

淡江大學歷史學系碩士班
碩士論文

指導教授：林呈蓉 教授

從校園民歌的興衰探討
八〇年代台灣的社會文化

研究生：姜振豐 撰

中華民國 97 年 6 月

致 謝 詞

筆者於淡江大學學習雖然只有三年的時間，但在學校所吸收到的知識與經驗是筆者日後不可抹滅的美好回憶。

本文在此能夠順利付梓完成首先要感謝筆者的恩師——林教授呈蓉先生，筆者才能平庸，但蒙呈蓉教授不棄，總是苦口婆心地給予指導與提點，筆者方能順利完成論文，在此心中有無限感謝之心。

其次，筆者要感謝初審及口試都不吝指教的王樾教授，您的賞識讓筆者倍感榮幸；另外筆者必須感謝在口試予以指教的顏綠芬教授，您的批評指教，讓筆者茅塞頓開，許多盲點頓時豁然開朗，在此不勝感激。

再者，在資料蒐集與寫作方面則要特別感謝令毅學長，學長的經驗與提點對我而言不僅是絕對的幫助同時也使我獲益良多，特此致謝。

第三要感謝陶曉清小姐、李利國教授及楊祖珺教授，由於三位的幫忙使得在下的論文能更臻完備，在此致謝。

最後要感謝在研究所求學的日子中那些陪伴我的老師與同學們，因為有你們的幫忙，在研究所求學的日子方不致於苦悶難熬，在此筆者予以最大的感恩與致意。

筆者記於 2008 年 7 月 3 日
淡江歷史研究所臺灣史研究室

論文名稱：從校園民歌的興衰探討八〇年代台灣的社會文化

頁數：189

校系（所）組別：淡江大學歷史學系歷史所碩士班

畢業時間及提要別：九十六學年度第二學期碩士學位論文提要

研究生：姜振豐

指導教授：林呈蓉 教授

論文提要：

台灣自六〇年代開始便出現思考本土意義的聲音，惟因政治因素影響而一直沈潛且不容見於當局；1971年台灣被迫退出聯合國後，台灣自我反省的聲音開始愈見高漲，在非政治方面，1973年的「雲門舞集」堪稱是第一個試圖尋找台灣本土價值的藝文團體，緊接著在文學、電影、音樂等也興起了類似的活動，以上無疑都是台灣在試圖重新建構自我精神價值的嘗試之一，而校園民歌也不例外。

在1976、1977的兩次學生演唱事件後，台灣的年輕知識份子遂開始出現反對舊有國台語及西洋歌曲的情緒，而這股情緒構成了「校園民歌」的浪潮，但這樣的浪潮卻有如曇花一現；面對這樣的情形，本文遂試圖以校園民歌為例來瞭解台灣在戰後試圖建立自我意識的過程及其意義。

首章為緒論，筆者藉此敘述本文的研究動機目的、文獻回顧及研究方式。由於本文屬於現代史的範疇，文中所敘述到的人事物大都仍活躍於各個社會團體當中，因此筆者將盡力避免主觀批評以達學術客觀的標準。

第一章為敘述校園民歌的產生背景、初期發展狀況、校園民歌中關於「民歌」一詞的定義論爭及初期的關鍵人物。第一節先作校園民歌的產生背景及1960、70年代台灣音樂的發展概況、第二節則是釐清校園民歌中「民歌」一詞的定義，第三、四節則敘述校園民歌發展中的重要關鍵人物及初期特質。

第二章敘述校園民歌在商業媒體介入後的轉變、學者專家及民歌手自身對校園民歌的看法及校園民歌在發展後期之所以遭受到輿論抨擊與沈寂的種種原因。第一節先以「金韻獎」民歌系列專輯分析校園民歌的轉變，第二節則敘述校園民歌在商業介入後的發展情形、學者討論校園民歌的過程、後期因為校園民歌而產生的次文化及在該文化下的校園民歌特色。第三節則是以校園民歌歌詞、民歌手、及政府制度等層面去分析校園民歌沈寂的原因。第四節則以「民風樂府」、「天水樂集」等為例子說明後期校園民歌的後續發展。

第三章筆者則試圖以多層次的角度去理解校園民歌的歷史意義價值。第一節先以社會學的觀點分析校園民歌的意義。第二節則以國民教育為例來瞭解在當時的大環境下，校園民歌的意識來源。第三節則以同時期基於相似因素而發展起來的鄉土文學論戰與台灣新電影為例，將之與校園民歌作一分析比較來說明台灣在戰後為了尋求自我意識而作的嘗試過程。第四節則以民歌手本身的立場、與同期流行音樂的比較、校園民歌的社會關懷等來瞭解其定位。第五節筆者試圖透過兩位歌手—王夢麟及羅大佑為例，試圖窺視在校園民歌之後台灣社會的發展樣貌。

最後為結語，筆者將之分成校園民歌的文化本質、定位、存續及展望等來討論校園民歌的意義。校園民歌基於特殊的時代場域下而興起，雖然其意識不夠成熟而瞬起瞬滅，但其對台灣音樂的多樣化發展確有其功，但至今日，校園民歌因已完成其階段性的任務，所以它即使被重新提起也是意義有限，能否東山再起是有待觀察的。

關鍵字：校園民歌、楊弦、李雙澤、楊祖珺、陶曉清、金韻獎、羅大佑



**Title of thesis: The treating of Campus Folk song's rise
and decline to Taiwan society culture in
1980's.**

Total pages: 189

**Key word: Campus Folk song Xian-Yang Shung-Ze Li Zu-Jun Yang
Xian-Qing Tao "Jin-Yun-Jiang" Da-You Luo**

Name of Institute: Graduate Institute of History, Tamkang University

Graduate Date: June, 2008

Degree Conferred: Master

**Name of student: Zhen-Feng Jiang
姜振豐**

**Advisor: Prof. Lin, Chen-
Jong**

Abstract:

The thinking of Taiwan local culture started from 1960's. It always be limited by Politics. The self-examination increased after Taiwan abdicated from U.N. in 1971.

Cloud Gate Dance Foundation was the first art culture group tried to look for Taiwan local culture, then more and more activities appeared in literature, movie, and music like this. The Campus Folk song was too.

After twice student singing incidents, a morale to opposed mandarin, dialect, and foreign song was form in Taiwan young clerisy. This morale became to the activity of Campus Folk song, but it was flash in the pan. For this status, we tried to use Campus Folk song for case to analyze the process and meaning.

In the first place, we would account of cause, purpose, a review of documents, and research fashion in a introduction.

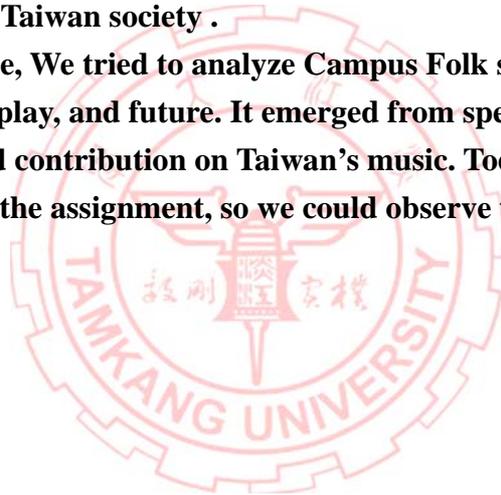
The chapter 1 would account for the background of Campus Folk song, embryo status, a definition affray about it, and the key person. The First part was the background of Campus Folk song and Taiwan music advancing profile in 1970's. The second part was a definition affray about Campus Folk song. The 3rd, 4th part was the key person and embryo characteristics.

The chapter 2 would account for the change of Campus Folk song in mass media, scholars and folk singers' attitude to the Campus Folk song, and the reason of downfall for Campus Folk song. We tried to analyze the change of Campus Folk song by "Jin-Yun-Jiang" album in the First part. The 2nd part accounted for Campus Folk song in mass media, scholar's discussion, the sub-

culture character of Campus Folk song. The 3rd part tried to analyze a reason of downfall for Campus Folk song from words of song, folk singers, and government system. The 4th part would use two music groups for case -“Folk Yue-Fu” and “Tina-Shui Yue-Ji” to account for the terminal situation of Campus Folk song.

In the chapter 3, We tried to analyze the culture value of Campus Folk song by variety viewpoint. The 1st part would analyze Campus Folk song by the point of social science. The 2nd part would use nation education to understand a sense breeder of Campus Folk song. The 3rd part would compare with local litature, Taiwan New movie, and Campus Folk song which all arose from the same time. The 4th part would try to use folk singers’ standpoint, a compare with pop music which at the same time, and the concern about society to comprehends the meaning of Campus Folk song. In The 5th part, We would use two singers, Meng-Lin Wang and Da-You Luo, who enlivened in 1980’s for example to analyze the developing process of Taiwan society .

Final was inference, We tried to analyze Campus Folk song ‘s culture entity, contribution, state of play, and future. It emerged from special age, although that was a brief time it had contribution on Taiwan’s music. Today, Campus Folk song already finished the assignment, so we could observe the development in the future.



章節目錄

緒論

前言	P1
第一節 研究動機與目的	P1
第二節 研究文獻回顧	P4
第三節 研究方式	P7

第一章 校園民歌的發端

前言	P9
第一節 校園民歌的興起背景	P9
一、七〇年代後的台灣發展概況	P9
二、六〇年代後的台灣音樂發展回顧	P12
第二節 楊弦的「中國現代民歌」與民歌定義解析	P17
一、楊弦的「中國現代民歌演唱會」與其影響	P17
二、「現代/校園民歌」與「傳統民歌」的名詞爭辯	P18
三、楊弦作品分析	P23
第三節 李雙澤的歌與楊祖珺	P25
一、李雙澤與淡江事件	P25
二、李雙澤作品分析	P28
三、從校園民歌到反政府運動的楊祖珺	P32
第四節 校園民歌的發展關鍵：陶曉清與洪健全文化教育基金會	P39
一、陶曉清與校園民歌	P39
二、洪健全文化教育基金會	P41
小結	P42

第二章 校園民歌的轉變與沈寂

前言	P44
第一節 由「金韻獎」第一到第十輯來看校園民歌	P44

一、	「金韻獎」與姚厚笙	· · · · · ·	P44
二、	「金韻獎」專輯分析	· · · · · ·	P46
三、	「金韻獎」歌詞分析舉隅	· · · · · ·	P49
第二節	轉變—校園民歌在商業機制下的發展	· · · · · ·	P53
一、	唱片公司對校園民歌的影響—以新格唱片為例	· · · · · ·	P53
二、	民歌座談會—談校園民歌的動向	· · · · · ·	P54
三、	校園民歌次文化—以「大學城」與「全國大專院校歌謠比賽」 為例	· · · · · ·	P61
四、	「全國大專院校歌謠比賽」優勝專輯歌詞分析	· · · · · ·	P63
第三節	校園民歌沈寂的分析探討	· · · · · ·	P68
一、	內在因素之一：針對一百首校園民歌的分析	· · · · · ·	P68
二、	內在因素之二：對民歌手的分析	· · · · · ·	P71
三、	外在因素：歌曲審查制度的影響	· · · · · ·	P74
第四節	校園民歌的後續發展—以「民風樂府」及「天水樂集」為例	· · · · · ·	P77
一、	「民風樂府」	· · · · · ·	P77
二、	「天水樂集」	· · · · · ·	P79
三、	「天水樂集」作品分析	· · · · · ·	P81
小結	· · · · · ·	· · · · · ·	P83

第三章 校園民歌的多重視角

前言	· · · · · ·	· · · · · ·	P85
第一節	社會觀點—校園民歌的社會觀察	· · · · · ·	P85
一、	校園民歌的社會運動學定義	· · · · · ·	P85
二、	校園民歌的社會運動學分析	· · · · · ·	P87
三、	社會運動學下校園民歌的時代意義—知識份子的角色	· · · · · ·	P89
四、	以社會學觀點來看校園民歌的沈寂原因	· · · · · ·	P92
第二節	政治觀點—五、六〇年代國民教育對校園民歌的影響	· · · · · ·	P93
一、	五〇年代國民教科書所呈現的意識型態	· · · · · ·	P95
二、	政府意識對校園民歌歌詞意涵的影響	· · · · · ·	P101
第三節	藝文觀點—校園民歌的文化比較—以鄉土文學論戰及台灣		

新電影為例	P104
一、校園民歌與鄉土文學論戰	P105
二、校園民歌與台灣新電影	P110
第四節 民歌手的自我定位	P114
一、民歌手眼中的校園民歌	P115
二、校園民歌與「未央歌」	P116
三、校園民歌與同期流行音樂	P118
第五節 民歌手的社會觀察	
一、民歌手的社會關懷—以王夢麟為例	P125
二、不一樣的聲音—羅大佑	P128
三、王夢麟與羅大佑的比較	P135
小結	P138
結語	P140

附錄列表

1. 金韻獎專輯與類型分類	P145
2. 楊弦—「中國現代民歌集」與「西出陽關」專輯曲目	P148
3. 李雙澤所參與的創作歌曲列表	P149
4. 《我們的歌》第一～三輯曲目	P149
5. 海山唱片—「民謠風」專輯曲目	P150
6. 天水樂集—「柴可拉汗」與「一千個春天」專輯曲目	P152
7. 「金韻獎創新」專輯曲目	P152
8. 楊祖珺年表	P154
9. 楊祖珺專輯曲目	P156
10. 現代民歌大事紀	P156
11. 「民風樂府」大事紀	P164
12. 「全國大專創作歌謠比賽」優勝專輯全部曲目	P165
13. 《民歌 100》專輯全部曲目	P170

14. 羅大佑專輯一覽(1982~1989)	P173
15. 現今在 KTV 仍能見到的校園民歌 (以錢櫃及好樂迪為主)	P176
徵引暨參考資料	P178

圖目錄

圖一史惟亮 (左)、許常惠 (右)	P13
圖一Joan Baez (左)、Bob Dylan (右)	P23
圖一楊弦 (左) 及其專輯 (右)	P24
圖一李雙澤 (左)、楊祖珺 (中)、李利國 (右)	P39
圖一陶曉清 (左) 與《我們的歌》系列專輯 (右二)	P43
圖一『金韻獎』歌曲分類示意圖	P46
圖一姚厚笙 (左上) 與『金韻獎』一至十輯	P49
圖一全國大專創作歌謠比賽專輯歌曲分類示意圖	P64
圖一陳光陸及「全國大專歌唱比賽紀念專輯」	P68
圖一『民歌 100』專輯歌曲分類	P69
圖一『天水樂集』歌曲分類	P81
圖一『天水樂集』成員及專輯	P83
圖一高凌風 (上中)、鳳飛飛 (上中)、葉啓田 (上右)、John Denver (下左) 、The Osmonds (下右)	P124
圖一王夢麟 (上左一)、羅大佑 (上左二) 及其專輯	P138

表目錄

表一楊弦作品一覽	P23
表一李雙澤作品一覽	P28
表一楊祖珺同名專輯曲目一覽	P38
表一『金韻獎』歌詞內容分類一覽	P47
表一全國大專創作歌謠比賽專輯歌曲分類一覽	P64
表一『民歌 100』專輯歌曲分類	P69

表一『天水樂集』專輯歌曲分類	P81
表一政府意識於初中國中教科書所佔比率	P95
表一政府意識於高中國中教科書所佔比率	P99
表一受到或帶有政治意識影響的民歌歌詞舉隅	P101
表一1970~1990年間流行歌曲一覽	P118
表一王夢麟作品案例	P125
表一羅大佑歌詞案例-1	P130
表一羅大佑歌詞案例-2	P133



緒論

前言

本章將說明本文研究動機、目的與方法。基於台灣在追求自我定位的過程中備受艱辛，筆者於因緣際會下接觸到了「校園民歌」，故以此為研究主題，透過該議題，筆者希冀瞭解台灣從六〇～九〇年代時，因內外政經因素等而被迫在回歸過去還是新建自我文化間做出抉擇的過程中做了哪些嘗試與實驗為本文動機；而透過這樣的研究瞭解校園民歌在這當中扮演的角色與意涵是本文之研究目的。方法上本文將以如期刊雜誌、報紙、前人學術研究等文字資料為主、網路、民歌手唱片等為輔；人物部分，筆者以先行研究者的訪問記錄¹及資深廣播人陶曉清之子馬世芳於 2002 年訪問民歌手楊弦的訪談稿及筆者對校園民歌發展當事人的口述資料作為參考。²其次常人多以「民歌」一詞作簡稱，筆者為求明確並還原真相遂以「校園民歌」稱之。³

筆者希望以校園民歌為出發點佐以同期文化、時代變遷等，來了解台灣在歷經政治挫折與經濟成長後，是如何在舊有意識與建立新的本土意識之間取得平衡點。現今台灣正邁入已開發國家之林，在文化意識上必須有一個眾人所能接受的共識好面對全球化的時局，因而在此了解台灣文化建立的過程乃有其意義存在。

第一章 研究動機與目的

1975 年 6 月 6 日，一名台大學生—楊弦在中山堂舉行作品發表會，名為「中國現代民歌演唱會」，該會在舉行後隨即引發熱烈討論，不僅楊弦被獲邀參與座談會，廣播也紛紛轉播其實況；資深西洋音樂廣播主持人—陶曉清聆聽該場演唱會後亦受感動，這是她與民歌首次的接觸。同年 9 月，楊弦透過介紹，進而得到洪健全文教基金會的協助，出版了第一張個人專輯—「中國現代民歌集」，該專輯在短短五個月內便出了八版，而他所使用的「現代民歌」一詞引發了音樂學者間激烈的討論。⁴到了 1977 年 4 月，楊弦又出版了第二張專輯—「西出陽關」，並於 8 月赴美留學。

¹ 指由張釗維及苗延威於 1991 年的共同訪問記錄。

² 馬世芳、吳清聖，〈楊弦訪問稿〉（地點：瓏山林賴聲川宅，2002.1.17）、筆者，〈李利國訪談記錄〉（地點：佛光大學，2008.5.19），關於楊祖珺的訪談因楊的個人因素故不列入論文。

³ 七〇年代對「民歌」一詞的稱呼很多，學者爭議也不少，對於此部分，筆者將於次章作論述。

⁴ 苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉（國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年）頁 44、胡紅波，〈「民歌」不是這樣〉，《中央日報》，11 版，1975.12.11、李抱枕，〈「民歌」「民謠」辨〉，《中央日報》，10 版，1978.6.30、吳柱國，〈「中國現代民歌集」名稱並無不當〉，《中央日報》，11 版，1976.1.12。

1976年冬，陶曉清應工作需要而開始尋找能自彈自唱的歌手，待歌手數量到一定時，她所屬的中國廣播公司（簡稱中廣）便在翌年2月舉行了一場「中西民歌演唱會」，該場演唱會也在其廣播節目中全程轉播，由於演出頗受好評，除擴大舉行之外，她的節目也開始播放民歌，並鼓勵聽眾將自己的民歌作品寄到節目中及成立排行榜。⁵

同年12月3日，在淡江文理學院（淡江大學），一名淡江校友—李雙澤在學校慣例舉辦的演唱會中，手持可樂，質問大家：「為何不唱中國人自己的歌？」；此一事件被稱作「淡江事件」，⁶事件過後，他與友人寫了九首作品，正待發表之際，卻因為了救人而不幸溺斃在淡水海邊，⁷友人楊祖珺承其遺志，努力的推行「唱自己的歌」，但因種種政治因素，她轉而投向以「黨外」為主的反政府運動中。⁸

1977年對校園民歌而言是它準備開枝散葉的起點；2月：中廣舉行的「中西民歌演唱會」並於3月擴大加演、4月：楊弦發表第二部作品、5月：新力公司麾下的新格唱片開始舉辦「金韻獎青年歌謠演唱大會」，也就是日後的「金韻獎」比賽、⁹10月：陶曉清與洪健全基金會合作出版「我們的歌—中國創作民歌系列」系列專輯。而楊祖珺也成為台視「跳躍的音符」節目主持人。¹⁰

1978年，校園民歌仍如火如荼的發展著；首先海山唱片¹¹開始仿效新格，成立了「民謠風」比賽，這使得當時的年輕學子有了更多發表作品、唱「自己的歌」的管道；5月，楊祖珺辭去主持人一職¹²並在8月時為廣慈博愛院的雛妓募款而舉辦「青草地演唱會」，該場演唱會為台灣首次露天且規模最大的演唱會，而這也是政府開始盯上楊祖珺的起點。¹³1979年，新格與海山持續舉辦民歌比賽，她也在這一年結識許信良、張俊宏等黨外人士。

⁵ 陶曉清，〈流水集—並未厚此薄彼〉《音樂與音響》57，1978.3，頁22。

⁶ 陶曉清，〈流水集—從“洋奴”說起〉，頁20-21。

⁷ Edith Martin，〈李雙澤是如何遇難的？〉《淡江週刊》696，第3版，1977.10。

⁸ 楊祖珺，〈玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路〉（臺北市：時報文化，1992年初版），頁10-41。

⁹ 陶曉清、馬世芳，〈永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲20年紀念冊〉（臺北市：臺灣滾石唱片公司，1995年）頁110-115。

¹⁰ 楊祖珺，〈玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路〉，頁10-12、林淑蘭，〈楊祖珺主持「跳躍的音符」〉，《中央日報》，6版，1977.9.15。

¹¹ 全名為「海山唱片股份有限公司」，約在1961年成立，正值國內唱片業老式經營時代的末期，並開始大量發行自錄唱片的時期。在國內早期唱片業中，海山唱片算是較具規模者。由於大量採用國內本土創作，找台灣本土作家來創作歌曲，引發國內詞曲創作的發展，培植台灣本土的國語詞曲作家，改變了以往唱片的內容為各國古典樂曲和香港國語歌曲唱片獨霸的局面，進而掌握國內華語歌曲的流行趨向。海山唱片對於民歌風潮的推動也相當努力，除了在70年代的民歌運動時期，出版許多民謠風選集外，也在新格金韻獎之外拔擢過蔡琴、潘安邦、葉佳修、梁弘志等人，是除了「新格唱片」的「金韻獎」之外，對70年代「民歌運動」貢獻最力的唱片公司。海山唱片在校園民歌發展中雖不如新格，但也起著相當重要的作用。海山所推出的合輯《民謠風》在當時亦具影響。此外海山唱片也擴展海外市場，曾於香港、新加坡、馬來西亞成立分公司，也與美國CBS及日本SONY訂立合約，以期提升國內唱片品質及國際競爭力。可惜因投資錯誤導致海山唱片引發危機，1983年因股權糾紛使海山唱片轉趨沉寂。

¹² 楊祖珺，〈民謠節目主持人的煩惱〉《綜合月刊》120，1978.2，頁62-64。

¹³ 楊祖珺，〈「青草地演唱會」之後〉《綜合月刊》120，1978.2，頁52-56。

1980年為校園民歌發展高峰，該年電視台開始陸續播放民歌節目，並邀請民歌手擔任主持人，¹⁴且校園民歌影響力開始擴及海外。¹⁵但「物極必反」，這年校園民歌同時也開始走下坡，報章雜誌逐漸出現有關校園民歌的負面消息。¹⁶但同時間卻又出現兩個團體—「民風樂府」與「天水樂集」；前者由作曲家兼詩人鄧禹平與陶曉清合作成立，並於日後轉型成「中華音樂人交流協會」，是延續校園民歌發展的重要民間社群；¹⁷後者則是由六位民歌手與音樂製作人為了抵制商業操控及自身對音樂的理想而成立，但終因無法自絕於市場機制外，僅僅不到兩年即名存實亡。¹⁸在這片「校園民歌沒落了」的聲浪中，「天水樂集」在1981年出版兩張專輯之後隨即沈寂不再，而「民風樂府」則是除了持續舉辦演唱會外，1982年尚有由陶曉清帶領八位民歌手至美國演唱民歌的活動。¹⁹

1983年，在校園民歌已趨江郎才盡之際，一個宛若天降神兵的節目—「大學城」開始在台視播出，製作人為陳光陸，²⁰該節目以大專院校學生為主要對象；翌年3月29日，「大學城」舉辦了第一屆「全國大專創作歌謠比賽」，從1984年到1993年，其總共舉辦了十屆，出版了13張專輯，該比賽不僅產生許多當今樂壇上的流行歌手及音樂製作人，也可說是校園民歌的延續，但由於流行樂壇逐步開放，校園民歌亦融歸於流行音樂的一環。1995年，「民風樂府」舉辦「民歌廿年」紀念演唱會；2005年，「民風樂府」轉型更名為「中華音樂人交流協會」，並舉行「民歌嘉年華會—永遠的未央歌」紀念演唱會，²¹校園民歌似乎又重現在人們的記憶中。

綜上所述，從1975到2005年這卅年的過程當中，我們看到了校園民歌的發展歷程，它何以能掀起如此的浪潮，原因何在？這是本文所欲探討的首要課題；第二、在先行研究中，1985年被普遍認為是校園民歌結束的一年，但若從1983年開播的「大學城」節目及一連持續10年的「全國大專創作歌謠比賽」而言，以1985年當作校園民歌結束的一年似乎又有待商榷，故釐清此一部份是本

¹⁴ 張雅文，〈台灣現代民歌研究—以1975-1985年為例〉（北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005年），頁36-38。

¹⁵ 劉季雲，〈論校園民歌之發展：從民歌運動到文化工業〉（國立成功大學藝術研究所碩士論文，1996年），頁89。

¹⁶ 如：王威寧，〈民歌歌詞有待創新〉《聯合報》，9版，1981.8.8、涂敏恆，〈校園歌曲已漸走下坡，流行歌曲將再度抬頭〉，《民生報》，10版，1981.2.14、涂敏恆，〈民歌手/日漸凋〇〉，《民生報》，10版，1982.11.22、簡上仁，〈走調的校園民歌〉，《中國時報》，26版，九〇.10.21、林純玲，〈也談民歌沒落了嗎？〉《愛樂之友》64，1981.6，頁104-106。

¹⁷ 陶曉清，〈民風樂府〉，《中央日報》，10版，1983.5.26；陶曉清，〈民風樂府的故事〉，《聯合報》，E7版，2005.1.15；<http://www.musicman.org.tw/musicman/about.php>（中華音樂人交流協會-7/14/2007）。

¹⁸ 《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007年）；民生報編輯部，〈「天水樂集」名存實已亡〉，《民生報》，10版，1982.5.7。

¹⁹ 中央日報編輯群，〈民風樂府會員 將赴美演唱民歌〉，《中央日報》，9版，1982.10.28；陶曉清，〈現代民歌赴美前記〉，《中央日報》10版，1982.10.29。

²⁰ <http://blog.xuite.net/irisho1009/iris/7908702>（艾芸的大學城-7/17/2007）；成葆齡，〈陳光陸—大專創作歌謠比賽創辦人〉《大專人》10，九〇.12，頁71；《新格大學城經典復刻系列1-金韻獎創新系列2/全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007年）。

²¹ 《民歌30系列活動 民歌嘉年華會/永遠的未央歌 DVD》（北市：中華音樂人交流協會，2007年）。

文目的之二；第三，校園民歌在歷經如此起落的過程中，其表現出何種的歷史意涵？筆者將試圖結合歷史、社會、藝術等諸多角度來做檢視以期能有適當的歷史詮釋；第四、校園民歌乃基於諸多國際事件的衝擊、國內固有思維的挫折而興起的藝文活動，知識份子們在當下環境中試圖尋找自我認同，希冀有所改變，因此筆者期以校園民歌發展為借鑑，瞭解台灣自我文化建立的過程。

第二章 研究文獻回顧

在蒐集瀏覽文獻過程裡，筆者發現幾個問題，首先從事民歌研究者多從音樂、文學、社會學等角度下手，即使當中發現少數出於歷史學的研究資料，²²但也不脫離社會學甚至是帶有哲學意味。筆者認為民歌研究也是歷史的一環，從其角度來看待民歌在台灣社會中的發展與定位也有其意義存在，且從文學、社會、音樂甚至是藝術等角度切入的民歌研究著作雖大都對民歌的歷史發展有一定程度論述，但因每篇研究著作所注重的部分不同，歷史論述部分反成陪襯烘托的次要角色，這樣的情形以致於民歌的歷史發展論述雖各家都有提及但卻程度參差不齊，因此以上部分是筆者認為可再補強之處。

由於對這段時期校園民歌發展過程的學術專論研究並不算多，原因如下：1.在傳統史學研究中，音樂史的研究並非主流，即使現今史學已脫離以往帝王將相的研究思維，往庶民生活的層面去做研究，但礙於政治以外的歷史研究層面實在太多太廣，要面面俱到並非易事，因此在民歌研究這一塊便容易為人忽視、2.基於前人研究的成果有限，故資料也會因研究成果的限制而被侷限，且自另一角度而言，現代史的資料雖多如繁星卻失之龐雜，想從中找尋正確且合用的資料也堪稱是項課題。故筆者且以學術性論文作為先行研究介紹。

現有民歌研究學術論文中較早的是由江夢姝、吳淑馨合著的〈現代民歌的社會學探索〉，²³該文以社會學角度試圖去作民歌的分類與分析，這是目前筆者所知最早有關民歌的學術研究論文，該文特點是針對當時民歌唱片作分析，總計255首民歌。作者是以歌詞的主要意涵作分類，他們將所蒐集的民歌分成下幾種：反應現實社會、鼓舞民族意識、懷念、訴情、即興創作、人生寄語等六種，這其中訴情的比例最多，達到五成，其次是即興創作、人生寄語，比例最低的是民族意識。²⁴透過這樣的分析我們雖可以得知民歌的傾向，但這有幾點必須注意的是，文中並未說明這些歌曲的創作時間、作者、曲調等。因此我們無法瞭解這些民歌的變遷過程及原因，這是可以再進一步探討之處。從歷史學的觀點來看，該文等於是對當代歷史現象的一個觀察與分析，故有一定參考價值。

以文化方面來探討民歌則有苗延威的〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社

²² 張釗維，〈誰在那邊唱自己的歌：七〇年代台灣現代民歌發展史—建制、正當性理述與表現形式的形構〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991年）。

²³ 輔仁大學社會學系學士論文，1981年。

²⁴ 輔仁大學社會學系學士論文，1981年，頁33。

會學研究)²⁵及劉季雲的〈論校園民歌之發展：從民歌運動到文化工業〉。²⁶前者目標是在當時社會學界忽略國內音樂文化現象可作為研究議題的前提下所做的嘗試，該文貢獻在提出了當時校園民歌真正純然忠於自己特色的階段，並提出閱聽者對於民歌的意象是將來可繼續研究的課題，但該文觀點是一種微觀社會學的取向，在校園民歌與台灣流行音樂的關連部分便討論不足，²⁷以校園民歌從興起、高峰到沈寂的過程來看，本文所論及者當屬於前半，在民歌發展後半段的轉型與式微的部分、與台灣音樂發展的關係、校園民歌代表的歷史意涵則尚需後人的進一步研究。

後者則是透過法蘭克福學派觀點來說明當時民歌在商業化後成為文化工業的一部份，²⁸藉此說明台灣音樂的歷史變遷，並且說明民歌在這樣歷史演變過程中的重要性與意義。但該文過於著重法蘭克福學派的觀點，此派雖反映出了一定的社會現況，但現今所受到的抨擊不僅不少，所論述的情形也沒有如其所言的一一實現，故無法盡信。與前者相較之下，該文所側重的反倒是在校園民歌發展の後段，但該文卻未能作持續性的探討，校園民歌與當代政治、經濟、社會的關連，是該文在未段寄望的延續性課題。

從藝文面作探討者則為蔡明振，〈「時代樂府」：民國六〇年代(七〇年代)校園民歌之研究〉²⁹及陳嘉文，〈七〇年代台灣「現代民歌」的發展與變遷〉。³⁰前者目的是將七〇至八〇年代校園民歌的發展過程作一論述，並將民歌內容歌詞、取材方式、歌曲類型來作分析以瞭解其意義價值。前者雖將校園民歌發展的來龍去脈說明的十分清楚，但缺乏個人評論則為缺憾，因此除了在校園民歌發展的歷程可供筆者做為參考之外，作者缺乏的評論部分亦可成為筆者的突破之處。

而後者本身屬於音樂系的論文，故其著重在民歌歌詞的分類、特色及演出形式，並分別探討音樂特質與內涵。該文特點在歌詞分析的部分也簡單的對該首歌曲作一溯源，這讓讀者除了瞭解歌曲的歌詞意境外也能夠得知歌曲的創作背景，這對筆者而言在探討歌詞歷史脈絡時有一定的參考價值，在結論部分作者也提到「民歌廿年」紀念的活動，這證明校園民歌並非在 1985 年後即一蹶不振，但該文卻未在這部分作更深入的分析，這是後進研究能夠持續深入的地方。

²⁵ 國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年。

²⁶ 國立成功大學藝術研究所碩士論文，1996 年。

²⁷ 國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年，頁 126。

²⁸ 法蘭克福學派是以德國法蘭克福大學的「社會研究中心」為中心的一群社會科學者、哲學家、文化批評家所組成的學術社群。被認為是新馬克思主義學派的一支。該中心成立於 1924 年，1930 年開始轉向馬克思主義理論的思考方式，包括以馬克思及黑格爾、盧卡奇、葛蘭西等人的理論為基礎，對於廿世紀的資本主義、種族主義及文化等等作進一步的探討，並藉助韋伯的現代化理論和佛洛伊德的精神分析。他們最大的特色，在於建立所謂的批判理論 (Critical theory)，相較於傳統社會科學要以科學的、量化的方式建立社會經濟等等的法則規律，他們則更進一步要探討歷史的發展以及人的因素在其中的作用。阿多諾提出的文化工業、哈伯瑪斯提出的溝通理性等，都是批判理論的重要概念之一。見 Bottomore, Tom 著，廖仁義譯，《法蘭克福學派》(北市，桂冠，1998 年)。

²⁹ 中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2004 年。

³⁰ 國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2004 年。

另有從以文學語言角度切入者—張雅文，〈台灣現代民歌研究—以1975-1985年為例〉，³¹該文特點在於其不僅將研究範疇延伸到以往研究較少提到的在八〇年代中期的民歌節目—「大學城」、³²1984年「金韻獎」的最後一屆比賽及1985年出版的最後一張專輯—「金韻獎創新」等，這可說是將整個民歌的歷史發展作一個完整的敘述，但此文所著重的是民歌的語言風格，對民歌史的完整論述並非該文的最大目標，該文在民歌史的論述當中僅以一章大約帶過，其所重視的是民歌歌詞之語言意涵與風格呈現，此文對民歌的興起背景、發展過程算是有了一個大略卻堪稱完整的敘述但卻因非重點所在而沒有過於深入的瞭解，因此與筆者目的不同，但有其參考價值。

最後一篇則是以歷史層面作為探討的研究—張釗維，〈誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史—建制、正當性理述與表現形式的形構〉。³³作者是以一個文化型構作為出發點試著去探討民歌在當時所表現的文化意涵，並提出從楊弦開始的中國現代民歌、李雙澤發起的校園民歌、在唱片公司介入所表現出來的商業化民歌，這三種不同卻又彼此關連的民歌類型當中去找尋出八〇年代民歌在台灣音樂歷史中的時代定位。該文把民歌視為在台灣文化機制當中的一個重大斷裂，高層文藝界已經無法再宰制整個文化變遷，而是由新的文化工業來做承接，這是作者的重要觀點，但此文卻未對「斷裂」一詞作具體說明，同時該文對「高層文藝界」的界定也相當弔詭抽象。³⁴在民歌路線的分類、歷史界定上，該文雖十分清楚，但在用詞界定及行文上則顯得模糊而抽象，作者雖想超脫「民歌反映人心社會」的泛泛之論，而想從政治社會文化的角度切入探討民歌的價值意義，但有一個作者可能忽略的部分—經濟因素，因此這裡便是後進研究者可以再繼續處理之處。

以上的文章基本上有幾個共通之處：1.幾乎不屬於歷史研究，因此在民歌的歷史發展論述中均未見深入、甚至有謬誤、簡化之嫌；2.可讀性有限，以上的研究皆自藝術、社會學、文學等的角度進行討論，雖有達到各自的學術研究目的但閱讀性有限，這也給了筆者一個可能的突破。本文除了一般的學術目的之外也希望在民眾閱讀層面上達到一定的普遍性，以期在學術與大眾之間取得平衡。

以上文章尚有一個共處，在今日校園民歌何以會被人們重新提出，何以是這個時間點？其原因目的何在？此部分是在先前研究中並未提及的，因此本文將此一部份與過去作結合以瞭解校園民歌在現今的歷史意涵。

³¹ 北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005年。

³² 「大學城」節目由當時的台視的電視製作人陳光陸在1983年製作，在隔年與金韻獎結合，並舉辦第一屆「全國大專創作歌謠比賽」，但之後中斷，直到1985年才又舉辦第5屆「金韻獎」比賽，「金韻獎」雖然結束，但「全國大專創作歌謠比賽」則持續至1993年。

³³ 國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991年。

³⁴ 國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991年，再版，頁32。

第三章 研究方式

本文的研究方式將以文字資料為主，其可分為：1.一般學術研究專著，如專書、期刊論文等；2.報章雜誌，如個人對校園民歌定義的詮釋、對之沒落的感想、演唱者的心路歷程等、3.座談會記錄，由於校園民歌在當時蔚為一股風潮，故使得專門討論其動向的座談會不少，也是相當重要的資料之一、4.當時關鍵人物的紀錄，談到校園民歌便需提到一位極重要人物—陶曉清，她在當時堪稱校園民歌的最大推手，現今民歌卅年的紀念活動也是當中的重要人物之一，因此她當年所出版的書籍、在報章雜誌或期刊上的論述皆是極為重要的一手史料、5.訪談記錄，當時民歌手的受訪紀錄現今都有文字資料留存，因此這也是不可或缺的重點資料，除了過去受訪紀錄外，筆者也將就校園民歌發展中的關鍵人物做直接的口述訪談。³⁵

年代斷限

本文研究年代將從 1975 年由楊弦所帶起的「中國現代民歌」風潮開始談起，直到 1987 年政府解嚴為止，雖然校園民歌在解嚴後九〇年代仍有相當程度的活動，但因九〇年代台灣的多元化讓校園民歌不再引領風騷，因此筆者雖會談到校園民歌的現況，但仍以七、八〇年代為主要探討年限。再者有關於校園民歌的人、事、物尚無法蓋棺論定，因此筆者不對現下的紀念活動作武斷批判，僅以敘述為要，期以杜絕爭議。

輔助資料

除文字資料之外，網路資料及當年的唱片專輯也具有相當參考價值，即使網路資料多如繁星且唾手可得，但其資料真假難辨，是故筆者將之視為輔助性質的參考資料，而唱片專輯則用在語言、文學或藝術研究上較具價值，與筆者的研究性質不甚相符，但基於歌詞部分能夠用作解釋社會歷史意義的資料，故筆者也列為輔助用的參考資料。

寫作方式

在寫作方式上，筆者將透過大量的文字資料，並加以比對，儘量完整呈現在七〇～八〇年代台灣民歌的歷史發展進程，並藉著音樂學界的專業著作以釐清傳統民歌與當時民歌的異同。筆者將以民歌發展歷史過程中幾位關鍵人物作為切入點來探討民歌興起的背景與緣由，其中楊弦、李雙澤、楊祖珺、陶曉清是筆者列為重點人物的部分。

其次是在商業市場介入校園民歌後的改變，筆者使用期刊雜誌上所登載的

³⁵ 筆者口述對象為：資深廣播人—陶曉清、李雙澤友人—李立國及楊祖珺(因楊的個人因素，故不列入)。

民歌座談會記錄來瞭解校園民歌發展的動向，同時運用當時所發行的專輯歌曲作歌詞內容的分析佐以當時的歌曲審查制度來分析民歌沒落的原因。

第三、筆者試結合歷史、藝術、社會學等多種層面來看待校園民歌在台灣音樂史上的意義與定位；筆者並以羅大佑為例來瞭解在八〇年代校園民歌式微之際，台灣社會的概況；最後為結語，本文將之分成校園民歌的本質、貢獻與存續。從表面上看固然是台灣音樂發展上的一次變革，但如配合著當時的年代背景，我們便可發現類似的活動在當時就如雨後春筍一般，³⁶這些活動的代表意義對台灣而言具有更重要的意涵存在，在退出聯合國、政府所鼓吹的精神意識無法支撐當下的台灣時，台灣勢必得另尋出路，尋找新的價值來引領台灣，校園民歌等活動便是台灣在追尋、建立新的台灣精神意識的種種嘗試之一，透過校園民歌的例子，我們可以從中窺視台灣本土文化建立與一個通俗文化興衰的過程。

校園民歌在台灣正值內憂外患的年代中興起，它是台灣在追求自我文化定位過程中的一環，筆者欲藉著對校園民歌的研究來瞭解台灣早期建立新的文化定位的艱辛，並對照於今日，台灣現今仍苦於這樣的自我文化認同追尋，台灣從非政治面到今日以政治為主的文化認同手法，這樣的方式是否真能夠重新建立起真正屬於台灣的精神建構，這樣的課題是值得我們去探討的。



³⁶ 如同時期的鄉土文學論戰、雲門舞集、蘭陵劇坊、台灣新電影、民歌採集運動、藝術下鄉等。

第一章 校園民歌的發端

前言

本章將說明以下幾點：一：校園民歌的發展背景、二：初期發起者、三：關於「校園民歌」一詞的定義之爭、四：影響校園民歌發展的關鍵人物。

首先校園民歌於台灣遭逢內憂外患的年代中興起，政治上的外交挫敗、經濟、社會及文化上的發展使人們一方面欣喜於經濟成長，另一方面卻也苦於找尋自身的定位價值，在這樣人心思變的時代裡給予校園民歌發展的契機。在環境醞釀之下，出現兩名關鍵人物—楊弦與李雙澤，前者為台大學生，在其作品發表會中一戰成名，報章雜誌紛紛加以報導，「民歌」一詞遂不脛而走；而後者則是淡江文理學院（今淡江大學）的校友，在學校例行的演唱會中，質問大家身為中國人卻唱西洋歌的用意，此舉引發校園輿論的討論，並促使學子們對此一問題做出思考與反省，「民歌」遂漸在校園中形成一股風潮。

楊弦在作品發表會中首次使用了「中國現代民歌」一詞，該詞隨即引發學者間的批評討論；有人認為現代民歌起於校園，故也用「校園民歌」一詞稱之，但無論是現代民歌或是校園民歌，在學者的論爭中仍認為不符合傳統「民歌」的定義，但在一連的抨擊探討後，即便此時的「民歌」並不盡符合傳統意義，但人們仍那麼稱呼它，討論也不了了之，不過校園民歌的發展並不因名詞的爭辯而削減其影響。

在校園民歌由興起到沈寂的發展過程中有一位核心人物—陶曉清，她對校園民歌可說有著極為重大的影響，她身為廣播人，從與基金會合作推行民歌專輯開始到組成民歌組織、舉辦演唱會、出書、義演等，皆有其影子，故她為本文必談的對象之一。

第一節 校園民歌的興起背景

一、七〇年代後的台灣發展概況

七〇年代對台灣而言是個多事之秋的年代，筆者將從政治、經濟、社會、文化等四個方面來說明這時台灣的發展概況。

政治方面

其首當其衝的便是在 1971 年的「保釣事件」，該起事件是肇因自 1951 年舊金山合約中由美國暫時託管釣魚台開始，在 1968 年時因台、日、美三方政府在釣魚台附近海域宣告發現石油，釣魚台主權問題遂趨複雜，1970 年 9 月 3 日，

日本外務省正式宣稱釣魚台群島主權屬於日本，9月10日，美國國務院更發表聲明，稱美國將於1972年把琉球及釣魚台列嶼一併交還日本，日本並聲明釣魚台領有權屬於琉球，等於屬於日本；此舉隨即引發台灣及各地華僑的強烈反彈，在經過多次的聲明稿、私下台日雙方驅逐競爭後，1971年1月29日，台灣留學生與在美華僑便聯合發起「保釣運動」並持續到翌年6月。此一事件雖不能阻止美國將釣魚台主權轉移給日本，但這次事件卻已強烈激起台灣人的民族意識。¹

同年的10月底又發生了一件衝擊台灣民心的事件，10月25日，聯合國大會通過第2758號決議案，內容表示：

……恢復中華人民共和國所有的權利，並承認(recognize)其代表中華人民共和國的唯一合法代表，同時從此自聯合國及其有關機構，排除(expel forthwith)蔣介石代表所非法佔據(unlawfully)的席次……²

在決議案後，台灣被迫退出聯合國，隨之而來的是GATT等國際組織也援引上述決議文撤銷台灣的觀察員資格，³接下來的一個月內，比利時、秘魯、黎巴嫩、墨西哥、厄瓜多爾等國也紛紛投向中國並與台灣斷交，而日本也在隔年9月29日與台灣斷交；⁴所謂「禍不單行」，繼台灣在國際外交受到重大挫折的同時，1975年4月5日，總統蔣介石病逝，這對當時的台灣而言不啻是另項打擊民心士氣的消息。

隨著保釣事件、台日斷交及蔣介石逝世後，台美關係也開始逐漸生變，1978年5月20日，美國政府特使布里辛斯基(Zbigniew Brzezinski)訪問北京，而這天也正好是蔣經國宣布就任總統的日子，布氏訪問北京後，美國接連關閉美國台北新聞處圖書室，宣布停止對台經援、拒售戰機、撤軍、裁減駐台機構等，⁵12月15日，美國總統卡特於白宮宣布《中美建交聯合公報》，內容提到：

中華人民共和國與美利堅合眾國商訂自1979年月1日起互相承認並建立外交關係。美國承認中華人民共和國政府是中國唯一合法政府。認知(recognize)中國之「只有一個中國，台灣是中國的一部份」之立場。在此範圍內、美國人民將同台灣人民(the people of Taiwan)保持文化、商務和其他非官方關係。⁶

這次事件使得台灣全國一片譁然，當時民歌手侯德建遂作歌曲—〈龍的傳人〉由李建復演唱，期待振奮人心，該歌曲甚至與電影配合演出政宣電影—〈龍

¹ 詳見邱宏達，《釣魚台列嶼問題研究》(北市，國立政治大學，1972年)。

² 戴寶村，《台灣政治史》(北市，五南，2006年初版)，頁367。

³ 全名為：General Agreement on Tariffs and Trade(關稅暨貿易總協定)，詳見經濟部國際貿易局，《關稅暨貿易總協定之簡介》(北市；編者，1988年)。

⁴ 李筱峰、林呈蓉，《台灣史》(北市，華立圖書，2004年)，頁357。

⁵ 張玉法，《中國現代史》(北市：台灣東華書局，2001年增訂九版)，頁685-686。

的傳人)，⁷翌年，台美正式斷交。

經濟方面

由於台灣正逢外交挫敗，國內局勢不穩連帶影響經濟情勢，1972 年台灣申請移民的人數較往年增加八倍；1973 年全球遭逢首次的石油危機，油價上漲帶動生產成本，1974 年台灣的經濟成長率僅 1.12%，工業成長率為負 4.5%，通貨膨脹率達到 47.8%，⁸但基於蔣經國於 1972 年實施的十大建設經濟策略⁹並提出：「這些建設，今天不作，明天會後悔」的口號，¹⁰雖然在 1979 年全球又逢二次的石油危機，但台灣配合政府政策，情況漸趨好轉，經濟開始轉虧為盈。¹¹

社會方面

台灣在經濟不斷成長情況下，人口、教育普及率、國民所得平均（GNP）均有著顯著成長，同時都市化與工業化的情形也愈發明顯；人口方面：1972 年台灣人口便突破一千五百萬，到 1989 年更突破兩千萬門檻；¹²教育方面：台灣在七〇年代便開始著手教育法規的修正，1972 年修正「大學法」、1974 年制訂「私立學校法」、1976 年修正「專科學校法」、「職業學校法」等，此一時期的教育立法是為配合經濟發展而發展技職教育，並因應九年國民教育作調整，教育的改制普及亦是工業經濟發展指標之一；¹³國民生產毛額（簡稱 GNP）方面，1971 年台灣國民為 400 美元，1981 年便達 2,100 美元，十年間台灣的 GNP 值便成長了倍餘。¹⁴

七〇年代尚有一個現象就是中產階級的崛起，該階級約在七〇年代中期崛起，是社會穩定的來源之一，也是成為目前台灣最多人自認所屬的階層，其成員包括知識份子、工商企業經營者等。中產階級的出現使得台灣社會結構朝向多元化，許多觀念價值也跟著分歧，傳統思想、教育方式、家庭夫妻等觀念都已不再

⁶ 戴寶村，《台灣政治史》，頁 375。

⁷ 葉月瑜，〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉《新聞學研究》59，1999.4，頁 41-65；張雅文，〈台灣校園民歌研究—以 1975-1985 年為例〉（北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005 年），頁 19。

⁸ 李筱峰、林呈蓉，《台灣史》，頁 365。

⁹ 十大建設包含：中正國際機場、核能發電廠、蘇澳港、台中港、石油化學工業、煉鋼廠、造船廠、中山高速公路、北迴鐵路及鐵路電氣化，十大建設可說是戰後台灣首次大規模的基礎建設，其推動目的在於解決當時重大基本設施不足的瓶頸，並提高經濟活動、改善原有產業結構的改革；見李筱峰、林呈蓉，《台灣史》，頁 365、薛化元，《台灣開發史》（北市：三民書局，2003 年修訂二版），頁 186；張玉法，《中國現代史》，頁 687-688。

¹⁰ 李筱峰、林呈蓉，《台灣史》，頁 366。

¹¹ 台灣在 1975 年的經濟成長率便爬升到 4.24%、翌年達到 13.48%，工業成長率從一九七五年的 5.8% 到翌年的 24.9%。見張玉法，《中國現代史》，頁 690-691；李筱峰、林呈蓉，《台灣史》，頁 366；張勝彥、吳文星等編，《台灣開發史》（北縣蘆洲：國立空中大學，2001 年初版七刷），頁 325-326。

¹² 高明士主編，《台灣史》（北市：五南，2006 年初版二刷），頁 307。

¹³ 薛化元，《台灣開發史》，頁 208、高明士主編，《台灣史》，頁 308。

¹⁴ GNP（Gross National Product）指一國國民在一個單位時間內（通常是一年）生產所有最終商品與勞務的市場價值。見高明士主編，《台灣史》，頁 308。

維持一元，這讓校園民歌有了良好的崛起背景。¹⁵

文化方面

在七〇年代，鄉土文學（又稱新寫實文學）可說是此時文學界的要角，鄉土文學興起的因素大抵如下：首先在農業方面，隨著工業發展，台灣農村人口外移，農業產生困境；其次是人口移往都市後，在工業體制下，各種城市、工業問題應運而生；第三則是在「美援」之下除了經濟層面，也帶進西方的文化及文學理論，這些文學引入台灣後使得台灣自身的文學有著失根的現象並與人民生活脫節；第四、「保釣運動」與退出聯合國引發台灣的民族主義，基於以上四點而有所謂鄉土文學的發展，¹⁶而在校園民歌發展的初期也帶有相當濃厚的民族情感，因而在文學論戰中的部份學者也會參與校園民歌的活動並支持其發展。¹⁷

總結以上四個方面，台灣基於其外在因素及適當環境給予人民激發民族意識的場域、經濟發展帶動社會發展，中產階級興起，人們的思維不再單一，在這樣的環境醞釀之下，造就了校園民歌興起的背景。

二、六〇年代後的台灣音樂發展回顧

在瞭解台灣當時的政治概況後，本章節將試圖說明在校園民歌興起前的台灣音樂發展概況，筆者並將之分成中國民間音樂、國台語及西洋歌曲等幾個部分來做說明，以瞭解校園民歌崛起的內在因素。

中國民間音樂

此種類型的音樂原存於普羅大眾之中，在五〇年代前與西方音樂因為基於不同的對象群而能並立，前者針對一般民眾，後者則是對少數的音樂家庭、教會及學校，但五〇年代後，西方模式的音樂機構相繼成立，加上廣播、唱片的發展及政府推展，傳統音樂開始受到衝擊。¹⁸1965年音樂家史惟亮歸台，¹⁹他有鑑當時的台灣正處西方音樂當道而自身音樂卻不知何處的窘境，因此史首先資助成立「中國青年音樂圖書館」，²⁰接著與學者們合作創辦「中國民族音樂研究中心」；

¹⁵ 高明士主編，《台灣史》，頁 309-310。

¹⁶ 薛化元，《台灣開發史》，頁 222-223、高明士主編，《台灣史》，頁 324。

¹⁷ 如詩人余光中，但弔詭的是，他在鄉土文學論戰中卻是抱持著反對的立場。

¹⁸ 游素凰，《台灣現代音樂發展探索（1945-1975）》（北市：樂韻出版社，2000年），頁 101-102。

¹⁹ 史惟亮(1925~1976)，為台灣知名作曲家。生於遼寧省營口市。二戰時期參加過國民黨「東北黨務專員」，在地下作抗日工作，化名「石立」。二戰結束後，已經 19 歲的史惟亮開始了音樂的學習，這在音樂界算是較晚的。學習不久，國共內戰爆發了，史以「流亡學生」的身份轉到了台灣省立師範學院音樂系繼續他的學習。史一生刻苦自勵，他的成就有與許常惠進行「民歌採集運動」、成立「中國民族音樂研究中心」等，對台灣音樂保存有極大貢獻。1976年，史因肺癌而逝世，享年 52 歲。

²⁰ 該圖書館獲得西德華歐學社與中國青年反共救國團的經費贊助，設立於北市敦化北路，之後停擺，在史的援助下又得以繼續維持。見張怡仙，〈民國五十六年民歌採集運動始末及成果研究〉（國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1988年），頁 11-15。

1966年，史與音樂學者許常惠²¹發起「民歌採集運動」，²²台灣的民間音樂遂得以被大規模的保存下來。

而許常惠自1959年6月從法國回台後，在隔年6月14日於台北中山堂發表了自己的作品，開啓了中國現代音樂的大門。²³這段期間有許多音樂團體相繼成立，如製樂小集（1961年）、新樂初奏（1961年）、江浪樂集（1962年）、五人樂會（1965年）及向日葵樂會（1967年）等，²⁴這時中國的傳統音樂與西式音樂透過許與以上音樂團體，開始出現交融的情形，是謂「中國現代音樂」。

1973年，許發起「亞洲作曲家聯盟」，目的是在接受西方音樂的同時發展本國的民族音樂與現代音樂，²⁵由於史許兩人對國內音樂的貢獻，故在校園民歌蔚為風潮的同時，兩位學者也對之做出一定程度的關注。²⁶



左為史惟亮，右為許常惠

圖片來源：白鷺鷥文教基金會，《台灣音樂一百年》（北市：編者，1996年）。

²¹ 許常惠（1929～2001），彰化人，12歲赴日學習小提琴。1949年進入省立師範學院（今師大音樂系），畢業後進入省立交響樂團擔任第二小提琴手。1954年赴法深造。1959年，許據詩人高良留美子詩作「昨自海上來」創作的女高音獨唱曲，獲得義大利現代音樂學會比賽的入選獎，他同年回台開始致力於現代音樂創作以及民族音樂研究。許創作近200件，種類有合唱曲、歌舞劇等。他將歐洲廿世紀的作曲風格引進台灣，使得台灣音樂有多樣發展。1961年開始，許創立製樂小集、現代音樂研究學會、中華民國作曲家協會等組織，致力以傳統音樂為主的現代音樂創作及國際樂壇交流。民族音樂研究方面，許在台灣作全面的民俗音樂調查和研究，開台灣民族音樂研究先鋒。並發掘民間藝人（如陳達、廖瓊枝等），發起薪傳獎等，促政府重視藝人及民族音樂技藝的傳承。許也在師大音樂所成立音樂學組，中國民俗音樂研究中心、中華民俗藝術基金會等單位。在著作論述方面，許在音樂史、民族音樂等領域，發表翻譯過多篇論文，有專書多本。教育上，許曾於師大、東吳及東海等任教，也曾任法國巴黎第四大學音樂學院、東京國立音樂大學客席教授、北京中央音樂學院和中國藝術研究院音樂研究所名譽研究員。行政方面，他歷任中華民國作曲家協會理事長、民族音樂學會理事長、師大音樂系主任兼研究所所長、中華民俗藝術基金會董事長、原住民音樂文教基金會董事長、亞太民族音樂學會主席等職務。

網頁：<http://www.drnh.gov.tw/www/page/C/page-C.aspx>（國史館-8/17/2007）。

²² 該運動是由音樂學者史惟亮與許常惠所發起，時間是從1966年的1月到翌年8月，此運動在台灣音樂界造成極大的迴響，除了許多台灣原住民的民謠民歌被保存下來之外也引起眾人對此一事件的討論，詳見廖佩如，〈「民歌採集」運動的再研究〉（國立台灣大學音樂學研究所碩士論文，2004年）。

²³ 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索（1945-1975）》，頁43。

²⁴ 陳郁秀，《百年台灣音樂圖像巡禮》（北市：時報，1998年），頁65。

²⁵ 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索（1945-1975）》，頁94。

²⁶ 史惟亮在1977年即因肺癌病逝，故在校園民歌的發展過程中，許常惠的參與度較高，而前者則由其子史擷詠繼續關注校園民歌，在校園民歌的座談會中也對校園民歌做出相關意見。如：楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉《時報雜誌》82，1981.6，頁46-49。

而在這段時期除了音樂學界出現振興中國傳統音樂的態勢外，在民間也興起了一股對中國傳統音樂的反省與爭論的聲浪，如：王鎮庚，〈我們對傳統中國音樂茫然無知—從民謠的蒐集和無用談起〉、²⁷張金鶚，〈一個大學生對現有大學內音樂的感想—從學校音樂潮談起〉、²⁸錢善華，〈「我們需要中國的」〉、²⁹戴洪軒，〈戴洪軒為中國現代音樂把脈〉、³⁰智悲心，〈把錯了脈！也談中國現代音樂的脈搏〉、³¹戴洪軒，〈中國現代音樂這支幼苗一向智悲心先生求教〉等…³²

在這裡出現一種相當弔詭的情形，學界正方興未艾的推行中國現代音樂的同時，民間則仍處於自我掙扎的時期，這一方面可用許常惠在 1975 年 8 月 19 日於中國時報上刊登的〈賀中廣國樂團四十大慶〉一文中所提到的：「民國以來，中國音樂的西化最嚴重而不可寬恕的是音樂教育的全盤西化。因此傳統音樂被掛斥於學校教育之外，因此，培養了對傳統音樂無知的知識份子；新音樂家們採取對傳統音樂睥睨的態度；作曲家失去了對傳統的依據。」，³³來做解釋；而另一方面可能就是學界與民間的固有差距，但在這樣兩者不同調的情況下，在到了 1975 及 1977 年的兩場偶發性事件後開始有了關鍵性的改變。³⁴校園民歌也在這樣普遍不滿於西方音樂充斥的氛圍醞釀中開始發揮影響力。

國語歌曲

六〇年代時期，台灣開始有了屬於自己的國語流行歌曲，³⁵當時較具代表性的作詞作曲者有：莊奴、³⁶孫儀、³⁷劉家昌、³⁸左宏元、³⁹駱明道、⁴⁰翁清溪⁴¹等人，

²⁷ 《音樂與音響》34，1976.4，頁 55-57。

²⁸ 《音樂與音響》22，1975.4，頁 40-41。

²⁹ 《音樂與音響》22，1975.4，頁 42-43。

³⁰ 《音樂與音響》37，1976.7，頁 52-54。

³¹ 《音樂與音響》37，1976.7，頁 55-57。

³² 《音樂與音響》37，1976.4，頁 58-60。

³³ 許常惠，〈賀中廣國樂團四十大慶〉《中國時報》5 版，1975.8.19；王鎮庚，〈我們對傳統中國音樂茫然無知—從民謠的蒐集和無用談起〉，頁 55。

³⁴ 指楊弦的「中國校園民歌演唱會」與李雙澤的「淡江事件」，筆者將於下文詳述。

³⁵ 台灣在光復初期到 1960 年左右，台灣的音樂約分以下 3 種：本省人區域流行帶著日本東洋調的台語歌曲；外省人則流行著來自上海、香港（簡稱海港派）的國語歌曲，而高階人士之間則流行著美國流行歌曲。見張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究（民國 20-70 年）〉（國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990 年），頁 63。

³⁶ 莊奴，本名王景義曾改名為黃河，1921 年生於北京，著名作詞家，其作品多達三千餘首，已故知名歌星鄧麗君所唱的歌有八成由莊奴經手，故娛樂圈內的人士說：「沒有莊奴，就沒有鄧麗君。」只要有華人的地方，就有鄧麗君的歌。而莊奴也因而被譽為台灣詞壇泰斗。

³⁷ 孫儀，1929 年生於天津，1946 年從軍，並隨政府遷台，其作品超過四千多首，如：〈小丑〉、〈海鷗〉、〈月亮代表我的心〉等。

³⁸ 劉家昌，1941 年生於山東，著名音樂人、電影導演及演員，作品繁多。如：〈中華民國頌〉、〈往事只能回味〉、〈海鷗〉（與孫儀合作）、〈梅花〉、〈只要為你活一天〉（2004 年《功夫》電影主題曲）。

³⁹ 左宏元，筆名古月，1929 年生，湖北大冶人，政治作戰學校音樂系畢，創作許多流行歌曲、電視電影主題曲等，曾於 1966 年以《啞女情深》獲第四屆金馬獎最佳音樂獎。1986 年再以《唐山過台灣》獲第 23 屆金馬獎最佳原著音樂獎。也曾是劉家昌的老師，知名作品有：〈今天不回家〉、〈藍天白雲〉、〈一千個春天〉、〈美酒加咖啡〉，左的作品多收錄於早期歌手如：鳳飛飛、姚蘇蓉、鄧麗君、銀霞等人的專輯中。

而該年代也是國語歌盛行，台語歌相對沒落的時期，政府在 1949 年遷台後便開始極力推行國語，台語歌則受到打壓。⁴²國語歌繼續承襲從 1949 年政府遷台以來帶有上海、香港風格的歌曲。⁴³在取材上除了愛情這一恆久主題外，愛國及淨化歌曲並帶有濃厚商業氣息也是此時期的特色；專業詞曲作家一孫儀便認為：歌詞的寫作不是探究靈感而是能夠配合他人的需求。所以寫作完全是靠兩種動機：一是答應了別人，就不能失信；二是寫作可取得稿費改善生活。⁴⁴

除創作者以外，此時的國語歌曲可用當時最具代表性的電視歌唱節目—「群星會」作為代表。⁴⁵「群星會」算是台灣電視史上第一個電視歌唱節目，採用現場直播。《群星會》所創造的歌壇情侶對唱型態可說風靡一時，如青山與婉曲、夏心與張明麗、謝雷與張琪、余天與秦蜜等。⁴⁶群星會以華麗的舞群衣著、⁴⁷情侶現場對唱、現場直播等賣點作號召，這在當時相當受到一般民眾的喜愛。⁴⁸

除了群星會外，在校園民歌蔚為氣候之前，1971 年 4 月尚有一個名為《金

⁴⁰ 駱明道，1924 年生，台灣流行歌曲創作者。政工幹校畢，之後即進入音樂、電影、傳播領域，除了寫流行歌和電影插曲、主題曲之外，也為電影譜寫配樂。1965 年，以「情人石」獲得第三屆金馬獎最佳音樂獎。他的作品常伴隨著電影而發行，大部分的流行歌曲作品多收錄在早期歌星，如鳳飛飛、甄妮、尤雅等歌手的專輯中。

⁴¹ 翁清溪，筆名湯尼，1936 年生於台北市，16 歲開始從事音樂工作，其後曾赴波士頓斐克裡音樂學院及南加州大學專攻電影音樂，組成「湯尼大樂隊」及「台視大樂隊」，並擔任電影主題曲、插曲之作曲與配樂工作，更致力發展台灣本土的爵士樂，可說是台灣流行音樂界的先驅。被譽為樂壇的「幕後金手指」及「六〇年代群星會時期的音樂教父」。

⁴² 舉例來說：在 1962 年的 4 月 28 日，台視電視公司在 1962 年 4 月 28 日正式成立開播，但當時政府規定：「電視台每天只能演唱兩首地方方言歌曲，每首不得超過四分鐘」，因此台語歌曲不僅受到壓縮就連傳播管道也十分缺乏。而且當時許多台語歌曲如：〈苦酒滿杯〉、〈收酒斫〉、〈雨中鳥〉、〈三聲無奈〉、〈補破網〉多因詞意過於悲傷消極等原因遭到禁唱；再者台語歌曲受到日本歌曲的影響，純然屬於台灣的台語歌成為少數，台語歌自然沈寂。見張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究（民國 20-70 年）〉，頁 114-115；莊永明，〈台灣歌謠追想曲〉（北市，前衛，2006 年四刷），頁 83-84。黃裕元，〈威權體制下的台語流行文化—以台語流行歌發展為例（1945~1971）〉《史匯》5，2001.8，頁 165-168。

⁴³ 見張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究（民國 20-70 年）〉，頁 54。

⁴⁴ 張純琳錄音訪問，見張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究（民國 20-70 年）〉，頁 99。

⁴⁵ 其為台灣電視公司播出的國語歌唱綜藝節目，1962 年 11 月 8 日開播，1977 年 3 月 29 日停播。製作人是關華石（1912~1983），主持人為慎芝（本名邱雪梅）。如台視試播期間的節目不算，《群星會》稱得上是台灣電視史上第一個電視歌唱節目，每集長度 30 分鐘。《群星會》名稱曾經過三次修改，最初名稱是《音樂歌舞——群星會》，後改為《國語歌曲——群星會》，最後改為《群星會》。1993 年 11 月 21 日及 1994 年 2 月 14 日至 4 月 13 日，《群星會》短暫復播，被稱為「第二代群星會」。2004 年，張富製作，葉瓊菱、許效舜主持的《台視群星會》開播，被稱為「第三代群星會」。許效舜請辭後，改由葉瓊菱、羅時豐主持。2006 年 4 月 12 日停播。

⁴⁶ 這是當時相當流行的演唱方式，但組合則並不固定，如男歌手青山因為音域廣闊，易與多種風格迥異的女歌手相互搭配，見王贊元，〈再現群星會〉（北市，商周，2007 年），頁 144-147。

⁴⁷ 當時歌手的衣著打扮多受到西方的影響，男歌手多穿帶有亮片的西裝、西式髮型；女歌手除了傳統的旗袍外，到六〇年代中期以後，以遮住膝蓋的迷你裙為代表，髮型則以阿哥哥、赫本頭、翹髮等髮型居多。見王贊元，〈再現群星會〉，頁 166-168。

⁴⁸ 「群星會」之所以受到一般觀眾的歡迎其實有更深一層的原因，據當時「群星會」歷任的導播如：趙振秋、龐宜安、趙耀、竺強等回憶都認為主持人慎芝對音樂品質的要求相當高，對於樂隊也相當要求，而當時負責台視大樂隊的樂隊老師楊水金先生更是節目製作成功的重要功臣。見王贊元，〈再現群星會〉，頁 188-189。

曲獎》的節目，主持人為洪小喬，⁴⁹該節目雖僅維持1年多，但該節目主打「創作，演唱我們自己的歌」的主張堪稱是校園民歌的始祖。

台語歌曲

由於政府遷台影響，日語及台語從1947年的「二二八事件」後，始終在政府的限制下，1946年4月2日，「台灣省國語推行委員會」正式成立，「國語推行運動」於焉展開；1950年1月，「教育廳」通令各縣市設立「國語推行委員會」，以普及國語；1953年12月，「省政府」通令各縣市嚴禁日、台語教學；1956年5月，「教育廳」下令在校禁說「方言」，並在學校設立糾察隊；1957年，政府限制傳教士以「方言」傳教；1959年11月，政府規定放映「國語片」時，不得附帶台語說明，違者勒令停業；1964年，政府明令各團體機關，開會辦公時不得使用台語，以上種種措施不勝枚舉。⁵⁰受到政府限制台語等方言的影響，台語歌曲自然受到波及。

六〇年代後期，政府變本加厲，1968年10月，台視的兩個台語歌唱節目—「綠島之夜」及「寶島之歌」相繼被取消，台語歌演唱管道縮減；⁵¹同年政府開始厲行對歌廳、夜總會的緊縮政策，這也嚴重傷害台語歌曲的發展，許多男女歌手皆被迫取消演唱資格如：洪弟七、黃三元、鄭日清等歌手，⁵²除了政府政策的限制外，知識份子對台語歌的批評輿論也是有增無減。對此唱片公司只好降低製作成本，減少投資，轉以用東洋歌曲填詞，使得台詞日曲式的「東洋台語歌」如：〈孤女的願望〉、〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉、〈心所愛的人〉等充斥整個台語歌曲市場。⁵³相對的，本土作家的作品—〈舊情綿綿〉、〈淡水暮色〉等成為相對少數。在東洋台語歌充斥、市場縮減及政府限制情況下，台語歌曲發展成為台灣流行音樂中的非主流，⁵⁴該情形持續到七〇年代後期才漸好轉。⁵⁵

⁴⁹ 洪小喬，(1945~)台北人，淡江外文系畢，七〇年代初的當紅歌手，中視《金曲獎》節目主持人，她總以寬邊帽遮住三分之二的臉龐，佐以清新歌聲，被譽為「神秘女郎」、「金曲小姐」。洪主持該節目1年多後辭職結婚，1979年復出主持社教節目，1990年重新創作流行歌曲，日後她從事撰寫專欄與心理諮商；2007年，洪在北部開了兩家冰店，過著愜意的生活。

⁵⁰ 楊克隆，〈台語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉(國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年)，頁168-169。

⁵¹ 黃裕元，〈威權體制下的台語流行文化—以台語流行歌發展為例(1945~1971)〉《史匯》5，2001.8，頁180-181。

⁵² 洪弟七，六〇年代台語歌手，成名曲有〈離別的公共電話〉及〈離別的月台票〉；黃三元，彰化人，六〇年代台語歌手處女作是和當年的童星—文英合作的〈阮不愛你〉，之後又傳唱許多名曲，如：〈素蘭小姐要出嫁〉、〈三元相思曲〉、〈思念故鄉的情人〉、〈小姑娘入城〉、〈草地人〉、〈勇敢活下去〉等，1964年涉入電影演出，歌影雙棲，1999年因病逝世；鄭日清(1923~)台北古亭人，1957年參加歌唱比賽獲冠而得以進入亞洲唱片，1958年出版首張專輯—《落大雨彼一日》，之後以唱日曲改編的台語歌為主，如：〈船上的男兒〉、〈霧夜的燈塔〉、〈故鄉的月〉等，1964年參與電影演出，鄭是當時少數身兼公務員及歌手的藝人，但因唱歌的天性使然，鄭於63歲時退休專心發展歌唱事業迄今。

⁵³ 陳郁秀，《台灣音樂閱覽》(北市，玉山社，1997年)，頁128-129。

⁵⁴ 如對歌星證件的檢查、1970年對歌場訓練班的立案門檻提高等，見黃裕元，〈威權體制下的台語流行文化—以台語流行歌發展為例(1945~1971)〉，頁181-183。

⁵⁵ 陳郁秀，《台灣音樂閱覽》，頁130-131。

西洋歌曲

1950年韓戰爆發，美軍駐台協防，此一歷史事件也對台灣的流行音樂產生了影響。韓戰結束翌年，政府同意了駐台美軍協防司令部申請設立電台的請求，這也是美軍電台（Armed Forces Network Taiwan，簡稱 AFNT）的開始，但因初期美方並沒有相關預算，故 AFNT 初期經營便顯得相當辛苦。在 1957 年，美方正式撥出預算並運來所有設備，唱片與錄音帶也由加州總部供應，至此 AFNT 遂能夠有一個較正規的經營模式。1961 年，AFNT 在台南設立分台，翌年播音時間延長至全天 24 小時。

1968 年，AFNT 在台中清泉崗設立第二個分台，AFNT 遂開始進入其全盛期。⁵⁶AFNT 有別於當時的國內電台，因為唱片、錄音帶等都從美國直接提供，故能夠擁有第一手的音樂資料，且種類繁多，無論是鄉村音樂、靈魂音樂、專輯唱片等，AFNT 總是不虞匱乏。相較之下，本國電台⁵⁷便較無法在第一時間得到最新唱片的資料，其他如：唱片軟體的缺乏、音質不佳、廣告的頻繁等也都是原因，且西洋歌曲不會受到國內政治的箝制，這使得 AFNT 成為國內年輕份子的首選。⁵⁸美軍電台在 1973 年美軍自越南撤退後開始走下坡，一直維持到 1979 台美斷交為止，唯台北美商與美國學校因有意接辦，在美商等相關人士的奔走下，⁵⁹台北國際社區電台（International Community Radio Taipei，簡稱 ICRT）遂而成立，以服務在台外僑為主，⁶⁰而該電台也成為年輕人接觸西洋音樂的最重要管道。

第二節 楊弦的「中國現代民歌」與民歌定義解析

一、楊弦的「中國現代民歌演唱會」與其影響

1974 年 6 月 5 日，一名台大學生—楊炫受到樂團電子琴手胡德夫的邀請，⁶¹在中山堂發表自己的作品—《鄉愁四韻》，他以余光中的詩為詞，自己作曲，以

⁵⁶ 愛樂之友編輯部，〈美軍電台何去何從〉《愛樂之友》38，1979.4，頁 129。

⁵⁷ 六〇年代，因為美軍電台之故，國內廣播電台也紛紛設立以西洋音樂為主的節目，如：1965 年由陶曉清所主持的「熱門音樂」，為國內第一個常態性的西洋音樂節目；翌年，警廣也開設了由余光所主持的「青春之歌」，陶曉清當時甚至透過洪健全基金會出版一本專門介紹西洋音樂的音樂專書—《熱門之窗》（台北市：洪健全教育文化基金會，1976 年）。

⁵⁸ 薛化元，《台灣開發史》，頁 228；愛樂之友編輯部，〈美軍電台何去何從〉，頁 128。

⁵⁹ 如美商協會會長的羅勃·派克（Robert P. Parker）當時便宣佈成立一專業團體以接替該業務。職權為募款及協治設備的轉移，以使電台能繼續運作。見中華民國廣播電視事業協會，《廣播電視年鑑·民國 68 年～78 年》（北市：編者，1990 年），頁 166-167。

⁶⁰ 全名為：International Community Radio Taipei，於 1979 年 4 月 16 日正式開播，是由「台北國際社區文化基金會」所營運，是台灣唯一的英語廣播電台。總部位於台北市。

⁶¹ 胡當時為熱門樂團—潮流合唱團的電風琴手；胡德夫（1950 年～），自稱 Kimbo，具卑南、排灣族血統，其排灣族名字叫 Parangalan，簡稱 Oraara。曾就讀台大外文系，後因病休學。被媒體譽為「台灣民歌之父」，也是第一位在民歌餐廳駐唱、舉辦個人演唱會的民歌先驅。其歌曲《太平洋的風》獲 2006 年金曲獎最佳作詞人獎、最佳年度歌曲。

自彈自唱方式演出，聽眾反應相當不錯，因此楊在翌年 6 月擴大舉辦了「中國現代民歌演唱會」，他除了原本的〈鄉愁四韻〉之外更增加了〈民歌〉、〈江湖上〉、〈白雲雲〉等八首詩，⁶²連當時在香港任教的余光中亦趕回參加此盛會，並上台朗誦詩詞，這成爲校園民歌發展的開端，這場演場會所展現出來與過去流行歌曲不同的地方有以下幾點：

- 一、「中國現代民歌」是一個創新的說法，這無意中引起某些人的民族意識但也爲將來的「民歌」一詞定義掀起爭論的風波。
- 二、使用新的樂器與詩詞入歌，不僅是一種新的常識也讓聽眾覺得新鮮而有創意。
- 三、楊弦以學生身份，使得經常聽西洋歌曲的學生覺得親切，歌曲也許並非頂尖，但能引起共鳴。
- 四、楊弦此舉無意中讓聽眾明白自己也能夠試著作詞作曲，唱出自己心中的想法、譜成自己的歌。⁶³

演唱會後，警廣「平安夜」節目便在節目中播出部分實況錄音，主持人凌晨也在節目中訪問楊弦。接著在中國廣播公司(簡稱中廣)由陶曉清所主持的「熱門音樂」更將演唱會實況全程播出，引起部分民衆的熱烈迴響。該場演唱會後的 6 個月，楊透過陶的引薦獲得洪健全文教基金會董事洪簡靜惠的支持，在 1976 年出版了《中國現代民歌集》專輯，當中除了演唱會的八首歌之外，還加上一首譜自余光中《蓮的聯想》詩集中的〈迴旋曲〉。該張專輯初版是一萬張，但短短 3 個月便告售罄，到翌年 1 月已達三版的程度，並持續再版，可見其受歡迎的程度。⁶⁴

二、「現代/校園民歌」與「傳統民歌」的名詞爭辯

楊弦的「民歌」定義

楊弦在發表演唱會不久後，他所在演唱會中所用的「中國現代民歌」一詞，引發一場「正名」論戰，⁶⁵在 1975 到 1976 這兩年間的報紙雜誌上有不少針對「民歌」一詞作定義爭論的文章，並在日後文字紀錄中，「現代民歌」與「校園民歌」交相混用，令人目不暇給，分不清何者才是正確用詞，當時這樣的爭論最後雖不

⁶² 這 8 首詩分別爲：〈鄉愁四韻〉、〈民歌〉、〈江湖上〉、〈鄉愁〉、〈民歌手〉、〈白雲雲〉、〈搖搖民謠〉、〈小小天問〉，取自余光中的詩集—《白玉苦瓜》(北市：大地出版社，1974 年)，頁 1、4、36、40、56、112、140、158。

⁶³ 馬國光，〈廣播與電視對中國校園民歌之推廣與發展產生的作用〉《藝術學報》27，1980.6，頁 147，此段由筆者斟酌修正。

⁶⁴ 當時唱片的銷售量並非用張數而是以版次來做計算，該張專輯總計銷售了 11 版，見余光中，〈詩魂歌魄不解緣〉《聯合文學》7：10=82，1991.8，頁 69；張雅文，〈台灣現代民歌研究—以 1975-1985 年爲例〉(北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005 年)，頁 28。

⁶⁵ 當時的名稱很多，有「現代民歌」、「校園民歌」、「青年歌曲」、「校園歌曲」等，爲了有所區別，筆者將「民歌」一律指爲傳統的民歌歌謠，而從楊弦開始到 1985 年爲止由青年人所自創自彈自唱的歌曲爲方便起見則通稱「現代/校園民歌」；楊弦所使用的「現代民歌」一詞也，歸到此範疇，爾後則一律以「校園民歌」簡稱之。

了了之，唯一共識只是將這項議題爭議擱置，並留給後人決定，但我們從卅年後的今天來看，眾人對此仍模糊不清，甚至可說是將錯就錯地將楊弦當年使用的「中國現代民歌」一詞認定是「民歌」。如今只要一提到民歌就會想到當年由大學生所發起創作的校園歌曲，但事實究竟為何？是「現代民歌」還是「校園民歌」抑或有更好的稱謂，卅年後的我們便來探討這樣的問題。

我們首先看音樂家史惟亮在《論民歌》一書當中對民歌的定義：一、沒有記譜，純係口傳、；二、小而反覆的音樂結構；三、民歌必屬於鄉土性的。⁶⁶從這三點來看，楊弦的歌其實完全不符合民歌的定義，同時史氏也對流行歌下了定義，史氏認為流行歌是任何時代必然產生又必然被時代淘汰的產物，而民歌則有如人類之繁衍，雖不免於生死，但卻一脈相承。史氏認為民歌與流行歌兩者間的分別也有其專見，史氏認為兩者應有清楚的區隔，且史氏對當時的「民謠演唱」有著相當的批判，他認為政府辦的民謠比賽用流行歌方式唱民歌的方式，在受過正統音樂教育的人眼中簡直是不倫不類。⁶⁷由於史氏身為正統的音樂學家，有這樣的觀點，我們能夠理解，但我們也可瞭解到若真的將「現代/校園民歌」認為是以往的傳統民歌則又顯得謬誤誇張，針對史氏的看法，在報章雜誌上也有著兩造極端的看法，如：胡紅波，〈「民歌」不是這樣〉、吳柱國，〈「中國現代民歌集」名稱並無不當〉、吳橋，〈評史惟亮先生的遺著—論民歌〉、及王志宏，〈冷眼看中國現代民歌〉等。⁶⁸

學者對「民歌」的定義

除了以上的案例，除了史惟亮之外，在民歌發展的過程當中，有一個特別的現象，那就是「民歌座談會」，參與者有民歌手、音樂製作人等，受過正規音樂教育的學者也不少。以許常惠教授為例，許氏透過音樂學對民歌下的定義如下：

- 一、 民歌必須是全民性的，非個人的，沒有固定作詞曲者。
- 二、 民歌的傳達是不依靠樂譜，而是口耳相傳，詞曲因人地物而異。
- 三、 民歌是具有歷史價值的音樂，他可以長久流傳，也是代表一個地區的民族淵源與歷史源流。
- 四、 民歌與真正的音樂藝術相結合；民歌的條件是音樂藝術者所追求的。現今的民歌手可作這樣的努力，努力創作歌曲的同時，不斷充實。⁶⁹

⁶⁶ 史惟亮，《論民歌》（北市：幼獅出版社，1967年），頁11-12。

⁶⁷ 史惟亮，《論民歌》，頁13-15。

⁶⁸ 《中央日報》，11版，1975.12.11；《中央日報》，11版，1976.1.12；《音樂與音響》53，1977.11，頁43-48；《音樂與音響》61，1978.7，頁45-53。如吳認為史惟亮的想法不夠配合時代，例如流行不必然被時代所淘汰，好的流行歌一樣可以歷久彌新，而民歌純屬口傳，沒有作者則只是代表了當時訊息傳播的技術不佳、交通不良所導致，在科技發達的今天以不太會出現這樣的問題，因此這純屬於訊息傳播的問題而非民歌本身的特色，再者民歌短小反覆的特性並非民歌專屬而是所有歌曲都可通用的。但王則以為民歌之所以沒有作者是指民歌會隨著時間地點而被人所修改，因此沒有固定的作者，也因如此，民歌通常伴隨著相當長的時間性，此外，民歌只有口傳並不代表當時的訊息傳達速度緩慢，古代中國的音樂時較現代複雜得多，因此民歌以口傳為主並非缺點而是特性。

⁶⁹ 何懿玲，〈訪許常惠教授談民歌—沈思·再出發·唱「我們的歌」〉《幼獅月刊》352，1982.4，頁63-67。

同時許氏也在其他民歌座談會中引用字典說明民歌的定義，如：

- 一、 哈佛大學出版的音樂字典（1969 年版）：民歌與民間音樂為同一類（Folk song 與 Folk music），它的樂曲範圍與和音樂階層與藝術音樂是相對的，後者是專業音樂者所做。而民謠則是發自無名人士之間（通常未受音樂教育），且通常以口傳方式傳播，因此多少會有變化。
- 二、 法國的 Brenet 音樂字典：民謠指各地方口傳的旋律、它們的曲式、歌詞因地而異，很難找到原作者與發源地，也很難找到流傳變化的方式、過程，這是民族音樂學的研究範疇。⁷⁰

因此結合史、許兩位學者的看法，我們對傳統民歌的定義可做這樣的註解：

- 一、 民歌是全民性的，以口耳相傳。
- 二、 有地區性、象徵著人民的共同情感，並會因人事物而變。
- 三、 有著長久的時間性及歷史價值。

承上所述，我們如換個角度來看，楊弦的歌之所以稱作「現代民歌」也許有其原因，我們雖無法得知楊弦當初使用「中國現代民歌」的用意何在，但我們或許可從資深廣播人陶曉清的看法來窺其一二，她在某次座談會中談到：

楊弦的演唱會對我而言是一種很大的震撼——好壞姑且不論，最起碼他開了一條路。正好那年我有一個機會在某家餐廳裡策劃節目，我必須到各處看看，安排節目人選，有很多年輕的演唱者就是在那時認識的，由於工作環境，我們常有機會在後台聊天，我便發覺有很多年輕朋友自己填詞譜曲只是沒有機會發表。這些曲子多半是對唱西洋歌曲後的反省與認知，感覺介於本國與西洋之間。「中國現代民歌」這個名詞我認為是可以成立的，時代進步了，任何一首創作歌曲，已能很快藉由電視廣播及唱片等傳播到社會各處，不再像從前經由口傳一代一代傳下來。目前只是一個開始，「讓技巧走向現代，精神走向中國」是我們的目標。⁷¹

陶曉清認為現代/校園民歌誠然與傳統民歌有許多不同之處，但過去缺乏適當傳播設備及交通工具、記錄方法落後，故僅能靠口傳，但現在條件具備，人們可以在短時間內傳播各種訊息，因此民歌成因自然無法以過去標準作評斷。校園歌曲作品只要詞曲搭配得當，作者有其誠意就可以了。⁷²

從以上記錄中我們可以看到，陶氏認為時代的轉變與訊息傳達是一個關鍵，不過我們可用從陶氏常說的話——「讓技巧走向現代，精神走向中國」做為註

⁷⁰ 夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉《夏潮》27=2：5，1978.6，頁 50-63。其他尚有許多學者、音樂製作人對「民歌」有其定義看法，由於數量不少，故筆者茲以這兩位在正統音樂界較具份量的先進為例說明。

⁷¹ 桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉《幼獅文藝》48：5，1978，頁 32-58。該口號在陶曉清的諸多文章都可以見到，原本是「精神走向中國，技巧趨於現代」，約在 1978 年被提出。見陶曉清，〈更上一層樓〉《滾石》32，1978.7，頁 29；陶可能是希望新一代能夠建立新的自我文化，這樣的期盼是時代的需求，從陶發表的文章中都可見到這樣的用意。

⁷² 倪美華，〈撫今追昔話民歌〉《廣播月刊》40，1985.7，頁 22-30。

解，現代/校園民歌的定義對她而言並非最重要目的，陶氏希望讓這一代能夠自創歌曲的年輕一輩有發展的天空，伴隨著技巧的進步，讓這樣的精神持續傳承而成爲一種創新而屬於自我的文化。從上文中，楊弦透過陶曉清得到洪健全基金會的支持得以出版專輯的部分如以藝術傳播的角度來看，是藝術透過非營利組織來做藝術推廣，⁷³有學者認爲真正的藝術只有在非商業化的體系中才能產生，這其實必須再作商榷，因爲除了這並非代表全部案例之外，還有一個更深層的因素，那就是非營利體系的形成也難以不經由商業體系的幫助下能夠成立，⁷⁴在陶曉清與楊弦的例子當中，我們仔細深究也可理解這樣的意涵。⁷⁵在陶曉清、楊弦與洪健全基金會的部分我們不僅認同也讚揚這樣的主張，但這只到商業介入現代/校園民歌前爲止。

最後我們做這樣的結論：現代/校園民歌並不同傳統民歌，但卻有其相似。在整個現代/校園民歌發展的過程中，早期現代/校園民歌具有清新、自我創作、反映作者思維及社會意象的特徵，此與傳統民歌同樣是由非音樂專業者創作、反應社會地域的特質相近；同時除了原先的口耳相傳之外，現代/校園民歌因爲傳播、交通工具的進步而有更多的傳佈方式，我們其實不能用這點來駁斥現代/校園民歌與傳統民歌的關聯，同時現代/校園民歌也與傳統民歌一樣有反映特定族群與時代的意義，這也是現代/校園民歌一詞可以沿用至今的原因之一；但筆者爲能清楚劃分，故將「現代/校園民歌」一詞以「校園民歌」做對傳統民歌的分別。

西方音樂對「校園民歌」的影響

早期校園民歌受到西洋音樂（以美國爲主）的影響頗深，如：楊弦的首張專輯—「中國現代民歌集」可說是中西交融下的實驗性音樂作品；當時西方鄉村音樂最早是源自於 18、19 世紀的歐非移民，將其家鄉傳統音樂及舞蹈帶入美國這塊新大陸，而這些傳統音樂進入美國後，約自一〇年代後期起，在美國南方阿帕拉契山區發展成鄉村音樂，並成爲美國當代音樂重要樂種之一。⁷⁶在每隔十年便出現一種新風格的發展過程中，美國鄉村音樂也透過五〇年代的美援及前文所提的美軍電台等管道流入台灣，其主要特色在包羅萬象、反映當代社會群眾心裡、也針對弊病提出建議或警告、甚至是一般小人物或動物、戰爭、自由等都是其題材，同時曲調、樂器單純。

⁷³ Victoria D. Alexander 著；張正霖、陳巨擘譯，《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》（Sociology of the arts Exploring fine and popular forms）（北市，巨流，2006 年初版一刷），頁 107。

⁷⁴ 我們可以從這句話來作思考：「是否私人資金——無論其來自捐贈或販賣服務獲得的收入——能夠取代公共資金，無須先對構成非營利組織藝文部門的組織、計畫與活動型，作根本性的變革即能達成？文化是否能在市場中存活？」—Paul DiMaggio, 1986。見 Victoria D. Alexander 著；張正霖、陳巨擘譯，《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》，頁 107。

⁷⁵ 因爲想推動某些事情，想不借助他人而要成事是需要更多努力的，以陶與基金會的互動來看其實就是一個好的例子。

⁷⁶ 施怡如，〈1920 至 1990 年代美國鄉村音樂之發展〉（輔仁大學音樂研究所碩士論文，2006 年），頁 6-11；劉亮，〈美國的鄉土音樂〉《音樂與音響》87，1980.9，頁 99。

其來源有以下幾項傳統：一、美國南部黑人的傳統藍調、爵士樂、搖滾樂；二、源自英國、愛爾蘭的音樂；三、西班牙及拉丁美洲的傳統歌曲；四、西部拓荒者、賭徒、牧人的純美式音樂。⁷⁷美國鄉村音樂發展到了六〇、七〇年代時，因美國捲入越戰、總統甘迺迪被刺殺、種族歧視等問題，使得年輕人們亟欲脫離城市回歸鄉下，他們對世俗的看法普遍反映在音樂中，如搖滾樂。這段時期鄉村音樂與搖滾樂再次作結合，並發展多元性的音樂，如「那什維爾之音」、「鄉村搖滾樂」及「南方搖滾樂」等；⁷⁸此時期的歌手我們可用格林·帕森斯（Gram Parsons）、⁷⁹瓊·拜茲（Joan Baez）⁸⁰及鮑勃·迪倫（Bob Dylan）⁸¹等人為代表。由於當時如楊弦的年輕一輩多半聽西洋音樂，故在音樂技巧的表現上也受其影響，但在表現民族內涵、反映社會的層次上則能以李雙澤為一代表。從反映當代的角度而言，在校園民歌與正規音樂家所強調的傳統民歌及以 Joan Baez、Bob Dylan 為代表的西方美國民歌的比較上，校園民歌其實比較類似美國民歌。但弔詭之處在於校園民歌興起的目的之一卻是對抗這些充斥在當時年輕人之中的西方音樂。

綜上所論，校園民歌雖使用「民歌」一詞，但仍舊可以延續下去的原因在於校園民歌在「唱自己的歌」的精神上是被當時眾人所期待的，⁸²在嚴格定義下雖不符傳統民歌標準，但其能代表自己的聲音，即使不成熟，但只要假以時日，應能有所成長，基於這樣的理由與論爭中，校園民歌遂被音樂學者們容許保留。



⁷⁷ 劉亮，〈美國的鄉土音樂〉，頁 101-102。

⁷⁸ 施怡如，〈1920 至 1990 年代美國鄉村音樂之發展〉，頁 37-44。

⁷⁹ Gram Parsons (1946-1973)，被尊稱為「鄉村搖滾音樂之父」，他主張鄉村音樂與搖滾樂的結合，他於 1969 年所推出的〈馴馬師的情人〉(Sweetheart of The Rodeo) 造成極大的影響，他成立的鄉村搖滾樂隊—「飛翔的伯理托兄弟」(Flying Burrito Brother) 及「水牛春田合唱團」(Buffalo Springfield) 對許多歌手如鮑勃·迪倫 (Bob Dylan)、艾美羅·哈里斯 (Emmylou Harris, b.) 等，皆受其影響。見施怡如，〈1920 至 1990 年代美國鄉村音樂之發展〉，頁 41。

⁸⁰ Joan Baez, 1941 年 1 月 9 日生於美國紐約史坦頓島 (Staten)，美國著名民歌手之一，也是 60 年代美國民歌復興運動的中堅分子。見網頁：<http://fcu.org.tw/~swin/series/20031220/ref.5.htm> (9/20/2007)。

⁸¹ 鮑勃·迪倫 (Bob Dylan)，1941 年 5 月 24 日生，原名羅伯特·艾倫·齊默曼 (Robert Allen Zimmerman)，是民謠歌手、音樂家兼詩人。迪倫成名於六〇年代，並被廣泛認為是美國六〇年代反叛文化的代言人。他的歌曲，例如：Blowing in The Wind 等，成為在反戰抗議和民權運動中被廣泛傳唱的曲目。直到今天，他仍然是非常有影響力的藝人之一。他的歌詞包含了政治抗議、社會評論、哲學和詩歌。除了在音樂上形式的探索以外，他也繼承了美國傳統的民謠、搖滾樂、鄉村和藍調音樂，甚至包括爵士和搖擺樂。見網頁：<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%A6%96%E9%A1%B5&variant=zh-tw> (維基百科-9/23/2007)。

⁸² 桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉《幼獅文藝》48：5，1978.11，頁 50-52。



左為 Joan Baez，右為 Bob Dylan

圖片來源：<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163>（民歌小站-7/17/2007）。

三、楊弦作品分析

本段將以楊弦的專輯為分析對象，試圖瞭解他的理念及對校園民歌的影響。首先見其下表：

楊弦作品一覽

中國現代民歌集（1975）				西出陽關（1977）			
歌名	作詞	作曲	類型	歌名	作詞	作曲	類型
鄉愁四韻	余光中	楊弦	懷鄉	一樣的	張曉風	楊弦	抒情
民歌				生日歌	羅青		其他
江湖上			抒情	西出陽關	余光中		抒情
鄉愁			懷鄉	恆春海邊	楊弦		友情
白雲霧			抒情	向海洋	洛夫		友情
民歌手				懷別	楊弦		抒情
迴旋曲				傘下			
搖搖民謠				美麗的稻穗	卑南民謠		
小小天問				你的心情	楊牧		楊弦
	帶你回花蓮		懷鄉				
	山林之歌	楊弦	自然				
	燭火		抒情				

筆者製表，根據資料：《民歌時代百大經典》第七、八輯（北市，滾石唱片，1997）。

從上表可以得知他的作品基本上分成兩大類：懷鄉與抒情；其次是以詩詞入樂的情形為其特色；第三、他使用相當多的中國傳統弦樂並與西方弦樂作交互的使用，因此我們除了可以看出他試圖融合中西音樂的實驗精神也能夠瞭解楊弦想擺脫當時普遍的西洋音樂並想進一步做出自己音樂的期望；第四、雖然他希冀

做出不同的音樂，但他的音樂仍受到當時強調民族意識的大環境影響，從詩人余光中相當積極地參與其演唱會的情形便可窺知。第五、兩張專輯清一色皆由楊弦本人作曲（除卻卑南民謠），這除了彰顯他本身的才華外，「個人創作」是此時被強調的重點，此為校園民歌發展中宣揚「唱自己的歌」的主軸之一。

但我們若再深究的話，楊弦與校園民歌仍有差距，首先他使用大量的弦樂，其不僅種類繁多且相當複雜，這反倒與原本中國的傳統音樂模式相近；而以詩詞入樂的部分，其專輯歌詞使用余光中的詩或延請文學作家作詞，同時楊弦也參與作詞工作，從整體來看，歌詞有曲高和寡之嫌，這不僅也與中國傳統音樂以詩入樂的特點相同，也不符傳統民歌淺顯的標準，第三、他在出了這兩張專輯便出國深造，這使得其音樂風格並沒有被延續，故我們可以說楊弦對校園民歌的影響是指他首開這樣的風氣而非其音樂模式。⁸³

在對校園民歌的影響中，楊弦在這過程中所扮演的其實是一個鑿子的角色，從專輯來看，其所代表是個人的意念，前人研究常言楊弦為「民歌之父」，但民歌的創作實由來已久，唯到了他而被端上檯面並與當時的環境作巧妙的結合，這是歷史的偶然，這樣的發展其實是本人當初所始料未及的。從社會學的角度來看，他的歌在當時的年輕人是眼中一種新穎而具有示範性質的事物，其在個人無法抗力的因素下被推動著，並恰好與時代脈動有所契合。⁸⁴

話雖如此，但校園民歌所針對的是當時的年輕知識份子，它正好填補當時知識份子某種程度上的空缺，這是楊弦的歌所以能引起廣大迴響的原因。在這迴響中也僅侷限於知識份子而已，在台灣的中下階層中，他們是不聽也不知道「校園民歌」的，校園民歌雖號稱「民歌」，其也有相似傳統民歌的地方，但在本質上，校園民歌所能影響僅是社會大眾的一部分而已。



左為楊弦，右為其個人首張專輯

圖片來源：<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163>（民歌小站-7/17/2007）。

⁸³ 在前人研究分類中，楊弦的音樂被歸屬到中國高層的藝術音樂類型，這部分，筆者透過實際聆聽分析也得到同樣的結果，見張釗維，〈誰在那邊唱自己的歌：七〇年代台灣現代民歌發展史—建制、正當性理述與表現形式的形構〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991年）。

⁸⁴ 楊孝濬，《傳播社會學》（北市：台灣商務，1995年），頁31-45。

第三節 李雙澤的歌與楊祖珺

一、李雙澤與淡江事件

淡江事件

1976年12月3日，淡江文理學院（今淡江大學）舉辦了一場校園民謠演唱會，內容主要為西洋民謠與熱門音樂，由廣播人陶曉清主持，在首位同學表演結束後，有一位甫自西班牙、美國遊學回國的菲律賓僑生—李雙澤，他握著可樂上台，背著吉他。

李：「從國外回到自己的土地上真令人高興，但我現在喝的還是可口可樂。」他走向剛表演結束的黃華勤同學發問：「你一個中國人唱洋歌，什麼滋味？」黃：「只要旋律好的歌，中國歌、外國歌都唱。」接著他問主持人陶曉清：「那麼我們請今天的主持人陶小姐回答這個問題，她主持節目十多年，一定可以給我們一個滿意的答覆。」她隨即笑著走至台前：「今天我來主持節目，沒想到還要考試呢。」並隨即反問：「並不是我們不唱自己的歌，只是請問中國的校園民歌在什麼地方？」李：「黃春明在他的鄉土組曲中說：『在我們還沒有能力寫出自己的歌之前，應該一直唱前人的歌，唱到我們能寫出自己的歌來為止。』」陶：「那麼就請您給我們唱幾首吧！」

李雙澤遂唱了四首台灣民謠，分別為：〈補破網〉、〈恆春之歌〉、〈雨夜花〉、〈望春風〉，在他唱了〈國父紀念歌〉第一段時便停下來，生氣的問大家：「你們為什麼不跟我一起唱？」，台下掌聲與噓聲交錯著，他原要下台但又回到台上：「如果你們不滿意的話，我也沒有辦法了。」這時他又背起吉他拿著麥克風：「你們要聽洋歌？洋歌也有好的！」李雙澤激動地唱了 Bob Dylan 所寫的”Blowing In The Wind”後下台。下台前還問了聽眾：「你們為什麼要花二十塊錢，聽來中國人唱洋歌？」隨後主持人便上台收拾殘局：「謝謝李先生給了我們今天的音樂會帶來了第一個高潮。」接著：「他也提出一個很值得我們考慮的嚴肅問題，但是這個問題不適合在今晚討論，我們回家之後，不妨好好想想這個問題，有意見寫下來，在校刊上討論。今天大家是來聽音樂會的，我們還是以愉快的心情繼續欣賞節目。」⁸⁵

此一事件日後被稱作「淡江事件」，並立刻在《淡江週刊》有著眾多的意見與反應。這是校園民歌發展中繼楊弦後的第二個開端，我們可在《淡江週刊》中看到不少針對此事件討論的文章意見，如：李元貞，〈為什麼沒有自己的歌〉。⁸⁶

在十二月三日的淡江民謠演唱會中李雙澤有意上台演唱台灣樸實的老歌，以期引起要創造自己的歌必先從唱自己的歌開始的試驗，得到相當奇

⁸⁵ 陶曉清，〈流水集—從“洋奴”說起〉《音樂與音響》45，1977.2，頁20-21。

⁸⁶ 《淡江週刊》662，第3版，1976.12。

怪的反应。在场的大學生身份的聽眾們早已被英文歌催眠成習，情感思想似乎在唱英文歌中才能得到發洩和滿足……如果是以自己的歌為主，我絕不反對唱英文歌或是外國歌。但是情形竟是如此，大學生不但沒有自己的歌，不唱自己的歌，而且不喜歡聽自己的歌，甚至根本不覺得有此需要。這種情形真使人不寒而慄！……⁸⁷

也有這樣的文章：

1. 英文系黃同學表示：「李雙澤引發的問題使人深深震驚，我一直喜歡美國歌，但我開始反省為什麼？」
 2. 機械系劉同學：「淡江人竟然會嘔唱國父紀念歌的李雙澤，讓人寒心，《淡江週刊》應該提倡民族主義。」
 3. 建築系陳同學：「大家都唱的歌就是民歌，〈國父紀念歌〉在這場所演唱沒有什麼不應該，台下同學的反應令人難過，難道這真是喪失了志氣的一代嗎？」
 4. 英文系楊同學：「台灣沒有好的旋律，我喜歡西洋歌曲，時光合唱團的表演真精彩。」
 5. 商學部梁琪：「也許李雙澤的英文不好，所以他不唱西洋民謠。」
 6. 西語系蘇同學：「音樂沒有國界，觀眾喜歡聽，歌手為了生活就必須唱什麼，也許歌手也想唱中國歌呢！」
6. 剩下來的問題無疑就是把聽眾的心態和我們對中國文化的觀念了，從來為什麼不唱中國歌。我們能不檢討自己嗎？⁸⁸

我們從上文中看到校園中不少正反不同的意見，但仍以贊同者居多，如下文：

1. 和很多年輕朋友一樣，他也曾狂喜於西洋的音樂，他甚至還是某些大餐廳的駐唱。但是那天晚上他卻以幾首中國民歌震撼了一千多個心靈，也刺痛了一千多個成長在「西風下」而尚保有著那麼一些血性的年輕人的心。雖然他的歌聲不一會兒就被鼓聲淹沒，被狂叫衝散了，……黃華勤無言以對—事實上他恐怕和許多年輕人一樣從來沒想過這個問題。但他答的很真

⁸⁷ 李元貞，〈為什麼沒有自己的歌〉《淡江週刊》662，第3版，1976.12。

⁸⁸ 有辛人，〈為什麼不唱中國民謠〉《淡江週刊》662，第4版，1976.12。

實：『因為很多人都唱，所以我也唱。』……

2. 「我們有我們的歌，為什麼不唱……如果舊的歌不唱，怎麼會有新的歌出來！」……

3. 李雙澤不僅是具有熱情，還充滿勇氣。要提起鐘錘，敲響驚世的第一鐘，並不是容易的。但他那晚是成功了一儘管有些「熱門」青年並不滿意他的調調，報以噓聲。……他嚴肅的說：「這是社會的錯！因為太多人鼓舞這些東西，卻沒有人站出來抗議。也沒有人為年輕朋友製作中國民歌，讓他們有選擇的餘地。」

4. 講到楊弦，李雙澤表示欽佩；但他不喜歡楊弦的作法，因為所謂的「民歌」就是要大家都能上口，不能加進去太繁複華麗的旋律，太具有西洋音樂的色彩。

5. 李雙澤曾嘗試過作曲，但是他認為這要大家一起來，從生活中找尋題材，甚至改編舊有的民歌。……⁸⁹

從上文我們可以知道對於李雙澤以贊同者居多，但以客觀的角度來看，李與楊弦不同，他多了深厚的民族情感，同時他認為「民歌」不僅要簡單易懂，大家都能琅琅上口外，也不排除改編舊有民歌，因此李雖沒有受過正統音樂訓練，但他與學者史惟亮、許常惠的看法卻較相近，也符合傳統民歌的創作者多非正規音樂人的特點。因此楊弦李雙澤相較之下，後者是比較接近傳統民歌的，但同在自己創作的基點下，兩人的所走的路卻是迥異的。

李雙澤之死

事件後李雙澤身體力行，開始致力於創作「自己的歌」，⁹⁰他與友人梁景峰合作，1976年12月完成第一首創作曲〈我知道〉，至翌年夏天為止總計創作九首作品，⁹¹完成作品之後正欲發表前際，時不我予，他在這年的9月10日在淡水興化店海邊因拯救溺水的美國遊客而溺死，得年廿八歲。

李雙澤死後，友人胡德夫、楊祖珺整理他的手稿，包括民歌創作，其中只有部分錄音。⁹²葬禮前一天，他們兩人在台大的「稻草人」西餐廳（現址已不得

⁸⁹ 呂欽文，〈為什麼不唱？為什麼不唱！〉《淡江週刊》663，第2版，1976.12。

⁹⁰ 楊祖珺在「淡江事件」後也在《淡江週刊》發表了一篇〈中國人唱外國歌的心情〉，從楊祖珺的著作《玫瑰盛開》中的自述部分（頁17-18），也提到李雙澤在提出「唱自己的歌」的主張後，看到楊祖珺的文章也有共鳴，這也成為李雙澤決心自我創作的動力之一。

⁹¹ 這九首作品分別為：〈我知道〉、〈老鼓手〉、〈我們的早晨〉、〈美麗島〉、〈少年中國〉、〈送別歌〉、〈紅毛城〉、〈愚公移山〉、〈心曲〉，以上九首的歌詞請見附錄。

⁹² 關於李雙澤與楊祖珺結識的部分，筆者將於文後再敘，但在「淡江事件」時楊祖珺與李雙澤其實同為上台表演者之一。

而知)錄製了「美麗島」與「少年中國」的男女重唱版，並在葬禮上播放。次年，李的小說—「終戰之賠償」獲得吳濁流文學獎，友人替他出版了紀念集—《再見，上國》。⁹³

李雙澤逝世的消息很快的傳遍淡江校園，《淡江週刊》登載了一連串哀悼的文章，如：賴金男，〈獨裁的痛恨者—悼雙澤〉、⁹⁴顧獻樑，〈為李雙澤破涕為笑〉、⁹⁵首萍津，〈淡江奇才能歌能畫—李雙澤〉、⁹⁶羅惠光，〈他的歌聲〉、⁹⁷元貞，〈記雙澤〉、⁹⁸梁景峰，〈李雙澤熱〉、⁹⁹Edith Martin，〈李雙澤是如何遇難的？〉¹⁰⁰等。李雙澤由於英年早逝，在眾多友人當中，楊祖珺試圖去接續其「唱自己的歌」的理想，這個部分筆者將在下文中敘述。在這之前我們先透過其作品以期更加瞭解他的理念。

二、李雙澤作品分析

前人研究中雖不乏對李雙澤作品的分析，但總止於一兩首，筆者則認為，若將九首作品全部作一個分析將更能瞭解他在作品中所想表達的意涵。

李雙澤與友人共完成了九首作品，茲列表如下：

李雙澤作品一覽

歌名	作詞或改編	作曲	附註
我知道	梁景峰	李雙澤	
老鼓手		李雙澤、徐力中	
我們的早晨			
美麗島	李雙澤	李雙澤	原詞：陳秀喜
少年中國			原詞：蔣勳
送別歌		徐力中	
紅毛城			原詞：李利國
愚公移山	楊逵	李雙澤	
心曲	徐訏		

筆者製表，根據資料：梁景峰編，《再見，上國：李雙澤作品集》（台北市：長橋出版社，1978年），頁271-279；雄師美術編輯小組，〈李雙澤逝世一週年特輯〉《雄師美術》86，1978.4，頁151。

⁹³ 見網頁：<http://blog.xuite.net/amu390/CYWBC/8297084>（7/16/2007）。

⁹⁴ 《淡江週刊》693，第3版，1977.9。

⁹⁵ 《淡江週刊》693，第3版，1977.9。

⁹⁶ 《淡江週刊》693，第4版，1977.9。

⁹⁷ 《淡江週刊》694，第3版，1977.10。

⁹⁸ 《淡江週刊》694，第3版，1977.10。

⁹⁹ 《淡江週刊》696，第2版，1977.10。

¹⁰⁰ 《淡江週刊》696，第3版，1977.10。

接著我們便對李雙澤的作品作逐一的分析。¹⁰¹

1.我知道

詞曲：李雙澤、梁景峰

小朋友，你知道嗎，我們吃的米哪裡來？
我知道呀，我知道，那是農人種的。
小朋友，你知道嗎，我們吃的魚哪裡來？
我知道呀，我知道，那是漁人捉的。
小朋友，你知道嗎，我們穿的衣哪裡來？
我知道呀，我知道，那是工人織的。
小朋友，你知道嗎，我們是怎樣長大的？
我知道呀，我知道，父母養我長大。

這首歌以簡單而反覆的手法，用米、魚、衣等平常事物來讓兒童瞭解自己身邊衣食的來源，同時讓兒童瞭解父母的辛勞，進而孝順父母。

2.老鼓手

詞：梁景峰、曲：李雙澤

老鼓手呀啊老鼓手呀 我問你自由是什麼你就敲打咚咚咚
我們問你民主是什麼你也敲打咚咚咚
老鼓手呀啊老鼓手呀 誓將熱血挽狂瀾 用老骨頭撞圍牆
老鼓手呀啊老鼓手呀 我們用得著你的鼓但不唱你的歌 我們不唱孤兒之歌也不唱可憐鳥 我們的歌是青春的火焰是豐收的大合唱 我們的歌是洶湧的海洋是豐收的大合唱

這首歌中的老鼓手象徵著過去頹廢的音樂，現今我們也透過音樂但不再唱消極而類似靡靡之音的歌，不唱孤兒之歌也不唱可憐鳥，我們必須積極正向的面對自己，用青春的火焰、洶湧的海洋等比喻手法鼓舞人心，是一首積極的歌曲。

3.我們的早晨

詞：梁景峰；曲：李雙澤、李力中

早晨起來嘞 精神爽快 舒活筋骨呀 準備上學去
來到大路上嘞 大家快步走 成群結隊呀 湧進學校去
早晨起來嘞 精神爽快 舒活筋骨呀 準備上工去 來到大路上嘞
大家快步走 公車開來呀 載我到工廠去
早晨起來嘞 精神爽快 舒活筋骨呀 準備上郊遊去
來到大野外嘞 唱歌和跳舞 青山綠水呀 給我們新力量

¹⁰¹ 歌詞來源：梁景峰編，《再見，上國：李雙澤作品集》，附錄。雄師美術編輯小組，〈李雙澤逝世一週年特輯〉頁 151。

一二一二 知識的海洋還有 一二一二大家歌聲響
一二一二 機器隆隆響還有 一二一二手腳忙不完

這首歌近似第一首〈我知道〉，早晨正代表著開始，無論是學生或工人都要打起精神迎向未來，也運用簡單而反覆的手法，使大家容易琅琅上口。

4.美麗島

詞：陳秀喜，梁景峰改寫、曲：李雙澤

我們搖籃的美麗島是母親溫暖的懷抱 驕傲的祖先正視著正視著我們的腳步
他們一再重複的叮嚀不要忘記不要忘記 他們一再重複叮嚀 筆路藍縷以啟山林
婆娑無邊的太平洋懷抱著自由的土地 溫暖的陽光照耀著照耀著高山和田園
我們這裡有勇敢的人民筆路藍縷以啟山林 我們這裡有無窮的生命
水牛 稻米 香蕉 玉蘭花

這是一首歌詠台灣的歌，透過祖先的筆路藍縷，我們須不忘祖先的精神，正視自己的土地，建立自我的文化本位價值。附帶一提的是 1979 年《美麗島雜誌》創刊及美麗島事件，其名稱來源也是源自此首歌名，加上「美麗島」一詞被政府指稱有台獨意味，因此該首歌曾被政府列為禁歌。

5.少年中國

詩：蔣勳；作詞改寫、曲：李雙澤

我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地 你用你的足跡 我用我遊子的鄉愁
我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地 你用你的足跡 我用我遊子的鄉愁
我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地 你用你的足跡 我用我遊子的鄉愁
你對我說古老的中國沒有鄉愁 鄉愁是給沒有家的人
少年的中國不要鄉愁 鄉愁是給不回家的人
你對我說古老的中國沒有哀歌 哀歌是給沒有家的人
少年的中國不要哀歌 哀歌是給不回家的人
你對我說少年的中國有新的學校 她的學校是大地的山川
少年的中國有新的老師 她的老師是大地的人民

這首歌以古老的中國與少年的中國相對照，我們已不是古老的中國，我們必須以新的思維重新建立起屬於自己、年輕的中國。我們不該再用「鄉愁」、「哀歌」等懷想過去，而是用積極振作的角度看待自身。附帶一提的是，此首歌也被政府認定有與中國有「統一」的暗喻而被禁唱。

6.送別歌

詞曲：李雙澤

我送你出大屯，看那大屯高又高，我又送你到大河邊 看那大河長又長
像那大河長又長，我們吃苦又耐勞，像那大屯山高又高 我們勇敢又堅強
我們勇敢又堅強，我們吃苦又耐勞，我們希望有一天 能夠重聚在老營地
我們的老營地 有滿山花盛開，那杜鵑花是我 那杜鵑花是你
我送你出大屯 我送你到大河邊，我們希望有一天 能夠重聚在老營地

此首歌是李雙澤原欲用在淡江學生畢業時的歌曲，表面上是送別，但用大屯山、大河象徵彼此的堅強，故別離只是暫時，因為能夠吃苦耐勞，即使遭遇到挫折，也能克服，彼此再聚。

7.紅毛城

詞：李利國，李雙澤改寫、曲：徐力中

受盡了多少的苦 終於看見了漫漫黑夜以後露出的光明
團結起來親愛的同胞 英勇抵抗廢除了所有的不平等條約
趕走了所有兇狠的豺狼 走過了多少的路 我們瞭解歷史不是時間留下的痕跡 三百年來不曾停止的帝國主義帶走了他們的金碧輝煌留給我們是斷垣殘壁
紅毛城呀紅毛城 妳是我們的證人 紅毛城呀紅毛城妳是我們的國土
紅毛城呀紅毛城 妳是我們的證人 紅毛城呀紅毛城妳是我們的國土

這首歌利用紅毛城抒發過去歷史的感懷，過去不平等對待的時代已經過去，留下的遺跡除了見證歷史之外也讓人們瞭解紅毛城現已是我們的土地，有振奮人心的作用。

8.愚公移山

詞：楊逵、曲：李雙澤

大肚深似海 水清可見底 大度山不是臥龍崗 黃袍在故宮 我們要好好學挖地 要深深地挖下去 好讓根群能紮實 從現在就要學挖地
你是臭皮匠 我是臭皮匠 我們都是臭皮匠要團結幹下去 土地是我們的 是祖先開墾的土地是我們的 我們要團結幹下去
愚公一代 愚公兩代 愚公三代要永遠幹下去 土地是我們的 是祖先開墾的土地是我們的 土地是我們的 我們要永遠幹下去
大肚深似海 水清可見底 大度山不是臥龍崗 龍種早已絕 我們要好好學挖地 要深深地挖下去 好讓根群龍紮實 從現在就要學挖地

此首歌的挖地代表著根紮台灣，因為黃袍在故宮、龍種已絕都象徵失去中國大陸的感傷，但我們卻不能就此喪志，必須以現有的根據地重新出發，重新建立屬於自己的定位。

9.心曲

詞：徐訐、曲：李雙澤

我有三分心盛血 還有三分心盛淚 留有四分盛光 明來日充當你心燈的光輝
那麼請你說聲是 莫讓你我的心而枯萎 那麼請你說聲是 莫讓你我的心而枯萎

這首歌屬於個人抒情，血與淚代表著彼此的情意，但其中四分的光卻能夠照亮彼此，成為心燈的光輝，從「那麼請你說聲是」中可以代表主角的冀望。這是九首作品中唯一偏向個人抒情的歌。

總結以上我們大致可看出李雙澤的風格，其類型以表達民族情懷者最多，如〈美麗島〉、〈少年中國〉、〈紅毛城〉等，再者是以簡單易懂為取向，如：〈我知道〉、〈我們的早晨〉等。整體看來，他的作品透露出一種積極進取的精神，無論對民族國家或是個人生活，在他的作品中關於民族的部分，我們可以看到他想要突顯台灣本土的價值，如：〈美麗島〉、〈紅毛城〉、〈愚公移山〉；同時避免過去消極的感懷。總的來說，他的作品有以下幾點特色：簡單易懂而反覆性高、以積極進取的思維表達民族精神與本土關懷，這與傳統民歌的部分特質近似，因此他的詞曲風格較楊弦更接近傳統民歌的結論又再次的得到印證。

我們從他的〈少年中國〉與〈美麗島〉這兩首作品的歌詞裡看到，他其實本身在回歸故國與現有土地的關注之間看似有著某種矛盾。但筆者透過對其友人—李利國的口述訪談得知，其矛盾是可以解釋的，¹⁰²他融合了對台灣本土、中國過去歷史的關懷；「人道關懷」是他自始所抱持的立場，無論是台灣本土或是中華民族的精神都是他所欲關懷的對象，結合積極進取與人道關懷，〈美麗島〉、〈少年中國〉其實沒有所謂的矛盾或衝突，唯是人們見解不同的問題。筆者藉由口述訪談記錄中也得知李雙澤的思維仍在成形的階段中，因此校園民歌的不成熟是可以被理解的。

三、從校園民歌到反政府運動的楊祖珺

與李雙澤的接觸

楊祖珺，1973年進入淡江法文系，後轉到英文系，她自幼就被師長認定是個不同的小孩，小時候上課因為經常發問而被認為是「問題太多」而受到異樣對待，初中時因為髮禁不符規定，她寧可整個學期中午都到教官室去罰站也不願道歉，也許因這樣的叛逆性格，造就了日後的楊祖珺。¹⁰³

楊祖珺從小喜歡唱歌，母親常說：「你唸書像唱歌那麼用功就好了。」她雖

¹⁰² 李雙澤大學肄業後出國前往西班牙、美國、菲律賓等國，他在大學時受到了友人王津平、大學學長及保釣運動的影響，李產生了對現實的批判、主張著重社會寫實的思維，加上出國對他的影響而造就了日後的李雙澤。筆者對李雙澤友人—李利國教授（現佛光大學未來學系講師）的訪談記錄：5/19/2008。

¹⁰³ 當時她的頭髮短至耳上1公分，但因教官認定不合乎耳上兩公分的規定而處罰楊祖珺，這也許是教官要求太甚，也許是楊對這樣不合理規定所做的反抗，這代表楊從小就是個不願屈服於威權的人，見楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北市：時報文化，1992年初版），頁10。

也學鋼琴，但她仍希望有個可隨身的樂器，因此她決定學吉他。「考上大學，就給妳錢買吉他！」，母親的話讓她從此發憤用功，1973年8月1日，大學放榜那天，當她確定自己榜上有名之後，便跑去士林學吉他。她與當時年輕人一樣，喜愛西方音樂，尤其是當時的西洋民謠歌手—Joan Baez 是其當時所崇拜的對象，在自述《玫瑰盛開》中提到，她日後之所以會到工廠、學校等各地演唱，甚至是社會政治運動的從事，或許都是受到 Joan Baez 的影響。¹⁰⁴

剛上大學的那一年，淡江文理學院的社團學生舉辦了「民謠演唱會」，她練了兩個月的吉他便被學長拉上台演出，開啓了她的演唱之路。民謠演唱會之後成爲慣例。到大四的那一年，12月3日，「民謠演唱會」照例舉辦，這時楊在後台便聽到〈補破網〉、〈恆春調〉、〈國父紀念歌〉的歌曲，她頓時不解：「不是一向只唱英文歌的嗎？怎麼會有台語歌和國語歌？」接著只見主持人陶曉清皺眉走回後台，十分鐘後一向最受到歡迎的「You & Me」二重唱回到後台抱怨：「搞什麼嘛！我們倒楣排在他後面，怎麼努力就是拉不回演唱會的氣氛。」從他們口中她聽聞一位淡江的校友，手持可樂上台，結果演唱會氣氛變的十分詭異，接著輪到她，唱了幾首 Joan Baez 的歌後下台，一名男子向她打招呼：「聽說你是英文系的，我也是英文系的老師，我叫王津平。」¹⁰⁵

透過王津平，她首次知道「李雙澤」這個人，李雙澤引發的事件，在王津平所主辦的《淡江週刊》成爲熱門話題，「唱我們的歌」、「爲什麼不唱中國民謠」的聲音不斷，過了一個多月，1977年的1月3日，她受邀在《淡江週刊》發表了一篇〈中國人唱外國歌的心聲〉，在這篇文章中她一針見血的提出：「我們與其問：『中國人爲什麼不唱中國歌？』不如自問：『中國人怎麼唱不出中國歌？』……我們不妨自忖：『我可曾貢獻出一滴點心力出來，讓中國人有現代的中國民謠唱呢？』……」，¹⁰⁶這時的楊祖珺除了思考這樣的問題之外，也認爲坦率如李雙澤者，也沒有爲中國的音樂盡到一點責任。¹⁰⁷兩個月後，3月31日，學校舉辦了「中國民俗歌謠之夜」，¹⁰⁸這次演唱會吸引了龐大人潮，甚至有電視台來採訪，而透過傳播媒體，對於「唱自己的歌」、「中國校園民歌」、「民歌」定義的論辦也不斷展開。

演唱會後，王津平約了她到淡江後山李雙澤的住所，屋內有名男子正抱著吉他與一名小孩對唱，那是梁景峰老師與他的孩子，他們正唱著自己創作的歌曲，「那次可樂事件後，你在校刊上反應：『不是不唱自己的歌，而是沒有自己的歌可唱。』雙澤他們受到刺激，就寫了幾首歌。」王津平如此說道。「我們不是刻意的，只是覺得唱歌是一件很快樂的事。」梁景峰不好意思說著，而李雙澤則

¹⁰⁴ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 11-12。

¹⁰⁵ 王津平，原淡江教授，現爲世新大學英文系兼任教授、夏潮基金會負責人、中國統一聯盟主席。楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 13-14。

¹⁰⁶ 《淡江週刊》663，第三版，1977.1。

¹⁰⁷ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 15。

¹⁰⁸ 淡江週刊特稿，〈中國民俗歌謠之夜演出轟動〉《淡江週刊》676，第 1 版，1977.4。

是旁若無人地繼續唱他的歌，這是他們首次正式的「見面」。¹⁰⁹

過了半年，9月10日，楊祖珺接到王津平妻子的電話：「雙澤死了，他在淡水海邊聽到有人喊救命，他把人救上岸，自己卻被海浪捲走了！」。李雙澤的死給了她相當的震撼，在喪禮的前一天，她與胡德夫等友人在台大錄音、整理李雙澤所留下的作品。出殯那天，友人李元貞敲打著棺木：「雙澤，你去死吧！我們不寄望你一個人，我們寄望所有中國人！」。到了焚化場，棺木進了焚化爐，胡德夫與楊祖珺同到了屋外，「妳看，雙澤在那裡。」他指著焚化爐煙囪冒出一大股濃煙。¹¹⁰

從上文我們得知他們結識的過程，在早期的民歌運動裡，前人研究當中經常把楊弦與李雙澤視為校園民歌發展最重要的兩個開端，但前者出了兩張專輯，後者則在「淡江事件」後一年即英年早逝，因此「淡江事件」其實是一個導火線，繼承遺志的楊祖珺不久之後隨即走到政治社會運動中，對校園民歌發展則似乎又是另一種貢獻，我們在必須注意的是淡江文理學院所舉辦的「民謠演唱會」，尤以1977年3月31日的「中國民俗歌謠之夜」為甚，我們在這裡必須釐清的是，民謠演唱會其實不光是淡江，在各大專院校其實都有這樣類似由社團所舉辦的演唱會，唯多以西洋歌謠為主。雖然李雙澤所引發的「淡江事件」有著「一語驚醒夢中人」的效果，但我們所應著重的是在這之後所引的骨牌效應；事件後淡江校園中出現了以中國民謠為主的社團（風謠合唱團），¹¹¹四個月後，由慈幼社、文社、新聞研習社三社所共同舉辦的「中國民俗歌謠之夜」隨即展開並受到媒體與文藝界的注意，¹¹²這樣一連串的後續過程是我們必須瞭解的部分，而非只針對李雙澤一人。

投入政治

楊祖珺在畢業後受到台視之邀，擔任「跳躍的音符」節目主持人，¹¹³該節目在1977年6月19日播出後，隨即受到矚目，她在自述中說道：「……在那個歌唱主持人務求珠光寶氣的美女時代，我這個穿著樸素的主持人，也確實帶動了一陣『風潮』。」，¹¹⁴該節目在播出第二次時就得到新聞局的公函嘉獎，未料不久後又收到一張公文，公文指示所有歌唱節目須讓徵選歌曲數量達三分之一，¹¹⁵由於這樣的規定使得「跳躍的音符」難以維持原本只唱民謠的風格，楊祖珺身為主持人，在送歌曲到新聞局受審時也常得到莫名其妙的答案，例如「釵頭鳳」因為

¹⁰⁹ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁18。

¹¹⁰ 這個時候楊祖珺心中思考著：「『唱自己的歌』在別人來說或許只是一句口號，但對我來說卻是生命深處的召喚與深刻的文化反省。縱使只憑我一個人，我也要堅持下去！」因此楊正式承繼了李的理想，見楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁18-20。

¹¹¹ 呂欽文，〈唱中國民歌的風謠合唱團〉《淡江週刊》674，第3版，1977.3。

¹¹² 淡江新研社，〈我看「中國民俗歌謠之夜」〉《淡江週刊》676，第3版，1977.4。

¹¹³ 林淑蘭，〈楊祖珺主持「跳躍的音符」〉，《中央日報》，6版，1977.9.15。

¹¹⁴ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁21。

¹¹⁵ 徵選歌曲指的是由新聞局召集電視、電台編審組成小組，整理編輯淨化歌曲以供電視、電台使用，總計一千多首。

過於消極無法振奮人心而不通過，為此她轉用較輕快活潑的歌曲；但新聞局卻批准楊所送的另一首北方民謠—小白菜，¹¹⁶她原認為此歌太過悲情，應也無法通過時，新聞局卻核准了，¹¹⁷這種令人無法理解的結果與限制讓她感到不得其解，節目播出半年後，楊祖珺試圖與當局交涉，但仍得不到友善回應，加上演唱淨化愛國歌曲非其本意，¹¹⁸故她於翌年 5 月請辭主持人一職。

接著楊祖珺回到西餐廳唱歌，¹¹⁹不久她便聽聞友人李元貞、蘇慶黎等人要為雛妓服務的消息，她便隨同到廣慈博愛院的婦女職業訓練所擔任義工，但她一到婦職所才發現，博愛院資金不足、設備簡陋；因此她先應《民眾日報》編輯鄭羽書之邀，發表〈哀雛心淚—十個不幸的雛妓的故事〉，期引起社會關懷，但資金不足問題仍在，所以她遂決定舉辦演唱會為雛妓募款。¹²⁰1978 年 8 月 16 日，在台北市榮星花園，由她統籌規劃舉辦了「青草地演唱會」，這是台灣首次大規模的露天演唱會，同時也是戰後台灣四十多年來首次由知識青年和社會大眾所做的社會服務活動，社會大眾及文藝界幾乎異口同聲的讚揚這次的演唱會。¹²¹由於演唱會的盛況空前引起情治單位的注意。某次聚會中，友人毛鑄倫對楊祖珺說：

毛：「情治單位認為妳在搞學運和工運！」

楊：「怎麼會？我不過是關心學生的學醒和社會的不公平而已。」

毛：「妳要知道國民黨丟到大陸的經驗，讓他們對群眾運動很害怕，尤其是學運及工運。」

楊：「我不是在搞群眾運動，但是如果有群眾的力量，可以為社會多作一些有意義的事，國民黨不是應該很高興嗎？」

毛：「妳這種左派的作法，會讓國民黨害怕的！」

楊：「我哪裡是左派？這是社會意識！我們為了窮人和被欺負的人處理問題，國民黨不是應該感謝我幫他們發掘問題、解決問題嗎？」¹²²

¹¹⁶ 小白菜歌詞：

小白菜啊！地裡的黃啊！三歲兩歲，沒了娘啊！跟著爹爹，好好地過啊！就怕爹爹娶後娘啊！想親娘啊！想親娘啊！娶了後娘，三年的整啊！生了弟弟，比我強啊！弟弟吃麵，我喝的湯啊！端起麵碗，淚汪汪啊！想親娘啊！想親娘啊！

桃花兒開啊！杏花兒開啊！我想親娘，誰知道啊！親娘想我啊，一陣的風啊！我想親娘，在夢中啊！想親娘啊！想親娘啊！

¹¹⁷ 楊祖珺，〈民謠節目主持人的煩惱〉《綜合月刊》120，1978.2，頁 62-64。

¹¹⁸ 楊祖珺，《壓不扁的玫瑰》（台北市：林正杰資助出版，2003 初版），頁 4-5。

¹¹⁹ 楊祖珺從大一時就在西餐廳唱歌賺取生活費，請辭台視的主持工作後便回到原本的生活，繼續推動「唱自己的歌」的理想。

¹²⁰ 楊祖珺，《壓不扁的玫瑰》，頁 6、楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 23。

¹²¹ 該場演唱會總計募到 22 萬元，但卻有以下的遺憾及影響，首先在技術層面，音響設備不夠完善、其次，演唱會後，楊祖珺發現在廣慈博愛院中，某位幹部的妻子竟是雛妓應召站的負責人，這對舉辦演唱會的楊祖珺無疑是一大諷刺；楊祖珺，〈「青草地演唱會」之後〉《綜合月刊》120，1978.2，頁 52-56。

¹²² 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 24。

從以上對話來看，這時的她對於政治仍是懵懵懂懂，但接下來的事情卻讓楊祖珺一步步走向與民歌推廣不同的道路上。

演唱會後的兩個月，鄉土文學作家王拓希望楊祖珺能為他到基隆助選，¹²³她在友人毛鑄倫支持下成了王拓的助選員，她這時才接觸到所謂的「中下階層」。但世事難料，12月15日，美國政府宣布即將與中華人民共和國建交，結束與台灣共同防衛條約，¹²⁴隔天政府立即宣布「停止選舉活動，增額民代選舉延期」，競選總部也傳著國民黨要「抓人」的消息，她至此結束了助選的日子。

1979年3月，她應美國大使館秘書毛奇的邀請參加宴會，¹²⁵她在這次的宴會當中結識許信良、姚嘉文、張俊宏等黨外人士，是以她與黨外的反對運動遂結下不解之緣。¹²⁶同月，新聞局為安撫因為退出聯合國而心生不滿的民眾，在國父紀念館舉辦「民歌演唱會」，由陶曉清主持；以往由她所主持的節目定會邀請楊祖珺參加，但在演出的前一週，她被告知取消演出，這是政府對楊祖珺首次的「封殺」。

政府對楊祖珺的「封殺」行動

接下來政府對楊祖珺的「封殺」便如火如荼的展開。1979年2月，她在去年5月受到新格唱片公司製作人姚厚笙邀請而出版的唱片出版，但在兩個多月後，姚厚笙告知楊祖珺，由於公司風聞她被情治單位盯上，已從市面上回收所有的唱片；¹²⁷5月，王津平邀請楊祖珺來演講，題目是「談六〇年代的美國民歌」，但在一個月後王津平遭到了解聘，原因不明；¹²⁸7月，台北「生命線」邀請她參與慈善演唱會籌募資金，經過了一個月的籌備，原預定在8月15日在國父紀念館舉辦，但卻又被臨時通知取消；¹²⁹9月8日，她參加了《美麗島雜誌》的創刊酒會，之後情治單位對楊祖珺的反感益盛；10月，台大學生會舉辦迎新演唱會邀請她參與企畫，但在演唱會前一天又被告知不用參加；¹³⁰此後相關事件依舊不斷。1980年初，友人毛鑄倫建議楊祖珺寫信給國民黨文化工作委員會（簡稱文

¹²³ 王拓（1944~），原名王紘久，基隆八斗子人。鄉土文學作家、政治受難者與政治人物，曾連任4屆立法委員，2008年2月1日起出任行政院文化建設委員會主任委員。

¹²⁴ 全名為「中美共同防禦條約」（Mutual Defense Treaty Between the USA & ROC），1954年簽訂，目的在於讓台灣納入美國防衛體系的一環，此約雖阻止蔣中正獨自對中共動武的可能但也維持台灣30餘年的和平。見江燦騰、陳正茂，《新台灣史讀本》（北市：東大，2008年），頁200。

¹²⁵ 楊祖珺與毛奇是在西餐廳《艾迪亞》餐廳中認識的，見楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁29。

¹²⁶ 黨外運動：一般是指台灣民主進步黨成立之前的反對黨民主運動。因為當權的國民黨實施戒嚴，剝奪人民集會結社的自由。反對派人士在無法成立政黨的處境下，以「黨外」為名，推動台灣民主。早期無黨籍候選人皆以「無黨無派」作為口號，而「黨外」一詞大量的使用則是自康寧祥、黃信介開始。

¹²⁷ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁31。

¹²⁸ 楊祖珺，《壓不扁的玫瑰》，頁14-15、23-24。

¹²⁹ 楊祖珺，《壓不扁的玫瑰》，頁15。

¹³⁰ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁35。

工會)主任—楚崧秋,但未有回應。¹³¹

在這樣的封殺歲月當中,友人一直不斷透過關係想得知楊祖珺為何被封殺的原因,但答案只有一個—沒有人知道為什麼。¹³²1981年的4月,楊祖珺與民歌手吳楚楚至新加坡參加「四月風詩樂民歌謠演唱會」;¹³³6月2日,舉辦演唱會,為基隆同儕會「生命線」募款;9月27日,策劃「幫助他」演唱會,為殘障者心理復健中心募款,在中正紀念堂舉行;11月,錄製《黨外的故事,新聲的歌謠》專輯,協助林正杰競選台北市議員;12月,在《中國論壇》第13卷第6期發表〈寄望民歌的再出發〉。¹³⁴1982年,她終於遭到全面性的封殺。對此,楊受到師友們的鼓勵赴美留學,但未及一年,她隨男友回台結婚,重新投入台灣的民主運動。¹³⁵

從上文當中我們透過由楊祖珺所寫的自述及相關文章後,我們多少能夠瞭解她如何成為民歌手及投入政治運動的來龍去脈,站在民歌發展的立場,她其實還是有其貢獻所在,但我們也看到她所繼承的是李雙澤的遺志而非民歌的發展,而這也並非她一人所能做到的。她基於李雙澤的理想到各大專院校、工廠、社會民間團體之間從事民歌推廣,原這是美事,但因為青草地演唱會的 success 引來關注,不僅是社會大眾、包含文藝界、傳播媒體甚至是政府單位都不得不注意這件事,她也在自敘中談到,演唱會的空前成功是她所始料未及的,這樣的偶然造就了她接下來一連串不可避免的事件,從文學作家王拓找她助選時,就是政治介入校園民歌的開始,在前人的研究中經常只看到商業對校園民歌的影響,但政治對民歌的影響卻忽略了,從她的例子中我們可以看到這樣的影子,不僅是商業,就連政治對校園民歌其實都是一種利用,這兩者對校園民歌的影響筆者將於文後詳述。

接著我們來分析楊祖珺的同名專輯,該專輯由新格唱片在1979年4月發行,但發行兩個月後,便因種種因素而被迫下架回收,筆者便以她的專輯為分析對象,試圖瞭解她對於校園民歌的意念,同時與上文作呼應。首先我們先見其作品:

¹³¹ 楊祖珺,《玫瑰盛開:楊祖珺十五年來時路》,頁36;楊祖珺,〈給楚崧秋先生的一封信〉,收錄於《壓不扁的玫瑰》,頁13-18。

¹³² 不過有時「封殺」不是那麼完全,楊有時還是可在某些民間團體間演唱,如:基隆同儕會、扶輪社、獅子會、殘障兒童之家等;該年年底,中視「六十分鐘」節目將民歌發展的歷史作了一個回顧與總結,節目結尾使用了楊的照片與歌曲《美麗島》作結,那一集的「六十分鐘」被記警告一次。

¹³³ 與楊弦、胡德夫同期的首代民歌手,曾任飛碟唱片董事長,現為中華音樂人交流協會理事長。

¹³⁴ 楊祖珺,《玫瑰盛開:楊祖珺十五年來時路》,頁396。

¹³⁵ 楊的男友即林正杰,因此婚後,楊便全心幫助丈夫競選。見本報,〈市議員林正杰 民歌手楊祖珺 喜結連理〉,《聯合報》7版,1982.9.3、中央日報編輯群,〈楊祖珺宣布參選北市議員〉,《中央日報》,13版,1994.9.5。

楊祖珺同名專輯曲目一覽

曲目	作詞	作曲	類型
誕生	楊祖珺		正向鼓舞
我唱歌給你聽			
農夫歌	黃仲樵	陳揚	社會
風鈴	朱介英		抒情
金縷鞋			
美麗島	梁景峰改寫	李雙澤	正向鼓舞
東北太平鼓舞曲	東北民謠		豐年曲
你送我一隻玫瑰花	新疆民謠		抒情
青春舞曲			
紫竹調	山東民謠		親情
早起的太陽	蒙古民謠		自然
一隻鳥兒啾啾啾	嘉義民謠		抒情
西北雨直直落	台灣民謠		社會

筆者製表，根據資料：楊祖珺，《楊祖珺同名專輯》（北市，新格授權，滾石音樂，2006年）。

由於李雙澤在淡江事件後即不幸爲了救人溺斃，因此他未及出版專輯，故爲了瞭解早期校園民歌的意義，楊祖珺是一個相當好的例子，在她的專輯當中我們可以瞭解到早期校園民歌有別於日後商業化民歌之處。首先，楊祖珺的專輯並不如校園民歌一樣以吉他爲主，她也使用了相當多的樂器，無論是東方或西方的樂器都有，專輯中也不像一般校園民歌給人的既定印象，總以風花雪月的抒情歌爲主，除了各地的民謠之外，楊祖珺的歌除了表達一定程度的社會面也有表彰自我意識價值的歌，如「農夫歌」言及了農夫的辛勞，「誕生」與「讓我唱歌給你聽」則表達了有別於模仿西方，純屬於自己的歌，由李雙澤作曲的「美麗島」則積極表現出民族情感，這是在日後校園民歌中較少見到的，從她的專輯當中所見到的其實是校園民歌發展的初衷，專輯後半段所收錄的民謠不僅代表了李在淡江事件中所引用的話—「在我們還不能唱出屬於我們的歌時應該一直唱前人的歌，直到我們能夠有自己的歌為止」，¹³⁶也代表了當時的校園民歌中「唱自己的歌」的創作意識還在萌芽階段當中。從整體而言，她堪稱相當完整的重現李雙澤的意念。在眾多民歌手當中，她稱得上是少數堅持校園民歌初衷的人，雖然她歷經了政治的洗鍊，但卻無阻於她的思維；事隔卅年，她於某種契機下出了對於過去的錄音選輯，¹³⁷該專輯對於個人可說是一種紀念，但對台灣的文化及音樂來說則是一種轉變的證明。

¹³⁶ 見前文第三節第一項。

¹³⁷ 楊祖珺，《關不住的歌聲》（北市：大大樹音樂圖像，2008年）。



左為李雙澤、中為楊祖珺專輯、右為李利國

圖片來源：<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163>（民歌小站-7/17/2007）。

楊祖珺，《楊祖珺同名專輯》，筆者掃描（北市：新格授權，滾石音樂，2006年）。

右圖為筆者攝（5/19/2008）。

第四節 校園民歌的發展關鍵：陶曉清與洪健全文化教育基金會

一、陶曉清與校園民歌

除了楊弦、李雙澤外，校園民歌發展中佔據最重要地位的人便是中國廣播公司（簡稱中廣）的熱門音樂節目主持人—陶曉清，是以本章節便針對陶曉清與初期對校園民歌貢獻良多的洪健全文教基金會作一論述。

她原是中廣主持人，1965年開始主持《中廣熱門音樂》節目，介紹西洋流行音樂。¹³⁸1975年6月6日，楊弦在中山堂舉辦民歌演唱會，她當時身為聽眾之一，備受感動，故將演唱會實況在自己的廣播節目中播出，這次的演唱會算得上是她正式接觸民歌的開始。我們從上文得知楊弦的本意僅是作一個拋磚引玉的作用，雖然他透過陶曉清得到洪健全基金會的幫助出了兩張專輯，但不久他即因課業赴美留學，其對民歌的推展作用也到此為止。¹³⁹

除了楊弦，陶曉清更加接觸到民歌則是在1976年冬，當時一家「新亞飯店」打算邀請歌手到飯店駐唱西洋歌曲而委託陶製作節目，因此她到當時較知名的西餐廳，如：「榕榕園」、「艾迪亞」等去尋找歌手，¹⁴⁰透過這樣的機緣，她認識了

¹³⁸ <http://media.ipavo.com/iwantab0015>（陶曉清@銀河網路電台-8/21/2007）；《民歌30系列活動民歌嘉年華會/永遠的未央歌》DM（北市：中華音樂人交流協會，2007年），頁7。

¹³⁹ 楊弦本身為台大海洋研究所學生，畢業後隨即赴美深造，對當時的校園民歌手而言，民歌只是副業，這也是當時校園民歌的，當時的普遍風氣還不容許唱歌可以取代原本的學業。見陶曉清，〈民歌手群像〉《音樂與音響》58，1978.4，頁53-56。

¹⁴⁰ 艾迪亞，原址在忠孝東路四段，1973年開幕，原本只是普通的咖啡廳，但因創辦人之故，餐廳開始有外國樂手駐唱，在創辦人樂俊俠的努力下，艾迪亞知名度漸起，成為眾所皆知漸漸地大家都知道要聽音樂就要到艾迪亞，楊祖珺、胡德夫、等多位民歌手在成名前都曾在這裡唱歌連李雙澤也曾在此打工過。見：賴聲川，〈艾迪亞的故事〉《滾石》21，1977.8，頁59-66；筆者，〈李利國訪談記錄〉（地點：佛光大學，2008.5.19）。

不少能夠自彈自唱的歌手，但因發表的地方有限，所以他們侷限在西餐廳；她在發掘了六、七位歌手後便試著舉行演唱會—「中西民歌演唱會」，¹⁴¹其實況也在其「熱門音樂」節目播出，此演唱會可說是她的校園民歌處女作，同時也是廣播媒體首次介入校園民歌的開端，¹⁴²該會實況播出後，立即引起聽眾迴響，¹⁴³回應信件不僅較往日增加，當中有五成以上是要求重播；因此她便決定將活動擴大舉行。¹⁴⁴

由於有了發表管道，意欲發表者也與日俱增，故她便廣徵作品，要求大家把作品寄到節目中，經過篩選。同年5月始每月定期播出，6、7月改為每月兩次，8月改成每週一次，11月，就連週日也播放民歌歌曲。她當時的節目名稱原為「中國現代民歌」，之後改為「中西民歌」。¹⁴⁵而原本的演唱會部分，繼2月的演唱會後，7月14日又舉辦了「中國現代民歌」音樂會，並邀請藝文人士來檢討得失；¹⁴⁶其次除演唱會之外，她的節目中原有西洋歌曲排行榜，但從5月開始播放校園民歌以來，也有民眾投票給校園民歌，兩者性質不同的歌並列於同一種排行榜中的弔詭情形受到了聽眾抨擊；為此她遂在翌年元月另設專屬的「民歌排行榜」。¹⁴⁷再者，為了推廣校園民歌，她也經常參加大專院校社團所舉辦的演講座談。¹⁴⁸

綜上所述，從發掘歌手、舉辦演唱會和座談會、成立排行榜、到各大專院校參加演講等一連串的過程當中，由於歌曲數量已經達到一定標準，因此在1977年10月，由洪健全教育文化基金會贊助由六位歌手：吳楚楚、朱介英、吳統雄、楊祖珺、韓正浩，等歌手所組成的合輯唱片—《我們的歌》第一、二輯，這不僅是校園民歌推展的最終具體成果之一，也是台灣音樂市場首次的合輯唱片。¹⁴⁹《我們的歌》一共出版了三輯，第三輯在1978年7月出版。由於在專輯出版、宣傳

¹⁴¹ 如：黃曉寧、韓正浩、陳屏、吳楚楚、朱介英等人，時間是1977年2月6日，地點是中廣音樂廳。見劉季雲，〈論校園民歌之發展：從民歌運動到文化工業〉（國立成功大學藝術研究所碩士論文，1996年），頁41。

¹⁴² 見苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉（國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991年），頁78。

¹⁴³ 聽眾的迴響很多，有得要求增加播放時間、出版唱片、重播某位歌手的歌，有不乏建設性意見，如：加強伴奏、不一定由作曲者演唱等。見：陶曉清，〈流水集—七月的中國校園民歌〉《音樂與音響》50，1977.8，頁24-25。

¹⁴⁴ 陶決定在同年3月於中山堂擴大舉行演唱會，見陶曉清，〈流水集—一場惡夢〉《音樂與音響》46，1977.3，頁20-21。

¹⁴⁵ 當時的中廣總經理黎世芬認為「現代」二字與當時中國政府所提的「四個現代化」，的字眼相同，故改為「中西民歌」。見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲20年紀念冊》（台北市：台灣滾石唱片公司，1995年），頁13。

¹⁴⁶ 陶曉清利用贈票給文藝界人士的方式邀起他們參加音樂會，如：藝文人士余光中、張曉風、瞿黑山、羅青；廣播界人士：凌晨、楊嘉、程蕙等人。見陶曉清，〈流水集—七月的中國現代民歌〉，頁24-25。苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁96。

¹⁴⁷ 校園民歌進入西洋歌曲排行榜，在1977年九月進了6首；10月時，排行榜前20名中已有12首為校園民歌，因此這樣的情形飽受聽眾批評，所以她順水推舟的成立另一個排行榜，並撰文澄清。見陶曉清，〈流水集—並未厚此薄彼〉《音樂與音響》57，1978.3，頁22。

¹⁴⁸ 像1977年10月便一連參加了5、6場，如政大，見陶曉清，〈流水集—令人喜悅的收穫〉《音樂與音響》54，1977.12，頁29。

¹⁴⁹ 見苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁81-83。

的資金部分，該基金會可說最大的資金贊助者，因此我們在接下來便有必要瞭解此基金會的性質。

二、洪健全文化教育基金會

洪健全文化教育基金會（以下簡稱洪基金會）為 1971 年 11 月成立的民間社教機構，創立人為實業家—洪健全，由於他的兩個兒子在 1971 年初自美返國後，常與父親討論外國設立基金會從事社會公益的事情，使洪心生仿效，因此透過兩位兒子與長媳簡靜惠，成立了基金會，她並成為基金會的常務董事，以推動文化教育為宗旨，其麾下事業有：《書評書目》雜誌（1972 年 9 月）與書評書目出版社、「文學評論」叢書的出版洪健全視聽圖書館（1975 年）、《國際視聽》月刊等，而基金會之所以與民歌有所關連則是因為音樂學者—史惟亮，由於她在籌備圖書館時與史氏有所接觸，¹⁵⁰因此在史氏病逝後，圖書館的收藏資料便以台灣民俗音樂為主要的取向，並在圖書館成立的同年 8 月出版《國際視聽》月刊，以報導圖書館訊息為主。¹⁵¹

洪基金會對台灣音樂發展的貢獻如下：

- 一、音樂資料的蒐集與保存：包括西方「巴洛克時代」以的古典音樂、流行音樂與中國傳統音樂的唱片、錄音帶、曲譜、及相關文獻。但仍以西方音樂居多。
- 二、民族音樂的創作：如：賴德和主編的「中國當代音樂作品」、游昌發策劃的「少年合唱曲」創作集、史惟亮的臨終作品—「民族樂手—陳達和他的歌」委託基金會出版、許常惠在 1977 年所主持的民間樂手音樂會錄音實況，其整理出三張「中國民間音樂」並委託基金會出版、楊弦譜曲出版的兩張唱片與《我們的歌》第一～三輯等。
- 三、音樂論述的出版：包括音樂學理論、作曲法研究、樂器彈奏研究、西洋音樂沿革等範疇。¹⁵²

除此之外，基金會也常舉辦傳統歌謠或校園民歌演唱會，如 1979 年 8 月「唱自己的歌」演唱會、翌年元月的「新春歌謠音樂會」、「中國現代管弦樂展」等，也曾贊助「亞洲作曲家聯盟」、「亞太音樂會議」的舉行等；連「雲門舞集」也曾請基金會代為委託作曲家賴德和製作舞蹈所需的配樂。¹⁵³

從 1975 年楊弦發表演唱會到 1978 年《我們的歌》第三輯出版為止的這段發展過程中，我們可見到陶曉清與洪基金會貢獻卓著。在這段時期當中，校園民歌發展有以下特徵：

¹⁵⁰ 見簡靜惠，〈史惟亮的理想〉《書評書目》49，1977.4，頁 99-102。

¹⁵¹ 見簡靜惠（筆名洪簡），《雅歌集》（北市，洪健全教育文化基金會），1979 年再版，頁 230-235。

¹⁵² 苗延威：1991 年訪問錄音；見苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁 85。

¹⁵³ 簡靜惠（筆名洪簡），《雅歌集》，頁 234-235。

- 一、無強力廣告促銷，這段時期，商業市場正剛進入校園民歌的領域，¹⁵⁴故此時推動民歌的主力是由陶曉清與洪基金會來執行，這段期間唱片的出版也都由基金會出資發行，在宣傳上則完全依靠基金會麾下的雜誌或配合洪基金會贊助的演唱會作宣傳。而洪基金會的《書評書目》雜誌在國內唱片店並不易買到，雖可透過洪基金會銷到海外，但整體而言民歌唱片的銷售的管道與宣傳都是有限的。
- 二、創作者自主性高：洪基金會的方式主要是提供經費給值得鼓勵的音樂創作者，只要企畫內容通過，便撥出預算，對實際音樂製作過程並不過問，如楊弦的專輯，從選取、配樂、出版皆由其自己安排；而《我們的歌》專輯製作時，也是由陶曉清提出企畫與申請預算，接下來便由歌手們統籌製作，洪基金會仍然沒有干預。故這時校園民歌的最大特色便是沒有商業氣息，全然是創作者的意念表達。
- 三、純文化服務：據陶曉清統計，從 1975 年到 1980 年初，市場上約出現了 36 張具校園民歌性質的唱片，¹⁵⁵但其中由基金會所出版只有楊弦的兩張專輯和《我們的歌》專輯共 5 張，一旦市場熱絡後，洪基金會便不再出版類似專輯，與一般唱片公司打鐵趁熱的情況相反，這也成爲早期校園民歌發展與後期商業民歌不同之處。¹⁵⁶

小結

總結以上，在校園民歌早期發展時，陶曉清從因緣際會的接觸到支持，並積極給予歌手表現的環境，在這段期間，她所扮演的是一個具特殊性質的角色，在一次的座談會記錄中，她談到那時推動校園民歌的動機：

……回顧以往，作這件事情是很好玩，因為它可以激發動力；在民歌之前作西洋樂，恰好是民謠搖滾、鄉村歌曲，剛好是流行音樂主流的時期，吸收了不少當時的營養，那些歌讓我聽了很感動；所以看到受這些影響的年輕人開始在台灣從事這樣的創作，是很自發的，不是打壓的，談起每首歌都言之有物，不是打高空……¹⁵⁷

從以上這段話，我們可以瞭解到她當時的動機是單純、個人而不帶利益性質的，基於廣播人的背景，在聽到這樣年輕人所做的自創歌曲時，自然會有一股別於他人的感動，從藝術的角度來看這是一種較好的藝術推廣動機；再者從聽眾

¹⁵⁴ 最早發覺民歌市場的是新格音樂的製作人姚厚笙，他在 1977 年方始進入民歌的領域，其更進一步的情況，筆者會在文後詳述。

¹⁵⁵ 見陶曉清，〈現代民歌從頭唱〉《明道文藝》49，1980.4，頁 36-41。

¹⁵⁶ 由苗延威於 1991 年的訪問錄音；見苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁 87-88。

¹⁵⁷ 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 130。

(閱聽人)反應熱烈的情形來看也締造了校園民歌創作的動力來源。因此在創作者、推廣者、閱聽者，三者間形成一個良性循環模式，在當時環境下，三者都有共通的目標—對現有音樂的不滿，如此的共因造就了校園民歌，這是一種水到渠成的歷史模式；我們可以說從 1975 年到 1978 年為止的這段期間堪稱是校園民歌發展過程中較純樸的時期，過了這段，校園民歌便開始進入第二階段的發展。

校園民歌發展有三個發端：一為楊弦的「中國現代民歌演唱會」、二為從淡江校園開始、李雙澤所發起的「淡江事件」，第三則是結合先前兩者並有基金會支持的陶曉清。楊弦使用多種的中國樂器與配樂，以新詩為詞，用創作自我的歌為出發點，試圖引發眾人共鳴；李雙澤則因為自身生活背景的因素對民族國家有著特殊的情感，他在自省後與同好一起創造出能夠引發家國情懷的歌曲；陶曉清則是因工作的原因接觸到了一群能夠自我彈唱的歌者，進而引發興趣，願意支持這樣的活動。三人的動機行為雖然單純，但他們所引發的後續效應卻是波濤不斷。這深層原因是基於對當時現況的不滿，從當時政治上的禁錮與挫敗卻伴隨著經濟成長所帶來的文化精神需求。這樣的需求以鄉土文學論戰、雲門舞集、蘭陵劇坊、黨外運動等為代表。校園民歌也是其中一環。此時的校園民歌尚處於較純然而無商業氣息的時期，故其影響有限，校園民歌成為眾人討論的焦點，是在商業介入後才有其影響力，其箇中過程，筆者將在下文中做探討。



左為陶曉清（筆者攝-5/28/2008），右兩張為洪健全基金會出版之《我們的歌》系列專輯
圖片來源：<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163>（民歌小站-7/17/2007）。

第二章 校園民歌的轉變與沈寂

前言

本章將說明校園民歌的轉變與沈寂，首先以新格唱片所出版的「金韻獎」專輯來看校園民歌的特色，並對其中歌詞歌曲作分析探討；再者筆者以新格唱片、學者座談、民歌相關節目—「大學城」與「全國大專院校歌謠比賽」等來瞭解校園民歌在商業機制下的動向；第三、筆者以校園民歌歌詞及民歌手的心態及歌曲審查制度等兩個層面來探討校園民歌沈寂的原因；最後再以「天水樂集」及「民風樂府」等兩個團體為案例說明在八〇年代，校園民歌被普遍認為沒落的時期中，校園民歌的後續發展。

第一節 由「金韻獎」第一～第十輯來看校園民歌

一、「金韻獎」與姚厚笙

在校園民歌發展中，首度介入者便是 1977 年成立新力公司旗下的新格唱片公司，推手是製作人—姚厚笙，他原在電影公司工作，後轉到海山唱片，1972 年海山因財務問題將部分歌手合約轉賣給麗風唱片，他亦轉入麗風，1976 年他接觸到了在新力軟體部工作的黃克隆，¹黃克隆屬於新力發展軟體部門且為「新力公司音樂軟體製作小組」的策劃人，該小組擴大後便成為新格唱片公司，²公司成立後，黃克隆認為須與當時音樂市場做出區隔，因此姚厚笙便提出在舊公司工作時的方法，³配合黃克隆的構思，得到了以學生市場為主力的共識，兩人遂以知識份子與年輕人為主要對象，先由公司做市場調查、⁴再提出企畫案，與救

¹ 姚厚笙的妹夫帶他到中山北路的一家名為「雙佳人」的西餐廳，進而接觸到在餐廳駐唱的黃克隆。見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：校園民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》（台北市：台灣滾石唱片公司，1995 年），頁 111。

² 此為新力在日本的總公司干預的結果。見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：校園民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 111。

³ 姚厚笙在麗風時便接觸到一些學生身份的樂手，同時他聽聞歌林唱片的「金曲獎」節目，節目中使用吉他自彈自唱的部分引起他的興趣，在他更進一步認識作曲家李泰祥後，姚遂試著與李合作，作了 3 首歌，但因公司高層不同意，他只好離開麗風，唯在進入新格後姚方能將原本的想法重新提出，並獲得黃克隆的認同。

⁴ 據當時的新格公司的管理課長朱向高表示：公司目的是想走出一條新路，做出區隔，他曾到中華商場的唱片行作非正視的市場調查，因這裡是唱片市場最敏感的地區，朱發現，年輕人與學生有八成多買 100 元 3 張的翻版西洋唱片，若能讓他們買 80 到 100 元一張的國語唱片，那麼公司就可以生存，但要怎樣才能讓他們購買呢？為此新格又斥資 20 萬元針對大專院校的學生作調查，他們發現學生們對當時的國語唱片普遍抱著抗拒的態度，認為鳳飛飛等歌星與他們的差距很大，他們喜歡 Joan Baez 一類的歌手，並認為國語唱片內容空洞，無法引起共鳴，公司遂認為如由學生來創作演唱當不至於引起排斥，這便決定了公司的方向。見陳曉君，〈唱片公

國團合作，用高額獎金為號召，成立了「全國大專院校歌曲觀摩大賽」，⁵用意在發掘詞曲人才。第一屆以陶曉清、李泰祥、林家慶、張繼高等人作評審，透過預賽、決賽，待冠軍出爐後，⁶經過協調，⁷於年底打著「校園歌曲」的名號出版了金韻獎的第一、二輯，⁸由於此次企畫相當成功，姚厚笙因此獲得公司重用，我們可見以下紀錄：

……唱片界並不看好民歌，在出唱片時，小公司就容易受到中盤商抵制，但是新力有錢，自己有服務站，我們用業務員，騎機車、配合服務站照賣，唱片封套我們也下了苦工，早期都是用硬紙板糊的，後來因為數量多了，便從日本進口了半自動的糊封套機；此外在媒體推動也遇到困難，電視媒體並不看好民歌，因民歌手非專業、也沒賣相，民歌手們連基本台步都不會走，但因為排行榜上的前幾名都是民歌，民歌手才得以上節目，後來我們在台視買一個卅分鐘的節目時段，由新力公司獨家提供資金，沒有廣告，名稱叫「金韻獎之夜」，希望透過商業手法來增加民歌的曝光率……⁹

從以上的紀錄中我們可以瞭解初期製作唱片的困難，唯在新格的包裝與強力行銷後，唱片銷售量便有了大幅成長，¹⁰「金韻獎」第一輯的銷售量約卅萬張、第二輯約為廿萬張，這不僅給公司信心，也引起同業跟進，¹¹如隔年發片的海山唱片的「民謠風」、歌林的「金曲獎」等，除了合輯外，各大唱片公司也針對歌手推出個人專輯，如第一屆金韻獎冠軍陳明韶的《浮雲遊子》、第二屆冠軍齊豫的《橄欖樹》、第二屆優勝歌手李建復的《龍的傳人》等等，¹²總計從 1977 年到

司添油煽火，校園民歌如火如荼》《婦女雜誌》149，1981.2，頁 25-26。

⁵ 之後因新格的廣告科希望加一點商業氣息，遂更名為「金韻獎」。

⁶ 當時比賽從 1977 年 5 月開始，經初選、複選後於 6 月底進行決賽，報名者總計約 1200 名左右（北區約 700 名、中、南等區分別為 200 與 300 人左右），參賽者需先寄試聽帶，由新格篩選，決賽時分成歌唱組與創作組，評分標準分為音質、特色、技巧、儀態、可塑性等；當時陳明韶為歌唱組冠軍、包美聖則是創作組。由苗延威於 1991 年訪談記錄，見苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁 98-100。

⁷ 當時因參賽者皆為學生，故在優勝者出爐後，一些歌手（如包美聖與王海玲）便因家中反對，新格遂與其做了相當多的協調，加上訓練及歌曲不足的問題等，待問題解決後，「金韻獎」專輯方能出版。見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 112。

⁸ 一方面是避免「民歌」一詞定義的爭議，另一方面是唱片公司並不想將這樣的歌曲侷限在「民歌」。見愛樂之友編輯部，〈新格·新格—第三屆金韻獎〉《愛樂之友》42，1979.8，頁 124-128。

⁹ 鄭鏗彰採訪整理，〈專訪姚厚笙談金韻獎的時代背景〉，見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 110-114。

¹⁰ 當時新格除了使用服務站與改造包裝外，也計畫在年底的 12 月於台大、政大、師大、文化等校舉辦演唱會，由於演唱會的人潮遠遠超出預期，在演唱會隔天，士林地區的金韻獎唱片便銷售一空，其他唱片行也紛紛要求催貨，因此唱片的銷售量便直線提升。見陳曉君，〈唱片公司添油煽火，校園民歌如火如荼〉，頁 25-26。

¹¹ 一般唱片銷量五萬張便可達到收支平衡，一旦超過，便是利潤，當時即使像是鳳飛飛、劉文正等當紅歌星的唱片銷量至多也不過十萬張，因此可以見到當時校園民歌的風靡程度，見陳曉君，〈唱片公司添油煽火，校園民歌如火如荼〉，頁 26；苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁 100。

¹² 前者為 1978 年出版，後兩者分別為 1979 及 1980 年，皆由新格出品。

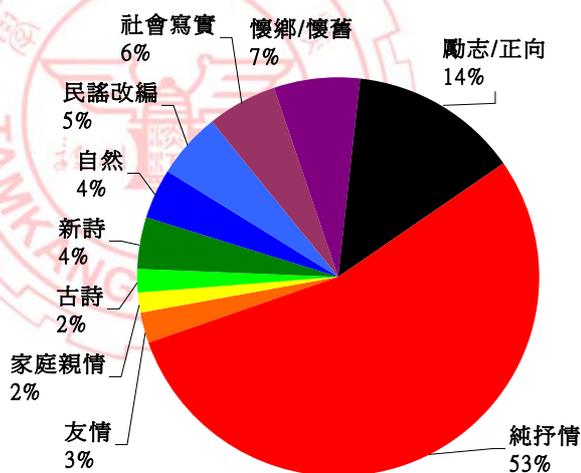
1980 年之間各間唱片公司總共出了將近 40 張唱片，數量相當可觀。¹³這樣的情況下，校園民歌透過電視媒體逐漸散播到社會當中，如引文中提過的台視「金韻獎之夜」、中視「六燈獎」等；¹⁴於此同時，一般原先唱國語流行歌曲的藝人也轉而加入民歌的行列。¹⁵

稍晚，政府也注意到了其潮流，由國民黨青年工作委員會（簡稱青工會）旗下的雜誌—《自由青年》雜誌在 1980 年 4 月舉辦「校園歌曲與民歌」座談會，¹⁶探討民歌的動向與推動。同年 7 月，民生報、中廣、警廣與華視共同舉辦「創作歌謠排行榜」，每週透過華視的「綜藝一百」節目、中廣的「亞洲之聲」、警察電台的「平安夜」及《民生報》的影劇版揭曉排行結果，透過這樣由政府、廣播、電視、報紙等的聯合宣傳模式，校園民歌的發展便愈趨高峰，成為當時台灣流行音樂的主流之一。¹⁷

二、「金韻獎」專輯分析

本節試從校園民歌發展的代表作—「金韻獎」專輯作分析以瞭解校園民歌的影響及日後沈寂轉型的原因，首先見以下圖表：¹⁸

金韻獎歌曲分類示意圖



¹³ 到 1981 年 2 月前為止，出過民歌的機關單位有：洪健全基金會、新格、海山、麗歌、四海、愛波、環球、民間、晶音、愛國、滾石、銀河、光美、歌林等唱片公司。見劉季雲，〈論校園民歌之發展：從民歌運動到文化工業〉，頁 61；陶曉清，〈現代民歌從頭唱〉《明道文藝》49，1980.4，頁 38。

¹⁴ 張釗維錄音訪問（1991.1.23）；見張釗維，〈誰在那邊唱自己的歌：七〇年代台灣現代民歌發展史—建制、正當性理述與表現形式的形構〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991 年）出書再版，頁 183。

¹⁵ 如：銀霞、潘安邦等人，苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁 100。

¹⁶ 王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉《自由青年》63：5，1980.5，頁 35-59。

¹⁷ 首週前 10 名多為校園民歌，其分別為：〈龍的傳人〉、〈恰似你的溫柔〉、〈歸去來兮〉、〈秋蟬〉、〈歸人沙城〉、〈年輕人的心聲〉、〈歸人〉、〈金山古道〉、〈故鄉的風〉、〈小草〉。見曾慧佳，〈從流行歌曲看台灣社會〉（北市，桂冠，1998 年）。頁 151。

¹⁸ 「金韻獎」第一～十輯歌曲請見附錄。

筆者製圖，資料來源：《金韻獎》第一～十輯（北市，新格授權，滾石發行，2005年）。

「金韻獎」歌詞內容分類一覽

類別	數量(首)	曲目
友情	3	夕陽道別、易水寒、朋友！別煩惱
家庭親情	2	唯一的祈盼、媽媽說的故事
古詩	2	圈兒詞、詠三國
新詩	5	再別康橋、青鳥、忘了我是誰、雪花的快樂、秋雪庵廬色
自然	5	尋、蛹、空山靈雨、微光中的歌吟、畫意
民謠改編	6	彌度山歌、小河淌水、在銀色月光下、中國民歌組曲、四季花開、祝英台
社會風俗寫實	7	正月調、壓歲錢、雨中即景、杯底不可飼金魚、過新年、年/慶上元、控蕃薯
懷鄉/懷舊	8	歸人・沙城、憶童年、來唱家鄉的歌、故鄉・迴響、沙城・歲月、往事知多少、追憶、旅星
勵志/正向	16	願、生命的陽光、陽光的地方、努力奮起、微風往事、不要說再見、你是恆久的歌、山旅歸來、破曉、假日、原野春風、門前的風鈴、快樂的女孩、橋、一個腳印一個記憶、待明朝
純抒情	63	除卻以上歌曲
台語歌	5	正月調、壓歲錢、杯底不可飼金魚、年/慶上元、控蕃薯
西方歌曲	4	Morning Train、德州黃玫瑰、登山、夜玫瑰

筆者製表，資料來源：《金韻獎》第一～十輯（北市，新格授權，滾石發行，2005年）。

從以上的表格與示意圖中，我們首先可看出抒情類比例最高，達 53%，其次是勵志/正向類型佔 14%，其餘比例則都低於 10%，這是金韻獎歌曲首要的特點，也是後期輿論抨擊民歌總是「風花雪月」的地方。

而在社會寫實類型中，雖僅 6%的比率，但若再更進一步地去瞭解的話，在這七首歌當中，描寫社會既有風俗者便佔一半，如：〈正月調〉、〈壓歲錢〉、〈年/慶上元〉等，描寫生活者為〈雨中即景〉與〈控蕃薯〉，唯有〈杯底不可飼金魚〉帶有較深層的社會意涵，但卻是舊歌新唱，因此這一百多首歌曲當中，嚴格來說並沒有一首歌帶有深切的社會意義，僅止於描寫社會表象而已，這是金韻獎歌曲的特色之二，也是校園民歌日後為人詬病之處。¹⁹

第三、我們回到比率最多的抒情類，此一部份筆者再分出友情、家庭親情、懷鄉/懷舊等部分，可比例仍舊甚少，唯有懷鄉/懷舊類型達到 7%的比率，這一類型是校園民歌第二個易被批評處，訴說個人情感、遙想過去、思念舊友、故鄉等固然也是國語流行歌曲中的常見類型，不過放在校園民歌當中卻會遭受更多質

¹⁹ 在這一點方面由於校園民歌受到西洋民謠的影響卻未能像 Joan Baez 那樣唱出能夠反映現實社會的歌曲，反倒與原本相抗衡的流行歌曲特色相去不遠，這使得校園民歌在西洋歌曲與流歌曲之中無法找到屬於自身的定位，而飽受時人及學者的批判，見明立國，〈現代民歌運動的反省與前瞻〉《益世》31=3：7，1983.4，頁 30。

疑，原因在於校園民歌原本目的是與時下的國語流行歌曲有所區隔，年輕一輩者與知識份子多少對校園民歌有所期盼，校園民歌若不能保持初衷，讓「唱自己的歌」的本意淪落成風花雪月、無病呻吟的層次，自會引發一連串問題。²⁰

第四、從歌曲選詞選曲來看，引用詩詞入歌比例已大幅下降，這與早期楊弦等人多用新詩入詞不同，這代表校園民歌承襲傳統民歌簡單易懂的特色，再者一般大眾對於這種具有多層意涵的語句，不見得有意願或是能力去瞭解這些歌詞，故以詩入歌的類型便趨於減少。也因如此，校園民歌在表面上的歌詞雖便變得簡單了，但其深層意義卻也隨之簡化，這是校園民歌的致命傷之一。

第五、在創作方面，詞曲唱都是一人包辦的有 8 首，²¹而詞曲為同一人或共同創作的則有 52 首，²²而詞曲唱皆不同人的則為 33 首，²³再從這十輯的取向來看，第一、二、六、十輯的音樂分工情形（詞曲唱都有專人負責）較為明顯、第三、四輯則使用較多傳統、外國民謠、第五、七、八、九則有明顯的詞曲創作都為一人包辦的風格，因此總結來說，金韻獎專輯在個人創作、專業分工與沿用前人歌曲比例約是五：三：二，比例尚稱平均，由於個人創作的比例仍居逾五成，顯現「唱自己的歌」的本意仍是最重要目的之一。

而音樂分工佔了三成則表示原本民歌手如早期楊弦時期一人包辦所有音樂工作的情形已漸漸非主流，在商業效率機制下，這樣的情形比例會逐漸攀升，如日後的「天水樂集」；²⁴而比例最少的引用前人歌曲或民謠部分，這其中引用外國民謠者四首、台語歌五首、傳統民謠改編六首，²⁵這顯示民歌手們對「中國人唱洋歌」的情形不像李雙澤時期那樣排斥，同時表示政府對台語歌曲的禁令也趨於舒緩，只要不涉及政治，唱片公司對於民歌手唱何種歌並無太多干預，但這卻成為校園民歌日後的潛在危機。

最後一點：在作詞作曲者上，如：邱晨、李泰祥、邵肇玫、施碧梧、黃韻玲、蘇來、馬兆駿、簡上仁、王夢麟等，這其中有專門作曲家、民歌手、音樂製作人等，這些人日後有些轉往幕後、或轉型成全職藝人，這些人不僅顯見了台灣音樂人才的激增也帶動了台灣流行音樂的發展，這是校園民歌發展中的另一個重大影響。

²⁰ 究其箇中原因，除了民歌手自身的內在因素（歌手自身的意識型態）之外也有著外在因素——政府的歌曲審查制度影響著校園民歌走向，此一部份筆者會在之後的章節作探討。

²¹ 這八首分別為：簡上仁的〈正月調〉與〈壓歲錢〉、王夢麟：〈雨中即景〉、王之華：〈鄉村牧場〉、鄭華娟：〈靈感〉、蘇淑華：〈假日〉、謝麗珊：〈原野春風〉及蘇來的〈焰火〉。

²² 扣掉詞曲唱皆一人一手包辦的有八首。

²³ 扣掉沿用傳統、詩詞及外國民謠者。

²⁴ 「天水樂集」是在 1980 年冬天，由民歌手蔡琴、李建復，製作人李壽全，詞曲創作人蘇來、許乃勝、靳鐵章等 6 人所創立的音樂製作團體，此舉開啓了台灣音樂工作室的先河，也是音樂專業分工的最佳代表。其發行專輯：《柴拉可汗》與《一千個春天》。

²⁵ 歌曲名請見附錄。



左上為「金韻獎」製作人一姚厚笙，其餘為「金韻獎」系列專輯封面。

圖片來源：<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163>（民歌小站-7/17/2007）、《金韻獎》第一～十輯（北市：新格唱片授權，滾石發行，2005年），（圖由筆者掃描而成）。

三、「金韻獎」歌詞分析舉隅

本段將以《金韻獎》系列專輯歌曲分類中，舉數首眾人較耳熟能詳的歌曲來說明校園民歌的特色。²⁶

懷鄉/懷舊類

案例：歸人·沙城（金韻獎-五，1980年）

詞/曲：陳輝雄、唱：施孝榮

啦啦啦啦啦～ 細雨 微潤著沙城 輕輕將年少 滴落 回首 凝視著沙河 慢慢
將眼淚 擦乾 啦啦啦啦啦～
沙城 傾圮的石堆 磊磊將街道 阻塞 沙河 潺潺的水流 聲聲向歸人 呼喚
歸去我要 歸去我要 回到 我的沙城 沙河 將再裊繞 沙河 將再裊繞 沙河
將再裊繞 啦啦啦啦啦～ 啦啦啦啦啦～

²⁶ 其他類型歌曲（如：親情、友情類等），因數量太少而顯得代表性不足，故筆者省略。

此首歌表面上是在遙想故鄉，「沙城」或是「沙河」則是一種文學意象的表達，而使用其字眼，除了懷鄉外也帶有某程度的民族情感，歌與演唱者本人並無直接關係，而是與詞曲創作者有關。²⁷因此理解歌詞時，作詞作曲者的身分背景也是須注意之處。該首歌出版時間是 1980 年，故此時的懷鄉/懷舊的歌大多有著思念故國的情懷，這也與作詞作曲者本身多帶有政府背景因素有關。²⁸所以在金韻獎系列專輯的懷鄉類型中，大半的歌對故鄉的描述多顯抽象模糊而缺乏本土意象是其特色，我們從以上案例也能見其端，懷鄉類型的歌在金韻獎系列中屬於少數，在筆者的分類中，其也算抒情類型，因此風花雪月的成分仍在，不過感懷對象並不見得是以人而是藉著歌曲來抒發對故國的情懷。

勵志/正向類

案例：陽光的地方（金韻獎-七，1980 年）

詞/曲：洪光達、馬兆駿、唱：陳明韶

黎明柔柔和和地告訴我 拋開過去煩憂是多清靜
黑夜輕輕悄悄地告訴我 拋開過去煩憂是多清靜
我要掙開纏住我的網 我要去那陽光的地方 告訴我今天別再犯錯 我的心靈沒有灰暗陰影
告訴我現在不會寂寞 我的心靈想要快樂歌唱 迎向高空振翅飛翔 去捕捉屬於我的希望啊

勵志/正向類型歌曲在校園民歌相當常見，僅次於抒情類，此類型歌曲有對個人的激勵、對未來的期許、或歌頌正向的事物等，歌詞上即使抽象但因目標明確，故聽起來不至於不知所云，也較為聽眾所接受。而站在社會面來說，勵志歌曲的出現表示當時的社會正處於需要鼓舞的時代，1980 年正值中美斷交的第二年，因此該年出版的「金韻獎」五～七輯中，如：《生命的陽光》（金韻獎-五）、《來唱家鄉的歌》（金韻獎-六）、《努力·奮起》與本案例，也都反映出這樣的情形。

自然類

案例：畫意（金韻獎-六，1980 年）

詞：徐秋華、曲：啞歌、高德積、唱：鍾祺、楊怡文

一束筆尖 一個山頭 一條墨痕 一線天際 潤潤手澤 揮毫出一彎碧水
潺潺復潺潺 潺潺復潺潺 汲汲然瀉下山崖 汲汲然瀉下山崖
輕輕瘦瘦 染一潑綠意 輕輕瘦瘦 染一潑綠意 風迎幽篁 瀟瀟無盡 吹得竹葉 繽紛滿地
娉娉婷婷 幽幽一筆花蕊黃 娉娉婷婷 幽幽一筆花蕊黃
錯雜點落 畫成亂石崩雲 才見一片蘭葉 才見一片蘭葉 沁出縷縷幽香 沁出縷縷幽香

²⁷ 以上例作詞作曲者陳輝雄為例；王夢麟的《小草》及《廟會》、施孝榮的《沙城·歲月》及《拜訪春天》皆為陳作，以上的作品多帶有恢弘壯闊的意味，但這能否反映現下土地則需商榷。

²⁸ 如上一章提到的莊奴、左宏元等，這一群人的專職是作詞作曲，其範圍除了一般國台語歌曲外，民歌也是其創作領域。

輕輕瘦瘦 染一潑綠意 輕輕瘦瘦 染一潑綠意 風迎幽篁 瀟瀟無盡 吹得竹葉 繽紛滿地

此一類型表面上是描寫自然，但若再深究，我們可以發現，仍以借景抒情者居多，以本例而言，歌詞雖有復古的味道，但抒情意味濃厚，風花雪月不言可喻，這在金韻獎系列裡關於抒情的部分佔了多數，在創作上這雖是個人自由，但卻與現實脫節，該首歌屬於金韻獎的第六輯，這表示「金韻獎」發展到後半段，已漸脫離原本民歌本質，也是造就校園民歌愈發不受歡迎的原因之一。

社會風俗/寫實類

案例：雨中即景（金韻獎-三，1979年）

詞/曲/唱：王夢麟

嘩 啦啦啦啦 下雨了 看到大家都在跑
叭 叭叭叭叭 計程車他們的生意是特別好（你有錢坐不到）
嘩 啦啦啦啦 淋濕了好多人 臉上嘛失去了笑
無奈何望著天 嘆嘆氣把頭搖
感覺天色不對 最好把雨傘帶好 不要等雨來了 見你又躲又跑（哈哈）
轟 隆隆隆隆 打雷了膽小的人都不敢跑（怕怕）
無奈何望著天 嘆嘆氣把頭搖 嘆嘆氣把頭搖

他的〈雨中即景〉堪稱是社會寫實類的最佳典範，以平常的雨日為主題，輕易地描寫出人們遇到下雨時的種種趣態，即使當中未見有深刻的意涵，但卻十分貼近人們的生活，在金韻獎系列中，社會寫實的類型也是偏向少數，雖然是以平日的生活作主題，但在民歌時代中，此類型的歌曲卻不若抒情類歌曲般受歡迎，²⁹這肇因於歌曲本身的創作受制於政府而無法深入人們的生活，使得歌曲本身意義僅止於生活表面的意象，無法深植人心並引起閱聽人的共鳴，即使歌詞淺顯易琅琅上口，但此類的歌曲仍因外在因素而不易受到歡迎。

以詩入歌（含古/新詩）類

案例：再別康橋（金韻獎-一 1977年）

詞：徐志摩、曲：李達濤、唱：范廣慧、張智真

輕輕的我走了 正如我輕輕的來 我輕輕的招手 作別西天的雲彩
那河畔的金柳 是夕陽中的新娘 波光裡的豔影 在我的心頭蕩漾
軟泥上的青荇，油油的在水底招搖；在康河的柔波裡，我甘心做一條水草
那榆蔭下的一潭 不是清泉 是天上的虹 揉碎在浮藻間 沈澱著彩虹似的夢
尋夢 撐一支長篙 向青草更青處漫溯 滿載一船星輝 我在星輝斑斕裡放歌
但我不能放歌 悄悄是別離的笙簫 夏蟲也為我沈默 沈默是今晚的康橋

²⁹ 此部分筆者將於下文詳述；見朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉《綜合月刊》157，1981，頁90-92。

悄悄的我走了 正如我悄悄的來 我揮一揮衣袖 不帶走一片雲彩

以詩詞入歌不僅是在文學中也是校園民歌早期常見的方式，最早從楊弦引余光中的詩開始，一方面除了能提高歌曲境界，另一方面詩與歌的結合可以引起文學界的共鳴。但這樣的方式到校園民歌發展後半段已逐漸減少，原因除了詩詞的意境可能非一般民眾所能瞭解，閱聽人的接受度不高外，也可能在強調「自我創作」的風氣下，詞曲唱皆由歌手本身創作是較被重視的特色。

純抒情類

案例：秋蟬（金韻獎-五，1980年）

詞/曲：李子恆、唱：徐曉菁、楊芳儀

聽我把春水叫寒 看我把綠葉催黃 誰道秋下一心愁 煙波綠野意幽幽
花落紅 花落紅 紅了楓 紅了楓 展翅任翔雙羽燕 我這薄衣過得殘冬
總歸是秋天 總歸是秋天 春走了 夏也去 秋意濃 秋去冬來 美景不再
莫教好春逝匆匆 莫教好春逝匆匆

這是金韻獎系列中最常見的類型歌曲，該首〈秋蟬〉以四季變遷為主題抒發感懷，並勸人珍惜光陰。意涵淺顯，歌詞溫香軟玉通常是此種類型歌曲的特色，由於此類的歌曲不僅在比率上是最多，其風格也恆久不變，因此校園民歌發展到後期便常被抨擊千篇一律，缺乏創新。³⁰

民謠改編類

案例：在銀色月光下（金韻獎-三，1979年）

新疆塔塔爾民歌、唱：盧偉莉

在那金色沙灘上 灑遍銀白月光 尋找往事蹤影 往事蹤影迷茫 尋找往事蹤影 往事蹤影迷茫
往事蹤影已迷茫 猶如幻夢一樣 妳在何處躲藏 久別離的姑娘 妳在何處躲藏 久別離的姑娘
我願翅膀生肩上 能如燕子飛翔 展翅飛到青天上 朝著她去的方向 展翅飛到青天上 朝著她去的方向

此類型雖稱民謠改編，但從沒有作詞作曲者的角度來看，實無多大變更，該類在金韻獎系列中也是少數，唯因曲調頗佳而被收錄，這代表金韻獎的門檻並不高，並不硬性規定只唱自彈自唱的創作歌曲，這也符合陶曉清的說法，無論新舊，只要受歡迎的便是好的歌曲。³¹

總結以上各種類型的歌曲，校園民歌雖能分成多種風格，但在根本上來看

³⁰ 楊祖珺，〈寄望「民歌」的再出發〉《中國論壇》13：6，1981.12，頁47。

³¹ 倪美華，〈撫今追昔話民歌〉《廣播月刊》40，1985.7，頁24。

其大致上有一個共同特點—唯美而不著邊際（除卻社會寫實），以文學角度來看是無可厚非，但從校園民歌的影響來看，這樣的風格便有待商榷，因校園民歌初期相當受歡迎，故被期待的要求也就更多一些，如校園民歌的影響僅及於學生而無法廣及於其他社會階層，那麼便不符合其本義，回顧過去的歷史，校園民歌便是未做到這點。

第二節 轉變—校園民歌在商業機制下的發展

一、唱片公司對校園民歌的影響—以新格唱片為例

在「金韻獎」比賽大獲成功，並出版合輯後，新格便開始有計畫地培養民歌手、簽約、率領民歌手到各大專院校作巡迴演唱，³²同時為「金韻獎」的優勝歌手出版個人專輯，如陳明韶、包美聖、黃大城、李建復、王夢麟等。接著新格也透過電視媒體，安排民歌手上節目打歌及作宣傳。³³電視媒體也在 1980 年陸續推出民歌節目，如台視在 5 月 3 日推出「大世界」，由王夢麟主持；中視則在 15 日跟進推出民謠風節目—「歡唱」由民歌手陳朋與王誠主持；³⁴華視也在隔日推出戶外型的音樂才藝節目—「金色年代」，由趙樹海主持。³⁵因此在唱片公司、廣播與電視媒體等共同強力促銷下，此時校園民歌的發展可說是如日中天。

但在這樣的商業推銷之下其實使得校園民歌已漸失去其初衷，無論從藝術的角度或從校園民歌本身發展而言，唱片公司所代表的商業市場確實讓校園民歌扶搖直上，但相對地校園民歌與商業之間卻明顯失衡，商業此時已有越俎代庖的趨勢。套用社會學觀點來說，唱片公司所扮演的是一個「文化生產」與「守門人」的角色；³⁶以新格為例，新格培訓歌手，出版錄製好的唱片，在發展初期新格確實作到了這樣的標準，但我們在前文也提過，繼新格之後有許多唱片公司起而效尤，如麗歌、海山、四海、環球等，但這諸多唱片公司的素質其實是良莠不齊的，

³² 中央日報編輯群，〈金韻獎歌謠賽優勝者今起巡迴演唱〉，《中央日報》，9 版，1984.10.18。

³³ 前文也提過，新格除了安排歌手上節目打歌、宣傳之外，新格自身也買了節目時段為校園民歌造勢，見前文第一節第一項。

³⁴ 中視先前收視頗高的節目「六燈獎」（為中視的才藝競賽節目，播出時間從 1978 年 1 月 8 日到 1988 年 2 月 13 日為止，風格類似台視的《五燈獎》。由統一企業贊助。），也曾推出「自彈自唱」的單元項目，到了校園民歌發展已越演越烈，中視便繼台視之後順水推舟的推出校園民歌的相關節目。

³⁵ 中央日報編輯群，〈新聞局輔導電視節目 改編名著小說多播校園民歌〉，《中央日報》，6 版，1979.9.21；中央日報編輯群，〈台視公司今午播出台灣民歌劇集〉，《中央日報》，6 版，1979.5.17；中央日報編輯群，〈三電視台紛紛開闢校園歌曲節目 內容清新型態活潑生動〉，《中央日報》，9 版，1980.5.15；張雅文，〈台灣現代民歌研究—以 1975-1985 年為例〉（北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005 年），頁 37。

³⁶ 「守門人」可以是經銷商或製作人，他們決定評斷藝術作品的觀眾接受度、判斷作品是否具有利潤，好的守門人如同嚴格的品管人員，只讓好的作品、產品呈現在消費者或閱聽者面前。見 Victoria D. Alexander 著；張正霖、陳巨擘譯，《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》，頁 73-74。

校園民歌在這樣的環境下並不見得能維持一定的標準與初衷，再加上每位民歌手並不見得瞭解當初校園民歌興起的意義，這使得校園民歌在唱片公司的帶領之下被徹底的商業化，一些有識之士，³⁷雖意識到這樣的發展，卻無法阻止已然成勢的商業洪流。而在商業引領的過程當中，學者專家的觀點又是如何？下文便將針對此一部份作探討。

二、民歌座談會—談校園民歌的動向

校園民歌在進入商業市場後的發展已如上文所見，因此本節將以當時眾多期刊雜誌所舉辦的民歌座談會，從民歌手、學者及音樂製作人的角度來瞭解這些置身其中的當事人對校園民歌的看法及發展動向。

在 1979 到 1981 年的這短短兩年中，校園民歌的發展可說是一日數變，這兩年中便有不少針對民歌的座談會，如：夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉、³⁸桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉、³⁹王秀雲、吳興文，〈正在興起的校園民歌〉、⁴⁰王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉、⁴¹楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉、⁴²益世編輯群，〈「文化出擊」—校園民歌座談會〉⁴³等。以下我們便一一來作瞭解。

夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉

主持人：許常惠、主講人：沈錦堂、⁴⁴馬水龍、⁴⁵游昌發、⁴⁶蔣勳⁴⁷

地點：耕莘文教院、時間：1978.6

³⁷ 在校園民歌發展過程中，因校園民歌所帶起的風潮讓從事音樂研究的學者們不得不注意到這樣的情形進而關注校園民歌的發展，除了原本「民歌」一詞定義的論辯外，同時也關注著校園民歌的發展動向，我們可從下段「民歌座談會」的部分瞭解來學者專家們的想法。

³⁸ 《夏潮》27=2：5，1978.6，頁 50-63。

³⁹ 《幼獅文藝》48：5，1978.11，頁 32-58。

⁴⁰ 《自由青年》599，1979.7，頁 66-69。

⁴¹ 《自由青年》63：5，1980.5，頁 34-59。

⁴² 《時報雜誌》82，1981.6，頁 46-49。

⁴³ 《益世》31=3：7，1983.4，頁 32-37。

⁴⁴ 沈錦堂（1940～），台灣客籍作曲家，作品廣及歌曲、管弦樂、室內樂、國樂、合唱曲等。

⁴⁵ 馬水龍（1939～），基隆人，作曲家，主張：「音樂有國籍，卻可以越國界」，知名作品包括：「柳笛協奏曲」、「孔雀東南飛」等。

⁴⁶ 游昌發（1942～），廣東人，國立藝專音樂科畢，後赴奧地利維也納音樂院深造。回國後並隨申克常先生學習平劇兩年，略作平劇之音樂研究。主要著作有《平劇西皮老生原板研究》、《變化和弦與轉調》、《歐洲 1900 至 1912 年間之音樂》及《由式學入門》。譯有「和聲學」，「對位學」及「由式學」。主要作品有鋼琴曲、鋼琴小品、歌劇、兒童歌劇、藝術歌曲百餘首、陳虛谷詩樂 35 首，以及台灣民謠組曲等。

⁴⁷ 蔣勳（1947～），福建長樂人。文化大學史學系、藝術研究所畢。1972 年負笈法國巴黎大學藝術研究所，1976 返台後，曾任《雄獅美術》月刊主編，並先後執教於文化、輔仁大學及東海大學美術系系主任。有小說、散文、藝術史、美學論述等數十種，並多次舉辦畫展，深獲各界好評。近年專事兩岸美學教育。見網頁：<http://www.ylib.com/author/john/author.htm>（台北風流人物-8/29/2007）

該場會議有以下重點：對「民歌」定義的界定、校園民歌與正規音樂的關連，正規學院派音樂與大眾是否脫節等議題。第一個議題由於前文已有相關討論，故不贅述。⁴⁸第二個議題則是該場座談會的重點；在學院派對校園民歌的定義與專業性有所質疑的同時，相對的站在大眾層面的這一方也對學院派的音樂家對台灣音樂的貢獻提出了疑問。見下文：

……因為卅年來，學院派的音樂家幾乎沒有為社會大眾貢獻一條歌，所以一般人的音樂營養反芻著卅年前的「教我如何不想她」、「偶然」……，不耐煩的大學生，就彈起了吉他，唱了卅年的洋歌，更大多數的人，就去唱流行歌了。這是產生「校園歌曲」最大的因素……⁴⁹

對此，學院派者也為自己提出辯駁：見下文：

游昌發：「……以我的瞭解，台灣今天大多數作曲家，……他們確實嘗試作一些曲子，希望能被大眾接受。今天大眾沒有接受他們的音樂，可能是根本沒有接觸到他們的音樂。這一點不能完全怪他們！這與是否受過學院訓練無關……我倒是很擔心，今天許多喜歡音樂的人對台灣許多的音樂工作不是非常瞭解，然後就對台灣的音樂工作有所誤解。……」⁵⁰

在這裡我們看到了音樂工作者間不同立場的論辯，而這也代表了台灣當時音樂學界與大眾之間的隔閡，這也突顯在校園民歌發展的過程中，民歌興起的原因，校園民歌興起背景除了當下外在的政經因素，也有為了對抗國內被稱作是「靡靡之音」的國語流行音樂與音樂學界與一般民眾脫節的內在因子，但如楊祖珺所說的：

我自己不是學音樂的，……當我學會更多一些時，我就更加瞭解一些音樂學家不能接受現代創作歌曲的原因，或許是因為那種曲調真的是不成熟……我瞭解音樂家的立場，只是希望他們能給予我們最大的幫助。我希望大家共同做一些事，而不要彼此站在對立的立場，因為這樣永遠不會有

⁴⁸ 我們以許常惠為例：許常惠：「關於民歌……日本音樂之友出版社的「標準音樂字典」說：『民謠是藝術歌曲的相對語，民眾所唱的傳統的歌的總稱。非特定的個人創作；因不同地區與人而可以修改唱法與歌詞；不依靠樂譜或音樂教育的方式來傳授，而是使用口頭傳授；有相當時間的流傳（除卻城市）。』；哈佛音樂字典：『民歌與民間音樂為同一類……它的樂曲範圍與和音樂階層與藝術音樂是相對的……民謠則是發自無名人士之間……以口傳方式傳播，因此多少會有變化。』；法國 Brenet 音樂字典：『民謠指各地方口傳的旋律……曲式、歌詞因地而異，很難找到原作者與發源地、流傳變化的方式、過程，這是民族音樂學的研究範疇。』總結民歌並非個人而是大眾所一同創造的；民歌因為不同時間與環境會有不同的演唱方式與歌詞，用口頭傳播；有相當長的時間歷練。」見《夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉，頁 51 或本文章二節二。

⁴⁹ 夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉，頁 57。

⁵⁰ 夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉，頁 58。

進步……⁵¹

這是座談會的最終目標，校園民歌所代表的是一種突破，一種對現況不滿的發聲，在技巧上不夠純熟的部分則需仰賴受過正規訓練的學者給予助力，這幾乎可說是對「校園民歌」有所盼的人之共同期望。但也因在實際歷史走向中，校園民歌要朝這樣的方向前進並非一朝一夕，故才有接下來的座談會。

桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉

主席：許常惠、與會者：楊祖珺、瞿黑山、⁵²黃瑩、⁵³陶曉清、痲弦、⁵⁴趙琴、⁵⁵吳楚楚

地點：北市幼獅公司二樓會議室、時間：1978.11

此次的座談會主題是「從民歌談中國歌曲的方向及存在的問題」，該座談會的主樣議題如下：民歌定義、影響、發展困難與未來、中外傳統對民歌的影響、民歌發展細節（創作、演出、傳播與出版等），該座談會中我們必須瞭解的是影響校園民歌發展因素及校園民歌專業技術的問題。

首先，像李雙澤、楊祖珺等的民歌手年輕時絕大部分都是聽西洋音樂，因此早期的校園民歌在曲調、唱腔等都有西洋民謠的影子，但這樣的校園民歌究竟是好是壞，會中痲弦認為：

……學習是有好處的，但學習到一段適當的時機，必然覺得西方也不過如此，逐漸開始懷舊，尋找自己的母緣……我們引進了西方的文化，在比較的態度下，更肯定我們的藝術價值，……有些人認為過去向西方學習是一種錯誤，我不同意。這是一種自然的發展……，我認為任何一種文學藝術運動的開始，一定都是很過份的。有破壞才有建設，等到適切時機，回頭也是必然的道路。⁵⁶

從痲弦的話來看，專家學者們並非全然反對西方，只要能夠學而化之而非一味模仿，結合中外傳統，校園民歌是有其可行之處，這與一般報章雜誌的看法

⁵¹ 夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉，頁 56。

⁵² 當時為現代音樂中心主任，桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉，頁 35。

⁵³ 當時為中華電視台編審，桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉，頁 34。

⁵⁴ 痲弦，本名王慶麟，生於 1932 年，河南南陽人。青年時曾經從軍，爾後隨國軍來到台灣。王自政工幹校影劇系畢業後，服務於海軍陸戰隊。痲弦曾應美國愛荷華大學邀請，至國際創作中心研究二年。隨後至威斯康辛大學就讀，獲得碩士學位。曾經主編「創世紀」、「詩學」、「幼獅文藝」等刊物，現任聯合報副總編輯兼副刊主編，並於東吳大學兼任副教授，講授現代文學。見網頁：<http://dcc.ndhu.edu.tw/poemroad/ya-shian/>（詩路網站-8/29/2007）。

⁵⁵ 美國加州大學洛杉磯分校民族音樂學哲學博士，現為中國廣播公司專門委員、中國民族音樂學會理事、東吳大學兼任副教授。

⁵⁶ 桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉，頁 41-42。

並不相同。⁵⁷

再者是第二個部分—關於校園民歌的技術性問題，這也是校園民歌之所以被批評被外界稱之「沒落」的主要因素之一。我們可以從以下引文中來看：

黃瑩：「……至於現代民歌的現況與困難在哪裡？我認為無論是詞或曲都有問題。一、詞的可唱性不夠，不易聽懂，譬如說有些歌詞第一句三個字，第二句二十幾個字，唱起來很困難，如果這種歌讓你們唱怎麼換氣？所以在本質上，『現代民歌』還不是好壞的問題，它的品質，還很稚嫩，等於一株幼苗，不算一個專業的創作。因此它需要專業人才的支援協助，『以雅樂的技術提高俗樂的水準，用俗樂的題材來豐富雅樂的內容。』社會上對現代民歌的大罵大捧都是不對的，現代民歌最需要的是中肯的批評。」

58

在客觀面我們已經見到當時對校園民歌發展的批判，雖然檯面上校園民歌似乎廣受歡迎，但看在專家學者的眼中仍有許多不足之處，從以下引文中，我們便看到在實際面上校園民歌應該著重改進的地方：

瞿黑山：「我在美國柏克萊的時候，學過一門流行歌曲寫作，就是如何寫作流行歌曲，在台灣是沒有這種課程的。那時候我們講了六個要點：歌曲要好、編曲要好、演唱的人要好、動人的特性以及歌曲如何發行。也就是說，一手真正的好歌，如果寫了往抽屜一扔沒有發表，結果還是一樣的，好歌不一定流行，演唱的人很重要，譬如我寫一首歌，請趙琴小姐唱也許不流行，如請鳳飛飛唱，可能就會流行了。至於編曲，整個經過處理之後，味道可能全部改觀了，再利用電視、廣播的力量發行，說不定馬上就紅起來了。所以想提高校園民歌水準，應該從這幾方面來談。」⁵⁹

從上文中我們可以瞭解到一個要點，也就是所謂「專業培訓」的機制的重要性，雖然台灣因為民歌的發展使其音樂市場有所改變，但這一切變化仍在萌芽階段，音樂專業分工的體制雖已慢慢成形，但針對歌手本身的訓練體制卻仍舊相當缺乏，加上「唱自己的歌」的這句口號雖被大家所贊同但也被過度強調，甚至被曲解，這使得民歌手多未經一定程度的演唱訓練就貿然上台表演，這樣的情況不僅在日後成為常態，變成大家關心的議題外，也成為校園民歌日後被抨擊的要點。⁶⁰但從 1979 至 1981 年左右為止，校園民歌的發展仍受到眾人的期待，甚至成為政府所關注的對象，我們見第三場的座談會記錄。

⁵⁷ 如佚名，〈洋奴心態何時了〉《淡江週刊》663，第 1 版，1976.12。

⁵⁸ 桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉，頁 45-46。

⁵⁹ 桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉，頁 50-51。

⁶⁰ 見倪美華，〈撫今追昔話民歌〉《廣播月刊》40，1985.7，頁 25-27。

王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉

主席：王人傑、⁶¹與會者：陶曉清、楊孝濬、⁶²詹火生⁶³及多位民歌手⁶⁴

地點：北市重慶南路 2 段 15 號 7 樓會議室、時間：1980.5

這場的研討會中需要注意的部分是在會中所提的四點題綱，其中第四點：「提供正確輔導，使勿受商業氣息影響」引起相當的討論，其中一位學者作了這樣的建議：

詹火生：「……第一點：我認為民歌既是青年文化的重要特質之一，因此我想建議學校或社會該善盡輔導的責任……到目前為止，政府的教育機構或單位還沒有注意到這個問題的發展。第二點：商業機構切勿動輒以金錢為誘惑，來吸引歌手參與商業性的活動，希望民歌手不論是創作者或是歌唱者都能保持清純的本質。第三點：希望社會或是教育單位、文化機構能夠提供一個校園歌曲創作獎學金辦法，在校園鼓勵創作，接受了這獎學金就不能再接受外面其他演唱會的邀請，從事商業性的活動。」⁶⁵

上文的意見是想透過學校來建構民歌的本質，並具體的提出校園創作獎學金的辦法，但從民歌手的角度卻又有著不同的看法，見下文：

趙樹海：「關於第四個題綱……我有一個反應就是誰提供正確輔導？是哪一個單位？……我們應該說如何成立足以提供輔導的單位，才是這個大綱的前提。我想我們應該由商業界、企業界來提供基本的贊助費用，做為歌曲創作的基金，作為從中輔導的力量……」⁶⁶

而另外一位民歌手則更作了明確的表示：

李宗盛：「講到商業氣息，商業這東西到後來是必然的嘛！你是民歌或是什麼歌，你一定要靠大眾傳播的幫忙，那大眾傳播不可能是純粹為你民歌而作的，他出唱片一定要考慮到市場，……如果賠錢，他為什麼要作這些東西呢？……當然我很贊成由一個中心、一個純學術的東西來領導這件事，我們可以體諒唱片公司的處境。如果你是一個老闆，唱片再棒沒有人買，那就需要很多純粹市場的歌……還有講到歌手形象的問題，誰給我們

⁶¹ 當時為國立政治大學外交研究所教授，現已退休。

⁶² 東吳大學社會系教授。

⁶³ 當時為東吳大學社會系副教授、現為國家政策研究基金會社會安全組召集人。

⁶⁴ 與會的民歌手有：邵肇玫、趙樹海、李宗盛、吳楚楚、簡上仁、潘麗莉、邱晨等人。見王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉《自由青年》63：5，1980.5，頁 34。

⁶⁵ 王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉，頁 41。

⁶⁶ 趙樹海，河北行唐，民歌手，之後轉為藝人，從事歌唱、主持等工作，2002 年移居加拿大，淡出演藝圈。王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉，頁 44。

飯吃？這是很嚴重的問題，我們不可能每天在那裡空等感覺，如果你沒有飯吃，也不能寫一些很感性的歌詞出來。有時候我們歌手需要到哪裡作商業性質的表演，我覺得有點悲哀……如果政府每年提供給我多少錢，我就不要到夜總會去……」⁶⁷

從以上兩段引文，我們除了可以看到理論與實際參與者的差異，政府單位⁶⁸試圖掌控校園民歌發展的意向，更重要的是這樣的議題帶出了校園民歌轉型沈寂的另一項因素—民歌手的生計問題，我們在前文中提過，以「金韻獎」為例，參賽歌手並不見得將唱民歌視作正職，業餘的情形不在少數，⁶⁹而將之視為本業的民歌手在缺乏靈感創作歌曲時，一旦面對實際生活問題時，有些民歌手便無法保持初衷，轉投入商業活動以維持生計，這是當時民歌手所必須面臨的根本現實。故校園民歌在風光發展的同時，底下諸多可能導致民歌生變的問題，我們透過座談會、學者、民歌手等角度作檢視，而以下的座談會便是將這樣的種種問題作一檢討。

楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉

與會者：王津平、方笛、⁷⁰李泰祥、⁷¹明立國、⁷²楊祖珺、簡上仁、⁷³鍾少蘭、韓正浩、⁷⁴史擷詠、⁷⁵林清玄⁷⁶

⁶⁷ 李宗盛（1958～），北投人，台灣詞曲作家兼音樂人。早年曾經組織參與「木吉他合唱團」。與朱衛茵育有2女李純兒、李安兒，與林憶蓮育有1女李喜兒。代表作品有：《我是一隻小小鳥》、《凡人歌》、《生命中的精靈》、《十七歲女生的溫柔》、《油麻菜籽》、《忙與盲》等。王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉，頁47。

⁶⁸ 當時負責的是國民黨旗下的青年工作委員會（簡稱青工會），見網頁：

http://www.kmt.org.tw/category_1/category1_1_2_2_n.asp?sn=98（中國國民黨-10/30/2007）。

⁶⁹ 早期如楊弦，金韻獎時期如陳明韶、包美聖等；或是轉型成藝人，如王夢麟、趙樹海、黃仲昆等，經過時間的淬練都已不再是民歌手，他們多半只為了興趣而唱民歌；見屈振鵬，〈李建復為興趣唱民歌〉《中央日報》9版，1980.6.19、楊錦萍，〈楊弦 告別民歌 針灸解毒〉，《聯合報》，15版，1991.3.5。

⁷⁰ 民歌手兼警察電台廣播節目主持人，現為資深藝人。

⁷¹ 李泰祥（1941～），台東人，曾擔任中國青年管絃樂團、北市立交響樂團、台灣電視獎學金，及國務院交換計畫學者獎學金赴美，至各大學音樂學院及交響樂團觀摩研究。一年後回台，即投入音樂創作的工作。作品有：「大神祭」、「大地之歌」、「太虛吟」、「幻境三章」、「生民篇」、「運行三篇」、「張騫傳」、「三式-氣、斷、流」、「棋王」、「山弦巢」等為代表作品。其作曲家地位被肯定為台灣中生代的代表人之一。

見網頁：http://www.wusanlien.org.tw/winner/20/20_31.htm（2007/8/29）。

⁷² 香港中文大學哲學碩士，專長民族音樂學、符號學、音樂美學、儀式研究、田野工作、口傳文化、台灣原住民文化民族音樂等，現為國立台南藝術大學民族音樂研究所副教授。

⁷³ 民歌手，現為國立交通大學副教授，專長台灣本土音樂之採集、整理、創作及推展。

⁷⁴ 民歌手，與鍾少蘭為夫妻，現為蘆荻（三重、蘆洲）社區大學教授。

⁷⁵ 已故音樂家史惟亮之子，作曲家。

⁷⁶ 1953年生，高雄人，世界新聞專科學校畢，筆名秦情、林漓、林大悲等。曾任台灣《中國時報》海外版記者、《工商時報》經濟記者、《時報雜誌》主編等職。1973年開始散文創作。1979年起連7次獲台灣《中國時報》文學獎、散文優秀獎和報導文學優等獎、台灣報紙副刊專欄金鼎獎等。作品有散文集《蓮花開落》、《冷月鐘笛》、《溫一壺月光下的酒》、《鴛鴦香爐》、《金色印象》、《白雪少年》等。

地點：推測為林清玄宅、時間：1981.6

本次的座談會絕多數都是資深的民歌手，其討論中有幾個重點：民歌手的形象、民歌創作與聽眾的接受度校園民歌的未來走向。在有關民歌手的形象議題，其中鍾少蘭有如下的意見：

民歌手的形象包括他的樣子，他應該是和歌星不同的，包括他的歌，他唱的歌應該能表達他自己。民歌手的形象應該是這一代青年模仿的對象，如果他的樣子是模糊的，而唱的歌又都是失戀、自憐這些情緒，當然會被唾棄。⁷⁷

在此部分史擷詠也認為：「從正統的角度來看，民歌唱自己心裡的話就是好的，以前的民歌不管是李大孀、王大姊、潑盆水都可以是好的，因為他們唱自己內心的話。」⁷⁸因此在這裡不管是民歌手或是學者，其認知就是民歌手必須維持自己的初衷一唱自己的歌，維持自己的風格而不隨波逐流，必須具體而正向。但這樣的冀望卻必須有所妥協，我們見下文：

李泰祥：「……可是我發現，用心作的音樂不能被接受，反而隨便寫寫的大眾都很喜歡，於是產生了一個問題，我認為自己與大眾的音樂距離太遠，在這種情況下我只好把眼光放遠，採取比較迂迴的路線，就是大眾不能接受的時候，我自己就減少一點。舉一個例子，像『橄欖樹』和『鄉』都是我在一九七二年以前完成的，那時我拿去兜售都沒有人要，認為沒有商業價值，直到七四年回國後才慢慢被接受，漸漸被瞭解。可見要大眾瞭解、接受需要一段時間。我的方法是迂迴的，先算好多少度『商業音樂』、多少度『純粹音樂』，像『春天的浮雕』、『橄欖樹』是較個人的，『歡顏』是較大眾的。」⁷⁹

從上文中我們便能夠瞭解到，閱聽人態度也決定了歌曲創作走向，這在以往研究中是比較沒有被提到的部分，如上文李宗盛⁸⁰所提到的現實問題，民歌手為了生計也不得不迎合普羅大眾的喜好，如何在大眾與個人創作間取得一個平衡點便成為民歌手必須考量的問題；而如何使閱聽人能普遍接受民歌創作者的作品便是成為校園民歌未來走向的問題，由於民歌作者在創作的同時也是完全處於自身的世界當中，與外界有所隔離，這就失去原本民歌創作的本意，而這也是「自

⁷⁷ 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉，頁 49。

⁷⁸ 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉，頁 49。

⁷⁹ 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉，頁 49。

⁸⁰ 李宗盛（1958～），北投人，詞曲作家兼音樂人，號稱百萬製作人。李早年曾組織參與「木吉他合唱團」。作品有《我是一隻小小鳥》、《凡人歌》、《生命中的精靈》、《油麻菜籽》、《愛情少尉》、《和自己賽跑的人》、《我的未來，我的家，我的妻》、《忙與盲》等。

我創作」部分被強化的結果，因此學者專家們便出現這樣的共識：

簡上仁：「我們唱民歌的人應該走下舞台，走到群眾裡去，我常常到民間去嘗試，唱民俗的、北管的歌，發現連老阿公、老阿婆都愛聽，可見現代民歌是可以試著走入民間，接受考驗。」

明立國：「現代民歌如果只是唱年輕人的幻想，在層次上是很難到民間去的。」

李泰祥：「這是『思想』與『官能』的問題，一般人聽音樂是官能的，後來才接受音樂裡的思想，官能與思想的結合很難。現代民歌剛起來是『無心插柳柳成蔭』，經過幾年，現在反而是『有心栽花花不開』，是官能與思想始終連不在一起產生的現象。」⁸¹

從以上引文我們可以得到一個結論，校園民歌必須更加開闊，除卻年輕人與知識份子以外，必須深入一般大眾階層，而非僅囿於校園之中，雖然在商業體制下校園民歌以年輕人為市場對象確實造成了一股風潮，但如要細水長流，恆久經營就必須將範圍擴大，套用陶曉清常說的話「精神走向傳統，使技巧趨於現代」是校園民歌必須前進的方向，但民歌手自身卻不見得意識到這樣的思維，這也是校園民歌日後必須承受輿論抨擊的遠因之一。

三、校園民歌次文化—以「大學城」與「全國大專院校歌謠比賽」為例

首先我們先解釋何謂校園民歌次文化，校園民歌自始是以楊弦與李雙澤為發端進而發展出多樣化的意涵，其中包含了民族意識、對傳統國台語音樂的反動、唱自己的歌，強調自我創作等意涵，基於前述發展出不同類型的校園民歌，而「校園民歌」中所強調的是「自我創作」的部分，原是附屬於前兩種意識型態下的行為模式，但這樣的行為模式被商業機制所強調，進而形成一種看似文化的「次文化」，這樣的次文化使得眾人逐漸淡忘原本校園民歌的初衷。是故「自我創作」在校園民歌發展中有著反客為主的現象。

筆者認為在校園民歌發展過程中，唱片公司的介入使得校園民歌邁入商業化階段，在以利益為前提的機制下，「校園民歌」的定義並非商業體制想討論的課題，如新格在舉辦金韻獎比賽並出版專輯時便以「這一代年輕人心聲的標誌」作為口號，迴避「民歌」一詞的定義論爭，而新格等唱片公司所發掘的歌手又多來自校園，因此「校園民歌」一詞遂不脛而走，雖然我們無法得知最早使用「校園民歌」一詞的人，但該詞卻是在校園民歌與商業市場結合後才真正廣為人知，故該詞可說是商業機制下順水推舟的結果。在前人研究中，強調「自我創作」的

⁸¹ 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉，頁 49。

「校園民歌」是在整體發展中有別於楊弦的帶有複雜配樂的高層音樂與李雙澤帶有民族情感的第三種類別，而這也是流傳最久、最廣並取代前兩種的類型，也是當今眾人普遍認定的「校園民歌」。⁸²因此在本節中，筆者將從最具「校園民歌」代表性的電視節目—「大學城」與「全國大專歌謠比賽」為例來做探討。

「大學城」與「全國大專歌謠比賽」

「金韻獎」專輯從 1977 年始一直發行到 1982 年，共出版 10 張合輯。在這段時間裡，校園民歌發展在 1980 年達到高峰，⁸³之後出現頹象，但在 1983 年出現了一個似能振衰起蔽的節目—「大學城」，該節目由台視播出，⁸⁴主持人是楊賽芬及葛天培，製作人為陳光陸。⁸⁵該節目為首部專為大專院校同學所設計的節目，其不僅提供當時年輕學子一個展現才藝的舞台也是當時校園文化中頗被肯定的課外活動之一。⁸⁶節目內容相當多元，如：辯論、歌唱、舞蹈、益智問答…等，⁸⁷其中以歌唱比賽最受歡迎，故此部分是造就日後「全國大專創作歌謠比賽」誕生的契機。⁸⁸

以製作人陳光陸來說，他在學生時代也喜愛民歌，常在課餘的夜晚至西餐廳演唱，故其自認對民歌有一種感情偏好，他當時認為優秀演唱者應不在少數，但卻只能透過唯一管道—「金韻獎」來發表自己的作品，而金韻獎並非只針對大學生而辦，這使他萌生了自設管道與比賽的動機。⁸⁹陳光陸在畢業後進入台視擔任製作人，成立了「大學城製作中心」，並擔任總經理。1984 年 3 月 29 日「大學城第一屆全國大專創作歌謠比賽」於高雄市立體育館舉辦並由台視轉播。該比賽持續到 1993 年，總計舉辦了 10 屆，出了 13 張專輯，其不僅在全台各大專院校掀起一股熱潮，⁹⁰也培育出許多歌手及音樂工作者，如：張清芳、涂佩岑、黃

⁸² 作這樣分類的為張釗維，〈誰在那邊唱自己的歌：七〇年代台灣現代民歌發展史—建制、正當性理述與表現形式的形構〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991 年），張將之分成三類並認為第三種的發展對於整體民歌發展的過程而言是一種近乎「斷裂」的發展。

⁸³ 前文已部分提過（本章節二項一），這時期尚有以校園民歌為基礎形成的組織，由陶曉清策劃，名為「民風樂府」以及由六位民歌手所組成的「天水樂集」，筆者將於文後探討。

⁸⁴ 申明珠，〈由學生主持表演與評分 台視「大學城」今天首次播出 純真活潑是螢光幕另一風味〉，《中央日報》，9 版，1983.3.5。

⁸⁵ 陳光陸，國立台灣藝術大學畢，為當時電視圈中最年輕的電視製作人，目前擔任北市青少年育樂中心執行長、台灣青年代表團總團長及北市政府親子劇場執行長，1987 年獲金鐘獎最佳製作人及社會建設獎。1992 年獲頒全國傑出青年獎章。

⁸⁶ 成葆齡、洪燕妮，〈從《鄉愁四韻》到《神彩飛揚》—細數校園民歌十五載〉《大專人》10，1990.12，頁 70；申明珠，〈由學生主持表演與評分 台視「大學城」今天首次播出 純真活潑是螢光幕另一風味〉，《中央日報》，9 版，1983.3.5。

⁸⁷ 除了比賽也有其他節目單元名稱如：校園書城、美國名校暨留學生生活報導、手語歌教學、及帶動唱等，

⁸⁸ 涂佩岑，〈大學城的故事〉，見網頁：- <http://blog.xuite.net/irisho1009/iris/5248870>（艾芸的大學城-9/14/2007）。

⁸⁹ 見成葆齡，〈陳光陸—大專創作歌謠比賽創辦人〉《大專人》10，1990.12，頁 71。

⁹⁰ 當時該節目除了在各專院校造成轟動之外，製作單位甚至有進軍亞洲的打算，且該節目的風評多優大於劣。見申明珠，〈小小年紀「大學城」雄心萬丈越國際〉，《中央日報》，9 版，1984.1.11、陳建宇，〈大學城乾淨清純又健康 青年學生都很樂於參與 它求新求變往後還有許多個一百集〉，《中央日報》，9 版，1985.1.26、劉美玲，〈一片純淨天空〉，《中央日報》，9 版，

安、江明學、陶晶瑩、林志炫、光禹、林隆璇、何方、謝宇威等。⁹¹

「全國大專歌謠比賽」的影響

陳光陸認為全國大專創作歌謠比賽在當時有以下幾點影響：一、經由此活動進入流行歌壇的音樂創作者約有三成，這是一項成績；二、創作歌謠比賽為當今歌壇另闢蹊徑，反映出另一種音樂型態，且不論喜愛此種音樂類型的人數有多少，但這樣的校園音樂已在流行歌壇中樹立了自我風格；三、對大專生而言，該活動提供了重要的管道，讓學子們有機會發表作品進而登堂入室參與音樂製作。⁹²

從上文中我們大抵瞭解到全國大專創作歌謠比賽的創立過程及其影響，並可從中瞭解到以下幾點：一、從全國大專創作歌謠比賽一直持續到 1993 年的情形來看，前人研究中泰半認為 1985 年為校園民歌發展的終點，這樣的論調我們恐需重作詮釋；二、全國大專創作歌謠比賽在「金韻獎」結束的前一年開辦，有著接續校園民歌的作用；三、因為全國大專創作歌謠比賽代表著校園民歌的第三種類型，它的發展即使在各界人士眼中褒貶不一，但其影響卻是有目共睹，⁹³也因它確實取代了原本校園民歌的意涵，故我們稱之為校園民歌的次文化。

但這樣的次文化卻可說是造成校園民歌走下坡的原因之一，陳光陸也坦承不諱，但他認為：

但現今，社會型態及音樂環境的改變，加上傳播媒體的發達，分散了許多人的興趣，同時也改變了音樂工作者對音樂製作的觀念。因此，今天創作歌謠比賽的作品，與十年前的作品不同，雖然它的音樂型態不斷在變，可能跟著流行歌曲的型態在走，也許在模仿、COPY 或抄襲……但它都代表著現階段校園音樂的型態，……它的成就並不界定究竟有多少人喜歡這些作品，而是代表一種留存、一份資料、一個紀念及一件作品！⁹⁴

因此陳光陸認為外界的褒貶其實並非重點，比賽聲勢時起時落固然是事實，但他更重視的卻是一種存在，環境變遷確實會改變音樂形式，而音樂也如實地反映出環境的更迭，但除卻紀念價值外，站在音樂發展的角度來看，此一時期的校園民歌確已完全脫離原有的意涵了。

四、「全國大專院校歌謠比賽」優勝專輯歌詞分析

1987.2.8、中央日報編輯群，〈校園歌曲將遠播 進軍東南亞市場〉，《中央日報》，9 版，1980.4.30。

⁹¹ 涂佩岑，〈大學城的故事〉，見網頁：<http://blog.xuite.net/irisho1009/iris/5248870>（艾芸的大學城-9/14/2007）。

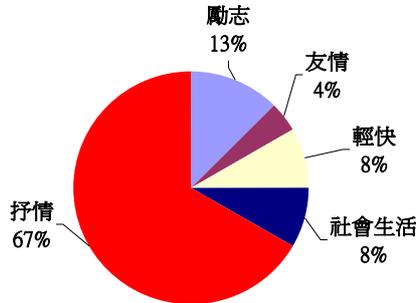
⁹² 成葆齡、洪燕妮，〈從《鄉愁四韻》到《神彩飛揚》—細數校園民歌十五載〉，頁 70。

⁹³ 成葆齡、洪燕妮，〈從《鄉愁四韻》到《神彩飛揚》—細數校園民歌十五載〉，頁 70。

⁹⁴ 成葆齡、洪燕妮，〈從《鄉愁四韻》到《神彩飛揚》—細數校園民歌十五載〉，頁 70。

在上文瞭解「全國大專創作歌謠比賽」的發展過程後，筆者再以「全國大專創作歌謠比賽」紀念專輯為例，分析其特色並與「金韻獎」作比較。我們見以下圖表：

全國大專創作歌謠比賽專輯歌曲分類示意圖



筆者製圖：資料來源：《新格大學城經典復刻系列 1-金韻獎創新系列 2 / 全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007 年）；《新格大學城經典復刻系列 2-神采飛揚 / 1987 第三屆全國大專創作歌謠比賽紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007 年）。

全國大專創作歌謠比賽專輯歌曲分類一覽

類型	數量 (首)	曲名
勵志	3	守住這一片陽光、人人有夢、年輕只有一個
友情	1	朋友再見
輕快	2	神采飛揚、沐雨
社會生活	2	明天又是星期天、回首
抒情	16	如果有來生、悸動、我深愛過、時光暫停吧、能不能、不見你在夢中、曾經擁有過、未完成狂想曲、屋頂.晚霞.我、想念、下雨的時候、等待你、你一定能夠、梵婀鈴、要走你別流淚、有人愛我

筆者製表，資料來源：《新格大學城經典復刻系列 1-金韻獎創新系列 2 / 全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007 年）；《新格大學城經典復刻系列 2-神采飛揚 / 1987 第三屆全國大專創作歌謠比賽紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007 年）。

在此系列專輯中，我們首先見到的就是分類減少了，同時抒情歌曲比率升高，接著我們便以其分類舉例說明：

勵志類：

案例一：守住這一片陽光 (1984)

詞/曲：高慧娟、唱：林佳蓉、許淑娟

當音符緩緩的流露 從那山間的小花中露出 但願一切充滿溫馨 充滿著陽光
 當夕陽緩緩的西下 從那金色的海浪中隱沒 但願一切充滿光明 充滿著生機 充滿著希望
 守住這一片陽光 守住這一季燦爛 賜與我新的生命 新的衝擊 新的色彩 守住這一片陽光

守住這一片燦爛 灑滿這整個世界

案例二：人人有夢（1987）

詞/曲：丁曉雯、唱：謝乃嫻

明明滅滅 五彩霓虹閃爍在街頭 來來往往 熙攘人群尋找各自的夢 如果你有
滿腔熱火不要去尋夢 腳踏實地一定會成功 五彩的霓虹 就像人們的夢 絢爛
又迷惑 找不到路的影蹤

在全國大專系列專輯中，這一類型的歌曲雖不算多，但堪稱是特色之一，也因為歌手都是學生，對未來抱有較樂觀的期望，故將之表現在歌詞中，在「金韻獎」系列則較看不出此項特點。

輕快類：

案例一：神采飛揚（1987）

詞/曲：高慧娟、唱：大學城全體歌手

來自校園的聲音 流瀉輕快的樂音 那是屬於我們的天空 擁有我們的心
來自繽紛的生命 充滿璀璨與亮麗 那是屬於我們的色彩 只因為我們正年輕
神采飛揚 揚起青春的激盪 揚起青春的風帆 向年輕的歲月出航 神采飛揚
揚起我們的旋律 揚起我們的理想 為年輕的所有遠颺

案例二：沐雨（1984）

詞/曲/唱：劉健德

我最喜歡這小雨天 細細濛濛小雨天 漫不經心在外面 世俗煩惱擱一邊
且讓我們攜手並肩 走進這美麗的畫面 像一首綺麗的詩篇 溫馨盡在不言間 小雨點
浸沐了滿足的笑臉 我喜歡 小雨輕輕灑在身邊 小雨點 戀無限
我喜歡 小雨輕輕滴在耳邊 夢一樣 多少陶醉與愛戀 停止間 溫暖依然在心田
雖然愛情令我流連 我卻更愛小雨天 一切彷彿都已改變 往事似過眼雲煙
別問我為何喜歡雨天 雨天有我許多思念 只是我願託付小雨點 款款深情到永遠

此類歌曲所代表的意義甚為單純，唯只是表現出歌手們身為年輕一輩的知識份子擁有無限的希望與期盼，這與「金韻獎」所強調的「唱出這一代年輕人自己的歌」的意義相同，但能否表現出年輕一輩對社會的關注則有待商榷。

社會生活類：

案例一：明天又是星期天（1987）

詞：姚若龍、曲/唱：林隆璇

一包零食一場電影 也許笑得不能自己 也許感動的痛哭流涕 喜歡這場沒有痛苦的悲喜
一份可樂一份炸雞 也許靜靜欣賞過往人群 也許漫無天際毫無邊際

反正只要不花腦筋我作什麼都可以

從星期六到星期天 從早上十點到晚上十點 直到忍不住哈欠連連 為一整個星期劃下句點
星期天哦星期天 電影已不再令人著迷 炸雞也不再時髦神奇 明天又是星期天
我該往哪裡去 我該往哪裡去 我該往哪裡去

案例二：回首 (1984)

詞：劉瑞璋、曲：何子儀、唱：劉瑞璋、何子儀

驀然回首 歷歷往事如昨 擺脫記憶 除了孤獨還擁有什麼 滿佈的皺紋 罩著惘般的哀愁
蹣跚的步履 已不知未來是什麼 未來是什麼 還能擁有什麼
千山萬水尋求的真理 真摯不變永遠的愛情 生生不息永恆的生命 如今卻是一無所有
不屬於這世界的神話 轉眼凋謝不再的愛情 渺小如游絲般的生命 滿心孤寂盡是如此

這兩首曲子分別表現不同的社會意象，前者以反諷的歌詞訴說著人們在週日的無所適從，也可能是暗喻當今大學生的生活形態；後者則是描述著孤獨老人的心境，值得省思；此類型在全國大專系列中屬於少數，但在意義上則較「金韻獎」來的深。

抒情類：

案例一：能不能 (1984)

詞/曲：李雪瑩、唱：張清芳

能不能 讓我閉起眼清想的不是你 能不能 拿起筆來寫的不是你的名 能不能
一甩頭便把你忘記 能不能看到舊時景物不想哭
是誰告訴我 要把握青春 是誰告訴我 要珍惜情感 是誰告訴我 要懂得關懷
是誰告訴我 要付出愛心 但是啊 為什麼 為什麼想的仍是你

案例二：未完成狂想曲 (1984)

詞/曲/唱：黃宏銘 (黃安)

再會吧 多愁善感的歲月 再會吧 情竇初開的夢 忘了吧 該遺忘的早該遺忘
也許吧 夢想總是夢想 你的笑容 你的長髮 我愛
記得那年初次的見面 那年的冬天 雪一般纏綿 如果還記得你我曾相戀
遠走高飛是我們的心願 我愛 啊～
再會吧 多愁善感的歲月 再會吧 情竇初開的夢 忘了吧 該遺忘的早該遺忘
也許吧 夢想總是夢想 你的背影 你的唇印 我愛 啊～

與「金韻獎」相同，此一類型也是比率佔最高的類型，缺乏實質意義，與「金韻獎」相較之下，似乎更是有過之而無不及。

從以上對各類型歌曲作分析及圖表分類後，筆者分析出幾點與「金韻獎」的異同，首先在歌手背景方面，全國大專系列較「金韻獎」嚴格，金韻獎基於商

業立場，對歌手出身界定較寬，⁹⁵唯以歌唱實力為標準，全國大專系列則除了歌唱有所要求外，歌手皆清一色出自各大專院校，也不乏出身台大、高雄醫學院等學生；其次，「金韻獎」發展到後期已出現音樂分工的現象，但在全國大專系列中，個人創作的部分卻更被強調，在歷屆全國大專系列裡總共 142 首歌曲中，有 42 首歌曲為個人獨立創作，佔近三分之一強，於比率上要比「金韻獎」高出許多。

第三、從歷屆全國大專系列專輯的曲目來看，抒情歌的比例非常高，所佔比例將近八成，⁹⁶其餘類型的歌曲所佔比例幾乎不到一成，甚於「金韻獎」；第四、從整體來看，全國大專系列與「金韻獎」最顯著的不同便是，前者的風格遠較後者強烈而鮮明，「金韻獎」雖從分類上而言顯得較多元化，但彼此的曲風卻相當接近且顯得含蓄；相較之下，全國大專系列的分類雖少，但鑑別度卻較高，這是兩者的差異所在。綜上所論，金韻獎與全國大專系列分別代表著校園民歌發展的轉折，也反映著一定程度的時代社會變遷，由於政府對歌曲審查的限制日益放寬及經濟發展所來的社會多樣化，校園民歌也在這樣的時代過程中作改變的對照呈現。

在八〇年代便飽受抨擊的校園民歌卻能以全國大專創作歌謠的形式繼續維持下去是一個相當耐人尋味的課題，「金韻獎」於 1985 年正式停辦，在前人研究中，這也是校園民歌的終點，但一直維持到 1993 年的全國大專歌謠比賽無疑是對先前研究的否定，但校園民歌已經不受歡迎卻已是事實，那麼這箇中原因何在？筆者從大量的報紙及期刊資料中發現了可能的答案。首先在「金韻獎」停辦後，在報章雜誌的一連串的質疑中，⁹⁷校園民歌確實是未像以往風光了。但校園民歌卻沒有完全「消失」；在 1980 年 8 月，「民風樂府」成立後，⁹⁸校園民歌仍以演唱會或義演等形式維持下去，報紙上也仍舊不時見到民歌演唱會的消息，⁹⁹就連行政院文化建設委員會也有對民歌做出相關的貢獻。¹⁰⁰再者，除了全國大專歌謠比賽之外，校園民歌也不再侷限校園之中，¹⁰¹鑑於校園民歌先前的影響力，

⁹⁵ 其中包含學生、社會人士等非專門歌手，唯排除職業歌手。

⁹⁶ 此與圖表所顯示有所出入的原因是，圖表所顯示的是全國大專系列中第一、五兩張專輯，並非全數專輯的比例。

⁹⁷ 如：張南生，〈民歌沒落了！—從中國現代民歌看 70 年代台灣知識份子與流行文化的關係〉《聯合文學》82=7：10，1991.8，頁 112-114；涂敏恆，〈校園歌曲已漸走下坡，流行歌曲將再度抬頭〉，《民生報》，10 版，1981.2.14；涂敏恆，〈熱潮已成過眼雲煙/校園民歌情況慘澹〉，《民生報》，8 版，1981.12.1；涂敏恆，〈民歌手/日漸凋〇〉，《民生報》，10 版，1982.11.22；王威寧，〈民歌歌詞有待創新〉《聯合報》，9 版，1981.8.8 等。

⁹⁸ 對於「民風樂府」，筆者將於下段詳述。

⁹⁹ 如：曹銘宗，〈重溫民歌 聲樂弦樂詮釋 演唱會十五日登場，楊忠衡指民歌是罕見的台灣人民自發性音樂潮流〉，《聯合報》，11 版，1999.11.2；楊偉珊，〈北區大專院院校首次聯合專業性演出—心與心的焦點，民歌與熱民演唱饗宴〉，《聯合報》，31 版，1989.12.7；葉雲甫、陳泓銘，〈從民歌到流行之音—新生代的「校園演唱會」〉，《中國時報》，43 版，1997.5.10；劉衛莉，〈校園永遠在，老大哥要再掀民歌風潮〉，《聯合報》，27 版，1997.10.24。

¹⁰⁰ 曾意芳，〈文建會出版伴唱錄影帶 推廣藝術歌曲 經典民歌〉，《中央日報》，5 版，1992.12.17。

¹⁰¹ 見《聯合報》編輯部，〈民歌復甦，擺脫校園色彩，環境改變，注重抒情樂風〉，《聯合報》，28 版，1989.2.27。

除了唱片業者在 1980 年末期流行樂壇興起了一股「復古風」，重唱老歌、民歌之外其他如飲食業等其他行業也紛紛以民歌作為號召，¹⁰²因此校園民歌是否真的「沒落」，是可再做商榷的。至於全國大專創作歌謠比賽能夠持續至 1993 年的原因，筆者認為一方面該比賽其實已經是流行音樂中的一環，一方面是製作人的堅持。

但從客觀角度來看，筆者推測為市場區隔的緣故，全國大專系列的歌手是大專院校的學生，自然閱聽人也多半是以大專院校的學生居多，即使校園民歌不再如以往備受矚目，但仍有其固定支持群，好比現代藝術也並非是每一種都能夠為社會大眾所接受，故與其說校園民歌沒落，倒不如說校園民歌的市場是從以往的大眾回歸到原本的小眾市場要來的恰當，若只是單方面認定校園民歌是因歌詞一成不變、只是風花雪月或缺乏持續推動的人等因素而沒落的話恐是不盡周延的。以筆者所見，校園民歌的式微其實一種從知識份子的娛樂轉化成通俗文化的過程。



左為「大學城」製作人—陳光陸，右為「大學城」所舉辦的「全國大專創作歌謠比賽」紀念專輯
圖片來源：<http://blog.xuite.net/irisho1009/iris/7908702>（艾芸的大學城-7/17/2007）、《新格大學城經典復刻系列 1-金韻獎創新系列 2 / 全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007 年）、《新格大學城經典復刻系列 2-神采飛揚 / 1987 第三屆全國大專創作歌謠比賽紀念專輯》（北市：滾石唱片，2007 年），（圖皆由筆者掃描而成）。

第三節 校園民歌沈寂的分析探討

一、內在因素之一：針對一百首校園民歌的分析

在瞭解「金韻獎」及「全國大專紀念專輯」後，本節將以今日海山唱片所授權重新發行的民歌精選輯計一百首為例¹⁰³以試圖瞭解校園民歌今日何以風光

¹⁰²見屈振鵬，〈民歌回鍋炒·風味不變 十年光陰飛逝 歌者徒增感嘆〉，《中央日報》，13 版，1989.10.13；詹三源，〈美食街加入民歌演唱〉，《聯合報》，15 版，1992.9.26；蘇嘉俐，〈民歌西餐廳經營多元化〉，《中國時報》，15 版，1997.3.3。

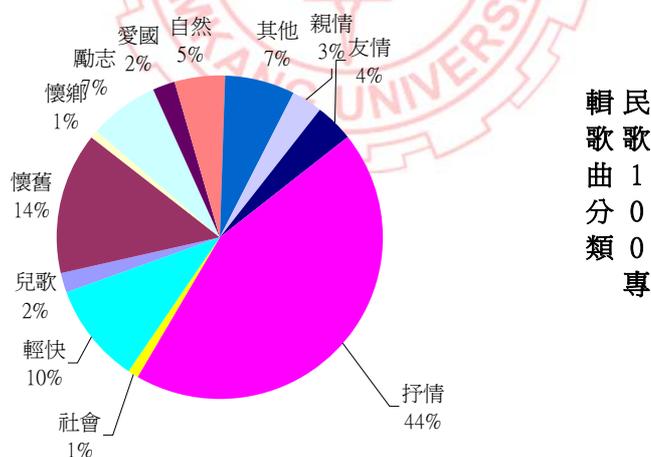
¹⁰³《民歌 100—1970~1985 年代校園民歌經典珍藏》（北市，海山唱片授權，華特國際音樂發行，

不再，我們首先見下列圖表：

民歌 100 專輯歌曲類型分類

類型	數量(首)	曲名
懷舊	14	偶然、大海邊、花雨傘、赤足走在田埂上、我居住的地方、昨夜之燈、憶兒時、憶童年、我的思念、雲知道、別走的太匆匆、被遺忘的時光、故鄉的風、盼
輕快	10	鄉間小路、蘭花草、俏姑娘、外婆的澎湖灣、大斗笠、遠颺的夢舟、與我同行、夕陽伴我歸、紛紛飄墜的音符、散佈在清晨裡
抒情	44	恰似你的溫柔、今宵多珍重、神話、綠島小夜曲等…（其餘請見附錄）
勵志	7	早安太陽、迎著風迎著雨、年輕人的心聲、生命來得巧、雲知道你是誰、陽光和小雨、祈禱
社會	1	菜根譚
愛國	2	長白山上、秋瑾
其他	7	我來彈你來唱、水車、紅磚路、小米酒、踏著夕陽歸去、小秘密、值得留意的一天
懷鄉	1	故鄉
友情	4	送別、兩次偶然、楓葉的祝福、匆匆別後
親情	3	回家、母親的笑顏、慈母頌
兒歌	2	蝸牛與黃鸝鳥、娃娃的故事
自然	5	田園之歌、露珠、出塞曲、鄉居記趣、森林之歌

資料來源：《民歌 100—1970~1985 年代校園民歌經典珍藏》（北市，海山唱片授權，華特國際音樂發行，2003 年）。



資料來源：《民歌 100—1970~1985 年代校園民歌經典珍藏》（北市，海山唱片授權，華特國際音樂發行，2003 年）。

從上表來看，抒情的比率仍舊最高，佔 44%，其次則為輕快或自然的類型，而關於鄉土情懷、愛國、社會類的歌曲最少，在筆者經過實際的聆聽比較之後，

2003 年)。

歸結出以下幾個要點：

1. 抒情比率最高，若再細分可分成借景抒情、遙想過去的戀人、或抒發個人情感，但大抵不脫風花雪月的俗套。
2. 表達的方式多為含蓄，故缺乏感覺強烈的歌，多屬溫香軟玉之流，故聽眾易生厭煩。（勵志歌、輕快除外）
3. 詞曲有時不甚搭配，這代表市場對民歌的需求量已求過於供，在創作者有限的情況下，歌曲的品質似已有所缺漏。
4. 相同或相近類型的歌，曲調唱腔幾同，如銀霞與李碧華，少數除外（如蔡琴），這樣的情況顯現校園民歌千篇一律的特徵。
5. 前奏多半不長，也不太搭配整首歌（如：神話、回家、七夕雨、外婆的澎湖灣、何必道珍重、出塞曲、深情依舊），前奏便有如對人的第一印象，若前奏無法讓人有所期盼，那麼該首歌勢必被大打折扣。
6. 可以從歌曲、曲調來看民歌產生的先後順序，後期有偏向流行歌的意味，意義漸淺，這表示校園民歌與流行歌曲的界線已然模糊。
7. 社會寫實極少，就算有也不甚明顯（如：菜根譚），除了政府限制外，其類型無法博得聽眾青睞也是原因之一。
8. 介於民歌與流行歌之間的歌不少（如：妳那好冷的小手、思念總在分手後、昨夜之燈），這表示民歌與流行歌兩者已表現不出區隔，商業市場也不刻意去分兩者差別，兩造互唱的情形相當常見。

以上的幾項要點在「金韻獎」一到十輯的專輯中，也有如上的趨向，以大眾的角度來看，唯有具特色或備受歡迎的歌曲容易留存，這可說是市場選擇的結果，以下筆者再針對以上的要點作說明。

在這一百首民歌中，從各項歌曲類型中我們可以大致看出民歌的發展方向，如兒歌的對象是兒童，因此不太適合放在年輕人唱的民歌當中，而僅有的兩首兒歌是因為頗受歡迎，大家耳熟能詳故被放入；愛國類則是漸不符合時代需求，社會類僅有一首且是使用隱喻的方式，這與當時歌曲審查制度有相當的關連性，¹⁰⁴筆者也使用許多民歌座談會的討論來佐證，民歌創作者本身除了外在的政府因素外，在市場上聽眾的需求也是歌手所需考量的，一些資深民歌創作者便言道，社會寫實類的歌不容易寫的好。即使寫的好也不易受到聽眾青睞，加上審查制度，大家便自然只寫一些風花雪月無關社會的作品了。¹⁰⁵

再者從重複度甚高的作詞作曲者及抒情類比率總是居高不下的情況來看，¹⁰⁶這是校園民歌的特色也是侷限，總是同一種曲調風格，久了自然失去新鮮感，加上商業機制要求利潤的前提之下，校園民歌的品質也不易維持，這是校園民歌

¹⁰⁴ 筆者將在下文中作論述。

¹⁰⁵ 其語出自民歌手李建復與資深作曲家李泰祥，見朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉《綜合月刊》157，1981，頁90-91

¹⁰⁶ 這一百首民歌創作者中，共同的作詞作曲相當多，如：葉佳修、左宏元（筆名古月）、蘇來、梁弘志、瓊瑤、趙曉譚等，其中不乏民國三、四〇年代的創作者。

沒落的原因之一。¹⁰⁷第三：詞、曲、唱都由歌手一人包辦的比率僅一成，這代表音樂製作的分工化，在音樂製作上是一種進步，也表示音樂創作形式的改變，但也有學者認為這是一種民歌「商品化」的行為，對校園民歌的影響甚鉅。¹⁰⁸

第四：因校園民歌與流行歌的界定不清，因此校園民歌如未突顯出自身的風格、維持初衷的話，校園民歌終將融於流行音樂中。第五：由於唱片公司出版專輯目的是牟利。如何迎合聽眾需求便相形重要，從這 100 首民歌當中，我們可以見到除了重複的作詞作曲者，歌手重複度也相當高，如：銀霞、費玉清、陳淑樺、蔡琴、潘安邦等，其中蔡琴所唱的有 22 首居冠、陳淑華 11 首、潘安邦 10 首、銀霞與費玉清分別是 9 首，這表示了聽眾的喜好，也代表具有個人風格的歌手是較受到注目與喜愛的，由於民歌歌手的唱腔、曲風近似，民歌手的同質性一高，便代表缺乏個人特色，因此除非是極具個人特色的歌者，否則不易被人所記得，¹⁰⁹相對的像蔡琴、費玉清等歌手，¹¹⁰雖然曝光率未若以往，但這乃因現今演藝界的變動太快所致，這兩人在歌壇實仍有一席之地，以費玉清為例，他獨特的嗓音與個人風格使得他在歌壇仍能屹立不搖。因此歌手的個人特質也是左右民歌興衰的原因之一。

二、內在因素之二：對民歌手的分析

除歌詞外，民歌手是能左右校園民歌興衰的重要因素，故本段將針對民歌手自身的言論、背景等來分析瞭解校園民歌轉型沈寂的原因。

首先，校園民歌的發起是源自校園，故民歌手絕大多數是學生，這些具有學生身份的民歌手對校園民歌通常有一個共通點—非目的性參與，多數的民歌手基本上是處於一個非主動的立場，並不全然被動，但絕非刻意去參與，在這樣的觀點下，「民歌」對當時這群民歌手而言並非最重要的事，他們普遍抱著玩票性質看待校園民歌，對之並未抱持著太多使命感，這與最初如李雙澤者不同，¹¹¹「無心插柳」可以說是他們當時的心情寫照，也因如此，當這些歌手們離開校園後，在傳統的制約與當時社會文化風氣下，民歌手們畢業後多半另謀他就，僅部份繼續從事音樂創作、可能轉型成為藝人或幕後製作，¹¹²有些則基於當時崇美風氣下

¹⁰⁷ 這也與商業機制有所關連，因市場以利潤為取向，在當下的熱潮中，民歌出片的時間間隔很短，對於需要時間產生靈感的創作者而言，要在短時間創造出大量的歌曲也只能求量不求質了。見明立國，〈現代民歌運動的反省與前瞻〉《益世》31=3：7，1983.4，頁 29-31。

¹⁰⁸ 明立國，〈現代民歌運動的反省與前瞻〉，頁 30。

¹⁰⁹ 當然每位歌手都有自己的特殊因素，但這不在討論之列，筆者是就聽眾立場與現實的歌壇狀況來做分析推論。

¹¹⁰ 蔡琴，(1957—)，台灣歌手，也活躍於廣播、歌舞劇等領域，70 年代後期以民歌手身分進入演藝圈。她的嗓音低沉溫柔，極具特色。有「絲絨歌后」之稱；費玉清（1955 年—），原名張彥亭，台灣歌手及綜藝節目主持人。

¹¹¹ 如包美聖（台中人，台大歷史系畢，〈捉泥鰍〉演唱者）、楊芳儀（東吳日文系畢，〈秋蟬〉演唱者）、邵肇玫（高雄人，輔大哲學系畢，〈如果〉演唱者）等。

¹¹² 如：蘇來（為警廣節目主持人）、葉佳修（轉往幕後）、黃仲昆（轉型成藝人）、等；見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 26、37。

至美國深造定居，¹¹³故真正繼續民歌事業者反成相對少數。因此在校園民歌發展如日中天之際，這些民歌手對校園民歌發展而言扮演的只是一種階段性參與者，對校園民歌並未有太多持續性的推展作用，到了商業介入校園民歌之後，其動向便由唱片公司所主導，民歌手的重要性降低，校園民歌在商業主導下也漸失去本意。

其次，民歌手的學生身份也限制了其創作範圍，因學生的生活經驗尚稱不足，所寫出來的歌也總不脫校園生活，內容上易與社會現實脫節，如民歌手李建復即曾表示：「大學生活不是郊遊就是舞會。」而作曲家侯德建更直言：「現代的民歌沒有什麼內容，這就是寫實！北市的青年就是這個樣子嘛，腦袋裡沒什麼東西。」¹¹⁴語句雖然直接但卻明白點出當時民歌手們普遍存在的問題，在前文民歌座談部分中，有學者及作曲家認為民歌應走出校園，¹¹⁵但我們若以民歌手的出身背景來看，校園民歌的演唱者以大學生居多，自然聽者的類型也普遍傾向於大學生等中高層的年輕知識份子，如此一來民歌的範圍便有所限制，在那個年代下，筆者對大學生們於社會中下階層的認識程度抱持著存疑態度，¹¹⁶故學者們希望校園民歌可以推廣至一般民眾的共識只能說是心有餘而力未逮。也因當時的大學生數量尚未多到如今日可以摩肩擦踵的程度，故校園民歌在創作人數及反映社會現實程度都有限的情況下，校園民歌之所以走下坡也就不足為奇了。

第三、民歌手本身素質上的參差不齊也是造就校園民歌無法持續的原因，這除了有唱片公司本身汲汲於利益而忽略歌手自身因素在內，但民歌手本身的認知也是一項嚴重的問題。我們見以下數例：

……有的民歌手半年數月連唱一首「招牌歌」，莫說聽眾，自己都會發膩……還有許多民歌手的音色都嫌瘡啞，好像我們社會裡有「瘡啞崇拜狂」似的……某些民歌手國語發音不準，咬字又欠清晰……此外，我們的歌手演唱時，「換氣」過多是普遍可見的缺點……¹¹⁷

……可是不論民歌手自己的創作，或作詞專家的佳構，民歌唱來唱去總是離不開花兒鳥兒風聲雨聲，不是「生命多美妙」，便是「幸福花園裡」……他們或許都是天之驕子，不需要擠公車騎機車，更不需要每天工作八小時以賺取生活費，因此他們沒事就倘佯在「鄉間的小路」，「赤足走在田埂上」，「捉泥鰍」；登「今山古道」，「看雲去」，到「海邊」說「春天的故事」……「想你問你」還要握「妳那好冷的小手」……民歌手如此一廂情願唱到底，

¹¹³ 如：楊弦、楊祖珺、李建復（以上3人皆赴美深造）、陳明韶（首屆「金韻獎」冠軍，現居美國）、〈秋蟬〉的演唱者—徐曉菁與楊芳儀（前者畢業後隨即結婚赴美，後者也因結婚而退出歌壇）等，見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲20年紀念冊》，頁34。

¹¹⁴ 朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉，頁89-90。

¹¹⁵ 指簡上仁與李泰祥，見上文，第三章第二節第二項。

¹¹⁶ 在1970-80年代裡，能念大學者除了有限，真唸的起的也是經濟較充裕的家庭，出身於此家庭的子弟與中下階層的生活等於是兩個截然不同的世界。

¹¹⁷ 陳嘉宗，〈民歌手還有待更上一層樓〉，《中國時報》9版，1980.12.26。

居然還美其名曰「這一代年輕人的心聲」，恐怕太委屈了一些真正具有理想的年輕人了。¹¹⁸

……早期雖有楊弦、胡德夫、楊光榮及吳楚楚等幾位頗具抱負的歌者，可惜在投入一段時間後，即遠離「民歌」的崗位。而其後繼者，也未能在已有基礎上，累積豐富的知識和技巧，修正發展的方向與精神……¹¹⁹

……今日的民歌手，用一句話可以形容「迷失在掌聲中。」……只要會彈一點簡單的吉他和弦，會唱一點歌，會說一點笑話，你就可以上台當民歌手了。……演唱會中，觀眾經常可以看到歌唱得相當不好，吉他也彈得相當不好的人上台唱歌，這是目前校園歌曲演唱會一個很普遍的現象……¹²⁰

這是八〇年代初期對民歌手的普遍評論，民歌手的良莠不齊、有心者的離去、對固有民歌初衷的喪失都是導致校園民歌沈寂的原因，因此我們目前所看到或依然記得的民歌手自然僅止於初期少數的歌者，雖這當中也不乏有自覺的民歌手，如民歌手韓正浩，韓認為：

……民歌手的形象包括他的樣子，他應該是和歌星不同的，包括他的歌，他唱的歌應該能表達自己。民歌手的形象應蓋世這一代青年模仿的對象，如果它的樣子是模糊的，而唱的歌又都是失戀、自憐這些情緒，當然會被唾棄……¹²¹

也有學者更點出了民歌手的致命傷，如學者簡上仁便直言道：

「校園民歌」不能反映這塊土地上人們的喜、怒、哀、樂，忽略了他們的生活內涵，怎能期盼民間大眾共鳴在其歌聲之中呢？¹²²

從以上引文所見，我們可以瞭解民歌手除了基本的技巧外尚須注意其形象與所唱的歌，但我們相對的也可從以上引文中瞭解到民歌手在量的浮濫與對歌詞的不注重是直接使校園民歌遭到抨擊的原因，楊祖珺也認為早期從事民歌活動是知識份子中的佼佼者，但隨著發展，民歌雖到了人人能作的程度，但在「質」的方面則確是下降了。¹²³因此民歌手的素質良莠著實左右校園民歌的興衰。

第四、除卻多數學生出身並將民歌視為「興趣」的民歌手，少數繼續從事

¹¹⁸ 王威寧，〈民歌歌詞有待創新〉《聯合報》，9版，1981.8.8。

¹¹⁹ 簡上仁，〈走調的校園民歌〉，《中國時報》，26版，1990.10.21。

¹²⁰ 蕭海芬，〈掃描民歌手〉《音樂與音響》81，1980.3，頁55。

¹²¹ 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉，頁49。

¹²² 簡上仁，〈走調的校園民歌〉，《中國時報》，26版，1990.10.21。

¹²³ 見蕭海芬，〈掃描民歌手〉，頁54。

民歌演唱的民歌手則面臨到更殘酷的問題，也就是筆者在前文所提過的現實生計的課題，以歌手王夢麟為例，他是少數一開始即以社會人士的身份演唱民歌的民歌手，他自身也提到：

……我年輕的時候就有企圖心進入這個圈子，當年我歌一紅起來就出來作秀，很多人罵我商業氣息重，但人都是要養家，單到國父紀念館唱個一場三百、五百，是不能生活的……¹²⁴

一如王夢麟所言，在現實生活的考量上民歌手其實必須有所妥協，如此一來，校園民歌的精神就在民歌手礙於現實生活的考量下成爲次要的選擇，故校園民歌與商業性質的流行歌曲自然無法劃清界限，在商業主導的體制下，校園民歌融入時下流行歌曲也成爲不可避免的趨勢。

基於以上，民歌手的心態、質與量的不均、民歌手能實際影響的層面與現實生計問題等都對校園民歌的發展有著重大影響，但我們需瞭解到民歌手的身分多爲學生，學生基本上是屬於較單純的族群，在校園民歌發展上，他們也許不是能顧慮得那麼多，外在的政治、經濟、現實等因素也都牽引著民歌手的想法，下文便以影響校園民歌甚深的歌曲審查制度爲例來說明校園民歌沈寂的外在因素。

二、外在因素：歌曲審查制度的影響

在前文中筆者已經或多或少提過歌曲審查制度對校園民歌的影響，本節便是針對校園民歌之所以沈寂的外在因素—歌曲審查制度作探討。

歌曲查禁是國民黨政府（簡稱政府）自 1949 年遷台以來爲了鞏固政權不斷在做的事情，在校園民歌發展越發蓬勃的情況下，政府雖也認同並推廣校園民歌的發展，但基於政府政策，相對也會有管理規則出現，據當時的《出版法》與《廣播電視法》（簡稱廣電法）的規定，唱片出版品的內容需經過行政院新聞局出版處審核而電台所播出的節目內容則需經行政院新聞局廣播電視處（簡稱廣電處）的審查方能播出；¹²⁵校園民歌也不例外。關於唱片出版品的審查標準，有 1961 年 6 月 27 日由內政部訂定的《查禁唱片之標準》、¹²⁶1970 年 5 月 23 日的《誨淫誨盜出版品取締標準》、¹²⁷1971 年由內政部編印的《查禁歌曲》、¹²⁸1973 年 11 月

¹²⁴ 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 27。

¹²⁵ 《廣電法》第 25 條：電台播送之節目，除新聞外，新聞局均得審查；其辦法由新聞局定之。第 28 條：無論任何類型之節目，凡供電台使用者，其輸入或輸出，均應經新聞局許可。見網頁：<http://www.cca.gov.tw/>（行政院文化建設委員會-9/11/2007）。

¹²⁶ 其條文如下：一、日本軍歌及日本軍歌曲調配以國台語歌詞之唱片，一律禁止發行；二、匪偽出版之唱片及匪偽影歌藝人所灌製之唱片，一律禁止翻印發行，但其內容如無不良意識，並呈請主管機關事先審查許可者不在此限；三、平劇歌曲內容經共匪篡改者，一律禁止灌製發行；四、經投匪影星藝人播唱之歌曲平劇唱片，除經查禁者外，如內容無問題者，得去其作者或演唱者姓名灌製發行；五、未經內政部核准唱片業登記而違法發行之唱片，一律禁止出售及散佈。

¹²⁷ 其內容爲：一、歌詞猥褻足以影響善良風俗者；二、歌詞消沉足以影響民心士氣者。

¹²⁸ 其規定爲：本冊所列之查禁歌曲，嚴禁錄音、灌片、播唱、演奏及轉載或改變發行與播放，

29 日由新聞局訂定的《歌曲出版品查禁標準》¹²⁹與 1978 年的《行政院新聞局歌曲輔導要點》。¹³⁰當時廣電處較出版處為嚴格，一首歌曲若只通過出版處而被廣電處否決，那麼該首歌便只可出版而不能在廣播媒體上播放，在此情形下，唱片公司遂不願涉險錄製唱片，歌曲也就失去了出版機會。¹³¹

在以上各項規定中，除了《查禁唱片之標準》所列的條文較為具體外，其他多是模稜兩可，因此審查人員的意識型態與個人觀點便成為審查歌曲的標準之一。歌曲審查實際上分成兩方面，歌詞方面由新聞局處理，歌曲方面則請音樂專家擔任審查，審查委員每半年換一半或三分之二，審查委員共五位但匿名。¹³²

從以上的規則與委員配置的情形來看，歌詞審查是較為令人詬病之處，而唱片公司或歌手的歌曲被禁唱也多半是歌詞原因。如：吳楚楚的〈不要說再見〉因「詞義前後矛盾」而遭到保留；施碧梧作詞的〈走不完的記憶〉因「歌名不通順」而必須修改再議；楊立德作詞的〈熱血〉因「題目太大，詞不能配合」而遭否決；王夢麟與楊立德合作的〈上班去〉因「歌詞無意義」而被保留；侯德健的〈山河還我〉，因歌名違背「還我河山」的習慣講法而被禁；此外侯的〈石油紅包〉因「歌詞易茲誤會，缺乏社教」的原因亦被禁；¹³³蔡琴的〈秋瑾〉，因「題目與內容的份量不能配合」而被禁；¹³⁴蔡琴和李建復合唱的〈意映卿卿〉，則因「這是革命先烈林覺民對他妻子所說的話，因此名稱不妥」而被禁；¹³⁵張曉風作詞、李泰祥作曲的〈中國在我心裡〉，則因「主題意識欠明朗」原因被禁；¹³⁶就連曾獲首屆「文獎會」獎金的反共愛國歌曲〈保衛大台灣〉，也因與「包圍打台

違反規定者，除由地方政府依法扣押其出版品外，並得依有關法令議處。見內政部編印，《查禁歌曲·第一冊》（北市：編者，1971 年），頁 1。

¹²⁹ 內容：一、違反國策或有關法令之規定者；二、意識左傾，為匪宣傳者；三、抄襲共匪宣傳作品之曲詞者；四、詞意頹喪影響民心士氣者；五、內容荒謬怪誕，危害國民身心者；六、意境誹淫妨害善良風俗者；七、曲調狂蕩危害社教或有軍國主義侵略思想者；八、狼暴仇鬥，影響地方治安者；九、時代反映錯誤，使人滋生錯覺者；十、文詞粗鄙，輕佻嬉罵者；十一、幽怨哀傷，消極頹廢者；十二、文理不通，主題意識欠明朗者。

¹³⁰ 規定，送審歌曲不得有下列情形之一，否則禁止播放：一、違背反共復國國策、或法令者；二、損害國家利益或民族尊嚴者；三、影響民心士氣及民族情感者；四、傷害國民身心健康者；五、妨害善良風俗者；六、散佈謠言，邪說，淆亂視聽者；七、歌詞意識，易使人滋生錯覺者；八、文理不通，主題意識欠明朗者。見苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉，頁 105；楊克隆，〈台語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉（國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998 年），頁 162-163。

¹³¹ 朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉，頁 90-91；翁嘉銘，〈給音樂創作者更多自由空間—歌曲審查制度之評議〉《中國論壇》306，1986.6，頁 57。

¹³² 朱恩伶，〈歌曲審查人員的意見〉《綜合月刊》157，1981，頁 95。

¹³³ 〈石油紅包〉歌詞：財神爺你可知道，物價早就不得了。去年買歌汽車跑，今年買不動麵包。金銀財寶都不好，支票美鈔我不要，只要門前有一口石油井，天天石油不停往外冒。侯德建其他被禁或有限度通過的歌尚多，茲不甚舉。見楊祖珺，〈壓不扁的玫瑰〉，頁 34；朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉，頁 90-91；〈歌曲審查人員的意見〉，頁 96。

¹³⁴ 據審查意見是：「既然拿『秋瑾』這麼算的題目來寫，歌詞應有正面的意義，但這首歌的詞不夠份量。」見朱恩伶，〈歌曲審查人員的意見〉，頁 97。

¹³⁵ 朱恩伶，〈歌曲審查人員的意見〉，頁 97。

¹³⁶ 當時新聞處長戚醒波認為：「像『中國在我心裡』這首歌我一看就知道會發生副作用，會使人想到我的家在長江、我的親人在黃河，政府不讓我們通郵通商，這種歌曲當然不能通過。」見朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉，頁 90；〈歌曲審查人員的意見〉，頁 96。

灣」諧音而成爲禁歌。¹³⁷是故審查委員們的意識型態及個人主觀詮釋的嚴重程度可見一斑。¹³⁸

政府的種種制度在當時不僅使作詞作曲者難以適從，也引來不少批評聲浪，如資深樂評人翁嘉銘便在《中國論壇》寫了〈給音樂創作者更多自由空間—歌曲審查制度之評議〉一文來對歌曲審查制做文字的抗議，¹³⁹翁提到：

……審查小組審檢尺度含糊籠統、標準不一，經常以『歌名或歌詞請修改後再議』為由打回票，究竟問題何在、如何修改，『歌曲輔導申請/答覆表』的答覆欄上，沒有詳細說明，常令業者、曲詞作者一頭霧水；曾有業者表示以往歌名太長不行（如：〈為什麼風又是另一種流浪的開始〉）太短也不行（如：〈序〉）……到底哪些字詞是『限制級』的，新聞局可否列個專冊，免得業者動輒得咎。¹⁴⁰

資深作曲家李泰祥也認爲：

……有時你辛辛苦苦作一個歌曲被禁，卻沒有什麼充足的理由，對民歌創作實在是很大的傷害，尤其是剛踏入社會的年輕人，你一禁，他就洩氣了，對藝術的熱心也會動搖。¹⁴¹

翁與李的話可說是一針見血，同時也是歌手們及詞曲作家的共同心聲，我們以當時新聞處長戚醒波的話作代表：「只要反映的社會現象對大眾不會產生不良影響的就能通過。」¹⁴²這句官式語言十足的反映出政府官員們與詞曲作者間的隔閡已到了南轅北轍的程度，詞曲作家們要的是明確答案，但非專業的官員們卻無法站在創作者的角度來瞭解歌詞。

因此官員們與詞曲作家們間始終缺乏良好的協調，從官員的角度來看，他們認爲：

歌曲輔導小組每個星期請學者專家來開一次會。有時我們也請業者、作曲作詞者、演唱者來列席參加。我們要給業者參與的機會，也讓審查委員更深一層瞭解創作者的意見，作者與業者來參加會議還可以領取一千元的車

¹³⁷ 楊克隆，〈台語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁 174-175。

¹³⁸ 少數因爲曲調而無法通過審查的歌曲是熊天益的〈冬景〉，因爲審查委員認爲該首歌的音域達 13 度，人聲唱不出來，見朱恩伶，〈歌曲審查人員的意見〉，頁 97。

¹³⁹ 嘉義人，筆名「瘦菊子」。曾任中時晚報編輯、樂評專欄作家、《台灣日報》體育組組長，味全《龍族》雜誌總編輯、滾石唱片網站（RIC）音樂文字負責人、海洋音樂祭評審召集人。出版過《棒球新樂園》、《燃燒，野球！》等棒球文集，及流行音樂書《從羅大佑到崔健》、《迷迷之音》與散文集數本。個人部落格：<http://211.20.186.50/wonwon/BloggerInfo.aspx>（2007/9/11）。《中國論壇》306，1986.6，頁 57-59。

¹⁴⁰ 翁嘉銘，〈給音樂創作者更多自由空間—歌曲審查制度之評議〉，頁 57。

¹⁴¹ 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉，頁 49。

¹⁴² 朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉，頁 92；〈歌曲審查人員的意見〉，頁 95-96。

馬費，但好多人還是不來。我希望他們瞭解：這是他們的權益，他們應該參與。¹⁴³

但從音樂創作者的角度來看卻是：

依「歌曲輔導要點」第十一項規定：「聘請各界音樂歌曲專家為審查委員，負責審查工作。並視事實需要，積極邀請相關業者二至四人參與工作。」事實上，比例上屬於流行音樂的創作者或業者參加審查的很少，大都是學院裡的教授及一些局內人員。而當流行歌曲隨著潮流不斷蛻變之際，如果審查人員不隨時吸收新的音樂觀，不關注流行歌壇的變遷，如何能提出針砭……只是『改改作文簿』，以一成不變的眼光『操控』流行歌曲……¹⁴⁴

從以上兩段引文來看，從表面上來看是各說各話的局面，可若深入來看，政府官員與音樂創作者間，官員的思維是使得校園民歌的創作範圍日益狹隘的原因之一。¹⁴⁵八〇年代末政府雖已漸放寬審查標準並試圖重新審查以往查禁的歌曲，¹⁴⁶但為時已晚，其制度對校園民歌的傷害已是不容忽略的事實。

總結以上，校園民歌之所以邁向沈寂固然在自身的發展上有著重要原因，但不可否認的，政府所制訂的歌曲審查制度卻在校園民歌發展走下坡的同時扮演了推波助瀾（或可說落井下石）的角色。

第四節 校園民歌的後續發展—以「民風樂府」及「天水樂集」為例

一、「民風樂府」

在新格唱片推動的「金韻獎」比賽正如火如荼進行之際，筆者先前所提到的陶曉清雖在商業機制介入校園民歌後雖回歸二線，但卻未因此斷絕對校園民歌的愛好；「民風樂府」可說是她第二波對校園民歌的成績單，本章節便將介紹「民風樂府」的來龍去脈與同期由民歌手所創立的音樂工作團體—天水樂集。

「民風樂府」於 1980 年 6 月成立，由鄧禹平¹⁴⁷召集多位詞曲作家及音樂工

¹⁴³ 朱恩伶，〈歌曲審查人員的意見〉，頁 95。

¹⁴⁴ 翁嘉銘，〈給音樂創作者更多自由空間—歌曲審查制度之評議〉，頁 59。

¹⁴⁵ 作曲家李泰祥說道：「我們作曲，為了安全起見，都挑比較風花雪月的詞，因為過去有很多表達社會的東西都通不過。」，見朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉，頁 92。

¹⁴⁶ 中央日報編輯群，〈廣播電視歌曲審查 昨開百次會 作業以來通過五千五百餘首〉，《中央日報》，6 版，1977.7.3、中央日報編輯群，〈討論重審查禁歌曲 原則決定放寬 新聞局出版處昨召開審委會〉，《中央日報》，11 版，1988.1.10、中央日報編輯群，〈新聞局考慮開放禁歌〉，《中央日報》，12 版，1988.1.19。

¹⁴⁷ 鄧禹平（1925~1985），詩人兼作曲家，1954 年 3 月與余光中、鍾鼎文、夏菁、覃子豪等人成立藍星詩社，影響一代詩人。他創作出許多膾炙人口的詩詞，如【高山青】、【離開你走近你】（王夢麟演唱）、【我的思念】（潘越雲演唱）、【下雨天的週末】（邵肇玫演唱），1981 年以一首

作者，參加「中華民國歌詞作家學會」成為會員，同年8月成立「民歌委員會」，在對外舉行活動時便以「民風樂府」之名行之，¹⁴⁸委員會理事長為李中和、¹⁴⁹主任委員則為陶曉清。¹⁵⁰陶曉清曾在《中央日報》作了這樣的回憶：

民風樂府的成立，要談到鄧禹平先生，三年前的六月鄧先生召集大批的歌詞歌曲作者和音樂工作者，參加「中華民國歌詞作家學會」成為會員。就在那年八月，成立「民歌委員會」，確定對外舉行活動，以「民風樂府」之名行之。這個學會的理事長李中和先生指定本人為民歌委員會的主任委員，負責聯絡與監督。¹⁵¹

而「民風樂府」的名字則是由其好友一方瑜所取的，她當時提到：

一次很偶然的機會，不常見面，但很知己的朋友陶曉清打電話來，要我為校園民歌的聚會想個好名字。聽著她爽朗清潤的聲音，很自然的就想起「民風樂府」這四個字來。¹⁵²

確定名稱後，同年10月，「民風樂府」舉行首次演唱會，¹⁵³翌年7月舉辦「民歌的故事」演唱會、第3年元月舉辦了「歡迎春天」演唱會，於5月時在台大加演；一直到1995年舉行「民歌廿年演唱會」後正式轉型為「中華音樂人交流協會」為止，¹⁵⁴「民風樂府」所舉行的演唱會可說是不計其數，其中除了一般的民歌演唱會之外，¹⁵⁵也包含了像在1979年為「多氯聯苯中毒事件」¹⁵⁶的受害

【傘的宇宙】獲得作詞金鼎獎。1982年因為高血壓引發中風而半身不遂，1985年因病逝世，其作品有：詩集—《我存在 因為歌 因為愛》。

¹⁴⁸ 「民風樂府」之名是由陶曉清的友人方瑜所取的，見方瑜，〈我對「民風樂府」的期望〉，《中央日報》，12版，1980.9.25。

¹⁴⁹ 李中和（1917～），江西九江人，福建國立音專畢業。曾擔任政工幹校、文化學院、國立藝專等音樂科系教授；藝工總隊副總隊長；中華民國歌詞作家學會理事長；台灣省音樂協會總幹事。對軍歌、愛國歌曲的創作不遺餘力，主張以音樂團結民心，打擊敵人；共匪的統戰宣傳稱他為「第一號音樂國特」。作有歌曲千餘首，其中以「蔣公紀念歌」、「反攻大陸去」、「白雲故鄉」等曲最為人熟悉，著有音樂理論專書數種，現任「台灣著作權人協會」常務理事。

¹⁵⁰ 陶曉清，〈民風樂府〉，《中央日報》，10版，1983.5.26。

¹⁵¹ 陶曉清，〈民風樂府〉，1983.5.26。

¹⁵² 陶曉清，〈民風樂府的故事〉，《聯合報》，E7版，2005.1.15；方瑜，〈我對「民風樂府」的期望〉，《中央日報》，12版，1980.9.25。

¹⁵³ 中央日報編輯群，〈民風樂府將舉辦創作歌曲發表會〉，《中央日報》，9版，1980.9.30。

¹⁵⁴ 「民風樂府」在舉辦「民歌廿年」的紀念演唱會後也出版紀念冊，是為：《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲20年紀念冊》（陶曉清、馬世芳編，台北市：台灣滾石唱片公司，1995年）。見陶曉清，〈民風樂府的故事〉，《聯合報》，E7版，2005.1.15；網頁：<http://www.musicman.org.tw/musicman/about.php>（中華音樂人交流協會-7/14/2007）。

¹⁵⁵ 中央日報編輯群，〈民風樂府月底演唱 以情歌之夜為主題 中廣兒童合唱團招新人〉，《中央日報》，9版，1982.7.23、夏瑞莉，〈民風樂府再度登台 有歌有舞吟情訴情 氣氛的營造有精心設計〉，《中央日報》，9版，1982.7.26

¹⁵⁶ 多氯聯苯（polychlorinated biphenyl，簡稱PCB）為德人H·施米特和G·舒爾茨在1881年首次合成的產物，1892年美國始用作工業生產。常溫下是比水重的液體，耐熱性及電絕緣性能良

者所辦的募款演唱會等義演、¹⁵⁷赴美演唱等，¹⁵⁸陶曉清也將此次的美國行一一記錄在報紙上。¹⁵⁹從以上記錄來看，商業機制下的「校園民歌」固然是宛若一陣狂風，來得快去的也快，但在民歌手單純唱「自己的歌」的層面來看，校園民歌卻又如細水長流般地持續著。因此「校園民歌」是否真的隨著「金韻獎」結束而告終，換個角度，我們似乎可從「民風樂府」上找到不同的答案。¹⁶⁰

「民風樂府」一直維持到 1995 年，在舉行過「唱過一個時代—民歌廿年演唱會」後正式轉型為「中華音樂人交流協會」以持續校園民歌的發展。¹⁶¹

二、「天水樂集」

就在「民風樂府」甫剛成立的同時，另批純由民歌手與音樂製作人所組成的音樂團體—「天水樂集」也在同一時間成立。

1980 年冬，幾位搞音樂的年輕人，他們常在新生南路的一家「紫藤廬」煮茶閒聊，聊到唱片公司對歌手的不平等待遇時不免同仇敵愾，談到最後大家決定脫離唱片公司的體制，以獨立創作人的身份製作音樂，這是「天水樂集」（以下簡稱「天水」）產生的背景。¹⁶²這幾位年輕人分別為：蔡琴、李建復、李壽全、靳鐵章、許乃勝及蘇來，這六人分別為民歌手、音樂製作人及作詞作曲家，他們為了能夠獨立製作自己的音樂的理想，毅然決定脫離唱片公司而自組團體。對於當時唱片界不合理的情況，蘇來曾說道：

著作權賣斷，歌者因公司因素不能自由演唱喜愛的歌，是一種阻礙進步的

好，屬脂溶性化合物。常用作加熱或冷卻時的熱載體、電容器及變壓器內的絕緣材料或塗料及溶劑使用，應用範圍很廣。多氯聯苯屬致癌物質，易累積在脂肪組織，造成腦部、皮膚及內臟的疾病，並影響神經、生殖及免疫系統。1968 年及 1979 年分別在日本及台灣出現米糠油中毒事件，原因是在生產過程中有多氯聯苯漏出，污染米糠油。因此各國紛紛禁止多氯聯苯生產及使用；見聯合報編輯部，〈惠明盲校百餘師生 深受多氯聯苯之害 省府至表重視 撥款百萬救助 衛署指示加強檢驗食油〉《聯合報》3 版，1979.12.5。

¹⁵⁷ 「民風樂府」總計為多氯聯苯的受害人舉辦三場的義演，見陶曉清，〈民風樂府〉，《中央日報》，10 版，1983.5.26、中央日報編輯群，〈為多氯聯苯籌募基金 影星與民歌手舉辦「龍的傳人」義演會〉，《中央日報》，9 版，1981.6.30

¹⁵⁸ 此行陶曉清率領，共帶領了蔡琴、吳楚楚、蘇來、齊豫、陳明韶、王夢麟、邵肇玫、葉佳修等 8 位民歌手赴美演唱，見陶曉清，〈校園民歌赴美前記〉，《中央日報》10 版，1982.10.29。中央日報編輯群，〈民風樂府會員 將赴美演唱民歌〉，《中央日報》，9 版，1982.10.28、中央日報編輯群，〈民風樂府歌手下月赴美演唱〉，《中央日報》，13 版，1988.2.8。

¹⁵⁹ 見陶曉清，〈最長的一日—民歌手到海外手記之一〉，《中央日報》，10 版，1982.12.17、〈送別—民歌手到海外手記之二〉，《中央日報》，10 版，1982.12.29、〈吃在路上一民歌手到海外手記之五〉，《中央日報》，10 版，1983.1.10、〈等之苦—民歌手到海外手記〉，《中央日報》，10 版，1983.1.31。

¹⁶⁰ 針對這個部分，筆者會在下一章作討論，「民風樂府」在轉型後 2005 年為「民歌三十年紀念」，「中華音樂人交流協會」也對其舉辦一連串演唱會，見 <http://www.musicman.org.tw/musicman/about.php>（中華音樂人交流協會-7/14/2007）。

¹⁶¹ 陶曉清，〈民風樂府的故事〉，《聯合報》，E7 版，2005.1.15。

¹⁶² 馬世芳，〈重訪天水樂集〉（收錄於《天水樂集》經典復刻版 DM（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007 年）。）

行為。欲求突破，只有從根本上入手。那就是組成團體，從創作到演唱一以貫之，不假他人，不受商業箝制，完完全全，對自己，對大眾負責。¹⁶³

基於這樣的理念，「天水」開始了他們的音樂創作之路；1981年，「天水」得到四海唱片的支持，開始進行「柴拉可汗」與「一千個春天」兩部專輯的錄製、同年7月及10月，天水樂集在員林、台南及高雄舉辦多場「為多氯聯苯受害者義演」演唱會、¹⁶⁴11月，「一千個春天」專輯出版。從以上種種活動來看，雖然「天水」作了不少事，但是脫離唱片公司的制約自行創作音樂的舉動仍舊被當時的唱片界認為是大逆不道、忘恩負義之舉，因此蔡琴於同年12月在《聯合報》發表〈只是好好作一個歌者〉一文以表心跡：

我們不只想唱流行的曲子，更希望也能貢獻一點能力在「流傳」上……如果我們太年輕、太淺浮，請教導我們，請指點我們；如果我們走錯了方向，請告訴我們，指引我們……為什麼不把一切留給時間來證明呢？不能長久流傳的就是無法長存，它自然會有個分曉的。……我們只是想找尋自己的根啊！¹⁶⁵

雖然「天水」希冀做出自己的音樂，但仍時不我予，據李壽全的回憶說到：

我們原本打算出三張專輯，分別是李建復個人專輯、李建復與蔡琴的合輯及蔡琴的個人專輯，但前兩張的銷售不如預期，規劃中的第三張也就遲遲沒有聲音，……前兩張專輯總共花掉240萬的製作費，這在當時是相當驚人的規格，不過投資發行的四海唱片，最後沒有回本，專輯賣不夠好，害四海沒賺到錢，所以第三張我們也不好意思再作了……¹⁶⁶

也因如此，蔡琴在翌年（1982）離開四海唱片，回到海山唱片，加上李建復在多氯聯苯演唱會後便入伍服役，許乃勝也赴日留學，「天水」形同解散。

「天水」之所以名存實亡於人為因素上固然有之，不過在那個尚未有「版權」而盜版猖獗的年代，6位成員陷入了與校園民歌歌手相同的困境——生計問題，¹⁶⁷因此六位成員不得已各奔東西，曾名噪一時的「天水」也隨之人去政亡。

綜上所述，「天水」仍無法脫離商業的桎梏而自立，但「天水」仍有值得注意之處——「工作室」的創始與「版權」的概念，據靳鐵章的回憶說到：

¹⁶³ 李蜚鴻，〈民歌手探新路/組天水樂集〉，《中國時報》，9版，1981.9.2。

¹⁶⁴ 民生報編輯部，〈為米糠油中毒者募集醫療基金/李建復入伍前義演兩場/「天水樂集」助陣配合演出〉，《民生報》，11版，1981.10.3。

¹⁶⁵ 蔡琴，〈只是好好作一個歌者〉，《聯合報》8版，1981.12.9。

¹⁶⁶ 馬世芳，〈重訪天水樂集〉（收錄於《天水樂集》經典復刻版DM）。

¹⁶⁷ 《民生報》編輯部，〈「天水樂集」名存實已亡〉，《民生報》，10版，1982.5.7。

天水樂集對樂界的重要性在於它是『工作室』的發軔，那在當時被視為大逆不道的行為，唱片公司認為我們忘恩負義，但是『版稅』的概念是從這裡開始，我想這是個里程碑……¹⁶⁸

因此在校園民歌的發展過程中，「天水」存在的時間雖短，但它卻留下重要的概念，這是校園民歌對台灣流行樂壇的影響之一。

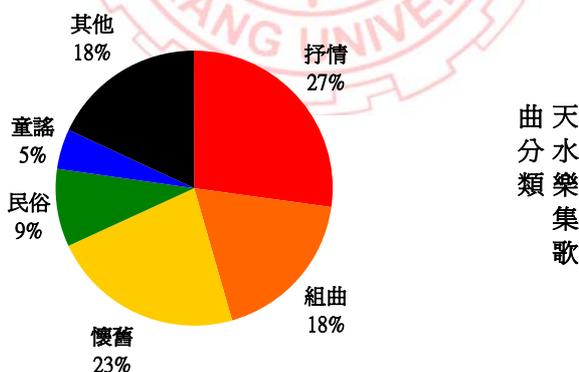
三、「天水樂集」作品分析

本節以「天水」的兩張專輯為分析對象來瞭解其特色，首先見以下圖表：

「天水樂集」專輯歌曲分類一覽

類別	數量(首)	曲名
抒情	6	歌者抒懷、跟我說愛我、一千個春天、意映卿卿、長途旅行、謝幕曲
組曲	4	柴拉可汗、柴拉可汗(別離)、柴拉可汗(征戰)、柴拉可汗(尾聲)
懷舊	5	漁樵問答、寒山斜陽、天水流長、古城夢迴、古厝
童謠	1	搖搖童謠
民俗	2	我的鋤頭扛在肩、歡喜慶豐年
其他	4	武松打虎、傻子的理想、白浪滔滔向前航、細說從頭

筆者製表，資料來源：《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007年）。



筆者製圖，資料來源：《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007年）。

從以上表格我們一開始可以見到的是，抒情類不再一枝獨秀，而是與其他類別平均分配，這顯見男女情愛、風花雪月等並非唯一主題；其次，這兩張專輯的曲調皆帶有相當程度的中國意味，這或許與歌者及作詞作曲者的背景意識有

¹⁶⁸ 馬世芳，〈重訪天水樂集〉（收錄於《天水樂集》經典復刻版 DM）。

關；¹⁶⁹第三，因這是純然的專業音樂工作團體，故在作詞作曲上，經筆者實際聆聽之後，與後期校園民歌多風花雪月而缺乏深意的曲子相較下確有一定程度的差異，即便「天水」仍不乏流行歌曲的影子並帶有某種意識型態，¹⁷⁰但以校園民歌強調「唱自己的歌」的部分來說，「天水」在這個部分，算有回到校園民歌原本的初衷。

「天水」在 1980 年底成立，在那個校園民歌盛極而衰的年代中，「天水」憑著「唱自己想唱的歌」的理念，意欲與唱片公司相抗衡，但在實際上我們也看到了「天水」仍與四海唱片合作，這並不是說「天水」自相矛盾，我們從「天水」首張專輯—「柴拉可汗」中李建復對這張專輯的期許或可窺知一二：

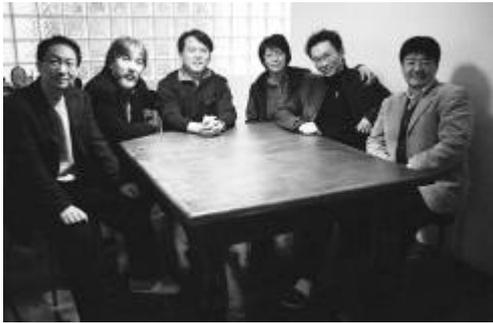
我們不相信「理想」和「現實」是必然的，叫好的作品照樣可以叫座。說得通俗一點，我們要作自己想作的音樂，但也要賺錢；前者，我們脫離唱片公司和合約的束縛，獨立製作而不受任何老闆生意眼光的干涉，至於後者：我們運用商業媒體，以提高聽眾欣賞水準為出發點，而透過健全的版稅制度來賺錢。此外，我們更希望作品能夠被藝文界和音樂界認可。事實上名稱的問題尚在其次，音樂本身的內涵及其是否為人所接受才是重要的。¹⁷¹

所謂「君子愛財，取之有道」，校園民歌之所以無法維持初衷的原因之一是肇因於民歌手的現實生計問題，從李建復的這番話中，我們可以瞭解想唱自己的歌與現實生計並非兩相衝突的對立面，面對龐大的商業媒體，民歌手們如何從中取得平衡是一個重要的課題，即使「天水」終不能抵擋外部苛刻的環境，但「天水」在台灣流行音樂發展上卻仍有其意義。

¹⁶⁹ 這當中也可能肇因於國民教育的影響，因這六人的出身背景皆與政府有某種程度上的關聯。

¹⁷⁰ 關於這部分筆者會在下文詳述。

¹⁷¹ 李建復，〈李建復專輯—柴拉可汗〉感言，收錄於《天水樂集》經典復刻版 DM。



「天水樂集」團員



「一千個春天」宣傳海報



「天水樂集」專輯封面

圖片來源：<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163>（民歌小站-7/17/2007）、

《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007年），（圖由筆者掃描而成）。

小結

本章試圖敘述探討校園民歌在商業媒體介入下所呈現出的改變，筆者以「金韻獎」、「大學城」、「民歌座談會」及校園民歌專輯歌詞為分析對象，從一開始的「金韻獎」、「大學城」比賽、民歌座談、到用以懷舊的民歌紀念，這過程中呈現出校園民歌自始便有的弱點——單純而易被曲解的意識思維，這個意識一開始是年輕人基於時代氛圍而企圖在音樂領域上建立民族意識的單純思想，該意識以清新的風格讓人耳目一新，所以人們開始注意它、討論它。因為其符合當時人們亟欲沖決網籬的心態，接著商業在這意識下認為其有利可圖，所以該意識被商業包裝、掩蓋，只裝飾該意識所呈現的模式，忽略本有的意識內涵。因為如此，人們被商業轉移而只注意到此意識的外在模式，此情況讓學者、少數民歌手們意識到有危機必須加以補救挽回，但是學者及音樂創作者最後所得出的共識無法重新建構固有的意識內涵也無法與商業炒作及現實利益之間取得平衡，所以校園民歌被大肆抨擊而式微無法再引領風騷。

接著本章總結校園民歌的沈寂因素，從內在來看，民歌手本身業餘、不求進步只想在短期內獲利的心態、專業訓練的缺乏導致歌詞及旋律的無法配合與怪異；民歌手的服裝、台風及演唱方式的千篇一律都是造成校園民歌式微的內在原因之一，而外在的歌曲審查制度則又扮演著落井下石的角色。但校園民歌本身內涵的不夠精練以及未及反應時代需求則更是導致沈寂的根本因素。

八〇年代後，退居二線的校園民歌成為少數民歌手間自我活動，其代表是陶曉清的「民風樂府」及由李建復、蔡琴等六人所組成的「天水樂集」，前者固守「唱自己的歌」的意識，再結合部分社會公益，成為自給自娛的音樂團體，後者則是校園民歌意識的二次實驗，只不過這次的實驗有如螳臂擋車、因此「天

水」在商業潮流下最後仍是無疾而終。

因此從本章的研究來看校園民歌的發展是一個從自省出發但最後卻失去自我的發展過程。那麼從時代的角度下，與校園民歌同時以「自省」做出發的活動在那樣的時代下其實有如雨後春筍般紛紛林立，在這眾多反省式的思維下，校園民歌的定位又是如何？這便是下章所欲探討的課題。



第三章 校園民歌的多重視角

前言

本章將試以多重的詮釋觀點去瞭解校園民歌在不同場域下所呈現的面貌，校園民歌在現今四、五年級生的心中多半是一項重要的回憶，但現下對校園民歌的看法上卻是褒貶不一，有研究認為校園民歌開啓了台灣流行音樂的多樣性大門，也有說法認為校園民歌是當年政府爲了政治宣傳及轉移學生對政府不滿的手段之一，也有從音樂的角度認為校園民歌是純然的，不應受到其他如政治因素的擺弄……等；基於以上種種，筆者將社會、政治、藝文、音樂、市場民眾等角度來對校園民歌作剖析探討。

在社會方面，筆者以社會運動的角度去詮釋校園民歌的意義價值，接著在政治方面，筆者以國民教科書爲例說明校園民歌的意識來源及呈現型態；第三，在藝文方面，筆者以同時興起的鄉土文學論戰與台灣新電影爲例，比較校園民歌與文學、電影的關聯意涵；第四，筆者針對實際從事創作的民歌手、詞曲創作者來了解他們的想法，並結合市場大眾、同期其他型式音樂來瞭解校園民歌的意涵，最後筆者再以羅大佑爲例試圖窺視在校園民歌後的台灣社會樣貌。

第一節 社會觀點—校園民歌的社會運動觀察

一、校園民歌的社會運動學定義

在校園民歌的發展過程中，其對社會的廣泛影響引起諸多學者關注，而當中又以社會學者與民俗音樂學者居多，本節便以社會學的角度切入，試圖瞭解校園民歌的意義。筆者在諸多資料中發現到前人包括民歌手對校園民歌的發展多認定是一種「運動」，他們以「民歌運動」一詞來定義校園民歌，但校園民歌是否真如前人所認定的是一種「運動」？而其又屬於何種性質的「運動」？其成因及所產生的影響又在哪裡？以上種種課題是本節所欲探討的對象。

結合社會運動學與校園民歌，筆者試著以社會運動（以下簡稱社運）的角度去詮釋校園民歌。「社會運動」是近半世紀來在社會學及社會心理學中普遍研究的熱門課題；自工業革命後，人類社會始出現重大變化，社會變遷速度可謂一日千里。對此，社會問題也源源不絕地產生，因此爲了解決眾多的社會問題或是爲了締造更好的社會環境及追求更高的社會利益時，一旦政府無法滿足人民的需求，經過時間醞釀，其容忍度超過人民的負荷後便會以一種集體行動的形式表達不滿並謀求改善，這是社運形成的根本成因。¹對於社運的研究今已可說是汗牛

¹ 李長貴，《社會運動學》（北市：大林出版社，1980年），頁1-4。

充棟，其成因與內容相當複雜，而校園民歌是否可以囊括在社運的定義中是我們所欲了解的，關於社運的學術定義相當的多，茲舉例如下：

孫本文：「社會運動就是社會民眾解決社會問題而起的一種運動。」²

吳澤霖：「凡是一部份的人，對於社會上某種與生活有密切關係的對象，感到不滿，並希圖改革時，先由少數領導者鼓吹提倡，後則群起響應，由散漫無具體的反抗，逐漸成為有組織、有目標的改革運動，這種過程叫做社會運動。」³

言心哲：「社會運動之起因，每由於先知先覺對於社會上某種現狀認為不滿，故特別努力加以鼓吹、宣傳，使少數人的見解，成為大眾知識，目的在促進人民的幸福，預防個人痛苦及社會病態於未然。社會運動不僅能夠改良社會風習、消滅社會問題，而且可以發揚民氣，增加社會力量。」⁴

龍冠海：「社會運動是一個團體有目標、有計畫的一種共謀行動，其目的在於改變社會整體或部分的現象，它可視為社會變遷的一種手段。」⁵

赫伯爾 (Rudolf Heberle)：「社會運動必是一群人有組織的行動，社會運動必然有其目的，而且大體的說它的目的總是要求改變當時的狀況。在上述兩個條件下，社會運動是以普遍利益為對象，而其活動範圍是可以每可廣及一洲，甚至可以普及世界。」⁶

布魯莫 (Blumer. H)：「社會運動可以視為目的在建立新生活秩序之共同企圖。社會運動開始於不安之狀況中，其動機發生，一方面係由於不滿意當時之生活，另一方面則意願並希望有一新的生活秩序。社會運動之發生，即預示一種新生活秩序亦將出現。」⁷

卡瑪倫 (Wm. Bruce Cameron)：「社會運動與我們的生活有著重要的關係，或者說社會運動是實現更高貴目標的一種手段。當相當數量的人們團結在一起，以求改變或獲取已存在的文化秩序或社會秩序中的某部分時，就發生運動。同時，凡是社會的事，都跟社會運動有關，社會運動的主要特性

² 孫本文 (1891~1979)，原名彬甫，號時哲，江蘇吳江人，社會學家；見張曉春，〈知識份子與社會運動〉《中國論壇》265=23：1，1986.10，頁94。

³ 收入孫本文等撰，《社會行政概論》(重慶市：中國文化服務社，1943年)，頁37。

⁴ 張曉春，〈知識份子與社會運動〉，頁94。

⁵ 龍冠海，《社會學》(北市：三民，1979年)，頁342。

⁶ Rudolf Heberle 著、鄒文海譯，〈Social Movement〉《新思潮》65，1956年，頁2-3。

⁷ 張曉春，〈知識份子與社會運動〉，頁94。

是它要求改變文化或社會結構，或把社會之內的控制權作重新分配。」⁸

Donatella Della Porta、Mario Diani：「我們認為社會運動是一種非正式的網絡，以共享的信念和凝聚力為基礎，為了某種具有衝突性議題而展開動員，並且運用各種抗爭手段以達目的。」⁹

以上定義雖是紛然雜沓，但大體上筆者則歸納出一個共同趨向—社會運動是一種供需上的行為，為了解決問題或是有所需求，透過人們的集體行動來達到目的，而該行為追求的目標通常帶有利害衝突，且其行為活動具備擴張性與延續性，透過這樣的方式來促進社會變遷與流動、建立新秩序與利益獲取。

在瞭解定義後，接著據張曉春教授的說法，社運有以下幾點特質：維護人權、追求公平合理、讓社會得以健全發展；由於社運是人類才有的行為，故社運的目的在於維護人權並讓社會能夠處於公正合理的狀態下健全發展。¹⁰

社運大體上可分成五個階段：興起、結合、制度化、分裂與消失期；第一階段：一些先知先覺者或有識之士察覺到社會問題並謀求解決之道，起而宣導鼓吹，促使民眾瞭解問題並予以響應；第二階段：有識之士開始糾合民眾組成團體，透過有組織的計畫形成社運；第三階段：隨著發展，運動團體會制訂規範，形成制度化，並敦促政府制訂相關律法以保障人民權利；第四階段：社運的發展過程中有時會因受外力干擾或是領導群體發生歧異，抑或目的產生變化而使運動團體產生分裂；第五階段：此時的社運會因兩種情形而宣告終止，一是目的已達成，運動已無存在必要，二是該運動遭到破壞，原因可能是前一階段的分裂，但更重要的是該運動已失去民眾的支持而被迫告終。

社運的發展尚有一個特點，有時一個社運發展到最後瀕臨結束，會因某種契機而能夠回到第二階段作持續的發展，這與該運動所處的社會環境有關，故一個社運會隨著社會環境的變化而呈現動態的發展。¹¹

二、校園民歌的社會運動學分析

在瞭解社運的定義、特徵與發展階段後，我們再來對照校園民歌的發展。校園民歌發展大抵從 1975 年楊弦的演唱會開始，1976 年李雙澤引發了「淡江事件」，開啓了眾人對當時音樂的反省，接著廣播人陶曉清因工作需要而接觸到了民歌，開始對校園民歌的推展，爾後校園民歌開始流行起來，引起各界的關注且在短時間內掀起一陣風潮，接連不斷的民歌節目、民歌手、排行榜、歌唱比賽等，都象徵著校園民歌的熱潮，但在發展約五、六年後到八〇年代，校園民歌聲勢開

⁸ Wm. Bruce Cameron 著、孟祥森譯，《近代社會運動》（北市：牧童出版社，1978 年），頁 5-6。

⁹ Donatella Della Porta & Mario Diani 著、苗延威譯，《社會運動概論》（北市：巨流，2002 年），頁 16。

¹⁰ 張曉春（1932~1996），福建廈門人，台大社會系教授，被譽稱為台灣勞工運動之父；見張曉春，〈知識份子與社會運動〉，頁 95。

¹¹ 張曉春，〈知識份子與社會運動〉，頁 95-96。

始下滑，但此時的「大學城」節目似乎又為校園民歌來一絲生機，惟到了九〇年代校園民歌也無法抵抗時代現實而逐漸隱沒在人們的記憶中。

從社運的角度來看，筆者認為校園民歌大致符合社運發展中的幾個階段，在興起階段，李雙澤可算是扮演一個運動中的先覺者，惟不幸英年早逝，接下來的階段則有楊祖珺、陶曉清等中堅人物持續作校園民歌的推動。

在第二部分的結合階段中，有楊祖珺於 1979 年 9 月成立「新聲綜藝團」來倡導「唱自己的歌」，此一團體日後雖無更進一步的消息。¹²但楊的「青草地演唱會」則是一個相當好的例子；而陶曉清則於 1980 年與鄧禹平合作成立的「民風樂府」，也是結合民眾與歌者、詞曲作家的顯例。

而在第三部分的制度化階段，雖然此時有民歌比賽，如「金韻獎」、「民謠風」及「全國大專創作歌謠比賽」等具體方式來篩選出實力的歌手；但從社運的定義來說：一個社會運動在此一階段會以組織化的形式來達到目的或解決問題，不過校園民歌在該階段則顯現不出那樣的意味。

第四部分的分裂階段則可以民歌座談會為代表，參與者多為音樂學者、製作人及民歌手，在此一階段針對校園民歌的爭論非常多，此不再贅述，但我們可以瞭解到學者、音樂製作人及民歌手們等對校園民歌要如何發展，其意見是相當分歧的，堪能代表此一階段。¹³

到了最後的消失階段，校園民歌在此時頗多爭議，以社運的角度來看，一個社運結束的原因不外乎是目的已經達到或是遭受到外力破壞而告終止，而校園民歌卻似乎不屬於這兩者的任何一種，從台灣音樂的發展來看，校園民歌看似有達成其目的，但造成台灣當代音樂的多元化卻並非校園民歌的最初目的，而我們若認定校園民歌的沒落是肇因於政府的政策使然卻又非絕對性的原因，筆者前文也提過校園民歌之所以聲勢下滑的原因實有其複雜因素在而非單一的外在政治因素可以解釋，此不重述。¹⁴故若結合歷史、社會學等角度來看，筆者認為校園民歌的沈寂其實是一種從人群與之共鳴到與時代脫節的歷史過程。¹⁵

從以上的階段分析來看，校園民歌看似可以是社會運動的一種，但社會運動的分類卻十分困難複雜，原因在於每種社會運動的起因皆不單純，即使同一類型的社會運動也會因所處的時間、場域、不同外力干擾等諸多因素而呈現不同的發展，連帶其呈現類型也有所差異，這是分類困難的主因之一，¹⁶但近日學者大致上已做出較周詳的分類以方便研究。社運的類型可略分成以下幾種：價值取向運動、控制運動、分裂運動、參與取向運動、遷徙運動、表現運動、理想運動、改革運動、革命運動及抵抗運動等；¹⁷就筆者觀察，校園民歌並不能單純歸諸到

¹² 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 394。

¹³ 此時學者與民歌手、音樂製作人等有相當多的座談紀錄，但彼此莫衷一是，不易得到有效的共識，詳見本文第二章第二節。

¹⁴ 其根本原因在於政府的歌曲審查制度，詳見本文第二章第三節。

¹⁵ 再更進一步的說明的話，校園民歌在發展中因未能即時發展出新的價值觀，故她在時代的舞台上反從主角變為棄婦，故校園民歌的沈寂甚至可說是時勢所趨。

¹⁶ 李長貴，《社會運動學》（北市：大林出版社，1980 年），頁 77-78。

¹⁷ 李長貴，《社會運動學》，頁 77-106。

以上所提的任何一種類型，而是隨時間發展介於某些類型之間，以校園民歌發展來看，早期校園民歌偏向價值取向與表現運動，¹⁸中期出現分裂運動趨向，¹⁹後期則偏向參與運動及回到表現運動。²⁰故校園民歌的發展是隨著時代變遷而有所變化，並不侷限於某種類型。

校園民歌初期發展時，表現出了「唱自己的歌」的新價值取向，在結合回歸傳統歌謠的方式及學者討論、廣播人陶曉清的推行及唱片公司的推波助瀾下，校園民歌漸被民眾所接受，在社會處於不安的情況下，以表現運動的方式作呈現，校園民歌遂能引起驚濤駭浪，隨著發展，學者間透過對校園民歌的觀察，與民歌手們產生了一定程度的認知差異，產生了分裂運動的傾向，雖於日後得到共識，但這樣的共識卻未能有效率的展開；到校園民歌的發展末期，過去離開的民歌手們在今日雖尚有一些活動，但已不會期望校園民歌能夠像以往一樣，他們的演唱轉以滿足自我為主，不見得要迎合民眾而呈現出參與運動的特質，因這時民眾的選擇變多，民歌不再眾所矚目，故校園民歌在時代的浪潮下發展漸由外而內，從盛極一時到人去樓空，產生了以社運角度無法歸納的完結模式。

三、社會運動學下校園民歌的時代意義—知識份子的角色

任何社運都不能缺乏的因素—知識份子，在校園民歌中也是其中一例，從最早的李雙澤開始，校園民歌從發起者到閱聽人，無疑的是以中上階層的知識份子為對象。據學者分析知識份子在社運中所扮演的角色可分為兩種：一、理論角色：知識份子在社運中提供理論與策略，促使社運的興起與發展；二、實踐角色：知識份子實際參與社運，成為社運團體的一份子，他們擔任領導角色，積極的從事社運，以實現其社會理想，而這其中也不乏兼具兩者的知識份子。²¹

¹⁸ 價值取向運動顧名思義是期以一種新的觀念、價值來改變社會現況，在社會極度不公時此運動能夠引起相當的共鳴，但在社會尚稱穩定時則易出現相抗衡的力量，通常新觀念提出時必須配合傳統固有的思維，好使人們易於接受，以校園民歌為例，李雙澤抨擊西洋民歌，鼓吹「唱自己的歌」，此一思維與回歸傳統歌謠相結合使得此一觀念易為人所接受。見李長貴，《社會運動學》，頁 79-80。而表現運動指的是一些社會人士對當前社會有所不滿，雖欲改革但其方式卻是以轉移的方式如：運動、舞蹈、儀式等其他情緒表現方法，這在校園民歌發展初期也可見其端倪，楊弦的演唱會在短時間內引起眾人矚目，這是當時社會人們正因國際外交、政經等方面的挫折而處於需要發洩的情況，校園民歌雖並非直接改變現況的管道，但卻不失為一個讓人民宣洩的方式。見李長貴，《社會運動學》，頁 95-96。

¹⁹ 分裂運動是指一個大的組織中分裂出相互認同的小群體，或是因理念歧異而分離的情形，這在七〇年代後半到 1980 年的眾多校園民歌座談會中可以見到這樣的情形，故分裂運動並不一定是負面的運動。見李長貴，《社會運動學》，頁 86-87。

²⁰ 參與運動只該社會運動的推行並不在於改革社會及引起民眾注意，只是其成員為了自我滿足所做的活動，校園民歌發展到後期因漸漸聲勢不若以往，參與者的範圍逐漸縮小到只有民歌手或是相關工作者在參與其活動，而參加演唱會的民眾也可能是一時興起並不見得有長期參與校園民歌的活動，故校園民歌在後期出現了這樣的趨向，由大眾轉至小眾市場。見李長貴，《社會運動學》，頁 88-89。

²¹ 所謂的知識份子，據學者的解釋是：「在人的社會中，有些人的作為比其他人更有直接或間接影響決定大眾的能力和機會。這些人掌握相當有利的社會資源，可以有所作為，通常我們稱這些人為『菁英份子』，而『知識份子』就是這其中具有特殊意義的人物。」見葉啟政，《社會、

在校園民歌的案例當中，前者的理論角色部分，我們可從校園民歌座談會中看到，如作曲家李泰祥、學者許常惠、明立國、簡上仁、廣播人陶曉清等在校園民歌發展中皆曾提出諸多建設性的意見與批評來促使校園民歌能夠往好的方向發展，後者的實踐角色當中，我們則可用楊祖珺為例，在其自述中，記敘不少她到各地大專院校、工廠、獅子會等慈善團體中演唱的過程，她自身也為雛妓舉辦義演，這都是知識份子實際參與運動的顯例。²²

但從社運與知識份子的角度來看，校園民歌除了呈現出價值取向、參與取向、表現運動等形式之外，筆者認為校園民歌其實也可說是一種特權階級運動，校園民歌本身的出發點及口號雖為大眾所接受，但民眾對於校園民歌的參與度與接受度卻是有限的，以時間來看，台灣正值石油危機、台美斷交等挫折中，校園民歌的出現雖予大眾某種程度上的精神寄託，但校園民歌的目標對象卻是包括自身等的知識份子；一開始校園民歌始於各大專院校，校園民歌的風行使得其廣布各項學生活動中，在那個大學升學率仍處於 30% 以下的年代裡，²³校園民歌所表現出的是唯有具備一定經濟能力去念高中職或大學院校的家庭才玩得起的高層娛樂，²⁴大學生們可以不管外在社會的現實，自由自在唱自己的歌。

因此透過社運的詮釋，筆者認為校園民歌不僅是一種單純的參與性運動，而是一種具有階層性與區塊性的活動，對於於同時期的國台語音樂，明顯地兩者間有一定程度的隔閡，校園民歌對當時國台語歌曲的排斥，也同時象徵著知識份子對中下階層的不屑一顧，故校園民歌為何僅發展五、六年便出現批評的輿論接著便急轉直下其實也與校園民歌本身的性質有關。

我們再以另一個角度來看，一般而言人們總是認為社運必須是一群街上遊行、舉行抗爭，從事與政治相關的活動，這固然是社運中的一種，但並非全部，據當前歐美學者的定義—Donatella Della Porta 與 Mario Diani 認為：「我們認為社會運動是一種非正式的網絡，以共享的信念和凝聚力為基礎，為了某種具有衝突性議題而展開動員，並且運用各種抗爭手段以達目的…」。²⁵雖然上述特徵並不全然包括所有的社運，但校園民歌則可以符合前兩種特徵，社運可以視為一群人、團體或組織間的非正式互動網絡。這些網絡可能只是非常鬆散的聯繫，也可能是非常緊密的小型網絡，以校園民歌而言，恰好兼具兩者；如陶曉清的演唱會、新格公司的金韻獎等，彼此的聯繫雖並不高或無直接相關，但因第二個特徵—共享的信念和凝聚力，而相互結合，此種共通信念在社運扮演著極為重要的角色，無論是提出議題、重新思考方向等，這樣的信念能夠引發新的思考及對原本的符

文化和知識份子》(北市：東大圖書公司，1984年)，頁 143-149。

²² 關於此部分請見本文第一章第三節或楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》，頁 12-20。

²³ 以近十年來說，從 84 學年度始(1996 年)，大學錄取率僅有 44.31%，之後到 86 學年度始突破六成，91 學年始有八成的高峰，到近年則是將近百分之百的大學錄取率。

²⁴ 從 83 學年度國立大學學費占國民所得收入的一成(四年總計約 30,512 元)，私立大學則是三成(約 88,488 元)，到 93 年學年度，國立攀升至一成三(約 58,714 元)，私立則下降至兩成五(107,360 元)，以正常角度來說，學費對於一般民眾而言無疑是項不小的負擔。

²⁵ 此定義乃是以政治性的社會運動為主，並非所有社會運動都具備上述四項特徵，見 Donatella Della Porta & Mario Diani 著、苗延威譯，《社會運動概論》，頁 16。

號/口號作重新定向。在校園民歌的發展過程中，初期楊弦提出「中國現代民歌」一詞而引發爭論，但無論結果如何都是促進校園民歌發展的契機，並成為運動中的一環。²⁶

再來我們探討社運的社會影響，通常一個社運的效果取決於該運動的影響力，而其影響力在於其訴求議題要如何去作推展，而且這個運動訴求通常具備不容妥協的特性在，此訴求對於集體認同尤為重要，但社運通常不會就此自我設限，而會陸續加入許多其他方面的相關訴求；²⁷這些附屬於原本目標下的相關訴求有好有壞，端賴於參與該社運中份子的素質與目的。一般來說，一個社運通常會帶來社會變遷，其變遷可能是單就政治上的或是經濟、文化，也可能是全面性的，其影響層面則需視該運動的規模而定。

以校園民歌的例子而言，則屬文化的社會影響，但欲探討一個社運的文化影響卻有其實際困難，因為研究者往往不易尋找到運動的影響與被影響者所呈現的行為之間的直接關連性證據，這需要相當長期的觀察方有可能看出其端倪。²⁸以校園民歌為例，校園民歌所帶來的影響主要仍是在音樂層面上（以良性影響而言），透過校園民歌，台灣原本的國台語歌曲有了新的刺激，台灣音樂產業遂有了多元化的發展，同時以校園民歌發展過程中所出現的「天水樂集」為例，為了抵制音樂公司對歌手的不平等待遇而有了「音樂工作室」的概念，這啟迪了人們對於無形財產（智慧財）的重視，這是校園民歌在無形中所帶給社會的新價值觀，基於這樣的觀念，在 1988 年由台灣區唱片同業公會所成立的「音響版權委員會」便是一個顯例。²⁹

但校園民歌也不盡然都是正面影響，八〇年代由於經濟發展的緣故，社會轉趨開放，政府正面臨激烈的「黨外運動」，自 1986 年起，台灣社會的諸多禁忌漸被突破，這時出現了許多各種主體訴求的社會民眾運動，如婦女運動、勞工運動、學生運動、消費者運動、老兵返鄉運動等，³⁰但在這眾多民眾運動之中，學生運動卻是顯得比較晚的，學生運動一直到九〇年代才出現了因應「二月政爭」的「三月學運」，³¹學生運動之所以晚於其他各項民眾運動的原因不一而足，但學生運動萌發之際也是校園民歌發展告一段落的時期，因此校園民歌發展拖延了

²⁶ Donatella Della Porta & Mario Diani 著、苗延威譯，《社會運動概論》，頁 15-16。

²⁷ Donatella Della Porta & Mario Diani 著、苗延威譯，《社會運動概論》，頁 234。

²⁸ 何明修，《社會運動概論》（北市：三民書局，2005 年），頁 217-218。

²⁹ 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：校園民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》（北市：滾石唱片，1995 年）附錄大事年表，頁 168。

³⁰ 高明士主編，《台灣史》，頁 274；李筱峰、林呈蓉，《台灣史》，頁 382。

³¹ 「二月政爭」指的是在 1990 年 2 月 20 日，國民黨於陽明山中山樓召開國民大會，準備選舉第八任總統，其中主流派推舉李登輝，非主流派則推舉林洋港，兩派在對立引發國民黨內部的權力鬥爭，在召開國民大會期間，國大更試圖擴權，這樣的結果便引發了「三月學運」，時間是 1990 年的 3 月 16 日，由全國大專院校的學生於中正紀念堂靜坐抗議，要求解散國會、總統民選，並發起「全民逼退老賊簽名運動」，其運動結果促使國民黨內非主流派知難而退，李登輝遂得以順利當選總統。見李筱峰、林呈蓉，《台灣史》，頁 388-389。當時所屬台灣人權促進會的陳菊認為和其他國家比較起來，台灣的學運一直很慢。此次學運雖然不夠健全，但這是學生的首次正式抗爭活動。見官鴻志、張麗伽，《台北學運》（北市：1990 年），頁 45。

學生運動發展的腳步遂成爲可能的原因之一，筆者並不直接斷言校園民歌發展有其政治因素牽涉在內，單以 1983 年始的「大學城」節目與其舉辦的「全國大專歌謠比賽」而言，該比賽一直維持到 1993 年，其是否有政府支持推動，我們尚且缺乏相關證據，但校園民歌是一個足以讓當時大學生轉移注意力的存在則是不容否認的事實。

綜上所述，以筆者淺見，以社運的條件設定而言，校園民歌其實是一種不完整的社會互動，其信念自始便未盡周詳，在前文所述的階段中，校園民歌並未完全符合社運的構成條件，在最重要的「問題解決」部份其實不夠深沈，且缺乏轉變的機制，因此它表面上看似廣於大眾卻未深入人心，在最初的信念未及修正進而產生新的價值觀之前，便已遭到時代淘汰。

四、以社會學觀點來看校園民歌的沈寂原因

筆者先前也提過一個社運的影響力端賴於其規模與其程度，故就校園民歌來說，校園民歌從定義來說算得上是一種以大專院校學生爲對象的參與性質運動，因此其最主要受其影響還是學生，而未能廣被到社會各部階層，基於這樣的性質與社運標準而言，校園民歌可說是一種不完整且不甚成熟的社會運動，校園民歌雖具備社運的態勢與架構，但其目的卻由具體轉向模糊，且在發展過程當中，領導者的影響力除了有限外也呈現多頭馬車的傾向，在最後的共識上也轉趨封閉，這與一般社運會隨著發展而衍生出更多的相關訴求不同。

我們從時間順序來看，從李雙澤的英年早逝到楊祖珺轉入政治後，校園民歌本應具備的意識便已被轉化，在無人接續情況下，校園民歌目的意識淡化，轉由日後發展出來的「次文化」（自我創作）所取代，這樣的「次文化」意識並不足以支撐整個校園民歌發展，因爲那過於抽象而單薄，而且這並非空前的特有價值取向，因此校園民歌無法從中建立自我而易於隨著時代及傳播媒體起舞並遭到利用，是以校園民歌並非顯性的社會影響，其帶來的是將一種已然存在的思想用新的方式重新詮釋、賦予新的符號，並將之轉爲成一種普遍性意識。

最後我們以社會學角度探討校園民歌沈寂的原因，以一個社會運動而言，其結束原因除了已達到目的而無繼續的必要之外，外力干擾是另一項主因，但根本原因則是在於該運動已經失去民眾的支持，在校園民歌的案例中，學者提出如下的看法：

民歌有「沒落」的趨勢的可能原因是，缺乏持續推動的力量，只有商業機構在持續作它，成爲一種「流行」，以前那些人將之視作一種「運動」在推行，現在已經沒有了，因此民歌的原本目的、藝術性、實質內容已然縮小，沒有突破，因此參與者便減少，加上一些外在或內在因素使得民歌被定型，只談一些風花雪月的瑣碎之事，不能深入人心，它就變得像是時下

的流行歌曲，最根本的原因是它缺乏「社會主題」與推動向前的力量。³²

除了上述原因之外，筆者認為可以做另種的解釋，從客觀角度來看，校園民歌沈寂的原因其實可用民歌手意識形態來解釋，在當時政治戒嚴、黨國意識充斥的年代，擁有高學歷的民歌手們是浸染舊有國家意識最深的一群，他們於潛在意識中與日漸重視台灣本土的新國家意識格格不入，他們的對象是同一階層的相對少數知識份子，對多數的普羅大佑大眾而言，他們即使聽了校園民歌也不易有所共鳴，兩造之間有如楚河漢界，壁壘分明，因此囿於舊有黨國意識下的校園民歌雖在後期試圖有所作為，但在擺脫不掉其既有包袱的情況下，校園民歌自然只有沈寂一途。但若以更簡單的觀點來看，校園民歌發展到最後因已融入通俗文化中，故其興衰惟是時代選擇的結果。

第二節 政治觀點一五、六〇年代國民教育對校園民歌的影響

1949年，國民黨政府（以下簡稱政府）被迫撤退來台，政府為便於統治，在台灣實行了一連串「去日本化」並「再中國化」的文化重建工作；³³「二二八」事件後，政府開始厲行戒嚴及加強黨國教育的實施，而校園民歌的民歌手們在時間上正好屬於戰後嬰兒潮的一群，也是「二二八」後政府不遺餘力宣揚反共復國的年代；在教育上，他們身為社會較上層的知識階級，所受到政府的黨國思想影響也較一般人為深。因此本節試圖以五、六〇年代的國高中國文教科書為例來分析七〇、八〇年代的校園民歌歌詞意涵，並以歌詞為例，將之與國文教科書所呈現的意識型態相互比對以瞭解兩者的關聯。

首先，在七、八〇年代唱校園民歌的民歌手多為大專院校的學生，年齡約廿出頭，而國高中的年紀則約十多歲，兩相對照約是十年的差距，因此筆者斟酌當時民歌手年紀藉此推敲他們所使用國文教科書的年代，這是筆者使用五、六〇年代的國文教科書來詮釋七、八〇年代校園民歌歌詞的原因之一。

第二、筆者使用國高中教科書的原因基於以下幾點：1.國中相對於國小及高中而言是最適合宣傳反共復國思想的時期，國小時因孩童尚未建立屬於自己的思想建構，故也只能給予基本的字詞語句訓練；而國、高中則是在基本訓練後，進入可以啓蒙、引導思想的階段，故在這時的教材中融入大量的愛國思想則再適當不過，³⁴但高中已是可以將思想化為行動的時期，且在教材中漸轉以專業領域為

³² 蕭新煌，〈民歌運動的社會學分析〉《時報雜誌》149，1982.10，頁45-46；施宇，〈訪蕭新煌先生一「民歌」的時代意義〉《幼獅月刊》352，1982.4，頁58-63。

³³ 當時政府以蔣介石所裁定的「台灣接管計畫綱要」為要，實施了一連串的政策與成立機構，如台灣省國語推行委員會、台灣省編譯館、台灣文化協進會及台灣省行政長官公署宣傳委員會等以進行文化、教育等方面的體制重整，見黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建 1945-1947》（北市：麥田、城邦，2007年）頁223-224。

³⁴ 這我們可從當時的國中課本的編輯大意、本冊題要窺知；見高明，《初級中學標準教科書·國文·第一冊》（北市：台灣省政府教育廳，1955年），頁5。

主，因此在教材處理上筆者以國中教材為主，高中為輔。³⁵而在科目上國文科又是最容易作思想宣傳的一科，故筆者以該科為分析對象。

第三、「二二八」後，政府深感之所以會導致此一事件的根本原因在於教育問題，認為日治時代的教育影響太深，須立即加以改正，³⁶因此政府在教育上作了相當程度的改革。據學者研究，政府透過國文、歷史、地理、公民等教科書傳播大量的儒家觀念，從教育部所頒發的 1952、1962、1968 及 1972 年的《國民小學課程標準》及 1952、1962、1972 及 1985 年的《初級中學課程標準》來說，這八個版本中，最重要的共同目標就是「激發愛國思想、弘揚民族精神」。³⁷而國文科作為基本科目而言是政府宣達黨國思想、實行教化改正的絕佳途徑之一，所以這是筆者選擇國文科作為與校園民歌歌詞作意識思想比較的原因。

第四、此時的音樂教科書，傳統民歌並非一枝獨秀，而是與愛國歌曲及西洋民謠同為教科書的一部分，故我們不易從音樂教科書中看出其對校園民歌的影響，且在日後音樂教科書中校園民歌被編入教材者也是少數，故難以看出變異。³⁸但若轉念一想，從思想傳播及民歌手大半是業餘性質的角度來看，國文科的影響可能反倒要比音樂來得深遠，因此這也是筆者在討論此課題時以國文科為主的原因。

第五、政府除了教科書之外也在 1967 年 7 月成立「中華文化復興運動委員會」、出版相關出版品等諸多方式來推行其政治意識，³⁹但若深論則嫌範圍過廣，故筆者遂僅就教科書來做討論。

最後在作這樣的討論時，筆者並不對民歌手自身所抱持的思想型態作批判，唯以客觀學術立場探討從政府在那個時代所推行的政治意識是如何影響著人民的生活與思想，民歌手只是受影響的廣大人民當中較具影響力的一部分而已。

³⁵ 除了以上原因外，以筆者在國立編譯館對國中及高中國文教材的瀏覽爬梳後，國中部分具備國家意識，直接間接宣導反共復國意識的教材比例遠比高中部分要來的高，高中國文以文言文為大宗，已屬國文的專業領域，如元首文告、反共義士的佚聞等則開始減少，唯在第一課幾乎以孫文或是蔣中正的文章來加強政治領袖的個人特質是不變的特色。以下為筆者參考資料：高明編，《初中國文·第一～六冊》（北市：台灣省政府教育廳，1958 年）。

國立編譯館，《國民中學國文科教科書·第一～六冊》（北市：台灣書店，1968 年）。

國立編譯館，《國民中學國文科教科書·第一～六冊》（北市：編者，1974 年）。

潘重規，《中學標準教科書·高中國文》（北市：台灣省政府教育廳，1957 年）。

³⁶ 胡茹涵，〈二二八事件前後的台灣中學教育（1945-1949）（下）〉《台灣風物》56：2，2006.6，頁 128-129。

³⁷ 黃俊傑，《戰後台灣的轉型及其展望》（北市：台灣大學，2006 年），頁 37-38。

³⁸ 筆者在國立編譯館的查詢過程中，相當弔詭地發現是校園民歌數量居然非常的少，唯常被引用唯有〈秋蟬〉，直到日後教育部實行一綱多本後，校園民歌的數量才逐漸增加，這是筆者不以音樂科為案例的原因；以下為筆者參考資料：

國立編譯館，《國民中學音樂課本·第一冊》（北市：編者，1983 年，第 11 版）。

國立編譯館，《國民中學音樂課本·第二冊》（北市：編者，1984 年，第 11 版）。

國立編譯館，《國民中學音樂課本·第三冊》（北市：編者，1985 年，第 11 版）。

國立編譯館，《國民中學音樂教科書·第一冊》（北市：編者，1986 年，正式本，初版）。

國立編譯館，《國民中學音樂教科書·第二冊》（北市：編者，1987 年，正式本，初版）。

國立編譯館，《國民中學音樂教科書·第三冊》（北市：編者，1988 年，正式本，初版）。

³⁹ 黃俊傑，《戰後台灣的轉型及其展望》（北市：台灣大學，2006 年），頁 39。

一、五〇年代國民教科書所呈現的意識型態

針對政府在五〇年代中學教育中所亟欲宣揚的愛國反共理念，我們可以從以下表格見其端：

政府意識於初中國文教科書所佔比率

版本依據	1952 年教育部初級中學國文課程標準
冊數	課程名
第一冊	孫文，〈立志作大事〉、徐植仁譯，〈翠亨村裡的奇童〉、吳敬恆，〈總理的幼年時代〉、鄒魯，〈革命運動之開始〉、陳定山，〈雙十節的一個小故事〉、章微穎，〈辛亥革命的逸聞〉、王夢麟平陵，〈民心的向背〉、朱其焱，〈一個愛國的童子〉、鄭烈，〈盡忠報國〉、錢泳，〈沈百五〉、蔣中正，〈我們的校訓〉。
第二冊	陸丹林，〈「三·二九」的二三事〉、陳布雷，〈在黃花岡烈士紀念會演說詞〉、許地山，〈青年節對青年講話〉、今日大陸，〈搶救大陸青年〉、葛賢寧，〈米海〉、程天放，〈為維護人道而反共抗俄〉、陳雪屏，〈發揚護士精神〉、孫文，〈談信義〉、蔣中正，〈怎樣維護世界和平〉。
第三冊	蔣中正，〈生活的改造〉、郝更生，〈滑翔運動與體育〉、曾虛白，〈體育的歧路〉、徐志摩，〈迎上前去〉、梁蓉若，〈坦白與說謊〉、徐鍾珮，〈我的家〉、李文昭，〈儉訓〉、國防部，〈推行克難運動文告〉。
第四冊	張其昀，〈求是精神〉、王夢麟光祈，〈音樂與人生〉、楊一峰，〈阿里山五奇〉、陳立夫，〈雙手萬能〉、凌鴻勛，〈工程師節獻詞〉、尹雪曼，〈大榕樹〉、列子，〈愚公移山〉。
第五冊	邵元沖，〈人生的究竟〉、王夢麟光祈，〈團體生活〉、潘大道，〈為什麼要愛國〉、史可法，〈遺書〉、林覺民，〈與妻訣別書〉、孫文，〈國父遺囑〉、易家鉞，〈舍生取義〉、閻錫山，〈太原五百完人成仁紀念碑〉、胡天游，〈書侯振東〉、戴傳賢，〈青年守則前文〉、劉心皇，〈他活在人們心裡〉、潘公弼，〈報紙的言論〉、蔣中正，〈論社會風氣的改造〉。
第六冊	蔣中正，〈民國四十一年元旦公告全國軍民書〉、陶希聖，〈自由與民主〉、孫文，〈耕者有其田〉、張其昀，〈文學創作與國運〉、馮放民，〈詩人節祝詩人〉、陳宏緒，〈守望社題辭〉、中央日報，〈總統校閱三軍影集題詞〉、胡一貫，〈歡送大專畢業生入伍〉、岳飛，〈滿江紅〉、司馬遷，〈田單以火牛攻燕〉、范壽康，〈發揚台灣精神〉。
所佔比率	45.7%
版本依據	1962 年教育部初級中學國文課程標準
冊數	課程名
第一冊	蔣中正，〈我們的校訓〉、吳敬恆，〈總理的幼年時代〉、王夢麟平陵，〈民心的向背〉、包公毅，〈亞美利加之兒童〉、章微穎，〈辛亥武漢起義的軼聞〉、鄭烈，〈盡忠報國〉、中華民族英雄列傳，〈祖逖擊楫渡江〉。
第二冊	蔣中正，〈力行的要旨〉、陳布雷，〈在黃花岡烈士紀念會演說詞〉、中央日報，〈克難運動〉、陳雪屏，〈發揚護士精神〉。
第三冊	蔣中正，〈生活的改造〉、徐志摩，〈迎上前去〉、錢泳，〈烈士沈百五〉、曾虛白，〈體育的正

	軌)、李文炤,〈儉訓〉、科學的中國,〈詹天佑先生〉。
第四冊	孟子,〈生於憂患死於安樂〉、尹雪曼,〈大榕樹〉、列子,〈愚公移山〉、王夢麟光祈,〈音樂與人生〉、史可法,〈遺書〉、凌鴻勛,〈工程師節獻詞〉。
第五冊	王夢麟光祈,〈團體生活〉、戴傳賢,〈青年守則前文〉、閻錫山,〈太原五百完人成仁紀念碑〉、林覺民,〈與妻訣別書〉、邵元沖,〈人生的究竟〉、劉心皇,〈他活在人們心裡〉、廖楷陶,〈寫於民族英雄小史前〉、楊一峰,〈阿里山五奇〉、胡天游,〈書侯振東〉、潘公弼,〈報紙的言論〉。
第六冊	蔣中正,〈五十生日感言〉張其昀,〈文學創作與國運〉、司馬遷,〈田單復國〉、中央日報,〈總統校閱三軍影集題詞〉、陳之藩,〈失根的蘭花〉、藍夢博,〈西安導言〉、邵元沖,〈總理學記〉、范壽康,〈發揚台灣精神〉、胡一貫,〈歡送大專畢業生入伍〉。
所佔比率	35.3%

說明：

1. 筆者選擇的標準是從課程題解、課程名稱及內容來作判斷，其中以領袖生平或以明/暗喻手法強調反共抗俄、領袖認同及民族主義者等皆歸於具黨國意識的類別中。
2. 筆者在選擇教科書上雖然其出版年代不同，但皆使用同一年份的教育部中學課程標準，且筆者在作對教科書版本的搜尋時，因各年版本殘缺不全，故筆者以唯一齊全的 1958 及 1968 年初版的教科書（分別使用 1952、1962 年教育部課程標準）做為案例。
3. 1952 年的版本總課數為 127 課，具備黨國意識者有 58 課，經計算後所佔比率為 45.7%；而 1962 年的版本則是 119 課（蔣中正,〈五十生日感言分成上下兩課〉），具黨國意識者為 42 課，經計算後比率為 35.3%。

筆者製表，資料來源：

高明,《初級中學標準教科書·國文·第一、三~五冊》(北市:台灣省政府教育廳,1955年)。

高明,《初級中學標準教科書·國文·第二冊》(北市:台灣省政府教育廳,1959年)。

高明,《初級中學標準教科書·國文·第六冊》(北市:台灣省政府教育廳,1956年)。

孫云遐編,《初級中學標準教科書·國文·第一、二、四~六冊》(北市:台灣書店,1967年)。

高明、孫云遐編,《初級中學標準教科書·國文·第三冊》(北市:台灣書店,1968年)。

從以上表格我們可以發現幾項事實：首先是在政府黨國意識方面，1952 年的版本將近五成，而 1962 年的版本也有將近四成，其所佔比重可謂相當高。

第二、對政治領袖的尊崇部分，在這兩個版本中可說是顯而易見、溢於言表，但其對政府組織或人員卻幾乎隻字不提，全然以政治領袖本身為重點，強調其言行，試圖加強學生們對政治領袖的認同。經筆者具黨國意識的課程中來估算強調政治領袖的比率後，1952 年的比率約為 21.3%，但 1968 年則提昇到 38.5%。⁴⁰因此整體看來，雖然 1962 年的版本中具有黨國意識的課程略減，但卻更加強調政治領袖的存在，筆者推估這應與六〇年代初的雷震案有關，⁴¹雷震雖身為國

⁴⁰ 筆者的計算方式是在這些具有黨國意識的課程中談論孫中山或蔣中正，或是由這兩人為作者的文章來計算，1952 年本為 10 課，在具有黨國意識的 47 課的比率中，佔約 2 成；而 1962 年版本則是增加到 15 課，在具黨國意識的 39 課當中，比率提昇到將近 4 成。

⁴¹ 雷震 (1897-1979)，字倬寰，浙江長興人，學生時期即加入中華革命黨，畢業於日本京都帝大政治系，1926 年返國。曾任國民政府法制局編審、教育部總務司長，抗戰時擔任國民參政會

民黨員，但雷對蔣介石的作風卻有所不滿，雷試圖批評當代政治領袖的行為無法為政府所容忍，因此雷案的衝擊使得政府在 1962 年進行第二次的教科書編寫時須再加強政治領袖的部分以弭平 1960 年雷案所造成的影響。

除了課程外，政府宣揚黨國意識的部分也能從課本中的編輯大意、本冊提要、作者、題解、習題、語文常識等來瞭解；以下筆者便擇要舉例，如 1952 年及 1962 年教育標準的國中課本的編輯大意便如此敘述：

每一學年，又合許多單元為一大單元……第三學年第五、六兩冊，以社會的體認為一大單元；而這三大單元又以「發揚革命精神、喚醒民族靈魂」的主旨，融貫其間，成為一總單元。⁴²

本書編輯目標，在提高學生閱讀及寫作之能力，灌輸傳統文化，起敵時代思想，以加強愛國觀念，弘揚大同精神。循此目標，所選教材，務求思想純正……⁴³

而當中第一冊的本冊提要內容結尾則有更明確的敘述：

學生在國民學校學了六年國語，只是知其然，而不知其所以然，現在要教學生曉得，過去學習國語為的是什麼，將來對於國語應該怎樣的應用。這不僅是訓練說話的才能，並且要藉此增進學生的國家意識和民族的團結力量，關於這一點，切盼教學時不要忽略過去。⁴⁴

在對政治領袖的描述，筆者分別以 1952 及 1962 年教育部標準中針對蔣介石的作者內容為例，見以下敘述：

1952 年版本：

蔣中正，字介石。現任中國國民黨總裁，中華民國總統。曾領導國民革命軍北伐，掃除軍閥，完成統一；後又領導全國，對日抗戰，獲得最後的勝利。功業彪炳，不僅是中國的偉人，也是世界的偉人。現正領導愛好自由的人民，從事反共抗俄的艱苦奮鬥，相信在他的領導之下，必能得到最大

秘書長，1946 年出任政治協商會議秘書長，並獲選為制憲國大代表。1949 年來台時，創辦《自由中國》半月刊，胡適為發行人，走反共抗俄的路線。但隨時代變遷，《自由中國》開始轉而批評時政，引發執政者不滿，因此雷於 1955 年初被撤銷黨籍；1956 年 10 月《自由中國》出版「祝壽專號」，更引發黨政軍媒體批判。1960 年雷發起「中國民主黨」組黨運動。同年 9 月 4 日當局以「知匪不報」罪名起訴雷震，並處以十年徒刑，此即轟動一時的「雷震案」；政府在 1962 年針對教科書所作的再次修正，雷案的影響可說是有直/間接的關聯。

⁴² 高明，《初級中學標準教科書·國文·第一冊》（北市：省政府教育廳，1955 年），頁 1-2。

⁴³ 孫云遐編，《初級中學標準教科書·國文·第一冊》（北市：台灣書店，1967 年）。

⁴⁴ 高明，《初級中學標準教科書·國文·第一冊》，頁 5。

的成功。⁴⁵

1962 年版本：

蔣中正，字介石，浙江奉化縣人。清光緒十三年（西元 1887 年）生。早歲跟隨 國父革命，民國十五年率師北伐，統一全國。二十六年，領導對日抗戰，獲得最後勝利。歷任廣州黃埔軍官學校校長、國民革命軍總司令、國民政府主席兼行政院院長、軍事委員會委員長等職；現任中華民國總統、中國國民黨總裁。⁴⁶

在課文題解中我們也能夠見到黨國意識的存在，如：

1.……我們的民族正在危難的關頭，我們的青年應該怎樣剔除那些促使亡國的劣根性，而負擔起救國復國的責任呢？（第二冊·第六課：青年節對青年講話-1952 年標準版）⁴⁷

2.自由中國的青年在高興地、很振奮地慶祝自己的節日—青年節的時候，可曾想到大陸上的青年弟兄姊妹們正在受著迫害與控制，過著非人的不自由的生活？這一篇社論就是告訴我們，中共奸匪虐待著大陸青年的真相，而促使我們趕快設法，搶救他們。（第二冊·第七課：搶救大陸青年-1952 年標準版）⁴⁸

3.我們現在以台灣作反共抗俄、雪恥復國的基地，就應發揚台灣精神。……所謂台灣精神，也就是中華民族的精神……現在是發揚台灣精神的時候了，大家奮起罷！努力罷！（第六冊·第二十課：發揚台灣精神-1952 年標準版）⁴⁹

4.總統有鑑於此，弘揚 國父遺教，……民國二十三年，發起新生活運動……奸匪肆其陰謀，極力詆毀民族道德……今者國難當頭，反攻在望，我青年學子，研讀明訓……實踐救國信條，以完成反攻復國之大業乎？（第一冊·第六課：四維的意義-1962 年標準版）⁵⁰

5.……國民黨以發揮青年之理性為領導之要領，而共匪則以利用青年心理之弱點為領導之基礎；國民黨以喚起民族靈魂，愛護民族文化，培養青年

⁴⁵ 高明，《初級中學標準教科書·國文·第一、二、三、五、六冊》，頁 172、205、3、199、6。

⁴⁶ 孫云遐編，《初級中學標準教科書·國文·第一、三、四冊》，頁 36-37、6-7、15。

⁴⁷ 高明，《初級中學標準教科書·國文·第二冊》（北市：省政府教育廳，1959 年），頁 55。

⁴⁸ 高明，《初級中學標準教科書·國文·第二冊》，頁 70。

⁴⁹ 高明，《初級中學標準教科書·國文·第六冊》（北市：省政府教育廳，1956 年），頁 191。

⁵⁰ 孫云遐編，《初級中學標準教科書·國文·第一冊》，頁 37-38。

之民族自尊心與自信心，……而共匪教育青年之目的，則為摧毀青年之愛國心……，使國家及箇（個）人皆甘淪為蘇俄之奴隸而不知恥。（第四冊·第一課：時代考驗青年 青年創造時代-1962年標準版）⁵¹

在語文常識的作文訓練中我們也可見到這樣的習題：

現代有一個作文題目—紀念中華民國的國父孫中山先生，你試就這個題目去尋思，把你所想說的，寫成一個綱要；你再就前題所訂的綱要，寫成一篇文章。⁵²

以上例子甚多，筆者不勝枚舉，但我們也能夠從中見到黨國意識是如何地充斥於教科書之中。我們結合以上的例子並透過李麗卿，〈國中國文教科書之政治社會化內容分析〉的研究可以得知政府在教科書中所欲強調的重點有兩大方向：一是強調政治領袖，企圖將其神格化以爭取認同、二是對中共政權的敵視。⁵³在對強調政治領袖的部分中，政府以領袖的文章、生平事蹟的敘述、思想等作為課程內容並以題解、註釋、習題穿插其中以為加強；⁵⁴對中共政權的敵視部分則利用社論、政要官員的文章、革命先烈的佚聞、歷代歷史人物復國的故事為援例，突顯反共抗俄的正當性；⁵⁵因此我們可從中瞭解政府所著重的意識取向。而在高中部分，我們可先見下表：

政府意識於高中國文教科書所佔比率

版本依據	1952年教育部高級中學國文課程標準
冊數	課程名
第一冊	蔣中正，〈四維的意義〉。
第二冊	孫文，〈黃花崗烈士事略序〉、蔣中正，〈四十一年青年節告全國青年書〉、蔣中正，〈光復台灣是國民黨的宿志〉、張其昀，〈台灣精神〉、連橫，〈台灣通史序〉。
第三冊	蔣中正，〈民生主義建設的最高理想〉、張蔭麟，〈孔子的先世與孔子的人格〉、邵元沖，〈孔子學說與時代精神〉、程天放，〈孔子的真價值〉、孫文，〈恢復中國固有道義〉、蔣中正，〈民族精神的偉大力量〉、吳敬恆，〈國父與中國革命〉。
第四冊	蔣中正，〈時代考驗青年青年創造時代〉、張繼，〈禮義廉恥與政教合一〉、張其昀，〈新生活運動與民族復興〉、蔡元培，〈怎樣纔配作現代學生〉。

⁵¹ 孫云遐編，《初級中學標準教科書·國文·第四冊》，頁15。

⁵² 高明，《初級中學標準教科書·國文·第一冊》，頁88。

⁵³ 李麗卿，〈國中國文教科書之政治社會化內容分析〉（國立師範大學教育研究所碩士論文，1989年），頁207-253。

⁵⁴ 如：孫文，〈立志作大事〉、徐植仁譯，〈翠亨村裡的奇童〉、吳敬恆，〈總理的幼年時代〉、蔣中正，〈民國四十一年元旦公告全國軍民書〉、蔣中正，〈五十生日感言〉等。

⁵⁵ 如：陳定山，〈雙十節的一個小故事〉、章微穎，〈辛亥革命的逸聞〉、朱其焱，〈一個愛國的童子〉、今日大陸，〈搶救大陸青年〉、葛賢寧，〈米海〉、程天放，〈為維護人道而反共抗俄〉、胡一貫，〈歡送大專畢業生入伍〉、岳飛，〈滿江紅〉、司馬遷，〈田單以火牛攻燕〉等

第五冊	孫文，〈心理建設自序〉、蔣中正，〈知行學說綜合研究之結論〉、蔣中正，〈五十生日感言〉。
第六冊	蔣中正，〈革命哲學〉、戴傳賢，〈三民主義之教育價值〉、張其昀，〈三民主義之思想淵源〉、鄒魯，〈邱倉海先生念台詩集序〉、秋瑾，〈中國女報發刊詞〉、唐紹華，〈碧血黃花第一幕〉。
所佔比率	16.6%
版本依據	1962 年教育部高級中學國文課程標準
冊數	課程名
第一冊	蔣中正，〈四維的意義〉。
第二冊	孫文，〈黃花崗烈士事略序〉、蔣中正，〈四十一年青年節告全國青年書〉、連橫，〈台灣通史序〉。
第三冊	蔣中正，〈時代考驗青年青年創造時代〉。
第四冊	蔣中正，〈時代考驗青年青年創造時代〉、唐紹華，〈碧血黃花第一幕〉。
第五冊	孫文，〈心理建設自序〉、蔣中正，〈知行學說綜合研究之結論〉。
第六冊	蔣中正，〈革命哲學〉、張蔭麟，〈孔子的先世與孔子的人格〉。
所佔比率	12.2%

說明：

1. 筆者選擇的標準是從課程題解、課程名稱及內容來做判斷，其中以領袖生平或以明/暗喻手法強調反共抗俄、領袖認同及民族主義者等皆歸於具黨國意識的類別中。
2. 1952 年的版本總課數為 157 課，具備黨國意識者有 26 課，經計算後所佔比率為 16.6%；而 1962 年的版本則是 90 課，具黨國意識者為 11 課，經計算後比率為 12.2%。

筆者製表，資料來源：

潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第一冊》（北市：台灣省政府教育廳，1953 年）。

潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第二、三、五冊》（北市：省政府教育廳，1954 年）。

潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第四、六冊》（北市：省政府教育廳，1955 年）。

潘重規等編，《高級中學標準教科書·國文·第一、二冊》（北市：省政府教育廳，1963 年）。

潘重規等編，《高級中學標準教科書·國文·第三、五冊》（北市：省政府教育廳，1965 年）。

潘重規等編，《高級中學標準教科書·國文·第四冊》（北市：省政府教育廳，1964 年）。

潘重規等編，《高級中學標準教科書·國文·第六冊》（北市：省政府教育廳，1966 年）。

高中部分的黨國意識課程雖然減少甚多，但從內容來看則在思想理論方面做較深的切入，如：孫文，〈心理建設自序〉、蔣中正，〈知行學說綜合研究之結論〉、蔣中正，〈革命哲學〉、戴傳賢，〈三民主義之教育價值〉、張其昀，〈三民主義之思想淵源〉等。

除了課程上的黨國意識宣傳外，政府也積極動員國、高中的學生從事所謂的「愛國活動」，進行政策宣導，其相關研究除了已有前人研究外也非筆者的研究範疇，故筆者不做更進一步討論。⁵⁶

綜上所論，我們從國、高中教科書國文科內容中可以瞭解到，政府試圖將黨國意識透過教科書深植入國、高中學生意識的過程，在那個時代無論心中抱持

⁵⁶ 詳見胡茹涵，〈台灣戰後初期的中學教育（1945-1952）〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，2005 年）。

著服從或是抗拒的態度，在面對政府這樣強力的宣導之下，其根植的記憶仍是難以消除並處處影響著人們的生活方式與態度，因此筆者接著便以校園民歌歌詞為例，說明當年的黨國教育是如何影響人們的生活意識。

二、政府意識對校園民歌歌詞意涵的影響

政府當時可說無所不用其極的宣傳黨國意識，在此我們便舉幾首校園民歌為例，見下表：

受到或帶有政治意識影響的民歌歌詞舉隅

<p>1. 歸人·沙城（金韻獎·五-1980，詞：陳輝雄）</p> <p>啦啦啦啦~ 細雨 微潤著沙城 輕輕將年少 滴落 回首 凝視著沙河 慢慢將眼淚 擦乾 啦啦啦啦~ 沙城 傾圮的石堆 磊磊將街道 阻塞 沙河 潺潺的水流 聲聲向歸人 呼喚 歸去我要 歸去我要 回到 我的沙城 沙河 將再裊繞 沙河 將再裊繞 沙河 將再裊繞 啦啦啦啦~</p>
<p>2. 來唱家鄉的歌（金韻獎·六-1980，詞：陳重榮）</p> <p>這是一首歌 一首來自遠方的歌 沒有華麗的詞藻 也沒有動人的音韻 這是一首歌 一首短短的歌 來自原野 來自村莊 它來自我家鄉 朋友 你是否也喜歡歌唱 那麼唱吧 也唱出你家鄉的歌 朋友 你是否也喜歡歌唱 就如同我 也唱出我家鄉的歌</p>
<p>3. 老歌手（金韻獎·七-1980，詞：侯德建）</p> <p>有一位老歌手 唱了嘛一首輕快的歌 旋律是年輕 歌聲是沙啞 有一位老歌手 唱了嘛一首輕快的歌 旋律是年輕 老淚如雨下 問你沙啞爲了誰 爲那年輕竟老成 問你老淚爲何灑 灑那黃花已不存 老歌手阿 老歌手啊</p>
<p>4. 看花（金韻獎·七-1980，詞：黃藍）（節錄）</p> <p>（男）小姑娘 請妳走過來呀 我要問妳一句話 （女）哎喂 我這就走過來呀 你要問我什麼話 （男）爲什麼孤伶伶的 走在山坡上呀 不見妳呀 妳的他呀 陪呀 陪在妳身旁 （女）因爲我的他呀 前線去打仗呀 等到勝利還鄉的時候 陪呀 陪在我身旁欸 （合唱）因爲我（妳）的他呀前線去打仗呀 等到勝利還鄉的時候 陪呀 陪在我（妳）身旁欸</p>
<p>5. 故鄉·迴響（金韻獎·七-1980，詞：洪光達、馬兆駿）</p> <p>如果能將剎那時光 在片刻間換做平穩的腳步 我要重回那曾經屬於我成長的地方 告訴我宇宙之間 能有幾許餘盪在迴響 一絲餘盪 一支紙鳶 一縷長髮飄揚 讓淚水凝聚在眼中去看著你 哭泣不能代表我的孤寂 啊故鄉飛翔 我愛你 故鄉 我盼望 故鄉</p>
<p>6. 沙城·歲月（金韻獎·八-1981，詞：陳輝雄）</p> <p>日落走向山崗 感望沙城的黃昏 潺潺的沙河依舊 驚問是多少年歲 夜裡走向沙城 不復見磊磊石堆 徐徐的清風吹送 吻乾一生汗淚 曾有人在此 尋找呼喚 曾有人在此 走過沈默 嗚 多年以前~</p>
<p>7. 我心似清泉（金韻獎·十-1981，詞：胡玉衡）</p>

讓我擁抱這片燦爛陽光 好像擁抱燦爛的新希望 當我飛越千山涉過萬重水 為理想走他鄉
當我呼吸春花吐蕊芬芳 望嶽看雲聽生命在迴響 朋友當你輕輕握著我的手 我心似清泉向上流
有誰能告訴我 一樣彤日白雲 卻是兩種情懷感傷 回顧舊園暮色 在黑暗歲月裡 誰能喚醒故國愁

8. 寒山斜陽（天水樂集·柴拉可汗-1981，詞：靳鐵章）

暮色沈重 夕陽斜煙波江旁有人高唱 暮色沈重 夕陽斜寒山古刹香煙繚繞
句句聲聲傳耳入心房 嘿 嘿 濁浪飲斜陽 塵煙渺渺清風撫衣裳 嘿 嘿 寧靜藏心房
濁浪濁 香煙香 不覺已迷惘 遙想先賢心懷神會 正氣塞天邊 船待風發馬待奔馳 古道映斜陽

9. 天水流長（天水樂集·柴拉可汗-1981，詞：靳鐵章）

天上來的水 它綿延幾千里 細看那水悠悠 何處是盡頭 聽那浪濤聲 迴響在胸懷 五千年的激情
在我血液澎湃 大江奔流流不盡 一片丹心照汗青

10. 古城夢迴（天水樂集·柴拉可汗-1981，詞：許乃勝）

滿臉皺紋的古城 總有許多舊事 剝落的紅牆是勇士灑下的熱血 磊落的石堆是英雄仗劍的雕像
滿臉皺紋的古城 總有許多記憶 觸目的裂縫是英雄背脊的傷痕 呼嘯的風聲是吶喊超越了時空
滿臉皺紋的古城 總有許多感傷 潺潺的泉水是英雄滾滾的熱淚 滿地的黃葉是斑斑往事的星點

11. 柴拉可汗組曲（天水樂集·柴拉可汗-1981，詞：靳鐵章）

塞外

月亮親吻著銀白色的草原 露水寒 營火亮 情歌聲聲唱 牛羊都睡了
太陽燃燒著金黃色的沙原 微風吹 黃沙涼 炊煙冉冉升 駝鈴陣陣響

柴拉可汗

沙原上看我奔馳 烈日當空聞我狂笑 風沙狂任我遨翔 高歌一曲豪邁奔放
捲入千層沙浪中 柴拉可汗 英勇剽悍沙原上 柴拉可汗風馳電掣浩瀚山河 柴拉可汗～

別離

自古多情空留餘恨 莫道我太匆匆 今夜月也朦朧星也依稀 怨只怨將分離
啊～啊～啊～莫疑我情意深 當天明時披征衣遠行 勿忘我莎琳娜

尾聲

月亮親吻著草原 微風吹 露水寒 只不見莎琳娜 怨只怨已分離 自古多情空留餘恨

說明：

筆者以實際聆聽與歌詞詞句與整體表現出的意念作為標準，並與教科書所呈現的思想意識作比對，帶有遙想、抽象「中國式」思維者，遂納入此表。

筆者製表，資料來源：

《金韻獎》第一～十輯（北市：新格唱片授權，滾石發行，2005年）。

《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007年）。

從以上表格我們能試析出幾個面向：一、在「金韻獎」部分中，懷鄉類型佔了多數，但這些歌詞所表現出的是抽象而虛無飄渺的語詞，我們難以將之與現有土地作具體連結；同樣是描寫土地，但同期的國台語歌曲，如：〈補破網〉（1948）、〈燒肉粽〉（1949）、〈港都夜雨〉（1951）、〈鑼聲若響〉（1955）、〈孤女的願望〉（1961）、〈田庄兄歌〉（1964）等卻真實地描寫出當時的社會意象，因此

我們在這裡看到了校園民歌的侷限。⁵⁷第二、除了懷鄉之外，我們也看到些許的戰爭意識，如「……前線去打仗呀…勝利還鄉……」、「……故國……」等詞句；也許作詞者本身並不帶有政治意味，但卻在潛意識裡表現出這樣的味道來。第三、我們再就「天水樂集」的部分來看，其「中國」的意味則就更溢於言表，如「……遙想先賢心懷神會 正氣塞天邊……」、「……五千年的激情 在我血液澎湃……」等，這也許並非作者刻意表達，但卻清楚表現出政治意識的影響程度。

是故，我們結合「祖國意識」與當時的氛圍來看，民歌手的意識仍留在對故國的尋思上，在對台灣的意識上則相當模糊，對於「中國」的意念即使在經過國際上的重大挫折後仍尚無法自原本接受的黨國意識中跳脫出來，因此我們也能從這裡看到政府潛在的意識教育是如何地根深蒂固於人心之中。

在這裡，校園民歌歌詞所流露出來的是，作詞作曲者因基於政府的意識教育，而在潛意識中將其表現出來，加上被迫退出聯合國等國際挫敗的衝擊，使得校園民歌歌詞呈現出一股憂國懷鄉的味道，就如在鄉土文學論戰中，所表現的遙想故國故土的情懷並與初期的校園民歌意氣相通，但這樣的思想意識在鄉土文學論戰中終究趨於下風；相對在校園民歌，歌詞中即使帶著對舊有中國的情感，且與政治牽連度相對較低而能倖存，不過這樣的曲調風格也漸漸隨著時代變遷而消逝，對此我們可從「大學城」的全國大專歌謠比賽見其端。⁵⁸校園民歌原本強調唱出自己，這樣的取向雖一時得到了認同，眾人也予以寄望，但隨著時代變遷與本身因素，校園民歌反與現實脫節，在輿論的懷疑批判下漸失去原有的風格，校園民歌的發展遂由原本引領者的角色而轉成被動者，只能固守自身市場而影響日弱，最後隱於歷史，成為人們的回憶。

我們若換個角度來看，其實校園民歌的發展自始自終都與社會大眾有著一段無形的鴻溝。所以回到校園民歌的原點來說，校園民歌與固有傳統民歌在本質上就已經有所差異，這不僅使校園民歌初期產生「民歌」一詞的論辯，也讓日後校園民歌在發展上始終無法取代傳統民歌。

回到本節來說，筆者認為黨國意識可說是束縛校園民歌風格的根本原因之一。除了風花雪月之外，以對岸的土地為主題雖無可厚非，但以時代變遷的角度來看卻非長久之計，在經過種種國際挫敗後，回歸故國早已是遙不可及的空談，所以這樣的風格無法跟上日新月異的時代腳步；八〇年代的台灣在政治進展上雖仍有待加強，可在經濟上卻是蒸蒸日上並帶動思想變遷，因此校園民歌囿於過去故國情懷而錯失了改變良機可說是校園民歌趨於式微的原因之一。

⁵⁷ 如〈歸人·沙城〉、〈來唱家鄉的歌〉、〈故鄉·迴響〉、〈沙城·歲月〉、〈我心似清泉〉；國台語歌曲部分請見：曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》（北市：桂冠，1998年），頁94-97；簡上仁，《台灣民謠》（北市：眾文圖書，1990年二版），頁16；莊永明，《台灣歌謠追想曲》（北市：前衛，2006年四刷），頁63；筆者在此解釋七〇年代卻有五〇年代歌曲的原因，這時乃政府實施歌曲禁令的緣故，以〈補破網〉為例，該首歌雖在1948年創立，但被政府禁唱，直到七〇年代後方才解禁，故像李雙澤當時在「淡江事件」唱這首歌其實是違反禁令的。

⁵⁸ 見本文第二章第二、三節。

第三節 藝文觀點—校園民歌的文化比較

一以鄉土文學論戰及台灣新電影為例

本節以與校園民歌同時興起的鄉土文學論爭及七〇年代電影發展政治宣傳電影（以下簡稱政宣電影）為重點，⁵⁹探討校園民歌與鄉土文學的關聯與前者沒落而後者卻能進一步轉形成台灣文學的原因。而台灣電影在七〇年代除了既有的反共宣傳片外，以邵氏電影為首的武俠片也掀起一陣風潮，⁶⁰同時以「二秦二林」為主的瓊瑤式愛情文藝片也大行其道，⁶¹如此以反共、瓊瑤及武俠為主的風格到了八〇年代後迅速急轉直下，在中央電影股份有限公司（簡稱中影）於 1982 年啓用一批新銳導演，拍攝了《光陰的故事》後，遂正式開啓了台灣新電影的契機，也使當時日益低迷的台灣電影出現一絲曙光。⁶²但相對地，校園民歌卻在八〇年代後出現了批評聲浪，聲勢每況愈下；我們不禁懷疑，同樣是在七〇年代時期興起的文化，卻在相互影響的發展過程中出現了迥然不同的變化，何以校園民歌無法像電影及鄉土文學在低潮後能否極泰來，作進一步的持續性發展是本章節所欲探討的課題。

在探討這樣的關聯時，筆者之所以用文學及電影為例而不使用如「雲門舞集」、⁶³「蘭陵劇坊」⁶⁴或美術等其他藝文活動作為比較案例的原因，一方面是筆

⁵⁹ 七〇年代電影大致分成三類：反共軍教式的政治宣傳電影（簡稱政宣電影）、瓊瑤式的文藝電影及武俠片，見黃建業，《楊德昌電影研究》（北市：遠流，2003 年初版三刷），頁 49。

⁶⁰ 全名為「邵氏兄弟電影公司」，原名「天一影片公司」，成立於 1925 年上海，創業作為「立地成佛」。該公司在台灣及香港的電影發展中展有極重要的地位，直到 1985 年歇業為止，邵氏 60 年間共拍攝以商業娛樂片為主的影片將近 1000 多部。邵氏不僅使台灣國片曾風光一時、提升國片水準也培養許多知名導演及演員，如：狄龍、姜大衛、爾冬陞、吳宇森、午馬、劉家良、劉家輝等，近日電影《投名狀》亦是改編自邵氏於 1973 年所拍的《刺馬》。

⁶¹ 「二秦」指的是秦漢及秦祥林，「二林」則是指林青霞及林鳳嬌，四人是當時七〇年代愛情文藝片的要角，堪稱文藝片巨星，見葉龍彥，《「影響」的影響：七〇年代台灣電影史》，頁 17。

⁶² 基本上這個看法需再做說明，在《光陰的故事》開拍之前便已有試著作不一樣嘗試的電影（通稱「實驗電影」），如：王夢麟菊金的〈六朝怪談〉及〈地域天堂〉，林清介的〈學生之愛〉等，唯《光陰的故事》是首部受到媒體及影評人的鼓吹，並因編輯群看似有備而來，且具有實質的票房成績而受到肯定的一部電影，故被如此認定是首部的台灣新式電影的第一步。見焦雄屏，《台灣新電影》（北市：時報，1988 年）頁 21-22。

⁶³ 雲門舞集，1973 年由林懷民創辦，為台灣第一個職業舞團。其名稱來自於中國古書《呂氏春秋》中的一句話：「黃帝時，大容作雲門，大卷……」，也就是黃帝時代中國舞蹈的名稱。雲門舞集的附團「雲門舞集 2」於 1999 年成立，藝術總監為羅大佑曼菲，現為林懷民。雲門舞集因演出許多經典作品，而享譽世界。其中有薪傳，九歌（舞劇），家族合唱，流浪者之歌，水月，竹夢，行草等等。曾受英國倫敦《泰晤士報》評為亞洲第一當代舞團，德國《法蘭克福匯報》亦曾贊其為世界一流現代舞團。許多的知名現代舞者自雲門舞集發跡，如林秀偉，羅大佑曼菲，劉紹爐等。這些知名舞者也各自創辦現代舞劇團，如：太古踏劇團、光環舞集等。見楊孟瑜：《飆舞：林懷民與雲門傳奇》（北市：天下遠見，1998 年）；「雲門」網頁：<http://www.cloudgate.org.tw/cg2/index.php>（雲門舞集-3/11/2008）。

⁶⁴ 蘭陵劇坊，為國內第一個業餘實驗劇團，其前身為 1977 年 9 月的「耕莘實驗劇團」，1980 年以中國古代舞曲—「蘭陵王夢麟入陣曲」（北齊蘭陵王夢麟戴假面衝鋒陷陣的故事。）的精神

者在資料蒐集上的制約，另一方面以「雲門」為例，「雲門」是運用肢體去尋求台灣的自我文化，藝術抽象意味甚為濃厚，故在審視這方面時，易因觀點不同而成各說各話之局；⁶⁵像「蘭陵」也是屬於肢體藝術方面的劇團，要與民歌相較亦有其難度；而以當時美術界在「藝術下鄉」浪潮下所興起的「洪通風潮」來說，⁶⁶洪雖在當時美術界掀起一陣風潮，但洪原本就非專業畫家，惟在某種契機下偶然成為眾人注目的焦點，但鎂光燈聚焦下的生活非洪所願，因此他在開過個展後隨即回到隱居的日子，不僅拒絕受訪也不賣畫，故洪的部分只能以「個案」形容之，若要與校園民歌相較也恐有困難。相對來說，鄉土文學、台灣新電影皆與校園民歌有著實質上的接觸；文學上，詩人余光中參與了初期校園民歌活動、在電影方面，校園民歌在後期發展上成為電影主題曲，或直接合作，如《龍的傳人》。更直接地說，校園民歌、鄉土文學及台灣新電影皆有著「文字」上的關聯，較「雲門」的舞蹈、「蘭陵」的劇團及美術繪畫上有著更顯而易見的共同特徵。⁶⁷綜上所述，筆者以鄉土文學與台灣新電影為探討對象是基於性質與關聯程度上的考量。

一、校園民歌與鄉土文學論戰

七〇年代「鄉土文學」論戰概述

在做鄉土文學與校園民歌的比較之前，我們勢必得先對鄉土文學有一初步瞭解，再進而瞭解兩者的相關之處。

「鄉土文學」一詞早在日治時期新文學運動的初期就已出現，當時目的在建立以台灣語文為主並描寫台灣民眾在殖民統治下之悲苦現實的文學作品，當時也掀起一場不小的論爭，反對者以「文學無國界，使用方言建立文學是本末倒置」等說法起而攻之，認為這將使台灣文學脫離大陸文學變成只注重本土現實的「山林文學」，然而該場文學論爭仍完成其使命並達成以台灣語文為文學表達工具，

更名為「蘭陵劇坊」，1984年-89年蘭陵受行政院文化建設委員會委託，主辦五期「舞台表演人才研習會」，培育劇場人才。蘭陵劇坊成立迄今十餘年，對國內劇場影響深遠，所培育的學員結業後自組劇團的有：隨意工作組劇團、華燈劇團、紙風車劇團、九歌兒童劇團、新樂園劇團、屏風表演班、優劇場、人子劇場等。自劇場轉入影視傳播的演員如：鄧安寧、鄭亞雲、李天柱、趙自強、許效舜、楊麗音、游安順等人，也有許多學員進入傳播藝文界工作。目前劇團編導、訓練負責人金士傑、卓明均專心於創作、教學工作。

⁶⁵ 以筆者蒐集的資料所見，唯有在1977年的3月「雲門」為第一代民歌手吳楚楚舉辦個人演唱會及11月舉辦「李雙澤紀念演唱會」的二筆資料，除此之外未見「雲門」有任何與校園民歌相關的活動，這也是筆者不以「雲門」為例的原因，針對此一部份可能尚祈其他能者進行研究。

⁶⁶ 洪通，(1920~1987)，台南人，又名洪朱豆，我國知名素人畫家，50歲時開始拜師學畫，1972年嶄露頭角，1976年舉辦個展成為全台焦點人物，畫展過後洪回到南鯤鯓與家人分居，期間雖訪客不斷，但他拒絕受訪，加上他堅持不賣畫的風骨，使得其生活仍是一貧如洗。1986年洪的妻子逝世，令其精神飽受打擊，洪通熱潮也約在此時劃下句點，1987年洪於家中逝世，享壽67歲，留下畫作約300餘幅。洪的畫因元素多元，神祕的文字畫與用色豐富的畫風至今仍為人稱道，因作品的特殊風格，故又被稱為「靈異畫家」。

⁶⁷ 校園民歌的「歌詞」、鄉土文學的「小說」及台灣新電影的「劇本」及「主題曲」部份，加上三者有著實質的案例接觸，基於以上理由是筆者選擇做如此比較的原因。

注重本土地域性、反映現實殖民統治下台灣人民的苦難，排除唯美、浪漫等無病呻吟的作法。此種文學傳統至戰後政府來台並經過四、五〇年代後幾乎中斷，唯到 1964 年，作家吳濁流⁶⁸創辦「台灣文藝」及林亨泰、白荻等創辦「笠」詩刊後始有所復甦。⁶⁹而這時的台灣也面對前所未有的政治外交上的衝擊，⁷⁰因此文學界也開始對過去的文學路線有所反省，早期從大陸來台的第一代作家所主張的反共懷鄉文學已陷於制式八股，僅存民族精神可以保留；而第二代五、六〇年代主張西化、放逐主題的文學又偏離台灣現實生活，故到了七〇年代日治時期所主張的鄉土文學遂重新被人提起。並在中期開始所謂的「鄉土文學論爭」，其時間約從 1976 年前半到 1979 年王拓⁷¹與楊青矗⁷²因美麗島事件被捕入獄為止。⁷³

鄉土文學論爭從 1976 年初由何言發表〈啊！社會文學〉開始；9 月，朱炎於中央日報發表〈我對鄉土文學的看法〉；⁷⁴1977 年，葉石濤於《夏潮》發表〈台灣鄉土文學史導論〉，闡明台灣鄉土文學的歷史與特性，葉主張：

很明顯的，所謂台灣鄉土文學應該是台灣人所寫的文學……儘管我們的鄉土文學不受膚色和語言的束縛，但是台灣的鄉土文學應該有一個前提條件；那便是台灣的鄉土文學應該是以『台灣為中心』寫出來的作品。⁷⁵

在出現提倡鄉土文學的文章後，反對者的言論也應運而生，如作家銀正雄⁷⁶發表〈墳地裡哪來的鐘聲〉一文批評王拓的小說，懷疑鄉土文學是「普羅文學」，⁷⁷其中一段言道：

⁶⁸ 吳濁流（1900～1976），本名吳建田。新竹縣新埔鎮人。為台灣戰後重要文學作家，曾創辦《台灣文藝》雜誌（1964-1994），並在晚年設立吳濁流文學獎，被譽為「鐵血詩人」。《台灣文藝》為 1960-1990 年代重要的台灣文學刊物，詳見張金牆，《〈台灣文藝〉研究》（成功大學歷史所碩士論文，1997 年）。

⁶⁹ 「笠」，1964 年 6 月於台北成立。成員有吳瀛濤、詹冰、陳千武、林亨泰、錦連、趙天儀、白荻、黃荷生、杜國清、薛柏谷、王夢麟、憲陽、古貝等人。該刊自 1964 年 6 月發行以來，從未斷刊，可算是戰後最長壽的詩刊，見許雪姬主編，《台灣歷史辭典》（北市，遠流，2005 年），頁 781。

⁷⁰ 如保釣運動、退出聯合國、台日斷交、台美斷交及美麗島事件等，詳見本文第一章第一節。

⁷¹ 王拓（1944—），原名王紘久，台灣基隆市八斗子人。為鄉土作家、政治受難者與政治人物，現任立法委員。

⁷² 楊青矗（1940—），本名楊和雄，台南縣七股鄉人，1969 年，楊發表「在室男」短篇小說，受到廣泛討論。此後，他以本身的工人背景，創作了一系列表達勞苦大眾生活與心聲的工人小說，也同時投入民主運動。在 1979 年的美麗島事件中，楊被捕判刑。1983 年出獄後，楊移居台北，1987 年出任台灣筆會首屆會長，致力於台語文教育。在多年的文學創作生涯中，楊出版了「在室男」、「工廠人」等十五本小說，是台灣工人文學的代表作家。

⁷³ 葉石濤，《台灣文學史綱》，頁 140-149。

⁷⁴ 葉石濤，《台灣文學史綱》，頁 144；朱炎，〈我對鄉土文學的看法〉，《中央日報》，10 版，1976.9.8。

⁷⁵ 收錄於尉天驄，《鄉土文學討論集》（北市：夏潮，1978 年），頁 72。

⁷⁶ 銀正雄，台灣詩人、小說家，活躍於 1970—1980 年代台灣文壇。對台灣文學的本土化與論戰，抱持反對態度。他最有名的小說作品《返鄉》與陳若曦、王禎和、施叔青、七等生、黃春明、楊青矗等人作品並列於該年代的重要作品。

⁷⁷ 「普羅」二字是「普羅列塔利亞」的簡稱，由英文 Proletariat 翻譯而來，源出拉丁文 Roletarius。意思大約是「勞動階級」或「無產階級」。普羅文學，字面上是勞動階級的文學。普羅文學一

因為鄉土文學早在民國五十到六十年間便已植根、發芽，而最近又有人高喊在文學上要「回歸鄉土」；但荒謬的是，我們不知「鄉土」為何？它代表著什麼？要如何回歸？我們一切都不知，竟然有人就跟著行動了……（中略）……問題是「回歸」什麼樣的鄉土？廣義的「鄉土」民族觀抑或偏狹的鄉土地域觀？如果走的是後面這條路，我們要問與三十年代的注定要失敗的普羅文學又有什麼兩樣？⁷⁸

而軍中作家朱西寧也在〈回歸何處？如何回歸〉一文中懷疑鄉土文學提倡者的民族意識，⁷⁹其提到：

……鄉土文意識很分明的被侷限在台灣的鄉土，這也還沒有什麼不對，要留意的尚在這片曾被日本佔據經營了半個世紀的鄉土，其對民族文化的忠誠度和精純度如何？⁸⁰

而詩人余光中⁸¹更直接在中央日報以〈狼來了〉一文表示鄉土文學為「工農兵文學」，⁸²其言道：

……北京未聞有「三民主義文學」，台北街頭卻可見「工農兵文學」，……這些「工農兵文藝工作者」強調文藝要寫實，但對於「秧歌」、「尹縣長」、「敢有歌吟動地哀」等所寫之「實」卻似乎視而不睹，對於天安門、四人幫等事件所演之「實」卻似乎避而不談，此時此地，卻興致勃勃地來提倡「工農兵文藝」，這樣的作風，不能令人無疑。⁸³

以上三個例子分別以不同的角度去反對鄉土文學，銀正雄與朱西寧質疑鄉

詞源於法國、俄國如馬克思、列寧等的社會主義者，社會主義者咸主張，藝術應為人生而藝術，不應為藝術而藝術。以左派的觀點來看，普羅文學就是指文學應為無產階級而作，要反映民生疾苦，反抗資本階級的壓迫，跟大眾流行文學談愛說情、風花雪月，是大相逕庭的。

⁷⁸ 收錄於尉天驄，《鄉土文學討論集》，頁 199、202-203。

⁷⁹ 本名朱青海，(1927~1998)，筆名朱西寧，山東省臨朐縣人。朱在青少年時期適逢抗戰時期，遂投筆從戎，官至上校退役。為台灣重要的軍旅作家，一生寫作不斷，題材廣泛，在長達半世紀的寫作生涯中完整的見證了台灣文學的發展。

⁸⁰ 收錄於尉天驄，《鄉土文學討論集》，頁 219。

⁸¹ 余光中（1928—），作家、詩人，現居台灣。生於江蘇南京，祖籍福建永春。台灣國立中山大學光華講座教授，擅新詩、散文、出版，著譯凡 50 種，作品列入中國大陸、台灣、香港及設有華文課程的大學、中學的教科書中。

⁸² 「工農兵文學」來自於毛澤東於 1942 年 5 月在延安文藝座談會上的談話，其中毛提到：「我們的文藝，第一是為工人的，這是領導革命的階級。第二是為農民的，他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是為武裝起來了的工人農民即八路軍、新四軍和其他人民武裝隊伍的，這是革命戰爭的主力。第四是為城市小資產階級勞動群眾和知識份子的，他們也是革命的同盟者，他們是能夠長期地和我們合作的。這四種人，就是中華民族的最大部分，就是最廣大的人民大眾。」故「工農兵文學」是為了工人、農民及軍人而起的文學，具有強烈的政治意識。

⁸³ 余光中，〈狼來了〉，《聯合報》，12 版，1977.8.20；尉天驄，《鄉土文學討論集》，頁 266-267。

土文學的意義並認為將之與中國文學做接軌是不適當的，余光中則直接挑明了認為鄉土文學的質與固有的中國文學相距太遠，幾乎不值一提。在面對以上的眾多批評，相對支持鄉土文學的作家如葉石濤、陳映真、⁸⁴王拓等也做出相應的釐清與解釋，見下文：

……在整個文化系統上，七〇年代以來逐漸增多的文學理論與文學作品，其所一致強調的是，以發揚民族主義尊嚴對抗帝國主義，以民生主義原則對抗資本主義……排斥樂觀主義、及其所產生的心靈貴族式的現代主義，而致力於與群眾接觸更多的寫實主義創作。……它篩選了原始「鄉土文學」的具體社會作為文學的主體。這種更具綜合性的文學在「鄉土文學」死後新生，無異是殘燼裡飛出的新鳳凰。⁸⁵

在上文中，作者認為自七〇年代始的文學作品已然超出原本日治時期所提倡的「鄉土文學」的原始意涵，這也與王拓的〈是現實主義文學，不是鄉土文學〉及〈鄉土文學與現實主義〉的文章意義相近，⁸⁶意指七〇年代的「鄉土文學」並不止於字面上純然描寫現實生活的文學，而是帶有民族主義的詮釋，使台灣的文學能夠回歸到中國文學並進而尋得原本的自我定位。

以上的論爭因為 1979 年的美麗島事件而告一段落，但該事件卻讓原本在鄉土文學論爭的兩造有了新的想法，原本在七〇年代鄉土文學所論爭的是在繼反共與西化文學之後如何找回屬於中國文學的精神，其中回歸鄉土，描寫現實生活的文學寫作方式遭受到質疑而產生論辯，但在美麗島事件後，兩造的文學知識份子開始對政府有所質疑，⁸⁷原先在政治與文化上是本省與外省人之間的摩擦、台灣與中國的意識對立、統獨之爭、政府與黨外所鼓吹的民族主義運動間的激盪等，以上的種種議題發展在美麗島案後開始走向以本土及注重台灣意識的方向，⁸⁸原本以葉石濤為首的文學知識份子的期望是一追求「鄉土」與「民族」的平衡與融匯，自然地成為中國文學的一部份並提升到世界文學的層次。⁸⁹

換句話說，當時的文學知識份子在思考台灣文學的走向時皆是從中國民族主義式的思維模式去理解從日治時期到戰後的台灣文學活動及文化成果所呈現的歷史意義，即便在七〇年代的鄉土文學論爭當中仍不脫其模式，這樣的思維方式在 1979 年出現巨變，他們發現到真正在從事以台灣為主體的文學工作者其實自始便未在鄉土文學論爭有過任何的言論，而這些人便是《笠》與《台灣文藝》

⁸⁴ 陳映真（1937—）苗栗竹南人，台灣作家，本名陳永善，另有筆名許南村。

⁸⁵ 南亭，〈到處是鐘聲，「鄉土文學」業已宣告死亡〉收錄於尉天驄，《鄉土文學討論集》，頁 306-312。

⁸⁶ 收錄於尉天驄，《鄉土文學討論集》，頁 100-120、300-306。

⁸⁷ 陳映真，〈向內戰、冷戰意識型態挑戰——七〇年代台灣文學論爭在台灣文藝思潮史上劃時代的意義〉《聯合文學》158，1997.12，頁 64。

⁸⁸ 蕭阿勤，〈民族主義與台灣 1970 年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉《台灣史研究》6：2，2000.10，頁 100-101。

⁸⁹ 蕭阿勤，〈民族主義與台灣 1970 年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，頁 112。

(簡稱台文)的成員。⁹⁰對他們來說，七〇年代後文學界興起對社會關懷的要求與原先以中國民族主義思考的文學知識份子也轉以重視鄉土文學的舉動，無疑是肯定他們長久以來以樸實的文字來處理鄉土題材的作法，⁹¹這鼓舞了他們並開始了某種「去中國化」的行為。這時，「本土/台灣文學」一詞遂逐漸取代了原本的「鄉土文學」，是以在接下來的八〇年代中，鄉土文學遂正式朝著「台灣文學」的方向前進。⁹²這是鄉土文學論戰後所呈現的結果。

校園民歌與鄉土文學論戰之比較

在大致瞭解鄉土文學的發展過程後，接著便是校園民歌與鄉土文學彼此間的異同性與關連。前文已提過校園民歌在發展出起約分成三種類型，以楊弦為首的回歸中國高層音樂並帶有懷鄉情感者；二是以李雙澤為代表，重視民族意識，透過民歌講求人道關懷者，第三則是從前兩者衍生出強調「自我創作」、以「唱自己的歌」為口號的次文化。校園民歌與鄉土文學有所連結的部分主要是第一種類型，楊弦在舉辦演唱會時便是使用余光中的新詩做為歌詞，我們已經知道楊弦本身並不帶有強烈的民族意識，僅是對當時普遍充斥於年輕人之間的西洋音樂有所反動並進而想做出真正屬於自己的音樂，但其方式吸引了余光中，故兩人有了合作。但說穿了校園民歌與鄉土文學的關連也僅至於此，兩者在最初動機是有所雷同的，隨著楊弦赴美及李雙澤的英年早逝，當初的共通性也隨之煙消雲散。

但若以社會學的觀點來看，則兩者卻又多了幾分連貫性，筆者以為兩者興起的原因雖不相同，但在反對西方，希冀建立自我本位意識的立場則是相通的，這也是他們有所接觸的根本原因。不過兩者在日後的發展上卻是大相逕庭的。校園民歌在發展不久後，隨即有商業機制的外力介入，並發展出第三種的民歌形式且藉著媒體大肆宣揚，原本校園民歌的初衷一下子就被沖淡了，雖然校園民歌亦不乏彼此對立的論辯，也整理出民歌需走出校園的共識，但校園民歌卻脫離不了商業媒體的制約及固有意識，因此它短時間內就轉趨內化並退回原本的小眾市場，不再是媒體寵兒。相對地，鄉土文學的論戰雖彼此口誅筆伐，但未加入爭論的一群人，如《笠》與《台文》的成員卻仍默默地秉持初衷，並終能得到認同，這是鄉土文學到最後可以正名為「台灣文學」的原因。

我們若從歷史層面來看兩者本質的話，筆者認為校園民歌與鄉土文學雖都是以反西化為目的，⁹³但在根本的意識演進上卻是南轅北轍。前者雖原帶有深厚的故國思維，但始終缺乏對現有土地的認知，在經過論爭後仍無法力挽狂瀾；後者雖原本也苦於故國與現下土地的文化認同，但卻能互相融會而形成新的國家認同，並積極發展，校園民歌則是礙於人為因素未能迎頭趕上，這是造就兩者發展

⁹⁰ 蕭阿勤，〈民族主義與台灣 1970 年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，頁 103-104。

⁹¹ 蕭阿勤，〈民族主義與台灣 1970 年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，頁 112。

⁹² 政府在 1978 年 1 月 18、19 日所召開的「國軍文藝大會」中也提到對「鄉土文學」的看法，當中明白的表達了「鄉土之愛，擴大了就是國家之愛」，等於是將論戰中的兩造作一統整，也是代表了官方對鄉土文學的看法，見葉石濤，《台灣文學史綱》，頁 149-150；蕭阿勤，〈民族主義與台灣 1970 年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，頁 114。

⁹³ 這裡指的是反對一切以西方為依歸的風氣，而非單純地反對西方。

上下有別的原因之一。

二、校園民歌與台灣新電影

台灣在六、七〇年代時正處於政經劇烈變化的時代，政治上處於國際外交的挫折，經濟上則有政府十大建設所締造的經濟奇蹟及接踵而來的兩次石油危機；經濟好轉雖帶動國人娛樂消費的增加，但政治上的挫折卻又打擊台灣國人們的信心，因此這時期的台灣電影便呈現以下趨向：第一種是以「二秦二林」為主的瓊瑤式電影，第二種則是政治宣傳電影（以反共宣傳片及軍教電影為主），⁹⁴第三種則是由邵氏電影所帶起的武俠/打片熱潮。

校園民歌與上述電影類型從一開始基於發起時因帶有民族意識而易與第二種電影類型有所連結，但在發展過程中，因風花雪月的曲調逐漸取代原本的民歌走向，使得校園民歌在風格上反倒貼近第一種講究不食人間煙火的瓊瑤式電影。在這樣的關聯比較下，我們是否能將校園民歌與瓊瑤式電影歸諸成同一種文化類型？抑或是兩者仍有某種程度的差異？校園民歌與電影的關聯究竟為何？本節將試圖針對此部分作分析探討。

六、七〇年代台灣電影發展概述

台灣電影約在戰後五〇年代開始蓬勃發展，六〇年代中葉，國片（國、台語片）年產量已超過兩百部；港片方面則以邵氏出品者為大宗，也有香港資金進入台灣投資。⁹⁵雖然此時國片的年產量甚高，⁹⁶但品質上卻良莠不齊，而這其中又以武俠片為甚，但武俠/打片在七〇年代卻仍佔有一席之地，其中的原因便是李小龍的影響，⁹⁷故武俠/打片即使浮濫卻仍具有一定的市場，並能進軍國際。⁹⁸

相較於國內則是以文藝愛情片為主，1974年為文藝愛情片的高峰，當時著名的「二秦二林」為影迷的偶像，其作品不可勝數，如：《婚姻大事》、《雲飄飄》、《晴時多雲偶陣雨》、《秋水伊人》、《陣陣春風》、《冬戀》、《我心深處》等。⁹⁹但

⁹⁴ 黃建業，《楊德昌電影研究》（北市：遠流，2003年初版三刷），頁49。

⁹⁵ 葉龍彥，《「影響」的影響：七〇年代台灣電影史》（新竹市：竹市影像博物館，2002年），頁12；中央社，〈居民唾棄共匪影片 澳門電影市場盡是國片天下 共匪頭目也曾是座上客〉《中央日報》6版，1970.1.21。

⁹⁶ 七〇年代的國片年產量，多在200片上下，不僅量多，電影公司的量也堪稱一絕。見葉龍彥，《「影響」的影響：七〇年代台灣電影史》，頁12-33。

⁹⁷ 李小龍（1940~1973），原名李振藩，洋名為 Bruce Lee。李為華人社會乃至國際影壇均有影響力的演員和武術家，為截拳道的創立人。李自幼習拳；1954年，13歲時拜葉問為師，學習詠春拳。1962年他在當地開設「振藩國術館」，兩年後在美國萬國空手道大賽中展示了中國功夫，全場矚目。1966年，他與二十世紀福斯簽訂了30集的電視劇—《青蜂俠》的演出合約，隨後在1967年至1968年間，不斷在美國各地的空手道大賽中做示範表演。1971年，李小龍回到香港，與鄒文懷等人合作拍攝了五部電影：《唐山大兄》（1971年）、《精武門》、《猛龍過江》（1972年）、《龍爭虎鬥》（1973年）、《死亡遊戲》（1978年）等。1973年7月20日，他被發現死於女星丁佩的寓所中，死因目前判定是癲癇猝死症，得年34歲。

⁹⁸ 其中以李小龍的電影為主，主力市場為美國、香港等地。

⁹⁹ 葉龍彥，《「影響」的影響：七〇年代台灣電影史》，頁17。

文藝愛情片也與武俠/打片一樣，有著品質不一的弊病。¹⁰⁰

七〇年代的台灣電影在以武俠/打片與文藝愛情片為主，其他戲劇為輔的發展下，開始出現了以下幾個問題：一、因邵氏帶起武俠/打片的熱潮、「二秦二林」的知名度及成立電影公司門檻低的緣故，¹⁰¹七〇年代的台灣電影形成一股搶拍電影的風潮，舉凡武俠片泰半只有打殺等暴力鏡頭而缺乏內涵，¹⁰²而文藝愛情片總以「二秦二林」為主角，缺乏新鮮感；¹⁰³二、無論國/公營或私營的電影公司，千篇一律的電影風格以及為了搶拍而造成電影濫製的結果是使得票房每況愈下，而票房一旦不賣座便得提早下片，一旦下片便需要新的電影來接檔，故無法降低電影生產量，這樣的結果形成惡性循環，娛樂性也隨之打折，國片市場也日益萎縮；¹⁰⁴三、與台灣五、六〇年代的國台語歌曲一樣，當時的年輕知識份子也有輕視國片的傾向，理由不外乎與對國台語音樂一樣，認為當時的電影不入流且脫離現實而不屑一顧，¹⁰⁵因此台灣電影不易得到知識份子的奧援而有所提升。

這樣的情形在 1980 年初期達到極限，資深影評人黃建業¹⁰⁶對這時期的台灣

¹⁰⁰ 以導演劉家昌為例，劉在 1974 年便完成了《純純的愛》、《雷風雨》、《雪花片片》等 7 部作品，平均一部完成的時間不到兩個月，自然不易保證每部影片的品質。見葉龍彥，〈「影響」的影響：七〇年代台灣電影史〉，頁 16；黃仁、王唯著，《台灣電影百年史話·上》（北市：中華影評人協會，2004 年），頁 406-422。

¹⁰¹ 當時政府規定只要資本額達 20 萬以上便可申請成立電影公司，這樣的低門檻使得當時台灣正式登記的電影公司達到 300 多家（1973 年的統計），但實際拍片者卻僅有一成。見張雨田，〈建立理想的中國電影政策〉《新聞天地》1357，1974.2，頁 8-10。

¹⁰² 當時有許多批評國片的報導，其批評不外乎針對武打片及文藝愛情片，如：鄧海珠，〈拍電影談不上藝術，混飯吃罷了！香港老牌導演羅大佑臻也與現實妥協了〉《聯合報》7 版，1978.8.2；聯合報編輯部，〈拓展國語文藝片市場 濫情式電影續銷星馬〉《聯合報》7 版，1979.3.1；聯合報編輯部，〈示劣電影〉《聯合報》9 版，1978.4.9；聯合報編輯部，〈功夫電影·刻意製造打鬥老牌明星·演來不痛不癢〉《聯合報》7 版，1979.6.10；劉曉梅、金琳，〈國片逢困境·電影政策·需全面檢討〉《聯合報》9 版，1977.10.24。

¹⁰³ 聯合報編輯部，〈王洪鈞說：我們電視電影 不要拳頭枕頭〉《聯合報》8 版，1972.11.24；劉曉梅，〈國片市場真奇怪 電影叫座不叫好 顯然觀眾希望換口味 今後拍戲切莫一窩蜂〉《聯合報》9 版，1978.2.21。

¹⁰⁴ 台灣電影有別於外國電影的地方便是電影公司公營的比例很高（因政府來台接收日產業的緣故），而公營因應政府政策，總以反共、軍教等政宣電影為主，一時之間雖能鼓舞士氣，振興票房，但到 70 年代後期，其效果便大打折扣。私營者則是以商業考量不願挹注成本拍攝品質較好的電影，加上各家競爭的結果便是只顧出片而罔顧品質，自然國片市場會一蹶不振。見葉龍彥，〈「影響」的影響：七〇年代台灣電影史〉，頁 160；戴獨行，〈能源危機波及電影 國際市場均呈萎縮 我影片外銷應檢討改進〉《聯合報》9 版，1973.12.31。

¹⁰⁵ 蕭新煌，〈從社會文化角度看電影〉《中國論壇》19：10=226，1985.2，頁 5-6；張艾嘉，〈國片·國片·如何起飛〉《聯合報》9 版，1978.9.8。

¹⁰⁶ 黃建業，（1954~），資深影評人，香港人，文化大學中文系、藝術研究所戲劇組畢。曾任『影響』雜誌主編，常在報刊發表影評，1981 年，與焦雄屏、林銳、王墨林等人在聯合報「電影廣場」撰寫短評，因為評論尖銳引發片商團體的施壓，使該專欄於 1982 年停刊，然而也促成黃建業、焦雄屏等年輕影評人以影評文章改革電影界的新勢力。1982 年，台灣新電影由《光陰的故事》開始，黃等新派影評人積極投入對「新電影」的評論，引領台灣電影文化的風潮，1987 年參與簽署「台灣電影宣言」。除了撰寫影評之外，黃亦曾編導多齣舞台劇作品如：《尋找關漢卿的三個女人》（1988）、《太太學堂》（1995）等。另外黃也擔任教職，從事電影教育（台北藝術大學戲劇系），並於 1996 至 2000 年擔任國家電影資料館館長。黃目前擔任紀錄片發展協會之理事，曾任台北電影節總策劃、副主席，台灣紀錄片雙年展副主席，並籌辦 2002 至 2006 年的台北電影節，持續關心與參與各類電影相關活動。

電影作了如下的評論：

一九八三年的國片大低潮，基本上就是電影消費者對十年來的台灣影業投下不信任的空白票。故此，在八二年，我們可以見到軍教電影和反共片首先顯示票房低落，甚至連一些製作較佳的作品如：《假如我是真的》及《血戰大二膽》皆未獲票房上的支持。跟著便是在八三年新年期間，瓊瑤電影呈現強檔挫敗的現象。這兩種類型的電影相繼喪失其廣大觀眾群，事實上等如宣示七十年代以來台灣電影的主流意識型態已經遭到電影消費者廣泛的否決……¹⁰⁷

面對這樣的批判情形，電影業界本身開始興起反省改革的聲音，七〇年代末期開始出現了有別於武打或是文藝愛情片的電影，當時以「實驗電影」稱之，¹⁰⁸在不斷嘗試實驗的結果下，在 1982 年，由中影所拍攝的《光陰的故事》獲頒由天主教贊助的「金炬獎」後，算是正式開啓了台灣電影發展的另一扇窗；¹⁰⁹「實驗電影」也正名為「新電影」。而「新電影」的產生則要得力於中影、小野¹¹⁰及吳念真¹¹¹等人的推動，透過他們的努力，啓用了一批新銳導演如：楊德昌、張毅、柯一正、陶德辰、王夢麟、小棣等，這些新銳突破以往窠臼，以新的思維及手法，用貼近台灣現實生活的方式來從事電影創作。¹¹²小野回憶在 1981 年進中影時說：

台灣的電影工作者一籌莫展，電影環境是那樣糟，身為電影界執牛耳的中央電影公司也為自身的巨大虧損而呈泥菩薩過江之勢，上級機構對中影採取減少拍片量的政策，以消極減少拍片所造成的虧損。中影公司明驥先生

¹⁰⁷ 黃建業，〈一九八三年台灣電影回顧—最後的曙光〉，收錄於焦雄屏，《台灣新電影》（北市：時報，1988 年），頁 50；黃建業，《楊德昌電影研究》（北市：遠流，2003 年初版三刷），頁 49-50。

¹⁰⁸ 黃痞蘭，〈國片怎能有新面貌？電影藝術工作者有新觀念 可惜製片商不相信這一套〉《聯合報》7 版，1979.3.12；劉曉梅，〈何謂「實驗電影」？ 手法觀念都應創新 是商業電影的基礎〉《聯合報》7 版，1978.3.31；聯合報編輯部，〈寄望實驗電影 促進國語影片進步〉《聯合報》9 版，1978.3.12。

¹⁰⁹ 《光陰的故事》由四位新銳導演執導，並在 1982 年獲獎，見小野，《一個運動的開始》（北市：時報，1986 年），頁 104；焦雄屏，《台灣新電影》，頁 26-28；黃建業，《楊德昌電影研究》，頁 51-54；黃仁、王唯著，《台灣電影百年史話·下》，頁 18-20。

¹¹⁰ 小野（1951 年～），本名李遠，台北人。1973 年開始文學創作，八〇年代初擔任中央電影公司製片企劃部副理兼企劃組長，並結識吳念真，合作推動台灣新電影。小野曾任台視董事，在任內推動「台灣電視文藝復興運動」。之後，小野曾經擔任中視、華視的顧問、董事，任內帶動中視八點檔連續劇的製作方向朝向「年輕化」。2006 年小野擔任華視總經理，一年後辭職。小野著作豐富，以散文最多，也涵蓋小說、童話、電影劇本，作品至今合計逾一百部。作品以家庭與學校體制為主題。

¹¹¹ 吳念真（1952 年～），本名為吳文欽，北縣瑞芳人，為導演、作家、編劇、演員、主持人。1976 年開始從事小說創作，其小說多以描繪社會中下階層人民的生活為主，曾連續三年獲得聯合報小說獎。1978 年，吳接觸劇本創作；1980 年，吳進入中影擔任編審，並與小野結識，一起推動台灣新電影。近年來吳轉向廣告業擔任廣告導演，拍攝許多膾炙人口的廣告片，也擔任廣告主角及配音工作，頗受好評，也在舞台劇方面多所活躍，擔任綠光劇團編劇。2005 年起，吳在公視主持訪談節目。吳現任為吳念真影像文化事業股份有限公司董事長及大象影片製作有限公司董事長，並為台北藝術大學與靜宜大學電影創作研究所之兼任教師。

¹¹² 小野，《一個運動的開始》，頁 100。

面臨如此大的壓力，只有一條起死回生之路，就是開始積極爭取一些年輕電影工作者，吳念真是第一個進中影的，半年後輪到我，然後是其他人，包括黃嘉生、段鍾沂、陶德辰……¹¹³

在繼《光陰的故事》後，政府也隨之有所行動，當時的新聞局長宋楚瑜¹¹⁴首先以官方立場來協助重振國片市場，1983年起宋改變了金馬獎的頒獎形式，強調影片的藝術成就而非政治宣傳意義，並聘請學者專家擔任評審委員，不再由政府官員兼任，同時舉辦外片觀摩展，引進國外得獎影片，期提昇國內水準。爲了讓年輕知識份子不再輕視國片，新聞局也從1984年開始到各大專院校舉辦「校園影展」。¹¹⁵因此台灣新電影在電影業界本身企圖振作與政府大力輔導之下開始慢慢的嶄露頭角。其中包括：《小畢的故事》（1982）、《兒子的大玩偶》（1983）、《海灘的一天》（1983）、《搭錯車》（1983）、《看海的日子》（1983）、《油麻菜籽》（1984）、《風櫃來的人》（1984）、《老莫的第二個春天》（1984）、《冬冬的假期》（1984）、《殺夫》（1984）、《青梅竹馬》（1985）、《我這樣過了一生》（1985）、《桂花巷》（1987）、《悲情城市》（1989）等，¹¹⁶這種型式的電影在八〇年代大抵成爲台灣電影的主流。

校園民歌與台灣電影發展的文化比較

上文已經提過，七〇年代的台灣電影以武俠/打片、文藝愛情及政宣電影爲主，校園民歌在這當中在電影的角色以多主題曲爲主，如：《龍的傳人》，1978年底美國宣布與中國建交，翌年。侯德建發表〈龍的傳人〉一曲，堪稱是以民歌的形式來做出對民族意識回應的最佳案例，1981年由中影拍攝的《龍的傳人》便是使用侯德建所創作的〈龍的傳人〉一曲作爲主題曲；¹¹⁷另外瓊瑤式的文藝愛情片也有以校園民歌作爲主題曲的例子，如：《聚散兩依依》（1981）。¹¹⁸

筆者認爲從現今角度，校園民歌與電影其實彼此是使用互相性的「置入性

¹¹³ 小野，《一個運動的開始》，頁93-94。

¹¹⁴ 宋楚瑜（1942~），湖南湘潭人，美國喬治城大學政治學哲學博士，台灣政治人物。宋獲博士學位後經推薦返台任行政院簡任秘書，負責當時行政院長蔣經國的英文翻譯；1977年任新聞局副局長；1978年任總統府秘書，1979年任代理新聞局長；1984年10月任國民黨中央黨部副秘書長後並接任國民黨秘書長，1994年任台灣省省長；2000年宋脫離中國國民黨並參選總統敗北後，創立親民黨並擔任黨主席；2004年宋角逐副總統選舉再度失手，2006年宋因參選北市長失利而宣佈退出政壇。

¹¹⁵ 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》（北市，萬象，1994年），頁38；焦雄屏，《台灣新電影》（北市，時報，1988年），頁52。

¹¹⁶ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁30-34；黃仁、王唯著，《台灣電影百年史話·下》，頁9-25、27-50、陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》，頁50；葉龍彥，《八〇年代台灣電影史》，頁40-43。

¹¹⁷ 《龍的傳人》顧名思義使用〈龍的傳人〉作爲電影主題曲，情節大致上爲描述兩個國家意識程度不同的家庭—范家與張家，在民歌下鄉與農考隊下鄉從事土地生產的活動中，從互生嫌隙到互結親家的過程，見葉月瑜，〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉《新聞學研究》59，1999.4，頁54-57。

¹¹⁸ 由瓊瑤作詞、古月作曲的〈聚散兩依依〉也被作爲由劉立立導演的《聚散兩依依》的主題曲，主要演員爲鍾鎮濤、歸亞蕾、劉藍溪。見黃仁，《台灣電影百年史話·上》，頁422。

行銷」手法¹¹⁹來達到相互推廣的目標，從另一方面看來，我們也將之視為一種「文化結合」。

以眾人的觀點來看，校園民歌與電影對普羅大佑大眾而言其實都只是一種「娛樂」，一般民眾並不會刻意尋求其背後意涵。以手法來看，校園民歌與電影皆是透過商業活動、廣告等作密集的宣傳，校園民歌與七〇年代電影在末期皆呈現如上的傾向，使得民歌及電影的品質逐次下滑。

不過校園民歌與台灣電影在七〇年代後半至八〇年代前半的發展過程中卻呈現出不同走向，造就這當中的差異關鍵也等同於校園民歌與鄉土文學的分別，就上節社運的觀點來說，一個社運興起的關鍵在於推動者與支持者，兩者缺一不可，結束原因唯有該運動已經達到目的或前述兩項因素已然不存，以這樣的觀點來看校園民歌的話，其屬於後者，早期推動校園民歌的人並沒有持續推動民歌；第二，校園民歌雖以對當時國台語及西洋歌曲的反動作爲出發點，但校園民歌卻成爲固有流行歌曲改進的樣版，也造就了台灣流行音樂的多元化，這反倒使得校園民歌的支持者流回原本的流行音樂，所以校園民歌隨著推動者及支持者等基本因素的日弱而呈江河日下之勢，而電影方面，在武俠/打、文藝愛情及愛國電影皆無法喚回票房時，吳念真、小野等新血的加入與政府推動反使得台灣電影能夠絕處逢生。

總結以上，校園民歌雖然是對當時五、六〇年代音樂的反動，但卻無法成功在達到原本目的後及時轉型或提出新方向，因此它無法符合眾人的期待。相對來看，無論是鄉土文學或是電影，卻能將其爭論或是低潮做出相對應的修正並加以發展，而不至隱沒於時代潮流中，這是校園民歌與前兩者最主要的差別。更進一步地說，校園民歌、鄉土文學與台灣新電影三者之間，校園民歌之所以與後兩者發展迥然不同的根本原因在於對時代變遷之敏感度不同，鄉土文學部分是自始便有如《台文》及《笠》的一群人因瞭解現有土地認同的重要性，論戰中的唇槍舌戰並不影響他們，而他們的努力也終獲肯定；台灣新電影則有賴於業界自覺並在政府積極倡導下，台灣新電影遂能趕上時代日趨本土化的列車而免於一蹶不振，而校園民歌內有既定意識牽制，外有商業媒體及政治等因素操控，故其終究無法在音樂上自成一格，而是融歸於台灣的音樂，這是它的侷限。

第四節 民歌手的自我定位

除了與外在文化的比較外，我們也需從校園民歌自身純然音樂的角度來瞭解校園民歌的歷史意義與價值。因此本節將試圖透過實際從事音樂工作者的角度來檢視校園民歌的意義，筆者並試圖以市場眼光，舉幾首現今仍耳熟能詳的校園

¹¹⁹ 置入性行銷(Placement marketing)又名 置入式行銷，或又稱爲產品置入(Product placement)，是指刻意將行銷事物以巧妙的手法置入既存媒體，以期藉由既存媒體的曝光率來達成廣告效果。行銷事物和既存媒體不見得相關，一般閱聽者也不一定能察覺的一種行銷手段謂之。

民歌並對照同時期較爲人所喜愛的國台語歌曲以瞭解其定位。

一、民歌手眼中的校園民歌

校園民歌的演唱者絕大多數都是從學生身份開始的，他們從學生時代開始接觸到民歌，畢業之後有些人脫離了民歌，有些人則透過民歌進入音樂創作的專業領域，現今多數中生代（約 40~50 歲）的音樂人幾乎皆經歷過民歌的時代，他們對之有如下共同印象—校園民歌是單純、清新的、不帶任何目的、只是藉著這樣的方式表達自己的理念，以下爲幾個例證：

楊弦：「當時年少的我，創作由心而發，充滿熱情去作認為值得做的事，根本不在乎能否引起共鳴…」¹²⁰

韓正浩：「那時候的口號『唱自己的歌』其實是一條路子，那是最真實的一用自己的聲音、自己的表演方式，不見得有商業價值，完全不管主流。早期我們去大學唱的時候，人家不會覺得我們是『藝人』……中略……以現代的觀點去講那個時候的民歌，應該是算是當時的 Under-ground (地下音樂)，而且是道道地地，完全就是企圖把當時的環境、聽到的聲音、歌曲創作形式、表演形式完全一腳踢開的那種動作…」¹²¹

在這樣純然的意識下，這些音樂人在自己的音樂創作有其自己的堅持與原則，但他們也顧慮到現實問題，如王夢麟、李宗盛等，但他們不因此而捨棄原則，從音樂角度上，對校園民歌而言，音樂人們普遍抱持一個較爲正向肯定的態度，¹²²見以下例證：

1. 李建復：「我想民歌最主要的意義有兩點，一點是反映當時的社會狀況跟回歸本土的整個社會運動的風潮，第二是它為未來的二十年培養了流行音樂的人才。」

2. 陳揚：「當時的民歌運動是從一個比較意識型態的、群眾活動的基礎上觸發而來，呈現的是一個歷史的走向。知識份子藉由歌曲來呈獻自己的內心世界，藉著音樂、創作把自己的想法說出來……只是藉著這樣一個活動先去證明自己在有些事情上可以開始做……」

¹²⁰ 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》（北市：滾石唱片公司，1995 年），頁 15。詳情可見馬世芳、吳清聖，〈楊弦訪問稿〉（地點：瓏山林賴聲川宅，2002.1.17；收錄於 <http://bbs.music543.com/index.php> —music543.com-9/28/2007）。

¹²¹ 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 17。

¹²² 大體而言有經歷過那個時代的人，多半相當認同而懷念校園民歌，但也有自始自終，將之視爲業餘或興趣的人，如包美聖，見陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 21。

3.李宗盛：「回頭去看民歌，我覺得民歌是一種『信心』的表現。年輕人藉由自己去寫歌、寫詞，確定自己可以作這件事情；這是很重要的對自己的肯定。」¹²³

從以上引文我們可以看出，音樂人們對校園民歌有其自己的詮釋，也帶有自身的意識存在，以李宗盛與陳揚所言，校園民歌是年輕人自身「信心」的表現，一旦達到此一目的後，後續發展可以不論，因為已超出本有目的；相對的，以李建復所言便帶有既定意識的角度，李認為校園民歌除了帶出年輕知識份子的「信心」之外，尚帶有回歸「本土」的意涵。¹²⁴

結上所述，即使後續發展非他們所預期，但原本的初衷上是他們所追求的，以客觀立場兼從音樂創作的角度來說，校園民歌誠如民歌手楊弦、包美聖等人所言是「無心插柳柳成蔭」，其日後發展是他們不能預料的，因此在校園民歌急轉直下時，他們相對不會有太多的得失心，¹²⁵誠如陶曉清所言：

……事實上民歌的確沒有前兩年那樣轟轟烈烈，但我覺得也是這是一個好的現象。我的意思是現在這個樣子比較好。說轟轟烈烈的話，就很容易造成一種錯覺，很多喜歡唱歌的人，覺得民歌這個東西會很快得到名和利，他就趕快來參與，他也變民歌手，來寫民歌了。實際上是不可能讓他一下子得到太多名跟利，因為這是需要細水長流的東西！¹²⁶

基於以上從外在角度而言，時人對於校園民歌會因有所期盼，而予以較高的評斷標準，但在音樂人的眼中卻能夠以較持平的眼光去看待之，以客觀歷史的眼光結合來看，校園民歌意義或許並沒有時人所想的那樣深遠，即使它在短時間內引起一陣風潮，但也僅止於「風潮」。以不帶任何政治、社會等因素的角度純然去看待校園民歌的話，其僅是台灣諸多音樂發展中的一種突破，這樣的突破產生了新的思維，而這樣的目的達到之後，它也隨之進入歷史，而其新的理念思維則成為之後促進音樂發展的工具之一，校園民歌則完成其階段任務，我們若從音樂來看其時代意義是在這裡。

二、校園民歌與「未央歌」

回顧校園民歌發展的歷史並結合音樂性質來看，筆者認為其可簡單分成音樂性與商業性的民歌，前者如初期楊弦、李雙澤與陶曉清與洪健全基金會合作的

¹²³ 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》，頁 30-31、45、48。

¹²⁴ 這裡所指的「本土」，筆者認為並非指台灣本土，這因涉及個人思維，筆者不作批評。

¹²⁵ 這是對真正在從事音樂工作者而言，因為只要有其最初的原則與堅持，雖時都能再創作出屬於自己的音樂，這也是校園民歌如今仍能時有耳聞的原因。

¹²⁶ 熊傳慧，〈青年文化的衍生〉《幼獅》362，1983.2，頁 17。

《我們的歌》系列專輯等，商業氣息較淡，也符合當初民歌的本意；後者則是由唱片公司所主導，在商業機制下民歌趨於浮泛，一味求利的結果是讓校園民歌沈淪，在前人研究中所認為沒落的校園民歌應是指後者，而以陶曉清為代表的如「民風樂府」及現今的「中華音樂人協會」則當屬前者。

換個角度來說，在前文與文學、電影的比較中，校園民歌雖礙於某些因素而與時代趨勢有了距離，但它仍以自己的方式去作轉換，不過在意義上已經與當初不同了，雖然我們在諸多報章雜誌上仍可以見到校園民歌的訊息，如：〈陶曉清號召合唱「民歌的故事」〉、〈趙樹海、黃大城、王夢麟—重溫 20 年前舊夢，月底出版民歌合輯〉、〈潘安邦要重現民歌美聲〉等例子甚多。¹²⁷從報導中我們也瞭解到現在從事民歌活動者仍為民眾原本所熟知的人，換句話說，校園民歌在風靡一時之後轉趨內化，形成民歌手自己的活動而已，也就是本文先前提過，它在後期發展中已成爲「參與性質」的社會運動了。即便是在 1995 年由「民風樂府」舉辦的「民歌廿年紀念」與 2005 年，由「中華音樂人協會」以「永遠的未央歌」爲名所舉辦的「民歌卅年紀念」，也不脫這樣的性質。

「未央歌」原是作家鹿橋的作品，¹²⁸其是以抗戰時期的雲南昆明西南聯合大學爲背景，描寫了學生生活和理想的故事。但是當時正逢抗戰，學生們的生活真如小說所言的那樣無憂無慮？¹²⁹與其說《未央歌》描繪了抗戰時代的青年生活，毋寧說《未央歌》滿足了人們對民初時代的浪漫文化想像。因此校園民歌以「未央歌」自喻，也許在潛意識上隱含著立於現實社會之外並以固有意識觀點去滿足自我的想像意涵。我們不否認校園民歌對台灣音樂的影響，但我們也必須釐清校園民歌的本質，畢竟這原本是由「年輕人」所創造的歌，因此容易充滿了理想與不確定性，校園民歌從原本看似有批判精神到轉爲對自我創作的重新強調這

¹²⁷ 林怡潔，〈陶曉清號召合唱「民歌的故事」〉，《聯合報》，27 版，2002.1.3、徐紀錚，〈趙樹海、黃大城、王夢麟—重溫 20 年前舊夢，月底出版民歌合輯〉，《中國時報》，22 版，1997.8.29、唐佩玲，〈潘安邦要重現民歌美聲〉，《聯合報》，27 版，2002.10.22。其他尚如：中央日報編輯群，〈姜育恆飲水思源頭一以民歌大賽爲十年有成里程碑〉，《中央日報》，20 版，1994.5.26；中央日報編輯部，〈民歌列車駛回那一段輕狂歲月〉，《中央日報》，18 版，2002.12.26。；王祖壽，〈民歌手大團圓，感性高歌不賣票〉，《聯合報》，D3 版，2006.12.26；林怡潔，〈民歌演唱會 李泰祥、許景淳師徒壓軸〉，《聯合報》，27 版，2002.7.13；陳惠芳，〈校園民歌風—花蓮正流行〉，《中國時報》，16 版，1996.3.21；賀靜賢，〈李泰祥、許景淳同台開唱，黃大城、施孝榮爲民歌世代聚一堂〉，《中國時報》，28 版，2002.7.13；趙雅芬，〈楊弦再彈唱，校園民歌週日迴響中山堂〉，《中國時報》，26 版，2002.1.4；劉衛莉，〈校園永遠在，老大哥要再掀民歌風潮〉，《聯合報》，27 版，1997.10.24；魏永齡，〈MIB 要讓歌壇颯起民歌風〉，《中央日報》，24 版，1997.10.30；魏永齡，〈民歌記錄蔡琴心情〉，《聯合報》，23 版，1996.1.8；賴怡玲，〈民歌高峰會再聚首，王夢麟視潘越雲爲敵手〉，《中國時報》，D6 版，2007.5.9。

¹²⁸ 鹿橋（1919~2002），作家、學者，本名吳訥孫。1919 年生於北京，1942 年畢業於西南聯大，1954 年自耶魯大學取得美術史博士學位。1984 年自華盛頓大學退休，1987 年獲傑出學人獎。2002 年因直腸癌病逝於波士頓。《未央歌》，1945 年完成，1967 年由台灣商務發行。故事以抗戰時期雲南昆明西南聯大爲背景，描寫了學生生活和理想。其不以重大的題材及曲折的情節來吸引讀者，而以樂觀的情調和親和的哲理來感染讀者，是其藝術成就。歌手黃舒駿曾以該作品的題材寫過同名歌曲。見鹿橋，《未央歌》（北市：商務，2007 年三版）。

¹²⁹ 王德威《小說中國》一書中以王藍的《長夜》與《未央歌》對比，《長夜》中的西南聯大卻成國共利用學生惡鬥的場所。

樣的意念在現實社會的檢視下是有限的。經由口述，我們得知日後校園民歌轉以使用「未央歌」一詞的原因，兩者皆以「大學生」作為共同的基點，¹³⁰當時的命名者也許並未想得太遠，只是就分析研究的角度而言，我們卻必須瞭解那樣的詞彙日後所帶來的可能影響。

三、校園民歌與同期流行音樂

校園民歌固然有許多不夠成熟之處，但它其實尚有部分膾炙人口的歌曲留下來，本段便試圖將之與同時期的流行音樂作一比較來瞭解校園民歌在當時的定位。我們先見下表：

1970~1990 年間流行歌曲一覽
(含校園民歌、國台語、外文歌曲，粗體為校園民歌)

年代	曲目	詞	曲	附註
1970	青蚵仔嫂 (台)	郭大誠		演唱：方瑞娥
1971	往事只能回味	林煌坤	劉家昌	
	Take Me Home, Country Roads	/		演唱：John Denver
	Go Away Little Girl			演唱：The Osmonds
	One Bad Apple			
1972	苦海女神龍 (台)	黃俊雄	Ghirao Massaki Nakanish Rei	演唱：方瑞娥
	祝你幸福	林煌坤	林家慶	演唱：鳳飛飛
	Puppy Love	/		演唱：The Osmonds
Rocky Mountain High	演唱：John Denver			
Young Love	演唱：The Osmonds			
1973	The Twelfth of never	/		
1974	月亮代表我的心	翁清溪	孫儀	演唱：鄧麗君
	大眼睛	瓊瑤	湯尼	演唱：高凌風
	Sunshine on My Shoulders	/		演唱：John Denver
	Annie's Song			
	I'm leaving it all up to you			演唱：The Osmonds
Love Me For A Reason				
1975	巧合	莊奴	湯尼	
	在水一方	瓊瑤	林家慶	
	Thank God I'm A Country Boy	/		演唱：John Denver
	Calypso/I'm Sorry			

¹³⁰ 筆者，〈陶曉清訪談記錄〉(地點：台北之音電台，2008.5.28)。

1976	梅花	劉家昌		演唱：甄妮	
	意難忘	慎芝	佐佐木俊一	演唱：鳳飛飛	
1977	我是一片雲	瓊瑤	古月		
	你儂我儂	李抱忱	佚名	演唱：包娜娜	
	泡菜的故事	白丹	仲邑	演唱：高凌風	
姑娘的酒渦	周燕蘭	邱勳			
1978	捉泥鰍	侯德建		演唱：包美聖	
	木棉道	洪光達	馬兆駿	演唱：王夢麟	
	流水年華	蔣榮依	常富喜雄	演唱：鳳飛飛	
	月朦朧鳥朦朧	瓊瑤	古月		
	花有情花有愛	莊奴			
	一顆紅豆	不詳			
	蘋果花				
	1979	橄欖樹	三毛	李泰祥	演唱：齊豫
四海都有中國人		孫儀	湯尼		
小城故事		莊奴		演唱：鄧麗君	
中華民國頌		劉家昌		演唱：費玉清	
又見秋蓮		不詳		演唱：鳳飛飛	
戀曲 1980		羅大佑		演唱：羅大佑	
阿美阿美		曾炳文		演唱：王夢麟	
小草		林建助	陳輝雄		
廟會		賴西安	蘇來、陳輝雄		
雨中即景		王夢麟			
外婆的澎湖灣		葉佳修			
陽光和小雨		鄧育慶		演唱：潘安邦	
榕樹下		慎芝	遠籐實	演唱：余天	
晚安曲		劉家昌		演唱：費玉清	
雨中即景		王夢麟		演唱：王夢麟	
讓我們看雲去		鍾麗莉	黃大城	演唱：陳明韶	
蘭花草		胡適	張弼	演唱：銀霞	
Off The Wall				演唱： Michael J. Jackson	
1980		龍的傳人	侯德建		演唱：李建復
		中華民國	劉家昌		演唱：費玉清
	就是溜溜的他	演唱：鳳飛飛			
	金盞花		瓊瑤	古月	
	歸人沙城	陳輝雄		演唱：施孝榮	
	秋蟬	李子恒		演唱：楊芳儀/徐曉菁	

	浮雲遊子	蘇來		演唱：陳明韶
	出塞曲	席慕容	李南華	演唱：蔡琴
1981	恰似妳的溫柔	梁弘志		
	變色的長城	小軒	譚健常	演唱：費玉清
	月琴	賴西安	蘇來	演唱：張清芳
	愛你在心口難開	不詳		演唱：鳳飛飛
	好好愛我	晨曦	高中正義	
	拜訪春天	林健助	陳輝雄	演唱：施孝榮
	1982	鹿港小鎮	羅大佑	
心事誰人知（台）		蔡振南		演唱：沈文程
燃燒吧火鳥		瓊瑤	黃仁清	演唱：高凌風
天天天藍		卓以玉	陳立鷗	演唱：潘越雲
你來了		黃仁清		演唱：鳳飛飛
送妳一把泥土		涂敏恆		演唱：費玉清
之乎者也		羅大佑		演唱：羅大佑
Thriller				演唱： Michael J. Jackson
1983	野百合也有春天	羅大佑		演唱：羅大佑
	就在今夜	邱晨		演唱：丘丘合唱團
	一隻小雨傘（台）	黃敏	利根一郎	演唱：洪榮宏
	一樣的月光	羅大佑、吳念真	李壽全	演唱：蘇芮
1984	夢駝鈴	小軒	譚健常	編曲：陳志遠
	三百六十五里路			演唱：文章
	漂泊的七逃人（台）	蔡振南		演唱：沈文程
	夏豔	童安格		演唱：鳳飛飛
	涼啊涼	小蟲		
1985	明天會更好	羅大佑等 7 名	羅大佑	編曲：陳志遠
	台北的天空	陳克華	陳復明	演唱：王芷蕾
	忙與盲	袁瓊瓊/張艾嘉	李宗盛	演唱：張艾嘉
	舞女（台）	俞隆華		演唱：陳小雲
	人生就是戲	狄薏	姚敏	演唱：蔡琴
	We Are The World			演唱： Michael J. Jackson
1986	掌聲響起	鄭國江、陳桂芬	陳進興	演唱：鳳飛飛
	情字這條路	慎芝	鄭華娟	演唱：潘越雲
1987	心的方向	徐愛維	陳揚	演唱：周華建
	年輕不要留白	陳婷	陳美威	演唱：城市少女
	風飛沙（台）	陳百潭		演唱：陳盈潔
	大約在冬季	齊秦		演唱：齊秦

	我的未來不是夢	陳家麗	翁孝良	演唱：張雨生
	BAD			演唱：Michael J. Jackson
1988	我很醜可是我很溫柔	李格弟	黃韻玲	演唱：趙傳
	浪子的心情（台）	蔣錦鴻	陳宏	演唱：葉啓田
	愛拼才會贏（台）	陳百潭		
	一場遊戲一場夢	王文清		演唱：王傑
永遠不回頭	陳樂融	陳志遠	演唱：小虎隊	
逍遙遊				
1989	夢醒時分	李宗盛		演唱：陳淑樺
	我是不是你最疼愛的人	小蟲		演唱：潘越雲
	讓我一次愛個夠	陳家麗	庾澄慶	演唱：庾澄慶
	水潑落地難收回（台）	蔡素惠		演唱：黃乙玲
	向前行（台）	林強		演唱：林強
1990	喜歡有什麼不可以	韋趨	陳志遠	演唱：李明依
	愛上一個不回家的人	丁曉雯		演唱：林憶蓮

說明：筆者的選擇標準主要是以參考前人研究、歌本為主再佐以筆者的個人記憶，唯許多筆者尚有記憶的歌曲皆難以取得確切年代故僅就現有資料作彙整。

筆者製表、資料來源：

黃裕元，《台灣阿歌歌》（北市：遠足，2005年），頁265-267；仲寧，《80年代喜愛國語歌曲集》（北市：美樂出版社，1985年）；陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌》（北市：滾石，1995年）；
<http://tw.mojim.com/twzindex.htm>（魔鏡歌詞網-4/24/2008）；
<http://www.fongfeifei.com.tw/index2.htm>（鳳飛飛歌唱之旅-4/29/2008）

從上表我們大抵可得知幾點：一、台語歌經過政府限制後，八〇年代後始有復甦現象；二、校園民歌真正有流傳下來留在人們記憶中者其實不多，這些少數能存於人們記憶中的校園民歌大致上有著詞曲淺顯的共同特色且大都集中在校園民歌的顛峰期（1979~1981），同時都多半是民歌手的成名曲；三、八〇年代後半完全沒有「大學城」（校園民歌的後期代表）的歌曲，由此可知校園民歌在時代變遷下已難以再度吸引大眾注意，四、八〇年代後民歌手已進入轉型階段，如第三屆「金韻獎」歌手黃韻玲已轉往幕後從事詞曲創作，而「大學城」比賽出身的張雨生也已非純然業餘的民歌手，而是創作型的職業歌者，這顯示校園民歌在八〇年代一方面市場轉移，榮光不再，另一方面也可說是在階段性任務上的功成身退；對此，我們可以林強的〈向前行〉為證，這也是筆者將圖表年代延至1990年的原因。

我們已藉由前述對民歌手的探討得知唱的人不見得代表著歌的立場，因此這些歌能夠流存至今的原因實同國語歌曲般，唯是旋律優美或情境營造得宜等因素，其歌詞中如：「……不要問我從哪裡來 我的故鄉在遠方 為什麼流浪 流浪

遠方……」、「……不知道什麼是天涯 不知道什麼叫離愁……」、「……沙城傾圮的石堆 磊磊將街道阻塞 沙河潺潺的水流 聲聲向歸人呼喚……」等有著懷念故國情懷、規避現實的意涵則是一般大眾不會去深究的。

而與校園民歌同期的國語歌曲，如高凌風、¹³¹鳳飛飛等，¹³²他們的歌曲受到年輕知識份子外普遍大眾的喜愛，如高凌風的〈泡菜的故事〉(1977)、〈姑娘的酒渦〉(1978)、〈燃燒吧火鳥〉(1982)、等都是極為膾炙人口的歌曲，高的歌甚至到風行到政府必須禁唱的程度；而鳳則是歌影雙棲，並結合當時風行的瓊瑤電影，狂掃當時音樂市場。其受歡迎程度是可見一斑。這顯示了校園民歌在商業炒作下看似是眾星拱月但實際上並非獨領風騷，因兩者的訴求對象及市場走向是迥異的。舉例而言：歌手高凌風便言道：

1.「娛樂」是我們演藝人員所唯一能做到的事，……眾多工廠裡工人、女工、學生、上班的職員，他們工作回家，身心俱疲。打開收音機、電視機，無非是要鬆散一下心情，恢復疲勞……我們演藝人員提供的就是這種休閒、舒適；不是要他們再去想嚴肅的事，再逼他們緊張……

2.……我們唱的流行歌曲主要是唱給年輕人、中下階層的人聽的；我們的歌走這樣的路線，而不去考慮上層結構人士的需要；則是因為他們既不關心我們，工作和意境也與我們的生活無關。我也從不指望他們來買我的唱片。¹³³

由高的話，我們便可以得知，校園民歌與國語歌曲的市場區隔是相當明顯的。其打著對峙下國台語歌曲的反動的民歌手出身背景便代表著一種學術上、經濟上的階級分野，大專生的光環讓他們易於忽略外在社會的現實，在缺乏認知的情況下，他們又屬於社會言論的優勢族群，就算他們的意識不夠深切但還是備受

¹³¹ 高凌風(1950年~)，本名葛元誠，高雄岡山人，中國文化大學英文系畢，台灣搖滾歌手。1974年出道，發行首張唱片《大眼睛》。1981年主持綜藝節目《臨風高歌》；1983年，在高雄市藍寶石歌廳作秀，遭楊雙伍教唆手下開槍射傷。1986年，與胡瓜、鄭進一合作主持綜藝節目《鑽石舞台》。同年退出歌壇，從事特殊行業、1989年重返演藝圈。其著名歌曲有《大眼睛》、《泡菜》、《燃燒吧火鳥》、《冬天裡的一把火》等。

¹³² 鳳飛飛(1953~)，本名林秋鸞，桃園人。她每次演出必戴上帽子，故被稱為「帽子歌后」。1968年參加台北中華電台歌唱比賽獲得冠軍，以藝名「林茜」在台北雲海酒店駐唱。1972年演出閩南語連續劇《燕雙飛》並把藝名改為「鳳飛飛」。她最初加入海山唱片，首張專輯唱片《祝你幸福》奠定其歌壇基礎。1976年主持節目《我愛週末》後漸建立個人形象；同年，她與海山約滿加入歌林，主唱瓊瑤電影插曲，席捲唱片市場，出版唱片近百張，8次獲得金嗓獎，兩度成為金鐘獎歌后。她不但主持的綜藝節目《你愛週末》、《一道彩虹》造成收視熱潮，更進一步參與電影演出。1979年後，主演電影《春寒》、《秋蓮》、《鳳凰淚》、《就是溜溜的她》、《風兒踢踏踩》、《四傻害羞》。1981年，鳳飛飛結婚，同時榮獲「華盛頓榮譽市民獎」和「馬里蘭州榮譽市民獎」；美國參議員馬賽爾斯贈送簽名及白宮圖片獎狀；同時華盛頓特區政府定1981年7月21日為「鳳飛飛日」。1984年，鳳飛飛返回香港；她主持的綜藝節目《飛上彩虹》隨之停播，並由《黃金拍檔》接棒。1997年，鳳飛飛與費玉清合作主持的綜藝節目《飛上彩虹》因收視率不佳而停播；之後漸淡出演藝界。

¹³³ 金千寇，〈一個歌星的辯白：高凌風告訴了社會他的想法〉《音樂與音響》64，1978.10，頁58-59。

矚目，所以他們批判國台語歌曲、宣揚民族精神、唱自己的歌等單純意識就成爲校園民歌的構成基礎。

台語歌曲方面，台語歌原本是受政府限制的對象，但其秉持著一貫反映社會的風格，在民間仍留下令人印象深刻的經典歌曲；像在八〇年代台灣遭逢兩次的石油經濟危機，因應其時代的歌曲如：〈心事誰人知〉（1982）、〈舞女〉（1985）等遂深刻的反映出當時台灣百姓生活的艱辛，到了八〇年代後半，寶島歌王夢麟葉啓田¹³⁴的〈浪子的心情〉及〈愛拼才會贏〉等更是成爲台灣民眾耳熟能詳的歌曲，並道盡了台灣人充滿了願意努力便能成功的自信。¹³⁵而相對此時校園民歌的代表—「大學城」則持續扮演著上層階級的娛樂角色。

綜觀來看，即便校園民歌在傳媒的介入下蔚爲風潮，但無論從民眾或商業角度來看，民歌在性質上實與所對立的國台語歌曲無異，只因市場喜好的對象不同，喜歡民歌的是社會少數具有輿論優勢的一群；而多數的人仍屬於知識份子稱「靡靡之音」的範疇。以民眾心態而言，校園民歌對他們只是多一種選擇，新鮮感一過人們自然轉移目標；而從商業角度來看只要能賣座賺錢，是民歌、國語歌還是台語歌其實都非重點所在。

附帶一提的是，即便是校園民歌當初反對最力的西洋歌曲，在校園民歌備受關注的同時，西洋歌曲並不因校園民歌而減損市場，如 John Denver¹³⁶及 The Osmonds 等，¹³⁷他們自七〇年代始便已風靡全球，因此以民歌手立場來說，在「來來來，來台大，去去去，去美國」的風氣下，校園民歌在反對國台語、西洋歌曲之餘，崇美風潮可仍舊是絲毫未減半分，這也顯示校園民歌自始便未堅持立場。

是以校園民歌的民族意識無論是對民眾、商業媒體或其所反對的音樂而言都不具太多意義，宣揚愛國、強調中華精神是政府原本行之已久的，校園民歌在此只是冷飯重炒，並無新意。國語歌曲雖在初期被稱作爲「靡靡之音」但如〈梅花〉（1976）、〈四海都有中國人〉（1979）、〈中華民國頌〉（1979）、等也確實地表達了民族精神，這等於讓校園民歌失去了最初的立場。因此校園民歌自始所強調

¹³⁴ 葉啓田（1948～），本名葉憲修，嘉義人，台灣歌手，17歲出道，21歲即獲得「寶島歌王」的殊榮，他以〈浪子的心情〉、〈愛拼才會贏〉等歌曲成爲家喻戶曉的人物，他曾參選台灣第二、四屆的立法委員，2005年復出發行新作〈愛您未到，我祝您幸福〉，2008年他支持總統候選人馬英九，並演唱競選歌曲〈台灣向前行〉。

¹³⁵ 江燦騰、陳正茂，《新台灣史讀本》，頁271-272；歌詞請見附錄

¹³⁶ John Denver（約翰·丹佛，1943～1997），原名漢瑞·約翰·德茨全多夫二世（Henry John Deutchendorf, Jr.），美國鄉村音樂作曲家、音樂人，七〇年代的暢銷歌手，他錄製發行的歌曲超過300首，1977年被稱爲「科羅拉多的桂冠詩人」。丹佛最讓中國人記憶猶新的是1979年鄧小平訪美時，在華盛頓甘迺迪文化中心的表演。不久丹佛也赴中巡迴演唱，之後創作了歌曲《Shanghai's Breeze》（上海的微風）。故他也是中國觀眾最爲熟悉的美國鄉村歌手之一。1997年，丹佛因駕駛飛機意外逝世，享年54歲。丹佛的著名歌曲有：《Take Me Home, Country Roads》、《Sunshine on My Shoulders》、《Rocky Mountain High》、《Leaving on a Jet Plane》等。

¹³⁷ The Osmonds（奧斯蒙家族），1960-70於美國猶他州崛起的音樂世家，其中著名的奧斯蒙兄妹—唐尼與瑪麗是家族中排行第七與么女，1971年與唱片公司簽約進入演藝圈，以翻唱老歌的方式走紅，並於1976年跨足戲劇圈，演出戲劇—《青春樂》（The Donny & Marie Show），中視將其引進台灣並引起轟動，1978年演出電影《Go in' Coconuts》（唐尼瑪莉大出擊），並於台灣上映兩次，2008年該家族舉辦世界巡迴演唱，將於6月造訪台灣。

的國家民族精神也許也是讓它最終沈寂的主因之一。

既然如此，那麼校園民歌的價值在哪裡？這個部分我們可從上表的作詞作曲者來看，在其崛起之前，台灣流行音樂歌曲的創作者多半是由受過專業訓練或教育的音樂製作人負責，如：孫儀、湯尼、莊奴、古月、劉家昌等人，¹³⁸而在校園民歌崛起後，作詞作曲者開始不限於上述者，台灣音樂的創作結構開始改變，這對促進台灣音樂的多元化有一定的助益，而這也是時代日趨開放後，各種社會力量湧現的結果之一。¹³⁹因此我們在審視校園民歌時，其意義在台灣音樂創作上的突破與多元化，這是當時台灣人們在做自我定位的追尋之餘所獲得的另一項成果。如 1990 年林強的〈向前走〉¹⁴⁰就是一個結合以往經驗並作突破的例證。



上分別為高凌風、鳳飛飛、葉啟田；下則為 John Denver、The Osmonds。

圖片來源：<http://b.baidu.com/history/id=3409010>（百度百科-7/3/2008）。

<http://blog.chinatimes.com/essay/gallery/image/10074.html>（中時部落格-靠邊走-4/26/2008）。

<http://www.videotesti.com/john-denver/>（7/3/2008）。

<http://www.nostalgiacentral.com/music/osmonds.htm>（7/2/2008）。

¹³⁸ 上述者的生平請見第二章第一節；劉家昌（1941～），台灣著名音樂人、電影導演及演員，作品繁多，如：《街燈下》、《中華民國頌》、《往事只能回味》、《海鷗》、《梅花》、《只要為你活一天》、《一簾幽夢》、《又見一簾幽夢》、《我家在那裡》，曾拔擢尤雅、乾德門等資深藝人。

¹³⁹ 江燦騰、陳正茂，《新台灣史讀本》，頁 271-272。

¹⁴⁰ 林強（1964～），本名林志峰，彰化人，青年中學戲劇科畢，為歌手、演員及音樂創作人。林早年以〈向前走〉一曲成名，打破了閩南語歌曲長期以來的悲情曲風。當紅時期，也曾參演《南國再見，南國》等電影。林退出歌壇以後，致力於台灣音樂的推廣，他主辦的音樂活動目前有「和 PARTY」，並為台灣 Creative Commons 計畫的積極支持者。

第五節 民歌手的社會觀察

在七〇年代，王夢麟是別於眾多民歌手的特例，他自始便以社會人士出道，其作品與一般民歌相較之下多了一種社會關懷的意味在；而到八〇年代，台灣社會漸趨開放，在一片民眾運動紛起的氛圍下，樂壇上也出現了一位不一樣的聲音——羅大佑，他初期強烈的社會批判色彩吸引了眾人的目光與批評，而他後期所作的改變卻又讓人難以理解。面對同是描述社會卻使用不同方式的兩人，本節茲以王夢麟與羅大佑為例來了解校園民歌的另一面向。

一、民歌手的社會關懷——以王夢麟為例

王夢麟（1954～），台北人，詞曲作家兼歌手、製作人等。王夢麟於1978年金韻獎比賽裡演唱情歌「木棉道」而成名出道；他與民歌手黃大城、趙樹海等人組成所謂的「MIB 三重唱」，¹⁴¹時常搭擋演出。

王夢麟在當時與一般民歌手最大的不同便是他自始便以社會人士的身份演唱民歌，有別於一般民歌手的風花雪月，王夢麟的歌多帶有社會參與的成分在，因此他的歌兼具民歌手清新正向的性質但又能夠淺顯易懂貼近社會，以下筆者茲舉數例說明：

王夢麟作品案例

曲目	〈小草〉，詞：林建助、曲：陳輝雄（1979）
歌詞	大風起 把頭搖一搖 風停了 又挺直腰 大雨來 彎著背 讓雨澆 雨停了 抬起頭 站直腳 不怕風 不怕雨 立志要長高 小草 實在是並不小
曲目	〈廟會〉，詞：賴西安、曲：蘇來/陳輝雄（年代不詳）
歌詞	歡鑼喜鼓咚得隆咚鏘 鈸鏡穿雲霄 盤柱青龍探頭望 石獅笑張嘴 紅燭火檀香燒 菩薩滿身香 祈祝年冬收成好 遊子都平安 歡鑼喜鼓咚得隆咚鏘 鈸鏡穿雲霄 范謝將軍站兩旁 叱吒想當年 戰天神護鄉民 魂魄在 人間 悲歡聚散總無常 知足心境寬
曲目	〈電動玩具〉，詞曲：王夢麟（1979）
歌詞	電動玩具乒乓的跳 點唱機裡又吼又叫 少年們手動心也跳 五元五元的往下掉 老闆在一旁偷偷笑 今天口袋又飽飽 心裡的高興無人曉 趕快回家數鈔票 少年輸光了回家要 媽咪不給就動歪腦 平時上課從不遲到 作業功課都呱呱叫 如此一來可不得了 品行成績也往下掉 媽咪流淚爹地跳腳 就連小狗都不敢叫 望子成龍的夢飛跑 父母臉上失去了笑 從早到晚孩子找不到 氣得把嘴唇天天咬 聽一句至誠的勸告 重新背起你的書包 快快回到你的學校 使你全家都樂陶陶

¹⁴¹ 「MIB」所指的是「MUSIC IS BACK」，意味民歌是會不斷被重唱回味的。

曲目	〈爺爺請戒煙〉，詞曲：張勝森（年代不詳）
歌詞	我問爺爺為什麼要抽煙 他說吞雲吐霧快活賽神仙 他說一天若是沒有了香煙 茶不思來飯不想又難眠 爺爺你可知道抽煙是壞習慣 爺爺你可知道抽煙會空氣污染 爺爺你可知道抽煙是最不划算 不但花錢而且容易得肺癌 世界上最寶貴不是金錢 金錢買不到健康一點點 人生的前途有無限 有了健康才能夠去實現 爺爺讓我告訴你如何來戒菸 下定決心就是先決的條件 不要再對香煙存有任何留戀 這樣你的目標一定能夠實現
曲目	〈拼宵夜〉，詞：丁洪陶/柯子正/林進成、曲：林進成（年代不詳）
歌詞	一日做工做了後 三五個酒仙肚子餓 走到對面小店頭 要吃宵夜你就別走 一盤炒螺仔肉 兩三罐米酒 大家來拼酒 醉的是見頭 六股輪八仙總出翹頭 看誰人卡好 八仙總出六股輪翹頭 看誰人卡好 九怪四四總不愛單超 醉的是見頭 四四總不愛九怪單超 醉的是見頭 醉的是見頭
曲目	〈母親我愛您〉，詞：王夢麟/林保勇、曲：王夢麟（1979）
歌詞	北風吹 雪花飄滿地 寒夜孤燈下 只有我母親 一付針 線團擱在地 窗外銀光閃 她在織毛衣 皺紋的慈顏 老花的眼鏡 一針一線 充滿了愛心與關心 啊...母親 啊...母親...我愛您 南風吹 芳草綠大地 屋外樹蔭下 又見我老母親 淚涔涔 興奮在心底 飄泊十餘年 今朝回故 里皺紋的慈顏 老花的眼鏡 她的笑容 充滿了愛心與關心 啊...啊...母親 母親...我愛您
曲目	〈雨中即景〉，詞：王夢麟/林保勇、曲：王夢麟（1979）
歌詞	嘩啦啦啦啦下雨了 看到大家嘛都在跑 叭叭叭叭計程車 他們的生意是特別好（你有錢坐不 到）嘩啦啦啦啦淋濕了 好多人臉上嘛失去了笑 無奈何望著天 嘆嘆氣把頭搖 感覺天色不對 最好把雨傘帶好 不要等雨來了 見你又躲又跑（哈哈）轟隆隆隆隆打雷了 膽 小的人都不敢跑（怕怕）無奈何望著天 嘆嘆氣把頭搖
曲目	〈石油漲價的那天〉，詞曲：王夢麟（年代不詳）
歌詞	烈日當空照 開車滿街跑 有人手招招 馬上把車停靠 客人往裡瞧 冷氣沒裝好 兩眼一翻白 直喊受不了 新車與舊車 人人愛比較 雖然我辛苦 也無人知曉 只怪我年少 書也沒讀好 技能比人糟 所以賺的少 後悔得不得了 黃昏已來到 客人漸漸少 經過小飯館 讓我吃個飽 飯後閒無聊 開車慢慢跑 經過加油站 嚇了我一跳 車子排長龍 人人在跺腳 有人告訴我 油價又要提高 哎哟不得了 快把車子靠 希望加滿滿 明天才能跑 生意做的好

筆者製表，資料來源：<http://tw.mojim.com/>（魔鏡歌詞網-7/1/2008）。

從以上的歌詞來看，王夢麟的作品的首要特徵便是淺顯易懂為取向，若做簡單分類的話，可分成：清新並帶有勵志者如：〈小草〉；社會寫實者如：〈廟會〉、〈雨中即景〉、〈電動玩具〉及〈石油漲價的那天〉；親情者如：〈母親我愛您〉及〈爺爺請戒煙〉等；他基於社會人士的出身背景，其作品大抵以描述社會中低階層的生活為主，這與總以學生出身的眾多民歌手們並不相同，也因如此，他的作品自始便顯現出別於一般民歌手的味道出來，筆者在前文提過，有別於一般民歌手的業餘心態，王夢麟一開始便是有企圖的進入音樂的領域，¹⁴²雖然他因此受到了一些批評，但這對他的影響不大，他不僅較學生出身的民歌手們瞭解社會現

¹⁴² 見本文第二章第三節。

實，有別於他人的玩票心態則是王夢麟可以在校園民歌式微後仍於歌壇有一席之地的重要原因。

其次、王夢麟的作品表面上雖然是以簡單的方式去描述社會階層的生活，但也因這樣貼近人民生活的歌，也許在當下不是最流行的，但其存續性卻往往高於時下當紅的歌曲，這也符合廣播人陶曉清所謂「細水長流」的期望；除此之外，王夢麟的平易曲風表現出了一種樸實的社會關懷，如〈電動玩具〉、〈母親我愛您〉、〈拚宵夜〉及〈爺爺請戒煙〉等都帶有相當程度的社會意義。其中〈拚宵夜〉是以台語演唱，這在校園民歌當中是比較特殊的，有別以往翻唱過去台語歌的形式，從這點來也可看出王夢麟自身的意識與其他民歌手相較起來更接近一般社會階層。

第三、王夢麟之所以呈現出與其他民歌手不同的風格原因在於他的家境生活並非像一般大專院校出身的民歌手那樣相對優渥，王夢麟因為早婚的因素，他必須以賺得溫飽為首要前提，這就與仍具學生身份的民歌手不同，在大家仍舊「唱自己的歌」時，王夢麟已經是有目的性地從事民歌演唱了，除了演唱民歌，他也四處走秀演唱，生活上的境遇一方面讓王夢麟必須以歌曲寫作的方式來賺取家計，另一方面也讓他的音樂創作能獨樹一幟，如〈雨中即景〉便是在這樣背景下所產生的作品；¹⁴³又如另一部作品—〈石油漲價的那天〉歌詞中：

……新車與舊車 人人愛比較 雖然我辛苦 也無人知曉 只怪我年少 書
也沒讀好 技能比人糟 所以賺的少 後悔得不得了……經過加油站……
車子排長龍 ……有人告訴我 油價又要提高……快把車子靠 希望加滿
滿 明天才能跑 生意做的好¹⁴⁴

這是王夢麟在擔任計程車司機時所寫的作品，歌詞中不僅透露了學歷不足的悲哀也訴說了市井小民對生活的無奈，因此他雖以〈雨中即景〉、〈石油漲價的那天〉等作品走紅，也以插科打諢的逗趣形象受到歡迎，¹⁴⁵但這背後其實隱含著現實生活的艱辛，此部分便是業餘學生歌手較無法體會的部分。

第四、結合王夢麟的背景與作品，我們可以很明顯地看出他的作品其實就是在描寫自己，基於對自己年少輕狂的反省，王夢麟寫出了〈母親我愛您〉、在生活困頓時，他以自身生活為題材寫出了〈雨中即景〉及〈石油漲價的那天〉；又如〈小草〉可說是他為鼓舞自己所做的作品；比起總是風花雪月、虛無飄渺的業餘民歌手，就真實地呈現自己的部分來說算是他別於其他民歌手另一項特點。

¹⁴³ 王夢麟年輕時相當叛逆，也曾參與幫派，但因父母的包容讓王夢麟有了改變，加上王夢麟成家生子的時間相當早（23歲），因此王夢麟的生活便相形困難，如〈雨中即景〉及〈石油漲價的那天〉是王夢麟早期從事計程車司機時的作品，也因為這樣的生活使王夢麟在面對生活時有別於一般學生出身的民歌手。見 http://blog.sina.com.cn/s/reader_49e411ec0100097m.html（藝術人生，〈兩岸歌手聚首“藝術人生”校園民謠回放無悔青春〉新浪 BLOG-7/2/2008）。

¹⁴⁴ <http://tw.mojim.com/>（魔鏡歌詞網-7/1/2008）。

¹⁴⁵ <http://blog.roodo.com/stefononline/archives/2739153.html>（黑膠電影院-樂多日誌-7/2/2008）。

第五、王夢麟之所以呈現出社會關懷的風格固然有其個人因素在內，但結合時代氛圍，我們可以了解當時台灣社會經濟發展尚未完備，十大建設也剛起步，人民生活還稱不上是富裕，因此王夢麟的音樂充分表達了當時人民的心情，如〈電動玩具〉；就筆者的個人記憶而言，當時除了「任天堂」等單機型的電玩外，¹⁴⁶買不起的家庭，其孩子們便會傾向於在雜貨店或是百貨中的大型投幣式電玩，歌詞中的「電動玩具乒乓的跳 點唱機裡又吼又叫 少年們手動心也跳 五元五元的往下掉老闆在一旁偷偷笑 今天口袋又飽飽 少年輸光了回家要 媽咪不給就動歪腦……」就顯現出，當時法律規定尚未周全，因此即使是幼童也能接觸到賭博性的電玩，也因此影響了課業，因此〈電動玩具〉便是將其情況完整地表達出來，可謂是現今六、七年級生孩童時期的寫照，而〈石油漲價的那天〉則是台灣在面對石油危機時所產生的境遇，王夢麟在歌詞中雖是描寫自己，但看在今日石油（原油）已快到一桶將近 140 美元的民眾眼中，仍是心有戚戚焉。因此王夢麟的音樂以平易的描述方式來表達他的社會關懷，看似樸實無華但卻能反映人心，這是其特色。

綜觀王夢麟歷年的專輯作品，他雖也沒有完全脫離風花雪月之流，但因為其出身背景使得他的歌又多了些許社會寫實及關懷人心的部分，這是其他民歌手所不及之處。這不僅讓他的歌能在眾多校園民歌裡脫穎而出，其社會關懷的部分在某種程度上也影響了台灣音樂與社會接軌的方式，現今藝人在遇到某些重大社會事件時往往起而團結並透過音樂表達其關懷，在這樣的模式中，王夢麟可說是當時一個較好的例子。

二、不一樣的聲音—羅大佑

羅大佑，苗栗人，中國醫藥學院醫學系畢業。1972 年參加學生樂隊擔任鍵盤手，自此開啓音樂演藝生涯。1974 年為雲門舞集作曲，1976 年正式投入商業音樂創作，為電影《閃亮的日子》《情奔》和《走不完的路》等創作歌曲。1981 年首度擔任唱片製作人，製作《張艾嘉的童年》。¹⁴⁷

羅大佑 1982 年出道，同年出版首張專輯—《之乎者也》，該專輯當時引起相當大的迴響，眾多資深樂評人與作家對其做出褒貶不一的評價與看法，正面的

¹⁴⁶ 任天堂，1889 年 9 月 23 日成立，創始者是山內房治郎，專門製造一種名為花札的日本手製紙牌。廿世紀中期，公司曾發展多方面業務，例如酒店和電視遊戲公司。任天堂目前是史上最長壽的電視遊戲平臺公司，及最有影響和有名的遊戲平臺生產商，是手提遊戲平臺的領導者。他們於 1983 年於日本發展，並擴及其他地區，如 1985 年於北美洲和 1986 年於歐洲發展分部。任天堂已開發 5 個電視遊戲平臺—Famicom（俗稱紅白機）、超級任天堂、任天堂 64、GameCube 和 Nintendo Wii - 及多種手提攜帶型裝置，包括 Game Boy 系列、Game & Watch、Virtual Boy、Pokémon Mini 和任天堂 DS。他們推出了超過 250 款遊戲，製作了最少 180 款遊戲，售出超過 24 億套遊戲。

¹⁴⁷ <http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%A6%96%E9%A1%B5&variant=zh-tw>（維基百科-7/14/2007）；<http://www.luodayou.net/big5/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-4/23/2008）。

看法多半是認為羅大佑的《之乎者也》專輯對當時堪稱式微的校園民歌打了一劑強心針，並且認同羅大佑如此與眾不同的作法，¹⁴⁸如楊祖珺認為：

……我卻寧願我們的歌曲在沒有自己的風味以前，能夠像羅大佑一樣吸收外國的優點，這在音樂上可以促使我們音樂有多樣性的養分，因為至少他的歌詞是大家都聽得懂的。¹⁴⁹

但從專輯內容來看，其評價則似乎貶多於褒；如作家韓良露¹⁵⁰認為該張專輯在整體上是件不甚成功的作品，除了抒情類型的歌曲了無新意之外，最主要的歌—〈之乎者也〉在歌詞上雖有著對當代文化現象的無奈與諷刺，但也僅於表面而無法深入，她雖肯定羅大佑試圖為台灣流行音樂找尋新方向的用心，可仍舊對其專輯做出中肯的評論。¹⁵¹而民俗音樂研究者明立國也認為：他同意羅大佑的歌曲具有相當的批判精神，但卻認為羅大佑在音樂自覺程度上的貧乏使得其對當代文化的批評顯得無力而缺乏建設性；就校園民歌的發展過程中，明立國認為校園民歌之所以踟躕不前，是因為從李雙澤以來的原始意識在楊祖珺後便後繼無人的緣故，面對這樣的情況下，校園民歌漸往學者及詞曲作家們期待的方向外發展，而羅大佑的出現卻帶給眾人一絲希望，也讓眾人對於校園民歌的疑慮得到片刻的抒解。¹⁵²

在面對如上批判時，我們以如下的訪問稿來瞭解羅大佑面對這些批判時的說法：

……我想，我當然不能說我立意去改變歌壇的什麼現象，我只能說，我另外再提供一些其他的字彙罷了，如果說我對原先的歌壇有什麼不滿的話，最大的不滿大概就是用來用去都是那樣的字……¹⁵³

從上文我們可以明白他的轉變肇因於自身的個人因素，與其他因素無涉，也因如此，校園民歌並未在羅大佑身上起死回生，在其自述中，我們又能夠再次印證，羅大佑的批判精神雖是來自對當時歌壇的不滿，但並非直接指向校園民

¹⁴⁸ 在對資深廣播人陶曉清的口述記錄中也談到，由於對音樂的熱愛及廣泛的接受性，陶也對羅大佑的風格相當認同，甚至可說是欣喜若狂。筆者，〈陶曉清訪談記錄〉（地點：台北之音電台，2008.5.28）。

¹⁴⁹ 楊祖珺，〈民歌的後遺症〉《中國論壇》15：12，1983.2，頁26。

¹⁵⁰ 韓良露，台北人，作家兼美食家，曾為影評人、紀錄片導演、電視編劇、新聞節目製作人、資訊公司總經理與占星學院講師等等，是少見的全才型文字工作者。其寫作觸角廣及小說、電影評論、散文、劇本、占星學等各種文類。也是近年最受出版界與藝文圈重視的占星學大師。旅居倫敦時，就讀於倫敦占星學院，並參加榮格分析心理學講座，潛心研究倫敦學派的深層占星學，並接受過英國電視台的訪問。曾出版《生命歷程全占星》、《寶瓶世紀全占星》、《人際關係全占星》、《愛情全占星》等星座書。近作有《狗日子·貓時間》、《食在有意思》等書。

¹⁵¹ 韓良露，〈通俗文化的方向—談羅大佑的「之乎者也」〉《暖流》1：6，1982.6，頁39-40。

¹⁵² 明立國，〈從李雙澤到羅大佑—校園民歌運動意識之剖析〉《音樂生活》39，1982.5，頁77。

¹⁵³ 林叔品，〈歌手的故事—訪羅大佑〉，編入葉芸芸，《當代人物談台灣問題》（北市，人間，1988年），頁206。

歌，他的意念甚為單純，從客觀的角度來看，他在第二張專輯—《未來的主人翁》前言自述當中提到：

至於那些用純粹他們個人想要的看法來塑造我，然後傳播給大眾的媒體參與者，或是爬到高不可攀的角度來審閱批判我的作品的人，我是永遠不會對他們提出任何解釋的。因為，我太清楚他們能夠付出多少、做出多少成績，而我有幾兩，他們有幾斤，天平在你手裡，只有你有資格去秤！¹⁵⁴

因此羅大佑與學者專家們的思維差異可以在上述引文中見其端倪，筆者認為會造成這樣差距的原因在於學者、音樂創作者及作詞作曲家們對於校園民歌仍有最後的期盼，而忽略了羅大佑本身是否真的對校園民歌有所反應，在上述引文中，無論是學者的意見或是輿論對他風格轉變後所做的批判，羅大佑並不想做無謂的辯解而只是忠於自己。

接著我們再對羅大佑的作品做分析，其曲風並非一成不變，從初期的批判取向到看似對商業有所妥協的風格，面對這樣的風格轉換中，我們又能從中看到何種東西是此處所欲了解的。藉著分析其專輯，或許我們能從中了解他轉變的原因、羅大佑描述當時台灣社會的方式又是怎樣的呈現，我們見以下歌詞案例：

羅大佑專輯歌詞案例-1

曲目	〈鹿港小鎮〉，詞曲：羅大佑、編曲：山崎稔《之乎者也》(1982)
歌詞	假如你先生來自鹿港小鎮 請問你是否看見我的爹娘 我家就住在媽祖廟的後面 賣著香火的那家小雜貨店 假如你先生來自鹿港小鎮 請問你是否看見我的愛人 想當年我離家時她一十八 有一顆善良的心和一卷長髮 台北不是我的家 我的家鄉沒有霓虹燈 鹿港的街道 鹿港的漁村媽祖廟裡燒香的人們 台北不是我的家 我的家鄉沒有霓虹燈鹿港的清晨 鹿港的黃昏 徘徊在文明裡的人們 假如你先生回到鹿港小鎮 請問 你是否告訴我的爹娘 台北不是我想像的黃金天堂 都市裡沒有當初我的夢想 在夢裡我再度回到鹿港小鎮 廟裡膜拜的人們依然虔誠 歲月掩不住爹娘純樸的笑容 夢中的姑娘依然長髮迎空 再度我唱起這首歌 我的 歌中和有風雨聲 歸不得的家園 鹿港的小鎮 當年離家的年輕人 台北不是我的家 我的家鄉沒有霓虹 燈 繁榮的都市 過渡的小鎮 徘徊在文明裡的人們 聽說他們挖走了家鄉的紅磚砌上了水泥牆 家鄉的人們 得到他們想要的 卻又失去他們擁有的 門上的一塊斑駁的木板刻著這麼幾句話 子子孫孫永保用 世世代 代傳香火 啊——鹿港的小鎮
曲目	〈之乎者也〉，詞曲、編曲：羅大佑《之乎者也》(1982)
歌詞	知之為知之 在乎不在乎 此人何其者 孔老夫子也 知之為不知 在乎不在乎 此人何其者 寒山之子也 不 知為知之 不在乎在乎 此人何其者 齊人是也 很久以前我們的祖先都曾經這麼說 很久以前我們的祖先都 曾經這麼說 現在看看我們的青年他們在講什麼 哇塞～ 但是你要想到底你要他們怎麼做 剪刀等待之 清湯掛麵乎 尊師重道者 莫過如是也 風花雪月之 嘩啦啦乎 所謂民歌者 是否如是也 知知知知知 乎乎乎 乎乎 者者者者者 也也也也也 很久以前我們的祖先都曾經這麼說 很久以前我們的祖先都曾經這麼說 現

¹⁵⁴ 林叔品，〈歌手的故事—訪羅大佑〉，頁 209。

	在聽聽我們的青年他們在唱什麼 哦～ 但是你要想到底你要他們怎麼做 眼睛睜一隻 嘴巴呼一呼 耳朵遮一遮 皆大歡喜也 大家都知之 大家都在乎 袖手旁觀者 你我是也
曲目	〈亞細亞的孤兒〉, 詞曲、編曲：羅大佑《未來的主人翁》(1983)
歌詞	亞細亞的孤兒在風中哭泣 黃色的臉孔有紅色的污泥 黑色的眼珠有白色的恐懼 西風在東方唱著悲傷的歌曲 亞細亞的孤兒在風中哭泣 沒有人要和你玩平等的遊戲 每個人都想要你心愛的玩具 親愛的孩子你為何哭泣 多少人在追尋那解不開的問題 多少人在深夜裡無奈的嘆息 多少人的眼淚在無言中抹去 親愛的母親這是什麼道理
曲目	〈現象七十二變〉, 詞曲、編曲：羅大佑《未來的主人翁》(1983)
歌詞	黃花崗有七十二個烈士 孔老夫子有七十二個弟子 孫悟空的魔法七十二變 我們要等到民國七十一年 歲歲年年風水都在改變 有多少滄海一夜變成桑田 在這個五千年的悠久歷史裡面 成功與失敗多少都有一點 清清楚楚搽在你的臉上 你是個道道地地的聰明人 慌慌張張邁開你的腳步 你是個匆匆忙忙的現代人 有人默默耕耘默默從事 有人在過著他的太平日子 有人在大白天裡彼此明爭暗鬥 有人在黑夜之中槍殺歌手 隨著都市現代化的程度 每個人多少追求一點幸福 是個什麼樣的心理因素 每天要吃掉一條高速公路 在西門町的天橋上面閒逛 有多少文明人在人行道上 就像我看那文明車輛橫衝直撞 我不懂大家心中做何感想 一年過了又是新的一年 每一年現代都在傳統邊緣 在每個新的一年三百六十五天 我們都每天進步一點點 眼看著高樓蓋得越來越高 我們的人情味卻越來越薄 朋友之間越來越有禮貌 只因為大家見面越來越少 蘋果價錢賣得沒以前高 或許現在味道變得不好 就像彩色的電視變得更佳花俏 能辨別黑白的人越來越少 一年過了又是新的一年 每一年都曾經是新的一年 在每個新的一年三百六十五天 我們都每天進步一點點 現實生活不能等待奇蹟 這是個非常簡單的道理 如果真要生存非常容易 只要你對人保持一點距離 但是生活不能像在演戲 你戴著面具如何面對自己 或許你將會真的發現一些奇蹟/發現人生還算美麗 只要你拋開一些面子問題
曲目	〈未來的主人翁〉, 詞曲、編曲：羅大佑《未來的主人翁》(1983)
歌詞	你走過林立的高樓大廈穿過那些擁擠的人 望著一個現代化的都市泛起一片水銀燈 突然想起了遙遠的過去未曾實現的夢 曾經一度人們告訴你說你是未來的主人翁 在人潮洶湧的十字路口每個人在痴痴的等 每個人的眼睛都望著那象徵命運的紅綠燈 在紅橙黃綠的世界裡你這未來的主人翁 每一張陌生的面孔裡尋找兒時的光榮 每一個今天來到世界的嬰孩 張大了眼睛摸索著一個真心的關懷 每一個來到世界的生命在期待 因為我們改變的世界將是他們的未來 別以為我們的孩子們太小他們什麼都不懂 我聽到無言的抗議在他們悄悄的睡夢中 我們不要一個被科學遊戲污染的天空 我們不要被你們發明變成電腦兒童 有一天孩子們會告訴他們後代你們要守規矩 格言像玩具風箏在風裡飄來飄去 當未來的世界充滿了一些陌生的旋律 你或許會想起現在這首古老的歌曲 飄來飄去 就這麼飄來飄去 飄來飄去……我們不要一個被科學遊戲污染的天空 我們不要一個被現實生活超越的時空 我們不要一個越來越遠模糊的水平線 我們不要一個越來越近沉默的春天 我們不要被你們發明變成電腦兒童 我們不要被你們忘懷變成鑰匙兒童 我們需要陽光青草泥土開闊的藍天 我們不要紅色的污泥塑成紅色的夢魘
曲目	〈超級市民〉, 詞曲、編曲：羅大佑《家》(1984)
歌詞	那年我們坐在淡水河邊 看著北市的垃圾漂過眼前 遠處吹來一陣濃濃的煙 垃圾山正開著一個焰火慶典 於是我們歡呼 親愛的北市民 繽紛的北市 垃圾永遠燒不完 大家團結一條心 大廈關了一些樣品屋 屋子加上鐵窗防老鼠 槍聲響徹了六合路 誰把手槍丟進了澄清湖 於是我們歡呼 親愛的高雄市民 威風的高雄市 槍聲一響齊步走 大家團結一條心 唏哩嘩啦下了一陣

雨的那一天 大家都有信心不怕危險 淹水淹得我們跼腳尖 塞車塞得我們灰頭又土臉 於是我們歡呼 親愛的北市民 盪漾的北市 颯風下雨不要緊 大家團結一條心 讓我們歡呼 親愛的北市民 塞車的北市 塞車永遠塞不停 大家團結一條心 大家團結一條心

說明：筆者所舉的歌詞案例是以歌詞中是否帶有明示或暗示諷刺性質者為選擇標準，而羅大佑的專輯所表現的批判精神在初期最為明顯，是故筆者以羅大佑最早出的三張專輯歌詞為例。

筆者製表，資料來源：<http://www.luodayou.net/big5/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-4/23/2008）。

羅大佑最初的前三張專輯—《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》基本上最能表現出羅大佑反應社會及批判色彩的特質。從歌詞的部分來看就能明顯地見到，如：〈鹿港小鎮〉歌詞中的「……台北不是我的家，我的家鄉沒有霓虹燈……台北不是我想像的黃金天堂，都市裡沒有當初我的夢想…」，台北是首善之都，人文薈萃之地，但羅大佑卻反其道而行，也許這隱含著羅大佑對當時菁英份子的嘲諷及不屑；又如〈之乎者也〉歌詞中的「……風花雪月之 嘩啦啦啦乎 所謂民歌者 是否如是也……」當時的民歌所為人詬病處也成為羅大佑歌詞中的題材，這除了是對當時的批判之外也可說是為當時嘗試重構自我定位的人們能有宣洩鬱悶的管道之一。

翌年羅大佑的《未來的主人翁》則在批判之餘更顯現出羅大佑對於當時現況的感嘆與消極性的期待，如〈亞細亞的孤兒〉歌詞中：「亞細亞的孤兒在風中哭泣……沒有人要和你玩平等的遊戲 每個人都想要你心愛的玩具……多少人在深夜裡無奈的嘆息 多少人的眼淚在無言中抹去……」；¹⁵⁵羅大佑運用了相當淺顯的譬喻手法來表現出台灣當時的處境；而在〈未來的主人翁〉歌詞中我們又能見到：「我們不要一個被科學遊戲污染的天空 我們不要一個被現實生活超越的時空……我們不要被你們發明變成電腦兒童 我們不要被你們忘懷變成鑰匙兒童……」；¹⁵⁶表面上也許是羅大佑試圖揣摩當時孩子們的心，但也可說是對當時因快速現代化下而逐漸扭曲的台灣社會之批判；而在〈超級市民〉歌詞中：「遠處吹來一陣濃濃的煙 垃圾山正開著一個焰火慶典……大廈關了一些樣品屋 屋子加上鐵窗防老鼠 槍聲響徹了六合路……淹水淹得我們跼腳尖 塞車塞得我們灰頭又土臉 於是我們歡呼……」；¹⁵⁷羅大佑以更直接及反諷的方式來描述城市中光怪陸離的現象，因此羅大佑的歌即使不是每個人都喜歡，但它卻真實地反映出當時社會的情景。

但從羅大佑出版了《愛人同志》、《閃亮的日子》、《告別的年代》等專輯後，一些羅大佑的歌迷、音樂評論者便發覺到：「羅大佑變了！」羅大佑從此時改變

¹⁵⁵ 有人將〈亞細亞的孤兒〉與柏楊的小說—《異域》作類似的比較，但以筆者所見，的確兩者所描寫的都是政府在孤立無援下的境地，但兩者所描述的時代場景卻是不同的，前者有著希冀自立的企求，後者則帶有反共復國的意味，即使兩者有異曲同工之處，但筆者毋寧認為在意義的權衡取捨上，前者對我們應更有其價值在。

¹⁵⁶ <http://www.luodayou.net/big5/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-4/23/2008）。

¹⁵⁷ <http://www.luodayou.net/big5/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-4/23/2008）。

了過去既有的墨鏡、黑衫的固有形象，在造型宣傳上有了多樣的改變，¹⁵⁸但這代表了什麼？是羅大佑也向現實妥協呢？抑或羅大佑又有了另種反應社會的方式？我們便從以下的歌詞案例來分析，見下表：

羅大佑專輯歌詞案例-2

曲目	〈愛人同志〉詞曲：羅大佑、編曲：羅大佑、魯世杰《愛人同志》(1988)
歌詞	每一次閉上了眼就想到了你 你像一句美麗的口號揮不去 在這批判鬥爭的世界裡 每個人都要學習保護自己 讓我相信你的忠貞 愛人同志 也許我不是愛情的好樣板 怎麼分也分不清左右還向前看 是個未知力量的牽引 使你我迷失或者是找到自己 讓我擁抱你的身軀 愛人同志 哦～邊個兩手牽 悲歡離合總有不變的結局 啦 哦～兩手牽 不變的臉 怎麼都不能明白我不後悔 即使付出我青春的血汗與眼淚 如果命運不再原諒我們 為了我靈魂進入了你的身體 讓我向你說聲抱歉 愛人同志 哦呵 永不後悔 付出青春血汗眼淚永不後悔 哦呵 永遠愛你 天涯海角 海枯石爛 永遠愛你
曲目	〈明天的太陽〉詞曲、編曲：羅大佑《愛人同志》(1988)
歌詞	在這變幻的藍天裡 生命正在找尋自己 如何掙脫泥土沖出大地 如何生存為別人與自己 像在故事的角色裡 我們扮演我們自己 從來沒有別人能夠代替 如果向前就不能轉身去 開放的世界需要一點真情 就好比明天的太陽 開放的胸膛才能緊緊擁抱 每一個自己胸口藍藍的天 更高的視野需要一點堅持 去迎向明天的太陽 更寬的胸懷需要一點忍耐 給一個自己憧憬藍藍的天 自己的天—— MADE IN TAIWAN
曲目	〈告別的年代〉詞曲、編曲：羅大佑《告別的年代》(1989)
歌詞	風輕輕的吹 夜沉沉的醉 誰又在午夜的遠處裡想念著你 遠處的午夜的夢裡相偎依 仰望著藍色的天邊的回憶 好像你無聲的臨別的遲疑 每一次手牽著手像在守護著你 守護著僅剩的瀟灑和猶豫 每一次凝視的眼神凝聚 羽化成無奈的離愁的點滴 道一聲別離 忍不住想要輕輕地抱一抱你 從今後姑娘我將在夢裡早晚也想一想你 告別的年代 分開的理由 終不須訴說出口 親愛的讓我快見你一面 請你呀點一點頭 黃色的藍色的白色的無色的你 陽光裡閃耀的色彩真美麗 有聲的無聲的臉孔的轉移 有朝將反射出重逢的奇跡 風輕輕的吹 夜悄悄的睡 風輕輕的吹 夜沉沉的醉

筆者製表，資料來源：<http://www.luodayou.net/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-6/4/2008）。

從以上歌詞，我們可以見到：表面上羅大佑似乎也開始走男女情愛的路線，但若深究歌詞，就可以發現羅大佑對男女情愛的詮釋方式似乎又不太一樣，如〈愛人同志〉的歌詞：「……在這批判鬥爭的世界裡 每個人都要學習保護自己 讓我相信你的忠貞 愛人同志 也許我不是愛情的好樣板……悲歡離合總有不變的結局 啦……」；¹⁵⁹有別於以往總是希望有情人終成眷屬的情歌，羅大佑直接以較實際的角度看愛情，畢竟王夢麟子與公主的愛情模式難以出現在現實生活中，羅大佑也無意解釋愛情究竟是什麼，但學習保護自己、愛自己卻是個人可以選擇的，羅大佑就是作如此簡單的呈現。而在〈明日的太陽〉歌詞中：「開放的世界需要

¹⁵⁸ 翁嘉銘，《從羅大佑到崔健—當代流行音樂的軌跡》（北市：時報，1992年），頁24-26。

¹⁵⁹ <http://www.luodayou.net/lyric/artz.htm>（羅大佑音樂聯盟網-歌詞文案-6/4/2008）。

一點真情 就好比明天的太陽 開放的胸膛才能緊緊擁抱……更高的視野需要一點堅持……更寬的胸懷需要一點忍耐 給一個自己憧憬藍藍的天 自己的天——MADE IN TAIWAN」；¹⁶⁰從上述歌詞，我們見到羅大佑似乎想為自己的改變作一點辯解，改變是自己的選擇，也許他人一時無法接受，但請試著去理解與關懷，畢竟最後的「MADE IN TAIWAN」代表著羅大佑再怎麼改變，他都不是「外人」。至於《告別的年代》，其創作時間已是 1989 年，台灣已解除戒嚴令與報禁，此時羅大佑的作品已經可說是單純的個人創作，不帶有特定意識。

我們從羅大佑的專輯歌詞看到羅大佑的風格轉變過程，而其轉變的原因可見下文：

……我覺得我作那些抗議性的東西已經到了一個極限，不能再這樣下去了，如果再繼續這樣，那我就真的變成他們所想要的「抗議歌手」，我不要被「抗議」這兩個字把我框在裡頭框死，我覺得「抗議」只是音樂功能的一部份，沒有必要把它當成我一個人要挑的一種使命永遠揹著，那會封殺掉音樂的生命。¹⁶¹

在羅大佑的轉變過程中，有音樂評論將之分成「老羅大佑」與「新羅大佑」，對羅大佑的轉變，如資深樂評人翁嘉銘認為羅大佑的改變是一種真實反映自我的方式，擺脫知識份子的超俗假象，重返人間的平實性，這顯現出了羅大佑大的創作能量是多元的。¹⁶²不過若結合當時台灣的環境來說，八〇年代中期後，台灣十大建設已臻完工，台灣經濟一片大好，過去批判社會的曲風已不符合當下人們的需求，因此從羅大佑的言論固然是從音樂的角度出發，但倒不如說是時代氛圍去驅使羅大佑做這樣的改變。¹⁶³

綜上所述，學者們的批判固然有其道理在，但羅大佑自身的思維也是學者們所不易探尋的，從羅大佑個人在訪問紀錄中的自述及歌詞中，我們可以清楚見到，羅大佑並非單純的對校園民歌的反動，羅大佑所想表達的是對當時急速現代化下所產生的社會異象進行批判，藉由歌詞，人們也許可以從中找回過去已然失去的東西，可能是一份純真、可能是過去的人情味，羅大佑所想表現的也只是這樣的意涵，學者作家們即便從學術的角度來審視羅大佑的作品，但他們也往往容易忽略人們的要求是否真的是那麼高。

筆者以為，人們聆聽音樂所要求的其實不是那麼多，也不是想從音樂解決什麼，音樂的深度也非眾人所絕對關心的，民眾要求的只是一種共鳴，好使自己不是孤單的，羅大佑在訪問中也作如此認為：

¹⁶⁰ <http://www.luodayou.net/lyric/artz.htm>（羅大佑音樂聯盟網-歌詞文案-6/4/2008）。

¹⁶¹ 林叔品，〈歌手的故事—訪羅大佑〉，頁 215。

¹⁶² 翁嘉銘，《從羅大佑到崔健—當代流行音樂的軌跡》，頁 26。

¹⁶³ 以社會學的角度來看，八〇年代前期，台灣經濟正剛起飛，人們對社會環境仍存有不滿，故羅大佑的批判風格便成為人們的宣洩管道，但一旦經濟好轉，人民的物質生活漸趨富足，人們自然抱怨日減，羅大佑自然也順應大環境的變遷做適度的改變。

1.……但假如說有什麼影響的話我最希望的一種影響就是說，可以告訴別人：「音樂這個東西本來就是很自由的，而且可以當作一種『正當職業』，而不是像一般舊觀念裡」的『唱歌的』就是沒有前途、低人一等。」

2.……音樂也是一樣，它主要就是娛樂聽眾嘛，你說麥克·傑克遜的東西有什麼很高的藝術價值嗎？沒有嘛，可是就是那麼多青年男女喜歡他的東西，因為他的東西真的提供了音樂的一些重要的特質嘛。¹⁶⁴

因此，羅大佑一方面希望打破舊有的音樂觀，但也不就此認為音樂必須帶有任何的使命任務，也因這樣簡單的企求，所以音樂是多元的，汰換速度亦是瞬息萬變；在音樂是人所創造的前提下，我們可以確定的是沒有一種型式的音樂是絕對的流行或被厭惡的，校園民歌也是如此。對羅大佑而言，羅大佑並不反對風花雪月，「校園民歌」只是一種題材，反對與批判並非是羅大佑的最終目的也不是一貫的風格，當事人不想為此被束縛，所以他的改變讓友人懷疑、使學者輿論批判，但羅大佑卻清楚自己的存在與定位。同時藉由資深廣播人陶曉清的口述，陶也認為羅大佑就是對於當時的愛情、現代化等的描述，在當下對他所不滿意的東西寫出他的看法，而這樣的作法卻可以引起眾人的共鳴。¹⁶⁵故在這裡我們可以更瞭解當時羅大佑的風格作法與普羅大眾要求的關聯其實並非那樣複雜。

藉由以上分析，羅大佑的棄醫從歌、從批判轉往商業取向，這當中實無對錯，惟是台灣音樂的發展進程，羅大佑從最初對校園民歌的反動到看似對現實妥協的過程裡，筆者認為羅大佑的作法其實與現今年輕人的想法雷同，不受制於某種的意識型態，只是真實地呈現自我，在眾多抱著既定意識的歌手中，羅大佑也許是第一個能夠跳脫出來並試著以持平的角度去看待這整個社會發展的音樂創作者，也許作法不甚成熟，但卻是一種思維解放，相較於今日的音樂發展，羅大佑可說是一個里程碑。

三、王夢麟與羅大佑的比較

總結以上，王夢麟與羅大佑兩人雖都以社會寫實的曲風起家，但因兩人生活背景的差異，使得他們呈現出不同的音樂及社會觀點，彼此關注社會的層面也相當不同。以出身背景而言，王夢麟出身眷村，家境並不十分優渥，王夢麟唱歌是爲了生活，有其現實考量存在，音樂讓年輕時少不更事的王夢麟找回自己，因此王夢麟以描寫自己周遭的生活與社會百態爲題材，創作出諸多膾炙人口的作品。王夢麟的時期仍在戒嚴時期，加上王夢麟以養家活口爲前提，因此王夢麟的曲風不易有什麼意識型態，即便他的作品也常被新聞局以莫名其妙的理由禁止，

¹⁶⁴ 林叔品，〈歌手的故事—訪羅大佑〉，頁 209。

¹⁶⁵ 筆者，〈陶曉清訪談記錄〉（地點：台北之音電台，2008.5.28）。

但卻不至於對王夢麟有太大的影響，所以王夢麟的作品便趨於單純地反映當時人們的生活。

但羅大佑卻不同，他出身醫生世家，家境、教育環境相對而言皆優於王夢麟，也因如此羅大佑的作品即使不受歡迎，他也不至於要煩惱最基本的經濟問題，是以羅大佑的作品就可以顯得比較大膽，他批判社會、暗諷政府到羅大佑的時代已經是可以逐漸被允許的，羅大佑的思想及身段亦較為柔軟，前文也提過羅大佑的歌曲雖然被禁，但他卻能以不同的心態，以轉圜的方式讓他的音樂流傳下去，這不像七〇年代的歌者們，一旦歌曲被禁只能暗吃悶虧，百般無奈，羅大佑身處的時代環境讓羅大佑更有空間去唱他想唱的歌，也因他的思想特立，他不像一般民歌手會固守某種曲調，在社會日益開放下，羅大佑發覺到時代的變化，所以他不執著於固有的批判風格，隨著時代脈動，羅大佑也做出適切的改變。

以政治面來說，在王夢麟來說，在他的時期，政府桎梏尚多，王夢麟以溫飽為前提，他可能沒有也不願與政治有所牽扯。但羅大佑則明顯不同，經濟與教育環境的配合讓他可以關心社會基層以外的問題，因此他以「批判反諷」為武器，台灣現代化後所產生的現象為主題，挑弄政府的神經。表面上是羅大佑標新立異，與政府看似唱反調，但在社會趨於開放、政治限制越來越少，示威運動就像是雨後春筍的情況下，台灣社會的發展宛如脫韁野馬，但是這樣就會有脫序的危險在，羅大佑注意到了這點，因此他在政府底限下，讓人們對那些因應現代化而產生的亂象做出反省，也許羅大佑本身並沒有想得那樣深遠，但其行為卻一定程度地達到如上目的。

經濟層面上，現實溫飽的部分著實左右了王夢麟與羅大佑兩人的音樂風格，王夢麟為了養家，他不僅唱歌、走秀，他也開餐廳、酒店、撞球店及投資房地產；¹⁶⁶整體而言，唱歌並非他的全部。而羅大佑雖具醫生的身份，但他最終選擇了音樂並從一而終，就這一點來說，在台灣音樂發展的影響上，羅大佑便明顯大於王夢麟。

第三、就音樂發展而言，王夢麟因日後投資副業，是故我們對王夢麟的印象通常就僅止於〈雨中即景〉、〈阿美阿美〉、〈廟會〉等歌曲，但在羅大佑身上就會對他的批判曲風、衣著裝扮、從批判社會到男女情愛的風格改變、前往大陸發展、為政治人物站台等事件而時有耳聞，¹⁶⁷羅大佑個人的行為，我們固然無意評論，但羅大佑卻確實地以他「音樂人」的身份影響著台灣社會。

王夢麟和羅大佑兩人在當時都受到了一些批評，前者被批評商業氣息太重，有失校園民歌的純樸；後者的批判曲風被認為缺乏建設性而顯得空洞浮泛，之後曲風的改變又讓人質疑，認為他終究屈就於現實。但我們仔細深究之後就會發現前者其實是「個案」，後者卻是「結果」，在眾多大專院校出身的業餘民歌手中，王夢麟的確是較特別的例子，而羅大佑卻是校園民歌在突破專業音樂創作的機制下應運而生的必然過程。

¹⁶⁶ <http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=119> (民歌小站-2008/7/7)。

¹⁶⁷ <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%BE%85%E5%A4%A7%E4%BD%91> (維基百科-7/7/2008)

對照校園民歌的發展與本文的研究，王夢麟及羅大佑兩人其實不完全是純然的民歌手，也因如此，他們較能跳脫出民歌手的意識窠臼，他們以校園民歌在專業音樂創作上的突破為基點，結合社會脈動做出自己的音樂，此一部份對台灣的流行音樂是相當重要的影響。

結合上述，我們大抵可以看出一個情形，在校園民歌的時代，歌手是群體的，與群星會相同，歌手們不易賦予聽眾音樂以外的印象，但八〇年代後，在社會變遷下，歌手即使歌藝不見得十分出色，但還是可以藉由其他活動來展露知名度，這是現今我們多以「藝人」來作總稱的原因。以羅大佑而言，羅大佑對於政治的參與程度也相當地高，但他卻沒有像楊祖珺那樣被封殺，羅大佑的歌喉並不相當出色，但他卻可以讓人們記住他，一方面是羅大佑充分地透過音樂表達他的想法並能引起共鳴，另一方面則是社會的日益開放使然。¹⁶⁸

台灣社會日益多元，隨著經濟發展，物質層次的生活一旦滿足後，人們對於精神層面的要求也會與日俱增，因此像音樂這種非具體的藝文活動便需隨之發展以符合人們的需求，如此一來社會發展便會趨於精緻，形成循環。循環雖有好有壞，可人們會自然從中做出反省及轉換，這是必然的歷史進程。以校園民歌來說，當初校園民歌大起大落，它因不夠成熟、政治限制、歌手心態等因素趨於沈寂，但現今的復古風潮卻又讓校園民歌起死回生。表面上雖是「復古」，但今日的需求絕不只是像當年的「復興民族意識」、「唱自己的歌」那樣單純，從復古當中發掘新的音樂曲風才是他們的目標。

我們經由研究得知校園民歌解除了音樂創作的藩籬，是台灣人在試圖建立自我文化中的嘗試之一，雖然校園民歌在文化建立上的成績有限，但在音樂創作的改變上的成就，對校園民歌來說已經足夠了，這當中的王夢麟是校園民歌創作中關懷社會的一類，而之後的羅大佑，則是延續了音樂創作的多元並試圖與當時的社會接軌。校園民歌、王夢麟、羅大佑等其實都可說是台灣在經濟、社會變遷下日益多元的見證之一。

¹⁶⁸ 舉例而言，藝人黃立成也因寫歌直接諷刺 2003 年針對非法的音樂網路下載提案連署增訂「著作權補償金制度」的邱議瑩、張學舜等 43 名立委，一審時黃因「言論自由」判處無罪但在二審時卻被起訴，不過黃的音樂也沒有因此被禁，雖黃的行為有過於挑釁之嫌，但台灣社會卻仍能接受這樣的情形。以下為黃的作品—〈報應〉的部分歌詞：「為我們台灣的音樂默哀，這首歌獻給謀殺台灣音樂的著作權法第 51 條之 1 和所有的幫兇邱議瑩、秦慧珠、劉文雄、蔡煌瑯、王夢麟幸男、張學舜、杜文卿、許榮淑跟另外 37 個立委還有判兇手無罪的王夢麟梅英法官……張惠妹、蔡依林跟周杰倫、李玖哲和王夢麟力宏都是被害人、這一天他們找上黃立成、他找白道幫忙、找黑道談判、都不成只好去找總統、可是總統又飛去哪個小國訪問、政府不知道是太笨、還是聾了瞎了、抓棒球抓綁架就是不抓他們、然後還頒獎鼓勵有創意的盜版人、他們一定收買立委才敢這麼屌、沒法律、就幫他們創一條、有政府的幫忙、誰都別想告、有政府的幫忙、音樂更快倒、有人不吭聲有人逃、但是我們會站出來做圈子的驕傲、音樂快斷氣了誰該負責任 Kuro、Ezpeer 報應一定會發生…」<http://stars.udn.com/star/StarsContent/Content9413/>（聯合追星網-7/7/2008）。



左上為王夢麟及羅大佑，餘分別為羅大佑的專輯—

《之乎者也》、《未來的主人翁》、《家》、《愛人同志》、《閃亮的日子》、《告別的年代》

圖片來源：<http://big5.am765.com/>（你好台灣網-4/25/2008）；

<http://www.luodayou.net/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-11/4/2007、6/4/2008）。

小結

本章試圖以社會運動、文學、音樂、電影、傳播及政治意識等多樣化的角度來探討校園民歌與同期文化的關聯並從中做不同的詮釋。

從社會運動的角度來看，我們可把校園民歌視為一種不完整的社會運動，它看似社會運動但在一個社會運動構成條件上，它卻不完全。因此校園民歌只是徒具形式而不能完整地表達所欲達到的目標或解決問題。

基於特定的時代場域，校園民歌與同時興起的鄉土文學論戰與台灣新電影運動遂呈現迥然不同的發展方向，無論是鄉土文學或是台灣新電影，除了有人為的持續推動因子外，其所抱持的意識形態是配合著時代變遷做出合宜改變或發展新構想的動力，所以這兩者都有持續下去的空間，但校園民歌的清新風格固然是其特色，但在根本的意識形態上卻淪於空泛，因此只能選擇回歸到原有的音樂體系而無法自成一家。我們究其根本原因是在於舊有思維的捍衛與新價值創造的兩相激盪之間，時代選擇了後者，校園民歌便是如此。

我們再轉從民歌手自身的角度來考量，民歌手們因年紀與教育環境的限制，對於校園民歌本就不帶有深層的意念，而以玩票性質居多，因此其興衰起伏反而對他們影響不大。是故校園民歌遂呈現內化自娛之局，真正是唱「自己」的歌。以民眾市場的眼光來看校園民歌及同時期的國台語歌曲，對民眾而言，歌曲的深層意識在將歌曲視為娛樂的群眾眼中，歌曲所使用的語言、風格等並非多數

民眾會去關注的。但時代的變遷、人們的喜好卻左右著這些歌曲的起落，校園民歌基於對象層的因素而難以長期抓住其餘社會階層的目光，一旦新鮮感不再，校園民歌自然屈居次流。

而我們以政府的意識型態來看對校園民歌歌詞的影響，政府的意識教育可說是成功地形塑了校園民歌歌詞的風格，這成為校園民歌潛在既定的模式，民歌手們對此也無意做出改變，因此這成為沈寂的原因之一。

最後在校園民歌發展之後，台灣無論在政治經濟上都已經擺脫過去的陰霾，解嚴令的發佈、十大建設所帶來的經濟榮景已經可以讓人們重拾自信，所以社會開始有了多樣化的呈現，筆者以王夢麟與羅大佑為例，前者基於個人的生活背景寫出有別於其他民歌手的作品，但那樣的風格卻成為校園民歌的特例。後者的風格在表面上固然有所爭議，但那其實只是一種時代在做轉換時所出現的陣痛期，我們現今回過頭來審視那樣的衝突時，就會發現過去那樣的爭辯只是一時的。

綜合上述，校園民歌出發點雖佳，它原本可成為知識份子在西洋音樂外另一樣新的選擇，不過它基於本身內涵的不成熟加上沒有接續或改變自我的動作，所以校園民歌原本的立場遂漸站不住腳，在商業的影響及時代已經趨於多元的情況下，校園民歌在失去初衷又沒有新的思維支撐下變得沒有立足之地，因此校園民歌很快地就失去市場。話雖如此，但校園民歌打破了音樂創作的藩籬，讓年輕人有了新的發聲及社會關懷的管道，連其所反對的國台語歌曲亦受此影響而改變了既有創作形式，這是校園民歌發展之餘的另一個長遠的影響。而校園民歌何以能有這樣的發展貢獻則實導因於在那個內外交迫的時代下，人們亟欲求新求變的心。

結語

校園民歌在戰後台灣文化發展中是人們試圖追求自我定位的嘗試之一，其以年輕人作為出發點並希冀做出變革，但囿於發起者背景、內在意識及外在環境因素影響使得它隨著民歌手的分崩離析而人去政亡，呈現出曇花一現的文化特質；唯其打破過去唯有專業音樂人才能從事音樂創作的迷思並促使台灣音樂的多样化則是其貢獻，最後台灣之所以能夠有如此多样化的表現，必須歸諸於在七〇到九〇年代，人們努力為台灣創造新的意識價值進程裡，校園民歌是當中的一種具體意象。

台灣基於特殊歷史背景，使得她在建立屬於自身的價值意識時，與他國比較起來，有著不同的困難，即使在物質經濟上有著充分的發展，但精神層面上卻總是顯得曖昧模糊，是故台灣便一直苦於追求建立自我的文化定位過程當中。

七〇年代對於台灣是一段紛亂而苦悶的日子，從退出聯合國到台美斷交等這一連串事件都在在打擊國人原本所依循的精神價值。是故台灣對此需重新思考政府原先所賦予的精神價值並試著在面對諸多外力衝擊之下重新建構自身的文化意涵。因此台灣此時便如同前文所提到的，從文學、舞蹈、電影等諸多層面來試圖重構台灣的自我意識，校園民歌也是其中一種的嘗試。

校園民歌發展基本上有三個開端：一為楊弦的「中國現代民歌演唱會」、二是從淡江校園中李雙澤所發起的「淡江事件」，第三則是結合先前兩者並有基金會支持的陶曉清。楊使用多種的中國樂器與配樂，以新詩為詞，用創作自我的歌為出發點，試圖引發眾人的共鳴；李則因生活背景的因素對民族國家有著特殊的情感，他在自省後與同好一起創造出能夠引發家國情懷的歌曲；陶則是因工作的原因接觸到了一群能夠自我彈唱的歌者，進而引發興趣，願意支持這樣的活動。三人的動機行為雖單純，但他們所引發的後續效應卻是波濤不斷。究其深層原因是基於對當時現況的不滿所引起的文化精神需求。這樣的需求便以鄉土文學論戰、雲門舞集、蘭陵劇坊、黨外運動、民歌採集運動及本文主題——校園民歌等各種形式來做表現。

筆者以校園民歌的各項比賽、座談及系列專輯歌詞為分析對象，從一開始的「金韻獎」、「大學城」比賽、民歌會談、到用以懷舊的民歌紀念，筆者以為這過程中呈現了校園民歌發展自始便堪稱是弱點的一項特質——「單純而易被曲解的意識思維」，該意識一開始是年輕人鑑於時代氛圍而企圖在音樂領域上建立民族意識的單純思想，其以清新的風格讓人耳目一新，且恰好符合人們亟欲沖決網羅的心態，所以校園民歌在當下受到了超乎期待的關注，但礙於它的本質並不是那樣的完備成熟，因而在商業介入後便被商業包裝並掩蓋原本的意識內涵，這樣的危機讓學者及少數民歌手們試圖力挽狂瀾，但是學者及音樂創作者最後得出的共識卻無法重回初衷或建立新思維也無法與商業炒作及現實利益之間取得平衡，所

以校園民歌在輿論抨擊之下很快地從原本的眾星拱月變成過街老鼠，這其實是一種非戰之罪，因在那樣的時間場域下，人們對校園民歌有某種近乎「錯覺式」的非理性期盼，一旦眾人發覺這其實沒有偉大到可以滿足時代的需求時，人們自然會對之有著近乎嚴苛的批評。

我們藉由研究便可以發現校園民歌的興起就如同民眾們看待流行音樂的心態一樣，沒有深切遠景或要求，其發展始於個人，也終於個人，因此它始終都是一種「小眾文化」，就如同筆者前文以社會運動角度的界定。但人們何以在當時會對校園民歌投以不成比例的期待呢？筆者以為是時代因素使然，國際外交的種種挫敗使得政府賦予的固有思維一夕之間土崩瓦解，這使人們感到恐慌，因此任何希冀改變的行為都會被無條件的放大，如同「病急亂投醫」一般。而校園民歌就在天時、地利、人和都恰好配合的情況下被發展起來。結合口述，我們其實是不能將校園民歌的沈寂歸咎於某個單一因素的，以平實的角度來看，它唯是在切合的時代場域下完成自己的階段性任務而已。¹

以上述校園民歌的文化本質為基礎，它在戰後台灣文化發展中的定位其實也在音樂上，台灣早期的國台語歌曲發展創作受限於傳統的意識價值，人們總認為那是不登大雅之堂的，知識份子也對之不屑一顧，而真正具有高度藝術價值的音樂又並非一般人能夠伸手可及的，因此台灣的音樂發展便僅侷限於少數人身上，如：史惟亮、許常惠、左宏元、呂泉生等人。²

但這樣的情況到了七〇年代校園民歌興起後遂有了決定性的改變，也許當時置身其中的民歌手並沒有意識到這一點，但他們以「業餘」的身份進行音樂創作的舉動卻著實開啓台灣音樂創作的另一扇窗。確實以業餘身份創作的音樂是不若專業者那樣成熟，但其多元而不受拘束的特性卻是值得期待的，這也是當初校園民歌之所以受到矚目的原因，即便校園民歌日後回歸到自身的小眾市場，但其業餘創作的風氣已逐漸在台灣的音樂發展上開枝散葉，早期如林強到現今的方文山、³黃國倫等人，⁴他們原本都不是專業的音樂創作者，但他們所創作的音樂卻

¹ 筆者，〈陶曉清訪談記錄〉（地點：台北之音電台，2008.5.28）。

² 關於國台語的發展請見本文第二章；呂泉生（1916-2008），台中神岡鄉人，被譽為「台灣合唱之父」。1936年畢業於台中一中。1940年進入日本東京音樂學校就讀；初期主修鋼琴，但在二年級時因意外傷害導致右肩脫臼手指受傷，於是改學聲樂，並在聲樂科畢業。畢業後，先後進入東寶演藝株式會社、松竹演劇會社、NHK放送等工作。1943年返回台灣。1957年受辜偉甫（辜振甫之弟）之邀，創辦榮星合唱團。1958年任教於當時的實踐家專音樂科，並曾擔任該科主任，1987年退休。1991年獲行政院文化獎。他先後改編及創作了二百餘首聲樂曲目，重要作品有《阮若打開心內的門窗》、《杯底不可飼金魚》與《搖籃仔歌》等等。他也採編許多閩南語民謠，著名的有《丟丟銅仔》、《一隻鳥仔哮啾啾》與《六月田水》等。

³ 方文山（1969~），花蓮人，早期從事水電工作，但基於對電影的喜愛，故以其自稱「曲線救國」的方式，自製歌詞大全向唱片公司自薦，最終獲藝人吳宗憲賞識簽約。他早期和周杰倫一同合作，成了周的御用詞人，甚至一同成立 JVR 唱片公司，製作出許多作品，如：《愛在西元前》、《忍者》、《雙截棍》、《龍拳》、《東風破》、《七里香》、《夜曲》、《髮如雪》、《菊花台》、《青花瓷》等，為知名華語流行歌曲作詞人。

⁴ 黃國倫（1962~），國立交通大學管理科學系畢，台灣流行音樂詞曲創作者與唱片製作人。黃的詞曲創作眾多，較知名的有：王菲的《我願意》、蘇永康的《男人不該讓女人流淚》、辛曉琪

能受到大眾普遍的歡迎。所以校園民歌盛行的時間雖然不長且在發展後期飽受輿論批判，但仍能在台灣的音樂發展中佔有一席之地的原因在此。結合口述，⁵校園民歌讓當時的年輕人找到發表自己想法的管道進而促使現今台灣音樂多元化的發展可說是校園民歌不可抹滅的貢獻。⁶

在 2008 年的今天，校園民歌已是台灣流行音樂中的一環，雖非主流但尚有屬於自己的一部分市場及相關性活動。如：2005 年由中華音樂人協會所舉辦的「民歌卅年紀念」及 2007 年由淡江大學所舉辦的紀念李雙澤演唱會等。⁷

鑑於上述活動，台灣目前似乎正吹起一股「懷舊」風，當年的民歌手們如：楊弦、潘安邦、施孝榮、黃大成、李建復等在事業有成後紛紛重新舉辦演唱會，⁸但這是否表示校園民歌可以重拾往日盛況，我們鑑於校園民歌的人事物尚不能蓋棺定論的情況下，筆者無以斷言；但基於本研究的結果來推估的話，答案恐怕是否定的，因為無論從校園民歌的本質、市場對象、民歌手的汰換與否等因素來看，皆並不足以使校園民歌重拾往日榮光。⁹在有限的意涵深度下，當今的校園民歌只是諸多音樂形式的一種，我們即使懷念李雙澤，卻難以重拾他的理想；我們舉辦民歌紀念卻不能喚回過去。

以歷史的觀點來看，回顧以往的目標是借鑑、是將過去的經驗用之於未來，如果只是單純的懷念可能是一種對現下的不滿，所以我們會去懷念以往，但這對現實的助益不大。當然，也許有人會反駁說這是對我們自身有意義的歷史紀念！沒錯，我們的確同意，但這樣的意義也僅止於個人，難以成爲足以影響人們的歷史。因此校園民歌還是會繼續存在，因已在無意間完成了專屬於它的歷史任務，成爲整個歷史建構過程中的點，除此以外實與流行音樂無異，取決於社會大眾的喜好，無所謂大起大落，只有市場喜好的差別。

現今尚有一個有趣現象，校園民歌在發展後期除了「民風樂府」將之傳往

的《味道》、張信哲的《不要對他說》、范曉萱的《眼淚》等。

⁵ 筆者，〈陶曉清訪談紀錄〉。

⁶ 除了個人部份外，以演唱會的形式做表現是源於楊祖珺在 1978 年所辦的「青草地演唱會」，年輕人能透過音樂的形式來關心社會，這不啻是另一項校園民歌對台灣社會的良佳影響。

⁷ 時間是 2007 年的 10 月 4 日，見淡江大學主辦，《三十年後再見李雙澤演唱會 DM》（地點：淡江大學學生活動中心，2007.10.4）。

⁸ 如：王祖壽，〈民歌手大團圓，感性高歌不賣票〉，《聯合報》，D3 版，2006.12.26；田瑜萍，〈齊豫清唱經典，MIB 互嘲頂上無毛一民歌手重聚，中生代歌迷安可喊不停〉，《中國時報》，26 版，2002.1.8；林怡潔，〈陶曉清號召合唱「民歌的故事」〉，《聯合報》，27 版，2002.1.3；林怡潔，〈民歌演唱會 李泰祥、許景淳師徒壓軸〉，《聯合報》，27 版，2002.7.13；唐佩玲，〈潘安邦要重現民歌美聲〉，《聯合報》，27 版，2002.10.22；賀靜賢，〈李泰祥、許景淳同台開唱，黃大城、施孝榮爲民歌世代聚一堂〉，《中國時報》，28 版，2002.7.13；趙雅芬，〈楊弦再彈唱，校園民歌週日迴響中山堂〉，《中國時報》，26 版，2002.1.4 等，最近的是楊弦於 2007 年 9 月在北京舉辦的演唱會。

⁹ 筆者在實地去現今的 KTV，並觀察點歌單後，1970~1980 年時較爲膾炙人口的歌（以國語歌及民歌爲主），如：「秋蟬」、「中華民國頌」、「龍的傳人」、「神話」、「蘭花草」等，莫約 30 多首，與現今流行歌曲相較起來，無論從點播率、數量或是分類來看，校園民歌其實都是非主流。

美國，得到華僑的喜愛之外，校園民歌也在對岸的中國大陸有一定的市場，在校園民歌的「故國情懷」下，中國人民竟也熱衷於校園民歌，筆者對此有以下的推論：一、中國人民也是基於新奇、風格清新等因素而熱衷校園民歌，因彼此的時空環境不同，中國無法產生像是「校園民歌」的音樂風格，故中國人民對之產生興趣也是當然；¹⁰二、中國人民也對之有某種程度的政治寄望；三、校園民歌歌詞中所描寫的場景是中國人民所熟悉的，因而對之有一定程度的親切感。表面上同樣是對校園民歌的喜好，但從上述推論而言，筆者認為中國人民喜愛校園民歌的原因，應是基於歌詞情景的似曾相似、懷念故鄉的曲調風格正符合中國現今在經濟上的發展，人民必須離鄉背井前往如上海、香港、北京等大都市工作的心情，這與當初與李雙澤的意識、民歌手故國情懷是不盡相同的，這也表示了校園民歌能夠在中國走紅並非源自於它最初的意識。再者現今中國有一定程度的改革開放，不只是民歌手，台灣許多流行樂手也紛紛到大陸發展，所以校園民歌流在中國的發展也等同於在台灣，依然僅止於部分市場，要廣為風行恐是緣木求魚。

接續上述，中國原就以馬克思及列寧為主的共產主義立國，¹¹在講求「工人無祖國」並強調階級的共產主義下，中國卻藉由經濟的大幅發展讓自己不僅蔚為強國也重拾過去固有民族的自信心，原有的共產意識卻慢慢地成爲一種純然的「精神口號」，因而以民族意識起家的校園民歌便在中國經濟成長的羽翼下順理成章地風行於中國，形成共產主義與民族精神並列的有趣現象。

回到台灣來說，現今 KTV 中的校園民歌，¹²雖並非沒有，但眾人所熟悉的民歌手與民歌也僅限於如：〈秋蟬〉、〈歸人沙城〉、〈外婆的澎湖灣〉、〈恰似你的溫柔〉、〈阿美阿美〉、〈雨中即景〉、〈浮雲遊子〉等，這些泰半是當初民歌手出道時的成名曲，爾後出的歌曲專輯能流傳下來的則爲少數，當初如楊弦、李雙澤或楊祖珺的歌在 KTV 中則已不復見。

我們試以過去唱片公司所出的系列專輯來做計算，從《我們的歌》、《金韻獎》、《金韻獎創新》、《民謠風》到《全國大專歌謠比賽紀念專輯》，計 259 首；加上個人專輯如：楊弦（中國現代民歌集、西出陽關）、施孝榮（同名專輯、俠客、來去之間）、黃大城（今山古道）、王海玲（偈）、陳明韶（傘下的世界、陳明韶的歌、浮雲遊子）、李建復（龍的傳人、夸父追日）、蔡琴（出塞曲、秋瑾、你的眼神）、齊豫（橄欖樹、祝福、你是我所有的回憶、有一個人）、潘安邦（外婆的澎湖灣）、包美聖（樵歌、那一盆火、長空下的獨白、你在日落深處等我）、黃仲崑（我想問你、記得我、悟、想想想）、邵肇玫（同名專輯 1-3）木吉他合唱

¹⁰ 有趣的是中國人民是先接觸到羅大佑才接觸到所謂的校園民歌。筆者，〈陶曉清訪談記錄〉。

¹¹ 共產主義：共產主義是推動一個以全體社會成員共同佔有生產資料為基礎的無階級、無國家的社會經濟體系的學說。其是自工業革命及法國大革命後廣泛興起的各種社會主義思潮的一支。共產主義的目的是提供一個解決資本主義經濟內在矛盾和帝國主義、殖民主義的管道。其主要形式有列寧主義、馬克思主義、托洛斯基主義及盧森堡主義等，其中卡爾·馬克思被稱爲共產主義之父。共產主義的理想是：「人無階級，國無界分，財皆公有，各盡所能，按需分之」。見 <http://baike.baidu.com/view/4304.htm>（百度百科-5/29/2008）。

¹² 關於此部分請見附錄，頁 171。

團（同名專輯）等。¹³經筆者調查，以一張專輯平均 10 首歌來簡單計算，七〇～八〇年代的個人專輯就有跡可循者便起碼 320 首，加上系列合輯，總共至少 579 首不重複的校園民歌，但經時間洗練後，現今 KTV 所仍傳唱的真正屬於「校園民歌」者卻已不到 50 首，兩相對照之下可以看出校園民歌確是不若往昔。

這雖代表了校園民歌的現況，但結合筆者對廣播人陶曉清的口述，我們也知道現今有許多過去的校園民歌被接二連三的翻唱，¹⁴即使不是原唱者也不見得是原來的曲風，但一首歌只要被唱出來，無論是詮釋的方式為何，那首歌就是以新的模式呈現在眾人的眼前。因此我們在探討校園民歌的存續與否時，的確唱的人會日益凋零，但任何一種音樂或是一首歌只要能引起人們的共鳴，那麼就有持續流傳下去的可能。¹⁵

但校園民歌基於特殊的發展過程，在「懷舊」風氣仍盛的情況下，我們雖然了解校園民歌也可能藉由翻唱的形式重回舞台，不過除了固定的原唱者之外，一般民眾是否仍然願意唱這些校園民歌？畢竟校園民歌的時代已經過去了。經筆者詢問，以時下兩大 KTV 一錢櫃及好樂迪，甚至是民間投幣式的小型 KTV 在歌曲點播率方面來看，北部以當下的流行歌曲（如周杰倫、蔡依林、王力宏、吳克群）為主，中南部則偏向台語歌曲（江蕙、黃乙玲、王識賢），校園民歌被歸於國語歌曲的類別中，點播率完全不及時下的國台語歌曲，¹⁶排行榜上亦無校園民歌的蹤影，加上校園民歌的時代性十分強烈，現代的年輕人在現今資訊瞬息萬變的時代下，若非有興趣或有親身經歷者實難以感同身受地去唱那些「自己的歌」。¹⁷因此校園民歌在完成屬於自身的階段性任務後的發展則是可再觀察的。

¹³ 筆者以 1970-80 間的專輯為主，如蔡琴出了 40 多張專輯，但真屬民歌類者則實為少數，資料來源 http://www.kkbox.com.tw/funky/17_index_6.html（KKBOX 線上音樂-6/1/2008）；
<http://tw.mojim.com/twzindex.htm>（魔鏡歌詞網-6/1/2008）。

¹⁴ 如：〈橄欖樹〉、〈龍的傳人〉。

¹⁵ 筆者，〈陶曉清訪談紀錄〉。

¹⁶ 此為筆者實地詢問常去 KTV（尹崇儒-5/29/2008）及在中國工作的友人（林志杰-6/2/2008）與 KTV（錢櫃與好樂迪-6/2/2008）客服的結果。

¹⁷ 此部份經筆者詢問得知，校園民歌對時下年輕人而言，即使有所耳聞，但在選擇時仍以流行歌曲為優先，因校園民歌對他們而言無法產生同質性，所以校園民歌便成了次要的選擇。

附錄列表

1. 「金韻獎」第一至十輯所有歌曲

歌曲名稱	作詞者	作曲者	演唱者
第一輯			
再別康橋	徐志摩	李達濤	范廣慧、張智真
如果	施碧梧	邵肇玫	邵肇玫、施碧梧
小雨中的回憶	林詩達		劉宗立、曾佩璵、陳淑慧
正月調	簡上仁		
滿庭芳草綠	晨曦	賴順龍	劉蒼苔
誰來海邊	邱晨		楊耀東
尋	謝蜀芬	李奎然	詹薩耶璃
小茉莉	邱晨		包美聖
情深無邊	沈世安		陳明韶
戀	李揚揚	李達濤	謝玲玲、謝瑩瑩
青鳥	陳秀喜	邱晨	張智真、曾若玄
深秋濃濃的楓紅裡	靈漪	楊淑惠	朱天衣
第二輯			
春雷輕響的早晨	葉舒	李達濤	范廣慧、劉春英、周香蓮
小小貝殼	施碧梧	邵肇玫	邵肇玫、施碧梧
相思			范廣慧
她帶一朵茉莉花	邱晨		楊耀東、李文心
灑落一路杜鵑花			包美聖
山旅中的笑語	周明生	晨曦	謝玲玲、謝瑩瑩
山裡來的女孩	王雅芳	邵肇玫	楊耀東
願	駱夷生		詹薩耶璃
我的情詩	依依	林向高	謝玲玲、謝瑩瑩
重逢	鄧禹平	曹俊鴻	劉蒼苔
壓歲錢	簡上仁		
夕陽下	施碧梧	邵肇玫	邵肇玫、施碧梧
第三輯			
雨中即景	王夢麟		
歸	李台元		李建復
思潮	施碧梧	邵肇玫	鍾麗莉
彌度山歌	雲南民謠		黃大城
篷篷的蝴蝶	林土煌	洪秋期	廖美惠、鄭夙娟

小河淌水	雲南民謠		江日勝
春天的故事	李泰祥		齊豫
他們說	張揚威		劉文魁
在銀色的月光下	新疆塔塔爾民歌		盧偉莉
晚風	馬宜中		徐北荷
愛手的詩篇	林耀文		鄭靜美
給你！呆呆！	丁菱娟	倪玲玲	張碧珠
第四輯			
待明朝	楊雅惠		賴秀鑾、溫漢光
杯底不可飼金魚	居然	呂泉生	劉士嘉
過新年	陝西榆林民歌		鍾瑞琴
你曾否	宗教歌曲		胡佳蔚
Morning Train	美國民謠		簡名正、曹銘宗、吳天泰
德州黃玫瑰			郭玖玲、殷正洋等四位
中國民歌組曲	中國民謠		劉士嘉、周清芬
飄零的落花	劉雪庵		黎惠姬
四季花開	青海民謠		劉美玲
控蕃薯	羅鎮城		盧金定
鄉村牧場	王之華		
登山	謝新發	德國民謠	魏析雍、李哲晃
第五輯			
歸人·沙城	陳輝雄		施孝榮
秋蟬	李子恆		徐曉菁、楊芳儀
永恆的生命	劉偉姿	黃韻玲、黃珊珊	黃韻玲、黃珊珊等四位
春痕	張炳輝		陳幼芳
憶童年	林錦龍		李宗琨
朋友，別煩惱			鄭淑玲
年/慶上元	簡上仁		劉士嘉
梅雨季節	邵肇玫		馬宜中
生命的陽光	張炳輝		木吉他合唱團
一個腳印一個記憶	陳雲山		吳翠卿
水	陳彥	謝培蕾	孫鳳君
小雨下不停麼	靈漪	林詩達	鄭之敏
第六輯			
忘了我是誰	李敖	許翰君	王海玲
微光中的歌吟	蘇來		鄭怡
少年遊	陳銘煌	謝培蕾	陳麗雅

逍遙遊	晨曦	蕭炬明	林秀岐
快樂的女孩	趙郁玲		施雯綾、江梅貞
夕陽道別	林峰正		羅吉鎮
來唱家鄉的歌	陳重榮	李聖彬	譚荃中、吳明華
請不要把眼光離開	葉舒	陳揚	王新蓮
雨中的故事	簡維政		袁芳
一窗清響	盧昌明		高敏惠
畫意	徐秋華	啞歌、高德積	鍾祺、楊怡文
燕子	新疆哈薩克情歌		蔡正驊
第七輯			
老歌手	侯德建		李建復
圈兒詞	(清)佚名	魏裕峰、黃南傑	包美聖
勿忘塵	張嘉昇	林慧哲	王海玲
看花	黃藍	蕭炬明	黃大城、鍾麗莉
陽光的地方	洪光達、馬兆駿		陳明韶
努力、奮起	陳季維		王夢麟
七月涼山	馬兆駿		
旅星	李台元		李建復
故鄉，迴響	洪光達、馬兆駿		陳明韶
媽媽說的故事	施碧梧	邵肇攻	包美聖
祝英台	雲南民謠		黃大城
雪花的快樂	徐志摩	張志亞	王海玲
第八輯			
易水寒	靳鐵章		施孝榮
微風往事	洪光達、馬兆駿		鄭怡
你是恆久的歌	蘇來		馬宜中
追憶	洪光達		譚荃中、吳明華
雨戀	張炳輝		木吉他合唱團
想起那天	蘇來		吳翠卿
風中的早晨	洪光達、馬兆駿		王新蓮、馬宜中
沙城、歲月	陳輝雄		施孝榮、吳翠卿
橋	戴志行		木吉他合唱團、鄭怡
不要說再見	畢心一、畢奐一		楊芳儀、徐曉菁
山旅歸來	簡維政、施碧梧	簡維政	王新蓮
請進冬風	施碧梧		楊芳儀、徐曉菁等四位
第九輯			
破曉	張志亞		鄭人文

靈感	鄭華娟		
假日	蘇淑華		
原野春風	謝麗珊		
秋雪掩蘆色	徐志摩	張志亞	吳四明
浪漫小夜曲	近人	陳揚	陳麗莉、廖怡貞等四位
往事知多少	張志亞		柯惠珠
蛹	孫宏夫		廖立維
焰火	蘇來		
門前的風鈴	陳雅慧		黃麗星
第十輯			
我心似清泉	胡玉衡	陳揚	王海玲
夜玫瑰	以色列民歌		楊芳儀、徐曉菁
當我告別時	張志亞		王新蓮
唯一的期盼	陳小霞		楊英霓
情深夢痕	黃珊珊、林嘉祥	黃韻玲	鄭人文
話在兩端	黃韻玲		黃韻玲、黃珊珊等四位
空山靈雨	呂承明	蘇來	鄭人文
春了	胡玉衡	陳揚	馬宜中
相思的晚上	陳全男	呂國華	楊芳儀、楊芳卿
詠三國	(明)楊慎	蘇來	劉文毅、張方、徐再明、張煒
沈醉東風	金浪	蘇淑華	王海玲

筆者製表，資料來源：《金韻獎》第一～十輯（北市，新格授權，滾石發行，2005年）。

2. 楊弦—「中國現代民歌集」與「西出陽關」專輯曲目

中國現代民歌集（1975）				西出陽關（1977）				
歌名	作詞	作曲	類型	歌名	作詞	作曲	類型	
鄉愁四韻	余光中	楊弦	懷鄉	一樣的	張曉風	楊弦	抒情	
民歌				生日歌	羅青		其他	
鄉愁				西出陽關	余光中		抒情	
江湖上			抒情	恆春海邊	楊弦		友情	
白雲霧				向海洋	洛夫			
民歌手				懷別	楊弦			
迴旋曲				傘下				
搖搖民謠			美麗稻穗	卑南民謠			楊弦	抒情
小小天問			你的心情	楊牧	楊弦			
			帶你回花蓮					
			山林之歌	楊弦	自然			

	燭火	楊弦		抒情
--	----	----	--	----

筆者製表，資料來源：

張雅文，〈台灣現代民歌研究—以 1975-1985 年為例〉（台北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005 年）。

楊弦，〈《中國現代民歌集》〉（北市，洪健全文教基金會，1975 年）。

3. 李雙澤所參與的創作歌曲列表

歌名	作詞/改編	作曲	附註
我知道	梁景峰	李雙澤	
老鼓手		李雙澤、徐力中	
我們的早晨			
美麗島	李雙澤	李雙澤	原詞：陳秀喜
少年中國			原詞：蔣勳
送別歌		徐力中	原詞：李利國
紅毛城			
愚公移山	楊達	李雙澤	
心曲	徐訏		

筆者製表，根據資料：梁景峰編，〈《再見，上國：李雙澤作品集》〉（臺北市：長橋出版社，1978 年），頁 271-279；雄師美術編輯小組，〈李雙澤逝世一週年特輯〉《雄師美術》86，1978.4，頁 151。

4. 《我們的歌》第一～三輯曲目

專輯名稱	曲名	作詞	作曲	演唱
《我們的歌》 第一輯（1977.10）	好了歌	曹雪芹	吳楚楚	
	你的歌	吳楚楚		
	歸來	楊牧		
	紙船	林玲	朱介英	
	三月思	朱介英		楊祖珺
	墟	吳統雄		
	走橋要走我搭的橋	吳統雄		
	慕情	韓正浩		
	遊子情懷	韓正浩		
	學子心聲	韓正浩		
《我們的歌》 第二輯（1977.10）	華靈廟	吳統雄		
	媽媽的愛心	吳統雄		楊祖珺
	匆匆	陳君天	胡德夫	
	牛背上的小孩	胡德夫		
	楓葉	胡德夫		

	痴迷	陳屏		
	煙塵往事			
	夜的海邊			
	山林之歌	楊弦		
	鄉愁	余光中	楊弦	
《我們的歌》 第三輯 (1978.7)	風	徐志摩	韓正浩	
	故鄉情	鍾少蘭		
	擺渡船上	周夢蝶	吳楚楚	
	行到水窮處			
	月琴記	羅青	薛伊	任祥
	雨色	林綠		
	長島午夜	鐘鼎文		潘麗莉
	並不知道	鄧禹平		
	屋頂上的詩人	魏涼坤		
	冬愁			

筆者製表，資料來源：《我們的歌第一～三輯》（北市，洪健全文教基金會。1977、1978年）。

5. 海山唱片「民謠風」專輯曲目

歌名	作詞	類型
《民謠風》第一輯		
把思念託付小雨	靈漪	抒情
大海邊	不詳	
朝霧裡的小草花	徐志摩	自然
故鄉戀歌	簡上仁	懷鄉
夜雨花	賀聖軫	抒情
鄉居記趣	葉佳修	勵志
鄉間的小路		生活
流浪者的獨白		抒情
別了彩雲		
想念	林詩達	
小雨滴	不詳	
《民謠風》第二輯		
早安太陽	葉佳修	勵志
我願	林伯宜	抒情
愛情	不詳	
偶然		
盼望	江志祺	

無題	葉佳修	
何必道珍重	趙曉譚	
杭州姑娘	中國民謠	生活
懷念	陳碧英	抒情
第一屆龍屋之夜民謠演唱會實況		
《民謠風》第三輯		
恰似你的溫柔	梁弘志	抒情
迎著風迎著雨	蘇來	勵志
我居住的地方		生活
知心友	陳宏彰	友情
散步在清晨	林慶宗	
你的信	蘇來	
我曾經來過	江思源	抒情
雲		
俏姑娘	不詳	生活
露珠	金芝鈴	自然
唱	楊文勝	勵志
《民謠風》第四輯		
火光	楊騰佑	抒情
希望還能遇見你	趙曉譚	
大斗笠		生活
那天	朱人揚	抒情
湖邊含羞草	謝武彰	
奇妙的女孩	連志弘、林怡裕	
就這樣詠歎一段美麗的愛情	吳繼文	
心星	林少貞	
午後的雷雨	周穎	生活
一輩子	吳正德	
匆匆別後	梁弘志	友情
懷友	黃珊珊	
總計	44 首	

yy 筆者製表，資料來源：

張雅文，〈台灣現代民歌研究—以 1975-1985 年為例〉（台北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005 年）。

海山唱片，《民謠風·套裝版》（北市，海山唱片，2006 年）。

6. 天水樂集—「柴可拉汗」與「一千個春天」專輯曲目一覽

柴拉可汗						
曲目	作詞	作曲	編曲	故事	敘述	類型
漁樵問答	蘇來		陳志遠	/		懷舊
寒山斜陽	靳鐵章					
武松打虎	許乃勝	蘇來	陳揚			其他
歌者抒懷			陳志遠			抒情
傻子的理想	蘇來、李壽全		陳志遠			其他
天水流長	靳鐵章					懷舊
古城夢迴	許乃勝	蘇來	陳揚			李壽全
柴拉可汗（塞外）	靳鐵章					
柴拉可汗（別離）						
柴拉可汗						
柴拉可汗（尾聲）						
一千個春天						
曲目	作詞	作曲	編曲	故事	敘述	類型
跟我說愛我	梁弘志		/			抒情
一千個春天	許乃勝	蘇來				
意映卿卿						
古厝						
白浪滔滔向前航	蘇來	靳鐵章				懷舊
我的鋤頭扛在肩	許乃勝					蘇來
搖搖童謠		蘇來				民俗
歡喜慶豐年		靳鐵章				童謠
細說從頭		蘇來				民俗
長途旅行	蘇來	李壽全				其他
謝幕曲	許乃勝	蘇來				抒情

筆者製表，資料來源：《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技發行，2007年）。

7. 「金韻獎創新」專輯曲目

曲名	作詞	類型
《金韻獎創新》第一輯		
離開你走近你	鄧禹平	抒情
回憶的影像	爾英	
是否能看懂	洪光達	
愛的真諦	保羅	教育
霧	鄭人文	抒情

誤點小站	熊美玲、吳曼蒂	
請擁抱我	爾英	
時針與分針	洪光達	教育
夜班火車	爾英	
旅程	李浩	抒情
校園戀曲	王夢麟	
《金韻獎創新》第二輯		
如果真有來生	江明學	
悸動	麥綺芬	
我深愛過	朱美蓮	抒情
時光暫停吧	林年佑	
能不能	李雪瑩	
不願見你在夢中	薛忠銘	友情
曾經擁有過	謝崇道	抒情
守住這一片陽光	高慧娟	勵志
回首	劉瑞瑋	
沐雨	劉建德	抒情
未完成狂想曲	黃宏銘	
屋頂・晚霞・我	蕭百凱	自然
《金韻獎創新》第三輯		
直到永遠	戴方達	
敘酒	林瓊瓏	
我的孤獨	何清詮	抒情
雨中別離	鄭考琦	
廣寒的嘆息	傅淑英	自然
愛的哲理	蕭百凱	教育
婚禮・心願	林玉淳	
忘情	張有中	抒情
月仙的故事	陳百峰	教育
牽引我歌	戴方達	抒情
茶山情歌	貴州民謠	民謠
《金韻獎創新》第四輯		
想一個你	黃重生	
釋-給詩	王尙義	
戀愛到底是怎麼一回事	徐志摩	抒情
如果能再	程悅	
祂必來臨	陳美馨	自然

驚醒	林瓊瓏	生活
遺忘		抒情
不滅的光	林嘉祥	勵志
不再迷戀	高德華	抒情
褪色的重逢	江明學	
走出我心中	麥綺芬	
讓我	李文瑗	
總計	46 首	

筆者製表，資料來源：張雅文，〈台灣現代民歌研究—以 1975-1985 年為例〉（台北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005 年）。

8. 楊祖珺年表

年代	記事	附註
1955	誕生於台北市。	
1973	就讀淡江法文系，8 月開始學吉他，10 月參加迎新民歌演唱會，開始登台演唱。	
1974	轉入英文系。	
1975	擔任莎士比亞舞台劇 Oedipus 導演。	
1976	12 月 3 日，李雙澤事件。	《夏潮》創刊。
1977	1 月 3 日，在《淡江週刊》665 期發表〈中國人唱外國歌的心情〉。 7 月，畢業於淡江英文系。 9 月 10 日，李雙澤逝世，喪禮前夕與胡德夫趕錄「美麗島」、與「少年中國」等歌曲。 9 月 15 日擔任台視「跳躍的音符」節目主持人，翌年 5 月辭職。 9 月以後，以推動「唱自己的歌」為職志。	8、9 月，鄉土文學論戰。 11 月 19 日，中壢事件。
1978	5 月，到廣慈博愛院婦女職業訓練所擔任義工，為雛妓服務。 8 月 16 日，在北市榮星花園舉「青草地歌謠慈善演唱會」，為婦職所募款。並應鄭羽書之邀，發表〈哀雛之淚—10 個不幸的雛妓的故事〉，在《民眾日報》連載。 9 月，在《民眾晚報》發表〈我要藉歌聲喚醒渾噩的青年〉、〈我歌我唱出年輕人的心聲〉、〈我將盡力為需要幫助的人做些事〉。 10 月，應作家王拓之邀，為「黨外」助選。 12 月 22 日，發起婦女仿照男性兵役制度，服「社會服務役」。	《漢聲雜誌》中文版創刊。 12 月 15 日，台美斷交，政府於次日宣佈緊急狀態停止選舉活動。
1979	3 月，應美國大使館秘書毛奇之邀參加家庭宴會，結識許信良、姚嘉文、張俊宏等黨外人士。 3 月，新聞局在國父紀念館舉辦「民歌演唱會」，演出一週前取消楊祖珺的節目。中國時報與聯合報的記者群聯名去抗議，「楊祖珺禁唱事件」公開化。 4 月，新格唱片公司出版《楊祖珺專輯》，兩個月後回收。	該年楊祖珺努力推動「唱自己的歌」運動，也活躍於黨外，但也被調查局與警總人員多次約談。 12 月 10 日，「美麗島事件」。

	<p>5月，應淡江英文系王津平之邀，演講〈60年代的美國民歌〉。傳聞是淡江特聘王津平的導火線。</p> <p>9月8日，參加中泰賓館所舉辦的《美麗島》雜誌創刊酒會。</p> <p>9月，組織「新聲綜藝團」，準備以及體力量突破禁令，推動「唱自己的歌」運動。</p> <p>9月30日，許信良出國，楊前往送行。</p>	
1980	<p>9月10日，紀念李雙澤逝世三週年，舉辦「好歌大家唱」演唱會，在台北市新公園舉行。</p>	<p>該年楊祖瑀除了繼續推動「唱自己的歌」以外，在學校及工廠的演唱會皆被封殺，只在慈善或社團有少數的演唱機會。</p>
1981	<p>4月，與吳楚楚至新加坡，參加「四月風詩樂民歌謠演唱會」。</p> <p>6月2日，舉辦演唱會為基隆同儕會「生命線」募款。</p> <p>9月27日，策劃「幫助他」演唱會，殘障者心理復健中心」募款，在中正紀念堂舉行。</p> <p>11月，錄製《黨外的故事，新聲的歌謠》專輯，協助林正杰競選台北市議員。</p> <p>12月，在《中國論壇》13卷6期發表〈寄望民歌的再出發〉。</p>	
1982	<p>3月28日赴美，在加州大學聖芭芭拉分校就讀「亞洲研究所」。</p> <p>8月3日，林楊兩人回台。</p> <p>9月18日，與林正杰結婚。</p>	<p>6月，林正杰赴美。</p> <p>7月23日立法院通過修正刑事訴訟法，授予警察緊急拘提權。</p>
1983	<p>5月7日，在綠島辦演唱會。</p> <p>9月22日，宣布參選立委，並出版《壓不扁的玫瑰》一書。</p>	<p>6月5日，侯德建到中國。</p>
1984	<p>子阿諾誕生。</p>	
1985	<p>11月，協助林正杰連任台北市議員。</p>	
1986	<p>1月，為新竹「黨外六人聯線」助選。</p> <p>1月30日、12月2日，許信良兩次回台失敗。</p>	<p>9月3日，林正杰因胡益壽誹謗案，被判刑一年半。</p> <p>9月28日，民進黨成立。</p>
1987	<p>1月，以「中執委」身份參加「民進黨美日訪問團」。</p> <p>2月10日，以受刑人家屬身分發起「司法改造運動」。</p> <p>5月17日，夏潮聯誼會成立，楊當選評議長。</p> <p>10月，民進黨成立「大陸政策小組」，楊為成員之一。</p>	<p>3月15日，台灣史研究會成立。</p> <p>6月23日，立法院通過國家安全法。</p> <p>7月15日，解嚴。</p>
1988	<p>1月14日，率領「台灣返鄉探親團」前往中國。</p> <p>1月31日，在北京舉辦演唱會。</p> <p>2月2日，在北京大學大禮堂舉辦演唱會。</p> <p>4月4日，「中國統一聯盟」成立，楊祖瑀為創盟成員。</p> <p>4月29日，擔任「1960年雷震案後援會」總幹事。</p>	<p>2月8日，林正杰假釋出獄。</p>
1989	<p>6月19日，赴北京。</p>	<p>6月4日，天安門事件。</p> <p>林正杰當選立委。</p>

1990	2月，進入立法院擔任立委幕僚。 3月，籌組「兩岸關係文教基金會」，7月7日獲准成立。 8月27日，在北京召開「兩岸關係研討會」。 9月2日在廈門大學籌辦「兩岸關係座談會」。	
1991	8月策劃執行「台灣風雲」節目，前往南洋各地採訪。 11月，撰寫《玫瑰盛開》。	6月1日，林正杰退出民進黨。

筆者製表，資料來源：楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（臺北市：時報文化，1992年初版）。

9. 楊祖珺專輯曲目

曲目	作詞	作曲	類型
誕生	楊祖珺		正向鼓舞
我唱歌給你聽			
農夫歌	黃仲樵	陳揚	社會
風鈴	朱介英		抒情
金縷鞋			
美麗島	梁景峰改寫	李雙澤	正向鼓舞
東北太平鼓舞曲	東北民謠		豐年曲
一隻鳥兒啼啾啾	嘉義民謠		
你送我一支玫瑰花	新疆民謠		抒情
青春舞曲	新疆民謠		
早起的太陽	蒙古民謠		自然
西北雨直直落	台灣民謠		社會
紫竹調	山東民謠		親情

筆者製表，資料來源：楊祖珺，《楊祖珺同名專輯》（台北市：新格授權，滾石音樂發行，2006年）。

10. 現代民歌大事紀

年代	主要紀事	相關紀事	歌曲、專輯出版
1925	9月3日，史惟亮出生。		
1928	9月9日，余光中出生。		
1929	9月6日，許常惠出生。		
1941	1月9日，Joan Baez 出生。		
	5月24日，Bob Dylan 出生。		
1949	李雙澤出生於福建晉江。		
1954	7月20日，羅大佑出生。	美軍電台成立，簡稱 AFNT。	
1955	楊祖珺出生。		
1956	10月1日，侯德建出生。		

1957	12月22日，蔡琴出生。		
1958	1月15日，邵肇玫出生於高雄。		
	7月19日，李宗盛出生。		
1959	5月6日，馬兆駿出生。		
1962	11月8日，台視「群星會」正式開播。		
1966	1月，史惟亮與許常惠展開民歌採集運動。		
1967	8月，民歌採集運動結束，蒐集到309首原住民歌謠。		
1971	洪健全文化教育基金會成立，基金數為兩千萬元。	洪小喬主持中視「金曲獎」節目。	
		保釣運動，翌年6月結束。 聯合國通過第2758號決議案，台灣退出聯合國。	
1972	7月，洪小喬結婚，辭退「金曲獎」主持人工作。 中日斷交。		
1974	6月5日，楊弦受胡德夫之邀在「胡德夫民謠演唱會」上發表自己的作品〈鄉愁四韻〉。 新聞局整理編輯淨化歌曲以供電視、電台使用。		
1975	6月6日，楊弦在中山堂舉辦「現代民謠創作演唱會」。 6月8日，滾石雜誌舉辦「現代詩人·民歌手對話錄」座談會。 9月1日，「洪健全視聽圖書館」開幕。	《滾石》雜誌創刊。	楊弦：《中國現代民歌集》。
		蔣介石逝世。 國語流行歌曲開始被指為靡靡之音。 新聞局限制電視節目演唱流歌曲數目。	
1976	12月3日，「淡江事件」。 新格唱片公司成立。 前麗風唱片製作人姚厚笙加入新格唱片。 新亞飯店委託陶曉清尋找歌手駐唱，陶藉此結識許多歌手，並促成翌年的「中西民歌演唱會」。	學者史惟亮逝世，享年52歲。 作家何言撰寫〈啊！社會文學〉一文，開啓對當代文學的質疑。 9月，作家朱炎於中央日報登載〈我對鄉土文學的看法〉。 行政院「電視事業改進研究小組」要求綜藝節目應有三分之一為愛國、藝術與徵選歌曲。 東南亞盜版猖獗，台灣唱片外銷市場不振。 《夏潮》創刊。 「中華民國歌詞作家協會」成立。 「著作權人協會」成立。	

<p>1977</p>	<p>1 月，新亞飯店舉辦民謠演唱比賽。</p> <p>2 月 6 日，陶曉清在中廣舉辦「中西民歌演唱會」，並在所主持的「熱門音樂」中實況播出。</p> <p>3 月，陶曉清將「中西民歌演唱會」擴大到中山堂舉行並改名為「現代的民歌」演唱會。</p> <p>3 月 17、18 日，雲門舞集為吳楚楚舉辦個人演唱會。</p> <p>3 月 31 日，歌手陳達到台北參加民俗歌謠演唱會。</p> <p>4 月 7 日，楊弦第二次發表會，出版「楊弦的歌」一書。</p> <p>5 月，陶曉清在廣播節目播出民歌，11 月設置專屬排行榜。</p> <p>5、6 月，新力公司與台北扶輪社合辦「金韻獎青年歌謠演唱大會」，並在大專院校舉辦「金韻之歌」音樂會至 6 月 19 日。</p> <p>7 月 14 日，台北華江獅子會與佳佳音樂舉辦「中國現代的民歌」演唱會。</p> <p>8 月，楊弦赴美讀書。</p> <p>9 月 10 日，李雙澤逝世於淡水。</p> <p>9 月 15 日，楊祖珺主持「跳躍的音符」，翌年 5 月辭職。</p> <p>10 月 28 日，政大舉辦「中國現代民歌」座談會。</p> <p>11 月，雲門舞集舉辦「李雙澤紀念演唱會」。</p> <p>12 月 15 日，新格唱片於文化大學舉辦首場巡迴演唱，並在師大、政大、台大等校演出。</p> <p>淡江文理學院舉辦「中國民俗歌謠之夜」。</p> <p>中廣舉辦「第一屆中國現代民歌之夜」。</p>	<p>5 月，葉石濤於《夏潮》發表〈台灣鄉土文學史導論〉，引發文學界對鄉土文學的討論，開啓論戰序幕。</p> <p>台語歌作詞者許丙丁逝世。</p> <p>8 月 20 日，余光中於聯合報副刊登載〈狼來了〉一文，批判鄉土文學。</p> <p>9 月，民俗音樂家呂炳川展開民歌採集活動。</p> <p>「中華民國有聲出版協會」成立。</p> <p>歌林唱片成立錄音室。</p>	<p>陶曉清策劃《我們的歌——中國創作民歌系列》第一、二輯出版。</p> <p>新格：《金韻獎》第一輯。</p> <p>楊弦：《西出陽關》。</p>
-------------	---	---	--

1978	<p>1月25、26日，李泰祥舉辦「傳統與展望」音樂演唱會。</p> <p>3月16、17日，胡德夫舉辦「胡德夫現代民歌作品發表會」。</p> <p>耕莘文教院與夏潮聯合主辦「民歌演唱座談會」，與會者有許常惠、蔣勳、馬水龍等人。</p> <p>8月31日，「幼獅文藝」舉辦「從民歌談中國歌曲的方向及存在的問題」座談會。</p> <p>8月16日，楊祖珺舉辦「青草地演唱會」，為廣慈博愛院募款，為台灣首次大規模露天演唱會。</p> <p>9月10日，滾石雜誌與洪健全基金會舉辦民歌巡迴演唱會。</p> <p>中廣陶曉清主持的「熱門音樂」節目，開始有國語歌曲的月排行榜及年終排行榜。</p> <p>新格舉辦第二屆金韻獎比賽並首次頒發唱片類獎項，冠軍為齊豫，李建復為優勝歌手。</p> <p>海山唱片公司舉辦民謠風比賽，冠軍為齊豫。</p>	<p>許常惠組織「台灣全省民眾音樂調查隊」，再度採集民歌。</p> <p>中視「六燈獎」開始有自彈自唱的節目單元。</p>	<p>陶曉清策劃：《我們的歌—中國創作民歌系列》第三輯。</p> <p>海山唱片：《民謠風》第一輯。</p> <p>侯德建：《龍的傳人》。</p> <p>新格：《金韻獎》第二輯</p>
1979	<p>3月，楊祖珺結識許信良、姚嘉文、張俊宏等黨外人士。</p> <p>6月，新格回收楊祖珺同名專輯。</p> <p>8月1日，洪健全基金會舉辦「唱自己的歌」演唱會。</p> <p>9月，楊祖珺組織「新聲綜藝團」，推動「唱自己的歌」運動。</p> <p>9月20日，時報與洪健全基金會舉辦「我們的歌」演唱會。</p> <p>李雙澤的〈美麗島〉與〈少年中國〉被禁唱。</p> <p>新格舉辦第三屆金韻獎，冠軍為王海玲。</p> <p>海山唱片舉辦第二屆民謠風比賽，蔡琴為獨唱組第四名、蘇來為第五名。</p>	<p>台語歌謠作者李臨秋逝世。</p> <p>美軍電台結束營業，改制成台北國際社區廣播電台，簡稱 ICRT。</p> <p>洪小喬復出主持社教節目。</p> <p>中美斷交。</p> <p>10月，香港嶺南書院成立「嶺南中國現代民歌社」。</p> <p>廣電處取消「綜藝節目需播放三分之一淨化歌曲」規定。</p> <p>10月，多氯聯苯中毒案。</p> <p>12月10日，王拓與楊青矗因高雄事件被捕，鄉土文學論戰暫告段落。</p>	<p>楊祖珺：《同名專輯》。</p> <p>齊豫：《橄欖樹》。</p> <p>王夢麟：《同名專輯》(《阿美阿美》、《母親我愛您》)。</p> <p>李建復：《龍的傳人》。</p> <p>陳明韶：〈讓我們看雲去〉。</p> <p>新格：《金韻獎》第三、四輯。</p>
1980	<p>4月11日，自由青年社舉辦「校園歌曲與民歌的探討」座談會。</p> <p>5月3日，台視推出民歌節目—《大世界》；15日，中視推出民謠風節目—《歡唱》；16日，華視推出音樂才藝節目—「金色年代」。</p> <p>7月，民生報、中廣、警廣與華視聯合舉辦「創作歌謠排行榜」票選活動，每週揭曉票選結果。兩年後改名為「國語歌曲排行榜」。</p> <p>8月，「民風樂府」成立。</p> <p>8月3日，楊弦至香港藝術中心演唱民歌，引起迴響。</p>	<p>寶麗金台灣辦事處成立，為當時在台灣唯一設立辦事處的國際唱片公司。</p> <p>中視新聞節目「六十分鐘」開始製作民歌專輯。</p> <p>「嶺南中國現代民歌社」改為「香港民歌協會」。</p> <p>9月，兩伊戰爭爆發，第二次石油危機開始。</p>	<p>王海玲：《偈》。</p> <p>蔡琴：《出塞曲》。</p> <p>新格《金韻獎》第5-7輯。</p> <p>費玉清：《中華民國頌》。</p>

	<p>10月5日，民風樂府舉辦「創作歌曲發表會」。</p> <p>12月20日，「校園民歌之夜」在香港舉辦。</p> <p>年底，「天水樂集」成立。</p> <p>新格舉辦第四屆金韻獎，冠軍為鄭人文。</p> <p>海山唱片舉辦第三屆民謠風比賽。</p> <p>中廣舉辦「中國現代民歌的再開展」演唱會。</p>		
1981	<p>1月，中國時報舉辦「時報創作民歌獎」。</p> <p>7月30日，民風樂府舉辦「民歌的故事」演唱會。</p> <p>新格唱片舉辦第五屆金韻獎，冠軍為潘志勤。蔡琴獲得金鼎獎唱片製作與演唱獎。</p>	<p>1月10日~20日，北京「中央人民廣播電台」舉辦校園歌曲演唱會，並出版唱片。</p> <p>4月12、13日，「香港現代民歌協會」舉辦「81年香港校園民歌季」。</p> <p>台語歌手陳達因車禍逝世。</p> <p>滾石唱片公司成立。</p>	<p>新格：《金韻獎》第8-10輯。</p> <p>天水樂集：《柴拉可汗》。</p> <p>天水樂集：《一千個春天》。</p> <p>施孝榮：《同名專輯》(《拜訪春天》)。</p>
1982	<p>1月14日，民風樂府舉辦「歡迎春天」演唱會。</p> <p>3月，「民風樂府」為多氯聯苯患者舉辦籌募基金演唱會。</p> <p>3月28日，楊祖珺赴美。</p> <p>5月18日，羅大佑舉辦個人演唱會。</p> <p>7月31日，「民風樂府」舉辦情歌之夜演唱會，10月於台南續辦。</p> <p>10月23日，民風樂府舉辦「第一屆民風樂府新人獎發表會」。</p> <p>11月，陶曉清帶領蔡琴、齊豫等民歌手，以「民風樂府」的名義赴美展開巡迴演唱。</p> <p>「天水樂集」與四海唱片合作的蔡琴個人專輯未能出版，7月，蔡琴重回海山唱片，「天水樂集」形同解散。</p>	<p>飛碟唱片公司成立。</p> <p>國立藝術學院成立。</p>	<p>羅大佑：《之乎者也》。</p> <p>潘越雲：《天天天藍》。</p> <p>沈文程：《心事誰人知》。</p>
1983	<p>2月8日，民風樂府舉辦「牽著他—為智能不足兒童而唱」演唱會。</p> <p>5月4日，民風樂府為陽光基金會舉辦「與我同行」民歌演唱會。</p> <p>6月4日，侯德建前往中國。</p> <p>6月28日，民風樂府為陽光基金會舉辦第二次「與我同行」民歌演唱會。</p> <p>11月21日，民風樂府舉辦台北市藝術季民歌演唱會。</p> <p>12月31日，羅大佑在中華體育場舉辦跨年演唱會。</p> <p>台視「大學城」節目開播，製作人為陳光陸。</p>	<p>「電影法」實施。</p> <p>簡上仁成立「田園樂府」，推動台灣歌謠。</p> <p>《余光音樂雜誌》創刊。</p> <p>海山唱片公司結束營業。</p>	<p>羅大佑：《未來的主人翁》。</p> <p>洪榮宏：《洪榮宏專輯·三》〈一支小雨傘〉。</p>
1984	<p>3月29日，「大學城」舉辦第一屆「全國大專創作歌謠比</p>	<p>第一家MTV視聽中心出現。</p>	<p>新格：《金韻獎創新》系</p>

	賽」。 7月20日，民風樂府舉辦「我們的歌・我們的路—七年後的七月」演唱會。		列專輯第 1-3 輯、《全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯》。 李建復：《夸父追日》。 羅大佑：《家》。
1985	7月30日，民風樂府舉辦「詩歌之夜—蘇來、席慕容作品發表會」。		新格：《金韻獎創新》第 4 輯。 點將唱片：《大學城第一屆全國大專院校歌謠比賽紀念專輯二》、《第二屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯三》。
1986	7月9日，民風樂府舉辦第二次「牽著他」民歌演唱會。 IFPI（國際錄音錄影協會）在臺灣設立分會，名稱為「財團法人國際唱片交流基金會」。	9月28日，民主進步黨成立。	飛碟唱片：《1986 第三屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“飛揚的青春”》。
1987	8月11、12日，民風樂府為雙溪文教基金會舉辦「新與心的組合」民歌義演。 9月8、9日及10月7日，民風樂府舉辦「燃燒的誘惑—薛岳、李亞明演唱會」。	7月15日，政府宣布解嚴。	新格：《1987 第三屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“神采飛揚”》、《1987 第四屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“年輕的感覺”》。 張雨生：《我的未來不是夢》；王傑：《一場遊戲一場夢》。
1988	2月3日，民風樂府為心路基金會舉辦「我要的不多」民歌義演。 3月，大學城製作中心舉辦全國熱門流行音樂大賽，張雨生獲得獲得團體組冠軍與最佳主唱。 3月2、3日，民風樂府舉辦「讓我與你相遇—美國巡迴演唱會」。 3~4月，民風樂府再度赴美演唱。	4月21日，台語歌謠作者周添旺逝世。 台灣區唱片同業公會成立 「音響版權委員會」。 「詞曲作家聯誼會」成立。 「音樂著作權人協會」成立。	新格：《1988 第四屆全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“大學城 飛揚的歌手”》、《第五屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“年輕之愛”》。 葉啓田：《愛拼才會贏》。 羅大佑：《愛人同志》。
1989	4~5月，民風樂府於美國舉辦十場別來無恙演唱會。 10月31日，「中華民國台灣歌謠著作權人協會」成立。	5月25日，台語歌謠作者楊三郎逝世。	崔健：《一無所有》。 小虎隊：《逍遙遊》。

	12月,「中華民國錄音著作權協會」成立。 70年代校園民歌開始被翻唱。	張雨生入圍金曲獎最佳男演唱人。	飛碟：《第六屆大學城 1989 全國大專院校歌謠 比賽優勝紀念專輯“彩 色的年紀”》。 庾澄慶：《讓我一次愛個 夠》。
1990	3月28日,民風樂府舉辦「一世無緣美國巡迴演唱會」台北公演。 4~5月,民風樂府赴美演出十六場演唱會。 7月4、5日,民風樂府再度為雙溪文教基金會舉辦義演。 9月17日,民風樂府與歌手薛岳舉辦「灼熱的生命」演唱會。	3月,野百合學運。 11月7日,歌手薛岳逝世。	飛碟：《第七屆大學城 1990 全國大專院校歌謠 比賽優勝紀念專輯“永 遠記得你的愛”》。 林強《向前走》。
1991	1月12、13日,民風樂府於舉辦「傳統藝術季思想起」歌謠演唱會。	「草蜢隊」掀起熱潮。 滾石唱片成立分支機構—魔 岩文化。	郭富城：《我是不是該安 靜的走開》。 飛碟：《大學城第八屆全 國大專院校歌謠比賽優 勝紀念專輯“希望與榮 耀”》。 羅大佑：《原鄉》。
1992	翁嘉銘：《從羅大佑到崔健—當代流行音樂的軌跡》一書出版。		林強：《春風少年兄》。 瑞星唱片：《大學城第九 屆全國大專院校歌謠比 賽優勝紀念專輯“十首 大學生的感情日記”》。 LA BOYZ：《閃》。 吳俊霖：《愛上別人是快 樂的事》。 江蕙：《酒後的心聲》。
1993	「全國大專創作歌謠比賽」停辦,總計舉辦十屆。 IFPI舉辦第一屆「IFPI全員熱力放送運動會」。	4月,「辜汪會談」在新加坡 召開。	張學友：《吻別》。 黃安：《新鴛鴦蝴蝶夢》。 瑞星唱片：《大學城十週 年特別企畫-大學城第十 屆全國大專院校歌謠比 賽優勝紀念專輯“心中 有愛 溫柔相待”》。 李翊君：《苦海女神龍》。

1994	「中華民國錄音著作權人協會」發表「九九健康宣言」，抵制電視台打歌付費失敗。	巫啓賢：《太傻》。 豬頭皮：《我是神經病》。 辛曉琪：《領悟》。 羅大佑：《戀曲 2000》。
1995	9月13、14日，民風樂府舉辦「唱過一個時代—民歌二十」演唱會。 「民風樂府」轉型為「中華音樂人交流協會」。(簡稱中華音樂協會)	
1996	台灣進行首次總統直選，由李登輝及連戰分別當選台灣第9任正副總統。	
2000	中華音樂協會舉辦「搖滾舞台—紀念薛岳逝世十週年演唱會」。	陳水扁、呂秀蓮當選台灣第10任總統，台灣首次政黨輪替
2001	1月1日，許常惠逝世，享年72歲。	
2002	1月6、7日，中華音樂協會舉辦「校園民歌的故事」演唱會。 2月27日，中華音樂協會於高雄舉辦「民歌的故事」演唱會。	
2004	中華音樂協會與台北市文化局合作，宣布「民歌三十年系列活動」正式開跑。 6月5日始，中華音樂協會舉辦七場「台北美樂地—向詞曲創作人致敬」演唱會。 8月28日，中華音樂協會為梁弘志舉行義演募款。 9月17、18日，中華音樂協會舉辦「九月好民歌—馬兆駿、邱晨、陳雲山、侯德建最好聽」民歌演唱會。 10月，音樂製作人梁弘志逝世。 11月17、18日，中華音樂協會舉辦「十一月美詩歌—最美詩歌演唱會」。	
2005	4月1、2日，中華音樂協會參加台北市傳統藝術季，舉辦「經典民歌演唱會」。 5月13~15日，中華音樂協會舉辦「一千個春天」演唱會。 7月1、2日，中華音樂協會舉辦「民歌嘉年華會」演唱會。	
2007	10月1日，淡江大學舉辦李雙澤逝世三十週年揭碑儀式。 10月4日，淡江大學舉辦李雙澤紀念音樂會。	3月23日，歌手馬兆駿逝世，時年48歲。
2008	3月17日，台語歌謠作者、台灣合唱之父—呂泉生於美國逝世，享壽93歲。	3月22日，台灣二次政黨輪替，由馬英九及蕭萬長當選台灣第12任正副總統。

筆者製表，資料來源：

陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲20年紀念冊》(臺北市：臺灣滾石唱片公司，1995年)，頁158-163。

劉季雲，〈論校園民歌之發展：從民歌運動到文化工業〉(國立成功大學藝術研究所碩士論文，1996年)，頁87-90。

蔡明振，〈「時代樂府」：民國60年代〔70年代〕校園民歌之研究〉(中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2004年)。

網頁：<http://www.tonight.tv/modules/news/> (民歌小站-9/20/2007)。

楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》(臺北市：時報文化，1992年初版)。

《民歌30系列活動 民歌嘉年華會/永遠的未央歌 DVD》(北市：中華音樂人交流協會，2007年)。

11. 「民風樂府」大事紀（1980～2005）

時間	記事
1980/10/05	首次創作歌曲演唱會於國父紀念館舉行。
1981/07/30	於國父紀念館舉行「民歌的故事」演唱會。
1981/07-1982/08	每月 1-2 次，於北市聲寶視聽圖書館舉行歌者、作者小型演唱發表會。
1982/01/14	於國父紀念館舉行「歡迎春天」演唱會。
1982/03	為多氯聯苯患者舉辦籌募基金義演，分別於台北、台南及員林。
1982/07/31	於國父紀念館舉行「情歌之夜」演唱會。
1982/09/19	於公賣局球場參加台北市藝術季，舉辦「民歌的今天」演唱會。
1982/10/23	於台北市實踐堂舉辦第一屆民風樂府新人獎發表會。
1982/10/28	於台南市立圖書館育樂堂舉辦「情歌之夜」演唱會
1982/11	赴美中國現代民歌全美巡迴演唱會
1983/02/02	於國父紀念館舉行「牽著他—為智能不足兒童而唱」演唱會。
1983/05/04	於國父紀念館舉行「與我同行—為陽光基金會演出」演唱會。
1983/06/29	於高雄市中正文化中心舉辦「與我同行—為陽光基金會演出」演唱會。
1983/07/02-03	於台北市新公園音樂台作台北市藝術季露天演出。
1983/11/21	於國父紀念館舉行 72 年台北市藝術季民歌演唱會
1984/07/20	於國父紀念館舉行「七年後的七月」演唱會。
1984/11/06-07	於國父紀念館舉行 73 年台北市藝術季民歌演唱會
1985/07/30	於國父紀念館舉行「詩歌之夜」—蘇來、席慕蓉作品發表會。
1986/07/09	於國父紀念館舉行第二次「牽著他」演唱會。
1986/12/16	於國父紀念館舉行薛岳演唱會。
1987/08/11-12	於北市中山堂舉行「新與心的組合」—為雙溪文教基金會義演。
1987/09/08-09	於北市中山堂舉辦「燃燒的誘惑」—薛岳、李亞明演唱會。
1987/10/07	於高雄市中山體育場舉辦「燃燒的誘惑」—薛岳、李亞明演唱會。
1988/02/03	於北市中山堂舉辦「我要的不多」—為心路文教基金會義演。
1988/03/02-03	於北市中山堂舉辦「讓我與你相遇」—美國巡迴演唱會。
1988/03-04	赴美巡迴演出 10 場。
1989/04/05	於美國作「別來無恙」巡迴演唱會。
1990/03/28	於北市永琦萬象廳舉辦「一世無緣」美國巡迴演唱會。
1990/04-05	赴美演出 16 場。
1990/07/04-05	於北市中山堂為雙溪文教基金會舉辦義演。
1990/09/17	於國父紀念館舉辦「灼熱的生命」—薛岳演唱會。
1991/01/12-13	於國父紀念館舉辦傳統藝術季想起歌謠演唱會
1995/09/13-14	於國父紀念館舉辦「唱過一個時代」—民歌 20 年演唱會。「民風樂府」轉型為「中華音樂人交流協會」
1999	與台北市政府合作舉辦「唱過一個時代」系列活動，包括流行音樂大展、座談會和演唱會。

2000/07	與真善美生命潛能中心合作，於新竹誠正中學（原新竹少年監獄）舉辦夏令營。
2002/01/06-07	於北市中山堂舉辦「校園民歌的故事」演唱會。
2002/02/27	於高雄市中正文化中心舉辦「民歌的故事」演唱會。
2003/05	因應 SARS，與新視野讀書群合作完成「放鬆 舒眠 冥想 音樂」CD，印製 5 萬片免費發送給「生活調適愛心會」及全省衛生局。
2004/03/17	與北市文化局合作宣布「民歌 30 年系列活動」正式展開。
2004/06/05-	即日起，於每週末在北市中山堂舉辦「台北美樂地—向詞曲創作人致敬演唱會」，一連 7 場。
2004/08/27-28	於國父紀念館舉辦「八月紅情歌—梁弘志、鄭華娟、陳揚最好聽情歌」演唱會。
2004/08/28	於國父紀念館為罹患胰臟癌的梁弘志舉募款義演。
2004/09/17-18	於北市中山堂舉辦「九月好民歌—馬兆駿、邱晨、陳雲山、侯德建最好聽民歌」演唱會。
2004/11/17-18	於國父紀念館舉辦「十一月美詩歌—最美詩歌演唱會」。
2005/04/01-02	參加台北市傳統藝術季，於北市中山堂舉辦「經典民歌」演唱會。
2005/13-14-15	於北市城市舞台舉辦「一千個春天」演唱會。
2005/07/01/02	於國父紀念館舉辦「民歌嘉年華會」演唱會。

筆者製表，資料來源：《民歌 30 系列活動 民歌嘉年華會/永遠的未央歌 DVD》（台北市：中華音樂人交流協會，2007 年）。

12. 「全國大專創作歌謠比賽」優勝專輯全部曲目

金韻獎創新系列 2—全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯			
曲目	作詞	作曲	演唱
如果真有來生	江明學		
悸動	麥綺芬		高德華
我深愛過	朱美蓮	周秉鈞	周秉鈞、楊海薇
時光暫停吧	林年佑		
能不能	李雪瑩		張清芳
不見你在夢中	薛忠銘		薛忠銘、葉開
曾經擁有過	謝崇道	涂佩岑	張清芳
守住這一片陽光	高慧娟		許淑娟、林佳蓉
回首	劉瑞璋	何子儀	何子儀、劉瑞璋
沐雨	劉健德		
未完成狂想曲	黃安		
屋頂.晚霞.我	蕭百凱		沈世萍
大學城第一屆全國大專院校歌謠比賽紀念專輯 2			
曲目	作詞	作曲	演唱
塵封已久的記憶	徐雅君	蘇淑華	范怡文
江山萬里	夏學理		夏學理等四位
離愁	張桂伶	高慧娟	楊海薇

BABE'BYE	邱淑芬	周秉鈞	
昨夜我分明以看見	袁仲民	黃邦明	沈世萍
別忘了自己的根	黃邦明		
愛以執著	朱美蓮	周秉鈞	周秉鈞、楊海薇
1997 的告白	蘇淑華		范怡文
歲月的磨	黃邦明		劉瑞璋
追求另一章	劉健德		
海邊偶思	鍾蕙如		陳淑芬
雁	林明龍		陳志宏
第二屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯 3			
曲目	作詞	作曲	演唱
從來沒有如此難過	鮑紫琳	林斐如	藍麗婷
告白	陳文玲	丁曉雯	
菸樓	陳奎志		吳忠信
好不好	錢幽蘭		
給你南風	梁寶苓	王嘉晨	
除了溫柔	朱美蓮、林靜秋	周秉鈞	周秉鈞、楊海薇
也許不再有	高慧娟		張清芳
多陽光的午後	華清仁		夏學理、涂佩岑
神話	丁曉雯		
蛻變日記	呂妙華		賴佩玲、羅美珍
愛與希望	潘曉郁		楊海薇
釋情	王方潔	吳惠敏	王方潔
1986 第三屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“飛揚的青春”			
曲目	作詞	作曲	演唱
飛揚的青春	高慧娟		涂佩岑等八位
從來不知道			涂佩岑
你曾陪我走過	鮑紫琳	林斐如	藍麗婷
別人的心情	江長燮		李安修
你是我所有的依戀	葉蓁蓁	謝乃嫻	
當客人離開的時候	陳文玲		
三分之一的季節	林隆璇		林隆璇、喬怡雯
吉普賽的季節	趙珮	吳青蓉	喬怡雯
如果能夠	丁曉雯		
風櫃之後	詹育彰		
十一月的秋無詩	張玉娟	張相傑	蔡宜靜
回顧	林宗賢		林宗賢、藍麗婷

1987 第三屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯 “神采飛揚”			
曲目	作詞	作曲	演唱
神采飛揚	高慧娟		涂佩岑等四位
想念	林宗賢		藍麗婷、李安修
明天又是星期天	姚若龍	林隆璇	
下雨的時候	丁曉雯		藍麗婷
等待你	林斐如		
你一定能夠	詹育彰		
梵婀鈴	王慧玲	夏學理	涂佩岑
要走你別流淚	夏學理		李安修
人人有夢	丁曉雯		謝乃嫻
有人愛我	詹育彰		
年輕只有一個	王建勳	林斐如	藍麗婷
朋友再見	夏學理		李安修、涂佩岑、政大合唱團
1987 第四屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯 “年輕的感覺”			
曲目	作詞	作曲	演唱
年輕的感覺	王柏森		涂佩岑等八位
請聽我說	管文		
隔夜茶	鮑紫琳	李欣芸	李曉雲
過了椰林樹	姚蘊慧		
我們的歌	黃海濤		全體歌手
夢境	王文亞		
陽光不在繽紛的時候	林凡志		
四年深秋	蔡鴻洞	羅敏捷	全體歌手
春來	梁蕙雯		何方、陳家瑀
如夢令	黃博君	蕭浩明	殷慧玲
怎麼走	黃國書		
藍色夜晚	丁曉雯		葉雅惠
1988 第四屆全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯 “大學城 飛揚的歌手”			
曲目	作詞	作曲	演唱
下雪的沙漠	高慧娟		殷慧玲
AM4：00 流浪的貓	詹育彰		
睡不著的夜	李陵		何方
當一個女孩哭泣的時候	詹育彰		詹育彰、王文亞、蔡淳
可曼莎	林凡志		
早晨的溫柔	李欣芸		何方、李曉雲
未曾放棄想你	林凡志		

疊影	高慧娟	高慧娟、陳光陸	
走的時候不要回頭	蔡淳		
一夜宿醉	李欣芸	李曉雲	
午夜的離緒	藍麗婷	王文亞	
自己的天空	黃百齡	蔡淳、詹育彰	
第五屆大學城全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“年輕之愛”			
曲目	作詞	作曲	演唱
年輕之愛	高慧娟	何方等四位	
血梅	曾祖德	何方	
尋夢的娃娃	蘇志弘	齊安仁	何方、謝乃嫻、朱憲國
兩個世界一個愛	張韶珍	阮丹青	陳世娟
有一種空虛像這樣	詹育彰		
逝	畢玉坤、林慧玲	林慧玲	
容顏	章世瑩	林元勳	朱憲國、林元勳
生命中一段插曲	夏洪憲		羅秀英
疑惑	郭千瑜		何方
奔向太陽	邵正宵		
玫瑰女孩	謝乃嫻		
思歸	關莉亞	張立本	
第六屆大學城 1989 全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“彩色的年紀”			
曲目	作詞	作曲	演唱
彩色的年紀	陳文玲	葉慶筑等六位	
蛻變的休止符	葉慶筑		
讓它飛翔	詹鵬弘	胡藝芬	
為什麼	陳星光		
餞別酒	邱群芳	丁玉潔、郭明朱	
那把琴	蔣沛霖	廖柏青	
跳動的年輕跳動的心	高慧娟	高慧娟、涂佩岑	葉慶筑等六位
蒙娜麗莎	王秀如		
就是我	林宜君	楊培安	
青春之心	林麗娟、胡群淑	黃宗文	任正龍等四位
COME BACK TO ME	葉佐任	林良祺	
我要為妳唱首歌	謝乃嫻	任正龍	
第七屆大學城 1990 全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“永遠記得你的愛”			
曲目	作詞	作曲	演唱
永遠記得你的愛	高慧娟	涂佩岑等九位	
逝去的愛	宋修傑	宋修傑、蘇佳俐	

寫一個你	高慧娟	連玫娟
流浪的孩子	陳星光	
新的期待	范德孚	全復文 范德孚等五位
搶親記	余啓鴻	
忘了我吧！我的最愛	李兆麟	
有一種生活像這樣	曾明宏	任正龍
一首叫做雨天的歌	褚士瑩	林雅君 林慧玲
這一季思念的漂泊	張力仁	黃仁相、王文傑
大學城第八屆全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“希望與榮耀”		
曲目	作詞	作曲 演唱
牽著你的手	李安修	靳鐵章 呂愛唯等七位
明天早早起	董運昌	
遠颺的聲音	鄔孝慈	王玫 鄔孝慈等十位
把悲傷丟向盡頭	江俊豪	
思念是一陣陣永不停歇的浪	莊文貞	莊文傑 莊文傑、莊文貞、莊文豪
二等公民	吳宗凱	李瑞
城市心情	李明哲	
軌跡	黃浩德	
不要吝嗇你的雙手	遲育民	遲育民、彭志遠
歸鄉	宋修傑	邱富山、姜樹禮
大學城第九屆全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“十首大學生的感情日記”		
曲目	作詞	作曲 演唱
DON'T SAY NO TO ME	嚴詠能	全體歌手
給我一點時間學會說再見	柯佑緯	曾慧衷
問卜歌	謝宇威	
二月二十一日	陳振宇	
NOBODY LOVES YOU LIKE I DO	方寶明	
祇是疑惑	李晚菁、李志純	歐陽珊
CHILD OF THE SKY	黃宇強	黃宇強、李潤華
故事，就從這首開始	高慧娟	王玫
嗨！學弟學妹	王溪泉	陳麗如等六位
MADE IN TAIWAN	謝宇威	
大學城十週年特別企畫-大學城第十屆全國大專院校歌謠比賽優勝紀念專輯“心中有愛 溫柔相待”		
曲目	作詞	作曲 演唱
心中有愛，溫柔相待	廖瑩如	薛忠銘 蘇志麓等四位
青春組曲	高慧娟	江明學等四位

觀音的故鄉	林生祥		
捫通笑阮是外省人	嚴詠能		
屬不屬於	陳冠宇	陳玉明	
爲什麼我愛你的總是比 你愛我的還要多	高慧娟	涂佩岑	
情僧	彭康麟		
分你一點	賴佑昀	羅秋香	
你是我永遠的伙伴	宋修國	李崇勇	
超越巔峰	陳樂融	涂佩岑	蘇志崑

筆者製表，資料來源：

《新格大學城經典復刻系列 1-金韻獎創新系列 2 / 全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》(北市：滾石唱片，2007 年)。

《新格大學城經典復刻系列 2-神采飛揚 / 1987 第三屆全國大專創作歌謠比賽紀念專輯》(北市：滾石唱片，2007 年)。

13：《民歌 100》專輯全部曲目

曲序	歌名	演唱	作詞	作曲	類型
01	偶然	卓琇琴	徐志摩	陳秋霞	懷舊
02	鄉間小路	齊豫	葉佳修		輕快
03	蘭花草	銀霞	胡適	張弼	
04	神話	羅吉鎮、李碧華	瓊瑤	古月	抒情
05	大海邊	江志棋	趙曉譚		懷舊
06	回家	潘安邦	馬兆駿	洪光達	親情
07	早安太陽	葉佳修			勵志
08	俏姑娘	小烏鴉合唱團	佚名		輕快
09	今宵多珍重	蔡琴	林達	王福齡	抒情
10	七夕雨	陳淑樺	葉佳修、沈呂白	葉佳修	
11	午後的雷雨	李碧華	周穎		
12	花雨傘	銀霞	邱晨		
13	迎著風迎著雨	蘇來、吳貞慧	蘇來		勵志
14	情是什麼	蔡琴	佚名		抒情
15	朝霧裡的小草花	黃婷	徐志摩	林家慶	
16	夢的衣裳	李碧華	瓊瑤	古月	
17	我來彈你來唱	銀霞	佚名		其他
18	長白山上	費玉清	王善爲	閻荷婷	愛國
19	煙雨斜陽	陳淑樺	莊奴	劉家昌	抒情
20	送別	蔡琴	佚名		友情

21	蝸牛與黃鸝鳥	銀霞	陳弘文	林建昌	兒歌
22	外婆的澎湖灣	潘安邦	葉佳修		輕快
23	恰似你的溫柔	蔡琴	梁弘志		抒情
24	赤足走在田埂上	葉佳修			懷舊
25	大斗笠	趙曉譚			輕快
26	水車	羅吉鎮、李碧華	瓊瑤	古月	其他
27	夕陽伴我歸	陳淑樺	羅義榮		輕快
28	西風的故鄉	銀霞	佚名		抒情
29	我居住的地方	蘇來	蘇來		懷舊
30	船	蔡琴	佚名		抒情
31	年輕人的心聲	潘安邦	葉佳修		勵志
32	田園之歌	費玉清	佚名		自然
33	兩次偶然	李碧華			友情
34	傘的宇宙	范廣慧	鄧禹平	熊天益	抒情
35	昨夜之燈	蔡琴	佚名		懷舊
36	生命來得巧	旅行者	瓊瑤	古月	勵志
37	楓葉的祝福	費玉清	佚名		友情
38	紅磚路	陳淑樺	賴西安	蘇來	其他
39	紛紛飄墜的音符	潘安邦	周興立		輕快
40	散步在清晨裡	卓琇琴、蘇文良	林慶宗	林慶宗、鄧安寧	
41	抉擇	蔡琴	梁弘志		抒情
42	娃娃的故事	陳淑樺	莊奴	古月	兒歌
43	妳那好冷的小手	銀霞			抒情
44	思念總在分手後	潘安邦	葉佳修		其他
45	踏著夕陽歸去	葉佳修			
46	露珠	李碧華	金芝玲	陳宏銘	自然
47	飄零的落花	蔡琴	劉雪庵	陳志遠	抒情
48	何必道珍重	趙曉譚、蘇文良	趙曉譚		
49	匆匆別後	梁弘志			友情
50	秋瑾	蔡琴	許乃勝	蘇來	愛國
51	故鄉	潘安邦	佚名		懷鄉
52	雲知道	李碧華			懷舊
53	雲	卓琇琴、何佳玲	江思源	杜坤竹	抒情
54	塵緣	蔡琴	佚名		
55	別走得太匆匆	陳淑樺	洪小喬		懷舊
56	雲知道你是誰	銀霞	莊奴	古月	勵志
57	明日天涯	費玉清	依達	顧嘉輝	抒情

58	被遺忘的時光	蔡琴	陳宏銘		懷舊
59	菜根譚		許乃勝	蘇來	社會
60	故鄉的風	潘安邦	林明賢	劉因國	懷舊
61	陽光和小雨		瓊瑤	古月	勵志
62	綠島小夜曲	蔡琴	潘英傑	周藍萍	抒情
63	小秘密	銀霞	佚名		其他
64	祈禱	李碧華	翁炳榮	三陽	勵志
65	我願	蘇文良	林伯宜	謝峰賜	抒情
66	遠颺的夢舟	蔡琴	佚名		輕快
67	聚散兩依依	李碧華	瓊瑤	古月	抒情
68	母親的笑顏	陳淑樺	胡品清		親情
69	怎麼能	蔡琴	梁弘志	梁弘志	抒情
70	盼	潘安邦	周興立		懷舊
71	湖邊含羞草	胡心宇	佚名		抒情
72	與我同行	陳淑樺	黃瑩		輕快
73	未完成的歌	蔡琴	佚名		抒情
74	小雨滴	王瑩玲			
75	再愛我一次	蔡琴	葉佳修		
76	溫存的束縛	陳淑樺	洪小喬		
77	慈母頌	費玉清	佚名		親情
78	小米酒	蘇文良	楊弘彥	林春枝	其他
79	憶童年	銀霞	佚名		懷舊
80	我的思念	蔡琴	鄧禹平	李達濤	
81	出塞曲		席慕容	李南華	自然
82	流浪者的獨白	葉佳修			抒情
83	在銀色月光下	費玉清	佚名		抒情
84	紅樓夢	陳淑樺	王泰成		
85	想你的時候	蔡琴		梁弘志	
86	愛情	王瑩玲	佚名		
87	結	姚建敏	陳炳煌		
88	聚也依依散也依依	李碧華	瓊瑤	古月	
89	鄉居記趣	葉佳修			自然
90	憶兒時	潘安邦	李叔同	佚名	懷舊
91	深情依舊	陳淑樺	杜莉		抒情
92	月光小夜曲	蔡琴	佚名		
93	別了彩雲	陳宏銘	陳宏銘		自然
94	森林之歌	費玉清	佚名		

95	空中歌聲	蔡琴	李雋青	姚敏	抒情
96	四季歌	陳淑樺	洪小喬		
97	明日之歌	蔡琴	佚名		抒情
98	值得留意的一天	費玉清			其他
99	小姑娘	陸玉清	廖文生		抒情
100	美麗的夏天	費玉清	佚名		

筆者製表，

資料來源：《民歌 100—1970~1985 年代校園民歌經典珍藏》（北市，海山唱片授權，華特國際音樂發行，2003 年）。

14. 羅大佑專輯一覽（1982~1989）

之乎者也（1982）				
曲目	作詞	作曲	編曲	
鹿港小鎮	羅大佑	羅大佑	山崎稔	
戀曲 1980				
童年				
錯誤	原詩：鄭愁予，羅大佑改編			
搖籃曲	羅大佑		羅大佑	羅大佑
之乎者也				
鄉愁四韻	余光中			
將進酒	羅大佑			
光陰的故事				
蒲公英			山崎稔	
未來的主人翁（1983）				
曲目	作詞	作曲	編曲	
誕生	羅大佑		羅大佑	
亞細亞的孤兒				
現象七十二變				
牧童				
未來的主人翁				
青春舞曲	新疆民謠，羅大佑改編		山崎稔	
愛的箴言	羅大佑		羅大佑	
小妹				
盲聾			山崎稔	
稻草人				
家（1984）				
曲目	作詞	作曲	編曲	

吾鄉印象	吳晟	羅大佑	三枝成章
家 (I)	羅大佑		安尼
超級市民			羅大佑
青蚵嫂	台灣民謠		
家 (II)	羅大佑		三枝成章
我所不能瞭解的事			
穿過妳的黑髮的我的手			
Mysterious Eyes			
耶穌的另一個名字			羅大佑
青春舞曲 (1985)			
曲目	作詞	作曲	編曲
誕生・青春舞曲	新疆民謠，羅大佑改編		
我所不能瞭解的事	羅大佑		
穿過妳的黑髮的我的手			
未來的主人翁			
草螟弄雞公	台灣民謠		
盲聾	羅大佑		
現象 (I)			
將進酒			
之乎者也			
現象 (II)			
戀曲 1980			
愛人同志 (1988)			
曲目	作詞	作曲	編曲
暗戀	羅大佑		魯世杰
戀曲 1990			
愛人同志			魯世杰、羅大佑
妳的樣子			羅大佑
夢			
黃色臉孔			Donald Ashley
京城夜			魯世杰
明天的太陽			羅大佑
遊戲規則			
不變的結局			魯世杰、羅大佑
閃亮的日子 (1989)			
曲目	作詞	作曲	編曲
閃亮的日子	羅大佑	羅大佑	羅大佑

歌	徐志摩		
神話	羅大佑		周啓生
旅程			羅大佑
是否			Dave Packer
風兒妳在輕輕的吹			羅大佑
光陰的故事			山崎稔
戀曲 1980			Roel
癡癡的等			Dave Packer
愛的箴言			
告別的年代（1989）			
曲目	作詞	作曲	編曲
告別的年代	羅大佑		羅大佑
彈唱詞（別後）			
沈默的表示			
愛人同志			
戀曲 1990			
思念			
野百合也有春天			
海上花			
穿過妳的黑髮的我的手			
家（II）			
衣錦還鄉（1989）			
曲目	作詞	作曲	編曲
亂		演奏版	
船歌		羅大佑	
葬犬		演奏版	
輪迴			
紅棉			
旅程			
鄉愁			
轉			
出嫁			
傳說		羅大佑	

筆者製表，資料來源：<http://www.luodayou.net/big5/index.htm>（羅大佑音樂聯盟網-4/23/2008）。

15.現今在 KTV 仍能見到的校園民歌（以錢櫃及好樂迪為主）

曲名	演唱者	年代
龍的傳人	李建復	1978
歸		1979
歸去來兮		1980
漁唱		
被遺忘的時光	蔡琴	1979
出塞曲		1980
恰似你的溫柔		1981
跟我說愛我		1982
歸人沙城	施孝榮	1980
拜訪春天		1981
俠客		不詳
曠野寄情		
木棉道	王夢麟	1978
雨中即景		1979
小草		
阿美阿美		
廟會	包美聖	1980
七月涼山		
小茉莉		1977
捉泥鰍		
長空下的獨白		
那一盆火	陳明韶	1979
讓我們看雲去		1980
浮雲遊子	銀霞	1979
你那好冷的小手		
蘭花草	徐曉菁、楊芳儀	1980
秋蟬		
就要揮別		
聽泉	葉佳修	不詳
流浪者的獨白		
鄉間小路		
外婆的澎湖灣		
思念總在分手後	潘安邦	1979
再別康橋	范廣慧	
如果	邵肇玫	1977

今山古道	黃大城	
唐山子民		
偶然	卓琇琴	不詳
忘了我是誰	王海玲	1979
歌聲滿行囊		1982
月琴	鄭怡	1980
小雨來的正是時候		1983
橄欖樹	齊豫	1979
歡顏		
天天天藍	潘越雲	1982
總計	45 首	

說明：筆者以實地走訪與配合 KTV 的歌曲查詢為主，在界定上以現今仍有知名度的歌手與七零-八零年代為準，歌者日後轉型（如：蔡琴）所出的歌曲專輯便不列入其中，此外，針對羅大佑，雖有人認為他是民歌手，但筆者經由研究分析後將其排除於民歌手之外，故羅的歌並不列入，而陳淑樺，她的歌雖膾炙人口，但她流行歌手的色彩較深故也不列入表中。

資料來源：筆者實地在 KTV 的調查（1/27/2008）；<http://www.holiday.com.tw/Default.aspx>（好樂迪資訊網-5/26/2008）；<http://tw.mojim.com/>（魔鏡歌詞網-5/27/2008）；<http://www.cashboxparty.com/>（錢櫃全球娛樂網-5/29/2008）。



徵引暨參考資料

徵引部分

專書

- 小野，《一個運動的開始》（北市：時報，1986年）。
- 王贊元，《再現群星會》（北市：商周，2007年）。
- 中華民國電視學會電視年鑑編纂委員會，《中華民國電視年鑑》（北市：編者，1984年）。
- 中華民國廣播電視事業協會，《廣播電視年鑑·民國68年-78年》（北市：編者，1990年）。
- 高明編，《初中國文·第一～六冊》（北市：省政府教育廳，1958年）。
- 史惟亮，《論民歌》（北市：幼獅出版社，1967年）。
- 白鷺鷥文教基金會，《台灣音樂一百年》（北市：編者，1996年）。
- 江燦騰、陳正茂，《新台灣史讀本》（北市：東大，2008年）。
- 余光中，《白玉苦瓜》（北市：大地出版社，1974年）。
- 余光中，《余光中詩選》（北市：洪範書店，2006年）。
- 呂鈺秀，《台灣音樂史》（北市：五南書局，2003年）。
- 李筱峰、林呈蓉，《台灣史》（北市：華立圖書，2004年）。
- 李長貴，《社會運動學》（北市：大林出版社，1980年）。
- 何明修，《社會運動概論》（北市：三民書局，2005年）。
- 林文淇、沈曉茵等著，《戲戀人生—侯孝賢電影研究》（北市：麥田，2000年）。
- 徐雪霞，《光復以來中學歷史教科書變遷及意識型態分析系列之一：國初中國本國史》（南市：供學出版社，1991年）。
- 莊永明，《台灣歌謠追想曲》（北市：前衛，2006年四刷）。
- 翁嘉銘，《從羅大佑到崔健—當代流行音樂的軌跡》（北市：時報，1992年）。
- 張玉法，《中國現代史》（北市：東華書局，2001年增訂九版）。
- 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌—台灣現代民歌運動史》（北市：滾石，2003年再版）。
- 張勝彥、吳文星等編，《台灣開發史》（北縣蘆洲：國立空中大學，2001年初版七刷）。
- 張宏源等編，《媒體識讀—從認識媒體產業、媒體教育，到解讀媒體文本》（北市：亞太圖書，2005年）。
- 高明，《初級中學標準教科書·國文·第一、三～五冊》（北市：省政府教育廳，1955年）。
- 高明，《初級中學標準教科書·國文·第二冊》（北市：省政府教育廳，1959年）。
- 高明，《初級中學標準教科書·國文·第六冊》（北市：省政府教育廳，1956年）。
- 孫云遐，《初級中學標準教科書·國文·第一、二、四～六冊》（北市：台灣書店，1967年）。
- 高明、孫云遐編，《初級中學標準教科書·國文·第三冊》（北市：台灣書店，1968年）。
- 高明士主編，《台灣史》（北市：五南，2006年初版二刷）。
- 鹿橋，《未央歌》（北市：商務，2007年三版）。

- 許雪姬主編，《台灣歷史辭典》（北市：遠流，2005年）。
- 尉天驄，《鄉土文學討論集》（北市：夏潮，1978年）。
- 梁景峰編，《再見，上國：李雙澤作品集》（北市：長橋出版社，1978年）。
- 陶曉清、馬世芳，《永遠的未央歌：現代民歌/校園歌曲 20 年紀念冊》（北市：滾石，1995年）。
- 游素凰，《台灣現代音樂發展探索（1945-1975）》（北市：樂韻，2000年）。
- 焦雄屏，《台港電影中的作者與類型》（北市：遠流，1991年）。
- 焦雄屏，《台灣新電影》（北市：時報，1988年）。
- 黃仁、王唯著，《台灣電影百年史話·上、下》（北市：中華影評人協會，2004年）。
- 黃俊傑，《戰後台灣的轉型及其展望》（北市：台灣大學，2006年）。
- 黃建業，《楊德昌電影研究》（北市：遠流，2003年初版三刷）。
- 黃裕元，《台灣阿歌歌—歌唱王國的心情點播》（北市：向陽文化，遠足發行，2005年）。
- 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建（1945-1947）》（北市：麥田、城邦，2007年）。
- 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》（北市：桂冠，1998年）。
- 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》（北市：萬象，1997年）。
- 國立編譯館，《國民中學國文教科書·第一～六冊》（北市：台灣書店，1968年）。
- 國立編譯館，《國民中學國文教科書·第一～六冊》（北市：編者，1974年）。
- 楊孝濬，《傳播社會學》（北市：台灣商務，1995年）。
- 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（北市：時報，1992年）。
- 楊祖珺，《壓不扁的玫瑰》（北市：林正杰資助，2003）。
- 葉石濤，《台灣文學史綱》（高市：文學界雜誌社，1987年）。
- 葉龍彥，《「影響」的影響：七零年代台灣電影史》（竹市：竹市影像博物館，2002年）。
- 葉龍彥，《八零年代台灣電影史》（竹市：竹市影像博物館，2003年）。
- 葉啓政，《社會、文化和知識份子》（北市：東大圖書，1991年再版）。
- 潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第一冊》（北市：省政府教育廳，1953年）。
- 潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第二、三、五冊》（北市：省政府教育廳，1954年）。
- 潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第四、六冊》（北市：省政府教育廳，1955年）。
- 潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第一、二冊》（北市：省政府教育廳，1963年）。
- 潘重規編，《高級中學標準教科書·國文·第三、五冊》（北市：省政府教育廳，1965年）。
- 潘重規等編，《高級中學標準教科書·國文·第四冊》（北市：省政府教育廳，1964年）。
- 潘重規等編，《高級中學標準教科書·國文·第六冊》（北市：省政府教育廳，1966年）。
- 簡上仁，《台灣民謠》（北市：眾文圖書，1990年二版）。
- 簡靜惠（筆名洪簡），《雅歌集》（北市：洪健全基金會，1979年再版）。

薛化元，《台灣開發史》（北市：三民書局，2003年修訂二版）。

戴寶村，《台灣政治史》（北市：五南，2006年）。

龍冠海，《社會學》（北市：三民書局，1993年14版）。

西文（中譯本）

Donatella Della Porta & Mario Diani 著、苗延威譯，《社會運動概論》(Social Movements: An Introduction)（北市：巨流，2002年）。

Laura Desfor Edles 著、陳素秋譯，《文化社會學的實踐》（北市：韋伯文化，2006年）。

Victoria D. Alexander 著；張正霖、陳巨擘譯，《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》（北市：巨流，2006年）。

Wm. Bruce Cameron 著、孟祥森譯，《近代社會運動》（北市：牧童，1978年）。

期刊

王人傑主持，〈校園歌曲與民歌的探討座談會紀錄〉《自由青年》63：5，1980.5，頁35-59。

王志宏，〈冷眼看中國現代民歌〉《音樂與音響》61，1978.7，頁45-53。

王鎮庚，〈有關「現代創作民歌」的〉《音樂與音響》66，1978.12，頁73-76。

江亮演〈社會運動與集體行為的關係〉《立法院院聞》27：11=319，1999.11，頁92-97。

朱恩伶，〈李雙澤的歌哪兒去了？〉《綜合月刊》157，1981，頁86-94。

朱恩伶，〈歌曲審查人員的意見〉《綜合月刊》157，1981，頁95-97。

成葆齡、洪燕妮，〈從《鄉愁四韻》到《神彩飛揚》—細數校園民歌十五載〉《大專人》10，1990.12，頁58-72。

成葆齡，〈姚厚笙—金韻獎的推動者〉《大專人》10，1990.12，頁59。

成葆齡，〈陳光陸—大專創作歌謠比賽創辦人〉《大專人》10，1990.12，頁71。

李行，〈坎坷電影生涯從頭說起〉《中國論壇》19：10=226，1985.2，頁7-13。

余光中，〈詩魂歌魄不解緣〉《聯合文學》7：10=82，1991.8，頁68-71。

佚名，〈洋奴心態何時了〉《淡江週刊》663，第1版，1976.12。

呂欽文，〈唱中國民歌的風謠合唱團〉《淡江週刊》674，1977.3，第3版。

邱豐松，〈不得已公開的一封信—致戴洪軒〉《音樂與音響》39，1976.9，頁48-52。

金千寇，〈一個歌星的辯白：高凌風告訴了社會他的想法〉《音樂與音響》64，1978.10，頁57-62。

林純玲，〈也談民歌沒落了嗎？〉《愛樂之友》64，1981.6，頁104-106。

林叔品，〈從唱歌到政治的路途—訪楊祖珺〉，編入葉芸芸，《當代人物談台灣問題》（北市，人間，1988年），頁195-200。

林叔品，〈歌手的故事—訪羅大佑〉，編入葉芸芸，《當代人物談台灣問題》（北市，人間，1988年），頁201-221。

明立國，〈從李雙澤到羅大佑—現代民歌運動意識之剖析〉《音樂生活》39，1982.5，頁72-77。

明立國，〈現代民歌運動的反省與前瞻〉《益世》3：7=31，1983.4，頁29-31。

- 明立國，〈從「中國民俗歌謠之夜」談起〉《夏潮》2：5=14，1977.5，頁 77-79。
- 倪美華，〈撫今追昔話民歌〉《廣播月刊》40，1985.7，頁 22-30。
- 桂文亞，〈唱中國人自己的歌〉《幼獅文藝》48：5，1978.11，頁 32-58。
- 馬國光，〈廣播與電視對中國現代民歌之推廣與發展產生的作用〉《藝術學報》27，1980.6，頁 143-158。
- 施宇，〈訪蕭新煌先生—「民歌」的時代意義〉《幼獅月刊》352，1982.4，頁 58-63。
- 益世編輯群，〈「文化出擊」—現代民歌座談會〉《益世》31=3：7，1983.4，頁 32-37。
- 吳橋，〈評史惟亮先生的遺著—論民歌〉《音樂與音響》53，1977.11，頁 43-48。
- 吳澤霖，〈社會行政與社會運動〉，編入孫本文等撰，《社會行政概論》（重慶市：中國文化服務社，1943年），頁 37-39。
- 夏潮編輯部，〈民歌座談會記實〉《夏潮》27=2：5，1978.6，頁 50-63。
- 張大春，〈敢有歌吟動地哀/於無聲處聽驚雷—查禁歌曲值得大驚小怪之處〉《聯合文學》82，1991.8，頁 106-111。
- 張雨田，〈建立理想的中國電影政策〉《新聞天地》1357，1974.2，頁 8-10。
- 張鈞維，〈流行歌謠詞曲作家大事記（初稿）〉《聯合文學》7：10=82，1991.8，頁 130-151。
- 張曉春，〈知識份子與社會運動〉《中國論壇》265=23：1，1986.10，頁 93-99。
- 淡江新研社，〈我看「中國民俗歌謠之夜」〉《淡江週刊》676，1977.4，第 3 版。
- 淡江週刊特稿，〈中國民俗歌謠之夜演出轟動〉《淡江週刊》676，1977.4，第 1 版。
- 黃裕元，〈威權體制下的台語流行文化—以台語流行歌發展為例（1945~1971）〉《史匯》5，2001.8，頁 165-186。
- 黃裕元，〈戰後台語流行歌曲唱片的興衰〉《台灣風物》54：1，2004.3，頁 91-125。
- 陶曉清，〈流水集〉《音樂與音響》30，1975.12，頁 55。
- 陶曉清，〈流水集—感想一束〉《音樂與音響》42，1976.12，頁 30。
- 陶曉清，〈流水集—團結就是力量〉《音樂與音響》43，1976.1，頁 24。
- 陶曉清，〈流水集—從苦雨談起〉《音樂與音響》44，1976.2，頁 20-21。
- 陶曉清，〈流水集—從“洋奴”說起〉《音樂與音響》45，1977.2，頁 20-21。
- 陶曉清，〈流水集—一場惡夢〉《音樂與音響》46，1977.3，頁 20-21。
- 陶曉清，〈流水集—七月的中國現代民歌〉《音樂與音響》50，1977.8，頁 24-25。
- 陶曉清，〈流水集—路要走下去〉《音樂與音響》52，1977.10，頁 20。
- 陶曉清，〈流水集—令人喜悅的收穫〉《音樂與音響》54，1977.12，頁 29。
- 陶曉清，〈流水集—信心與希望〉《音樂與音響》55，1978.1，頁 48。
- 陶曉清，〈流水集—並未厚此薄彼〉《音樂與音響》57，1978.3，頁 22。
- 陶曉清，〈民歌手群像〉《音樂與音響》58，1978.4，頁 53-56。
- 陶曉清，〈更上一層樓〉《滾石》32，1978.7，頁 29。
- 陶曉清，〈現代民歌從頭唱〉《明道文藝》49，1980.4，頁 36-41。
- 陳映真，〈變動中的台灣和當面台灣文學的諸問題〉，編入葉芸芸，《當代人物談台灣問題》（北市：人間，1988年），頁 241-247。
- 陳芳明，〈鄉土文學運動的覺醒與再出發〉《聯合文學》221=19：5，2003.3，頁 138-159。

- 陳曉君，〈從熱門音樂到現代民歌：陶曉清的轉航〉《婦女雜誌》149，1981.2，頁 18-20。
- 陳曉君，〈凌晨是校園歌曲的保姆之一〉《婦女雜誌》149，1981.2，頁 21-24。
- 陳曉君，〈唱片公司添油煽火，校園民歌如火如荼〉《婦女雜誌》149，1981.2，頁 25-26。
- 智悲心，〈把錯了脈！也談中國現代音樂的脈搏〉《音樂與音響》37，1976.7，頁 55-57。
- 楚深，〈現代民歌會死亡嗎？—「現代民歌」座談會〉《時報雜誌》82，1981.6，頁 46-49。
- 楊弦，〈試管中的民謠〉《國際視聽》21，第 3 版，1977.4。
- 楊祖珺，〈中國人唱外國歌的心情〉《淡江週刊》663，1977.1，第 3 版。
- 楊祖珺，〈民歌的後遺症〉《中國論壇》15：12，1983.2，頁 25-26。
- 楊祖珺，〈寄望「民歌」的再出發〉《中國論壇》13：6，1981.12，頁 47。
- 楊祖珺，〈「青草地演唱會」之後〉《綜合月刊》120，1978.2，頁 52-56。
- 楊祖珺，〈民謠節目主持人的煩惱〉《綜合月刊》120，1978.2，頁 62-64。
- 楊祖珺，〈從美國流行歌曲到台灣民歌運動——一位民歌手的參與觀察〉《暖流》1：2，1982，2，頁 11-15。
- 葉月瑜，〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉《新聞學研究》59，1999.4，頁 41-65。
- 愛樂之友編輯部，〈美軍電台何去何從〉《愛樂之友》38，1979.4，頁 127-129。
- 簡靜惠，〈史惟亮的理想〉《書評書目》49，1977.4，頁 99-102。
- 熊傳慧，〈現代民歌在今天〉《師友月刊》1985.4，頁 22-23。
- 熊傳慧，〈青年文化的衍生〉《幼獅》362，1983.2，頁 14-27。
- 劉菱，〈一條日光大道〉，《幼獅月刊》352，1982.4，頁 70-71。
- 賴聲川，〈艾迪亞的故事〉《滾石》21，1977.8，頁 59-66。
- 蕭阿勤，〈民族主義與台灣一九七零年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉《台灣史研究》6：2，2000.10，頁 77-138。
- 蕭海芬，〈掃描民歌手〉《音樂與音響》81，1980.3，頁 50-59。
- 蕭炬明，〈談青年歌謠—讀「也是作曲家？」有感〉《音樂與音響》91，1981.1，頁 76-79。
- 蕭新煌，〈從社會文化角度看電影〉《中國論壇》19：10=226，1985.2，頁 5-6。
- 蕭新煌，〈民歌運動的社會學分析〉《時報雜誌》149，1982.10，頁 45-46。
- 戴洪軒，〈戴洪軒為中國現代音樂把脈〉《音樂與音響》37，1976.7，頁 52-54。
- 戴洪軒，〈中國現代音樂這支幼苗一向智悲心先生求教〉《音樂與音響》37，1976.4，頁 58-60。
- 韓良露，〈通俗文化的方向—談羅大佑的「之乎者也」〉《暖流》1：6，1982.6，頁 39-40。
- Edith Martin，〈李雙澤是如何遇難的？〉《淡江週刊》696，第 3 版，1977.10。

論文

- 江夢姝、吳淑馨，〈現代民歌的社會學探索〉（輔仁大學社會學系學士論文，1981 年）。
- 李麗卿，〈國中國文教科書之政治社會化內容分析〉（國立師範大學教育研究所碩士論文，1989 年）。
- 苗延威，〈鄉愁四韻：中國現代民歌運動之社會學研究〉（國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年）。

- 胡茹涵，〈台灣戰後初期的中學教育（1945-1952）〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，2005年）。
- 張純琳，〈台灣城市歌曲之探討與研究（民國20-70年）〉（國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990年）。
- 張鈞維，〈誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史—建制、正當性理述與表現形式的形構〉（國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991年）。
- 張雅文，〈台灣現代民歌研究—以1975-1985年為例〉（北市立師範學院應用語言文學所碩士論文，2005年）。
- 蔡明振，〈「時代樂府」：民國60年代〔70年代〕校園民歌之研究〉（中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2004年）。
- 陳嘉文，〈七〇年代台灣「現代民歌」的發展與變遷〉（國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2004年）。
- 施怡如，〈1920至1990年代美國鄉村音樂之發展〉（輔仁大學音樂研究所碩士論文，2006年）。
- 游素鳳，〈台灣近三十年來「現代音樂」發展之探索〉（國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990年）。
- 楊克隆，〈台語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉（國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年）。
- 劉季雲，〈論校園民歌之發展：從民歌運動到文化工業〉（國立成功大學藝術研究所碩士論文，1996年）。

報紙

- 《中央日報》。
- 《中國時報》。
- 《民生報》。
- 《民族晚報》。
- 《自由時報》。
- 《自立晚報》。
- 《台灣新生報》。
- 《聯合報》。

訪談

- 筆者，〈李利國訪談記錄〉（地點：佛光大學，2008.5.19）。
- 筆者，〈陶曉清訪談記錄〉（地點：台北之音電台，2008.5.28）。

唱片

- 《天水樂集》經典復刻版（北市：四海唱片授權，荒島網路科技，2007年）。
- 《民歌100—1970~1985年代校園民歌經典珍藏》（北市：海山唱片授權，華特國際音

樂出版，2003年)。

《民歌30系列活動 民歌嘉年華會/永遠的未央歌》(北市：中華音樂人交流協會，2007年)。

《金韻獎》第一～十輯(北市：新格唱片授權，滾石發行，2005年)。

《新格大學城經典復刻系列1-金韻獎創新系列2/全國大專創作歌謠比賽優勝紀念專輯》(北市：滾石唱片，2007年)。

《新格大學城經典復刻系列2-神采飛揚/1987第三屆全國大專創作歌謠比賽紀念專輯》(北市：滾石唱片，2007年)。

楊祖珺，《楊祖珺同名專輯》(北市：新格授權，滾石音樂發行，2006年)。

楊祖珺，《關不住的歌聲》(北市：大大樹音樂圖像，2008年)。

網路資料

<http://www.musicman.org.tw/musicman/about.php> (中華音樂人交流協會-7/14/2007)。

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%A6%96%E9%A1%B5&variant=zh-tw> (維基百科-7/14/2007)。

<http://www.taipedia.org.tw/index.php?title=%E9%A6%96%E9%A0%81> (台灣大百科-7/16/2007)。

<http://www.tonight.tv/modules/news/article.php?storyid=163> (民歌小站-7/17/2007)。

<http://blog.xuite.net/irisho1009/iris/7908702> (艾芸的大學城-7/17/2007)。

<http://media.ipavo.com/iwantab0015/> (陶曉清@銀河網路電台-9/17/2007)。

<http://fc.ktchiu.com/gallery/albums.php> (陳樂融的照片輯-9/24/2007)。

<http://bbs.music543.com/index.php> (music543.com-9/28/2007)。

<http://203.72.198.245/web/Content.asp?ID=17881> (中國大百科智慧藏-11/26/2007)。

<http://movie.cca.gov.tw/Index.asp> (台灣電影筆記-12/21/2007)。

<http://tw.mojim.com/twzindex.htm> (魔鏡歌詞網-4/25/2008)。

<http://www.holiday.com.tw/> (好樂迪資訊網-5/27/2008)。

參考部分

專書

王子妙，《台灣音樂發展史》(南市：長榮高級中學、南市文化局、奇美基金會，2002年)。

內政部編印，《查禁歌曲·第一冊》(北市：編者，1971年)。

石計生編，《意識型態與台灣教科書》(北市：前衛，1993年)。

朱雙一，《戰後台灣新世代文學論》(北市：揚智，2002年)。

李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》(北市：亞太，1997年)。

林文寶、林素玫等著，《台灣文學》(北市：萬卷樓，2001年)。

林嘉誠，《社會變遷與社會運動》(北市：黎明，1992年)。

- 洪謙德，《當代政治社會學》（北市：五南，2006年）。
- 徐玫玲、顏綠芬，《台灣的音樂》（北市：群策會，2006年）。
- 姚文放，《現代文藝社會學》，（北京：社會科學文獻出版社，2007年）。
- 國立編譯館，《國民中學音樂課本·第一冊》（北市：編者，1983年，11版）。
- 國立編譯館，《國民中學音樂課本·第二冊》（北市：編者，1984年，11版）。
- 國立編譯館，《國民中學音樂課本·第三冊》（北市：編者，1985年，11版）。
- 國立編譯館，《國民中學音樂教科書·第一冊》（北市：編者，1986年，正式本）。
- 國立編譯館，《國民中學音樂教科書·第二冊》（北市：編者，1987年，正式本）。
- 國立編譯館，《國民中學音樂教科書·第三冊》（北市：編者，1988年，正式本）。
- 陶曉清，《三月走過》（北市：皇冠，1979年）。
- 陶曉清，《唱自己的歌》（北市：皇冠，1979年）。
- 陶曉清，《秋風裡的低語》（北市：皇冠，1979年）。
- 陶曉清，《回家·想你·歌》（北市：皇冠，1980年）。
- 陶曉清，《熱門之窗》（北市：洪健全基金會，1976年）。
- 陳以正，《美國的民歌》（北市：洪健全基金會、書評書目出版社，1978年）。
- 陳昭瑛，《台灣文學與本土化運動》（北市：正中書局，1998年）。
- 陳鴻輝，《唱我們的歌·上、中、下》（南市：新鳴遠出版公司，1994年初版2刷）。
- 陳郁秀，《音樂台灣》（北市：時報文化，1996年）。
- 陳郁秀，《台灣音樂閱覽》（北市：玉山社，1997年）。
- 陳郁秀，《百年台灣音樂圖像巡禮》（北市：時報，1998年）。
- 陳郁秀，《音樂台灣一百年論文集》（北市：白鷺鷥基金會，1997年）。
- 陳碧娟，《台灣新音樂史》（北市：樂韻，1995年）。
- 黃仁，《電影與政治宣傳》（北市：萬象，1981年）。
- 黃玲玉，《台灣傳統音樂》（北市：臺灣藝術教育館，2001年）。
- 葉龍彥，《台灣唱片思想起》（北市：博揚，2001年）。
- 劉國煒，《金曲五十年--國語流行歌曲實用寶典：1920-1970》（北市：動工國際廣告，1996年）。
- 藍順德，《教科書政策與制度》（北市：五南，2006年）。
- 羅大佑，《昨日遺書》（北市：作者，1988年）。

西文（中譯本）

- Andy Bennett 著、孫憶南譯，《流行音樂的文化》（北市：書林，2004年）。

期刊

- 刁瑜文，〈與李泰祥、齊豫共享「音樂饗宴」〉《罐頭音樂》33，1985.2，頁34-41。
- 山明，〈民歌與你、我相結合！民歌巡迴演唱記實〉《滾石》34，1978.10，頁16-19。
- 王正華，〈藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究〉《近代中國史研究通訊》32，2001.9，頁76-89。

- 王拓，〈文學與政治—從 1920~1980 的台灣經驗談起〉編入葉芸芸，《當代人物談台灣問題》（北市：人間，1988 年），頁 223-240。
- 王啓明，〈臺灣流行音樂與兩岸關係〉《華人前瞻研究》1:1，2005.5，頁 147-173。
- 王秀雲、吳興文，〈正在興起的校園民歌〉《自由青年》599，1979.7，頁 66-69。
- 王心美，〈陳達—不停憩的民歌手〉《淡江週刊》674，第 3 版，1977.3。
- 王年燦、陳訓平，〈視覺與聽覺網路廣告型態對消費者態度之影響〉《藝術學報》75，2004.12，頁 71-86。
- 王鎮庚，〈我們需要中國的歌劇〉《音樂與音響》22，1975.4，頁 44-46。
- 王鎮庚，〈從民謠創作演唱會說起〉《音樂與音響》33，1976.3，頁 55-56。
- 王鎮庚，〈我們對傳統中國音樂茫然無知—從民謠的蒐集和無用談起〉《音樂與音響》34，1976.4，頁 55-57。
- 王鎮庚，〈唱啊！唱啊中國的歌曲！〉《音樂與音響》41，1976.11，頁 38-41。
- 王鎮庚，〈一支不必有歌名的歌〉《音樂與音響》59，1978.5，頁 77-80。
- 《文訊》編輯部，〈五十年來流行歌曲票選活動〉《文訊》119，1995.9，頁 28-32。
- 毛鑄倫，〈李雙澤逝世三週年—關於他的作品及其他〉《時報雜誌》41，1976.12，頁 24-25。
- 元貞，〈記雙澤〉《淡江週刊》694，第 3 版，1977.10。
- 甘怡，〈民歌已非初啼〉《時報週刊》87，1979.10。
- 朱恩伶，〈年輕的女作曲者—邵肇玫〉《婦女雜誌》190，1984.7，頁 24-31。
- 朱恩伶，〈羅大佑就要出書了〉《婦女雜誌》190，1984.7，頁 58。
- 朱介英，〈中國現代民歌—這一代年輕人譜成的心聲〉《愛樂之友》46，1979.12，頁 152-165。
- 李祐寧，〈新的觀眾 新的電影觀〉《中國論壇》19：10=226，1985.2，頁 13-16。
- 李安和，〈從音樂社會學談中國現代民歌何去何從〉《大學雜誌》107，1979.5，頁 30-32。
- 李雙澤、高志中，〈民謠音樂的承先啓後者：鮑伯·迪倫〉《幼獅》35：6，1972.6，頁 66-69。
- 有辛人，〈爲什麼不唱中國民謠〉《淡江週刊》662，第 4 版，1976.12。
- 何懿玲，〈訪許常惠教授談民歌—沈思·再出發·唱「我們的歌」〉《幼獅月刊》352，1982.4，頁 63-67。
- 呂欽文，〈爲什麼不唱？爲什麼不唱！〉《淡江週刊》663，1976.12，第 2 版。
- 李雙澤，〈歌從哪裡來？〉《淡江週刊》662，1976.12，第 2 版。
- 李元貞，〈爲什麼沒有自己的歌〉《淡江週刊》662，1976.12，第 3 版。
- 何誠，〈唱我們自己的歌〉《音樂與音響》48，1977.6，轉載自 4.18 中央日報副刊。
- 杜文靖，〈光復後的台灣歌謠發展史〉《文訊》119，1995.9，頁 21-27。
- 林宏魁，〈向觀眾喝采——一場沒有警察也沒有憲兵的演唱會〉《愛樂之友》15，1977，頁 20-21。
- 林谷芳，〈藝術造詣與文化功能—兩個角度下看流行音樂〉《文訊》119，1995.9，頁 18-19。
- 杭之，〈大眾文化的流行透露了什麼？〉《中國論壇》269，1986，頁 15-18。
- 邱豐松，〈靡靡之音怎麼辦？〉《音樂與音響》28，1975.10，頁 64-68。
- 范文，〈JOAN BAEZ〉《音樂與音響》39，1976.9，頁 82-90。

- 首萍津，〈淡江奇才能歌能畫—李雙澤〉《淡江週刊》693，1977.9，第4版。
- 倪忠訓，〈德克薩斯州—鄉村音樂的搖籃〉《音樂與音響》56，1978.3，頁69-83。
- 梁景峰，〈李雙澤熱〉《淡江週刊》696，第2版，1977.10。
- 流華，〈訪政工幹校音樂系蔡伯武教授—從唱中國的歌出發〉《幼獅月刊》352，1982.4，頁67-70。
- 胡茹涵，〈二二八事件前後的台灣中學教育(1945-1949)(下)〉《台灣風物》56:2，2006.6，頁115-139。
- 徐玫玲，〈流行歌曲在台灣—發展、反思與社會變遷的交錯〉《輔仁學誌·人文藝術之部》28，2001.7，頁219-232。
- 徐玫玲，〈音樂與政治—以意識型態化的愛國歌曲為例〉《輔仁學誌·人文藝術之部》29，2002.7，頁207-222。
- 徐玫玲，〈《亞細亞的孤兒》vs.《向前走》—談台灣流行音樂研究的瓶頸與願景〉《關渡音樂學刊》2，2005.6，頁51-70。
- 柳南城，〈思想起—史惟亮的書〉《書評書目》49，1977.4，頁103-105。
- 吳心柳，〈流行音樂需要提昇〉《音樂與音響》52，1971.10，頁25-29。
- 吳坤煌著、彭萱譯，〈論台灣的鄉土文學〉《文學台灣》38，2001.4，頁27-41。
- 吳宇棠，〈影像之今日現實—視覺文化的歷史斷層與在地觀察〉《現代美術學報》10，2005.11，頁29-56。
- 殷月集，〈請重視校園歌曲〉《雄師美術》86，1978.4，頁110-111。
- 張育瑞，〈青澀的歲月 最純粹的感動—校園民歌〉《東吳大學中國文學系系刊》29，2003.6，頁18-23。
- 張金鶚，〈一個大學生對現有大學內音樂的感想—從學校音樂潮談起〉《音樂與音響》22，1975.4，頁40-41。
- 張南生，〈民歌沒落了！—從中國現代民歌看七〇年代台灣知識份子與流行文化的關係〉《聯合文學》82=7:10，1991.8，頁112-114。
- 張泰龍，〈坦承帶童駿的一位歌手—陳屏〉《滾石》34，1978.10，頁20-21。
- 畢繫舟，〈論中國流行歌曲(上)〉《罐頭音樂》34，1985.3，頁56-59。
- 畢繫舟，〈論中國流行歌曲(下)〉《罐頭音樂》35，1985.6，頁18-22。
- 秦情，〈是龍？還是泥鰍？—「創作歌謠」的檢驗〉《時報雜誌》37，1980，頁26-27。
- 彭小妍，〈何謂鄉土？—論鄉土文學之建構〉《中外文學》27:6，1998.11，頁41-53。
- 達達，〈校園語言的製造與傳播—訪吳靜吉教授〉《幼獅》362，1983.2，頁25-27。
- 黃宜君，〈在那靈光閃爍的年代—訪問「現代民歌之父」楊弦〉《文訊》224，2004.6，頁50-51。
- 溫曼英，〈好歌興國〉《婦女雜誌》147，1980.12，頁11。
- 陶曉清，〈流水集—由吳楚楚開始〉《音樂與音響》47，1977.4，頁20。
- 陶曉清，〈多才多藝的朱介英〉《滾石》29，1978.4，頁56-57。
- 陶曉清，〈談中國現代民歌〉《國際視聽》26，1977.9，第5版。
- 陶曉清，〈國內真正的「熱門音樂排行榜」出現了！！〉《罐頭音樂》45，1986.2，頁66-67。

- 博聞，〈我愛曉清〉《淡江週刊》663，1976.12，第2版。
- 陳映真，〈向內戰、冷戰意識型態挑戰—七〇年代台灣文學論爭在台灣文藝思潮史上劃時代的意義〉《聯合文學》158，1997.12，頁57-76。
- 陳達，〈尚未失去的地平線〉《國際視聽》22，1977.5，第5版。
- 陳靜儀，〈鮑伯·迪倫（Bob Dylan）的夢〉《罐頭音樂》22，1984.3，頁7-10。
- 陳靜儀，〈鮑伯·迪倫（Bob Dylan）的慾望〉《罐頭音樂》23，1984.4，頁23-25。
- 雄師美術編輯小組，〈李雙澤逝世一週年特輯〉《雄師美術》86，1978.4，頁140-153。
- 楊祖珺，〈這才是民歌手！—介紹瓊·拜茲〉《雄師美術》86，1978.4，頁123-125。
- 楊祖珺，〈演唱會造成的恥辱〉《滾石》32，1978.7，頁14-15。
- 楊祖珺譯，〈我們為什麼要唱民歌？〉《綜合月刊》116，1978.2，頁40-43。
- 搖歌，〈欣見淡江校園文化雛形〉《淡江週刊》676，第2版，1977.4。
- 葉至誠，〈「集體行為與社會運動」關鍵詞彙解釋〉《空大學訊》282，2002.1，頁40-42。
- 劉亮，〈美國的鄉土音樂〉《音樂與音響》87，1980.9，頁99-102。
- 劉智濬，〈從啓蒙觀點看六〇年代民歌採集運動〉《中臺學報(人文社會卷)》14，2003.5，頁279-295。
- 賴金男，〈獨裁的痛恨者—悼雙澤〉《淡江週刊》693，第3版，1977.9。
- 鄭植榮，〈從大眾文化的觀點談流行歌曲〉《綜合月刊》119，1978，頁56-61。
- 鄭逢時，〈當代台灣鄉土文學的歷史變遷與定位〉《光武通識學報》1，2004.3，頁1-13。
- 愛樂之友編輯部，〈金韻獎青年歌謠演唱大會始末〉《愛樂之友》18，1977.8，頁150-151。
- 愛樂之友編輯部，〈新格·新格—第三屆金韻獎〉《愛樂之友》42，1979.8，頁124-128。
- 簡瑞榮，〈從精緻藝術到流行文化〉《人文藝術學報》1，2002.3，頁413-434。
- 廖佩如，〈「民歌採集」運動的再研究〉《台灣音樂研究》1，2005.10，頁49-97。
- 鍾鍾，〈民歌的故事〉《國文天地》14:8=164，1999.1，頁57-59。
- 錢善華，〈「我們需要中國的」〉《音樂與音響》22，1975.4，頁42-43。
- 羅青，〈草根宣言〉《書評書目》，33，1976.3，頁137-148。
- 羅惠光，〈他的歌聲〉《淡江週刊》694，第3版，1977.10。
- 譚石，〈台灣流行音樂的歷史方案—一個初步的觀察〉《聯合文學》82=7:10，1991.8，頁72-80。
- 顧獻樑，〈爲李雙澤破涕爲笑〉《淡江週刊》693，1977.9，第3版。
- 蕭新煌、但漢章，〈掌握社會變遷的多樣化訊息—電影工作者與社會學家的一場對話〉《中國論壇》19:10=226，1985.2，頁29-34。
- 蕭新煌，〈研究社會運動三部曲〉《Taiwan News 財經·文化周刊》197，2005.8，頁84-85。
- 盧惠芬，〈衣帶漸寬終不悔—羅大佑棄醫從歌〉《光華》9:5，1984.5，頁22。
- 戴洪軒，〈大地之歌—民歌〉《音樂與音響》22，1975.4，頁95。
- 戴洪軒，〈音樂手記-5：民歌〉《音樂與音響》24，1975.6，頁57-59。
- 戴洪軒，〈音樂手記-6：民歌（續）〉《音樂與音響》25，1975.7，頁97-99。
- 蘇正偉，〈國語流行歌曲的歷史掃描〉《文訊》119，1995.9，頁20-22。
- 蘇雅莉，〈近十年來高中國文教科書之變化〉《文訊》226，2004.8，頁32-39。

- 龔旭初，〈胡德夫的演唱會〉《滾石》29，1978.4，頁 10-12。
- 龔旭初，〈楊祖珺的「哲學」！〉《滾石》34，1978.10，頁 23-26。
- 罐頭音樂編輯群，〈羅大佑與搖滾精神〉《罐頭音樂》17，1982.6，頁 52-53。
- 罐頭音樂編輯群，〈「歌我中華」系列座談會之二〉《罐頭音樂》54，1986.11，頁 54-55。
- Rudolf Heberle 著、鄒文海譯，〈Social Movement〉《新思潮》65，1956.9，頁 2-7。

論文

- 申鴻凱，〈解構流行歌曲的政治意涵〉（銘傳管理學院大眾傳播系學士論文，1996年）。
- 李祖琛，〈七十年代台灣鄉土文學運動析論—傳播結構的觀察〉（政治大學新聞研究所碩士論文，1986年）。
- 張怡仙，〈民國五十六年民歌採集運動始末及成果研究〉（國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1988年）。
- 鄭淑儀，〈臺灣流行音樂與大眾文化(1982-1991年)〉（輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1992年）。
- 廖佩如，〈「民歌採集」運動的再研究〉（國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2004年）。

唱片

- 《民歌時代百大經典》第一～八輯（北市：滾石唱片，1997）。
- 《民歌 45 青春紀念冊》（北縣永和：芮河音樂，2003年）。
- 《金韻獎校園民歌》（北縣永和：海山機構，出品時間不詳）。

網路資料

- 邱大立，〈三十年後，鄉愁還在迴旋嗎？〉（<http://ent.qq.com> 騰訊娛樂 9/21/2007）
- <http://www.taipedia.org.tw/index.php?title=%E9%A6%96%E9%A0%81>（台灣大百科-7/16/2007）。
- <http://www.iwant-folk.com/folkvocalist.html>（銀河民歌世代-7/17/2007）。
- <http://www.cca.gov.tw/>（行政院文化建設委員會-9/11/2007）。
- <http://www.how.org.tw/>（洪網智慧集合—洪健全教育文化基金會-9/28/2007）。

其他

- 馬世芳、吳清聖，〈楊弦訪問稿〉（地點：瓏山林賴聲川宅，2002.1.17）。
- 淡江大學主辦，《三十年後再見李雙澤演唱會 DM》（地點：淡江大學學生活動中心，2007.10.4）。