

《歷史臺灣：國立臺灣歷史博物館館刊》
第 26 期，頁 173-186，抽印本

「第五屆聲音的臺灣史研討會：HITO 流行音樂」側記

陳柏宇

「第五屆聲音的臺灣史研討會：HITO 流行音樂」側記

陳柏宇*

一、前言與臺灣歷史博物館音聲相關資料概況

「聲音的臺灣史」研討會自第一屆 2017 年舉辦迄今已是第五屆，初衷是爲了從唱片、歌曲等聲音的角度，擴充臺灣歷史敘事和討論空間。近兩年儘管受到疫情影響，國立臺灣歷史博物館（後文簡稱臺史博）依舊呈現「知音分享會」、「歌仔戲、查禁歌曲與解嚴前後的媒體變革等專題研究」、「當我們望春風——臺灣流行音樂 90 年特展」三大音聲研究面向及成果，顯見「聲音的臺灣史」的韌性與潛力。本屆，臺史博在許多有志之士熱心參與下，由呂興昌、李承機偕同研究組黃裕元組長進行籌備，邀請其中 20 篇投稿作者撰文發表，分爲七個場次：聽覺的現代性（一）、音聲與大眾記憶、聽覺的現代性（二）、聽覺與信息、音聲的文化地形學、音聲文化的言說構造、研究分享。

首日由臺史博館長張隆志，以及研討會籌備委員國立成功大學臺灣文學系退休教授呂興昌開場。張隆志表示臺史博自 2016 年開始舉辦「聽！臺灣在唱歌：聲音的臺灣史」特展，開展了一系列與聲音相關的研究。「聲音」因爲科

* 國立臺灣歷史博物館音聲研究團隊特約作者、國立臺灣師範大學臺灣語文學系博士生



圖1 「第五屆聲音的臺灣史研討會」以「Hito流行音樂」為主題

技、媒介的限制常常成為歷史研究忽略的層面，其後臺史博舉辦和籌備的「聲音的臺灣史研討會」、「臺灣音聲100年網站」，甚至正在舉辦的「當我們望春風：臺灣流行音樂90年」特展，都讓「聲音」在臺灣歷史研究中出現，進而被「看見」。

呂興昌教授接續補充，本屆研討會以「HITO流行音樂」為主題，其實不是讓研究主題限縮於現當代，而是藉由「流行」提出聲音的靈活和受



圖2 臺史博張隆志館長與呂興昌教授開場致詞
攝影：Shawn Liu Studio | 鉉琉工作室，以下同。

歡迎的性質。儘管呂教授自嘲年事已高，眼力日益消退，「彼字攏愛提讞鏡才看有」。但從呂教授仍然參與研討會籌備便可看出其對學術熱忱十足，同時聲音、音樂的吸引力亦歷久彌新，無論經過多久都依然深刻。

二、聽覺的現代性（一）

呂興昌教授同時做為研討會第一場次主持人，在開幕式後便順著展開會議。研討會開場以聽覺的現代性為題，著重討論臺灣在解嚴前後至20世紀初期時，「流行」歌曲創作對當時與當代社會的反映和挑戰，並邀請曾參與其中的朱頭皮音樂負責人朱約信和國立清華大學通識教育中心兼任助理教授陳柏偉兩位老師與談。

首先周馥儀藉由建構臺灣歷史作用的角度切入談論「新臺語歌」，提出「新臺語歌」當成概念時，除了常常被討論的黑名單工作室《抓狂歌》和林強《向前走》外，還有以臺灣文學與歷史為主題的創作，如陳明章《下午的一齣戲》、朱約信製作楊遠文學音樂專輯《鵝媽媽要出嫁》等，由此觀看臺灣歷史透過什麼管道傳播，進而影響大眾對本土的認識。



圖3 場次一「聽覺的現代性（一）」與談現場，左起周馥儀、呂興昌、朱約信、陳柏偉。

簡弘毅則提出歌曲的「記錄」和「提問」作用，發現華語歌曲中族群敘事缺席的現象，認為陳昇和新寶島康樂隊的創作是流行文化中關注族群議題的少數，提取其關於「在公共視野外底層老兵」的歌曲：〈溫柔的迪化街〉、〈老爹的故事〉、〈爸爸的年代〉組成關懷的「老兵三部曲」，和〈細漢仔〉、〈一百萬〉、〈壞子〉與「被調侃的臺客」相關的「壞子（歹罔）三部曲」六首創作，分析其中的語言、歌詞、音樂，探討陳昇和新寶島康樂隊對族群和身分議題的敘事策略，看見臺灣流行歌曲反映社會的多元可能性。

黃琳晶的論文恰恰延續了周馥儀提出的臺灣文史觀點，以及簡弘毅關注的社會議題，以楊逵為戲劇創作的《勝利進行曲》和黑手那卡西為錨點，討論臺灣百年來運動歌曲的演變和狀態，但可惜因為戲劇和歌曲的創作形式不同，難以比較導致立論較為薄弱。

與談人朱約信做為「新臺語歌運動」的參與者，提出了「新臺語歌」一詞似乎無法確定起源為何，並且提醒雖然大多論述將1989年《抓狂歌》視為「新臺語歌」的起點，但在1988年趙一豪和Double X樂團便發行《白痴的謊言》，應該將其納入討論。陳柏偉以創作者和學術研究者的角度，提出人稱和語言差異會影響歌曲呈現的論點，認為歌曲研究有反映社會和影響社會兩種路徑，不應單純用歌曲視為反映社會現象的反映論切入，否則會讓歌曲和歌手創作陷入缺乏能動性的困境，並且研究歌曲不應側重歌詞和文字敘事，仍然得注意歌曲的特色——曲調和旋律。

三、音聲與大眾記憶

第二場「音聲與大眾」由臺史博數位創新中心許美雲主任主持，從民間和大眾的聲音記憶出發，討論臺灣民間特有的賣藥仔團和歌仔戲、屏東潮州的牛母伴民謠，和戰後臺語流行歌中的鐵道意象，並邀請呂興昌及國立臺北藝術大

學音樂學院陳俊斌兩位教授與談。

劉南芳藉由「活戲」連結賣藥團和歌仔戲。在戰後臺灣有許多歌仔戲演員和樂師同時參與賣藥團，也有許多演員在賣藥團學戲後改演出歌仔戲，而其中無劇本的即興演出——「活戲」，做為歌仔戲和賣藥團同時存在的表演形式串連了兩者。而「活戲愛靠好腹內」，要培養「活戲」的演員並不容易，於是便以口述訪問吳翠娥、許秀琴、黃美珠、林美香等歌仔戲演員的方式，理解「活戲」如何成為賣藥團和歌仔戲之間的橋梁。

謝秀卉針對屏東潮州「民謠國寶」張日貴女士口頭傳承〈牛母伴〉的過程進行考察，試圖觀察傳承過程探討「民謠」如何口口相傳。在考察過程中質疑傳統的民間文學論質問，認為民謠在被影片或文字記錄下來後便已經「規範化」，喪失民謠的創作彈性和空間，提出應當如何看待「現代的傳唱」的問題。

許世融和林蕙安共同從中臺灣第一家民營電臺——中聲電臺挖掘出黑膠唱片，並在這批黑膠唱片中系統性整理和鐵道相關的戰後臺語流行歌曲，梳理出有自創歌曲、英文歌曲、日語歌曲三種曲調來源，以及離愁、娛樂、工作者三種主題的鐵道故事，呈現臺語流行歌曲中的鐵道記憶和想像。

陳俊斌分享自己做為第一個張日貴女士民謠傳唱記錄者，親自演唱一段〈牛母伴〉，並分析其中歌詞形式與謝秀卉的論文對話。呂興昌則提起自己曾經寄信至中聲電臺想當「講古仙」的過往，並分享中國文學研究框架下的民間歌謠、民間文學系譜，認為唱歌和民謠是一種表達方式，而所謂「民謠」做為



圖4 國立臺北藝術大學音樂學院陳俊斌教授

民間的表現形式，並不需要被研究理論局限。現場的何東洪教授發言，指出鐵道歌曲一文多反映臺灣現代化的實況，但關於整體臺灣社會文化的脈動，感覺還有更值得深入探究之處，比如占大多數的情歌就值得再探討。

四、聽覺的現代性（二）

第三場次「聽覺的現代性（二）」由臺史博研究員陳怡宏主持，討論流行音樂中的文化脈絡，並邀請靜宜大學臺灣文學系副教授黃國超和輔仁大學心理系副教授何東洪兩位與談。胡柏勳從 1950 年代的西洋流行音樂切入，試圖梳理西洋音樂和現代主義在臺灣的影響。然而其論述中的名詞和理論定義較不清楚，與黃月銀在討論 1970 年代歌曲中「民國情懷」的研究，同樣受到何東洪和黃國超的批評。

何東洪舉過去撰寫《造音翻土》的框架為例，認為胡柏勳和黃月銀在談論戰後臺灣流行音樂中都提到民歌，並且使用了張釗維《誰在那邊唱自己的歌》的歷史框架，認為《誰在那邊唱自己的歌》確實是民歌研究至今難以超越的「大山」，但是其中的歷史路線仍有值得商榷之處，有時流行研究者會以自身



圖5 場次三「聽覺的現代性（二）」討論現場，左起胡柏勳、陳怡宏、何東洪。

眼光「overrated」某些材料，忽略了流行的「常民性」，忽略構成流行的「廣大人民」。黃國超贊同何東洪的講法，認為音樂研究常常陷入沒有聲音在場和沒有人民在場的困境，「戰後臺灣流行音樂」除了學術研究者建構如「1970年代都聽民歌」此種主流路線之外，也應該要關注在秀場的人聽什麼、不聽民歌的人在聽什麼，也就是真正「屬於身體」的音樂是什麼。

林浩立從2020年歐洲安道爾發行的唱片《Taiwan Disco》開始，發覺1970、1980年代臺灣Disco音樂曾經存在且十分熱門的情形，但在相關研究或書寫中卻很少，甚至從未被描繪，儘管其中的歌曲在編曲、旋律等層面並不精緻或好聽，但在當時依然十分流行。林浩立的研究引起在場於1970、1980年代成長的與會人員共鳴，現場也有人好奇問起：當年這些「臺灣Disco音樂」品質如何？李承機教授呼應林浩立的研究，提出當時便知道這些音樂品質並不好，包括錄音、音樂製作、創意貧弱等問題，還舉許多有趣的歌曲案例，如崔苔青〈但是又何奈〉歌詞是來自〈Dancing All Night〉諧音的改編情形。

五、聽覺與信息

第二天首場「聽覺與信息」由臺史博副研究員陳靜寬主持，並邀請李承機和臺史博副研究員兼研究組組長黃裕元二位與談。王俊皓以《音樂與音響》雜誌為數據，進行主題模型方法的關鍵詞操作分析，並分享將雜誌數位化的過程。在王俊皓提到數位化必須將雜誌膠裝拆開時，引起一陣騷動。主持人陳靜寬於此也分享在博物館的典藏經驗，在數位化之前會先分析藏品是否適合數位化，如書籍類需要拆開裝訂數位化才能清晰準確時，就要評估數位化之後原件的損害程度，這是數位化和實體存檔之間必定會遇到的困境和抉擇。

應修平則聚焦於1970年代開始的「臺灣之音」，「臺灣之音」使用「家用電話答錄機」做為傳播訊息的媒介，讓答錄機成為一個具備時代性，介於廣

播和電話之間的訊息傳遞形式，提出能供性（affordance）概念，認為答錄機的特質使得所有使用「臺灣之音」答錄機，包含北美臺灣人、在島內的臺灣人甚至國民黨等「人」產生了不同的關係。



圖6 場次四「聽覺與信息」發表演場，左起應修平、王俊皓。

李承機藉王俊皓的數位化研究和關鍵詞操作，提出數位化和AI時代來臨的研究擔憂，認為數位化會造成很多「LOST」，沒有記錄、數位化的材料就會被當成不存在。AI出現之後能夠處理大量的數據資料，以現階段而言AI其實只是換個形式的統計方式，並沒有超越統計學的概念或者真的成爲「人工智慧」，因此在這些「科技」影響下，研究者的抉擇和問題意識變得更爲重要，而不希望變成寫論文要問有沒有跑過AI的世界。黃裕元呼應李承機的說法，認為除了關鍵詞之外，應該要進一步提出更確切的問題意識。而關於「臺灣之音」答錄機作爲媒介時，兩人同時指出論文盲點，認為媒介研究需要社會性或時間性的進一步比較，以及考量經濟條件，比如電話答錄機很貴、北美臺灣人經濟狀況等問題，才能讓論文更爲完善。

六、音聲的文化地形學（cultural geologic）

第五場次「音聲的文化地形學」開場時，主持人國立成功大學臺灣文學系李承機副教授便解釋，應將「音聲文化的地形學」改成「音聲的文化地形學」，才能符合本場次論文在文化之間流動來往的地形地理學概念。鄧芷蔚以香港人的角度討論臺灣粵語歌曲的發展，提出粵語歌曲曾經因爲香港影視打



圖7 場次五「音聲文化的地形學」討論現場，左起盧韋理、鄧芷蔚、李承機、陳峙維。

進臺灣社會，在1970年代末開始盛行、1980年代臺灣本土歌手推出粵語歌、1990年代四大天王和草蜢合唱團來臺灣發展的脈絡，並比較粵語和華語歌曲，最終認為是臺港政府對流行音樂重視的程度，造成粵語歌曲在臺灣不流行的原因。

盧韋理則依照不同音樂風格，將1950-1970年代臺灣西式音樂分成三個階段，認為1950年代作曲家要服膺於官方要求，創作傳遞中國文化和愛國歌曲；1960年代開始有現代主義發展，顛覆1950年代的作曲形式；1970年代則開始融合民間和現代、東方與西方。

莊聖玄因重感冒而不克參加，只得由司儀宣讀論文摘要。與談人雙象文創有限公司獨立研究者暨策展人陳峙維和真理大學音樂應用學系助理教授莊效文，在評論時不約而同提及「選材」的重要，在音樂研究中，不同材料選擇會影響研究詮釋的內涵。如鄧芷蔚係用香港人的視角理解粵語歌曲，也因此論文選用如許冠傑〈半斤八兩〉此類較為粵語口語的歌曲，便和臺灣粵語歌曲流行概念較為脫勾，而此種書面語和口語歌曲的差異，恰恰凸顯了臺灣粵語歌曲流行的狀態。

兩位與談人亦同時對莊聖玄和盧韋理的論文提出「定義」的意見，認為莊聖玄論文中的「靈魂樂」只能做為一種風格，無法用嚴謹的樂理或學術概念定義，盧韋理同樣將風格、類型、作曲、作歌等不同概念混為一談，使得材料詮釋過於著重設定的歷史框架，反而忽視音樂研究的聲音，以及音樂創作實際的時代背景、國際性和在地性等社會脈絡。

七、音聲文化的言說構造

第六場次「音聲文化的言說構造」由臺史博副研究員石文誠主持，討論兩篇分別以「珂拉琪」和「濁水溪公社」創作為主題的論文，並邀請國立臺北藝術大學民族音樂研究所副教授朱夢慈和國立成功大學藝術研究所副教授楊金峯與談。

討論「珂拉琪」的青木夏子開頭便澄清說：「我雖然和主唱夏子同名，但我們沒有關係。」這也呼應「珂拉琪」的後現代和虛擬路線。從日本的初音未來為代表，開啓了虛擬歌手的時代，而「珂拉琪」設定自身是「虛擬」的，注重網路而非現場演唱的模式，此外，每首歌曲都有不同人物和花朵的插畫，而插畫中亦有多種不同意象和來源的拼貼手法，也呈現珂拉琪其獨特的音樂美學概念，但可惜論文並不完整，討論的內容有限。朱夢慈和楊金峯便依此建議不同的研究方向以提供論文發展可能性，朱夢慈認為對「珂拉琪」的發問應該是「歌曲和詞的靈肉分離」，精緻的歌詞和旋律風格成為鮮明的對比，這種美學問題更值得去探討。楊金峯亦呼應朱夢慈的說法，認為在音樂研究上，旋律的拼貼並不稀奇，如周杰倫的歌曲也有很多「引用」和「致敬」的材料，而「珂拉琪」的歌曲使用很多種語言，語言的特徵模式會影響作曲的形式，如臺語就會有音和字詞不合的「倒音」問題，或許語言使用更值得探討。

李敏忠則自述論文是從樂迷角度針對「濁水溪公社」《臺客的復仇》分析，認為《臺客的復仇》中如〈農村出事情〉、〈社會主義解放臺灣〉、〈壞鐵仔賣〉等歌曲是對左翼創作的我嘲諷，並在結論引述Bob Dylan判斷歌曲的話語作結，認為若能夠聽到一首歌讓心智往前躍進一大步，那便是好歌。關於李敏忠的論文，朱夢慈直接表明論文更像是樂評，認為「濁水溪公社」的聽眾們很多是知識份子，而樂團組成成員也多是擅於使用文字的「精英」，歌曲表現低俗的意圖反而呈現、凸顯這群「精英」對規則、制度的熟習程度，精緻的文字排列組合從左翼明確的創作意識出發，卻又想要表現低下階級的精神，反而是更直接的嘲諷，並認為「評論是造神，學術是除魅」，不該再引用Bob Dylan此類已有權威地位的言論。

楊金峯則從音樂研究的不同面向切入，認為李敏忠較像是社會學，和音樂研究作曲、作詞分析路線不同，並且認為知識份子的左翼自嘲在理想世界和現實世界本就不同的情況下，是一個自然產生的創作情境。接續朱夢慈和楊金峯的評論，會議現場的「黑手那卡西」成員陳柏偉更直接指出：「濁水溪公社算什麼左翼？」在左、右是相對的概念下，以樂迷的角度分析更應該要將樂迷對「濁水溪公社」的定義和理解說清楚。

本場次關於「珂拉琪」和「濁水溪公社」的主題，在結束後仍然引起在場與會人員的熱烈討論，在休息時間點開了「珂拉琪」的歌曲，研究其中歌曲和旋律的關係，以及究竟哪裡「倒音」，討論起「珂拉琪」與過往臺語歌的聽覺感受差異。

八、研究分享

研討會最後一場次「研究分享」主持人，亦是本屆研討會籌備委員之一的臺史博研究組組長黃裕元提及，「研究分享」是「聲音的臺灣史」研討會的特



圖9 場次七「研究分享」討論現場

殊「傳統」，不強求完整的論文形式，而是提供研究者們分享田野調查或音樂相關初步研究的平臺。

第一位葉依澄以當代民族誌角度切入臺灣不同時期的「音樂季」，認為音樂季反映、聚集時代青年的意識形態和認同價值，比如21世紀初前後音樂季代表搖滾文化的全球化傳播，往後則是搖滾文化的在地化，到現在為納入多元次文化，結合露營、市集等戶外休閒活動模式，讓音樂季成為搖滾文化的體現方式，藉由觀看本土／外來；在地／國際之前的協商情形，看見臺灣音樂季社會圖像。

第二位莊程光則提出以「聲音研究」為探討途徑，提供「看／聽見」猴硐礦工與礦業的不同方式。其中以支撐坑內頂磬的「相思木」為聲音探討對象，提到相思木在接近斷裂時會發出「phiáh phiáh phiáh」的聲音，礦工聽到就會立刻逃跑。「phiáh phiáh phiáh」的聲響成為相思木的哭聲，「相思仔若咧哭，人就愛趕緊走；人若無欲走，彼兜人就會哭。」隨著相思木的「示警」，相思木被礦工及他們的家人隱喻成了人甚至神話，變成猴硐礦業的集體記憶，而關

於聲音的連結和認知形成，則需要更進一步分析，但不可否認「聲音」確實是日常生活和勞動過程的重要部分。

第三位張嘉祥以「牽亡歌」為題，串連陳明章〈祭孤魂〉、農村武裝青年〈遊花園〉、裝咖人〈林秀媚〉三首歌曲，認為三首歌曲在不同程度和面向進行了「除魅」。陳明章〈祭孤魂〉中明確的人名召喚，有部分象徵代表全體的功能，不只召喚了鬼魂，還召喚了不能言說的記憶，是破除黨國單一歷史記憶的除魅；農村武裝青年〈遊花園〉轉譯林宗範所唱的「牽亡歌」〈遊花園〉，重新論述〈遊花園〉做為傳統十二令歌的定位，是唱給活人聽的「吉祥」歌曲，是一次對「牽亡歌」的除魅；裝咖人〈林秀媚〉則用唸說搭配祭文，用類似陳明章的口吻創作，並且建構儀式現場，除了是對牽亡歌之外，也是藉由歌曲建構對二二八歷史的認識與詮釋。

第四位呂怡屏談論西拉雅族的夜祭、祭歌牽曲所形成的「文化性聲景」。呂怡屏提及，牽曲曲調憂傷，但因為西拉雅語流失，已經無法精確辨認歌詞中詞彙的意義，僅能確認與懷念先祖或和傳說中的七年大旱飢荒有關係。牽曲在春或秋舉行夜祭期間才能吟唱，而在夜祭之前會在大公廨練習，隨著時間推衍一路去小公廨、各家各戶，再回到大公廨，在當地形成獨特的牽曲風景，而這幅風景年復一年以聲音為媒介，構築吉貝耍的文化性聲音景觀，也藉由人、神、祭祀交織出屬於西拉雅和吉貝耍的「真實」空間。

四位研究者的分享引起了與會者熱烈討論，如朱夢慈、莊效文詢問呂怡屏關於祭歌牽曲形式變遷的情形，認為部落傳統參與性別、地景路徑的改變，當然還有討論到傳統祭典時時常遇到的「觀光化問題」，是不是都會讓「聲景」有更多分析角度；陳柏偉則對莊程光研究中的「相思木」該定位為「自然物」或者「人工物」有討論空間，好奇「相思木」如何開始被使用的社會脈絡；劉南芳提供張嘉祥關於「牽亡歌」的想法，疑問陳明章是否為「牽亡歌」改編的開端？而裝咖人〈林秀媚〉在臺南全美戲院的演出似乎更像「戲劇」。

九、尾聲

礙於時間限制，最後熱烈的研究分享不得不停止，而與會者和發表者在研究分享的討論彷彿本次研討會的縮影。在研討會進行過程中，與會者用不同的學術專業或個人經驗出發，以「聲音」為主題建構了兩天的「音聲」研究盛會，在在顯示儘管迄今已舉辦五屆「聲音的臺灣史」研討會，關於臺灣的聲音研究仍然充滿擴展空間。臺史博亦期待爾後續辦研討會，聚集各路好手分享更多聲音資料，研究更多音聲史料，讓臺灣的聲音繼續放送下去。



圖10 「第五屆聲音的臺灣史研討會」現場來賓合影

History of Taiwan: Journal of National Museum of Taiwan History

No.26, pp. 173-186, Nov 2023

Tainan: National Museum of Taiwan History

Side Notes on the 5th Taiwan History of Sound Conference: HITO Pop Music

Po-Yu Chen