

研究論文

# 臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」： 音樂台北的上海及諸混血魅影 (1930-1960)

石計生

石計生 東吳大學社會系副教授 (cstone@scu.edu.tw)。本文為作者的行政院國科會專題計畫「寶島歌王洪一峰虛擬音樂博物館」數位典藏計畫：NSC 99-2631-H-031-002- (2010.08-2011.07) 與臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：台北—上海跨界城市與媒介迴路流傳的社會文化探究：99-2410-H-031-061-MY2 (2010.08-2012.07) 部分研究成果。本文初稿曾發表於2010年12月5日於輔仁大學國璽樓所舉辦的「2010臺灣社會學年會暨國科會專題研究成果發表會」。而論文撰寫過程，感謝研究助理紀建良、邱婉婷、朱思樺與何瑪丹等的資料收集與校稿協助。而在本文審查過程，承蒙兩位匿名審查人提供許多寶貴意見，在此表示感謝。文章如有疏漏之處，仍由作者負責。

收稿日期：2011/1/3，接受刊登：2011/6/23

## 中文摘要

從音樂社會學視角探究臺灣歌謠作為「時代盛行曲」的可能，挑戰目前1950-60年代「台北是上海的影子」、「上海—香港—台北單一流傳路線」的「國語流行曲中心」論述，本文以音樂文本分析、質性訪談、空間製圖分析三方面進行追溯。從音樂文本發現，戰後紀露霞「中歌台唱」跨越時空的上海—台北的連帶，在日治時期甚至更早的清領時期已有所交流：日治時期流行小曲的盛行，更展現臺灣歌謠在發展之初，強烈的「臺灣主體意識」而又「混血」的現象。然而，不可忽略的是，即使有著與上海密切城市交流的過往，臺灣歌謠在日治時期在「台北三市街」的建立下呈現族群差異的分布——日本文化也與上海文化，以及歐美文化同時對臺灣歌謠產生影響。至於在深入進行空間的分析之後，發現台北三市街所蘊含的交錯縱橫的權力運作與文化分布，正是產生以「臺灣歌謠」作為流行歌曲中心的支撐。而臺灣歌謠就是在「台北三市街」以艋舺、大稻埕和西門町「流行音樂三市街」的活潑作用下，成為臺灣的「時代盛行曲」。而這「時代盛行曲」的特質背後，就是無所不在的「混血」魅影，本研究更認為，多方面吸納各國的音樂曲目，且以台語唱出的混血現象，乃「準全球化」下的產物。

**關鍵詞：**臺灣歌謠、流行小曲、紀露霞、混血歌、上海

**Taiwanese Ballads: Shanghai and Other Mixed-blood Influences on  
Popular Music in Taipei from 1930 to 1960**

C. S. Stone SHIH

Department of Sociology, Soochow University

**Abstract**

This research challenges previous Mandarin popular song-centered discourses that always took for granted that “Taipei reflects Shanghai” and “Hong Kong inherits Shanghai.” I make use of music context analysis, qualitative interviews, and GIS spatial analyses of the performances of Chi Lu-Shyia to trace popular music interaction between Shanghai and Taipei since the nineteenth century Qin dynasty. In addition, the popularity of Taiwanese Xiao-Qu pop during the Japanese colonial period is an example of the subjective and mixed-blood elements of Taiwanese ballads that evolved into the three cities streets, Monga, Dwaduedia, and Ximending categories. My main conclusion is that the injection of various musical influences into Taiwanese ballads is a result of pseudo-globalization.

**Keywords:** Taiwanese ballads, Taiwanese pop Xiao-Qu, Chi Lu-Shyia, mixed-blood songs, Shanghai

「流行音樂特別能作為社會中的個人的認同，同時也能作為形成集體的文化和族群認同的強力來源；從這裡，個人能夠建構自己的感覺。……其他的文化形式如繪畫、文學、設計等能明確表達或炫耀價值分享和榮耀，但只有音樂能夠讓你感覺到那價值分享與榮耀。」（Frith 1987: 144, 149）

本文從音樂社會學<sup>1</sup>的角度探究歷史中的臺灣流行歌與社會的關連。音樂之所以能闡述社會意義是「透過許多不同的分析和闡釋方法去挖掘真實，讓音樂不只是一個內在事實的陳述和映像，而是對音樂所覺察到的現實的一種態度，這個態度既是社會的、政治的、歷史的、空間的也是屬於文化與地方的，其中有豐富的日常生活意識活動著。」

（Bowler 1994）也就是說，音樂與社會兩者間之關係，並非單向因果的影響，而是種雙向流動的循環。事實上，音樂不只標誌著一種對現存社會的回應，音樂作品本身即蘊含著豐富的自主性與意義；但它的性質會在歷史中發生與時俱進的變化。透過社會學的觀察，我們所描述的將不

---

<sup>1</sup> 從社會學看音樂有其傳統：古典社會學家韋伯從音樂體系的起源及其演變來探討音樂與各式社會條件的相互關係，同時探究西方音樂的特殊發展條件，將西歐基督教的特性與音樂結構的理性化變化結合（Weber 1958）。之後有更多的學者，陸續從經驗研究的實證主義（A. Silbermann 1957, 1962; K. Blaukopf 1992）、音樂作品本身的社會美學向度（T.W. Adorno 2002, 2006）與音樂作品本身的歷史唯物意涵（E. H. Meyer 1952）進行研究。Richard Middleton（2000）的《流行音樂研究》（*Studying Popular Music*）一書，將音樂視為文化的部分，將流行歌曲放入歷史學、符號學以及美學等內涵中思考。David Cohen（2001）則討論音樂現象在歷史不同時期，由於認知模式不同而造成意義不同；呂鈺秀（2003）則於書中完整的記錄且描述了臺灣從史前時代到解嚴後之音樂創作及音樂活動的發展情況；亦有學者從地理環境的觀點來探討音樂的空間性（Toliver Brooks 2004）等進行各種不同方法與理論的音樂社會學研究。

僅只是一個曲風的改變，其涵蓋的更是不同社會、人文以及意識形態的轉換，且透過轉換的過程，能發掘出更深刻的社會意涵與價值。

DeNora（2003）曾提出，把音樂從抽象的思維帶入社會實踐（social practice）之中，是在觀察層次上被特殊化呈現，而非假設性的解說。音樂作為一種社會秩序建構的整體，行動者意味著是「以音樂將事」（do thing with music），音樂社會學並非只是關於音樂之事的說和寫而已，還需要進行音樂的建構（constitution）。也就是說，建構關於音樂行動、動機、思想和想像的組織化素材，視音樂為一種行動，來突顯存在於音樂內含的社會媒介特質。

臺灣歌謠<sup>2</sup>自1932年開始發展，至1960年代達到高峰，在此將近30年的時間中，並非呈現一種沒有流動的、僵硬的狀態，反而是以一種跨城市、跨文化的迂迴方式，持續在民間社會中傳唱，且其傳唱的方式、地點和空間分布，蘊含著複雜的跨界流動、族群認同和權力運作的元素。是以，本文基於上述論點，把音樂活動視為一種社會現象，藉由多層次媒介迴路與城市空間之初探，挑戰目前「國語流行曲中心」的論

---

<sup>2</sup> 「臺灣歌謠」一詞的來源，自林二與簡上仁於研究臺灣台語歌曲時所沿用日治時期對於歌曲的總稱，他們並將歌謠分類為無明確作詞、作曲者的「自然歌謠」與已得知作詞、作曲者之「創作歌謠」。然而，莊永明對於「歌謠」下了較嚴格的定義：是經由大眾傳唱，而未有明確作詞、作曲者的歌曲，至於日治時期被唱片公司所灌錄，有明確作詞曲者則為「台語流行歌曲」，這樣的觀點正呼應了陳君玉於1955年對台語流行歌曲所提出之觀點。而郭麗娟（2000）承襲林二、簡上仁之命名系統，在《臺灣歌謠臉譜》一書中，將台語歌曲其分類為「自然民謠」、「戰前創作歌謠」與「戰後創作歌謠」，然本研究發現，1930-60年代被當時視為「流行歌曲」歌星所演唱之曲目呈現多元，因此本研究將莊永明所定義之「1930-1960台語流行歌曲」範圍拉寬，承襲臺灣歌謠一詞，意指在1930-70年代間，被唱片灌錄、廣播公司播唱等被納入「商業機制」之「台語歌曲」，並用以進行本文之論述。

述，並從臺灣歌謠「翻唱」、「混血」的特質，釐清台北—上海跨界城市的媒介文化流傳途徑，以及在歷史脈絡下的不同族群是如何通過政治主導的音樂空間來左右其中，試圖論證臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」的可能。

## 一、對於「國語流行曲」中心論的懷疑

本文對於歷史中的流行歌文化與跨界城市空間的探究，是和國語（或做華語、普通話）歌曲作為一個「時代盛行曲」的論述有關。根據推敲「時代曲<sup>3</sup>」（modern song）一詞，開端始於「中國流行音樂之父」黎錦暉於1920年代所創作的作品〈毛毛雨〉（吳劍 2010: 2-3）。此曲在百代唱片的標示上，印有「Social」與「時代」，而「時代」這兩字則在後續1960年代香港所盛行之國語歌曲加以代稱之（黃奇智 2000: 10-11）。因此，「時代曲」被用來稱謂上海國語流行音樂（俗稱「上海老歌」），並作為國語流行曲的代稱，正有其時代脈絡與社會意義運作其中。

黎錦暉創作的〈毛毛雨〉不僅被視為最早的中文流行歌曲，其所創建的「明月歌舞團」也是第一個中國流行音樂團體，後於1931年併入聯華電影公司，成為首先進入中國電影工業的流行音樂團體。進而電影與其他文化媒介載體如歌廳、舞廳、夜總會、電影院、廣播電台和報刊雜誌等，在上海的都市環境下，形成安德魯·瓊斯（Andrew Jones）所定義出的「媒介迴路」（media loop）。本研究即以此概念來探究音樂的

---

<sup>3</sup> 關於時代曲一詞的翻譯，Adrew Jones（2001）是在*Yellow music: media culture and colonial modernity in the Chinese jazz age*一書中，採用了“modern song”一詞，可參原書第73頁。

傳播歷程。Jones（2001）指出，當年黎錦暉所創作描寫愛情為主的通俗「黃色歌曲」的「媒介迴路」，最初是以都市作為流行環境，其流傳途徑包括電影歌曲、樂譜集結成的歌集或電影雜誌、錄製成唱片於電台演唱、播放，以及由舞廳、歌廳的歌女獻唱的過程，當時這樣嶄新的媒介迴路是上海商業媒介文化孕育明星的基石，也是理解流行音樂空間傳播的關鍵據點。但這種在區域內流動的音樂傳播，因二次大戰發生而產生空間上的跨界移動。1949年後，以上海老歌作為「海派<sup>4</sup>」風格的「時代曲」，以上海為傳播中心，開始在兩岸三地流傳。讓學界逐漸形成一種涉及上海、香港和台北三個城市間互動的歷史論述，包括「台北是上海的影子」，與「上海—香港—台北單一流傳路線」等。而這種單線流傳的觀點，也無形中成為臺灣歌謠發展論述下，與國語歌曲各自表述的學術面貌。

（一）台北是上海的影子：如曾慧佳所論及「1940、1950年代，政府才播遷來台不久，臺灣尚無屬於自己的流行音樂，那時流行音樂的詞曲風格，完全延續上海、香港的風格，白光、周璇為當時的代表。」

（曾慧佳 2000: 5）此一論述態度，劉國煒亦有所呼應（1997: 2-3; 1999: 7）；而許秦綦進一步申論為「臺灣早期國語流行歌曲的發展因當時的政治因素落後了許多，到了民國40年代，嚴格說來，其發展模式反而像極了早期的上海，他認為以『20年代的景，唱30年代的歌』來描述當時的狀況或許更為恰當。當時從臺灣淡水河邊的露天歌場開始，到歌廳興

---

<sup>4</sup> 此概念參考吳劍《何日君再來：流行歌曲滄桑史話（1927-1949）》（2010）所提及之名詞，原指上海一派京劇演員的表演風格，後來發展延伸到泛指上海的文學、戲劇、電影……所有的藝術形式和人文景觀，都稱之為「海派文化」。海派文化的基本特徵，通常是指由市場或大眾趣味導向所形成的市民文化，是一種雅俗共賞的市民文化。

起，不論是廣播電臺或電視，都依稀能看到『上海的影子』。」（許秦蓁 2003）

（二）「上海—香港—台北單一流傳路線」：林泉忠（2009）認為「起源於1920年代末上海的國語流行曲，在10年後迎來了第一個黃金時期，然而1949年後卻在大陸消失了30年，其間國語流行曲的中心經歷了兩次的轉移。」且其透過電影、音樂等素材，分析香港1950至60年間的認同建構時發現，這段期間是香港「一個被遺忘」的年代。因為中國大陸的政局改變，讓大量的上海文化菁英移到香港定居。而這群上海移民除語言外，逐漸掌握香港的文化工業，包括電影、廣播、音樂、報業等，也就形成一個上海文化在香港再生、復活的年代。「百代公司移到香港重新發片」、「國語電影在香港大量拍攝」等現象，使得香港在這一段期間成為「中國文化傳承」的中心。

（三）國語流行歌曲與臺灣歌謠是兩個不同的流行歌曲世界：對於臺灣戰後國語流行歌曲的發展，曾慧佳認為「在1945年之前，國語歌曲在臺灣根本還無市場可言。」（曾慧佳 2000: 105）此觀點意味著，國語歌曲是在1949年中央政府帶領外省移民遷台後，才逐漸形成市場。臺灣歌謠雖歷經二次大戰後初期的創作風潮，但受到政府推行國語運動及臺灣歌謠作曲家創作衰微的影響，而逐漸被國語歌曲所取代。

然而，從基本史實上來看，可發現上述針對「國語流行曲中心」的論述，有其漏洞存在。如曾慧佳、劉國煒等對於「台北是上海的影子」的觀點，就可以看出兩點對臺灣流行音樂社會史的誤解。首先，在1932年替電影宣傳所發行的台語歌〈桃花泣血記〉即可說是臺灣歌謠最早的作品，之後在1932-1939年間陸續出現眾多新的創作，且直到戰後還被持續傳唱；其次，歌曲的風格並非完全延續上海、香港，因為當時的臺灣歌謠還受到日本演歌（或日本歌曲）或其他地區曲風的影響。而許秦



藝延伸解讀的台北演唱空間也過於狹隘，因為日治時期，在西門町、艋舺與大稻埕的劇場、電影院和歌舞廳等演唱據點所展演的曲目是相當豐富且多元。40年代是以日本演歌為主；50至60年代在淡水河邊的露天歌廳與廣播電台則是以演唱台、國語為主；且歌舞廳演唱空間還帶有族群音樂語言的分化作用（石計生 2009b: 157）。據此，「台北是上海的影子」的說法可能只是其中一部分的事實。本文懷疑這種基於「國語流行曲中心」的論點，是選擇性忽略了當時臺灣歌謠作為一種用台語<sup>5</sup>為演唱主體的流傳現象。

臺灣歌謠在戰後初期呈現的多樣性，是受「西化」的英美風格、「日本帝國」演歌、「文化中國」的上海時代曲及臺灣音樂家的自創曲調等影響；那大雜燴式的並存，使「翻唱」、「混血」的現象更為普遍。且一般被認為與臺灣歌謠相對立的「國語流行歌曲」，反而於日治時期兩者即開始有所交融。在音樂曲目方面，早於1929年時，由黎莉莉、王人美所原唱的〈桃花江〉，即在1936年被王福、秀巒以台語翻唱並且由勝利唱片公司出版發行；<sup>6</sup>又如周璇於1937年所演唱之〈何日君再來〉，隨後於1939年在臺灣改編並由勝利唱片公司發行；<sup>7</sup>更甚者，在1938年由鄧雨賢所創作之日語歌曲〈番社姑娘〉傳進香港，成為日後1958年由劉韻主唱之〈十八姑娘一朵花〉。<sup>8</sup>此外，臺灣歌謠亦因於日

---

<sup>5</sup> 本文所引用的「台語」一詞，是約定俗成的用法，指涉的就是閩南語的概念。

<sup>6</sup> 雖然原曲是由黎錦暉作詞作曲，然而在台語版的唱片封標上，卻是寫著王福作曲，而此版本確實將此曲略作改編，而台語版作詞則為陳達儒。

<sup>7</sup> 而台語版本由秀巒演唱，王福編作，山田榮一編曲。

<sup>8</sup> 鄧雨賢當時做此曲時以日文名字「唐崎夜雨」所譜成，哥倫比亞唱片公司所發行。而劉韻版本則是由香港的「上海百代唱片公司」發行，由莊如填詞，乃萍選曲。

治時期所播映的上海電影，而將曲目充實不少，如第一首台語創作流行歌曲〈桃花泣血記〉即是替上海電影《桃花泣血記》所創作之宣傳歌，而後續如〈倡門賢母的歌〉、〈懺悔的歌〉等亦皆是此運作模式下的產物。<sup>9</sup> 之後，自1945年到1971年間，臺灣歌謠本身亦呈現大量的媒介傳輸，如歌舞團（楊三郎、洪一峰都組織過，以及最著名的是混搭跨語演出的藝霞歌舞團）、台語電影、全省巡迴音樂會、唱片灌錄等皆呈現其發展蓬勃的一面（黃裕元 2000）。因此，就音樂文本與城市空間來看，不應單一論述「台北是上海的影子」，從戰後臺灣歌謠興盛繁榮的混血活動來看，其展現的是「上海是台北的諸多影子之一」。至於，以台語演唱為中心的臺灣歌謠有可能才是「時代盛行曲」的觀點，需回到30年代日治時期的背景來論述。

針對林泉忠等論述的懷疑，我們進一步以上海—香港—台北三城市空間的流行文化傳播徑路來探究。1949年後，國語流行中心因國共內戰從中國逐漸轉移至香港與臺灣，但此「國語流行曲中心」的視角顯得十分可疑，基本史實是，早在日治時期，已有台北青年至上海日本租界的虹口活動：「日治初期，臺灣、上海及長崎之間，已透過中藥材貿易而有頻繁的商業來往；從臺灣赴上海冒險尋夢者，不乏早期的臺灣知識分子，有些人是因公務或謀職而舉家遷居（如：林文月之父林伯奏、廖祥雄之父）、嚮往祖國懷抱的藝文人士（如：張我軍、張深切）、前往『東方好萊塢』發展的影視工作者（如：劉吶鷗、何非光）」（許秦秦

---

<sup>9</sup> 〈桃花泣血記〉由詹天馬作詞，王雲峰所作曲，古倫美亞唱片公司發行。〈倡門賢母的歌〉與〈懺悔的歌〉均創作於1933年，由古倫美亞唱片公司發行，李臨秋詞、蘇桐曲、井田一郎編曲，純純主唱。參林太歲部落格上面的〈倡門賢母的歌〉、〈懺悔的歌〉唱片標頭，<http://blog.sina.com.tw/davide/article.php?pbgid=28994&entryid=377993>。

2003: 31)。也就是說，當時臺灣與中國之關係並非完全對立，至少在日治時期還有臺灣知識分子或影視工作者到「祖國」的「大城市」去活動。呂訴上（1961）指出包括電影、話劇等，事實上1920-50年間「上海—台北」的流行來往，在1937年「七七事變」中日全面宣戰前從未間斷，且戰後關係更為興盛。所謂「國產片」（國語片）的主要電影產地是上海，1947-50年間，上海的西北影業、中國泰山電影公司等紛紛來台取景或拍攝電影，如高山族故事片《花蓮港》、《霧社事件》，以及周璇主演的《長相思》（原名《燕燕子飛》）也來台取景。

而「香港—台北」的流傳路線也開始產生，香港片商對臺灣的影響力是在1950年國共產兩黨各自站穩腳步之後，中國上海的電影因為敵對狀態的確立而無法輸入臺灣，加上初期臺灣自身製片條件也不足，遂由香港方面輸入國語片。於是香港永華與長城等影業公司，取代了上海各製片公司的出品。考察當時臺灣省的警務處統計，更是發現，「到了1953年11月，臺灣大小戲院共計為347家，恐怕已超越上海和江蘇」（呂訴上 1961: 62）。進入1960年代後，台語電影開始初步發展，有不少影歌星也到香港拍片。如寶島歌后紀露霞回憶，當年曾參加臺灣歌謠著名作詞家李臨秋所組的「永樂影業社」電影公司到香港拍攝廈語電影《桃花江上桃花鄉》、《搖鼓記》等片，<sup>10</sup> 讓我們看到了臺灣電影與香港之間的交會。另外，上海老歌流行歌手如白光、姚莉等，自從移居香港後，反而與臺灣有更進一步的接觸。以白光為例，就曾到臺灣參與總統祝壽的演出（聯合報 1957）。綜此，戰後上海國語歌曲流傳路線不只是「上海—香港—台北」的單一路線，應還包括「台北—上海」、「台北—香港」等來往路線。因此，流行音樂空間交錯傳播，以及其風格的多元性讓我們得到新的想像：回到30年代的日治時期，來探究臺灣歌謠

<sup>10</sup> 參2009年4月25日本文作者於228紀念公園李臨秋音樂會會後紀露霞訪談逐字稿。

的曲目與流傳媒介空間變化，將更能釐清臺灣歌謠在戰後初期作為「時代盛行曲」的歷史連續性可能。

## 二、「混血歌」：臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」之辯

雖然現在散佚的黑膠已難找尋，但仍可從亞洲唱片（1960年代在台南，1990年後轉賣至高雄）所出版的黑膠唱片復刻典藏集CD，看出戰後50-60年代臺灣歌謠的盛況——典藏歌手共25位，包括如紀露霞、洪一峰、文夏、吳晉淮、陳芬蘭、林英美、張淑美、黃三元、胡美紅和顏華等。這些歌手，除文夏與吳晉淮在台南活動外，其他主要都在台北。亞洲唱片台語黑膠復刻典藏集共60張CD，每張收錄16歌曲左右，也就是說即使還有許多散佚的歌曲未被收錄，臺灣歌謠的曲目也已達到1,000餘首的數量，實際總量可能更為驚人，顯示以台語演唱的流行歌曾經十分盛行。就音樂文本而論，「台北是上海的影子」所指涉的是上海老歌在台北廣泛流傳而成為主流音樂，其也有可能滲透到台語的流行音樂，而成為臺灣歌謠曲目的來源之一；因此，論述臺灣歌謠成為戰後初期「時代盛行曲」、「上海是台北的諸多影子之一」的觀點時，尚需有證據顯示除上海之外，還有來自大量自創或者其他城市、地區的曲目來源，且曾在電影、廣播電台或歌舞廳等重要的媒介迴路中流行演唱。

為更進一步探討臺灣歌謠作為「時代盛行曲」的可能，將透過具體的曲目來源，梳理因歷史脈絡進程下，吸納各家歌曲成其多元風格的臺灣歌謠。目前先針對亞洲唱片台語黑膠復刻典藏集CD，以及作者執行國科會計畫所採集到之母帶、蟲膠和黑膠唱片，來進行曲目來源之分析。在整理的767首臺灣歌謠中，除部分曲目尚待釐清外，本研究

依據曲目來源區分為四大類：臺灣民謠或臺灣作曲家、原曲為日本歌曲的「日歌台唱」、翻唱自國語歌曲的「中歌台唱」，以及翻唱自其他地區歌曲的「其他來源」，至於無法得知曲目來源的歌曲，則歸類為「待考」類別。

表1 臺灣歌謠曲目來源分析

歌星	1. 臺灣作家或					總數
	臺灣民謠(包括自行創作)	2. 日歌台唱	3. 中歌台唱	4. 其他來源	5. 待考	
文夏	18	96	10	5	73	202
林英美	3	15	1	0	13	32
張淑美	2	8	1	0	5	16
陳芬蘭	0	8	0	1	25	34
顏華	2	3	0	1	10	16
胡美紅	55	1	0	0	9	65
黃三元	2	7	1	1	37	48
紀露霞	44	31	3	11	77	166
洪一峰	73	45	7	2	61	188
<b>總計</b>	<b>199</b>	<b>214</b>	<b>23</b>	<b>21</b>	<b>310</b>	<b>767</b>

資料來源：作者根據高雄亞洲唱片出版的上述諸歌手的台語黑膠復刻典藏集CD（共36張每張16首總計576首歌），再加上執行國科會計畫田野調查採集到之相關母帶、蟲膠和黑膠唱片（191首）共同構成本表。

註：因數量繁多，原曲考證工作龐大，故文中所呈現之曲目即為截至2011年04月01日止的研究成果。

從表1來看，臺灣歌謠曲目來源屬於「臺灣民謠或臺灣作曲家」者共199首，而「日歌台唱」、「中歌台唱」和「其他來源」等混血歌曲則有258首。其中，曲目來源明確者以「日歌台唱」占最多數，但其並非是臺灣歌謠的全部面向。尚包括「臺灣民謠或臺灣作曲家曲目」中，開創臺灣歌謠新風格的洪一峰自創歌曲，以及在「其他來源」中，文夏的〈文夏的文雅灣蘇羅〉、〈羅麗綿〉、陳芬蘭的〈無情的火車〉，以及紀露霞的〈飲淡薄〉和〈鐵血柔情〉等來自印尼、美國、義大利等其

他地區的歌曲。<sup>11</sup>

從以上這些來自不同曲目而參差存在的臺灣歌謠面貌中，隱約可得出臺灣歌謠在1950-1970年間，有著不同於既有論點的歷史詮釋。從「中歌台唱」的翻唱時間點可以斷定，所翻唱的國語歌曲包含上海老歌、香港國語流行歌曲，以及中國民謠等項目。這說明「中歌台唱」作為「台北是上海的影子」的現實證據確實存在，但除了上海，還有日本、美國和越南等其他地區的音樂養分滋養，這是臺灣歌謠成為戰後初期「時代盛行曲」、「上海是台北的諸多影子之一」的音樂文本證據。就本文目前整理的臺灣歌謠曲目資料而言，在排除「待考」類別的歌曲後，混血歌與臺灣歌的比例約為6：4。對於當時大量產出的臺灣歌謠來說，此數據或許仍不完整，但在現有資料下仍具備了佐證的意義。

而本研究將臺灣歌謠的曲目來源，屬於「日歌台唱」、「中歌台唱」與「其他來源」者，統稱為「混血歌」，並主張此現象是臺灣歌謠在戰後初期的「準全球化」（pseudo-globalization）表現，這是相對於「全球化<sup>12</sup>」（globalization）的概念所延伸出來的觀點。Held（1999）

---

<sup>11</sup> 〈文夏的文雅灣蘇羅〉其原曲由印尼作曲家Gesang Martohartono所創作之 *Bengawan Solo*；而〈羅麗綿〉一曲則是翻唱自1965年拍攝之電影《真善美》之插曲 *Do Re Mi*。〈無情的火車〉原曲為1959年的 *One way ticket*，由Neil Sedaka作曲並且原唱。〈飲淡薄〉，原曲是義大利民謠，作詞是Bob Merrill，原唱為Rosemary Clooney；〈鐵血柔情〉屬美歌台唱，原曲為Aura Lee所作的 *Love Me Tender*，改編自 *Civil War tune*，作詞為Ken Darby，原唱是Elvis Presley。

<sup>12</sup> 除正文提及的，全球化定義相當多元。如J. Roseneau（1997）認為全球化是疆域擴張的過程，特別是政治權力的傾斜作用；M. Castells（1998）則以數位化等新資訊技術革命提出網絡社會的來臨；S. Sassen（1996）從空間的離散、控制的集中的全球城市（the global city）論證新全球經濟時代；T. G. McGee（1995）等以城鄉混合的衍生型大都會區（the extended metropolitan regions）說明全球化造成城市研究的

等人將全球化定義為一個或多個過程，其造成社會關係與交易在空間組織上的轉變——依據其廣度、強度、速度與衝擊程式來做判斷——從而產生跨越洲際或跨在地的活動、相互作用與權力運作所形成的流動（flows）與網絡（networks）。而Tomlinson（1991）則強調文化全球化（cultural globalization）的特色在於文化產品在全球大量的製造與流動，必須有充分的「全球文化基礎建設」在背後支撐，其基礎建設包括全球電子傳媒、國際語言、跨國財團與國外旅遊等；這「背後支撐」力量是英語系國家（如美國等）的文化帝國主義。因此，基於上述論點，本文提出的「準全球化」觀點是意指，在戰後初期（1960年代）經濟尚未達到真正全球流通，且政治上對於音樂流行控制、法律規範尚未制度化的環境下，臺灣歌謠卻能在文化上多方面、多元化地吸納各國、各地的音樂曲目，且以台語來演唱的過程。

然而，陳培豐（2008）認為在戰後初期臺灣歌謠（或所謂的「日歌台唱」、臺灣演歌）以近乎原封不動的翻唱方式，來呈現歌曲的旋律、編曲和唱腔，甚至連歌詞的意義、精神都力求如實再現，這是一種以具有主體性的態度挪用與日本之間的「類似」，來散發源自「不平等認知」所萌生的怨念，繼而凸顯出與外省族群間的「差異」。換句話說，台語演歌顯現的是臺灣社會的一種後殖民（post-colonial）情境。但此論點直接和莊永明的說法對立。莊永明（1997）以「臺灣歌」本質論，質疑取巧以日本的或其他國家的曲目填詞用台語唱出的「混血歌」，被視為是讓臺灣歌謠沒落而非展現主體的原因。但從表1中「臺灣歌」占四成的比例來看，讓我們深深懷疑莊永明論點的現實性。現實上，為配合

---

跨界新思維等。王振寰（2009）認為全球化是由於跨國界的工業生產、文化擴散、和資訊科技擴散（透過人造衛星、網際網路，和大眾傳播）的關係，使得全球性的社會關係和文化現象出現。



戰後國民政府「推行國語運動」等諸多政策，使得國語演唱成爲主流，然而對臺灣歌謠而言，在「曲」的選擇上，卻嘗試使用日本、中國、義大利、美國等其他來源的樂曲，並透過譜上中文然後以台語的方式進行演唱並發行。

此外，表1中「混血歌」占六成的統計結果，說明了臺灣歌謠的特殊現象。陳培豐論及戰後初期（1950-60年代）臺灣歌謠蘊含著「離鄉之痛」/「鄉愁」的元素時，提出跟隨蔣介石軍隊來台的外省人的離鄉背井痛楚是來自政治因素，但臺灣人鄉愁產生的原因卻是經濟因素。當時流行的歌曲，如〈孤女的願望〉、〈田庄兄弟〉、〈媽媽請你也保重〉等，均描述了「爲了討生活必須忍痛出外打拼的境遇，大都只發生在本省族群身上，基本上與外省族群無關」（陳培豐 2008: 108）。1950-60年代的外省族群聆聽的是以由周璇、白光、歐陽飛鶯和李麗華等中國上海百樂門老歌描述的男歡女愛、濃情蜜意等兒女私情爲主之歌曲。在經濟條件變好的前提下，「以五聲音階、七五節奏、kobusi以及哀愁、暗晦、儒教式的情緒等東亞歌謠文化的近緣性爲接觸媒介，70年後國語流行歌曲也開始有系統性、規模性的翻唱日語演歌」（陳培豐 2008: 112）。而陳培豐所謂的「日歌台唱」因爲國語教育的普及，也流行於一部分年輕的本省族群與多數的外省族群中，且那個「台」指的應是「國語」而非台語。

但因爲限定在「演歌」這個脈絡視角，讓陳培豐所分析的1950-70年代臺灣本島上的「雙元鄉愁」（本省人/外省人）產生了論述死角。雖然從臺灣歌謠的鄉愁來看，確實有一大部分來自臺灣內部從鄉村向都市遷徙謀生的經濟因素，但卻忽略了即使本省人在聆聽如紀露霞等所演唱的臺灣歌謠時，也有因爲上述「準全球化」的多元特性，從而產生一種對於日本演歌、1930年代「上海老歌」所象徵的「文化中國」或者是



1950-60年代美國「鄉村歌曲」所代表的「西方崇拜」或者其他來源城市流傳的歌曲之挪用。亦即，這些複雜的「混血歌」流行音樂其實充滿各式各樣的城市空間魅影。如果在戰後大量傳唱的臺灣歌謠是以「混血歌」作為其「時代盛行曲」之主要特質，那麼我們在前述曲目中，為何有占四成之臺灣作曲家的種類，且其演唱歌曲會有日治與戰後初期的作品？又，若是以對於此現象的「混血歌是打壓戰後臺灣歌謠創作發展的因素之一」等說法來看，<sup>13</sup> 那為何有蘇桐、洪一峰、許石、周添旺與楊三郎等人的作品問世於戰後初期？難道這些人的現象只能算是特例？所以，本研究在此產生了另一個發想：在日治時期的脈絡下，臺灣歌謠產生「混血歌」樣貌形成前，以及當代作曲家對於臺灣歌謠創作的意識與戰後對日治時期的傳承延續，均讓臺灣歌謠有了主體性的根基，且作為戰後初期作曲家的另外一道養分。

不過，以上混血歌的討論是專注在曲目來源的混血現象，事實上，若深究在音樂內容如編曲，其「混血」的意義則更加深刻。以紀露霞與洪一峰所演唱，由傳統民謠〈涼傘調〉改編後的〈送君詞／黃昏日頭落〉為例，前者是以二二拍polka舞曲風格，配合當時以十八人制，美國格蘭米勒之爵士大樂團的鼓霸樂隊指揮伴奏而演唱。<sup>14</sup> 至於洪一峰〈黃昏日頭落〉的版本則是以四四拍狐步作為伴奏的基底，加添有自由速度的前奏，與〈送君詞〉直接進入〈涼傘調〉主要曲調演唱的方式不同。

---

<sup>13</sup> 如臺灣歌謠作詞家黃國隆（1983: 20）對於1960年代作了以下的注解：「文夏唱了〈心所愛的人〉等500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輾亂旗靡失業回家。」，以及前文所述之對於「混血歌」之批評。

<sup>14</sup> 《鼓霸大樂隊》網站，<http://www.kupa.com.tw/about.php>。《鼓霸樂隊演奏大會》1966年5月29日之表演宣傳單。

由以上〈黃昏日頭落／送君詞〉兩曲的編排，都可看出編曲者在面對傳統曲調時所做的變通，以呈現臺灣傳統民謠在臺灣歌謠中的不同風貌。此外，文夏翻唱的〈文夏的桃花鄉〉，不同於以黎莉莉、王人美所原唱的〈桃花江〉一曲，在歌曲前奏即加入真、假音快速轉換的「Yodel<sup>15</sup>」演唱。又如胡美紅所演唱日治時期臺灣作曲家的作品〈日日春<sup>16</sup>〉，其特色就在於將前奏部分加入小提琴為主奏，並以自由速度的演奏，最後在主旋律中加入探戈節奏的樂團伴奏。然而，編曲的總體討論，雖然是另一項工程浩大且細膩的研究，但我們仍舊可以從以上所舉曲目之編曲方式，推得一個現象：臺灣歌謠其混血現象的複雜面向除曲目來源之外，也在其音樂內容上展現了伴奏與編曲之交融狀況。而這個現象又非是1960年代臺灣歌謠所獨有，事實上，早在日治時期即已發軔。

### 三、「準全球化」之路：從街頭走唱、流行小曲 到紀露霞的混血年代

在本研究訪談大稻埕耆老翁東城時，得知在1932年第一首流行歌曲〈桃花泣血記〉盛行前，大稻埕就有走唱藝人的演出。

……就漸漸的買東西都到那邊，政府才在旁邊開永樂市場，那個時候很大間，就很有名，城隍廟就很有名。在那邊賣菜的啦、賣碗的啦、打拳的、賣布的，……因為很大間，有很多打

---

<sup>15</sup> 參考網站資訊，〈阿爾卑斯山的牧民傳呼——攸德爾歌謠〉，《恆春國際節——世界民謠印象展》，[http://163.29.247.148/folkmusic2009/series\\_020003.html](http://163.29.247.148/folkmusic2009/series_020003.html)。另亦可參考網站影片示範：<http://www.youtube.com/watch?v=h5esIZeMfnc&feature=related>。

<sup>16</sup> 〈日日春〉作於1937年，由陳達儒作詞，蘇桐作曲。

拳的。也有現在說的歌手，以前是（沉默一秒），牙齒暴暴的，彈三味線，他在賣自己寫的歌譜。牙齒兩顆暴暴的。……他那個時候就自己寫簿子，以前說棺材板啦，現在說三味線，他在那邊彈，然後唱流行歌，他自己做的，大家在那邊看，小孩子沒有買大人有買，一本簿子五分錢，就跟著唱在那邊學，流行歌就從那邊來的。（問：他是唱日語還是臺灣話？）……臺灣話，那個時候都是唱臺灣話。大稻埕啊，那邊都是講臺灣話。在那附近沒有人會說日本話的。……就牙齒暴暴的，高高的。他拿一把三味線，人高高的拿三味線高高的在彈，歌很好聽，你聽不懂就會跟他買簿子，有五分錢的也有三分錢的，都在那邊學，他邊唱大家站著邊學。……<sup>17</sup>

根據翁老先生的回憶，其演出時間點約為大正15年（西元1926年），以日本傳統樂器三味線彈奏自創歌曲，並用台語演唱，而這段回憶之所以重要，是因為其佐證了在日治時期，即有以台語作為演唱主體而混雜日本樂器伴奏的演出。<sup>18</sup> 意即，在臺灣歌謠發展上，最初的「混血現象」很可能於日治時期就已開始萌芽。而在1926年之後的六年，進入唱片公司商業體制發展下的臺灣歌謠，更強烈呈現了此一「混血」現象以及臺灣主體意識。

陳君玉在〈日據時期台語流行歌概略〉一文中，對臺灣歌謠被灌錄成唱片的脈絡有所勾勒。他依照歌曲聆聽的受眾，將盛行於臺灣民

---

<sup>17</sup> 參自2010年10月22日本文作者於翁東城先生（生於大正10年，1921年，其父翁車為大稻埕六館街英國洋行廚師，是臺灣第一個西餐總舖師）自宅訪談之逐字稿。

<sup>18</sup> 本文對於混血歌的分析，主要以前述的語言和編曲為主，樂器並未刻意作為研究的對象，萌芽階段，這裡的三味線乃取其東洋風味的象徵意涵。

間的歌仔戲、歌仔曲納至非流行歌曲的範疇中（陳君玉 1955: 23）。因此即使有歌仔戲〈三伯遊西湖〉被文聲唱片灌錄，仍不屬於流行歌曲。此外，陳君玉亦提到1932年由古倫美亞唱片公司所灌錄的〈桃花泣血記〉才是第一首臺灣流行歌曲（陳君玉 1955: 24-27）。此後，臺灣唱片業隨著勝利（Victor）及其他唱片公司的陸續加入，如泰平、博友樂、文聲等，使古倫美亞獨大的情形已不復在。而30年代中期唱片業的互相競合使得留聲機與唱片價格調降，同時也促使各家唱片公司力求「另闢蹊徑」，並在經營策略上做出與以往不同的創新（林太歲 2009: 83-104）。故1934年，勝利唱片公司由張福興接管文藝部長後，便推出一種有別於以西樂伴奏的流行歌，即以漢樂器伴奏為訴求的新樂種——「流行小曲<sup>19</sup>」，以期創作出有如臺灣藝姐傳唱之傳統「小曲」風格的流行歌曲。如陳君玉約在1934-35年間所說：

我本在這一兩年來，銳意求在流行歌曲中，另闢新途徑。因為鑑及北管有小曲，南管有小曲，於是乃著目小曲方面。本來流行歌，亦即是小曲。但如何才能使流行歌也有如〈八月十五〉，〈嘆烟花〉那種北管中的小曲……然而作曲家所配的曲，仍然是洋樂色彩，和流行歌毫無二致……可是，此次的小曲，純粹是東洋色彩而且適合漢樂器的伴奏，和從來的流行歌，另有異趣……。（陳君玉 1955: 27）

傳統上，小曲曲目特質具多樣性，<sup>20</sup> 並與藝姐間有強烈的共生關

---

<sup>19</sup> 在1934年前，古倫美亞也有推行流行小曲，但其內容實為傳統小曲。這裡旨在探討1934年後發行的流行小曲，包含古倫美亞1937推出的「新小曲」。

<sup>20</sup> 根據林倚如（2008）的碩論《「一串歌喉工婉轉」：日治時期臺灣藝旦音樂研

係，而「流行小曲」取材於小曲主要可分歌手任用及結構短小兩項。首先在歌手任用部分，不像以往流行歌習慣雇用專職歌手如純純、愛愛等人，唱片公司會刻意雇用藝妲來演唱流行小曲，例如演唱〈白牡丹〉的歌手一根根，即有可能為稻江名妓（林倚如 2008: 74）。<sup>21</sup>

由此看來，流行小曲似乎是流行歌模仿傳統小曲的產物，我們從林良哲、林太崑（2008）整理的〈日治時期台語流行歌曲唱片總目錄〉中，關於勝利與古倫美亞唱片公司發行之流行歌曲的研究與相關歷史分析發現，流行小曲並非如陳君玉所言僅模仿小曲而已，它同時也是當時臺灣其他流行樂種交混下的產物，其中尤以來自歌仔戲的影響最深。就勝利唱片公司來說，旗下最有名的流行小曲作曲家陳秋霖與蘇桐，在進入勝利前原在古倫美亞擔任歌仔戲伴奏的後場師傅，同時也為古倫美亞創作許多歌仔戲的新調，因此很有可能當兩人進入勝利唱片公司後，將自己過去的音樂習慣帶進流行小曲的創作中。本研究進一步將1930年代中期歌仔戲新創作曲調與勝利唱片公司發行的流行小曲做比對，發現兩者在音樂的特徵與音階使用上非常相似。在音階使用上，流行歌曲與傳統小曲多半使用單純的五聲音階（或偶爾使用西洋大調音階；而流行小

---

究》整理出的藝妲小曲曲目表中，將小曲的定義歸納為狹義與廣義兩種。狹義的小曲為明清時期流傳下來流行於都市的時調如〈九連環〉、〈瓜子仁〉等，在樂曲分類上雖模糊，但大致被劃分在「北管」下的「小調」或「俗謠」類，如〈嘆姻花〉、〈白牡丹〉等；廣義的小曲則包含一些當時受歡迎的京劇劇目選段如〈定軍山〉、〈孟姜女〉等，更廣來看，只要是經由藝妲傳唱，規模較小、形制簡單的曲目，不論是南管、北管、京調、俗謠等，皆可能「小曲化」而稱做小曲。

<sup>21</sup> 關於〈白牡丹〉一曲主唱者根根為稻江名妓目前尚無直接證據顯示，但從林倚如其碩士論文《「一串歌喉工婉轉」：日治時期臺灣藝旦音樂研究》中，藝旦根根於廣播節目播出之紀錄來推斷，此位藝旦根根與演唱〈白牡丹〉的歌者根根可能為同一人。

曲則與歌仔戲相似，習慣以五聲音階為基礎，多加一個類似於西洋大調音階中第七個音，在傳統音樂理論中被稱為「變宮<sup>22</sup>」的音。

由上述分析來看，小曲與歌仔戲中的音樂元素，為陳君玉口中流行小曲獨特之「東洋風味」的主要來源，使流行小曲成為1930年代中期台語流行歌界的新寵兒，吸引其他唱片公司如古倫美亞的跟進。而流行小曲的發展在王福接任勝利唱片第二任文藝部長後逐漸穩定，並持續將流行小曲的曲風以歌仔戲新調風格寫作，且繼續雇用藝妲演唱，並保持唱片一面為洋樂風格的流行歌，另一面為漢樂伴奏的流行小曲作法。在王福帶領下，流行小曲如1936年發行的〈雙雁影〉與流行歌曲〈心酸酸〉等合輯唱片成為極盛時期，其八萬張的銷售量，不僅可說是日治時期臺灣最暢銷的唱片，更是首張賣往東南亞的唱片（林良哲 2005: 93）。置於，其他歌曲如〈日日春〉、〈白牡丹〉、〈三線路〉等，直至戰後依舊仍在民間傳唱。

而流行小曲的演唱版本，在二次大戰前後產生了編曲上的轉變。如前述所及流行小曲以漢樂伴奏為主，到了1950、60年代改採台式的爵士樂團伴奏，例如文夏演唱的〈三線路〉；又，將60年代胡美紅演唱之〈雙雁影〉版本進行比對發現，比日治時期的〈雙雁影〉，更轉變為具跳舞氣息的風格。而此張黑膠另一面所收錄的〈心酸酸〉，也在1957年被當成台語片《心酸酸》之主題歌，由紀露霞演唱，改為慢狐步風格的編曲，比日治時期的演唱有更多個人可以詮釋的空間，此又為日治時期與戰後臺灣歌謠的傳承例子之一。

---

<sup>22</sup> 所謂變宮音類似西洋大調音階中的第七個音（Si），根據林倚如的說法，小曲很少使用變宮音，因此流行小曲這種以五聲音階為基礎加上變宮音的作法事實上是與當時的歌仔戲相似，例如歌仔戲中的都馬調便經常在五聲音階中運用變宮（Si）、清角（Fa）、或變徵（Fa#）等「變音」來增加曲調的變化性。

從勝利唱片製作流行小曲的例子看來，其成功或許歸功於洞悉市場的商業策略—運用傳統戲曲之音樂特色創作、經過格式化之流行歌曲曲式且輔以漢樂伴奏。但這樣的說法只停留在表象，流行小曲推出的時間點及其背後創造的動機與意念，事實上與當時臺灣知識分子積極探討文藝大眾化的議題不謀而合。該議題興起於1930年代，於中期達到高峰，是臺灣知識分子關注臺灣傳統文化，並嘗試以臺灣主體性做思考的開始。知識分子於臺人創辦的雜誌或個別文章中探討自己的文化，以及要如何改良臺灣文化等議題（趙勳達 2009: 145）。其中歌謠的論述占很重要的一環，如廖毓文在1934年由臺灣文藝協會創刊之雜誌《先發部隊》中撰寫一篇標題為〈新歌創作要明白時代的課題〉的文章，內容探討了有關流行歌歌詞創作的要點（廖毓文 1934: 15-16）。同年，陳君玉也發表一篇名為〈臺灣歌謠的展望〉的文章，內文點出了當時知識分子對臺灣文藝主體性的探求：

正音與南曲都是外來的曲……那麼這些歌已然不能夠作我們一般的歌謠……要我們一聽便可以知道這是在唱什麼，那個曲韻又要順適我們臺灣的特殊性，俾給一般容易習得，大眾便可自由自在拿來當作消愁慰安的隨身寶……這種歌謠必定要產在本地的（陳君玉 1934: 14）。

由以上論述可知，身為臺灣知識分子的陳君玉，在日本統治下，開始釐清自身文化與傳統中國文化的關係，並嘗試思考怎樣的歌謠才適合作為臺灣人的流行歌。陳君玉提到「……最近幾年前，有幾種像流行歌的小曲，如「嘆烟花」、「孟姜女」、「八月十五」等頗見流行，很有人心美化的機構，同時又是民衆心裡率直的表现，可惜字音的關係，致



使未能健全傳誦在民衆之間。」（陳君玉 1934: 13）

首先，陳君玉認為傳統小曲的優點在於能深入一般大眾生活，但受到京調盛行的影響，藝姐演唱小曲多半使用京音（意即北京方言，或稱〔正音〕），然而，臺灣藝姐在咬字上包含了台語、客語，亦或是京、台、客三者的交混（林倚如 2008: 182），陳君玉稱這樣的口音為「臺灣式的京音」，使得小曲因為此種語言的使用而未能健全傳頌在民衆之間。也許是有鑑於此，流行小曲打從推行之初便是用台語演唱，以補足小曲因字音所造成傳唱上的限制。再來，陳君玉認為歌仔戲的用字遣詞過於粗俗，會有礙於民衆心靈的健全，但其曲調是符合「順適我們臺灣的特殊性，俾給一般容易習得」，因此流行小曲選擇吸收歌仔戲的旋律樣式。或許可說，流行小曲就是小曲與歌仔戲去蕪存菁後的改良版本，是知識分子理想中的臺灣大眾歌謠。另外，流行小曲雖以漢樂伴奏為訴求，但經常加入西洋樂器尤其是鋼琴做為伴奏樂器，原因是鋼琴能提供流行小曲穩定的、跳舞式的節奏，如〈日日春〉中鋼琴奏出的彭恰、彭恰、彭恰恰恰恰……。所以我們可以說，「流行」兩字也或許隱含了流行小曲不只是取材於舊，而是流行歌與傳統文化的交混，是與時俱進的新大眾文化。

文藝大眾化的潮流不僅觸發陳君玉一人，張福興與鄧雨賢也受此思潮影響皆深入民間採集歌謠（陳郁秀、孫芝君 2000）；1934年舉辦的「臺灣鄉土訪問音樂團」座談會，也討論了臺灣音樂如何向上進步之問題；1936年陳秋霖、蘇桐、潘榮枝等人，鑑於西樂之長、漢樂之短，而籌組以改良漢樂器為目的之組織，這些都述說了當時流行音樂界的創作者們對追尋臺灣音樂文化的積極。

從日治時期流行音樂發端前，到唱片市場的新商業策略，及知識分子對音樂理念的實踐三方面，得到一共通現象：藉由本土語言的演唱與



外來音樂元素或是樂器改良，在在彰顯了在臺灣歌謠主體性下的「混血」現象。因此，本研究認為「混血歌」除了是戰後翻唱外國歌曲之臺灣歌謠外，更具有時代演進之面貌，也就是說，「混血」一詞之定義更應嚴謹審視。就追蹤多年的寶島歌后紀露霞為例，發現從其生命史與時代脈絡、演唱曲目上相互參照下，可窺得戰後初期臺灣歌謠走向「準全球化」而呈現百花齊放的面貌——「日歌台唱」、「美歌台唱」、「中歌台唱」、臺灣民謠新唱，且其音樂生命史亦顯露出台北音樂展演空間的歷史意涵。紀露霞音樂生命緣起於近音樂人出沒的西門町附近的艋舺貴陽街，因15歲在自家門口聽收音機隨口哼唱，而被樂師發現，介紹進入民聲電台節目演唱，就此開啓了歌唱生涯。其過程看似為偶然，但實則不然，應是受其生長地——台北艋舺，作為當時豐富多元的「時代盛行曲」音樂展演空間所至。且在紀露霞所回憶的觀看經驗中，除歌仔戲外也有觀看演唱會或新劇的經驗。從紀露霞初期的音樂生活背景中，我們看到活躍的多元文化穿插其中，不但提供了常民的娛樂生活，更促進臺灣流行音樂發展的養分。

至於1950到60年代初期，原集中於大稻埕、艋舺兩地的各類展演的室內場所，開始加入了以國語歌曲為主的西門町歌廳。而紀露霞在電台、淡水露天歌廳演唱之時，也因個人音樂品味而在音樂生涯上有所轉變——本研究認為，此轉變是因個人意志的選擇；紀露霞曾經提及「在學國語啦，那時流行歌曲的電影很多，什麼林黛、白光，周璇等的歌聽了就很喜歡，很想模仿那個調調」、「我是感覺我的歌會進步，我覺得跟我模仿的那些國語歌曲有關」、「因為這樣我唱的歌感覺class比較高一點。」<sup>23</sup> 也就是說，在紀露霞心中是以上海老歌作為心中的演繹模範，並曾短暫拜聲樂家林秋錦為師。這都讓她達到「上海老歌中以聲

<sup>23</sup> 引自紀露霞，2008年9月21日本文作者自宅電話訪談逐字稿。

樂演唱的詮釋」（洪芳怡 2008: 207-216）。此外，紀露霞亦曾於1957年赴港參與台語片的配唱，演唱台語片《薄命花》等幕後插曲，所以，紀露霞的音樂生活可以說是參與了臺灣歌謠與台語片興盛的第一時期（1955-1959年）。<sup>24</sup> 因此，臺灣歌謠於台北建城時期的各式展演場域融合下所得到的養分，再次於戰後時期有了「混血」的樣貌。而紀露霞以花腔的方式，在美空雲雀所原唱的〈黃昏嶺<sup>25</sup>〉中找到中段的空間來加以發揮，而成爲具有個人特色的表演，深受歡迎，這讓人深深懷疑莊永明等認爲「混血歌」是臺灣歌謠沒落原因的觀點。

據此，臺灣歌謠於戰後60年代從興盛到衰退的原因，不能獨斷的歸咎於「混血歌」的存在，更大的因素其實歸因於政府迂迴經由審查歌曲制度、設立「歌星證」等門檻箝制，且刻意忽略所造成。對臺灣歌謠無強硬的禁止，而是以消極的態度，不鼓勵也不扶持任何有關台語片、臺灣歌謠的發展，這也是政治上「隱蔽知識」的一種展現。過去本文作者認爲，「隱蔽知識」指涉的是「音樂人」是有可能經由揣摩現實的風向

---

<sup>24</sup> 第一部拍攝成功的台語片爲1955年16釐米的《六才子西廂記》，一直到1956年35釐米的《薛平貴與王寶釧》因素材與語言的熟悉感，台語片就從這一年漸漸發展，從歌仔戲電影漸發展到不同類型的電影，如：偵探恐怖、乞丐藝旦、通俗悲劇等，並在1958年達到第一個高峰，年產約62部。從台語片的第二時期，則爲1960至1981年間的興起與衰落。

<sup>25</sup> 出自於2010年10月09日在西門町中山堂堡壘咖啡與陳清銀之子陳忠照先生、紀露霞的焦點訪談。其訪談內容摘錄如下：（陳忠照：那個以前……國民大會那個位置，這三軍球場，有沒有印象？這三軍球場？）紀露霞：齣對對對我都在這邊唱（陳忠照：很多大活動）紀露霞：都在這邊唱，黃昏嶺等什麼都在這邊……曾經在這邊……就這樣子「也是……」開始的（註：指歌詞中的拉音詮釋就在這裡開始發展）紀露霞：因爲唱片的「也是……」就是照譜來，那一次就在這裡「也是……」結果就……哇！很受歡迎啦。

而「迂迴地」展現其主體歌唱意志，也就是說，其在表面上的作為也許會符合當時社會或政府所訂定之標準，但藉由隱蔽知識的運作，仍然展現其主體，並在特殊情境下重新定義音樂活動（石計生 2009a）。但上述政府消極對待臺灣歌謠的態度，意味著權力擁有者也會「迂迴地」展現其對音樂活動的控制。因此，透過隱蔽知識運作過程，我們可以瞭解，音樂不再是一個內在事實的陳述和映射，反而成為所覺察到的現實，由「音樂人」發自內在所採取的一種行為態度，既是反映社會的、歷史的、空間的、地方的，其行為又有返饋作用。在這其中，是有著「音樂人」與「大時代」交織下的生活意識來回運動著。所以，音樂能提供在社會環境裡的感覺建構的來源，它能建構空間並使之適合特殊的行動策略，和在其中讓音樂的結構的力量在行為中展現。

臺灣歌謠的曲折發展，在於戰後初期確實蓬勃於音樂台北的流行空間，而政府並未給予支持，也沒有將臺灣歌謠的唱片工業以及台語電影產業視為文化標的，<sup>26</sup> 更沒有建立完整的著作版權法律來保障。<sup>27</sup> 在這

---

<sup>26</sup> 行政院新聞局在民國52年（1962年）頒布《廣播及電視無線電台節目輔導準則》第一章總則第三條即提及，「電台對國內廣播，其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」，引自陳江龍（2004）著之《廣播在臺灣發展史》中的〈附錄二 管理法規〉，頁381-384。電視節目方面，魏少朋在接受本研究訪談時，也曾回憶「當初國民黨規定的，老蔣齣，一天只能唱，只能半個小時的台語節目，而且呢在國語，在整個綜藝節目，不管你唱多少，只能一首而已。台語歌被壓得很死」，至於電視台對臺灣歌謠的限制其具體時間尚在考證中，但魏少朋在1975年開始即在電視台擔任主持工作。引自2010年10月09日在西門町中山堂堡壘咖啡與陳清銀之子陳忠照先生、魏少朋先生，以及紀露霞小姐的焦點訪談。

<sup>27</sup> 針對洪一峰口述歷史計畫針對洪一峰遺孀愛玲所訪談，回憶說當時洪一峰的許多創作歌曲，都未有拿到相關版稅，例如〈山高情又深〉一曲在1970年代左右即有創作，但是此曲真正大紅卻是在倪賓的演唱版本之中，而唱片在作曲者方面，也未有標註洪一峰之名。以下為訪談內容摘錄：我們坐他的車。啊他剛剛好放這條歌，

樣的現實條件下，一方面讓許多優秀的臺灣創作者卻步；另一方面爲了供給市場的大量需求，讓「混血歌」的翻製（如文夏、葉俊麟等）就更加激增。「混血歌」本來是可以作爲臺灣歌謠衆多養分來源之一的東西，卻打破了平衡，讓「臺灣歌」的創作減少。因此，本研究認爲，從陳君玉以來追尋臺灣主體意識的「臺灣歌」理想與戰後非預期興盛繁榮的「混血歌」的交織現象，在政治迂迴箝制或者刻意忽略的「隱蔽知識」作用下，從日治時期走唱藝人、流行小曲的產製以及紀露霞的發跡，60年代演唱來自世界各地的「混血歌」，且主要以台語唱出的豐富的多樣性外，更出現了台語皆有演唱版本的「準全球化」現象，似乎更貼近歷史事實地點出臺灣歌謠作爲一種「時代盛行曲」的論述。

#### 四、混血音樂空間：台北「流行音樂三市街」

在探討音樂文本與歌手演唱生命史脈絡後，我們繼續從前述Jones（2001）的媒介迴路論點進一步探究，日治時代到戰後初期的上海—台北兩城市間，其音樂流傳空間據點的變化，以釐清臺灣歌謠作爲「時代盛行曲」的功能性存在與其轉變的可能。

從過去關於流行音樂議題相關的空間研究，均可看出媒介據點的散布與族群文化、政治權力和經濟效益上有著密切關係。葉龍彥（2001）曾針對唱片行的空間分布有深入的探討，他指出位於台北市的日本唱片

---

他剛剛好那時候臺灣唱片錄出來，剛剛好把它錄好，啊在那邊在唱邊那邊在放，啊剛剛好放到這條歌，啊他在講啊這條就我的曲呢，倪賓講：蛤？洪老師，這條你的曲？真的嗎？真的，這就我的曲啊。蛤，真的假的，問幾句，他不信啦。他說真的假的？講是啊，這我的曲啊。這我台語幾10年前就錄出來，這是他的學生唱的啊……參考自2009年06月19日對愛玲之訪談稿。

代售商店，大部分聚集於今衡陽路（榮町）、博愛路（表町）、及重慶南路（本町）等地。張容瑛（2001）對台北三市街流行音樂的產業網絡、創作系統與空間有基本的探討：由唱片公司設立之區位來看，多位於日治時期之京町、表町、榮町等地區，屬於當時之「日人區」，與臺灣本地人居住活動地相隔；榮町更被譽為日本的銀座，顯示出唱片於當時為經濟較高階者之享受。其次，榮町、西門町、艋舺龍山寺、及大稻埕為日據時期主要娛樂休閒商業區，顯示流行音樂商業本質。在日本殖民政府及資本的主導下，臺灣流行音樂發軔於台北市大稻埕地區，並以當今之大同區南端、萬華區北端、及中正區北端（即今日之大稻埕、西門町一帶）為主要活動地點。

為能突顯媒介迴路在時間和空間上的變化，本文以上述關於流行音樂議題相關的空間研究為基礎，進一步運用社會地理資訊系統（SocGIS, Social Geographic Information Systems）的強調以人為主體所呈現出「空間性<sup>28</sup>」（spatiality）之特點與功能，結合量化與質化所得來的資料，透過數位化製圖來視覺化展演場地的據點，並以看圖說故事方式，敘述台北三市街音樂媒介迴路據點的差異化分布的族群與空間意涵。針對歌舞廳等展演場所承載與流傳的音樂功能變化，探索歷史脈絡下造成閱聽對象不同的現象，進而產生對於城市展演空間變化的社會性理解。

從歷史的縱深而言，「混血歌」不僅是音樂文本的「混血」表現，也是流行音樂展演空間上多元並存的展露，具有「上海是台北諸多影子之一」的空間意涵。圖1的「台北流行音樂媒介迴路據點（日治至戰後初期）」，正是這種混血音樂展演空間的呈現。有別於傳統的「三市

---

<sup>28</sup> 「空間性」是指以社會為基礎，是社會組織和生產人造的空間，是有目的的社會實踐，其中涉及人的生產、消費、心靈想像、記憶與其他種種活動的印記。（石計生、黃映翎 2010: 40）。

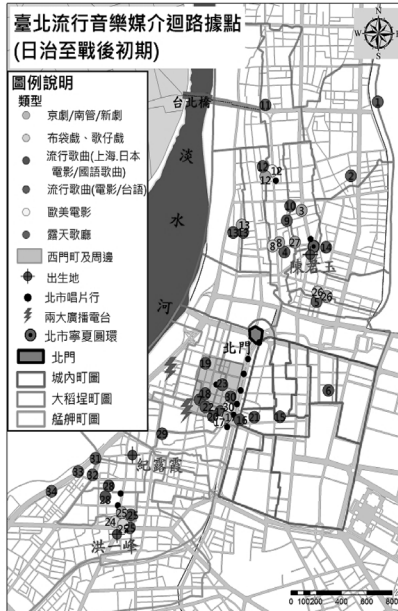
街」（艋舺、大稻埕和城內），本文重新指稱淡水河沿岸的艋舺（1920年後改稱萬華）、大稻埕與西門町（及其不可分割的城內）為台北「流行音樂三市街」，是與城內各街町緊緊相連又有鮮明族群差異的文化空間，並具連成一氣的淡水河沿岸往內陸發展的音樂空間地景變化。

圖1所示，在台北建城後至戰後初期，台北流行音樂媒介迴路據點分布，<sup>29</sup> 依照音樂（依演唱語言區分）和戲劇之類型，分為六大種類：京劇／南管／新劇、布袋戲／歌仔戲、流行歌曲（上海，日本電影／國語）、流行歌曲（台語電影／台語）、歐美電影與露天歌廳等。其中有幾個據點編號標示重複，顯示其跨分類且空間上具備多重展演功能，可稱為「混合館」：如艋舺的艋舺戲園（編號2，以布袋戲、歌仔戲為主；戰後則有新劇、歌仔戲、布袋戲及日本、國語和台語電影的展演）；大稻埕的新舞台（前身為淡水戲館）（編號26，有京劇、新劇、布袋戲與歌仔戲的演出記錄）；永樂座（編號13，戰前有京劇、新劇、上海電影展演，而戰後則台語歌演出）；第一劇場（編號12，戰前有歐美電影、京劇演出和戰後有台語歌演出）；西門町的芳乃館（編號17，戰前京劇和戰後播放日本電影、歐美電影、國語片）等。由上述以展演內容作為展演空間之分類來看，在「混合館」的展演據點中，其表演內容相當多元，顯示日治到戰後初期台北的音樂空間可說是交雜陳錯的。但我們是否能夠從以上演出內容的分類，發現因歷史轉變而造成閱聽對象的不同，產生對於城市展演空間的變化管理？到底這些展演曲目內容其背後所支持的社會性轉變為何？這就要從現今台北的發源地與老區的艋舺與大稻埕的歷史談起。

清代漳州與泉州人從福建渡海來台後，首先落腳在艋舺。後因漳泉械鬥使得部分人往大稻埕移居，沿著淡水河開發而成為人口較為聚集之

<sup>29</sup> 請參閱附錄一：台北流行音樂媒介迴路聚點屬性說明（從日治到戰後初期）。





名稱	類型	名稱	類
1.真善美歌廳	台語歌	18.世界館	日本電影、歐美電影、國語片
2.國聲戲院	台語歌/台語片	19.新世界館	日本電影、歐美電影、國語片
3.江山樓	南管、北管、小曲、京劇劇目	20.大世界館	日本電影、歐美電影、國語片
4.小麒麟	台語歌	21.公會堂	日本傳統樂舞、西洋古典音樂、國語歌/國語片
5.金龍酒店	台語歌	22.國際館	國語歌/日本電影
6.新南陽戲院	國語歌 國語片	23.臺灣劇場	國語歌/日本電影、國語片
7.碧雲天	國語歌	24.大觀戲院	布袋戲、歌仔戲/台語片
8.東蒼芳	小曲、歌仔戲、京劇曲目	25.艋舺戲園	布袋戲、歌仔戲/新劇、歌仔戲、布袋戲、日本電影、語片、台語片
9.大光明戲院	台語歌/台語片	26.淡水戲館	布袋戲、歌仔戲/京劇/新舞台、新劇
10.春風得意樓	台語歌	27.蓬萊閣	北管、京劇
11.大橋戲院	台語歌/台語片	28.芳明館	日本傳統樂舞、台語歌/台語片
12.第一劇場	台語歌/歐美電影、京劇	29.台北座	日本傳統樂舞/國語片
13.永樂座	台語歌/京劇、新劇、上海、日本電影	30.新高館	日本傳統樂舞/歐美電影
14.大中華戲院	台語歌 台語片	31.河乃莊	台語歌、日語歌、國語歌
15.菊元百貨一館	國語歌	32.銀河	露天歌廳/待考
16.榮座	日本傳統樂舞/國語片	33.待考	露天歌廳/待考
17.芳乃館	京劇/日本電影、歐美電影、國語片	34.待考	露天歌廳/待考

圖1 台北流行音樂媒介迴路據點分布（日治至戰後初期）

資料來源：作者自行製圖。

地，且被稱為是「臺灣人市街」。1920年之前，大稻埕、艋舺和大龍峒都還是直轄在台北廳之下自成一區，但是在日本實施臺灣地方官制及行政區域改制後，廢除其名統稱為台北市。艋舺則是因日治時期設置專供日人狎妓遊樂的「萬華遊廓」而呈現台、日人混居狀態。至於西門町在當時日本人的規劃中，是以城內為中心的空間設計下而產生，日人決定仿效東京淺草區，於1914年10月進行「艋舺窪地」填土事業，工程完成後西門町以日本人居住為主，形成所謂的「內地人街」，成為休閒商

業區且逐漸繁榮，直到1960年代國民政府初期而不墜（高傳棋 2004；陳正祥 1997；徐裕建 1993）。從人口族群分布來看，《臺灣新民報》（1930）在昭和5年8月2日報導〈台北市三大問題〉也提及，「昭和5年（1926年）內地人和臺灣人的居住區域，顯然的分開地域，內地人多居住在城內與艋舺，臺灣人則居住在大稻埕和艋舺，因此彼此分開。」

與臺灣淵源最深的中國，城市如上海對音樂台北的影響，一直是日治時期致力於媒介迴路諸元素建設的主要魅影。能夠讓多元音樂養分以混血之姿在台北成長的關鍵，似乎是因為在1937年中日戰爭前，日本殖民政府政策上並未對來自中國的京劇與電影（及其伴隨的上海老歌／國語流行歌）進行嚴格管制。以京劇來說，主要演出地點在大稻埕。沈冬（2006）指出，建城以後的台北繁華熱鬧，京劇因宦遊來台的「中土人氏」雅好，於是引入台北，成為新寵。流風所及，藝妯亦開始學習京劇，逐漸取代南管之姿；呂訴上（1961）亦提及，台北曾有來自上海的京班演出，包括上天仙京班、羣仙全女班、京都鴻福班等13個京班。徐亞湘（2000）也以表列證明1895-1937年間來自上海的戲班以演出海派京劇的京班為主，超過40團，占日治時期來台的中國戲班總數的三分之二。大稻埕「永樂座」於1924年二月開幕，於是京劇的演出中心遂逐漸轉至「永樂座」。然而，京劇在台北歷經風行後，也逐漸走向下坡。除了1935年日本在始政40週年所舉辦「臺灣大博覽會」時，大稻埕的「第一劇場」曾聘請上海聘鳳儀京班來台演出，隨後「永樂座」亦邀請上海的天蟾大京班來台，而一度引起熱潮外，1937年戰事爆發後，京戲在台息影直至戰後。除了實體上海京班來台演出外，台北更是吸收了來自上海京劇文化的審美感和上海城市的文化形象，包括了海派京劇重視舞台機關佈景和曲折的情節故事等風格。辜顯榮1919年買下日人經營的淡水戲館後，更名為新舞台，其西化舞台與經營方式，也受到1908年位於上



海的西式上海新舞台之影響（呂訴上 1961）。關於新舞台、第一劇場當時的表演節目，世居在大稻埕的王雲雕<sup>30</sup>進行了以下描述：

啊那個時候新舞台一般都是搬歌仔戲，齣那個歌仔戲我不要去  
看，都給那個大姐姐去看！……啊那個第一劇場也是十月初十  
開幕，啊第一套演什麼？上海的平劇！

展演內容從日治到戰後呈現更複雜的變化。位於艋舺的大觀戲院（編號24）演出布袋戲、歌仔戲等臺灣戲曲。而艋舺戲園在1919-1924年間盛行京劇、文明戲、皮影戲、歌仔戲、潮州戲等，到了1924-1944年則盛行新劇（翁郁庭 2008: 67）。本區域因為「萬華遊廓」之故，屬日本人與臺灣人混居的區域。在日人經營的台北座（編號29）、新高館（編號30）與芳明館（編號28）演出的，是以日本傳統樂舞，如能劇等；而臺灣人則主要以布袋戲、歌仔戲的閱聽流傳為主。而新劇則在1943年，由一群熱愛戲劇的文藝青年，包括呂泉生、楊三郎、林博秋等組織「厚生演劇研究會」，「從九月三日起在台北市『永樂座』舉行首次發表會，演出林博秋編劇，導演的《闖雞》、《高砂館》、《地熱》、《從山上遙瞰街市的燈火》等四齣日語戲，造成永樂座空前爆滿」（葉振富 1989；石光生 2008）。

此外，根據《臺灣新民報》（1930）記載與邱坤良（2000）研究，1923年大稻埕的永樂座開場戲就是上海的京劇團演出。1937年之前，多放映自大陸上海來引入的電影，也有日本片和西洋片放映並偶有歌仔戲、新劇的演出，電影出品多為上海的聯華、明星等影片公司，影片

---

<sup>30</sup> 參2011年3月12日本文作者於延平北路大稻埕80歲耆老王雲雕先生自宅訪談之逐字稿。

內容自新舊中國社會的言情小說改編，如胡蝶的《碎琴樓》、《桃華村》、阮玲玉的《戀愛與義務》等，所以此地亦有上海風潮流行其中。此外，由臺灣大茶商陳天來為配合始政40週年「臺灣大博覽會」所興建的大稻埕「第一劇場」也曾播放歐美電影。現年90歲常光顧第一劇場的大稻埕耆老翁東城說：

阮太太是李臨秋介紹去陳天來的第一劇場當會計，阮常常去看電影……（第一劇場裡面扮什麼？）電影，擺播電影。（那一國的電影）普通擺美國的。（甘有日本的？）也有，較少，美國較多。（甘有台語，臺灣的？）沒有！那當時，我有去看，不曾看過台語的。台語沒人看，大家都愛看美國的，日本片。<sup>31</sup>

作為「臺灣人市街」的大稻埕，戰前即已存在的第三世界館，戰後更名為大光明戲院（編號9）演出的多為台語電影。而二戰後興建的展演空間至少有大中華（編號14）、大橋（編號11）、國聲（編號2）、真善美（編號1）、金龍（編號5）和小麒麟（編號4）等戲院或酒店等，都是臺灣歌謠主要演唱據點。戰前一般普羅大眾主要是看臺灣傳統的布袋戲和歌仔戲；而知識分子與上層階級則以閱聽清代中國傳來的南管、京劇、北管和日治末期的新劇為主，大稻埕作為「臺灣人市街」除了母語台語外，主要是中國的戲碼與音樂，因此關聯上與中國的關係反而比殖民日本較為親近。如日治時期組織臺灣民眾黨的蔣渭水、林獻堂和蔡培火等知識分子與臺灣仕紳時常出沒的江山樓（編號3）、蓬萊閣（編號27）和東蒼芳（編號8）等展演的內容主要仍是京劇、北管、

<sup>31</sup> 參自2010年10月22日本文作者於新店翁東城先生自宅訪談之逐字稿。

南管等；蔣渭水開設的春風得意樓（編號10）應也是如此，曲目有福州奇案、九連環和螃蟹歌等。因此，戰前京劇等的昌盛演出顯示日治時期大稻埕與文化中國具有高度的聯繫，事實上和陳君玉等的與日本區隔的流行小曲創作，同樣是屬於追求臺灣主體的傳統。但京劇、北管等的沒落與戰後「二二八事件」大量屠殺臺灣人徹底瓦解了大稻埕的中國想像，大稻埕持續的是強調台語主體的從流行小曲、歌仔戲承轉而來的臺灣歌謠與台語電影。戰後國民政府迂迴忽略臺灣歌謠，造成流行音樂閱聽位移的效果，如大橋戲院（編號11）、五月花大酒家（原為春風得意樓）等，是新興電影院、酒家或歌舞廳，所閱聽的是本土的台語電影與歌謠，而國語（北京話）的戲碼或音樂就此消褪，轉而至自日治到戰後均為統治階層的娛樂勢力範圍—西門町一帶。因此，由大稻埕的例子顯示：戰前臺灣人與日本人在流行音樂閱聽上呈現空間區隔，而戰後變成臺灣人與外省人的音樂文化分離。

至於西門町的建成以及其族群分布光譜亦有其細膩的變化。西門町在日治時期是日人主要的娛樂休閒與居住區域。戰前是以放映日本電影、歌舞伎、新劇為主的表演，不過「有時也租給支那句團演出京戲」（葉龍彥 1997: 106）。西門町更是與城內的展演空間，如公會堂（編號21）、菊元百貨一館（編號15）等連成一氣。西門町播映電影種類多元，影戲院如大世界館（編號20）、世界館（編號18）、新世界館（編號19）及芳乃館等多放映世界名片與日本片，因多為日語發音，故觀賞者自然以日人為主，但也有臺灣人，艋舺仕紳顏榮柳就這樣說：

啊我家是艋舺最大商號顏恆德啦，讀開南商工時，常常下午蹺課去看大世界館看電影，日語發音的，觀眾是日本人比較多，票價有五元、三元，學生半價，上映的是洋片，我記得曾看過

巨人、日正當中，轟那個槍聲碰碰，真刺激，到現在我都還記得……。<sup>32</sup>

而1923年台北新世界館也曾上映Erich Von Strohelm的「蠢愚之妻」。至於上海的電影在西門町播映的現象，則說明台北與上海文化密切交流的情形。

呂訴上（1961）提及「本來本省人對上海電影頗感興趣，臺灣人的觀眾也幾乎限於上海電影。在七七事變前，上海影片順利的輸入臺灣，上海電影公司的代理店就有數處設在台北，上海影片大部分都會輸入臺灣。」但後來日本政府認為，傳自上海或中國的電影具有敵對性，遂於1935年利用加重審查費等方式來管制電影輸入，並在同年修改輸入法，但上海電影的輸入仍未衰退。1937年後才斷絕來自中國的文化娛樂。戰後上海與臺灣的電影又開始接軌，如上海影業對臺灣景色頗感興趣，紛紛來台拍攝外景。1947年上海著名影星顧蘭君與嚴化還到西門町的「大世界」登台演唱，也開啓了「隨片登台」的風氣。戰後一年半內，「國片」的傳入是靠「單幫客」的搬運傳入，因「單幫客」圖利的原故，國片的品質和聲譽相當粗劣。1948年春季「四聯辦事處」包括「中電」、「文華」、「崑崙」、「長製」四家製片公司聯合的發行機構，除「長製」還待確認外，其餘三家皆為上海的電影公司。在實際電影院的營運中，可由1948年下半年台北各家戲院觀看上海電影的入場人數來證明（呂訴上 1961: 34），但在1948年底由於國共內戰戰事南移後，上海電影遂供應中斷。

不過，上海與臺灣之交流仍在戰後民國時期外省人來台北後繼續作

---

<sup>32</sup> 參2011年3月19日本文作者於萬華西昌街艋舺90歲耆老顏榮柳先生自宅訪談之逐字稿。

用。國民政府來台之後，承襲日人傳統，將城內與西門町視為主要娛樂空間，放映北京話的上海電影，由周璇、白光等演唱的上海老歌乃成爲新的「國語」流行歌，原屬於大稻埕臺灣人知識分子聆聽範圍的京劇戲碼或音樂也轉移至西門町，這顯示了音樂台北的因政權轉變造成閱聽對象的不同，同時也在城市展演空間上產生變化。臺灣歌謠歌星鄭日清、李靜美生動地以個人演唱經驗訴說這個族群差異化的音樂空間。1950-60年代間，臺灣歌謠的「混血現象」，其中一種就是以台語翻唱正當流行的國語戲曲電影。鄭日清回憶在1963年，由凌波主演，以國語演唱的《梁山伯與祝英台》黃梅調電影風靡全臺灣，唱片公司便製作以台語演唱的翻唱版本，邀請鄭日清演唱「教書先生一角」。<sup>33</sup> 鄭日清當時所灌錄的〈梁山伯與祝英台〉的台語版黃梅調唱片，即是將「中國—國語」作爲一個仿效的典型——1963年此部黃梅調電影的興起，也滲透到以台語歌曲演唱的臺灣歌謠的曲目中。梁祝電影的上映地點就是西門町。

另外，在更後期的1970年代，國語歌曲漸成主流此一現象，更能夠從歌星李靜美當時的跑歌廳的情形可以窺見：

我是從國聲、真善美歌廳那邊，小麒麟圓環那一帶唱起來的，目標就一直很想就是往西門町走，因爲往西門町就可以灌唱片，那時候都是國語唱片，因爲台語歌在早期民國70多年就已經沒落了。那時候跟我同年代就是鳳飛飛、甄妮、尤雅……。<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> 引自鄭日清，2010年05月22日於中山堂堡壘咖啡廳訪談逐字稿。

<sup>34</sup> 引自李靜美，2008年12月12日於靜斯書軒訪談。

李靜美回憶，當時在大稻埕一帶歌廳演唱的曲目多為台語以及日語歌曲。至於，會嚮往到西門町唱國語為主的歌廳有二個因素：除聽眾素質較好外，就是到以國語演唱為主的歌廳會比較容易走紅，且可增加灌唱片及上電視的曝光機率。所以，西門町是最為主流的展演空間，還有些戰後改名的，如從原名榮座（編號16，建於1900年）改建的萬國戲院後又改名絕色影城、自芳乃館（建於1908年）改建的美都麗戲院後又改名為國賓戲院、自大世界館（1935年）改建之大世界戲院、自國際館（編號22，1935年建立）改建的萬年國際商業大樓、從臺灣劇場（編號23）改名的中國戲院和從菊元百貨一館改建的七重天等。除此之外，根據紀露霞的回憶，<sup>35</sup> 還包括她與好友關華石、慎芝（曾於1962年製作主持臺灣第一個國語歌唱節目，台視群星會）登台演出的碧雲天（編號7），都是60年代演唱國語歌曲最重要的展演空間。

圖1戰後出現的露天歌廳亦有其曲折變化。西門町在1949年國民政府遷台後沒落，一度讓這個繁華區塊，「成為違建林立、色情充斥的地方，純喫茶等咖啡雅座、來自大陸五花八門的小吃、北方及南方口味攤商林立」（高傳棋 2002）。1948年，戰後初期臺灣第一個以聽唱時代歌曲為主的正式歌場為新南陽歌廳（編號6），位於台北火車站前的南陽街一帶。隨國民政府戰敗來台，米高梅舞廳的副經理陳連忠帶著湖北省漢口的一批舞女，引進「上海式點唱歌廳<sup>36</sup>」的國語聽歌制度，提供由上海逃離來臺的富商巨賈一個娛樂場所，故新南陽歌廳每天門庭若市，但因多次耳聞為捧歌女而打架之事，只一個月就被警方勒令停業。繼之

<sup>35</sup> 引自紀露霞，2009年10月12日本文作者對紀露霞於西門町美觀園訪談。

<sup>36</sup> 所謂「上海式點唱歌廳」是客人進場後，點某歌星唱多少「打」的辦法，一打是十二支歌，每點一打的價格是多少，歌星以客人點唱的打數越多越紅，身價也越高（胡徹 1966）。

而起的，是流行音樂人那卡諾（黃仲鑫）在大稻埕台北圓環設立的「露天歌廳」，集合一批臺灣歌女，以唱台語流行歌為主，雖然時間不長，卻帶動了日後淡水河畔露天歌廳的盛況。

在1966年的《中華週刊》上，就有如此的描述，「一到夏初，在露天而不太冷的季節裡開始，水門外就熱鬧起來，太陽落山開始，直到午夜為止，樂隊齊奏，歌聲齊揚，只要走到昆明街，即可八音入耳，聽到一片呱呱之聲，好不熱鬧。」（胡徹 1966）彼時唱的歌曲包含台語、國語和日語。混唱台語、日語的也有如「河乃莊」與「銀河」等紀露霞、文夏與洪一峰去過的露天歌廳（江宜穎 2009: 6-9）。對於淡水河沿岸的「露天歌廳」，國語紅星青山回憶，1950年代，在台北市南區與台北縣永和鎮的川端橋（即今日的中正橋），靠近台北市這一側稱為「螢橋」，一路沿著新店溪與淡水河邊有許多茶棚，那裡留有日治時代「那卡西」走唱的餘風，一些茶棚備有簡易舞台，一家接著一家串聯起台北市歌廳的雛型（王贊元 2007）。而紀露霞在訪談中很清楚記得在18歲（1955年）出道後，曾身穿白衣黑裙於露天歌廳演唱那時流行的歌曲，如〈黃昏嶺〉、〈慈母淚痕〉、〈青春悲喜曲〉等。<sup>37</sup> 但因為影響市民寧靜與颱風的洪水，國民政府以地處河川地帶而要求搬出河道，並不准颱風災後重建而曇花一現。露天歌廳的消失暗示著在音樂文本與媒介迴路流行空間的制度化時代的來臨。1960年代後的音樂台北，歌舞廳、電影院、唱片行與電台雖然林立，但屬於臺灣歌謠的世界卻逐漸被邊緣化，成為另一種統治階級眼裡的低俗的歌曲。

除了展演場所外，唱片行也占據重要地位。以存在於三市街的唱片行而言，從日治時期到戰後逐漸成為流行音樂三市街媒介迴路中流動的一環，唱片行作為發售唱片的據點，也可以說是臺灣歌謠媒介迴路的源

<sup>37</sup> 引自紀露霞，2009年10月12日本文作者對紀露霞於西門町美觀園訪談。



頭，甚至終站。而真正唱片產製例如原料、灌錄技術等則在1952年，<sup>38</sup>由許石與陳萬隆共同主持的「中國唱片公司」才始漸復甦。<sup>39</sup>「中國唱片公司」設在三重的廠房遂成爲日後1960年臺灣三重唱片工廠在三重興起的濫觴，進而成爲台北市「媒介迴路」的大後方（石計生 2009）。三重並且可說是唱片業大本營，1967年臺灣總共有72家唱片公司，其中三重市的40多家就占全臺灣的七成（蔡棟雄 2008）。以工廠製作產出的唱片發行至全台，在台北市裡的各大唱片行中，以西門町的中華商場（中華路與成都路附近）爲批發聚集地，一共有環球、米高梅、哥倫比亞、新興、娜娜、金門、歌王等8家唱片行，「這些唱片行指標性就是中南部都來這裡買唱片，拿錢來買批發貨去零售」；<sup>40</sup>西門町武昌街附近還有「比中華路還早的龍鳳唱片」。而萬華（艋舺）也有3家唱片行：「龍山寺正對面原來商場裡有1家松竹，還有王興義，華西街有1家貓王」；至於大稻埕內至少也有3家：延平北路第一劇場對面的第一唱片行與附近的亞洲唱片行，以及台北圓環裡的新樂聲唱片行。經營唱片批發達52年之久的臺灣唱片、孔雀唱片等，擁有6、7家唱片行的老闆蔡茂雄，所印象中的15家唱片行，也只是當時的一小部分，加上零售，「真正全臺灣省差不多有100多家，台北市應該有4、50家，連台北縣才

---

<sup>38</sup> 日治時期的唱片製作大多爲歌手、樂師赴日錄製，因此造成了臺灣唱片產製技術在戰後的斷層。引自作者於2009年4月6日於台北中山北路六條通森咖啡訪談文夏逐字稿。

<sup>39</sup> 「不過當時灌錄出來的唱片還屬於較易碎的蟲膠78轉唱片，33轉的唱片的技術還要到1960年左右才算是全面轉換，因爲在1958年紀露霞都還有灌錄78轉的唱片過。」引自作者於2011年4月9日於台北中山堂堡壘咖啡訪談環球唱片老闆黃宏林逐字稿。

<sup>40</sup> 以下引自2009年10月14日本文作者對蔡茂雄訪談逐字稿，台北中山堂堡壘咖啡。第八家唱片行名稱因爲未和他做生意所以年代一久就忘了。



有。因為台北縣的只有天台戲院那裡有1家，也叫天台唱片行，還有對面一家是電器行兼的，就是五龍唱片，新莊，板橋也有，都是我的客戶。」<sup>41</sup> 總的來說，大台北地區約占戰後當時的唱片行的一半是合理的估計。

從日治到戰後初期，臺灣歌謠在經過音樂文本多重語言與風格的融合下，「台北三市街」展演空間的變化及追尋臺灣主體性與混血歌興盛並行或消長的過程中，在三重後續加入為其媒介迴路支持的大後方的歷史演變，讓臺灣歌謠成為1930至1960年間的「時代盛行曲」。

## 五、結論：臺灣歌謠作為「時代盛行曲」中的諸多魅影

本研究挑戰目前1950-60年代「台北是上海的影子」、「上海—香港—台北單一流傳路線」的「國語流行曲中心」論述，作為臺灣歌謠是「時代盛行曲」之路的開端，從音樂與社會的交織互動探究臺灣歌謠作為一種在台北的「時代盛行曲」的可能。發現紀露霞的「中歌台唱」音樂裡的周璇等人跨越時空的上海—台北的連帶，是從日治時期甚至更早的清領時期透過傳統戲曲、電影等演藝活動已有所交流。不可忽略的是，即使有著與上海密切交流的過往，臺灣歌謠在日治時期「台北三市街」的建立下呈現族群差異的分布——日本文化也與上海文化同時對臺灣歌謠產生影響。

從音樂文本出發，分析臺灣歌謠在唱片工業初興盛之時在其背後的

---

<sup>41</sup> 值得注意的是，蔡茂雄提及當時全省最大的唱片批發不在台北，而是台南的勝利路的福盛唱片行，它同時也是當時唯一做唱針的。引自2009年10月14日在台北中山堂堡壘咖啡訪談蔡茂雄的逐字稿。

執行理念以及以核心個案分析，從紀露霞之歌曲來闡述戰後臺灣歌謠的傳承、發展；再深入以空間的觀點，將1930-1960年代之間的台北三市街之展演空間釐清。本研究發現，台北三市街所蘊含的交錯縱橫的權力運作與文化分布，正是產生以「臺灣歌謠」作為流行歌曲之中心的支撐，而臺灣歌謠就是在「台北三市街」以「流行音樂三市街」的活潑作用下，成為臺灣的「時代盛行曲」。此「時代盛行曲」的特質背後，就是前述無所不在的「混血」魅影。

透過流行歌曲在臺灣發軔之前的訪談資料，再以日治時期流行小曲中的盛行時代，其知識分子以及音樂創作者在漢樂、西洋流行歌曲之間，追求「適合臺灣民衆、教化民衆」風格，與戰後臺灣歌謠之傳唱盛況，闡現臺灣歌謠在發展之初，具強烈的「臺灣主體意識」而又「混血」的現象，而本身即是「混血」之臺灣歌謠在後續的傳承上，並非完全斷裂。另外，也藉由紀露霞之演唱曲目，探討戰後臺灣歌謠如何在「混血」、「翻唱」的情況下，透過演唱者本身的品味抉擇來顯示其自身的主體認同。又，臺灣歌謠如何在大環境等諸多限制下，進行如洪一峰、吳晉淮、楊三郎等作曲家有意識的創作。而「混血的翻唱或外來的伴奏」、「顯現演唱者主體性的表演」以及「作自己的歌」都是臺灣歌謠作為「時代盛行曲」中，不斷拉扯的三個環節，這其中細膩的運作，又可歸因於台北當時富饒且多元並存的展演空間所孕育而成。

從音樂台北的展演空間與內容來看，日治時期的演出主要是以艋舺的艋舺戲園、大稻埕的第一劇場、永樂座和西門町的大世界館等為主。但並非日治時期的娛樂場所就是以日本為依歸。從娛樂的階級與族群向度考察，上述娛樂場所的點位並非同質性的存在。以日治時期號稱台北三大劇場的新舞台（淡水戲館）、艋舺戲園和永樂座為例，是活動時間最長、最具代表性、且以傳統戲曲為主的劇場（翁郁庭 2008: 36）。電

影放映則在大世界館、新世界館和臺灣戲院等。其流行舞台的空間位移，以日治時期為例，為了與日本傳統戲劇區別，臺灣本地菁英在日常生活裡的新興文化演劇與電影觀看，是不同於傳統的南北管、布袋戲等。文化劇、新劇、電影戲各有其特定的空間，文化泉源並非殖民母國日本，而是中國大陸，特別是1930年代的東方明珠的上海娛樂，如大稻埕永樂座的演出。

從音樂社會學探究臺灣歌謠的興盛與沒落，藉由音樂文本、歷史脈絡、社會變遷與複雜的權力運作，真實呈現臺灣歌謠的面貌。因此，綜合本研究之結果，臺灣歌謠作為「時代盛行曲」，在空間、閱聽者之觀賞行為以及創作者、表演者共同在台北「流行音樂三市街」的媒介迴路中活動，進而發現臺灣歌謠在日治時期開始奠基，在1960年代開花結果，此一在文化上多方面吸納各國的音樂曲目，且以台語唱出的混血現象，正是「準全球化」下的結果。

### 作者簡介

石計生，東吳大學社會系副教授。研究領域為藝術、音樂社會學、都市社會學、社會學理論與社會地理資訊系統（SocGIS）。尤致力於60年代臺灣歌謠的個案分析、粉絲文化與城市歷史地理探究，特別是流行音樂經典歌手的數位典藏；近年來將觸角延伸至30年代日本與中國的上海，探討臺灣殖民／後殖民歷史裡跨越國界的城市音樂空間與社會詮釋比較。

附錄1 台北流行音樂媒介迴路據點屬性說明（從日治到戰後初期）

編號	名稱	改變之戲院名稱	類型一（音樂） <sup>42</sup>	類型二（戲劇）	分期 <sup>43</sup>
1	真善美歌廳	戰後建立	台語歌 <sup>44</sup>		戰後
2	國聲戲院	戰後建立	台語歌	可能台語片	戰後
3	江山樓	戰前建立	南管、北管、小曲、京劇曲目 <sup>45</sup> (戰前)		戰前
4	小麒麟	戰後建立	台語歌		戰後
5	金龍酒店	戰後建立	台語歌		戰後
6	新南陽戲院	原名南陽戲院	國語歌（戰後）	可能國語片（戰後）	戰後
7	碧雲天	戰後建立	國語歌		戰後
8	東薈芳	戰前建立	小曲、歌仔戲、京劇曲目（戰前）		戰前
9	大光明戲院	戰前—— 第三世界館（可能亦稱為世界3館）	台語歌（戰後）	可能日本電影（戰前）台語片（戰後）	戰後
10	春風得意樓	戰後——原址改為 五月花大酒店	台語歌（戰後）		戰前
11	大橋戲院	戰後建立	可能為台語歌	可能台語片	戰後
12	第一劇場	第一劇場	台語歌（戰後）	歐美電影、京劇（戰前）	戰前
13	永樂座	永樂座	台語歌（戰後）	京劇（戰前）、新劇（戰前）、上海、日語電影（戰前）	戰後
14	大中華戲院	戰後建立	可能為台語歌	可能台語片	戰後
15	菊元百貨一館	戰後——七重天	國語歌（戰後）		戰前
16	榮座	戰後——萬國戲院 →絕色影城	日本傳統樂舞（戰前）	可能國語片（戰後）	戰前
17	芳乃館	戰後——美都麗戲院 →國賓戲院	京劇（戰前）	日本電影、歐美電影（戰前） 國語片（戰後）	戰前

<sup>42</sup> 歌曲類型以演唱語言區分。

<sup>43</sup> 以建立時間做分期。

<sup>44</sup> 關於戰後台語歌，國語歌的演唱據點是根據本文作者對紀露霞，李靜美與魏少朋等人的訪談逐字稿。

<sup>45</sup> 指唱曲而不演出京劇身段。

編號	名稱	改變之戲院名稱	類型一（音樂）	類型二（戲劇）	分期
18	世界館	戰前建立		日本電影、歐美電影（戰前） 國語片（戰後）	戰前
19	新世界館	戰後——新世界戲院→真善美戲院		日本電影、歐美電影（戰前） 國語片（戰後）	戰前
20	大世界館	戰後——大世界戲院		日本電影、歐美電影（戰前） 國語片（戰後）	戰前
21	公會堂	戰後——中山堂	日本傳統樂舞（戰前） 西洋古典音樂（戰後，日本音樂家演奏、演唱） 國語歌（戰後）	國語片（戰後）	戰前
22	國際館	戰前建立 戰後——萬年商業大樓	國語歌（戰後）	日本電影（戰前）	戰前
23	臺灣劇場	戰後——中國戲院	國語歌（戰後）	日本電影（戰前） 國語片（戰後）	戰前
24	大觀戲院	戰前建立	布袋戲、歌仔戲（戰前）	台語片（戰後）	戰前
25	艋舺戲園	戰後——萬華戲院	布袋戲、歌仔戲（戰前）	新劇（戰後）、歌仔戲（戰後）、布袋戲（戰後）、日本電影、國語片、台語片	戰前
26	新舞台	前身即淡水戲館	布袋戲、歌仔戲（戰前）	京劇、新劇（戰前）	戰前
27	蓬萊閣	戰前建立	北管		戰前
28	芳明館	戰後——芳明戲院	日本傳統樂舞（戰前） 台語歌（戰後）	台語片（戰後）	戰前
29	台北座	戰前建立（戰後可能改為台北戲院）	日本傳統樂舞（戰前）	國語片（戰後）	戰前
30	新高館	戰前建立	日本傳統樂舞（戰前）	歐美電影（戰前）	戰前
31	河乃莊	戰後建立——露天歌廳	台語歌、日語歌 國語歌		戰後
32	銀河	待考	露天歌廳	待考	戰後
33	待考	待考	露天歌廳	待考	戰後
34	待考	待考	露天歌廳	待考	戰後

## 參考書目

- 王贊元，2007，《再現群星會》。台北：商周出版社。
- 王振寰、瞿海源編，2009，《社會學與台灣社會》。台北：巨流。
- 石光生，2008，《跨文化劇場：傳播與詮釋》。台北：書林。
- 石計生，2009a，〈社會環境中的感覺建構——「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與臺灣民歌之研究〉。《社會理論學報》12(2): 433-477。
- ，2009b，〈回風流行：從臺灣歌謠歌曲到上海老歌的媒介文化空間初探〉。論文發表於「兩岸江南之美文化與社會研討會」，蘇州：蘇州大學文學院、社會學院與藝術學院，民國98年11月19日。
- 石計生、黃映翎，2010，《地理資訊科學——重新發現我們的酷社會》。台北：儒林。
- 江宜穎，2009，〈百歲人瑞，見證人文水岸〉。《艋舺傳奇》22: 6-9。
- 呂鈺秀，2003，《台灣音樂史》。台北：五南圖書出版股份有限公司。
- 呂訴上，1961，《臺灣電影戲劇史》。台北：銀華出版社。
- 吳劍，2010，《何日君再來——流行歌曲滄桑史話（1927-1949）》。哈爾濱：北方文藝出版社。
- 沈冬，2006，〈音樂臺北——建成百年的歷史迴響〉。《音樂藝術》1: 98-103。
- 林倚如，2008，《「一串歌喉工婉轉」：日治時期臺灣藝旦音樂研究》。台北：國立臺灣大學音樂學研究碩士論文。
- 林太歲，2009，〈日治時期台語流行歌的商業操作——以古倫美亞及勝利唱片公司為例〉。《臺灣音樂研究》8: 83-104。
- 林良哲，林太歲，2008，〈日治時期台語流行歌曲唱片總目錄〉。陳郁秀總策劃《臺灣音樂百科辭典》。台北：遠流出版。

- 林良哲，2005，〈心酸酒滿杯——姚讚福的創作生命〉。收錄於國立中央大學中國文學系編，《「文采風流」——2005臺中學研討會論文集》。台中：台中市文化局。
- 林泉忠，2009，〈國語流行曲中心的變遷與戰後港臺認同的變異〉。國立交通大學人文與社會科學中心舉辦之專題演講，2009年12月11日。
- 邱坤良，2000，〈台灣近代戲劇／電影發展及其互動關係——以台北「永樂座」為中心〉，施和鄭民俗文化基金會儀式、戲劇與民俗學術研討會。
- 胡徽，1966，〈臺灣歌廳的興衰〉。中華週刊，娛樂世界2，3月12日。
- 胡善晴，2010，〈張福興〉，臺灣大百科全書。取用日期：2010年12月1日。見<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=14227>。
- 洪芳怡，2008，《天涯歌女：周璇與她的歌》。台北：秀威資訊。
- 高傳棋，2002，〈萬華地方傳統產業之調查〉，取用日期：2010年12月1日。見<http://www.wanhuaco.org.tw/magazine/7/>。
- ，2004，《穿越時空看台北：台北建城120週年：古地圖 舊影像 文獻文物展》。台北：台北市政府。
- 徐亞湘，2000，《日治時期中國戲班在台灣》。台北：南天書局。
- 翁郁庭，2008，《萬華戲院之研究——一個商業劇場史的嘗試建立》。台北：國立臺灣藝術大學表演藝術研究所戲劇組碩士論文。
- 郭麗娟，2000，《臺灣歌謠臉譜》。台北：玉山社出版社。
- 許秦秦，2003，《戰後臺灣的上海記憶與上海建構》。桃園：國立中央大學中國文學研究所博士論文。
- 莊永明，1997，〈由台灣歌謠看臺灣史〉。頁16，收錄於陳郁秀編，《音樂臺灣一百年論文集》。台北：白鷺鷥基金會。



- 陳君玉，1955，〈日據時期台語流行歌概略〉。《臺北文物》4(2)：22-30。
- ，1934，〈台灣歌謠的展望〉。《先發部隊》創刊號：11-15。
- 陳正祥，1997，《臺北市誌》。台北：南天書局出版。
- 陳江龍，2004，《廣播在臺灣發展史，1925-2004》。嘉義：作者自印。
- 陳培豐，2008，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉。《臺灣史研究》15(2)：80-123。
- 陳郁秀、孫之君，2000，《張福興——近代臺灣第一位音樂家》。台北：時報文化。
- 黃奇智，2000，《時代曲的流光歲月（1930-1970）》。香港：三聯書店。
- 黃國隆，1983，〈談三十多年來國內歌曲的產銷〉。《益世月刊》3(7)：21。
- 黃裕元，2000，《戰後台語流行歌曲的發展（1945-1971）》。桃園：國立中央大學歷史研究所博士論文。
- 曾慧佳，2000，《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠圖書。
- 張容瑛，2001，《台灣流行音樂產業網絡、創作系統與空間》。台北：國立台北大學都市計劃研究所碩士論文。
- 葉龍彥，1997，〈臺灣最早的戲院和電影〉。《臺北文獻》，直(122)：106。
- ，2001，〈台灣唱片思想起〉。台北：博陽文化出版。
- ，2006，〈台灣的老戲院〉。台北：遠足文化出版。
- 葉振富，1989，《臺灣光復初期的戲劇》。台北：中國文化大學藝術研究所論文。

- 鼓霸大樂隊，2011，〈鼓霸大樂隊介紹〉。見<http://www.kupa.com.tw/about.php>。取用日期：2011年3月25日。
- ，1966，〈鼓霸樂隊演奏大會宣傳單〉。
- 聯合報，1957，〈台語新星 又有赴港〉。第5版藝文天地，5月6日。
- 臺灣新民報，1930，〈台北市三大問題〉。8月2日。
- 廖毓文，1934，〈新歌創作要明白時代的課題〉。《先發部隊》「創刊號」：15-18。
- 劉國焯，1997，〈老歌情未了：國語流行歌曲六十年（1920~1980）〉。台北：華風文化。
- ，1999，〈金曲憶當年：懷念的國語流行歌曲〉。台北：華風文化。
- 趙勳達，2009，〈文藝大眾化的三線糾葛：1930年代臺灣左、右翼知識分子與新傳統主義者的文化思維及角力〉。台南：國立成功大學臺灣文學研究所碩士論文。
- 蔡棟雄，2008，〈三重唱片業、戲院、影歌星史〉。台北：三重市公所。
- Adorno, T. W., Susan H. Gillespie trans, 2002, "On the social situation of Music." Pp.391-437 in *Essays on Music*, selected by R. Lippert. Berkeley, University of California Press, LA.
- , Robert Hullot-Kentor trans., 2006, *Philosophy of New Music*. University of Minnesota Press.
- Bowler, Anne, 1994, "Methodological Dilemma in the Sociology of Art." Pp. 247-266 in *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*, edited by Diana Crane. UK: Oxford.
- Blaukopf, Kurt, 1992, *Musical Life in a Changing Society, Aspects of Music*

*Sociology*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Brooks, Toliver, 2004, "Eco-ing in the Canyon: Ferde Grofe's Grand Canyon Suite and the Transformation of Wilderness." *Journal of the American Musicological Society*. Summer 57(2): 325-368.

Cohen, David E., 2001, "The imperfect seeks its perfection: Harmonic Progression." *Music Theory Spectrum*. 23(2): 139-169.

Castells, Manuel, 1997, *End of millennium*. Malden. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Denora, Tia, 2003, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, Simon, 1987, "Towards an aesthetic of popular music." Pp.133-150 in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, edited by R. Leppert and S. McClary. Cambridge: Cambridge University Press.

Held, D., A. McGrew, D. Goldblatt & Perraton, J., 1999, *Global Transformation*. Stanford, California: Stanford University Press.

Jones, Andrew F., 2001, *Yellow Music, Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham and London: Duke University.

McGee, T. G. & Robinson, I. M. (Eds.), 1995, *The Mega-urban Regions of Southeast Asia*. Canada: University of British Columbia Press.

Meyer, Ernst Hermann, 1952, *Musik im Zeitgeschehen*. Berlin: Bruno Henschel und Sohn.

Middleton, Richard, 2000, *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.

- Rosenau, James 1997, *Along the Domestic Frontier: Exploring Governance in a Turbulent World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sassen, Saskia 1996, *The state and the new geography of power. In Losing Control? Sovereignty in the Age of Globalization*. New York: Columbia University Press.
- Silbermann, Alphons, 1957, *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*. Regensburg: Bosse.
- , 1962, “Die Ziele der Musiksoziologie.” *KZfSS* 14: 322-335.
- Tomlinson, John, 1991, *Cultural Imperialism: a Critical Introduction*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, c1991.
- Weber, Max, 1958, *The Rational and Sociological Foundations of Music*. D. Martindale, trans. and edited by J. Riedel, C. Neuwirth. IL: Southern Illinois University Press.