斷奶時的無助，原生族群成年割禮那種模糊的受虐感，女兒出嫁時對娘家的眷戀與割捨的徬徨，白頭人送黑頭人那種內心淌血的無奈等，都是斷裂的意指；在社會學與生物學上，斷裂有兩極性的解讀，割捨與逃離，延續與擇取，明朗與晦暝，轉化與內爆，分裂與分化等。斷裂的意義包涵了合與分的兩個面相，有合才有分，有整體才會顯現出分割，千古以來歷史學研究者以一個大敘述的概念來解釋歷史的整體性，此中也涵蘊著大歷史的時代分層中，每個層面與前後層面上的藕斷絲連，傅科在《詞與物》中提出：一個時代與下一時代的認識論構型之間的縱向非連續性<sup>7</sup>，也就是斷裂的另一意義，然而就歷史與文化而言，絕對

---

<sup>7</sup> 請參考汪安民主編《傅科讀本》，2010，頁 48，北京大學出版社。原文為傅科在 1968 年夏季

性斷裂本身並不存在，傅科稱之為非連續性，或另外解讀為：從政治的不穩定性到物質文明所持有的凝滯性，分析的層面成倍的增多了，每個層面都有它自己的斷裂，每個層面都有它自己所屬的分期<sup>8</sup>。在此為強化本論點題旨與台語流行歌曲內容的串聯，我們將庶民們為了生活的延續與開拓前途，出外到都會中尋覓出路，所面臨戰後物資缺乏，百廢待舉的社會經濟，一方面感嘆生計維艱，一方面展露對流落異鄉的悲慘苦境自嘆自憐，那種台灣 1960 年代普遍的社會空間場域：都會與原鄉斷裂的主觀情愫<sup>9</sup>。

都市與原鄉的斷裂並非 20 世紀 60 年代台灣獨有的現象，而可追溯自 19 世紀中葉以來英國工業革命後造成的都會人口聚集，城鄉發展差異日益擴大，史家把法國大革命以後到第一次世界大戰這一段時間稱為動盪的「布爾喬亞世紀」，1830 年法國大革命推翻了自 15 年前拿破崙敗於滑鐵盧以後就重新掌權的波旁王朝，中產階級基本上就掌握了政治大權，溫和的奧爾良派(Orleanist)登上權力高峰，新國王路易菲利普(Louis Philippe)被當時的漫畫描述為一個家庭幸福，喜歡拿兩傘散步的布爾喬亞<sup>10</sup>，此後中產階級的專業與聰明才幹是促進工業化、都市化社會的中流砥柱，歐洲文化從此與工業振興掛勾，形成中產階級在都會作亂的舞臺，德國詩人海涅(Heinrich Heine)在其流寓地法國也把他的時代稱為「工業化的、布爾喬亞時代」(Heine, 1969; Gay 2004: 25)。當時的社會工業文明突飛猛晉，都會成為中產階級耍弄經濟、政治手段的舞臺，另一方面也成為藏污納垢的溫床，寫實主義的文學家左拉(Emile Zola)怒罵他痛恨的教會作家Barbey d'Aureville 為外來的布爾喬亞<sup>11</sup>，福樓拜(Gustave Flaubert)在 1867 年 5 月寫信給喬治桑

---

號《分析手冊》(Cahiers pour l'analyse)刊登答覆巴黎認識論小組的文章〈論科學的考古學〉中，為他在《詞與物》中提到的：一個時代與下一時代的認識論構型之間的縱向非連續性作解釋。

<sup>8</sup> 同前註 7，頁 49。

<sup>9</sup> 筆者之把斷裂用在都會與原鄉的情境上，比較合乎列斐伏爾的生活空間化文本的精神，比用在歷史、文化、政治、經濟議題更精確，事實上歷史、文化、政治、經濟實體的區隔並不適合用「斷裂」來形容，傅科稱之為非連續性比較符合邏輯，兩者的概念有相關性。

<sup>10</sup> 請參閱 Peter Gay 2004, "Schnitzler's Century: The Making of Middle-Class Century, 1815~1914" 中譯《史尼茨勒的世紀：布爾喬亞經驗一百年，一個階級的傳記 1815-1914》2002，頁 14，立緒文化，台北市。

<sup>11</sup> 參閱 Emile Zola, "Catholique hysterique" Mes haines. Causeries litteraires et artistiques(1866), Oeuvres completes, ed, Henri Mitterand, 15 vols. (1962-69), X, 47.

(George Asnd)的信上說：「鐵律：仇恨布爾喬亞是一切德行的開端」<sup>12</sup>，1852年寫給老友Louis Bouilhet的信上自稱「仇布者」(Bourgeoisophobus)<sup>13</sup>等，說明了西方現代文明所加諸於現代社會的壓力，在文化區域間的狀態。亞洲受到衝擊來自第二次世界大戰前後，臺灣人民開始產生對工業社會的覺悟時，已成為日本殖民地，因此以都會場域為主題的許多現象敘述，更與殖民及後殖民關係密切。

從歷史學角度看現代都會場域，自從17世紀工業革命促進都市化腳步加快，人們逐漸將生活領域朝向城市集中，城市也在現代化節奏中發展出獨特的文化與社會倫理，都市成為社會交換與互動顯著的空間，列斐伏爾稱之為「社會的中心」(social centrality)，Rod Shields 在一篇介紹列斐伏爾文章中引用 Michel Trebitsch 在他《列斐伏爾「日常生活的批判」》的序中為列斐伏爾作了意義深長的解讀說道：

列斐伏爾最令人玩味的是他把原本對日常生活的領域及家庭與全體社會關係的批判延伸為一個頗成熟的都市生活分析(Trebitsch, 1991. Shields, 2009: 410)。

在資本主義經濟發展之下，每個人也成為社會的在場元素，社會也就是個人的集體現場，而「都市」(urban)就是社會環境的地理基礎，都市這個名詞不只是一群特定的人口，或一個地理空間、一群有形的建築物，它也包含無形的生活與生存運作的交會點、生產力轉換中心、一種空間中集體的生命形式。因此：

我們從空間出發來，思考我們自身，想像自己存在一個被客體化的身體中的自我。人們會在心理上及身體上延伸自己，就像一個蜘蛛會以網的形式延伸自己的腳(Shields, 2009: 417)。

由這個意念，我們也可以持續地解讀出去，名字是個體的種族延伸，權利是自我的社會位址延伸，歷史則是社會的記憶延伸，文化則是集體的生活延伸，每個個體都是這些延伸的一部份，個體的情感書寫也無可避免地成為集體情感的元素，文學、藝術、音樂等語言型式在時間與空間交會中的書寫，是為集體打造一種最大公約數形式的心靈圖像，經過歷史的淘洗之後剩下的碎片，叢集於空間中，空間是一種中介(medium)<sup>14</sup>，延伸行動就是一種擴展中介的藝術，反過來說，

---

<sup>12</sup> 參閱 Gustave Flaubert to George Sand (May 17, 1867). *Correspondance*, ed. Jean Bruneau, currently 4 vols. (1973-), III, 642.

<sup>13</sup> 參閱 Flaubert to Louis Bouilhet, December 26, 1852, *ibid.*, II, 217.

<sup>14</sup> 「空間是一種中介」語出 Rob Shields 在 Sage《當代社會理論大師》論列斐伏爾文章中，本段全文為：空間同時也是不同文化的產品，空間是一種中介，改變了我們理解、實踐與生活在空間的方式，提示我們資本主義社會國家正在讓步給一個我們沒有預料到的地緣政治(geopolitics)這指的是一個新的概念，認知到我們與自身身體、世界、星球之間充滿著距離與差異的變動空間(Shields, 2009: 418)。

空間也許就是留給後人的一塊拼圖圖板。

本論文依上述後現代地理延伸理念，企圖從一群留存下來的「台語流行歌曲」文本，針對其內容、節奏、旋律等三大集群元素，在時間與空間中描述的現象透過耙梳與交叉類比，整理出一個由點連成線、路徑、流動、移動的通道，進行一個整體性的解讀，提供研究與詮釋的基礎。換句話說，將現象與現象、現象與時間、空間、文化、社會、歷史、傳承、知識系譜、集體潛意識、種族背景等，連結歷史性、社會性、空間性，跨越一切詮釋的視角，作全面的空間洞識，這也就是後現代詮釋的真髓，與周華山在他的著作《意義——詮釋學的啟迪》所稱的「詮釋循環」有異曲同工之妙，他對詮釋循環有幾個解釋如下：

我們既不是被動消極去發掘那經已客觀存在的本質與意義，也不主觀地任意扭曲作品的獨特格局，相反，閱讀是一個過程，是作者的世界、作品的世界與讀者的世界三者之間的詮釋循環(周華山，1993：132)。

詮釋循環的理論典範正好離開了「主體」與「客體」語言，也擺脫了直線、因果、單向關係的思想模式。在詮釋循環的過程裡，誰也不是主體，也沒有所謂客體，更沒有誰生產與決定誰這些問題。大家生活在互相融合、相互建構的關係過程裡(周華山，1993：138)。

戰後台語流行歌曲的創作者，幾乎都出自於當代知識份子修習過專業音樂學科者或是本身就是樂手、演唱歌手，也可以說是社會中的中產階級<sup>15</sup>。另外，歌曲所描繪的內容，不管是情歌、工作歌、流浪天涯的思鄉歌謠、江湖道義歌、嘲諷社會百態的滑稽歌、悲歌、勸世歌、立志歌等，都離不開現代都會的背景，且佔有極大比例的歌詞裡都會描寫為情所苦、悲嘆命運捉弄、為生活奔走他鄉，導致遠離情人的相思苦楚、以及漂泊異鄉對原鄉慈母的思念等，都是都會與原鄉空間斷裂的主題。

### 三、時代背景：歷史的邊緣性

台灣人的歷史就是一部族群邊緣史，不管從地理的軌跡、政治的軌跡、經濟的軌跡、意識形態的軌跡或文化的軌跡來衡量，遠古以來都處於邊緣、邊陲地帶，直到海洋強權爭霸時代來臨，這一個位於東北亞出入歐洲、澳洲、大洋洲、南亞、非洲的咽喉地帶的小島，突然變得顯眼而重要起來，歷史的孤島突然不再孤獨，當有機會顯露它的重要性時，卻反而淪落為帝國強權的殖民地，「主體想像」從來就不曾有機會在人民與領土間落實實踐，從原來移民的邊緣性轉變為殖民的邊緣性。移民與殖民的地位也從未被扶正過，移民宗主國與殖民宗主國在爭戰與權

---

<sup>15</sup> 台灣中產階級的文化意涵，葉啟政在《臺灣社會的人文迷思》中有深刻描繪，請參閱葉啟政，1991，頁111。



力維護中來來去去，「次殖民地」的稱謂一點也不假，「亞細亞的孤兒」取得極巧妙。

從中原漢人文化為主流的史觀來追溯，十七世紀漢人移民墾拓台灣之前，這一塊導嶼屬於南島語系文化圈的極北，台灣正式進入文字記載始於荷蘭殖民時期，首度以武力征服台灣的統治者，嚴格來說，不是國家(state)而是個聯合公司：

荷蘭東印度公司，荷蘭為了與葡萄牙、西班牙競爭亞洲的商業貿易利益於1602年組成聯合東印度公司，擁有強大的武裝部隊，自聯邦會議獲得亞洲貿易的獨佔權，在亞洲締結條約、遂行戰爭、建築城寨，鑄造貨幣等廣泛的政治、財政、司法、行政特權，總督府設在印尼達維亞，台灣則是設大員商館成為世界商貿網絡裡對中日貿易的重要據點(朱元鴻，2003：510)。

荷蘭人佔據臺灣38年，在財政方面如田賦、徵人頭稅、漁獵稅、關稅等交易制度被接著而來的明末鄭成功及清代統治所沿襲，明鄭時期台灣參與國際越洋通商的角色扮演著英國與日本斡旋的中間者，持續與東南亞維持相當開放的貿易往來，清領時期則在康熙末葉鎖國而淡出貿易舞臺，19世紀歐洲列強鑑於殖民土地擴張以及豐富的貿易利益再度衝擊東亞，台灣優越的地理位置開始再度受到各國覬覦，除了西班牙短期的佔領外，各國的野心在租借地上海、北京、滿州及山東半島上展開追逐，中法戰爭以台灣為戰場，日本更強取豪奪地以中日甲午戰爭取得台灣主權，整部歷史都顯現台灣處於移民及殖民交替的處境，移民祖國清朝當局認為「台地生番，穴處獠居，不隸版圖，為王化所不及」<sup>16</sup>，為荷蘭殖民及日本殖民時，反而基於拓展國際貿易之需而用心經營，殖民地處境卻仍存著種族差異無法扭轉的偏見，戰後國民黨政府遷台建立以漢民族中原文化為基礎的社會，在美國的太平洋島鍊保護傘下與世界經濟接軌，卻與大陸政治及文化上切斷了關係，發展至今我們可以說：台灣社會在戰後五十餘年的發展，是在漢文化為主流，夾雜著過去殖民歷史和制度，並與中國大陸切斷關係下所形成<sup>17</sup>，因此台灣人民與國家的認同方向顯得尷尬而牽強，這就是現實台灣所處的歷史邊緣性核心。

邊緣性與殖民主義或後殖民主義一向並存且關係密切，邊緣性的反意就是反身性主體認同，日本是首度將台灣當作他實施資本主義化的殖民地，台灣都市化

---

<sup>16</sup> 參見朱元鴻〈台灣的現代性與後現代性〉《台灣社會》王振寰主編，2003，巨流圖書公司出版，頁512。

<sup>17</sup> 參見王振寰主編《台灣社會》導論，2003，巨流圖書公司，頁7。

的過程裡移植(transplanted)了日本帝國主義的殖民城市<sup>18</sup>。殖民城市是殖民依賴關係(colonial dependency)的具體化，日本對台灣的殖民依賴性顯現出經濟上的剝削(exploitation)、政治上的壓抑(repression)、與文化上的宰制(domination)等不同層次的關係，夏鑄九說：

1898年兒玉太郎總督與後藤新平民政長官開始，台灣被強迫納入殖民母國經濟之中，殖民城市空間進一步地為資本主義的生產、分配、消費所結構(夏鑄九，2008：9)；換句話說：台灣是日本資本主義社會生產方式所結構的社會，最重要的是日本殖民台灣以「商業依賴關係」和「工業依賴關係」來建設台灣，後殖民期加速台灣的工業化是為日本南侵東南亞而發動的，殖民母國工業化了台灣，但是它的資本也控制了台灣市場(夏鑄九，2008：10)，到今天，台灣市場對日本的依賴性還嚴重地存在，台灣進入後殖民之後，後殖民的壓迫者(國民政府)正好複製了殖民者的文化成見、制度、生產方式，進行社會內部之殖民<sup>19</sup>。台灣最尷尬的困境在於後殖民時期至今仍然欠缺(發展太快來不及)反身性的思考空間，目前老一代人仍然耽溺於普遍對殖民祖國的眷戀，以及對後殖民祖國(國民政府)的怨懟，以非正即反的二分法來偷渡成見。這就是彌留下的台灣歷史邊緣性。

戰後台語流行歌曲中大量的演歌旋律挪用，除了生產無法來得及應付大量市場之需(這個市場也是日本殖民母國製造的)因素之外，台灣的社會情況、文化特性、生活習性也在殖民母國在文化論述上建立自己掠奪的正當性，讓台灣老移民的文化認同產生混淆，早先30年代的台灣流行歌曲是在殖民下寫出「差異」，反而後殖民時期卻在差異的環境下寫出「認同」<sup>20</sup>。

#### 四、事件：殖民生活異化

台灣移民與殖民交替的社會，其特殊歷史背景對文化上的塑造也產生了特殊的面相，尤其是上一節所述的邊緣性格，移民本體來自社會中、下階層，對他們而言，文化的本質一直潛存在日常生活的習慣與行為當中，經過潛移默化地承繼

---

<sup>18</sup> 請參閱夏鑄九〈殖民的現代性營造：重寫日本殖民時期台灣建築與城市歷史〉《流動與根著：台社都市與區域讀本》王麗玲編，2008，頁9，唐山出版社，台北市。

<sup>19</sup> 請參閱夏鑄九〈殖民的現代性營造：重寫日本殖民時期台灣建築與城市歷史〉《流動與根著：台社都市與區域讀本》王麗玲編，2008，頁26，唐山出版社，台北市。

<sup>20</sup> 請參閱陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像〉《臺灣史研究·第十五卷第二期》文義。

和延續深深地鑲嵌在日常生活中，尤其透過族群生活的儀式、禮儀、風俗習慣、言談、區域信仰、節慶活動來表達，其重心表現在對與現實環境從事生存奮鬥上的關懷，文化的意識大多涵蘊在「生存」意義的衍生上，葉啓政在《台灣社會的人文迷失》中對於台灣中產階級的文化風格分析提出下列四點解釋：

1. 台灣的地理位置自古以來就是諸種族(尤其是西方列強)東進西移的必經之地，承受多種文化交匯。
2. 經過日本五十年殖民統治與國民政府其後一甲子經營，文化更換頻繁，扞格了具有本土特色的文化成熟機會。
3. 隨著戰後國民政府遷臺，新移民來自大陸不同省份地區，也帶來許多成份，一時無法揉合在一起。
4. 日式文化尚存留在殖民意識中，西方文化又大量傾銷進來，很快地滲透了一般大眾的日常生活中<sup>21</sup>。

這四點形成戰後多元社會的場域。原來受日本殖民文化薰陶的農、工階級勞動者們，在多元衝擊下自成一個文化網絡，與勞動階層社會意識結合，形成「中、下藍領階層」身份，而台語流行歌曲便充分地在這種情境下投射出他們迷糊的、異化的身份認同，異化成爲閩南語歌曲潛意識中主要成份。

在戰後台語歌曲的諸多文本中，因爲人們飽嚙戰爭與殖民統治的動蕩與離亂，處於驚慌失措的時空裡渡日子，因此借由流行音樂的逃離、麻醉、抵抗與規避、粉飾及遮掩內心的惶恐與不安，雖然字裡行間佈滿喜、怒、哀、樂，隱隱抒發對生活環境苦難的不滿與宿命，列斐伏爾以「日常生活的苦難性」<sup>22</sup>來形容。這就是文本語境中所透露的深層層面「異化」的基本元素。此外異化觀點直接指出在現象變動環境下所產生的顛覆性元素，以碎片的方式潛藏在文本語言中，這些靜態的符號碎片提供研究者從中取得更深層次的意義，台語歌曲文本的浮面表述，從來不曾脫離生活困苦、庶民所追求的只是片瓦遮蔭和混口飯渡日，再來就是與生俱來的心靈慰藉需求——愛情諸面相，由這兩種基本需要，同時也是生存的原始力量(佛洛伊德稱之爲libido)，在社會、時間因素的交會下，產生出複雜的意象。

## 五、音樂地理：東西方大眾文化的共時現場

這項題旨設定是目前討論流行文化的論述裡，普遍受到忽略的地方：台灣流

---

<sup>21</sup> 請參閱「台灣中產階級的文化意涵」，葉啓政在《臺灣社會的人文迷思》中有深刻描繪，請參閱葉啓政，1991，頁 121。

<sup>22</sup> 請參見 John Fiske “Understanding Popular Culture” 1989, copyright by Unwin Hyman. 第 2 章，〈日常生活〉小節。

行音樂的音樂理念部份，也是本論文要探討的重心之一。

1960 年代(通稱戰後至 1960~70 年代初期)台語流行歌曲的元素，按照不同層次剖析可以包括第一層次：語言、旋律、節奏、和聲；第二層次：主唱(歌手)形象、大眾市場、歷史現場；以及第三層次文化源流、社會演進、族群意識、倫理價值觀等多元詮釋方法，第二層次及第三層次正好是本論文企圖深掘的區域，容後細描；本章僅要討論第一層次語言、旋律、節奏、和聲的層面與其近代歷史發展的源流多元性，以下列六點簡述：台語流行歌曲的混融(hybridity)因素：

### 1.源自德國巴哈十二平均律移動調性表現技巧：

大家可能並不十分清楚，目前我們社會所使用的七度十二個音階的音樂，它並非台灣本土或是傳承自中原古代音樂的血脈，確切地說它是來自歐洲各民族、國家的音樂經過一千多年的形制後，到文藝復興時代，15、16 世紀工業技術發展給音樂工學方面帶來長足的進步，印刷術出現讓樂譜大量地複製，使得音樂逐漸進入統一的版本，城市發展及傳播頻繁使得世俗複調音樂得到更廣泛的支配性地位，在音階的定制上，每個時代的標準都不統一，一直到鍵盤樂器(如鋼琴)發明製造時，才覺得有統一音高的必要，而定出標準音高來，比如 J. S. 巴哈、貝多芬、海頓等的某些器樂曲要比現行標準音高低半音，當時稱為古典音高( $a^1=415\sim 429$  赫茲)，1834 年德國斯圖亞特物理學家會議將之定為 440 赫茲，米蘭拉斯卡歌劇院則在 1856 年定為 451 赫茲，倫敦愛樂學會一度曾定在 452 赫茲，斯坦威鋼琴則以 457 赫茲定音，直到法國在 1859 年定在 435 赫茲後，1885 年維也納國際會議將 435 赫茲定為國際音高。

至於音階制則隨世界各民族的習慣而各不相同，比如流行於亞洲、非洲、中太平洋群島、匈牙利、蘇格蘭、美洲本土部族等都流行使用全音五聲音階，它的出現無法追溯，因之稱為自然五聲音階；十世紀時由印度西北部分離出來的吉普賽游牧民族承繼了古印度音樂文化，使用的帶有 4 個半音的七聲音階(G、 $bA$ 、B、C、 $bD$ 、E、F、G)，在西亞、東歐、南歐、北非等民族發生影響，其他還有帶半音的五聲音階盛行於古代希臘及近代日本；平均五聲音階流行於爪哇等地，中國的古代全音五聲音階則來自中亞，但也隨著不同的民族樂器形制而有些微差距，當時的民間樂器均用在旋律伴奏方法使用，故與人聲有所區分，並沒有造成對位上的困擾，至今地方戲曲或民俗樂器的伴奏依然維持著這樣的習慣，比如台灣最普遍使用的民間樂器「月琴」，所使用的定制也與全音五聲音階有稍微差距，如果企圖用在對位法上的話，會與標準十二音音制產生不協調音出現排斥，因此使用月琴、三弦、柳葉琴、阮咸或琵琶等，受到古代中亞龜茲樂、胡樂樂制影響以及琴格結構，無法標準地奏出近代的十二音西歐樂制音樂來，這是中國國樂與西方近代音樂形制合奏上正在克服的問題。

近代十二音音階是由歐洲在文藝復興時代製造鍵盤樂器時的音階定制所產生的結果，逐漸延伸在弦樂器定制，歐洲樂器製造師發現一個音程(C. D. E. F. G. A. B.)的高度可由一條弦的長度以數理方式劃分區分出 12 個平均音階，依其位置呈現八度及高八度、高十六度重覆，比如一條標準長度 65 公分的弦，將它折半後發出的音階正好是原長度音階的高八度，再將它折成 4 分後，4 分之 1 長度的音階則出現原音階的下屬音(高五度音)及高二度音程的原音階，而第一個 4 分之 1 長度弦再無法用二分法分出音高，只能分出 5 個平均半音，其組成音階等於一個小三度音和一個全音(2 個半音)的組成，第二個 4 分之 1 長度的弦則可分出 7 個半音，其組成音階等於一個大三度及一個小三度音，換句話說弦的一半長度(32.5 公分)，可以分出 12 個半音，如果再將該弦分成八等份，則可出現中音的#1：4(切分音)D 音、高八度 G 音以及高 16 度 F 音，以後更細分則都可以分出 12 個半音，這十二個半音涵括世界每個民族所使用的自然 5 音階，之外還多了 2 個半音(即 4，7)，這種音階分類法稱為「12 平均律」並以此運用在鍵盤樂器上，使得現代鋼琴成為當前最完美的樂器，因此鋼琴又被稱為樂器之王。這個 12 音音階的發明在歐洲最早期使用在哈普希卡(harpsichord 又稱撥弦古鋼琴)、以及擊弦古鋼琴克拉維卡(clavichord)上。

12 平均律音制早在 15 世紀就已經定制成熟，但是歐洲古典音樂家們仍然執著於傳統的古典音樂形制以固定調(C調)方式創作古典音樂，用於當時宮廷音樂中，而民俗音樂則沒有固定形式，樂器也比較粗糙，所以呈現調性不統一的紛亂狀況，十種樂器十個調，到 18 世紀末約拿、薩巴斯欽·巴哈(以下簡稱 J. S. 巴哈，全名 Johann Sebastian Bach 1685~1750)加入 L. C. 米茨勒爾·馮·科洛夫創辦的「音樂科學學會」，把握高度理性主義的科學邏輯觀念，運用 12 平均律的原則創作出《十二平均律鋼琴曲集》，從此才創制了 12 音都可以作為主調的移動調使用技巧，無形中符合了紛亂不一的民俗音樂所須的演奏狀況，巴哈的十二平均律鋼琴曲集，技巧複雜，用在鋼琴演奏上有其基本上的盲點，有些調性使用白鍵與黑鍵一樣多，很難普遍運用，是故學院派音樂家寧可用固定調(以 C 調作基礎調)式來識譜演奏，養成古典學院音樂的固定調習慣，與民間音樂採用移動調方法演奏兩相背道而馳<sup>23</sup>。因此 J. S. 巴哈被稱為近代音樂之父，我們更可稱 J. S. 巴哈是現代大眾音樂之父，他的 12 平均律反而被廣泛地用在大眾音樂上。尤其是新大陸所發起的雜種音樂「爵士樂」(JAZZ)。

## 2. 台灣流行音樂的母系血統 —— 十一世紀歐洲中古複音音樂

---

<sup>23</sup> 本段音樂學概念參考《中國大百科：音樂、舞蹈》中條目〈哈普希卡、標準音高、巴赫 J. S.、文藝復興時期音樂、鋼琴等條目〉，錦繡出版社，台北市。

萬事萬物乍看是一種混沌的偶然，如果你更仔細去分析觀查，則冥冥之中卻有一股秩序存在。古典音樂中，我們聽不到節奏被安排在旋律當中，不過它卻實實在在地存在，節奏掌管著音樂的動態秩序，節奏是音樂三要素(旋律、節奏、和弦或和聲)之一，十一世紀歐洲黑暗時代之前的宗教(聖歌)、古代民間音樂可以不要和弦，卻還保留著節奏及旋律，細聽民間藝師陳達<sup>24</sup>的《思想起》，他用月琴伴奏，隨時能夠唱出淒涼、幽怨、富有感情的台灣古七字調傳統民謠，主要是《思想起》、《牛尾搖》、《台東調》等，他的月琴伴奏方法，跟傳統民謠伴奏一樣，均在歌曲樂句歇尾處，展開旋律的撩撥，術語稱為「過門」，過門的旋律也是傳承自古代接續下來的習慣，按照月琴兩根弦以四度或五度調音，分別彈出在規律中作少許變化的旋律來，頂多用兩根弦一起撥彈產生超過4度的和音(和弦)，並非西洋音樂發展出來的3度、4度或小3度和弦習慣，稱不上是和弦，考證中原發展的京劇、北管、南管、地方戲等，也都傳承自同一音樂源流，五聲音階，旋律滑移式伴奏，不用和弦的習慣。目前新式學院派普遍以西洋大提琴作為國樂低音部對位，並將和弦概念納入編曲的技巧，用在大型管弦國樂曲上。古代演奏方法，如西方的葛利果聖歌、東方最精緻的南管，其雖然有分部合奏，但也都是同一條旋律線，分成中音、高八度音、或低八度音齊唱或齊奏而已，配合變化多端的節奏樂器產生出不同的情趣來。

西方古典音樂自從西元十一世紀就出現在聖歌的旋律下加一條5度或4度的旋律線與聖歌完全平行，形成兩聲部音樂，這種平行的旋律稱為「奧加農聲部」(vox organalis)，與主聲部(即聖歌主旋律vox principalis)，這種技巧的出現便為日後的「和聲學」種下最初的元素，後來又由於作曲家的試驗與變化，逐漸發展出多聲部(polyphony)的音樂手法，如平行法、斜行法、反行法、聲部互換法、迴旋法(德國作曲家Pachelbel, Johann的D大調卡農，發展成為卡農曲canon)等。到十三世紀末一位法國作曲家馬舒(Guillaume de Machaut)寫了許多多聲部的俗

---

<sup>24</sup> 台灣民間老樂師，1905年出生在屏東恆春，1/4原住民血統，小時候跟媽媽學唱原住民母語發音的《台東調》，後來才放進閩南語演唱，成為漢化民搖。17歲時與大哥學唱《牛尾調》，20歲正式展開民謠歌唱生涯，在台東長大後，跟隨姐夫在台東製糖工廠的農場工作。在台東工作期間，閒暇，仍不忘彈月琴唱唱恆春民謠以自娛。在1976年，經史惟亮、許常惠兩位教授安排陳達參加民間藝人音樂會，並安排在電視上，台北的餐廳演唱，撥起月琴邊唱邊想，可以把整句完整的唱完，四句都押韻，是一個不可多得的奇才。1981年4月11日於在屏東縣訪山鄉楓港遭汽車撞斃，他的歌聲蒼涼，歌詞相當有詩境，加上搭配月琴清唱的情感十分豐沛，是南台灣重要的民謠歌手。身後留下一張唱片專輯。

歌曲「絨朵」(rondeau)及「譚詩曲」(ballad)<sup>25</sup>，為和聲與對位技巧展開了劃時代的重要里程碑。當時只有主音部(主旋律)才有人聲，而複音部都由樂器演奏，這種對位技巧發展出來的複音音樂應用在教會後，被教會排斥：

音樂份量加重的結果，歪曲了宗教儀式的重心，而使得儀式成了音樂會一般；同時儀式的文句被音樂取代，不僅文意不清，甚至連聖歌本來的旋律也無法聽清楚。教會所採取的消極行動之一，即是抵制聖樂曲的生產。不想卻因此間接地鼓勵了俗歌曲的創作(張己任，1983：104)。

複音音樂的發展反而形成教會對音樂藝術化的排斥，不過複音音樂的發展從此成爲一股不可遏止的趨勢，14世紀的意大利俗民音樂「牧歌」卻開始進入兩個人聲部重唱的方式，將複音音樂更向前推進一步，作曲家藍迪尼(Francesco Landini 1325~1397)創制了三聲部的譚詩曲，用到平行二度及七度和聲，且已經用到成熟的三度和聲，雖然在音樂創作上16世紀爲止的作曲家已經會使用三和音(或三和弦)<sup>26</sup>，但還未有和聲學的概念，更沒有調式概念，一直等到J. S. 巴哈創作《十二平均律鋼琴曲集》後，音樂家才了解原來所謂「對位」與「調性」的可能性早已等在那兒，卻沒被發覺。

文藝復興最大的功勞除了推升人文主義之外，音樂發展與傳播開創了畫時代的大燾。1450年谷騰堡(Johann Gutenberg)發明活字版<sup>27</sup>，1475年後就有了聖歌及儀式用書印刷版出現，1501年由威尼斯Ottaviano de Petrucci出版史上第一本多聲部音樂曲集印刷本誕生，印刷術普及對記譜法、統一音階唱名、音樂教育、近代音樂定制等的統合扮演重要地位，此後大量印刷樂曲應市，擴大了音樂技術傳播，也將被壓抑的器樂曲擴展到歐洲各文明地方去，器樂曲技巧普及對樂器工學及和聲學的誕生有催生功勞。器樂振興對演奏者演奏技巧催化與擴展，有不可磨滅的作用，促進了義大利香頌(義大利文稱爲conzona)演奏曲式出現，其中演奏者會加進「即興演奏」(improvisation)手法(現代爵士樂記譜爲adlib)，張己任在著作《西洋音樂風格的演變》中清楚地提到：

文藝復興時代許多器樂風格的形成與當時即興演奏手法關係密切。這些即

---

<sup>25</sup> 請參閱張己任《西洋音樂風格的演變：中古至文藝復興》，1983，頁95，台灣商務印書館。

<sup>26</sup> 所謂三和音或三和弦，同時表示三度和聲的意思，用在三部人聲合唱時，稱爲三和音，用在樂器演奏時，稱爲三和弦。

<sup>27</sup> 其實中國早在「宋仁宗慶曆中(約西元1044年)有布衣畢昇爲活版，其法用膠泥刻字，薄如錢脣，每字爲一印，火燒令堅，先設一鐵板，上以松脂和紙灰之類冒之，欲印則事一鐵範置鐵板上，乃密佈字印，滿鐵範爲一板，就火燒之藥爲融以一平面按其面，則字平如砥，若印數百本則極神速」(沈夢溪筆談：賀聖齋，1978：638)。

興的手法出現在鍵盤樂器上最多。用魯特琴<sup>28</sup>來即興也可以見到(張己任, 1983: 215)。

即興演奏技術又被稱為「即席對位」(contrapunto alla mente)或「即席作曲」(sortisatio), 就是演奏者在一個和弦的範圍內, 可以隨興脫出樂譜旋律上的指定音符, 自行變化演出, 讓音樂顯得更花俏華麗, 通常都是技巧高超的演奏家才能展現即興演奏的技巧, 這種即席對位的技術, 在十六世紀初被公認為是訓練作曲家的必經之途。即興能力的培養, 直到十八世紀仍是訓練作曲家的主要項目之一<sup>29</sup>。在音樂進入古典樂派以後, 所謂的前奏曲(prelude, preambulum)、展技曲(tocatta)、幻想曲(fantasia)、萊澈卡(ricercar)等樂章, 都有即興的成份。重要的一個現象是浪漫派之後古典(學院)音樂的即興作曲家已經嚴格地寫在樂譜上, 演奏家只要按譜索冀去演奏即可, 因此養成演奏家無法在演奏一首古典作品時, 即興式地脫出旋律線自行變奏, 只有在新大陸興起的婆婆媽媽的、肉麻兮兮的、搖屁股的「爵士樂」中, 變成不可欠缺的靈魂, 美國當代最著名的指揮家伯恩斯坦(Leonard Bernstein)有一句名言: 一首流行曲在被加以即興演奏之前, 仍然不算得是爵士音樂, 這也就是整個爵士音樂的核心問題「即興變奏」, 請記住我說過爵士音樂是演奏者的藝術多於作曲者的藝術<sup>30</sup>。此外爵士樂也拾取了十一世紀就出現的對位與和弦手法, 在民間表演中大量地應用。

很不幸地, 台語流行歌曲的老媽, 就是來自歐洲、非洲、拉丁美洲在新大陸匯集的混雜血統的爵士樂。這卻是陷於後殖民、殖民、移民地位觀念爭論不休中的理論家們對音樂學淵源一直忽略的環節。

### 3. 台灣流行音樂的後娘 —— 新奧爾良與江戶

爵士樂(Jazz)的源頭很龐雜, 血統繁贅, 裡面有歐洲古典音樂旋律與和聲元素, 有非洲、拉丁美洲、加勒比海諸島、波里尼西亞等地的節奏, 美國黑人民間宗教音樂的形式, 美國中、西部與西南部發展出來的散拍樂(ragtime)風格等, 不一而足, 它的誕生紮根在美國南部的黑奴文化、社會與種族環境裡。

但是新奧爾良(new Orleans)卻可以說是爵士樂的搖籃與育嬰室。這個城市在地理上、經濟上、人口上與社會上的因素, 蔚然成為一種文化氣候, 特別有

---

<sup>28</sup> 魯特琴(Lute)一種早期抱在身上演奏的撥弦樂器, 也是吉他(guitar)前身, 形狀較吉他古典, 背部呈瓢狀橢圓形, 音響共鳴較差, 後來被西班牙人改良為吉他後方便攜帶, 也較普及於世。

<sup>29</sup> 請參閱張己任《西洋音樂風格的演變: 中古至文藝復興》, 1983, 頁 95, 台灣商務印書館。

<sup>30</sup> 請參閱 Bernstein, L. 1955 年 10 月 16 日所發表廣播文本〈爵士音樂的世界〉, 本文收錄於 Bernstein, L. 1972, 《音樂欣賞》, 林聲翕譯, 今日世界社出版, 馬尼拉, 頁 94。



利於像爵士音樂這類「都市性」民間音樂的崛起(Chase, Gilbert. 1975: 162)。美國在開拓新大陸時期，從西非連哄帶騙拐掠了許多無知的黑人到新大陸當黑奴，且多數在南方富裕的地主家中世代為傭，過著悲慘受壓榨的生活，到高舉解放黑奴的內戰結束後，南方地主及既得利益者放棄特權，多數的中產階級也在變亂中，另謀出路，在戰後期間來自歐洲的樂器如小喇叭、伸縮喇叭、黑管、號角、鼓、低音鼓、鋼琴、銅鈸、吉他、低音貝司等，許多獲解放的黑人們有機會以他們自己的方式來演奏這些樂器，有些受過雇用家庭教導小時候有古典音樂基礎，但是沒有太深入的跨進過古典音樂門檻，所以演奏起來便形成他們自己的特殊風格，首先是銅管樂隊作為送葬及喜事禮樂之用，尤其是在街道上演奏緩慢的輓歌、讚美曲或靈歌特別具有一定的樂風，當棺材入土後，樂隊在回程都會演奏一些氣氛愉快的樂曲，送葬隊伍隨樂起舞，形成美國都市黑人音樂的特色，這股風潮逐漸蘊釀成流行潮流，年輕的黑人樂器玩家們便在這股社會氣氛下形成很「熱」音樂風格，通常由一套大鼓配上腳踏板和小鼓中鼓組成一個人演奏的複雜節拍套鼓(後人稱為爵士鼓)，搭配一把低音撥弦大提琴，一把吉他、以及小號、伸縮喇叭，外加其他樂器便組成一個小樂隊，經濟實惠，很適合在都市中的酒館、俱樂部、餐廳、舞廳演奏娛樂嘉賓，一時光芒四射，成為都會中熱門的休閒消費活動場所的娛樂，這種音樂發展到 19 世紀初，深為美國年青白人青睞，也因為錄音及唱片生產技術誕生，爵士樂適逢其時，許多爵士樂手如 Joseph King Olive、Louis Amstron 等留下許多爵士音樂唱片，風靡全美國，30 年代更隨著幾個跨國唱片公司如英國百代(Pathe-EMI)、美國廣播公司、美國勝利唱片、美國哥倫比亞唱機公司(Columbia Phonograph)、德國林德斯壯(Lindstron)、日本勝利(Nippon Victor)、德意志留聲機公司(Deutsche Grammophon Gesellschaft, DGG)等新崛起的唱片企業傳播到世界各國去，包括日本、上海、台灣等地方，東京、上海租借、台北、紐約、巴黎、羅馬、米蘭、倫敦等都會幾乎同步進入這個新世界音樂的殖民領域，從殖民關係來說，爵士樂以及後來興起的搖滾(Rock & Roll)的製作技術、市場佔有、傳播灌輸、行銷技術等東方所有接受新世界音樂的國家，都是西方音樂科技革命下的殖民地，即使身為殖民帝國日本，更是深受美國爵士音樂殖民最深化的國家。Andrew F Jones 在《留聲中國》中不客氣地指出：

唱片工業一開始就縱橫全球，所以像樂濱生<sup>31</sup>開的「東方百代」，就不僅

---

<sup>31</sup> 樂濱生(Labansat)，法國人，在 20 世紀初於上海西藏路設了一個戶外攤位，用留聲機放唱片給路過的好奇中國人聽，以收取小費，之前做過戲院裡放映西洋鏡師傅，他放留聲機中「西洋人大笑」的唱片，一次收費一毛錢，竟然獲利可觀。1908 年他靠自己賺的錢開了一家唱片公司，掛名法國百代唱片公司(Compagnie-General Phonographique Pathe-Feres)，後又改為「東方百代」(Pathe Orient)，是上海最早的洋人唱片公司。

是「先進歐洲技術輸入落後殖民邊陲」的一則事例而已。唱片工業之得以成長、興盛，端賴其於國際市場(還有其於國內少數民族暨移民市場)之投資、倫敦、紐約於殖民現代性涉入之份量，和上海、(印度)加爾各答一類的城市，應該是等量齊觀的(Jones, 2001；2003：84)。

Jones 之沒有把台灣列進去，是因為台灣正處於日本殖民管轄的領域中，台灣也沒有在這個新世界音樂殖民運動中缺席，而成爲帝國日本轉殖民台灣的二手次殖民侵略地，首先日本唱片商柏野正二郎在台灣經營第一家唱片公司「古倫美亞」，早期以民俗樂、歌仔戲、亂彈、四平等音樂爲主，銷售不佳，直到上海聯華影業 1932 年《桃花泣血記》在台上映搭配宣傳推出電影主題曲由「古倫美亞」灌錄唱片發行大賣，新形式的流行音樂市場誕生，從此各種唱片公司應運而生，日商勝利唱片公司也插足進來分一杯羹，唱片製作方針修訂爲從大眾生活中找素材，將音樂落實於民間，且切中流行腳步，不但企業能夠獲得豐厚的利潤，也會得到社會大眾的關心與喜愛，藝術大眾化才能打破長久以來歷史所造成的市場偏差(灌錄古典戲曲、民謠)，當然古典戲曲、民謠市場有一定的成熟度，也有穩定的市場胃納量(至今一直如此)，不過其銷售成績絕不能與流行音樂逐漸敞開的市場潛力相比，而且在市場背景上，也就是台灣自古就是個對外敞開的市場與生產環境，工業、農業以及都市化的腳步一向就比移民母國內陸要來得快速，都市化的環境成爲流行音樂孕育的溫床，也是台灣現代市場誕生的條件。

台灣流行音樂的輸入國有很大部份來自殖民母國日本，30 年代唱片市場剛孕育出來時輸入的是「演歌」(Enka)，演歌這個名詞經常被等同於日本古文學的基礎「和歌」視之，這是文化研究者的中心思想與方法，對於日本人來說，兩者之間有一條臍帶相聯，但是當它輸入台灣成爲殖民文化的根源之一時，其對台灣流行歌曲的影響是透過日本文學及流行音樂輸入，讓台灣流行音樂吸收日本「和歌」文化的精髓，此外台灣最直接的文化根源還是來自唐山學者隨著移民傳遞過來的漢學詩歌。和歌是日本古典文學的傳統有如中國古典文學中的詩、詞、曲牌，其演化過程從公元 620 年日本第 33 代古天皇的聖德太子開始蒐集、記錄、編纂古代傳說、神話、風俗習慣，到公元 712 年第 40 代天皇學者太安萬侶整理成文所完成的《古事記》中，保留了不少日本古歌謠曲，以及後來又編纂的《日本書紀》所記錄的古歌謠曲開始，至今的和歌、俳句等，傳承了大和民族的音樂文化精神，也是大和民族文學傳統。

「演歌」是日本明治時代施行維新變法，廢除幕府制度還政於朝廷(天皇)，約明治 16 年(1883 年)左右在福澤諭吉、大隈重信等人鼓吹下社會風氣日漸開放，民主及民權思想急速抬頭，於是街頭出現一種唱歌的人，他們將當時的政治或社會現象，寫成歌詞或譏諷時事或抗議不公，親自在街頭演唱這歌曲，並將印

好的歌詞賣給圍觀的群眾<sup>32</sup>。此時的歌謠曲調簡單通俗，方便傳達意義如《壯士節》、《書生節》(節：即曲調之意)，頗為流行，到明治末年(1917)左右，加入小提琴伴奏後，曲調更為動聽，遂有民謠、民間樂師陸續加入，一時成為時尚。1920年代以後唱片工業隨著日本對歐洲通商貿易引進來，這種原意諷刺政治及時事的歌謠成為唱片製作的主流，並且逐漸脫離原先的政治因素，轉向人生悲歡離合、喜怒哀樂、世情冷暖、男女相思、愛恨情仇的主題，充實了文學與藝術的內涵，反而曾增加了歌曲的厚度及震撼力。著名的演歌作曲家、歌人如古賀政男、美空雲雀、崛內孝雄、市川昭介、弦哲也、森進一、麻生香太郎、新井利昌、鈴木淳、笠置靜子等，都為演歌史填入一筆的重要人物。於是作為日本政治、經濟中心的江戶(東京)就成為演歌成長的溫床。從西方引進來的小酒館與日本家庭式的小餐館結合後，在街頭巷里中，出現了許多提供中產階級上班之餘流連忘返的小酒廊卡巴萊(cabaret請參閱註 1-2)，成為培養時尚小樂隊的地方，這種小樂隊不是三弦配手鼓演出的能劇或和歌演奏，而是吸取美國傳入歐洲的爵士樂形態的小形(室內樂)樂隊，只不過這種室內樂隊的樂器不是古典音樂的小提琴、中提琴、大提琴與鋼琴，而是吉他、倍低音貝司、小喇叭、伸縮喇叭、以及其他薩克斯風、黑管、橫笛等。換句話說，演歌除了歌詞與語言傳承自日本本土傳統文化血脈之外，樂隊形制、音樂技巧(編曲、演奏)、表現手法(演出)、樂理(旋律、節奏、和弦)、場域特徵(都會)等元素，則來自西方白人殖民帝國的現代新奧爾良傳統。康拉德·希諾考爾、大衛·勞瑞和蘇珊·蓋伊三人合著的《日本文明史》(A Brief History of Japanese Civilization)中談到流行文化，有一段話描繪得最傳神：

20世紀20年代，一股西方文化潮流席捲了日本社會生活的各個層面，日本民眾的生活方式、飲食、住房意及穿著等方面，都受了西方文化的深刻影響。在東京和其他一些大城市當中，情況也是如此，…在日本銀座大街的路上，那些來來往往穿戴著最新外國款式服裝和首飾的「摩登男」與「摩登女」們，可能正是去參加爵士音樂會或是去看電影。…朋友們之間開始在咖啡廳裡聚會，而一個年輕小伙子在尋找舞女跳舞時，無論是美國佛羅里達州的歌廳舞女還是日本東京舞廳裡的舞女，都可以同他跳同一種最新的舞步(康拉德·希諾考爾、大衛·勞瑞和蘇珊，2008：214)。

已經傳神地把新流行文化在東京的情形敘述得淋漓盡致了。

#### 4.斯德哥爾摩式的決裂城市 —— 上海

台灣的流行音樂結構並非純粹由日本輸入，有部份也來自一個提供日本軍國主義遂行殖民大夢的舞台 —— 上海。

李歐梵在著作《上海摩登 —— 一種新都市文化在中國》中分析了上海淪為殖

<sup>32</sup> 請參閱謝鵬雄，《日本物語》，2006，頁28，台灣商務印書館，。

民城市的意識形態時，以三點道出上海「殖民化戲擬」現象：

1. 上海作家帶著喧嘩西化色彩，但他們從不曾把自己想像為，或被認為是因太「洋化」而成為「洋奴」。2. 雖然上海有西方殖民存在，但他們作為中國人身份意識卻從不曾出過問題。3. 儘管上海居民在現代性面前也有焦慮和迷茫，但他們是歡迎以具體的「機械化」形式到來的現代性(李歐梵，2001：326)。這三點敘述後面隱藏著鮮明的「上海」作為一個西方列強殖民城市在 1930 年代的象徵性，對於以結果論看歷史的人來說，1930 年代是上海與世界最先進城市同步的中國城市。事實上上海的現代化設施早在 19 世紀中葉就已經開始進入租借區，比如說 1856 年建立首條西式街道，1856 年首次供應煤氣燈，1881 年開始有電話，1882 年開始使用電報，1884 年設置自來水管線，1901 年第一部汽車進入上海，1908 年電車線路建立，1948 年設置首家銀行，西方人視上海為被帝國寵壞的孩子(Spoilt Children of Empire<sup>33</sup>)。由於列強殖民經驗，使得上海的生活萬相成為中國經濟與政治現代化的標籤；表面上現代化都會城市世界性的公共構造和空間基礎，結合其對上海外國居民和中國居民日常生活的潛移默化影響形溯的成果，實質上也為現代化與殖民化衝擊的中國新貌繪製了一張大眾文化地圖。

形容上海的流行音樂版圖莫不以「十里洋場」最貼切。洋場是針對上海獨有現象創造的新名詞，香港商務印書館所出版的《漢英詞典》(1979)中解釋「洋場」為：受外國冒險者侵擾的都會，常指解放前的上海，而詞句「洋場惡少」指當時摩登都會裡的年輕惡霸，所有最新穎(通常也指最舒適、最尊貴的享受)的地景包括外灘、百貨大樓、咖啡館、舞廳、公園、跑馬場、遊手好閒者等大目標裡面，正漂移著形形色色摩登與浮華的「異域的誘惑」<sup>34</sup>，這種被粉飾的頹廢風格在美國城市成為「爵士樂時代」和「咆哮的 20 年代」典形象徵<sup>35</sup>，其中最具浪漫與墮落風格的地方是歌舞廳、卡巴萊和舞廳是上海入夜最動人的面貌，歌舞廳裝飾華美，經常有歌舞表演，主要是外國人光顧的地方，舞廳與卡巴萊則只有一支小樂隊，一些伴舞女郎，1936 年左右上海的卡巴萊和類似場

---

<sup>33</sup> 請參閱魏白蒂(Betty Peh-t' I Wei)《老上海》(Old Shanghai)，香港牛津大學出版社，1993，頁 31。尼古拉斯·克利福特(Nicholas R. Clifford)《帝國被寵壞的孩子：上海洋人和 20 年代中國革命》(Spoilt Children of Empire: Western in Shanghai and the Chinese Revolution of the 1920s)，Hanover, N. H. Middlebury College Press, published by University Press of New England, 1991, p3.

<sup>34</sup> 請參照李歐梵，《上海摩登——一種新都市文化在中國》2001，頁 15，毛尖譯，北京大學出版社。

<sup>35</sup> 同前註 34，頁 15。

所約有三百家<sup>36</sup>，這些場合中隨時可聞到快樂、杜松子酒(Gin)、爵士音樂還有永不止息的慾望，外國人和有錢的中國人經常出入那些頭等舞廳和卡巴萊，像華懋公寓頂樓、國際飯店的天台、百樂門戲院和舞廳、大都會花園舞廳、聖安娜、仙樂斯、洛克塞、維娜斯咖啡館、維也娜花園舞廳、小俱樂部等，它們傳奇般的聲名也在中國的文學想像裡永遠地留下了印記<sup>37</sup>。上海不僅是西方與東方摩登文化都會的櫥窗，也是爵士音樂的重要哺育所，尤其是夜總會和卡巴萊，到處充斥著爵士樂，素有「爵士樂手的第七重天」、「東方的巴黎」、「爵士樂的麥加」之稱，美國作曲家Claude Laphem說過一句話：就爵士樂欣賞能力而言，還遠勝過真正的巴黎，...並吸引了許多滿懷壯志的日本爵士樂手，以之為朝拜的聖地，一個個跑到虹口區的卡巴萊打工<sup>38</sup>。

30年代的上海公共租借可以說是全世界最奢華的亞洲都會之一，全世界各跨國公司都在上海做生意，什麼種族都有，如印度人、法國人、俄國人、美國人、英國人、非裔美人等，一家一家逛不完的夜總會、舞廳、咖啡廳，許多爵士樂手聚集在此討生活，讓上海成為民國時代的音樂場域，各種音樂的基因在此逐漸孕育出來，藉著大眾傳播媒介(電影、收音機、印刷物)傳播出去，也為這片聲音和技術所塗抹出來的繁茂勝景，勾勒譜系<sup>39</sup>。1930年代上海的音樂發展所蘊涵的殖民現代性景況Andrew F. Jones形容得淋漓盡致：

中國1930年代流行音樂說不上是發展成型的音樂形式，而比較像是斯時斯地所特有的複雜殖民階級體系，於其疆界內所進行的音樂、技術、金錢、語言、種族等方面之交流。也因此傾聽當時之中國留聲時，特別是同時有多國殖民的「條約口岸」(treaty port)喧嘩的眾聲交響，應該可以就中國的「現代性」還有歐美式「現代性」內蘊之「殖民核心」(Jones, 2001: 9)。而因應時代潮流的「純華語流行歌曲」也在此時假借爵士音樂的簡便形態，由音樂人創造出來，典型的代表性人物黎錦輝，他是音樂老師、作曲家，他將美國的爵士音樂、好萊塢電影配樂、中國民間音樂融於一爐創立了所謂「時代曲」，也就是華語流行歌曲的老祖宗，又經過唱片大量複製，逐漸修正為符合大眾口味的市場，慢慢形成以心情抒解、取悅大眾的優美略帶感傷的流行品味

---

<sup>36</sup> 請參照李歐梵，《上海摩登——一種新都市文化在中國》2001，頁28，毛尖譯，北京大學出版社。

<sup>37</sup> 同前註36，頁30。

<sup>38</sup> 請參閱 Jones, Andrew F. "Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age" 《留聲中國：摩登音樂文化的形成》，2004，頁1。

<sup>39</sup> 同前註38，頁7。

風格，廣受歡迎而匯為爾後不可竭止的潮流。

雖說台灣已經是日本轄下的殖民地，但是在蘆溝橋事變尚未爆發之前，知識份子以及商人因業務及求學的關係，仍然會來往於大陸與日本之間，尤其是電影初誕生的時代，中國大陸的電影經常會經由電影商引進台灣，而且閩南語流行音樂的誕生也是因為一部大陸的電影催化才正式君臨台灣市場。1932年上海聯華影業公司製作的黑白默片《桃花泣血記》來台放映，默片需要辯士(解說人)，因此特別商請當時的辯士詹天馬擔任解說員，詹天馬特別為劇情寫了歌詞，並交由王雲峰譜曲，請樂隊在街上演奏宣傳，由當時相當紅的歌星純純<sup>40</sup>主唱，後來古倫美亞唱片公司(原灌錄歌仔戲及民謠為主)將這首歌曲灌成唱片應市，獲得市場激烈的回應，《桃花泣血記》大紅特紅，從此這種風格的音樂成為台語流行歌曲的主要樂曲編制。

台灣早期流行音樂樂隊編制傳承自日本的習性，而日本的編制則仿自美國的爵士樂隊編制，由一組套鼓(爵士鼓)，配合一把倍低音大提琴(以撥弦方式演奏)及一把吉他、一抬鋼琴、一把小喇叭、一把伸縮喇叭，有時會加入薩克斯風或中音黑管為基本編制，是典型的爵士音樂編制，後來廣為民間大眾音樂承襲，在上海、東京等大都會區的舞廳、咖啡館、卡巴萊、夜店等處演奏以娛顧客，由於這種樂隊編制，倍低音大提琴演奏低音部的 BASS 定下音樂部份的節奏基底，一把吉他當作主奏，鋼琴則演奏和弦及襯音伴奏以豐富歌曲的旋律，小喇叭、薩克斯風或黑管等通常擔任主奏(solo)如前奏、間奏、尾奏等，強化旋律線的銜接部份，主唱則演唱主旋律，如此每個樂器在對位法原則下各司其職，可以很自由地在主旋律下穿插即興式的技巧，讓流行音樂在充滿自由、舒適、流暢的氣氛下展現出來，它與古典音樂的嚴肅性格截然不同，又借助機械大量複製後供應廣大的大眾市場，讓普羅大眾得以欣賞成為 20 世紀新興的都會音樂糧秣。

## 5. 東方原生文化大位移(dislocation)<sup>41</sup> —— 上海、東京、台北、香港

19 世紀發展出來的全新大眾傳播工具因為電晶體的發明，包括留聲機、錄音機、電影、廣播、唱片配合已經進展了三百多年的印刷術，讓整個世界產生前所未有的聽、視覺文化衝擊，西方如此，東方也是一樣，只不過西方配合船堅礮利以殖民帝國的姿態掌控著科技霸權君臨這個被視為弱勢、未開化、低等、

---

<sup>40</sup> 純純原名劉清香，1914 年生，父母以擺攤賣麵為生，13 歲時加入歌仔戲班學習，天生好嗓子，成為當家小生，首次唱紅《桃花泣血記》成為台灣第一位流行歌曲歌星。

<sup>41</sup> 原生文化大位移語出 Jones, Andrew F.《留聲中國：摩登音樂文化的形成》2004，頁 16。

原始、不進步、不文明社會，同一件器械如照像機、留聲機等也可以被視為西方技術優越、東方落後無知的符號，西方憑其先一步的技術霸權在東方橫行，而東方社會則在衝擊中欣然接受，卻又警警扭扭的融入其間<sup>42</sup>。說穿了其實這衝擊在歐洲、亞洲、巴黎、上海、香港、東京、紐約幾乎同時並行的，而機械複製的工具集中在殖民強權和跨國資本主的手中，隨著殖民腳步傳入殖民地，導致某些類型的原生文化生產暨文化權威，出現大位移<sup>43</sup>的現象，在中國及日本的傳統社會音樂各自都在同一種文化源流(儒、釋、道)中，基於不同的民族性與地理位置，產生類似的兩種大眾音樂系統，一是「演歌」，一是「黃色歌曲」(即上海黎錦輝所創造的流行國語歌曲前身)，共產黨打贏內戰後，認為當時的黃色歌曲有害社會善良風俗而予以禁絕，使得國語流行歌曲轉移到香港及台灣，戰前台灣則因技術霸權掌握在日本帝國手上，因此 1930 年代的流行歌曲游移在演歌與改良的唐山民謠體系中間。無論三種流行音樂「日本演歌」、「中國黃色歌曲」、「台灣流行音樂」各有不同面目，但從混融(hybridity)過程的文化、歷史學及音樂學觀點來說上海與東京比較相類似，而台灣則有些特別。

且從上海對於新時代曲的稱呼「黃色歌曲」說起，1842 年中英條約打開五口通商，廣州、廈門、福州、寧波、上海，南北銜接成為西方貨品集散地，西方商人在兵艦支持下像章魚一樣盤踞著這些口岸，蔣夢麟在著作《西潮》中對中國清末到民國的變化下了一道註解：機械發明進而導致政治改革，由於政治改革的須要，我們開始研究政治理論，政治理論又使我們再度接觸西方哲學。在另一方面，我們從機械發明而發現科學，由科學進而了解科學方法和科學思想<sup>44</sup>。中國早期靠機械複製的大眾音樂技術仍然掌握在西方跨國公司手上如美國勝利留聲機公司(Victor Talking Machine Company)、留聲機公司(Gramophone Company)、法國百代(Compagnie Phonographique Pathe-Freres) 都是此時開始於全球擴張的跨國音樂企業，與全球帝國主義勢力合流，將殖民觸手行向拉丁美洲、俄羅斯、中東、亞洲各殖民地，上海公共租借地就是這些企業生根繁植之處，而現代都市文化的興起與這些跨國企業的蓬勃關係密切，首先法國百代在上海成立「東方百代」(Pathe Asia)，建壓片工廠，成為亞洲音樂產銷中心，也是中國流行音樂的培育者，也是將西方音樂包括古典音樂、爵士音樂向中國推介的主要企業，在戰後東方百代庫存有超過八萬張唱片因長年保存不當而受損無法復原。1920 年代末期一位中國音樂老師黎錦輝匯整了爵士音樂的配制、古典音樂編曲法、傳統民謠小調的內容以及上海都會那種奢靡、頹廢、海派情

---

<sup>42</sup> 請參閱 Jones, Andrew F. 《留聲中國：摩登音樂文化的形成》，2004，頁 14。

<sup>43</sup> 請參閱 Jones, Andrew F. 《留聲中國：摩登音樂文化的形成》，2004，頁 16。

<sup>44</sup> 參閱蔣夢麟，《西潮》，1986，頁 22，立大出版社，台南市。

色符指的需求，首創新的口語化的流行音樂演出形式「時代曲」，以唱片發行形式創造了大量消費市場，遭到五四學者、左派文人、極右保守勢力的抨擊，正如當時逐漸流行起來的「海派文學」極盡誇張淫賤形式，被批為「黃色歌曲」，許多大眾媒介型的歌女就在 1920 年代末期崛起，1930 年代掀起首波高潮，成為上海文化產業的焦點。代表性歌星如姚莉、張露、吳鶯音、周旋、王人美、李香蘭、白光、聶耳(後來成為左派歌手)、龔秋霞、嚴華、姚敏、黃飛然、梁平、白虹等歌星們，是上海(1920~1949s)以黎錦輝為主「殖民地雜燴美學，招來聽眾的手法同樣要對大眾媒介內含之商業互動」<sup>45</sup>的流行音樂主流。到 1950 初即遭中共完全禁絕，這些歌星、製作人逐一流落到台灣及英國直轄殖民地香港。

當台灣從戰後廢墟艱辛地站穩腳步那 30 年間，香港靠英國殖民政權的庇護，成為失意的上海「黃色歌曲」和國語歌舞片重心，黎錦輝被冠上「黃色音樂販子」、「黃色歌曲之父」與腐敗、淫穢劃上等號，在 1967 年文化大整肅中身亡；而他所遺留下來的音樂種子卻在香港與台灣發酵成為戰後華語流行歌曲大本營。台灣戰後才脫離日本帝國殖民掌控，日本半個世紀所培植的台語歌曲在 1937 年皇民化運動受壓制終於獲得解脫。國府統治時期的市場發展，台語歌壇狀況仍然與上海早期極為類似，從淡水河畔露天歌場開始，到歌廳興起，不論是廣播電台或電視，我們依稀看到上海的影子<sup>46</sup>，其實這種讓人覺得類似的假象，等同於受到西方文化後殖民，亞洲各地區處於掙扎與接受矛盾下所形成的原生文化大位移(dislocation)現象罷了。台灣整個市場分佈狀況，殖民市場仍然擁有在地人民的消費忠誠度，隨著國府遷移過來的新移民則全力放在上海國語時代曲上，全新的市場與舊的所謂「台灣演歌市場」截然區隔，完全沒有交集之處，直到新一代「戰後嬰兒潮」出世及其消費能力展現，則呈現重疊與整合的態勢，這又是另一番局面。

台灣新一代戰後嬰兒潮成長期間受三個大眾音樂潮流衝擊，一是殖民時期遺產「台語演歌」，一是「上海時代曲」餘緒，另外是直接來自新大陸的「美式搖滾」。名稱劃分得很清楚，其本質交疊之處甚為鮮明，以簡表列之：

---

<sup>45</sup> 請參閱 Jones, Andrew F. 《留聲中國：摩登音樂文化的形成》，2004，頁 23。

<sup>46</sup> 請參閱劉國煒《金曲憶當年：懷念的國語流行歌曲》，1999，頁 7，華風文化事業有限公司，宜蘭市。



表四：台語演歌、時代曲、美式搖滾三大音樂風格的血脈關係表

台語演歌、時代曲、美式搖滾三大音樂風格的血脈關係表				
項 目	基本音樂元素	形式傳承	傳 承 譜 系	備考
時代曲	西方 12 音階	上海爵士	融合爵士樂、中國俗樂形成的曲風	
美式搖滾	西方 12 音階	南方爵士	融合爵士、民謠、都市創作形成新搖滾	
台語演歌	西方 12 音階	日本演歌	融合爵士、台灣俗樂、和歌傳統形式	

台北所發展起來的戰後台語流行歌曲，表面上好像直接傳承自日本演歌風，其實都可以說同是西方殖民音樂在亞洲與俗樂產生衝擊下的混血兒，台灣所接受的音樂形態間接透過日本在地混融過程後傳遞過來的演歌形式，「台語演歌」這個稱謂仍然不很精準地詮釋整個戰後台語流行歌曲的要義，正如陳培豐所分析的日歌台唱有著許多民族、文化、地理、社會、政治、歷史等因素交纏情結，致使台灣人處於日本殖民時或後殖民時在類似中尋求因襲的動作，來表達後殖民社會的情緒；換句話說：要為台語流行歌曲作文化上的定位，不能以簡單的、短期的歷史概念來作為劃分依據，各種分類名詞繁多，意義也依派系觀點之差異而紛雜不一，但是以「移民與殖民的文化」落筆則是所有派系都同意的「最大公約數」。

#### 6. 土洋流行文化通用符號 —— 節奏的挪用(appropriation)

台語流行歌曲的節奏，其實也是全世界各地方流行音樂所用的節奏，早在 19 世紀末已經隨著殖民行動運行的爵士音樂流闖到地球每個角落。如果把當前流行音樂的節奏算進亞洲音樂中分析的話，則亞洲音樂的血統成份又要被稀釋掉很大一部份，不管日本的演歌或台灣的流行歌曲、華語歌曲或客家山歌、都會民謠等，當這些歌謠處於早期歷史階段中並沒有現代節奏元素，更遑論 2/4 拍、3/4 拍或 6/8 拍、4/4 拍所代表的意義，古典民謠、和歌、古雅樂、山歌等，大多數是一拍一拍進行，視情緒來改變速度以表現平和、寂寞或激昂的樂趣，直到爵士樂在美國興起那一段時間，世界各地方土生土長的節奏因素被挪用了，這種殖民優越性的挪用已經歷時 1 個多世紀，爵士音樂已經式微，但是這些節奏卻早已成功地國際化，讓爵士樂轉變成另一種面貌留存。

用身體的結構來比喻音樂三大元素，旋律是音樂的骨幹，和聲是音樂的肌肉，那麼節奏則是音樂的脈博；用人類精神的結構來比喻，則旋律是音樂的靈魂，和聲是音樂的形貌，節奏則是音樂的生命律動。從 1930 年代開始美國的爵士樂面臨了白人民間音樂家在都會中承繼爵士樂後加重其節奏及速度，創出的初期都會輕搖滾威脅，於是開始加入了許多節奏的變化，原創性的爵士樂，傳承自美洲黑奴在南方的「黑人靈歌」及「藍調」(Blues)，其音樂節奏充滿著憂愁與哀怨的慢板，甚至於靈歌的表現更自由，後來發展出比較規律的 4：12 三連

拍的藍調節奏，極具代表性，成爲爵士樂最能引起共鳴的地方，另外一種舞樂則發展出快節奏的 2：4 散拍樂(ragtime)，廣爲市民廣場快樂聚會時演奏供參與者跳舞之用，後來因爲其他城市興起如芝加哥、紐約等夜店的需求，許多新奧爾良的爵士樂手紛紛到這些新興城市去謀生，各自發展成稍慢的 ragtime，供爵士樂主奏樂器即興之用，形成風潮。

流行風潮充滿著集體魅力，像一陣風一樣，來得快去得也快，當爵士樂面臨都會白人搖滾的挑戰之後，便極思變化以吸引原來的樂迷，創造另一波新高潮，於是從大安地列斯群島(加勒比海)及拉丁美洲國家中去吸取其音樂的精華，翻開美洲的近代歷史，可以看到大安地列斯群島及拉丁美洲的文化發展路途充滿崎嶇的殖民混融痕跡：

除了具有美洲大陸印第安古老文化印痕外，曾長期受到歐洲(主要是西班牙)和非洲文化的雙重影響，由於拉丁美洲各國在政治、經濟、文化上都經歷過大致相同的發展道路，各國的民間舞蹈也具有相似的風格，同時又因社會及地理環境的差異，而形成了各地區獨具特色的舞蹈<sup>47</sup>。

最顯而易見的是這些拉丁美洲舞蹈音樂的節奏，很快地便被爵士樂挪用過來成爲其活潑充滿異國風味的色彩，由於節奏的改變，也使得散拍樂逐漸消失，大量的節奏變化讓爵士樂走進另一個世紀，戰後的爵士音樂與戰前爵士樂的面貌截然不同，因爲異國的節奏發揮了作用。也因爲如此美國興起另一種國際性的社交舞，又稱「國際舞」、「交際舞」、「拉丁舞」等，並迅速地發展成爲文明國家的社交活動舞蹈，小自家庭舞會，大至國際間的舞蹈比賽，甚至於成爲國際運動表演項目。它們的音樂節奏便發源於這些地方。

茲就當時流行於市場上作爲舞蹈音樂的幾種節奏來源說明如附錄四《戰後流行音樂節奏發源地說明表》。我們可瞭解由於資訊傳播工具發達帶動流行音樂及娛樂市場的蓬勃，台灣自始至終都未曾脫離世界性流行符號的侵略，隨時將這種發源於世界各國家民族的音樂元素吸收過來，進入日常生活的娛樂中，台灣的流行音樂也立刻挪用作爲本土的創作書寫素材。

## 六、論述主題：文化轉形期的眾聲喧嘩

以上所述的流行音樂節奏譜系，已將它種類來源與發展趨勢說明清楚，如果要爲後殖民音樂作論述，在節奏這個面相上，它的根源既廣且繁，其來自殖民地以及世界各國本土的民間，在殖民帝國被匯整成爲他們進行文化侵略的資產，擴散到世界各地去，也因爲有了錄音技術的發明及唱片工業勃興，機械複製技術發

---

<sup>47</sup> 請參照，〈拉丁美洲民間舞蹈〉《中國大百科全書——音樂與舞蹈》，1993，頁 354，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。

達，加上全球化的趨勢無可抵擋，今天全世界已然在生活意識形態上不自覺地跟隨著殖民帝國主義的價值觀在運作。亞洲淪為次殖民地——台灣一直追隨資本主義的殖民腳步亦步亦趨地前進，台語流行歌曲也充分反應出這個後殖民時代的文化，兀自在東亞狹窄角落中眾聲喧嘩著。



#### 第四節 文獻探討

對於台語流行歌曲的定位與文本推薦方面文獻，散見於各圖書出版及刊物上，大部份都附屬於台灣流行音樂、台灣民族音樂、台灣電影以及台灣社會學研究中一段不可缺的主題，片斷地敘述戰爭前後台灣民間社會吸收西方及日本流傳過來的殖民文化經過沉澱及融匯後，成為本土大眾文化中的一個主流，由於台灣的特殊政治背景，讓這一塊土地孕育出多彩多姿的文化特色。專注於後殖民論點切入的學術性研究就顯得較為欠缺，一方面也因為後殖民論述的開啓時間距今並不長，另一方面是因為歷經政權更易，在社會文化形態穩定之前易陷於禁忌區域，導致文本逐漸佚失，所幸近年來政風漸開，研究者開始能夠擺脫壓抑的無形牢籠，讓新一代的學術界樂於朝向隱忍時代的夾縫中，坦然去挖掘與鑽研，讓歷史的門扉從容開啓，豐富了後殖民學術的視野。李敏勇在《台灣歌謠追想曲》(莊永明著)的前序中說道：

人民與土地的聲息畢竟是不能任意長期壓抑的。隨著台灣自我重建力量的不斷展現，自我歷史的追尋像一扇一扇被封閉的窗的開啟：我們看到了被隔斷的影像；我們聽到了被隔絕的聲音；我們重新連結了許多原應是我們的卻仿佛與我們不相連的歷史(莊永明，1999：4)。

台語流行歌曲的誕生與繁衍已將近一個世紀，在二戰前後不管是日本殖民或國府治理的後殖民國期間，甚至於音樂血脈所傳承五百年來各個殖民母國統治間所遺留下來的許多隱晦的破碎元素，從來都沒有改變其書寫內在壓抑的靈魂，這是生活在這一塊土地上的人不可磨滅的文化記憶。

當前從後現代理念作為基礎研討戰後台語流行歌曲的文獻，由於八零年代之前所有理論幾乎都直接或間接受到美國式的實證主義研究方法的影響，美國社會學主流在戰後的研究方法以「理論的」和「經驗的」來區分研究課題，而採取實證主義之認識論立場為主，無形中窄化了理論的意涵，以致於台灣對於以後現代理論為根基的研究仍然十分貧乏，以歐洲社會學理論諸大師(如 Max, Weber, Durkheim, Parsons, Habermas, Giddens or Bourdieu 等)作為研究基礎的論述遲至 80 年代中期才漸漸有學者接觸及引進，葉啓政在著作《社會學和本土化》中有很確切的描述：

大體上，台灣地區對社會學「理論」潮流移值式學習，每十年可構成一個階段，而又可以 1980 年為主要分水嶺分成兩大大段。前段的特色是美國社會學理論基礎為主導，而後段則以歐洲，尤其是德國與法國的現代社會思想為重心(葉啓政，2001：84)。

台灣戰後赴國外學習的留學生又以美國為大宗，因此在社會學理論上緊貼著美國社會學發展潮流而走，比較重要的如康德、史賓塞等早期古典理論大師被引用外，幾乎都是美國理論的天下。1970 年代台灣經濟開始起飛，不斷地朝向國際化門戶開放為努力方向，至今仍然持續地維持成長的態勢，現代化表面呈現的

「共相」仍然一步一步地打破自身文化傳統的嵌制，而台灣自古就處於特殊的殖民與移民交互統治的邊陲處境，它的國際性敏感度也比保守的內陸國家來得開放，高度都市化、環境污染、工業化等優勢已然超過移民之來處甚多，然而背後深沉的複雜意識型態，卻不是簡易的實證表相可以清楚界定的，80年代以後從歐陸回來的留學生才逐漸大增，歐陸社會學大師們的思想也逐漸引進，成為今天百花齊放的情勢，馬克斯或馬克斯主義遂由過去受到政治禁忌的限縮，逐漸突破那一層神秘的籬籬，今天已進入 21 世紀的前 10 年，就台灣本地以及中國大陸相關翻譯出版品已經漸臻齊整，也為後現代理論打開一條研究的道路。

在這個自由開放的時代，已然百無禁忌的可以讓進行社會學理論研究本土化，相關的各種議題在各個學門中開出璀璨的花朵，但是有關的台語流行歌曲的理論化，仍處於歷史學的資料匯整及在小題旨上作深入挖掘的試探，當前國內這方面的相關論述大概分述如下：

#### 一、以匯整資料輕輕碰觸到「後殖民」的論述居多，說明如下表：

表五：台語流行歌曲歷史學匯整關聯後殖民議題的論述文本表：

台語流行歌曲歷史學匯整關聯後殖民議題的論述文本表				
作者	性質	論文名稱	內容簡述	備考
黃裕元	碩士論文	戰後台語流行歌曲的發展 1945~1971	1945 年至 1971 年間台語流行歌曲以背景環境、發展實況以及內容變遷，與戰後至 1971 年間台灣社會、音樂文化情況介紹。	2000
于靜文	碩士論文	歌與時代 —— 台灣流行訊息歌曲之語藝分析	探討流行歌曲在台灣大環境現象展現反映或批判社會、政治、文化等狀況與自我反省，檢視、分析創作者如何以歌表意，以及剖析創作者的創作動機。	1995
吳國禎	碩士論文	論台語歌曲反殖民的精神	從台語歌謠反映現實生活的文本，在不斷變動中受到殖民者壓制、審查、禁絕等手段下，以消極反映、積極記錄時代現狀探索內在的反殖民精神。	2005
關向君	碩士論文	「蕃薯詩社」與「蒼芒花台語文學會」之研究	對本土語言社團中純文學組織的「蕃薯詩社」與「蒼芒花台語文學會」的文本，探討六大主題：包括「台灣意識」、「土地眷顧」、「政治批判」、「社會關懷」、「故鄉思情」、「親人憶念」等。	2009
蘇顯星	碩士論文	戰後台灣文化政策變遷歷程研究	以動態、結構的觀點，探討戰後台灣文化建設與政策發展的變遷過程，檢視台灣文化特	

		—— 歷史結構分析	殊背景以及戰後的發展狀況。	
王櫻芬	期刊 文章	戰時台灣漢人音樂的禁止和復活：從 1943 年台灣民族音樂調查團的見聞為討論基礎	探討 1941 年日本統治台灣末期實施皇民化政策趨緩後，日人一方面對台灣音樂進行負面統制，一方面又在第二放送局播放台灣音樂，讓「新台灣音樂」運動幾乎有擴大全台灣的趨勢。	2004
陳其澎	文化 研究 學會 2003 年年 會論 文	”框架”台灣：日治時期殖民現代性的研究	作者引用 Timothy Mitchell 的殖民埃及，傅科(Foucault)的生物政治(Biology politics)的觀念進行對日治時期殖民現代性的描述，包括輿圖建構、輕便鐵路建設、水利建設、博覽會、皇民化教育等研究分析，解讀與闡明日治時期殖民現代性中各式隱藏性意涵。	2003
陳培豐	期刊 論文	從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像 —— 重組「類似」凸顯「差異」再創自我	以國語演歌、臺語演歌、日語演歌等三種風格相似的臺灣都會民謠創作歌曲在戰前與戰後互相交纏的現象，交叉類比後突顯出創作者在層層複雜的社會環境下展現出「類似」與「差異」的脈絡。	2008
黃裕元	著作	台灣阿歌歌：唱歌王國的心情點播	詳盡地敘述台灣戰前、後流行歌曲史料分析之外，還將文本內部所蘊涵的鄉愁情結、外來殖民者視角、本土感情、新國家悲壯意識等脈絡。	2005
莊永明	著作	台灣歌謠追響曲	完整地呈現出戰爭前、後閩南語歌曲發展之歷史、社會、文化視野，記錄了深入的史實與重要資料。	1999
楊克隆	著作	台灣歌謠欣賞	以歷史的視野，洞悉台灣當權者操控音樂，達成其鞏固政權的目的；而反對運動者，如何突破當局對音樂的層層操控，進而利用音樂去凝聚社會改革的力量探析戰前與戰後音樂文化的殖民與反殖民思潮。	2007
楊麗祝	著作	歌謠與生活 —— 日治時期台灣的歌謠採集及其時代意義	從歷史文化層面探索台灣歌謠以及其內蘊，經由歌謠採集的記錄，針對文學、語言學、音樂、史實等角度切入，為台灣這一塊出自殖民體制的土地上，所遺留下來的音樂	2000

			文本揭示的社會意識。	
郭麗娟	著作	台灣歌謠臉譜(鄭恆隆合著)、寶島歌聲	具體地以採訪及記錄台灣流行音樂創作者的生平及其歌曲創作，內容詳盡。	2005

二、以台語歌曲抽取政治、教育專題為主題的研究明細，如下表：

表六：以台語歌曲抽取政治、教育專題為主題的研究明細表

以台語歌曲抽取政治、教育專題為主題的研究明細表				
作者	性質	論文名稱	內容簡述	備考
林偉立	碩士論文	從文化霸權觀點論台灣政治變遷與教育政策之關係	透過葛蘭西文化霸權思想理論來觀查漢文化在台灣歷史環境演變過程中占主導地位之原因，探討對於台灣 5 百年來的政治、教育政策分別受到不同殖民國家的操控基礎，以及戰後的民主潮流沛然形成一股不可抵之勢，呈現出新的共識形態。	2006
賴美鈴	期刊文章	日治時期台灣音樂教科書研究	日治時期引入西方新式教育制度，相關音樂採用台灣總督府編纂教科書與日本內地教科書相比較，除承襲日本特色外，還包含台灣本土題材，對於台灣音樂教育的西方化與日本化有重要的影響。	2002
彭懷恩	著作	台灣政治變遷四十年	採用歐美流行的「國權理論」(State theory) 為途徑，探討戰後台灣統治當局如何因應內外環境的挑戰與危機，在政治及經濟兩方面的策略，對於台灣戰後四十年的社會變遷現象有深刻的剖析與呈現。	1987
鶴田純	碩士論文	1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》	作者是日本外籍學生，針對 1950、60 年代台語流行歌曲的黃金時代，閩南語歌曲以日本曲搭配台語創作的歌曲，除了反應當時的政治、商業、文化、社會、生活習性所交織的現狀外，也形成台灣在地文化的特質。	2008

三、以台語歌曲的女性意涵主題的研究，如下表：

表七：以台語歌曲的女性意涵主題的研究明細表

以台語歌曲的女性意涵主題的研究明細表				
作者	性質	論文名稱	內容簡述	備考

柯永輝	碩士 論文	解讀台灣流行音樂中的女性意涵	以男性的立場，立基於流行音樂作為社會的文化實踐，從台灣的流行音樂所反映出來的社會、歷史情境所顯露的性別意涵，藉著解構父權意識型態所構築的性別神話，為兩性構築新的性別認知文化架構。	1994
-----	----------	----------------	---	------

誠如葉啓政教授所言，年輕一代對西方理論的吸收，與早期被動的單向接受到後來主動的多元找尋，事實上即多少是貼著本土社會變遷之脈動的感動而進行<sup>48</sup>，對於台語歌曲主題的後殖民研究，當前尚為剛剛起步的階段，大多數研究者都側重在歷史學的蒐尋與探討，以 1980 年代以後歐洲古典社會學理論為基礎的研究畢竟尚在少數，如政治大學新聞研究所柯永輝的碩士論文《解讀台灣流行音樂中的女性意涵》。還有文化研究學會 2003 年年會「靠文化・By Culture」學術研討會，中原大學室內設計系副教授陳其澎發表之〈“框架”台灣：日治時期殖民現代性的研究〉引用 Timothy Mitchell 的殖民埃及，傅科(Foucault)的生物政治(Biology politics)的觀念進行對日治時期殖民現代性的描述，包括輿圖建構、輕便鐵路建設、水利建設、博覽會、皇民化教育等研究分析，解讀與闡明日治時期殖民現代性中各式隱藏性意涵。都是以創新的後現代理論為基礎的研究方向。至於其他相關研究台語流行歌曲的論述均在歷史學中尋找主題，也免不了地輕觸後殖民的台灣族群意識，這都是研究台灣文化不可或缺的資料。

本論文擬突破歷史學的大敘述性研究方向，以後現代理論大師傅科的考古學及系譜學觀點，來詮釋閩南語歌曲的混雜聲音、多元性意識、斷裂意指、模糊的主體自覺、複調敘事觀點、多聲部音樂結構、歷史的不確定性、宿命性的言說、時代的轉折、社會的矛盾與衝突、生活的多災多難等，這些存在於台灣交替不已的歷史轉折與文化離心力和向心力的對立下，以台語流行歌曲書寫為文本，在台灣脫離殖民帝國統治後又落入另一個再殖民母國的蹂躪，印證了巴赫汀「文化轉型期」的「眾聲喧嘩」核心內涵，呈現出一個移民與殖民的文化書寫拼圖。

<sup>48</sup> 請參閱葉啓政《社會學和本土化》，2001，頁 96，巨流圖書公司。



## 第五節 研究問題假設

基於上述諸項研究架構說明，本論文在進入主題陳述前，先設定兩個研究問題假設，並依次陳述之，研究問題假設敘述如下：

- 一、作為台灣移民與殖民的大眾文化書寫文本 60 年代台語流行歌曲，究竟表達了那些殖民想像的元素，為什麼以及如何表達？
- 二、台語流行歌曲於戰後二十幾年間，普遍地吸取了外來的養份與結構，在快速崛起的資本主義都會溫床中成長與茁壯，它究竟為現代大眾文化建構了那些既複雜卻又意象鮮明的文化書寫，成就台灣文化轉型時期的眾聲喧嘩？

下列分為兩個章節針對台語流行歌曲文本所呈現的「殖民想像」與「文化書寫」兩大主題所呈現的眾聲喧嘩表象面進行 60 年代台灣人的移民、殖民文化書寫中深層潛意識的探索。



## 第三章 殖民想像

在本論文第一章第五節「名詞解釋」中，已針對台灣戰後由國民政府失敗治理，以及日本較卓越的殖民統治遺緒交織出台灣人民對日本帝國主義的殖民想像意識，本章即針對殖民想像意識潛身在台語流行歌曲書寫語境中的元素予以摘擷出來分析說明之。

### 第一節 文本定位

本論文的文本是 1970 年代中期所印製一本百科大全式的歌仔冊，收錄了 551 首台灣 1930 年代開始創作至 1970 年代中期截止的「台語流行歌曲」，其內容以及背景已在本文第二章裡作了介紹，本章將針對本論文的文本與題目之關聯性作解說之外，並在各分題中以歷史學、考古學及系譜學概念對文本的內容進行三種層次的分析。

台語流行歌曲從 30 年代開始便以世界各種元素混融的模式呈現，儘管它的面貌以東方人的文化特質儲存，血液中不可否認地匯流著世界文化的基因，而培養它、孕育它的溫床是現代資本主義文明的溫床——都會。台語流行歌曲的主人翁——台灣人所面對的是一部「位移」<sup>1</sup>的歷史，台灣人的歸屬感一直在移民與殖民交替盤據的歲月中間擺盪，位移不像斷裂那麼決絕，位移的悲劇性在於兩者之間還留著連皮帶內的痛楚，台灣人血統有大部份標示著移民母國淵源，意識形態經過無數殖民國家的統治以及左近半個世紀日本的漂染，尤其是 1937 年「七七事變」後對台灣的統治由 1920 年代「內地延長」和「同化政策」轉換為「皇民化運動」作技巧性的銜接開始割斷台灣與中國的關係，更徹底地割裂移民的血脈，歷史中台灣人的意識一而再，再而三地在更換統治中飄移，每一次更動都以鮮血在變換的社會與土地上噴湧，這是台灣移民的原罪，是台灣庶民的悲愴。「位移」是台灣人意識中「差異」與「認同」的核心。

做為大眾文化的語言「台語流行歌曲」正如近代藝術家筆下的眾生生活萬象，尤其是都市趣味更揭示了流行音樂的生活取向，不管在現代文學小說、散文中可以隨手翻尋，在電影畫面片段中更是盈塞於眼前，許多現代攝影藝術家的攝影作品更能詳細地精描那種大眾視覺，真實而毫無掩飾，表面上無法靠著這些藝

---

<sup>1</sup> 「位移」(dislocation)，就生物醫學而言是指骨骼大位移(脫臼)，就地理學來說是指斷層，就歷史學來說，台灣的歷史是一個很恰當的比喻。本詞語出 Jones, Andrew F.《留聲中國：摩登音樂文化的形成》，2004，頁 16。

術視觸感受到面目模糊的移民歷史以及唯利是圖的殖民過客，如果在這些音符及詞句所描摹的生活圖像中浸淫夠久，便能一眼分出某些東西來自殖民元素，某些東西來自移民基因，整體的概念支撐著細節的描述，隨時可在流行歌曲的各種面目中摘採下來，這也是列斐伏爾(Lefebvre)所強調的日常社會生活與一般常識概念的「感知空間」(perceived space, *le perçu*)所陳述的真相，以及專業理論家、設計師、都市規劃者、社會經營者心目中的「構想空間」(conceived space, *le conçu*)和整體上的「生活空間」(lived space, *le vécu*)等三者交互融貫的文本真實，也就是我們企圖挖掘探討的標的。

本文所要闡述的就是從整體的歷史與空間藉 19 世紀初誕生的流行音樂文本探索 18 世紀末到 19 世紀中葉，「台語流行歌曲」所蘊涵的台灣人生活世界表相，一般人的現代性必然包涵著「新」與「舊」並存的曖昧情境，新代表時代潮流沖刷過來的生活現象，舊則反映著內心持續不願捨棄的記憶，生活周遭的每一件物品是無處不在的道具，這些道具卻奇妙地像鏡子一樣，無時無刻提醒主人們那些新與舊的共時並存，一把小雨傘、一個舊皮箱、一支停擺的手錶或者一把忘記丟棄的乾燥花，都標誌著擁有者所經歷過往陳痛往事或即刻進行式的歡愉現場，這些不同時間出現的物件於現在並存，象徵著現實與記憶的並存共時性空間，**把歷史壓成扁平**，置放於生活的感知中。下列各小節將 551 首歌曲文本分類以 1.情傷、2.情悅、3.鄉愁、4.隱藏的知覺四點之厚描及分析方式，針對重心「移民與殖民主體」、「歷史的轉化與傳承」交叉構成的象限來進行參差對照(*de – cadenced contrast*<sup>2</sup>)，提出台灣人藉著歷史的脫節、文化的藕斷絲連、族群利害與共的認同以及殖民社會文明的差異，徘徊在現實生活的疾苦、對未來存著不敢細思的夢幻，吟唱著內心的頹廢愁緒。

本章針對 1960 年代台語流行歌曲中，所傳達的挪用、翻唱、摘取等各種來自殖民帝國創造出來的文化元素，對應台灣戰後猶殘留鮮明的「殖民想像」意識。

---

<sup>2</sup> 參差對照(*de – cadenced contrast*)，語出張愛玲論文《參差與對照和歐亞混合的文化創造》1996 中所提，借用香港評論家阿巴斯(Ackbar Abbas)的一個術語 *de – cadenced* 與 *contrast* 之組合詞，請參閱李歐梵《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930~1945》，2006,頁 298。

## 第二節 情傷 —— 「心中」悸動之挪用

台灣人民 1960 年代(以下均以「1960 年代」之稱呼代表台語流行歌曲從戰後到 1970 年代中葉這一段黃金歲月)吟唱的流行歌曲以極大比例愛之悲歌佔有市場，顯現當時台灣處於戰後社會，大部份都會生活現況仍留著東京、上海繁華消費場域如酒家、歌廳等，上海因為共產黨左派禁絕黃色歌曲政策而使得戰前及戰時的聲色犬馬娛樂市場轉移到香港及台北，舊時的影、歌星及製作人、作曲家、娛樂企業們也逃到香港及台北，中國內戰讓香港及台北增添了幾許大都會繁華的景緻；另一方面東京及日本全國民眾亦籠罩在廣島、長崎兩顆原子彈的重創以及天皇地位岌岌可危的社會崩坍邊緣，民眾陷入軍國主義覆滅以及對國家未來前途迷惘的徬徨處境，唯獨台北正瘋也似地夾道迎接蔣介石政府播遷過來，基於整個東亞局勢，韓戰與越戰的牽擾，美國第七艦隊巡航台灣海峽，反倒讓台北與香港成為流行音樂發展的溫床，當時以上海時代曲為主的國語流行歌曲以及以日本殖民移植下的台語流行歌曲兩大主流在台灣這一塊土地上繁衍，美國爵士樂及新興搖滾樂也跟隨著美軍電台的播放開始播下爾後在新一代年輕人心中繁殖的種子。

### 一、「心中」的悲戀傳統

流行歌曲之所以能夠長期地獲得市場青睞，主要因為它唱出每一個人心底深處的聲音，1930 年代至 1960 年代間的華語文壇正處於鴛鴦蝴蝶派與海派文學交會點上，殖民主國移植下古老愛在心中口難開的餘緒仍然盤據著大多數男女內心感情世界，日本文學界如川端康成、芥川龍之介等大師也處於古典與現代文學交會之處，紫式部的《源氏物語》、清少納言的《枕草子》、還有和歌精華《萬葉集》、芭蕉及蕪村的俳句等都代表了傳統堅不可移的愛情思想主流，日本近代文學界發展出愛與死的符號「心中」<sup>3</sup> 傳統；這兩種文化傳統正深深地左右了台語流行歌曲有關於愛情悲劇的面貌。文夏一首膾炙人口的歌曲，文夏作曲，康榮如作詞《悲

---

<sup>3</sup> 日本文學在戰後出現了一個「在墮落中尋找美」的「無賴派」(無賴並非漢語所形容的壞蛋，而是「自由主義者」或是「誰也不依賴」的意思)，其中有一位天才橫溢的作家太宰治，因為日本投降，脫離了軍國主義的精神，一切權威頓時真空，無賴派打著藐視權威、自由主義、玩世不恭、耽溺於酒色的旗號，太宰治就是主要領袖，太宰治生於富裕人家，就學時期接觸馬克斯主義，明白了資本主義剝削本質，產生一種罪惡感，19 歲就企圖自殺，他的作品充滿頹廢思想，如《斜陽》、《櫻桃》、《失去資格者》等，他一生先後和藝伎、吧女談了四次戀愛，最後一次在昭和 23 年(公元 1948 年)與一個戰爭死亡者的寡婦發生愛情，並殉情而死，死時年 38 歲，人們把他寫小說的心情與自殺殉情的意義稱為「心中」，太宰治的一生頗像德國象徵派詩人波特萊爾，「心中」成為後世文學的一個複雜而為情死的象徵符號。

戀》如此敘述著：

照路燈火不知阮心情，我會失戀想著袂分明。  
香酒杯飲了也袂清，啊！看到月娘加添阮心凝。  
更深樹葉露水點點重，為你香酒一滴一滴甘。

歌詞明顯由七字一句的傳統古歌謠「七字調」加以口語化潤飾而來，日本演歌的七字調可以追溯到目前最古老的和歌集《萬葉集》，是第十六代仁德天皇天平寶字三年(公元 759 年)的皇后所錄，成書於奈良朝後期，其中的「譬喻歌」、「相聞歌」等都是後世戀歌的濫觴，作者來自社會各階層相當複雜，包括天族、皇族、官吏、貴族以及平民百姓，其中頗引人注意的是僧侶、遊女(古代的歌女、舞女)、行吟藝人及乞丐等都是和歌的作者，除了相聞歌描述男女戀愛的反復通答的愛情內容之外，離歌、行役歌也普遍流露著真摯的感情，尤其是防人歌以發配邊疆駐防的軍人為背景，內容敘述離鄉的孤寂與思鄉及相念遠方戀人的心情，獨具非凡的感染力。

日本演歌發展的古傳統典範，江戶時代的和歌深深地融入商業鼎盛的民間，吟詠和歌的內容以及語言更具現代性，口語化頓成現代性的特徵，特別是江戶後期(公元 1736~1866)，町人文化發達社會趨向奢靡，為明治維新構築歷史條件，民間視「歌為自然之流露」，因此和歌對「情」的發揮更來得深刻，著名作家小澤蘆庵以「徒言歌」來強調不加文飾的平淡詞章來表達深刻的內心活動<sup>4</sup>，更多以寂寞、情愁的歌詞寫盡男女之間縈繞徘徊不去的春意，和歌中的詞句如良寬的：遠想前古情無限，只緣杜鵑泣血中(蓮之露)、香川井樹的：良月今宵獨仰望，未識何人與我同(獨見月)等都是直接影響演歌重要的元素；到明治時代的政治、經濟情勢進入近代輝煌的高度，和歌以愛情為吟詠題材更比以往有過之而無不及，此刻日本的和歌在社會中流傳，為了因應都會的興起以及吸收外來流行音樂的元素如爵士樂、西方 12 音階音樂元素，形成現代演歌風潮，和歌形式遂直接成為演歌歌詞形式，日本民族性中男女情愛之悲也成為重要核心意識，日據時期這種演歌形式便藉著殖民政策全面地引進台灣，成為台灣社會普遍流傳的大眾音樂，近一甲子的大眾傳播媒介之薰陶，不免深入台灣創作者的意識中。

## 二、演歌中相思的港都意象移植

台語流行歌曲有許多歌曲的內容都是在形容年輕男女因為遠赴異鄉工作，而兩地分離，現實生活成為愛情悲劇不可逆的鐵律，只能在休閒之暇倍增相思之苦，與日本演歌所慣用的港都作為背景，移植這種意象來作為台語歌曲創作圭臬，其典型的歌曲如呂金守詞，葉啓田所唱的《西海岸情歌》：

黃昏的西海岸，波浪聲愈大，海風也陣陣寒，凍冷阮心肝。

<sup>4</sup> 請參照《日本和歌史》2004，頁 117，彭恩華著，上海世紀出版集團。

想起彼日甲你鬥陣初戀站治這，手牽手來塊散步自由行。

我看你，你看我，盡情塊作伴，合唱著彼首的西海岸的情歌。

這一首歌的西海岸也許是台灣西岸都會聚集地帶，形容情侶因為工作兩離散，獨留形單影隻地在海岸邊借景傷情，倍嘗相思之苦。台灣是個島嶼國家，港口城市分佈於四周圍，因此以港都為背景，更能夠借喻傷心離別的情緒，這類歌曲與日本許多以港都為背景的演歌有著極為相似的情調，典型如呂傳梓作詞，楊三郎作曲，吳晉淮演唱膾炙人口的《港都夜雨》：

今日又是風雨微微異鄉的都市，路燈青青照著水滴引阮的悲意。

青春男兒，不知自己，要行叨位去。啊……飄流萬里，港都夜雨寂寞暝。

海風冷冷吹痛胸前漂浪的旅行，為著女性費了半生海面做家庭。

我的心情，為你犧牲，你那沒分明。啊……茫茫前程，港都夜霧那未停。

以日本港口城市意象作為離別與相思的挪用比喻，在台語流行歌曲的寫作上，有極多的例子可循，如文夏唱的《港邊離別》(改自日本曲《港邊送別》)、《夜港邊》(日本曲《博多夜船》)、《再會呀港都》(日本曲《さよなら港》)、陳瑞斌作詞的《港都乾杯》(日本曲《港の乾杯》)、文夏唱的《夜務的港口》(日本曲《霧の波止場》)、吳晉淮唱的《港口情歌》(日本曲《港シセンソソ》)、《船上月夜》(日本曲《月のデツキゴ》)、紀露霞唱的《行舟曲》(日本曲《船頭可愛や》)、《海邊情歌》(日本曲《燦めく星座》)、林英美唱的《夜港邊》(日本曲《博多夜船》)、《船去情也斷》(日本曲《あの日の船はもら來ない》)、文夏所唱的《我是行船人》(日本曲《君はマドロ海づばめ》)、《我的行船人》(日本曲《濱っこマドロス》)、鄭日清唱的《船上的男兒》(日本曲《玄海船乗り》)、《霧夜的燈塔》(日本曲《泣くな霧笛よ灯台よ》)等不勝枚舉。

台灣人對於「海」有著慘痛的集體記憶，首先是數百年來的移民祖先，早期搭乘帆船乘著季風飄過俗稱「黑水溝」險惡的台灣海峽；靠海捕魚維生的漁民們，在未有科學準確預測氣候的年代，出海作業經常是抱著有去無回的心情，能夠滿載回航是上天恩賜，台灣漁民們所祭拜的主神「媽祖」就是守護討海人的神祇，對媽祖的虔敬與依賴可以證明與海博鬥卻又必須靠海而生的矛盾情結。日據時代發動太平洋戰爭，年輕人被徵調去當軍伕，臨行出海到南洋，不知何時才能夠回家鄉，有可能回來的只是一付被砲火侵凌的屍體，有人甚至於一去無音訊，屍骨無存，回來的是神祇牌位。對於情人來說，船螺聲(曳航的汽笛聲)一響比喻著生離死別，怎不教人傷痛欲絕？這也是台灣人民的特有悲情意識。

早期情傷的歌曲因殖民帝國與被殖民台灣兩個國度地理位置的關係，有著許多文化源流相似之處，不過在情境上，台灣作詞家創作的歌曲仍然抱著以台灣主體性的角度來創作，1930年代的作曲家及作詞家們並沒有抄襲日本演歌的模式創作，大部份的台語流行歌，其旋律或創作的養份來自於台灣傳統，與日本演歌

並無密切關連<sup>5</sup>，當時唱紅的《雨夜花》、《一個紅蛋》、《望春風》、《四季紅》、《望鄉調》、《滿山春色》等旋律來自仿歌仔戲、南管、平埔族歌謠等要素，當時歌手的唱腔也保留著純樸的台灣民謠調的風格，並不刻意模仿演歌的Kobusi腔調(日本近代演歌的獨特顫音)。至於當時台灣作曲家採用的音樂學技巧如東方五聲音階及大小調調性，12平均律對位技法，則與日本演歌一樣，吸收自西洋爵士樂的藍調、鄉村民歌的基因，用簡單的主和弦(大三和弦)、下屬和弦以及屬七和弦以及小三和弦來對位，然後各自發展其獨特的民族性音階。1939年在皇民化運動影響下，台語歌遭到禁止，以日語歌詞或樂器來演奏歌唱台灣創作歌曲，原來富含台灣地區特性的歌曲改成日語配上政治意識的歌詞，附庸軍國主義，如《雨夜花》改成《軍夫の譽れ》、《月夜愁》改成《軍夫の妻》、《望春風》改成《大地の召喚》等，可想見風味完全走樣，日治時期台灣的流行歌壇曾出現過演唱台語流行歌的日本歌手，但卻沒有台灣歌手去演唱日本演歌<sup>6</sup>。此為差異之一。

戰後，台灣社會音樂的發展，由於許多因素如流行音樂市場形成、工業時代在民間落實、都會興起、唱片企業財力限制、市場頓時產生強烈需求、民間對新政府治理方式不信任、貪腐事件層出不窮、暴烈經濟改革政策造成民間大失血等反而形成大量日本都市演歌旋律被挪用及翻唱，其間海島型文化也隨著在日常生活意象被台灣流行音樂採納作為內容，以港都象徵陸地與海洋的界限、遷徙流離的象徵等，形成台語流行歌曲意識混朦，樣貌明顯的挪用殖民符號傳統。

### 三、原鄉情結的演歌挪用

戰後日本無條件投降台語歌曲出現生機，台灣社會抱著回歸祖國的心意期望能有重新出頭的日子，經過戰爭的洗禮百業蕭條，民生困苦，二二八事件為國府與台灣人民劃下一道傷痕，不只台灣人受傷害，接連著許多戰後移民來台的內地人也受到恐共的「白色恐怖」統治受創至深，1949年5月頒布戒嚴令，政治上壓制，藝文發聲媒體檢查管制，到1960年代社會稍微平靜下來，當時正逢無線電廣播的黃金時代，政府在公共媒體的檢查制度雖然嚴格管控，但是對平民百姓的唱片市場發展並沒有採取完全禁絕的態度，市場機制仍然左右著閩南語流行歌發展的強大力量，唱片公司分成兩派，一派專門製作台語流行歌曲唱片，另一派則專門製作發行國語流行歌曲唱片，有些採中立態度兩種歌曲都製作發行，畢竟資本主義的營利導向本質是決定市場發展的動力。市場隨著都市化與工業化腳步

---

<sup>5</sup> 參閱陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉論文，2008，頁89，《台灣史研究》第十五卷第二期。

<sup>6</sup> 參閱陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉論文，2008年，頁93，《台灣史研究》第十五卷第二期。

與日俱展，以前所描述的去國悲情轉變成爲離鄉的苦痛，由農村到都市打拼的生活背景成爲閩南語歌主流。大量市場需求以及作曲家、作詞家人才不足，無法因應產品的供需，企業製作單位爲求市佔率以及培養歌星鞏固資產，節省製作成本，在當時製作權法尙未誕生的情況下，將日本「都市民謠演歌」<sup>7</sup>歌曲旋律挪用過來配上台語歌詞灌錄唱片發行，得到空前的迴響，從此大量台語歌曲的脈動完全依附著日本流行潮流向前邁進。還有戰後日本電影仍然可以在台灣院線上放映，許多插曲引領著風潮影響著台灣追隨流行潮流的消費者，戰後的閩南語流行歌幾乎有百分之八十比例是「日歌台唱」的混血歌曲。

日歌台唱充分反映了台灣都會興起，原鄉與都會的生活被割裂，與日本戰後快速地從戰敗國的恥辱中站立起來一樣，雙方面都在面對著現代化所帶來的社會衝擊，並在流行音樂中儘情喧嘩，不過日本演歌與台灣演歌的發展全然迥異，日本演歌正朝向「全盤西化」發展，而台灣演歌則朝向「全盤日化」發展，這是非常弔詭的現象。我們從戰後社會角度去探索不難發現其潛藏的因素。

矢內原忠雄在他《帝國主義下の台灣》<sup>8</sup>中指出日本雖然在二戰躍升爲擁有殖民地的帝國主義，然而本質上日本具有「欠缺資本的帝國主義」本質，雖然短暫地殖民東南亞，卻換來莫大的代價，但在意識形態上確實已經是帝國主義國族，儘管日本並不具備龐大的金融資本出口、過度生產的模式，壟斷國際財貨的規模等西方帝國主義的內涵，但透過併吞台灣日本無疑已具有西方帝國主義形式<sup>9</sup>。台灣被殖民之際，日本千方百計地應用各種手段來馴服這塊島嶼的人民，但是始終未能獲得全方位的認同，尤其是台語流行音樂的創作，台灣作家仍然固守其對移民血脈效忠，處於實際殖民狀態下的反殖民意識鮮明，反而在戰後的流行音樂創作上出其不意地在創作風格上大比例地日化，正如陳培豐所形容台語歌曲在脫離日本帝國掌控的時期反而「全盤日化」，這種奇特的意識只有靠「虛幻的想像關係」才說得通。戰後台灣在日本帝國崩潰之後在流行文化上全然往日本靠攏，日本帝國主義已經不存在的狀況下，那一股靠攏的關係淵源於日本統治時期刻意建構「以日本帝國主義爲本體」的文化類同性，基於：日本及其亞洲殖民地內部的文化與種族認同，是在日本與西方和亞洲的關係雙雙面臨轉變的時刻所發

---

<sup>7</sup> 「都市民謠演歌」名詞，見陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉論文，2008，頁97《台灣史研究》第十五卷第二期，。

<sup>8</sup> 矢內原忠雄《日本帝國主義の台灣》東京岩波書店，1929，頁9。參閱荆子馨，2006，頁45《成爲日本人：殖民地台灣與認同政治》，麥田出版公司，。

<sup>9</sup> 參閱荆子馨，《成爲日本人：殖民地台灣與認同政治》，2006，頁46，麥田出版公司，。



明或想像出來的<sup>10</sup>，換個角度說，流行音樂在戰後全盤日化基於一種回歸「殖民想像」意識建構起來的。

戰後 1950 年代開始，就有許多日本歌曲被原封不動地沿用過來，不只是旋律完全相同，連內容也照日本歌詞的意境改譯成台語詞句唱出來，比如 1949 年日本佐伯孝夫作詞、服部良一作曲，李香蘭(山口淑子)演唱的《戀の流れ星》，台語陳達儒填詞歌曲名《戀愛的流星》；日人西條八十作詞，服部良一作曲，奈良光一演唱的《青い山脈》，台語歌曲陳達儒填詞歌曲原封不動《青色山脈》；日本西條八十作詞，服部良一作曲，二葉めき子演唱的《戀のアマリリス》(戀愛的孤挺花)，陳達儒填詞台語歌曲名《戀的春花》；日人サトウハチロー作詞，萬城目正作曲，並木路子演唱的《ハナナ娘》，台語歌陳達儒填詞曲名也照翻《芭蕉姑娘》等。緣於當時日片風靡台灣，許多電影主題曲在台灣隨著日片放映後，台灣的唱片公司立即將它翻成台語，並由台灣歌星演唱，透過電影、廣播、唱片等多重管道傳播出來，刺激市場，後殖民的台灣在地人民理所當然會以這一類的文化文本為聆聽與風靡的對象，這種風潮直接帶動殖民想像的力量無法量度，也因此形成後來閩南語歌曲取日本曲，創作閩南語歌詞的曲子，成為後 20 幾年的流行潮流。

由日本歌曲翻唱成台語流行歌曲的習慣，其實在戰前就已經有實例出現，最早可以追溯到 1913 年日本文部省流行的童謠《浜辺の歌》，在台灣由洪德成填詞為《海邊之歌》，其後許多戰前日歌台唱的歌曲如 1940 年的《乙女的首途》被翻唱為《望郎早歸》、1938 年的《上海の街角で》被翻唱為《深情難捨》(林天津詞)、1939 年的《或る雨の午後》被蔡啓東填詞為《彼一日的落雨天》、1932 年的《時雨ひととき》被周添望填詞為《苦遊愛河》、1940 年的《新妻鏡》被蔡啓東原封不動翻詞成《新妻鏡》、1935 年的《無情の夢》被陳國華作詞，林德望編詞為《失戀》、1938 年的《鴛鴦道中》被填上台語成為《陳三五娘》、1940 年的《支那むすめ》被填上台語成為《中國姑娘》、1935 年的《二人は若い》被陳達儒填詞成為《有你著有我》等。在戰前台灣社會受日本嚴密監控下的流行音樂界，幾乎都是日本歌曲的天下，短期的台語歌曲除了少部份自行創作的台灣風格民謠調之外，日本風格翻唱歌曲仍然佔據著碩大足以左右潮流的勢力，為戰後的殖民想像情境奠下深厚的基礎。

#### 四、離散意象的演歌挪用

在情傷主題之背景運用上，夜行快車或夜行列車也是一項極為鮮明的離情符號，1960 年代台灣本島內的長程交通工具只有環島鐵路以及東、西兩大幹線。

---

<sup>10</sup> 同前註 8，頁 47。

台灣西部地形平坦成爲移民文化發展的重心，縱貫公路以及縱貫鐵路是唯二的遠距交通動脈，從北到南搭乘鐵路直達快車最起碼要超過 8 小時，中途經常因會車或管控問題耽擱，用掉半天時間是很平常的，搭乘公路快車則更是長途顛簸，在離情依依下忍痛搭上不歸列車，心中的沉痛可以想像。因此以夜快車作爲背景的爱情傷痛主題流行歌曲更易賺人熱淚。陳和平詞、曲，葉偉明演唱的《悲戀的列車》是其中的代表典型：

火車起行基隆港，從此兩人分西東，看你哭甲彼悽慘，心內越想越不甘。  
火車開到台北城，舊情難忘痛心肝，看見幸福人做伴，為何只有我孤單。  
火車已經到台中，甲你拆散孤不移，千言萬語袂曉講，只又請你來原諒。

.....

高雄過了是屏東，已經行到阮故鄉，手提皮箱心迷茫，忍耐痛苦裝笑容。

這是標準一段式反覆吟唱的七字調傳統寫法，旋律也是依照台灣漢詩的吟唱傳統套上五音音階(西方 12 音音階內)組成，大調調式起頭爲主音(Do)，結束又回到主音。以 slow Fox trot 的 2：4 拍節奏，速度緩慢，算是折衷式的台灣 1960 年代都會創作歌謠典型。由於旋律受到詩律七字 4 句的影響，比較無法在旋律性上發揮，節奏也別無選擇地以慢板處理，是故在內容分析上可以找到過渡期的流行音樂都市化腳步，在早期算是寫出別離之情的愁緒代表作。到中期逐漸吸收日本當代演歌的精華後，作出來的別離歌曲就更能體會到旋律上的誇張性悲哀情緒，文夏作曲，挪用日本演歌旋律的《悲戀的公路》(日本曲《雨の國道七號線》)，後來陸續由方瑞娥翻唱，都曾經風靡一時，膾炙人口。

放棄著心愛的人，一時心茫茫。車前燈照著街路，夜雨燦車窗。

一切的戀情，永遠是無望，何必來再想加添苦痛，啊！

暗暝的，暗暝的公路，送阮要離開。

.....

這一首歌在於它的旋律，五聲音階大調調式結構，日本演歌現代化那種千轉百迴的技巧，稍快板卻仍然維持著火車車廂式的一段緊接著一段，讓人透不過氣的樂句在悲戀情懷氣氛裡向前滑移，直到結尾一個結束句點，才使人放鬆那種糾結的愁緒，濃濃的旋律感配合濃濃的失戀滋味最能緊扣聽者的心弦。歌詞敘述放棄掉故鄉的戀人，爲前途乘坐著夜車冒著濛濛雨，向都會前進，複雜的情緒與雨景互相交織，在隆隆的引擎聲中愈發沉重與無奈，唱著歌沉浸於歌詞中的愁情和壓得人透不過氣的傷感，無論句式結構或旋律的展延，都已脫離古代和歌或是漢人曲牌那種制式格律，運用亞洲文化所特有的氣息以西方 12 音音階技巧展延，速度也不慢，揚棄東方傳統的吟唱方式，可以讓歌手快意地把悲傷的情緒以較淋漓的感受發揮出來。此時的風格已經滲入較多的搖滾情緒，形成開放、自由表達的奔放空間，一時開創更現代化、都會化的演歌領域，早期由方瑞娥那種高亢、尖銳且帶有一種獨特的扭音腔調演唱，更能發揮出撩撥人們情緒的效果，許多類

似風格的曲子一籬筐地被複製出來形成風潮。典型的歌曲如《車站惜別》(日本曲《高原の驛よさようなら》)、《高原列車》(日本曲《高原列車は行く》)、《台北發的尾班車》(日本曲《羽田發七時五十分》)、《悲哀的列車》(日本曲《あの娘は行つちやつた》)、《流浪到台北》(日本曲《伊豆の佐太郎》)等。夜快車的身影也是工業革命以後隨著都會生活節奏加快的腳步，配合交通運輸需求與科技進步發展出來的一種交通工具，它的存在連接都市與都市、都市與鄉村之間的管道，促進生產、運輸、通信的現代化速度，都會市場形成。挪用日本曲在企業營運上可以大量降低製作費用，當時作曲家大多數接受日本教育，最重要在於台灣市場人民仍然習慣了日本演歌那種特質的曲風，國府移都台北限縮日本歌曲傳播管道，提倡國語歌曲，有意遏止台語歌曲的日本風等，反而促使這種「借屍還魂」的方式，企業運用解放的資本市場發展台灣演歌的一片天空。何況戰後台灣的資本市場與殖民帝國的資本市場相形之下，差異非常大，表面上台灣的工業化最早由日本發展居功厥偉，事實上日本自從 1936 年訂定台屋拓殖會社法，主要目的在以日本財閥(三井、三菱重工、明治等四家製糖會社)共同出資來培養軍需產業，以對外佔領區華南、南洋等地投資開發作為跳板，因受擠壓之下，台中港的興建工程、台灣重工業、化學工業都遭到擱置或否決，日本對台灣僅有的建設，都是為了殖民母國的利益為考量，不是為擺脫經濟恐慌<sup>11</sup>，並企圖使台灣的工業能利用台灣本身及南洋的資源發展，充實日本帝國主義的侵略能力<sup>12</sup>；生活在社會上的絕大多數庶民並沒有獲得其惠，生活依然困頓，隨著社會的轉動而身不由己地浪跡他鄉，成為大眾文化主體「庶民」貧賤生活的情傷主題。

## 五、資本主義都會生活背景

另外，以都會生活場域為背景的歌曲，更是台語流行歌曲現代化風格之代表，戰後的環境普遍在國府抱著安撫民心以及基於恐共而壓制社會有太唐突的聲音政策下，據于靜文認為戰後初期是一個「缺乏訊息歌曲的時代」<sup>13</sup>，指出戰後十幾年間並未發生社會動員或社會抗議的強烈動機，而是以隱性消極方式透露出社會意涵。黃裕元在碩士論文《戰後台語流行歌曲的發展 1945~1971》也認為：相對於戰後十幾年間直接傳誦著社會實景和氣氛的歌曲，1957 年之後台灣社會的實況就較少直接出現在歌曲之中，然而時局的發展也帶動了台語歌曲的變遷(黃裕元，2000：191)。

---

<sup>11</sup> 請參照黃國均〈戰爭動員體系下經濟規劃的扭曲〉《台灣史記：日本殖民統治篇三》許介麟編著，2007，頁 167，文英堂出版社，台北市。

<sup>12</sup> 同前註 11，頁 169。

<sup>13</sup> 參閱于靜文〈歌與時代——台灣訊息歌曲之研究〉，1995，頁 14，輔大大傳研究所碩士論文。

這種社會變遷最明顯的現象就是都會千百樣的生活環境誕生，隨著都會生活改變了傳統的生活步調，男女之間的愛情故事更出現全新的樣貌，原來那種鴛鴦蝴蝶派風格緩慢、詩情畫意的思春情懷，已經不適用於都會生活那種節奏。社會脈動加快，情傷的頻率也跟著多樣起來，當然在舊禮教依然束縛的內心掙扎與實際經濟條件無法得遂雙宿雙飛的疏離情緒，為情而傷悲的歌曲也最能道盡大多數人在都市角落中獨自哀嘆的心情；都會的內心脈博沒有比情傷的內涵更動人了。郭芝苑在論文〈台灣歌謠發展的兩條路線〉中明白指出：台灣的創作歌曲可分做「民謠派」與「城市派」，其中鄧雨賢足堪代表民謠派，楊三郎可說是城市派之代表<sup>14</sup>。由此可以體會到所謂「城市派」以新的語言與音樂手法來創作並充分表現時代前進腳步風貌的創作歌曲，佔有愈來愈重要的地位，也預示民謠派比較傾向鄉村風格的流行音樂曲風也逐漸走向沒落的路途，這樣形容也並不意味著鄉村民謠風將會完全消失，而是針對資本主義市場的發展，新一代消費者逐漸興起並取代舊世代的消費耳朵，接受新風格的市場將會隨著時代潮流前進而擴大。但是這時刻城市派的風格與民謠派的風格其實有其重疊之處，民謠派顯得保守並且維持著 30 年代的本土風，而城市派則一味地向日本演歌看齊，日本演歌又留有濃厚的和歌風與漢人音樂基因之共同記憶，只是與日並進地滲入西洋元素，是故城市派風格仍然保持著一種台灣人本質的城市背景面貌，這就是 1960 年代台語流行歌曲的都會特質。都會生活背景的歌曲也有愈來愈多的趨勢，且風格更大量挪用日本演歌的都會風格曲調，當時膾炙人口的歌曲如本土作曲家創作的張邱東松的《收酒斫》、《燒肉粽》、《台北小曲》、陳達儒詞，許石曲的《安平追想曲》、周添旺詞，許石曲的《夜半路燈》、陳達儒詞的《深夜的延平路》、洪德成詞的《女性的復仇》、《男性的復仇》、周天旺詞楊三郎曲的《台北上午零時》、陳達儒詞周添旺曲的《碧潭悲喜曲》等。挪用日本曲的歌曲更不勝枚舉如郭金發詞的《愛你入骨》（日本曲骨まで愛しこ）、文夏詞的《夜霧的十字路》（日本曲哀愁の町た霧か降る）、《夜半的賣花姑娘》（日本曲夜半的小姑娘）、《台南的賣花姑娘》（日本曲南都賣花姑娘）、《高雄的賣花姑娘》（日本曲港口賣花姑娘）、《港町十三番地》（日本曲港町十三番地）、《落葉時雨》（日本曲落葉しぐれ）、蔡啓東詞的《金色夜叉》（日本曲金色夜叉）、林天津詞的《深情難捨》（日本曲上海の街角ご）、周添旺詞的《苦遊愛河》（日本曲時雨ひととき）、文夏詞的《男性的苦戀》（日本曲夜霧の第二國道）、《台北賣花姑娘》（日本曲上海の花賣娘）、《南都賣花姑娘》（日本曲南京の花賣娘）、洪一峰詞的《再會夜都市》（日本曲俺は淋しいんだ）、《悲情的城市》（日本曲捨てられた街）、《銀座西路車站前》（日本曲西銀座驛前）、吳晉淮詞的《夜半的賣花女》（日本曲長崎のザボン賣り）等，皆以都會為背景所創作的作品，這種現代化的傾向也是以前民謠歌曲中難以體會到的。

---

<sup>14</sup> 參閱郭芝苑〈台灣歌謠發展的兩條路線〉，吳宜玲編《在野的紅薔薇》，頁 247。

以都會為背景的悲傷戀歌，時代愈往後延展，其都會的千種百樣相貌則更鮮明地被展露出來，比如說文夏挪用日本曲《第二の故郷》所作的《第二個故郷》歌詞如此寫著：

酒吧的青紅燈叫我踏入去，我也返來這個可愛的都市。

這位是我所思慕的第二個故郷，算起來，我也離開，

算起來我也離開啊，將近三年啦。

甘蜜的你的聲猶原在耳邊，你我自從彼日離開到今暝。

這位是我所思慕的第二個故郷，算起來，你我情意，

算起來你我情意啊，實在甘蜜啦。

.....

都會的夜生活形形色色，是流浪者最常流連之處，華燈初上，更能顯示出都會的繁華生態，酒家、卡巴萊、俱樂部、飯店、咖啡廳、酒吧等地方的燈紅酒綠，正是富商巨賈們談生意消遣娛樂之處，當然也是寂寞少年尋芳買醉之處，當時台北最有名的地區就是中山區六條通、七條通的地方，有來往的美國大兵、美日貿易商及台灣中小企業老闆們，餐飲店、酒吧、俱樂部、舞廳、歌廳等琳瑯滿目，其他各地的火車站附近也都是歡場停駐之處，有人去尋芳，有人去解愁，當然也就有歡場女子們去坐抬賺錢討生活。一種酣暢，兩樣心情，都是愛情惹的禍。歡場女子來此爲了多賺幾個錢早日脫離貧窮的處境，尋找的如意郎君當然是有錢有勢的闊少，能與家財萬貫的小開談個戀愛，也許沒有成功的把握，也有些好報酬；身無分文的窮工人，沒有半點優勢，在酒場尋找對象當火山孝子，多數含恨不已。悲戀這種歌曲就以這種故事做主題，歌頌愛情的苦酒滋味。

上述台語流行歌曲有關情愁類的主題，由於作曲家及作詞者早就接受來自日本所發展的新時代的演歌風格和技巧的灌輸，加以殖民末期日本「皇民化運動」大肆宣揚帝國文化的優越性，五十年的殖民意識，足以在兩代以上人民生活中植根，文化類同的東亞民族血脈關係也發揮了傳統美學的薰陶功效，雖然國民政府從大陸帶來上海同時期發展出來的國語時代曲，畢竟是語言與生活習性的差異，在現實生活中，外省族群活躍於都會的中產階級優越感心態，將聽國語歌曲的族群與聽台語歌曲族群截然的劃分開來，作為唱片出版業的發行商，基於市場的操作需求，也將二分的市場進行不同方式的行銷管道，更清楚地把鄉村的、下階層的社會與講閩南語的族群劃歸想像的殖民這一族群的共同經驗集合體，在台灣都會與鄉村的角落中涵蘊著。這是台語流行歌曲情傷主題在流行風潮中漫延的深層殖民想像因素之濫觴。

### 第三節 情悅 —— 物之哀、寂、豔麗

不論我們從現代那一個人文科學或自然科學的觀點切入透視生命的本質，如宗教、文學、社會學、生物學、藝術、心理學等，凡是以最單純的因素來詮釋生命，都離不開一個「愛」字，音樂、繪畫、雕刻、小說、敘事詩、民間傳說等都是語言的一部份，若把每一部作品徹底解剖，到無法再分析的單子(atom)時，那個單子本身所背負生命符碼的意義，萊布尼茲(Gottfried Wilhelm Leibniz)稱之為欲力(appetition)，而佛洛伊德稱之為基力(libido)；Albert Mordell 說得好：一部文學作品，即使不記錄夢境。本身乃是一個夢，作者的夢。它代表作者潛意識願望的實現，或者記錄了無法實現願望的悲哀。就像夢一樣，它是由作者過去心靈生活的殘屑所構成，再加上最近事件或心像的潤飾(Mordell, 1975: 9)。事實上每一首音樂創作，也必然記錄了創作者內心的漣漪，尤其是情歌，更是作者本身的寫照，每一首歌都有它背後的一個故事，每一首感人的歌都通透地反映了群眾心靈中所隱藏的情感思潮，才能經由聲音傳達直透聆聽者的內心，打開他們心靈的窗，彼此產生共震，憾動了群眾的欲力，而產生集體共鳴，這就是資本主義所要追求的生產動機，以贏取消費者的消費欲求，因而獲得最大的利潤。

#### 一、青春的符號

殖民文化的侵略其實要比殖民政治或軍事治理要來得深沉與濃郁，治理只可意含短暫時間的權力管束，並且涇渭分明地劃分內在主體與外來他者，但是文化浸染卻是隱藏在社會深層的滲透，無聲無息地佔據生活層面。愛情的喜悅在每一個社會中都是文化表現的主流，台灣民謠中的情歌一直以來就在歌壇中佔有相當大的份量，戰前所作目前也是台灣每個人都能朗朗上口鄧雨賢曲，李臨秋詞的《望春風》就是典型的「思春」歌曲。

獨夜無伴守燈下，清風對面吹。

十七八歲未出嫁，當著少年家。

.....

聽見外面有人來，開門該看覓。

月娘笑阮憨大呆，乎風騙不知。

這首《望春風》是戰前流行歌曲，要將它歸類為台灣民謠也夠資格。據記錄李臨秋寫《望春風》時正是 25 歲的「少年家」，他曾表示創作《望春風》的靈感，係脫胎於古典章回小說《西廂記》中的詩句：隔牆花影動，疑是玉人來(莊永明，1993: 9)，李臨秋這首膾炙人口的歌曲內容描述思春的少女，正處於敏感而容易受驚動的年齡，一點點小聲息都會觸動內心驚悸，尤其是初戀的火花似燃非燃，又喜又憂，懼樂參半，漢人傳統的觀念禁止女性在愛情中扮演主動的角色，所以必須壓抑自己的情緒，用一輩子的等待來牽就自己的幸福遐想，他用月娘笑阮憨大呆，乎風騙不知的意象，表現少女羞澀的嬌態，雋永、含蓄卻又惹人心動。李

臨秋是一個大男人，為何能夠寫出小少女的嬌怯與羞澀呢？李英豪形容得貼切：當我們接觸許多詩人或小說家的作品時，會發覺不論是他們的素材、表現、或在作品中轉位的自我(李英豪，1966：59)，其實一個成年人的心靈，隨時都在渴望愛情的滋潤，不管其性別都一樣，對愛的期盼如蟻赴羶，古今中外所有悲壯的史詩、文學、藝術作品，背後都涵蘊著一個或數個悲愴的愛情故事。在愛情的過程中，男女之間沒有主從之分，尤其是心靈的啓動，更要靠兩個均等勢力才能摩擦出最大的火花，李臨秋以其孤寂之自我轉位才寫出如此浪漫的句子來，配上單純而悅耳的旋律，很容易便讓人朗朗上口，深入內心，亙古長記。

愛情的發軔始終來自於身體中的一種液體元素，它被記載在細胞的 DNA 中，人一旦成長到發育期之際，便不可避免地要承接起生命與生俱來的傳宗接代使命，生物到達成熟期後便開始一連串的儀式行爲，人類是唯一能將儀式行爲複雜化以及美化成繽紛文化財產的生物，十八歲是開展燦爛年華的一個符號。1960 年代一首膾炙人口歌頌愛情喜悅的歌曲：

十八姑娘一朵花 一朵花。 面貌優美真迷人 真迷人。  
紅紅的嘴唇可愛呀 可愛呀。 粉色嘴頰 粉色嘴頰人人愛。  
啊！ 十八姑娘 一朵花 一朵花。  
.....

這首《十八姑娘一朵花》日本曲，文夏詞，是一首陽光型的思春曲，也是當時紅遍台語歌世界的經典，男女之間的愛情原本就沒有什麼規則可言，渴望愛情的思春情緒都一樣，表達方式卻千變萬化，這首歌以快樂心情來歌頌少女的美貌，詞句淺顯，持正面態度描繪正值青春年華的姑娘。在 1960 年代台灣正值輕工業起飛的年代，多數年青少男少女小學畢業或初中畢業後便進入職場工作，初露世面，不自覺的誘人姿影總是換得同事們羨慕的眼光，以及激越的春情。都會區聚集效應是典型的台灣社會現象，大量農村人口移向大量工作需求的中小企業區去供應勞力，換取獨立的生活，團體工作生活的「群性」與個人獨處時的「孤絕」感則更加強烈地衍生出來，就以流行音樂最大的消費群「女工」們，她們走出農村進入都會區工廠工作的社會性特徵，依據黃富三的歸納：1. 獨立、自由生活之達成。2. 家庭之地位提高。3. 教育方面之改進。4. 女子見識拓廣。5. 衣著儀表改變。6. 為男女平等奠基。7. 職業之改善等(黃富三，1977：87)；由這些現象可以直接透視到這一群女作業員們集中到都會區後，為都會經濟創造了碩大的經濟奇蹟，一方面為業主創造外銷及內銷的龐大業績，另一方面也為都會創造包括食、衣、住、行、育、樂等物質與精神上的可觀的消費財富。就台灣社會轉型論而言，台灣在戰後全力推動工業化，進展順利，成果可觀。此與輕工業之領先發展有關，由此改善生產技術，累積必需資本，奠定重化工業之基礎(黃富三，1977：91)。就人類普世共存的心靈活動而言，台語歌曲也為台灣 1950~60 年代的本土

流行歌文化寫下嶄新而輝煌的扉頁。

## 二、思春與孤寂

集體工作對企業而言是提高生產力的管理良方，但是對作業員個人而言，則是一種製造人群中顯現疏離與孤絕之處，在群眾聚集的地方更能突顯人的孤獨感，現實的工業社會中更明顯，如文夏作詞，翻唱自日本曲的歌《黃昏城》：

天悶悶 日頭漸黃昏 鳥隻啼叫小山崙  
嶺頂春花亦親像要睏 啊 黃昏引動阮青春  
城悶悶 燈火照黃昏 雙雙對對娘伴君  
孤阮一人悶悶的休睏 啊 黃昏引動阮青春

這首《黃昏城》以演歌的旋律風格配合日本江戶式獨特行板節奏，來描述作業員工下班後走在黃昏的街道上，眼看情人們雙雙對對出入都會招牌林立的街頭，春燕穿梭在樓房穿廊的樑柱空隙間，準備夜晚歇息，對比出自己遠離家鄉出外工作的孤獨，也就是當年多數聚集都會區工作求生存年輕人的寫照。創作者混跡於現代工商業文明之中，也許也是其中一份子，也許已經抽離了那個世界，也或許不屬於其中，總之他要創作之前必然要混跡進去，瞭解他們的生活狀況，經歷他們的經歷，然後抽離出來，以上帝的宏觀之眼運用語言的技巧，才能寫出他們內在的聲音。傅科(Foucaud)在他的著作《法國工業生理學》中也有一段話：從工廠高高的煙囪裏冒出的濃煙和打在鐵砧上轟響的鐵鎚聲會使他快樂得戰慄。他懷念那些按著發明家指定的方式工作的日子(Foucaud, 1844：222)。這兩段話說出工業文明以後引發的創作者對現代化的負荷感到更迫切的威脅，這個威脅來自日益濃縮的時空衝擊。班雅明的愛情拼圖也是一幅壯觀的詩，在《骨董店》中，他說：大多數人在愛情中尋找永恆的故鄉，另一些人，雖然很少，尋找的卻是永恆的旅行(Benjamin, 2003：75)，事實上永恆的旅行就是尋找永恆故鄉的過程，而那被尋找的愛情永遠存在永恆的旅行中，愛情本身就是故鄉，誰不讓他們飲故鄉的苦酒，他們就去找誰(Benjamin, 2003：75)，在《內陽台》他反身又說：對於相愛的人來說，被愛的那個人好像總是寂寞的(Benjamin, 2003：77)，原因很簡單，愛情永遠令人倍感寂寞，它是一個很美麗的沼澤，沒有陷進去的人，一直渴望有朝一日陷進去，一旦進去了，卻更強烈地渴望拔出來，真正的愛情永遠不存在，真正的愛情叫作「等待」。

## 三、都會演歌市場意識

台語流行歌曲的快樂情歌中流淌著日本都會演歌的意識，也是其主要特徵之一，愛之喜悅的演歌更是台語流行歌曲製作人挪用的典範，文夏是挪用日本演歌配上閩南語歌詞最多的作詞者也是演唱者，文夏在 1950~60 年代崛起後所唱過的歌曲不下千首以上，有些是自己的作品，有些是與別的作曲家或作詞家合作的作品，還有就是數量不少的歌曲是取材自當年日本風行的流行演歌曲調，填上台語



歌詞後唱出來的作品；當年沒有所謂著作權法或版權法的限制，日本與台灣又有殖民的深切關係，台灣市場經過殖民化近半個世紀，社會生活風氣不免還保留了適應演歌風格的習慣，文化、藝術是百年事業，戰前所培養的日本演歌風耳朵，在戰後仍然不會瞬間消失，純台語歌市場在戰後因為需求量暴增，社會風氣一旦被掀起來就不易冷卻，在當時唱片公司量寡，消費者量多的需求下，只要有夠水準的作品應市，立刻會被吞噬殆盡，在作曲人才數量還無法應付市場需求的環境下，以日本曲拿來填詞，充填不足的發行需求，既省作曲酬勞，又能加速出片應市，企業及歌手都樂於接受，於是當時與文夏合作最密切的作詞家葉俊麟和文夏兩人是用日本曲填詞的始作俑者。文夏所寫的混血歌曲有關喜悅的情歌部份數量繁多，如《港邊乾杯》(日本曲《港の乾杯》)、《魚岸的好男子》(日本曲《新石松ぶし》)、《星下情歌》(日本曲《星は知っている》)、《船上的小姐》(日本曲《船方さんよ》)、《星星知我心》(日本曲《星はなんごも知っている》)、《心愛的小姐》(日本曲《思い出さん今日は》)、《可愛的人》(日本曲《たつた一人の人でした》)、《咱兩人的愛》(日本曲《アキテのダンチョネ節》)、《彼個小姑娘》(日本曲《潮來笠》)、《我比誰都愛你》(日本曲《誰よりも君を愛す》)等，挪用日本演歌的歌詞配上台語歌詞得到市場肯定後，造成一股長達 20 年的風潮，一時許多歌手均自然地採用這種生產方式，製作唱片應市，當時的歌手如張淑美、洪一峰、陳芬蘭、紀露霞、林英美、鄭日清、龍光、吳晉淮、張美雲、顏華、永田等都很快地趕搭這股熱潮，如紀露霞的《戀之曼珠沙華》(日本曲《戀の曼珠沙華》)、《意亂情迷》(日本曲《次男坊鳴》)、《星下小路》(日本曲《星影の小徑》)、《純情二重奏》(日本曲《純情二重奏》)、《十九的青春》(日本曲《十九の春》)、林英美的《懷春曲》(日本曲《いとしあの星》)、吳晉淮的《港口情歌》(日本曲《港シャンソン》)、永田的《親戀道中》(日本曲《親戀道中》)、陳芬蘭的《都市小姑娘》(日本曲《ふり袖小僧》)、林英美的《詩情戀夢》(日本曲《明日の運命》)、洪一峰的《心心相愛》(日本曲《アキテのツーレロ節》)、《相逢有樂町》(日本曲《有樂町で逢いましょう》)等不勝枚舉。

日本演歌的風格充斥著台語歌壇，將殖民時代延續下來的流行音樂市場涇渭分明地與國語歌曲市場切割開來，閩客老移民已經在日本統治時期生活了數個世代，因此在社會音樂的流行上，聽的是傳統老民謠、日本演歌、演歌風流行曲等；新移民則帶來了上海、香港流行的時代曲、大陸各地的傳統民歌以及新政府大力提倡的反攻復國歌曲，西方文化也在此時經由美軍電台的資訊傳播，大量地傳輸進來，國內各大電台相繼地開播許多「西洋音樂」節目，美國音樂排行榜的西方流行音樂大蠱，成為國內新世代粉絲(fans,樂迷)的圭臬。

#### 四、「混成文化」與日本文學三境界「物之哀」、「寂」、「豔麗」

喜悅的情歌中內容不出邂逅、相思、狂喜、狂憂以及患得患失的那種美麗的

哀愁情緒，這種哀愁也是日本和歌中最引人深思的內涵，二戰後台語流行歌曲絕大部份挪用演歌的精神來轉述台灣想像的殖民社會內涵，也是因為演歌的傳統淵源「和歌」中那一脈的源流乃擷取自古漢唐文化的精萃，日本自身也以他們的「混成文化」<sup>15</sup>為傲，演歌中的豔麗、婉轉、虛寂、哀愁等特質也正是日本文學最受稱道的三境界：「物之哀」、「寂」、「豔麗」<sup>16</sup>，在經典的日本和歌作品當中，從代表正史的《古事紀》、《日本書紀》以及後世影響傳統深厚的《萬葉集》、《枕草子》、《古今和歌集》等都顯現一個內容上的特徵：《紀·記》（即古事紀、日本書紀）歌謠群中戀歌所佔比重最大，後出的《萬葉集》受其影響，所收錄的作品也是戀歌最多，這樣，無形之中有使戀情成為和歌主要題材的趨勢；再後出的《古今和歌集》、《後撰和歌集》等載錄之歌同樣以戀歌為多（彭恩華，2004：8）；戀歌的特色為要讓內容感人，聽者動容，必然以最優美的詞句來描繪，尤其以愛情為主題的內容更是人間最複雜的情緒表現，「美」這個字眼如果和「愛」串聯起來必然和「憂愁」連在一起，即便是一場結局完美的愛情，在男女情感追逐之際也會在心中百感交集，美是藝術的靈魂，憂愁是美的本質，不只是日本古典文學藝術中含有大量的情歌之美，中國古代文學詩詞中也同樣以美為基礎來描繪人們心靈深處的奧秘，演歌歌詞文字委婉曲折，內容通俗，情調(mood)多半是悲愴哀怨而誇張，以觸動人心的細微之要害，讓人心中感受到美與淒然之感，台語流行歌的情歌除了一部份以高昂、輕快的情緒去歌頌戀愛的快樂外，也有許多以「寂」和「物之哀」來表達對愛情的憧憬和等待，那種喜悅伴同淡淡的哀愁情緒最能賺人內心共鳴。文夏翻唱自日本曲《星はなんで知つている》的《星星知我心》寫的是初吻的滋味，旋律與詞句卻憂美而傷感：

星兒是全部會知影，昨暝她啉了歸暝也知影。  
可愛的目屎是若親像，一粒一粒閃爍的露水彼一樣。  
從我出生頭一次的，甘蜜的 Kiss，給我心內，歡喜也驚，目屎也流落。  
.....

文夏以清亮的嗓音，用 Dm 小調配合中速度的節奏來表現這首歌曲，詞中有戀人的初吻、有星空為帳、有大地為床、有甜蜜的情夢，卻也有著乍喜乍驚的情愁，以及喜極流下來的眼淚，歌曲中有相片，有星星，有雲來襯托著性愛的幻想，有意象強烈的夢境，敘述分離後的思念，這首歌充分寫出有情人心中對愛情患得

---

<sup>15</sup> 混成文化請參閱馮璋，《日本的智慧》，2000，在前言中簡述：日本文化是一種多元的文化。今天，無論我們將日本文化稱作「二重文化」、「混血文化」、「混合文化」、「同化混成複合文化」，還是稱作「雜種文化」、「合金文化」、「飛地文化」，本質上都是為了揭示日本文化多元的性格特徵。這是日本文化在世界文化之林中所具有的一種反射的性格特徵，新潮社，台北市。

<sup>16</sup> 請參閱謝鵬雄《日本物語》，2006，頁 59，台灣商務印書館出版。

患失的情愁。這一類的歌曲也佔有不少，還有經過一見鍾情的邂逅，以及數次公園內約會互訴衷情，每每想起她就熱淚盈眶，時時心中存有愛人的影像，期盼未來能夠有個好結局，內容優美，意象卻帶著幽幽然愁緒，好像未來還是存著變數感覺，因此意境中有夢，有月光，有淚，有初吻，都包涵在愛情的喜悅中。



## 第四節 鄉愁 —— 殖民想像轉化的悲歌

1960年代台語歌曲的風格中，以時代背景作為內容的曲子，也是大量挪用日本都會演歌特質的一類，有一個很奇妙的地方在於日本都會演歌的鄉愁，原本在高度經濟成長的環境下，離鄉背景出外來到大都會中發展事業的年青人，生活在花紅柳綠、笙歌處處的塵世中，有感於幸福滋味以及發奮努力以自勵，受到美國爵士樂以及黑人藍調(Blues)音樂瀰漫的夜生活情調影響，所寫出來的男女社會風情歌曲，帶有一點怨念(resentment)、寂寞及淡淡憂愁之幸福感的風味，但是這種曲風銜接到台灣之後，由於社會經濟發展情況不同，被台灣的流行音樂創作者將和緩的曲調一改配上哀傷的詞句，一變成爲自怨自哀、顧影自憐藉著對故鄉戀人以及親人的思念抒發內心的哀怨情緒。陳培豐形容得很貼切：經歷過高度經濟成長後所散發出的幸福感、陶醉感瀰漫著日本社會，一些反映這個時代氛圍的歌謠，便取代了「都市民謠演歌」而受到歡迎。為此，帶些空虛、頹廢和哀傷的西洋布魯斯風味的歌曲，或者是以男女間愛、恨為主題、甚至帶點情色味道的演歌，便在此際大量出現(陳培豐，2008：112)，同一節中又說道：從台語演歌的主要特徵，便是自怨自哀、認命悲傷來看，怨念其實一直都是戰後本省人心情的寫照。…在白色恐怖和戒嚴令等言論統治下，演歌這種原本便挾帶著濃郁怨念的歌曲，對於這群被國家機械壓制或忽視遺忘的一群人來說，是一種非常方便且有效，甚至是唯一可能的發聲工具(陳培豐，2008：113)。無可否認的，日本都會演歌與台語流行歌曲均以怨念為表達核心，但是在日本與台灣兩種位置上，那呈現出來的怨念卻那麼不同。

### 一、「都會漫遊者」的符號

日本對台灣殖民統治時期，試圖鼓勵台灣居民切斷族裔，於焉 30 年代發動了皇民化運動使得台灣人也可以成爲日本天皇的一等臣民，這個措施也只贏得某些企業家及既得利益者的臣服；另外大力鼓吹崇奉日本的神道教，企圖磨滅台灣人傳統祭祀祖先的風俗，並未讓大多數台灣人信服；至於統治期間對台灣的固有森林資源大肆剝削，利用廉價勞力製造許多戰略物資，目的在於鞏固南進政策的跳板，馬克·R·皮提在著作《劍橋日本史》第六卷中說道：

日本殖民主義是一種變異的殖民主義，這種殖民主義一方面向殖民地人民大量索取人力物力和能源資源，同時還要求殖民地人民效忠于日本，以便用于日本和大多數亞洲國家以及那些反獨裁主義的大多數西方國家之間的戰爭需求；但是與此同時，日本卻又將可以被認知的「西方」殖民制度轉變為一個殘暴無情的極權主義帝國，並將殖民地人民拖向崎嶇不平戰爭之路，伴隨著日本跌跌撞撞地最終走向戰敗投降之路(康拉德·希諾考爾，大衛·勞瑞，蘇珊·蓋伊，2006：234)。

絕大多數台灣人民，並沒有從日本殖民帝國的種種措施中得到經濟提升的任

何好處，反而在日本發動太平洋戰爭後，還要平白無辜地挨盟軍轟炸，二戰結束後，日本殖民帝國投降，全世界殖民主義土崩瓦解，日本天皇曾經批准了一場以他的名義進行的侵略戰爭，但是卻沒有受到戰爭罪行的指控(康拉德·希諾考爾, 大衛·勞瑞·蘇珊·蓋伊, 2006: 241)，國民政府接管台灣後也未曾向日本索取任何賠償，台灣卻得獨自從戰爭的廢墟中艱苦地站起來。大多數的人民首先面對的就是「貧窮」。貧窮用音符寫在都會的臉上，貧窮記錄了台灣殖民時代以及後殖民時代社會大眾的生活面相，貧窮這個主題顯現在 60 年代中的流行歌曲中佔有絕對性的關鍵，因為貧窮，農村經濟無法負擔一家的溫飽，年青人在成長之前就必須離鄉背井到新崛起的都會中討生活。

隨著十九世紀到來，急速的工業勃興所造成的人口集中於大都市，1830 年馬爾薩斯在他著作的《人口論》中警告世人：人口如未受節制，將以幾何級數倍增(黃富三, 1977: 5)。這句話一說出口已經預言了 20 世紀許多工業國家所嚐的苦果，無數第三世界國家無法控制人口成長與經濟成長的平衡而倍極艱辛地在「馬爾薩斯陷阱(Malthusian trap)中掙扎，工業化在近代史中不只改變了人們的生活方式，也改變了人們的生命意義。在 20 世紀巨大的工業文明洪流中，機械複製技術扮演了操控人類命運的黑手，資本主義瞬間取代了上帝的權限，離鄉背景的「出外人」已然成為孤獨流浪者的符號，他們因為歷史的因素、資本主義的因素、都市化、工業化的因素，被迫從出生的原鄉流浪到遙遠的異鄉，所有的企圖只是求個溫飽，然而外在的條件卻只能逼迫他們席不暇暖、足不落地浪跡天涯，風飄萍泊。這個現象很不幸地，在 1950 年代戰後台灣都會與原鄉被撕裂下的社會不可避免地複製與演出。日本演歌傳統很清楚地以「吉普賽人」(gypsy)<sup>17</sup>來比喻自己為了生計流浪天涯海角，台語流行歌曲中許多出外人也自喻為吉普賽人如作詞莊啓勝，原日本歌星大津美子在 1956 年唱紅，吳晉淮以及陳芬蘭所唱的《流浪的吉普賽姑娘》：

隨風吹來吹去，流浪來生活，阮就是吉普賽，吉普賽的姑娘。  
今夜只剩一暝，就要離開的都市，姑望火爐的火，燒起來！燒起來！  
啊——，將滿柔情的，情火燒起來。  
有時阮當青春，紅艷的年紀，阮就是吉普賽，吉普賽的姑娘。  
有情郎君來呀，雖然玫瑰花有刺，蝴蝶蜜蜂群會，依會來呀！依會來！  
啊——，在多情月光暝，輕輕依會來。  
.....

---

<sup>17</sup> 劍橋英語詞典記載，吉普賽人(gypsy)一種集中在歐洲南部的游動民族，世界各地均有其足跡，自稱為 Romany 人，可能源自印度梵語，這是人們認為吉普賽人最初來自印度大陸的原因，全世界約有 200 萬至 300 萬吉普賽人口。英國人喜歡使用 Traveller 來稱呼吉普賽人。

這首歌曲日本原曲名也是《流れのジブシー娘》，作者以吉普賽姑娘的況味來反襯自身的心情，就像一個無固定國度的飄泊族群，出生在浪跡天涯的旅途中，逃不出一輩子風飄萍泊的宿命，歌詞中意象深刻的書寫著離開家鄉一站過一站的到處漂泊，居無定所，雖然懷抱著熱情的青春之火，但是擠身在異鄉被貼上異鄉人的標籤，無法自然地融進別人的國度，孤獨、寂寞、對照著明媚清亮的月光之夜，只能獨自顧影自憐，這就是台灣人身處於殖民與移民夾雜身份的一種離散的處境。其他台語流行歌曲中也有許多歌詞中運用吉普賽人的意象來形容這些在社會中浮游的族群。

## 二、想像的鄉愁

台灣人背負著兩種鄉愁，一種是基於都會與原鄉被時代割斷，離家遊子對家鄉的父母親和戀人離散產生眷戀的鄉愁；另一種是徘徊在移民歷史與殖民歷史兩相抉擇下的鄉愁，在此稱之為「想像的鄉愁」。第一種鄉愁在 1960 年代台語流行歌曲中語意鮮明，所有的歌詞毫不掩飾地唱誦出來，代表大眾文化最真實也最淺層的表相；文夏作詞演唱，日本曲作曲：橫井弘的《黃昏的故鄉》：

叫著我，叫著我，黃昏的故鄉不時地叫我。  
叫我這個苦命的身軀，流浪的人無厝的渡鳥。  
孤單若來到異鄉，不時也會念家鄉。今日又是來聽見著喔～ 親像塊叫我～  
.....

日本原曲《赤い夕陽の故郷》所翻唱，歌詞從日落黃昏時，離鄉者望著郊野，看到許多山水景色，這些景緻雖然美好，卻永遠比不上故鄉的吸引力，眺望遠方彷彿聽到故鄉的流水聲、漂鳥聲等化做一聲一聲呼喚，叫著流浪的遊子早日返回家門，這是一首懷念親人的歌曲，其之所以能夠喚起廣大台灣人們的回應，除了旋律婉轉動人之外，歌中所陳述那種離散情懷，正好把遷徙與創傷兩個遙不可及的場域串連起來，構成一種想像的聯繫，可以暫時緩解恆常失落的苦痛以及撫慰對家鄉的渴盼。這種構連之間即存在著「歸返的障礙」<sup>18</sup>，在第一種鄉愁上，年青少年一旦出外移往城市生活，已抱著要有成就才會榮歸故里的意願，因此在歌曲中立定志向努力向前，在外謀生困難向現實低頭，毫無成就捲著尾巴敗興而歸是很沒面子的事，因此返回鄉里是一種障礙，然而隻身在外，困難重重為五斗米折腰是正常的際遇，沒有任何成就與對歸返的無能為力，是導致失落感最直接的因素，更何況台灣工業化剛起步階段，資本主義所製造的各種不平等待遇，對勞動力的過份要求，對工資償付方面的剝削，對生活自由管理上的掠奪，讓初出社會者毫無抵抗的餘地，弱肉強食的社會，長期無法改善，已經宿命性地注定絕大

---

<sup>18</sup> 請參閱 Virinder S. Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk, "Diaspora and Hybridity" 中譯《離散與混雜》2008，頁 17，陳以新譯，國立編譯館與韋伯文化國際出版有限公司合作出版，台北市。

多數勞工的悲慘命運，這意味著榮歸故里的夢想永遠不可能成真，就成為鄉愁的強烈根源。

1960年代的台灣在國際舞台上剛剛從日本帝國殖民的鐵腕統治下解放出來，喘息未定；在地領域上(國家定位未明)必須從戰爭的廢墟中挺立起來之際，又得迎面朝向資本主義尚未成熟的社會制度波濤中捲進去；先祖們出發的地方來的軍隊，在接收後陷入內戰及恐共的漩渦，無能也無法提供這一群移民溫暖的庇護，三種大氣壓讓這個社會人民的意識飽嚙驚魂之苦，戰後各殖民地均一一獨立，唯獨台灣這一塊孤島在美國、日本、中國三大強權磨拳擦掌的間隙中依然處於妾身未明之境，日本文化成為島民殖民想像的標誌，中華文化是族群無法解脫的根，美國文化則明裡暗裡掌控著台灣人生活與社會意識的方向，作為一個傳達與接受的大眾文化語言「流行音樂」，在眾聲喧嘩中精確(rigorous)與生動(vigorous)地於生活底層裡呼嘯著。

台灣人的潛意識中第二種鄉愁在各種隱晦的條件下顯現出來，它衍生自台灣人在日本帝國戰敗無條件投降後，又落入另一個軍事統治的泥沼，加以日本二次大戰軍事失敗以及隨之而來的美軍佔領，反而阻止了去殖民化成為日本國家意識的一部份<sup>19</sup>，台灣也因此延緩了建構去殖民化的自我認同意識，面對日本放棄台灣主權，國府代理盟軍受降接收台灣後，在美國第二島鍊戰略的思考下在東京大審吊死了幾個戰犯後，日本帝國就此無聲無息地消失，也免除了任何有關其戰爭責任以及整體殖民責任的討論<sup>20</sup>，去殖民化從來未曾在日本國內產生反省作用，當然也沒有在台灣引起論述，日本殖民者突然撤退所留下的真空狀態，近一甲子習慣生活在帝國統治下的人民無助地陷入另一場新殖民鬥爭，便也在多種情懷下產生了一種「想像的鄉愁」。

之所以稱它為「想像」是因為這份鄉愁並不存在於事實，而存在於虛幻的內在迷惘中，台灣人自始至終並沒有離開自己的土地(甚或可說自己的故鄉)，然而卻因為長期受到殖民帝國與移民母國交替統治，其統治者交替治理之間存在著許多變數，人民才經過一番掙扎忙著與新來的統治者產生磨合，未幾又來了一個全新的統治者，舊有的規矩與法度一剎那間完全被推翻，又產生一番更新的掙扎與磨合，如此一而再、再而三，這個族群傳統已經被千刀萬剮割得碎裂片片，他們已經不知到這許多種認同，到底那一個認同才是他們心中的主體，於焉想像的「主體」便隨著統治者的切換而產生，這種想像是動態的，而非定於一尊的想像。台

---

<sup>19</sup> 請參閱荆子馨《成為日本人：殖民地台灣與認同政治》，2006，頁 61，麥田出版公司出版。

<sup>20</sup> 同前註 19，頁 61。

灣 1960 年代衍生的想像的鄉愁淵源於美國佔領日本後，無法為其在長崎與廣島兩顆原子彈的責任提出有力的說服理由，於是草草地以東京大審將軍國主義的將領們問吊後，即刻沉默下來，日本當局也樂於這種沉默，樂得逃脫發動亞洲戰爭與殖民罪行的論辯，立刻以美國馬首是瞻地發展現代化工業與貿易，日本的歷史被刻意地將帝國罪孽掩藏起來，輕鬆地與美佔領軍勾肩搭背，另外製造了「去神格化」、「民主化」、創造「經濟奇跡」，依然以經濟強國的高姿態民族意識雄踞東亞。台灣人民雖然歷經五十年的歲月與日本軍閥進行無數武裝鬥爭，犧牲了多少性命，流淌著多少鮮血，也換不到溫和的自治要求，忽然在日本宣佈無條件投降後，從一個泥沼跳進另一個泥沼，荆子馨說道：

驀然發現自己竟在日本投降被「解放」並「回歸」中國，…。台灣去殖民化是由一群來自中國、裝備不足、缺乏訓練的接收軍所主導。一開始，台灣人狂熱、樂觀地迎接日本的戰敗，期待能完全取代殖民者先前所佔的位置，全島充斥著回歸「祖國」的喜悅，然而，這場慶祝是短暫的。事實證明，日本的殖民遺緒遠比與祖國統一的情感更強韌。台灣人在歷經半世紀的殖民統治以及與中國的分離之後，已經是「不完整」的中國人(荆子馨，2006：62)。

陳儀所領導的外省佔領軍將台灣當作佔領地來統治，經濟崩潰、貪污腐化、血腥鎮壓、蔣介石政府仇共恐共情緒發展為風聲鶴唳的白色統治，昔日殖民帝國的威勢，並沒有因為日本戰敗而在被殖民的台灣人民心中消解，反而形塑了一股虛無的、想像的鄉愁，在台語流行歌詞曲與旋律中傳唱。不只是大量挪用日本曲來填詞，也大量地書寫心中那一股日本帝國殖民主義留在台灣的意識形態遺緒(legacy)。許多台灣「演歌」充斥著東洋意象，不管名稱(歌名)、詞彙(歌詞)、思考邏輯(和歌意象)、意境建構(流浪、鄉愁、情傷等)、音樂結構(音樂曲式)、對位習慣(十二音技巧運用)、配器技巧(樂隊編制方式)、唱歌方法(演歌式的顫音)等從歌曲面貌到歌曲裡的精神幾與演歌毫無二致，身上流淌著華人的血液，說著華人語言，解脫半世紀日本帝國殖民統治後，台灣人對日本統治者的仇恨突然一筆勾消，反而將日本風潮引為師法對象，將日本的都會鄉愁挪為己有，這還不是頂奇特的現象，甚至於還將日本的原鄉挪用來當作自己的鄉愁想像，這才耐人尋味。

### 三、歐式鄉愁的轉借喻

吳晉淮所翻唱莊啓勝作詞，日本大津美子 1936 年所唱的《愛爾蘭的鄉村姑娘》(日本曲名：アイルテンドの娘)，歌詞如此敘述：

身邊抱著一腳花籃，不知誰人，愛爾蘭的鄉村姑娘。  
親像眠夢的眼神，胸前抱著玫瑰，敢是表示她熱情愛的花蕊。  
若甲她正經談起永遠來相愛，  
她晶亮光光目喺，向我直睜。  
親像照出伊的心底，睜到無閃爍。



可愛的目啣仁，那會才神祕。

台灣在 1958 年便將此歌曲不但曲子原封不動地挪用過來，連歌詞的詞意也以極類似的方式改為台語唱出來，日本社會早在明治維新中期以後便大力開展對歐洲的貿易，歐洲的工業、經濟、科學、文化等知識與文明經驗大力地被吸收，日本學術界也很早就開始與歐洲學術界產生交流，由江戶時代發展的「蘭學」(即西方的科學、哲學、藝術、文學)傳統，從幕府頒佈鎖國之際，禁絕接受西方文明，骨子裡採取睜一眼閉一眼的態度，李永熾在其著作《日本史》中說道：

自幕府頒佈鎖國令後，其主要目的是排斥基督教，未必有全拒西方學術的意圖，至於和鎖國政策相關的禁書制度，也只是禁止基督教書籍的傳入，並未包括西方學術著作(李永熾，1976：299)。

日本對西方學術及科技的輸入，十七世紀學者新井白石便已撰述《采覽異言》、《西洋紀聞》等著作問世且為產官學界接受，並發表「採取東洋道德，西洋藝術(技術)的態度」坦然接納與承認西方科技的優秀<sup>21</sup>，到 18 世紀吉宗(元祿)時期開始緩和禁洋書政策，獎勵蘭學，到田沼時代幕府諸藩大力吸取來自荷蘭的科技學問開啓「執產興業」策略更促進蘭學盛行，18 世紀中期以後，洋學繁盛，整個 18 世紀日本與荷蘭的貿易最為興盛，18 世紀末英國崛起，日本的現代思想便從此奠基，地理學、數學、文學、哲學、人文主義等均在日本社會產生影響，開啓現代化的鑰匙，最重要的是日本軍備現代化也受蘭學啓發而成為軍事強國。東方采風與日本民族特質在工業革命時期已經與歐洲產生暢通無阻的交流。日本文學中的西方意識也植根於大眾文化裡，成為流行音樂的文學比喻和隱喻的材料，這一方面的演歌被台灣 1960 年代流行歌曲轉用的意象如葉俊麟 1961 年作詞的《憶戀思景》，張淑美演唱，歌詞內容修改為對過去時光的懷思，其實日本原曲卻是女子思念到滿州服役的丈夫的追憶歌曲，原名 1936 年發表的《滿州想えば》；莊啓勝作詞文夏演唱 1963 年發表的《可愛的港都》描述行船人與愛人別離的懷思，日本發表於 1948 年的原曲名《憧れのハワイ航路》；黃敏作詞，文鶯演唱，1962 年發表的《爸爸是行船人》，實際上是 1949 年發表的日本原曲《おらんだ船》，內容描述夢見荷蘭商船在日本長崎入港停泊的意象；莊啓勝作詞文夏演唱 1959 年發表的《思戀的夏威夷航路》，日本原曲發表於 1938 年，內容描述行船人出航思念上海的意象，曲名《上海航路》；莊啓勝作詞文夏演唱 1957 年發表的《倫敦的賣花姑娘》，描繪在倫敦街角賣花的姑娘孤單身影而興起心中的漣漪，日本曲則是發表於 1950 年的同樣意象的歌曲《ロンドンの街角で》；葉俊麟作詞，林英美演唱，發表於 1960 年《深山的牧場》，其時挪用了日本 1951 年所發表的形容懷念阿爾卑斯牧場(奧地利)美麗風光的《アルプスの牧場》；1958 年莊啓勝作詞，吳晉淮演唱的《愛爾蘭的鄉村姑娘》，原詞是日本 1936 年發表的《ア

---

<sup>21</sup> 請參閱李永熾《日本史》1976，頁 299，牧童出版社。

イルテンドの娘》；文夏作詞文夏於 1959 年演唱的《異鄉之夜》描繪出征的軍人在南洋懷念家鄉父母及小妹的歌曲，幾乎原曲全盤挪用日本曲 1943 年發表的《バタビヤの夜は更けて》，同樣敘述參加二戰的日本軍人在南洋戰場上，憶起家中府母親及小妹的歌曲等。許多日本演歌以外國為意象的地方有上海、阿爾卑斯山、滿州、蘇州、巴塔比亞、廣東、帕勞、舊金山、爪哇、南京、歐洲(吉普賽)、倫敦、夏威夷、荷蘭、南國(南洋)等，經由演歌傳譯到台灣，讓臺灣演歌也沾染了世界觀，日本人對西方鄉愁的想像，被轉借喻到台灣對日本的鄉愁想像。

想像的鄉愁中最具代表性的是台灣島內在二戰時被日本徵調充當軍伕的年青人，發配南洋在跳島作戰中，思念家鄉的意象，借由日本軍伕遠赴南洋做戰為軍國主義充當炮灰，身處南洋島嶼中，眼明月當空、海上靜寂的美景裡，懷念遠方故國家鄉中的親人的鄉愁，被台語流行歌曲引用來敘述年青人受國府徵兵服役的思鄉情懷，其中最戲劇化的作品是莊啓勝填詞文夏主唱的《媽媽我也真勇健》，台語歌詞如此寫道：

新味的芭娜娜<sup>22</sup>若，送來的時。可愛的戰友也，歡喜跳出來。  
訓練休息時，我有真希望。點一支新樂園<sup>23</sup>，大氣霧出來。  
月光暝惦在營內，站崗的時。遙遠的故鄉也，乎阮來想起。  
小弟弟小妹妹，親愛我的阿母。恁這陣怎樣來，快樂過日子。  
阮就是寶島男兒，做阿兵哥。在軍中真勇健，請恁免掛意。  
坐船有爬山頂，這款不在眼中內。不時都真快樂，勇敢的男兒。  
再會呀我的寶島，船若出帆<sup>24</sup>。希望會再相會，請恁有等待。  
過一年八個月，彼時我會返來，請大家也保重，媽媽再會啦。

日本原詞中山侑所作，鄧雨賢作曲的《郷土部隊の勇士から(戦線だより)》意為《從鄉土部隊寄來的信(戰線一封信)》，作詞者專為台灣的日本軍所作的詞，內容以描述台灣長大的日本勇士為主角創作這一首歌曲，因為 1943 年開始實施自願兵招募制度以因應太平洋戰爭日益擴大，需要擴大宣傳，故採取溫情及軟性述求，特別描寫正規軍人在台灣訓練成為勇士，遠赴中國戰場作戰，從戰場上寄回來鄉愁的家書，而這首歌曲被挪用在台灣戰後的從軍鄉愁敘述，雖然情緒是一樣的，但是其本質卻剛好 180 度大翻轉，一個是日本侵略軍的鄉愁，被引用到殖民後的鄉愁，這樣的脈絡混淆與迷糊的認同，正好寫出台語戰後台語流行歌曲中

<sup>22</sup> 芭娜娜直譯日本原詞バナナ，意思是香蕉英譯 Banana。

<sup>23</sup> 新樂園，戰後公賣局出品的平價香煙，每月均有配給服役戰士數包。

<sup>24</sup> 60 年代服義務役，役男最害怕的就是部隊輪調金門，八二三炮戰重創了金門守軍，也重創了台灣人的信心，出海遠赴金門有如日據時期二戰出國充當軍伕的心情。

的一種奇異的「想像的」鄉愁。

當然想像的鄉愁成因很多，除了上述所探討的因素之外，對於文化方面台灣與日本有著同樣接受中原文化以及同是東亞民族的生活形態之認同，又由於日本企圖將台灣作為他拓展大東亞帝國版圖的領土，在統治時期提出許多懷柔的口號如「相似的種族」、「文化類同性」<sup>25</sup>、「大東亞共榮圈」、「皇民化運動」等在不知不覺間，某些台灣人民也就在無意識當中產生了模糊的認同心理。

上述「情傷」、「愛之喜」、「想像的鄉愁」三大主題在 1960 年代台語流行歌曲中，有絕大部份元素台灣作曲、作詞家挪用了日本同一時期所發展出來的都會演歌作為基礎，經過取其原曲全然創作歌詞、部份翻譯部份創作歌詞、全然翻唱或是運用其歌曲的曲意再自行創作，形成「台皮日骨」、「日皮日骨」、「台皮台骨日本風」等三種類型歌曲應市，形成與來自上海的國語時代歌曲並立於市場的一大流行音樂類型，其產生的因素雖然複雜多端，不過都與後殖民台灣人民意識中隱隱潛流的「殖民想像」情緒有相應的關聯。



---

<sup>25</sup> 請參閱荆子馨，2006，《成為日本人：殖民地台灣與認同政治》，麥田出版公司出版，頁 47。

## 第五節 隱藏的知覺 —— 潛意識殖民想像

前面章節中已經對台語流行歌曲的許多現象進行說明，並詮釋與 19 世紀殖民母國日本文化之間的相關性，本節即針對傅科所謂的「考古學」概念，提出榮格(Carl G. Jung)在 1964 年由 Anchor Press 出版的《人類及其象徵》(Man and his Symbols)中所闡明的集體潛意識理論探討台灣殖民想像的潛意識，提出「遺忘」在記憶中的機制，以及遺忘成爲潛意識中的重要元素之後，在創作靈感中不知不覺地闖出來，創造了流行音樂在同一段時空社會中普遍共通性特質，印證 1960 年代台語流行歌曲中隱含的殖民想像真相，先從榮格的「遺忘」及「暫時消失」概念開始解釋，說明於後。

### 一、遺忘是沒有停止的記憶

榮格在《人類及其象徵》中第一章〈潛意識的研究〉說到：

遺忘是一種正常過程，某些意識因之喪失特殊能力，因為人的注意力偏歪。當興趣轉移到別處時，那些他以前所關心的事會留在陰暗中，好像探照燈射在一個新地區，令其他地區依舊陷在黑暗中。這是無可避免的，因為意識每次只能完全清楚地保持幾個意象不變(Jung, 1983: 38)。

意思是說人類的記憶機制有外在及內在兩個層次，外在的層次存在於意識範圍中，這個外在機制正如讀書、看電影、寫作、考試一樣，在人的意識區域中運作、思考與納入記憶中，等須要運用時隨時可以呼喚出來，這個層面的記憶體內容極其有限，而且也受限於一段短期間，時間一拖長遠，或不再予以存取之際，通常會消失。且意識區的特徵也會受到情緒的影響，而產生記憶變形或混亂，情緒通常會因爲外在因素如天氣、壓力等，以及內在因素如疾病、焦慮等交互影響，讓人突然之間變得毫無理智地呈現失序狀態。另外一個層次是內在層次，就是來自佛洛伊德所發現的「潛意識」區，潛意識是一個廣大的深淵，什麼東西投進去，就像石沉大海一般無聲無息，它的空間廣大無垠，沒有人可以以尺度來丈量，它也是一個容量無限寬闊的記憶體。

與其說意識受理性所支配，不如說理性是人類成長期間，長期在意識區域內運作而形成支配行爲運作的的能力，意識面對人類外在複雜的生存環境，養成充足的智能來應付外來的威脅以求取生存與生活，然而外界有太多意想不到無法解決的突發事件，意識就會變得異常脆弱而碎裂，脆弱表示壓力超過負荷的臨界點，碎裂表示理智崩潰；負荷及碎裂之間，人類還有一個潛意識自我防衛機制便會自然地主動出現，以暫時壓抑個人心靈的方式驅使人類逃避出去，把自己的意識深藏起來，這種逃避的行爲就是「建立保護自己的屏障」。榮格指出：

毫無疑問，甚至在我們稱爲高水準的文化生活裏，人類意識仍沒有達到一個合理的連續程度，而且仍舊是那麼脆弱而易於分裂，這種隔離人類部份精神的包

容力是個有價值的特徵，它可以令我們在一段時間內集中精神在某件事上，排除任何會紛擾我們注意力的事情。但有意識地決定要分裂和暫時壓抑個人心靈的部份——這情形只是自然地發生，不為人所知或同意，甚至違背個人意願之間有分別，前者是種文化的成就，後者則是未開化的人的「喪失靈魂」<sup>26</sup>(Jung, 1963 : 26)。

當面對來自未知或無法解決的事情所產生的壓力時，未開化的人用野獸的反應來對付它，逃開或翻臉，拋開平時所維持的行動原則，反身攻擊以瓦解困難或麻煩；但是文明人面對新事物時，他們會靜下心來，沉著地企圖先瞭解事件的真相，此刻的第一個反應就是先建立心裡的一座屏障來保護自己脆弱的意識，躲入潛意識裏面。榮格稱之為「暫時消失」(temporarily lost)<sup>27</sup>，其實這種消失的行為並不是真的從記憶中消失，而是在那個時刻，鮮明的意象從意識區域中開溜。榮格舉一個例子，就像一輛汽車在轉角失去蹤影，消失在空氣中，其實它只是不在視線之內而已，換句話說那個令人想要逃避的記憶暫時從意識中消失(請注意人類自從發明文字以後，記憶開始學會以文字的形態儲存，不過在潛意識中，記憶卻無法以文字的形態儲存，而是以視覺訊號儲存，那個思想已經變成儲存於潛意識深淵的意象了，因此我們稱之為「遺忘」，遺忘的真意並不是憑空消失，從此以後再也不複記憶，遺忘的真意就是暫忘，日後可能會在某個關鍵點上由某個事物引發，再從記憶深處(潛意識深淵)中蹦出來。正如榮格說的：

遺忘的觀念並沒有停止存在，這些觀念固然不能任意發生，但它們以潛意識的狀態出現——正好在記憶閥之上——因此它們隨時會自然地再次冒出來，甚至已完全忘記好幾年的事，往往也會浮現出來(Jung, 1983 : 38)。

人類的思想機制由意識層與潛意識層兩個區域在運作，我們經歷過的每一件事物，經由五官感覺掃描過後，不管有沒有經過意識區特別過濾或進行記憶記錄的動作，潛意識已把一切記錄下來，這種潛在感官認知機構在我們的日常生活中扮演著非常重要的角色，它會在不知不覺中影響著我們對人和事的反應和處理態度。

在許多藝術家創作的過程上，經常可以檢視到創作的作品中含有許多以前曾經經歷過的潛在記憶的片斷，當他們在創作之際，會從記憶深處挖掘出來，當作

---

<sup>26</sup> 「喪失靈魂」來自人類學家取自未開化民族對於族人突然瘋狂或行為超出理性所能控制的範圍的稱呼，榮格解釋道：正如人類學家指出，在未開化的人間最普遍發生的精神錯亂，是他們所謂的「喪失靈魂」——其意義和名字一樣清楚，是一種顯著的意識崩潰(說得專門一點就是意識分裂)(請參閱 Jung, C. 1983 : 24)。

<sup>27</sup> 請參閱 Jung, C. 《Man and his Symbols》1963 : .33。

創作的材料，甚至於創作者本身都不自覺，那些材料是來自有意識的地方摘取，經過存取後來自無意識的地方流出來的。很多偉大的音樂家所創作的作品當中不難找到這些由記憶中閃現出來的材料，被用來作為創作的原始元素，因此我們很容易從作品中看到潛意識的痕跡，榮格說道：

許多同樣的事也許發生在音樂家身上，他孩提時代聽過的美妙曲調或流行音樂，突然在他成年期所作的交響曲中出現，觀念或意象從潛意識中退回到意識心靈中…，這種潛在材料包括所有的動因、衝動、企圖；所有的知覺和直覺；所有理性或非理性的思考、結論，歸納、演繹和前提；以及所有種種感情變化。任何一類或所有這些都可作為一時的；部份的或不變的潛意識形式(Jung, 1983: 41)。

台灣的大眾音樂風格，經過半個世紀處於日本帝國主義統治，以及統治者對臺灣社會進行多層次的文化薰陶和各種籠絡、鎮壓、控制、利誘、抹除、移植策略下，台灣人以及進行創作的流行音樂創作人等在意識與潛意識裏儲存了多少大和民族的日常生活相似的理念，在那記憶的深淵中與固有移民血脈中竄流的集體文化基因互相混融，化約為創作的材料，在戰後脫離殖民帝國統治後，不自覺地在創作中變成音樂創作材料流露出來。

讓我們嘗試從一首純粹在戰前台灣作曲家及作詞家所寫的本土流行歌曲進行旋律與詞句間所流露出來的元素剖析，與日本演歌的各種創作元素相互對照，表面上好像互不相關，其實在對照下便很輕易地顯現出兩者之間的微妙關係；茲以良山作曲、張宗榮作詞，首唱者任珍演唱的《愛的呼聲》作文本來剖析：

沉悶的船螺聲 伴奏著淒涼的小吹聲  
哀怨的和聲 宛然我心聲  
痛苦的聲 悲慘的聲  
斷腸的聲 心碎的聲  
交響著 鹹酸苦澀的哭聲  
啊～啊 這就是 這就是 我愛的呼聲

《愛的呼聲》在台語流行歌壇中，是一首膾炙人口的熱門作品，從 1960 年代至今，翻唱這首歌出片的台語歌星有陳盈潔、陳小雲、謝雷、方婉真、郭金發等，至於在 K.T.V.、北投走唱場合、各大小演唱會、歌曲比賽等場所，以這首歌演唱者數不勝數，它可以說是典型的 1960 年代台語流行歌曲經典，不管從它的歌詞(lyric)、旋律(melody)、伴奏配器的形態(background)、唱腔(intonation)、音階(scale)使用習性、節奏(tempo)的應用等，都代表了本論文所要闡明的後殖民台灣流行音樂殖民想像一個象徵符號。現在就以音樂學的歌詞、旋律與唱腔、伴奏配器的形態、節奏等項目來剖析其中的奧秘。

## 二、《愛的呼聲》歌詞中的潛意識殖民意象

《愛的呼聲》歌詞中主要是敘述著船螺(船開航時傳出的汽笛聲)以及小喇叭

演奏兩種聲音交織成一股痛苦而催人眼淚的聲息，歌詞以這兩種寫景的意象來類喻情人分離送行時，心中陣陣無法忍受的疼痛；汽笛聲宛如一支銳利的刀鋒劃過心頭，在心版上刻劃出一道深深的傷口，汽笛聲截止那一霎，船的引擎動力開始進檔，船身緩緩地向港外啓航，情人的身影一寸一寸遠離，一直到身影模糊，船上的桅杆消失在海平線外；送行的人心口淌著鮮血，離去的人也悲不自勝，此際，小喇叭吹奏的送行歌曲猶在岸上空氣間悠揚地飄飛，不管那婉轉的旋律有多麼振奮人心或輕快活潑，在別離者的耳朵中，已經轉化成一聲一聲催命的音符，勾起離人心中酸甜苦辣的感慨，湧上心頭，眼淚不由自主地隨著哭泣的聲音奔洶出來，這就是愛的呼聲。

輪船開航的意象，小喇叭吹奏的意象，還有離人的意象，這三個簡單的訊息在 19 世紀末新崛起的帝國主義挾帶著資本主義的貿易行動，在亞洲和歐洲各大都會中交織成文明的航路，隨著船堅炮利的武力策略以及白人至上的優越感逐步地打破積弱不振的亞洲帝國萎靡大夢，從 19 世紀末到 20 世紀，台灣人民處於日本帝國主義的掌控中，作為其吞併大東亞策略的前進跳板，日本統治者握有絕對性的社會發聲權，尤其是御廚貴著「時代の先覺者後藤新平」還歌頌日本治台總督兒玉、後藤經營台灣殖民地是成功的典範<sup>28</sup>，然而後藤新平的日本民族優越論以及日本膨脹論思想，在治理台灣時更將殖民地台灣的價值置之於大和民族文化對照下一個未開化的地方，日本對台灣政治執行的隔離政策、經濟榨取政策、殖民地現代化政策等背後所隱藏的禍心不談，光學其切斷民族濟帶的同化政策，便可昭顯其貫徹帝國文化在台灣生根的目標。

首先是 1919 年日本原敬內閣對台灣統治方式進行調整，從台灣總督的「特別統治」改為「內地延長」政策<sup>29</sup>，雖然第一次世界大戰後，全世界已經奉行「民族自決」思想，但是日本帝國主義卻以日本的內地延長來對付殖民地的民族自覺。其次，是五四運動期間，台灣許多知識份子也深深體會要從傳統的文言文書寫習慣中解放出來，以脫離帝制時代那種精緻文化獨斷的貴族性格，拉近精英階層與平民階層間的距離，改革舊式語文使用方法，採用白話文促進全民識字、用字習性，1920 年《台灣青年》登出陳炳首發表的〈文學與職務〉提倡白話文解決台灣話中有音無字的問題，可以說是台灣新文學運動的濫觴<sup>30</sup>，黃呈聰則接續

---

<sup>28</sup> 請參閱御廚貴《時代の先覺後藤新平》2004，東京籐原書店；許介麟，《台灣史記》〈日本殖民統治篇 1〉序論，2007，頁 19，文英堂出版社。

<sup>29</sup> 請參閱許介麟《台灣史記》〈日本殖民統治篇 1〉序論，2007，頁 22，文英堂出版社。

<sup>30</sup> 請參閱許介麟，《台灣史記》〈日本殖民統治篇 3〉第 30 章大陸五四運動與台灣新文學運動，

在《台灣》刊物上發表〈論普及白話文的新使命〉提倡白話文是做文化普及的急先鋒<sup>31</sup>，同期同一刊物上黃朝琴也發表一篇〈漢文改革論〉期許走向平民主義<sup>32</sup>，從此許多台灣文壇新秀都響應白話文運動紛紛以白話文寫作，這個風氣一時蔚為風潮，以之對抗日本殖民統治者籠絡士紳為其組織許多「擊鉢吟」近體詩社，讓他們沉浸於風花雪月的舊式近體詩吟詠上<sup>33</sup>，新台灣文學運動除了提倡新文學之外，也蘊涵著對日本殖民統治的批判。然而未幾這一波文化及文學上的運動並未圓滿地開花結果，日本積極頒佈以日語作為官方語言及教育用文字，導致漢文無法在接續的新世代中落實，以致於戰後台灣中年人少有精通漢文者，這是殖民意識在帝國瓦解後依然殘留的一個實例。

1937年皇民化運動讓台灣的文學、大眾音樂等都被壓制進入靜默地帶，這顯示新文學運動與台語流行音樂的誕生與茁壯是臍帶相連的大眾文化主流。為緩和和文化禁絕的策略，總督府當局特地舉行「大東亞文學者大會」扭轉創作者的方向，在大東亞軍事政策上籠絡各地的創作者齊聚一堂共同為帝國主義的目標努力，認同「大東亞共榮圈」的口號，許介麟認為這個作為：

皇民化運動不僅只是從物質上的剝削進入到精神上的剝削，更是一種精神催眠法，如同使用鴉片毒化士紳一般，更使台灣人民噤若寒蟬，有口不能言，有筆不能寫。然而台灣新文學運動的停滯期，卻也正好成就了皇民文學的巔峰期(許介麟，2007：3：108)。

台灣新文學運動與台灣知識份子作曲家及做詞家創作白話文流行歌曲的步調可說習習相關，當時台灣創作者的意識仍然基於寫實主義世界風潮推動下，積極地推廣大眾文化，將重點放在貧苦、廣大的勞動者階層身上，敘述殖民統治下的平民生活現狀，雖然歌詞中並沒有片言隻字對殖民統治者作指名道姓式的批判，不過描繪人民淒慘的生活環境就是對統治者的無聲抗議，作為一個統治者有義務為人民爭取更優渥的生活與更民主的自由文化環境，然而日本帝國主義統治下的台灣已經事先被畫定了扮演著帝國擴大侵略版圖的中繼站，統治試驗也成就了日本遂行帝國主義大夢的驗證。

---

2007，頁 97，文英堂出版社。

<sup>31</sup> 請參閱李南衡編《日據下台灣新文學文獻資料選集》，1979，明潭出版社，頁 6，台北；許介麟，《台灣史記》〈日本殖民統治篇 3〉第 30 章大陸五四運動與台灣新文學運動，2007，頁 97，文英堂出版社。

<sup>32</sup> 同前註 31，頁 98。

<sup>33</sup> 同前註 31，頁 98。



知識份子保持沉默，尤其是勞苦大眾也保持沉默，某些身不由己為時勢所迫改變親日態度，採用日文創作來逃避現實，或甚至於採取認同殖民統治，兩者都是有所選擇性的遺忘，一邊是遺忘自身的漢民族血裔，另一邊則是遺忘殖民統治的霸權姿態，一邊是沉默並作壁上觀以及消極接受，另一邊則是認同帝國文化的優越性，心甘情願轉移意識，不管那一邊的台灣人，都無法抹掉血脈中奔流的民族血液和基因，如前所說的遺忘並不能抹除潛意識的痕跡，經過半個世紀日本帝國統治的物質剝削、文化薰陶等作為，台灣人(包括知識份子及平民百姓)以非常困難的方式對固有漢民族文化遺忘，以及非常困難的方式對帝國文化遺忘，換句話說台灣人身處於移民與殖民交替統治的時代裏，對移民文化與殖民文化的保持或遺忘都非常困難，二戰後留下來的「移民與殖民」混融後的潛意識的痕跡，在生活現象底層繽紛。

### 三、《愛的呼聲》旋律中的潛意識殖民特徵

造物主創造了不同的性別讓他與她得以經由愛情的動力來延伸存在的種種美妙的現象，累積成為文化的要素，兩極化的性別所激化的儀式成為大多數人類文化的內涵，世界上許多才華洋溢的藝術家，其所以能夠以他們的創作發揮出耀人的光芒，就是因為愛情的驅力受到現實的壓抑，以致於那一股追求樂欲的力量被用在舔他心底深處的傷痕同時，在傷痕處轉化為另一個出口，努力地沉迷在那個創作出口上，藉著創作來填補無法滿足的慾望。

在社會生活中，人類學會以語言溝通之際，語言表露於外的形式就已經堅固地鑲嵌在意識層次上頭了，音樂屬於聲音語言的表達，它的技術層次雖然存在於意識層上，但是它所要表達的情感則來自於潛意識層次中，簡單的音符發出的聲音與潛意識互相銜接，複雜的旋律則經過專業技巧訓練，則生產自意識層，甚至於來自超意識層(super Ego)，人生下來各有其獨自具有的感情與意志，從而表達為歌咏，人經由歌詞的聆聽、吸收、感受而感動經過意識的層次，但是聲音則可以不經由意識便直接穿透到潛意識層，這就是樂音的魔力，樂音經由樂器有組織的吹奏，形成優雅或所要表達各類情感的旋律，即使不須要歌詞也能夠觸動人心，不同個性的人對不同風格的旋律產生不同情況的接受程度，流行音樂隨著時代的演變，形成各種不同時代風格，適合於不同層次消費者的耳朵，台灣自從戰後便分別由許多不同層次消費者左右了不同音樂風格的演進，比如戰後嬰兒潮在成長期間吸收了美國爵士樂、貓王(Elvis Presley)的輕搖滾、披頭四(the Beatles)的歐洲搖滾，還有當時台灣流行的國語老歌(上海、香港的時代曲)、全盤日化的閩南語都會演歌等；1960年代出生的 M 世代則聽慣了滾石(Rolling Stone)、深紫(Deep Purple)、Pink Floyd、齊柏林飛船(Led Zeppelin)、警察(Police)、女王(Queen)等重搖滾以及 1970 年代那些令人作嘔的過份歌頌愛與死的國語老歌，和逐漸脫離日本演歌風，新一代自己創出的本土化台語流行歌曲；1970 年代出生的音樂

耳朵們則有選擇性的收聽現代民歌(或稱校園歌曲)、重金屬(Heavy Metal)以及滲入搖滾質素的本土風台語流行歌曲,1990年代後有 New Age、Hip hop、New Music 等各種世界音樂元素開始融進國語流行歌曲中,形成與日、韓同等風格的亞洲後現代搖滾,各世代分別擁有不同時代的耳朵並執著於他們世代的情緒(也可以說是意識)去選擇他們的音樂類型。而 1960 年代台語流行歌曲的旋律明顯地來自兩種元素,一是台灣民謠的旋律型態,另一是來自日本演歌的旋律型態,當時隨著美軍電台在台灣的天空大量灌輸的西洋搖滾則被當代(戰前出生)作曲家及作詞家視為噪音或毒蛇猛獸,因為不管是「民謠派」或「都市派」都無法接受 Rock & Roll 而大量吸收日本都會演歌,他們所賴以創作的元素只有民謠和演歌兩個方向可選。

茲就新黎明唱片公司出片《愛的呼聲》這一首**本土創作歌曲**的旋律來探討其所蘊藏的殖民潛意識音樂元素：

◎ 前奏七小節中第 5 至 7 三個小節：

| 03 53 56  $\dot{1}\dot{3}$  |  $\dot{2}\dot{2}\dot{2}$   $\dot{2}\dot{2}\dot{2}$   $\dot{2}.5$  62 |  $\dot{1}$  - - - - |

明顯的這樣的旋律結構,是來自中原古老的自然五音音階,通用於華人以及日本人的民間音樂上,但是有一個 3 連音的結構,這種三連音是起自於美國黑人 1950 年代的藍調(Blues)慣常使用配合 Slow Rock 的節奏所愛用的旋律特性,可延緩樂曲速度,增加唱腔使用顫音的技巧,日本演歌技巧地挪用藍調節奏以及唱腔,到日本本土後,將顫音唱腔放慢形成演歌的「kobusi」(こぶし)特色,而 3 連音在緩慢的速度中突然急促地一拍唱出三個音節,可以增加急促的戲劇性效果,以之與前面緩慢的音符產生對比,在傷感中發出振奮、激動的不平之鳴之感,藍調的 3 連音應用亞洲自然 5 聲音階搭配,再配上日本式較緩慢的顫音,便產生了 50 年代日本都會演歌的現代特質,然而這種特質被台灣作曲家在無形中吸收後,再創作出來,仍然有著濃濃的演歌腔調。

◎ 再看主題樂句

| 0 5 6  $\cdot 5$  | 5  $\underline{321}$  3 -- | (這是第一樂句,又稱主題樂句)

仔細觀查其結構與文夏所唱的《我是行船人》似乎有類似之感：

| 5 -- |  $\underline{565}$   $\underline{3\dot{1}}$  | 65  $\underline{321}$  | 3 -- |

這首曲子《我是行船人》挪用日本演歌《君はマドロス海つばめ》,作曲家上原げんと,文夏予以參照歌詞內涵配上閩南語歌詞,這種典型的樂句,是日本都會演歌最平常也最討好當時都會人耳朵的旋律。

◎ 再看第二樂句,以類似(變奏反覆 repetition by variation)的方式展延開來。

| 0 5 6  $\cdot \dot{1}$  | 6  $\underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}}$   $\underline{\dot{2}\dot{5}}$   $\underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}}$  |  $\dot{3}$  --  $\cdot \underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}}$  |

這一樂句就是依照主題樂句以變奏反覆原則，進行延展，主要的音符不變，在音符與音符之間加上三度下探然後又火速地 5 度上躍，進入三連音與三連音漸強邁進，兩個三連音之間以一個 4 度跳躍的二連音銜接，起始音符與結速音符都放在主和弦的音階上，主題樂句與展延樂句的音域都是由 5 開始，高八度音的 3 結尾。兩個樂句基本上是相聯貫的情緒。

◎ 第三句是第二題樂句的展延變奏，第四樂句則進行收尾，回到主音 1 上面，四句樂句構成一個樂段。緊接著進入「對比樂段」(即俗稱的副歌)。

| 0 353 5 365 | 6 6i6 1 2i2 | 3̣ -- . 3̣2i |

以小三和弦，用重覆漸強的 3 連音輾轉變奏延伸，每個 3 連音之間安排一個一拍一個音的頓音，四個三連音三個頓音，然後結速在高八度的 3 音，進行一個歇息，把情緒拉高後，讓聽者有一點時間蕩氣迴腸一下，再展開第二個攻擊點。我們來對照一下文夏所唱的《黃昏的故鄉》副歌倒數第二句的結構：

| 03 535 6 .56 | i2 3̣ -- -- |

就結構而言，是否兩個樂句有著共同的支架，從中音 3 展開，一直用 3 連音來提升情緒，直到高八度的高音 3 作歇息音符，然後再展開後面的情緒延續。而《黃昏的故鄉》也是典型的日本都會演歌，原作曲家是橫井弘。

◎ 延續副歌主樂句到達激昂的高點之際，接下來安排一個兩小節的下探樂句，讓情緒暫時冷卻一下，以便迎接下一個樂曲的最高點：

| 3̣ -- . 3̣2i | 6 .5 3 -- |

然後開始進入第三樂句緩慢拉高的旋律線，一直到第四樂句，讓旋律線進到最高昂的巔峰：

| 0 5 6 i | 6 .i 2̣ 3̣3̣2̣ | 3̣ -- . 5̣ | 6̣ .5̣ 3̣ 2̣3̣2̣i |  
| 6 .5 3 -- |

本樂句把情緒拉拔到最高點，音符放在高八度 6 音上，這個高八度 6 音，最佳的演唱表現方式是以歌者的極限音，用強烈的情緒把它硬擠出來，呈現出那種痛苦無比的撕裂感，非常戲劇化，也非常演歌化。然後在高八度音的幾個音符中，持續不斷地徘徊，進入結尾樂句；這第四個樂句我們可以輕易地舉出一首日本演歌中野忠晴作曲的《俺はひとりぼっち》，台語歌改為(無聊的男性)，slow rock 節奏，這首歌的結尾句：

| 5 -- .3 56 | 63 2i2 i -- | i -- <sup>34</sup>

就結構而言，這都是 slow rock 節奏結構下歌曲尾句的常態性使用技巧。

<sup>34</sup> 請參照李政祥《中日歌謠(演歌篇)》，1988，頁 121，立誼出版社發行，台中市。

◎ 接著看《愛的呼聲》歌曲最高潮點的尾句結構：

| -- -- 6 3̇ | 2̇ .3̇ 5̇6̇ 3̇5̇3̇2̇ | i̇ -- -- -- |

這一個結尾的基本結構與前段樂句類似，但是前段樂句所扮演的角色是拉高情緒，為本段結尾樂句作鋪設最高潮(hight tide)點的預兆，將閱聽人的情緒拉高，在這一段結尾句上享受那 Top of the world 的終極感動。這樣的結尾用法，演歌中有太多相同的技巧範例可循，如演歌《俺ら次郎長》，台語演歌改為(江湖的兄弟)的結尾句與日本德久廣司作曲，たかたかし作詞之演歌《戀女房》結尾句：

| -- -- 6i̇ 2̇ | 03 56 i3̇ 3̇2̇i̇ | i̇ -- -- -- <sup>35</sup>

| 0 2̇3̇ 5̇6̇5̇ 3̇2̇ | 2̇i̇ i̇ -- -- | <sup>36</sup>

日本作曲家兵口庫之助作曲，川內康範作詞之演歌《恍惚のブルマ》，台語演歌改為(苦命女)，其結尾句：

| 03 53 6 3̇ | 2̇5̇ 3̇2̇ i̇ -- | i̇ -- -- <sup>37</sup>

還有台灣人陳達儒作詞，侯賜泉作曲，邱蘭芬主唱的《我有一句話》，日本演歌改為《唯ひとと》，其結尾句：

| 3 -- -- -- | 3̇ 2̇ 3̇ 5̇6̇5̇ 3̇2̇ | i̇ -- -- -- <sup>38</sup>

以上諸個範例，在音樂作曲技巧上，同屬於藍調被日本都會演歌吸收後，融合日本文化的特質，經過作曲家予以修弭後形成東亞風格的現代流行音樂曲調，由於兼具現代性與大眾性，並符合文化類同性高的日本、華人的耳朵聆聽，台灣人因為近半世紀遭受日本帝國殖民統治，已經培養了和式旋律的聆聽習性，日本文化的浸染一時之間不可能完全消除殆盡，何況台灣與日本的地理結構也有著臍帶相連的島國特質，這許多因素，對潛意識生活「移民與殖民」混融後的痕跡遺留在後殖民創作意識中，是可以理解的，紀傑克引用佛洛伊德的文化論述：所有的文化，終究是一種妥協的形成(Zizek, S. 2008：57)，而在此本論文要回應：眾聲喧嘩正是妥協的實踐過程與結果。

#### 四、《愛的呼聲》節奏(rhythm)中的潛意識殖民元素

節奏是音樂的三元素之一，一首曲子如果沒有節奏的話會顯得零散，就好像生命體沒有心跳一樣，節奏掌握著樂曲的神經系統，有了節奏讓人的情緒跟著節奏抑揚頓挫而高昂或低沉，節奏雖然構造沒有旋律那麼複雜，但卻關係了歌曲的情緒要素，快、慢、強、弱的組合牽動了情緒的興奮、快樂、愉悅、悲傷的感覺，

<sup>35</sup> 同前註 34，頁 119。

<sup>36</sup> 同前註 34，頁 163。

<sup>37</sup> 同前註 34，頁 185。

<sup>38</sup> 同前註 34，頁 263。

所以節奏與旋律組合起來，直接滲透進入潛意識深處，音樂無國界就是好的音樂不須要文字來詮釋，便可以撼動人心，現代流行音樂的特色是它的節奏從頭到尾就是國際化的一環，台語流行音樂的節奏直接且一絲也不改地吸收自日本演歌的節奏，而日本演歌的節奏則來自美國、歐洲及來自拉丁美洲的節奏，在日本本土上經過一番與東洋和式文化融合後，形成的混雜形態的東洋式節奏，然後再傳到台灣社會來，普遍被台灣流行音樂作曲家吸收，這也是台語流行音樂與上海傳來的時代曲有些文化上、個性上的差異之原因。

《愛的呼聲》是緩慢的 Blues(藍調)節奏，爵士樂的節奏記譜 slow rock，因為進行速度和緩，最能讓歌者在發聲時，盡情將心中潛藏的那一股哀怨、壓抑、忿恨不平、無語問蒼天的情緒，借助婉轉的聲音變化發洩出來，因此是一種唱腔技巧最多的曲式，它之所以發軔於美洲黑人是有跡可循的，他們受盡南方諸州白人地主欺凌、壓榨下的淒苦心情，只能藉著這種婉轉訴衷情的方式予以傳達出來，是淒慘、貧苦的底層大眾生活之宿命符號。這種音樂節奏傳到日本戰後的大都會中，立刻被歷經戰敗歷史教訓的社會普遍呈現的頹廢情緒所吸收，社會言說無法淺白地藉著歌曲直接訴求敗戰之恥，對於一個曾經不可一世的驕傲帝國，敗戰的現實很難去直接面對，尤其在音樂中直接訴求社會的禁忌更困難，只有以生活層面的痛苦去發揮，或是曲折地從歷史文化痕跡中尋找意象，來作為表達的模式，因此美國爵士樂的 slow rock 便在日本社會中轉化為太宰治形式的「心中」悲歌，形塑出戰後都會演歌的一種情感特質。

根據 1988 年李政祥編輯的《中日歌謠》(演歌篇)所收錄的 180 首經典演歌，其中常使用的節奏形式計有：

1. 6/8 4 : 4 tempo de Waltz (Sketa Waltz) 高貴宮庭圓舞曲風格。
2. 4/4 tempo de Rumba 民間大眾舞會喜歡的輕鬆稍快節奏活潑風格。
3. 4/4 tempo de Cha cha cha 民間快節奏歡樂歌舞的風格。
4. 2/4 tempo de Trot 有點含蓄但仍保持著頗愉快的情緒風格。
5. 4/4 tempo de Trot 比教含蓄愉快、中產知識份子較垂青曲風。
6. 4/4 tempo de Tango 喜歡炫耀獨特品味的交際舞曲風。
7. 4/4 tempo de Swing 旋律流暢，愉快風情，有大自然氣息風格。
8. 4/4 tempo de Soul 優雅、中速度、優美的情歌風格。
9. 3/4 tempo de Waltz 雅緻、完美、代點華麗的宮庭唯美情調風格。
10. 4/4 tempo de Slow Swing 愉悅的情歌風格。
11. 4/4 tempo de Medium Soul 速度稍慢鼓舞情人墜入情網的氣氛。
12. 4/4 tempo de Slow soul 憂鬱的、傷感的情歌風格。
13. 4/4 tempo de Slow rock 悲鬱、哀傷、愁悵不已的情歌風格。

上列 13 種節奏標示演奏法，正是 1950 年代興起的日本都會演歌所擅用的節

奏類型，由 1 至 13 依速度的快、慢順序列出，並簡單標示其歌曲的風格，再對照本論文所用的文本旭日牌《難忘台語歌曲》中，台語流行歌曲所用的節奏，也是完全挪用日本都會演歌的節奏，舉例如下表簡述：

表八、台語流行歌曲使用節奏類別、風格與歌曲範例表：

台語流行歌曲使用節奏類別、風格與歌曲範例表				
序	節奏類型	範例曲目	風格特性簡述	演唱者或作詞家
1	Sketa Waltz	離愁	與情人分離的傷感情懷	呂金守詞
2	Rumba	水車姑娘	看到農家踩水車美姑娘的慕情	葉俊麟詞
3	cha cha	三國拳	形容喝酒伐拳招式的快樂歌曲	李醒詞、曲
4	2/4 Trot	快樂的農家	歌頌快樂的農村生活	陳芬蘭演唱
5	4/4 Trot	香蕉園	女性思春見景思情(台視連續劇)	南人詞
6	Tango	舞女中的舞女	舞女顧影自憐的傷心獨白	尤鳳演唱
7	Swing	內山姑娘咬出嫁	少男看到心儀的內山姑娘出嫁	葉啓田演唱
8	Soul	新竹追想曲	略帶傷感的情歌	陳順發詞
9	Waltz	船上月夜	孤單在船上見景思情	吳晉淮演唱
10	Slow Swing	浪子的生涯	流浪他鄉四處奔波的悲嘆	谷煙詞
11	Medium Soul	南都夜曲	港都走唱女郎悲怨情郎分離	方瑞娥演唱
12	Slow Soul	等待後出世	受環境做弄無緣結連理的情歌	陳和平詞、曲
13	Slow Rock	愛的呼聲	悲不自勝，怨嘆苦戀的哀歌	張宗榮作詞

備考：第一首《離愁》為稍快的 Waltz，並非標準的圓舞曲風格，台語歌曲與歐洲宮庭情調沒有交會之處，因此使用 Sketa Waltz 的節奏少之又少。

## 五、《愛的呼聲》編曲與配器形態的殖民要素

編曲是一首原創的歌曲(通常作曲家只將旋律以簡單樂譜記下來，有些作詞者不一定會記譜，但他會自行組合唱出來)，經過專業的編曲家，考慮到這首歌曲的旋律特性、曲調風格(tune and style)、歌詞內容、曲調的速度等因素，參酌各種搭配的要素如節奏類型、樂風選擇、速度確定、依照演唱者的聲音特色定調(key)、撰寫背景音樂樂譜，安排樂器組合、然後寫和弦、以便樂器演奏時針對和弦的走勢進行對位，之後再配絃樂器、搭和聲等工作，這是一套既專業又複雜的手續。

流行音樂不同於古典管絃樂的協奏曲、交響曲一般以複雜的曲式來表現冗長的作品，它為了配合閱聽人聆聽一首歌曲的最佳情緒，一般將之濃縮在 3 至 5 分鐘之內，因此流行音樂的曲式都離不開一段式、二段式以及三段式的結構，如果樂段過於複雜，會讓音樂的張力減弱，最優越的結構是二主段(即主歌與副歌)

加一個橋段的表現，是目前(21世紀)的都會搖滾風格的習慣。至於20世紀1960年代台語流行音樂的結構，根據本論文文本《難忘台語歌曲》收錄的歌曲，也就是經過1960年代唱片公司予以灌錄唱片大眾文化產品經過機械複製後大量銷售的「流行歌仔」，其編曲與配器的特色與日本殖民母國都會演歌的關係，簡單說明於後。

就傳統精英音樂的管弦樂法配器，大約可分成三類組合，即弦樂器、管樂器及打擊樂器。弦樂器如小提琴、中提琴、大提琴、倍低音提琴、豎琴、吉他、曼陀林、鋼琴等；管樂器如長笛、短笛、雙簧管、英國管、大管(木管)、單簧管(黑管)、中音黑管、薩克斯風、小號、法國號、低音號、管風琴等；打擊樂器如定音鼓、大軍鼓、小鼓、鈴鼓、鐘琴、三角鐵、鈸、鑼、響板等。這是以樂器來分類。如果以音樂元素來分類的話則分為主奏樂器、和音樂器、低音樂器以及打擊樂器等四種，不管樂隊編制多大，每個音樂的表現方式，必然分為主音部(即旋律線)、對位伴奏音部(即和音部)、低音部(即Bass)、節奏(rhythm)部等四大項，這個原則應用在大管弦樂、室內樂、協奏曲甚至於在非西方古典音樂的其他民族大管弦樂隊(如中國的雅樂)的配器上都是完整的形制。流行音樂的配器追本溯源，可以說起自於美國爵士樂隊的配器，爵士樂隊是美國解放黑奴以後，民間黑人公民社會所興起的一種融合古典音樂以及非洲傳統音樂元素互相交融後誕生出來的混血音樂，才華橫溢的樂手們組成的具體樂隊表演形式最早是1843年2月在紐約出現，蔡斯(Gilbert Chase)在著作《新世界的音樂》(America's Music: From the pilgrims to the Present)第十三章中記錄：

1843年2月的某一夜，四名奇形怪狀的傢伙，塗黑了臉孔，穿著白長褲，直間條子的棉布襯衫，藍色棉布的長燕尾外衣，在紐約市的保華利戲院台上出現。他們唱歌、跳舞、學黑人的土語對話，用五弦琴(Banjo)、小提琴、骨製響板與鈴鼓合奏器樂，使觀眾感到很有趣，他們四個人所演的壓軸戲，是表演「環步」與「急跳」(兩種奇形怪狀的墾植園舞蹈)(Chase, 1975: 90)。

這一個樂團稱為「維吉尼亞遊唱樂團」，是美國流行音樂史上誕生的第一個所謂表演性「樂團」(Band)，這四個白人小伙子的行徑很清楚地模仿黑人的民間音樂、唱腔、樂隊組合以及舞蹈等特性，當時美國內戰尚未爆發，故意在舞台上用極盡諷刺的手段來表現黑人奴工的粗俗與可笑，企圖引起觀眾發噓，製造笑點，其所產生的結果卻是一時風靡社會，這四位白扮黑的喜劇演員的遊唱樂團造成19世紀末20世紀初美國民間表演樂隊的最初型態。內戰結束後，黑人獲得解放，他們有能力自己組合自己的樂隊，玩自己的音樂，正好遊唱樂開始沒落，因此真正的黑人散拍樂(Ragtime)樂團才出現。最早的遊唱樂只有兩把弦樂器即小提

琴及五弦琴(又稱班佐琴Banjo<sup>39</sup>)，配合節奏樂器鈴鼓及響板，還不構成標準可供獨立演奏的樂團編制，但是 19 世紀最後 10 年在紐奧良(New Orleans)真正的黑人弟兄們組成他們自己的大眾音樂樂隊，演奏他們自己寫的歌曲，極具特殊風格的散拍樂隊崛起，散拍樂隊的樂團形制就加入了鋼琴、六弦琴(吉他)、爵士鼓、倍低音大提琴等基本樂器構成完整的演奏形態，鋼琴可以彈旋律也可以彈和弦，更可以旋律與和弦一起彈，吉他也是一樣，班佐琴則大多數作分解和弦演奏以增加其獨特的美式黑人風格，倍低音大提琴則用作定節拍及作為和弦的根音基礎，爵士鼓一整套把所有應該有的大鼓、小鼓、中鼓、康加鼓、曼波鼓、銅鈸、響板、牛鈴等打擊樂器全部組合起來，鼓手手腳並用，非常精彩的打出漂亮的節奏來，如此形成爾後 200 年全世界流行音樂樂隊(band)的基本形制。

台灣發展的台語流行音樂樂隊形制完全沿襲自日本的演歌形制，而日本演歌形制則挪用了爵士樂隊形制，加上獨特的日本民族音樂樂器，典型的樂器如三弦、把烏、洞簫、笛等樂器，創出獨特的大和式風格，日本音樂家尚未向美國宣戰前也踴躍地到世界各地去學習新式的編曲技巧，包括美國及歐洲及上海，回來後融合他們的民族特質創出都會演歌來，成為台灣民間新式流行音樂的典範，這種音樂也被戰時及戰後的歌仔戲吸收作為配樂，當時民間稱之為「改良」。

《愛的呼聲》當時的配器已經進入 1960 年代以後，吉他被加以改良安置電子放大器裝備成為電吉他(Electronic Guitar)已開始廣為應用，低音提琴也被電貝司(Electronic Bass)取代，目前原始的錄音檔可能已經佚失，但不脫一套爵士鼓配合倍低音大提琴(撥弦式)、以鋼琴及吉他和弦伴奏，以吉他或薩克斯風演奏前奏、間奏及尾奏，中間以吉他、薩克斯風作「插音」(呼應主旋律樂句的即興演奏)，豪華一點的話在 1970 年代以後的錄音中還可加入電子琴的音色，強化厚實的伴奏效果，更豪華的編曲還加入小提琴、中提琴作襯底的背景音樂，讓整個樂曲的氣勢更加龐大，不過《愛的呼聲》製作時代基於經費及錄音設備的限制，如此龐大效果不是 1950~60 年代唱片公司能夠(願意)花成本去灌錄的。

## 六、結論：殖民想像 —— 潛意識中溜出來的遺忘

當人們把經歷的記憶轉變為生活實踐，成為每日例行行動與習性時，記憶與

---

<sup>39</sup> 五弦琴(Banjo)是廣泛流行於美國民間的撥弦樂器，琴身(共鳴箱)扁圓似鈴鼓，正面蒙羊皮，琴身四周有鬆緊螺絲，可調節皮膜張力，背面洞開，可加一個共鳴蓋，通用 5 根弦，以  $\dot{5}$ 、1、5、 $\dot{2}$ 、 $\dot{4}$  定音，17 世紀由西非來的黑奴傳入美國，19 世紀中葉開始流傳，20 世紀常為美國爵士樂隊和伴奏樂隊用作伴奏。匈牙利作曲家 S. 耶姆尼次曾作薩克斯管與班佐《二重奏鳴曲》(參閱中國大百科：1993：43,音樂舞蹈)。



遺忘都同樣地隱身進入潛意識，比如固定時間起床，起床後刷牙、洗臉、吃早餐、喝咖啡、用午餐、午睡、下午茶....等，毋需再經由意識喚取記憶，確認後才付諸行動，這些實踐成爲習慣而自然的例行公事。20世紀以後人類生活在傳播媒體發達機制之下，聽流行音樂已經超過一個世紀以上，1930年代以後，日本演歌常態性的旋律與節奏和內涵早已積存在台灣生活記憶中多年，並佔據潛意識中的部份記憶體空間，成爲習慣性之一，這種常態性的記憶已經不再需要意識去存取，它的存在也是一種形式的遺忘。

1960年代作曲家們出生、成長、讀書都在日據時代，他們不管在改朝換代或是尚未改朝換代下，絞盡腦汁尋找靈感創作，不經意地拈出一段原創性的旋律來(請注意作曲家寫的是旋律)，這一段原創很有可能來自遺忘在潛意識中的記憶，說明了爲什麼同一個時代許多不同創作者的作品，都存著普遍相似性，音樂術語稱之爲「時代風格」，其實以考古學觀點來解讀，類似性是一種集體潛意識的記憶再現，文化包含每一種藝術風格都是如此。1960年代台語流行歌曲不管原創也好，挪用日本演歌也好，那一股「常態性風格」不正來自「遺忘」？

紀傑克(Slavoj Žižek)在著作《傾斜觀看》(Looking Awry)中第一篇討論「真實性有多真」中說到：我們主觀的觀點扭曲了一個實質的「真實」性，如果我們很直接地觀看，我們就看到「事物所呈現的狀態」，但是當我們凝視被慾望與焦慮困擾時，我們會看到一個扭曲與模糊的意象，...而這個意象就是一種會被慾望架構、滲透，以及扭曲的意象(Zizek, 2008: 15)。

意思是說現代人類的觀看有兩種方式，一種是純粹而毫無目的與前提的觀看，只會看到事物的形狀與顏色(有時連顏色都省略)；另一種是有目的的觀看，會看到被慾望架構、滲透，以及扭曲的意象。在潛意識的選擇操控下，人們只看到想要看的東西，或只聽到想要聽的聲音，對於台語流行音樂的創作者們，遺忘讓他們的靈感出現想要出現的動機，並非來自有意識的動作，但行動卻讓他們只寫出想像中想寫的，台語流行歌作品的面貌不是已經透露了從潛意識溜出來的「殖民想象」因素嗎。

## 第四章 文化書寫

本研究以「眾聲喧嘩」作為題旨，一方面在於依從本論文研究方法中所述的歷史學、考古學以及系譜學概念等三個層次來探討 1960 年代台語流行歌曲中的內涵，另一方面再從音樂學的追本溯源來說明這一份意境深遠、淵流綿長的音樂文本，從數千年前發展深植於先祖的潛意識中，經過移民、殖民交替壓迫、折磨到 20 世紀台灣後殖民 20 幾年的一段混沌歲月，其風貌已然以現代社會主流的多元文化樣相在沉重的生活中活躍與流竄，不管從歷史的深遠、人性的縱深或社會學的線索等角度來觀看，都存在著千絲萬縷、錯綜複雜的痕跡交織，道盡了文化劇烈動盪、互相衝突產生斷層、裂變的危機時刻，不同價值體系、語言體系激烈碰撞、交流的轉型時期的多元化言說樣貌，亦正如了巴赫汀所闡述的「眾聲喧嘩」複調言說話語全面展現的特質。本論文僅以概念式的敘述，簡略地將其來龍去脈稍作分析，期望能對後來研究者理出一條可行的思路，也許可以提供較為明確的指標，即不失本研究的最大意義。

「眾聲喧嘩」概念研究之初引自安德魯·瓊斯(Andrew F. Jones)所著《留聲中國：摩登音樂文化的形成》(Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age)緒論，Jones 剖析國語流行音樂類型：

民國時代的音樂「場域」(field)裡的音樂類型，還有這些音樂類型藉以散佈的大眾媒介(如電影、收音機、印刷)之勃興外，也要為這片聲音和技術所塗抹出來的繁茂盛景勾勒譜系…，我在這本書裡要為「戰間期」(interwar period)勾勒圖像——在這戰間期裡，「黃色歌曲」和反帝的「群眾歌曲」眾聲齊發，爭相要在新闢的媒介市場裡爭逐稱霸的勢力——而這圖像多少也為香港、台灣兩地商業文化之分野，或許更重要的是二者所祕藏的歷史淵源，還有毛澤東統治下的中國大陸文化大革命所推行之實驗，勾描個大概(Jones, 2004: 7-8)。

Jones 為中國這個場域戰爭期間所發展出來的大眾音樂(當時或稱群眾音樂、黃色歌曲、時代曲、流行曲、靡靡之音等)與當時的大眾傳播媒體(印刷媒體、收音機、留聲機、電影等，還有歌仔冊、海報、月令牌<sup>1</sup>)互相交織成為全新 20 世

---

<sup>1</sup> 月令牌為研製 20 世紀初印刷術因攝影技術發明後開發出網版印刷技術，結合攝影與網版印刷技術將漂亮的畫作配合廣告商的宣傳產品，予以設計印刷在一種海報型的月令年曆上，以多功能如月曆、產品廣告、美女圖或明星照片率先吸引眾人的注意後，緊接著讓產品無聲無息地潛移默化地進入人們的生活中，月曆的功能讓月令牌不致於被當作廢物拋棄，大都被吊掛在家中當作年、月、日的時間提示，這種大眾最普遍的廣告媒體，早在無線電收音機發明之前，就已經成為每年歲末、年初廣告商大量印製贈送的最時髦宣傳品，類似今天的海報與月曆結合體。

紀的生活市場中「眾聲齊發」，形成一股無可遏止的勢力。無獨有偶的在台灣這一塊場域，雖然政情不同，但是在新傳播媒體與唱片、電影、歌仔冊、海報、月令牌所塑造出公眾人物形像的機能與台灣流行歌(不管稱為台語演歌、時代曲、日歌台唱、反共歌曲、都會民謠、都會演歌)在生活空間裡所交織出來的圖像，也呈現出同樣的「眾聲齊發」場面。

本章則依 1960 年代台語流行歌曲來自移民血脈的內容類別，就情傷、愛之喜、鄉愁、生活與勞動歌的順序，針對本論文三層次的探索原則以「文化書寫」為主題，來印證移民與殖民交替壓制下，台灣人的潛意識與意識對話交織出來的「複式言說——台語歌曲」之「眾聲喧嘩」拼圖。



## 第一節 情傷 —— 生命的性靈資產

在人類的五種官能感覺中，藝術內容似乎最偏重於「哀」的表現，尤其是愛情這個主題，愛情明明是人類哲學與文學爭相歌頌的對象，其過程中所產生的衝突、磨難與誤解所造成的麻煩正是男女之間彼此關係進展的戲劇性資源，藝術作品的主流永遠以「悲傷戀曲」最能賺人眼淚，古今中外多少傑出的文學家、畫家、音樂家，多少憾人心田的偉大作品，絕大多數是悲傷的戀愛故事；即使班雅明作品中鮮少以愛情為主題的文字片斷，他本身終不免陷入一場悲傷戀情，在他的文字碎片中，有一個小段落流露出愛情的傷悲情緒，《單行道》中〈建議栽種這樣的植物來保護公眾〉裏，他形容談一場戀愛就像在情人的缺陷中築一座愛巢：我們在注視情人的時候也是忘我的，不過，那時候充滿了痛苦的緊張和迷戀，感覺像一群鳥在女人的光輝裡神魂顛倒地飛舞。…愛慕者快如離弦之箭的愛情衝動恰恰會在這兒、在這些缺陷和應受指責的地方築起巢來(Benjamin, 2003: 43)。愛情之美就在於它的缺陷與空無，世界上沒有一件驚心動魄的事物能比愛情更虛無飄渺，最不可靠的人才最大的機會耽溺在愛情的甜蜜漩渦中獨享它無比的快樂和無比的悲傷，班雅明自己那些難以命名的迷戀，用漠漠然的語調來歌頌，這就是人類與生俱來追逐情感以填補心靈空虛的哀愁之慾望。

### 一、愛情愁苦主題是音樂傳播的靈魂

1960年代台語流行音樂中的類型以情傷部份所佔比例最多，這也道盡了人類社會文化中愛情所佔的地位如此深重與穩固，有關情傷的主題，翻開流行歌仔冊，舉目望去滿眼盡是情淚揮灑，曹雪芹在《紅樓夢》中寫出的千古絕唱《紅豆詞》正是典型寫照：滴不盡相思血淚拋紅豆，開不完春柳春花滿畫樓，睡不穩紗窗風雨黃昏後，忘不了新愁與舊愁，咽不下玉粒金波噎滿喉，照不見鏡裡花容瘦。這些古詩詞早已為現代年輕少年所拋棄，但是千年來所維繫的詩歌傳統仍是亞洲文化不可磨滅的淵源。且看曲調優美、詞意雅致的歌謠，來自1960年代文人書寫的作品：陳和平作詞，林家慶作曲，李芊慧演唱的《第二春》中視連續劇主題曲：

秋風冷淡草木黃，梅花不驚冬天長；  
勞燕分飛各一方，希望早日再見君。  
啊！啊！放棄一切苦悶，何必暝日暗自恨，  
耐心等待，耐心等待，等待第二春。

這是由古民謠七字調加以改編的現代流行歌曲形態，它因應電視台開播的中心時段連續劇須求而作，被用在連續劇的片頭、片尾或片尾曲，閩南語連續劇一向是大眾傳播工具最具魅力的軟性內容，隨著感人至深劇情的發展，適時加入哀情的情歌，更能強化悲情氣氛的效果，事實上自從廣播電台開播以後，原本以為廣播電台節目會搶掉音樂市場，結果經過實際發展，廣播電台不但沒有取代流行

音樂的發展道路，反而兩相合作形成不可分的整體，傳媒需要音樂來充實廣播內容，流行音樂需要傳媒來擴展它的視聽範圍；電視影音發明後，音樂更是影音節目重要的一環，音樂更結合戲劇強化戲劇的聲音張力，唐娜·哈伯(Donna L. Halper)在著作《廣播音樂節目導播》(Radio Music Directing)中談到早期的廣播與音樂的關係說道：

在廣播愈來愈受歡迎的時候，唱片公司擔心處於被淘汰的邊緣。事實上所發生的情形剛好相反，在唱片公司渡過幾年黯淡的日子，其間適值，電台這種新媒介致使人們收聽任何廣播所播放的東西。後來唱片東山再起，因為人們還是要聽自己最喜歡的歌。然而，還是得經過一段時間，唱片公司才能將廣播視為夥伴，而非敵人(Halper, 1997: 34)。

廣播與唱片的銷售基於一個是媒體，一個是文化產品，兩者相輔相成，面對消費者，可以說是天作之合，在西方兩者互相合作取得市場優良反應是在 1925 年聲樂家Lucrezia Bori與男高音John McCormack在紐約WEAF電台特別演唱會實況播出，結果Lucrezia Bori演唱會後一週，唱片銷售突破 20 萬張，當時流行散頁樂譜(相當於歌仔冊)發行商John McCormack的樂譜短期間賣了十萬份<sup>2</sup>，形成爾後美國廣播與唱片商合作無間的習慣，甚至於在 1920 年代還發生唱片商付「打歌費」(payola)給電台製作人或相關權力人士的醜聞，台灣的發展有沒有經過一段陣痛期沒有資料可查，但是從戰後電台與唱片公司的合作慣例，1970 年代打歌費暗盤傳統已經不是新聞，似乎早期便開始有合作關係。

歌曲的製作不管基於商業銷售或吟唱自娛，總是需要具備動人心弦的主題，根據 1890 年代左右音樂市場調查，提出一個名詞「目標聽眾」(target audience<sup>3</sup>)就指出音樂市場已經懂得針對大眾市場提出製作方向，Halper指出：

當然，他們(指作曲家)還是常常寫很多情歌。一般人似乎都喜歡賺人熱淚的歌曲，而一些作曲家也以創作使聽眾淚濕衣襟的歌曲而聞名(Halper, 1997: 4)。

台灣的作曲家也許習於日本演歌流行風潮，似乎對創作艱辛奮鬥、為情苦惱的憂傷主題特別偏愛，因此流行於市場上的情傷歌曲佔有絕對性優勢，這些傷感的歌曲特別容易賺人眼淚，激起消費者(閱聽人)共鳴，對歌者、作曲家、唱片公司三方面都有好處，因此情傷歌曲俯拾皆是，一方面挪用日本都會演歌的曲子，填上漢文歌詞製作，另一方面則是自己創作，本論文第三章提到 60 年代發生「民謠派」與「城市派」之爭，民謠派大多數主張依傳統民謠風格創作新曲，而城市派則有些自行創作，有些大量移植日本演歌借屍還魂，本章則大原則以自行創作文本為例進行深層移民文化探討為主。情歌主要聽眾若從性別來說通常以女性為

---

<sup>2</sup> 資料錄自 Halper, Donna L. 1997: 34。

<sup>3</sup> 同前註 2。

多數，她們的個性與習慣也比較容易受情傷歌曲所感動，這也是許多情傷歌曲會以女性閨怨為主要描寫對象如陳達儒作詞，姚讚福作曲，李芊慧演唱《欲怎樣》：  
稀微無伴暗暗想，想起當初快樂甲自由；  
啊！今日那這款欲怎樣？ 啊！暝日為君心憂憂。  
彼時初戀手牽手，為著情深不是愛翰流；  
啊！今日那這款欲怎樣？ 啊！何時會得結鴛鴦。  
.....

基本上這種歌詞，依然保留了古漢詩詞中的精髓，七字調傳統加以運用及變化以適合現代歌曲更自由的形式表現，有關閨怨的歌曲，早在戲曲最盛行的清代就已有這一類的詞句出現，其作詞的格律雖然脫不了唐詩、宋詞、元曲中的各種侷限，不過為了適應廣泛大眾文化所需要，更自由的格律在清代出現最明顯，目前出版界流存的一本清代汪靜芝所撰的《白雪遺音》<sup>4</sup>裡的文人創作歌謠，就已經把這種趨勢呈現出來。《白雪遺音》內容中大部份是民間戀歌，此外也有滑稽短歌、小序事詩、流行戲曲、小調、民間歌謠等，其中閨怨佔有很重要的篇幅，典型作品如《獨自一人》：

獨自一人暗嘆愧，我那心腹事兒告訴與誰？  
一轉身拏過菱花對一對，望月媒恁不與人成雙配。  
止不住的秋波淚珠兒雙垂。  
想必是前世結下牽連罪，俺可無奈何！心亂一陣如癡醉。

這樣的詞句結構雖然有很明顯的受限於宋詞的節律，不過在字數上已經脫離了嚴格的短長詩或長短句的侷限，能在 17 世紀中就脫離戲曲的節律，運用於大眾小調中來，已經為後世流行音樂的格律劃出一道明朗的路線。

當然時間愈往後行進，台語流行歌曲的格律就愈自由，隨著西方音樂發展以及日本演歌的變化，後來的作曲家及作詞家們也大量吸收他們的習慣而轉向更自由結構發展。戰後都市派作詞及作曲家們，逐漸揚棄傳統嚴謹結構的曲調規律，改採用西洋作曲的音群主題(group)、延展(extending)、反覆(repetition)、摸進(sequence)等西方曲式，並延襲爵士樂的主樂段、對比樂段相互呼應較量的曲式，

---

<sup>4</sup> 《白雪遺音》於清嘉慶甲子年(1804)就已經編撰而成，刊行於清道光八年(1828)，距今已隔 182 年近兩世紀，這部書的編輯者華廣生並不是很出名，只是對收羅民間大眾流行的小調有特別興趣，費了很多心血多方搜尋，共手錄了四本，付於刻版印刷而行銷於世，後世有兩位整編者為其編輯流傳，一是鄭振鐸，一是汪靜芝續撰，內容大部份是民間戀歌，此外也有滑稽短歌、小序事詩、流行戲曲、小調、民間歌謠等，請參考徐松柏發行，1975，西南書局，台北市。

形成 20 世紀社會音樂全盤西化的趨勢<sup>5</sup>，格律嚴謹的曲牌則交給戲曲去表現。

為愛情愁苦的歌曲主題，1970 年代以後新一代作曲家及作詞家的作品，明顯地已不再沿用傳統七字調或詞牌格律的規矩，完全拋掉舊式的曲式，吸收了日本演歌的精華，配上全新口語化的歌詞，內容也不再像古人那樣含蓄，而是愈來愈直接，愈來愈濫情，為 1970 年代的後都市演歌及國語流行歌曲打下頗為堅固的基礎。林亞濃作詞，翻唱自日本演歌，劉燕燕演唱的《癡情的女性》，歌詞就顯得自由而口語了：

想起昨日傷悲，想起昨日的歡喜，二人做陣賞月圓。  
如今離去，北風冷冷吹痛胸前，心愛怎樣來犧牲，  
為著你，每日目屎滴落在胸前，昔日真情如今已不幸。  
啊！癡情的女性。  
.....

這是歌詠女性為愛情自怨自哀的深閨怨情之歌，在 1960 年代的社會還逗留於傳統女性被教導著必需謹守分寸，一切愛情都只能站在被動立場，不能主動爭取女性的權益，也因此產生大量閨怨歌曲寫盡女性不公平的際遇，相較 21 世紀，女性主義已在台灣落地生根，社會教育成功地展現開放的性別觀念，讓女性有機會獨立自主爭取應得的權益，因此閨怨類的歌曲也就相對減少許多，反而是隨著搖滾樂的市場逐漸擴大，女性在搖滾樂中佔有相當高的姿態與權力，這是西風東漸的一個顯明的面貌。至於其他男歡女愛，兩相分離的歌曲則與都會情結、原鄉斷裂等現代資本主義社會有著緊密相關，於下一條目中說明。

## 二、台灣民謠調傳統

源自漢人文化的悲戀歌謠傳統早在移民墾拓時期就已經隨著漢人來到這一塊水乳之鄉，遠的不用累述，就以台灣本土民間所流行的庶人民謠調，民間盛行廟會或鄉土慶典節日時表演形態的說唱，當時最流行的就是俗稱「七字仔」的七言調，也就是源自唐詩的七言絕句或七言律詩，如果是敘事的長歌，則是七言古詩，專業的民間說唱者最擅長邊彈月琴邊唱著古代忠孝節義的故事，說唱者有大部份來自於貧苦鄉間身罹殘疾者，無力謀生糊口，從小便學習說唱技藝，至少在節慶中一展長才以獲得幾分回饋，連雅堂在《台灣語典》中有一則筆記：

「孔雀東南飛」為述事詩，猶今之彈詞也。台南有盲女者，挾一月琴，沿街賣唱；其所唱者，為《昭君和番》、《英台留學》、《五娘投荔》等大都是男女悲歡離合之事。又有采拾台灣故事，編為歌詞者，如《戴萬生》、《陳守娘》及《民主

---

<sup>5</sup> 請參閱 Goetschius 所著“Exercises in Melody Writing 1900”，中譯，繆天水譯《曲調作法》，1957 淡江書局印行，台北市。

國》，則西洋史詩也(連橫，1991：194。呂興昌，2005：12)。

這是台灣傳統民謠調說唱詩的典型，這種台灣民間的說唱可能是福建地方戲分出來的子弟戲以「南管」為主腔，再吸收民間歌謠所孕育的「歌仔戲」互相濡沫浸染，從歌仔戲的誕生記載：它源於宜蘭縣員山鄉的頭份村，大概始於同光年間(清同治及清光緒)有名叫歌仔助的人，性喜音樂，每農作歸來，即自彈自唱，後得鄰里鼓勵和資助，乃網羅人才，組織戲班。不數年而大風行，在唱腔上除南管的長調、童官調、慢調外，又增加許多新劇創作如七字調、哭調、背書調、十連調、段仔調等(孟瑤，1979：650)。可以解釋台灣的戲曲淵源自大陸福州戲、莆仙戲及閩南民間說唱藝術(如福建的民間彈詞)、民謠及南管等，在台灣自行發揮出來的地方戲曲，其中的簡單曲牌與民間歌謠互為表裡，成為台灣的傳統音樂。七字調是一個簡單易創作的曲調，因此許多台灣民謠都以七字調作為基礎，其中「歌仔」的格律七字四句(七言絕句，類日本和歌的短歌)，民謠大多數是七字四句，也有脫出這個格律的，戰前流行歌剛開始傳承七字調為基礎是「民謠派」遵循的規律，後來逐漸脫出這個格律，往國際化、現代歌詞發展。

台灣民謠調中的哭調、思想悲調、暗悲調、悲憤調、七字哭調<sup>6</sup>與歌仔戲調相互混融，其中有幾首描述男女之間的愛情悲劇的七字調如《三聲無奈》、《三步珠淚》、《山歌調》、《五更鼓》、《夜夜相思(潮州調)》、《思想起(七字變調)》、《送君詞(哭調)》、《雪梅思君(月令調)》、《點燈紅(月令調)》等，都是1930年代創作流行歌的典範如《月夜愁》、《六月茉莉》、《心酸酸》、《白牡丹》、《雨夜花》、《夜半路燈》、《望春風》等。戰後台語流行歌曲得到短期的解放，配合都會振興唱片企業逐漸培養出新一代的消費市場，資本主義早在殖民時期便已生根，戰後更發展輕工業以及依靠美國的援助與貿易來往，現代型資本主義社會開始落實，也成為台語流行歌曲發展的助力。

1960年代所產生的作曲與作詞家分裂成「民謠派」與「都市派」兩大勢力，民謠派為保守勢力，採取保有一貫的台灣民謠傳統風格為信念，因此在曲調與歌詞的創作上也固守七字調與嚴格的格律，作出來的作品仍然保有傳統的風味，令人難以區別的是作品時代前後相似，在新一代的消費者崛起後，民謠派的傳統風格終不敵都市派所創作出來多彩多姿的變化風格造成的影響力，時序愈往後走，民謠派就愈顯得勢單力薄，雖然民謠派的創作者文學根基比較扎實，但是傳統的古文學作品所保有的雅致、優美特質反而形成保守、遲滯不前的阻力，而遭新一代的耳朵所遺棄，典型作品如陳和平作詞、作曲，蔡秋鳳所演唱的《花開花謝》：

---

<sup>6</sup> 請參閱吳瀛濤，1975，《台灣諺語》，臺灣英文出版社，頁445。



花蕊當開人人愛，花謝落土不再來；  
女性青春無二擺，抹曉保惜不應該。  
愛情變化真厲害，你若全然無瞭解；  
一旦情海起風颭，幸福轉眼變悲哀。

不管歌詞如何變化，歌曲受制於歌詞的格律，七言絕句的調式已經在漢人的音樂裡輾轉數千年，始終脫不出其音樂承、起、轉、合的規則，因此益發顯得老調重彈，引不起新消費者青睞，這些老派作家就只好逐漸退居幕後，新一代作家如雨後春筍般冒出來，迎合新趨勢創造新方向，成為時代風潮主流。

### 三、戰後工業化社會變遷及都會情結

戰後台灣社會形態逐漸由農業形態進入工業社會形態，1949年國民政府遷台後開始進行建立獨立經濟體制、人口統計與規劃農工業生產指數以及發展工業現代化三項措施；百廢待舉，但是大陸失陷後關係斷絕，由於大陸之喪失，台灣被迫須建立其完整性經濟體系，以求相當程度的獨立、自足，台灣原為農業富足之地，故最重要的經濟課題乃發展工業，尤其是進口代替品工業，以解決光復以來嚴重的貿易逆差問題(黃富三，1977：8)。光復後人口驟增，要打開困局，除了某種限度內增產農業外，惟有工業化一途(黃富三，1977：10)；總之經濟現代化之必要有賴迅速而持續之發展，才足以自立，不能長期靠美援維持。於焉在1952年經濟恢復戰前的高峰，此後開始推動四年經濟計劃，以提高農工業生產。台灣工業發展大體上經歷三階段：進口代替品工業、出口工業、重化工業。而輕工業在轉型期扮演橋樑角色(黃富三，1977：13)。是故在1950年至1970年二十餘年之工業化過程中，輕工業一方面銜接農業社會，另一方面領導發展現代化工業，累積資金、技術，培養企業精神，以供高級工業之須要。台灣的女工多集中在大量勞務密集的輕工業中。而另外化學肥料、塑膠工業、合成化纖工業等以及因工業發展而帶動的運輸業、出口貿易業、生活電器業、建築業、交通工程等工業則大量培育新一代的勞動技術人員，成為提升台灣經濟起飛的動力。加工出口區以及城市周邊或是家庭客廳新興的勞力密集加工廠，為台灣年輕男女國小畢業後得以代替農閒進入工業體系，得到更多的收入，為新型態娛樂事業累積更大的消費能量。流行音樂內容也開始因為都會形態形成而開出更燦爛的花朵。都會生活圈培育了新的社會生活樣相，成為流行歌曲鏡像反映的主題。男、女感情生活藉著新都會背景的陪襯更多樣化，都會型的愛情悲劇也就在此時空環境下孕育出來，創作者吸收了新的西方以及來自日本演歌音樂元素，逐漸脫離七字調悲情風格，作家嘗試新的現代詞句創作，並以現代生活現象作為創作內容，達到充分反應時代風貌的新風格。

以情傷的主題來透視台語流行歌曲中的都會情結，可以反映戰後台灣現代化

的人民生活樣貌，流行歌壇的生態最能夠以一個「漫遊者」(flaneur)的眼睛來觀查城市的眾生相，蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)在《班雅明作品選》的導讀中說：班雅明的氣質貫穿他的全部作品……孤寂感對他來說並不僅僅局限於室內，而是充滿整個大都市。街頭遊手好閒者的忙碌、白日夢、觀望、冥想、遊蕩等等，都體現了孤獨(Benjamin, 2003: 5)。這兒所說的孤獨就是浮遊生物(flaneur)的內在生態，班雅明藉著他所有著作來表達都會流浪者潛意識裡那許多無法直接說出來的形容詞：街道成了遊手好閒者的居所，他靠在房屋外的牆壁上，就像一般的市民在家中的四壁裏一樣安然自得。對他來說，閃閃發光的瑤瑤商業招牌至少是牆壁上的點綴裝飾……，牆壁就是他按住筆記本的書桌；書報亭是他的圖書館；咖啡館的階梯是他工作之餘俯視家人的陽台(Benjamin, 2002: 102)。工業化在近代史中不只改變了人們的生活方式，也改變了人們的生命意義。在 20 世紀巨大的工業文明洪流中，機械複製技術扮演了操控人類命運的黑手，資本主義瞬間取代了上帝的權限，在 1935 年班雅明便已經預示著：將來我們可以預期的，不只是無產階級會受到更嚴苛的剝削，還可想見可能造成資本主義瓦解的條件(Benjamin, 1998: 59)。這個現象很不幸地，在 1950 年代戰後的台灣社會不可避免地複製與演出。戰後台北的城市空間記錄著逐漸被淡忘的農業文明、兒時的回憶、過去的再生、影像的流動、生存的驚嚇、中產階級的悲劇、歷史的災難、迷宮的心靈圖像，這些心像很一致性地在回憶的文本中向世界宣示現代人(甚至於 21 世紀資本主義籠罩下的後現代人)在文明所堆疊起來的叢林中掙扎求存的悲劇，表面上街道熙熙攘攘，堆積許多前人迷失的落漠，這些落漠在每一世代的人們命途中一再重覆地演出，時代變異表相隨著時間之流一刻不停地逝去，我們要追憶那許多似水年華，只有透過傳唱在都會中的流行歌詞、曲中，重新從塵封的記憶深處召喚。

這一類的都會情傷歌曲充分地反映都會中青年男女心中空虛與寂寞，以及愛情婚姻不順造成的分離悲痛，以新的背景對應古老情歌那種小調式的吟唱，反而更符合新消費者胃口，典型的歌曲如于文作詞，曲則挪用自日本模仿藍調的 Blues 演歌，洪榮宏演唱《變心一時》：

若想起你來對我無情無義，為什麼為什麼為什麼變心一時。

昔日的初戀味，甜蜜來變苦味。

世間的女性啦，世間的女性啦，只有你最無義。

啊！不願為你珠淚滴，決心為你，提出著男性的勇氣。

.....

世間的愛情遊戲，總是互相欠那麼一點債務，愛情的慾望就像萬丈深淵，永遠無法填滿，男女之間相處的分際很難拿捏得準，每一個人的界線都不一樣，一旦親蜜關係被建構起來之後便產生非理性的「成癮」(addiction)現象，紀登斯(Anthony Giddens)認為只要被「邪癮」所左右，就不再是自己生命的主人

(Giddens, 2002: 110)。紀登斯就有關成癮概念相關範圍包括工作、健身飲食、個人關係、性慾甚至愛情，他對成癮與愛情的關聯性問題指出：

所有的成癮都有一種類似特性，它們在開始時有一個樂趣的來源，不論這是人們對某一項成功作品的稱讚，某人從早晨跑步，從食物或性生活中獲得的快樂。這種愉快若變成一種定時的癮，快樂的來源變成一種恍惚狀態，愉快的成份從中消失，則它就成為一個毒癮周期的一部份。許多毒癮周期都是愈陷愈深；個人若不定期地過癮，就不能生活，過癮的間隔時間愈來愈短，焦慮愈來愈強烈。對我們來說，強迫作用是健康生活的主要敵人之一(Giddens, 2002: 109)。

從某方面來說，愛情就是一個類似毒癮的經驗，一個初成長的青少年，首次陷入戀愛中，在起跑的上坡階段，產生了無與倫比的快樂固然不可否認，一旦愛情所需要面對的課題如求學、日常生活規律、工作、倫理基礎等，尤其是身處都會區工業社會中，生活環境不比農業時代那種和緩步調，可以有充分的時間去作精神與心態上的調整，都市的生活腳步快速，人的未來前瞻性更顯得隱晦，漂泊在工業社會裡就像無根的浮萍一般，隨時都有隨風飄飛的變遷，情侶分離固然可以怪命運的作弄，也許更堅定愛情的意志；而因為其他因素如工作轉換、三角關係、個性差異等困難，理性的調節逐漸無法在雙方發揮作用，不管那一方都必然無法從那種愈陷愈深的泥沼中脫身而出，雙方總有某一方發現得早而企圖拔出來，立刻會被對方產生的反作用力纏得愈緊而開始痛苦的拉鋸，展開一場終極的掙扎大作戰，縱使有幸得以脫身，也會留下一場撕裂心版的記憶，這是現代文明為愛情帶來更複雜的變化所導致更多、更深沉的情感疾病，為社會增添更多的都市波希米亞人。於焉以都市暗夜街道以及昏黃路燈為背景的哀歌意象便成為新時代特有的流行歌曲典型，如志仲月作詞，陶元克作詞，陳雷所演唱的《雨夜的路燈》就是台語流行歌曲情愁的典型文本：

夜半的雨水一陣又一陣，暗淡的路燈伴阮心憂悶。

伊已經放捨阮，離開阮這時禡。啊！這時禡。

惦惦行到伊面前，阮有什麼話，通好對伊講起。對伊抱怨恨。

.....

這種類型的歌曲，在 1960 年代的潮流中幾乎反映了當時社會「自由戀愛」風氣所產生的後遺症，許多青年男女相繼遷移到都會區尋找更優越的生活機會，創造更幸福的生活條件，人口聚集，年輕人在工作環境裡比較容易接觸到異性的機會，同時也容易不小心擦出愛情的火花，不成熟的愛情徒然製造更多的社會問題，對愛情雙方也是一種互相傷害，這樣的故事在戰後社會中頻頻上演。其所異於戰前世代的愛情故事在於，上一代的愛情起始自婚姻，憑媒妁之言撮合良緣之後，進入洞房才開始愛情體驗，因此少數脫軌的情傷起於不倫之戀或稚愛(puppy love)，也是「鴛鴦蝴蝶派小說」最擅於描寫的情節，有許多為愛殉情的男女雙方，甚至死前都還沒有握過對方的小手呢！1960 年代新時代開啓，都會為少年男女

製造了許多邂逅的機會，自由戀愛應運而生，當然其所產生的苦果也是新穎而符合流行潮流的。

#### 四、失敗的利己主義反應「恨」

愛情的光明一端是「快樂」，愛情的黑黯另一端則是「恨」。

流行歌曲中悲傷情歌絕大多數描寫自怨自哀的心情，在自怨自哀之餘必然以無語問蒼天的心情為主軸，善良的情侶分手時，默默地互相祝福，某些個性偏差的情侶則把分離的「罪過」轉化成對另一方的「怨恨」，怨恨也是愛情悲歌的重要主題之一。有一首志蘭作詞，高藝峰作曲，青青演唱的《你騙我》，就充分寫出失戀的怨恨：

你騙我，你欺騙著我，害著阮為情為愛，為著你受盡拖磨。

我每日肝腸寸斷，吞聲忍氣。

你也欺騙我，你變了。為了什麼，為了什麼，為了什麼移情別戀？

可恨絕情，無血無淚黑心肝，殘忍欺騙甲反背。

害我每日哭無伴。

.....

所謂「愛情」領域並非單指一方面，而是指兩方面互相之間的意志和行動，於是立刻發生一個矛盾的思維，「愛」是攫取(clutching)或是奉獻(tribute)？站在個人的立場來說，愛是利己還是利他，要愛自己多一點還是愛他多一點，如何秤斤論兩的公平分配兩人之間互相愛己與愛對方，基本上愛自己與愛對方是相對且互不相容的概念，在愛情的國度裏，有些人寧可愛自己多一點，愛別人少一點，某些人則愛別人多一點，愛自己少一點，大多數人採中庸之道，尋找一個平衡點。因此東西方哲學家都肯定「愛」是唯一平衡人際之間的一個美德，愛的真諦是奉獻與犧牲。而男女之間的愛情則又是另一回事，男女之愛的本質上是一對一的均衡，而且要以兩造真實相處之間的相關元素，相對的也是兩股同等勢力短兵相接的戰場，兩人正面地、積極地相愛時，隨時都會磨擦出快樂的火花來，尤其是進入求愛儀式階段，每一個動機與行為都很專注地對對方的反應而反應，包括相知、相許、花前月下、擁抱、愛撫、性愛等，在兩造建造起來的祭壇裏任意地揮霍官能的愉悅。但是在另一個極端點，也有另一個極端不同於建設性的力量蟄伏著，這就是破壞性的力量，與建設性的力量對應。

人活於世並非只是為了愛情而生或而死，即便是生命只有短暫交配時間的蝴蝶成虫、雄性蜘蛛、雄性春蠶、返鄉鮭魚等，也都經過數次的蛻變才等到這為交配而死的一刻，李義山美好的七言詩句永留人間：相見時難別亦難，東風無力百

花殘；春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾。（李商隱·《無題》<sup>7</sup>）。

爲了謀生、爲了其他不可言喻的因素，男女兩造之間無法長相廝守是社會常態，何況初戀往往不具備成熟的幸福條件，愛侶之間在不可違逆的情況下遭到拆散而分離，雙方如果均以善念爲祝，心中長存千里共嬋娟的美好思念。反之遭到惡意欺騙，或無法與命運對抗等因素，導致破壞性的心念「憎恨」出現，佛洛姆將憎恨分爲兩種類型，1.理性的、反應性的憎恨；2.非理性的、個性上(天性的)憎恨等。

### 1.理性的、反應性的憎恨：

是個人對自己或他人自由、生存或意旨上遭受威脅之所產生的反應。它的前提是對生命的尊重而產生的理性的憎恨，在男女愛情中，受到情人遺棄、欺騙、凌辱等反應，基於理性的冷靜分析，求取其善意、惡意的因素所產生的不同程度的憎恨，在台語流行歌曲中這種憎恨含著無奈與深沉的哀怨，以「怨恨」來形容比較契合其意，女性許多情恨都以此類形爲基礎，比如情人一去不回、情人爲了事業奔忙毫無音訊、兩人分離是不可抗拒的命運安排因素，因此只能無語問蒼天。要不就是情人移情別戀，落得自怨自艾，含悲忍淚恨意無限。典型的台語歌曲作品如：于文詞曲，于櫻櫻演唱的《台北追想曲》：

流出著傷心淚，看破來離開，純情對你是枉費，想著吐大氣。  
雖然決心要來離開，心頭總是像酒醉。  
最難忘的台北市，傷心來離開，傷心來離開。  
.....

這一首歌曲明白地敘述著被愛情所矇騙之後，放棄心愛的人，傷心地離開台北市這個大都會，回到故鄉或是再度踏上另一個全新的旅途，去尋找另一個新的歸宿，不管傷心的舊情結束在那一方的背判，只要宣告終結，便成爲過往雲煙，愛情的美好猶如鏡花水月，船過水無痕，因此吞下這一口怨氣，將之深鎖在心底深處，縱然有恨，也是枉然，正如台灣諺語：「歡喜做，甘願受」，讓理性將之消弭，轉個身，又是一個全新的世界，這一類的歌曲既哀傷又美麗，讓人回味無窮，不管台語歌曲或國語歌曲，甚至於西洋歌曲，到處都可找到範例。

**2.非理性的、基於天性的憎恨：**是個人的性格特徵，只要有絲毫被侵犯的感覺隨時產生憎恨的意向，這種人經常滿懷敵意，對外來的刺激反應強烈，毫無理性辨別外來的意向是基於善意或惡意，甚至於對不相干的旁人也會產生莫須有的憎恨，只要發出憎恨藉機發洩後，就會有一種輕鬆的感覺。非理性的憎恨已經逾越了精神病的界線，且很難構成藝術作品所具備的唯美條件，因此比較難以進入歌

---

<sup>7</sup> 請參見《唐詩三百首》，李商隱。

曲的歌詞中作為主題。

情歌中的愛、恨意識有一個鮮明的特徵，就是這些為情所苦的角色，藉著歌詞發洩心中的悲怨，其怨懟的程度幾乎都落在理性與非理性的臨界點上，歌詞的哀愁似乎長久且沉重地壓在受害人的心頭上，餘韻深長孃孃不絕，那種苦楚似乎無法隨著時間或生命的逝去而歇止。也許這就是藝術所特有的「永恆性」，它所描述的悲劇如果以集體來觀察，這種人類內心沉重的傷痛日以繼夜，一群人承接另一群人，悲傷就像傳染病一般永不停歇地遞延下去，突破時間的牢籠，情傷被文學、藝術歸類為一種美麗的疼痛。

## 五、愛與死的圖騰

與愛情相關的主題還有疾病與死亡的宿命，憂懼與希望交相對峙就是對抗疾病與死亡宿命的一種潛意識形式，流行歌曲基本上不喜歡歌誦生老病死的主題，尤其在台灣社會那種對生與死的忌諱特別濃厚，大多數不會有正面將生死拿出來歌唱的習慣，倒是 1960 年代有幾首涉及「愛與死」的歌曲，均以愛情悲劇為主題，描述為了失落的愛情而失去生存下去的意願這種傾向濫情的歌曲，一直到 1970 年代的國語歌曲本土化後，被廣泛地用來生產重口味的商品，以應上海國語老歌逐漸失去消費市場後的真空，這個情況在陳培豐 2006 年的論文〈從三種演歌來看「重層殖民」(陳培豐)下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉中第七章所談的「日歌國唱」說明得相當清楚。陳培豐說道：

進入 70 年代以後，日本的演歌有了型態風格上的改變。為了區別各個時期不同風格、精神的演歌，一些歌謠研究從事者將 50、60 年代之前包括「都市民謠演歌」在內的演歌歸類為「純正演歌」；而 70、80 年代的演歌則被定位成「摩登演歌」(モダン演歌)或「情調演歌」(ムード Mood 演歌)。「日歌國唱」所銜接翻唱的，剛好就是這時期的日本演歌(陳培豐，2008：112；鈴木明，《歌謠曲ベスト 100 の研究》頁 142~143)。

陳培豐引用 Max Sheller 的說法，說明演歌的精髓在於其歌詞旋律中的怨念情緒(resentment)，是一種憎惡、嫉妒、敵意的擴散，陳培豐又引用見田宗介的詮釋說：這種情感因為無法向對方的人們或社會階級尋得發散，而成為一種難以忍受卻又必須不斷體驗的無力感(見田宗介，《近代日本の心情の歴史》；陳培豐，2008：113)，因此日歌國唱這種日漸壯大的本土化國語歌曲，便聞風轉向將日本摩登演歌的怨念進行吞食與消化後，形成 70 年代國語歌曲的風潮。陳培豐引用當時一首翻自日本曲《港町 blues ブルース》，楊益凱詞，黃俊雄翻為《苦海女神龍》布袋戲角色背景曲，鄧麗君、容祖兒、羅時豐等都有翻唱的《誰來愛我》：你曾經對我說過，永遠的愛我，誰知道你的話兒都是在騙我，你狠心拋棄我，也不管我死活，誰來愛我，誰愛我誰來愛我，不知誰來愛我。

.....

本歌歌詞有五段，僅就三段錄下，其原詞意是敘述癡情女性追尋一夜情的船員，踏遍南北各地港口的心情，改為國語歌曲後變成被欺騙感情女性的自哀自憐獨白，其演唱方式更是虛偽造作，濫情有餘而精緻不足，無病呻吟式的夢幻囁語，當時被翻唱的摩登演歌式國語「老」歌，有《淚的小雨》(日本原曲：長崎は今日も雨だつた)、《負心的人》(日本原曲：女のためいき)、《人兒不能留》(日本原曲：國際線待合室)、《誰能禁止我的愛》、《愛我在今宵》、《情難守》、《難忘的初戀情人》、《星夜的離別》等，尤其是謝雷曾經演唱的專輯中許多典型怨念歌曲經由他那雄渾而嘹亮的聲音唱出來，令人盪氣迴腸，如《負心的人》、《苦酒滿杯》、《蔓莉》、《男人的眼淚》、《一時相思一時淚》、《誰能禁止我的愛》等一百多首熱銷歌曲，可以說把當時那一類「愛與死」情懷的「怨曲」唱盡，他代表性的歌曲中一首《蔓莉》歌詞把愛情與死亡的意象聯接成典型的符號：

我們的過去我們的情意怎麼能忘記，蔓莉妳怎能這樣忍心靜靜的就離去，  
我很傷心從今以後不能夠見到妳，只有留下的往日情景使我常回憶，蔓莉。  
美麗的青山美麗的綠水只有我和妳，蔓莉可記得我們時常快樂地在一起，  
.....

愛與死的悲劇宿命之會受到文學、音樂、美術的青睞，原因在於其淒涼的美，許多年輕男、女無法突破愛情與現實的阻礙，最後只有雙雙尋死以了結生存之苦痛，留給後人沉重、難忘的悲傷感受，這樣的「心中」(太宰治)類型歌曲早在 1960 年代的台語歌曲中就已經成為經典代表，只是這樣的情調用在講究優雅、精緻的國語歌曲傳統，顯得過份浮濫，頓時讓知識份子難以下嚥而已，但用在台語歌曲中，卻顯得深情濃鬱，切中大眾偏愛的重口味。1960 年代有兩首始作俑者的歌曲，張素綾早期以台語演唱的《絕唱》：

枉費著全心想依靠你，無疑純情夢，一時來打碎。  
一切變成空，乎阮傷心哭袂離，你那做你去，啊啊！尋無你。  
無情的春夢，加添心苦痛，看著你相片，愈看愈傷悲。  
.....

這是形容愛人早逝，留給未亡人一份傷痛心情的歌曲，一生最純潔的戀情，最怕生離死別，棒打鴛鴦兩頭飛，如果雙方各自活在天涯海角，至少還可以藉著魚雁往還細訴衷情，或讓此情可待成追憶，一旦某一方不幸離開這個世界，那所有的希望隨風而逝已成定局，留下生者對著照片空自愁悵；黃敏作詞、作曲的一首經典，西卿所演唱的《愛著愛到死》也是愛與死的流行歌曲符號：

這不是你的無情，也不是我的無義，是為著環境來所致，為著愛分離。  
我愛你，你嗎愛我，是按怎袂當行相偎，咱兩人不通來失志，愛著愛到死。  
我為著咱的愛情，不願來犧牲自己，有什人會致通了解，愛情的真理。  
我愛你，你嗎愛我，有什人敢來拆分開，咱兩人為折真情意，愛著愛到死。

.....

絕命的歌曲，在文學世界裡非常普遍，悲怨情歌將情人纏綿悱惻的愛情心理形容得淋漓盡致。世界上總有某些(極少部份)人，會對愛情特別執著，一旦愛上對方，必定至死方休，終身不二，佛洛伊德(Freud, S.)在《性學三論 愛情心理學》中有一句話：潛意識對一種獨一無二、不能替代的東西的熱切渴望，會表現成事實上無休止的追尋——永無休止，因為替身無論如何不可能滿足他的渴望<sup>8</sup>。這是一個人格上的鐵律，上帝創造人類時除了生命的形體之外，也將形體的原動力一起賦與，於是那根著於潛意識中的愛與性本能聯在一起，有如體與質合而為一，愛情的涓滴之流如果受到阻礙，通常有兩個抉擇，不是轉移就是硬闖，其能量強度並不會消滅，佛氏將這種力量匯成文化的巨大能量，攀附於其他事物的能力，稱為昇華作用(sublimation)，對於某些人(並非多數)因為對象死亡，那種阻礙是無可抵抗的死神之力量，龐大的能量無法藉由昇華作用消解，其所帶來的反作用力，無他人可替代，則需付出代價，大眾文化的可愛之處就是不經粉飾地將事情直截了當地述說出來，流行音樂更是大眾文化領域中的語言表達，愛與死的意象也是獨佔潛意識裡不可抗拒的一股力量。自殺是暴烈的死亡方法之一，死亡並非懦弱，而是一種選擇，Al Alvares認為自殺是人類的特徵，像性問題一樣，即使在完美的社會裏，也不能將它抹剷掉<sup>9</sup>，自殺者之所以選擇行動必然有其特別情境(或說條件)，其中最深的因素就是絕望(hopelessness)，幾乎在音樂藝術中，有絕大多數的作品均在描寫相關於愛情的哀嘆，許多有關愛情的語言，也最為人類運用象徵的手法千變萬化地表現出來，理想面上創作者把自己與愛人雙方想像成俊男美女，共浴愛河享受天仙般的快樂時光，然而現實則人人面貌皆不盡人意，即使癡肥矮胖的男女也會沉浸在浪漫唯美的情境裡，一旦夢醒夢碎，愛情的結果不是有情人終成眷屬，便是男、女雙方得不到深愛對方的回應，由於遺棄、欺騙、死亡、嫉妒等不可能獲得的幸福，才會發出憂鬱而美麗的呼號，沒有愛情滋潤的人生一片空虛，失去愛情的絕望則是生存一大不幸，愛情挫折所帶來的苦痛，會壓抑人們的情緒，愛愈深，痛苦愈猛烈，當一切努力都毫無結果時，最終的選擇只有死亡。而那些能夠逃脫愛情陷阱而進入成年或終老的倖存者，都是歷經絕望、劫後餘生的人。作家、音樂家、藝術家創作偉大的作品，其中所描繪的，Mordell, Albert.說：所描繪的不只是他自己一生的過去，也是人類全族過去的心靈歷史。潛意識的種族回憶在他的作品中復活(Mordell, 1975：7)。

---

<sup>8</sup> 請參閱 Sigmund Freud "Three Essays on Sexuality, Contributions to the Psychology of Love", 中譯《性學三論 愛情心理學》林克明譯，新潮文庫 48，1972，頁 142，志文出版社。

<sup>9</sup> 請參閱 Alvares A.賴永松譯《自殺的研究》，1973，頁 75，晨鐘出版社，台北市。



存在是一種由不得你(庶民)挑選的宿命，有些人出世口含金湯匙，家境富裕不愁吃穿，起步就比其他人高過很多，平步青雲，扶搖直上；有些人(絕大多數)則生在貧賤之家，守著半畝脊田辛苦渡日。兩種命運，在愛情國度上卻同享一樣的境遇，愛情不順，因素良多，不因命運而有所區隔，愛與死的結局則是太多人心中無法不選擇的宿命。



## 第二節 愛之喜 —— 青春的儀式場域

大眾音樂的歌曲取材範圍，對愛情的思念與期盼內容是非常重要的因素；以文學作品的內容分析來類比歌曲內容最確切不過，作家創造作品中人物的時候，他會自擬為那些角色，不知不覺以自己為模擬(Mordell, 1975: 17)，一點也不驚奇，創作者以自己的心靈活動為模式，以各種藝術語言表達出來，其實也等於在表達某一部份與作家類似情況者的內心剖白，愈能感動自己的作品也就愈能說服群眾內心，所有的作品創作的形式都是一種語言，所有的作品創作的目的都為了傳達，傳達是語言的基礎，流行歌是世界上最淺顯的文學語言，它與音樂結合後形成一個獨特的情感傳達形式，提供現代社會精神飢渴的消費者精神的糧食，它因應時代而生，形成都會大眾語言的一環，寫出群眾們內心的飢荒「渴望愛情的孤寂」，以及反應社會大多數正面的愛情故事核心。

### 一、生理學的命題

人活於世隱隱中總有一隻無形的手在操縱著人的宿命，愛情也是如此，只要是存在就有一種命定(obession)，一種逃不掉的馱負，愛情故事從孤寂展開序曲，然後進入歡樂的拉鋸(stalemate)中，蘇桐曲，陳達儒詞，文夏演唱的《青春嶺》正是初走進愛情甜蜜漩渦時的心情寫照：

雙人行到青春嶺，鳥隻念歌送人行。  
溪水清清照人影，天然合奏音樂聲。  
啊！ 青春嶺，青春嶺頂自由行。

.....

這首快樂、活潑節奏的歌曲，洋溢著青春少男、少女結伴出遊的歡樂，建立彼此感情融洽的機會，也是都會形成才提供「自由戀愛」風潮的契機，古來台灣社會的傳統，男女之間的緣份，均靠專業媒人撮合婚姻，很少有自由戀愛的機會，到戰後都市興起，農村多餘人口擁向都市後，工作接觸頻繁，男歡女悅，打開自由戀愛的風氣，比較大型的企業，為了管理上的方便，員工福利設想，也會在工餘之暇舉辦郊遊活動促進員工之間的融合關係，無形之間為男、女員工製造了互相認識的機會，有些企業會禁絕員工談戀愛，以免影響工作態度；但是有些企業反而認為員工因職場而認識、進而墮入愛河，結婚成家反而能更穩固其專心工作的態度，鼓勵員工之間的良好關係發展。一般職場工作壓力的疏解方法，大部份是下班後休息時間逛街購物，與朋友到一般娛樂場所娛樂如看電影、散步、聽歌、用餐等，週期性參加公司或朋友發起的旅遊活動，據黃富山 1977 年調查的女工喜歡在工廠工作的原因，理由有定時上下班休假生活也規律、自食其力有獨立感、生活自由家長管束較少、活動也多較有趣、有機會交往異性朋友等，這些都是都市化形成的年輕男女進入開明社會的特色，因此工作休閒樂趣也成為生活中不可缺的一環。製作人在製作唱片專輯時，為了顧慮消費者聆聽興趣，一張專輯

十首歌曲左右，必定會安排三首至五首快節奏、歡樂氣氛的歌曲，避免整張唱片全是哀怨悲傷的調子，侷限了消費者的類型，快樂型的歌曲也是傳播媒體喜歡播出的類型(當時台灣正是廣播的黃金時期)，才能塑造節目的熱鬧歡悅氣息，音樂靠廣播電台節目播出也盈溢著歡樂的氣氛，更能增加收聽率，才能獲得廣告商的青睞，增加節目播出機會與利潤，站在唱片公司來說，更能讓消費者知道有新唱片問世，以打開銷售之門，這是當時唱片公司、歌星、媒體形成的「傳播生態鍊」(ecology-chain of dissemination)<sup>10</sup>的特色。這一類型的歌曲也正面地展現職場社會男女社交光明面，為當時社會承擔了具教育性的功能。

## 二、愛情規則

把愛情的熱戀階段形容為一朵盛開的花最具體，愛情發展的正面模式牽引著男女之間的關係朝向積極的、有結果的道路前進，古今中外所有的文化莫不以愛情做為故事的根源，人際之間面對種種曲折離奇的脈絡，複雜而龐大，可說是愛情造就了人物間的密切關係，這個交叉網路使得每一個人與每一件事緊緊連在一起形成各種因果，每一個現實情景皆其來有自，也就是昨日的因造成今日之果，今日的因也會形成爾後之果，正面的愛情故事是兩個來自不同地方的男主角與女主角，在偶然之間相逢而一見鍾情，於是遵循著一定過程依次開展，邂逅、相約會面、經過一段遊歷活動，每一次見面都會帶來更親密的進展，當一切都美好，沒有任何阻礙或是兩人相隨竭力克服障礙，雙雙朝向完美的結局「有情人終成眷屬」而去，在天願作比翼鳥，在地願為連理枝地雙宿雙飛，搭建兩人的家庭，然後生養兒女，當兒女成才後便和平靜順利中渡過餘生。讓下一代繼續展開另一個故事，如此生生不息地延續下去。當男女進入熱戀的階段，身邊的每一件事物都特別可愛，特別珍貴，每一寸光陰也都特別明媚快樂，1960年代剛長成的年青人有一小部份在戰爭期間出生，一部份人在戰後出生，他們必然在物資缺乏中渡過童年，嘗過貧窮的滋味，到成長時迎接了逐漸豐裕的社會，因此也特別能夠體會愛情的美好，許多快樂、正面的歌曲都在歌頌愛之喜悅，典型作品如文夏所唱的《初戀月光暝》則以優美的旋律和愉悅的節奏敘述著浪漫的愛意，依托於物來呈現，當時的約會場景脫不了黃昏的月夜，愛情的節奏就像海潮一樣片刻不停地襲捲著沙灘，都市的霓虹燈遠遠照射著彼此的笑顏，小天地間容不下周遭的任何喧囂，情人心中，一切都那麼美好：

---

<sup>10</sup> 傳播生態鍊是行銷學中，企業利用製造文化商品銷售於市面，于商品文化包裝，企業內部設專職宣傳行銷部門，與傳播媒體進行公共關係之運作，提供節目文化內容(如歌曲、藝人訪問、專題報導、音樂動態等新事件)，節目豐富便能爭取閱聽人的擁護，擴大訊息傳播，創造更強而有力的銷售業績，企業、媒體、消費者三方面形成一種互為利益的串聯生態，各取所須促進營業、傳播、休閒等利基，構成一個運作生態鍊稱之。

在耳邊細細聲約束日期，你我是初戀的一對情侶，明月黃昏時即更相會。  
親像彼暝站海邊來划小舟，啊！青春的歡喜，不快樂要等何時。

.....

歌曲中記載了 1960 年代愛情的背景，與現代 21 世紀的場景天差地別，但是仍然可以聞到都會的氣息，情人的盪舟、遠處的霓虹燈、港都一隅的青天明月還有情人們的甜蜜依偎，他們彼此心中那一片遠古的沙洲正上演著關關雎鳩的意象，此時此刻歌曲的詠物以塑其形、狀其聲、描其色、寓其情思於靜默而無聲的波濤奔流中，大地的舞台正上演著浪漫的詩，詩是無聲的音樂，音樂是有聲的詩，作詞家以自身的經驗寫出心中的圖像，以形託勢，1960 年代愛情的符號就是由這些元素組合而成。如作曲者佚名，文夏唱的《夢中的小姑娘》：

彼一日在街頭來看著彼個小姑娘，一見就對伊鍾情，夜夜夢起伊。

給我來想伊歸暝，心內真艱苦。

真希望較緊與伊做著一個好朋友，小姑娘，小姑娘。

月光暝在公園內，與著彼個小姑娘，做陣來唱著情歌，不知到何時。

美麗的月光照來，加添好情意。

.....

潮流在都會場域中所激盪起來的衝突，在資本主義都會生活圈裡，一切開始講究速食主義，戀愛也走向易開罐式的過程，等激情過後總得向現實低頭，來得快，去得也快，不是古時代一吻定江山的遊戲規則，公園月夜中的一個初吻，就淚流滿面，相約海誓山盟，非妾不娶，非君不嫁，對於現代人而言簡直是一則舞台上演出的神話，然而對於戰後初入都會區的年青男女，古老傳統的觀念依然根深蒂固地存在內心深處，情況猶如 1920 年代的海派文學與鴛鴦蝴蝶派文學在上海並存所呈現的尷尬面貌，流行歌曲的珍貴性在於它直接指涉了現代性的步伐，對古老傳統的模糊持否定態度，作為一個傳統與現代銜接的過渡階段，這些個體戶愛情演出與史詩的大敘述沒有一點瓜葛，但是整個時代的舞台皆如此演出時，這種劇碼就顯得非同小可，台語流行歌曲比起 1930 年代興盛起來的海派文學所描繪的都會飲食男女千情百樣要樸素得多，同時也指出台灣戰後崛起的都會遠比上海要來得單純，不過物質文化、本土民間傳統的生活環境所呈現的浪漫情懷，通過聲音的符碼化，利用多元的、混融的、來自地球每個角落的音樂元素在這個亞細亞邊緣的角落，予以孕育並長成特定的時空戲碼。

### 三、親密關係

愛情的條件除了男女從相遇、一見鍾情、示愛、成雙入對備嘗身體與精神的歡愉之後，其間所蘊含的是依賴與被依賴的本能、性愛需求的甦醒、共棲共生的社會形態等，這幾項條件統稱為「親密關係」。1960 年代男女之間的親密關係伴隨著新時代的到來，男、女獨立自主的空間逐漸擴大，相對地也壓縮了傳統父權

主義的習性，自由戀愛成爲寄寓於外的青年男女「親密關係」行爲的特徵，也是愛情現代性的特色。統而言之「親密關係」的轉變也爲新世代標示出一個愛情眾生相的里程碑。

自由戀愛在 1960 年代對照於戰爭期間或戰後初期的 1930 年代而言，是不可同日而言的，民風保守的台灣人，對於家中的黃花大閨女限制仍多，尤其是富裕人家千金更是保護有加，除了避免失身造成家風醜聞、身價暴跌等名譽與身體尊嚴的損失之外，精神的負荷更是舉家難以承受，對女子以後的終身幸福更被視爲一種侵犯，因此 1960 年代仍然有絕大部份婚配嫁娶，得靠父母之主、媒妁之言來運作，婚後才開始與異性戀愛。然而都會被建構起來之後，離鄉背井的青年男女移居到都會來謀生，伴隨著到都會成家立業，將來載譽歸鄉以榮耀鄉里的遠景。在都會中工作，與異性接觸的機會也增多，大型工廠會爲廠中的作業員安排業餘活動，出外旅遊、歡慶聚會、聯歡晚會、歲末聯歡會等，以提高工作向心力與效率，最直接促成的效益就是鼓勵自由戀愛。於焉「親密關係」的諸種程序便隨著都市化在青年男女相處的場合中展開。且聽日人吉田正作曲，佐伯孝夫作詞，原曲《恋をするなら》，郭大誠作詞，葉啓田演唱，《墓仔埔也敢去》，歌詞寫盡初戀的滋味。

初戀愛情酸甘甜，五種氣味唷，若聽一句我愛你，滿面是紅吱吱。  
尤其是小姑娘，心內是真歡喜，表面上伊給甲真生氣唷。

啊啊啊 伊伊伊 會會會 Ba-Bi-Bo

初戀愛情酸甘甜，五種氣味唷，若聽一句我愛你，滿面是紅吱吱。  
熱戀的人真趣味，歡頭喜面唷，愛情熱度像火箭，燒滾滾直直去。  
不管是落雨天，或者是風颳天，尤原也約做陣談情愛唷。

啊啊啊 伊伊伊 會會會 Ba-Bi-Bo

.....

狂戀的人有勇氣，不驚一切唷，無論三更也半暝，墓仔埔也敢去。  
墓仔埔也敢去，墓仔埔也敢去，墓仔埔也敢去。

歌詞敘述初戀的瘋狂、美好親密滋味，在這之前男女雙方，誰也沒有這個經驗，加之台灣都會區的形成還在初步階段，不像 21 世紀的今天，到處都有咖啡廳、飯店，甚至於爲情侶們特別設置的汽車旅館(Motel)或風景區、郊區隱秘的旅店，當時能夠有個冰果室的地方供情侶郊遊之後坐下來歇口氣已經很奢侈了，當然爲因應日後愈來愈多的情侶約會之需，到 1970 年代、1980 年代，都會區的冰果室逐漸轉型爲內部烏抹漆黑的「雅座」確實爲戰後嬰兒潮情侶們提供一個短暫時間的約會好去處，而在非都會區的地方，熱戀的情侶半夜約會初嘗雲雨的地方，除了公園之外，最方便且無人騷擾之處，膽子大的人唯一選擇就是「墓仔埔」(cemetery)，當然作詞者也可能爲了達到誇張的戲劇性效果，特別寫出約會時墳

場也敢去，日本演歌原詞可沒有這樣的意象。這樣的歌詞也充分表達出親密關係的平常性與正常化，其中有著時代特性，紀登斯在訪談錄中也明確指出：

「親密關係」暗示著在現在人們所說的「男女關係」中的平等特性。這種關係也是一個較新的名詞，它在一連串親情觀念和行動中得到應用(Pierson, 2002: 94)。

1960年代台語流行歌曲的都會背景已經顯示出「親密關係」的時代轉變，有異於以往農業時代的性質，在都會中親密關係變成男女愛情追逐遊戲的試金石，女性不再如農業社會那樣採取完全被動的角色，而轉型成為較為平等的局面，雖然表面上女性仍然不能太過於主動，不過社會觀念逐漸開放是都會生活一個趨勢，為女性爭取平等、積極、主動、建立自我的意識打開了一個未來較平坦的道路。

對於歌曲中的「性愛」符指，1960年代台語流行歌曲中反而因為白話文的關係，無法充分地運用文字中隱晦的象徵特性，而產生變體，若以正面的態度描述性愛的歡愉讓作詞家顯得為難，白話文太過於正面敘述缺乏那種欲說還休、遮遮掩掩的誘人特性，這一點從台灣民謠曲改編，葉俊麟作詞，黃西田演唱的《風流作田人》歌詞可以看出端倪：

看著那阿娘仔依都嬌滴滴嘞，想要來甲伊駛目箭嘞。  
水牛呀不知呀伊都人心意嘞，將阮拖落圳尾坑喔！  
叫著那阿娘仔依都等一個嘞，枉廢阮雙手一直爬喔。  
土泥呀滑滑呀依都足呆勢嘞，害阮失了好機會喔！  
思念那阿娘仔依都無心情喔，腳手軟牛聲牽抹行喔。

.....

男人對著美女想入非非的性意識，如果用白話文來描寫太過淺白反而顯得不夠優美，許多這一類的歌曲反而寄意於民謠中的諷刺歌來表達，反而比較自在。比如這一首歌曲《風流的作田人》用台灣民謠的一段式旋律來表現，內容獨具年青男性對年青女性想入非非的描述，因為牽扯到性衝動的慾念，只好以一種油腔滑調式的誇張手法來呈現，其中每一句歌詞都有語尾助詞如喔、嘞等，目的在強調它的浮誇成份，在動作的描述上更極盡滑稽的情景，並特別強調白日夢與過份的想像，來化解將性意識裸裎地顯露的尷尬。

至於傳統的古典民謠曲繼承了華人移民的小調特性，對於「性愛」的剖白，很早前就已經累積了深厚的鴛鴦蝴蝶夢幻傳統，從淺近的一首由「歌仔戲」演變而來的民謠「五更鼓」，歌詞中就明目張膽地透露出新婚夫婦的性愛意識：

一更的更鼓月照山，牽君的手摸心肝；阿君問娘仔要按怎，隨在阿君的心肝。  
二更的更鼓月照庭，牽君仔的手入大廳：雙人相好天註定，別人的話不通聽。  
三更的更鼓月照門，牽君仔的手入繡床：雙人相好有所央，較好燒水泡冰糖。

四更的更鼓月照窗，第一相好咱兩人；與君仔相好有所望，阿君僥娘千不通。  
五更的更鼓天要光，恁厝父母叫食飯，想要開門讓君仔返，手按門門心頭酸。

這種富含性愛意識的曲調，來自華人移民傳統，尤其是清代民間小調，看在精英階層的文人眼中，必被批判為淫穢不堪，難以啓齒的下流詞句，可是在庶人的世界，正好最直接地寫出人們潛意識中的性愛慾望。

翻開兩百年前清道光時代鄭振鐸編撰，汪靜之續撰的《白雪遺音》中，汪靜之自己在序文中毫不隱晦地表白：康衢之祝，擊壤之謠，春女思春之詞，秋士悲秋之詠，雖未能關乎國是，亦足以暢乎人心(華廣生，1975：3)。且看其中的「馬頭調」《席前慢轉》作者均已佚名：

席前慢轉移蓮步，挽翠袖體如酥，蕩湘裙好似東風搖玉樹。  
好叫俺心猿意馬難拴住。飛燕重生，蓋世裏無，  
巧丹青也難畫你風流處，巧丹青也難畫你風流處。

好個「東風搖玉樹」、「飛燕重生」、「巧丹青也難畫你風流處」的淫慾意象，直是妙筆生花。又看其中一曲《雪花兒》：

雪花兒飄飄似粉揚，梅花兒陣陣撲鼻的清香。  
雪花兒一心要落在梅身上，梅見了雪，分外又把精神放。  
梅愛雪白，雪愛梅香，他兩人情意兒都是一般樣。  
這才是爭豔不相讓。

這一類民間小俗曲調兒，正是漢人文化陳釀了幾千年來的精髓，在字裏行間充滿著令人遐思的意境，似真似幻，惹得人心猿意馬，盪氣迴腸；從文字象徵、類喻的應用精巧處可以看出文人的細膩，由於傳統俗世民謠調受到戲曲的影響，所以民謠曲子也跟著進入格律中。這種傳統隨著移民到台灣後，畢竟移民全心全意放在胼手胝足的墾殖工作上，且缺乏江南那種富庶繁華背景，因此保留了純樸、簡單的面相，又因地理環境的隔離，兀自發展出台灣本土在地的民謠來，雖然元素中有著傳統漢人的娘騷味，不過終究放在隱蔽的閨房中，默默地「眾聲喧嘩」著，而少見於流行面。

### 第三節 鄉愁 —— 存在的根

要瞭解一個段落的社會現象，最清楚的方式是從它已消逝的文化碎片中蒐尋，這些前人留下來的隻字、片語雖然殘缺不全，其中隱藏著的時代觀點卻是文化動力的潤滑劑，班雅明在《單行道》中毫不諱言：觀點對於社會生活這部巨大的機器來說好比機油(Benjamin, 2003: 34)，人們的種種心路歷程只是將其中的一小滴注入到那些錨釘縫隙間，長年累月、世代與世代堆疊，構成一個社會的夢幻組曲，夢醒方知身是客，那些鮮活的過往最後總會鎖在記憶深處等待人們去淘洗，流浪在大都會中的漫遊者過著沒有名字的歲月，一輩子艱辛換得臨終時一口長嘆。剩下的是傳頌在人們耳口中的懷念的旋律。

有關鄉愁的主題，本論文第三章裏就台灣人在台語流行歌曲中隱喻的「對殖民想像的鄉愁」以及「都會漫遊者」等來自殖民帝國日本演歌的意識，與本土實際上面對新世紀來臨都會與原鄉斷裂、資本主義價值體系入侵導致人民在新舊腳步調整中踩踏著零亂的生活腳步，在混融社會中掙扎求存，兩相共鳴而付諸於文化書寫字裏行間，本章則針對移民歷史主體面對新世界所產生的反應作補充，與第三章同一主題在文本應用上有相當程度的重疊，表示這一現代主題受到殖民母國的影響甚深，更可串聯到漢文化在東亞傳播的深度與厚度。

#### 一、勞動者的「異化」

馬克斯三份有關經濟學哲學手稿，一直強調資本主義的制度下「勞動的異化」與「勞動者的乖離」，據他的詮釋，包括四大因素：第一工人與產品的乖離關係，產品原本是勞動者的成果，一旦脫離工人的手掌，便成為與工人敵對的異體(中間營銷商)的資源，並轉為壓迫生產者；第二在勞動生產的過程中，工人變成異化、乖離，生產活動本身不但不能發揮工人的潛能，增加他的創意，反而成為折磨生產者的痛苦兼無聊過程；第三在勞動中，人群的種屬(族類)生活，也即是他們的社會本質被剝削；第四資本家與勞動者的對立顯示人與人之間的敵對，階級與階級之間的對峙(洪鎌德，1986: 19)。這話說明資本主義興起，對勞工階層的剝削只有帶來負面的影響，不只歐洲如此，全世界皆然，台灣處於戰後轉型時期，勞工也成為工業剝削的一環，這是勞工階層處於被剝削時期的悲痛。

陳芬蘭最有名的一首成名曲《孤女的願望》：

請借問播田的田莊阿伯啊，人塊講繁華都市台北對叨去。

阮就是無依偎可憐的女兒。

自細漢著來離開父母的身邊，雖然無人替阮安排將來代誌。

阮想要來去都市做著女工渡日子，也通來安慰自己心內的稀微。

請借問路邊的賣煙阿姐啊，人塊講對面彼間工廠是不是。

貼告示要用人阮想要來去。



我看你猶原不是幸福的女兒，雖然無人替咱安排將來代誌。  
在世間總是著要自己打算才合理，青春是不通耽誤人生的真義。  
請借問門頭的辦公阿伯啊，人塊講這間工廠有要採用人。  
阮雖然也少年攏不知半項。  
同情我地頭生疏以外無希望，假使少錢也著忍耐三冬五冬。  
為將來為著幸福甘願受苦來活動，有一日總會得著心情的輕鬆。

《孤女的願望》日本原作曲家米山正夫 1949 年所作的原曲《花笠道中》，美空雲雀(美空ひばり)主唱，由葉俊麟於 1959 年填上歌詞改為孤女流浪到都會去尋找工作的故事，歌詞描述初入社會的青春少女聽信來自都市的親朋好友說，到都會中可以找到較理想的工作，因此三段歌詞分別敘述三個由鄉村進入都市的三道程序，首先遇到種田的老伯，第二個遇到賣香煙的阿姐，然後遇到辦公的工廠員工，借著這些意象自敘少女來自孤苦無依父母雙亡的家庭，要到都市去作女工，自己認同本身的苦難宿命，活在世間總是要靠自己為自己安排生活的道路，期盼總有一天幸福的歲月來到，這樣的心情充分寫出戰後 1960 年代台灣的都會景像，農村剩餘人口開始動身到都會去工作，政府也以獎勵投資條例鼓勵資本主以及外商來台投資以促進工業發展，創造更富裕的社會環境。還有一首典型的出外做女工的情歌，陳和平作曲，林秋標作詞，阿郎、南慧貞演唱的《工廠羅曼史》，以男女對唱方式表現：

離開故鄉這呢久，來到工廠地居住，你我有緣來相處，快樂做著好同事。  
要找愛人到處有，何必工廠尋同事，隨便來談羅曼史，乎人知影無面子。  
.....

類似這樣的歌曲數不勝數，還有以男性工人為主角的歌曲，如翻唱於日本原曲《娘ざかり》由呂金守作詞，林峰演唱《舊皮箱的流浪兒》：

離開著阮故鄉，孤單來流浪。不是阮愛放蕩，有話無地講。  
自從我畢業後找無頭路，父母也年老要靠阮前途。  
做著一個男兒，應該嘎—嘎—，來打拼。  
手提著舊皮箱，隨風來飄流。阮出外的主張，希望會成就。  
不管伊叨一項也是做工，為生活不驚一切的苦歎。  
.....

歌曲敘述青春男孩離開故鄉，提著一個陳舊的皮箱，孤單到都會尋找頭路，父母養兒防老的傳統農業時代觀念，在這個時代卻無法適用，為著一家的前途必須暫時放棄反哺報恩離開故鄉，只要有收入，不管任何工作都可以，走著走著在黃昏的街道上，眼看著都會另一個紙醉金迷的面貌，對照自己漂泊無依的處境，不免想起家鄉的雙親，無奈之餘只能自我勉勵，期許未來能夠有個好前途。另外一首獨具代表性的經典思念故鄉親人的歌曲是文夏演唱，日本原曲 1957 年《俺

らは東京へ来たけれど》，文夏作詞《媽媽請你也保重》：  
若想起故鄉目屎就流落來，免掛意請你放心我的阿母。  
雖然是孤單一個，雖然是孤單一個。  
我也來到他鄉的這個省都，不過我真勇健的，媽媽請你也保重。  
月光冥想欲寫批來寄乎你，希望會平安過日我的阿母。  
想彼時強強離開，想彼時強強離開。  
.....

也許我們很少能夠在歌詞中看到直接描寫這些勞動者受到資本主壓迫悲歌的詞句，不過從他們的處境就可以體會到勞工們一身如寄地依附在微薄的工資下過生活，如意的工作難找，尤其是加工出口區集體管理的勞動生產策略，每一個勞工只是整體生產線的一個螺絲，靠著企業家的政策工作，他們所扮演的角色是那麼微小，對爭取自我生存與生活的權利幾乎沒有，難奢望有更優越的前景，因此勞工永遠是勞工，白領階級與藍領階級的涇渭分明，這也是 1960 年代的家庭胼手胝足地努力工作，吃苦耐勞地儲蓄為照顧下一代，一心只求子女們好好讀書，成長後成為知識精英，靠著專業的技術擠身上流階層。戰後短短一甲子，台灣很快從戰爭的廢墟中顛巍巍地站起來，擠身進入新興的工業開發國家之林，那些過往窮困、掙扎的歲月與現今富裕、自由的生活，形成鮮明對比；對照於二戰中喪生的親朋，每一條生命都來自劫後倖存的機遇，每一個故事都是鮮活的回憶，每一首懷念的歌謠也都是活生生的文本，供聽故事者憑弔，供研究者探索。戰後三十年間(1950、60、70 年代)台灣社會從時間縱軸與場域橫軸交叉生活定位，在這一塊小小島嶼中的人民心中，留存著很波希米亞式的鄉愁。台北的街道熙熙攘攘間，也堆積了許多前人迷失的落漠，這些落漠在每一世代的人們眼神中一再重覆地演出，時代變異表相已有差別，只有透過當時傳唱在都會中的流行歌詞、曲中，得以重新從塵封的記憶深處召喚回來。

鄉愁的現場通常都發生在靜夜的大都會裡，人的心緒唯獨在靜夜裡才能拋棄塵囂繁雜之事物，回歸到清澄明澈的空間。對於鄉愁的元素「離散」的解讀，Virinder S. Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk 在其合著的《離散與混雜》(Diaspora and Hybridity)序論中詮釋：

離散是如何在絕大多數的情況下喚引出兩個互動性的社會場域，亦即居住地和遷移發生地。在遷徙的多重位置裡，離散族群含有某種能動性(agency)，展現了家鄉與異國之間張力的某種集體流動形式(Virinder S. Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk, 2008：5)。

離散一詞雖然最早是巴巴(Homi Bhabha)所創描述猶太(Jewish)民族與巴勒斯坦(Palestinian)人之間纏繞不清的歷史與社會情結糾葛，但是將情境融混到現代資本主義社會與經濟、社會、文化多重關係所構成的國際化多重體制空間裡，台

灣這種夾雜在移民與殖民、現代與傳統交互影響下的文化運作過程與意義，所面臨的「質問歸屬觀念」，透過音樂、電影、文學等領域來詮釋，是近來學術界耳熟能詳的一個議題。在台語流行歌曲中一直不斷覆述的勞動力遷徙、文化歸屬、社會結構重整與情感抉擇等多義性實體，「離散」是一個愈來愈鮮明的論述核心，台語流行歌曲本身就是多元基因形成的混雜文化，它所呈現的無非是變遷與差異對照鮮明的都市化、雜碎化(trinktiztion)互相投射的現實影像。

## 二、愛情與親情是鄉愁書寫的兩大顯性因子

愛情與親情是鄉愁書寫的兩大顯性因子，台灣在農業轉向工業社會的 60 年代，青少年男女為時代轉變與環境驅使，隻身移往都會發展，與出生和成長的故里道別，內心遲疑，午夜夢迴間追憶逝去種種甜蜜歲月，由親人、兒時玩伴與初戀情人之間構成的綿密網絡，只能愈來愈遙遠地存留在記憶深處，這也就是書寫文化的個人主題，藉著作詞者的筆觸娓娓道來形成大眾文化的主流「流行歌曲」在都會、城鄉間擴散，於焉以鄉愁為主體的歌曲中有親情與愛情的悸動。然而鄉愁的現場必然落在「兩地情結」<sup>11</sup>上，主角落在遠離家園的陌生異地，心繫原居地，形成原鄉；異鄉兩個內在空間，同處一處，共存一時的現場，兩種情緒互相衝擊，這種衝擊的表象是現實的、異鄉的、遷徙流離有如浮草(浮萍)一般身不由己隨波逐流；這種衝擊的內在則是原鄉的、懷舊的、無可奈何的離散(diaspora)情懷，因此在台語流行歌曲中流露著濃濃的鄉愁(nostalgia)其表，離散其質。

對個人而言，還有一種潛藏於記憶中的鄉愁，就是失落在童年往事中的愛情，1955 年由日本作曲家上原 Gento 作曲《十代の戀よさよなら》，葉俊麟作詞，洪一峰所演唱的《可憐戀花再會吧》：

雖然是，無願意，甲伊來分離。一旦被風拆散去，抱恨無了時。  
只好忍著，傷心淚，孤單到湖邊。啊 啊... 薄命戀花，再會啊再會啊。  
雖然是，十五暝，月色帶柔意。水鴨單隻在水墘，聲聲訴悲哀。  
已經破去，青春夢，何必再想起。啊 啊... 無緣戀花，再會啊再會啊。

.....

和緩而帶著悲悽的旋律，以 slow soul 節奏搭配洪一峰那低沉而磁性的嗓音，悠悠然地唱出對失落戀情的回憶，聽起來倍覺淒楚。1980 年代日本 New Age 作曲家谷村新司在作品中稱之為「另一種鄉愁」，台語流行歌曲中許多描述鄉愁的歌曲，以初戀為背景的離散曲風也佔據很重的份量。

戰後二十年，最鮮明的生活櫥窗在幾個快速興起的大都會中，北有台北市、

<sup>11</sup> 兩地情結，參閱許婉婷國立清華大學台灣文學研究所碩士論文《50 年代女作家的異鄉書寫——林海音、徐鍾珮、鍾梅音、張漱菡與艾雯》2009，1。

中有台中市、南有台南市與高雄市；都會與都會之間又存在著潛在性都會區域，以行銷的名詞而言，北有桃竹苗、中有中彰投、南有雲嘉南、高高屏等四個區塊，成為商業及人們生活的七大板塊。西方其他國家因為有工業革命的基礎，第二次世界大戰之前，消費主義基本上已是中產階級的活動，但在戰後，隨著財富增加與量產科技的突破，消費也成為勞工階級生活中為人所接受的一部份（Chaney, 1996）。不過在台灣這塊土地上，長期受著殖民地地位的影響，並沒有得到戰爭的好處，只有戰後間接地經由輕工業外銷，從被盟軍轟炸的廢墟中艱辛地站起來，但還是生活在脆弱而顛巍巍的冷戰氣息中。當時大量外銷的主要市場是美國龐大的消費市場。勞動力基礎便是家庭化的輕工業以及後來大量籌設的新興工業區，勞動主力是所謂的女工與童工。這些新興都會中，女工與童工大家各就各位地在狹小的客廳、簡單搭起來的工寮裡，辛勤地以半手工方式生產一些外銷生活用品，他們唯一的娛樂就是工廠老闆買來的收音機(radio)，聽著廣播節目主持人淘淘不絕的閒話，配合大量需求的流行音樂和一般市井廣告，這個時刻，台灣流行音樂市場便悄悄成長起來。相對地大量成長的外銷市場需要大量的勞工進駐，都會萬象是他們心中的生活符碼，鋼骨叢林、日本撤退後遺下的政治廢墟、無動於衷的貧苦民眾、到處伸手的乞丐、國民黨的政治標語、階級間的冷漠、民族屈辱情節下的盲目主義、群眾喧囂所反襯的孤寂秉性以及午夜夢迴中時時出現的原鄉追憶等、都不約而同的在極端自尊與極端自卑衝擊下激發的內在中衝突。於焉那許多城市空間、工業文明、兒時的回憶、過去的再生、影像的流動、生存的驚嚇、中產階級的悲劇、歷史的災難、迷宮的心靈圖像等，都很一致性地在回憶的文本中向世界宣示：現代人在文明所堆疊起來的叢林中掙扎求存的核心——「返鄉與離鄉」離散的社會形構，在親情的懷思中展開，文夏《媽媽請你也保重》也正是典型的代表作品。

台語流行歌曲吟詠鄉愁主題中，以憶記故鄉情人的心情也佔有極大份量，通常故鄉初戀情人最容易引起離鄉為事業努力工作者，工作失意，適應不良，更深夜靜時刻思念的對象，然而面對茫茫前程，事業無成就，被現實打敗鎩羽而歸，不但無顏面對父母親的期盼，更無能力面對故鄉情人，但是要在人海中翻滾闖出一番名堂，並非三年五載可以成事，因此離鄉背景的出外人只能獨自歎感嘆，對故鄉初戀無緣得續，只能看破。相反情況是在都會工作，邂逅情人，經歷一場轟轟烈烈的戀愛，雙方未能得到社會肯認，這種肯認包括家庭關係、族群關係等，最重要的是雙方家庭價值觀念與經濟結構的差距終會在長時間裏逐漸浮現，一見鍾情式的愛情未必保證會有完美的結局，時間催促的臨界點到來，總讓愛情破滅，這是新時代中舊社會人意想不到的問題。紀登斯對一見鍾情(amor passion)，並不看好。

與專注和鍾愛另一個人相聯繫的性愛，從這種意義上講的愛情是所有社會的

一個共同特徵。當然，這種情感幾乎從未被當作婚姻的首要條件；在所有文化中，直到最近為止，婚姻都是一件經濟上的事情，涉及繼承權和建立親屬之間的聯盟。鍾情幾乎始終被視為不穩定的(Pierson, 2002：113)。

於焉在事業四處碰壁，愛情受盡折磨，現實所逼，頗有不如歸去之感，典型作品如邱芳德作曲葉俊麟詞，紀露霞、美玲、陳一郎、葉啓田、蔡幸娟曾演唱過的《看破的愛》：

想起這個愛是悲慘的愛，茫茫渺渺又消失的愛。

啊 淒涼的蒼白的月，靜靜偎在窗門邊難受痛疼心內憂，

自怨恨吐大氣，癡看無情天。

現在來啼哭也是無路用，只是目屎又流落胸前。

.....

以悲劇收場的都會愛情故事，從浪漫派、寫實主義小說中來尋找事例，多得不勝枚舉，姑且在此舉一個英國小說家哈代(Thomas Hardy)所創作的《黛絲姑娘》(Tess, 1891)，就是典型工業資本侵入農村社會後產生的種種問題所產生的悲劇，並讓一位天真、純潔的女孩死於絞刑台。這部西方文學名著曾在 1979 年由羅曼·波蘭斯基(Roman Polanski)拍成電影，娜塔莎·金斯基(Nastassja Kinski)主演，轟動世界，也曾到台灣來放映過，女主角黛絲是一個嚮往追求善、美的鄉下姑娘，她生於貧苦的小販家庭，少年時代便分擔家中的生活開銷，初踏入社會便在都會中遭受惡少侵害，擔任牛奶牧場女工時，與某青年相戀，她鼓起勇氣自白卻遭遺棄，黛絲只得輾轉在城市謀生，那位曾經侵害她的惡少又來企圖凌辱她，她在忍無可忍之下殺死惡少，卻在虛偽道德掩護的維多莉亞女皇時代，被判絞刑而死，哈代一生所寫的小說，都有一個特性就是公然向維多莉亞時代的道德偽善挑戰，反映了英國社會深刻的道德危機，帶又濃厚的悲劇色彩。

無獨有偶的，60 年代台語流行歌曲中的離散悲劇，與哈代的小說一樣，反映了資本侵入農業社會後，所引起的社會經濟、政治、道德、風俗等變化，由人民所受到的不公平待遇，折射了社會的虛偽性，世事齟齬，人事蒼桑，有幸獲得幸福與快樂是偶然，痛苦與憂患才是長久的必然，愛情是這不幸人間裏一帖甜蜜至極的毒藥，至於台語流行歌曲中，有關愛情的鄉愁歌曲更多如繁星，它毫不吝嗇地以喧嘩的眾聲撫慰著都會漫遊者的心靈。

## 第四節 生活 —— 生存的歷史宿命

「宿命」(predestination)最基本的意義就是被事先注定而無法反轉的人生道路，是絕大多數人類所馱負的一種無奈，這個世界雖然大到無法定義，卻有一個強大的力量在支配著生命運行的規則，這一股無比強大的力量無法捉摸，卻也遵守著一些特定的航道向前航行，人們無法扭轉這一股力量，卻可以感受到它龐大力量，不容你偏離或背道而馳；從最簡單解讀來說，宿命是生活中無形的脈絡，它支配著每一個個體吉凶禍福，進而支配著族群、社會、種族、國家甚至於天下事物，都必須隨著那一股脈絡進行，台灣這個移民社會本身就肩負著墾拓者的宿命，爲了現實生活以及顧及後代子孫的生存，在生命的目標上更艱毅地挺立於生活基礎的整建上，因此作爲生活萬象的大眾音樂便不自覺地流露出濃郁的生活宿命觀來。

### 一、母體「民謠」中的宿命觀

生活是人生最難以掌握的現實境遇，古今中外多少睿智偉人、學者，他們花費多少歲月與腦力，創出震撼人心的經典學識，包括神學、哲學、倫理、道德等放諸於世界皆準的創見，無不環繞在「生活」中心點，霍林道爾(R. J. Hollingdale)在其英譯《叔本華選集》序中說：

每個人都是意志的化身，而意志的本性也力求生活 —— 意志就是「生活意志」。從根本上看，每個人都是一個以自己為中心的自我，只關心自己活下去，不管其他人。結果便產生普遍的衝突，這種衝突所產生的痛苦不幸，是生命中正常而無可避免的情況，快樂只是痛苦的減少(Hollingdale, 1972: 21)。

從歷史的眼光來看芸芸眾生，無不沉淪於權利爭奪的戰爭、社會弱肉強食的環境、人際之間殘暴以待等各種陰影中，能求得短暫的平靜幸福時光而不可得，即便最簡單的一簞食、一瓢飲都取之不易的普羅大眾現實生活，都得煞費苦心地以強烈的毅力與勞苦才能獲得，此外人還得面對生、老、病、死的威脅，英雄豪傑，功名蓋世，終需面對油盡燈殘的一瞬，死亡是上帝賜予生命最公平的苦難。因此當我們仔細傾聽世界各地大眾文化各種語言形式如文學、音樂、詩歌、繪畫等文化書寫，其所透露出來的悲苦論調，一點也不訝異的原因。

台灣人民在二戰後處於什麼樣的環境氛圍？也就是說 1960 年代這世界到底怎麼了(如附錄 2《環伺 20 世紀 60 年代冷戰高峰政治、社會、文化事件年表》)。機械文明挾帶著資本主義崛起，20 世紀初的世界上演著一場歷史、宗教、文化、社會的浩劫，這個大災難起自於 19 世紀工業革命與啓蒙主義持續發酵造成古典時代所建構出來的一套基督教理性主義法則，完全崩潰；而新的時代卻沒有爲社會帶來新的法則，唯物主義觀念及其科學的推波助瀾很快地在生產、階級對立、宗教本位、社會理念上粉碎既有的平衡，物質與精神進展的差距拉大，共產主義、

納粹主義、法西斯主義、自由主義，給予人類以及個人的打擊是一樣的…；戰後這種失敗心理產生在凱旋與勝利之中，勝利較失敗時情況更為慘烈(趙雅博，1971：2)；兩次戰爭突顯了人類意識形態分歧所造成的可怕悲劇，這亦是世界性的宿命。

從台灣民謠的詞句可以領會出台灣移民奮鬥史中的屈從現象，如詠天象類的歌仔：池中無水天做旱，天頂落霜地下寒，咱哥無娘可作伴，較慘六月無水泉(吳瀛濤，1975：353)。詠歷史類的歌仔：西仔來打咱台灣，百姓和齊要征番，看見咱娘佬好款，給哥倚著死甘願<sup>12</sup>。前首吟詠台灣移民的艱苦生活，後首充分寫出台灣受殖民的背景，另外在自新戒毒歌仔：開搏還有三分望，麻啡損身的害蟲，做人若染著這款，誤了青春一世人<sup>13</sup>。中毒麻啡真艱苦，無論查某或查埔，任你世界上富戶，放煞一生的前途(吳瀛濤，1975：390)。歌詞中吟詠台灣受到荷蘭東印度公司製造鴉片煙的毒害，讓人起勸戒之心，藉著歌仔唱出歷史的宿命。

日本據台之前，台灣的地理學並不發達，也沒有專業勘輿進行地形與地方的勘查，日本據台後才大力整頓台灣地理的整理，昔日交通未發達之前，人民對地理知識欠缺，因此出現歌仔將台灣各地的大小地名予以歌詞吟唱出來，幫助旅人出外做為參考，其中許多七字句，詳細地寫出當年地理受殖民政府整理的狀況，茲列舉數句以為參照：松山對面三板橋。阿猴改名換屏東。崎頂站前全瓦窯。瑞芳過去猴洞坑。諸羅改設是嘉義。花蓮舊號茄苳腳。蕃薯寮廳改旗山。豐原舊號葫蘆整。台南一個番仔樓(赤坎樓)。善化上北番仔田。玉井舊號大巴年。三貂(拉丁文地名 San Diego)一個小西天。台灣最高新高山(玉山)。大直一條番仔溝。暖暖過來四腳亭等(吳瀛濤，1975：407)。這些地名的變更過程中都隱藏著殖民歷史的變遷。在行業歌仔裡也有數不盡的殖民標記，如一個著塊西洋洗(洗染業)，一個著塊刺皮鞋(修理皮鞋)，一個給請塊買賣(受雇)，一個著塊做雨笠(吳瀛濤，1975：412)。四種行業有三種來自西方傳進來的文明行業。日本據台的歷史歌仔出自一首《寶島新台灣歌》歌中唱出日本據台的史實：

原早開台鄭國姓，漢人不伏伊滿清，抗抗全師十三省，才建澎湖先屯兵。  
成功漢人不降滿，帶兵才來開台灣，清朝光緒日本反，鴻章寫字去下關。  
鴻章下關去寫字，尾省台灣寫乎伊，咱乎清朝賣去死，害咱艱苦五十年。  
今日好得咱祖國，思著台灣漢民族，來乎日本著拘束，用心計較來光復。  
卅四年祖國到位，索仔來共咱透開，有話今通講透底，不免心肝結歸雷(吳瀛濤，1975：433)。

<sup>12</sup> 請參閱吳瀛濤《臺灣諺語》，1975，頁 353，臺灣英文出版社。

<sup>13</sup> 請參閱吳瀛濤《臺灣諺語》，1975，頁 390，臺灣英文出版社。

這首歌仔寫出日本投降後台灣人盼望回到祖國懷抱，並享受民主自由的社會生活，約略寫在二戰結束時刻，尙未遇到二二八事件以及後來的白色恐怖，因此最後兩句似乎預示台灣人的心聲，後來果真造成台灣精英遭到白色恐怖殺戮，形成戰後半世紀初台灣人的沉淪與動盪，直到解嚴及發展工業後才進入富裕的社會至今，這是民謠內涵所呈現的台灣歷史宿命。

## 二、無動於衷 —— 認命

西方人運用他們精心的、細微的研究精神，把智力用在各式各樣的功利領域上，發明了機器用來提高製造生產能力，以提升生活水準，省掉不須浪費的勞力，這些開發行動甚而取代自然的力量，稱之為「文明」，顯現易開罐式的文明與自然兩相背道而馳，反之：

在許多方面，東方人無疑都顯得瘖啞而愚笨，因為東方人不是如此善於分辯和證明的，而且沒有顯示出如此多明白的可見的智力；他們是混沌的，而顯得冷漠……，混沌則在所有表面的動盪之下保持沉默與安靜，他的真正意義從未浮現出來(鈴木大拙，1971：25)。

在這方面的評語，顯現在 20 世紀初期西方殖民主義優越感的上海租借區現狀最清楚，著名詩人藍斯頓·休斯(Langston Hughes)1933 年在上海待過一陣子，見過幾位中國文化、政治界人物如魯迅、孫中山夫人(宋慶齡)…，他留下的記載一樣尖刻：…我在上海過的那年夏天，殘酷、暴力、腐敗、賄賂在上海遍地都是。…開在公共租借頂尖旅館，沒有一家願意接待亞裔或黑人顧客。英國人和法國人開的夜總會當然也不准亞洲人進去。…但是一走出公共租借，膚色就不是路障了(Hughes, 1956：248, 250)；還有上海租界的公家花園(即後來之「新公園」，後再改名為「華人公園」)不准「華人與狗」進入(Jones, 2004：101)。如此現實情況，中國人看似依舊顯得無動於衷。從整部社會人民顛簸處境來透視華人歷史，充滿著苦難與悲慘。海峽對岸的台灣人民，所處的環境更有過之而無不及，在雙重殖民混淆壓迫下奄奄一息，普羅大眾也許感受不到那種世界性山雨欲來風滿樓的氛圍，但是所要顧及的生活現實卻在這種氛圍下猙獰地站在眼前。他們藉著粗俗膚淺的白話語文在社會上夢囈似地、無動於衷地唱著：

自悲自嘆呆命人，父母本來真痛疼。使我讀書幾多冬，出來頭路無半項。

暫時來賣燒肉粽，燒肉粽，燒肉粽，賣燒肉粽。

要做生意真困難，那無本錢做不動。不正行為是不通，所以暫時做這款。

今著認真賣肉粽，燒肉粽，燒肉粽，賣燒肉粽。

.....

這是張邱東松作詞、作曲於 1949 年發表，郭金發所唱的《賣肉粽》，描述戰後初期 1950 年代百業蕭條，加上著名的新台幣幣制改革，四萬元(舊幣)換一元(新幣)，中產階級有些積蓄者頓時陷入絕境，無產階級也深受其害，暴烈的改革對



社會經濟的殘害不可謂不大，至今猶為某些政黨作為攻擊口號，張邱東松擅長以貧民百姓面對社會形態改變的眾生相作為材料創作歌詞，他的《收酒斫》、《賣肉粽》均能生動地反映出當時困苦的情景，《收酒斫》因為自曝社會之短，被當時的台北市教育局長黃啟瑞發令禁唱<sup>14</sup>。這首歌的主題，後來1983年被改寫成電影《搭錯車》主題曲之一侯德建作詞作曲，蘇芮演唱的國語、閩南語夾雜的歌曲《酒斫倘賣無》，將旋律更精湛地發揮到淋漓盡致。《收酒斫》的歌詞如此寫著：

阮是十三子仔丹，出世父母就真散，為著生活不敢懶，每日出去收酒斫。  
有酒斫通賣無，歹銅仔舊錫，簿子紙通賣無。  
每日透早就出門，家家戶戶去加問，毋敢貧彈四界銼，只是打拼顧三頓。  
有酒斫通賣無，歹銅仔舊錫，簿子紙通賣無。

這首歌詞真正將台灣一個獨特的職業生涯描繪得透徹，當時以收舊貨或收買家戶不用的紙張、玻璃瓶罐、罐頭、鐵器、銅器等廢棄物回收，賣到回收廠去，賺取差價是辛苦至極不太為一般人願意做的工作，只有貧窮且身無一技之長的家長會帶領著兒女到處去收取，這個行業的小孩通常都被迫放棄學業，或在小學義務教育畢業後便轉身投入，通常臉頰髒污，面露疲憊之色，整天勞苦下來只夠換得三餐溫飽，無法奢望有更豐裕的生活水準，他們拖著簡單的人力車，沿街吶喊「有酒斫通賣無，歹銅仔舊錫，簿子紙通賣無」，等待某些家門打開招手，在門口秤斤論兩議價買賣，他們成為城市的清道夫，垃圾的回收機，將有用的垃圾集中進行回收作業，為困窘時代寫下一個生活的標記。「有酒斫通賣無，歹銅仔舊錫，簿子紙通賣無」如今已經成為資源回收業的一個象徵，目前台灣人早就已經揚棄沿街吶喊收購回收物的習性，全面改為全體國民進行垃圾分類、回收的運動，不過這個符號已經成為一種標示著文化轉型時期，顛簸的生活社會意識為戰前、戰後台灣人生活的宿命標誌。

### 三、審查制度後頭

想要真正看透國府接收後的社會感受，從幾首禁歌的歌詞來探討最清楚，其中首屈一指的禁歌《補破網》，無論歌詞的涵意或是當初被禁的因素都展現出1950年代台灣社會那一股荒謬與無奈的情景，李臨秋作曲，王雲峰作詞，1948年春節為台北市電影戲劇促進會舉辦的遊藝會，永樂勝利劇團演出的舞台劇《破網補情天》主題曲，內中預示國府遷台，接連發生二二八事件和白色恐怖，人民被壓制在殘暴的警察結構政府統治下敢怒不敢言，藉著漁村漁民修補漁網的背景寫出貧困與無奈的情緒，以及對整個時代、社會現實展現無聲的肯認，對生活與宿命低頭，歌詞如此寫道：

---

<sup>14</sup> 請參閱鄭恆隆、郭麗娟《台灣歌謠臉譜》，2002a，頁210，玉山出版事業股份有限公司。

見著網，目眶紅，破甲這大孔。想欲補，無半項，誰人知阮苦痛。  
今日若將這來放，是永遠無希望。為著前途鑽活縫，找傢俬補破網。  
手俛網，頭就重，悽慘阮一人。意中人，走叨藏，那無來鬥幫忙。  
姑不利終罔震動，舉網針接西東。天河用線做橋板，全精神補破網。

寫這首歌詞時的靈感，描繪漁村的貧苦與檢樸，補網為來日出海捕魚之用無可厚非，社會經濟窮困，是既成的事實毋須欲蓋彌彰，《補破網》過份真實地發揮了寫實主義的精神，把台灣漁民生活傳真寫實地描述出來讓眾人吟唱，但是聽在執政者的耳朵裡顯得特別刺耳，《補破網》歌曲的被禁顯現出傅科所提的「權力，更準確地說，應該是權力關係，是一種行為對另一種行為的作用」<sup>15</sup>。依據傅科對權力的詮釋，權力的關係必然分別呈現在兩個對壘的主體上，在此一個主體是政府，一個主體是人民，政府與人民構成國家的權力關係。將《補破網》查禁事件置入權力關係裡，這首歌的歌詞構成對權力形式進行抵抗的出發點，或許王雲峰作詞時並沒有刻意抵抗的意思，但是當把作品的書寫放大到社會意識與國家政治同等高度時，這首歌的內容所反映的事實便會跟著放大，抵抗作為一個催化劑，以便暴露權力關係，確定它們的位置，發現它們的作用點和使用手段<sup>16</sup>。所謂抵抗是指兩種主體之間的對峙狀況，必然有一方強勢，比如政府通常會有選擇性地將傳統的倫理道德理念化為似是而非的教條來正常化泛濫的政治權力，以確保少部份階級的特權關係，另一方弱勢則無緣透澈瞭解權力關係的相關面貌，也無能力去探討，因此弱化了抵抗的力量，甚至於肯認了不對等的權力關係，唯有在文化書寫中，從作品裡傳達出那種潛意識的能量；換句話說，大眾文化書寫是一種弱勢權力的實踐，正如傅科明確的指出：

它對不同的權力形式都進行抵抗，這些抵抗的形式構成了它的出發點。換個隱喻，在它這裡，抵抗作為一個化學催化劑，以便暴露權力關係，確定它們的位置，發現它們的作用點和使用的手段。這種方法，不是根據權力的內在合理性的觀點來分析權力，而是通過抵抗性的策略來分析權力關係(Foucault 2010: 283)。

通過 1960 年代台語流行歌曲中的敘述與政府間的拉鋸關係，浮現出當年國民政府的作法，利用權力的不對等關係將真實隱藏在假造的社會煙幕中，但仍然無法從根本處徹底消除事實，歌曲文本只要留存著便有真相浮現的一天，權力關係永遠在明裡、暗裡真實地、相互爭鬥地存在著。

---

<sup>15</sup> 請參照傅科，〈主體和權力〉，錄於 1982 年 Hubert Dryfus and Paul Rabinow 出版的著作《米歇爾·傅科：超越結構主義與解釋學》中附錄，本文引自汪安民主編《福科讀本》，2010，頁 280，北京大學出版社出版。

<sup>16</sup> 同前註 15，頁 283。

20 世紀歐洲發起的資本主義也成功地扶植殖民帝國，更無所不用其極地拓展殖民主義，將勢力從西歐延伸到整個世界，包括美洲、亞洲、澳洲、中東等地，日本不成熟型的東方帝國也趕搭這一班列車，台灣更從頭到尾均臣屬於歐洲帝國、日本帝國、末日恐龍王朝(滿清)以及國民政府的蹂躪，成為殖民與再殖民的屈從國度，這些歷史中的權力關係便在歌曲文本的宿命中若有若無，忽隱忽現地拉扯。台灣人的宿命不只在 1960 年代流行歌曲文本中可以體會，在流行歌曲的母體(matrix)——台灣民謠(或謂鄉土歌謠)文本中更鮮明。吳羸濤在《台灣諺語》中將台灣民謠分為五種類型，一是歌仔，即原始的民謠如山歌、農歌等有七字句四句聯(如七言絕句)，五字句四句聯(如五言絕句)等，類似日本和歌短句；二是民歌，即日常生活的遭遇敘詠出來，長短不一；三是民謠，來自各地的地理特色鄉土歌謠，加入許多獨特的裝飾詞如桃花過渡、卜卦調等；四是童謠，簡單易懂，富節奏感及韻律性。五是流行時代曲，即指閩南語流行歌。此處所題的台灣民謠範圍除了閩南語流行歌之外，如歌仔、民歌、民謠、童謠等都涵括在內。

#### 四、權力 —— 在劫難逃

台灣民謠中也有一首被禁的著名歌謠出自嘉義一帶的民謠《一隻鳥仔號救救》，歌詞如此寫著：

一隻鳥仔，嗨嗨嗨都，咬咬球，嚇嗨！

三更半暝，嚇嚇嚇嚇嗨！

找無巢哩，真可憐呀。

嗨嗨嗨都一隻鳥仔號球球。

號到三更一半暝，找無巢嚇嗨嚇！啊。

嗨都，什麼人仔甲阮撞破這個巢，

乎阮抓著不放伊干休，嚇嗨嚇！

仔細閱讀這首歌詞，明裡寫著慈鳥失其巢，啞啞吐哀音，夜夜夜半啼，聞者為沾襟，到底是誰把慈鳥的巢弄破，讓鳥仔無巢可歸，如果被我抓到，一定要好好與他算帳不放他走。可是如果將之套進權力關係的屈從與抵抗法則時，不禁會讓強勢掌握權力者心驚膽跳。那歌詞文本中展現出無法屈從的抵抗意志，且隱含著暴力的誓言：

暴力或許是權力關係的原初形式、永恆秘密和最後手段<sup>17</sup>，傅科說：暴力關係針對身體或者物發生作用，它壓迫、制服、毀滅、破壞、關閉一切可能性。它的對立面只能是被動的，一旦遭遇抵抗，除了全力以赴地將對手毀滅之外，別無選擇(Foucault 2010：291)。

可以想像為何國民政府當權者聽到這首民謠，歌詞後那兩句乎阮抓著不放伊干休，嚇嗨嚇！心中作何感想，文本字裡行間盈溢著被壓迫下的反動，換得以暴

<sup>17</sup> 同前註 15，頁 291。

易暴的結果，權力的全面施展會讓死者堆積如山，會再次釀造不可預期的後果，因此當局以引導(conduct of conducts)方式做可能性的操縱，讓權力不是兩個對手的交鋒，而是治理(governance)手段來構成社會認同，當局祭出管理模式以新聞局公務方法查禁，不使它在傳媒中出現。正如日據時代殖民政府控制台灣思想界的作法，日本當局頒佈行政命令，凡是出版品都必須在事前向台灣總督府保安課呈請「檢閱」，通過後才可以在民間出版。

鍾肇政在〈戰鼓聲中的歌者——簡介龍瑛宗其人其作品〉文中說：殖民政府控制台灣的思想界，無所不用其極，到了戰時更是變本加厲，對台灣作家威逼利誘，希望能多寫有裨益於「聖戰」的作品，自在意料之中<sup>18</sup>，國府在台灣箝制媒體的作法也是如出一轍，對於出版界、傳媒、集會遊行、群眾聚會等活動進行緊密掌控，其目的昭然若揭，台灣人民作品受到「審查」機構的非難，只有採取無言的抵抗，正如傅科所斷言：權力在社會的中心構成了一個在劫難逃的宿命，以致於它無法被破壞<sup>19</sup>。這種宿命不只反映在民謠歌曲以及流行歌曲的審查制度中，也反映在歌曲內涵的噤聲裡。

1936年陳達儒作詞，姚讚福作曲，文夏演唱的一首歌《悲戀的酒杯》在1960年代初期曾經紅極一時，歌詞這樣寫著：

別人捧杯爽快塊合歡，阮捧酒杯悽慘又失戀。世間幾個親像阮這款，  
哎呦！哎呦！愛是目屎恰憔悴。  
自嘆自恨看破了當初，吐氣無奈一杯又一杯。毋管人笑酒醉倒在地，  
哎呦！哎呦！誰知阮為啥問題。  
.....

歌詞以描述失戀人借酒澆愁的寫照，旋律激昂渾厚，詞句也充滿著失戀的傷情，一出片後立刻風靡整個社會，1960年代中期，國語歌曲也為它填上國語歌詞，並改名為《苦酒滿杯》，由謝雷主唱，謝雷那獨特而渾厚的嗓音，配合更精緻的編曲錄製推出，頓時也在國語歌壇紅透半邊天，更奠定了謝雷在國語歌壇的地位，唱片公司大發利市，可嘆的是流行未幾，新聞局即刻下條子封殺，將這首歌列為禁唱的歌，《苦酒滿杯》頓時被政府消音，消費者納悶，被禁的原因竟然將醉酒情緒誇張放大，有誤導社會善良風氣之嫌，是否荒唐至極？

陳達儒作詞，蘇桐作曲的《農村曲》原作於1935年，戰後又被拿出來製作唱片出版，農村曲是描寫農人日出而作，日落而習，辛苦耕種以換溫飽，不畏風

---

<sup>18</sup> 請參閱鍾肇政在論述〈戰鼓聲中的歌者——簡介龍瑛宗其人其作品〉，龍瑛宗《午前的懸崖》，1985，頁240，蘭亭書店出版，台北市。

<sup>19</sup> 同前註15，頁293。

吹日曝，不懼霜寒雨凍，只盼收成好年冬，歌詞如此寫著：

透早就出門，天色漸漸光。受苦無人問，行到田中央。

行到田中央，為著顧三頓。顧三頓，毋驚田水冷酸酸。

炎天赤日頭，悽慘日中罩。有時踏水車，有時著掌草。

.....

台灣的庶民過著困頓的生活，並非只有二次大戰之後 1960 年代所特有現象，民生疾苦是歷史與政治交纏的時代宿命，人類好鬥的本性大至國家軍隊交鋒，族群意識纏鬥，社群資源爭奪，小至公司人事傾軋，私人間利益拉鋸等，古今中外皆然。尤其是游牧民族時代的以物易物，農業時代的農產品貿易甚至於工業時代貨幣的流通等商業行為介入，社會的物資分配運作更增添了物流上的複雜性，天下熙熙皆為利來，天下攘攘皆為利往，分配不均的現象因此而生，單純、愚昧、柔弱、生產固定的多數務農普羅大眾成為被剝削、欺騙、賴帳、強取豪奪的對象，歷史的鏡子映照著王朝興衰也遷動著氏族爭戰的局面，老百姓受殘受虐的劇碼永遠一再重演，不管什麼時代都不會改變，反而愈現代科學文明愈發達，戰爭科技愈殘酷，殘虐的規模愈深愈大。資本主義勃興，物質文明繁榮，科技時代崛起，工商業蓬勃發展的近、現代，大大地改變了社會階級的結構，卻未曾改變大多數農民的境遇，這就是庶民大眾的生活宿命。台灣社會是整個華人社會接受資本主義最早的區域，日據時代殖民帝國苦心經營台灣工業及貿易，引進資本市場機制，目標是為了剝削台灣所生產的物資，作為擴展帝國主義往東南亞延伸觸角的資本，戰後流行音樂所傳承的古老民謠，大多數內容均向時代呈現貧賤庶民的苦難心聲。普羅大眾龐大的量體，承擔了人類歷史共業，他們不懂，也沒有能力去規避天災、人禍釀成的災難，他們世代代守著祖先傳承下來的土地，與土地依偎共生，他們的命運也是土地的命運，土地以及土地上發生的悲劇便亙古地上演著，農業時代如此，工業時代如此，現今蓬勃的資訊科技時代也是如此，沒有那個上帝能夠扭轉他們的宿命。然而，當這首歌曲在戰後又拿出來翻製唱片時，國民政府卻以歌詞過份強調農民生活困苦，有損政府顏面為由予以查禁<sup>20</sup>，這就彰顯統治(既得利益)者權力的傲慢與權力所帶來的愚昧與腐化心態。

政治的意義是管理眾人之事，一個卓越的政府最起碼的條件就是有足夠的能力為庶民百姓謀福利，包括讓老百姓有飯吃有衣穿，讓社會民生樂利，讓全體國家人民享有「民主、自由、平等」的民有、民治、民享之生活，這是自古以來顛撲不破的道理，當然歷史中不乏國家、民族為爭奪利益而陷入戰爭的苦境，優秀的統治者通常以置平民百姓於歌舞昇平治世時代，反之則連年爭戰，民不聊生，倉生如螻蟻，台灣的宿命數百年來就充滿著動盪與離亂，二戰後恢復期間更是平

---

<sup>20</sup> 請參閱鄭恆隆、郭麗娟《台灣歌謠臉譜》，2002a，頁 116，玉山出版事業股份有限公司。

民百姓掙扎求存的工業社會初期面貌，絕大多數庶民逃避不了受支配的渺小份量，典型個人社會宿命就是無語問蒼天似的煎熬，郭金發演唱《唉！鬱卒啦》：阮本是人家呆命子，離開生母來出外，飄泊的男兒意志，雙手空空打天下。抱著希望，不驚艱難。早晚作工討生活，想起來過了二冬。啊，猶原困苦置拖磨。若親像滿天罩污雲，心肝鬱卒袂精彩，向天來吐出大悻，英雄末路空悲哀。想起前途，茫茫渺渺。每日作工往東西，天邊的雷電閃爍。啊！天公為我流目屎。

.....

這樣的歌曲寫著基層人民(勞工)的心願與期待，光復後有一段時間因盟軍轟炸、物資供應失調，通貨膨脹嚴重，1949年國民政府遷台後開始進行建立獨立經濟體制、人口統計與規劃農工業生產指數，人口驟增，與世界各國相比，台灣人口密度在1965年已躍居世界首位，實施耕者有其田解決農業問題後，要打開困局，除了某種限度內增產農業外，惟有工業化一途，經濟現代化之必要有賴迅速而持續之發展，不能長期靠美援維持，故在「欲反攻，必先建設台灣」的國策下，發展工業刻不容緩，故在1950年至1970年二十餘年之工業化過程中，輕工業一方面銜接農業社會，另一方面領導發展現代化工業，累積資金、技術，培養企業精神，以供高級工業之須要。在輕工業中，紡織、電子、塑膠、合板等工業貢獻最大，尤其是紡織與電子業，更是大量勞務密集的輕工業，台灣的女工多集中在這兩個工業中。而另外化學肥料、塑膠工業、合成化纖工業等以及因工業發展而帶動的運輸業、出口貿易業、生活電器業、建築業、交通工程等工業則大量培育新一代的勞動技術人員，成為提升台灣經濟起飛的動力。農村勞力過剩、工廠或加工出口區工作成為勞動力密集投入趨勢，農業過剩人口流向工業，產生了大量的新興勞工和中產階級，台灣很長時期所依賴的經濟主力來自此時紛紛崛起的中小型企業，這些小企業包括小貿易公司、小工廠及下游發包的家庭工業等吸收了農村剩餘的廉價勞力，代工國際產品，台語流行歌曲所描繪的內容正精確地描述了這些勞工的生活與心境，他們在都會資訊發展的社會中有許多機會學習歐美傳過來的自由、平等、博愛生活教育，卻仍無法突破當時瀰漫的政治壓制氣息，他們的行為與精神是不平衡的蹺蹺板，他們耽溺在保守沉悶、族群隔閡的傳統以及開放、活躍、自由的西方新思潮的潮間帶中掙扎；面對著迷茫未知的將來及當前社會那種過份紀律化的政治規訓，從無知轉向徬徨；另外還要不斷地承受著上一代所經歷戰爭苦難餘緒的轟炸。卡夫卡在「蛻變」中道出了：在今日這個高唱機械化的社會裏，人亦被視為一種機器，而社會便成為一個大工廠，每個人每天所做的事都一樣，而且循環不已，就像一部機器在工廠裡只專門負責一種動作似地(李月德，1970：31)；畢竟在華路藍縷的艱辛開拓階段，政府兀自扶持中小企業茁壯，尚無暇顧及太多基層勞工所受到的剝削，更無能力短期間為他們的前途

開設更寬坦的道路，勞工本身也難以逃脫畢生被困於一偶永難有翻身的機會，富者愈富，窮者愈窮，似乎是為政者的智慧永遠無法扭轉的現實，古往今來靠雙手白手起家成為巨富者機率微乎其微，低階層社會永遠是最棘手的民生問題，即便文明進步，知識發達的今日，也未必見得那位哲者能夠解決財富平均分配的理想，何況戰後的艱難情勢，對生命價值的自我質疑，便成為歌曲的一種情緒，也是大多數台灣人難以推卸的現實生活宿命。

## 五、女性的西齊弗(Sisyphé) —— 「酒國文化」

最普遍也最鮮明的日常社會生活宿命表達意像另有兩種，一是「酒」的意象，一是「黑道」意象。古今中外酒的文化一向是庶民生活重心之一，精英文化中，以詩歌、以戲曲、文學、小說、傳奇來刻劃舉杯澆愁愁更愁，切刀斷水水更流（李白《宣州謝朓樓餞別校書叔云》）情懷，台灣戰後流行歌曲庶民文化中，更以酒來沖洗鬱悶的情感，典型歌曲如郭金發作詞、作曲及演唱的《飲者之歌》：

日落西山黃昏影，寒冷東風陣陣起。街巷酒館滿滿是，群男飲酒助元氣。  
欣賞音樂酒味甜，啊！一杯一杯飲落去，飲了過頭失理智，是非發生才知遲。  
暗淡燈光照人影，萍水相逢在今夜。朋友做夥來相請，熱情飲酒真感謝。

.....

這首酒歌可以說是台語歌曲以酒為主題的典範之作，一直到今天還有許多台語歌手演唱它，如伍佰將它改為搖滾風格濃烈的台客搖滾，以展現燒酒的狂烈風味；金門王更以傳統那卡西的演唱風格來展現北投、六條通酒家風行的唱遊歌手的江湖味道；蘇芮也不落人後用搖滾國語歌曲風格唱出 New Age 的氣息；其他如宏星特攻隊、超級偶像蔡昌憲、王識賢等歌手都將之以新的編曲翻唱，擄獲台語歌曲各種層次閱聽人的心。

飲酒在台灣中下階層社會是一項普遍而生活化的習性，工餘之暇，休閒作樂，以酒助興頗能將群眾的場面攪熱，借著勸酒而產生划拳、搏飲、讓氣氛炒進高潮，贏得歡悅的氣氛，是大小聚會最熱門的活動，台灣原住民的平常生活更離不開酒，幾乎把酒當作解渴飲料來喝，工作喝酒，唱歌喝酒，休閒更酒杯不離手，缺乏燒酒在旁便精神萎靡，可知酒的魔力。然而正如李白詩中所形容的，酒入愁腸，反而更讓人迷心亂性，舉杯欲澆息惆悵之火，更易讓愁緒繚繞，正如切刀斷水，水還是照常一樣向著東流，酒這樣的東西有正面意義也有負面的效果，如果以工餘閒暇小飲一杯，幫助血液循環，促進身體健康，不無助益，惟獨在流行歌曲中，通常被用來反映男子離鄉工作事業無成，對著明月之夜獨飲獨醉，無限感慨，自嘆命薄無法在茫茫人海中尋找到良好的機會發展抱負，嗟嘆之餘兀自勉勵一番，迎向未知的未來，這也是庶民普羅大眾的都會生活宿命。

另有一種台灣獨特的「酒國文化」，經常性地被流行音樂作為創作的材料，

這也是因緣於都會形成後，某些青年男女出外謀生所選擇的行業心路歷程，包括男性進入酒場除了消費外通常扮演打仔的狠命角色，而女性稍有姿色者很容易被引誘下海成為招待客人倚門賣笑或賣身的酒國名花，偏偏這一個行業必然由黑道中人操持，才有足夠勢力在道中屹立不搖，手下培養一群搏命殺手以維護賺錢的財產如酒女、舞女、甚至於賣身女等，於焉所謂的「煙花生涯」便成為庶民宿命的另一種面相，在流行音樂類型中居一席之地。典型的男性範例歌曲如郭金發演唱的《七韜郎的目屎》歌詞所述，正是黑暗的江湖生涯儼然好似一條不歸之路，令人無法與之抵抗：

黑暗的江湖生活，呼人心驚惶。少年彼時滿腹的熱情，漸漸會消失。

七韜人的運命，永遠抹快活。目屎啊，目屎啊！為何流未離。

有路無厝，重新做人，暗淡的人生。

.....

這首歌曲是台灣黑道的記憶中所描述，江湖生涯代表性符號，許多酒場中人逢場作戲時刻最喜歡點唱這一首歌曲來釋放酒客的防衛意識，而酒場也是大部份黑道中人混跡的領域，更深一層的天地則是可做不可說的「賭」、「毒」、「娼」，其中龐大的商機令人眼紅，這也是警察單位維護治安的灰色地帶，因此在忽明忽暗的都市治安「寧靜海」<sup>21</sup>(死角)地帶正是酒國生涯豐富取材的寶庫。歌詞描述黑暗的江湖生涯並不是堂堂正正人生應走的道路，這個地獄般的領域唯利是圖，為錢賭生命，為愛躲天涯的故事隨時上演，艱險的路途終歸是一條很難扭轉的不歸路，尤其是好勇鬥狠的男性，為了要在黑道中建立名號與地盤，隨時都有丟失性命的結局，冤冤相報何時了，走在未來就像踏著薄冰前進的感受，終究無法過正常平安快樂的生活。

對女性而言，江湖道路險惡更甚於男性，女性柔弱的特質，懷璧其罪之身，也最易淪為黑道掌控作為謀利取財的工具，一旦身陷黑道很難有翻身回到正常人的生活領域，淪落煙花，持壺賣笑的歲月就像永無天日的黑暗地獄，人世間的珍貴情操被抹上一層污穢的油汙，縱然每天以厚厚的胭脂塗抹在臉上，身穿奢華精美的服飾，也無法洗清心中常存的自卑情緒，那種氛圍絕非片言隻語可以形容，只有藉著歌曲來敘述：

紅燈綠燈照街巷 世間也有這款人

十年恩愛甘願放 下海去做煙花人

啊 五月花 可恨你一人

---

<sup>21</sup> 「寧靜海」原指月球日照面與無日照面邊緣的一處白晝與黑夜邊界地帶，是一片平坦的海床窪地，適合探月太空船停泊之處，取名為寧靜海，被論述引用來形容光線照不到的黑暗邊緣灰色地帶，隱喻黑道盤據於此警察難以掌控的中間地帶作亂，不容易被掃盪清除殆盡之意。



五月花蕊亂亂開 假情假愛的世界  
自嘆薄命無人知 薄情僥我不應該  
啊 五月花 可恨不可愛

.....

《五月花》是閩南語歌曲以煙花女為主題的經典，不只郭金發演唱，後繼者如洪榮宏、江蕙等巨星都列為專輯必唱的曲目，歌詞中敘述一旦墮入風塵的煙花女，其生命宛如被宣告終止，整天過著行屍走肉的生活，不敢企盼會有愛情的光顧，在賣笑賣身的環境下，社會充滿著欺騙與殘暴，弱肉強食，往日單純的成長歲月不堪回首，這是所有文化書寫中最突出也最被人忽略的女性宿命主題。台灣由來已久墮入煙花生涯的女性宿命主題書寫，早期並不多見，約略只見於 1960 年代流行於市井中一般平民餘暇閱讀的「小說報」<sup>22</sup>，以及《今日世界》篇末連載小說，後來蔚為風潮，許多彩色雜誌及生活性刊物爭相摹仿，至於台語文學以風塵女郎為主題者不在少數，倒是流行歌曲內容成為展現此主題最鮮明的領域。宿命主題從女性角度觀看，一向由來已久，自從原始時代女性主體性從母系社會轉為父系社會之後便呈現柔弱的姿態在傳統觀念裡生根，女人的職志就是在傳宗接代，毋需太具有女性主體意識，華人的傳統歷史觀對女性更採取極盡壓抑的態度，對美麗的女性更仇視，認為「色」與「權」結合都可以「致禍」，歷史中許多女性亡天下的故事讓文人有「紅顏禍水」意識，這樣的論述可以說是對男女不平等且根深蒂固的社會傳統提出啟蒙式的質疑，這個以男性為主的社會理念，雖然明裡對女人的價值貶抑，實際生活卻仍然避免不了受到女人操控的事實，藝術家更傾畢生之力以女人為主題創造出許多偉大而可歌可頌的作品，20 世紀東方女性仍然基於傳統的「禮教」束縛，自幼便在父母管教之下培養了較男性更多的壓抑特質，女性的價值也在社會既成的眼光下以身體的官能作為評斷的標準，女性一旦淪落風塵，失去貞潔便失去了身為正統女性的資格，不管女性本身淪落風塵的原因如何；這是墮落風塵的煙花女所背負的原罪，也是這些拋頭露面持壺賣笑者的宿命，更是 20 世紀流行音樂題材中所關注淒厲的美的主題。

台語流行歌曲以煙花女的悲怨為主題的作品頗多，巧妙的是這一類主題的女性都與「酒」扯上不可分離的關係，如呂金守作詞，三哥作曲，方瑞娥演唱的《為

---

<sup>22</sup> 「小說報」是台灣 1960 年代興起的一種純休閒閱讀的短篇小小說，以白報紙印刷，封面彩色精美插圖繪畫，四色印刷騎馬釘裝釘的小書，約 32 開大小，16 頁至 32 頁厚，書中故事以都會發生的男、女愛情傳奇寫實故事為主，這種小說淵源於上海「海派文學」傳統，1949 年後在香港及台灣生根，最早出現在雜誌《今日世界》編末連載小說，後來被出版社認為可以印製單行本應市，結果市場反應良好，一時成為出版界洛陽紙貴的熱門商品，1970 年代幾位名作家以及插圖畫家早期均是創作小說報及小說報插圖出身。

君醉》寫出女性與酒的情緣：

手捧一杯酒，是要解憂愁。無情男朋友，無藥通好救，只有來飲酒。  
只有來飲酒，才會麻醉阮心憂。也不是我袂曉想，是愛情辜負阮。  
為愛心茫茫，為情目眶紅。僥倖彼個人，忍心將阮放，只有來飲酒。  
只有來飲酒，才會麻醉阮苦疼。不是貪著燒酒香，是愛情害死人。

一旦墮入紅塵的酒家女，沒有資格談情說愛，在一般人眼中均認為煙花女的生活糜爛，行為不檢點，職業是迎來送往，對純情的真愛已經麻痺，這一類的女子難有幸福的未來，這也就是酒女的悲愴。這種心情正如西卿演唱，黃俊雄作詞的《廣東花》，歌詞如此寫著：

金熾熾的高貴目鏡，紅色的馬靴，雖然不是千金小姐，出門總坐車。  
無論誰人都是欣羨這款的運命，誰人知影，阮的運命像在枉死城。  
軟綁綁的高貴衣衫，狐狸皮一領，雖然不是真正好額，講話敢大聲。  
.....

這首歌曲是黃俊雄布袋戲《雲州大儒俠》的插曲，在《雲州大儒俠》中黃俊雄塑造了幾位漂泊、獨立、追求自我卻與愛情無緣的女性角色如大節女、苦海女神龍等，每逢這些角色出場時伴著出場的歌曲，以哀怨萬分的嗓子幽幽然唱著孤苦無依的旋律與遍尋無著的愛情歸宿，形象宛如一縷淒清的幽魂，在荒野漂泊無依，彷彿她們的出世是爲了償還感情的債，她們一步一步走向茫茫天涯海角，不停地流浪，那是一種女性離散的宿命，其中多多少少與現實世界的江湖恩怨牽連不斷，而 20 世紀台灣的黑道又承繼了日本黑社會的傳統，身處歡場從來就不敢奢望有良好的歸宿，一身飄盪有如女性的西齊弗(Sisyphé)<sup>23</sup>，那種永遠無法逃脫的宿命，卡繆在〈西齊弗神話(Le Mythe de Sisyphé)〉中說道：

當人回顧一生時之微妙片刻，走向巨石的西齊弗思量著那一連串毫不相關的行為，那些行為構成了他的命運，這命運由他所創造、在他記憶的眼中結合而成，不久將由他的死亡封緘。由於相信這一切都源之於人，因此一個盲者乃渴望看見天日，明知長夜無盡，他總是繼續努力。巨石仍在滾動(Camus, 1976: 150)。

每一個人一旦對自己的宿命提出疑問時，表示他已經看清楚自己在這個人世

---

<sup>23</sup> Sisyphé 是荷馬(Homere)史詩所敘述的一個神話角色，他是一個明智的勇士，因爲河神(Asope)的女兒愛琴娜(Egine)被風流成性的天帝朱彼德(Jupiter)擄走，河神向西齊弗訴苦，西齊弗知道實情向河神賜給柯林斯城(Corinthe 今巴爾幹半島臨愛琴海邊緣的比羅奔尼 Peloponnisos 半島上，面向柯林斯灣，隔著比羅奔尼薩 —— 巴爾幹半島科林斯灣上的人工運河與希臘本土遙遙相對，是希臘歷史古城，留有甚多古代神話遺跡)一個水源，違背天意被打入地獄，後又因爲力大無窮將死神捆綁，徵得死神許可短暫重回人間，結果他回人間後不想回去，諸神派使神麥丘利(Mercury)將他抓回地獄，命令他推巨石上山坡，每一次推上去後，巨石又自動滾回來，因此西齊弗就永遠在推巨石上山，卡繆提出這個神話來象徵人類就是無法逃脫「荒謬」的宿命。

間所扮演的角色及站立的位置，也就如卡繆所形容的有如山腳下的西齊弗，看著他的石頭落下來，於是又得舉步走向石頭，白費力氣、一再重複的荒繆不是生命的主題，認清現實，朝宿命低頭，向山頂奮鬥本身才是生存的意義。酒家女私底下的自我，也會塑造一個與別人一樣的夢，他咀嚼著悲傷，強顏歡笑，在客人群中周旋，當回到自我的窄小空間時，便縮進為自己建構的夢中陶醉，這就等於西齊弗回到山腳下時那一小小幸福感覺、自我舔血的片斷，鄭自峰作詞，許石作曲，愛卿演唱的《酒家女》意態明晰地描述著這種意象：

赤燈青燈照阮面，阮是賣面無賣身，音樂聲、煙酒味，鼻得直要烏暗眩。

誰人能知阮內心，明瞭彼個就是阮愛人。

不敢飲酒潑落地，盡情無愛第二個，音樂聲，煙酒味，愈聽愈鼻愈怨切。

誰人要救薄命花，明瞭彼個永遠要作夥。

.....

在傳統人家的觀念裡，沒有人願意讓自己的骨肉淪入煙花巷中討生活，但是基於生活貧困、父母親不慎生意失敗欠下巨額負債需錢孔急、還有就是從小生活在煙花柳巷中的家庭等因素，為了「錢」字，不昔將初熟的女兒賣入歡場，讓女兒一身永無寧日，這樣的故事也是台灣世紀初(應該自古以來皆然)的人間悲劇，文丁作詞，改編自日本歌曲《出世富士》，尤雅演唱，《錢！什路用》：

一年前，我有機會乎人提拔甲牽成，為著唱十萬元風行，會得來成名。

阮媽媽真絕情，二萬元來害子一生。反背的心不安定，二萬元攔賺不成。

只有剩四千。

在社會，乎人批評臭名萬世無路用，媽媽你愛錢不愛阮，害阮心憂悶。

做是大不應該，二萬元來誤子前程。反背人的媽媽，你女兒的名聲墮落。

四千什路用。

.....

這首歌曲的詞意與黃玉玲作詞，尤美所唱的《為著十萬元》類似，後來尤鳳、方婉真、方瑞娥、詹雅雯、卓依婷、黃思婷等均有再翻唱，歌詞部份：

自細漢就來失去了父母，溫暖的愛，無依無偎流浪走東西。

環境所害所以不得已，墜落在煙花界，望天保佑早日跳出苦海。

自今後就來失去了幸福，美滿的愛，不知不覺傷心流目屎。

歌曲中描述一個煙花女子，好不容易碰到心儀的對象，對方也籌到當初老鴿答應的一萬元贖身金，結果老鴿卻翻臉不認帳，硬將手下女子轉賣給另外一個同業，讓這位一心想從良的煙花女子悔恨萬分。這一類歌謠所敘述的故事其實不只是 20 世紀才發生，而是自早期移民時代甚至於歷史中就存在。早期的不說，在台灣鄉土歌謠中就有相關的七字調流傳，這種七字調大多數敘述歷史教忠教孝的故事，很少以煙花女子為主題，但也並非沒有，比如吳瀛濤所著作的《台灣諺語》

中就收錄了一首《妓女哀歌》<sup>24</sup>，歌詞有 32 闕，茲轉錄代表性數闕：

趁你二元無軟爽，也著一身脫光光，胸前兩粒給君耍，腹肚給君做眠床。  
牽牛開花早起時，做婬趁錢真艱難，一暝不暝嬌嬌旋，雙腳雙手著攬人。  
黃梔開花在山腰，日曝溪水微溫燒，褲底若濕被人笑，若無艱苦錢袂著。  
咱娘生做有佻美，來落煙花較吃虧，看人成雙又成對，自恨歹命無所歸。

一看這樣的歌詞必然出自讀書人的靈感與捻文拈字的技巧書寫出來的作品，用了許多寫景來類喻寫情的例子，對於煙花女子夜夜接客的實景描寫，也生動地表達出皮肉生涯的痛苦，這種職業的女子，通常必需具有漂亮的外表，才能在同業中出類拔萃，成為紅牌，要賺錢也較容易，當然想要從良則必須下很大的決心及毅力，才能在私底下積存銀兩作為贖身的基金，一旦脫離苦境後嫁為人婦，未必就一輩子幸福，因為前半生的職業會成為後半生一個污濁的記號，即使終生不嫁隱姓埋名，靠著積蓄過活，也終必過著孤獨寂寞的歲月。這是古今中外墮入歡場煙花女子宿命不可抹滅的印記。



---

<sup>24</sup> 請參閱吳瀛濤《台灣諺語》，1975，頁 388，台灣英文出版社。

## 第五節 勸世 —— 生活意識的言說

台灣社會基本上是一個移民社會，在開發早期約三至五百年間絕大部份來自閩南及廣東客家地區，移居來此的漢人不若中原大陸地區務農者的守成性格，其動機基本上與往南洋移民一般，泰半屬經濟性，為的是謀求經濟利益以圖改善家庭生活(蔡淵潔，1986：47；葉啓政，1991：84)，再由於台灣地理特殊歷經荷蘭、西班牙、葡萄牙、日本等殖民國家的貿易經營政策，重商主義促使漢人移民採取外銷商品為主的生產方式，強化了重利的文化性格，這種重利愛財心理可以從日常生活中找到蛛絲馬跡，人們也習慣了用錢財作為標準來衡量事物，因此產生了許多社會特質上的格言如「笑貧不笑娼」、「人為財死，鳥為食亡」、「日頭赤炎炎，隨人顧世命」、「有錢註生，無錢註死」等說法留傳在民謠中，而相對的來自移民母國的一些祖宗的生活訓戒也隨時活在台灣人民的集體潛意識裏，在許多諺語、弟子規、格言裏這些傳統觀念隨時活躍在鄉土歌謠上，其中最具教化特色的民歌，不但累積了四百年以上的社會風範，更借寓中原兩千年以上的歷史典故，來作為社會生活的規範，據吳羸濤統計台灣流傳常聽唱的教化歌謠，約有七種，包括勸世、勸孝、勸化(佛)、戒賭、戒酒色、戒毒等，由這七種經常可以在民間聽到的歌仔，我們很容易聯想到台灣民間社會經常出現的一些社會問題，也經由這些日常的歌謠縱覽台灣庶民大眾的價值取向。為了便於詮釋，本文將這七類通稱為「勸世歌謠」，由其存在的內涵可以反映出生活與教化的中心信念。

### 一、大眾音樂的教化傳統

勸世歌來自休閒時民間歌者自編自唱或在廟會中演唱以酬神或娛樂大眾的「閑仔歌」，後來發展成為乞丐或身罹疾病終至殘廢的年輕藝人專屬技術，以求在大眾聚會場所演唱並藉機賺取一些生活補貼，在教育不甚普及的時代，負有教化社會的意義。編歌者通常是具有才華的民間樂師，以巧妙的套句，順著民間樂器如南胡、月琴、中阮等簡便伴奏的音調，順口唱念，讓聽者不知不覺地融入其境，歌詞中寓義於教化，大人們也樂得讓幼小兒女聆聽，其通俗內容容易接收的形式，教化效果不可謂不大，稍有年紀的人體驗過鄉村社會生活者，應該都有這種聆聽經驗。比如：

講到當今的世界，鳥為食亡人為財，想真做人着海海，死從何去生何來。  
咱來出世無半項，轉去雙手又空空，帶這世間若眠夢，死了江山讓別人。  
有的出來有傢伙，兄弟無量起問題，想真做人若人客，轉去財產別人的。  
做人不可賢炳變，住在世間無幾年，人若要死目一爾，萬事免尬人相爭。  
(《勸世了解歌》轉載自吳羸濤《台灣諺語》)

世間親像大戲台，苦出笑稽攏公開，一生一人演一擺，本事弄要提出來。  
世間過日像眠夢，苦多甘少攏相同，實在人無千日好，看來花無百日紅。  
(《世間開化歌》轉載自吳羸濤《台灣諺語》)

有人開搏半項無，家境日日漸落薄，會了利息皆咬到，財產會了對多來。  
社會全是錢做人，所致濫用先不通，有錢講話才會重，錢無講話袂輕鬆。

（《社會教化歌》轉載自吳羸濤《台灣諺語》）

人心不足蛇吞象，太過貪心無尾溜，錢銀用趁莫用搶，買賣公平心情幽。

（《社會教化歌》轉載自吳羸濤《台灣諺語》）

上述社會勸世歌謠，帶有千年來生活傳統的倫理道德觀念，一代傳一代，為社會立心立命，扮演著教化世風的功能，此外還有非常精彩的歷史故事歌，被寄意於台灣傳統的歌仔戲以及念唱的民歌中，這些歷史故事順著文人刻意撰寫的押韻技巧，有節奏地吟唱出來，順耳又好聽，在故事中將歷史的故事像鏡子一般，道出四維八德的古訓，在對歷史事件的解讀之中，也讓大家體會到大眾心中那一把良心的尺度，對教化眾生有著不可否定的功能。

## 二、戲劇化情節的諷喻

勸世歌的傳統中，最實在也最珍貴的就是民謠調中的「滑稽歌」，這些聽來讓人發噱的歌詞不但具有娛樂效果，更具有勸善教化的功能，它借助一些鄉土角色的個性與生活特質，在瑣碎事物中上演一齣活生生的戲碼，借以嘲諷一般人的卑劣品性，表演出來後有振昏啓聵的效果，台灣民謠調中的《桃花過渡》、《草螟弄雞公》、《老長壽》、《天黑黑》、《丟丟咚》、《安童哥買菜》、《思想起》、《做人的媳婦》、《選尪歌》、《江湖調》等，內容藉著形容民間各種生活樣貌中點出獨特的人類龜腳(原始醜陋的)習性，並以誇張以及諷刺的語氣加以嘲弄，以娛樂民眾，為原本就苦多於甜的人間增添一份生活情趣，這些歌謠，也就成為戰前及戰後台語流行歌曲的創作基礎。

勸世歌的語言特色最能代表大眾文化直接個性，也就是John Fiske所謂鄙俗、通俗、淺白、淺薄、煽情<sup>25</sup>，對於「過度性」Fisk說：

過度性與淺白性是生產者式文本的主要特徵，這兩種特徵提供了創造大眾文化的豐富和肥沃的資源。過度性指的是意義掙脫控制，掙脫意識形態規範的控制或是任何特定文本的要求，過度是語義的泛濫…，過度包含戲仿的因素，戲仿使我們能夠嘲笑常規，逃脫意識形態的侵襲，從而使傳統規範自相矛盾(Fiske, 2001: 123)。

舉台灣民謠調滑稽歌曲《桃花過渡》文本來類比：

正月人迎尪，單身娘仔伊都守空房，嘴食那檳榔伊都面抹粉，手拿宣爐伊都等待君，海呀羅塊海，耶呀都塊耶，耶呀都塊耶啊里得，海呀羅塊海。

---

<sup>25</sup> 參閱 Fiske, John. "Understanding Popular Culture", copyright 1989 by Unwin Hyman. 中譯本王曉鈺，宋偉杰合譯，2001，頁 122，北京中央編譯出版社出版發行，北京市。

二月立春分，無好狗拖伊都撐渡船，船頂那食飯伊都船底暈，水鬼拖去伊都無神魂，海呀羅塊海，耶呀都塊耶，耶呀都塊耶啊里得，海呀羅塊海。

這是依照 12 個月令由男聲(撐渡老伯)以及桃花(二八年華的妖嬌美姑娘)兩人在渡船上互相諷刺的對唱，形容老伯年紀一大把了還有閒情以言語挑逗年青小姑娘，結果不但自討沒趣，反而受到言語犀利的譏諷。歌詞中展現了過度性與淺白性，呈現給閱聽人一個怪誕有趣的舞台，這樣的戲碼才能充分反映出超越主流意識形態(即傳統道德歸範)的桎梏，以戲仿的方式來表現人類潛意識本性。

此外，滑稽歌曲還有煽情、諷刺與陳腔濫調的特色，也加強角色的作為令人輕蔑和強化過程的戲劇性，Fisk 解讀：

對煽情主義(sensationalism)進行輕蔑的解釋，或使人最終相信，那些能在其中找到樂趣的人根本上都是沒有辨識能力的人，他們的感覺是那麼遲鈍，只有最粗鄙、最誇張的煽情主義才能在他們身上湊效(Fiske, 2001: 123)。

流行歌曲中諷刺歌，最主要的利器除了過度性、淺白性之外，就是煽情，可以讓閱聽人單調的日常生活帶來逾越倫理道德規範上的刺激感，民間直接而無傷大雅的煽情演出讓道德理念暴露出規範的無力感，製造一種樂趣。就拿早期的民謠《思想枝》歌詞不但淺白、過度，且充滿著嘲諷式的煽情：

思呀思想枝，桃花含唇仔伊都有胭脂。李仔花若現白仔伊都無香味哎呦喂。  
舊情再來，思相枝哎呦喂。甘蔗若好吃伊都雙頭甜，哎呦喂。  
思呀思想枝，綠竹開花仔伊都綠竹青。大某若娶了仔伊都娶小姨哎呦喂。  
小姨娶來，人人愛哎呦喂。放棄大某伊都可憐代，哎呦喂。

煽情的表達可以反映社會大眾存在的自私與蠻橫習性，人與人之間都會互相比較，來滿足自我的優越感，可是特權階級所擁有的卻是普羅大眾欠缺的，因此弱勢階級只能靠尖酸、刻薄的語言來嘲諷別人，相對地也藉此自我嘲弄一番。Fisk 對諷刺歌轉化為大眾出版物的文本(如劇本、小說)說得妙：

這種煽情出版物的大眾性是社會中存在的不滿情緒的最佳証據。在那些感覺自己無力改變生存處境的人中間，這種不滿情緒尤其強烈(Fiske, 2001: 125)。

滑稽歌曲與喜劇的存在有異曲同工之妙，它們精確地詮釋了滑稽演出的誇張、粗俗、逗樂、蠢笨角色、市民主義、深層苦難、生與死、扭曲、荒誕等幾個特性，這些特性也同樣是滑稽歌曲的表現主體，其對生命本質所隱喻和象徵的深層意義，通過直率而毫不掩飾地傳達出來，直接訴諸於普羅大眾，比精英文化作品還要來得意態鮮明，提供探討者全新的解讀旨趣。台語流行歌曲嘲諷歌及滑稽歌不就是最佳的解讀文本嗎？

### 三、陳腔濫調 —— 串聯現實與意識形態的儀式實踐

論及陳腔濫調，更是民謠、流行歌嘲諷意識中的重要特徵，原因為陳腔濫調

隱藏著一種逾越規訓的潛意識共識，這種共識形成大眾心理面的預期性的情節露出，而這種預期性的情節露出基於會意而不可言傳的快感，令部份有共識者在群眾中得以嶄露頭角的滿足感，在獲得眾人會心的瞭解與欣羨的眼光時最為顯著。試舉民謠《蘭陽調 —— 喔貢貢》歌詞：

(男)十三十四電頭髮呀，喔貢貢。十五十六轉大人呀，喔貢貢。

做人父母若知子輕重貢，應該乎伊趕緊去嫁奩呀，喔貢貢。

(女)多謝你的雞婆，害你念一大套，無免你煩惱，媒人阮會自己做。

(男)有賺無賺食阿爹呀，喔貢貢。敢是檢錢積私寄呀，喔貢貢。

要姐嫁哥若無真打拚貢，與人換餅恐驚真無額呀，喔貢貢。

(女)檢錢要買嫁妝，自己會曉來打算，無免你來問阮，阮若不嫁就免嫁妝。

這首民謠曲也是年輕男女之間的挑情歌曲，男方主動關心，女方則故意給男方吃癮，這種歌詞及內容在台灣民謠調上的挑情主題，是陳腔濫調，但是唱在男女之間卻顯得刺激而新鮮，對於男生的挑情，女子縱然心中有十二個願意，也不敢直截了當的接受，只有故意以不理不睬的理睬方式對答；對於女生的軟釘子，男生依然得遵照遊戲規則走下去，繼續碰釘子，等釘子碰完後，魚兒就上鉤。不管唱的人、聽的人都知道會有什麼預期性的效果，但是儀式一旦開始，就得依樣畫葫蘆地扮演下去，在過程中得到那種滑稽情挑的快感，閱聽人更可以從預期的結果中得到趣味。這些趣味嚴格來說已經成為意識形態中的公式了，因為其公式化反而為規訓與反規訓之間建立起一個關聯性來，沒有人不知道譏嘲其實是一種對反常的反諷，藉著反常的表演，來建立正常的意涵，正是陳腔濫調的真義。Fiske 對陳腔濫調有其見解：

陳腔濫調在日常生活的獨特性與這些獨特性所代表的意識形態規範之間，建立了有意義的關聯(Fiske, 2001: 128)。

台語民謠、民歌及流行歌曲之能夠在嚴峻的環境下持續不斷地生存，就是它借用了淺白的面目，避開文字複雜且隱晦的類喻性，在基本的人性層面上建立一套遊戲規則，直接連接生命的價值領域，它身處於社會卻巧妙地迴避政治。基本上政治隸屬於知識階級的遊戲領域，而不在基層社會中，表面上低層社會無緣在政治層面上發聲，其實低階層社會的份子正好可以騰出空間來進行對政治進行潛在的批判，知識階級身在其中反而形成盲點，以致於不斷地上演著更醜陋的劇碼，那種經過精緻文化層層包裝下的虛偽、迂腐真面目，於官場現形中無日無之。相形之下，大眾文化主體文本被批評為「簡單的」、「病態的」、「膩味的」、「幼稚的」、「不成熟」、「輕率」的趣味，反而顯得真實、直接、坦率和淺白，易於為人接受，台語流行歌曲是這個傳統下的文化遺產。

#### 四、角色塑造

流行歌曲中許多勸世嘲諷主題，典型的方法便是塑造出一個對比的角色，來



映照另一個代表正面意義的角色，這個對比角色不是作惡多端的人，但卻是個滑稽的大反派，以愚蠢對照聰明，以自負對照自重，以窮奢無聊對照努力奮鬥，以癩蛤蟆對照白天鵝，以蠢男悍婦對照俊男美女等，這種角色是社會上的甘草，為艱苦的生活憑添幾許小市民的樂趣，在台灣流行的甘草角色有《邱罔舍》、《老長壽》、《撐渡伯》、《老糊塗》、《燒酒仙》、《黑狗兄》、《安童哥》、《大醋筒》等，戰後台語電影也塑造出許多角色人物如《戽斗仔》、《王哥與柳哥》、《矮子財》等。首先來看呂金守作詞、作曲，劉燕燕演唱的《種蒲仔生菜瓜》，歌詞如此敘述：那拔仔開花滿四介，張飛本來著歹性地，風流阿君眾人的，一個交過又一個。種蒲仔甲阮生菜瓜，黑龜騎牛會撥落地，心愛的人真歹找，搭著一個塊舉架。天壽仔講阮那柴爬，出門無愛叻給阮跟，嫌阮生做無舒配，不知自己厚臉皮。愛人仔要交看詳細，像我交著喔這狼狽。空嘴薄舌亂亂畫，酒桶佷鬼伊一個。

這是一首《邱罔舍歌》<sup>26</sup>，意為愚蠢、貌醜、固執、多金、死要面子、愛出風頭的鄉土紳士，自以為英俊瀟灑，交女朋友一個又一個，不是嫌人貌醜就是嫌人身材不好，最後交到一個虎豹母(兇悍女人)，愚夫醜女天生一對，卻時刻吵架驚天動地，他們代表自卑又自大的小丑角色，可以算是鄉村時代的甘草角色。在世界各國的戲劇中不乏這種角色，劇作家也擅用這種角色來襯托俊男美女的戀愛故事，如《梁山伯與祝英台》中的四九與銀心，《鳳還巢》中的白眼狼朱千歲與母夜叉富家千金，1960年代台語電影中的矮仔財與大胖素珠阿姨等，閩南語有一句俗諺謂：「龍交龍，鳳交鳳，醜龜(駝背)交懂憨(智障)」等，這種角色是戲劇中左右劇情張力不可或缺的重要配角。

談及鄉土勸世滑稽歌曲，不得不推舉台灣戰後的長青樹，民謠歌王劉福助，他是一位很有才華且擅於唱歌的作曲家、作詞家及演唱者，從1960年代起便嶄露頭角以唱勸世歌聞名，劉福助一邊把古老的勸世歌謠改編唱出來，一邊運用這個鄉土文化財產再進行創作，寫出許多膾炙人口的勸世歌，為現代人保留下上個世紀的許多民謠，他的一首創作歌曲《老糊塗想子歌》，充分地寫出台灣世紀初民間的生活樣相內的社會意識背景，是研究民謠重要的資產。

老糊塗，今年三十五，娶一個某叫做陳阿素。  
結婚即呢久，不識看大腹肚，將來無人捧香爐，無人通祭祖，老來無人通照顧。  
想著心內暗叫苦，老來要如何。某啊喂，你嘛著替阮劉家想看有變步。  
陳阿素，講我是老糊塗，生做粗粗嘴鬚鬚。

.....

這首歌形容一個中產階級臨老無子，著急的心情，歌詞中透露著華人「不孝

---

<sup>26</sup> 邱罔舍為一個典型台灣滑稽紳士角色，敘述生來滑稽個性固執，卻自以為是個多金且英俊的少年，愛出風頭，愚蠢又死要面子的人，典型丑角人物。

有三，無後為大」的思想，娶老婆最重要的任務就是傳宗接代，期盼子嗣香煙綿長，兒孫幸福萬代平安，孝悌思想也表現出華人敬祖，拜神佛的風俗習慣，因此佛家經常在教化眾人時會鼓勵人家做善事，為鄉里鋪橋造路，積陰德以為後世造福氣，長輩為子孫著想，子孫也會顧及長輩的厚愛，養成父慈子孝，兄友弟恭的仁義社會，為萬世開太平。儒家思想企圖將這種意識形態解讀成為「倫理思想」即個人、家庭做起，轉化為行動的準繩，社會的制度。安東尼·紀登斯(Anthony Giddens)在一次接受皮爾森(Christopher Pierson)標題為《結構化理論》訪談中，談到社會常規說道：

結構存在於人們的腦中，因為我說它由人們的行動而反覆產生，社會制度的存在是因為人們做他們日復一日所做的事情。他們行動的環境是多種多樣的，其中包括實物環境，這種環境同擺在任何個人或集團面前的可能性和限制因素有很大的關係……常規是這種行動的手段，也是效果(Pierson, 2002：58)。

這段話說出「常規」就是社會生活實踐的一條規律，做為人們所做所為，日常生活中的行為準則，也就是中國儒家傳統的「道」的真諦。也就是「實踐意識」——維根斯坦(Wittgenstein)因稱之為我們在形形色色的社會中「繼續下去」的能力(Pierson, 2002：59)。一首輕鬆、渺小的民謠文本，所展現的民俗崇拜、風俗習慣、生活信念以及信仰本著以嚴肅的學術觀點去探索，不惟在歷史學中的位址，甚或在社會學中的意義也蘊涵著深不見底的理念基礎。

同樣的道理，來看呂金守作詞，劉福助演唱的《大醋桶》，歌詞描寫河東獅吼的諧謔趣味：

好命娶某要做尪，貪著娘仔水嚙嚙，堂堂一個男子漢，娶著一個大醋筒。  
行動不便受制限，艱苦幾若冬，慮蔥蔥，心茫茫，我若講西伊著講東。  
好命娶某要做尪，貪著娘仔水嚙嚙，堂堂一個男子漢，娶著一個大醋筒。  
.....

歌詞中形容老實人娶嬌妻，娶到一個潑婦，無論做什麼事都有人在背後緊盯著，一不順意就有排頭可吃，有如黃梅調歌曲《鳳還巢》中的母夜叉千金小姐，被形容：大板腳，黃板牙，坐似冬瓜立似塔，走起路來，活像廚房裡的水缸搬了家，哭叫起來連發情的水牛嘶啞聲都無法相比。這個悍婦令人想起英國劇作家莎士比亞(William Shakespeare)的名劇《馴悍記》(The Taming of the Shrew)中那個悍婦凱瑟琳娜(Katharina, the Shrew)，悍婦這個角色是古老的話題，據牛津大學出版社出版，W. J. Craig編輯的莎士比亞全集中有關《馴悍記》故事來源：第二部份(即潑婦被馴服)也是一個古老的話題，莎士比亞當時有些民間歌謠就有同樣的內容，例如*A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife Lapped in Morel's Skin for Good Behavior*便是(Craig, 1964：6)。在中國以「河東獅吼」這個成語故事聞名的宋朝大詩人蘇東坡的一首詩，典故來自宋代洪邁的《容齋三筆》中記載，北宋有位太

常少卿陳慥<sup>27</sup>，生性狂放不羈，視榮華富貴如糞土，隱居龍丘，宋元豐三年(1080年)蘇東坡因烏台詩案被貶到黃州任團練副使，兩人結為好友，陳慥在龍丘養了一群歌伎，每當有客人上門就要歌伎唱歌跳舞以娛嘉賓，偏偏陳慥的妻子柳氏生性善嫉，性情暴躁，每當歌舞正酣時便會拿起木杖狠力敲打牆壁，大喊大叫，讓現場很尷尬，蘇東坡遂有一七絕詩云：龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。這首詩把懼內者的情態表現得入木三分，後人稱懼內者為「季常癖」。由這些典故，可證這種社會低層小人物的生活實錄其來有自，不管古今中外，不乏這樣的人物活生生地在人生舞台上演著，為原始的、真實的普羅大眾社會畫出一個經典人物形像。

以勸善為主題的歌謠，1960年代的作法依然以早期勸善的七字調民謠為基礎，為了適應全新的西方傳進來的12音音樂樂隊編制的配器需要，因此將旋律做一番調整，以前以念唱為主，不免會有音準不統一的問題，古代七字調的民間樂器通常使用簡便的月琴或阮咸，以不停的旋律變化來伴奏，沒有和弦對位，因此旋律比較不注重音準，只要把風格與氣氛唱出來就行，每位民謠歌者所唱的音律未必完全相同，現代音樂配器，必須把旋律的音階實實在在地就位，才能在對位上準確地伴和著音階唱出來而不會有所偏差，一個蘿蔔一個坑定位好唱出來，成為民謠現代化的基礎。內容以勸善為基調，是鄉土民謠不可或缺的主體之一。最典型的代表，林峰作詞，歐禮全作曲，楊華東演唱的《社會百態》：  
世間的人是百百款喔，眠床不暈是暈土腳喔，到底伊是想按怎(呀！想按怎)。  
心內的事是無人知(噯叻無人知，噯叻無人知)。  
搭家心婦是愛和好喔，感情親像是母仔子喔，也有親像冤仇人(呀！冤仇人)。  
日日相罵是夜夜吵(噯叻夜夜吵，噯叻夜夜吵)。  
兄弟著愛是相尊敬喔，提攜合作是如手足喔，嗎有娶某才變款(呀！才變款)。  
剋薄同胞也不是人(噯叻不是人，噯叻不是人)。  
.....

從歌詞的內容顯示出台灣社會最明顯的幾個家庭問題，華人移民保持著中原傳統的家庭制度，在普羅大眾的社會實際生活上，並非每個人都是聖人，所以從一個家庭每天都在上演的劇情就可以窺探到平民百姓的社會百種樣貌，雖然人的相貌各不相同，不過家庭所上演的戲碼卻家家相似。首先是個人習癖，每人不同，再來是自媳婦與婆婆不合；娶妻之前還算正常，等婚後整個人變款，對待老父老母的態度，因為愛妻的耍弄而變質；之後為了家產的處分，貪婪與自私搞得兄弟

---

<sup>27</sup> 陳慥字季常，又稱龍丘居士，一心向佛，家境不錯視功名利祿如浮雲，頗有佛教名人維摩詰居士的風範，家養歌伎，美女環侍左右，有妻室、田宅，卻心意虔誠，自號龍丘居士，是古代文人士大夫所崇尚的清高生活境界。

鬩牆，妯娌相見分外眼紅，姑嫂反目成仇；要不就是父母重男不重女，弄得臨老被攆出家門，無處投靠；還有長子繼承家產，對幼弟百般虐待；這些都是家庭風暴的情節，也是社會寫實劇經常演出的情節，如果沒有三綱倫常作為修身、齊家的根本之道，社會亂象必然不可收拾，因此賢德之人或是宗教會理出這些道理來教化世人，教忠、教孝喚醒世人的理智，以生整飭世風的效果。

在俗人的世界裡，除了金錢以外，諸如權力、知識、地位、聲望、情感…等，都是形塑一個人存在意義的重要象徵資源。對芸芸眾生，這些都是界定一個人之成就的主要內容<sup>28</sup>。這種生活觀顯現在庶民的信仰裏最顯著，台灣的廟宇處處有，只要有社區之處，必定有廟宇可供信徒崇拜，小至有應公(土地公)，大自保安宮(祭祀保生大帝北宋太宗時代名醫吳本)、媽祖廟(祭祀媽祖林默娘)、祖師廟(祭祀清水祖師陳昭應，追隨宋文天祥英勇抗元有功為民崇敬)、恩主宮(祭祀三國時代關羽)等，品目繁多，不管佛教、道教諸神，在台灣已經都化為本土崇拜的對象，佛教廟宇中有道教佛像，道教廟宇中也有佛教佛像，在神明的天界裡已經佛道不分，甚至於祭奉陰間的閻羅王廟也不乏古代政治人物的官爵在神像間受祭拜，台灣老一輩的阿公阿嬤們，大多數每廟必拜，禮多神不怪，只要祈求神明降福給老百姓次數愈多，獲獎率必然提高，這也是台灣人建廟踴躍的因素，至於拜神明所為何來呢，仔細聽一聽這一首新隆作詞，楊華東演唱的《拜神明》：

雙手拜神明，有話要來說明，因為我是有了不幸，所以來求應。  
舉禮拜神明，保佑我會光明，因為環境實在僥倖，望神來牽成。  
請神明保佑我若趁錢，答謝我會用伍牲。保佑我若生孝生，我會時常來拜敬。  
點香拜神明，困難對你表明，保佑我會平安過日，一世好前程。

台灣最早的移民約略可以追溯到宋朝時代，由民間所祭祀的神明故事還保留著一千多年前的神祇崇拜社會習性可得到明證，朝代更替得利者永遠是有權有勢的王公貴族，而小老百姓則只有受苦受難，當家天下王朝的犧牲品，一代一代倍嘗戰爭離亂的災禍，養成貧賤小民的願望不多，只求平安幸福，只求一點功名，一些利祿，只求多賺一點銀兩，讓生活過得比較舒服一點，其願足矣。不貪贓，不枉法，日出而作日落而習；感情不算轟轟烈烈，但求子孫綿延；聲望不求顯赫，但求鄰里尊重；地位不求崇高，但求不落人後；權位更無須眾人仰望，只要不受貧賤之苦。這些期望有時仔細拿在手裡掂掂斤兩，遠不如金錢來得實惠，因之新年貼春聯時，到處可以看到「財、子、壽」居首，米缸常滿，六畜興旺，風調雨順，國泰民安。這些特質代表漢人千古以來的生存哲學。

## 五、信仰與生死觀超克的核心

台灣人的生死觀也是勸世歌的重要核心主題，台灣移民來自中原受到佛教及

<sup>28</sup> 請參閱葉啓政，葉啓政《台灣社會的人文迷思》，1991，頁91。

道教很深的影響，佛教的生死觀更是深植於移民的潛意識中，1980年代後，發展工業及貿易，導致西方注重現實的商業營利觀念引入，台灣人日漸走向唯利是圖，將金錢萬能作為社會生存價值的資源，葉啓政就有深刻的洞悉論述：金錢作為一種社會資源，其所涵蘊之價值極限常被遺忘，就正是因為它被膨脹且越位成為一種絕對。其所以會如此，乃與前述之金錢的社會特質與種種外在社會條件的隨性作用有關。這將是用來解析當前台灣社會展現重利貪財之心態的論述重點<sup>29</sup>。但並未全然撼動基本價值觀。

當然這是在都會發展蓬勃工商業的一般現象，並不代表全民皆向錢看齊，台灣人民一向以善良、好客的優良本性聞名於世，佛家所灌注的博愛精神以及因果理念已然深植人心，這也可以從1960年代台語流行歌曲的勸世謠中看到：有一首非常獨特的歌曲，作者借一種特殊職業的眼光來看世間，這種職業就是專門料理死後禮葬工作的稱為「土公仔」，用這種職業的眼睛看人死後的世界，不會受活人世界價值觀的左右而有所偏差，由於此種業界通常為陽光面世界者所忌諱，很少被人注意，但是他們的想法卻能夠超越人世間的種種恩怨情仇困擾而說出大公無私的話來，陳志生作詞，十巧作曲，石橋演唱的《土公仔扛轎夫》，歌詞真實且耐人尋味：

世情著愛看乎透，世情著愛看乎透！  
奸雄的人無通交，勸你朋友好到老，春錢是命人免賢。  
世間富戶躑躑擲，不是人賢就春錢。命呆看他懶賢變，賢人治塊躑躑邊。  
袂來出世命先註，有的土公仔扛轎夫。有的好額錢化有，賢人著甲做軍師。  
萬項是人的命運，不是人賢錢就春，含慢不煞免吃暈，有的春著港萬銀。  
.....

這種歌詞來自台灣古老民謠七字調的勸世歌，經過新作曲家稍微改編，讓它可以用現代樂器的管弦樂法對位來伴奏，內容仍然本著提醒世人許多歷史的故事一再重演著善有善報，惡有惡報的因果，做人要忠厚，處處為人著想，其實等於為自己著想，救人一命勝造七級浮屠，有錢人再怎麼有錢，到頭來不能避免一死，君子愛財取之有道，不義之財只會為生者惹來報應，為人認真、正直、為所當為，金錢自然會來，萬般幸福莫如財、子、壽齊聚，這種歌曲內在隱含著儒家、釋家以及道家的傳統精神，並深深烙印在台灣人的生活基因裏了。

勸世歌的創作立場是作者將自己的眼光拉到形而上的高度，以冷眼去看芸芸眾生的人間，用慈悲的角度來勸人為善以維持社會安和樂利；換另一種態度以冷眼旁觀的角度來看這個花花世界，用滑稽或諷刺的筆觸將人間的問題點出來，極盡嘲笑與尖刻能事，唱出來不無警告世人的效果，這一類的歌曲通常曲子都改編

<sup>29</sup> 請參閱葉啓政，葉啓政《台灣社會的人文迷思》，1991，頁95。

自傳統的勸善民謠，作詞者填進新的觀點、新的歌詞以適應時代的角度唱出來，以收娛樂之效，因此作曲通常佚名，有一首經典歌曲《勸世歌》早先由呂敏郎演唱，後來劉福助也翻唱：

我來念歌囉，乎恁聽嚟，無要撿錢啊免著驚吓。

勸恁做人著打拼，虎死留皮啊，人留名吓。講甲當今囉的世間哩。

鳥為食亡啊，人為財呀的。想真做了擱著海海。死從何去生何來啊嚟。

咱來出世呀，無半項哩，空半戽魚也攞相同吓。

勸恁做人著端正，惡毒害人啊，仙不通吓。講甲人生囉著愛想哩。

這一首是台灣經典的勸世歌謠，內容洋溢著濃厚的華人的生命觀，西方人對東方面對文明的入侵所表現的那種無動於衷的態度感到驚訝，西方人運用他們精心的、細微的研究精神，把智力用在各式各樣的功利領域上，發明了機器用來提高製造生產能力，以提升生活水準，省掉不須浪費的勞力，這些開發行動甚而取代自然的力量，稱之為「文明」，與自然兩相背道而馳。

表面上台灣人對 20 世紀的苦難看似顯得無動於衷。但從整部東方社會人民顛簸處境來透視中國歷史充滿著苦難與悲慘，生活在亂世中的平民百姓們學會用直觀態度觀看自己，因為有一個利益現世的菩薩隨時在身邊護祐著他們的心靈。觀世音的功能在於利益現世的信仰，昭示人們只要能夠放下屠刀，澈底大悟，便可成佛得到解脫，苦難中的人民生命如草芥，而婦女及兒童及老年人則只有投入宗教或是藉信仰來獲得心靈的平靜與解脫，直接利益現世，所以觀世音崇拜會在瞬間得到中原本土民間接納與敬仰。觀世音菩薩信仰教導台灣人一個重要的生死超克觀念，也就是《般若波羅密多心經》的精髓「空、無」的道理。認知世界萬物，世界萬物的存在於空間和時間裏，有所變(如季節、物換星移)有所不變(如平原、山崗)，而意識呈現川流不息的流水般流動，所感知的世界卻時刻在變，台灣移民從華人傳統儒、釋、道家精神深植於集體潛意識中的應對生存苦難的方式，神秘而無從捉摸，只有生時行善為死後的世界累積陰德，符合東方人「因果報」的人生觀，勸人行善的一些格言如「虎死留皮，人留名」、「鳥為食亡，人為財死」、「生為何來死何去」等思考，淺顯而普遍流傳於庶民大眾的心裡，這就是在台語勸世歌曲中所包含的超克生死觀，有助於建立一個平衡社會的根本理念。

## 六、模糊的「他者」戰爭

台灣這個移民社會中，還有一個非常顯著的倫理問題不可避免地發生在家庭生活中，就是《婆媳之爭》，有人形容為「女人的戰爭」比喻這種問題無藥可醫；蓋因華人的生活習性偏重於傳統的大家庭制度，公婆子媳兒孫滿堂被視為幸福的象徵，也因為家庭人多，份子複雜人際之間的問題便形成家庭中的茶壺風暴，其中最常被提出當作話題的就是婆媳問題。台灣諺語「弟子規」中有一則《勸翁姑》清楚地寫出婆媳問題的現象：

一言尚要勸公婆，度量宏時得福多，寬水養魚終究好，莫因愛惡起風波。  
可憐童媳總遭魔，也為生前虐媳多，但願婆婆康且健，自知盡命失無他。<sup>30</sup>

婆媳問題無解的因素在於它不適用於中國傳統的道德規範法則，無論用那一條規條都無法適當地消弭這一場戰爭，而且隨著工業文明的進步日漸嚴重，除非普遍化小家庭制度，婆媳沒有共住一個屋頂下。然而一旦婆媳不共住時，小孩的照顧又成爲一大難題，在台灣社會福利措施尚未進入進步而精緻的境界前，這樣的狀況依然持續。

在一個大家庭中，媳婦是唯一的外來者，生活習慣截然不同，當媳婦還處於雲英未嫁時生活在父母及眾兄弟姊妹伺候下的金枝玉葉之身，一旦出嫁進入全然陌生的地方展開她的下半輩子生活，習慣很難一下子改變。身爲長輩的婆婆對待晚輩的方法，同樣是女兒與媳婦，卻有兩樣情懷，對女兒由於從小照拂長大，各種不良習性大多容忍成習，百般呵護；對外來者且有可能將來承繼全部祖業的媳婦反而無法容忍其違逆家規，因而自心底深處產生厭惡之心，日以繼夜地蘊釀成兒子無法插手的災難。最典型的例子如《漢樂府》中焦漢卿與劉蘭芝〈孔雀東南飛〉、南宋詩人陸游與唐婉的《釵頭鳳》的故事等，都是賺人眼淚的經典事件，這個主題在台語流行歌曲中，也頗多有趣文本供探討。

著名的民歌調《做人的媳婦》又名《阿嬾的話》是著名的傳統歌謠，許多歌星都翻唱過，如張清芳、鄧麗君、劉福助等：

做人的媳婦，著知道理，晏晏去睏，著早早起。

又擱煩惱天袂光，又擱煩惱鴨無卵，煩惱小姑要嫁無嫁妝，煩惱小叔要娶無眠床。

做人的媳婦，著知道理，晏晏去睏，著早早起。

起來梳頭抹粉點胭脂，入大廳拭桌椅，踏入灶腳洗碗筷，踏入繡房繡針指。

做人的媳婦，擱也艱苦，五更早起，人嫌晏，燒水洗面，人嫌熱。

白米煮飯，人嫌黑，氣著剃頭做尼姑。

.....

這一曲媳婦歌把婆媳之間的生活現狀描述得唯妙唯肖，家庭是一個社會縮影，尤其注重倫理觀念根深蒂固的大家庭，更是典型同在屋簷下生活的小社會，其中唯一的「他者」(others)且居於弱勢地位就是媳婦，偏偏在一個大家庭中，最後握有權柄者，總是身爲弱勢的小媳婦，因此俗諺：千年媳婦熬成婆，能夠熬成婆的媳婦必然是精明能幹、刻苦耐勞的女人，歷經千辛萬苦終於有所成就，一身掌握全家大小生活脈動的權位，經驗讓她有個認知，就是想要得到未來權力，必須依從她所經歷的一切折磨，才能有資格接掌一家之「主」的地位。

---

<sup>30</sup> 參閱吳瀛濤，1975，頁 267。

身為婆婆者當然不會忘記當年從媳婦角色幹起的辛苦，台灣貧苦大眾習慣了日出而作，日落而息的生活節奏，一般庶民為兒子討媳婦除了傳宗接代的使命之外，為繁忙的家務找一個操持的幫手也是重點，媳婦嫁過來就得遵照這一家的家規作習，一大早起來為外出的男人作飯、準備午餐，農家媳婦更要清掃家禽家畜的棲舍，幫婆婆料理家務只是名稱，為婆婆處理勞務才是真實，任勞任怨之外還不得有任何怨言，尊敬長輩已成為不可違逆的規矩，家人如兒女自小相處慣了，一些生活怨言見怪不怪，這種怨言如果出自媳婦之口，則會變成大逆不道的嚴重大事，管教不當事小，壞了家規則不可原諒。婆婆會防著媳婦，是因為媳婦是未來的接位者，女兒注定是「外頭家神仔」（將來出嫁後是別人），沒什麼好防的，絕對的權力象徵著絕對的意志與威勢，對媳婦的要求不容二心，意思是媳婦這個「他者」要得到婆婆的認同，必須通過婆婆同是女人的嚴苛考驗，因此對一件作家事的方式差異產生的齟齬都會被解讀成為大逆不道的行為，互不相讓的結果一向是家中那一本難念的「經」。

「難念的經」的當事人兒子，便成為燒餅中的肉餡兩頭不是人，順了媳意有違孝道，順了母意又有違人道，這道中線很難拿捏，有道是「清官難斷家務事」八成就是這個焦點。婆婆與媳婦的戰爭，通常有四項結局，一是好婆婆碰到好媳婦，一個心胸寬大，個性爽朗，一個個性馴良，體貼入微，兩相看對眼，全家歡喜，愈是鄉村鄰里的下階層婆媳其和諧的程度都因為窮苦生活上的共識，愈是符合；二是好婆婆碰上惡媳婦，做婆婆的百般容忍，惡媳婦則依然我行我素，眼不見為淨，兩相視同陌路，這種情形最常發生在中產階級家庭，媳婦本身有事業在身，且言明婚後繼續工作，不願廁身於家務中者，於焉容易發生兒子幫著媳婦虐待父母的情況發生；三是惡婆婆碰上好媳婦，媳婦百般討好卻得不到一點回報，婆婆依然抱著備戰狀態，對媳婦仇視的心態日益累積，百般刁難想盡辦法破壞兒子與媳婦的婚姻；四是惡媳與惡婆，則隨時展開白熱戰爭，此刻結局端視兒子的動向而定。第一種及第三種通常會有好結局，時間是苦口良藥會解決一切，假以時日千年媳婦總會熬成婆。第二種及第四種則結局不會太好，好壞的比例參半。一首台語流行歌曲就是最好的解讀，游國謙、公羽作曲，詞是傳統民謠調，劉福助演唱的《厝親某親老婆仔爬車麟》：

少年瘋娶某，無某真艱苦，秤秤彩彩娶一個某，人講一個某恰好三個天公祖。  
啊呀！愛某水給某捧面桶水，愛某白給某洗腳腿。  
人講愛某是大丈夫，打某是豬狗牛。聽某嘴是大富貴，看某水，無酒麻天天醉。  
愛某驚某苦，三頓雞鴨甲某補。不驚老母勞，放老母底塊做老婆。  
啊呀！厝親某親，老婆仔爬車麟。人說飼某無論飯，飼爸母著算頓。  
好魚好肉捧去放，菜埔根仔來周過頓。飼某飼甲肥卒卒，飼老母飼甲一枝骨。  
不通小漢父母生，大漢變某生。不通小漢母仔子，大漢變成某的子。



這首歌謠調唱出不恰當的惡媳與不孝子的現象，在當今傳播訊息發達的時代時有所聞，做一個兒子，小時父母呵護備至地被養大，及長後有了老婆忘了娘，真正符合「有奶便是娘」的俗諺，中國人講究養兒防老的倫理恩情，到現實世界卻換得老來無依無靠，被親生子女趕出家門，還為遺產打官司，兒女翻臉不認親爹娘。認真探討，婆媳之戰最終是婆婆居下風，時間不會回頭此其一，權威不會永居一隅，兒媳終究必須不靠父母，公婆最好棄絕愚昧的權力坦然面對年輕人的文化，老來死抱一點財產換取晚輩的關懷不切實際，這是東方大家庭制度的特性；身為婆婆長輩如果能放下姿態，以明理的心意對待家人，大家互相體諒，家是個人獨有與集體共享的東西(Jenkins)，即便家人來自不同的社會角落，既然有緣同在一個屋簷下，所有的生活觀、價值觀都是社會的，詹金斯(Richard Jenkins)著作《社會認同》(social identity)所提的理論，適足以闡明這種現象。

婆媳之爭可以說是一種模糊的「他者」之爭，婆婆與媳婦同樣是「主體」，也同樣是「他者」，對於現時間(present)而言，婆婆是主體；但是對於未來(future)而言，媳婦可能會變成主體，婆婆是以前的「他者」，正如媳婦是現在的「他者」，婆婆必然心知肚明，因此婆媳之爭的主導者在於婆婆，通常媳婦扮演弱勢，婆婆贏得了面子，必然失去裡子，演變成妻離子散受害者是一大家子，所以「社會認同」心態是揭露真相的核心。詹金斯說：社會認同是我們對於自己是誰和其他人是誰的理解，所以，社會認同並不比意義還要根本，因為認同也是同意和不同意的產物，認同也可以協商(Jenkins, 2006: 7)，當一個團體(或組織、族群、國家甚或一個家庭等)或團體中的個人，為了延續團體的生命力，必需隨時吸收新成員以充實陣容和力量，新的成員在進入組織之前，必須經過「認同」過程，這個認同過程包括初級認同(primary identities)中，被認同者提出「自我呈現」(the presentation of self)以提供認同者「辨認」(identifying)與「確認」(recognizing)手續，進入制度認同，制度(system)中所制定的終極確認程序，也就是「儀式」(ritual)正式賦予被認同者進入組織成為組織中的成員。在認同程序中對於原來組織中的個人成員而言，會面臨到行使「同意」或「不同意」的權利，換句話說在社會認同儀式行使當中，「同意或不同意」問題隨時會出現，影響認同過程的成敗關鍵；而關係到同意或不同意的核心在於「類同」與「差異」，「類同」與「差異」乃是認同的動態原理，是社會生活的核心，詹金斯引齊默爾(Simmel)的論述說道：

人與人彼此之間的實際意涵……乃同時由他們之間的類同和差異所決定。做為事實或趨勢的類同，和差異一樣舉足輕重。在極度多樣的形式裏，兩者都是內在與外在發展的大原則。事實上，人類的文化可以設想為這兩者之間鬥爭和斡旋的歷史(Simmel, 1950: 30. Jenkins, 2006: 7)。

當一個媳婦要進門之前經過家庭成員逐個辨認、確認、瞭解、同意、制度實踐、儀式確認等認同程序，也是一個社會認同的典型模式。然而詹金斯強調：社

會認同絕對不是單向的<sup>31</sup>。一方是被認同者，一方是認同者。婚姻(marriage)就是一項錯綜複雜的社會認同典型範例，它的進程序並不是只照著習慣性的程序一步一步完成，還得一關一關打開認同手續，古時候一切憑父母之命、媒妁之言的傳統習性或許形成一種標準化程序，不過現今(至少在 20 世紀)世風逐漸開化的社會，自由戀愛導致程序錯亂，男女雙方在都會生活中經過邂逅、一見鍾情、花前月下盟誓、生米煮成熟飯，當雙方把對方推介給父母親，擅自暴烈地走完一半程序，或許只差一個最終的確認儀式而已，偏偏婚姻是成員中個人的感情私事，除了父母親與媳婦(或女婿)之間的認同會產生問題，並有可能比較難解決之外，家庭成員中其他旁系血親通常不會有太大阻力。

平實而論，婆、媳在家庭中的位置，都是一個外來的「他者」，差異在於時間的早與晚而已，婆婆與媳婦其實都在實踐家庭中相同的任務，兩者的關係有如一個螺旋中的兩個圓，前一個圓的終點就是後一個圓的起點，如此一代一代銜接下去，構成綿延不斷的家族血脈。雙方的關係：每一方都慣常地與另一方有關聯，或者，更好的說法是糾纏不清：兩者的生產、複製和改變過程非常類似；而且兩者就其根本而言，都是社會性的<sup>32</sup>。詹金斯在分析社會認同的權力關係，不可免的引用到傅科(Foucault)的論點，他說：個人認同和集體認同都是有系統性的生產、複製和彼此含蘊。依循傅科的論點，赫金(Hacking, 1990)主張…，社會認同乃是在權力關係裡存在和獲取，宣稱和分派。認同是鬥爭發生的標的，也是提出戰略的依據：認同是政治的手段兼目的<sup>33</sup>。如此已經非常完整地將家庭內的婆媳戰爭的內涵與原理大略的輪廓建構出來，當一個組織(包含家庭、族群、社會、國家、民族)中的社會認同之折衝，權力的分派與認同互為表裡，因為它涉及組織運作與制度穩定的政治關係，尤其是在親屬團體中的新陳代謝意義，以此原則探索婆媳間的妥協問題，可藉以認清楚婆婆是掌握權力者，而媳婦則是未來權力的接班人，婆婆經過一番折衝與掙扎(生了兒子，婆婆的公公、婆婆死亡)後，權力便在無形中傳遞下來，原來的媳婦就成為現在的婆婆，兒子娶了媳婦，新媳婦進門很明顯的就成為未來的接班人，權力的傳承讓現在的婆婆陷入以前的爭鬥經驗中，因此以前當媳婦時代對婆婆的惡意心態反而形成現在當婆婆時對媳婦認同的阻力，而一家的權力傳遞基於人性的黑暗面，聰明的婆婆也不能毫無條件的就

---

<sup>31</sup> 請參閱 Jenkins, R. "Social Identity", Copyright 1996 Originally published by Routledge Authorised translation from English Language edition by Routledge, a member of the Taylor & Francis. 王志弘、許妍飛中譯，2006，巨流圖書有限公司發行，台北市。

<sup>32</sup> 請參閱 Jenkins, R. 2006，頁 28。

<sup>33</sup> 請參閱 Jenkins, R. 2006，頁 35。

雙手奉送，詹金斯引用Harris以及Keesing的論述指出：

親屬團體是恆久的個人初級認同的明確來源。不管任何時間、地點或文化，親屬關係對自己或他人來說，絕對是個人認同化裡最重要的因素之一(Harris, 1990; Keesing, 1975)。親屬團體身份是認同的社會性質之縮影(Jenkins, 2006: 7)。

婆媳同是親屬認同中的「他者」身份，只不過婆婆在家庭中生了兒子後，一家綿延的血脈中注入了一半婆婆的血緣，因而這個「他者」進入權力核心，對於新的「他者」(媳婦，未來的血緣注入者以及權力擁有者)，而家規與倫理教條便順理成章地成爲婆婆認同之前的考驗依據，婆媳雙方的態度之順逆(接受與不接受、服從與不服從)就成爲鬥爭實踐的互相妥協過程，妥協過程中也有許多複雜的條件構成雙方強勢或弱勢的問題，這也就是婆媳鬥爭永遠無解的因素，唯一的解決方法就是「時間」所建構的世代循環(螺旋結構)來解決，這也就是俗諺「千年媳婦熬成婆」的真義。



## 第六節 生產 —— 日常生活苦與樂

Johe Fiske 在《解讀大眾文化》開宗明義指出：

文化就是生產關於來自我們社會經驗的意義的持續過程，並且這些意義須要為涉及到的人創造一種社會認同。理解這個過程中的任何事物包括理解作為其媒介的個人，理解本身消解了主客體的差異，並建構了與另一方相關的任何一方。在這些意義的生產和傳播過程中存在著快樂(Fiske, 2006：1)。

簡明扼要地說，文化就是日常生活裡大眾尋找快樂需求的生產過程，關於自我、社會關係的所有意義。舉凡社會中任何組成份子在生活中各自扮演著他所扮演的角色，各種不同的角色組成一個複雜、變化萬端卻又無形中遵循著一定的規律在時間與空間裡向前邁進，這些過往的現象累積便是文化的元素，所留下來的有形物，便成為後世藉以探討當時情況發展的痕跡，文化是社會持續性實踐的過程，在以往帝國封建的歷史時代，文化幾乎一面倒地被精英階層作為歷史前進的指標，文藝復興以後，人文主義觀念興起，民主時代伴隨著商業與大眾文化崛起後，普羅大眾的生活形態才逐漸在社會上佔有一定的優勢，被研究者作為探索的對象。大眾文化其實從有生民以來就已經從在，它從社會底層跟隨著生活的動力被創造出來，時時處於動態的過程中川流不息，大眾文化文本是大眾生活的物質基礎，簡單的說就是與「民生問題」習習相關的活動。

### 一、生活的實踐過程

生命、生存與生活是人活在世上三項存在的基本課題，生命涉及價值觀的層次，生存置於理性認知的層次，而生活則是現實在場，時時刻刻都必須處理以滿足生理及心理欲求的實踐，生活萬象構成文化的樣貌，生存的本質構成文化的內涵，庶民生活是大眾文化關注的對象，大眾文化的表相隨著時代的步伐與日變異，大眾文化的內容則永遠寄意於庶民百姓的苦樂當中，大眾的生活基礎建立在日常的作息裡，民生問題就居於大眾生活的核心，也就是生活的實踐。

傳統農業時代人類的生活狀況有許多珍貴的聲音遺產留傳，尤其關於大眾文化的民歌(folk song)<sup>34</sup>，包括情歌、勞動歌、悼亡歌、宗教儀式歌、山歌、小調、農事歌、舞曲、漁歌、耕牛歌、女事歌、兒歌等，種類繁多，民歌是探索一個地區族群生活習慣與生存現象最重要的材料，許多偉大的音樂最基本的素材都取材自民歌的元素加以專業編纂而成，中國的信史中古老的民歌記載可追溯到《詩經》

---

<sup>34</sup> 民歌這個名詞是 20 世紀才出現的，形容民間流行的歌謠之總稱，在 20 世紀之前的種種稱謂有歌、詩經(風雅頌)、謠、曲、山歌、小令、小調等，因為受到英語的 folk song 或德語 volkslied 用詞的習慣影響才有民歌的語詞出現，此指所有民間歌謠通稱。

的「國風」，所謂「風」即是土風、風尚，朱熹在《詩集傳》裏也指出：風者，民俗歌謠之詩也(李廷先，1992：211)，國風即是記錄周公時代分佈於中原包括周南、召南、邶、鄘、衛、王、鄭、齊、魏、唐、秦、陳、檜、曹、豳等 15 國地方的民謠總共 160 篇，大多數是人民的集體創作，經專業文人整理收錄成爲古代民歌的精華，其中的《豳風、七月》表達了農奴被地主剝削、壓榨，勞動終生卻孑然一身的痛苦情況，《豳風、東山》則反映了戰爭對農村的破壞，帶給人民生活困頓與摧殘，《魏風、碩鼠》則描述下階層人民反抗有產階級，並嚮往幸福、快樂的生活，《周南、芣苢》描述農忙之際，婦女集體去山中採集車前子草的勞動歌謠，《魏風、十畝之間》寫出採桑姑娘的勞動歌謠等這些都是傳統農事勞動民歌的經典。至於農家勞動歌謠曾在中學的課本中列爲國文教材，有一首清代文人畫家鄭板橋創作的《四時田家苦樂歌》傳神地描繪農家勞動的苦樂景像：

細雨輕雷驚蟄後，和風動土。正父老催人早作，東畝南圃。  
夜月荷鋤村吠犬，晨星叱犢山沉霧。到五更驚起是荒雞，田家苦。  
疏籬外，桃花灼；池塘上，楊絲弱。漸茅簷日煖，小姑衣薄。  
春韭滿園隨意翦，臘醅半甕邀人酌。喜白頭人醉白頭扶，田家樂。(春)  
麥浪翻風，又早是，秧針半吐。看壟上鳴犢滑滑，傾銀潑乳。  
脫笠雨梳頭頂髮，耘苗汗滴禾根土。更養蠶忙殺採桑娘，田家苦。  
風盪盪，搖新箬；聲淅淅，飄新籜。正青蒲水面，紅榴屋角，  
原上摘瓜童子笑，池邊濯足斜陽落。晚風前個個說荒唐，田家樂。(夏)  
.....

這首經過文人的專業作詞技術潤飾而成的農家勞動歌，以春、夏、秋、冬四個時令爲經，以農人勞動的苦楚與快樂爲緯，精妙地描述田家的生活實踐歷程，勞動生產的艱辛過程與產生收穫後的快樂，單純在歲月裏輾轉構成人們的生活歲月，這就是生命、生存與生活的精髓；這個原則無論放在任何時間、任何空間，任何國度、任何時代皆準的道理，即便 20 世紀台灣人民的生活眾相中，包括士、農、工、商、軍、公、教等階層，他們的生活與生存法則就是勞動、生產、收穫與儲蓄，累積未來較爲輕鬆的生活資本，當然也包括享樂。這個法則更是構成大眾文化的基礎，當各階層遵奉職位的權責，投身於社會生產運作中，文化的意義就在運動中建立起來，勞動所創造出來的各種有形記錄，也就是生產的文本，不管是表格、圖片、工務記錄、文書或是繪畫、音樂、小說、雕刻、文學等，都是有意義的文本，爲生活實踐記下可供交叉、探索與整理的證據。這些證據本身只是表現生活實踐的現象，只爲文本產生者提供運作過程的記錄而已，本身也許意義不大，而集群證據所構成的文本，才能突顯出個別文本的獨立性與文本之間的關聯性，達到意義產生的條件「普遍性」(必然性)與「客觀性」(可能性)交叉後，其意義就在比較及關聯下產生。Fiske 的一段話就是最佳詮釋：

大眾文化始終在運動過程中：其意義在一個文本中永遠都不能確定，因為文本只有在社會關係中和互文關係中才能被激活，才有意義。一個文本只有進入社

會和文化關係中，其意義潛能才能被激活。而文本只有進入讀者的日常生活而被閱讀時才能產生社會關係(Fiske, 2006: 3)。

對於位居下階層社會生活中的多數人，他們生活作息所留存下來的蛛絲馬跡就是大眾文化的文本，包括有形與無形的產物，兩個世紀前世界大部份地區都還逗留在農業經濟時代，即便科學昌明的 21 世紀，基本農業的維持也還是維護國民生計的國家政策，農業時代日出而作，日落而息的生活實踐，並在辛勤耕種以及歡樂收穫中獲得付出與得到的快樂，這種因果也就成爲萬事萬物生產與收穫互相平衡的運作關係中深植歷史與道德上顛撲不破的真理。

台灣民間歌謠起源於長遠以來的墾拓時期，四百多年來自大陸沿海各地的移民爲了尋求更豐裕的前途，駕著風帆乘著季風渡過台灣海峽來到這個先祖心目中的水乳之鄉，辛勤耕作，承繼祖先文化遺產在這一塊土地上落地生根，全新的生存環境與全新的靈魂在華路藍縷中落戶生根，工作歌、休閒歌、男女情歌、山歌對唱等便落實了本土民謠的傳統，簡文秀在〈台灣歌謠的探討與展望〉中具體說到開拓台灣的先民們：

羈旅異鄉的蕭索，生活的困頓蹇蹇，落月孤燈下，孤絕淒清，鬱積的苦悶哀怨，不覺發為低吟哀詠，這是台灣歌謠產生的初始情況…，然而天生與俱的不服輸精神，激發了他們勇於冒險犯難，勇於向大自然挑戰，表現出樂觀奮鬥的天性，他們唱出了《駛犁歌》、《飲酒歌》等反映生活層面的歌曲，也唱出了《五更鼓》、《桃花過渡》等男女相與戲謔或互道愛悅的情思之辭，‘表現出樂觀、活潑的一面(簡文秀，1995: 198)。

台語流行歌曲在上個世紀 1930 年代誕生，其所傳薪的淵源來自台灣民謠與民歌的血脈，雖然在創作流行歌曲的時候正值日本帝國主義統治下打壓與抑制，一度興盛之後又復沉寂，直到光復後才有機會開啓全面性的發展道路。其中勞動與立志的積極面歌曲類型在 1960 年代的產製與 19 世紀之前台灣純農業墾拓時期的產製量相對照並未稍減，這表示台灣直到光復前，本土經濟仍然以農業爲民生之本，日據時期雖然引進少數重工業，但都爲了二戰侵略之用，對於百姓的生活並無助益，當然對台灣的經濟也沒有絲毫益處，二戰後重工業也未曾在台灣生根，反而由國府新一代主政者發展民生工業，才促使台灣的產業逐漸溫和轉型，1960 年代的農業依然跟以前一樣，擔負著國民生存與溫飽的基本命脈，這可以從 1960 年代台語歌曲勞動、立志類文本看到端倪。

## 二、移民的生活意志

台灣的行業因爲地處海運交通要衝，四面環海，很早就與世界各地進行貿易往來，五花八門，品目繁多；吳瀛濤在《台灣諺語》中收錄了一首《行業歌》總共有 100 闕，五言絕句每闕四句，共計 400 種，這還是經由文人書寫出來的可見行業，其他未被書寫出來的不知凡幾，茲摘錄數闕說明如下：

1. 有的賣雨傘，市場賣雨蒙，搬戲假戲旦，也有賣煎盤。
  2. 補盤甲補碗，也有做豆干，炭礦掘土炭，行船過後山。
  3. 去治太魯閣，有的牽番婆，內山在激腦，也有撲魚篙。
  4. 有的做蝦籠，有的賣火籠，師父塊箍桶，也有做長工。
  5. 做田甲種菜，開山種鳳梨，帶在山蕃界，有的賣柑栽。
- .....

世間行業千百款，大部份人都能各守本份，堅守崗位，為社會運轉盡一份棉薄之力，也為自己的生活打點，老祖宗的治家遺訓更會在勞動工作中繽紛起來，好些立志格言通常都會變成啟發努力工作的精神，如一勤天下無難事、先苦後甜，富貴萬年、吃得苦中苦，方為人上人、要求生富貴，須下死功夫、田要朝朝到，地要日日掃、人無艱苦計，難得世間財等，工作勞動的目的在於今日犁鋤勤耕，他日開花結果，農業時代奉守的法則春耕秋收，夏守冬藏，辛苦一年到秋風送爽時，收穫豐富穀倉滿盈，歲歲平安，年年財利，這就是平民百姓盼望的好日子，所以在整理文本時，這即是立志歌通常會與勞動歌結成孿生兄弟的原因。尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)在他的《道德系譜學》中學出英國哲學家 Herbert Spencer 定義生活本身為更具目的的內在對外在適應之際時補述：

它(指 Spencer 的定義)忽略了自發性的、凌略性的、再詮釋和再建造的力量其本能的優越性，適應逐漸附在它們的行為而來。它甚或在機體本身，否認較高功能扮演統治的角色，在此種功能裏，生活意志將顯得積極和尖銳(Nietzsche, 2003：71)。

這段話在強調人類本身生活中向上驅動的力量，除了適應外界環境之外，還有積極求取更優越、再建造的意志力量，尤其是經過付出之後獲得滿意的報償那種無法言喻的快感，更是潛在的意志功能。也就是這一股力量激發生命潛能向前驅動的進步動力。從細微之處看個人，這一股力量發自人求生存的本能，勞動、報酬兩相激越的循環便在長久的活動中嵌入生活的基因裏繽紛。

戰後台灣的社會逐漸站在農業基礎上，發展工業，以擴充經濟命脈，都會的形成也隨著工業腳步日益擴大，各種業務所需的人才日益增多，因此從都會到鄉村，從街頭到巷尾，從工業區到家庭加工廠等，處處充滿著勞動力所形成的流動資本網路，相對的以工作為內容的勞動歌就應運而生，不止是應景而已，且佔有頗大的份量，充分寫出台灣戰後世代努力、奮發向上的積極面，大多數的勞動歌都帶有正面的意涵，不管三山五嶽，五湖四海，各種勞動歌曲為崛起的新社會經濟帶來卓越的推力，為 1980 年代以後的繁榮奠定良好的基礎。且列舉數種勞動歌來說明其社會進步的快樂動力：

#### A.工廠歌：

陳和平作曲，林秋標作詞，雷恩演唱的《工廠歌》，巧妙地寫出加工廠作業

員的心聲，作曲家林秋標是中部國聲電台的廣播節目主持人，由他所做作的歌詞可以看出典型的台灣中小企業家庭小工廠的作業情形，全臺灣中小企業在1960~70年代的齊一努力，為台灣經濟起飛創造了世界奇蹟，由小看大，在此可以得到明確的實踐證據：

手提包袱要起行，父母交待兩三聲，去到工廠要打拼，老板的話就要聽。  
來到公司大門口，工廠守衛在等候，向著阿伯來點頭，請您今後多指教。  
班長對阮笑微微，教阮怎樣按機器，吩咐三擱吩咐四，吩咐工作要細膩。  
日班中班大夜班，等無約會的時間，不是格氣假大扮，實在請假真困難。  
甲伊約會倉庫邊，閃著廠長來巡更，越頭要走別位去，煞來閃著總經理。

.....

一首《工廠歌》寫出中小企業勞工的生活情趣，有關台灣的勞動研究最早從1970年代開始，直到1980年代末期勞工運動才成為關注的對象<sup>35</sup>，早期1960年代台灣的勞工處於農業轉向家庭手工業，中小企業尚未成型，整個社會型態還逗留在戰爭摧毀之後的復甦階段，尚未達到大型工廠的規模，如女工的招募、工作組織、工作環境要求、工作報酬定制化、勞工生活安排及管理，絕大多數留在家庭工廠中進行半手工、半機械輔助的機械手工業階段；工人分佈零散，組織不完整，小工廠老闆扮演著上帝的角色，傳統學徒制度依然根深蒂固地存留在社會每個角落，某些行業新手入門須先做打掃、洗衣、煮飯、泡茶、採買、生活外務等工作三年後，才會晉級成為正式學徒，正式學徒三年才能進入技術門檻，成為師傅，為老闆賺錢滿三年後，才能出師在外自創門戶，這種制度以時間換取空間的老式停滯型社會，不僅阻礙社會進步，也造成資本主剝削勞工的溫床。

台灣光復後日本以前培植的糖業、水泥業、鋁業基礎設施成為戰後工業起飛的資本，農產加工業及半成品工業脆弱，是故國府改採與大陸互濟政策，強化燒鹼、罐頭、機械、造紙、肥料、煉鋼等業，爾後第二階段是建立棉織品業、肥皂業及牙刷輕工業產品等，所以1960年代小型工廠逐漸成立，擴大輕工業規模，大型的棉紡業、皮革業、糖業、罐頭加工業則更擴大，台灣中部氣候高溫多濕，淺山開發成為種植鳳梨等水果為大宗，食品罐頭加工業成為重要一環，許多年輕勞工便成為工業發展的重要資源。女性勞工逐漸增加，成為許多輕型產業的勞動力支柱。黃富三在《女工與台灣工業化》中說道：

工業部門亟須大量勞力的投入，此絕非男性勞力所能滿足的，惟有依賴女性勞力以資彌補。此表現在女性勞動力比重日漸增加。在1964~75年間，男子勞動參與率自83.70%降至77.61%，此當與教育延長有關；然而婦女勞動參與率則由

---

<sup>35</sup> 請參閱謝國雄主編《群學爭鳴：台灣社會學發展史》，2008，頁244，群學出版有限公司，台北市。



34.04%增至 38.58%(黃富三，1977：20)。

這樣的背景反應在流行歌曲中所呈現的現像是勞工場所中，年輕女性倍增，為工廠增添了一股清新的脈動，管理得宜的企業會以正當的方式促進兩性健康發展友誼或愛情，如此也可以增進勞動力的固定性避免勞動力流動而不穩定。而社會上許多促進交友、應酬的活動場所也應運而生，如飲料店、冰果室、交誼廳、交際舞廳、婚友社、土風舞社等，成為勞動之餘的娛樂場所，相對的更增長了男女自由戀愛的風氣。有了愛情的滋潤，往好處想，增進社會兩性之間的情誼，形成一股向上的動力。

## B.農事歌：

台灣自古就是一個農業經濟體，五百年來靠移民一步一腳印地建立起自給自主的經濟生態，農業是台灣的主要生計動脈，日本殖民時代推行「農業台灣，工業日本」<sup>36</sup>政策，讓台灣全力發展日本侵略南洋國家所需的米、糖等生活用品，重工業則鎖死在日本，成為一個典型的殖民經濟，由於建設台灣為了遂行大東亞共榮圈的殖民大夢，日本對台灣的建設有其貢獻，如交通系統、電力系統、早期的水力灌溉系統等，以及較為普及的高等教育，醫療衛生等以培育帝國殖民下的御用台灣人，以便統治政策上的應用。殖民帝國瓦解後，農、工遭盟軍轟炸未能及時復甦，導致物資供應失調，通貨嚴重膨脹，1947年首次貨幣改革，日元兌台幣，兩年半內通貨膨脹 326 倍，物價指數上升 655 倍，才有 1949 年 6 月 15 日實施第二次貨幣改革以 4 萬舊台幣換 1 元新台幣的措施，這個措施對地主及有錢的富裕階級而言是個非常重大的損失，他們累積起來的儲蓄一夕之間化為飛灰，這些有錢人尤其是日據時代的既得利益者(普遍為精英階級)因此損失慘重，至今猶心存餘恨難以消滅。不過對於日常就身無分文依靠打工渡日的平民、佃農以及無產階級而言，反而無所得也無所獲，他們仍然必須依賴勞力才能勉強獲得溫飽。

台灣之所以在戰後辛苦地復甦，有賴基礎農業經濟的支撐，而佔絕大多數的農業意識仍長存於生活中，都會興起移居都會的基礎工作階層仍過著勞苦的生活，他們與原鄉的血脈相連仍居於主流意識中，農事歌也是流行歌曲很重要的一環，以鄉下農業工作為主題的歌曲，仍然以年輕男女的視界來作為寫歌的立足點讓歌曲顯得活潑有趣，這亦是農事歌有別於以鄉村為背景的情歌普遍沉落在悽情哀怨情緒，相對的顯得愉快與積極努力面相。農事歌佔勞動歌曲的比例頗大，例子繁多，如葉俊麟作詞，日本人米山正夫作曲，方瑞娥演唱的《水車姑娘》：  
爸爸牽水牛經過田岸邊，想著什麼越頭對阮，笑甲嘴嘻嘻。  
恰！恰恰！恰！恰恰！，做一個農家女兒，每日踏水車。

<sup>36</sup> 參見黃富三《女工與台灣工業化》，1977，頁 6。

唉！唉！唉！猶原也時常唱歌詩安慰心空虛。  
飛來又飛去，一對白鷺鷥，引阮思念心愛哥哥，難忘的情味。  
恰！恰恰！恰！恰恰！，幫忙著年老爸爸，每日踏水車。  
唉！唉！唉！照心願惦在伊身邊，著要等何時。

.....

《水車姑娘》描述農家小姑娘協助老父親在春耕時節，踏水車以灌溉水田，一邊踩踏水車一邊嘴巴閒著唱歌解悶，荳蔻年華的女子心中不免會有寂寞思春的情懷，很巧的是心儀的男友出外到都會去工作，兩人雖然各分東西，不過充分的信賴與期待填滿水車姑娘快樂的情緒，凡是勞動歌挾帶著期待的積極感情，通常作詞家或作曲家都會賦予活潑節奏以及愉悅情緒，本曲搭配來自古巴的民謠節奏恰、恰、恰(cha. cha. cha)，強烈與快速是其特點，節拍落點明朗，速度順暢，讓歌曲洋溢著快樂的情調，在 60 年代經由爵士音樂都會輕搖滾風格吸收後，轉變為新時代的國標舞樂，立刻為日本演歌吸收，應用在暢快的情歌上，除了改掉傳統民謠調那種過份衰老及沉重的速度，賦予新都會歌曲一個全然代表時代情趣的風格，一時也被台語流行歌曲快速不落人後的應用過來，果然開創出一片全新的都會氣息。

在農事歌以及工廠歌的表現上，大多數都產製於 1960 年代中期以後，由新掘起的本土歌星演唱出來，這一群後起之秀的唱歌方式已經與日本都會演歌有些距離，典型的演歌顫音已然不見，而產生出新的台語腔調，唱歌以自然音為發音基礎，揚棄演歌腔的假音發音方式，顯得「土味」十足，這種土味也成為 21 世紀發展出來的「台客腔」承繼的傳統，如黃西田、葉啓田、黃三元、陳雷等年輕一代歌手，以其獨特的直爽的嗓音夾雜著演歌腔在台灣的變體(將顫音簡化、將顫音緩慢化兩種)，形成一股新的氣息，為 1980 年代建立起一道新里程。

比如一首典型的農事歌，以種田的少年人為主訴者，敘述種田的年輕人在農耕之暇，憧憬都市的多元繁華，坐火車到都會去遊玩，看到滿眼繁榮的景致，與家鄉種田的情況相比較之下，不太想在鄉下過著種田的苦日子，激起更努力的意志，朝向積極進取的觀念前進，這也是典型的農事歌，但是有一半以上是描述都會的景物，不由得令人驚嘆資本主義對台灣農村與都市互相對應所產生的影響，這是葉俊麟作詞，新崛起的黃西田演唱，挪用日本演歌曲子的《田庄兄哥》：

噢噢噢不願擱鼻田莊土味，所以要來再會啦。  
趁著機會趁著機會，火車載阮要去啲。  
總是交待彼個，心愛小姑娘，叫伊免耽憂。  
來去都市若趁有錢，我會返來啲。  
售售埔埔售埔埔，站車內搖來搖去，也搖到台南。  
口白：啊台南到了台南到了，便當壽司！便當壽司！

.....

從歌詞的敘述可以直接領會到，鄉下種田的生活單調、利益薄弱，不若都市的繁榮景像那麼充滿著吸引力，由於台灣致力於工業化的政策，許多中小企業瞬間如雨後春筍般紛紛崛起，年輕人只要肯努力，到都會區裏去找工作，憑著努力、單純、不怕勞苦意志，要養活自己，甚至於假以時日，能夠有所小成就也不難。憑一己之力打出天下者比比皆是，因此都市的磁吸作用很快地將鄉下的年輕人吸引過去，鄉下頓時只剩老弱婦孺，這也說明了 1960~70 年代的都會與原鄉衝突的地方，而不幸的是原鄉很難與都會的吸引力相比，導致於人口外移，造成鄉下勞力真空的情況嚴重，政府也大力促進鄉下農業機械化，並且逐漸形成 80 年代以後農業勞動力專業分工化，每年春耕或秋收時，就有專業的耕作大隊人馬，一寸一寸地依地主的需求為他們的田地耕種或收割，以換取酬勞，這種專業分工化已然成為台灣現代農業主要作業形式。

1960 年代台語流行歌曲，這一類的農家主題歌曲不少如葉俊麟詞，後起之秀如陳芬蘭所演唱的《快樂的農家》、黃三元作詞、作曲、與文鶯合唱的《三元調》、與莊明珠合唱的《小姑娘入城》、文鶯演唱的《農村曲》(台灣民謠)等，都是傳誦一時的熱門農事歌曲。

### C. 牧歌：

台灣除了農田多之外，山也多，台灣的山嶽佔整個幅員 3 分之 2 左右，因此山產、牧產也是重要資源之一，戰後台語流行歌曲的牧歌風有別於原鄉的牧歌，原鄉牧歌以各民族的山歌為主流，如客家山歌、採茶謠、隨著大陸傳過來的高原民謠等，流露著原野雄渾、壯闊、豪邁特色，不過戰後流行歌曲所流傳的牧歌卻由日本演歌所建立的牧歌系統，來自美國以及德國鄉村民謠調，以快速的 swing 搖擺節奏，一句接一句地唱下去，結構簡單，旋律通常以一段式反覆方式接唱下去，洋溢著活潑、快樂、群體共舞的熱鬧氣氛，在記譜的方式以 2：2 或 4：4 節奏方式表現，給予新都會流行歌曲全新的特質，反而讓傳統的山歌逐漸式微。典型的代表作品如葉俊麟作詞，洪一峰演唱，挪用日本曲的《快樂的牧場》：

綠色的深山，樹木青翠；溫柔的春風，送香味。

一陣的小羊，白如綿；隨著小姐的身邊。

彼個可愛小姑娘，歌聲動人耳。

幽麗伊啼，幽麗伊啼，表現青春正當時。

幽麗伊啼，幽麗伊啼，明朗的鳥聲伴著伊。

幽靜的風光，逗人趣味；廣闊的牧場，中午時。

一陣的小羊，站溪邊；避著日頭的燒氣。

.....

歌詞中的「幽麗伊呼，麗伊呼，麗伊啼幽麗伊啼，幽麗伊啼！」是來自奧地利阿爾卑斯山遊牧民族本身的山歌吟唱的詞句，電影《真、善、美》(The Sound of Music 港譯：仙樂飄飄處處聞)，片中一場木偶戲中，牧童木偶就是唱著這個吟唱曲調引起小朋友深刻的印象，被美國音樂喜歌劇用來入戲，然後傳到世界各地去，成為現代牧歌的典範，當然台灣也不落人後地挪用在牧歌旋律上作詞，使得台語流行歌曲的牧歌偏離了原本山歌對唱的本土風味而被國際化牧歌所取代。

有一種與牧歌內容相類似的勞動歌是台灣本土風味極為濃烈的山頂人家的歌謠，內容描述山居人家的田園生活，以及憧憬都會的浮華世界，以快樂的節奏來表現，雖然曲子還是挪用日本演歌，但是歌詞卻把居住山中的年輕少年郎的風味表達得淋漓盡致，那就是郭順祥作詞，葉啓田演唱的《內山兄哥》：

阮就是青春的，內山的兄哥。七八早著出門，準備要去巡田園。

正手舉鋤頭，左手提笨箕，行路輕鬆有元氣。

行到我的田園邊，聽人講台北都市，光景真怪奇。好趁錢呢。

阮就是青春的，內山的兄哥。坐這台鐵牛車，準備要去遊都市。

腳是穿草鞋，頭殼戴草笠，搖來搖去真有勢。

搬山過嶺又過溪，若去到台北都市，我要買東西，倒返去呢。

.....

歌曲頌揚內山居住的年輕勞動者，努力工作之餘，懷著對新都會的夢想，一心一意想要到都市去遊歷一番，趁著機會放下工作，果真到大都市去遊玩，看到台北新公園、圓山動物園等處，人山人海到處都是快樂的遊人，讓人迷惑，感受到現代都會的面貌，這首歌曲的節奏也採用類似 Fox Trot 的節奏，讓旋律顯得順暢，像江河移流入海一般，婉轉曲折，峰迴路轉，顯出另一種新台灣獨有的都會形態牧歌情趣。

#### D.海洋歌：

台灣四面環海，一邊隔著台灣海峽(俗稱黑水溝)與大陸唐山遙遙相對，另一邊是廣大無垠的太平洋，南方以巴士海峽與菲律賓相隔，北方則是黃海與東海和韓國、日本為鄰。海事發達，對外貿易運作有其遙遠的歷史，當然有一部份人民以討海維生，這些漁民大多繼承大陸南方漁民的古老媽祖崇拜傳統，媽祖在台灣的神仙中佔據非比尋常的重要地位。台灣人拜媽祖並不只是討海人的專利，幾乎在每個角落都可以體會媽祖的聖靈，原本媽祖崇拜出自討海人的民俗，卻深入台灣民間，祭拜媽祖的人民，一般人反而多過討海人，這也是因為台灣雖然四面環海，對照之下靠打漁為生的人民反而不多，在傳統民間歌謠文化中，以討海人為主題的歌少之又少，據吳瀛濤所編撰的《台灣諺語》中收錄的漁人歌，也只有《補破網》一首而已，至於形容討海人窮苦生活的諺語只有寥寥幾句，如「三日討海，四日曝網」、「台北日，安平湧」、「雲從龍門(海口)起，颱風連急雨」等，絕大部

份文化書寫都站立在大陸文化系統的基礎上，即使開化一點的都市歌謠，會提到貿易商船到遠洋做生意的詞句，而漁民的歌謠卻沒能找到，深感怪異。

1960 年代的流行歌倒有一首由日本演歌改編的海洋歌，也就是膾炙人口傳誦一時，日人豐田一雄作曲，吉川靜夫原作詞的《快樂的出帆》(初めての出帆)，曾根史郎演唱，陳芬蘭成名曲，蜚聲作詞：

今日是快樂的出帆期，無限的海洋也歡喜出帆的日子。  
綠色的地平線，青色的海水，卡膜脈(海鷗)！卡膜脈！卡膜脈嘛飛來，  
一路順風唸歌詩，水螺聲響亮送阮，快樂的出帆啦！

.....

無疑這是一首旋律順暢 2：4 拍 swing 節奏，輕鬆愉快的歌曲，描繪青年情侶乘坐遊艇出海遨遊的歌曲，旋律的風格充滿著融合東洋與西洋輕搖滾特質，節奏也來自美國黑人散拍樂(ragtime)在鄉村間長期演化出來的嘉年華聚會舞曲節奏特色，配合暢快的旋律，婉轉輕快，充滿著愉悅的情調，寫盡 1960 年代年輕人那種沉浸在戀愛中的感受。無獨有偶，稍後，陳三雄作詞，文鶯也演唱一首稱為《最後的出帆》：

沙約娜啦，心愛的人，你我離別在港口。  
若是來想咱情愛，珠淚也忍袂~住~。  
啊~心愛的人，請你著愛保重啲。  
沙約娜啦，心愛的人，船隻就要離開去。  
暗暗來擦著目屎，祈禱你會平~安~。  
啊~心愛的人，請你著愛保重啲。

.....

歌詞描述女性情人目送男性情人乘船為國家效力，當然這首歌曲也是由日本演歌改寫，歌詞與原詞相去不遠，唱在台灣人的口中，彷彿情郎出洋而去是為了響應帝國主義的號召，到南洋去擔任軍伕，在港口的送行人群中，情人流著眼淚揮手默禱，期望愛人能夠為國爭光回來，這一首歌宛然含著濃濃的「殖民想像」情意結。此外文夏也改編了許多日本演歌唱出幾首「行船人」主題的歌，如《我是行船人》、《我的行船人》、《悲情的行船人》、《可愛的行船人》、《文夏的行船人》、《青春的行船人》等，都是以船員角色定位，描繪離開港口遠赴異鄉，思念故鄉的情人為歌曲的內容，不過曲境與前述情傷歌曲稍有差異，反而表現出當時船員的英俊瀟灑角色，情感只是增添一份美感而已。

至於以台灣民謠調為主體，與海洋沾著一點邊兒的歌曲，有一首郭大誠作詞，麗娜演唱的《青蚵仔嫂》，這首歌曲曲調取自《台東調》的旋律縮編，台東調與恆春調同源均出自台灣南部台東、屏東一帶的民謠調，其首句主題：

| 66 6 i2 3̣ · 2̣ | 16 i2 3 -- | 53 56i 6 · 2̣ |

| i6 535 6 -- |

再看另外一首民謠《三聲無奈》陳金波作詞，黃國隆作曲，他也表示這首歌曲參考自台東調所創作出來的 1960 年代流行歌曲，旋律與台東調很類似，可以看出兩相同源：

| 6 3̣5̣3̣2̣ 3̣ · 2̣ | i6 i2̣ 3 -- | 5 3 5 6 · i |  
| 2̣3̣ i2̣i5 6 -- |

《青蚵仔嫂》是應同名電視劇所作的主題曲，以採蚵女的心聲寫出歌詞來，意境平實，但是唱腔很自然地加入閩南語那種獨特的轉腔，唱出很有韻味的情境來，曲意雖然有點自怨自艾，但也並不顯得過份消極，反而在兩種角色(自己的窮丈夫以及別人富老公)對照下，顯出華人那種務實、自愛、勤儉、知足的美德，因此在台語流行歌曲上，也是一首經典。

別人的阿君仔是穿西米囉，阮的阿君仔喂是賣青蚵。

人人叫阮是青蚵仔嫂，要吃青蚵仔喂是免驚無。

別人的阿君仔是緣投仔送，阮的阿君仔目睷那會拖窗。

生做美醜是免怨嘆，人講歹紅仔喂是吃抹空。

#### E. 礦工歌：

台灣是個四面環海的小島，500 年來一向以農業墾殖為主要經濟運作，唯有幾項天然資源，如北部太平山系盛產千年檜木、苗栗出礦坑莊的儲量幾稀石油、桃園三角湧的樟腦、台北瑞芳的煤礦、金礦等，經過半個世紀殖民帝國的劫掠，目前也都成為欠缺開採價值的陳跡，但是 1960 年代還有某些礦坑還在作困獸之鬥，也留下一些礦工社會成為藝術家、文學家描繪的主題。無獨有偶的礦工生活主題也曾見諸於台語流行歌曲中，那是文夏作詞、演唱，挪用日本演歌的《快樂的碳礦夫》：

喔伊咱二人，自小漢就來做著碳礦夫，身上的傢伙就是這腳草籠。

自早起就來山頂到天要黑，掘地，掘地擱再掘地。

到何時才會掘著咱的幸福，會，掘著咱幸福。

也會擱來想，也會擱來想。

喔伊咱二人，不時攏真快樂的碳礦夫，世間的榮華富貴阮無敢望，

黑暗的空洞就是咱的家庭，為著，為著總是為著。

咱二人光明彼日打拼作工，會，打拼來作工。

也會擱來想，也會擱來想，也會擱來想。

根據考據《快樂的碳礦夫》所描繪的採礦人地點在平溪鄉十分寮地區，這個地方也是現代以放天燈民俗名聞遐邇。十分寮以開採煤礦著名，在一百年前劉銘傳擔任台灣巡撫時引進採礦設備與鐵道運輸系統，展開大規模工業化採礦方式，台灣主要的礦區皆集中在基隆河的上游區域，新平溪煤礦也是其中之一，經過一

世紀的開採，目前已經毫無開採價值，只留下一座煤礦博物館，展出昔日開礦的陳跡供人憑弔。

礦工的生活是黑暗和淒慘的，一般人不太可能去當礦工，除非世家以開礦為業或是身無專長，都會工作又無法適應，才在萬不得已的情況下擔任礦工，每日在暗無天日的地道下工作，空氣渾濁，環境惡劣，還得擔負不幸的礦災壓力，每年事件頻傳的災變，一次要犧牲多少身家性命，身為礦工縱然可以全身而退，大多數人都會染上吸肺症無藥可救的職業病，很少礦工有活過 70 歲的壽命，作為礦工的後代，淪為孤兒寡母者稀鬆平常，著名的礦工畫家洪瑞麟親身在礦場工作了 35 年，他以親身的經歷及體會，長年以礦工為題材作畫，成為台灣礦工美術領域的完整記錄，而流行音樂則唯有這一首《快樂的碳礦夫》為他們的境遇留下正面的、積極性的解讀。

#### F.都會歌：

流行音樂最珍貴的不是它滿足了當時當地人民業餘之暇虛寂的精神之需，也不是它為資本主義社會創造了可觀的精神消費財貨，讓唱片商、製作人、行銷商有豐厚的利潤可圖，以及捧紅了許多原本藉藉無名的歌手，讓他們在一夕之間成為家喻戶曉的明星；而是它充分地反映了那個年代、那個地方，甚或影響所及的許多擴大了的地理空間，以及歷史時間交叉之下，所發生的點點滴滴的政治、經濟、生活、倫理、道德、權力、知識等衝突所產生的面貌和底層的意義。1960 年代台語流行歌曲有關勞動歌這個項目，除了傳統沿襲而來的農事歌、工人歌、海洋歌、牧歌之外，還有一種是傳統所沒有，因應時代出現的都會歌，由其衍生的風格命名，也人稱它為「都市民謠」或「都市民歌」，又有人因其誕生的音樂風格稱之為「新都會搖滾」、「都會演歌」等，不一而足，各有各的詮釋方向，在此暫以最大公約數「都會歌」舉例稱之，以遂本研究的題旨。

之所以稱之為「都會歌」因素在於它的勞動背景在都會中，而主角還是低階層的勞苦大眾，所傾訴的主題仍是為了適應原鄉與都會的離散以及悲嘆宿命的無情安排，導致於人們在都會中苦渡歲月，心中所掀起的無數波瀾，這些歌曲曲風也沿襲傳統民謠調的特質以及移民與殖民想像文化書寫中的脈絡，在 1960 年代裡眾聲喧嘩著，經由這些歌曲讓我們回味那個時代的大眾生活風貌，以及平凡的庶民內在深層中經歷的集體潛意識，在此簡單說明之。

首先要是在二戰時(1928 年左右)出現的民間無線電傳播(broadcast)，立刻成為全世界政黨宣傳的工具，記憶猶新當時歐洲利用廣播電台宣傳而成功取得政權的德國納粹黨(Nazi)就是最典型的傳播例證，戰後廣播迅速成為政府傳播及宣傳政策的重要工具，相對的廣播電台節目也迅速成為民間生活中最普遍的精神食糧，

民間大量廣播節目名嘴除了與閱聽人對話之外，就是播放流行音樂，流行音樂成爲廣播節目最重要的填充材料，於是造成市場兩種偶像(idol)形成，一是節目主持人，另一是歌星，節目主持人因爲廣播節目發射幅員的限制，其偶像崇拜的對象屬於區域性，而節目中大量播放的流行歌曲則以發行網遍佈整個台灣，甚至於發射網轉播到南洋華人地區，因此流行歌星則是全面性，兩者相輔相成，形成爾後唱片公司、傳播機構(廣播電台、電視台、新聞、雜誌)、閱聽人等三角關係所構成的「傳播生態鏈」<sup>37</sup>，對生活在廣大社會間的大眾而言，播音員(節目主持人)也就自然而然地成爲閱聽人心靈中的虛擬好友，這是 20 世紀初隨著大都市崛起後誕生的社會新行業，也是戰後人民生活中一個全新的精神活動。於焉在流行歌創作裡，播音員及歌星(如《自媽媽歌星》<sup>38</sup>)自然成爲書寫的對象，當時以節目主持人爲主題的歌曲有兩首流傳，一是陳和平創作，曉紋、黃喬偉演唱《難忘的播音員》則以 3:4 的華爾滋節奏，和緩的速度寫出一個已經離開世間的播音員(主持人)受到忠實閱聽人懷念的心情。另外一首由日本演歌歌曲《霧子のタンゴ》改歌詞的《懷念的播音員》，原作曲爲吉田正，蜚聲填詞，洪弟七首唱《懷念的播音員》以當時流行的Tango節奏 4:4 拍中速度，描繪閱聽人與節目主持人在電波發射的虛擬世界(空中)中相會，心中不自主地產生無限的情誼，一出版發行立刻膾炙人口，廣爲流行，滋就《懷念的播音員》其歌詞節錄如下：

雖然你跟我，每日在空中相會。因為你溫柔，甜蜜的聲音可愛。  
彼日使我忍不住，為你來心迷醉。  
所以要叫我，怎樣來對你表示，只有是懷念你。  
雖然你跟我，每日在空中相會。因為你一切，使人為你痴迷。  
可愛的你播音聲，解消我心空虛。

.....

新時代誕生，伴隨著新時代的「大眾情人」也以全新的姿態出現，藉助傳播媒體的廣泛播放出去，其所形成的質與量更是舊時代大眾情人所無法比擬的，傳播工具無遠弗屆的力量爲現代創造了一個虛擬的世界以及虛擬的形象，商品文化包裝提供愈來愈疏離的現代人一個建構真實的擬仿世界，法國社會學家布希亞(Jean Baudrillard)的一句名言：

現代人生活在這樣一個「仿真的時代」，仿真品與真實的關係是仿真構造真

---

<sup>37</sup> 傳播生態鏈是戰後新型態的大眾文化所獨有的現象，它隨著傳播工具的誕生、成長、多樣化後，與大眾文化商品、和消費大眾三者所構成的一個密不可分的生態結構，成爲流行文化一項重要的行銷市場法則，筆者任職唱片公司企劃人員作研究時，爲這個行銷結構取名謂之。

<sup>38</sup> 《媽媽歌星》葉俊麟作詞，挪用日本演歌歌曲《花街之母》，原作曲爲三山敏，原作詞もず昌平，台灣演唱歌星有羅時豐、洪榮宏、李翌君、江惠、阿吉仔、卓依婷等。



實，或者說，被構造出來的仿真品就是真實，不再有超越它的另一個真實世界。在我們這個時代，仿真品不是現實，而是超現實。超現實是一種比現實還更現實，北美還要美，比真還要更真的擬仿(岳曉東，2007：1)。

擬仿其實並非現代人的專利，只是因為傳播媒體廣播以及後繼而來的電視、電腦及網際網路，形成影像及聲音的傳播呈現有史以來無可比擬的速度大量呈現在人際生活間，因此擬仿的速度、品質及數量也隨著以等比級數的速度高度成長，人們的生活愈往科技文明的正向道路前進，人們的精神反而愈顯得孤寂與疏離，人際間的關係也愈形鬆散，科技造成的危機無時無刻不在潛藏的文明深處伺機而動，過度的文明對照遲滯的精神價值，為社會製造無形的虛擬世界，填補了過度的心靈真空所產生的須求，人們所賴以寄生的內在世界已經被科技建造的真實充塞得滿溢，人本身愈來愈分不出何謂真實了。

隨著第八藝術的興盛，藝人的生態也就被放大觀看，加以 1956 年美國田納西州曼菲斯崛起一位搖滾巨星貓王 Elvis Presley 以大膽突破傳統的舞台表演動作與毫無忌憚的歌詞，充滿煽動性肢體語言和反叛的裝扮吸引了上萬青少年樂迷，緊接著英國利物浦也出現四個披頭(The Beatles)小子，以搖滾樂團的姿態橫掃全世界，為搖滾風潮打開新世紀，於焉電吉他(E. Guitar)、電貝司(E. Bass)、電子鍵盤(E. Keyboard)以及爵士鼓(Jazz Drum)配合主唱等組合的迷你樂團成為青少年爭相模仿的流行音樂組合，其中爵士鼓手形象在樂團中頗受注目，成為樂手崇拜與學習的對象，1960 年代中期，日本演歌歌手也是名演員石原裕次郎灌錄了一張唱片，主題曲《嵐を呼ぶ男》正好與他粗獷的形象吻合充滿著狂野風格，被洪一峰挪用來填上歌詞《爽快的鼓手》灌錄唱片應市，恰好當時香港邵氏電影公司由井上梅次導演，陳鴻烈與凌雲主演一對競爭的爵士鼓手電影《青春鼓王》，並推出國語流行歌曲《青春鼓王》，兩首歌並陳產生「雙颱作用」頓時分別迷惑了許多青少年歌迷，一時掀起爵士鼓熱潮，兩首歌都以 Rock and Roll 的節奏、激動高昂的旋律配合迷你樂團(band)的形式編曲，其中爵士鼓獨奏部份最能激起閱聽人心跳加速，心馳神迷，洪一峰以磁性的低音唱出這首氣息昂揚的歌，另有一番滋味。

阮就是魯拉瑪(Drummer 鼓手)，爽快的魯拉瑪，鼓聲響亮激志氣。

不免怨嗟不免哀悲，打鼓表示阮情意。

阮就是魯拉瑪，勇氣的魯拉瑪，鼓聲叫出催風雲。

友情萬分不免憂悶，打鼓快樂阮命運。

阮就是魯拉瑪，爽快的魯拉瑪，鼓聲響亮激志氣。

不免怨嗟不免哀悲，打鼓表示阮情意。

60 年代大都會的生活中有一個非常獨特華人社會所獨有的交通工具，是在

私家轎車尙未普及時代，富裕人家子女上學、雨天外出辦事、裝扮入時趕赴約會不方便步行、搭乘火車趕時間、有錢闊少懶得走路、帶著家人逛街疲累等，隨手在電影院門口、公車站牌下或公園門外手一招呼，立刻就會有改裝的腳踏式黃包車飛奔過來，講好價錢，坐上後座，不消一會兒就如願以償的到達目的地，這就是目前滿街跑的的士(Taxi)前身，改良自上海等大都會手拉黃包車而來的腳踏黃包車，戰後嬰兒潮對它一點都不陌生，這種「三輪車」也是 1960 年代台灣都會所特有的交通工具。於焉市場如日中天的流行歌曲界便將這個景像化作男女對唱的情歌，灌錄唱片發行出來，蜚聲作詞，洪弟七及文鶯對唱的《三輪車夫之戀》：

女：喂！三輪車的！男：來啦來啦，叨位塊叫？女：這塊叫啦，叨位塊叫！

男：三輪車頂美麗小姐，講話時在無理氣，  
我咧問她要去叨位，顛倒對我發脾氣。

女：三輪車伏聽我講話，我要叨位就叨位，  
南洋瑞士羅馬巴黎，你甘敢講無願意。

男：小姐阿你要去叨位？

女：隨在你要去叨位啦！

男：三輪車頂美麗小姐，講話實在太容易，  
三輪不是火車飛機，叫我怎樣送妳去。

女：三輪車伏真會彎話，我講彼平一直去，  
若有順序攏嘛可以，不通攔在哥哥纏。

女：喂！拖車的，你是塊看什麼？男：無啦無啦！我是看你生做美攔古錐啦！

女：哼！不死鬼。

.....

男：三輪車頂美麗小姐，有緣千里來相見，  
像妳這款青春年紀，人人攏會思慕妳。

女：三輪車伏運氣正好，美麗小姐愛著你，  
有錢什麼攏無稀奇，三輪也會變飛機。

這首旋律挪用新疆哈密古老民謠《沙里洪巴》旋律改編的歌曲，從男女兩人打情罵俏似的對話與對唱，由爭執演變到情愛相褒，可以說是典型當時歌舞片中的樂曲表現結構，利用歌詞寫出一段簡單的劇情，男女主角經由某個機會由相識，產生一點無傷大雅的爭端之後，轉變為一見鍾情，進而互相褒揚，以喜悅的情調收場，這是都會小故事的縮影，也是當時都會生活所特有的情景。

隨著都會公共交通設施服務事業出現，在公車上隨車服務員稱為「車掌小姐」，交通部公路總局特別為跨都會直達車專門設置的《快車小姐》以及鐵路局特快車如莒光號、復興號、光華號等快車上所設置的《快車小姐》出現，社會上又多出了一種全新的服務業，文夏也眼尖手快地演唱了一首他作詞、演唱的《快

車小姐》，充分地凸顯出都會的公共樣貌。

我就是青春的快車小姐，無論是風颳時，也是落雨天，  
每早起坐火車為人來服務，輕鬆來唱出著甘蜜的歌聲。  
遠遠的彼平是農村的厝頂，近近的這平是繁華的都市，  
看彼平看這平真正的趣味，無意中火車也走到幾十里。

.....

這首歌寫的是鐵路特快車服務小姐，每天隨車服務因為工作關係，隨車奔馳於鄉村與都會之間，科技發達建造出交通機械文明，縮短了地理之間的距離，卻沒有縮短人際之間的關係，在車上可以看到各種不同的人來來往往，心中也隨時想像著某個車廂的乘客間，可能會出現一個心儀的對象，就這樣靠著一種夢幻式的想像，也可以快樂地過日子，這就是快車小姐的樂趣，同時期的國語歌壇也不落人後地推出一首《飛快車小姐》由呂泉生作曲慎芝作詞，美黛唱紅，美靜也演唱，風靡了國語歌壇，不過國語的《飛快車小姐》主角描繪的是公路局的服務小姐，而台語的《快車小姐》則是描述鐵路服務小姐，不管如何，當年能夠考上快車小姐這種職位，是祖宗修來的福氣。

台灣自古流行行業來自海峽對岸的福州移民，殊以三把刀聞名，一是手持剃刀專為人整理儀容的理髮師，二是手持菜刀煮出色香味俱全的名菜師傅，三是手持剪刀專門為人量身訂作西服的服裝製作師傅，基本上這三種師傅在早期都以男性為主，很少有女性拋頭露面服務客人，都市崛起後，大眾服務市場形成，專業的師傅有其金字塔頂端市場結構，被推向高消費族群中去，而大眾市場則出現了一批服務平價階層的領域，在民間各個生活角落中誕生，其中歐式理髮院成為最基本的熱門服務體系，民間小企業與理髮師合作，便開起小店做生意，隨著競爭關係便產生較平價服務的理髮小姐服務客人，理髮小姐工夫細膩，待人親切，加上服務態度認真，很容易招來一般客人，尤其是未婚的年輕少年或風流的中年男性，會因為看上理髮小姐而形成固定的消費者，理髮院與生活領域結合便形成一種有趣的「剃頭婆仔文化」在 1960 年代充填了平民生活的漂亮內涵，文夏也寫了一首「理髮小姐」以風趣的語調和節奏，唱出悠閒、愉悅的情調來：

這早起，七早八早著有一個少年家，踏入門爬上椅頂，叫阮要剃頭。  
請問人客什麼形體，你著較恰意。All Back 太空飛箭，那無分七三。  
阮就是理髮小姐，青春正當時，可愛的理髮姑娘，來來，來來來。  
理髮是，理髮不過我是理髮的小姐，吹出著電吹的風，就是戀愛風。  
若是不信請你來吹，心神飛上天。修面的手親像麻薯，又軟擱又白。  
阮就是理髮小姐，青春正當時，可愛的理髮姑娘，來來，來來來。

所謂「剃頭婆仔文化」，就是隨著都市化，大眾生活系統形成一股強大的消費力量，隨著小中產階級不停地移入都會區討生活，產業開始成長茁壯，服務業

也開始進入轉型，傳統的服務業因為科技進步而被新技術取代，理容業和服飾業就是典型的例子，專業的理髮師傅已經習慣了精工細活的高價格服務，自然無法讓平價付費的消費族群接受，於焉平價服務業便隨機冒出頭來，在街頭巷尾，簡單設置個店頭便可開門營業，另外，傳統剃頭擔式的街頭服務也隨著過份隨便、衛生堪慮、服務品質低落不受青睞遭自然淘汰，年輕小姐服務的理髮店便趁勢興起，成為大都會大眾生活的一個文化聚落，主角年青貌美，自然就會有英俊瀟灑的青年才俊上門，都會愛情故事於焉應運而生，年青人的恩恩怨怨便形成次文化，在都會的巷弄間繽紛不已。

由以上所述各種勞動歌曲，可以體會到旋律、詞句中描述的 1960 年代都會生活萬相積極、進取的面貌，不管工廠歌、農事歌、牧歌、海洋歌、都會歌等，完全突破傳統民謠所吟詠的生活苦悶、宿命、情傷的情緒，而呈現在勞動之餘，面對新崛起的都會景觀，心中有無限的憧憬，兩種截然不同的情緒並立於整體的台語流行歌曲內容裏，而出現奇異的交錯現象。這種對立構成多聲部的社會言說系統，正如巴赫汀在他建構的「複調形式」理論中所強調的「作者自覺意識」，劉康在著作《對話的喧聲》中剖析道：

作者(作曲家或作詞家)創造了主角，是因為作者在努力尋求和實現他的自覺意識，確立他的主體性，作者深刻地認識到，他的自覺意識永遠具有未完成性和不確定性；只有在(作者)與主角的自覺意識的平等對話中，作者才能實現其自己的自覺意識(劉康，1995：13)。

意思是說文學、音樂創作者創造了一個心目中的角色，透過作品中的角色來為作者的自覺意識發聲，小說的角色與歌曲的角色相同，都具有反映社會眾生相的功能，創作者利用他本身與他創造的角色來對話，闡述作者心中的自我意識，而主角在小說或歌曲中的語言，其實是作者自我意識的言說，尤其是言說的背景正好處於文化斷裂與社會轉型期時，更能在言說對話中顯露出歷史轉折的諸種矛盾與衝突的樣相。

1960 年代台語流行歌曲代表貧苦的原鄉大眾視界來觀看新崛起的都會，這一段戰爭轉向昇平時代的一段過渡時期，戰前雖然台灣已然有過日本帝國主義強化基礎建設，但是老百姓並未真正享到工業帶來的收益而過著三餐不繼的生活，貧窮仍然是絕大多數老百姓的生活特性，直到戰後才有機會進行社會型態的轉向，台灣在脫離殖民統治後在 1970 年代才真正享到工業社會所帶來的甜蜜果實。不過，在尚未享到工業成長甜果之前，1960 年代的歌詞中已然不由自主地顯露出許多隨著都會崛起而在大眾人民生活中逐漸孕育出來的資本主義悲劇意識，亦是本論文系譜學領域所要指明的核心。

班雅明在著作《單行道》中那一句印象深刻的話：大多數人在愛情中尋找著

永恆的故鄉(Benjamin, 2003 : 75)。寫盡台語流行歌曲所表達後殖民 20 年的台灣大眾音樂中的深沉意識，愛情與鄉愁兩個主題其實都在隱喻著台灣人與台灣社會的孤獨感，隨便翻唱那一首歌曲都可以感受到孤寂感充滿整個大都市，街頭漫遊者(包括到處伸手的乞丐以及行色匆匆的小資產階級)忙碌身影、放學學生的生怯與好奇眼神、年輕失業者的白日夢、工作壓力壓得喘不過氣的藍領心中那股對故鄉初戀情人的思念、被抽中海軍陸戰隊役男光榮入伍當天接受親友彩帶以及眼淚送行的迷惘表情、海邊討海人家媳婦坐在門口廣場上補著漁網的構圖、渡船頭不服老的船夫與路過村姑打情罵俏的俚語、媽祖宮供桌前燒香拜拜祈禱神明保佑子女平安的信徒虔誠禱詞、算命先生挾帶諷刺與祝福的卜辭和籤詩等，在在像明鏡一般映照出一種在城市迷宮裏無能為力的感覺，這就是現代流行音樂不斷聲嘶力竭地重覆千年以來誰也無法解決的大眾生存宿命與價值，只是在新崛起的城市中換一群新的眾聲喧嘩吧！



## 第五章 結論

歐亞銜接起來的大陸塊是地球上最大的一個陸塊，隔著喜馬拉雅山 2500 公里的帶狀長幅分別發展出兩個古文明，一個是綿延於歐洲文化的印歐古文明，一個是東方文化淵源的華夏文明。喜馬拉雅山是世界上能量最強大的山脈，是世界每個企圖征服大自然的專家心目中不可侵犯的圖騰，除此之外，世界上還有一個足以與之相比的山脈，它不在任何一個洲際陸塊上，而是屹立在歐亞陸塊與世界最大的海洋太平洋之間，這一塊菲律賓板塊與歐亞陸塊擠壓出來的花彩列島中央，橫亘台灣島南北像一座恐龍脊樑的中央山脈。自有海權誕生以來就是東亞海空的交通樞紐。也因此台灣這一塊長期既受到重視也受到忽略的孤島上的人民，不斷地遭到強權的殖民，500 年來船堅炮利的統治者來來去去交互地剝削、掠奪這塊土地上的財富與利益，不管移民政府或殖民政府不斷地移植世界文明的種子來經營這個地區，其目的卻是在利用它的地利之便，遂行其政治利益與權力野心，台灣的社會不斷被文明新意識淘洗，卻因為統治者的權力與利益私心，真正這一塊土地的主人反而未蒙其利，而受其害。

台灣文化多元性與台灣地理位置獨特性有著相當密切的關係，在於移民與殖民交互灌注的文明意識自古以來就複雜多變，儘管許多殖民政府統治期間留下多少殖民文化卻都無法在此定下根苗，即使最近日本殖民帝國用盡任何策略，企圖切斷台灣與移民母國的關係，仍然人算不如天算，台灣島內生存的多種族文化依然以隨著血脈奔流著原始祖先的集體意志為主流，這些珍貴、他者無法斬斷的文化遺產才是台灣本體固有的寶藏。很幸運這個多元種族融合起來的文化也因為歷經多災多難的過濾與震盪，形成它活潑、包融、肯認與混雜的特性，很快地在 20 世紀吸收世界文明精萃，並將之融匯、再創造，構成今天充實、盈溢、多元、開放的現代化特色。雖然它只是亞細亞東南方一個不起眼的小島，卻能夠在短暫的戰後數十年間，從二戰的廢墟中站起來，並歷經琢磨綻放出耀眼的光芒。審視台灣 500 年來遭受的歷史與命運頻繁轉折，即使今天仍然挾擠在幾個強權中掙扎而無法像其他國家一樣受到世界應有的尊重與待遇，卻也顯示未來還有很長遠、很宏大的使命有待努力。

## 第一節 60年代台語流行音樂七大特質

台語流行歌曲在戰後所呈現的現象，透過上述三個層次的探索，包括一般性的歷史學匯整與歸納，傳科考古學的潛意識透析以及系譜學倫理、真理、權力等社會學概念的詮釋，大致可得到下列七項結論，計：

1. 台灣人的文化書寫
2. 歷史鏡像反射
3. 模糊的主體凝視
4. 權力與抵抗
5. 現代文明衝擊
6. 堅固的倫理基石
7. 生存的憂懼觀

這七項論點正好印證了俄國學者巴赫汀在 1929 年以真名出版，不久卻遭逢史達林文化專制主義的箝制，遭到逮捕入獄，直到 1963 年再版引起世界矚目的《杜斯妥也夫斯基創作的問題》所提出的「文化轉型期言說的眾聲喧嘩理論」中所強調的主旨，雖然巴赫汀的文本是對準杜斯妥也夫斯基的小說作品作剖析與詮釋，巴赫汀經由杜斯妥也夫斯基的筆下捕捉千姿百態的世界，過濾出變化多端的思想、情感與慾念之衝突，透視了言說中的千萬時代與文化尖銳對立的糾纏，理出作者在這個百折千迴的黑暗世紀中藉著作品表露內心深處隱蔽的沉悶聲息，他創造一個讓他投入專注精神與靈魂作為代言的角色，然後洶洶不絕地以沉默的聲息述說出那個掙扎、陰霾、懼怖、壓制的時代，卻也是波瀾壯闊、雄渾偉岸的時代，愈是承受得住千萬精神重擔的靈魂，愈能顯示出它堅毅果決的潛力。巴赫汀以杜斯妥也夫斯基在小說中藉著自我與小說中他所創造的角色兩者互相對話，也是一種潛意識的主體與客體凝視，來突顯在苦難世界中備受煎熬的靈魂光暈中，映現出追求自由、公義的人性真實面，並構成他所謂的驚心動魄的靈魂交響樂章——「複調」和「眾聲喧嘩」主題。

劉康在討論「小說話語的眾聲喧嘩 —— 一種文化轉型的理論」中說道：

巴赫汀所記述的開放、多層次、離心、對話式這些眾聲喧嘩的特徵，在大陸與台灣文化轉型時期均有相應的表現。特別是在二十世紀行將結束的今天，上述四大特徵在當代台灣文化中十分明顯突出(劉康，1995：227)。

台灣處於戰爭及戰後的後殖民處境，庶民生活萬象，亦正如杜斯妥也夫斯基筆下沉重、灰霾的俄羅斯的天空，而台灣人民藉著台語流行歌曲唱出多樣的文化聲息，這多樣的文化聲息是數百年以來沉沉的歷史重擔累積出來的殘渣，抑積著不堪檢視的精神碎片，浸漬著台灣移民鮮血與汗水攪混的呼聲，不也是東亞太平洋岸角落這一塊小島嶼上的「眾聲喧嘩」嗎？

## 一、台灣人的文化書寫

凡走過必留痕跡，美國詩人郎費羅(Henry Wadsworth Longfellow)在他的詩作中有一句：Lives of great men all remind us We can make our lives sublime And, departing, leave behind us Footprints on the sands of time寫出歷史的真諦，說明歷史是人們集體潛意識中一面蓋在舉頭三尺上方的凹面鏡，某些人們歪曲區區小處來合理化自己的行爲，但是放在歷史的鏡子前面，一切無所盾形，自從人類創造語言那一刻起，人類社會便一步踏入擬仿(simulation)的時代，語言作爲傳達的工具，有其精確性，相對的也有其解讀上的誤差性，當書寫被發發明後這種精確與繆誤也隨之被歷史化，它穿透過歷史的時間流進入爾後的每一個時代，能夠經得起歲月驗證的理念便一關一關地篩存下來，但是其基本的繆誤仍然清楚地存在，符號學家、結構主義之父李維史陀(Levi-Strauss)給我們一個解答：幾千年來，甚至到了今天，書寫已經成變成掌權菁英份子的特權；...書寫能夠承載人類記憶幾乎無止盡的延伸和擴大<sup>1</sup>；但是卻也影響人類的感官平衡，文字的功能愈發達讓人類愈陷入僅能在看見數據的地方看見意義(Zingrone, 1999: 27)，20世紀電子媒體被發明出來，更引領著人們朝向全域知覺去閱讀書寫，可嘆的是這些全域知覺所傳達的語言卻更顯示出嚴重的真實偏離，另一方面卻也啓發了人類轉向無意識的方向去探索，流行音樂在混雜的世界裏誕生，一方面藉助創作者寫出時代意識，另一方面也由閱聽人的閱聽及潛意識解讀，在兩者間尋找共識，在愈複雜、愈混融的元素中尋找出來的痕跡公約數可能愈接近真實，德希達(Derrida)在其書寫理論《書寫與差異》(L'écriture et la difference, 1967)中提出痕跡概念，他認爲：

沒有痕跡、沒有暴力銘刻、沒有遺跡，就沒有書寫。但再一次，德希達對痕跡的理解是動態的，那也就是說，痕跡既是運動又是實體，既是迎向未來的前瞻，又是對過去的回顧(Zingrone, 1999: 102)。

把20世紀才出現的流行音樂看成書寫的概念，它是一種聲音、節奏、旋律、文詞、樂器伴奏、和聲技術伴合著現代科技錄音技術、機械複製技術、市場行銷理念、傳播行爲，將人類存在歷史中對現實環境的壓迫、適應等存在所產生的意識以及潛意識的反應，包括行爲、思想、經驗、情感、意見等，顯現在聲音消失的地方，那一股「殘響」卻遺留在記憶深處，殘響也就是聲音的痕跡，提供自我以及觀查者作爲凝視的目標建構認同。

流行音樂的誕生至今還不到一百年，從愛迪生發明留聲機之後，複製音樂的機器立刻在20世紀初將其版圖擴展到世界各地，身爲列強殖民地的台灣及中國

---

<sup>1</sup> 參閱 Christopher Johnson, "The Great Philosophers; Series Derrida", 1997, 中譯本 1999, 頁 29, 劉亞蘭譯, 麥田出版股份有限公司發行, 台北市。



大陸，很快地被時代音樂的流行場域所殖民，臺灣的流行音樂複製技術來自與西歐有密切聯繫的日本歌倫比亞唱機公司(Columbia Phonograph, 早稱歌倫美亞)，上海的流行音樂複製技術則來自法國百代公司(Compagnie Phonographique Pathe-Freres)、日本勝利公司(Nippon Victor)、美國勝利留聲機和無線電公司(Radio Company of America)，30年代正是唱片及流行音樂在中國各大都會區中開出第一代璀璨花朵的時間，跨國唱片公司用其隱喻著船堅礮利的科技製作及商品化技術，隨著鴉片戰爭後轟開大沽口，長驅直入到各個商業重鎮，以殖民者的角色，創造了龐大的殖民市場，並大享其創造的利益，身為流行音樂市場的消費者，表面上是消費換取欣賞音樂的愉悅，本質上卻是被合理化剝削的群眾。今天全盤都會化、跨國化的文化商品已經浩浩蕩蕩地把大眾的生活都變成了流行的聲音，時時刻刻在眼光所留、耳朵所觸的資訊洪流中毫不留情地淘洗著、操控著我們的消費意識，賈克·阿塔利(Jaques Attali)在其著作《噪音：音樂中政治經濟》(Noise: The Political Economy)中說道：擁有技術而能去竊取聲音、整理聲音、傳送聲音、錄製聲音……就等於有能力去詮釋歷史、擺佈歷史，操縱一整支民族的文化，引導一整支民族暴力和希望走向(Attali, 1985：7)。

骨子裡從頭到腳仍然無法避免地受制於西方科技文明的箝制，不管音樂的製作方法、行銷基礎、藝人包裝、產品封裝、市場運作等，所依恃的公式，仍然逃不出西方造就出來的 Know How 去按圖索驥，五四時期知識份子努力於西學為用，中學為體的移植理念，仍然無法逃出科技、利潤、消費者導向的生產本質，雖然阿塔利(Attali)這句話的涵義是在形容希特勒、墨索里尼、蔣介石、毛澤東之流，企圖藉愛國歌曲或精英音樂來封裝權利與暴力，相對於今天資本主義跨國企業藉著對商品製造與生產、行銷的控制，遂行對社會、環宇的意識擺佈與操縱，這句話說得一點也不會不切實際。

因此在同一個時代中，有蔣介石政權借著傳播工具及國家政治與軍事機器向社會灌輸著反共愛國情緒的歌曲，如《反攻大陸去》：

反攻！反攻！反攻大陸去，  
反攻！反攻！反攻大陸去。  
大陸是我們的國土，大陸是我們的疆域。  
我們的國土，我們的疆域，不能讓毛賊繼續盤據。  
不能讓俄寇儘情欺侮，我們要反攻回去。  
.....

同時又存在著日本殖民風格的平民百姓生活演歌，如文夏演唱的《遊夜街》：  
遊夜街，好夜街市，日頭墜落地。夜冥的紅燈青燈，照落滿街市。  
小朋友大家做伴，返來也快樂。腳那散步，嘴那念歌，看月來欣賞。  
孤單若，看人做伴，真正傷心肝。馬路的好好景致，乎人看抹離。

小姑娘手幼綿綿，那行那相依，遊夜街市，去來去來，今夜到何時。

戰後台灣普羅大眾的心情絕大多數已經習慣於在資本主義社會中生活，因此對於蔣介石的偏安心理，並不熱衷；台灣在光復前還是日本帝國主義的殖民地，在戰後閩南語流行音樂風潮中，還有一股遺傳自日本時代(戰前)所植根的日本都會演歌風格，深植於戰爭世代以及戰後嬰兒潮世代某些基層勞工階層的家庭，這一股習於聽慣演歌風的音樂也一世代一世代地綿沿下來，不過由於教育及社會潮流的演進，演歌風台語流行歌曲正顯現出逐漸式微的趨勢。

目前日本青年也不再創作古老的傳統演歌風音樂，轉而為國際化、搖滾化的新潮流所淹沒。因此這一批聽老歌、演歌風的消費群眾大部份社會基層勞工為大宗的消費群眾，他們依然樂此不疲地聆聽著逐漸在主流社會淡化的 60 年代台灣都會演歌，這些殘響很難說會隨時間而消失，不過它所特有的風格或內涵將隨著流行風潮轉向，音樂中的文化本質以及書寫信念應該不會有所改變，可預見的是流行音樂從頭到腳就是為市場量身訂製的大眾文化商品，藉助流行音樂的過往時代殘響我們所要挖掘的是它在特定時空中所形塑的社會集體性意義，比如台灣傳統庶民生活形態中最鮮明的兩種主題『思鄉』及『愛情』並不會因為戰爭而消失，也不會因為昇平而變質，這兩種主題仍然持續地書寫著大眾文化的內容。且看文夏所演唱的《思鄉》：

離開故鄉三年外，精神苦痛身拖磨。  
有路通行，無家通好宿。何時會得較快活。  
故鄉光景今舍款，思念親友心正戀。  
父母為子，不時塊操煩。何時會的較心寬。

還有文夏所演唱的《月光的海邊》：

月光暝行到海邊來，思念著早日暗悲哀。  
可愛的姑娘啊，心憂悶，被風也吹不知。  
月光暝行到海邊來，聽見著琴聲劉出來。  
心內亂紛紛啊，流浪的，可憐的小孤兒。

這兩首歌的內容，是典型戰後台語歌曲的書寫主題，是資本主義侵染下的鄉村與都會生活對立，弱勢庶民面臨的孤獨感，處於出外尋找美好生活的旅程中，在都會燈紅酒綠環境對照下，顯現孤單無依的落漠與無助，心中只能靠著回憶家人及舊情來暫時彌補空虛心田。而流行音樂把這些現象描繪出來藉著傳播工具在社會上演繹著，更能抓住庶民的心理共鳴。

流行音樂誕生至今隨著科技突飛猛進、傳播工具發達、資訊聯結迅速、資本主義快速控制了世界經濟脈動、相對工業社會崛起、都會文化領導著生活形態趨勢等因素，形成它無所不在地充斥於我們生活的空間，台灣的流行音樂發展並沒有在跨越時空限制的世界流行音樂場域中缺席，且與全世界普遍因應流行文化的

版圖急速擴張，作為文化產業的唱片製作公司也在上個世紀中繁衍茁壯，成為「文化工業」的炫目主流，高度發達的資本主義工業、商業搖籃中的寵兒。

戰後台語流行音樂發展時間不算長，卻累積了數個文化轉型的歷史節點，這許多文化轉折的衝突與變化都明顯地在歌曲、歌詞與節奏、和弦中透露無礙，但是台灣地理與移民主體的不確定性仍然處於動盪不安的情境上，因此借助歌曲所流露的多元性對話，也正是台灣混融文化的核心，與眾聲喧嘩互為表裏。

## 二、歷史鏡像反射

戰後 60 年代台語流行歌曲的出生緣於許多背景因素，包括：

1. 二次世界大戰末期，日本帝國主義把軍力耗費在急速擴張的侵略政策上，其目的在於盛產石油和礦物的南洋地區資源，對長期陷於中國戰區的軍事行動有一種補償作用，於是在 1941 年夏天派兵入侵越南，導致美國、英國和荷蘭採取經濟制裁，切斷石油供應，這項措施更使日本堅定南侵遂行「東亞共榮圈」的策略，美國堅決逼迫日本將軍隊退出中國戰區，要日本放棄稱霸東亞地區的夢想，日本無計可施首相近衛文磨退位換陸軍將領東條英機接任，當年 7 月決定偷襲珍珠港以嚇止美國加入太平洋戰爭，引發美國於 1942 年從中途島之役開始發動跳島作戰，讓日本更顯得壓力沉重，對於殖民地台灣反而採取軟者愈軟，硬者愈硬的「皇民化政策」，讓台灣人取日本名字、享有前曾未有的神道教廟宇祭拜資格、讓台灣人成為天皇一等臣民，更強化攏絡台灣企業家到東北偽滿州國投資的優先機會，另一方面嚴禁台灣人從事與移民文化相關活動，並澈底切除與華人的根裔，大量徵集年輕人組織日本帝國先鋒隊遠駐海南島及南洋地區，台灣庶民並未有充分享受到帝國建設台灣任何優惠，反而許多年青年人赴南洋當砲灰，慰安婦充當日本兵的洩慾對象，這種侮辱那些轉向騎牆派的台灣富商子女以及既得利益者看不到。台灣庶民仍然一本以往過的悲慘生活，日本對台灣的平民需求一點都不在乎，可以從他對解決佃農與地主存在的不公平土地根本問題沒有解決的意願，庶民普遍的貧窮並沒有獲得舒緩，反而留給戰後更大的爛攤子。貧窮問題正是台語流行歌曲不斷訴說的核心。

太多圍繞著貧窮與困頓主題的歌曲，在流行音樂的旋律中傾訴，如果貧窮再涉及愛情的主題，更增加書寫情境的衝擊力，如楊華東所演唱的《又情無錢啥路用》：

我對你一片癡情，你煞罵我是神經。金錢若是開了你就變心。  
有情無錢那有什路用，怨嘆阮日啣扒無金。  
初次來被著女性，欺騙純情的感情。枉費我來對伊一片真心。

又心無錢那有什路用，我罵你純錢無純情。

這首歌曲只是眾多同類型歌曲中的代表，情傷故事表面隱藏著貧窮的無奈。

2. 戰爭的殘酷就像一場賭局，結局遠非發動戰爭前日本軍國主義那種自信滿滿的預測與想像，結束戰爭的關鍵是日本一些文官領袖試著向盟國提出投降信號，但是遭蘇聯拒絕，因為蘇聯希望太平洋戰爭繼續下去，以抓取更多的空際從歐戰脫身，在最後關頭撈取參戰甜頭，另外盟國堅決日本無條件投降，反而使得日本抵抗更頑強，在天皇制度利益下的政治頭目更擔心投降後天皇命運不保。1945年3月，美軍對東京一次燃燒彈的空襲，讓10萬東京市民葬身火窟，5月又對東京發動一次空襲，使得另一半幾乎化為廢墟，日軍強迫民眾實行「義務集體自殺」<sup>2</sup>，逼迫日本終於採行聳人聽聞的「神風特攻隊」自殺飛機戰術與美軍對決，此刻日本大城幾乎都被美國空襲夷為平地，1945年8月接連在廣島與長崎投下兩顆原子彈，蘇聯趁最關鍵機會向日本宣戰，不費一兵一彈得到亞洲戰區戰勝國的頭銜，8月15日天皇投降書通過廣播向全世界播放。結束慘烈的太平洋戰爭，然後台灣的地位卻反而陷入另一個泥淖中。日本軍閥在發動侵略之前，萬萬沒料到理想中的東亞大帝國淪落至此悲慘局面。

站在美國的觀點來看台灣，喬治柯爾(George Kerr)在他的著作《被出賣的台灣》導言第一段話說出：

1941年12月6日，美國認為台灣只不過是西太平洋邊緣的一粒小島，要是與亞洲大陸的廣大背景對照起來，它便消失無蹤了。但12月7日引起了殘酷的覺醒，日本之攻擊菲律賓是由台灣的飛機場出發，不久日本軍力又經台灣侵入印尼和東南亞一帶。台灣重新恢復它的傳統角色，成為亞洲水道的糾紛點(Kerr, 1991: 31)。

日本偷襲珍珠港後，盟軍擬定計劃打算攻取台灣切斷日本與菲律賓及東南亞的補給線，後來因為美國海軍在跳島戰役節節獲勝，1944年10月襲取雷特島後又佔領呂宋島，硫磺島、琉球群島，1945年3月攫取琉球，台灣倖免於一次淒慘的大登陸作戰，逃過一劫，但乃遭美國轟炸機超過千次以上的轟炸，台北、基隆、高雄幾乎都被夷為平地，盟軍幾十萬份傳單遍佈全島，給予台灣人許多承諾，讓台灣人對盟軍感到深深的親切感，柯爾說：台灣人則充滿無限希望，以為它們解脫了日本人統治之後，美國人就會把他們帶入「新中國」去<sup>3</sup>。日

---

<sup>2</sup> 參閱諾摩菲爾德《在一個天皇垂死掙扎的國度裡：20世紀終結時的日本》，1993，頁61，紐約梵帝吉圖書公司出版；康拉德·希諾考爾、大衛·勞瑞和蘇珊·蓋伊著，中譯版，袁德良譯《日本文明史》2008，頁234，群言出版社，北京。

<sup>3</sup> 參閱 Kerr,《被出賣的台灣》，1991，頁85，前衛出版社。

本投降後，龐大的日本人財產被接收者沒收，從 1896 年以來幾萬畝良田被日本人強迫徵收，許多工廠、企業被日本人整併後沒入日本人的手上，這些財貨照理應該還給台灣人民，加上台灣人民在日人經營下幾乎奉獻了全部心力，結果國民黨派陳儀接管後，由上海、南京來的上頭部門以及陳儀手下特權官員陸續掏空這些血汗財產。台灣人一而再，再而三地被殖民者及再殖民者剝削殆盡。台灣的命運卻也因為美國國內兩派意見爭端下，一直被懸著，表面上羅斯福、杜魯門及優勢的共和黨主張台灣原是中國的領土，遵守開羅宣言的承諾戰後歸還中國，魏德邁少將取代患了頑固的美國優越主義瞻妄症的史迪威將軍成為美軍駐中國戰區總司令，執行受命與蔣介石安排移交台灣予中華民國的「蔣魏協定」<sup>4</sup>，台北受降移交儀式也如期舉行，但還有一派主張台灣應由美國代表的盟軍托管，成為台灣獨派的依附者，也是今天台灣定位的紛擾之源。這是台語流行歌曲中所隱藏的社會意識混沌、迷惘的因素。

庶民心裡無法有太多政治意識，尤其是反應在敘述大眾生活的流行歌曲裡，更無法從表相中尋找到政治意識任何蛛絲馬跡，何況處於蔣介石遷移來台，一方面對外積極準備反攻回去，另一方面對內卻胸懷恐共仇共的心理，藉著權力壓抑社會情緒，更讓台灣的本土意識無所適從。這種狀況可以從本論文第四章第四節『審查制度後頭』、『權力——在劫難逃』的個案中看到隱性實例。

3. 戰後，台灣人正慶幸重回移民祖國的懷抱，無奈從 1946 年陳儀接管台灣到 1950 年 5 月，蔣介石宣稱為了懲戒他在 1946~1947 年間屠殺迫害台灣人之罪槍決之間，台灣受到又一次的凌遲。1960 年代後執政當局雖然有反蔣與擁蔣兩派衝突，政府也時有對立，統治者忙於肅清匪諜政策，而那些絕對多數庶民，勞工、農民、小企業藍領階級、大陸擁入的新移民無產階級等，大都忙於生計，他們無能力也無暇顧及政府政事，被動地接受行政機關的施政措施，只要不太嚴苛就予以忍受，倒是有一些人反作如是想，柯爾如此說道：

反對國民政府者，其中一些人幻想日據時期的平靜日子，一些則幻想台灣人自治政府(Kerr, 1991: 422)。

這些想像充分解讀了 60 年代台灣人老、中兩代之間一些人的「殖民想像」意識，其中知識份子當居於主流。這也是台語流行歌曲會有絕大部份的品質與數量無條件挪用日本演歌的旋律作為創做基礎的一種合理註解，音樂符號與社會意識互為表裏。本論文的論述中心文本中五百多首台語歌曲中，佔據百分之 85 以上挪用自日本都會演歌旋律，填上台語歌詞的歌曲所彰顯的社會意識，正說明歷史通過大眾文化的言說形式在眾聲喧嘩中獨白。

---

<sup>4</sup> 參閱 Kerr,《被出賣的台灣》，1991，頁 79，前衛出版社。

### 三、模糊的主體凝視

台灣人目前佔最大優勢族群是移民自唐山的閩、客「他者」，這些移民之成爲最大優勢，數量龐大並不是主要因素，而是這些人掌握了社會、經濟、知識以及歷史的言說權力，然而時代與局勢的變異自古就是台灣的宿命，這是身爲台灣人存在於現實生活中無法長久享有安穩生活，心中常存的不確定性因素之主因。這種生存的潛在憂懼來自族裔歷盡移民與殖民交替蹂躪下，深深播種在集體潛意識中的不安全感，以往如此，現在也是如此。

拉岡(Lacan)在著作《精神分析的四種基本理念》(*The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*)中有一段話說道：

在視線範圍內，每一件事物都被兩種進行矛盾的方式所主導——在於物體這一邊會出現凝視，也就是說，這物體在凝視著我們，而我也看著它(Zizek, 2008: 185)。

紀傑克引述拉岡的凝視理論解釋道：當我觀看一個客體，這客體就總是已經在凝視著我，而且是從某個我無法看到的角度在凝視<sup>5</sup>；依據拉岡的定義凝視(gaze)與眼睛觀看(view)是互相相對應的兩端，我們用眼睛觀看時，觀看屬於主體這一邊，而凝視卻是在客體那一邊所回應的一種觀看關係，當我們在觀看一個客體，這個客體也相對著以凝視對應著我們的觀看。觀看與凝視產生相聯繫的關係有賴於主體已經有效地佔據了客體的位置，紀傑克以拉岡的凝視理論來詮釋閱聽人看電影的懷舊情懷邏輯以及看色情片那種感覺移置的關係，他認爲：這種凝視客體(gaze-object)用其最純粹的形式出現在一系列電影中，也將懷舊邏輯帶入自我指涉中<sup>6</sup>；並舉出：詹明信(Jamieson)在他有關後現代主義的有名評論文章《後現代主義，或後資本主義的文化邏輯, 1984: 146》就提到昔日的片斷種種，那些令人懷念的對象會從歷史的脈絡與延續性中抽離出來，並且擺入一種神話的、永恆、無時間消失的當下情境(同前註 6)。

以台灣人與台灣這兩個模糊的主體與客體關係在歷史的時間流中的處境，用拉岡的客體凝視理論來解讀，可以有助於理解那存在的真實面相。

台灣人與台灣到底那個才是主體，那個才是客體，總是令人迷惑。若以閩南語流行音樂是台灣人二戰前、後台灣人的文化書寫主題爲中心思考，那麼書寫者台灣人是主體應該不錯，可是從歷史的角度來看 1960 年代台灣人，也只不過是

---

<sup>5</sup> 參閱 Zizek 《傾斜觀看》2008，頁 185，國立編譯館與桂冠圖書公司合作發行，台北市。

<sup>6</sup> 參閱前註 5，頁 189。

所有歷史時間流中的一小撮微渺的過客，隨著時代的變異而有所變更，而台灣這一塊土地從開天闢地以來一直都存在著，它的土地、位置、幅員、本質只有細微地貌變動(地層擠壓、颱風侵襲、流水切割、人類的環境侵略等)，它經歷了多少族群的遷徙與爭戰，始終無動於衷地存在空氣與地心中間這一個地殼層，台灣這一塊土地才是主體也說得過去。所以台灣與台灣人的關係，用模糊的主體關係形容比較恰當。

因之主體的觀看與客體的凝視，其實是台灣人對台灣之間兩相模糊的凝視(模糊的關係對應出模糊的凝視)，加入時間的定位，當台灣人以疑惑的眼神觀看腳下台灣這一塊土地時，心中不禁要產生許許多多數不清的疑問，為何這一塊土地上的人群要不停地忍受長久的屈辱？來自歷史的移民與殖民交互統治與剝削的處境，好像這一塊土地永遠不屬於這一塊土地上的人，而是交相被外來主權剝奪了自主權力予以買賣與轉讓，沒有一刻有過台灣人自己擁有自己的時刻，這說明了當台灣人觀看台灣這一塊土地時，台灣這一塊土地也以相同的方式凝視台灣人，台灣人的宿命也就是台灣這一塊土地的宿命。而這種認知是基於兩種積極性假設：1.台灣人原本就是這一塊土地的原始住民，與它同生與它同死者、2.凡是住在這一塊土地上的人並矢志與它共生死者。其他凡是基於各種理由聲稱的佔有者、侵略者、托管者、同情者、誘惑者、援助者.....都不能與主體有任何牽連關係，如此構成台灣的主體理論，然而，台灣真的落實了，甚至於建立了它的主體論述了嗎？住在台灣這一塊島嶼上每個聲稱與台灣共生死的台灣人，是否真正在內心中落實了台灣的主體性了呢？還是心中常存殖民想像、移民想像、再殖民想像的意識，這就是台灣(主體)要問台灣人(客體)的核心問題？

就以挪用日本演歌旋律，謝麗燕作詞，郭金發演唱的《懷念的勃露斯(Blues)》來討論它所呈現的模糊意識形態。

心茫茫孤單行著懷念的小路，可愛的伊形影猶原在目前。  
今日來決意離開也是阮運命，希望你不通悲傷不通來怨恨。  
再會啦心愛的人，再會啦心愛的人，哀愁的勃露斯。  
.....

這一首歌歌詞描述出外的年輕人，不敵宿命的安排，無法得到事業有成以及愛情順利，自知勢不由人，離開愛人，獨自心傷。歌詞反映了十足台灣人的典型影像，但旋律卻是來自日本移植自西方音樂的都會演歌；而文字意像如勃露斯(Blues 藍調)、懷念的(Unchained)，創作靈感移植自典型的美國藍調歌曲《懷念的旋律》(Unchained Melody)；另外在節奏的特性上，則是意境鮮明的 Slow Rock 即本論文第三章第五節不斷引述的三連音藍調節奏，它標示出台語歌曲是一種殖民、再殖民的多重殖民文化商品，意境清楚，內容鮮明，而主體性卻十分模糊不堪，60年代台語歌曲就像一部多重彩繪的拼裝車。

1960年代台語流行歌曲的主體性是模糊的，它有關於情傷與情悅、鄉愁主題部份內容，有著相當強烈的份量挪移自日本帝國主義的殖民想像意識；而有關於勞動歌、諷刺歌、滑稽歌、歷史歌、生活宿命課題卻緣自於華人移民血脈。另外整體的台語流行歌曲結構與內涵、思考方法、詞意、音樂元素等又與世界各個國家發展出來的現代潮流嚴重地交互混融(hybridity)，這是近現代台灣人拋不掉的擔子，卻也是長久以來的歷史結構。再從台灣這一塊土地來看，土地也凝視著我們，它五百年來一直處於移民與殖民交互混融的處境，文化更在歷史的高度上俯視著現代人，不管貧窮的庶民、知識階級、高領無產階級、小布爾喬亞階級、附庸風雅的小資產階級、資產億萬的權貴、王公貴族後代以及掛著多樣變臉能力的政客們，宣稱自己是台灣人的各階層，能否捫心自問心中的真實意識為何？我想這也是台灣(主體)凝視著的台灣人(客體)，想要求取的答案。

其次，凝視的意義是甚麼？以結構主義的觀點解釋，凝視是主體自我全面對話，並在對話中映現主體與主體、主體與客體、客體與客體之間的相關性與相對性的影子，巴赫汀把主體的建構看成一種自我與他者的關係——人的主體是在自我與他者的交流、對話過程中，通過對他者的認識和與他者的價值交換而建立起來的(劉康，1995：20)，換句話說，台灣人或台灣的主體性並非只單純地在台灣與台灣人兩者之間互相宣稱就足以構築，而是透過與文化書寫之間顯露的歷史因素、他者(移民與殖民交互淘洗)因素交織起來的事件或進程(反應與實踐)所存在的「共有」、「交流」、「對話」、「共時」中實現。其所有的核心就在言說上，言說是人類語言、文化、行為的基本單元，包涵有主題、意義、言說者、閱聽者、音調等分別對應形式、內容、主體、客體及行為等，五者之間的相互依存關係，這種關係就是「凝視」。台灣在戰爭中面對著文化傳統的裂解、民族精神的模糊、現代化轉型的衝擊、新世紀社會價值觀劇烈轉變等客觀因素以及政治的不確定性、移民與殖民統治者的交替來去、台灣人民的苦難宿命等交織成一種內在與外在的多聲調對話，通過文化的載體——眾聲喧嘩的台語流行歌曲表露出來。

#### 四、權力與抵抗

統治，事實上，是權力的普遍結構。…統治事實，或許只是對權力機制的轉寫，而權力機制又來自於對抗及其結果(這是一個政治結構，它以侵略為基礎)(Foucault, 2010：296)。

研究傅科的主要論述有三大入口，一是倫理學，一是美學與方法和認識論，另一則是權力論。他的倫理學受到尼采《道德系譜學》的啟蒙甚深，他的方法論重心是提出考古學與系譜學影響後現代主義甚大，至於他的權力論則是觀看人類各種存在形式，包括歷史、社會、文化、生活、政治、人際關係、生物學、哲學…



等關係的真實角度。以權力關係來解讀台語流行歌曲內涵，所有的人性鬼魅無所遁形。權力，更準確地說，應該是權力關係，是一種行為對另一種行為的作用(汪安民，Foucault, M. 2010：280)，這是汪安民在傅科〈主體和權力〉論文的前言中對這篇文章主題所作的引述。

權力的根源起於語言，語言是言說的基本元素，權力必需依靠言說來鞏固與正常化階級關係。言說是權力的工具，卻也是拆穿權力假相的關鍵，這是傅科的「權力」理論未說的，在此讓我們將語言與權力的關係，以及語言與言說的關係，還有權力與言說的關係等三個立體思維剖析清楚，便可以還原台語流行歌曲所顯露的殖民帝國與移民母國對人民行使權力的真相。

法國著名的馬克斯主義學者拉法格(Paul Lafargue)在著作《革命前後的法國語言：關於現代資產階級根源的研究》<sup>7</sup>中提出法國大革命(1789~1794)前後，法國人在語言的使用上產生了一主微妙的變化，發表了「突然的語言革命」理論，這一點解釋了語言的歷史變遷向度，一般而言，語言最初的形式在用於人與人(其實也包含生物與生物之間)相互接觸時使用的溝通或傳達的工具，進而因為語言的互動特質，發展為傳達消息或表達思想的中介，原初的語言並無階級性，一直到語言發展成為具有「象徵性」(symbolic)之後，引發了其功能變化，陳原在其著作《語言與社會生活》中對語言的社會化變遷使得語言的基本結構「語彙」三種變化方式，他說：

語言中最活躍的因素——語彙，常常最敏感地反應了社會生活和社會思想變化。社會生活的急驟變革，其中包括社會革命和科學技術革命，往往使語彙發生很多變化。從語彙學的角度來看，這些變化可以歸結為三條，1. 舊的詞死了；2. 新的詞產生了；3. 某些詞的意義改變了——擴大了或縮小了(陳原，2001：5)。

舊的詞死了，新詞誕生以及意義擴大或縮小(指固定化)，這兩個因素反應了語言的意指功能邁向更進一步的象徵性，也因為語言的象徵性功能才有部落時代的語言禁忌(taboo)現象，taboo<sup>8</sup>是人類對自然現象或自然力量不理解時產生的行為規範，例如某些東西或圖象只允許特定人物(如國王、法老、神祇、酋長)使用，不准用於一般用途，某些東西則專屬某種特定階級者(如婦女、兒童、傭人)使用，這種規則也延伸到語言的使用，稱為「語言禁忌」，一方面是受尊敬的語言

<sup>7</sup> Paul Lafargue(1842-1911)“La langue française avant et après la Révolution: Etudes sur origines de la bourgeoisie moderne”.中譯本羅大岡譯，1964，商務印書館，北京市。

<sup>8</sup> taboo 由人類學家庫克(James Cook 1728-1779)探險南太平洋聞名，1777年到東加群島(Tonga)研究東加居民的社會現象所提出的語言特徵，成為後來人類學及社會學領域的法則之一。

只用在受尊敬的對象上；另一方面是受鄙視的語言則只能供不受尊敬者使用，一般人不能隨便接觸，這種社會規範隨著階級的形成而建立，相對的也構成權力與行為實踐關係的描述工具。語言是言說的結構基本分子，言說包含了各種不同語言形態所組成的類型如繪畫、詩歌、文學、雕塑等，流行音樂也是詩歌的現代化型態之一，在台灣流行歌曲的言說中，我們看到它反映出來的各種階級關係所構成的對抗形式。

翻開台語流行歌曲文本，其所呈現的各種面向，全透露著各種形式的權力關係，權力不是名詞，權力是主體的實踐形式，它對不同的相對形式進行抵抗，抵抗形式構成權力的出發點，只有透過抵抗，才能曝現權力關係，確定雙方的位置，傅科舉例說明這些權力要抵抗的是：男人對女人的控制權，父母對孩子的控制權，精神病學家對精神病人的控制權，醫藥對民眾的控制權，政府對生活方式的控制權(Foucault, 2010: 283)等，由此延伸在歷史縱剖、社會為橫剖面的現實環境裏，出現在台語流行歌曲的歌詞中，就有太多權力關易的對應，如男人對女子移情別戀的控訴(悲戀的列車)、女子對男人遺棄的控訴(女神龍)、被拆散的有情人對現實無情的控訴(港都夜雨)、流浪的出外人對都會的控訴(第二個故鄉)、思鄉者對宿命的控訴(黃昏的故鄉)、勞工對資本主義制度的控訴(孤女的願望)、政府審查制度的宰制手法(補破網、悲戀的酒杯)、女性墮落的符號(五月花)、男性淪落的符號(七韜郎的目屎)、愛與死的圖騰(絕唱、愛著愛到死)、教化歌諷刺歌以及勸世歌中的許多警世詞句還有婆媳戰爭(做人的媳婦、尪親某親老婆仔爬車麟)等，無不充斥著表面上的明確權力拉扯關係；至於隱形的權力關係則更令人驚竦，如日本帝國主義對台灣人民的所作所為，所隱藏的國土擴充、殖民資源掠奪、殖民帝國侵略大夢、對人民進行文化類同性的合理化統治麻醉、皇民化政策的規訓(discipline)利誘企圖等，還有國民政府接收後的胡作非為，包括貪瀆、謊言、縱容、壓制、戒嚴等手段，那一樣不是權力慾作祟，而流行歌曲作為文化的言說，就是一種抵抗的形式，它揭露了殖民政府與移民政府與人民之間的相對權力關係，人民也許沒有強大的殺傷力武器來進行熱(hot)對抗，但是他們以言說、以軟性的記錄進行冷(cool)抗爭，權力關係要落實必需奠基於自願性的平衡，短暫的享有或掌握不公不義的權力關係(暴力手段)，終會嚐到權力(暴力手段)的反撲。

對於暴力與權力的關係，傅科認為：

暴力也許是權力的原初形式，永恆秘密和最後手段。一旦迫使它撕開面具，露出真身，它的真正本質最終會曝露出來…，暴力關係針對身體或者物發生作用，它強迫、壓制、毀滅、破壞、關閉一切可能性，它的對立面只能是被動的，一旦遭遇抵抗，除了全力以赴地將對手毀滅之外別無選擇(Foucault, 2010: 291)。

借用歷史的明鏡，多少帝國、王朝、氏族、集團在權力鬥爭中崛起，又在權

力中飛灰煙滅，權力的施展能導致預期的成果，也能讓死者堆積如山，它是張牙舞爪的暴力，它跟刺激、煽動、引誘、脅迫脫不了關連，以達到引導(conduct)或操縱(operate)的目的，對於日本帝國主義對台灣的權力操控模式之因果，傅科有一句話說中了：

權力關係和拒絕屈從的自由不能分離開來，權力的關鍵問題不是自願奴役，權力關係的核心，而且不斷地刺激這權力關係的，是抵抗的意志和不妥協的自由……。與其說是它使的雙方兩敗俱傷的面對面對峙，不如說它是永恆的挑釁(Foucault, 2010：292)。

權力關係深植於社會關係中，傅科斷言，不只在社會關係中，甚至於全宇宙的物理基礎上，因為能量強弱以及質量不滅定律都可以解釋所有存在的物與物相對關係中都有權力關係存在，它構成了宇宙萬事萬物在劫難逃的宿命。在台語流行歌曲的文本中，有關於權力與抵抗的形式通常以隱性的方式，潛藏在字裏行間，表面上並無高聲的呼號或強勢的口號來正面衝撞，但是隱形中那一弱勢的力量卻絲毫不曾消失過，它化為沉默的文本，等待時機突破權力的防禦缺口，再分分合合匯集成一股力量展現出來。

## 五、現代文明的衝擊

資本主義與殖民帝國藉著工業生產社會發展起來的所謂現代「文明」潮流，對台灣 20 世紀初的處境是否有似曾相識的感覺？20 世紀初台灣正處於日本非典型帝國主義的殖民統治，少數台灣社會精英階層大多數為地主、祖先經商致富仕紳、極少數赤手掙天下的讀書人等所組成，為了保有其特殊的權力不得不與殖民主階層打交道以及接受工業文明社會的意識之外，絕大多數的平民百姓則全然生活在農業社會領域中，簡陋的生產能力，樸實的生活條件，單純的自給自主經濟形態，貧困、宿命、低調、腳踏實地是他們的生存信念，也許日本殖民主國為了鞏固台灣作為其侵略東南亞及南洋和中國的跳板，刻意引進關鍵性的資本主義生產機制，但也僅僅為其統治階層及附庸者獲得益處，對整個愚癡而龐大的低層台灣社會並無多大影響，然而戰後突然之間，短短的二十年工業起飛，經濟追趕現代化的道路，急速的工業化與現代化，讓台灣經濟在不到半世紀卻完成歐洲三百年的資本主義現代化進程，這樣暴烈的現代化衝擊，不可謂毫無任何影響，而呈現在眼前的台語流行音樂言說中所透露的困頓、驚愕、苦痛、疑懼、鮮血的教訓、憂愁等庶民的生活災難，不正以多重的賦格(fugue)曲對位與變奏方式在民間到處喧嘩著？

於是我們從歌曲的旋律中聽到人民生活的苦悶，生存意志的宿命與無望，古老的倫理信念瀕臨瓦解，對社會多樣結構所造成的各種活生生的現實劇盡情嘲諷，對都市化的生活產生的諸種價值觀移位，造成疑懼與悲憤如虛偽的愛情、都

會夢幻破滅、離散情懷盈溢、遷徙流離的絕望等，都是現代都會共有的特質。

在情傷的眾多歌曲中，許多歌曲的內容也都是在形容年輕男女因為遠赴異鄉工作，而兩地分離，現實生活成為愛情悲劇不可逆的鐵律，如以港都為背景借喻傷心離別的情緒的《港都夜雨》幽幽然地吟唱著：

海風冷冷吹痛胸前漂浪的旅行，為著女性費了半生海面做家庭。  
我的心情，為你犧牲，你那沒分明。啊……茫茫前程，港都夜霧那未停。

充分映現戰後台灣社會音樂的發展，由於都會興起，原鄉與都會的生活斷裂，市場形成、工業時代在民間落實、都會愈形茁壯、以港都象徵陸地與海洋的界限更強化、牽徙流離的象徵等符號明顯。還有台灣本島內的長程交通工具依靠環島鐵路以及東、西兩大幹線，縱貫公路以及縱貫鐵路是唯二的遠距交通動脈，以夜快車作為背景的爱情傷痛主題流行歌曲更易賺人熱淚。如方瑞娥唱紅的《悲戀的公路》：

放棄著心愛的人，一時心茫茫。車前燈照著街路，夜雨燭車窗。  
一切的戀情，永遠是無望，何必來再想加添苦痛，啊！  
暗暝的，暗暝的公路，送阮要離開。

其次在情悅的範疇中，20世紀1960年代台灣正值輕工業起飛的年代，多數年青少男少女小學畢業或初中畢業後便進入職場工作，都會區聚集效應形成典型的台灣社會現象，大量農村人口移向大量工作需求的中小企業區去供應勞力，換取獨立的生活，團體工作生活的「群性」與個人獨處時的「孤絕」感則更加強烈地衍生出來，在群眾聚集的地方更能突顯人的孤獨，尤其現實的工業社會中更是明顯，如文夏唱紅的《黃昏城》：

城悶悶 燈火照黃昏 雙雙對對娘伴君  
孤阮一人悶悶的休睏 啊 黃昏引動阮青春。

在眾多的流行歌曲曲目中，感人至深的鄉愁主題裏，以原本在高度經濟成長的環境下，離鄉背景出外來到大都會中發展事業的年青人為主角，生活在花紅柳綠、笙歌處處的塵市中，有感於幸福滋味以及發奮努力以自勵，或是悲嘆有志難伸，自怨自哀、顧影自憐藉著對故鄉戀人以及親人的思念抒發內心的哀怨情緒，這些歌曲的背景更離不開資本主義時代都會文明所造成的生活轉型特徵，庶民面對工作與人生相互交纏的衝擊衍發出來的悲歌主題。尤其是「都會漫遊者」的符號象徵戰後台灣都會與原鄉斷裂下的社會不可避免的複製與演出，台語流行歌曲中出外人自喻為吉普賽人類喻班雅明的「波希米亞」意識的歌曲如《流浪的吉普賽姑娘》哀哀地唱著：

隨風吹來吹去，流浪來生活，阮就是吉普賽，吉普賽的姑娘。  
今夜只剩一暝，就要離開的都市，姑望火爐的火，燒起來！燒起來！

啊——，將滿柔情的，情火燒起來。

歌詞中意象深刻的書寫著離開家鄉一站過一站的到處漂泊，居無定所，雖然懷抱著熱情的青春之火，但是擠身在異鄉被標誌著異鄉人的標籤。在在顯示出機械文明挾帶著資本主義崛起，20世紀初是一場歷史、宗教、文化、社會的浩劫，這個大災難起自於19世紀工業革命與啟蒙主義持續發酵造成古典時代所建構出來的一套法則完全崩潰；而新的時代卻沒有為社會帶來新的法則，唯物主義觀念及其科學的推波助瀾很快地在生產、階級對立、宗教本位、社會理念上粉碎既有的平衡，物質與精神進展的差距拉大，這些開發行動甚而取代自然的力量，顯現易開罐式的文明與自然兩相背道而馳。

從台灣移民源流漢人的文化觀點來看戰後，開始時台灣政治、社會雖然經過一段時間的煎熬與適應期，時代進入80年代後，相繼解嚴和開放政策，促使整個社會領域躍入富裕和自由、民主境界，雖然一路走得跌跌撞撞，卻也為人民的生活、生存與生命帶來光燦的年代，正如劉康引用申小龍《中國文化語言學》的一段話剖析：

一八四零年代到今天這近兩百年間，中國所經歷過的文化與社會的轉型，仍在持續發展，尚未告一段落。這個時代的漢語，真正進入了一個眾聲喧嘩的時代，一個融匯了各時代、各傳統、各國文化的封富多彩、輝煌燦爛的時代(劉康，1995：227)。

與中國大陸相較之下，台灣的文化經歷的移民與殖民融混與轉型更甚，且在文化大革命後台灣的「中國文化復興運動」致力於保存固有的語言傳統，無論在在維護儒家精神文化遺產上，或是大力吸取西方民主與文明的精萃上，台灣的速度和成就都遠比移民母國要來得超前，而台語流行歌曲所涵蘊的「眾聲喧嘩」面貌則又是大陸那邊所沒有的。

## 六、堅固的倫理基石

倫理一向就是社會制衡個人行為規範的法則，古今中外所有哲者聖賢都留下許多論述，作為每個民族、社會、國家、甚至於世界文化平衡運作的基礎。倫理也是社會與社會之間維持互動的基本共識，用在世界每個基本單位「個人」與社會之間的「日常生活」上，倫理也就是全體人類同時也是每一個人日常生活中實際運作的道理，其中涉及生命的價值觀、生存的法則與生活行為制約。從歷史的觀點來看現代社會轉變，Steven Seidman 在論文〈實質的論爭：道德秩序與社會危機——透視現代文化〉中說道：

現存的一些能夠賦與個人或群體生活秩序、身份認同和價值觀的象徵架構，已無法涵蓋正在興起的體制秩序和權威現代結構。當時許多人迫切地感到需要以一套超越基督教的語言，來創新的認知現實模式、規範道德的詞彙、以及表達象

徵意義的方法(Seidman, 1997: 279)。

啓蒙主義引發的工業革命促成現代社會轉型，現代化的衝擊致使舊有的道德觀逐漸失去其強烈的日常生活規範能力，尤其是引領目前世界潮流前進的西方傳統道德理念的基督教教義更日漸潰散，終至被尼采宣佈「上帝已死」，在這樣社會危機中，新的世俗分析理性(a secular analytic reason<sup>9</sup>)構成所謂「現代人文科學」的基礎概念，這種重新建構運動是一切從新的人文主義角度去詮釋人類的本質、新的社會體制和新的歷史觀，楊棄舊有的從統治西方世界近兩千年的基督教教義，重新塑造「後傳統秩序」(post-traditional order<sup>10</sup>)，人文科學關注的核心是建立一個現代性的倫理精神，以取代或彌補崩場的西方基督教倫理精神。

尼采在著作《上帝之死》(Der Antichrist)中談到「實證的宗教 —— 佛教」這一章認為：

佛教是歷史上唯一真正實證的宗教。這一點甚至可以運用到知識論(一種嚴格的現象主義)；它不再說「與罪惡抗爭」，而適當的尊重現實，只說「與痛苦抗爭」。由於佛教遠離那些道德概念的自欺，所以佛教遠與基督教不同。用我的話來說，它立於善惡之外(Nietzsche, 1969: 66)。

基督教之所以在立教兩千年後被西方知識份子所唾棄，是因為它定於一尊的權力觀念在教會裏被落實，導致於有近一千年間的黑暗統治歷史紀錄，權力觀的鞏固者會以「和諧」來作為壓制「自由」的藉口，正常化神職人員的無上地位，當權力過當行使之際，也就損害了「實證」的真確性，因此基督教過度神聖化行使神權的威勢，不惜以神之名覆蓋真理，甚至於灌輸無知的庶民「神就是真理」，它的一套沿用千年的無上經典來齊一百姓的行為，它用仇恨來反對仇恨(以仇止仇)，尼采讚揚佛教的精神：他(指佛教)既不規定令人慰藉的觀念，也不規定令人愉快的觀念，他發明一種脫離一切他人的方法，他視善良和慈悲為促進健康的。…他的教義反對的是仇恨、憎惡、怨懟的感情(以仇止仇 —— 這是整個佛教令人動心的餘味)(Nietzsche, 1969: 67)。

東方人，當然也包括台灣人的習俗除了日常所崇尚的民俗神崇拜之外，佛教

---

<sup>9</sup> 世俗分析理性 a secular analytic reason 請參閱 Steven Seidman 〈實質的論爭：道德秩序與社會危機 —— 透視現代文化〉《文化與社會》1997，頁 279 立緒文化事業有限公司，台北市。

<sup>10</sup> 參閱貝克(Ernest Becker)《罪惡之結構》(The Structure of Evil)(New York: Free P, 1968)；傅科(Michel Foucault)《事物之秩序》(The Order of Things)(New York: Vintages Books, 1973)；Steven Seidman《自由主義與歐洲社會理論之起源》(Liberalism and the Origins of European Social Theory)(Berkley: U of California P, 1983)；本句引用自 Steven Seidman 〈實質的論爭：道德秩序與社會危機 —— 透視現代文化〉《文化與社會》1997，頁 280，立緒文化事業有限公司，台北市。

一向是生活上的慰藉宗教，佛教深奧的教義並沒有很普遍地深入到庶民教育裏，但卻能簡單化後成為日常生活行為上的準繩，在 1960 年代台語流行歌曲中所流露的固有倫理道德傳統，根深蒂固，一點都沒有變質。比如祖宗的生活訓戒隨時活在人民的集體潛意識裏，在許多諺語、弟子規、格言裏這些傳統觀念隨時活躍在鄉土歌謠上，其中最具教化特色的民歌，不但累積了四百年以上的社會風範，更借寓中原兩千年以上的歷史典故，來作為社會生活的規範，中國歷史故事、勸世、勸孝、勸化(佛)、戒賭、戒酒色、戒毒等七種民間歌仔，在故事中將歷史忠孝節義的內容像鏡子一般，照映出四維八德的古訓，以為生活行為之戒。至於尖酸、刻薄的語言來嘲諷別人，相對地也藉此自我嘲弄一番的諷刺歌，更具有規範社會道德的功效。典型的歌曲《老糊塗想子歌》：

做些好事鋪橋甲造路，明年正月初，包你有子通好抱。

新年頭，打鑼鼓，請觀音，拜媽祖，希望觀音佛祖來照顧。

如《社會百態》歌：

兄弟著愛是相尊敬喔，提攜合作是如手足喔。

有緣才會做尪某喔，相親新愛相照顧喔，不通外頭娶查某，家庭不時起風波。

子母子也是至親喔，有孝父母是才應當。

做人著愛來有端正喔，半暝叫門是心袂驚。

如《土公仔扛轎夫》歌：

做人無通想私偏，咱住世間無幾年。人若要死目一啞，萬事甲人免相爭。

著愛有道才得財，做事不通亂亂來。如《勸世歌》：

勸恁做人著打拼，虎死留皮啊，人留名吓。鳥為食亡啊，人為財呀的。

忠字做人啊，有卡長吓。榮華富貴不好想總是命運免憂愁來啊嚟。

這些聲音都源於千年以來的傳統堅定不移的古老倫理信念，融合儒、釋、道三家思想體系，代表東方哲學澈底地利用精神層面為世人建立了一套形而上超越生命實存哲學，以直觀來觀察人的存在，這種直接面對人活於世所必須經歷的生存的苦難，沒有任何人可以倖免，只要能夠放下屠刀，澈然大悟，便可成佛得到解脫，人要學著去看芸芸眾生在人間熙熙攘攘，用慈悲的角度來為善以維持社會安和樂利，小老百姓但求子孫綿延，但求鄰里尊重；地位不求崇高，但求不落人後；權位受人仰望，遠不如金錢來得實惠，因之新年貼春聯時，到處可以看到「財、子、壽」居首，米缸常滿，六畜興旺，風調雨順，國泰民安。這些特質代表華人的生存哲學，也是東方人安貧樂道的主要倫理思想精華。

戰後 20 年間台灣進入文化、政治、經濟、社會轉型甬道，接受文明衝擊、經濟洗禮、政治民主與開放循序漸進、文化執著等變革，傳承自華夏族裔核心道統所維繫的文化根基，更在外來文化不斷交替穿刺下，固有的倫理精神受到西方個人主義以及資本主義物化觀交相裂解，部份價值觀的確被利益至上主義摧毀，

不過漢人數千年以來奔騰在血脈中的仁、義、禮、智、信以及孝、悌、忠、勇、慈悲、博愛等倫理精髓依然佔據著歷史與文化綿延的主導位置，台語流行歌曲雖然有大半以上沉浸在愛情遊戲的拉鋸中，做人的道理仍然是一道中流砥柱，一代又一代地濡沫著台灣人涓滴血脈裏永不止息的集體生活信念。

## 七、生存的憂懼觀

尼采在《道德系譜學》中提到活著的種族與先人之間的「施」與「受」、「義務」與「償付」的關係，整段文章繁贅，筆者基於不失原意的原則簡寫如下：早期的社會深信他們的延續，是為先祖的犧牲和成就所保證，犧牲和成就需要償付才會得到祖先不停的庇佑，祭品、儀式、神龕、習俗等成為一種償付的方法。是否真如此呢？不安與疑慮造就「救贖」行為對應先祖力量的恐懼。這就是神祇出現的方式，出於恐懼，同時也出於尊敬(Nietzsche, 2003: 82)。

從人類學的角度解讀，西方人對祖先或眾神的恐懼，其實是對族群綿延的宿命無法預知而產生的憂懼；就個人立場，是對自身前瞻以及子孫福祚之興衰起落無望愧對列祖列宗所產生的憂懼；基督教藉上帝之名掌握一切信仰權力，移轉了文藝復興之前歐洲人心靈對自然的敬畏，一旦上帝死亡<sup>11</sup>，便陷入 20 世紀初虛無主義充斥的 20 世紀初。

東方人的思想體系並不否定生命存在所必需馱負的苦難，重點在東方人不曾創造一個獨攬權力的偶像來替人類背負這個罪孽，而要人們直接面對苦難，東方人並未將苦難歸咎於「罪」，這是東、西哲學的差異點。佛教提出「無常」來解釋生命的眾相，人的生命應該順應一切變動不已的自然法則而行，人是自然物之一，企圖否定自然徒勞無功，只有否定自己的慾望才能正視自然法則，所以佛教經典創出「一切皆空」的觀念，勸人去私慾，滅掉人生苦，則能歸成正果。道教也吸收了這個空無觀創出「無我」的「虛寂無上」理念。這些觀點根植於心靈深處，與道德態度相輔相成，產生出平等的實踐性<sup>12</sup>，因之東方人將憂懼化解為人的煩惱，在於東方人敬天地畏鬼神的民俗崇拜，神鬼的存在仍然依循著「因果論」在人間運作，因果論較有效地統整了世間為善去惡之戒律，只要行為端正，問心無愧即毋須憂慮自然律的懲罰，東方人的社會思想理念要人們直接面對自己的內心，正視外在的痛苦、煩惱、孤獨、絕望、情慾、熱情(就是佛家所謂的「色」)，

---

<sup>11</sup> 20 世紀初尼采宣佈上帝死亡，杜斯妥有夫斯基以小說來為自己的悲慘境域發聲，兩人都激憤地撕開人類偽裝和道德假面具，德、俄的極權主義為人類帶來最大不幸和痛苦(Nietzsche, 1969, 頁 15)，沙特、卡夫卡、卡繆等相繼發表理論，一時形成「存在主義」澎湃思潮。

<sup>12</sup> 請參閱副島正光《釋迦：其人與其思想》，1976，頁 130，李映荻譯，牧童出版社，台北市。



是眾生苦的來源，經由「集」、「滅」可到達「極樂」之彼岸，東方人深信的「極樂世界」就是西方人的「永生」之境，只是獲得方法不同而已。

台語流行歌曲中所涵蘊的憂懼，有濃厚的釋、佛、道家色彩，下列數項歌詞都是西方人的思考所欠缺的特徵。如文夏演唱《悲戀的酒杯》：

帶著酒氣暝日迭迭紅，目的不是貪著燒酒香。看破世情一切像眠夢，  
哎呦！哎呦！第一悽慘失戀人。

對於情苦的寫照，總歸一句話的反思就是「看破世情一切像眠夢」，來自《佛說轉法輪經》中的要點，副導正光解讀：世間有生老苦、病苦、愛悲惱苦、怨憎會苦，所愛別苦，求不得苦。其原因一言以蔽之，是慾愛、色愛、不色之愛、不離貪熹(副島正光，1976：117)。

郭金發演唱的《七韜郎的目屎》：

無情的現實人生，呼人心頭冷。江湖兄弟刀槍來做路，賭命過日子。  
氣魄來論英雄，冤冤來相報。

「因果律」的精神在許多歌曲中，毫無掩飾地直陳出來，黑暗的江湖生涯並不是堂堂正正人生應走的道路，這個地獄般的領域唯利是圖，為錢賭生命，為愛走天涯的故事隨時上演，艱險的路途終歸是一條很難扭轉的不歸路，尤其是好勇鬥狠的男性，為了要在黑道中建立名號與地盤，隨時都有丟失性命的結局，對於道德戒律的違背必然會有苦果出現，不是不報只是時候未到，人間最常使用的歇後語，卻真實地反映道德論與罪惡之間的緊密關係。

如台灣民謠《勸世了解歌》：

想真做人若人客，轉去財產別人的。做人不可賢炳變，住在世間無幾年，人若要死目一爾，萬事免尬人相爭。

又如石橋演唱的《土公仔扛轎夫》

做人無通想私偏，咱住世間無幾年。人若要死目一啞，萬事甲人免相爭。  
心肝一人想一款，海是尚深天尚高。富貴艱苦免怨嘆，莫非這是前世媠。

個人死亡是生命無可扭轉的歸宿，但對於享受到青春年華百樣美好的個人而言，卻是生存必得面對的苦楚，即便英雄豪傑、法老帝王也無一倖免，佛教稱死為入大海、入空中，歸於虛寂，道家稱死為「大歸」，因此做人無須萬項都計較，人無千日好，花無百日紅，存活於世間一生一世，屈指可算，不如放開胸懷，也許還可過得快樂。

如經典歌曲《勸世歌》：

勸恁做人著端正，惡毒害人啊，仙不通吓。講甲人生囉著愛想哩。  
忠字做人啊，有卡長吓。榮華富貴不好想總是命運免憂愁來啊嚟。

台灣經典的勸世歌謠，內容洋溢著濃厚的華人生命觀，台灣移民從華人傳統儒、釋、道家精神深植於集體潛意識中的應對生存苦難的方式，神秘而無從捉摸，只有生時行善為死後的世界累積陰德，淺顯而普遍流傳於庶民大眾的心裡，普存於天地中的善性，人心中靈明的自覺，寂然不動的本體，人生的真境中。

如黃國隆作曲《青蚵仔嫂》：

生做美醜是免怨嘆，人講歹尪仔喂是吃抹空。  
運命好歹是無計較，若有認真仔喂是會出頭。

東方人的傳統宿命觀，注重一款人一款命，保有最基本的務實、自愛、勤儉、知足的美德，可以永保生活無憂，生存無慮，好高騖遠的人，無法腳踏實地為自己的前途努力，崇尚虛華，在爾虞我詐的花花世界裏很容易迷失而一失足成千古恨，徒增苦痛與煩惱。

總而言之，東方人的生存憂懼與西方人一樣存在的，但由傳統社會發展出來的安份守己意識，促使生存在苦難中的庶民懂得在困頓中尋找簡單的自我定位，孜孜不倦地盡到一份整體中個人應盡的義務，這種思想來自存在的反省，把人存在意義的探索結果與人存在的反省結果推及於他人，讓人正視自身的苦難，不怨天尤人，亦即引導眾人能夠自觀身，觀他人身；自觀痛癢，觀它人痛癢；。自觀意，觀他人意；自觀法，觀他人法<sup>13</sup>而自然生推己及人的慈悲心，從中得到啓發達到無我的主張，讓社會平穩運作。

---

<sup>13</sup> 請參閱副島正光《釋迦：其人與其思想》，1976，頁 132，李映荻譯，牧童出版社，台北市。

## 第二節 本研究的省思

審視台灣五百年來的政經變化，不能避免地會碰觸到權力行使在社會中扮演的許多善、惡、榮、替的樣相；觀察台灣大多數普羅大眾的生活面貌，雖然呈現出多樣的變化，一方面基於殖民與移民政權的交替統治，不同文化在這一塊土地上衝突與磨合，在細碎的地方不免影響到表面的生活風貌，作為文化發聲的各種語言活動也在連綿不斷的時空中眾聲喧嘩著；不過，身為漢人血脈傳承的精神、宗教、人文、宿命觀等傳統，卻是外來強烈的殖民文化及權力無法撼動分毫。

第二次世界大戰後，殖民帝國日本在東亞肆虐了近半世紀終於嚙下最後一口殘喘宣佈無條件投降，台灣並非如表面所見回歸到移民祖國的懷抱，蔣介石政權在中國大陸兵敗如山倒挾帶那一部憲法及一群道統，遷都台北遂行恐共、懼共的威權統治，又讓台灣這一塊土地上的人民承受另一個精神與信心的重壓，戰後 20 年間，台灣社會裡潛藏於內的大眾聲音，必然經由轉換與變形以另一種形式發出來，正如最直接、最新穎的流行音樂在生活中喧嘩，乍聽之下只是各種人民日常的聲息，再經過邏輯思考方法予以歸類、分析、探索、對照、微細跡證之搜尋等研究下，對照時代的脈博和潛在社會意識的切面穿刺，有如將一塊歷史壓成扁平後，去掉時間因素，讓所有氣官以及血肉模糊的殘物碎片，全體放置在玻片壓平的顯微鏡下放大觀看，沒有任何曾經發生過的真實事物可以隱形，一切都清清楚楚地展現在眼前。

今天台灣社會已然經過一甲子的自我惕厲與奮發圖強，在政治、經濟、思想、社會發展形式上，幾可與世界各已開發國家相比擬而毫不遜色，然而台灣的意識主體性卻仍然處於模糊不清的處境，主體性愈模糊，受強權宰制的機率就愈大，環視於周圍的幾個強權如美國、英國、法國、日本、中國莫不虎視眈眈，企圖要全力掌握這一塊亞太戰略中心大肥羊，不幸的是內部人民卻也短視、愚昧地隨著強權的風向起舞，兀自貪圖眼前的利益而自我鬩牆，意識形態偏差、發出來的社會論述也就千瘡百孔、破洞百出；更殘酷的是各有一批盲目追隨者聞風披靡，政治舞台上充斥著擁兵自重的政客，各執一方，為傳播螢幕增添了許多繽紛錯亂的劇碼，這些劇碼背後映現的真實，自古至今每個時代大同小異，歷史是一面多層次的鏡子，人們的眼睛只會看到他們想看的層次，瘖啞癡聾的表象總是堆積一層厚厚的污塵覆蓋著真實。

戰後台語歌曲是台灣典型的大眾社會文本，它誕生在一個眾聲喧嘩的時代，那是個殖民與移民意識交替的間隙，也是個現代化都會文明衝擊的空間，更是個族群想像真實與虛偽交織的地帶。藉由它的聲息，可以感受到台灣沉默大眾的生活書寫，這些書寫反映了堅固的倫理傳統，在意識形態遲疑不定中飄搖，在權力

與利益交叉對抗中中流砥柱，在貪婪與腐化的個體慾望摧殘下矗立如山，這是冥冥之中支配著台灣人終極走向的一道不可抵擋的力量，它看不見、摸不到、無法感知，卻存在最寬廣、最厚實的大眾文化主體凝視裡。

本研究論述主體借助一個二分假設，以台語歌曲所呈現的大眾文化聲音中析出「殖民想象」與「後殖民書寫」作為不同視觸角度相互對照，讓台語流行歌曲內容清晰地展現出早先的移民與殖民兩極化意識特點，再分別對應文本內容厚描產生共鳴並互相詮釋，以兩極意識切入，也從兩極意識析出，形成本論文七項文化主體性的特質，也是台灣人與台灣這一塊歷劫不斷的水乳之鄉永遠無法擺脫的宿命，台灣人與台灣這一塊土地若能進行互為主體或互為客體的凝視與反思，應該不難在各種層次的主題裡種下一些明析的答案，為爾後子子孫孫們造無邊之福祇。



### 第三節 本研究的貢獻

#### 一、多元論點分析之可行性

本研究就一般既有的歷史學方法進行論述之外，還試圖脫開其侷限，朝向更寬闊的現代主義考古學方法以及後現代主義系譜學方法去探索，在 18 世紀工業革命掀起的一連串時代變遷引發的諸種社會、經濟、政治、族群、意識等劇烈變化背景中，以台灣流行歌曲文本作為分析對象，探討多元化論點分析之可行性，結果發現，在整個世界受到科技發展之國際化言說趨勢中，西方理論與東方理論所探討的內容基於人同此心，心同此理的法則下，雖然有某些意識型態上的差異，但是經由類比與通性原理，其中契合之處，是可以方法予以歸納的。

#### 二、首次以台語流行歌曲為文本行後現代考古學及系譜學觀點分析

以台語流行歌曲為文本的後殖民分析當前有幾位學者提出，不過以現代及後現代考古學及系譜學的觀點進行多層次的論述，本研究首次嘗試，並印證了俄國學者巴赫汀所提出的「眾聲喧嘩」理論，若以眾聲喧嘩主題來說，台語流行歌曲言說本身的多元混融性、音樂性、內容多樣性、背景的文化交替轉型複雜性，比巴赫汀的「杜斯妥也夫斯基」的小說作品文本之言說單純性更具代表性。

#### 三、漢人文化與西方文化理論互補交融的可行性探討

西方文化與東方文化一向是井水不犯河水，但是基於人類主體生活的苦難、生存的法則及生命的價值論述，其最原始的共通性，其實並存於東、西方理論的核心裏，只是因為思維的角度、傳統的方向、地理及歷史發展的差異等因素形成岔岔的兩道路線，不過仍然有許多思考相彌合之處，比如倫理學(ethics)、美學(esthetics)以及許多邏輯觀等不乏定位相銜接或相彌合的共通性，尤其是身為本土研究者企圖要用本土的文本進行西方理論及方法論的探索分析，必然脫不開東方理論上的辯證與比較，因此深入東西兩方的理論後，檢討漢人文化與西方文化互補與交融的可行性，應該與研究的深入性成正比。

#### 四、打開國際化與本土化融匯貫通的未來前景

在當今傳播工具相當發達的時代，知識與智慧流通那一道門檻早就已經被移除(deleted)盡淨，但是在學術界上，個別研究東、西方理論的學者卻仍然無法摒棄兩方的差距，各自在自己的天地間漫步，尤其是東方具有高深漢學造詣的理論家更無法接受西方新式的辯證法，如後現代主義的多元理論，本研究儘量混合東方固有傳統理論作為與西方理論互相類比的方式，來詮釋台語流行歌曲文本，相

對地用純西方理論擾舌蹶牙的強硬置入下，顯得流暢得多，因此打開國際化與本土化的文化研究，東西雙方融匯貫通有樂觀的可行性。



## 第四節 研究的限制與後續研究建議

### 一、外有強鄰，內有意識形態之爭，主體模糊立論難以標定

台灣目前尚未全然踏進成熟的後殖民論述時代，由於宿命性的地理、政治、經濟位置被置放於美國、日本、中國三個政治、殖民想像意識、經濟、列強的挾持與對峙間，外部情勢複雜，內部又由於殖民後日本帝國主義遺緒、美國東亞扇形島鍊軍事防禦戰略、中國固有民族自尊等因素操作下的統、獨路線政治鬥爭。台灣人民知識與智慧程度尚未成熟，且夾雜於殖民、移民意識型態與跨國企業利益分配的夾縫裏動彈不得，在論述的立場上仍然無法有明確的定位，不能無所顧忌地暢所欲言，是研究時意識形態上的一個侷限。

### 二、音樂學的空間限縮

本研究試圖以多面的觀點來詮釋台語流行歌曲文本，在文化、政治、經濟轉型期背景下所呈現的「眾聲喧嘩」現象，雖然加進音樂學的探討，以彌補一般研究者在音樂理論上欠缺理解而避開討論的空隙，不過因為文本的討論範圍原就寬闊，因此限縮了音樂學方面的探討，無法盡興地發揮，以避免失去主題與方向，這是一個小小的侷限，將來期盼能有機會對純粹音樂學學理方面來作專題探討，也借此提供先進學者以及才俊們作為研究的參考。

### 三、建立流行音樂操作面理論的未來性

本研究除了于 1960 年代台語流行歌曲進行厚描之外，還加入考古學概念的縱深性精神分析理論剖析，以及系譜學觀點的橫斷面探索，立論來源寬闊，為達細描和清楚詮釋，因此敘述未免顯得冗長。其次專注在殖民及移民文化研究主題上，對於其他相關的生產面、製作面、行銷面、錄音科技的發展面、歌星特質上的細微階段性的區別與分類等流行音樂操作面剖析遂成為漏網之魚，寄望於未來研究者關注的地方。

### 四、台灣流行音樂還有更寬廣的文本等待探索

同時同地在台灣的流行音樂，還有國語流行歌曲以及戰後來自另一夥殖民帝國的「熱門音樂」分別盤據著台灣三大世代市場(本土殖民世代、新移民世代以及戰後嬰兒潮世代)，與台語流行音樂血脈交融地並存著，其中仍然有很大的交集展現在彼此旋律互相挪移、取用、借屍還魂上，如國語歌台唱，台語歌國唱、國語歌洋唱，洋歌國唱等，才真正呈現龐駁的「眾聲喧嘩」現象，因為篇幅的關

係，本研究暫時無法列入敘述，頗有遺珠之憾。

## 五、期待更獨到的後續研究

正如劉康在巴赫汀的《對話與喧聲》中一而再，再而三地提示，眾聲喧嘩的理論對於中國大陸、台灣及香港可能產生的研究啓示，值得本土學者思索。台灣還有許多美術、文學、音樂(特別是大眾音樂)、舞蹈等文本，有待諸先賢、才俊們來開拓這一扇門扉。本研究借此機會很不成熟地當作一塊踏腳磚，期望引進更多學者們朝向此方向前進。





# 參考文獻

## 中文論文部份

- 于靜文(1995)，〈歌曲與時代——台灣訊息歌曲之研究〉，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 王振寰(2003)，〈台灣社會的社會學意義〉《台灣社會》，王振寰編，巨流圖書公司，台北市。
- 王熙元(1978)，〈王陽明的學術思想〉《中國歷代思想家十三：陳獻章、王守仁、李贄》，台灣商務印書館出版，台北市。
- 王守昌(1993)，〈克爾凱郭爾〉(台灣譯齊克果)，《中國大百科》〈哲學(上)〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。
- 朱元鴻(2003)，〈台灣現代性與後現代性〉，《台灣社會》王振寰主編，巨流圖書公司，台北市。
- 李月德(1970)，〈我讀《斷了左觸角的蟑螂》〉(張惠信著)，現代潮出版社出版，水牛出版社總經銷，台北市。
- 李堅(1992)，《中國大百科》〈戲劇〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。
- 李廷先(1992)，《中國大百科》〈中國文學 I〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。
- 汪賢度(1992)，《中國大百科》〈中國文學 II〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。
- 吳國禎(2005)，〈論台語歌曲反殖民精神〉，私立靜宜大學中國文學系碩士班，碩士論文。
- 張奎良(1993)，《中國大百科》〈哲學 II〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。
- 汪蠡定(1990)年 10 月號：82，《傳記文學》1990 年 10 月號第 57 卷第 4 期。傳記文學雜誌社，台北市。
- 呂萬和(1992)，《中國大百科》〈外國歷史 II〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。
- 許婉婷(2009)，〈50 年代女作家的異鄉書寫——林海音、徐鍾珮、鍾梅音、張漱函與艾雯〉，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文。
- 夏鑄九(2008)，〈殖民的現代性營造：重寫日本殖民時期台灣建築與城市歷史〉《流動與根著：台社都市與區域讀本》，唐山出版社發行，台北市。
- 莊永明(1993)，〈台灣歌謠追想曲〉，《傳唱台灣：古早的歌聲，永遠的情》，同名 LD 專輯內附說明書，時報週刊有限公司、惠聚雷射有限公司出版，台北市。
- 簡文秀(1995)，〈台灣歌謠的探討與展望〉，《鄉土音樂》台北教師研習中心叢書〈87〉，台北教師研習中心發行，台北市。
- 黃裕元(2000)，〈戰後台語流行歌曲的發展 1945~1971〉，國立中央大學歷史研究

所碩士論文。

賀聖鼐(1978)，〈中國印刷術沿革史略〉《中國科技文明論集》，郭正昭等編，牧童出版社出版，台北市。

陳培豐(2008)，〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《台灣史研究》第十五卷第二期，2008年6月號，中央研究院臺灣史研究所。

劉寧(1992)，《中國大百科》〈外國文學 II〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。

蔡淵潔(1986)，〈清代台灣的移墾社會〉，瞿海源、章英華主編《台灣社會與文化變遷》(上冊)。中央研究院民族學研究所，台北市。

顧偉銘(1992)，《中國大百科》〈哲學 I〉，錦繡出版事業股份有限公司，台北市。

鍾肇政(1985)，〈戰鼓聲中的歌者——簡介龍瑛宗其人及其作品〉，龍瑛宗(1985)《懸崖》序，蘭亭出版社出版，台北市。



## 中文著作部份

- 朱敬先(1982)，《兩性差異心理學》，台灣商務印書館，台北市。
- 李紹崑(1991)，《美國的心理學界》，台灣商務印書館出版，台北市。
- 李歐梵(2001)，《上海摩登——一種新都市文化在中國》毛尖譯，北京大學出版社，北京。
- 李永熾(1976)，《日本史》牧童出版社，台北市。
- 李英豪(1966)，《批評的視覺》文星叢刊 189，文星書店出版，台北市。
- 李南衡(1979)，《日據下台灣新文學文獻資料選集》，明潭出版社，台北市。
- 李政祥(1988)，《中日歌謠(演歌篇)》，立誼出版社發行，台中市。
- 岳曉東(2007)，《追星與粉絲：青少年偶像崇拜探析》，香港城市大學出版社發行，香港。
- 周華山(1993)，《意義——詮釋學的啓迪》，臺灣商務印書館股份有限公司，台北市。
- 周振甫(1992)，《文心雕龍》(南北朝劉勰著)中國名著選譯叢書 36，錦鏞文化企業公司，台北市。
- 洪謙德(1986)，《傳統與反叛：青年馬克斯思想的探索》，台灣商務印書館股份有限公司出版，台北市。
- 高永謀(主編)(2009)，《台灣通史》，漢宇國際文化有限公司，中和市。
- 高領(2010)，《商品與拜物：審美文化語境中商品拜物教批判》北京大學出版社，第 44 頁，北京市。
- 高宜陽(2002)，《流行文化社會學》，揚智文化事業股份有限公司，台北市。
- 吳瀛濤(1975)，《臺灣諺語》，臺灣英文出版社，台北市。
- 張己任(1983)，《西洋音樂風格的演變：中古至文藝復興》，台灣商務印書館，台北市。
- 黃富三(1977)，《女工與台灣工業化》，牧童出版社出版，台北市。
- 孟 瑤(1979)，《中國戲曲史》，傳記文學出版社，台北市。
- 莊永明(1999)，《台灣歌謠追想曲》，前衛出版社，台北市。
- 許常惠(1968)，《尋找中國音樂的泉源》，大林文庫 68，大林書店，台北市。
- 許介麟(2007)，《台灣史記——日本殖民統治篇 1》，文英堂出版社，台北市。
- 許介麟(2007)，《台灣史記——日本殖民統治篇 3》，文英堂出版社，台北市。
- 連 橫(1991)，《台灣語典》，金楓出版社，台北市。
- 黃裕元(2005)，《台灣阿歌歌：歌唱王國的心情點播》遠足文化事業股份有限公司，台北縣。
- 彭恩華(2004)，《日本和歌史》，上海世紀出版集團出版，上海市。
- 楊大春(2008)，《傳科》，生智文化事業有限公司，台北縣深坑鄉。
- 陳 原(2001)，《語言與社會生活：社會語言學》，台灣商務印書館股份有限公司，

- 台北市。
- 陳鼓應(1967)，《存在主義》，台灣商務印書館出版，台北市。
- 荊子馨(2006)，《成爲日本人：殖民地台灣與認同政治》，麥田出版公司，台北市。
- 華廣生(1975)，《白雪遺音》，西南書局有限公司發行，台北市。
- 楊克隆(2007)，《台灣歌謠欣賞》，新文京開發出版社股份有限公司，台北縣。
- 葉啓政(1991)，《台灣社會的人文迷思》，東大圖書股份有限公司，台北市。
- 葉啓政(2001)，《社會學和本土化》，巨流圖書有限公司，台北市。
- 楊麗祝(2000)，《歌謠與生活——日治時期臺灣的歌謠採集及其時代意義》，稻香出版社，台北縣，板橋市。
- 游素鳳(2000)，《台灣現代音樂發展探索(1945~1975)》，樂韻出版社出版，台北市。
- 劉國煒(1999)，《金曲憶當年：懷念的國語流行歌曲》，華風文化事業有限公司出版，宜蘭市。
- 趙雅博(1971)，《存在主義論叢》，大中國圖書公司出版，台北市。
- 蔣夢麟(1986)，《西潮》，利大出版社，台南市。
- 謝鵬雄(2006)，《日本物語》，台灣商務印書館出版，台北市。
- 劉康(1995)，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，麥田出版社出版，台北市。
- 劉勰(1992)，《文心雕龍》，中國名著選譯叢書 36，譯注周振甫，錦繡出版社，台北市。
- 賴傳鑑(1979)，《佛像藝術》，藝術家叢刊(9)，藝術家出版社，台北市。
- 龍瑛宗(1985)，《午前的懸崖》，蘭亭書店出版，台北市。
- 鄭恆隆、郭麗娟(2002)，《台灣創作歌謠簡史》，玉山出版事業股份有限公司，台北市。
- 鄭恆隆、郭麗娟(2002a)，《台灣歌謠臉譜》，玉山出版事業股份有限公司，台北市。
- 鄭麗娟(2005)，《寶島歌聲(之一)》，玉山出版事業股份有限公司，台北市。

## 國外專書章節譯文部份

- Benjamin, Walter.(1998),〈機械複製時代的藝術作品〉,《迎向靈光消失的年代》,台灣攝影工作室,台北市。
- Benjamin, W.(1998), 'The Storyteller-Reflections on the Works of Nikolas Leskov', "Illuminations: Essays and Reflections", Edited by Hannah Arendt, Oxford University Press 1998, 中譯《啓迪——班雅明文選》張旭東、王斑譯,香港牛津大學出版社發行。
- Gilloch, Graeme.(2009), 'Walter Benjamin', Anthony Elliott and Bryan S. Turner, 2009, "Profiles in Contemporary Social Theory", 中譯《當代社會理論大師》,李延輝等譯,韋伯文化國際有限公司出版,台北市。
- Howells, Christina. (2009) 'Jacques Derrida'. Anthony Elliott and Bryan S. Turner, "Profiles in Contemporary Social Theory", 中譯《當代社會理論大師》,李延輝等譯,韋伯文化國際有限公司出版,台北市。
- Seidman. (1997), 'Culture and Society: Contemporary Debates', "Culture and Society", Edited by Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman. Copyright © Cambridge University Press 1990.〈實質的論爭:道德秩序與社會危機——透視現代文化〉,《文化與社會》中譯《文化與社會》,古佳豔等譯,立緒文化事業有限公司,台北市。
- Shields, Rob. (2009), 'Henri Lefebvre', "Profiles in Contemporary Social Theory", Anthony Elliott and Bryan S. Turner, 2001 published by arrangement with the Sage Publications Ltd. 中譯《當代社會理論大師》,李延輝等譯,韋伯文化國際有限公司出版,台北市。

## 國外譯著部份

- 鈴木大拙(1971)·《*Zen Buddhism and Psychoanalysis*》鈴木大拙與 Fromm, Erich. 合著中譯《禪與心理分析》孟祥森譯，新潮文庫 61，志文出版社出版，台北市。
- 副島正光(1976)，《釋迦：其人與其思想》，李映荻譯，牧童出版社，台北市。
- 康拉德·希諾考爾、大衛·勞瑞和蘇珊·蓋伊，(2008)，”A Brief History of Japanese Civilization”《日本文明史》袁德良譯，群言出版社，北京市。
- Alvares, A. (1973)，《自殺的研究》，賴永松譯，晨鐘出版社發行，台北市。
- Bennett, Andy. (2004), “*Cultures of Popular Music*”, this translation from English of *Cultures of Popular Music* is first published in 2004 by arrangement with Open University Press, Bukingham. 中譯《流行音樂的文化》孫憶南譯，書林出版社有限公司出版，台北市。
- Benjamin, W.(2002), “*Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus : 1937*”, 中譯《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，張旭東、魏文生譯，臉譜出版，城邦文化事業股份有限公司發行，台北市。
- Benjamin, W.(2003), “*Einbahnstraße & Berliner Kindheit um Neunzehnhundert by Walter Benjamin*” 中譯《班雅明作品選：單行道、柏林童年》，李士勛、徐小青譯，允晨文化實業股份有限公司出版，台北市。
- Bernstein, L. (1972)，《音樂欣賞》，林聲翁譯，今日世界社出版，馬尼拉。
- Bottomore, Tom. (1984), “*The Frankfurt School*”, 中譯《法蘭克福學派》，廖仁義譯，桂冠圖書股份有限公司出版，台北市。
- Camus, Albert. (1976), “*Le Mythe de Sisyphe*” translated by Stephen Peillon Foo 傅佩榮譯，先知出版社，台北縣。
- Chaney, D, (1996), “*Lifestyles*”, London: Routledge.
- Chase, Gilbert. (1975), ”*America’s Music From the Pilgrims to the Present*”, Originally published in English by the McGraw-Hill Book Company, Copyright 1955, 1966. Abridged from the original book and reproduced by permission of the author and publisher. 中譯《新世界的音樂》，簡而清譯，今日世界社出版發行。
- Craig, (1964), ”*William Shakespeare The Taming of The Shrew*” Originally published in English by Oxford University Press, Chinese edition published by 遠東圖書公司，中譯梁實秋，台北市。
- Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul. (1983), “*Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*” The University of Chicago Press. 中譯《傅科——超越結構主義與詮釋學》張建超、張靜中譯，光明日報出版社，1992。

- Fiske, John. (1995), "*Introduction to Communication Studies*". Originally published 1990 by Routledge, Chinese edition copyright 1995 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd. All rights reserved. 中譯《傳播符號學理論》張錦華等譯，遠流出版事業股份有限公司發行，台北市。
- Fiske, John. (2001), "*Understanding Popular Culture*", copyright 1989 by Unwin Hyman. 中譯本《理解大眾文化》王曉鈺，宋偉杰合譯，北京中央編譯出版社出版發行，北京市。
- Fiske, John. (2006), "*Reading the Popular*". Originally published 1989 by Routledge, Chinese edition copyright with Routledge. 中譯本《解讀大眾文化》楊全強譯，南京大學出版社發行，南京市。
- Foucaud, (1844), "*The physiology of Franch industry*", Paris.
- Foucault, M, (1993), "*L'Archeologie du Savoir*", Published by Rye Field Publications, a division of Cite Publishing Ltd. 中譯《知識的考掘》，王德威譯，麥田出版社出版，台北市。
- Foucault Michel, (2010), "*Michel Foucault: A Reader*", 中譯《福科讀本》汪民安主編，北京大學出版社出版，北京市。
- Freud, Sigmund(1972), "*Three Essays on Sexuality, Contributions to the Psychology of Love*", 中譯《性學三論：愛情心理學》，林克明譯，新潮文庫 48，志文出版社，台北市。
- Fromm E. (1970), "*Man for Himself*", 《自我的追尋》中譯本，孫石譯，志文出版社，台北市，
- Giddens, (2002), "*Making Sense of Modernity: Conversation with Antony Giddens*", Copyright Polity Press Limited, Published by arrangement with Polity Press : Blackwell Publishers LTD.中譯尹國瑞，聯經出版事業公司發行，台北市。
- Goetschius(1957), "*Exercises in Melody Writing*"(1900), 中譯《曲調作法》，繆天水譯，淡江書局印行，台北市。
- Gros, Frederic, (2006), "*Michel Foucault*", Published by Press Universitaires de France, 1996, 中譯《傅科考》何芝華等譯，麥田出版社出版，台北市。
- Halper, Donna L. (1997), "*Radio Music Directing*", 中譯《廣播音樂節目導播》張淑華譯，財團法人廣播電視事業發展基金出版，台北市。
- Hollingdale, (1972), "*Parerga and Paralipomena II*", 中譯《叔本華選集》劉大悲譯，志文出版社發行，台北市。
- Jenkins, R. (2006), "*Social Identity*", Copyright 1996 Originally published by Routledge Authorised translation from English Language edition by Routledge, a member of the Taylor & Francis. 中譯《社會認同》王志弘、許妍飛中譯，巨流圖書有限公司發行，台北市。

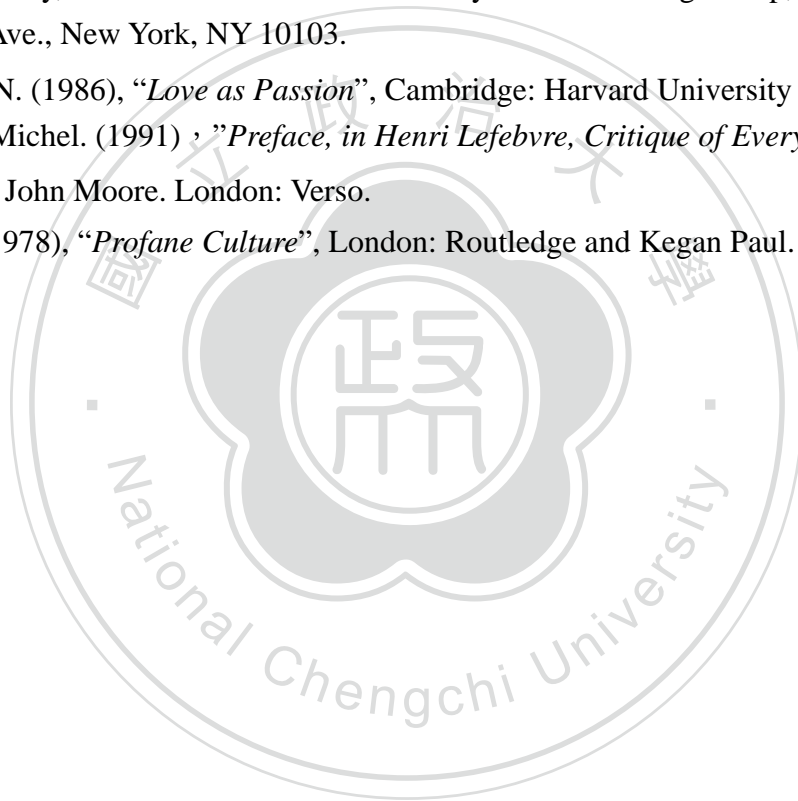
- Johnson, Christopher. (1997), "Derrida", First published by Phoenix. 中譯《德希達》劉亞蘭譯，1999，麥田出版社發行，台北市。
- Jones, Andrew F. (2004), "Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Music", Copyright 1998 by Duke University Press 中譯《留聲中國：摩登音樂文化的形成》(2004：3)，宋偉航譯，台灣商務印書館股份有限公司，台北市。
- Jung, C. (1983), "Man and his Symbols", First Published in 1964 An Anchor Press book, Published by Doubleday, a division of Bantam Doubleday Dell. Publishing Group, Inc., 666 Fifth Ave., New York, Ny 10103. 中譯《人類及其象徵》黎惟東譯，好時年出版社發行，台北市。
- Kerr, H. Kerr, (1991), 《被出賣的台灣》中譯陳榮成，前衛出版社，台北市。
- Kierkegaard, (1969), "Le Concept d'Angoisse, 1844", 中譯《憂懼之概念》，孟祥森譯，台灣商務印書館發行，台北市。
- Lafague, Paul(1964), "La Langue Francaise Avant et Appres la Revolution: Etudes sur Origines de la Bourgeoisie Moderne", 中譯《革命前後的法國語言：關於現代資產階級根源研究》羅大岡譯，商務印書館出版，北京市。
- Lightman, Alan, (1992), "Einstein's Dreams", Curtis Brown – U.K. through Big Apple Tuttle-Nori Agency, Inc. 中譯《愛因斯坦的夢》，公民出版社出版。
- Masamitsu, Soejima. 1976, "SAKYA", 中譯《釋迦——其人與其思想》，李映荻譯，牧童出版社發行，台北市。
- McLuhan, Eric. (1999), "Essential McLuhan", Copyright 1995 by McLuhan and Frank Zingrone. Arranged with Stoddart Publishing Co., Ltd. Through Big Apple Tuttle-Mori Literary Agency, Inc. 中譯本《預知傳播紀事》，汪益譯，台灣商務印書館股份有限公司出版，台北市。
- Mordell, Albert. (1975), "The Erotic Motive in Literature". 中譯《愛與文學》鄭秋水譯，遠景出版社，台北市。
- Nettl, Bruno, (1974), "An Intreduction to Folk Music in the United States", 《美國民間音樂》簡而清譯，今日世界出版社出版，香港，九龍。
- Nietzsche, F. W. (2003), "Morality genealogie", 中譯《道德系譜學》陳芳郁譯，水牛圖書出版事業有限公司，台北市。
- Nietzsche, F. W. (1969), "Der Antichrist 1888" 《基督之死》，中譯者劉崎，新潮文庫 14，志文出版社，台北市。
- Peter Gay (2004), "Schnitzler's Century: The Making of Middle-Class Century, 1815~1914" Copyright © 2002. 中譯《史尼茨勒的世紀：布爾喬亞經驗一百年，一個階級得傳記 1815-1914》立緒文化，台北市。
- Pierson, C. (2002), "Making Sense of Modernity: Conversation with Anthony



- Giddens*” Chinese Complex Characters edition 2002 by Linking Publishing Company, Published by arrangement with Polity Press : Blackwell Publishers LTD. 中譯《現代性：紀登斯訪談錄》尹宏毅譯，聯經出版事業公司發行，台北市。
- Schopenhauer, (1974), ”*Die Welt als Wille und Vorstellung*”, 中譯《意志與表象世界》，劉大悲譯，新潮文庫 112，志文出版社，台北市。
- Soja, E. (2004), ”*Thirdspace: Journeys to Los Angeles And other real-and-imagined places*”, 中譯《第三空間》王志宏、張華蓀、王玥民譯，桂冠圖書股份有限公司，台北市。
- Twenge, Jean M. (2007), ” *Generation Me : Why today’s Young Americans are more confident, assertive, entitled – and more miserable than ever before* “, Baror International, Inc., Armonk, New York, U.S.A., THROUGH jia-xi books co., Ltd, 中譯《Me 世代：年輕人的處境與未來》，曾寶瑩譯，遠流出版事業股份有限公司，台北市。
- Virinder S. Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk , (2008), ” *Diaspora and Hybridity 2005*”, Publisher by arrangement with the Sage Publications Ltd. 中譯本《離散與混雜》陳以新譯，國立編譯館與韋伯文化國際出版有限公司合作出版，台北市。
- Williams, Raymond. (2003), “*Keywords: a vocabulary of culture and society*”, Complex Chinese Language edition published by arrangement with Happer Collins, U. K., THROUGH Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc.中譯《關鍵詞：文化與社會的詞彙》劉建基譯，巨流圖書有限公司發行，台北市。
- Zingrone, Frank and McLuhan, Eric, (1999), ”*Essential Mcluhan*”, Publishing Co.,Ltd.through Big Apple Tuttle-Mori Literary Agency, Inc.中譯《預知傳播記事：麥克魯漢讀本》，汪益譯，台灣商務印書館，台北市。
- Zizek, Slavoj. (2008), “*Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*”, original edition by 1991 Massachusetts Instirure of Technilogy. 中譯《傾斜觀看：在大眾文化裏遇見拉岡》蔡淑惠譯，國立編譯館與桂冠圖書公司合作翻譯發行，台北市。

## 國外著作部份

- Attali, J. (1985) , ”*Noise: The Political Economy*”, English translated by Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault Michel, (1968), “*Discourse of scientific Archeology*”, Cahiers pour l’analyse No. 9 summer, Paris.
- Foucault Michel, (1979), “*Discipline and Punish*”, Vintage Books.
- Glock, C. Y. & Bellah, R. M. (1976), “*The New Religious Consciousness*”. London: University of California Press.
- Jung, Carl G. (1963), “*Man and his Symbles*”, An Anchor Press book. Published by Doubleday, a division of Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 666 Fifth Ave., New York, NY 10103.
- Luhmann, N. (1986), “*Love as Passion*”, Cambridge: Harvard University Press.
- Treibtsch, Michel. (1991) , ”*Preface, in Henri Lefebvre, Critique of Everyday Life*”, Trans. John Moore. London: Verso.
- Willis, P. (1978), “*Profane Culture*”, London: Routledge and Kegan Paul.



附錄一：

節奏與旋律的都會書寫 文本《難忘台語歌曲》

歌本曲目一覽表

節奏與旋律的都會書寫 文本《難忘台語歌曲》歌本曲目分類一覽表						
類別	歌曲名稱	作曲者	作詞者	主唱	唱片公司	內容簡述
情苦	情海風波	呂金守	呂金守	方瑞娥	麗歌唱片	失戀
	為君醉	三哥	呂金守	方瑞娥	麗歌唱片	失戀
	痴情我一人	郭大誠	郭大誠	方瑞娥	麗歌唱片	失戀
	夜半路燈	曾仲影	曾仲影	方瑞娥	麗歌唱片	台視連續劇主題曲
	淚的連絡船	日本曲	海野武沙	方瑞娥	麗歌唱片	失戀
	西海岸情歌	日本曲	呂金守	葉啓田	葆德唱片	失戀
	有情無錢啥路用	日本曲	佚名	楊華東	彩虹唱片	單戀
	我的戀愛史	西風	西風	楊華東	彩虹唱片	思念戀人
	第二春	林家慶	陳和平	李芊慧	新黎明	等待第二春
	一個紅蛋 1959(電影)	鄧雨賢	李臨秋	李芊慧	新黎明	離異獨枕怨歌
	欲怎樣	姚贊福	陳達儒	李芊慧	新黎明	思念情人
	深情	林家慶	陳和平	李芊慧	新黎明	失戀
	分離是痛苦的代價	日本曲	陳和平	李芊慧	新黎明	分手
	雨紛紛	林詩達	李臨秋	林詩達	海山唱片	思念戀人
	癡情的女性	日本曲	林亞濃	劉燕燕	葆德唱片	癡情女
	北投之女	日本曲	林亞濃	劉燕燕	歌城唱片	思念倩影
	意難忘 1964(電影)	林家慶	陳和平	雷夢夢	新黎明	思念愛人
	火車送情郎	黃坤生	林亞濃	劉燕燕	歌城唱片	送君行
	叫我怎樣抹怨嘆	日本曲	陳和平	雷夢夢	新黎明	苦戀
	感情的債	陳和平	陳和平	余鳳琴	麗林唱片	情苦
	花開花謝	陳和平	陳和平	蔡秋鳳	麗林唱片	情海波浪
	思君嘆	陳和平	陳和平	謝秀玲	麗林唱片	孤單思戀
	明月伴秋風	陳和平	陳和平	林雅雯	麗林唱片	孤單思戀
	愛情海	陳和平	陳和平	陳秀君	麗林唱片	愛情苦海
	夜霧的航空站	日本曲	蘇明	愛玲	亞洲唱片	(天邊一顆星兒留)
	什麼號做愛	吳成家	陳達儒	葉啓田	中美唱片	悲戀
	離愁	日本曲	呂金守	葉啓田	葆德唱片	分離得悲傷
	你為什麼	于文	陳和平	鄭琇月	月球唱片	情苦
	多情的男子	日本曲	陳純良	洪榮宏	皇冠唱片	情苦

	變心一時	日本曲	于文	洪榮宏	皇冠唱片	苦戀
	愛情 21 世紀	陳和平	小人物	雷恩	台聲唱片	苦戀
	等待後出世	陳和平	陳和平	南慧貞	台聲唱片	苦戀
	新竹追想曲	日本曲	陳順發	陳一元	太平洋	思春苦
	深夜的羅曼史	陳明陽	陳明陽	良山	太平洋	單相思
情苦	雨夜的路燈	陶元克	志仲月	陳雷	太平洋	相思苦
	南都夜曲	林金池	林金池	方瑞娥	惠美唱片	薄命情苦
	相思海	林二	李臨秋	楊小萍	海山唱片	相思苦
	離別再相逢	詹森雄	陳和平	曉紋	新黎明	重逢無情
	情網	詹森雄	陳和平	沛小嵐	新黎明	情苦
	愛的呼聲	良山	張宗榮	任珍	新黎明	苦戀
	新安平追想曲	林文隆	林煌坤	游小鳳	寶利多	海邊思君
	晚風	藍虹	藍虹	方瑞娥	麗歌唱片	孤寂思念往昔
	孽緣	敏郎	敏郎	方瑞娥	麗歌唱片	情斷意絕
	你騙我	高藝峰	志蘭	青青	月球唱片	失戀
	原諒我	梅農	小人物	青青	月球唱片	(為著十萬元)
	探君情淚	(歌仔戲)	謝清	張凱婷	蓬萊唱片	監獄探君
	請君保重	于文	于文	于櫻櫻	月球唱片	(中視同名劇主題曲)
	看破的愛	日本曲	莊啓勝	美玲		分手的愛情
	委曲的愛	日演歌	志蘭	青青	月球唱片	情傷
	惜別港邊	日演歌		青青	月球唱片	送君出海
	愛人的血書	梅農	谷煙	金峰	月球唱片	分手傷情
	離別的車螺聲	正一	正一	張凱婷	蓬萊唱片	離別情傷
	哀愁的風雨橋	日演歌	葉俊麟	鄭麗玲 劉福助	國賓唱片	失戀
	新溫泉鄉的吉他	(日本曲)	愁人	郭金發	電塔唱片	失戀情歌
	愛妻	黃敏	黃敏	于珊珊	海山唱片	懷念失散愛妻
	燕雙飛	于文	于文	鳳飛飛	海山唱片	台視同名連續劇
	為什麼	郭金發	郭金發	郭金發	電塔唱片	(中視連續劇主題曲)
	港都戀歌 1972	于文	于文	邱蘭芬	海山唱片	(中視霧夜港都)
	深深的戀情	吳景中	黃玉玲	方瑞娥	麗歌唱片	(台視自君別後)
	看破愛別人	于文	于文	劉燕燕		(中視古城風雲)
	命運的鎖鍊	郭金發	張宗榮	郭金發	電塔唱片	(華視連續劇)
	相思燈	黃俊雄	黃俊雄	西卿	海山唱片	(布袋戲主題曲)
	大節女	洋曲日 昇之屋	黃俊雄	邱蘭芬	聲寶唱片	(布袋戲主題曲) The song of rising sun
	失戀亭(苦秋風)	林禮涵	黃俊雄	西卿	海山唱片	(布袋戲大如俠)

	永遠難相會	黃 敏	黃俊雄	西 卿	海山唱片	分手情恨
	憶無情	日本曲	黃俊雄	黃俊雄	海山唱片	女性無情
	雨夜花	鄧雨賢	周添旺	王秀如	鐵金鋼	戰前創作歌謠
	心酸酸 1957(電影)	姚贊福	陳達儒			戰前歌謠(1936)
	悲戀	文 夏	康榮如	文 夏	亞洲唱片	月夜思嘆
情苦	戀歌	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	相思悲愁
	桃花戀	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	戀愛一場空
	月夜愁 1956(電影)	鄧雨賢	周添旺	文 夏	亞洲唱片	戰前創作歌謠
	可愛的人	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	失戀憶起她
	港邊惜別	吳成家	陳達儒	文 夏	亞洲唱片	戰前創作歌謠
	男性苦戀	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	苦戀
	假情假愛	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	失戀
	最后之夜	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	憶往
	運河悲歌 1957	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	見景思情
	車站惜別	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	惜別離情
	新娘悲歌	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	苦情
	離別之夜	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	離別情苦
	男性的復愁	日本曲	洪德成	文 夏	亞洲唱片	失戀悲憤
	女性的復愁 1958(電影)	日本曲	洪德成	紀露霞	亞洲唱片	失戀悲歌
	可愛的港都	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	港都憶往
	再來的港都	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	港都憶往
	悲哀的戀夢	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	徘徊夜下憶往
	心所愛的人 1959	姚 敏	文 夏	文 夏	亞洲唱片	國語歌「兩相依」
	懷念的歌聲	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	歌聲戀情
	男性的命運	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	酒家失戀
	心愛的小姐	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	單相思
	星星知我心	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	思念情人
	初戀的港都	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	港都思情
	無聊的人生	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	情傷
	初戀的小路	日本調	愁 人	文 夏	亞洲唱片	憶初戀
	港邊相思曲	日本調	文 夏	文 雀	亞洲唱片	港邊思情
	夢中的小姑娘	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	夢中情人
	夜霧的十字路	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	霧夜徘徊憶舊情
	我的行船人	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	船上憶舊情
	初戀的少女	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	初戀的傷心
	目前失戀中	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	失戀
	悲情的行船人	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	離情

	可愛的行船人	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	離情
	文夏的行船人	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	離情
	南都賣花姑娘	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	憶舊情
	港口賣花姑娘	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	觸景傷情
	南國的賣花姑娘	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	觸景傷情
情苦	可憐的彼個小姑娘	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	觸景傷情
	星星不知我的心	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	失戀傷情
	淡水暮色	洪一峰	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	觸景傷情
	思慕的人	洪一峰	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	戰後創作歌謠
	夜間飛行	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	飛機上的相思
	孤單男兒	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	寂寞相思
	舊情綿綿 1962	洪一峰	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	舊情盤旋於心中
	難忘的人	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	觸景傷情
	深更的吉他	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	彈吉他訴情愁
	惜別夜港邊	葉俊麟	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	港邊惜別情
	悲情的城市	日本曲	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	城市相思
	河邊黃昏時	日本曲	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	河畔相思
	故鄉的小姑娘	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	憶舊情
	生鏽的小刀	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	刀片傷情
	再會夜都市	日本曲	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	夜市憶情
	男性的純情	日本曲	葉俊麟	洪一峰	麗歌唱片	單相思
	可愛的免悲傷	日本曲	葉俊麟	洪一峰	麗歌唱片	嘆別離
	難忘的夜都市	日本曲	佚 名	洪一峰	麗歌唱片	觸景傷情
	春宵運河邊	日本曲	葉俊麟	洪一峰	麗歌唱片	運河邊傷情
	可憐戀花再會吧 1964	日本曲	葉俊麟	洪一峰	麗歌唱片	(電影 1964)
	昏心花	吳晉淮	吳晉淮	吳晉淮	麗歌唱片	單相思
	月亮晚安	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	麗歌唱片	觸景傷情
	港邊戀歌	日本曲	莊啓勝	吳晉淮	麗歌唱片	港邊傷情
	港口情歌	日本曲	莊啓勝	吳晉淮	麗歌唱片	港邊相思
	船上月夜	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	麗歌唱片	港邊相思
	港都夜雨	楊三郎	呂傳梓	吳晉淮	亞洲唱片	港邊相思(戰後)
	暗淡的月	吳晉淮	葉俊麟	吳晉淮	亞洲唱片	月夜相思
	風雨簫聲	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	簫聲引單思
	藍色街燈	翁志成	許天賜	吳晉淮	亞洲唱片	相思
	夫人請原諒	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	相思
	可愛的蕊蕊	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	借花喻舊情
	黑色的眼睛	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	憶往

	癡情的男性	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	失戀歌
	秋風女人心	佚名	周添旺	吳晉淮	亞洲唱片	相思
	春天在何處	佚名	佚名	吳晉淮	亞洲唱片	嘆相思
	因為我是男性	日本曲	佚名	吳晉淮	亞洲唱片	失戀悲情
	五月花	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	愛情苦
情苦	雙雁影	蘇桐	陳達儒	郭金發	電塔唱片	思君愁
	深情難捨	日本調	林天津	郭金發	電塔唱片	深情別離
	酒場情話	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	借酒消愁
	無情之夢	日本曲	文夏	郭金發	電塔唱片	無情夢
	最後的一封信	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	斷情書
	為愛走千里	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	唱情歌傷情
	青春悲喜曲	蘇桐	陳達儒	郭金發	電塔唱片	愛情悲喜
	春夢本是空	日本曲	葉俊麟	郭金發	電塔唱片	情空
	夢中的愛人	日本調	佚名	郭金發	電塔唱片	「記得昨夜」
	妳是我的生命	日本曲	黃敏	郭金發	電塔唱片	訴情苦
	哀愁的勃魯斯	日本歌	謝麗燕	郭金發	電塔唱片	分手哀歌
	懷念的紅洋裝	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	憶舊人
	流浪天涯伴吉他	日本曲	劉達雄	郭金發	電塔唱片	浪跡天涯念舊情
	高雄發的尾班車	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	夜車訴情
	無緣的愛人	日本曲	佚名	葉啓田	五龍唱片	家人反對失戀
	運河悲喜曲	日本曲	葉俊麟	葉啓田	五龍唱片	運河自殺曲
	一支雨傘	日本曲	佚名	郭大誠	五虎唱片	相思
	給假情假愛的女性	日本曲	佚名	郭大誠	五虎唱片	失戀歌
	魂斷淡水河	黃敏	陳和平	黃西田	惠美唱片	失戀跳河
	離別的月台票	日本曲	洪煥秋	黃西田	惠美唱片	送別離
	無情的電影票	日本曲	鄧君華	黃西田	惠美唱片	情人失約
	我的愛人人的某	日本曲	黃俊麟	黃西田	惠美唱片	失戀歌
	送君珠淚滴	周宜新	徐炳榮	丁黛		中視金曲獎歌曲
	心內事無人知	周汾陽	周添旺	丁黛		中視金曲獎歌曲
	台北追想曲	于文	于文	于櫻櫻	月球唱片	含淚的分手
	閃啦！無情的人	陳和平	陳和平	李峰	月球唱片	失戀情愁
	秋怨	楊三郎	鄭志峰	許石	大王唱片	戰後創作歌謠
	孤戀花	楊三郎	周添旺	許石	大王唱片	戰後創作歌謠
	秋風夜雨	楊三郎	周添旺	許石	大王唱片	戰後創作歌謠
	桃花泣血記 1964(電影)	王雲峰	詹天馬	許石	大王唱片	第一首電影主題曲
	鑼聲若響	許石	林天來	許石	大王唱片	戰後創作歌謠
	安平追想曲	許石	陳達儒	許石	大王唱片	戰後創作歌謠

	那無兄	日本曲	佚名	方瑞娥	惠美唱片	盼郎歸
	花蕊望露	日本曲	佚名	方瑞娥	惠美唱片	盼郎歸
	緣投免僥擺	金守	金守	方瑞娥	惠美唱片	受情騙
	無緣做鴛鴦(等君情淚)	日本曲	佚名	方瑞娥	惠美唱片	等君情苦
	哀愁的火車站	日本曲	佚名	方瑞鵝	麗歌唱片	離情
	最後的火車站 1963	日本曲	正一	方瑞娥	南星唱片	離情
	思念故鄉的情人	日本曲	藍虹	黃三元	亞洲唱片	憶舊情
	何時再相會	日本曲	葉俊麟	良山	皇冠唱片	憶舊情
	女性誤我一生	日本曲	佚名	良山	皇冠唱片	失戀
	落大雨彼日 1964(電影)	日本歌	葉俊麟	鄭日清	海山唱片	赴約會下雨
	霧夜的燈塔	日本曲	葉俊麟	鄭日清	海山唱片	見景傷情
	船上的男兒	日本曲	葉俊麟	鄭日清	海山唱片	行船相思
	請你信賴我	日本曲	葉俊麟	鄭日清	海山唱片	相思情
	最後的談判	黃敏	黃敏	林鋒	海山唱片	愛情談判
	野玫瑰	日本曲	彭經州	一帆		怨嘆飲食男女
	夜半路燈	許石	周添旺	一帆		戰後創作歌謠
	台北上午零時	日本曲	佚名	一帆		午夜相思
	它鄉思妻兒	日本曲	馬沙	林世芳	南星唱片	異鄉思妻兒
	流淚的探戈	日本曲	莊啓勝	永田	五洲唱片	孤影懷思
	離別的公共電話	日本曲	放送頭	洪弟七	亞洲唱片	離別情愁
	望你早歸	楊三郎	那卡諾	紀露霞	亞洲唱片	戰後 1946
	港邊是離別的所在	日本曲	莊啓勝	紀露霞	亞洲唱片	離別剛邊
	越山嶺	日本曲	潛生	林英美	亞洲唱片	山上孤單相思
	夜港邊	日本曲	洪德成	林英美	亞洲唱片	港邊思離情
	港街十三號	日本曲	蔡啓東	顏華	亞洲唱片	「港邊十三番地」
	懷念的花籃燈	日本曲	佚名	文鶯	亞洲唱片	懷念的戀歌
情苦	日落西山	姚讚福	林啓清	尤雅	五虎唱片	等待情郎歸
	給天下無情的男性	日本曲	佚名	尤美	五虎唱片	咒負心漢 1964
	難忘的愛人	徐嘉良	李巖修	尤雅	五虎唱片	懷念情歌
	給無良心的人	日本曲	葉俊麟	尤雅	五虎唱片	咒負心漢
	最後的出帆	日本曲	陳三雄	尤君	五虎唱片	出航離愁
	經過一年後	日本曲	佚名	尤鳳	五虎唱片	假情假愛
	真情放水流	日本曲	黃玉玲	尤鳳	五虎唱片	失戀歌
	送君情淚 1961	日本曲	葉俊麟	張淑美	五洲唱片	離別情愁
	青色的馬路 1961	日本曲	葉俊麟	張淑美	五洲唱片	離別情愁
	絕唱	日本曲	佚名	張素綾	海山唱片	悲戀
	女性的哀怨	日本曲	許丙丁	林麗真		「我的幸福在這裡」



	冰點	吳晉淮	許天賜	蔡一紅	金星唱片	情傷
	碎心戀	黃敏	黃敏	邱蘭芬	聲寶唱片	失戀情愁
	三聲無奈	黃國隆	林金池	胡美紅	亞洲唱片	失戀情愁
	博多夜船	日本曲	佚名	白櫻	金大豹	等郎愁情
	可愛的馬	日本曲	葉俊麟	林春福		為情所苦
	愛就愛到死	黃敏	黃敏	西卿	海山唱片	痴情絕愛
	中山北路行七擺	陳秋霖	陳達儒	清香		情郎負心
情苦歌曲：總計 220 首						
情悅	情意綿綿	陳和平	陳和平	林素貞	理林唱片	甜情蜜意
	黃昏龍山寺	日本曲	蘇明	洪一峰	皇冠唱片	甜情蜜意
	可愛台北小姐	日本曲	于文	洪榮宏	皇冠唱片	情甜
	可愛彼個人	日本曲	洪一峰	洪榮宏	皇冠唱片	情甜
	祝您平安	日本曲	林亞濃	郭金發 林詩達	葆德唱片	送君出門
	工廠羅曼史	陳和平	林秋標	南慧貞	台聲唱片	工做戀歌
	厚臉皮	日本曲	葉俊麟	方瑞娥	麗歌唱片	少女思春
	半暝行	林二	李臨秋	楊小萍	海山唱片	少女思春
	古錐的	呂金守	呂金守	葉啓田	麗歌唱片	男女邂逅
	歌聲心影	張家銘	曉虹	青青	月球唱片	(中視聯續劇主題曲)
	阿英小姐	勝守	冰心	倪賓	大三洋	男女邂逅
	香蕉園	松山	南人	方瑞娥	惠美唱片	(台視連續劇主題曲)
	南國情歌	黃俊雄	黃俊雄	西卿	海山唱片	(布袋戲史豔文)
	滿面春風	鄧雨賢	鄧雨賢	藍茜		情人歡悅見面
	真快樂	日本曲	佚名	文夏	亞洲唱片	約會甜蜜
	望春風	鄧雨賢	李臨秋	文夏	亞洲唱片	戰前創作歌謠
	黃昏城	姚讚福	陳達儒	文夏	亞洲唱片	黃昏引起春思
	青春嶺	蘇桐	陳達儒	文夏	亞洲唱片	戰前創作歌謠
情悅	綠島之夜	日本曲	文夏	文夏	亞洲唱片	月夜情歌
	我的青春	日本曲	文夏	文夏	亞洲唱片	情悅
	十八姑娘一蕊花	日本曲	佚名	文夏	亞洲唱片	國語歌曲改編
	高原之夜	日本曲	佚名	文夏	亞洲唱片	月夜情歌
	港邊乾杯	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	港邊飲酒話心情
	少年的我	黎錦光	黎錦光	文珠	亞洲唱片	國語上海歌曲改編
	台北之夜	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	台北夜晚
	河邊春夢	周添旺	周添旺	文夏	亞洲唱片	戰前創作歌謠
	我有一句話	侯賜泉	陳達儒	文夏	亞洲唱片	愛在心中口難開
	彼個小姑娘(潮來笠)	日本曲	莊啓勝	文夏	亞洲唱片	邂逅情歌

	船上的小姐	日本曲	佚名	文夏	亞洲唱片	邂逅情歌
	希望的首途	日本曲	佚名	文夏	亞洲唱片	快樂希望立志歌
	所有的小姐	日本曲	佚名	文雀等	亞洲唱片	快樂歌曲
	初戀月光暝	日本曲	佚名	文夏	亞洲唱片	初戀情歌
	黃昏的馬車	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	馬車春情
	路頂的小姐	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	月夜邂逅
	夏威夷的航空信	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	情書寄情
	文夏的採檳榔	民謠調	愁人	文夏	亞洲唱片	檳榔樹下挑情
	從南部來的人	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	出外人情歌
	風流的行船人	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	行船人的心情
	可愛的異鄉小姐	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑
	可愛的賣花姑娘	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑
	雨港的賣花姑娘	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑
	站在台灣的街上	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑
	省都的賣花姑娘	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑
	青春的十八姑娘	日本曲	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑
	文夏的文雅鸞蘇羅	民謠	愁人	文夏	亞洲唱片	邂逅情挑(梭羅河畔)
	心心相愛	日本曲	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	愛情甜
	咱二人的舞會	日本曲	佚名	洪一峰	亞洲唱片	舞池之愛
	碧潭假期	吳晉淮	佚名	吳晉淮	亞洲唱片	遊碧潭情意濃
	可愛的薔薇	日本曲	葉俊麟	吳晉淮	亞洲唱片	薔薇情歌
	關仔嶺之戀 1958	吳晉淮	許正照	吳晉淮	亞洲唱片	戀歌
	春滿不夜城	日本曲	佚名	吳晉淮	亞洲唱片	快樂的夜都市
	感情的連絡船	日本曲	佚名	吳晉淮	亞洲唱片	借船詠春情
	愛爾蘭的鄉村姑娘	日本曲	佚名	吳晉淮	亞洲唱片	
	戀愛列車	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	借列車吐相思
	愛的表示	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	吐心聲
情悅	可愛的小姑娘	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	吐訴衷情
	暗光鳥	日本曲	林啓清	葉啓田	五龍唱片	約會情意濃
	內山之戀	日本曲	佚名	葉啓田	五龍唱片	山頂人戀歌
	碼頭惜別	黃國隆	葉俊麟	葉啓田	五龍唱片	愛的惜別
	一見鍾情	吳錦中	郭大城	葉啓田	五龍唱片	約會歌
	內山姑娘	日本曲	謝麗燕	葉啓田	五龍唱片	訴衷情
	車頂的美姑娘	日本曲	佚名	葉啓田	五龍唱片	車上的邂逅
	墓仔埔也敢去	日本歌	郭大誠	葉啓田	金星唱片	初戀約會歌
	葉啓田的純情曲	日本曲	佚名	葉啓田	五龍唱片	情歌
	心愛可比天頂星	日本曲	謝麗燕	葉啓田	五龍唱片	情歌

	內山姑娘要出嫁	日本曲	謝麗燕	葉啓田	五龍唱片	情歌
	姑娘你真美	關 勳	蔣錦鴻	郭大誠	五虎唱片	情歌
	小姐請回信	日本曲	佚 名	郭大誠	五虎唱片	情歌
	接著小姐一封信	林禮涵	謝麗燕	郭大誠	五虎唱片	情書
	初戀的人	日本曲	謝麗燕	黃西田	惠美唱片	初戀快樂情景
	愛你乎我做太太	西洋歌	佚 名	黃西田	惠美唱片	挑情(Stupid Cubit)
	四季紅	鄧雨賢	李臨秋	許 石	大王唱片	戰前創作歌謠
	初戀日記	許 石	周添旺	許 石	大王唱片	戰後創作歌謠
	滿山春色	陳秋霖	陳達儒	許 石	大王唱片	戰後創作歌謠
	漂亮你一人	許 石	許丙丁	許 石	大王唱片	戰後創作歌謠
	請你默默聽	日本曲	古意人	方瑞娥	惠美唱片	情人低語
	我所愛的人	日本曲	古意人	方瑞娥	惠美唱片	情人對嘴
	阿婆的孝生	日本曲	佚 名	方瑞娥	惠美唱片	情歌
	三元調	民謠調	黃三元	黃三元	亞洲唱片	自嘲情歌
	小姑娘入城	日本曲	蜚 聲	黃三元	亞洲唱片	快樂情歌
	素蘭小姐要出嫁	日本曲	莊啓勝	黃三元	亞洲唱片	情人出嫁半喜半憂
	思妻旅途	日本曲	王時人	李清風		旅途家書
	阿美小姐	日本曲	古意人	林世芳	南星唱片	邂逅單相思
	流星之夜	日本曲	莊啓勝	馬 沙	亞洲唱片	約會情景
	懷春曲	日本曲	高全福	林英美	亞洲唱片	少女懷春
	快樂的馬車	日本曲	葉俊麟	林英美	亞洲唱片	情侶坐馬車相遊樂
	月夜的小路	日本曲	葉俊麟	林英美	亞洲唱片	約會散步情歌
	星下情歌	日本曲	莊啓勝	顏 華	亞洲唱片	星下散步情歌
	半暝偷找兒	日本曲	佚 名	顏 華	亞洲唱片	夜間偷情
	等一吓呢	李良彥	李良彥	尤 鳳	五虎唱片	女性的撒嬌
	緣投因子	日本曲	佚 名	許瓊芳		挑情歌
情悅總計：91 首						
離愁	思鄉男女	長 生	呂金守	葉啓田	葆德唱片	思鄉
	故鄉一封信	呂金守	呂金守	葉啓田	葆德唱片	思鄉
	夜行的列車	日本曲	呂金守	葉啓田	葆德唱片	思鄉
	飄浪之歌	日本曲	呂金守	葉啓田	葆德唱片	思鄉
	決心做好子	西 風	李 醒	楊華東	彩虹唱片	飄浪思鄉
	我是出外人	呂金守	呂金守	黃西田	葆德唱片	流浪在外思鄉
	流浪三兄弟	日本曲	佚 名	黃三元	亞洲唱片	飄浪命運
	斷情夜快車	旭 海	蜚 聲	劉燕燕	葆德唱片	思鄉戀情
	悲戀的列車	陳和平	陳和平	葉偉明	麗林唱片	鄉愁夾雜思念舊情
	流浪之歌	日本曲	黃 敏	洪榮宏	皇冠唱片	流浪(演歌風)

	請你免悲傷	日本曲	蘇 明	洪一峰	皇冠唱片	異鄉情
	台北出外人	(歌仔戲)	(改良調)	任 珍	金鑽石	離鄉背景出外
	高雄發的 3 點 05	(日本曲)	明 陽	芳 美	梅花唱片	離鄉分手悲歌
	異鄉孤女	日本曲	江 峰	燕如飛		異鄉傷情
	一顆流星	東方白	馬 沙	阿 郎		(電影青春鼓王插曲)
	冷霜子	(日本曲)	林 樂	葉啓田	五龍唱片	(布袋戲大儒俠插曲)
	誰像我這麼可憐	黃 敏	陳和平	西 卿	海山唱片	自我嗟嘆
	勸浪子	楊三郎	李 川	林春福		勸浪子回頭
	思鄉	日本曲	佚 名	文 夏	亞洲唱片	流浪在外心思故鄉
	落葉時雨	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	孤單獨愁
	異鄉之夜	雲 萍	愁 人	文 夏	亞洲唱片	月夜思鄉
	台灣之戀	日本曲	佚 名	文 夏	亞洲唱片	故鄉寶島
	流浪之歌	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	浪者的悲歌
	漂浪之女 1957	許丙丁	文 夏	文 夏	亞洲唱片	女興漂泊之苦
	後街人生	日本曲	佚 名	文 夏	亞洲唱片	烟花歲月
	人客的要求 1959	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	歌手借歌思鄉
	黃婚的故鄉	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	黃昏思鄉
	快樂的樂士	日本調	愁 人	文 夏	亞洲唱片	流浪樂手
	故鄉的小姐	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	思念故鄉初戀情人
	夏威夷之夜	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	異鄉思情
	月光的海邊	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	思念故鄉初戀情人
	第二個故鄉	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	異鄉情愁
	悲鍊的公路	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	公路奔波思鄉
	離別的船員	日本調	愁 人	文 夏	亞洲唱片	行船人的鄉愁
	天涯流浪兒	日本調	愁 人	文 夏	亞洲唱片	流浪思鄉
	媽媽請你也保重	日本調	文 夏	文 夏	亞洲唱片	異鄉思親
	媽媽我時常想你	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	異鄉思親
	男性本是漂泊心情	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	飄浪異鄉
	母親請安	日本曲	文 夏	洪一峰	亞洲唱片	異鄉思親
	旅途夜風	日本曲	文 夏	林英美	亞洲唱片	出外思親
	無聊的流星	日本曲	文 夏	洪一峰	亞洲唱片	夜晚鄉愁
	寂寞的街市	日本曲	文 夏	洪一峰	亞洲唱片	夜晚鄉愁
	省都一封信	日本曲	文 夏	洪一峰	亞洲唱片	家書
	流浪的吉他	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	出外人的悲哀
	重回的故鄉	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	回故鄉憶往
	母親請放心	日本曲	文 夏	洪一峰	亞洲唱片	軍中思鄉
	思念故鄉	楊三郎	周添旺	郭金發	電塔唱片	思鄉

	異鄉月夜	楊三郎	周添旺	郭金發	電塔唱片	思鄉思情
	慈母孤兒淚	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	流浪思母
	夜都市三更半暝	日本曲	佚名	郭金發	電塔唱片	都市夜晚愁緒
	小漢時衿的愛人	日本曲	謝麗燕	郭金發	電塔唱片	憶青梅竹馬的愛人
	黃昏思鄉	日本曲	蜚聲	羅一良	亞洲唱片	思鄉
	媽媽請保重	日本曲	邱樂人	葉啓田	五龍唱片	思鄉思親
	思念故鄉的姑娘	日本曲	秋樂人	葉啓田	五龍唱片	思鄉舊情
	行船人	日本曲	佚名	許石	大王唱片	討海思鄉情
	青春的輪船	許石	許丙丁	醜石	大王唱片	戰後創作歌謠
	難忘的故鄉	日本曲	佚名	方瑞娥	惠美唱片	思鄉
	阮的故鄉南都	日本曲	蜚聲	陳芬蘭	亞洲唱片	思念故鄉
	一腳破皮箱	林信義	林煌坤	良山	皇冠唱片	流浪思鄉
	故鄉的月	日本曲	佚名	良山	皇冠唱片	思相憶舊
	月下流浪兒 1963	日本曲	正一	林鋒	南星唱片	流浪愁思
	舊皮箱的流浪兒 1963	日本曲	呂金守	林鋒	南星唱片	流浪愁思
	親道戀中	日本曲	莊啓勝	永田	亞洲唱片	思母親情
	誰人不想起故鄉	日本曲	莊啓勝	永田	亞洲唱片	思鄉
	黃昏嶺	日本曲	周添旺	紀露霞	歌樂唱片	親情母愛
	慈母淚痕	日本曲	葉俊麟	紀露霞	亞洲唱片	母愛
	喔！媽媽	西洋歌	佚名	文鶯	亞洲唱片	Summer Time 旋律
	流浪的馬車 1961	日本曲	黃敏	文鶯	亞洲唱片	漂浪小女兒
	拜托月娘找頭路 1964	日本曲	黃敏	文鶯	亞洲唱片	出外女性心情
離愁總計：69 首						
生活	阿清伯	呂金守	呂金守	劉福助	葆德唱片	鄉里生活(連續劇)
社會	阮厝邊的瑪格麗	劉福助	關新藝	劉福助	葆德唱片	鄉里生活寫真
百態	老糊塗想子歌	劉福助	劉福助	劉福助	葆德唱片	生活諷刺歌謠
	九嬭婆過年	日本曲	關新藝	劉福助	葆德唱片	生活諷刺歌謠
	大醋桶	日本曲	呂金守	劉福助	葆德唱片	生活諷刺歌謠
	土公仔扛轎夫	十巧	陳志生	石橋	麗城唱片	生活嘲諷歌謠
	喔騎騎阿無塊看	西洋歌	陳登峰	石橋	麗城唱片	(Paloma Blanka)
	農村酒歌	台民謠	台民謠	石橋	歌城唱片	農村飲酒
	浪子賣豆乾	梅農	谷煙	楊華東	彩虹唱片	生活百態
	十八毛	佚名	佚名	林俊	蓬萊唱片	諷刺滑稽歌
	三八使用人	吳景中	任珍	任珍	金鑽石	三八女子思春
	都馬調	台民謠	林玉峰	林俊	廣播唱片	生活百態諷刺歌
	戶神蚊子歌	佚名	佚名	林俊	蓬萊唱片	生活百態
	傻女婿	曾仲影	麗哥	劉福助	麗歌唱片	(台視連續劇主題曲)

	十一哥	謝 有	謝 有	Miss 松竹	松竹唱片	諷刺情義與錢財
	合要好合要爽	民謠調	佚 名	敏 郎		諷刺借酒耍嘴皮
	喂！王先生	佚 名	佚 名	文 夏	亞洲唱片	生活歌
	迎媽祖之夜	日本曲	佚 名	文 夏	亞洲唱片	迎媽祖夜晚
	寶島蓬萊謠	佚 名	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	Cha cha cha
	山頂的黑狗兄	日本曲	高金福	洪一峰	亞洲唱片	山家闊少爺
	老長壽	台民謠	佚 名	郭金發	電塔唱片	諷老不休
	內山和尚	日本曲	金 守	葉啓田	五龍唱片	和尚趣歌
	愛某真艱苦	佚 名	佚 名	葉啓田	五龍唱片	諷刺愛某受苦歌
	阿爸的話	佚 名	佚 名	郭大誠	五虎唱片	台灣俚謠調
	糊塗的裁縫師	佚 名	佚 名	郭大誠	五虎唱片	裁縫師諷歌
	流浪的拳頭師	佚 名	謝麗燕	郭大誠	五虎唱片	打拳賣膏藥生涯
	流浪補雨傘	日本曲	佚 名	郭大誠	五虎唱片	補雨傘生涯
	糊塗燒酒仙 1966(電影)	佚 名	佚 名	郭大誠	五虎唱片	酒鬼諷歌
	可憐燒酒先	佚 名	佚 名	郭大誠	五虎唱片	酒鬼諷歌
	流浪賣布兄哥	日本曲	佚 名	郭大誠	五虎唱片	賣布生涯
	捉龍流浪記	日本曲	佚 名	郭大誠	五虎唱片	按摩師生涯
	喝！玲瓏買雜細	日本曲	佚 名	郭大誠	五虎唱片	巡迴賣雜貨生涯
	遊夜市	日本曲	佚 名	黃西田	惠美唱片	朋友遊夜市消費
	無某真艱苦	林禮涵	文 丁	黃西田	惠美唱片	想某歌
	失戀的藥草	日本曲	申乃文	黃西田	惠美唱片	失戀自嘲
	愛某不驚艱苦	林禮涵	文 丁	黃西田	惠美唱片	某奴自嘲
	台北迎城隍	日本曲	葉俊麟	方瑞娥	惠美唱片	廟會盛況
	歹歹尅吃抹空	劉福助	劉福助	方瑞娥	惠美唱片	生活自嘲民謠調
	安童哥買菜 1967(電影)	劉福助	劉福助	劉福助	五龍唱片	買菜歌
	歡喜過新年	民謠調	莊啓勝	黃三元	亞洲唱片	新年情歌
	夢遊仙公廟	日本曲	佚 名	良 山	皇冠唱片	夢相思
	風流阿狗兄	日本曲	陳三雅	良 山	皇冠唱片	嘲諷風流
	歹命阿狗兄	日本曲	佚 名	良 山	皇冠唱片	嘲諷歌
	三國誌(長崎物語電影)	日本曲	佚 名	李清風		借古諷今
	老人阿哥哥	日本曲	葉俊麟	張素綾	海山唱片	老人跳阿哥哥
社會百態總計：45 首						
命運	三年一輪好歹照輪	日本曲	西 風	楊華東	彩虹唱片	自嘲命運
	天公疼憨人	黃 敏	陳和平	黃西田	五虎唱片	自嘲宿命
	歹命乞食子	日本曲	佚 名	李芊慧	新黎明	自嘲宿命
	人生	徐 川	呂金守	葉啓田	葆德唱片	人生如走馬燈
	拜神明	新 隆	新 隆	楊華東	彩虹唱片	神明保佑

	種蒲子生菜瓜	呂金守	呂金守	劉燕燕	葆德唱片	生活諷刺歌謠
	浪子走天涯	日本曲	谷 煙	楊華東	東寶唱片	浪子宿命
	難忘播音員	陳和平	陳和平	曉 紋	新黎明	懷念過世的播音員
	愛人無愛錢	宏 明	黃瑞琪	杯 燕	金鑽石	愛情的宿命
	漂泊的落魄人	梅 農	梅 農	金 峰	月球唱片	流浪異鄉
	走馬燈	吳景中	黃玉玲	邱蘭芬	海山唱片	世情冷暖
	廣東花	林禮涵	黃俊雄	西 卿	海山唱片	女子奮鬥的宿命
	命運青紅燈	日本歌	黃俊雄	西 卿	海山唱片	女子奮鬥的宿命
	為何命如此	日本曲	佚 名	邱蘭芬	聲寶唱片	苦海女神龍布袋戲
	歌女悲歌	日本曲	佚 名	文 夏	亞洲唱片	歌女宿命
	男兒哀歌	洪一峰	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	飲酒傷悲
	賣煙的姑娘	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	買煙觸情
	銀座西路車站前	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	車站前悲嘆空虛
	夜半的賣花女	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	賣花女悲歌
	流浪的吉普賽姑娘	日本曲	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	吉普賽姑娘
	賣肉粽	張邱東松	張邱東松	郭金發	電塔唱片	賣肉粽渡日
	唉！鬱卒啦	日本曲	佚 名	郭金發	電塔唱片	出外無成就
	飲者之歌	日本曲	佚 名	郭金發	電塔唱片	飲酒反思
	走唱的命運	日本曲	佚 名	郭金發	電塔唱片	走唱人悲歌
	生命的太陽	日本曲	劉達雄	郭金發	電塔唱片	白色的太陽(長伸)
	失明的少女	日本曲	劉達雄	郭金發	電塔唱片	盲女悲歌
	可憐的小姑娘	葉俊麟	葉俊麟	郭金發	電塔唱片	國語「輕輕呼喚我」
	三年前的我	呂金守	呂金守	葉啓田	五龍唱片	失明人的拖磨
	出外無賺錢	日本曲	佚 名	葉啓田	五龍唱片	出外無成就
	斷魂嶺鐘聲淚	呂金守	呂金守	葉啓田	五龍唱片	母愛偉大
	男性一生哭三擺	日本曲	葉俊麟	葉啓田	五龍唱片	男性宿命
	流浪找頭路	日本曲	文 丁	黃西田	惠美唱片	找工作歌
	流浪到台北	日本曲	林 合	黃西田	惠美唱片	打拼找工作
	浪子的生涯	梅 農	谷 煙	李 峰	月球唱片	浪人的命運
	酒家女	許 石	鄭志峰	愛 卿	大王唱片	酒家女生涯
	賣豆漿	劉福助	劉福助	劉福助	五龍唱片	賣豆漿生涯
	歹命子	劉福助	劉福助	劉福助	五龍唱片	認命流浪
	孤女的願望 1958	日本曲	葉俊麟	陳芬蘭	亞洲唱片	美空雲雀(花笠道中)
	月夜趕路	日本曲	何詞妙	李清風		流浪悲情
	吃頭路人	日本曲	佚 名	林世芳	南星唱片	吃頭路加薪
	流浪天涯三兄妹	日本曲	蜚 聲	洪弟七	亞洲唱片	孤兒生涯
	錢又什路用	日本曲	佚 名	尤 雅	五虎唱片	老鴿為錢誤女性

	爲著十萬元	日本曲	黃玉玲	尤 美	五虎唱片	老鴿十萬元贖身錢
	銀色夜叉	日本曲	佚 名	尤 美	五虎唱片	胭花女的宿命
	舞女中的舞女	日本曲	佚 名	尤 鳳	五虎唱片	舞女的命運
	男子漢	日本曲	佚 名	許瓊芳		男人當勇敢
	母啊喂	日本曲	佚 名	林秀珠		養女的命運
	青蚵仔嫂	郭大誠	郭大誠	麗 娜		認命惜福
命運總計：48 首						
勸世	三國拳	李 醒	李 醒	楊華東	彩虹唱片	借歷史諷今
	社會百態	歐禮全	林 峰	楊華東	彩虹唱片	社會諷刺歌
	十八貓盼	梅 農	谷 煙	楊華東	彩虹唱片	東寶唱片
	江湖調	日本曲	文 棋	林 俊		江湖走唱調
	勸世閻君調	佚 名	朝 清	林 俊		台灣走唱調
	台東人	呂金守	呂金守	劉福助	五龍唱片	借古諷今
	勸世謠	黃 敏	陳和平	黃西田	惠美唱片	勸世
	無奇不有	佚 名	呂金守	黃西田	惠美唱片	勸世
	阿公交待的話	梅 農	新 隆	嗶 三	歌城唱片	勸做人
	勸世歌	台民謠	民謠	呂敏郎		(布袋戲賣唱生)
	阿嬤的話 1969	劉福助	劉福助	劉福助	五龍唱片	諷媳婦歌
	黑面祖師公	劉福助	劉福助	劉福助	五龍唱片	神將歌
	行行出狀元	劉福助	劉福助	劉福助	五龍唱片	勸世
	尪親某親老婆爬車轆	游國謙	劉福助	劉福助	五龍唱片	勸世
勸世歌總計：14 首						
江湖	三教九流	佚 名	佚 名	楊華東	彩虹唱片	社會情事
	氣魄	日本曲	呂金守	黃西田	葆德唱片	社會情事
	天劍女王	日本曲	程啓章	邱蘭芬	東屏唱片	俠女情
	女神龍	吳景中	周添旺	邱蘭芬	海山唱片	正義俠女情
	多刺的玫瑰(黑玫瑰)	黃 敏	蜚 聲	麗 娜		女子淪落黑社會
	可憐酒家女(胭脂虎)	日本曲	黃俊雄	西 卿	海山唱片	布袋戲六合三俠
	旋風兒	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	男性的氣魄
	爭取勝利	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	男性的氣魄
	放浪人生	洪一峰	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	男性的氣魄
	七咁人的目屎	日本曲	佚 名	郭金發	電塔唱片	黑道不通行
	男性的氣魄	日本曲	呂金守	葉啓田	五龍唱片	情義志氣
	江湖的兄弟	日本曲	邱樂人	葉啓田	五龍唱片	走江湖顧江來
江湖歌曲：12 首						
工作	工廠大兄	陳和平	小人物	黃西田	惠美唱片	小說主題曲創作
	田庄兄哥的希望	藍 虹	趙 雲	黃西田	惠美唱片	農事歌



	飄浪行船人	日本曲	葉俊麟	黃西田	惠美唱片	行船歌
	愛的心聲	洪一峰	呂金守	葉啓田	葆德唱片	為愛要忍耐
	一個女工的故事	陳和平	小人物	鄭琇月	月球唱片	為愛要忍耐
	工廠歌	陳和平	林秋標	雷 恩	台聲唱片	污手工做歌
	水車姑娘	蜚一聲	葉俊麟	方瑞娥	惠美唱片	農家女思春
	流浪理髮師	郭大誠	林秋標	郭大誠	中美唱片	理髮師工作歌
	理髮小姐	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	理髮文化
	海上男兒	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	出海生活
	快車小姐	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	歌頌車掌小姐
	我是行船人	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	船員的心情
	快樂的工人	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	工人生活情趣
	青春的行船人	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	船員心情
	快樂的礦夫	日本曲	文 夏	文 夏	亞洲唱片	礦工工作歌
	快樂的行船人	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	船員心情
	我是快樂的司機	日本調	愁 人	文 夏	亞洲唱片	司機心情
	爽快的鼓手	佚 名	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	青春鼓王主題曲
	內山兄哥	日本曲	郭順洋	葉啓田	五龍唱片	山居人家努力生活
	下港兄	黃 敏	陳和平	黃西田	惠美唱片	下港北上工作歌
	田庄兄哥 1964(電影)	日本曲	葉俊麟	黃西田	惠美唱片	農人工作歌
	風流做田人	日本曲	黃俊麟	黃西田	惠美唱片	農人歡樂歌
	快樂的出帆	日本曲	蜚 聲	陳芬蘭	亞洲唱片	出海歌
	打拼的工人	日本曲	口 天	陳芬蘭	亞洲唱片	做工歌
	快樂的農家 1967	日本曲	葉俊麟	陳芬蘭	亞洲唱片	農事歌
	懷念的播音員	日本歌	蜚 聲	洪弟七	亞洲唱片	播音員歌
	三輪車夫之戀	日本曲	蜚 聲	洪弟七	亞洲唱片	三輪車夫之歌
	農村曲	蘇 桐	陳達儒	文 鶯	亞洲唱片	戰前創作歌謠
工作歌謠總計：28 首						
溫情	小鎮春暖	詹森雄	陳和平	李芊慧	新黎明	華視連續劇主題曲
	白茉莉	林詩達	李臨秋	林詩達	海山唱片	托花寄情
	姊妹情	林家慶	林煌坤	雷夢夢	新黎明	姊妹情深
	好兄哥	詹森雄	陳和平	雷夢夢	新黎明	兄弟情
	母子情深	吳景中	黃玉玲	余 天	麗歌唱片	母子情深
	母淚滴滴愛	日本曲	佚 名	方瑞娥	麗歌唱片	台視連續劇主題曲
	遊夜街	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	遊夜市的快樂
	紅燈青燈	日本曲	愁 人	文 夏	亞洲唱片	
	快樂的人生	日本曲	蘇 明	洪一峰 愛玲	亞洲唱片	出遊的快樂

	思戀的夏威夷航路	日本調	愁 人	文 夏	亞洲唱片	出帆心情
	寶島曼波	洪一峰	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	頌讚台灣
	祝你幸福	林家慶	林煌坤	洪一峰	亞洲唱片	國語歌曲改編
	快樂的牧場	日本曲	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片	牧場喜樂
	寶島四季謠	日本曲	佚 名	洪一峰	亞洲唱片	四季歡樂
	春情風景	吳晉淮	吳晉淮	吳晉淮	亞洲唱片	風景春情
	見本櫥的小姐	日本曲	佚 名	葉啓田	五龍唱片	櫥窗模特兒意象
	再見南國	日本曲	佚 名	陳芬蘭	亞洲唱片	懷念山明水秀南國
	姐姐要出嫁 1967	日本曲	佚 名	陳芬蘭	亞洲唱片	姐姐出嫁之喜
	林投葉色青青	日本曲	葉俊麟	陳芬蘭	亞洲唱片	姐姐出嫁之悲喜
	禮拜天的遠足	日本曲	志 勇	馬 沙	亞洲唱片	遠足之樂
溫情歌曲總計 20 首						
立志	有錢萬事通	日本曲	呂金守	葉啓田	葆德唱片	努力立志
	江山萬里行	嘉 文	陳和平	鄭琇月	月球唱片	中視忠臣義士主題曲
	大家來聽故事	姚 敏	李雋青	洪一峰	亞洲唱片	家家有本難念的經
	出外找頭路	日本曲	邱樂人	葉啓田	五龍唱片	找工做賺錢
立志歌曲總計：4 首						
難忘閩南語歌曲文本收錄歌取分類統計表						
	分 類	數 量	內 容 簡 述		比 例	
1	為情苦歌曲	220 首	多數為愛情分離所苦的情歌		40%	
2	快樂的情歌	91 首	邂逅、等待、熱戀中男女的快樂情歌		16%	
3	離鄉歌曲	69 首	離開故鄉思念家鄉父母舊情人歌曲		13%	
4	社會百態嘲諷歌曲	45 首	自嘲或諷刺社會百態的歌曲		8%	
5	悲嘆命運歌	48 首	事業工作不順，命運捉弄的宿命悲歌		8%	
6	勸世歌	14 首	勸世歌		3%	
7	江湖道義歌曲	12 首	出外身在江湖身不由己的豪氣歌曲		2%	
8	各界工作歌	28 首	各種場所的工作歌		5%	
9	溫情歌曲	20 首	展現溫情積極和樂的歌曲		4%	
10	立志歌	4 首	出外立志歌曲		1%	
全部收錄歌曲：551 首						

## 附錄二：

### 環伺 20 世紀 60 年代政治、社會、文化事件略表

1952	美國首次氫彈試爆成功	
1952	IBM 公司研發史上第一部大眾電腦	
1953	羅蘭巴特(Roland Barthes)發表《寫作零度》宣告作者已死。	第一本著作《寫作零度》(Le Degre zero de l'écriture)使他成為法國縣代主義文學批評家。
1953	麥卡錫成立常設調查小組，信口指控調查疑是共產黨員滲透美國國會，引起恐共風潮。	麥卡錫(Joseph Raymond McCarthy)美國共和黨(保守的右派政黨)員、檢察官。1939 年任巡迴法官，1945 年當選為參議員，1950 年信口誣指有 250 名共產黨員滲透美國國會，而成立常設調查小組，自任主席，虛張聲勢盤問、傳訊無辜官員，其反共迫害行為，一時之間美國瀰漫著恐共風潮，史稱麥卡錫主義。
1953	蘇聯第一位聯邦政府主席史達林去世。	喬治亞人，1913 年後成為布爾賽維克黨中央委員，1917 年參加十月革命，蘇聯成立後成為第一屆蘇維埃政府民族事務人民委員，1922 年任中央委員會總書記，1924 年列寧逝世後提出「一國社會主義」策略排除政敵，特別是托洛斯基，1934 年掌權並對黨、政、軍和知識份子進行大整肅，1941 年進攻德國被授予大元帥，戰爭結束後積極控制東歐、扶植中共，與美國對峙。
1953	韓戰結束，雙方簽訂停戰協定，南北韓以北緯 38 度線為軍事分界線，對峙至今。	麥克阿瑟(Douglas MacArthur)將軍任韓戰聯合國軍總司令，將北韓軍進逼到臨中國邊界時，主張將戰爭擴大到中國，被撤職回國。 美軍第七艦隊負責西太平洋安全巡航。
1954	第一屆 JAZZ 嘉年華會於美國羅德島州 New Port 舉辦。	
1954	法屬殖民地阿爾及利亞獨立戰爭，卡繆親身參與，撰文呼籲以和平手段和宏觀精神化解戰爭。	法屬阿爾及利亞的卡拜爾族(Kabyle tribes)回教地區，從第一次世界大戰以來，因為民族及信仰的差異，備受殖民母國欺凌與漠視，直到二次世界大戰後，終於累積了足夠的能量發生獨立戰爭，當時卡繆在「阿爾及爾共和報」當記者，對卡拜爾回教地區受迫害的問題大膽揭發而被法國阿爾及利亞當局驅逐出境，到德軍佔領下的法國，辦地下報紙，卡繆的悲天閔人精神，為阿爾及利亞

		的和平發聲，獲得 1957 年諾北貝爾獎。
1954	野獸派畫家馬蒂斯(Henry Matisse)去世。	1989 年生於法國，1904 年成為野獸派領袖，1949 年為威尼斯多明尼克禮拜堂作裝飾。死於威尼斯。
1955	愛因斯坦(Einstein)去世。	
1956	卡繆(Albert Camus)發表著作《墮落》(Fall)。	法國作家，二戰期間參與法國抵抗納粹運動，與沙特(Sartre)共同主編左翼報紙《戰鬥報》，1948 年以小說《異鄉人》馳名於世，1947《瘟疫》，1957 連獲諾貝爾文學獎。
1956	蘇聯粉碎匈牙利獨立。	
1958	巴斯特納克(Boris Pasternak)發表《齊瓦哥醫生》(Doctor Zhivago)在蘇連被禁，原稿被偷帶到西方出版。	本著作被拍成同名電影，於 1965 年獲提名奧斯卡最佳影片落選。
1958	切格瓦拉與卡斯楚展開古巴左派革命運動。	
1961	文學家海明威(Ernest Miller Hemingway)於 1960 年從古巴避內戰回美國，在愛達荷州舉獵槍自殺。	名著《戰地鐘聲》(1940)，《老人與海》(1952)獲 1953 年普立茲獎，海明威 1954 年獲諾貝爾文學獎。
1961	柏林圍牆砌起。	1961 年 8 月 13 日星期天早晨，東柏林整座城市被硬切為二，緣於 1945 年雅爾達密約，美、英、蘇、法割據戰後德國，1949 年美、英、法扶植西德政府，蘇聯扶植東德，雙方本可往來，然而愈來愈多東德民眾西行後不歸，導致東德政府砌建圍牆，全長 155 公里，28 年間至少 200 人橫屍於圍牆邊。
1962	古巴飛彈危機	
1963	美國總統約翰甘迺迪遇刺身亡。	
1963	瓊拜亞(Joan Baez)及鮑比狄倫(Bob Dylan)榮膺美國最熱門的歌者。	因為冷戰導致美國當代的學生青年大量撰寫反戰歌曲以紀念二戰犧牲的親人，反戰歌曲成為當時的城鄉民歌，瓊拜亞及鮑比狄倫以演唱反戰民歌成名。
1964	披頭四(Beatles)名揚世界。	披頭四於 1960 年成立於英國利物浦，最早在利物浦卡文俱樂部演唱，不久即在英國各地登台演出，1964 年以《她愛你》(She loves you)和《我要握住你的手》(I wanna hold your hand)席捲國際歌迷，巡迴世界所向披靡。
1965	歐普藝術出現。	匈牙利畫家瓦薩列里(V. Vasarely)和英國畫家萊利

		(R. Riley)首倡以抽象螺旋狀或波狀圖案、線條、點等元素用在繪畫上，造成視覺震撼。
1965	英國詩人艾略特(Thomas Sterns Eliot)去世。	艾略特在巴黎大學聽柏格森講哲學，接觸波特萊爾、馬拉美等象徵派詩歌，哈佛修印度哲學，是一個詩人、詩劇、戲劇作家、文學批評家以及宗教、文化評論家，對英美 20 世紀現代派文學和新批評理論起了開拓作用的偉人。1948 年獲得諾貝爾文學獎。
1965	美國派遣騎兵師投入越戰	越南在第一次越戰結束，1954 年法國奠邊府失敗日內瓦協定承認共產黨領導北越，南越由皇帝保大統治，後又由吳廷黻獨裁，日內瓦會議上的選舉從未舉行，1964 年吳政府與北越交惡，請求美國派飛機轟炸北越，掀起第二次越戰，1965 年美國派遣軍正式投入越戰，1968 年已投入 50 多萬美軍，後來終於在 1973 年撤離，1975 年北越佔領西貢，完全獲勝，美國惹得一身腥。
1965	蘇聯科學家首次完成太空漫步	1966 年蘇聯首次太空船登月。
1966	中國發生文化大革命	毛澤東進行整風運動以避免世界共產主義國家的「修正主義」出現，以新一代充滿激情的革命戰士來取代老一輩，由劉少奇、彭真、鄧小平向青年學生及紅衛兵呼籲打倒走資主義，十年社會動亂直到 1976 年毛澤東去世，四人幫被捕才停止。
1967	以色列發生六日戰爭	以阿戰爭中的一次戰事，發生在 1967 年 6 月這一次稱之。以阿戰爭(Arab-Israeli Wars)分別發生於 1948、1956、1967 及 1973、1982 年。6 月戰爭以色列佔據東耶路薩冷、西岸、加薩走廊佔領區。
1967	Hippies 運動發生	
1967	古巴革命英雄切格瓦拉( Che Guevara)遇刺身亡。	出生於阿根廷，本名 Ernesto Guevara (dela Serna), 年輕時學醫，在古巴革命(1956-1959)中行動有重要啓發作用，革命後在卡斯楚領導下擔任一些政府職務，1965 年離開古巴，成為南美洲游擊隊領導人，在波利維亞遇刺身亡。
1968	美國阿波羅 8 號登陸月球成功。	
1968	人權領袖馬丁路德金恩博士遇刺身亡。	
1968	羅勃甘迺迪遇刺身亡。	
1969	山繆貝克特獲諾貝爾文學獎。	愛爾蘭戲劇家，小說家，研究法國哲學家笛卡爾獲碩士學位，1938 年定居巴黎，期間參加抵抗納

		粹運動失敗，隱居鄉間務農，創作作品富現代精神，獲諾貝爾文學獎，名著《等待果陀》享譽全世界。
1969	安迪沃荷巴黎展出《20 張瑪麗蓮夢露的臉》讓普普藝術名震全球。	
1971	中國進入聯合國，台灣退出聯合國。	
1972	慕尼黑奧運村屠殺事件。	
1972	水門事件。	尼克森下台。
1973	畢卡索去世。	
1974	世界石油輸出國協議首次減產行動，造成第一次世界能源危機。	
1975	越戰結束。	美國撤軍越南。
1976	毛澤東去世。	
1979	伊朗回教革命，	二次世界大戰結束後，為防堵納粹而進軍伊朗的英、蘇兩國，英軍撤出伊朗，俄軍卻偷偷扶植回教的「伊朗人民黨」，展開反政府動亂，1979 年革命成功，何梅尼返回伊朗成立伊朗回教共合國。波斯帝國最後的巴勒維王朝末代皇帝穆罕默德·禮薩·巴勒維流亡海外，病歿異鄉。
1979	蘇聯揮軍入侵阿富汗。	
1980	美國扶植的伊拉克為邊界爭端出兵伊朗，展開 8 年期的兩伊戰爭。	

### 附錄三：

## 60 年代台灣流行歌曲作曲家、作詞家、演唱者活動

### 有關「歌本」的相關記錄表

台灣流行歌曲成長階段「歌本」媒體活動與作曲家、作詞家、演唱者的相關記錄表			
	作者	相關活動記載	備考
1	陳達儒	<p>本名陳發生，自幼就讀私塾，後受專科教育，奠定下良好的文學寫作詩歌基礎，曾經寫下《白牡丹》、《港邊惜別》、《雙雁影》、《心酸酸》、《青春嶺》、《悲戀的酒杯》等三百多首，較為流傳的有五十幾首，大戰結束後，百業消條，只好提筆創作歌詞，鄭恆隆、郭麗娟在著作《台灣歌謠臉譜》中記載：當時，歌曲的流傳，要靠廣播電台的放送與歌星在各地廟埕、廣場賣唱，陳達儒以「新台灣歌謠社」的名義發行歌仔簿，委請蘇桐、陳冠華等老友，或隨賣藥團，或隨歌舞團，在全省各地彈唱，推銷這些歌仔簿。前後共出版十餘本，收入雖然有限，倒也心安理得(鄭恆隆、郭麗娟，2002a：117)。</p>	
2	蘇桐	<p>蘇桐未曾正式學習音樂，但卻有高操的作曲才華，早期進入日本在台開的古倫美亞唱片公司任職，後來與老闆柏野正次不合，離職轉入勝利唱片，與陳達儒合作愉快，他作曲有《農村曲》、《雙雁影》、《青春嶺》、《姐妹愛》、《一翦梅》、《日日春》等，因為戰事日緊，離開勝利唱片，先後加入日軍的勞軍團工作，以及在市場擺攤賣胡椒維生，並跟陳秋霖隨著歌仔戲班到處表演，當時的工作，鄭恆隆、郭麗娟在著作《台灣歌謠臉譜》中記載：四十年代，唱片公司為宣傳新片，晚上會把宣傳車開到大圓環，再用擴音器播放新歌，一邊散發印有新歌歌詞的宣傳單…，蘇桐的賣藥團晚上也在大圓環表演兼賣藥，為招徠觀眾，他們有會演唱蘇桐所寫的新歌(鄭恆隆、郭麗娟，2002a：129)。</p>	
3	楊三郎	<p>本名揚我成台北永和人，1929 年國小四年級時參加日新公學校軍樂隊小喇叭手，接著成淵中學畢業後前往日本音樂學校就讀，拜在音樂家清水茂雄門下學習理論作曲，並在清水茂雄的樂隊下表演，回台灣後便開始四處遊歷演奏生涯，創作歌曲如《孤戀花》、《思念故鄉》、《異鄉夜月》、《望你早歸》、《秋風夜雨》、《秋怨》等，都是戰前、戰後閩南語歌曲的經典。有關於歌本的事件，有兩個記載來自鄭恆隆、郭麗娟著作《台灣歌謠臉譜》中：某一天，楊三郎到新竹城隍廟口附近吃點心，無意間逛到舊書攤買了本歌冊，就盜用歌冊裡《異鄉夜月》的詞重新譜曲，在發表會上演唱，巧合的是，作詞者周添旺也坐在台下欣賞(鄭恆隆、郭麗娟，2002a：163)。又 1952 年楊三郎自組「黑貓歌舞團」，陸續發表新作並到全台各地巡迴演出，當時配合巡迴演</p>	

		出還編印「黑貓名曲選」歌仔冊。黑貓歌舞團演出時所印的歌冊《黑貓名曲選》，當時政府規定在印刷物上一定要印上「打回大陸」、「解救同胞」的字樣(鄭恆隆、郭麗娟，2002a：166)。	
4	洪一峰	本名洪文路出生於台北，父親早逝，小學時即展現音樂才華，受到日籍老師野世先生的疼愛，特別教他歌唱技巧，高年級時學小提琴，洪一峰除了音樂之外還有一個天生秉賦，畫得一手好插畫，有時在街頭幫人畫像維生。後來進入電台唱出知名度後，1957年進入台聲唱片，推出唱片專輯《山頂的黑狗兄》終於開始展開歌星的生涯。關於歌本的故事，鄭恆隆、郭麗娟著作《台灣歌謠臉譜》中記載著一段：在那個資訊不發達的年代，為了讓大家知道自己寫的歌，洪一峰自己畫插畫，自己刻版印製歌仔簿，從二十幾歲開始賣歌仔簿，40年代賣歌仔簿，通常選在廟埕或大樹下，在地上鋪上一塊布，將歌仔簿一一擺開。為拉近與顧客的距離，和顧客作交流，洪一峰有時拉小提琴，有時彈手風琴自彈自唱(鄭恆隆、郭麗娟，2002a：236)。	
5	鄭日清	出生於台北市古亭，就讀成淵中學夜間部，從小就愛唱歌，經常在學校上台演唱，日據晚期日人推行皇民化運動，禁止台灣人的歌仔戲及民俗戲曲活動，戰後淡水河畔開始有歌仔戲與掌中戲演出，喜愛唱歌的人只能在淡水河邊搭起露天戲台演唱，鄭麗娟在其著作《寶島歌聲(之一)》中記載：鄭日清也在這個時期和幾個常在淡水河畔表演的朋友如洪一峰、李清風、洪德成(洪一峰哥哥)等人，組成小型業餘歌唱樂團…，當時歌曲的宣傳管道是印成歌仔簿，在人多的市區或廟埕，透過演唱的方式推銷，由於他們的演唱相當具有水準，台下常有知音，花個幾塊錢買他們印製的歌仔簿，邊聽邊跟著唱，洪一峰不但會唱歌，插圖也畫得相當好，當時為了有點收入，就考量印歌仔簿來賣，於是就由洪一峰畫插圖，我(鄭日清)寫歌詞，自己刻版印刷，銷路還不錯(鄭麗娟，2005：132)。	



## 附錄四：

### 台灣戰後流行音樂節奏之發源地及發展途徑說明表：

台灣戰後流行音樂節奏之發源地及發展途徑說明表：			
	節奏名稱	發源地	內 容 說 明
1	倫巴 (Rumba)	古巴	發源於古巴，中速度，節奏單純中變化輕鬆，舞步主要特色是肩膀斗動以及左右跨步各移動兩次，如此循環構成基本舞步然後再自行即興變化，氣氛熱鬧歡悅，是古阿古安卡的變體，在 20 年代傳入美國後被爵士樂吸收進入歐洲成爲舞會舞蹈(ballroom dance)的形式。
2	桑巴 (Samba)	巴西	源自巴西的民間音樂節奏，巴西原印第安人在 16~19 世紀爲葡萄牙的殖民地，大批黑人奴隸輸入屯墾，20 世紀初又有許多歐洲移民移入，故有多種民族經過數百年的融合同化演變形成一種混合體，桑巴是典形民間音樂節奏，2：4 拍舞蹈，來自黑人傳統，傳入北美被爵士音樂吸收，傳入歐洲成爲當時默片最時興的舞會舞蹈形式，後來發展爲 swing 鄉村音樂節拍主幹。
3	恰恰恰 (Cha Cha Cha)	古巴	是源自古巴的一種時興的民間節奏，比倫巴速度快一點，節奏特別強烈，強調實拍的落拍，搭配 tom tom 鼓點，是原創非洲節奏的變體，與康加舞(Conga)、曼波(Mambo)等都是同一系的題裁，也爲拉丁美洲其他國家吸收，後爲默片時代舞會場景中，許多舞者愛跳的時髦舞蹈。
4	探戈 (Tango)	阿根廷	源自阿根廷的土生白人克里奧約(creole)創始的節奏，他們受到歐洲音樂主要來自西班牙的民間音樂影響，一些由歐洲學成歸國的音樂學院學生回國後致力於民族音樂振興，將浪漫主義音樂和印象派音樂融合本土的印弟安音樂傳統，創出具有本土精神的音樂形態，在節奏上就產生了 Tango 來，它有著歐洲與拉丁美洲音樂的氣質，一開始就傳遍歐、美，成爲極特殊的節奏，立刻被國際納爲國際舞蹈比賽的項目，並擴散到民間。
5	華爾滋 (Waltz)	奧地利 原奧匈 帝國(哈 布斯堡 王朝)	原爲奧地利及德國南部的民間舞蹈節奏，其音樂形式稱爲「圓舞曲」，有快、慢兩種，快速度稱爲 skate waltz(6：8)，慢速度則稱爲華爾滋，是一種三拍 3：4 形式的節奏，18 世紀開始出現在城鎮舞會中雙人對舞，節奏中速度，雙腳交替滑行動作優雅，後進入奧匈帝國宮廷，形式自由發揮，配合當時流行的浪漫主義樂派音樂，在宮廷中大受歡迎，到 19 世紀大眾音樂發達起來，成爲歐洲風靡的節奏與舞蹈，名音樂家舒伯特、蕭邦、史特勞斯父子等都創作許多華爾滋舞曲，也成爲芭蕾舞的節奏。20 世紀唱片發行後

			便有許多流行音樂作曲家爭相以華爾滋節奏作曲，成為流行音樂的一個主流。
6	巴沙諾瓦 (Bossa Nova)	巴西	起源於巴西南方的里約熱內盧(Rio de Janeiro 's southside)地方的貧民窟，原來的節奏形式取材於流行的桑巴(Samba)，由 <u>安東尼卡洛斯若賓</u> ， <u>費尼希賴斯</u> 和 <u>若昂吉爾伯托</u> (Antônio Carlos Jobim , Vinicius de Moraes and João Gilberto)等音樂家在 1957 年應用在爵士樂中，才逐漸推廣起來，快速度輕打擊配合第二拍後半拍響板點擊的節奏，其冷爵士風格(cool Jazz)聽起來有點讓人昏昏欲睡的放鬆感，普受大學生及知識份子喜愛，新古典派音樂家蓋希文(Gershwin's)頗受這種節奏影響，他的作品《古巴序曲》(Cuban Overture)就是典形Bossa Nova節奏。在 1959 年的電影《黑色奧菲斯》(Black Orpheus)帶來了巨大聲望通過 拉丁美洲傳播到北美美國爵士樂音樂家，為美國冷爵士年代增添一筆歷史。目前廣為沙發音樂採用。
7	騷沙 (Salsa)	古巴	是一種 1970 年代傳自古巴民間節奏son Mambo and Son Montuno類型在波多黎各發展出來，由波多黎各的古巴移民 Johnny Pacheco和 Fania All-Stars等人把這種節奏帶到紐約爵士樂界，廣獲拉丁風格爵士樂迷喜愛，當爵士樂逐漸沒落後，被繼承它形式及風格的流行音樂挪用過來成為拉丁舞的節奏形態，廣受舞會歡迎，是波多黎各和古巴社區最流行的舞蹈（音樂），也是 20 世紀 70 年代和 80 年代中美洲和南美洲一種最有活力的泛美音樂現象。
8	狐步 (Fox Trot)	美國南部孟菲斯	發明這個舞步節奏的人是 雜耍 演員 哈利福克斯(Harry Fox)這是一般人對狐步這個名字所產生的聯想，真正將Fox Trot發揮出來的是美國南部由孟菲斯藍調(Memphis Blues)產生靈感而被創出來，城堡音樂公司總監 Jim Europe想要一種比Blues節奏稍快的速度感的藍調構想，於是試著把Tango的速度用在藍調節奏上，創出了這種他們戲稱為「邦妮兔擁抱」(Bunny Hug)的節奏，因此這種比散拍樂慢，比藍調快的節奏用在新興的狐步舞上，最為恰當，因此在節奏名稱上，Fox Trot就被叫習慣了，在 40 年代成為爵士鼓手沿用的名稱。
9	吉特巴 (jí tè bā)	美國第七艦隊	又稱為水兵舞，是台灣 70 年代由美國第七艦隊帶進來非常流行的家庭舞會必備舞會音樂之一，原來這種舞蹈是美國海軍在軍艦上休閒時抓對跳的舞步，很快的 2：4 拍節奏，以六拍方式跳出來，其節奏來自傳統的爵士樂 Ragtime 以及巴西 Samba 轉化而來，以兩人對跳環手、拉手、換手配合單轉、雙轉圈圈的姿勢化，簡單有力，很受年輕人歡迎，跳起來輕鬆活潑，富有朝氣，是典型二戰時期誕生的新形態節奏。
10	曼波	加勒比	曼波是西非黑人與中美洲加勒比海地區混融產生的音樂節奏形

	<b>(Mambo)</b>	海地區	式，Mambo 一般指海地一位女祭師的稱謂，用作形容詞則是形容人處於催眠的昏沉或顛狂狀態，因而產生一種具有規律節奏的舞步，其風格帶著神秘的巫毒(voodoo)色彩，曾經被教會壓制，但是它那種狂熱、奔放、自由、熱情的原始表現形式，深受拉丁人喜愛，40 年代一位古巴音樂家 Perez Prado 把海地的曼波節奏帶到古巴，在首都哈瓦那 Tropicana 夜總會演奏，馬上吸引了來自各地的音樂家及舞蹈家，而傳播到各地去成為不同流派，也經由中美洲傳入北美，成為爵士樂挪用的節奏材料，早期跳這種舞的人多屬於低階層的移民，後來才逐漸為高階層階級所賞識，應用到音樂創作上，在 40 年代末期(戰後)才流入高尚社會成為流行風潮，之後被流行的搖滾樂所繼承。
11	<b>布魯斯 (Blues)</b>	美國南方	如其名稱的意譯就是藍調，藍調原來傳承自黑人靈歌的內涵，在早期與散拍樂並稱爵士樂的兩大源流，Blues 以簡單的吉他伴奏所唱的黑人勞動歌曲，內容敘述黑奴們窮困的生活以及哀怨和渴望幸福的心情，曲中的情緒充滿著宿命與期盼，這種音樂樂想單純，旋律簡單，通常以呼喚或吶喊的方式唱出來，然後由其他人接唱或應和，後來發展成為簡單的 12 小節曲式，用三連拍擊縮在 4 拍 4 的小節內，和緩而傷感，被都會歌手以極富磁性的聲音在樂音中穿插，聽起來令人鼻酸，最著名的藍調歌手 B. Smith 以各種滑音及顫音詮釋詞意，對早期爵士樂風格的塑造產生極大的影響。後來這種節奏廣為流傳，尤其適合日本演歌的口味，早期演歌也很多採用 Blues 節奏來表達民間的憂怨，節奏樂器記譜為 Slow Rock 或 Slow Soul，其中的顫音與日本傳統和歌的 kobusi 唱腔產生融合後，在台灣 60 年代被發揮得淋漓盡致，不過已經變形，與爵士樂得唱腔差異甚大。
12	<b>搖滾 (Rock &amp; Roll)</b>	美國	搖滾樂的「搖滾」，現代人很難與爵士樂串聯起來，因為爵士樂的多變個性(如藍調、散拍樂、Mambo、Samba、Rumba、Jiteba、Salsa、Bossa Nova、Waltz、Fox Trot、Slow Rock、Soul)，與當前的 Rock 單純、重擊的風格完全不同，其實爵士樂與搖滾樂之間有一個轉化的橋樑，那就是 Twist 節奏的誕生，Twist 出現時，民間運用這種快速的 4/4 拍節奏發明了一種舞步，採用 Mambo 與 Samba 的姿勢，盡情扭腰擺臀，速度快所以腳步便比較收斂，否則會重心不穩，簡單的動作配合熱情的奔放旋律而舞動四肢，這種被稱為扭扭舞的節奏便借著興起的好萊塢歌舞片傳播到世界個國去，成為國際通用的流行舞步，從此搖滾樂便與爵士樂分道揚飆，自成一格地佔據了戰後的生活空間，也成為國際化的大眾文化流行音樂主流。60 年代以後的搖滾節奏介入大都會文化後，便成為流行風潮的商品，因此每隔一小段時間便會產生新鮮的變化以激發時

			髦、創造商機，爾後盛行的 A Go Go、衝浪舞(beach Party)、霹靂舞、New Wave、重金屬、Disco、Punk、Reggae(雷鬼)、Hip Hop、Rap 等，都屬於都會搖滾文化的譜系，也成為現代國際化流行音樂節奏主流。
--	--	--	---

