

# 臺灣音樂歷史研究的回顧與評析（2011-2013）

真理大學音樂應用學系 莊效文

## 一、前言

「臺灣史研究的回顧與展望」學術研討會今年再度納入了音樂史的研究。由於本系列研討會前一次對於音樂歷史研究的回顧已是二〇一〇年，而相關音樂史類的研究論文～與例如臺灣文學等的研究發表～篇數相對較少，因此在研討會的前置會議當中既成決議，本年度關於臺灣音樂史研究之論文回顧可向前推溯自二〇一一年起至二〇一三年止。

廣義的來說，每一篇論文成果都可能是一份歷史資料的累積，任何一個研究都可以被視為是歷史研究的一部分，因此，什麼是所謂的「音樂史」應該與其研究命題的時間性有關，這也是區別音樂研究與音樂歷史研究的關鍵。至於「音樂史」這門學科起源大約是十九世紀中葉以後，當時音樂史的研究也幾乎就等於「音樂學」，它的對象是「藝術音樂」，並且以作曲家與作品作為建構的中心。之後音樂學的學科逐漸的發展與演變，音樂學的研究不再只限於以歐洲藝術音樂為對象，而是包括了其他地域空間、不同民族的音樂，其內容則更跨越了歷史學、民族學、社會學等等的領域。音樂研究的內容與意義有了變化，音樂歷史的範圍也有所不同，不僅歐洲藝術音樂的歷史建構中心有所轉向，跨領域的民族音樂學或系統音樂學研究也涉足了歷史的觀念與方法，使得音樂歷史學科不再僅限於藝術音樂的範疇，只是不同地域、民族之不同樂種等等的歷史研究，卻因著其內容與性質的回異，在方法上也相當的不同。綜觀過去的二十多年以來，關於音樂歷史的研究大上有幾個不同的方向與內容：第一：音樂歷史作為一門藝術史或文化史，其建構中心是作曲家與作品，是屬藝術「聽覺」的「美」的歷史，其內容則包括對作品形式與風格、藝術語言與創作技巧等等各方面的討論。第二：與人類學或宗教學相關的音樂研究，其內容則包羅萬象，主要中心是將音樂視為人類的聲音行為或有關聲音的活動，或者透過音樂的種種參與等文化研究的範疇。第三：對例如唱片等等音樂的載體進行研究，包含了載體本身、載體的製作與媒介通路等等。第四：以音樂為載體的、或對音樂所承載的例如歌詞等的研究。然以上這些說明並不意味著這些研究是平行而毫無牽涉的，事實上當中任何一個研究其實都可能或者有著某種緊密的關聯性，不論當中的任何一個領域的考察結果，

都只是整個音樂歷史地圖的一部分，呈現的是觀看之視野與角度的結果。以不同的角度作觀察、或多個視野觀看的結果不僅可以避免以偏概全的可能，可能更可以互為應證，相得益彰。

因此，本文在回顧與評析前，必要從眾音樂研究當中篩選出具有歷史意識之論文，以為本次回顧與評析，由於過去相關音樂研究的回顧書寫等，在這方面似乎較無說明，因此本次論文的揀選，是以黃美娥〈二〇一〇年臺灣文學研究回顧與展望〉的標準為參考。<sup>1</sup> 然在閱讀過去三年的音樂研究論文、考量臺灣音樂歷史研究的現階段情形，以及音樂史類其並非每年回顧等因素，我將音樂史研究的定義放寬，以期使更多的論文能夠在本次的回顧報告中呈現出來。

然無論如何，資料搜集的可能遺漏，以及對於論文之歷史性的主觀判斷等，使得本文勢必無法周全。而由中央研究院臺灣史研究所所搜集，過去三年音樂相關之研究論文，計有二〇一一年十九篇、二〇一二年二十三篇以及二〇一三年四十篇，當中部分論文除具構成歷史的要件外，令可能涉及了其它不同的研究領域，故論述當中多有跨越不同時間階段（例如清領、日治以致戰後等等）的特質，因此本文選擇揚棄斷代的形式，選擇以「樂種」為類別進行研讀與書寫。因此本文除第一項是為「總類」外，其它則分門以原住民音樂、漢人傳統音樂、流行音樂、藝術創作音樂、國樂等五個部分進行考究。此外，除對研究之回顧的書寫外，我認為針對部分論文做具有思考性的評析亦有其必要，其可能是筆者的主觀之觀察的結果，但期待能引起學界有識者更多的討論與思辯，特此說明。

## 二、回顧與評析

### （一）總類

#### 1.

臺灣音樂歷史的研究在大約二〇〇〇年左右有了新的開展，主要是由於唱片與錄音等有聲資料的發掘與逐一的呈現，使得過去只能對圖書館當所爬梳之資料進行的判讀，轉而得有實際聲音的輔助與佐證。近年來，關於音樂歷史的研究不僅借助聲音的輔助而有更多的發現，有關聲音載體，包括蟲膠與黑膠、盤帶、卡帶、以致於當代的CD，以及所引發之關於音樂的工業與商業、音樂借助載體的傳播與流行等等問題，成為音樂社會歷史研究的重心之一，這是有賴於更多的

---

<sup>1</sup> 請參考黃美娥〈2010年臺灣文學史研究回顧與展望〉頁1，於「2010年臺灣史研究回顧與展望」學術研討論會議資料。

過去的唱盤的發掘，以及這些有聲資料的被數位化重製或再造的結果。劉麟玉〈從選曲通知書看臺灣古倫美亞唱片公司與日本蓄音器商會之間的訊息傳遞—兼談戰爭期的唱片發行（1930-1940）〉<sup>2</sup> 的研究便涉及了「古倫美亞」這個發行臺灣音樂的大宗唱片公司的內部文件資料，解讀其與日本商會之間的商業往來關係、唱片的製作到發行等流程步驟、音樂的篩選與檢閱的制度、品質的掌控，以及當時政府對唱片發行或販賣的相關法令與管制措施等等。而最重要的是，這個研究使我們對於二戰期間臺灣發行的唱片以及其音樂內容等與當時的時局關係有了更多的了解。

## 2.

過去二十多年，王櫻芬對於臺灣音樂歷史的研究觸及的項類多元，從南管到原住民音樂、從音樂理論探討到文化的研究等不同領域範疇皆有豐碩的成果。大約自二〇〇五年以來，也就是唱片錄音資料的被發掘後幾年，王櫻芬便陸續的發表許多與唱片或錄音相關的各類研究。他的〈作出臺灣味：日本蓄音器商會臺灣唱片產製策略初探〉<sup>3</sup> 分析了二〇一二年新出土的日本蓄音器商會臺灣唱片的原盤清單、錄音日誌以及通知書等三份資料，觀察其錄音與發行的關係、錄音的地點、輔助的材料與方法等，重建這些唱片在一九二六年至一九三九年間的錄音日期與地點、錄製的音樂種類、演唱歌手與他們的出身背景或身份、編曲人等。值得注意的是，王櫻芬在對資料的交叉分析以後，發現唱片錄音的順序並不等於發行的順序，並且錄音的時序可以被歸納為七個不同階段，<sup>4</sup> 其地點則因著錄製的內容以及音質等方面的考慮而在臺北以及東京及大阪移動。在結論中，王櫻芬除以「漢樂為主，臺北錄音。洋樂為主，東京錄音。密集錄音，慢慢發行。一人數角，樣樣都行」<sup>5</sup> 作日本蓄音器商會之唱片產製的策略的歸納外，並進一步的提出錄音地點、內容以及主唱人、編曲與伴奏以及錄音之後的發行等各方面決策的過程，以及臺灣與日本、中國或全球唱片工業的整體動態之相互關聯等有待解決的問題。

## 3.

除以上兩篇關於日治時期唱片的製作與發行等產製過程的研究外，另有幾篇研究亦值討論。張逸婷〈政治與音樂—日治時期臺灣總督府附屬樂隊「臺北音樂會」〉<sup>6</sup> 說明日治時期臺北音樂會是一種體現「現代化」的音樂活動上的表現。

<sup>2</sup> 刊載於《民俗曲藝》，182(2013.2):59-98。

<sup>3</sup> 刊載於《民俗曲藝》，182(2013.12):7-58。

<sup>4</sup> 前註，頁 25-46。

<sup>5</sup> 前註，頁 49。

<sup>6</sup> 同作者的另一篇〈日治時期臺灣鐵道旅館奏樂之研究〉，《臺北文獻》，177(2011.9)-70 為本

我覺得本篇論文涉及的問題還包括了日本以及日本統治下的臺灣，例如「臺北音樂會」此類音樂活動的形式與歐洲的公眾音樂會有什麼不同？將這種資料與歐洲的公眾音樂會比較，是否可以看出來明治維新以後日本人對於歐洲「進步國家」的想像以及在這種想像下的「音樂娛樂」的一種理解與實踐。此外，對於本篇論文我個人可以提出的建議是關於作者音樂理論與知識的部分問題，以作為日後音樂相關研究的參考，例如在整理與表記臺北音樂會所舉辦的所有音樂活動曲目之時，作者無法區分曲目當中的一個「曲名」究竟是是一個「標題」，或者是這個曲子的「形式」、「樂種」或者「風格」等等，因而產生了對音樂與音樂會內容的誤會。

#### 4.

林清財《淺井惠倫的臺灣音樂史料》<sup>7</sup>說明的是淺井惠倫以及小川尚義等學人，在日治時期所採集以及整理之臺灣原住民音樂資料的現況，以及其對這些資料之初步的分析與說明。王育雯《音樂時間與文化異質性》<sup>8</sup>更貼近音樂理論的研究，應不屬音樂歷史的範疇，但其中對於傳統音樂「非線性」與西方音樂「線性」的二元觀的辯證，我認為不僅是討論東西方音樂結構的理論性問題，這方面知識的建立有助於我們透過對個樂種的線性結構分析，並進而理解臺灣人對音樂聲響的美學觀在接受西方聽覺以來，如何隨著時間的流轉而產生對傳統聲響的動搖與變異。

#### 5.

李建儒〈臺灣音樂散文研究〉<sup>9</sup>文中「音樂散文」在大多數時候是指業餘音樂愛好者所寫之關於音樂欣賞、音樂會等的小品，包括了、樂人樂事、心情小品、散文、或專業與非專業者的樂評等等，<sup>10</sup>其中包含了與音樂教育相關的音樂散文、以醫療導向為主的音樂散文、聆聽中西民歌、流行音樂、爵士搖滾樂寫成的音樂散文、聆聽西洋古典音樂起興而寫成的臺灣音樂散文等四類。論述當中提到臺灣音樂散文的發展、發展的背景以及其發表處，例如音樂期刊<sup>11</sup>、報紙的副刊等。另外，作者也說明了近年來因著CD與錄音資料的方便與經濟，間接促

---

篇論文之部分研究，故不另作討論。

<sup>7</sup> 刊載於《臺灣音樂研究》，17(2013.12):1-38。

<sup>8</sup> 刊載於《民俗曲藝》，180(2013.6):1-43。

<sup>9</sup> 國立臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文，2011。

<sup>10</sup> 李建儒：頁4。李建儒關於「音樂散文」這個字詞的用法是否完全恰當有待商榷的。由於音樂理論當中已有源自德文 *Musikalische Prosa* 所譯而來的「音樂散文」這個專業字詞，而本作者的使用「音樂散文」應該是疏忽於注意此與音樂理論術語在文字使用的重疊。

<sup>11</sup> 根據論文內容來看，文中所謂的「期刊」應該是指坊間發行之非專業或業餘的音樂相關報導性的雜誌，而非學術性的期刊。

使了音樂散文的發展的情形，論文末段則是幾位作家與其「散文」的介紹。本文作者根據自己的觀察，除將臺灣音樂散文的發展時期分為前期（1950-1982）、中期（1982-2001）以及近期（2002-2011）等等，<sup>12</sup> 也說明了這幾個時期的散文之報導與書寫形式與內容的不同，並且整理了音樂散文的書寫不同類型，包括傳知散文、情趣小品、雜文、遊記、報導散文、傳記散文等等，最後則分析了這些音樂散文的書寫與書寫者的關係，包括：聆樂體驗和生命經驗的連結；藉音樂走向寧靜、精緻；屆音樂撫平情緒、尋求振作；藉音樂抵禦現實荒謬；藉音樂陶情養性、連結文學；藉音樂體悟人生等等。從內容來看，本篇論文所建立的是關於臺灣的業餘音樂（特別是古典藝術音樂）愛好者，對於音樂之個人化的或某些集體性的聆聽經驗的知識，這些知識可以看出他們如何理解音樂，甚或他們「業餘性」的對（特別是藝術）音樂的「誤讀」，以及因著一種誤將個人的（音樂）經驗認定為一種普世的原則，因而生產的「偽知識」等等問題。

除此之外，另有其它論文數篇，包含了對歌詞的研究而非音樂的研究、<sup>13</sup> 或是不具歷史性的文化研究等等，<sup>14</sup> 本文則暫且略去不論評析。

## （二）原住民音樂

### 1.

回顧過去三年關於臺灣原住民音樂的研究當中，我以為最值得注意的是陳俊斌《臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》。<sup>15</sup> 陳俊斌的這一本著作在內容上是屬文化研究的領域，但是其中更有牽涉歷史性的思考與書寫，關於這點，我覺得從陳俊斌引用了學者 Stuart Hall 的觀念「文化在相當程度上應被視為是一種過程、一組實踐，而不是一組事務」<sup>16</sup>，而「意義是被製造或建構出來的，而不是被發現的」便可以看到這樣的思考。<sup>17</sup> 我以為，陳俊斌的書寫呼應了這樣的觀念，使得他的這一本著作成了一個具有思索文化建構過程的原住民音樂歷史書寫。

陳俊斌的研究在時間上設定在一九六〇年代起，這與戰後的臺灣音樂創作

---

<sup>12</sup> 李建儒：頁 55-63。

<sup>13</sup> 例如陳怡君《臺灣解嚴以後福佬語社運歌曲研究》等。

<sup>14</sup> 例如張娣明《歌謠與臺灣文化》等。

<sup>15</sup> 此間陳俊斌另有兩篇短篇論文〈雙重邊緣的聲音—臺灣原住民當代音樂與(後)現代性〉刊載於《藝術論衡》復刊, 4(2011.11):85-112; 以及〈「民歌」再思考:從《重返部落》談起〉刊載於《民俗曲藝》, 178(2012.12):207-271。因其後內容成為《臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》之部分章節，故不再另作回顧。

<sup>16</sup> 陳俊斌《臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》：頁二一。

<sup>17</sup> 同前註。

的甦醒有時間上的吻合。首先，本書作者便提到，這些年來原住民音樂因著時間上而有一九六〇年代的「原住民黑膠唱片」、一九八〇年代的「卡帶文化」、一九九〇年以來的「原住民音樂創作」等階段特徵，<sup>18</sup> 我認為這也反映了臺灣這段時間社會的轉變與音樂載體上的關係，這些討論所牽涉的事原住民被捲入現代性的漩渦當中，其生活模式以及在音樂（行為）上的反應。在這當中，陳俊斌面對的首要困難，也是極需要解決的問題是：當今我們對於「原住民音樂」的認定為何？我們的認定標準是什麼？而原住民如何看待這個問題？文化上何者為「我者」與「他者」，怎樣界定他者文化的進入而被納入成為我方的一部分？陳俊斌以 Philip V. Bohlman 的觀念以及理論作為基礎，討論臺灣原住民音樂在過去五、六十年來因著音樂載體（黑膠、卡帶、CD 等等）的涉入與影響，所產生的混雜等等現象，而這些混雜的「原住民音樂產品」最終被非原住民的「他者」所承認為原住民的音樂音樂，也為原住民「我者」而認同的現象，我認為是一個原住民音樂「我者」與「他者」之間隨著時間進行而不斷的拉扯與相互影響、變遷的歷史，包含了原住民對他者的挪用，以及他者對原住民音樂的挪用、「他者」所創造的「原住民音樂」（此事，原住民成為他者的「他者」）以及原住民本身對這音樂的納為己有等等問題。而且這裡「他者」與「我者」甚至非僅原住民與漢人的問題，也同時是原住民本身不同族群或部落之間的問題，而這些問題更涉及了臺灣在戒嚴與解嚴時期，不同形式之政治的涉入。

在試圖對這些問題抽絲剝繭的同時，陳俊斌也談到了這些「混雜」當中，「過去與現在是並存的」的觀念，這使得這些音樂的表述是呈現了多重層次的意義，包含了「用音樂寫歷史」以及「用音樂創造歷史」的雙面思考。<sup>19</sup> 陳俊斌在論文當中也由原住民音樂中相當特殊的「聲詞」（Vocable）的功能與意義，討論一個原本不具意義的「字」如何因著音樂而產生意義，例如這個在語言上原本不具意義的聲詞因著在不同（原住民）族群之間的相互移動與挪用，進而使得原本部落與族群的界線變得模糊，不同的原住民族或群，藉著對「聲詞」的共享而產生了一種「共同體」的想像。<sup>20</sup> 陳俊斌文中處理了此類「聲詞」如何因著時間而改變其意義，成為原住民供同的一種想像而成就一個「共同體」，以及對「他者」而言，原住民如何從一個實體變成一個文化上的「想像」等等問題。

就我所觀察，過去以及現今眾多關於臺灣原住民音樂的研究當中，大致上可以有兩類：第一類是田野的調查，以及調查所得到的資料的搜集、整理與初步

---

<sup>18</sup> 陳俊斌：頁九。

<sup>19</sup> 陳俊斌：頁一一七。

<sup>20</sup> 陳俊斌：頁一九一。

的分析，第二種則是憑藉過去所受研究方法的訓練，在已有的圖書資料中爬梳與堆砌研究的文字書寫。而陳俊斌非常難得的是，他是我認為少數能有相當的音樂文本分析能力、對其所研究的原住民語言具有一定的知識，並且是實際能有所運用的音樂學者。陳俊斌亦有豐富的田野經驗與理論根基，且對其研究對象不僅僅是訪談以及文字資料的爬梳，而是具有更深入層的理解，無論在文化研究上或關於歷史的發現，對臺灣原住民音樂的研究有著相當的意義與重要性。

此外，我認文，本篇論文當中所提到的關於「我者」與「他者」的現象，也是台灣從過去到現在，不同族群的生活領域之間的「疆域」與「界線」的飄動與游移在音樂上的鏡像反射，這也許是本論文之外另一個可以被研究與討論的問題。

## 2.

前文已經提到陳俊斌的研究當中關於「我者」與「他者」的辯證，孫俊彥的〈原漢共譜的「山地」—談〈馬蘭姑娘〉的可能源流與認同想像〉<sup>21</sup>並未借助於理論以為觀看與論述的角度，而是就其對《馬蘭姑娘》的詳盡考察與資料的整理分析，抽絲剝繭的將這首一般咸認為阿美族馬蘭地區傳統歌謠的創作緣起、傳唱與流播，並藉由對幾個不同的版本比較、演藝界與媒體的介入等等考究，溯源這首歌曲當中錯綜的原漢關係與複雜的認同與想像。孫俊彥從這首歌謠當中的非馬蘭人慣用語來看，《馬蘭姑娘》現行流傳的歌詞應非源於馬蘭，而是出自其他地方的阿美族人，<sup>22</sup>而大家所熟悉的由盧靜子演唱的版本僅不是這首歌曲最早的版本，歌詞也是經過盧靜子的更動與寫作的。<sup>23</sup>而這個原本不是馬蘭地區的歌謠卻因著漢人主導的演藝界而有了漢語的翻唱版本，<sup>24</sup>後來更因為電視與電影的緣故而流傳而廣為人知，《馬蘭姑娘》成為漢人對原住民音樂的理解、想像與符號，不僅在一九九〇年代為藝術音樂創作者作為其相關創作的題材，甚至於還編入正式的教科書當中，進而衍伸出包括倫理與適法性的問題等等。孫俊彥的這篇研究可以看到《馬蘭姑娘》反映阿美族經歷的社會與時代的變遷，也宛若過去臺灣半世紀以來的某種音樂的發展的過程。

## 3.

黃國超的〈一九七〇年代另類「校園歌曲」的喧囂：山地歌曲與救國團康樂歌唱的音樂政治〉<sup>25</sup>延續了作者過去對原住民音樂的文化與歷史的研究，本

<sup>21</sup> 刊載於《民俗曲藝》，181(2013.9):265-319。

<sup>22</sup> 前註，頁279。

<sup>23</sup> 前註，頁280。

<sup>24</sup> 前註，頁282。

<sup>25</sup> 刊載於《臺灣原住民研究論叢》，11(2012.6):25-51。

篇論文主要分析一九七〇年代藉由中國青年反共救國團團康活動傳遞所形成的流行於台東原住民社會的「山地國語歌曲」。黃國超認為：整部救國團團康音樂史，也就是一九七〇年代原住民社會傳唱歌曲如何被國家含納、轉化、協調，進而在校園青年社群加以有效傳播、製造出新社會秩序的文化政治史。<sup>26</sup>

誠如陳俊斌的主張臺灣原住民音樂的一九六〇年代「原住民黑膠唱片」，直到一九八〇年代「卡帶文化」之前，我們可以看到唱片工業興起，直接與間接的帶動了一股「山地歌曲」這種新音樂文化與行為。我們可說，山地歌曲的歷史等於一部近代原住民的音樂社會史或生活史，對山地歌曲的研究也是我們了解臺灣原住民部落與當代社會的接觸、原住民與部落外界的相互關係，以及部落社會的現代化變遷等等。黃國超另一篇論文〈臺灣「山地音樂工業」與「山地歌曲」發展的軌跡：1960至70年代玲玲唱片及群星唱片、心心唱片的產製與競爭〉<sup>27</sup> 分析與整理了一九六〇到七〇年代，三家發行山地歌曲的鈴鈴、群星以及心心唱片的產製，討論山地歌曲的內容與意涵、當中的文化與認同問題、山地歌曲的日語翻唱以及國語歌曲與原住民歌曲之間的交流與消長現象等等。<sup>28</sup> 我們可以見到「山地歌曲」改變了音樂或歌謠在原住民社會與文化的意義，使得音樂不再是與部落社群的原本密切的關係，取而代之的是商業機制引導下的版權與市場壟斷，歌者不再以傳統的身份形式，而是依據唱片公司的製作與生產的選擇，其導致的結果是音樂品味的漸趨一致性，產生了由唱片公司掌控的一種具一致性音樂風格的原住民山地歌曲。但藉由具一致性與統一性的山地歌曲，卻也成就了另類的文化延續，並且另造就了全體原住民的一種共有的認同符號。

#### 4.

周明傑〈傳統與遞變：排灣族的歌樂系統研究〉是一篇關於排灣族歌謠的研究，屬性上偏向人類學與民族的方法，但是論文的第十章討論了排灣族歌謠演唱聲腔的歷史演變。周明傑提到排灣族歌謠演唱的聲腔位置，自日治時期開始有變化，這些變化一開始是同族之不同社群、不同部落的接觸而相互影響，之後更因外來文化的影響以及西式教育體系的引進，使得排灣音樂的演唱聲腔有了更大的轉移，隨著時間的演遞而由傳統的胸腔、喉腔、鼻腔，逐漸轉而趨近於鼻腔與頭腔的位置，而真假音互換的技巧則逐漸的消失。周明傑運用了頻譜對幾位不同

<sup>26</sup> 黃國超：〈1970年代另類「校園歌曲」的喧囂：山地歌曲與救國團團康樂歌唱的音樂政治〉，《臺灣原住民研究論叢》，11(2012.6):25-51，頁26。

<sup>27</sup> 刊載於《民俗曲藝》，178(2012.12):163-205。

<sup>28</sup> 一九六〇年代，臺灣流行將日語歌曲翻唱為臺語或國語，但是鈴鈴唱片所發行的唱片當中，卻反其道地將原住民旋律翻配上日文，並且在臺東一代部落流行。見黃國超〈臺灣「山地音樂工業」與「山地歌曲」發展的軌跡：1960至70年代玲玲唱片及群星唱片、心心唱片的產製與競爭〉，《民俗曲藝》，178(2012.12):163-205，頁180。



生長背景、不同教育背景、不同年紀的歌者做歌謠演唱了錄音分析，從頻譜的分析更可以看出傳統耆老所演唱的聲音，其泛音層次遠比年輕一代的歌者更為豐富的現象，顯現排灣歌謠演唱的一種歷時性的變化。<sup>29</sup>

#### 5.

在民族音樂學的學科發展歷程中，博物館中的樂器收藏有著相當重要的角色，這些樂器學不僅可以作為音樂研究的資料與證據，我們也可能藉著與現今樂器的比較，探索樂器材質選擇、製作技術的演進、樂器工藝與美感、與音樂實踐的種種演化與改變等等問題。蔡燦煌〈櫥窗內的歷史聲音：牛津大學 Pitt Rivers 博物館臺灣原住民樂器收藏與臺灣音樂研究史料〉<sup>30</sup> 初步的整理了這個博物館當中關於臺灣原住民樂器蒐藏，以及這些蒐藏品被搜集的時間、地點以及蒐藏與捐贈者等資料。蔡燦煌認為這批樂器資料至少提供了臺灣原住民音樂歷史研究的幾個重要性與意義，例如這些早期樂器實物，如何作為未來復原或古樂器複製品製作的直接參考；這批早期樂器實物除了是原有文化的歷史記憶外，也反映出臺灣原住民與漢人、日本人以及英國人等共同交織的無形網絡。他進一步的提到這個無形網絡的形成與帝國強權的彼此關係等。<sup>31</sup> 此外，蔡燦煌從關於樂器蒐藏過程的無形網絡當中，進一步的提到這當中的幾個值得探究的問題，例如蒐藏者的背景以及原初取得樂器的過程與目的，可以提供我們了解這些人與臺灣以及臺灣原住民的關係，而這些樂器從被蒐藏以及輾轉進入博物館的過程，也可蘊含了期間參與之人與事、物間的往來與交流，藉以重溯不同文化相遇的歷史性問題。另外，這些館藏樂器更成為過去臺灣原住民音樂史料當中最為缺乏的實物證據，是一種重建歷史的重要資料。<sup>32</sup>

### （三）漢人傳統音樂

#### 1.

過去對臺灣漢人傳統音樂的研究大多有幾個不同的領域，第一類是討論漢人的移民以及漢人音樂的由中國引入臺灣的歷史過程，或者個別樂種的形成與發展；其次是關於漢人傳統音樂理論的建立，例如對南管、北管的理論研究、歌仔戲、亂彈等戲種的分析等等，內容則包括了音階、曲牌、音律等屬於音樂文本上的考察與理論的建立。第三類的研究偏向於漢人文化與傳統音樂的關係；再者則是關於樂人生命史或音樂團體、曲館等的紀錄；最後則是不同曲種或樂類之間的

<sup>29</sup> 周明傑：頁263-288。

<sup>30</sup> 發表於《民俗曲藝》，175(2012.3):177-214。

<sup>31</sup> 前註，175(2012.3):200-201。

<sup>32</sup> 前註，175(2012.3):200-201。

比較。上述除了第一類開宗明義是屬歷史的範疇外，其餘研究亦可能牽涉與時間相關的議題，但多數時候歷史並不是其命題主軸。此次由中央研究院臺灣史研究所所蒐集的資料當中，關於臺灣漢人傳統音樂的研究共有十一篇，其中具有歷史性的論述明顯較少，如陳彥臻〈聆聽海島子民唱歌：澎湖褒歌與海洋文化關係研究〉<sup>33</sup> 偏近文化研究；李婧慧《根與路：臺灣北管與日本清樂的比較研究》則為兩個不同樂種之比較；林曉英《陶涓流芳八音情：范姜新熹的遊藝回顧》以及呂鍾寬《張鴻明生命史：來自遙遠地方的音樂》均為樂人的生命史與藝術回顧。李李《〈臺灣陳辦歌〉研究》、李婉淳《高雄市皮影戲唱腔音樂》以及吳姝嬭《閩臺唸歌研究》（上下冊）則為個別樂種的探討；徐中南〈臺灣南部客家八音在生命禮俗中的演變與發展〉<sup>34</sup> 題目中雖有演變與發展，但在內文討論當中則並未顯現出這種轉變的時間性，而是站在空間性方面以比較不同地區之客家聚落間的八音的差異，而其顯現的結果則僅在演奏曲目以及形制上的微小不同。因此，本次回顧僅就幾篇較與歷史相關或稍具歷史思考的論文做概略的說明，其餘則略去不論。

## 2.

徐亦然〈臺灣戰後漢傳佛教音聲觀念的轉化與實踐〉<sup>35</sup> 藉由對佛光山、法鼓山等系統的幾座道場廟寺的田野資料以及梵唄出版品等等，尋找傳統漢傳佛教梵唄音聲這種傳統廟寺的吟唱，在轉變為錄音發行的形式以後，其音聲的變化以及這個變化的文化意義。廖情園〈日治時期臺灣尺八音樂活動初探—以尺八的普及（1933-1937）與臺人尺八家林阿發為中心〉<sup>36</sup> 是作者對是日本尺八在臺灣的移入、發展的資料與記錄的整理。但是比較特別的是，本篇論文後半提及台人林阿發的接受日本尺八，是一個極其特殊的例子。林阿發赴日留學，此並非特例，但是學習尺八則疏為特別，廖情園認為這是日治時期被日人視為「臺人日化」的一個典範的例子。

## 3.

而中國閩南地區的過番歌當中「勸恁只厝那可度，番平千萬不通行」的勸世主題與內容，主要是源於番客離鄉遠赴異邦的水土不服與謀生不易的情境。過去關於過番歌的研究，主要討論的主題大都圍繞在閩人離鄉赴異地，在陌生的環

<sup>33</sup> 國立高雄師範大學臺灣歷史文化及語言研究所碩士論文，2013。

<sup>34</sup> 徐中南〈臺灣南部客家八音在生命禮俗中的演變與發展〉，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文，2012。

<sup>35</sup> 徐亦然〈臺灣戰後漢傳佛教音聲觀念的轉化與實踐〉，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文，2013。

<sup>36</sup> 國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2013。

境與惡劣的工作條件下的離散與鄉愁等等議題。柯榮三〈番平千萬不通行？—閩南「過番歌」中的歷史記憶與勸世話語〉<sup>37</sup> 則藉由對過番歌歌詞的整理與分析，從當中「番平為何不通行」與「番平如何才通行」等兩個方面，考察閩人對於「出番」的想像與實際。研究發現，過番歌當中「前萬不能行」可能源於傳統「安土重遷」的心裡，這與現實上成群的移民的歷史記載有著南轅北轍的對比。另外，在過番歌當中，往往反映的是番客懷抱淘金夢想的遠走南洋，實際情況卻與想像中的景象有如天南轅北轍，番客所遭遇的不僅是地域空間的水土不符，他們更必須在惡劣的環境下工作，還可能受到種種的剝削，最終是情感與現實的雙重打擊，這些都反映在過番歌的歌詞上。雖然過番歌似乎是上述情境的寫真，柯榮三的研究卻顯示卻「那無親疏通至蔭，千萬不要過番平」似乎隱喻著必要的人脈關係才是得到庇蔭的關鍵，如此方能獲得照應甚至提攜。論文由此而得到了兩個方面的結論：「歷史記憶」的部分在於番客身家性命的惶惶不安；「勸世話語」則是其南洋人脈與前車之鑑。

#### （四）流行音樂

##### 1.

這幾年來，臺灣音樂的研究在數量上以流行音樂為大宗。在這些研究大致上可以被分為幾個主要的研究領域，第一類是音樂流行的歷史與社會分析；其次是討論流行歌曲的傳播與其載體媒介；另外是關於流行音樂人物以及其藝術的討論。本次由中央研究院臺灣史研究所所搜集之關於流行音樂的研究發表，包括了博士論文一篇、碩士論文十六篇、專書二冊以及單篇論文六篇等，共計二十五篇。然其中涉及音樂與歷史的研究篇數並不多，絕大多數屬於對歌詞的討論或屬文化研究的範疇，或是一種藝術結構的分析等等。而內容上，有關於日本歌曲在台翻暢或傳唱的研究有三篇；對於個別音樂人與其音樂的研究發表，有關於江蕙的三篇、葉俊麟兩篇、劉福助以及文夏各一篇，另外關於洪一峰研究的兩篇分別為單篇論文以及同一作者的碩士論文，因此在內容上可以將前者視為後者的部分發表。其它研究還包括了唱片與流行文化、流行歌曲的創作、流行歌曲的歌詞、以及兩篇相關殖民與文化的研究等等。另外，二〇一三年的一篇碩士論文是關於印尼在台之移民工的音樂活動討論，是少數對於臺灣現今「外籍勞工」音樂活動的研究。而觀察這些研究的方法與取道，對音樂文本的考究與分析確屬少數，比較多數是更近社會學的視野與方法，並涉及政治與經濟等議題，這幾乎一直是流行

---

<sup>37</sup> 刊載於《民俗曲藝》，179 (2013.3): 185-222。

音樂研究的重點，而其它部分則屬於歌詞文字的以及音樂人物之生命史與其音樂藝術的討論。

另外一個與流行音樂研究的發展有著關係的是過去舊唱片與錄音載體的發掘，提供了研究者更多聆聽與實際接觸聲響的機會。這些保留了新舊時代的錄音不僅是珍貴的歷史資料，提供我們了解所要研究的音樂主體，而且這些載體本身也是音樂研究的對象，也是目前研究者最關心的部分之一。在這二十五篇關於流行音樂研究的論文當中，便有不少借助過去存留的錄音資料，或者是對聲音以為研究者，包括了黃裕元的博士論文〈日治時期臺灣唱片流行歌之研究：兼論一九三〇年代流行文化與社會〉<sup>38</sup>、邱婉婷〈「寶島低音歌王」之路：洪一峰創作與混血歌之探討〉<sup>39</sup>、沈冬〈寶島回想曲：周藍萍與四海唱片〉、施慶安〈日治時期唱片業與台語流行歌研究〉<sup>40</sup>、石計生〈臺灣歌謠作為一種「時代進行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉<sup>41</sup>以及陳堅銘〈熟悉的異國之聲：「日本流行歌」在臺灣的傳唱（1928-1945）〉<sup>42</sup>等多篇以及黃裕元〈日治時期臺灣唱片流行歌之研究：兼論一九三〇年代流行文化與社會〉<sup>43</sup>。

## 2.

黃裕元〈日治時期臺灣唱片流行歌之研究：兼論一九三〇年代流行文化與社會〉可以說是對彼時候音樂的一個政治、經濟與社會的分析。這篇論文涉及了幾個面向，例如對消費者與唱盤之間關係的分析，借由對當時一般勞工薪資與蓄音器或唱盤價錢的比較，可以知道當時能夠擁有蓄音器娛樂的應屬實上層社會的人士；對唱片發行，包括其數量與內容等等的討論也涉及了當時的市場經濟體系與大眾音樂偏好的關係，其所涉及的包括了大眾流行音樂的消費、流播以及藝術的品評問題；而從日本總督府對唱片業的管理審查制度也可以看到其對流行音樂流播的影響。我覺得比較特別的部分是，本篇論文不僅是提到流行音樂的上述流行狀況，也針對包括對特定樂種、風格、歌者、歌詞與內容等等，做了「接受」與「不接受」者的比較與分析，這是其它論文比較沒有涉及的部分。<sup>44</sup> 黃裕元分析了對於特定樂種（例如爵士、歌仔戲等等）或者特定身份或色彩的歌手（例如藝旦轉型的歌手等等）的反對者的身份、社會經濟階層等等一些資料，並且整理以及這種反對態度的轉變，不僅反映了該時代的們的美學觀，是屬於「美」的

<sup>38</sup> 國立臺灣大學歷史學系博士論文，2011。

<sup>39</sup> 國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2011。

<sup>40</sup> 國立政治大學歷史學系碩士論文，2012。

<sup>41</sup> 刊載於《臺灣社會學刊》，47(2011.9):91-141。

<sup>42</sup> 國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2011。

<sup>43</sup> 國立臺灣大學歷史學系博士論文，2011。

<sup>44</sup> 見黃裕元論文第五章「眾聲喧嘩：流行歌的社會流動與議論」，頁183-195。

範疇，也蘊含了對道德觀之倫理問題轉變的觀察，是屬於「善」的領域，這些不僅是一種藝術的講解，也是一種屬於歷史與社會的觀察。此外，臺灣第一次的有計劃為唱片製作而錄音是在一九二六年，當時集合了許多藝旦與各種不同音樂的樂手歌手齊同錄音，本篇論文當中也對這些錄音歌曲的作曲家、作詞者以及錄製唱片的歌手樂手做了分析與描繪，試圖從作曲者出身的不同，以及除了類似現代主力歌手的演唱者外，藝旦以及學習聲樂的人如何的介入等等，繪製一個參與人員的圖像與他們的關係。

另外，現今關於流行音樂的研究當中，有部分其實並不屬「音樂」的研究，而是對聲音作為載體的詩詞等等的討論，許多對於流行歌內容的觀察是來自歌詞而非音樂。黃裕元亦從歌詞入手，例如論文中作者將其所研究的流行歌曲之歌詞內容分門別類為幾個種類，除了對歌詞做結構性的分析外（例如七字一句、是否在每一句後都押韻（鬥句）等等），依據歌詞的內容可以分為：抒情歌詞的主要形態（愛情摹寫）、敘事傳統的轉型等等。此外，與幾乎每一個流行音樂研究相同的是，本篇論文也討論了臺灣流行音樂與日本、中國等地在資金上的流動關係等等，並且在說明了日本與中國（上海）的流行音樂背景與發展之後，分析了臺灣流行歌曲與這些地區流行音樂的影響與比較。最後，對於流行音樂在社會文化上的意涵，作者整理出來的有：一、摩登之都會的想像；二、批判之聲；三、街頭的憂愁；四、新的生活與都市的邊緣；五、流行與現代；六、愛情（美麗與哀愁）等。作者另外提出了關於鄉土認同（土地認同與身份識別等等）與世界觀，並結論以唱片市場的雙元結構、閃躲與生產（抵抗與接受）、社會的心聲的反映等等。

我觀察黃裕元的研究當中，最大的困難可能還在於音樂文本的理解上，在這裡我舉幾個例子以為說明，也許可以提供未來的研究者面對音樂文本時候的參考。例如論文當中，作者沒有釐清樂句與樂段等等的定義與它們之間的關係；論文當中作者將所蒐集的作品依照樂曲的調式以列表，但是作者對於音樂的理論（不論中西，一個通盤性的音樂知識）並不完全清楚，因此對於音階、調性或調式的意義有部分的誤讀與混淆，也把「節拍」弄錯成「節奏」（強弱與重輕是不同的！例如，節拍沒有快與慢，那是速度的問題！）。我感覺，關於音樂文本解讀的問題是另外一個可以開章討論的部分，因為從論文當中的許多誤讀，部分竟來自於原始的資料，甚至是歌曲作者自己造成的結果。例如，並不是所有的三拍子都是華爾茲！其實許多流行音樂的作者並不清楚原本華爾茲的意義，或者他們自認寫了一首華爾茲，但當中因為文化的隔閡等等造成了作曲家對華爾茲的「誤讀」，因而產生了（其實已經不是華爾茲的）新的東西，這部分是否應該更有「音

樂專業」的分析與解讀，探究這種誤讀的原因結果以及其影響，以探究臺灣作曲者們對日本、中國以及西方等不同音樂之各種「誤讀」的意義。

當今臺灣音樂學或音樂歷史研究學者仍然無法克服或處理的是音樂的「聲音」，或者說，最屬「音樂專業」的部分。作者對音樂專業術語的理解必須借助更多的聲音佐證，而非僅依靠文字資料或個人的經驗與想像，例如論文當中作者使用的許多形容詞以描述一九三〇年代音樂風格，但是僅僅使用幾個隨時可以被替換或挪用的形容詞作為對這些涉及音樂「美」的概念的討論，是否過於簡化了藝術美學的問題，這是可以商榷的。另外，可能因為對「音樂作品的生產與創作」的不了解，作者的論述變成了某種替作曲家（或者替那位替作曲家講話的人）講話的書寫。事實上，不論是古典藝術的音樂、傳統或者流行音樂，其創作根本的憑藉是聽覺，其他的理論等在創作當中，比較多數是作為一種技術性的輔助，作曲家並不是理論家，音樂人對音樂的理解不是文字的形式，是聽覺的而不是視覺的。特別是流行音樂者，他們創作音樂並不需要借助音樂的理論。<sup>45</sup> 過去歷史告訴我們，那些以理論來創作音樂者，其生產的卻經常是機械式的、樣板且藝術性低的產品。

### 3.

邱婉婷：〈寶島低音歌王之路：洪一峰創作與混血歌之探討〉<sup>46</sup> 是作者二〇一一年在國立臺灣大學音樂學研究所取得碩士學位的論文，這本論文與石計生的《時代進行曲：紀露霞與臺灣歌謠年代》<sup>47</sup> 在研究方法上有諸多接近：第一，兩者都以特定的流行歌者為研究中心；第二，兩者研究屬性明顯是社會學的，不論在論述的語言、形式等等有諸多的相似。但是相較起來，石計生的著作更具有時間與歷史性觀念的涉入，而邱婉婷則試圖以音樂的分析來加強其作為一個「音樂學者」的立場與角度。<sup>48</sup> 首先，作者約略的將洪一峰生平分為幾個時期，包括：一、童年啟蒙期（1927-1939）與歌唱生涯養成期（1940-1945）；二、那卡西、露天演唱時期（1944-1952）；三、廣播現場放送時期（1953-1956）；四、

<sup>45</sup> 例如「...總體來看，鄧雨賢的作品風格從本土南北管音樂、原住民音樂到日本式的學校唱歌、西洋爵士樂都有，這是實際分析、吸收並消化各類音樂，才能達到的效果...」，或「...鄧雨賢顯然並非任意隨性地創作曲調，而是深入分析歌詞中的語言音韻，參酌各類音樂樂理，而後進入旋律的鋪陳...」，見黃裕元：頁 138。

<sup>46</sup> 這本碩士論文在其後由作者修改後出版：邱婉婷《寶島低音歌王洪一峰：一場追尋之旅》。臺北：唐山，2013 年。

<sup>47</sup> 石計生有一篇《臺灣歌謠作為一種「時代進行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影》刊於二〇一一年《臺灣社會學刊》，47:91-141，後來原作者置入在其二〇一四年出版的《時代盛行曲：紀露霞與臺灣歌謠年代》作為第四章。因這本書出版不在本次回顧的年代範圍內，因此我決定將這本著作留與之後的研究者再為回顧，本篇暫不討論。

<sup>48</sup> 首先，邱婉婷運用了頻譜分析了洪一峰不同時期歌唱音域以為比較。另外也以統計的方法整理了洪一峰所創作演唱的歌謠的調性等等，試圖以此解釋這些歌謠的「血緣關係」。

黑膠唱片錄製時期（1957-1960）；五、洪一峰全盛期／赴日演唱與電影拍攝（1961-1975）；六、歌廳、晚會演唱時期（1976-1990）；七、音樂實踐與信仰時期（1991-2010）。<sup>49</sup> 此外，作者將洪一峰創作作品放置到時代脈絡之下，討論閱聽者如何看待這些歌謠，而這些歌謠又如何藉著（音樂的）載體流傳、洪一峰如何得到聽眾認可的過程。<sup>50</sup> 在第三章的討論裏，作者將洪一峰的演唱風格依年代劃分為第一期（1957-1964）、第二期（1964-1969）、第三期（1969-1973）以及第四期（1973-1978）等不同階段。邱婉婷的研究反映的是流行音樂「載體」的改變的以及流行歌曲表演形式的一種社會歷史，從作者所整理的洪一峰演唱曲目與分類、統計資料來看，確實反映臺灣在戰後的五十年「不同文化」的交匯所產生的現象，其中包括了不同音樂語彙的融合與混合等。而邱婉婷所試圖的是透過對洪一峰的研究以思考並分析出臺灣流行歌曲在特定時間內的「翻唱」與「創作」的「歷史的」辯證，並以「媒介迴路」的理論以解釋說明。此外，論文當中亦對洪一峰「低音歌王」之唱腔做了分析，這是對音樂家與其「演奏藝術」的研究，是一個以科學儀器所提出的證明。就整體來說，本篇碩士論文實屬當中的佳作。

而關於作曲者對於自己創作想法與緣由的敘述當中，我感覺本篇論文作者過於依賴田野口述的記錄，較少自己的分析，這可能是許多音樂學者對於藝術創作本質上不夠清楚與了解的問題，因而只能就對作曲者的訪談而論，而無法從創作與作品的相關脈絡文本分析出當中可能隱藏的知識，甚至於可能倒因為果。例如作曲者在寫作之際，可能只是單純藝術的衝動與所謂靈感的推動而有某種「不得不如此」的下筆而成。許多作曲者其實是在作品完成之後甚或演出之後，才因著後來的包括觀眾或者樂評等的反應、所謂學者因著研究而來的訪問調查等田野等等，而就其結果而編造其因！這種現象古今中外皆然。研究者是否應該認真而嚴肅的思考這個現象，仔細地分辨其創作聲響當中是否反映作者自己所言的真實，這是作為一個音樂學者的必要工作。此外，邱婉婷的論文當中蒐集與整理了洪一峰長達數十年的演唱歌曲曲目，並經簡單的分析可以瞭然其演唱曲目隨著時間的推演所有的改變。我們可以思考的是，如果將更多的流行音樂歌手或創作者的曲目做一個更總跨的整理與分析，是否可以更客觀的反應臺灣庶民對流行音樂的興趣喜好與政治、社會或經濟環境之變遷等的相關聯？

最後，邱婉婷的論文是少數嘗試對其研究的對象做聲音文本分析的論文，這非常難能可貴，但可惜的是（也是臺灣絕大多數樂曲分析的現象，包括音樂系

---

<sup>49</sup> 邱婉婷：頁 12-16。

<sup>50</sup> 邱婉婷，頁 25。

所等學院裡的存在！) 這些所謂的「分析」如果不是一種「描述」, 就是落於一種對音樂如外科手術般對身體的「解剖」, 最後淪為一種無關音樂美感或藝術性、或與其文章之論述無關的統計數字與表格。並且, 如果真一個所謂的「分析」結果的出現, 我們依然必要對者個結果的成因做思辨, 以片面這個結果只是一個意外或是例外而這在流行或商業音樂當中是常見的。

#### 4.

陳堅銘〈熟悉的異國之聲：「日本流行歌」在臺灣的傳唱(1928-1945)〉<sup>51</sup> 從日本明治維新以後的西化以及流行音樂的產生開始談起, 討論這種流行音樂在日人對台統治期間在台傳唱的情況。當中亦討論日本以及臺灣在流行音樂前的傳統音樂狀況, 並藉以對兩者作對照與比較。本篇論文說明了其觀察的現象：一、流行歌如何因著留聲機作為載體而傳播；二、流行歌隨著政治與社會情境的改變而改變, 例如政治的介入產生俱有「愛國意識」的軍歌, 在戰時取代成了另類的流行歌曲。此外, 戰時也因為物資的原因, 使得唱盤製造產生困難, 因此消弱了流行歌流播的工具。

日本流行歌在臺灣除了以蓄音器為載體外, 另外有唱盤以及廣播的管道, 以及藉著映畫與包括無聲時代的現場配樂、後來的電影配樂等而流唱。最後, 我們看到陳堅銘將日治時期的電影館做了列表, 因為這些電影館其實是什麼音樂都播放的。作者同樣的也將發行的唱盤也列了表, 其中包括了更多不同的曲種或樂種, 這些列表是否全然反應流行歌的傳唱, 應可以再做更多的考究。此外, 論文舉例了日本人創作的歌曲、演唱的歌手以及演唱的曲目、歌手來台的路徑(由基隆港登岸)、演唱報酬等等。但是僅作了資料的列表, 並且還將日人歌手自日本來臺演唱的計數, 這是否也被囊括在作者所定義之日本行歌的「傳唱」? 可能是有待釐清。最後, 除了作者沒有對於聲響(音樂)上多做說明, 只有文獻資料的累積以及就此些資料而作解讀之外, 雖然作者在論文開始對「日本流行歌」做了定義, 但是在文章所提到在台流行的歌曲日否都是「日本流行歌」則有待商榷。在臺傳唱俱有「日本風味」的歌曲都是日本流行歌嗎? 有很大的疑問。關於這點可以參考陳俊斌的論文, 當中對於藝術的「我」或者「他」者的討論。

#### 5.

臺灣自一九八九年起開放外籍移工來臺從事主要為勞動生產之工作, 截至目前(2014年)為止, 外籍移工人口數已經超過四十五萬人, 其中以印尼籍人

---

<sup>51</sup> 國立政治大學臺灣史研究所碩士論文, 2011。



數為最多，已超過十九萬人之數。<sup>52</sup> 雖然個別移民藍領工作者都有其工作與居留的年限，然持續不斷的東南亞移民工來台時間已超過二十年，臺灣社會從早年的一種「另眼」看待這些與「眾」的不同，到目前對於不同語言文化族群共處的逐漸習以為常，顯現這群外來移民工與臺灣社會的對話與交互的影響，也產生了一種外籍移民工文化活動的環境。近幾年來，有關於外籍移工的問題已引起學界的關心，關於這方面的討論包括了外籍移工在臺灣的人權狀況；移民工工作環境的調查；移民工的在台生活、娛樂與消費行為等等。另外在人文相關的研究方面則有對移民工所產生的族裔空間、地景、離散、旅行與漂泊以及認同等問題的研究；關於移民工的媒體或電子工具的運用等等。巫宗縉〈印尼移工在臺流行音樂活動與發展〉<sup>53</sup> 是近幾年來第一本關於移民工在台之音樂與音樂活動的研究，雖然在基調上比較接近文化研究並借用了更多民族音樂學的方法，但不失為一個歷史的資料。首先，巫宗縉在其摘要當中書寫「本論文以在臺灣之印尼移工為對象，以其流行音樂活動為範疇，探討離散社群在臺灣的文化現象」<sup>54</sup>，並且「將以能動性與認同為主要呈現議題」，但我的閱讀與觀察認為，本論文對於離散與認同的相關命題並不清楚，論文當中僅有少部份內容涉及具有離散性或離散意識的主題，<sup>55</sup> 而作者在講述音樂當中關於故園、親情的歌詞、印尼移民工音樂活動的在地化的涵化現象等離散相關議題時，也並未將議題轉向作為離散議題的論證，而是更接近一種對音樂行為與活動現象的描述。就此，我感覺整體論文其實更接近為一種對在台印尼移民工的音樂、音樂活動與行為的起源與發展的論述，內容則包含了印尼國內流行音樂的概況；印尼移工在台成立之樂團的背景；樂團的表演、曲目與創作；演唱的內容、音樂表演與傳播的媒介等等。

## 6.

臺灣的流行音樂的形式與內容最能夠反映庶民文化的活潑與多元性！它不僅記住了這個社會生活的人們的傳統與集體的記憶，並且自然的隨著時間而改型遞變，這些變化也直接的反應著大眾對於音樂喜好態度以及整個社會流轉的形式

---

<sup>52</sup> 統計時間為二〇一三年十二月底為止，並且以藍領工作者為對象，因此統計數字並不包含白領階層之外籍專業人士在內。資料來源為行政院勞工委員會職業訓練局統計資料庫，網址：<http://stat.evta.gov.tw/statis/stmain.jsp?sys=100&kind=10&type=1&funid=qymenu2&cparm1=q14&rdm=jv1cdf3n>。

<sup>53</sup> 巫宗縉〈印尼移工在臺流行音樂活動與發展〉，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文，2013。

<sup>54</sup> 巫宗縉：論文摘要，頁1。

<sup>55</sup> 例如在介紹直譯為「家園」的歌曲Tanah Air，巫宗縉認為「此曲雖並非為印尼移工而作，卻貼切的符合印尼移工的集體經驗。印尼移工離鄉背井來台工作，自然會想念家鄉的人事物。歌曲中出現的「美好的生活」、「摯愛的家園」、「珍貴的瑰寶」、「您是我的驕傲」皆呈現出心目中家鄉的美好，充斥著對美好家園的想像。」見論文第三章第二節，頁54。

與氛圍。陳龍廷的論文《傳統與流行：劉福助歌謠的雙重意義》<sup>56</sup> 在開章便清楚地說明了「傳統」與「流行」兩者屬性與脈絡的不同，在屬性上偏向於文化研究，但論文卻肯定了劉福助音樂之具有的時代特質與意義。陳龍廷認為從劉福助所經歷的音樂經驗不僅可以看到如音樂載體由黑膠、錄音帶以至於CD等的演變，我們從他的音樂更可以看到其如何由傳統出發而鮮活的開創合於社會脈動的流行。從劉福助音樂我們也可以觀察並理解傳統對於現代化或全球化的因應等等。最終我們得到「傳統並非僵化的一成不變，傳統反而因為其不斷創新的生命力而得以延續」如此的認識，並且獲得「傳統」這個似乎與「流行」互不相入者卻在庶民文化的自然而融匯其中而獲得新的生命。

陳龍廷另有發表於戲劇學刊的研究《跨媒體性浮·動的能指：1970年代電視布袋戲角色主題歌》<sup>57</sup> 說明了上個世紀的七〇年代布袋戲配樂的情勢與變化以及其意義，亦與「傳統」以及「流行」相關聯。在台灣的傳統布袋戲音樂主要是以北管作為主要搭配，另外還受到南管等其它樂種的影響。但是到了七〇年代布袋戲受到新興媒體與其所帶動的流行音樂文化的影響，它的音樂有了明顯的變化！這個變化不僅是流行元素的滲透與加入，而是整個布袋戲音樂形制與生態的改頭換面。陳龍廷在本文當中所討論的布袋戲主題歌就是這樣形制改變的一個例子。陳龍廷認為，七〇年代的布袋戲主題歌是結合了布袋戲本身以及電視唱片等的跨媒體現象，他在文中因而討論這種跨媒體的交配所產生令人驚訝的新的媒體型式。本文作者同時也分析了布袋戲主題歌與布袋戲的表演的幾個結合：從戲園駐唱到唱片的發行、以擷取現成的台語流行歌曲等為主的「現成」與「特製」兩種創作的模式、從傳統的戲曲而來的旋律，以及位角色量身製作歌曲等等。陳龍廷的研究最值得注意的部分不僅是提出其對這些現象的觀察，而是從這些觀察到的現象所提出的文化分析與解釋。雖然誠屬文化研究的論文並沒有特意對時間的作用上著墨，但陳龍廷的者兩篇論文當中依舊呈現了某種時間性的意義，可以是台灣音樂（特定樂種）的「斷代歷史」的研究。

## 7.

在以上的幾篇論文之外，另有幾篇關於流行音樂的研究，例如朱介英〈戰後台語歌曲的殖民想像與文化書寫（1950-1970）〉<sup>58</sup> 雖然有時間的限定，但是並非具有歷時性的討論；張瑋苓的〈當日語歌化身為台語歌—文夏翻唱歌曲詞曲

<sup>56</sup> 發表於《臺灣風物》，63：2（2013.6）：21-40。

<sup>57</sup> 發表於《戲劇學刊》，18（2013.7）：97-122。

<sup>58</sup> 國立政治大學廣播電視研究所碩士論文，2011。

配合的探討》<sup>59</sup> 討論文夏的音樂當中歌詞與音樂的配韻關係與其美學；劉建志的〈當代國語流行歌曲創作及相關問題之研究：90年代迄今之考察〉<sup>60</sup> 當中討論流行歌曲的創作源流、從其他樂種的挪用、流行歌的主題與內涵等等；王秀容〈李臨秋臺灣流行歌曲中花系列作品的探討〉一文其實是文學性的討論，並且以「花」為主題而較非歷史性的書寫。以上研究均不乏值得注意與討論的部分，但因非以歷史性的命題，故暫時不在此作回顧與討論。

## （五）藝術音樂

### 1.

二〇一一年以來關於臺灣藝術音樂創作的研究為數並不多，由中央研究院臺灣史研究所《臺灣史研究文獻類目》所收錄者共有七篇，包括博士論文二篇、碩士論文二篇、專書二本以及單篇論文一篇。其中張瑟瑟的專書《琴蘊音緣：臺灣第一代鋼琴家張晶晶》是一個簡單的傳記文字、宋育任的單篇論文〈潘皇龍與錢南章 1980年代至今的跨文化音樂創作初探〉則偏向為對兩位作曲家一九八〇年後的幾部作品作簡要的解釋，我認為這兩篇較不具歷史屬性，故暫不在此作回顧與評析。

### 2.

二〇一一年的兩部博士論文皆為國立臺北藝術大學音樂學系博士班之論文，其中黃堃儼〈1980年後臺灣打擊樂發展之研究〉其內容著則著重在一九八〇年代的臺灣打擊樂興起的事件，進而討論並臺灣體制內外的打擊樂教育、打擊樂演奏團體的成立、作曲家對打擊樂器音樂的創作、音樂節與打擊樂活動、以及幾個作者認為的重要打擊樂作品等方面討論。其中比較需要謹慎注意的是，這些論題幾乎都旋繞在「朱宗慶打擊樂團」上，其不僅內文篇幅比例的顯著，黃堃儼的書寫等於是「將一九八〇年以來的臺灣打擊樂發展作為舞台，提供作為朱宗慶打擊樂團的表演空間」，如此的書寫策略上應是顯而易見的。<sup>61</sup>

### 3.

<sup>59</sup> 國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2011。

<sup>60</sup> 國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2011。

<sup>61</sup> 例如，在討論一九八〇年代以來成立的打擊樂團之間，作者以五頁的篇幅總介了朱宗慶打擊樂團，而另以七頁淡寫其它六個打擊樂團。此外，論文第五章第三節標題為「朱宗慶帶領打擊樂成為臺灣主流樂種」（頁236），末章末節更以「朱宗慶對臺灣打擊樂的發展厥功甚偉」為題做論文的總結（見論文頁267）。由於黃堃儼不僅是朱宗慶打擊樂團的團員之一，朱宗慶更為其論文指導者，這篇論文不僅顯現「替朱宗慶打擊樂團說話」的現象，也迴避了學術語言的使用。雖然黃堃儼在論文當中的部分主張與一九八〇年代以來臺灣音樂發展的某些表面呈現結果是可以對照相應的，但是我認為對於臺灣打擊樂器的發展的論述，需要有多個較為客觀的角度的觀看與研究，以建構一個更貼近史實的知識。

莊效文的〈新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述〉主要的研究雖為戰後的創作，但卻將論述擺置在特別是日治以來臺灣的政治與社會的背景當中，是七篇論文當中較屬於歷史性的書寫。比較值得注意的是，過去對於臺灣藝術音樂的研究，對於創作的歷史時期區分雖有各有不同但大同小異，主要都是以作曲家出生年代為依據，將他們區分為第一代、第二代、第三代...等五至六代。這樣的區分雖然可以呈現出部分的音樂傳承關係，但卻忽略了與整個政治與社會環境的脈動與關聯，也缺少戰後臺灣一個較為完整的音樂創作藍圖。而本篇論文則提出了作者的觀察，他認為臺灣在戰後的音樂創作可以約略的分為幾個階段：戰後到一九六〇年代以前，因為政權的轉移與國家的重新建構，過去在日治時期所培養的作曲家被迫退居幕後，取而代之的是自中遷徙來台的音樂家們主導整個音樂的教育環境。<sup>62</sup> 一九六〇年代則是臺灣創作的甦醒年代，主要是民族主義與鄉土音樂，主要的影響是史惟亮與許常惠，他們自歐洲帶回了二十世紀前半葉的音樂，並且以匈牙利的巴爾托克以及法國的德布西作為模範，期以建構一種屬於臺灣（中國）的新音樂創作。而一九八〇年代則是臺灣音樂創作的現代主義時期，主要是潘皇龍的引領以及其前後幾位作曲家的影響，他們所帶回來的音樂則屬於二十世紀後半葉的、屬於那個「當代」的音樂，主要是以當時最活躍的幾位歐美作曲家為楷模。最後是大約一九九五年以後，除了留學美國的幾位作曲引入了新大陸的音樂美學與風格以及觀念外，他們的音樂創作也綜攝了民族主義的鄉土以及現代主義的技巧與思維。<sup>63</sup> 而論文則以六位分屬一九六〇、八〇與九〇年代的作曲家與他們的作品做風格的分析與創作的陳述。另外，論文作者觀察到了臺灣音樂創作的民族主義與現代主義的時間，文學發展在時序上正好是相反的，但是必沒有進一步的分析與說明這個現象，關於這個現象問題，應可透過與文學歷史研究的對話以解決。

#### 4.

王筱青〈亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節探討 1973-2011〉整理了亞洲作曲家聯盟的資料，包括其成立過程以及歷年的大會記錄，其中重點放在由臺灣所主辦的五次大會資料的整理。<sup>64</sup> 而徐子甯〈從二次大戰後探討臺灣女性作曲家的創作發展〉這篇論文較不具備學術價值，主因在於作者僅僅是討論一些「生理性別為女的作曲家」以及「非生理性別為男性者的創作」，文中不僅對於女性主義或相

<sup>62</sup> 特別說明的是，這幾位隨著中國國民黨政府來台的音樂家們大都不是作曲家，但是他們卻引進了中國大陸例如黃自、蕭友梅...等人的音樂。見莊效文：頁 38。

<sup>63</sup> 見莊效文：頁 47-55。

<sup>64</sup> 亞驟作曲家聯盟歷年的大會由臺灣所主辦的五次分別在 1976 年、1979 年、1993 年、1994 年、1997 年以及 2011 年。

關論述幾乎毫無所知，整篇論文幾乎文不對題，所謂的「音樂分析」也只是對材料做化學式的分解，不僅與女性完全無關，與音樂本質也無關。

## 5.

最後，關於臺灣藝術音樂的歷史書寫，我想從顏綠芬主編《臺灣音樂憶像：典藏作曲家陳泗治、張昊、郭芝苑音樂專刊》做為起點，思考關於臺灣藝術音樂歷史建構的問題。《臺灣音樂憶像：典藏作曲家陳泗治、張昊、郭芝苑音樂專刊》雖是一本論文與雜文的合輯，並非純粹屬於學術研究的出版，但其中關於郭芝苑的部分，我感覺是顏綠芬過去眾多對這位作曲家所做的書寫的延續與補充。我對顏綠芬關於郭芝苑等作曲家書寫的觀察與解讀是，這是一個建構臺灣音樂創作典範（Canon）的企圖，也就是說，顏綠芬認為郭芝苑是這個時代足以代表臺灣音樂創作的作曲家，甚至於是「臺灣音樂之父」這樣的地位。<sup>65</sup> 我思考這種典範建立的問題在於：藝術音樂歷史的建構是以作曲家以及作品為中心，這樣的藝術史的觀念與概念與一般歷史以事件作為中心的建構是不同的。以此，一個藝術音樂典範的確立，絕對不是僅就聽眾的人口數或者所謂的大眾品味與接受度的問題而已。當代藝術的典範確立更需要思考一個作品的原創性、時代性、國際性與專業性等等面向，這些不僅包含了作品的風格、創作的技巧，並且還涉及美感經驗與對美的判斷等等複雜的問題，並且也不能忽略對藝術欣賞者的分析。據此，如果將郭芝苑的音樂作為當代臺灣音樂的典範，那麼我們必須審視的是，是怎樣的風格讓我們認定他的作品可以作為一個歷史的典範？他創作的技巧與寫作的方法是否足以將他的音樂意念做最清楚完整的表達與呈現？他的作品是精緻的而非僅有單一的或簡化僅在表象旋律的單一層次？郭芝苑音樂的原創性（作為一個臺灣人，他的臺灣知識）、時代性（作為一個當代人，他理解我們這個當代）、國際性（他理解人類普世的情感價值與意義）與專業性（他創作的技巧與作品的精緻）是否經過分析檢驗？郭芝苑的音樂一直有特定的族群，那麼，我們是否對這個族群的人口做過社會性的分析與比較？這些人是否是專業的音樂家，或者至少是受過相當聆聽的訓練者，他們的藝術理解是什麼？他們屬於臺灣社會的哪個階層的人群等等。我比較期待的是顏綠芬就上述這些面向對郭芝苑的作品做更進一步的分析與解釋，因為僅以沒有透析並深入文本的讚美與形容作為支撐個人音樂經驗，卻缺乏學理或研究來證實一個藝術品的價值，是我感覺目前臺灣藝術音樂歷史建構的問題，而這些問題的解決是需要具備相當的音樂欣賞知識與作品分析能力者。

---

<sup>65</sup> 見顏綠芬：《臺灣的真情樂章：郭芝苑》，臺北：典藏藝術家庭，2008。

## (六) 國樂

### 1.

過去三年關於臺灣國樂歷史的研究或出版，根據中研院台史所所搜集的資料共有六篇，包括了國立政治大學民學系博士班陳鄭港的博士論文《傳統、民族、音樂文化：臺灣國樂展之研究》<sup>66</sup> 一篇、碩士論文三篇以及專書兩冊，分別是吳贛伯的《近百年臺灣國樂史》以及劉客養的《臺灣當代國樂作曲家訪談錄（1970-2011）》。當中除臺南藝術大學民族音樂研究所兩本碩士論文因本人認為其較無歷史性論述而不在此討論之列，其它五篇依序回顧如下。

### 2.

陳鄭港在《傳統、民族、音樂文化：臺灣國樂展之研究》的研究論述有兩個路徑，依據我的觀察，他先以偏向民族學的角度開始，由臺灣的自然地理開始並延作為人文地理的說明，其後再引入漢人的移民臺灣作為一種文化的「國樂」的在台的開端。<sup>67</sup> 我以為，這樣的敘述是與過去～特別是所謂「國樂界」的認同～普遍將「國樂」作為「中國音樂」～或者應該是「中國的音樂」～本身以及其開展與延續的立場與概念是相符的。在這一部分之後，陳鄭港則轉向一種以政治與社會為背景的藝術史或音樂史的方法，以對國樂在二十世紀初的中國，以及戰後隨著中國移民入台、並且受到政府的支持而發展做一個論述。在陳鄭港之前，臺灣其實已有對於國樂歷史與發展的碩士論文，雖然在數量上並不算太多，但也逐漸累積了一定研究與成果。然而其大部份對於所謂「歷史」的觀念僅在於將過去的種種國樂相關事件的串連，包括國樂之於傳統音樂的延續與創新、國樂在台的奠基、政治的介入與官方的影響、國樂樂團的成立、國樂的展演等等。雖然也有部分是作曲家與作品的研究，但卻都無法解決其研究的根本的問題。<sup>68</sup> 陳鄭港的論文原本宗旨就不在作曲家與作品如此作為藝術史的目的，而是就過去的已有的研究作為討論的基礎並延伸，提出了對現代國樂團形制、形態的演變，包括演奏曲目內容以及技法的變革等等。<sup>69</sup>

陳鄭港提出了臺灣國樂的歷史分期：在地藝能孕育時期、中原文化移植時期、唐山夢土滋長時期、中國經驗磁吸時期、在地發展分享時期等五個時期，五

<sup>66</sup> 國立政治大學民族研究所博士論文，2012。本論文在過作者的修改後，即將由臺北唐山書局出版。因目前尚未付梓，固本回顧仍以國立政治大學圖書館與國家圖書館之畢業論文為本。

<sup>67</sup> 在提到二戰後中國移民的引入國樂之時，作者回述了日治時期的現象，包括現代化的制度與社會以及其唱片產業等等，以說明這些音樂如何成為往後孕育「國樂」的沃土。請見陳鄭港：頁 101-106。

<sup>68</sup> 關於這個問題詳述於後。

<sup>69</sup> 見陳鄭港：頁 150-171。

個時期幾乎相對日治戰前、戰後中國移民、戒嚴、解嚴以及政黨輪替等事件上，作者也觀察到因著政治與社會環境的轉變，國樂在五個時期的創作與展演內容也各有其特徵。<sup>70</sup> 論文第六章第三節「漢系音樂與民族律動的關係」當中，陳鄭港提到對於「當代國樂指涉的思考」以及對「臺灣國樂源流的審視」等具有反省檢視的論述，其所碰觸的問題幾乎是屬眾人避而遠之的敏感議題，其原因是這個概念與字詞的「發明」原本就是一個「屬於政治」與國族主義的<sup>71</sup>，我覺得陳鄭港雖也同意「國樂」是根源於「漢系音樂」的，但也重新的思考國樂當中的「國」的概念「並非由武力所捍衛的團體組織，而是一個具有共同血統、生活、語言、風俗習慣的象徵性文化共同體」<sup>72</sup> 如此的詮釋。

### 3.

而吳贛伯《近百年臺灣國樂史》則比較是單純的依照時間陳述事件。作者將臺灣的國樂發展依時間順序，將日治時期分為始政、同化以及皇民化等三個時期，將國民黨主政時期分為光復、戒嚴與解嚴三個時期，是一本比較簡單的參考資料。這本書比較特別的是佔全書超過十分之一篇幅的，關於臺灣國樂人學術論文的抄襲之證據資料的揭露。我的觀察是，臺灣國樂界的「抄襲」事件隱含著深層的歷史意義，這與與一般「學術抄襲」的原因是不同的。因此它不只涉及表面上的個人學術倫理問題，這只是淺層的結果，歷史的問題意識應該在於其深層的、與「國樂」的根質有密切的關聯部分，牽扯著臺灣與中國在國族政治上與認同問題的糾葛與相互的拉扯上。<sup>73</sup> 另外，本書所提到的幾個抄襲事件在時間上是有所不同，其原因與理由也有不同。正如本文前段已提及，「國樂」雖然是一個新的樂種，但這個樂種從一開始建立就被定義為「中國音樂」或者「中國的音樂」如此具有傳承「中國傳統」的音樂，對於中國音樂的研究也必然需建立在「中國」以及其「傳統」的知識上，但是戒嚴時期的臺灣一方面取得中國資料的不易，再者即使取得也不可能堂而皇之地使用。但是到了一九八〇年代以來，中國方面的圖書資料已經逐步的開放，資料的取得更容易，其書籍等等也逐漸可以公開的被討論與運用。因此我認為吳贛伯所揭露之國樂人的「抄襲」與其發生之時間、這段時間的政治與社會環境的變化等等有一定的關係，未來對台灣國樂「抄襲」

<sup>70</sup> 陳鄭港：頁 213-215。其中「在地發展分享時期」在二一五頁內文標示為「在地深耕分享時期」。

<sup>71</sup> 例如梁在平對國樂的地應：「所謂國樂，既以民族性漢民精神作曲出發點，凡能表達我中華民族的思想哲學，並能符合我們中國人精神生活的音樂作品，都可以名之為國樂。」，見：梁在平：《國樂概論》，臺北：中華國樂會，1955。

<sup>72</sup> 陳鄭港：頁 219。

<sup>73</sup> 臺灣國樂界的抄襲的案件最後大都無疾而終。吳贛伯的這本書將抄襲本與被抄襲本一一對照出來，並且搜集了「抄襲事件」時候此方與另一方的私了書信，對於未來「國樂」的政治、社會與文化之歷史研究提供了證據資料。

的研究其實更應該考慮這些部分，而非僅是針對「抄襲」本身的揭露或僅止於單純的紀錄。

#### 4.

另外，劉客養的《臺灣當代國樂作曲家訪談錄（1970-2011）》雖然就書名而言是一個「訪談錄」，但除了約佔文字部分一半篇幅是作者對十位國樂作曲家的訪談外<sup>74</sup>，另外近三分之一的部分是關於一九七〇以來臺灣國樂的發展，包括作品的類型<sup>75</sup>、對國樂主要的代表作品的書寫等，其餘部分除了另有幾位國樂演奏家的訪問紀錄外，另有過去國樂展演曲目等相關資料概略的整理。<sup>76</sup>此外，本書另收錄了劉客養於二〇一二年十一月二十三日「國立臺南藝術大學民族音樂學研究所學術研討會」當中所發表的論文「臺灣國樂曲目形變與質變現象～從創作、展演、出版三個面向觀察」一篇，文中除提到國樂的分期外，另將臺灣的國樂分為十個支系，可以提供「國樂社會或政治」學研究的資料。<sup>77</sup>劉客養的這個「支系」的建立並不完全是根據音樂藝術上、因為創作或展演的技巧與美學傳承而來的學派上，而可能蘊含一種政治領域與權力結構上的影響與關係。我的觀察是，劉客養這種將國樂分「支系」的思考其實蘊含了一種漢人音樂傳統與國樂開創以來的一種根深的思考：國樂本身是屬於「中國人的音樂」這種是具有種姓與血緣的社會（*Gemeinschaft*）關係，他在這個大的「社會」當中建立一個更親近的或較疏離的血緣譜系，這是這種思考文化在音樂研究上的抽象呈現，但也可以是另一個研究的問題意識。

#### 5.

關於國樂在臺灣大學院校當中的社團部分，國立臺灣大學的「熏風國樂社」是最早的國樂社團。臺灣早期的國樂音樂家大多數都不是受過正式音樂訓練的科班人員，大多數都是經由社團的業餘愛好者出身，例如國立臺灣大學得熏風國樂社便成就了不少專業國樂音樂家，具有一定的歷史意義。萬智懿《1952-1979年間臺大熏風國樂社的創建與成長：兼論熏風國樂社對早期臺灣國樂發展之影響》<sup>78</sup>是第一本具體關於這個社團的研究。首先，在萬智懿的論文中便提到一九四

<sup>74</sup> 這十位作曲家為盧亮輝、瞿春泉、鄭榮興、李英、陳中申、鍾耀光、蘇文慶、樊慰慈、黃新財以及劉學軒等。

<sup>75</sup> 關於「類型」並非一個音樂研究上的專業字詞（*term*），劉客養也並沒有做明確而清楚的定義。依據我的閱讀與觀察，劉客養文中的對「類型」的說明也有歧義性與模糊性，有的時候是被定義於樂曲的編制，有的又似乎是指漢人「傳統」的與「現代」的區別，亦有時間上先後的意義，但又部分應該是關於曲種（*genre*）的問題。見劉客養：頁 51。

<sup>76</sup> 主要是一九八〇後二十年的臺北市立國樂團的展演曲目的整理。

<sup>77</sup> 劉客養：頁 257-296。

<sup>78</sup> 國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文，2013。



九年中廣國樂團的設立，中廣國樂團雖名為業餘樂團，但卻是代表著官方的支持，俱有某種特定意識形態介入的意義。在討論熏風國樂團持成立的歷史背景同時，論文當中等於間接地說明了臺灣的國樂並非由庶民而生，而是因著官方的支持而產生的新樂種。<sup>79</sup> 一九五二年成立的熏風國樂團則是民間或者大學的國樂社團。不過其成立後卻邀請中廣國樂團出身的音樂家為指導老師，因而產生了交流，進而參與了某些俱有官方色彩或官方舉辦的活動。這段歷史可以說明一個純粹民間的社團與官方之間的關係，或者官方如何運用一個民間社團的某種特質，適時的介入藝術活動進而不動聲色的收編並且納入其體系當中。文中將熏風國樂團的發展分為四個階段，期中前三個階段是本論文討論的時間。這三個階段可以看出來，第一階段草創期（1952-1959）到短暫的沈寂；第二階段是發展期（1959-1972）是由畢業校友林沛宇的返回擔任指導老師，並且因著「中華文化復興運動」而受到資助。同時值得注意的是，文中提到此時許多僑生的加入以及參與是其發展的重要因素之一，而論文其後所提到的幾位俱有重要影響的音樂家如陳裕剛、王正平等人，都是為僑生出身有著相當的對應關係。第三階段是茁壯期（1973-1979），來自熏風的校友成為俱有影響力的音樂家，並且在國內藝術院校相關科系擔任講師。<sup>80</sup> 而萬智懿的研究的時間正好是包含了臺大熏風國樂社從草創、發展到茁壯的時期，這段時間是臺灣國樂的啓蒙與時期，也是這幾位對後來有重要影響的音樂家的「熏風樂團時期」。此外，大熏風國樂社出身了幾位對後來臺灣國樂有著重要影響的人，包括了陳裕剛、沈冬、王正平等人。他們的「非音樂科班」出身卻成為後來對國樂發展俱有一定影響力的現象，與國內國樂啓蒙與發展的前階段，許多「國樂人」的「非音樂專業技術與理論訓練背景」的情形是相互吻合的。此外，論文當中還提到這段時期曾經對社團提供協助，並且影響樂團的幾位重要人物，包括孫培章等人，同時也提到了幾位對陳裕剛、王正平、沈冬等音樂家或音樂學者等等有深遠影響的幾位早期國樂人，如果縱觀上面的論述，這篇論文其實是一個臺灣國樂發展的敘述，而這個敘述是一個以熏風國樂團為起點的國樂史書寫。而另外值得注意的是，萬智懿提到許常惠（史惟亮等）等「西樂」的音樂家與作曲家，也提到了臺灣六〇年代的民歌採集運動，當中聯結了臺灣（西洋）藝術音樂創作的甦醒與國樂發展的關係，並且承認（強調）（臺灣）所謂的「西樂」對「國樂」的影響或者養者之相互關係。<sup>81</sup>

## 6.

---

<sup>79</sup> 萬智懿：頁 1；頁 16。

<sup>80</sup> 萬智懿：頁 13-52。

<sup>81</sup> 萬智懿：頁 97。

綜觀過去國樂的研究，我們可以看到幾個現象：第一、以西方傳統歷史音樂學的觀念與方法，對作曲家以及作品進行分析與討論。這樣的方法問題在於：這種研究其實是試圖找出藝術作品的經典，以作為臺灣音樂的歷史性建構。然而何謂國樂作品裏的「經典」這個問題卻一直沒有解決，主要的問題在於國樂這個樂種的建立所依賴的美學到底為何，這個問題一直沒有被作曲家、演奏家與音樂學者解決，而美學卻是作為「藝術」的一個非常關鍵的問題。因此，就我的觀察，過去關於國樂作曲家與作品的研究雖然不是全然的沒有意義，但是在無法確立經典之下所建構的歷史，卻可能成為一種～如音樂學者達爾豪斯所說的～僅僅是藝術「庸俗品」的故事集。<sup>82</sup> 第二、民族音樂學者的介入，將國樂的研究作為一種「民族音樂」學領域，是一種西方對於「非西方」的一種「他者」的理解形式的結果，也具有早期的人類學的思維。雖然當前所謂的民族音樂學的觀念已經早有轉變，但是這種轉變並無解決原本既缺的歷史性問題，然又因為脫離了原本人類學觀念與方法的適法性，使得臺灣國樂的研究，在學科的本質上便無法確立。第三，將國樂視為是所謂的「中國的音樂」的延續與發展。這樣的問題在於，過去所謂的「中國音樂史」建構尚不完整，由於過於依賴於文學的史料，卻缺乏作為音樂根本的「聲音」部分，<sup>83</sup> 過去中國音樂史在某種程度下是一個文學史的附庸，對中國音樂歷史的建構依靠的是文字而非聲音，但是現今國樂研究的問題與中國傳統音樂的歷史研究在條件上便有所不同。第四，以政治、經濟與社會學的角度與觀察，這樣的研究則更接近現今（臺灣）流行音樂或通俗的、屬於庶民大眾階層之音樂的研究。然而這個完就無法顧及「國樂」意義的初衷～依照西方古典藝術音樂為藍圖所想像而繪製的中國民族古典音樂歷史性地圖～做知識的建構。並且，這種初衷便有非常強烈意識形態的「國樂」是否缺乏一種庶民的社會性意義以作為一種社會學的觀察？這個部分我覺得需要更多的思考。另外，我感覺國樂的生產與擴張從來沒有擺脫政治與民主義的糾纏，它承載了過多非屬音樂也非為藝術的包袱，因此，關於國樂的研究正好需要一個客觀如「非國樂人」可以揚棄這種束縛的學者為之。最後，我認為要建立一個藝術的歷史，對國樂音樂創作的思考與音樂意念的產生等等問題必須有更多文本性的研究，例如，國樂的建構有極大的部分是以西洋古典音樂為範本的，但是這當中卻有許多的「誤讀」。比方說，整個西方藝術音樂的根本思考就是「絕對音樂」的意義，即使是最精緻的標題音樂作品，那些標題或其所謂描述的對象其實都成為音樂的載體，

<sup>82</sup> 見 Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977, P.14。

<sup>83</sup> 雖然有部分樂譜的存留，但是這些樂譜許多都是無法判讀（undecipherable），因次也成為另類的「文字」的而非聲音的資料。

而不是作為音樂的主人。但是國樂在嫁接西方藝術音樂的觀念與概念後，在並不完全理解的狀況下一方面誤讀了標題音樂的意義，另一方面又承接了漢人傳統音樂當中對於標題的概念，加上其它如政治與國族問題的涉入，種種因素使得國樂幾乎從來都沒有擺脫標題的宰制，標題成為音樂的主人，音樂反而成為一種對標題的描寫，最後成為標題的載體，這與西方藝術音樂對於美的概念幾乎是相反的，國樂的思考反而更像流行音樂將音樂作為載體的思維，但是根本上國樂卻又被定位為藝術性的創作上，這些複雜的糾葛所產生的矛盾性目前還沒有更多抽絲剝繭的分析，有待更多研究者的努力。

### 三、結論

從這三年來關於音樂的研究，可以看出來以流行音樂的研究為大宗，藝術音樂的研究較少，這明顯的因為藝術音樂的研究需要更多音樂文本的解讀能力與聆聽的經驗，相對流行音樂等的理解不僅聲響較為簡明易瞭，亦可選擇由文字入手，藝術音樂的研究顯得更為困難，也有賴更多學者的心力與投入。而傳統音樂的研究依然前仆後繼，其研究卻過於依賴人類學的方法，缺少對歷史的傳承與演變的考究，當中但除了以樂種的理論研究為主外，其它仍屬文化研究範疇。而國樂歷史的研究大多在樂團的成立與演出的紀錄等等，相對的需要更多對曲種的來龍去脈以及音樂文本之遞變的了解。而原住民音樂的研究則有從音樂理論的建構轉向以文化研究為主。另外比較明顯的是，例如唱片的產製等等音樂的外圍相關研究在近幾年來，不論在值與量上都有明顯增進，而研究學者也不再限於音樂科班者或出身者是對音樂文本能做分析的學者。縱體來說，臺灣音樂歷史的定位，也隨著上述不同的研究範疇與方法，呈現的多元的情境。其它部分因本文在回顧當中已針對不同樂類之研究略有評析，故不再贅言。

## 附錄（書目）

### 2011 年

陳堅銘

- 2011 〈熟悉的異國之聲：「日本流行歌」在臺灣的傳唱（1928-1945）〉。  
國立政治大學臺灣史研究所碩士論文。

陳俊斌

- 2011 〈雙重邊緣的聲音—臺灣原住民當代音樂與（後）現代性〉，《藝術論衡》復刊，4(2011.11):85-112。

陳培豐

- 2011 〈鄉土文學、歷史與歌謠：重層殖民統治下臺灣文學共同體的建構〉，《臺灣史研究》，18:4(2011.12):109-164。

黃國超

- 2011 〈臺灣戰後本土山地唱片的興起：鈴鈴唱片個案研究（1961-1979）〉，《臺灣學誌》，4(2012.4):1-43。

黃堃儼

- 2011 〈1980 年後臺灣打擊樂發展之研究〉。國立臺北藝術大學音樂學系博士論文。

黃裕元

- 2011 〈日治時期臺灣唱片流行歌之研究：兼論一九三〇年代流行文化與社會〉。國立臺灣大學歷史系博士論文。

李建儒

- 2011 〈臺灣音樂散文〉。臺北：國立臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文。  
2011 〈「寶島低音歌王之路」：洪一峰創作與混血歌之探討〉。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

邱雅筑

- 2011 〈1930 年代殖民臺灣之音樂相關論述研究：以「流行歌」為出發點〉。國立臺灣大學日本語文學系碩士論文。

石計生

- 2011 〈臺灣歌謠作為一種「時代進行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉，《臺灣社會學刊》，47(2011.9):91-141。

王筱青

- 2011 〈亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節之探討（1973-2011）〉。國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。

楊書豪

- 2011 〈臺灣軍歌之研究（1949-2010）〉。國立臺北教育大學音樂學系碩士論文。

張瑋岑

- 2011 〈當日語歌化身為臺語歌一文夏翻唱歌曲詞曲配合的探討〉。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

張翔一

- 2011 《臺灣爵士光譜》。臺北：臺灣書房。

張逸婷

- 2011a 〈日治時期鐵道旅館奏樂之研究〉，《臺北文獻》，177(2011.9):38-70。  
2011b 〈政治與音樂：日治時期臺灣總督府附屬樂隊「臺北音樂會」〉。國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文。

張苑伶

- 2011 〈日治時期歌仔戲樂師蘇桐、陳秋霖、陳冠華臺語流行歌曲之探討〉。國立新竹教育大學音樂學系碩士論文。

朱介英

- 2011 〈戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970〉。國立政治大學廣播電視學系碩士論文。

莊效文

- 2011 〈新視野的浮現：半世紀以來臺灣音樂創作的論述〉。國立臺北藝術大學音樂學系博士論文。

2012 年

蔡燦煌

- 2012 櫥窗內的歷史聲音：牛津大學Pitt Rivers博物館臺灣原住民樂器收藏與臺灣音樂研究史料〉，《民俗曲藝》，175（2012.3）:177-214。

陳俊斌

- 2012 〈「民歌」再思考：從《重返部落》談起〉，《民俗曲藝》，178(2012.12):207-271。

陳舒環

- 2012 〈戰後(1950-1970)日臺翻唱曲音樂風格研究〉。國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文。

陳俞臻

- 2012 〈探索原住民音樂表演的烏托邦〉。國立東華大學科技藝術研究所碩士論文。

陳鄭港

- 2012 〈傳統、民族、音樂文化—臺灣國樂發展之研究〉。國立政治大學民族研究所博士論文。

黃國超

- 2012a 〈19790 年代另類「校園歌曲」的喧囂：山地歌曲與救國團康樂歌唱的音樂政治〉，《臺灣原住民研究論叢》，11(2012.6):25-51。
- 2012b 〈臺灣「山地音樂工業」與「山地歌曲」發展的軌跡：1960 至 70 年代玲玲唱片及群星唱片、心心唱片的產製與競爭〉，《民俗曲藝》，178(2012.12):163-205。

黃媛羚

- 2012 〈論女性意識的轉變：以江蕙七〇～九〇年帶歌曲的歌詞為考察對象〉，《臺灣文學評論》，12:3(2012.7):62-72。

蔣明坤

- 2012 〈臺灣二胡音樂發展與國家文化政策的關係〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。

梁湘郁

- 2012 〈日治初期臺灣慈善音樂會初探：以臺灣婦人慈善會為例〉。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

李婧慧

- 2012 《根與路：臺灣北管與日本清樂的比較研究》。國立臺北藝術大學、遠流出版社。

劉建志

- 2012 〈當代國語流行歌曲創作及相關問題之研究—90 年代迄今之考察〉。國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文。

劉客養

- 2012 《臺灣當代國樂作曲家訪談錄（1970-2011）》。臺北：百川書屋。

邱婉婷

- 2012 〈「寶島低音歌王之路」：洪一峰歌唱風格發展〉，《民俗曲藝》，178(2012.12) :7-35。

施慶安

- 2012 〈日治時期唱片業與臺語流行歌研究〉。國立政治大學歷史學系碩士論文。

王櫻芬

- 2012a 〈錄音科技與臺灣音樂—近年研究回顧〉，《民俗曲藝》，178(2012.12):1-24。
- 2012b 〈一九三〇年代臺灣南管樂人潘榮枝的跨界與創新〉，《民俗曲藝》，178(2012.12):5-73。

翁聖峰

- 2012 〈民歌的紀實與改寫：日治時期梁啟超〈臺灣竹枝詞〉的創作與出版新論〉，《臺灣學研究》，14(2012.12):53-72。

徐中南

- 2012 〈臺灣南部客家八音在生命禮俗中的演變與發展〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。

徐子甯

- 2012 〈從二次戰後探討臺灣女性作曲家的創作發展〉。國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文。

余明純

- 2012 〈布農族音樂之變遷：以高雄市建山村 1950-2011 年為例〉。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。

余育婷

- 2012 《想像的系譜：清代臺灣古典詩歌知識論的建構》。臺北：稻鄉。

鄭稚草

- 2012 〈原住民音樂地景的構成— 臺東都蘭原住民歌手的實踐〉。世新大學社會發展研究所碩士論文。

2013 年

長嶺亮子

- 2013 〈日治時期始政三十年紀念表演活動和廣播節目中的藝能〉，《關渡音樂學刊》，18(2013.7)：

陳俊斌

- 2013 《臺灣原住民音樂的後現代聆聽：媒體文化、詩學／政治學、文化意義》。國立臺北藝術大學、遠流出版社。

陳龍廷

- 2013a 〈跨媒體性·浮動的能指：1970年代電視布袋戲角色主題歌〉，《戲劇學刊》，18（2013.7）：97-122。
- 2013b 〈傳統與流行：劉福助歌謠的雙重意義〉，《臺灣風物》，63：2（2013.6）：21-40。

陳上儒

- 2013 〈臺灣伴唱版權的形構與實作：1970-2012〉，國立臺灣大學社會學研究所碩士論文。

陳彥廷

- 2013 〈戒嚴時期臺灣的歌曲管制政策與音樂創作〉。國立暨南大學歷史學系碩士論文。

陳彥臻

- 2013 〈聆聽海島子民唱歌：澎湖褒歌與海洋文化關係研究〉。國立高雄師範大學臺灣歷史文化及語言研究所碩士論文。

陳怡真

- 2013 〈臺南地區初期箏樂環境的探討〉。臺南：國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文。

陳怡君

- 2013 〈臺灣解嚴以後福佬語社運歌曲研究〉。國立中正大學臺灣文學研究所碩士論文。

黃寔婷

- 2013 〈臺灣華語流行歌詞「中國風」之研究〉。國立臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文。

黃媛羚

- 2013 〈葉俊麟創作歌詞研究〉。國立臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文。

黃袖雯

- 2013 〈愛「情歌」·「愛情」歌—臺灣國語流行歌（1980-2013）之愛情書寫研究〉。國立屏東教育大學中國語文學系碩士論文。

柯榮三

- 2013 〈番平千萬不通行？：閩南「過番歌」中的歷史記憶與勸世話語〉，《民



俗曲藝》，179（2013.3）:185-222。

李李

2013 《〈臺灣陳辦歌〉研究》。新北：花木蘭文化。

李婉淳

2013 《高雄市皮影戲唱腔音樂》。高雄：高雄市政府文化局。

廖晴園

2013 〈日治時期臺灣尺八音樂活動初探—以尺八的普及（1933-1937）與臺人尺八家林阿發為中心〉。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

林玫綺

2013 〈臺語歌手江蕙的歌唱藝術初探〉。國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文。

林清財

2013 〈淺井惠倫的臺灣音樂史料〉，《臺灣音樂研究》，17（2013.12）:1-38。

林曉英

2013 《陶涓流芳八音情：范姜新熹的遊藝回顧》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

劉麟玉

2013 〈從選曲通知書看臺灣古倫美亞唱片公司與日本蓄音器商會之間的訊息傳遞--兼談戰爭期的唱片發行(1930s-1940s)〉，《民俗曲藝》，182（2013.12）:59-98。

呂鍾寬

2013 《張鴻明生命史：來自遙遠地方的音樂》。臺中：文化部文化資產局。

沈冬（編）

2013 《寶島回想曲：周藍萍與四海唱片》。臺北：臺大出版中心。

宋育任

2013 〈潘皇龍與錢南章1980年代至今的跨文化音樂創作初探〉，《藝術評論》，24（2013.1）:37-75。

孫俊彥

2013 〈原漢共譜的「山地」戀曲：談〈馬蘭姑娘〉的可能源流與認同想像〉，《民俗曲藝》，181（2013.9）:265-319。

萬智懿

2013 〈1952-1979年間臺大薰風國樂社的創建與成長兼論薰風國樂社對早期臺灣國樂發展之影響〉。國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文。

王秀容

- 2013 〈李臨秋臺灣流行歌曲中花系列作品探討〉，《臺北文獻》，186  
(2013.12) :43-78。
- 王櫻芬
- 2013 〈作出臺灣味：日本蓄音器商會臺灣唱片產製策略初探〉，《民俗曲藝》，  
182(2013.12):7-58。
- 王育雯
- 2013 〈音樂時間與文化異質性：以1930年代前後《雪梅思君》的不同錄音  
為例〉，《民俗曲藝》，180（2013.6）：1-43。
- 吳贛伯
- 2013 《近百年臺灣國樂史》。臺北：博揚文化。
- 吳品瑤
- 2013 〈點將時期江蕙臺語歌國語化現象研究〉。國立成功大學臺灣文學系碩  
士論文。
- 吳姝嬭
- 2013 《閩臺唸歌研究（上）（下）》。臺北：花木蘭文化，兩冊。
- 巫宗縉
- 2013 〈印尼移工在臺流行音樂活動與發展〉。國立臺南藝術大學民族音樂學  
研究所碩士論文。
- 徐亦然
- 2013 〈臺灣戰後漢傳佛教音聲觀念的轉化與實踐〉。國立臺南藝術大學民族  
音樂學研究所碩士論文。
- 顏綠芬
- 2013 《臺灣音樂憶像：典藏作曲家陳泗治、張昊、郭芝苑音樂專刊》。宜  
蘭：國立傳統藝術中心。
- 余昭玟
- 2013 〈東方白《浪淘沙》中的歌謠及其意義〉，《臺北文獻》，184  
(2013.6) :79-111。
- 張倍純
- 2013 《異調的弦歌：臺灣日治時期與國民黨時期學校校歌之比較研究》。臺  
北：花木蘭。
- 張娣明
- 2013 《歌謠與臺灣文化》，臺北：文津。
- 張競育

- 2013 〈葉俊麟臺語流行歌詞之研究〉。國立東華大學臺灣文化學系碩士論文。  
張瑟瑟
- 2013 《琴蘊音緣：臺灣第一代鋼琴家張晶晶》。臺南：臺南市政府文化局。  
周明傑
- 2013 〈傳統與遞變：排灣族的歌樂系統研究〉。國立臺北藝術大學音樂學系  
博士論文。