

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ► 重建或發明？－台灣歌謠傳統的建立與形象再現

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.200512.0081

中正大學中文學術年刊, (7), 2005

作者/Author：蕭義玲

頁數/Page：81-115

出版日期/Publication Date：2005/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.200512.0081>



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



## 重建或發明？-----

# 台灣歌謠傳統的建立與形象再現

蕭義玲

國立中正大學中文系副教授

### 提 要

「台灣歌謠」是人為定義操縱下的論述，因此觀察這套論述如何產製？如何傳播？成為本文首要的課題。簡言之，本文研究的主要目標不是台灣歌謠本身，而是它的形象，及其形象的塑造過程。在這過程中，我們將可以看到台灣歌謠如何從大眾文化躍居為國家文化？如何從流行歌曲而「經典化」成為類似民謠的形象？若干作者又如何從沒沒無聞到為之建立塑像、紀念館？從形象傳播到紀念館的塑造，我們可以看到某種一以貫之的敘事權力在運作，由此，我們的觀照點便必須從文本再現與歷史書寫，進而延伸到研究者對台灣歌謠的「政治性」解讀，從中探討權力與知識的糾葛問題。政治性與知識的關連是文本研究者常常忽視的課題，此處本文並非就「政治正確」來解讀台灣歌謠的政治性，而是就其與政治社會中權力來源的親密性來說台灣歌謠傳統的建立。因此本文將試著將台灣歌謠的發展放置於歷史脈絡中予以理解，讓台灣歌謠歷史形象的變遷與再現的權力輪廓(configuration of power)清晰呈現。

本文藉著顯示台灣歌謠傳統的建構，實際上是要展示在台灣歌謠這一領域中，人們以著怎樣的技術手段，去客觀化主體。藉著這樣的思索，我們希望能面對台灣的多元文化狀況與歷史記憶進行深思，從自己身處時代與歷史的一些趨於定性化的迷失中突圍出來，進而再現歌謠研究的生命活力。

關鍵詞：台灣歌謠、歷史敘事、傳統、再現

重建或發明？——台灣歌謠傳統的建立與形象再現

我們對那些如此特別的人之所以尊敬，是因為想像力在作用。

——巴斯卡《思想集》<sup>1</sup>

## 前言

在一個以「進步」以及持續地「改革」作為時代背後合法性話語的世界，「傳統」一詞具有一種曖昧不明的況味，在這樣的時代裡「傳統」時常被聯想成「過去的」、「保守的」，從而被施加落後、反動等污名化字眼；自然我們可以問：這樣的聯想是否合理？事實上，如此處理「傳統」是現代性的特徵，這種特殊的時代氛圍不只是呈現在現代人無意識的心靈深處，更表現在學術研究的取向上面，「現代性」因而成為哲學、社會學、心理學、歷史學、文學等學科研究的重大議題。<sup>2</sup>相較於「現代性」研究的熱門，「傳統」此一議題則顯得「門前冷落車馬稀」。對此一現象，以研究「現代性」廣受重視的英國社會學家紀登斯(Anthony Giddens, 1938~)即發現學者們(包含他自己在內)「他們沒完沒了地討論現代化和現代性，卻沒有人真正討論傳統」。<sup>3</sup>

儘管如此，紀登斯還是對傳統提出了極具洞見的見解，即：「傳統是不斷被發明和不斷被重新改造的。」<sup>4</sup>紀登斯如此說並不是否定傳統的存在，他強調在前現代或非西方的世界中，傳統仍是社會中具決定性的因素。<sup>5</sup>因此，紀登斯

1 轉引自彼得·柏克(Peter Burke, 1937~)著，許經南譯《製作路易十四》(台北：麥田出版股份有限公司，1997)卷頭語，是書從傳播史的眼光觀看路易十四如何在其時代特意塑造自身在公眾心中之形象。

2 關於現代性之討論可以參看紀登斯著，趙旭東、方文譯《現代性與自我認同》(台北：左岸文化出版，2002)，在這本書中紀登斯提及的「自我反思性計畫」概念(Reflexive project of the self)(案：意指指由自我敘事的反思性秩序來構成自我認同的過程)的觀念對本文省思本土文化建構過程中如何透過種種歷史敘事以建立認同的種種現象，提供了極佳的參考視野。

3 參見紀登斯著，周紅雲譯《失控的世界》(南昌：江西人民出版社，2001)，頁35。

4 同上註，頁38。紀登斯這種對傳統的觀點受到《被發明的傳統》這本書的影響。參見霍布斯邦(Eric Hobsbawm, 1917~)等著，陳思仁等譯《被發明的傳統》(The Invention of Tradition)(台北：貓頭鷹出版社，2002)。對於「傳統」此一議題想要深入理解，亦可參看愛德華·希爾斯(Edward Shils 1911~)的經典著作《論傳統》(台北：桂冠圖書公司，1992)不過此書偏於保守主義觀點，與本文視角有所出入。

5 參見《失控的世界》，頁37、39。

其實是站在「傳統這個觀念本身就是現代性的產物」這個思考前提來立言的。<sup>6</sup>簡言之，紀登斯在談論「傳統」此一議題時，是意識著當代，意識著當代這個趨向於全球化的世界，在這樣的意向性所形成的語境中說出上述的命題。在當代歐洲的現代化社會，我們可以發現傳統依然保持強大，人們並沒有完全依照啓蒙思想的要求完全廢棄傳統，這是因為社會需要傳統「給生活連續性並形成生活」。<sup>7</sup>社會需要傳統以形成某種「連續性」，這是現代社會需要傳統的重要理由。然而現代性存在的合法性，在於它在現代人心靈深處製造一種傳統／現代的時間斷裂、對立以及對進步、改革的不斷需求，這些需求已經成為現代人存在背後不言自明的合法性依據，因此現代社會實際上是一個不斷處在變遷的社會，而變遷常常削弱或者摧毀舊傳統的社會模式。在這樣子的社會裡，一則傳統會不斷被「發明」和不斷被重新改造，以符應於社會新的需求；二則在社會大眾的集體心理上，期待新傳統的出現正出自於現代人不斷企求進步而騷動不安的靈魂。<sup>8</sup>

因此，在當代我們面對任何自我宣稱為「傳統」的事物面前，應多少保持一種超然而獨立的思索。於現代化社會中，我們應當仔細分辨「傳統」本身究竟是「重建」，亦或是「發明」的。這不是一件容易分辨的事，被發明的「新傳統」不會明白了當宣告自己是新的，相反的，會以種種明顯可見的證據向世人證明自身的傳統性質；亦即它們是重建的傳統，具有不可質疑的正統地位。它們至少會以兩種思考方式來證明自身的合法性：第一種可稱為本質主義的思考模式。新傳統以一種本質主義的方式宣稱自己就是某物的本質，而現存的某物已經偏離了本質，因此世人必須揚棄現存的型態以回歸其純粹的根源，這種方式是藉著批判當前型態與回歸自身來證明自己是傳統的。<sup>9</sup>第二種模式是就時

6 參見《失控的世界》，頁36。紀登斯此命題的另一意涵是在現代社會興起前，根本不存在傳統這一概念，因為傳統與習俗到處都是，唯有在「現代」興起之後，才有說明傳統的必要。

7 參見《失控的世界》，頁39-42。

8 參見《被發明的傳統》，頁15。霍布斯邦認為：「當社會產生劇變，因此削弱或摧毀了舊傳統的社會模式，並對不適合現狀的模式予以更新，或者當這類舊傳統及其制度的媒介者與傳播者不再能適應與變通，或被淘汰——簡言之，當供給面或是需求面產生夠大夠快的轉變時，我們應比以前更期待新傳統的出現。這一類的轉變，在過去這兩百年來特別明顯。」

9 這種情形在宗教史以及民族主義運動的基本教義派中特別容易觀察到。請參看艾尼斯特·葛爾納著(Ernest Gellner, 1925~199)《國族主義》(台北：聯經出版事業公司，2001)，頁87-97討論「回教基本教義派與阿拉伯國族主義」部份，葛爾納提到二十世紀初年，回教世界面對西方的衝擊時，於檢討「我們為什麼會落後西方？」時「解答中涉及一小部分的西化，但大體上在於回歸原始、回復源頭，回歸淨化和根源。」基本上這種世界觀在清末中國面對西方列強時也可以看到。中國部份請參見傅樂詩等

間性的發展來思考的。它宣稱傳統受到某種勢力的壓迫而中斷、或被遺忘，我們必須重新尋回傳統並且再次確立其存在，於是新傳統被當成是舊有、已存的傳統加以把握。<sup>10</sup>不論是哪一種模式，被發明的新傳統通常透過不斷地「重複」，試圖灌輸社會大眾特定的價值觀與行為規範，從而暗示新傳統與過去的事物有關。<sup>11</sup>爲了達至此一目的，新傳統往往延伸使用舊有的史料以及象徵，新傳統總會接合在舊事物上，無疑地這種接合是爲了取得歷史的延續性，以便說服大眾新傳統自身的歷史性。<sup>12</sup>亦即，新傳統總是想要證明本身在歷史上的正統地位。

對此，一本由台北市政府出資，出版於1997年的《台北市文化人物略傳》似乎可成爲例證，是書扉頁有一篇由當時的台北市政府民政局局長兼台北市文獻委員會主任委員陳哲男先生所題的序言，根據序言，其出版動機正是：「就市志人物志子遺人物，重新建目，擇要編寫傳略。」<sup>13</sup>（重建被遺忘之傳統？）編寫者是研究台灣歌謠重要先驅者莊永明先生，是書根據此一動機編寫了包含鄧雨賢、李臨秋在內（與台灣歌謠有關的人物除了鄧、李二位尚有林清月、張福興、陳君玉三位在十四人名單中，佔總數28，這個偏高的比例是否反映作者的興趣？）的十四篇傳記（就台北市應被列入史傳而不被列入的子遺文化人物而言，我們自然要問爲何是他們十四人而非他人？選取的標準何在？爲何這十四人足以成爲台北市自1895年至1967年間最具代表性的「文化人物」？）書中充滿大量的人物老相片與各種遺跡的照片。就史傳言，文字敘述本應是讀者觀看的核心焦點，配合照片是爲了加強營構一種真實的、往日時光的氛圍，透過照片讀者彷彿可以進入時光隧道回到過去。照片塑造絕對真實現場感與歷史感。

著《近代中國思想人物論：保守主義》（台北：時報文化出版社，1980）。

10 霍布斯邦認爲發明傳統的方式有兩種：「一種是出於人類刻意創造、建構而成；一種是在一段短時間內（或許只要三、五年）無形中成形。」參見《被發明的傳統》，頁11。霍布斯邦的說法與本文並無衝突，他的說法是扣緊「誰創造傳統？」這個問題，因此第一種方式是指可以明確地找到誰發明了新傳統，第二種則是無特定發明人，於無形中形成的新傳統。本文所謂的兩種思考模式是就新傳統支持者的思維模式立論，本文區分的兩種模式在實際狀況中有時是交雜在一起的，此處將之區分清楚是爲了便於分析，以台灣歌謠傳統的建構爲例，這兩種思維方式是同時存在的。

11 參見《被發明的傳統》，頁12。

12 針對這點，我們可以回思台灣近年來種種社區營造與「舊照片」、「老街再造」的接合痕跡。另外，可以參考盧建榮著《分裂的國族認同》（台北：麥田出版社，1999）。在頁18，盧建榮認爲在台灣：「文化菁英往往透過「歷史代現」（Historical Representation）的方式宣揚他們的歷史認知，從而動員社會參加他們的政治認同或文化認同。」在論述台灣本土化建構過程，此一觀點特別值得再三反思。

13 參見莊永明著《台北市文化人物略傳》（台北：台北文獻委員會，1997）。

然而在這一類提供給大眾觀看(Regarding)的歷史書籍，照片往往不是配角，反倒成為讀者觀看的焦點，就本例而言，《台北市文化人物略傳》在每一位傳記主人公前先放置一幅照片，在每一頁側邊復放置同樣的照片，照片彷彿成了觀看的焦點。照片本身無法敘說什麼意義，因為讀者與照片的時空距離，除非這些照片配合上文字說明以點明或誤導大眾，<sup>14</sup>否則觀眾無法了解其意義。但是，照片在這類介紹某地方的老街，或過去的記憶的書籍中，每一張照片都不是獨立的個體，而是按照一定的敘述位置被擺放編織，藉由文字敘事的引導，讀者按照作者的意思觀看了一張張的畫面。然而很少讀者會察覺照片背後人為的敘事脈絡，同樣的情形出現在人們拜訪紀念館的時候，在這類紀念館中，照片總是張貼在長長的迴廊或牆壁之上，按著館方設計的動線擺放，讀者順著既定的次序進入記憶的迴廊。讀者觀看照片的場所也應該要注意，在紀念館中，觀眾早就預期自己想要觀看的是什麼？因此增加了照片的說服力。假如我們不要拘泥在「場所」這個詞彙表面的意義，而是使用隱喻的理解方式，那麼當我們打開一本介紹老街、城市歷史的書時，我們就將自身置入了類似紀念館的場所中進行觀看。透過對照片營造記憶的討論，我們可以關連到對歷史本身的反省，就像照片一樣，歷史也不是客觀的對象，過去已死，歷史是一套解釋系統，一套系統的人為敘事。

從創發新傳統到對「觀看」的討論，我們已碰觸到新傳統在辯護自身合法性的關鍵處，即：新傳統總是力圖證明自己跟歷史過往有關係，為了證明這種關聯確實存在，新傳統必須透過某種「再現」過去的手段來達成此一企圖。<sup>15</sup>

本文企圖使用「再現」(Representation)來描述創發的新傳統對過去的權力支配，過去被以文字、照片加以「再現」後，<sup>16</sup>成為現在想像的客體。然而在繼續以此一觀點談論台灣歌謠傳統的建立與形象再現前，我們必須確定將上述的整套觀點施加於「台灣歌謠」的此一方法論是否是適切的？

14 對照片的觀看從來不是一件客觀的行為，而是一個文化事件，因此在大部分的例子裡，文字說明是必要之物，讀者必須藉由文字的描述以心領神會照片所陳述的故事，當然有時經由展覽會場與展示目的說明，不必對每張照片加以詮釋，讀者即可了然於心。對此可參見蘇珊·桑塔格(Susan Sontag, 1933~2005)著，陳耀成譯《旁觀他人之痛苦》(Regarding the Pain of Others)(台北：麥田出版社，2004)。

15 霍布斯邦以為：「創發傳統」在本質上是種形式化和儀式化的程序，這個程序只借由反覆運動，賦予其相關歷史過往的特徵。」參見《被發明的傳統》，頁14。

16 再現具有表演與替代某人位置之意，參見《製作路易十四》，頁12-18。

什麼是「台灣歌謠」？就像「現代」與「傳統」這兩個概念一樣，「台灣歌謠」也是人爲發展出來的概念，除了概念本身有其歷史發展的演變以外，「台灣歌謠」這個語詞代表一個由人爲創制的分類命名的概念，利用分類知識以達成某種「區隔」自身與他者的手段。雖然，若干文化人士使用這個字眼時往往力圖使它看起來像是指涉某一類早已存在卻被遺忘的歷史實存，<sup>17</sup>但實質上，它依然是一種發明出來用以區分命名的概念，它所指涉的事物是藉由語辭概念召喚並聚居在一起的，並非在人事間本來有一組事物叫做「台灣歌謠」。我們應該說，「台灣歌謠」所指涉的事物是由於我們對它的命名，而被安置在同一個集合內。因此當我們使用「台灣歌謠」此一命名時，即已接受並意向性地關聯於被召喚安置的集合物，這就是分類命名的意義。命名本身是一種對實存的想像與再現，<sup>18</sup>某種程度來說，命名也顯現一種知識／權力的關係，如同薩伊德在《東方主義》書中所言：「知識帶來權力，而更多的權力，需要更多的知識，如此形成了資訊和控制的辨證關係。」<sup>19</sup>

從知識／權力的構成關係來看，作為當代文化眾多知識領域之一的「台灣歌謠」乃是一套「論述模式」(the mode of discourse)。<sup>20</sup>這套論述模式有其發明至被接受的過程。就這一意義言，「台灣歌謠」是一套被建構的知識傳統。何以言之？首先，就「台灣歌謠」此一名稱的定名化來說，其最早不會超過民國80年代。為了能夠辨認出台灣歌謠此一名稱意義範疇的變遷，我們應該先討論其內涵意義與指涉範圍。到底哪些歌曲被包括在「台灣歌謠」裡面呢？就目前討論台灣歌謠者最常引用的幾位作者及出版品看來，「台灣歌謠」包含了「台灣民謠」和以台語發音的「台語流行歌曲」兩類，此點可就這些書籍介紹的歌

17 參見李敏勇〈傾聽人民與土地的聲息——序莊永明《台灣歌謠追想曲》〉，文中道：「人民與土地的聲息畢竟是不能任意長期壓抑的。隨著台灣自我重建力量的不斷湧現，自我歷史的追尋像一扇一扇被封閉的窗的開啓：我們看到了被隔斷的影像；我們聽到了被隔絕的聲音；我們重新連結了許多原應是我們的卻彷彿與我們不相連帶的歷史。」收入莊永明著《台灣歌謠追想曲》（台北：前衛出版社，1994），頁4。此處，我們必須注意使用：壓抑／重建、隔斷／重新連結等語彙敘述歷史時背後的歷史思維，這種模稜的史觀意圖將歷史定位在挖掘「歷史真實」，忽略了歷史是一套敘事解釋所構成的，並且完全無視於歷史敘事並不同歷史真實此一史學方法論上的問題。

18 參見愛德華·薩伊德(Edward W. Said, 1935~2004)《東方主義》（台北：立緒文化事業有限公司，1999），頁6。

19 參見《東方主義》，頁50。薩伊德在《東方主義》一書背後的方法論源自於傅柯在《知識考古學》與《規訓與懲罰》裡面對知識／權力的研究。

20 參見《東方主義》，頁2。薩伊德認為作為知識領域的東方學，根本是一套有制度、字彙、學術、想像、教義甚至是殖民官僚與風格在支持的一種「論述模式」。

曲中看出。<sup>21</sup>從台灣歌謠涵蓋的歌曲種類中我們可以看出明顯的人為鑿柄之跡：首先，為何將「民謠」與「流行歌曲」並置於同一分類中？這是怎樣的分類意識？接著我們還可問出一連串的質疑：他們的共通點假如是台灣，那麼是否包括「台語」之外的其他語言族群的歌謠？<sup>22</sup>假如不包括，那麼我們有何理由要相信這是屬於「台灣」的？這裡的「台灣」是否已經先被本質定義過了？誰有權施以這種本質定義並要求我們接受呢？

「區隔」總是為了分離自身與他者，台灣歌謠的區分意識逼使這套論述不斷地使用排他性的方式以確定自身的認同。理解這點我們才能明瞭為何將一些「混血歌曲」從台灣歌謠中驅逐出境是一件重要的事。<sup>23</sup>或許，以下這段話最足以說明這種定義本質自我以重建傳統的心態：

「咱的台灣，咱的歌」；鄉土是我們的，「鄉音」是我們的；台灣歌謠，古早時代唱、上一代唱，下一代也必將傳唱。屬於「咱的」，就是最真實、最實在、最純樸、最可貴的；以咱的歌表情、表意和傳心、傳薪，

21 參見莊永明著《台灣歌謠追想曲》；杜文靖《大家來唱台灣歌》（台北：台北縣立文化中心，1993）；鄭恆隆、郭麗娟著《台灣歌謠臉譜》（台北：玉山出版股份有限公司，2002）；簡上仁《台灣音樂之旅》（台北：自立晚報文化出版部，1988）。除了從其分類意識上可以看出他們所定義的台灣歌謠外，尚可參考杜文靖〈台灣歌謠的文學興味〉《大家來唱台灣歌》，頁14-19的文字說明，在這篇文章中杜文靖或是筆誤或是一時不慎，使自己對台灣歌謠的定義發生矛盾。在頁14中他區分了台灣歌謠與民謠的差別，又在頁16說：「台灣民謠是台灣歌謠的一環」。根據該書的內容我們可以肯定杜文靖主張台灣民謠是台灣歌謠的一環。

22 根據莊永明的定義，台灣歌謠以台語為主，可參見以下這則專訪：「莊永明鑽研台灣史，尤其是台灣歌謠史的部分，當他談起台灣歌謠史時，一貫的拘謹不見了，代之而起的是滿臉的認真與熱切，彷彿又回到當年那個瘋狂穿梭於舊書攤前的少年時代。他說話很快，但不若名嘴式的飛揚跋扈，而是讀書人般的堅持沈穩。他指出所謂的「台灣歌謠」應該只包含「閩南民謠」與早期的「創作歌謠」。前者是指流傳甚久、作者已不可考的一些古老的閩南語民謠（如「丟銅」、「思想起」等）；後者則是日據時代前後的創作及流行的歌謠（如「望春風」、「補破網」等）。但目前有關台灣歌謠史的研究分類上卻有著許多混淆；有人將客家歌謠、山地歌謠皆納入「台灣歌謠」領域；也有許多學院派的學者摒棄「創作歌謠」，視其為鄙俗的流行歌曲，而不願將其納入「台灣歌謠」學術研究中。」陳淑卿〈民間學者專訪系列之七：追尋台灣歌謠的根——莊永明秉諸史觀形諸散文〉《聯合報》，1988年7月10日，第5版。從莊永明的聲明當中，我們可以知道對於台灣歌謠的指涉對象，遲至1988年仍未有共識，這個情形說明了台灣歌謠的定名化是相當晚近的事。

23 參見莊永明〈晚安，「黃昏的故鄉」〉《台灣歌謠追想曲》，頁207-208。這個例子最足以說明莊永明等人背後的本質主義心態，唯有作本質主義認定，才會在分類上將翻唱自日本然而已填上台語歌詞的歌曲驅逐出境。假如我們考慮到「黃昏的故鄉」這首歌已經成為某些台灣人的集體記憶，而重視台灣的歌謠又是為了歌謠代表人民的心聲，那麼「黃昏的故鄉」理應成為台灣歌謠的一份子，但假如只因為作曲者為日本人就必須將之區隔，則很明顯的，血統純正才是其考量的最終依據。

我們會更感覺實實在在！<sup>24</sup>

「咱」跟「我們」這兩個字眼在這段話中被混合使用，特別強調我們/他們的區隔，主要的用意在造成身份的認同，以一種傅柯稱之為「分離實踐」的方式將某些人轉變成主體。<sup>25</sup>台灣歌謠的定義是想按照「分離實踐」的方式確立一種屬於台灣講說閩南語族群的集體認同，它的目的是在塑造族群身分的同一性（identity），因此，我們也可以瞭解既然「台灣歌謠」包含民謠，卻為何只有「台語」民謠被含括進來，客家民謠與原住民民謠卻被排除在外<sup>26</sup>。

瞭解台灣歌謠所指涉的對象與內涵具有人工嵌合的痕跡後，這一定義下的台灣歌謠概念究竟形成於何時？揆諸早期的報章雜誌，「台灣歌謠」的名稱在1950-60年代有三個指涉意義，一是包括台灣所有族群的歌謠，<sup>27</sup>二意指民謠，<sup>28</sup>三指台語流行歌曲。<sup>29</sup>當時指涉台語流行歌曲的名稱尚有「台語歌曲」、「台

24 參見莊永明〈台灣歌謠追想曲〉《台灣歌謠追想曲》，頁63。

25 參見傅柯〈跋：主體和權力〉收入德雷福斯（Hubert Dreyfus）拉比諾（Paul Rabinow）著，錢俊譯《傅柯——超越結構主義與詮釋學》（台北：桂冠圖書股份有限公司，2005），頁267。

26 向陽在《大家來唱台灣歌》的序文〈為台灣歌謠記史〉中說：「當然，既以流行歌謠作為採擷對象，「流行」勢不能不成為不成為一個標準，這導致了文靖兄此書雖以「台灣歌」為名，但僅入選了少數的客家歌謠，原住民族歌謠則幾難一見。這種現象，反映了整體大環境中傳播媒體被惡質的語言政策所壟斷的不堪局面。」向陽在這裡犯了兩個錯誤，第一、杜文靖在《大家來唱台灣歌》中完全未選客家歌謠。第二、台灣歌謠按照杜文靖的說法包括了民謠與流行歌曲，並不只有流行歌曲，為何完全未選擇客家民謠與原住民民謠？國民黨政府在戒嚴時期管制媒體播出台語歌曲與節目的數量誠然是惡政，但此一說法無論如何無法解釋為何不採集河洛人之外的民謠？事實上以質疑官方語言政策的不公道來作為辯護，以此面對自我時，恐將陷入自我指控的困窘局面。另外李筱峰也採取了近似的辯護策略：「台灣本地語言的歌曲，應包括原住民語言、鶴佬語（俗稱台語）及客家語歌曲。本文未能兼顧原住民歌曲及客家歌曲，主要原因除了作者不諳原住民語與客語之外，更因為它們皆屬弱勢中之弱勢語言，其歌曲能在整個台灣社會傳唱者不多，獨尊「國語」的語言政策下，原住民語及客語歌曲就比鶴佬語歌曲的地位更不如了。」參見〈時代心聲——戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉《台灣的文學與歷史學術會議論文》，1997年5月，頁21附註33。

27 參見呂訴上〈台灣歌謠的再建設〉《聯合報》，1958年7月2日，第6版。他說：「台灣歌謠的搜集，是在康熙末年，由當時巡視台灣御史黃叔瓚開始的。他的著作中與台灣最有關係的有『台海使槎錄』一書，內附有『番歌』三十四首，內容最多半是「頌祖歌」其次是「飲酒」「捕鹿」等類。其後，台灣歌謠雖散見於各種文章裏，但是寥寥無幾，到了道光年間以後，廈門世文堂，崇經堂，輔仁堂，文記堂及石印書局等，纔大量刊行台灣歌謠。如「新傳桃花過渡歌」是道光丙戌年所鐫的。其他如「新刊台灣十八阿哥樣歌」「台灣女人卅六款歌」「台灣民主國歌」「繡像荔枝記陳三歌」「繡像英台歌」等數十種，是在道光以後至光緒末年之間刊行的。這種印本在大陸各省叫做「唱本」，在台灣叫做「歌仔簿」或「歌仔冊」。」

28 參見〈台南廣播電台將增加新節目〉《聯合報》，1952年6月29日，第6版：「星期二。民間歌謠由許丙丁擔任播講，內容是介紹真正的台灣民間藝術——台灣歌謠——凡台灣民間所有的山歌、民謠、都將作有系統的介紹。」

29 參見〈台灣歌謠 今晚演唱〉《聯合報》，1956年12月9日，第3版：「省文化協進會主辦的第二屆台灣歌謠演唱會，定今（九）日下午八時假台北女師禮堂舉行。演唱會全部歌詞均係林清月最新作品，由陳

灣民俗歌謠」<sup>30</sup>、「台灣通俗歌謠」。<sup>31</sup>從報章雜誌擷取當時情況必須要注意語境，若干報章雜誌或許只是以日常用語稱呼台灣歌謠，然而就本文將「台灣歌謠」視為「論述模式」的視角言，我們關心的是對「台灣歌謠」作專名化的使用。林二是台灣歌謠重建的關鍵性人物，<sup>32</sup>他在1970年代回國後專心致力於台灣歌謠的採集與推廣，日後在「台灣歌謠」研究享有盛名的莊永明、鄭恆隆、杜文靖等人，當時皆非知名人士，或者根本還未開始研究「台灣歌謠」<sup>33</sup>。因此從它使用「台灣通俗歌謠」的案例判斷，當時「台灣歌謠」尚未取得台灣歌謠研究者這個社群的集體共識。「台灣歌謠」的定名化涉及研究者社群的集體共識，因此沒有確定的時間點，這個新傳統的確立應該是在80年代中晚期解嚴後，在幾年內慢慢的固定下來。明顯的證據是當本土化運動開始在台灣社會取得相當的動員能量時，這個社群內的成員開始取得資源得以將「台灣歌謠」列入政府文藝活動節目單中時，他們對外使用的名稱才開始固定使用「台灣歌謠」。<sup>34</sup>

「台灣歌謠」是人為定義操縱下的論述，因此觀察這套論述如何產製？如何傳播？成為本文首要的課題。簡言之，本文研究的主要目標不是台灣歌謠本身，而是它的形象，及其形象的塑造過程。在這過程中，我們將可以看到台灣歌謠如何從大眾文化躍居為國家文化？如何從流行歌曲而「經典化」成為類似民謠的形象？若干作者又如何從沒沒無聞到為之建立塑像、紀念館？從形象傳播到紀念館的塑造，我們可以看到某種一以貫之的敘事權力在運作，由此，我們的觀照點便必須從文本再現與歷史書寫中延伸到研究者對「台灣歌謠」的「政

清銀編曲，節目有春登山、戀村女、絕代佳人、監老爹、女大當嫁、絕緣、不敢說出、免失望、將心比心、君薄情、不死鬼、見月思君、為人難、桃花歌、何日再見君、紅手巾、了然、清閒快樂、不成人、溫泉風景、你看不見等，將由李清風、周明珠、徐雪娥、陳秋玉、紀露露、張美雲、綠華等演唱，並由G·E·M·輕音樂團擔任伴奏。」

30 作曲家林二愛《聯合報》1978年1月30日第9版開始一系列的介紹台灣歌謠作曲、作詞者。林二專欄的名稱就叫做「台灣民俗歌謠作家列傳」。

31 參見簡上仁〈聽許石的歌〉《台灣音樂之旅》，頁60。

32 杜文靖碩士論文中亦將台灣民謠復興的功績歸因於林二，稱其發起「台灣歌謠尋根運動」，自己因受其啓發才開始涉足台灣歌謠。參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，世新大學社會發展研究所碩士論文，2000年9月，頁6-8。

33 鄭恆隆從1978年秋天後才開始採集民謠。

34 1989年10月31日「台灣歌謠著作權人協會」成立。參見《聯合報》1989年11月1日，第30版：「台灣歌謠著作權人協會昨天成立，共有六十多位會員，包括林二、陳百潭等，多半是閩南語歌曲的詞曲作家。未來工作除收費外，還包括整理台灣歌謠的資料。」1990年2、3月間台北市傳統藝術季推出簡上仁製作的「台灣歌謠展」參見《民生報》，1990年2月23日，第14版。

治性」解讀，從中探討權力與知識的糾葛問題。政治性與知識的關連是文本研究者常常忽視的課題，此處本文並非就「政治正確」來解讀台灣歌謠的政治性，而是就其與政治社會中可索求的權力來源的親密性來說台灣歌謠傳統的建立。<sup>35</sup>在台灣社會發展的過程，台灣歌謠不可避免的介入政治權力的運作，而其與政治權力的關係絕非單向度的而是互為影響的，因此本文將試著將台灣歌謠的發展放置於歷史脈絡中予以理解，在文化、政治、社會力量等背景中，讓台灣歌謠歷史形象的變遷與再現的權力輪廓(configuration of power)清晰呈現。<sup>36</sup>

## 一、台灣歌謠歷史形象的變遷與再現

2005年4月21日《新台灣新聞》第474期有一篇郭麗娟採訪的報導，<sup>37</sup>題目叫作：「王明山經典收藏 台語歌謠原音重現」，專訪台灣民間一位專門收集台灣歌謠唱片的王明山先生，文章中有一段話說道：

根據王明山對唱片銷售業界的調查發現，一九五六到一九六六年，是台語歌曲最風光、鼎盛的時期，周添旺、楊三郎、陳達儒、蘇桐、洪一峰、文夏、葉俊麟、吳晉淮等詞曲創作名家佳作不斷，也捧紅不少台語歌手如紀露霞、陳芬蘭、鄭日清、洪第七、黃三元、郭大誠、方瑞、葉啟田。<sup>38</sup>

這段尋常的訪問，對於台灣歌謠的解釋系統其實構成很大地挑戰與解釋危機，試討論如下。

### (一)時代心聲？——台灣歌謠詮釋方法論之反思

經由台灣歌謠研究者的不斷書寫，某種興衰的歷史發展觀念早已深入人心，50、60年代正是台灣歌謠的「復衰期」，<sup>39</sup>在一般的觀念中，50、60年代

35 參見《東方主義》，頁12-21。

36 參見《東方主義》，頁7。

37 鄭麗娟也是一位台灣歌謠的研究者，2002年曾和鄭恆隆合作出了一本書，參見鄭恆隆、郭麗娟著《台灣歌謠臉譜》。

38 王明山是私人收藏家，它的說明只能代表個人的觀察所得，正確與否必需研究者進一步分析。事實上，台灣歌謠的研究者民間研究者佔相當之比例，民間研究者最常犯的毛病是不經分析隨意採證權威的發言，此點在本文隨後的討論會暴露出來。

39 參見楊克隆碩士論文第二章第三節〈台語流行歌曲流變史〉：「1949年5月，「國民政府」在台灣實施「戒

剛好是台灣政治環境最肅殺的時代，文化上的查禁政策與政治檢肅激發了文化人士的寒蟬效應。

此一歷史解釋有效地解釋台灣文學發展的頓挫，也成功地解釋了台灣歌謠發展的阻礙。將台灣歌謠此一特殊領域發生的現象聯繫上背後更大的歷史脈絡，一直是歷史研究者習慣性的思維，因此假如能夠證明二者具有相同或類似的發展脈絡，就很容易被人們不經質疑地接受。問題是：這個證明是否具備史學方法上的合法基礎？近代的史學發展上，歷史是一套帶有價值判斷的解釋系統，已是史家的基本認定。因此當我們將某一特殊領域放置於歷史脈絡中思考時，此一領域與歷史脈絡的關係應該是對話關係，而不是符應關係。在對話中，特殊領域與歷史脈絡應互相修正與改寫對方，以期達成最後的理解，基本上這是一種詮釋學的循環。假如歷史解釋落入符應關係，則不管是誰符應誰，勢必構成誰寫誰的問題，不管是誰寫誰，在邏輯上必然掉入循環論證的陷阱。以台灣歌謠為例，台灣歷史的發展自是台灣歌謠背後的歷史脈絡，但此一歷史脈絡之於台灣歌謠的發展不應是符應關係。作為社會的一個特殊領域，台灣歌謠無法不受歷史時空環境的影響，但不代表我們必須認定這個影響是完全符應的？這問題其實涉及歷史解釋效力與書寫策略。

就歷史的解釋效力言，大多數台灣歌謠的研究者喜歡從歷史面來肯定台灣歌謠價值，<sup>40</sup>以為台灣歌謠記錄著民眾的歷史記憶，但是歷史是需要解釋的，歌謠歌詞蘊含的歷史意義，是透過研究者的解釋才得以浮現的。其次，歷史解釋必須依賴一套敘事描述，敘事不是透明的，在進行敘事之前，它必須預先決

嚴令，台灣進入了「白色恐怖」時期，政治的高壓、文藝檢查制度斷害，使得「台語流行歌曲」的創作，受到嚴重的箝制，前期社會寫實性極強的創作歌曲不復出現，導致「台語流行歌曲」的內容，重回日治時期的老路，內容率多以情愛掛帥，且多為悲嘆怨嗟的灰色之作。雷厲風行的「國語運動」，對「台語流行歌曲」更是一個重大的打擊，「台語」成為含有低俗意味的「低階語言」，演唱「台語流行歌曲」，被視為是「下里巴人」的玩意，直接影響戰後的台灣新生代，對於「台語流行歌曲」的認同度；而「國語」流行歌曲，亦多趨於描述風花雪月之類的靡靡之音，而為知識份子所詬病，使得一般的知識青年，普遍投入「西洋熱門音樂」的時興之中。「台語流行歌曲」就在國、英語等強勢官方文化的挑戰之下，只能苟延殘喘地生存於下層社會中。」楊克隆將50、60年代的台灣流行歌謠稱為「復衰期」，從其充滿價值判斷的描述中台灣歌謠在此一時代似乎是一蹶不振的。參見楊克隆《台語流行歌曲研究》，台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998。

40 參見李筱峰〈時代心聲——戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，該文的研究目的：「本文的主要目的，在探討終戰後二十年（約50、60年代）台灣流行歌曲所代表的社會學意涵。觀照歌謠與外在社會和政治的關係。藉此探討當時庶民生活的動態、社會的變遷，及政治的特質。」類似的觀照比比皆是，如李敏勇〈傾聽人民與土地的聲息——序莊永明《台灣歌謠追想曲》〉中說：「歌謠蘊含著民眾史，是傾聽人民與土地聲息的必要途徑」。

定詮釋的方向。台灣歌謠的歷史解釋剛好顯現了這方面的問題，以李筱峰的研  
究為例，他在〈時代心聲——戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉這  
篇論文使用的方法是以台灣史的敘事引導出台灣歌謠的解釋，於是誰寫誰的問  
題馬上浮現。例如他對1946<sup>41</sup>年完成的流行歌曲〈望你早歸〉的解釋是：

從二二八事件之後，到整個50年代，台灣歌謠充斥著哀怨落寞的失意情  
歌，與日治時代的台灣歌謠多為憂怨之音相類似。究其原因，和政治社  
會的大環境不無關係。表面上看，雖然這些歌曲所描寫的，是男女睽違  
分離、難耐思念的哀怨情歌，（如前引〈望你早歸〉的歌詞，即是此類  
歌曲的典型代表）但是，如果設想歌詞中的女主角所懷念的對象，正是  
因二二八事件或是白色恐怖政治下受難未歸（或一去不返）的愛人，則這  
樣的歌詞是極寫實而逼真的。二二八事件之後，到整個50年代，不正是  
多少家破人亡、妻離子散的時代嗎？

這個解釋與其他研究者的解釋頗有一番距離，一般的認定這是一首情歌，<sup>42</sup>但  
流傳最廣的解釋是將之與歷史聯繫在一起，以為是一首思念流落外地的台籍日  
本兵的歌謠。<sup>43</sup>在我們看來，李筱峰是用他對二二八事件的敘事重新改寫了〈望  
你早歸〉的解釋。<sup>44</sup>那麼李筱峰為何要重新解釋歌詞的意義？此點必須從其方

41 李筱峰在論文中誤以為〈望你早歸〉完成於1948年，其實這首歌完成於1946-47年楊三郎在中央電台  
樂隊任職時寫的，參見鄭恆隆、郭麗娟著《台灣歌謠臉譜》，頁162。

42 這首歌原本有一段口白，內容如下：「噫！無聊的月光暝，來引起阮思念著故鄉的妹妹，妹妹！我自離  
開故鄉到現在，也味得通達成著我的目的，我的希望，我也時常想欲寫批返去安慰著你，又恐驚來加  
添著你的悲傷，你的憂愁，妹妹！請你著來相信我，我不是彼一款無情的男性，若是黃昏到月娘欲出  
來的時，我，我的心肝（接後半段歌）」從口白內容可以清楚的看出歌詞的敘事情境是預設一對分離的  
情侶，男的離開故鄉去為前途打拼。

43 莊永明以為：「這原來是一首描述失戀女子的歌曲，但由於是發表在大量被徵召於海外充當「台灣籍日  
本軍」陸陸續續地歸台後不久，自然觸動了那份久別重逢，又懼失落的人們心弦。」參見莊永明《台  
灣歌謠追想曲》，頁160。

44 此處我們應該區分歌詞本身的意涵與歌詞在特定的社會情境下的操作分屬不同層次的問題。〈望你早  
歸〉在台灣現代史上常常成為政治訴求的歌曲，並且引發群眾特定的聯想，如美麗島事件後，周清玉  
代替身陷令國的姚嘉文競選台北是國大代表，即以〈望你早歸〉作為宣傳歌曲，並得到極好的動員效  
果。但我們並不能反過來說明這首歌詞蘊含某特定操作下的意義。對此，李筱峰的態度是：「儘管如此，  
聽者與唱者並不盡然要與原作者感同身受，而自可自我設想、自我引伸與投射。」（參見李筱峰〈時代  
心聲——戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉）就文本詮釋而言這個看法並不算錯，但就其  
研究目的而言，他想了解的應是人們在那個時代的特殊感受下的自我引伸，而非身處現代的研究者隨  
意想像「再現」當時人的感受，在沒有任何資料引證下，歷史研究者憑藉對歷史脈絡的掌握，隨意「再  
現」歷史，只會讓歷史成為獨斷論的犧牲品。〈望你早歸〉與周清玉的競選請參見杜文靖《大家來唱台  
灣歌》，頁228-229。

法論上才得以理解，這裡的邏輯是先行描述「二二八事件是什麼」，而台灣歌謠詞反映時代是「時代的心聲」，所以可以「設想歌詞中的女主角所懷念的對象，正是因二二八事件或是白色恐怖政治下受難未歸(或一去不返)的愛人」，因此我們可以從台灣歌謠獲得以下的結論：

總之，從戰後二十年的台灣流行歌謠，我們聽到戰後初期在社會逆退中、在時代夾縫裡的閭巷心聲。更體會到五〇、六〇年代台灣的政治與社會的特質：有白色恐怖的特務政治，有經濟起飛的社會縮影，有揮之不去的日本文化的殖民殘餘，也有新統治者的文化霸權。今天，那些歌謠雖已不再流行，但其偶爾迴繞的餘音，卻為台灣史留下生動的見證。<sup>45</sup>

從歷史解釋的效力言，李筱峰過分擴大歷史脈絡的解釋效力，在這種情形下我們很難想像他無法在台灣歌謠找到他所要的東西。這種符應關係的歷史解釋其實是整個台灣歌謠研究者基本的觀看角度，亦即研究台灣歌謠歷史形象的基本方法論。

從台灣歌謠歷史形象的變遷與再現中可見：台灣歌謠傳統的建立跟研究社群共享某些共同術語、史觀與觀看角度有很大的關係。<sup>46</sup>以下我們不妨利用類似編年的方法，從時間發展，與選擇性詮釋上討論台灣歌謠傳統的變遷。

## (二) 台灣歌謠史及其斷代的敘事分析

台灣歌謠的時間斷代反應研究者的史觀，其分期的方式乍看之下似乎不同，但基本上是運用同樣的觀看角度所建立的。其中最具代表性的有兩位，我們將其分期簡單列表如下：<sup>47</sup>

45 參見李筱峰〈時代心聲——戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉最後結論。

46 共同術語如「台灣歌謠」、「混血歌」等。混血歌是指以外國流行歌曲的曲調填上台語歌詞的流行歌曲，根據杜文靖的意見，這是他率先發明的詞彙而被其他研究者襲用。參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁46-47。

47 參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁35-54。楊克隆請參見《台語流行歌曲研究》，第二章〈概說〉。另外一位專門研究70年代民歌運動的研究者張釗維在〈流行歌謠詞曲作家大事記初稿〉中將台灣流行歌謠分成四期，分別是：1932-1955、1956-1976、1977-1981、1982-1990。較為合理。參見《聯合文學》，1991年8月，第82期，頁131。

|     |                     |                            |                    |                            |                      |                    |                |
|-----|---------------------|----------------------------|--------------------|----------------------------|----------------------|--------------------|----------------|
| 杜文靖 | 自然民謠時期<br>(1932年以前) | 台灣歌謠第一個創作高峰<br>(1932-1940) | (皇民化運動)            | 台灣歌謠第二個創作高峰<br>(1945-1947) | 混血歌時期<br>(1947-1973) | 台灣歌謠復興期<br>(1973-) |                |
| 楊克隆 |                     | 初興期<br>(1932-1939)         | 衰退期<br>(1939-1945) | 再興期<br>(1945-1949)         | 復衰期<br>(1949-1977)   | 轉機期<br>(1977-1987) | 勃興期<br>(1987-) |

杜文靖與楊克隆的分期雖有小異，但大致是相同的時間架構。在這個時間架構中，研究者仔細區分出台灣歌謠發展的興衰脈絡，由此展開台灣歌謠發展的敘事。就敘事情節來看，興者何以興？衰者何以衰？自然便是歷史敘事者著重的焦點。就他們所建構的歷史敘事看來，政治的打壓是兩次台灣歌謠「衰落」的主要原因。

皇民化運動造成的打擊，似乎是沒有疑義的，此點衡諸台灣歌謠在1939年至1945年間的創作斷層，即可瞭解。有爭議的是「復衰期」，不管是杜文靖或楊克隆，他們都認為在1947／1949年至1973／1977年間台灣歌謠再次面臨衰落期，此點與前文引述的王明山專訪有極大的出入。那篇文章中提到「根據王明山對唱片銷售業界的調查發現，一九五六到一九六六年，是台語歌曲最風光、鼎盛的時期，周添旺、楊三郎、陳達儒、蘇桐、洪一峰、文夏、葉俊麟、吳晉淮等詞曲創作名家佳作不斷。」以及在同一篇訪問中另一個段落：「一九五八到一九六二年，是台語唱片發行量最大、銷售最輝煌的時光，幾乎每個星期都有新片發行。」<sup>48</sup>到底誰的說法才正確？

在他們所認定的1947／1949年至1973／1977年間到底發生何事，足以構成台灣歌謠的衰落？杜文靖在其碩士論文中認為有兩件重大事件是罪魁禍首。一是二二八事件，杜文靖如此說道：

在二二八事件中，不少文學精英死亡了、失蹤了，文學界不再有人提筆為文，歌謠界的狂熱當然也給「二二八事件」給嚇得了無痕跡，台灣創

48 參見郭麗娟〈王明山經典收藏 台語歌謠原音重現〉《新台灣新聞》，2005年4月21日，第474期。

作歌謠又再出現斷層。<sup>49</sup>

仔細分析杜文靖的敘事，可以很清楚看出他將流行歌謠的歷史現象符應於台灣文學史的歷史敘事，從文學界的遭遇到流行歌謠的狀況，他簡單的使用「當然」兩字將兩邊的歷史敘事做連結。這種想當然耳的說法是很有問題的，事實上在他所列舉「台灣歌謠第二個創作高峰期」那些「較見爽朗，旋律也呈現了輕快、活潑，聲調上也出現了歡笑的光影」的代表作的創作年代中，馬上可以看到他的自相矛盾。例如〈淡水暮色〉(1957-1959)、〈思念故鄉〉(1954)、〈滿山春色〉(1930)、〈補破網〉(1948)、〈望你早歸〉(1946)、〈阮若打開心內的窗〉(1956)、〈思慕的人〉(1957-1959)、〈寶島四季謠〉(1957-1959)。<sup>50</sup>在他所列舉的代表性歌謠中只有〈望你早歸〉、〈滿山春色〉兩首作於1947年前，其他歌謠都作於二二八事件之後，在這種情形下二二八的影響是否被誇大了？

杜文靖認為第二個罪魁禍首是1947年成立的「國語推行委員會」大力推動國語，打壓台語的政策，在此政策下台語淪為低俗的代名詞，因而連帶使台灣歌謠成為低俗品味的象徵，導致聽眾流失。<sup>51</sup>杜文靖的說法一直是多數台灣歌謠研究者的共同看法，在這方面楊克隆與杜文靖並無多大差別，唯一差別是楊克隆認定的政治事件是1949年開始的戒嚴令。<sup>52</sup>

其實，從上述杜文靖列舉的代表作看來，1956-1959年間台語流行歌的創作並不衰退。1954年4、5月間《聯合報》一連刊載了許多關於台灣歌謠改革的讀者投書，這些投書的讀者中有兩位讀者的投書值得我們重視，一是呂訴上，<sup>53</sup>另一位是周添旺。從他們的投書中我們可以看到至少在這兩位第一線的工作者心中，1954年的台語歌壇依然在成長中。<sup>54</sup>政治力的檢束與國語政策的打擊，其效力都要一定時間才能浮現，根據曾慧佳的研究，政策的影響大概到1955年

49 參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁44。

50 參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁44。

51 參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁45。

52 請參見楊克隆《台語流行歌曲研究》，第二章〈概說〉。以及郭麗娟〈時代悲歌，旋律泣訴——戰後台語歌謠六十年系列〉《新台灣新聞》，2005年16日，第482期。

53 呂訴上是當時有名的演藝、戲劇方面的研究者，參見李秀美〈戲劇電影史奠基者——呂訴上〉收入《台北人物誌》（台北：台北市政府新聞處出版，2000）。

54 參見周添旺〈也談台灣流行歌的改革〉《聯合報》，1954年5月19日，第6版。他說：「現在台灣流行歌的新進作者越來越多，每日由廣播電台播送的流行歌也較以前多了好幾種。」當時混血歌曲的問題似乎尚可忍受，所以周添旺在改革建議中並未針對混血歌提出建議。另外，請參見呂訴上〈台灣流行歌〉《聯合報》，1954年4月5日，第6版。

以後才真正成為事實。<sup>55</sup>

假如台灣歌謠到了50年代初期依然蓬勃，為何台灣歌謠研究者要將時間提前？從杜文靖的敘事策略中，我們知道將時間提前是因為他將二二八事變的效應誇大了，並且他沒有仔細研究當時的資料就遽爾下判斷，當然這是一個表面的因素，最主要的還是他詮釋歷史的預設方法，一開始就沒有排除台灣史敘事對他的干擾，反而利用台灣史的敘事脈絡來解釋台灣歌謠的發展，這種方法論上的問題在台灣歌謠將自身建構為一個明確的傳統前不斷地發生。

另一方面，假如官方推行國語政策在1955年以後逐漸影響了台灣歌謠的創作，那麼王明山所看到的台語唱片在1958-1962年幾乎每星期都發片的榮景又怎麼說？追溯各家對台灣歌謠發展的描述，1956年以後是「混血歌曲」大量出現的時代，莊永明評論道：

50年代，不幸有大量的「混血歌曲」出現，由於唱片業者的短視，使台灣歌壇淪為日本的文化殖民地。然而大多數人並不自知所唱的「台語歌」是「日本曲」，像海外的遊子，唱起〈黃昏的故鄉〉，無不淚水奪眶，他們傷心的卻不是民族自尊心的受到傷害。<sup>56</sup>

對於混血歌的大量湧現他們並不是不知道，問題是台灣歌謠研究者在一開始就走上「重建被壓抑的傳統」這個路向，如同本文在「前言」的分析所指出的情況，在此些研究者的思考中，時間的接續與本質主義思考是同時並進的。混血歌謠雖多，卻被他們排除在台灣歌謠的傳統之外，被視為有傷「民族自尊心」的事物。以故，50年代以降的台語流行歌壇從出唱片的速率與量上來看，雖然十分蓬勃，被他們視為是「衰落期」。

這種對台灣歌謠的判斷，不一定合乎歷史上的實況。1956--1966年間的台語流行歌壇是否如同王明山從唱片出版所觀察的「是台語歌曲最風光、鼎盛的時期」？1965年7月26日《聯合報》刊登了一篇題為〈台語歌曲演變的方向〉的文章，內文提到1965年台語流行歌曲盛行的方式與狀況：

55 請參看曾慧佳《從流行歌曲看台灣社會》（台北：桂冠圖書股份有限公司，1998年），頁50-52，129-136。此書從社會學角度對台灣歌謠作詳細的分析，是一本對台灣歌謠研究中學術性格比較嚴謹的論著。另外可參考張釗維，〈流行歌謠詞曲作家大事記〉。他說在1956到1976之間：「前一時期作者的創作量陡降，採用日本歌曲原曲，改以較口語化的台語填詞的歌曲大量出現。」

56 參見莊永明《台灣歌謠追想曲》，頁62。另外可參考杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁46-49。

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。這是流行在今日台語影圈中的兩句名言。事實上，它也確是真實地勾劃出台語歌曲與台語電影之間的奇妙的關連。例如「霧夜的燈塔」、「綠島之夜」、「心酸酸」、「雪中等子兒」、「離別月台票」、「悲情城市」等等，都是先有歌曲，後有電影。無論這些名稱是否與電影的內容相稱，都會受到觀眾的歡迎。製片人惟一需要掌握的條件是；必須要以台語歌曲作為電影的主題曲，必須以唱紅這首歌曲的歌星充任電影的主角。（如果再加上「隨片登台」，收效更宏。）因為很多的觀眾是以聽歌和「看看彼(那)個歌星」為主，電影僅是一種陪襯而已。因此，凡是這一類的影片，對劇情都不太重視，而是儘量地使觀眾有「歌唱表演大會」的感覺。台語歌曲今天之受廣大群眾的喜愛，從這個例子可以獲得充份的證明。<sup>57</sup>

從文中看來，當時台語流行歌曲的當令與台語電影的流行有關，事實上這是一種新的傳播方式。身為流行歌曲，台語流行歌一直是大眾文化的產物(popular culture)，因此對其傳播與流衍的研究，應當將「傳播媒體」的影響納入考慮才是。

根據盧非易的研究，台語影片由1955年1月4日，麥寮歌仔戲團拱樂社拍攝了《薛平貴與王寶釧》在台北中央戲院放映，突如其來地大獲成功開始，至1956年迅速爬升，以迄1968年衰退。在台語電影盛行的年代，從1955-1959年之間，各製片場一口氣拍攝了178部影片，是同時間國語電影的三倍多。然而過度快速地生產，使台語影片普遍呈現粗製濫造的現象。就年單位產量言，1962年是台語電影的冠軍年，全年共生產了120部影片，同年國語電影只生產了七部影片。<sup>58</sup>從這些數字看來，一般論者強調50、60年代國語推行運動對台語的壓制的影響效力值得打問號。形成落差的可能原因有二：第一、研究者只從政府禁令發布的年代來看，忽略了政策本身、執行與其效應形成之間，是有落差的，往往政策宣示是一回事，執行又是另一回事，假如真正能落實執行，其效應的形成可能需要數年的時間。第二、研究者受到現有台灣史觀敘事的影響，以此為本

57 參見史白靈〈台語歌曲演變的方向〉《聯合報》1965年7月26日，第8版。

58 參見盧非易〈從數字看台灣電影五十年〉，2003年1月20日，引自「台灣電影資料庫網站」，[www.cinemaV2/intro.htm](http://www.cinemaV2/intro.htm)。

再現了台灣歌謠的發展。<sup>59</sup>台語流行歌曲與台語電影的結合造成新的傳播方式，這種方式結合歌曲、電影以及歌星隨片登台的模式，受到觀眾歡迎。結合聲音、影像、現場，造成類似今日多媒體的效果，對當時的觀眾言「是以聽歌和『看看彼(那)個歌星』為主，電影僅是一種陪襯而已。因此，凡是這一類的影片，對劇情都不太重視，而是儘量地使觀眾有，歌唱表演大會」的感覺。

這種結合方式對當日而言是傳播上的一大突破。在1954年之前，台語流行歌的傳播方式是：

台灣流行歌都是由台北的唱片公司或廣播電台及樂團「創作」或「選定」各種歌詞及曲譜，然後才灌音製成唱片，發行或廣播出去的……一曲新歌，很快就普遍地傳遍到全省各角落裏去，傳播工具除電台外還有音樂堂的歌詠隊，或茶室、酒樓的歌女，以及路旁賣歌的輕音樂團、廣告隊的歌唱等。<sup>60</sup>

這種傳播方式慢，不利於工業式的大量產製。賣歌者除了獻藝外，兼賣歌唱本。1955年開始的台語電影工業開始取代了這種較原始的傳播方式。當時除了電影推波助瀾外，電唱機的普及也是重要的物質因素：

一九五〇年代中期，唱片公司為宣傳新唱片，晚上會把宣傳車開到大圓環，再用擴音器播放新歌，一邊散發印有歌詞的宣傳單，當時，一般家庭幾乎沒有收音機，所以下班、農閒後，洗個澡吃過飯，就到大圓環聽歌也學唱新歌。到了六〇年代，電唱機逐漸普及後，大圓環的小吃不僅吸引民眾，也成了唱片業者的銷售場地，沒有電視的年代，平常百姓閒暇無事，晚上到大圓環吃點心，買張新唱片回家聆聽，稱得上是最高級的感受。<sup>61</sup>

從這些資料當中，我們可以看到台灣歌謠在50、60年代的發展已經朝向現代化

59 台語電影使台灣歌謠的流行達到高峰，對此現象台灣歌謠研究者並非完全忽略，如楊克隆在其碩士論文〈第二章概說〉中說：「由此可見，五、六〇年代的「台語」電影，實為當時「台語流行歌曲」的重要宣傳管道之一。」但這一現象在他的論文中並未被好好地正視，它仍然強調50年代是台灣歌謠的「復衰期」，這種視而不見正是因為他在方法論上受台灣史敘事的影響所致。

60 參見呂訴上〈台灣流行歌〉《聯合報》1954年4月5日，第6版。

61 參見郭麗娟〈王明山經典收藏 台語歌謠原音重現〉《新台灣新聞》，2005年4月21日，第474期。

的傳播方式演變，由「電影—報紙—唱片—消費者」連貫成環環相扣的環節，結合各種主流媒體的促銷以誘發消費者的消費慾望，如此我們應該說，隱然成形的資本主義消費市場是否才是混血歌盛行的主要原因之一？

對於50、60年代的混血歌之所以蓬勃的因素，根據杜文靖的分析是：

在二二八事件之後，台灣歌謠界的前輩者，都不得不因為避風頭，暫時停擱創作的筆，寫曲的更是多數扔筆，整個台灣的流行歌謠突然間一下子沈寂了，曾經有過二度高峰的台灣歌謠界，又跌回了無歌可唱的谷底，而部份唱片業者不得不由日本找尋流行的曲調，將之引進台灣，再由填詞者填上閩南語的歌詞，填補了台灣無歌的空間。<sup>62</sup>

另外陳郁秀在《音樂台灣》中以爲：

1950-60年代流行著一種所謂「混血」的台語歌曲，此時台灣雖已脫離日本的統治，但五十年的殖民歷史使得台灣仍無法完全擺脫日本文化的影響，加以當時政治正處於白色恐怖時期，鄉土意識被壓抑，代表台灣鄉土色彩的台語歌曲為之斷絕，取而代之的是此類以日本曲調填上中文歌詞，帶有東洋風味的「混血歌曲」。<sup>63</sup>

陳郁秀與杜文靖的敘事，經由不斷被其他論者「稱引」與「傳述」，已經被建構成台灣歌謠傳統的經典敘事。<sup>64</sup>我們試著看以下這則宜蘭縣的鄉土教材的敘事即可明瞭，上述敘事的影響力已經超越文本論述的階段，直接進入國家權力運作系統中：<sup>65</sup>

50年代對於台灣歌謠史而言，是個灰黯的年代。國民政府在台灣厲行國語政策，「台語」彷彿就被劃上了一個低俗的符號：說台語、唱台語歌的就表示沒水準。這是我們父叔輩童年時共同的經歷。在這樣的背景下，

62 參見杜文靖，〈失戀人的心聲「悲情的城市」〉《大家來唱台灣歌》，頁278。

63 參見陳郁秀《音樂台灣》（台北：時報文化出版公司，1996），頁106。

64 台灣歌謠的重要研究者莊永明對於混血歌的看法比較從唱片業的利益來分析，此說雖較為合理，但似乎未被廣泛的接受。參見莊永明《台灣歌謠追想曲》，頁83-84。在台灣歌謠傳統形成的過程，我們可以看到許多觀念被不斷稱引與傳述，形成經典化的論述。經典論述的建立勢必發生排斥效應。

65 請參見黃道遠〈歷史學科知識本質之檢討、分析與應用——以現今國中台灣史教材為例〉收入《歷史意識與歷史教科書論文集》（台北：稻鄉出版社，2003），頁143-178。

台語歌曲減少了，政府以高壓手段限制「母語」的傳播，反而使得台灣人產生了一種奇妙的情愫：懷念日治時代。這個時期，多數台灣歌謠創作者已完全停止創作，而人民藉著歌謠抒發心聲的訴求卻未曾中斷。在這樣的情況下，許多唱片公司引進日文歌曲，再配上台語歌詞，成為「日本翻唱歌謠」。生在台灣的台灣人，卻沒有自己的歌謠可唱，是多麼悲哀的事。<sup>66</sup>

台灣歌謠傳統敘事所再現的歷史成為國小教科書以後，正式取得官方認可的支配權力，然而，這裡的歷史再現是否能經受得起史料的質疑？被再現的歷史是否經過嚴肅而深入的研究？這件事情的嚴重性在：對於成長於戒嚴時期的世代言，不管是否罹患「失語症」<sup>67</sup>，解嚴後台灣歌謠傳統的建構過程歷歷在目，對這個世代而言，許多事是親身經歷的，因此對於許多歷史敘事，可能較有選擇性接受的能力。但對於小學生這個世代言，教科書所提及的種種，變成了他們的歷史，成為他們所接受的集體記憶。換言之，歷史教育轉化並且整合了他們。霍布斯邦曾經論述1860年代後期，法國共和主義者如何藉由國民教育將農民轉化成法國公民以及共和主義者。<sup>68</sup>現在，我們似乎看見了同樣的過程在台灣顯現。

本文以為陳郁秀與杜文靖的詮釋過分誇大政治因素，他們背後的迷失在於無視現代社會是由眾多特殊的領域構成的，每個領域的發展並不一致，官方政策對於每一領域的影響未必是一致的，白色恐怖主要是針對思想犯，因此對於文學創作的影響是立即且致命的。然而，這並不代表我們要將同樣的解釋套到台灣歌謠的研究上，以政府的查禁政策為例，在流行歌曲方面並不像對付思想犯那般嚴厲：

國民政府最早禁播台語歌曲的法源，是一九五五年頒布的「動員戡亂時期無線電廣播管制辦法」，歌手如公開演唱查禁歌曲，最重可處吊銷演員證的處分，當時規定演藝人員登台前需先申請核准，還要附上「上演

66 參見《宜蘭縣鄉土教材》，引自「宜蘭縣鄉土教材網站」，<http://media.ilc.edu.tw/MUSIC/index.htm>

67 莊永明喜歡使用「失語症」這個隱喻形容遺忘或無法說流利台語的年輕人，參見《台灣歌謠追想曲》，頁63。

68 參見《被發明的傳統》，頁334-339。

節目查驗登記申請一覽表」，但隨著電台林立與唱片的普及，一九六〇年代以後，政府很少拿歌手開刀，而是直接從電台下手，違反的電台會被發文警告或罰錢。<sup>69</sup>

有時因為利益衝突的關係，甚至連台灣歌謠的創作者也贊成政府的查禁政策，如台灣歌謠知名作者周添旺在1961年6月11日即曾為文贊同政府查禁歌曲的政策：

日前各報刊載當局禁唱部份國語歌曲及日本軍歌集，筆者認為這是一種明智的措施，雖然這次發表的僅是國語歌曲，但聽說台語歌曲亦在檢討中，這是令人欣慰的事。

現在的台語歌曲，百分之九十以上都是用日本曲調或翻譯日詞，有的還將日本地名，風俗等完全直譯，例如「銀座」「長崎」「有樂町」「馬車」等，有的譯不出來的部份，乾脆就照日語來唱，例如「長崎」「蝶蝶」「卡膜脈」「沙容」等，都常插入台語歌詞中，而將日本原曲錄音，這成了什麼台語歌曲呢？<sup>70</sup>

周添旺在文章張中極力贊同政府查禁歌曲的立場，對於查禁歌曲的合法性他並沒有提出懷疑（或許當日的環境也不容他公開發表反對言論），他的重點其實是想因勢利導將查禁方向帶到「混血歌曲」身上，其理由與其說是民族主義的激憤不如說是利益上的直接糾葛，以故，他用了的許多文字陳述當日「混血歌曲」興盛的原因：

為什麼現在的台灣語歌曲大多數是日本歌調呢？原因不僅是作者因報酬微少不想創作，主要的還是唱片製造業者為減少成本，多得利潤的生意經造成。台灣光復不久的台語歌曲，尚沒有唱片應市，僅有作者編印歌本，供應少數樂士在各地方做宣傳而已，大約民國四十年左右，日本唱

69 參見郭麗娟〈王明山經典收藏 台語歌謠原音重現〉《新台灣新聞》，2005年4月21日，第474期。當時被查禁的歌在市面上流通，官方其實睜一隻眼閉一隻眼：「但有些歌卻愈禁愈紅，王明山表示，當時政府禁唱這些歌曲，是不准電台和電視播送，並沒有禁賣，許多人還會專程訂購「文夏被禁的那首歌」，因此「媽媽我也很勇健」、「媽媽請你也保重」等曲，反而越禁越紅。」

70 參見周添旺〈台語歌曲的逆流——禁唱部分國語歌曲和日本軍歌有感〉《聯合報》，1961年6月11日，第7版。

片陸續流入本省，因價格太高，進口又受限制，於是有些投機商人就將日本唱片在本省翻版出售，大賺其錢。這幾年唱片普遍，全省的各民營廣播電台也一律使用唱片，所以台語歌曲也就受到各處的需要，甚至連中廣最近也時常播出日本調的歌曲，由於台灣歌曲在台灣本地灌唱，成本較外國翻版的高，唱片廠為減少成本起見，就以削減作詞作曲費來彌補，等到日本輕音樂台灣翻版後，就有某唱片廠改用這種唱片作出品的伴奏，可以減少請樂隊的費用，後來也有歌唱者自己兼譯詞演唱錄音等一切包辦，當然就不要花費歌詞報酬，唯利是圖的廠商真是求之不得，也就不管優劣，不加撰擇，以致有詞不對題，甚至使用日本軍歌調。可是，難道台語歌曲就這樣子被日本調借屍還魂嗎？<sup>71</sup>

透過周添旺親身的控訴，我們看到了資本主義下低成本與大量製造的考量，可能才是「混血歌曲」興盛的主要因素，而60年代以後，電影、唱片的結合更加速了整個進程，因此一直堅守崗位的周添旺必定感受極大的壓力，才會在政府查禁歌曲時大聲亟呼查禁「混血歌曲」，民族主義的話語應只是取得正當性的藉口。<sup>72</sup>

### 三、重建傳統的方式-----台灣歌謠傳統之經典化

台灣歌謠傳統成為國家意識型態的弔詭之處，在於台灣歌謠的「大眾文化」屬性。大多數的研究者一開始就不曾真正從大眾文化商品的立場看待這些台語流行歌，雖則他們在語言的使用上可能使用「流行歌謠」這樣的字眼來稱呼，但在其意向性上面，大多數研究者一直有將台語流行歌曲「民謠化」的傾向，或許這就是他們堅持使用「台灣歌謠」此一名稱來概括台灣民謠與台語流行歌的原因。<sup>73</sup>這個對「台灣歌謠」的意向性，應該才是決定整個台灣歌謠傳詮釋

71 參見周添旺〈台語歌曲的逆流-----禁唱部分國語歌曲和日本軍歌有感〉《聯合報》，1961年6月11日，第7版。

72 50、60年代混血歌曲流行的原因當然不可以單純歸因於物質因素，這些流行歌曲本質上都是大眾文化的商品，在設計上先天性地針對消費者的需求來設計，因此「下有所好上必行焉」，台灣大眾對日本流行文化的喜愛與接受應該也是主要因素之一。

73 莊永明認為：「〈望你早歸〉、〈補破網〉、〈燒肉粽〉、〈杯底不可飼金魚〉無疑地也是為著「這片土地是我們的土地」而創作，稱之為「國家民謠歌曲」，誰曰不宜……。」《台灣歌謠追想曲》，頁165-166。

方向與形象製作的根源。前文所討論的台灣歌謠研究者利用台灣史敘事改寫台灣歌謠史的方法論問題，即應根源於此一意向性的捕捉。明乎此點，以下這段話應該可以被視為這種意向性的最佳自白：

流行歌曲和一切趕時髦的「風尚」商品一樣，必然地，它都曾「風光」了一陣子。但是經過了淘汰而能流傳下來的流行歌曲，就無形中寫下了「歷史性」的地位，與民謠地位相埒，是反映民眾的心聲。雖然「學院派」的人士以「染有商業氣息」、「失去誠樸的風味」，斷言宣稱兩者宜有涇渭之分，但是多數人的觀點，仍然肯定其價值。<sup>74</sup>

事實上，在批判學院派對通俗流行歌曲的蔑視後，台灣歌謠研究者對台灣歌謠的大眾文化屬性也沒有多少肯定之意，某種亟欲將台語流行歌曲包裝「經典化」，或「典雅化」的意識一直佔居他們的心田，<sup>75</sup>如何不斷地提昇台灣歌謠的重要性與社會地位，甚至讓它成為國家意識型態的一部份，從一開始就存在於研究者的意識中。

台灣歌謠的「大眾文化」屬性，在於其文化商品的性格。<sup>76</sup>而「文化商品想要獲得流行，就必須滿足相互抵牾的需要」。<sup>77</sup>亦即文化商品的生產是為經濟利益，但因為他行銷的對象是大眾（people），大眾自有其文化需求，必須按照大眾的需求來生產，因此文化商品的內容往往符合現存社會之規訓的、意識型態的要求。<sup>78</sup>這裡可以有兩種對大眾文化的態度，一者以法蘭克福學派為代表的文化工業理論，在這裡論下，大眾被視為the mass，意為烏合大眾，在此脈絡下，文化商品成為意識型態宰制的工具，藉由文化工業所生產的商品，產生文化消費從而製造出無面目庸俗的大眾。1960年代英國伯明翰大學文化研究中心開始發展一種新的觀點，認為大眾自有其主動性能改變大眾文化使其為

74 參見莊永明《台灣歌謠追想曲》，頁232。

75 此處我使用「雅」這個字眼是就「雅與俗」的對立範疇來思考。

76 所謂的文化商品意謂著大眾將工業產品變成一個文本，一種具有潛在意義和快感的論述結構。而不是從文化工業的脈絡下看待文化商品，將之視為資本社會的操縱模式。這裡我的基本立場是人是一位行動者，不是機械式的被複製。相關概念可參見約翰·費斯克（John Fiske）王曉珏、宋偉杰譯《理解大眾文化》（北京：中央編譯出版社，2001），頁31-39。

77 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁34。

78 同上註。台灣歌謠在日據時代的生產頗為符合上述論點，1930年代日人伯野正次郎所經營的古倫美亞公司便積極鼓勵作曲、作詞者盡量展現台灣味。參見莊永明《台灣歌謠追想曲》，頁23-27。

我所用。在這意義下的大眾文化被稱為Popular Culture 用以區別於Mass Culture。<sup>79</sup>

大眾文化在很大程度上是對文化霸權的抵抗，在台灣歌謠的傳統中這個情形是很明顯的，然而其發展的最終方向卻弔詭地使自己成為一個新的文化霸權。而在此一新文化霸權的形成過程中，一些「製作」的痕跡可以被清楚地揭出。

### （一）通俗音樂藝術化

台灣歌謠傳統的建立，從一開始就走上了企圖以精緻化包裝的方式來翻轉台語歌曲等同於低俗品味的想像。1973年歸國音樂家林二，每週六晚十一時在華視推出一個音樂節目「林二時間」，他在節目中將正統音樂大眾化，一般的通俗音樂藝術化。<sup>80</sup>

1970年代的台灣，電視已經逐漸成為每戶人家最依賴的消費媒介。林二以歸國學人的身份利用電視此一新興的管道，對台灣歌謠的傳播有極深的影響。<sup>81</sup>想要瞭解當時的背景，必須先瞭解當日的文化氛圍，70年代台灣文化界興起一片回歸鄉土的風潮，在音樂方面有許常惠、林二等人採集民謠、發掘民間藝人的活動；文學上，鄉土與現代文學路線之爭正式浮上檯面，這一回歸鄉土的舉動，與今日回歸本土的方向，分屬不同的脈絡，基本上是高層文化文藝界內部的質變。<sup>82</sup>鄉土在當時被當成代表真實的、原始的（original）、富生命力的、未經粉飾的原真性（authenticity）的象徵。<sup>83</sup>事實上在資本主義社會中，根本不存在所謂原真的民間文化，<sup>84</sup>因此，70年代這種哀悼原真性喪失的追尋，注定

79 請參見陸揚、王毅選編《大眾文化研究》（上海：上海三聯書店，2001），頁41-58。

80 參見〈螢幕前後，林二舊曲新聲，余光有新噱頭〉《聯合報》，1973年4月28日，第9版。

81 林二開始收集台灣歌謠史料後，認識了李臨秋，並且邀他在1977年4月16日中視「蓬萊仙島」節目中現身說法，同時介紹他作詞、林二作曲的新歌「相思海」。參見〈少女心曲望春風，作者矚然一老翁；李臨秋今上蓬萊仙島，新作相思海林二譜曲〉《聯合報》，1977年4月16日，第3版。另外可參見莊永明《台北市文化人物傳略》，頁245-246敘述這件事說：「後來，林二很熱心地將他介紹給社會大眾，使他在晚年獲得一些應得的光彩，透過「蓬萊仙島」、「光復節台灣歌謠特別節目」的螢光幕，大家得以重新認識這位老作詞家。」電視在李臨秋「重出江湖」這件事情扮演了舉足輕重的角色。

82 參見張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》（台北：時報文化出版企業有限公司，1994），頁44。

83 參見張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》，頁45。

84 參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁33。

只是浪漫懷舊情緒下的鄉愁。

然而這股鄉愁情緒的蔓延，終究拯救了困境中的台語流行歌。林二對於台灣歌謠發展的最大功績有三：第一、他將台語流行歌曲音樂藝術化，<sup>85</sup>這是台灣歌謠經典化過程不可或缺的包裝，經過他的努力，台灣歌謠與正統音樂的結合遂成為可能，<sup>86</sup>種下了台灣歌謠到音樂廳演奏的契機。<sup>87</sup>第二、復活並建立台灣歌謠作家的形象。第三、他以專業音樂家、電腦音樂博士、大學教授（他任教於台北商專）的身份強力為不登大雅之堂的台灣歌謠背書，打破許多人的既定印象，他影響了一些人投入台灣歌謠的研究。<sup>88</sup>不過由於他是開先河的人物，開風氣之先有之，但不宜過份誇飾其影響力。台灣歌謠日後在台灣社會取得正當性，實與解嚴後政治社會環境之變遷有關，1970年代的國民黨黨國體制仍然甚為堅牢，甚至我們可從1983年由新聞局主導制定的「電視節目製作規範」兀自規定「國語歌唱節目中得視實際需要安排方言歌曲之播唱，但一日不得超過兩首。」<sup>89</sup>中看出來，到了1983年間台語流行歌曲在大眾媒體的處境實更為艱難。

在林二之後，簡上仁在1983年9月應台灣省教育廳之邀在該年的「秋季藝術活動」中策劃一個民俗歌謠的演出，10月初他籌組一個團取名「田園樂府」，計畫以「老調·新聲」為主題巡迴全省演出，自該年的10月28日開始，從他的家鄉嘉義縣大林鎮出發，每逢週六週日到全省各鄉鎮公演，至12月25日止，在澎湖的馬公表演最後一場。從此每年的秋季藝術活動，田園樂府都推出巡迴演出活動。<sup>90</sup>「田園樂府」的活動雖然將台灣歌謠提昇到顯著的藝術活動中，但

85 例如他重新「復活」李臨秋以後，替李臨秋三首未發表的歌詞作曲，他的態度明顯表現出將通俗歌曲藝術化的傾向，他說：「我並沒有希望『相思海』、『半暝行』、『小陽春』這三首曲子成為通俗歌流行於市場，而是準備將它們以「藝術歌曲」看待，或許有朝一日人們會認為這是有價值的作品。」參見林二〈春風望斷：李臨秋〉《聯合報》，1977年4月16日，第3版。

86 1977年林二的努力頗引起社會的關注，當年他所舉辦的活動情形如下：「今年，由於陳達的受到歡迎，跟著李臨秋的再生，以及由我和許常惠等人籌設的民俗音樂中心，舉辦了三次民間音樂欣賞會，接著著作權人協會也辦了「台灣古老歌謠之夜」欣賞會；台視在光復節曾推出「台灣歌謠」特別節目。各大專院校也常舉辦民謠音樂晚會，唱片界也出版了幾張地方音樂的唱片。次次都受到社會大眾的熱烈支持。」參見林二〈李泰祥對地方音樂的貢獻〉《聯合報》，1977年11月27日，第9版。

87 同樣的想法，1988年7月10日莊永明提及未來台灣歌謠的保存工作時，他說：「可將這些通俗的歌謠改編成嚴肅音樂才能保存長久，因為「通俗音樂在音樂史上的地位永遠不及嚴肅音樂。」參見《聯合報》，1988年7月10日，第5版。

88 參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁17-29、50。

89 參見曾慧佳《從流行歌曲看台灣社會》，頁134。

90 他的主題分別是：「老調與新聲」、「台灣民間的故事」、「台灣歌謠傳」、「台灣歌謠組曲」。參見簡上仁

在當時的意識環境中，其依然不脫70年代那種原真性鄉愁的追尋，此可以從他的命名中看出：

樂府是漢武帝所設立的國家音樂機構，他以此為名是指出要植根於古老的傳統；而田園則是休養生息的地方，他以此為名是標示要最原始而自然的情感。所以「田園樂府」就是要唱出民族的生活和心聲。<sup>91</sup>

此處田園樂府被社會所意識者，尚未脫離當時的脈絡，即鄉土被視為中國鄉土之一環，因此上述的「民族」，明顯的意指中華民族。<sup>92</sup>

事實上，在70、80年代之交，正是台灣本土意識漸漸抬頭之際，在某些大眾的解讀策略中，台灣歌謠已經被賦予了台灣民族的想像，因此在當時的黨外政治抗爭中，台灣歌謠成為政治動員的象徵符號。1980年的美麗島事件，後來成為立法委員的邱垂真即因在現場帶唱兩首台灣歌謠〈雨夜花〉、〈望春風〉被法院判處四年有期徒刑。<sup>93</sup>台灣歌謠在當時的作用，可以從法院訊問黃信介的對話中看出來：

問：你什麼時候再看到隊伍？

答：大約晚上十點多鐘，在美麗島雜誌社高雄服務處再看到隊伍，當時呂秀蓮在演講，接著康寧祥也上台演講，我見群眾情緒不安定，表示要散會，但施明德不同意，他說要找幾個不會演講的人上台，群眾就會散掉，我要幾個會唱台灣民謠的人上台，可是他們卻唱出鼓吹人權的歌曲，群眾反而更加激動……<sup>94</sup>

當時的群眾究竟如何詮釋〈雨夜花〉、〈望春風〉？為何會一聽之下「更加激動」？關於這點，呂秀蓮在1985年以口述錄音的方式錄製的錄音帶《台灣的歌》，

《台灣音樂之旅》，頁225。

91 參見曾永義〈擁抱我們的鄉土：民謠的魅力〉《聯合報》1983年11月4日，第8版。另外亦可參見簡上仁〈田園樂府的誕生〉《台灣音樂之旅》，頁213。

92 「田園樂府」所要演唱的雖然止於台灣民謠，但簡上仁認為台灣民謠是中華民族藝術文化的一環，藉此可以奠定民族自信心與自尊心，更能激發愛家鄉、愛社會、愛國家的情操。我想這也正是他所以孜孜矻矻於台灣民謠研究、創作與推展的緣故。」參見曾永義〈擁抱我們的鄉土：民謠的魅力〉。

93 1980年5月25日《聯合報》，第3版，刊載了〈邱垂真否認喊衝打，吳振明堅稱遭刑求〉的報導，內文說：「邱垂真否認他會喊衝打，當天他只是上台唱「午夜花」、「望春風」等民謠。」按：〈午夜花〉應是〈雨夜花〉之誤，寫這篇報導的記者應是不會講台語致有如此筆誤。

94 參見〈黃信串涉嫌叛亂，軍法審訊問答紀要〉《聯合報》1980年3月19日，第5版。

曾對台語流行歌曲的內涵加以詮釋，或許能為我們解惑，以〈望春風〉為例，呂秀蓮說：

台灣人的歌聲雖然悲哀，有時也很浪漫。在異族統治下的台灣音樂家，常常借用愛情的苦樂悲歡，來比喻台灣人對命運的怨嘆及對幸福的追求。<sup>95</sup>

呂秀蓮的詮釋應該是當日參與反對運動民眾詮釋的基本脈絡，因此當在場的民眾聆聽到〈望春風〉的音樂時，他們意向性地指向一種隱喻式的理解，將自己代換進在場的群體——「我們」中。從本體論來看，此時作為個體的自我已不復存在，他的主體成為一種「我們---我」的認知型態，「我們---我」就是歌詞敘事中的「阮」、在場的群體，以及台灣（這裡台灣被擬人化的理解為主體）。歌詞敘事中種種「阮」的遭遇，都會反思性地成為我對我自身以及台灣歷史的理解。約翰·費斯克稱呼這種主體認同為「社會效忠從屬關係」。<sup>96</sup>在這裡，「望春風」被理解成為台灣人集體的命運。<sup>97</sup>

進入90年代以後，台灣歌謠藝術化的工作不斷進行，台灣歌謠對台灣民族的想像也不斷被加強。1991年12月17日「和成文教基金會」舉辦一場名為「吾鄉吾土——台灣民謠交響詩」的音樂會，表演場地在「國家音樂廳」。<sup>98</sup>這個音樂會是第一次以大型交響樂團伴隨大型合唱團的方式在國家表演場地演出台灣歌謠。「國家音樂廳」的意義在於台灣歌謠被「觀看」的場地，從其國家級屬性來看，台灣歌謠的經典化已經隱然形成。<sup>99</sup>不過，「和成文教基金會」在一

95 由於年代久遠加上缺乏文字記錄，因此這項資料轉引自楊克隆《台灣流行歌曲研究》〈第肆章 國府時期台語流行歌曲與社會環境〉。

96 「社會效忠從屬關係」是一種認同身分的方式，可以造成大眾可感覺的集體性。約翰·費斯克曾舉澳洲原住民在觀看西部電影時會將自己與電影中的印地安人聯繫起來，以說明「社會效忠從屬關係」。參見約翰·費斯克《理解大眾文化》，頁30。

97 經過20年的變遷，2000年9月15日台北市文化局公布了一項名為「百年歌謠票選活動」的結果，參加的民眾從三百首國語歌曲、二百首台語歌曲中票選最足以代表台灣的歌謠，結果〈望春風〉以168票奪魁。歷史的弔詭可能也在這種地位的翻轉中呈現，昔日作為政治上抗爭象徵的歌曲已經取得民眾的「社會效忠從屬關係」。參見〈用台灣歌謠唱出百年歷史〉《民生報》，2000年9月16日，第A6版。

98 當日演出的曲目有：「1. 補破網 2. 一隻鳥仔哮救救 3. 望你早歸 4. 快樂的聚會 5. 丟丟銅 6. 港都夜雨 7. 雨夜花 8. 四季紅 9. 滿面春風 10. 農村酒歌 11. 河邊春夢 12. 孤戀花 13. 望春風 14. 杯底不通飼金魚 15. 天黑黑」從曲目看來這是民謠加流行歌曲而非「台灣民謠」。

99 「和成文教基金會」在隨後的幾年陸陸續續地舉辦音樂會，並且將之出版成CD。

開始時其實飽受質疑。<sup>100</sup>基金會相中了「台北愛樂管絃樂團」來共襄盛舉，但是遭到拒絕，理由是台灣民謠不夠格上國家殿堂。

真正構築台灣歌謠經典化印象的關鍵事件，應該是1992年7月14日舉行的「鄧雨賢音樂會」。相較於「和成文教基金會」的民間性質與無法順利在音樂界的取得正當性，「鄧雨賢音樂會」由於官方的介入順利取得社會的注目。音樂會主辦人謝艾潔獨力策畫，因無法租借到合適的場地，所以找鍾肇政協助，透過鍾肇政居間聯絡。92年初，李登輝總統以文化總會會長身分，在「文總」接見鍾肇政及謝艾潔，允諾給予補助，因而促成這場音樂會的主辦。<sup>101</sup>這整件事其實是一個象徵，象徵台灣歌謠在90年代命運的翻轉：從事件前的租借不到場地，到進入國家音樂廳表演；從民間人士的勉力推動，到官方意識形態的認證；從通俗文化到國家文化；從提供給大眾觀看，到總統的介入。<sup>102</sup>這件事象徵著台灣歌謠在文化、經濟、社會資本上的幡然改觀，象徵著社會大眾觀看位置的移動。

從台灣歌謠在90年代命運的翻轉中，可見社會大眾觀看位置的改變是非常重要的。從觀眾的觀看脈絡來看，音樂會的性質、表演場所、來賓、演出者，以及最重要的因素：媒體的再現，共同構成整體觀看的印象，如《聯合報》便如此報導此一音樂會：

台灣歌謠先驅鄧雨賢作品音樂會，昨天晚上在國家音樂廳首演。藝術家合唱團以五首改編的無伴奏合唱組曲，在指揮郭孟雍引導下，唱出鄧雨賢作品中滿懷思鄉的情愫。聽眾的情緒隨著旋律起伏。「望春風」、「秋

100 他們當時的困境可藉由這篇報導得知：「五、六年前，我們也曾經接觸台北愛樂，希望能在國家音樂廳的舞台上演奏台灣本土的歌謠...，但當時他們不理我，認為台灣民謠不夠格上國家殿堂。」和成欣業爲了慶祝其七十週年慶，將於國家音樂廳舉辦「吾鄉吾土・台灣民謠交響詩」音樂會，與台北愛樂管絃樂團合作，演唱《望春風》、《雨夜花》等台灣民謠。」我們當然應該細問這幾年之間，台灣文化是否發生極大的變異？參見〈本土歌謠進廟堂，和成欣業感觸多〉《新台灣新聞》，2001年12月26日，第300期。

101 參見〈讓鄧雨賢重生，爲台灣歌謠請命，李總統、謝艾潔是幕後功臣〉《聯合報》，1992年7月1日，第18版。

102 李登輝在總統任內對台灣本土文化的推動是眾所周知的，例如1994年4月29日李登輝總統訪視台視，根據報載：「李總統昨天到台視，講出一番對電視節目和新聞製作期勉的話，台視節目部經理李光輝、新聞部副理李四端，聽了李總統的話，在節目和新聞的規畫做立即反應。李總統希望電視節目要建立國際觀、社區認同和鄉土文化，李光輝馬上決定，台視節目就要朝這方向推動。」在鄉土文化上其具體策略是：「至於李總統談到的鄉土節目，台視和和成文教基金會合作『吾鄉吾土』節目，台北市立交響樂團和湯慧茹等聲樂家合唱台灣民謠。」

夜吟」宛如尋根的音符，把聽眾帶向古早的鄉土，嗅聞著一片片芳草香。鄧雨賢的長子鄧仁輔和作家鍾肇政，陪坐在貴賓席李總統登輝先生左右，欣賞文化總會成立以來主辦的第一場音樂會。<sup>103</sup>

在這場盛會中，觀看者開始以一種聆聽典雅文化的方式，將屬於大眾文化的台灣歌謠改變成國家文化。

## （二）新傳統對台灣的發明

從鄧雨賢音樂會開始，台灣歌謠即逐步地成為國家文化，或者應該說是國家逐漸地台灣化。此處，我們不可輕易地判定台灣歌謠接受意識形態的收編這樣機械性的解讀，我們應該採用一種動態性的觀點來看待台灣歌謠與國家文化間的互相解讀與書寫對方。作為一個新創制的傳統，台灣歌謠傳統的意義在於它不斷地被定義在國家文化的層次被觀看，也不斷地將國家文化定義成類同自己的屬性，台灣歌謠與國家文化間是互相解讀、定義的，在這個過程中，台灣歌謠逐步完成其經典化的形象，同時某種新的國家文化也被創製出來了。這裡我使用創制二字並無不敬之義，從文化研究的立場看，人如何在文本與實踐的消費當中，去創制文化，一直是文化研究感興趣的題目。<sup>104</sup>事實上「文化」一詞的涵義，本身就是蘊含創制性這個意思。

1992年舉辦這場音樂會的「文化總會」本身便是一個極佳的例子，「文化總會」的前身是「中華文化復興運動推行委員會」（簡稱文復會），是1966年為了針對大陸文化大革命，所推行的反制運動：「中華文化復興運動」，而於1967年7月28日成立了文復會，這個組織的設立宗旨為：「以發揚傳統中華文化與倫理道德為宗旨，鼓勵公私立文化學術機構從思想上、學術上宏揚中華優良文化，並推行各項深入民間的文化建設與活動。」<sup>105</sup>1991年由於時空環境不再，正式改組「中華文化復興運動總會」，簡稱文化總會，並3月28日舉行成立大會。此時在其成立宗旨上頭，我們已經完全看不到「中華文化」這四個字。<sup>106</sup>這四

103 參見〈昨夜台北望春風：鄧雨賢作品，征服音樂廳，李總統感動，兩千觀眾喝采〉《聯合報》，1992年7月15日，第18版。

104 參見約翰·史都瑞(John Storey)《文化消費與日常生活》(台北：巨流圖書公司，2001)，頁217-222。

105 參見文化總會網站成立宗旨之說明，網址：<http://www.ncatw.org.tw>

106 其成立宗旨為：「一、鼓勵社會各界，積極參與藝文活動，提升國民氣質。二、結合社區團體，宣揚倫理道德觀念，促進價值自覺。三、改良禮儀習俗，倡導現代生活方式，改善社會風氣。四、豐富文

個字的缺席並非偶然的，90年代正是台灣在邁向本土體制的關鍵轉化期。文化總會在名稱上保留「中華文化」四字，應是權宜之計。90年代開始台灣的官方文化政策即開始往台灣認同方向發展，這一傾向在政黨輪替後更是達到高潮。2000年9月25日，文化總會舉行第三屆第一次會員大會，會中照例推選新擔任中華民國總統的陳水扁為會長。從此台灣文化直接成為國家文化建構的既定方向，文化會遵循陳總統揭示的「文化台灣·世紀維新」之願景，作為其發展之方向。<sup>107</sup>從「中華文化復興運動推行委員會」到揭櫫實踐「文化台灣」的「文化總會」，同一個組織，南轅北轍的文化認同，歷史對人世間無情的嘲諷莫過於此。新的國家文化藉由舊瓶裝新酒的方式，重新分配資源，至此，台灣歌謠傳統已經取得優勢的文化、政治資本。此時，台灣歌謠傳統所形成的論述，已經從呼籲政府重視、保守台灣歌謠的傳統這種消極性的聲明中改變了。就像一個真正的傳統，它開始要求代代相傳與生產新的生命。2003年4-7月間「文化總會」舉辦了第一屆「台灣之歌——詞曲歌唱徵選」活動。這活動的宗旨完全是以接續台灣歌謠傳統創造新的生命當做訴求：

台灣歌謠之美，包括原住民、客家、河洛與華語的創作，大都是對土地、家園、親情的詠讚，這正是其所以能流傳久遠的原因，更自然而然成為台灣鄉土文化最重要的環節與律動。

為了鼓勵音樂創作，陳水扁總統在接任文化總會會長時，就特別請文化總會籌辦「台灣之歌——詞曲歌唱徵選」，希望鼓勵音樂界的創作人才，寫出歌頌和鼓舞「土地愛、同胞情、天倫樂、向上心」具有新時代精神與新台灣價值的歌曲，創造、尋找一種旋律，共振出全民的心聲。<sup>108</sup>

在訴求中，我們清楚地看到成為國家文化的台灣歌謠指涉範圍的擴大化，其涵蓋範圍已經突破族群認同，開始將台灣各族群的歌謠包含進來，所謂：「包括原住民、客家、河洛與華語的創作，大都是對土地、家園、親情的詠讚。」新

化內涵，鼓勵文化交流融匯，建立祥和社會。」，參見文化總會網站。

107 文化總會的宗旨隨即根據陳總統的指示重新敘事，在新的宗旨說明中，我們看到了「新願景」的落實：「透過有系統、前瞻性的規劃，本會與相關團體組織形成策略聯盟，相輔相成，藉由理念的交流與活動的舉辦，以及網路文化的推廣，使各個文化環節深入社會階層，從草根到精緻、從本土到國際，提昇國內文化環境，健全文化體質，秉持多元、尊重、本土、國際、永續等五大原則，打造「文化台灣」新願景。」

108 參見文化總會網站。

的歌謠必須是能唱出「新時代精神」、「新台灣精神」的歌謠。這是一種現代精神的呼召，一種在新的台灣，我們需要發明新的傳統的呼召。更重要的是這是屬於國家層次的文化認同，而不只是族群的認同。

在這種精神訴求下，第一名的作品〈四季歌詩〉（台語）的評審意見：「以情景相容的款款詞意，重新喚起在地居民對鄉土的省思及熱愛。技巧上更追摩傳統詩詞手法，試圖一洗台語歌曲多年的鄙俗印象，另創清麗標格。」<sup>109</sup>即清晰地表達一種既延續台灣歌謠傳統又能符合新時代要求的意向。本次比賽前七名中，只有入選獎第四名是以國語、泰雅族語作為歌詞的語言，其他首歌皆是台語歌。某種程度也似乎表達台語的優勢位置。其名次與得獎者資料如下：優選獎兩名（獎金十萬元）：1、四季歌詩〈台語〉，詞曲創作者：賴南海、余國光。2、白蘭花〈台語〉，詞曲創作者：王明哲。入選獎五名（獎金兩萬元）：1、台灣—永遠的故鄉〈台語〉，詞曲創作者：李思華。2、阿嬤的話〈台語〉，詞曲創作者：蕭煌奇。3、台灣，咱的寶貝〈台語〉，詞曲創作者：蘇郁修。4、在你肩上〈國語、泰雅族語〉，詞創作者：葉珪伶、曲創作者：畢杜。5、手牽手，作陣走〈台語〉，詞曲創作者：許英忠。<sup>110</sup>

台灣歌謠從大眾文化下的商品成為國家文化，成為表述台灣人「最重要的環節與律動」時，已經成功地透過其不斷建立的論述發明出一個新的空間，或者說一個新的需要。這種需要我們可以透過2004年「228牽手護台灣的活動」予以說明。在這活動前，陳水扁選氣低迷，活動一結束陳水扁民調大幅上揚，<sup>111</sup>這次活動成功的因素之一是陳明章作詞作曲的主題曲〈伊是咱的寶貝〉，對此評論者以為：

其中，〈伊是咱的寶貝〉可能是台灣政治消費中最成功的一個產品了。參加過二二八百萬人攜手護台灣的人，聽到這個曲子，大概會不由自主的感動起來吧，伊是咱的寶貝代表台灣政治史上第一次和平成功的族群

109 詞曲創作者：賴南海、余國光，參見文化總會網站。

110 參見文化總會網站。

111 對此變化可以參見當日的報導，參見〈牽手效應驚人，藍危機總動員，民調「史無前例」逼近，淺藍也觀望，連宋決密集造勢全力催票，並續打經濟牌，突顯候選人特質〉《中國時報》，2004年3月2日，第6版：「百萬人牽手護台活動帶動綠營氣勢，多項民調顯示已拉近藍綠差距，連宋昨天緊急召集輔選幹部密集開會因應。據指出，會中認為扁呂仍維持基本盤，民調拉近主要在於氣勢效應；但藍軍不能掉以輕心，未來十幾天將以密集大型造勢，全力催票喚起支持者危機意識。」

動員，也成為台灣總統大選的轉捩點，從這點上，陳明章就該被頒給創意賞了！<sup>112</sup>

然而就像台灣歌謠在台灣政治史上被發明出許多新的意義一樣，陳明章這首感人至深的曲子，根本不是在隱喻台灣，並且這首曲子早在1993年就完成了，而且寫作目的是因為：「勵馨文教基金會理事長紀惠容，希望他為拯救雛妓活動寫歌」。在這樣的因緣下，有一天晚上「他到女兒房裡，才五歲的女兒很會踢被，就在幫女兒蓋被，看著女兒可愛的臉龐，靈感乍現，三十分鐘就完成這首歌」<sup>113</sup>一位想要護衛自己幼弱稚女的父親的心情，<sup>114</sup>在二二八牽手護台灣中被大眾隱喻地理解成對台灣的守護。從1993年到2004年，台灣歌謠超越族群的想像，創製出新的台灣想像，一個新時代的台灣形象。

台灣歌謠的優勢地位，或許也可以舉考試院九十二年公務人員特種考試第二次警察人員考試，以及交通事業港務人員升資考試的國文科試題出現以李臨秋填寫的〈補破網〉作為考題一事為例。<sup>115</sup>該事件引發客籍人士的抗議，後來考試院未避免爭議決定該題：「不予計分」，若有考生因此一考題應錄取而沒有錄取者，以補錄取方式處理，已錄取者則不受影響。」<sup>116</sup>勉強結束爭議，從中亦可見台灣歌謠傳統的經典化與國家文化創制之間的緊密關係。

### （三）紀念活動、展示與權力運作

112 天上山麓工作坊部落格，網址：<http://linshi.twbbs.org/blog/JamesWang>。

113 參見郭麗娟〈認識台灣·貼近庶民〉《新台灣新聞》，2005年3月10日，第468期。

114 這首歌的歌詞如下：「一蕊花，生落地，爸爸媽媽疼尚濟，風那吹，愛蓋被，毋通乎伊墮落黑暗地，未開耶花需要你我的關心，乎伊一片生長的土地，手牽手，心連心，咱站作伙，伊是咱的寶貝。」

115 這次考試的閱讀測驗，以〈補破網〉歌詞作為施測的文本，出了五題選擇題，共佔10分。引發風波的考試試題，其內容如下：「閱讀測驗」：「見著網，目箍紅，破到這大孔；想要補，無半項，啥人知阮苦痛？今日若將這來放，是永遠無希望。為著前途活縫，找傢俬補破網。……意中人，走叨藏？那無來湊幫忙，孤不二終罔震動，提網針接西東。天河用線做橋板，全精神，補破網。」[李臨秋(補破網)歌詞]6.「目箍」是指 (A)眼鏡 (B)眼臉 (C)瞳孔 (D)眼睛。7.「活縫」意指 (A)見縫插針 (B)穿針引線，幫助別人，別人也給我機會 (C)努力縫補衣服，以貼補家用 (D)只要有好機會，就加以把握。8.「意中人，走叨藏」句中的「走」字，其實是 (A)慢步離開 (B)快步離開 (C)散步離開 (D)拖著步子傷心的離開。9.「孤不二終罔震動」一語意為 (A)本人堅持到底，不會逃避 (B)姑且做去，以後更努力 (C)逼不得已，只好去做 (D)日本外來語，指非常打拚之意。10.「天河用線做橋板」是說 (A)就像牛郎、織女在鵲橋相會的故事 (B)上帝同情我們，把針線變成了天橋 (C)在夜空中群星閃耀，織成一座鵲橋 (D)意中人的情絲纏綿不盡，上天受到感動，把它們變成了鵲橋，讓我們相會。

116 參見〈港務員升資考閩南語考題不計分〉《聯合報》，2003年9月27日，第A4版。

台灣歌謠傳統的經典化過程，一直伴隨著著一個模式，即重新復活大師以及儀式性的演出對該大師的紀念，簡言之，這是一種形象的塑造與擴大化的過程。從林二最早在《聯合報》開闢專欄「台灣民俗歌謠作家列傳」開始，不斷地讓這些台灣歌謠的作曲、作詞者浮現在眾人眼前。<sup>117</sup>藉由林二以及台灣歌謠研究社群的努力，這些詞曲作者逐漸為人所熟悉。<sup>118</sup>

90年代以後這些詞曲作者凋謝殆盡，各地方政府紛紛舉辦紀念活動，紀念這些鄉里的文化人士。1993年台南縣立文化中心為了紀念十周年慶，特別舉辦一系列的「南瀛作曲家吳晉淮」系列紀念活動。對於一位剛剛逝世的流行歌曲作者而言，<sup>119</sup>這是一項殊榮。當然舉辦這些活動的正面意義在於吳晉淮所作的流行歌，已經成為台灣的記憶的一部份。<sup>120</sup>這個活動包含：

九月將先舉行吳晉淮作品研討會做暖身，邀請民俗學者劉還月、莊永明、簡上仁等人參加；十月在台南縣文化中心舉行音樂會，邀請吳晉淮多位得意門生演唱老師代表作，還預定廿五日光復節做電視轉播。<sup>121</sup>

1996年6月14日台南縣政府在柳營鄉的台糖尖山埤水庫風景區為吳晉淮紀念雕塑揭幕。<sup>122</sup>紀念活動的意義除了凝塑集體記憶以外，更重要的是他是一個活的展示物，這種展示物在他展示的過程必然地產生一種文化製造的活動，這也就是為何約翰·史都瑞堅持將「文化消費」視為是文化製造的活動。眼前，我的問題在於紀念碑、雕像可否被視為「文化商品」？當然，就其創置目的而言，本質上不可將這些展示物視為商品，不過就其在人類社會所創造的空間來看，

117 林二利用媒體專欄宣揚台灣歌謠的重要性或可以霍布斯邦的話做為總結：「自覺創造的這類傳統是成功，是相應於其是否成功的讓大眾收聽到宣傳的頻率。」參見《被發明的傳統》，頁330。林二的權威身份使他具有更好的優勢讓大眾收聽訊息。

118 根據杜文靖的歸納，這些人有：莊永明《台灣歌謠追想曲》、孫德銘、莊永明合著《台灣民俗歌謠傳》、黃國隆、吳艾菁《台灣歌謠101》、李雲騰編《台灣歌謠101 首》、簡上仁《台灣音樂之旅》、《台灣福佬系民歌的淵源與發展》、杜文靖《大家來唱台灣歌》、《說唱台灣歌謠》等，立下後來台灣歌謠進一步被接受與研究的基礎。」參見杜文靖《台灣歌謠歌詞呈顯的台灣意識》，頁20。

119 吳晉淮於1991年逝世於淡水。

120 對此，也許以下的質疑可引發我們的思考：這些記憶是誰給定的？是誰的記憶？同時期流行的國語流行歌為何未享有如此殊榮？

121 參見〈南縣向台灣歌謠前輩吳晉淮致敬！回味「關仔嶺之戀」十月舉行系列紀念活動〉《聯合報》，1993年7月28日，第25版。

122 參見〈南縣積極宣揚地方藝術家，吳晉淮雕像揭幕，洪通畫作將放洋展出〉《聯合報》，1996年9月13日，第15版。

我們應該可以肯定它們是某一種「文化商品」，它的存在除了提供明顯的政治消費外，更創造經濟上的消費活動。2004年10月25日，關子嶺舉辦溫泉節暨第一屆全國閩南語歌曲創作比賽的頒獎典禮，這次的比賽可明顯的可以看到文化的、政治的、經濟的消費活動聚居一塊，就其舉辦活動的目的是爲了：

泡溫泉、聽音樂、喝咖啡、啖美食，這是何等令人「心嚮往之」的享受！不必羨慕，明天起，前往台南縣關子嶺風景區，長達37天的2004關子嶺溫泉音樂節暨全國閩南語歌曲創作比賽活動，將提供各地民眾此一兼具視、味、聽、觸覺的多重滿足。<sup>123</sup>

溫泉節的活動本身是地方產業的促銷活動，然而適逢行政院新聞局舉辦「第一屆閩南語流行歌曲創作比賽」，所以才聯袂舉行活動。至於挑選關子嶺，完全是因爲「台南縣是台灣文化的原鄉」，<sup>124</sup>以及吳晉淮的〈關子嶺之戀〉這首歌謠之故。至於這種結合能夠爲關子嶺的商人創造商機，這當然是民主政治下理所應然的考量。在這個例子，我們可以看到這類的紀念活動在整體社會的脈絡中的權力運作，一種知識/權力的深深結合。

這種結合也可以用另一個實例來加以說明。2003年新竹縣芎林鄉公所爭取到政府五百億擴大公共工程計劃中的「城鎮地貌改造—創造台灣城鄉風貌」的經費，以籌建鄧雨賢紀念園區。事實上在台灣，這些紀念活動的背後，往往是各種實際利益的相互糾葛。爲了爭取紀念園區的設立，引發龍潭鄉與芎林鄉的齟齬。<sup>125</sup>爭取到計畫的芎林鄉鄉公所與鄉代會及分別於該年的12月與8月出國「考察」。鄉公所前往韓國進行六日的行程，鄉代會則往關島前進，並且其行程「剛好」與「超級玩家旅遊網」的行程規劃完全一樣，<sup>126</sup>甚至繳交給政府的「公務出國報告」的內容與該旅遊網內容也八成左右是一樣的。更甚者，鄉公所繳交的出國報告書的建議與結論完全超自鄉代會的報告書。<sup>127</sup>

新傳統的運作過程，除了文本意義的產製之外，勢必在實際社會介入現實

123 參見〈關子嶺明起提供視、味、聽、觸覺饗宴，溫泉音樂節暨全國閩南語歌曲創作賽，熱鬧開鑼〉《聯合報》，2004年9月24日，第CR2版。

124 同上註。

125 參見〈鄧雨賢紀念館芎林、龍潭爭設〉《聯合晚報》，2003年7月12日，第19版。

126 參見「payeasy超級玩家旅遊網」，網址：<http://www1.payeasy.com.tw/176/topic/isl/trip2/trip2b.htm>

127 參見行政院研考會網站，該網站可以下載各級政府出國考察之報告書。

的權力遊戲中，這個例子中可以很清楚地看到這一面向的「社會儀式」。

#### 四、結 論

如同其他的新傳統，台灣歌謠傳統的出現是一件創造性的行為，並且是一種現代性的產物，一種立意與先前所承受的傳統斷裂以產生新傳統的行為。霍布斯邦認為各種新造出來的傳統分屬三個互有部分重疊的類型：第一類是建立象徵化的社會凝聚力；建立成員對團體的認同，無論這個團體是真實或刻意人為的社群。傳統可以塑造一種社會的持續感，用來凝聚團體，更重要的是傳統可能在某種程度上發明了團體，台灣歌謠傳統以一套人為定義下的論述，以及象徵，在台灣社會製造一種份屬於臺灣人的事物的觀感。這樣的論述對內足以造成團體的凝聚力，但是另一方面也造成了一種分類意識下的區隔，伴隨區隔而來的就是「認同與排斥」的兩極，圈內人或異鄉人。第二類是建立或合法化權威的機構、地位或關係。第三類的主要目的是社會化，以及對信仰價值體系和行為舉止的諄諄教誨。<sup>128</sup>不管是創立合法化權威的地位，或是以此樹立一套價值信念諄諄教誨大眾，台灣歌謠傳統都清楚地呈現這些特質。作為大眾文化商品的台灣歌謠，其實在傳播的過程本來就會因為流行的浪潮過去，而漸漸為人所遺忘，<sup>129</sup>對於流行的大眾文化，被遺忘是其本然之命運。這種情形直到有些人認為有必要去喚醒大眾遺忘了的歌謠，並開始有自覺地去呼籲、重複勸導大眾接受這些歌謠是社會文化中重要的部門，這個新的部門才會成立。無論如何，這個過程都是人為建構的，傳統是被發明出來以支應新的社會需求，某種程度，台灣始終置身在現代性的操弄下，卻不一定清楚自身的主體位置。本文藉著顯示台灣歌謠傳統的建構，實際上想要展示的是在台灣歌謠這一領域中，人們藉著怎樣的技術手段，去客觀化主體。藉著這樣的澄清，我們希望能夠更深思地面對台灣的多元文化狀況與歷史記憶，最終能夠破解自己身處的時代與歷史的一些迷失。

128 參見《被發明的傳統》，頁19-20。

129 1968年10月1日一場由呂訴上主持的座談會，與會者皆為台語流行歌的工作者，在會中他們反省到台語歌曲沒落的原因時說：「另一方面，由於缺乏新歌，老是演唱『思想起』、『丟丟咚』等舊曲，亦不易長久吸引聽眾的興趣。」，這個反省清楚地呈現台語歌謠本身面對流行文化的內在邏輯——不斷產生新作品的要求，是有所不及的，無法及時支應市場的需求，可能也是台語歌在50年帶大量湧現混血歌的主要原因。這場座談會參加者有：許石、林禮涵、周添旺、葉俊麟、謝麗燕、葉大輝、廣播節目主持人吳非宋、唱片公司人士陳和平等。參見〈商閩南語歌曲問題，昨舉行座談會，與會者認應求全面改進〉《聯合報》，1968年10月6日，第5版。