

兩岸歌流傳：千高原「洄流迴路」 與臺灣流行歌

石計生

東吳大學社會學系

摘要 近代兩岸之間出現過三次流行歌的交織，關鍵的城市是上海與臺北。首先是二戰前30年代從上海流傳至被日本殖民的臺灣，並且被翻唱成臺語歌，這一趨勢越靠近終戰越明顯。第二次交流是戰後國民政府主政的1950-60年代，海派上海歌隨著來到臺北旋即在臺灣各地流傳被翻唱成臺語歌，成為臺灣流行音樂文化的養分。第三次是80年代由臺灣流行至大陸，最具代表性的是校園民歌和國語歌曲，在大陸“改革開放”時期對於民眾的日常生活聆聽影響深遠。

就作者“洄流迴路”流行歌研究而言，本文新的理論性問題是：這樣的歌流傳的循環是否都沒有障礙地流動？如何突出上海與臺北城市位置，合理解釋兩岸歌流傳？本文借用德勒茲論點回答。歌流傳與交織的洄流長時段歷史，原先看似無阻礙平滑移動的歌循環，事實上充滿宏觀政治的截斷與阻擾。兩岸音樂生產與傳播可通過高原與高原之間的裂縫而彼此互通、通過淺層的地下莖河流和深層的洋流與其他高原動態相連接，從而擴張開成能夠跨界跨時的根莖，上海和臺北就是流行歌城市高原。

臺灣校園民歌與國語歌曲在80年代通過廣播和港口傳播進入大陸創造流行，突破政治壓制產生“地下迴路”與跨界“洄流迴路”的連結，使得臺北高原一反過去被上海支配的歷史，在音樂層化空間中得以“地下地上化”，千高原“洄流迴路”於是成為一種跨界、跨洋的“地下迴路”現象。而創造歌流行逃逸線始終是它的最高維度：經由個體的創作與聆聽的欲望驅使形成群



集，如此強大而深層的洋流在各個城市高原間流竄，克服種種權力運作的截流，歌乃能持續周而復始地循環洄流。本文以兩岸近代三次歌流傳為例，探討宏觀政治與微觀音樂流行的關聯，擴張“洄流迴路”論的解釋意涵。

一 前言

本文是總結過去十年關於流行歌學術研究的一部份。¹ 年鑑學派布勞岱爾(F. Braudel)曾說：“歷史的深層只是蜻蜓點水，就像最輕捷的小船在激流的表面飛駛而過，這是個危險的世界。為了躲開它的魔法和巫術，我們必須弄清楚這些隱蔽的、往往無聲無息的巨大水流，而長時期的觀察才能揭露它們的流向。引起轟動的事件往往只是這些寬闊的命運的瞬間和表象，而且只能用這些命運予以解釋。”² 這麼說的話，我們只有從長時段，那或許就至少是五十到一百年，才能看清眼前起伏的事件的真實，臺灣歌謠不例外，這篇文章想要探討的兩岸流行歌傳播也不例外。短時間裡的人不是不重要，過去研究過的寶島歌后紀露霞、歌王洪一峰與文夏等，其代表性還是影響深遠地在那裡。而當我們把時間從1930年拉長到現在，就會發現個人的歷史作為一種類型（如跨界空間移動，歌的流傳等）產生區分和典型性，才能看清這無聲無息巨大水流的流向，有如洋流般在東亞甚至世界的各地流動著，而不為當時的個人所自知。馬克思名言：“人創造自己的歷史，但卻無法隨心所欲地創造；他們不能在自己選擇的境遇，而是被已經存在、給予或從過去所繼承的境遇深深作用。”³ 從時間軸來看，指的就是這種長時段的力量。但研究上我們應該自覺，妄言結構或鉅觀力量決定個人，其所喪失的是人在結構縫隙裡的



呼吸。人不是同質而是異質的存在。就人文社會科學而言，看不到人的研究是可悲且無意義的。所以，作者累積的方法是：由小而大，見微知著；尋找類型，形成論點。從人的個案訪談交叉累積，最後長時段慢慢發展理論性概念和鉅觀的視野，通過流動的空間，看人在地理、社會空間的移動，探討集體心靈的土地鑲嵌與變化。這就是我之前曾提出的在“人一空間—音樂”之間流動的“洄流迴路⁴”論高度所看到的歷史全景，其中，蘊含了權力、種族、音樂流行和空間的複雜交織。這種方法翻轉了我們習慣的找主流課題研究的向度，從流行歌，這一向被邊緣化的主題我們就可以看到歷史與社會的動態變化。結構其實藏在人的生活細節裡，等待有耐心去發現。世界還在那裡，消失的一方面是我們的輪廓，另一方面不斷更新的是人的活動與創造的力量推動著歷史巨輪的轉動。

過去作者流行歌的研究已經抵達上述的階段，從臺灣島嶼、個案與事件長時段累積，看見了海、看見了東亞裡音樂流行的跨語／跨界流動。兩岸的流行音樂有來有往，有如東亞洋流的黑潮和中國沿岸流的交織；其輻軸涉及作者提出的揉合洋流和長時段的“洄流迴路”觀點：以黑潮為想像，它統攝、交織其他諸多洋流共構成小、中、大循環洄流現象，表現在流行歌的傳播也有不同幅度的循環，形成某些類型。長時段在臺灣流行音樂及其跨界的傳播流動意義上，就成為社會時間裡大眾文化的範疇。宛若海潮中的魚汛，那些歌曲跨界傳播，它刻印人類生活，可以持續幾個世代甚至好幾個世紀。通過集體記憶，歌是個人的又是非個人的，好的歌留下來成為持續哼唱，雖然時間上仍可預見其限制。

當然，本文不可能涵蓋各地區各國的流行音樂，而是從我生長的臺灣的各個族群不同語種所唱的歌為例，其形成會受到外來的語言，如日語、英語等影響。這些外來語當然和歷史的戰爭因素有關（日本殖民臺灣半個世紀，美軍在越戰中以臺灣



為作戰補給與休憩的基地等），臺灣各個語種的流行歌與外來語流行歌混種後，不但產生了跨界，也造成跨語的混血翻唱現象，於是形成“大雜燴混血歌⁵”。另外，從小學習母親所操的語言臺語（閩南語），是本人最早研究的語種，即臺灣歌謠或稱為臺語流行歌出發，這歌種在戰前是以上海歌為典範發展，戰後被國民政府以禁歌方式強力打壓；然後是青年時期朗朗上口的國語（即北京語）流行歌、校園民歌（臺灣民歌），到原住民與客語流行歌等。亦即，1920–1980年間左右，種種曾經在長時段歷史中出現過的流行歌，本文現在統稱為臺灣流行歌（Taiwanese popular music）。

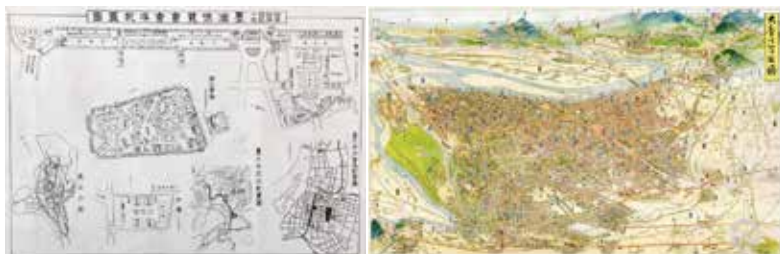
就“洄流迴路”的觀點來看，歌在長時段如洋流迴流，產生各種循環類型，但畢竟是從臺灣出發的歷史經驗，它是否能夠產生具普遍性的流行歌社會學論述？這些多元語種的歌匯聚在臺灣，歷史上是如何跨界兩岸交織傳播？這中間涉及到的因素非常複雜，除了我們最為在意的人的活動之外，基本上不脫權力與空間關係，和年鑑學派所說突發的戰爭與危機的影響。至於歌的流向，我們可以考察流行歌史發生的事件所累積的類型，就其顯露的證據進行判斷。聚焦於臺北和上海，本文大致上沿著上述兩個問題去開展，探究。

二 地圖、唱片引發的千高原“洄流迴路”觀

下面這張〈大臺北鳥瞰圖〉（圖一）是1935年（昭和十年）由服務於臺灣鐵道部的大窪四郎繪製，是日本為了紀念佔領臺灣四十週年所舉行的“臺灣博覽會”的導遊手冊中所附的地圖。那個時候的臺灣，是一種殖民帝國的混種與洋流般流動的社會。該圖印刷所在大阪市西淀川區海老江上四ノ二三的精版印刷株式會



社，發行所在臺北市本町二ノ一の臺灣宣傳事業社。混種不僅表現在母國／殖民地商業上的分工，更表現在當時住在臺灣的人口分布上。從地圖背後的說明可以得知，昭和九年十二月末在臺北居住的人種／人數有：內地人（日本人，81,277人）、本島人（即臺灣人，分為福建人181,841人、廣東人3,702人、熟番人36人、生番人15人，共185,594人）、朝鮮人263人、中華民國人15,862人和其他外國人89人，共計283,085人。上述資料代表1935年臺北城的多族群混居生活狀況，也預告了其日常生活哼唱的流行歌之混血狀態。



圖一：1935年〈大臺北鳥瞰圖〉，著者：大窪四郎，金高佐平發行。
（左圖：背面，右圖：正面）

該博覽會的主要展出地點在城內（紅框線內），即清代臺灣巡撫沈葆楨所建臺北城舊址，是根據中國興建城池風水原理，城的方位坐南朝北，但臺北稍微偏向東方，原因是中軸線要對準七星山。日本殖民後居住者大多為日本殖民政府官員和眷屬。博覽會的第一會場靠近公會堂（今日中山堂）一帶，設有滿州館、朝鮮館、興業館和糖業館等；第二會場靠近新公園（今日二二八紀念公園），設有大阪館、京都館、東京館、電器館、臺灣茶葉協會特色館、演藝館和映畫館等。展館主要目的明顯是為突顯日本帝國的東亞殖民建設（剝削）成果，如滿州館、朝鮮館、臺灣茶葉協會特色館等，並展示日本殖民母國的各地發展與進步強化向心力，如愛知館、北海道館、大阪館、京都館與東京館等。



值得注意的是此次展覽還有由臺灣仕紳向日本總督要求而設立的“大稻埕分場”，位於城內北方，臺灣人聚集的大稻埕，自來就是大陸福建漳州、泉州移民居住的地方。其中設有演藝館，展覽期間演出京劇等，由大稻埕商家主導，一方面跨海聘請中國京劇團表演京劇五回，一回六天；另一方面也請大稻埕在地的藝旦演出京劇兩回，一回也是六天。曲目琳琅滿目，包括〈梅龍鎮〉、〈捉放曹〉、〈周瑜歸天〉、〈貴妃醉酒〉、〈空城計〉等中國歷史小說裡的著名段落。⁶ 從博覽會特設演藝館，可以看到在臺灣京劇之興盛，而且是以上海為主的京劇班。事實上，從1895年到1937年，來臺灣演出的海派上海京班，包括天仙京班、群仙全女班、京都鴻福班、天蟾大京班、鳳儀京班等，超過四十團。⁷ 博覽會時請上海京班來表演，大稻埕商家第一劇場請來鳳儀京班開幕，而永樂座則請天蟾大京班登臺，京劇一度引起熱議，隨著1937年中日戰爭爆發，京劇在臺息影直至戰後。⁸

一般人很難想像京劇與臺灣流行歌有何關連，但事實上影響鉅大。臺灣流行歌的開拓者陳君玉，他所創作並主張的“流行小曲”（臺灣歌謠前身），其形式就是從京劇脫胎而來。從小生長在大稻埕，耳濡目染京劇文化的陳君玉認為，京劇裡的小曲如〈嘆煙花〉（圖二）、〈孟姜女〉與〈八月十五〉等，“很有人心美化的功用，同時又是民眾心裡率直的表現，可惜字音的關係，致使未能健全傳頌在民眾之間⁹”。字音是語言的問題。臺灣藝旦基本上所唱的京劇使用的是京音（北京方言，又稱正音），但咬字上會混雜臺語和客語。因為這種“臺灣式京音”，民眾難學，使得小曲無法流傳。所以陳君玉讓小曲產生了幾種的變化：用民眾慣用的臺語演唱、吸收民間慣聽的歌仔戲旋律樣式和結合流行歌的漢樂／西洋樂器並存的影響，形成“流行小曲”。這樣的曲式，我們可以說，是京劇小曲和歌仔戲去蕪存菁的改良式版本，也並非只是取材於舊，而是流行歌與傳統文化的交混，是與時俱進的新大眾文化。





圖二：京劇小曲嘆煙花（約1930年），藝旦雲霞演唱，臺北大稻埕江山樓音樂團演奏。由徐登芳先生提供。

本文研究旨趣設定在兩岸流行歌流傳的理論意義，從被稱為“臺灣人市街”的大稻埕出發，大致上可以看到臺灣流行歌在1930–1980年左右，於兩岸之間約莫出現過三次交織，關鍵的城市就是上海與臺北：首先是二戰前從上海流傳至被日本殖民的臺灣，並且被翻唱成臺語歌，這一趨勢越靠近終戰越明顯；以日本為對立面，歌曲中蘊含著對於文化中國的認同；這個現象一直到1937年日本發動太平洋戰爭發佈海禁才中斷，這一年也是上海成為孤島、被日本全面佔領，上海—臺北—東京成為日本帝國圈的部份。第二次交流是戰後國民政府主政的1950–60年代，海派上海歌隨其來到臺北旋即在臺灣各地流傳且被翻唱成臺語歌，成為臺灣流行音樂文化的養分；其代表人物就是能唱四種語言（臺語、普通話、英語和日語）的寶島歌后紀露霞。第三次是1970–80年代，兩岸流行歌的交織則反過來由臺灣流行至大陸，最具代表性的是校園民歌和國語歌曲，特別是鄧麗君的歌；在後文革的時代，對於大陸人民的日常生活聆聽甚有影響。

上述類型化的兩岸歌流傳，應該如何從“洄流迴路”理論層次回答其意涵？謝立中教授曾提問：“建立在傳統的年鑑學派長

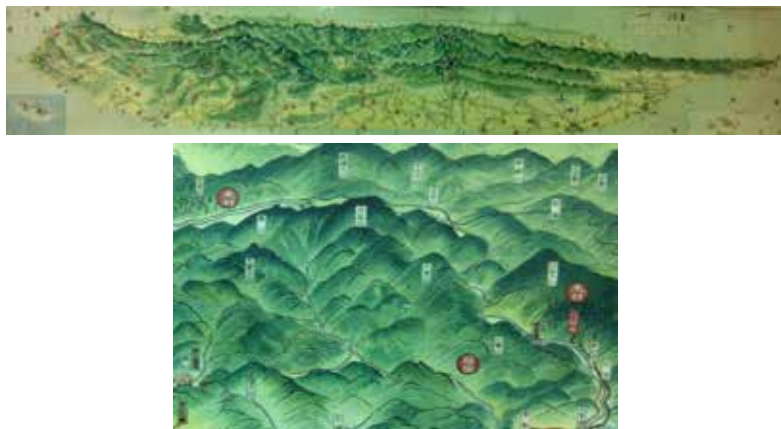


時段理論基礎上的洄流迴路論，它如何能和後現代的德勒茲根莖論結合在一起？”¹⁰ 從長時段來看，德勒茲(Gilles Deleuze)的千高原也可能陸沈為島嶼或海底山群，接受到海洋洄流的洗禮，其歌流傳的意義是一種通過流行音樂穿透國家地域的過程。發軔於德勒茲概念，作者過去曾提出的“地下迴路”¹¹其壓制—逃逸的權力關係仍然存在；但“從歌流行與交織其迴流長時段的歷史，看千高原的陸地斷點，將其原先的地上一地下關係，吸納為地緣政治的東亞或太平洋圈幅度的跨界流動歷史；如同洋流所乘載的魚汛終究通過人的作用而上陸地，流行歌的飄洋過海的流傳會在地緣政治的拉扯裡上岸，持續產生關連與變化。”¹² 但這回答過於抽象，需要進一步思索。

城市，不只是以臺灣為中心的話，上海和臺北，運用德勒茲理論來說，似乎就是兩個流行歌界突出的高原(plateaus)，不管長時段陸沈與否，其間的事件由洋流帶動著歷史的巨輪前進。除了根莖之外，直覺須把德勒茲的高原概念帶入“洄流迴路”思考。而原來從臺灣出發回到臺灣的理論模型，也可以因為城市做為高原的思維，或能產生更具普遍性的流行歌社會學論述。這新的理論性問題的解答，以下所要論述的千高原“洄流迴路”(A Thousand Plateau *Current Circuit*)，就是由反覆觀看一幅圖時所獲得啟發。

《圖三》是1931年日本畫家見元了所繪製的〈臺灣俯瞰圖〉，發行所是吉村商會出版部，位置就在臺北市大稻埕的上奎府町二丁目二六番地。而這種“北左南右，東上西下”的橫躺臺灣地圖在歷史文獻時常可見。仰望此圖時，看到的不僅是從小生長的南方大城高雄、北方苦讀教書的臺北、大學時期曾攀爬雪山與阿里山溪頭的實習、研究臺灣流行歌時所造訪過的人事物等等；更看到那峰峰相連的臺灣百岳與其間縱橫交錯的大小河流，注入臺灣海峽與太平洋，然後跟著黑潮北流，一條向日本而去結合親潮迴





圖三：1931年（昭和六年）〈臺灣俯瞰圖〉，著：見元了，吉村清三郎發行。印刷所：吉村商會印刷所。（上圖：全圖；下圖：部分放大圖）

流；另一條結合中國沿岸流入長江到父親生長的故鄉安徽，形成本文想要探究的循環。此時靈光一閃：眼前的山巒疊錯綿延不絕，不就相映於德勒茲的千高原？

看著〈臺灣俯瞰圖〉心中逐漸浮現一連串新的理論性問題：就流行歌研究而言，高原概念與過去提出的“地下迴路”根莖有何關係？如何能將“洄流迴路”與高原結合用以合理解釋兩岸歌流傳，及賦予上海與臺北高原意涵？這樣的歌流傳的循環是否都沒有障礙地流動？歌流傳與國家權力作用的關係為何？

德勒茲（Gilles Deleuze）與加塔利（Félix Guattari）（以下簡稱德勒茲）合著的《千高原》¹³，作者在本書〈導論〉說明千高原這本書並非由不同章節所構成，相反，是由高原所形成。一座高原始終處於中間，既不是開端也不是終點。高原可以通過淺層的地下莖與其他高原相連接，從而形成並拓張一個根莖。一個根莖是由高原構成，涉及許多相關概念，如多元體、無器官身體、層、解域、戰爭機器、遊牧民和逃逸線等，在書的十五個章節裡配置出現，每一分章就是一座高原，因此有十五座高原。千高原既是書



名也是是德勒茲強調異質連結的生成哲學的表達。本文將借用千高原的直觀意象與高原和根莖的理論意義，思考並探索與本人的流行歌“迴流迴路”理論的連結可能。

從普遍性來說，“迴流迴路”若考慮城市的作用，意指探究歌流傳如何在長時段與東亞空間裡的經濟首都、城市或港的遭遇、交織；其內在規律並非只來自於年鑑學派布勞岱爾等主張的中心一邊陲與洋流般的歌迴流，還需有研究者站立在某個高原俯瞰，所見的就會回到自己的腳下的視角考量。過去強調“臺灣”的流行歌有小、中、大循環，引號內可以被置換為任何其他的高原，如站在“上海”，其視角會產生自己的迴流，理論的某種普遍性可能產生。“一座城市高原裡的歌流傳始終是處於中間，既不是開端也不是終點，一個根莖是由高原構成。”¹⁴ 若把本文的流行歌研究當作一個根莖來書寫，它是由無數高原構成。就流行的輻軸而言，理論上可以是由長時段裡受到戰爭與危機影響，變動不居的千高原，其生產音樂與傳播是通過高原與高原之間的裂縫—迴流所滲透陸地的山川河流之間的裂縫—而彼此互通。高原，可以通過淺層的地下莖（河流）和深層的洋流與其他高原動態相連接，從而形成並擴展張開成能夠跨界跨時的根莖。在這一點上，讓看似不相干的“迴流迴路”的海洋式與“千高原”的陸地式思考產生結合。

而如果流行歌“迴流迴路”所流經的城市是許多高原，則每座高原都可將不同的音樂主題構織成錯綜複雜的網絡，那麼它們就是多元體，它是由眾多不同的旋律、眾多主體，共變著的滑移。其滑移被洋流的迴流帶動產生橫向的連結，產生新的綜合；當在時間之流的過程裡，被音樂人創作或粉絲閱聽傳播時，各高原之間就產生了差異，許多新的混血旋律出現，這正是歌的生命力的展現，它將周流的潛能解放出來以營造一種差異，充滿創造的可能。但上述仍然是一個理想狀態，“層化空間”—權力擁有



者所建立的許多束縛的層，會直接箝制具備生命力的滑移空間；以致於那些有融合性的歌流傳能自由移動的“平滑空間¹⁵”成為困難重重，歌流傳的循環障礙重重。

自《千高原》1980年問世以來，對全世界產生深遠影響。福科曾提及“或許這個世紀將作為德勒茲的世紀而為人所知。”¹⁶ 更多人進一步說不只是二十世紀，一直到二十一世紀也是。作為劃時代的“資本主義與精神分裂”（capitalism and schizophrenia）研究二部曲，德勒茲的《千高原》（Mille Plateaux）論點是延續第一卷《反伊底帕斯》（Anti-Oedipus）的革命性的唯物主義病理學精神，認為無意識是一不可分割的生命的能量欲望場所。精神分裂並非一種疾病，而是在資本主義的邊界，不斷進行的去編碼的欲望流。欲望總是通過編碼與體制迂迴展現，所謂“反伊底帕斯”的意義之一，就是在商品、體制、規範等資本的主流運作內，探索一種創造性的重複，“重複中的差異的程度越高，人的行為就越自由—精神分裂指的就是自由的絕對上限。”¹⁷ 欲望流不應該被社會制度所箝制，而是應該掙脫僵固化的體制，不斷地生成、偶遇、組合與變化呈現生命的多樣性與差異性。德勒茲因此不同於西方主流存在（being）哲學的對“同一”與“不變”的強調，而是“共存”、“差異”、“變化”的生成（becoming）思維。以流動對抗靜止的時空，“以不斷變化的質的瞬間對抗沒有差異的永恆，意味著打破自身的同一、不斷地生成—他者的動態過程”。¹⁸ 流變的永恆，“存在只是生成的短暫的、現實的結果或表達；它是蘊含在潛在的過去之中的先決條件在當下的現實化，其現實化的過程，德勒茲稱之為“層化”（stratification）。”¹⁹ 生成的邏輯不是彰顯個體，而是和（and）與一起（with）的邏輯。據此，《千高原》進一步發展出根莖的異質連結的概念，建立逃逸線，打破傳統的人類中心主義，以生成論的概念進行跨界，生成動物、生成女人、生成弱勢到生成難以感知。為了表現這樣的



去人類中心思想的進化，德勒茲的理論術語也產生改變，如他們以“解域化”（de-territorialization）取代精神分裂，大大拓展了理論的適用範圍。

《千高原》的第九高原〈1933年：微觀政治與節段性〉分析了德勒茲的政治哲學，以解釋嚴苛的層化的約束又能解釋去層化的逃逸（見圖四）。²⁰ 他們運用“線條”的類型化來斷論微觀政治，並認為所有的社會均具有節段性（segments）。人是一種節段性的動物。居住，往來，工作，娛樂：生活被空間地、社會性的節段化。德勒茲將節段性區分為“柔韌—分子線”（有縫隙的）和“僵化的一克分子線”（密不通風的）兩種形式，並且每一種節段性都有“二元”、“環形”和“線性”三種型態，它們彼此連結在一起，甚至是彼此相互過渡。“二元”節段性遵循二元對立，社會階層，同樣還有男人和女人、富裕和貧窮、成人和小孩等的政治運轉，“環形”節段性則涉及具有不同中心的領域的原始社會政治人類學運作，中心有如此眾多的節點發生作用，並未發生共振落於同一中央黑點中。而“線性”節段性則是經由共振使國家型態最終過度編碼和空間紋理化的結果。僵化的節段由一個或其他節段中心並齊的測量中心所控制，而柔韌的節段線則自由地分岔，在任一邊萌芽、發展而不屈從於某個中心。僵化的線條是環繞在權力中心（power center）而被組織的，權力中心將之同質化，為國家進行控制的過度編碼所用。權力中心總是一個無能的區域，它們從量子流（quantum flows）那裡獲得力量，卻從來無法支配或控制量子流。與“僵化的一克分子線”相對的量子流是用以分析分子態的水平狀態。流與線條彼此互為前提：流與其量子只能根據節段線上的指標而被把握，相反，線條及其指標能夠存在則全倚靠流佈滿其中。從宏觀政治層面看，一個社會可以從它的矛盾關係被確定；而微觀政治上則由其各種逃逸線所界定，藉以擺脫國家的二元組織，兩種界定必須始終協同運作。舉本文研

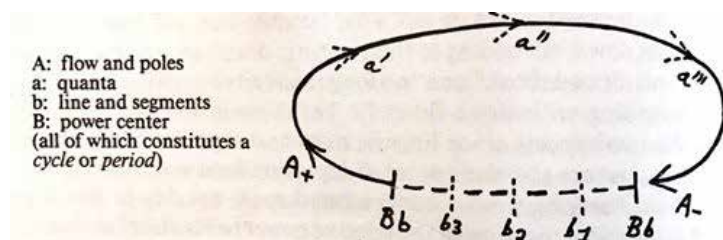


究為例，流行音樂的跨界流傳，國家的過度編碼其節段性的僵化線產生截斷音樂流的作用，而流行歌的柔韌節段線則不斷解碼進行突變與逃逸。其協同運作的結果，就是長時段歷史內，流行音樂的發展擺盪於有縫隙的“柔韌一分子線”（如改革開放）和密不通風的“僵化的一克分子線”（如戒嚴禁歌）之間不斷變化。

從過去的研究證實，“洄流迴路”所關心的歌傳播，總是遭受國家等權力壓制，但歌流傳卻能死而不僵。受到德勒茲圖四啟發，如果歌流傳如洋流般周而復始迴流，無論如何艱難都為人們世代傳唱，那表示其中蘊含著的是強烈的欲望和感情，通過唱歌宣洩；在微觀的個體與個體之間進行模仿，在更深的層次裡關連於一股流（如某群人都愛聽紅歌、唱民歌，或者鄧麗君歌曲），我們稱為“洋流”，德勒茲稱為“量子流”，那就不再是個體，而形成微觀政治。關於歌的模仿或翻唱就是一股量子（quanta）、洋流的蔓延，在東亞的臺北、上海、東京等城市高原，即能創造流動的音樂極（flow and poles）之間迴流，歌的創造就是不同的流間的接合或連接，造就翻唱或混血歌。音樂洋流同時會面臨對立的問題，受到“權力中心”的作用而產生二元化：不是成為迎合國家權力政策的歌，就是成為禁歌。查禁歌曲本身是一種阻礙歌循環的力量，就是截斷音樂跨界流傳的政治意識型態，德勒茲稱為“節段化的線，是由宏觀政治支配。但是“抽刀斷水水更流”，從過去提出的“隱蔽知識”²¹ 理論性概念說明了音樂人或粉絲能夠表面順從、實際抵抗地迂迴面對國家的壓制，繼續從事創作或模仿，始終讓歌在流動，不斷建立逃逸線，這是微觀政治。靜態的“隱蔽知識”概念在此被動態化，個體與個體，音樂不斷地透過人們連結而形成群集，形成洋流般迴流，即使受到宏觀政治的線與節段（line and segments）的截斷干擾，這流總是能在另一種形式中（通常是建立逃逸線另闢蹊徑）得以延續。權力支配的節段線與歌傳播的量子流也非二分，突變的、創造性的與循環性的音



樂流出現，它與欲望連結在一起，總是潛藏於牢固的線及其節段之下。我們常常會看到因為戰爭或意識型態因素，被截斷的歌流傳會從一個高原地下化或轉向另一個高原；很清楚的是，“宏觀政治所節段化的線，會被微觀政治的量子流所沈浸、延伸，持續重組與激盪著它的節段”²²。



圖四：德勒茲的微觀政治與節段性，引自 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus — Capitalism and Schizophrenia* (London: the Athlone press, 1987), 218.

“回流迴路”論是從臺灣流行歌向度切入，長時段的文化想像給予實質的空間關連。這關連可以是多層次的發展有如黑潮的三種循環的流動。從臺灣流行歌手的東亞或太平洋圈的跨界移動，對比“回流”的流動循環，將從小到大這種歌回流的空間拓展區分為以下三類。(1) 歌回流“小循環”：從臺灣出發，如同冬天黑潮與中國沿岸流的匯流，通過臺灣海峽與南海洋流匯合又回到臺灣。歌曾經在其中的香港、中國、新加坡、馬來西亞、菲律賓和越南等的若干地域演出或傳唱又回到臺灣的過程。其中如歌手紀露霞、邱蘭芬、謝雷、陳盈潔和姚蘇蓉等，或如臺灣校園民歌通過媒介載體傳播至中國大陸和新加坡；(2) 歌回流“中循環”：從臺灣出發，如同夏天黑潮與中國沿岸流的匯流，通過臺灣海峽與南海洋流匯合向北、又南回。歌曾經在其中的香港、中國、韓國、日本、新加坡、馬來西亞、菲律賓和越南等若干地域演出或傳唱又回到臺灣的過程。歌手如許石、林沖、盧靜子（

原住民)、賴碧霞(客家)、洪一峰、文夏、郭大成和郭一男等;

(3) 歌洄流“大循環”: 從臺灣出發, 如同黑潮與其他洋流交織繞太平洋圈流動, 歌曾在其中的香港、中國、韓國、日本、美國、新加坡、馬來西亞、菲律賓和越南等若干地域演出或傳唱又回到臺灣的過程。如鄧麗君的從臺灣至新加坡、越南、香港、中國(冷戰時期穿透鐵幕的歌聲)、日本與跨至美國又回到臺灣等。準此, 在“洄流迴路”視域下, “事件”被洋流化成為各種循環。²³

根據《圖四》德勒茲微觀政治與節段性的探討結果, 千高原可以更完善本人過去提出的“洄流迴路”論。從歌流行與交織其洄流長時段的歷史, 看千高原的陸地斷點, 將其原先看似無阻礙平滑空間的三種歌流傳循環, 明白暴露其宏觀政治干擾的節段化特質。這種國家權力所行使對歌流傳的截斷, 有兩種效果: 一方面在國家或區域之內, 宏觀政治藉將對立面的音樂打為禁歌、禁唱, 以維繫對鞏固政權有利的歌曲的流傳, 其後果是造成官方意識型態主流歌在地上, 人民喜歡的歌在地下流行的層化關係。節段化產生的不是自由的逃逸線, 而是密不通風、無法穿透又令人窒息的“克分子線”²⁴。如臺灣歌謠在國民政府戒嚴時期被地下化與邊緣化, 其克服是通過“隱蔽知識”作用建立逃逸線, 並創造“地下迴路”繼續流傳音樂; 另一方面從個別國家的音樂截斷效果擴張為地緣政治的作用。地緣政治中, 權力與空間所形塑的流行音樂世界地圖, 長時段歌流傳的一座城市高原對另一座高原會有中心對邊陲的垂直支配現象(如戰前到1930-50年代上海對臺北的流行音樂支配性), 與身處邊陲對中心的水平轉化或邊緣中心化的可能(譬如相對於上海中心, 臺北的流行小曲轉化成臺灣歌謠, 流行音樂的混血與在地化後創造出新的音樂風格)。不管上述哪一種節段性的效果, 千高原“洄流迴路”論點也認為最終它會被微觀政治的洋流(量子流)吸納延伸, 持續重組與激盪著它的節段, 不斷地根莖般異質連結成為循環, “洄流迴路”所標



示的小、中、大或可能還沒有被發現的循環，在一座座城市高原之間。“根莖只從線中形成：作為其維度的節段性和層化的線，以及作為最高維度的逃逸線和解域線——正是根據、沿著這些線，多元體（高原）才得以在改變自身本質的同時使自身變形。”²⁵

從歌流行與交織其洄流長時段的歷史，看千高原的陸地斷點，將其原先看似無阻礙平滑空間的三種歌流傳循環，明白暴露其宏觀政治干擾的節段化特質。因此，不論一國或地緣政治，逃逸線始終是千高原“洄流迴路”的最高維度，它是由個體的創作與聆聽流行歌的欲望驅使形成群集，如此強大而深層的洋流有如根莖在各個城市高原間流竄，克服長時段裡種種權力的截流，歌流傳持續周而復始地循環洄流。一座座城市高原乃能不斷地讓自身變形適應時代的新音樂與變化，甚至創造出自己的特質。

三 上海—臺北高原洄流：從〈毛毛雨〉等唱片展開

根據上述千高原“洄流迴路”觀點，我們來探究兩岸三次流行歌之間的流傳。就1930年代而言，就是《圖一》〈大臺北鳥瞰圖〉的時代，有幾張具代表性的唱片可以討論：〈毛毛雨〉（1927）、〈桃花泣血記〉（1932）和〈天涯歌女〉（1937）。



圖五：〈毛毛雨〉唱片，（左圖：上海原版唱片；右圖：臺北翻唱為〈青春怨〉），由徐登芳先生提供。



“30年代初的上海，是一座以市場經濟運作為特色的國際化大都會。在現代商業機制與都市大眾精神文化需求的社會大環境下，時代曲作為海派文化之一獲得猛迅發展的機會。”²⁶ 這段話說明了《圖五》〈毛毛雨〉這首歌的時代背景。所謂的“時代曲”（modern song），或稱時代盛行曲、時代新曲、摩登歌曲等等，其實就是流行歌，是中國化爵士樂（一種典型的將原本美國中心的音樂形式在地化後的新樂種），而且是一種能“納百川”式的海派上海流行歌。“那時有許多將美國爵士樂、好萊塢配樂、中國民間音樂熔於一爐的所謂‘時代曲’都歸在他的名下”，²⁷ 這個“他”，就是創立要宣揚平民音樂的“明月社”，被稱為“中國黃色歌曲之父”的黎錦暉。

黎錦暉受到抗戰前後的左派人士的攻擊，特別是來自他的學生聶耳。左派一方面強烈攻擊黎錦暉的暴露身體的歌舞是黃色，是物化女明星的表演，主張以大合唱式“國防歌曲”的愛國歌曲方式展現，“商業交易由思想團結、志願服務所取代；（性別化）消費者變成了‘去性別化’（desexed）的公民，投身團結救國的儀式大操演”²⁸；另一方面，將1920年末至30年代初於上海娛樂電影界裡擅長的舞場和歌女，這些擁有龐大聽眾群的左派不想用也必須用的元素，戴上了好萊塢電影的透視再用蘇聯電影的技巧轉化靡靡之音為救國歌曲。這種創造性轉化靡靡之音的翹楚，首推寫中華人民共和國國歌的“人民音樂家”聶耳。“作為黎錦暉的學生，聶耳慢慢開始覺悟到黎錦暉做的這些歌曲，還是一些娛樂性的音樂。他對老百姓在那個幾乎要亡國的時代，強調革命性、愛國性、民族性遠遠不夠。所以聶耳就化名『黑天使』寫評論反對黎錦暉。說的非常尖銳，說黎錦暉做了這麼半天的東西，不過是香豔肉乾的空殼子。”²⁹ 1935年，聶耳親自指揮“聯華電影”旗下最出色的女星組成合唱團，穿著寬鬆的藍色棉布大襖演唱蔡楚生導演的《新女性》電影裡的主題曲，為了貫徹革命



的世界觀，聶耳打破黎錦暉“靡靡之音”式的拔尖、鼻音、花腔等“妹妹腔”、“絞死貓”唱法，改用歐洲主流的美聲唱法，軍歌唱法，借用他們喉嚨較開、聲音較低的發聲法，取而代之，以合唱方式，象徵團結與國家，歌女的聲音隱沒於“大我”之中，融合為一，瓊斯（Andrew F. Jones）認為這是一種“殖民拼裝貨”（colonial bricolage）的表現。³⁰ 但是，時空條件變化，今天黎錦暉的平民音樂仍受大家喜愛，他的貢獻在兩岸流行歌歷史顯得益發重要。

熔各式音樂於一爐的時代曲，歌曲的內容是大眾日常生活的反映，舉凡愛情、大眾生活、鄉愁、感情等，上天下海，無所不包。黎錦暉正是〈毛毛雨〉作曲者，作詞和主唱是他的女兒，電影皇后黎明暉，這是中國第一首流行歌曲。這首歌的錄製過程受到外國流行歌和爵士樂的影響，隨著速度、伴奏樂器及節奏、配器的改變，可以說是中國化的爵士舞廳音樂先驅。這首歌在1927年由上海百代唱片公司發行，唱片上有標示“學堂新歌”字樣；1934年曾發行第二版本（圖五）。〈毛毛雨〉流傳幅度非常廣，最早研究翻唱的舊資料只論及1959年香港電懋公司彩色歌舞片《龍翔鳳舞》選用〈毛毛雨〉為插曲，³¹ 事實上並不然。早在1932年〈毛毛雨〉已經流傳至臺灣，改歌名為〈青春怨〉³²（參考圖五），由設於臺北中山堂對面博愛路上的古倫美亞唱片發行，大稻埕藝旦愛卿用臺語演唱。1932年版的〈毛毛雨〉既是學堂新歌，是一種五四運動後使用舊式音樂探索愛情等新樂歌的嘗試。以敘事性、中國民間小調風格表現。這點，深深影響著〈青春怨〉。這首歌流傳到臺灣正值日本殖民初期，很明顯有一個在地化的過程：提琴是西化日本必用的樂器，而用揚琴、月琴等漢樂伴奏，這個在地化同時就是中國化，或者說是臺灣人對於祖國的嚮往。這種嚮往並非例外，1930年代跨越“新文學運動”與流行歌界的歌謠開拓者陳君玉是代表性人物。那時是臺灣歌謠正式



登場的時候，它的登場路線，基本上有兩條：其一是隱藏在“臺灣新文學運動³³”（1931-1937）的大旗下，用風起雲湧的報紙和雜誌方式露出在臺灣民眾面前；其二是臺灣唱片業在1935年古倫美亞唱片成立之後大興，市場化需求造就為數不少的作詞、作曲和演唱家。³⁴ 陳君玉提倡改良漢樂與在流行歌中使用漢樂伴奏而形成新樂種“流行小曲”，在呼應〈青春怨〉的漢樂伴奏方式之外，它的曲風顯示了高度的彈性，能夠與時俱進的特質。它在洋樂之外，也能以東洋、甚至漢樂來伴奏，是臺灣當時流行歌謠的混種，也吸納歌仔戲的寫作風格。³⁵

至於1934年第二版的〈毛毛雨〉，正是抗戰前夕歌舞昇平的上海，唱片封面Fox-Trot，使用狐步舞，創造流行態勢，顯示上海是世界流行之都的氣概。上海〈毛毛雨〉兩個版本的變化，臺灣也深受影響。比對戰前與戰後演唱版本的流行小曲時，重點在於編曲的轉變。“如1930年代流行小曲以漢樂伴奏為主，到了1950、60年代改採臺式的爵士樂團伴奏，例如文夏灌錄的‘三線路’背後爵士樂團的伴奏讓原本由漢樂伴奏而較為恬雅的原曲變得更富生命力；另外，將1960年代胡美紅演唱之〈雙雁影〉比對日據時期的版本，更轉變為具倫巴跳舞氣息的風格。〈心酸酸〉則在1957年被當成臺語片電影《心酸酸》之主題歌，由紀露霞演唱，改為慢狐步風格的編曲，因為速度的放慢，而比日據時期的演唱有著更多個人詮釋”。³⁶

上海高原的影響力持續強化，它甚至創造出臺灣第一首電影流行歌曲〈桃花泣血記〉。這首歌作曲是王雲峰，作詞為詹天馬，編曲是日本人奧山貞吉。主唱是當時臺灣最有名的大稻埕藝旦純純（本名劉清香），她唱這首歌是由大稻埕著名藝旦轉為流行歌手的第一聲。黑膠封面記載為影戲（就是電影）主題歌唱片，由位於上海的聯華映業公司出品（1932年），同年由臺灣古倫美亞唱片出版，為上海默片電影《桃花泣血記》之宣傳歌曲。



陳君玉曾在〈臺灣歌謠的展望〉文中評論道，“眼見日本的流行歌風靡全臺，越覺著臺灣也非有這種流行歌不可的形勢，在這醞釀中，竟由臺灣古倫美亞首先創作，為臺灣的歌謠界，造成劃期的新紀元”。³⁷ 這個新紀元，是古倫美亞唱片公司的柏野正次郎引入上海默片電影《桃花泣血記》大賣後，接著同樣是來自上海的《倡門賢母》、《懺悔》等幾部電影主題歌，繼續受到歡迎。於是覺得有利可圖，就大規模計畫製作臺灣流行歌，〈紅鶯之鳴〉、〈三線路〉、〈琴韻〉和〈相命先生〉等暢銷臺灣南洋各地，賺了許多錢，於是太平、博友樂等唱片公司，競相製作，臺灣流行歌遂風靡了全島。³⁸

上海高原的影響力也從戰前持續至戰後初期。陳培豐認為臺灣1950–60年代的國語流行歌以電影為濫觴，發源於上海；歌曲主要來源是香港或上海。大部分的國語流行歌，是在譜寫以上海為舞臺的花花世界，內容借用風花雪月的愛情為主。由國民政府主導的反共歌曲以及經由上海、香港傳到臺灣的國語流行歌、平劇等中國傳統樂曲，便是50、60年代外省人表露或撫慰離鄉心境的主要音樂管道。³⁹ 這種把流行歌與族群關連的論點的直接反例就是紀露霞。她身為臺北艋舺人，卻是臺灣流行歌中首先翻唱周璇〈天涯歌女〉的歌后。

1937年由黎錦暉“明月社”成員，金嗓子周璇唱的〈天涯歌女〉，是左派電影《馬路天使》插曲，由上海明星影片公司發行，田漢作詞、賀綠汀編曲（由蘇南民歌“知心客”改編）；這首歌在戰後初期被翻唱為臺語歌〈我的愛人啊〉，由紀露霞主唱。但在兩岸已經實質分裂分治的1950年代，這首歌究竟是如何流傳至臺灣？根據目前資料顯示，應該和電影有關。1949年7月在南京的國民政府撤退至臺灣後，反共態勢明朗，正大力推行反共政策，但卻同時允許大陸的電影繼續上映。當時報紙娛樂廣告資料顯示，關於《馬路天使》的上映有兩筆。一是1946年



9月由大中華影業、國際電影聯合公演，由周璇、趙丹、袁美雲等演出，在臺北西門町的美都麗戲院上映，主打“社會教化哀豔悲劇鉅片！”；二是1949年10月在臺灣臺南的赤崁戲院上映，主角為吳村、周璇、龔稼農和白雲等，標示為“歌唱巨片”。⁴⁰ 這電影在臺灣受到熱烈的歡迎，當時臺灣的唱片公司純粹是商業利益考量，將《馬路天使》的插曲〈天涯歌女〉委由最受廣播聽眾喜愛的紀露霞用臺語翻唱成〈我的愛人啊〉。



圖六：〈馬路天使〉電影廣告，1946年9月。

資料來源：《臺灣日日新報》

由周璇主唱的〈何日君再來〉迅速風靡上海，百代唱片將其錄製成唱片暢銷於市；1940年重慶國民政府將其列為禁歌，同年日本唱片審查機構也查禁此歌，理由都是靡靡之音。⁴¹ 禁唱四十年後，鄧麗君於1979年重唱周璇版本轟動全臺。但在1982年由大陸人民音樂出版社出版的《怎樣鑒別黃色歌曲》一書中，又將其判定為腐蝕人心的靡靡之音。從上海出發又回流到上海，〈何日君再來〉，這首歌是上海城市高原創造歌流傳“洄流迴路”的最佳代表。



從千高原“洄流迴路”的理論觀點來看，這段流行歌交織的歷史，正是兩岸流行歌的循環裡，上海和臺北兩座高原，被宏觀的政治權力所節段化的歌流之線，與微觀政治的人們聆聽欲望的量子流之重組與激盪。歌流傳的迴路於二戰終戰之前“節段化”的現象是在上海高原之內，主要是針對動盪中國局勢時期黎錦暉的“黃色歌曲”；但正是因為動盪很難控制時代曲的跨界流傳，加上太平洋戰爭前日本殖民政府並未對中國實施海禁，使得黎錦暉所代表的“海派上海”流行歌輸入臺灣，在1930年代形成對於臺灣流行歌深刻的支配與影響，陳君玉的創作與主張證明了這點。上海高原的強大洋流，對臺灣流行歌的影響持續到戰後的1950-60年代，雖然不可諱言地日本的影響力仍在，美國亦與日俱增。在當時國民政府主張自己才是正統的政策下，臺北高原裡被宏觀的政治權力所截斷的歌流，除了對於“違反民族正氣的”與“黃色歌曲”的歌採取禁歌政策外，其真正的目的是去日本化，再中國化，乃獨尊被權力篩選過的國語（北京語）歌，對於民間慣用的臺語等歌曲嚴加取締。但是聆聽欲望的量子流與節段化政治權力的激盪重組結果，就是政治壓制迂迴以對、繼續唱歌的“隱蔽知識”產生。人民唱歌和聽歌的欲望不會停止，因此即使面對宏觀政治的短暫截斷，兩岸歌流傳的“洄流迴路”並沒有停止。

至於那個曖昧不明的1945-49年時期，暴露了國共內戰失利後國民政府的徬徨，就在那個經歷二二八事件，政治控制到了顛峰，文化政策尚未落實的狀況下，以紀露霞翻唱周璇的歌為代表，從1950一直延伸到60年代產生大量翻唱，就出現了“準全球化”現象：在經濟尚未達到真正全球流通，戰後初期政治上對於音樂流行控制、法律規範尚未制度化的年代，卻能在文化上多方面、多元化地吸納各國、各地的音樂曲目且以臺語為主唱出的類似全球化的過程。⁴²“準全球化”甚至進一步發展為，成為跨界/



跨語的“大雜燴混血歌”現象。宏觀政治權力禁制、節段化流行歌的後果，是更興盛蓬勃的音樂欲望的量子流動，沿著東亞的洄流迴路周而復始地交織運動著。

四 臺北高原作用力：臺灣流行歌與《怎樣鑒別黃色歌曲》

上海高原對於臺北的影響力，在冷戰時期衰退。兩岸對峙的年代裡，臺北高原的校園民歌（臺灣民歌）和國語歌曲等臺灣流行歌開始反向影響中國。校園民歌風行正是作者讀高雄中學時，學校安排喚醒午睡學生的歌是李建復唱的〈龍的傳人〉。那時年輕人幾乎朗朗上口，有志者每天夢想投稿到中廣音樂網，穿著牛仔褲、背著吉他參加金韻獎、民謠風等校園音樂大賽，成為家喻戶曉的民歌手。1970–80年代的民歌手當時多如星辰，然而能在後文革時代風靡兩岸者，以演唱〈外婆的澎湖灣〉聞名的校園民歌手潘安邦為代表，他除了成名曲〈外婆的澎湖灣〉外，尚有〈爸爸的草鞋〉等。1989年，他是第一位獲邀參與中國中央電視臺春節聯歡晚會的臺灣藝人，在獻唱完〈外婆的澎湖灣〉後成為大陸家喻戶曉的歌星。潘安邦說：“主要是我上了那邊的春晚，那時候春晚我一個人唱三首歌，第二天就知道什麼是萬人空巷的感覺。早上醒來房門跟我說，潘先生外面有很多人排隊要見你。我說誰？穿好衣服出去看，飯店大廳擠得水洩不通，都找我來簽名。春晚之前坐火車是硬鋪，後來到中國各地演唱都是軟臥鋪包廂。那時候在大陸的校園歌手真正紅的只有三個人，羅大佑、我和蔡琴。從頭到尾有一個感覺就是時勢造英雄，但是永遠不過忘記心中的那一片碧海藍天。”⁴³ 劉文正、潘安邦、羅大佑、蔡琴，若再加上唱〈橄欖樹〉的齊豫和〈龍的傳人〉的李建復、〈鄉



愁四韻〉的楊弦、〈雨中即景〉的王夢麟和〈蝸牛與黃鸝鳥〉的銀霞等，就構成臺北高原的流行歌洋流跨界流傳的基本輪廓。

這種臺灣流行歌的風行神州並非瞬間發生，事實上文革之後早就開始。1982年大陸人民音樂出版社出版一本名為《怎樣鑒別黃色歌曲》的書，標誌了一個歷史過程的轉折。它嚴厲批判港臺“流行歌曲”是一種精神腐蝕劑、靡靡之音，要因勢利導，循循善誘，走向正確的社會主義音樂意識型態。該書定義“黃色歌曲”為“那些宣揚色情，淫穢，頹廢的內容，腐蝕人們的心靈的音樂或歌曲，就被稱為黃色音樂或黃色歌曲；或那些嬌膩纏綿，輕狂迷惘，內容，情調不健康，以至低級庸俗的歌曲的統稱”。⁴⁴

當時在上海、天津、廣州、杭州和南京等大城市中的黃色歌曲，灰色歌曲，酒吧間角落裡，隱隱地飄出了一陣陣輕挑、狂熱、扭泥、消沈、頹廢、奇特的歌聲，並且以不可思議的速度向中國內地迅速傳播。當時的中國，政治上雖然仍標榜“有中國特色的社會主義”，經濟上面對的是從沿海城市開始逐漸開放的市場經濟，卻仍強調“宏觀調控”，而文化上立刻反應出意識型態的控制與開放的矛盾。官方將港澳臺的流行音樂等同於“黃色音樂”，是一種精神腐蝕劑，從歷史向度將其“黃色”根源拉回戰前的上海老歌。以當時的馬克思主義教條思維，認為黃色歌曲是商品化的藝術創作，製作者追求的是高度的“票房價值”，它產生於1930年代初的殖民地、半殖民地性質的社會，一種畸形的所謂“愛情生活”。其後曾經氾濫一時，絕大部分是本文上述的黎錦暉等的以民間小調改編的男女兩性之愛為主題音樂，“如周璇、姚莉、白光等人唱的〈鴛鴦夢〉、〈毛毛雨〉、〈桃花江〉、〈特別快車〉、〈秦淮河畔〉、〈郎是春日風〉和〈何日再相逢〉等，用連續切分節奏與特定音調相結合等手法；大量採用輕聲，口白式唱法；以氣裹音；吐字的扁處理；大量使用前後



上下滑音，及短時值內裝飾性的顫音，來使音樂嬌膩，纏綿，祈切，帶有誘惑性；正是‘黃色歌曲’音樂寫作上的重要特徵”。⁴⁵戰後，這些歌一度絕跡，卻又於1980年代復甦，一些港臺歌星演唱的歌曲裡重新翻唱了30年代的上海老歌，而且迅速流行，最著名的就是上小節本文談過的，鄧麗君翻唱金嗓子周璇的〈何日君再來〉。

而《怎樣鑒別黃色歌曲》的出現有其歷史脈絡。1978年鄧小平宣布“改革開放”政策之後，內部仍有分歧意見。1981年1月23日，胡喬木在中國社會科學院的講話中開始批評胡績偉的“黨性和人民性”的言論，成為了“清除精神污染”運動前奏。當時高壓環境下，流行歌曲也被成為“靡靡之音”的“黃色歌曲”。1982年《怎樣鑒別黃色歌曲》出版，1983年展開“清除精神汙染運動”。針對運動，胡耀邦曾提出劃清八個具體的界限。其中第二點要求：“歌曲方面，我們提倡有革命內容的歌曲，提倡昂揚向上的歌曲。對不是淫穢的，不是色情的，沒有害處的抒情歌曲及輕音樂，不要禁止，如要禁止須經過批准。要鼓勵創作新的歌曲，來代替格調不高的歌曲”。⁴⁶作為宏觀政治的截斷音樂流行方略，上述幾種官方的運動，事實上是中國面對市場經濟的文化流行變革，最後執行的一套控制思想的運動。

從過去對曾任北京電臺主持人平客的訪談中，也可看到平民的真實願望：“所以我想我周圍的人也是一樣的，就是這樣一個東西，歌是反映人的本能的嘛。你不論是愛也好，情也罷，是被當時的官方叫做‘靡靡之音’也罷；你愈禁錮，反作用力越大。所以實際上在1978年到1988年，這樣的傳播過程當中實際上是一個和官方互動的關係。只不過說官方禁止，但這邊就非要聽越禁止越聽，越禁止越聽”，⁴⁷這顯示政治運動截斷流行音樂的成效非常有限。當時的兩岸處於敵對狀態，不僅僅是大陸想要截斷黃色歌曲，臺灣也一樣。校園民歌與國語歌曲風靡兩岸的榮景，在



臺灣受到國民政府以其迂迴，精緻的控制技術施行歌曲審查、禁唱。1970-80年代臺灣，貫徹政治意志想要主導的歌曲，如國民政府一直想推動的“淨化歌曲運動”與“中華文化復興運動”，表面上“藝術歌曲流行化，流行歌曲藝術化”口號響徹雲霄，佔據電視主流媒體頻道；但事實上愛國歌曲也像上述大陸的“文化大革命就是好”的歌曲一樣，無法流行。以北京語演唱的校園民歌與國語歌曲，在敵對兩岸政治封鎖創造密不通風的克分子線過程中，能夠創造流行歌逃逸線進入大陸人民的耳朵，是通過各種非正式或地下的渠道：這包括實體的小歌片、拷帶與“扒帶子”、“打口帶”與廣播電臺短波傳播等四種，在兩岸對峙的80年代有如洋流深入大陸，形成另一種“地下迴路”。

“我那時候讓人印象很深的一個是〈走在鄉間的小路〉，一個是〈雨中即景〉，嘩啦啦啦下雨了，王夢麟的那一個，還有一個是〈蝸牛與黃驢鳥〉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〉”⁴⁸

2007年在北京大學訪談李康教授時，對“小歌片”（圖七）有以下描述：“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”，當時很難想像，因為臺灣沒有這樣的東西，只有一整本都是歌曲的歌本。直到2016年，再次應邀到北大演講時，無意間在北京潘家園舊貨市場找到了“小歌片”，作為大陸人民集體記憶的一部份，它們就靜靜地躺在人來人往的



地攤上，數量相當龐大。內容多為港臺80年代的流行歌，幾十張小歌片賣人民幣三十元。“小歌片”，確實和李康教授的記憶一樣，只是多了歌星黑白照片。



圖七：1980年代流傳大陸的小歌片，作者自行蒐集。

《圖七》有一張是鄧麗君唱的〈甜蜜蜜〉，另一張是陳美玲唱的〈一支小雨傘〉。鄧麗君在華語樂壇有著崇高的地位，〈甜蜜蜜〉是華人世界膾炙人口的名歌，收錄於專輯《難忘的一天》，1979年由臺灣歌林唱片發行；在香港部分由香港寶麗金唱片發行，收錄於鄧麗君同名專輯《甜蜜蜜》當中。⁴⁹ 另一“小歌片”〈一支小雨傘〉，演唱者陳美玲是香港歌手，其實是以國語翻唱臺語的歌曲。1982年發行的〈一支小雨傘〉，是當代臺灣知名流行音樂歌手洪榮宏（他是1950年代寶島歌王洪一峰的兒子）的成名曲，也是家喻戶曉的流行歌。此外，圖七下方的兩張“小歌片”，是和大陸人民生活經驗息息相關的1949至文革前流行的電



影與歌曲：〈我的祖國〉和〈共產兒童團歌〉。前者是由喬羽作詞，劉熾作曲，郭蘭英演唱，於1956年上映的電影《上甘嶺》的插曲；其故事內容是1952年抗美援朝的上甘嶺戰役事蹟，此歌極具愛國意識，迄今仍然被熱烈傳唱。⁵⁰ 後者是1958年長春電影製片廠攝製的經典兒童電影《紅孩子》的主題歌，上映後也廣為傳唱不衰。⁵¹ 從北京帶回來的150多張“小歌片”中，類似由臺灣歌手演唱的國語歌曲，卻未標註原唱的“小歌片”約佔30%，如〈拜訪春天〉、〈中華之愛〉和〈爸爸的草鞋〉等均標註由張明敏演唱，而非施孝榮和潘安邦；可見那時的大陸民眾多半不知原唱是誰，聽到〈一支小雨傘〉會以為是國語流行歌，由陳美玲唱。這也說明了宏觀政治截斷音樂創造“層化空間”以阻絕和官方意識型態相違的歌曲，歌流傳則經由翻唱來持續傳播。

另一個能讓大陸民眾同時接收臺灣民歌的管道則是依靠私人關係走私，從天津、上海和廣州等港口輸入。在訪談國民政府南京時期上海海關緝私艦三副、九十歲耆老夏錚說：“冷戰時期兩岸隔絕，但仍能靠走私送物資入文革時期的中國。我為了送黃金和奶粉給上海老家的父母，就托昔日船界老友送至香港，再轉送至天津，再轉至上海。朋友們輾轉經手達成任務。那時候的人很單純、很有義氣。”⁵² 物資能帶，歌當然也可以。之前訪談平客關於臺灣流行歌如何在文革時傳入中國時？他提及船員會走私夾帶，從天津等港讓歌流入各地。國際海員能夠在香港購買原版錄音帶或是黑膠唱片過後，攜帶拷帶（即盜版卡帶）而來，拷帶的來源有二種，一是家中有原本錄製而來，另一種則是收聽短波時一邊錄製而來的。在透過拷帶之後，接下來就是扒帶子。“扒帶子”指的是而這一個流程，主要由位於上海的中國唱片公司承接這樣的業務為多；得到拷帶以後，再經由音樂工作者採譜、重新編曲，由當時著名歌唱家演唱。⁵³ 著名的例子為朱逢博所翻唱的齊豫《橄欖樹》、成方圓翻唱羅大佑、張艾嘉的《童年》，以及王潔實、謝麗絲翻唱潘安邦的《外婆的澎湖灣》等歌曲。



臺灣流行歌或外國歌曲的洄流進入大陸，那時還有一種途徑，叫做“打口帶”。另一大陸音樂人馮杰訪談時說：“從廣東和平縣那邊向美國進口原物料，把那個轉化成工業塑料，再加工。那當中，有一些是CD和磁帶成集裝箱，因為是非法進口，當時都會在實體的角落上面打上記號，所以叫做‘打口帶’。有一些英文比較好的人，會去挑選一些流行搖滾樂，絕大部分還有一些國外的比較不知名的，或是一些民俗也包括臺灣音樂的一些東西。那當然會以比較低的價錢去收購，一般是會以稱公斤的形式，但因為數量太多了，沒有人會想去一張一張的挑，所以他們是以稱公斤的形式把那些東西買回來，一張一張的挑，然後按品種分類，有高價位的、也有低價位的，實在是賣不出去了，就用贈送的方式處理。”⁵⁴ 這種“打口帶”，從美國用大量進口名義夾帶流行歌進入大陸，用販賣或贈送名義流傳的音樂內容，不只是臺灣流行歌，甚至也包括80年代的美國搖滾樂等，通過各種管道對於大陸人民的日常生活聆聽與創作影響深遠。1986年“中國搖滾教父”崔健的專輯《一無所有》裡的〈花房姑娘〉，就是我在臺大經濟系唸書時（1984年）和同學時常唱頌的熱門歌曲。

流行音樂要能流行，主要還是要透過廣播電臺。大陸只有少數沿海地區可以收到臺灣跟香港的電臺，像廣東，剩下的就是靠民間。當時在《怎樣鑒別黃色歌曲》出版後，各地的廣播電臺是不允許播放流行音樂，電視更不可能。這個壓制流行歌狀況，在鄧小平1992年南巡講話“改革開放膽子要大一些，抓住時機，發展自己，關鍵是發展經濟，發展才是硬道理”⁵⁵，之後明顯有所鬆動。雖然官方表面上反對，但在翻唱版的臺灣流行歌逐漸流傳後，開始有廣播節目專門同步介紹臺灣民歌，如上海人民廣播電臺經濟臺的何紅柳。在1987年到1993年“改革開放”熱潮期間，她所主持的《音樂茶座》會在每次節目中接受聽眾來信點歌，將聽眾所推薦的歌曲逐一推薦出去，或者提供各式歌曲拷帶來信



的聽眾。⁵⁶ 而李康教授聆聽過的，王夢麟的〈雨中即景〉、銀霞的〈蝸牛與黃鸝鳥〉是於1979年發行，可見其收音機短波聽到的曲目與臺灣同步。校園民歌自1977年在臺灣逐漸被收編至大唱片公司，以及廣受廣播節目放送、介紹後，大陸民眾也可透過短波收聽，與臺灣民歌同步發展。

“地下迴路”意指戰後初期國民政府的禁日語推行普通話、審查歌曲、歌星證等“去日本化、再中國化”的政治作用下壓制臺灣歌謠，兼以欠缺智慧財產權觀念乃通過翻唱盜版所產生逃逸線運動：即1960年代臺灣歌謠歌曲經由音樂人的活動、唱片銷售、廣播和臺語片電影等的地下迴路流傳，其連結包括臺灣與臺灣之外區域的混血與混種音樂迴路聆聽。這種逃逸運動是在地上壓制時混居地下，產生一種類似德勒茲所謂的“根莖”發展的特殊狀態。而臺灣“黃色歌曲”在官方取締與禁止下，基本上是通過各種地下的渠道，在兩岸對峙的80年代有如洋流深入大陸。從1978年鄧小平宣布“改革開放”政策到1992年的“南巡講話”，原來用以壓制港臺流行歌的《怎樣鑒別黃色歌曲》的官方政策逐漸鬆動，用千高原的術語來說，就是從密不通風的克分子線轉為多有縫隙的分子線，通過海員走私和廣播電臺短波，進入大陸人民耳朵；因為受歡迎，開始進入當時被政治允許、興起的市場經濟。拷帶與“小歌片”成為創造流行的重要載體，但真正商業化的運作是靠上海中國唱片公司的“扒帶子”，重新編曲、採譜，大陸著名歌手翻唱大量發行；加上電臺廣播的強力播放，很快地傳播至全中國。而民眾也可以通過點歌向廣播電臺要求聽臺灣新歌，形成大陸的“地下迴路”。1989年潘安邦受邀至央視春晚演唱〈外婆的澎湖灣〉等歌曲，臺灣流行歌因此“地下地上化”，成為受到大陸民眾歡迎的聆聽主流之一。

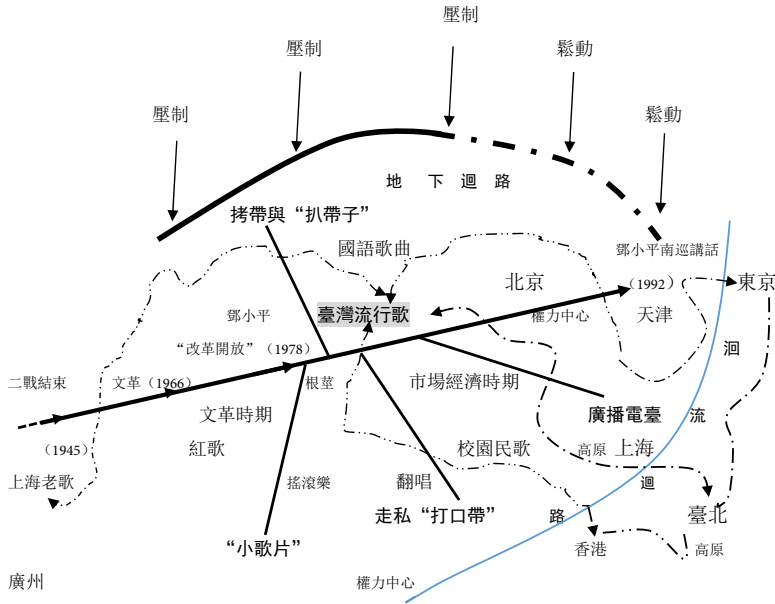
作為80年代兩岸歌流傳的樞紐，臺北高原的作用力達到顛峰，是1930年被動接收來自上海的音樂到戰後逐漸轉為輸出至上



海與大陸各地的過程，這是冷戰時期政治上大陸“改革開放”、臺灣“反共政策”特殊歷史階段所形成的現象。總體來說，流行歌的東亞“洄流迴路”現象，是一種跨界、跨洋的“地下迴路”現象，本來是以日本、中國大陸和美國的流行音樂為首的層級化空間。曾被日本殖民的臺灣受影響的屬地，是被影響的“地下”空間。但在音樂洋流的帶動下，臺北高原即使是“地下”空間亦能改變其流行位置。從臺北高原洄流觀看校園民歌與國語歌曲的風靡兩岸，後文革冷戰時期的歌傳播，雖然受到宏觀政治對於流行歌的節段化作用，但是千高原“洄流迴路”的音樂逃逸線，創造了兩岸歌流傳的契機，由個體的創作與聆聽流行歌的欲望驅使形成群集，如此強大而深層的洋流有如根莖在各個城市高原間流竄，克服長時段裡種種權力的截流，歌流傳持續周而復始地循環洄流。一座座城市高原乃能不斷地讓自身變形適應時代的新音樂與變化，甚至創造出自己的特質。

1970-80年代兩岸流行歌的交織，臺北高原的作用力開始增強，在後文革時期對於大陸的日常生活聆聽甚有影響；臺北逆轉了過去長期上海高原的支配作用，不論翻唱、混合來自上海與東京的流行歌，或原創的校園歌曲或國語流行歌，均產生自己的特色，被支配的流行空間也發展出自己的、具備特色的流行歌，甚至反向輸出至居於大陸流行洄流“上層”，形成“地下地上化”、“邊陲中心化”的現象。我們將“地下迴路”與“洄流迴路”關連看到流行歌層級化空間，因為洋流般週而復始運動，充滿結構性的跨界、跨語的流行能動性，其中有著個別地域的特殊發展產生了差異文化，讓邊陲的、“地下”的空間具備翻轉其流行歌位置的潛能；本文中的臺北高原的作用力是最好的例證。以下將以《圖八》總結本文千高原“洄流迴路”的理論觀點與臺灣流行歌流傳大陸的過程。





圖八：千高原“回流迴路”：臺灣流行歌流傳大陸圖

五 結論

從千高原“回流迴路”來看，本文所探討的兩岸歌流傳基本是屬於地理空間“小循環”的過程，並且會因為歌的語種的量子流強度與個人魅力而有所差異。從臺灣出發，“小循環”歌曾經在東亞的香港、中國、新加坡、馬來西亞、菲律賓和越南等的若干地域演出或傳唱又回到臺灣的過程。綜合而言，近代兩岸之間出現過三次流行歌的交織，就語種而言，有國語歌曲、校園民歌與臺語歌曲；就城市高原來說，是上海與臺北。本文聚焦的兩岸歌流傳因此當然不會只是侷限於兩岸，歌會繼續流動。戰前到戰後初期主要是上海國語歌傳播至臺北，80年代後文革時期則是由臺北校園民歌流傳至大陸各地。撇開錯綜複雜的歷史和意識型態



因素，國語（普通話）是兩岸共同的官方語言，也造就在華人世界流傳最廣最深的國語歌，這歌流行從戰前到戰後迄今不墜，顯示此歌的語種的量子流強度。以演唱國語歌聞名的鄧麗君，在華人世界有舉足輕重的地位。她翻唱上海金嗓子周璇的〈何日君再來〉，甚至受到大陸官方清除精神污染的《怎樣鑒別黃色歌曲》點名批判。能唱黃梅調、傳統小調、臺語歌曲、國語歌曲、校園民歌、日語歌和英語歌的鄧麗君，曾獲日本唱片大賞、登上NHK“日本紅白歌唱大會”，且是第一個華人受邀至美國紐約林肯中心登臺演出。⁵⁷ 因其個人魅力，是近代臺灣流行歌唯一能夠創造跨越東亞到美洲的歌流傳“大循環”的歌手。

校園民歌，作為一種國語歌的變形（有少數是臺語），以歌手形象清新、歌的內容描述日常生活感受，貼近年輕人心聲為號召，戰後80年代廣泛流傳於大陸。以流行的幅度和時間長短來說，校園民歌就是十年光景，遠不如國語歌曲，但是在後文革的1980-90年代初影響深遠。在過去訪談過程的對象，只要是“五年級生”幾乎都朗朗上口。

臺語歌曲在兩岸歌流傳歷史上比較邊陲，扮演接收者居多。戰前1930年代到終戰，相對於日本殖民政權，中國京劇受到臺北大稻埕仕紳的歡迎，甚至邀請上海著名京劇班到慶祝日本治臺四十週年的“臺灣博覽會”演出，甚至大稻埕著名的酒樓江山樓也建立自己的京劇班，以臺灣式京腔演出，宣示對於“文化中國”的嚮往意味濃厚。京劇被吸納如臺灣歌謠成為養分，成為“流行小曲”，加上上海默片電影流傳至臺北，通過辯士解說配上作詞作曲，成為臺語歌曲大街小巷傳唱，臺灣第一首電影流行歌〈桃花泣血記〉就是這樣產生。就兩岸歌流傳而言，臺語（閩南語）作為屬於福建南部漳州泉州一帶的語種，屬於大陸語系的方言，使得臺語歌曲的傳播幅度有限，可以理解。但是，我們從“小歌片”的收集與研究發現，除了鄧麗君的歌穿透兩岸敵對狀態的魅



力外，國語歌曲、校園民歌與臺語歌曲的翻唱都在文革後成為大陸人民日常聆聽的喜愛歌曲，少數在臺灣火紅的臺語歌曲，如〈一支小雨傘〉等也成為“小歌片”在其中。事實上，冷戰時期臺灣歌謠的歌的語種量子流強度相當強，但循環的地理位置不是向中國大陸，而是日本，如寶島歌王洪一峰與文夏，和許石、郭一男等。這些歌手在日本受到熱烈歡迎，除了個人魅力強能用臺語充分表達主體性與歌曲外，更重要的是都能講和唱流利的日語，這與他們都是戰前出生受過日本教育有關。

本文研究指出，近代兩岸之間出現過三次流行歌的交織，關鍵的城市是上海與臺北。首先二戰前30年代從上海流傳至被日本殖民的臺灣，並且被翻唱成臺語歌，這一趨勢越靠近終戰越明顯。雖然面對政治權力的截斷，流行歌繼續被創作與如洋流般流傳，兩岸當時的音樂人黎錦暉與陳君玉扮演關鍵而重要的角色。宏觀政治的截斷，會被微觀的歌流所沈浸、延伸，持續重組與激盪著它的節段。兩岸重組與激盪的新的流行歌形式被創造出來，被貶抑為寫“黃色歌曲”的黎錦暉卻創作出“中國化爵士樂”，在臺灣歌謠史中被邊緣化的陳君玉卻創造出臺灣歌謠前身“流行小曲”。歌流傳的迴路二戰終戰之前“節段化”的現象是在上海高原之內，主要是針對動盪中國局勢時期黎錦暉的“黃色歌曲”；但是正是因為動盪很難控制時代曲的跨界流傳，加上太平洋戰爭前日本殖民政府並未對中國實施海禁，使得黎錦暉所代表的“海派上海”流行歌輸入臺灣，1930年代形成對於臺灣流行歌深刻的支配與影響，陳君玉的創作與主張證明了這點。

第二次交流是戰後國民政府主政的1950-60年代，海派上海歌隨著來到臺北旋即在臺灣各地流傳被翻唱成臺語歌，成為臺灣流行音樂文化的養分。上海高原的強大量子流，持續到戰後雖然不可諱言地日本的影響力仍在，美國則與日俱增。在當時國民政府主張自己才是正統的政策下，臺北高原裡被宏觀的政治權力所



截斷的歌流，除了對於“違反民族正氣的”與“黃色歌曲”的歌採取禁歌政策外，其真正的目的是去日本化，再中國化，乃獨尊被權力篩選過的國語（北京語）歌，對於民間慣用的臺語等歌曲嚴加取締。但是聆聽欲望的流動與節段化政治權力的激盪重組結果，就是迂迴以對、繼續唱歌的“隱蔽知識”產生。人民唱歌和聽歌的欲望不會停止，因此即使面對宏觀政治的短暫截斷，兩岸歌流傳的“洄流迴路”並沒有停止。

第三次是80年代由臺灣流行至大陸，最具代表性的是校園民歌和國語歌曲，在後文革的時代對於大陸人民的日常生活聆聽產生影響。以北京語演唱的校園民歌與國語歌曲，即使面對1982年為清除精神污染而出版《怎樣鑒別黃色歌曲》的時代，在敵對兩岸政治封鎖創造密不通風的克分子線過程中，能夠創造流行歌逃逸線進入大陸人民的耳朵，是通過各種地下的渠道：這包括實體的小歌片、盜版卡帶與收音機短波傳播。不僅僅是大陸想要截斷黃色歌曲，臺灣也一樣。校園民歌與國語歌曲風靡兩岸的榮景，在臺灣受到國民政府以其迂迴，精緻的控制技術施行歌曲審查、禁唱。國民政府一直想推動的“淨化歌曲運動”與“中華文化復興運動”，表面上“藝術歌曲流行化，流行歌曲藝術化”口號響徹雲霄，佔據電視主流媒體頻道；但事實上愛國歌曲也像上述大陸一樣，無法流行。1970–80年代兩岸流行歌的交織，臺北高原的作用力開始增強，逆轉過去長期上海高原的支配作用，原創的校園歌曲或國語流行歌，從過去被支配的流行空間發展出具備特色的流行歌，反向輸出至上海等音樂洄流“上層”形成“地下地上化”、“邊陲中心化”的現象。

本文以兩岸近代三次歌流傳為例，探討地緣政治中權力與空間所形塑的音樂流行輪廓，擴張“洄流迴路”論意涵。整體來說，從1930–1980年這五十年間，兩岸宏觀政治對於音樂流的截斷從來沒有停過，卻都無法抵擋兩岸人民對於這些直接觸及



人們心靈與生活感情的“平民音樂”的熱愛，這些都在在證明聆聽與流傳歌的欲望量子流永不止息，創造流行音樂逃逸線始終是千高原“洄流迴路”的最高維度。理論層次上將“地下迴路”與“洄流迴路”關連看到流行歌層級化空間及其跨界變化，研究借用德勒茲論點回答了新的理論性問題。若把流行歌研究當作一個根莖來書寫，它是由無數高原構成。就流行的輻軸而言，理論上可以是由長時段裡受到戰爭與危機影響，變動不居的千高原，其生產音樂與傳播是通過高原與高原之間的裂縫而彼此互通。高原，可以通過淺層的地下莖河流和深層的洋流與其他高原動態相連接，從而形成並擴展張開成能夠跨界跨時的根莖。這讓看似不相干的“洄流迴路”的海洋式與“千高原”的陸地式思考產生適當的結合，上海和臺北就是這樣的流行歌城市高原。臺灣校園民歌與國語歌曲曾經使得臺北高原一反過去被上海支配的歷史，在音樂層化空間中得以“地下地上化”，千高原“洄流迴路”於是成為一種跨界、跨洋的“地下迴路”現象。從歌流傳與交織其洄流的長時段歷史，看千高原的陸地斷點，原先看似無阻礙平滑移動的歌循環，事實上充滿宏觀政治的截斷與阻擾。逃逸線始終是千高原“洄流迴路”的最高維度，它是由個體的創作與聆聽流行歌的欲望驅使形成群集，如此強大而深層的洋流在各個城市高原間流竄，克服長時段裡種種權力的截流，歌乃能持續周而復始地循環洄流。

注釋

- 1 本文為作者獲得臺灣科技部個人型研究兩年期(2017.08.01-2019.07.31)補助計畫部分研究成果。計畫名稱：《“歌流傳社會學：‘洄流迴路’與臺灣流行歌”專書寫作計畫》計畫號：06-2410-H-031-046-MY2。



- 2 布勞代爾 (Fernand Braudel), 《菲利普二世時代的地中海和地中海世界》(Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, 二卷), 上卷, 唐家龍等譯 (北京: 商務印書館, 1998), 參考第一版序言, 8-11; 第二版序言, 16。
- 3 Karl Marx: *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (International Publishers Co., 1994).
- 4 石計生、黃映翎, 〈流行歌社會學: 年鑑學派重估與東亞「迴流迴路」論〉, 《社會理論學報》, 第二十卷第一期, 1-39, 《社會理論學報》編輯部, 2017年春季。
- 5 石計生, 《時代盛行曲: 紀露霞與臺灣歌謠年代》(臺北: 唐山出版社, 2014), 236-252。
- 6 程佳惠, 《臺灣史上第一大博覽會: 1935年魅力臺灣SHOW》(臺北市: 遠流出版事業股份有限公司, 2004)。
- 7 徐亞湘, 《日治時期中國戲班在臺灣》(臺北: 南天書局, 2000)。
- 8 石計生, 《時代盛行曲: 紀露霞與臺灣歌謠年代》(臺北: 唐山出版社, 2014), 160。
- 9 陳君玉, 〈臺灣歌謠的展望〉, 載於《先發部隊》, 廖漢臣主編(1934), 11-15。
- 10 謝立中教授在第一屆“兩岸社會理論與文化學術研討會”中, 對作者當天發表“流行歌社會學: 年鑑學派重估與‘東亞迴流論’”文章時的評論。該會由東吳大學社會系、北京大學社會系主辦, 臺灣藝術與文化社會學會協辦, 會議地點: 臺灣, 東吳大學外雙溪綜合大樓國際會議廳(2016.11.25)。
- 11 同注釋5, 252-262。
- 12 同注釋4。
- 13 德勒茲 (Gilles Deleuze) 與加塔利 (Félix Guattari), 《資本主義與精神分裂》(卷二): 千高原 (*A Thousand Plateaus — Capitalism and Schizophrenia*), 姜宇輝譯 (上海: 上海書店出版社, 2010)。
- 14 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus — Capitalism and Schizophrenia* (London: The Athlone press, 1987), 21-22。
- 15 關於平滑空間: 是一種渦流的運作模式運作於一個開放的空間中, 在這個空間, 物一流被分布, 而並非是為線性和固態之物所劃分的一個封閉空間。這就是一個平滑空間 (向量的投影的或拓樸的空間) 與一個層化空間 (度量的空間) 之間的差異: 在前者之中, 被佔據的空間未被計算, 在後者之間, 空間被計算, 以便被佔據。可參考注釋13, p.361。



- 16 Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum" in *Language, Countermemory, Practice* (Ithaca: Cornell University press, 1977), 165-98.
- 17 Eugene W. Holland, 《導讀德勒茲與加塔利《千高原》》，周兮吟譯，（重慶大學出版，2016），6。
- 18 邵蓓，〈如何認識德勒茲的“生成動物”問題——從德里達的質疑說起〉，載於《文化研究集刊》，第28輯，陶東風，周憲主編，（2017）。
- 19 Eugene W. Holland, 周兮吟譯，《導讀德勒茲與加塔利《千高原》》，（重慶大學出版，2016），19。
- 20 參考德勒茲、加塔利，《資本主義與精神分裂（卷二）：千高原》，姜宇輝譯（上海書店出版社，2010），291-325。與Eugene W. Holland, 周兮吟譯，《導讀德勒茲與加塔利《千高原》》，（重慶大學出版，2016），126-33。
- 21 石計生，〈社會環境中的感覺建構：寶島歌后紀錄霞演唱生命史與臺灣民歌之研究〉，載於《社會理論學報》第十二卷第二期（2009），433-477。
- 22 同注釋13, 218。
- 23 同注釋11。
- 24 德勒茲理論裡有三種線：(1) 存在著一條逃逸線 (line of flight)，它已經是複雜的，因為它具有奇異點 (singularities)。逃逸線為量子所標示，為解碼和解域所界定。它絕非在於逃離世界，而是使世界得以逃逸。這是一種沒有分割的線，它更像分割的崩解。它是沿著系統崩潰的線，或能轉化為其他東西。它是絕對解除界域化的線條 (line of absolute deterritorialisation)。集體如社會運動，宗教運動，少數族群暴動等。個人的逃逸線則可以是一種「徹底斷裂」(clean break)，過去不再存在的超越性的斷裂；(2) 還有慣常之線或「克分子線」(customary or molar line)，具有節段性。它具有僵化的節段性之線，柔順的和分子的節段化之線。追溯一個清楚輪廓或邊界：這通常是和嚴格的分割 (rigid segmentarity) 相關，暗示著國家機器的存在、社會範疇裡的線性時間參與、二元劃分的性與階級與在無知和犯罪間建立的制度化的法律體系等；(3) 介於兩者之間的，是一條具有量子的「分子線」(molecular line)，這些量子使得它傾向一面或另一面。它暗示著較為流動的分割，一條線不再追溯輪廓而是在樹枝狀的點之間穿行：如感情連結、聯盟和宿怨瀰漫遍佈形成的官僚體系，或者群眾現象，如知識時尚或文化環境的流動與衰弱等。在社會分析的形式上可稱為製圖學。可參考注釋13, 283-289。
- 25 同注釋4。



- 26 孫繼南，《黎錦暉與黎派音樂》（上海：上海音樂學院出版社，2007），187。
- 27 安德魯·瓊斯，《留聲中國——摩登音樂文化的形成》，宋偉航譯（臺北：臺灣商務出版，2004），6-8。
- 28 Andrew F. Jones, *Yellow Music, Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* (Durham and London: Duke University, 2001), 220-222.
- 29 參考本文作者於北大食堂旁咖啡廳訪談北京大學音樂所劉小龍教授的逐字稿，（2008.11.29）。
- 30 同注釋27。
- 31 同注釋26, 158。
- 32 《青春怨》曲盤由臺灣著名唱片收藏家徐登芳先生提供。
- 33 臺灣新文學運動始於1931年“臺灣新民報”所推動的新文學運動，終於1937年的《臺灣文藝》，期間包括臺灣新民報、三六九小報、伍人報、明日、洪水報、現代生活、赤道、曉鐘、南音、フォルモサ、先發部隊（第一線）等為數眾多的報章雜誌。參考黃得時，〈臺灣新文學運動概觀（三）〉，載於《臺北文物》第三卷第二期（1954）。
- 34 石計生，〈從蔡培火到陳君玉：日治時期臺灣歌謠的發展與戰後影響初探〉，發表於臺灣文化協會創立95周年暨蔣渭水先生逝世85周年紀念研討會。由臺北市政府主辦、臺灣研究基金會合辦，會議地點：中山堂光復廳（2016.10.17）。
- 35 同注釋11。
- 36 同注釋8, 148。
- 37 同注釋8。
- 38 陳君玉，〈音樂舞蹈運動座談會〉，載於《臺北文物》第四卷第二期（1955），57-68。
- 39 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〉，載於《臺灣史研究》第十五卷第二期（2008），109-120。
- 40 川瀨健一編著，《臺灣で上映された映画の研究 1945-1949》（奈良：東洋思想研究所印行，2016），61, 453, 501, 522。
- 41 葛濤，《唱片與近代上海社會生活》（上海：上海辭書出版社，2009），228-231。
- 42 同注釋8, 142。
- 43 參考本文作者於臺北紫藤廬訪談潘安邦的逐字稿，（2008.08.29）。
- 44 人民音樂編輯部編，《怎樣鑒別黃色歌曲》（北京：人民音樂出版社，1982）。



- 45 同注釋40。
- 46 引自共識網https://web.archive.org/web/20160627093242/http://www.21ccom.net/articles/ljsj/ljsj/article_20140227101332.html 取用日期(2017.08.12)。
- 47 參考本文作者於北京單向街書店訪談前北京電臺主持人平客的逐字稿，(2008.11.30)。
- 48 參考本文作者於北大食堂旁咖啡廳訪談北京大學社會系李康教授的逐字稿，(2007.10.22)。
- 49 參考維基百科：[https://zh.wikipedia.org/wiki/甜蜜蜜_\(鄧麗君歌曲\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/甜蜜蜜_(鄧麗君歌曲))。取用日期(2017.08.22)。
- 50 參考維基百科：<https://baike.baidu.com/item/我的祖国/18777>。取用日期(2017.08.22)。
- 51 參考維基百科：<https://baike.baidu.com/item/红孩子/2399>。取用日期(2017.08.22)。
- 52 參考本文作者於臺北夏宅訪談國民政府南京時期上海海關緝私艦海員夏錚的逐字稿，(2017.07.06)。
- 53 參考本文作者於北京單向街書店訪談前北京電臺主持人平客的逐字稿，(2009.08.29)。
- 54 參考本文作者於上海 Tree Coffee 訪談音樂人王澄祥的逐字稿，(2008.11.24)。
- 55 參考維基百科改革開放詞條：<https://zh.wikipedia.org/改革開放>。取用日期(2017.08.22)。
- 56 參考本文作者於上海虹橋路1376號電臺處訪談上海人民廣播電臺主持人何紅柳的逐字稿，(2009.08.31)。
- 57 參考鄧麗君文教基金會：永遠的鄧麗君<http://www.teresa-teng.org/people.php>。取用日期(2017.08.20)。

