

社會環境中的感覺建構： 「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與 台灣民歌之研究

石計生

東吳大學社會學系

摘要 本文以「滾雪球」質化方法為主長期追蹤臺灣1960年代迄今的「寶島歌后」紀露霞本人及其周遭相關人物團體的音樂活動，並對照1970-80年間民歌之流行傳唱等進行綜合探究，結果使人懷疑過去文獻的既成之見：如「紀露霞於1960年後因為結婚就退出歌壇」、「台灣歌謠在查禁下沒落，音樂工業裏民歌繼之興起」等「斷代史」式的謬誤論點，是過於強調音樂與社會的因果關係的後果；相反地，本文提出兩者之間是「情境定義的活動」「共同生產」的。就歷史而言，政治權力與社會控制表面上雖會左右音樂創作，但事實上音樂人有其選擇。本文提出有一種「隱蔽知識」存在，它可被視為音樂的配合政治權力設局演出且隱蔽其真正意圖，而其引發的「隱蔽實踐」則是在調整、揣摩主流音樂語言的過程中馴服成為其中之一，或者堅持原意退居其外而另覓出路。「隱蔽知識」使音樂能提供社會環境中的感覺建構，它能建構空間並使之適合特殊的行動策略，讓音樂的結構力量在行為中展現。本文顯示的臺灣歌謠與民歌研究，被主流馴服的結果通常慢慢被遺忘，堅持自我的有機會成為永恆的聲音，紀露霞正是其中之一。

一 盛夏流光：那被「青春嶺」喚醒的研究熱情

「流行音樂特別能作為社會中的個人的認同，同時也能作為



形成集體的文化和族群認同的強力來源；從這裏，個人能夠建構自己的感覺。……其他的文化形式如繪畫、文學、設計等能明確表達或炫耀價值分享和榮耀，但只有音樂能夠讓你感覺到那價值分享與榮耀。」¹ 用當代音樂學家費司 (S. Firth) 的這段話，後設地回想兩年前的夏天，我在一個偶然的機緣下聆聽，所感覺到的台灣歌謠的震撼真的是再貼切也不過了。我這裏所說的「台灣歌謠」，指的是1950至60年之間流行的台語歌曲²，事實上它一直延續到1970年代，那我的只聆聽京劇、ICRT 西洋流行歌曲和校園民歌的年少時代。我的年少青春時光的鄉愁有一部份是繼承父親從安徽省帶來的京劇哼唱，在收音機、電視裏李建復、侯德建的民歌中延伸為「文化中國」的記憶；另一部份則是收音機裏排解聯考壓力的美軍電臺的告示牌排行榜的披頭四、卡本特兄妹、空中補給等合唱團的西洋流行歌曲。我從來不知道還有什麼歌曲或音樂所建構的感覺是遺漏的。而2006年那個7、8月的盛夏時常暴雨的台北午後流光有些特殊的氛圍改變，或者說豐富了我的生命的感覺，多元化了我的鄉愁。那日，我如常地在家裏閑坐看書，寫作，並隨便轉動著剛從網路買來的仿古的具備留聲機外觀事實上是能播放CD功能的收音機，FM96.3，手指轉過又轉回來在這個頻道停住，一扇通往我所消失的60年代的大門就打開了：完全沒有廣告反反覆覆播送著的後來才知道是紀露霞、文夏、吳晉淮、顏華、陳芬蘭、林英美、洪第七等曾紅極一時的歌星們所傳唱的台灣歌謠，彷彿從既熟悉又陌生的異邦走來的打心底的親切，動人，把我的感覺世界拼圖失落的一塊找回來，認同化為此岸花開並蒂的真實。連續聽了兩個月，從那盛夏流光的歌聲中，我的耳朵認出了其中最為美妙雋永的聲音：紀露霞的〈黃昏嶺〉，我因為還能聽到這樣的聲音感覺到前所未有的價值與榮耀。我從來不知道誰是紀露霞。但我確信這聲音是和我的血液流動緊密相連的力量，召喚著一種奇妙的，在我出生之前就存



在的，屬於我母親的土地呼喚。從南台灣遙遠的橋頭鄉甘蔗田裏的四合院，純樸的優雅的台語傳唱著另一種被刻意隱蔽的鄉愁。我既興奮又困惑地面對這我從來未曾素面相見的鄉愁。開始像一個全球化網路時代下的現代人，過了五十年了，我在電腦螢幕裏的搜索引擎不抱希望地打了三個大字：「紀露霞」，竟然發現她仍然在陽明山某個陶藝餐館教唱歌，還有電話。躊躇甚久我終於鼓起勇氣輾轉聯絡，終於在最讓我心安公館溫羅汀的葉子咖啡店見著了，沈穩、謙遜、自在，坐公車而來的寶島歌后紀露霞。盛夏流光：那被「青春嶺」喚醒的多元鄉愁與研究熱情，就這樣由流行音樂所建構的、混合著自我與集體認同的感覺而展開，一種既是學術又超越學術的旅程……

二 研究問題：音樂的歷史浮沈與時代精神性

在那咖啡廳會面後，作為一個社會學家，很本能地去從個人的經驗慢慢試圖推論至集體而去思考音樂與社會之間究竟有何關連：這包括「在我成長的1960年代為何聽不到紀露霞的台灣歌謠呢？」「為何在我念高中的1970-80年代聽到的是有文化中國嚮往的校園民歌？」「歌曲是如何影響人的看社會的眼光呢？」「歌曲的流行與消失是為什麼呢？是否和政治力的運作有關呢？還是有什麼其他因素呢？」於是在後來我所執行的兩期“國科會”研究計劃³中，就是基於這樣的研究問題去追問解答。首先，在那年盛夏流光，那被「青春嶺」喚醒的探索熱情後，因緣聚會我先籌畫並在台北市定古跡紫藤廬茶館舉辦了『音樂與社會：紀露霞和消失的1960年代』的座談會⁴，而主辦該學術上尚稱粗淺的對談會，在場卻異常熱烈的反應，讓我深覺從將要消失的台灣歌謠中找尋屬於台灣的精神性之重要；因為，事實上此方面音樂



資料之闕如與流失情況非常嚴重、而學術界對類似之1960年代台灣歌謠研究甚少、並且欠缺對於音樂與社會之關連的深刻理解。因此，這場以紀露霞女士演唱生命史為討論主軸的講座，激起了此次研究的動機也點亮了本文的靈魂。亦即，過去政府所宣傳，常民所感受的「台灣歌謠都是悲情、低俗」的刻板印象，證之以紀露霞過去的演唱歌曲卻不是如此，其混合著日本曲、華語曲和西洋樂曲的台語歌，洋溢著一種積極的追求「都市化」、「文明化」、「全球化」的快樂意識，不禁懷疑是否曾經存在過一個台灣歌謠的「快樂」年代？而當我一路從1950、60年代追索至1970、80年代的台灣流行音樂時，又發現原來盛極一時的「台灣歌謠」卻看來在主流媒體裏消失了，取而代之的是「台灣民歌」（或也稱「校園民歌」），那我的青年時期諸多朗朗上口流行的感動歌曲，如楊弦的「歲月」、施孝榮的「中華之愛」、李建復的「龍的傳人」和黃大城的「今山古道」等，卻都蘊含著因某些現實苦悶而轉向「朝向普陀」、「勒馬長城」、「遙遠的東方有一條江，他的名字叫長江」等我們當時都未曾謀面的「文化中國」式鄉愁，於是，看來具有台灣意識的「歌謠」就這樣不由自主地被1970年代嚮往大江南北的「記憶」中民歌鄉愁所取代。那麼，我的音樂的歷史浮沈與時代精神性的疑問繼續延續著，進一步，從「歌謠」與「民歌」，我們可不可以用比較研究去探究常民記憶中的與失落的，音樂的社會意涵可能？經由上述偶然的機會聽到收音機裏的台灣歌謠觸發⁵，本文作者從1960年代迄今的台灣「寶島歌后」紀露霞⁶個人演唱史出發，比較1970-80年間台灣民歌的對照研究，跨至1990後迄今地探討音樂作為一個精神現象，其中所蘊涵的「音樂」、「個人」與「社會」之間存在的跨界關聯為何？或者，更簡潔地問：「音樂作為社會環境中的感覺建構是如何可能的？」



三 「斷代史」：關於紀露霞、歌謠與民歌研究的既成之見

本文作者經過長期針對包括紀露霞本人及其周遭相關人物團體（作曲家、樂團和歌迷等），乃至目前的民歌研究之口述歷史、影像紀錄、焦點座談和地理資訊系統 (GIS) 空間製圖等綜合探究，從台北、嘉義、台南到北京，展開這「寶島歌后」紀露霞為研究對象與人物典型，以其演唱生命史進行橫跨當紅的1960年代以及復出的1990年代音樂與社會的研究之旅。繼而，作者又針對1970-80年間風行的校園民歌的興起，進行台灣歌謠與民歌流行轉換之社會研究。作者之所以在進入田野調查前的研究設計上將「紀露霞」「歌謠」與「民歌」等研究對象以「斷代史」方式呈現，是基於過去文獻回顧所顯現的「事實」所設計，但經由實際田野訪談與調查之後，漸漸懷疑這些可能只是偏頗的、或單面向決定的「既成之見」，這種「既成之見」主要來自兩種流行的論述：「政治權力決定」與「音樂工業決定」。

「政治權力決定」論述強調國際社會變化與對政治音樂政策的反應造成流行音樂的興衰。政府自大陸播遷來台後，帶來大量的新移民，無論在政治、經濟、社會上幾乎佔據了多數的優勢地位，因此而擠壓了早來居民的生存空間，這也衍生出兩者間的族群衝突。於是當權者在一種危機感中開始試圖將其控制力影響台灣各層面。一方面加強反共愛國教育，一方面採取意識型態的箝制。因此，造成大陸失守的「民族主義」更是禁忌話題，然而在「愛國」的前提下，保釣就像民國初年的五四運動，很快的由學生愛國運動，發酵成一股思想上的反省。而回顧紀露霞歌謠演唱出道時期的1960年代，當時的台灣流行音樂界的創作實是一個受到外在力量影響極大的時代，台灣在歷經了日本殖民地與政府的美援等時代轉換，於是成就了多國文化作用於社會及生活後，也



造就了在音樂藝術上的多元曲風。然而到了1970年代，此時的台灣卻又開始接迎著另一個新的時代挑戰。揭開此一時期序幕的社會事件即是歷史上有名的與日本爭議的「釣魚臺事件」；緊接著1971年聯合國大會通過2758決議案，台灣退出聯合國，兩次世界性的石油危機亦使得經濟動盪不安，物價狂漲；1975年4月5日，蔣中正先生逝世。於是，一連串的社會、政治與經濟上的打擊使得台灣民眾感受到被否定、孤立、遭重挫的悲憤情緒推到了頂點。⁷ 1970年代的台灣，在蔣經國擔任“行政院長”後，以較務實的態度來開發建設。1973年他提出五年內完成「十大建設」的計劃，這些建設對台灣的經濟起飛有很大的影響。而一連串的外交困境，像是保釣運動，退出聯合國、“中”日斷交與“中”美斷交等衝擊，讓大家從西方現代主義的迷夢中蘇醒過來，重新回頭關注台灣本土文化。⁸ 而民族意識的覺醒，與對本土意識的反思，讓知識份子，開始注意自己生長的环境，並以周遭生活為題材來創作，在「唱自己的歌」的精神下，西洋歌曲被清新的校園民歌所取代，甚至公害、環保、弱勢團體都成為大家所關心的主題。於是民歌便在這樣的時代氛圍下開始成長。離開了那台灣歌謠音樂性極為豐富且多元的1960年代，承接的卻是一個看似主體意識極為濃厚卻認同恍惚的民歌創作時代：一個「唱我們的歌」的音樂創作氛圍接合新興傳播媒體，在1970年代以倍數成長在各地發散，這些來自台灣的音樂創作，打破了社會、政治與現實疆域的界線，在華人地區流轉著。「政治權力決定」論述認為，事實上這樣的社會氛圍轉換，一方面認為因為當時政府的內在戒嚴體制與推行北京話作為「國語」且頒發法令禁唱某些有問題的台語歌的政策，讓原本活潑、多元且華麗的台灣歌謠被打入冷宮與民歌的趁勢崛起。這種「政治權力決定」的制度與政策性論述強化了紀露霞所象徵的台灣歌謠只活躍在1960年代而民歌從那時才開始的「斷代史」印象。



「音樂工業決定」論述強調音樂的文化工業——載體進化與商業化趨勢——決定流行音樂的轉換。阿多諾 (T. W. Adorno) 稱「文化工業」(Cultural Industry) 為「作為大眾欺騙的啟蒙」，所謂的「文化工業」意指「按照統一的模式，成批地進行文化傳播物的生產的體制。它主要包括本世紀最為流行的電影、廣播、書報出版物等大眾傳播媒介所負載的文化藝術作品的生產製作體制。」⁹ 它是一種鞏固資本主義制度的「社會水泥」，文化把一切事物都貼上了同樣的標籤，經由藝術進行社會控制。從「音樂工業決定」台灣歌謠興起來看，則1954年對台灣唱片業來說是一個極具變化的一年，因為在這一年，台灣終於有了一個能夠自製唱片的工廠，為此，台灣也正式建立起唱片工業的基礎，而在此之前，台灣的唱片主要還是以進口為主，另外，廣播也是人民收聽音樂的另一重要管道。台灣光復後，政府於1945年11月1日正式接收日人的「台灣放送協會」並改組為「台灣廣播台」，其音樂節目開始便以「西洋音樂」為多，有五至六個時段節目，其中還有半小時的是特別為來台美軍提供的特別音樂節目。至於台語流行歌則是一首一首地從電臺節目中創作出來。時至1954年，隨著台灣第一間自製唱片的工廠的成立，台灣的唱片業正式進入工業時代，因此，雖當時經濟緩慢復蘇，但社會的安定卻促使國民高尚娛樂的需求與日俱增。台灣唱片公司成長很快，至1960年登記有14家，1962年又增加為34家，而製作的內容大致可分為英語留聲片及台語流行歌唱片。1962年，唱片的製作開始有油壓半自動機械製造，原料全面改為膠製品，唱片業也增加的很快，由1962年的34家增加到1965年的64家，¹⁰ 從此之後，唱片可以大量生產。由此可見，當時的台灣社會對於音樂娛樂的需求開始大量聚增，而兩者間的關係也更甚密切。而紀露霞事實上也跟上了音樂工業在台灣開始蓬勃發展的時代，當紅的時候，很多唱片公司同時邀她灌錄歌曲，當時的唱片是三十三轉，每面有四首歌，兩面共八



首，紀露霞記得她曾經一天之內錄了二十一首歌。¹¹ 而1970年代對台灣來說確實又是一個新時代的來臨，無論是社會、政治與經濟與大眾傳播的工業化發展都同時在進行，「音樂工業決定」民歌興起於是成爲一種論述主流。流行音樂的「形式短小、風格清新明快、通俗易懂」、「內容大多取材於日常生活」的特質，讓它不論何時整個音樂演出中占了絕大優勢，擁有廣大的群眾，成爲「不可阻擋的歷史潮流」。¹² 就台灣的情況而言，在此基本形式與內容下，事實上，由於民歌在1970年代的蓬勃發展，間接的促成了1980迄今台灣流行音樂工業及商業化產銷模式的建構，於是許多關於70年代民歌的研究便多所關注在這兩時代因果關係上，以及民歌興起之原因探究¹³。然而回顧近幾年這些以70年代民歌爲研究主題的相關論文，實都以民歌之興起、傳播之過程以及歌曲之內涵分析爲主要研究內容；但問題是從1954年迄今台灣的音樂載體的技术進步從未停止¹⁴，「音樂工業決定」論述對於台灣歌謠的興起與沒落就出現了問題，而且究竟現代民歌是如何的接承，以及時代轉換時歌曲中所表述出當時的社會脈絡與意涵均無一連貫性的整理與比較，而以「斷代史」的概論來截斷了此兩時代可能存在的關聯性，或根本忘卻了一併記錄出台灣歌謠後續的流向。

總的來說，「政治權力決定」與「音樂工業決定」的這兩種主流的「既成之見」論述雖各有其解釋力，但其問題其實在於：這都是社會決定音樂的論點，而且在歷史的政治與社會變動的過程中，音樂人看來好像無力去抵抗社會性的制度力量，這點，當我越深入田野後我越來越懷疑。

四 滾動雪球後的視野：回到「音樂人」本身看問題

因爲對這樣「斷代史」的既成之見存疑，所以我打算不預設



任何立場去進行研究。我一開始使用的是最簡單，但也可能是最難的田野研究 (field research) 的「直接去訪問研究的相關人士，並且在訪問中，直接問被訪者他們相信還有誰在這個議題上是關鍵而且重要的，就繼續訪問下去」的「滾雪球」方法¹⁵。「滾雪球」的簡單在於找到「相關人士」面對面訪問，困難也就在能不能找到那重要的人¹⁶。而搭配「滾雪球」的另一個特殊的質化研究方法：寫作 (writing)。寫作被視為一種後現代研究方法¹⁷，是一種發現自己與自己的主題的方法，它不僅是論述，也是一種發現與分析問題的方法，我們可以運用語言的一些文學性的手法（譬如比喻）重新描述世界的存在，讓被隱藏的、忽略的得以重新展現。¹⁸ 後結構主義者認為寫作所使用的語言並不「反映」現實，但它產生意義，創造社會現實。語言並不是某個人個性的結果，相反地，語言在具體的歷史與地方性的背景下建構個人的主觀性。某件事物對於個人的意義取決於他可能得到的論述。在經驗與記憶中個人要服從於許多領域多元化，相互競爭的論述，個人的主觀性也是變化的，相互矛盾的，並不是穩定的、固定的、僵化的。¹⁹ 因此，可以這樣說，寫作，是共同創造自我與社會科學的觀點，瞭解自我和瞭解研究對象是相互交織的²⁰、片面的、歷史的、地方性的知識。人們經由寫作反思性地瞭解自己，並且不再嘗試想在其中立刻把所有的事告訴所有人的文本，從「科學研究」中解放，使用文學的技巧去重新塑造過去的經歷，喚醒情感反應。²¹

基於上述核心研究方法，附錄一具體臚列了我的研究迄今的「滾雪球」的總名單，我就以這名單說明「滾雪球」研究的特殊性與經由寫作所得到的可能研究洞察。

（一）南下：重建失落的「音樂人」紀露霞

從原來設定的重要相關人士著手，紀露霞作為訪談研究對



象，在辦完台北紫藤廬的座談會後，我就直接邀請至家中作客共進晚餐以建立相互信任 (trust)，也找研究助理和一些學生一起作陪。餐後就邊聊天邊聽她的演唱的台灣歌謠，同時以閒聊的方式問問題。其中，根據文獻回顧我們心裏很清楚，1960後紀露霞結婚後相夫教子退出歌壇遷至嘉義定居，對於她在嘉義那段時間的記載是完全空白的。紀露霞當天透露了在嘉義時期擔任「廣播電臺播音員」與保持極高的知名度連台北的著名作曲家都南下看她等事情均引起我的注意：

我的節目屬於綜合的。我講電影的事、歌星的事，或者是說我有一段時間講新聞，社會新聞。……後來我就變正式，本來是只有當主持人，那時我剛結婚的時候，「中廣」也來找我、「正聲」也來找我。因為我是從正聲結婚到那邊去，所以他們比較聰明，到那邊去他們電臺臺長就請我們倆夫妻去吃飯，「中廣」只是派個代表問。條件當然「正聲」好，雖然很近，但還用三輪車接送，以前三輪是很了不起的。我當然就答應這邊，後來就變成我錄他們的正式播音員，拿他們的薪水。

對啊！就是那個周添旺，他說：「紀露霞妳很出名，我在嘉義車站前，車夫問我：『你要去哪？』，我說：『我要去紀露霞她家』，結果車夫馬上說：『我知道』，所以妳真的很出名，在嘉義車站前大家都知道妳住哪」。

我在嘉義也很多記者對我很好，我曾經不曉得發什麼事一直跟著我。我就很緊張，那時很年輕，我就趕快跑到一個記者家，跟他說有人在跟我，所以我不敢出去，結果第二天報紙竟然註銷來『紀露霞出去，有人跟蹤』。有一次我在嘉義佛光山的寺廟，他們因為知道我是誰，還要我去教佛教的歌，剛好我先生他當連隊長，也是很認真的，難得他回到家來。我兒子剛好也從學校回來，所以趕快想



買個麵包，結果被車子撞到，車禍相當嚴重，第二天報紙又註銷來「紀露霞車禍」。²²

紀露霞當天就給了當年跟她一起主持節目的陳江龍(陳明)先生的聯絡方式，於是「滾雪球」就這樣開始滾動了，本文作者得以繼續南下至嘉義至紀露霞所虔誠信仰的九華山地藏庵田野調查，在那裏進行了包括陳江龍、陳木根等人的焦點訪談。多數人對於紀露霞女士的印象連接，通常只有兩個重要的片段記憶：一是1960年代以「寶島歌后」或「台語歌后」著稱的紀露霞女士、二是1990年代又再度複出歌壇的紀露霞女士。「紀露霞於1960年後因為結婚就退出歌壇」這個斷言式論述似乎是個定論。然而，這個看似斷裂的演唱生命史，透過本文研究記錄發現，所謂的「退出歌壇」，事實上紀露霞從來沒有脫離過。有的只是演唱的場域與目的性的轉移而已，然而，離開了當時流行音樂資訊交流中心位置的「台北」之後，少了全台性的傳播媒體的報導，紀露霞女士開始的其實是一個更不同於以往且更多元的演唱生活。

紀露霞好像是“民國”50年左右，跟空軍中尉高必達結婚。結婚之後來嘉義那時剛好正聲廣播公司嘉義電臺，就為她開了一個『紀露霞時間』，是早上9點到11點，每天都會播出。播出她的歌曲，或是民間的時事種種也會播出新聞。她那時也被叫作三劍客：就是紀露霞、陳明跟翁浩。（當時公益台的三劍客是陳明、翁浩跟黃良）每週六日的下午也會播出一個「歌唱會」的節目，主要是歌曲比賽，來選擇優秀的歌唱人才。比一個月後就（另外在節目中也）會請台北的歌星來表演給大家看。那時我在正聲公司是當樂隊的領隊，早期我們這的歌唱比賽是要穿西裝打領帶的。那時參賽的有蔡咪咪，她也有拜紀老師為師，



另外洪第七也從中部來比賽，葉啟田也在嘉義有房子，所以也有來比²³。

她是認識（她先生）之後，後來來電臺唱歌，後來不知是什麼活動後，台長邀請他，那時的台長叫黃懷中，他是第三任台長。我的印象中她好像是結婚之後才來嘉義的，所以大概是49年以後。所以正式邀請她來電臺主持應該是50年左右。我查的資料的是她是50年正月16日來主持的。……後來她主持節目，主持的很有興趣，所以就固定下來了。後來她把孩生下來之後，電臺也就把她列入電臺編制內的播音員，那時大概是55年12月16日。但是外界是不太瞭解這個改變的。因為雖然這樣，她的上班時間還是不會很長。因為她就是每天的主持一小時後，再加兩、三個小時值『播音班』，差不多是2點到4點²⁴。

在此時期的紀露霞女士成為了妻子與母親之時，卻也同時在演唱生命之路上開啟了另一個嶄新的方向，「電臺節目主持人」以及「歌唱比賽評審」是這個時期演唱生命史的重要角色。「這個田野調查才被真實挖掘出的事實，糾正了過去一般以城市，特別是台北為中心觀點來記錄歷史的謬誤，好像不在台北活動或不上台北媒體就不存在似地。對於嘉義人來說，「紀露霞」從沒離開過他們的生活中。」²⁵ 她用聲音在「正聲廣播公司公益廣播電臺」（正聲廣播公司嘉義廣播電臺之前身），陪伴了嘉義人十五個年頭（1961-1975）。紀露霞從來沒有離開過她熱愛的音樂。陳江龍說：

後來我去當兵回來之後，我就有跟紀露霞聯合主持一個節目叫「什（雜）菜味」。以前都是她自己主持「紀露霞時間」，但後來我發現男女聯合主持好像比較受歡迎，所以就我跟她搭配兩人主持「什（雜）菜味」，大概是59年

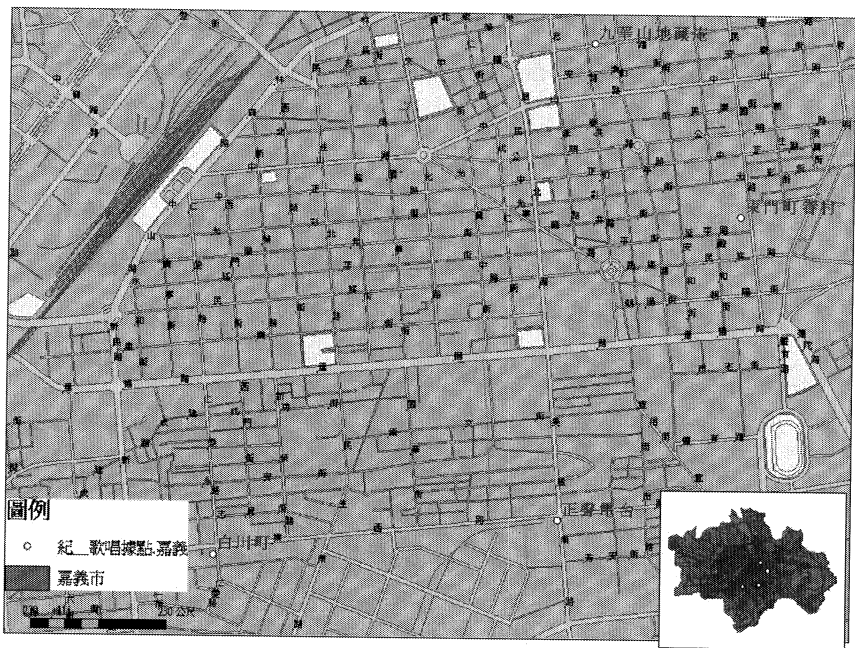


開始播的，節目型態大概是中間會有歌曲穿插，配合一些生活性的、嘉義地方性的時事，因為當時我們都有記者出去採訪，今天發生的事情，我們下午就回來了，報紙明天才會出來，我們的記者大概10、11點就出去了，但我們也不算報新聞，就是聊一聊。那我也有自己的節目，像「今日短短評：你講說對不對」，也得過幾次獎，像廣播金鐘獎、省政府新聞獎。但那是我自己主持的，像紀小姐的「紀露霞時間」一樣。後來還有57年2月開始，就我想說紀小姐只有主持節目，但她的專長都沒發揮到，所以後來「紀露霞時間」原是週一至週六的9點到11點，後來周日開闢歌唱會（57.01.01的9:00-11:00），之後又有我跟他主持的「脫普歌唱比賽會」（57.02-58.08周日16:00-18:00播出）。……然後（民國）57年2月開始就開播「脫普歌唱比賽會」到58年8月底。這中間有分兩次決賽，總決賽時在省嘉中（大禮堂舉辦），請楊小萍，就是找很多影歌星來搭配表演。這也是我跟紀露霞主持的。……我多次與紀小姐聯合主持外場晚會，當時最轟動的是請電影[龍門客棧]的上官靈鳳來，那時還要出動員警，人一直排隊排到中山路，那是一個晚會活動，好像是聽眾聯歡晚會²⁶。

如圖一顯示，當時的「正聲廣播公司公益廣播電臺」位於嘉義市沿河路（即今垂楊路現址），而紀露霞女士則是定居在東門町的空軍眷村（即位於嘉義市啟明路、民族路、民國路、朝陽街、光彩路附近、大雅路下、二二八紀念公園、棒球場、射日塔與嘉義公園旁一帶）。誠如當時與紀露霞女士一同在電臺主持「什（雜）菜味」的另一主持人陳江龍先生所述，紀露霞女士當時故定僅上日班，傍晚後就會回家料理家務、照顧小孩，其實即便在嘉義當地她由已是一位家喻戶曉的電臺主持人與歌星，但是婚後事實上仍然過著以家庭為重的生活²⁷。事實上，透過追探紀露霞



1961–1975年間的嘉義生活，本文也意外的發現了一個有趣的現象。那個時期的嘉義不同於同一時候的台北城中，正積極的轉換流行音樂發展脈絡前進的方向，台灣歌謠音樂發展的時鐘彷彿在嘉義停止了一般，此時期的嘉義聽不到太多的「文化中國」意味濃厚的台灣民歌，反而是台灣歌謠仍然在此保持著它一貫優雅與美麗的姿態，在嘉義的一些歌廳傳唱著。



圖一 1970–80年代紀露霞嘉義音樂活動GIS空間圖

那時作音樂講起來也是非常努力，我那時從電臺開始做起，也到過歌廳，像「長流歌廳」。後來又去舞廳做，像白川町那也有，白川町是以前是活動中心的所在地，主要是空軍眷屬都在那，就是現在民生路到養雞場那，那時都很多²⁸。

我南下嘉義所重建失落的「音樂人」紀露霞，之所以仍然受到明星式的待遇，是和1950–60年代的大量主唱台語電影主題曲與



在台南「亞洲唱片行」的大量發行紀露霞的黑膠唱片產生的廣大民間影響力有關。「1960年代，「紀露霞」這三個字，在台灣可以說是無人不知，無人不曉的。從民國45年到50年間，她曾經錄製唱片及登臺演唱過上千首台語、國語、日語和英語等各式各樣歌曲幾乎無所不能，在那台語電影的鼎盛時期，紀露霞曾幫「瘋女十八年」、「林投姐」、「運河悲喜曲」、「桃花鄉」、「搖鼓記」等當時差不多 2/3 的電影幕後主唱電影主題曲，亦遠赴香港、東南亞各地受邀演唱，都受到熱烈歡迎，可說是紅透半邊天；而紀露霞所唱紅的著名台灣歌謠「黃昏嶺」、「孤戀花」、「慈母淚痕」等，在那收音機時代，曾經感動著無數台灣人民，朗朗上口，成為日常生活記憶的一部份，於是大家自然稱紀露霞為「寶島歌后」²⁹。而紀露霞與台南和亞洲唱片行的關係則是：

那時就是亞洲老闆蔡文華聽到台北有一個紀露霞，他就跑到武昌街的民本電臺來找我。就問我，要不要出唱片，從剛開始不敢對我抱有太大的希望，只給我四首歌，剛開始跟文夏合在一起如「荒城之月」，想用文夏帶著我，沒想到我的唱片後來賣的很好。（問：有文獻指出當時你最受歡迎的亞洲的新歌是「女性的復仇」與「看破的愛」嗎？）不止啦！還有很多新歌，如「慈母淚痕」也是。也有很多是由日語改台語歌，如離別傷心曲，荒城之月。在亞洲灌了四十幾首，我想應該不止，我有四張，每一張十首，應該之前還有，我現在想不起來。我當時一走在外面，街上都是我的唱片我的歌。（問：那時亞洲邀請你去台南，是你第一次去台南嗎？對台南的印象如何？）是，亞洲邀我去是第一次去台南。我對台南的印象是古色古香，很有人情味。我那時我老實說很乖，我不敢到處亂跑，去台南唱完歌就回來了。那時只有一次，文夏帶著我和一大票灌唱片的歌星，有鄭日清等人去逛什麼町，像夜



市的地方，才第一次看看台南。平常除非有唱歌才過去，我不會逛街。（問：那你有沒有去過赤崁樓？）有人拍赤崁樓之戀的台語電影，幕後主唱的人是我。我有去過。但那幕後主題曲，唱過就忘了，這麼久了。那時演戲跟聲音是分開的，電影拍攝和演唱是分開（紀露霞）³⁰。

紀露霞說，當年她到亞洲唱片錄音，有時文夏、鄭日清還會帶她去逛新町，並到沙加里巴品嚐小吃，如鼎邊鏸、棺材板等，有一年她舉辦南台灣巡迴演唱會，也曾到南都戲院登臺開唱過；此外，當時歌星還要隨片登臺，電影演到一半就暫停，然後主角上臺來讓觀眾有機會目睹主角的真面目，刺激票房，她身為電影幕後主唱，就會利用這個機會演唱主題曲，大約半小時後恢復演出，有時還得趕場（中華日報）³¹。

紀露霞和台南的關係，主要是和「亞洲唱片行」有關。1957年由新加坡歸國華僑蔡文華主持「亞洲唱片行」（主建築幸運被保留下來，在台南市南區健康路一段357巷號，今名為伊藤日式料理店）製作台灣歌謠，因為重視品質音質絕佳又無雜音，成為當時歌壇的主要歌星發表新歌的中心。根據上述研究訪談，亞洲蔡老闆當時是直接至台北力邀紀露霞南下參與錄音，並與當時的「寶島歌王」文夏同錄唱片各據一面，「荒城之月」就應是第一張，之後繼續錄了至少四、五十首歌以上；同時參與錄音的也包括紅星洪一峰、陳芬蘭、鄭日清、顏華、吳晉淮、永田、張淑美和文鶯等，而當時紀露霞的「慈母淚痕」「女性的復仇」「看破的愛」成為亞洲唱片閃爍眾星中最受歡迎的曲目。同樣是1957年，台南的赤崁樓正是紀露霞演唱當時火紅的台語電影「赤崁樓之戀」幕後主題曲的演出地方。這出戲太紅了，1971年後，還被華視改成電視連續劇播出，甚受歡迎。但事實是1970年代之後，曾經風靡一時的「台灣歌謠」，開始被台灣流行音樂的歷史



歸入於「老歌」的編排中。取而代之的，是國語「校園民歌」時代的開始。但嘉義或者台南，卻仍然有優美又活潑的台灣歌謠吟繞著。

(二) 一個懷疑：禁歌政策讓台灣歌謠沒落、民歌興起？

於是這個紀露霞演唱生命史中看似空白的1970與1980年代，事實上卻正在嘉義豐沛的進行著另段不同於1960年代的演唱人生。然而事實上，1970年代開始，此時的台灣社會卻開始接迎著另一個新的時代挑戰，這就是前面「政治權力決定」的既成之見所提過的一些如「釣魚臺事件」、「宣佈退出聯合國」「兩次世界性的石油危機」「蔣中正先生逝世」等重大歷史事件。於是，一連串的社會、政治與經濟上的打擊使得國人所感受到被否定、孤立、遭重挫的悲憤情緒推到了頂點。然而在此同時，一種化悲憤為力量的民族主義情懷產生，因此一個「唱自己的歌」的「民歌」音樂創作浪潮隨之而起，乍看之下這似乎又將台灣的流行音樂創作帶入了另一個新的紀元，但事實上，這樣的社會氛圍轉換，實並未讓1960年代多元曲風的音樂環境接續而行；因為當時內在戒嚴體制與推行北京話作為「國語」且禁唱某些有問題的台語歌的政策，讓原本活潑、多元且華麗的台灣歌謠被打入冷宮。事實上，回顧民歌的興起實是一個多方推擠的結果。因為民歌在發展初期，其實就為官方所默許、接受，例如1975年民歌首次的發表會，即在中山堂舉行，而未受到禁止或封殺；至發展後期，一些表達民族情感的民歌出現(如〈龍的傳人〉、〈“中華民國”頌〉等)，更是受到政府當局大加推廣。另一方面，在民歌發展初期，也正值淨化「國語流行歌曲」達到高峰之際，國語流行歌曲衰退，同時也讓民歌得以取而代之，順利進入主流流行音樂，而這一切皆從1975年6月楊弦所舉辦的「現代民謠創作演唱會」中，共發表了八首結合現代詩的創作民歌，這個演唱會被



認為是正式宣告民歌時代到來的里程碑。同年，對「國語流行歌曲」的攻擊也達最高峰，「國語流行歌曲」被指為是靡靡之音，新聞局也成立編審小姐，以便來製作及審訂淨化歌曲，同時負責並挑選可唱歌曲供電視臺使用。³²

針對這些「政治權力決定」的論點，在漫長的「滾雪球」的過程中我保持懷疑地進行田野訪談：「難道真的政府的禁歌政策讓台灣歌謠沒落、民歌興起？」，附帶在這個懷疑下的當然懷疑是「紀露霞於1960年後因為結婚就退出歌壇」的斷言。我從對於陳木根、莊永明、潘安邦、紀露霞本人的訪談中，逐漸厘清了我的懷疑。我們可以先對比1970年代的曾任嘉義正聲公益台台長的陳江龍先生的回憶與當時著名民歌手潘安邦的說法：

那時對紀露霞小姐是比較沒什麼影響或限制，但是對電臺當然就有了。簡單來說跟廣播電視比較有關係的是那時警備總部是負責管安全。那時戒嚴時期對思想方面，尤其對當時的主要媒體廣播更是……。那時電視還不多，只有廣播比較多，電臺也少，所以算是大家的精神食糧主要來源。當然警總也瞭解到這點，所以對當時好像還有那個出版法，後來又有新聞這邊……。管制上主要是警總，出版上就是由新聞局來管。開始是經過審查後的禁唱，那時都會有通知來告訴我們什麼歌被禁唱。那時主持節目有時會沒注意到播出，就會很麻煩。那時我當節目主管，所以我就交待播音員、管唱片的，每一張唱片來時先審查、核對一下有沒有禁歌，有就把它劃掉。後來就有人建議說劃掉的話以後就不能唱了，所以就用貼膠帶貼在黑膠唱片上的方式來避免又播到。所以主持節目的人拿到唱片後，看到這一條有用膠帶貼住就知道這一首被禁播了（陳江龍）³³。



（問：電視專輯有明文唱台語嗎），其實沒有，在我接觸到電視圈以後其實是真的沒有，你說查禁歌曲，誰都有被查禁過，包括我的很多歌被查禁，我有一首歌叫「爸爸的草鞋」，今天大陸的超男，那第一名就是唱爸爸的草鞋，就唱我的歌，這首歌在大陸非常紅，（問：台灣沒聽過），因為當年就被禁，那首歌是講我爸爸的故事，唱完外婆的澎湖灣後我唱那一首給我的爸爸，我爸十七歲的時候跟國民黨到台灣，那時他出來的時候穿草鞋，所以歌詞是草鞋是船，爸爸是帆，奶奶的叮嚀在滿腔，滿懷少年時期的夢想，充滿希望的啟航，船兒行到黃河岸，厚厚的黃土堆上船，其實這是一個很感人的故事，最後一句出了問題了，倦航的船兒快點靠港，審查的時候說我們是要向他們靠港嗎，我說你們想到那裏去，是他們要向我們靠港吧我們是自由的國土，其實有人說閩南語過去被禁我覺得不止，我很客觀的講我很多歌被禁，像我有一首歌叫兩個夢，當時被禁的原因是怎麼可以有兩個夢，年輕人只能有一個夢，當時有很多的限制不止是台語，這些歌在星馬大陸紅，為什麼我現在屹立不搖，因為我的歌就在那裏，我在四十張專輯，今年發第四十一張（潘安邦）³⁴。

事實上在很多相關文章中，我們常看到作者提及政府對方言節目有所限制的政策，一般都認為是造成台語流行歌曲式微的主要原因。根據曾慧佳³⁵ 其研究指出，1948年“國語推行委員會”成立，接著“教育部”在1952年設立“廣播事業管理委員會”，以及1961年將該會業務分屬“交通部”、“新聞局”及台灣省警備總部等三個單位後，相繼頒佈了「廣播及電視無線電臺節目輔導準則」，重申有關方言節目播送一定比例的原則，當年一口氣查禁257首國語歌曲³⁶。因此，除了政府機構透過重重行政命令的限制之外，在當代的大環境下，媒體也懂得生存、應對



之道。另外，李瞻³⁷亦在當時曾綜合各報的報導後寫下：「民國59年5月，由於兩家電視臺的惡性競爭，導致電視廣告氾濫，節目迎合低級趣味。尤其大量播映『歌仔戲』及『布袋戲』……形成農民不耕田，工人不做工，小學生翹課，人民不接受政府防疫注射，與全國半數以上電影院關門的轟動現象」。因此當時“教育部文化局”局長王洪鈞在“立法院”爲此一問題提出報告時，他提出的觀點與說法，還是呼應了整個大環境的氣氛，他指出當時電視節目的缺點：「方言節目太多；娛樂節目占70%；靡靡之音的歌唱節目過多，神怪節目太多。而且方言節目時間高達50%」。於是台語、客語及其它方言節目與歌曲便在過去的四、五十年間，在政治、政策的影響之下開始式微。在推行中華文化復興運動口號下，進行淨化歌曲工作，政府於1970年加強禁歌取締，並由“內政部”出版《查禁歌曲》，書中直接列舉183首歌曲，或因歌詞不雅，或因歌譜引自日本軍國主義歌曲，一律不得錄音，灌片，撥唱，演奏及轉載流傳或改變發行與播放。³⁸ 1972年“教育部文化局”製作「國民生活歌曲四十首」，加以大肆宣傳。從而在淨化歌曲運動與中華文化復興運動推波助瀾下、「藝術歌曲流行化，流行歌曲藝術化」的口號與實際動員廣泛而深刻，國台語流行歌在1970年後也遭遇了直接壓迫與空前危機。³⁹ 由此觀之，音樂可證民族認同，同時也是國家政治和意識型態工具，既新興國家手中的工具，或對這些新社會形態中有最大利害關係的階級手中的工具，對音樂的社會控制需要借助於文化機構來加以實現，並通過傳媒來傳播。⁴⁰ 但透過文獻的回顧之後，我們可以從歷史脈絡中看出這一流行音樂階段的結束，實仍有許多相加相成的原因。

問題關鍵在於，從上述的史實敘述與對於陳江龍的台灣歌謠與潘安邦的校園民歌對比的訪談紀錄交叉印證讓我們瞭解到，政府在70年代的配合推行國語政策的歌曲審查制度，其實並非只



是針對台語的歌謠，而是全面性地包括國語，台語或任何語言的「因歌詞不雅，或因歌譜引自日本軍國主義」的歌曲進行審查。如果當時官方是壓制台語的歌謠並推展國語的民歌的話，很難想像潘安邦所唱的國語的「爸爸的草鞋」和「兩個夢」會因為「倦航的船兒快點靠港」是靠向中國大陸而非自由寶島，與「怎麼可以有兩個夢，年輕人只能有一個夢」等意識型態和荒謬的理由被查禁。但是，我們也不能否認，1961年確實頒佈限制方言（主要是台語）的「廣播及電視無線電臺節目輔導準則」，1970年當時的文化局長也直接點名兩家電視（即台視與中視，分別成立於1962年與1968年）「靡靡之音的歌唱節目過多，神怪節目太多。而且方言節目時間高達50%」等疑難導致媒體政策轉向，以當時最具影響力的電視而言，其對於台語節目的限定播出時間，大大削弱乃至式微化台灣歌謠這說法其實也不為過。

當然第二個是“政府”，但是最嚴重的就是台灣人沒有骨頭，很多人都是對國語政策的面向去批判，我坦白說其實也不是這樣子，因為上有政策下有對策，因為民間的活力是最重要的，為什麼那時候的歌仔戲還可以四處演，為什麼那時候台語片還可以那麼多，是台灣人自己不爭氣，如果你用心去拍台語片聽台語歌那市場就不得了了（莊永明）⁴¹。

事實上，以莊永明的說法，在一個並非完全查禁而是送審檢查的媒體制度下，問題可能是在於「台灣人沒有骨氣」，這種提問，雖然有點過於激進，但是，本文作者認為，這個論點的最大貢獻在於，從「政治權力決定」的制度性的、結構性的社會學論述脫離，回到人的本身，「音樂人」本身看問題。不論是台灣歌謠或台灣民歌等的「音樂人」，雖然不可能脫離歷史與社會環境



中脫離，但也不一定是完全被社會結構「功能」性的限制住，欠缺反省與思考，「音樂人」是有可能展現主體地「上有政策下有對策」，從社會性的結構束縛中找到自己藝術創作的出路。

五 社會環境中的感覺建構：發現「隱蔽知識」

上述對「禁歌政策讓台灣歌謠沒落、民歌興起」論述的懷疑，我們同時也懷疑「紀露霞於1960年後因為結婚就退出歌壇」等過於片面強調社會性因素因果的「斷代史」的或個人音樂創造式論點。本文作者通過研究的「滾雪球」訪談逐漸理解到，在一個戒嚴的或查禁歌曲的灰暗年代，「音樂人」是有可能經由揣摩現實的風向而「迂回地」展現其主體歌唱意志。曾與紀露霞女士於嘉義正聲電臺合作的電臺樂隊隊長—陳木根先生在提及1960年代當政府正施行「推行國語」政策，在嘉義地區的音樂表演活動是否受到影響時談道：「他禁他的，但我們還是繼續唱。她（紀露霞）也不會自卑說自己是唱台語的，……當時她當（電臺所主辦的歌唱比賽）評審的時候，都是默默的來，然後最後都會獻唱一首歌，她都比比賽的參賽者都還會唱。那時每場幾乎都可以有千人以上，主要是又不用門票，還有獎品」⁴²。但事實上，除了台語外，紀露霞做為「寶島歌后」的能耐在於，她還能唱當時流行的國語和西洋歌曲，這在當時的台語歌壇來說，可以說十分稀有，展現相當多元的演唱主體意志：

因為那時我剛好是學生啦，台北士商讀書，在學國語啦，那時流行歌曲的電影很多，什麼林黛、白光，周璇等的歌聽了就很喜歡，很想模仿那個調調（現場哼了一段）。我不知道別人怎樣（此句台語），我是感覺我的歌會進步，



我覺得跟我模仿的那些國語歌曲有關，也跟聽西洋歌曲有關，我聽美軍電臺播放的歌，那時最喜歡的歌很多，幾乎只要西洋歌曲我都聽，也喜歡哼，像 Seven long day, I want to be with you, Let me go, Sugar in the morning, Love me tender 等我都唱過，現在都沒有了。不是沒有了，而是卡拉OK都沒有了，可能是因為歌太老了。（問：也就是說，上海百樂門30年代的國語歌曲和西洋歌曲對你影響很大？）是啊，這由我自己講比較歹勢（此句台語），因為這樣我唱的歌感覺 class（格調）比較高一點。（問：啊那個林黛那些歌曲是去哪里聽來的，是收音機嗎？）不是，是電影啦，電影的主打歌，插曲，主題曲，很多。那時國民黨來那種電影很多，因為大家一起去看電影，跟著學的。

（問：阿那時去電臺唱歌為何都唱台語歌？）那時我因為一進去就唱，國台語都唱。那是因為咱台灣人喜歡聽我的台語歌（此段台語），所以那時就主要唱台語，紅了後，這個電臺，那個歌廳找，中廣也找我，表示他們喜歡我的歌，就開始灌我的唱片，唱片都是台語歌。剛好光復後，禁唱日本歌，一般人聽日本歌聽慣了聽不到，有人就很聰明，把日本歌用台灣歌詞用國語或台語來唱。（哼一段）好像「飲淡薄」輕音樂都在演奏，很好聽，大家就改成台語來唱，很多很受歡迎的歌，都是我來唱。（問：阿那時很多你唱的國語歌是否都在高級的歌廳唱？）在碧雲天，我一開始就在那裏。憑良心講我還不錯，觀眾都很高級，我唱的時候聽的人不會開汽水。聽的人有台灣人也有外省人，都是愛好音樂者。也有大老闆，做生意進出口商也有，很多歌星唱了後就被大老闆「抓」走了（紀露霞）⁴³。

以紀露霞來說，在她的演唱生命史的黃金時期（1955—1960）



所唱的上千首歌曲中，絕大部分是台灣歌謠，但仍有國語歌曲（如附錄二的編號8,9,10的《藍色的憂鬱》專輯，而編號7的〈我的愛人啊〉曲目，原來為1920年代的上海百樂門周璇主唱的〈天涯歌女〉，重新填詞台語翻唱）；甚至有夾雜英文於其中的台語歌（如附錄二的編號14的〈鐵血柔情〉，原曲為美國著名歌手貓王Elvis Presley的名曲*Love Me Tender*。出自《紀露霞台灣歌謠集(1)》），加上表中其他的類似歌曲，這些曲來自中國或西洋，詞為中文，唱出來是台語或國語的情況，可見當時所謂的「混血歌」⁴⁴的影子。從上面的訪談逐字稿我們可以發現，紀露霞多元的演唱主體意志，少女紀露霞「在學國語啦，那時流行歌曲的電影很多，什麼林黛、白光，周璇等的歌聽了就很喜歡，很想模仿那個調調」、「也跟聽西洋歌曲有關，我聽美軍電臺播放的歌，那時最喜歡的歌很多，幾乎只要西洋歌曲我都聽」，一方面也受到「政治權力決定」的當時政府推行國語和上海來的國語電影與西洋流行音樂的影響；另一方面，因為1950-60年間正是台語電影與台灣歌謠當道的時代，「那時我因為一進去就唱，國台語都唱。那是因為咱台灣人喜歡聽我的台語歌（此段台語），所以那時就主要唱台語，紅了後，這個電臺，那個歌廳找，中廣也找我，表示他們喜歡我的歌，就開始灌我的唱片，唱片都是台語歌」，所以，「音樂人」紀露霞必須隱蔽她的喜歡唱1920年代的上海百樂門周璇、白光等國語歌曲的傾向，揣摩並且順從主流的音樂語言，以演唱台語歌為主。當然，紀露霞婚後離開台北歌壇南下至嘉義，以主持和歌唱會評審繼續她所熱愛的音樂生涯，可能是一種幸運。1968-70年間，政府開始「歌星證」制度，嚴密監控歌廳、夜總會，以證件控制歌星的表演，沒有「歌星證」不得演唱；而紀露霞的特殊機緣成為巨星，根本沒有「歌星證」。並且，1974年還修訂「歌唱演員登記證申請辦法」，申請「歌星證」除繳交個人檔外，還必須在省市境內設籍六個月以上，另必



須通過面試，臨時抽籤唱出二十首指定歌曲中的兩首，指定歌曲多為發揚民族正氣，修身養性，惕人志氣為主的近代歌曲⁴⁵。這裏可以看出，政府的「政治權力」運作沒落台灣歌謠，是一個非常精緻設計的漸進過程，不是直接的鎮壓，而是經由法律與制度迂回地慢慢框限台灣歌謠的流行發展，不直接篩選，而是間接設立門檻，這是屬於權力擁有者的「隱蔽知識」的實踐。

而類似「隱蔽知識」的實踐，我們還可以舉民歌手潘安邦為例：

就讓我在電視上開始表演，我開始表演的時候都唱一些別人的歌那時候剛好葉佳修他出了一張專輯叫「思念總在分手後」，「鄉間小路」，但那時候電視的標準比較奇怪就是說在電影上你看到的是秦漢、秦祥林，在電視上不能出現比較不合標準的，其實現在電視什麼樣的人都有生存的空間，什麼樣的人只要你有本身旁出得來，那時候不是那時候男生好像就一定要一百八十公分，女生就要清純，那時候就是這樣的標準啊，所以說他們就沒辦法上電視唱歌，電視臺就找我說你幫葉佳修唱這首歌，我說可以啊，他就讓我選幾首，我第一首唱的是「思念總在分手後」，國語的歌曲，我也可以唱台語歌，但是當時製作人會很委婉地跟你說，要唱也可以，但還是不要好，沒票房。因為那時候電視臺的收視率是百分之五十以上，就是你上一次電視可能有一半的台灣人都看到，像是劉文正時間，張小燕的綜藝一百，你上一次電視隔天全台灣的人都知道你昨天做了什麼，那時候我上臺的時候都沒有唱自己的歌，「思念總在分手後」第一次在電視上唱是我唱的，所以到目前為止大家都認為這首歌是我唱的，其實是葉佳修出的唱片，後來我出唱片的時候，唱片公司也找我錄，因為大家都在找潘安邦唱的這首歌，其實原主唱是葉佳修。



(問：你說的很有意思，你說上電視還是要經過過濾?)，那時候很多關會過濾，第一是電視臺主管，第二是廣告客戶，你知道社會是愈來愈開放，人的尺度是愈來愈寬，以過去的標準來看現在有一半以上的人除了蔡依玲以外其他人沒有辦法在電視上表演，女孩子一定清純，江玲、沈燕、銀霞，會紅的就是這些人，男生那時候中視是胡立虎，華視是我，中視是費玉清就是一定要文質彬彬，個子要高，這是一種默契，就是像空服員有一個標準在，所以憑良心講金韻獎的歌手沒有一個可以上電視，我記得第一次王夢麟上電視的時候，還托了很大很大的關係，只上過一次，大概是1977或1978年，那時候民歌還沒有開始，其實我是1979年出的第一張專輯，我在出第一張專輯之前他們就沒有辦法上電視，後來這些人上電視的原因是因為歌已經很紅了，大家都想看到歌手的真面目，包括蔡琴，因為他跟我同一個唱片公司，然後有一天費玉清打電話給我你要不要去聽我說好啊，他說我們公司來了一個新人唱得好棒，然後就到三亞錄音室去，我們都驚為天人想要去見這個人，唱片公司的人還說你們最好不要見，我們也沒有打算要讓他上電視，其實我看到蔡琴的時候，我不覺得他是不好看，我只是覺得他不會打扮，因為那時候他戴一個寬邊眼鏡，你知道會讀書的人就有一個氣質在，只是說你拿他去和江玲沈燕比那種俗豔的感覺是不一樣的，後來蔡琴上的第一個節目是我的電視專輯，我說我讓他上我的電視專輯(潘安邦)⁴⁶。

和唱台灣歌謠的紀露霞的收音機時代不同，潘安邦的台灣民歌是屬於電視時代，但是權力擁有者的「隱蔽知識」的實踐仍然存在。電視的影像要求(image requirement)不同於收音機的純粹聆聽，從「音樂工業決定」的論述而言，音樂的文化工業——載



體進化與商業化趨勢——決定流行音樂的轉換。電視，在那阿多諾 (T. W. Adorno) 所謂的「文化工業」的按照統一的模式，成批地進行文化傳播物的生產的體制，是要求形象上的「一定要文質彬彬，個子要高，這是一種默契」「男生好像就一定要一百八十公分，女生就要清純」的統一標準和持續排斥台語歌曲「我第一首唱的是「思念總在分手後」，國語的歌曲，我也可以唱台語歌，但是當時製作人會很委婉地跟你說，要唱也可以，但還是不要好，沒票房」。從「隱蔽知識」來看，這些標準和迂回禁唱台語並非如「音樂工業決定」所說的「社會水泥」般牢不可破的，其中仍然有「音樂人」的主體迂回實踐；所以在潘安邦主持的節目還是讓當年其貌不揚，聲音令人驚為天人的蔡琴終究上了電視。

因此，綜合上述，我們可以說，音樂作為存在於社會環境中的感覺建構，有一種「隱蔽知識」存在，一種被隱藏的、忽略的「弦外之音」等待被發現。「政治權力」「音樂工業」雖有影響力，但事實上均不足以完全決定「音樂人」的創造意志。在本文的研究過程中，我逐漸形成音樂與社會間很難說誰反應誰，誰決定誰，而或許可說是「情境定義的活動」，是「共同生產的」的看法。這種情境定義的音樂活動生產，社會與政治權力雖表面上看來左右音樂創作，但事實上音樂人有其選擇，本文作者認為有一種「隱蔽知識」(hidden knowledge) 存在：它可以是權力擁有者的一種迂回的統治設計，也可以是音樂人的轉進的自我創造意識的表達，兩者在不同歷史與社會的「情境定義」中調整，活動著。在音樂社會學方面，「隱蔽知識」可被視為音樂的配合政治權力設局演出且隱蔽其真正意圖；而其引發的「隱蔽實踐」則是在調整、揣摩主流音樂語言的過程中馴服成為其中之一，或者堅持原意而退居其外另覓出路。這種「隱蔽知識/實踐」存在於不論是歌謠民歌或的「音樂人」演唱生命史中。



事實上，音樂不只是標誌著一種對現存社會的回應，而且音樂作品本身即蘊含著豐富的自主性與意義；但它的性質會在歷史中發生「與時俱進」的變化。音樂社會學的藝術研究，「它不再賦予對社會因素的分析特權，也不再放棄意義問題而後現代地找尋自身的客觀地位，而是透過許多不同的分析和闡釋方法去挖掘真實。」⁴⁷ 因此，音樂已不再是一個內在事實的陳述和映射，而是一種對音樂所覺察到的現實的一種態度，這個態度既是社會的、歷史的、空間的也是屬於地方的，其中有豐富的日常生活意識活動著。音樂能提供在社會環境裏的感覺建構的來源，它能建構空間並使之適合特殊的行動策略，和在其中讓音樂的結構的力量在行為中展現。音樂的感覺建構需要真實世界的參與者，去感受音樂作為日常生活中的潛伏媒介。阿多諾宣稱流行音樂是「虛假的個人主義」(pseudo-individualism)，是一種分眾去追逐特別的時尚，既要產生特殊的形象，又要對它保持距離；而「後阿多諾」學者德諾拉 (DeNora) 則認為，事實上流行音樂差異很大，阿多諾的說法過於同質性與抽象化，新的變化是讚美個人天才打破公式成規的美學被珍藏，但同時喪失的是社會分享與促進合作的價值系統。以紀露霞所代表的台灣歌謠演唱影響而言，流行音樂裏的音樂由最初的「參與對象」變成了「純粹消費的對象」。紀露霞做為台灣歌謠的演唱家的一生迄今，可以說是個見證，見證那個漫長演變過程的紛亂，經由早期紅極一時的「寶島歌后」登臺，婚後遠遷至南部嘉義的電臺主持與擔任音樂比賽評審等方式參與當時正改變著的歌謠音樂意涵；而今天的紀露霞偶而的懷舊式在電視或國父紀念館的登臺，作為演唱者和聽眾的參與，不再是音樂具有社會功能的標誌，更多可能是一種投資，努力使音樂脫離它的社會功能，從而構成一個自律的領域卻無能為力，聽眾想從那美妙的歌聲中找到記憶中的「美好舊時光」：他們舉一些1960年代在台北碧雲天歌廳等地嗑著瓜子悠哉聆聽台灣歌謠的時光，通



過紀露霞的聲音想證明「過去」是比「現代」優雅、深刻與完美的。但是那時光已經不再，從事音樂所最需要的東西「時間」已經不再了。「我們閒暇的時間不多，但卻有鋪天蓋地的音樂供我們消費，是故今天音樂中的表現性僅僅只濃縮為純粹的形容詞形式而已。」⁴⁸今天的和台灣歌謠音樂打交道，參與的社會功能是「懷舊」式喚起不會再回來的社會形式與個人記憶，更多的是音樂成為純粹消費的對象，淹沒在浩繁如星的日趨標準化/複雜化的全球化音樂盛行的短暫性，與廣告商贊助表演的間隙裏，紀露霞音樂裏所蘊含的台灣意識，也隨著這樣的消費社會新社會形式的來臨，成為分開的聽眾所崇拜的各自的「眾神之一」。在今日，有如西方的古典音樂一樣，當我們聆聽紀露霞的「流行」音樂時，如休伊特所喂歎，會感受到「音樂在我們這個時代的轉變：從一種社會性體驗到一種孤獨的體驗」。⁴⁹

六 航向音樂裏的遙遠鄉愁

面對「寶島歌后」紀露霞的台灣歌謠演唱史和台灣校園民歌比較，本文運用「滾雪球」和「寫作」為主的質化研究方法，探索分析而得的「隱蔽知識」論述，嘗試說明音樂與社會兩者之間的關係，它不是「政治權力決定」「音樂工業決定」等單向因果的影響，而是雙向的流動。而我所說的「隱蔽知識」乃提出一個跨界音樂學和社會學的研究論述，它可以是權力擁有者的一種迂回的統治設計，也可以是音樂人的轉進的自我創造意識的表達，兩者在不同歷史與社會的「情境定義」中調整，活動著。在音樂社會學方面，「隱蔽知識」可被視為音樂的配合政治權力設局演出且隱蔽其真正意圖；而其引發的「隱蔽實踐」則是在調整、揣摩主流音樂語言的過程中馴服成為其中之一，或者堅持原意而退



居其外另覓出路。我的「滾雪球」研究的下一個階段是要回答「音樂作為一種鄉愁」的問題，而且是跨越海峽兩岸的問題。事實上1970年代對台灣來說確實是一個新時代的來臨，無論是社會、政治與經濟與大眾傳播的工業化發展都同時在進行，成為主流的國語民歌順勢的開始在主流媒體中傳送著，在此同時反而讓台灣流行音樂界的創作卻轉而有了向外傳散的物質基礎，縱使在此時期台灣與中國大陸的社會、政治與經濟交流是個冰凍的時代，但音樂卻可能可以穿透了所有的隔閡；1970年代末的中國大陸等華人聚集地都開始受到了這新音樂力量的影響，雖然當時的中國大陸亦正經歷著文化大革命的社會震盪。北京大學社會學系李康教授以其自身的經驗談到：

我那時候也就是不會超過1980年，……讓人印象很深的一個是〈走在鄉間的小路〉，一個是〈雨中即景〉，嘩啦啦下雨了，王夢麟的那一個，還有一個是〈蝸牛與黃驪鳥〉這都是我在十歲以前聽的，……因為文革結束回遷嘛，我就回到杭州，到了杭州上小學，……我在杭州，我姊姊在潮州，然後我們穩定下來，我父母就把我姊姊接回來，那時候我姊姊十四歲，接回杭州，然後就帶了這種小歌片，像名片這麼大，上面印了一首歌的歌曲，曲譜和詞都有，然後就照這個唱，我姊十四歲，我那時候十一歲，我發現那時候我聽過的歌在上面都有，包括像什麼〈外婆的澎湖灣〉、〈蘭花草〉……」⁵⁰。

甚至後來在2007年的9月，北京更舉辦了一場名為「遙遠的鄉愁——楊弦北京首唱會」的演唱會，由素有「台灣現代民歌之父」的民歌手——楊弦擔任主唱。同一時間，大陸作家——公路⁵¹，更以《遙遠的鄉愁——台灣現代民歌運動三十年》一書在演唱會現場



進行新書發表會。因此，對於一個兩岸不論過去看似毫無交集或者現代於北京高唱澎湖灣的時代，音樂無形中傳遞了台灣民歌跨越了政治現況與空間籬籬的文化力量；這種能喚起共鳴的力量，這「鄉愁」(nostalgia, homesickness)，如果我們把鄉愁定義為「一種到處尋找回家的感覺」⁵²的話。但李康訪談所象徵的對岸少年之眼中所接收的來自於台灣的鄉愁，這「離奇」遙遠的鄉愁究竟是怎樣回家的感覺？為何這些歌曲能在那封閉的時代中流行了三十年，這種流轉對於「死而不僵」的台灣歌謠所代表的和台灣土地認同相關的鄉愁又有何不同？1970年代的台灣現代民歌，在那個海峽兩岸各自都承載著不同的社會、政治與經濟現況的時代，又各自蘊含了怎樣的社會文化現象？當楊弦的〈鄉愁四韻〉與李雙澤的〈少年中國〉流傳至歌詞中所遙望的中國內地時，內地的少年又隨著這些充滿濃厚鄉愁意境的歌曲承載些什麼？促使這些歌曲在中國內地流行的力量為何？所作用出的內涵為何？為什麼1983年時創作「雖不曾看見長江美，夢裏常神遊長江水。雖不曾聽見黃河壯，澎湃洶湧在夢裏」歌詞「龍的傳人」的侯德建會在兩岸仍處於對立狀態下，從香港轉進至中國的北京音樂學院？這究竟蘊含著怎樣的通過音樂鄉愁而產生台灣意識的族群認同變化？思索這些問題的描述性與因果性解答的同時逐漸形成我們的可能研究圖像：1970-80年代，這是一個完全不同於1960年代台灣歌謠吸納各國多元曲風創作的時期，是台灣文化界開始實踐「唱自己的歌」形成民歌紀元。60年代音樂風格是曾經快樂、活潑、「准」全球化、混合但終被壓抑的追求台灣本土鄉愁的歌謠；而70年代音樂則是在政治受挫又無法認同台灣只好指向遙遠的「文化中國」鄉愁的民歌流傳，其影響所及是台灣意識的本土精神上和族群認同上的轉向變化。這差異化的鄉愁同時是音樂的、政治的與社會空間與文化的多層次展現，並且通過歌謠與民歌的流傳徑路，這是未來我的「社會環境中的感覺建構」的進一步探



索音樂鄉愁的接受史和對於「接受社會」(host societies)的文化變遷影響的軌跡，其中，「隱蔽知識」究竟是如何運作的呢？

附錄一

台灣歌謠與民歌研究之「滾雪球」訪談總清單（2006–2008.10止）

歌謠部分編號	訪談時間	訪談對象	訪談地點	訪談內容
0	2006/10/28	紀露霞	『音樂與社會：紀露霞和消失的1960年代』的座談會。石計生教授主持，與談人：紀露霞女士、李坤城先生、呂鈺秀教授、楊澤先生。	台北市定古跡紫藤廬茶館，而該座談會之全文並以『紀露霞的歌，和她的年代』之名於2006年12月1、2和3日連續三天刊登在「中國時報－人間副刊」一版中。
1	2007/9/12	紀露霞	石計生家（台北士林）*	歌手生活與當時歌壇的情形，並且談到紀露霞在嘉義的生活。
2	2007/09/15	陳江龍先生（曾任嘉義正聲公益台主持人、台長）陳木根先生（曾是嘉義正聲公益台專屬樂隊領）	嘉義市九華山地藏庵（嘉義市民權路255號）	針對紀露霞在嘉義正聲廣播公司嘉義電臺主持「紀露霞時間」情形，並且瞭解紀露霞在嘉義的生活情形。
3	2007/10/13	紀露霞與學生	台北景美教唱點	紀露霞師生聯歡會（紀露霞學生的成果發表會）。
4	2007/11/22	紀露霞與學生	台北陽明山禦之湯	紀露霞與學生教學的情形。
5	2008/01/22	紀露霞與學生	台北景美、金山南路教唱點	紀露霞與學生教學的情形。



6	2008/03/03, 14:00	紀露霞、翁清溪（知名編曲、作曲、指揮，曾以《原鄉人》獲得第十八屆金馬獎「最佳電影插曲」、第十屆金曲獎「特別獎」以及《沙河悲歌》一片獲得亞太影展「最佳電影原聲帶獎」。）	翁清溪家中	紀露霞與翁清溪過去合作的情形。
7	2008/03/29 中午	紀露霞	台北市萬華區龍山寺、台北市萬華區貴陽街177號、中山堂堡壘咖啡廳（台北市延平北路98號）	尋找紀露霞小時候生活的地方，龍山寺是紀露霞的信仰所在。台北市萬華區貴陽街177號是紀露霞被發掘當歌星的地方。並製作「紀露霞演唱空間GIS圖」。
8	2008/04/11 12:00	洪慶雲（鼓霸樂隊資深樂手）、邱志炅（現任鼓霸樂團團長）	賞味餐廳（吃茶店） 台北市中山北路126巷12-2號一樓	訪談鼓霸樂隊的歷史過程與和紀露霞合作的過程。
9	2008/04/27	紀露霞、邱志炅（現任鼓霸樂團團長）	中山堂堡壘咖啡廳（台北市延平北路98號）	與鼓霸樂團團長進行焦點訪談。
10	2008/05/01 中午12:00	邱志炅（現任鼓霸樂團團長）	賞味餐廳（吃茶店） 台北市中山北路126巷12-2號一樓	邱志炅團長展示鼓霸樂隊創辦人謝騰輝所手寫的樂譜。
11	2008/05/02 中午12:00	紀露霞、陳明章（黑膠唱片收藏家）	中山堂堡壘咖啡廳（台北市延平北路98號）	陳明章拿出收藏關於紀露霞的唱片，共總二十一張黑膠唱片。
12	2008/05/17 15:00	紀露霞、陳明章	唱片收藏家陳明章先生林口家	於陳明章家中，陳明章播放在家中找出的唱片，並讓紀露霞確認當中的唱片是她本人所唱。
13	2008/06/29 15:00-17:00	紀露霞、鼓霸樂隊	台北鼓霸樂隊練習場地	紀露霞與鼓霸樂隊在四十多年後重新合作。
14	2008/07/13 15:00-17:00	紀露霞、鼓霸樂隊	台北鼓霸樂隊練習場地	紀露霞與鼓霸樂隊第二次練習。
15	2008/09/21	紀露霞	石計生家（台北士林）電話訪談	紀露霞談亞洲唱片行與電影赤崁樓之戀。



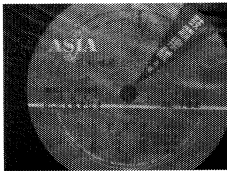
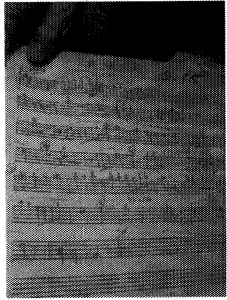
16	2008/09/29 18:30-19:00	紀露霞	台北和平東路春天素食館（當天紀老師說沒化妝，所以只有聲音沒有影像）	紀露霞談出道時其實比較喜歡聽上海百樂門的國語歌，模仿白光，周璇唱國語歌。
17	2008年10月 20日中午 12:00-14:30	紀露霞、顏金男會長（台南府城台語文讀書會）、邱仲銘教授（台南立德大學城鄉與資產計劃學系）、陳吉山先生（國立台南大學兼任老師）、洪順齊先生（詞曲創作者，台南大港國小教師）	伊藤日本料理（舊亞洲唱片行原址）（台南市健康路一段357巷8號）	「歌謠、空間與回憶焦點座談會」，針對紀露霞1960年代在台南的亞洲唱片行錄音與在地歌謠演唱的空間記憶，進行焦點座談。晚上八點並在台南赤崁樓，由石計生教授介紹，紀露霞登臺演唱「孤戀花」「黃昏嶺」。現場觀眾高達二千人。
16	2008/09/29 18:30-19:00	紀露霞	台北和平東路春天素食館（當天紀老師說沒化妝，所以只有聲音沒有影像）	紀露霞談出道時其實比較喜歡聽上海百樂門的國語歌，模仿白光，周璇唱國語歌。
民歌 部分 編號	訪談時間	訪談對象	訪談地點	訪談內容
1	2008年8月 4日	木吉他西餐廳店長 林修毅	木吉他西餐廳（台北市萬華區成都路17號2樓）	木吉他民歌西餐廳從開業源起與70-80年代西門町民歌西餐廳的興盛與沒落
2	2008年8月 21日	莊永明先生（台北市 文獻委員會委員）	中山堂堡壘咖啡店 （台北市中正區延平 南路98號）	針對戰後台灣歌謠與民歌流行之間的歷史變化
3	2008年8月 29日	潘安邦（民歌手）	紫藤廬茶館（台北市 新生南路三段16巷 1號）	本身的歌唱歷程與當時 民歌時代的音樂環境
4	2008年9月 11日	洪小喬	洪小喬工作室	洪小喬的歌唱歷史與對 於民歌的定義與詮釋

注釋：*本表中訪談地點若未詳細列出住址者乃因涉及個人隱私予以保護。



附錄二

紀露霞演唱生命史灌錄的唱片擇要列出 (1955-2000)⁵³

編號	曲目	語言	唱片公司/作詞/ 作曲/伴奏	其他
1	望春風 35:52-38:31 ⁵⁴	台語	亞洲唱片/李臨秋作詞/ 鄧雨賢作曲/鼓霸伴奏 (約“民國”45年發行)	<p>* 李臨秋寫出《望春風》時才二十五歲。他的靈感來自古典小說「西廂記」裏的一首詩：「隔牆花影動，疑似玉人來。」描寫少女們情竇初開，心動又羞澀的情懷，再加上「月娘笑阮憨大呆，乎風騙不知」的俚俗語辭，更是畫龍點睛的表達出少女對思慕的對象，含蓄而溫柔的期待。鄧雨賢先生以傳統五聲音階旋律譜成此曲，旋律優美典雅、柔情款款。使得這首歌成為台灣歌謠的代表作，將台灣流行歌曲，帶入了嶄新的境界（莊永明）。</p> <p>*有雜訊且會跳針。</p>
2	月照窗 15:44	台語	亞洲唱片/鼓霸伴奏 (約“民國”45-50年間發行)  	<p>* 這張是78轉質硬易脆的電木唱片也就是蟲膠唱片，以洋幹漆、松香、炭精及黃土為原料製成，重約350g，（一般的黑膠唱片僅有130g）。</p> <p>* 陳明章先生以三張鄧麗君換一張紀露霞換來。</p> <p>* 「月照窗」歌詞為1960年代著名的鼓霸樂隊團長謝騰輝先生所作。左上為陳明章先生收集之黑膠唱片，左下謝騰輝先生為原稿，由鼓霸樂隊現任團長邱志昊先生提供。</p>



3	菊水可樂 (廣告歌) 4:12-07:25	台語	菊水軒公司的菊水可樂, 菊水汽水姊妹品 (約“民國”50年發行)	* 掬水軒事業集團——掬水軒購物中心、掬水軒食品股份有限公司、掬水軒開發股份有限公司。 「掬水軒」成立於1925年，以生產糖果、餅乾為主的傳統產業，1969年配合政府都市計劃政策，將台北市仁愛路之餅乾、糖果兩工廠及原中正路之罐頭、飲料廠遷移至桃園平鎮鄉。擁有85年文化及歷史及穩定商譽。在原有基礎下，時代變遷及企業爭相轉型趨勢中，2002年開始規劃大型購物中心。 http://www.butylife.com.tw/front/bin/ptdetail.phtml?Part=profile&PreView=1
4	黃昏嶺 10:46-14:58	台語	台語電影「悲情公路」 主題曲	*A面洪第七, B面紀露霞
5	心茫茫 07:27-10:20	台語	台語電影「歹命子」主 題曲 中華唱片	
6	媽媽我也很 勇健 00:20-3:15	台語	台語電影「雪中等子兒」 (原名「媽媽我也很勇 健」) 主題曲 電塔唱片	* 一九五八到一九六二年，是台語唱片發行量最大、銷售最輝煌的時光，幾乎每個星期都有新片發行。而鄧雨賢在日治時期以「唐崎夜雨」化名所譜的「鄉土部隊勇士的來信」，戰後，莊啟勝重填台語歌詞並將歌名改為「媽媽我也很勇健」，文夏當年主唱，更創下臺語唱片銷售最好卻也遭禁唱最久的歌曲：新味的巴那那（香蕉）若送來的時，可愛的戰友呀歡喜跳出來，訓練後休息時我也真正希望，點一支新樂園大氣霧出來（王明山）。 http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=21842 但紀露霞當年所唱的主題曲，或因劇情需要而有更改歌詞。
7	我的愛人啊 15:54-19:20	台語	寶島 (Formosa) 唱片 (約“民國”45-50年間 發行)	* 曲目：原來為1920年代的上海百樂門周璦主唱的「天涯歌女」音樂。重新填詞台語翻唱。



8	春回人未歸 07:00-09:47	國語	慎芝作詞 / 編曲林禮涵 並指揮台北「國賓大樂 隊」。	* 專輯名稱：藍色的憂鬱。
9	負心的人 00:40-04:15	國語	慎芝作詞 / 編曲林禮涵 並指揮台北「國賓大樂 隊」。原唱者是姚蘇容。	* 專輯名稱：藍色的憂鬱。
10	舊夢去不回 07:55-10:45	國語	慎芝作詞 / 編曲林禮涵 並指揮台北「國賓大樂 隊」。	* 專輯名稱：藍色的憂鬱。
11	還君明珠 第17首	國語	亞洲唱片有限公司行(台 南原老闆蔡文華將母帶 轉賣至高雄)原曲仍是 1955-60年間錄製，此為 2000年後翻版CD。	* 專輯名稱：紀露霞台灣歌謠 集(2)
12	熱情花	台語	孔雀唱片 / 高金福編曲指 揮 / 孔雀管弦樂團伴奏	* 專輯名稱：姊妹愛
13	寒風秋月 07:06-10:44	台語	台聲唱片	* 群星大會第二集
14	鐵血柔情 第2首	台語 為主/ 英語 混和	亞洲唱片有限公司行(台 南原老闆蔡文華將母帶 轉賣至高雄)原曲仍是 1955-60年間錄製，此為 2000年後翻版CD。	* 專輯名稱：紀露霞台灣歌謠 集(1) * 原曲為美國著名歌手貓王 Elvis Presley 的名曲 Love Me Tender， 這首《溫柔地愛我》歌是“貓王” 的第一部電影《兄弟情深(Love Me Tender)》(1956年)中的插 曲。在這部電影中，他作為配角 唱了4首歌，將搖滾樂、南方民 歌和爵士音樂熔為一體，獲得了 巨大的成功。本曲填上了中文歌 詞以台語唱出。
15	再會倫巴 第5首	台語	亞洲唱片有限公司行(台 南原老闆蔡文華將母帶 轉賣至高雄)原曲仍是 1955-60年間錄製，此為 2000年後翻版CD。	* 專輯名稱：紀露霞台灣歌謠 集(1) * 倫巴(Rumba) 英文Rumba的音 譯。也被稱為愛情之舞的，是起 源於古巴的拉丁舞，所以又叫古 巴倫巴，舞曲節奏為4/4拍。它 的特點是較為浪漫，舞姿迷人， 性感與熱情的；步伐曼妙有愛， 纏綿，講究身體姿態，舞態柔 媚，步法婀娜款擺，若即若離的 挑逗，是表達男女愛慕情感的一 種舞蹈(維琪百科)。



16.	曼波巴空 第15首	台語	亞洲唱片有限公司行(台南原老闆蔡文華將母帶轉賣至高雄)原曲仍是1955-60年間錄製,此為2000年後翻版CD。	* 專輯名稱: 紀露霞台灣歌謠集(1) * 曼波舞(Mambo)誕生於加勒比海島國古巴和海地。曼波舞的名字大多數人認為是來自海地的巫師祭司的稱謂,曼波名字所形容的是人們陷入被催眠的狂熱狀態。曼波舞的舞者們在跳曼波舞的過程中戲劇性的加了一個跳躍步伐,與之配套的音樂也在第二小節的第一個音符後添加了一個切分音,使之成爲了三聯音的形式。曼波舞還很酷似搖擺舞(不是搖滾),他的本意是“自由搖晃”的意思,而這種自由搖晃的感覺,也是它能自由表現情感的最主要原因之一(百度百科)。
17	孤戀花 第1首	台語	亞洲唱片//周添旺作詞/楊三郎作曲/鼓霸伴奏(約民國45-50年間發行)	* 專輯名稱: 楊三郎作品傑作集。
18	孤戀花 第4首	台語	翁清溪音樂工程/終日管弦大樂團/紀露霞2005年發行	* 專輯名稱: 紀露霞50周年演唱紀念專輯。
19	女性的復仇	台語	亞洲唱片有限公司行(台南原老闆蔡文華將母帶轉賣至高雄)原曲仍是1955-60年間錄製,此為2000年後翻版CD。	* 專輯名稱: 紀露霞台灣歌謠集(1) * 有對話口白。
20	荒城之月 03:52-07:50	台語	亞洲唱片/鼓霸伴奏(約民國45-50年間發行)	* 紀露霞歌唱集

注釋

- 1 S. Frith “Art versus technology: The strange case of popular music. Media”, In: *Culture and Society*, 8 (1986), 263-79.
- 2 更嚴謹的台灣歌謠的定義,應該包括被稱爲「流行歌曲」的城市歌曲,因爲近年來,民族音樂學界已將其納入研究範疇,不再視爲「靡靡之音」,而且日據時代的台語流行歌曲,已有六十餘年歷史,絕難以「流行」等閒視之。請參莊永明,〈百年來台灣歌謠傳略〉,《復興劇藝學刊》,第二十期(1997),15。



- 3 指的是執行“國科會”96研究計劃台灣歌謠作為一種精神現象：紀露霞演唱生命史之社會構成研究（1960與1990），研究計劃編號：NSC 96-2412-H-031-001。目前執行相關連的“國科會”97研究計劃「音樂作為一種鄉愁：台灣歌謠與民歌流行轉換之社會研究」案，研究計劃編號：NSC 96-2412-H-031-001。
- 4 2006年的10月28日，包括東吳大學石計生教授、歌謠演唱家紀露霞女士、東吳大學音樂系呂鈺秀教授、收藏家李坤城先生和中國時報人間副刊主編楊澤先生等，與現場爆滿的市民、歌迷及學生同為了一場主題為：『音樂與社會：紀露霞和消失的1960年代』的座談會而相聚與台北市定古跡紫藤廬茶館，而該座談會之全文並以『紀露霞的歌，和她的年代』之名於2006年12月1、2和3日連續三天刊登在「中國時報一人間副刊」一版中。
- 5 「引令人石計生原本對紀露霞的歌並不熟，因為當年只是高中生的他，生活裏不是西洋歌曲就是京戲，對台灣歌謠十分陌生，前年一次偶然機會從廣播中聽到紀露霞的歌，才發覺生命中那段空白，於是開始以紀露霞的演唱生命史為主軸，著手進行「音樂作為一種鄉愁——台灣歌謠與民歌流行轉換的社會研究」計劃，試圖從紀露霞的歌，勾勒當時台灣社會文化的另一種面貌，並加以記錄，為台灣留下歌謠史料」。請參「歌謠、空間與回憶焦點座談會」，2008.10.09中華日報「舊地重遊，紀露霞話當年」記者黃微芬／台南市報導。
- 6 紀露霞，一九三六年出生於台北，本姓邱名叫秋英，十九歲還在台北市立商業學校就讀即在台北民聲電臺試唱。二十歲那年，亞洲唱片就幫她灌錄由日本曲改填台語詞的〈離別傷心曲〉和〈荒城之月〉。在此同時，相當多唱片公司邀請紀露霞灌錄唱片，如亞洲、台聲、中華、鳳鳴、電塔、寶島……，但直到一九五六年，麗歌唱片邀請她錄製由周添旺將日曲填上臺語歌詞的〈黃昏嶺〉後，才真正奠下她在台灣歌謠界的地位，這首〈黃昏嶺〉也成了她的招牌歌（郭麗娟，2002）。60年代中期是台語電影的鼎盛時期，紀露霞就曾幫「瘋女十八年」、「林投姐」、「運河悲喜曲」、「桃花鄉」、「搖鼓記」……多部電影唱主題曲（郭麗娟，2005）。而後，一直到一九六一年紀露霞因結婚而退出歌壇，一般認為屬於她演唱生命史的第一階段才告結束。從此，紀露霞就此退居幕後，過著相夫教子的平凡生活。一九九一年，紀露霞因參與楊三郎紀念音樂會的演唱，上揚唱片就透過紀利男和紀露霞接洽錄製台語老歌唱片的計劃（郭麗娟，2005），並灌錄了一張以楊三郎老師作品為主，紀露霞曾為其演唱過之歌曲，並以台北市立交響樂團伴奏為背景之專輯，而後紀露霞便開始復出公開表演；為此，即開啟了認為的一般紀露霞第二段演唱生命史。



- 7 劉季雲，〈論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業〉，〈國立成功大學藝術研究所碩士論文，1997〉。
- 8 陳嘉文，〈一九七〇年代台灣「現代民歌」的發展與變遷〉，〈國立台灣師範大學碩士論文，2004〉，62-63。
- 9 阿多諾、霍克海默 (Theodor W. Adorno & Max Horkheimer)，《啟蒙辯證法》，渠敬東、曹衛東譯 (上海：上海人民出版社，2003)。
- 10 葉龍彥，《台灣唱片思想起1895-1999》，(台北：博揚出版社，2001)，64。
- 11 郭麗娟，《寶島歌聲之壹》，(台北：玉山社出版社，2005)，127。
- 12 譚若冰，〈流行音樂〉，《音樂學術的歷史軌跡》，(上海：上海音樂學院出版，2006)，549-585。
- 13 例如：苗延威以《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》(1991)為論文題目，從社會學的角度重新建構中國現代民歌運動的面貌；張釗維則以1970年代為背景研究台灣現代民歌興起、轉換的過程來撰寫其論文《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》(1992)；另外劉季雲則以傳播學角度來研究現代民歌運動，並《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》(1997)為題進行研究；蔡明振則以《「時代樂府」——民國六〇年代(七〇年代)校園民歌之研究》(2003)之論文為名，針對1970年代民歌之內容主題及價值影響進行研究；而鐘綺華則以《七〇年代「校園民歌」之內蘊與藝術性探討》(2006)為題，針對70年代的校園民歌的作品藝術內涵進行分析。
- 14 雖然「聲音的本質是即生即滅的，一旦終止，它就結束了」(Said and Barenboim, 2006)，但錄音總是保留音樂的唯一途徑。隨著時代的改變，音樂載體也隨之面臨大幅度的躍進，因此，當紀露霞開始展開第二階段的演唱生命史(1990年代之後)時，音樂的載體早已從原先的塑膠唱盤，改為以卡匣或CD為載體，此項音樂載體上的變革不僅增加收益，唱片公司更能以汰換黑膠唱片重新發行舊曲目CD版的策略，增加其商品數量與利潤(簡妙如，2003)。而後，錄音技術朝向數位化的進步，亦使得演唱者毋需再那麼辛苦的一次又一次地與樂團配合進行錄音；強大的電腦化後制是這世代下音樂製成的特徵。而電腦技術(包括數位音樂及網路)的幫助與普及，亦使得流行音樂的生產與聆聽，亦開始有「去中心化」(decentralization)的趨勢(Frith, 1986)。然而新的數位科技仍給予獨立廠牌有開發新音樂的機會，此外，更重要的是，一般個人亦能輕易自行錄製音樂作品並壓制成CD；這亦造成音樂工業雖有集中化的趨勢，但音樂市場卻愈形分散、多樣化，而流行音樂的音樂類型，也愈



加分化（簡妙如，2003）。因此，隨著音樂錄音技術及載體數位化的發展，我們聽到了紀露霞的音樂有了不一樣的組合與傳送方式，從前依賴收音機和電影來傳播音樂的方式，在當代則透過CD、網路、MP3等個人化虛擬化載體傳播，這是新時代的特徵。

- 15 Earl Babbie *The Practice of Social Research*. Third edition, (CA: Wadsworth Publishing Company, 1983), 269.
- 16 這裏當然，同時存在田野調查或質化研究永遠會被問到的問題：你所訪問所觀察的對象是不是代表性樣本 (representative sample)? 參考Babbie (1983: 269) 對這個問題的回答，我們可以引伸其意這樣說：社會研究法中的抽樣邏輯和普遍化雖是社會研究的基礎，但質化研究仍須從對於每日生活的差異脈絡下思考其代表性，這差異脈絡會隨著不同的研究個案而有所差別，很難產生一個共同的標準，它端視研究樣本所得到的結果是否能解釋研究者所設定的問題而定。
- 17 傳統知識的構成是著重性的、問題為中心的、線性的、直接的，其他的思想是多餘的，以歸納完成的研究要演繹地報告。但後現代主義懷疑所有在本土的、文化的、政治等方面隱藏或服務於特定利益的所謂真理的宣稱。後現代主義認識到求知者的情境局限，而力求逃脫出所謂的科學研究的圈套。寫作者作為情境中的講述者，並非要扮演上帝論述跨越時空的一般性知識，而是能在所認識到的瞭解/講述世界時主觀性的介入。
- 18 Laurel Richardson: *Fields of Play: Constructing an Academic Life*. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997)
- 19 C. Weedon: *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. (New York: Basil Blackwell, 1987) & B. Davies: *Poststructuralist Theory and Classroom Practice*. (Geelong, Victoria, Australia: Deakin University Press, 1994)
- 20 以我的研究為例，寫作作為一種「瞭解自我和瞭解研究對象是相互交織」的後結構研究方法意涵，可由以下報導窺見：「即使到了二十一世紀的今天，刻意卸下明星光環的紀露霞女士，事實上，在1990年代以後，除了教唱工作之外，仍然持續保持著表演的動力，上電視與電臺演唱。最近，在從事演唱表演工作50年的此時，自己發行了一張紀念專輯——《紀露霞50周年紀念專輯》，她將過去的二十餘首的成名作老歌新唱，其韻味仍然令人陶醉不已。教唱方面，紀露霞仍然以她優美更趨成熟的歌聲開設「教唱班」，在離開了多年後從嘉義又重新的回到了台北城裏這曾熟悉的演唱舞臺，但台下的聽眾卻也隨著時光的流逝，每當聽到紀露霞女士的歌聲，總還是會將大家的心境又拉回至那個跳舞的1960年代中。但如果你以為今天紀露霞只能吸引老年懷舊歌迷



你就錯了，在2006年我所主持在台北紫藤廬茶館舉辦的「音樂與社會：紀露霞和消失的1960年代」座談會中，現場爆滿的百人空間中竟有八成是年輕的學生或民衆，大家即使用站的也要來一睹「寶島歌后」紀露霞的風采，當紀露霞現場清唱事實上是她第一個唱的「綠島小夜曲」時，年輕人熱烈鼓掌，如癡如醉，從那一刻開始我就知道紀露霞的歌聲是永恆的，是超越時間與世代限制的。而我則註定要研究紀露霞，同時把我自己失落的1960年代，錯過的台灣歌謠時代找回來。」石計生：〈戀戀赤崁樓：永遠的「寶島歌后」紀露霞〉。中華日報副刊，2008年10月20日。

- 21 Richard Middleton: *Studying Popular Music*. (Philadelphia: Open University Press, 2000)
- 22 2007年9月12日晚上6點至9點，本文作者自宅紀露霞訪談逐字稿。
- 23 陳木根，2007年9月15日本文作者嘉義訪談逐字稿。
- 24 陳江龍，2007年9月15日本研究嘉義訪談逐字稿。
- 25 石計生：〈戀戀赤崁樓：永遠的「寶島歌后」紀露霞〉，《中華日報》副刊，2008年10月20日。
- 26 陳江龍，2007年9月15日本研究訪談逐字稿。
- 27 陳江龍先生提供紀露霞在嘉義活動的完整資料(2007.10.01)：紀露霞(女)本名紀秋英，1936(25)年出生，台北市人。紀露霞喜愛唱歌，就讀台北市立商職時，就偷偷去台北民聲廣播電臺唱歌，畢業後(約1955-56,民44-45年)先後到台北民本、中廣及正聲等台獻唱，也出國去越南等地區宣慰僑胞(演唱)。紀露霞出道先錄唱廣告歌曲。後才灌錄唱片，她灌唱的第一張唱片是台語歌曲[河邊春夢](鳳鳴唱片)後有台聲—中華—歌樂—四海—亞洲等唱片都有出版她的歌曲唱片，紀露霞也曾為[林投姐]、[基隆七號房慘案]、[風雨18年]、[雨夜花]、[爸爸的罪惡]、[桃花鄉]等影片幕後主唱，她在台灣灌唱不少國台語歌曲唱片，都很受歡迎，而有「寶島歌后」之美譽。紀露霞於當紅時期到嘉義勞軍演唱時，結識英俊的空軍飛行官高必達中尉，並於49.12.31結婚，1960(49)年婚後定居嘉義市(住空軍眷村宿舍)，應邀進入正聲廣播公司公益廣播電臺主持節目，同時退出歌壇，她不戀棧「寶島歌后」的風光美景，從此不再拋頭露面到處演唱(灌錄唱片偶爾有之)。紀露霞與高必達結婚後，生育三個兒子。高必達後來升到空軍聯隊長(上校)後升任少將，1985(74)奉調“國防部”時隨夫舉家遷居台北市至今，高必達將軍退役後罹患老人失智症，2004年病亡。同年，紀小姐榮獲文化總會(會長陳水扁總統)頒發獎狀(文化獎)獎勵她對文化的貢獻。在台北所失落的紀露霞婚後嘉義的音樂生涯(1961-1975)包括：電臺主



持、大型晚會主持和音樂歌謠教唱等。紀露霞於(1961) 50.01.16 進入正聲公益台(60/02改名正聲嘉義台)主持《紀露霞時間》節目(週一至六09:00-11:00播出)開始,後也陸續加入其他節目的制播及值班工作,如:57.01.01起參加周日10:00-11:00《大家來》節目演播(59年初還有)、57/02-58/08 開闢《脫普歌唱比賽會》(周日16:00-18:00播出)由紀露霞與陳明共同主持、59.08.01推出她與陳明共同主持《雜菜味》節目(週一至六10:00-11:00播出)。此外,紀露霞也曾多次與陳明共同主持大型外場晚會,例如:*51.09.03 紀與陳明聯合主持軍人節《軍民聯歡歌唱大會》(省立嘉義中學大禮堂)。*57.03.29 紀與陳明共同主持青年節《聽眾聯歡大會》(省立嘉義商職學校大禮堂)。*57.08.04 紀與陳明主持《脫普歌唱決賽暨影歌星大會》(省立嘉義中學大禮堂)等,到(1975) 64.10.31 退休離職將近15年,工作一向認真盡職,所主持的節目,深受歡迎與好評。*另外,紀露霞應嘉義音樂人李國隆之邀與陳明三人曾經合夥於1965(民54)年初在嘉義市創辦《新聲音樂歌謠研究社》,招收學員教授歌唱,當時也有出版《新聲台語歌選》及《歌友音樂雜誌》,後因紀露霞(氣管炎)無法教唱、陳明也無暇兼顧,兩人都退出[新聲],而由李國隆自營十幾年才結束(此為嘉義第一家流行歌曲音樂教室——歌謠研究社)。此外,正聲(嘉義)公益台56.08.16開辦[歌唱人員訓練班](四個月一期)也由紀露霞等教唱。紀露霞遷居台北後,有上揚、吉馬、巨石等唱片公司找她出唱片。

- 28 陳木根, 2007年9月15日本文作者嘉義訪談逐字稿。
- 29 石計生:〈戀戀赤崁樓:永遠的「寶島歌后」紀露霞〉,《中華日報》副刊, 2008年10月20日。
- 30 紀露霞, 2008年9月29日本文作者台北春天素食店訪談逐字稿。
- 31 「舊地重遊 紀露霞話當年」,「歌謠、空間與回憶」焦點座談會。《中華日報》2008. 10. 09, 記者黃微芬報導。
- 32 曾慧佳,《從流行歌曲看台灣社會》,(台北:桂冠圖書出版公司1998), 129-132。
- 33 陳江龍, 2007年9月15日本文作者研究訪談逐字稿。
- 34 潘安邦, 2008年8月29日本文作者研究訪談逐字稿。
- 35 曾慧佳,《從流行歌曲看台灣社會》,(台北:桂冠圖書出版公司1998), 129-132。
- 36 〈警備總部查禁歌曲257首〉,《聯合報》, 1961.6/1。
- 37 李瞻,《電視制度》,(台北:三民書局, 1973)。
- 38 “內政部”編,〈凡例〉,《查禁歌曲》(第一冊),台北:“內政部”出版, 1971。



- 39 黃裕元，《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，2000）。
- 40 湯亞汀，《城市音樂景觀》，（上海：上海音樂學院出版社2005），85。
- 41 莊永明，2008年8月21日本文作者研究訪談逐字稿。
- 42 陳木根，2007年9月15日本文作者嘉義訪談逐字稿。
- 43 紀露霞，2008年9月21日本文作者自宅電話訪談逐字稿。
- 44 台灣流行歌謠在經歷前數日商投資的輝煌時期之後，又經歷受到日本皇民化政策而逐漸消沈，到了民國三十四年到六十年代，開始大量出現沿用演歌曲調，填上國語與台語之詞的流行歌曲，甚至到今日仍有此現象，民國九十年八大綜藝台還有「台灣演歌秀」節目，以演唱此類作品為節目內容。當時有幾點因素造成了混血歌流行：第一，由於唱片公司直接採用日本原曲可以省下作曲及樂隊演奏的成本。第二，此類歌曲在引進台灣之前，已經在日本廣受好評，在填上台灣歌詞之後，也往往可以受到台灣消費者青睞，降低乏人問津的商業風險。第三，當時台灣人民經過五十年的日式教育之後，已經逐漸習慣日本風格的音樂曲調，尤其是和聲小音階的作品，到了五十、六十年代，大約三、四十歲以上，曾受過日本教育的台灣人，因為語言上的障礙，聽不習慣國語歌，因此不排斥聽日本風味的歌曲。這些日本演歌曲調填上台灣人創作的詞的混血歌，不僅受到消費者的喜好與認同，又為生產者節省成本與避免滯銷，因此儘管政府機關不斷發起抵制日本歌曲的行動，如一九四六年八月台灣省行政長官公署便開始取締日本唱片，然而這種東洋曲調的混寫歌仍然在台灣大行其道。五、六十年代的台語流行歌曲中，屬於此類混寫歌者眾多。大量混寫歌的產生，影響了作曲者的創作環境，導致當年許多創作者封筆，作曲家陳秋霖指出：光復前，在唱片公司從事歌曲作詞、作曲工作的人可以生活的很舒服，那時候一個銀行員每個月薪水大概二十元到三十元，我們作一首歌是十元，平均一個月只要寫四、五首，生活就可以過得很富裕，也因此光復前的台灣作詞作曲的人寫得特別勤……光復後作詞作曲根本沒人要，原本從事這個行業的人只好轉業。相應於這個現象，便產生了許多填詞家，其中填寫國語混血歌的填詞者，以慎芝最為重要，而台語混血歌的填詞者，則以葉俊麟、文夏兩人最具代表性，葉俊麟共計填了八千多首，文夏也填了六百多首，而其中混血歌占多數。引自張娣明，〈台灣歌謠史上日本演歌的地位〉，2002年度財團法人交流協會日台交流センター歷史研究者交流事業報告書。
- 45 黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展，1945-1971》，73，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000。



- 46 潘安邦，2008年8月29日本文作者研究訪談逐字稿。
- 47 Anne Bowler “Methodological Dilemma in the Sociology of Art”. In *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*. ed., Diana Crane (Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1994).
- 48 Ivan Hewett, 《修補裂痕：音樂的現代性危機及後現代狀況》，孫紅傑（譯），（上海：華東師範大學出版社，2006），243。
- 49 Ivan Hewett, 《修補裂痕：音樂的現代性危機及後現代狀況》，孫紅傑（譯），（上海：華東師範大學出版社，2006），246。
- 50 摘自“國科會”個人型專案研究計劃《台灣歌謠作為一種精神現象——紀露霞演唱生命史之社會構成研究（1960與1990）》專家訪談記錄，北京：北京大學勺園咖啡廳，2007/10/22。
- 51 公路，自由作家。早期受台灣文學、音樂的影響開始寫作，1997年擔任大陸《音樂生活報》人物版編輯記者、專欄作者。
- 52 關於鄉愁（可譯為 *nostalgia* 或 *homesickness*）的定義，是轉引自德國浪漫派詩人諾瓦力斯 (Novalis) 的名句：「哲學是一種鄉愁，在到處尋找回家的感覺」(*Philosophy is really a homesickness, It urges to be at home everywhere*)，參石計生《藝術與社會——閱讀班雅明的美學啟迪》，（台北：左岸文化，2003），135。從西方詞源來說，*nostalgia* 是兩個希臘詞 *nostos* 和 *algia* 所構成。*nostos* 是回家、返鄉的意思，而 *algia* 則是一種痛苦的狀態。人們為何會有一種痛苦地找尋回家的感覺，這和城市化與現代化有關，人活在現代世界中的「家」不再只是記憶的居所，而也是現代生活場景中的一個「流動的帳棚」。這部分論述可參周憲主編《文化現代性與美學問題》，（北京：中國人民大學出版社，2005）。
- 53 這些黑膠唱片均是台灣老唱片收藏家陳明章先生所提供轉錄，僅此致謝。
- 54 這些數字表示當天要播放的每片CD的播放時間的分與秒，便於操作。

