

從德勒茲理論探究台灣禁歌時代 歌仔本“根莖”生成變化(1945-1990)

石計生

東吳大學社會系

摘要 本文的研究旨趣在於，把梳禁歌時代仍被大量印製發行的歌仔本，就其中最受歡迎的台語歌謠的形式與內容進行釐析。本文以德勒茲(Gilles Deleuze)的根莖(rhizome)理論作為隱喻，探究在禁歌時代，被邊緣化、地下化的台灣歌謠歌仔本，在被斷裂、切割的歷史現實中，如何逐漸迂回、轉進繼續存在？以本文作者科技部研究所收集的歌仔本資料為基礎，通過歌仔本等相關文獻整理與質化深度訪談進行考察，研究發現至少有四種歌本形式，有三種發行類型：即廣播電臺/播送頭、民間個人和直接由唱片/影業公司等。而其等和歌星、廣告、粉絲與台語片電影等的異質連結，讓歌仔本所承載的三種“根莖”空間裏的歷史變化：痛苦、復蘇與商業化得以呈現；而其逃逸線複雜網路的具體運作，是一部台灣歌謠流傳史的小縮影。

一 前言

本文所探究的歌仔本（又稱歌仔冊，歌仔簿），與台灣在清領道光年到日治時期間的以閩南方言文字所記載的彈詞系統俗曲唱本不同，指的是1945年終戰後流傳於台灣城鄉的有記載時代流行歌的詞曲，提供閱聽傳唱的小冊子，但兩者仍有其淵源。日治時期，在出版彈詞俗曲唱本的書局中，亦有同時出版時代流行歌



的例子。如昭和九年（1934）4月27日，由位於嘉義市西門町2町目49番地的「捷發漢書部」，發行人許嘉樂所發行的《最新流行紅鶯之鳴歌》。歌仔本裏包含了6首只有歌詞沒有歌譜的時代流行歌：“紅鶯之鳴”、“跳舞時代”、“水鄉之夜”、“琵琶恨”、“美哥哥”和“青春進行曲”。¹舉例而言，“紅鶯之鳴”與“跳舞時代”是1933年由古倫美亞唱片所發行的78轉流行歌，是同一張唱片的兩面，前者是得音編作，奧山貞吉作曲，林氏好演唱；後者是鄧雨賢作曲，陳君玉作詞，仁木他喜雄編曲，純純演唱。²鄧雨賢與陳君玉，都是台灣歌謠史上重要的流行音樂家，一直到戰後初期均深具影響力；日治時期就十分活躍，位於新竹城隍廟旁的竹林書局，也是少數從一直持續出版歌仔本迄今仍然存在的書局。

而作為一種文化載體，戰後這種小冊子在1990年代電視完全發展之前，它與廣播電臺的連結，曾經是台灣流行歌傳播的最主要途徑。而一度在台灣佔據媒體支配位置的廣播電臺，從1962年台灣電視事業股份有限公司（台視）成立、中國電視公司（中視）和中華電視臺（華視）等無線電視相繼成立後，逐漸喪失優勢。³歌仔本在1971年出現一種嶄新的內容，叫做《台灣電視之歌》，是以台視與中視的電視播出的歌曲為主，顯示了原來以廣播為鏈結物件的歌仔本，也開始與電視鏈結。而作為媒體，電視達到全面性支配是一個漸進的過程，1978年，歌仔本《彩虹歌聲》，封面是鳳飛飛，雖然是為宣傳台視著名綜藝節目“我愛彩虹”的歌曲，但內頁還是花大篇幅介紹“全省各電臺名主持人時間及群英像”，顯示當時電視雖然有影響力，仍然必須與廣播維持某種共生關係。⁴這種共生關係，在1977年嘉義正聲廣播電臺播送頭陳明（江龍）收藏的一張“三視影歌星聯合大公演”海報裏表露無遺：“只演一天6月26日，地點：北港大戲院，虎尾大戲院。最中央寫著：鳳飛飛來了！右上角：正聲公司雲林電臺 名



節目主持人陳明。”參加公演的有當紅的電視群星會歌星余天、林沖、謝雷和周雅芳等23人（參考圖1）。其中的“三視”就是台視、中視和華視，將台灣有線電視時期的主要的電視、電影演員與歌星齊聚一堂，在台灣的雲林一帶演出，主持人正是當時台灣中南部當紅的廣播電臺主持人陳明，顯示了廣播的重要地位。這場演出，可以視為是廣播最後的榮景，也是歌仔本的最後榮景；在1997年台灣第四家有線電視臺“民間全民電視臺”成立後，原本屬於聽覺世界的歌仔本，其文字的功能性，被百花齊放的強勢視覺與網路取代。



圖1：左：“三視影歌星聯合大公演”海報（1977年，陳江龍先生提供）、中：歌仔本《彩虹歌聲》（1978年，陳明章先生提供）封面和右：歌仔本《彩虹歌聲》內頁“全省各電臺名主持人時間及群英像”（部分）。

從上述歷史的演進過程，本文作者通過所收集的科技部研究資料，探究禁歌時代的台灣歌謠傳播網路。戰後國民政府禁止日語，實施戒嚴，出版“查禁歌曲”等書籍，從1945年行政長官公署公告民國法令，到1988年行政院新聞局發佈歌曲解禁名單，1991年取消歌曲審查制度，⁵ 創造了長達至少40年的禁歌時代。禁歌時期所查禁的內容或因違反民族正氣、或因歌詞不雅，或因歌譜引自日本軍國主義歌曲，一律不得錄音，灌片，播唱，



演奏及轉載流傳或改變發行與播放，於是包括台灣歌謠，國語流行歌和客語歌等全部都遭到查禁。

本文把梳禁歌時代仍被大量印製發行的歌仔本，在臺面上禁歌的政策下，被邊緣化、地下化的台灣歌謠，如何能夠通過類似德勒茲(G. Deleuze)提出的根莖(rhizome)的歌仔本，在被斷裂、切割的歷史現實中，逐漸迂回、轉進地讓台灣歌謠與廣播電臺、台語片電影、歌星、播送頭和廣告商等產生異質連結？這些逃逸線(line of flight)的發展、交織所創造的複雜網路，在禁歌時代是如何具體可運作？本文將通過歌仔本等相關文獻整理與質化深度訪談進行考察。

二 戰後台灣歌謠歌仔本製作與發行類型考察

1947年“二二八”之後不久，洪一峰與翁志成已經以“天聲音樂研究社”名義在台北開始教學生涯，並以“天聲音樂團”之名，應邀在喜宴或商店開幕慶典中演唱（但可惜目前並沒有發現歌仔本）。⁶ 組織“南國音樂歌謠研究會”的張邱冬松，在1948年出版《台灣流行歌集》歌仔本；⁷ 同一時期，曾組織“新台灣歌謠社”的陳達儒有出版《最新流行歌集》、《新台灣流行歌謠集》、《台灣流行歌曲集》和《台灣民間新歌集》等。⁸ 後來模仿這類名稱的人很多：如“麗慶娜音樂研究會”（由楊蒼柏、李顯彰在嘉義組織，1957）、⁹ “台灣歌謠研究社”（由李其灶在台北組織，1960）、¹⁰ “南星音樂研究社”、“台灣歌謠音樂研究所”（由郭一男在台南組織，1960年代）、與“天成音樂研究所”（組織者不詳，台南，1960年代）“新聲歌謠音樂研究會”（由紀露霞、陳明在嘉義組織，1968）等。¹¹





圖2：陳達儒1948年左右出版的歌仔本《新台灣流行歌謠集》封面

戰後初期的這類“歌謠音樂研究所”的名稱有其日本的連帶，如昭和三十四年（1959年）出版的「明星」雜誌4月號第1附錄的歌仔本《金曲ゴールデン歌謠全曲集》有兩個廣告值得注意：一是封面次頁的東京都練馬區南町3丁目目的“ビクター（勝利）音樂學院”，二是封底的位於東京都港區芝新橋1-8號的“日本歌謠學院”，由中野忠晴主持。“勝利音樂學院”專屬作曲家有吉田正、渡九地政信、豐田一雄和平川英夫等10名。其歌謠作詞作曲舞蹈或教唱，是以戰後日本的都市流行曲、心情歌謠、青春歌謠和節奏（リズム）歌謠為主。¹² 這些作曲家的作品，在1950-60年代被台灣歌謠的一線歌手大量翻唱，成為膾炙人口的名歌。其中吉田正作有“霧子のタンゴ”，就是“懷念的播音員”，由洪第七首唱；以及“相逢有樂町”，由洪一峰唱紅同名歌曲；渡九地政信則作有“再會夜都市”，洪一峰唱同名歌曲與渡九地政信作有“快樂的出帆”，由陳芬蘭唱紅；“台



北發的尾班車”，洪一峰唱同名歌曲。而日治時期設於台北市本町3丁目1番地的“コロムビア古倫美亞唱片”公司，其分店“ビクター勝利唱片”¹³，應和上述的戰後“勝利音樂學院”有日治時期的關連。而石計生（2014）已經指出，中野忠晴的“日本歌謠學院”，和台灣歌謠歌仔本民間個人出版者郭一男的師生函授關係，造成台灣歌謠“日歌台唱”興盛，日本流行歌通過“明星”與“平凡”等藝能雜誌所付錄的歌仔本，影響了60年代台灣歌謠“二王一后”的文夏、洪一峰和紀露霞的歌唱內容，由郭一男的歌仔本大量翻唱出版。¹⁴

歌仔本的四種尺寸大小、三種發行類型

綜合目前資料歸納而言，我們比較發現，戰後初期台灣歌謠歌仔本尺寸格式基本上有四種，包括：長×寬為14×10公分、18.5×12.5公分、10×15公分和7.5×10.5公分等。而發行歌仔本的來源至少有3種，包括：廣播電臺/播送頭、民間個人，另一個就是唱片/影業公司。

民國四十年（1950年）之前歌仔本就兩種尺寸：民國37年的《台灣流行歌集》的長×寬等於14×10公分。目次、文字編排基本上是中文字從左到右，遇歌曲的第二段與第三段則改為直書以節省空間，廣告通常就放在頁首和頁尾，這種尺寸，一直到1960年代之前都是主流；¹⁵ 另一種是民國38年6月1日由楊三郎編著的《新台灣流行歌 台灣爵士歌選 楊三郎、許石作曲集》，其歌仔本尺寸較大，長×寬等於18.5×12.5公分，這種尺寸雖然比較少見，但被台灣民間最大的廣播電臺—正聲電臺所青睞，我曾提過的《正聲台語歌選》和《正聲歌選》¹⁶ 的格式都是這種，一直延續到1970年代。





圖3: 4種尺寸的歌仔本

上排為戰後至民國40年以前首見歌仔本格式:

左: 張邱冬松編《台灣流行歌集》(14×10公分)和

右: 楊三郎編《新台灣流行歌 台灣爵士歌選》(18.5×12.5公分);

下排為民國40年至50年間發展出來的歌仔本格式:

左: 張國隆編《台語歌選唱片歌集》(10×15公分)和

右: 郭一男編《歌友新曲集》(7.5×10.5公分)

從民國40-50年間(1950-60),又出現兩種不同的歌仔本尺寸:一種是長×寬等於10×15公分,如民國47年9月1日,由黃國隆主編台北萬華書店出版,以歌后紀露霞為封面的《台語歌選唱片歌集》9月號。另一種則是最為台灣人記憶裏最熟悉,也是最風行的卻是一種更小的長×寬等於7.5×10.5公分的歌仔本尺寸,如民國47年間由台南郭一男的“台灣歌謠音樂研究所”編印的《歌友新曲集》。我們把四種尺寸的歌仔本放在一起,如



圖2所示，就可以看出這種歌仔本有多嬌小。這被那個年代民眾俗稱為“小本的”這種歌仔本在1960-70年間成為主流。為什麼出版這樣“小本的”歌仔本？郭一男說當時他首創這種尺寸，是因為市場考慮，這樣輕便好拿，編排清楚、采譜又精準，還贏得翁倩玉母親從東京寫信來讚揚：

郭：啊那種的不理想，所以我才再做這種小本的。

(問) 喔……後來很多人都跟你相同？

郭：就是小型的賣的比較好……我開始出的喔，連那個翁倩玉的媽媽……那時候她在東京，在東京寫信來給我，那時候算是中廣的特派員……啊她在東京喔，寫信來稱讚我，稱讚說印的很准很好，這樣。

(問) 這樣喔！所以大家都學你，應該這樣講，這種 size 你是第一個？

郭：對啦對啦……。¹⁷

其他出版類似尺寸的有：民國48年由嘉義文光書局經銷的《港都新歌》、民國49年台北士林華聲播送頭李其灶編印的《其灶歌選》、另外，約在1960年代由台南劉天賜組織的“天成歌謠研究所”編印，播送頭阿丁也常與他合作，¹⁸ 出版至少3種類型歌仔本《新歌天成歌謠編選集》、《阿丁廣播歌選》和《建國集》等。這種民間個人發行的歌仔本，和廣播電臺/播送頭出版的歌仔本一起，是1960年代支配台灣歌仔本發行的最主要來源；但做為書籍的一種，如我過去的研究發現，因為版權問題，民間個人發行的歌仔本，是需要主動“靠行”到有營業登記的書局或拜託廣播明星來當封面人物；而一旦是由如上述的華聲、正聲等民營廣播電臺或播送頭掛名出版，則書店與出版社會自己“靠行”過來，利用其知名度必然銷路很好。¹⁹ 圖4的“各種阿丁廣播歌選版本”，歌仔本主角“阿丁”本名鄧君華，是台灣1950-60年代時



代表性的播送頭（著名播音員），訪談時他說，²⁰ 自己民國48年出道後，在台北芝山岩時期的正聲電臺、士林華聲電臺和西門町的民聲電臺等主持，以“阿丁俱樂部”聞名，也曾受邀主持中國廣播公司的節目“鄉親夢”、“中榮之聲”、“良辰美景”等音樂節目，顯示其全國知名度。阿丁也演過台語片電影“天下一大笑”等深受歡迎、組織與“楊三郎歌舞團”齊名的“阿丁歌舞團”全省巡迴演出、團員有後來走紅的台灣歌謠女歌星林英美、張淑美、顏華和台語片電影演員素珠與周遊等；60年代日本寶塚歌舞團來台，在大稻埕的第一劇場演出，“阿丁歌舞團”與之“對場”，一樣賣座。郭一男在60年代因為印製至少上千本歌仔本，“只要有暢銷新歌或電影上映他就印製歌仔本，多半是亞洲唱片出版的新歌集、受歡迎的翻唱主題曲或插曲。他因為怕聽眾喜新厭舊，所以不印出版年月日期……”²¹ 相當熱賣，他也因此賺了一棟房子。郭一男與開設位於台南市府前路三巷三號之一的“天成書局”、“天成歌謠研究所”的劉天賜，都幫文夏出歌仔本，劉天賜還幫文夏成立了“文夏聽眾服務部”。

那個時候我的歌太受歡迎，聽眾很多啦……郭一男是我學生，腦筋好，說要出歌仔本，我說好，拿去出，有賺到錢喔……後來天成書局的劉天賜也要出，我就擺給他們……“文夏聽眾服務部”我不知道，那時候太忙了，到處演唱還要拍電影，隨片登臺，沒有管這些……²²

圖4的左邊3本是劉天賜的“天成歌謠研究所”出版，右邊兩本是郭一男的“台灣歌謠音樂研究所”編印；不論格式和內容其實大同小異。重點是以播送頭阿丁為封面或廣播歌選為號召的歌仔本，民間個人間，雖有市場上的競爭關係，通過“靠行”拉攏播送頭阿丁來做封面，結果劉天賜與郭一男都因此而獲利。





圖4：各種阿丁廣播歌選版本

就發行類型而言，廣播電臺/播送頭與民間個人之外，還有一種直接由唱片/影業公司發行的歌仔本，目前資料有亞洲唱片與電塔唱片/影業公司。亞洲唱片出品有《新台灣流行歌選 文夏特集》，尺寸難以推測。²³ 其封底並沒有書局或出版社，而是直接寫“文夏：連絡處，台南市民權路72號，TEL 492，文化洋裝補習班內”（見圖5左），這應是台南亞洲唱片行特別為文夏出版的歌仔本，從其中排在為前面的是“飄浪之女”（這可能是文夏作曲演唱的第1首歌²⁴）和我對郭一男的訪談來推測，時間是在民國48年之前。²⁵

另一種唱片公司發行的歌仔本，其尺寸是在上述4種大小之外。如圖5中圖所示，是一種很罕見的長×寬等於11×16公分歌仔本，是1964年由電塔唱片/影業公司直接發行的《最新台語流行歌曲第一集 秋夜曲，第二集 哥哥真風流》，²⁶ 這是很特別黑色皮質、上掀式歌仔本，除第1頁和尾頁外，每頁掀開均有兩首歌，歌名寫在每頁的下端。如第1頁的歌“旅途慕情”，標示是“桂花樹之戀”電影插曲，其實就是戰後最受台灣人喜歡的



日本片電影“愛染桂”（愛染かつら）改編的台語片電影。“愛染桂”原來是日本松竹電影公司出品，其主題歌“旅の夜風”，主唱是霧島昇（きりしまのぼる），也被用台語翻唱為“旅途慕情”，由郭金發、白櫻合唱，葉俊麟作詞，林禮涵編曲。這份歌仔本的封底則顯示了兩個重要的連結：一是電塔唱片/影業公司舉辦“國語、台語歌唱比賽大會”，以挖掘新人歌星和影星。另外有廣告該公司攝製了“轟動全省的‘野柳義魂情難忘’電影”，歡迎觀賞等。



左：約是1959年亞洲唱片行發行《新台灣流行歌選：文夏特集》歌仔本。
 中：1964年電塔唱片的《最新台語流行歌曲第一集秋夜曲，第二集哥哥真風流》歌仔本封面（罕見的11×16公分格式）
 右：1964年電塔唱片/影業公司的《最新台語流行歌曲第一集秋夜曲，第二集哥哥真風流》歌仔本封底。

圖5：唱片公司出版的歌仔本（亞洲唱片與電塔唱片）

三 《日語歌謠曲全集》裏的禁歌公文與禁歌時代

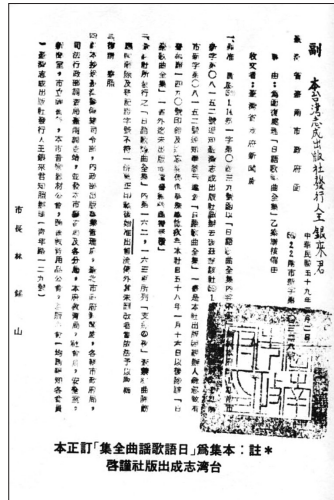
而禁歌時代究竟是如何操作禁歌政策？這是令人好奇的事情。圖6的“民國59年的查禁《日語歌謠曲全集》公文”大致提供一個線索。這是作者在嘉義進行正聲電臺訪談時，逛嘉義舊



書店無意間發現的歌仔本內頁所附的罕見公文。這1970年由台南市政府發函，收文者台灣省新聞處，針對社址位於台南市青年路129號的“台灣志成出版社”所發出的回復函。而在該公文第4點可見副本抄送的單位很多，編織成爲一個綿密龐大的查禁網，包括：台灣警備總司令部、內政部出版事業管理處、台北市政府新聞處、各縣市政府局、司法行政部調查局台南調查站。並發送台南市警察局及各分處、教育局、社會局、安全室、新聞室、市立圖書館、台南市音樂器材公會圖書教育用品公會和攤販公會



《日語歌謠曲全集》歌仔本封面



《日語歌謠曲全集》歌仔本內附公文

圖6：民國59年的查禁《日語歌謠曲全集》公文

等。就國民政府所編織的禁歌網路而言，戰後大體而言有兩個時期：(1)1945–1979年間，是由警備總部主導，採取事後審查，但事實上是多頭馬車的時期；(2)1979–1987年，由行政院新聞局主導，採嚴格事前審查的單一專權時期。直至1991年宣佈取消禁歌政策。1970年出版的這本歌仔本所處的時期，是多頭馬車的時期。



警備總部所主導的查禁歌曲網路其執行機制，是由警總召開針對送達的歌曲中何者成爲禁歌的審查會議，內政部則針對唱片出版品、含有歌詞曲譜在內的歌本合集做管制。歌曲會通過廣播等媒介傳播，所以交通部負責管控電臺；而地方政府與員警機關搭配，成立文化檢查小組和在民間執行取締工作，²⁷層層分工，架構成一個“由上而下”的禁歌管制體制。雖然這個時期的禁歌法律因應社會現實狀況有所變化，但是，舉民國56年6月台灣警備總司令部編印的《查禁歌曲》爲例，其說明的第2條指出：“所列查禁歌曲禁止錄音、灌片、播唱、演奏及刊物流傳，違反規定者，除依法扣押其出版物品外，並得依有關法令之規定議處”。相關查禁法令依據除了《出版法》的第32條：“(一)觸犯或煽動他人內亂外患罪……(三)褻瀆祀典或妨礙風化罪”外，還有《台灣省戒嚴期間新聞紙雜誌圖書管制辦法第二條》的“爲共匪宣傳的圖畫文字……(五)違背反共抗俄國策之言論……(六)足以淆亂視聽影響民心士氣或危害社會治安之言論、(七)挑撥政府與人民情感之圖畫文字”等。1967年6月份警總這批《查禁歌曲》總共查禁了257首，內容主要是當時流行的香港電影和上海國語老歌，由姚敏、李雋青、周藍萍、潘壘、司徒明等人作詞作曲外，也發現有客家山歌和郭芝苑作曲的閩南民謠“百家春”被查禁²⁸。在這戒嚴時期的禁歌政策，事實上各種不同的歌曲語種，其查禁的標準不一，有其統治者的意識型態在裏面。最嚴格的是日語歌，“日本侵華時期的軍歌，無論是否翻唱，均一律予以查禁……次嚴格者爲匪幹及附匪份子創作的歌曲，原則上予以查禁；再則是一般國語歌曲、方言歌曲、外文歌曲（含日文）……最寬鬆者爲中國民謠歌曲，除了遭到共匪利用之外，原則上均不需要予以查禁。”²⁹因此，上述香港電影和上海國語老歌的被查禁，應該基本上是和姚敏、李雋青、周藍萍、司徒明等“附匪份子創作的歌曲”有關。但是，這仍然無法說明，更



多不是附匪份子所創作的香港電影或上海國語老歌，甚至客家山歌、台灣民謠究竟在什麼地方違反了上述的規定？或者查禁的理由究竟是什麼？當時警總並沒有公開說明其查禁歌曲的詳細依據與理由，其自由心證的戒嚴心態，造成一種流行音樂上的“白色恐怖”的疑慮與真實。

以這本1970年出版的《日語歌謠曲全集》為例，審視上述的法律條文很難直接加以查禁，而其成為禁止出版的主要原因臚列於該公文的第2點：“查該社所發行的‘日語歌謠曲全集’內第162、163頁所列‘支那の夜’查禁歌曲除飭應即刪除及登記證不符一併更正印載始准出售流傳外其未刪改者當依法予以取締。”但為何“支那の夜”是查禁歌曲？從此公文內容來看，顯然是被警總為首各單位配合的“由上而下”的禁歌管制體制先訂為禁歌後所查獲，並通告台南市地方政府改進。公文第一條提及：“‘日語歌曲全集’一書是本社出版因經辦人疏忽致有登記證1490號印錯及遺忘報備情事殊感愧疚……”等。禁歌事實上多如牛毛，所謂「印錯及遺忘報備」或許是事實，但更可能是故意偷渡：因為李香蘭主演的日治末期賣座電影《支那の夜》及其同名主題曲，戰後仍深植人心。歌仔本裏有了這首歌當然有利於市場的銷售。但因為戒嚴禁歌現實，在刪除“支那之夜”與登記證更正後始得出版，在該公文下方，還特別加注：“本集為‘日語歌謠曲全集’訂正本”，以昭公信。

而1979–1987年，由當時行政院新聞局局長宋楚瑜主導，採取比戒嚴時期更為嚴格的“事前審查”制度，形成單一專權時期。

丁：那時候最嚴的時候是宋楚瑜作新聞局長的時候，最前面沒有宋楚瑜的時候是……是警備總部。

麗：後來換新聞局嘛！

石：警備總部沒有比較嚴？



丁：警備總部是調的！
麗：他是怕你喔思想……
棋：他是沒有說要說國語……
麗：宋楚瑜才下去禁的。
石：但是警備總備有調你去問，有沒有思想問題喔！
丁：就在三重埔……
石：在哪里我怎麼不知道？
棋：那時候是監聽站啦！³⁰

從上述針對60年代播送頭阿丁與其妻子，也是著名播音員王麗華，和70-80年間播送頭文棋的焦點訪談我們瞭解，在前一期的警備總部時代，事後審查之外，若如上述遭到地方監聽站查獲播放禁歌，則是被“調”（帶）去問話，進行思想調查。通常監聽站有固定的位置（如在新北市的三重），也會直接派人進駐電臺之中，成為編制內人員（通常是酬庸性質），薪水由電臺支付。1979年宋楚瑜擔任新聞局長後更為嚴厲，脫離了收音機時代，在這電視成為主流媒體的紀元，新聞局同時控制了電視、廣播、電影和出版事業，審查標準更加嚴苛，凡是廣播電視公開播送的歌曲和出版發行的歌曲，均需事先送審，從1979年到1987年12月，一共審查320期，送審的歌曲超過兩萬首。光是1979年取締的違法出版品高達53萬件。³¹ 1979年，新聞局頒佈“行政院新聞局歌曲輔導要點”，建立歌曲送審制度，和前期比較起來，除了意識重複條文之外，下列的取締禁歌的條文“……五、妨害善良風俗。六、散佈謠言、邪說、淆亂視聽者。七、歌詞意識，易使人滋生錯亂者。八、文理不通，主題意識欠明朗者。……”其實更為抽象，讓執行查禁的官方採取自由心證的空間更大。

除了上述以警總為首各單位配合的“由上而下”的禁歌管制體制外，來自于全台各地的“由下而上”的匿名檢舉或書局、



出版社、唱片行、戲院、舞臺與廣播電臺監聽站主動舉報禁歌以示效忠等，都是執行禁歌政策的管道，形成嚴密的禁歌時代。這種“由下而上”的主動舉報禁歌現象廣泛存在于當時的文化傳播媒體中，以下我們將以歌仔本和廣播電臺／播送頭為主要分析對象開展出台灣歌謠千高原。

四 作為“根莖”的歌仔本與廣播電臺的逃逸線創造

而上述為數眾多的歌仔本，為何在禁歌時代仍然到處發行？其禁歌與流傳的機制為何？從上述基礎形式分析與禁歌時代說明後，本文作者從科技部研究所收集的歌仔本為中心，以其三種發行類型：廣播電臺／播送頭、民間個人和直接由唱片公司發行等考察，它們和歌星、廣告、書局、粉絲與台語片電影等的異質連結探究。就其歷史發展脈絡，在禁歌時代它們如何和德勒茲(G. Deleuze)的根莖論與逃逸線(rhizome; line of flights)等諸多理論性概念進行對話。

關於戰後台灣歌謠經由音樂人的活動、唱片銷售、廣播和台語片電影的流傳，是在戒嚴禁歌體制下的“地下回路”混血與混種的音樂回路聆聽，這種運動是在地上壓制時混居地下，產生一種德勒茲所謂的“根莖”（或稱塊莖，地下莖，是一種相對於向上生長的樹，成為在地下橫向連結生長的地下莖，這樣的隱喻）發展的特殊現象。我曾經整理並提出的德勒茲“根莖論”探究台灣歌謠的“大雜燴混血歌”流傳狀況（石計生，2012），其六個理論性命題為：(a) 多元體(multiplicity)：是一個網路，一個配置，正是此種多元體在拓張其連接之時必然改變其自身的本質。……在一個根莖之中，我們無法發現點或位置，在其中只存在線……生成一種多變的多元體。(b) 異質連結(heterogeneous



connection): 存在著異常多樣的行動, 而且, 任意兩個行動間皆可連結, 而且必須被連結。(c) 非意指的斷裂 (asignifying rupture): 一個根莖在其任意部分被瓦解, 中斷, 但它仍沿著自身的某線條或其他的線而重新開始。所有的根莖會沿著這些線而被層級化, 界域化, 組織化, 被賦予意義和被歸屬等等; 但同時還包含著解域的線, 並沿著這些線不斷逃逸, 形成許多逃逸線 (lines of flight)。(d) 製圖 (cartography): 根莖不能由任何結構的或生成的模型來解釋, 它是繪製地圖而不是模仿, 它與現實相關。地圖是開放的, 它可在其所有維度中被連結, 可被分解, 可被翻轉, 易於接受不斷的變化。它可以被撕裂, 被翻轉, 適用於各種各樣的蒙太奇式剪接 (montage), 它可被某個個體, 群體或社會重新加工。根莖的重要特徵, 就是多重入口。(e) 轉印 (decal; decalomania): 一種非對稱的操作, 模仿重新連結於地圖上, 將根或樹重新連接於一個根莖。要在地圖上重新定位那些絕路, 以便從那裏向可能的逃逸線敞開。對於群體的地圖也是如此: 要揭示在根莖的那個點上形成了整體化, 官僚機構, 領導地位和法西斯化等。而哪些線得以維持一僅僅是以隱蔽的方式一並不斷在暗中形成根莖。(f) 高原 (plateau): 一個根莖是由高原構成, 高原的展開沒有趨於頂點的方位或外在的目的。一座高原始終是處於中間, 既不是開端也不是終點。從中間, 經由中間出發, 進入和離開, 而不是開始和終結。³²

根莖論是基於“生成”(becoming/devenir) 觀, 相對於傳統哲學的“存在”(being), 是種解構人類是宇宙中心的思想。它闡述主體歷經變化, 很難是穩定、封閉或理性的人。德勒茲生成的異質連結最有名的例子是“黃蜂與蘭花”: 動物與植物藉由對方而分別獲得花粉與受精的生存與繁衍的需要: “生成是處於異質事物之間的動力學變化, 並不趨向某種目的論或最終型態。事物與型態都是生成的產物。……個人自身受到持續不斷、變化多端的



力量的配置，是發生於語言、組織、社會、期待和法律等因緣際會的附帶現象。”³³ 在根莖論中，人因此不會是唯一的主體，人類社會中的文化現象也不會是一成不變，是時空裏的“折痕”、“事件”，是“此在性”（haecceity）——“此在性是個體化的配置聚集……和形式與主體無關的新觀念，在個體化意義下，此在性不是一個客體，也非一個個人，而是事件（如風，河水，一天甚至一天中的小時）……haecceity從拉丁文 haecceitas 轉變而得，是這裏性（thisness），是時間裏的空間感，是時間和地方裏的特別褶痕，生成的褶痕……此在性是整體，是配置，相互關連，非支配性，每件事都與其他所有相關。”³⁴這裏，根莖的上述異質連結等特質會指向“解域化”（deterritorialization）和“逃逸線”（lines of flight）的創造。“解域化”就是對於界域化邊界的解構和逃脫，在某種欲望配置的“折痕”、“事件”下，會生產出“那特別的、創造的因果的絕對線，一條解除生命邊界的逃逸線。”³⁵ 逃逸線的解除生命邊界的解域化，意味著一種欲望裝配的創造力展現，即創造線（line of creation），但也可能成爲毀滅線（line of abolition），逃逸線的創造的危險在於，由分割形式或主體性所建構的限制被打破後，逃逸線可能失速墜落爲連結創造發展的必要條件，替代轉化爲一條毀滅的線，若放棄創造的潛在性，則隨時成爲死線。

根據上述，本文的研究物件歌仔本視爲“根莖”，一種空間裏生成的折痕、一種事件。歌仔本作爲“根莖”，是一種空間裏生成的折痕、事件。它的網路式的線條交錯，它是一種能夠進行異質連結的多元體，在歷史流變中，根莖在其任意部分被瓦解，中斷時，它能沿著自身的某線條或其他的線而重新開始，產生解除界限的逃逸線。



1. 痛苦與復蘇——商業化的歌仔本根莖生成變化

我從上百本研究樣本，按照時間挑出以下由民間個人/播送頭等出版的歌仔本(1)民國38年(1949)楊三郎出版：《新台灣流行歌——台灣爵士歌選，楊三郎、許石作曲集》；(2)民國49年(1960)李其灶出版系列：《文夏、洪一峰、龍光、紀露霞新歌李其灶廣播集1》和《其灶歌選 春季歌唱大會特刊》等；(3)民國58年(1969)年瑞成書局發行：《明日之星》(附歌唱選拔賽指定歌曲，電影「船」全部插曲)和(4)民國63年(1974)丁文棋出版《愛情青紅燈》(總共出了322期，至1996年)。

從張邱冬松到楊三郎的歌仔本：痛苦與復蘇

圖7所顯示的歌仔本，作為根莖，是被國家這種樹狀思維所壓迫的多元體與逃逸線的差異建構過程。如本文上述，會影響到根莖生成的因素，包括禁歌政策(1945-1987年)和電視的出現(1962年台灣電視臺等無線電視開始運作，1997年有線電視臺“民間全民電視臺”成立)均讓歌仔本產生了非管制的關係和其他線條產生連結。出生于1919年，曾在日本和音樂家清水茂雄學習理論作曲、編曲的楊三郎，³⁶於1949年出版的《新台灣流行歌——台灣爵士歌選》，在編輯經過說了這樣一段日語文法式的中文、很直接抒發情緒的話：“本歌謠之作曲作詞曾經十數餘年的熱努研究編輯成本內容充實。時應現世可能慰滅諸同胞腦裏千愁。本省光復以來現經編成歌謠既過無數，概以簡語編作動搖人心的刺激、破壞廉恥的歌曲、刻損風土的保安，其請諸位採擇良本消滅苦刺本謠編輯經情略述概梗如此。”楊三郎和創作膾炙人口的賣肉粽、收酒斝等的張邱冬松一樣(他在早一年出版的《台灣流行歌集》)，都是“戰後台灣歌仔本的素樸雛形，它是在國民政府通過‘二二八’清除台灣人菁英與日本殖民剩餘影響



的過程中，由台灣人自己重新出發的流行音樂發聲。”³⁷楊三郎在這裏，則直接用“編作動搖人心的刺激、破壞廉恥的歌曲、刻損風土的保安”等字眼，表達了比張邱冬松所說的“民間流行歌謠是人民自然流露出來的心聲，而且是強調民族意識的有力武器，今日台灣的情形，不免令人感到寂寞”³⁸更為強烈的對於國民政府“二二八”的大規模民眾遭受鎮壓屠殺的抵抗。這歌仔本之後，目前資料中，只看見另一本《台灣爵士歌選 秋季特選七曲 楊三郎作曲集》，收錄這個熱情的台灣作曲家作品，禁歌時代沒有其他楊三郎歌仔本，一點都不意外。這是作為根莖的歌仔本的生成空間裏，諸多事件中的一件，還其他豐富的連結。



圖7：1949–1996年間歌仔本選樣圖

就內容而言，收錄16首歌，都是台灣原生創作曲；包括楊三郎作曲，後來由寶島歌后紀露霞唱紅的台灣歌謠經典苦戀歌（黃燕玉作詞）、望你早歸（黃燕玉作詞）和港都夜雨（呂傳梓作詞）等；而後來以“安平追想曲”、“鑼聲若響”等傳世名曲聞名的許石，則在此時創作了南都之夜（鄭志峰作詞）和漂亮你一人（許丙丁作詞）等廣為流傳的曲目。尤其是“南都之夜”，歌仔本編輯頁也記錄了許石和同是台南人，遭遇白色恐怖的舞蹈家蔡瑞月（1921–2005）³⁹的音樂與舞蹈的根莖側生連結，楊三郎在這歌仔



本的編輯經過繼續說：“從‘東京日本歌謠音樂學院’⁴⁰學聲樂科及作曲科畢業後進出日本唱片界及新宿劇座轉入東寶電影公司所屬的音樂跳舞團”，許石君從日本“回鄉專心研究台灣歌謠第一回發表‘新台灣建設歌’即別名‘南都之夜’在台南與跳舞家蔡瑞月女士共同發表後於台北‘華麗歌舞團’表演後和同心提唱台灣音樂文化提高運動於省內各地巡迴表演終數次發表新作曲。”這種歌仔本裏顯示的異質鏈結，在時間流裏一直在變化，除了舞蹈，在禁歌時代，我們還將看到和商業廣告、廣播電臺、電影和電視的鏈結。

楊三郎《新台灣流行歌——台灣爵士歌選》(1949年)歌仔本裏的商業廣告，和張邱冬松《台灣流行歌集》(1948年10月)有很大的不同：後者只有兩個廣告，就是發行該歌集的惠光出版社的母公司，從事“化工原料加工交易 惠光實業社 代表者 陳學遠 台北市延平北路涼州街”和“貿易商 東亞行 代表者 呂添福 本行台北市大橋町 分行 香港東亞銀行十二樓”；前者則相對豐富許多，廣告有賣華洋百貨的美隆號(位於開封街五四，舊榮町)與銷售泥絨衣料的美隆分號(為延平北路三段，舊太平町三丁目)和呢絨專店大鴻(位於衡陽街五十一號，舊榮町)、4家酒家飯館：上花林大酒家(台省第一高尚)、第一酒家(設備完全美人集團)、國際大飯店(旅館部、酒店部)和山水亭(餐廳茶室，文化台菜經濟實惠，有十餘年歷史，台北市延平北路)等。《新台灣流行歌——台灣爵士歌選》歌仔本的生成空間因此可以看到，因為1947年2月28日的反抗與屠殺事件，社會組織產生了劇烈重構，相隔才1年多的《台灣流行歌集》百業仍然蕭條，廣告是化學加工和貿易商，位置在大稻埕(延平北路)、大龍峒(大橋町)一帶。到了兩年後《新台灣流行歌——台灣爵士歌選》時歌仔本根莖連結性顯得多元許多，回到貼近常民日常生



活的飲食與衣著空間，位置聚集於日治時期最為繁榮的城內榮町與“台灣人市街”大稻埕的太平町內。



楊三郎——《台灣爵士歌選》(1949)內附商業廣告

張邱冬松——《台灣流行歌集》(1948)內附商業廣告

圖8：楊三郎、張邱冬松歌仔本內附廣告連結

從上述可知，“二二八”之後，這種流行音樂家們的持續創作與抵抗，和民間社會百業的逐漸從傷痕中復蘇，這個趨勢在1960年後至禁歌政策解禁的1990年間，歌仔本作為一種根莖多元體，又產生了一些新的連結與變化。這從圖7的《1949–1996年間歌仔本選樣圖》可以一窺端倪。

《李其灶廣播集》與《正聲台語歌選》：

歌仔本的商業化與歌星化

歸納起來，民聲電臺播送頭李其灶1960年代出版的系列歌仔本《文夏、洪一峰、龍光、紀露霞新歌 李其灶廣播集1》、《其灶歌選 洪一峰 紀露霞 最新歌2》、《李其灶廣播集 文夏新歌 最新歌4》和《其灶歌選 春季歌唱大會特刊》等，在持續禁歌時代，表現了幾重有別於1950年初張邱冬松和楊三郎時代，存在著異常多樣的行動與變成充滿商業氣息的“異質連結”：

(1) 廣告的多元化連結：作為根莖的歌仔本，通過廣告豐富地展現時代面貌。首先，延續50年代常民的飲食與衣著空間，飲食方面有碧玲冰果店茶室（愛好音樂的好消息 最近開幕 多備名



曲唱片 歡迎顧客點唱 清雅，實惠，大眾，本市西園路一段一〇二號萬華書店身邊)。而衣著空間方面有言發服裝行(正美國小牛皮茄克，延平北路一段，電話四四一九七號)、玉華皮鞋店(歷史悠久 最高技術 大眾公認 信用可靠，台北市延平北路二段一八二號 第一劇場隔壁第九間)外，也增加了許多新的日常生活相關內容，如霸王牌衣機(裁縫機，總行 台北市康定路248號即老松學校左邊，第一分行 台北市信義路二段五六號東門市場對面，第二分行 台北市延平北路二段四五號永樂市場對面。服務電話 總行三二一三三號，分行二九九六六號)、如寶島鐘錶行(最有信用 鐘錶專家，售價最廉 歡迎賜顧 台北市中正路1899號台北車站向北門第一間)、大誠鐘錶(台北車站向北門第二間)、如吳德龍照相館(藝術入像，台北市桂林路125號即第二分局旁)和老美鈴理髮廳(大眾公認最高技術 聘請十五位名師為顧問，備有日本高級染藥，衛星型，オルパーク型，延平北路二段永樂國校第14號水門頭一家台北市涼州街二十七號)等(參見圖9)。



圖9：李其灶廣播歌仔本系列內廣告



曾經和李其灶一起前後期，在台北最早電臺之一的士林華聲電臺，擔任播音員的宋我人，是廣播界第1代播送頭。他受訪時曾說，霸王牌衣機、寶島鐘錶行和大誠鐘錶行，這些1950–60年代台灣人耳熟能詳的廣告，集中在北門那裏，一路延伸到大稻埕延平北路，整排店面好熱鬧，有西裝店、鐘錶行、皮鞋店、眼鏡行、金飾店、餅店等等百百種，當時委託他在節目裏播出的裁縫機和鐘錶行都生意很好，效果非常宏大。宋我人提及霸王牌裁縫機老闆還曾經自己騎腳踏車從大稻埕延平北路到北門，再騎到艋舺進行“市場調查”：

那個裁縫機的老闆很好玩，節目一開始喔，他就踩腳踏車喔，出去看業績拉……去調查這個收聽率拉……延平北路很熱鬧，啊每一間店頭前面都有一支大喇叭……那都是很大聲的喇叭喔，聲音都開得很大喔……他就從延平北路喔從頭喔走到尾啦，這一家是這首音樂，隔壁是這首音樂，隔壁那一家也是同一首音樂……同一首音樂嘛！那時候很平均，每一家都作大喇叭，同樣都是聽我們電臺的！……啊他就從延平北路巡啊，巡咧巡咧他就巡到艋舺去，就講這抓（這邊）攏咱們啦……他會打電話到電臺跟我說，“喔～這邊攏是咱們的拉”石：賣裁縫機那個喔？
宋：對阿……霸王牌裁縫機拉……。⁴¹

這個時代歌仔本的生成空間則和張邱冬松、楊三郎類似，也有些擴充。基本上就是在日治時期被稱為“台北三市街”的艋舺（萬華）、大稻埕、西門町和城內等一帶最繁華的區域產生鏈結活動（霸王牌衣機的第一分行在東門市場市例外）。但值得注意的是，1960年代不同的廣播電臺播送頭出版的歌仔本，其異質連結的廣告內容，會有差異，顯示出民間個人的社會關係性。上述台北民聲電臺李其灶系列歌仔本的廣告，集中在日常生活的民生



必需品上，如冰果店茶室、服裝店、皮鞋店、裁縫機、鐘錶行和理髮廳等。而在本文“圖4：各種阿丁廣播歌選版本”中，我們發現，華聲電臺阿丁和三重中華電臺陳星光等播送頭歌仔本的連結，是以後來成為現在各廣播電臺傳統的“賣膏藥”為主，包括：人蔘補腎固精丸、強力晉安調精丸、鐵牛運功散、鐵牛蔘茸補腎丸、固精片、合樂萬信膠囊（淋病白帶消炎特效藥）等。

(2) 封面明星化/廣播化：歌仔本的封面不再和作曲家、作詞家相關，轉為使用知名的明星，如歌手與播送頭當封面，這意味著在“收音機時代”能夠在廣播電臺傳唱、歌廳舞廳露臉的歌星，或者主持節目的播送頭均受到歌迷的崇拜，成為新風潮、時代的寵兒。當時被當封面的歌星，最有名的就是台灣歌謠“二王一后”：洪一峰、文夏和紀露霞的崛起，並直接于內文以他們的歌作為主打，再旁及其他同期的歌手，如張美雲、林英美、陳芬蘭、吳晉淮、李清風、鄭日清、林春福、馬沙和龍光等。而歌仔本封面的和廣播電臺連結，如《文夏、洪一峰、龍光、紀露霞新歌 李其灶廣播集1》，直接呈現“廣播時間 每日華聲二台 下午4點—6點 每日民聲二台……下午10點50—12點；星期日 華聲二台 下午6點—8點 華聲一台 下午10點—12點”，通過收音機這強而有力的媒體傳播工具，讓台灣歌謠歌星們成為家喻戶曉的人物。

而我們從台灣民間最具規模的正聲廣播公司，民國49年1月20日所出版的歌仔本《正聲台語歌選 第十二期增訂本》是以陳芬蘭當封面。《正聲台語歌選 第八期增訂本》則看到了另一種異質連結方式；不僅僅是使用鐵馬歌王鄭日清當封面，而且封底還花了3頁篇幅介紹“本公司台語歌星”，包括前述“二王一后”文夏、洪一峰和紀露霞，以及鄭日清、小鳳、張美雲和張淑美等。⁴²亦即，《正聲台語歌選》比個人播送頭李其灶的歌仔本，產生更為制度化、機構化的歌星的連結。總部設於台北的正聲廣



播公司，可以說是台灣歌謠最主要的推動機構，分台幾乎遍佈全省，影響力很大。以1960年代當時為例，除了位於重慶北路的總台外，全台灣有5個分台，包括台中的農民廣播電臺、虎尾的雲民廣播電臺、嘉義的公益廣播電臺、岡山的正言廣播電臺與台東的正東廣播電臺等，後來持續增加。正聲廣播公司除了能讓台灣歌謠眾星雲集，加入成為基本歌星外，還舉辦連續20年之久的“台語歌唱比賽”，歌仔本裏會附有參觀卷，讓粉絲主動參加，得到名次的人還可以由唱片公司幫忙出唱片。1960年，寶島歌后紀露霞婚後就受邀至嘉義公益台主持“紀露霞時間”，一直到1985年離開嘉義回到台北前，持續開設音樂班與和粉絲互動，延續了音樂生命。⁴³ 期間，紀露霞也參與《正聲歌選》（內容是國語歌）的編輯，如民國55年7月出版的第43期封底內頁，就記載了編輯者包括了一些知名的同時跨足電視“群星會”的國語歌星，如美黛、夏心、吳靜嫻、王慧蓮、李小梅、孫朴生、雪華，其中吳靜嫻與王慧蓮都是正聲廣播公司歌唱比賽脫穎而出的冠軍選手。而紀露霞列名其中，非常特殊，顯示她同時能唱國語、台語、日語和台語的寶島歌后地位，屬於這個編輯群裏的例外人物。正聲廣播出版的歌仔本，其根莖的制度機構化的事件的鏈結，顯示正聲通過廣納台灣歌謠歌手為基本歌星外，還定期舉辦頗具規模的台語歌唱比賽，選拔新人，並且出唱片，通過全台灣各個電臺的傳播、放送，成為禁歌時期鞏固台灣歌謠發展的最重要逃逸線。

歌仔本不但封面化／廣播化，還造就了播送頭成為電影明星、歌星；其代表性人物就是在正聲廣播系統裏，嘉義公益台的播送頭陳明（陳江龍）。他不但是播送頭，負責規劃《正聲台語歌選》的出版，還當過封面人物。事實上，當時比較紅的播送頭就會被登上封面，陳明外，還有虎尾正聲雲林台的周蓬霖。“呵呵，那時候喔正聲歌選喔，第一期第二期前幾期我都有，像吳靜嫻啦，姚蘇蓉啦，都用這些正聲歌星當封面，啊台語的就以我





圖10: 《正聲台語歌選》《正聲歌選》與歌星的制度性連結

們為封面……”⁴⁴ 陳明並與紀露霞、李國隆成立“新聲音樂研究會”教授台灣歌謠。約在1965-66年間，台北三重的雷達唱片，五龍唱片等他都有投資合股。也有時在唱片灌錄時插一腳。如和他的同事紀露霞、洪第七、羅一良等歌星到台南亞洲唱片公司灌錄台語合唱版的“意難忘”等電影主題曲。並且在新聲音樂研究會時，也幫學員出版神鷹唱片兩張，包括“嘉義迎城隍”、“少女的心情”和來去看熱鬧等歌詞均是陳明所寫。也創作“妻在何處”等國語歌詞給嘉義市的嘉星唱片出版。另外，受到台南“台灣歌謠研究所”的郭一男的邀請，共寫了近10首台語歌歌詞，其中有1首歌，“旅途戀歌”，被選為當時的主要流行歌。1963年左右，陳明應嘉義市國際戲院老闆劉晉福之邀，擔任外語片的有聲電影“辯士”（電影解說員）。用台語解說十誡等美國電影，和日語片的“愛染桂”、“君在何處”、“青色山脈”等，造福地方聽不懂英語和日語的觀眾。1960年代，聲望如日中天的播送頭



陳明，也終於受到台語片電影的注意，圓了他年青時的電影明星夢。陳明先後受邀演出兩部台語片電影：懷念的播音員與歡喜做新娘。“歡喜做新娘”是由著名台語片電影李泉溪導演，黑松影業公司投資的緊張笑科歌唱愛情倫理文藝巨片，陳明被標示在顯著位置，封為電臺紅星，與男女主角性格諧星金塗，美豔紅星李鳳並列。下方較小字體裏還有兩個台北廣播界名人吳非宋與武拉運，顯示陳明在當時的聲勢甚至凌駕台北的播送頭。⁴⁵

歌仔本因此從一種如張邱冬松和楊三郎等音樂創作者的自我理想展現與有限度的聽歌閱讀輔助，轉變為李其灶、陳明等具備休閒娛樂商業利益與市場法則作用下的賺錢商品。1960–70年代，在各個電臺間游走的李其灶，其屬於民間個人歌仔本的商業化之路，後來就在市場銷聲匿跡，成為德勒茲所說的“非意指的斷裂”；但是，其內容自身的二王一后美妙的音樂與歌聲，卻在正聲廣播這種制度機構化線中重新開始。像正聲播送頭陳明這種等級的歌仔本編輯者，溢出了傳統的紙本作業的範圍，異質鏈結到歌手、作詞家、有聲電影解說員和台語片電影演員等，讓歌仔本成為更多變複雜的生成多元體。

台語作為一種必須被查禁的方言，這個時期的禁歌政策，雖然號稱“由上而下”，由警備總部主導形成綿密龐大的查禁網，但因為採取的是“事後審查”、審查單位多頭馬車，所以可以逃逸的可能確實存在。陳明說：“管制上主要是警總，出版上由新聞局來管。開始是經過審查的禁唱，那時都會有通知來告訴我們什麼歌被禁唱。那時主持節目有時會沒注意到播出，就會很麻煩……”⁴⁶ 陳明就曾經因為沒注意誤放而被處分。另外，播送頭麗華訪談時說：“麗：有，卡早台語歌不能報啊！石：啊怎麼辦？丁：就混著講啊，就一兩遍講國語……麗：混著講啊……”⁴⁷ 而從小聽洪一峰、文夏的歌著迷的士林華聲電臺外制播送頭阿東（楊華東），他說明了警備總部時期，電臺裏的



正式編制播音員，通常都兼有監聽是否播放禁歌的狀況，隨時制止並寫報告向監聽站舉報。“楊：對對對！你若是播到不可以播的歌他就會跟你講啊，啊以前我們歌名是用寫ㄟ嘛，啊你寫寫寫，阿你若是寫到不可以播的歌，伊就會跟你講你不可以播這塊歌！石：喔～直接給你講喔……楊：對對對！他就進來跟你講啊，那陣真嚴啊！”而喜歡台灣歌謠的阿東說，逃避禁歌查緝的方式，就是將送審號碼改變偷渡台語歌：“楊：比如講你編號自己寫，你送審幾號自己寫嘛！啊有的播音員比較外行ㄟ就會被你騙過去啦！”⁴⁸

商業化逃逸：歌仔本與台語片電影的創造線連結

歌仔本作為一種賺錢工具，面臨眾多業者同行的競爭，必須嗅到時代風潮與在禁歌時代創造可以即時獲利與新連結的可能。1950-60年間流行的歌仔本與台語片電影的“創造線”連結就是其中一個例子。如圖10上所示，台南郭一男所編選的以拉著手風琴的寶島歌王洪一峰為封面的《洪一峰新歌101》，就是以特選“南海奇俠”電影插曲為封面號召，內頁並有洪一峰的親筆簽名，讓歌迷更想收藏此歌仔本。歌曲部分收錄了“南海奇俠”電影主題歌“心心相愛”一首，還有其他兩部台語片電影：“萬里遊俠”主題歌“流浪的吉他”；“天下寶座”主題歌“爭取勝利”等等。但電影主題歌所占整本歌仔本的比例很低，其他一線歌手的新歌，包括文夏、陳芬蘭、紀露霞、吳晉淮、林英美和鄭日清等占主要篇幅，顯示歌仔本與電影的異質連結純粹是宣傳手法，為了達到獲利的效果。

另一種則是由發行台語片電影的“永芳”影業公司直接出版的歌仔本，圖10下的“夜半寫情書”和“哀愁！風雨橋”是歌仔本的封面和封底。和上述郭一男的表面宣傳電影，實則為了歌仔本本身的銷路不同，這類“電影主題式”歌仔本主要是在介紹將





圖11：歌仔本與台語片電影的商業連結

要上映的電影，而且裏面不只一部，靈感大導演徐守仁的“夜半寫情書”（又名酒家女）、李泉溪導演的“哀愁！風雨橋”（原名為著錢）外，封底內頁還有李泉溪的“湖嫂尋夫”。強打的“夜半寫情書”電影，通常封面內頁就有電影本事，介紹劇情，講的



是一對台中有錢人家父子同時愛上酒家女云云；然後就會穿插劇照在其中，如“陳金標在酒場被眾酒女包圍的香豔鏡頭”，增強買票進入電影院觀看的意願；再來就是電影主題曲和插曲。主題歌是葉俊麟作詞，林禮涵編曲，白櫻主唱的“新夜半寫情書”，仍然由三人合作的插曲有“日月潭好春色”、“酒場夜生活”、“酒女歎”、“傷心日月潭”、和“斷夢的花蕊”等。但電影的劇照、主題歌加上插曲雖然占了歌仔本一半以上的厚度，但仍不足以撐起整本歌仔本，所以仍然會加上其他知名歌星如文夏、林英美和陳芬蘭等的歌曲在裏面，增加粉絲購買意願。

這類歌仔本和台語片電影結合的逃逸線，其解除生命邊界的解域化，意味著一種欲望裝配的創造力展現，形成了德勒茲所謂的創造線 (line of creation)，但也因為1960-70年間第二期台語片電影本身一窩風搶拍後沒落，歌仔本分割形式所建構的主體限制被打破後，逃逸線失速墜落，替代轉化為一條毀滅線 (line of abolition)；這類歌仔本與台語片電影的異質連結，在1980年代就從來沒有再出現過，成為一條死線。

2. 電視與粉絲化：廣播電臺歌仔本逃逸的製圖與轉印

根莖的“非意指的斷裂”，從禁歌角度論證歌仔本異質連結所生成的“逃逸線”，大致上有兩個重要事件：一個是1962年電視的出現，讓收音機時代消失後的歌仔本的自我調整；另一個是1979年宋楚瑜擔任新聞局長後的對禁歌的“事前審查”政策，也讓歌仔本在台灣歌謠的傳播回路裏產生多重逃逸線。

從《電視之歌》到《愛情青紅燈》：
向北京語和主題粉絲逃逸

上述圖6“1949-1996年間歌仔本選樣圖”裏，1969年以一首歌王倪賓為封面的《電視之歌》和本文一開始提及的1971年的



《台灣電視之歌》，與1978年的《彩虹歌聲》等，都是逃逸線的例子。《彩虹歌聲》雖然是為宣傳台視著名綜藝節目“我愛彩虹”的歌曲，但內頁還是花大篇幅介紹“全省各電臺名主持人時間及群英像”，顯示當時電視雖然有影響力，仍然必須與廣播維持某種共生關係。而出版這本《電視之歌》的台中市瑞成書局，裏面內容均是在電視上演唱的國語歌曲，裏面其實藏有把暢銷的台灣歌謠保留歌名改寫成完全不同內容的國語歌，如雨夜花（湯蘭花唱）和心酸酸（趙曉君唱）等、或者把暢銷的台灣歌謠翻唱成國語歌，如林春福唱的可愛的馬，也被謝雷翻唱為國語歌；1936年姚贊福作曲的悲戀的酒杯，這台語歌1960年代被寶島歌王文夏重新唱紅，再被《電視之歌》裏的謝雷翻唱為苦酒滿杯，但後來也被列為禁歌。播送頭阿丁、麗華和文棋焦點訪談時曾說：“所以謝雷苦酒滿杯……比較有台灣味的國語歌比較可以唱，像楊小萍也比較……文：苦酒滿杯本來是台語的……麗：對！所以他變成講台語，報國語歌，所以國語歌才會紅起來阿！石：講台語報國語歌……丁：他現在叫他背國語歌，國語歌才會紅阿……文：對！變成聽眾聽那個調就對拉，本來是台語的……”⁴⁹ 也有如郭一男的學生著名歌手龍飄飄，銷路不佳的台語歌手，只好轉型進入國語歌壇：“郭：啊就……我ㄟ學生喔，龍飄飄……石：喔～龍飄飄！郭：伊跑去國語ㄟ去！就是伊ㄟ兄哥做播音員……石：喔～郭：許大川，伊跑去國語ㄟ，阿許大川就勸伊講台語ㄟ不行啊，結果跑去國語ㄟ…結果不錯…我擺不知影，啊就是時機就……所以擺改去國語ㄟ……啊一些那時陣出入台語歌手，擺嘛奧ㄟ去阿(out)！”⁵⁰ 紅極一時的群星會歌星謝雷的成名曲“苦酒滿杯”，受到歡迎的原因，因為是“比較有台灣味的國語歌”，被禁唱的理由違反善良風俗等等警備總部的自由心證。而著名的龍飄飄，銷路不佳的台語歌手，轉型進入國語歌壇，“講台語ㄟ不行啊，結果跑去國語ㄟ……結果不錯”，其他



轉型歌手像包娜娜、李千慧等均有佳績。歌仔本《電視之歌》作為一種根莖，在其與台灣歌謠的連結部分被瓦解，但它仍沿著自身的“改寫”、“翻唱”等北京語化連結線條重新開始，產生一種語言與社會生活上的逃逸線。

另外重要的例子是播送頭文棋的“愛情青紅燈”，其電臺運作指向德勒茲根莖論所謂的“製圖”與“轉印”。“製圖”在逃逸線創造的過程，易於接受不斷的變化，可以被重新加工。“轉印”則將根或樹重新連接於一個根莖，產生嫁接，以便能從那裏向可能的逃逸線敞開。根莖的那個點上形成了整體化、官僚體制和領導地位等，以隱蔽的方式不斷在暗中形成根莖。

在一個台語紛紛轉國語的時代，圖7裏的《愛情青紅燈》守住了台灣歌謠的台語底線，在台灣禁歌政策的中期，也就是1980年代，基本上創造了和粉絲之間嶄新的異質連結生產出另一種逃逸線，被“製圖”重新加工，通過收聽台語歌曲廣播關於“家庭、事業、婚姻、愛情、筆友專欄、聽眾傑作”等互動，受到廣大勞工與學生族群的歡迎。如“聽友園地”聽眾可以剪下印花，寫上真實姓名、性別、年齡、地址、愛好、並蓋章，將自己的故事寄信至台北三重市中華電臺文棋收。也有征友表提供聽眾間空中交會。另外，粉絲可以用投書的方式，將自己的情書或寫的小說、新詩等讓文棋在節目中念出互動，這類愛情主題式粉絲化的“廣播情書”引起很大的共鳴。因此本來是季刊，後來改為月刊，《愛情青紅燈》從創刊的1974年到1996年的22年間，總共出版了322期，著實驚人。期間經歷了1979年宋楚瑜擔任行政院新聞局局長的更為嚴格的“事前審查”，“廣播電臺播音要有2/3是國語，方言只能1/3”的政策下，仍然維持銷路與影響力。《愛情青紅燈》作為一種愛情主題式歌仔本，看起來沒有一首歌曲在裏面，事實上這是一種聆聽電臺放送台灣歌謠後的心情集錦：如創刊號裏頁64的〈兩地相思〉：“香：……我們經常手牽著手在河



邊公園，默默無語，只有妳那脈脈含情帶意的眼睛，好像對我低語，靜悄悄的夜裏，妳低吟著(淡水河邊)在歌聲中，我似乎感覺出妳芳心緊張的跳動加上從妳身上吹過來那陣愛美瀧面霜的幽香更加讓我陶醉這淡水河邊……宏上 63.3.15。”而“淡水河邊”這首歌是由葉俊麟作詞，寶島歌王洪一峰翻唱自1966年的日本心情歌謠“柳ヶ瀬ブルース”，本歌由美川憲一主唱、宇佐英雄作詩與作曲，是深受台灣人喜愛傳唱的台語流行歌。廣播電臺在播出洪一峰“淡水河邊”後，聽眾粉絲受到感召寫下這樣的情書，感染更多其他的訂閱聽眾，就這樣把台灣歌謠在1980年代傳播的更遠、更深刻。因此，《愛情青紅燈》的“轉印”重新定義“有記載時代流行歌的詞曲，提供閱聽傳唱的小冊子”，為通過聽廣播節目裏的台灣歌謠後以書信、小說、新詩等新形式，讓自己受歌感染抒情化的內在世界裸露，嫁接於廣播的空中，而從自己日常生活世界裏的工廠勞動或大學聯考的“整體化”、“官僚”等僵化制度中解放，創造了一種聆聽台灣歌謠的出口。

五 結論：歌仔本“根莖”展開所見——台灣歌謠千高原

在台灣長達40年的禁歌時代，本文將研究物件歌仔本視為德勒茲理論中的“根莖”，一種空間裏生成的折痕、一種事件。它的網路式的線條交錯，是一種能夠進行異質連結的多元體。本文先對戰後以來歌仔本的製作與發行做了類型考察，“二二八”後風起雲湧的組織“歌謠研究社”的風氣與日治時期如中野忠晴的東京“日本歌謠學院”或“勝利音樂學院”有其連帶，且直接帶動了流行音樂相關產業的發展，歌仔本就是其中最重要的一環。

從發行尺寸的4種大小，本文也分析了郭一男製作“小本”歌仔本讓人易於攜帶的流行性，並探索了包括廣播電臺/播送頭，民



間個人和唱片行/影業公司等發行的基本類型。因此，多元體歌仔本作為空間生成折痕的“根莖”，能夠在歷史流變中，根莖在其任意部分被瓦解，中斷時，它能沿著自身的某線條或其他的線而重新開始，產生解除界限的逃逸線。戰後“二二八”事件到1960年代，至少異質連結了廣播、民間個人、書局、唱片行/影業公司的台語片電影外，我們還從諸多播送頭的歌仔本裏的商業廣告，諸如霸王牌裁縫機、寶島鐘錶行、老美鈴理髮廳等和歌仔本封面的設計朝向歌星化等，勾勒出時代的事件特殊性和逃逸線的創造。相對於50年代“二二八”後張邱冬松與楊三郎的歌仔本充滿理想、悲憤時代的痛苦陳述與貧瘠的異質連結，60-70年代民間個人播送頭李其灶和制度性電臺正聲嘉義台陳明的歌仔本，則突顯出艋舺、大稻埕、西門町和城內等“台北三市街”繁華榮景；其中幾條的創造線，是趨向“商業化”、“明星化”，甚至成功創造了和台語片電影的連結。顯示雖然處於禁歌時代，警備總部時期的“事後送審”與查獲後“調”去地方監聽站問話等措施，對於查緝歌仔本與廣播電臺的連結方面並不是非常成功。在1970-90年代時，電視成為強勢媒體與宋楚瑜的“事前審查”單一專權政策，未避免毀滅，均導致歌仔本的進一步自我調整。《電視之歌》和文棋的《愛情青紅燈》顯示，經由重新加工的“製圖”與嫁接轉化的“轉印”，原來壁壘分明的台語和國語歌壇和相關產業，台灣歌謠被迫向“北京話”靠近，不論是歌仔本本身或者是台語歌手本身，都開始“改寫”、“翻唱”，“轉向國語”成為一種禁歌政策下必然的逃逸線，甚至歌仔本內容已經沒有歌曲，轉印為廣播情書，延續台灣歌謠的音樂感染生命力。綜合而言，本文研究發現至少有四種歌本形式，有三種發行類型：即廣播電臺/播送頭、民間個人和直接由唱片/影業公司等。而其等和歌星、廣告、粉絲與台語片電影等的異質連結，讓歌仔本所承載的三種“根莖”空間裏的歷史變化：痛苦、復蘇與商業



化得以呈現；而其逃逸線複雜網路的具體運作，是一部台灣歌謠流傳史的小縮影。

然而，上述表面上按照時間序列所探究的台灣歌謠歌仔本的變化，其實是一種“空間化的時間”，是將歌仔本視為根莖，是空間裏生成的折痕，並非是一個線性時間關係，而是德勒茲理論提及的千高原(thousand plateau)關係。1948年張邱冬松的《新台灣流行歌集》與1991年文棋的《愛情青紅燈》的關係不是線性的，先後的關係，而是多重入口的高原關係，高原的展開沒有趨於頂點、始終是處於中間，既不是開端也不是終點。從中間，經由中間出發，進入和離開，而不是開始和終結。我們可以任意從本文所提及的任何一本歌仔本重新進入它的生成空間，以及其異質連結所展開的那個時間流裏的音樂和常民世界；每次的重新進入，會隨著更多經驗證據的發現而獲得新的事件敘述，與生成折痕。台灣歌謠通過這樣的歌仔本的論述，因此是活生生的事件，是書寫/再書寫的過程，歌仔本“根莖”展開所見的，正是台灣歌謠千高原。

注釋

- 1 其他類似的歌仔本發行所還有台中市綠川町的瑞成書局和新竹的竹林書局等，發行時間均是在昭和9年。
- 2 參考台灣大百科全書之紅鸞之鳴詞條：<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=15495>。
- 3 根據“中國廣播事業協會”在1968年秋季進行的全國性廣播電視聽(觀)眾意見調查，民眾最喜歡的傳播媒體，廣播聽眾佔32%、報紙佔30%、電視觀眾佔29%、雜誌佔9%。顯示電視與廣播的閱聽眾，已經相差無幾。1978年在台灣總人口17,202,491人中，已經每5人有一台電視機，普及率相當高。至2001年的調查，平常有收聽廣播的聽眾，以全台灣總人口計算，已經下滑至45%左右。以上參考陳江龍(2004)。《廣播在台灣發展史，1925-2004》，頁37、40，作者自費出版，嘉義。



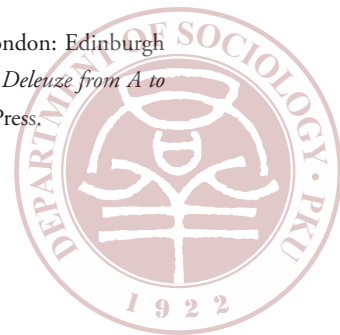
- 4 參考陳明章先生提供的歌仔本《台灣電視之歌》(1971年, 台南的新明昌出版社出版)、《彩虹歌聲》(1978年, 台南, 恆隆出版社)。
- 5 參考林靜怡(2010)。《歌曲創作的美麗與哀愁——國治時期查禁歌曲法律管制體系之探討》, p. 4。台北: 國立台灣大學法律研究所碩士論文。
- 6 參考石計生教授主持的2010年科技部“洪一峰虛擬音樂博物館”國家型研究計畫的生平事蹟1947年部分內容: <http://www.musicgis.tw/history01.html>。
- 7 參考石計生(2014年7月13日)。〈張邱東松‘台灣流行歌集’—戰後的歌仔本と台湾歌謡における日本イメージ〉, “日本國際シンポジウム” 戦中戦後の身体芸術とメディア——台湾・日本・中国の連鎖” 論文。名古屋: 名古屋大学文系総合館カンファレンスホール。
- 8 陳達儒歌仔本是由黃進群先生提供, 可惜只剩封面沒有內文。另, 莊永明亦提及: “二二八之後, 陳達儒住在大稻埕的日新國小一帶, 創立了‘新台灣歌謠社’來發行歌仔本”。參考莊永明(2009)。《1930年代絕版台語流行歌》, 頁57。台北: 台北市政府文化局。
- 9 歌仔本《港都情歌》第一部, 民國47年8月20日出版, 發行人黃梅, 發行處藝昇出版社。印刷處: 漱竹居印刷廠, 台南市民權路13號, 總經銷, 文光書局, 嘉義市中山路128號。封底側頁即記載為提高歌集的歌曲水準, 歡迎各界音樂先進投稿歌謠, 歌詞和插圖至文光書局給麗慶娜歌謠研究會的音樂顧問楊蒼柏和李顯彰, 作詞為袁忠琳。顯示當時台灣中南部通過歌仔本音樂活動的互動性。
- 10 參考歌仔本《其灶歌選 春季大會特刊》第十期封底內頁招待券說明: 李其灶廣播團、台灣歌謠研究社, 招待卷, 日期: 民國四十九年三月, 地點: 本市台北大戲院。李其灶廣播歌選點唱單, 寄往士林鎮華聲廣播電臺, 李其灶聽眾服務部收。商業廣告聯絡處, 萬華書店, 圓環書店。
- 11 參考石計生(2014)。《時代盛行曲: 紀露霞與台灣歌謠時代》, 頁300-304。台北: 唐山出版社。
- 12 見歌仔本《金曲ゴールデン歌謡全曲集》, 昭和34年4月出版。明星4月號第1付錄。其封面裡頁廣告。
- 13 勝利唱片最早稱為日本勝利蓄音器株式會社, 成立於1927年, 最初是由美國勝利唱機公司全額出資的日本法人企業, 是美國勝利唱片在日本創立的分公司——日本勝利唱片(Victor Company of Japan, Limited, 簡稱JVC), 後來, 勝利唱機公司又被美國無線電公司收購, RCA勝利唱片隨之成立, 並成為日本勝利蓄音器株式會社新的母公司。1930年, 日本勝利公司在橫濱建成了日本, 乃至亞洲最大規模的唱機、唱片生產工



- 廠。參考：葛濤（2009）。《唱片與近代上海社會生活》，頁81、117。
上海：上海辭書出版社。
- 14 詳細關係，請參考石計生（2014年7月13日）。〈張邱東松‘台灣流行歌集’—戰後的歌仔本與台灣歌謠における日本イメージ〉，“日本國際シンポジウム‘戦中戦後の身体芸術とメディア——台湾・日本・中国の連鎖’”論文。名古屋：名古屋大学文系総合館カンファレンスホール。
- 15 14×10公分格式的歌仔本，流行於1960年前，如陳達儒《最新流行歌集》、《台灣流行歌曲集》和《台灣民間新歌集》，也包括民國45年2月15日出版，洪德成主編、吳非宋贊助的《最新台灣廣播歌選》、民國45年10月，燈塔出版社出版的《台聲流行歌選第二集》與民國47年台南勝利之聲廣播電臺李元華編撰的《勝利台灣歌選》等。
- 16 參石計生（2014）。〈“歌仔本”裡的台灣歌謠乾坤：“二王一后”時代粉絲行動探究〉，頁293，《時代盛行曲：紀露霞與台灣歌謠年代》。台北：唐山出版社。
- 17 參考本文作者對郭一男在台南自宅訪談逐字稿。2014年4月3日。
- 18 參考本文作者在新北市三重區對著名播送頭阿丁、麗華和丁文棋等焦點訪談逐字稿。2014年2月25日。“丁：我做廣播的情形，那時候也都有做歌簿，石：做歌簿？丁：我在天成……你知影天成喔，在台南。石：在台南……丁：劉天賜啦！那時候都直接跟他啦，劉先生阿都是他發落……石：喔！這樣喔！丁：我就配合電臺的選擇，都給天成自己處理，給那個圓環邊那個……石：李仔財。丁：對。”而郭一男的台灣歌謠音樂研究所和天成歌謠研究所有一個共同的問題，就是在歌仔本並沒有記載出版年月日，致使很難確定出版時間。不過，從我2011年2月11日在台南對郭一男訪談逐字稿可知，他在1958年就已經幫文夏印製歌仔本，所以後來這批署名台灣歌謠音樂研究所的歌仔本，可以被視為1960年代的出版。這部分可參考石計生（2014）。《時代盛行曲：紀露霞與台灣歌謠時代》，頁287，台北：唐山出版社，2014。
- 19 這裡，可以參考石計生（2014），〈“歌仔本”裡的台灣歌謠乾坤：“二王一后”時代粉絲行動探究〉，頁297，《時代盛行曲：紀露霞與台灣歌謠年代》，台北：唐山出版社。
- 20 參考本文作者在新北市三重區對著名播送頭阿丁、麗華和丁文棋等焦點訪談逐字稿。2014年2月25日。
- 21 參考石計生（2014年7月13日）。〈張邱東松‘台灣流行歌集’—戰後的歌仔本與台灣歌謠における日本イメージ〉，“日本國際シンポジウ



- ム‘戰中戦後の身体芸術とメディア——台湾・日本・中国の連鎖’”
論文。名古屋：名古屋大学文系総合館カンファレンスホール。
- 22 參考2014年6月21日在大稻埕保安街84號的保安別肆咖啡館對文夏、文香訪談的逐字稿。
- 23 此歌仔本是2013年8月28日至台南訪談郭一男時所贈與的影印放大本，原來尺寸待考證。
- 24 文夏自陳：“當時是亞洲唱片行和許石的大王唱片差不多同時來找我要出……給亞洲就是“漂浪之女”，許石那邊就是“夜半路灯”，說我的第一張唱片應該擺是……”參考2014年6月21日在大稻埕保安街84號的保安別肆咖啡館對文夏、文香訪談的逐字稿。
- 25 參考石計生（2014）。〈“歌仔本”裡的台灣歌謠乾坤：“二王一后”時代粉絲行動探究〉，頁287，《時代盛行曲：紀露霞與台灣歌謠年代》。台北：唐山出版社，2014。
- 26 此歌仔本出版的時間，是由第一頁上方由住在嘉義縣中埔鄉的購買者留下的購買年月日：58年9月17日而推斷。
- 27 參林靜怡（2010）。《歌曲創作的美麗與哀愁——國治時期查禁歌曲法律管制體系之探討》，頁28。台北：國立台灣大學法律研究所碩士論文。
- 28 參考台灣警備總司令部編印（1967）。《查禁歌曲》，頁1-22。台灣警備總司令部，俗稱警總，是1958年由台灣省保安司令部裁併而成。
- 29 參林靜怡（2010）。《歌曲創作的美麗與哀愁——國治時期查禁歌曲法律管制體系之探討》，頁34。台北：國立台灣大學法律研究所碩士論文。
- 30 參考本文作者在新北市三重區對著名播送頭阿丁、麗華和丁文棋等焦點訪談逐字稿。2014年2月25日。
- 31 參林靜怡（2010）。《歌曲創作的美麗與哀愁——國治時期查禁歌曲法律管制體系之探討》，頁74-75。台北：國立台灣大學法律研究所碩士論文。
- 32 G. Deleuze and F. Guattari (1987). *Capitalism and Schizophrenia 2: A Thousand Plateaus*. pp. 7-33. Minneapolis: University of Minnesota Press. 中譯本可參考德勒茲與加塔利著，姜宇輝譯（2010）。《資本主義與精神分裂2：千高原》。上海：上海書店。
- 33 Adrian Parr (2005). *The Deleuze Dictionary*. (pp. 21-22). London: Edinburgh University Press. 或 G. Deleuze and C. Parnet (2011). *Gilles Deleuze from A to Z*. Boutang, Pierre-andre / Stivale, Charles J. (TRN.), Mit Press.



- 34 G. Deleuze and F. Guattari (1987). *Capitalism and Schizophrenia 2: A Thousand Plateaus*. pp. 155, 262, 363. Minneapolis: University of Minnesota Press.
G. Deleuze and C. Parnet (2006). *Dialogues II*, Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam and Eliot Ross Albert (trans.), Bloomsbury Academic Press.
- 35 G. Deleuze and F. Guattari (2009). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin Classics.
- 36 本名楊我成，1919–1989。參考陳郁秀總策劃（2008）。《台灣音樂百科辭書》，“楊三郎”詞條，頁988，台北：遠流出版社。
- 37 參考石計生（2014年7月13日）。〈張邱東松‘台灣流行歌集’—戰後的歌仔本と台灣歌謡における日本イメージ〉，“日本國際シンポジウム‘戰中戰後の身体藝術とメディア—台湾・日本・中国の連鎖’”論文。名古屋：名古屋大学文系総合館カンファレンスホール。
- 38 同上註。
- 39 “1949年6月，‘二二八事件’後兩年，蔡瑞月先生台大教授詩人雷石榆在家中被逮捕。……但剛從中國敗北轉進來台的國民黨政權如驚弓之鳥，監視、控制乃至直接迫害任何有反動嫌疑的人是稀鬆平常之事，那黑暗的1950‘二二八後大逮捕’與1960‘白色恐怖’年代，蔡瑞月家族就是這樣的歷史特殊情境下的犧牲者。雷石榆被抓後秘密拘禁半年，流放廣州；蔡瑞月，還沒從新婚的喜悅沈浸情緒中出來就必須面對別離，則‘不計後果，絕不離婚；教舞營生，暫別愛子’。……同樣是1949年，蔡瑞月被連坐逮捕，禁錮獄中3年。1953年，蔡瑞月的大哥也在台南家中被逮捕。整個家族陷入極端白色恐懼中。蔡瑞月出獄後好幾年處在半夜被突襲檢查，接下來的一、二十年需繳報告、交代行蹤做什麼事情等等。……2005年5月29日午後，蔡瑞月逝世於澳洲布里斯本市伊麗莎白女皇二世醫院，享年84歲。”參考石計生（2014年7月15日）。〈蔡瑞月的藝術與抵抗〉，“‘抵抗之藝術——戰後台灣的現代性、身體與性別’，台灣近現代舞蹈與音樂的國際研討會”論文。日本東京：一橋大學。
- 40 東京“日本歌謠學院”是中野忠晴所創立。日本二戰前後著名的爵士獨唱、作詞、作曲與“古倫美亞”、“國王”唱片專屬歌手中野忠晴，明治42年（1909年）5月27日出生，1970年歿。中野忠晴戰後雖未到台灣，但是通過他曾擔任過院長的“日本歌謠學院”的課程與函授教學，對於台灣流行歌產生很大的影響，包括他所作的歌曲的翻唱、通過函授的方式學習而進行音樂事業傳播等。“日本歌謠學院”歷史悠久，60年代台灣歌謠的重要男歌手，如吳晉淮和許石等，都曾經於1930年代直接到日本該校就讀。參考石計生（2014年7月13日）。〈張



邱東松‘台湾流行歌集’一戦後の歌仔本と台湾歌謡における日本イメージ), “日本国際シンポジウム‘戦中戦後の身体芸術とメディア——台湾・日本・中国の連鎖’”論文。名古屋: 名古屋大学文系総合館カンファレンスホール。

- 41 參考本文作者在高雄宋我人自宅訪談逐字稿, 2014年3月1日。
- 42 “本公司台語歌星”基本上意味著是與正聲廣播公司有簽約關係的歌星, 但也可以有例外。紀露霞就說: “我那個時候都不簽啦……不想被綁住……像是唱片公司一樣, 誰找我的都不簽。錄可以, 一首歌多少酬勞拿了就走, 這樣歌才唱得多……那是因為我當時沒有經紀人, 就一個人, 菩薩保佑, 電臺也是一樣……”。參考寶島歌后紀露霞聊天會, 台大音樂所舉辦, 本文作者發問, 紀露霞回答的逐字稿, 2014年6月28日。
- 43 參考石計生(2014)。〈“歌仔本”裡的台灣歌謠乾坤: “二王一后”時代粉絲行動探究〉, 頁302, 《時代盛行曲: 紀露霞與台灣歌謠年代》, 台北: 唐山出版社。
- 44 參考2014年4月3日本文作者在嘉義正聲電臺訪談播送頭陳明先生逐字稿。
- 45 參考2012年10月28日本文作者在嘉義正聲電臺訪談播送頭陳明先生逐字稿。
- 46 參考石計生(2014), 〈“歌仔本”裡的台灣歌謠乾坤: “二王一后”時代粉絲行動探究〉, 頁22, 《時代盛行曲: 紀露霞與台灣歌謠年代》, 台北: 唐山出版社。
- 47 參考本文作者在新北市三重區丁文棋的廣播電臺針對文棋、阿丁和麗華等的焦點訪談逐字稿, 2014年2月25日。
- 48 參考2014年2月14日本文作者在台北士林華聲電臺訪談播送頭楊華東先生逐字稿。
- 49 參考本文作者在新北市三重區丁文棋的廣播電臺針對文棋、阿丁和麗華等的焦點訪談逐字稿, 2014年2月25日。
- 50 參考本文作者對郭一男在台南自宅訪談逐字稿。2014年4月3日。



