

Ordinary Musicians: The Musical Paths of Two Ageing Jazz Musicians from Small Towns in Taiwan

Meng-Tze CHU

再會無名樂人： 兩位小鎮高齡爵士樂手的青春音樂路徑*

朱夢慈**

* 本文感謝兩位匿名審查委員及期刊編輯委員的批評與建議，得以讓此研究之書寫較為妥善。另也感謝與我一起進行田野工作的研究助理蕭喬尹、林倍好、許家甄、林虹伶、王證鈞同學。

** 朱夢慈，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所副教授。
聯絡方式：臺南市官田區大崎里66號，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所 / chumengtze@tnua.edu.tw。

摘要

本文探討兩位高齡無名樂人的音樂路徑，來重建二戰後到1960年南臺灣小鎮的爵士音樂樣態。無名樂人意指無原創作品、以翻唱做場或駐演維生並被正典歷史書寫忽略的職業樂人。我將探討他們如何透過音樂群體鍛練演奏技藝並建構認同、不同樂人身負何種職業狀態的差異，以及其音樂實踐如何與其所在地方連結。他們的音樂路徑遍及日治時期青年團、喜喪事業餘樂團、歌舞團、文化工作隊、樂團教師、職業爵士樂團、子弟團性質之業餘樂團、國軍康樂隊等不同群體。這些群體也呈現了日本殖民、國民黨政權、美軍駐臺三方在臺灣本土音樂實踐中的作用力。

關鍵詞：無名樂人、爵士樂、輕音樂、青年團、文化工作隊、國軍康樂隊

Abstract

This article reconstructs the practice of jazz musicians in southern Taiwan from 1945 to the 1960s by exploring the musical paths of two ageing “ordinary musicians” from small towns. “Ordinary musician” refers to the professional musicians who do not write original compositions, but earn a living by playing cover songs in staged performances; they have been ignored by canonical historiography of music in Taiwan. I will explore how they cultivated their performance skills and built identities in diverse musical communities, explain their differences in professional status, and describe how their musical careers are connected to geographic localities. Their music paths cover musical communities such as the youth league under the Japanese Occupation, funeral and marriage amateur orchestra, song and dance troupe, the cultural propaganda troupe under the KMT rule, where they taught in musical orchestras, the professional jazz combos, the gentry’s amateur orchestra, and the military variety show troupe. These musical communities show how Japanese colonization, the KMT rule, and the US military garrison influenced the local music practice in Taiwan.

Keywords: Ordinary musician, Jazz, Light music, Youth league, Cultural propaganda troupe, Military variety show troupe



圖1：1956年朴子鎮上一場喜宴中的樂團演出。

資料來源：張江山提供。

銅管與薩克斯「和協」地奏出優美的和聲，像「婉女」的黑管即興著甜美的南美音樂，¹並在今晚幻化出爵士的氣氛。

（圖1，張江山1956年作的日文詩，林燕川譯）

一、前言

1956年，住在嘉義名叫「和協」的青年為慶祝他與「婉女」的婚禮，特別邀請喜愛把玩薩克斯風的好友張江山（圖1前排右一）來酒席上演奏助興。婚宴當晚，張江山果然一舉帶來所屬的麗夢娜爵士樂團，這群來自嘉義地區風華正茂的年輕男孩，於是在管弦之間暢快揮灑了整晚的時尚西樂。在南國溫暖初夏夜舉行的這場喜宴，人們嚐著美食佳餚，或坐或起、招呼敬

1 林燕川說明當時樂團使用的「南美音樂」是指美國南部的音樂，也就是二十世紀初在紐奧爾良一帶發展出的迪克西蘭（Dixieland）風格的爵士樂。訪談日期：2022年1月15日。

酒、語笑喧闐、大快朵頤；穿過銅管與彩紙折射出的交錯繽紛光束、從淡淡晚風飄蕩過來的異國聲音，一波波溢進人們的耳裡。這整個美妙的夜晚片刻留存在圖1的這張照片裡，而張江山興致一來為那晚譜出了照片中的詩句。

本文將從這個片刻出發，追溯照片中張江山與他的夥伴林燕川（圖1前排右二）兩位樂手在三十歲（兩位皆出生於1931年）之前各自的音樂路徑。藉著他們那段青春，我想進行三個層次的討論。首先，到底是什麼讓一個人成為爵士樂手？也就是說，一個爵士樂人的能力與身分是如何獲致並浮現？我假定單一個人不可能透過獨自練習來達成上述狀態。他的演奏技藝應是藉由不同際遇加入不同樂團，並且與編制多樣的樂手共演特定曲目而達成。這些共演的團員及觀眾（其中不乏音樂鑑賞行家）扮演演奏技藝的見證者，同時團員彼此相互證成爵士樂手的身分。因此，個體在群體中的參與經驗是我會特別關注的。在此要特別提出的是，小鎮樂手的爵士樂認同常常在參雜了「非爵士樂曲」的演奏經驗中而形塑，而這將讓我們再次思考，音樂類屬的定義在意識形態美學與音樂分析之間的辯證。第二，兩位主角身負何種音樂執業型態？也就是說，職業相對於業餘的區辨（distinction）。在此，我的目的並非要將他們劃進框架鮮明的分類，反而意在指出一個音樂人在職業與業餘兩端點所形成光譜上的可能游移性。最後，透過兩位主角在不同音樂群體的際遇，我將試圖理解爵士樂在二戰後於庶民日常生活中所存在的樣態。本文雖以嘉義地區為例，但這個現象很可能也存在臺灣其他地區。

以主角們的三十歲做為生命史的節點，從巨觀上是因1960年代起臺灣大眾閱聽環境有明顯的變化：

- 一、傳播技術方面：1962年，臺灣電視公司的開播革命性地重塑大眾的閱聽慣習，而新式唱片製作與壓製技術也於1950年代末引進臺灣，因而加速唱片市場的成長——這些都間接影響現場展演，如戲院或晚會的票房。
- 二、官方音樂治理：1961年出版的《查禁歌曲甲編》（臺灣警備總司令部1961）彙整國民黨政府對音樂整肅的具體行動。此外，因應

中共文化大革命，政府在臺推動的中華文化復興運動，強力貫徹了國語教育與思想控制，宣傳愛黨愛國與淨化道德的歌曲，也在群眾的生活及演藝節目中強制傳唱。這重新分配各式樂種在大眾生活中的實踐比例。

三、地緣政治位置：1960年代中期，隨著越戰升高，臺灣成為越戰美軍「休息與娛樂」（Rest and Recreation）計畫中的一站。幾年之間，湧入的美國士兵，無形中介入本土旅遊與娛樂產業質與量的變化。

總體而言，1960年代後的臺灣娛樂音樂現場展演空間，在數量、音樂配置與服務方式上皆出現新的局面，而庶民生活的聲音景觀也有明顯差異。另一方面，從微觀上，張江山與林燕川都在30歲後選擇了工作地點穩定的職業。前者以經營商號直到終老，後者則與臺南臨海舞廳簽約成為駐演樂手，直到退休（期間曾轉職於臺南幾個著名的舞廳之間）。也就是說，在30歲之前，他們的音樂經歷相對波動與多彩，而在音樂實作上仍留存著日治時期的影子，可與往後的音樂經歷分開探討。

除上述脈絡外，選擇戰後至1960年代前這一時間段作為本文分析段落的最後一個原因源自我對熱門音樂一詞指涉範圍的提問。臺灣主流的音樂論述總將熱門音樂的出現歸因於美軍駐紮臺灣，其中與大眾最有關的傳播管道便是1957年在臺北開播的美軍電臺（Armed Forces Network Taiwan）。這些論述皆以搖滾樂的四件組（電吉他、電貝斯、爵士鼓、主唱）樂團形式去追溯熱門音樂的系譜。²然而，這種重建方式簡化了當時熱門音樂多樣的聲音內容，導致以偏概全的可能。事實上，費禮（本名平鑫濤）自1958年開始使用的熱門音樂一詞，泛指美軍電臺播放的，美國年輕人喜愛的通俗音樂，曲目約為美國告示牌單曲排行榜前40名（Billboard Top 40）（王淳眉等2015: 30）。也就是說，事實上「熱門音樂」最早作為能指（signifier）的音樂標籤所對應的所指（signified）聲音應該是超過四件組搖滾樂的範圍。

² 這種立場的歷史書寫最具代表性的便是2020年由碩士論文改寫出版的暢銷書《我們的搖滾樂》（熊一蘋2020）。

在1966至1967年間，名為施萊夫（Dave Schleife）的美國退伍軍人服役於臺北的回憶可作為此事實的證據。當時，他必須錄下室友喬斯林（Joslin）於美軍電臺主持的晚間節目——原述者未提及節目週期是每天或每週——以便室友能在回寢室時回放聆聽，改進自己的節目內容。這個節目是當時美軍電臺唯一的搖滾樂（rock music）節目（Taipei Air Station 2008）。因此，我推斷，若當時美軍電臺只播送一則搖滾樂專題節目，那其他時段出現的音樂可能為古典音樂、廣義爵士樂（無論大至管弦樂團或小至單一樂器），以及其他樂種的音樂。若此為真，早期熱門音樂應該包含爵士樂為基礎的美式流行音樂。其實，這類型音樂早在美軍駐臺前已在臺灣流行。它的發源可上溯至日治時期，而這個日治時期爵士樂與戰後熱門音樂在常民生活中實踐的連續脈絡是目前音樂歷史論述尚未關注的。

在進到下個段落之前，我願說明遇到兩位主角的經過。過去幾年，我持續從合法性建制歷史檔案、大眾於網路上留下的數位訊息，³以及田野工作的資料去重建美軍駐臺期間美軍俱樂部內的音樂人、事、地、物。在南臺灣的挖掘過程中，我於2015年透過朴子地區樂人（現年約50歲）的介紹得以訪談張江山；2018年則是透過臺南爵士樂師蔡輝銘（現年73歲）的介紹，第一次拜訪林燕川。在訪談中，兩位樂師拿出他們年輕時玩音樂的照片作為音樂生命史的參證。在未知的情況下，我驚訝地發現他們擁有數張相同的照片（包括圖1），由此才知他們曾一起組團並在嘉義美軍俱樂部駐演過。在此，我要特別指出，受訪者在田野工作中能夠提供演出照片作為生命史述說輔助材料——這在職業樂師圈中其實是少見的。大部分的樂師認為，演奏就是他們日復一日的工作，並不會出現要為工作狀態留下畫面的念頭。因此，本研究獲得的照片特顯珍貴，它們提供了我們窺探並想像過去的視覺素材。

挑選這兩位長者作為本文主角的原因，並非其演藝技巧卓越，樹立了

³ 我以合法性建制歷史檔案來指稱公部門、學術機構，或商業機構以系統性方式搜集並建置的資料庫；比爾與包羅斯（Beer and Burrows 2013）則提出人們於網路上累積的數位足跡可作為研究大眾文化的新資料，其內容包括大眾在日常生活中於網路上之發文、消費，或交換過程中所累積的訊息。對於大眾文化與數位檔案方法於熱門音樂史重建的可能性，我已於2017年之文章探討（朱夢慈 2017: 57-59）。然而本文目前沒有採用這方面的資料。

某種音樂的里程碑。相反的，兩位主角的音樂生活既平凡又日常，以翻奏（cover）及伴奏作為表演模式。我以「無名樂人」來描繪此種性質。此概念將在下一節闡述。事實上，多數我訪談過的無名樂人都渴望自己被書寫，而這某種程度揭示了他們在歷史上向來隱形的相對位置。最後，我將「再會」兩字鑲嵌進標題，以表達無名樂人在人間沉浮多年後，於此刻與讀者相遇；同時，讀者可藉由史料重返歷史現場、再次見證事發當時的樣態。另外，「再會」在本文更深的意涵是告別與致敬。那個爵士音樂世代已不復存在，我們與之告別，我也藉本文向在田野過程中離世的張江山先生（1931-2021）致敬。

二、小鎮無名樂人構織的在地性

本文使用「無名樂人」一詞來描繪如兩位主角等音樂從事人員的屬性，以凸顯他們作為陪襯或背景、為他人娛樂而演的功能性。他們往往不是音樂事件的主角，或普遍被認為缺乏原創與藝術性，因此在慣常的音樂歷史書寫（historiography）中不會成為銘刻的對象。無名樂人的概念其實呼應了過往西方幾個研究者的術語，例如貝克（Becker 1963）所描繪的小鎮酒吧爵士舞曲樂手（dance musician）、福克納（Faulkner 1985）分析好萊塢聲音產業中的錄音室樂手（studio musician）、裴芮諾（Perrenoud 2007）記述的做場⁴或駐演的職業流行樂手（les musicos）等。針對酒吧爵士樂手，貝克與福克納從演奏實作獲得曲目創造動力的民族誌中，對這類樂人做出了明確的歸納：人們因這類樂手穩定的演奏能力而僱傭他們；樂手彈奏符合雇主需要的音樂；這類樂手雖以某樂種為基礎，但總是有能力適應特定場合的需求而彈奏出不同樂種的曲目，且這些曲目以翻奏為主；他們總是在婚喪喜慶、餐廳或酒吧等場合演出（Faulkner and Becker 2009: 15-16）。貝克與福克納並借用裴芮諾的法文術語“musicien ordinaire”發展出“ordinary musician”一詞來強調這類樂手日常、平凡但

⁴ 「做場」是臺灣無名樂人圈的通用詞，意指雇主針對特定事件而單次雇用樂人的演出，酬勞以單場計算。例如：「做白場」是樂人為喪禮伴奏，而「做紅場」則是為婚禮伴奏。另外常見的做場例子有店家開幕、公私部門主題活動等。駐演則指樂手與定點娛樂場所簽約而以固定頻率駐紮的演出，合約規範樂手的演出期限、演出頻率與時段，通常以月或周為支薪單位。

職業（professional）的特性。在臺灣的表演藝術研究中，邱坤良（2008: 23）曾點出「無名」性質：「臺灣戲劇史堪稱庶民大眾參與表演藝術活動的歷史，且以配合祭祀節令的演出為主，文學家、文化人極少參與創作、研究，雖然戲劇活動頻繁、演出者無論臺前、臺後幾乎都是無名氏，也不會留下什麼深刻的作品。」

進一步探究，若「職業」的定義是將某事作為有償工作而不是作為愛好，我們其實會發現職業與業餘的身分並非涇渭分明。也就是說，在音樂勞力市場中，樂人其實可能具有不同程度的職業狀態。哈諾與霍阿利克（Rannou and Roharik 2006）在針對法國舞者圈的研究中提出藝人身負分工多樣性的三種類型：（一）多樣職能（pluriactivité）：單個藝人在所屬藝術領域中擔任多種工作；（二）聚合職能（polyactivité）：單個藝人在相異領域間操持不同工作；（三）聚合價值（polyvalence）：單個藝人在一個工作計畫中擔任多重工作。以做場型爵士樂手舉例，第一種類型：一個樂團樂手同時也在高中擔任管樂隊老師；第二種類型：一個樂團樂手同時也經營婚紗攝影館；第三種類型：一個樂團樂手同時也為其所屬的樂團生產樂譜，編寫分部。張江山與林燕川身負上述的音樂職業分工多樣性也將在下文呈現。

凸顯平凡與日常的書寫政治在本文也以「小鎮」這個焦點的來呈現。過往，與爵士樂相關的報導、歷史書寫或民族誌，總是勾勒著爵士樂高度依附都會生活的形象。以臺灣為例，我們可閱讀到爵士樂早在日治時期就以不同管道滲入臺北地區的庶民生活。撇除私人家戶內的留聲機與收音機不談，人們可在特定商業或公共地點聽到或見到爵士樂演奏，以下簡舉幾例：「珈琲」（或稱為「コーヒー」、「カフェー」、「喫茶店」或「茶館」）這類情慾流動的場所總播放著爵士樂作為空間的聲音背景（廖怡錚 2012）；酒店型咖啡廳或舞廳備有現場爵士樂團伴奏。無論是會員制的大稻埕「同聲俱樂部」或高檔時尚的社交舞場合「羽衣會館」，「黑貓」、「黑狗」們都隨著爵士舞曲搖擺身體（顏翩翩 2019: 94-97）。由總督府支持的官方管弦樂團「臺北音樂會」在長達30年的時間裡，以每週一、二次

的頻率在「臺北公園音樂堂」公開向大眾演奏音樂，其中不乏跳舞節奏的爵士樂曲（張逸婷2011: 114-158）；座落鄰坊居民組織的子弟團如「福安郡」（臺北畫刊2017）、「共樂軒」、「靈安社」等也成立了洋樂團（王雲峰1955: 78-79），其中穿插的爵士曲目也在平日練團、音樂會或宗教遶境時散播鄉里。

事實上，無論是何種流行樂種，在臺灣的學術論述或民間報導皆聚焦於臺北的原因，不難理解。除了臺北從日治時期便是全臺政經文化中心，因而匯聚了關鍵的音樂人、事、地、物之外，更重要的是，爵士樂一直有新的音樂場景出現，可能造就了閱聽人群的持續或增長。另一方面，這些場景間可能存在音樂資源的傳承關係，譬如樂人之間的師承或樂人本身的轉場。因此，臺北都會區的爵士樂更容易追溯脈絡、被研究者探索，因而「現形」。總而言之，若對歷史的認識是透過現存文獻或口述歷史而重建，那麼我們僅能部分地、有限地再現過去，而目前臺灣爵士樂的「過去」主要仍是透過臺北地區「再現」。⁵因此，本文刻意選擇小鎮為分析對象——這類地點較少被關注的，目的在於對過往以臺北中心主義而建構的音樂歷史提出補充。⁶藉著呈現其他地點爵士音樂活動存在的痕跡，本文希望勾勒這樣音樂的活動與地方的緊密關係。

以小鎮來說，音樂故事更重要的意義是向已全球化的樂種宣示某種「土生土長」的在地性。近來，國際民族音樂學圈對爵士樂的研究聚焦在全球化與在地化的辯證。尼克爾森（Nicholson 2014）指出，對各地來說，爵士樂可被視為20世紀現代化的形式之一。包曼（Philip V. Bohlman）與普萊斯提諾（Goffredo Plastino）為首編輯的專書（Bohlman and Plastino 2016），則藉由不同當地場景的民族誌呈現了爵士樂的流動、延展性以及

5 二戰前後臺北之外的爵士樂活動僅少數地出現在歷史書寫中，但它們常廣義地包含在管弦樂團、管樂團、甚至是其他表演形式，如歌舞團當中。例如：隸屬北港新協社的「北港美樂帝樂團」及其分團「麗聲樂團」（李孟勳2017: 144-146）、臺中后里張連昌發起的Jazz Band輕音樂團（郭大鑫2016: 25），以及難以計數的新劇團與歌舞團（邱坤良2008: 123-191）。

6 類似的研究立場出現在石計生（2014: 17）對紀露霞的專題研究中，他認為遷居到嘉義的紀露霞並未脫離音樂產業，而是脫離了臺北中心主義的音樂歷史，脫離了臺北這個與政權、音樂空間和音樂菁英有親密性的城市。

共享的都會性。相似立場的研究，也出現在以東亞地點為主題的例子裡，包括瓊斯（Jones 2001）探討1930年代上海「黃色音樂」的媒體文化與殖民現代性；阿特金斯（Atkins 2001）從1920年代的日本爵士出發，挖掘樂人實作中日本爵士的音樂原真性以及樂人對美國的愛恨矛盾情結；柳善榮（Yoo 2001）分析日治時期的朝鮮人，如何以身體實作來體驗美國式的現代性，其中包含信仰新教、欣賞好萊塢電影以及爵士樂等；克皮（Keppy 2013）則是以菲律賓及印尼都會區為焦點，追溯1920年代由廣播、留聲機、刊物、電影、音樂廳等媒體傳播的爵士樂，及其構成的現代性、世界主義以及國族主義。

若進一步觀察，上述研究皆以「都會」的爵士樂實踐來述說後殖民時代國族現代性的歷程。都會便利的交通與資訊基礎建設，使它順理成章成為國內與前殖民母國或國外事物的橋接中介帶。然而，都會在地人展演非本地樂種時，總會讓閱聽者提出矛盾的雙重提問：這些音樂到底夠不夠有原發地的味道？這些展演有沒有發展出在地的獨特性？也就是說，都會音樂場景對於外來樂種吸納與抵抗的張力，總是個迷人的議題。因此，這也成為研究者樂於梳理的現象。不過，本文暫且不處理這樣的提問，而是把聚光燈從都會轉移到小鎮。在這樣資訊簡陋、場景規模相對較小之處，本文希望能探討音樂與在地的連結關係。若都會依賴的音樂訊息來自國際，那小鎮依賴的可能便是鄰近的都會區。小鎮如此建立在二手資源與無名樂人構織的音樂場景，很有可能展演出一定程度的在地性，而這應是與大都會的音樂場景迥然不同的地方。

三、在音樂群體中實踐的音樂個體

本節的書寫是建立在我與兩位樂師的多次談話，其中也包含非正式訪談的拜會。由於這兩位樂師年事已高、記憶多已模糊，雖老先生們會在多次談話間重述他們認為重要的故事，但故事的起始點與彼此的順序，卻無法被清楚地說明與釐清。鑒於這種現象是口述歷史普遍可見的遺憾，我將透過其它文獻來參照，期望能補充闕漏，貼近真實。事實上，我與張老先

生的訪談較少，主要原因是他離世前幾年身體不適且聽力困難，不宜受外人打擾——這成爲本研究關鍵性的缺憾。此外，自2020年COVID-19疫情爆發，社交受限，拜訪對長者而言，有健康的顧慮，也限制了本研究田野工作的進行。最後，在以下的文字呈現上，除了引用字句將以註腳標示發言來源外，其餘敘事皆爲我對兩人談話內容的重整與排列。由於訊息細碎且來源多次，我將不逐項羅列訊息的訪談日期。

在梳理兩位主角的路徑前，我先透過兩份資料來推測大林與朴子兩處及其地理親近區域，在日治時期可能存在著的爵士樂彈奏蹤跡。雖未標注曲目，但我仍廣義地視這些資料爲與爵士樂相關的脈絡，最主要的依據是這些樂團的銅管樂器編制。其次，事實上，日治時期的西樂同好音樂團體所演奏樂種之間的區辨並不如今日明顯。今日被歸屬爲古典、輕音樂、爵士、軍用進行曲的曲子，在當時常共存於同一套節目單裡。這兩份資料，首先是1942年由日本管樂研究會出版的《吹奏樂年鑑》，記載了全臺53個管樂團名單，其中8個位於臺南州，而與大林及朴子有地緣親近關係的爲「朴子男子校吹奏樂團」、「溪口青年團吹奏樂團」、北港「麗聲音樂團」（葉樹涵2008）。另外，林姿呈（2008: 129）彙整日治時期之日報、總督府檔案、雜誌及私人日記等史料，所爬梳出在臺洋樂音樂會的活動概況，其中嘉義有兩個音樂社團「嘉義新合社音樂團」、「嘉義音樂同好會」（ibid.: 131）。這兩份資料呈現的意義爲：（一）今日的雲嘉地區在日治時期就有西洋音樂演奏活動，其中可能包含爵士樂；（二）有些本文主角在日治時期目睹的當地音樂團體，並未被上兩項史料記載。由此足見，實際上發生的地方音樂活動是遠超過歷史書寫範圍的。

林燕川⁷於1931年出生在嘉義郡大林庄的一個中產階級家庭。父親來自澎湖，在半數員工爲日本內地人的大林糖廠擔任測量糖度的技師；母親則在家替人做裁縫。林燕川從小學才開始唸日文，母語雖爲臺語，但與我的談話更常使用國語。原本猜測這應是與他文化工作隊的經歷有關，而經林說明才得知是後來教導孫子功課才一邊把國語學好的。林最早的音樂記憶

7 蕭喬尹（2019: 42-57）在其碩士論文中已曾簡略敘述林燕川之生平。

是小學某位女老師吟唱了〈サヨンの鐘〉（〈莎韻之鐘〉）一曲，⁸從此愛上音樂。除了班級的「唱歌」課程外，學校裡還有校口琴隊與典禮用的喇叭隊。同一時期，林燕川的哥哥與其青年團的喇叭隊友人常帶著管樂器來家裡吹玩，讓他從小就熟悉樂器的形制與聲音。事實上，林燕川對於中小學的音樂記憶相當模糊；反倒是對二戰開始後，不時要躲空襲的心驚膽顫與撿拾毀壞物件的苦中作樂，相當清晰。每次訪談，他總重述著這個畫面：

糖廠的蔗糖轟炸以後變成黑色的，一塊一塊，然後流到水溝。大林人都拿鍋子來裝回家 […] 在民雄念初中時，學生都在山下的山壁上打九個洞，躲空襲。⁹

（一）青年團喇叭隊

事實上，哥哥與青年團友人的喇叭隊對林燕川的管樂啟蒙極為重要。據他說，這些友人中有幾個是基督教徒，因唱聖詩，所以有識讀西洋五線譜的能力，相對較有音樂基礎。青年團老師有感於學生沒能力自己買樂器，索性讓他們把樂器帶回家練習。因此，團員常來家裡練團，練的多是西洋與日本的進行曲，而林燕川則會借其中的黑管來把玩。二戰開打後，練團活動停擺。最後，整團的樂器就留在林家，悄悄地擱置在角落。然而，林對這段回憶有些疑惑。他無法確定這個喇叭隊到底是歸屬於青年團還是學校的。也就是說，無法確知樂器到底是誰買的，樂團是誰建立的。我藉由楊境任的《日治時期臺灣青年團之研究》來推論這個喇叭隊的可能性。

1910年代末，日本政府開始將原來臺灣民間自發性的青年組織納入官方管理。以臺南州來說，1921年州政府發布相關規定，除了對小、公學校學生及半途退學者進行日語、學科補習和國民修養的教育外，更要求青年會成員培養自律、勤儉、健全思想、忠誠善良以及社會服務的精神（楊境任2001: 24）。根據《臺南州概況》統計，嘉義郡有14個青年團，人數共1,359人（臺南州役所1923: 45），為當時臺南州內僅次於東石郡之數量最大之郡（轉引自楊境任2001: 24-25）。青年團的活動內容主要有三類：學科補

⁸ 由於〈莎韻之鐘〉有國語翻唱版本〈月光小夜曲〉，因此訪談中林燕川其實是以後者一詞來描述這首日文歌。

⁹ 節錄自2018年8月17日於林燕川住家之訪談。

習及日文教育；社會服務；經濟生產、體育以及娛樂活動。它設置的區域以中公學校之通學區域為單位，經費來源以團員的勞動收入為主，同時可接受公共補助與私人捐助（臺灣教育會1939: 1071；轉引自楊境任2001: 40-41）。青年團有正副團長、顧問、幹事及指導者等職務，其中團長以學校校長與教師擔任居多（橋邊一好1932: 63-64；轉引自楊境任2001: 66-67）。

從上段描述以及林燕川的記憶可知，青年團成員雖已是16、17歲，但仍常在小學聚會與受訓。我推測林燕川哥哥所屬的青年團應該是活動於大林公學校內的團體，而這個喇叭隊與小學典禮用的喇叭隊並非同一團。故此，它很可能就是青年團裡的娛樂項目。這個樂團沒有團名，也因此沒有被記錄在1942年日本管樂研究會調查的《吹奏樂年鑑》裡。若此推論成立，1930至1940年代間，臺灣各地青年團可能都出現過與大林這個青年團一樣的管樂活動。也就是說，全臺的管樂吹玩人數應該比文書紀錄的多出許多。

（二）喜喪事業餘音樂團體

初中畢業適逢二戰結束（約1946年），林燕川短暫地到臺南當機車修理學徒，後轉回大林註冊民雄農工（當時名為嘉義初級農業職業學校）夜



圖2：1954年，大林音樂團在一場婚宴中的合照，林燕川位於前排左二。
資料來源：林燕川提供。

間部就讀。在就讀高工期間，他開始下功夫練習黑管。當時，有個同好業餘性質的「大林音樂團」（圖2），在居民的婚喪喜慶中演奏。初出茅廬的林燕川，偶爾會被樂團請去湊足葬禮行進樂隊的12把樂器——多是吹巴里東號，而獲得兩斗米的謝酬。事實上，林對這種「西索米」的喪禮行進樂形式充滿了敬意。回憶小時候，他曾目睹日本人迎接戰場殉職軍人的骨灰回大林。全鎮居民集合迎接身著英挺制服的日本行進樂隊，吹奏進行曲與驪歌。樂聲整齊宏亮、場面莊嚴肅穆。

這段期間，林燕川晚上唸書、白天在大林糖廠打工，閒暇時則不斷練習樂器。當時，音樂資訊非常稀少，而大林鎮上也沒有唱片行。所以，他主要是靠聽廣播認識新曲子，也開始練習聽寫與抄譜。另一方面，他最重要的音樂養分來自於母親與姊姊做裁縫的日文參考書《夫人俱樂部》雜誌。據林燕川的說法，這本雜誌是教導婦女文化品味的生活刊物，除了有剪裁衣服的尺寸圖例、做法步驟之外，也常介紹西洋音樂。每一期的最後幾頁會有時尚音樂的報導、曲目歷史及導聆，更重要的是，它會提供樂器分部的演奏技巧教學以及樂譜範例。從這本雜誌中，林學到道地的爵士管樂吹法，其中重大的發現是自己過去含黑管吹嘴的方式是錯誤的，而正確的嘴型應是如同發“tsu”這個語音一樣。¹⁰

在大林糖廠打工期間，糖廠不定期會舉行同樂活動，並搭臺讓員工表演。除了員工以外，觀眾還有來自廠外的員工親友或來賓。當時發生一件激勵林音樂信心的事件：有一回同樂晚會，林燕川與員工組樂團吹奏“Blue Hawaii”一曲。在座觀眾中，有一位廠長的友人。她是位曾留學美國的老太太。在聽完林的黑管演奏後，友人特別向人詢問這年輕人是誰。老太太認為，他吹得特別有美式味道，未來大有可為。後來，這個訊息傳到當時17、18歲的林燕川耳裡，激起了無限信心，至今念念不忘。

（三）歌舞團

一心嚮往進入音樂職業圈的林燕川，終於等到機會了。1949年，林燕

¹⁰ 我無法找到該雜誌的範例，但林燕川訪談時的確提到雜誌內以“tsu, tsu, tsu”之聲來描述正確的黑管嘴型。本段資料出自2021年4月23日於林燕川住家之訪談。



圖3：林燕川（右）在「白菊歌舞團」的稚嫩模樣（約1949年）。

資料來源：林燕川提供。

川18歲。那年，出生於嘉義後壁的「四秉」與其剛成立的「白菊歌舞團」在大林火車站正前方的一處戲院裡練習。由於之前「四秉」在大林音樂團待過，所以與此地有人脈關係。他是從日本時代的青年團喇叭隊中學習管樂的。在待過別的歌舞團後，「四秉」便自己創立「白菊歌舞團」，其演出內容包括歌、舞、短劇、雜耍等綜藝節目。邱坤良（2008: 129）指出，從戰後到1950年代，臺灣登記的劇團高達300多團，其中新劇團維持在20至30團之間。然而，這數量很難確定，因為不同資料比對之間總有出入，其中「白菊」就屬於結合歌舞團的新劇團。

當林燕川聽到白菊的練習聲後，便欣喜地毛遂自薦，並拜「四秉」為師。林憶起當時同團的其他樂師：

團員裡有一個打鼓的，是臺中的Jimmy；吹Trombone的是臺北來的，以前樂器是在少年監獄裡學的；還有一個小喇叭手，他去日本留學過，在日本的一個音樂教室學唱歌跟喇叭；另外還有一個

薩克斯風手。¹¹

林燕川出身小鎮，總土法煉鋼自學，眼見來自五湖四海、技術熟練的樂手，便相形見绌，直說自己是裡面能力最淺的（圖3），事實也是如此。回想第一次隨白菊到朴子演出，林在臺上緊張到連聲音都吹不出來。當時，像這樣的職業劇團會在不同鄉鎮的劇院間巡迴，並用卡車來遷徙。白菊有兩、三臺卡車，每每裝滿布景、道具、樂器與人員。像林這樣的資淺人員總在卡車裝滿後才坐在道具箱上，搖搖晃晃地穿過村莊。雖然白菊表演的是日語與臺語流行歌曲，但林燕川在裡面仍鍛鍊了不少舞臺演奏的技巧。然而，他自嘲這段「瘋音樂」的日子，卻讓他屢屢曠課，最後在高三時被學校退學。

（四）文化工作隊

在歌舞團奠下的基礎為林燕川開出另一條路。1951年，林燕川20歲。他透過某位嘉義友人得知，嘉義縣國民黨黨部「文化工作隊」在徵尋團



圖4：嘉義文化工作隊全體同仁於阿里山林務局招待所前合影，林燕川位於前排右二（約1951-1953年）。

資料來源：林燕川提供。

¹¹ 關於白菊的團長，林燕川只記得名字的發音，但不確定實際用字為何。關於白菊的回憶資料出自2018年8月17日與2021年4月23日於林燕川住家之訪談。

員。當時，文化工作隊開始往歌舞團的樂師圈裡尋找新血，林燕川因此加入這個演出內容迥然不同的團體。該工作隊包含長官、演員、歌手以及樂手，男女總共約20多人（圖4），工作目標是下鄉為國民黨政府倡導三民主義與反共抗俄思想。在林燕川加入工作隊時，隊伍中已經有黑管手，所以他進去是擔任薩克斯風手，也從此開始鑽研這個樂器。當時，工作隊駐紮地點是在舊嘉義市中山堂（於1989年拆除重建為今日之中正公園）之一角，所有成員必須隨隊食宿，如同服役。他們通常會到嘉義附近的鄉村進行宣傳，比如梅山、阿里山等。林燕川在工作隊一待就是三年。¹²

根據林果顯（2009）博論《1950年代反攻大陸宣傳體制的形成》的歸納，我在此簡述文化工作隊的由來及其進行方式。國民黨基於國共戰爭失敗，認為當時失去民心的主因是掌握言論的機關失利，因此欲改革強化宣傳體系，以利在臺灣掌握情勢、黨政宣傳、反共抗俄以及維持戰時生活與體制。中國國民黨中央委員會四組（文化傳播委員會）作為宣傳體制的指導機構，並在鐵公路、航運、產業以及知識青年團體裡設置黨員作為業務主管。不過，此類宣傳在基層難以落實，地方宣傳與臺北高層的策劃總有所落差，因此有了「宣傳下鄉」的方案。

宣傳下鄉的方式有三種：（一）「巡迴宣傳箱」：裝置宣傳資料與工具的可攜型箱子，包含國旗、領袖肖像、通俗宣傳小冊、文具、幻燈機、幻燈片、擴音器材。必須由會講方言的人進行，活動為定點小演講與展覽；（二）反共抗俄宣傳列車：將鐵公路專車塗彩上有宣傳性質的顏色與標語，車內有同宣傳箱的裝置，並有管弦樂團隨車演奏；（三）晚間節目：由「文化工作隊」演出，內容從領隊致詞開始、接著全體隊員大合唱國歌、六首歌曲表演（〈反攻進行曲〉、〈反共復國歌〉、〈勝利的歡呼〉等）、以〈偉大的蔣總統〉一曲作結。合唱完後為舞蹈（民族舞蹈）以及話劇，電影播放則有《總統雙十節大檢閱》、《共產黨來後》及《山地生活改進》紀錄片等。另外，還有相聲、魔術、幻燈片、散發書刊、義

¹² 臺灣在國民黨政府來臺初期由於兵員充足，許多臺籍青年僅服補充兵，因此林燕川真正服兵役是在25歲（1956年）時，服了10天的補充兵役。

務診療以及文化服務。整體而言，宣傳主題環繞在反共抗俄、宣傳政績、保密防諜、保林造林、改良農業、宣傳查緝私菸私酒、宣揚開闢中部橫貫公路之重要性、提倡正當娛樂等八項（林果顯2009: 93-112）。

我將此資料與林燕川討論。林燕川所屬文化工作隊負責的是晚會活動，所唱歌曲除上述曲目外，還有其他愛國歌曲。然而，他們隊上沒有播放電影的活動，亦沒有幻燈片、義診等。至於話劇的部分，林燕川印象深刻的是劇情總有鮮明的正派與反派，而反派角色總是共產黨員。於此，我推測，嘉義文化工作隊所提供的整體演出及服務，在全臺的文化工作隊來說，是相對簡化的。

即便如此，林燕川在工作隊所擔任的職務其實十分繁重，因為全隊他



圖5：嘉義文化工作隊音樂組成員合照，林燕川位於左二（約1951-1953年）。

資料來源：林燕川提供。

的音樂能力最佳，因此被選為音樂組組長（圖5）。除了需要編寫樂譜外，他還必須教歌手與合唱團識譜唱歌（當時使用五線譜）。事實上，工作隊

成員多半來自軍隊，音樂組組員多源自既有的軍樂隊。據林燕川的描述，這是個以「外省人」為主的團體，因此獲得長官提攜，令他受寵若驚：

當音樂組組長外，隊長還叫我當副隊長，我說好啊，可是我不會說國語，我沒有讀國語書啊〔…〕教合唱團唱歌的時候，我叫一個人出來唸歌詞給我聽，他唸歌詞然後我拼音（我按：以日語字母拼音）。¹³

在嘉義文化工作隊時期，林燕川印象最美好的是每年一次的阿里山之



圖6：林燕川與心愛樂器黑管在阿里山日出時刻的留影（約1951-1953年）。

資料來源：林燕川提供。

行。在工作隊上山時，他會住在林務局招待所，一待就是好幾天。他們邊出任務、邊欣賞風光，林還留下了在山頂看日出的浪漫影像（圖6），好不愜意。事實上，這段阿里山之旅帶給林燕川一項在音樂能力上前所未有的突破。由於林隨時都在找譜、編曲，除了工作隊使用的曲子外，他自己也一直在充實爵士曲庫。在阿里山，林結識了一位林務局技師。他幫林改良

¹³ 資料出自2018年8月17日與2021年4月23日於林燕川住家之訪談。

了黑膠播放器，讓人能控制變速軸運轉的速度。這個創舉使林可將唱片放得很慢，採譜時更容易抓取聲音訊息。由於放慢唱片會降低曲子的音高，所以林在整首採寫完後，會再將整首曲子升高至正常播放速度的調號。

（五）樂團教師

在文化工作隊待了約莫三年，透過嘉義縣國民黨秘書長的推薦，林燕川以兼任約聘方式進入了嘉義華南商職擔任管樂團老師。由於沒有教師文憑，所以林對於能進入公立學校擔任教師的際遇，非常感恩。事實上，早期如林燕川能寫譜編曲的樂師，幾乎對樂團裡每項樂器都略懂一二，所以林在華商是教管樂團的每一個分部。除了負責每日的升降旗典禮樂外，樂團還要在校慶表演分列式並演奏進行曲。林驕傲地指著照片中自己帶領管樂團行經主席臺前的英姿（圖7）。

由於演藝出眾且能夠生產樂譜，林燕川在雲嘉地區漸漸累積知名度。



圖7：嘉義華南商職校慶40週年管樂團分列式，林燕川為前面總指揮（約1953-1954年）。

資料來源：林燕川提供。

除了在華南商職擔任音樂教師外，也陸續被鄰近地區的民間業餘樂團邀請去指導吹奏部，其中包括雲林音樂團以及知名的北港麗聲樂團（圖8）。麗聲樂團是北港美樂帝樂團的分支，而後者是從「新協社」西樂團（成立於1925



圖8：1957年「北港麗聲樂團吹奏部」獲得雲林縣慶祝蔣總統七秩晉一華誕音樂比賽冠軍之留念，林燕川坐於前排中央團長旁並手持指揮棒。

資料來源：林燕川提供。

年)於1931年改名而來的。1941年，美樂帝樂團曾代表北港郡參加「日本紀元兩千六百年全臺青年吹奏樂大會」獲得「臺灣最佳西樂團」的美譽，並與臺北松山扶安郡西樂社並列全臺最有名之西樂團。¹⁴林燕川作為一位職業樂師指導業餘麗聲樂團，其實承接了臺灣傳統民間曲館的教學方式脈絡。這種教學方式是指，地域性認同強烈、由在地住民參與的同好業餘子弟團，有時會聘請技術高超的專業樂師或演員到館閣裡教學。我將在「朴子輕音樂團」段落說明子弟團性質的西樂團。除了在麗聲樂團擔任教師外，林燕川也參與演出。圖9便是一場晚會上林在麗聲樂團中擔任獨奏的記錄。

（六）商演樂團

大部分玩流行音樂的樂手會有同段時間加入不同樂團的經驗，與不同人群組成不同樂團。有時風格不同、在不同場合演出，這種現象在今日叫

14 資料來源為《臺灣大百科全書》中「北港樂團」一詞條，Retrieved from:

<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=14269> on June 22, 2021。



圖9：麗聲樂團音樂晚會（約1950年中期）。

資料來源：林燕川提供。

「軋團」。林燕川也如此——特別是從24至25歲開始，除了教學之外，林燕川參與演出的音樂團體越來越多，其中商業演出的比例越來越高。有時只是臨時湊腳的成員，有時則是固定班底，這樣的軋團生活直到30歲——從大林離開到臺南成為舞廳簽約的駐店樂師為止。我推測，這段時間應是他演藝生涯空間移動程度最高，接觸樂人最多样化的時期。從其所保留該時期樂譜的狀況推測，這段時間應該是他演奏「爵士」（非輕音樂或中、日語流行歌曲）曲目數量最多，並以爵士作為音樂身分認同最深刻的時期。¹⁵

¹⁵ 林燕川所藏該時代樂譜曲目多為迪克西蘭、1940年代的搖擺樂（swing）和1950年代的酷派爵士（cool jazz）樂曲。由於樂譜數量龐大、種類多樣，我本文尚未深入分析，未來將進一步探究。

在軋團期間，林燕川最早在一個嘉義人為團長的歌舞團裡吹薩克斯風。該歌舞團以演出臺、日流行歌曲為主，但他覺得該團水準不高，沒多久就離去。接著，他加入另一個也是由嘉義出身之樂手為團長的「麗夢娜樂團」，也因此結識了本文的另一位主角張江山。麗夢娜樂團的成員之間技術水準相當，以商演為主。雖是商演，但收費方式不固定，多半會依團員與雇主之間的交情而定，甚至有時會在慈善場合免費義演。如圖10所示，那是麗夢娜樂團於1950年代中期，在嘉義地區某學校禮堂舉行的慈善



圖10：1950年代中期「麗夢娜樂團」所參與的慈善音樂舞蹈晚會。

資料來源：張江山提供。

音樂舞蹈晚會的演出。商業樂團演出酬勞依對象而定的現象相當普遍。直至今日，無論是在流行音樂圈的主流或是獨立藝人，商演酬勞在該場雇主與演出者之間有著不公開的默契。

麗夢娜是一個以演奏爵士樂為主的管弦樂團，從它的團名即可辨認。在圖11中，樂手前方譜架所懸掛的旗幟上顯示麗夢娜三個中文字，而上方有個圓形圖樣，圖樣環狀框中寫著“DEMONA JAZZ BAND”，也就是麗夢娜的英文團名。圓形圖樣的中央，有個頭帶西帽身著長裙並露出纖細



圖11：麗夢那爵士樂團於1955年第12屆國際音樂節相關活動中演出，林燕川為照片中央偏右站立著吹奏中音薩克斯風（alto sax）之樂手，張江山則為他左手方坐著吹奏之樂手。

資料來源：張江山提供。



圖12：麗夢娜樂團英文團徽。

資料來源：張江山提供。

雙腿的窈窕女子剪影。從她彎曲的雙臂及抬踏腳步的姿勢看來應該是在跳舞，而女子的下方則有音符與星星作為點綴。這樣的視覺設計除了宣示該樂團的爵士跳舞音樂路線外，更重要的是，採用英文音譯的團名——事實上“Demona”在英文中並不具意義——且中英文並置的做法，其實凸顯了一種有別於一般臺灣本土樂團的性質——美式。這項強調美式作風的態度，也呈現在麗夢娜的團徽上，即圖12為Demona的簡寫DMN。有時，這個團徽也出現在舞臺演出時樂手前方的譜架櫃上，如圖1與圖10中的譜架櫃

上便有DMNB（Demona Band）的字樣。

之所以對樂團譜架櫃或包覆於譜架上之旗幟多作描述，最重要的原因是，這項裝飾很可能就是當時臺灣音樂圈裡樂團用來展示自身具「爵士樂」性質的認同符碼，而這應是建立在以管樂為核心配器的基礎上。在分析19世紀末西方各大都會所興起的流行音樂革命一書中，史考特（Derek B. Scott 2008: 38-43）提到，當時在倫敦出現一種大眾的、娛樂性的、盈利導向的、有別於菁英階級嚴肅藝術（serious art）的輕音樂（light music）風格。這種新式的管弦樂團常在城市中的公園中舉行「漫步音樂會」（promenade concert），而且管樂在整體編制上扮前所未見的重要角色，在這類型樂團中更不乏單由管樂器組成的管樂團。“Light music”當時被日人翻譯成「輕音樂」（けいおんがく），該詞泛指相對於「古典音樂」的所有流行音樂種類，也從日治時期起一直在臺灣延用至今。

另一方面，爵士樂在1930、1940年代發展出以13至17件組的大樂團（big band）搖擺樂（swing），¹⁶它基本上就是建立在管樂表現上的音樂風格。更重要的是，爵士大樂團有一種有別於各式輕音樂種的視覺呈現：在舞臺上使用譜架櫃或是包覆譜架的旗幟。這個譜架櫃或旗幟不同於一般管弦樂團使用的鏤空譜架，它能標示樂團的團名與團徽，彰顯樂團的氣勢以及團體感。

若我們仔細盤點麗夢娜樂團臺上的樂器，其實會發現它並不符合一般標準化的爵士大樂團編制：麗夢娜每次演出約10人，除了某些固定的樂器外，另有增減的配器，例如鋼琴、木吉他、手風琴等。以圖1與圖11為例，圖1為10人編制之演出，前排右一為次中音薩克斯風（張江山）、往左為黑管（林燕川），接著是兩把小提琴；第二排右起為吉他、伸縮喇叭，接著為兩把小喇叭；最後方則為低音大提琴與爵士鼓。圖11的10人則是中央的爵士鼓，其右手邊的低音大提琴以及三把小喇叭；鼓的左手邊則依序是小

16 1930年代13件組之大樂團編制為3支小喇叭、3支伸縮喇叭、3支薩克斯風，另加上由吉他、貝斯、鼓及鍵盤構成的節奏組。1940年代定型化的17件組大樂團編制則為4支小喇叭、4支薩克斯風、5支薩克斯風，以及節奏組。



圖13：1950年代中後期「響音樂團」於嘉義空軍俱樂部商演，林燕川為樂團左二之薩克斯風手，而中央站立之小喇叭獨奏者為楊三郎。

資料來源：林燕川提供。

提琴、中音薩克斯風（林燕川）、次中音薩克斯風（張江山）、另一把中音薩克斯風，以及鋼琴。我們能夠在這兩張圖發現，除配器可增減之外，各個樂器的座位其實並不固定。唯一能夠確定的是有獨奏的樂手必會坐在第一排。

事實上，在西方爵士圈中樂團的編制少於標準化爵士大樂隊是常見的。人們會以樂器件數來稱之，譬如三重奏、五重奏等，或直接以中小型樂團（combo band）稱之。因此，麗夢娜可在這一脈絡下視為一個中小型樂團。有趣的是，西方爵士中小型樂團其實很少會在樂手前方擺置樂譜櫃或旗幟。他們大多使用一般的鏤空型譜架。無論配器件組為何，麗夢娜樂團總使用符合爵士大樂團標準的譜架櫃或譜架旗幟。事實上，這個用法並非麗夢娜獨有。當時，臺灣許多其他具爵士樂性質的中小型樂團，亦都如此。我將此詮釋為對爵士樂美學上的認同展示。例如，圖13與圖14分別為林燕川與張江山在麗夢娜時期所「軋」的其他商演樂團。這兩個團都使用譜架櫃。因此，我推測它們皆為爵士樂團，而其中Victory Jazz Band一名便已說明。



圖14：1950年代中後期「勝利樂團」於嘉義空軍俱樂部商演，張江山為右二之次中音薩克斯風手。

資料來源：張江山提供。

若我們單純把麗夢娜樂團看作是個以音樂勞動兌換金錢的利益導向商業組織，那未免太低估團員們在音樂實踐中所經驗的熱情與主動增進藝能的創造力。事實上，這個樂團人人都是高手，因此在彼此共演過招中，林燕川與張江山都豐富體驗到「玩」音樂的快感，並不時自我惕勵、精益求精。他們兩位都提過，曾透過友人從臺北、臺中等大都市買來英文或日文版本的爵士樂譜和樂理書籍。即便不是樂團會演奏的曲子，他們都仍樂於私自練習或搜集。林燕川向來最崇拜葛蘭米勒，當美國電影《葛蘭米勒傳》（*The Glenn Miller Story*）在臺灣上映時，他便到戲院看了四遍，在訪談過程中一直向我推薦觀看。張江山也不放過向同行菁英觀摩的機會。1957年，旅日音樂家黃清石為籌募興建國軍英雄館基金，率70人陣容之歌舞團返臺公演時，張江山不遠千里從朴子北上聆聽。當天演出的票根至今仍細心珍藏在相簿裡（圖15）。

除了遠觀、間接地臨摹同行菁英的技藝外，林燕川與張江山亦不乏近



圖15：1957年6月27日，「黃清石歌舞團為籌募國軍英雄館基金大公演」票根。

資料來源：張江山提供。

身直接與爵士名家共演交流，而讓他們津津樂道的便是與楊三郎的合作。由於林燕川在麗夢娜樂團裡身兼編寫的工作，所以在圈內聲望相對較高。透過友人引介，楊三郎便頗為賞識他。每次楊三郎南下便會與林燕川聯絡，而林總邀他一起公開演出，如圖13與圖16。每次見面，楊三郎也會贈送或出借樂譜給林。圖16是林燕川一名嘉義市的友人在書店開幕當天邀請麗夢娜樂團來熱鬧助興。圖中可見，團員擠在面積狹小的店面並手持樂器的模樣，其中張江山位於左二、楊三郎於左三，而林燕川則於右三。事實上，這場演出因為林與書店老闆的交情，所以麗夢娜樂團免費贊助。然而，團員與書店老闆並無來往，為何他們也願情義相挺呢？林燕川說，因為當天他贈送給每位演出團員最近聽寫出來的樂譜作為回饋，樂手們樂此不疲。也就是說，在那個樂譜生產與複製不易的時代，樂譜本身極具價值並且在樂手圈中發揮貨幣的功能，可用來交換音樂勞力。

最後，若有什麼事蹟能證明麗夢娜樂團水準高於同時代的當地樂團，那應該就是在美軍俱樂部的駐演紀錄。事實上，在臺灣的高齡流行樂師圈中，彼此默認著一套鑑定技藝水準的準則，其中之一便是以他們的駐演場地來判斷。駐演場地反映出樂團演出曲目的技術難度、觀眾的社會位階



圖16：麗夢娜樂團為嘉義友人之書局開幕演奏。

資料來源：林燕川提供。

及其消費力與鑑賞力、店家的資本規模等，這些場地之間彼此構成階序關係，從高至低依序約為：美軍俱樂部、電視大樂隊、飯店夜總會與私人俱樂部、舞廳、西餐廳與歌廳、那卡西、西索米。麗夢娜樂團便是在這樣的脈絡下站上技藝金字塔的頂峰。1950年代中期，它曾每週六晚上於嘉義美軍軍官俱樂部駐演約一、兩年的時間。

林燕川回憶，嘉義美軍俱樂部是個闔家光臨的場地。軍官們總帶著眷屬於週末用餐並跳舞，麗夢娜樂團因此得以演奏適合跳舞的搖擺樂和拉丁爵士樂。有一回，美軍第七艦隊的爵士三重奏來到此俱樂部勞軍。他們的演出讓林燕川大開眼界，尤其是三重奏中有非裔樂手，這讓林更加相信那是「道地」的美式爵士。事實上，許多曾在美軍俱樂部演出的臺籍高齡樂師，也都有類似的敘述：雖只會短暫地觀看遠道而來一次性的美國樂手演出，但那吉光片羽卻深深啟發了自己的演奏潛能，而精彩絕倫的畫面與聲響，一輩子都在腦海裡縈繞。遺憾的是，無論是林燕川或張江山都未留下任何在美軍俱樂部中的演出照片，因其會員制度嚴格，加上只對美軍軍官

開放的禁區是不允許工作人員在裡面攝影的。然而，張江山還是從這禁區夾帶出了一段炫麗的畫面放在腦海裡：

俱樂部裡面很有趣，譬如說今天晚上是12月31日，明天元旦，他們就會在舞池外面用煙火排年分數字，然後晚上12點前五分鐘，就演驪歌，然後12點一到，就放煙火下去。¹⁷

（七）子弟團性質之輕音樂團

1931年，張江山出生於嘉義郡朴子街的一個資產階級家庭。無論是父系或母系家族，在當地都擁有相當的地產與商舖。父親在當時經營農業機具店。相較於林燕川，張的音樂經歷呈現更強烈的在地連結。他的休閒生活緊密地與親屬及鄰坊連結在一起。我與張的訪談是在朴子他所加盟成立的大同電器商行進行，而他的住家便在商行樓上，全程使用臺語。在聊音樂的過程中，與林燕川相比，張江山更常述說與家族有關的音樂經歷，例如出了什麼名人或重要事蹟。張江山一生最愛的是玩音樂，但無論是在哪個時期，玩音樂的同時，他也身兼經營自家的商號。

張江山的玩樂經驗始於12歲時與他年紀相仿的表姪子——也就是後來成為朴子代表性音樂家的陳霜波——一起在陳家吹管樂器。陳氏家族在當地經商有成，1931年，陳霜波的父親陳福林會同好友們成立西洋管弦樂團，主要是玩輕音樂與爵士樂。這群自費組團的年輕人並非等閒之輩。正如張江山說的，那個時代玩得起音樂的都是「阿舍囡仔」¹⁸。的確，比起大林，朴子一直都是相對富裕的小鎮。這從日治時期前者的行政區劃分為「庄」，而後者為「街」便可知。因此，朴子當時擁有出現一個仕紳階級的基本條件，而這些階級成員便是組成樂團的核心分子。他們因愛好而聚在一起，平時各自經營事業。組樂團目的不為取財；相反地，在各式的地方事務或添增樂團器材上，勢必慷慨解囊。雖不掛在任何宮廟底下，但樂團的性質非常類似傳統社會中的子弟團。從以下這段張江山的描述即可看出，樂團成員在日治時期的瀟灑權勢與時髦形象：

¹⁷ 資料出自2015年2月7日於張江山家之訪談。

¹⁸ 張江山之用語，資料出自2015年2月14日於張家之訪談。



圖17：朴子輕音樂團於1951年媽祖祭典活動之留念，張江山位於中央大鼓右手方第二位。

資料來源：張江山提供。

我表哥（陳福林）你別看他那麼斯文，迥迥困仔都是他在管，他們也都會害怕他。多有趣呢？差不多每一個禮拜就會帶他們去酒家玩，都是他在負責的。酒家看到穿日本和服和西裝的都會比較好禮，我表哥他們都穿西裝。〔…〕那個時代大概會玩樂器的都比較開放，比較保守的不會去玩，沒辦法賺錢。¹⁹

根據張江山的說法，這個樂團最早叫Blue Star青星音樂團，但不知何時改名為朴子音樂團。我從昭和13年（西元1938年）9月19日《臺灣日日新報》找到一則以「朴子音樂團」為題的報導。報導指出，由音樂愛好者組成的樂團，其購買的樂器已由船運到鎮上，大家可開始練團了。由此推測，當時樂團應已改名。無論名為青星或朴子，可以確定的是這個小鎮樂團都未被記錄在1942年的《吹奏樂年鑑》裡。在日治時期，樂團在團長林振川家宅裡練習，有幾次在當地戲院「榮昌座」公開演出。而皇民化運動期間，政府於1942年將樂團編入「東石郡藝能奉公團」，獻藝於駐軍或農村（邱奕松2008: 103）。藝能奉公團的演出內容以新劇為主，朴子音樂團則擔任樂器伴奏的部分。二戰結束後，朴子音樂團不需再為政府作政治宣傳，從此恢復戰前同好共樂的性質。中學的張江山也加入此樂團，直到年老。這幾乎就是他生活的一部分。在地方活動中，朴子音樂團總積極參與，如圖17為他們在1951年參加

19 同註16。



圖18：朴子輕音樂團於張江山婚禮（1955年）上演出。

資料來源：張江山提供。



圖19：1955年朴子輕音樂團郊遊活動的留念。

資料來源：張江山提供。

媽祖祭典遶境的留念。從照片中可得知，戰後樂團名稱爲「輕音樂團」。事實上，這個樂團編制完整，有各個管弦部分。圖17僅是其中的管樂部，該場團員也以軍式制服出席；圖18則爲樂團管弦皆齊的狀態，是團員們爲張江山的婚禮而演出的畫面。他們在此身著西裝，端坐於譜架前演出；樂團前方的女歌手則是客串演出。此外，圖中亦見林燕川坐於前排右一。由此可見，當時樂手之間因情誼而彼此交換共演或軋團的情形，相當普遍。即便林是外地人，亦能在特定場合加入地域認同強烈的樂團中演出。

如朴子輕音樂團以地緣關係建立的同好業餘團體，除了團員一起把玩樂器、演出、參加公廟活動、交流音樂訊息之外，更重要的功能其實是社交。也就是說，這群階級相仿的年輕人透過樂團一再確認與擴充他們的社會資本，他們音樂之外的社會生活其實彼此緊密地連結在一起，而這種透過音樂實踐而構織的社會連結在傳統子弟團中十分常見。圖19爲樂團一起到朴子附近郊山踏青的留念。從照片「第一屆康樂」的字樣看來，這個活動應爲規律舉行。更特別的是，照片中出現了罕見的女性參與者。我推測，她們可能是團員的家屬，而這意味著該種康樂活動具有潛在異性聯誼

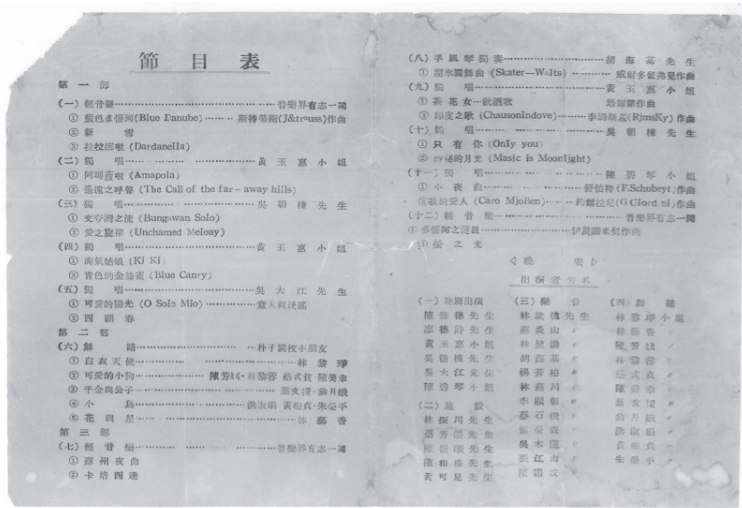


圖20：1957年於朴子舉行的慈善音樂舞蹈晚會，從節目單右下方可見張江山出現於出演者名單中之樂音類。

資料來源：張江山提供。

的性質。事實上，女性在當時樂手圈其實是缺席的，無論是業餘或是專業的。女性唯一出現在樂團裡的機會是擔任歌手——一項關注容貌與身體姿態的音樂分工——並且多為客串性質。

最後，圖20說明了朴子輕音樂團的社會動員力。1957年12月正值寒冬，朴子有志之士發起救濟貧窮鎮民的慈善音樂舞蹈晚會，12月31日，他們於當地榮昌戲院舉行兩場演出，並把演出所得全數捐獻。這場活動的主辦單位為朴子陣社事業協進會，而出資贊助的則是朴子鎮公所、朴子婦女會以及朴子輕音樂團；演出者主要是朴子國小的學生、朴子輕音樂團以及其他愛樂人士。從節目單看來，曲目大多是膾炙人口的西方藝術歌曲，其餘則是圓舞曲。由此可以推測，這場演出樂團的編制為管弦皆有。事實上，從張江山的藏譜來看，朴子輕音樂團平日也會練習爵士樂曲，大多為搖擺樂以及拉丁爵士。然而，這場演出並未出現爵士類曲目。我推測，主要的原因是該場對象為全鎮老少居民，並且該活動秉持「協助政府維持社



圖21：陸軍第51師「黃龍輕音樂隊」，張江山為鼓手左手邊第二位薩克斯風手。

資料來源：張江山提供。

會秩序」（標註於節目表背面）的使命。因此，主辦單位選擇大眾認為有教育性及「正經」的曲目。總而言之，在整場活動中，朴子輕音樂團不但

扮演臺前的演出角色，更在幕後參與節目規劃以及出資贊助。由此可見，該樂團是地方上創構形塑文藝生活的重要力量。

（八）軍中康樂隊

政府於1956實施義務役制度。雖然1953年張江山已服過四個月的補充兵役，但1958年適逢八二三砲戰，國軍擴充徵兵，因此他再入伍服兩年兵役。因具有工科訓練的背景（畢業於嘉義高工，當時名稱爲「臺灣省立嘉義工業職業學校」），張江山在進部隊時，先是在宜蘭陸軍通信電子資訊訓練中心受訓；爾後由於其吹奏樂器的才能，被挑選進入陸軍第51師的「黃龍輕音樂隊」（圖21），擔任薩克斯風手。也就是說，雖然離開家鄉的音樂圈，但張江山仍有機會到另一個場域延續音樂的熱情。整個服役的回憶，也多是由排練與演出所構成。

事實上，國軍裡負責娛樂的單位繁多，其內容涵蓋多樣傳統與現代的文藝種類，包括傳統戲曲、現代話劇、歌劇、綜藝與電影等。根據周世文所整理的國軍檔案得知，國軍遷臺後的娛樂工作重點在推動「兵演兵、兵唱兵、兵畫兵、兵寫兵」，「展開基層部隊康樂活動」、「成立業餘康樂團隊」。1956年，國軍開始推展輕音樂。各師級一律成立輕音樂隊（一般稱作「康樂隊」），由各單位從部隊內抽調具有音樂專長者集中服務，每隊約10-15人。在不妨礙部隊活動的前提下，每個康樂隊可對大眾演出不過10日，增加收入。在1956至1964年間，輕音樂隊建立全面，臺澎金馬總計共有131隊。然而，由於輕音樂隊對大眾演出要迎合觀眾口味，內容也因

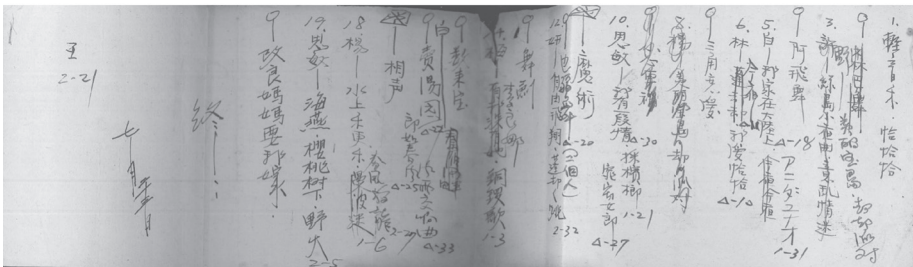


圖22：黃龍輕音樂隊的一場演出節目內容。

資料來源：張江山提供。

此趨向了夜總會的型態發展（周世文2017: 279-289）。

據張江山的回憶，當時康樂隊上的男性成員為樂手，女性成員的工作則是唱歌與演戲。隊上節目多樣，頗符合周世文對輕音樂隊似夜總會的描述。圖22為張江山保留的一份由副隊長寫給樂手們的晚會演出流程（我判斷時間約為1959至1960年間），表上條列了當晚的節目共20項。由於張江山本人不記得紙面上特殊符號的意義，故我藉由過去的田野經驗做出以下推測：

- （一）「1.輕音樂、恰恰恰」為純器樂演奏的開場音樂，曲名為〈恰恰恰〉。
- （二）符號為「○」的項目應為非音樂性之節目，但無法確定樂團是否需為演出作配樂。「阿飛舞」可能為舞蹈、「三角戀愛」、「賣湯圓」可能為短劇、而「舞劍」與「數來寶」就為如其名之表演。最末「改良媽媽要我嫁」則不知為何，而〈媽媽要我嫁〉為當時一首國語歌名。
- （三）方框中有「※」符號者為魔術與相聲。
- （四）「3.野—美麗寶島、卻卻派對」，其中「野」應為歌手代號，而後面則是兩首曲名。其他類似項目有5、6、10、12、14、18、19等。而在某些歌名底下有「△-10」或「1-21」等編號，我推測應該是樂手使用不同曲本的樂譜編號，在歌曲下方註記有利於樂手在龐大曲目中查找單曲。其中有使用日文拼音的「アニダユナオ」歌曲應為西洋翻唱曲。

從上述的流程表中，不難看出，當時軍中輕音樂隊的展演內容，活潑多樣、極具「綜藝」之姿。此外，這支輕音樂隊雖是國軍單位，但節目所唱之歌曲並無黨國色彩，反倒是充滿了撩撥跳舞慾望的拉丁節奏舞曲。這些多是在1950年代流行於港臺的國語歌曲。如圖23所示，女歌手正在唱歌的時候，身旁有穿著流蘇裝飾的襯衫、鼓掌和音或手搖沙鈴的男歌手，氣氛好不熱鬧。若軍中輕音樂隊在某種程度回應了當時臺灣大眾的娛樂品

味，這份流程表則重要地留下了1950年代末期現場康樂晚會的面貌。然而，這樣生氣蓬勃的表演在1960年後就逐漸消失，其中一個原因是1960年國軍對輕音樂隊提出端正風氣的改革。在〈國軍輕音樂隊演出改進要點〉中提及，「將無意義搖擺扭動取消、轉而提倡正當歌唱跳舞，輕音樂已經名符其實為健康娛樂，此時輕音樂演出型態逐漸擺脫夜總會型態」（周世文2017: 280）。另一原因則是1961年《查禁歌曲甲編》的出版，而大量以拉丁舞節奏為基礎的國語歌被列為禁歌，包含了圖23流程表中的〈恰恰恰〉、〈卻卻派對〉、〈今夜〉、〈我愛恰恰〉等歌曲。少了這些舞曲，可想而知，1960年代後的康樂隊晚會氣氛可能開始轉為節制文靜。



圖23：黃龍輕音樂隊的一場晚會畫面。

資料來源：張江山提供。

四、結論

本文藉由兩位無名樂人的音樂路徑，重建戰後到1960年間南臺灣小鎮的爵士音樂樣態。在青年團喇叭隊、白菊歌舞團、文化工作隊、學校樂團、麗夢娜樂團中，林燕川累積專業技藝；而張江山則在朴子輕音樂團、

麗夢娜樂團、勝利爵士樂團中，編織樂友的網絡。兩位主角在麗夢娜樂團中交會，在那他們留下青春最燦爛的一頁。這期間，林燕川一直也身兼音樂教師、軋其他樂團，也曾幫友人代班演奏於臺中民營美軍俱樂部；相對地，張江山在軋團之外，其主業其實是朴子銀宮婚紗攝影社的負責人。張於28歲（1959年）離開朴子到宜蘭服兵役加入軍中康樂隊，而林則於30歲（1961年）時經由楊三郎的推薦到臺南的舞廳圈闖天下。於是，兩人再一次要面對不同的觀眾、彈奏不同的曲目，他們爵士生涯的黃金歲月就此劃下句點。

在開放式對話的田野訪談中，我發現兩位樂人不約而同都以「樂團」為單位敘述各自的音樂生命。也就是說，他們回憶中的重要音樂片刻，並不是獨自抱著樂器面對樂譜練習曲子的身影。相反地，他們總描述著帶著樂器走出家門、進入樂團，與其他樂手相遇、一起合奏、交換樂譜，而團員你一句我一句彼此提點、團進團出的塊狀畫面。也就是說，這兩人是透過「群體」來建構音樂個體，也在其中肯定自己的音樂資格與美學認同。此外，這些音樂個體在群體中，除了存有技藝高低的差異外，也有職業程度的不同。兩位主角如同我在田野中遇過的其他樂手，幾乎沒有一個人是僅演奏於一個樂團，並僅從一個樂團獲取收入的。他們總是身負多重分工，包含了第二節提到的多樣職能、聚合職能與聚合價值三種類型。最後，「小鎮」這種地點促使樂手的音樂實踐更具分工與樂種的綜合性。芬尼根（Ruth Finnegan 2007: 12-18）發現，小鎮音樂家職業與業餘的界線較都會區模糊，而貝克也指出小鎮音樂家相較都會區沒有足夠的市場，讓他們能專門演奏單一的特定樂種（Becker 1963: 113）。從本文看來，雖然兩位主角自身賦予爵士樂人的身分認同，但他們更多的時間其實是因應場合需求而演奏其他樂種。

本文主角的音樂啓蒙始於日治時期。他們憑藉家庭的經濟與社會資本，並透過教育而累積識讀能力，獲得西洋流行音樂的相關事物。也就是說，他們主觀對音樂的熱愛並非偶然，而是被所屬的社會階級所滋養而成。有趣的是，源自美國的爵士樂其實是透過日本治理而進入臺灣，而林

燕川與張江山對音樂的理解也透過日文標註的樂譜、日文書寫的樂理書籍或報導而來。他們口語溝通的音樂術語，也充滿日文發音的西文單字。無論是林燕川見證的青年團，或張江山親族所成立的青星樂團，兩者都是日本時代臺灣傳統農業社會步上現代的痕跡：前者是執政當局對年輕人社交秩序的剛性編整，其目的為灌注公民意識與進步價值；而後者則是居民柔性情感的聚合，身穿西服口吹西樂來表現高人一等的品味。

爵士樂透過日本轉譯開始在臺灣擁有它的發展軌跡，即便戰後，林與張的爵士樂增能仍不離日本時代奠下的那一套音樂慣習。冷戰時期，美軍駐臺。除了零星見過美國樂人、觀賞美國電影外，兩位主角其實並未從美國那方獲得大量且實質的音樂養分。不過，美軍在臺對這群臺籍樂人卻有重要意義：建構肯認音樂能力的想像。也就是說，臺籍樂人總以能在美軍俱樂部演出為傲，而這個經驗讓他們相信：若自己的音樂能取悅美國觀眾，那就離正宗的美國音樂並不遙遠。麗夢娜樂團在嘉義美軍俱樂部的駐演經驗，成為林與張在臺灣本地樂人圈中被認為能夠演奏道地爵士樂的證據。這種單面的想像在臺灣把玩西洋音樂的實踐裡相當常見，甚至往後的搖滾樂圈也存在相似的信仰（Chu 2019）。

最後，林與張的音樂步伐都曾走進國民黨政權建立的音樂機構，前者的文化工作隊以及後者的國軍輕音樂隊。兩位主角在這些音樂團體裡演奏大量的典禮樂、軍樂以及政治宣傳樂。他們成為黨國文藝治理機器的中介，將剛強的威權意識形態以柔軟的音樂傳達給群眾，雖然實際成效不見得符合執政者的期望。演奏上述具規訓目的音符的過程，也累積了林與張身體對樂器的熟悉感，而這段身體經驗也都匯入了兩位樂人對爵士樂的詮釋。或許，國軍輕音樂隊是在當時嚴肅政治氣氛中較貼近常民文藝品味的，其活潑跳舞的曲目卻在1960年後查禁制度下可能成為具爭議性的聲音。

若光從大林與朴子兩個南臺灣小鎮就能追尋出如此活躍的爵士樂蹤跡，那我們可以推想，戰後臺灣其他市鎮管弦流行音樂活動可能也有相當程度的發展。然而，為何該種組團與現場展演的實踐活躍度遞減，以致在今日常民生活中產生脈絡的斷裂？1960年前後音樂景觀轉變的這個議題值

得未來進一步探討。另外，其實兩位主角音樂路徑中演奏的樂種和風格多樣，但他們仍偏好用爵士樂手自稱。因此，對於他們而言，爵士樂是樂曲風格、配器形式、樂人聚集方式或是美學情感的歸屬？從他們的故事看來，一個樂種能指對應的似乎可以是一切難以清楚切割、浮動、隨際遇而生、輪廓難以劃定的行動所指，這些行動產生聲音、建構美學、具象化群體。這些不同層次的問題，我將在未來針對他們的大量藏譜進一步比對分析。

引用書目

一、中文書目

- 王淳眉、何東洪、鍾仁嫻 (Wang, Chun-Mei, Tunghung Ho, and Ahhan Chung)。2015。〈臺灣熱門音樂場景下的「陽光合唱團」〉“Taiwan remen yinyue changjing xia de yang guang he chang tuan” [The Sunshine – In the Hit Music Scene in Taiwan]，《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》*Zaoyin fantu: zhanhou Taiwan shengxiang wenhua de tansuo* [*Altering Nativism: Sound Cultures in Post-war Taiwan*]，何東洪、鄭惠華、羅悅全 (Tunghung Ho, Amy Hueihua Cheng, and Jeph Lo) 主編，頁30-38。臺北市 (Taipei)：遠足文化 (Walkers Cultural Enterprise)。
- 王雲峰 (Wang, Yun-Feng)。1955。〈電影、唱片、民間音樂〉“Dianying, changpian, minjian yinyue” [Movie, Record and Folk Music]，《臺北文物》*Taipei wenwu* [*Taipei Relics*] 4(2): 78-79。
- 石計生 (Shih, Stone C. S.)。2014。《時代盛行曲——紀露霞與臺灣歌謠年代》*Shidai shengxingqu: Ji Lu-Xia yu Taiwan geyao niandai* [*Modern Song: Chi Lu-Shyia and Taiwanese Ballad's Era*]。臺北市 (Taipei)：唐山出版社 (Tonsan Publishing House)。
- 朱夢慈 (Chu, Meng-Tze)。2017。〈尋找無聲之歌、無名樂人：臺灣熱門音樂史研究方法的幾個思考〉“Xunzhao wusheng zhige, wuming yueren: Taiwan remen yinyueshi yanjiu fangfa de jige sikao” [Searching for the Songs without Recording and Ordinary Musicians: A Brief Reflexion on the Taiwanese Hit Music History Writing]，《南藝學報》*Nanyi xuebao* [*Artistica TNNUA*] 14: 27-48。
- 李孟勳 (Li, Meng-Hsun)。2017。〈南北交加•東西交響：日治時期北港音樂子弟團的分類與發展〉“Nanbei jiaojia, dongxi jiaoxiang: rizhi shiqi beigang yinyue zidituan de fenlei yu fazhan” [Polyphonic Melodies: The Classification and Development of Beigang Amateur Musical Troupes during the Japanese

Colonial Era], 《民俗曲藝》 *Minsu quyi [Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore]* 198: 127-164。

周世文 (Jou, Shyh-Wen)。2017。《國軍在臺音樂史》 *Guojun zai tai yinyueshi [History of National Military Music in Taiwan]*。自行出版 (self-published)。

林果顯 (Lin, Guo-Sian)。2009。《1950年代反攻大陸宣傳體制的形成》 *Yijiu wuling niandai fangong dalu xuanchuan tizhi de xingcheng [The Formation of the Propaganda Institution for Reconquering the Mainland in the 1950s]*。國立政治大學歷史學系研究所博士論文 (Guoli zhengzhi daxue lishixuexi yanjiusuo boshi lunwen) [Ph.D. Dissertation, Department of History, National Chengchi University]。

林姿呈 (Lin, Tzu-Cheng)。2008。《從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂在近代臺灣的發生脈絡》 *Cong riben shidai Taiwan yinyuehui shenghuo tankan yangyue zai jindai Taiwan de fasheng mailuo [The Soundtracks of Western Music in Modern Taiwan: On Taiwan Concert Life in the Japanese Era]*。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文 (Guoli Taiwan daxue yinyuexue yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University]。

邱坤良 (Chiu, Kun-Liang)。2008。《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》 *Piaolang wutai: Taiwan dazhong juchang niandai [Wandering Stage: The Era of Taiwanese Popular Theatre]*。臺北市 (Taipei)：遠流出版社 (Yuan-Liou Publishing)。

邱奕松 (Chiu, Yi-Song)。2008。《朴子憶昔：朴子懷舊專輯》 *Puzi yixi: pozi huaijiu zhuanji [Puzi's Past: Puzi's Nostalgic Album]*。嘉義縣朴子市 (Puzi City, Chiayi County)：嘉義縣朴子市市公所 (Puzi City Office, Chiayi County)。

張逸婷 (Chang, Yi-Ting)。2011。《政治與音樂——日治時期臺灣總督府附屬樂隊「臺北音樂會」》 *Zhengzhi yu yinyue: rizhi shiqi Taiwan zongdufu fushu yuedui Taipei yinyuehui [Politics and Music—"Taipei Music Association" Affiliated to the Government-General of Taiwan under Japanese Rule]*。國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文 (Guoli Taiwan shifan daxue Taiwan shi yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis, Graduate Institute of Taiwanese History, National Taiwan Normal University]。

郭大鑫 (Kuo, Ta-Hsin)。2016。《「卡拉」與「重奏」——臺中地區業餘薩克斯風同好的音樂秀異》 *Kala yu chongzou: Taichung diqu yeyu sakesifeng tonghao de yinyue xiuyi ["Kara" and "Classical"—the Distinction of the Amateur Saxophonists' Musicking in Taichung city, Taiwan]*。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文 (Guoli Tainan yishu daxue minzu

yinyuexue yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis, Graduate Institute of Ethnomusicology, Tainan National University of the Arts]。

楊境任 (Yang, Jing-Ren)。2001。《日治時期臺灣青年團之研究》*Rizhi shiqi Taiwan qingniantuan zhi yanjiu* [Research on Taiwan Youth League during the Japanese Rule]。國立中央大學歷史研究所碩士論文 (Guoli zhongyang daxue lishi yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis: Graduate Institute of History, National Central University]。

葉樹涵 (Yeh, Shu-Han)。2008。〈日治時代的臺灣管樂發展概況〉“Rizhi shidai de Taiwan guanyue fazhan gaikuang” [A Survey of the Development of Taiwan's Wind Music in the Japanese Rule Era]，《樂覽》*Yue lan* [Music Browser] 111: 46-51。

廖怡錚 (Liao, Yi-Zheng)。2012。《女給時代：1930年代臺灣的咖啡店文化》*Nüji shidai: 1930 niandai Taiwan de jiabeidian wenhua* [Waitress Era: café culture in the 1930s in Taiwan]。臺北市 (Taipei)：東村出版 (East Village Publishing House)。

熊一蘋 (Hsiung, Yi-Ping)。2020。《我們的搖滾樂》*Women de yaogunyue* [Welcome to Taiwan, Rock Music]。臺北市 (Taipei)：游擊文化 (Guerrilla Publishing)。

臺北畫刊 (Taipei Pictorial)。2017。〈錫口河岸音樂文化傳送百年〉“Xikou hean yinyue wenhua chuansong bainian” [A century of music culture transmission on the banks of the Xikou River]，《臺北畫刊》*Taipei huakan* [Taipei Pictorial] 592: 48。

臺南州役所 (Tainan Prefecture Office)。1923。《臺南州概況》*Tainan zhou gai kuang* [Overview of Taiwan Prefecture]。臺南 (Taipei)：臺南州役所 (Tainan Prefecture Office)。

臺灣教育會 (Taiwan Education Association)。1939。《臺灣教育沿革誌》*Taiwan jiaoyu yangezhi* [History of Education in Taiwan]。臺北 (Taipei)：臺灣教育會 (Taiwan Education Association)。

臺灣警備總司令部 (Taiwan Garrison Command)。1961。《查禁歌曲甲編》*Chajin gequ jia bian* [Banned Songs Version Jia]。臺北市 (Taipei)：臺灣警備總司令部 (Taiwan Garrison Command)。

橋邊一好 (Hashibe, Kazuyoshi)。1932。〈本島青年團指導實際案〉“Bendao qingniantuan zhidao shiji an” [The Island Youth League Guidance Actual Case]，《青年團指導論文集》*Qingniantuan zhidao lunwenji* [Youth League Guidance Paper]，頁63-64。新竹 (Shinchiku)：新竹州 (Shinchiku Prefecture)。

蕭喬尹 (Hsiao, Chiao-Yin) 。2019。《聽見Blue藍調中西樂團——老派爵士樂在臺灣之複製與傳播》 *Tingjian Blue landiao zhongxi yuetuan: laopai jueshiyue zai Taiwan zhi fuzhi yu chuanbo* [Listening to the Blue Big Band-Copy and Dissemination of Old Style Jazz in Taiwan]。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文 (Guoli Tainan yishu daxue minzu yinyuexue yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis, Graduate Institute of Ethnomusicology, Tainan National University of the Arts]。

顏翩翩 (Yen, Pien-Pien) 。2019。《爵士音樂在臺灣的受容》 *Jueshi yinyue zai Taiwan de shourong* [Reception of Jazz Music in Taiwan]。國立政治大學民族學系博士論文 (Guoli zhengzhi daxue minzuxuexi boshi lunwen) [Ph.D. Dissertation, Department of Ethnology, National Chengchi University]。

二、外文書目

Atkins, E. T. 2001. *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*. Durham: Duke University Press.

Becker, Howard S. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.

Beer, David and Roger Burrows. 2013. "Popular Culture, Digital Archives and the New Social Life of Data," *Theory, Culture & Society* 30(4): 47-71.

Bohlman, P. V., G. Plastino. eds. 2016. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: University of Chicago Press.

Chu, Meng-Tze. 2019. "Rock and Roll from Rest and Recreation (R&R): The Collective Memory of the Aging Pop-Rock Lovers in Taiwan," in *Made in Taiwan: Studies in Popular Music*, edited by Eva Tsai, Tung-Hung Ho and Miaoju Jian, pp. 105-118. New York: Routledge.

Faulkner, Robert R. 1985. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*. Lanham, MD: University Press of America.

Faulkner, Robert R. and Howard S. Becker. 2009. "Do You Know...?": *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.

Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-making in An English Town*. Middleton, CT: Wesleyan University Press.

Jones, Andrew. 2001. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke University Press Books.

Keppy, P. 2013. "Southeast Asia in the Age of Jazz: Locating Popular Culture in the

Colonial Philippines and Indonesia,” *Journal of Southeast Asian Studies* 44(3): 444-464.

Nicholson, S. 2014. *Jazz and Culture in a Global Age*. Boston: Northeastern University Press.

Perrenoud, Marc. 2007. *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: La Découverte.

Rannou, Janine and Ionela Roharik. 2006. *Un métier d’engagement*. Paris: La documentation Française.

Scott, Derek B. 2008. *Sound of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press.

Taipei Air Station. 2008. “A Taipei Air Station Alumni Writes,” *Taipei Air Station*. Retrieved from: <http://taipeiairstation.blogspot.com/2008/01/taipei-air-station-alumni-writes.html> on May 22, 2021.

Yoo, Sun-Young. 2001. “Embodiment of American Modernity in Colonial Korea,” *Inter-Asia Cultural Studies* 2(3): 423-441.