《台灣學誌》第四期
2011 年 10 月 頁 1-43

台灣戰後本土山地唱片的興起：鈴鈴唱片個案研究（1961-1979）*

黃國超
靜宜大學台灣文學系助理教授
kchuang2@gm.pu.edu.tw

摘 要

本文以台灣戰後第一家生產山地流行歌唱片的「鈴鈴」公司爲個案，以音樂文化史及工業生產史的角度切入，追溯在政治、經濟地位皆屬於弱勢與邊緣角色的原住民族群，如何在 1950、60 年代，唱片工業掌握於本省人之手，政治檢查掌握於外省人之手的權力夾縫中，再現他們自己的庶民歌聲。由於當前山地通俗歌曲的文化工業相關研究仍置於幾近荒蕪的狀態，第二手資料闕如，因此本文作者嘗試以黑膠資料收集、田野調查、相關人物訪談等方式，試圖釐清「鈴鈴」唱片公司所生產山地歌曲的類型、生產過程，以及詞曲創作者、歌手、公司老闆、企畫等相關人物互動的關連性。

本文以「鈴鈴」唱片公司作爲討論主體，因爲該公司不僅是戰後山地唱片的起始者，也是目前所知黑膠時代產量最高（估計約百張，千首左右歌謠）的山地流行歌生產者。對於瞭解戰後台灣原住民族「山地歌曲」由「部落傳唱」走向「商品販賣」的文化再製的過程，以及當代台灣原住民族的音樂文化認同、歌謠變遷與社會時代的互動，「鈴鈴」唱片的生產史及出版型態解讀是爲必要的探索路徑。

本文將說明下列幾項重點：（1）「鈴鈴」公司投入山地唱片製造的時代背景與第一張山地唱片的誕生過程；（2）「鈴鈴」公司山地唱片的兩個系列：標號 FL 以及 RR 之間的類型差異與特色，製作班底等相關人物及背景；（3）最後，我試著以「鈴鈴」唱片山地歌曲的產製歷程，背後所涉及的音樂美學變遷做一個總結。

關鍵字：原住民、山地歌、鈴鈴唱片、流行音樂、文化工業

◎ 收稿日期：2011 年 4 月 30 日；審查通過日期：2011 年 6 月 27 日。
* 本論文初稿曾經發表於國立成功大學台灣文學系、台灣語文測驗中心等單位主辦之 2010 年「台越人文比較研究國際研討會」，感謝評論人王雅萍副教授。作者感謝兩位匿名評論人的審查建議，本文已作修改及調整，修改期間亦感謝陳龍廷副教授及胡正恆助理教授的協助。

一、 前言

一般論及 1950、60 年代戒嚴時期的原住民音樂時，大家所能聯想到的印象，多半聚焦於 1965 年由音樂學者史惟亮及許常惠所發起的「民歌採集」運動。此次的運動，主要奠基於「民族音樂」的民間蒐集，參與的諸多成員針對台灣全島各地的原住民族音樂及漢人音樂進行調查，成果豐碩，其中原住民族的「傳統」音樂，也成爲台灣學術界，甚至是主流社會對於原住民族音樂的唯一印象。然而，檢視這個採集與再現「他者」音樂文化的過程，卻不無可議之處。其一，便是據許常惠自述，當時的原住民族音樂採集過程，他往往會先將前行研究者所採集的歌謠播放給當地的原住民聽，這樣做的目的，是讓受訪的原住民知道他想要採集的是什麼樣的音樂，「否則他們可能會唱流行歌，而不是所謂的傳統歌謠」（王櫻芬，2008：13）。

有趣的是，差不多在同一個時期，不同於學術界的「潔癖」，公司位在三重的「鈴鈴」唱片老闆洪傳興，也開始背著日本製造赤井牌的盤帶錄音機，騎著機車全省到處去進行台灣歌謠現場採集的錄音工作。其錄音方式是到了現場以後，架好錄音機，便開始吆喝當地居民來唱歌，曲目全憑演唱者高興，好聽就收。在沒有任何學術考量過濾下，反倒爲我們留下了大量當時部落風行的傳唱歌謠，換言之，整個「鈴鈴」山地唱片的系列，實際上所反應的就是一部 1960 年代的部落庶民生活史。

> 大約 1960 年代，台北的鈴鈴以及台東心心唱片公司陸續製作及出版以「山地民謠」為題名首創唱片。……唱片很純粹地保留原音母語演唱，附帶樂器伴奏。從此，在家裡只要有電唱機就能與家人一起欣賞享受，或聽唱片學習、或大家來一齊唱歌跳舞。從此不再只能欣賞國語歌、日語歌、台語歌、英語歌的唱片了。（黃貴潮，2000：74）

曾經擔任「水晶」唱片製作人的何穎怡（1995）指出，「鈴鈴」唱片在台灣唱片業界蒐集原住民創作歌謠的領域當中，是重要的先驅者，「據說當年洪傳興老闆都是隻身帶著錄音機到山裡各地去錄音，回到台北做好唱片後，騎著機車到各地的夜市去販賣。鈴鈴唱片除了收集的原住民歌謠以外，還錄了很多南管、北管、歌仔戲、客家歌謠與八音，至今來看都已經是國寶級的珍貴史料」。「鈴鈴」唱片的崛起，以及投入本土音樂的採集，其物質基礎建立在唱片製造工業的後盾上。根據曾慧佳（1998）及黃裕元（2000）的論文，戰後台灣唱片工業的重建，圍繞著台北爲中心，歷程約可以粗分爲「翻版代工」、「自製灌錄出版」及「進口販賣」三種，該時期有「麗歌」、「亞洲」、「鳴鳳」等公司相繼成立，屬於小型家庭工廠的規模。直到 1957 年台南「亞洲唱片」以文夏「日曲翻唱」捲起

了台語歌曲的新風潮後，規模漸大。受到「亞洲」唱片獲利的激勵，當時以翻版爲主的唱片公司，如台中的「環球」、台北的「歌樂」、「四海」、「麗歌」等公司，亦轉而經營本土唱片的製作。在利潤豐厚下，唱片公司如雨後春筍般地出現，1960 年後創設的「台聲」、「合眾」、「海山」等公司甚至設有專職的製作與銷售部門，掀起了台語唱片業的黃金時代（黃裕元，2004：98）。全盛時期三重的唱片工廠數量佔全台灣七成之多，光是三重市南區短短光明路一帶就有十家左右的唱片工廠聚集。

二、 公司概述：從「寶島」唱片到「鈴鈴」唱片

「鈴鈴」唱片原名「寶島」。老闆洪傳興（1925-1984）在創立「寶島」唱片之前，原先在三重市從事橡膠工廠的事業，後來橡膠工廠經營不善，才在好友「台聲」唱片老闆李魁雄的慫恿下，一起投入唱片業。而洪傳興入行的 1960 年代初期，適逢前述本土唱片市場不斷地擴大，各翻版唱片公司紛紛轉型製作、販賣本土唱片的時代。我們從下列「寶島」唱片最早期的出版事業介紹，可以看出 1960 年代本土唱片從「翻版代工」走向「本土製作」的大環境趨向：

> 一、閩南語歌仔戲、民間古事勸世文、笑科話劇悲劇、社會人情劇、流行歌、輕音樂、布袋戲、相聲以外多種。
> 二、台灣客家山歌、採茶歌、話劇、戲劇、八音、勸世劇、流行歌多種。
> 三、台灣北管戲、子弟奏樂、吹春曲、喜曲、福路戲、西皮戲、福州戲等多種。
> 四、佛教、念經唱片多種。
> 五、南管奏樂、筒簫唱片多種。
> 六、國樂唱片，中西合奏跳舞樂外多種。
> 七、英語會話唱片多種。（引自唱片封底廣告）

據筆者訪談洪傳興的女兒及女婿（朝陽唱片創辦人廖初男）[1]，兩人表示「寶島」唱片的創設日期他們並不清楚，但我們以最早出版的唱片日期來推論，最遲在 1960 年左右應該已經出現。[2]至於「寶島」唱片爲何更名爲「鈴鈴」呢？洪傳興的女婿廖初男表示，

[1] 由於洪傳興先生（1925-1984）已歿，以下資料乃是採訪其女兒及女婿所得。2008 年 8 月 1 日廖初男訪談，地點：台北市重慶北路廖宅。

[2] 以黃裕元（2004）的資料「1960 年，新創立的台聲、合眾與海山等公司開始設有專職的製作部門與銷售管道」這一點以及廖初男表示 18 歲便在「鈴鈴」工作的年齡推估。依照台灣省政府建設廳早期檔案資料：1969 年同一年內設立核准很多家唱片廠：鈴鈴唱片廠（三重市正義北路 190 巷 33 號）、鳴鳳唱片廠、惠美唱片廠、第一唱片廠、大同唱片廠、神鷹唱片公司、國際唱片廠、國賓唱片出版社……如雨後春筍冒出。但我們以鈴鈴唱片實際出版品的日期來對照，就會發現官方記錄與事實存在著一大段落差，官方記錄的核准日

因爲當時洪老闆去收帳的時候，人家常開玩笑說「寶島」(台語諧音「保倒」) 就是說「保證會倒」，所以後來就改名爲「鈴鈴」唱片，大約在 1983 或 84 年左右公司結束營業。廖初男指出，當時「鈴鈴」唱片規模並不大，屬於家庭式的工廠，工人數約 12、13 人，分有製作部、會計部、文藝部，但是尚未設立宣傳部。[3]「鈴鈴」公司在三重市自強路設有單軌錄音室，但錄音品質很差，剛開始時歌手跟樂隊要同步錄音，直到 1960 年代末期才跟「和鳴」錄音室合作，租借「和鳴」錄音室爲歌手專輯錄音，其母盤再由「鈴鈴」公司自行壓片。當時「鈴鈴」的山地唱片，由於市場規模過於小眾，因此並未透過電台宣傳，主要是鋪貨在原住民人口集中的區域性唱片行（基隆、桃園、埔里、台東）以及山地文化村等觀光區，其他地區一般的唱片行因爲退貨率高，無形增加運輸成本，因此多採取訂單出貨。

三、 戰後第一張山地流行唱片：《台灣山地同胞跳舞歌集》

圖一　1961 年，「鈴鈴」唱片《台灣山地同胞跳舞歌集》

（資料來源：Eric Scheihagen 提供）

期晚了近十年，這也說明了單方引述官方資料的危險。

[3] 黃裕元（2004：99）表示，1965 年以後因應社會傳播管道的複雜化，與諸多唱片公司的競爭，北部的許多唱片公司才獨立出「宣傳部」，專門負責推廣新唱片的工作，這個階段，近代化唱片公司的分工體系才大致成熟。

由於「寶島」唱片標榜「專門錄音台灣民謠唱片」業務的緣故，1961 年在「寶島」即將改名過渡到「鈴鈴」唱片之際，這時候，「寶島」唱片在台東市（當年爲台東鎮）[4]的唯一經銷商「唱片大王」的老闆王炳源，與老闆洪傳興做了這樣的聯繫。吳花枝表示，台東縣議員南信彥（卑南族，族名 *ulumakan*，1912-1962），想要在暑假期間南王村村民赴金馬前線勞軍活動結束後，灌製一張唱片以資紀念。後來這張勞軍紀念唱片《台灣山地同胞跳舞歌集》，也就因緣際會地成爲台灣戰後第一張山地歌曲流行唱片。更重要的是，這張唱片也意外促成了「鈴鈴」公司後續產製出「台灣山地民謠」等一系列山地流行歌作品，同時爲台灣流行歌曲消費跨出了「族群分眾」的第一步。

接下來，我就針對這張歷史上至今未曾獲得「正名」的首張山地流行歌唱片，稍做說明。

（一） 山地唱片的先鋒：南王「民生康樂隊」

> 本唱片內容是集一部份山地歌，自開台以來，算來算數百年歷史，在六十年前逐漸改進為山地民謠，至今有陸森寶、陳實，兩位先生在採曲作詞。又南信彥、賴萬成等先生領導，訓練組成，四九年美國總統艾森豪訪台時，代表台灣山胞歌舞會中提出公演，及五十年七月，代表台東縣山胞慰問金馬將士，為了此次的勞軍紀念起見，所留存唱片。……本團在台東縣卑南鄉南王村；南王民生康樂隊男女隊員唱……領隊：南信彥，指導：賴萬成，監製：台東唱片大王，作曲詞：陸森寶、陳實。（封底簡介）

約在 1957 年左右，卑南鄉南王村的「民生康樂隊」受出身南王部落的縣議員南信彥的支持鼓勵而成立。當時的社會因爲娛樂資源匱乏，唯一的消遣娛樂就是大家聚在一起唱歌，而南信彥家中剛剛裝設了一支擴音喇叭，所以每到晚上的時候，他就會召集部落已婚或未婚的男女到家中來唱歌，一同娛樂大家。持續一段時間後，慢慢的他從裡面挑出了一些最會唱歌的人才，組成了「民生康樂隊」到各地巡迴勞軍及表演，這些勞軍活動，有時出於愛國自願，有時則是國民黨縣黨部徵召。根據筆者訪談資料，「民生康樂隊」女隊員固定有五人：王州美、吳花枝、陳仙嬌、陳春花、王美妹；而男隊員有：陳清文（小喇叭）、張榮宗（打鼓）、陳弘健（小喇叭）（下圖二）。有時受邀對外勞軍演出，樂隊人手不夠時，會再另外找台東農工的學生莊永福、林聰明等人支援。

[4] 台東鎮到 1976 年卑南鄉劃撥 10 村給台東鎮後才升格爲台東市，因此當時的唱片上相關資料皆註爲台東鎮。

圖二　南王民生康樂隊員與國民黨台東縣黨部人員合影，前排中即南信彥

（資料來源：吳花枝提供）

1960 年 6 月 18 日美國總統艾森豪來台訪問，「民生康樂隊」隊員們被國民黨台東縣黨部，安排在今日台北市立美術館通往圓山飯店的中山橋上表演歌舞以示歡迎。隔年 8 月，卑南鄉南王村的「民生康樂隊」再次被國民黨台東縣黨部動員，遠赴金門、馬祖前線勞軍（圖三）。活動結束後，擔任該次領隊的縣議員南信彥，想要爲這次的活動灌製一張唱片以資紀念，遂透過王炳源幫忙牽線，接軌上「寶島」唱片老闆洪傳興。當時「寶島」唱片在三重市自強路上設有單軌錄音室，可以自製唱片，所以「民生康樂隊」的隊員們在結束金門的勞軍行程，於基隆港下船後，便被接到北投的一間溫泉旅社，作錄音前的選曲跟練唱工作預備。康樂隊隊員們在北投休息了一夜之後，隔日晚上 8 點，一行人被接到三重來錄音，一直錄到凌晨 4 點多才告結束。參與這張專集[5]的演出者，女隊員有（圖一右上，由右到左）：吳花枝（花花）、王州美（寶珍）、陳仙嬌（夢露）、陳春花（小薇）、王美妹（姍姍）；男隊員則有：陳清文（打鼓）、陳弘建（小喇叭）、張榮宗、林聰明、莊元富還有一位吹黑管的客家人劉先生。[6]之後這張專集以《台灣山地同胞跳舞歌集》名稱發行，爲台灣戰後山地流行歌曲唱片揭開了序幕。

---

[5] 本文「專集」和「專輯」的使用狀態說明如下：本文討論中，若使用「專集」一詞，乃是爲忠實呈現當時唱片公司的產品名稱。當無涉特定的唱片公司產品時，論述中則使用「專輯」一詞。

[6] 除了陳清文、陳弘建、張榮宗以外，其餘並非「民生康樂隊」固定成員。而是臨時從台東農工調來的樂隊學生，劉先生當時在台東鎮郵局對面開旅社。關於隊員們的「藝名」，如寶珍、花花、睦鹿（正確爲夢露）、山珊（正確爲姍姍）、小維（正確爲小薇），王州美表示，這些藝名都是她的傑作，夢露是因爲身材豐滿，當時美國影星瑪莉蓮夢露電影當紅故取此名，其他花花，則是取吳花枝的中間字，姍姍則因爲動作很慢「姍姍來遲」的緣故。也就是說，當時美國電影等大眾文化已經滲透到台東這個台灣邊陲後山的日常生活中。

圖三　南王民生康樂隊員於金馬勞軍前線合影

（資料來源：吳花枝提供）

（二）　《台灣山地同胞跳舞歌集》

嚴格來說，台灣戰後的「第一張」山地唱片，應該說是「一套」唱片，因爲南王「民生康樂隊」當晚一口氣一共灌錄了 FL-284、FL-285、FL-519 三張唱片，共 27 首歌曲，但分開於不同時間發行。其中較讓人不解的是編號 FL-519 的〈勞軍紀念錄音〉，根據隊員吳花枝的收藏所見，該片係以「歌樂唱片」（RA-11）的名義出版[7]，但卻編在「鈴鈴」的出版目錄裡面，詳細原因還有待釐清。

[7] 歌樂唱片，出版登記證：台唱字第 656 號。唱片上面註明：「山地同胞金門馬祖前線勞軍團勞軍紀念錄音」，無出版日期。感謝「民生康樂隊」隊員吳花枝女士資料提供。

表一　《台灣山地同胞跳舞歌集》目錄

第一集 FL-284		**第二集 FL-285**	
A 面	B 面	A 面	B 面
1. 祭祖先—吳花枝 2. 慶豐收—吳花枝 3. 三重山歌—男女合唱 4. 美麗的台東—男女合唱	1. 念故鄉—吳花枝 2. 改善民俗曲—王州美 3. 青春小調—吳花枝 4. 當兵好—女合唱	1. 散步—花花小姐 2. 過年歌舞—男女合唱 3. 南王村的姑娘（國語）—花花小姐 4. 山地姑娘（閩南語）—寶珍小姐 5. 湖畔情侶（國語）—小維	1. 思君（客家語）—睦鹿小姐 2. 黃櫻桃（閩南語）—寶珍、睦鹿、山珊 3. 採檳榔（國語）—花花小姐 4. 羅馬娜（國語，正確爲羅曼娜）—寶珍
第十六集 FL-519（勞軍紀念錄音）			
A 面	B 面		
1. 南王之戀 2. 湖畔情侶 3. 迎接新娘 4. 都戀山謠 5. 看！造林在生長	1. 贈金馬戰士的禮物 2. 慕情之曲 3. 我是快樂的農家女 4. 少年節歡樂歌 5. 歡送之歌		

我們仔細分析這戰後第一「套」山地唱片的內容，主要可以歸納爲四類：

一、陸森寶創作歌曲。
二、卑南族民謠。
三、國、台語流行歌曲。
四、山地生活改進運動歌曲（含造林）。

從上述曲目，我們可以看到這張唱片其實雜揉了不少當時流行文化元素的符號，例如隊員們的「藝名」：夢露，就是來自於 1950 年代美軍帶入的瑪麗蓮夢露電影。而專輯中的國、台語流行歌曲，則來自於隊員們收聽廣播、國／台語唱片，自行購買「歌選」練習而學會的。在原住民歌曲的部分，我們從 FL-284、285、519 的曲目：〈祭祖先〉、〈念

故鄉〉、〈當兵好〉、〈散步〉、〈贈金馬戰士的禮物〉等作品來看，這些都是陸森寶老師的創作歌曲。我們由此可以確認，戰後第一位創作歌謠被唱片工業製作發行的原住民作曲家，就是陸森寶，而他後來被胡德夫唱紅廣爲人知的作品〈美麗的稻穗〉，第一次在台灣唱片問世時的名稱叫做〈贈金馬戰士的禮物〉。而戰後第一群「灌錄唱片」的歌星，則是陸森寶的女弟子吳花枝等「民生康樂隊」隊員。[8]

只不過，這些唱片中所灌錄的陸森寶作品，事實上，並未出現於當時的勞軍演唱活動之中。根據擔任「民生康樂隊」舞蹈指導與活動主持的王州美表示[9]，勞軍演出的節目單都會經官方事先確認。當時她們的勞軍表演，僅以國、台語歌曲爲主，並沒有演唱原住民歌曲。[10]而之所以沒有原住民歌曲，有下列幾個原因：（1）是身爲節目設計的她不懂母語，據王州美表示，日治時期她的家庭是國語（日語）模範家庭，小學二年級台灣光復後，又隨即接軌新的國語（北京話）教育，導致早年對於卑南族母語並不流利；（2）是顧及現場氣氛的帶動，因此以大家耳熟能詳的國、台語流行歌爲主；（3）國家擔心無人能懂的原住民母語歌曲，溢出監控，成爲匪諜宣傳的工具，因此不鼓勵演唱。

王州美說，當時國軍對原住民歌曲並無好感；吳花枝則表示[11]，每次當她們唱完國語流行歌曲（上海時代曲）時「台下的外省阿兵哥們莫不老淚縱橫，大聲鼓掌叫好，要求再來一曲。反應比台語歌及山地歌曲熱烈」。至於我們在 FL-284、285、519 三張專輯中所見比例不低的卑南歌謠，主要是南信彥認爲「應該唱自己族群的歌謠」作爲紀念，所以才收錄進去的。據吳花枝及王州美回憶，南信彥雖然是日治時代的知識菁英，但是在他的身上卻處處顯露卑南族「巴拉冠」（男子會所）傳統的教養與倫理，日常生活中他也常常以此訓誡年輕人。我們從南信彥堅持以卑南族民謠及陸森寶創作歌曲爲演唱主體，可以看出原住民跨語世代對於維持族人身份、文化認同的苦心。[12]

---

[8] 至於原住民唱片界知名的阿美歌后盧靜子，從客觀的唱片出版史來看，則應該稱之爲戰後第一位「專集」歌手，她同時也是第一位山地歌謠唱片界的偶像明星。

[9] 2008 年 10 月 2 日下午，台北，王州美女士住宅附近咖啡店筆者訪談整理，以下同。

[10] 單從封底資料回溯這段史實，還容易造成的幾個錯誤尚有：（1）上述資料中賴萬成領導、訓練組成也是錯誤的，賴萬成（漢人）原來是卑南國小的教師，後來當上鄉長，這是他掛名「領導」的原因，但他與民生康樂隊平時並沒有互動。（2）其次在 FL-284 唱片開頭，有一段男聲台語的介紹詞「請聽台灣山地民謠歌集，這是台東縣南王村山地姑娘寶島唱片的錄音」，然而這張卻不是以「寶島」唱片的名義出版的，而是「寶島」唱片改名後的同一家公司「鈴鈴」唱片，它同時也是「鈴鈴」唱片以「台灣山地民謠」爲標題的 FL 系列的創業首作。

[11] 2008 年 10 月 13 日台東卑南鄉下賓朗部落、南王部落，筆者訪談錄音整理。

[12] 而這種「用心」，曾一度造成我的解讀疑惑，原因是我找不到歌集中與陸森寶並列唱片詞曲作者的陳實（日名川村實，卑南名巴恩・斗魯，1901-1973）作品。陳實的兒子歌手陳明仁表示，陳實一生採集、創作歌曲達兩百多首，但其作品除了〈海洋〉、〈台灣好〉、〈歡迎好友之歌〉以外，目前清晰可辨的數量成謎。從 FL-284、285、519 曲目中來看，並沒有陳實作品的痕跡，那他爲何出現在其中？透過實際訪談王州美所得到的答案

四、「鈴鈴」唱片山地歌謠出版類型及數量

據了解，「鈴鈴」唱片老闆洪傳興，在出版完《台灣山地同胞跳舞歌集》後，與王炳源（漢人）、陳清文（卑南族）及後來的汪寬志（阿美族）結爲好友，在三人的穿針引線下，從 1961 年開始「鈴鈴」唱片持續無間斷地發行山地唱片直到 1979 年左右。但「鈴鈴」前後到底出版過多少張山地唱片呢？這一直是個讓人困擾的好問題。我在散軼的資料堆中解謎，終於在「水晶」唱片何穎怡所製作的「台灣有聲資料庫」的附錄手冊中，第一次看到清楚的數字：總共 68 張原住民歌謠專輯。這個數字來自於當年「鈴鈴」唱片送給中盤商訂貨用的產品目錄[13]。但這個數字據我從後來不斷考掘出的唱片進行比對，確認這（68 張）應該是專指「鈴鈴」唱片公司，編號開頭爲 FL 的「台灣山地民謠」系列，但不包含之後所發行的另外 30 張標號爲 RR 的山地唱片系列。換句話說，單以「鈴鈴」一家公司，在 1960、70 年代就生產過近百張的山地唱片，我們以單面 4 到 5 首歌來說（一張約 10-12 首），「鈴鈴」唱片至少保存了 1960 到 1970 年代山地社會近千首的各式歌曲。

依據我目前收集到的資料及唱片製作的方式，我將這近百張的山地唱片，大致劃分爲兩個階段做分析：

（一） 眾聲喧嘩的「錄音片」的時期（1961-1969）

1. 錄音採集田野說明

「錄音片」指唱片編號爲 FL 的系列，現場圓盤錄音壓製的 10 吋唱片，數量共約 69 張（詳見文末附錄），而其特色便是歌曲來源族群廣泛多元。這種「多元性」來自於洪傳興錄音的隨機性，而非來自於當時「鈴鈴」文藝部有意識規劃下的開發。根據廖初男先生表示，當時他的岳父洪傳興先生，很喜歡遊山玩水，一個人開著車子載著一台重約 15、6 公斤的 AKAI（日本赤井牌）盤帶錄音機到處去趴趴走。每到該地以後將麥克風架好，就開始吆喝叫大家來唱歌，然後直接錄下來。筆者走訪曾經參與錄音伴奏的蔣喜雄（卑南族），他表示[14]，當時洪傳興的錄音採集完全沒有任何計畫性，一般都是他到台東後，

是，專集裡面的確沒有陳實的作品，當時刻意在專輯封底放進他的名字，只是想表達一種尊重，希望大家知道卑南族除了陸森寶老師以外，還有這樣一位優秀的音樂家。顯然這張專輯從內容到封面都成爲了原住民主體揚聲的文化載具。

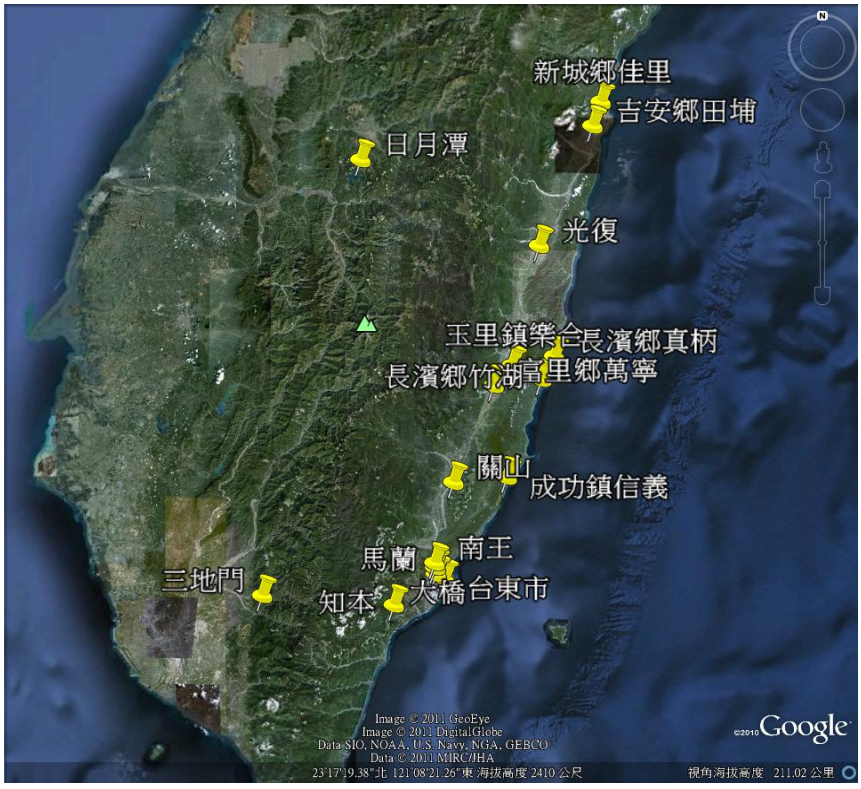
[13] 我透過何穎怡的協助，循線找到了當時這份目錄的持有人，也是水晶唱片製作人的范揚坤，他表示這是在一次偶然的機會裡面人家送給他的，可惜這份目錄借人以後就不幸遺失了，沒有備份。而這些「鈴鈴」公司的母帶在洪先生過世後，後人將它們賣給各電台，也已經全部散逸，去向有待調查。

[14] 2008 年 10 月 13 日，卑南鄉利嘉村蔣宅，筆者訪談錄音整理。

開著馬自達三輪汽車載著汪寬志、陳清文跟蔣喜雄三人，加上手風琴、吉他、風琴、沙鈴等簡單樂器，在花東海岸有路就鑽，看到部落就進去，吆喝問看看有誰會唱歌，錄一首歌給 50 元。我們從已出版的唱片資料觀察，洪傳興先生在 1963 年以前已經採集過台東市、花蓮等地，一直到 1963 年以後，他才將錄音的範圍擴大到南台灣的排灣族三地門一帶（如下表二，圖四）。

表二　鈴鈴唱片 FL 系列「台灣山地民謠」錄音採集地點

縣市	鄉鎮名
台東縣	台東市、南王、馬蘭、大橋、長濱（竹湖村、真柄村）、成功鎮信義村、北町、知本、關山（德高教會）
花蓮縣	吉安（田埔部落）、光復、玉里（樂合村）、新城（佳里村）、富里（萬寧村）、玉井（豐里村）
屏東縣	三地門
南投縣	日月潭
台北縣	烏來



圖四　鈴鈴唱片 FL 系列「台灣山地民謠」系列採集地點圖示

（資料來源：胡正恆繪圖）

總體而言，自 1963 年以後 FL 系列的山地歌曲採集，仍是以台東縣、花蓮縣等原住民部落爲主體。[15]且由於錄音地點多集中在花東，因此在產品數量上，以阿美族歌謠專集最多（約 55 張），排灣族其次（5 張），卑南族第三（4 張），邵族第四（3 張），[16]泰雅族（1 張，烏來）最低。而布農族、達悟族、賽夏族、魯凱族、鄒族……等等其他族群，則一直掛零。[17]根據翁源賜表示，「鈴鈴」遲遲沒有向鄒族、布農或其他族群的部落出發採歌的原因，主要是因爲商業市場規模的考量，這些族群的消費人口數太小，音樂類型也不討喜，如「達悟族歌謠曲調緩慢而沈悶，市場上根本賣不出去」。由於當年這些唱片銷路並不大，[18]公司擔心顧客看到製造日期後抱怨買到的是陳年舊貨，所以唱片都沒有印上出版日期，再加上 FL 系列編號，並沒有絕對的邏輯關係，如第 4 集編號 189，第 5 集編號 188，第 6 集編號卻是 60，這些都增加了我們在 FL 系列出版時間判定上的困難。

2. 歌謠內容類型說明

翁源賜及蔣喜雄表示，當時 FL 系列採集的時候，現場就是請部落族人自由地唱出自己「最喜歡」或「最拿手」的歌曲，好聽就錄下來，比較要緊的是旋律好聽並沒有「學術考量」的過濾。因此這些被錄下來的歌曲，某種程度上我們可視爲反映著 1960 年代部落原住民的喜好與認同（identity）的時代心聲，在雙方不設防之下，族人假借漢人的唱片工業與錄音科技，向外宣揚、表述自己的社會境遇。

> 例 1：來了，來了（排灣語），小包車（國語），一部接著一部的小包車，唉阿唉阿我的妹妹要被帶走，去吧去吧認命安分點。來了，來了（排灣語），小包車（國語），唉阿唉阿我的妹妹回來了，妹妹走路逗逗逗，哥哥走路「啪啪啪」。

> 例 2：妹妹的男朋友，完全都是有錢人，像我這麼窮的男人那有資格愛上你。妹妹的理想沒有我的存在，唉呀害我天天馬拉桑（喝酒醉）。我最親愛的心上人，我最親愛的莎吻娜拉，叫我怎麼能夠忘記她。歐吉桑呀歐巴桑，我該怎麼辦，叫我怎麼能夠忘記她。

---

[15] 台東跟花蓮兩地錄音，便佔去 FL 系列的 3 分之 2，而又以台東的數量最多。台東鎮的部分，推測是由具地緣關係的陳清文及汪寬志所負責。其他已知台東長濱鄉（南竹湖）的錄音，因爲吳花枝嫁給長濱阿美族青年陳利新的緣故，洪傳興等一行人到長濱之後都會找她幫忙召集歌手，以及聯絡附近部落的歌手來試唱。

[16] 餘爲綜合類（如第 4、16 集等），或改編山地流行歌、山地日語歌，或者資料未標明，因爲內容仍有待釐清，暫時不列入族群類別統計。

[17] 根據蔣喜雄表示，1964 年左右他曾被「鈴鈴」唱片急找去三重錄音室幫忙伴奏，對象是一群布農族，蔣喜雄表示，布農族的歌唱伴隨呼喊，演唱又沒有節奏，配得相當辛苦。就後來「鈴鈴」沒有出版這張布農族專輯來看，可能便是基於市場接受度的考量。

[18] 山地唱片銷售量缺乏統計，說法不一，根據翁源賜表示，山地（阿美族）唱片非常暢銷，盧靜子每張至少有一萬張的銷量。

1950、60 年代，由於「反攻大陸」的政策限制，已婚榮民不得與家人聯繫，未婚者不得結婚。到 1956 年以後年滿 28 歲軍官才可以結婚，至於士官的「婚禁」則要等到 1961 年以後都已經三、四十歲以上，較正常結婚年齡超出許多才鬆綁（胡台麗，1993：302）。而這些積蓄有限，無力成家立業而且人地生疏找尋對象不易的外省榮民，在台灣社會多數女孩子不願意下嫁的情況下，往邊陲山地去討老婆便成爲另一種變通管道。當年許多屏東排灣族的女孩子們，一個個的離開了部落嫁到平地去，這些老少配的故事，我們可以在排灣族作家利格拉樂‧阿鴻的作品（1996、1997）中略見一二[19]。上面的這二首歌，便是青年們在形容外省人絡繹於部落買女孩的感嘆。排灣歌手童春慶及原音社的成員依布恩表示[20]：「像我們山地人走路就是穿拖鞋『啪啪啪』，但是如果像是嫁給老兵的妹妹他們回家來的時候，都是穿高跟鞋『逗逗逗』，那個聲音就變成貧窮跟富有的直接對比，大家都要追求富有，父母親追求『逗逗逗』的人就會把女兒嫁給老公公（老兵）」。排灣族學者童春發回憶，那個時候有不少的排灣族歌曲都在唱著：「像我這個沒用的人，當然沒有人看得起……」或者「我家裡沒有錢，外省人比較有錢啊……」（引自江冠明編著，1999：176）。

又或者如社會變遷下，遷移到都市或出海遠洋謀生的原住民心聲：

例 3：〈鷹架風情〉[21]（阿美族歌謠）

Pakoyac kinya tiring, mikilim to katayalan, tayra ko nga’ayay i taipak, misamukong kinya tiring. Mimukong kina tiring, ta’angayay ko payci, ta’angayay ko etan ta. Saromi’ami’ad a mitatoy to satoktok kako, matefad ko cecay no sapad, calemcem ko faloco’. Mafoti’ to dadaya, caka ala ko fafoti’en. Sa pinokayaw sa kofaloco’ ako, mahirateng ko I loma’ay.

家境貧窮，到處找工作。不得已只好去台北從事木工。木工的工作吃重，收入不錯。每天手持一把鐵鎚，不小心掉下來一塊木板，提心吊膽，惶恐不已，夜裡翻來覆去，無法入眠。滿腦子都是妻兒和家裡的事情，巴不得即刻飛回去。

[19] 詳見《誰來穿我織的美麗衣裳》（1996）、《紅嘴巴的 Vu Vu》（1997），以上皆由台中市：晨星出版社出版。
[20] 2007 年 10 月 17 日筆者電話訪談。
[21] 引自吳明義（1993：256）。

例 4：〈船員的悲哀〉[22]（阿美族歌謠）

Ianaaw haya amaaw mifoting konya tiring, haya ko mifotingay. Haya matarom kina tireng. Malingad sato koya tamina. Patono ko fafahy, litemohen no kappah, haya masipon kina tiring.

媽媽，爸爸，我要出海遠洋，豈知行船人何等苦啊。離開妻子，心中悲傷難忍。開航時，妻子來送行，回家時，被年輕人中途攔截，奈何徒傷悲。

這些不同社會心聲的反映，從歌曲名稱及性質可以歸納爲 11 種（下表三）：（1）傳統生活的描述；（2）慶典儀式（又可細分爲：婚禮、宗教禮拜、豐年祭）；（3）男女情愛；（4）兵歌；（5）山地生活改進運動政令宣導歌；（6）國語山地歌；（7）陸森寶、陳實創作歌謠；（8）社會變遷歌曲；（9）日語山地流行歌；（10）改編山地流行歌；（11）觀光表演舞曲。多元的曲目雜揉了傳統歌謠、日本殖民文化、基督宗教讚歌以及現代流行歌曲，這些山地流行歌謠的變遷，隱含著原住民族現代化變遷及與當代社會相互適應的過程。傳統歌謠的跨文化元素融合，我們可以借用 Hall 的觀點來理解，他認爲文化身份的認同「既是『本質』（being）的問題，也是『轉化』（becoming）的問題，其歸屬兼涉於過去與未來」（引自魏貽君，2003：104）。

換言之，文化認同是一種「生產中」的，而非「本質」不變的，交雜著文化、社會、心理與歷史的複雜體系。從音樂文化上來看，1960 年代原住民在社會變遷、文化更新形構的過程中，並未把「外來音樂」的溝通大門關上，相反的他們努力地混搭各種旋律，用自己的母語及方式去「言說」。例如結合西洋宗教的歌謠：〈山地聖誕鈴聲〉，以及挪用國台語、西洋流行曲的：〈高山青〉、〈舊情綿綿〉、〈黯淡的月〉、〈山地阿哥哥〉、〈馬蘭勃魯斯〉、〈阿美阿哥哥〉等等，到了 1990 年代這種以母語翻唱國語歌、英文歌、廣東歌、閩南語歌、日語歌的發展依然不墜，後期的歌謠跟一般台灣流行歌甚至沒啥差別，只是加了一些原住民習慣的腔調、簡單動作或歌詞內涵，宣示著山地歌曲大眾化的時代（黃貴潮，1999）。

[22] 同前引（1993：247）。

表三　鈴鈴唱片 FL 系列內容與主題[23]

內容主題	歌名
傳統生活的描述	牧牛、看牛歌、牧牛羊歌、打米歌、打獵歌、打獵之英雄、割草歌、捕魚歌、馬蘭社捕魚歌、做工、工換工、義務勞動、耕作歌、收穫歌、插秧歌、射馬干小調、老人歌、歡樂歌、大家來飲酒、男女吃酒、食酒歌、飲酒歌工作歌、酒蟲、酒醉歌、八社酒歌、乾杯、尊敬頭目、祭人頭、殺人頭回來爭光榮、殺人回村、美麗自然界、種煙歌、快樂過日、讚賞歌、宴會歌舞、夜半狗聲、奈羅灣也、怠惰鬼、共同工作、開農、再會、訪友
慶典儀式	豐年祭：豐年舞歌、阿美族豐年祭、樂合豐年舞、男女聯舞、八社舞曲、凱旋舞、成功豐年舞、信義豐年舞、信義收穫舞、真柄歡樂舞、真柄收穫舞、真柄豐年舞、佳里豐年舞、同跳山地舞、豐年快樂舞、豐年節之歌
	婚禮：婚姻之歌、送娘出嫁、接新娘、祝結婚、歡送出嫁、男女面對唱
	宗教禮拜：聖歌、主耶穌我愛你、辦美救主、求主領我、救世主、基王之王、基愁尋主、偉大救恩、天家、耶穌是人類的救星、人因犯罪而死亡、痛悔犯罪、耶穌愛超過父母的慈愛、萬物是神創造、想起十字使人悲痛、上帝助我不犯罪、我犯罪怕見神明、求主餵養我、耶穌降生、何等思友、禱告良晨、我聽救主說道、救主耶穌、懇救耶穌、生命的主、守命的人有福、再相會
男女情愛	初戀、熱戀、狂戀、失戀歌、喂—小姐、請問芳名、哥哥照顧妹妹、何時有情人、他不愛我、我要愛他、我的愛人、我的情人、約情人、與情人和睦、我惦念你、單獨生活、單獨是痛苦、寂寞漢、難忘的人、少女心想、贈禮物、忠告哥哥、歡迎小姐來、窈窕小姐、德高之姑娘、光復鄉的姑娘、山地姑娘好、男女交情、我想結婚、追婚、媽媽不許我嫁、媽媽許願我、娶媳婦、娶女婿、嫁浪子、快樂的結婚、離別、悲戀歌、夫婦之歌、夫妻相好、夫妻吵架、夫妻糾紛、不守規矩的丈夫、太太真會詭唱、誤會太太、離婚之歌、後悔之歌、郎君也、舊情綿綿、望月思情人、隔離的愛、無人知我的苦心、戀愛之歌、心上有個你、愛情的約束、萬安村情歌、大祖情歌、新港情歌、田埔情歌、玉里之戀、山地情歌、上花蓮找愛人、花蓮檳榔村之戀、被遺棄的女人

[23] 洪傳興先生並不懂原住民語，那麼上述 FL 系列這些歌名是怎麼來呢？詳細並不清楚，但推測應該都是抓個大意隨便亂取。這種旋律相同，歌名不同的現象至今仍然普遍。一方面來自傳統旋律填上實詞的多元創作，一方面來自於原住民的隨性，由洪傳興到現場後招募的歌者，喜歡唱什麼都由歌手自己當場決定，在即興的演唱下，「高興就好」不會斤斤計較歌名的正確與否，所以同一首歌花蓮、台東，這次唱跟下次唱可能不同名，這也是研究上讓人困擾的一大難題。

內容主題	歌名
兵歌	阿兵哥真偉大、從軍樂、送情郎到軍中、送當兵歌、歡送兄哥、勸上前線、入營歡送歌、歡送之歌、金門風光、遙想前線、軍中生活、青年爲國爭光、爲國爭光、給情人的紀念品、贈金馬戰士的禮物、思念阿兵哥、何日君歸來
山地生活改善運動的政令宣導歌	看！造林在生長、看山林長大、山地生活改進運動歌、建設台灣、我們要團結、改善民俗曲、義務勞動、我是快樂的農家女
國語歌曲但被收納為山地歌曲	高山青、（採檳榔）
陸森寶及陳實、黃貴潮創作歌曲	陸森寶：當兵好、祭祖先、念故鄉、散步、南王之戀、楊傳廣應援歌、歡送朋友 陳實：海洋 黃貴潮：憂夜月景（又名良夜星光）
社會變遷的歌曲	打電話、苦工中歌慰、山上娘嫁到平地、前途茫茫、賺錢歌、行船人、基隆港之夜、山中內的發電所、不嫁鄉下、楊傳廣應援歌、修道路、自花蓮港回馬蘭、建和採鳳梨、快出發去農場、最後的列車
日語山地流行歌	加路蘭港、北町情歌、愛愛上乾杯、繡房千金、台東風光、可愛小妹在身邊、蕃社離別、熱戀、戀のサンモンデク、今夜は踊ろう、今夜も寝し、泣き小鳩、祭りの夜、農家樂しや、故里山の番社、知ラナイヨ、君戀しや、静かな夜、思ひ出の石山、竹舟乘り、忘ラレナイ、ステ子歌、仲ヨク飲マセウ、踊り明かそりよ、故郷恋し、君よ去り行く、恋の花、シビレ節、私たべるだけ、花物語り、姉妹相思、おさけ小唄、私は一番可哀想よ、青春の若人よ、お百姓さん、櫻と百合の花、私は未た若い、アヤアヤぶし、ゴメンナサイ
改編山地流行歌	她來我家玩、別再推辭初意、她不理睬我、何處有情人、男人的純情、給情人的禮物、我願意作女婿、別忘了我、愛花的花朵、我的知心人、可憐的我、星星知我心、懷念之歌、尋情歌、重逢之歌、遠念、等待又等待、我只想你、別再瞞著我、我永遠愛你、心心相印、我的願望、相逢在公園、新港風光
觀光表演舞曲	迎賓舞曲、日月潭風光、山地姑娘枕樂、拔牙祭典、歡樂過新年、獻花、許石音樂舞、年終祭典、祭人頭、歡霄舞、豐年舞、星光舞、神箭獵人、搗米舞、快樂舞、日月潭打石音、收穫快樂、結婚快樂、山地好、阿美族歌、遊山玩水、馬蘭姑娘、名勝打石音、美麗日月潭、打獵歌、遊山歌、那羅灣、山地戀風、大家來跳舞、花蓮情歌、竹管舞、快樂阿美族、迎神曲、烏來之夜、美麗山地、織布搗米舞、日月潭邵族、少年的回思

（二） 詞曲團隊「創作片」時期（**1969-1979**）

「創作片」主要是指 1968 年到職的翁源賜所企畫的編號 RR 系列[24]，其規格爲 12 吋 33 又 1/3 轉。多數封面多標記由陳清文、汪寬志、孫大山等人記詞採曲，數量約 30 張左右。[25]根據筆者實地到台東鹿野鄉拜訪翁源賜先生，瞭解到洪傳興在歷經了 7、8 年，近七十張跑遍北中南東台灣各地的採集錄音唱片之後，逐漸遇到了一些歌謠採集的瓶頸。再加上「鈴鈴」唱片出現了第一個競爭對手「群星」唱片，於是「鈴鈴」唱片在 FL 系列之外，又另外出現了新的 RR 系列與之對應。[26]在翁源賜之前，「鈴鈴」唱片文藝部是由早他進去的詞曲作家呂金守所主持。呂金守退伍後進入「鈴鈴」負責壓片，因勤奮好學才能爲老闆洪傳興所賞識，將他升爲錄音師，爾後，又發現他是客家人，爲了拓展唱片市場，乃要求他譜寫客家歌曲。他除了以「敏郎」的藝名演唱之外，寫曲、塡詞的客語歌曲與福佬語歌曲超過兩百餘首，在流行音樂界聲名大噪。但呂金守對於原住民歌謠的口味熟悉度並不及翁源賜，因此後來遂逐漸轉由翁源賜負責企畫。翁源賜掌握文藝部的權力後，重新爲「鈴鈴」設計了產品的識別標籤，並在封面、封底加以改進，附上歌曲解說或歌詞、歌譜，這時候「鈴鈴」的山地唱片也擺脫了先前「大雜燴」模式，而進入了「主題式」的時代。

1. 製作班底

「鈴鈴」唱片 FL 系列的製作以陳清文（卑南族）、汪寬志的即興表現爲重心，後期 RR 系列移轉至翁源賜（漢 / 卑）手中後，轉以企劃導向爲主。透過 RR 系列的唱片封底，我們可以整理出這一群戰後第一代山地流行歌曲的創造者，他們全數都是台東在地人（編曲莊啓勝、張木榮除外），彼此有著同村、同學或同事（正東電台）等多層關係。這些人際組合的合作關係至少持續到 1974 年左右。

---

[24] 詳細目錄，請參見筆者博士論文「製造『原』聲：台灣山地歌曲的政治、經濟與美學再現（1930-1979）」附錄二，國立成功大學台灣文學系，2010 年，未出版。

[25] 這二個時期的中間，還有一個重疊過渡的階段，也就是 RR 系列（12 吋）量產後，FL 系列（10 吋）仍持續出版到約 1968 或 69 年才停產。

[26] 據廖初男表示，RR 系列的製作重心整個移往台東，在當時的南王里長陳清文家中設立山地文藝部，由陳主持。這個山地文藝部並不算是一個「鈴鈴」唱片公司的正式部門，比較像是洪傳興在台東的休息處與連絡站。我詢問翁源賜，他說並沒有山地文藝部這件事，有時候明天要錄什麼歌，都是一起喝酒時臨時決定的。

表四　鈴鈴唱片製作班底名單

作詞者	孫大山、汪寬志、陳清文、邱德東、汪安安、郭茂盛、盧靜子、石君代、王秋蘭、黃貴潮
作／採曲者	陳清文、蔣喜雄、邱德東、汪寬志、徐天識
編曲	莊啓勝、張木榮
個人專集歌星	盧靜子、石君代、王秋蘭、林美蘭、南月桃
指揮	邱德東、莊啓勝
伴奏	徐天賜、陳清文、汪寬志、翁源賜、汪安安、邱德東、朱正吉
樂隊	正東大樂隊、明聲音樂研究社、明星大樂隊

底下，我便針對上述資料依據實際訪談所得的瞭解，作一些說明：

（1）製作人

據負責「鈴鈴」公司山地唱片製作的翁源賜表示，他在 1968 年初進「鈴鈴」公司時，因爲老闆洪傳興仍未放棄「大雜燴」式的合輯模式，因此他仍參與陪同跑部落採集錄音，專門負責聽報名者試唱，然後寫下第一段前奏簡譜給陳清文、汪寬志，並由二人負責伴奏。之後在另一家崛起的「群星」唱片競爭壓力下，他開始主導唱片主題內容的開發，當時由於山地唱片市場小眾，歌手與「鈴鈴」並沒有簽合約，公司因此沒有幫忙安排演出的義務，除了靠正聲電台歌唱比賽已經成名的盧靜子外，一直都沒有真正的新人培植計畫。因此，所謂山地唱片的製作人，業務內容除了歌曲的挑選外，大致還得負責歌手的訓練、樂師、錄音室的聯絡，以及唱片封套的記譜、拼音、歌曲大意解說等等。

（2）作詞者

與當時國、台語歌壇不同的是，山地唱片產業並沒有成熟到擁有「專屬」的詞曲創作者。因此唱片歌詞的來源，依照產品內容大致可以分爲三類：（1）演唱者即創作者：如盧靜子個人專輯的許多歌曲，據她表示都是她「有時候三更半夜有靈感，馬上起來作一作，到天亮差不多可以一首歌了，那時候沒有錄音機，我隨便哼再寫歌詞，有時候我哼一哼寫歌詞，等一下再唱的時候，這一段又不一樣了」；（2）部落傳唱歌謠：如筆者所訪談的孫大山、翁源賜或歌手高子洋所表示[27]，許多歌曲其實都是當年流行於台東地區的林班歌或傳唱歌謠，並不是由他們所創作，而是由他們採集、改編或修詞的作品。像這樣集體創作的民歌，台東各原住民族群都有類似的傳唱歌謠。孫大山說，當年的灌錄

[27] 筆者 2008 年 10 月 12 日訪談孫大山。

唱片的現場，歌手錄歌時，大批的圍觀民眾也都能跟著哼唱，顯見這些歌曲本來就已經流傳於各部落；(3)「日歌原唱」的翻譯：1960 年代日歌「台唱」(日曲填台語歌詞）與「國唱」(填國語歌詞）風潮盛行，這種翻唱風也吹襲了山地唱片的製作，1968 年「鈴鈴」唱片老闆洪傳興邀請阿美族音樂家黃貴潮，協助將日本流行唱片改填詞阿美族語，並交由賴國祥（阿美族）演唱，唱片名爲「改編山地流行歌」，前後共發行有三集。

2. 作曲及伴奏

據翁源賜指出，這時期仍採單軌同步錄音，但由於（1）公司人手不足；(2）原住民歌手演唱的「即興」風格(一般都是現場練唱幾次就開錄)，因此當時的樂隊伴奏，根本無力也來不及製作標準的「套譜」，樂隊與歌手的搭配，完全是靠樂手們現場的經驗來決定，而這些樂手一般都有坊間「那卡西」的經驗，因此頗能勝任。這種即興（improvisation）在表演、在錄音中可以隨意發揮，樂手不受一套預先訂下的程序所限制，因此文化工業理論所詬病的「標準化」風格反而難以形成。筆者將這些台東樂師的分工，敘述如下（名字前標號*者，表示已經過世)：

（1）*陳清文：手風琴、喇叭、打鼓、吉他……等等多種樂器，是鈴鈴、群星、心心唱片的伴奏主要靈魂人物。

（2）*汪寬志：主要負責吉他（Bass)，當時沒有插電 Bass，因此多由他用吉他替代 Bass 伴奏。由於原住民歌謠沒有曲譜，因此演奏完全是即興發揮，這一次練習試唱的伴奏，跟等一下正式錄音可能完全不一樣。

（3）蔣喜雄：負責風琴，主要參與經歷是 FL 錄音片時期，與汪寬志、洪傳興、陳清文等人一起跑東海岸阿美族部落，協助伴奏。不久即回台北，擔任許多歌舞團舞蹈指導。

（4）徐天賜：正東電台約僱樂師，漢人，有歌唱節目時負責伴奏，平時正職是那卡西樂師。

（5）*朱正吉：吉他，卑南族，利嘉部落，萬沙浪的表妹婿。

（6）孫大山：吉他、手風琴，卑南族，下賓朗部落。石君代專集時才加入。

（7）*邱德東：正東電台節目主持人，漢人，一般來說，他僅負責電台錄音室的提供，並不參與伴奏。RR 系列封面不少掛名邱德東提供、作曲或指揮，實情是，他「提供」

的是錄音室，而掛名作曲、指揮則是洪傳興的一種「人情政治」，酬謝性質大於實質。

原住民演奏西洋樂器的能力，我們早在日治時期的許多音樂踏查報告中已經見識過（詳見王櫻芬，2008）。如 1931 年台東知青風靡學習現代音樂，當時 17 歲的馬蘭青年村光雄（漢名李光雄，李泰祥的父親）已經在學習小提琴，和朋友玩口琴。而戰後藉由教會詩歌伴奏、國民學校的樂隊演奏，無形中皆累積了原住民玩樂器的能力。如孫大山及翁源賜表示，當時陳清文、汪寬志以及他們自己的樂器功夫，多是就透過台東高中或台東農工的學校樂隊而習得，其他像是美日電影中男主角（如貓王、小林旭）彈吉他的帥氣模樣，也誘使不少部落青年爭相模仿。因此，許多原住民青年不見得有識譜的能力，卻可以靠著自己摸索或觀摩其他人演奏，很快地學會如何操作，也因不識五線譜，反倒能即興地讓音樂隨著境況走。

我訪問孫大山，當時陳清文、汪寬志以及他伴奏的酬勞，他表示並無印象。也就是當時的唱片雖然是商品，但伴奏的勞動卻以「非商業」的人情政治在運作，這些人情政治包括：同學關係、親朋關係、鄰里關係等，在這些關係網絡交叉運作下，酬勞變成不是當事人最重要的考量點。據了解當時陳清文或汪寬志遇到困難時，常北上尋求洪傳興的幫助，因此我們可以將「人情」視爲原住民的一種社會投資，換言之，便是將文化資本轉化爲社會資本。其次，「唱歌」在部落社會是一種非關金錢的活動，原住民社會當時人人對於能夠參與唱片的製作都感到很光榮，「鈴鈴」唱片也因此可以壓低製作成本，這一點與三重音樂圈的「在商言商」亦不相同。[28]

五、「鈴鈴」山地唱片前後期特色比較：從部落素人走向企畫、明星與國語林班歌製作

從文化生產史的宏觀角度來看，「鈴鈴」唱片 FL 系列見證的是原住民族創作歌謠與「民歌」（folk music）傳唱重疊的時代，而 RR 系列（1969-1979）所代表的意義，則是山地歌曲填上國語歌詞、以及「實詞化」歌謠創作年代的到來。不同於 FL 系列部落歌手在現場的即興吟唱，RR 系列由於製作流程的轉變不再採行同步錄音，因此樂隊配器成爲必要，使得每一首曲子的節拍必須按照樂理方法記譜。而記譜的介入，使得歌曲漸漸轉爲文字化，旋律和音樂節拍更因爲必須搭配樂器的調性而走向固定，也就是「五線

[28] 對於這些山地歌曲搭配現代樂器，部落聽眾一般都很能接受，但也有例外。翁源賜回憶，當時（1968-1971 年間）李泰祥與許壽美結婚定居台東，任教於省立台東女中時，曾經至電台參觀唱片製作，對於陳清文、汪寬志等人用現代樂器爲「傳統歌謠」伴奏的「玷污」行爲大表不滿。

譜化」。後期的「鈴鈴」山地唱片，其最大的特色便是：（1）以主題企畫爲導向；（2）出現山地歌星個人專輯；（3）國語創作歌曲（林班歌）唱片的到來。黃貴潮（1999）認爲，歌曲製作根據音樂理論，音樂有歌譜，進一步有伴奏，有作曲家、編曲家、演唱者、文字企畫，「這才是阿美族流行歌的起源」。

（一）　企畫唱片的崛起

圖五　**RR-6047 特選台灣山地土風舞**

圖六　**RR-7012 土風國語歌曲集**

由於 1968 年翁源賜導入了「企畫製作」的概念，「鈴鈴」RR 系列產品對於市場獲利的敏感度更勝以往。例如 1954 年以後「中華民族舞蹈競賽」在官方的推波助瀾下，帶動了台灣土風舞蹈的盛行，各類的表演及競賽，促使社會各界對於山地土風舞配樂的需求量增加，加上阿美族人口居各族之冠，花蓮、台東、恆春一帶各部落豐年祭典多，對於這類舞蹈唱片需求量也大，早已具備基本的賣盤。因此翁源賜便製作了 RR-6047、6056、6081 等「土風舞教材」的專門唱片（圖五），以及專供山地文化村歌舞表演使用的舞蹈唱片，裡面收錄有常見的〈台灣好〉、〈那魯灣舞曲〉、〈豐收舞曲〉、〈迎賓舞曲〉等等伴舞歌曲（見下表五）。甚至連 1968 年風行台灣的阿哥哥風潮，都據實地反映在唱片〈阿哥哥舞曲〉中。

在語言上，多數土風舞唱片都是以阿美族歌謠爲主。唯一的例外是，由於 1970 年代「國語運動」的強化，導致校園市場出現一股「國語」舞曲的需求。因此，翁源賜便將陳清文等人採集的山地舞曲，改填上國語歌詞，老闆洪傳興並且找來了外省籍的怯天

林[29]作詞，創造出「中國風」與「山地風」並置，兼具市場與「主題意識正確」的 RR-7012《土風國語歌曲集》[30]（表六，圖六），並交由盧靜子主唱，這也是盧靜子在「鈴鈴」唱片的首張國語歌集。附帶一提的是，這些唱片掛名的作曲者除陳清文以外，就是蔣喜雄（利嘉部落卑南族人）[31]，但筆者親赴利嘉部落當面訪談後，才知道這些掛名是洪傳興隨便填的，研究者若直接採信「鈴鈴」封面資料未加查證，很容易遭到誤導。據了解，洪傳興這樣做的原因，主要在於宣稱歌曲是「有版權」的，防止 1960 年代盛行的盜版活動，其他倒不求一定真確。

表五　RR 系列「山地土風舞集」系列曲目

RR-6047 特選台灣山地土風舞曲〔教材用〕—盧靜子與正東合唱團（1969/06）
作曲：蔣喜雄、陳清文，作詞：汪寬志，編曲：張木榮，指揮：邱德東
A 面：台灣好、那魯灣舞曲、青春舞曲、春宵舞曲、迎賓舞曲 B 面：祭神舞曲、哈哈笑舞曲、阿哥哥舞曲、豐收舞曲、鈴聲舞曲
RR-6056 台灣山地豐收舞曲專集（1969/08）
作曲：蔣喜雄、陳清文，作詞：汪寬志，編曲：張木榮，指揮：邱德東
A 面：台灣好、那魯灣舞曲、青春舞曲、春宵舞曲、迎賓舞曲 B 面：祭神舞曲、哈哈笑舞曲、阿哥哥舞曲、豐收舞曲、鈴聲舞曲
RR-6081 台灣山地懷念民謠集 11：跳舞教材用—盧靜子唱集（1970/03）
A 面：黑森林、迎賓舞、四季舞、馬蘭之歌、莫嘆苦、請你保重 B 面：山地好、高山青、莎容之花、山地鐘聲、高山之春

表六　土風國語歌曲——盧靜子之歌曲目

RR-7012 土風國語歌曲—盧靜子之歌，未註出版日期，推測約 1972 年
作曲：蔣喜雄、陳清文，作詞：翁源賜、怯天林，編曲、指揮：莊啓勝，伴奏：明星大樂隊
A 面：鳳求凰、負情的人、馬蘭姑娘、香蕉園、花鼓歌 B 面：唱不完的他、高山青、鈴鼓舞、月亮圓又圓、大家來跳舞

[29] 怯天林曾參與製作鄧麗君《鳳陽花鼓》等專輯編曲。

[30] 怯天林作詞有：香蕉園、花鼓歌、唱不完的他、鈴鼓舞、月亮圓又圓。翁源賜作詞有：負情的人、馬蘭姑娘（與慎芝、劉錦上國語版不同）、大家來跳舞。名爲蔣喜雄作曲有：唱不完的他、月亮圓又圓。名爲陳清文作曲有：鳳求凰、負情的人、馬蘭姑娘、香蕉園、花鼓歌、鈴鼓舞。

[31] 早年曾在烏來、日月潭等山地文化村擔任歌舞團舞蹈指導，早在 FL-1088（第 33 集）他便已經跟「鈴鈴」唱片合作過。

（二） 山地歌星：盧靜子（阿美歌后）

「鈴鈴」唱片 RR 系列山地歌曲的第一張個人演唱專輯是 1969 年 3 月盧靜子演唱的 RR-6048《純粹台灣山地歌》專輯。1969 年盧靜子贏得正聲廣播電台歌唱比賽第二名，盧靜子的勝出顯然爲自己的歌唱生涯正式開啓了康莊大道，在名聲光環及商業競爭下，1969 年洪傳興爭取她爲「鈴鈴」唱片灌製個人母語、國語、日語（1 張合輯）唱片，大有押寶之意。同時期與盧靜子在「鈴鈴」發片的，還有寶島低音歌王洪一峰。[32]很明顯地，「鈴鈴」在對手「群星」及「心心」唱片的競爭下，拋棄了「大雜燴」式合輯方式，除了前述的「企畫」外，亦開始走向「個人明星」時代。盧靜子是首位明星歌手，之後的歌星有：石君代（阿美族）、王秋蘭（排灣族）、林美蘭（排灣族）[33]、南月桃（卑南族）等人，整體上以盧靜子專集數量爲最多，獨未見男歌星專集出現過。

李伯樺（1983：15）表示，唱片發行量與歌星有很大的關係。一般而言，小歌星（或新歌星）只敢發行三千張左右，公司怕將來成本回收困難故不敢大量投資。普通中等歌星約發行六千張，而大牌歌星大約二至三萬張，但這些指的都是非原住民母語的歌星。根據筆者訪談翁源賜的資料，盧靜子在當年「鈴鈴」的銷售量一直達到上萬張，顯見她在山地歌唱界的地位。銷售的佳績又與她的製作群息息相關。當時洪傳興因爲不懂原住民語言，所以選曲完全交由陳清文、汪寬志、翁源賜等人決定。盧靜子的專輯以「新歌創作」爲主，這是 RR 系列與過去的 FL 產品最大的分水嶺。不過，就新歌的「風格」來說，製作人翁源賜指出，這個時代的歌曲必須保有濃厚的民族風格，才會被族人接受，也就是說要唱得有阿美族的「味道」才會受到市場肯定。盧靜子的優點是很清楚怎樣掌握阿美族歌謠特色。她表示：

> 早期老人的歌沒有歌詞都是 *na-ru-wan*、*na-ru-wan*，我會把它填上詞來改編，我的詞就是老人教我們做農、插秧、指導我們做人等等，填上歌詞後問老人家這樣好不好，老人說：好棒喔！他們都蠻喜歡的。我錄唱片後，還是有許多老人對我說，這個地方唱得不怎麼好，應該要怎樣唱。他們怎麼教，我就怎麼學。所以我的歌旋律、拐彎、技巧都唱得很好，現在的歌手都唱得直直的。（引自江冠明編著，1999：303-304）

---

[32] 分別是 RR-6054《懷念台語老歌—洪一峰唱集 第一集》（難忘的人、無情之夢），RR-6055《懷念台語老歌—洪一峰唱集 第二集》（無聊的男性、放浪人生），RR-6057《追憶的戀夢—洪一峰衝動歌唱集》（1969/10），資料提供 Eric Scheihagen。

[33] 林美蘭，排灣族歌手，現居住在太麻里。我詢問台東杉旺唱片行，老闆表示她曾經出版過黑膠及卡帶，不過目前市面上並沒有看見黑膠，卡帶的部分也相當稀有。因爲我仍未取得充分資料，因此暫時無法對她進行討論。

盧靜子之後的其他阿美歌手專輯，賣座都不如她，關鍵原因正是盧靜子所說的唱腔技巧，由於購買唱片的年齡層以熟悉族語爲主，演唱者不能唱出合乎阿美族或排灣族歌謠旋律和風格特色（套句原住民的話來形容叫「歌裡面少放了鹽巴」），市場就不能接受這樣的歌星。澳洲學者 John Docker 認爲，消費行爲永遠發生在一個特定的文化脈絡之中（即一個社會空間），其次，消費者並不是一張白紙，他在消費的時候必然承載了以往的經驗歷史（引自 Storey 著、張君玫譯，2001）。盧靜子的崛起，除了消費者對於山地歌聆聽的習癖（habitus）外，我認爲與原住民地位處境也有某種關連。在當時原住民普遍受到歧視的情況下，盧靜子與漢人平起平坐的出唱片當歌星，原住民聽眾對她的偶像崇拜形成一種補償性的心理作用，反映出一種社會集體的自我肯定，一如張惠妹當前的效應。1972 年盧靜子與正聲電台的 4 年約滿，當時台灣歌星流行出國演唱賺錢，6 月中盧靜子的腳步也跟著來到日本、韓國、菲律賓、新加坡等地，以駐唱日本三十幾次爲最多。[34]林清美指出，盧靜子的另一個貢獻，便是用阿美語旋律唱日語歌詞，把阿美歌謠傳唱到日本（引自江冠明編著，1999：21）。在她出國前「鈴鈴」唱片特地爲她灌製了出國「臨別紀念唱片」（RR-7009），是當年原住民第一位也是唯一一位出版過此類唱片的歌星。而她與「鈴鈴」的合作也就此宣告結束，此後開啓了第二波「國語山地歌星」與唱片的時代。

表七　「鈴鈴」唱片盧靜子個人專集系列曲目

RR-6048 純粹台灣山地歌—盧靜子唱 （1969/06）
A 面：快樂農家、憂夜月景、說不出的苦衷、他不要我、少女心聲、我還是永遠愛著你 B 面：我有情人、黯淡的月、山地婚禮、送君、紅淚
RR-7001 台灣山地旋律—盧靜子唱集（1971/06/20）
A 面：阿美族迎賓舞、山地鈴聲、青春舞曲、山地鐘聲、烏來之夜 B 面：馬蘭之戀、檳榔，香菸，酒、烏來美麗山歌、豐年舞、阿丁舞
RR-7002 台灣山地旋律—盧靜子唱集（1971/06/20）
A 面：邵族迎賓舞、台灣好、媽媽請保重、阿美三鳳、高山青 B 面：打獵舞、檳榔村之戀、杵石臼歌、愛愛乾杯、加路蘭港之戀
RR-5001-2〈代表的な台灣民謠集〉劉燕燕、盧靜子 (1972/05/20)
RR-7009 台灣山地旋律—第三集—盧靜子 (1972/06/25)
A 面：歡樂歌、熱情的少女、我有情人、何時有情人、媽媽許我吧、黑森林打獵舞 B 面：馬蘭捕魚歌、加路蘭港之戀、歡樂嫁娶、初戀、夜半歌聲、馬舞

[34] 根據她的說法，她也曾與新加坡「麗風」（LIFE）唱片合作過，但專輯名稱、出版日期、數量仍有待查明。

（三） 國語林班歌唱片：第二波山地歌星與心上人系列

1970 年代初由於盧靜子出國至東南亞、日本各國演唱，因此也促成了第二位阿美族歌星石君代（都蘭部落）的出現。石君代出道的時期，正值國語歌曲蔚爲市場主流，因此衍生出「鈴鈴」唱片「山地歌國語唱集」系列。「國語山地歌」的出現，除了大環境的廣電國語政策外，一方面與新生代母語能力的喪失以及母語的「認同污名」有關。最重要的是，母語歌曲無法變成戰後國語世代「言情意志」的駕馭工具，加上部落生活平地化，以及青年們慣常追求「高尚時髦」流行的影響，老一輩喜愛的母語歌謠唱片便不免處處露出落伍疲態，山地唱片跟台語唱片一樣，都面臨到「轉型」的問題，若無法受到主流文化價值的肯定，終不免被淘汰。而主流價值無他，就是「國語」流行歌曲。

所以「山地歌國語唱集」的浮現與同一時期「校園民歌運動」類似，強調的都是「我們這一代的心聲」。差別在於校園民歌反映的是漢人知識階級，而山地歌則代言原住民普羅大眾，不過「校園民歌」較少論及政治社會處境，而國語演唱的山地歌則相反地很少談到自然，相同的是它們後來皆被唱片工業收編爲商品。石君代的《心上人—山地國語歌唱集》（RR7057，圖七）可以算是首次爲國語世代所製作的山地歌專輯。據幫忙石君代專集伴奏 Bass 的孫大山表示[35]，該專集約 1974 年錄於南王周喜熟家院子，同時間灌唱的歌手還有排灣族的林美蘭。專集主打歌曲是當時受到最多部落青年傳唱的〈心上人〉，這也是山地唱片中第一張以「心上人」爲封面主題的專集，並開啓了戰後唱片界的「心上人」時代。其風潮猶如 1964 年底「雷虎」唱片的尤美以一首〈給天下無情的男性〉歌曲橫掃歌壇，所捲起的〈彼個無情的女性〉、〈可恨天下無情的女性〉、〈妳是最無情的人〉、〈給天下無情的女性〉等等「無情人」旋風。

[35] 2008 年 10 月 12 日，台東卑南鄉下賓朗部落孫大山宅，筆者訪談。

圖七　**RR-7057** 石君代—心上人

圖八　**RR-7061** 王秋蘭—再見心上人

在石君代之後，陸續有排灣族的王秋蘭（RR-7061，1979，圖八）、卑南族的南月桃（RR-7062，1979）灌製個人演唱專集，其主打歌就是「心上人」系列。如：〈心上人〉、〈難忘的心上人〉、〈心上人你在何方〉、〈再會心上人〉、〈心上人快回來〉，文辭透露了創作的時代意境，反映出國語世代離鄉背井流入都市工作的情愛辛酸，同一時期也開始出現「流浪呀，流浪到台北」的歌詞，點出一個掙扎與困惑的年代。

> 走了一兩三步眼淚掉下來，再會吧我的心上人……瑪家鄉涼山村的小姐啊，我愛你，不知道什麼時候才能夠回到我的身邊。

排灣族頭目林廣財表示：「我們（排灣族）的男人其實都很悶騷，失戀了不會跟人家講，他都用歌去闡述他的心情」。這類以各式「心上人」爲標題的歌曲，後來幾乎成爲原住民的「國（語）歌」代表作，唱出了原住民青年在社會邊緣與文化邊緣的雙重困境與角色，於是「你可以玩弄我，我也可以戲弄你」此起彼落。「心上人」系列並流入 1970 年代國語唱片界，被漢人歌手倪賓、陳淑樺、龍飄飄、高凌風、余天等等所演唱，歷久不衰。但不幸的是，當「國語歌曲」成爲跨族群的消費主流產品時，也宣告著「母語」唱片的衰退，以及歌星的容易被取代（沒有語言門檻的獨特優勢）。

〈難忘的心上人〉

> 心上人，我難忘的心上人。離別後心裡非常的難過，呀心上人，不知道明年何時，才能夠回到我身邊。兩三年是沒有問題，兩三年是沒有問題，親愛的好哥哥，請

你不要難過，我一定要等著你回來。等等等了一兩年，你還不回來，我想你想到我心裡，恐怕是你來不及。

表八　石君代、王秋蘭、南月桃專集曲目

RR-7057 (14) 山地國語歌集—石君代主唱（1978）
作曲：陳清文，作詞：孫大山、汪寬志
A 面：心上人、我有一個秘密、難忘的心上人、夜夜相思、一見鍾情、愛人歸來吧 B 面：心上人你在何方、媽媽小姐、花蓮情歌、我在思念你、再會吧心上人、夫妻相褒
RR-7061 (18) 台灣山地歌排灣族唱集—王秋蘭主唱（1979/03）
作曲：陳清文，作詞：孫大山、汪寬志
A 面：不要離開我、青春山地姑娘、排灣之戀、歡樂歌聲、難忘心愛的人、不要拋棄我 B 面：再見心上人、青山歌聲、我忘不了你、祐神主意、送君入伍、請你相信我
RR-7062 (19) 台灣山地歌國語唱集—南月桃主唱（1979/03）
作詞、作曲：陳清文、汪寬志、孫大山、邱德東
A 面：心上人快回來、難忘的情歌、我們一樣朋友、台東追想曲、十五的月亮、山地情淚、朋友快來 B 面：夜歸的醉人、一去不回頭、心愛你回來、南王之戀、月光的鐘聲、心愛你不回來

六、 結論

「山地歌曲」唱片是台語音樂工業 1960 年代向本土民謠回歸的產物，在錄音的介入下，原住民歌謠從 folk culture 走向 mass culture，最後部分甚至變成爲 popular culture；原住民的音樂認同也從部落音樂走向商品消費以及混雜美學的泛原住民認同。「台灣山地歌曲」的變遷過程涉及多元文化變遷中不同世代的想像認同，涉及時代社會賦予的感情因素，也涉及不同族群音樂特性發展的種種變數，其中有漢人觀點的建構或收編併入，有文化工業基於商業邏輯賣點的操作，也有原住民游離於政治與商業之間主體的追求。國語山地歌、山地國語歌、山地日語歌……等等不同語種「山地歌謠」的形式與內容，因應著台灣獨特的時代生命情境意識，從單純地涉及愛情、鄉愁、時代與現實的苦悶、愉悅與美感的追尋，到隱含著民族情感與政治認同不一而足。

本論文以台灣戰後的第一家山地流行歌唱片公司「鈴鈴」爲個案，以音樂的文化史及工業生產史角度切入，針對 1961-1979 年左右山地流行歌曲的主要產製型態：FL 錄音片系列到 RR 企劃片系列進行耙梳。我們從中發現幾個重要的特色：首先，台灣山地歌

曲在不同歷史情境中，奠基於消費者對於「山地歌」的某種認識，在型態與審美範疇上，一定地維持了傳統的繼承及變異，且意義不斷地進行著創新。其次，作爲多重殖民的文化客體，山地歌透過 Bhabha 所言殖民情境的「重新定位」（relocate）、矛盾狀態（ambivalence）、擬仿（mimicry）等複雜的文化糾結，雜交（hybrid）出各種多語型態的商品形式；最後，這些跨語不同山地歌曲的「生產—消費—認同」，我們應該將它視爲客觀建構與主體參與的反覆協商，其意義和認同一直是處於生產中的，因此有些國語歌曲會被策略性挪用作爲原住民的表徵（如高山青、碧蘭村姑娘）。

最後，我試著以「鈴鈴」唱片山地歌曲的產製，背後所隱藏的音樂美學變遷做一個總結。我們從分析早期「FL 錄音片」系列到後期「RR 企劃片」系列，可以察覺，戰後的山地流行歌曲，大致朝向著幾個大的方向在進行：（1）原型性；（2）符號性；（3）複合性；（4）樂器及編曲，茲說明如下：

（一） 原型性

根據呂炳川《台灣土著族音樂》（1982）的歌謠分類，原住民歌謠有勞動、生活、祭典歌謠三大類，各類再細分數十種不同性質屬項。如勞動歌謠又細分：戰爭、狩獵、農耕、魚撈、勞動；每個子項又往下細分，如農耕歌又分：水芋歌、放牛歌、種栗歌等等。原住民音樂學者余錦福在〈台灣原住民傳統歌唱之脈絡〉（2000：9）指出，原住民歌唱表現有下列幾項特色：「以歌合舞」、「以歌合呼喊」、「以歌合樂器」、「以歌合母語」等等。這些傳統歌唱的曲目及表演型態，我們在 FL 系列部落錄音片的時期，都還可以聽到，因爲「在七〇年代以前，歌曲要有阿美族的味道才會被市場肯定，沒有阿美族的味道，唱片就賣不出去」（翁源賜語）[36]在傳統山地歌曲上，我們看到最清楚的特色便是聲詞（vocable）的演唱，這些聲詞當中又以「*naruwan*」和「*hai-yang*」流傳範圍最廣。這些聲詞歌曲，構成了現代通俗音樂的「音樂庫」。其結果便是阿美族（以及卑南族，甚至排灣族）歌謠中常見的聲詞 *naruwan*，幾乎演變成爲「原住民」的另一個同義詞，甚至有時候會擴大到象徵台灣的代名詞。[37]因此阿美族音樂人黃貴潮甚至覺得「娜魯灣」比「原住民」更適合用來指稱台灣的原住民族。他說道：

[36] 不過，時代的改變也帶來了一些轉化。根據林信來對當代阿美族創作歌謠的研究指出，有將近一半數量的創作歌謠係以傳統旋律（包括豐年祭舞曲、宴會舞曲及其他）填上現代歌詞，或者部分沿用傳統、部分創新或稍作修改而來。

[37] 我們除了職棒以外，市面上可以看到的還有「那麓灣青商會」、「娜魯灣大飯店」、「娜魯灣健身聯盟」……等等，在表演山地歌舞的山地文化村，「娜魯灣」就像夏威夷的問候語「*aloha*」，被服務人員用來向遊客問候，而且許多文化村的表演劇場上面掛的名字就叫「娜魯灣劇場」。

> 娜魯灣，是我們現在原住民共同的新語言，是通過音樂文化把它活起來的。所以「娜魯灣」可以說是「原住民」的意思，「原住民」按照漢人的意思它還是「下等民族」、沒有文化的一群人。「娜魯灣」是一個新名詞，不是政治的，是音樂文化融合的。（引自陳俊斌，2005：16-9）

「娜魯灣」從阿美族的「草寮」，到被指涉爲「原住民」的同義詞，甚至成爲原住民泛族群的認同，也得到漢人社會的認同，我認爲本文所討論的「山地歌」唱片，起了重要的催化作用。

（二） 符號性

符號化有兩個層面：（1）五線譜化；（2）實詞化。

1. 五線譜化

西方的五線譜從 14 世紀起，就在歐洲的音樂操作佔有一席之地，歐洲因爲以樂曲爲智慧財產，所以需要有標準的記譜法，也因此刺激出一套標準記譜法。而原住民的音樂偏重的是「口傳」，且部落社會裡並不強調作者的概念，通常他們會以很會「編歌或填詞」來形容一個歌唱者，而不是以作曲家或作者來形容。例如《落山風》[38]的編者張光明（排灣族）所說：「原住民會唱但不會寫譜，記譜就沒有辦法」。但錄音的來臨徹底粉碎了再現，最初用來作爲保存音樂痕跡的方法，反而取代它成爲音樂經濟學的驅動力，錄音科技的進化刺激了唱片工業走向專業分工。分工越細的唱片工業，就越依賴五線譜作爲歌手與樂隊之間的媒介。不過，技術的背後卻也隱藏著「五線譜霸權」（hegemony of notation）的缺陷，因爲原住民音樂所具有的即興、重音、音色的細膩變化，五線譜都表現不出來。部落歌謠承襲傳統即興演唱影響，演唱者常隨著當時的情境變化改變拍子的長度和音階的高度，屬於一種自由的節拍音樂，加上族群語言獨特發音及轉音和變腔（雖然同爲一族，因地域不同，部分詞句及語音經常有異），都是五線譜所難以掌握的。換句話說，五線譜雖然保留住了山地歌，卻也同時改造及再生產了「新」的山地歌。

2. 實詞化

黃貴潮（2000：71）指出，原住民現代歌謠的特色，就是每首歌附有現成的、包羅

[38] 《落山風》是救國團的團康歌本。溫鎮泉在其書序上寫到：「每年寒暑假，大批的青年走上高山，走向海洋，以青年們俱有的朝氣、活力、開拓心靈的信心和希望……在深山、在海洋、在森林、在湖畔、無處不洋溢青年們的豪邁、熱情、活潑的歌聲與歡笑聲，《落山風康輔手冊》正是引發青年的歌聲與笑聲而編撰的」。

萬象的歌詞，突破以往 *hai yo*、*hai young* 或 A、O、E、U 等母音的聲詞唱法。早在 1940 至 1950 年代台東阿美族群便開始運用日語填詞創作歌謠，如盧靜子演唱的〈加路蘭之戀〉，戰後在國民政府「山地平地化」和「推行國語運動」下，分別從社會和語言的層面斬斷原住民的民族文化生機，更進一步促成「實詞化」的發展。

> 語言或文字不是一種孤零零的存在，它的質感，必須有一個活生生的生活世界來支撐。如果一個母語的生活世界已經不存在了，或者「言說」的「主體」不再以自己的「族語」為「母語」，那麼我們的「書寫活動」，不論是言說的或文字的，也不論我們願意不願意，早已經自動選擇它的「語言」（孫大川，2000：93）

日語填詞的山地歌，由於戰後的國族禁忌，到了 1950 年至 60 年代被國語歌詞逐漸替代。在這段歌謠的發展變遷中，從哼哼唱唱的自由創作，到結合各種流行旋律的填詞表達，原住民擺盪在尋找一種既現代又傳統的風格形式之中，老一輩以母語編歌，有些性暗示、或摻雜幽默趣味、或開玩笑、嘲解、諷刺與暗喻，藉著動物的動作、叫聲借景表達、繪聲繪影的文化抵抗，漸漸被如「我瞭解你的明白」、「妳清楚我的知道」種種「不純粹」的異質語法所取代。1970 年代以後，隨著消費世代的交替，國語山地歌曲逐漸取代母語山地歌，成爲消費市場的主力產品，母語聲詞也從主旋律漸漸褪色爲副歌位置。直到了 1980 年代原住民意識覺醒後，才又大量恢復母語的創作歌謠。

（三） 複合性（交流與混雜）

除了由聲詞朝向填上固定的歌詞外，原住民各族群之間的互動與涵化現象開始出現。透過大眾傳播媒介、唱片的販售，以及林班、都市工地等等工作的互動交流，原住民族間不同族群的歌謠元素也開始相互融合、彼此滲透影響。最常見的是各族群開始採借他族的旋律，然後填上自己的族語來進行演唱，最常見的如〈我們都是一家人〉、〈流浪歌〉等。其他如卑南族的教師陳實（知本）、陸森寶（南王）相繼在阿美族地區教書，也將該族的音樂改編運用在學校的教學推廣上。在傳統的基礎上，各方音樂文化彼此碰撞、發酵，透過工業機制的運作，增進原有歌謠的影響力。

其次，原漢跨族群的通婚，也增加了原住民音樂接觸的領域，透過家庭的組合，海港派流行歌曲、抗戰剿匪愛國歌曲與日本歌曲、原住民歌曲全部混在了一起。由於原住民音樂具有寬廣的包容空間與旺盛的發展能力，所以面對外來音樂的刺激，就像海綿一樣具有豐富吸納的彈性與包容力（陳鄭港，2000：10）。在原／原的音樂交融之際，外來強勢流行音樂的威力，也反映在原住民音樂的技術與表現手法上（如音樂元素、伴奏樂器、樂曲處理……），使當代山地歌曲顯現出「現代化」、「通俗化」的發展走向。如黃貴

潮表示，除了 40 歲以上的阿美族人喜歡唱日本歌曲，故把日本歌改編爲阿美語來唱以外，其他如國語、閩南語、客家語、香港語、歐美語等歌曲的旋律，也都被年輕人拿來改編演唱，使得當代的原住民創作歌謠美學呈現多元混雜與混淆的現象。

（四） 現代樂器與編曲的影響

二次大戰前，日本學校的音樂教育已經散佈在山間各地。戰後，教會音樂的融入對原住民音樂的發展，產生許多變數。尤其是現代編曲形式，那卡西樂團和吉他、手風琴的演奏技巧，開始對山地歌曲產生影響，如吳明義指出汪寬志創作的〈勇往金門戰線〉，不只歌詞運用日語詞彙的發音，在編曲創作的旋律風格上也受到吉他編曲創作形式的影響。筆者在台東的田野訪談中，如孫大山等受訪者也表示，在部落裡口琴、手風琴、吉他、薩克斯風等等各種樂器，原住民靠著口傳口授、自己摸索，每個人都能玩上幾樣。1950、60 年代間，現代樂器的運用與演奏技巧，對山地歌謠的變遷產生相當深的影響，吉他和弦的簡譜演奏技巧，對林班歌謠的發展與流傳，提供了一個跨族群交流的傳播機會，進一步刺激了邁向唱片工業的發展。而當時的手風琴，更是東海岸部落間走唱、賣藥原住民藝人的主要樂器。

各種現代樂器爲傳統旋律、節奏和音階的變化帶來新的變項，學院出身的原住民創作者更無例外，如前文所提及的陳實、陸森寶等人，受到現代西洋樂理的影響，他們的作品已經融入許多日本、美國、德國的多元調性。這也導致原來演奏者跟演唱者自由變換節拍、隨歌曲忽長忽短地變化漸漸落入一定曲式。同時隨著錄音技術從單軌的同步錄音，到 1970 年代後期的多軌（分軌）錄音，樂師與演唱者不再聚在一起現場錄音演唱，更強化因伴奏／配唱而來的曲式規格化。

在唱片（和周邊科技）尚未進入原住民生活之前，原住民與外界的交流必須透過親身接觸，但是有了唱片和廣播以後，原住民與外界的交流不再需要親身接觸，而是透過唱片和廣播而吸收外界的音樂，並將自己的音樂再現給外界。黑膠唱片使得歌唱和部落集體活動可以抽離開來：對演唱者而言，歌唱不再只是和同伴的相互唱和，在麥克風前，他們爲許多素未謀面的聽眾歌唱。對聽眾而言，欣賞山地歌曲的管道不再僅限於部落的儀式活動，他們可以獨自在家透過喇叭聆聽自己想要聽的歌曲，這就是 Ong 所說的「第二次口頭性」（secondary orality）。

我們回顧原住民音樂有聲資料史，自戰前日本學者到戰後台灣學者所製作的田野調查錄音，以及 1960 年代的黑膠唱片、1980 年代普及的音樂卡帶到 1990 年代盛行的 CD 等原住民音樂商品，不同音樂流通載體不僅提供記錄當時原住民社會風貌的工具，載體

規格與形式的改變，也呼應了原住民社會內外的改變。因此，每個時期以不同載體流通或記錄的錄音自有其本身獨特的歷史價值（引自陳俊斌，2008）。陳俊斌（2008）指出，關於原住民音樂的研究，台灣學者多聚焦於戰前日本學者以及戰後「民歌採集運動」本土學者採集的學術性錄音，[39]這些錄音已經成爲台灣研究原住民音樂的學者探討原住民傳統音樂的主要依據，並有學者對這些調查過程及成果進行較深入的探討（如呂鈺秀與孫俊彥，2007、王櫻芬，2008）。在原住民音樂商業性錄音方面，近年來開始出現以原住民音樂 CD 爲主題的學位論文（如李至和，2000；廖子瑩，2006），但對於以黑膠唱片、卡帶形式流通的原住民音樂，則只有零星的討論（如何穎怡，1995；江冠明編著，1999；黃貴潮，2000）。筆者未從卡帶、CD 普及階段的 1980 年代起作爲討論，是因爲「唱片時代」台灣山地歌曲商業錄音的相關研究，是一片亟待開發的區塊。因此，本論文試圖以「鈴鈴」唱片的個案研究，希望透過這些年來的黑膠唱片蒐集與田野調查，爲山地流行歌曲的領域提供對話及討論的材料，不過由於原始資料取得不易，重建當時的資料，不可避免地必然有所疏漏，尚祈各界先進不吝指正。

[39] 根據許常惠《追尋民族音樂的根》（1987）一書歸納，台灣民族音樂研究發展脈絡，在台灣光復前，從事民族音樂工作者有張福興、一條慎三郎、田邊尚雄、黑澤隆朝。光復前半段有呂訴上、黃得時，有關台灣民族音樂的採集運動，遲至 1966 年始展開兩年「民歌採集運動」，史惟亮與許常惠分領兩隊進行全省踏勘。1966 年以後投入民族音樂研究者有史惟亮、許常惠、顏文雄、張弦文、呂炳川、駱維道、楊兆禎、王振義、蘇清文等人。

引用書目

王櫻芬，2008，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時台灣音樂調查（1943）》，台北：國立台灣大學圖書館。

江冠明編著，1999，《台東縣現代後山創作歌謠踏勘：現代後山創作音樂調查計畫》，台東：台東縣立文化中心。

何穎怡，1995，〈誰在那裡唱歌——談原住民新創作歌謠及其出版現狀〉，《台灣的聲音：台灣有聲資料庫》，第 2 卷第 1 期，頁 48-51。

余錦福，2000，〈台灣原住民傳統歌唱之脈絡〉，《山海文化雙月刊》，第 23/24 期，頁 6-12。

吳明義，1993，《娜魯灣之歌：阿美歌謠選粹 120》，台東：交通部東海岸管理處。

呂炳川，1982，《台灣土著族音樂》，台北：百科文化。

李伯樺，1983，〈灌製唱片和音樂帶的過程及其成本〉，《幼獅文藝》，第 57 卷第 3 期，頁 11-16。

李至和，2000，〈九〇年代台灣流行音樂中之原住民歌手形象分析〉，中國文化大學新聞研究所碩士論文。

胡台麗，1993，〈芋仔與蕃薯：台灣「榮民」的族群關係與認同〉，收錄於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》，台北：業強，頁 279-325。

孫大川，2000，〈從言說的歷史到書寫的歷史〉，《夾縫中的族群建構》，台北：聯經，頁 80-96。

許常惠，1987，《追尋民族音樂的根》，台北：樂韻出版社。

陳俊斌，2005，〈Haiyan(g) / 海洋——試論當代台灣原住民音樂的文化綜攝〉，發表於國立東華大學原住民民族學院民族發展研究所、美國哈佛大學東亞語言與文明學系主辦之「第四屆國際青年學者漢學會議：多元族群觀點下的漢學研究論文集」，11 月 18-20 日，頁 16.1-16.19。

陳俊斌，2008，〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「臺灣山地民謠」爲例〉，發表於中華民國民族音樂學會主辦之「2008 年民族音樂學年會暨學術研討會」，9 月 28 日。

陳鄭港，2000，〈台灣原住民族音樂文化及發展〉，《山海文化雙月刊》，第 21/22 期，頁 6-15。

曾慧佳，1998，《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠。

黃貴潮，1999，〈黃貴潮——歌謠創作與流行歌的起源〉，江冠明採訪紀錄，收錄於江冠明編著，《台東縣現代後山創作歌謠踏勘：現代後山創作音樂調查計畫》，台東：台東縣立文化中心，頁 183-188。

黃貴潮，2000，〈阿美族的現代歌謠〉，《山海文化雜誌雙月刊》，第 21/22 期，頁 71-80。

黃裕元，2000，〈戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）〉，國立中央大學歷史學研究所碩士論文。

黃裕元，2004，〈戰後台語流行歌曲唱片的興衰（1945-1970）〉，《台灣風物》，第 54 卷第 1 期，頁 91-125。

廖子瑩，2006，〈台灣原住民現代創作歌曲研究：以 1995 年至 2006 年的唱片出版品爲對象〉，國立台北藝術大學音樂學研究所碩士論文。

魏貽君，2003，〈找尋認同的戰鬥位置：以瓦歷斯・諾幹的故事爲例〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集評論卷（下）》，台北：印刻，頁 97-148。

Storey, John 著、張君玫譯，2001，《文化消費與日常生活》，台北：巨流。

附錄 「鈴鈴」唱片 FL 系列《台灣山地民謠歌集》1-69 集

台灣山地民謠歌集 No. 1	
第一集 FL-284 （台東山地歌集）	A 祭祖先、慶豐收、三重山歌、美麗臺東 B 念故鄉、改善民俗曲、青春小調、當兵好
第二集 FL-285 （台東山地歌集）	A 散步、過年歌舞、南王村的姑娘、湖畔情侶 B 思君、黃櫻桃、採檳榔、羅馬娜
第三集 FL-288 （花蓮阿美族千人舞會歌集）	A 豐年舞、山青雲清、原始打獵舞、大家來跳舞、豐收舞思君歌 B 大家來跳舞、離別故鄉、花蓮情歌、竹管舞、快樂阿美族、迎神曲
第四集 FL-189 （台東山地歌集）	A 月娘出來了—美子、馬蘭社捕魚歌—節子、香味煙草—波子、紅頭崎之夜—石寶 B 月娘太亮—石寶、四季之山歌—美代子、兄哥等待我也—合唱、楊傳廣應援歌—森寶
第五集 FL-188 （日月潭山地歌謠）	A 日月潭打石音—毛村、收穫快樂—毛村、結婚快樂—遠金炯、山地好—遠金炯、山地擔柴歌—金炯與阿金、阿美族歌—阿金與國英、遊山玩水—牡丹、馬蘭姑娘—美子與節子 B 名勝打石音—毛村、美麗日月潭—毛村、打獵歌—毛王、遊山歌—阿金、那羅灣—黑牡丹、哥哥好也—黑牡丹、山地戀風—黑牡丹、半南山姑娘—馬利子
第六集 FL-60 （台東南王村女高音高賀唱）	A 捉魚歌—高賀、慕情歌—花枝、山地舞—高賀、打豬歌—高賀、歡送朋友—合唱 B 美麗的故鄉—高賀、南王村之歌—合唱、童年樂—高賀、接新娘歌—合唱、看山林長大—合唱
第七集 FL-67 （花蓮阿美族民謠）	A 慶豐年—林成松、山地快樂—合唱、不嫁鄉下—高碧珠、青春—合唱、初戀—林美蓮、放捨孤兒—劉春鳳 B 山地純情—合唱、桶舞曲—林成松、我已經成年—林鐵義、阿美情歌—林八重、阿美心美—林朝珠、祭神歌—林八重

第八集 FL-71 （台東長濱阿美族民謠）	A 大家來喝酒跳舞—賴國祥、思鄉曲—賴國祥與徐玉蓮、歡欣舞歌—賴國祥、真欺負人—徐玉蓮、可憐的我—陳蘭妹 B 娶女婿—徐玉蓮、何以生爲女—賴國祥與徐玉蓮、誰說我愛你—張秋生與林富子、鈴聲響也—徐玉蓮
第九集 FL-72 （台東成功阿美族民謠）	A 落成歡舞歌—徐玉蓮、歡迎舞歌—林富子外合唱、我想念你—徐玉蓮、凱旋舞歌—林富美 B 新居祝禧歌—賴國祥、允許我—富子與國祥與秋生、我惦念你—徐玉蓮、跳下舞吧！朋友—國祥與秋生
第十集 FL-73 （台東阿美族民謠）	A 去做什麼—徐玉蓮、何時有情人—賴國祥、迎新舞歌—陳蘭妹、他不愛我—徐玉蓮、台東山地歌—高賀 B 豐年舞歌—張秋生外合唱、憂夜月景—徐玉蓮、月下談愛—林成松與李美蓮、農村少女—林八重、好像是他—徐玉蓮
第十一集 FL-504 （台東馬蘭阿眉族民謠）	A 重逢—盧秀鳳、自花蓮港回馬蘭—盧玉蘭、我們要團結—盧玉蘭與林仁義、留戀—盧玉蘭、何日君歸來—盧秀鳳 B 勿忘祖先（阿美族）—盧秀鳳、送當兵歌—盧玉蘭、我是個零丁者—盧秀鳳、建設台灣—盧秀鳳
第十二集 FL-505 （台東馬蘭阿眉族民謠）	A 台東是個好地方—盧玉蘭、山上生活—盧秀鳳 B 朋友請乾杯—盧秀鳳、我不能喝酒—盧玉蘭、月下殘夢—盧秀鳳、心上有個你—盧秀鳳、似無情—蔣昭男與高賀
第十三集 FL-506 （台東馬蘭阿眉族民謠）	A 勸上前線—高賀與蔣昭男、海洋歌—高賀、歡樂歌—高賀、獵人之戀—高賀、高山青—高賀 B 我們如在天堂—五人合唱、山地生活改進運動歌—盧秀鳳、洗衣女之歌—盧秀鳳、遙想前線—盧秀鳳、打獵—高賀
第十四集 FL-507 （台東長濱阿眉族土風歌）	豐年舞歌之一～七、滾木下山之一～二、飲酒歌之一～二
第十五集 FL-508 （台東長濱阿眉族土風歌）	A 落成歌之一～二、比賽歌之一～二 B 豐年舞歌之八～十一

第十六集 FL-519 （勞軍紀念錄音）	A 南王之戀、湖畔情侶、迎接新娘、都戀山謠、看！造林在生長 B 贈金馬戰士的禮物、慕情之曲、我是快樂的農家女、少年節歡樂歌、歡送之歌
第十七集 FL-699 （山地門排灣族）	A 三地門情歌、初戀、豐年歌、黃昏歌唱、讚頌歌 B 歡送入伍歌、思念、農家樂、失戀歌、青春歌聲
第十八集 FL-716 （台東長濱阿美族）	A 找牛歌、找見牛歌、打柴歌、歡樂歌 B 豐年舞歌之 12、豐年舞歌之 13、豐年舞歌之 14、豐年舞歌之 15、落成祭典
第十九集 FL-717 （花蓮光復阿美族）	A 金門風光、打電話、山地生活、哥哥照顧妹妹 B 歡迎舞、豐年舞、豐年祭
第二十集 FL-855 （台東馬蘭阿美族）	A 馬蘭之戀、請問芳名、送情郎到軍中、給情人的紀念品 B 初戀、我的他、少女之情、山地情歌、純粹山地歌
第二十一集 FL-856 （花蓮光復鄉阿美族）	A 光復鄉的青年、金門風景、打米歌、山地歌舞 B 夫妻糾紛、懷念的歌聲、快樂青年、光復鄉的姑娘、賣花姑娘
第二十二集 FL-857 （花蓮田埔阿美族）	A 阿美族豐年祭、看牛歌、想家、田埔情歌、玩耍、割草歌 B 有人愛我、划船、失戀歌、海濱約會、念故鄉、跳舞歌
第二十三集 FL-957 （未註明）	A 始祖之歌、不守規矩的丈夫、太太真會詭唱、萬安村情歌、大祖情歌 B 光復之歌、阿兵哥真偉大、山上影煙稀少、青年之歌、夫婦之歌
第二十四集 FL-958 （山地門排灣族）	A 老人追女朋友、山上有情人、婚姻之歌、找對象、吹笛喚醒 B 鄰居是友邦、萬安之歌、情調之歌、失戀歌、呻吟是痛苦
第二十五集 FL-959 （山地門排灣族）	A 爲排灣族頌、婚姻之歌、送娘出嫁、戀愛之歌 B 豐年節之歌、影火之歌、男女面對唱、深夜歌聲
第二十六集 FL-995 （山地門排灣族）	A 黑夜傷心、離婚之歌、我的愛人、懷念著他 B 我要愛他、失去的他、單獨是痛苦、飲酒歌、可憐的朋友、嬰孩真寶貝
第二十七集 FL-699 （山地門排灣族）	A 思念歌、始祖之頌、後悔之歌、苦工中歌慰、山上娘嫁到平地

	B 他在何方、愛上他、男子漢之歌、美麗的姑娘、追不上他、散山的人們
第二十八集 FL-997 （基督教歌集）	A 耶穌降生、何等思友、禱告良晨、主耶穌我愛你、我聽救主說道 B 救主耶穌、懇救耶穌、生命的主、守命的人有福、再相會
第二十九集 FL-1081 （山地日語流行歌）	A 加路蘭港、繡房千金、北町情歌、台東風光 B 愛愛上乾杯、可愛小妹在身邊、蕃社離別、熱戀
第三十集 FL-1082 （台東阿美族）	A 快樂夫妻、思念阿兵哥、新年打獵、相逢北町 B 豐是樂園、了解我心情、新年之歡喜、聖歌
台灣山地民謠歌集 No. 2	
第三十一集 FL-1083 （台東阿美族）	A 祝豐年、單獨生活、歡迎小姐來、請媽媽保重 B 愛情的約束、夫妻相好、斷情歌、悲戀歌
第三十二集 FL-1084 （台東阿美族）	A 要怎樣、生活苦、母性愛、歡霄歌 B 阿眉族的農村、明亮之夜、見景傷情、安慰老人
第三十三集 FL-1088 （烏來泰安族）	A 烏來之夜、美麗山地、織布搗來米舞、採茶歌 B 小女之情、豐收歌舞、歡迎歌、豐年舞（1967/05/24 再版）
第三十四集 FL-1123 （台東阿美族）	A 馬蘭是個好地方、山地夜舞、阿美之景、悲傷 B 歡樂之夜、奉獻之夜、歡霄舞、豐年舞、星光舞
第三十五集 FL-1124 （未註明）	A 許我出嫁、神箭獵人、搗米舞、快樂舞、惜別 B 迎賓舞、相約鯉魚山下、太白酒、最後的列車
第三十六集 FL-1129 （未註明）	A 花蓮檳榔村之戀、星星之夜、被遺棄的女人、寂寞的花 B 南埔青年、上花蓮找愛人、約情人、豐年迎神舞曲
第三十七集 FL-1130 （基督教歌集）	A 耶穌是人類的救星、人因犯罪而死亡、痛悔犯罪、耶穌愛超過父母的慈愛 B 萬物是神創造、想起十字使人悲痛、上帝助我不犯罪、我犯罪怕見神明、求主餵養我
第三十八集 FL-1131 （未註明）	A 無人知我的苦心、殺人頭回來爭光榮、山地生活改進、重開新山、同跳山地舞 B 豐年快樂舞、過年節之舞、青年爲國爭光、男女交情、殺人回村
第三十九集 FL-1141	A（豐里村歌集）爽爽快快、我喜你也喜、祝你健康、飲酒快樂、媽媽的禮物 B（馬蘭村歌集）快出發去農場、奈羅灣也、虛榮歌、除草歌

第四十集 FL-1142 （未註明）	A 大家來飲酒、男女吃酒、狂戀、追婚 B 青年集合歌、訪友、大家來歡樂、老人來集會
第四十一集 FL-1143 （基督教歌集）	A 辦美救主、求主領我、救世主 B 基王之王、基愁尋主、偉大救恩、天家
第四十二集 FL-1144 （未註明）	A 我的情人、快樂的結婚、與情人和睦、慶祝村民、打獵之英雄 B 可憐的我、老人快樂、想念你、誤會太太
第四十三集 FL-1216 （未註明）	A 遙遠的故鄉、望月思情人、隔離的愛、一二三四、當兵快樂 B 我想結婚、木屐之聲、秋天的夜晚、基隆港之夜、山中內的發電所
第四十四集 FL-1334 （山地民謠）	A 踊り明かそりよ、故郷恋し、君よ去り行く、恋の花 B シビレ節、私たべるだけ、花物語り、姉妹相思
第四十五集 FL-1335 （山地民謠）	A おさけ小唄、私は一番可哀想よ、青春の若人よ、お百姓さん B 櫻と百合の花、私は未た若い、アヤアヤぶし、ゴメンナサイ
第四十六集 FL-1336 （台灣山地民謠）	A 求情、怠惰鬼、八社酒歌、共同工作、開農 B 送君入伍、歡樂歌、乾杯、懷念
第四十七集 FL-1337 （台灣山地民謠）	A 八社歌舞、思念、插秧歌、加路蘭之夜 B 山地姑娘好、什雜歌、舊情綿綿、流浪
第四十八集 FL-1338 （台灣山地民謠）	A 宴會歌舞、月光舞、利吉風光、寂寞漢 B 八社歡迎歌、爲國爭光、歡迎舞、什唸歌
第四十九集 FL-1509	A（長濱鄉・竹湖村）豐年歌、收穫歌、歡送出嫁、媽媽不許我嫁 B（玉里鎮・樂和里）軍中生活、老公公攜物、夜半狗聲、修道路
第五十集 FL-1510 佳里村阿美族	A（佳里村阿美族）老人歌、佳里豐年舞、食酒歌、少女心想 B（成功鎮信義村）信義豐年舞、信義收穫舞、行船人、義務勞動
第五十一集 FL-1511	A（長濱鄉・真柄村）真柄歡樂舞、真柄收穫舞、真柄豐年舞、入伍 B（關山・德高教會）加路蘭港、菜湯、牧牛、流浪兒

第五十二集 FL-1512 （山地流行歌：馬蘭、大橋、北町）	A 同年、喂—小姐、完工歌、妙聲如雀音 B 民謠小調、相逢大橋頭、山地小調
第五十三集 FL-1513 （山、日語集）	A 仲ヨク飲マセウ、老人樂、古時打獵、歡送兄哥 B 長濱之戀、二位太太、入營歡送、台東山物
第五十四集 FL-1514	A 知本合唱團）知本風光、南海、海洋、南風 B 富里萬寧村）自由自在、賺錢歌、喜北西亞、種煙歌
第五十五集 FL-1515	A（大橋、北町）贈禮物、離別、忠告哥哥、窈窕小姐 B（成功、信義、關山、德高）成功豐年舞、信義豐年舞、德高之姑娘、光復後台灣
第五十六集 FL-1516	A（佳里、長濱）娶媳婦、做工、耕作歌、郎君也 B（長濱、寧埔）除草歌、佳那鹿角、新港情歌、牧牛羊歌
第五十七集 FL-1517 （未註明）	A 快樂過日、讚賞歌、祝結婚、振作歌 B 竹湖之夜、真柄消勞、射馬干小調、建和採鳳梨
第五十八集 FL-1518	A（南竹湖）媽媽許願我、美麗自然界、什錦歌、再會 B（知本村）知本溫泉之夜、凱旋舞、知本快樂、愛
第五十九集 FL-1519	A（台東鎮阿美族）牧粒歌、工換工、入營歡送歌、花蓮返台東 B（玉里樂和村）難忘的人、通宵、星星月亮太陽光、玉里之戀
第六十集 FL-1520	A（竹湖阿美族）酒蟲、酒醉歌、孤兒、歡迎歌 B（台東鎮阿美族）八社舞曲、收穫歌、義務勞動、雙好朋友
第六十一集 FL-1521	A（玉里、樂合、萬寧）樂合豐年舞、男女聯舞、工作歌、尊敬頭目 B（佳里村阿美族）嫁浪子、ステ子歌、釣魚、散步
第六十二集 FL-1522 （台東阿美族）	A 夢之加羅蘭、知ラナイヨ、君戀しや、静かな夜 B 純情鳥、思ひ出の石山、竹舟乘り、忘ラレナイ
第六十三集 FL-1529	A （日月潭邵族）戀のサンモンデク、今夜は踊ろう、今夜も寝し、泣き小鳩 B 祭りの夜、農家樂しや、故里山の番社、少年的回思
第六十四集 FL-1530	A（日月潭邵族）迎賓舞曲、日月潭風光、山地姑娘枕樂、拔牙祭典 B 歡樂過新年、獻花、許石音樂舞、年終祭典、祭人頭

FL-580 改編山地流行歌（第一集，阿美語，賴國祥主唱）	A 她來我家玩、別再推辭初意、她不理睬我、何處有情人 B 男人的純情、給情人的禮物、我願意作女婿、別忘了我
FL-858 改編山地流行歌（第二集）	A 愛花的花朵、我的知心人、可憐的我、星星知我心 B 懷念之歌、尋情歌、重逢之歌、遠念
FL-859 改編山地流行歌（第三集）	A 等待又等待、我只想你、別再瞞著我、我永遠愛你 B 心心相印、我的願望、相逢在公園、新港風光
FL-1592《愛你—台灣山地歌謠集—特選台灣山地歌謠 第一集》武喜春唱	A 愛你、戀情、美艷姑娘、從軍樂 B 永遠的祝福、牧牛歌、前途茫茫、少女的悲戀（1968/12/25）
FL-1692《台灣山地歌舞比賽入選歌曲：台北國賓大飯店演唱紀念集》[40]	A 迎賓舞、請准許我出嫁、南風吹、爲什麼低泣 B 牧牛歌、狠心郎、上山歌

[40] 歌曲由黃長妹、劉春鳳等合唱，花蓮阿美文化村提供，1969 年 3 月出版。

The Emergence of Aboriginal Records in Post-War Taiwan: A Case Study on Ling Ling Records Company (1961-1979)

Huang, Kuo-chao
Assistant Professor, Department of Taiwanese Literature,
Providence University

Abstract

This article is a case study on Ling Ling records company（鈴鈴公司）, which was the first company to produce the aboriginal popular song records, in perspective of cultural history of music and industrial production history. It traces how the aboriginal people, who were minor and marginal in terms of political and economic status, showed up their grassroots voice in the 1960s and 1970s, when the records industry was dominated by the Taiwanese companies, and censorship was in hands of the Mainlander officials. There is little research on the cultural and industrial aspects of aboriginal popular songs, and lack of secondary data. Therefore the author tried to identify Ling Ling's product types, production process and the relationships among composers, lyricists, singers, owners of the company and the marketing people by collecting standard-playing records, field studying and interviewing.

The subject of the article is the Ling Ling company, for it was not only the originator of the aboriginal records in the post war era, but also produced largest amount of aboriginal popular songs, estimated to hundreds of records and thousands of songs. For understanding how the "aboriginal songs" of aboriginal people in Taiwan moved from "singing in tribes" to "commercializing", and modern aboriginals' identity on musical culture and the process of reproducing their culture, it is a necessary attempt to interpret Ling Ling's production history and its publishing style.

The article would focus on (1) the historical background of Ling Ling company devotion to producing aboriginal music, and the birth of the first aboriginal record; (2) Ling Ling's two series of aboriginal records: the stylistic differences between label FL and RR; (3) I would conclude this study by discussing the changes in aesthetics of music with the progress of Ling Ling's production of aboriginal music.

Keywords: aboriginal people, aboriginal song, Ling Ling record company, popular music, culture industry