

國立中央大學歷史研究所
碩士論文

戰後台語流行歌曲的發展
(1945 1971)



指導教授：戴寶村 教授
 顏綠芬 教授
研 究 生：黃裕元

二〇〇〇年六月

摘要

本文對 1945 年至 71 年間的台語流行歌曲以背景環境、發展實況以及內容變遷三個層次為論述主軸，先就其背景環境說明，分別介紹日治時期台灣音樂、歌唱文化的變遷，與戰後至 1971 年間台灣社會、音樂文化的情況，接下來再分期敘述戰後台語流行歌壇的內容、組織發展與活動實況，最後則是內容變遷的分析，將整體歌壇的人物、歌曲以及相關外力影響加以總體地描述與析論，討論台語流行歌曲發展的脈絡，及其相對於台灣社會、政治的交互關係。

有關戰後台語流行歌的發展，首先是從戰後初期社會與電台的傳播開始，而後出現各地巡迴的音樂會、歌舞團表演，50 年代初期到 1956 年間，自製唱片出版的歌曲唱片市場也初步萌芽，是為本土流行歌的重新出發；50 年代後期，台語流行歌走向以唱片市場為中心，尤其在 1957 年前後台南的亞洲唱片公司崛起後，逐漸形成以歌星為宣傳點、唱片販售為主要商業行為的文化工業雛形，從此台語歌壇發展路向迥異於先前，進入穩定的歌曲產製與發展，1968 年之後台語歌曲市場迅速流失，進入衰退沈寂的階段，70 年代之後台語歌曲僅能依附在其他流行文化中發展，產製與傳播管道均極為有限。

就台語歌唱文化的內涵觀之，台語流行歌曲在戰後二十年間最明顯的是日本歌唱音樂的影響，無論就曲調、歌詞創作、表演形式都可見到日本歌曲的內涵，翻唱日本歌的現象更是從戰後便風氣大開，尤其在商業掛帥的歌唱活動中更為炙盛，作曲成為純粹業餘的工作，取之不盡用之不竭的新舊日本歌或其他外語歌全成為台語歌壇恣意取用的歌曲來源，另外如民謠、早期創作歌曲也被不斷地翻唱重現，戰後流行歌曲不重視原創、藝術價值的情況甚為嚴重。

然而在歌曲發展呈現停滯的同時，早期便累積大量現代化成果的傳統歌唱文化仍衍生成新的表演和歌曲方式，於是本土民謠風格的歌曲在歌壇依舊佔了一席之地，戰後台語流行歌曲不論創作或發表，都揉合著各種歌曲概念，呈現多元豐富的現象，二十多年興衰起落之後，許多台語流行歌曲在當時的台灣響起綿延不絕的共鳴，成為社會上普遍、深刻且不斷流傳的共同資產，而文夏、洪一峰、紀露霞、陳芬蘭、黃三元、郭大誠、洪弟七等歌星的歌聲與風采，也成為親身經歷過台語歌曲盛況的那個世代無法忘懷的歷史記憶。

誌 謝

從工學院新穎的銅版紙堆裡走來，在歷史界接受舊書的霉味薰陶，足足三年矣，北部的生活與氣候，時時點醒我是個異鄉的遊子，而同學、師長們的親切相待，讓我在這抱怨再三的校園與中壢市，竟留下永不能忘懷的甜蜜回憶，如今學士論文底定，猛然回首，才發現這都將成回憶，倒後悔起自己的倉促行書，而這篇論文完成，正是我將離開這些的象徵，寫上感謝之詞的同時，卻又要暫時離開大家，真是人間最諷刺與遺憾的事啊。

隨手彈彈內頁，這十數萬的字對歷史界的貢獻有限，卻積累了不少親人師友們的愛心與鼓勵，指導教授戴寶村老師與顏綠芬老師的殷切指導，不僅就內容給予許多指教，更讓我對自己的綱目和思路更加清晰，而在論文口試過程中惠予指正的曾瀚霈教授、溫振華教授，以及寫作過程不吝賜教的莊永明、徐福全等老師，都對論文的完成與分析架構提供許多建設性的意見，而我在研究過程訪問的葉俊麟、陳和平、莊啟勝、周宜新、郭順祥等先生，不但讓我對當時歌壇有更確實且深入的了解，更直接提供許多珍貴資料，這些資料不但豐富了這部論文，相信也將成為往後台灣歌謠研究的重要史料。

此外，中央研究院在我三年級期間提供的訪問學員身分，讓我得以更方便地蒐羅資料，使寫作的過程更加順利，而台北市 228 紀念館的朋友們也提供了我在北部的第二個家，讓我接觸不同領域的研究與認識，給了我溫暖的港灣；說到同學，那更是族煩不及備載了，有同遊玩伴、聊天打屁的，有歌友、有酒友，還有一同面對報告、考試或舉辦活動的戰友，中央福爾摩沙社的同志們，我最可愛的情人映真，還有那不棄嫌這「頭殼壞去」的兒子，敲邊鼓要我努力精進的父母親，有大家的愛護疼惜，我才有勇氣面對困境與壓力。

現下在身邊的親朋好友外，以往在成大台謠社、經緯社、台文社以及台灣鄉土研究社的朋友們，還有在台南收聽我電台節目「台灣悲喜曲」的忠實聽眾們，他們的支持一直都是我很大的動力，讓我面對殘缺零散的資料，能不畏艱難地卯起勁兒栽進去；還記得當年要離開台南前，一個天天為了政治運動努力到皮膚黝黑的朋友聽說我要改讀歷史所，特地找我出來拍拍我的肩膀說：「讚！台灣多個人才了！」至今這句話還迴盪在耳邊，我這三年沒闖下豐功偉業，辜負了他的盼望，但我在此為所有曾鼓勵我、給我力量的人，獻上最誠摯的感謝，同時，也感謝當年曾為推廣、創新台語歌費盡心血的前輩們，流行的盛況也許已經凋零，但他們的貢獻將世代地傳唱下去，成為台灣最美麗的文化資產，願這些悠遠美妙的歌聲能伴隨大家，永遠快樂而安詳。

章 節 目 次

緒 論

第一章 日治時期音樂文化的基礎

- 第一節 新興娛樂與流行文化的形成
 - 一、殖民社會的新興表演活動
 - 二、唱片事業的蓬勃
 - 三、廣播電台的設立與普及
- 第二節 台灣音樂文化的變遷
 - 一、傳統歌唱音樂的質變
 - 二、新音樂的引進與普及
 - 三、歌曲創作的開始
 - 四、30 年代風行的台語流行歌
- 第三節 日治末期的歌唱文化變動
 - 一、總督府的歌曲統制政策
 - 二、本土歌唱文化的演變

第二章 戰後流行歌發展的背景環境

- 第一節 社會經濟與娛樂消費結構
 - 一、產業變遷和社會流動
 - 二、娛樂消費的擴張
 - 三、台灣娛樂消費之內部型態
- 第二節 娛樂媒體的發展
 - 一、廣播與電視的發達
 - 二、唱片事業與相關技術的發展
 - 三、電影事業的變遷
- 第三節 文化政策與娛樂事業管理
 - 一、有關流行歌曲之文藝與教育政策
 - 二、唱片事業的管理工作
 - 三、廣播電視的規範與管理
 - 四、歌唱團體與歌星的管理與收編
- 第四節 相關之音樂與社會文化內涵
 - 一、戰後台灣新音樂運動
 - 二、台灣社會的價值衝突
 - 三、電視機、收音機與電唱機的社會分布

四、70 年代大眾娛樂媒體之傾向

第三章 台語流行歌曲的傳播與發展

第一節 本土流行歌的重新出發（1945-56）

- 一、廣播電台中的台語流行歌
- 二、歌唱公演活動的風行
- 三、台語歌曲唱片生產的開始
- 四、其他傳播管道之台語歌
- 五、時人的批評與印象

第二節 穩定的歌曲產製與發展（1957-67）【一】

- 一、台語歌曲唱片的新局
- 二、台語歌曲唱片的製作與經營
- 三、廣播、電視的傳播功能
- 四、駐唱與公演活動

第三節 穩定的歌曲產製與發展（1957-67）【二】

- 一、台語電影風潮與流行歌
- 二、歌唱比賽的普及與功能
- 三、歌唱訓練班
- 四、平面出版與評論、報導

第四節 衰退沈寂與再續（1968-71）

- 一、台語歌曲發展之外部壓力
- 二、台語歌急速衰退的情況
- 三、力圖重振的活動
- 四、70 年代台語歌曲傳播的新路線

第四章 台語歌壇與歌曲之分析

第一節 相關人物的內容與特性

- 一、流行歌曲創作者
- 二、經營者與音樂製作群
- 三、歌手與歌星

第二節 各類歌曲流行概略

- 一、本土創作之台語歌
- 二、民謠及早期台語歌的採編
- 三、翻唱自日本歌的台語歌曲

第三節 歌曲之特色與風格變遷

- 一、隨社會變遷出現的新歌詞
- 二、歌曲風格的傳承與顛覆
- 三、新概念的歌詞與表演形式

四、日本歌曲與音樂的影響

五、歌曲悲喜情懷的轉變

第四節 政府對歌曲管理之實際影響

一、早期歌曲監控之工作與作用

二、查禁歌曲的內容與實際作用

結 論

參考書目

圖 表 目 錄

圖 2-1(a) 1951 至 72 年間娛樂消費總額之成長率折線圖	49
圖 2-1(b) 1951 至 72 年間娛樂消費佔總消費額比例折線圖	49
表 2-1 1951 年至 1972 年間民間娛樂消費支出概況表	49
表 2-2 1954 年四大都市及全台之文教娛樂用品類物品之進貨銷售額	51
表 2-3 1968 年度不同地區家庭之娛樂消費支出及其比例表	51
表 2-4、1968 年不同業別家庭之平均娛樂消費支出及其比例表	52
表 2-5 每年年底統計唱片公司數量表	59
表 2-6 每年電唱機及唱片生產數量表	60
表 2-7 1961 年至 72 年間台灣國台語片年度產量	63
表 2-8 1963 年至 71 年間查扣違法唱片數量表	72
表 2-9 台灣電視機歷年登記及增加戶數	82
表 2-10 1966 年各類職業家庭擁有之電視機、電唱機、收音機架數	82
表 3-1 60 年代製作台語唱片之主要唱片公司一覽表	106
表 3-2 1956-1969 年間各年度與歌曲同名之台語片片名	124
表 3-3 1960-1969 年間主要台語唱片歌星拍攝電影之片名與上映時間	128
表 3-4 活躍於台語歌壇的歌謠研究班資料一覽表	140
表 4-1 戰後台語歌曲創作者資料一覽表	163
表 4-2 戰後台語歌星資料一覽表	176
表 4-3 戰後出道歌星之出生地分布表	179
表 4-4 1945-71 年本土台語創作歌曲年表	185
表 4-5 台語電影和唱片中引用民謠及早期台語歌曲年表	191
表 4-6、台語唱片歌曲中翻唱自日本歌之重要歌曲年表	197
表 4-7 1970 年出版《查禁歌曲(一)》中台語歌曲部份資料一覽表	219
表 4-8 其他查禁歌曲之台語歌曲資料一覽表	220

緒 論

一、研究動機

自高中時代便對台語老歌極有興趣的我，總對那些旋律、聲音似曾相識，有母親邊縫衣服邊哼吟的旋律，有父親聽這些歌時腳底拍打的節奏...或許是在一個充滿舊空氣環境中長大的關係吧，「台語老歌」就如同母語般，在她最沒落的時代激起我未曾有過的熱情。

就這麼開始，我常隨著調幅的指針遊走，收聽唱著台語老歌的電台節目，注意一些「老歌星」的消息，文夏、洪一峰、吳晉淮、紀露霞、陳芬蘭等人的名字對一般 90 年代的高中生而言是陌生的，對蹲坐在收音機前的我而言，卻成了慘綠時代的「音樂偶像」，當時，也正是莊永明、簡上仁等人為「台灣歌謠」登台請命的那幾年。1993 年負笈踏入台南成大的茂盛綠蔭後，即刻加入台灣歌謠研究社，懷抱希望要尋求同好的我在沒有社員的沒落社團裡奮鬥四年，交了許多同好，也吸收了些許相關知識、聽了一些歌，同時也對台灣音樂的發展過程有了初淺的瞭解，在同學支持與冷漠相互辯證間，渡過了多采多姿的社團生涯；然而，沒有基本樂理的訓練、沒有系統性的知識建構、也沒有深刻的時代參與，我所有的只是常唱、常聽，和一股強烈認同的天真爛漫。

在體驗台灣音樂的歷程中，我確實感受到台灣璀璨而豐富民族音樂與歌曲文化資產，也透過書報瞭解皮毛，卻始終未能從坊間文字窺視其間的演變，和這些歌曲在當代的實際傳佈情況，除了好奇外，更為這些被漠視的文化資產深感可惜，於是在有幸踏入歷史研究殿堂後，我決心投入台灣流行音樂的研究領域，希望能為台灣本土深刻的聲音記憶留下儘量完整的歷史記錄，好讓每個世代的台灣人都能聽見 40 年代、50 年代人們唱過、聽過的歌，也為至今仍輾轉流傳的這些歌曲留下歷史的註腳。

就學術研究的價值而言，筆者認為，歷史研究的目的在於提供現代人了解過去的人類現象及活動，透過諸多斷簡殘篇，謀求一種完整而全面的思惟時空，讓現代人對社會的了解得以串接成更接近史實的歷史經驗，不致於落入宣傳性或情感性的浮面認識；然而，由於意識形態的限制與殘留文本的性質傾向，歷史界的研究多半以資料集中且眾多，或被長期視為基本課題的政治、經濟等面向為重心，尤其是在社會文化的研究方面，諸多歷史學、人類學、社會學或藝術相關研究單位的成果，或流於故事講述，或以單純想像的因素解釋文化變遷現象，或把某一部份活動當作普遍的狀況，這類透過片面而主觀的方式建構的歷史論述，與台灣的社會文化發展往往有相當大的落差。

台灣的音樂研究就存在此一現象，現代社會流行的所謂「台語老歌」，多半

是發表於 1960 年代前後風行的台語唱片市場，然而現今音樂或歌謠研究者卻將 50 至 60 年代視為台語歌的沒落期，莊永明稱 50 年代是「台灣歌謠翻唱的時代」¹，臧汀生則相對 50 年代之前的「初興期」與 70 年代之後的「復興期」，稱之為「消沈期」²，陳郁秀教授提及此一時代的台語流行歌曲發展時，同樣也簡述為「缺乏自然而健康的發展環境，乃由盛轉衰」³。

如上所言，反映出研究者獨重創作面的現象，致使台灣流行歌曲或流行音樂史研究中，缺乏當時最風行的歌舞廳、歌唱訓練班以及電台台語歌曲節目、隨片登台等表演活動，少了歌曲流行形式的研究，使歌唱歷史的研究根本脫離了社會，亟待吾人透過新思考架構的建立與徹底的資料爬梳，重新予以審視、分析並研究，不但能為台語流行歌曲史的研究建立基礎，更能進一步為流行文化、社會發展的論述提供更確切的歷史圖象。

二、研究主題

（一）「台語流行歌曲」界說

明立國曾就「歌」做基礎論述，他說「『歌』是音樂的語言...是語言的音樂化...是人們與所處的環境之間，藉著語言音樂化所表現出來的互動現象」，以此為基礎，他針對「歌」這個人類文化現象的探討，提出了「人、音樂、語言、環境四種因素之間相互關係」的觀察面⁴，並以操作界說（Operational definition）的方式，提出其對相關概念的指稱⁵。基於將歌曲視為一種文化現象的認知，我們對流行歌曲的界定，必然也要考量到社會因素互動的方式，是故筆者可用操作界定為相關定義的基礎方法，也就是說，「流行歌曲」不必要定義成某特定範疇的歌曲本身，亦可視為社會上運作中的某種活動或概念。

所謂「流行歌曲」，與其相近的名稱有「城市歌曲」（Urban song），或又被等稱為「大眾歌曲」、「通俗歌曲」等名詞，姑不論上引名詞間的字義糾葛，單就其內容就有許多不同的範疇指稱，在中文研究資料當中，大體可分作如下五類不同界定：

¹ 莊永明，〈由台灣歌謠看台灣史〉，陳郁秀編，《音樂台灣一百年論文集》（台北：白鷺鷥文教基金會，1997），頁 16。類似分類方式，在一些研究論文中也時常出現，如蘇正偉的論著中就把 1945 年至 1956 年間稱為「台灣光復初期」，1956 年至 1971 年稱為「混血歌曲時期」，1970 年代中期之後則變成是所謂「台語歌曲復興期」。參考：蘇正偉，〈台灣通俗歌曲之發展與影響〉（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1994.6），頁 33-37。

² 臧汀生，〈台灣閩南語民間歌謠新探〉（台北：政治大學中文研究所博士論文，1989.6），頁 1、55。臧還對他的分期方式解釋道：「茲所謂『消沈』也者，蓋就本地創作樂曲而言。」

³ 陳郁秀，〈台灣音樂閱覽〉（台北：玉山社，1997），頁 132。

⁴ 明立國，〈民歌概念之分析（一）〉，《民俗曲藝》18 期，1982.07，頁 18。

⁵ 明立國，〈民歌概念之分析（完）〉，《民俗曲藝》20 期，1982.12，頁 53-54。

1. 泛指具普遍性而風行於社會的歌曲，包括各種不同類型的歌曲；
2. 娛樂性通俗歌曲中較為庸俗的一類歌曲；
3. 產生於城市的一種可歌唱的商品，專指近代新商業形態下的歌唱產物；
4. 特定歌詞與曲調相配，以商業力量製作、推廣、販售，以資圖利而流傳於社會的歌曲；⁶
5. 相對於外來西樂及本土傳統音樂的新興音樂體，通稱謂之；⁷

在以上五種類別中，第一種是就「流行」一詞的字面意含，是日常用詞、未能明確指稱的籠統概念，第二則是對流行歌曲具高度偏見的音樂學者所定義，帶有價值批判而不切實際，第五點僅適用於台灣及相關非西方世界（Non-Western world），至於第三、四兩種均奠基於歌曲的「流傳形式」，取城市發生、新商業形態為必要條件，其間差異，在於後者除形式條件外另加上「固定詞曲」的內容條件，劃定歌曲內容與流傳形式特質。是故總體而言，第三和第四種界定較為一般學界所接受，在近幾年的流行歌曲研究中，不論稱其為「城市歌曲」、「通俗歌曲」或「流行歌曲」，多半不脫這兩種框定範疇的界定。

與流行歌曲對應的英文字是“Popular song”，簡寫“Pop song”，在筆者所及之資料中，此一名詞在西方學界的界定與討論範疇也是莫衷一是。在西方音樂辭典中，“popular music”泛指近代廣為散播（mass-disseminated）的音樂，即 18 世紀起到現代主要在歐美發展出異於民謠或古典的特殊音樂類別，以此界定，其商業行為從英國 18 世紀的印刷音樂（sheet music）開始萌芽，隨著簡化歌劇的風行而持續發展，直到 19 世紀中美國作曲家福斯特（Stephen Collins Foster, 1826-64）之後，才確立了商業音樂的市場，也在印刷技術的發展下揭開音樂工業的啟章，自此之後音樂風格從民歌、爵士到搖滾，形成豐富而多元的歌曲⁸。

然而在近代社會學者對音樂的論述中又有所不同了，“popular music”一詞常專指 70 年代起所有源於搖滾（rock）和民謠（folk）的音樂，也就是 1964 年之後倚著年輕人市場竄升的「搖滾樂」，此一界定常見於法國對近代音樂的討論⁹；此外，在當代大眾音樂論述中，則將“Pop Song”置於流行文化（Popular Cultures）底下討論，認為是現代變動性高之社會與文化關係中的一環，是故其探討途徑包括文化產品的工業性格、流行文化文本的意象等等¹⁰，此一立場又傾向於將流行歌曲限

⁶ 前四點整理自陳奈君和蘇正偉的碩論對流行歌曲的界定，其中包括中國出版的《人民音樂》雜誌，許常惠、臧汀生、劉星等台灣論著，以及相關的譯著。參考：陳奈君，〈流行歌曲與文化消費〉（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1991.12），頁 25-28。蘇正偉，〈台灣通俗歌曲之發展與影響〉，頁 12-15。

⁷ 楊麗仙，〈西洋音樂在台灣之沿革〉（台北：師範大學音樂研究所碩士論文，1984.6），頁 138。

⁸ Don Michael Randel ed., *The new Harvard Dictionary of Music*. (Belknap: Harvard University press, 1986), pp.646-647.

⁹ [法]Henry Scoff Torgue（亨利 斯科夫 托爾格）著、管震湖譯，〈我知道什麼：流行音樂〉（北京：商務印書館，1997），頁 1-3。這本小冊子為中國學者所譯，在法國屬於「我知道什麼？」社會學系列小冊子的一本，原名是“La po-music”，介紹法國對流行音樂的界定與社會意義。

¹⁰ Rowe 的一本書中就把搖滾樂和體育相提並論，共同放在「流行文化」的架構中討論。參考：David Rowe, *Popular Cultures: Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*. (London: Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1995), p.8.

定在近代唱片文化的框架中。

如果我們延續西方學界對“popular music”的討論路徑，在學術上將「流行」一詞與後者所論述的 Popular 一詞等同來看的話，必然要將對象限定在現代商業資本文化的歌曲裡，其範疇也僅限於現代音樂工業產出的產品及其相關社會行為¹¹，然而在台灣歌曲史中，有相當大一段時間是屬於前資本形態的歌曲，他們獨自創作並以表演形式作商業性質的發表，就類似西方的福斯特、爵士、藍調等早期音樂形態，倘以西方學界自阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）以來的文化批評為前提，而以唱片工業與市場發達的時代作為流行歌曲之社會基礎，實無法概括觀察台灣歌壇的商業化過程的複雜性¹²，是故筆者所謂的流行歌曲，對應 Popular song 一詞時，是專指音樂辭典中所界定者，泛指「各種商業形態下的歌曲」。

除以上定義間的選擇外，在台灣歌曲研究中還有些名稱必須釐清，首先是「創作歌曲」，指的是有明確的作詞作曲者，具有著作權意義的歌，相對於此自然就是代代承襲的、民眾共同創作的「民謠」（Folksong）¹³；另外再就創作歌曲的來源分類，其中又可分作為商業利益而作的「商業歌曲」、為表達音聲之美善或情感抒發而創作的「藝術歌曲」，以及為宗教意義、儀式而創作的「宗教歌曲」等等¹⁴，另外筆者認為還有一種是為選舉、社會運動等宣傳活動所作的，姑且就稱之為「運動歌曲」。以上無論是「創作/民謠」或「商業/藝術/宗教/運動」等分際，都是以歌曲的創作來源背景與動機為分類標準。

至於流行歌曲，並無法與前述任一類別的歌曲完全對稱，其中具有摻入各類歌曲的可能性，除了為商業產製而作的歌曲外，傳統民謠被編成固定詞的歌再灌錄唱片或被演唱，也可成為如「思想起」、「青蚵仔嫂」等「流行歌曲」，藝術歌曲如「阮若打開心裡的門窗」也同樣在被納入流行歌曲市場的同時，對台語流行歌市場發生意義，是故流行歌曲指的並不是固定某一些歌，而是指在某一時空與歌唱活動中被傳唱的某一類歌曲。

如前所述，歌是音樂的語言，也是語言的音樂化，是故一般對台灣流行歌曲的分類多以「國語」、「台語」、「客語」，此處援用之語言名稱以一般約定俗成之稱謂，國語指中華民國在台灣指定的官方標準語言（即北京話），台語指台灣福佬系語言（俗稱閩南話），客語指台灣客家系語言；明顯地，在台灣流行歌曲發展中，不同語言各自有不同的發展途徑，也衍生出不同的歌詞內容、歌曲風格

¹¹ Brian 曾簡要說明 Adorno 對流行音樂的分析及問題，其內容即以文化工業產品為中心，至於其他有關流行音樂或搖滾樂（Rock music）的分析，亦均以文化工業產品為對象。參考：Brian Longhurst. *Popular music and society*. (Cambridge. UK: Polity Press, 1995), pp.3-10.

¹² 事實上即使是 Adorno 對西方流行音樂的探討，亦面臨到西方流行音樂產製中工業性不足的現象，如創作者的寫作方式便被其視為前製作的形式（earlier form of production）。是故流行音樂與文化工業的發展模式尚須更進一步審視。參見：Brian Longhurst. *Popular music and society*, pp.7-8。

¹³ 簡上仁，《台灣民謠》（台中：台灣省政府新聞處，1983.06），頁 5-7。

¹⁴ 胡萬川，〈從歌謠到流行歌曲——一個文化定位的正名〉，林松源編，《首屆台灣民間文學學術研討會論文集》（員林：磺溪文化學會，1997），頁 14。

和歌唱形式發展，雖然其間有人員異動與直接翻唱等各種形式的相互影響，大抵仍可劃分成不同的範圍，具有獨立發展的產製與傳銷方式，是故「台語流行歌曲」相對於「國語流行歌」、「客語流行歌」、「原住民語流行歌」等台灣其他語言流行歌而言，是具有獨立意義的研究主題。

（二）台語流行歌曲研究的定位與問題

台語流行歌常被納入「歌謠研究」的視野來觀察，此一觀點早在戰後初期的相關評議性文章中便有出現，如呂訴上認為「民國以前的流行歌，可說是民歌的山歌、情歌...」¹⁵便是典型將民謠與近代流行歌視為一脈相連的論點。

承襲其後，簡上仁、莊永明等人自 1970 年代末期開始的台灣歌謠研究中依舊將歌曲文化視為一體，不同於呂訴上對「流行歌」的界定，他們改以「歌謠」一詞涵蓋研究範疇，並分為自然歌謠（或曰民謠）與創作歌謠兩部分，至於「流行歌」一詞則僅限於近代創作性、商品化的詞曲作品¹⁶，如上將民謠與流行歌曲一併觀察的思惟方式，對往後的相關學術研究具有深刻影響。然而，此一混同兩種歌曲文化後再運用「自然/創作」為界分基礎的研究方式，卻將台灣流行歌曲之研究眼界導引到創作面上，並帶有價值批判的基本立場。

此外，台語流行歌曲也被納入西洋音樂研究的範疇中，如楊麗仙在 1984 年發表的論文「西洋音樂在台灣之沿革（1624—1945）」，便將「流行歌謠之發展」整合在西洋音樂發展之中，隨後許常惠的《台灣音樂史稿》、陳碧娟的《台灣新音樂史》和陳郁秀編輯的《音樂台灣一百年論文集》等著作，均有類似情況，其所以將流行歌曲收歸西洋音樂的發展，主要取決於流行歌曲的近代創作概念。然而，端視日治時期到戰後的台語流行歌中，不少是源自於民謠的改編，早期歌壇除了新音樂人才外，更不乏傳統樂師的投入，是故流行歌曲納入西洋音樂發展史的範疇，顯然值得商榷。

在兩個當前台語流行歌曲觀察角度的交錯下，台灣流行歌的界定固然漸趨學術化、精確化，卻各自都出現一些史料和研究上的盲點，一方面由於研究範圍限定，一方面又有以創作為歌曲發展中心的英雄史觀橫阻，研究成果複雜而缺乏系統，在這種情況下，研究者對各歷史階段中「歌壇」的實際情況往往認識不清，不但缺乏對實際歷史的認識，在歌曲分析、社會文化分析等面向上，也都陷入了論述貧乏的困境。

是故就研究視野來看，相關研究必須訴諸一門專對「流行歌曲」的研究領域，且流行歌曲之研究者不得再僅止於創作面的歷史，必須跳脫原有框架，從社會運作方面重新審視其時空環境背景，當提及流行歌曲時，應當投射到社會面上，改以商業行為、流傳管道等社會行為來研究，才得以完整建立起相關研究的基礎。

¹⁵ 呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954.4/5。

¹⁶ 參見：莊永明，〈由台灣歌謠看台灣史〉，陳郁秀編，《音樂台灣一百年論文集》，頁 4。

唯有正視流行歌曲預示的一種供其活動的「流行歌壇」，才能符合學術界用「城市產生」、「近代商業形態」等條件予以操作界定的意義，也才能讓我們真正地理解歌唱文化的發展歷程。

（三）研究時間斷限（1945 1971）

戰後至 70 年代初期台語流行歌曲不僅在歌曲產製或商業模式，均代表著一段具有社會與音樂的雙重意義的時間斷限。戰後日本撤台，終結了日治時期流傳的唱片，使台灣歌壇必須重新出發，並出現迥異於日治時期的歌曲商業方式，在 50 年代唱片事業發達之後，台語流行歌曲經歷商業鼎盛的時期，電台節目、歌唱訓練班等相關組織在幾年間如雨後春筍般出現。

直到 1970 年左右，台灣的文化環境發生明顯變化，政府於 1966 年發起中華文化復興運動，並設立教育部文化局統籌文化事業，70 年又將文化管理工作擴充到電影和電視面，且強化媒體與教育機構的淨化工作，包括文學界、音樂界等均成為動員對象，使台灣整體的社會文化走向新的階段；在此同時，電視事業的發展更是文化環境的一項巨變，1969 年、71 年相繼成立中視與華視，以及電視的彩色化，促使三台成為主要娛樂與資訊來源，60 年代以來電視相對於電影的競爭地位更形強勢。

在兩項變遷交替之下，1970 年台語電影、野台布袋戲等原先興盛的台語娛樂事業明顯進入低潮¹⁷，而台語唱片出版事業也幾近崩潰，在國語歌、西洋歌的市場侵奪下，台語流行歌的發展嚴重萎縮，在電視媒體僅能透過連續劇或布袋戲等台語節目主題曲風行。是故 1945 年至 1970 年左右所代表的，是戰後台語流行歌壇從草創、建立產銷制度而達極盛後，又在環境變遷下迅速縮小且主軸轉變的歷程，至於 1970 年之後依靠電視布袋戲、連續劇而起的台語歌曲，可算是屬於另一個階段的發展。

再就歌曲內部之發展觀察，在坊間發行標榜「台語老歌」的唱片、歌譜中，絕大多數是 1970 年之前發行的歌，其中可能與歌曲內容、原唱歌星或流傳形式有關，使其音樂與 70 年代之後的台語歌曲有所不同；是故筆者認為，70 年左右台語唱片業的衰落，同時也標示著「台語老歌」的時代已然結束。

其次，回顧此一時期台語流行歌曲的研究成果中，民間和學界研究者常以「台語歌曲創作的第二個高峰」來描述戰後初期的台語歌壇，並提出所謂「戰後四大名曲」的概念¹⁸，至於 1960 年代的台語歌曲則多以「衰落」¹⁹、「混血歌曲」²⁰等

¹⁷ 在一般有關台語電影和布袋戲的論述或憶述中常有此說法。資料可參考：黃秀如，〈台語片的興衰起落〉（台北：台大政治研究所碩士論文，1991.6），頁 1-13。李天祿口述、曾郁雯撰錄，〈戲夢人生：李天祿回憶錄〉（臺北：遠流出版社，1991），頁 236。

¹⁸ 莊永明，〈台灣歌謠追想曲〉（台北：前衛出版社，1994），頁 55-66。

¹⁹ 臧汀生認為民國 40 到 50 年代是台語近代流行歌的消沈期。參考：臧汀生，〈台灣閩南語民間歌謠新探〉，頁 5。

概念認定，本土音樂家林二在曲式分析時，更是明確將 1945 年至 1971 年（指台灣退出聯合國一事）之間認定為台語歌曲發展的「第二時期」²¹，顯見此一時期的台語歌曲相對於之前與之後的特殊性，在學術界也普獲認同。

綜合而言，1945 年至 1970 年左右不論就社會流行面或內容創作面而言，均具有相當重要的斷限意義，然有關此一時代的下限年次，筆者認為應定在 1971 年，其原因包括退出聯合國對台灣社會影響的衝擊，以及 71 年間娛樂事業大幅變遷等外部因素，另外，在筆者資料中，此年間電視連續劇、布袋戲的風行，以及台北高級電子化錄音室的創設等因素，均導致台語流行歌業的突變，以及改以台北為生產區域的發展情況²²，是故筆者以 1971 年為本研究的时间下限。

三、研究回顧

（一）當時的報導與評論

1954 年之後，有關台語流行歌的討論才在社會文化研究的相關刊物中出現，其中尤以報紙與《台北文化》等文藝性雜誌為主，如呂訴上發表的文章就對日治時期唱片業、歌唱事業多所著墨；此後到 1955 年 8 月，雜誌《台北文物》（由《台北文化》更名而成）以音樂舞蹈為主題，登載老作詞家陳君玉、音樂人王雲峰等人的回憶性文章，針對日治流行歌的內容、傳播方式有全面性描述，這幾篇文章也就成為現今研究日治時期台語歌曲的重要史料²³。

在此同時，《聯合報》副刊於 1954 年發表了眾多議論，許多有關台語流行歌的文章相繼發表，包括史彤、周添旺等人，對早期台灣歌的整理發表意見，後來並針對當代流行歌應否改革提出觀點。這幾篇文章從日治時期台語流行歌討論到戰後初期的流行歌，對整理過去與當代議論均有著墨，其中有關戰後初期歌壇的概括性描述尤其具有重要意義²⁴。此間不論是報紙或雜誌，流行歌曲僅被當作文學性討論的主題之一，頂多以流行歌曲的內容及方向性討論為主，至於全面歷史的關照與探討並未出現，然其留下的相關史料對往後人士重塑日治時期台灣流行歌曲內容的時序關係與產銷管道，都具有高度的參考價值。

²⁰ 莊永明首先提出混血歌曲一詞，表示此一時期眾多由日語歌改編之台語流行歌曲，並以此批判文夏等當時的歌手或創作者。參考：莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 3。

²¹ 林二，台灣通俗歌曲，陳郁秀編，《音樂台灣一百年論文集》，頁 408-409。

²² 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

²³ 呂訴上著作參見：呂訴上，台灣流行歌的發祥地，《台北文化》2 卷 4 期，1954.1.20，頁 93-95。《台北文物》的「音樂舞蹈專輯」包括 1955 年 5 月 20 日舉辦的「音樂舞蹈運動座談會」記錄，並有王雲峰、呂泉生的音樂界活動回想，另外還有楊肇嘉、劉敏光對 30 年代台灣西洋音樂大型活動的回憶等等，參考：《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 1-80。

²⁴ 其中包括呂訴上、周添旺、洪德成等台語歌壇或戲劇界名人，以及史彤、張志恆、常翠等文化評論人的文章。參考：《聯合報》，1954.4/21 6/21，第六版。

1960 年 5 月蔡懋堂發表於《台灣風物》的一篇〈近三十五年來台灣流行歌〉，除日治時期流行歌曲外，更概述了戰後初期的台語歌曲，也是第一篇企圖全面關照戰後十幾年間台語流行歌發展脈絡的文章，作者以新歌創作為主軸，回憶性地描述歌壇狀況與歌曲內容，但該文並未引起相關討論，在當時有關民謠刊登文章眾多的情況下，更顯出流行歌曲不受學界重視的窘況²⁵。

60 年代中期以後，報章才出現有關台語流行歌壇的報導，其文字又多半出自陳和平先生之手，陳是台南市人，1964 年向《台灣日報》投稿發表台語歌星訪問後，受《台灣日報》「娛樂版」主編黃仁的賞識，在《台灣日報》開始固定發表台語歌星的報導，而後隨黃仁轉任《民族晚報》「藝海版」主編，並受《中華日報》、《台灣晚報》等諸多報界的重視，先後邀稿或增闢專欄，大量在報上發文，至 68 年為止共約五、六百篇，有影歌星生活動態和最新活動報導，其中尤以不定期發表的〈台語歌圈〉短文最為豐富，其內容或介紹最新的台語歌星動態與新出版唱片，或專訪歌星，揭露影歌星生平以及歌壇點滴。

除報紙外，在《皇冠電影》雜誌（1967 年改名《王冠雜誌》）等報章雜誌中也有許多陳和平所發表，介紹台語影歌星的墨跡，陳在 1966 年還出版過《台語歌星傳》一書，總集當年活躍於歌壇的大小台語歌星資料，據說是了解當年台語歌壇的最重要文字資料，1967 年又編寫《十大歌星比賽大會特刊》，為台語歌壇空前的大型活動留下鮮活記錄，而後於 1970 年四月編寫《司機俱樂部特刊》，1975 年獨立編成《滿天星》等，所編入的歌星資料縱貫台語老影歌星與新進國台語歌星，極為豐富，總和洋洋灑灑的歌壇資料，陳的筆墨為 60 年代後期台語的流行歌壇，留下大量的珍貴文字資料²⁶。

除陳和平之報導外，《台灣新聞報》、《商工日報》、《經濟日報》等報紙也有零星的記者報導，其中尤以針對台北、高雄、屏東等各地歌壇的描述最為有趣，此外還有針對某特定表演團體的資料，以及樂壇評論人史白靈針對歌曲內容和當代歌手、唱片市場的描述，均具有相當高的參考價值。除此之外，針對台語歌壇的議論，《中華日報》的「新樂府」版時常喧騰著議論之聲，《自立晚報》、《聯合報》等報紙也常出現改革台語流行歌的相關議論²⁷。

以上情況，似乎商業流行歌壇的報導在報上很頻繁，然相對在一些特定報紙上卻重視另一面向的歌壇，如《聯合報》就較重視正式的民謠歌唱表演，黃國隆、

²⁵ 蔡懋堂，〈近三十五年來的台灣流行歌〉，《台灣風物》11 卷 5 期，1960.5，頁 60-68。

²⁶ 有關陳和平著作概況，資料參考：陳和平，〈十大歌星比賽大會特刊〉（三重：明志書局，1968.3），頁 29。黃裕元專訪整理，〈專訪：陳和平〉，1999.7/8。至於陳所編著的書籍資料，參考：陳和平，〈王東山、美貞廣播紀念特刊〉（台北：瑞成書局，1971.8）。陳和平編著，《滿天星》，（台南：恆隆出版社，1975）。陳和平編著，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》（台南：恆隆出版社，1973.7）。陳和平編撰，《司機俱樂部特刊》（台北：許炎墩，1970.4）。

²⁷ 1965 年初《台灣新聞報》曾一連出現署名樹先、家欣、耀廣評論台語流行歌的文章，《台灣新聞報》，1965.1/1-3/3。《經濟日報》則在 1967 年至 1968 年之間，刊登有關唱片業、歌廳等流行歌壇活動的概況，參考：《經濟日報》，1967.8-1968.10。《工商日報》是以歌廳表演以及歌曲概況分析為主，參考：《工商日報》，1965.11-1971.4。

許石等堅持發表民謠音樂與個人創作的表演活動都會有報導和大篇幅的評論，但對流行歌壇、唱片界則付之闕如，除史白靈偶爾出現的評論文章外，連流行歌壇、歌星的近況報導都沒有，是故透過《聯合報》可專門研究許多當時非市場主流的音樂發表會活動²⁸。

在報紙的報導與議論之外，60 年代末起，史惟亮、許常惠等音樂人才也為流行歌壇評論建立了新的視野，他們在《文星》、《雄獅美術》、《幼獅文藝》、《廣播與電視》等雜誌發表許多音樂評論與論述，在進行台灣第一次大規模的民族音樂採集運動的同時，也多少對流行歌壇有所牽涉，其中又以許氏針對流行歌曲的文章最多²⁹，當代音樂學者往往就歌曲、音樂的內容議論，對當時流行歌曲實況未能詳實記載，多仍以價值評議的文字為主，然而他們對當時流行樂壇的觀點也是流行歌曲發展的一個側面。

70 年代起，政府展開流行歌曲的「淨化」政策，一方面加強審查和媒體控制直接主導歌曲發展，一方面透過座談會等方式介入文藝界，積極宣傳淨化工作，其中內政部、教育部文化局等官員發表於相關座談會之言論尤其受媒體重視，如 1971 年 8 月內政部審核音樂部門作品著作權負責人邱慶彰提出淨化流行歌曲的意見，便獲得文化局、國防部總政戰部等相關政府機關回應，中國文藝協會與作曲家許常惠等亦發言表態，一時聲援加強歌曲審查政策的文章頻頻出現，音樂學者與若干文藝組織也呼籲流行歌曲的藝術化和民族風格，如上言論在 1971 年至 72 年間的報上屢見不鮮³⁰。

至於台語流行歌壇人士方面，先前陳和平等活躍於報章上積極為台語歌壇報導的現象不若以往，站在支持當時流行歌壇立場的評論也少了許多，《台灣日報》等時常刊登台語流行歌曲的報章從此也極少見到台語歌曲發展的相關文章，僅出現一些相關的簡短介紹。因此在報章上便清楚發現台語歌壇的社會定位改變，流行歌曲缺乏報紙的報導、炒作與宣傳，同時也就甚難留下書面的資料可供研究，至於平面媒體發表的相關文章，又多以概略性的批判為主，台語流行歌壇缺乏論述空間的現象到 70 年代極為嚴重。

（二）歌曲背景資料的出土

在經歷淨化與排斥台語流行歌的 70 年代初期之後，1975 年掀起的鄉土歌曲

²⁸ 1964 年許石舉辦音樂發表會後，楊蔚、郭中興便先後在《聯合報》發文評論，參考：《聯合報》，1964.10/11、10/13，第八版。而史白靈在《聯合報》發表評論流行歌的文章，參考：《聯合報》，1965.7/26、7/27，第五版。

²⁹ 相關目次與資料參考：徐麗紗，《許常惠音樂論著研究》（彰化：彰化縣立文化中心，1997.8），頁 24-42。另以《廣播與電視》季刊為例，該雜誌 1968 年至 1970 年之間刊登許多許常惠、史惟亮、王小涵等對電視、廣播中播送的音樂評論，頗富參考價值。參考：《廣播電視季刊》第 1 期 第 16 期，1967.1 1970.10。至於針對流行歌的評論文章內容，參見：許常惠編，《流行歌曲譚》（台北：中華日報，1977）。

³⁰ 《聯合報》相關報導，參見：《聯合報》，1971.8/2 8/7，第九版。

運動，除李雙澤等帶動的民歌運動以及國語歌壇的變動外，同時也激起了當時文藝愛好者對早期台語流行歌曲的關照。此一現象起於黃春明 1976 年發表的《鄉土組曲》一書，他將日治時期台語歌曲列入鄉土民謠之列，對早期的台語流行歌曲重新定位；隨後，林二、簡上仁音樂研究者等相繼投入早期台語歌曲的研究，並賦予其「民間歌謠」的文化定位，聯名出版了《台灣民間歌謠》一書，除歌曲簡譜外，加入許多創作者生平與背景資料，成為民歌運動中有關早期台語歌曲最重要的成果總合³¹。

1979 年莊永明以一篇悼念李臨秋的文章 臨秋花菱望春風 獲知於「雄獅美術雜誌」，其發行人李文賢邀莊老師為文介紹早期台籍音樂家的心路歷程，於是便以詞曲作家為主題，莊永明在《雄獅美術》上一連發表數篇人物介紹的文章，也由於其進一步的資料蒐集工作，並勤於在《台灣文藝》等各相關雜誌發表，詞曲作家與歌謠採集為主題的人物事蹟大量出土，而音樂學家李安和亦與莊合作，協同在《雄獅美術》《台灣文藝》等雜誌發表有關台語歌曲創作的人物的介紹與歌曲背景故事³²。

同年，黃國隆、林金波等音樂人出版《台灣鄉土歌謠選集》，淺略介紹歌曲創作背景與曲式分析，成為音樂人以鄉土歌謠為主題編輯歌本的首創；此外，謝易霖於 1980 年彙整出版《唱鄉土的歌-台灣民謠》一書，將民謠做明確的定位，並概略描述台灣鄉土民謠的內容。如上發表的文章或書籍，賦予早期台語流行歌曲新的地位，並發掘大量相關資料，也為 1980 年代以後的全面性論述開展奠下基礎。1985 年，黃國隆、吳艾菁出版《台灣歌謠一〇一》，延續林二、簡上仁、謝易霖等人的出版風格，彙編歌譜與歌曲介紹，形成可提供歌唱與研究之用的綜合書籍³³；在此同時，《台灣文藝》雜誌成為早期台語歌曲研究者的發表園地，其中同樣以持續發表歌謠創作者或採集者資料的莊永明為主力，杜文靖亦偶有文章發表。

然而在諸多書籍的編排上，撰述者各憑其採訪或回憶，資料時常謬誤，且摻雜了許多胡編亂造的故事，莊永明基於對資料的嚴謹態度，在 1980 年在《書評書目》雜誌上發表對林二、簡上仁編著的《台灣民俗歌謠》的評論，並在《台灣歌謠一〇一》出版後，針對其間架構與資料的問題提出評論³⁴；凸顯了此一時期資料的龐雜，其間摻雜了許多臆測推演、故事衍生，或著述者未及詳查的盲點，然而在研究者莫衷一是的情況下，也就陷入各說各話的情況。

1992 年 7 月至 1994 年間，關於早期台語歌曲研究掀起一場考證的論戰，有

³¹ 參考：黃春明，《鄉土組曲》（台北：遠流出版社，1976）。林二、簡上仁，《台灣民俗歌謠》（台北：眾文出版社，1978.2）。林二也在《聯合報》上發表創作人的訪問記錄，參考：林二，〈台灣民俗歌謠作家列傳〉，《聯合報》，1978.1/30 4/20，第九版。

³² 張平宜，〈志在做台灣通的人-莊永明〉，《中國時報》，1993.12/8。

³³ 相關書籍，參考：謝易霖，《唱鄉土的歌-台灣民謠》（台北：偉文出版社，1980.4）。黃國隆、吳艾菁，《台灣歌謠 101》（台北：天同出版社，1985.9）。溫隆信編，《台灣鄉土歌曲集》（台北：鹿橋出版社，1986）。鄭恆隆，《台灣民間歌謠》（台北：南海出版社，1989.12）。

³⁴ 莊永明，〈評「台灣民俗歌謠」〉，《台灣歌謠追想曲》，頁 211-222。

關詞曲背景、創作者資料的文章頻繁地出現在《中國時報》、《自立晚報》等報章中，莊永明、杜文靖等人以「台灣歌謠記事」等系列文章為題，針對某一首歌曲加以介紹，內容多來自人物訪問，歌曲則包括日治到戰後初期³⁵；在這其中，陳健銘透過歌仔冊發掘 桃花泣血記 全部歌詞，莊永明經原稿得知 南都夜曲 原來是以南京為創作背景，此外並引發 河邊春夢 作者誰屬的論爭。史料挖掘工作有長足突破，同時也引爆了創作權論爭，衍生為棘手而敏感的問題，台語歌的研究者在此同時累積相當大量的文獻資料，將 1980 年代以來的相關細部研究整理或出版。

除上述有關資料外，由於近年來報紙副刊時常針對本土文化人物專訪，同時也就出現了葉俊麟、楊三郎等人物的最新專訪資料，如 1996 年 1 月至 5 月間林藝斌於《聯合報》連載的 懷念的台語歌星 單元，便為活躍於 1957 年至 1970 年間的台語歌星簡略介紹，對當年的歌壇都有一些新資料可供參考。然而此類新資料的發表方式並不固定，內容又受限於記者的訪問技巧、記錄過程、重新書寫等可能發生的問題，資料的可信度尚待查證。此外，有關流行歌曲的專輯書本，如劉國煒於 1998 年出版的《台灣思想曲》等，其中包括簡略歌曲背景與相關人物介紹，此類書籍市場性格較強，內容多為抄襲而來，然針對人物介紹部份也有相當精要的彙整功能，倘能經由資料佐證，其實也不失為研究上的簡便工具³⁶。

以上資料紛亂雜陳，尤其以口述資料最多，且幾乎未曾經過一手資料的驗證，再加上研究者間未進行過清晰的對話討論和資料比對，許多問題始終還是莫衷一是，或流於空泛的聯想閒聊；1990 年代中期之後，陳郁秀、盧修一組成「白鷺鷥文教基金會」，積極規劃探訪並收集照片等文件，另有李坤城等流行音樂人深入民間蒐羅舊唱片、目錄、歌本等資料³⁷，使早期唱片和歌曲發展的一手資料漸次齊備，這對原先建築在空洞憶述之上的歌曲研究資料而言，具有極大的貢獻與意義，至於其實際內容，猶待更明確的發表與研究之後再行論斷。

（三）台語流行歌曲史的建構

1983 年 4 月《益世雜誌》針對台語歌曲演變歷史發表 思想起-吾土吾民吾歌 專輯，其中包括黃國隆、林二、莊永明等人針對台語歌曲演變的概括性文章，以及李安和、蕭新煌兩位學者針對台語歌曲與社會學研究的論述，提出全面性歷

³⁵ 莊永明以「台灣歌謠記事」為主題介紹許多台語歌曲和創作者的背景資料，參考：《中國時報》，1993.2/4 1995.8/16。杜文靖同樣以「台灣歌謠記事」為主題，多刊登於《自立晚報》和《自立早報》，參考：《自立晚報》，第 19 版，1993.3/19、3/20、4/14。

³⁶ 林藝斌，懷念的台語歌星（1）（18），《聯合報》，第 21 版，1996.1/8 5/20。劉國煒，《台灣思想曲》（台北：華風文化出版公司，1998）。

³⁷ 參考：陳郁秀編著，《百年台灣音樂圖像巡禮》（台北：時報文化出版社，1998.12）。李坤城則積極籌辦「台灣唱片博物館」，並預計將出版《台灣唱片文化發達史》一書。參考：首座台灣唱片博物館：藏品身歷聲，《中國時報》，2000.4/3。

史觀察的觀點，配合莊永明隨後於《台灣文藝》發表的「台灣歌曲五十年史」³⁸，學者開始對台語歌曲提出全面性的歷史觀點，也開啟了「台語歌曲史」的建構工程。

緊接在此同時，1984 年楊麗仙發表的碩士論文《西洋音樂在台灣之沿革(1624-1945)》中，又將流行歌曲視為西式音樂的一環，首次將早期台語流行歌曲納入學位論文中分析，確立了往後音樂學院研究者將流行歌曲納入西式音樂討論的架構，將台語流行歌曲史引進音樂史研究的範疇中，並給予相對的主體性，成為音樂研究的一類主題³⁹，對音樂學院的相關研究打下基礎。

解嚴前後，「黑名單工作室」等本土新音樂運動方興未艾，帶動起的相關流行音樂評論也此起彼落，針對研究、評論方法、思考路線等分析，新的樂評人與新的環境也有新的嘗試，以流行音樂評論人翁嘉銘為例，1990 年 7 月他在《中國論壇》發表〈流行歌曲的商品觀〉，正式針對音樂界長期來批判流行歌曲的態度予以社會研究層面的審視，為流行歌曲研究在藝術批判路線外，描繪出一條以歌唱事業演變歷史為主體的流行歌曲討論方式⁴⁰。

1989 年至 1991 年間，在許常惠教授的全面關照中，台灣音樂史研究總合了台灣音樂研究的路線、面向，架構起原住民音樂、漢族傳統音樂及西式新音樂三部份的台灣音樂史大綱，其中台語流行歌曲列入西式新音樂中的「通俗音樂」部份，延續了先前楊麗仙將流行歌曲納入西式音樂的討論架構，確立在音樂研究領域中，將流行歌曲劃歸到西式新音樂通俗歌曲中討論的地位⁴¹。在此同時，師大音研所張純琳發表以「台灣城市歌曲」為主要論述中心的碩士論文，正式將 1930 年至 1970 年間的台語流行歌曲獨立在音樂史之外討論，完成初步的學術成果，然而作者援引資料並未超越舊有民間研究者的成果，台語流行歌曲研究依然在觀點、資料兩相限定下，未能有長足的突破性發展⁴²。

1991 年 8 月，《聯合文學》出刊「詩魂歌魄」專輯，其中尤以譚石關於台灣流行音樂的歷史主軸思考，以及張釗維發表的〈流行歌謠詞曲作家大事記（初稿）〉較為重要，譚石透過西方流行歌曲社會論述的過程，回首台灣流行歌曲發展的歷程，張釗維則直接以大事記的方式呈現出包括「國語」、「閩南語」兩種流行歌曲的詞作家與相關文化活動的歷史面貌，該二篇文章中予台語流行歌明確的歷史定位，同時也綜合了部份史料，架構台語歌曲史的雛形⁴³。

有關歷史考察的部份，如前所述約起於 1983 年左右，然自 1990 年代大量歷史資料的挖掘後，1993 年台語流行老歌研究又出現新一批全面歷史考察的成果，

³⁸ 莊永明，〈台灣歌謠思想起-台語歌曲五十年(1932-1982)〉，《台灣文藝》82 期，1983.5，頁 199-204。

³⁹ 楊麗仙，〈西洋音樂在台灣之沿革〉（台北：師範大學音樂研究所碩士論文，1984.6）。

⁴⁰ 翁嘉銘，〈流行歌曲的商品觀〉，《中國論壇》30 卷 8 期，1990.7.25，頁 16-18。

⁴¹ 相關論著參考：許常惠，〈台灣音樂史初稿〉（台北：行政院文化建設委員會，1991.9）。

⁴² 張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究〉（台北：師範大學音樂研究所碩士論文，1990.06）。

⁴³ 該專輯包括向陽的〈從台語歌謠的悲情城市中走來〉，王維真的〈「收酒酣」與「燒肉粽」-兩首台語歌曲的故事〉，譚石的〈台灣流行音樂的歷史方案〉以及張釗維的〈流行歌謠詞曲作家大事記〉等文章。參考：《聯合文學》7 卷 10 期，1991.8/1。

如莊永明的《台灣流行歌謠傳略》，綜合最早期的創作歌曲到最新的台灣本土非主流音樂，清楚描繪其所認知的台語歌曲發展史，往後莊於 1996 年發表於「台灣近百年史論文研討會」和 1997 年發表於「台灣音樂一百年研討會」的論文，均以該篇文章之架構為主；同時莊老師的論述也廣獲引用，如陳郁秀 1997 年發表的《百年歌謠人民史》，便是建立在莊永明的基礎上論述⁴⁴。除以上研究主軸外，90 年代針對流行歌曲研究較據啟發性的，是林二分析台語流行歌曲曲式的文章，提供音樂內容與社會發展的連結可能性⁴⁵。

綜觀台語流行歌曲的研究，日治時期發表的歌曲已大有成果，除歌曲資料的拾遺與比對外，已有初步的分析研究成果，至於戰後的歌曲，卻是乏人問津，頂多只是針對創作者、演唱者的生平做報導性描述，其間除史料謬誤的問題外，還充斥著制式的批判與文學評論似的膨脹論述，沒有人的參與、沒有時代背景的連結，當然也更談不上一個「史」的建構；在如此實景中，台語歌曲的相關時代與相關人物猶待考察，也尚待更進一步的整體歷史分析。

四、研究方法與資料

從筆者對台語流行歌曲的定義出發，理解台語流行歌曲的發展必須建構在對流行歌壇的認識上，也唯有樹立對流行歌壇的確實認識，才能呈現出富有社會研究意義的「流行歌曲史」來。李安和曾對國內音樂研究的基本路向提出他的看法，他表示：

一般人對音樂的研究，往往只是由音律本身之理論、哲學範疇、意識形態及美學的觀點來著手，且偏重於探究音樂的條件、要素、本質、形式等問題，忽略了『音樂與社會生活和文化』之間的關連..我們要以社會學研究法及觀點，來研究音樂藝術之產生..更能產生、創造出『真實』與『美化』之結合的作品，真正體會到社會的『和諧』的另一面。⁴⁶

以上李教授從理論所提示的問題，正表現在台灣 80 年代以來所謂「歌謠研究」的領域，而其所提的解決路線「音樂社會學」，也就是面臨此一困境所必須的思路。另外，李教授還援引澳洲學者施伯滿（Alphons Silbermann，1909-）的論點，提出以「藝術與社會關係」為主軸的觀察方式，詳細論道：

音樂社會學首先必得將人們的音樂經驗視為一種「音樂事實」。而以研究這個「社會事實」的決定因素是什麼。再進一步來探討人們的基本動機與願望，及其所組成的社會音樂團體的結構、功能和行為，並分析人格、社會與文化對音樂之創作，流傳與接受行為的各種作用，以及音樂對於

⁴⁴ 參考：莊永明，《台灣流行歌謠傳略》，《中國時報》，1993.8/28。莊永明，《百年來台灣歌謠傳略》，張炎憲、陳美蓉、黎中光編，《台灣近百年論文集》（台北：吳三連基金會，1996），頁 169-181。陳郁秀，《百年歌謠人民史》，《自由時報》，1997.8/27。

⁴⁵ 參考：林二，《台語歌謠的日本情結》，《日本文摘》12 卷 9 期，1995.1，頁 129-130。

⁴⁶ 李安和，《從音樂社會學看歌謠》，《益世雜誌》3 卷 7 期，1983.4，頁 10。

社會文化變遷的影響。⁴⁷

從李安和的提示，我們再來觀察所謂「流行歌曲」的研究就格外清楚了，流行歌曲不僅僅是音樂，更是一種和社會互動極為密切的活動，因此對於流行歌曲發展的研究斷不僅止於歌曲內容的研究，必須以各時期「流行歌曲活動」的描述為基礎，才能明確描繪出各時期流行歌曲的範圍與內容，是故在本研究中，筆者將以流行歌曲活動的社會面考察為重心，將流行歌曲視為社會文化活動的一環，透過相關社會活動的研究，重新審視並分析台語流行歌曲的發展。

「音樂社會學」的理論內涵除了李安和所簡述的之外，一般是以德國學者馬克斯·韋伯（Max Weber, 1864-1920）為始祖，他透過和聲概念、記譜法、社會生活以及宗教活動的歷史分析，為現代西方音樂提出社會行為的解釋⁴⁸；之後經歷布勞考魯夫（Kurt Blaukopf, 1914-）的理論建構，以及阿多諾更實際地針對音樂內容的研究，使音樂社會學的分析理論更形嚴密，分析架構也更形擴大，到了 1963 年澳洲學者施伯滿正式提出音樂學與社會學的分析相互綜合比較的途徑時，以創作面、音樂因素為主幹的音樂研究不再是音樂學的全貌，包括音樂組織、社會音樂活動、表演方式、記譜法等問題都被納入音樂發展的研究領域，開啟了社會使用、流傳形式的探討⁴⁹。

在實證研究的啟發方面，隨著二十世紀中葉西方文化工業快速地膨脹發展，流行文化伴隨著媒介分析、霸權分析與文化工業等分析方法的時興獲得學界的關照，褪去長期被有限等級的知識文化批評為鄙俗、庸碌的刻板印象，被援引到社會學、音樂學的研究殿堂裡，成為研究現代社會與音樂的重要視野⁵⁰。其中有關美國流行音樂的研究成果就相當豐富，如 70 到 80 年代 R. S. Denisoff 針對美國流行音樂的內容分析，Paul M. Hirsch 針對唱片公司的宣傳技術分析，1987 年 Simon Frith 針對美國流行音樂傳播方式的歷史探討等等，再加上 1993 年 Russell 總和二十年來的相關研究成果，將流行音樂放在生活風俗之中觀察，探討歐美流行音樂的社會使用（Social Usage）情況，依序建立起美國流行音樂流傳形式、傳播內容的歷史性回顧⁵¹。

至於其研究的理論成果方面，美國學者 Brain Longhursty 對流行音樂的理論探

⁴⁷ 李安和，〈從音樂社會學看歌樂〉，頁 11。相關論著，參考：Alphons Silbermann, translated by Corbet Stewart, *The sociology of music*. (German: *Woven lebt die Musik*, 1963; Westport: Greenwood Press, 1977).

⁴⁸ Max Weber (德) 著，安藤英治 (日) 等譯，〈音樂社會學〉(東京：創文社，1994.6)，頁 220-239。

⁴⁹ 中國學者曾遂今對「音樂社會學」做過理論概述與分析，他認為，音樂社會學的對象有兩類不同的學者，分別是「成因論」和「作用論」，分別將論述主軸放在「社會對音樂的影響」以及「音樂對社會的影響」兩個不同角度上，筆者同意他的分類方式，但不同意他將學者二分歸類的方法，此外，曾將施博滿（該書譯為西爾伯曼）的論點歸類到「作用論」上，筆者也不甚同意，我個人認為，布勞考魯夫、阿多諾到施伯滿三位學者的論點應當都有其「成因論」角度，也有其「作用論」觀察，理應放在同一脈絡上理解。參考：曾遂今，〈音樂社會學概論〉（北京：文化藝術出版社，1985），頁 57-64。

⁵⁰ 參考：胡偉，〈戰後法國社會學的發展〉（台北：遠流出版社，1988.10），頁 81。

⁵¹ 林怡伶，〈台灣流行音樂產製之研究〉（台北：政治大學新聞研究所碩士論文，1995.1），頁 5-6。

討就足供參考，作者考量了阿多諾以文化工業（Culture industry）為中心思想而建立的「工業產品/流行音樂/傾聽者（the listener）」架構，以及韋伯到韋伯主義學者以理性化（rationalization）為主軸分析生產行為之組織和內容分析，界定現代流行音樂的特質為商品化（commodification）、規格化（standardization）以及理性化，並考量了流行音樂社會影響的侷限性，提出聽眾力量（audiences power）的角度，建立起「產品/文本（text）/聽眾」的新思考架構⁵²，如上研究領域的分析方式，為本研究中台語流行歌曲與社會變遷關係提供思考基礎。

有關美國流行歌曲演變的實證與理論分析遍及各面向，足以提供台灣流行歌曲研究借鏡，雖然台語流行歌曲發展與美國流行歌曲由「Tin Pan Alley」模式（出版者/表演者/歌曲）演進為「專業唱片業」（唱片/廣播/明星）的模式⁵³有很大的不同，卻也有相當多相似或對比之處，本研究或可引入美國流行音樂演變歷程中的幾種描繪方法，去析論台語流行歌曲產銷模式的特殊性。此外，從美國流行音樂研究的成果中，吾人可更為理解文化工業的運作模式，在研究 1960 年代左右台語歌壇唱片工業的產銷研究時，可提供研究分析的基礎架構，其論述理論也可供援引或比較。

在有關政經體制的分析方面，1977 年法國學者阿達利（Jacques Attali, 1943-）提出對音樂的政治經濟學研究，其發揮以社會行為為基礎的方法，分析音樂滲透力並提出社會音樂使用與功能結構的時序階段，建立新音樂史的概念。這種以音樂的政經背景為基礎論列其社會影響的研究途徑，也為筆者在相關政治、經濟等因素盤根錯節中，提供清晰而富有創意的分析途徑⁵⁴。

此外，單就政治力介入的分析，楊克隆曾就台灣戒嚴時期的歌曲政策提出顯性打壓（政府機關查禁、媒體打壓）以及隱性打壓（白色恐怖壓力、對歌曲的政策性引導）的分析架構⁵⁵，提供具有條理層次的分析方法。而劉現成在研究台灣戰後電影與國家介入的一部著作中，提出從國家出發到文藝政策、政治制度、法律制度、財稅制度、教育制度以及公會組織的大型架構⁵⁶，個別分析整體政治、經濟架構相對於電影工業的關係，全面觸及到文化工業的實質發展，在筆者收集流行歌曲資料時，也將以此分析架構為基礎，考量有關歌曲組織、唱片出版制度、資本背景與商稅制度等問題。

資料的運用方面，近年來有關台灣文化活動的研究，筆者認為，目前以顏娟英對台灣近代美術史、葉龍彥針對台灣日治及戰後初期電影的研究，和盧非易有關戰後到現代的台灣電影研究為典範，無獨有偶的，他們都是以地毯式的資料搜

⁵² 參考：Brian Longhurst. *Popular music and society*, pp.3-26.

⁵³ Simon Frith. "The Industrialization of Popular Music". in James Lull ed., *Popular Music and Communication*. (Newbury Park: Sage Publications, 1987), pp.15-30.

⁵⁴ 參考：[法] Jacques Attali（賈克·阿達利）著，宋素鳳/翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》（台北：時報文化出版社，1995），頁 1-25。

⁵⁵ 楊克隆，〈台灣戰後反對運動歌曲的壓抑與重生〉，《台灣人文》2 期，1998.7，頁 66-70。

⁵⁶ 劉現成，《台灣電影、社會與國家》（台北：揚智出版社，1997.10），頁 25。

索為基礎，才得以在殘破簡略、充滿疑惑的研究範疇內重建歷史年表和概況⁵⁷。針對戰後台語流行歌曲研究，如同早期的美術與電影研究一般，充斥著紊亂的回憶性或評論性文章，其間資料的殘缺與謬誤，同樣有待長期的資料探索與訪談，是以筆者只能透過有限資料的彙整，力求逐步接近歷史原貌的成果。

單就可觸及與台語流行歌曲的相關資料而言，近幾年歌謠研究中的相關資料針對個人的生平和活動內容多所介紹，可為戰後至 50 年代台語歌壇研究的資料基礎，此外，此一時期的文化活動、音樂活動，亦已有相關研究成果可供參考，其中莊永明老師並將提供其研究經驗，對史料的校對助益甚多；至於 60 年代的台語歌曲發展，雖然深度研究的文字資料相對偏少，在報章中卻充斥著大量的動態資料和歌手訪問稿，足以進行當時歌壇的質與量分析，此一部份將以報章報導為主，並以訪問當時唱片工業參與人的成果為輔。

筆者實地探訪相關人物，是採用前往訪問對象居所直接專訪錄音之方式，先後在 1998 年至 2000 年之間訪問了葉鴻卿（即葉俊麟）、莊啟勝、郭順祥（即郭大城）等台語流行歌壇重要人物，以及陳和平等當時發表諸多相關文章的人物，另外還綜合當年廣播界、錄音界的活躍人士訪問，為內容分析的架構加入更接近當代的實情實景。在訪問的同時，筆者並著手整理這些老音樂人手上殘存的唱片，盡力完成相關目錄，以彙整並掌握各唱片公司當年的發片內容。

此外，透過訪問，筆者還有幸獲得葉俊麟等歌壇耆宿保留的多本當年出版完整登載詞曲作者的歌本，以及陳和平先生發表報章文章之私人剪輯原本、莊啟勝先生編曲目錄手札等史料，均為彌足珍貴的資料，其中尤以陳和平手上保有的大量報導剪報，讓筆者得以不耗大量工夫便能順利掌握龐雜且到現在極為殘缺的報章資料，確實是本論文得以完成的一大功臣，莊啟勝的編曲目錄更是手稿的第一手資料，可藉助掌握某些歌曲的發行確切時間、歌星和唱片公司，透過訪問了解個人檔案，當然他們手上所存有唱片，更是佐證一些事蹟的最直接證據，這都是近代流行歌曲研究極有貢獻的資料。

在短短時間之內要完成所有資料的翻閱、蒐集與多位人士的訪談，並達成完整而全面的歷史研究成果，總會有許多遺珠之憾，但願透過此一初步的資料爬梳與歷史考察，得以為往後相關研究建立基礎，倘有資料不全疏漏之處，有待往後漸次補齊。

五、論文架構

本文架構除緒論、結論外，對 1945 年至 1971 年間的台語流行歌曲發展將以背景環境、發展實況以及內容變遷三個層次為論述主軸，先就其背景環境作說

⁵⁷ 顏、葉、盧對相關研究採用大量收集報章和政府登記資料為最主要，且都採用直接地毯式的蒐羅。相關論著，參考：顏娟英，《台灣近代美術大事年表》（台北：雄獅，1998）；盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流出版社，1998）。

明，分別介紹日治時期台灣音樂、歌唱文化的變遷，與戰後至 1971 年間台灣社會、音樂文化的情況，接下來再分期敘述戰後台語流行歌壇的內容、組織發展與活動實況，最後則是內容變遷的分析，將整體歌壇的人物、歌曲以及相關外力影響加以總體地描述與析論，討論台語流行歌曲發展的脈絡，及其相對於台灣社會、政治的交互關係。

在第一章中，筆者先描述日治時期音樂與流行歌的發展概況，說明台灣流行歌發展的起源，並對早期出現的商業形態和創作人才有初步認識，最後並討論日治時期之後台灣社會相對於音樂以及流行文化的情況，以及經歷日治時期變遷後台灣的相關文化遺產。

第二章則將以社會基礎、政策動員以及整體文化變遷為觀察視野，對戰後至 1971 年間台灣有關流行歌曲發展的背景簡略而全面地描述，社會基礎包括社會結構、生活娛樂及有關流行歌曲的音樂、文學等文化活動發展等部份，因此筆者將之分作「社會經濟與娛樂消費結構」、「娛樂媒體事業的發展」兩節，相關政策動員則概述於第三節，其中包括有關流行歌曲的政治制度、法律制度和文藝政策變遷，第四節則列出相關研究中有關台灣戰後文化觀察的論述，期能對戰後台語流行歌的背景簡略而完整地描述。

第三章概述有關戰後台語流行歌的發展，首先是從戰後初期社會與電台的傳播開始，而後出現各地巡迴的音樂會、歌舞團表演，50 年代初期到 1956 年間，自製唱片出版的歌曲唱片市場初步萌芽，筆者稱此一時期為所謂「本土流行歌的重新出發」。本章第一節中將概略描述 1945 年至 56 年間台語流行歌的電台節目、表演事業及唱片出版方式，和其相互間的興衰起落，最後再以時人的論述、回憶，描繪當時台灣社會對台語流行歌的觀察與定位

1950 年代後期，台語流行歌曲走向以唱片市場為中心，尤其在 1957 年前後台南的亞洲唱片公司崛起後，逐漸形成以歌星為宣傳點、唱片販售為主要商業行為的文化工業雛形，從此台語歌壇發展路向迥異於先前，筆者認為可稱之為「穩定的歌曲產製與發展」，1968 年之後台語歌曲市場也迅速流失，進入「衰退沈寂」的階段，在最後一階段中，筆者並將探討台語歌曲沒落的原因，並介紹 70 年代之後台語歌曲的延續情況。

第四章將進行概括性的分析，依序就歌壇的人事總體探討，接著再針對歌曲的內容發展分類探究，包括其外來歌曲因素的影響、表演方式的變動等等，最後再轉向針對國家介入的問題，提出台語流行歌發展與查禁政策的關係，期能透過這些不同層次的分析，更全面地探究流行歌壇與歌曲的內容發展，了解台語流行歌曲的形式與內容變遷，及其與國家政策、社會變遷之關係。

在結論中，再綜合前述之發展背景和第四章的分析，並考量某些研究者的分析論點，說明台語流行歌曲的特色及影響其發展的幾個主要因素，並為當時期台語流行歌相對於政治、社會及文化活動的意義，以及本研究在台灣流行歌曲研究上的成果提出說明，最後並對本文的開創性與不足之處提出結語。

第一章 日治時期音樂文化的基礎

日治時期台灣之音樂發展極為廣泛而複雜，新傳播媒體的普及讓大眾商業機制穩定地逐步擴張，傳統的文化機制受社會劇烈變動的挑戰而變動，商業化、流行化的大眾休閒活動也在此間成形，遂使各不同層面、內涵的音樂發生變遷；除社會因素外，殖民政權下的政治侷限，也為本土音樂、歌曲發展帶來極大變數，這些不但對日治時期台灣音樂發展發揮影響，更對戰後流行歌曲的發展極為重要。

要了解日治時期音樂、歌曲的變遷，必先對日治時期台灣之社會文化變動概略描述，才得以分別針對音樂、歌曲的發展加以分析，至於 1940 年之後五年間，由於總督府政治介入與社會動員的大肆擴張，使台灣音樂文化出現前所未有的特殊發展，於是將另立一節述之。

第一節 新興娛樂與流行文化的形成

一、殖民社會的新興表演活動

台灣近代的休閒文化與來台日人的刺激有關，日治初期日人數目不多，最初在娛樂設備緩不濟急的情況下，酒、色還一度成了填補休閒時間的對象⁵⁸，不多久，當時日本國內新興的庶民小劇場--「寄席」⁵⁹被引進到台灣，成為提供演藝表演的臨時小屋，由於日本當時正值娛樂事業高度普及化時期，除了眾多的寄席之外，三年間便在台北形成劇場林立的光景，台北座、十字館、浪花座、淡水館等娛樂場所熱鬧非凡，成為在台日人娛樂重鎮⁶⁰。

至於其表演內容，則多從日本邀請團體來台，充斥著相撲、魔術、浪花節等商業性表演，此外在各大常設性劇場更時常舉行以義捐、慈善或勞軍為號召的演藝會及音樂會，如 1902 年二月淡水館的「台灣文庫義捐音樂會」，及各類慈善演藝會、音樂會⁶¹等等，因此日本明治維新之後流行文化與表演活動活絡的情況，很快就在台北等都市地區出現。

電影的發展則將流行娛樂活動深入到本土社會，1903 年高松豐次郎來台巡迴放映電影，在市場反應良好的情況下，隨後與日本、歐美公司簽約，奠定制度性

⁵⁸ 田中一二（日）著，李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》（台北：台北市文獻會，1998），頁 369。

⁵⁹ 日本「寄席」的起源極早，古稱「寄場」，泛指流行化的小型表演場地，此一娛樂方式在明治維新後受東京市街繁榮的刺激而興起，並塑造日本都市地區餘暇生活和娛樂原始形態。參考：加藤秀俊著，彭德中譯，《餘暇社會學》（台北：遠流出版公司，1993），頁 185-187。

⁶⁰ 葉龍彥，《日治時期台灣電影史》（台北：玉山社，1998），頁 41-49。

⁶¹ 台灣經世新報社編，《台灣大年表（復刻版）》（東京：綠蔭書房，1992.3），頁 18、24、46、56。

發行的電影事業，1908 年之後更進一步在台灣各大都市興建戲院，此後更自組劇團，召集台灣本地年輕人組成「台灣正劇訓練所」、「台灣演藝社」等組織，並以戲劇、奇技、魔術吸引觀眾，1917 年高松豐次郎結束在台演藝事業，但已為台灣八大城市的娛樂事業開啟新頁⁶²。

除新式娛樂活動的引進外，日人經營的娛樂活動也從清國帶入漢人傳統戲劇，劇場時常僱請京劇戲班來台演出⁶³，1910 年之後更出現以演出漢人戲劇為主的固定劇場「淡水戲館」，五年後辜顯榮購得該館更名「新舞臺」，引進福州、上海等地的京戲班表演。本土戲劇文化隨之也受到影響，在中國京戲班與日本歌舞妓來台表演的刺激下，進一步發展成更多元、活潑的歌仔戲和藝旦戲，其表演觸角更延伸到新興的商業劇場、迎神賽會中，甚至日本政府宣揚的各種展覽、博覽會裡，都可以見到新劇種的出現⁶⁴。

其中歌仔戲受本土社會歡迎的現象最值得注意，其迥異於漢人傳統戲劇的新表演形式與內容，致使 20 年代歌仔戲風靡全台，據竹內治回憶 20 年代歌仔戲風行的情況可知，當時歌仔戲「由沿街演出，改變成草台演出..將中國戲劇簡易化，演唱台灣獨特的歌調..」，可見其流行化、劇場化發展的現象，至於台灣社會的接受情況，則「對於新發展出來獨特的歌仔戲全面激賞，相當能夠接受，其猛烈氣勢風靡台灣全島」⁶⁵。歌仔戲的風靡雖是以傳統戲劇為號召，卻代表了本土戲劇轉化成流行娛樂的功能，在此一情況下，20 年代台灣已發展出具有本土特色的新型娛樂活動，台灣民眾的娛樂活動從此出現近世的新觀念。

權田保之助曾對日本明治、大正年間的東京作調查，他認為日本國內的民眾對休閒生活觀念正逐漸改變中，相對於「舊民眾娛樂」而言，他提到：

近世民眾娛樂建立於民眾的實際生活、日常生活的延長線上，也就是說，民眾也已開始經營實際生活之一部份的娛樂生活，如此民眾娛樂由原有少數舊藝人及通人所擁有的掌握中解放，而重新融入多數的民眾之間。⁶⁶

此一現象同樣普遍地出現在日治時期的台灣社會，都市地區蜂起的現代化表演事業不斷衍生，形成以休閒娛樂為主的商業機制，這對台灣的文藝活動自然也提供了迥異於傳統俗民社會的環境，固定場所、收取門票的表演會及唱片廣播等新興傳播方式，為台灣社會架起與以往不同結構的「流行文化」，在此一架構中，有固定的表演地點和發行公司、專業化的創作表演部門，和一群肯花時間經費參與的觀眾，台灣流行文化建立的媒介與市場已然齊備。

⁶² 葉龍彥，《日治時期台灣電影史》，頁 62-68。

⁶³ 當時報章中散見相關報導記載。參考：清國演劇，《台灣日日新報》，1904.4/23。

⁶⁴ 參考：邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報社，1992），頁 69-120。

⁶⁵ 竹內治，台灣在來演劇，《文藝台灣》5 卷 1 期，1942，頁 72-74。

⁶⁶ 本文引自權田保之助的《民眾娛樂問題》一書。參考：加藤秀俊著，彭德中譯，《餘暇社會學》，頁 189。至於原日文書，參閱：權田保之助，《國民娛樂問題》（東京：同人社，1921）。

二、唱片事業的蓬勃

現代傳播的出現對台灣社會的娛樂文化發生革命性作用，首先是唱片的發賣。1910年代，留聲機及唱片經由來台日人引進，最早在台推出美製、英製或德製「平圓盤蓄音器」的日本蓄音器專賣店，就曾透過台灣的報紙宣傳在大阪等地販售的蓄音器⁶⁷，這些留聲機的主要消費群同樣多是來台日人，唱片亦以西方直接進口的音樂為主。

隨後，岡本檻太郎成立「日本蓄音器商會」，發行飛鷹唱片及東洋唱片兩種廠牌⁶⁸，並嘗試性製作以台灣傳統音樂為主題的唱片，呂訴上曾據山口龜之助所載表示，1914年岡本由台北曾帶了台灣藝人林石生等十五名樂手，到日本「

」（飛鷹牌）唱片公司在東京的錄音室，由美籍技師灌錄二十一首的唱片原盤，結果唱片銷售不佳，但亦可說是有關台灣唱片事業的最早記載⁶⁹。

1925年之後台灣的唱片市場逐漸打開，該年出現的「金鳥牌」小型唱片，由台北本町資生堂代理，由於售價低廉，逐漸帶動本土唱片的消費市場，盲人陳石春編唱的「安童買菜」一時走紅；同年，柏野正次郎承辦飛鷹牌唱片在台特約業務，以日本蓄音器商會為據點，邀集當時台北城內著名藝旦、北管子弟團或歌仔戲演員，灌錄各類歌謠、北管樂或歌仔戲唱片，並依唱片品質優劣發行「飛鷹」、「東洋」、「駱駝」三種商標，自此之後，以資本營利為中心的本土唱片市場蓬勃發展⁷⁰，然而在日本特約商或經營分處進入台灣前，唱片販賣尚無獨立店鋪，充作西藥房、文具商、百貨店、鐘錶店的副業⁷¹。

隨著日本流行歌在昭和時期的風行，技術革新與唱片產業的確立使日本出現大型唱片公司，1927年美資的「日本一蓄音器株式會社」成立，隔年「日本蓄音器商會」引進美資創設「日本一蓄音器株式會社」，從而流行歌從大正時期街頭演歌師傅唱的形式，轉變成為昭和期的唱片流行歌⁷²。

這兩家以流行歌帶動日本唱片工業的公司也迅速將市場擴及台灣，在台的日蓄由柏野正次郎繼續發展，更名「古倫美亞唱片公司」，發行美國CBS公司的留聲機並自製唱片發賣⁷³；「一」則是透過日人重松氏設立了「勝利會社」（勝利唱片公司）⁷⁴，兩家公司在台發行日文流行歌、日本傳

⁶⁷ 《台灣日日新報》，1909.4/11。

⁶⁸ 台北唱片業座談會紀錄（1998年3月24日），《台北文獻》直字125期，1998.9，頁3。

⁶⁹ 呂訴上曾言明他是引用山口龜之助的《台灣唱片事業發達史》一書的相關記載，但筆者目前仍未能查到該書下落。參考：呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954.4/5。

⁷⁰ 呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954.4/5。

⁷¹ 莊永明，〈台灣歌謠追想曲〉（台北：前衛出版社，1995），頁91。

⁷² 南博、社會心裡研究所編，〈昭和和文化（1925-1945）〉（東京：勁草書房），頁470。

⁷³ 台北唱片業座談會紀錄（1998年3月24日），頁3。

⁷⁴ ．，〈台灣演藝樂界〉3卷1期，1934，頁46。該負責人姓「重松氏」，名字未見記載，但在當時台灣的唱片界極為活躍，常在藝文雜誌上見到他的報導。

統音樂、古典音樂、童謠等各式唱片。

繼古倫美亞、勝利之後，日本相繼成立或擴編的「 」(國王)、「 」等唱片公司亦於 1933 年之後加入市場⁷⁵，此外，「 」(太平)唱片由渡邊主任在台運作，進一步設置台灣配給所，1935 年左右在台灣發展成為可與勝利、古倫美亞匹敵的大型唱片公司⁷⁶。而日本唱片在台灣的銷售方式，則是交由唱片專賣店，1934 年底並有「賣捌店組合」(專賣店同業公會)的出現，主導唱片行之間的合作宣傳事宜，除店面外，還時以宣傳車在市面上繞行宣傳及販賣，使日本唱片在 30 年代台灣的都市地區廣泛散播⁷⁷。

除日本唱片公司的活躍外，30 年代台灣本地唱片更是蓬勃發展，1930 年日人佐藤喜久間創立「鶴標」唱片，製作發行以笑科、相褒歌為內容的唱片，此後八年間，台北市的小型唱片公司林立，且以台灣人創設為主，1930 年出現陳英芳主持的「羊標」唱片，隔年「太平」成立後又改名「泰平」，32 年「文聲」、「新高」相繼成立，「OK」接辦羊標業務，「高塔」唱片則自自鶴標唱片中分出，此後嘉義出現「聲朗」唱片，台北則有「月虎」、「博友樂」的成立，35 年「思明」唱片接辦新高，「三榮」、「臺華」、「日東」等唱片公司又成立，38 年「東亞」唱片公司繼起。此類唱片內容以長編歌仔戲、笑料說唱、山歌、採茶歌及台語流行歌為主，短短幾年間，台灣唱片市場雨後春筍地發展到達顛峰⁷⁸。

就製作錄音技術來看，早期古倫美亞的台語歌錄音工作必須率團從基隆搭船到東京的本社錄音室錄製才得以完成⁷⁹，晚期東亞公司的唱片也是到日本灌製，該本土公司後來甚至還因技術缺乏直接更名為「帝蓄唱片」⁸⁰，是故在台灣人出資成立唱片公司相繼林立同時，市場運作上仍多方仰賴於日方資本，本土唱片公司振興，相關錄音設備卻付之闕如，在此情況下，台灣的唱片技術實未深層扎根。

就成品來看，此一時期由賽璐珞、厚紙板製成的 78 轉唱片，售價在 1.6 元左右，對一般家庭而言屬於奢侈品，銷售量並不大，是故製作經費盡量精簡，而古倫美亞唱片除零售之外並兼營批發，是出貨量最大的一家唱片製造商，據黃得時回憶，當年銷路很大，新歌謠一出常有三萬張的唱片售出，其中一大批是銷到南洋華僑的手中，可見台灣之唱片市場在當時已擴及南洋地區⁸¹，但相對於日本而言，台灣的本土唱片市場並不算大。

日本方興未艾的唱片事業很快受到政府注意，日本政府自 1934 年 8 月在內務

⁷⁵ 據日治時期報載，「 」、「 」等公司新唱片在《台灣日日新報》宣傳始於 1933 年。參見《台灣日日新報》，1933 年。

⁷⁶ 參見：《台灣藝術新報》1 期，1935.8/1，頁 64。其中的「渡邊主任」和之前的「重松氏」一樣，名字尚待查。

⁷⁷ 浪江生， 界：年末風景，《台灣演藝 樂界》3 卷 1 期，1934，頁 45。

⁷⁸ 呂訴上，台灣流行歌的發祥地，《台北文物》2 卷 4 期，1954.1/20，頁 93-95。

⁷⁹ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 27。

⁸⁰ 呂訴上，台灣流行歌的發祥地，頁 96。

⁸¹ 台北唱片業座談會記錄（1998 年 3 月 24 日）「王維錦發言」，頁 8。民謠座談會（1947 年 10 月）「黃得時發言」，《台灣文化》，2 卷 8 期，1947.11/1，頁 13。

省警保局圖書課之下設立「唱片檢閱室」起，便開始進行唱片管理及歌曲內容的審查工作⁸²。台灣則是在 1936 年台灣總督府發佈「台灣蓄音機——取締規則」之後，才正式制定管理本地及進口唱片事業的法令，在總督府規定之下，相關企業、唱片之運作流通必須登記⁸³。

從此在總督府的掌控下，唱片公司的成立逐漸受到當局的介入，此與唱片的盛行以及日本逐漸走上軍國主義擴張的時局有密切關係，30 年代台灣唱片業的蓬勃已為此一新興類別的出版品形成廣泛市場，同時也在總督府的管制下盛極一時，這也就是台語流行歌得以風行的時局背景。

三、廣播電台的設立與普及

廣播電台方面，1925 年在台北紀念「始政三十週年」博覽會上，總督府遞信局架設了台灣第一台發射器，並在基隆、台中等地架收信機，歷十天播送測試成功⁸⁴；1928 年底實驗廣播啟動，曾播放台北新公園的演奏會，以導線傳輸到板橋向外播放，經兩年餘經營成功後，1931 年才正式成立台北放送局（台呼：JFAK），並由新創設的「台灣放送協會」管理⁸⁵。嗣後，隔年台南又成立 JFBK 電台，1935 年台中設立 JFCK 電台，1940 年民雄架設廣播發射台⁸⁶，至此，西部主要城市均可收聽廣播。

早期廣播電台的節目中，娛樂性節目以和樂、演藝、洋樂為主，隨時局的緊迫而縮減⁸⁷，一般台灣家庭只買得起性能較差的收音機，不容易收聽清楚，儘管如此，台灣人擁有收音機的比例也不斷提高，從 1928 年起的 1,500 台大幅成長至十年後（1938 年）的 13,453 台，1943 年時台灣人收聽戶便已達 46,268 之譜，平均每 25 戶台灣家庭便有一架收音機，其中收聽戶又集中在城市地區，收聽戶職業別依序以官吏最高，商人、工業戶、自由業依序次之，農家較少，然不論就地區、社會階層而言都還算均衡⁸⁸。

如上諸項新興傳播技術在台灣民間的普及，除商業力量的交互帶動外，更透過受教育過程闖進民眾的社會生活中，1931 年便有利利用電影與收音機的國語教化工作⁸⁹，唱片教學則是自 1932 年起就開始被引用到小學校教材中⁹⁰，1934 年 3 月

⁸² 南博、社會心裡研究所編，《昭和文庫（1925-1945）》，頁 176。

⁸³ 臺灣蓄音機——取締規則，《台灣法令輯覽》（東京：帝國地方行政學會，出版年未詳），62：5-7。

⁸⁴ 呂紹理，《水螺響起：日治時期台灣社會的生活作息》（台北：遠流出版社，1998.3/16），頁 167。

⁸⁵ 田中一二（日）著，李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》，頁 292。

⁸⁶ 日本放送協會編，《昭和六年——年鑑》，頁 49-50、350。

⁸⁷ 呂紹理，《水螺響起：日治時期台灣社會的生活作息》，頁 168。

⁸⁸ 參考呂紹理之分析，而其數據來源係戰後電台直接造送資料、省政府編製而成。呂紹理，《水螺響起：日治時期台灣社會的生活作息》，頁 172-175。台灣行政長官公署統計室編，《台灣省五十一年來統計提要》（台北：進學書局，1969），頁 1146。

⁸⁹ 田中一二（日）著，李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》，頁 285。

⁹⁰ 宮崎建三，《伸行島》（台北：大久保源吾，1932.5/19），頁 275-280。

總督府舉行「第一屆台灣社會教化協議會」檢討國語（日語）教育成果後又進一步議定，將透過日語發音之歌曲、地方民謠、語言教學的唱片及廣播，俾使公學校之學生得以學習日語並涵養日本精神，自此唱片便成為各學科重要輔助教材。

依蔡焜燦的回憶，各學校每日休息時間均播放日語歌曲「春海」，每逢「海軍紀念日」等特殊日亦透過校內放送，此外，在當年的清水公學校中，四年級以上者還需定時收聽 JFAK 電台的新聞廣播⁹¹。經由如上唱片音樂及廣播在公學校及各科教育中的廣泛應用，新一代的台灣人除了學會日語外，同時也自然接受了新電器的傳播技術，對唱片、蓄音器、廣播等新興的、兼具娛樂與傳播功能的電器用品也就毫不陌生了。

第二節 台灣音樂文化的變遷

一、傳統歌唱音樂的質變

（一）漢人傳統音樂的傳入與發展

要了解日治時期台灣傳統歌唱文化的變遷，必須粗略釐清台灣傳統民歌的實況，民歌建立在語言聲韻上，具有強烈地域性格的特質，是故在語言族群多元的台灣，傳統歌唱文化的發展脈絡與族群變遷、土地開發有極大關係。最早的原住民歌謠文化隨各部落之族屬與生活方式而各有不同，用於歡慶豐收、驅邪、表達情愛或祭祀等場合；至於台灣漢人的歌唱文化，則隨著漢人社會在台灣的鞏固而由移民由大陸引入再揉和地方色彩而成，透過說唱藝人的傳唱、南北管音樂與戲曲及歌仔戲的散播，再加上俗民生活中的陣頭表演、各類宗教的祭祀音樂，流傳著多樣的民謠、曲牌與歌唱形式。

十九世紀起，台灣西岸的北、中、南三大漢人聚落商業中心日益發展，形成在都市中發揮多元社會功能的「行郊組織」，類似組織除商務運作外，同時也擔起維繫傳統文化活動的機制⁹²，其對台灣漢人社會的傳統音樂引進與發展亦發揮強大作用。以漢人傳統音樂中的南管為例，其傳入據說起於鄭氏政權，然依連雅堂所載，其得以結社、風行其實與 19 世紀活躍的泉州商人關係甚大⁹³，這點也可與現今散佈各地悠久南管社團的成立時間相互印證⁹⁴。

進入日治時期之後，台灣傳統歌唱文化隨著戲劇的蓬勃發展而變遷，舊劇的

⁹¹ 都通憲三朗，「綜合教育讀本」，〈《台灣史研究》13 期，1997.3/21，頁 137-138。

⁹² 侯怡泓，〈早期台灣都市發展性質的研究〉（台中：台灣省文獻委員會，1989.6），頁 136。

⁹³ 邱坤良，〈清代台灣的南管戲曲活動〉，《現代社會的民俗曲藝》（台北：遠流出版社，1983.4），頁 142-144。

⁹⁴ 據調查，台南振聲社、鹿港聚英社、鹿港雅正齋、艋舺聚賢堂等的組成至今均約 150 年左右，因此其成立多約在 19 世紀中葉，顯然與漢人三大聚落的發展關係甚大。參考：李秀娥，〈民間傳統文化的持續與變遷——以台北市南管社團的活動為例〉（台北：台灣大學人類學研究所碩士論文，1989.7），頁 28。

活絡與表演劇場化、商業化，直接帶動了漢人傳統音樂、歌唱的引進與結社⁹⁵。以上發展脈絡明顯表現在台灣北管音樂上，北管傳入台灣在文獻上甚早，然其結社活動自建省前後劉銘傳等遊宦寓公自上海引進北管活動才正式開始⁹⁶，而其在台的本土業餘子弟班成立時間，則是集中在日治時期的 1900 年至 1945 年間，相關職業戲班則始於 1923 年成立於宜蘭的「共樂軒」，此後亂彈班、囃子班在台灣各地林立⁹⁷；至於本土發展的歌仔戲，也在此一同時從「落地掃」搬上舞台，民間歌舞車鼓弄、採茶調的流傳，約莫也是在 1910 年代⁹⁸。

是故在人口集中、商業活動頻繁的城鎮中，歌唱活動已不僅止於祭祀活動上，傳統歌唱文化在新興都市、新興娛樂市場中傳播，使相關結社活動應醞而生，而日治時期衍生的各種商業樂團，非但帶動了表演形式的變遷、音樂內容的多元化，更為往後傳統音樂的變遷建立環境。

至於總督府對傳統音樂活動之政策，主要在兩個面向；首先是組織結社方面，由於戲曲藉由廟會活動集會無從禁起，基於治安、統治方便考量，總督府對蓬勃多變的地方音樂採用疏導方式，著手將民間遊藝團體加以編組，讓各團體以抽籤所得號次編組，於是形成諸多「社」、「堂」組織，使人一目了然、涇渭分明⁹⁹，是故總督府對南北管、歌仔戲的組織結社不僅未加禁止，更順勢從旁輔導將之納入管理。

其次在調查研究方面，總督府也為台灣音樂、歌謠的調查和學術研究打開新頁，1901 年發行的《台灣舊慣記事》雜誌中便有署名「採訪生」的若干民謠收集成果，1917 年之後，總督府編修課人員平澤丁東編印《台灣 民謠 名著故事》，片岡巖在 1921 年出版有關台灣民俗調查的書籍《臺灣風俗誌》中，也列出了一些台灣的代表性歌謠，1922 年總督府開始直接資助原住民音樂的調查，聘請留日返台的音樂家張福興前往採訪日月潭水社的杵音音樂，三年後一條慎三郎也採集了阿美等族的歌謠音樂¹⁰⁰；在總督府或民間的調查工作中，成就了這一些最早期的台灣傳統音樂資料，這些研究成果也就成了往後本土文藝人士思考傳統音樂存廢問題時的重要基礎。

（二）近代社會下的漢樂改良運動

1920 年代之後的傳統音樂除組織結社及近代音樂採集的學術性成果外，更大的衝擊來自新商業型態的衍生，即逐漸風行、灌錄著民謠與舊劇的唱片市場。在 1925 年至 1938 年間，前述林立的小型唱片公司及其發行的傳統歌唱音樂唱片帶

⁹⁵ 邱坤良，《日治時期台灣戲劇之研究—舊劇與新劇（1895-1945）》，頁 70-77。

⁹⁶ 台北初建省會時，大都中土人士雅好京調，故引進戲班來台演出，據連雅堂記載，最早始於光緒 17 年劉銘傳在臺擔任布政使司時，召上海班來台為母介壽。邱坤良，《日治時期台灣戲劇之研究—舊劇與新劇（1895-1945）》，頁 72。

⁹⁷ 陳郁秀編，《台灣音樂閱覽》（台北：玉山社，1997.8），頁 57。

⁹⁸ 呂訴上，《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版部，1961），頁 234-235。

⁹⁹ 許常惠，《台灣史論述稿（二）》（台北：全音樂譜，1996.8），頁 84-85。

¹⁰⁰ 莊永明，光復前台灣民謠研究文獻，《書評書目》89 期，1980.9/1，頁 54-58。

來之利潤，將傳統歌唱音樂帶入商業市場，灌錄傳統音樂的同時，也迫使傳統表演方式的歌曲文化走上規格化的進程。於是文藝人士在傳統詞曲背景與新傳播生態間，面臨了如何適應與改良的問題，傳統歌謠與漢樂的民間所謂「改良工作」也就隨之開始。

最早提出傳統音樂現代化問題並迅速出現大量成果的，是 20 年代中期之後台灣文藝界普遍注視的「歌謠整理」；此間《台灣藝苑》、《三六九小報》、《台灣新民報》、《南音》等雜誌時常刊登相關評議與收集的地方俗謠，這些收集接續在日本總督府資助的民謠研究之後，由本土各方文藝人士以不同之動機、方法、理論背景推動，為台灣文學貢獻頗多，1936 年台灣文藝協會出版由李獻璋彙整的《台灣民間文學集》中，更是綜合台灣的地方俗謠，為台灣的民謠整理作鉅細靡遺的總整理¹⁰¹。

這些採集在音樂上貢獻較少，但對企求大眾化的文壇和樂界而言，卻具有很大的啟發意義，作曲家鄧雨賢在文藝聯盟舉辦的「綜合藝術座談會」中便說道：

台灣音樂水準較低，一開始就只推行西樂的話。大眾不容易理解，結果會使大眾和音樂分離。所以就原有的台灣音樂改作旋律，或改善歌詞，應該從這個地方著手。¹⁰²

此一論點正好為新音樂人士借用傳統音樂素材的動機，留下最簡潔有力的註腳。至於樂器和樂理的改良方面，則透過嚴密的組織與發明完成，1936 年陳君玉、陳秋霖、蘇桐、陳水柳等本土音樂人成立「台灣新東洋音樂研究會」，專事漢樂改良研究，其中潘榮枝將南管樂曲改編為爵士樂，陳君玉、陳秋霖自製大型南琵琶，陳水柳（即陳冠華）則發明鋼鐵製管的「鼓吹弦」，均為重要成果，該會並曾應台北放送局邀請演奏，所用胡琴、橫笛都經過改造，頗獲聽眾好評¹⁰³。

此外，1938 年一月《風月報》雜誌社成立的「音樂研究部」也同樣大力鼓動改良，該組織由音樂家張邱東松擔任主任，林獻堂、鄭松筠、吳賜斌等各地仕紳均予以贊助，致力音樂研究工作，並於每次會員風月報中夾入音樂譜附錄，在其成立詞上提到：「本島新曲新譜雖然日日增加，舊譜是不能不統制的」，是故在章程中明定該會目的在「介紹新譜曲、普及新譜法、改革新譜法、改革演奏法、改革樂器之製造、獎勵新作曲之興趣」¹⁰⁴；該報並刊登張邱東松以流行歌 桃花江曲 編曲的歌譜，譜中將工尺譜的符號融入西洋新譜的標記法中¹⁰⁵，此後刊登多

¹⁰¹ 莊永明。光復前台灣民謠研究文獻，頁 58-61。關於歌謠蒐集與整理資料，莊永明亦曾在另一篇文章中約略提及，參考：莊永明，趣味歌謠別有天：台語歌曲導師林清月和日據時代的台灣歌謠研究，《雄獅美術》101 期，1979.7，頁 154-156。

¹⁰² 綜合藝術 語 會；鄧雨賢發言，《台灣文藝》3 卷 3 期，1936.2/29，頁 46-47。

¹⁰³ 莊永明，《台北市文化人物略傳》（台北：台北市文獻委員會，1997），頁 186-190。「TVBS 節目『台灣南歌』專訪：陳冠華」，2000.2/28。

¹⁰⁴ 參考：吳賜斌，祝音樂部附設，《風月報》56 期，1938.1/1，頁 16。本報音樂研究部的見面話，《風月報》56 期，1938.1/1，頁 19。

¹⁰⁵ 曉風編詞、張邱東松編曲，桃花江曲，《風月報》56 期，1938.1/1，頁 16-18。該曲原為國語歌曲 桃花江。

首以西式樂譜作記的新歌。

如上由樂界活躍人士發起之「新音樂運動」對台灣音樂的影響，首先是將傳統音樂劃定到西式音樂標記中，為傳統音樂的傳播型態帶來革命性的效果，使歌曲之創作進入清晰化、條理化和有序化狀態，其次是克服傳播過程的模糊性，使傳播益加直接，此外還促進鞏固了音樂藝術傳播活動的專門分工，另外又提供時空間隔間音樂交流媒介，促進音樂藝術在一個民族或地區更全面有效的繼承發展

106

。

新樂譜在創作者、表演者、聽眾間的廣播，也就代表了台灣現代作曲的開始，至於改造南曲和台灣固有樂器方面，則進一步摶和漢樂傳統與西樂概念，在傳統社會中廣泛流傳的舊樂聲消逝的同時，演化成另一種得以在唱片、廣播等新商業、傳播社會中發展的新音樂。

韋伯（Max Weber, 1864-1920）在論及西洋音樂發展的社會基礎時，從樂譜、和聲、樂器特質及教會音樂、近代商業發展過程等面向的變遷，對西洋社會「音樂合理化」現象多所論列¹⁰⁷，至於在台灣音樂史之中，一般也以西洋音樂傳入當作音樂現代化的主因；然而綜合樂譜、唱片、表演方式等傳播、創作面的民間漢樂改良運動，使傳統音樂逐步跳脫傳統工尺譜、模糊化的表演架構，在社會轉型中將傳統形貌徹頭徹尾地改變，傳統音樂因素經過現代化、定型化與理性化，變成足以和現代音樂語言對話的新文化形式，可見漢樂改良運動對台灣近代音樂的發展，實具有深邃而重要的意義。

二、新音樂的引進與普及

（一）殖民教育中的歌唱與音樂

西式音樂在台灣的發展久遠不遜於傳統漢樂，隨著宗教的力量開展，最早可溯及 17 世紀荷西之傳教士與軍隊的引進¹⁰⁸，但在清朝統治期間缺乏文字記載，直到 19 世紀末葉，西洋傳教士陸續建立據點後，才又大舉夾帶西方樂器與音樂理論進入台灣，隨著繁榮市鎮地區的教會、學校的散播，奠定了西式音樂重鎮，逐漸培養起本土的西樂人才，是故在日治之前，台灣歌唱文化的演進便綜合著俗民社會變遷與西方音樂引進，此一機制到日本統治之後仍持續發展，也為台灣本土社會培養出一批新音樂人才¹⁰⁹。

日本在台統治後，也透過教育引進新音樂，最明顯的直接作用就是「歌唱教

¹⁰⁶ 曾遂今在他的論著中提到樂譜和樂器和音樂概念本身的關連。曾遂今，《音樂社會學概論：當代社會音樂生產體系運行研究》（北京：文化藝術出版社，1985），頁 207-212。

¹⁰⁷ Max Weber，安藤英治（日）等譯，《音樂社會學》（東京：創文社，1994.6），頁 220-239。

¹⁰⁸ 楊麗仙，《台灣西洋音樂史綱》（台北：橄欖基金會，1984），頁 7-8。

¹⁰⁹ 如陳泗治就是透過教會系統出現的重要音樂家，陳泗治生平概略與作品，參考：陳冠中編，《陳泗治紀念專輯；作品集》（板橋：台北縣立文化中心，1994）。

育」的提倡；總督府學務部長伊澤修二自 1896 年後積極推動歌唱教學，1898 年依「台灣公學校令」設立的公學校便設有「唱歌」一科，讓受新式教育的台灣人接觸到最基本的歌唱訓練，除課堂的例行教唱外，日本國定慶典活動中頻繁的唱歌訓練，也讓台灣學子直接接觸到許多日本慶典歌曲¹¹⁰。然由於日本統治初期公學校設備、師資缺乏且社會不穩，唱歌科起初在公學校是採彈性授課，且公學校本身擴充緩慢、入學率長期偏低，對社會的整體影響亦有限¹¹¹。

另一方面，為培養公學校師資而設立的「教員講習所」也有固定的音樂課，教授西洋音樂知識或歌曲，表現良好者還可以保送留日習樂，隨後相關教育體系改制為「國語學校」，並進一步改制成「師範學校」，音樂課程也在高橋二三四、宮島慎三郎（後改名一條慎三郎）等的經營下，自 20 世紀開始步上正軌；師範學校的教育使台灣社會接受西洋音樂的風氣漸開，更直接發掘不少音樂人才到日本進修（最早的即張福興），據說鄧雨賢的小提琴、鋼琴、曼陀林等多項樂器的造詣，也都是出自 1920 年代初他在台北師範學校的培養¹¹²。

1915 年之後，前述的基礎音樂教育也逐漸穩定，總督府發行《大正四年唱歌集》成為歌唱科統一教本，國語學校教師高橋二三四、宮島慎三郎也致力編輯台灣專用教材，並培養學生樂理、演奏甚至簡單的作曲理論，其中宮田所編輯的《小學校、公學校唱歌教材集》中就納入不少西樂與日本創作童歌，使台灣歌唱教學內容與日本較為嚴肅的課程內容互有差異，此後台灣歌唱教育中的歌詞出現許多台灣常見的景色、物種，台灣學童也就在本土化的歌唱教學中，普遍打下對新音樂音階與歌詞概念的基礎¹¹³。

除學校教育外，逐步在社會上擴散的新音樂活動更直接帶動了新音樂的引進，以政府直接推動者來看，早在 1897 年 6 月，台灣總督樺山資紀便聘請日本洋樂推動者村上宗海創設了「中京音樂會」，平日隨同總督巡視各地演奏，堪稱最早深入民間的西洋樂聲，此一組織在 1899 年改稱「台北音樂會」，1909 年正式擴編成為完整的管弦吹奏樂團¹¹⁴；另據王雲峰回憶，他學習音樂的開端是從日人海軍一等樂師開始的，是故日本退役軍樂隊在台所組的音樂會對台灣西樂傳播也發生作用¹¹⁵。這些都是很早就來台表演的西洋樂團組織，穩定的西洋音樂活動讓新音樂在台發聲，養成了一批西樂聽眾，並拔擢、啟發本土莘莘學子深入習樂，為 20 年代之後台灣社會的本土音樂中堅奠基，更建立一個更容易接受歌唱、音

¹¹⁰ 音樂舞蹈運動座談會（1955 年 5 月 20 日），林善德、黃秀峰、林是好、張維賢、黃得時發言，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 63-64。

¹¹¹ 有關歌唱科推動初期的詳細背景，參考：「劉麟玉教授演講：日治時期台灣的音樂教育」，台大音樂研究所教室，2000.4/27。公學校的實際發展情況，參見：吳文星，〈日據時期台灣總督府推廣日語運動初探（上）〉，《台灣風物》37 卷 1 期，1991，頁 8。

¹¹² 陳郁秀，《台灣音樂閱覽》，頁 149。張福興是第一位經此一管道赴日留學的音樂家，流行樂方面首屈一指的作曲家鄧雨賢同樣也是經由師範體系習得音樂基礎，而後赴日進修音樂的例子。莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 96。

¹¹³ 參考：「劉麟玉教授演講：日治時期台灣的音樂教育」，台大音樂研究所教室，2000.4/27。

¹¹⁴ 台灣總督府編，《台灣社會教育：昭和十七年度》（台北：台灣總督府，1943），頁 90。

¹¹⁵ 王雲峰，〈電影、唱片、民間音樂〉，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 79。

樂表演的收聽群。

（二）西洋音樂的逐漸普及

新興的民間表演事業也帶動了洋樂的表演，1910 年代之後，東京台灣之間的政治文化活動漸次活潑，那時日本人對西樂已有相當水準，世界著名音樂家亦常往來，台灣的西洋音樂表演時有所聞，如 1916 年九月底「台北美音會」在台北榮座舉辦首次演奏會¹¹⁶等等；這類活動打開台灣西洋音樂活動的新頁，雖然其舉辦與表演者均為日人，門票昂貴，以在台日人為主對象，卻也對台灣的洋樂具有啟蒙效果，如台灣前輩聲樂家林是好當年在台南任職公學校音樂教員時，便曾湊三元買門票欣賞日本聲樂家三浦環的表演，受到刺激後才繼續深造音樂¹¹⁷，顯示該類音樂活動對台灣社會仍具有一定程度的影響。

至於本土的西洋音樂發展，則隨著留日音樂家張福興的回台而發聲，1920 年張聯合台北醫學專門學校、師範學校學生以及社會人士組成管弦樂團「玲瓏會」，該業餘樂團練習古典音樂，成立三年後便告解散¹¹⁸，但從此西樂便以業餘身份出現在地方性的各種表演場合中，如相傳成立於 1925 年的北港西樂團「新協社」便是一成功案例，該團初創時常參加迎神賽會的陣頭，受矚目後才獲聘在慶典活動中表演¹¹⁹，也樹立了一支生活化的地方西樂團。

而在教會中順利發展的西洋音樂教育也在 20 年代之後開花結果，台南有神學校「音樂隊」、教會聖歌隊、聖詩班等組織，淡水也成立了類似組織，中部的大社、彰化也都在此時出現樂隊、聖歌隊，在當地均相當活躍¹²⁰。另外，20 年代之後電影的興起對西樂傳播也有一定作用，在大稻埕「」(cinema) 電影館成立後，王雲峰、蕭光明獲聘進入擔任伴奏工作，從而兩人合作開辦「稻江音樂會」進行音樂教學，團員約二十多人，成績不錯¹²¹，是故電影伴奏工作也是本土音樂家的出路，也成為早期樂界知識與靈感交流的重要場所。

30 年代之後，新公園音樂堂夏季時節每週均由台北音樂會舉辦兩場的「洋樂演奏會」¹²²，台北音樂會即總督府資助的樂團，該樂團在 1929 年後由細田榮重、唐澤信夫相繼接手，台北放送局成立後又改組成為「台北放送局管弦樂團」¹²³；同時又適逢台灣唱片音樂的盛行，唱片公司召集電影戲院的專屬樂團組編成本土的管弦樂團，如 1933 年王雲峰組成的「永樂管弦樂團」等每月都在新公園舉演

¹¹⁶ 台灣經世新報社編，《台灣大年表（復刻版）》，頁 103。

¹¹⁷ 參考：音樂舞蹈運動座談會（1955 年 5 月 20 日）林是好發言，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 64。

¹¹⁸ 張彩湘，我父張福興生平，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 73。

¹¹⁹ 趙惠群，北港西樂團躍升飄飄七十年，《聯合報》，1996.11/21。

¹²⁰ 陳碧娟，《台灣新音樂史——西式新音樂在日據時代的產生與發展》（台北：樂韻出版社，1995.10），頁 66-69。

¹²¹ 王雲峰，電影、唱片、民間音樂，頁 79。

¹²² 田中一二著、李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》，頁 605-606。

¹²³ 台灣總督府編，《台灣社會教育：昭和十七年度》，頁 90。

奏會¹²⁴，開放性表演場地的開闢，令當代台北人映象深刻，對台灣西樂的傳播極為重要，而分屬唱片公司、廣播電台的管弦樂團更是透過電台、唱片等新興傳播工具，將西洋樂聲傳入台灣社會。

此外，唱片公司及廣播電台的發展除了對傳播技術、休閒概念發生變化外，其資本的累積與商業模式也刺激了表演事業的發達，唱片公司時常舉辦新譜發表會，並邀請公司專屬歌手或日本音樂大師來台演唱，如宮城道雄、赤 小梅、勝太郎等均曾應唱片公司或放送協會之邀請來台表演¹²⁵。因此 30 年代台灣社會的西樂發展，廣播、唱片及新公園音樂堂可說是台北音樂活動的三個重心，也使台北更明顯成為新音樂活動的起源地¹²⁶。

此外，各大都市林立著洋樂團體，多半為青年組織，且由「共樂軒」、「靈安社」等傳統子弟班樂社附設成立¹²⁷，此類樂團來自業餘人士，其活動也以業餘、生活化的表演為主，在此情況下，本土洋樂之風盛行。然而，針對古典音樂的演奏與深刻樂理的水準方面，這些平民化、消費性的新式音樂根本無法深刻觸及，因而在屢次表演與比賽中被日人譏為「米粉音樂」¹²⁸，也正因如此，其切近俗民社會的音樂內容，使社會對西式音樂的觀點迅速地從新奇轉為接受，也為具有西方色彩的流行歌形式莫下了廣泛接受的社會基礎。

然而大抵而言，除台北外台灣其他地方的新音樂活動記載較少，經由若干下鄉活動，較高水準的西洋音樂表演也走入過鄉村；1934 年 8 月的「鄉土訪問演奏會」即此一開端，集合了留學日本與在台活躍的西洋音樂家，巡迴台灣西部五大都市表演，堪稱當年台灣音樂界最大盛事；1935 年又舉行「震災義捐音樂會」，再度召集本土音樂家表演，此次以 50 多日巡迴全台 36 個市街舉辦 37 場演奏會，由於票價低廉且收入充為賑災基金，民眾參與踴躍，台灣的新音樂在此演奏會之後正式走進農村，民眾對音樂的認識也與昔日大不相同了¹²⁹。

在這段台灣西洋音樂的傳播歷程之後，30 年代後台灣社會已摻入相當多西樂概念，這些概念不僅挑戰了模糊化的傳統音樂概念，更注入多種外來的音樂基因，給予本土創作者更多樣的音樂素材，也給予社會上成千上萬的聆聽者寬廣的音樂視野，提供流行音樂的創作部門一個足以揮灑的市場。

¹²⁴ 音樂舞蹈運動座談會（1955 年 5 月 20 日）「呂泉生發言」，頁 65。

¹²⁵ 該類報導廣見 1935 年八月至十月間的報章。參見：——界，《台灣藝術新報》創刊號，1935.8/1，頁 63。

¹²⁶ 呂訴上憶及新音樂的發展時，視該三者為台北之所以被稱為流行歌發祥地的三個指標，筆者認為新音樂也不例外。呂訴上，台灣流行歌，《聯合報》，1954.4/5。

¹²⁷ 王雲峰，電影、唱片、民間音樂，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 78-79。

¹²⁸ 劉敏光，台灣音樂運動概略，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 4-5。

¹²⁹ 劉敏光，台灣音樂運動概略，頁 6-7。問樵，新竹台中震災義捐音樂會，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 13-16。

三、歌曲創作的開始

（一）本土的日文歌曲創作

總督府除早期的西樂教育與資助民謠蒐集外，同時以台灣教育會為中心，在教育機構中運用創作歌曲落實國語推廣，這些歌曲也就成為在台普遍流傳的首批創作歌曲。以 1929 年台灣教育會的徵歌活動為例，該活動為慶祝天長節（昭和天皇繼位大典）而舉辦，以「台灣歌」為主題甄選新創作的日語歌曲，發表 水牛、台灣行進曲等歌，並集結成書廣為散播，其中 水牛、祭日更分別由台灣人郭明峰、陳華提作曲，可見在台灣教育會的鼓吹下，20 年代本土創作界已小有成果¹³⁰。

30 年代社會教育部所編行之《黎明》《國光》及《薰風》三種對公學校學生、青少年厲行國語普及工作的雜誌中，更時常以五線譜刊登運動詞曲，如 1934 年發表在《薰風》上的 台灣青年歌、台灣少年行進曲，便是日本名詩人北原白秋與國民歌謠作曲家山田耕筰的作品¹³¹，北原在該年 7 月間受總督府文教局之邀聘來台訪問一個月¹³²，也才有這幾首以台灣為背景主題的歌曲出現，總督府對這些歌曲創作的重視可見一斑。而這些歌曲在學校、青年團體裡全面推廣，在慶典場合中時常動員台灣的公學校、青年團學生演唱或演奏這些創作歌曲¹³³，致使這些歌成為當時青年學子的共同記憶。

在以上本土或日本創作者的作品強力宣傳下，台灣人在學校或動員場合中均有不同歌曲的演唱，歌聲廣為傳播，另外，日本 1900 年左右曾一度風行所謂「鐵道唱歌」，以創作詞曲歌頌地理風光¹³⁴，30 年代在台灣也大量出現類似風格歌曲，並刊登在《臺灣鐵道》雜誌上，成為切近於土地的、休閒式的日語歌曲¹³⁵，代表了日本歌在台灣並非只有精神動員的歌曲，亦透過在台新創作的日語歌，出現許多生活性的創作，而各機關也都有各自代表性的歌，日治時期的日本歌非但成為推動日語教育和島民對東京天皇政權認同感之工具，也代表了日人透過歌曲創作在台灣扎根生活的痕跡。

¹³⁰ 台灣教育會，《台灣歌》（台北：台灣教育會，1929.5/1），頁 6、98-99。「劉麟玉教授演講：日治時期台灣的音樂教育」，台大音樂研究所教室，2000.4/27。

¹³¹ 台灣教育會編，《薰風》（台灣教育會社會教育部，1934.11.15），頁 26-29。

¹³² 台灣經世新報社編，《台灣大年表（復刻板）》，頁 231。

¹³³ 如 1935 年由國語演習會主辦的「學習國語成果發表會」中，便有公學校、國語講習所、女子青年團的台籍學生上台表演 奉迎歌、水兵母、台灣少年行進歌等歌曲。參見：篠田治策，《臺灣視》（東京：樂浪書院，1935.5），頁 149-157。

¹³⁴ 朝日新聞社編，《明治大正史、藝術篇》（朝日新聞社，1931.2），頁 275-276。

¹³⁵ 1938 年該雜誌刊登西川榮一編寫的 歌謠調臺灣行腳，共發表十首歌曲，分別描述台東、新港、花蓮港、南方澳、太魯閣、雙溪、瑞芳等東部地方特色。參見：西川榮一，歌謠調台灣行腳，《臺灣鐵道》309、310、311 期，1938.3-5。

（二）本土藝文運動中的台語歌創作

除日文創作歌的廣批外，20 年代之後台灣人的社運界也出現了新創作的運動歌曲，自治運動健將蔡培火尤其賣力創作，1929 年至 35 年間前後創作了「台灣自治歌」、「白話字歌」、「咱台灣」、「台灣新民報社歌」、「霧峰一新會會歌」等，此外，蔣渭水和謝星樓也分別創作過「勞動節歌」、「請願歌」等饒富運動意義的歌曲，這些歌有些至今僅留下歌詞，然可見當年社會運動中以歌曲或韻文糾結民眾心志的普遍，創作新歌曲以為人民團體標誌的方式，幾乎已成為台灣社會運動團體的慣例¹³⁶。

蔡培火等所作之歌曲除了為社會運動活動宣傳之用外，並帶有著台語歌曲留下佳作的創作動機，蔡培火在 1929 年 4 月創作「咱台灣」時在日記中表示：

..總督府所募集了的台灣歌謠，都無夠好，自月初就有意自己作一首看看，詞和曲到今日全部編好。¹³⁷

之後這一首歌還灌錄唱片，戰後初期也曾被大力推廣，80 年代更成為國外台灣團體活動的重要歌曲，流傳之廣泛與久遠，使這首歌成為當時留下帶有社會運動色彩歌曲中最具代表性者。

30 年代本土文藝活動興起，以 1930 年台灣文藝作家聯盟的成立並出版《台灣文學》雜誌為起點，爾後《伍人報》、《赤道》、《南音》、《先發部隊》等文藝刊物在各地陸續出現，1934 年 5 月北中南各路本土文藝人士集結，聯合舉辦「台灣文藝大會」，議決成立「台灣文藝聯盟」，年底並發行《台灣文藝》雜誌，此後兩年間該組織成為本土文藝創作家的重心¹³⁸。

這些文藝雜誌提供了台語詩詞創作的廣大園地，其中有如同流行歌般抒發感情者，有如同前述運動歌曲般充滿社會批判者；分析其中作者，明顯以陳君玉、蔡德音等對歌詞創作有興趣的作詞家最為活躍，如《台灣文藝》在 1935 年便刊出相當多陳、蔡等人的三段或兩段體的台語歌詞，還曾以五線譜刊出署名德音作詞、創忠作曲的一首描寫女性地位的歌曲「受苦冤」¹³⁹。

此外 1936 年之後台灣新文學社發行的《台灣新文學》及風月報社發行的《風月報》等雜誌也有不少陳君玉、周添旺等人的歌詞作品，這些歌詞許多沒有透過

¹³⁶ 蔡培火相關創作作品歌譜內容，參見：賴淳彥，《蔡培火的詩曲及彼個時代》（台北：吳三連台灣史料基金會，1999.10），頁 32-71。這些歌曲的確切創作時間目前研究資料有出入，尚待深入查證，以「台灣自治歌」為例，莊永明表示是在 1923 年蔡因治警事件入獄期間作詞，賴淳彥表示是在 1925 年所撰，莊永明指「美台團團歌」是在 1926 年「美台團」成立時寫下，賴淳彥透過蔡培火的日記，認定是在 1933 年才創作。參考：莊永明，《台灣紀事》（台北：時報文化，1989），頁 178、46、376、366。

¹³⁷ 賴淳彥，《蔡培火的詩曲及彼個時代》，頁 43-44。

¹³⁸ 賴明弘，〈我的文學回顧——台灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉，廖漢臣主編，《新文學雜誌叢書 30》（台北：東方文化書局，1981），頁 57-64。

¹³⁹ 《台灣文藝》2 卷 2 期刊登陳君玉的「一心兩岸」、「臨海曲」，此後 2 卷 4、5、8、9 期等均刊出陳君玉、德音的新作品，至於「受苦冤」，參見：《台灣文藝》2 卷 3 期，1935.3，頁 23。

唱片發表，但卻十足證明了 30 年代蜂起的本土報章雜誌提供台語歌新模式書寫的發表空間，並將詞曲寫作列入大眾化新文學的一支。而這波新文藝運動浪潮與先前所提及的漢樂改良旋風的人員、組織重疊性高，也凸顯了 30 年代這一批音樂歌謠方面的文化菁英，他們嘗試改良傳統並大量創作，從而確立他們在社會流行歌曲中領導者與創作者的角色。

從以上敘述得知，台灣的歌曲創作自 20 年代起便逐漸蓬勃，惟最初是起自日本官方教育單位的徵歌活動，且以唱歌科教材、慶典歌曲為創作目標，至於活躍於社會運動的蔡培火等人也極為重視歌唱對民眾精神的鼓舞效用，留下許多詞曲作品，30 年代文藝創作界對歌曲創作更是躍躍欲試，詞曲創作的普及情況可見一斑，歌唱文化在台灣社會到 30 年代已十分普遍。

四、30 年代風行的台語流行歌

（一）流行歌曲唱片的開展

台灣本土流行歌的產生起於西樂之發達與唱片業之發達兩者配合而成，內容則隨台灣的新音樂發展與日本流行歌影響而出現，最初是 雪梅思君 等和傳統七字句歌詞無異的歌曲，由「古倫美亞唱片公司」的柏野正次郎企畫，其音樂概念仍不脫民謠內容的唱片。1932 年該公司以電影宣傳曲 桃花泣血記 製作的唱片大發利市，這才出現第一首新創作的台語流行歌，此後 倡門賢母、懺悔 等電影歌曲持續大受歡迎，於是聘請李臨秋為公司專屬作詞家，開始製作台語流行歌唱片¹⁴⁰。

1933 年古倫美亞唱片聘入陳君玉負責文藝部，經過他的規劃張羅，麾下齊聚了音樂方面的鄧雨賢、姚讚福、蘇桐，以及作詞方面的林清月、周添旺、蔡德音、廖漢臣等一時之選，再加上歌仔戲、聲樂界的多名歌手，共同開啟了台語創作流行歌風行的年代，望春風、月夜愁 等歌相繼走紅，奠定歌曲創作的商業機制，接連發賣 黃鶯之鳴、三線路、琴韻、相命先生 等歌曲，暢銷台南及南洋各地，獲利頗多，於是帶動了泰平、博友樂等唱片公司競相製作台語歌曲，台語流行歌遂風靡全台¹⁴¹，邱再福、王雲峰等音樂人隨後也投身作曲，原本以日本唱片為主的「勝利唱片」在 1935 年由林本源家「日星商事」特約代理後，亦參與台語流行歌、歌仔戲唱片的製作發行¹⁴²。

¹⁴⁰ 音樂舞蹈運動座談會（1955 年 5 月 20 日）「陳君玉發言」，頁 66。有關台灣第一首創作流行歌曲，一般常以陳君玉的回憶資料認為是 1932 年的 桃花泣血記，李坤城透過當年的唱片，發現在 1929 年日本蓄音器會社灌錄過一張收錄著 烏貓進行曲 的唱片，認為台灣第一首流行歌曲應不能算是 桃花泣血記，目前仍有疑義，但整體而言，桃花泣血記 廣獲當時樂界人士憶及，也可算是第一首廣泛流行的創作歌曲。

¹⁴¹ 音樂舞蹈運動座談會（1955 年 5 月 20 日）「陳君玉發言」，頁 66。

¹⁴² 呂訴上，台灣流行歌的發祥地，頁 95。

1935 年勝利唱片投入台語流行歌製作，網羅了張福興、林清月等音樂歌謠人才參與製作，建制頗大，在陳達儒、陳秋霖等人的詞曲長才下很快就與古倫美亞並駕齊驅，隔年姚讚福、林綿隆、林禮涵的加入與他們優美的創作，勝利兩年間便儼然成為台語流行歌的重心，37 年之後日東、東亞兩家唱片公司相繼竄升，然而台語創作流行歌的唱片市場在時局日益緊張，總督府文藝控制日益嚴厲下，到 1939 年之後正式劃上休止符¹⁴³。

總督府對新流行歌的態度，初期尚未明朗，到 1936 年台灣總督府發佈「台灣蓄音機——取締規則」，才明定總督府的歌曲檢閱權，總督府得審查唱片歌曲，並得以對被審定為妨害治安、傷害風俗的歌曲停止製作發賣或公開唱奏¹⁴⁴。然而在此之前，1934 年當局便以歌詞不法為由，禁止過泰平唱片出品的「失業兄弟」發賣¹⁴⁵，顯見總督府其實在流行歌風行的同時也已注意到歌曲內容，尤其對描述社會困苦面的歌曲較為反感，然而總體而言，總督府對歌曲審查的把關並未對當時的流行歌造成太大的困擾。

（二）歌曲創作與內容概略

在 1932 年至 39 年間的台語流行歌壇中，創作者為唱片市場爭奪中炙手可熱的重心，博友樂初創時便以高價進行詞曲作家的挖角，而詞曲一首行情普遍在三圓至十圓不等，可說是十分豐厚¹⁴⁶，顯見當時詞曲作家受到唱片公司相當的重視；而少有詞曲出自同一人的現象，代表了創作專業化程度高，這些歌壇與日本歌壇類似，可能與承自日本流行歌的創作概念有關¹⁴⁷。

作曲方面，有赴日習樂回台者的鄧雨賢、王雲峰、吳成家等人，作品新穎架構完整，或多或少受到日本影響；歌仔戲出身的蘇桐、陳秋霖，則是赴日灌錄唱片的經驗啟發而投身創作¹⁴⁸，作品帶有歌仔戲調；而姚讚福等受教於外國傳教士的作曲家，作品本土又帶有聖詩風味¹⁴⁹。總和他們的作品，曲調以一或二段體、五聲音階宮調最為常見¹⁵⁰，調性則呈現大音階（望春風、雨夜花等）或自然小音階（農村曲、心酸酸等）為主的現象，林二認為這代表了「日治時期日本音樂對台灣歌曲的影響主要在大音階歌曲上，至於日本傳統的和聲小音階

¹⁴³ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》（台北：前衛出版社，1995.1），頁 24-41。

¹⁴⁴ 台灣總督府，「台灣蓄音機——取締規則」，《台灣法令輯覽》，62：5-7。

¹⁴⁵ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 36。

¹⁴⁶ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 22-28。

¹⁴⁷ 自昭和時代起，日本流行歌曲的創作幾乎都是詞曲二元分開的，台灣日治時期新創作的流行歌多半亦然，是故筆者推想，可能與日系唱片公司的工作分配方式有相當關係。

¹⁴⁸ 陳秋霖之所以開始創作，是在 1932 年左右赴日灌錄歌仔戲唱片時聽到古賀政男作曲的「酒淚」，深受感動而起。陳雅芬，〈我的外公陳秋霖〉，《自立早報》，1993.2/16。

¹⁴⁹ 楊麗仙，〈西洋音樂在台灣之沿革（1924-45）〉（台北：師範大學音樂研究所碩士論文，1984.6），頁 146。

¹⁵⁰ 此結論為陳碧娟根據 20 首著名歌曲的曲式分析而來。陳碧娟，《台灣新音樂史：西式新音樂在日據時代的產生與發展》（台北：樂韻出版社，1995.10），頁 273。

歌曲，包括日語歌曲本身，亦未獲台灣社會的普遍接受。¹⁵¹」

作詞者方面，陳君玉、蔡德音出身文藝運動，李臨秋出自劇場，其他如周添旺、陳達儒等亦不具有顯赫學歷，大部分是公學校、中學畢業，但多透過受教育過程或不同工作機會接觸漢文，使他們得以靈活運用漢字，而他們切近平民生活的社會角色，作品也就充滿民謠式的興味，而在他們創作的同時，歌謠採集研究者林清月（1882-1960）在唱片界中舉足輕重的導師角色，更讓這批二十歲左右的年輕人對台語歌詞的用詞遣字更為靈活，李臨秋的作詞本領便師承林清月，在莊永明對日治時期台語創作歌曲的研究中，林清月對台語歌詞的運用和對後輩作詞者的帶領作用，是台語歌曲創作發展極重要的一環¹⁵²。

綜合這些歌詞作品，以七字仔、雜念仔多數，或押韻或不押韻，多半表達的是悲情、思慕的情懷，也有歡樂、遊玩或社會寫實歌曲；楊克隆針對當時的台語歌曲的分析認為：

30 年代高壓的文藝檢查制度迫使作者或唱片公司怯於面對政治文化的暴力，紛紛以女性哀怨情感、對現實的無奈等隱喻手法，暗示殖民地人民的心酸，是以造成了女性、感傷為主題的創作傾向。¹⁵³

姑不論總督府的壓迫作用如何，悲情、宿命觀卻帶有期待的悸動確實常出現在當時的創作歌中，而這一批台語創作歌曲，不論就曲式、調性、歌詞意涵等方面，對更後輩的戰後台語歌曲創作者也發生一定的影響力。此外，就台語本身的運用來看，據日治時期民俗語言研究者陳獻璋與陳君玉等詞家交換意見後認為，台語作詞上常被不曾寫定的俗語阻礙創作，是以引起當時多位作詞家研究方言的興趣¹⁵⁴，經過這段時間作詞家的研究與創作經驗積累後，使台語與漢字的相容性大幅提高，為台語創作歌詞奠下廣泛的文字運用基礎，這對往後台語流行歌的發展具有至為正面的基礎作用¹⁵⁵。

第三節 日治末期的歌曲文化變動

一、總督府的歌曲統制政策

1940 年之後五年間，台灣之社會文化受總督府文藝統制的明顯作用加強，對音樂變遷更是影響重大，其中有洋樂團的組成、普及頻繁的表演活動、廣泛推動的報國歌曲以及民俗研究、民謠採集的成果，都對台灣社會的音樂概念及架構引

¹⁵¹ 林二，〈台灣通俗歌曲的分析與將來〉，鄭英敏等編，《鄉土音樂》（台北：台北市教師協會編印，1995），頁 182。

¹⁵² 林清月的生平資料與其在台語歌壇中之定位，參考：莊永明，〈趣味歌謠別有天：台語歌曲導師林清月和日據時代的台灣歌謠研究〉，《雄獅美術》101 期，1979.7，頁 158。

¹⁵³ 楊克隆，〈三 0 年代台語流行歌曲所展現的被殖民經驗〉，《台灣人文》3 期，1999.6，頁 291。

¹⁵⁴ 李獻璋，〈方言談屑——台灣方言研究的備忘錄之一〉，《台灣文藝》2 卷 2 期，1935.2/1，頁 91。

¹⁵⁵ 莊永明說到 30 年代歌謠發展的貢獻時也提到這一點，認為這些實際創作發展與成果更甚於古早留下的豐富歌仔冊資料。莊永明，〈台灣歌謠思想起〉，頁 46-47。

發多面向的衝擊。

自從 1938 年之後，總督府便開始透過各級官府、學校、公司、青年團等團體各式大規模樂團的成立，以實踐所謂「音樂報國，推動皇國文化」的工作，在各地舉行各種名目的音樂演奏會，1940 年 6 月，「台灣吹奏樂報國會」在台北市公會堂成立並舉行多項活動，成為統合往後各類洋樂團的中心組織¹⁵⁶。

1941 年皇民奉公會正式成立，並對音樂開始進行政治統制的動員，日人三宅正雄自此開始主張「新台灣音樂」，鼓勵日文作詞者採用台灣的音律歌唱日本歌詞，下令本土音樂表演一律改唱日語歌詞，此外並舉辦多場發表會，同時大力宣傳 君代、太平洋行進曲 等國民歌曲，在此一運動下，就職於台北放送台的張邱東松長期以揚琴演奏日本愛國歌曲，部份台語流行歌則由日人改填日語歌詞¹⁵⁷，隔年復成立「台灣音樂文化協會」，越明年又改組為「台灣音樂奉公會」，並在各地成立音樂奉公團，透過組織不斷的改組與擴編，將所謂新音樂運動推動到各地¹⁵⁸。

除此之外，1941 年 10 月文教局在台南也正式成立了「新音樂研究會」¹⁵⁹，將新音樂運動深入台南，透過師範學校音樂教員清野健的研究，將傳統漢人樂器改良成得以依照洋樂音譜演奏的形態，並運用台灣傳統樂器演奏日本音樂，再以舊曲譜填入新歌詞，對台南當地的音樂發生極為深遠的影響¹⁶⁰。

此一同時，1941 年發佈的「國民學校令」將臺灣各地之公學校、小學校整合為國民學校，其新學科制度中的「唱歌科」改為「藝能科、音樂」，並出版第三套的歌唱集教本，其中曲子多半來自於日本創作者；據研究日治時期音樂教育的劉麟玉教授表示，其相關課程改制的目的，在於培養學童鑑賞樂聲能力，使耳朵靈敏以做戰爭民防之用，90 年代台灣某小學還發現錄有軍機聲音，專門用來教導學生辨識來機的唱片，可見此一論點實有其合理性。然由於戰火不久蔓延及台島，實際成效在時局不穩定的情況下並不清楚，但在總督府貫徹執行的政策主導下，戰爭期間台灣的音樂基礎教育反而更為加強¹⁶¹。

台語流行歌在不可忽視的情況下，也被日治末期的研究單位列入台灣音樂的一支，在 1942 年底《民俗台灣》雜誌社舉行以「台灣音樂欣賞」為主題的「第

¹⁵⁶ 台灣總督府編，《台灣 社會教育：昭和十七年度》，頁 88-89。

¹⁵⁷ 音樂舞蹈運動座談會（1955 年 5 月 20 日）「呂泉生發言」，頁 67-68。呂所述者稱之曰「三宅」，據日本研究文學家呂赫若的學者垂水千惠判斷，應是當時擔任台灣演劇協會專務的「三宅正雄」。參考：[日]垂水千惠著，邱若山譯，二次大戰期間台日文化狀況與呂赫若：以其音樂活動為中心，江自得主編，《殖民地經驗與台灣文學：第一屆台杏台灣文學學術研討會論文集》（台北：遠流出版社，2000），頁 177。

¹⁵⁸ [日]垂水千惠著，邱若山譯，二次大戰期間台日文化狀況與呂赫若：以其音樂活動為中心，頁 177-178。

¹⁵⁹ 消息：新台灣音樂研究會，《民俗台灣》1 卷 4 期，1941.10，頁 21。垂水千惠（日）著，邱若山譯，二次大戰期間台日文化狀況與呂赫若：以其音樂活動為中心，頁 177。

¹⁶⁰ 陳宗保，台南 音樂，《民俗台灣》2 卷 5 期，1942.5，頁 42。

¹⁶¹ 參考：「劉麟玉教授演講：日治時期台灣的音樂教育」，台大音樂研究所教室，2000/4/27。至於軍機飛行聲音的唱片相關資訊，為筆者收視 1999 年電視新聞所報導，詳細資料尚待查。

六回民俗採訪會」中，由日蓄專務柏野正次郎提供給與會者欣賞的唱片中，便將台語流行歌列為「台灣本地產生之音樂」的一支，播放用漢樂器及西洋樂器演奏的「春宵雨」、「雨夜花」、「望春風」、「陳三磨鏡」等歌曲，顯見流行歌已被學界公認為本土發展的一大音樂類別¹⁶²。

傳統歌謠更受到民俗專家的重視，1941年起《台灣文學》與《民俗台灣》等雜誌刊登稻田尹整理台的灣民謠，並以日文解釋內容，而1942年東方孝義的《臺灣風俗》一書中，不僅如同20年前片岡巖般收集了民謠、童歌，還將「阿片矯正歌」、「國語學習歌」、「肉彈三勇士歌」等日文運動歌曲列入台灣「流行歌」討論，彰顯了當時日人研究者將這些歌曲納入台灣社會的觀點¹⁶³。

以上是由開明日人與民俗專家進行的採集工作¹⁶⁴，1943年起，總督府更進一步贊助台灣傳統音樂的蒐羅與研究，音樂學家黑澤隆朝進行大規模原住民音樂研究，並由勝利唱片出版二十六張包括相關資料的「台灣民族音樂」唱片¹⁶⁵；10月則由日本蓄音器會社製作收錄台灣本土代表性十六種音樂的唱片，廣為推銷發賣¹⁶⁶；另外也有日人著手蒐集台灣鄉土歌謠或民間流傳的流行歌，集結成《台灣歌曲集》等研究成果¹⁶⁷。

如上頻繁、普及化、深入社會的表演，除愛國歌外，基於傳統音樂對台灣人之吸引力遠勝於新式歌曲的情勢，日人的文化統制背面存在著尊重、特許鄉土藝術的矛盾現象，再加上1941年之後開明日人、台灣民俗專家的活躍，台灣民謠的採集也出現相當進展，然其研究成果多半是將傳統音樂納入日本人的詮釋中。

二、本土歌唱文化的演變

在以「新台灣音樂」外衣包裝的皇民文化動員中，同時也成為台灣音樂錯綜複雜發展的時期，「台灣新音樂運動」召集了蘇桐、李臨秋、張邱東松、呂泉生等本土音樂家、音樂團體巡迴各地公演，台北出現了呂泉生領導的「厚生音樂研究會」、李金土籌組的「明星混聲合唱團」、謝火爐組成的「同音會」、陳泗治組織的「三一合唱團」等組織，再加上1943年「演劇挺身隊」下設置充為皇民劇音樂組織的「台灣音樂挺身隊」¹⁶⁸，組織林立且活動頻繁，固然其活動均被納入總督府的新台灣音樂管制，接受皇民奉公會之監控，卻致使台灣社會的音樂盛況遠超乎以往，是故在「新台灣音樂運動」的大旗下，台灣的本土音樂人才在社會

¹⁶² 台灣音樂 聽 會，《民俗台灣》3卷2期，1943.2，頁47。

¹⁶³ 東方孝義，《臺灣習俗》（台北：同仁研究會，1942.10），頁164-176。

¹⁶⁴ 黃得時憶及當時的《民俗台灣》雜誌時，指金關丈夫等喜愛台灣事物，與台人友好的日人稱為「開明日人」。參見：黃得時，〈光復前之臺灣研究（代序）〉，《臺灣風俗誌》（台北：大立出版社，1982.1），頁11-14。

¹⁶⁵ 莊永明，〈光復前台灣民謠研究文獻〉，頁62。

¹⁶⁶ 消息：台灣 音樂，《民俗台灣》3卷10期，1943.10，頁44。

¹⁶⁷ 音樂舞蹈運動座談會（1955年5月20日）「呂泉生發言」，頁67。

¹⁶⁸ 何義麟，〈皇民化政策之研究〉（台北：文化大學日本研究所碩士論文，1986.6），頁122。

上反而格外地活躍¹⁶⁹。

至於相關研究活動則以呂泉生的採集工作最為豐富，其成果曾由「同音會」在中山堂舉辦過一場破天荒的「台灣民謠演奏會」，可說是台灣空前的民謠發表會，此後呂泉生為桃園林博秋的「厚生演劇研究社」主演之新劇 閨雞 編寫音樂伴奏，巧妙運用 六月田水、丟丟銅仔 等民謠，激發了民眾對民謠的高度熱情，當局發覺事態敏感後才禁止其表演¹⁷⁰。是故總體而言，台灣傳統音樂在皇民化的大旗下不但被整理、發表，甚至從地方性歌謠成為全台風行的歌曲，而這類融合了俗民社會調性的流傳，也啟發了戰後音樂人運用傳統音樂的創作動機。

在諸多類別流行歌的發展流傳後，再經過皇民化的文化動員，流行歌在 1945 年之前仍舊在台灣社會的各類文化活動中流傳，以 1942 年陳保宗對台南音樂的描繪為例，他發現在台南東門外農村俗謠樂團表演的 駛犁仔歌 中，便有改唱軍歌、流行歌等日語歌曲的現象，而台語流行曲則多出現在西餐廳中，尤以未受過日語教育的年輕人最喜愛，此外有部份懂日語的妓者、女服務生或一般青年也很歡迎，足證當時台日語流行歌在台灣社會的廣泛流傳狀況¹⁷¹。

另據當時任職於古倫美亞唱片的王維錦回憶，戰爭期間唱片售價由原來的 1.6 元漲為兩元左右，但也有如 鐘 等唱片進口後便供不應求的銷售盛況¹⁷²，此外，順應戰時時局的所謂「時局便乘歌」，包括 支那 夜 等歌曲，也都成為台灣極流行的歌曲，可見日語流行歌在戰時更加深入台灣家庭的現象。

至於 1939 年後停頓的台語流行歌，月夜愁、雨夜花 被改填詞編曲而轉身成為日本軍歌，重新製作唱片，並透過台北放送局及演唱會廣為流傳，鄧雨賢也更用日名為日軍創作日本軍歌¹⁷³，鍾肇政在描繪鄧雨賢的小說《望春風》的前言裡就說道：

如果你是中年以上的人，讓我提提 月 吧。或者 軍夫 妻、
 譽 軍夫 吧。也許可以引起你一段遙遠遙遠的記憶..或許那時你還是個孩童、青年，想來這些歌曲你一定也唱過，至少也聽得很熟很熟的。
是不是？..在小學裡，它們成為必教必唱的教材，於是每個孩童，在台灣
的每一條街頭巷口，在每一個窮鄉僻壤，都高聲朗唱。¹⁷⁴

是時日語歌在台灣散播流傳之程度，足堪成為戰後文學家喚起那一代經驗的共同記憶，可見這些「日語歌」在當年的威力。戰後初期「台灣文化協進會」舉辦「民謠座談會」時，主持人游彌堅開宗明義也提到說：

¹⁶⁹ 呂泉生，我的音樂回想，《台北文物》4卷2期，1955.8，頁76-77。

¹⁷⁰ 呂泉生，我的音樂回想，頁76-77。

¹⁷¹ 陳宗保，台南 音樂，頁40-42。

¹⁷² 台北唱片業座談會記錄（1998年3月24日）「楊榮華發言」，頁8。

¹⁷³ 這兩首歌分別由栗原白也編成日本歌詞 軍夫 妻 和 譽 軍夫，由 唱片公司出品，其中 軍夫 妻 還是經日本重要作曲家服部良一編曲灌錄。參考：謝艾潔，《鄧雨賢音樂與我》（板橋：台北縣立文化中心，1997），頁138-139。鄭麗玲採訪撰述，《台灣人日本兵的戰爭經驗》（板橋：台北縣立文化中心，1995.7），頁235。

¹⁷⁴ 鍾肇政，《望春風》（台北：前衛出版社，1986.10），頁4-5。

本省的歌曲雖有一小部份保存著，並且有了小數的新創作，可是自事變以來，日本加緊禁止，至現在民間竟沒有歌謠可唱，受教育的人，開口所唱的都是日本的歌謠。¹⁷⁵

游的這段話，再配合鍾肇政的憶述，可見 1940 年之後皇民化運動下日語歌曲的普及程度，幾乎所有受教育者都深受日本歌曲的薰陶，並壓縮到台語歌的發展。台語歌曲方面在日語歌的壓迫下非但退出私有財的唱片製作圈，更退出公共財的廣播表演活動的窘況，變成潛入地下的音樂活動，回歸到傳統口耳相傳的「民謠時代」，至於創作者只得轉型或潛伏，度過這漫長嚴冬，而某些已具備聽眾群的台語歌曲調，卻也為執政當局宣傳工作所利用，成為之前所提的日本歌曲，因此本土流行歌市場仍舊具有雄厚潛力，也預見了戰後台語歌曲的市場前景，但日本歌謠的曲調與歌詞意境，卻也深深地烙印在台灣社會的音樂記憶中。

經過日治時期台灣音樂文化的大幅變遷，傳統的俗民生活接嫁了大眾化、流行的休閒活動，傳統音樂也在新音樂概念的衝擊下以新風貌大幅變遷，洋樂、流行歌或直接移植、或本土產出地成為台灣音樂文化的重要部份。總述日治時期音樂及流行歌曲的發展，我們再把視野放到 1945 年的那年秋天，當國民政府逐步接管台灣時，經歷日治之後的台灣社會有關台語流行歌曲的發展，遺留了什麼樣的「遺產」？這是我們理解戰後流行歌曲發展之前，必先加以綜合探討論列的問題。

顯而易見的，戰後台灣使用台語的社群對新創作歌曲的傳唱已十分普遍，台語有 30 年代創作曲以及經過採編的民歌等，日語則有機關指定推廣歌曲、時局歌和軍歌等，這些歌曲在台的流行、普及，在台灣社會已成為共同的音樂經驗，不僅對新創作歌曲較能悉心接受，更使某些歌曲能獲得大眾迴響的情況成為可能，此一現象對流行歌曲而言是極為重要的社會基礎。

至於唱片產製方面，經過二、三〇年代間的本土唱片市場經驗，台灣人對唱片製作非但已不陌生，甚至已經有成立唱片公司、形成獨立市場的經驗，然而最缺乏的除了大筆資金外，還有技術面的錄音問題，由於日治時期精緻的錄音工作多半赴日完成，在台錄音則以臨時性設備由日本技師操作，根本沒有優質的錄音設備和技術人員，這項問題也就成為往後唱片發展的瓶頸。

創作部門的情況，依據筆者對日治時期台語歌曲創作者概略分析，無論詞曲作者多半出生於 1906 至 1917 年間，台灣主權易手之時，除了撒手早逝的鄧雨賢外，這批創作人才正值三、四十歲的壯年，均堪為戰後歌壇創作部門的中堅。至於留日習樂者概分三支，一支是音樂學院畢業的正科班（如呂泉生、郭芝苑），一支是歌謠學院（如許石、吳晉淮），一支為跟隨名師學習（如楊三郎、林禮涵），

¹⁷⁵ 民謠座談會（1947 年 10 月）「游彌堅發言」，《台灣文化》2 卷 8 期，1947.11/1，頁 12。

這些音樂人才接受不同層面的音樂薰陶，且在 1940 年至 45 年之間在日本、中國各地表演，各有其專長地活躍於表演場地，戰後這些人才陸續加入台語歌曲的創作發表，成為歌壇中豐富的人才來源。

此外，30 年代之後觸角深入台灣各地的音樂發展，練就了眾多地方性音樂人才，戰後他們或直接投入創作，或成為音樂知識的媒介，使土生土長的台灣人也具有學習樂理的機會，隨著日治中末期教育及社會動員中新音樂的普及，產生了一批土生土長的新音樂世代，他們隨皇民化的歌曲奠定音樂記憶，更隨普及化的音樂知識學習樂理，戰後這批不同世代的本土創作者投入創作，其相對於前輩們的迥異背景，對 50 年代之後的流行歌曲發展也就投入偌大的變數。

至於作詞方面，日治時期書房教育的變遷也為戰後流行歌詞的發展基礎發生作用，早期遍佈在台灣城鄉間的舊式書房，培養學生對傳統漢學的讀書識字能力，並預備學生他日上進應試之需，同樣地，對日治時甚至戰後新一代的歌詞創作人才也具有根基培養的作用；舉例而言，戰後台語流行歌重要作詞者葉鴻卿（葉俊麟）在回顧其作詞學習過程時，便說到他「幸得自小接受漢文台灣語法之教育」¹⁷⁶，顯見幼時書房教育對本土流行歌創作的重要性。然而在總督府漸進政策與台灣社會現代化的趨向下，舊式書房的學科、教材與上課形式被迫改變，成為公學校教育的輔助機關，且逐年衰落¹⁷⁷，這種傳統漢文教育普遍缺乏的現象反應在戰後新一代歌詞創作者身上，正預示了戰後台語流行歌勢將發生一場「文言/白話」革命的宿命。

¹⁷⁶ 葉俊麟，七十感言—台語歌詞寫作四十年追懷，手稿未刊本。黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。

¹⁷⁷ 吳文星，日據時代台灣書房之研究，《思與言》16 卷 3 期，1988.4，頁 81。吳文星，日據時期台灣書房教育之再檢討，《思與言》26 期，1988.5，頁 108。

第二章 戰後流行歌發展的背景環境

台語流行歌曲是台灣文化內涵之一，存在於社會各角落，與娛樂消費市場以及大眾傳播發展有關，論及戰後台語流行歌之前，必先對當時台灣社會之娛樂消費、社會傳播與相關文化現象有全面性的背景認識；於是在以下的分項敘述中，筆者將先概略提到社會經濟與消費文化的特色，再分項描述與台語流行歌有關的娛樂事業發展概況，以及政府的教育與文藝統制政策，全面的瞭解戰後台語流行歌曲發展之基礎及其所必然面對的外部環境。

第一節 社會經濟與娛樂消費結構

一、產業變遷和社會流動

1945 年至 1971 年間台灣社會發生全面性的變動，以產業發展觀之，是從戰後以農業經濟復甦為主的「進口替代時期」，走入 60 年代工業經濟為主軸的「勞力密集經濟」，1964 年更代表了台灣非農業人口超越農業人口的交替年代，於是我們要探討農業與非農業社會交互發展的產業環境，必先就農業與非農業社會兩方面個別粗略理解其變革，再描述總體社會結構變動之概況。

在農業社會方面，1949 年起的一系列土地改革，明揭政府扶植自耕農的立場，同時迫使土地資本轉而投資工商業，在此一政策架構下，再加上 50 年代美援融資與技術的挹助，促進農業生產量的提高，並為工業發展奠定基礎。1953 年起，政府又標舉「以農業培養工業，以工業發展農業」的指導原則，此一原則訂立後至 1972 年的 20 年內，台灣農業發展進入「發展的榨取」階段，而其榨取之剩餘便成為非農業部門的資本，促成 60 年代中期以後工業的起飛，於是 1945 年至 65 年間的農業生產平均年成長率仍高達 7.27%，人口平均年成長率亦高達 3.91%。

農業社會與產值持續擴大，其內部階層亦根本地翻動，最明顯的自然是土地改革的影響，土改逐步摧毀了仕紳階層的經濟基礎，也普遍改善了農戶之經濟狀況，形成廣大的自耕農階層，據資料顯示，全台農戶之自耕農比例從 1946 年的 32.7% 開始逐年上升，到 1974 年時已達到 80%，自耕農階層對農業獻身，非但對農工業發展有利，更取代佃農社會成為以自耕自給為主體的農村文化¹⁷⁸。

工商產業方面，50 年代之初台灣生產事業未及恢復戰前水準，民生物資仍須仰賴外國進口，本土工業自行生產以取代進口物資便成為經濟部門的首要工作，於是在「進口替代」的原則下，對外以貿易障礙控制資金外流，對內則提供優惠促進工業，1954 年之後又陸續頒佈外人及華僑投資條例，致力獎勵投資。1960

¹⁷⁸ 黃俊傑，〈光復後台灣的農業農村與農民：回顧與展望〉，中國論壇編輯委員會編，《台灣地區社會變遷與文化發展》（台北：中國論壇社，1985），頁 264-266。

年之後國際經濟大幅變化，再加上台灣內部資源、外匯及市場的貧乏，終使政府改以「出口導向」為政策原則，除加強外資引進之優惠外，並進行外匯簡化改革，1965 年又創設加工出口區，終使勞力密集產業步入正軌。

如上的工商政策環境擴展了開放型工業經濟格局，60 年代初的出口品結構很快就從農產為主過渡到非農業產品，代表非農業生產一舉躍升為台灣經濟之主體，而其間國民所得的增加，不但改善了生活品質，民間剩餘資金更開創新的二、三級產業市場，在非農業部門中進行良性循環，使民間各類經濟活動益加頻繁，而工商業產值帶動的所得增加，更使非農業人口迅速崛起，躍居新社會文化主宰¹⁷⁹，而此一現象便是台灣 60 年代之後所謂「中產階級的崛起」的經濟結構背景¹⁸⁰。

在概略描繪台灣產業主軸的內部變遷與其引發的社會變革，次再就兩產業相對於台灣社會的整體變動予以審視；戰後台灣農業勞動力自 1950 年代起便不斷加速外流，農業產值雖如前述般地擴張，相對於非農業部門卻是呈現長期後退的趨勢，1965 年非農業產業人口首次高過農業人口，更是代表了台灣工商社會新時代的來臨¹⁸¹。

除了產業遷異帶動的社會結構變動外，戰後台灣人口的急遽增加是另一項重要現象，其一來自中國的大規模政治移民，一則由於公共衛生的改進及醫藥的進步使死亡率急遽降低所致，兩項因素交雜下，台灣總人口從戰後之初的 1946 年到 1964 年的十八年間，便從 600 萬人增加到 1200 餘萬，增加足足一倍有餘¹⁸²。據估 1949 年來台軍民約 120 萬，在 1956 年至 1971 年間的統計數字可見，「外省籍」人口從 121 萬增加到 186 萬 7 千餘人，佔總人口比例約在 18% 到 13% 之間；此外，死亡率從 1947 年的千分之 18.1 降至 1964 年的千分之 5.7 的同時，出生率始終維持在千分之 30 到 40 之間，致使人口自然增加率年年居高不下，多在 3% 以上¹⁸³，累積二十幾年之下，人口便呈倍數成長。

在產業劇烈變動的戰後二十餘年間，人口數量的擴張、人口分佈的結構以及社會階層的內外部變遷，使台灣社會的質與量上均發生莫大變革，在日新月異的社會基礎上，總體文化現象自然也是以現代化、理性化、都市化等工業社會特色的方向前進，其中都市化現象尤其明顯，大致而言，1961 年以前都市發展是以人口十萬以下的地點為主，60 年代則以人口十萬人以上為主；其中最受矚目的是台北市的發展，台北 1950 年代的總人口增加率在外圍地帶為 40%、附屬地區高達 116%、中心都市則有 78.5%，顯示大台北地區發展之迅速，以及其大量吸納外來人口的現象，而此一傾向明顯高於台灣其他都市¹⁸⁴。

¹⁷⁹ 林鐘雄，〈開放經濟下的經濟問題〉，《台灣地區社會變遷與文化發展》，頁 212-218。

¹⁸⁰ 黃俊傑，〈戰後台灣的轉型及其展望〉（台北：正中書局，1995.8），頁 5-6。

¹⁸¹ 蔡宏達，〈鄉村與社會〉（台北：環宇出版社，1974.4），頁 148-150。

¹⁸² 周聯彬，〈台灣之人口與家庭計畫衛生〉，台灣基督教福利會編，《台灣之社會經濟概況》（台北：台灣基督教福利會，1965），頁 62-63。

¹⁸³ 黃宣範，〈語言、社會與族群意識〉（台北：文鶴出版社，1993.7），頁 22-25。

¹⁸⁴ 陳紹馨，〈最近十年間台灣之都市化趨勢與台北都會區域的形成〉，《台灣的人口變遷與社會變遷》（台北：聯經出版社，1986），頁 184-185。

二、娛樂消費的擴張

1945 年 8 月日本投降之後，隨著中央政府接收大員抵達台灣各部會機關，台灣的社會情勢也不斷變化，經濟蕭條，通貨膨脹不斷惡化，在此「舊台幣時期」的惡劣環境中，工業停頓萎縮，農業生產驟減，民生疾苦生活困難，貧苦百姓則頂多以收音機或克難的公開表演活動間穿梭，而政府官員、投機商人卻則趁隙鑽營，一夕致富，酒家、舞場、電影等娛樂場所生意特別興旺，貧富差距懸殊也就反映出兩項炯然異趣的生活場景。直到 1949 年 6 月幣制的強勢改革後，這才制止了飆漲的物價，社會漸次穩定。

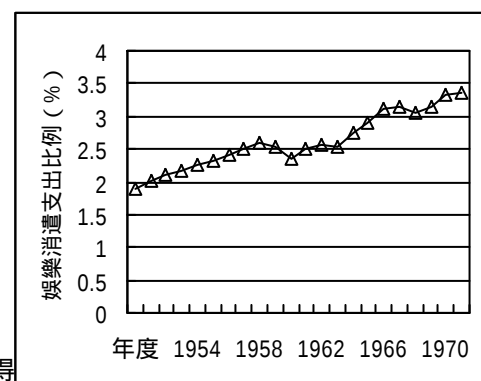
50 年代之後，逐步提升的農村經濟與整體經濟發展，使國內娛樂消費穩定擴張，而娛樂消費也隨之水漲船高。以《中華民國國民所得》的數據，我們可以將 1951 年至 72 年間台灣民間娛樂支出概況製成「表 2-1」，其中資料又可再繪出兩個折線圖，分別表示各年度娛樂支出本身的成長率（圖 2-1a）與其相對於總體消費的比率（圖 2-1b），凸顯兩項數據在各個年度的變遷過程。

從「表 2-1」中我們發現，1951 年至 72 年間的娛樂與消遣支出的平均成長率約 10.6%，總計二十年間共增長了七倍有餘，再從「圖 2-1a」中可見，雖然民間娛樂支出大幅成長，其成長率卻呈現大幅波動現象，筆者依時間前後，配合當代社會重要事件探討娛樂支出的發展情況。

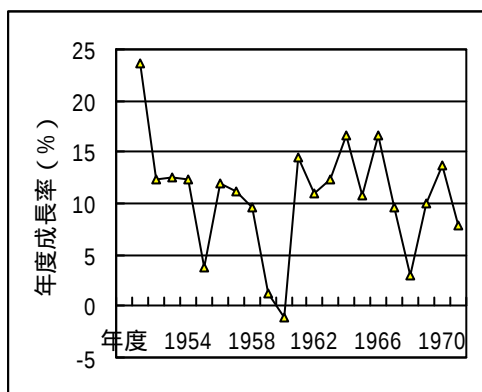
表 2-1、1951 年至 1972 年間民間娛樂消遣支出概況表¹⁸⁵

年度				1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
娛樂支出（百萬）				486	601	675	760	854	886	992	1,102	1,208
年度成長率（%）				-	23.66	12.31	12.59	12.37	3.75	11.96	11.09	9.62
佔總消費比例（%）				1.90	2.03	2.10	2.16	2.27	2.32	2.41	2.49	2.60
1960	1961	1962	1972	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971
1,223	1,210	1,385	3,955	1,537	1,727	2,014	2,230	2,602	2,852	2,935	3,227	3,667
1.24	-1.06	14.46	7.85	10.97	12.36	16.62	10.72	16.68	9.61	2.91	9.95	13.63
2.53	2.35	2.49	3.36	2.58	2.54	2.75	2.90	3.12	3.14	3.04	3.15	3.34

圖 2-1、1951 至 72 年間台灣娛樂消費總額之成長率及總消費額比例折線圖



¹⁸⁵ 資料來源：行政院主計處編，《中華民國國民所得



(a) 年度娛樂支出成長率圖

(b) 年度娛樂支出比例圖

在 1950 年代的前五年中，1952 年間娛樂支出暴漲超過兩成，之後一連三年保持一成餘的成長率，反映出農地改革帶動農村經濟改善的同時，娛樂消費也隨之迅速擴張，其間除 1956 年娛樂成長率一度降低外，57 年之後持續約 10% 的年成長力，維持三年的風光。1960 年後兩年間，民間娛樂支出出現成長停滯，甚至發生負成長的現象，這可能與 59 年 8 月的「八七水災」有關，六十幾年來罕見的豪雨，使水災地區範圍廣達十三縣市，並經歷長時間復原過程，使民間經濟力頓挫，娛樂事業於是陷入空前絕後的蕭條情況。至於 1962 年之後，台灣已從水患後復甦，第三次經濟計畫也逐漸步上軌道，民眾所得平均成長率達到顛峰，於是帶動娛樂及消遣的支出轉而大幅成長，然而這幾年間娛樂支出佔總支出額的比例卻呈現停滯不前，可見 1962 年至 64 年間的娛樂支出是隨所得、總支出的增加而放大。

1965 年進入第四次經濟計畫後，娛樂消費總額的上升趨勢年益緩和，然相對總支出比例的遞增速度不遜之前四年，顯見 1965 年之後其他類消費已獲滿足，而消費與娛樂支出尚未達飽和而持續擴張¹⁸⁶。是故從 1962 年之後，所得的增加逐漸使生活充裕，在此一變遷同時，台灣的娛樂市場不斷擴大，這不僅會激發娛樂事業的分工、規格化、工業化進程，同時也提供娛樂事業精緻化、多元化的市場基礎，同時也代表了 60 年代流行娛樂事業逐漸走向普及化的過程。

其次再從「圖 2-1b」中，我們可以觀察每年娛樂支出佔總消費比例的變化，明顯地，娛樂支出相對總支出的比例也是大體呈成長走向，但在初期成長後，到 1962 年卻一度低迷，之後才又逐年穩定地攀升，是故總體而言戰後到 1970 年間台灣的娛樂消遣支出佔總體支出比例，除 1960、61 年之外一直是穩定提高。

以時間序列觀察戰後二十多年台灣總娛樂支出的變化，其不斷的增長正代表了娛樂活動市場的不斷擴張，這與民間娛樂工業的萌芽有交互作用，而娛樂消遣佔總支出的比例從 1.9% 提升到 3.36%，漸次著重娛樂消費的情況，代表台灣社會對娛樂品質的要求也逐步提高，兩項指數交互增長，提供規格化、工業化的流

¹⁸⁶ 冷雪芬，台灣民間消費結構轉變之研究（台北：台灣大學農業經濟研究所碩士論文，1974.6），頁 38。

行市場一種過渡性發展的空間，另外，由於這 20 年明顯出現了 1952、57、62、70 年四個轉折點，正也暗示這四個時間對娛樂活動之內容梗概，勢必具有一定意義與影響。

三、台灣娛樂消費之內部型態

1950 年代外貿政策的急遽緊縮，使直接進口的娛樂事業遭到壓抑，而社會經濟的變革致使的民間資本分散現象，又使民間娛樂工業無法迅速竄升，於是廉價的消費行為與簡陋的生產形式，便成為 50 年代初期台灣娛樂市場的特性。

此一現象到 50 年代末期出現變數，由於外貿政策的轉變，政府積極引進華僑、外資，再加上 50 年代土地改革後民間游資的出現¹⁸⁷，在僑資、游資雙雙投入衝擊下，娛樂消費市場很快便進入一批雄厚資本，建立公司、改良設備，隨著民間娛樂消費的擴張，逐步形塑起台灣特有的娛樂工業型態，形成更普及、更深入社會各階層的流行文化，娛樂消費型態於是在 1950 年代末之後發生全面性的工業化、規格化變動，形成公司林立、資本雄厚的娛樂部門。

（一）城鄉間的差距

在前述的資本變革過程中，隨著人口擴張、社會型態變遷與都市化，地區與職業身份相對於民間的娛樂消費同樣具有重要意義。就地區而言，從 1954 年的《台灣省工商業普查總報告》中，筆者選出四個有關文教康樂用品產銷上的主要都市，在此將該年度各市及全省總和之文教康樂用品進貨、銷售及其所佔之全省比例製成「表 2-2」。

表 2-2、1954 年四大都市及全台之文教康樂用品類物品之進貨銷售額¹⁸⁸

項目 地區	進 貨		銷售合計		批 發		零 售	
	總額 (千)	比例 (%)	總額 (千)	比例 (%)	總額 (千)	比例 (%)	總額 (千)	比例 (%)
台北市	119,452	51.57	154,367	54.63	106,809	63.88	47,558	41.23
台南市	30,630	13.22	33,153	11.73	24,752	14.80	8,401	7.28
台中市	16,990	7.34	20,797	7.36	9,317	5.57	11,479	9.95
高雄市	16,207	7.00	18,933	6.70	10,701	6.40	8,231	7.14
全台總額	231,615	-	282,564	-	167,209	-	115,355	-

從表中我們可以發現，台北市一枝獨秀，明顯為相關產品買賣銷售最為活絡

¹⁸⁷ 劉現成對台灣 50 年代電影發展時的資金投入分析，他認為 50 年代土地改革所出現的民間游資至為重要，黃仁對此一現象也有述及，這些游資自然與台灣唱片事業、歌舞廳發展同樣關係匪淺。劉現成，《台灣電影、社會與歷史》（台北：揚智文化出版社，1997.10），頁 126。

¹⁸⁸ 資料來源：台灣省工商業普查執行小組編，《中華民國四十三年台灣省工商業普查總報告（下）》（台北：台灣省工商業普查執行小組，1954），頁 626。

之地，其進貨量達全省總進貨量五成有餘，批發量更達六成，顯示台北市在 1954 年時便已成為娛樂商品的消費重心，其次則由台南市居次要，其進貨、批發量均遠高於其他縣市，唯其零售數量較台中市略低，顯示台南在 1954 年時儼然是台灣南部之娛樂商品中心，其批發業務較台中、高雄超出許多，而台中、高雄兩市在當時，是屈居台北、台南之後的娛樂商品中心。再就總體而言，這四個都市包辦了全台八成左右的娛樂商品進貨業務，批發業務更高達 88%，即使零售業務也佔了 65%，四大都市對娛樂商品的重要地位可見一斑。

表 2-3、1968 年度不同地區家庭之娛樂消費支出及其比例表（單位：元）¹⁸⁹

	總人口數	消費總支出 (百萬)	娛樂支出 (百萬)	娛樂支出佔總 消費比例(%)	各地總娛樂支 出比例(%)
都市	4,340,312	44,235	887	2.01	51.45
城鎮	4,525,087	30,723	485	1.58	28.13
鄉村	4,978,632	32,169	352	1.17	20.42

在娛樂消費支出方面，以 1968 年度的《家計收支調查報告》來看（參考「表 2-3」），都市化地區家庭之娛樂消費比例明顯較鄉村地區高，表示娛樂消費與都市化的正相關，都市家庭中娛樂消費的支出顯然較被注重；另一方面，在城鄉消費總額差距的背景下，都市地區娛樂消費總額佔了全台消費總額的一半有餘，1968 年佔台灣全體人口 31% 的都市地區家庭，其總娛樂消費便佔了全台娛樂市場的一半，相對地，城鎮、鄉村地區的其他七成人口消費著其餘另一半的娛樂市場，顯見娛樂消費有半數集中在都市，半數分別在其他地區活動的現象。

以上娛樂消費的社會分佈情況，較之 1954 年的文教娛樂商品近八成集中在都市的情況相比，多少代表了台灣娛樂商品買賣與整體娛樂消費均集中在都市的概況，然而商品買賣遠較於其他活動（如電影、舞廳、歌廳）更明顯地集中在都市地區，這可就是台灣 50、60 年代娛樂市場的基本型態。

（二）社會階層間的市場區別

在同一報告中我們亦可發現職業類別與娛樂消費的關係，筆者將該資料中針對各職業家庭的娛樂消費情況數據製成「表 2-4」，表中以由左至右的遞減關係，呈現各類職業家庭之平均娛樂支出概況。

表 2-4、1968 年不同業別家庭之平均娛樂消費支出及其比例表¹⁹⁰

	管理人員	技術工人	佐理人員	買賣員工	運輸交通	娛樂服務	體力工人	農漁獵伐
家計支出(元)	57,217	49,591	44,195	41,344	38,432	34,142	32,218	28,866
娛樂支出(元)	1,553	1,257	1,026	699	643	548	425	311
娛樂比例(%)	2.71	2.53	2.32	1.69	1.67	1.61	1.32	1.08

¹⁸⁹ 資料來源：台灣省主計處編，《民國 57 年家計收支調查報告》（南投：台灣省主計處，1968），頁 157。

¹⁹⁰ 資料來源：台灣省主計處編，《民國 57 年家計收支調查報告》，頁 158。

戶數(戶)	60,083	126,215	210,243	337,941	151,235	142,389	395,615	748,410
總支出(百萬)	93.31	158.65	215.70	236.22	97.24	78.03	168.13	232.76

大體而言，收入較高、操執現代化職業的家庭，其娛樂消費的量也相對較高，相對於總支出的比重也較高，反之則不論總量或比重而言均較小，在此情況下，以第一級產業持家的家庭平均在娛樂消費方面較之第二、三級產業家庭要少得多。然而再將平均每類家庭之平均娛樂開銷乘上該類家庭戶數後比較，吾人可以發現，農漁獵伐的一級產業家庭由於數目繁多，其總消費額反而僅次於買賣員工，於是以總數計算，在台灣社會以農工家庭為主力的景況下，雖然農工家庭個別的娛樂消費支出低於其他家庭，總體而言，卻擁有相當高的消費能力，所以農工人口、買賣員工、佐理人員形成了娛樂消費活動的不同層次，也有可能形成截然不同的市場，這可以反映到流行文化的實況中。

總和以上有關 1954 年的娛樂商品買賣相對於各縣市的概況，以及 1968 年民間娛樂消費相對於空間的都市化和各類職業家庭的變因後，我們大致對 1970 年之前的台灣社會娛樂消費內部型態有粗略瞭解，其商品產銷活動多集中在都市地區，尤其以台北為主要，其次為台南，再其次是台中和高雄，四個都市佔了將近八成，而在整體娛樂活動方面，亦集中在都市地區，但集中現象較商品產銷為低，至於 1968 年散居於城鎮與鄉村的近七成人口擁有近半數的娛樂市場，而一級產業家庭平均娛樂消費比第二、三級產業低，但就各類家庭總娛樂消費來看，買賣工人、農漁家庭及佐理人員三類家庭為娛樂消費的主力。

此一社會背景，代表娛樂商品產銷集中在都市，而通俗、大眾化娛樂活動卻得以平均地散居台灣各地的現象，提供給廉價、普羅化的表演一個至為開闊的表演舞台；但在戰後社會都市化、產業工業化的力量之下，建立在廣大農漁人口之上的表演舞台自然也隨之江河日下，逐漸萎縮，以都市為中心的娛樂商品產銷則隨之不斷擴張，其內容實況正足以提供我們討論社會文化時參考。

第二節 娛樂媒體的發展

一、廣播與電視的發達

(一) 廣播電台的成立及其娛樂功能

在此一時期與流行歌曲攸關最大的傳播媒體非廣播電台莫屬，台灣戰後廣播事業的發展和管理機構都在國民黨的編制之下，1928 年 8 月陳果夫在南京創辦「中央廣播電台」，隸屬國民黨中央執行委員會，爾後私人廣播相繼成立，國民黨「中央廣播事業管理處」(簡稱廣管處)便成為控制黨營、民營電台的機構，也成為 1945 年之後接收台灣電台的先鋒¹⁹¹。1945 年廣管處由專員林忠代表，接

¹⁹¹ 王振寰，廣播電視媒體的控制權，鄭瑞城等著，《解構廣電媒體》(台北：澄社，1991)，頁 83。

收台灣放送協會五處電台，劃為台灣區，成為轄有台北及台中、嘉義、台南、花蓮四個分台的「台灣廣播電台」，以 XUPA 之呼聲播音¹⁹²。

1947 年 228 事件之間，台北台一度被台灣人佔領，嗣後電台主管大幅改組，台灣籍人員多數離職，台長也由半山人士林忠改由原總工程師姚善輝，並因應廣管處改組為公司成為「中國廣播公司台灣電台」¹⁹³。而這五年間的電台經營方式和日治時期相同，收聽戶必須申請證件始得擁有收音機，直接向聽眾收取收聽費，不經營廣告，可算是半私有財的傳播媒體，然其對民眾之消息傳遞、音樂收聽著實發生不小的作用，在 228 事件中電台於是乎扮演重要角色，甚至成為兵家必爭。

1949 年 12 月國府因應新國家架構下社會對廣播電台的需求，改中廣簡稱為 BBC，台灣電台轄下六個發射機，另建有對海外、西方大陸的強力發射機，並完成全省傳播系統廣播網的建立¹⁹⁴，52 年間便擁有台灣廣播電台第一、二廣播部分及台中、台南、嘉義、高雄、台東、花蓮六個地方分台¹⁹⁵，1956 年又擴充器材，第二部廣播網以台語發音的教育及娛樂節目為主。除黨營的中廣外，政府單位並經營「警察」（1954）、「教育」（1960）、「交通」三個全國性廣播電台，軍方則統轄「空軍」（1948）、「軍中」（1949）、「正義之聲」（1955）、「復興」（1957~）、「民防」（1961~）、「光華」（1963）及「復興崗」（1965）等廣播電台，救國團則擁有「幼獅」電台（1956）¹⁹⁶，從而黨政軍統轄的電台形成綿密的廣播網，為官方的政令及文化工作發揮莫大的推動力。

除如上具政府色彩之電台外，原先在中國大陸的電台也有些隨國民政府撤退的腳步，以新設或在台復播的名義成立，成為台灣首批民營電台。首先是 1949 年遷駐台北的「民本電台」，隔年「正義之聲」在台北建台，「鳳鳴電台」定居高雄，汪宗、魯劍飛等在台北創辦「民聲廣播電台」，51 年天主教在中國創設的「益世電台」遷駐基隆復播；52 年鳳鳴電台在台南投資成立「勝利之聲廣播公司」，隔年台中市又成立「中聲電台」，彰化八卦山成立「國聲電台」，台北出現「中華電台」。

1955 年「台聲電台」在新竹成立，「華聲電台」在陽明山成立，至於正義之聲在此年正式改組成立「正聲廣播公司」，建立陸續發展的基礎，往後台北主台成立兩個全國廣播網，以及台中農民、虎尾雲林、嘉義公益、岡山民言、台東正東等地方分台，隔年草屯成立「中興廣播公司」。1958 年政府管制再度開放，並發出無線電台架設許可證，於是各地電台更是如雨後春筍，台東花蓮一帶出現「燕聲電台」，新營也在台南縣議會的支持下出現「建國電台」，台北則開播了「天南

¹⁹² 吳道一，《中廣四十年》（台北：中國廣播公司，1968.8），頁 143。

¹⁹³ 王幼玲，榮星合唱團榮譽團長-呂泉生，《自立晚報》，1992.3/2。呂泉生時任職於該電台。

¹⁹⁴ 吳道一，《中廣四十年》，頁 268。

¹⁹⁵ 自由中國廣播電台現況，《聯合報》，1952.3/26。

¹⁹⁶ 李瞻，三十年來的大眾傳播事業，《台灣光復三十週年：文化建設篇》（台中：省政府新聞處，1975.10），頁 203-204。

電台」，台南亦在勝利之聲的支持下成立「電聲電台」，基隆開設「震華電台」，台中市成立「民天電台」，翌年高雄成立「成功電台」，再隔年竹南復創設「天聲電台」¹⁹⁷。

1960 年之後的廣播事業在量方面不如先前擴張之迅速，但其內容則日新月異，而內容變遷最重要的便是「綜合節目」的風行；1957 年 11 月，中廣以轄下廣播人才日益成熟為基礎，在節目部主任邱楠的推動下一口氣推出 10 個以廣播員為號召、分割數個小單元的新型態節目，革新以往照本宣科讀稿的節目型態，由播音員自由主持，一時聽眾信件絡繹不絕，效果極佳；之後全國電台起而繼之，綜合節目於是對廣播節目帶動革命性影響。綜合節目的興起，造就一批各台代表性的「廣播明星」，也使廣播富有娛樂性及活力，成為新崛起的廣告市場，在新型態廣播節目的領導下，音樂、新聞節目也被拆解重組，成為許多由播音員運用調度的節目¹⁹⁸。

此外，「廣播劇」為 1951 年之後半官方文藝單位與教育部針對劇本、劇團加以扶植而出現的，中廣亦於 1952 年創辦廣播劇團¹⁹⁹，肆後蓬勃發展，不但在軍中電台極為風行，民間更出現「廖信雄」、「王明山」、「柳青」等廣播劇團，在各電台巡迴表演，甚至開闢固定節目時段，風行不亞於綜合節目；「晚會轉播」也成為廣播的一類節目，電台或其他機構舉辦的娛樂晚會不僅經營門票收入，也透過廣播傳送，在歌星、播音員與電台相得益彰互蒙其利之下，幾乎每逢佳節假日，廣播中便常出現晚會轉播²⁰⁰。這些都對廣播生態發生極大影響，也使廣播成為國民娛樂生活的重要媒介。

（二）電視台的成立

電視方面，早在 1951 年行政院即決定電視事業「採用企業化經營的制度，由政府倡導推動」，但遲至 1959 年成立「電視研究小組」後才正式著手進行；1961 年台灣省政府「台灣電視事業籌備委員會」與富士、東芝等日本廠商合作，成立「台灣電視公司」，1962 年 10 月正式開播，從此台灣出現以台灣省資本為主的第一家電視公司。唯台視開播之初兩年間虧損嚴重，在日本諸公司不願增資的情況下，改引進民間資本，從此台視便成為省股為主、民股為輔的公司²⁰¹。

嗣後台視的廣告客戶增加，才逐漸轉虧為盈，在 1965 年 6 月報上一篇談論台視的文章中便提到，電視影片為當時最受歡迎的節目，傳統戲劇則以求新求變的歌仔戲、越劇遠強於平劇，電視新劇則是最受歡迎的現場節目，另外則有如「群

¹⁹⁷ 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》（台北：中國廣播協會，1969.3），頁 53-70。

¹⁹⁸ 方正，〈綜合節目與廣播戲劇化〉，台北市新聞記者公會《廣播、電視、電影》（台北：台北市新聞記者公會，1964），頁 1-15。

¹⁹⁹ 李瞻，〈三十年來的大眾傳播事業〉，《台灣光復三十週年：文化建設篇》，頁 210。

²⁰⁰ 王鼎鈞，《文藝與傳播》，頁 149-150。

²⁰¹ 張炎憲，林柏壽，張炎憲、李筱峰、莊永明編，《台灣近代名人誌（二）》（台北：自立晚報出版社，1991），頁 149。

星會」，「寶島之歌」等歌唱節目²⁰²；至於收視範圍，則是在 1965 年 10 月完成中、南部聯播網，以及 1969 年之後一連成立花蓮、台東轉播站後，才見建制成為全台得以收訊的傳播網²⁰³。

在中南部聯播網成立之後，台視才逐漸轉虧為營，引起中廣、民營電台等經營傳播媒體起家的資本紛紛申請設立新電視台，在政府下達指令下，確定以中廣為核心，結合民間資本著手籌設事宜，1968 年成立「中國電視公司」，並於 69 年 10 月開播，隔年又完成中、南部轉播站成為全國性電視台。中視成立後，國防部與教育部共同研擬，合作擴建 1962 年 2 月起即以實驗性質在北部播送的「教育電視台」，由兩部門分別派任籌備人員，1971 年正式成立「中華電視公司」，同年十月正式開播，至此三家電視台便成為操控台灣電視媒體的壟斷機構²⁰⁴。

（三）廣告業務的經營模式

民營電台均以廣告營生，然而其創設性質亦各有不同，在管制較為開放的 50 年代，民營電台的林立除了純粹商業經營的廣播電台外，尚包括宗教傳教性質（如益世、中聲²⁰⁵）或支援其他工作（如初期的正聲電台）等不同目的。初期一般廠商與民眾對廣播廣告感到陌生和不信任，經過各民營電台的多方努力，風氣漸開²⁰⁶，廣告收入也就逐步替代聽眾收聽費收入，廣播電台成為公共財，在此同時，幾乎所有不同性質的民營電台也都轉為商業性質，商業廣播也就逐漸普及，然而在市場有限、電台眾多的情況下，人力財力分散致使廣告收入不足，設備、節目內容無法充實，節目廣告化的現象也就日益浮現²⁰⁷。

另一方面，工商業發達帶動廣播廣告的繁榮，廣告營業額在戰後十幾年間呈現大幅的增長，基於 50 年代廣告市場的混亂，廣告的經營於是成為 50 年代以後台灣廣播電視業發展的重要課題；1957 年起，「廣告代理商」漸次出現，59 年民營電台也提出改革廣告內容之議，在傳播公司興盛及廣告製作專業化之下，廣電廣告漸由專業機構承辦，中廣以及台視、中視等半官方色彩的廣電單位率先一律採用計秒或計次收費的國際廣告新制，實行完全由代理商承包的廣告制度。

然而在新廣告制度形成之後，民營電台廣泛的綜合節目並未加入此一逐漸成形的現代廣告體系，仍持續以節目業務員包攬廣告的經營方式運作，整體而言，到 60 年代後期為止，台灣廣播電台的廣告中約還有 80% 的廣告量是由電台本身的業務員承攬，此一現象尤以台語節目最為明顯。由廣播明星承包商品廣告業務的情況，使這些節目的廣告化現象日益嚴重，但也提供廣播明星糾集聽眾舉辦活

²⁰² 簡志信，兩年八個月：談談台視節目，《民族晚報》，1965.6/20。

²⁰³ 李瞻，三十年來的大眾傳播事業，《台灣光復三十週年：文化建設篇》，頁 208。

²⁰⁴ 中華民國廣播電視協會，《廣播電視年鑑》（台北：廣播與電視雜誌社，1946），頁 11。

²⁰⁵ 據周宜新所說，中聲電台原為天主教電台，台長一直都是神父，50 年代末逐漸經營商業廣播，轉型成為極為富裕的電台。黃裕元訪問整理，「專訪周宜新」，1999.9/2。

²⁰⁶ 王鼎鈞，《文藝與傳播》（台北：三民書局，1974.2），頁 161。

²⁰⁷ 李瞻，三十年來的大眾傳播事業，《台灣光復三十週年：文化建設篇》，頁 205-207。

動的資金來源，這對廣播界而言是極為重要的一環，而此類廣告與節目普遍不被官方所支持，形成本土廣播發展中極為特殊的文化現象²⁰⁸。

二、唱片事業與相關技術的發展

（一）初期以翻版為主的唱片業

戰後初期民生物資缺乏、經濟條件較差，許多唱片業者在台灣無條件自製唱片的情況下，均從日本買進唱片，在路邊以零售方式銷售，據資深唱片業者楊榮華先生回憶，「228 事件發生時，在台北市中華路一帶已有唱片店出現，正式以店鋪售賣唱片，當時最有名的唱片公司是『女王』唱片行²⁰⁹。」然而在台灣省行政長官公署禁止日文出版品的政策下，台灣民間所有日治時期唱片均遭取締，於是只得以走私的方式在台灣流傳。

50 年代初期，麗歌、亞洲、鳴鳳等公司相繼成立，製作內容都是以翻版自外國唱片為主，其中又以日本音樂和歌曲最為流通，台灣這才出現唱片製作公司，但多半是灌錄外國歌曲為主，先取得香港或國外母片，再製作翻版的蟲膠唱片，其成品為適用於每分鐘 78 轉電唱機的十英吋圓盤，最早是單面錄音，後來進步成雙面皆可錄製，質地沈重又易碎，但由於售價較進口唱片低廉，銷路極為廣泛²¹⁰，成為 50 年代的唱片市場主力，於是 1950 年代台灣唱片業被稱作「翻版代工時期」，唱片發行商比自行灌錄商或直接進口商都興盛許多²¹¹。

至於戰後自製灌錄唱片的伊始，官方記載中最早者，是 1954 年「大中華唱片公司」利用撤退來台的一批錄音設備，以樂隊演奏灌錄的「中華民國國歌」²¹²；在此同時，由於當時人們到歌廳聽歌的風氣盛行，唱片公司有鑑於此也開始聘請電台、歌廳的大牌歌星錄製唱片，隨之出現小成本製作的民間唱片製作業²¹³。據呂訴上的回憶，此類唱片公司之成立始於 1952 年，至 54 年左右台北便已四家自行灌錄音樂的唱片出版商²¹⁴，甚早於官方記載中首張自製唱片出現。

官方相關記載與呂訴上的描述顯然有出入，我們不能排除雙方資料謬

²⁰⁸ 王鼎鈞，《文藝與傳播》，頁 161-162。

²⁰⁹ 台北唱片業座談會記錄（1998 年 3 月 24 日）「楊榮華發言」，《台北文獻》直 125 期，1998.9，頁 4-5。

²¹⁰ 台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志：卷六文教志，文化事業篇》（南投：台灣省文獻會，1995），頁 415。

²¹¹ 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》（台北：桂冠書局，1998.12），頁 186。

²¹² 中日戰爭期間日人曾在上海設有亞洲唱片公司，該公司一部份是先前美資的勝利唱機公司，一部份為日人佔領後所增資者，戰後國民黨廣播事業管理處接收大員接收日人增資部分，在上海成立「大中華實業氣電公司」，下設有「大中華唱片廠」，負責灌錄唱片，中廣遷台後將機器搬運到台灣，重組「大中華唱片廠」。參考：吳道一，《中廣四十年》，頁 210-214。

²¹³ 台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志：卷六文教志，文化事業篇》，頁 414。

²¹⁴ 呂訴上，「台灣流行歌的發祥地」，《台北文物》2 卷 4 期，1954.1.20，頁 96。

誤的可能，但筆者推測其因，可能是早期唱片自製與相關商業行為並不在政府機關的嚴密管理下，故不在官方資料中出現，這與日治時期的唱片製作型態發展初期不受總督府列管的情況如出一轍。無論其細節如何，依目前資料所見，50年代的唱片業發展是以台北為中心，可概分為「翻版代工」、「自製灌製出版」以及「進口販賣」三種。

再細究其製作與成品，此一時期的唱片製作集中在三重，是用洋乾漆、松香、炭精摻和黃土為原料，以機械壓製手工完成，由於質硬易碎、製作又麻煩，損毀率近半，工廠每天生產量不過數百片²¹⁵。然而製作技術簡陋，如遇市場反應良好，便常出現供不應求的現象，另外，南部零售市場在載運不便的情況下補給困難，和南部店商間的關係往往很難維繫²¹⁶。種種窘境，凸顯此間唱片事業草創期技術不足、商業結構不穩定的特性，而唱片製作、材質、轉速、錄音技術的改良，便成為唱片公司企圖長期經營的必要工作，是故長久來講，此一時期小資本唱片公司勢必遭往後出現的新技術、大資本公司淘汰，而此一時期的發展具有高度的過渡性質。

（二）唱片事業與技術的突飛猛進

1950年代末唱片技術的引進與研發，使台灣出現細微音溝、每分鐘33又1/3轉的唱片，但研發之初尚不適用於78轉的唱機，直到1957年唱機業者進口德製變數器後，33轉唱片也就得以供一般唱機播放，開始在市面上流通；1959年唱片製造材料與生產發生危機，唱片製造廠於是改採賽璐珞纖維素為原料，經過研發變革後，以細微音溝刻板鍍模再附上軟膠薄料壓製而成的唱片終告問世，其使用、運送與保存均遠比早期的蟲膠唱片輕巧方便²¹⁷，此後塑膠製品唱片包裝精巧富有變化，這對往後唱片事業的長足發展奠立基礎。

60年代的唱片業發展與娛樂事業、流行市場齊頭並進，本土灌唱的國台語流行歌，1962年掀起的黃梅調風潮，台視「群星會」、「寶島之聲」等歌唱節目的興盛，唱片業均扮演推波助瀾的角色，也同時不斷地擴大台灣的唱片市場。其間，台南的「亞洲唱片」崛起，帶動大資本、新技術與規格化唱片製作的浪潮，無獨有偶的，北部原來經營翻版的四海、環球、麗歌等公司亦同時轉而經營本土唱片製作販賣，1960年之後新創的「台聲」、「合眾」、「海山」等公司也設有專職的製作部門與銷售管道，在利潤豐厚的情況下，唱片公司如雨後春筍般地出現，以台北一帶最多，台南、高雄、台中等地也都相繼成立²¹⁸。（唱片公司總數據省政府教育廳的統計，參見「表2-5」。）

²¹⁵ 台北唱片業座談會記錄（1998年3月24日）「楊榮華發言」，頁4-5。

²¹⁶ 台北唱片業座談會記錄（1998年3月24日）「廖初男發言」，頁9。

²¹⁷ 有關技術的發展概況，資料參見：台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志：卷六文教志，文化事業篇》，頁415。至於唱機變速器的發展，則是筆者訪問50、60年代編曲家莊啟勝的訪問得知。參考：黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9/13。

²¹⁸ 台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志：卷六文教志，文化事業篇》，頁421-422。

表 2-5、每年年底統計唱片公司數量表（單位：家）²¹⁹

年次	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1963	1964	1965	1966	1967	1968
唱片業	2	5	6	7	7	8	14	29	34	45	50	65	72	59

除公司的徒增外，以新唱片製作為主的唱片公司與翻版公司最大的不同，是緊密而固定化的分工作業，一個公司往往分為「財務部」、「文藝部」與「外務部」（主掌銷售通路）三大部門，從幕後製作到表演包裝均有專人涉入，於是設有文藝部顧問等職務，進行發掘新的唱片內容主題、統籌製作流程和監製；1965 年之後，為因應社會傳播管道的複雜化與諸多唱片公司的競爭，北部某些唱片公司更成立專職獨立的「宣傳部」，專門負責推廣新唱片工作，近代化唱片公司的分工體系於焉完整，顯見 60 年代唱片公司的發展已趨成熟²²⁰。

至於整體唱片出版的環境與市場，1960 年 8 月有聲出版相關機構在台北成立的「台灣省唱片製造工會同業公會」（後改稱「台灣省唱片工業同業公會」），統合了製作廠、唱片行等機構，成為政府管理機構和唱片廠商的溝通管道，這對政府政策的落實和唱片業的權益都有所增長；又經過五年時間突飛猛進的發展後，不但國內市場日益龐大，1965 年「海山唱片」更前往參加馬來西亞吉隆坡、怡保兩次商展，銷售量高達五萬張，從此打開台灣唱片的海外市場，最盛時每年可輸出 80 萬張左右，甚至還超越了本土市場²²¹。

另一方面，隨著轉速與原料的改良，以及油壓半自動機械製造技術的引進，不僅灌錄時間、歌曲數目從兩到四首增加到 10 首或 12 首，唱片製作也得以迅速而大量，以 1965 年唱片廠全面更換自動壓片機械為例，唱片業從此具備諸多突飛猛進的條件。另一方面，仍須仰賴進口機器的錄音製成機械與技術，在外貿興旺交流頻繁的情況下也不斷精進，美製的錄音設備、歐製的刻版機鑽頭相繼引進²²²，唱片錄製的工具與觀念因而不斷突破，如 1963 年唱片業引進的立體聲刻頭與組件，就使國內得自行灌製立體聲唱片，坊間音響也隨之提升，形成 1966 年四聲道電唱機在台風行的景象²²³，這些變遷對唱片音樂而言，不但掀起了一場產銷的物質革命，更是一場對音響錄音和音樂商品的觀念革命。

至於唱片的銷售，最早期台北以中華商場為中心，該地的「環球」、「米高梅」、「哥倫比亞」號稱中華路三大唱片公司，台南則以西門圓環為最大批發市場。1960 年之後，台北的唱片批發業發展迅速，尤以陳光明先生主持的「亞洲唱片廠」最大，初期的批發工作由於唱片材質易碎，南部唱片公司以木箱載送到台北的唱片

²¹⁹ 資料來源：台灣省政府主計處編，《台灣省統計提要（1946-1967）》（台中：台灣省政府主計處，1971），頁 853。

²²⁰ 黃裕元訪問整理，「專訪陳和平」，1999.7/8。陳和平於 60 年代中期加入唱片界，對當年唱片製作工作極為熟稔。

²²¹ 周銘秀，〈唱片事業薄利多銷〉，《經濟日報》，1967.8/30。台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志：卷六文教志，文化事業篇》，頁 422。

²²² 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

²²³ 台北唱片業座談會記錄（1998 年 3 月 24 日）「廖初男發言」，頁 9。

破損很多，直到 33 轉塑膠唱片的引進與普及後，才不致受損²²⁴，然而在 1965 年之後，由於同業競爭益加激烈，唱片價格在三、四年間從三十多元降至十多元，台灣的唱片價格逐年壓低，國內唱片銷路也因而不斷突破²²⁵。

表 2-6、每年電唱機及唱片生產數量表²²⁶

年度	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967
電唱機（台）	1,500	2,308	4,718	6,223	7,933	8,492	14,362
唱片（千張）	422	679	816	1,470	1,908	2,231	2,612

60 年代台灣唱片事業的發達，我們可從《台灣省統計提要》中的數據驗證（參見「表 2-6」），在 1961 年之後七年間，台灣之電唱機產量便遽增到近十倍之多，唱片年生產量也是擴張至六倍有餘，另外在 1971 年的工商業普查中，電唱機生產量更高達 18 萬 5 千多台，唱片更是暴增到 511 萬多張²²⁷，可見台灣唱片業在 60 年代的發展後，不僅其唱片總產銷量迅速擴張，本土電唱機的生產也同時增長，且不遜於唱片生產，60 年代唱片相關事業發展之蓬勃可見一斑。

另一方面，盜版事件的層出不窮卻直接挑戰了 60 年代突飛猛進的台灣唱片業，情況普遍到「凡是暢銷的唱片一定有人翻版」，但警政機關始終對此一問題消極面對，只對地下工廠負責人處以罰則，對侵犯版權的行徑並不主動偵辦，唱片業要自行檢舉，即使當庭對質還常落得「諭令和解」，在政府縱容且利潤豐厚的情況下，60 年代盜版業呈現驚人的成長，逼使唱片出版業的發展面臨困境，唱片出版糾紛頻傳，隨後黑道的介入也在 70 年代之後逐漸嚴重，在唱片業漸漸構築了獨特的「黑金文化」²²⁸。

三、電影事業的變遷

（一）外來電影的普及與風行

台灣的戲院在日治時期便已相當普遍，在燈火管制解除後，戲院又重新熱鬧了起來，1946 年底全台登記的電影院共 149 家，及至 1949 年 1 月，僅止台北市登記列案的新戲院就有 62 家，普及興盛的戲院中電影自然是最主要娛樂，尤其在家喻戶曉或預作廣大宣傳的影片上映時更是人潮洶湧，而台灣唯一的電影攝製廠只能拍攝黑白新聞紀錄片，故台灣之劇情片一律仰賴進口。

在紛亂而風光的進口電影市場裡，初期檢查制度未立，日片、中國片成為戲

²²⁴ 台北唱片業座談會記錄（1998 年 3 月 24 日）「陳光明發言」，頁 15。

²²⁵ 簡潤芝，出賣聲音的生意：唱片行的今與昔，《經濟日報》，1967.10/2。

²²⁶ 資料來源：台灣省政府主計處編，《台灣省統計提要（1946-1967）》，頁 351（表 108）。

²²⁷ 行政院台閩地區工商業普查委員會編，《中華民國六十年台閩地區工商業普查報告》（臺北市：行政院台閩地區工商業普查委員，1973.6），頁 270。

²²⁸ 國產唱片翻版之風猖獗，《經濟日報》，1967.11/10。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

院主流，美國片次之，而在片商與戲院的商業至上概念下，呈現新舊片雜陳的混亂現象；1945 年底公布「影片審查辦法」後，全面禁播日片，公布之初日片在審查機構不克運作下持續走強三個月，之後才漸漸從市場上消失，中國片順勢而起，從 46 年起順理成章而為市場主力，另外除美國好萊塢系統的五彩、十彩的彩色片外，法、英、德、蘇等國影片在台灣也偶而流通，在國片品質與娛樂效果多所不及的情況下，1948 年起美國好萊塢電影壟斷了台灣電影市場，甚至進一步操控戲院經營，同時中國戰事又逐步吃緊，香港影片也取代上海，轉成為台灣國語片的主力片源²²⁹。

50 年代前半，由於成本與市場回收之差額太高，台灣仍舊沒有自行攝製影片的商業基礎，只有公營片廠勉強生產以應付政策宣導之需要，電影供應市場仍須仰賴進口，片商向香港爭取外片、購入舊片或其他外語片予以配音，走私和舊片充斥，大量新設的影片公司、影業社也投入牟利，一時發行秩序大亂。至於戲院放映仍以外語片居多，國語片以香港出品為主力，每年放映的六、七百部電影中，台灣製作者約僅二、三部²³⁰。

另一方面，國民政府與日本恢復邦交，也使闊別台灣市場幾年的日本片在 1950 年捲土重來，轄龐大的市場基礎，有利可圖的日片成為片商禁嚮，賣座凌駕在國片與西片之上，但日語電影的輸入被限定必須具有反共抗俄意識及符合科學教育的影片始可進口上映，且每月兩部長片、兩部短片，50 年代之初數量未能急速放大，也引發一些進口糾紛²³¹。

（二）本土電影的風潮與概況

1956 年初，導演何基明與麥寮歌仔戲團拱樂社合作攝製的台語戲曲影片 薛平貴與王寶釧 風靡一時，台語片於是崛起，各地歌仔戲團、歌仔戲院及片商紛紛投入台語片生產工作，在此番台語片生產高潮中，地方戲曲團體所提供的人力、物力與基金乃是當時生產主力的來源，戰後初期活躍的新劇演員也成為時裝劇演員的基本演員，同時吸引不少具有拍攝經驗的外省籍從業人事。

在齊備的拍片基礎上，1955 年之後的台語片風潮中，傳統戲曲分鏡完成之電影佔多數，時裝片也為數不少，短短年餘之間就有四十多部台語片問世。1957 年 8 月「徵信新聞社」（即中國時報前身）還舉辦一次「台語片影事業促進座談會」，嗣後經由數各單位薦請，於 1958 年由徵信新聞社舉辦「台語片影展」，由評審與讀者分別票選影片、演員，台語片之第一波高潮在此時達到顛峰²³²。此外，1956 年之後的一連串電影政策，除積極吸引外資、協助產業建立外，並以日片配額、外片限制進口等方式直接限定外片進口數量，致使香港電影在台灣映行格

²²⁹ 葉龍彥，《光復初期台灣電影史》（台北：國家電影資料館，1995），頁 88-111。

²³⁰ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流出版社，1998），頁 63-67。

²³¹ 沙榮峰，《繽紛電影四十春》（台北：國家電影資料館，1994），頁 118。黃秀如，〈台語片的興衰起落〉（台北：台灣大學政治學研究所碩士論文，1991.6），頁 36-37。

²³² 黃秀如，〈台語片的興衰起落〉，頁 9-17。

外盛行，而外語片在台之優勢略遭削減²³³。

50 年代後期起，政府准許每年 34 部的日語長片進口，在此同時，由於必須與台語片競爭，日片商走私日片開始在中南部戲院猖獗，單單 1958 年度走私來台上映之日片便高達數百部之多，致使台語片拍攝風潮瞬間暴跌，台語製片公司紛紛倒閉，台語片的第一波風潮迅速退去，日片聲勢翻揚，1958 年至 60 年間的台灣電影市場幾為日片所壟斷²³⁴。

未幾，1960 年新聞局電檢處的日片配額分配工作發生收受紅包弊案，使 1962 年起掀起多次有關日片進口應以標售或新聞局管理之爭議²³⁵，另一方面，1963 年日本對台政策緊縮，在外交情勢緊張之下，行政院令飭公營事業停購日貨，學生發起抵制日本文化商品的「五大運動」，台灣省電影戲劇商業同業公會在此壓力下決定停止上映日片²³⁶。

接連兩年日片配額被凍結，台語片主要競爭對手於是偃兵息鼓，原先放映日片的戲院於是改放映台語片，另一方面，自 1960 年代之前，台語廣播劇和台語歌曲唱片在中南部相當流行，台語片於是挾著廣播劇和歌曲的廣大受眾，運用廣播劇改編或歌曲音樂為主題拍攝電影，自 1962 年起再度掀起更風起雲湧的拍片高潮²³⁷，一時台製影片恢復生機，製片發行公司林立，而國語片則在此同時因著黃梅調電影而開始受歡迎，逐步開闢固定的觀眾群。

1965 年之後至 1970 年之間被認為是台語片的第三個時期，該年重開日片進口大門，一度發生排擠本土影片市場現象，甚至造成國台語片遭戲院退檔情事，而後製片協會大力撻伐，至 1968 年文化局接掌配額管理後，將日語片大部分配額收編到特定公司，不但平息了日片，更使十幾年來所向披靡的日語片逐漸退去風華²³⁸。

在這一波日片衝擊之下，台語片由於已建立基礎，僅有一部份受到日片影響而賠錢，其拍攝發行仍屹立不搖，整體產量持續在一百部上下，同時還開拓海外市场，向菲律賓、星馬、越南賣出版權，還一度出現與韓、日等外國片商合作拍片，不但提高品質、降低成本，更向外拓展市場，在內部資本的不斷擴充下，具有雄厚資本的公司紛紛投資，演員訓練班、專業片場更是相繼成立²³⁹。綜合而言，1965 年各語系電影平均淨收入以台語片高居首位，日語片第二，之後依序為國語片、美語片和歐語片，是故台語片、日語片在台灣社會的流行程度顯然高於其他電影，廣獲台灣觀眾接受²⁴⁰。

在整體發展內容方面，台語片商與戲院分帳，扣除了宣傳費、聘請明星登台

²³³ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁 79-81、73-78。

²³⁴ 黃秀如，〈台語片的興衰起落〉，頁 36-37。

²³⁵ 劉現成，《台灣電影：社會與國家》，頁 77-79。

²³⁶ 薛化元主編，《台灣歷史年表》（台北：國資中心，1990），頁 405、410。

²³⁷ 黃仁，《悲情台語片》（台北：萬象書局，1994），頁 16-17。

²³⁸ 劉現成，《台灣電影：社會與國家》，頁 78-79。

²³⁹ 黃仁，《悲情台語片》，頁 19-22。

²⁴⁰ 黃秀如，〈台語片的興衰起落〉，頁 32。

費及押片費，再加上嚴重的吃票情況，票房的高度利潤並未能等同於片商收入，片商在預期心態下，也就將拍片成本盡量壓低。另外，資深導演李行認為「台語片在最興盛時，台語片投資老闆花在電影上的成本還不及花在酒家的多」，老闆們賺了錢卻不務提高成本、加強品質，更致使台語片素質無法提升²⁴¹。

表 2-7、1961 年至 72 年間台灣國台語片年度產量（單位：片）²⁴²

年度	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
台語片	37	120	89	97	114	106	93	113	84	18	13	21
國語片	6	7	5	10	8	25	46	116	119	163	101	59

以上發展的資本環境，使電影獲利未能實際回饋到製片部門上，大多數台語片投資者僅著眼於短期的利潤回收，缺乏遠見的態度，不僅製片端賴公營片場或克難設備，導演及技術人員的培養過程也都明顯不足，至於吸引觀眾的則是無所不用其極，不斷翻新，其中尤以影歌星隨片登台最為普遍，在製作電影目的不在於電影內容而在於賺錢的經營概念下，電影的製作與放映品質並不被重視，反倒使表演方式推陳出新，格外具有彈性。

1967 年之後，國語片迅速竄升，台語導演、演員紛紛改拍國語片，或進入迅速發展的電視圈或歌舞廳表演，台語電影於是在一度風行之後迅速沈寂下來。另一方面，政府長期以消極態度面對台語片發展，不加保護、管理，更無任何鼓勵，甚至故意在片中挑毛病，勸導演改拍國語片，不輔導而讓台語片自生自滅，相對於政府長期保護、投資國語片的態度，再加上國語片市場穩定擴大，不少台語片公司對台語片開始缺乏信心，或改拍國語片，或改採國台語雙聲帶電影，使 1967 年之後國台語片拍攝數量呈現明顯的消漲現象，起伏之間，台語片到 70 年代終於不敵肯投入大資本的港片以及政策全力輔導的國語片，而在台灣的影壇上失去發言地位²⁴³。

第三節 文化政策與娛樂事業管理

李亦園教授對台灣戰後文化發展曾作分析，他認為可概分作四階段，第一階段為 1945 至 1950 年間，屬「摒棄日本殖民文化而重建中國文化傳統」的時期，第二為 1951 年至 1966 年，所謂「切斷與大陸母文化交往管道，而逐漸形成自給的文化生活傳統」的時期，第三階段起於 1966 年「中華文化復興運動」的提出之後；李更進一步分析認為，前兩個階段都未出現有意識的文化發展運動，1966 年之後官方力量則滲透到文化活動中²⁴⁴。然而在 1945 年到 1971 年間政府對文化的作用力並不僅止於有形的社會動員，亦隱含在整個威權體制、教育制度，以及

²⁴¹ 黃秀如，〈台語片的興衰起落〉，頁 31-34。

²⁴² 資料來源：李天鐸，〈台灣電影、社會與歷史〉（台北：亞太書局出版社，1997.10），頁 252-253。

²⁴³ 黃秀如，〈台語片的興衰起落〉，頁 31-34。

²⁴⁴ 李亦園，〈文化建設工作的若干檢討〉，中國論壇編輯委員會編，〈台灣地區社會變遷與文化發展〉（台北：中國論壇社，1985），頁 305-336。

其對各類傳播媒體的結構、內容管制法令之中，於是在本節中，筆者分就文藝政策與動員、教育發展粗略描述，初步瞭解台灣社會文化環境後，再就有關台語流行歌的出版、傳播法令加以論列。

一、有關流行歌曲之文藝與教育政策

（一）戰鬥文藝下的歌唱管理

1949 年冬天中央政府撤遷來台，《新生報》、《民族晚報》等報章也開始倡導「反共文藝」的創作方針，1950 年國民黨政綱中列入文藝輔導工作，5 月中國大陸來台的文藝人士共組「中國文藝協會」（簡稱文協），轄下數委員會分頭針對各文藝類別工作，並發行機關報《文藝創作月刊》、專設輔導獎金、設立創作班，從此黨國推動文藝政策之執行機構齊備²⁴⁵；至於歌曲的徵選與推動，一方面由教育部輔導軍歌創作推廣，一方面由文協資助獎金、徵選所謂「反共抗俄歌曲」，此外還特聘音樂教授談修，每週在新公園音樂台向民眾教唱，該活動為期三年，成績斐然²⁴⁶。

在 1952 年元旦及 53 年 11 月，總統蔣介石又前後發表了「反共抗俄總動員運動」及「民生主義育樂兩篇補述」兩項聲明，一再重申反共文藝的方向，並聲明要分「音樂、歌曲、美術、電影、廣播、宗教」六個面向推動。以反共為主軸的文藝工作中，政府對歌曲的政策性引導方面，包括 1950 年的反共抗俄歌曲徵選及 1951 年國防部的文藝運動等等，然而相較於文協對台語戲劇的全面性動員和偌大成效²⁴⁷，政府對歌曲的創作或演唱並未有較明顯地動員。

查禁和批評則為歌曲文藝政策的另一面向，在歌曲查禁方面，「廣播管理辦法」公佈之前禁歌尚屬政策性宣示，未對詞曲創作或發表厲行管制，1950 年省新聞處宣佈將 122 首歌曲列入禁歌後，國民政府在台灣首次出現斷然執行的查禁工作，然其查禁歌曲內容多以上海傳出的國語歌曲為主，台語歌曲方面的審查在當時較不嚴格²⁴⁸。評議工作方面，1954 年 8 月文藝界發起的「文化清潔運動」，就致力於清除文藝中的「赤（為匪宣傳）、黑（內幕消息）、黃（色情）三害」，各報社共同發表宣言，文藝界則紛紛簽名響應，該運動並鼓勵民眾檢舉告發，一時激起報上的激烈爭論²⁴⁹；針對台語流行歌亦然，該年四月《聯合報》便掀起一場台語歌應否改革的論爭，論者對台語歌壇與歌曲長久以來的問題有深刻論列，詳

²⁴⁵ 尹雪曼，《中華民國文藝史》（台北：正中書局，1966），頁 823。

²⁴⁶ 中國時報編輯部，《台灣：戰後五十年：土地、人民、歲月》（台北：時報文化出版社，1995），頁 49-50。台灣省政府新聞處編，《文化建設》（南投：台灣省政府新聞處，1981.10），頁 240。

²⁴⁷ 1953 年蔣介石的「育樂兩篇補述中」便提到「反共抗俄的台語戲劇使一般民眾受了很大的感動」，參考：劉現成，《台灣電影：社會與國家》，頁 34-38。

²⁴⁸ 劉音鳴，當局應嚴禁黃色歌曲，《聯合報》，1955.6.26。台灣全記錄編輯小組、張之傑編纂，《台灣全記錄》（台北：錦繡出版社，1990），頁 66。

²⁴⁹ 中國文藝年鑑社編，《中國文藝年鑑（1966）》（台北：平原出版社，1966），頁 300-301。

細內容參見第三章第一節中有關報章議論的分析。

1955 年元旦蔣介石再號召「戰鬥文藝」，國民黨中全會並隨後通過「展開反共文藝戰鬥工作實施方案」，除持續進行的清除「社會毒素」外，進一步提倡「具有教育性、人情味、啟發愛國精神、激勵戰鬥精神」的文藝動員，此間音樂界積極響應，聲明要「開創戰鬥音樂，掃除靡靡之音」²⁵⁰。是故 50 年代三申五令的文藝政策，架構以輔導與議論為主的文藝機制，其中歌曲工作多半針對國語歌，台語歌的政策引導並不明顯，這可能是在反攻大陸的原則下，國民政府亟待對新住民人口的文藝活動掌握有關，台灣本土社會的文化活動於是在相對開放的彈性空間中發展。

1960 年政壇丕變，蔣介石透過修法再蟬連總統以及「自由中國」事件之後，全面性的政治緊縮很快地波及到文藝創作範疇；是年 5 月「文協」成立十週年際，文協大會通過「新的文藝里程」，言明將進一步加強文藝戰鬥功能及其政治影響，以提高文藝創作水準，並期望透過政策扶植促進文藝事業發展。在這波文藝動員中，針對流行歌曲再度大力審查，在 1961 年 6 月由台灣省警備總司令部發佈，據國防、教育等理由一口氣查禁 257 首國語歌曲²⁵¹，同年內政部再發佈「查禁唱片之標準」，並查禁違法唱片 3,053 張²⁵²，因此在 1961 年之後，政府不僅對文藝創作加強動員，更對流行文化強化管理。

1964 年「新聞工作會議」的召開，則又加強新聞與文藝的合作關係，透過新聞媒體擴張戰鬥文藝的影響力，如上運作俾使新聞、媒體等新興文藝傳播工具納入戰鬥文藝的體制下；1965 年元旦蔣介石又號召「毋忘在莒」運動，以軍中文藝工作進行軍方的精神動員，充實了所謂戰鬥文藝的內容，此一運動除影響軍旅外，亦加入文協、影劇協會等社會十二個大型藝文團體²⁵³。

（二）中華文化復興運動下的淨化歌曲工作

1966 年中國的文化大革命漫野延燒，以無產階級紅旗翻攪華人傳統文化，同時也危及了國民黨政權在台苦心營造多年的歷史正統性，於是蔣介石於 66 年 11 月藉中山樓落成典禮發表紀念文時，大力標榜道統精神，並透過與會人士明揭「中華文化復興」的旗幟，之後外國學者、大專學生、文化教育團體人士接連動員響應，國民黨中全會也通過「中華文化復興運動進行方案」，文化復興運動於焉開展，由中央或地方各種團體舉辦各類展覽、表揚或座談活動；1967 年 7 月，國民黨中央、教育部、救國團等單位共組「中華文化復興運動推行委員會」（簡稱文復會），自此展開統合性的文化動員工作，11 月又在國民黨中全會的決議下通過「當前文藝政策案」²⁵⁴，使所謂文化工作的目標更為明確。

²⁵⁰ 台灣全記錄編輯小組、張之傑編纂，《台灣全記錄》，頁 73。

²⁵¹ 警備總部查禁歌曲 257 首，《聯合報》，1961.6/1。

²⁵² 中國時報編輯部，《台灣：戰後五十年：土地、人民、歲月》，頁 194。

²⁵³ 劉現成，《台灣電影、社會與國家》，頁 38-40。

²⁵⁴ 王壽南編，《中華文化復興運動紀要》（台北：中華文化復興運動推行委員會，1981.7），頁 32。

在全面推動文化運動的同時，1967 年教育部改編教科書並著手實施九年義務教育，使教育更加普及。政府機構亦發生結構上的變動，首先是省教育廳在運動初期成立的「文藝教育委員會」²⁵⁵，台北市則是在同年改制院轄市，將首善之都納入黨國直轄與動員之中，同年年底教育部成立了「文化局」，則是企圖統合文化復興活動事宜、文藝業務、廣播電視節目管理及全國電影事務四大工作。

在教育普及化與政府機關的統合下，中華文化復興運動影響力之大遠超乎以往的戰鬥文藝，其複式動員不僅樹立與上一代截然不同的文化環境，統合性機構的設立更顯示政府意圖以精簡機構貫徹文化工作的決心，然由於文化局職權有限，與運動中複式動員的操作原則又自相矛盾，在無法有效整合的情況下，1967 年之後的政府文藝工作是在多頭馬車下大力推行²⁵⁶。

至於所謂中華文化復興對歌曲及其相關媒體，也都有不同以往的輔導手段，從 1967 年底的「當前文藝政策案」中便可理出三個面向，分別為：

1. 硬體方面，統籌規劃文藝事業的發展；
2. 軟體方面，加強輔導企業單位發行優良文藝；
3. 責成主管機關查禁不良娛樂活動並定期檢討²⁵⁷。

在既定輔導的三個方向下，1968 年 4 月起台視增資四千萬圓，動員所有節目宣揚中華文化復興運動，5 月由省教育廳通令各級學校，嚴禁音樂課教唱流行歌曲，隔年 7 月底則由省新聞處舉行清除文化毒素運動，隨後音樂家黃友隸又發起「淨化歌詞運動」，他認為歌曲的淨化必須從創作出好歌詞為啟端，並大肆批評當時流行歌曲是靡靡之音，是會讓人民墮落的音樂²⁵⁸。

在一連串管理機構的收編與歌曲創作動員之後，1970 年起政府更加強禁歌的取締，不僅嚴加審議出版品，更由內政部出面邀請教育部文化局、警備總司令部、省新聞處、台北市新聞處及中華民國音樂學會等單位聯席開會，將歷年由內政部及台灣省政府依出版法查禁有案的歌曲共同複審，附有歌譜歌詞編印成冊，於 1971 年出版《查禁歌曲》一書，此舉確立了禁歌內容，對歌曲查禁至為重要，在其中列舉的 183 首歌曲中，或因歌詞被認為不雅，或因歌譜引自日本軍國主義歌曲，一律不得錄音、灌片、播唱、演奏及轉載流傳或改變發行與播放²⁵⁹；除《查禁歌曲》一書的彙整外，復成立針對音樂作品著作權的審查機構，由內政部機要秘書邱慶彰主管負責，逐月對審核新歌之著作權，未通過者一律不得出版流通²⁶⁰。內政部在 71 年一改以往個別混亂、未加彙整的作風，讓取締歌曲工作益加

²⁵⁵ 王壽南編，《中華文化復興運動紀要》，頁 2。

²⁵⁶ 劉現成在論及 60 年代文藝機制時提到，多頭馬車的情況至 1968 年的「文藝會談」中仍常被提及。參考：劉現成，《台灣電影、社會與國家》，頁 42-44。

²⁵⁷ 整理自「當前文藝政策案」，《中央半月刊》371 期，1968.5.1，頁 73-74。

²⁵⁸ 李抱枕，〈禁唱壞歌與產生好歌〉，潘兆賢編，《歌詞創作》（香港：幸福文化服務社，1974.5），頁 15。中國時報編輯部編，《台灣：戰後五十年：土地、人民、歲月》，頁 218。

²⁵⁹ 內政部編，〈凡例〉，《查禁歌曲（第一冊）》（台北：內政部，1971）。

²⁶⁰ 戴獨行，〈邱慶彰籲正統音樂家扶流行歌上正道〉，《聯合報》，1971.8.2。

嚴謹，從此唱片公司、廣播電視對被禁的歌曲也就不再擅自傳唱了。

不僅如此，1971年由內政部帶頭的「淨化歌曲運動」更透過媒體和創作者進行全面動員，台視首先響應歌曲淨化，將涉及兒女私情、詞意頹廢的歌曲一律剔除，政府相關單位和「中國文藝協會」等組織亦舉行座談，紛紛動員文藝作家投入流行歌創作，作曲界龍頭許常惠更帶頭推廣民族風俗的通俗歌曲²⁶¹；同年台北市新聞處亦著手取締違禁出版品，並成立台北市文化工作執行小組，加強相關工作，72年6月，教育部文化局又邀集詞曲作家共同製作「國民生活歌曲四十首」，加以大肆宣傳²⁶²。從而在淨化歌曲運動與中華文化復興運動推波助瀾之下，「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年之後也遭遇了直接壓迫與空前危機。

是故文化復興運動中的歌曲文化動員，主要可分作加強創作輔導與動員、嚴密審查和取締不良歌曲兩方面，在此一規劃下，不獲當局青睞的台語歌並未有任何軟硬體輔導，然而除雷厲風行地取締不良出版品對台語流行歌壇發揮的直接衝擊外，大環境的文化動員也對本土流行文化造成輿論壓力，回顧1945年至1971年間的國民黨文藝政策相對於台語流行歌曲的作用，顯然是以1967年之後的「中華文化復興運動」最為炙盛，而其作用以負面的壓力居多，無論台國語流行歌均在當局的批駁下，幾被一律認定為靡靡之音。

（三）教育制度對語言、社會文化的影響

戰後初期教育對歌唱的影響主要集中在語言變換上，行政長官公署接收全台且統治漸次穩定後，旋即廢止了日文日語的使用，編印新課本，1946年初教育部專員在台成立「台灣省國語推行委員會」，同時設立12處的「國語推行所」，嗣後各地推行所工作遞交縣市政府，並由各縣市政府成立「國語推行委員會」執行國語教育，從此推行員在學校工作，國語教育也隨之擴及全台大部分縣市的各級學校。

至於師資改造由各縣市「國民學校教員國語補習班」執行，並在1946年五月起在台灣廣播電台示範廣播，另外透過國語教學研究會、觀摩會及國語競賽等活動，提供教師語文進修的環境，直到1947年起師範學院每年舉行「國語標準考試」以篩選師資後，國語（北京話）為學校用語的師資隨之具備，台灣的教育機構也從此納入國語推行的範疇²⁶³。

50年代台灣教育在數量上急遽擴充，20年間國小學生增加到2.69倍，初中則是經歷十幾年的穩定增加，在57學年度（1968年）執行九年國教時更是快速暴增，1970年時已達到20年前的9.41倍；高中學生擴張到9.46倍，高職則高達

²⁶¹ 淨化流行歌曲：引起各方共鳴，《聯合報》，1971.8.7。台視響應淨化流行歌曲，《聯合報》，1971.8.13。

²⁶² 王壽南編，《中華文化復興運動紀要》，頁24、81、111、121。

²⁶³ 台灣省政府編，《十年來的台灣教育》（台中：台灣省政府教育廳，1955.10.25），頁160-163。

15.65 倍，專科與大學更是分別高達 84.2 倍以及 17.3 倍，越高等教育增長倍數越高，顯示 20 年間升學率不斷攀升，受高等教育的比例不斷增加，在此同時，各級學校增加倍數均高於人口總數的增加，凸顯了社會受教育普遍化的現象²⁶⁴。

除以上教學機構中的制式教育外，教育管理機關更時而對學校或社會機構進行文化動員，舉例而言，1953 年暑假起省政府教育廳便發動全台中等以上學校男女青年學生參加「中國青年反共救國團」所倡辦的軍中服務和農村服務兩項工作，其中軍中服務又分作康樂隊、醫護隊、技術隊三類，1955 年暑假參加軍中工作的成員便達 25 隊²⁶⁵。此類以社會教育或勞軍為名行文化動員之實的活動，不但深入校園內部滋長，更在民間形成廣泛活躍的勞軍活動團體，在台語歌壇某些歌星的出現便是來自於這些有關勞軍的表演團體，勞軍工作同時也常成為影歌星的表演場合²⁶⁶。

二、唱片事業的管理工作

有關此一時期唱片業之政府介入，國民政府自 1930 年起便已備齊了「出版法」，然戰後初期台灣尚未出現唱片出版公司，有關唱片管理主要在於限定日語出版品的流傳，1946 年 8 月就開始取締日本唱片，從而日治時期留下或新進口的日本唱片均成為地下商品，不得公開販售、播放²⁶⁷。

遲至 1952 年 3 月立法院第九會期三讀通過了出版法修正案，才有「出版法」規範台灣的唱片出版業，其中第一條便明文規定將唱片納入管理法規中，並列入所謂「其他出版品類」的支項²⁶⁸，其內容包括：

1. 唱片之製造公司及廠商必須依法聲請登記（第 9 條）；
2. 由發行所在地之直轄市或縣政府為主管官署（第 7 條）；
3. 發行人身份限制（第 11 條）；
4. 不得觸犯或煽動觸犯內亂外患罪、妨礙公務罪、妨害風化罪（第 33 條）；
5. 違者得罰鍰、警告、禁止出版、查扣以及定期停止發行（第 37 條）。

同年 11 月 29 日內政部再公布「出版法施行細則」，唯其內容限定與報紙雜誌登記較有關，並未針對唱片業加緊控制²⁶⁹。直到 1953 年 1 月底內政部發函省政府及同年 9 月台灣省政府就新設唱片公司電請內政部回復之後，才又以行政命令確認台灣的唱片廠商應依出版法聲請登記²⁷⁰，從此唱片業確定是屬於「出版法」登記方式，而不適用於「出版法施行細則」的登記緊縮命令，因而唱片業初期的管制較不明顯，算是出版品中相對而言最具彈性發展空間的一種。

²⁶⁴ 資料來源：教育部統計處編，《中華民國教育統計提要》（台北：教育部統計處，1987）。

²⁶⁵ 台灣省政府教育廳編印，《十年來的台灣教育》，頁 139。

²⁶⁶ 就筆者資料所及，莊明珠和文夏四姊妹中的文蓉均曾在勞軍團表演，且廣獲好評，音樂家黃新元亦曾在高中時參與勞軍活動，而鄭日清在歌壇成名後亦常常參與勞軍唱歌。

²⁶⁷ 中國時報編輯部，《台灣：戰後五十年：土地、人民、歲月》，頁 25。

²⁶⁸ 出版法立院昨三讀通過，《聯合報》，1952.3.26。

²⁶⁹ 內政部昨日公布出版法施行細則，《聯合報》，1952.11.30。

²⁷⁰ 史為鑑，《禁》（台北：四季出版社，1981），頁 74-75。

1954 年 2 月省政府針對進口唱片與日治時期留下的日語唱片，致函台灣省保安司令部表示：

關於日本歌曲唱片進口審查辦法，業經中央及地方各有關機關會商決定：

1. 旅客攜帶自用日語唱片，每人以三張為限，但唱片內容有為匪宣傳、違反反共抗俄國策、誨淫誨盜、侵略思想者，得查扣之。2. 本省民間留存暨本辦法實施後核准進口之日語唱片，只限於家庭使用，不得在公共場所播唱，或以播音器向外播送。²⁷¹

60 年代之後，隨著唱片業的蓬勃多變，政府決策與管制態度大致上是被動但又逐步嚴厲的，除唱片業必須登記和日語唱片進口的限制外，1961 年之後內政部一再以對出版法的解釋加強相關規範。首先，該年 4 月內政部發函台灣省警務處，對違反各級政府查禁命令擅自灌製發行查禁歌曲者認定是影響公共秩序和善良風俗，可依違警罰法懲處，至於翻唱日語歌曲之唱片問題則暫言「於法無據，宜慎重處理」²⁷²。在此一解釋下，警政機關得直接插手懲處製作禁歌的業者，行政裁量權深入唱片出版界，提供警務處兼操司法大權的位階。

1961 年 6 月底內政部再發函省政府，內容包括日語歌曲管制、唱片發行登記、唱片標記、地下唱片廠等多項問題，顯示此時政府積極插手唱片事業迅速蓬勃後的混亂現象，在日語歌入侵唱片市場的方面，明訂要求「『台灣省唱片公會』勸導同行避免灌製日語唱片」，其所謂日語唱片包括：日語歌曲唱片、國台語歌曲中穿插一兩句日語者、日本音譜改編之國台語歌詞唱片、未經原著作權人同意或政府核准進口之唱片等四種；這項規定屬勸導性質，但對所謂「日語唱片」的極大化解釋，對翻唱之風日盛的唱片市場產生不小壓力；有關唱片發行登記問題，內政部則要求各級主管單位確實審查唱片業申請之製片廠、資金，如無自設製片廠者，不得委託未經合法登記之地下工廠灌製發行唱片。

內政部下達這部禁令後，日語唱片的進口販賣或發行從此被禁止，日治時期留下的唱片也一律不得公開播放，據傳在 1958 年日本「國王唱片公司」曾來台考察，當時諸多唱片廠有意代理權，但因利權昂貴作罷²⁷³，再加上內政部的諸項命令，台灣唱片市場與日語流行歌的直接關係就此完全斷絕。

另外，因應出版法規定必須翔載資料，該命令亦嚴定往後唱片圖標上必須列出發行時間、版次、發行所、印製所之名稱及所在地，已發行者也必須加蓋戳記；至於唱片業林立的問題，通過唱片業登記者必須於半年內辦妥工商登記，設製片場者必須再行辦理工廠登記，經內政部核准；此外，內政部又透過省政府，請飭「台灣省唱片工業同業公會」轉知各唱片行，要求不得陳列販賣查禁歌曲、標示不詳不實、地下唱片廠製品及內容違反國策法令之唱片²⁷⁴。

²⁷¹ 史為鑑，《禁》，頁 74-75。

²⁷² 內政部（50）5.22 內警字第 57098 號函。史為鑑，《禁》，頁 75。

²⁷³ 周銘秀，唱片事業薄利多銷，《經濟日報》，1967.8/30。

²⁷⁴ 內政部（50）6.26 內警字第 63223 號函。行政院文建會編，《文化法規彙編》（台北：文建會，1983.6），頁 449。

1963 年 6 月內政部再度對唱片圖標內容標示以行政命令嚴加規定，包括登記證號碼、出版日期、發行所資料、內容大綱等均必須明文記載²⁷⁵，這更是使台灣唱片業從登記、製作內容到封面均納入一定命令規範，對出版自由多所制肘。除出版業者外，1962 年年底內政部也針對走私進口唱片問題，要求警總專案督導警務處取締未合法輸入之外國唱片，其規定與日語歌曲唱片的規定雷同，旅客只得攜帶三片，此外外國唱片之歌詞或標題兼用日文及採用日本曲調者，均視同日本唱片走私進口，就連說明書有日文說明者也一律禁止²⁷⁶。（1963 年至 1971 年間的查扣違法唱片的數量可參考「表 2-8」）

經過洋洋灑灑的規定、解釋與嚴厲取締，內政部從唱片發行所、印製工廠到唱片行都有明令規定交辦，堪為唱片出版管理的中心機構，執行則交由省政府、地方主管機關、警務處分頭辦理，甚至還透過公會勸阻脫軌失序的情況，企圖全面封鎖當局認為內容不妥或地下工廠製品。另一方面，隨著地下製片廠、外國唱片走私、唱片內容多元等曾出不窮的現象發生，行政機關也就以命令一再把相關事宜詳細制訂，行政官署之行政裁量權不斷擴張，其手段乃基於出版法與違警罰法兩項法令，確立了封閉而規格化的市場秩序，並三申五令地限制所謂不良唱片的散播，致使申請登記、內容管制益加嚴謹，唱片業者也因此遭到行政機關的嚴密束縛。

表 2-8、1963 年至 71 年間查扣違法唱片數量表（單位：張）²⁷⁷

年別	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971
台灣省	1,667	25,690	5,592	2,161	2,680	3,806	2,798	1,662	3,200
台北市	-	-	-	-	-	3,073	20,092	3,698	4,786
共計	1,667	25,690	5,592	2,161	2,680	6,879	22,890	5,360	7,986

總體而言，由於先前出版法奠下的基礎，內政部儼然成為法令解釋單位，其下有地方政府主掌唱片業出版登記事務及審查，警政單位則負責審理查禁查扣工作，但又時而交予警備總司令部加以「專案督導」，使內容管制、罰則執行帶有濃厚的軍方色彩，尤其在 1961 年之後規章漸次齊備，顯見 60 年代之後唱片出版管理遠超過以往；然而在此同時，政府對外來唱片進口的重重嚴禁，卻也提供了 60 年代本土唱片業壟斷台灣市場的生產條件，政府的文化壁壘工作反而保障了台灣唱片業者的生計，在「原版原聲」進不來的情況下，翻版、翻唱的風氣也就成了不可嚇抑的滔滔狂潮了。

²⁷⁵ 內政部（52）6.23 內版字第 118038 號函。行政院文建會編，《文化法規彙編》，頁 450。

²⁷⁶ 內政部（51）12.22 內版字第 97217 號函。史為鑑，《禁》，頁 78。

²⁷⁷ 內政部，《華民國內政統計提要》（台北：內政部，1971），頁 262。其資料來源為內政部出版事業管理處統計提供。

三、廣播電視的規範與管理

戰後至 1960 年代之間台灣廣播與電視都有長足發展，在沒有「廣播法」的情況下，政府對廣播的頻道配置或節目內容管理一直沒有法令規範，於是相關規範管理處於「威權行政控制」的階段，因此管理機構、檢調機關及相關命令三者就成為此一階段廣電政策的重心²⁷⁸。

戰後之初，國民政府的廣播管理原由中央執行委員會下設的「中央廣播事業管理處」運作，殆其改組為中廣後，自 1947 年起改納入新成立的「中央廣播事業指導委員會」（簡稱「指委會」）之下，名稱不同但均轄於國民黨中執會之下。指委會設立後訂立辦法並掌握處份權，確立台灣各電台之系統、分類、呼號、節目內容的規格限制，為往後中央政府的廣電管理奠立基礎。1949 年底中央政府遷台後，國民黨改造委員會邀同交通部等軍政機關再組「廣播事業輔導會議」，輔導廣播節目配合反共國策，並著手協調全台聯播節目，進一步確立中廣在台灣廣播界的中心地位²⁷⁹，對未來的廣播生態影響甚大。

以黨領政的體制到 1952 年才有調整，相關業務改交予教育部新設的「廣播事業管理委員會」，自此廣播業務在形式上脫離黨務，然該管理委員會只是邀教育部、交通部與中央黨部第四組（文工會前身）等黨政機關聯合辦理，在國民黨文工單位插手下，黨在相關管理業務中地位不衰²⁸⁰，然由於民營電台紛紛成立，該單位採用「對公營電台輔助、軍營電台扶植、民營電台合理開放」的政策原則²⁸¹，陸續開放台北、彰化、台南、台中等地的電台開設，到 1955 年又正式全面開放電台申請²⁸²，對頻道配用有限地放鬆；在此同時，節目內容隨後又加強管理，1955 年公告的「動員戡亂時期無線電廣播管制辦法」中，要求歌星必須擁有演員證，並限制歌星不得演唱禁歌²⁸³，自此監控廣播內容也就成為政府職權；此外，1955 年制訂的「國防部/交通部通信聯合會報簡則」，又提供國防部插手廣播頻道配用的職權，國防部得以不受限地發展軍方電台。

1958 年「電信法」公佈實施後，行政院將廣播管理業務全部移交予交通部「廣播會報」，然而交通部僅負責工程部份，節目內容委由新聞局接掌，此後廣播業務分屬交通部、新聞局共管，再加上國防部配用頻道的權力，確立了廣播管理業務的「兩層、三頭馬車制」²⁸⁴。

除管理機關的確立外，緊接在 1959 年底行政院又核准發佈「廣播無線電台

²⁷⁸ 王振寰，廣播電視媒體的控制權，《解構廣電媒體》，頁 86。

²⁷⁹ 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，頁 28-29、49。吳道一，《中廣四十年》，頁 6。

²⁸⁰ 溫世光，《中國廣播電視發展史》（台北：撰者印行，1983），頁 274-275。

²⁸¹ 宋乃翰編著，《廣播與電視》（台北：台灣商務印書館，1962），頁 93。

²⁸² 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，頁 30。

²⁸³ 楊克隆，台灣戰後反對運動歌曲的壓抑與重生，《台灣人文》2 期，1998.07，頁 67。

²⁸⁴ 鄭瑞城，頻率及頻道資源之管理與配用，《解構廣電媒體》，頁 51。

設置及管理規則」及「廣播無線電台節目規範」兩項重要命令，在「節目規範」中明確規定，廣播電台「方言節目比率不得超過百分之四十」，此一明令也就成為政府對廣播語言限制的取締憑據²⁸⁵，從此在新聞局的執掌下，所有公營廣播電台之方言節目比率均不得高於五分之一。63 年底新聞局再發佈「廣播及電視無線電台節目輔導準則」，在第三條中明訂「電台播音語言應以國語為主，方言節目時間比率不得超過百分之五十」的語言比率規定²⁸⁶。另一方面，警備總部依據戒嚴法，邀集有關機構設置「廣播安全會報」，負責節目監聽、執行藝文節目審查，時而通報違規節目改進²⁸⁷。

新聞局扮演「文化警察」的角色，自 1958 年起監控節目內容，媒體的政策工具性自此顯露無遺，在此同時，語言控制的命令更直接對台語文藝、流行文化發生極大的作用；除了明定之機關與命令外，國防部對廣播事業長期的介入，國民黨第四組則或明或暗地持續在廣電管理決策上發揮作用，警總更是直接監聽、製造恐怖，再再顯露出當年廣電媒體遭受白色恐怖、政治正確壓迫的緊張氛圍。

1967 年教育部積極推動中華文化復興運動，有鑑於廣播電視對文化工作的重要性，新聞局的節目管理工作也就暫時移交到新設的文化局之下。文化局針對廣播事業積極舉辦研討會、著手研擬廣播事業法以及輔導所謂「文藝節目」，然由於其業務複雜，廣電事業管理業務並未能有效加強，與之前新聞局管理並無大改變，此後直到 1973 年行政院撤銷文化局後，相關業務才又再回歸到新聞局的執掌²⁸⁸。

在電視方面，根據蘇蘅對戰後廣電政策的分析研究，1972 年之前電視節目語言限制是屬「相對開放期」²⁸⁹。然而在新興的電視傳媒出現後，未幾及新聞局下達命令，1962 年台視董事會通過的「台灣電視事業股份有限公司節目規範」中就明文各節目「以使用國語為限」，並說到「使用純粹方言之節目，以娛樂節目為限，但必須以國語說明之」²⁹⁰，可見在語言限制方面，電視事業是採主動宣告的方式，直接在電視台內規訂立，這與政府對電視事業的強大控制力自然脫不了關係。

四、歌唱團體與歌星的管理與收編

台灣戰後歌唱表演事業的發展起步早於唱片事業，1945 年之後就比廣播事業更蓬勃地發展，然而政府對歌廳舞廳的管制較不嚴密，至於四處林立的表演團

²⁸⁵ 宋乃翰編著，《廣播與電視》，頁 94。

²⁸⁶ 台北市新聞記者公會編，《廣播、電視、電影》，頁 151。

²⁸⁷ 王鼎鈞，〈十年來廣播事業之發展〉，《中華民國新聞年鑑建國六十年紀念》（台北：台北市新聞記者公會編印，1971），頁 91-96。

²⁸⁸ 王振寰，〈廣播電視媒體的控制權〉，《解構廣電媒體》，頁 90。

²⁸⁹ 蘇蘅，〈語言（國/方）政策型態〉，《解構廣電媒體》，頁 249。

²⁹⁰ 台北市新聞記者公會編，《廣播、電視、電影》，頁 167。

體，則一律以「台灣省電影戲劇事業管理規則」的「音樂團體」為名申請，有申請執照者始得以聘請歌星、演員四處表演，50、60 年代的歌唱訓練班亦同樣得以此名義申請，因此音樂表演團體對政府而言納入電影戲劇表演的相關相關法令。

60 年代起，由於表演活動日益活絡，歌舞表演惡質化現象橫流，政府在 1968 年之後明顯企圖透過法令修正，亟欲強力管理日益猖獗、多元化的歌廳舞廳及夜總會表演活動，同時也意欲扭轉 60 年代流行文化的世俗化、本土化現象。1968 年 6 月台北市警察局下達工作目標，將嚴格取締附設遊藝場變質為「小型夜總會」的餐廳²⁹¹；同年 12 月，台北市教育局更大費周章地集合各歌廳夜總會的 200 餘位演藝人員，假兒童戲院舉辦講習一週，1970 年春為嚴密管理歌廳表演活動，再召集市內各娛樂場所歌星講習，參加講習者一律頒發「歌唱演員登記證」（坊間泛稱「歌星登記證」），納入政府管理範圍。

政府同時通知各娛樂場所負責人，不得聘用尚未登記之歌星登台演唱，並交由警方巡邏抽查，經查獲無證演唱者，不僅停止歌唱活動，負責人及演唱人更必須移送法辦，依違警罰法裁處罰鍰或拘留；台北市政府實施此一政策不久後，台灣省政府亦跟進施行；至於歌星登記證的申請規定極為嚴格，必須要具備「向政府立案之歌唱訓練班或音樂教授出具之證書，或歌廳、夜總會聘書」，並限制「軍公教人員及各級學校學生不得申請登記為歌唱演員」²⁹²。

1968 年至 70 年之間「歌星證」制度的開始，對原先自由的歌廳表演深受影響，1969 年 8 月姚蘇蓉便因在高雄演唱禁歌「負心的人」，遭到扣留演員證處分，對姚蘇蓉初出道的演藝事業影響甚鉅²⁹³，從而可見演員證制度使政府教育文化單位對歌曲演唱創造了著力點，直接達到收編歌唱活動，並嚴密監控、有效懲處的成果，明白標舉了政府對歌唱表演事業的積極介入角色，政府從此成為歌廳、夜總會界的終極老闆，控制了歌星在各地表演活動的形式與內容。

於此同時開始的演藝人員考核制度，更賦予政府篩檢演藝人員思想與品質的功能，以 1974 年年底政府修訂的「歌唱演員登記證申請辦法」為例，申請歌星證除繳交個人文件外，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，指定曲多數以發揚民族正氣、修身養性、惕人志氣為主題的近代歌曲，據聞無相當聲樂基礎或歌唱專業訓練者，或對指定曲不夠熟練者將不易合格²⁹⁴。這對歌唱界的生態發展影響深遠，使歌唱表演成為社會上的特定族群，70 年代的歌唱事業就在政府嚴密監控下開展出與之前不同的道路。

第四節 相關之音樂與社會文化內涵

娛樂市場概況、政策管理、教育、新傳播媒體以及音樂文化變遷的同時，台

²⁹¹ 中國時報編輯部，《台灣：戰後五十年：土地、人民、歲月》，頁 212。

²⁹² 如何請領歌唱演員證，林金池主編，《大眾之歌》（高雄：群雄文化，1978），「附錄一」。

²⁹³ 中國時報編輯部，《台灣：戰後五十年：土地、人民、歲月》，頁 229。

²⁹⁴ 林金池主編，如何請領歌唱演員證，《大眾之歌》，「附錄二」。

灣社會總體之文化現象也發生了極大轉變，其演化對台語流行歌曲之產製與傳播必然也造成了莫大影響，因此另立一節，探討台灣社會文化的形貌。在社會文化的探討中，由於筆者著重的是與台語流行歌曲有關的部分，於是將討論主軸集中在大眾文化（mass culture）上，也就是大眾社會的文化型態，而現代大眾傳播媒介為此一文化現象發展的基礎²⁹⁵，是故除了對台灣社會價值觀的現象概略瞭解之外，更必須針對社會上吸收傳播媒體之概況有輪廓認識，期能在分析台語流行文化時，能有更趨近社會歷史現實之論據。

一、戰後台灣新音樂運動

戰後西洋音樂發展迅速且發展成穩定的組織，首要是大量留學日本之台籍音樂家在戰爭期間或戰後的陸續歸台，包括呂泉生、張彩湘、李金土、陳泗治、郭芝苑等等，綜合小提琴、鋼琴、聲樂等方面人才，為台灣新音樂發展帶入主力，其中又以上野音樂學校（又名東京音樂學校，即今之東京藝術大學）、帝國音樂學校、東洋音樂學校等著名學院之畢業生為主，均相繼投入台灣社會，舉辦音樂會、創辦地方性管絃樂團之外，並在各級學校從事音樂教育的工作²⁹⁶。

另一方面，隨國民政府而來的音樂家蔡繼琨、蕭而化、申學庸等人亦投入台灣音樂教育與活動系統的繁榮景象中，使台灣新音樂邁向更完整的階段²⁹⁷，由於中國來台的音樂家多畢業於福建音專、上海音專、中央大學等以西洋古典音樂為主的學校，所承襲者與留日台及音樂家相同，兩類不同背景的音樂家不僅在音樂教育上合作，在音樂活動上也始終保持密切關係²⁹⁸。

音樂結社是音樂活動的基礎，1945年後主要團體為蔡繼琨主持的「台灣省警備總司令部交響樂團」（「台灣省立交響樂團」前身），和電台組成的「XUPA 合唱團」（後改組「中國廣播公司合唱團」）。1945年成立的省警總樂團下設有管弦樂、軍樂、合唱三隊，集合了各類學院畢業或具專門技能的音樂人，於是很快就成為音樂運動的中心，並時常利用慶典節目表演，1946年5月公會堂更名中山堂後開始定期演奏活動，然此後隨省府的改組與省府經費的短絀，交響樂團屢經改組裁減，到1949年舉行第29次定期演奏會後已現不濟，但此一期間除定期表演活動外，還舉行過不售票的露天音樂會、唱片欣賞會和培訓班²⁹⁹，堪稱音樂人才訓練中心，如在屏東、高雄一帶活躍的「有忠管絃樂團」便是曾工作於該交響樂團的鄭有忠所成立，之後該團又為南部地區的新音樂注入力量，並教導許多往後

²⁹⁵ 宋明順，〈大眾社會、大眾文化與大眾休閒〉，《休閒與大眾文化研討會論文集》（台北：中華民國戶外休憩學會，1991.12），頁3、7。

²⁹⁶ 李志傳，〈談台灣音樂的發展-樂界五十年的回憶〉，《台北文獻》直字19期，1971.6/30。

²⁹⁷ 游素鳳，〈台灣光復初期音樂發展探索〉，《復興劇藝學刊》18期，1996.10.01，頁95。

²⁹⁸ 游素鳳，〈台灣光復初期音樂發展探索〉，頁95。

²⁹⁹ 許常惠，〈省交的創團經過—創團團長蔡繼琨先生自述〉，《音樂史論述稿（二）》（台北：全音樂譜，1996.8），頁141-143。

台語歌壇的音樂人才³⁰⁰。

在幾個大型樂團的帶動下，民間樂團相繼興起，大多以定期演奏會的方式表演，其表演內容多以演奏與演唱國外作品為主，然據時人憶述，當年繁多的樂團與活動表演大多不甚精良，省警備總部樂團成立之初帶有拼湊而成的狀況，樂團編組浮動且不完整，表演水準亦不高，其他地方音樂團體也是熱情有餘、表演水準較不講究³⁰¹，然而民眾的反應極其熱烈，其光景與 30 年代興起的地方音樂活動有異曲同工之妙。

此外，文化組織對音樂運動也發揮不小的推動作用，並直接對音樂內涵造成影響，1946 年 6 月游彌堅倡組「台灣文化協進會」，其下附設音樂委員會舉辦音樂家座談會，確立要「把音樂帶到一般民眾的生活」的原則，積極開展各項音樂活動，刺激了音樂活動與結社的風氣³⁰²，成為戰後推廣音樂普及運動的重要部門。游彌堅在 1951 年主持「台灣省文化協進會」時，又以發揚民族歌謠為由成立「歌謠委員會」，聘請林清月等擔任委員，負責蒐集古今台灣歌謠³⁰³，將音樂的關照與民族音樂採集結合，透過此一組織將民謠採集和新音樂界運動結合，1952 年文化協進會更創立《新選歌謠》月刊，長期徵選國語創作歌曲，提供國語歌曲在新音樂運動中的創作、發表與傳唱空間，如屏東滿州鄉教師曾辛得將恆春民謠 台東調 編曲改填國語歌詞成為 耕農歌，便將之發表在《新選歌謠》上，日後並傳唱於各級學校³⁰⁴。

至於前述樂團在經歷一段時間的沈寂後，1950 年 12 月台灣省教育廳接管省政府交響樂團，才正式恢復定期、露天演奏的舉辦，並在電台播音、紀念慶典、勞軍、宣傳等場合表演，至 1955 年為止，在台北市共演奏了 776 場，觀眾達 155 萬餘人次，另外還到台灣中、南部主要都市舉行兩次次大規模巡迴演奏，再度成為台灣西式音樂傳播的主力³⁰⁵，然而此階段的省交表演還是不獲肯定，1965 年曾有人在報上回憶 50 年代的省交響樂團，指出「老資格的聽眾都知道，約十年前一段時間，交響樂團好像患上的絕命的癌症，沒精打彩的演奏，已經淪落到接近街頭送葬團的地步」，可見 50 年代省交在樂器老舊、組織鬆散的情況下，效率與成果尚有待加強³⁰⁶。

除省交之外，1954 年呂泉生率領台灣省文化協進會合唱團巡迴台灣演唱，鼓勵各地組織合唱團，並使相關表演活動深入社會且廣泛傳播³⁰⁷。在此同時，呂泉

³⁰⁰ 陳美玲，《鄭有忠的音樂世界》（屏東：屏東縣立文化中心，1997），頁 15。

³⁰¹ 參考：，鄭英敏等編，《鄉土音樂》（台北：台北市教師協會，1995），頁 21。王維真，西樂東來記，《聯合報》，1995.4/3。

³⁰² 游彌堅，台灣省文化協進會十年來社會音樂教育活動紀要，《台北文獻》直 19 期，1971.6/30。

³⁰³ 莊永明，新歌艷唱北里-林清月與台灣歌謠，《大同月刊》62 期，1980.4/16，頁 20。

³⁰⁴ 滿州鄉民謠協進會編，《耕農歌：滿州人曾辛得校長作品與回顧》（屏東：屏東縣立文化中心，1995），頁 18。

³⁰⁵ 台灣省教育廳編印，《十年來的台灣教育》（台中：省教育廳，1955），頁 143。

³⁰⁶ 郭雲龍，漫談省交響樂團，《中華日報》，1966.3/4。

³⁰⁷ 吳玲宜，《台灣前輩音樂家群相》（台北：大呂，1993.2），頁 81。

生累積數年創作的聲樂與合唱作品，及郭芝苑 1955 年以台灣民謠編製發表的管絃樂創作，在當時是本土作品中獲高度歡迎的特例³⁰⁸，以 1955 年 12 月呂泉生的作品發表會為例，他發表許多唐詩宋詞等中國文學與台灣民謠結合的歌曲，聽眾反應很好並甚受好評，其作品在報上還被視為「抗拒黃色歌曲和爵士音樂的偉大力量」³⁰⁹，1955 年之後出現的此類音樂與歌曲創作活動，正符合官方倡導的「文化清潔運動」，也就成為當局積極鼓勵的音樂活動。

學校音樂教育也於 1950 年代迅速發展，首先，省教育廳於 1950 年組織音樂教材編審委員會，編成中小學音樂教材選各一冊，正式統合中小學音樂教育內容；1952 年起教育廳逐年舉辦「反共抗俄歌詠比賽」，由台北市的國小學生參與表演，公開歡迎聽眾欣賞並錄音轉播，1953 年起又定期舉辦「台灣省中等學校學生音樂比賽」，競賽分高初中兩組，各組又分為小提琴、鋼琴、聲樂三種比賽³¹⁰。是故 50 年代開始，音樂課程在省教育廳的管理下深入到各級學校，並以多項深入學校之定期表演、比賽，使音樂教育扎根，在各級教育日益擴張的同時，為 50、60 年代的音樂發展建立廣大的受眾。

60 年代台灣音樂界發展遠超越先前，首先是省交在戴粹倫教授的主持下蒸蒸日上，前述中組成的樂團、合唱團也順勢而起，社會上也從而出現一批願意購票聆聽音樂會的民眾；此外，蜂起的作曲運動也使樂界益加多元發展，除先前呂泉生、郭芝苑等以留日為主的台灣第一代作曲家外，60 年代另一批畢業自台灣省立師範學院音樂系後赴歐美留學的音樂家陸續回國，在許常惠（1929-）等作曲家的帶領下，作曲界在集會組織相繼成立蓬勃發展，首開先例的是 1961 年的「製樂小集」，1963 年青年作曲家亦集結成立「江浪樂集」、「五人樂會」等，他們或以傳統中國音樂的創新為主題，或以現代音樂為主要概念，形成 1960 年代台灣音樂創作運動之中堅，匯集為戰後音樂史上所謂的「第二代作曲家」³¹¹。

另外，1966 年留學歸台的作曲家史惟亮（1925-77）在一片現代音樂的音樂界另立新論，極力宣揚民族音樂的重要性，在他的呼籲與企業界的資助下成立了「中國民族音樂研究社」，自 1967 年起展開第一次大規模的民歌採集運動。該運動由許常惠、史惟亮共同主持，在此一組織的帶頭下，音樂界之焦點從現代概念與創作轉又再度集中到民族的、普及的、平民的音樂問題上³¹²，此一運動不僅對台灣音樂史發生學術性推展，對文藝界也發揮莫大作用，更極力批評流行歌壇，對多年以來議論紛擾的流行歌壇發揮監督與論述的作用，至於其論述內容與影響，我們可從台語流行歌的內容發展印證。

³⁰⁸ 游素鳳，〈台灣光復初期音樂發展探索〉，頁 98。呂泉生，〈我的音樂回想〉，《台北文物》4 卷 2 期，1955.8，頁 74。

³⁰⁹ 彭虹星，〈漫談五十年來的台灣樂壇〉，《聯合報》，1955.12/26。

³¹⁰ 台灣省教育廳編，〈十年來的台灣教育〉，頁 143-144。

³¹¹ 許常惠，〈音樂史論述稿（二）〉，頁 134-136。

³¹² 張己任，〈台灣「現代音樂」（1945-1995）〉，陳郁秀編，〈音樂台灣一百年論文集〉（台北：白鸞鸞文教基金會，1997.11），頁 391-394。

二、台灣社會的價值衝突

在戰後至 1972 年間台灣的發展經驗中，一般民眾行為常出現矛盾現象，楊國樞教授針對台灣社會心理分析便認為，台灣民眾最常出現的性格矛盾有三：一為「威權與平權性格的矛盾」，二為「特殊與普遍性格的矛盾」，三為「他人取向與自我取向的矛盾」；意指在工業化的經濟型態逐漸形成的同時，平權、普遍、自我取向的現代社會特質亦隨之養成，成為日益普及的現代化性格³¹³，而此類矛盾便是戰後台灣文化在「傳統性/現代性」之間擺盪的結果。

社會性格交互興替又矛盾的探討，也時常被歸結到所謂「傳統/現代」的光譜分析中，成為台灣戰後社會文化或價值觀探討的重心，足堪取作台灣戰後社會文化現象的衡量尺標。首先就戰後至 1970 年間台灣的農村文化而言，楊懋春教授在一項對台灣農村的調查認為，現代化新農業呈現市場導向的生產概念，且不斷取代傳統式充飢作物為主的農務，同時也興起另一批懷抱著企業營利精神的青年農民³¹⁴。

此一現象，正體現出 1960 年代台灣農村特質從傳統性格快速朝向現代性格蛻變的基本成員轉型，此一內部成員質的變動，致使農本主義心態、價值觀逐日衰退，土地的商品化性格日益顯著，農業在工業化進程中也成為純粹謀生的手段；至於知識階層方面，未來取向與個人取向同樣是漸趨明顯。台灣文化變遷於此普遍地從傳統性向現代性的方向移動，同時也從過去的「單一主體性」向「多元主體性」轉變³¹⁵。

次就整體社會而言，有研究指出，東南亞華人社會由農業社會轉變成為工商業社會之後，個人追求者不再是道德理想，而是在於自身事業的成就，此一現象促進東南亞華人社會價值觀的多元發展，也使社會普遍地重視個人主義、物質主義、功利主義和實用主義，這也常被引用到戰後台灣社會發展的討論中，且由於此新社會觀念與儒家傳統人情法則的落差，形成學者所謂「社會控制力薄弱」的危機。在此危機下，台灣社會日漸缺乏正義倫理意涵的價值規範，重財與勢的價值觀也就顯得十分突出，於是社會上為了財富和權勢，便不惜運用欺騙等各種手段，且格外強調「造勢」，一旦得勢便可掠奪財富與權力，這樣價值觀窄化的新社會，自然也就使生命缺乏美感和深度。

在此同時，人情網路和輸誠系統乃人之所能造勢或得勢的結構管道，雖然西方平權格局中之自由、平等價值是股重要衝擊力，傳統社會機制之力量卻仍保留優勢的強制結構，尤其在政治上獲得增強，由於斷離而矛盾的結構拉扯，經濟發展不但沒有改變社會的基本價值系統，反而因為規範支撐之正義倫理價值一再被

³¹³ 楊國樞，《中國人的蛻變》（台北：桂冠書局，1988），頁 281-304。

³¹⁴ 楊懋春，《勉齋文集》（台北：撰者），頁 501-523。

³¹⁵ 廖正宏、黃俊傑，《戰後台灣農民價值取向的變遷》（台北：聯經出版社，1992），頁 161-165。

踐踏，名實嚴重分離，致使重財與勢的價值更加深刻³¹⁶。

除社會因素增強傳統機制外，在學校教育方面，依據學者對台灣學校課程標準、科目時數以及教材內容分析之結論，學校教育明顯以傳遞中國傳統價值為主，教育機關維護文化正統地位之企圖昭然若揭，並有明顯之政治意圖，這與工商業社會之走向自然也造成若干矛盾，使校內教育與實際社會脫節，學校一方面未致力建立現代化規範，另方面維護傳統價值觀也成果有限，非但無法調節社會價值觀的嚴重矛盾，反而使矛盾日益深化³¹⁷。

戰後世界的大眾文化大抵是以「高度的流動性」、對「各社會階層的擴展」，以及「與高級文化區隔的模糊化」為主要趨勢，高度工業化帶動而起的，是更趨於多元、民主、平民參與特色的大眾文化³¹⁸；在現代與傳統交替又矛盾的台灣社會中，由於相關學術研究未全面開展，戰後大眾文化的實景始終無法進行實證性的論辯與對話，於是針對消費型態文化內涵的全面性論述尚屬不足，另外，台灣在工業化同時，政治力及國際特殊情勢因素的介入對大眾社會更帶入極大變數，值得再就歌曲、電影、體育等大眾文化領域的發展與內涵，加以分析研究。

三、電視機、收音機與電唱機的社會分布

在幾項有關法國社會休閒支出的研究中指出，大眾性餘暇時代來臨之際，休閒支出成長最快的是耐久性消費財，其中又以電視、音響、唱機等成長最快³¹⁹，這些耐久性消費財的成長與娛樂媒體、商品的成長息息相關，我們如果只關注到媒體成長面，往往忽略了這些媒體實際上對社會的作用情況，因此筆者將以與流行歌有關之耐久性消費財為主題，概略瞭解娛樂傳播事業對社會發揮實際作用的情形，除量的擴張代表之普及化現象外，其在各社會階層間分配的狀況，也同時反映了大眾娛樂訊息受眾的階層結構。

收音機一直是台灣最普及的娛樂電器，戰後初期進口台灣的收音機為數 10 萬架之譜，然而戰後之初重新辦理收音登記時，總計向政府登記者僅只 3 萬餘戶，就數目而言只達日治末期登記數的三成，似乎收音機普及情況銳減了，然實際而言，登記戶減少主要是未採強制登記所致，據估戰後初期民間收音機數應超過 10 萬許多。以此基礎，50 年代收音機登記戶更是逐年增加，從 1952 年的 52,457 戶到 1961 年的 60,9131 戶，足足成長了十倍有餘，1968 年統計時，收音機數量更是高達 142 萬餘台³²⁰，又比 1961 年擴張成 2 倍多，可見戰後到 1971 年間台灣收

³¹⁶ 黃俊傑，戰後台灣的社會文化變遷，黃俊傑編，《高雄歷史與文化論集》（高雄：陳中和翁慈善基金會，1997），頁 1-60。

³¹⁷ 羊憶蓉，現代化與中國人的價值變遷—教育角度的檢視，漢學研究中心編，《中國人的價值觀國際研討會論文集》（台北：漢學研究中心，1992），頁 18。

³¹⁸ 李永熾，工業化與大眾文化，《休閒與大眾文化研討會論文集》，頁 8-10。

³¹⁹ 加藤秀俊著，彭德中譯，《餘暇社會學》（台北：遠流出版公司，1993），頁 31。

³²⁰ 參考：台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志：卷五教育志、文化事業篇第二冊》（南投：台灣省文獻會，1995），頁 249-252。中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，頁 132。

音機數量始終不斷上升。

當時的收音機分電子管與電晶體兩種，電晶體者較為先進，60 年代台灣以電子管者居多，在生產方面，就戰後電晶體收音機的生產數量統計，從 1961 年的 1,251 台，到 1967 年時年產量便擴大到 318 萬 4 千多台³²¹，可見這六年間台灣收音機生產不但隨國內市場的擴大而增長，更將市場延伸到國外，成為足堪外銷的電器生產部門，同時也逐漸淘汰了電子管收音機，在電晶體生產突飛猛進的 60 年代，台灣收音機發展之迅速可見一斑。

至於電視機方面，則是自 1962 年之後便逐年增加，其中尤其在 1966 年之後呈現高度成長（參考「表 2-9」），尤其在 1968 年突飛猛進地擴充了一倍有餘，這代表了台視成立之初並未能廣獲觀眾支持，直在 1966 年之後電視才成為台灣媒體的新寵。

表 2-9、台灣電視機歷年登記及增加戶數³²²

年度	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
擁有電視機(戶)	3,334	16,279	36,026	62,434	108,415	163,918	343,735	438,816	510,228	672,721	835,279
年增加(戶)	-	12,945	19,747	26,408	45,981	55,503	179,817	95,081	71,412	162,493	162,558

在電視機、電唱機、收音機的普及化的同時，台灣社會擁有此類電器的內部結構又是如何呢？此一問題可以從各年度《台灣省家庭收支調查報告》中略窺一二，以 1966 年的家庭收支調查表為例，家長職業的差異相對於該三項電器之普及具有極大的變易性。（參見「表 2-10」）

表 2-10、1966 年各類職業家庭擁有之電視機、電唱機、收音機架數³²³

	總戶數	電視機	電唱機	收音機
工人	767,763	9,173 (1/083.7)	60,741 (1/12.6)	357,204 (1/2.1)
農事	705,451	4,899 (1/144.9)	86,172 (1/08.2)	372,549 (1/1.9)
工廠業主	272,241	23,698 (1/011.5)	60,740 (1/04.5)	153,763 (1/1.8)
軍公教	264,823	25,991 (1/010.2)	76,517 (1/03.5)	188,458 (1/1.4)
民營企業	84,565	15,290 (1/005.5)	33,920 (1/02.5)	74,910 (1/1.1)
公營機關	69,729	14,525 (1/004.8)	25,243 (1/02.8)	53,620 (1/1.3)
無業	41,541	1,529 (1/027.2)	3,944 (1/10.5)	14,980 (1/2.8)
社會團體	22,996	3,060 (1/007.5)	14,988 (1/01.5)	54,408 (2.4/1)
自由業	19,287	4,587 (1/004.2)	5,522 (1/03.5)	9,462 (1/2.1)

³²¹ 台灣省政府主計處編，《台灣省統計提要（1946-1967）》，頁 351。

³²² 資料來源：台灣省政府新聞處編印，《台灣光復三十年：文化建設篇》（台中：台灣省新聞處，1975.10），頁 209-210。

³²³ 資料來源：台灣省政府主計處，《台灣省家庭收支調查報告》（台中：台灣省政府主計處，1966），頁 144、400。

經營者	17,061	7,645 (1/002.2)	9,466 (1/01.8)	14,194 (1/1.2)
其他	15,578	2,293 (1/006.8)	3,155 (1/04.9)	7,097 (1/2.2)
總數	2,281,035	112,690 (1/020.2)	380,408 (1/06.0)	1,300,645 (1/1.8)

*刮號內為該類別家庭平均每戶擁有之架數

電視機方面，在總平均每 20 家一台電視機的情況下，農戶竟然要平均 145 戶中才有一台電視，至於公營機關職員和自由業家庭中，則平均每五戶就有一台電視，商務經營者更是每 2.27 戶就有一台，各類職業家庭之電視機普及率由高到低之依序為「經營者、自由業、辦公職員、社會團體、軍公教、工廠業主、工人、農家」；至於電唱機也有此現象，在總平均近 6 戶有一台電唱機的情況下，工人平均要每 12.6 戶一台，社會團體者平均每 1.5 戶便有一台，其順序為「社會團體、經營者、辦公職員、軍公教、自由業、工廠業主、農戶、工人」；收音機總平均每 1.8 戶有一台，工人家庭每 2.1 戶有一台，社會團體平均每戶就有超過 2.4 台，其他家庭平均都也有五到八成的擁有率，其順序為「社會團體、經營者、辦公職員、軍公教、工廠業主、農戶、自由業、工人」。

檢視如上數據，我們發現 60 年代收音機之普及率最高，其次為電唱機，再其次才是電視機，而普及率高的電器在各類家庭的分配情況也較為平均，而且更有趣的是，電唱機與收音機兩項電器的在各類家庭普及率高低順序至為接近，電視機則相對而言，出現自由業、經營家庭較為普及的現象，至於工人家庭的電視機則比農戶普及，這顯示出各類家庭對新興娛樂電器接受度的不均衡狀況；而分就各類別家庭來看，工人家庭、農戶都是電器設備相對較缺乏者，這種現象或多或少表現出台灣媒體娛樂市場的消費型態。

以上是各項相關耐久性消費財的數量成長情形，雖然電視的數量始終次於收音機和電唱機，經過 60 年代的成長之後，若再考量電視機本身閤家觀賞的特殊娛樂性質而言，1971 年全台電視觀眾共計 2,444,000 人（以電視機數量乘以每戶人口總數），佔全台人口 17.4%，因此到 70 年代之後台灣社會的電視收視群已極為廣大；另再單就台北市而言，其電視機登記數又佔了全台的 37.7%，台北市人家中有電視者高達 56.88%，於是台北市人口在進入 70 年代之後更有過半數出身於擁有電視的家庭，電視的影響力自此可見一斑³²⁴。

四、70 年代大眾娛樂媒體之傾向

粗略瞭解戰後至 1971 年間大眾傳播在台灣社會的擴散情況後，次再描述媒體的吸收行為與對節目內容的喜好傾向，實際地描繪社會受眾對娛樂活動的接受程度，這一方面我們可從當時的相關民意調查與研究觀察。

1971 年「中華民國民意測驗協會」曾針對電視節目使用語言及其功能作抽樣

³²⁴ 中華民國民意測驗協會，〈電視節目使用語言及其功能之比較研究〉，《中華民國民意測驗彙編》（台北：中華民國民意測驗協會，1971），頁 2-3。

調查與分析，當時有台視、中視與教育電視台，在該研究結論中概略發現，台視的收視情況略高於中視（台視：53.1%；中視：45.7%），而各電視台語言使用情形，台視有 20% 的時間使用台語，中視則是 16.85%，就節目內容來看，調查結果以「歌唱娛樂節目」最受歡迎，其中尤以國語流行歌、國語電視劇、連續劇、台語電視劇、體育轉播等較為普及³²⁵。

再與觀眾的語言使用交叉分析，該研究指出，不同語言使用習慣的觀眾收視各台的比例很接近，單就收視率最高的連續劇而言，觀眾喜愛的程度也不因語言及年齡差距有所不同，因此在結論中說到：

電視節目使用語言問題尚未構成對觀眾有若何特殊重大的影響，而觀眾對電視節目愛好與厭惡並未完全依賴語言作為取舍的因素。³²⁶

文崇一 1976 年發表的《大眾傳播與社會變遷》以 1973 年左右對四個不同類型村落的問卷結果，分析媒體吸收相對於年齡層以及「傳統/現代」的關係，透過數據瞭解 70 年代初台灣社會的媒體吸收狀況³²⁷，同時，我們亦得以透過此文概略瞭解當時台灣社會接觸大眾媒體與歌唱相關節目的情況。

在此文調查的四個個案中，甲村在都市郊區的城鎮，乙村為孤立的純農業村落，丙村為孤立的山地部落，丁村為原漢分居的山地村落中。將其結論與流行歌曲直接相關的部分抽譯出來，總體特性方面，在文崇一分析的四個村鎮中，男性低齡者接受廣電媒體的傾向最高，女性低齡則最低，這是沒有地區、文化之分的普遍現象，然而相對來說，電台以年紀輕者和男性的聽眾居多，電視觀眾則普遍散佈各年齡層，接受群比廣播廣泛。

文中分析以上現象認為，「看電視在台灣已成了無分男女老幼的嗜好，尤其是在農村極為明顯」，而 30 歲以上的男女性對傳播媒體的吸收更是明顯以電視為主³²⁸。另外，電影在封閉農村的吸收面之廣幾乎與廣播並駕齊驅，在山地村落的電影觀賞頻率甚至較電視為高，這種情況主要是山地電視機缺乏或電視訊號不良所致³²⁹。

在欣賞電台、電視的受眾中，又有多少比例喜愛接受歌唱、歌舞類的節目呢？在文崇一的論述中我們只能獲知兩山地村鎮的數據，其中丙村的 176 份問卷中有 55.1% (97 人) 選擇歌唱類節目廣播節目，電視方面選擇歌舞類電視節目的有 12.5% (22 人) 選擇，僅次於電視劇的 20.4%；至於丁村的 180 份問卷中，喜愛歌唱節目更高達 59.4%，電視歌舞節目傾向則是 28.3%，高過了電視劇的 26.7% 躍居各類首位³³⁰，所以單就數據而言，山地村落對歌唱節目的喜愛均高於其他戲劇、新聞類節目，流行歌曲有關的節目在廣播電視中受歡迎的程度可見一斑。

³²⁵ 中華民國民意測驗協會，《中華民國民意測驗彙編》，頁 4-7。

³²⁶ 中華民國民意測驗協會，《中華民國民意測驗彙編》，頁 8。

³²⁷ 文崇一，序言，《台灣的工業化與社會變遷》（台北：聯經出版社 1989.12），頁 iii。

³²⁸ 文崇一，大眾傳播與社會變遷，《台灣的工業化與社會變遷》，頁 96。

³²⁹ 文崇一，大眾傳播與社會變遷，《台灣的工業化與社會變遷》，頁 117。

³³⁰ 文崇一，大眾傳播與社會變遷，《台灣的工業化與社會變遷》，頁 110、115。

至於社會態度（在此文崇一以「傳統性/現代性」相對討論）對接收歌唱節目的關係則是四地互異，普遍而言，郊區域鎮喜愛電視、電台歌舞歌唱節目之受眾略具有現代性傾向，純農業地區喜愛電台歌唱節目者反而帶有較高的傳統取向，喜愛電視歌舞的觀眾則有高度現代性取向，且兩種現象均甚為明顯。至於山地村落喜愛電台歌唱節目者帶有高度傳統取向，電視歌舞節目的觀眾則社會態度較不明顯³³¹。是故整體而言，廣播中的歌唱屬於傳統取向，越喜愛聽歌唱的人態度和行為也就越趨於傳統，然而電視中的歌舞節目反而略帶現代性，尤其相對於電台歌唱節目更普遍受到現代性觀眾喜愛，這表示了同樣屬流行歌曲市場的廣電媒體受眾，卻具有傳統與現代兩者互異的社會傾向，此一互異特殊之現象，與流行歌曲市場有相當大的關係。

以上兩項調查研究分別針對電視收視和整體娛樂媒體，但都是在 70 年代初期完成的，所以可以整合來看。總而言之，70 年代電視的崛起不僅對公眾媒體的娛樂活動內容發生影響，其吸引了各不同語言使用的族群，不但形成流行文化的新主軸，更將國語為主的電視文化普及到各族群，這與 60 年代風行的收音機、電影等娛樂媒體有很大的不同。

另外，台灣社會對連續劇、流行歌唱的喜愛情況仍舊在 70 年代的媒體娛樂上表露無遺，然而同樣是歌唱節目，電視和廣播受眾的文化傾向卻有很大的差異，這代表了電視、廣播節目同形式節目的受眾背景差異很大，可見 70 年代之後，台灣媒體娛樂的語言界限逐漸模糊，且收編到國語為主之流行文化的同時，「傳統/現代」性質的社會文化矛盾也深化到新娛樂生態中，這也就是 70 年代台灣大眾文化的基本結構，其對台灣歌唱、戲劇乃至於文藝界的動態發展，自然也樹立了與 60 年代之前截然不同的社會基礎。

³³¹ 參考：文崇一，大眾傳播與社會變遷，《台灣的工業化與社會變遷》，頁 96-98、103-105、120。甲、乙二村整理自文崇一書中表 25、29 的數據，丙、丁兩村則直接採用表 45。

第三章 台語流行歌曲的傳播與發展

戰後台語流行歌的傳播極其廣泛，除歌曲唱片的出版外，包括廣播電台的歌唱節目，各地巡迴的音樂會、歌舞團，以及專門或附有現場駐唱的歌廳、舞廳，都是台語歌曲傳播的管道，至於報章雜誌的報導或評論，和歌本、特刊等相關平面媒體的出版，也都與當時的台語歌壇有關。在第三章中，筆者將 1945 年至 71 年間台語流行歌的發展分作三個時期描述，各有其不同的發展情況，重心主軸也各有不同，因此各階段台語歌曲的傳播發展也就隨其重要性而有不同分類方式，其中第二階段的「穩定的歌曲產製與發展」由於傳播情況較廣泛，所需篇幅較大，分作第二、三兩節敘述，儘量全面地觀察各面向的歌壇，從而探究流行歌曲傳播的實況與轉變。

第一節 本土流行歌的重新出發（1945-56）

一、廣播電台中的台語流行歌

（一）戰後初期的「台灣廣播電台」

戰後初期電台僅只有台灣廣播電台的五處放送台，國府接收期間電台呈過渡狀態，只播放新聞和唱片，唱片則以外國音樂及台語流行歌為主，直到 1946 年 8 月接獲廣播事業管理處寄來的流行歌與京戲舊式唱片，才開始大量播放中國音樂³³²，是故台語流行歌曲一度是當時台灣廣播電台的主力，其播放者自然也以日治時期流傳的台語流行歌為主。

呂泉生是戰後初期將電台與台語歌曲密切結合的關鍵人物，呂自 1945 年 8 月起便在台北放送局文藝部任職，日本投降後，電台主管要求他繼續在放送局工作，留任為播音員並領導電台的「XUPA 合唱團」。林忠接掌電台之後，呂也升任演藝股長，負責唱片和娛樂、文藝節目；在此同時，楊三郎也進入電台擔任喇叭手，呂泉生鑑於電台應有新歌唱音樂的概念，鼓勵楊三郎創台語歌曲，於是楊與樂團鼓手黃仲鑫（筆名黃燕玉，樂壇稱之那卡諾）合力創作《望你早歸》，經呂泉生試唱與激勵後發表於電台，楊三郎從此開始台語歌的創作，這首歌也成為戰後第一首透過大眾傳媒發表散播的創作歌曲³³³。

228 事件後，呂泉生仍舊在電台工作，一方面也在改組的台灣省交響樂團任職，除了由呂泉生製播的歌唱節目外，在此同時，據汪思明在 1947 年一場座談

³³² 呂泉生，〈台灣人傳記-呂泉生正傳〉，《自立晚報》，1994.9/19。

³³³ 張鎬榕編，《愛的音符 呂泉生專輯》（台中縣：縣立文化中心，1989.2），頁 13。杜文靖，〈苦戀台灣歌-我所知道的楊三郎〉，《自立早報》，1992.10/20-10/21。

會上的敘述，他當年也受電台之聘廣播民謠，他表示，當年「電台的娛樂節目較少，最初只有洋樂時間，可是一般未教育的都聽不大懂，喜歡聽民謠」，所以他才會受電台重視，主持民謠歌唱節目³³⁴，可見電台在戰後初期對台語歌曲的製播還算重視，這自然也也和擔任演藝主管工作的呂泉生不無關係。

1949 年台灣廣播電台改組為「中廣公司」之後，中廣高層經營策略改變，認為在藝文、娛樂方面必須儘量節省，要求呂泉生改以唱片為電台音樂節目主體，呂因理念不合而辭職³³⁵，中廣與台語流行歌的關係也隨呂的去職和電台現場音樂的萎縮而暫時斷絕；此後中廣仍播出台語聯播節目，1949 年播遷台灣的「民本電台」也播放過一年的台語節目，然多以新聞報導為主，歌曲播送或現場歌星演唱的時間少了許多³³⁶。

（二）民營電台中的歌星駐唱

隨著 50 年代民營電台的相繼成立，台語歌曲在電台的傳播便明顯轉入民營電台，其中又以宜蘭、台北的「民本電台」、台南的「勝利之聲」及遍及全台八處分台的「正聲廣播電台」為主；在缺乏錄音設備的情況下，電台歌唱節目聘請歌手擔任歌星，配合輕樂隊進行現場演唱。1950 年鍾瑛就曾在「正聲」擔任過現場演唱，1955 年紀露霞初出道時也是在「民本電台」唱歌，成名後才隨鼓霸樂隊巡迴表演，一位憑音樂天分在酒家、食堂自彈自唱，靠賞金餬口的台南人洪文路，因受台北某電台台長賞識，獲聘擔任基本歌手兼樂師，每日在電台播音室中獨奏風琴並主唱而博得聽眾歡迎，而他正是往後的洪一峰³³⁷，據許石回憶指出，他 1955 年會創作「鑼聲若響」，也是因為當年他在「正聲電台」製作節目的關係³³⁸，電台在 50 年代台語歌壇的重要性可見一斑。

至於電台與歌星的關係，據國語歌星紫薇回憶，當時要進入民本電台演唱還必須通過考試，考上之後隔天就去電台上班，並未簽約，歌星與電台之間純粹倚著互相信用，基本歌星每個月收入兩百元，算是相當優渥，節目內容除演唱新歌外，有時還開放點歌，所以當時的電台歌星必須會唱很多歌曲，以免當眾出糗³³⁹，前述的紀露霞、鍾瑛、洪一峰等台語歌星自然也都經歷這些考驗，才能獨當一面受聽眾歡迎。可見民營電台在此一時期不但對台語歌曲的傳播極為重要，同時為往後台語歌壇的人才奠下基礎。

1956 年民本電台完成一項針對台北市聽眾的收聽習慣調查，結果有 34% 比例

³³⁴ 民謠座談會：汪思明發言，《台灣文化》2 卷 8 期，1947.11/1，頁 13。

³³⁵ 呂泉生口述，王幼玲撰，榮星合唱團榮譽團長-呂泉生，《自立晚報》，1992.3/2。

³³⁶ 溫世光，《中國廣播電視發展史》（台北：撰者印行，1983），頁 135。

³³⁷ 林藝斌，一代歌后紀露霞，《聯合報》，1996.01.15。陳和平，洪一峰四度赴日，《世界影歌星》，1966.6/20。紀露霞部份尚有細節的爭議，另據《中國電影電視名人錄》中所述，紀露霞是出道於民聲電台，尚待查證。參考：黃仁等主編，《中國電影電視名人錄》（台北：今日電影雜誌社，1982），頁 292。

³³⁸ 莊永明，鑼聲若響，《中國時報》，1994.7/13。

³³⁹ 王禎和，訪問對象：紫薇，《電視、電視》（台北：遠景出版社，1974），頁 107-110。

的民眾喜好台語歌唱戲劇類節目，居各類別之首，從而決定娛樂節目應以「閩台地方性歌劇」為主³⁴⁰，該資料數據不甚齊備，卻已十足顯見當時聽眾對台語歌唱的熱愛程度。在這之間，電台中的台語歌曲傳播除透過播音外，另印製歌本發行，將新歌歌譜編集成冊販售，其中或夾有廣告，一方面營利一方面宣傳電台，吸引聽眾加入收聽行列，但編印歌本多未經和詞曲作者談妥，便擅自發售以圖私利，甚至漏列了作者名稱，對詞曲作家並不尊重，歌壇中詞曲作家地位走下坡的現象在此時便漸行畢露³⁴¹。

此外，民營電台的台語歌播送在當時也出現某些亂象，有些播音員著手創作、演唱並大力宣傳，以博得個人名聲，作詞家周添旺就曾提到：

每天在廣播電台播送的流行歌比以前多了很多種..然而有些能唱、能習的播音員在播唱自己所做的流行歌時，常把作者的介紹拉得很長，對曲題的介紹反而草草了事.這是自我宣傳的利己觀念所致。³⁴²

除了針對此一亂象的描述外，從歌壇第一線作家對當時的記述中我們可以發現，1950 年之後的民營電台播送新創作台語歌的風氣很盛，且帶動了播音員等切近歌曲製播的人員投入創作，是故民營廣播對台語歌曲的創作也有積極推動的作用，成為新歌曲廣闊的發表園地。

戰後之初台語節目因廣泛興起的收聽熱潮，受到大力開發和播出，台語節目的出售率往往高過製作嚴謹的國語節目，然而卻基於輔導國語政策，台語節目未受當局重視³⁴³，此一條件自然使台語歌曲在方興未艾的民營電台中廣泛傳播，不僅使電台成為台語歌的重要傳播工具，播音員甚至介入創作，顯示電台中台語歌創作、演唱的普及情況，這戰後台語流行歌曲開闢的新舞台上也逐漸培養歌唱人才，幾乎成為早期出道明星的必經之路。

二、歌唱公演活動的風行

歌廳舞廳、巡迴表演團體，以及多位創作者積極籌辦的歌唱發表會，使台灣社會充斥著各類台語歌曲，據呂訴上在 1954 年 4 月在報上的描述：

台灣流行歌已是本省同胞不分男女老幼唯一訴諸感情，調劑精神的大眾娛樂，自清晨到半夜處處都可聽到，所以一曲新歌，很快就普遍傳播到全省的各角落裡去，它的傳播工具除電台外還有音樂堂的歌詠隊，或茶窟、酒

³⁴⁰ 溫世光，《中國廣播電視發展史》，頁 135。

³⁴¹ 參考：吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》（台北：民本電台，出版年不詳）。周添旺對電台印製歌本不知會甚至不列出名字有所詬病，且發文批評。參考：周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉，《聯合報》，1954.5/19。

³⁴² 周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉。

³⁴³ 蘇蘅，〈語言（國/方）政策型態〉，鄭瑞城等著，《解構廣電媒體》（台北：澄社，1991），頁 238。

樓的歌女，以及路旁賣歌的輕音樂團、廣告歌的歌唱等。³⁴⁴

另外，任職於永樂座戲院的李臨秋所創作的「補破網」是在戲院裡發表的，楊三郎因發表「異鄉夜月」而巧遇作詞家周添旺，則是發生在楊三郎的新歌發表會上，顯見當時的台語歌唱表演事業之蓬勃³⁴⁵；除此之外，茶室、酒店的林立也帶動起固定地點的歌藝表演市場，在唱片製作不穩定的情況下，或靜或動的表演活動深入民間，成為當年歌曲發表與傳播的重要管道。

（一）舞廳、歌廳與台語歌

舞廳（時稱「舞場」）在戰後初期是都市地區普遍的娛樂機構，成為有錢有閒人士的消遣場所，據李世聰回憶，戰後不久台南便出現「新台灣宴」等舞廳，台北更是光鮮亮麗，「第一舞場」、「大光明」、「翠鳳」等舞廳相繼風行，高雄則以當年娛樂活動最熱鬧的鹽埕區為中心，出現咖啡廳改造的「國際舞廳」，嗣後火車站附近的「凱歌歸里俱樂部」、鹽埕區的五層樓百貨公司附設的舞廳相繼成立，並提供韓籍、日籍女郎伴舞吸引舞客，除了相互競爭的三家專業舞廳外，軍方設於高雄的諸多聯誼社亦定期舉辦舞會；50年代之後，政府一度厲行戰時生活簡約、實施舞禁，除各地海、陸軍、聯勤聯誼社的定期舞會外，專業舞廳被迫關閉³⁴⁶。

都市地區的舞廳屬高級消費，其演奏樂師的工作自然也收入頗豐，吸引許多樂器演奏高手的加入，楊三郎便是在此一背景下成為北部重要小喇叭手，「港都夜雨」便是他專為舞廳演奏創作的小喇叭曲，此後更長年擔任高獲利的舞廳樂團領班工作³⁴⁷，60年代唱片界一位重要編曲者莊啟勝也是在此一期間擔任高雄鹽埕區一家舞廳的樂師，其間還訓練出許多具有演奏專長的徒弟³⁴⁸。顯見這些舞廳雖然消費人口不普遍，卻也提供流行音樂演奏者一個專業的出路，對往後歌壇人事影響重大。

固定的歌廳是戰後歌唱文化發展的另一個重心，1950年在台北曾出現一家「新南陽歌廳」，以大陸來台的歌女舞女提供點歌，不久因聽眾糾紛被停止營業；1953年有商人見流行歌曲的商機可用，在台北市淡水河畔沙灘上經營起「露天歌場」，在電台歌星助陣演唱的激勵下，商人在各水門圈劃地盤便做起生意，最多發展到二十多家，內容以國語歌曲為主，樂師關華石便出身於歌場的樂團伴奏³⁴⁹。台語作詞家李臨秋公子李修鑑在當時是淡水河畔歌場的小歌迷，他說到：

³⁴⁴ 呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954.4/5。

³⁴⁵ 莊永明，〈台灣歌謠鄉土情〉，台北：台灣的店，1994，頁30-64。

³⁴⁶ 李世聰，〈光復初期本省的娛樂〉，《中華日報》，1966.3/13。彭樹鏗，〈港都舞國春秋〉，《中華日報》，1960.10/16。兩份報導在高雄舞廳名稱上有出入，確切情況尚待實地探查。

³⁴⁷ 林二，〈楊三郎「望你早歸」〉，《聯合報》，1978.3/7。莊永明，〈港都夜雨，望你早歸：楊三郎傳奇〉，《自立晚報》，1992.10/20。

³⁴⁸ 黃裕元訪問整理，〈專訪：莊啟勝〉，1998.9/13。

³⁴⁹ 胡徹，〈台灣歌廳的興衰〉，《中華週刊》，1966.3/12。黃國隆，〈談三十多年來國內歌曲的產銷〉，《益世》3卷7期，1983.4/10，頁20。

回想小時候，為了能夠到夏日淡水河邊的露天歌場聽歌，央求四哥帶我到淡水河邊去聽歌，穿過第十號水門到露天棚搭的歌場，必須通過很長一段沒有絲毫燈光的陰暗隄邊路，有時候大哥、大嫂也會帶我去聽歌，隔天便可聽到她們在廚房哼著昨晚淡水河邊演唱的歌曲。³⁵⁰

台語歌星助陣的情況也時有所聞，許石、鍾瑛、紀露霞、林英美等都曾在露天歌場表演，與國語歌手分庭抗禮，但當時歌場聽眾以外省軍民為主，對台語歌星不但較不歡迎，甚至會有排斥的情況，鍾瑛（本名鍾秀卿）對露天歌場的演唱經驗就一直耿耿於懷，她在台上演唱台語歌時，就曾經有些外省聽眾高喊要她下台，甚至辱罵她，強迫她唱國語歌，可見台語歌星在淡水河露天歌場並不受歡迎，處境極為窘迫³⁵¹。

1955 年之後，由於露天歌場長期盤據河道堤防，附近居民逐為之所苦，開始遭到當地警察單位取締，又經洪水肆虐，在這些歌場不得進行災後重建的情況下，只得遷入室內，於是台北市成立的「康樂歌廳」很快就聚集了淡水河岸的歌手，此後固定場地的表演形式大抵以國語歌曲為主，且成為國語歌壇的主軸，而台語歌曲歌唱者退出歌廳活動後，完全以樂團巡迴表演的方式活動，從此國、台語流行歌壇的發展乃依循著不同的傳播管道進行³⁵²。

（二）巡迴式表演團體

戰後本土專業表演活動的公演開啟於甫自日本歸國的台南音樂家許石，許石初回台灣便亟欲運用在日本的表演經驗，欲在台創立巡迴式的表演團體，藉此傳遞台灣民俗歌謠的音樂文化，經由其妻舅，同時也是台南民俗研究者許丙丁先生的資助，1946 年展開了一次環島巡迴演唱會。該次巡迴最成名的歌曲就是將戰後流行之日語歌曲改編成的「南都之夜」，一時「我愛我的哥哥啊...」的歌聲傳遍大街小巷，作曲家林二對這首歌印象格外深刻，憶道：

當時沒有電視做媒介，廣播事業也不發達，而這首歌居然能以最快的速度傳播開來，連在建中校園內，都可以聽到有不少同學哼唱這首歌，說來這也是我身平中第一首唱和的流行歌哩。³⁵³

可見這首「南都之夜」在當時的風行程度，而後許石除創作歌曲外，又與許丙丁開始合作將民謠編曲填詞，不斷為往後巡迴演唱的歌曲內容做新穎且又以回歸民俗音樂為號召的嘗試，其中又以 1953 年左右在台北市舉行「台灣鄉土民謠演唱會」最為盛大；此後許石的音樂發表常標榜民謠、鄉土，另外還加入自行創

³⁵⁰ 李修鑑，〈嘔心瀝血未台灣歌謠正「音」〉，《台灣歌謠追想曲》（台北：前衛出版社，1994.9），頁 8。

³⁵¹ 「TVBS 電視節目『台灣南歌』專訪：鍾瑛」，2000.2/14。

³⁵² 黃國隆，〈談三十多年來國內歌曲的產銷〉，頁 20。胡徹，〈台灣歌廳的興衰〉，《中華週刊》，1966.3/12。

³⁵³ 林二，〈許石譜「台灣小調」〉，《聯合報》，1978.3/1。林二，〈鄭志峰歌詞通俗〉，《聯合報》，1978.3/31。

作演唱的 安平追想曲、鑼聲若響 等歌，堪稱台灣舉辦作品發表會次數最多的作曲家，許石對自己完成的音樂極為嚴謹，不願意讓其他演唱團體任意演唱甚至改編他的作品，以作曲家的堅持巡迴各地表演，在 50 年代廣受各地民眾的歡迎與支持³⁵⁴。

長期在舞廳擔任樂隊領班工作的楊三郎則開創了更新穎的表演事業，他在 1947 年一度獲聘前往廈門表演，1948 年歸台後，自行組織由兩三人為一組的「GGS 樂隊」，遊走於萬華龍山寺、大稻埕媽祖宮口和圓環邊等人多的地方露天唱歌，並販售簡便編印的歌本，且當場為有興趣民眾教唱，這類歌本多半只收錄八到十首歌，單薄且售價極低³⁵⁵。其中最常為人津津樂道的，是一場在圓環邊「新台灣公共食堂」舉辦的新歌發表會，由於當時歌唱人才缺乏，該發表會是由酒家女上場表演，內容除樂曲演唱、演奏的表演外，並販賣新歌曲譜，在這場發表會中，楊三郎結識了作詞家周添旺，從此兩人也開始合作創作台語歌曲，成為當時台語流行詞曲創作界的最重要組合³⁵⁶。

1952 年「黑貓歌舞團」的成立，更標示了歌舞團風行時代的開始，楊三郎有鑑於表演活動必須精緻化，便與妻子共同籌錢成立歌舞團，旗下有樂師那卡諾、白明華、白鳥全書等人，並設有著作部和演出企畫部；音樂編制由楊三郎指揮，樂器包括「楊三郎自己擔任首席的雙小喇叭、雙中音薩克斯風，次中音、低音薩克斯風各一，外加手風琴、吉他、大小鼓、砂鈴、響板等樂器」；歌唱除本土台語歌外，則邀請男高音王琛（藝名上官梅心）以義大利民謠助陣，舞蹈編排由那卡諾負責，並指導篩選各地有興趣的年輕女子擔任表演，之後還擴大編制，聘請新劇演員隨團負責戲劇演出，老演員庠斗（本名高來福）就曾在黑貓歌舞團中演戲，共計成員約四、五十人³⁵⁷。

至於黑貓歌舞團的表演歌曲，有以團長楊三郎個人創作曲為主的編唱，包括 孤戀花、春風歌聲、勸浪子、港都夜雨、秋風夜雨、思念故鄉 等等，除了本土作曲家的新作外，還經常演奏世界各地名曲，亮麗的舞台背景、新潮的爵士舞蹈及演奏，堪稱台灣早期歌舞團的頂尖組合；黑貓歌舞團多以巡迴的方式在室內戲院演出，團員一律隨團乘卡車往來於大城小鎮，每檔表演約三到五天，每場兩小時，前半小時是音樂演奏、唱歌、跳舞，而後才有戲劇表演，觀眾必須購票入場，票價在兩塊五毛到三塊五毛之間。

³⁵⁴ 簡上仁，《台灣福佬系民歌的淵源及發展》（台北：自立晚報，1991），頁 188。莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 55。「TVBS 電視節目『台灣南歌』專訪：鍾瑛」，2000.2/14。

³⁵⁵ 莊永明，港都夜雨、望你早歸，《自立晚報》，1992.10/20 10/22。「GGS 樂團」是日本習樂歸台青年的團體活動，他們自行作曲、演唱，起先是業餘的同好會，之後發展成為職業性的輕音樂團，而今再擴大為管弦樂團。參考：蔡懋堂，近三十五年來的台灣流行歌，《台灣風物》11 卷 5 期，1960.5，頁 60。另外，莊啟勝曾參觀過當年楊三郎的表演，大致了解當時的表演流程與方式。參考：黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9/13。

³⁵⁶ 張釗維，流行歌謠詞曲作家大事記，《聯合文學》7 卷 10 期，1991.8/1，頁 137。

³⁵⁷ 陳琮融，黑貓歌舞團大公演，《聯合報》，1997.3/14。《電影歲月縱橫談（上）》（台北：國家電影資料館，1994），頁 194。

據楊三郎回憶，當時幾乎每場演出都爆滿，還有擠破戲院鐵門的情形發生³⁵⁸，至於巡演到鄉下時，觀眾多是用鐵牛車從偏遠村落或山上下來，一行十多人，十分熱鬧，庠斗曾回憶當時趣事說：

鄉下觀眾很有趣，時間一到幕拉開，樂團開始演奏，鄉下人不喜歡聽音樂，就抱怨「戲不演，光只會吹喇叭。」老闆楊三郎聽了好生氣，說「這支喇叭吹了幾十年，居然被人家嫌。」³⁵⁹

顯然黑貓歌舞團的魅力不僅在於歌曲音樂，其精湛的戲劇表演也是受歡迎的重要因素，因而又被稱為「黑貓歌舞劇團」。此一歌舞團的風行，不僅提供楊三郎新作品發表空間，更刺激歌舞菁英投入集體性的歌舞表演中，形成音樂創作與流傳的重要載體，除黑貓歌舞團之外，高雄的「高鵬樂團」在中南部一帶也很風行，在諸多表演團體的巡迴下，台灣流行歌在社會上空前地散播，其中各類表演活動的活絡，儼然成為戰後初期台灣流行歌發展的主軸。

三、台語歌曲唱片生產的開始

唱片是流行發展極為重要的一環，戰後唱片生產面臨困局時，歌謠界人士不僅對流行歌的前景感到悲觀，對民謠的發展也不看好，民謠研究者黃得時在 1947 年憶起早期唱片發展的蓬勃時，便有感而發地表示「此後音盤生產比較困難，民謠的普遍和發展恐怕不能太快。」³⁶⁰可見當代文藝人士站在本土歌謠推廣者的立場，對台灣戰後唱片事業的重新開展始終抱持著期許與殷切盼望的態度，然而戰後之初幾年間，台灣本土唱片事業一直無法重振。

戰後台語流行歌曲唱片發行的開始，首創者是 1952 年在台北成立、許石主持的「中國唱片公司」，該公司在三重設有製片廠，後來改稱為「大王唱片」，據呂訴上表示，該公司代表作是 安平追想曲（陳達儒詞/許石曲） 孤戀花（周添旺詞/楊三郎曲）等，都是由美美演唱³⁶¹，總計其灌錄歌曲大致有兩類，一為許石和楊三郎兩人的新創作歌曲，這些歌曲藉由上述所說的四處巡迴發表會、歌舞表演而風行後，便灌錄成唱片發賣³⁶²，另一類則是由許石、許丙丁合作編唱的民謠歌曲，前述的「台灣鄉土民謠演唱會」便是由大王唱片舉辦，其中發表的 六月茉莉、牛犁歌、鬧五更、卜卦調、丟丟銅、潮洲調、思想起等歌曲，也都透過大王唱片出版³⁶³。

資深歌手鍾瑛為許石學生，並擔任大王唱片基本歌手，她在 1952 年便與許

³⁵⁸ 陳琮融，黑貓歌舞團大公演，《聯合報》，1997.3/14。莊永明，港都夜雨、望你早歸（上），《自立晚報》，1992.10/20。

³⁵⁹ 林二，楊三郎「望你早歸」，《聯合報》，1978.3/7。《電影歲月縱橫談（上）》，頁 194。

³⁶⁰ 民謠座談會：黃得時發言，《台灣文化》2 卷 8 期，1947.11/1，頁 12。

³⁶¹ 呂訴上，台灣流行歌的發祥地，《台北文物》2 卷 4 期，1954.1/20，頁 96。

³⁶² 莊永明，台灣流行歌謠傳略，《中國時報》，1993.8/28。

³⁶³ 簡上仁，《台灣福佬系民歌的淵源及發展》，頁 59、183-184。

石共同灌錄《夜霧》專輯，隔年灌錄《苦戀》、《安平追想曲》、《送出帆》等歌曲，據鍾瑛回憶，這些早期灌的唱片品質不良，常會跳針，1955年許石還曾親自重灌錄《安平追想曲》，銷售情況還是不佳，之後大王唱片由於唱片品質問題一直無法與後起唱片公司競爭，市面上幾乎沒有他們的唱片；另一方面，許石堅持不灌唱翻譯歌曲，對自己創作的歌曲又堅持唱法，不讓人隨便演唱，他人要演唱《安平追想曲》等歌都要經過他的允許或收費，終使他的歌流行程度有限，在保守、附帶而被動的經營理念下，逐年虧損累累，終至倒閉³⁶⁴。

與許石的公司同年成立的「勝家唱片」(或曰「勝利」)，則是由早在30年代創辦過「東亞唱片」的陳秋霖所設，代表作是葉白蘭演唱的《春花望露》(江中清詞曲)，和鄭寶珠演唱的《熱情花》(陳達儒作詞/陳秋霖作曲)，據陳秋霖憶述，當時他為了研究唱片製造還賠上一棟房子，最後沒有太大的突破。1953年，因勝家股東李山珍的分裂，勝家又分出了「麗歌唱片廠」，代表作是《獎券小姐》(陳達儒詞/許森淵曲/陳秋玉演唱)。同年12月，汪思明在台北開設「思明唱片」，發表汪思明編曲、阿珠、阿裡演唱的《桃花過渡》，以及《心憂憂》(陳達儒詞/姚讚福作曲/亞美唱)、《青春悲喜曲》(陳達儒詞/蘇桐曲/亞美唱)等新舊歌曲³⁶⁵。

陳、汪等人成立的唱片廠規模與日治時期的家庭式唱片廠較為接近，內容也同樣有傳統式民謠及日治時期資深詞曲家的作品，然而不同的是，詞曲創作者已不再如早年商業市場地被重視，也未因歌曲或音樂製作而獲得優渥報酬；如完成《青春悲喜曲》、《菸酒歌》、《母啊喂》等名曲的蘇桐反而生活困頓，一度成為賣歌仔簿、藥方的街頭樂師，還被某些研究者誤以為他在戰後就沒有了佳作，而戰後另一位多產作者張邱東松也不甚得志，對其無法大展鴻圖至為遺憾，在1959年撒手去世³⁶⁶，而許石的著作權觀念同樣徹底失敗，堅持使用者付費的精神反而使他的歌曲被商業競爭日益嚴重的歌壇邊緣化。

此外，基於錄音技術上的困難，電唱機也不普及，戰後台語歌曲唱片的出版顯然比30年代要緊縮，雖然有陳秋霖、汪思明等日治時期恭逢其盛的唱片業者宿出馬，也有許石不計成本、堅持音樂理念的投入，台語歌曲唱片業卻未能順利開展，相對於各式輕音樂、古典演奏專輯而言，佔有市場小且不甚穩定，這些老式唱片公司終於在1957年翻唱日語歌的台語唱片興起同時跌落谷底，台語歌曲唱片的重心也因新唱片公司的異軍突起而轉移。

³⁶⁴ 劉國煒，《老歌情未了》(台北：華風文化，1997)，頁228。「TVBS電視節目『台灣南歌』專訪：鍾瑛」，2000.2/14。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

³⁶⁵ 呂訴上，《台灣流行歌的發祥地》，頁96。呂訴上，《台灣流行歌》，《聯合報》，1954.4/5。至於陳秋霖成立的唱片公司，同樣出自呂訴上之手筆，前項資料曰「勝利」，後者曰「勝家」。有關陳秋霖之憶述，參考：林二，《陳秋霖的「白牡丹」》，《聯合報》，1978.3/17。

³⁶⁶ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁34、64。關於蘇桐被誤認為戰後沒有佳作，參見：林二、簡上仁，《台灣民俗歌謠》(台北：眾文出版社，1978.2)，頁136。莊永明老師曾對簡上仁等的說法提出反駁，詳見：莊永明，評「台灣民間歌謠」，《台灣歌謠追想曲》，頁216-217。

四、其他傳播管道之台語歌

（一）普及的歌唱運動

戰後初期各類慶祝活動極為普遍，對民謠、流行歌有興趣的地方人士也極為活躍地編唱一些新歌曲，內容或慶賀光復，或讚頌台灣的光明未來。1945 年 10 月，《前鋒》雜誌創刊號便刊登一首署名介舟，以民間歌調為藍本的 台灣光復歌；高雄連雅區（後改稱苓雅區）區長林界在 1946 年也曾編一首 台灣光復歌，在苓仔寮下寮廟前舉行的光復紀念慶典中公開發表演唱³⁶⁷。

除台語歌曲編唱外，類似主題的新創作國語歌也曾出不窮，「台灣省旅平同鄉會」的機關雜誌《新台灣》就曾刊登由曾慧明等作詞的國語歌 為台灣，該機構致力推動國語普及，這首歌也代表了他們的立場，音樂家陳泗治也創作一首 台灣光復節歌，日後來被列入小學音樂課本中³⁶⁸，如此普遍活躍的民間歌曲流傳，均開啟了台灣戰後社會豐富並多元的歌曲內涵。

除了時興的所謂慶祝光復歌曲外，日治時期從事社會運動慣用的創作歌宣傳手法，在時局革新的情況下也重新展開，1948 年蔡培火參選立法委員時就做了一首 蔡培火先生推薦歌，他的好友莊垂勝還為他印製傳單發送³⁶⁹。戰後初期台灣社會對選舉趨之若鶩，選舉也就等同是參與社會運動，自然延續了日治時期開始就常有的運動歌曲習性，傳出許多宣傳歌曲，所以類似蔡培火競選歌的情況應當也不少。

在此同時，各級學校合唱團的成立亦極其普遍，東方白回憶幼年歲月時就曾提到，戰後之初他在太平國民小學就讀時加入過「太平合唱團」，當時該團成員「從各班善歌者中挑選，在遊藝會或名人到校參觀時演唱」，還曾受邀到台北新公園裡的廣播電台獻唱，東方白表示「關在隔音室裡對著麥克風引頸高歌，每個人都興奮到了極點，想像台灣一千萬人都開收音機在聆聽我們合唱，世上沒比這更加風光的了！」至於合唱的歌曲，則是以美國作曲家福斯特的作品，以及 義勇軍進行曲 等國語流行歌為主³⁷⁰，可見台語歌曲在當時的學校合唱團中流傳並不算普遍。

學校暢行著合唱團等學子的歌聲，政府文化機構在戰後初期也積極推動歌唱活動，1947 年台北市教育局就以慰勞市民、陶冶性情、融合感情起見，在台北文

³⁶⁷ 台灣光復歌，《前鋒（覆刻版）》（台北：台灣留學國內學友會，1945.10），頁 3。許雪姬訪問，吳美慧記錄，林黎彩女士訪問記錄，許雪姬等編，《高雄市二二八相關人物訪問紀錄（上）》（台北：中央研究院近代史研究所，1995），頁 80。

³⁶⁸ 為台灣，《新台灣》3 期，1946.4/1，頁 6。觀子，台灣第一代本土音樂家陳泗治，《中國時報》，1995.10/31。

³⁶⁹ 台中市立文化中心編，《文化協會的年代》（台中：台中市立文化中心，1996.6），頁 127。

³⁷⁰ 東方白，《真與美（一）》（台北：前衛出版社，1995），頁 99-102。

化同勵會的後援下主辦「市民歌唱會」，並聘請時任台北市立女初中音樂教師的張邱東松等，按日分地公開教導流行歌曲³⁷¹，張邱東松在戰後創作不少台語歌曲，所以他教唱的歌曲自然與其創作背景有關，可見戰後初期台北市政府就已開始重用本土歌界人士，對歌唱文化的推廣亦極為重視。

（二）困苦社會的歌聲

在慶賀光復與推廣國語的歌曲散播，以及選舉運動歌曲編唱的同時，戰後初期社會困苦的日益嚴重，也發生許多描述相關情況的民間歌謠；在吳濁流所寫的《台灣連翹》中便提到，1946年初長官公署撤銷糧食配給制度後，民間就流行起一首「台灣光復真吃虧，餓死同胞一大堆…」的民謠，而各地方政府接連發不出薪水時，又流傳著一首將「望春風」重新填詞的歌曲，描述公務員無以為濟的慘狀，而社會漸次不安時，吳濁流又提到：

當時還有每天天還沒亮就唱著「有酒斫可賣無」的歌，收買空酒瓶的收舊貨人。這支歌不是一個人在唱，而是全市大街小巷裡都可聽到的..悲戚的曲調，淒淒切切地哀訴著他們的貧窮，打破黎明前的闐寂，撼動了人們的心..這首收酒斫的歌流行了好久。³⁷²

吳對「收酒斫」一曲映象深刻，除了特別提到這首歌外，吳濁流還在小說中將歌譜附錄在後，顯示這首歌在當時的流行程度與時代性。此外，對於貪污腐化、貧富不均的情況，台灣社會上還傳出一首簡短描繪台灣台灣人生活經驗與社會現象的民歌，內容為「轟炸驚天動地，光復歡天喜地，接收花天酒地，政治黑天暗地，人民呼天喚地」，被稱為「天地歌」³⁷³；另一首由日語歌改編的台語歌「生活苦」，則點出了丈夫遠出、妻兒孤苦的淒涼，道盡社會辛酸³⁷⁴。

這些歌的出現或有其創作與流傳方式，但在社會的流傳現象類似於民謠的口耳相傳，嚴格而言並不算是流行歌曲的一環，但對流行歌曲市場而言，卻具有奠定社會基礎的功能，使社會上某些歌曲廣受民眾熟悉與歡迎，這對往後的流行歌壇自然發生內容上的作用。

（三）新音樂運動中的台語歌

西式音樂運動中的台語歌曲，在缺乏既定機構鼓勵創作發表的情況下，主要是採取民謠編唱的方式發表，然此一期間即使台灣民謠被改編為合唱曲，且多半被改以國語歌詞演唱，致使民謠音樂在新音樂運動中得以廣泛發揮，台語歌的生存空間卻極為狹窄。

自日治末期便致力民謠收集改編的呂泉生，不僅結合了廣播與台語流行新

³⁷¹ 本省文化消息，《台灣文化》2卷4期，1947.7/1，頁23。

³⁷² 吳濁流著、鍾肇政譯，《台灣連翹》（台北：前衛出版社，1989.2），頁169-170、173-196。

³⁷³ 台灣消息，《新台灣》3期，1946.4/1，頁8。

³⁷⁴ 翁光燁，戰後初期的一首台灣歌謠與社會現象，《台灣風物》39卷3期，1989.9，頁189。

歌，在 50 年代也成為戰後音樂界進行台語歌創作的重要人物，最早的作品是 1947 年呂於「光復二週年音樂會」發表的《農村酒歌》，隔年「文化研究會音樂會」裡復發表一首《杯底不通飼金魚》³⁷⁵，肆後呂泉生主持了《新選歌謠》雜誌的編輯工作，又自力創作了由游彌堅作詞的《落大雨》以及楊雲萍作詞的《總是不著兩首兒歌》，供合唱團表演傳唱，1958 年又與王昶雄合作，完成台語藝術歌曲中的名作《阮若打開心內的門窗》³⁷⁶。

由呂泉生創作的台語歌曲均透過音樂會發表，雖可歸類為藝術歌曲，在當時音樂運動也算開闢了台語歌曲的一席之地，使台語歌雖然不被重視，仍能在台灣戰後的西洋音樂界尚留下幾首悠遠的音樂成果，然而比起其他流行歌來說，由於未能透過商業化、大眾化歌唱活動推廣，流行情形與範圍也比流行歌壇發表的歌曲小了许多。

（四）專用於電影或商品宣傳之台語歌

日治時期台語歌曲與電影的關係從進口外片（如《桃花泣血記》、《一顆紅蛋》等）的宣傳曲，發展到風行民間的歌曲《望春風》改編成同名電影發行，使台灣電影與歌曲早期便建立了交互合作的經營模式；戰後台語歌曲的發展並不是直接來自於電影的帶動，但戰後初期外國電影的引進對台灣的流行文化也有不小的影響。

以葉龍彥對西門町電影史的研究，1947 年酒家、戲院一度蕭條，直到 5 月台灣省政府成立後，美國五彩歌舞片《封面女郎》在台上映，才出現人山人海的景象，顯示歌舞片在戰後不久便已有獲民眾歡迎的現象³⁷⁷。另據報載，1950 年春香港出品電影《阿里山風雲》在台放映，「台北街頭到處可以聽到『阿里山的姑娘，美如水啊！』之歌聲，輕快悠揚。³⁷⁸」可見戰後初期進口影片已出現許多歌舞片、主題曲流行的情況，雖然台語歌未被採用為電影主題曲，與戰後初期的電影業較無干涉，這些歌舞片、主題歌對往後台語歌在電影中的運用自然發揮了示範作用。

1950 年日片恢復進口後，日片逐漸又帶動起本土電影市場風潮，由於日片以本土觀眾為主要市場，片商常將主題曲音樂翻譯成台語歌詞，用以宣傳上映的新片，如日本大映出品的電影《江島悲歌》上映時，其電影日語主題曲便經由陳達儒翻譯歌詞，成為《江島悲歌》及《片瀨夜曲》兩首歌，此外如《娘初戀

節》、《悲口笛》、《駒島夫人》等主題曲都由陳達儒、周添旺翻譯成台語歌詞傳唱³⁷⁹，這些歌的創作有些是為日片宣傳，有些是電影歌曲走紅後再填詞推

³⁷⁵ 在此指台灣文化研究會第二次音樂會。參見：莊永明，《台灣紀事（上）》（台北：時報文化出版社，1989.10/10），頁 338。

³⁷⁶ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 126-127。以上歌譜，參見：呂泉生作曲，《呂泉生歌曲集（獨唱歌曲）》（台北：樂韻出版社，1990）。

³⁷⁷ 葉龍彥，《台北西門町電影史》（台北：國家電影資料館，1997.6），頁 115、120。

³⁷⁸ 《台北風光》，《台灣新生報》，1950.2/20。

³⁷⁹ 這些歌曲細目，參見第四章第二節「翻唱日本歌曲」部份，至於其歌譜與相關資料，參考：吳非宋編輯，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》。

出的歌，其宣傳均未另行作曲，這與台灣日治時期的台語電影宣傳曲情況有很大不同，但也成為第一批固定產製的日曲台語歌。

除廣播、唱片、電影的台語流行歌傳播外，商品廣告歌也成為台語流行歌的一支，在市面流通的味精產品「味寶」便由陳達儒與蘇桐合作創作新歌「味寶歌」，陳達儒還為美達乳白魚肝油寫了一首「保你健康」當宣傳歌，而「王妃汽水」亦將採編後的恆春民謠調「思雙枝」，以「王妃汽水宣傳部」的名義填入四段歌詞，編出一首「王妃汽水恆春調」，以上三首歌均在電台播出，並在大街小巷傳唱一時，也被視為流行歌曲的一部份³⁸⁰。

商品或電影歌曲的寫作多由商家委託詞曲家寫出，再經由電台、地方表演活動等管道達到宣傳效果，然而此一合作模式亦出現創作者不受尊重的現象，周添旺便曾批評：

有一部份商品或電影片需要宣傳時依託作詞完成後，也沒有一點表示謝意，似乎作者是當然應負的工作，或馬虎拿出些少的金錢為代價，未免使台灣歌謠看得太可憐了。³⁸¹

可見在此一層面上，詞曲作家有被利用的感覺，並不受委託廠商尊重。再就歌本出版來看，除電台和透過公演在市面上流通的小冊子外，還流通著各類歌壇或非歌壇人士所印製的歌本，如此一時期間活躍的作詞家林天津便是販賣歌本為生³⁸²，詞曲家兼樂師江中清亦然，而著名作詞家陳達儒更以「新台灣歌謠社」為名刊行數本歌本發售³⁸³，另外尚有些由商人私自盜印出版的歌本，他們忽視詞曲作家權益而擅自出版，周添旺對市面上的這類歌本小冊子和廣告用歌曲的使用狀況也頗有微詞，他說：

市面上發售的流行歌集小冊子有十餘種，都是為避免一切的麻煩起見，不加印發行者、編輯者、印刷者的姓名地址，這種依法不符的出版物需要取締，同時希望能透過法令能得保障作者的版權。³⁸⁴

在經歷政權易主的同時，電影、商品廣告也帶動了台語歌的創作與發展，使戰後台語流行歌建立在更廣泛的社會基礎上，然而歌壇重要作詞者卻對若干現象發出各面向的不平之鳴，顯見當時除唱片業之外，影業圈、出版社或商家亦普遍不重視創作者，日治時期創作者在歌壇中崇高的地位在此蕩然無存。

五、時人的批評與印象

在紛亂雜沓的歌曲流傳當中，時人對台語歌的總體印象又是如何，這點可從

³⁸⁰ 吳非宋編輯，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》，頁7、21、32。

³⁸¹ 周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉，《聯合報》，1954.5/19。

³⁸² 小野，〈想要彈同調〉（台北：皇冠文學出版社，1992.9），頁138。

³⁸³ 莊永明，〈台灣歌謠鄉土情〉，頁42、41。

³⁸⁴ 周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉，《聯合報》，1954.5/19。

當代有關歌曲論述的文章中約略瞭解。首先，1954 年 1 月間，戲劇研究者呂訴上在《台北文物》上發表記述日治時期到戰後台語歌發展過程的文章〈台灣流行歌的發祥地〉，其中提點了十六首「台語歌代表作」，內容包括 丟丟銅、恆春調、五更鼓 等地方民謠三首，日治時期台語創作歌 桃花泣血記、紅鸞之鳴、雨夜花、人道、望春風、路滑滑、老青春 等七首，以及戰後新歌 補破網、苦戀歌、收酒斫、獎券小姐，再加上 桃花過渡、月令反攻歌，共計 16 首，列為作者認為值得記載的代表歌曲³⁸⁵。同年四月，呂再補充資料重寫成數篇文章，刊登在《聯合報》「藝文天地」上，其中 21 日起一連三天發表的〈台灣流行歌發表作〉一文中，再度提出 12 首代表作³⁸⁶，然此文卻引發了一場有關台灣歌應否改革的筆戰。

5 月初，同報同版上出現史彤所寫的文章，對台灣歌指陳歷歷，說近代台語歌「缺乏正義，沒有感情的奔放，毫無愉快情緒，心胸狹窄，幾近無聊，千篇一律」，「近乎於靡靡之音」等等，並批評「歌曲作家」抹煞了台灣民謠原本的正義、熱情；史彤還點明數首歌曲，指摘 海風、白牡丹、新式的文明、收酒斫等歌曲的「悲情傷感、粗俗難耐」，病子歌、收酒斫的「無病呻吟」，悲戀的酒杯、別離傷心、心酸酸、月夜嘆、苦戀歌 等的「觀念偏差、過度重視情愛遊逸」，他認為，呂訴上所謂的「代表歌曲」僅有 台灣青年 一曲算是較積極優良者，但也批評這首歌「氣度偏狹，曲調欠雄偉」。基於蔑視流行歌的態度，史彤認為歌曲應避免黃色歌詞，並加強民謠普及，以民謠填入富教育意涵的歌詞以廣泛流傳³⁸⁷。

史彤的論調帶有對台灣近代流行歌曲的批判意味，立場與官方文化清潔運動極為接近。此一對台灣本土創作者嚴厲評議的文章，旋即引發洪德成³⁸⁸、周添旺等創作者的反應，相繼發表文章。洪德成指出，創作者有社會寫實的義務和權利，當然也可以描寫酒家、酒女的苦悶心情，並舉陳達儒的 母啊喂、深夜的延平路 以及洪自己的創作 男性的復仇、女性的復仇 為例，強調作者之所以會描述這些黑暗面，其實是想透過歌詞彰顯正義，啟發人生方向；針對充斥情愛的情況，洪則認為「音樂的因素完全由情感而出發的，離了情愛當然就不成音樂」³⁸⁹；周添旺則從社會面觀察，認為台語歌並非離不開情愛，並舉其作品 臨海青春曲、觀月小調、黎明歌聲³⁹⁰為例證。如上顯示創作者對戰後流行的歌曲走向大致持肯定態度，並為其詞曲創作的自由積極辯護。

之後又有張志恆、常翠等針對如上論點的感想文章發表，張志恆肯定楊三郎作曲的 阮是這款、孤戀花 及洪文昌、許石、洪德成等人作品的藝術價值，

³⁸⁵ 呂訴上，〈台灣流行歌演變代表作〉，《聯合報》，1954.4/21、4/23。

³⁸⁶ 呂訴上，〈台灣流行歌演變代表作〉，《聯合報》，1954.4/21、4/23。

³⁸⁷ 史彤，〈台灣歌必須整理與改革〉，《聯合報》，1954.5/7、5/8。

³⁸⁸ 據聞洪德成是歌星洪一峰的兄長，洪一峰的藝名據說就是他所取，創作有 女性的復仇、男性的復仇 等歌，60 年代曾擔任歌唱教學，身分背景資料待查。

³⁸⁹ 洪德成，〈台灣流行歌的道德觀念〉，《聯合報》，1954.5/15。

³⁹⁰ 周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉，《聯合報》，1954.5/19。

但整體而言，他認為台語歌曲有「歌詞離不開情愛」和「商業化傾向」兩個缺點，呼籲創作者予以重視³⁹¹；常翠則針對歌曲改革問題企圖提出「平議」，他認為流行歌原本便是「曲低合眾」，向高藝術方向改革是不可能有效果的，另外，他認為流行歌即使內容不佳，亦不至於破壞秩序、傷風敗俗，是故提出了「過份浮靡者可以查禁之方法控制，民族正當的歌曲可依賴音樂家，而不必求諸於流行歌界」的論點³⁹²。

是故整體而言，雖有呂訴上、周添旺等人創作出一些輕鬆或配合反共國策的歌詞，當代人对台語流行歌的看法，大致上還是認為明顯具有重視情愛、偏愛描述社會黑暗面的現象，且內容亦普遍商業化，甚至還被人批評為黃色歌曲，說是靡靡之音，但針對此一問題的改革則是莫衷一是，使所謂「靡靡之音」的台語流行歌仍舊在台灣社會上蔚為主流。

第二節 穩定的歌曲產製與發展（1957-67）【一】

一、台語歌曲唱片的新局

（一）「亞洲唱片公司」的帶動

1957 年之後台灣唱片業仍充斥許多小型翻版公司，或自製一些非灌錄流行歌的唱片，如台北的「鈴鈴」、「電塔」、「台聲」、「月球」等十數家唱片公司早期均不以歌曲唱片為經營目標，如電塔素以「歐文龍笑科劇」著稱，「鳴鳳」則專營誦經唱片³⁹³。直到由新加坡歸國華僑蔡文華主持的「亞洲唱片」製作台語流行歌曲後，才開啟台語流行歌曲唱片的市場，而台南的亞洲唱片重視品質，音質好又較無雜音，再加上運用日語歌曲翻唱的策略，唱片市場遂在一首接一首的成名曲中穩定成長，因此 1957 年之後台語流行歌曲唱片市場未承接早期在台北的小型唱片公司，改以台南為出發點³⁹⁴。

亞洲唱片草創之初亦非經營台語歌曲唱片，是以灌錄或翻版日本歌曲輕音樂為主；1957 年起始有灌錄台語流行新歌的計畫，原預計聘請台南當地一位演奏夏威夷吉他的好手彈奏演唱，後來在一位自日歸國的年輕歌手毛遂自薦，自稱也會彈夏威夷吉他並唱歌的情況下，改邀請台南人王瑞和發表「漂浪之女」（詞曲：許丙丁/文夏）和「運河悲歌」兩首歌，他的藝名也就是「文夏」。王自幼旅居日本就學，在東京工業學校時便喜愛歌唱、彈吉他和鋼琴，並接受過正統聲樂訓練，私下試行作曲，在「飄浪之女」風行後，文夏同年著手翻唱日本歌，一連流行了「落葉時雨」、「港邊送別」、「湯島白梅」等歌，隔年又發表「青色山脈」、「男性的苦戀」，1959 年的「心所愛的人」、「人客的要求」，60 年的「媽媽我也真勇健」

³⁹¹ 張志恆，〈台灣流行歌應改進嗎？〉，《聯合報》，1954.5/27-5/28。

³⁹² 常翠，〈台灣流行歌改革平議〉，《聯合報》，1954.6/21。

³⁹³ 黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

³⁹⁴ 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

等等，均堪稱當年度歌壇重要流行歌曲，唱片一出常有兩萬張以上的銷路³⁹⁵，他不但是唱片業捧紅的第一個明星，也不孚重望地走紅台語歌壇十餘年，成為最具代表性的超級歌星。

除了文夏外，亞洲唱片此後幾年間也捧紅許多歌星，包括 1957 年顏華的〈長崎蝴蝶姑娘〉，58 年吳晉淮的〈關仔嶺之戀〉、永田的〈誰人抹想起故鄉〉，61 年張淑美的〈送君情淚〉、文鶯發表的〈流浪的馬車〉等等，都是一炮而紅的歌星，至於在台北出唱片崛起的洪一峰、紀露霞、陳芬蘭、鄭日清等歌星也常到亞洲灌錄歌曲，其中又以紀露霞的〈女性的復仇〉、〈看破的愛〉最受歡迎，使亞洲唱片在短短幾年間，成為眾星雲集的新歌發表中心³⁹⁶。

其他地區的唱片公司也在 50 年代後期發生結構性變化，原本刻苦經營的大王、勝利等公司在累年虧本的情況下沈寂一段時日，另一方面，在文夏新唱片獲利的刺激後，原先以翻版為主的唱片公司嘗試錄製台語新流行歌，如該年由日本華僑林來在台創辦的「歌樂唱片」便聘請作詞家周添旺擔任文藝部主任，籌畫灌錄台語歌曲，以紀露霞的一首〈黃昏嶺〉為成名曲³⁹⁷；原先以翻版唱片起家的台中「環球唱片」也一度從事台語民謠歌曲的新唱片灌錄，如該公司在 1960 年由王秀如灌錄的民謠唱片就有不錯的成績³⁹⁸。

在台北民營電台擔任基本歌手兼樂師的洪文路則受「台聲唱片」重視，以洪文昌為名灌錄〈攤販夜嘆〉、〈相逢有樂町〉、〈生鏽的小刀片〉等歌曲唱片，漸漸走紅後更名洪一峰，在亞洲等多家公司灌錄歌曲，成為日後廣受歡迎的「低音歌王」³⁹⁹。此外，在民本電台崛起後又隨樂隊公演走紅的紀露霞，不但參與台語片幕後演唱，也參與錄製〈望你早歸〉、〈黃昏嶺〉等新舊歌曲唱片，而後也到亞洲唱片發展，成為亞洲唱片的台柱⁴⁰⁰。

台北的唱片市場除了原先便活躍於表演場合的歌星外，還捧紅了幾位新進歌手。從歌唱比賽脫穎而出的鄭日清以〈落大雨彼一日〉、〈霧夜的燈塔〉、〈故鄉的月〉等歌曲走紅，9 歲出道的陳芬蘭則以〈孤女的願望〉、〈快樂的出帆〉等歌曲深受歡迎，另一位女性歌手林英美則以〈月夜的小路〉、〈快樂的馬車〉等歌曲走紅，成為歌壇炙手可熱的明星。

³⁹⁵ 黃裕元訪問整裡，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（一）》（手稿未刊本），No.001-020。方翔，〈伊是快樂的行船人-文夏〉，《中國時報》，1991.6/13。

³⁹⁶ 在《莊啟勝編曲目錄（1）》中可發現以上歌曲，均在 1957 年至 61 年之間灌錄，且由亞洲唱片發行，可見這些歌星均在此一時期在亞洲灌錄唱片。莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（一）》，No.001-173。

³⁹⁷ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 33。

³⁹⁸ 「環球唱片」為鹿港人呂松填創設於台中，其兄長呂松竹為高雄「松竹唱片工廠」創辦人，兩兄弟唱片事業起初均以翻版唱片起家，1960 年間並時而灌錄台語歌曲。參考：張林森，〈高市鄉情〉，《高市文獻》9 卷 3 期，1997.3，頁 124-125。陳和平，〈王秀如改唱國語歌〉，《台灣日報》，1966.10/24。

³⁹⁹ 和平，〈歌星洪一峰〉，《民族晚報》，1965.9/13。陳和平編著，《滿天星》（台南：恆隆出版社，1975），頁 64。黃仁等主編，《中國電影電視名人錄》，頁 304。

⁴⁰⁰ 黃仁等主編，《中國電影電視名人錄》，頁 292。

台南的亞洲唱片打開了新局，同樣也以其資本雄厚、刻意投資流行歌發表為優勢，相繼捧紅了文夏、吳晉淮、張淑美、黃三元、洪弟七等超級紅星，北部諸多中小型唱片公司也同時邀集歌手灌錄新歌曲唱片，洪一峰、林英美、紀露霞、鄭日清、陳芬蘭等相繼踏入唱片界。在亞洲唱片設備與資本的吸引力下，許多走紅的歌星也特地南下為亞洲唱片灌錄唱片，原活躍於台北的作詞者葉俊麟也特約為亞洲唱片創作（後人研究資料中還傳聞其 1952 年便加入亞洲唱片文藝部，筆者認為可疑待查⁴⁰¹），是故亞洲唱片堪稱為此階段唱片市場的主軸，其間北部唱片公司也發揮了階段性作用。

（二）新一波唱片公司的興衰

1963 年台南又興起另一家「南星唱片」，南星以郭一男的「南星合唱團」（後改組「南星歌謠音樂研究會」）擴充而成，由於郭有計畫地聘入教師，吸引了大量中南部地區的學員，該研究會學生便成為南星唱片的基本班底，成立之初就以林海、方瑞娥合唱的 我所愛的人 一舉走紅，而後方瑞娥的 請你惦惦聽、最後的火車站，林峰唱紅的 酒場悲戀影、舊皮箱的流浪兒，以及郭富美等合唱的 天天二九暝 等唱片，銷路均極其可觀，使南星唱片發展到足以和亞洲唱片抗衡的規模⁴⁰²。

然而郭一男的經營較苛刻，要求歌手繳「保證金」5,000 元者始得灌錄唱片，並在南部舉辦多場歌唱比賽收錄學員以賺取學費，連不閤樂理者都可灌錄唱片，未繳錢者即使聲質優美也不得其門而入，除此之外，歌手灌錄唱片非但沒有報酬，連錄音的旅費也要自掏腰包，據傳歌手還必須自付宣傳費。在種種不合理要求下，1965 年林海、林峰、方瑞娥等公司台柱相繼跳槽，1966 年初因歌星全然跳槽，已陷入名存實亡，郭、林兩人只得再巡迴南部各大鄉鎮舉行歌唱比賽、發掘新歌星，之後仍慘澹經營一段時日⁴⁰³。

台南在 1964 年還出現另一家「東亞唱片」，該公司附設有「東洋音樂教授所」，幕後由黃敏、雲萍、永田、莊啟勝等參與編曲與企畫，基本歌星包括文鶯、李薇、王寶珍、張惠珍，以及南星跳槽而來的林峰等，一度計畫準備每隔二十天出版一張台語流行歌曲，之後一度集結了文鶯、林峰等名歌星，發表過 初戀春夢、進退兩難 等歌⁴⁰⁴。

⁴⁰¹ 在張釗維的一篇文章中有提到，參考：張釗維，流行歌謠詞曲作家大事記（初稿），《聯合文學》7 卷 10 期，1991.8/1，頁 131。

⁴⁰² 陳和平，台語歌的倡導者：郭一男，《台灣日報》，1964.3/22。陳和平，台語歌壇起歪風，《民族晚報》，1966.2/26。

⁴⁰³ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.8/20。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.10/2。陳和平，台語歌壇起歪風，《民族晚報》，1966.2/26。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.1/4。陳和平，歌影繽紛，《民族晚報》，1966.4/12。

⁴⁰⁴ 陳和平，台語歌壇零訊，《海訊日報》，1965.7/26。陳和平，台語歌壇零訊，《台灣日報》，1965.10/23。陳和平，林合最近創作、台灣新歌數曲，《台灣日報》，1965.8/31。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.11/7。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.12/26。陳和平，台語歌壇秘聞，《民族晚報》，1965.12/27。

至於台北在此間亦成立許多專門灌錄台語歌曲的唱片公司，資本多與播音員有關，其中以「雷虎唱片」為最早；該公司為 1964 年「華興電台」主持人阿丁、文丁以及台南、台中各地著名播音員合資在台北開設，該公司資本雄厚，成名作為歌壇新人黃西田的「田庄兄哥」和「風流做田人」，以及尤美的「給天下無情的男性」、為著十萬元，不但捧紅了黃西田與尤美，雷虎也蒸蒸日上。

然而該公司並未申請相關登記，持續出版不久便遭取締，1965 年 7 月知名廣播劇團長王明山在未告知原股東前，逕行向內政部登記補辦出版登記，從此接手雷虎原唱片版權，並灌錄新唱片，雷虎原股東班底在不甘之餘，同年 9 月東山再起，集資成立「五虎唱片」，吸收郭大誠、尤雅、尤鳳、劉素娥等台語歌星共同灌錄，為報復王明山取而代之的行徑，還由尤雅發表一首「沒良心的人」，歌詞極盡咒罵至極，這首歌卻也風行一時，為當年歌壇一大要聞⁴⁰⁵。

雷虎唱片帶動起台北的唱片產製，其他願意投資者或原先不灌錄台語歌的唱片公司也躍躍欲試，「金馬唱片」便是一例。金馬為蘇朝雄（又名蘇南竹、烏金）在 1965 年 4 月創立，附設有「寶島音樂教室」，初以灌錄電影主題、插曲為主⁴⁰⁶，該年底播音員陳秋和、陳天一，和餅舖老闆周溪水參與投資後，更名「金馬唱片股份有限公司」，改錄製台語流行歌及輕音樂，並派出星探巡迴選集人才，經文藝部訓練後灌錄唱片，發表過「青草湖之戀」、「懷念的行船人」等歌曲；至於寶島歌謠音樂研究會方面，除台北之外，在 1966 年 7 月還曾在高雄縣旗山鎮創辦分社，一度把經營觸角深入中南部⁴⁰⁷。

台北還前後出現許多資本與播音員有關的唱片公司，但規模較小，如 1966 年 7 月阿丁、陳瑞昌等播音員集資創設的「雷達唱片」，便灌錄許多台語歌曲唱片，發表歌曲以林秀珠的「三聲無奈」最受歡迎。隔年年底，前述五虎唱片的股東丁山、總經理吳文龍，以及歌星郭大誠、尤雅等人，又因不滿董事長周進升的獨裁作風聯袂脫離，合資另立「五龍唱片」，發表過「康丁的男性復仇」、「一聲叫君一聲苦」、「一腳破皮箱」、「素娥的阿哥哥」等歌⁴⁰⁸。

除播音員集資或發起的唱片公司外，「惠美」、「玲玲」、「金星」、「金大砲」、「金大豹」等唱片公司也都在 1965 年至 66 年間灌錄過許多台語歌曲，其中尤以金星唱片以「內山姑娘」、「墓仔埔也敢去」捧紅的葉啟田最受歡迎。

除台南與台北之外，台中、高雄的唱片業亦有所發展。台中素有「中聲唱片」偶而出版台語歌曲，但並不甚傑出，此一時期較具規模者是 1963 年 10 月成立於

⁴⁰⁵ 參考：陳和平，「台語歌壇拾零」，《海訊日報》，1965.7/19。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.9/14。陳和平，「台語歌壇零訊」，《台灣日報》，1965.9/20。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁴⁰⁶ 陳和平，「歌手兼作詞家：烏金」，《台灣日報》，1965.10/7。

⁴⁰⁷ 參考：陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.8/20。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.12/3。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.12/24。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.12/26。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1966.6/15。

⁴⁰⁸ 陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1966.8/2。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1967.11/21。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1967.12/4。

埔里的「聲寶唱片」；聲寶由邱清溪擔任總經理，歌星多半由他引進，以邱蘭芬、周蓬霖最紅，春宵舞伴 為該公司最暢銷歌曲，1966 年 9 月後因歌手大舉出走，隨後停辦⁴⁰⁹；「獅王唱片」為中部另一大唱片公司，由蜚聲擔任文藝部主任，聘請周蓬霖、歐禮全、邱罔舍以及數位新進歌星灌錄台語歌，1967 年還曾因股東不和分成兩組，甲組由歐禮坤主持，乙組為胡西庚主持並兼任文藝部主任，但發展情況都不如預期⁴¹⁰。

1967 年台語唱片景氣逐漸衰落，且歌星跳槽現象頻繁，再加上一些大公司、大資本的投入，終使台語唱片業開始進行人員與資本的統合。其中最明顯的，就是 1967 年年初「海山唱片」的投入以及「鐵金剛唱片公司」的成立，鐵金剛由陳振芳主持業務，葉俊麟、李吉豐等人音樂主導，該公司與海山聯合招募歌星，並組成「鐵金剛音樂教室」訓練台語歌手；另一方面，更前後吸收了洪一峰、吳晉淮、黃西田、文鶯、王秀如、林峰、鄭日清、劉素娥、張素綾等歌星，出版「十大歌星大會串」、「洪一峰作曲全集」等台語歌曲唱片，海山亦於 67 年 11 月出版過「陳芬蘭阿哥哥專集」等唱片⁴¹¹。

海山與鐵金剛合作網羅了歷年來名滿天下的當紅歌星，堪稱 1962 年之後陣容最堅強的唱片公司，1967 年之後小型唱片公司多無法與鐵金剛抗衡，反倒是長久經營有成的「惠美唱片」屹立不搖，以文鶯、洪弟七、尤美、黃西田等歌星班底，並網羅莊啟勝成為轄下專門編曲者⁴¹²；惠美自 1965 年起便開始以簽約模式和歌星達成合作關係，因此其歌手跳槽的現象較少，在 1967 年之後仍能穩定發展可能和其既定的簽約策略有關。

表 3-1、60 年代參與製作台語唱片之主要唱片公司創設與概況一覽表

唱片公司	灌唱時間	地點	老闆	成員與特色
亞洲唱片	1957	台南	蔡文華	文夏、洪一峰、吳晉淮、黃三元、洪弟七、陳芬蘭、張淑美、莊明珠等歌星
南星唱片	1962	台南	郭一男	林世芳、附設之「南星歌謠音樂研究會」學生
電塔唱片	1962	台北		莊三
玲玲唱片	1963	台北		良山（阿狗兄系列）翁志成創作曲
聲寶唱片	1963	埔里	邱清溪	邱蘭芬、周蓬霖等歌星
天使唱片	1963	高雄		由美、小玲等歌星；出版 鹽埕區長 唱片

⁴⁰⁹ 陳和平，台語歌壇零訊，《台灣日報》，1965.9/6。陳和平，台語歌壇零訊，《台灣日報》，1965.9/20。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.10/2。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.9/7。

⁴¹⁰ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.1/4。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.3/30。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.6/15。

⁴¹¹ 陳和平，海山與鐵金剛聯合招募歌星，《台灣日報》，1967.3/29。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.4/22。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.10/16。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.11/21。

⁴¹² 莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（一）》，No.731-984。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

雷虎唱片	1964	台北	阿丁...	廣播明星集資成立，尤美、黃西田等歌星
金星	1964	台北		陳三雅幕後製作，葉啟田、蔡一紅等歌星
東亞	1964	台南		初期由林合負責；游月玲、柯一明等歌星
鈴聲	1965	台南		莊啟勝、黃敏、林合等幕後音樂
惠美	1965	台北		白櫻、文光；後來加入文鶯、黃西田等歌星
五虎	1965	台北	阿丁...	原雷虎唱片股東所創；郭大誠、尤雅等歌星
金馬唱片	1965	台北	蘇南竹	初期以灌錄台語片插曲為主，66 年灌錄流行歌
獅王唱片	1965	台中	歐禮坤	文藝主任胡西庚，1966 年改組
文川唱片	1965	高雄	文川	林金池、文川企劃音樂，文雪、文鈴等歌星
皇冠唱片	1966		林星福	良山、純鳳等人灌唱
金大砲	1966	台北		李吉豐監製，黃西田、文鶯、尤美、洪弟七等歌星加入灌唱
金大豹	1966	台北		文藝主任李吉豐，基本歌星劉福助、白櫻、林峰、張南卿、張素綾
雷達唱片	1966	台北	阿丁	以林秀珠的 三聲無奈 走紅
鐵金剛唱片	1967	台北		陳振芳、李吉豐製作，洪一峰、吳晉淮、黃西田、文鶯、王秀如、鄭日清等歌星
三洋唱片	1967			蘇洛企劃；1970 年發行 青蚵仔嫂
五龍唱片	1967	台北	丁山	康丁、良山、蔡一紅、劉素娥、林秀珠
孔雀唱片	1970		陳麗秋	陳麗秋、陳秋和、丁山聯合主持，楊麗花、張帝、紀露霞、郭金發、文鶯等歌星

二、台語歌曲唱片的製作與經營

（一）唱片製作流程概況

新歌唱片市場竄紅之後，在市場反應的引導與盡量降低成本的生產條件下，歌曲的製作內容多半是以日語歌曲與原先已有的台語歌曲為主，由唱片公司派專人赴日本蒐羅流行歌唱片，因為海關規定外語唱片頂多攜帶三片入台，唱片公司有時還派出多位人手赴日收集，或者以偷偷夾帶的方式帶回台灣，之後再由唱片公司的文藝部開會，仔細聽過日語唱片後，進一步討論選擇的曲目，選定後加以填詞，便完成唱片詞曲的準備⁴¹³。

除日本歌外，1958 年紀露霞、吳晉淮還曾唱過英文歌翻唱的台語歌。在翻唱外語歌曲為主的情況下，選曲對唱片銷路發揮決定性效用，葉俊麟就回憶道：

當時的文夏為何會如此紅，主要就是亞洲唱片公司的選曲工作很強，挑選

⁴¹³ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。歌曲部份參考：莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（1）》，No.18-19；21。

的歌曲很強，因而廣受歡迎。在改編的歌曲中，唱片公司尤其喜愛森進一、美空雲雀和小林旭的歌，這也是我（指葉俊麟本人）個人較喜愛的幾位日本歌星。⁴¹⁴

此後唱片公司一直著承襲翻唱為主的製作模式，文藝部挑曲、填詞、編曲後，便交由歌星、樂隊灌錄，而唱片公司對詞曲創作的酬勞仍然很低，平均填一首詞100元，就像稿費一樣，完成後便買斷在唱片公司手中，全然沒有著作權的觀念，且極不尊重創作者，從而詞曲品質參差不齊⁴¹⁵，在營利掛帥的背景下，仍以翻唱歌曲為主的現象，也正代表了唱片公司缺乏試驗精神的情況，新創作歌曲由於經商的保守心態作祟，再加上編曲、樂隊演奏另需耗時費力，並不受公司重視，這也就奠下整個台語歌壇翻唱之風為主的基本型態。

編曲是流行音樂的重要流程，亞洲唱片早期的台語唱片多由莊啟勝編曲，文夏錄製第二集唱片時，莊啟勝去台南的中廣錄音室看他錄音並提供意見，於是1957年起便開始與文夏合作製作唱片，專事編曲工作並兼事歌詞寫作。由於台語流行歌市場是以日語歌翻唱為主，幕後音樂人的樂理和音樂經驗亦均出於日本，無論樂器編制或音樂內涵全然承襲日本歌曲的模式，莊啟勝就表示：

當時日語歌改編歌曲的編寫，是以原日語歌唱片的原編曲音樂為基準，由編曲者反覆聽取唱片，寫下各種樂器樂譜後再交代樂師演奏，至於有些較特殊的樂器則用類似的樂聲代替，所以聽起來和原日本歌的音樂極為相近，聽寫也極為簡易快捷，一天最多可編寫出八首新歌。⁴¹⁶

可見日語歌曲翻唱的編曲工作極為簡易，這也是日語歌曲受到唱片公司歡迎的原因之一，再加上編曲工作集中在某些人手上，就此奠定往後唱片編曲不脫日本歌曲唱片編制的習氣。

錄音工作方面，亞洲唱片初創時未自備錄音室，最早是借用中廣台南台的錄音間，文夏首兩張專輯都是在南門路的中廣台南台完成，另外如顏華、紀露霞等早期便出道的歌手，都曾在台南的中廣錄音室灌唱過。而後老闆自美國購入錄音設備，但沒有優良的隔音設備，一度還藉用唱片公司後門的廚房進行唱奏錄音，沒有定時器便以木屐敲打節奏，天一亮就要停止作業，經歷了一段「木屐做信號，雞鳴著休暍」的時日，錄音室落成後，亞洲唱片擁有穩定的錄音設備。當時的錄音採單聲道，演唱及各種樂器皆同步完成，萬一有脫板或走音就得全部重來，飛機掠過等外界擾動時還得暫時中止，所以錄音工作十分辛苦，歌手、樂師在錄音前都要反覆練習⁴¹⁷。

北部唱片公司的編曲以林禮涵為主，他在日治時代便創作過《送出帆》等歌

⁴¹⁴ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。

⁴¹⁵ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。

⁴¹⁶ 黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9/13。黃裕元訪問整理，「訪問：陳和平」，1999.7/8。

⁴¹⁷ 黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9/13。

詞，在北部歌壇極為活躍，台北唱片業的編曲工作有八成以上出自其手⁴¹⁸。至於錄音工作，則以美軍新聞處廣播技師出身的葉和鳴首創，葉自 50 年代初期便開始向美軍新聞處商借錄音室，為唱片公司灌錄音樂，50 年代末葉和鳴辭去工作後，在大龍峒自宅以美軍淘汰的機器自組「和鳴錄音室」，而後又透過美國購買錄音機器，其他設備亦極其簡陋，熱時沒有空調只能以冰塊驅暑，隔音則以乾茅草層層疊疊地架在牆壁上，又正位於機場跑道附近，遇有雜音便只得重錄，然而此設備卻是 60 年代北部唯一的一家本土錄音室。

早期在北部唱片公司發展的洪一峰、鄭日清等台語歌星，以及國語流行歌星美黛等，都經歷過這一段葦路褴褛的過程，當這些老音樂人聚在一起時，更不免緬懷那段「冰角 e」的共同回憶。之後該錄音室不斷投入新機器設備，運用之機器不亞於台南的亞洲唱片公司，錄音技術也提升到優於亞洲唱片的程度，但因亞洲唱片財力豐厚，得大量吸收歌星、製作唱片，北部的唱片公司在資本提升後才得如台南唱片公司之規模⁴¹⁹。

將全部樂聲錄進錄音帶後，刻版與印製則是最耗成本的唱片出版流程，此一期間刻版機鑽頭的市價就高達四、五十萬，且多由荷蘭或比利時進口，翻刻的金屬板也就是後來量產唱片的金屬模，成本也十分昂貴，萬一刻印有誤便只能重新來過，往往浪費大筆的人力、物力；唱片產出後，則透過郵寄銷往全台時，然因此一階段的硬質唱片容易耗損，僅只唱片的生產條件便十分嚴苛，唱片製成所需之固定資本也就極為重大⁴²⁰。

唱片製作條件之外，歌星的培植與經營更是歌壇不可或缺的一環。唱片公司都企求受歡迎的專屬歌星，然而當年對歌唱有高度興趣的人並不多，大部分歌星都是來自於歌唱比賽或透過親友關係介紹而發掘，與公司間也都不具契約關係；另一方面，亞洲唱片由於製品較優良，其歌星總是比台北的歌星容易紅，在以上兩因素作用下，原先在北部灌錄唱片的歌星南下到亞洲唱片發展，北部唱片公司規模因此未能擴大⁴²¹。

另一方面，保持商品流通是唱片歌曲經營的目標，自然也會順應或帶動起不同的流行趨勢。舉例而言，1965 年起便興起過一陣發行台語片主題曲、插曲的風潮，除以該種唱片起家的金馬唱片外，亞洲亦推出過《故鄉的聯絡船》等電影唱片⁴²²；另外，1966 年「歌劇唱片」曾風行一時，包括「十八姑娘歌唱戰」、「可憐的情人」、「春夢」、「十八姑娘大拜年」等，或以爆笑為賣點，或以文藝愛情為訴求，無獨有偶的，金大砲唱片在 1966 年中也發行台語歌劇唱片「田莊兄弟遊都

⁴¹⁸ 黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9/13。黃裕元訪問整理，「訪問：陳和平」，1999.7/8。

⁴¹⁹ 黃裕元訪問整理，「訪問：陳和平」，1999.7/8。黃裕元訪問整理，「訪問：葉世榮」，1999.7/8。

台北唱片業座談會記錄（1998 年 3 月 24 日）「賀熊美黛發言」，《台北文獻》直 125，1998.9，頁 12-13。葉世榮為葉和鳴的小兒子，自 1975 年起投入和鳴錄音室，對該錄音室早期的發展過程與運作方式頗為熟捻。

⁴²⁰ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉世榮」，1999.7/8。

⁴²¹ 黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9/13。黃裕元訪問整理，「訪問：陳和平」，1999.7/8。

⁴²² 陳和平，台語新片故鄉聯絡船，《民族晚報》，1966.1/29。

市」，由黃西田、文鶯、郭富美等歌星以及口技專家海萍等人聯合灌錄，可見歌劇唱片在該年間受歡迎程度⁴²³。

除唱片表演形式有其流行趨勢外，歌曲內容亦有所其流行趨勢。如 1964 年底雷虎的尤美以一首 給天下無情的男性 迅速竄紅，這首歌不僅被影業公司改編成台語電影，一時台北和中部數家唱片公司接連邀請黃秋田、林慶鐘、莊三、周蓬霖等男歌星灌唱，數月間接連出現 彼個無情的女性、可恨天下無情的女性、妳是天下最無情的女性、妳是最無情的人、給天下無情的女性 等歌曲相互呼應，可謂掀起一股「無情人」的旋風。

曲風方面也有流行趨勢存在，以 1967 年「阿哥哥風潮」為例，這股熱潮也延燒到台語歌壇中，首先是少女歌星張素綾在鐵金剛唱片灌錄 老人阿哥哥、阿哥哥時代 等歌，極受歡迎，同年便接連有莊三在電塔唱片灌錄的 阿三哥的阿哥哥，劉素娥在五龍唱片灌唱的 素娥的阿哥哥，劉福助演唱 乞食阿哥哥，郭大誠則有 水蛙阿哥哥、流浪的阿哥哥，葉啟田的 姑娘阿哥哥，陳芬蘭則在海山唱片出版「陳芬蘭阿哥哥專輯」⁴²⁴。

以上例子除體現台語歌壇的流行趨勢，與 1962 年之前不同的是，其流行已不僅止於某歌星或某唱片公司的刻意扶植，無論是歌劇唱片、無情人系列或阿哥哥風潮等等，都已衍生為跨唱片公司的大規模流行趨勢，而且是包括北、中、南各唱片公司的全面性流行，這也是 60 年代台語歌壇的重大變革之一，此一變革的發生可能奠基於歌壇人事與資本的流通情況，也與社會脈動息息相關，值得更深入地探討與分析。

（二）唱片公司之經營架構與策略

經歷八七水災後的市場重整，台語新流行歌唱片市場建立更為穩定的生產機制，多家唱片公司均以文藝部為製作主軸，進行歌星訓練、選歌選曲、唱片製作等各項工作，其中亞洲唱片文藝部主任蜚聲（本名陳坤嶽）被認為是建立幕後生產機制的第一功臣，他不但擔任唱片製作人，並先後引進扶植了洪弟七、黃三元、黃秋田、莊明珠等巨星，從而文藝部不再只是唱片製作中心，更深入各階層發掘、培育歌手⁴²⁵。

除文藝部外，唱片公司還設有外務部、會計部等行政單位，到 1965 年之後，某些新進公司還設有宣傳部，專人負責益加複雜、多變的宣傳工作，各地的歌唱

⁴²³ 參考：陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.3/30。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/12。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.5/18。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.6/15。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.8/2。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/15。

⁴²⁴ 《新亞洲歌選》（台南：瑞成書局，1968.10）。陳和平，前途無量的尤美，《台灣日報》，1965.8/24。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.7/22。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.11/21。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.12/4。

⁴²⁵ 參考：陳和平，台語歌的倡導者：郭一男，《台灣日報》，1964.3/22。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

表演訓練班也成為唱片公司的合作對象，甚至文藝部自行開班授課成立歌唱班，成為穩定的新歌手來源⁴²⁶。從此一演變脈絡可知，1962 年至 67 年之間台語歌曲唱片公司非但市場膨脹，更出現專業分工現象。

普遍而言，唱片業的經營在相關經理人的眼中是很艱困的，據主持金馬唱片公司的蘇南竹在 1966 年初表示，倘印製 2000 張唱片時，單張成本約 10 元，3000 張時單張成本 8 元，在市價 11 元的情況下，每張唱片賣出收入 1 元，因此一張賣不出去的唱片就要售出十張唱片始可相抵，唱片出版要有九成售出率以上才能勉強回收成本，可見除非歌曲或歌星深受歡迎，要能回收成本都很困難，再加上歌星跳槽等人事問題的糾葛，以及 60 年代中期之後日益猖獗的地下盜版事業，蘇南竹對經營唱片公司並不樂觀，認為多半是因興趣才繼續奮鬥⁴²⁷。另外陳和平收集了數位公司老闆的說詞表示：

在同業激烈競爭的情況下，帳面不容易回收，又要支出交際、廣告費，部份地下唱片工廠翻印暢銷唱片，即使銷路好的唱片也不一定賺錢，台灣唱片市場狹小多變，唱片銷路因而不穩定，同業間又鉤心鬥角、相互挖角，導致人事問題混亂。⁴²⁸

從以上幾點可以看出，台語歌曲唱片公司捉襟見肘的狀況在 1966 年便已浮上檯面，且漸趨嚴重，也反映出台語歌曲唱片業的紊亂，在問題叢生的產銷條件下，除非具有雄厚資本與勢力，小型公司常是時興時落，正是「台灣無三日好風景」的窘境，此一情況尤其在 1966 年之後最為明顯。此外，因唱片公司過多，許多公司改灌錄布袋戲、歌仔戲、誦經唱片，甚至有灌錄黃色唱片或翻印他人的違法情事，使唱片市場日益複雜而紊亂，再加上盜版公司的非法牟利，更讓唱片業雪上加霜，台語歌曲唱片事業的體質因而十分脆弱。

唱片販賣方面，則仰賴台灣唱片批發制度，以北部為例，延平北路的「第一唱片行」和陳光明創設的「亞洲唱片行」為最早的唱片批發商，經營中盤生意，唱片發行透過中盤後批至各銷售點，以寄賣的方式推出到各銷售點，此一機制不僅經營台語歌曲唱片，包括輕音樂、國語歌曲等均在此一機制中流通⁴²⁹。

然而在以上制度中，唱片行掌握流行歌市場最穩定的下游，從上游的出版者來看，唱片寄到各個經銷點，賣不出去的唱片會被唱片行退貨，退貨後有些中盤又時而要求補貨，光是在運費上就砸下大量成本，常常賠錢，比較賺錢的唱片會發生賣到缺貨的狀況，不流行的唱片則大部分被退回，只好除去標籤將原料重新熔製，如此形勢下，唱片就像寄賣商品一樣，對唱片公司沒有保障，再加上盜版逐日猖獗，小型唱片公司要長久經營更是緣木求魚⁴³⁰。因此在批發制度上，台灣

⁴²⁶ 1965 年金馬唱片創設時便設有宣傳部，海山唱片在推出國語歌時也創設宣傳部，由陳和平擔任部長，陳將此概念也推廣到之後的唱片公司。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁴²⁷ 陳和平，〈唱片業的苦經〉，《民族晚報》，1966.1/7。

⁴²⁸ 陳和平，〈台灣唱片業的苦經〉，《世界影歌星》，1967.1/10。

⁴²⁹ 黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁴³⁰ 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

的唱片出版公司仍然是弱勢的被支配者，唱片久未暢銷就會落到倒閉的危機。

至於唱片銷售紀錄方面，1968年為止保持台灣銷售最高紀錄者為 梁山泊與祝英台，僅全台便賣出40萬張以上，其次是 鹽埕區長，全台賣出23萬到24萬之間，第三為1966年海山唱片出版由謝雷主唱的 苦酒滿杯，據估到68年2月為止在台的銷售量便達到17萬6千餘張，香港、琉球、東南亞等地則賣出13萬多張，總計31萬；再次之是 意難忘 的16萬張左右⁴³¹。至於各張台語流行歌唱片的銷售記錄現已無法得知。

概略而言，當時銷路若能達到兩萬張便已屬暢銷，一般的名歌星亦必須有好歌方能達此成果，因此要倚靠唱片牟利相當有限，主要在於唱片擴大了流行歌市場，帶動了流行歌壇的多元發展，在廣播界、電影業、歌舞廳的交互合作下，才能把台語流行歌深入到台灣社會，達到全台瘋狂歡迎的境界。

三、廣播、電視的傳播功能

（一）各地廣播中的台語綜合節目

1956 年之後廣播綜合節目的風行對高度市場傾向的民營電台發生示範效用，以廣播員為主的娛樂節目如雨後春筍地出現，電台的娛樂性質提升了，收聽廣播幾成為台灣社會的國民娛樂，在電視未出現、看電影和公演偏貴、欣賞唱片用的電唱機也不普及的狀況下，便宜又方便的收音機自然就成為眾人接收訊息和休閒娛樂的重心。

另一方面，新台語歌曲唱片蓬勃發展後，歌星駐唱的節目型態也因唱片的便利而發生徹底變革，節目得以自由大量地播出台語歌。因此在廣播電台駐唱漸少了，取而代之的是眾多播放台語歌的綜合節目，成為一般民眾接觸台語歌壇的最新資訊來源，而廣播界中台語綜合節目與廣播明星的興起，以前述的「台灣省廣播節目協進會」為例，該會個人會員從 1960 年創設時的 129 人，到 1964 年擴張到 310 人，團體會員也已達 41 個之多⁴³²，可見台語節目從業人員在三年內便增加一倍有餘，台語廣播節目擴張情形十分明顯。

以台灣廣播界龍頭，同時也是在 1956 年一舉將綜合節目推為電台主力的「中國廣播公司」來看，該公司轄下電台培養許多明星播音員，但其對台語綜合節目較不重視，另一方面，由於民營電台深具地方性，其勢力大抵可分為北、中、南和東部地區，台語廣播也隨著各區域電台間的競爭不斷增加，各民營電台於是培養出許多當家播音員，以下分別就北中南三地區的台語廣播界介紹當時較著名的播音員內容。

⁴³¹ 陳和平，《十大歌星比賽大會特刊》（三重：明志出版社，1968.3），頁 7。

⁴³² 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，頁 166。

台北是北部廣播界的重心，早期以「民本電台」的駐唱節目最風行，1957 年之後數家電台以新類型歌唱節目打開市場，「民聲電台」以宋我人為當家播音員，宋我人為民本電台播音員宋非我之子，北商畢業後便進入民聲電台主持綜合節目「雜菜麵」，風格悠閒風趣並播放歌曲及音樂唱片，短期間成為名廣播員；基隆「震華電台」則以王東山為當家台柱，王最初是在電台負責業務工作，後開闢「兩港音樂廳」節目廣獲聽眾歡迎；宋、王等播音員因聽眾反應良好，深受廣告客戶歡迎，很快就在北部播音界確立其穩固的地位⁴³³。

三重的「中華電台」自 1962 年起竄升一位廣播明星陳秋和，陳從最初進入電台主持每天半小時的節目開始，兩年間便因其細膩的廣播技巧，成為每天六個小時的當紅播音員，周日還獨立主持連續 15 個小時的「馬拉松節目」，往後還成立「陳秋和廣播服務團」，提拔丁山（本名陳源璋）陳陽輝等廣播主持人，對台語廣播界影響頗大⁴³⁴。

士林的「華聲電台」則以陳三雅為台柱，陳非但節目受聽眾歡迎，對台語歌壇更是極為熱心，先後投資唱片公司、歌唱班等單位，與唱片公司的興起關係匪淺；1966 年起該台又興起另一位廣播明星丁山，主持各類台語歌曲選播節目，並主持全省十四家電台連播的「天喜堂俱樂部」，隔年又開闢「司機俱樂部」，聽眾極為廣大，也擴大電台服務項目；除陳三雅與丁山外，顏黛、吳景中兩夫妻也是 60 年代起華聲電台的廣播明星⁴³⁵。

60 年代「民聲電台」除宋我人外，另增添一位女性播音員白蘭花，兩人主持的節目大量播放流行歌或輕音樂，也因盛名跨刀主演電影；自 1967 年起民聲又出現另一名廣播明星陳星光，主持數項台語歌曲節目⁴³⁶。除中華、華聲、民聲外，「民本」則是北部另一個台語廣播重心，當家明星為女播音員陳麗秋，她同時也在竹南的「天南電台」播音，1966 年起歌星鄭麗玲、郭大誠前後亦在民本電台開闢台語歌曲節目，維持該電台播唱台語歌的重要地位⁴³⁷。

除此之外，池金龍自 1966 年亦於「正聲台北台」受聽眾注意；基隆「震華電台」除當家台柱王東山外，陳天一、周溪水等同以歌唱節目受聽眾歡迎；「中廣」全台廣播網的台語節目較少，但也有較著名的類似節目，如 1961 年起施健雄主持的「良心天地」、「良心世界」節目，每天就有三小時的全省連播時間；可見播放歌曲已成為台語廣播節目中最受歡迎的節目形態，普遍散佈在各北部電

⁴³³ 1957 年到 62 年間廣播節目之資料缺乏且零散，僅能確定某些播音員早在 1960 年左右已躍升紅播音員，其資料也往往採自歌星、播音員的訪問報導，詳細內容尚待進一步的資料蒐集與研究。參考：俞愚，台北街頭男女主角訪問記，《中華日報》，1965.12/15。陳和平，《王東山、美貞廣播紀念特刊》（台北：瑞成書局，1971.8），頁 2-3。

⁴³⁴ 陳和平編撰，《滿天星》，頁 9。陳和平編撰，《司機俱樂部特刊》（台北：許炎墩，1970.4），頁 6、17。

⁴³⁵ 陳和平編撰，《十大歌星比賽特刊》，頁 3、5。陳和平編撰，《司機俱樂部特刊》，頁 6。

⁴³⁶ 俞愚，台北街頭男女主角訪問記，《中華日報》，1965.12/15。陳和平，星光之友受人歡迎，《台灣日報》，1967.2/25。

⁴³⁷ 陳和平編撰，《十大歌星比賽特刊》，頁 6。陳和平，歌影繽紛，《民族晚報》，1966.5/7。陳和平，歌影繽紛，《民族晚報》，1966.7/5。

台，總和北部地區的廣播界，陳秋和、陳三雅、丁山、宋我人、陳麗秋等五人堪稱為廣播界五大紅星。

中部則以「正聲廣播公司」的勢力最龐大，轄下設於台中的「農民電台」素對台語歌壇熱情贊助，時常舉辦歌唱比賽活動，虎尾的「雲林電台」和嘉義的「公益電台」則是中部地區台語廣播的兩重鎮，播音員翁浩前後服務於此二電台，製播許多台語歌曲選播、輕音樂節目，其中又以每週舉行的「最受歡迎台語歌曲選舉大會」最為特別，廣獲聽眾重視，新進廣播員劉松、周蓬霖在雲林電台亦表現不惡，甚獲中南部聽眾歡迎，婚後退出歌壇的紀露霞也曾在公益電台主持台語歌曲選播節目⁴³⁸。

除正聲外，草屯的「中興電台」以「放送頭」周進升著稱，周與台語歌星洪弟七交誼頗深，1963年曾出馬競選省議員失利後，原想退出廣播界，在洪弟七特地為他發表一首「懷念的播音員」之後，才又回到電台繼續主持「中興俱樂部」的台語綜合節目⁴³⁹，廣受中部聽眾歡迎。另外，位居台中、天主教創設的「中聲電台」素以音樂節目頗受好評，其中又以台語歌曲節目最為長久穩固，也最受歡迎，周宜新主持的「中聲雜誌」節目以播放、介紹台語歌為主，其中並開闢創作園地提供聽眾來信提供詞作，家住埔里的徐品榮時常來信提供新詞，1970年在中視「金曲獎」節目脫穎而出的「送君珠淚滴」便是徐在1967年寄給該節目、經周宜新潤飾而成，此外「中聲國樂團」還曾四度赴亞洲唱片灌錄唱片，在各地頗富盛名⁴⁴⁰。

南部台語廣播界勢力較平均，「中廣台南台」素重視台語節目，前後出現許多明星，如廣播員楊明在中廣台南台主持五項台語節目，另一位廣播明星林菁所主持的「點心擔」、「花王俱樂部」等節目，更廣受聽眾愛戴，林菁甚至在1968年民意代表選舉中當選省議員，主持功力與服務深受地方肯定⁴⁴¹；台南的「勝利之聲」素以駐唱節目著稱，60年代起播音小生蘇洛主持的「赤崁樓下」節目廣受歡迎，電影明星川原在未出道前亦曾在該台主持台語節目。

正聲公司座落於岡山的「正言電台」則以陳瑞昌擔任當家明星，並開闢每週日的台語歌曲現場駐唱節目，公開招募基本歌星，洪瑞蘭、方娜鳳等歌手均經由該電台的聘請現場駐唱而進入歌壇；高雄鳳鳴電台則以文藍為台語節目主力，播唱歌曲同時還報告該曲大意以及灌錄歌星的近況、生活動態等消息，1967年又主持自由歌唱大會，評分以鐘聲為號誌，讓對歌唱有興趣的聽眾有一展身手的機會⁴⁴²，這些節目在60年代稱霸南部播音界，也樹立幾位重要的播音員⁴⁴³。

⁴³⁸ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.11/26。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.1/28。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.6/2。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.12/4。

⁴³⁹ 林藝斌，周進升：培育歌星的放送頭，《聯合報》，1996.4/15。

⁴⁴⁰ 黃裕元訪問整理，「專訪：周宜新」，1999.9/2。

⁴⁴¹ 陳和平編著，《滿天星》，頁19、20。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.1/16。

⁴⁴² 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.12/26。陳和平，方娜鳳一鳴驚人，《台灣日報》，1965.6/24。陳和平，洪瑞蘭重批歌衫，《台灣日報》，1966.4/9。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/7。

另外，台南的「電聲電台」亦培植許多新播音員，成為 1962 年之後南部廣播界的重心，包括柯文山主持的「黃金歌廳」節目，便是由「南星唱片」基本歌星、學生和「文夏四姊妹」輪流現場演唱，風格極為特別；電聲另一名台語廣播員蘇信夫主持的「勞工俱樂部」，以及娟娟主持的「玫瑰花園」、「玫瑰列車」等台語歌曲選播節目，也都是極成功的節目，娟娟自 1965 年 2 月起每週日定期舉行兩小時的「玫瑰歌聲比賽大會」，更將歌唱比賽帶入廣播節目中，使歌唱節目更多元生動⁴⁴⁴。

以上對 1957 年至 61 年之間南北兩區的台語電台節目略作例舉與介紹，其他北中南各地民營電台仍相繼出現許多台語播音員雄霸一方，主持的節目也都大同小異，除了輕鬆的談話、穿插廣播劇等表演外，就是播放許多台語歌曲新歌吸引聽眾；與前一時期最大的不同，就是其歌聲不再是現場駐唱，唱片成為播音員最便利的工具，在唱片公司樂得宣傳、播音員又得以充實節目內容的互利基礎上，播音員多自行挑選自認好聽的歌曲，台語歌曲也就透過電台節目大量地放送了出去⁴⁴⁵。

在同類型節目充斥的情況下，若干播音員對歌曲播放方式亦力求新穎，如歌星郭大誠在正聲台北台開關的帶狀台語節目「歌友俱樂部」中，便主動為歌友介紹歌星資料、簡歷，聽眾反應不錯⁴⁴⁶，前述中還有現場駐唱、歌唱比賽等模式，可見這類節目推陳出新，不僅止於播放歌曲與聽眾共享；這些電台節目對播音員的興起功不可沒，而各類相關節目也讓台語歌壇的動態傳遞到聽眾耳裡，同樣對歌壇貢獻不少，60 年代台語歌壇與廣播界常久保持互利共生的關係。

（二）節目的商業基礎與品質

各地風行的台語歌唱節目廣獲歡迎，然而其製播不僅未獲輔導，反遭長期的監控與壓制，致使台語廣播勢必要以業務掛帥，節目常設有業務員為廣告客戶服務，主持人兼跑廣告的情形亦非常普遍，內容也因而無法充實，節目品質與形象常被批評，高級商品的廣告對該類節目望之卻步，廣告品質陷入惡性循環⁴⁴⁷；據民營電台聯合會統計，醫療藥品廣告占台語節目總廣告量的 46.53%，其次為食品飲料的 12.61%，再其次為化工用品、電器機械、服裝帽飾等，台語電台節目以藥品為主的廣告生態至此確立⁴⁴⁸。

⁴⁴³ 參考：陳和平，川原正式下海當職業演員，《民族晚報》，1966.8/19。陳和平，客語歌王文光，《海訊日報》，1965.12/16。

⁴⁴⁴ 陳和平，電聲俱樂部主持人柯文山，《台灣日報》，1965.3/27。陳和平，玫瑰樂團節目主持人娟娟，《台灣日報》，1965.6/9。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.12/16。陳和平編著，《滿天星》，頁 21。

⁴⁴⁵ 黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁴⁴⁶ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.3/30。陳和平編著，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》（台南：恆隆出版社，1973.7），頁 8。陳和平編著，《滿天星》，頁 11。

⁴⁴⁷ 游國謙，從當前本省音樂的頹風談閩南語音樂類節目，《廣播電視季刊》5 期，1967.12/25，頁 95-98。

⁴⁴⁸ 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，頁 156。

然在此商業基礎上，1962 年至 67 年間台語廣播始終擁有穩定的廣告市場，鳳鳴電台的文藍便認為：「電視開播初期對電台的衝擊不如預測的嚴重，感覺在電台節目中的聽眾反日漸增多了。」可見台語節目之廣告事業並不受初期的電視事業影響，聽眾反而益形增加，據統計，民營廣播電台廣告成長率在 1967 年之前高度成長，年增加率從 1963 年的 6.92% 到 1967 年的 29.17%⁴⁴⁹，此一數據正十足呼應了上述各民營電台中台語歌唱節目的繽紛林立。

在此情況下，廣播員幾可視為操持唱片銷路的第一道關卡，早期廣播員多以個人好惡或聽眾反應選曲，間或以私下交情或商業往來關係決定歌曲播放，但普遍而言，播音界對私相收受刻意為某特定唱片大量播放以達到宣傳效果的行為十分反感，華聲電台的陳三雅便時常感嘆指出，某些播音員常為私利毀謗某歌星或某唱片公司灌錄的唱片，凡此現象層出不窮，陳也呼籲廣播員應以「安分守己、大公無私」為原則，公平對待歌星⁴⁵⁰；可見在眾多台語歌曲節目中，播音員被要求稟持著公正的態度，儘量勿因私利決定歌曲播放。

但前述的歌曲播放道德觀遭逢新商業結合的挑戰，1966 年「海山唱片」宣傳部為推展國語流行歌 苦酒滿杯，付給台灣各地約莫 20 多位電台節目主持人每個月 3000 元，要求主持人在節目中每小時播放該曲一次，未料唱片隨之出現驚人的銷售成績，而後 負心的人 亦如法炮製成功推出，從而打破原先以唱片銷售點為主軸的唱片宣傳模式，建立起唱片公司與電台主持人間緊密的合作關係，「麗歌」、「歌林」等唱片公司亦跟進運用打歌制度，此一新商業合作模式，對廣播與唱片市場間的關係影響甚大⁴⁵¹。

至於如上台語歌曲節目與其他台語娛樂圈的關係，除了本身就是台語流行歌的重要舞台外，廣播員更是積極介入娛樂業，尤其是唱片公司的幕後籌畫、投資、歌星發掘培養等工作，甚至走到幕前灌錄唱片當起歌星⁴⁵²。此類情形層出不窮，可見廣播明星在歌壇極為活躍，廣播員幕前幕後地穿梭，並大量舉辦歌唱比賽、拔擢訓練歌星，不但是唱片業的把關者，也活躍於歌壇各層面。

（三）台語廣播節目的作用與影響

作家王禎和在 1986 年發表一部短篇小說 人生歌王，他以葉啟田的歌唱生涯為小說藍本，改編成一位在歌壇上浮沈的歌星「林小田」；故事主人翁林小田

⁴⁴⁹ 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，頁 156。

⁴⁵⁰ 陳和平，播音員成功秘訣，《台灣日報》，1967.5/10。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁴⁵¹ 黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁴⁵² 播音員直接參與歌壇表演者，如 1967 年播音員顏黛為「新龍虎唱片公司」灌錄 春風秋雨 等台語歌；北部五大播音員之一的宋我人對灌唱片、巡迴演唱就很熱心參與，為培植歌舞人才還曾獨創「星海育樂企業公司」，公開招考歌舞人才及學員，供應各大歌廳及夜總會參與演出；黃西田則是受岡山正言播音員陳瑞昌推薦而進入歌壇，從而一炮而紅。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.4/21。陳和平，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 2。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

從小就喜愛上音樂課，考唱歌都得最高分，但其他功課則是不怎麼行，憑手上的一本爛歌本和聽擴音機播放的歌曲，練就許多首台語歌，他尤其喜愛文夏的歌，每當里長家門前電線桿上的擴音機播送廣播的時候，林小田就喜愛跟著學唱，文中還提到文夏到村子裡隨片登台的盛況，林小田隨人群混進戲院，對文夏的表演極為羨慕⁴⁵³。

文學家筆下呈現的不只是葉啟田個人的人生經驗，日後與葉齊名的年輕歌手黃西田也是從小聽廣播學唱歌；黃西田是高雄縣阿蓮人，他性嗜唱歌又好玩，無法時時守在收音機前，於是家人一直為他注意聽收音機，每逢播送他喜愛的歌時就趕緊叫他回來聽歌練唱⁴⁵⁴。除對歌唱饒富興趣的歌手外，筆者父母親也都有相關經驗，可見廣播電台自 1957 年之後已成為喜愛台語歌曲聽眾的重要訊息來源，此一現象尤其在低收入家庭格外明顯，前述的葉啟田、黃西田都是出身平凡，廣播幾乎成為他們收聽台語歌曲的唯一來源，台語歌曲的聲音也就隨著播音員的節目和廣告，散播到台灣社會的各個角落。

民營電台方興未艾的台語節目匯聚了人氣，此一現象卻也引起政府的側目與關切，在從業人員日眾的情況下，為使政府日後對相關活動便於管理，1960 年政府以「輔導其改進節目」為名目，指示交通部廣播會報協同新聞局、警備總部、台灣省政府社會處等單位，輔導業者組成「台灣省閩南語廣播節目協進會」。該會成員包括廣播台語節目從業人員及各類台語廣播團體（如廣播劇團等），並規定「凡未加入者，不得進入電台擔任節目之播出」，責陳吳非宋、王明山、黃志青、李讚聲等人籌備與聯絡，1961 年初該組織正式於三重成立，首任理事長為王明山，共計會員 129 人；隔年 8 月經該會舉辦之座談會討論，擴大編組為各類「方言節目」，改會銜為「台灣省廣播節目協進會」，然會名章程更動之餘，會員仍以台語節目為限⁴⁵⁵。

台語電台節目在 1957 年之後的興起，正好為台語唱片市場建立傳播系統，一方面為唱片免費宣傳刺激銷路，一方面也以歌會友，擴大台語廣播節目的聽眾基礎，使各電台相繼成立台語節目，達成高度營利的成果，播音員也因此成為萬人空巷的明星，他們與唱片公司的關係就愈發密切，而電台舉辦歌唱比賽的情況十分普遍，甚至成為常設性的聽眾活動，在此一情況下，政府也迅速透過結社密切控管，使台語廣播節目納入規範之下，台語廣播節目也就在有限的政治空間內蓬勃地發展起來。

（四）電視台語歌曲節目的曇花一現

電視中的歌舞節目被慣稱為「綜藝節目」。台視成立之初流行歌曲節目分為國台語兩種，收視情況穩定，國語部份以關華石、慎芝主持的「群星會」最具代

⁴⁵³ 王禎和，《人生歌王》（台北：聯合文學出版社，1987.4），頁 61-138。

⁴⁵⁴ 「TVBS 節目『台灣南歌』專訪：黃西田」，1999.11/30。

⁴⁵⁵ 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》（台北：中國廣播事業協會，1969.3），頁 166。

表性，該節目每週三、日均播出三十分鐘，成為 1962 年之後新進歌星崛起的重要管道，「時代之歌」則至 1967 年為止每週一播出，為另一項廣獲喜愛的國語歌唱節目；台語歌曲有「寶島之歌」（週六傍晚七點餘）、「綠島之夜」（週一傍晚七點餘）、「台北之夜」（每週二傍晚七點餘）等節目，都普獲觀眾喜好，其中尤以「寶島之歌」持續最久，也最受觀眾普遍歡迎。

「寶島之歌」每週均有主題，或以某一首歌之歌名（如蝶戀花、花蕊戀春風等），或以某一概念為主軸（如快樂寶島、明星大會串等），加以選曲、聘請歌星。雖然該類節目深受觀眾歡迎，1966 年之後台視的台語歌唱節目卻又再度緊縮，只保留「寶島之歌」繼續唱台語歌，使其成為唯一的台語歌曲電視節目，在時段減少的同時，每週製作費僅只 3,200 元，製作人周安中甚至還需自掏腰包才得以聘到歌星，導播則是連台語都聽不懂的外省人，在周安中獨力支撐下，節目品質也還是參差不良⁴⁵⁶。

至於歌星聘請，台語歌唱節目多以新進歌手為主，如一位鹿港籍歌手許秀枝在 1962 年獲聘進入台視後，便以許楓為藝名駐唱多年，然而此一時期的電視駐唱歌手並未獲歌壇重視，許楓結束電視工作後反倒在屈居咖啡廳駐唱，獲蜚聲賞識才進入唱片界，此外劉素娥、陳淑貞等在電視上有傑出表現的歌手，歌壇其他面向的發展也不甚突出⁴⁵⁷，可見 1962 年至 65 年間電視歌唱節目之迴響相對於蓬勃的唱片與歌唱電影而言並不大。

然而除新進歌手外，電視節目亦時而邀請名歌星登台現唱，許多觀眾便藉由電視首次看到歌星的廬山真面目，但因節目製作預算偏低，名歌星登台情況較少⁴⁵⁸；然歌星上電視除收益與打歌外，有時又因有特殊情況而露面，如自 1965 年中灌錄唱片後近久未露臉的尤美在 67 年傳出懷孕消息，尤美還特地在參加「寶島之歌」闢謠，然普遍而言紅歌星對電視節目興趣不高⁴⁵⁹。

總體而言，1962 年至 67 年間獨霸電視事業的台視以「寶島之歌」最具代表性，此外曾有「綠島之夜」、「台北之歌」等均為每週半小時的節目，然而在預算有限、電視台亦不支持的情況下，電視事業與台語歌曲興盛之同時未成為台語歌發展的重要媒介；另一方面，國語歌唱節目「群星會」、「時代之歌」等品質較優，也使國語歌曲在電視上始終強於台語歌，在電視台有意的主導下，台語歌在新興媒體上明顯居於弱勢，對台語歌的發展前景影響甚鉅。

雖然觀眾很廣，國台語電視綜藝節目在報章中卻多半被批評，有人在報上說：「『綠島之夜』、『寶島之歌』等節目很難分出有何不同，有時穿插一些趣味低

⁴⁵⁶ 參考：《聯合報》1966 年至 67 年「台灣電視台節目表」。陳和平，談「寶島之歌」，《台灣晚報》，1967.9/9。

⁴⁵⁷ 許秀枝、劉素娥（藝名拉丁、尤華）、陳淑貞等的演藝生涯資料。參考：和平，許秀枝即是許楓，《台灣日報》，1965.7/4。陳和平，亦歌亦影的尤華，《台灣日報》，1965.11/23。陳和平，女星陳淑貞能歌善舞，《台灣日報》，1967.2/22。

⁴⁵⁸ 據筆者訪問家母、家父得知，由於他們當年認為表演、電影之入門票價高，始終未曾看過紅星文夏的真面目，後來在電視上才首次看到文夏的表演，但總和而言沒看到幾次。

⁴⁵⁹ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.8/1。

級的胡鬧，令人難過」，至於風評較佳的「群星會」在開播兩年餘後，也被認為「越來越吃力了，幾個『老』歌星，頗令人懷疑是在『包辦』」⁴⁶⁰；就連省新聞處出版品提及電視歌唱節目時，對歌唱節目也說是：

一個女孩子只要臉子長得漂亮，不要學歷，只要憑會唱三首「時代歌曲」，有兩套衣服，就可以在歌廳界混出名堂來。她們就靠這樣唱法走遍南北，甚至東南亞與日本作秀，大賺其錢。⁴⁶¹

陳和平則對電視台語節目發表過評議，他在報上指出：「電視之所以時常受到報紙、雜誌的批評，主要是節目內容不合觀眾口味，尤其『輕視台語歌曲節目』是最大的致命傷」，陳以廣播電台節目有三分之二播送台語歌曲相比較，台視卻僅有每週半小時的節目，除演出時段少之外，節目製作費還不斷降低，然而該節目還是相當觀眾歡迎，因此他大嘆電視公司對於台語歌唱節目的輕視，並建議台視「應儘量多加一些台灣歌曲的節目」⁴⁶²。而陳的評議並未獲相關輿論的肯定，電視台對台語歌的漠視情況始終非常明顯。

四、駐唱與公演活動

（一）巡迴表演團體的轉變

60 年代之後黑貓歌舞團的生意便一落千丈，楊三郎在 1965 年將該團頂讓出去，日後還一度自資組成歌仔戲團和「黑貓舞劇團」，在市場上仍舊無法生存，只得宣布解散，楊也因而回到酒店經營樂隊；低音歌王洪一峰在功成名就之時，其耗資自組的「洪一峰歌舞團」亦不獲觀眾捧場，數月後即因理財不善蝕盡積蓄，只得宣佈解散⁴⁶³。

可見 1962 年之後，台灣先前風行的巡迴公演活動票房已不若以往，這可能與電影、廣播、電視等媒體娛樂興起，將娛樂市場拉到電影院和電視機之前有關，另一方面，據楊三郎表示，當時有人一看到歌舞團獲利就紛紛組織跑江湖的團體，造成以脫衣舞暴露號召之歌舞團大量出現與競爭，導致歌舞團管理日漸困難，正統歌舞對市民的吸引力漸減，也是使這些正統巡迴歌舞團沒落的主因，從此「歌舞團」在台灣也幾乎成為脫衣舞表演的代名詞⁴⁶⁴。

然在此同時，一些巡迴表演團體也因轉型而屹立不搖，如 1955 年成立的「高鵬樂團」便附設音樂教室兼歌唱教學；此外，「藝霞歌舞劇團」為此同時仍舊巡

⁴⁶⁰ 簡志信，兩年八個月：談談台視節目，《民族晚報》，1965.6/20。

⁴⁶¹ 台灣省政府新聞處編印，《文化建設》（台中：台灣省政府新聞處出版，1981.10），頁 244。

⁴⁶² 陳和平，談「寶島之歌」，《台灣晚報》，1967.9/9。

⁴⁶³ 莊永明，港都夜雨、望你早歸（下），《自立晚報》，1992.10/22。陳和平，洪一峰四度赴日，《世界影歌星》，1966.6/20。

⁴⁶⁴ 林二，楊三郎「望你早歸」，《聯合報》，1978.3/7。

迴全台表演，成為台灣最大型採正統表演的歌舞表演團體⁴⁶⁵，而許石仍舊在表演舞台上極為活躍，雖然唱片公司經營不力，每年十月左右仍帶領其學生、歌手，在台北舉辦幾場以鄉土民謠為主題的表演會，普遍受樂迷重視，並且時而出現不同表演方式的嘗試，如 1964 年許石舉辦的「台灣鄉土交響曲發表演奏會」中，除歌舞表演、童謠演唱外，還發表「台灣鄉土交響曲」，運用傳統與西式樂器連續演奏 40 多分鐘，是民謠表演的一大嘗試⁴⁶⁶，許石堅持鄉土音樂、獨立製作的精神，也使他在紛亂、追求利益的歌壇中持續獨樹一格。

（二）歌星的公演與駐唱工作

至於躍居歌壇主軸的唱片歌星也在 1962 年之後陸續走上舞台，他們多透過電影、歌唱比賽登台獻唱，巡迴公演相對地並不普遍，然而特別的是，1967 年新進歌星公演以培養知名度的現象出奇地頻繁，紅歌星也紛紛參加公演，使歌星公演在該年一度風行；如該年春節期間，「亞洲唱片」以歌星羅一良、胡美紅、洪瑞蘭及神龍合唱團等舉行為期一個月的巡迴性歌唱發表會；同年 11 月文藍在高雄體育館舉辦的「十大台語歌星演唱大會」，則邀集文夏、洪一峰破例同台演出，此外還有郭金發、文鶯、張素綾、黃西田、洪弟七、吳晉淮、林峰等歌星，為台語歌壇前所未有的強大表演陣容，不久廣播員娟娟亦在台南民族戲院舉辦一場「台語影歌星演唱大會」，同樣是盛況空前⁴⁶⁷。

另外，在本土歌星供過於求的情況下，日本來台的歌星由於廣獲台灣聽眾喜愛，也在此一期間絡繹不絕，如美空雲雀在 1965 年底便曾風光地來台訪問並公演，一方面也為電影宣傳，該次訪問極為轟動，媒體與民眾掀起熱潮，據報導當時有數千名民眾接機，擠到美空雲雀來不及辦手續就匆匆入境；此外如法蘭克永井、小林旭、神戶一郎等紅遍日本的歌星都曾來巡迴表演，且獲利豐厚，據傳巡迴一趟最少能淨賺兩百萬新台幣，可見日本歌星在台之風行⁴⁶⁸。

表演空間方面，除各地公共空間、電影院外，1962 年之後商業性表演空間也在台灣各城鎮間陸續出現，咖啡廳、餐廳紛紛出現駐唱歌手，歌廳、舞廳更是在台北、台南、高雄等地相繼成立。台中早期便出現聘請駐唱的咖啡廳，原先在台視獻唱的歌星許秀枝便曾加入駐唱行列；高雄在 1965 年亦出現類似駐唱制度的

⁴⁶⁵ 高鵬樂團與 1965 年 9 月曾假高雄旗山鎮的「旗山電影院」舉行該團成立十週年紀念演唱會「高鵬樂團發表會」，基本歌星莊三、李翠蓮、吳金龍、小玲、陳雲英、翠華等十餘名與高鵬領導的樂師、舞者共同表演。1966 年 4 月高鵬還曾率領莊三、吳金龍、陳雲英、由美、翠華、陳兼、麗娟等歌星及樂師，前往台南監獄勞監。參考：陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.8/20。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/7。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/13。

⁴⁶⁶ 此一演奏表演效果並不受好評，《聯合報》中有相關報導與評論。參考：楊蔚，訪許石：談台灣鄉土民謠，《聯合報》，1964.10/10。楊蔚，豐富的台灣鄉土音樂：聽台灣鄉土交響曲發表演奏會，《聯合報》，1964.10/11。郭中興，從許石音樂會想起的，《聯合報》，1964.10/13。

⁴⁶⁷ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.2/2。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.12/4。陳和平，保齡球星陳淑貞，《台灣晚報》，1967.12/5。

⁴⁶⁸ 日本歌唱競賽：美空獲得冠軍，《民族晚報》1965.12/8。美空雲雀抵台，《聯合報》，1965.10/29。陳和平，洪一峰回國後：準備培養新人，《徵信週刊》，1967.3/25。

「金星咖啡廳」，曾邀入東洋唱片公司專屬歌星游月玲駐唱⁴⁶⁹。

餐廳以歌星駐唱吸引顧客的現象則普遍出現在台南、高雄一帶，台南的「台南大飯店」自 1965 年起便有駐唱歌星，「遠東餐廳」則曾以洪一峰駐唱風行一時，洪在該餐廳駐唱兼演奏小提琴、手風琴，甚受歌迷歡迎；至於高雄則有「克林大餐廳」、「皇家大飯店」等，嘉義 1967 年新成立的「國華大飯店」，台北的「小麒麟飯店」、「國賓大飯店」等各地新餐廳，也都先後出現相關服務。在駐唱風氣興起的同時，酒店則是另一個聘請歌星駐唱的聲色場所，台南「天仁酒店」自 65 年初邀請歌手現場駐唱，台中則有「台中酒店」、「聯美酒店」等。在此一情況下，駐唱也成為 1965 年之後各地歌手的重要收入，在報上也泛見餐廳酒店以歌星獻唱為訴求的廣告，漸漸與電影院的隨片登台並駕齊驅⁴⁷⁰。

台北在 1966 年出現的一批新設專業歌舞廳，更掀起一股歌舞廳表演的旋風，短短幾年內歌廳如雨後春筍地成立，且紛紛聘請歌星駐唱吸引顧客；以西門町為例，1966 年 1 月「台北歌廳」開幕後，「國之寶」、「樂聲」、「日新」、「夜巴黎」、「真善美」等歌舞廳在兩年內相繼成立，1968 年 12 月開幕的「今日公司育樂中心」也附設「鳳凰歌廳」，使整合性多元娛樂的商業模式達到顛峰，此外，台北還開設「國際舞廳」。至於歌廳的表演比原本風行的看電影更加輕鬆舒適，非但開闢新觀眾群，更吸引了部分中老年影迷，使歌廳表演成為歌壇的重要舞台⁴⁷¹；台北興起的專業歌廳商機帶動了中南部一代類似歌舞廳的設置，如台南的「海濱舞廳」、「藍天歌廳」，高雄的「金都樂府」、「第一歌廳」以及屏東的「黑天鵝歌廳」等都相繼在 60 年代後期成立⁴⁷²。

就資料所見，1968 年為止全台之歌廳、舞廳就有 24 家⁴⁷³，新設的諸多舞台為歌手提供更多出路，也擴張了台語歌壇的觸角；以筆者資料所及，包括洪一峰、許秀枝、蘇麗霞、游月玲、由美、黃美月、王秀滿、王秀如、劉素娥、陳淑貞、郭富美、洪瑞蘭、文鶯、蔡一紅等唱片公司歌星均涉足過駐唱工作；從如上名單可知，參與駐唱的歌星以女性較受歡迎，且在 1967 年為止，除文鶯外，其他女駐唱歌星在唱片灌錄的經驗與成績上並不出色，可見獲聘在表演場所中表演的歌手並不一定是在歌壇成名的歌星，許多曾在唱片公司灌錄一兩張唱片者反而在駐唱市場上較為活躍。

歌星在駐唱的過程中，改藝名是很常見的現象，如游月玲、由美、王秀如等

⁴⁶⁹ 陳和平，許秀枝即是許楓，《台灣日報》，1965.7/4。陳和平，東洋唱片之花游月玲，《台灣日報》，1966.7/2。

⁴⁷⁰ 陳和平，東洋唱片之花游月玲，《台灣日報》，1966.7/2。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/25。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/15。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.6/15。陳和平，保齡球星陳淑貞，《台灣晚報》，1967.12/5。陳和平，台語影圈，《台灣晚報》，1967.11/13。

⁴⁷¹ 葉龍彥，《台北西門町電影史》（台北：國家電影資料館，1997.6），頁 189。

⁴⁷² 台南「海濱舞廳」亦聘請曾灌錄唱片的歌星由美，以白虹為藝名在該舞廳駐唱，之後又曾聘請黃美月等歌星駐唱。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/13。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/7。陳和平，甜姐兒莎莉，《台灣晚報》，1967.12/17。

⁴⁷³ 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》（台北：桂冠書局，1998.12），頁 286。

分別取名莉莎、白虹、梅芳菁，以不同的藝名登台駐唱，就連曾是「南星唱片」當家歌星的郭富美另取新名叫惠娟。此外，各駐唱場所常有歌王或歌后的美稱，陳和平觀察此現象後指出，在餐廳、歌廳駐唱表演界由於誇大宣傳的結果，歌王歌后之稱號日漸氾濫，南部便出現一位在許多音樂廳駐唱的歌手「連歌譜都看不懂，歌唱技巧比洪一峰的學生更差勁」，竟也自稱是「低音歌王」，顯見歌手常以稱號自吹自擂的現象極為普遍，也就形成歌王、歌后旗幟四處林立的盛況⁴⁷⁴。

第三節 穩定的歌曲產製與發展（1957-67）【二】

一、台語電影風潮與流行歌

（一）以歌曲號召觀眾的台語電影

1956 年之後的台語片風潮中，除傳統戲曲為主題之電影外，時裝片與台語歌界之關係便已十分密切。單就片名而言就有許多以流行歌命名的電影，1956 年 10 月由鐘聲劇團演出的首部時裝台語片名為 雨夜花，同年出品的小豔秋主演處女作為 桃花過渡，年底還出現一部戲曲電影 補破網，或直接以歌名作片名，或採用某些台語歌曲內容意境改編而成。這類由流行歌曲改編而成的影片，不僅投觀眾所好，悲苦哀怨的戲碼更是歷久不衰，據說 1965 年左右的台語影圈流行著兩句名言，「凡是流行的台語歌曲都可以拍成電影，凡是這類題材的電影一定賣座」⁴⁷⁵，歌曲對電影影響之重大可見一斑，其電影內容多由歌詞編出故事，易讀又易記，加以流行歌曲在民間家喻戶曉，改編成電影容易獲得觀眾好感，自然形成此番奇景⁴⁷⁶。

表 3-2、1956-1969 年間各年度與歌曲同名之台語片片名⁴⁷⁷

年度	該年上映與流行歌同名的電影
1956	雨夜花、桃花過渡、補破網
1957	破網補情天、河邊春風寒、何日花再開、雨中鳥、心酸酸、夜半路燈、苦戀、薄命花、港都夜雨
1958	女性的復仇、望你早歸、什麼叫做愛、月夜愁、明知失戀真艱苦、人道、黃昏再會
1959	一個紅蛋、初戀日記
1960	秋怨
1961	孤女的願望、心所愛的人

⁴⁷⁴ 陳和平，守身律己；歌星郭富美，《中華日報》，1967.10/31。陳和平，談台語歌曲：歌王與歌后，《台灣晚報》，1967.8/29。

⁴⁷⁵ 史白靈，台語歌曲演變的方向，《聯合報》，1965.7/26。

⁴⁷⁶ 黃秀如，台語片的興衰起落（台北：臺灣大學政治學研究所碩士論文，1991.6），頁 11。黃仁，《悲情台語片》（台北：萬象書局，1994），頁 285。電影資料館口述電影小組，台語片片目，《台語片時代》（台北：財團法人國家電影資料館，1994），頁 331-335。

⁴⁷⁷ 參考資料：電影資料館口述電影小組，台語片片目，《台語片時代》，頁 331-384。

1962	送君情淚、舊情綿綿、星星知我心、雨夜花、老長壽
1963	流浪三兄妹、思相枝、丟丟銅、素蘭小姐要出嫁、難忘鳳凰橋、湯島白梅
1964	金色夜叉、歡喜船入港、流浪賣花姑娘、雪梅教子、落大雨彼一日、草蜢弄雞公、送君出帆、桃花泣血記、再會港都、意難忘、鹽埕區長、可憐的戀花、河邊春夢、可憐戀花再會吧、悲情城市、離別月台票、田庄兄哥
1965	寶島夜船、十八姑娘一枝花、黃昏故鄉、霧夜的燈塔、黃昏城、悲戀公路、孝女的願望、給天下無情的男性、無情的夢、心茫茫、懷念播音員、惜別夜港邊、天下一大笑、港都十三號、哀愁風雨橋、內山姑娘、三元相思曲、送君心綿綿、離別公共電話、哀愁的火車站、春宵舞伴
1966	流浪補雨傘、山頂的黑狗兄、難忘的愛人、故鄉聯絡船、後街人生、內山姑娘要出嫁、流浪到台北、小姑娘入城、溫泉鄉的吉他、糊塗燒酒仙
1967	愛你入骨、青春悲喜曲、呆命阿狗兄、懷念的人、思慕的人、春宵夢、三聲無奈、碎心花、暗淡的月
1968	天黑黑欲落雨、一聲叫君二聲苦、安童哥買菜
1969	滿面春風、新桃花過渡、安平追想曲、燒肉粽、迎媽祖之夜、鑼聲若響

單就片名而言，以《台語片時代》書中附錄的 台語片片目 計算，自 1956 年到 1969 年間台語片上映的幾近千部電影中，有 102 部電影的片名與歌名雷同，平均十部電影就有一部以上以台語歌命名（詳目參考「表 3-2」）。

黃仁曾對這些電影粗略分析，與歌同名的片子多半以歌詞編故事拍攝而成，也有事先有故事後有歌曲⁴⁷⁸，無論其結合歌曲的手法如何，以歌曲發表時間觀察，全然是歌曲走紅後才有同名之影片推出，可見這些電影中是以歌曲吸引觀眾，歌曲對台語電影的票房發揮極大的貢獻。

至於電影中運用的音樂方面，1956 年的 桃花過渡 以一名喜愛唱歌的女孩貫穿全場，全片充滿民謠歌聲，獲得觀眾廣大迴響，隔年上映的 破網補情天 則以 三輪車夫、擦鞋歌 兩首插曲走紅，而後電影宣傳中亦泛見以流行歌「支支動聽」為號召的宣傳詞，何日花再開 更是以一名作曲家的故事，串連出五首新歌，顯見此一時期歌曲大量被運用在電影中，且常成為電影之賣點；曾影製作電影 雨中鳥 的音樂，經其重新編唱的日治時期流行歌 雨中鳥 也隨之風靡全台⁴⁷⁹。1958 年仍舊出現若干以流行歌作主題曲加上大量歌曲搭配而成的片子，同時主題曲也常成為電影的賣點，如該年上映的 殺子報 便是由紀露霞主唱歌曲而成功，1961 年電影 愛你到死 中的插曲則有足足八首，更演變成十足的歌唱片⁴⁸⁰。

在以上台語片引用為主題或插曲的流行歌中，或以民謠改編，或以先前風行過的歌曲，一律不是新創作的歌曲，可見此一階段電影與歌唱的結合是影界藉以

⁴⁷⁸ 黃仁，《悲情台語片》（台北：萬象書局，1994），頁 285。

⁴⁷⁹ 如 1957 年 5 月上映之電影 何日花再開 的報紙廣告中便有此宣傳。參見：黃仁，《悲情台語片》，頁 200、203-205、287-289、367。

⁴⁸⁰ 黃仁，《悲情台語片》，頁 281、313。

豐富內容、吸引觀眾所致，並未特別另創新曲。在流行歌或民謠的吸引下，這些老歌也就再度成為當時的流行歌，然為電影另行創作的歌曲則很少，此一製作概念與外國比較來看，日本之歌唱電影同樣多運用已風行的歌曲，歐美製作者則以新歌為主要音樂來源，可見台語歌唱片的靈感與音樂運用與日本較為接近⁴⁸¹。

另就劇情而言，台語片也出現不少描述歌壇點滴的故事，如 1963 年上映的 *思相枝* 是一名民謠作曲家的故事，*高雄發的尾班車* 說的是電視歌手的故事，1967 年的 *歌星淚* 更是標榜真人真事，描述一位想成名卻被欺騙感情的女歌手，公司在上映時還招待住在台南的旗下歌星免費進場觀賞此片，透過此片讓新歌手們了解歌壇內幕，同年由葉啟田主演的歌舞片 *南北歌王*，則是一個歌手奮鬥成功的故事，此外如 *歌女情淚*、*歌聲母女淚* 等等，都記錄了歌壇的悲歡離合，吸引亟欲一探歌壇秘辛的觀眾⁴⁸²。

再從其他電影的音樂及劇情內容來看，1962 年之後還是有一些沒有歌星助陣但音樂性甚強的歌唱片，如 1962 年的 *龍山寺之戀* 即為文藝歌唱片，1964 年的 *五娘思君* 亦同，此外還有以民謠歌曲為電影配樂，成為電影的主旋律者，如 *思相枝* 便是因此以此手法演出一名民謠作曲家的故事，獲得好評⁴⁸³。

據資深製片戴傳李回憶，一般台語片的配樂都直接找唱片使用，特地為電影作曲編曲者不多。然而實際觀之，仍有些專為電影寫出後才編寫的歌曲，如 1963 年由李國寶、李國添配樂的電影 *鴉片戰爭*，其主題曲 *鴉片戰爭* 描述故事大綱，在該片上映後曾風行一時；歌唱作曲家楊三郎在 1962 年之後亦曾製作過 *地獄新娘*、*台北上午零時* 等電影音樂⁴⁸⁴。

1965 年之後電影主題曲唱片一度打開新市場，該年成立的金馬唱片便是以出版電影主題曲唱片為初衷，而此年中舉行的「台灣日報台語影展」裡，紀露霞以 *媽媽我想念你* 獲得最佳演唱獎，黃文平、廖國欽編曲，白櫻、陳祥幕後主唱，電影 *自君別後* 八首插曲則獲得最佳作曲獎；隔年 *故鄉聯絡船* 一片的主題曲、插曲則由「亞洲唱片」出版⁴⁸⁵。由以上一連串的案例得知，1965 年之後台語片配樂和插曲偶有佳作，然電影主題曲在台語唱片市場並未佔重要地位，相對於眾多的電影作品上映，其音樂創作十分貧乏，作曲、音樂製作的空間亦十分狹小。

歌唱表演大量風行於台語片，歌聲在電影中的角色越行吃重，也引致若干影評人的批評，郭沙在 1965 年發表對台語編劇家的意見時，就對「利用旁白旁唱」的問題指出批判，他指出當時電影「差不多每片必白必唱，樂此不疲」，並批評

⁴⁸¹ 參考：柏清，〈歌唱片風靡日本〉，《中華日報》，1966.6/7。該文中對日本歌唱片與歐美歌唱片有相關比較。

⁴⁸² 黃仁，〈悲情台語片〉，頁 294、210。陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1967.7/22。

⁴⁸³ 黃仁，〈悲情台語片〉，頁 281、313。

⁴⁸⁴ 黃仁，〈悲情台語片〉，371、305、382、95。莊永明，〈港都夜雨、望你早歸（下）〉，《自立晚報》，1992.10/22。

⁴⁸⁵ 陳和平，〈自君別後改拍完成〉，《台灣日報》，1965.9/27。黃秀如，〈台語片的興衰起落〉，頁 105。黃仁，〈悲情台語片〉，頁 359。陳和平，〈台語新片；故鄉聯絡船〉，《民族晚報》，1966.1/29。

「旁白旁唱乃是古裝劇、舞台劇用來補救表演之不足，如果電影也如此，便顯示計窮了。⁴⁸⁶」可見當時歌唱被廣泛應用在台語片中，已嚴重到被批評過度氾濫的狀況。

（二）歌壇人士參與電影拍攝

在台語片的第一個高峰之中，作詞家周添旺、作曲家楊三郎等台語歌壇人士分別擔任過電影《海邊風》、《妙英飄零記》之音樂製作。然而在歌曲應用未大量增加的情況下，歌壇人士涉足影壇工作的現象並不普遍，除此之外，作曲家楊三郎還在 1958 年為《太太我錯了》一片配樂，同年上映的《一念之差》則以呂泉生作曲，王昶雄作詞的歌曲當主題曲⁴⁸⁷；此外，資深作詞家周添旺參加了編劇工作，將張文環小說《閨雞》改編成電影劇本《恨命莫怨天》。

演員方面，歌手鍾瑛早在 1956 年上映的《皇帝子孫》裡嶄露頭角，之後又參與數部電影的演出，作詞者、黑貓歌舞團鼓手兼舞蹈師的那卡諾亦曾經在電影界中擔綱，演出《破網補情天》等電影⁴⁸⁸，1960 年因唱片走紅的新星陳芬蘭參與電影《虎姑婆》等片的演出，雖然該片創下該年度台語片最高票房紀錄⁴⁸⁹，在台語片凋零的大環境下，並未能帶動歌星從影的風潮。是故在 1962 年之前，影壇也與歌壇發生一些人員交流，但並未出現明顯的合作現象。

台語片第一波風潮的引用歌壇人士較少，但在 1962 年之後，流行歌壇與電影的合作關係格外密切，最明顯的便是歌星主演歌唱片的普遍化，其中尤以洪一峰、文夏的帶頭作用最為重要。洪一峰在從影之前已是出道多年的巨星，但卻因耗資自組「洪一峰歌舞團」理財不善而蝕盡積蓄，解散了歌舞團後，其歌藝生涯一度極不順遂、生活陷入困窘，1962 年素對歌唱片有興趣的「永新影業」正計畫開拍新片，邀洪擔任男主角兼幕後主唱，接連拍攝《舊情綿綿》、《何日再相逢》兩部台語歌唱片，上映時洪一峰亦隨片登台，一時萬人空巷極為賣座，使其再登上影歌事業高峰⁴⁹⁰。

同年，新銳導演郭南宏則向另一位歌唱巨星文夏招手，文夏以五萬元的天價答應演出（當年台語片當紅小生單片酬勞僅只四千至七千不等），春末開鏡，一個月餘便完成文夏的電影處女作《台北之夜》，由「亞洲影業」發行，並由文夏率同四姊妹隨片登台，在高雄排出三天檔期，首映結果票房竟高達四萬兩千元，打破十年來高雄各戲院的一日賣座記錄，一再延期到兩星期才風光下檔，據傳該片總計替郭南宏賺進約 60 萬元之多，為該年度最賣座的台語片⁴⁹¹。

⁴⁸⁶ 郭沙，〈像台語編劇家近幾句逆耳言〉，《民族晚報》，1965.5/18。

⁴⁸⁷ 黃仁，〈悲情台語片〉，頁 371、305、382、95。莊永明，〈港都夜雨、望你早歸（下）〉，《自立晚報》，1992.10/22。

⁴⁸⁸ 電影資料館口述電影小組，〈台語片片目〉，《台語片時代》，頁 331-335。

⁴⁸⁹ 陳芬蘭主演《虎姑婆》，《中央日報》，1960.12/31。

⁴⁹⁰ 陳和平，〈洪一峰四度赴日〉，《世界影歌星》，1966.6/20。

⁴⁹¹ 一塵，〈台語影歌星浮沈錄〉（台北：雨辰出版社，1964.1），頁 35-36。

1962 年空前的兩次影歌壇合作成功，使影業人士發現蓬勃的歌壇所奠定之人氣，也讓歌壇巨星發現電影圈這個既可淘金又可打知名度的樂園。同年冬天楊祖光主持的「華明影業」有鑑於文夏的全省性魅力，緊接以十萬元重金邀聘，拍成文夏擔綱主角的台語歌唱片《高原游俠》，63 年 2 月放映時文夏再度隨片登台，該片票房雖遠不如《台北之夜》，同年 7 月文夏再度以《台北之星》一片又重獲觀眾肯定，使他成為電影界中發展最為穩定的歌星⁴⁹²。

表 3-3、1960-1969 年間主要台語唱片歌星拍攝電影之片名與上映時間⁴⁹³

歌星	演出電影名稱（上映年月）
陳芬蘭	孤女的願望（1961.7） 孝女的願望（1965.5）
張淑美	母淚滴滴紅（1962.10） 我愛我君我愛子（1963.3） 再會啦心愛的人（1966.3）
文夏	台北之夜（1962.8） 高原遊俠（1963.2） 台北之星（1963.7） 阿文哥（1964.11） 文夏旋風兒（1965.11）、文夏風雲兒（1966.4） 流浪天使（1967.4） 流浪劍王子（1968.5） 一見你就笑（1969.5）、再見台北（1969）
洪一峰	舊情綿綿（1962.6） 何日再相逢（1963.3） 祝你幸福（1964.10） 無情的夢（1965.6） 歌星淚（1967.8）
黃秋田	礦山風雲兒（1963.2） 怪紳士（1963.8） 再會夜港都（1963.11） 桃花香（1963.11） 意難忘（1964.7） 溫泉鄉的吉他（1966.10）
文鶯	天邊海角（1963.9）、流浪賣花姑娘（1964.3）、文鶯飛往東京、慈母孤兒淚（1968.3）
黃三元	素蘭小姐要出嫁（1963.10） 意難忘（1964.7） 三元相思曲（1965.9） 小姑娘入城（1966.10）
林世芳	落大雨彼一日（1964.3） 港都苦命女（1964.7） 再會港都（1964.7）
洪弟七	意難忘（1964.7） 良心賊（1965.12） 歌星淚（1967.8）
莊明珠	意難忘（1964.7） 可憐的戀花（1964.9） 流浪到台北（1966.8） 速度的愛情（1967.9） 春夏秋冬（1967.10） 美人島之戀（1968.4） 腳酸手軟（1968.6） 趕夜工（1968.7） 等久是我的（1968.9） 阿西入城（1968.11）...
郭大誠	天下一大笑（1965.7） 銀色之夜（1967.3） 美人島之戀（1968.4）
黃西田	天下一大笑（1965.7） 流浪到台北（1966.8） 歌女情淚（1967.6） 流浪找愛人（1967.8） 血影劍（1968.10） 抓龜走鰲（1969.6）
葉啟田	內山姑娘（1965.9） 內山姑娘要出嫁（1966.7） 南北歌王（1967.6）
郭金發	有話無地講（1964.6） 慈母孤兒淚（1968.3）

除了在影壇穩定活躍的文夏外，其他著名歌星也不停跟近，歌星從影情況十分普遍（歌星從影情況參見「表 3-3」）。其合作模式多以歌唱片為主，在這些歌星中，文鶯、黃西田、葉啟田等均為出身歌壇的巨星，僅有黃秋田一人是先從影

⁴⁹² 陳和平，寶島歌王現身說法，《台灣日報》，1965.10/26。談文夏、文夏談，《中華日報》，1965.12/31。陳和平，謎樣的男人、揭開文夏的祕密，《台灣晚報》，1967.8/19。

⁴⁹³ 參考資料：電影資料館口述電影小組，台語片片目，《台語片時代》，頁 331-384。《台灣日報》（1965-1969）。

後加入歌壇的，但即使如此，黃秋田被影業界發掘也是由於在台南一帶遊唱之盛名所致⁴⁹⁴。

總體而言，電影公司是在歌星出名後才將之引用到電影拍攝上，藉由歌壇明星帶動電影票房之用意昭然若揭。另一方面，歌星魅力不僅可在大螢幕上發揮，更可以隨片登台之名義，坐收歌星表演吸引觀眾的成果，在觀眾絡繹不絕的情況下，電影公司主動找尋歌星，大量與歌壇竄升之明星合作拍片。

以歌星角度來看，拍片更可謂名利雙收，自然也使歌星趨之若鶩，除洪一峰、洪弟七等自認不擅演戲者且有拒絕或不好此途的傾向外，某些在歌壇暫時潛伏之後亟欲使聲勢攀升者甚至還主動要求電影拍攝工作，如 1966 年以民謠演唱著稱的黃秋田，便曾為得到黑松影業新歌唱片《溫泉鄉吉他》的男主角之位，自己還投資了十萬元⁴⁹⁵，然大體而言，歌星參與電影的拍攝並未與電影公司簽約，在「表 3-3」中列名者除了莊明珠曾與「永新影業」簽約外，其他歌星都是兼業型的演員，一般觀眾亦以歌星視之。

除了演員、拍攝出品之外，1964 年作詞家葉俊麟也參與編劇工作，一年內完成《落大雨彼一日》、《野柳義魂情難忘》、《悲情城市》、《離別月台票》、《田庄兄弟》等片之編劇，1965 年上映之《孝女的願望》、《一生為著你》，66 年的《台北街頭》、《我愛爸爸》也都是出自他手筆，另一位沈寂已久的作詞家鄭志峰，則在 65 年編寫過《夜半寫情書》之劇本，編曲作詞家莊啟勝亦曾為台語歌唱片《慈母孤兒淚》編劇⁴⁹⁶。

從個人及唱片公司紛紛投入的情況，可知稍有名氣或才華的歌壇明星、幕後人員也紛紛投身電影界，而以文夏和金馬唱片快速掌握拍片與吸引觀眾技巧的情況來看，60 年代台語片本身對品質要求不高的市場特性，確實提供歌壇人士發展的彈性空間，除了導演之外，其他職務幾乎都有歌壇人士客串擔綱的痕跡，然而他們多半是以客串的身分加入，少有將演藝事業重心移往電影圈的歌界人物，藉拍片工作短暫獲利的意圖非常明顯。

（三）歌唱界主導拍攝之電影

歌星兼演員如此普遍，歌壇插手影業的情況自 1964 年之後更是層出不窮，其中又以文夏為最先鋒；文夏在幾次獲利匪淺的拍片嘗試後，1964 年自行籌組「文氏影業公司」，集編劇、監製、企劃、幕後主唱、編曲於一身，導演則聘入許峰鐘擔任，專門拍攝歌舞片，演員之基本班底除男主角文夏外，加上文香、文燕、文蓉、文花、馬沙、小王等人，形成所謂「文

⁴⁹⁴ 陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1965.10/26。陳和平，〈走紅台語歌壇的文鶯〉，《中華日報》，1965.6/5。陳和平，〈歌星黃西田將拍新影片〉，《台灣日報》，1965.7/12。陳和平，〈歌星葉啟田拍攝台語片〉，《民族晚報》，1965.8/8。

⁴⁹⁵ 陳和平，〈洪弟七演電影為什麼不叫座〉，《台灣日報》，1967.6/14。陳和平，〈亦歌亦影的黃秋田〉，《台灣日報》，1965.9/5。

⁴⁹⁶ 電影資料館口述電影小組，〈《台語片時代》〉，頁 335。黃仁，〈《悲情台語片》〉，頁 293、224。

家班」影歌星；此一團隊在64年底上映的《阿文哥》中獲得觀眾熱烈迴響，1965年又完成《文夏旋風兒》。此後文夏與「永新」逐年都有電影出品，到70年為止，相繼有《文夏風雲兒》、《流浪天使》、《流浪劍王子》、《一見你就笑》、《再見台北》等片上映⁴⁹⁷。

專欄介紹影星的作者一塵對文夏的描述，說他是「並不英俊，也不瀟灑，不但沒有一些男人的特徵，甚至可以說有非常濃厚的娘娘腔」，至於他的表演，一塵則認為是「又矮又小，無甚稀奇」⁴⁹⁸。然而文夏的歌聲、文夏的表演、文夏的作電影，堪稱五、六○年代最台語歌壇吸引人的偶像，尤其他從歌壇跨足電影界，過足戲癮更賺飽荷包，可說是影歌雙料明星中一枝獨秀且歷久不衰的特殊人物。

唱片公司插手製片工作則是在1965年之後較為普遍，台北的「雷虎」、「電塔」、「金馬」等唱片公司接連擴編成立製片公司。首例是「電塔唱片影業公司」聘請陳芬蘭拍攝的《孝女的願望》，由該公司附設之影業部門著手製片，演員、導演仍以影界專業人才為主；同年「雷虎唱片影業公司」動員了黃西田、郭大誠等歌星，完成該公司處女作《天下一大笑》，由「德榮公司」出品；金馬則是以1966年拍攝的台語歌唱片《流浪到台北打頭陣》，該片為「金馬唱片影業公司」與「國益影業」攜手合作，而所謂金馬唱片影業有限公司即前一年成立的金馬唱片擴編而成⁴⁹⁹。

至於影歌壇合作的方式，我們可以《流浪到台北》為例來觀察；該片由金馬總經理蘇南竹監製並編劇，羅文忠導演，黃西田、莊明珠等諸多歌壇及廣播界明星演出，1966年開拍之前就開始宣傳，3月先舉辦一場「金馬獎歌唱比賽大會」，標榜發掘新人以參加新片演出，此後又公開招考演員，開拍後，為片中歌唱比賽鏡頭，又在5月20日於新竹舉辦一場歌唱比賽，當場公開拍攝，宣傳噱頭十足。經過前製時期的大肆宣傳後，《流浪到台北》在1966年8月的上映果然轟動，歌星當然也隨片登台演唱，全體巡迴登台至1967年春節⁵⁰⁰，極受觀眾歡迎，票房打破該年度台語片賣座記錄。

在大手筆的嘗試成功後，金馬旋即再拍攝電影《歌星淚》，該片歌壇秘辛為原著劇情改編，由洪一峰、周蓬霖、洪弟七等數十名影歌星演出，並故計重施地假台南「王后戲院」舉辦歌唱比賽，還印製特刊分發予觀眾，上映後再度掀起熱潮；緊接之後又拍攝一部打鬥、驚險，由郭大誠、王秀如、林峰合演的歌唱片《美

⁴⁹⁷ 陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1965.8/20。陳和平，〈寶島歌王現身說法〉，《台灣日報》，1965.10/26。陳和平，〈台語片流浪天使〉，《台灣日報》，1967.1/26。陳和平，〈拍攝流浪天使文夏表示自滿〉，《民族晚報》，1967.3/20。黃仁等主編，《中國電影電視名人錄》，頁85。

⁴⁹⁸ 一塵，〈台語影星浮沈錄〉，頁35-36。

⁴⁹⁹ 芬蘭隨片登台，《民族晚報》，1965.5/24。陳和平，〈郭大誠的成名記〉，《台灣日報》，1965.4/10。

⁵⁰⁰ 陳和平，〈歌影繽紛〉，《民族晚報》，1966.3/14。陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1966.4/23。陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1966.5/6。陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1966.6/1。陳和平，〈流浪到台北已拍攝完成〉，《民族晚報》，1966.7/18。

人島之戀⁵⁰¹。在這些歌唱片的拍攝過程中，金馬唱片公司著手承包拍攝過程，除專業導演外一律由唱片公司負責編、演及宣傳，且一連數片以不同歌星為主角，加上不同歌壇、廣播界人員的隨片登台，影片名氣自然扶搖直上，成為由唱片公司製片，吸引大批觀眾的歌舞片。

在金馬唱片的示範下，「電塔唱片」亦運用同樣手法，在 1966 年 8 月拍攝 糊塗醫生 一片時假新竹縣政府大禮堂舉行歌唱比賽，邊拍片邊宣傳，埔里的「聲寶唱片」在 1965 年亦曾以該公司成名曲 春宵舞伴 為主題，以旗下歌星邱蘭芬、周蓬霖為主角拍攝台語歌唱喜劇片 春宵舞伴⁵⁰²。在此波「唱片影業公司」成功的過程中，旗下有著名歌星或稍有資本基礎的唱片公司常躍躍欲試，他們對影壇的興趣不只是資金的投入，包括人員、宣傳手法的引進，更是提供台語電影觀眾新的娛樂形態。

（四）隨片登台制度的興盛

電影除其本身為歌壇開闢新舞台的效應外，「隨片登台」制度的出現也使戲院成為歌曲傳唱的新表演空間。1956 年底 運河殉情記 上映時便以明星隨片登台匯聚人氣，使電影隨片登台成為吸引觀眾的一大妙招，隔年 4 月的電影 母子淚 則是以「昨日爆滿，銘謝觀眾」為名，聘請柯玉霞、鍾瑛隨片登台獻唱⁵⁰³。隨片登台制度代表了台語電影發展中極富彈性的風格，然而此階段台語片是以古裝、歌仔戲電影為主，於是引用流行歌又隨片登台的電影就少了一些，但該制度的建立，對 60 年代台語片風潮影響很大，不但連結了歌壇與影業的表演，對歌壇生態與電影拍攝本身也發生莫大的作用。

60 年代隨片登台儼然成為影業公司與戲院間的默契，拍片的影歌星必須巡迴全台表演，即使對歌唱沒有興趣的演員都要學習唱歌，除電影演員外，連幕後主唱之歌星也在登台之列⁵⁰⁴；而觀眾為一睹明星風采，戲院動輒萬人空巷，文夏憶及當時的盛況便提到，當時很多歌迷是直接跟著歌星巡迴全台看熱鬧，容量 1000 人左右的戲院有時擠進了幾近 3000 人，售票收票口無法暢通，有時乾脆拿麻袋收票錢，可見當時文夏隨片登台時對各地觀眾的魅力⁵⁰⁵。

雖然隨片登台制度為電影開拓票房，卻也使台語片本身的品質普遍不被重視；1967 年之後台語片逐漸走下坡，影評家便視隨片登台為影壇墮落的主因，認

⁵⁰¹ 陳和平，三部台語片相繼開拍，《台灣日報》，1967.3/4。陳和平，「歌星淚」今開拍，《民族晚報》，1967.4/15。陳和平，歌星淚拍攝實景，《中華日報》，1967.4/18。陳和平，台語歌壇密史、歌星淚已殺青，《台灣日報》，1967.5/13。陳和平，美人島之戀，《台灣晚報》，1967.12/12。

⁵⁰² 陳和平，「糊塗醫生」辦歌唱比賽，《中華日報》，1966.8/18。陳和平，糊塗醫生，《皇冠雜誌》6 期，頁 41。陳和平，台語歌壇零訊，《台灣日報》，1965.9/6。

⁵⁰³ 在 運河殉情記、母子淚 之宣傳海報中有如上文字。黃仁，《悲情台語片》，頁 80、181。

⁵⁰⁴ 舉例而言，1967 年演員白雪便為電影 606 康探長 巡迴登台刻意練習唱歌，幕後歌星登台情況更是普遍，如 1965 年電影 送君心綿綿 上映時，幕後演唱的張淑美便隨片登台，成為該片賣點。參考：陳和平，白雪隨片登台：惡性補習歌唱，《台灣日報》，1967.1/11。

⁵⁰⁵ 「TVBS 節目『台灣南歌』專訪：文夏」，1999.12/30。

為多數台語電影根本只是倚侍著明星的現場助陣，影壇人士表示：

如果隨片登台風氣無法早日阻止，台語片的水準便不能早日提高，如此不必再三年時間，台語片將遭觀眾厭惡而被淘汰⁵⁰⁶。

同年影業龍頭丁伯鈺更直言要求「嚴禁隨片登台」，明定各影業公司自該年9月起不得再有隨片登台活動，但此一要求並不被戲院方面接受，情況反而變本加厲⁵⁰⁷。既定的商業生態使隨片登台無法禁絕，也使台語片的品質長久無法提升，隨片登台將台語片推上巔峰，卻也讓台語片普遍品質堪慮，在國語片、外語片大舉進軍的競爭下，品質無法提升的台語片也就陷入了困境。

然追根究底，電影借用歌壇市場的宣傳手段，其實正是隨片登台問題的根本原因，除了隨片登台的影響外，影評人李世聰對整體歌星從影的情況就極不苟同，1966年他為文批評台語片亂象指出：

以目前來說，歌而優則影更時成為台語片壇一時的風尚，只要某某歌星唱的流行歌已成為熱門歌曲，某某歌星就能夠飛上銀河作明星，甚至執導演統兼編劇，也不管有無演戲的本錢，或道白表情是否凝滯呆板，總之只要在片中亮一下相，唱一隻拿手的流行歌，就可據以招徠觀眾，靠此噱頭賺觀眾的錢，當然也就甬提提高台語影片的水準了。⁵⁰⁸

可見台語歌曲在台語電影圈掀起的風潮，反而成為台語電影品質低落的一大主因。在影歌合作的內容上，電影所運用的插曲多半以直接應用唱片較多，擔任主角的歌星也都是走紅歌星，從而台語片實未能為音樂創作者或新歌曲開闢更大的發展空間，影歌壇以商業利潤為中心的合作成果，對歌曲流行貢獻很大，但對新歌、新音樂的創作與開發卻有限。

60年代台語歌壇、影壇互相利用，達到商業與流行文化結盟的高峰，然而就商品的實際品質而言，卻只流於相互拉抬聲勢，未能建立更吸引觀眾的新表演形式，比起外來影片或正在各地狂飆風行的脫衣舞團而言，對觀眾的吸引力頂多只能維持兩、三年，這種情況對歌壇或影壇的長足發展並非良性，台語歌唱片以及歌壇人士、活動插手電影的風起雲湧，反而為台語片長久的發展種下了敗因，這對當時的影歌壇人士自然是始料未及的發展。

二、歌唱比賽的普及與功能

（一）歌唱比賽的日漸普及

在歌唱訓練不普及的台灣社會上，1957年之後漸漸廣泛的歌唱比賽成為發掘

⁵⁰⁶ 陳和平，台語影圈，《中華日報》，1967.10/11。

⁵⁰⁷ 陳和平，台語影圈，《中華日報》，1967.11/13。

⁵⁰⁸ 李世聰，感慨閒話台語影片，《中華日報》，1966.1/29。

歌星的重要來源，以播放台語唱片起家的廣播電台對歌唱比賽最為熱衷，電台廣播明星也藉此回饋聽眾，凝聚聽眾支持。

廣播電台與唱片公司是各地歌唱比賽的主力，「中國廣播公司」多半在光復節等特殊日子舉辦台語歌唱比賽，且每有舉辦便綜合多家電台之力，分區先舉行預賽後再決選，又透過報紙雜誌大肆報導，場面浩大，獲勝者因此普受各界重視；中廣各分台則以台南台較常舉辦相關活動，如 63 年台南台以慶祝總統生日為名，與亞洲唱片合作舉辦「我的歌聲歌唱比賽」，並頒發「亞洲金像獎」，就明顯是電台與唱片公司合作發掘新人的活動⁵⁰⁹。

民營電台雖無中廣的龐大資金，對歌唱比賽的舉辦亦樂此不疲，其中尤以「正聲廣播公司」最為熱衷。正聲的當家節目「我為你歌唱」自 1957 年之後便頗獲歡迎，每年舉行大型國語歌唱比賽，是故該公司對舉行歌唱賽極具傳統，至於台語歌唱比賽則以岡山、台中兩分台最常舉辦，岡山正言電台以播音員陳瑞昌最熱衷舉辦相關活動，1963 年台中農民電台也主辦過「鐘聲歌唱比賽大會」、「文夏歌曲歌唱比賽大會」等活動⁵¹⁰。

其他民營的地方性電台亦時常舉辦台語歌唱比賽；台南的「勝利之聲」自 1961 年起便每年舉辦歌唱比賽大會，草屯「中興電台」和亞洲唱片亦曾合作舉辦過數屆「歌星選拔比賽」，64 年之後更擴大為每週日下午在電台初賽，前六名得成為亞洲唱片基本歌星⁵¹¹；台北的「華聲電台」在 1965 年主辦過大型巡迴的「『玉山杯』歌唱比賽大會」；台南電台主持人娟娟則是舉行每週兩小時的「玫瑰歌聲比賽大會」⁵¹²。這些都是當時極具代表性的歌唱比賽，地方電台與廣播明星動員能力之龐大，在歌唱比賽的盛況中十足展現。

至於唱片公司對歌唱比賽自然更是趨之若鶩，除亞洲之外，1965 年 7 月「電塔」、「東亞」與「高鵬音樂團」在旗山合辦的歌唱比賽，就直接將獲選歌手收編為旗下歌星；同年年底「獅王唱片」更是在中部各大鄉鎮舉行歌唱比賽，然因成效不張而未果。類似活動也有集合數家公司、歌唱班合作的活動，如台北「國泰音樂社」、「聯藝影業」、「國賓唱片」等機構於 1965 年 10 月至 12 月間舉行的「幸福杯歌唱比賽大會」便是一例，其間洪弟七、吳文龍、郭大誠等人還現場表演，堪稱罕見由唱片公司為主體的盛大比賽，隔年 6 月還舉行第二屆比賽⁵¹³。這些比

⁵⁰⁹ 陳和平，黃美月受謠言困擾，《中華日報》，1965.6/11。該活動為亞洲唱片發掘新人黃美月。

⁵¹⁰ 中華民國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》（台北：中國廣播事業協會，1969.3），頁 55。陳和平，歌星黃西田，《台灣日報》，1965.7/12。陳和平，少女歌手尤鳳，《台灣日報》，1965.11/30。陳和平，出身名門的文燕，《台灣日報》，1965.7/25。

⁵¹¹ 和平，嬌小玲瓏的文蓉，《台灣日報》，1965.6/22。陳和平，學生歌星劉淑真，《民族晚報》，1965.12/23。陳和平，歌壇赤兔馬；林峰，《台灣日報》，1965.3/19。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.6/2。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.2/2。

⁵¹² 陳和平，玉山杯歌唱比賽結束，《台灣日報》，1965.9/4。陳和平，玫瑰樂園節目主持人娟娟，《台灣日報》，1965.6/9。其中玉山杯歌唱賽在 4-8 月間舉辦，玫瑰樂園歌唱賽則是 1965 年 2 月起，每逢週日定期舉行。

⁵¹³ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.5/18。陳和平，歌壇漫步，《台灣日報》，1965.11/19。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/4。

賽明顯是以吸收成員為目的，為歌壇補充許多可塑性高的歌手，然因而成名的歌星並不多，成效並未可知。

歌唱比賽除了活動表演以及吸收新歌手的目的之外，同時也對娛樂商品達到促銷的效果；以「金馬唱片」在 1965 年 12 月之後舉辦的「自由歌唱比賽大會」為例，該比賽在北部巡迴舉行，還規定購買「金馬唱片革命性傑作集」唱片者可得報名單一張，代表了公司欲藉比賽推銷唱片的宣傳手法⁵¹⁴。

此一現象不僅發生在唱片界，電影界也運用歌唱比賽宣傳新片，如 1965 年「中光影業」在台北市新公園舉辦一場歌唱比賽，就是以「自君別後」主題曲為歌唱範圍；同年台語片「博多夜船」也有主題歌歌唱比賽，並發掘歌星張素綾⁵¹⁵，之後電影與歌唱比賽的關係除宣傳外，甚至巧妙地讓歌唱比賽成為電影的一幕，且假戲真作地舉辦一場既可宣傳、營利又順便拍片的歌唱比賽。

除廣播公司、唱片公司、影業公司外，市面上各類商品廠商亦熱情贊助一些地方性歌唱比賽的舉行⁵¹⁶，或由廠商直接主辦，或透過長期廣告關係的播音員，特別贊助廣播明星或唱片公司舉行歌唱比賽⁵¹⁷，廠商一方面廣告商品，一方面也贊助歌唱活動。在四處風行的歌唱比賽中，廣播界、唱片界、電影界以及有興趣投資廣告的廠商時而串連，時而獨立舉辦，歌唱比賽在台語歌壇可謂既頻繁又普遍，更深入各地成為台灣社會歌唱文化的一部份。

（二）歌唱比賽與歌星的發掘

以歌星引進的方向來看，以「落大雨彼一日」成名的鄭日清便是 1958 年獲得台北正聲、中華、民本等電台舉辦之比賽的冠軍，因而踏入唱片界，年方九歲的陳芬蘭也因獲得「台北青年文化協會」主辦的歌唱比賽冠軍而展露頭角，至於 1960 年台北「中華電台」為慶祝台慶舉辦的歌唱比賽，則挖掘了歌星郭金發，而後郭又前後參加正聲、民本、華聲、天南等電台舉辦之歌唱比賽獲冠軍，也將年輕的郭金發一舉推進唱片公司⁵¹⁸。

再以中廣最大型的「台灣歌謠比賽」來看，1962 年發掘了台語歌星洪弟七，1965 年也發掘另一名年輕歌手余清源，亦即往後成名的余天，1966 年所舉辦的歌唱比賽中則又發掘了歌壇另一名新秀陳淑樺⁵¹⁹。中南部出身的歌星更是多半出

⁵¹⁴ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.12/16。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.1/4。

⁵¹⁵ 陳和平，凌華將上銀幕，《世界影歌星》，1966.6/5。陳和平，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 22。

⁵¹⁶ 1966 年 4 月鐵獅牌七厘運功散在高雄舉辦過一場「南台灣歌唱比賽大會」，女王面霜也在高雄主辦過歌唱比賽。參考：陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.5/16。

⁵¹⁷ 如與陳秋和素有合作關係的「狗標合發服裝行」便參與贊助主辦歌唱比賽；1967 年「電聲電台」亦舉辦「PP 歌唱比賽」，由電台播音員娟娟主持，經歷五個月的初賽，才從兩萬人選拔六十位參加 12 月的總決賽。參考：陳和平，歌壇小彗星張惠珍，《台灣日報》，1965.12/19。陳和平，PP 歌唱賽；明日總決賽，《中華日報》，1967.12/16。

⁵¹⁸ 參考：陳和平，老牌歌星鄭日清，《台灣日報》，1965.6/16。陳和平，走紅日本的陳芬蘭，《台灣日報》，1965.12/4。陳和平，郭金發偷閒灌唱片，《台灣日報》，1965.7/14。

⁵¹⁹ 有關歌謠比賽的報導，參見：台灣歌謠賽今天起報名，《聯合報》，1965.10/1。至於洪弟七、

自電台的歌唱比賽。以南投水裡人邱蘭芬為例，她崛起於 1961 年「中聲電台」舉辦的「台語歌曲歌唱比賽大會」，其後更獲得正聲公司的大型比賽冠軍，隨後身價暴漲；同年家居員林的理髮小姐胡美惠參加了亞洲唱片和草屯「中興電台」聯合舉辦的「台語歌唱比賽大會」，進而受聘於亞洲唱片，取藝名胡美紅，成為專灌唱片的業餘歌星，而林慶鐘、陳小菁等亞洲唱片公司出身中部地區的歌手，也都來自此一系活動⁵²⁰。

另外在台南建立基本聽眾的勝利之聲、電聲等電台舉辦之歌唱比賽，亦發掘了後來被稱為「阿三哥」的莊三、文蓉、劉淑貞、林峰，中廣台南台「『我的歌聲』歌唱比賽大會」出現了亦歌亦影的莊明珠；岡山正言電台的陳瑞昌主辦數屆「台灣歌唱比賽大會」，發掘過重要客家流行歌星文光，以及一位未得名次，卻博得高度注目的阿蓮鄉下子弟「黃西田」；文夏在 1961 年有意募集「文夏四姊妹」時，也透過歌唱比賽，搜尋到文鳳等富有潛力的歌手⁵²¹。

由洋洋灑灑的報導整理可以發現，比賽出身的歌星甚多，並遍及北中南各地，唱片公司、電台或表演團體的觸角時常透過合作舉辦的方式，招徠各地有潛力的歌手，60 年代興起的歌唱比賽及其所發掘的歌星，對整體歌壇文化與歌唱品質具有極大的主導作用。

（三）歌唱比賽的社會意義

歌唱比賽資料大多未在報上刊登廣告，主要透過電台或唱片行進行宣傳，因此未留下完整資料，其舉行內容亦未可知，但這些為新人準備的舞台其實也提供歌星與歌迷直接聯繫的機會。如吳晉淮與他的妻子高瑜鴻便是透過歌唱比賽場合結識的，據其憶述，她最早知悉吳晉淮是收聽電台播唱的「暗淡的月」，覺得非常感動，後來正聲電台舉辦歌唱比賽並聘請吳擔任評審，高女士也就在該歌唱比賽中第一次與吳晉淮會面，後來電台公布索取吳晉淮照片的聯絡方式，從而當年芳鄰 21 歲的高女士開始與吳晉淮老師交往⁵²²。

由此可見，歌唱比賽對電台、聽眾間的聯繫扮演著重要角色，一方面對電台經營有所挹注，又受唱片公司的重視甚至資助、協辦，使歌唱比賽在 1960 年之後逐漸普遍；另一方面，由於台語流行歌的深入民間社會，也逐漸培養出一批喜

余天的相關記載，分別參考：陳和平，「台語紅歌星：洪弟七」，《中華日報》，1965.7/29。陳榮盛，「台灣歌謠比賽有感」，《民族晚報》，1965.10/30。陳和平，「寶島之聲成立三週年紀念特刊」，頁 28。其中陳淑樺出道後演唱台語歌曲，以一曲「水車姑娘」著稱，後進入中國文化學院就讀，有可能是後來國語歌壇的陳淑樺。

⁵²⁰ 和平，「嬌小玲瓏的文蓉」，《台灣日報》，1965.6/22。陳和平，「學生歌星劉淑貞」，《民族晚報》，1965.12/23。陳和平，「歌壇赤兔馬：林峰」，《台灣日報》，1965.3/19。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1966.6/2。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1967.2/2。

⁵²¹ 參考：陳和平，「邱蘭芬前途似錦」，《台灣日報》，1965.6/13。陳和平，「胡美紅擅唱台灣民謠」，《台灣晚報》，1969.6/1。陳和平，「台語歌星莊三」，《中華日報》，1965.10/24。陳和平，「莊明珠」，《中華日報》，1965.8/28。和平，「嬌小玲瓏的文蓉」，《台灣晚報》，1965.6/22。

⁵²² 台南縣立文化中心編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮》（新營：台南縣立文化中心，1998），頁 44-45。

愛唱歌、擅長唱歌又懷抱著歌星夢的歌迷，他們自然也對相關活動躍躍欲試，積極投入歌唱比賽，成為和唱片風潮同時興起的特殊景象。

而歌唱比賽的眾多，自然與觀眾的捧場有關，觀賞歌唱比賽對廣大台灣民眾而言也是另一種廉價的娛樂活動，同時也使歌壇人士發現台語歌市場的急速上升。1965 年 6 月陳和平報導當時麻豆大戲院一連三天的歌唱比賽時指出：

那天雖然下了一整日的大雨，但卻有近萬人肯花六元新台幣去參觀..麻豆鎮的上層人士以及許多鄉紳分贈花籃、錦旗、獻花..可見受過高深教育在社會上有很高地位的人士，對於台語歌曲也很重視⁵²³。

由以上報導可知，台語歌曲普遍受重視的同時，歌唱比賽也廣受觀眾歡迎，結合了愛聽、愛唱的民眾，尤其在城鎮、鄉村地區時常成為地方盛事。

60 年代歌唱比賽的內容除中規中矩的參賽者演唱外，又常摻雜著許多表演節目，如 1965 年 5 月「合聲電台」在新竹舉辦的兩場「聽眾自由歌唱決賽大會」中，就邀請了歌星美黛、陳芬蘭、洪弟七、謝雷，影星矮仔財、玲玲等客串演出，文夏、吳晉淮等擔任裁判，其表演節目盛況可見一斑，所謂歌唱比賽，常變成影歌星表演的另一種舞台，主辦單位不計成本地吸引觀眾，達到公演之效果⁵²⁴，前述中觀眾擠破頭的情況，除了要看業餘的歌唱表演外，想必與歌星的現身和表演也有關。

另外，叢生的歌唱比賽也發生過主辦單位經驗不足的紀錄，1965 年 7 月林合受聘率領洪弟七、莊明珠、方瑞娥、林峰等赴台東客串歌唱比賽演唱節目時，未料活動主辦人潘阿東一時湊不出旅費，一行影歌星在台東落難，據說餓了幾餐，著名的歌星卻落得狼狽不堪，為歌壇留下趣談；此外，「南星唱片」在 65 年原訂於 7 月 25 日在高雄鳳山舉辦一場歌唱比賽，卻出現另一批人馬搶先於 20 日在鳳山舉辦另一場歌唱比賽，郭一男於是將活動提前於 21 日舉辦，刻意與對手抗衡，顯見在繁多的單位競爭之中，歌唱比賽幾乎成為拼台、對抗、表演性質濃厚的活動，其性質與概念和中廣、正聲等大型歌唱比賽已不相同了⁵²⁵。

歌唱比賽是長久以來歌壇不可或缺的一個重要環節，其舉辦得以發掘有潛力之新人，唱片公司得以發現新歌星，廣播電台得以納為電台駐唱歌手，電台明星則順道聯絡動員並回饋鄉親聽友，商品或電影則藉之大打廣告，此外，在社會具歌唱興趣者眾多且看熱鬧觀眾絡繹不絕的情況下，報名費等相關收入不亞於歌唱公演，於是廣播公司、唱片公司時常舉辦歌唱比賽活動，影業公司、要打廣告的廠商也是大加贊助，隨著普及化的表演，歌唱比賽也逐漸深入到社會各階層，成為台灣歌唱文化極為特殊的現象。

⁵²³ 陳恨美，從麻豆歌唱比賽看台語歌壇前途，《中華日報》，1965.6/17。

⁵²⁴ 聽眾自由歌唱決賽，《民族晚報》，1965.5/9 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.11/3。

⁵²⁵ 陳和平，台語歌壇零訊，《海訊日報》，1965.7/26。陳和平，台語歌壇零訊，《海訊日報》，1965.7/26。

三、歌唱訓練班

各地巡迴的表演團體聚集著許多表演人才，也順理成章地成為新歌手訓練的部門，甚至與唱片公司合作引進歌星，如 1955 年成立於高雄的「高鵬樂團」便積極與唱片公司合作，先後訓練出王秀滿、由美等歌星，早年曾留學「日本歌謠學會通信部」的郭炳林（藝名郭一男，筆名古意人），畢業後在亞洲唱片擔任樂團團長，1959 年脫離亞洲唱片後自組「南星合唱團」，該團除日常表演外，也在台南地區吸引不少對歌唱有興趣的新人⁵²⁶。

除了以表演為主的樂團吸引、訓練一批新人外，出現各地的歌唱訓練班也吸引不少對歌唱有興趣的民眾參加，最早期者有留日進修現代歌謠的翁志成在萬華住家開設的歌唱訓練班，其住處堪稱為台北地區歌星訓練的重鎮，據說紀露霞、洪一峰、張淑美、鄭日清、林英美、王秀如等歌壇重要歌星均出自其門下⁵²⁷；中南部的專業歌唱訓練班在資料上較缺乏，但在日後走紅的歌星黃美月、方菁、林世芳等的資料中可見，留日聲樂家陳清音曾在台南一帶開設「陳清音聲樂研究所」，據傳 1958 年洪一峰亦曾在台南成立過「洪一峰音樂研究社」，教導過林峰等歌手⁵²⁸。

以上歌唱訓練班無論在資本或組織上均不甚成熟，且歌手出路並未獲保障，如前所述的黃美月、林峰等歌手在經過歌唱訓練後多半未能被直接引進唱片界，翁志成的學生也是透過其他管道才受到發掘，可見 50 年代後期台灣已出現若干地方性的歌唱訓練組織，但多半是特定教師開設的家庭式音樂教室，或附屬於表演團體或組織鬆散，與唱片界關係並不密切。

1962 年之後台南、台北兩個台語歌壇重鎮出現許多新設的歌唱班，負責訓練新歌手，使台語歌壇保持新陳代謝的歌星來源。首先，郭一男在 1962 年將南星合唱團改組為「南星歌謠音樂研究會」，廣泛吸收台南一帶有興趣的新進歌手，學員一躍成為歌星。該會成員以台南附近各地有興趣朝歌壇發展的歌手為主⁵²⁹，如前所述地，該公司後來因經營理念問題陷入低迷，但旗下培養的眾多歌星在往後歌壇仍大放異彩，可見南星歌謠音樂研究會對往後歌壇的影響很大。

1965 年，黃敏以其在亞洲唱片成名的女兒文鶯為號召，在台南市組成「文鶯合唱團」，該團以訓練新歌手為目標，該年度便招考並造就了兩期新學員，1966 年 7 月為擴大培植歌唱人才，又改組擴展為「文鶯音樂教室」，以三個月為一學

⁵²⁶ 陳和平，台語歌的倡導者；郭一男，《台灣日報》，1965.3/22。

⁵²⁷ 楊蔚，翁志成和他的純粹台灣流行歌，《聯合報》，1964.8/24。

⁵²⁸ 參考：陳恨美，黃美月受謠言困擾，《中華日報》，1965.6/11。陳和平，台語歌星林峰苦盡甘來，《台灣晚報》，1968.10/18。

⁵²⁹ 如 1963 年一名嘉義人簡元峰在聽說台南該音樂研究會後，便遠離家鄉嘉義到台南市，安頓在一家台南的電器行，並利用閒暇到該研究會修課；另一位歌手黃天石則是在 1962 年辭去原有之鐵路局工作，到台南進入該研究會，習樂三年後正式踏入歌壇灌唱片。陳和平，歌聲洪亮的金沖，《台灣日報》，1965.4/5。陳和平，黃天石犧牲工作學唱歌，《台灣日報》，1965.3/26。

期，一年招生四次，且與「金大豹唱片」合作，直接拔擢成績優異的學生⁵³⁰。

台南附近除以上這幾家歌唱班外，留日聲樂家陳清音在台南開班授課主持的「陳清音聲樂研究所」也培養過黃美月、林世芳等歌壇中堅；在台南曾活躍一時，由東亞唱片附設、林合主持的「東洋音樂教授所」，則直接為東亞唱片及之後的東洋唱片培養新進歌手；高雄的「高鵬樂團」除表演活動外，亦訓練許多新歌手，更先後與電塔、東亞、天使等唱片公司合作，提供學員進入唱片公司的機會⁵³¹。

台北唱片公司的蓬勃發展也帶動起許多歌唱訓練班的出現。資深作曲家姚讚福在 1962 年左右曾在士林開班授課，但並未維持很久，吳晉淮 1965 年左右開始在前美國大使館旁主持「吳晉淮音樂研究社」，則培養了郭金發、蔡一紅、蕭嬭珠等國台語歌星⁵³²，同年台北市中山北路出現一家「國泰音樂舞蹈社」，該社由黃斯元創設⁵³³；前後在電塔、南星唱片公司等數家唱片公司服務多年的蘇朝雄，在 65 年 4 月也在台北自資創設「寶島音樂教室」，曾聘請洪一峰擔任教師；9 月陳秋和與華聲電台的丁山兩位廣播巨星發起，在洪德成、張三郎、黃文夫等歌壇前輩的合資下，在三重又創辦一家「爵士音樂研究社」⁵³⁴。

之後台北地區仍新設多家歌唱班，規模最大屬是 1966 年 3 月東亞、金馬、南國、惠美、國賓、獅王、聲寶等台北、台南、台中各地多家中小型台語歌曲唱片公司合作，於台北市新生北路創設的「歌唱舞蹈研究服務中心」，該機構聘請藝專舞蹈高手擔任舞蹈班教師，鄭日清、夏心擔任歌唱班教師；67 年 3 月底鐵金剛與海山兩家擁有大資本的國台語唱片公司聯合招募歌星，並組成「鐵金剛音樂教室」，由葉俊麟、李吉豐、莊啟勝等歌壇幕後要人負責培養新歌手⁵³⁵。（台語歌壇有關之歌唱訓練班，參見「表 3-4」。）

表 3-4、活躍於台語歌壇的歌謠研究班資料一覽表

歌謠研究會名稱	創設年	創辦人	地點	歌星出路
陳清音聲樂研究所		陳清音	台南	黃美月、方菁、林世芳

⁵³⁰ 陳和平，熱愛聲樂的黃南一，《台灣日報》，1965.11/6。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.12/16。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/25。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.4/13。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.8/1。

⁵³¹ 陳和平，黃美月受謠言困擾，《中華日報》，1965.6/11。陳和平，高音歌手林世芳，《台灣日報》，1965.3/21。陳和平，林合最新創作；台語新歌數曲，《台灣日報》，1965.8/31。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/25。

⁵³² 林二，窮困潦倒姚讚福，《聯合報》1978.3/13。台南縣立文化中心編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮》，頁 50。

⁵³³ 黃斯元早年曾組織合唱團參加勞軍，舞蹈方面亦有深厚基礎，赴日表演並在東京「野田名佐音樂學院」深造後歸台組織該社，除他親自教導音樂舞蹈、民族舞蹈外，並聘請楊浩銘、楊秋良以及聲樂家陳振源擔任教師。參考：陳和平，留日回國的音樂舞蹈家：黃斯元，《台灣日報》，1965.9/13。

⁵³⁴ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/4。陳和平，歌手兼作詞家烏金，《台灣日報》，1965.10/7。陳和平，台語歌壇零訊，《台灣日報》，1965.9/20。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.1/28。

⁵³⁵ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.3/30。陳和平，海山與鐵金剛聯合招募歌星，《台灣日報》，1967.3/29。

高鵬樂團	1955	高鵬	高雄	王秀滿、由美、張南卿
南星合唱團(歌謠音樂研究會)	1959	郭一男	台南	方瑞娥、林海、郭富美、王秀如、莊明珠、施妹玲、郭惠蓉、丁漢
南一音樂教室	1962	黃南一	佳里	黃秀美
東洋音樂教授所	1964	林合	台南	俊鳴、游月玲、鈴蘭、柯一明
天聲音樂歌謠研究社	1964	翁志成	台北	
文鶯合唱團(音樂教室)	1965	黃敏	台南	張惠珍、石祥、嚴山
寶島音樂教室	1965.4	蘇南竹	台北	金雷(教師：洪一峰、夏心)
吳晉淮歌謠研習社	1965	吳晉淮	台北	良山、郭金發、尤君、雅玲、劉素娥、游俊宏、純鳳
爵士音樂教室	1965.9	陳秋和	三重	李秀玲
國泰音樂舞蹈社	1965	黃斯元		
陳三雅龍虎音樂教室		陳三雅		良山、尤雅(教師：吳景中等)
歌唱舞蹈研究服務中心	1966.3	唱片業	台北	(教師：鄭日清、夏心)
鐵金剛音樂教室	1967.3	唱片業	台北	陳玉峰

這些歌唱訓練班大體可分作兩大類，一類是由地方音樂家獨資創立教學者，另一類是由經營唱片出版的人員或公司所創設。但無論其編制如何，與唱片公司關係愈深者，其提供學員出路保障即愈佳，也得以培養許多新進灌錄唱片的歌星，顯見歌唱訓練班對 1962 年之後的唱片市場而言，已形成既定的部門，此一部門提供音樂工作者在歌壇幕後活躍的空間，也提供對歌唱工作或出唱片有興趣的人晉升歌星的管道，對歌壇活動極為重要。

在法令上，這些歌唱教學班的組織並非編制之內，如吳晉淮的音樂研究社便是以「台灣省電影戲劇事業管理規則」的「音樂團體」為名申請，並不被政府機構視為專門的教學單位，因此獨立運作的歌唱訓練班實多缺乏法律保障與管理⁵³⁶，而名為歌唱班，有時也常由教師率同學員表演，成為名符其實的音樂團體，總體而言是最具彈性的歌壇組織，但也成為 60 年代新近歌手進入歌壇的必要管道。

四、平面出版與評論、報導

(一) 相關報導與平面出版業務

1962 年之後報章雜誌等平面媒體對台語歌壇的報導逐漸增加，但始終並不積

⁵³⁶ 台南縣立文化中心編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮》，頁 50-51。

極，報上娛樂版多半仍以電影明星、西洋流行歌、戲劇、小說連載為主；1964年起，台語歌壇在報上逐漸被報導與討論，《聯合報》有戴獨行、楊蔚等記者時而介紹當時的台語流行活動；在此同時，陳和平以其對歌壇的高度興趣，向《台灣日報》投稿發表台語歌星訪問，受若干報紙重視，先後在《民族晚報》、《中華日報》、《台灣日報》、《台灣晚報》等諸多報刊的邀稿下，接連發表歌星訪問、歌壇近況報導的文章，並在《海訊日報》開闢過「台語歌壇零訊」，以及《中華日報》上的「台語歌圈」等專欄，歌壇動向於是躍然報上⁵³⁷。

延續早期以提供歌唱用的歌本出版概念，台語唱片界與廣播界的發展自然也帶動相關平面出版業務，然而在出版法的限制下，唱片行、廣播電台必須與出版社合作出版；如台南的「天成出版社」便是以出版相關歌本起家，該社董事長劉天賜極為重視台語歌曲市場，1965年12月便一口氣出版十餘種歌選，隔年2月又出版數種台語廣播歌選，包括「五虎歌集 310 號」、亞洲唱片「神龍合唱團歌唱集」和「林一專集」之曲調以及歌詞，6月又出版十餘種台語廣播歌選，成為南部地區歌本出版重鎮⁵³⁸。

天成出版社還出版相關雜誌與書籍，1966年3月該社創設專門介紹台語影歌壇的《皇冠電影》月刊（後更名《王冠電影》），內容以影歌星生活動態及最新活動報導為主，專訪歌星同時更觸及影歌星生平以及踏入歌壇的過程點滴，此一綜合性電影畫刊創辦之初市場反映不錯，之後隨台語影歌壇的低迷而停刊；天成出版的相關書籍較少，以66年出版的《台語歌星傳》為最重要，該書由陳和平編著，總集當年活躍於歌壇的大小台語歌星，全書逾十萬言；除上述的出版工作外，該出版社還一度成立「歌迷俱樂部」，在65年至67年間對歌壇報導與介紹極為豐富⁵³⁹。

（二）報章對台語歌的評議

在台語歌曲四處風行的情況下，1965年起報紙對台語歌曲的評論逐漸普遍，陸續在《新聞報》、《聯合報》、《中華日報》、《自立晚報》等報均可見有關台語歌曲與歌壇的議論文章。1964年報上一連出現對翁志成、許石的評論後，64年底到65年1月間報上對流行歌壇的評論也開始出現。

首先是《台灣新聞報》副刊「北回歸線」上一連刊登署名家欣、樹先等名的文章，兩論者均對歌壇中將日本歌曲恣意翻唱的風氣頗有微詞，樹先對當時粗製濫造的歌詞不敢恭維，並期許往後翻唱日本歌曲宜運用較具文學性的歌詞，不宜

⁵³⁷ 資料參考：陳和平，《十大歌星比賽大會特刊》，頁29。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁵³⁸ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.12/16。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.2/9。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.6/1。

⁵³⁹ 陳和平，歌影繽紛，《民族晚報》，1967.1/31。陳和平，王冠雜誌九期出版，《中華日報》，1967.4/21。陳和平，出版，《台灣晚報》，1967.8/31。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。《皇冠雜誌》3期，封底廣告，頁32。

再落入抄襲情事，家欣則嚴厲地直言「台語歌壇有人不曾自愛」，並建議成立「歌檢處」執行事先審查制度，對新歌曲、唱片的出版嚴格管制，並說此為「預防重於禁唱」，「為了台語歌前途，不得不做此犧牲」的計策，顯示其對當時歌壇的嚴厲態度，對歌曲或歌星唱法均頗有微詞⁵⁴⁰。

同年 7 月在《中華日報》「新樂府」版發生一場針對台語歌的廣泛爭辯，首因署名陳恨美（即陳和平）的一篇〈文夏談台語歌曲的發展〉而起；文中點出「有不少自認是『知識份子』，對台語歌曲總是投以輕視的眼光，這實在是一件令人痛心的問題。」該文藉由訪問文夏之談話表示，「歌曲是一種不分國界的藝術」，並舉唱片銷售為例，認為：

雖然有一部份台語歌曲是翻譯日語、西洋歌曲，但並不是一件可恥的事。例如目前的國語歌曲，不就大部分是抄襲七、八年前的台語歌曲嗎？日語歌曲也有一大部分是翻譯別國的歌曲。至少台語歌曲還有一點比他們強的地方，那就是歌詞至少是自己創作的，並不是將原文翻譯過來...

而有關台灣歌曲創作的問題，文夏表示「一首新歌的酬金不過是兩三百元新台幣而已..大家都去找唱片翻版，當然不願出相當代價購新曲。」陳和平在文後有感而發地表示「希望社會人士和政府方面能夠加以鼓勵和輔導，如此則台語歌曲一定會有非常光明的錦繡前途」⁵⁴¹。

陳和平獨排眾議，藉文夏的談話為當時的台語歌壇辯解，在該文的刺激下，署名蔡信德和冬禾、淡雲等人的相關議論隨後出現版上，對台語歌曲的聽眾基礎、翻唱現象、創作問題和歌唱情況、改善方式均多所析論，以下分別就整體歌壇得失綜合探討這些發文者的論點。

在聽眾反應方面，蔡信德認為當時認為台語歌曲難登大雅之堂的不只是外省評論者，「就是我們本省的知識青年也是不屑理會的居多」，冬禾也認為，當時的台語流行歌曲「多帶有黃色、灰色的氣氛，難怪『知識份子』不屑一聽」，署名王申的另一篇文章則概略描述有關台語歌的聽眾，指出：

台語流行歌曲的喜愛者大多是以台籍男女青年為主，他們多數是中小學畢業後就從事各種行業，對於以台語演唱的歌曲較易接受，而且更樂於高歌寄情，或低吟敘意。因此，買本歌集跟著收音機，電唱機學唱。⁵⁴²

可見論者對陳和平的說法多表存疑，他們認為台語歌主要是學歷不高的本省籍聽眾為主，知識份子對台語流行歌的鄙俗內容多不太能接受。

至於文夏對翻唱外語歌曲之風的說法，蔡信德亦深不以為然，並對文夏援引國、日語歌曲界情況以與台語唱片界比較的說法，認為「他們（筆者按：國、日語歌界）不長進，我們（筆者按：台語歌界）何必自鳴得意？」並指明當時台語歌壇專門進行歌曲翻唱者「連起碼的抱負都沒有，真令人洩氣」。針對文夏所謂

⁵⁴⁰ 樹先，也談：台語歌，《新聞報》，1965.1/1。家欣，如何改進台語歌，《新聞報》，1965.1/6。

⁵⁴¹ 陳恨美，文夏談台語歌曲的發展，《中華日報》，1965.7/13。

⁵⁴² 王申，台語流行歌曲，《中華日報》，1965.1/31。

自行創作的歌詞，蔡則認為當時「在收音機裡頭竟日叫嚷的，有多少不是創作得一塌糊塗的，肉麻兮兮的有之，無病呻吟的有之。」冬禾亦概略提出批評，認為要真正屬台灣人創作的歌才是真正的「台語歌曲」，在此一標準下，他認為「台語流行歌曲以喧賓奪主之慨，壓倒了真正的台語歌曲」。署名淡雲的文章中則對台語歌曲的不爭氣認為，「我們應該怪的是譜曲作詞的人」，認為他們應為台語歌「詞句肉麻、灰色、無價值」擔起責任⁵⁴³。

由此可見，無論蔡信德、冬禾或淡雲等人對台語歌壇翻唱外語歌之行為和譜曲作詞的功力都不甚滿意，這也是台語歌被所謂「知識份子」批評的主因。針對歌星的演唱，這些論者也意見頗多，冬禾對電台播唱的台語歌便不敢恭維，認為其「歌唱者本身對音樂修養不夠，偶爾一扭開收音機，如出現這種雞鴨狗叫的歌曲，真想把收音機打碎」。淡雲則認為，當時歌星最不可原諒的是「任何歌曲都以同一種聲調唱出，悲傷不像悲傷，高興不像高興，聽起來簡直有點噁心」。署名佩章的另一名論者也對歌星情況嚴厲批評，他說：

台語歌星中當然不乏對音樂有研究的人，但是其中濫竽充數的也不少，他們把台語歌叫得（不能算唱）令人聽倒足了胃口，使得台語歌曲因他們抬不起頭來⁵⁴⁴。

總合如上對詞曲歌者的批評，李世聰在8月底發表的文章正好予以總論，他泛稱台語流行歌曲水準低落，應歸咎於所為「三濫」，也就是「作曲濫、作詞濫、歌星濫」，此一說法正呼應了前述批評者的論點，這些議論者對台語歌壇的失望溢於言表⁵⁴⁵。最後在9月另有論者對台語歌曲「口白」的問題加以評論，文中舉洪一峰發表的《重回故鄉》和洪弟七的《斷情的月台票》為成功的例子，相對於《小姑娘入城》、《田庄老阿伯》等配合失敗的例子，指出口白對用得不好的現象，會「使人更看不起台語歌曲，認為這是『下下流歌曲』」，因而建議台語作詞家對口白亦應予以正視與改進⁵⁴⁶。

然而在失望之餘，以上論者仍對台語歌曲的改革提出些許建議，蔡信德要歌壇人士以當代「搞現代藝術的年輕人」為借鏡，拿出抱負來努力創作，至於舊有的不良歌曲則乾脆全然拋棄罷了；佩章則認為有兩方面務必改革，一是歌星對音樂知識、素養的精進，二是填詞應配合曲調，且追求典雅優美；李世聰則針對歌詞的改進認為：

二、三十年前早期的台語歌謠，配詞時以花鳥及自然情景為譬喻，含蓄優美，通俗曉暢，可供目前台語歌作詞加借鏡。⁵⁴⁷

⁵⁴³ 蔡信德，也談台語歌曲的發展，《中華日報》，1965.7/27。冬禾，台語歌與台語流行歌，《中華日報》，1965.7/30。淡雲，關於台語歌曲：不能全怪歌星，《中華日報》，1965.8/5。

⁵⁴⁴ 蔡信德，也談台語歌曲的發展。冬禾，台語歌與台語流行歌。淡雲，關於台語歌曲：不能全怪歌星。佩章，平心靜氣談台語歌曲，《中華日報》，1965.8/8。

⁵⁴⁵ 李世聰，亟待改進的台語歌，《中華日報》，1965.8/24。

⁵⁴⁶ 談台語歌曲中的口白，《中華日報》，1965.9/7。

⁵⁴⁷ 蔡信德，再談台語歌曲的發展。佩章，平心靜氣談台語歌曲。李世聰，亟待改進的台語

嘈嘈錯錯的評議過程，顯見 1965 年前後關心台語歌壇者大有人在，其評論對歌壇是否發生直接或間接作用未可知，但多半對台語歌壇的問題深感積重難返，卻又仍懷抱著極力改革的期許，無論其對台語歌壇發生效用與否，該類評論對歌壇而言終究代表著反省與進步的力量。

這些論者對台語歌壇的批評極為全面，是故早在 1964 年起就有些關心流行文化發展的人士積極對台語歌壇建言，然而大抵對歌壇影響不大，1965 年底《中華日報》再訪文夏時，文夏也是對歌壇亂象憂心忡忡，他表示：

台語歌之不好因素是很多的..我們缺乏正統的音樂教育..即使孜孜不倦地努力，作出了一支曲子，報酬有多少？能養飽一個靠此吃飯的人嗎？⁵⁴⁸

文夏同時也對批評者的態度不能苟同，他說：

如果有人要批評，為什麼不用他們的才華替我們這些不學無術的人做些曲子呢？⁵⁴⁹

這是歌壇第一線藝人的心聲，也道盡了他們對演藝事業與台語歌曲發展前景的不樂觀，其實早在 1965 年歌壇如日中天之時，台語歌曲內容的空洞化現象已使歌壇藝人警覺到台語歌發展基礎的脆弱。

歌曲空洞化的危機感到 1967 年出現了一線希望，嘉義「公益電台」舉行的「最受歡迎的台語歌曲選舉大會」中，聽眾票選冠軍為 你是我所愛的人（莊啟勝詞曲），亞軍為 聲聲無奈何（洪一峰曲），殿軍為 小姐等何人（黃敏作曲），此一成果便讓歌壇報導者、評論者極為振奮，認為是「凸顯本土曲作受歡迎已勝過日本歌曲」的里程碑⁵⁵⁰；然而在專業化、多元化的台語歌曲市場逐步建立卻不甚穩定的背景下，由於政治力的強行介入，1968 年後台語歌曲傳播管道快速縮減，使台語流行歌曲面臨更全面而嚴苛的時局。

第四節 衰退沈寂與再續（1968-71）

一、台語歌曲發展之外部壓力

（一）流行文化變動與批評的壓力

台語歌的市場在一、兩年內迅速崩解，其背景原因可以從整體社會文化結構、商業環境以及內部變遷三個面向來探討。研究者對當時台語歌沒落的分析大多以社會結構為觀察視野，曾慧佳在她的書中就認為：

文化上的語言隔閡、政治上的刻意壓抑、經濟上的有限市場，都造成 1970

歌。

⁵⁴⁸ 談文夏、文夏談，《中華日報》，1965.12/31。

⁵⁴⁹ 談文夏、文夏談，《中華日報》，1965.12/31。

⁵⁵⁰ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.12/4。

年的台灣社會無法支撐起以年輕一代、台語人口為主的台語流行音樂工業體系，使台語流行歌被壓縮到社會邊緣，成為流行歌曲中的非主流⁵⁵¹。

無獨有偶地，孫芝君也以「語言階級年代」來剖析戰後到 80 年代歌曲相對於語言的社會地位，她認為台灣自 70 年代起便走入「西洋音樂/國語歌曲/台語歌曲」的高低排序⁵⁵²。以上對歌曲與社會文化的互動分析，可見社會文化進入 70 年代前發生了轉變，使音樂消費結構中以受「中華文化」或西洋流行音樂薰陶的世代為主，台語歌曲的市場自然也就陷入困境。因此 60 年代中期之後國語、西洋唱片競爭力的提升吸引了新一代消費者，60 年代末台語歌壇發展的市場衰減也就成為必然的趨勢。

再回顧戰後大眾文化的發展，我們可以再注意到，電視逐漸成為娛樂媒體主導的同時，國、台語流行文化的受眾界限趨向模糊化，因此到 60 年代後期之後的國語歌聽眾並不一定是受「中華文化復興」的薰陶，甚至許多是原本台語歌曲的忠實歌迷⁵⁵³，所以從流行文化的角度觀察，國、台語歌曲的市場重整除了世代交替的過程外，流行文化的整合過程也納入所謂「語言階級」的機制中，電視文化吸納了原先的台語流行文化受眾，使台語歌面臨的外來挑戰顯得格外直接而嚴峻。

另外，在此同時出現的許多對台語歌壇不友善的評論人，則被郭大誠、陳和平等歌壇中人認為是破壞台語歌曲的「兇手」，陳和平在 1967 年就曾對這類問題發出不平之鳴，他表示：

在目下的社會裡，愛好台語歌曲的人很多，但也有少部分自認是知識份子的人，對於台語歌曲總以輕視的眼光，這實在是令人痛心的事。近年來的台語歌曲由於省籍音樂家、作詞家及歌星們的苦心奮鬥，水準已能日漸提高...「知識份子」不但不肯多加鼓勵，反而予以冷落⁵⁵⁴。

而郭大誠更進一步分析，他認為台語歌曲式微的原因：

該首推本省各界知識份子大部偏向國語歌曲，不但電視公司取消台語歌曲的「寶島之歌」節目，竟連一向播放台語歌曲的電台節目，近來也大量改播國語歌曲，尤其本省各大飯店、歌廳及夜總會的歌星更是台語歌曲為忌物。怪不得台語歌曲的身價日漸低微。⁵⁵⁵

從陳和平與郭大誠的敘述中得知，台語流行歌壇的退潮和所謂「知識份子」的批評不無關係。然而社會文化的變動或評論者的壓迫，是否會使整個台語歌壇

⁵⁵¹ 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》（台北：桂冠書局，1998.12），頁 172。

⁵⁵² 孫芝君，〈從語言在時代的位階與功能變換淺說流行歌曲在台灣的發展〉，《百年台灣音樂圖像巡禮》（台北：時報文化出版社），頁 69。

⁵⁵³ 此一現象我們在歌壇實際發展裡可以更清晰地體認到，舉例而言，1968 年的十大歌星票選中，諸多亟欲推廣台語歌的播音員一再宣傳限定是台語歌星，卻還是一大堆國語歌星謝雷的票，這正是台語歌曲聽眾也接受國語歌的明證。陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 29。

⁵⁵⁴ 陳和平，〈談寶島之歌〉，《台灣晚報》1967.8/25。

⁵⁵⁵ 陳和平，〈台語歌曲式微：郭大誠憂心忡忡〉。

在短短一年間崩潰呢？筆者認為，那些所謂的「知識份子」其實也是整體社會文化變動中的一環，所以可歸併到整體文化變遷中，至於商業環境這個部份，則牽涉到各不同傳播媒體在政經體制作用下的情況。

（二）政策管制對台語歌傳播管道的壓迫

首先在廣播電台方面，1960 年起的電台語言限制對電台台語節目影響很大，以 1960 年代台中的「中聲電台」為例，台內播音員中僅一名國語播音員，60 年之後一面要應付此一規定，另一面又考量到聽眾與業務問題，時常要為節目語言傷神，但大致可以在黃金時段播台語節目，調整性地合乎規定⁵⁵⁶，因此在筆者訪問台語流行歌曲相關人士的過程中，針對台語流行歌曲沒落的原因，最常被提及的便是台語節目廣播業務受限制的問題⁵⁵⁷；另外，在重重發佈的行政命令以及警總嚴密監控的壓力籠罩下，公司動輒接獲禁歌或改進語言比例的命令，對以歌曲為主體的節目發揮的政治壓力自然不小，因此節目內容雖與政府文藝政策不符合，大多數播音員對政府的文化政策都極為敏感而服從⁵⁵⁸。

至於電視台方面，台視的台語歌曲節目在 1968 年 10 月初發生極大的變化，「綠島之夜」、「寶島之歌」兩個台語歌唱節目相繼取消，自此之後，台視每天晚間 7 點餘均播出半小時的國語歌唱節目，形成傍晚黃金時段的帶狀國語歌曲發表空間，而台語歌曲在台視因而銷聲匿跡一段時間⁵⁵⁹，在新興媒體如日中天的同時，台語歌反而失去原先在電視節目上的版圖，而國語歌（包括淨化歌曲、流行歌曲）卻構築了帶狀節目，此消彼漲之間，對台語歌的發展影響更是重大，就這方面來看，台語歌是明顯遭政治迫害了。

除大眾傳播媒體之外，1968 年起政府對歌廳、夜總會的緊縮政策也嚴重傷害了台語歌曲發展，該年歌舞廳被嚴厲掃蕩，歌星證件制度的嚴厲執行，以及 1970 年對歌唱訓練班的立案管理，都阻塞了台語歌曲的彈性發展空間。首當其衝的是許多身兼公務員或學生的歌星不得演唱，這使台語歌壇中的年輕女歌手以及兼業型男歌星一律被迫退出，如洪弟七、鄭日清、黃三元等著名的公務員兼業歌星頓失歌唱事業，被波及的女歌手更不計其數。

而歌唱訓練班的嚴格立案更摧毀了原先的歌唱班基礎，「吳晉淮音樂研究社」即為一例，據陳和平表示，60 年代末即開始運作的歌唱班能留下來繼續發展到 80、90 年代者，就只有他個人主持的歌藝班而已⁵⁶⁰，在此一情況下，歌星引進管

⁵⁵⁶ 黃裕元訪問整理，「專訪周宜新」，1999.9/2。周先生為 60 年代中聲電台節目主持人兼節目主任。

⁵⁵⁷ 參考資料：黃裕元訪問整理，「專訪葉俊麟」，1998.4/26。黃裕元訪問整理，「專訪陳和平」，1999.7/8。黃裕元訪問整理，「專訪：周宜新」，1999.9/2。

⁵⁵⁸ 黃裕元訪問整理，「專訪周宜新」，1999.9/2。

⁵⁵⁹ 參考；1968 年 10 月份之《聯合報》「電視節目表」發現，自該月中旬之後「綠島之夜」、「寶島之歌」兩節目雙雙不再播出，因此台語歌唱節目應至此停播一段時間。

⁵⁶⁰ 鄭日清一直到退休後、1979 年才又考取演員證，重新回到歌壇；洪弟七在訪問中也對演員證和排擠公務員歌星的制度頗有微辭，覺得當時被取消演員資格十分不滿。參考：林藝斌，懷念

道隨之受阻，在新進歌手失去固定管道晉升的情況下，台語歌壇幾乎恢復到 40、50 年代歌星發展不穩定的情況。

由於以上因素，許多歌壇前輩說起 60 年代末台語歌曲的迅速沒落原因，都直指政治壓力的迫害，一提起 60 年代末就常提到當時「台語歌禁得很厲害」，問起是何政治壓力時，卻往往理不出個所以然，可見政治壓力對台語歌曲的作用是達到其淺移默化的效果，逐漸框限起台語流行歌曲的發展，而其政治管制擴及歌壇各層面，台語歌壇的發展基礎就在國民政府對流行文化緊縮的同時逐漸削弱，歌曲產製與新陳代謝於是陷入了困局。

（三）商業變動對台語歌傳播管道的壓迫

首先在廣播方面，台語歌得以在電台廣泛播出，主要是以諸多自行招攬廣告的綜合節目為主，民營電台因此成為台語歌的溫床，然而 1967 年之後專業性廣告代理商相繼成立，中廣率先採用代理制，同年「亞洲廣告會議」在台舉行，使廣告代理制不斷更張發展，影響了廣播媒體與客戶，再加上工商業繁榮、國民所得增加、國民購買力提高，民營電台廣告代理商所經手的廣告比例日漸增加，雖然仍兼採以節目為單位的業務員招攬策略，播音員全然掌握廣告業務的廣播結構已遭受挑戰⁵⁶¹。

在此同時，播音員播放的歌曲也在營利的刺激下改變。1966 年起「海山唱片」宣傳部為推展國語流行歌新唱片，建立起唱片公司與電台主持人間緊密的「打歌制度」，此一合作模式在 1967 年之後的國語歌壇極為普遍，甚至還發展成各電台同一時間聯合播歌的型態⁵⁶²。在海山、麗歌等唱片公司對國語歌投注資本的背景下，負心的人、往事只能回味、誓言等歌承著廣大的廣播陣容將國語歌連年推上高峰，相形之下，經營台語歌的唱片公司因資本所限頓失播出管道，從而台語廣播員改播放國語歌，使國語歌侵奪台語歌市場，台語歌原本的傳播空間相對縮減，更直接撼動台語流行歌的發展基礎。

廣告是廣播與電視事業的基礎，除行政當局的态度外，廣告事業的改變也對整體播音員體制發生挑戰，在原本天馬行空的播音員遭到廣播環境挑戰的同時，再加上國語歌壇宣傳部門的「金錢攻勢」，自然也就動搖他們支持台語歌的熱忱，在廣播界方面，台語歌等於是被政治和新廣告制度「夾殺出局」。

在輿論運作、廣告業務以及國語歌曲的強勢動員下，60 年代後期台語歌在電視與電台的發展空間受到嚴重壓縮，又缺乏足與國語歌唱片競爭所需的雄厚資

的台語歌星-鄭日清落大雨彼日知音多，《聯合報》，1996.2/12。「TVBS 節目『台灣南歌』訪問：洪弟七」，1999.9/8。

⁵⁶¹ 中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》（台北：中國廣播事業協會，1969.3），頁 154-155。

⁵⁶² 由唱片公司付費打歌的型態結合了廣播界與國語唱片界，1970 年海山唱片發表尤雅演唱的往事只能回味時，參與合作之播音員在節目中每半小時播放一次，誓言則每 15 分鐘播一次，發展成廣播國語歌曲的聯播制度，使唱片公司推出的新歌廣為流傳。參考：黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。「TVBS 節目『台灣南歌』訪問：播音員」，2000.1/3。

本，台語歌唱片市場遂陷入瓶頸，原本充斥著台語駐唱歌星的歌舞廳也就對台語歌缺乏信心，娛樂場所改以國語歌曲為主，國語歌星也成為公演聘請的主力，可見當時娛樂事業的變遷對台語歌曲的發展原先就極其不利。

至於台語歌壇本身的問題方面，台語唱片公司對詞曲、歌唱、演奏品質的掌握並不著重，在長期缺乏創作、表演人才的情況下，突破商業困境的能力極為貧乏，同樣的一批歌星、同樣的表演方式、同樣那些歌曲，要能一再掀起流行熱潮已十分不易，稍有銷路的歌曲更馬上出現流量更廣的盜版唱片，台語唱片公司遇此毫無反擊能力，於是淡季的打擊對台語歌壇的影響極為沈重，尤其是以小資本運作的唱片公司，多未能嘗試新歌或新表演管道就無疾而終，專門經營台語歌曲的唱片公司紛紛歇業，台語歌壇資本形態的脆弱與孱弱在新市場的競逐中很快就被淘汰了。

綜合三個面向的觀察，種種政經體系的作用明顯帶動了傳播媒體變化，在短短幾年間對台語歌曲傳播的各面向都發生不利的因素，其中又以間接來自政府的文化與媒體政策，和商業文化的內部變動兩項為最重要，可說是 60 年代末台語歌沒落的結構性因素，而台語歌壇本身的資本經營模式過於保守消極，自然也是台語歌壇的致命傷，從此整體娛樂機制面臨新的格局，而台語歌曲在權力重組的過程中市場萎縮，便被排擠到娛樂市場和社會流行文化的邊緣。

二、台語歌急速衰退的情況

1967 年之後新歌曲唱片的風潮便明顯衰退，1968 年底歌星郭大誠在報上表示，自 67 年中之後一年多之內，凡台語歌曲的唱片銷路均甚差，表演活動亦陷入低迷，他對不景氣的情況感同身受，說道：

三、四年前台語歌曲正全盛時期，只要是一位台頗負盛名的台語歌星公開登台演唱，定有百分之八十客滿的把握，然而時下就是四、五為大牌台語歌星同場演唱，究竟能否有全場滿座的觀眾？真是一個問題，竟有天壤之別的變化。⁵⁶³

回顧 1967 年的表演活動，堪稱是歌星公演活動甚多的一年，年初有亞洲唱片與草屯「中興廣播電台」聯合舉辦的巡迴性歌唱發表會，11 月廣播員文藍在高雄體育館舉辦的「十大台語歌星演唱大會」，則由前所未有的強大歌星陣容擔綱演出，12 月廣播員娟娟也在台南舉辦一場「台語影歌星演唱大會」，這三個大型活動理應熱鬧非常，反應卻不若以往，顯見當時整體台語歌沒落的情況非常嚴重。除此之外，台語歌星的地位也一落千丈，無力支撐的歌星只好紛紛改行，「有的從事拍片，有些改經營小生意或息影退隱，更有些女歌星淪落為舞女、酒家女或咖啡女郎⁵⁶⁴。」雖然目前已無法掌握當時唱片銷路與表演票房的確切資料，以郭大誠多年參與唱片公司製作，並負責拔擢訓練新歌星的歌星身分來看，他對整

⁵⁶³ 陳和平，台語歌曲式微：郭大誠憂心忡忡，〈《台灣晚報》〉，1968.11/3。

⁵⁶⁴ 陳和平，台語歌曲式微：郭大誠憂心忡忡。

體流行歌壇陷入窘境的描述顯非空穴來風。

再實際地從歌星動態來看，1967 年台語歌壇的唱片出版、歌唱比賽、公演等情況依舊十分活絡，但到了 1968 年，諸位紅歌星就發生了大幅異動，首先是文夏在 4 月率領四姊妹越洋赴日本、菲律賓演唱，陳芬蘭也開始巡迴日本、東南亞各地表演，極少回台演出，文鶯、尤雅兩位著名的少女歌手也都準備赴日發展，學起日文來了⁵⁶⁵，當然有更多位歌星從此在報章上失去消息，可能就如郭大誠所說得情況，各自謀求生路了。

在此同時，集合了多位名歌星的「鐵金剛唱片公司」在 1968 年也僅有張素綾、郭大誠和洪一峰三位的歌曲有較好成績，張素綾一改以往詼諧逗趣的曲風，灌錄較悲情的歌；郭大誠仍以《阿爸的話》、《糊塗裁縫師》等歌曲轟動；在鐵金剛繼續發行《無聊的愛人》等新歌的洪一峰成績則不若以往，據說還因長年收入不多，賃屋而居⁵⁶⁶。

由此可見，無論就歌壇人士回憶、歌星動態或唱片公司而言，1967 年之後的淡季確實對歌壇發生不小的打擊，除了歌星們謀求他途之外，許多中小型唱片公司從此沒有消息，就連「亞洲唱片」也停止灌錄台語歌，連素來對台語歌最支持的播音員、廠商也漸漸對台語歌失去信心，從而台語流行歌壇的相關市場迅速流失。

王禎和在小說《人生歌王》中對台語歌沒落情況著墨甚多，小說主人翁林小田走紅後不久，又因服兵役息歌三年，未料退役後卻面臨時局的改變，東方歌廳的陳經理向他說：「現在台語流行歌曲不流行了，沒人聽了，每次排台語歌曲的秀就是賠錢，我們再也不敢排了。」還向林小田要求道：「改唱國語流行歌，我們歌廳就請你駐唱。」唱片公司也說，「現在是鳳飛飛、鄧麗君的天下，不是你林小田的了。我們現在都是出國語流行歌曲的唱片和錄音帶了，不出台語的了。」⁵⁶⁷葉啟田約在 1971 年左右役畢，從文學家以葉為藍本的文字我們便可清楚感受到，1968 年至 71 年間台語歌不僅唱片業緊縮，在歌舞廳也不被接受，相對於 1965 年左右繁華茂盛的榮景，顯得格外冷清而悲情。

三、力圖重振的活動

（一）堅持出版台語歌的唱片公司

台語流行歌的積弱不振激發了關心台語歌的相關人士憂心，除前述的郭大誠

⁵⁶⁵ 陳和平，〈迷樣的男人：揭開文夏的祕密〉，《台灣晚報》，1967.8/19。陳和平，陳芬蘭，〈王東山、美貞廣播紀念特刊〉，頁 27。有關文鶯、尤雅的消息，參考：陳和平，〈十大歌星比賽大會特刊〉，頁 10。

⁵⁶⁶ 陳和平，〈低音歌王：洪一峰《滿天星》〉（台北：恆隆出版社，1975），頁 64。陳和平，〈幽默大師：郭大誠《滿天星》〉，頁 65。

⁵⁶⁷ 王禎和，〈《人生歌王》〉，頁 61-138。

與陳和平外，作詞家葉俊麟、《聯合報》娛樂版記者戴獨行⁵⁶⁸以及廣播界明星紛紛投入，或籌辦大型公演，或集會討論出路，或舉辦歌唱比賽補充新血輪，或再嘗試出版新唱片，這些努力尤其以 1967 年起便廣泛吸收歌星、幕後音樂人的「鐵金剛唱片公司」為主軸。

1967 年的淡季讓許多新舊唱片公司紛紛歇業，「海山唱片」與「鐵金剛唱片」的合作發展與資本投入，在相互對比之下急速竄升，成為 1968 年之後台語歌曲唱片的主力。鐵金剛在前一年就已透過葉俊麟等歌壇重量級人物的斡旋，先後邀請了洪一峰、黃西田、郭大誠、洪第七、郭金發、鄭日清、文鶯、陳芬蘭、劉素娥、張素綾等男女明星歌手，大力製作台語唱片，然而市場多半反應不如預期。至於另一家持續發行唱片的「惠美唱片」，則以文鶯（或以「司美雪」為藝名）、黃西田、黃秋田為主力繼續灌錄多張專輯，演唱的歌都是幾年來發表的歌曲，民謠、老歌也不少，但成績一直沒有突破⁵⁶⁹。

1969 年鐵金剛在連年虧損的情況下解散，但該年台北「彗星唱片」的崛起，又成為台語歌振衰起弊的希望所繫；該公司以葉俊麟為中心，聘請業餘歌手胡美紅灌錄唱片，推出新歌 等君三年後、紅顏淚痕 等六集新作曲，以及多張台灣民謠專輯，成績還算不錯，然而胡美紅拒絕歌廳、夜總會的邀請，除灌唱片時到台北幾天外，多半仍在員林鎮做燙髮生意，保持其業餘歌星的身分⁵⁷⁰。

彗星除出版唱片外，並於 1969 年底與廣播員陳秋和、陳陽輝以及「海山唱片」合作舉辦「五十九年度歌星選拔大會」，假台北實踐堂舉辦決賽，該比賽總共有兩千多名參賽者，優勝的前五名由葉俊麟再訓練，於隔年與劉福助、倪寶、惠珠等歌星共同灌錄唱片，其中的亞軍就是日後紅極一時的李佩菁⁵⁷¹。彗星唱片與之前的鐵金剛唱片頗為類似，並進一步想引進新歌手刺激唱片市場，但此一嘗試並不順利，舊模式台語歌曲唱片市場的掙扎與努力持續到 1970 年正式停歇，直到新管道的開闢才又找到新的生機。

（二）十大歌星選拔大會

1967 年廣播界、唱片公司先後舉辦的公演活動不甚成功之後，1968 北部廣播界再發動一場「十大歌星選拔」，標舉出「提高聽友們對台語歌曲興趣，促進台語歌曲水準」的目標，極力要為停滯的台語流行歌帶來生機⁵⁷²。「十大歌星選拔」由台北「民聲電台」掛名主辦，號稱「本省廣播界有史以來最浩大的工程」，主

⁵⁶⁸ 戴獨行，1928 年生，上海中國新聞專科學校畢業，1948 年來台後擔任聯合報娛樂記者，對台語流行文化極感興趣，常在聯合報上大幅報導台語電影活動。

⁵⁶⁹ 莊啟勝的編曲目錄中有相關資料，其中可見到當年「惠美唱片」委託莊編曲的所有歌曲與歌星，據莊表示，1968 年出版的唱片很多，成績卻大多不太好。莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（一）》，No.985-1164。莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（二）》（手稿未刊本，1968-1977），No.1165-1219。

⁵⁷⁰ 陳和平，胡美紅、擅唱台灣民謠，《台灣晚報》，1969.6/1。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁵⁷¹ 陳和平，58 年度歌星選拔大會，《司機俱樂部特刊》，頁 38-39。

⁵⁷² 陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 2。

要由廣播員宋我人發動，陳三雅、陳秋和、丁山、陳麗秋等著名播音員協同配合，首先由聽眾來信票選台語男女歌星各五名，票選結果男歌星有葉啟田、黃西田、郭大誠、洪弟七、郭金發等五位，女歌星有尤雅、蔡一紅、鄭麗玲、林秀珠、張素綾等五位。

票選之後，1968 年 3 月 8 日至 10 日更邀集如上十名歌星，另加上國語歌星謝雷客串，假台北市護理專科學校舉辦「十大歌星比賽大會」，當天入場觀眾再投票圈選歌王、歌后各一，堪稱台語歌壇罕見的「明星賽」。據宋我人在活動特刊上的陳述，舉辦此活動除了報答聽友外，同時想藉此機會「提高聽友們對台語歌曲的興趣，促進台語歌曲的水準」，因此入場者免費贈送大會入場投票券及摸彩券⁵⁷³。至於公演當天的歌王、歌后票選方面，男歌星葉啟田、黃西田同屬最紅年輕歌星，競爭激烈，據說有七成觀眾同時圈選他們兩位，從而以前一年風行的電影為稱號，雙雙列名為「南北歌王」，女歌星則以尤雅最受歡迎，但普遍而言女歌星並不如男歌星般受重視，入圍的女歌手資歷亦較淺⁵⁷⁴。

此活動廣泛動員了北部廣播界、唱片公司，也藉著播音員和聽眾間緊密的資訊交流，使台語歌壇再度贏得重視，為沈寂已久的台語歌壇激起火花；然而終究助益不大，以十大歌星中的五名男歌星為例，黃西田到年底因主演電影 抓龜走鰲 廣獲好評而步入喜劇界，郭金發在此間也以電影 慈母孤兒淚 成績較好，直到 70 年代才又以 為什麼 一曲嚐到走紅滋味，洪弟七之後在唱片方面亦無較好的成果，葉啟田則在不久後服兵役，連續幾年與演藝界隔絕；只有郭大誠的唱片維持較穩定銷售，之後郭為拓展歌唱事業，還一手組成「五燕少女吉他合唱團」，數度出國前往東亞各國演唱，在唱片業沒落時，郭大誠的演藝事業反而達到巔峰，但在台灣本土演藝活動卻也不若以往⁵⁷⁵。

至於五位女歌星方面，最高票的尤雅走紅較久，但在活動前實已退出歌壇，公演之後則加入中視擔任基本歌星，偶爾灌唱台語連續劇歌曲，之後再以 往事只能回味 一曲紅遍台灣，成為國語紅歌星；林秀珠在 1966 年以 三聲無奈 一曲成名而獲選，鄭麗玲則同樣以 1966 年的優異成績獲選，兩位在公演後也沒有再出現台語歌唱片的好成績；張素綾、蔡一紅兩位則經該活動後略有成長，張素綾仍舊在鐵金剛唱片灌錄台語歌曲唱片，蔡一紅則在公演後受到各地飯店、歌廳的聘請，先後在台北、台中等處駐唱，被歌迷稱為「噴火女郎」⁵⁷⁶。

由以上十大歌星的歌壇地位與公演後發展情況得知，1968 年 3 月之後所謂「十大歌星」後續發展並不輝煌，繼續在歌壇大放異彩的僅剩下郭大誠、張素綾、蔡一紅、尤雅、郭金發等，其餘或全力在電影界活動，或淡出演藝圈，即使繼續活

⁵⁷³ 陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 1-6。

⁵⁷⁴ 陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 10、29。「TVBS 節目「台灣南歌」訪問：黃西田」，1999.11/30。

⁵⁷⁵ 陳和平，抓龜走鰲，《台灣晚報》1968.11/2。陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 20。陳和平，《滿天星》，頁 65。

⁵⁷⁶ 陳和平，《滿天星》，頁 31。陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 14、18、20、26。陳和平，蔡一紅、歌紅人也紅，《台灣晚報》，1968.11/8。

躍的歌星，不是轉唱國語歌就轉戰東南亞，就連聽眾票選的十大歌星都低迷不振，顯見播音員、唱片公司藉該活動挽回台語歌壇生機的意圖並未獲得廣泛迴響，這也就是 1968 年底郭大誠等人大嘆台語歌壇回天乏術的原因。

（三）台語歌曲創作者的結社失敗

舉辦活動之外，若干歌壇人士也積極動員詞曲作家，企圖以結社交流的方式讓台語歌起死回生，作詞家李臨秋便曾回憶有關此一集會表示：

幾年前有人曾經倡導要組織這麼一個民間社團，結果聚集了許多台語作詞作曲家開會，搞到最後，部份作家為了自己的功利著想，推派工作的時候沒有人要負責，推派職位的時候大家搶著要榜上有名，這種會自然也就不了了之。⁵⁷⁷

另據筆者訪問陳和平得知，在台語歌曲唱片持續沒落的同時，有許多歌壇人士聚集在台北大稻埕，意圖組成「台語歌謠促進協會」，在該次集會中陳和平曾義正詞嚴地表示被當局壓迫的不滿，後來因為政府派員監控與恐怖氣氛而作罷⁵⁷⁸。因無法再深入徵詢李臨秋，這個兩次類似的集會也可能是同一次，目前已找不到確切的書面資料了，但從此可見，台語歌壇人士對時局壓迫的不滿與反應極為鮮明，然而在內部不和與外部政治壓力之下，仍未能以私下集會結社的方式達成交流與推廣工作。

以上歌壇人士對台語歌曲起始回生的努力卻始終沒有具體的成果，以前述中社會、媒體環境發展對台語歌處處制肘的困境下，實期待另一項本土文化的新管道，為台語歌壇開創新局。

四、70 年代台語歌曲傳播的新路線

（一）電視布袋戲、連續劇的帶動

70 年代的媒體生態與 60 年代大異其趣，三台相對多元且互動競爭的電視事業成為社會寵兒，原本黑白的電視變成彩色，黃金時段播出連續劇或綜藝節目的經營模式也成為電視台廣告競爭戰的基調，觀眾日益增加；廣播雖然退居次位，但未如意料地沒落，反倒發揮機動性與彈性，以節目時段鎖定了主婦、司機等固定收聽群，將廣播節目推上具有穩定受眾的軌道發展；相對於公共財的廣播電視，電影和唱片的發展有限，但仍具有穩定消費市場。

在媒體市場重組後，台語歌曲的傳播被迫跳脫台語電影以及公演的格局，雖然台語歌的沒落與廣播電視發表空間的縮減有深刻關係，電視與廣播仍然是 70

⁵⁷⁷ 黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁵⁷⁸ 林二，李臨秋補好了網，《聯合報》，1978.3/22。

年代台語歌打破困境的出路；1970 年起由洪小喬製作主持在中視播出的「金曲獎」節目是以新創作歌曲為主題的歌唱節目，其每週播出九首新歌，由觀眾以明信片投票選出三首入圍後，隔週再與另六首新歌競選，在該節目成功的激勵下，國語歌創作作品紛紛出籠，同時也帶動幾首台語新歌的出現。

如周宜新將徐品榮的詞譜曲完成的〈送君珠淚滴〉，以及另外一首民謠風格的〈飼鴨姑娘〉，都在「金曲獎」節目中過關斬將，前後連續三週入圍，分獲金曲資格，而後在九首金曲競選金曲獎時，〈送君珠淚滴〉再度以突出的優美詞曲獲得首獎。除周宜新的兩首大作外，周添旺的〈西北雨〉、郭芝苑作曲的〈心內事無人知〉也都出自金曲獎節目，這幾首優秀的新歌雖未直接進入商業市場，卻為台語歌壇注入新血⁵⁷⁹。

「金曲獎」以國語歌為主卻對台語歌創作界發生作用，其他歌唱節目則多演唱國、英語歌曲，因此台語歌在電視上幾乎銷聲匿跡，只有在一些歌唱比賽節目中可能出現，新台語歌曲在電視上根本沒有固定管道播唱，直到 1970 年台視的黃俊雄布袋戲風行，以及台語連續劇走紅後，才為台語歌曲開闢出新空間，而此一空間也獲得唱片公司的充分利用，為 70 年代的台語唱片帶來商機，也為新一代的台語歌壇奠下基礎。

1970 年黃俊雄布袋戲搬上電視，一時轟動武林，黃素與歌唱界保持相當密切的關係，編曲家莊啟勝、製作人陳和平都是其多年舊識，在「海山唱片」專司國語唱片製作、宣傳的陳和平穿針引線下，邀請幾年來灌錄許多唱片卻成績不佳的西卿，擔任黃俊雄電視布袋新戲「六合三俠傳」的插曲主唱，配合人物出場播唱〈可憐酒家女〉一曲，此曲在當紅的布袋戲推波助瀾下極受歡迎，唱片也獲得台語歌壇多年來難得的好成績，為台語歌曲再掙得一席之地。

同年 10 月「雲洲大儒俠」播出時，黃俊雄有鑑於當時批評翻唱歌曲的輿論日益高昇，改以台灣民謠編唱為主，灌唱〈相思燈〉等歌曲，同時仍以〈廣東花〉、〈命運青紅燈〉等翻唱日本歌曲走紅，而後的「大唐五虎將」插曲〈永遠難再會〉亦極為風行⁵⁸⁰。布袋戲歌曲為台語歌曲終於再開闢一條固定而有效的傳播管道，除捧紅了西卿外，1972 年陳和平又發掘李芊惠進入海山，灌錄〈離別〉、〈偷偷愛上他〉、〈一切是命運〉、〈我只有怨恨自己〉等台語歌曲，同時也擴大布袋戲歌曲的陣容；退出歌壇多年的邱蘭芬在此同時正好踏出校園，也加入海山唱片為布袋戲擔任幕後主唱，以〈苦海女神龍〉再度奠定歌壇地位⁵⁸¹。從西卿、李千惠到邱蘭芬，海山唱片以布袋戲插曲帶動新歌曲的台語歌曲唱片，為台語歌再闖出市場，這些布袋戲插曲仍以日本歌曲為主，亦有編唱民謠者，歌詞則多由黃俊雄創作。

⁵⁷⁹ 黃裕元訪問整理，「專訪：周宜新」，1999.9/2。陳和平，〈台視田邊俱樂部製作人周宜新〉，《滿天星》，頁 2。林二，〈周添旺寫雨夜花詞〉，《聯合報》，1978.2/19。

⁵⁸⁰ 布袋戲捧紅了歌星西卿，《聯合報》，1971.8/25。陳和平，〈木偶歌后〉，《滿天星》，頁 56。

⁵⁸¹ 陳和平，〈寶島之聲成立三週年紀念特刊〉，頁 30、34。陳和平，〈女神龍〉；邱蘭芬，《滿天星》，頁 50。

廣受觀眾歡迎的台語連續劇同樣是台語新歌傳播的出口，隨著錄影技術的提升，再加上台語電影演員的加入，70 年代台語電視連續劇極為風行，其中又以「海山唱片」、「麗歌唱片」較致力經營。以布袋戲插曲重新出發的邱蘭芬接連發表多首台視電視連續劇主題曲或插曲，如 霧夜港都、女神龍、走馬燈、港都戀歌 等數十首歌曲均為連續劇主題曲；一度息歌擔任公務員的方瑞娥也在黃敏、陳秋和的遊說下加入麗歌，為台語七點檔連續劇主題曲 香蕉園 跨刀，之後十幾年台視傍晚的台語連續劇多半由她主唱，深深的戀情、等君情淚、春花望露、水車姑娘 等等新舊歌曲重新翻唱並出版唱片，一年最多出版過七、八張唱片。

據方瑞娥的回憶，由於灌唱工作緊湊，幾乎拿到譜就趕著唱，連練唱的時間都沒有，曾一天灌錄 36 首歌，唱到回家會吐，可見麗歌唱片在 1971 年之後經營台語唱片亦十分成功，復出的葉啟田也加入麗歌旗下，以一曲 人生 重新贏得聽眾肯定⁵⁸²，70 年代台語歌壇主要歌星版圖就此樹立。

（二）70 年代台語唱片與廣播

1971 年之後台語唱片界的音樂製作在技術上變化很大，隨著新錄音工程的進步，原先單聲道成音的現場錄音已逐步淘汰，改以多聲道混音，先由樂師演奏音樂錄成配樂再搭上歌聲，錄音工作因此輕鬆許多，唱片公司得以大量製作唱片⁵⁸³。然而在台語歌市場不若以往的情況下，海山、麗歌等製作台語歌唱片的公司其實都是以國語歌為主力，台語歌曲多半是布袋戲或連續劇歌曲，對歌曲創作的漠視程度較 60 年代有過之而無不及，多半以老歌為主，因此雖然有穩定的台語歌曲在市場上流動，新流行的歌曲卻少了很多。

廣播界方面，時局與市場的變動促使台語廣播界隨之應變，其中最明顯的便是播音員間的聯繫情況更為緊密。60 年代末期台語播音員間的合作工作便大量出現，逐步打破各據山頭的競爭格局，若干積極培養新生代播音員的資深播音員更是躍居播音界龍頭，陳秋和便是一例，他在「中華電台」主持之餘更提拔多位新近播音員，包括陳秋吉、黃瑞琪、黃香蓮等散佈各電台的主持人均出自其門下，並組成「陳秋和廣播服務團」，統合廣告及聽眾服務工作⁵⁸⁴。

1970 年成立的「寶島之聲」則是最盛大的台語播音員組織，該組織成員有陳秋和、岳青、林謝輝、小林、克林、池金龍、文清、林川，以及廣播劇團負責人張宗榮等等，目的在於聯繫播音員間有關廣告業務、節目內容、聽眾服務甚至播唱歌曲的工作，組織內播音員的節目均冠以「寶島之聲」頭銜；該類組織對播音節目及服務影響重大，在播放歌曲方面更直接與唱片公司合作，幾成市場壟斷的機制，寶島之聲便與海山唱片合作關係密切，每逢海山唱片宣傳某些新歌時，就

⁵⁸² 陳和平，麗歌之星；方瑞娥，《滿天星》，頁 77。「TVBS 節目『台灣南歌』訪問；方瑞娥」，2000.1/31。

⁵⁸³ 黃裕元訪問整理，「訪問：葉世榮」，1999.7/8。

⁵⁸⁴ 陳和平，鐵漢；陳秋和，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》，頁 4。

透過組織達成聯播效果，海山在 1971 年重新製作台語歌曲唱片後，台語新歌也再度在廣播電台傳開來⁵⁸⁵。

除寶島之聲的播音員之外，「華聲電台」資深播音員丁山的「司機俱樂部」也是極具代表性的節目，該節目鎖定廣大的司機聽眾，並開闢布袋戲、輕音樂的同名節目，影響力很大。基隆「震華電台」仍舊以王東山為台柱，1971 年 6 月起在每週日下午還推出現場轉播的「六十年度歌唱比賽大會」，該節目由電台主辦，由海山唱片襄助，於 10 月中假基隆中正堂舉辦總決賽，從預賽到決賽並有影歌星的串場表演⁵⁸⁶。

以上播音員並未加入聯合組織，但對歌壇仍多半予以關切甚至參與，60 年代末期電視與廣播的聯合壟斷與商業傾向曾封鎖了台語歌的傳播出路，70 年代後海山等唱片公司所主導的台語歌曲唱片重新出發，也只能透過此一管道宣傳才得以建立穩定的市場，1970 年前後媒體生態的變動使國、台語歌曲的市場界限模糊化，這與第二章第四節對 70 年代大眾文化的轉型正不謀而合。

（三）公演團體再現風華

台語歌星在市場嚴重縮水之下處境艱難，然在此同時，郭大誠、文夏、陳芬蘭、劉福助等歌星都逐漸將演藝事業轉往外地，且在日本、香港、東南亞等處的熱烈歡迎的高額收益，使外地成為台語歌星圖謀市場出路的方向，在台灣本地台語流行歌市場陷入前所未有困境的同時，卻開創新的歌壇生涯。

除 60 年受歡迎的歌星赴外地表演外，年年於台北中山堂或國際學舍舉行鄉土民謠音樂會，並以鄉土民謠作曲家自詡的許石亦於 1969 年成立「許氏中國民謠合唱團」，該團以他年幼卻能歌善舞的四名女兒為原班底，運用傳統樂器巡迴全台各地表演民謠歌樂，並多次赴東南亞表演，1971 年更以「慶祝建國 60 週年」為名巡迴全台三個月，在各地唱片行預售入場券，演唱歌曲包括採集改編的閩南系、原住民系民謠，以及許石自身的新舊創作歌曲⁵⁸⁷。

在台語唱片業從盛到衰之間，堅持傳統音樂理念的許石同時卻擴大表演活動，與郭大誠帶領數度遠赴東南亞、日本等地演唱的「五燕少女吉他合唱團」相互輝映，國內市場的衰落卻造就了許石、郭大誠等人帶領的演藝團體向國外發展，創造台灣本土演藝活動的另一條路線。

此外，1973 年葉啟田抓準民眾對沈寂一間台語歌星的懷念情愫，延聘洪一峰、吳晉淮、紀露霞、鄭日清、黃三元、尤美、洪弟七、方瑞娥...等數十位曾紅及一時的台語紅歌星，在高雄「金都樂府」舉辦「懷念台語歌星演唱大會」，一連十天場場爆滿，盛況空前，葉也因而賺進 20 幾萬元之多，此後又率團巡迴桃

⁵⁸⁵ 陳和平，編後語，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》。

⁵⁸⁶ 陳和平，《司機俱樂部特刊》，頁 5、18。陳和平，王東山的成名史，《王東山、美貞廣播紀念特刊》，頁 3。

⁵⁸⁷ 許氏民謠團環台演出，《聯合報》，1971.7/24。

園、台中、台南，成績都很好，直到台南公演結束後，葉啟田認為風潮將漸漸停息，於是結束公演，此後仍有人組成同樣班底公演，反而賠不少錢⁵⁸⁸。

此一活動對葉啟田個人和整提歌壇皆具有重大意義，演唱會爆滿的成果使歌廳、唱片公司重拾對台語歌曲的信心，王禎和小說中對此一活動著墨甚多，他描述當時的「林小田」不甘心台語歌的衰落，堅持繼續唱台語歌，並集合老歌星巡迴舉辦「台語歌曲歌星演唱會」，在該演唱會中林小田不見多年的歌唱老師也到現場致意，經此一活動後終於挽回台語歌的頹勢，「演唱會把台語歌曲弄熱了，歌廳唱片公司又來找我們唱了、請我們灌唱片了！」此段是小說《人生歌王》中最感人的一段，也為台語歌壇的新階段留下伏筆⁵⁸⁹。

戰後初期歌壇的發展並不順利，在許多外來與內在生產條件不足的影響下，日治時期舊有之唱片公司因資本與技術問題停擺，廣播電台生態也發生遽變，各地的娛樂表演活動卻又格外風行；進入 50 年代之後，民營電台為台語歌開闢發展空間，歌曲唱片也隨著唱片事業的萌芽建立起市場，但生產體系始終不穩定，社會上也流傳許多民謠式的、多元的台語歌曲，構築成戰後台語歌曲傳播的特殊情景。

二十世紀初美國流行歌曲傳播以錫鍋巷模式（Tin-Pan-Alley）的表演為主，亦即「出版者/表演者/歌曲的制度」，其中創作者身兼表演者，四處辦演唱會發表新歌，並以販賣門票及推銷歌本為主要獲利來源⁵⁹⁰；回顧戰後十幾年間台語流行歌曲的發展實況，在唱片工業發展成熟之前，也出現與錫鍋巷模式雷同的歌唱事業，且具有當時台語歌曲傳播重心的地位，包括楊三郎、許石等樂壇中堅均以如此方式經營自己擁有的市場，此外，電影、商品廣告也有其另一類歌曲創作發表的管道，小型唱片公司也經營著克難式的唱片市場。

胡萬川在論及歌謠到流行歌曲的文化定位問題時曾提到，台灣歌曲發展史中「歌謠文化」和「商業流行文化」是時代割裂的，「兩種歌曲文化未能並存於同一地區」⁵⁹¹。徵諸戰後十年間歌曲傳播方式，台語流行歌未能發展出普及的、工業化的商業體系，使流行歌曲帶有高度的「民謠色彩」，也就是說，戰後台語流行歌曲雖具有創作的特殊文化部門，具有專業性歌曲產製階層，其發展形式卻略為接近文化工業形成「前工業社會」的民間文化（Folk culture）。

此外，諸多論者將此一時期的台語流行歌曲賦予時代、大眾意義，將此間通俗歌曲的內涵放到「植根於人民之創造衝動或特定部門之人民的文化活動、表現」審視，從而視之為「由上而下湧發的」文化現象⁵⁹²。顯見從形式到內容，戰後之

⁵⁸⁸ 陳和平，葉啟田賺大錢，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》，頁 31。

⁵⁸⁹ 王禎和，《人生歌王》，頁 61-138。

⁵⁹⁰ 周中天，美國通俗歌曲以及其所反映的價值觀（台北：淡江大學美國研究所碩士論文，1980.6），頁 60。

⁵⁹¹ 胡萬川，從歌謠到流行歌曲-一個文化定位的正名，《中央日報》，1997.5/15。

⁵⁹² 英國 Open University 的“Popular Culture”課程中，教授 Tony Bennett 提出一般對通俗文化的四種

初台語流行歌曲的發展具有創作、重複、產製的現代流行文化特質，卻又具有歌謠文化特性，呈現其過渡性的商業文化現象。

1957 年之後，台語歌曲唱片市場迅速擴張，連帶使製作台語歌曲之唱片公司成為歌壇主軸，在新歌唱片連番發表與電台節目結構變遷下，播放唱片、提供播音員更寬廣表演空間的台語綜合節目也趁勢吸引大眾的收聽，同時台語電影也引進許多台語新舊歌曲，在唱片、電台、電影幾年間達到巔峰的新商業機制下，之前成立的表演團體仍持續繁榮，新興的藥廠、食品公司也相繼投資巡迴表演團體，可見台語流行歌壇的急速擴張。

而其擴張過程除了生產機制外，更有歌唱比賽、歌唱訓練班等活動進行新歌手的發掘與引進，新歌手不斷加入的同時，早些出道的歌星依然活躍，可見整體歌壇是呈現高度成長的現象；同樣地，這幾年間迅速培養的台語歌消費群，有人是以購買唱片為主，有人拿著歌本隨著電台唱歌，有人四處參加歌唱比賽，有人仰慕歌唱生涯積極投身歌唱班，使台語歌曲市場快速擴張且多元化，遍及社會各角落，各種新歌、老歌、城市歌曲化的民謠等等，都深刻流傳在社會娛樂生活裡。

相對於前一時期的歌壇概況，1957 年之後的台語歌壇主力並不建立在舊有的基礎上，無論就整體表演、經營模式，或從唱片公司與市場的新陳代謝來看，都迥異於前一時期，因此形成新的產銷結構；在新產銷結構中，主動運用台語歌曲的唱片和台語電影成為主要策動者，廣播、歌舞團、歌唱比賽、歌舞訓練班等則處於較附屬的位置，從而「商品文化」躍居為歌壇中心，隨之而起的，自然就是演藝事業、明星制度等現象；然在此同時，由於唱片版權制度不明確，商業機制、唱片技術和市場也處不穩定狀態，歌星、歌曲的包裝宣傳更付之闕如，這幾年間台語歌壇只能說是建立商品文化的市場基礎，尚不足以建立穩定複製的「文化工業」機制。

之後歌壇的發展極為迅速，由於社會游資、電影、廣播員資本陸續將眼光投注到台語流行歌曲，唱片公司林立、歌星主演的歌唱電影興起、歌本出版也更為頻繁，報章的報導也漸漸穩定，歌唱界組織更是陸續成立，歌唱訓練班、歌唱比賽等深入到台灣各鄉鎮，將流行歌曲市場擴及全台。至於歌壇的內部情況，在頻繁的隨片登台以及公演活動之中，歌星的偶像角色越加鮮明，年輕人對歌唱生涯的欽慕，更直接造就一批演藝圈撈金的媒體歌唱新寵，使歌星、宣傳造勢為主體的經營逐漸超越舊有以歌曲為主軸的製作理念，另外，流行趨勢與範圍的擴及全台，更代表了台灣社會文化整合的現象。

在市場擴大的同時，除了唱片製作流程的專業分工漸次穩定外，歌星的引進也因專門教導新歌星的歌唱訓練班建立而穩定，顯示大體而言唱片生產體系是向理性化、規格化的方向變動，「文化工業」的生產形態逐步成形。然而整體歌壇的不穩定因素仍有許多，由於整體簽約制度與商業包裝均未穩定地運行，歌星跳

界定與概念，其中第四種認定即為如此。參見：張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化出版社，1993），頁 22-23。

槽、股東不合、宣傳效果不佳等狀況時常發生，小型唱片公司的成立與倒閉更是極為頻繁，再加上平面報導空間極為缺乏，在社會新娛樂媒體的曝光率又奇低，唱片公司生存極其困難，雖然 60 年代廣播、電影以及歌唱表演的傳播空間仍然很大，台語流行歌也深受聽眾喜愛，台語歌唱流行文化的發展卻明顯欠缺彈性，整體市場基礎並不穩定。

另外特別的一點，專業的歌唱巡迴團體並未隨唱片歌曲而活絡起來，曾風行一時的團體被另一股清涼秀的表演團體所擊垮，代表了前一階段表演形式的結束，對照 60 年代中期的歌壇，可見歌壇達到鼎盛之時，歌星多透過其他管道公開表演，對特別巡迴的公演較不熱衷，這正與專業表演團體的衰落相互呼應。平面出版方面，在某些特定出版社的支持下，以廣播員、電台、唱片公司為主題的歌本發行更加系統且大量，並出現相關雜誌和書籍，反映出歌壇興起同時平面出版品市場亦略有發展，然而相關雜誌與書籍並不多元，顯見對歌壇作平面報導的市場相當有限，這可能與台語歌曲愛好者的群眾特質，以及台語歌壇隨後逐步衰落有關。

1967 年之後台語歌壇走入長期的淡季，在新商業環境下，舊有以唱片公司主導的台語流行歌市場快速瓦解，台語歌也在語言文化轉變的同時，成為台灣流行歌曲文化裡的少數，這不但使台語歌的市場縮小，更讓原先慘澹經營的唱片公司、表演團體和歌唱班一蹶不振，再加上政府「適時」對流行文化的緊縮政策，並進行全面的文化動員，市場對台語歌的信心崩解，台語流行歌一度頓失所據，雖然有台語歌界人士積極為台語歌動員、鼓吹，公演、大型比賽、唱片出版等工作層出不窮，其成果大多有限。

1970 年之後，台語歌在新媒體環境中找到宣傳管道，逐步透過電視布袋戲、台語連續劇建立起穩定的歌曲傳播機制，終於使台語流行歌略為復甦，但重新找到經營模式的 70 年代台語流行歌市場狹小，並掌握在海山、麗歌等主要出品國語歌的唱片公司之手，台語歌從此淪為邊陲的文化商品，不但是唱片公司的邊陲商品，也是整個台灣社會高唱著鄧麗君、鳳飛飛時的邊陲文化；然而台語歌曲以固定的宣傳管道達到流行的目的，也使整體歌壇更趨近於「文化工業」的專業分工、規格理性的現象，唯台語歌壇的新經營模式並非建立在先前的基礎上，而是附著在國語歌曲養成的唱片機構中，有限而穩定地發展。



第四章 台語歌壇與歌曲之分析

探討戰後到 1971 年間台語歌壇的活動概況後，我們可再以內部人事深入探討戰後台語流行歌曲的創作者、幕後音樂人以及歌星表演的內容演變，並從歷史和內涵兩方面，觀察台語歌曲的變遷。本章將就歌壇人物、歌曲內容、歌曲風格三方面加以探討，對戰後台語流行歌的文化內涵全面地了解，同時也檢驗長期來有關台語歌曲的研究成果，為台語流行歌曲的發展重新定位。

第一節 相關人物的內容與特性

一、流行歌曲創作者

（一）戰後作詞、作曲者的世代交替

不同時期的台語歌壇都具有不同特色的創作班底，由於早期台語歌曲創作的詞曲劃分較明顯，可概略分成作曲與作詞兩部份討論，依序分析戰後台灣本土詞曲作家的發展概況，並與日治時期的創作集團作時間脈絡的比較。（有關作詞、作曲家之身分概略資料，參見「表 4-1」）

作曲家方面，日治時期作曲家在戰後多半任職於音樂相關的工作，王雲峰、吳成家先後加入台灣省警備總司令部交響樂團，吳成家之前還一度成立興亞管絃樂團，江中清則參與板橋新音樂會並印刷歌本銷售，張邱東松組織鄉音藝術團，後來進入台北市立女中擔任音樂教師，蘇桐進入電台指揮音樂節目、彈奏揚琴，例外者有姚讚福，他自香港歸台後沒有職業，只能轉往瑞芳礦坑工作；然而 50 年代之後，上述之老作曲家多數退出藝界，除陳秋霖因經營唱片事業而繼續音樂工作外，王雲峰、張邱東松從事西式音樂教學，吳成家則完全離開歌壇，總體而言，僅有停留在電台的蘇桐較有創作成果⁵⁹³，顯示 1950 年代之後作曲舊世代的凋零景況。

表 4-1、戰後台語歌曲創作者資料一覽表（以創作者出生年排序）

創作者	王雲峰	許丙丁	張邱東松	姚讚福	江中清	吳成家	李臨秋	周添旺	蘇桐	陳秋霖	吳晉淮	呂泉生	陳達儒	那卡諾	楊三郎	許石	鄭志峰	葉俊麟	黃敏	洪一峰	莊啟勝	文夏	郭大誠
-----	-----	-----	------	-----	-----	-----	-----	-----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	----	-----	-----	----	-----	-----	----	-----

⁵⁹³ 筆者彙整日治時期台語歌曲創作者資料而得此結論。參見：劉國燾，《老歌情未了》（台北：華風文化出版社，1997），頁 198-230。莊永明，《台灣歌謠鄉土情》（台北：台灣的店，1994），頁 30-64。

出生地	台北市士林	1937-	初中	電台主持	詞曲	1965-70	歌星、電影演出
	台南	1930-	日本高等學校		詞曲	1957-69	歌星、電影演出
	台南	1927-	高等科	歌舞廳樂師	詞曲	1960-70	編曲、灌錄伴唱帶
	台南鹽水	1927-	高等科	流浪賣歌維生	曲	1946-	歌星、電影演出
	台南	1926-	高等科	台電康樂隊	詞曲	1957-	唱片編曲、歌唱教學
	基隆市	1921-1998	商業高等科	三井銀行會計	詞曲	1948-98	唱片幕後、歌星訓練
				劇團導演	詞	1946-57	歌舞團導演、電影演出
	台南市	1920-1980	日本歌謠學院	樂團、唱片經營	曲	1946-55	歌唱教學、唱片公司
	台北永和	1919-1989	日新公學校	歌舞廳樂師	曲	1947-88	歌舞團表演、牧場經營
	台南市	1918-1993	台南第二公學校	樂團鼓手	詞	1946-47	歌舞團鼓手、舞蹈指導
	台北艋舺	1917-1992	專科教育	專屬作詞家	詞	1935-53	經營食品業
	台中神岡	1916-	東洋音樂學校	聲樂、作曲家	詞曲	1945-	音樂教育及合唱團
	台南柳營	1916-1991	日本歌謠學院	日本歌唱表演	曲	1957-84	音樂教學
	台北社子	1911-1992	社子公學校	歌仔戲樂師	曲	1936-52	唱片、電影經營
		1910-1976		歌仔戲樂師	曲	1933-50	電視歌仔戲班樂師
	台北艋舺	1910-1988	台北成淵中學		詞	1933-71	唱片文藝工作
	台北市	1909-1979	大龍峒公學校	劇場服務	詞	1933-48	
	台北市	1909-	大學藝術科	歌唱家、西樂隊	曲	1938-55	研究立體電視
	台北板橋	1909-1989		洞簫樂師	詞曲	大戰前後	經書教學
	台北松山	1908-1967	台灣神學院	山區傳教	詞曲	1935-66	礦場監工、電台彈琴
	台中豐原	1903-1959	台南長榮中學	女中音樂老師	詞曲	1938-49	教唱、賣歌
	台南市	1900-1977	私塾	詩文小說家	詞	1950-65	台南市文獻委員
	台南市	1896-1970	神保音樂學院	西樂隊指揮	曲	1932-48	樂團教學、電影配樂

* 參考資料：莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，台北：台灣店，1994。林二，台灣民俗歌謠作家

列傳(1-14)，《聯合報》1978.2-1978.4。林二、簡上仁，《台灣民俗歌謠》，台北：眾文出版社，1984.9 修訂再版。

在唱片事業逐漸擴張的同時，早期台語歌曲作曲家也逐漸退出創作，甚至退出歌壇，具音樂專長的早期作曲家在戰後地方樂團、音樂活動中往往能繼續活躍，然在新傳播體系中無法大展長才。相對而言，楊三郎、許石的崛起使戰後歌壇新音樂人備受注目，他們二人直接參與編曲與表演工作，這些多才多藝的新一代作曲家興起，代表了歌壇中作曲家位置的轉變，從幕後走向幕前，成為鎂光燈下的藝人⁵⁹⁴。

在 50 年代之後的歌壇則是以新崛起的音樂家為主幹，資深作曲家則相對被排擠到樂界邊緣，作曲工作於是發生新陳代謝現象，而許石曾在日本歌謠學院研究，楊三郎亦曾赴日拜師，出自清水茂雄門下⁵⁹⁵，均為旅日習樂者，在陳秋霖、蘇桐等傳統樂界出身的創作者不能穩定創作的情況下，戰後歌壇的新曲走向自然偏向日本習樂背景的創作者，至於其對歌曲創作的實質作用，可再就歌曲內容分析與探討。

作詞方面，以三位早期作詞家陳達儒、周添旺、李臨秋而言，陳仍舊活躍於歌壇，以「新台灣歌謠社」刊行歌本發售，也和許石、蘇桐等作曲家合作了一些作品，之後進入冷凍公司經營業務後才停止創作；周添旺自 1948 年起開始與楊三郎合作後也積極創作，也為日本歌編唱台語歌詞，發表的作品甚至比日治時期還多，1957 年之後他也進入唱片公司擔綱幕後音樂；李臨秋則是在永樂座戲院工作，與流行歌壇脫節，但他偶爾有作品出現，其作詞的「補破網」便自此傳唱開來⁵⁹⁶。

戰後加入流行歌詞創作的新作詞家方面，那卡諾、鄭志峰、許丙丁、洪德成等人的作品大多有其固定的合作對象，較為集中，發表的詞作在數量上難與周、陳兩位老牌作詞家抗衡⁵⁹⁷，於是新舊作家紛雜，均佔有一席之地。

（二）戰後詞曲作家的不良創作環境

戰後提供詞曲作家發揮的社會背景並不優渥，由於唱片等流行音樂商品事業未臻成熟，戰後初期的台語歌曲創作大多以非商業性的業餘活動為主，除許石專為發表會創作的歌曲以及陳達儒、周添旺為廠商撰寫的廣告歌之外，多半出自創作者自身靈感與興趣，「收酒斫」、「望你早歸」、「燒肉粽」等名曲都是創作者應

⁵⁹⁴ 許石及楊三郎戰後的表演活動，資料參閱：林二，許石譜「台灣小調」，《聯合報》，1978.3/1。莊永明，「港都夜雨，望你早歸：楊三郎傳奇」，《自立晚報》，1992.10/20。

⁵⁹⁵ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 50、54。

⁵⁹⁶ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 30、33、41。陳達儒永別人世，《聯合報》，1992.10/25。

⁵⁹⁷ 許丙丁為民謠寫詞一段時間，提供許石演唱發表，那卡諾在 1947 年左右與楊三郎合力創作，鄭志峰則與許石創作不少新歌，洪德成則是洪一峰的兄長，詳細資料仍較缺乏，但多自力發表其創作詞曲。參考資料：莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 55。邱婷，「黃仲鑫被無力感擊倒」，《民生報》，1993.2/24。林二，「鄭志峰歌詞通俗」，《聯合報》，1978/03/31。洪德成，「台灣流行歌的道德觀念」，《聯合報》，1954.5/15。

電台人員之邀、即興而成，楊三郎在新歌發表會發表 異鄉夜月 等歌曲時，也僅有販賣歌冊的低微獲利，同樣也是因興趣而樂此不疲⁵⁹⁸。

因此，戰後台語詞曲創作者多半屬隨性而為並堅持音樂理念的音樂人，楊三郎的妻子便提到：

..他（指楊三郎）是真正愛寫歌曲的人，從來不在乎要賺多少錢..有些人瞭解他，送些煙、酒，他只要談得來，把歌曲免費送給別人。⁵⁹⁹

這類純為興趣而起的寫作成果，使戰後台語歌曲創作形式與內容呈現高度的實驗性，同樣的，動機作曲的創作背景更在形式突破和詞曲內容的社會實景反映上，建立了長足進展的空間。

在創作活絡的同時，由於缺乏大唱片公司或大樂團，也使歌壇創作者間頗有友誼卻缺乏交流，始終缺乏爭取整體權益的機制，於是詞曲創作者逐漸被歌唱營利事業排擠到邊緣去，這也就是周添旺在 1954 年提到台語歌的改革時，認為台語歌壇的實際問題並不獨於詞曲內容本身，而在於創作流於自我宣傳、不尊重作者、出版品標示不明，以及引用宣傳不經創作者同意等等背景問題的原因⁶⁰⁰，歌壇不尊重創作的情況自戰後起便明顯出現。

陳秋霖晚年也時常感嘆作曲家不受社會重視，他外孫女陳雅芬曾轉述指出，他「偶爾看到市面上印製的曲譜，不僅有諸多錯失之處，作曲家名稱也未標明，令他好難過」，據陳回憶，他在 30 年代的古倫美亞唱片公司擔任專屬作曲家時，每個月固定薪資就有 60 元，寫 白牡丹 一曲還額外領取 80 元，戰後這種優渥的工作便完全消失了，後來有家唱片公司發行陳秋霖作曲集，陳去找他們商議著作權問題時還被唱片公司揶揄，說出唱片是他們的事，還說他們不怕陳秋霖告狀云云，創作家的尊嚴與社會地位可說是蕩然無存了⁶⁰¹。

創作者未能集結成壓力團體，無法關照自身利益，再加上政府放任不管，台灣社會也就一直缺乏歌曲著作權的觀念，不僅創作的商業利益和社會地位明顯低落，歌曲使用與原作者的關係也變得淡薄，歌曲一創作出來便成為台灣社會的共同資產，被恣意灌錄、翻唱，只有某些具有著作權觀念的音樂人注意到此一問題，如許石在姚讚福窮困潦倒時曾以 400 元買下 悲戀的酒杯 的使用權為名⁶⁰²，但也是屬半救濟的因素，在缺乏穩定收入的狀況下，歌曲創作的地位根本沒有保障，也難怪詞曲作家會大嘆時不我予。

（三）唱片歌曲界狹窄的作曲空間

1957 年之後，台語歌曲唱片以翻唱歌曲為主流，在新歌唱事業中，莊啟勝、

⁵⁹⁸ 莊永明，港都夜雨、望你早歸-楊三郎傳奇，《自立晚報》，1992.10/20。

⁵⁹⁹ 小野，《想要彈同調》（台北：皇冠文學出版社，1992.9），頁 110-111。

⁶⁰⁰ 周添旺，也談台灣流行歌的改革，《聯合報》，1954.5/19。

⁶⁰¹ 陳雅芬，單守花園一枝永遠的春花：我的外公陳秋霖，《自立早報》，1993.2/16。林二，陳秋霖的「白牡丹」，《聯合報》，1978.3/17。

⁶⁰² 林二，許石譜「台灣小調」，《聯合報》，1978.3/1。

林禮涵等專業編曲者的出現，使作曲工作不僅直接受到外來歌曲的擠壓，更變成僅止於主題旋律的撰寫者，成為純粹「寫旋律的人」(Melodies Writer⁶⁰³)，作曲地位於是更顯低落。在無法倚靠作曲專業維生的情況下，早期的作曲家幾乎全部退出歌壇第一線，或投入電影音樂製作，或從事其他工作，僅有洪一峰、吳晉淮、莊啟勝等專業歌星、編曲者有零星曲作出現，作曲幾乎成為唱片製作群偶爾因興趣而生的工作，即使自日回台短短兩年便一連以自創曲走紅的吳晉淮也轉而灌唱許多日本歌曲，鬻歌維生多年的洪一峰踏入歌壇後也翻唱許多日本歌曲，而對音樂有專長的人士多半以歌唱教學或幕後音樂製作謀生⁶⁰⁴。

專業作曲工作消失後，歌壇對歌曲創作來源刻意忽視的情況也就更為嚴重了，在灌錄或引用日治時期流傳至今的早期流行歌時，時常冠以「民謠」之名，或直稱作者不詳，同時對曲譜本身的細節也不求甚解，歌曲內容、資料極其紊亂紛陳。

另一方面，在揀用外國曲的經營流程裡，新曲因唱片製作成本較高常不被公司主管接受，執是之故，洪一峰與葉俊麟合作的《舊情綿綿》等歌曲反成為唱片市場的異類。他們是在台北發表這些歌曲，這些歌當時還是葉俊麟多次向唱片公司老闆懇求，經老闆百般考量下才因洪一峰的盛名而妥協，後來市場反映相當不錯，才有洪一峰創作歌曲的出品⁶⁰⁵。整體而言，外語歌仍舊是台語唱片的主力，甚至在1965年《聯合報》藝文記者史白靈在文章中，還將《舊情綿綿》、《淡水暮色》誤歸類為外語歌曲改編，顯見當時只要能風行的歌曲幾乎都被當作是翻唱歌曲⁶⁰⁶。

但在此一背景下，唱片公司偶爾還是會製作某些作曲家的專輯，如1967年鐵金剛唱片便製作過「洪一峰作曲全集」唱片，將其新舊作品齊聚灌錄發行；同年4月作曲家姚讚福病逝台北後，歌界人士舉辦追悼會並籌募「姚讚福遺族生活基金」，隔年鐵金剛唱片公司也蒐羅相關資料製成「姚讚福作曲專輯」⁶⁰⁷；洪一峰身兼歌壇紅星，姚讚福則是因謝雷翻唱他作曲的歌曲成為國語歌《苦酒滿杯》才重獲歌壇重視，可見當年台語歌壇雖出版一些作曲家專輯，卻也不是起因於重視作曲家個人的主體性，只有因附帶價值或事件發生時，在樂界人士的鼓吹下，才「偶爾想起」那些作曲家的存在。

小說家白先勇曾寫過一篇小說《孤戀花》，文中的他在酒家遇見了《孤戀花》

⁶⁰³ 郭芝苑在一篇有關流行歌的文章中提到，在唱片界中由於編曲工作由其他專業者執行，所謂的「作曲」其實只是「寫旋律的人」，流行歌壇作曲家更只不過是純粹「寫旋律者」。郭芝苑作、吳玲宜編，《我的流行歌經驗》，《在野的紅薔薇》（台北：大呂出版社，1998），頁80。

⁶⁰⁴ 和平，歌星洪一峰，《民族晚報》，1965.9/13。台南縣立文化中心編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮》（新營：台南縣立文化中心，1998），頁32。

⁶⁰⁵ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁶⁰⁶ 史白靈，台語歌曲演變的方向，《聯合報》，1965.7/26。

⁶⁰⁷ 洪一峰的作曲專輯的發行，參考：陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.10/16。姚讚福作曲專輯由當時仍未走紅的西卿主唱，該唱片在陳和平手中仍有保留，參考：布袋戲捧紅了歌星西卿，《聯合報》，1971.8/25。

的作曲家林三郎，並深刻地感嘆一位台灣重要作曲家的悲涼情境，令人不勝唏噓；雖然白先勇文中所言及的林三郎故事和實際上的楊三郎不同，十足是小說家幻想構思的故事，但其對台灣本土作曲家的堪憐處境描寫地絲絲入扣，也凸顯了戰後社會對本土作曲家的悲情形象⁶⁰⁸。

（四）唱片歌曲的作詞工作概況

相對的，作詞卻隨新歌需求量的大增而急速擴張，專屬作詞家收入豐厚，有些還與數家唱片公司簽約，大量地為新歌曲寫詞，因此詞作常集中在幾人之手。文夏在亞洲唱片的歌曲便多半出自其個人或編曲家莊啟勝，他們或以「愁人」等筆名寫作，文夏的歌曲多半和原日本曲的歌詞意境差別不大，且常以某些固定主題傳世，最早在 1957 年便開始發表許多有關行船人、流浪的歌曲，而後有賣花姑娘、小姐系列，以及「快樂的炭礦夫」等類似主題的工作系列歌曲⁶⁰⁹。

基隆作詞家葉俊麟更是囊括數家唱片公司的新歌，成為南北數家唱片公司的特約歌詞作家，包括亞洲、台聲、電塔、鈴鈴、下港等唱片出版公司都是以每月承包某一定數量歌詞的合約進行，後期的海山、麗歌依然如此，最盛時一個月收入幾達 30 萬餘元，可見葉俊麟作品之多與歌壇地位，據估終其一生共作詞 8,000 多首以上⁶¹⁰。

除文夏、葉俊麟兩大主力之外，其他唱片公司亦先後聘任過幾位專業作詞者。黃敏在停止早期演藝工作後便以業餘作詞人的身分參與歌壇，「流浪的馬車」、「爸爸是行船人」等歌詞獲得賞識，漸由專給文鶯演唱的歌詞擴大寫作範圍，前後計有千首作品；郭大誠的妻子謝麗燕則是專門為郭所演唱的詼諧歌曲作詞，後來獲電塔等公司邀聘成為專業作詞家；南星、電塔唱片則先後聘任過另一位以「有意人」為筆名的郭文峰擔綱專屬作詞者⁶¹¹。

除專屬作詞者外，唱片公司的文藝部與製作人員也時常參與作詞，亞洲唱片的蜚聲、南星唱片的郭一男、金馬唱片的蘇南竹，參與唱片發行的廣播員文丁、阿丁、陳麗秋等都有許多作品問世，歌壇報導的陳和平、電視布袋戲的黃俊雄在 1971 年之後的歌壇也成為重要作詞者。

新進作詞者的工作方式主要是為日語歌曲編寫台語歌詞，由於歌曲需求量很大，時常在趕工的情況下完成，莊啟勝回憶以往作詞經驗時便提起一件和葉俊麟有關的事蹟，當年葉俊麟寫詞速度很快，莊老師常發現葉俊麟的新詞內容有值得推敲之處，因此常和葉老討論歌詞內容，葉常直接回應他說「不要緊啦..馬上就

⁶⁰⁸ 莊永明，「孤戀花」，《中國時報》，1994.11/16。

⁶⁰⁹ 方翔，「伊是快樂的行船人-文夏」，《中國時報》，1991.6/13。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

⁶¹⁰ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。陳豔秋，「舊情綿綿：葉俊麟台灣歌謠創作生涯」，《台灣時報》，1990.10/5。

⁶¹¹ 陳和平，「博學多聞的黃敏」，《台灣日報》，1965.3/20。陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》（三重：明志，1968.3），頁 20。郭文峰相關報到參見：陳和平，「台語歌圈」，《中華日報（南部版）》，1966.5/18。

要用了來不及改」⁶¹²。可見當時寫歌詞幾乎到了不顧細節只求速度的狀況，就連被公認為當時第一把交椅的葉俊麟都以此態度作詞，急就章的書寫方式，自然也使台語歌詞的品質參差不齊。

整體觀之，1957 年之後唱片公司的文藝部、歌星以及專業作詞者大量投入作詞，形成穩定的歌壇新歌生產部門，然又以唱片公司內部人員為主力，上一代作詞家多半因崇尚品質或不願意大量翻作日本歌的創作原則，與唱片公司大量翻唱的製作理念格格不入，李臨秋就曾說道「我一個禮拜七天僅可以創作一首歌，而他們是一天寫七首歌」⁶¹³。」在此情況下，新市場開闢的廣大歌詞需求未能吸納上一輩作詞家，以早期三大作詞家來看，陳達儒棄歌從商經營食品業，周添旺、李臨秋也完全退出歌曲創作工作，歇筆而不留在歌壇創作，這些老作詞家並未恭逢 60 年代暢銷風行的唱片事業，對整體歌壇而言是一大損失。

綜觀戰後台語歌壇，詞曲編寫被當作唱片製作或表演活動中最不須耗費成本的一環，商業掛帥的經營模式將詞曲創作邊緣化，其中尤以作曲受到的衝擊最大，作詞的市場仍舊很大，卻也陷入急就章的大量生產情況；另一方面，詞曲創作不受歌壇重視，同時也讓台語歌曲失去主體性，內容及資料常被擅改，謬誤百出，台語歌壇的商業發展走向蓬勃的同時，最迷人的詞曲部份卻相對地空洞而貧瘠，形成 60 年代台語歌壇發展的畸形現象，也使台語歌壇面臨商業瓶頸時顯得格外脆弱。

二、經營者與音樂製作群

歌曲必然要透過表演或播送才會在社會上傳遞，在歌曲創作與傳播之間也就需要透過各類商業運作和音樂製作過程，這便是所謂的歌壇幕後，其內容包括資金的流動、商業模式操作以及音樂幕後製作等，每個部份都和流行歌曲的發展息息相關，因此在探討詞曲創作人員與發展概況後，接著再對戰後至 1971 年間歌壇幕後人士予以概略了解。

（一）從歌唱專才以商人游資轉變的資本形態

相對於電台廣播，現場表演幕後人員的音樂專長有其不可取代的專業因素，其組成份子自然也應以具音樂長才之專業人士擔任，然實況亦不然。黑貓歌舞團的老闆楊三郎是多年學藝並遊走各地夜總會的小喇叭手，許石則是日本歌謠學院出身的音樂全才，一手組成歌舞團的洪一峰更是著名的低音歌王，不幸的是，他們的表演雖然使觀眾印象深刻、廣獲歡迎，卻未能長久營利，音樂專業人士自行出資籌組的音樂團體常因經營不善倒閉，洪一峰、楊三郎都相繼結束他們手中扶

⁶¹² 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

⁶¹³ 莊永明，〈從歌謠變遷看台灣社會的變化〉，《自立晚報》，1993.10/20。

植的演藝事業，許石更是虧損累累無以為繼⁶¹⁴。

另一方面，非音樂專業人士所經營的歌廳、舞廳以及歌舞團卻欣欣向榮，從戰後初期的歌舞廳，1953 年起台北淡水河畔的露天歌廳，到 1960 年代巡迴歌舞團的雨後春筍，以及 1965 年之後再度掀起的一波歌廳成立和餐廳駐唱風潮，幕後出資經營者多半不是歌壇中具有音樂專業的人員，反逐漸形成一批專門經營歌唱表演事業的「老闆」，這些老闆以其獨到的商業眼光主導表演內容，決定聘請之表演者和歌曲、音樂內容，並負責政府相關單位協調、地方人士溝通以及其他行政決策工作，成為現場表演活動中最具有權力的機制。

在這些「老闆」賺錢至上的經營理念之下，原本單純的歌壇表演活動也走向不同的發展途徑，多樣翻新的新表演形式中最普遍，也最為人詬病的便是「脫衣舞」的出現，此一表演方式自 1962 年之後甚為風行，主要也是這批老闆配合社會文化、發揮創意與勇氣的結果，在新表演形式打擊下，更使原有的歌舞團無法匹敵，楊三郎的黑貓歌舞團就在此一環境下解散，洪一峰歌舞團後來轉賣執照給另一位老闆後，也轉型成為 1965 年之後紅極一時的脫衣舞團⁶¹⁵。

唱片製作方面，50 年代起台語歌曲唱片業的萌芽是以許石、陳秋霖兩位唱片公司主持人開啟，據回憶資料所知，其資金也都分別出自許、陳兩位所籌措；許石是戰後初期便崛起的流行歌巨星，並培養許多基本歌手，陳秋霖則是日治時代起便是台語流行歌界的作曲家，並有經營小唱片公司的經驗，另一位在此同時開設唱片廠的汪思明，則是在 30 年代經營小型唱片廠的熟面孔，可見戰後台語歌曲唱片發展初期的家庭式唱片公司資本中，有相當一部份是來自流行歌界人士的集資，並有一部份是承襲自 20、30 年代的小型唱片廠。

1957 年之後台語歌曲唱片風行，其中華僑資本是極其重要的一環，台南的亞洲唱片便是最成功的個案，其老闆以新加坡華僑身分回國投資，初期以灌錄輕音樂為主，之後發展台語新歌空前成功，再加上該公司雄厚的資本、引進新技術並有效運用，終究能稱霸台語歌壇十年之久；至於台北地區雨後春筍的唱片事業內部資料較缺乏，據聞多半是從本地商人投資而起，這些商人並不一定對音樂或歌唱有了解，主要是覬覦唱片市場的新興商業利益而投入，其經營的內容也較複雜，除歌曲、音樂外，誦經、笑科劇等也都是其經營範圍⁶¹⁶。

以上商業資本的投入，使 50 年代中期之後的台語歌曲唱片出版事業截然不同，從樂界人士直接經營轉變成商業資本，和表演事業「老闆」階層的出現極為類似，在四面八方而來的老闆主導下，同樣也對唱片製作方向發生極大影響；舉例而言，在唱片公司「老闆」的營利取向與保守商業觀念下，翻唱日本歌曲成為唱片製作的主要工作，就連洪一峰、葉俊麟創作出《舊情綿綿》等優質的本土新

⁶¹⁴ 莊永明，〈港都夜雨、望你早歸（下）〉，《自立晚報》，1992.10/22。陳和平，〈洪一峰四度赴日〉，《世界影歌星》1966.6/20。黃裕元，〈專訪：陳和平〉，1999.7/8。

⁶¹⁵ 邱坤良在他的書中提起過相關訪問記錄。邱坤良，〈尋找第一個跳脫衣舞的人〉，《南方澳大戲院興衰史》（台北縣汐止：新新聞文化出版社，1999），頁 122-130。

⁶¹⁶ 黃裕元訪問整理，〈專訪：莊啟勝〉，1998.9/13。黃裕元訪問整理，〈專訪：陳和平〉，1999.7/8。

歌之後，還要再三懇求老闆支持才得以發表，中規中矩的唱片出版市場都只重視銷路而不重視製作品質，也無怪乎會出現另一批專事盜版的不法商人會從中牟利

⁶¹⁷。

60 年代之後的台語唱片市場步入戰國時代，製作台語唱片的公司連年出現，以目前所能掌握較清楚的資訊，其新資金除了本地商人營利投入外，並來自唱片界人士以及廣播界兩部份，原唱片界人士主持的有郭一男主持的南星以及蘇南竹的金馬唱片等，雷虎、五虎、雷達等唱片公司則明顯具有廣播員的大舉投入。純粹以這兩種資金組成的唱片公司多半以灌錄台語歌曲為主軸，但經過幾年風行後，有關歌星跳槽、老闆不和的事件紛紛擾擾，有許多唱片公司很快就陷入沈寂狀態，這也就是唱片公司常傳出「老闆難為」的原因，在此一情況下，願意繼續投資台語歌曲者多半具有高度興趣的老闆⁶¹⁸，然而也在此一背景下，使唱片公司更重視歌曲品質，極力為台語歌曲挽回聽眾，此一情況就歌曲討論時會更清楚呈現出來。

歌舞表演界以及唱片界兩方面的幕後資本動向具有一項明顯的共同點，就是戰後初期多半是由歌界人士自行創業、經營，到 50 年代之後逐漸轉成另一批專業經理人成功投入並掌握歌壇資金的現象；歌界人士往往堅持音樂理念及正規表演風格，對金錢又恣意揮霍不思累積，致使因不擅牟利而容易失敗，楊三郎、洪一峰、許石、陳秋霖都是極為鮮明的例子⁶¹⁹；而經理人包括外僑、本地商人以及廣播界名人等，經營手法往往求新求變，且有效運用新技術和構想開創市場，經歷市場汰洗後很快就掌握了歌壇的動向，但其做法往往不尊重歌曲創作及表演者，對旗下音樂表演或唱片製作亦不充分授權，使台語歌曲唱片市場瀰漫著高度的商業氣息，這點和 30 年代日資的古倫美亞、勝利的經營理念極不相同，在此一產製條件下，台語唱片和歌舞團風行的 60 年代未能成為台語歌曲創作及內涵發展的動力，反倒為這些老闆開闢廣大的財路。

（二）播音界人員對歌界活動的參與

戰後流行歌曲有電台駐唱、現場表演以及唱片公司三方面，其幕後人員也隨其傳播方式的性質有所不同。在電台方面，戰後初期的台灣廣播電台隸屬於國民黨的廣播事業管理處，其文藝工作與節目內容由呂泉生負責，並組成樂團及合唱團，一度集合台灣各地音樂專才，對台語歌曲的創作與發表貢獻良多，是故其資本與機械雖為國民黨所接收，其歌曲節目仍成為本土音樂人才足堪發揮的園地

⁶¹⁷ 關於洪一峰、葉俊麟合作之創作歌曲發表過程，參考：「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。唱片界對 60 年代中期之後盜版的猖獗情況十分苦惱，還時常深入台灣各地抓「黑牌仔」的唱片。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。黃裕元，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁶¹⁸ 陳和平，〈唱片業的苦經〉，《民族晚報》，1966.1/7。陳和平，〈台灣唱片業的苦經〉，《世界影歌星》，1967.1/10。

⁶¹⁹ 楊三郎、洪一峰都是極為走紅的歌星，卻在歌唱事業之餘都未能累積財富，落得兩袖清風，至於許石、陳秋霖分別堅投入唱片和電影事業，在盜版事業猖獗和經營不善的情況下，情況亦十分低迷。

50 年代之後台語歌曲駐唱轉入民營電台，在資本背景多帶有外省甚至半官方資本色彩的廣播事業中，台語歌曲節目的經營改以播音員為主軸自由發揮，不再如戰後初期般全然由電台中央資助，因此播音員發揮空間較大，以大陸遷台復播的民本電台為例，其當家台語節目播音員便是台灣新劇演員出身的吳非宋，吳非宋個人還必須負責廣告、選歌、招集歌星和合唱團，成為台語歌曲播放的幕後靈魂人物，另外還自行編行歌本歌目，因此在台語歌曲節目成為各民營電台不可或缺節目的同時，電台台語歌曲播唱的幕後人員也從音樂專才走向上下打點的播音員⁶²¹。

1957 年之後播音員制度益形成熟，再加上台語歌曲唱片的方便性以及吸引聽眾的功能，使台語歌曲節目在短短幾年間風行於各電台，其幕後工作便全然由播音員掌握，此一情況持續至 70 年代，甚至唱片公司還必須以打歌費用供給播音員，廣播人間更透過組織合作的方式，成為足以控制歌曲發展空間的「廣播網」，此一現象非僅止於台語歌曲，也包括新興的本土國語歌曲市場。

此後播音員與唱片界的角色分際也逐漸模糊，自 1965 年之後許多播音員直接參與投資、選秀或製作歌曲唱片的工作，使專業化的播音員又插手歌曲幕後工作⁶²²。至於播音員與唱片公司之間關係，筆者認為其背景因素有三：

1. 廣播明星在節目中播放歌曲之擇取影響新唱片銷路甚劇，使唱片業勢必要普遍地與全台廣播明星建立良好情誼；
2. 廣播員本身累積的資本以及投資娛樂事業的濃厚興趣，也讓廣播員對唱片、影業的影響力日益增強；
3. 廣播員累積的名氣與聽眾，營造出許多深受聽眾傾心的廣播明星，這批明星也成為唱片業與影業拉攏以擴展市場的對象。

在此一背景下，播音員在 60 年代唱片界顯得格外活躍，台北的「雷虎唱片」、「五虎唱片」、「雷達唱片」的興起，便與廣播員的集資有關，另外活躍於唱片製作界的吳景中，對「金星唱片」貢獻良多的陳三雅，引進黃西田的陳瑞昌，以及積極舉辦振興台語歌曲活動的台北播音員宋我人等人，甚至 70 年代的「孔雀唱片」還召集播音員灌錄唱片，播音員在 60 年代後期歌壇的角色極為重要，他們對歌曲流行的影響更是極為廣大，這也是當時歌壇極為特殊的現象。

50 年代末期，流行歌壇很快便進入一批雄厚資本，建立公司、改良設備，隨著娛樂消費的擴張，逐步形塑起台灣特有的娛樂工業型態，形成更普及、更深入社會各階層的流行歌曲文化，種種變化都與僑資、游資的衝擊有關；此一現象與

⁶²⁰ 張鎬榕編，《愛的音符 呂泉生專輯》（台中縣：縣立文化中心，1989.2），頁 13。呂泉生口述，王幼玲撰，榮星合唱團榮譽團長-呂泉生，《自立晚報》，1992.3/2。

⁶²¹ 吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》台北：民本電台，出版年未詳。俞愚，台北街頭男女主角訪問記，《中華日報》，1965.12/15。

⁶²² 關於 60 年代播音員工作範疇與實際情形，以及播音員與唱片界的關係，在第三章第三節第一項「穩定生產的唱片公司」與第二項「廣播電視事業」中略已述及。

台語電影界中游資、僑資的特性與影響極為類似，至於這些資金對流行文化的影響，劉現成以台語電影為中心的分析認為：

電影界中游資雖嘗飽了利潤，然而利潤卻很少回流到原本就孱弱不振的台灣電影業上，如此無法堅實地累積紮實的工業基礎，到了七○年代，台語片的回收已經不似已往，游資便大量棄守對台語片的投資。⁶²³

此一現象在台語歌壇也依稀可見，50年代之後興起的唱片公司常直接運用日本歌翻唱，不但不鼓勵作曲，還千方百計地刁難本土創作曲的發行，歌曲走紅了就不斷翻唱、詐取歌曲的生產價值，與30年代台語唱片公司要求轄下專屬創作者務必要做出「台灣味」作品的製作概念截然不同，50年代的這些所謂的游資與華僑資本不注重歌曲品質的情況極為明顯。

在老闆短視近利，政府又不鼓勵的情況下，台語流行歌曲在惟利是圖的市場中逐漸貧乏空洞，然而與電影不同的是，60年代中期的台語歌曲唱片公司資本又漸漸脫離以往格局，不再以50年代末期開闢市場的僑資、游資為主幹，轉向由廣播界、歌壇人士為主，因此「老闆們」對歌唱有興趣的人士比例逐漸增加，這對台語歌曲內容是復甦的契機，然而隨著緊接之後的台語唱片的長期淡季，豐富歌曲內涵的再生與發展並無法持續發展。

（三）幕後音樂工作者

歌壇幕後除了出資者之外，音樂表演更仰賴一群具備音樂素養和經驗的幕後工作者才能完成，戰後十幾年間歌壇的專業分工情況較低，幕後工作與創作者、出資者的人員重疊明顯，如楊三郎主持的黑貓歌舞團便是由他個人主掌幕後音樂，許石、陳秋霖等也主導他們旗下唱片公司的音樂工作，許多表演團體的名稱更是直接冠以團體主持人名號，表示其對音樂內容負責的角色⁶²⁴，歌舞廳的音樂表演也設有領班工作，管理樂器編制、樂師聘請和音樂總監，戰後初期這些幕後人物主要是一批經過日本音樂教育洗禮的樂師，爵士、藍調、拉丁等西洋流行音樂的知識亦極為豐富⁶²⁵。

至於唱片公司方面，唱片企劃與編曲是幕後兩大重要音樂部門，戰後台語歌曲唱片的企劃仍由唱片公司文藝部主持，文藝部人員主導了新唱片內容概念與實際執行，亞洲唱片最著名的文藝部顧問是蜚聲（本名陳坤嶽），其他唱片公司主要唱片企劃者包括：蘇南竹（金馬）、黃文夫（五龍）、黃敏（東亞）、歐禮坤（獅王）、林金池（文川）、李吉豐（鐵金剛）、蘇洛（三洋）、吳景中（雷虎、五虎）、

⁶²³ 劉現成，《台灣電影、社會與歷史》（台北：揚智文化出版社，1997），頁126-129。

⁶²⁴ 舉例而言，高鵬樂團、藝霞歌舞團、洪一峰歌舞團都是以主持人姓名為團名。

⁶²⁵ 最鮮明的例子是楊三郎，楊三郎多年擔任歌廳領班，60年代唱片公司重要編曲家莊啟勝，在戰後初期也在高雄鹽埕區著名的娛樂場所「五層樓仔」裡開設之歌廳當樂隊領班。參考：莊永明，楊三郎傳奇 港都夜雨，望你早歸，《自立晚報》，1992.10/20。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

葉俊麟（鈴鈴、金星、金大豹、鐵金剛、彗星）、陳和平（海山）⁶²⁶。以上唱片企劃人員多半個人亦具有高深的音樂造詣，但對唱片界運作的熟稔是這項工作的重要條件，其在廣播界、唱片界的人脈更是不可或缺的背景，他們堪稱是唱片公司「老闆」的執行代理人⁶²⁷。

在以上例舉的企劃人員中，歌壇作詞家葉俊麟堪稱 60 年代最活躍的一位，他不但為各唱片公司挑選的曲子撰寫大量歌詞，更四處搜尋、訓練歌手，幾乎成為諸多公司的文藝部顧問，為這些唱片公司添色不少，以 溫泉鄉的吉他 一炮而紅的郭金發、冰點 一曲走紅的蔡一紅等，都是透過葉的教導與推薦而出道，而播音員陳三雅也扮演為金星等公司介紹、訓練歌星的角色，良山、尤君、張素綾等新一代歌星也都出自陳的琢磨⁶²⁸。

在此一背景下，製作人的音樂理念對唱片公司影響極大，新唱片概念必須透過老闆、製作人組成的權力機制才能成形，製作人對歌壇中歌曲的內容影響極為深遠，但由於筆者目前搜集的資料中，對當年製作單位成員的資料十分零散，因此無法詳細分析 60 年代台語唱片製作群代表的文化內涵與演變現象，但這批製作單位的成員對台語流行歌曲的內容與發展具有結構性的作用則是毋庸置疑的。

至於編曲工作方面，則以另一批專業音樂人擔任，編曲必須親赴現場投入寫譜、指揮工作，編曲家多半以其特約唱片公司為工作範圍；南部地區出身的有莊啟勝、趙可莊、永田、林金池等人，台北地區則以林禮涵為最重要，另外還有廖國欽、高金福等音樂家，這些編曲者遊走於唱片公司之間，為各類歌唱、輕音樂、戲劇唱片編寫歌曲音樂，偶爾也為電影跨刀。

就其中最重要的幾位而言，莊啟勝性嗜音樂但非科班出身，相繼跟隨過蔡清連、鄭有忠學習各種樂器，是高雄歌舞廳界音樂鬼才⁶²⁹，林禮涵則早在日治時期就踏入勝利唱片，在 1936 年與陳達儒合作創作了名曲 送出帆，曾在日本、中國各地演奏鋼琴，為 40 年代遊走國際的舞廳樂隊鋼琴手，戰後回台投入歌壇⁶³⁰，高金福也是歌壇老將，在日治時期曾擔任古倫美亞唱片作曲家，1934 年曾和陳君玉合作創作過一些歌曲，並參加 1935 年「台灣歌人協會」的籌組工作⁶³¹。

從背景分析可知，唱片編曲有日治時期的老將，更不乏戰後在歌舞廳崛起的音樂家新秀，整個台語歌曲的樂界堪稱是人才濟濟，從他們的作品來看，林禮涵

⁶²⁶ 各唱片公司主要企劃人員資料，乃出自報紙有關唱片出版的報導彙整而來，參考：《台灣日報》（1965-1969）《中華日報》（1965-1968）《民族晚報》（1966-1968）《台灣晚報》（1967-1968）

⁶²⁷ 有關製作人工作內容與人員情況，主要從陳和平的口述資料獲悉。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁶²⁸ 陳和平，台語歌星葉啟田，《中華日報》，1965.9/17。陳和平，郭金發偷閒灌唱片，《台灣日報》，1965.7/14。陳和平，蔡一紅、歌紅人也紅，《台灣晚報》，1968.11/8。

⁶²⁹ 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

⁶³⁰ 參考：林二、簡上仁，《台灣民俗歌謠》（台北：眾文出版社，1978.2），頁 149。

⁶³¹ 1934 年陳君玉作詞、高金福作曲的歌曲有 蓬萊花鼓、摘茶花鼓、觀月花鼓，其唱片封套上並印有舞步指導，具有別樹一格的創意，都是古倫美亞唱片出版，同年泰平唱片也灌錄了同樣由他們兩人合作的歌曲 三嘆梅雨、阿小妹啊！。參考：莊永明，《台灣歌謠追想曲》台北：前衛出版社，1994，頁 30-37。

一方面對民謠、老歌的掌握充分而完整，一方面也能將洪一峰曲作 舊情綿綿 裡低沈富有感情的力量延展開來，莊啟勝雖然有許多套譜是翻作自日文原曲，經過他的潤飾，許多翻唱歌曲幾乎不留痕跡，如文夏唱的 黃昏的故鄉、再會啊港都、月光的海邊 等歌曲，都讓人當作一體成形的台語歌曲，在這些編曲家傑出的表現下，原唱者的音樂編曲和歌聲受到聽眾高度歡迎。

然而當時的評論人並不如此認為，1962 年一篇署名依雯的評論就指出：

會欣賞音樂的人都知道，台語歌曲唱片的演奏大都單調且糜爛之至，不堪欣賞，有的唱片廠更以現成的輕音樂唱片作歌曲唱片的伴奏，這種「窮音樂」，是有哪些好效果呢？..把音樂當熱鬧玩的，是不會追求音樂價值的⁶³²。

孤不論這些編曲是好是壞，以現今台灣坊間多家販賣所謂「老歌專輯」的廠商為例，他們都不斷強調他們的產品是「原版的台語老歌」，其賣點不只是原唱者的美妙歌聲，更代表了原編曲版本相對於現代流行音樂的不同感覺和音樂享受，這些編曲家對 60 年代台語歌壇的重要性可見一斑，他們的工作成果對每一首台語歌的流程度，甚至是否能流芳百世，都發揮了極大的影響力，其實流行歌原本就有很大成份是「把音樂當熱鬧玩的」，這種特性在早期台語歌壇中尤其明顯，這也就是編曲品質參差不齊卻能受市場乃至於社會普遍歡迎的原因。

三、歌手與歌星

1950 年代中期之後，台語歌壇由於商品與個人式表演的興起，塑造出歌壇眾所矚目的歌星，在唱片公司主導歌壇動向的同時，灌錄唱片便成為歌手轉變為歌星的必要程序，筆者將有關 50 至 60 年代出道並活躍的歌星資料加以彙整，個別就其籍貫、出身、學經歷、被發掘進入歌壇之因緣等資料，分析 50、60 年代台語歌壇目前歌手之組成份子概略情況。（詳細資料參閱「表 4-2」）

表 4-2、戰後台語歌星資料一覽表（男女各 50 名，以首次灌錄唱片年次排序）

歌星	出生	性別	出身地	學歷	經歷	引進	出道
鍾瑛	1925	女			許石教導	表演	1952
洪一峰	1927	男	台南鹽水	高等科	食堂走唱	電台	1955
劉福助	1940	男	台北中和		許石教導	歌唱班	1956
紀露霞		女	嘉義		電台駐唱;樂團公演	電台	1955
林英美		女	台北	初中			1956
吳晉淮	1916	男	台南柳營	日本歌謠學院	日本演藝工作		1957
黃敏	1926	男	台南	日治高等科	台電康樂隊		1957
文夏	1939	男	台南	東京工業學校	電台主持與表演	自薦	1957

⁶³² 依雯，漫談台語歌曲，《徵信新聞報》，1962.10/10。

鄭日清	1924	男	台北	高等科	公路局	比賽	1958
林世芳	1937	男	台南	高中	台南市政府社會科		1958
莊三	1937	男	台南	初中	經營刻印鋪	歌唱班	1958
永田		男			飯店樂師		1959
陳芬蘭	1949	女	台南			比賽	1959
張淑美	1937	女	清水	初中	味全公司巡迴廣告	廣告隊	1960
郭金發	1943	男	台北			比賽	1960
文光	1937	男	萬巒	潮州中學高中	客家歌手	比賽	1960
烏金	1940	男	高雄路竹		唱片公司文藝部		1960
王秀如	1949	女	台南				1960
黃三元	1939	男	員林	初中	員林地政事務所	介紹	1961
莊明珠	1949	女	台南		歌舞訓練班	比賽	1961
胡美紅	1947	女	員林	國民學校	燙髮院小姐	比賽	1961
文香	1953	女	台南		在學	比賽	1961
文鶯	1936	女	台南			介紹	1961
文鳳	1951	女	台南		在學	比賽	1961
許秀枝	1945	女	鹿港	初中	味全公司巡迴廣告	駐唱	1962
王秀滿	1953	女	台南	國民學校	高鵬樂團	比賽	1962
黃美月	1945	女	台南	初中	歌舞訓練班	比賽	1962
文蓉	1953	女	嘉義				1962
尤華	1948	女	三重市	國民學校	吳晉淮教導		1962
白櫻	1945	女	三重	初中	味精康樂隊巡迴	廣告隊	1962
邱蘭芬	1953	女	南投水裡		學生歌手	比賽	1962
文燕	1954	女	埔里	台南成功國校	在學		1963
永吉	1948	男	台南白河	初中	郭一男教導		1963
小玲	1947	女	台南	台南女中	塑膠工廠女工	歌唱班	1963
由美	1949	女	台南	國民學校	塑膠工廠女工	歌唱班	1963
洪瑞蘭	1952	女	高雄		電台駐唱	電台	1963
林一		男	豐原		蜚聲教導	介紹	1963
洪弟七	1928	男	彰化二林	留日、中學	鎮公所公務員	比賽	1963
黃秋田	1939	男	台南		藥廠巡迴廣告	電影	1963
郭惠蓉	1952	女	台南	國民學校	台南手工藝學徒	歌唱班	1963
方瑞娥	1952	女	台南	光華女中初中	在學歌手	歌唱班	1963
方娜鳳	1946	女	高雄	高雄女中初中	初中肄業	歌唱班	1963
簡元峰	1944	男	嘉義	國民學校	電器行學徒	歌唱班	1963
良山	1940	男	新營	初中	軍中出道	比賽	1963
楊秋山	1945	男	嘉義		電視演唱		1963

郭大誠	1938	男	台北	初中	播音員	介紹	1963
尤鳳	1948	女	苗栗竹南			比賽	1963
李翠蓮	1946	女	印尼台僑	初中	安平漁會承銷公會	歌唱班	1963
石元朗		男	台中		台中稅捐處		1964
俊鳴	1946	男	屏東潮州	國民學校	木工		1964
游月玲	1948	女	新竹		林合教導	歌唱班	1964
林合	1920	男	台北		樂團團長		1964
柯一明	1937	男	高雄縣			介紹	1964
良山	1941	男	台南新營	初中	主持廣播節目	介紹	1964
葉啟田	1947	男	嘉義水牛	國民學校	台北化工廣告隊	廣告隊	1964
尤君	1948	女	台北	初中	歌舞訓練班		1964
古雷	1949	男	苗栗	國民學校	南星歌謠研究班		1964
黃天石	1936	男	高雄	高雄中學	高雄鐵路局	歌唱班	1964
林海	1944	男	屏東里港	屏東高工		歌唱班	1964
楊賓	1939	男	關廟				1964
尤雅	1952	女	台北	國民學校	吳景中等教導	歌唱班	1964
黃西田	1948	男	高雄阿蓮			比賽	1964
尤美	1945	女	彰化二林				1964
周篷霖	1942	男	雲林斗南			比賽	1964
鄭俊義 ⁶³³	1954	男	新營		首位男童星		1965
陳小菁	1949	女	台中	台中一中初中	在學歌手	比賽	1965
林慶鐘		男	草屯		蜚聲教導	比賽	1965
方菁	1949	女	新化	台南市立女中	醫院護士	歌唱班	1965
雅玲	1952	女	新營				1965
金雷	1948	男	台南佳里	佳里國校	汽車修理廠學徒	歌唱班	1965
凌華	1952	女	台北	靜修女中初中		比賽	1965
海萍	1919	男	台南	高等科	口技表演		1965
郭富美		女	麻豆		中油台南儲油廠		1965
林峰	1944	男	台南	初中	公司上班	電台	1965
賴志峰	1941	男	宜蘭	中學	吉他教師	歌唱班	1965
施妹玲	1950	女	台南	國民學校	合作金庫台南之庫	歌唱班	1965
張惠珍	1953	女		高雄內惟國校	在學出道	歌唱班	1965
劉淑真	1950	女	台南	南英商職初中	在學歌手		1965
石祥	1948	男	路竹	國民學校	務農	歌唱班	1965
嚴山	1945	男	關廟	國民學校	樂器行見習生	歌唱班	1965
西原	1948	男	台南	國民學校			1965

⁶³³ 即 80 年代出帶的主持界、音樂界知名藝人鄭進一。

李秀玲	1949	女	台北		洪德成教導	歌唱班	1965
楊麗芬	1953	女	雲林縣			比賽	1965
張一峰	1947	男	台中大甲	初中			1965
丁漢	1945	男	苗栗縣	高中	南星研究會	歌唱班	1965
金田	1948	男	台南白河	國民學校	洪一峰教導	介紹	1965
歐禮全	1934	男	南投	高中	經營製材公司		1965
吳秀蘭	1950	女	台中				1965
楊秀美	1952	女	鳳山		南星歌謠音樂會	介紹	1966
金飛	1942	男	台中	初中	播音員	介紹	1966
張文華		男			影星	電影	1966
純鳳	1949	女	台北	泰北高中	吳晉淮教導		1966
游俊宏	1959	男					1966
鄭麗玲		女					1966
張素綾	1949	女		初中		比賽	1967
蔡一紅		女		中學			1967
林秀珠		女					1967
陳淑貞		女			影星		1967
林玉峰		男			鐵金剛音樂教室		1967
西卿		女	雲林古坑			電影	1968

* 空白表相關資料不詳；歌星名稱以藝名列出，「經歷」欄表示其進入歌壇前之各類特殊經歷，「引進」欄意指該歌星進入唱片公司之因由來源，其中標示「比賽」代表是在歌唱比賽中受唱片公司相中，「介紹」表熟人帶領進入唱片公司，「自薦」表自行前往唱片公司應徵，其餘類推；「出道」欄則代表該歌星首次出唱片年次。

* 資料來源：《台灣日報》(1965-1969)、《中華日報》(1965-1968)、《民族晚報》(1966-1968)、《台灣晚報》(1967-1968)；林藝斌，懷念的台語歌星，《聯合報》1996.1-1996.5。一塵，《台語歌星浮沈錄》，台北：雨辰出版社，1964.1。陳和平編著，《十大歌星比賽大會特刊》，三重：明志，1968.3。陳和平，《司機俱樂部特刊》，台北：許炎墩，1970.4。陳和平，《王東山、美貞廣播紀念特刊》，台北：瑞成書局，1971.8。陳和平編著，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》，台南：恆隆，1973.7。陳和平，《滿天星(2)》，台北：恆隆出版社，1975。黃仁等主編，《中國電影電視名人錄》，台北：今日電影雜誌社，1982。莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，台北：台灣的店，1994。劉國煒，《老歌情未了》，台北：華風文化，1997。

(一) 歌星背景資料的整體分析

首先在出生地方面，就筆者蒐羅之資料而言，其分布情況如「表 4-3」，表中由左至右依北部到南部之順序排列，在已確知出身的 88 位歌星中，明顯以台南縣市出身的歌手最多，占了 34 位，其次是台北縣市的 13 位，再其次是高雄縣市以及台中縣市。

此一數據成果可能與台南附近歌手在當時受訪資料較齊備有關，但多少仍代表了，台南地區出身之歌手在歌壇遠較其他地區出身者多出許多，這可能與台南自 1957 年起便成為台語歌曲唱片中心有關，再加上台南在戰後扮演著南部文化

商品重鎮，且相繼成立過南星、文鶯、東洋等大型的歌唱訓練班，台南地區無疑是諸多台語歌星的搖籃，同時也是 1957 年之後台語流行歌曲振興的發祥地；至於台北地區對台語歌壇而言是 60 年代中期才迅速崛起的位置，歌星數量也就屈居台南之後了。

表 4-3、戰後出道歌星之出生地分布表

籍貫	宜蘭	台北	新竹	苗栗	台中	南投	彰化	雲林	嘉義	台南	高雄	屏東	外僑	總計
人數	1	13	1	3	7	4	5	3	5	35	8	3	1	89
百分比	1.1	14.6	1.1	3.4	7.9	4.5	5.6	3.4	5.6	39.3	9.0	3.4	1.1	100

在年齡方面，以 86 位具有確切年齡資料的歌星而言，其平均出生年次約在 1944 年，若將男女歌星分開計算，43 位男歌星平均出生年次為 1940 年左右，42 位女歌星則落在 1948 年餘，可見歌壇中女歌手普遍較男歌手年輕；其實際分布情形，以平均出生年次 1944 年為基準，男歌手有 28 位（即總男歌手數之 65.1%）較總平均年齡年長，女歌手則只有 3 位（占總女歌手之 7.1%）年長於平均年齡，可見男、女歌手年齡分佈的情況大異其趣，男歌手普遍較為年長。

從年齡的分布，我們可再進一步分析歌星與年齡的關係，歌壇普遍將灌錄唱片視為歌星生涯的開始，在筆者所設定的歌星範圍中，男女歌手平均出道年次約在 1963 年左右，將之與歌手年齡及分布狀況比較，可見男歌手出道時平均年齡是 23 歲，女歌手才僅 15 歲而已。這種特殊的歌壇文化反映在實況上，就是如陳芬蘭等十幾歲少女歌手縱橫歌壇的情況極為普遍，邱蘭芬、尤美、尤雅、張素綾、方瑞娥等都是未成年女明星的成功案例，從而在學的或甫踏出國校、初中校門的少女歌星充斥歌壇；相對在男歌星方面，則多半在社會上有其閱歷，少男歌星僅以葉啟田、黃西田較為成功，其他新舊男歌手多半以成年或 20 歲以上的青壯年為主。

有關歌星的學歷方面，透過對 62 位具有確切學歷資料的歌星分析之後我們發現，國民學校畢業者有 18 位、初中 22 位、高中職 15 位，其他還有畢業自日治時期高等科的 4 位，留日就讀高等學校的 2 位（即黃敏、文夏），和留學日本歌謠學院的 1 位（即吳晉淮），總計國初中學歷者就佔了六成五，畢業自音樂專職學校的正科班歌手更是只有吳晉淮一人，可見歌星學歷普遍不高，這種現象自然和普遍年輕甚至還在學的歌手有關係，但亦凸顯出當時台語歌星學力缺乏的情況，歌星教育背景不高也成為外界詬病、訕笑甚至貶為低俗的因素之一。

再就學歷的內部分布來看，明顯以男性歌手學歷較高，這自然與年齡和性別本身有關，但值得注意的是，較年長的男歌手多半畢業自日治時期高等科，或畢業自日本高等以上學校，反倒是新進之男歌手幾乎都是國初中畢業，可見學歷低的情況以年輕歌手較明顯。由此一線索可以發現，總體學歷不高的情況與唱片公司透過歌唱比賽和音樂訓練班培養的新銳「歌星潮」關係較密切，唱片公司積極以年輕歌星為訴求的經營模式帶動下，對歌唱有興趣的年輕人躍躍欲試，也造就

了一群不同於文夏、洪一峰等歌手的新世代，成為大量的新銳歌手，一股年輕、平均學歷較低、專業程度不高的歌壇主力於焉誕生。

新世代歌星的情況除了數據上的呈現外，歌壇幕後人士也都有此感覺，1967年一些影歌界人士聚集聊天時，時任鐵金剛唱片文藝部主任的李吉豐和編曲家莊啟勝都認為：

近年來本省的新歌星雖然出現很多，但是成名者卻微乎其微。近年來走紅的新歌星為數極少，確有很多天賦甚高，歌喉甜美的人才，他們又因不肯專心努力研習樂理及歌唱技巧而無法發揮其天賦⁶³⁴。

由此可見以上所稱的新銳歌星世代在歌壇普遍風評並不高，無論在歌唱實力、後天訓練上都相對缺乏，台語歌壇在 1967 年之後急速沒落與歌壇內部歌星的概況自然也有關係。

單這一方面分析，1957 年之後歌星走上大螢幕和舞台，尤其在 1962 年之後舞台大幅擴張，致使歌星表演更多元化，也造就偶像歌星的出現，他們的人際關係、照片以及生活點滴都受到歌迷的重視，這種歌壇景象在 50 年代末台灣唱片商品流行的同時便已逐漸成形，到 60 年代更是達到巔峰，社會與歌壇之間的關係也逐漸密切，另外，由於年輕一代欽慕歌唱生涯，再加上歌壇必需的人員補充，很快又造就一批年輕歌星，這些歌星成就多無法與 50 年代出道的前輩相比，但也成為 60 年代歌壇多元發展中的主力。

除歌星身分資料外，以歌星被引進唱片公司的原因分析，在 65 名具有相關資料的歌星中有 23 位直接來自歌唱訓練班，20 位因歌唱比賽表現優異而受聘，8 位經由親友介紹，4 位出身電台駐唱或主持，3 位出自電影表演，另有 3 位是隨廣告表演隊時被發掘，其他有自我推薦、隨樂團表演、咖啡廳駐唱以及即興登台演唱獲星探發掘者各一位，由此數據可清楚發現，歌唱訓練班和歌唱比賽是歌手踏入歌壇成為歌星的主要管道，這不但印證了 60 年代歌唱訓練班和歌唱比賽對歌壇的重要性，更代表這些組織或活動對歌星生態影響之深遠。

（二）歌唱生涯與社會互動

透過數據了解歌星整體背景後，從一些歌星或製作人的訪問記錄，可以更實際地了解演藝工作的實際情況。在灌錄唱片方面，60 年代唱片市場歌手眾多但穩定走紅的歌星仍極為搶手，使唱片公司爭相邀請歌星灌錄唱片，甚至若干少男歌手在服役期間還繼續有唱片問世，其中最成功的例子便是郭金發，64 年 10 月郭奉召入伍，卻在葉俊麟的引介下為金星唱片灌唱《溫泉鄉的吉他》而竄紅，電塔唱片並以高薪聘請，於是郭金發利用假日及空閒接連為電塔唱片灌錄唱片，身價水漲船高。1966 年 7 月初旬兩位亞洲唱片歌手林慶鐘與山榮一同入伍時，公司亦續聘其二人為基本歌星，成為軍中歌星⁶³⁵，可見如郭金發等現象極為普遍，唱

⁶³⁴ 陳和平，麥克風前，《台灣晚報》，1967.10/17。

⁶³⁵ 陳和平，郭金發偷閒灌唱片，《台灣日報》，1965.7/14。至於林慶鐘與山榮的相關報導，參

片市場對歌星聘用策略具有高度的彈性。

台語歌壇的歌唱組合起於 60 年代，1961 年文夏在台南附近招募三姊妹合唱團團員，文鶯、文雀、文娟等女歌手經文夏發掘調教，組成台灣第一個歌唱團體「文夏三姊妹」，之後該組織擴編為四姊妹，人員時有異動，多年隨文夏拍電影、灌唱片並登台演唱，成果豐碩⁶³⁶；1965 亞洲唱片幕後大將蜚聲在台中也成立「神龍合唱團」，出道後以 勸少年、草地姑娘 等歌曲走紅，較拿手歌曲有 勸世歌、神龍進行曲 等等，時常隨台語片登台演唱⁶³⁷；同年南星歌謠研究會吉他班導師賴志峰亦召集師生共組「四峰合唱團」，後因效果不佳解散⁶³⁸。

以上團體以文夏四姊妹發展較成功，但相繼成立的合唱團體對歌壇的表演方式影響甚大，合唱團不再只是附屬地位，時而走向台前或固定編制成為表演主軸，此後許石、郭大誠也都以此方式拓展演藝事業，國語歌壇的五花瓣、原野等多人團體也都是後起的成功案例。

至於歌星與台灣社會的互動方面，因灌錄唱片而得以成為歌星，對當時年輕一輩而言是極具吸引力的，因此每逢歌唱比賽、歌唱班招生，常是萬人空巷、人人趨之若鶩，南星唱片以 5000 元為灌唱片代價的剝削學生的事件，便是因此社會心理而生⁶³⁹。就歌星個人而言，確實也因成名而有所不同，某些偶像級男歌星由於名聲大噪，往往受到女歌迷的青睞，黃西田在年走紅後就曾提到：

四年前，我曾追求過三、四個少女，其結果都是大敗特敗，自從我慣唱 田庄兄哥、流浪到台北 ..等台語歌及主演 流浪到台北、流浪找愛人 ...等電影後，女孩子對我好像很有興趣，常常有些『三八型』的女人找上我...⁶⁴⁰

男歌星都有此現象，女歌星的身價提升情況自然也不弱，顯示成名之歌星社會地位隨之提升，鮮明地呈現出戰後台灣社會的好名與重勢習氣。然而有趣的是，名利現象的背面，「人緣」也是台語歌星能否揚名立萬的基礎。舉例而言，名聲高漲的生活自然會有些傳聞甚囂塵上，1965 年底歌壇便盛傳當紅歌星黃三元得意忘本的事情，據聞他不承認胡西庚、蜚聲的提拔之恩，不再研習樂理歌唱，對台語節目主持人又不客氣，甚至向外人稱其妻子為大嫂，從此黃三元唱紅素蘭小姐歌曲所累積的人緣不如當初，再加上後輩新人黃西田、葉啟田的聲勢影響，一度退出歌壇返回員林老家專門培養柑橘⁶⁴¹。

考：陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1966.7/15。

⁶³⁶ 有關曾任文夏四姊妹成員的資料如下：陳和平，重上歌壇的文鳳，《台灣日報》，1965.6/18。和平，嬌小玲瓏的文蓉，《台灣晚報》，1965.6/22。陳恨美，走進台語歌壇的文鶯，《中華日報》，1965.6/5。陳和平，出身名門的文燕，《台灣日報》，1965.7/25。至於後來與文夏結婚的文香，參考：劉國煒，《老歌情未了》（台北：華風文化，1997），頁 200-201。

⁶³⁷ 陳和平，台語歌壇零訊，《台灣日報》，1965.9/20。陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1965.10/2。

⁶³⁸ 陳和平，熱愛音樂的賴志峰，《台灣日報》，1965.3/29。

⁶³⁹ 歌唱比賽萬人空巷的情況，在前章裡所提及的麻豆歌唱比賽極為一例，而在此同時也出現從中牟利的唱片製作概念。參考：陳恨美，從麻豆歌唱比賽看台語歌壇前途，《中華日報》，1965.6/17。陳和平，台語歌壇起歪風，《民族晚報》，1966.2/26。

⁶⁴⁰ 陳和平，脂粉國裏的寵兒：黃西田大談女人經，《台灣晚報》，1967.12/6。

⁶⁴¹ 陳和平曾對此一事件多次報導，刊登在他的相關專欄中。參考：陳和平，台語歌圈，《中華

因此在重名利的背後，台語歌壇仍帶有高度人情壓力，從而許多攸關人際關係的傳聞也瀰漫社會，除黃三元的類似情況之外，跳槽更是歌壇要聞，尤美跳槽事件便引發了尤雅高唱「錢！什路用」，女明星一段時間不出現還會傳出懷孕甚至自殺的傳聞，這些對台語歌星的演藝生涯都是極其嚴重的重傷，歌星多半會連忙出面澄清，凸顯當時社會道德觀對歌星前途的影響很大，且甚受歌壇人士重視。⁶⁴²

然而歌星的實際生活狀況又和社會輿論有何差距呢？陳和平曾在報上發文描述當時在屏東黑天鵝歌廳擔任駐唱歌星郭富美的日常生活，他提到：

有人說時下的女歌星們泰半不太正常..事實卻不完全如此，歌星群裡，私生活腐敗者不是沒有，而大部分都深明自愛之道..絕非謠傳所說的那麼差勁。⁶⁴³

可見社會上對歌星生活腐敗混亂的傳聞在 60 年代台語歌壇便已傳開，但實際情況並不一定如此，此一普遍印象可能與坊間各種跳槽、見錢眼開、拋妻棄子的消息有關，再加上台灣社會長期以來對從事表演活動的所謂「戲仔」並不尊重，使歌星一方面享受崇高的社會地位與收入，一方面也被諸多懷疑的眼神監視，成為極富爭議的公眾人物。

除發展多元演藝的歌星之外，業餘歌星亦時有所聞，除在學的年輕歌手外，洪弟七、鄭日清是標準的公務員歌星，亞洲唱片的歌星胡美紅一直堅持當一名『業餘』的紅歌星，拒絕歌廳、夜總會的邀請，她除灌唱片時到台北幾天外，多半仍在員林鎮員鹿路的「美紅電髮院」做生意。南星唱片的郭富美亦將歌唱事業當作業餘消遣活動，至 1965 年底向中油公司呈出辭職書後才成為專職歌星，同一公司的李翠蓮則平日服務於「安平漁會承銷公會」，將歌唱視為業餘的消遣工作⁶⁴⁴。

業餘歌星的遊走使台語歌星多元化，也是歌壇走向專業化同時的特殊景象，但是在業餘歌星普遍的同時，也有不惜辭去工作全力投入歌唱事業者，南星唱片歌手黃天石便毅然退出鐵路局工作投身歌壇，但成績並不突出⁶⁴⁵，顯然歌壇掏金還是有其一定的風險。

除經營台語歌壇之外，歌星涉足其他領域演藝事業也極為普遍，其中尤以女性年輕歌星最常見。頗負盛名的女歌星最常熱衷於赴日發展，甚至以日本為表演

日報》，1965.12/14。

⁶⁴² 尤美是這方面受創最嚴重的一位，一方面她的交友情形也較複雜，常遭受社會風評非議，70 年代之後因未婚生子退出歌壇從商。相關報導參考：陳和平，「台語歌壇零訊」，《台灣日報》，1965.9/20。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1967.8/1。林藝斌，「懷念的台語歌星-尤美唱紅「為著十萬元」」，《聯合報》，1996.1/19。

⁶⁴³ 陳和平曾針對歌星生活略作介紹，且舉郭富美為例，證明歌星的日常生活不像外界想像般浮華。陳和平，「守身律己：歌星郭富美」，《台灣晚報》，1967.10/31。

⁶⁴⁴ 陳和平，「胡美紅「手段高明」」，《台灣日報》，1965.7/12。陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.12/14。陳和平，「南洋美人：李翠蓮」，《海訊日報》，1965.9/20。

⁶⁴⁵ 黃天石辭職學唱歌後，近三年才出唱片，之後也不見較成功的唱片成績。陳和平，「黃天石：犧牲工作學唱歌」，《台灣日報》，1965.3/26。

事業重心，如極早便在日本受歡迎的陳芬蘭，自 1963 年赴日後的四年間，僅僅返台演唱兩次，文鶯 67 年也一度赴日，同年入選十大歌星的尤雅也計畫到日本求學發展，男歌星洪一峰也是赴日發展極為成功⁶⁴⁶。

此外，插足國語歌壇亦在 1965 年之後蔚為風氣，文鶯由於「專屬經紀人」黃敏認為當時台語歌壇新人輩出，在 1965 年一度改灌唱國語流行新歌，王秀如同年年底復出時亦改灌唱國語歌曲《雪中梅》、《故鄉好》等，本土國語歌曲流行的開創過程中，一些台語歌星亦貢獻些許力量⁶⁴⁷，雖然如此，直接離開台語歌壇的歌星在早期並不多見，到 1968 年台語歌壇極度不景氣後，歌星們才被迫大舉外謀生路，然而 60 年代便曾出道的歌星仍有許多延續到 70 年代之後的台語歌壇，如葉啟田、方瑞娥、邱蘭芬、黃秋田、西卿等都還是在往後的台語歌壇佔有一席之地。

總體觀察 50、60 年代歌星的特性，周智芬在她的論文中曾概稱文夏、洪一峰等人代表的是所謂「留聲機藝人」，她認為這些歌星的性質是純歌藝的，以歌曲及歌藝技巧為賣點，屬靜態的表演，歌曲發表多透過廣播傳播，歌迷則除購買唱片外並私下餽贈紅包、禮物，相對其後的是群星會培養出的所謂「舞台型藝人」⁶⁴⁸。此一敘述顯然未能掌握當時歌星實際情況，60 年代台、國語歌壇具有時間交疊性，相互間表演方式也有交流互動，不可斷然二分為「舞台型/留聲機型」兩類，且文夏、洪一峰的舞台魅力並不亞於群星會的國語歌手，其電影、舞台表演比謝雷、青山還要活潑。

另一方面，曾慧佳認為：

1970 年代以後，由於唱片工業逐漸興起，廣告、行銷的概念及歌手偶像化的現象，造成流行歌曲的閱聽人及分析者，開始將聆聽的重心放在是誰唱的歌，而不再是誰寫的歌，誰寫的詞，這也是不同於過去的有趣現象。⁶⁴⁹

實質來看，以上論者所述之現象早在 60 年代便十分成熟，從 50 年代開始走紅的文夏、洪一峰，到 60 年代初期中期的黃三元、洪弟七，再到 60 年代中期出道的黃西田、葉啟田，都是當年亦歌亦影、風采奪人的超級巨星，歌星在歌壇定位的主軸位置在 60 年代便明顯地突出了。另一個值得注意的，是前述中稍微點到的「歌迷反映」問題，60 年代歌迷私下饋贈紅包禮物的情況極為普遍，年輕的歌手更不乏滿街的「乾爹、乾媽」，這類歌迷表現熱情的方式⁶⁵⁰，代表了社會上普遍存在著直接與歌星接觸的期待，為表達肯定之意，更不惜直接饋贈，可見

⁶⁴⁶ 陳和平，《十大歌星比賽大會特刊》，頁 10。陳和平，洪一峰四度赴日，《世界影歌星》，1966.6/20。

⁶⁴⁷ 陳和平，走紅台語歌壇的文鶯，《中華日報》，1965.6/5。陳和平，王秀如改唱國語歌，《台灣日報》，1966.10/24。

⁶⁴⁸ 周智芬，解讀偶像崇拜的社會現象——以小虎隊為例（新莊：輔仁大學大眾傳播系廣播電視組學士論文，1994），頁 6（「偶像成型表」）。

⁶⁴⁹ 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》（台北：桂冠，1998.12），頁 82。

⁶⁵⁰ 黃秋田就是很鮮明的例子，當年他在台南附近演唱民謠時就有很多乾媽，還時常送金飾或大量購買藥品，成為他的固定金主，「TVBS 電視節目『台灣南歌』專訪：黃秋田」，1999.10/25。

在商品文化與日俱增的同時，歌星的「人緣」也成為表演和消費的一部份，在此一特殊市場結構中，當年的歌星對人情故事的經營也就格外重要了。

第二節 各類歌曲流行概略

一、本土創作之台語歌

所謂「本土創作之台語歌」，意指詞曲皆由本土詞曲作家創作的台語歌曲，本土創作者的興替在第一節第一項中已概略分析。首先將 1945 年至 1971 年間在前述之歌唱事業中發表的台語創作歌曲羅列如「表 4-4」。

表 4-4、1945-71 年間台語創作歌曲年表⁶⁵¹

年次	創作歌曲及其發表（作詞 / 作曲；首次發表 / 歌星）
1946	收酒斫（張邱東松/張邱東松；電台）
1947	望你早歸（那卡諾/楊三郎；電台）、苦戀歌（那卡諾/楊三郎；電台）
1948	補破網（李臨秋/王雲峰；舞台新劇主題曲）、異鄉夜月（周添旺/楊三郎；新歌發表會）、黃昏再會（林天津/楊三郎；歌曲發表會）、農村酒歌（呂泉生/呂泉生；音樂會）
1949	燒肉粽（張邱東松；電台發表）、風雨夜曲（陳達儒/許石）、杯底不通飼金魚（呂泉生/呂泉生；文化研究會音樂會 ⁶⁵² ）
1950	青春悲喜曲（陳達儒/蘇桐）、母啊喂（陳達儒/蘇桐）、噫！人生（林天津/楊三郎）、落雨天（周添旺/楊三郎）
1951	安平追想曲（陳達儒/許石；許石發表會）
1952	孤戀花（周添旺/楊三郎）、熱情花（陳達儒/陳秋霖；勝利唱片）
1953	港都夜雨（呂傳梓/楊三郎；歌廳樂團）、獎券小姐（陳達儒/許森淵；麗歌唱片）
1954	秋風夜雨（周添旺/楊三郎）、思念故鄉（周添旺/楊三郎；話劇團新劇主題）、幸福的歌聲（洪文昌）、阮是這款（那卡諾/楊三郎）
1955	鑼聲若響（林天來/許石）、夜半路燈（周添旺/許石）
1945-55	我有一句話（陳達儒/侯賜泉）、雜貨姑娘、處女時代（陳達儒/張長弓）、菸酒歌（陳達儒/蘇桐）、一生恨、你就想看覓、悲情夜曲（陳達儒/吳成家）、更生花（陳達儒/詹聰貫）、深夜的延平路（陳達儒/）、味寶歌（陳達儒/蘇桐）；酒家女、新酒家女、回來安平港、日月潭悲歌（鄭志峰/許石）、鸞鳳和鳴（龔註民/許石）、行船人（陳達儒/許石）；海風、南國小調、台北小曲（張邱東

⁶⁵¹ 參考資料：吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》。莊永明編著，《台灣歌謠鄉土情》。台北縣立文化中心編印，《台灣歌謠創作大師：楊三郎作曲集》（板橋：台北縣立文化中心，1992.10）。黃國隆，《台灣歌謠 101》（台北：天同出版社，1985.9）。呂訴上，《台灣流行歌》，《聯合報》，1954.4/5。莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（一）》。台南縣立文化中心編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮》。

⁶⁵² 在此指台灣文化研究會第二次音樂會。參見：莊永明，《台灣紀事（上）》（台北：時報文化出版社，1989.10），頁 338。

	松) 蓬萊仙境(不考先生/張邱東松); 臨海青春曲、觀月小調、黎明歌聲(周添旺/); 月台夜別(周添旺/何惠仁); 女性的復仇、男性的復仇(洪德成); 蝶戀花(洪一峰); 月下愁人、自由青春(林天津/林平喜); 落大雨(游彌堅/呂泉生) 總是我不對(楊雲萍/呂泉生); 自君別後(江中清); 悲戀道中(陳守敬/王塗生) 想思海(李臨秋/王塗生); 河邊小夜曲、白茉莉(陳煥/呂傳梓); 老長壽(張新興); 思念當初(林合)
1956	春風歌聲(周添旺/楊三郎)
1957	秋怨(鄭志峰/楊三郎) 台北上午零時(周添旺/楊三郎) 飄浪之女(許丙丁/文夏; 文夏/亞洲) 關仔嶺之戀(許正照/吳晉淮; 吳晉淮)
1958	暗淡的月(葉俊麟/吳晉淮); 一失足千古恨(許成邦/楊三郎; 紀露霞)
1958-61	舊情綿綿、思慕的人、淡水暮色、男兒哀歌、寶島四季謠、大家來聽故事(葉俊麟/洪一峰; 洪一峰/唱片); 流浪樂師(文夏; 文夏/亞洲)
1960-65	五月花(許天賜/吳晉淮); 黑貓與黑狗、茶葉滿山青、春情風景(葉俊麟/吳晉淮); 可愛的花蕊(許丙丁/吳晉淮); 慕情音調、奔放的青春(周添旺/吳晉淮); 南蠻夜曲(鄭志峰/吳晉淮); 溫泉嶺之愁(高金福/吳晉淮) ⁶⁵³
1965	勸浪子(李川/楊三郎; 歌樂唱片/李清風); 碧潭悲喜曲(陳達儒/周添旺)
1966	酒女夢(藝昇; 亞洲唱片/胡美紅); 酒女哀怨(藝昇; 亞洲唱片/莊明珠)
1967	你是我所愛的人、三生有幸(莊啟勝; 惠美唱片/林秀珠) 初戀的祕密(莊啟勝; 惠美唱片/文鶯); 小姐等啥人(黃敏; 惠美唱片/文鶯); 碎心戀(黃敏; 惠美唱片/文鶯); 賣菜義仔(陳和平/黃敏; 惠美唱片/劉福助); 聲聲無奈何(洪一峰; 鐵金剛唱片/洪一峰)
1969	等君三年後(葉俊麟; 彗星唱片/胡美紅)
1970	送君珠淚滴(徐品榮/周宜新; 中視節目); 飼鴨姑娘(周宜新; 中視節目)
1971	西北雨(周添旺; 中視節目); 心內事無人知(周添旺/郭芝苑; 中視節目)

* 1.如上歌曲無首次發表資料者不列出; 2.詞曲作家空白者指資料未詳, 僅只一個名字者表示詞曲作者相同;

* 關於以上歌曲詳細資料, 另可參考「附錄一: 1945-71 年間發表之本土台語創作歌曲資料表」

另外在筆者所見當時發行的歌本中, 還有一些未列出詞曲作者名稱者, 包括月光夜曲、雨中花、雨紛紛、南海春光、虛榮之夢、青春日記、我愛你這款等, 總和筆者所及資料, 戰後十幾年間台語新創作歌曲達百首以上, 與日治時期一百多首台語創作歌曲的成果不相上下⁶⁵⁴, 可見在新舊詞曲創作家積極投入多元歌壇之下, 即使歌壇的商業活動百費待舉, 戰後台語歌曲創作力仍相當活絡。

⁶⁵³ 資料參考: 蔡佳雄總編, 吳晉淮作曲目錄, 《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮作品集》, 頁 7-8。此處有些疑問尚待查證, 如 奔放的青春 一曲在筆者從葉俊麟 1998 年過世後遺留下之沒有封皮的小歌本中, 列出其作詞者是葉俊麟, 兩項資料互有衝突, 待查。

⁶⁵⁴ 依李雲騰對日治時期台語流行歌曲的蒐集, 從 1932 年至 1940 年間台語創作歌曲總數近百首。參考: 李雲騰, 《最早期台語創作歌謠集》(台北: 作者自印, 1994.3)。

1957 年之後以亞洲唱片為主軸的台語歌曲唱片市場中，對新創作歌曲並不注重也不鼓勵甚至根本為公司高層所排斥，台語歌曲發表空間迅速膨脹，卻削減了歌壇中作曲家的創作空間，初期僅有幾位零星自行創作的歌手有作品問世，如文夏自行詞曲創作完成的《飄浪之女》便是 1957 年打開台語唱片市場的流行曲，但此後文夏以翻唱日語歌曲為主，另一較著名的曲作是《流浪的樂師》⁶⁵⁵。

洪一峰與吳晉淮堪稱此後最多產的作曲家，洪一峰與葉俊麟合作創作，在台北一連發表了《舊情綿綿》、《思慕的人》、《淡水暮色》、《男兒哀歌》、《寶島四季謠》、《大家來聽故事》等歌曲，在林禮涵充分配合的編曲下，這些歌曲在 1958 年至 62 年間極為走紅，此後洪一峰在日本哥倫比亞唱片及台灣鐵金剛唱片期間都創作不少歌曲，但流傳至今的歌曲就較早期少得多。

吳晉淮則自 1957 年回台創作了他最具代表性的台語歌曲《關仔嶺之戀》（許正照/吳晉淮）之後，也穩定地與葉俊麟、周添望、許天賜等作詞者合作不少歌曲，《暗淡的月》、《五月花》、《奔放的青春》、《茶葉滿山青》、《春情風景》、《南蠻夜曲》等等歌曲相繼走紅，多半經由林禮涵編曲、吳晉淮自行演唱，在亞洲唱片發表⁶⁵⁶。

洪一峰與吳晉淮在 60 年代台語歌壇的地位相當類似，雙雙教導許多學生，也發表各類歌曲，他們在翻唱許多日語歌曲的同時，更與葉俊麟合作創作歌曲，這些歌曲凸顯了詞曲間的絕佳默契，也充分地表現出兩位作曲家的調性風格，如《關仔嶺之戀》中便巧妙地鑲入《雪梅思君》的片段樂譜，《五月花》、《淡水暮色》、《寶島四季謠》等都具鮮明的民謠風格；另外，林禮涵在編曲方面也十足表現出樂曲的張力，時而在間奏加入許多民謠趣味的風格，凸顯出本土歌曲迥異於翻唱日本歌和古早老歌、民謠的風格。

除以上兩位作曲家之外，1967 年之後才又有其他作曲家發表新的台語歌曲，其中又以黃敏和莊啟勝最具代表性。黃敏精通音樂，早期僅止於作詞，1967 年專為唱片公司創作詞曲之後，短期內便一連以《賣菜義仔》、《碎心戀》、《小姐等啥人》等歌曲聲名大噪，至於莊啟勝是 60 年代初期亞洲唱片首席編曲者，1967 年在惠美唱片亦試行創作詞曲，即刻以一首《你是我所愛的人》走紅，該曲節奏輕快，突破台語歌曲既有之風格。此外，性喜創作的葉俊麟也在 1969 年試行作曲，完成《等君三年後》等歌曲，由胡美紅演唱⁶⁵⁷，但他的作曲功力無法與作詞相提並論，在當年未能留下較成功的曲作。

1967 年 10 月，翁浩主持的「歌星夜總會」節目舉行「最受歡迎的台語歌曲選舉大會」，冠軍為莊啟勝創作的《你是我所愛的人》，亞軍洪一峰創作的《聲聲

⁶⁵⁵ 林藝斌，《寶島歌王文夏》，《聯合報》，1996.1/8。

⁶⁵⁶ 蔡佳雄總編，《吳晉淮作曲目錄》，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮作品集》（新營：台南縣立文化中心，1998/6 增訂再版），頁 7-8。

⁶⁵⁷ 陳和平編著，《滿天星》台南：恆隆出版社，1975，頁 4。莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄（一）》（手稿未刊本，1957—1971），No.1050。陳和平，胡美紅、擅唱台灣民謠，《台灣晚報》，1969.6/1。

無奈何，殿軍為黃敏作曲的〈小姐等何人〉，莊啟勝也因而獲得一只「金鶯獎」獎盃⁶⁵⁸。可見在台語歌曲唱片景氣走下坡的同時，台語歌曲的創作卻反而獲得重視，類似情況在 1970 年中視節目「金曲獎」中再度重現，不僅歌曲得到社會認同，作曲者也相對得到歌壇重視，這可能與社會輿論對翻唱風潮日炙的撻伐聲有關，然而，面對國語歌來勢洶洶的競爭壓力，與市場的急速壓縮，台語歌曲的傳播管道極為狹窄，台語歌曲創作者的成功也僅僅是曇花一現，歌曲的發展仍舊一蹶不振，但對整體創作歌曲史卻留下很大的貢獻。

二、民謠及早期台語歌的採編

（一）民謠採集改編的流行歌

戰後初期台語歌曲中亦有民謠改編發表的作品，1948 年，呂泉生運用早期採編的〈涼傘調〉，加以填詞與編曲再加編歌仔戲調〈山伯遊西湖〉，便成就一首〈農村酒歌〉，於台灣光復二週年音樂會上發表⁶⁵⁹，這也是台灣藝術歌曲運用民謠採集的成果，而〈山伯遊西湖〉也經由板橋新音樂團改編成合唱曲傳唱，該樂團還編唱許多早期流行歌和地方民謠，如〈恨薄情〉、〈離君思想〉均源自民謠的合唱曲，經其改編而成⁶⁶⁰。

至於採集方面，「歌人醫生」林清月 1952 年自費出版一本《仿詞體之流行歌》，1954 年 12 月復出版《歌謠集粹》一書，總計發表了近千首的台語歌謠，此外並將相關歌謠發表於《台北文物》、《台灣風物》、《台灣文化》等雜誌⁶⁶¹，堪稱戰後初期民歌蒐集之重要人物。

呂訴上則在 1952 年以車鼓調民謠〈病子歌〉填詞成為台語歌〈反攻月令歌〉，以實踐其「運用台灣民謠、填入戰鬥文藝歌詞」的台語歌曲理論。此外，許石與台語歌詞作者許丙丁的合作，更是賦予許多台灣民謠新的、流行歌曲的詮釋方法，他們整編的〈思想起〉、〈牛犁歌〉、〈丟丟咚〉等歌，大多於 1953 年許石音樂研究社在台北舉辦的「台灣鄉土民謠演唱會」中發表，相關歌曲還曾由許石大王唱片公司錄製成唱片發售，盛行民間⁶⁶²。

呂泉生、許石、呂訴上以及板橋新音樂團在戰後致力於民謠的採編與再造，將民謠重新填詞再發表，使現代化社會中漸行衰落的歌謠蛻變成流行歌曲的形式，與其他新創作歌曲一樣具有固定之歌詞與演唱方式，匯集成流行歌曲傳播中的一股本土力量，而許石自此之後每年均於中山堂或國際學舍舉行鄉土民謠音樂

⁶⁵⁸ 陳和平，〈台語歌圈〉，《中華日報》，1967.12/4。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

⁶⁵⁹ 莊永明，〈農村酒歌話滄桑〉，《台灣文藝》革新號 15 期，1980.8，頁 204。

⁶⁶⁰ 這些歌曲資料散見於筆者從陳和平取得之早期歌本資料，該歌本沒有目錄或書皮，確切年代一不清楚，據陳表示大約在 1955 年左右購得。陳和平散逸歌本，頁 25。

⁶⁶¹ 莊永明，〈新歌艷唱北里-林清月與台灣歌謠〉，《大同月刊》62 期，1980.4/16，頁 20。

⁶⁶² 簡上仁，〈台灣福佬系民歌的淵源及發展〉（台北：自立晚報社，1991.9），頁 50-55、183-184。

會，致力民謠鄉土音樂的發揚工作⁶⁶³，更賦予這些採編改制後的民謠穩定的發展空間，為民謠在台語流行歌壇奠定基礎。

（二）電影與唱片市場中受歡迎的「台灣民謠」

在民謠佔歌壇一席之地的同時，由於 30 年代台語創作歌曲仍在台灣社會廣泛流傳，戰後初期的台語歌壇也自然地出現一些日治時期風行過的台語歌曲，再加上這些歌曲本身的內容廣獲社會共鳴，在戰後歌壇自然不能缺席，莊永明就說到：

在台灣聲光電化尚在萌芽的 30 年代，「台語流行歌曲」和歌仔戲可說是民間娛樂的兩大主流，成了「草根性文化」..終戰後，這些深入人心的歌曲，又久蟄思動了。⁶⁶⁴

經過時空背景的汰換，特別有幾首成為廣播中常出現的歌曲，以民本電台歌本內容為例，姚讚福作曲的 秋夜曲 便經由「板橋新音樂團」加以改編演奏，此外包括 望鄉、半暝調、天清清、姊妹愛、四季紅、白牡丹、那無兄、賣花娘、落花吟、煙花嘆、欲怎樣、河邊春夢、滿面春風、戀愛列車、什麼號做愛 等 30 年代創作歌曲，也都被列入歌本之內；除了這些再度風行的歌曲外，江中清的 春花望露、打拳頭賣膏藥 等歌曲同樣是在日治時期創作完成，反倒是戰後才得以收錄在唱片裡，這兩首歌也被編入歌本中，在電台傳唱⁶⁶⁵。

1956 年之後，老歌被重新引用到歌壇主要源自於台語電影的需求，台語電影第一波風潮中的時裝劇大量運用日治及戰後初期台語歌曲，從而許多早期歌曲重新在台灣響起，而 50 年代末重新詮釋老歌的歌星也就以紀露霞、張淑美等電影幕後歌星為主，紀露霞便是使 望你早歸 在 50 年代末再度走紅的主唱人，日治時期歌曲 雨中鳥 也是因 1957 年的同名電影而再度風行一時，此外 補破網、心酸酸、一個紅蛋 等也都因電影再度受歡迎⁶⁶⁶。

至於唱片出版方面，許石主持的大王唱片在 60 年代仍堅持灌錄本土歌曲，1965 年旗下歌星顏華便一連灌錄五張民謠專輯，然而在主流唱片市場中，民謠及各種老歌明顯不比日本翻唱歌曲轟動，灌錄民謠的歌曲唱片也相對較少，在市場上表現較傑出者有王秀如在 1960 年替環球唱片灌錄的「台灣民謠全集」，內容包括 月夜愁、望春風 等歌，該唱片風靡台灣、日本、菲律賓、馬來西亞等地，為「民謠歌曲唱片」打開市場，隔年 4 月亞洲也出版過張淑美的 倡門賢母 專輯，成績也受到肯定，但民謠歌曲被引用到唱片市場的情況仍不穩定⁶⁶⁷，其間引

⁶⁶³ 許氏民謠團環島演出，《聯合報》，1971.7/24。

⁶⁶⁴ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 46。

⁶⁶⁵ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 42。吳非宋編輯，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》，頁 18。

⁶⁶⁶ 黃仁，《悲情台語片》（台北：萬象書局，1994），頁 200、203-205、287-289、367。電影資料館口述電影小組，台語片片目，《台語片時代》（台北：財團法人國家電影資料館，1994），頁 331-384。

⁶⁶⁷ 顏華、吳秀如相關資料，參考：幕後之驚：顏華，《中華日報》，1965.12/8。陳和平，王秀

用民謠及老歌成功的案例，見「表 4-5」。

雖然老歌及民謠的歌曲唱片較少，以筆者資料所及，亞洲唱片仍時而灌錄這類歌曲的輕音樂唱片，以莊啟勝的編曲目錄筆記而言，最早在 1960 年 11 月莊啟勝便為亞洲唱片的輕音樂專輯編寫老歌或民謠，包括 雨夜花、春宵吟 等等，隔年 5 月更大量編寫許多民謠的輕音樂，可見 1961 年初亞洲唱片曾發行許多台語民謠輕音樂唱片；在此之後，莊的編曲目錄裡直到 1966 年 3 月才又有連續大量為民謠編曲的記錄，同樣由亞洲唱片所發行，其中包括 思想起、卜卦調、丟丟咚 等，同年 5 月又為一批戰後初期的流行歌編曲，內容有 秋風夜雨、港都夜雨、賣肉粽 等歌，這些都是輕音樂唱片，是故在亞洲唱片為數眾多的輕音樂唱片中，台語民謠和老歌所佔比例不高，但仍有一定的出品數量⁶⁶⁸。

經歷一、二十年的噤聲，日治時期的台語老歌仍普獲流行歌界以及民眾的喜愛，成為戰後歌壇極為重要的歌曲類別，然值得注意的是，台語歌壇在此同時對早期流行歌的定位出現異於現今學術分類的觀點，台灣社會開始普遍地將 30 年代台語流行歌也都稱作「台灣民謠」，被視為與傳統社會自然流傳的民歌同等之歌曲，在此一範疇界定下，日治時期流行歌與 思想起、丟丟咚 等被同視為「民謠」，在此同時，其詞曲資料常被冠上「作者不詳」或「台灣民謠」等字樣，儼然成為社會共同創作的音樂成果。

表 4-5、1956 年至 72 年間台語電影和唱片中引用民謠及早期台語歌曲年表⁶⁶⁹

年度	歌壇中運用之民謠與早期台語流行歌曲內容
1956	電影：雨夜花、桃花過渡、補破網
1957	電影：河邊春夢、雨中鳥、心酸酸、夜半路燈、苦戀、薄命花、港都夜雨
1958	電影：女性的復仇、望你早歸、什麼叫做愛、月夜愁、人道、黃昏再會
1959	電影：一個紅蛋、初戀日記
1960	電影：秋怨
1961	唱片：倡門賢母、別人阿君(張淑美/亞洲)；月夜愁、望春風(王秀如/環球)
1962	電影：雨夜花
1963	電影：思相枝、丟丟銅；唱片：萬枝調(天使唱片)
1964	電影：送出帆、雪梅思君、草蜢弄雞公、桃花泣血記、鹽埕區長
1965	電影：十八姑娘一枝花、心茫茫 唱片：酒家女、夜半路燈、碎心花、心酸酸(胡美紅/亞洲)；南都之夜、雨夜花(陳芬蘭/亞洲)；燒肉粽、老長壽(郭金發/亞洲)

如改唱國語歌，《台灣日報》，1966.10/24。張淑美及莊啟勝編曲之「民謠」，參考：莊啟勝，《莊啟勝編曲目錄》，No.129-130。

⁶⁶⁸ 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。《莊啟勝編曲目錄》，手稿未刊本，No/117-126；131-144；517-527。

⁶⁶⁹ 資料來源：《台灣日報》(1965-1969)《中華日報》(1965-1968)《民族晚報》(1966-1968)《台灣晚報》(1967-1968)電影資料館口述電影小組，台語片片目，《台語片時代》，頁 331-384。《重修台灣省通志》，卷六文教志，文化事業篇，第三章出版事業，第二節有聲出版事業，頁 422-432。

1966	唱片：農村曲、月夜愁、阮不知啦(文鶯/亞洲)；三聲無奈 ⁶⁷⁰ （林秀珠/雷達）
1967	電影：青春悲喜曲、春宵夢、三聲無奈、碎心花、暗淡的月 唱片：安童哥買菜、勸世歌（劉福助）；夜夜為你來失眠、思念故鄉（黃秋田/亞洲）；碎心花、我有一句話、賣菜姑娘（文鶯/惠美）
1968	電影：天黑黑、一聲叫君二聲苦、安童哥買菜 唱片：三步珠淚（黃秋田/惠美）；「姚讚福作曲專輯」（西卿/海山）
1969	電影：滿面春風、桃花過渡、安平追想曲、燒肉粽、鑼聲若響 唱片：青春悲喜曲、雪梅思君（胡美紅/彗星）；秋風夜雨、港邊惜別、港都夜雨、五月花、雙雁影、雨中鳥、日落西山、思鄉（洪一峰/鈴鈴）；
1970	唱片：中山北路走七擺（張素綾&黃秋田/新時代）青蚵仔嫂（麗娜/三洋）
1972	唱片：黃昏再會、白牡丹、望春風（惠卿/鈴鈴）；
	港都夜雨（吳晉淮）；白牡丹（白櫻）；欲怎樣（陳芬蘭）；

* 表中最後一列指確切時間不明，但為該歌星之拿手之歌曲。

（三）以「民謠」演唱走紅的歌星

1965 年之後老歌與民謠歌曲在流行歌市場中逐漸獲得重視，亞洲唱片的胡美紅便以灌錄這些歌曲起家，在她接連灌唱的五集台灣民謠專輯中，內容包括 酒家女、夜半路燈、碎心花、雨中鳥、心酸酸 等歌曲，銷售量創下亞洲唱片近年之記錄，民謠受歡迎程度在此同時表露無遺；名歌星陳芬蘭在 1965 年 2 月回台灌唱的唱片中除了主打的翻唱自日本歌曲的台語歌之外，也加入 月夜愁、苦戀歌、南都之夜、河邊春夢、雨夜花 等台語歌曲；同年在軍中的郭金發則是連續灌錄台灣民謠唱片五集，共六十首民謠歌曲，從而大受歌迷歡迎，一躍成為紅星⁶⁷¹。

歌星紛紛灌錄所謂「民謠專輯」的同時，黃秋田和劉福助的相繼崛起，更將民謠帶入切近當代聽眾口味的生活化定位。各地彈唱民謠出身的黃秋田踏入影歌界後，最初以演電影、唱新流行歌為主，1965 年黃秋田重操月琴，每週日中午在正聲雲林電台主持兩小時的「黃秋田民謠時間」廣播節目，廣獲中南部聽眾喜愛，也吸引不少廣播民謠演唱的聽眾。劉福助則早在 50 年代便已隨許石踏入歌唱界，但一直未能有好成績，經一番檢討後，發現其歌聲富含鄉土味，較適合演唱民謠，於是自行收集民歌資料，灌錄 卜卦調、農村曲、六月茉莉、丟丟

⁶⁷⁰ 據考證，三聲無奈 一曲最早發表於 1959 年許石的音樂大會，署名是「許石作曲/黃國隆作詞」，其作詞者確定是林金波，且明顯是由恆春民謠 台東調 改編而成，後來黃國隆堅稱這首歌是他採譜改編，陳和平表示這首歌應是許石親手改編沒錯；該曲在 1966 至 67 年間由林秀珠灌錄唱片一舉走紅，暢銷台灣、東南亞，盛及一時。資料參考：黃國隆、吳艾青編，《台灣歌謠 101》（台北：天同出版社，1985.9），頁 101。簡上仁，《台灣福佬系民歌的淵源及發展》，頁 123-155。莊永明，恆春調的三聲無奈，《台灣歌謠追想曲》，頁 131-135。黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7/8。

⁶⁷¹ 陳和平，台語歌圈，《中華日報》，1967.11/21。陳芬蘭返國，《中華日報》，1965.2/22。陳和平，郭金發偷閒灌唱片，《台灣日報》，1965.7/14。

銅、思想起、病子歌、牛犁歌等數十首台灣民謠，不但獲得聽眾喜愛，贏得歌壇「民謠聖手」之美稱，更在戰後流行歌曲唱片界中積極推廣民謠和早期台語歌⁶⁷²。

以上幾位歌星的崛起與市場開拓，使民謠在 60 年代末成為台語流行歌曲唱片的一大賣點，若干成功運用民謠或其類似風格的歌曲更有其推波助瀾的效果，如以南部民謠改編的一首黃色幽默歌曲「鹽埕區長」，便在此同時被高雄天使唱片相中，灌錄成唱片，沒想到萬人空巷，一舉創下台語歌壇唱片銷售記錄，這首歌的成功可說是為民謠歌格歌曲樹立了典範；1967 年劉福助灌唱的台灣民謠專輯唱片中，則收錄有「安童哥買菜」、「勸世歌」、「父母不肯」等歌曲，也是大為轟動，同年他主唱的「賣菜義仔」更成為當年度最暢銷唱片⁶⁷³。

1968 年 8 月黃秋田主唱、惠美唱片出品的民謠專輯，則以「夜夜為你來失眠」、「思念故鄉」等歌曲，使他的民謠演唱功力再獲肯定；1969 年胡美紅則為彗星唱片灌錄「青春悲喜曲」等台灣民謠專輯，亦十分暢銷，之後又灌唱「雪梅思君」等大量民謠及早期流行歌，現今市面上也因而留下不少這位業餘歌手灌錄的民謠音樂。在一些以傳統民謠風格起家的歌星和歌曲受歡迎之後，許多以日語歌曲主打的唱片專輯也多半穿插幾首民謠或老歌，如 1967 年文鶯在惠美唱片的個人專輯中，便加入「碎心花」、「我有一句話」等早期流行歌⁶⁷⁴。

（四）翻唱製作的原因及其社會意義

在不斷翻唱的過程中，眾多的台語老歌不斷有新的編曲翻唱版本產生，也賦予歌曲不同風格與花樣，某些歌曲甚至因而在台灣社會有更寬廣的流傳，如「河邊春夢」早先並不受重視，反倒是在 1957 年透過電影而轟動台灣社會⁶⁷⁵，文鶯在 1966 年出版的「農村曲」唱片中，在之前加入許多家畜動物的口技表演，以凸顯歌曲裡農家的生活，也讓這首歌令人印象深刻。

在此同時，由於聽眾對歌星與歌曲的歡迎，某些歌曲成為某歌星的拿手歌曲，如紀露霞演唱的「望你早歸」，文夏演唱的「三線路」、「港邊惜別」，白櫻演唱的「白牡丹」，郭金發演唱的「燒肉粽」等等，都廣獲市場熱烈響應，因而有些歌星也被當作「新的原唱者」。

民謠在社會間的流傳也因歌詞的改編與流行，幻化成具有固定歌詞的「城市歌曲」，如許丙丁為「思想起」等民謠填入的歌詞，就成為最為社會傳唱的版本，「天烏烏欲落雨」也是在 60 年代灌錄唱片後，才出現「阿公阿媽爭奪旋鰍古」

⁶⁷² 陳和平，「台語歌圈」，《中華日報》，1965.9/4。陳和平，「亦歌亦影的黃秋田」，《台灣日報》，1965.9/5。陳和平，「民謠聖手：劉福助」，《中華日報》，1966.2/23。

⁶⁷³ 「萬枝調」紅遍酒國「老區長」家喻戶曉，《中國時報》，1977.1/13。陳和平，「劉福助唱紅台灣民謠」，《王東山、美貞廣播紀念特刊》（台北：瑞成書局，1971.8），頁 26。

⁶⁷⁴ 關於黃秋田、文鶯的民謠唱片歌曲，參考：《莊啟勝編曲目錄》，No.1106-1122、739-756。至於胡美紅相關資料，參考：陳和平，「胡美紅、擅唱台灣民謠」，《台灣晚報》，1969.6/1。

⁶⁷⁵ 楊忠衡，「河邊春夢身世大白」，《自立早報》1993.9/6。

的故事⁶⁷⁶。

1965 年之後長期流傳於台灣社會間的歌曲獲歌壇重視，無論在音樂、歌詞或表演方式也興起一股本土風格，且一直延續到沒落後的歌壇，筆者認為，其原因可能與下列幾點有關：

1. 社會批評的壓力，使唱片公司既有翻唱外語歌為主的工作被迫調整；
2. 台語唱片面臨新崛起國語唱片的競爭，改以本土特色為唱片訴求；
3. 一些標榜老歌與民謠的成功案例帶動，如 苦酒滿杯 改編成國語歌 悲戀的酒杯 一舉成功，以及 鹽埕區長、三聲無奈 等唱片的大賣，使民謠及老歌的市場功能備受肯定；

在不景氣且遭逢文藝界大肆批駁的情況下，標榜「民謠」的唱片又連年廣獲市場肯定，唱片公司自然將腦筋動到社會上的民謠和老歌上面，使這些歌曲在唱片公司走下坡的同時，反而在台灣社會蓬勃發展、大放異彩。

然而在不斷翻唱的過程中，由於流行歌壇一般不甚重視歌曲內容的資料考證，歌曲本身的內容也常被更改，如 60 年代所灌錄的 青春嶺 就和陳達儒原來的歌詞出入很大，這也是長期以來歌壇對詞曲創作不尊重的結果⁶⁷⁷。

另外值得注意的是，在這些「民謠」被一再翻唱、灌錄之後，歌壇中不再只是將早期歌曲列為民謠，對「民謠」一詞的想像又出現了新的定位，將「帶有傳統風味的歌曲」都歸類為民謠。舉例而言，周添旺 70 年代接受林二採訪時表示，他在坊間買過一張名為「台灣民謠專集」的唱片，其中收錄了 雨夜花、碎心花、心內事無人知、河邊春夢、月夜愁 等五首周添旺的作品，在唱片封套中完全不印歌曲作者，廠商一律以民謠的方式出版翻唱⁶⁷⁸，心內事無人知是 70 年代郭芝苑作曲的名作，坊間將之歸類為民謠，明顯並不是因為創作背景不詳或已風行數十年之故，而是將這些富含傳統音樂風味的歌曲都叫做「民謠」。

在此一情況下，坊間一般認為的「民謠」也就有了更新的定義，用以代表某些帶有高度傳統音樂風格的歌曲，由於坊間對「民謠」一詞並未經過學術的重新界定，歌曲名詞分際也就眾說紛紜，如吳瀛濤在 1968 年刊登於《台灣風物》的文章中，便又清楚地把 天黑黑、五更鼓 等傳統歌謠稱作「民謠」，相對地把 望春風、望你早歸 等本土創作歌曲稱為「流行歌」⁶⁷⁹，此一觀點又與一般坊間將老流行歌亦稱為民謠的分類法不同，從此台灣社會對歌曲的分類與觀察

⁶⁷⁶ 有關民謠被改編成為「城市歌曲」問題，參見：簡上仁，《台灣福佬系民歌的淵源及發展》，頁 155。介逸，「天烏烏將落雨」的今昔，《台灣風物》18 卷 3 期，1968.6，頁 83。

⁶⁷⁷ 此一現象，經由 80、90 年代莊永明等研究者積極透過一手資料比對而凸顯出來，透過莊永明等人的所謂早期資料「出土」的史料蒐羅工作，也使一些歌曲恢復五六十年前的面貌，針對 青春嶺 一曲，詳細可參考：莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 187。至於其他類似情況，可再詳閱：莊永明，唱出台灣歌謠的真感情，《台灣歌謠追想曲》，頁 177-183。

⁶⁷⁸ 林二，周添旺寫雨夜花詞，《聯合報》，1978.2/19。

⁶⁷⁹ 吳瀛濤，台灣歌謠集，《台灣風物》18 卷 3 期，1968/6。吳瀛濤在歌謠舉例中有些許疑義，如 六月茉莉、耕農歌 是傳統民謠，吳卻將之歸入「流行歌」，但大致可見到吳瀛濤對台語歌謠的分類方式。

可概分為兩類，坊間將許多帶有傳統音樂風格的歌曲一律稱作民謠，對文化研究者而言，則嚴謹地將傳統的、大眾創作的民謠納入民謠的範圍。

三、翻唱自日本歌的台語歌曲

(一) 50 年代的日語電影歌曲翻唱

戰後不久在台灣就有翻唱日語歌曲的台語歌出現，1950 年之後日語歌曲翻唱之風便已盛行，一方面是在台上映的日片為宣傳之用，直接將主題曲編唱台語歌詞；另一方面，戰後日本歌在台灣無法公開傳唱，然其曲調對台灣人而言又極為風行，於是詞曲作家在興趣驅使或其他因素下企圖創作時，便極為自然地將日本歌曲改編或填入台語詞，在此一創作動機與充斥著日語歌共同記憶的社會背景下，而且也如民謠般地傳唱開來。

戰後第一首改編自日語歌的流行新歌是許石在 1946 年春所發表的《南都之夜》（又稱《台灣小調》），這首曲子是以 1945 年所謂日本「戰後第一號」的《唄》（*唄* / 万城目正）為藍本，許石將調性與旋律略作修改後完成，由於歌詞通俗白話，據蔡懋堂回憶，當時這首歌「引起中上流人們的聾聵和白眼」，但是這是首由問世不久、台灣人印象很深的日語歌曲改編的歌，再加上通俗歌詞配合，自然便傳遍了台灣各地⁶⁸⁰，但因這首歌略作修改，嚴格而言並不能稱為直接翻唱；另外戰後民間據說還流傳著一首台語歌《生活苦》，其歌詞故事類似早期另一首台語歌曲《望郎早歸》，是從日文歌《牡丹曲》翻唱而來，為戰後初期極具代表性的翻唱台語歌⁶⁸¹。

在 50 年代中期出版的民本電台廣播台語歌本中可以發現，有許多當時風行的日語電影主題曲被填入台語歌詞傳唱，其中多半被引為電影宣傳，作詞包括陳達儒、張邱東松、周添旺等台語歌壇重量級作詞家，如陳達儒譯詞的《江島悲歌》、《片瀨夜曲》是以電影《江島悲歌》的兩首歌改編，初戀三味則是電影《娘初戀》的主題曲，周添旺也將電影主題歌《悲口笛》（藤浦洸/万城目正、1949 年發表）直譯為《悲的口笛》，電影《駒島夫人》主題曲也經由他的潤飾成為台語歌曲《生死戀》；此外《戀曼珠沙華》（西條八十/古賀政男）、《上海歸》（東條壽三郎/渡久地政信、1951 年發表）等電影主題曲也都有類似情況，在 50 年代中期便已有台語歌詞的翻作⁶⁸²。

⁶⁸⁰ 蔡懋堂，〈近三十五年來的臺灣流行歌〉，《台灣風物》11 卷 5 期，1960.5，頁 68。

唄 一曲歌譜及歌詞，參考：《日本全音歌謠曲全集》（台南：志成出版社，1970），頁 292。或有人稱此曲為《紅林檎》（即紅蘋果），但這首日本歌正確歌名應為《唄》（即「蘋果之歌」）。

⁶⁸¹ 翁光輝，〈戰後初期的一首台灣歌謠與社會現象〉，《台灣風物》39 卷 3 期，1989.9，頁 189。

⁶⁸² 這些歌曲散見於歌本中，參考：吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》。陳和平散逸歌本。李政祥編，《中日歌謠（一）》（台中：立誼，1989.4）。至於日文原曲之資料，茲參考：南博、社會心裡研究所編撰，《昭和和文化年表》（1925-1945：昭和和文化）（東京：勁草書房，1990），

除電影主題曲外，張邱東松將 旅笠道中（藤田 /大村能章、1935 年發表）編唱歌詞，成為男女對唱的台語歌 我真愛，另外還取用前輩作曲家鄧雨賢戰爭期間的日語名作 月，改編成一首思念的情歌 空相思，另一首戰時風行的歌曲 長崎物語（梅木三郎/佐佐木俊一，1941 年發表），也被翻唱成以傳統歷史故事為主題的 三國誌。

以上歌曲中，台語作詞家們所運用的日本歌包括戰前與戰後，雖未能斷定個別的發表時間和管道，從其赫赫有名的作詞家陣容可知，翻譯日語歌自 50 年代起便已成為台語流行新歌的重要來源⁶⁸³；1962 年 10 月報上一篇評論台語歌曲的文章中，曾轉述周添旺的談話表示：

這種風氣的形成，周添旺先生自稱係由其一手創造，首開其風是 黃昏嶺。其後以外國貨作為台語歌曲漸漸普遍..這種「毒素」是他放的，今天他也願致力為消除這種毒素而努力。⁶⁸⁴

周添旺一番「自首」的談話，將翻唱日本歌的責任攬在自己身上，其實從實情觀察，翻唱風氣是因為特殊的社會基礎和歌壇背景，周頂多是將翻唱的情況帶動起來而已；另外值得注意的是，此時的廣播歌本所列之歌曲背景資料不僅包括台語歌詞的作詞者，更列出日語原曲之詞曲作家，並常以「譯詞」為台語詞作者掛銜⁶⁸⁵，忠實地表達對原作者的尊重與翻作成台語歌詞者的謙遜之意，此一對原作者的尊重和對大眾的誠實態度，與 1957 年之後的小型歌本頂多以「日本曲」權充歌曲背景資料，或明顯直譯卻自稱「作詞」的情況相比，顯然大異其趣，觀察周添旺的自責與當時歌本的歌曲資料，可見 50 年代翻唱之風炙盛的同時，創作界對這種做法仍持保留的態度。

（二）唱片市場中的翻唱日本歌

1957 年之後唱片公司大舉翻唱日本歌曲，由於歌曲眾多不及備載，筆者挑選部份較出名且具代表性的歌曲製成「表 4-6」，由於表中諸多台語歌的確切發表時間並不完整，日語歌曲部份的資料也極為零散，所選歌曲數目又如海中一粟，無法以量的分析得知當時翻唱日語歌的傾向與概況，但仍可從表中發現一些當時歌壇翻唱歌曲的實情。

表 4-6、台語唱片歌曲中翻唱自日本歌之重要歌曲年表

年度	台語歌名（作詞者 / 原主唱；唱片公司）
1957	落葉時雨（文夏/文夏；亞洲） 黃昏嶺（周添旺/紀露霞；歌樂）
1958	港邊送別（莊啟勝/文夏；亞洲） 男性苦戀（文夏/文夏；亞洲） 青色山

頁 271-272。南博、社會心裡研究所編撰，《1945-1989：續昭和和文化》（東京：勁草書房，1990），頁 279。

⁶⁸³ 這些歌曲散見於歌本中，參考：吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》。陳和平散逸歌本。

⁶⁸⁴ 依雯，漫談台語歌曲，《徵信新聞報》，1962.10/10。

⁶⁸⁵ 吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》，頁 16-30。

	脈（莊啟勝/文夏；亞洲） 溫泉鄉的吉他（葉俊麟/永田；亞洲） 誰人抹 想起故鄉（莊啟勝/永田；亞洲） 懷春曲（高金福/林英美） 越山嶺（潛 生/林英美） 快樂的出帆（蜚聲/陳芬蘭） 孤女的願望（葉俊麟/陳芬蘭） 港町十三番地（蔡啟東/顏華；亞洲） 長崎的蝴蝶姑娘（蔡啟東/顏華； 亞洲）
1959	人客的要求、心所愛的人、快樂的炭坑夫（文夏/文夏；亞洲） 看破的 愛（？/紀露霞；亞洲） 故鄉的月、落大雨彼一日（葉俊麟/鄭日清）
1960	媽媽我也真勇健（莊啟勝/文夏；亞洲） 送君情淚（葉俊麟/張淑美；亞洲）
1961	爸爸是行船人（黃敏/文鶯；亞洲） 流浪的馬車（黃敏/文鶯；亞洲） 台 北迎城隍（葉俊麟/王秀如；環球）
1962	博多夜船（？/白櫻；中美） 離別的公共電話（周進升/洪弟七；亞洲） 流浪天涯三兄妹（蜚聲/洪弟七；亞洲） 素蘭小姐要出嫁（莊啟勝/黃三 元；亞洲） 素蘭小姐（莊啟勝/黃三元；亞洲）
1963	綠島之夜（文夏/文夏；亞洲） 台南進行曲（？/林世芳；亞洲） 舊皮箱 流浪兒（呂金守/林峰；南星） 離別的月台票（洪弟七/洪弟七；亞洲） 懷念的播音員（洪弟七/洪弟七；亞洲） 可愛的俏姑娘（？/黃三元；亞 洲） 憐心的男兒（？/憶華；亞洲）
1964	風流阿狗兄（陳三雅/良山；金星） 糊塗燒酒仙（謝麗燕/郭大誠；雷虎） 天天二九暝（？/郭富美；南星） 田庄兄哥（葉俊麟/黃西田；雷虎） 流 浪到台北（林合/黃西田；雷虎） 內山姑娘（郭大誠/葉啟田；惠美）
1965	錢！啥路用、難忘的愛人（？/尤雅；五虎） 夢遊仙公廟（？/文夏；亞 洲） 墓仔埔也敢去（郭大誠/黃西田；惠美） 內山姑娘要出嫁（郭大誠 /葉啟田；惠美）
1966	愛你入骨（葉俊麟/郭金發；電塔）
1968	何時再相會（葉俊麟/良山；皇冠） 為錢賭生命（黃俊雄/黃秋田；惠美） 陳三五娘（？/葉啟田；惠美）
未詳	再會夜都市、惜別夜港邊、悲情的城市、相逢有樂町、難忘的人（葉俊 麟/洪一峰；亞洲） 可憐戀花再會吧、台北發的尾班車（葉俊麟/洪一峰； 亞洲） 旅途夜風（洪一峰/洪一峰） 霧夜的燈塔（葉俊麟/鄭日清） 秋 風女人心（周添旺/吳晉淮） 月光的海邊、後街人生、思戀的夏威夷航 路、星星知我心、假情假愛、無情的夢、黃昏的故鄉、媽媽請你也保重、 離別之夜、戀歌（文夏/文夏） 再會啦港都 彼個小姑娘（莊啟勝/文夏） 港口情歌（莊啟勝/吳晉淮） 鄉村小姑娘（葉俊麟/紀露霞） 難忘的鳳凰 橋、慈母淚痕（葉俊麟/張淑美） 阮的故鄉南都（蜚聲/陳芬蘭） 哀愁的 火車站（？/羅一良） 男子漢（洪德成/？）

* 1.如上歌曲無首次發表資料者不列出；2.詞曲作家空白者指資料未詳，僅只一個名字者表示詞曲作者相同；

* 關於以上歌曲詳細資料，另可參考「附錄二、1957-71年間重要翻唱日本歌之台語歌曲資料表」

首先，自從文夏唱紅許多翻製的日本歌後，不論歌星本身是否能獨立創作，都參與了這波翻唱工作，如洪一峰、吳晉淮等作曲高手所唱紅的許多歌也來自日本原曲改編，可見當時翻唱之風是全面性的潮流，每位歌星都是以此支撐穩定的唱片銷路。其次，從日語歌原曲的發表年代可知，翻唱的原曲縱橫戰前戰後，最早有 30 到 40 年代中山晉平、古賀政男的曲作，最晚有 60 年代最即時的日語流行歌，與台語歌發表時間比較，便可發現有些歌曲很快就被翻唱成台語，如 1963 年日本流行曲 伊豆 佐太郎 在隔年就成為黃西田的成名曲 流浪到台北，1966 年走紅的 骨 愛 在一年之內就傳入台灣，成為郭金發的巔峰歌曲 愛你入骨，可見翻唱工作不但運用舊日本歌為題材，更觸及最新流行的日本歌，翻唱日本歌的題材根本是沒有止盡地發展著。

整體觀察翻唱歌詞的情況，「附錄二」中有一列為筆者將日語原歌之歌詞和翻唱台語歌詞比較的結果，其中「1」指的是逐句照原日語歌詞對應填詞者（可歸類為「抄襲」），「2」意指台語歌詞之故事與情境和原日語歌詞雷同（可歸為「摹倣」），「3」代表翻唱歌詞與原歌詞全然沒有關係（可歸類為「原創」），若以此標準將表中約 80 首的翻唱歌曲分類可發現，其數量由多到少依序為「摹倣」的 35 首，「抄襲」的 27 首，以及「原創」的 22 首。

可見大多數翻唱歌曲是以原日文歌詞為藍本改編而成，至於與原歌詞意境差距較大的較少，但有其不同的背景因素。如改編自日本重要作曲家吉田正的第兩百首紀念創作 霧子 的 懷念的播音員，就是洪弟七為挽回播音員周進升的神來之筆；亞洲唱片翻唱日本祭典歌曲 節 時傷透腦筋，莊啟勝突發奇想塑造一個「素蘭小姐」，於是這首歌搖身一變成了黃三元思念素蘭的情歌 素蘭小姐⁶⁸⁶。

黃國隆在《台灣歌謠一〇一》一書中，就直稱所有翻唱歌曲「翻譯歌曲」，並認為 50 年代的「翻譯歌曲由於歌詞直接由日文翻譯過來，翻譯的人又沒有文學素養，顯得歌詞內容雜亂無章，根本毫無次序可言。」臧汀生曾對整體翻唱歌詞的問題做過分析，他反駁黃國隆直指翻唱作詞者抄襲的說法，在他的論文中表示：

除去少數悍然直譯者外，其他多數歌詞之翻譯，尚自有其原則存在；易言之，應可視之為摹倣，而未可斷言謂之「抄襲」。⁶⁸⁷

如採用筆者在第四章第二節中對改編自日文歌之台語歌詞分析來看，如黃國隆般直稱其為「翻譯歌曲」的說法是以偏概全的，臧汀生的反駁自有其道理。黃的說法顯然與事實有出入，此一情況與他反對翻唱外語歌的立場不無關係，由於個人的好惡而漠視實際情況，足堪為研究者面對歷史研究時的借鏡。

再個別就作詞者和翻唱歌詞內容觀察，以文夏、葉俊麟兩位主要作詞者比

⁶⁸⁶ 林藝斌，周進升：培育歌星的放送頭，《聯合報》，1996.4/15。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1999.9/13。

⁶⁸⁷ 臧汀生，台灣閩南語民間歌謠新探（台北：政治大學中文研究所博士論文，1989.6），頁 56-57。

較；文夏的作品幾乎全然由自己演唱，經由亞洲唱片發表，文夏常將歌曲逐句翻譯，如 落葉時雨、青色山脈、黃昏的故鄉、媽媽請你也保重、星星知我心 等都近乎與日文原曲歌詞吻合，翻唱之餘更「衷於原味」，然而在牽強堆砌台語文字的同時，傾向淺白的文夏用字稍嫌死板，致使強加拼湊，常出現不合乎日常用語的情況。

葉俊麟的作品是透過各唱片公司發表，相對而言，葉的文采就強過文夏甚多，雖然整體意境多半與原曲相去不遠，卻改採更本土化的場景與細節鋪陳，歌詞形式又堅持押韻並時而對仗，使歌曲在翻唱之間不留痕跡，如 快樂的出帆、故鄉的月 都凸顯其敘景抒情的鮮明與靈活，另外如 孤女的願望、田庄兄弟、阮的故鄉南都 等，更是將台灣社會與土地的形貌及故事平實地套入歌譜中，他的作品也因而較受聽眾肯定。

但在不斷翻唱的同時，也有許多歌曲被冠以兩種歌詞發行，成為同一日本曲不同台語詞的兩首歌，有人曾在報上約略整理許多同曲異詞的台語歌，較著名者如 離別的月台票/傷心的飛機場、懷念的播音員/祝你幸福、夜霧的十字路/難忘的鳳凰橋 等等，最後一組前後兩首歌分別是文夏和紀露霞所唱，都是由 哀愁 町 霧 降 改編而來，其中文夏唱的 夜霧的十字路 由他自己作詞，難忘的鳳凰橋 則是葉俊麟所填詞，兩首歌先後發行均有不錯成績，可見當時運用翻唱不但恣意取用，更不惜「回收再利用」，詞曲狀況也因而一片紊亂⁶⁸⁸。

至於翻唱日語歌曲之音樂製作，在編曲方面主要是套用原曲唱片的音樂編成，以現有樂器僅量模仿原曲的音樂，倘無原曲唱片者便由編曲者自行發明⁶⁸⁹。陳和平在 1965 年 7 月曾為文評論一首當時很受歡迎的台語新歌 無錢兄弟，該曲由莊啟勝編曲作詞、黃三元演唱，一連獲得《台灣日報》讀者票選首位，陳認為，這首歌的編曲、演唱、伴奏都不甚出色，主要因為它引用的是一首日本童謠，且是日治時期幼稚園教材歌曲，從而廣獲聽眾的喜愛⁶⁹⁰。可見當時台語歌聽眾對記憶中日本歌歡迎程度之高，幾乎成為最容易掌握和經營的市場，即使音樂製作上不很精緻，仍能獲市場肯定，這不僅變相鼓勵抄襲之風，更使唱片公司不著重唱片品質。

（三）翻唱日本歌的背景因素探討

林二教授針對戰後台語歌壇中日語歌陡然增加的現象分析認為，大量翻唱日語歌曲的因素主要有五：

1. 政府提倡並援助北京語歌曲，同時壓抑台語歌曲；
2. 台灣人由於政治上不滿，進而接受日本歌曲；
3. 歌曲創作與製作節省相當大的資金；

⁶⁸⁸ 同曲異詞的台語歌，《中華日報》，1965.7/22。同曲異詞的台語歌，《中華日報》，1965.8/13

⁶⁸⁹ 黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1999.9/13。

⁶⁹⁰ 陳和平，聽「無錢兄弟」有感，《台灣日報》，1965.7/17。

4. 當時的作曲家都受日本正規教育；
5. 聽眾在日本教育下已習慣了日本人的作品，尤其是和聲小音階的調性⁶⁹¹。

除此之外，臧汀生對翻唱歌詞做過初步分析，他翻唱日文歌之歌詞中：

姑且不計此期（筆者按：指 1950-60 年代）翻譯歌詞之文學價值，專就其內容著眼，不難察覺其發揮群眾代言之功能，絲毫不讓於前期（筆者按：指 1930-40 年代）之作。是故其所以為民眾接受之理由，除因得日本原曲調之優美與思日情節之便利外，其內容、情境足以激發群眾共鳴，應為不可否認之條件。⁶⁹²

60 年代初期逐漸抬頭的國語歌壇，也有許多翻唱外語歌的現象，曲譜來源也有許多是日本歌曲，是故以翻唱為主是台灣流行歌壇的共同現象，從這一點看來，成本考量應是台灣歌壇翻唱外語歌的最主要因素，是故林二教授所提之第三項因素最為明顯，另外如日本教育的文化殘留，以及臧汀生教授所說的歌詞引起社會共鳴等因素，自然也是這類歌曲流行的決定性因素。

另外筆者補充一點，就是當時政府一律不允許日本唱片的進口，使日本歌唱片沒法直接在台上市，這自然也是翻唱之風得以流傳的一個因素，單以 1965 年 10 月美空雲雀來台的盛況就可發現，60 年代台灣社會所謂「哈日族」的現象極為明顯，在喜愛日本流行歌的情況下，原版原聲又無法堂而皇之地進口販賣，翻唱歌曲就像受到政府「壁壘保護」一樣地四處流傳，從這一點來看，表面上政府對翻唱之風大力禁絕，倘若當時開放日本唱片的直接進口或代理，那可能又會是另一種局面了。

（四）翻唱日本歌對歌曲創作的威脅

許多研究者都把台語歌曲創作界的沒落歸咎於翻唱歌曲猖獗，也把此一現象視為流行歌壇的全部，如黃國隆對 1960 年代歌壇的描述是：

文夏唱了 心所愛的人 等五百支以上的歌，幾乎把東洋名曲全翻遍，這時候洪文昌（洪一峰）也不肯示弱而跟上各據南北，隨風倒柳去奪取歌王寶座，正宗閩南歌謠（充滿鄉土色彩）為之斷港絕潢，能作能寫的作家也個個轍亂旗靡失業回家。⁶⁹³

實際來看，翻唱日本歌的風氣對本土創作、民謠老歌的傳唱的確有一定的排擠效應，但在台語流行歌的回顧與分析中可發現，60 年代本土歌曲並未全然斷絕，黃秋田、劉福助、郭大誠等歌星的興起與活躍都和鄉土風味的歌曲有關，吳晉淮、洪一峰的創作，也開創一條混合本土與外來歌曲風味的新創作路線。因此黃國隆的概略式描述雖有其合理依據，卻也犯了本末導致、倒因為果的論述錯

⁶⁹¹ 林二，〈台灣通俗歌曲的分析與將來〉，《鄉土音樂》（台北：台北市教師協會編印，1995），頁 184-185。

⁶⁹² 臧汀生，〈台灣閩南語民間歌謠新探〉（台北：政治大學中文研究所博士論文，1989.6），頁 74。

⁶⁹³ 黃國隆，〈談三十多年來國內歌曲的產銷〉，《益世》3 卷 7 期，1983.04.10，頁 21。

誤，類似情況的論者很多，多半是引用黃國隆的說法為主⁶⁹⁴；另外莊永明為這些翻唱歌曲定位為「混血歌曲」，他在一篇描述台灣歌謠史的論文中提到：

50 年代台灣正面臨經濟的轉型期，有許多人拼命地翻唱日本歌謠，僅僅拿日本歌謠填上台語歌詞，用半價的方式推銷。有人稱之為『混血歌曲』，因為有了這些現象，流行歌曲市場為此類寫翻唱的作家所壟斷，使得一些老作家不得不擱筆。事實上翻唱歌曲犯了台灣語彙認知上的毛病，無形中造成了對台灣文化的傷害。⁶⁹⁵

其實在風行熱鬧的歌壇裡，唱片自然需要許多歌曲，戰後歌唱界賺錢不易且不尊重作者的觀念其來有自，政府又不著手進行結構性的著作權管理，於是取之不盡用之不竭的日本歌自然而然就紛紛出籠了；是故翻唱為主的情況是歌壇結構因素的產物，與整體歌壇的資本、製作人才，政府的消極抵制態度，以及聽眾文化背景都有關係。

但由於表面上是這些翻唱歌曲壓迫了創作者與本土台語歌，黃、莊等研究者又多半以 30 年代創作者的訪談與相關資料為主要研究對象，致使他們誤以為翻唱歌曲是傷害創作者的「主謀真兇」；事實上，翻唱歌曲的猖獗和本土歌曲的地位降低，都是整體歌壇、社會的產物，翻唱風氣實際上也未曾全面迫使本土歌曲斷絕，1965 年之後民謠與早期創作歌曲的風行都令人印象深刻，如果認為翻唱歌曲是創作界凋零的主因，實有失偏頗。

另外，戰後台語流行歌的研究往往僅止於部份創作歌曲，一直未有全面分析歌壇人物、歌曲與相關資料的成果，在研究盲點的情況下，研究者常忽略了 50 年代台語歌壇的多元現象，提到 50 年代的台語流行歌，就只是批評一下「混血歌曲」，再推崇一首 阮若打開心裡的門窗 就含混帶過⁶⁹⁶，這對當年台語唱片、廣播、電影風潮的幕後音樂家、演唱者、聽眾等等都是不公平的，即使當年真只是翻唱日本歌，也不應以此忽略這些歌在台灣社會曾流行過的歷史事實，更不能因此避談其對台灣文化發生的作用，更何況 50、60 年代台語歌壇對台語歌唱文化的影響是如此地深刻而悠遠。

第三節 歌曲之特色與風格變遷

一、隨社會變遷出現的新歌詞

台語歌曲最常為人討論與重視的，莫過於其詞曲內容所呈現的社會意義，再

⁶⁹⁴ 在筆者所見資料中，黃國隆是首先提出此一說法，其他約略提到戰後台語歌曲的文章常引用他的說法，如張純琳等。參考：張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究〉（民國 20 年 - 70 年）（台北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990.6），頁 61-62。

⁶⁹⁵ 莊永明，〈由台灣歌謠看台灣史〉，陳郁秀編，《音樂台灣一百年論文集》（台北：白鷺鷥文教基金會，1997.11），頁 16。

⁶⁹⁶ 莊永明在前引文中便以此帶過所謂「50 年代的流行歌曲」一節。參考：莊永明，〈由台灣歌謠看台灣史〉，陳郁秀編，《音樂台灣一百年論文集》，頁 16。

加上戰後二十幾年間正逢台灣社會劇烈變動期，歌壇本身也發生很明顯地興衰起伏，歌詞中所呈現的內涵不僅相對於之前與之後的台語歌曲不同，二十幾年間也隨社會發生巨大變動。

戰後初期台語歌壇和社會緊密連結，對社會呈現也就格外直接而深刻，如 收酒罈 就是戰後初期最鮮明的一首社會敘述歌曲，據蔡懋堂回憶，收酒罈 一曲並非純出自詞曲家之手，而是原先由一個 16 歲的中學生無意中隨口唱出後經人稍加修改而成的⁶⁹⁷，這首歌實則出自張邱東松之詞曲，會發生此一傳聞，代表該曲已被後人標上俗民社會的鮮明色彩，富含著對「歌謠文化時代」⁶⁹⁸的浪漫想像，這首歌的內容描述著戰後初期社會普遍的貧窮與苦悶，也因而常被視為戰後初期社會研究的重要史料⁶⁹⁹；此外，借用日本歌曲改編的台語歌曲 生活苦，亦清楚反映了戰後初期的社會現象，同時也被後人認為是台灣歷史研究的一種「啟示資料」⁷⁰⁰。

除此之外，莊永明在論述戰後台灣流行歌曲時，對戰後十幾年間流行的台語歌曲提出「戰後四大名曲」的概念，將 望你早歸、補破網、燒肉粽 及 杯底不通飼金魚 的歌詞內容與戰後初期的政經社會結合，並頌揚該四大名曲為「國家民謠歌曲」，其中 望你早歸 代表著台灣人被日本政府徵調充當軍伕、志願兵後故鄉親人的期待心情，補破網 反映著當時的社會苦悶和人心期許，燒肉粽 呈現了動盪不安年代中經濟困境的景況，杯底不通飼金魚 則是創作者期待以酒歌化解社會隔閡與衝突的一首倡導省籍融合的歌曲⁷⁰¹，系統性地揭示了當代台語歌曲的社會反映。除此之外，李筱峰、陳郁秀等學者針對當時歌曲中呈現的強烈社會意義亦有論列⁷⁰²，清楚揭示了此一時期新流行的台語歌曲投射在當代台灣歷史社會中討論的思考路線。

關於戰後台語歌曲變動的成因，自然與流行歌本身的特性有關，但筆者以為，除了如莊永明、李筱峰等學者所認為的，這些歌曲能引起社會共鳴之外，戰後初期作詞作曲的業餘化現象致使詞曲創作動機純粹發自於社會，也是讓台語歌曲在社會反映上格外鮮明的背景原因之一，收酒罈、燒肉粽、補破網 等等都是非商業目的所創作，其社會內容的呈現也因而較為露骨；此外，其間台語歌壇商業文化發展較微弱，同時也造成政府文藝管制無法落實執行，再加上當時政府對台語文藝發展的政策，無論在內容或媒體上都採相對開放的態度，使創作空間較為自由，直接反映社會實況與價值的寫實歌曲自然層出不窮了。

⁶⁹⁷ 蔡懋堂，近三十五年來的台灣流行歌，《台灣風物》11 卷 5 期，1960.5，頁 60-69。

⁶⁹⁸ 胡萬川將台灣歌謠與流行歌曲以流傳方式、商業形態清楚劃開，並定位出「歌謠文化」與「商業流行文化」兩不同範疇的歌曲發展軸線，參見：胡萬川，從歌謠到流行歌曲-一個文化定位的正名，林松源編，《台灣民間文學論文集》（員林：台灣漢溪文化學會，1997），頁 2-16。

⁶⁹⁹ 在吳濁流的《台灣連翹》中對這首歌著墨甚多。參考：吳濁流著、鍾肇政譯，《台灣連翹》（台北：前衛出版社，1989.2），頁 169-170、173-196。

⁷⁰⁰ 翁光煒，戰後初期的一首台灣歌謠與社會現象，《台灣風物》39 卷 3 期，1989.9，頁 189。

⁷⁰¹ 莊永明，《台灣歌謠追想曲》（台北：前衛出版社，1994.9），頁 159-166。

⁷⁰² 參考：李筱峰，時代心聲-戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治與社會，《台灣風物》47 卷 3 期，1997.9。陳郁秀，百年歌謠人民史，《自由時報》，1997.8/27。

此一現象多半為後事研究者稱許，然而蔡懋堂在 1960 年對當時流傳的「收酒罈、賣肉粽、杏林茶攤歌」等描述社會什錦的歌曲，說是「上了一些人們的嘴唇，被哼了幾聲，過了很短時間便消失於無形了。可謂是一種社會的病態產物，不能稱為什麼流行歌曲...」⁷⁰³此一態度與 70 年代之後的流行歌曲研究者極為珍視這類歌曲的觀點，可謂天壤之別，兩個時代不同視角產生大相逕庭的論點，顯示出不同世代、不同視角對這一類歌曲的期待落差很大，在我們以歌曲論述時代或以時代論述歌曲的同時，60 年代某些人對流行歌的期待卻是藝術的、貴族的，甚至要求是脫離風塵的，此一觀點下，其對戰後台語流行歌的發展自然較缺乏認同感。

除了這些被認為是直接傳誦社會實景和氣氛的歌曲外，隨著社會變遷，台語歌曲也出現一些前所未有的故事與情緒；1948 年的「異鄉夜月」便率先點出了出外工作男兒思念故里的心境，此一歌曲新潮流與日本 1955 年至 1960 年之間興起的「故鄉歌謠」相當類似，與戰後城鄉人口移動的社會背景有關，其中有代表民謠興味的「思念故鄉」，現代風格的「港都夜雨」等，都早在日本風行思鄉曲之前便廣泛風行於台灣社會⁷⁰⁴；在此同時，都市風格的詞曲也代表著台灣社會現代化的新風貌，「台北上午零時」、「夜半路燈」、「黃昏再會」三首歌曲，便個別呈現出城市中現代人愁苦、憂鬱與戀愛的三個面向，現代都市的情緒已成熟地表現在歌曲之中。

另外，台語歌曲描寫煙花女子的情況仍舊普遍，「酒家女」、「新酒家女」（鄭志峰/許石）以及「母阿喂」（陳達儒/蘇桐）都明顯地唱出了煙花女子的心境，與日治時期同樣主題的「日日春」、「南都夜曲」類似，內容依然充滿著苦悶和悲情，但鄭志峰直接將酒家女當作歌名，使主角在歌詞中益加鮮明，可見新作詞家在主題上離舊作詞家不遠，但表現手法更為樸實而直接；此外，「賣菜姑娘」、「獎券小姐」等歌曲的出現，也凸顯出女性社會角色的多元化，但普遍而言，台語新歌曲中女性主題仍以閨怨思君居多，可見戰後初期台灣傳統社會價值的變動尚未出現革命性的變動，普遍而言，主要是在歌詞表現以及慣用鋪陳方式上出現新的手法。

在于靜文一篇關於台灣訊息歌曲（Message Song）⁷⁰⁵的論文中，曾針對戰後初期台語歌曲有所分析，她認為戰後初期雖是一個「缺乏訊息歌曲的時代」，歌曲中卻「有著『歷史指標』的功能」，大體而言，戰後初期的台語歌曲：

⁷⁰³ 蔡懋堂，「近三十五年來的台灣流行歌」，《台灣風物》11 卷 5 期，1960.5，頁 69-70。

⁷⁰⁴ 有關此一期間思念故鄉的歌曲還包括「秋風夜雨」、「阮若打開心裡的門窗」等，曾慧佳對此曾加以分析，她以「移民型海島國家」與「島內移民現象」兩項因素解釋，筆者認為若以戰後時局發展而言，自然是以後者較為明顯，另外，此一情況與 60 年代初日本歌謠的發展類似。參考：曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 84-92。南博、社會心裡研究所編撰，《續、昭和文庫（1945-1989）》，頁 289-296。

⁷⁰⁵ 為「意圖表達意見或行為的歌曲，內容多為描述社會狀況、提出問題或表達不滿等」，至於研究訊息歌曲，主要針對相關歌曲的語藝意圖（rhetorical intention）予以分析，並分析初真實生活的種種面向。

在改朝換代間並未造成特色的興革轉變，國民政府治台初期的白色恐怖及全面戒嚴，使他們仍舊依循著戰前的悲怨調性⁷⁰⁶

是故在訊息歌曲的分析架構中，戰後十幾年間台語歌曲並沒有社會動員或社會抗議的強烈動機，而是以隱性消極的方式，透露出鮮明社會意涵，然而這對常被批評為靡靡之音、與社會脫節的流行歌而言，已具有豐富的社會呈現意義。于靜文對戰後台語歌曲的接觸顯然不足以發現其相對於日治時期台語歌曲的不同，而落失了戰後歌曲中鮮明的現代感與社會變遷現象，所謂「延續著戰前的悲怨調性」尚不足以解釋戰後台語歌的豐富變化。

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，然而時局的發展也實質帶動了台語歌曲的變遷，如葉俊麟一首憶起個人從基隆到台北發展有感而發的作品 孤女的願望，便被當成代表農村社會過渡到工業社會的女工情懷，據傳這首歌在當年的軍中排行榜連年居冠，顯然這首歌不但道出異鄉女工的心聲，也道出了服役男性的苦悶

⁷⁰⁷。

文夏直接翻唱自日文歌的 媽媽請你也保重、黃昏的故鄉等歌曲，更成為代表從鄉村到都市發展的遊子心情，文夏有許多類似的思鄉歌曲，多半翻唱自 50 年代末期日本風行的那批描述鄉愁的歌曲，使日本思鄉曲調在 60 年代搖身一變，成為帶有台灣類似現象的歌曲。

在此同時，日本「都會調流行歌」也順應台灣都市化趨勢的社會現象而移植到台灣，其中洪一峰、洪弟七以迷人的低音吟唱的 再會夜都市、相逢有樂町、離別的公共電話都鮮明地傳達都市的景色，與之前提及的 台北上午零時等相互呼應，不同於以往的是，這些歌的概念主要承襲自日本城市風格，經剪裁之後成為台語的城市歌曲。

伴隨著都會調的腳步，男女在戀情等日常活動中的角色也出現新的定位，葉俊麟一首為朋友跨刀作詞的 暗淡的月 點出了失戀男子的心情，吳晉淮的另一首名曲 五月花 也有類似的情節，洪一峰更是以感性的低音唱出 思慕的人、舊情綿綿 等被女性拋棄的男性哀歌，再再表現出男女社會定位的轉變⁷⁰⁸；即使在輕鬆美妙的一首 寶島曼波 中，也不避諱地出現一句「南國妹妹帶兄哥...」，女性地位在這首歌中已不再只是附屬性的了。

以上台語流行歌深刻地表現出社會脈動，再加上「台語老歌」本身給予後人或研究者某一層面的史料意義，使台語歌曲呈現的社會內涵和情感廣獲重視，其發展與歌詞意含也受到本土文化研究者的注目，台語流行歌也成為戰後社會文化發展史的第一手史料。

⁷⁰⁶ 于靜文，〈歌與時代-台灣訊息歌曲之研究〉（輔大：大眾傳播研究所碩論，1995），頁 14。

⁷⁰⁷ 曾慧佳，〈從流行歌曲看台灣社會〉，頁 96-97。

⁷⁰⁸ 社會學者蕭新煌曾對此問題有所分析，他針對的是 暗淡的月 一曲。參考：蕭新煌分析、平子撰文，〈歌謠及其社會背景〉，《益世》3 卷 7 期，1983.4，頁 17。

然值得注意的是，戰後眾多台語歌曲多半翻唱自日本歌曲，其歌詞直接翻譯者更是不計其數，因此必須和日本流行歌的潮流相互配合觀察，而戰後台灣與日本社會的發展在現代化、都市化的進程上相當類似，世代的變遷則略有不同，是故日本的思鄉歌曲在台灣即引起相當多的共鳴，60 年代橋幸夫、西鄉輝彥等所掀起的「青春歌謠」風潮，在台灣較成功的反倒只有橋幸夫的〈潮來笠〉（文夏翻唱為〈彼個小姑娘〉）以及〈戀〉（黃西田翻唱為〈墓仔埔也敢去〉）兩首⁷⁰⁹，證明日本「60 年安保世代」表現在流行歌壇上的潮流未在台灣出現，台灣本土社會與日本社會的落差在 60 年代流行歌曲上表露無遺。

二、歌曲風格的傳承與顛覆

剖析戰後日本音樂及歌曲對台語歌曲的直接與間接作用，戰後台語歌曲的發展是否真如呂訴上所說「一片空白」了 20 年呢？戰後台語歌壇的歌曲風格有很大部份承襲自日本而突破傳統風格，然而另一方面，舊有音樂及歌曲也隨商品社會的演變，衍生出另一類型的表演形態，或深化到流行歌曲中，是故戰後台語歌曲相對於舊有音樂及歌曲的傳承演變，仍有許多需要再探討的空間，因此在這一節中，我們將焦點放在台語歌曲發展本身，分析戰後台語流行歌曲內容及表演方式的發展。

戰後台語歌曲便出現與日治時期不同的創作概念，郭芝苑在一篇談到台語歌曲發展的文章中指出，台灣的創作歌曲可分做「民謠派」和「城市派」，其中鄧雨賢足堪代表民謠派，楊三郎則可說是城市派代表⁷¹⁰，這是本土音樂家對台語創作歌曲的初步分類，再加上先前對創作者的分析，由於戰後流行歌壇作曲者呈現明顯的汰換情況，再加上非商業性的創作環境，使創作的實驗性格加強，反映在詞曲創作上，自然會是多元而豐富的景況。

以曲譜為例，〈望你早歸〉的三段曲體便是台語創作歌曲中的首創，其與日治時期一段或二段為主的台語歌曲⁷¹¹相比，歌曲的層次變化較為豐富；另外，在重音處運用第 4 (Fa) 或第 7 (Si) 音，也賦予歌曲與傳統五聲大調截然不同的韻味，這對台語歌曲而言是極大的突破，而這首音階鋪陳大膽新穎的歌曲得以走紅，對往後十年間台語新流行歌的創作也起了求新求變的示範作用。

此外，台語歌曲在節奏上也出現一些新的潮流，早期台語歌曲多半屬於簡單的兩拍或四拍節奏，戰後幾年間，楊三郎作曲的〈秋怨〉、許石作曲的〈安平追

⁷⁰⁹ 南博、社會心裡研究所編撰，《續、昭和文庫》，頁 289-296。

⁷¹⁰ 郭芝苑作、吳宜玲編，〈台灣歌謠發展的兩條路線〉，《在野的紅薔薇》，頁 247-248。

⁷¹¹ 根據陳碧娟在《台灣新音樂史》中的分析，日治時期台語創作歌曲大抵以每段歌曲一段曲式為主，少部份屬兩段曲式，值得注意的是，陳碧娟提出一曲三段體的〈桃花鄉〉，而以為日治時期創作歌曲中已有三段體作品，然〈桃花鄉〉並非如陳所述為台灣本土創作歌曲，乃是中國大陸的流行歌，是故以筆者目前所知，日治時期台灣本土歌曲中尚未出現過三段體的歌曲。參考：陳碧娟，《台灣新音樂史》（台北：樂韻，1995/10），頁 273。劉美蓮，〈台灣歌謠記事-桃花江與桃花鄉〉，《聯合報》，1997/06/27。

想曲、王塗生作曲的 想思海⁷¹²以及呂傳梓作曲的 河邊小夜曲、悲戀途中 等等，都是三拍舞步的歌曲，這對戰後台語歌曲相對於以往的風格差異作用也很大，另外如 Blues、Rock 等節奏也都很常見，這使台語歌曲的節奏因素更加多元豐富⁷¹³。

依筆者初步分析，以上所提及的樂曲突破相對於之後台語歌壇兩位主要作曲家吳晉淮和洪一峰的作品來看，主要是在節奏上的影響較大，洪一峰的早期作品 蝶戀花 中便已運用了輕快的三拍節奏，吳晉淮的 五月花 也是一首傑出的華爾滋節奏作品，然而在調式運用上，除了吳晉淮的 暗淡的月 之外，多半是大調的歌曲，甚至都也很少脫離五聲音階，因此呈現出較為傳統、保守的整體風格，這也就是 關仔嶺之戀、淡水暮色、寶島四季謠 等歌曲在音樂上常被認為充滿台灣民謠風味的原因。

戰後極具代表性的作曲家楊三郎對新旋法的分析頗具心得，他在晚年與陳和平交流音樂概念所寫的筆記提及音階使用時，概略對台灣歌曲的音階發展分析表示：

光復前之單調、純純的，變成光復後大家說日本味的曲子，再變成校園民歌，再來就是如講話的熱門歌曲，老實說這些只是換湯不換粒，換句話說，只是對少字數漸漸變成多字數的曲子而已，其實樂譜裡面的用音都沒有什麼變動，也許聽眾及業者的要求，被市場控制而來的，希望有朝一日能起用多種旋法來脫出以往的旋律，台灣音樂才會真正的進步發展。⁷¹⁴

然而從戰後台語歌曲的用音發展來看，至少已經出現許多突破五音長調的新歌曲，在節奏上的變化也更多元了。另一方面，戰後台語流行歌壇同時也受到民謠音樂的直接影響，台灣的民謠採集早在日治時期便已有大量成果，且經過樂器、樂譜的改良，民謠已足以納入現代歌曲表演之中，到 1952 年許石的民謠歌唱表演之後，地方民謠才正式經過採編成固定的歌詞運用到舞台表演裡，此後又以流行音樂的樂器編制與歌唱方式，將 思想起、丟丟咚 灌錄成唱片，在許石的推廣與許丙丁富含鄉土韻味的歌詞潤飾下，民謠就此以固定之歌詞與歌名，成為台語流行歌曲一批極受歡迎的「城市歌曲」，造就民謠歌曲進入現代社會與流行歌壇⁷¹⁵。

民謠在歌壇中的發展情況在前一節中便已依照時間順序述及，其對整體台語歌曲的影響自然也有一定的發揮，如前述吳晉淮、洪一峰的作品中便有許多標榜

⁷¹² 這首歌曲為李臨秋作詞、王塗生作曲，發表年代不詳，其歌詞與 70 年代的一首 相思海 相同，可見李臨秋晚年提出的作曲 相思海 在戰後初期便已有問世，兩首曲譜同樣是以三拍節奏構成，用以表達歌詞中海浪漂蕩的感覺。

⁷¹³ 異鄉夜月、夜半路燈 等歌是標準的 Tango 節奏，港都夜雨、秋風夜雨 等是標準的 Blues 節奏，這些都台灣創作歌謠之先例。詳細譜例，參考：吳非宋編集，《廣播流行歌集（10）》。台北縣立文化中心編印，《楊三郎作曲集》，頁 20、24、28、30。

⁷¹⁴ 楊三郎，楊三郎的音樂語言，《楊三郎作品集》，頁 3。

⁷¹⁵ 簡上仁對民謠改變成「城市歌曲」的相關問題有其實地與理論研究。參見：簡上仁，《台灣福佬系民歌的淵源及發展》，頁 50-55、183-184。

民謠風格的作風，黃敏作曲的「賣菜義仔」等較後期的作品中，更不乏有此現象，代表民謠風格與調性在 60 年代流行歌壇一片翻唱日本歌曲聲中，其實也一直佔有一席之地，甚至在 1965 年之後四年間勝過顛覆傳統作風的歌曲，而台語流行歌曲的調性與曲風也就在新舊之間擺盪不定，使歌曲風貌更加多元。

有些立場鮮明的評論者，對所謂「沾染西化」的歌曲一律不以為然，1984 年因是非就發文認為「30 年代的流行歌，不足為當前復興音樂的法式，原因在於它是西化（間接傳自日本）的產物，失去了傳統音樂的精神。然其得以傳世，主要因為傳播媒介的功能、易學易唱、詞曲保留傳統形式三項因素」，至於 50 年代的台語歌曲，因是非則認為是「盲目國際化、失去自我本色的浮濫」。總體而言，基於對台語歌曲「詩樂和諧」原則的堅持，他對 30、50 年代的流行歌一律不甚喜愛，認為他們都不是正統的台灣民謠⁷¹⁶。

然而各種音樂自有其發展極限，漢樂中五聲音階、自然小調以及兩拍簡單節奏的傳統風格自然也不例外，個人有其對音樂的審美觀，但如果堅持要以此範圍界定所謂「正統的」，而排斥除此之外的其他類型歌曲，就未免落如劃地自限、作繭自縛的音樂困境。這種批評對傳統歌樂過度地美化，也對台語歌曲的發展失去就事論事的氣度，其實台灣流行歌的創作正發源自受過日本相關教育的人才，創作格式更直接承襲自日本，對流行歌的批評應考量到此一歷史因素，以簡化的概念或意識形態來評判歌曲意義或價值，只會使論述空泛、脫離現實，讓歷史成為服務其音樂觀念的工具罷了。

筆者並不同意歌壇盡翻唱外語歌曲是合理的，也不認為失去傳統藝術架構、審美價值的流行歌是無傷大雅，但若因此而忽略歷史實況，刻意將研究者本身不喜愛的歌曲「打入歷史的冷宮」，那又未免失去了史家的冷靜態度；尤其在音樂研究的範疇裡，由於好惡分明，研究者過度的臆測，或恣意取用採訪資料未予以驗證的情況時常出現，這也就是筆者在緒論中引用李安和教授所謂「音樂社會學」的原因，從社會觀察所發現的戰後台語歌壇實況，就翻唱歌曲的定位方面，就可發現台語流行歌長期以來的研究盲點，也讓我們對外來音樂的影響有更實際的觀感，對台語歌唱文化的發展脈絡有更真切的認識。

三、新概念的歌詞與表演形式

再回過頭來看歌詞方面的發展，「望你早歸」同樣是台語歌詞突破以往的一個明證，該曲是第一首未押韻卻廣獲社會接受的台語歌曲，口語話、對話性的內容，卻把感情表達的更加清晰，這也使往後的台語歌詞走向白話、抒情路線；此外，同年的另一首突破性歌詞是「南都之夜」，在演唱會上大唱「我愛我的妹妹啊，害阮空悲哀...」的開放情歌，據史白靈回憶，該曲「在民俗還相當保守的當時，確實是『一鳴驚人』」，並稱其「在意境上已經擺脫了舊式歌謠的範疇」，

⁷¹⁶ 因是非，什麼是台灣歌謠，《台灣文藝》總 86 期，1984.1，頁 154-158。

表達了「『自由戀愛』的一種呼聲」⁷¹⁷；該曲長期以來每每引起批評與討論，後來還被當作是一首最具台灣代表性的歌曲，又名「台灣小調」，其成功流行代表了俚俗、口語化的歌詞在台灣社會普獲接受，也顛覆了陳達儒、周添旺等台語歌詞作者樹立的典範。

然而在此同時，由於周添旺、陳達儒的投入，以往故事描繪、景物清晰的歌詞也得以復振，以「安平追想曲」、「秋風夜雨」、「孤戀花」三首歌詞為例，其中敘景、抒情的層次極為清楚，各段間的對仗更展現了類似早期台語歌曲的傳統意境，與新一代作詞家以口語、抒情的方式表達同時發展，這使當時的新詞作呈現各種截然不同的風格，互相抗衡，也標示了戰後十幾年間台語歌詞的時代過渡性，一方面承襲以往，一方面更開闢往後歌壇各式各樣的表現手法，為新的歌壇奠定詞曲表現的基礎。

唱片公司帶動了大量歌詞發表之後，初期以文夏和葉俊麟兩位作詞者為主，相較於 50 年代的台語歌曲發展，依筆者觀察，文夏可歸屬於淺顯白話的一方，由於文夏歌唱生涯以翻譯日語歌為主，使其歌詞時常陷入用字困境而強加附會，然而也保留了日語原曲中最感人的韻味，如「黃昏的故鄉」中一開頭便唱出「叫著我，叫著我，黃昏的故鄉不停在叫我...」，就凸顯出遊子的強烈孤獨與辛酸，無怪乎會成為戒嚴時期海外台灣留學生傳唱的名曲，歌詞情感的直接表達，使文夏的一些歌曲涵著濃得化不開的情緒，雖然他的歌聲對感情的經營較少，卻帶著最能勾起那一代聲音記憶的力量。

至於葉俊麟的作詞風格便與陳達儒、李臨秋等老作詞家的鋪排習慣較為類似，其對景物描繪和心境書寫的轉換極為流暢，「暗淡的月」的由情寫景和「淡水暮色」的由景生情，都展現他深淺不同的摹寫手法；至於情感的描述，葉更常是含蓄中更顯深刻，如「舊情綿綿」中低音念著「不想你...」卻凸顯出刻骨銘心的思念，賦予歌曲柔中帶強的生命力。筆者認為，他的寫景風貌與歌仔戲慣用方式極為類似，抒情方面則明顯帶有日本歌曲的詩意，可說是綜合了兩方面歌詞創作的風貌，呈現出他自己的風格，堪稱是集合本土歌詞創作之精華，謹守傳統分際又不落俗套，60 年代台語歌壇得以開創豐富多元的歌曲，葉俊麟堪稱是居功闕偉。

在歌曲形式方面，最值得注意的是歌曲的「口白」問題，台語歌以口白呈現歌詞故事的情況在 50 年代即已出現，1955 年洪德成創作的「男性的復仇」和「女性的復仇」便可代表，「男性的復仇」以男性為主角，除簡單兩句的三段歌曲外，還穿插了偌長的男女對話口白，描述一個被拋棄的男性努力成功後到酒家向女主角炫耀的復仇故事，這種以口白展現的戲劇手法極為特殊，對歌壇具有開創性的意義；此外，江中清的「打拳賣膏藥」中則是另一種類似的口白表演，這首歌同樣三段歌曲，穿插著押韻的獨白口白，表現出街頭打拳賣藥的情景，氣氛詼諧輕

⁷¹⁷ 史白靈，〈台語歌曲演變的方向〉，《聯合報》，1965.7/26。

鬆，據說當時江中清與林天津合力表演這首歌曲時，最能活靈活現⁷¹⁸。

兩種戲劇表演成分很高的歌詞創作為台語歌壇開闢出兩種不同類型的歌曲。此一表演方式到 60 年代亦頗為風行，尤美唱紅的《為著十萬元》，以及文夏亦演亦唱的《金色夜叉》，都與《男性的復仇》的表演方式極為類似，就連《望你早歸》、《中山北路行七擺》、《青春悲喜曲》等原先沒有口白的歌，也都被套上幾句感情豐富、戲劇味十足的念詞；而 1965 年之後享籲全台的「歌壇怪傑」郭大誠，以《糊塗總鋪師》、《糊塗裁縫師》、《流浪魔術師》等有趣的故事情節歌曲聞世，更讓人不禁想起江中清的影子，其中加入許多俚語和當代流行文化，不僅詼諧逗趣，更帶給本土聽眾高度的親切感，使講古、歌舞小戲等傳統文化在流行歌壇中重現，然而口白的形成也不能算是本土流行文化的原創概念，日本流行歌中對口白的應用憶十分注重，文夏的《星星知我心》，洪一峰的《再會夜都市》等都是直接承襲自日本原曲，因此台灣歌曲的口白表演不但具有傳統文化中的唸歌、講古，也搏和了日本流行曲的特色。

總和戰後台語歌曲發展相對於以往台語歌曲的突破與延續，大致可分作幾個面向，首先是新調式的採用，使台語歌曲的音樂風格多元發展，另外一方面，民謠改編成流行歌曲的嘗試成功，也將傳統音樂概念帶入流行樂界，歌詞方面則淺顯化、用字也更加自由，但傳統的歌詞也在老一代作詞家的手中繼續發展，另外還有一種亦演亦歌的歌曲在歌壇中開始受到歡迎，這些情況使戰後台語歌曲的內容更豐富。

張釗維在 1991 年整理的一份有關台灣流行詞曲作家的文章中指出：

1932 年到 1955 年間台語歌曲雖然因為戰亂中斷發展，前後的歌曲形態並無太大變化，倒是 1956 年至 76 年間採用日本原曲、白話歌詞後，台語歌曲形態才有階段性改變。⁷¹⁹

1957 年之後歌唱傳播體系發生革命性的變化，然其演唱的歌曲內容則是延續著之前的變動方向，除了受日本歌曲直接影響的因素增加之外，無論是新調式的突破，民謠歌曲的運用，以及歌詞淺顯化等方面，都是以此一基礎開展的，就這點來看，張釗維的論點仍有可議之處。

四、日本歌曲與音樂的影響

呂訴上曾對台灣流行歌的形式與改變予以概略分析，他認為：

台灣流行歌的形式是仿效日本的，大多是每篇三首詞，但也有少數是以長的兩首為一篇，或短的四五首湊成一篇...(戰後)民間已沒有純粹鄉土色彩的歌謠可唱，而人們在工作勞乏之後，隨意開口歌詠，日本色彩已褪去

⁷¹⁸ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 42。

⁷¹⁹ 張釗維，〈流行歌謠詞曲作家大事記（初稿）〉，《聯合文學》7 卷 10 期，頁 131。

但影響還在，西方音樂又大量湧到，於是民間所唱的大多是不中不西的畸形詞句。而曲譜則始終免不了日本式的韻調。⁷²⁰

所以在呂的眼中，台語流行歌在 1945 年後 20 年間始終缺乏創作與整理，可見經歷當時歌壇的文化論述者對日本歌曲、音樂主導台語歌曲發展的情況一直耿耿於懷。以下我們分別就歌曲及歌詞兩大層面，觀察戰後至 60 年代台語歌曲受日本歌曲影響之實際情況。

在調式與音階使用方面，林二曾就各時期流傳的台語創作歌曲做抽樣式的曲性分析，由於漢族民族音樂以大音階和自然小音階成份為主，日本音樂則是以大音階與和聲小音階為主體，林以此基準分析台灣歌曲在漢人傳統、日本影響兩端光譜間的變化脈絡，他認為：

（戰後初期）台灣脫離日本統治後，反而出現新創作的和聲小音階歌曲，如 望你早歸、秋風夜雨、杯底不通飼金魚 等，這凸顯了戰後初期台語歌曲在曲調上受日本音樂的影響，在脫離日本殖民的同時卻反而益形強化。⁷²¹

由林二教授的分析可知，1950 年之後歌謠作曲界的新陳代謝不僅反映出音樂概念的不同，也在戰後創作歌曲的風格上充分發揮，日本歌謠音樂的和聲小音階在本土歌曲中時有所聞，這對台灣歌曲的音階使用習慣發生極大影響。對 50 年代本土創作之台語歌曲分析可得此結論，倘若再將社會上普遍流傳的日本歌，以及周添旺等作詞家譯作的台語歌加入考量，戰後台灣社會流傳的台語歌不僅受到日本音樂作用，更直接收到日本流行文化的影響。

此一情況與戰後流行樂界人士的背景異動有關，如許石、楊三郎等都是赴日習樂有成歸台的作曲家，其創作方面自然難免東洋色彩的痕跡⁷²²，台灣社會對日本曲調的記憶自然更是不可或缺的社會因素，在音樂部門和市場都具有高度日本背景的背景之下，戰後此一現象也就自然而然地發生了。

然而，從日本而來的影響並不僅止於東洋傳統音樂，戰後初期黑人音樂大舉流行於日本，對日本大眾音樂發揮立即而深遠的影響，東京（詞曲：鈴木勝/服部良一，1948 年發行）等服部良一作曲、以歐美流行音樂為主幹的都會系歌謠大行其道⁷²³，此一情況對台灣樂界的作用亦極為明顯，楊三郎的音樂理論便具有廣博的流行音樂基礎，吳晉淮戰後初期在日本則以拉丁音樂起家，莊啟勝戰後初期踏入樂界領域時，則是從日文書籍研習爵士等西洋樂開始⁷²⁴，可見歐美音樂透過日本或日文書籍，對戰後台語流行樂團的編制與音樂內涵發揮莫大的

⁷²⁰ 呂訴上，〈台灣的新流行歌〉，《中央日報》，1964.7.11。

⁷²¹ 林二，〈台灣通俗歌曲〉，《音樂台灣一百年》（台北：白鸞鷺基金會，1997），頁 408-409。

⁷²² 簡上仁，〈誰來唱醒台灣小調〉，《台灣，在轉戾點上》（台北：大呂出版社，1986.5），頁 64-67。

⁷²³ 南博、社會心裡研究所編撰，《續、昭和文藝（1945-1989）》，頁 271-272。

⁷²⁴ 楊三郎的音樂涵養可從他的一篇音樂知識筆記中了解。參考：楊三郎，〈楊三郎的音樂語言〉，《楊三郎作品集》，（台北縣立文化中心編印，1992），頁 1-15。另外參考：黃裕元訪問整理，「專訪莊啟勝」，1998.9.13。

作用。此一音樂因素對日後台語歌曲的實際影響目前尚未被深入探討，但以 90 年代《港都夜雨》、《秋風夜雨》等歌曲得以被貼切地唱成搖滾版，且深受新新人類歡迎的情況看來，這些歌曲本身即具有歐美流行音樂的彈性與音樂內涵。

至於歌詞方面，戰後十幾年間台語歌曲在形式上受外來音樂的影響並不大，如《望你早歸》之類突破傳統的白話、僅只一段、不押韻的作品仍不多見，主要是台灣的流行歌曲的形式原先即與日本極為類似；然而就內容而言，台語歌詞卻發生一些有趣現象，那就是日本故事的借屍還魂，以陳達儒歌詞名作《安平追想曲》為例，該曲被想當然地認為是取材自安平傳說故事，莊永明的《台灣歌謠鄉土情》一書中還引述陳達儒的話指出，安平金小姐的故事是陳受許石之邀為一首曲譜填詞，後來和太太一起台南回娘家，到安平古堡遊覽、登上歷史遺跡之餘才構思了這三百多年前可能發生的一段憶國情篤的故事來⁷²⁵。

事實上，《安平追想曲》的故事大綱與 1941 年一首極流行的日本片主題曲《長崎物語》相當類似，都是一名荷蘭人所生的孤女在港邊悵然若失感嘆的故事，就連母親留下的「金十字」項鍊也都完全相同，讓人不得不懷疑《安平追想曲》的故事原型是引自這部日本電影，然而透過這首優美的台語歌，不少人都不禁緬懷起那位在安平追想郎君遙憶當年的異國少女，可見日本文化與事物對戰後台語歌的影響有時是隱沒到本土化情節事物中的，且在台灣歌曲中佔有很大的比重⁷²⁶；除此之外，直接翻唱自日本歌的歌詞更是透過台語歌詞直接引進許多日本流行文化的內涵，這與日本電影在台灣極為風行有關。

因此我們可以說，戰後初期是日本歌唱文化影響深化的時代，而日本歌唱文化在台灣歌曲內容和表演形式上的散佈，正預示了往後台語歌壇帶有濃厚日本氣味的前景。音樂人黃國隆在 1966 年對戰後初期台語歌曲發展回憶時指出，戰後初期「台語歌曲是以創作和改編民謠為主，尚未受『日化』之風氾濫的影響」⁷²⁷。黃所謂的「日化之風」，指的應是直接套用日本歌曲填台語歌詞者，站在 60 年代台語歌曲抄用日曲風氣炙盛的音樂評論立場，戰後初期台語歌曲呈現的鄉土風貌與創作路線已屬謹守音樂傳統的了，然而其間夾雜的新因素確實帶有外來音樂的種子，另外，在此時已出現直接編唱日語歌的現象，也由於先前研究者資料上的疏失或未被列入討論，而被一些歌曲研究者給遺漏了。

1956 年之後唱片歌曲大量翻唱日本歌曲，編曲更直接以日本流行歌曲唱片之音樂編制為藍本，種種變化使台語歌受日本的直接影響更甚於以往，在大舉入侵的情況下，傳統日本音樂的演歌與戰後都會調歌謠同時流竄在台語歌壇，曲的方面已不須多做分析，歌詞方面則值得再深入探討。

⁷²⁵ 莊永明，《台灣歌謠鄉土情》，頁 339。

⁷²⁶ 黃國隆、曾慧佳的書中都對《安平追想曲》歌詞中的故事著墨許多，參考：黃國隆，《台灣歌謠 101》，頁 183。曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 82-84。日語歌《長崎物語》發表與流行的資料，參見：南博、社會心裡研究所編撰，年表，《昭和文庫（1925-1945）》，頁 271-272。至於其歌詞，參見：「昭和歌謠（五片裝 C D）歌詞表：長崎物語」，台北：金橋唱片有限公司，出版年次不詳。

⁷²⁷ 戴獨行，台語流行歌曲應走創作新路，《聯合報》，1966.8/22。

首先，整首歌曲直接套用日文原曲主題者大有歌在，以有關海的台語歌為例，日語歌曲有關行船或以海為場景的歌曲極為普遍，也間接導致台語歌曲特別多有關於行船人的曲子，這些表面上使用台語的流行歌在社會上普遍傳唱著，實已淪為日本流行歌曲文化的附屬商品。整首翻譯自原曲的現象更是層出不窮，顏華的成名曲《港町十三番地》、《長崎蝴蝶姑娘》便明顯直譯自日文原曲，文夏唱紅的《再會啦港都》的歌詞則是莊啟勝逐句翻譯自《港》，其他如《黃昏的故鄉》、《落葉時雨》等都有明顯逐句翻譯的痕跡⁷²⁸。

其次，台語歌曲的用字亦充斥著許多日式特殊用語，舉例而言，日式意向的「哀愁」便被廣泛運用於歌詞內，並形塑出《哀愁的火車站》、《哀愁夜港邊》（1965年黃美月等發表）等歌，日語歌中常出現的「霧笛」、「馬車」、「賣花娘」等主題則頻繁地出現在台語歌曲中，文夏的作品中更不乏直接引用日文的字眼，翻唱自《赤夕陽故鄉》的名作《黃昏的故鄉》便借用日文「渡鳥」一詞形容候鳥般的流浪，《媽媽我也真勇健》第一句也直接套入日文原歌詞的「 」代表香蕉，《港邊乾杯》第二段也用了「 」代表船員。

除了歌詞內容外，歌詞形式方面最明顯的變動，是承襲自日本歌不押韻的特性，日本歌謠之主幹來自於日本詩的音樂化，因此日本歌曲並不押韻，注重的是語言本身的音階與歌詞間的對仗，使台語歌詞不注重韻腳的情況逐漸嚴重，尤其是文夏、莊啟勝的作品最為明顯，另一方面，由於歌詞寫作常屈就於原曲的意境，時常出現削足適履的情況，使歌詞聲韻與音樂配合度不足，蔡懋堂在1960年發表的文章便抱怨道：

近三年來各民營電台所播送之台語流行歌曲，完全是以白話唱出，又因歌手有時用漳音，有時用泉音，以致若不看歌詞，實在無法聽懂。⁷²⁹

直接翻譯自日語的台語歌詞直接帶來了許多早期台語歌較不常見的主題，將日本的街市、港町、夜霧、車站、黃昏的景象挪到台灣重現，使台語歌頃刻展現高度現代化的多元景象，另一方面，也造成馬車、賣花姑娘在台語歌中滿街跑的畸形情狀；景象的背面也有許多情愫的灌輸，日本歌中常見的哀愁、流浪、思鄉等語意也一股腦兒在台語歌中蔓延，這些歌詞影響了台灣本土的歌曲文化，其在當時及之後的流行，也代表了戰後台灣公開媒體雖被禁播日語歌曲，對新舊日本歌卻仍響起極大的共鳴。

1984年因是非在《台灣文藝》發表的論述指出：

三十年代台灣人抗拒日本文化的心理，助長了台灣人自行創作的流行歌的發展，五十年代的台語流行歌，卻反而大量的輸入日本流行歌，是這時代的怪異現象⁷³⁰

透過我們據實際資料分析之後發現，自1950年之後台語歌壇受日本音樂的

⁷²⁸ 日文歌詞參見：雅歌企製部編，《日文歌本大全集》（台北：雅歌唱片公司，1990）。

⁷²⁹ 蔡懋堂，〈近35年來的台灣流行歌〉，《台灣風物》11卷5期，1960.5，頁62-63。

⁷³⁰ 因是非，〈什麼是台灣民謠：談音樂發展的路向問題〉，《台灣文藝》總86期，1984.1，頁156。

影響便與日俱增，而且是從 50 年代之後便開先例並大量出現。創作與表演方面有教育背景及世代交替等條件，傳播方面有電影的帶動與表演方式的現代化，聽眾直接接受日本文化的管道少了，卻具有根深蒂固的日本音樂記憶，是故因是非所謂的「怪異現象」，在戰後台灣是具備其社會條件的，但日語歌對台語歌曲影響之直接與嚴重，也無怪乎引起這麼多批評與撻伐。

五、歌曲悲喜情愫的轉變

許多台灣歌謠的研究者對歌曲中出現的悲、喜因素非常重視，並以此與台灣政治或社會發展作連結論述，從 60 年代起就開始有對台語歌曲普遍愁苦的情況提出意見，許多針對台語流行歌的評論也認定台語歌是以悲情內容為主⁷³¹，臧汀生的博士論文就透過歌曲的舉證表示，「戰後台語歌曲較為輕快，不再是日治時期的悲情苦悶」，其原因則有另一位評論者說道：

（戰後初期）由於擺脫了異族的統治，人人都歡迎重投祖國懷抱，出現的歌曲已然不再那樣悲哀，淡水暮色、西北雨、港都夜雨、安平追想曲、夜半路燈、思念故鄉、滿山春色都是這個時期的代表作，也都開始有著輕快的節奏，歡笑的聲調。⁷³²

然而臧在分析「輕快類」歌曲時，把滿山春色、滿面春風、農村曲三首 30 年代發表流行的歌曲當成是戰後歌曲，而所謂「光復前」的輕快歌曲則只有四季紅一首⁷³³；至於引文中所點出的諸多歌曲，有些是早期發表的歌（如滿山春色），有些則帶有淡淡的憂愁（如淡水暮色、港都夜雨、安平追想曲等），他們對歌曲的發表年代出現錯誤認定，對歌曲內容的情愫運用認定也出現問題，這可能與資料認識的貽誤有關，但也可能是評述者削足適履以提供既定觀點論據的情況。

徵諸當代歌曲實況，廣泛流傳、一再翻製的「台灣歌謠」中的確以悲情的歌曲較多，閨怨、失戀、思鄉、別離、苦悶等不一而足，但比較起與台語歌曲發展關係較深的日本歌謠來看，日本目前被奉為經典的演歌或都會調也是以悲情的歌曲為主，可見台語歌的悲情因素除了特有的政治、社會文化的因素外，必然也和日本流行歌發展有關。

再擴大視野從「流行歌」本身的特性來看，近代流行歌有許多奠立在強烈情緒表演的消費市場上，相對於喜樂或平實的歌曲，帶有悲劇情愫的歌在現代社會顯然較能給予閱聽者深刻記憶，於是悲情的歌謠長久流傳並廣泛勾起感動、鼓動情緒的功能較強，也因此普受聽者、研究者的重視，再經過一段時間的沈澱與萃取，留下來的「台灣歌謠」中「悲曲」的成份自然比起當時要鮮明許多，甚至成

⁷³¹ 筆者認為此一說法最早起於 60 年代的文化評論，目前最早建此一說法者見於 1960 年《聯合報》上的一篇文章。鳳晨，台曲為何哭調多，《聯合報》，1960.3/15。

⁷³² 打開台灣人心內的門窗：從台灣歌謠的歷史談台灣人的尊嚴，《自立晚報》，1990.12.15。

⁷³³ 臧汀生，台灣閩南語民間歌謠新探，頁 52。

為台灣歌謠研究的主軸。

因此台灣悲情歌曲盛行的情況與社會文化、歌壇背景的關係十分複雜，1945 年之後台語歌曲由悲轉喜的情況也不如前述般明顯，所謂「脫離殖民地」、「光復」等政權更替並不能算是歌曲悲喜交替間的決定因素；再就整體來看，雖然 60 年代在這「苦悶台灣」生存的人們嘗盡政治壓力，台語流行歌的內容卻仍出現許多輕快歡樂的歌，如 60 年代最暢銷台語歌曲 萬枝調（又名 鹽埕區長）就是一首詼諧輕快的歌曲，可見歌曲中的悲喜成份演變必須回歸到創作、傳播、市場經濟等因素深入探討，才能讓歌曲發展真確地反映出社會實況，進而深入地認識台灣社會文化的變遷。

第四節 政府對歌曲管理之實際影響

一、早期歌曲監控之工作與作用

有關政府對文藝活動、流行歌曲以及針對台語歌的政策對歌壇發揮的實際作用，必須回歸到歌壇發展實況來觀察，以了解政治壓力對台語歌壇與歌曲內容的影響，並探究台語歌曲相對於戰後政治發展的定位。

此一時期政府對歌曲創作內容的直接施壓工作，以 1950 年省新聞處召集的「台灣省歌曲影劇書刊審核查禁委員會」第七次聯席會報最為明顯，該次會議後省新聞處宣佈禁止播唱歌曲 122 首，其中多半是被認為是黃色歌曲，然其中多以上海傳出的國語流行歌曲為主，台語歌曲方面的審查在當時較不嚴格⁷³⁴。但綜觀戰後台語歌曲創作界，仍透過詞曲作家的回憶，留下許多限制台語歌曲內容的相關事蹟，當時各級政府的審查原則與創作、表演者的應變方式，大致可從一些事件中還原重組。

首先，名曲 補破網（李臨秋/王雲峰）早在 1948 年李臨秋工作於永樂座時，便以舞台劇公演的方式發表，歌曲受民眾歡迎，卻在九年後台語電影 破網補情天 引用這首歌時，才被當局認定歌詞過於灰暗，強制李臨秋修改，事後加入第三段歌詞後才准予發行，據傳這首歌之後還是被列入禁制，到 1977 年才解禁⁷³⁵；1949 年發表於電台的 燒肉粽 曾一度遭當局禁唱其中第三段，主要是其中表達的社會黑暗面⁷³⁶；先前發表的 收酒斫 在後來亦傳言被查禁，相傳是由於其中呈現了台灣社會的困苦現況，致使中共引之作反宣傳而被禁，然此一傳聞莊永明考證認為有問題，莊目前仍懷疑該曲是否真有被查禁⁷³⁷；早在 30 年代發表的台語歌曲 農村曲 也傳出因歌詞不妥遭到禁唱，據聞到 1976 年將歌詞改過之後

⁷³⁴ 劉音鳴，當局應嚴禁黃色歌曲，《聯合報》，1955.6/26。

⁷³⁵ 李修鑑，補破網，《自立晚報》，1993.4/5。

⁷³⁶ 莊永明，由台灣歌謠看台灣史，《音樂台灣一百年》（台北：白鷺鷥基金會，1997），頁 14-15。

⁷³⁷ 王維真，「收酒斫」與「燒肉粽」-兩首台語歌曲的故事，《聯合文學》7 卷 10 期，1991.8/1。

才解禁⁷³⁸。

在以上四個案例中，政府的查禁標準是模糊而不明確的，然碰觸社會黑暗面寫實時，便往往成為禁制對象，因此查禁的壓力主要在於社會黑暗面的描述上。然另一方面，由於戰後之初台語歌唱事業遊走於地方各地，國民政府對台語歌壇的管制並無法落實，政府單位的審查工作難以徹底深及各歌唱團體的歌曲，在查禁工作的執行上有所困難，因此不灌錄唱片或不出現在電影中的歌曲實無法納入規範，職是之故，政治力在戰後十幾年間仍無法直接對台語歌曲內容發揮作用，台語歌作者對當局界限不清的情況下，多半具有彈性空間。

然而另一方面，白色恐怖也波及到些許歌壇人士，1954 年楊三郎應嘉義革新話劇團之邀，為該團即將巡迴公演的舞台劇 戰火燒馬來 寫一首主題曲，以兩杯咖啡的代價為已寫好的詞譜曲，未料該詞作者因思想問題被捕，楊在政治陰影下急忙央求周添旺重寫歌詞，完成了一首 思念故鄉，而後該曲仍舊被話劇團當作主題曲巡迴表演，也廣獲民眾歡迎⁷³⁹；相對而言，陳秋霖就比楊三郎倒楣多了，據他個人回憶，陳在 1952 年左右曾掛名某音樂團音樂部長，後來該團召集人被控匪諜，他於是遭累入獄，經歷四個月牢獄之災後才脫身，一位歌壇耆宿無妄地被白色恐怖波及⁷⁴⁰。

這些事件凸顯了音樂家深怕因作詞者身分受累，更恐懼掛名或參加團體而遭到無故迫害，當時音樂人對政治問題戒慎恐懼的情況可想而知，然而在白色恐怖的時代裡，未的行為上與當局直接對抗的歌壇人士往往還是能在尺度內獲得相當的發表空間。

50 年代政府文藝策略的宣導倒是對台語歌壇激起一些火花，最明顯的就是前章第一節最後一項所提及的報紙論戰，1954 年有人以糜糜之音、社會黑暗批評台語歌曲之後，數位詞曲作家與台語歌曲同好起而以歌曲內容與創作概念回擊，十足展現了台語歌曲創作者對時局一片戰鬥文藝之聲的抗壓力，以社會底層為主題等歌曲也不斷出現且廣泛流傳。

另一方面，呂訴上、周添旺也曾配合創作一些響應戰鬥文藝的歌曲，其中尤以呂訴上最為積極，而在坊間一些歌本出版時，也常加上些國語的戰鬥歌曲，如民本電台發行的歌本第一頁就是大家最熟悉的 反攻大陸去⁷⁴¹，這可能與政府或電台的規定有關，這些情況對整體歌壇的影響並不大，但多少代表了政府文藝政策對本土社會的無孔不入。

⁷³⁸ 林二、簡上仁，農村曲，《台灣民俗歌謠》（台北：眾文出版社，1984.9），頁 89。

⁷³⁹ 杜文靖，苦戀台灣歌-我所知道的楊三郎（下），《自立早報》，1992.10/21。

⁷⁴⁰ 陳雅芬，單守花園一枝永遠的春花：我的外公陳秋霖，《自立早報》，1993.2/16。

⁷⁴¹ 吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集（10）》，頁 1。

二、查禁歌曲的內容與實際作用

1957 年之後，唱片的出版、電影的傳遞、歌本的發行益加普遍，也主導了歌壇的發展，實質上台語歌曲面臨的政治壓力並不如想像中大，我們可以從最直接的歌曲查禁政策分析觀察起。目前資料中較確切的台語歌曲禁歌參考「表 4-4」和「表 4-5」，「表 4-4」是 1970 年內政部等相關單位聯席單位整理彙編的《查禁歌曲》提及的台語歌曲，「表 4-5」為 1978 年「群雄出版公司」發行的歌本中所附列的禁歌目錄⁷⁴²。

⁷⁴² 資料參考：內政部編，凡例，《查禁歌曲（第一冊）》（台北：內政部，1971）。林金池主編，附錄、歷年查禁歌曲，《大眾之歌》（高雄：群雄文化，1978）。

《查禁歌曲》一書的背景在第二章中已有述及，其內容共有 183 首歌曲，有台語歌 18 首，顯然當時台語歌的禁制還是少於國語歌曲，《大眾之歌》的目錄則包含了警備總部於 1969 年發予該公司的 751 首流行歌目錄，另加入主管官署歷年來陸續通知增補的禁歌資料，堪稱是 70 年代彙編極完整的禁歌目錄，其中筆者抽出確切為台語歌且不在前一目錄中者，另蒐集相關歌曲之資料列表。

雖然諸多歌曲被查禁因素無法確切得知，但以筆者觀察，兩表共 30 餘首台語歌曲中，近半數極可能與翻唱日本原曲不當而引起，其中有太過接近日本原曲者，有直接觸及戰時日本時局歌曲甚至軍歌者，或歌詞穿插日語，對審查單位而言都屬犯忌；其次是歌詞淫穢或不知所云，最著名的自然是相當受歡迎的黃色幽默歌曲 鹽埕區長，過度悲傷的灰色歌曲方面，則有 雨夜花、雨中鳥 等名曲，最特別的是 悲戀的酒杯，其查禁極可能是因為謝雷唱紅了 苦酒滿杯之故，算是被翻唱卻遭無妄之災的特殊案例。

然而以整體歌壇中的歌曲對照這些禁歌的列管可以發現，當時的審查工作是鬆散而被動的；舉例而言，一首著名的台語歌曲 誰人不想起故鄉 也是改編自戰時日本的時局歌曲 誰 故鄉 想（西條八十/古賀政男），這首日本歌在 1939 年發表後，從日本前線軍營紅回日本國內，在日本戰時軍歌的專輯中更時常聽得到這首歌，古賀政男作曲更凸顯出濃厚的日本風味，如此「甘冒大不諱」的歌曲卻不見審查單位關照⁷⁴³；至於所謂悲傷灰色方面，人人朗朗上口的名曲 心酸酸（陳達儒/姚讚福），其歌詞故事類似 百家春，歌詞韻味比 雨夜花 更顯苦悶悲愴，卻也逃過了審查的鋸刀。

以上提到的兩首歌都不斷被翻唱傳播，僅以這兩個例子便可發現，60 年代台語歌曲的審查工作並未採全面佈網的嚴密手段，另外，台語歌曲專門作詞家葉俊麟的數千首作品中，據葉的記憶只有兩首歌曲被糾舉，筆者問起表中禁歌作詞家「榜首」莊啟勝時，他對那麼多首作品被禁也不以為意，對他的工作並沒有影響⁷⁴⁴；可見台語歌曲的審查並不嚴格，原因可能是審查人員對台語流行歌曲的了解並不全面，使對國語歌雷厲風行的查禁制度，對台語歌曲卻顯得被動而消極。

就執行面來看，依照禁歌命令的規定，歌曲如果被查禁，包括其歌詞、音樂的翻印、演奏、傳播將一律取締，然而針對在本土社會根深柢固的台語歌曲市場，即使被宣佈是禁歌，在 60 年代廣泛多元的表演與商業活動中仍舊在社會上傳播，還不時被製成唱片發賣；如 雨夜花、悲戀的酒杯 等在 60 年代末都出了唱片，傳言被禁的 補破網 也在唱片界中廣泛使用，因此雖然某些歌唱禁令發到了歌壇各機關單位，執行的成果亦有其限制。

另一方面，倘若執法單位要嚴格執行對這些台語歌的禁令，劉福助以恆春民謠 思想起 的曲調所唱的 海邊情歌 被禁了，這首悠遠流傳的民謠便不得演

⁷⁴³ 森一也著，八卷明彥監修，「軍歌：戰時歌謠大全集（五）」《C D 唱片說明書》（東京：日本株式會社），頁 18。

⁷⁴⁴ 黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4/26。黃裕元訪問整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

唱，而各地廟宇每逢慶典必奏的南管調「百家春」也不能再奏，這對社會的衝擊自然難以估計，也凸顯了政府禁歌法令的不合理，因此這些歌曲名義上被禁，對60年代管理較鬆散的台語歌壇而言，宣示意義還是大於實質意義。

內政部審核音樂部門作品著作權的邱慶彰在1971年實際點出了禁歌政策的效應，他表示：

目前對於抄襲的曲調不予通過登記著作權，只是取消了某一家唱片公司的專利保障，相反的，由於沒有著作權，其他的唱片公司都可以翻版，反而大大幫助了這一支歌的推廣和流行..縱使有些歌曲在廣為流行和唱片銷售後才宣佈禁唱，對業者已無多大損失，但這至少含有一種使抄襲者難逃法眼的警告意義，對後來者可收以儆效尤的效果。⁷⁴⁵

由此可見，禁歌對歌壇的影響主要在於警示效用，並不直接對歌壇發揮多大的教化功能，然而倘以1968年之後政府嚴密掌控表演事業的時局變化之後觀之，直接的查禁對台語流行歌曲的傳播至少發揮了不少作用。

國民政府對歌曲只設以「查禁歌曲」規定，透過警備總部、政府文化新聞單位，以行政命令嚴格限制某些被認定為不良歌曲的傳唱，雖然這些法令限制對台語歌曲的影響有限，卻凸顯政府對流行歌曲的策略是極為保守、壓抑的，所謂「淨化歌曲」的鼓吹又一律是國語歌曲，台語流行歌在執政者眼中，顯然是邊陲的、多損無益的社會產物。

⁷⁴⁵ 邱慶彰籲正統音樂家福流行歌上正道，《聯合報》，1971.8/2。

結 論

日治時期奠定的音樂文化基礎，再加上戰後二十幾年間社會文化的鉅變，台灣的歌唱與音樂發生莫大的變遷，摶和著傳統、西洋音樂和工商社會文化的流行歌曲應運而興，其傳播方式的商品化、活動經營的專業化以及新概念的表演和宣傳方式，使流行歌壇風貌迥異於以往；在此同時，台灣歌唱文化也掀起革命性的變遷，娛樂觀念、消費習慣或活動參與都清楚浮現了現代社會的娛樂文化色彩。然而在此一進程中，由於資本流動的不確定性、相關技術的不斷演進以及本土市場狹小的先天限制，台語流行歌曲始終無法建立穩定的產銷機制，無論是歌舞廳、歌舞團或唱片公司都呈現時興時落之貌。

另一方面，威權的外來政府對流行文化始終抱持著鄙視的態度，台語又被視為應逐漸減少使用的「方言」，於是從 60 年代起透過媒體監控、公會組織以及證照列管等手段所建立的文化管理機制，無論對象是媒體、教育或表演娛樂市場，都或多或少阻礙了台語流行歌曲的發展，服膺國家文藝政策的人士對「台語流行文化」（如唱片、電影、廣播等）更是大肆直言批評，使原本體質就十分孱弱的台語歌壇更被逼退到相對弱勢的社會底層。

60 年代後期，電視事業的興起又逐漸將流行文化整編到有利於政策壟斷的公眾媒體上，再加上世代交替所衍生的語言文化轉型，使台語流行歌曲到 60 年代後期面臨了極端不利的外部因素，面對挾東南亞等外地廣大市場優勢的國語歌曲市場競爭，自然便陷入急速衰落的現象，專門製作台語唱片的公司無力支撐，台灣流行歌曲市場在 70 年代之後走上以「國語」為主流的新路。

就台語歌唱文化的內涵觀之，台語流行歌曲在戰後二十年間最明顯的是日本歌唱音樂的影響，無論就曲調、歌詞創作、表演形式都可見到日本歌曲的內涵，翻唱日本歌的現象更是從戰後便風氣大開，尤其在商業掛帥的歌唱活動中更為炙盛，作曲成為純粹業餘的工作，取之不盡用之不竭的新舊日本歌或其他外語歌全成為台語歌壇恣意取用的歌曲來源，另外如民謠、早期創作歌曲也被不斷地翻唱重現，戰後流行歌曲不重視原創、藝術價值的情況甚為嚴重，這也是台灣現代社會文化走向商業取向的一個側面。

然而在歌曲發展呈現停滯的同時，早期便累積大量現代化成果的傳統歌唱文化仍衍生成新的表演和歌曲方式，於是本土民謠風格的歌曲在歌壇依舊佔了一席之地，戰後台語流行歌曲不論創作或發表，都揉合著各種歌曲概念，呈現多元豐富的現象，二十多年興衰起落之後，許多台語流行歌曲在當時的台灣響起綿延不絕的共鳴，成為社會上普遍、深刻且不斷流傳的共同資產，而文夏、洪一峰、紀露霞、陳芬蘭、黃三元、郭大誠、洪弟七等歌星的歌聲與風采，也成為親身經歷過台語歌曲盛況的那個世代無法忘懷的歷史記憶。

在對 1945 年至 1971 年間台語流行歌曲發展僅量全面地敘述與分析之後，我

們發現許多可以和以往相關研究互補或比較的研究成果，也可以試著與近代社會研究或理論對應驗證，茲整理如下：

一、台語流行歌發展中的社會文化反映

綜觀戰後至 60 年代間台語流行歌的興起過程，我們大致可將其興衰因素歸類到「資本的投入」、「公共媒體發展」以及「社會普遍接受度」三個面向。資本投入和媒體發展在第二、三章中有所論列，至於社會接受度的情況，則與台灣很早普及的歌唱文化有關，各世代凡受過教育者都接受過基礎的歌唱教育，前後兩個政府對社會教育中歌唱的推廣與動員都很重視，使台灣民眾自然接受了歌唱文化，再加上戰後社會的娛樂消費形態奠定了本土流行文化的發展基礎，使台語流行歌隨著過渡性變動的社會出現不同階段地發展歷程。

至於歌曲方面，自日治時期開始便流行的大量創作歌曲，以及豐富傳統音樂現代化（即所謂「漢樂改良」）的經驗，都帶給戰後流行歌壇許多足堪運用的音樂資源，再加上戰後流行音樂人才的回台效力以及取之不盡用之不竭的日本歌謠等等，都成為一再翻製、一再流行的對象，這等在歌唱內容方面的有利因素，自然也帶動台語流行歌深受聽眾喜愛，歌壇顯得蓬勃，相關投資也因而利潤豐厚，在市場機制運作下，台語歌壇也就達到巔峰。

賈克·阿達利（Jacques Attali）曾提到近代資本運作邏輯對音樂相關活動的影響，及其相對於社會變遷的意義，他論及：

音樂被盲崇為商品，正可作為整個社會演進的例證：將一種社會形式非儀式化，壓抑身體的活動，將其訓練專門化，當成表演來銷售，並將其消費大眾化，千方百計大量儲存，直到它失掉了價值。⁷⁴⁶

對應到台灣歌曲史觀察，30 年代到 1956 年之前的流行歌壇是建立在較不具商品複製、工業化性格的商業機制上，在戰後台語新歌唱片市場崛起後，流行歌壇的商品性格不斷加強，專門化的訓練工作以及大眾化產銷活動的發展都日益活絡，整體市場、流行時尚的接受層面也擴及全台，不但見證了台灣流行文化的變動，同時也反映出台灣社會在當時發生的巨大變遷。

在第三章第三節第一項流行歌曲唱片中，筆者曾提到 60 年代歌曲流行風潮的範疇改變情況，發現到台語歌曲或歌詞的特定風格是從以歌星、公司為單位，擴大到跨唱片公司、跨地區的流行現象，這種現象代表了台灣流行文化的整合，使散佈各地的唱片公司偶爾掀起特定的流行風潮，從而原本南北流行文化分頭發展的格局在 60 年代被打破，以往「南文夏、北洪一峰」⁷⁴⁷的市場概念逐漸模糊，

⁷⁴⁶ Jacques Attali（賈克·阿達利），宋素鳳/翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》（台北：時報文化出版社，1995），頁 3。

⁷⁴⁷ 當時此一市場區隔非常明顯，文夏發跡於台南，洪一峰崛起於台北一帶，是故之後發展成分庭抗禮的南北兩位歌王。參考：黃裕元整理，「專訪：莊啟勝」，1998.9/13。

1968 年所謂「南北歌王」(南歌王黃西田,北歌王葉啟田)⁷⁴⁸代表的是兩位勢均力敵的歌星,不再代表任何市場意義了。

流行市場區隔的模糊除了代表社會文化的整合過程外,其原因也與唱片公司的位置更動有關,自 1965 年起台南的亞洲、南星等唱片公司逐漸失去主導力量,台北地區的唱片公司紛紛後來居上,這對整體唱片市場、流行文化的整合自然發生決定性作用,從此台北奪回歌壇中心的位置,成為現代商品文化的重鎮,台南就此失去主軸地位,甚至被佔盡商業優勢的高雄超越,這對台灣整體文化發展而言更是深具意義。

另外,60 年代中期起歌壇的經營模式發生變動,塑造紅歌星的同時,唱片公司又積極為新歌唱片宣傳,電影也借用流行歌為主題拍攝新片,報章雜誌也充斥著歌星報導,尤其自 1966 年之後,廣播員還和唱片公司宣傳人員達成普遍的合作,大量播送新曲打歌,相對而言,在 60 年代初期的歌星並不注重打歌⁷⁴⁹,可見台灣社會所謂「名實分離、重財重勢」的現象是在 60 年代中期之後的歌壇迅速普及,然而相對而言,國語歌曲的資本雄厚,又挾帶著相對的政策性優勢,其造勢成效自然比台語歌曲要強許多,因此台語歌曲在 60 年代末期的落敗,其實也與整體社會文化的變遷有交互關係。

此外,歌唱比賽的頻繁與風行,並吸引大批新歌手的加入,也代表了台灣人對歌唱表演的觀念轉變;早期台灣社會對參與演戲、表演多抱持排斥心態⁷⁵⁰,經歷 60 年代台語歌壇打下的聽眾與歌唱表演普及化基礎,歌唱在社會上已成為普及化的活動,然而歌唱表演仍被視為專業化工作,因此歌唱訓練部門是歌星進入歌壇的必經之路,表演不盡然是垂手可及的工作,這又與現今台灣社會人人提起麥克風就成了歌星,或在家裝台卡拉OK天天笙歌的歌唱文化截然不同。

二、政治力對歌壇發展的影響與作用

對於政治和音樂發展的關係,阿達利曾以「噪音與政治」為理解方式,他提到有關「極權主義理論」與「議會民主制度下的工業化社會」兩種體制,分別有其對「顛覆性噪音」的不同態度與作用,極權主義積極辯稱其「查禁」某些顛覆性音樂的合理性,工業化社會則是「以政治經濟學法則取代了審查法規」,使音樂本質上成為消費商品或無意義的噪音。在不同政治體制的不同手段與作用下,再加上「今日傳佈音樂的技巧助長了竊聽與社會監視制度的形成」,阿達利認為

⁷⁴⁸ 「南北歌王」是葉啟田主演,1967年很紅的台語電影,隔年舉辦「十大歌星歌唱大賽」後,由於黃西田、葉啟田票數差不多,兩人於是被稱作是「南北歌王」。參考:「TVBS 節目『台灣南歌』專訪:黃西田」,1999.11/30。

⁷⁴⁹ 王禎和曾訪問歌星紫薇,提到60年代初期灌錄唱片的情況,紫薇表示,當時出版唱片都不宣傳,他們當時多認為只要歌好聽就會有人買,之後才有所謂「打歌」一詞。參考:王禎和,訪問對象:紫薇,《電視、電視》(台北:遠景出版社,1978),頁109。

⁷⁵⁰ 此一現象在早期未受過教育的世代尤其明顯,他們多半能接受歌曲、戲劇表演,但對親自歌唱就興趣缺缺,甚至強烈排斥。如筆者祖父、祖母就有類似情況。

「今天的音樂家常常不過是權力獨白的偽裝..音樂不過是音樂家用來自我膨脹的藉口，或者只是為了一個工業部門的成長作嫁罷了⁷⁵¹」。

此一理論正足以反證台灣戰後政治與台語歌發展的關係，雖然當時的台語流行歌不是所謂「顛覆性噪音」，卻也是當年外來保守的國民黨政權極不歡迎的社會現象，值得注意的是，政府當局並不是以直接查禁的手段全面封殺，而是以廣播、電視、報章等控制手段，逐步加強其傳播媒體的空間限制，這也就是政府利用「今日傳佈音樂的技巧」的一大明證，在傳播媒體逐步進展的情況下，助長了政府對流行歌曲活動的「監視制度」，壓縮台語歌曲活動的空間。

政府除了對監視制度外，對散居故地的表演活動也是逐步緊縮，尤其自 70 年代起採用嚴格的登記證照制度，直接控制公會和職業篩檢工作。由此可見，政治力對台語流行歌的影響並不是完全以極權主義理論的審查手段，也不全然以政治經濟學法則，除了內容管理的概念外，有時還必須仰賴嚴密的結構管理機制，將資金來源、歌星身分、表演方式、活動場地等一律納入政府登記管理之下，未登記者不得「擅自活動」，不符規定者還可能被吊銷執照，這類工作從 50 年代末期到 70 年代初期，從廣播員擴及到登台演唱的歌手，這也就是國民政府對台灣社會影響力在 60 年代後期突飛猛進的一大原因。

三、有關「台語歌曲沒落」的再探討

一般對於台語歌曲的沒落，多半歸咎於社會傳播面的問題，簡上仁在文章《綁住台語歌的繩結》中說道：

法令明文規定了台語節目或歌曲在廣播電視中所能佔有的時間比例，這使得台語歌的傳播管道逐漸縮小。一首新曲的出版，能順利送到消費者耳裡，實非一事。如此，業者經營陷入困境，台語歌作家亦無法賴以維生..既然沒有優秀作家為台語歌寫歌，業者營運就更形慘澹。如此惡性循環，台語歌焉能走上苟延慘喘的命運？⁷⁵²

簡上仁將「台語歌曲沒落」集中在創作與傳播兩個面向，筆者認為他的論述有兩個問題。首先、綜觀 1960 年代的蓬勃唱片市場，業者與本土作曲者之間是呈現緊張關係，老闆不歡迎新曲的創作，在此一情況下，歌曲創作的急速衰頹是早在 50 年代末期便發生了，至於流行歌曲業者因傳播管道的壓縮而吃緊則是 60 年代末期之後，兩者並非同時發生且「惡性循環」的情況；其二、台語歌曲傳播管道的政策壓縮是從 60 年代起，透過行政命令與政府背後壟斷運作而出現，歌壇所牽涉的更不僅僅是廣播電視，所以傳播管道被壓縮不能算是台語歌沒落的唯一原因。

其分析之所以如此，主要在於他關照的是 70 年代嚴重萎縮的台語歌壇，由

⁷⁵¹ Jacques Attali (賈克·阿達利)，宋素鳳/翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》(台北：時報文化出版社，1995)，頁 7-9。

⁷⁵² 簡上仁，《綁住台語歌曲的繩結》，《台灣音樂之旅》(台北：自立晚報社，1988)，頁 87-88。

於 70 年代媒體和表演活動的法律面壓迫極大，而台語新曲發表空間又很小，創作者和業者都呈現繁華落盡之貌，在傳播管道和歌曲發展有極大關係的聯想下，又忽略了創作者與唱片工業間緊張關係的變數，自然認為傳播媒體的壓迫與台語歌曲衰落之間是直接的關係，而此一因忽視當時台語歌曲實景而論斷差池的情況極為普遍，許多論者都把廣電媒體問題當作台語歌曲的「殺手」。

以上論者的盲點之一，在於他們常將創作面的衰落和傳播面的困頓混為一談，在戰後二十幾年間的台語歌壇中，流行歌與本土創作歌的發展非但不是成正比，反倒有相互排斥的現象，在商業文化興盛帶動流行歌廣泛傳播時，翻唱歌曲極為猖獗，戰後至 1956 年以及 1967 年、1970 年等台語流行歌市場萎縮時，許多本土創作歌曲反而有發表的機會，因此要分析台語流行歌的發展與興衰必須將「創作歌曲」和「流行歌曲」分作不同層面探討，否則會陷入脫離現實的論述困境。

就台語「創作歌曲」的沒落來看，台灣歌謠創作界的衰敗自戰後便出現結構性的問題，由於歌曲的運用極為自由，歌唱團體普遍缺乏專屬作詞、作曲部門，又沒有詞曲著作權的保護，致使曲作家根本無法依賴餬口，同時歌壇也對早期創作者缺乏尊重態度，在流行歌壇位居法律邊緣，而台語歌曲的社會地位又漸低於國語歌曲，創作者又被歌壇排擠，創作歌曲的貧乏也就逐漸嚴重。

至於以「流行歌曲」層面探討台語歌曲的沒落，則主要發生在 60 年代末期，有其社會文化轉變的因素，以及郭大誠、陳和平等所謂「知識分子批評」的影響，然而在此同時，政府廣電政策中對台語歌曲的限制，以及傳播事業、唱片生產結構對台語歌曲的不利因素，再加上台語歌本身缺乏創作者、應變能力較弱，而新一代年輕、學歷較低且普遍專業訓練不足的歌手又無法承接之前紅極一時的歌星，了無新意之下，市場猶如江河日下，更加速了台語流行歌曲的沒落，這也就是社會上台語流行歌曲衰落的背景。

參考資料

壹、中文資料

一、書籍

Torgue, Henry Scoff ([法]亨利·斯科夫·托爾格) 著，管震湖譯，《我知道什麼：流行音樂》，北京：商務印書館，1997。

Attali, Jacques ([法]賈克·阿達利) 著，宋素鳳·翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》，台北：時報文化出版社，1995。

一塵，《台語影歌星浮沈錄》，台北：雨辰出版社，1964.1。

小野，《想要彈同調》，台北：皇冠文學出版社，1992.9。

中國時報編輯部，《台灣戰後五十年：土地、人民、歲月》，台北：時報文化出版社，1995。

中國廣播年鑑編輯委員會，《中華民國廣播年鑑》，台北：中國廣播事業協會，1969.3。

中國論壇編輯社編，《台灣地區社會變遷與文化發展》，台北：中國論壇，1985。

中華民國戶外休憩學會編，《休閒與大眾文化研討會論文集》，台北：中華民國戶外休憩學會，1991.12。

中華民國民意測驗協會，《中華民國民意測驗彙編》，台北：中華民國民意測驗協會，1971。

中華民國廣播電視協會，《廣播電視年鑑》，台北：廣播與電視雜誌社，1946。

尹雪曼，《中華民國文藝史》，台北：正中書局，1966，頁 823。

文崇一，《台灣的工業化與社會變遷》，台北：聯經出版社，1989.12。

王鼎鈞，《文藝與傳播》，台北：三民書局，1974.2。

王壽南編，《中華文化復興運動紀要》，台北：中華文化復興運動推行委員會，1981.7。

王禎和，《電視、電視》，台北：遠景出版社，1974。

王禎和，《人生歌王》，台北：聯合文學出版社，1987.4。

加藤秀俊[日]著，彭德中譯，《餘暇社會學》，台北：遠流出版公司，1993。

史為鑑，《禁》，台北：四季出版社，1981。

台中市立文化中心編，《文化協會的年代》，台中：台中市立文化中心，1996.6。

台北市教師協會主編，《鄉土音樂》，台北：台北市教師協會，1995。

台北市新聞記者公會編，《廣播、電視、電影》，台北：台北市新聞記者公會，1964。

台北市新聞記者公會編，《中華民國新聞年鑑建國六十年紀念》，台北：台北市新聞記者公會，1971。

台北縣立文化中心編，《楊三郎紀念專輯》，台北縣：台北縣立文化中心，1992。

台南縣立文化中心編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮》，台南縣：台南縣立文化中心，1998。

台灣全記錄編輯小組、張之傑編纂，《台灣全記錄》，台北：錦繡出版社，1990。

台灣行政長官公署統計室編，《台灣省五十一年來統計提要》，台北：進學書局，1969。

台灣省工商業普查執行小組編，《中華民國四十三年台灣省工商業普查總報告下》，台北：台灣省

- 工商業普查執行小組，1954。
- 台灣省文獻委員會編，《重修台灣省通志（卷六文教志，文化事業篇）》，南投：台灣省文獻委員會，1995。
- 台灣省政府主計處編，《民國 57 年家計收支調查報告》，南投：台灣省政府主計處，1968。
- 台灣省政府主計處編，《台灣省統計提要 1946-1967》，台中：台灣省政府主計處，1971。
- 台灣省政府新聞處編，《台灣光復三十年：文化建設篇》，台中：台灣省新聞處，1975.10。
- 台灣省政府新聞處編，《文化建設》，南投：台灣省政府新聞處，1981.10。
- 台灣省教育廳編，《十年來的台灣教育》，台中：台灣省教育廳，1955。
- 台灣基督教福利會編，《台灣之社會經濟概況》，台北：台灣基督教福利會，1965，頁 62-63。
- 田中一二[日]著，李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》，台北：台北市文獻委員會，1998。
- 江自得主編，《殖民地經驗與台灣文學：第一屆台杏台灣文學學術研討會論文集》，台北：遠流出版社，2000。
- 行政院文建會編，《文化法規彙編》，台北：行政院文建會，1983.6。
- 行政院主計處編，《中華民國國民所得》，台北：行政院主計處，1958-1983。
- 行政院台閩地區工商業普查委員會編，《中華民國六十年台閩地區工商業普查報告》，臺北市：行政院台閩地區工商業普查委員，1973.6。
- 吳玲宜，《台灣前輩音樂家群相》，台北：大呂出版社，1993.2.10。
- 吳道一，《中廣四十年》，台北：中國廣播公司，1968.8。
- 吳濁流著、鍾肇政譯，《台灣連翹》，台北：前衛出版社，1989.2。
- 吳瀛濤，《臺灣風俗誌》，台北：大立出版社，1982.1。
- 呂紹理，《水螺響起：日治時期台灣社會的生活作息》，台北：遠流出版社，1998.3.16。
- 呂訴上，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版部，1961。
- 宋乃翰編著，《廣播與電視》，台北：台灣商務出版社，1962。
- 李天祿口述、曾郁雯撰錄，《戲夢人生：李天祿回憶錄》，臺北：遠流出版社，1991。
- 李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》，台北：亞太書局出版社，1997.10。
- 李雲騰編著，《最早期台語創作歌謠集》，台北：作者自印，1994.3。
- 李瞻等著，《台灣光復三十週年：文化建設篇》，台中：省政府新聞處，1975.10。
- 沙榮峰，《繽紛電影四十春》，台北：國家電影資料館，1994。
- 東方白，《真與美（一）》，台北：前衛出版社，1995。
- 東方孝義，《臺灣習俗》，台北：同仁研究會，1942.10。
- 林二、簡上仁編著，《台灣民俗歌謠》，台北：眾文出版社，1978.2（1984.9 修訂再版）。
- 林松源主編，《台灣民間文學論文集》，彰化縣：台灣磺溪文化學會，1997。
- 邱坤良，《現代社會的民俗曲藝》，台北：遠流出版社，1983.4。
- 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究》，台北：自立晚報，1992。
- 邱坤良，《南方澳大戲院興衰史》，台北縣台北縣：新新聞文化出版社，1999。
- 侯怡泓，《早期台灣都市發展性質的研究》，台中：台灣省文獻委員會，1989.6。
- 胡偉，《戰後法國社會學的發展》，台北：遠流出版社，1988.10。
- 徐麗紗，《許常惠音樂論著研究》，彰化：彰化縣立文化中心，1997.8。

張炎憲、李筱峰、莊永明主編，《台灣近代名人誌（二）》，台北：自立晚報出版社，1991。

張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》，台北：時報文化出版社，1993。

張鎬榕編，《愛的音符 呂泉生專輯》，台中縣：縣立文化中心，1989.2。

教育部統計處編，《中華民國教育統計提要》，台北：教育部統計處，1987。

莊永明，《台灣紀事（上）》，台北：時報文化出版社，1989.10。

莊永明編著，《台灣歌謠鄉土情》，台北：台灣的店，1994。

莊永明，《台灣歌謠追想曲》，台北：前衛出版社，1995。

莊永明，《台北市文化人物略傳》，台北：台北市文獻委員會，1997。

許常惠，《台灣音樂史初稿》，台北：行政院文化建設委員會，1991.9。

許常惠，《台灣史論述稿（二）》，台北：全音樂譜，1996.8。

許雪姬、方蕙芳等訪問，吳美慧等記錄，《高雄市二二八相關人物訪問紀錄》，台北：中央研究院近代史研究所，1995。

郭芝苑作、吳玲宜編，《在野的紅薔薇》，台北：大呂出版社，1998。

陳和平，《十大歌星比賽大會特刊》，三重：明志出版社，1968.3。

陳和平編撰，《司機俱樂部特刊》，台北：許炎墩，1970.4。

陳和平，《王東山、美貞廣播紀念特刊》，台北：瑞成書局，1971.8。

陳和平編著，《寶島之聲成立三週年紀念特刊》，台南：恆隆出版社，1973.7。

陳和平編著，《滿天星》，台南：恆隆出版社，1975。

陳冠中編，《陳泗治紀念專輯：作品集》，台北縣：台北縣立文化中心，1994。

陳映真等著，《呂赫若作品研究：台灣第一才子》，台北：文建會，1997。

陳美玲，《鄭有忠的音樂世界》，屏東：屏東縣立文化中心，1997。

陳郁秀，《台灣音樂閱覽》，台北：玉山社，1997。

陳郁秀編，《音樂台灣一百年論文集》，台北：白鷺鷥文教基金會，1997.11。

陳郁秀編，《百年台灣音樂圖像巡禮》，台北：時報文化出版社，1999。

陳紹馨，《台灣的人口變遷與社會變遷》，台北：聯經出版社，1986。

陳碧娟，《台灣新音樂史—西式新音樂在日據時代的產生與發展》，台北：樂韻，1995.10。

曾遂今，《音樂社會學概論：當代社會音樂生產體系運行研究》，北京：文化藝術出版社，1985。

曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠書局，1998.12。

黃仁等編，《中國電影電視名人錄》，台北：今日電影雜誌社，1982。

黃仁，《悲情台語片》，台北：萬象書局，1994。

黃俊傑，《戰後台灣的轉型及其展望》，台北：正中書局，1995.8。

黃俊傑主編，《高雄歷史與文化論集》，高雄：陳中和翁慈善基金會，1997。

黃宣範，《語言、社會與族群意識》，台北：文鶴出版社，1993.7。

黃春明編著，《鄉土組曲》，台北：遠流出版社，1976。

黃國隆編著，《台灣歌謠 101》，台北：天同出版社，1985.9。

楊國樞，《中國人的蛻變》，台北：桂冠書局，1988。

楊麗仙，《台灣西洋音樂史綱》，台北：橄欖基金會，1984。

溫世光，《中國廣播電視發展史》台北：撰者印行，1983。

葉龍彥，《光復初期台灣電影史》，台北：國家電影資料館，1995。

葉龍彥，《日治時期台灣電影史》，台北：玉山社，1998。

葉龍彥，《台北西門町電影史》，台北：國家電影資料館，1997.6。

葉龍彥，《春花夢露：正宗台語電影興衰史》，台北：博揚文化公司，1999.9。

電影資料館口述電影小組，《台語片時代》，台北：財團法人國家電影資料館，1994。

廖正宏、黃俊傑，《戰後台灣農民價值取向的變遷》，台北：聯經出版社，1992。

滿州鄉民謠協進會編，《耕農歌：滿州人曾辛得校長作品與回顧》，屏東：屏東縣立文化中心，1995。

劉國煒，《老歌情未了》，台北：華風文化出版公司，1997。

劉現成，《台灣電影、社會與歷史》，台北：揚智文化出版社，1997.10。

潘兆賢編，《歌詞創作》，香港：幸福文化服務社，1974.5。

蔡宏進，《鄉村與社會》，台北：環宇出版社，1974.4。

鄭恆隆編著，《台灣民間歌謠》，台北：南海出版社，1989.12。

鄭瑞城等著，《解構廣電媒體》，台北：澄社，1991。

鄭麗玲採訪撰述，《台灣人日本兵的戰爭經驗》，台北縣：台北縣立文化中心，1995.7。

盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，台北：遠流出版社，1998。

蕭新煌，《社會學的滋味》，台北：東大圖書公司，1988。

賴淳彥，《蔡培火的詩曲及彼個時代》，台北：吳三連台灣史料基金會，1999.10。

賴澤涵主編，《光復後台灣地區發展經驗》，台北：中研院社科所，1991.10。

薛化元主編，《台灣歷史年表》，台北：國資中心，1990。

謝艾潔，《鄧雨賢音樂與我》，台北縣：台北縣立文化中心，1997。

謝易霖，《唱鄉土的歌—台灣民謠》，台北：偉文出版社，1980.4。

鍾肇政，《望春風》，台北：前衛出版社，1986.10。

簡上仁，《台灣民謠》，台中：台灣省政府新聞處，1983.6。

簡上仁，《台灣音樂之旅》，台北：自立晚報社，1988。

簡上仁，《台灣福佬系民歌的淵源及發展》，台北：自立晚報社，1991。

二、歌本歌集資料

內政部編，《查禁歌曲（一）》，台北：內政部，1971。

天成歌謠研究所編，《阿丁廣播歌選（24）》，台南：文林出版社，1966.9。

未著編者，《日本全音歌謠曲全集》，台南：志成出版社，1970。

吳非宋編，《民本廣播電台流行歌曲集 10》，台北：民本電台，出版年不詳。

吳晉淮作曲、蔡佳雄總編，《懷念南瀛鄉土歌謠作曲家—吳晉淮作品集》，台南縣：台南縣立文化中心，1998.6 增訂再版。

呂泉生作曲，《呂泉生歌曲集獨唱歌曲》，台北：樂韻出版社，1990。

李政祥編，《中日歌謠（一）》，台中：立誼，1989.4。

其人編，《新亞洲歌選（30）》，台南：瑞成書局，1968.10。

林金池主編，《大眾之歌》，高雄：群雄文化，1978。

雅歌企製部編，《日文歌本大全集》台北：雅歌唱片公司，1990。

楊三郎作、劉峰松主編，《台灣歌謠創作大師：楊三郎作曲集》，台北縣：台北縣立文化中心，1992.10
溫隆信編，《台灣鄉土歌曲集》，台北：鹿橋出版社，1986。

三、期刊文章

- 台北唱片業座談會紀錄（1998年3月24日舉辦），《台北文獻》直字125期，1998.9，頁3。
- 台灣光復歌，《前鋒（覆刻版）》創刊號，1945.10，頁3。
- 本省文化消息，《台灣文化》2卷4期，1947.7.1，頁23。
- 本報音樂研究部的見面話，《風月報》56期，1938.1.1，頁19。
- 民謠座談會（1947年10月舉行），《台灣文化》2卷8期，1947.11.1，頁12-13。
- 為台灣，《新台灣》3期，1946.4.1，頁6。
- 音樂舞蹈運動座談會（1955年5月20日舉辦），《台北文物》4卷2期，1955.8，頁63-64。
- 當前文藝政策案，《中央半月刊》371期，1968.5.1，頁73-74。
- 介逸，「天烏烏將落雨」的今昔，《台灣風物》18卷3期，1968.6，頁83。
- 文耕，對台語廣播之我見，《反攻》248期，1962.10.31，頁17848-17849。
- 王雲峰，電影、唱片、民間音樂，《台北文物》4卷2期，1955.8，頁79-82。
- 王維真，「收酒罈」與「燒肉粽」-兩首台語歌曲的故事，《聯合文學》7卷10期，1991.8.1。
- 因是非，什麼是台灣民謠：談音樂發展的路向問題，《台灣文藝》總86，1984.1，頁156。
- 吳文星，日據時代台灣書房之研究，《思與言》16卷3期，頁81。
- 吳文星，日據時期台灣書房教育之再檢討，《思與言》26期，1988.5，頁108-102。
- 吳文星，日據時期台灣總督府推廣日語運動初探（上），《台灣風物》37卷1期，1991，頁8。
- 吳賜斌，祝音樂部附設，《風月報》56期，1938.1.1，頁16。
- 吳瀛濤，台灣歌謠集，《台灣風物》18卷3期，1968.6。
- 呂泉生，我的音樂回想，《台北文物》4卷2期，1955.8，頁74-77。
- 呂訴上，台灣流行歌的發祥地，《台北文化》2卷4期，1954.1.20，頁93-95。
- 李安和，從音樂社會學看歌樂，《益世雜誌》3卷7期，1983.4，頁10。
- 李志傳，談台灣音樂的發展-樂界五十年的回憶，《台北文獻》直字19期，1971.06.30。
- 李筱峰，時代心聲-戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治與社會，《台灣風物》47卷3期，1997.9。
- 李獻璋，方言談屑-台灣方言研究的備忘錄之一，《台灣文藝》2卷2期，1935.2.1，頁91。
- 佩宣，音樂界人士座談：電視歌唱改進之道（1978年11月1日舉辦），《電視週刊》840期，1978.11.12，頁30-35。
- 明立國，民歌概念之分析（一），《民俗曲藝》18期，1982.07，頁18。
- 明立國，民歌概念之分析（完），《民俗曲藝》20期，1982.12，頁53-54。
- 林二，台語歌謠的日本情結，《日本文摘》12卷9期，1995.1，頁129-130。
- 翁光煒，戰後初期的一首台灣歌謠與社會現象，《台灣風物》39卷3期，1989.09，頁189。
- 翁嘉銘，流行歌曲的商品觀，《中國論壇》30卷8期，1990.7.25，頁16-18。
- 問樵，新竹台中震災義捐音樂會，《台北文物》4卷2期，1955.8，頁13-16。
- 張林森，高市鄉情，《高市文獻》9卷3期，1997.3，頁124-125。
- 張釗維，流行歌謠詞曲作家大事記（初稿），《聯合文學》7卷10期，1991.8.1，頁131-137。

- 張彩湘，我父張福興生平，《台北文物》4卷2期，1955.8，頁73。
- 莊永明，台灣歌謠思想起-台語歌曲五十年1932-1982，《台灣文藝》82期，1983.5，頁199-204。
- 莊永明，光復前台灣民謠研究文獻，《書評書目》89期，1980.9.1，頁54-58。
- 莊永明，新歌艷唱北里-林清月與台灣歌謠，《大同月刊》62期，1980.4.16，頁20。
- 莊永明，農村酒歌話滄桑，《台灣文藝》革新號15期，1980.8，頁204。
- 莊永明，趣味歌謠別有天：台語歌曲導師林清月和日據時代的台灣歌謠研究，《雄獅美術》101期，1979.7，頁154-158。
- 游素鳳，台灣光復初期音樂發展探索，《復興劇藝學刊》18期，1996.10.01，頁95。
- 游國謙，從當前本省音樂的頹風談閩南語音樂類節目，《廣播電視季刊》5期，1967.12.25，頁95-98。
- 游彌堅，台灣省文化協進會十年來社會音樂教育活動紀要，《台北文獻》直19期，1971.6.30。
- 黃國隆，談三十多年來國內歌曲的產銷，《益世》3卷7期，1983.4.10，頁20。
- 楊克隆，三0年代台語流行歌曲所展現的被殖民經驗，《台灣人文》3期，1999.7，頁291。
- 楊克隆，台灣戰後反對運動歌曲的壓抑與重生，《台灣人文》2期，1998.7，頁66-70。
- 葉龍彥，日治時期台灣「唱片」史，《台北文獻》直129期，1999.9.25，頁49-86。
- 劉敏光，台灣音樂運動概略，《台北文物》4卷2期，1955.8，頁4-7。
- 劉楨，專訪客家創作界的長青樹呂金守先生，《客家》112期，1999.10，頁62-67。
- 蔡懋堂，近三十五年來的台灣流行歌，《台灣風物》11卷5期，1960.5，頁60-68。
- 曉風編詞、張秋東松編曲，桃花江曲，《風月報》56期，1938.1.1，頁16-18。
- 蕭新煌分析、平子撰文，歌謠及其社會背景，《益世》3卷7期，1983.4，頁17-21。
- 《皇冠電影》雜誌（第3期 第6期：1966.6 1966.9）

四、學位論文

- 于靜文，歌與時代-台灣訊息歌曲之研究，台北縣：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1995。
- 何義麟，皇民化政策之研究，台北：中國文化大學日本研究所碩士論文，1986.6。
- 冷雪芬，台灣民間消費結構轉變之研究，台北：國立台灣大學農業經濟研究所碩士論文，1974.6。
- 李秀娥，民間傳統文化的持續與變遷—以台北市南管社團的活動為例，台北：國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1989.7。
- 周智芬，解讀偶像崇拜的社會現象—以小虎隊為例，台北縣：輔仁大學大眾傳播系廣播電視組學士論文，1994。
- 林怡伶，台灣流行音樂產製之研究，台北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，1995.1。
- 張純琳，台灣城市歌曲之探討與研究（民國20年—70年），台北：台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990.6。
- 陳奈君，流行歌曲與文化消費，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1991.12。
- 黃秀如，台語片的興衰起落，台北：國立台灣大學政治研究所碩士論文，1991.6。
- 楊麗仙，西洋音樂在台灣之沿革（1924-45），台北：國立師範大學音樂研究所碩士論文，1984.6。
- 臧汀生，台灣閩南語民間歌謠新探，台北：國立政治大學中文研究所博士論文，1989.6。

鄭淑儀，〈台灣流行音樂與大眾文化〉，台北縣：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1992。

蘇正偉，〈台灣通俗歌曲之發展與影響〉，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994.6。

五、報紙

《中央日報》(1960 1964)

《中國時報》(1991.6 1995.10)

《中華日報》(1965.1 1967.12)

《台灣日日新報》(1904.4)

《台灣日報》(1965.3 1967.6)

《台灣晚報》(1965.6 1969.6)

《台灣新聞報》(1965.1)

《民族晚報》(1965.5 1967.4)

《自立晚報》(1992.3 1994.9)

《海訊日報》(1965.7 1965.12)

《經濟日報》(1967.8 1967.10)

《聯合報》(1952.3 1971.8 ; 1978.2 ; 1995.4 1997.6)

六、其他未出版品

莊啟勝，〈莊啟勝編曲目錄（一）〉，手稿未刊本，1957 1968。

莊啟勝，〈莊啟勝編曲目錄二〉，手稿未刊本，1968 1977。

「TVBS 節目『台灣南歌』訪問：洪弟七」，1999.9.8。

「TVBS 節目『台灣南歌』專訪：黃西田」，1999.11.30。

「TVBS 節目『台灣南歌』專訪：文夏」，1999.12.30。

「TVBS 節目『台灣南歌』訪問：播音員」，2000.1.3。

「TVBS 節目『台灣南歌』訪問：方瑞娥」，2000.1.31。

「TVBS 電視節目『台灣南歌』專訪：鍾瑛」，2000.2.14。

「TVBS 節目『台灣南歌』專訪：陳冠華」，2000.2.28。

「劉麟玉教授演講：日治時期台灣的音樂教育」，台大音樂研究所教室，2000.4.27。

葉俊麟，〈七十感言—台語歌詞寫作四十年追懷〉，手稿未刊本。

黃裕元訪問整理，「專訪：葉俊麟」，1998.4.26。

黃裕元訪問整理，「訪問：莊啟勝」，1998.9.13。

黃裕元訪問整理，「專訪：陳和平」，1999.7.8。

黃裕元訪問整理，「訪問：葉世榮」，1999.7.8。

黃裕元訪問整理，「專訪：周宜新」，1999.9.2。

貳、日文資料

一、書籍

Weber, Max 著，[日]安藤英治等譯編，〈音樂社會學〉，東京：創文社，1994.6 第八版。

台灣教育會，《台灣 歌》，台北：台灣教育會，1929.5。

台灣教育會編，《薰風》，台北：台灣教育會社會教育部，1934.11.15。

台灣經世新報社編，《台灣大年表（復刻版）》，東京：綠蔭書房，1992.3。

台灣總督府，《台灣法令輯覽》，東京市：帝國地方行政學會，出版年不詳。

台灣總督府編，《台灣 社會教育：昭和十七年度》，台北：台灣總督府印行，1943。

南博、社會心裡研究所編，《昭和和文化（1925-1945）》，東京：勁草書房，1990。

南博、社會心裡研究所編撰，《續、昭和和文化（1945-1989）》，東京：勁草書房，1990。

宮崎建三，《伸 行 島》，台北：大久保源吾，1932.5.19。

朝日新聞社編，《明治大正史、藝術篇》，東京：朝日新聞社，1931.2。

篠田治策，《臺灣 視 》，東京：樂浪書院，1935.5。

權田保之助，《國民娛樂問題》，東京：同人社，1921。

二、期刊文章

台灣音樂 聽 會，《民俗台灣》3卷2期，1943.2，頁47。

台灣消息，《新台灣》3期，1946.4.1，頁8。

消息：台灣 音樂，《民俗台灣》3卷10期，1943.10，頁44。

消息：新台灣音樂研究會，《民俗台灣》1卷4期，1941.10，頁21。

綜合藝術 語 會，《台灣文藝》3卷3期，1936.2.29，頁46-47。

，《台灣演藝 樂界》3卷1期，1934，頁46。

一 界，《台灣藝術新報》創刊號，1935.8.1，頁63。

山崎喬，台灣歌謠作曲家鄧雨賢的時代意義與音樂考，《台灣史研究》15號，1997.，頁55-69。

竹內治，台灣 在來演劇，《文藝台灣》5卷1期，1942，頁72-74。

西川榮一，歌謠調台灣行腳，《臺灣鐵道》309、310、311期，1938.3-5。

浪江生， 界：年末風景，《台灣演藝 樂界》3卷1期，1934，頁45。

都通憲三朗，「綜合教育讀本」，《台灣史研究》13號，1997.3.21，頁137-138。

陳宗保，台南 音樂，《民俗台灣》2卷5期，1942.5，頁42。

參、西文資料

Frith, Simon and Goodwin, Andrew eds. On record : rock, pop, and the written word. London New York : Routledge, 1990.

Gillet, Charlie and Frith, Simon, eds. The beat goes on : the Rock file reader. London East Haven, Conn : Pluto Press, 1996.

Longhurst, Brian. Popular music and society. Cambridge. UK : Polity Press, 1995.

Lull, James. Media, communication, culture : a global approach. Cambridge, UK : Polity Press, in association with Blackwell Publishers, 1995.

Lull, James.ed. Popular Music and Communication. Newbury Park : Sage Publications, 1987.

Manuel, Peter. Popular musics of the Non-Weatern World : an introductory survey. New York : Oxford University Press, 1988.

Randel, Don Michael ed.The new Harvard Dictionary of Music. Belknap : Harvard

University press ,1986.

Rowe, David. Popular Cultures : Rock Music,Sport and the Politics of Pleasure. London :
Thousand Oaks ,Calif. : Sage Publications , 1995.

Russell, Dave. Popular music in England(1840-1914) : A social history . Montreal :
McGill-Queen's University Press, 1987.

Silbermann, Alphons. Stewart, Corbet trans. The sociology of music . German:Woven lebt
die Musik ,1963 Westport: Greenwood Press,1977.