

國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文

Graduate Institute of Musicology

National Taiwan University

Master Thesis

「寶島低音歌王」之路：

洪一峰創作與混血歌曲之探討

The Road to “Formosa Primo Bass Singer”:

A Research to Hung, Yi Feng’s Compositions and

“Mixed-Blood Songs”

研究生：邱婉婷

Chiu, Wan-Ting

指導教授：王櫻芬 博士

Advisor: Wang, Ying Fen, Ph.D.

中華民國一百年六月

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

「寶島低音歌王」之路：
洪一峰創作與混血歌曲之探討

本論文係 邱婉婷(學號 R96144007)在國立臺灣大學音樂學研究所所完成之碩士學位論文，於民國 100 年 6 月 30 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

王 櫻 春

(簽名)

(指導教授)

石 計 生

陳 昇 水

山 內 文 登

所 長：

王 櫻 春

(簽名)

誌謝

能夠完成這一篇論文，我只能說，我真的很幸運。在寫論文的一路上，得到許多貴人相助。這段故事從兩年前開始，原本選定論文题目的我，本來要往「台客搖滾」的方向寫去，但是看著好多對於現行台灣流行音樂研究內容，總是覺得缺了一塊。當時心裡有好多聲音告訴我，「為什麼不好好認識更早一點以前的台灣音樂呢？」於是修了一系列王櫻芬老師所開設，以殖民做為議題，或是歷史錄音為議題的課程，那時才恍然驚覺，台灣過去的音乐真像是個寶庫，不管是漢人的、原住民的、傳統的、流行的，都因為過往台灣錯綜複雜的歷史發展呈現了豐富的內涵。於是我便一頭栽下去了，但是真正將我牽到研究台語流行歌曲的人，應該就是當今台灣大名鼎鼎的收藏家林太歲吧！要不是他建議我學期的期末報告可以選擇台語片與台語流行歌曲為題目，我也不會特地選擇了在 1962 年，號稱第一部音樂歌唱片的《舊情綿綿》。要不是因為這一部《舊情綿綿》，我也不會開始對台語片的歷史產生興趣，而學姊瑋芬也不會在 2009 年時，介紹我到東吳大學石計生老師的門下工作。如果我沒有到石老師門下工作，也不會在一次的 meeting 中，幸運的得到他的建議，要我趕快選定洪一峰做研究對象，以及找指導教授。我都永遠記得當時與王櫻芬老師第一次正式討論論文題目，她拿了一本報導洪一峰生平的專書，細心的告訴我，看似嚴密的故事，其實字裡行間都還是有繼續挖掘的研究空間。而那一天與王老師 meeting 完，林太歲便告訴我，他替我確認了訪問的時間。彷彿是冥冥中安排好的，我有幸在 2009 年 4 月 24 日，與洪一峰口述歷史團隊親身訪問洪一峰，一解我當初寫期末報告的疑問。那是我第一次認識口述歷史的主筆人李瑞明老師、洪一峰三子洪榮良先生。可惜後來因為洪一峰的身體狀況不佳，這一系列的專訪便停頓了一陣子，而我也一度苦思著論文如何進行，甚至有著想要換题目的念頭。一直到我開始跟著石老師跑訪談，在一次的機會裡，竟然又得以與口述歷史團隊見面，於是便開啟了這一趟研究寶島歌王洪一峰的旅程：從向洪一峰致敬音樂會、到曾經至病榻前探望他，以我好久沒有的禱告，在昏迷的他面前替他打氣，到去年的追思禮拜、以及規劃出版洪一峰紀念書籍，還有參與 2010 年 10 月盛大舉行的寶島青春夢演唱會的幕後工作，都將會是我畢生難忘的經驗。說了這麼長的故事，其實只是想向所有幫助我的人說聲最誠摯的道謝：感謝林太歲當初的熱情相助；感謝王櫻芬老師不嫌棄我駑鈍的資質，願意細心的啟發我；感謝石老師願意給我發揮的機會，他提供了這本論文所需要的最大部份的資料；感謝李瑞明老師的資料分享，總是不厭其煩的與我討論洪一峰的生命史中的問題；感謝良哥，願意提供我許多寶貴的資料還有很棒的工作經驗；感謝我在東吳的工作團隊：思樺、汝育、兆平，在我論文最火燒屁股的時候，幫我承擔了不少工作量；感謝藝術史研究所陳芳妹老師，與她的一席談話，對我的論文著手點更加明確；感謝我的研究所同學(俐晴、湘郁、閃珊、彥婷、宇涵、沈鈴)、我的父母、政暘，他們都是我在寫論文時的心靈寄託還有情緒垃圾筒，感謝你們！還有太多人都值得感謝了，最後化為一聲「感謝上天」吧！

摘要

本研究主要回到「音樂人在環境中的互動與其作品產出」的觀點開始，藉由台語流行歌曲作曲家與演唱家洪一峰(1927-2010)之生命史與作品分析，重新審視目前學界對於台語流行歌曲研究之論述—戰後台語流行歌曲是以改編歌詞，翻唱日曲之「混血歌」做為大宗、混血歌的存在，扼殺了台語流行歌曲的創作能量、臺語流行歌曲充斥著濃厚的日本風味，等諸多論述。因此本論文以「音樂人」的個案研究，根據黑膠唱片資料、1950 至 1970 台語流行歌曲之歌本、洪一峰相關友人之訪談資料，以及洪一峰相關報導、文章，並且以 Andrew Jones 所提出之「媒介迴路」的宏觀角度，試圖交織出洪一峰在其音樂生命史達到極盛時期之 1950-1970 年代與「台北流行音樂三市街」之互動。透過音樂文本與社會情境交互參照，筆者發現洪一峰其創作歌曲數量與翻唱歌曲有同等比重。這樣的現象凸顯過去台語流行歌曲論述，以「混血歌」作為出發點可能造成的死角：也凸顯過去的研究忽略可以從「個案」，去探索「音樂人」在大環境的架構下，因應的可能性。另外，同時身為演唱者的洪一峰，也利用創作歌曲進行個人演唱特質，即「低音」演唱的塑造。而這種個人特質的自我展現，卻是經由演唱混血歌及創作歌曲而完成的。在確立「低音歌王」稱號之後，洪一峰替台灣歌謠開闢了一條「低音」聆聽的音樂品味，也就是說，以洪一峰為例，作為媒介迴路下產生的混血歌實為台灣歌謠創造力的養分。

關鍵詞：洪一峰、創作歌曲、混血歌曲、媒介迴路、低音歌王

Abstract

Past discussions to 1950-1970's Taiwanese popular songs were often related to "the meaning of producing mixed-blood songs," and some related issues blamed mixed-blood songs which were covered from Japanese songs for Taiwanese popular song's decline, or taking as for granted that Taiwanese popular songs were filled with Japanese flavour. However, taking Hung, Yi-Feng's genre for example, there are both mix-blood songs and his own compositions, which is contradictory to the past discourse on Taiwanese popular music. Therefore, the importance of research on the individual musician could not be ignored. This research re-exams the discourse on "the historical meaning of Taiwanese popular songs" through the case study of the music work and life of a Taiwanese popular bass singer, Hung, Yi-Feng (1927-2010). By gathering LP recordings, 1950-1970's song books, related newspaper articles, and information from related interviewee, I would re-construct the historical context of Taiwanese popular songs and the transmission of Hung, Yi-Feng's music from the perspective of "media-loop" by Andrew Jones. This research found that Hung, Yi-Feng's compositions occupied the same ration as his mix-blood songs, and this result shows that Taiwanese popular song's genre not only consisted of "mix-blood songs", but also musician's compositions. In addition, Hung, Yi-Feng also made use of his bass singing characteristics in his performance by singing "mix-blood songs" and his compositions. After obtaining the title of "the best bass singer," Hung, Yi-Feng's bass singing became the audience's best choice through his music's circulation in the media loop. That is to say, "mix-blood songs" and "compositional songs" both nurtured Taiwanese popular songs from the case study to Hung's music.

Key words: Hung, Yi-Feng, compositional songs, mix-blood songs, media-loop, the best bass singer

目錄

口試委員會審定書	i
誌謝	ii
摘要	iii
Abstract	iv
第一章、緒論	1
第一節、研究背景及目的	1
第二節、文獻回顧	6
第三節、洪一峰生平簡介	12
第四節、研究方法與研究困難	16
第五節、研究範圍說明與章節規劃	23
第二章、重返「混血歌之辯」：洪一峰創作歌曲、混血歌曲與媒介迴路	25
第一節、洪一峰演唱曲目概述	25
第二節、洪一峰創作歌曲與歌曲流傳時代	30
第三節、洪一峰創作歌曲之分析	51
第四節、小結	70
第三章、破解「混血歌」與「創作歌」的藩籬：洪一峰歌唱實踐之分析	72
第一節、洪一峰低音歌王的建構之路	74
第二節、洪一峰演唱風格分析	87
第三節、小結	110
第四章、結論	112
附錄	119
附錄一、2008-2011 年相關訪談紀錄	119
附錄二、洪一峰大事紀	121
附錄三、洪一峰各類演唱曲目、創作曲目	127
附錄四、歌本與黑膠唱片收錄曲目次數統計總表	143
附錄五、洪一峰各家唱片灌唱紀錄(整理至 2011.06.08)	145
附錄六、洪一峰創作歌曲分期表	147
附錄七、洪一峰創作、演唱曲目譜例	148
附錄八、洪一峰創作、演唱曲目歌詞	154
附錄九、歌本資料提供者一覽表	156
參考文獻	158

圖目錄

圖 1 小鳳唱片廣播歌選點歌卡	39
圖 2 李其炆廣播集點唱單	39
圖 3 台北流行音樂媒介迴路據點	43
圖 4 收錄《何時再相逢》主題歌唱片 A 面	47
圖 5 收錄《何時再相逢》主題歌唱片 B 面	47
圖 6 台語片《祝你幸福》主題歌唱片封套	47
圖 7 台語片《祝你幸福》主題歌唱片封套背面	47
圖 8 台語片《歌星淚》主題歌唱片封套	47
圖 9 台語片《歌星淚》主題歌唱片封面背面	47
圖 10 台語片《金龍一號》主題歌唱片封套	48
圖 11 女王唱片《台灣歌曲集》A 面	75
圖 12 女王唱片《台灣歌曲集》B 面	75
圖 13 《舊情綿綿》唱片行畫面(一)	79
圖 14 《舊情綿綿》唱片行畫面(二)	79
圖 15 《舊情綿綿》唱片行畫面(三)	79
圖 16 《舊情綿綿》唱片行畫面(四)	79
圖 17 《舊情綿綿》唱片行畫面(五)	79
圖 18 《舊情綿綿》立牌畫面	79
圖 19 《舊情綿綿》招牌畫面	80
圖 20 《舊情綿綿》報紙廣告	80
圖 21 《舊情綿綿》報紙廣告「寶島歌王」放大圖	80
圖 22 歌本內頁	81
圖 23 《聲寶青春的歌聲—洪一峰留日前紀念盤》唱片封套	82
圖 24 節目單介紹洪一峰之全貌	83
圖 25 節目單介紹洪一峰文字	83
圖 26 海山唱片《十大台語歌星大會唱—鐵金剛》封套	84
圖 27 中外唱片《孤兒淚》唱片封套局部	85
圖 28 中外唱片《送您一首輕鬆歌、思親孝子》封套局部	85
圖 29 「懷念台語歌謠新歌發表會」表演海報	86
圖 33 皇冠唱片 1968 年演唱版本「窗」字採樣	92
圖 34 鈴鈴唱片 1969 年演唱版本「邊」字採樣	92
圖 35 鈴鈴唱片 1969 年演唱版本「窗」字採樣	93
圖 36 「我」字頻譜比較圖	100
圖 37 「心」字頻譜比較圖	100
圖 38 〈你愛信賴我〉之「我」三字頻譜圖	105
圖 39 〈再會！夜都市〉之「諒」字頻譜圖	106

圖 40 〈再會！夜都市〉之「是」字頻譜圖	106
圖 41 〈再會！夜都市〉之「再」字頻譜圖	107
圖 42 〈離別的機場〉之「為要」字頻譜圖	108
圖 43 〈離別的機場〉之「走、'甲、大」字頻譜圖	108

譜目錄

譜例 1 〈綠衣天使〉(以首調記譜)	62
譜例 2 〈快樂的牧場〉後半段(以首調記譜)	63
譜例 3 〈舊情綿綿〉全部旋律	69
譜例 4 〈寶島蓬萊謠〉音域(以實際演唱音高記譜)	76
譜例 6 〈我猶原等著你〉音域	76
譜例 5 〈寶島蓬萊謠〉全曲(以實際演唱音高記譜)	76
譜例 7 〈我猶原等著你〉全曲(以實際演唱音高記譜)	77
譜例 8 〈男性的志氣〉前四小節	95
譜例 9 〈純情的男兒〉	104

表目錄

表 1 洪一峰曲目分類表	26
表 2 歌本與黑膠唱片收錄洪一峰相關曲目次數表(節錄版本)	34
表 3 台北流行音樂媒介展演內容整理	43
表 4 洪一峰各類演唱曲目、昭和流行歌曲使用音階統計表	53
表 5 洪一峰各類演唱曲目、昭和流行歌曲使用調性排名	56
表 6 〈草螟仔弄雞公〉與〈寶島曼波〉前奏旋律對照表(以首調記譜呈現)	59
表 7 〈台東調〉與〈悲戀情歌〉前奏旋律對照表(以首調記譜呈現)	61
表 8 洪一峰演唱、創作歌曲運用大跳音程之歌曲數量	64
表 9 以洪一峰演唱為主之創作歌曲低音特徵曲目	66
表 10 洪一峰著名歌曲低音出現時機分析表	67
表 11 搖子調對照表(以首調記譜)	70
表 12 洪一峰 1957-1966 灌錄之唱片	74
表 13 鈴鈴唱片 FL-254 收錄歌曲概況	87
表 14 《電影「祝你幸福」主題歌》唱片歌詞演唱概況	94
表 15 《鐵金剛--十大台語歌星大會串》唱片歌詞演唱概況節錄	96
表 16 1969-1970 年洪一峰唱片錄音演唱風格(此部份為則要列出)	101

第一章、緒論

在30年代末，歌唱成為流行樂的代名詞，而非器樂演奏的唱片；歌手取代樂團領班，主宰舞台，不久後，也取代了整個大樂團，這個過程同樣拜廣播與電影之賜。

— 賽門·佛瑞茲 (Simon Frith) *Pop music*¹

第一節、研究背景及目的

Simon Frith 這一番話是從歐美流行歌曲的歷史脈絡出發，但此一現象也可替自 1932 年開始，台灣發展的流行歌曲作一番註腳—替電影宣傳而創作，由歌手純純所主唱的歌曲〈桃花泣血記〉即是台灣第一首，廣為流傳的流行歌。²自此電影與台語流行歌曲的發展便息息相關，甚至到戰後的台語片亦是如此。

而筆者對洪一峰的研究興趣，是在 2008 年底，觀看由國家電影資料館所整理，1962 年出品，非常賣座的台語片《舊情綿綿》³所引起的興趣。⁴按照史實指出，此部《舊情綿綿》，是透過洪一峰創作歌曲〈舊情綿綿〉的知名度，而生成

¹Simon Frith, Will Straw, John Street等編、蔡佩君、張志宇譯，〈流行樂〉，《劍橋大學搖滾與流行音樂讀本》，台北：商周出版，2005年，頁91。

²事實上 1929 年還有由日本蓄音器商會臺灣支店旗下，改良鷹標標籤發行之流行歌作品，〈烏貓行進曲〉一曲傳世，不過未獲市場肯定，至於〈桃花泣血記〉最初為電影宣傳歌曲，後因知名度高，最後被古倫美亞唱片所收錄。桃花開出春風，〈烏貓行進曲〉，《台灣大百科全書》，<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=16292>。林太歲，〈桃花開出春風〉，《桃花開出春風》，<http://blog.sina.com.tw/davide/article.php?pbgid=28994&entryid=572809>。

³葉龍彥，《正宗台語電影史》，台北市：台灣快樂學研究所，2005年，頁140。葉龍彥，《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》，台北縣蘆洲市：博揚文化，1999年，頁130。黃裕元，《戰後台語流行歌的發展(1945~1971)》，國立中央大學歷史研究所碩士論文，頁120。黃曉君，《1930年代至1960年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，私立輔仁大學音樂研究所碩士論文，2009年，頁132。然而可惜的是，關於於此片賣座的訊息均為後人研究所述，目前仍缺乏第一手資料如報紙評論等予以佐證。

⁴在初步觀看《舊情綿綿》一片的經驗上，筆者是在 2008 年底，於國家電影資料館中調閱出的影像資料所觀得，因此在時間點上，是先於豪客唱片於 2009 年 2 月所發行之 DVD 版本，但基本上，國家電影資料館館藏的影像與豪客唱片所重新出版的內容上並無差異，但是筆者為求後續研究資源方便取得，便在 2009 年購入豪客唱片出版之《舊情綿綿》DVD 版本，而本論文後續採用之《舊情綿綿》影像片段，即是從豪客唱片的 DVD 版本擷取下來。

的一部台語片。在劇情編排中，不只間接引用了洪一峰的生平，也替他的創作、演唱歌曲作足了宣傳。同時，《舊情綿綿》一片，在當時海報號稱「本省第一部音樂片」的廣告詞，可見得此片欲奪得當時觀眾的注意力的野心，以及在上映後，受觀眾歡迎的程度等現象。讓筆者開始好奇，原本為洪一峰的創作歌曲，〈舊情綿綿〉，它對於當時台語片、台語流行歌曲構成的娛樂圈裡的影響力，到底大到何種程度，而讓洪一峰走上大銀幕？⁵

不只電影，洪一峰的歌曲，同樣在廣播中產生了影響力。在筆者的父親提起的幼時回憶，也引起了筆者的注意：⁶「小學的時候，隔壁工廠的工人都會聽廣播，廣播裡面天天放出來的，都是洪一峰的〈淡水暮色〉，那時候都不知道歌名，一直到現在電視在播出洪一峰的專訪才知道小時候最熟悉的旋律就是〈淡水暮色〉。」雖然只是市井小民的在 1960 年代的，一段日常生活上的瑣碎往事，但若將筆者父親回憶中的〈淡水暮色〉一曲，與筆者所觀看的台語片《舊情綿綿》對照起來，反映了一個有趣的現象：洪一峰創作歌曲的影響力。

不過，洪一峰創作歌曲雖然具有影響力，但是在他創作歌曲產出的 1945-1970 年間，反而是從「懷日風潮」以及「翻唱歌曲」，這兩個角度，總結出「翻唱日本歌曲，是因為對當時執政者不滿，而引發的懷日風潮」，這樣的歷史定位與批評。在「懷日風潮」的角度裡，如果再思考更深一層的歷史意義，也暗示了「台語文化要藉由日本文化與政府對立」。

的確，在光復後的官方記載中，頒布了「禁止日本唱片」的禁令—像是在 1946 年，台北市志便有「取締日本唱片萬餘張，匿藏者法辦」的記載。⁷在 1950 年，也有「取締日本唱片」的報導，如聯合報曾刊出台南市所頒布的公告：

⁵關於洪一峰拍攝台語片的歷史，筆者將於文後進行介紹以及論述。

⁶此段對話是發生在 2009 年 12 月 13 日，筆者父親在觀看民視節目「台灣演義：寶島歌王洪一峰與洪榮宏」的節目，在節目播出〈淡水暮色〉一曲，第一時間馬上說出的反應，雖然此段話語並非為學術上的發言，但是確實為一個 1960 年代聽眾的音樂反應紀錄。

⁷台北市政府編，《臺北市志卷首下大事紀》，台北：台北市政府，1989 年。

本市警察局頃奉令取締日本歌曲唱片，其取締範圍包括歌詞曲譜一律在內。至各電影院放映日本電影片時，其唱片亦僅限於該片內之歌曲。如敢故違，一經查覺，即予沒收—〈南市取締日本歌曲〉⁸

有趣的是，這種取締、撻伐日本歌曲的現象，在 1951 年之後漸漸減少。可能的原因起始於 1952 年 4 月 8 日，所簽訂的「中日和約」，其中內容就有「雙方應盡速簽訂發展貿易、航運等的商業條約」。⁹自此，台日雙方開始在檯面上有了許多的交流：大眾媒體開始報導日本影星的動向，並開始有了對日片的評論與介紹，或者是日本歌星的介紹。¹⁰到了 1960 年代，日本表演團體或是藝人來台頻率逐漸增加，其中也有日本藝人，像是小林旭於 1966 年參加總統連任就職的軍民聯歡晚會，這一類由官方所舉辦的重要表演的紀錄。¹¹而日本來台藝人密集表演的現象，到了 1972 年的「中日斷交」至 1980 年代末期，則較為少見。¹²

這些史料呈現了 1960 年代，日本文化在台灣流傳的現象，其實並非如想像中的「地下化」。當時政府對日本文化的態度，是以開放、熱絡的態度交流，因此在這樣的環境下，常聽到、接觸到的國外資訊，也有日本娛樂相關訊息。也許這時期台語流行歌曲呈現出的日本風味，可能就不是「對現實不滿而引起的」這個原因了，反而是當下的大環境，提供給台灣娛樂業的文化刺激的可能性更大。¹³

⁸〈南市取締日本歌曲〉，《聯合報》，1951 年 9 月 25 日，05 版。其他相關報導如〈各地簡訊〉，《聯合報》，1951 年 11 月 20 日，05 版。

⁹「中日和約」裡面的「中」字即指台灣。此和約條文共 14 條，根據吳密察所編纂之《台灣史小事典》所整理之要點有三大項：一、中止兩國間的戰爭狀態；二、承認「舊金山和約」第二條規定，日本放棄對台灣、澎湖、南沙群島、西沙群島的一切權利；三、雙方應盡速簽訂發展貿易、航運等的商業條約。吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》，台北：遠流出版社，2000，頁 172-173。

¹⁰以創刊於 1951 年的聯合報為例，筆者搜尋 1951-1972(以「中日斷交」作為觀察時間切點，「中」此指「台灣」)之相關日本歌星、影星之資訊，有 2498 筆的新聞訊息。

¹¹參〈慶祝總統連任軍民晚會聯歡，中日越影星齊獻藝，小林旭贏得掌聲多〉，《聯合報》，1966 年，5 月 21 日，03 版。

¹²在筆者觀察《中央日報》、《聯合報》與《中國時報》發現，1972 至 1980 年代末期，就算是有與日本相關的娛樂新聞報導，其內容也主要是台灣赴日發展的影歌星居多。筆者推斷當時的社會氛圍，可能與中日斷交後，台灣許多團體發起拒買日貨、拒搭日機、不看日本電影、不聽日本歌曲、不與日本生意人來往等運動有關。吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》，頁 183。

¹³在筆者觀察《中央日報》、《聯合報》與《中國時報》發現，1972 至 1980 年代末期，就算是

此外，當筆者對於研究素材有了更近一步的了解時，發現看似「與執政者帶來的中國文化對立的」、「親日的」台語流行歌曲，也有翻唱上海或是香港國語歌曲的演唱版本，在部份歌手¹⁴的演唱歌曲，也有翻唱「東南亞」、「韓國」或是「歐美」等地的歌曲的現象。所以，戰後台語流行歌曲原本為「懷日」的象徵的詮釋，便在筆者於文字文本、以及音樂文本上的後續接觸，產生了文本與論述之間的矛盾。

另外一個有針對性的批評，也能從「翻唱歌曲」現象中，最常被攻擊的「大量翻製『日語』歌曲」發現。從 1954 年開始，報紙即有著多篇文章評論著墨，¹⁵並且在 1980 年代的相關論著裡，使用帶有貶抑立場的「混血歌」一詞，¹⁶來針對翻唱現象進行批評。而這個論點的論述基礎，也是以「台語流行歌曲大量翻製『日語』歌曲」的基準下作為評判，所以，對那些來源非日本地區的翻唱歌曲的相關評論，相較起來少之又少。這樣看來，1950-1970 年代台語流行歌曲中的「翻唱歌曲」現象，是經過特定立場、針對性的、或是對歷史資料掌握不夠周全產生的。另外，「創作歌曲」與「混血歌曲」的議題，也同時反映了台語流行歌曲發展史的兩個對立面—前者所代表的意義是「具有純粹本土意味的文化」，而後者代表的意義，則是「一種反應『被殖民者』思想的現象」。

所以依照以上筆者所整理出的歷史氛圍，當洪一峰的創作歌曲，如果是在「台

有與日本相關的娛樂新聞報導，其內容也主要是台灣赴日發展的影歌星居多。筆者推斷當時的社會氛圍，可能與中日斷交後，台灣許多團體發起拒買日貨、拒搭日機、不看日本電影、不聽日本歌曲、不與日本生意人來往等運動有關。吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》，頁 183。

¹⁴除了近年來被深入研究的女歌手紀露霞以外，其他歌手如文夏、陳芬蘭、郭大誠等人都曾經演唱過歐美的流行音樂。廖純瑩，《移植與內化：五、六 0 年代台語翻唱歌曲研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007 年，頁 75。

¹⁵關於翻唱歌曲的相關評論整理，將會後續持續討論。

¹⁶以「混血歌」一詞進行批判，是由莊永明提出，表示此一時期眾多由日語歌改編之台語流行歌曲。其原文摘錄如下：五零年代，不幸有大量的「混血歌曲」出現，由於唱片業者的短視，使台灣歌壇淪為日本文化的殖民地。參考：莊永明，《台灣歌謠追想曲》，台北：前衛出版社，1994，頁 62。關於翻唱歌曲的各家論述，則可參考黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 6-11，以及頁 133-136、頁 185-188。所以筆者在此部分先不加以說明。另外，為了要呈現 1950-1970 年代的翻唱歌曲的時代性，接下來皆以學界最常使用的「混血歌」或「混血歌曲」等名詞來稱呼。

語流行歌曲，大量翻製『日語』歌曲』的時代產生，又為何得以透過廣播、電影等載體被聽眾廣為接受？

又，即使洪一峰的創作歌曲被接受了，同時擔任歌手身分的他，除了演唱自己的創作歌曲以外，也同時有著演唱「混血歌曲」的行為，洪一峰在此段時間裡，到底以何種態度處理？在音樂實踐上面，也是否會因為「創作歌曲」與「混血歌曲」之分，而在歌唱風格有所調整？亦或是，洪一峰其實是在演唱「創作歌曲」與「混血歌曲」時，透過聽眾的反應去發現、建立個人的演唱風格？如果是以身體的演唱風格塑造為考量，那麼「混血歌曲」與「創作歌曲」在歷史意義上的區隔，將會在表演實踐中被打破—「混血歌曲」將不是「殖民文化」的複製，而「創作歌曲」也不一定是代表「具有台灣人意識」的純粹精神。

上述所引發的諸多問題，都是以「洪一峰」的個人主體行為與時代氛圍下的矛盾之處。但是筆者設想，也許這種矛盾之處，對於當代聽眾，是否為「殖民者」所遺留的「混血歌曲」，還是「本土」純粹的「創作歌曲」，並非主要考量。因此，本論文背後的問題意識由此產生：看似處於歷史論述對立面的「混血歌曲」與「創作歌曲」，也許都是充實戰後台語流行歌曲的曲目的養分，而台語流行歌曲的主體性，則透過歌者在台灣作曲家的「創作歌曲」，與「混血歌曲」的表演實踐所形成。也就是說，筆者將在本論文並行使用「混血歌曲」、「創作歌曲」，其意義並非評價兩者歷史定位，何者孰高孰低，反而是希望透過史料梳理，逐漸還原此兩者被賦予歷史價值的過程，進而重新審視既定的歷史評價，將兩者置於相等的地位，重新看待兩者的史料以及其歷史意義。

所以，本論文以具有代表性的「個案」—洪一峰的創作歌曲、演唱曲目與音樂實踐進行深入研究，試圖替以上問題提供解答。因為透過個案的作品或是表演分析，配合研究對象的生命史，可以同時在曲目、內容方面做橫向的探討，也能夠從線性的時間軸，觀看戰後台語流行歌曲的流變。本論文從創作手法以及歌曲演唱風格的方向切入，呈現戰後台語流行歌曲，因為參與者的音樂經歷，而不斷

調整的樣貌。

因此，綜合以上所言，筆者研究目的有三。第一、透過對洪一峰創作與歌曲曲目的分析，呈現以洪一峰作為代表，戰後台語流行歌曲的面貌之一；第二、透過對洪一峰各時期不同歌唱風格的分析、比較，試圖建立洪一峰與當代聽眾品味之間的關係；第三、綜合以上兩點，來打破過去歷史論述中，依據歌曲來源二元劃分的「創作歌曲」、「混血歌曲」的思想疆界，重新思考戰後台語流行歌曲的歷史意義以及論述。

第二節、文獻回顧

本研究針對洪一峰的音樂生命史、戰後的歌唱以及作曲風格的分析，在文獻回顧上，主要牽涉的有四大議題：洪一峰生平相關事蹟匯整、台語流行歌曲歷史研究、台語歌曲文本分析；另外有近年來，在台語流行歌曲歷史建構逐漸飽和的情況之下，進而以台語流行歌曲的歌星為研究主體，而以「個人」與「環境」構成的歷史脈絡，作交互參照；以及目前可提供筆者作為寫作參考，針對流行歌曲的分析以及表演方式的文獻。

一、洪一峰生平相關事蹟匯整

關於洪一峰的報紙文獻，筆者從 1954 年的《聯合報》即有所見，¹⁷不過此類資訊至 1990 年間，主要為洪一峰的音樂活動訊息，或者是部分歌曲的簡介。¹⁸至於完整的生平介紹，則要在 1992 年開始，才有相關資料的刊登。¹⁹在各類專書的介紹裡，如在 1978 年出版的《寶島懷念歌星專輯》，就已經有洪一峰完整的生平介紹，²⁰並且點出在生平中的重要人物以及經歷，如日本低音歌王「永井」、在亞洲唱片公司灌唱的經歷，但是其中資訊經由考究，發現並非完全正確。

¹⁷不過在 1959 年之前的報導中，洪一峰都是以前一個藝名「洪文昌」見報。張志恆，〈台灣流行歌應該改進嗎？〉，《聯合報》，1954 年 5 月 28 日，06 版聯合副刊。

¹⁸林二，〈歌聲裡的人生—洪一峰/葉俊麟淡水暮色〉，《中國時報》，1981 年 5 月 16 日，12 版。

¹⁹方翔，〈寶島老牌歌王的絳絳舊情—洪一峰少年苦學老回甘〉，《中國時報》，1992 年 12 月 17 日，38 版寶島。

²⁰王明、丁村編著，《寶島懷念歌星專輯》，台南：恆隆出版社，1978 年 9 月，頁 2-8。

²¹至於在 1984 年所出版，《懷念的人物》中對洪一峰的採訪，則有了較詳實、較正確的敘述。²²

有了 1970 與 1980 年代間的資料作為背景，在 2000 年之後所出版的專書裡，其資料多被沿用，此段時間所出版之專書如莊永明的《台灣歌謠交響詩》對洪一峰的簡略生平介紹，以及提供洪一峰經典作品〈舊情綿綿〉、〈思慕的人〉、〈淡水暮色〉等歌曲的歌譜，並在提供歌譜之外，進行歌詞的概略賞析。²³而郭麗娟所著的《寶島歌聲》與《台灣歌謠臉譜》亦屬相同性質，內容有對台語流行歌曲創作者或是歌星的介紹以及歌譜。但是對於洪一峰的生平事蹟，已經比莊永明所著述的更多細節，雖然其中細節仍有待詳加考証，如洪一峰在創作第一首歌曲〈蝶戀花〉之前，所受到的音樂環境的刺激為何，亦即，在公學校畢業後與就讀公學校高等科時，所參與的音樂活動為何？是否曾觀賞相關音樂活動的演出，由於此一時期對於洪一峰來說，是決定走上舞台的關鍵時期，²⁴也是屬於洪一峰在踏上舞台之前的啟蒙期，諸如此類的史實尚需挖掘，但是如能補齊這段時期的史料，相信對日後相關研究有所助益。

除了介紹台語流行歌曲的專書中，有洪一峰的生平介紹以外，另外還有一本由三重市公所出版的《三重唱片業、戲院、影歌星史》，也介紹了洪一峰的生平事蹟，內容與郭麗娟撰述的相差不多，但是此書特別的是，在附錄四之處的座

²¹如書中提及洪一峰為台南市人，在史實上其正確性只達到一半：洪一峰祖籍台南鹽水，但是出生於台北艋舺。另外在書中提及，洪一峰被日本低音歌王「永井」賞識，就被邀請至日本東寶歌舞團獻唱，但是其實引薦洪一峰至日本東寶日本劇場的另有其人，為當時東寶映畫株式會社的顧問蔡東華。至於低音歌王永井，則是洪一峰被報章評論拿來比擬的對象，而永井也正是洪一峰所欣賞的日本歌手。關於洪一峰生平的相關論述，本論文將在後續繼續揭露，故在此暫不贅述。

²²陳艷秋，〈寶島歌王：洪一峰〉，《懷念的人物》，台北：前衛出版社，1984 年，頁 9-20。

²³莊永明，《台灣歌謠交響詩》，台北：偉翔文化事業，1997 年，頁 48。

²⁴筆者於 2010 年 1 月 8 日自宅，透過電話訪問口述歷史主筆人李瑞明老師。他指出，洪一峰曾經觀賞過日本歌手岡晴夫的演出而心生嚮往，訪談內容摘錄如下：

他已經是六年級下學期，或是他讀那個龍山公學校的高等科，應該...1939 就是不確定是說只有這一年，應該就是 1939 以後，一直到他讀高等科畢業，這段時間都有這個活動啦！不是說...只有一九三九，1939 是以後這樣子，而有時候他就會去...觀賞一些在公會堂...一些演藝的活動。一些藝文的活動，是這樣的，(問：喔你說洪老師他說會去看一些藝文的活動這樣子...)對對...像他去看那個...日本當時有一個很有名的那個歌手叫做岡晴夫，岡.....就是那個擎天崗的崗，晴...就是晴天的晴，...岡晴夫，O-ga-ha-lu-wa，Ogahaluwa，那麼這一個人那時候...穿著雪白的那個那個...西裝，摀打著蝴蝶結，非常瀟灑，那個歌聲非常優美動聽，那洪一峰...聽到的時候.....哇.....那個就非常嚮往那個舞台這樣子...那種明星的那種風采。立志將來也要這個這個...作一個歌手，像他...那樣站在舞台上，那個就是他在公會堂...那時候所受到的一種...一種啟蒙...或者說是一種震撼。

談會紀錄，有一段洪一峰對於歌唱技巧的看法，以及他理想中的表演方式，²⁵此一紀錄的珍貴性在於，能夠窺得身為一個表演者，洪一峰對於同行的看法，同時也顯示了他自身的音樂理念，有了此段紀錄，將可以與他的音樂實踐作一番比對參照。幸而近年來有洪一峰三子洪榮良，與葉俊麟公益信託基金會合作的口述歷史計畫的進行，²⁶因此目前相關出版物，尚有家屬規劃的，洪一峰相關事蹟之專書《峰采一生創作全記錄—寶島歌王洪一峰樂譜集》，但由於為首次針對洪一峰進行生平、歌曲創作與演唱，進行全面性的考察與編排，在考察的執行過程中，又恰逢洪一峰身體不適、以及病逝等重要事件，所以史料部份已不能經由洪一峰本人確認。諸多史實大多經由洪一峰友人、相關人士提供，在年代久遠的情況下，所指認的部分事實，則有些微誤差，因此書中尚有部分年代仍待後續確認，不過即便如此，此書提供了上述專書中所未釐清的細節，以及珍貴的演出圖像，可說是目前針對洪一峰生平考據，最為嚴謹的專書。²⁷

二、台語流行歌曲歷史研究

筆者認為若要討論洪一峰創作作品以及時代氛圍，就必須要對於他所處的時代、以及相關的學術評論進行了解。在台語流行歌曲的相關歷史研究中，可以分為三個層次進行討論：台語流行歌曲發展的歷史考證、傳播台語流行歌曲的媒介研究、以及針對台語流行歌曲歷史現象的進行的理論探究。

在台語流行歌曲的歷史研究裡，有曾慧佳在專書《從流行歌曲看台灣社會》的相關著述。她從 1945 年至 1995 年的台灣社會進行論述，並且在各年代取出重要的曲種，運用歌曲加以分析：台語流行歌曲、國語流行歌曲、校園民歌至商業流行歌曲時代，與書中前述的社會發展雙向檢視、探討。而 1945-1970 年代的台語流行歌曲，雖然只是內容的其中一部份，但仍然提供了此一時期，台語流行歌曲的大致輪廓；在碩士論文方面，黃裕元的《戰後台語流行歌曲的發展

²⁵ 蔡棟雄編輯，《戀戀三重埔—三重唱片業、戲院、影歌星史》，台北縣：三重市公所，2007 年 1 月，頁 232-233、頁 249。

²⁶ 分為記錄片與傳記書兩項出版物。

²⁷ 卓錦炎編輯，《峰采一生創作全記錄—寶島歌王洪一峰樂譜集》，高雄：卓著出版社，2010 年。

(1945-1971)》透過大量的文獻資料整合以及多場訪談，替台語流行歌曲的歷史建構了一個完整的面貌：當代社會背景、台語流行歌曲的傳播與發展，最後也對相關人物進行了背景以及作品風格的分析。他探討的議題涵蓋廣大，提供了後續歷史研究的基礎資料。

至於在傳播台語流行歌曲的媒介等研究，則有黃曉君的碩士論文《1930 至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，針對台語歌曲與台灣電影的關係進行探討。此本論文最大的貢獻之處，即是將屬於當代重要流行文化的音樂與電影，以歷時性的書寫，看待自日治時期開始，台語流行歌曲與電影(包含 1960 年代所盛行的台語片)²⁸的互動關係。而台語歌曲另一項的傳播媒介—黑膠唱片，目前較為全面的介紹，為葉龍彥著述之專書《台灣唱片思想起》—從日治時期開始，介紹至 1999 年台灣唱片工業的發展，並在書中呈現唱片收藏家之訪談內容；以及前述所提及之，三重市公所出版的《三重唱片業、戲院、影歌星史》，書中內容以三重的唱片工業作為主軸，因此 1950-1970 年代的唱片歷史以及重要人物則有更詳細的著墨，替台語流行歌曲研究者，提供更具體的產製、出版面貌。

學術上，以台語流行歌曲的歷史現象所進行的理論探究，主要由「混血歌曲」的歷史意義進行探討。在最常被使用的理論中，以「殖民理論」的運用最為廣泛。楊克隆的碩士論文《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》透過歌詞分析，²⁹認為台語流行歌曲在不同時期的殖民歷史經驗，而具有在日治時期的「被殖民現象」、以及戰後因為對於國民政府的不滿，轉而翻唱日語歌曲的「混血歌」而產生的「後殖民現象」，在 1987 年則是以「去殖民」、「去後殖民」現象，解釋解嚴後的台語流行歌曲；另外陳培豐所撰述的〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖

²⁸在 1955-1970 年間，相關文獻對於台語所拍攝的電影使用了「台語電影」、「台語片」兩個名詞來稱之。筆者在此以「台語片」用以區隔 1980 年代以台語拍攝的台語電影。兩個名詞所代表的歷史意義在於，盛行於 1955-1970 年間的「台語片」，以商業考量為主，服務台語為母語的閱聽者所拍出的電影，與 1980 年代新電影工作者自覺的使用台語來形塑鄉土情調的台語電影不同。林奎章，《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文，2008 年，頁 1。

²⁹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。

像—重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉一文則呼應楊克隆之論文，但陳培豐則是更進一步的認為國語、台語流行歌曲中的翻唱現象，其意圖在於希望透過翻唱歌曲的原版來源，也就是日本歌曲，作為在戰後與外省族群作為區分的「差異」，以突顯台語族群的主體性；³⁰而吳國禎的碩士論文《論台語歌曲反殖民的精神》，則是認為台語歌曲因為可以反應群眾心聲以及生活，反而是能夠做為對抗殖民統治的手段。³¹

以上文本與理論的對話，固然是基於當代的時代背景，然而筆者卻認為，以上理論出發點，皆站在「音樂是反映社會現象」的立論點進行論述。以大環境的邏輯，使用理論針對文本進行解釋，卻過於注重歌詞的分析，忽略文本本身生產的「真實過程」，因此即有可能讓文本的意義，被局限於特定理論，忽略了歌曲產製過程，所牽涉的個體運作，而有論述上的偏頗。造成以上在論述邏輯的偏差，即有可能因為相關史料的尚未完全挖掘。

但是在經過台灣學術界的眾家論述下，以及相關史料陸續出土，得以讓上述理論進行反思。近年則有石計生重新以歌手本身進行深度研究，如〈社會環境中的感覺建構—「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與台灣民歌之研究〉，³²在發掘新史料之外，也觀察到在大時代環境的控制之下，個人仍有運作主體性的空間，也提出「隱蔽知識」的觀點；他也從紀露霞的研究出發，以其中「混血歌曲」進行深入探究，並且考查紀露霞的重要音樂活動地點，發現活動空間與歷史意義的結合，將既定的歷史論述，得出全新的看法。他也更進一步將空間、歷史事件以及歷史詮釋這三者在一〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉³³一文中，梳理音樂展演空間、展演內容，反思台語流行

³⁰陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像—重組「類似」突顯「差異」再創自我〉，《台灣史研究》，第15卷第2期，中央研究院台灣史研究所，民國九十七年六月。

³¹吳國禎，《論台語歌曲反殖民的精神》，私立靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005年。

³²石計生，〈社會環境中的感覺建構—寶島歌后紀露霞演唱史與台灣民歌之研究〉，《社會理論學報》(CSSCI)，第12卷第2期，北京大學《社會理論學報》編輯部，2009年11月，頁433-477。

³³石計生、紀建良，〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉，《台灣社會學刊》(TSSCI)，第47期，台灣社會學會，2011年下半年出刊。

歌曲的混血成因以及歷史意義。

三、台語流行歌曲文本分析的研究

台語流行歌曲的文本分析研究，目前多以歌詞作為素材。其採取之分析角度如筆者前文所述，以「音樂反映社會」的觀點，並加上適合的理論進行論述。近年研究則因史料的增加，有多本論文得以重回文本進行分析，在歌詞部份，則有鶴田純的論文《1959、60 年代「日本曲」台語歌研究》針對「混血歌曲」的歌詞編寫方式加以整理，認為作詞家在填詞時，有編詞、譯詞與作詞三種手法。³⁴除了將歌詞作為文本重新審視之外，亦有廖純瑩以曲目作為文本，在所撰寫的論文《移植與內化：五、六 0 年代台語翻唱歌曲研究》，深入探究在日語翻唱歌曲之外的英美流行音樂、以及歌曲伴奏常見的拉丁舞樂曲風。³⁵

在音樂風格分析上，目前相關的有方淑濤探討日治時期台語創作歌曲的碩士論文，《日據時代台語創作歌曲之研究：一九三二~一九三九》，³⁶指出台語流行歌曲在日治時期的音樂創作風格，與相關作曲家身分背景，提出日治時期台語流行歌曲中，具體指出「台灣風味」與西洋音樂的影響。其中對於台灣傳統音樂的音型分析，是值得筆者在進行音樂風格分析之時，得以借鏡的文獻。而戰後的音樂創作風格、以及表演風格的分析，目前尚未有相關論文建立。

但是筆者認為能夠師法的有洪芳怡著述的《上海 1930~1950 年代，一則參差的傳奇：周璇與其歌曲研究》，³⁷在第四章中，洪芳怡針對了周璇演唱曲目就歌曲風格分類，並進行音樂的描述、分析，最後也搭配了周璇歌曲發聲技巧的探討。呈現周璇在各時期演唱技巧的轉變，以及為其量身訂做的歌曲風格。

³⁴鶴田純，《1959、60 年代「日本曲」台語歌研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年。

³⁵廖純瑩，《移植與內化：五、六 0 年代台語翻唱歌曲研究》。

³⁶方淑濤，《日據時代台語創作歌曲之研究：一九三二~一九三九》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2000 年。

³⁷洪芳怡，《上海 1930~1950 年代，一則參差的傳奇：周璇與其歌曲研究》，台灣大學音樂學研究所碩士論文，2005 年。

四、台語流行歌曲以「人」作為主體的「個案研究」

本論文的研究主體洪一峰，屬於台語流行歌曲產製環節下的核心人物。而以「核心人物」作為研究主體的著述，也代表了在台語流行歌曲研究史料的累積，達到了能夠進行深度考究的程度。目前的成果，則有以女性台語流行歌曲演唱者的學術專文以及論文，在石計生的〈社會環境中的感覺建構—「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與台灣民歌之研究〉將紀露霞個人生平與歷史環境雙向對照，反思現行台灣流行歌曲音樂史以「斷代史」的書寫方式；碩士論文方面，商慧珍在《紀露霞的流行音樂世界—其音樂聲響的演變》以紀露霞所處的時代，對照當代的歌曲配器、表演方式，以及演唱曲目；³⁸除此之外，則有傳記式論文的社會學研究，許怡雯的《從寶島歌后到音樂藝術家—紀露霞演唱生命史之社會學研究》將紀露霞的藝術生活與個人信仰、生平交錯比較，而此篇論文則啟發筆者可以不同視角看待研究主體的個人生平。³⁹除了紀露霞的研究以外，亦有對另一位台語流行歌曲核心人物郭大誠的專門研究，在蔡佩吟的碩士論文《Káu-Kuài 的歌聲—郭大誠台語歌詞研究》中，建立郭大誠的生命史，以及透過各式主題如愛情、行業等分類，分析創作歌詞，並且肯定郭大誠作詞的藝術價值。⁴⁰

第三節、洪一峰生平簡介

目前關於洪一峰的生平，如前文所述，已進行口述歷史的撰寫，在目前的史料掌握上，筆者受惠於家屬以及洪一峰歷史傳記作者李瑞明先生的資料交流，因此在個人生平細節之處，恐與其他著作有諸多重複。加上本論文主旨，意在針對其創作與歌唱風格進行分析，且在第二章將會加入洪一峰個人重要生平，與台語流行歌曲發展歷史交錯參照，考量至此，便安排生平敘述此部份，不獨立成章，

³⁸商慧珍，《紀露霞的流行音樂世界—其音樂聲響的演變》，私立東吳大學音樂學系碩士班音樂學組在職專班碩士論文，2010年。

³⁹許怡雯，《從寶島歌后到音樂藝術家—紀露霞演唱生命史之社會學研究》，私立東吳大學社會學系碩士在職專班碩士論文，2010年。

⁴⁰蔡佩吟，《Káu-Kuài 的歌聲—郭大誠台語歌詞研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010。

而安排在本節進行概要式的介紹。

以下生平將以洪一峰生命史中，重要事件進行分期，以提供讀者在後續閱讀的背景知識。⁴¹分期標準以洪一峰音樂生命史中，具有重要轉變，並且有持續進行的紀錄作為分割標準。在此必須說明的是，若在某一段洪一峰生命史中，有同時多項音樂活動交疊，其命名將以重要轉變的音樂活動為主，用來突顯出各期音樂生命史的主要活動變遷。⁴²

一、童年啟蒙期(1927-1939)與歌唱生涯養成期(1940-1945)

洪一峰，本文洪文路，祖籍台南鹽水，1927年生於台北市艋舺(今萬華區)，1934年之前皆在艋舺渡過童年，在1934年至1939年間，隨母親遷至北港居住並且就讀公學校。小時候對於音樂有高度的敏感性。⁴³在1939年遷回台北，就讀艋舺龍山公學校。並且在1940年畢業之後，便繼續就讀高等科，其間曾去新高堂書局購買音樂方面的書籍自修，並購入生平第一把吉他，且在就讀高等科第二年時，參加青年團在公會堂(即現今中山堂)的演出，也曾經於1944年在觀賞過岡晴夫在公會堂的演出，而此次聆賞經驗，讓洪一峰立志成為一流歌手。在高等科畢業後，在日本人開設的蔗板加工廠，但因為對於音樂仍抱有極大熱忱。不滿一年即離職，故離開在工廠的工作。

二、那卡西、露天演唱時期(1944-1952)

約於1944年開始，即開始在街頭走唱，有時替人畫畫像維生。並自取藝名「洪文昌」，且在1946年，十九歲時創作第一首成名曲〈蝶戀花〉，也開始進出酒家、食堂演唱那卡西。同時與其兄洪德成、鄭日清組成小型業餘歌唱樂團，在

⁴¹關於洪一峰逐年的細節之處，可參附錄二〈洪一峰大事紀〉。

⁴²如洪一峰於1957年開始灌錄唱片，同時他亦參與廣播節目的演出，不過相較之下，1957年之的唱片活動為洪一峰主要的音樂生活，所以將洪一峰的唱片演唱時期標示於此年。本節此部分的洪一峰生平劃分，即是以附錄二〈洪一峰大事紀〉的分期進行呈現。

⁴³此段歷史亦有相關訪談聲音稿可佐證。詳見〈台灣拉吉歐飛虎1987年專訪洪一峰先生踏進歌壇40週年(第一段)〉，<http://www.youtube.com/watch?v=UJLDFb75PG8>，

(飛虎問：那洪先生在什麼情形對這個歌產生了興趣？)

洪一峰：嗯…這…我也不知道耶…因為說起來話長…我記得我的父親齣…我的爸爸可能在世的時候愛唱歌。啊我對這個…啊的興趣就是…本身就是在畫圖，阿就古早在畫圖，畫漆就對了。啊不過我在出世，我的爸爸就沒有在世間了。我沒看過他，阿奇怪他也愛畫我也愛畫，他也愛唱的樣子，所以那時候，日據時代，阿我就這樣有的時候開始還沒去上學的時候啊(4:07)就去打那個床板啦，或是那個牆壁的上頭啦，在那邊蹦蹦恰蹦蹦恰洽…阿就這個聲音啊…

淡水河九號水門外自彈自唱，並製作歌仔冊以宣傳演唱曲目。但後因 1947 年發生二二八事件，淡水河畔因此無法進行表演，只好解散樂團。其後，開始教學生涯，並以「天聲音樂團」之名，應邀在喜宴或商店開幕慶典中演唱，⁴⁴並且從 1947 年開始在台北與台南之間走唱那卡西，並在 1950 年與第一任夫人小鳳結婚。

三、廣播現場放送時期(1953-1956)

在 1953 年間，洪一峰受電台台長賞識，獲聘擔任基本歌手兼樂師，每日在電台播音室自彈風琴自演唱。⁴⁵在 1954 年則又回到台北，與兄長洪德成、第一任妻子小鳳於民聲廣播電台製作現場歌唱節目，自兼歌手、樂師與指揮。駐唱歌手有紀露霞、林英美、張淑美、張美雲...等人，節目由小鳳主持。自此年開始，持續二、三年租屋於天水路 15 號 2F 指導學生(約五、六名)，並且結束四處流浪的那卡西走唱。

四、黑膠唱片錄製時期(1957-1960)

除了在廣播節目中駐唱，在 1957 年開始，洪一峰也錄製了生平第一張 78 轉黑膠唱片，繼續在 1958 年以「洪文昌」為藝名，單曲為單位，灌錄多張台語歌星合輯的 33 轉黑膠唱片(包括亞洲唱片)。

他也在 1957 年 10 月認識葉俊麟，兩人開始合作，在 1957-1958 年間，創作多支著名歌曲〈舊情綿綿〉、〈淡水暮色〉、〈寶島四季謠〉、〈寶島曼波〉等曲，透過電台播送，逐漸的受到大眾歡迎。同時洪一峰也將原為「洪文昌」的藝名更改為「洪一峰」。在改名之後，1958 年開始四處巡演，並在 1959 年成立「洪一峰歌舞團」，在台灣四處巡迴公演。

五、洪一峰全盛期/赴日演唱與電影拍攝(1961-1975)

1961 年至 1970 年間，可視為「洪一峰全盛期」。⁴⁶除了四處巡演以外，也南下至「南星音樂教室」教書，並且進入中廣台南台錄製「台灣歌謠演唱時間」節

⁴⁴ 郭麗娟。〈洪一峰—從「有聲」紅到「有影」創作俱佳的歌謠創作者〉，《台灣歌謠臉譜》，台北：玉山社，2005。

⁴⁵ 黃裕元，《戰後台語流行歌的發展(1945~1971)》，頁 84。

⁴⁶ 此一時期的名稱脫胎於郭麗娟，〈洪一峰—從「有聲」紅到「有影」創作俱佳的歌謠創作者〉《台灣歌謠臉譜》，稱 1960 年代，「幾乎是洪一峰時代」。

目。在 1962 年，台語片商永達影業依據當時風靡全台的歌曲〈舊情綿綿〉編寫劇本，邀請洪一峰擔任劇中男主角，白蓉為女主角，⁴⁷影片上映時，洪一峰也隨片登台，更造成轟動。⁴⁸在電影〈舊情綿綿〉的宣傳模式成功以後，洪一峰續拍〈何時再相逢〉，以及創作電影主題曲，並且在〈祝你幸福〉、〈無情的夢〉、〈歌星淚〉等三部電影中客串演出。

同時，洪一峰約於 1963 年間還被日本僑領蔡東華先生邀請至日本劇場演出，後續幾年便繼續赴日巡迴演唱。在 1962 年與第二任妻子羅玉結婚，並於 1963 年長子洪榮宏出生後，發現其子的音樂天賦，1967 年開始便給予嚴格的音樂訓練以及歌唱訓練。之後，1974 年攜子赴日拜師受訓，並繼續出發，巡迴日本各大城市演出。

六、歌廳、晚會演唱時期(1976-1990)

在 1970 年代開始，洪一峰在日本巡迴演唱之外，也在台灣各大歌廳如「真善美」、「金都樂府」等進行巡迴表演。到後來在 1976 年與第三任妻子愛玲結婚之後，更與妻子攜手共同在台灣 80 年代的秀場、餐廳秀以及工地秀也有頻繁的參與演出。在 1970 年至 1980 年期間，則較少創作作品問世，一直要到其子洪榮宏成了台語流行歌曲的新偶像後，洪一峰才再度提筆和葉俊麟、黃瑞祺合作寫下新歌。

七、音樂實踐於信仰時期(1991-2010)

1991 年至 2007 年間，在重要晚會、或是電視錄影中，洪一峰仍然積極參與演出。並且在洪榮宏的引介之下，信奉基督教，在宗教信樣的力量下，也成為日後改編歌曲，或是創作詩歌的主要動機。2004 年，前總統陳水扁在「台灣之歌頒獎典禮」上特別頒發獎狀，表揚他對台語歌壇的貢獻，並尊稱他為「台灣國寶」⁴⁹，2007 年晚間於在家中不慎從樓梯上滑倒，撞傷後腦杓，雖無大礙，但是雙腳開始行動不便。

在 2009 年 12 月健康狀況持續不佳，同時也發現罹患胰臟癌，在 12 月 26

⁴⁷ 在此片海報上標出「舊情綿綿、快樂的牧場、青春愛戀、採檳榔」等插曲十多支。

⁴⁸ 黃裕元，《戰後台語流行歌的發展(1945~1971)》，頁 120。

⁴⁹ 參考〈人物特寫〉，《台灣電影筆記》，<http://movie1.cca.gov.tw/People/Content.asp?ID=386>。

日昏迷，2010年2月24日時，洪一峰病逝於台北的台北醫學大學附設醫院，享壽82歲，在該年3月13日告別式時，總統馬英九親頒褒揚令肯定畢生成就。⁵⁰

第四節、研究方法與研究困難

不可諱言，以洪一峰作為個案研究，反思並且重新詮釋台語流行歌曲的歷史意義，確實有以「特殊案例的結果視為全體面向」的「以偏概全」的疑慮。為了避開此一論述的陷阱，筆者將會在本論文的書寫策略上，以「整體環境」與「研究個案」雙向交錯的寫作方式進行比照。

在書寫的過程中，必須仰賴「整體」與「個案」的史料考究，並且最後將「個案」考究出來的細節，重新放置到「整體環境」重新論述。因此，在本論文的研究方法，除了必須依賴實証的研究，筆者在面對史料的觀看時，也必須同時以更高層次的理論，以增加觀察史料的敏感度。根基於筆者以上所提及之思考邏輯，接下來針對研究方法的說明，將會採取「文本考證」→「理論啟發」→「文本二度考證」的步驟進行論述。最後，也將會在本節最後說明本論文的研究困難。

一、研究方法

(一)、文本考證：文本分析與蒐集

在本論文的研究方法上，主要以文本分析為主。其中牽涉的工作，則有錄音資料、歌本、報紙等資料的蒐集。並且針對年代不明的錄音、創作給予時間點的判斷。至於資料來源，唱片錄音部分則受惠於東吳大學石計生教授所執行之國科會計畫，「洪一峰數位典藏虛擬音樂博物館」執行期間所購買之黑膠唱片、歌本，以及黑膠唱片收藏家陳明章、徐登芳等人所提供之相關唱片錄音。

在資料蒐集、建檔並且給予年代上的判定之後，筆者將針對洪一峰歌唱以及創作作品與其相關人生音樂經歷加以參照，並且放入台語流行歌曲的歷史脈絡之

⁵⁰卓錦炎編輯，《峰采一生創作全記錄—寶島歌王洪一峰樂譜集》，頁36。

中，並且以個案來呈現戰後台語流行歌曲面貌流變的切片之一。在譜面的分析上，本研究將以音階使用、動機使用手法的歸納，也期待以此方法補足台語流行歌曲研究方法的缺憾。因為戰後台語流行歌曲的研究中，常常忽略了聲音是可以呈現的文化現象、歷史，以及藝術美感，⁵¹反而大多著眼於歌詞分析，缺乏音樂風格分析，因此造成了台語流行歌曲研究中，缺少以「聲音」為研究主體的探討。

52

(二)、理論啟發：針對文本以「音樂社會學」的角度觀察

著眼於以上所述之研究步驟，筆者認為在執行手法上，可以採取以「音樂社會學」的啟示，建立筆者觀看文本的角度。音樂社會學萌芽於 19 世紀末和 20 世紀初，主要得力於音樂史、以及民族音樂學中關注的議題：音樂創造活動與社會、歷史環境下的制約以及回應。⁵³

早期進行音樂與社會的跨界研究如韋伯(Max Weber)，他試圖將社會現實對於音樂家的創作影響揭露而出；⁵⁴或者是運用實證研究如統計方法，進行音樂社會學上的研究。⁵⁵以上的音樂社會學研究，都替音樂史、民族音樂學歸納出的現象，將音樂與社會間的關係，形成一套系統性的解釋。即便音樂社會學提供音樂學在研究方法諸多的可能性，但是音樂學真正擺脫 19 世紀傳統實証音樂學所認為的，「音樂是一個『純粹自律』的藝術作品」此一傳統，要從 1990 年的音樂

⁵¹ Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. (London: CHARM, 2009), www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html.

此為 CHARM(Center for the History and Analysis of recorded music)的線上出版物，在原文的 musicology and Performances 的部分指出分析聲音的重要性，原文摘錄如下：

Partly it was reaction against the idea that analysis could explain the meaning of musical works—so that music began to be seen as a representation of a culture rather than as a self-contained autonomous art form.....

⁵² 例如在書寫 1950-1970 年代之間的台語流行歌，眾多學者大多關注翻唱日本歌曲的部分，忽略了作曲家創作的事實。此外，更因為對聲音分析的不重視，忽略了在翻唱歌曲來源上，其實不單只有日本歌曲，亦有上海流行歌、香港時代曲，或是歐美熱門歌曲，這些細節，若沒有對歌曲發出的聲音有很大的敏感度，可能就會從此被忽視了。

⁵³Ivo Supicic，周耀群譯，《社會中的音樂：音樂社會學導論》，湖南：湖南文藝出版社，2005 年 1 月，頁 4-5。

⁵⁴Max Weber, “Max Weber’s sociology of music”, in *The Rational and Sociological Foundations of Music* (IL: Southern Illinois University Press, 1958), xii.

⁵⁵如西伯曼(Silbermann)針對廣播以及聽眾所進行的研究。Ivo Supicic，周耀群譯，《社會中的音樂：音樂社會學導論》，頁 180。

學界的學術反思開始。「音樂為一『純粹自律』的藝術作品」此觀點的盲點在於忽略作品生產的過程，因此 1990 年開始進行的跨領域研究，即是重新對文本生產的環境脈絡進行檢視，⁵⁶並且認為「音樂即是一種社會現象」。⁵⁷

將音樂視為一種「社會現象」的觀點，筆者認為，在前述音樂社會學之研究成果即顯現此一研究視角，但是此觀點之下的研究結果，會因為音樂行為與社會環境進行扣連時，為求各式文本之間能夠互相彰顯意義，在論述上產生的一致性，而可能忽略了兩種文本各自生成的矛盾現象。

而阿多諾(Adorno)在談論音樂與社會之間的關係時，直指應該對於現存文本產生懷疑，重新觀看文本間的衝突，以求得更近一步的詮釋。當阿多諾針對當時音樂的商品化現象進行批判時，也更細膩的揭露了音樂文本與社會情境文本的不一致，⁵⁸筆者認為，阿多諾對於音樂商品化這一段的詮釋，其中蘊含的意義，即是說明音樂在透過中介⁵⁹傳達至社會中的歷程、或者是最後被展現的面貌，都是一種社會性的運作，因此對後續音樂學者進行跨領域的研究，更具啟發性。⁶⁰至於 Tia DeNora 則更從阿多諾的觀點，提出在音樂學研究方法上的新方向：從作品中心本位走出，觀看不同種類的音樂素材在不同的表演者、不同的東西、不同的時間點被實踐之後的面貌。⁶¹Tia DeNora 透過阿多諾的啟示，重新審視音樂文

⁵⁶楊建章、呂辛純，〈音樂學研究的空間新視野〉，《人文與社會科學簡訊》，第 11 期第 1 卷，頁 15。

⁵⁷筆者認為，這樣的研究觀點可以回到近年來音樂學研究的改變—1990 年開始興盛的新音樂學，認為音樂作品必需要放在相關的文化脈絡中來理解。在 Tomlinson 的主張中，將文本放置在所處文化脈絡下，會隨著研究者持續追蹤，進而交織成屬於文本本身的脈絡，也因此逐漸構建了文本的全貌。Tomlinson, Gary, 1984, “The Web of Culture: A Context for Musicology.” *19th-Century Music*, 7(3):356.

⁵⁸如 Adorno 認為，音樂在被商品化之後，會因為消費而產生再製的文本，這種再製的文本就會因不同的時間、地點、使用方式有不同的詮釋。Adorno, “On the Social Situation of Music”, in *Essays on Music*(LA: University of California Press, 2002), 412-415.

⁵⁹中介一詞，筆者借用了阿諾德·豪澤爾(Arnold Hauser)於著作《藝術社會學》中，〈從作者到公眾的路上〉一章中，提到的中介體制，指的是藝術傳播的流動網絡，頁 153-154。

⁶⁰Tia DeNora, “After Adorno: Rethinking Music Sociology”, in *After Adorno: rethinking music sociology* (New York: Cambridge University Press, 2005), 155. 在 DeNora 的說法中，她認為，在 Adorno 1969 年去世之後，開始發展了使用社會學，針對藝術或是文化產出進行討論的風潮。

⁶¹Tia DeNora, “After Adorno: Rethinking Music Sociology”, in *After Adorno: rethinking music sociology*, 154.

本在社會情境下的接受歷程，此一研究觀點，也正是筆者所借取的角度：希望探究洪一峰演唱之「混血歌曲」在脫離原生地之後，流傳在台灣台語流行歌曲的情形。

在「創作歌曲」的音樂社會學觀看角度上，筆者也同樣採取「音樂視為一種社會現象」的立場進行論述。群體社會除了對音樂的傳播產生作用以外，在創作者身上體現出的音樂，則是在群體社會的音樂傳播下產生。而這種音樂傳播，則是依賴於群體社會中承載音樂的各式媒體。筆者認為，美國學者安德魯·瓊斯（Andrew Jones）替 1930 年代上海老歌整理出流傳路徑的研究，使用的媒介迴路(media loop)此一概念可供借鏡。他認為當年黎錦暉所創作的通俗的描寫愛情為主的「黃色歌曲」的媒介迴路，是以都市作為流行的環境，流傳途徑則從電影作為歌曲載體為開端，接著樂譜集結成歌集或電影雜誌，後錄製成唱片電台演唱或播放，最後由舞廳歌廳的歌女獻唱，由於這種媒介迴路是由人在其中操作、聆賞、學習，所以這條路徑又是未來上海孕育明星的搖籃。⁶²筆者更認為，此一媒介迴路對創作者個體來說，正是可以影響音樂創作的產出面貌，並且能夠建構社會現象。對於接收者而言，音樂是在一序列社會運作下的產出物。因此，若就音樂文本來看，其中具有創作的個體性、也有在個體性形成之前，加諸於個體之上的群體性。以筆者欲探討的洪一峰「創作歌曲」來看，即有可能在當時各式媒體傳播的音樂所影響，而他的作品也有可能經由這些各式媒體四處傳播。

筆者除了針對「混血歌曲」、「創作歌曲」透過音樂社會學的觀點，探討歌曲在社會流傳之下的歷史意義，另一方面更想針對洪一峰在演唱上，所顯露的社會意義。以流行歌曲在產製上的分工狀況來說，可以展開來的討論面向，就如同古典音樂所想要探究的，⁶³在作曲家進行創作行為之後而產出的「譜」、演奏到傳

⁶²Andrew F. Jones著，宋偉航譯，《留聲中國，摩登音樂文化的形成》，台北：臺灣商務印書館，2004，頁146。其原文可參Andrew F. Jones, "The Music of Li Jinhui", *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* (Durham and London: Duke University Press, 2001), 99.

⁶³洪芳怡認為，「流行音樂如同古典音樂，從歌曲被創造、被詮釋(演奏或演唱)、到成為具『典律』地位，整個過程漸漸脫離了作品本身的意義，轉而成為文化中的音樂符碼」，而筆者的在此的論

遞給聽眾接受的歷程，是 J. Nattiez 所指出的，音樂作品的文本實踐是透過表演者的對於譜的閱讀、理解之後做出的詮釋。⁶⁴更進一步來說，Nattiez 更可將一件作品的意義建構，視為是在一個社會性的互動下運作的過程。⁶⁵

而流行音樂工業中，歌詞、歌曲的產出亦牽涉創作行為，歌手在於歌曲的演唱、樂團在伴奏的配器則為一種對於歌曲產出後的詮釋，這樣的分工與過程，都顯示了在橫跨「古典音樂」與「流行音樂」之間所共通的課題。而筆者認為，在流行歌曲的研究課題上，除了探討背後所代表的社會意義，更可以視之為「一種聲樂行為」。如同呂鈺秀所指出，「Alan Lomax 所提出，其包含了歌曲（song）與歌唱（singing）兩方面的研究。流行歌曲的時代性，其實除了歌曲部分，也反映在歌唱時所產生的聽覺聲響上。造成這些時代特殊聲響的要素，除了音樂上特殊的速度、曲式、調性、節奏等因素，也出現於伴奏、歌唱技巧以及歌唱音色上。」

66

總結以上觀點，音樂在創作之後被詮釋的過程，雖為一種「共時性」的觀看角度，不過筆者認為，若將特定樂種放在「歷時性」上的時間軸來觀看，則可以得出，當代此類樂種的風格演變，以及聽眾所接受的内容演變的歷程。而這個形成路徑又可回歸到音樂產製者本身，如何受到當代音樂的影響，進而揣摩市場走向，塑造個人特色。⁶⁷

述態度則是與洪芳怡相同的。洪芳怡，〈周璇與音樂製造者〉，《周璇與她的歌—天涯歌女》，頁 88-89。

⁶⁴Nattiez 以自己去聆聽華格納的樂劇《尼伯龍根的指環》為例，分析表演者，文本，以及聽眾之間如何產生意義。他指出，可以先站在指揮以及戲劇製作人觀點分析他們如何解讀華格納的文本，；而另外在表演者如歌唱家、樂團團員的實踐則也是一個了解華格納文本的歷程。至於從觀眾的角度來看，也有好幾條理解華格納文本的路線進行著：對於華格納本人的理解、對於此齣戲劇的演出與參與人員的了解、以及構成此齣樂劇背後意義的了解，而聽眾在經歷過這麼多條細密的意義建構之後，就會產生了觀點，然後再以觀者的解度去詮釋整齣樂劇。此段歷程雖然主要為探討音樂符號學，但是筆者在閱讀時，發現可以與音樂社會學的論述相通，而納入此部份進行討論。

⁶⁵ J. J. Nattiez, *Music and discourse: Toward a Semiology of Music* (New Jersey: Princeton University Press 1990), p.74-p.77.

⁶⁶ 呂鈺秀(2009),〈流行音樂中的女性歌手聲腔〉,《音樂學探索：台灣音樂研究的新面向》,台北：五南出版社，2009年，頁 86-100。

⁶⁷洪芳怡，〈周璇與音樂製造者〉，《天涯歌女—周璇與她的歌》，頁 89。

(三)、將「核心人士」作為文本的訪談法

綜合前述以文本分析為本研究實踐的方法、音樂社會學為觀看文本的態度，筆者認為，若要將音樂與社會情境產生有意義的對話，則可以採取「訪談法」進行建構。基本上，訪談法的功用在於可以透過相關人士來確認史料的真實度。而在撿選訪談對象時，更是因為訪談對象與研究個案對象之關係緊密度，而形成一種「人的文本」。這種「人的文本」之所以能夠形成，是因為參與事件發生之間，所牽涉的過程，其結果最後成為歷史論述的其中一個面向。

以本研究所關注的對象洪一峰來說，從第三節所呈現的音樂生命史，我們可以看到其中所牽涉的露天表演、廣播演唱、唱片錄製、台語片拍攝、赴日演唱、以及歌廳、工地秀等每一階段的表演經歷，都能交織出一片人際關係網，並且有可能同一人以不同的角色，⁶⁸在洪一峰生命史中的此時此刻產生作用(或者也可以反過來說，洪一峰也會對曾經互動過的人也曾經產生影響)。

這種「人的文本」與歌本、唱片構成的「文本」之所以不同，是在於「人的文本」會針對歌本、唱片等物質存在的世界進行了解、詮釋。也就是說，在訪談者提供之訊息連結，是因為被訪者所表達的論述，可能揭露了「某件事物對於個人的意義」。⁶⁹在執行步驟上，筆者將會以所得到的訪談內容，與現存資料以及既定解釋提出問題，最後組織訪談者提供的資訊，相互參照，產生新的詮釋，而訪談的內容也將在本論文中探討不同議題時，以節錄方式，或是經由筆者組織、重新描述後陸續出現。⁷⁰

在訪談法所得出的內容，筆者將會以下列角度進行了解，作為解決本論文問題意識的另一個手段：

⁶⁸比如說，洪一峰之兄洪德成曾經買下電台某一個時段，與洪一峰一同經營廣播節目；或是其長子洪榮宏既為親人也是他的學生；第三任妻子愛玲既為學生、結婚之後又成為安排洪一峰音樂演出、談演出價錢，甚至是一同結伴演出的得力助手。

⁶⁹關於深度訪談的運用以及概念，可參考石計生，〈社會環境中的感覺建構—寶島歌后紀露霞演唱史與台灣民歌之研究〉，頁 440-441。

⁷⁰訪談資料以及名單請詳見附錄一〈2008-2011 年相關訪談紀錄〉。

- 1.對唱片、歌本相關資訊藉由當事人的回憶再度考証，建置文本分析的基本資料。
- 2.藉由相關人士描述與評論當代台語流行歌曲產製過程。
- 3.對當代台語流行歌曲整體「聲響」的印象，也包括了當下聆聽情境的回憶。
- 4.描述聆聽洪一峰歌曲時之當下情境。
- 5.對洪一峰創作、演唱歌曲的價值評論。

整體來看，「核心人士」之訪談內容在以上第一與第二角度中所扮演的角色，為台語流行歌曲產製者的角色，其中將會牽涉對「混血歌曲」與「創作歌曲」的描述；在第三至第五角度則將「核心人士」以聽眾角度進行分析，藉由「核心人士」的音樂品味，觀看如何與台語流行歌曲中的聽眾品味產生作用。而本論文在文中，提及較為宏觀的，台語流行歌曲之聽眾品味面貌，則是藉由歌本、唱片，或是電影等歌曲載體所呈現的內容進行建構，而與社會學中運用大量問卷，進行量化研究的聽眾研究不同。

二、研究困難

不過，目前階段蒐集的資料量雖已在歌本的資料與唱片資料的保存具有一定規模。但是目前此類資料對於洪一峰的歌曲創作、錄音的年代，仍難以給予確切的時間點。因為筆者所蒐集到的歌本中，除了部分歌本有明確的年代標示以外，其餘皆未有明確標示，只能透過歌本封面、封底資訊，像是同時出版之歌曲、內頁廣告，再參考報紙資料，或者是相同系列之歌本編號，來將未標明出版日期之歌本進行年代編排，最後則將創作歌曲所出現之最早年份的歌本找出，加以歸納至此一時代，或是訪談相關人士推斷其時間點。所以在洪一峰「創作歌曲」的年代考據上，無法有非常明確的斷代，只能透過歌本年代判斷，以及訪談資訊給予概括性的分期。

另外，錄音的年代判定上，資料比歌本齊全，標示出版年份的有十五張唱片，它們的出版年代多為 1967 年之後。其他未標示之唱片，同樣依靠訪談、或是相

關史料進行年代判斷。⁷¹因此，在資訊不齊全的狀態下，年代的考證實為本研究的一大困難。

第五節、研究範圍說明與章節規劃

對於洪一峰 82 年的生命史，其探討議題也因為時間跨度大而牽涉廣闊。但是筆者意在探討興盛於 1950-1970 年間的「混血歌」，也在閱讀文獻時，發現在 1945 年至 1950 年間的歌曲發展與後續「混血歌曲」的盛行有其時間順序的發展，因此難以斷代直接論述，所以筆者在討論洪一峰的音樂生命史時，將會把討論斷限範圍集中於洪一峰在 1946 年第一首創作〈蝶戀花〉開始，到 1978 年止。

在目前台語流行歌曲的歷史研究中，皆將 1971 年視為台語流行歌曲式微的關鍵時間，但是筆者認為，若以此年作為本研究的斷限，可能會忽略洪一峰個人生命史中的過程。因為參照洪一峰的音樂生命史中，則發現在 1971 年至 1973 年間，陸續尚有替其子洪榮宏創作歌曲、以及共同灌錄唱片的紀錄。雖然在 1976 年第三段婚姻開始，其創作數量減少、演出場合集中於歌廳、或是秀場等的現場巡迴演唱，與 1976 年之前的個人生命史中相比，牽涉到走唱、廣播、唱片灌錄、赴日或是全台巡演、台語片演出，並且有為數眾多的創作，⁷²這前後的音樂生命史型態有著明顯的不同。不過筆者在洪一峰的演唱風格分析上，發現了 1973 至 1978 年是他的演唱風格的雛型，而這段期間的演唱風格轉變卻又與 1960 年代的風格有著不同的變化，因此筆者在「混血歌曲」、「創作歌曲」以及「演唱風格」三方議題的考量下，將研究斷限拉長至 1978 年為止。

⁷¹ 以一則在聯合報 1961 年報導內政部對唱片業的加強管理列出規定，其中一項為：

唱片上的圖標除刊載唱片內容節目及與唱片節目有關的名稱如國語流行歌曲、京戲、越劇等外，應依出版法第二十條的規定，記載著作人發行人的姓名、住所、發行日期、版次及發行所、印製所的名稱及所在地

由文中列出的規定，我們可以間接得知，當時唱片業出版的混亂情況一缺乏出版日期等詳細資訊。中央社訊，〈加強管理唱片業—內政部取締地下唱片廠禁止出售或扣押唱片〉，《聯合報 03 版》，1961 年 8 月 3 日，03 版。並且由筆者所接觸之唱片資料，也發現，即便在 1961 年已公佈加強出版資訊的規定，但是在頒佈之初，並未完全落實。以正文中所提及，洪一峰的唱片為例，諸多列有出版日期之唱片，多是出現在 1967 年之後的錄音。

⁷² 關於洪一峰各曲創作年代參筆者後續論述以及相關附錄。

本篇論文以四個章節構成，除了第一章為緒論、以及第四章為結論以外，筆者將利用兩個章節，集中分析洪一峰的創作以及演唱風格，來涵蓋在論文題意上，「混血歌曲」與「創作歌曲」的兩個議題。至於在寫作策略上，兩個章節皆會配合洪一峰與當代歷史發展雙向觀看。在第二章中，筆者將會試圖以台語流行歌曲的發展歷史，探討洪一峰創作歌曲處於此時代被聽眾接受、進而創造、鞏固聽眾心目中個人特質的可能性，至於在第三章，則是著眼於洪一峰的演唱風格，試圖從歷史錄音來看，到底洪一峰在音樂實踐上，是以什麼方式進入聽眾的接受範圍。筆者希望此章節能夠以音樂聲響，探討第二章中，洪一峰如何在環境與個人行為之間抉擇，最後所塑造個人特質的過程。



第二章、重返「混血歌之辯」：洪一峰創作歌曲、混血歌曲與媒介迴路

本章主要探討洪一峰創作作品被放置到時代脈絡之下，如何被閱聽者看待，被音樂媒介如歌本、廣播、電影等載體流傳，以及作為台語流行歌曲產製者，洪一峰如何藉由創作得到聽眾認可的過程。

如史料呈現，洪一峰的確處在「混血歌曲」盛行的年代，自己也有演唱「混血歌曲」的紀錄，所以在一般評論者被視為對立態度的「創作歌曲」與「混血歌曲」，都出現在洪一峰的演唱曲目中。在進行洪一峰的演唱曲目整理時，筆者能夠掌握的資料有 22 本歌本、37 張黑膠唱片，來應證是否為演唱、創作，⁷³並針對來源進行分類。筆者也會把洪一峰創作歌曲年代加以歸納，再把各項歌曲配合前面所呈現的洪一峰音樂生命簡史、台語流行歌曲發展脈絡雙向檢視。

第一節、 洪一峰演唱曲目概述

將台語流行歌曲各類演唱曲目進行建構、分類的學術研究，起始於 2010 年石計生針對各演唱者的曲目整理。⁷⁴這部份的研究包含了洪一峰的曲目統計，然而在筆者持續的追蹤之下，已加以更新。

首先，筆者將重覆收錄的曲目納入計算，得知目前資料呈現，由洪一峰作曲、作詞、或者是演唱的歌曲共計 697 首。演唱、創作的年代則多集中為 1955-1970 年間，可見洪一峰在當時台語流行歌壇的活躍狀況。而筆者將此 697 首歌曲的重複曲目剔除，釐清歌曲來源，總共可分類為六類。如表 1 所示，⁷⁵第一類為由台

⁷³資料來源請參見附錄九〈歌本與唱片資料提供者一覽表〉。

⁷⁴這部份請參照石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影〉。

⁷⁵此表格分類依據石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影〉，頁 1。資料引用出自石計生於行政院國科會專題計畫所執行之「寶島歌王洪一峰虛擬音樂博物館」數位典藏計畫：NSC 99-2631-H-031-002-(2010.08-2011.07)與台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：臺北-上海跨界城市與媒介迴路流傳的社會文化探究：99-2410-H-031-061-MY2(2010.08-2012.07)部分研究成果。

灣作曲家以及台灣民謠為歌曲來源的「台灣民謠或台灣作曲家」，共計 21 首；第二類則是翻唱自日本歌曲的「日歌台唱」⁷⁶，共計 78 首；第三類為翻唱國語歌曲⁷⁷的「中歌台唱」，共計 6 首；第四類則為原曲非日本歌曲、國語歌曲的翻唱歌曲，為「其他來源」，共計 5 首；第五類則為歌曲來源待釐清之「待考」類別，共計 62 首；最後一類則為洪一峰作曲的「自行創作」類別，共計 106 首。若將所有曲目分為「台灣作曲家」與「混血歌曲」⁷⁸兩大類別來看，將第一項次與第六項次加總，可得出在洪一峰的演唱歌曲中，台灣作曲家的數量佔了 127 首；至於將第二、三、四項次總加的「混血歌曲」，則佔了 89 首。至於來源不清的曲目在詮釋此份資料上，會產生很大的盲點，而這一個區塊有賴後續研究繼續考證。

表 1 洪一峰曲目分類表

項次	原曲種類	洪一峰 /數量(首)	歌曲來源之比例
1	台灣民謠或台灣作曲家	21	10%
2	日歌台唱	78	36%
3	中歌台唱	6	3%
4	其他來源	5	2%
5	待考	62	暫不列入計算
6	自行創作	106	49%
總數		278	216 (不納入「待考」類別)
混血歌 (2+3+4)		89	41%
台灣歌 (1+6)		127	59%

(資料統計至 2011 年 06 月 08 日)

從整理至 2011 年 06 月 08 日的曲目分類表來看，若暫將來源不清之曲目剔除⁷⁹餘下的 216 首，以各項次加以比例計算，可得出「台灣民謠或台灣作曲家」

⁷⁶在表格中的「日歌台唱」、「國歌台唱」的台即意指「台語演唱」，而本論文通篇使用的「台語」一詞，是約定俗成的用法，指涉的是「閩南語」。

⁷⁷在翻唱國語歌的項次中，此處的安排包含了 1920-1949 年產製於上海之國語流行歌曲、以及在 1950-1970 之間在香港盛行的國語歌曲。

⁷⁸「混血歌曲」即指翻唱台灣作曲家創作以外的外來歌曲，此種類包含的項目為來自於上海與香港產製的國語歌、日本歌曲，以及上述地點之外的東南亞、或是韓國等的「其他來源」。

⁷⁹在「待考」類別判定歌曲目前來源不明，因此若在探討洪一峰演唱曲目的目的下，此筆資料為意義不穩固的區塊，所以筆者在此考量不納入討論。

所占比例為 10%、「日歌台唱」所佔比例為 36%、「中歌台唱」部分則為 3%、「其他來源」為 2%，以及「自行創作」為 49%。若將「台灣民謠或作曲家」與洪一峰之「自行創作」相加之後的比重，則與第二、三、四類相加後形成的「混血歌」之比重達到了將近平衡的狀態，而若要從洪一峰的「自行創作」與「混血歌」進行更深入的討論，就必須要回到「混血歌曲」與「創作歌曲」之間的論辯。

「混血歌曲」與「創作歌曲」是後世評論者以及學者在詮釋 1950-1970 年的台語流行歌壇的歷史時，一直爭論的重點。而論述中，看待 1950-1970 年的「混血歌曲」存在的態度，也從負面、缺少客觀資料的主觀批評⁸⁰到以正面態度回歸到史料進行詮釋。這一方面的文獻論述，已在各式論文擁有大量的解釋，因此筆者不加以贅言，在此，筆者只以更後設的角度，將相關論點依照發表時間整理，來觀看此議題討論的發展：⁸¹

1. 「混血歌曲」都是翻唱日本歌曲，是在唱片業者求取快速得利的產物，也是打壓創作歌曲發展的元兇。⁸²
2. 「混血歌曲」都是日本歌曲的原因，為當時國民政府壓抑台語歌曲，而讓臺灣人民產生政治上的不滿，轉而親近前一個執政文化下(也就是日本)的結果。⁸³
3. 「混血歌曲」是歷史既定的事實，與當時歌曲產製參與者受過日治時期的教

⁸⁰主觀批評者以台灣歌謠作詞家黃國隆為例，他對於 1960 年代作了以下的注解：

文夏唱了〈心所愛的人〉等五百支以上的歌，幾乎把東洋名曲全翻遍，這時候洪文昌（洪一峰）也不肯示弱而跟上各據南北，隨風倒柳去奪取歌王寶座，正宗閩南歌謠（充滿鄉土色彩）為之斷港絕潢，能作能寫的作家也個個輟亂旗靡失業回家。黃國隆，〈談三十多年來國內歌曲的產銷〉，《益世》，第 3 卷第 7 期，1983 年 4 月 10 日，頁 21。

⁸¹筆者在此整理碩士相關論文如廖純瑩、黃裕元、蔡佩吟、鶴田純等人之論述已及其論文所整理各類專書，加上筆者所閱讀相關專書如郭麗娟、莊永明等人之論述而得。

⁸²簡上仁，《台灣音樂之旅》，台北：自立晚報出版社，1988 年，頁 129-133。黃國隆，《台灣歌謠一〇一》，台北市：天同出版社，1985 年，頁 167。莊永明，《台灣歌謠追想曲》，頁 62。郭麗娟，《台灣歌謠臉譜》，台北：玉山社出版社，2005 年，頁 32、頁 116。

⁸³林二，〈台灣通俗歌曲的分析與將來〉，《鄉土音樂》，台北：台北市教師協會編印，1995 年，頁 184-185。郭麗娟，《台灣歌謠臉譜》，頁 47、頁 91、頁 116、頁 126。陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像—重組「類似」突顯「差異」再創自我〉，頁 94。

育有很大的關係，⁸⁴所以「混血歌曲」的現象是有道理的，也是一種文化融合的現象。⁸⁵

4. 「混血歌曲」不只有日本歌曲的翻唱，也有西洋、國語等外來歌曲的來源。⁸⁶
5. 即使是「混血歌曲」，在歌詞填寫上，作詞家仍然有個人的創作空間，進而展現本土文化。⁸⁷
6. 「混血歌曲」是提供台灣作曲家進行創作的養份。⁸⁸

由以上筆者依序發表時間所整理之針對「混血歌曲」的六大論點，可以看到發展的路線，從「批評『混血歌曲』排擠『創作歌曲』」作為論述的起始點，在此態度之下，呈現了「混血歌曲」與「創作歌曲」壁壘分明的立場。在許多學者具體檢視「混血歌曲」與歷史脈絡的作用之後，重新反思「混血歌曲」中的歷史定位—認為「混血歌曲」提供作詞家「創作的空間」，也在後來的論述態度，改變為延伸到「混血歌曲」對「創作歌曲」的影響。

往更深層的意義來看，可以發現「創作」的觀點與詮釋空間也隨之擺動—原本是「必須是台灣人作詞作曲」的本質論，在反思「混血歌曲」歷史定位的過程後，進一步肯定「混血歌曲」與「創作歌曲」是相互依存的，最後達到台語流行

⁸⁴黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 154。不過，在後續研究裡漸漸出現與此點不同的觀點，如蔡佩吟所指出，發現台語歌曲參與產製的人員如郭大誠，並非是日本教育出身。

⁸⁵洪宏元，《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》，國立新竹師範學院台灣語言與語文教育研究所碩士論文，1999，頁 88。石計生在此立論點上，提供史料，進行映證。以台北的流行歌曲傳播路徑為例，在〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉一文中，將文本與空間分析結合，提出「台北流行音樂三市街」的觀點，以圖表呈現各類音樂如傳統戲曲如歌仔戲、京劇、臺灣傳統音樂南管、日本傳統與流行歌曲、以及台語流行歌曲的展演空間分佈，來說明臺灣音樂中的混血成因。另有石計生以洪一峰與紀露霞之演唱曲目為例，比較兩人重疊的曲目與編曲，作更進一步的探討。石計生，〈寶島歌聲：黑膠時代紀露霞與洪一峰的音樂交會與發展〉，《跨文化研究學術研討會會議論文集》，南台科技大學，2010 年 12 月，頁 82-110。

⁸⁶黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 102。廖純瑩，《移植與內化：五、六 0 年代台語翻唱歌曲研究》。石計生，〈社會環境中的感覺建構—寶島歌后紀露霞演唱史與台灣民歌之研究〉，頁 433-477。

⁸⁷鶴田純，《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》，頁 54。蔡佩吟，《Káu-Kuài 的歌聲—郭大誠台語歌詞研究》，頁 11。

⁸⁸黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 188。此一論點在黃裕元論文中即已提出，但未再後續詳加敘述，甚為可惜。

歌曲歷史論述中，認為「混血現象無所不在」的開放態度。⁸⁹但是在第六項詮釋觀點的發展上，在當時的書寫，仍然欠缺實際證據。以提出第六項詮釋觀點的黃裕元來說，雖然在行文間肯定洪一峰、吳晉淮在台語流行歌曲創作的貢獻，但是又認為兩人當紅的演唱歌曲「也來自日本原曲改編」，並且「以此支撐穩定的唱片銷路」，⁹⁰而事實上，在筆者以洪一峰的作品為研究主體裡，他的當紅歌曲確實不乏「混血歌曲」，而事實上，在我以洪一峰的作品研究裡，即使當紅歌曲不乏「混血歌曲」，但他也有許多「創作歌曲」為個人的演唱代表曲目。

在以上所提及之論述，顯現了台語流行歌曲以「翻唱日語歌曲為1950-1970台語流行歌曲的主流」、「台灣音樂人都是受日本音樂教育影響」的觀點，此種論述的角度隱含了「台語流行歌曲聽眾喜好」以及「音樂人個別特質」。這是一種以大環境推論音樂產製者個體特性的現象，它過度簡化了當代台語流行歌曲閱聽者的面貌。雖然日本歌曲對台語流行歌曲的影響，確實為此年代的史實，但是就近年來針對音樂人經歷進行的個案研究，⁹¹也逐漸揭露「以簡馭繁」的思考模式下，形成的詮釋盲點。

因此筆者認為，回到檢視「洪一峰」的曲目，加以進行分類，放到歷史脈絡中來觀看，可以對台語流行歌曲既定的歷史觀念進行反思。雖然在表1的「台灣歌」與「混血歌」在這份表格顯示出的佔有率，也許不能以偏概全解釋在1950-1970年間的台語流行歌曲，聽眾內容選擇的全貌，但是也許可以就「洪一峰」本人的

⁸⁹石計生則以「準全球化」一詞論述「混血歌曲」。石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉，頁15。

⁹⁰黃裕元，〈戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)〉，頁185。原文摘錄如下：首先，自從文夏唱紅許多翻製的日本歌後，不論歌星本身是否能獨立創作，都參與了這波翻唱工作，如洪一峰、吳晉淮等作曲高手所唱紅的許多歌也來自日本原曲改編，可見當時翻唱之風是全面性的潮流，每位歌星都是以此支撐穩定的唱片銷路。

⁹¹在蔡佩吟的論文研究結果裡，發現郭大誠沒有日文學習的背景，與一般論述中所認為，戰後台語流行歌曲的作詞與作曲者「受過日本教育」的概念提出了一個有力的反駁。蔡佩吟，〈Káu-Kuài的歌聲—郭大誠台語歌詞研究〉，頁6、11。又或者是如紀露霞曾經回憶的學習經驗，則是青少年時期從收音機聽來的上海國語老歌影響最為明顯。石計生，〈寶島歌聲：黑膠時代紀露霞與洪一峰的音樂交會與發展〉，頁86。

情況，探討當代聽眾對於「洪一峰」此人所建構起的喜好、特質。⁹²筆者認為，在此時代，「混血歌」的盛行並非當時台語流行歌曲的全貌，而是有著「本土創作」與「混血歌曲」之間的微妙互動。

綜觀洪一峰在音樂生涯的各時期，都有台語流行歌曲的創作，⁹³所以令筆者好奇的是，「本土創作歌曲」到底如何去面對「混血歌曲」的產生？作曲家是否會排除外在環境的影響，將理念付諸實行而終生寫作不輟？若答案是肯定的，那麼在作曲手法上，作曲家是否會完全屏棄「混血歌曲」的影響而致力於「本土風味」的塑造？或者是作曲家可能透過聆賞、演唱，最後吸收「混血歌曲」的元素而創作？那麼洪一峰身為1950年台語流行歌曲產製的其中一環，他既為受眾，又同時為歌曲的創作者、演唱者，我們是否能夠從「混血歌曲」與「創作歌曲」這兩個看似二元對立的史實，透過歷史資料，觀察到以上我所推測的現象？如果從聽眾角度來看，在歌曲種類的接受上，是否有哪一方面的偏好？而洪一峰是否會為了希望被台語流行歌曲聽眾所接受，產生因應策略，最後調整自身歌曲的創作風格？接下來我將從社會歷史，進行更深入的探究。

第二節、洪一峰創作歌曲與歌曲流傳時代

一、第一首創作歌曲與大時代下的創作風氣

後續在電台演唱、創作的文字紀錄上，此股創作力旺盛的風氣，一直到1954年由當時周添旺對於電台的歌唱節目之評論，都還有跡可循：「現在台灣流行歌的

⁹²筆者在此將運用與洪一峰生命史中，相關度甚高的人士訪談內容作為論述基底，考量的原因一方面為當時聽眾資料難以尋求，一方面是這種以「音樂核心人物」對於洪一峰的了解，以及他們在生命史的參與，也可作為「代表性聽眾」的類型之一。最為顯著的例子為台灣廣播公司重要主持人陳星光，他一方面為洪一峰的友人，也對洪一峰的歌曲有所偏好，可說是歌迷類型的代表，訪談內容參附錄一〈2008-2011年相關訪談紀錄〉，至於針對1950-1970年代，更深入、大量、全面化的聽眾分析，需要大量的歷史文獻，在筆者研究能力以及所得資源的考量下，目前先以文本分析、重要人士訪談得到的現象給予初步的論述。

⁹³根據洪一峰口述歷史傳記作者李瑞明於2009年5月1日訪談紀露霞之訪談內容得知，洪一峰在1954-1957年間廣播電台擔任伴奏樂師與主唱時，即創作不斷，可惜部分作品目前未有錄音資料，以及在資料上，如手稿等散佚，許多創作歌曲目。

新進作者越來越多，每日由廣播電台播送的流行歌也較以前多了好幾種」。⁹⁴從電台演唱出道的紀露霞也曾經回憶過在電台唱過的歌曲，「我在電台都常常唱洪老師的歌(按：此為紀露霞對洪一峰的稱呼)」。⁹⁵

除了廣播電台作為台語創作歌曲的發表舞台之外，⁹⁶提供台語流行歌曲創作的發表舞台也存在於 1950 年代的唱片中。如許石於 1952 年創立的「中國唱片公司」，發行許石與楊三郎之新創作品，⁹⁷或者是亞洲唱片替楊三郎自 1946 年開始的創作，所整理出版而成的《楊三郎傑作集》。⁹⁸以及 1958 年廣播歌選裡面，筆者也發現收錄翁志成、⁹⁹黃錦昆、¹⁰⁰謝根養¹⁰¹之創作歌曲的紀錄。¹⁰²也就是說，也許台灣創作歌曲與創作者數量，無法在聽眾可以揀選的曲目中贏得全面性的勝利，但是透過周添旺在報紙評論所提及的史實，我們可以發現，台語流行歌曲的創作風潮確實存在過。因此筆者認為，很可能洪一峰的創作行為在當時並非完全的特例，而是一股時代潮流。

二、翻唱的興起與創作歌曲的拉鋸

⁹⁴周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉。

⁹⁵引自 2009 年 05 月 01 日洪一峰口述歷史計劃團隊於紀露霞自宅之訪談內容，參附錄二〈2008-2011 年相關訪談紀錄〉。

⁹⁶黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 85。

⁹⁷黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 89。

⁹⁸此張唱片編號為 AL-146，為亞洲唱片公司所出版之台語歌曲長時間唱片第九號唱片，出版時間約為 1958-1959。

⁹⁹關於翁志成的報導有兩篇：〈台語歌謠及流行歌曲作者翁志成，最近作成新歌八首，定本月廿五日晚七時，在台北市三水街廿八號富東集會所舉行發表會〉，《聯合報》，1964 年 09 月 24 日，08 版新藝。羊瑜，〈星星星 三個音樂花籃〉，《聯合報》，1965 年 12 月 11 日，12 版聯合週刊。根據兩篇報導，翁志成為「天聲音樂歌謠社」創辦人，位址為西園路一段 212 巷 7 號，培育學生眾多，如陳芬蘭、林春福、王秀如等人，其創作歌曲有〈雁南歸〉、〈南島月夜〉、〈等待君回來〉等曲。至於報紙中所提及，翁志成所創辦的「天聲音樂歌謠社」，是否與洪一峰有密切關係，尚需後續研究予以考證。

¹⁰⁰為台語片《運河殉情記》主題歌〈魂斷運河〉之作曲者，唱片由霸王唱片所出版。石計生，〈重構被遺忘的歷史：紀露霞演唱的「運河殉情記」數位典藏記〉，《後石器時代》，<http://www.cstone.idv.tw/entry/重構被遺忘的歷史：紀露霞演唱的「運河殉情記」數位處理完成陳明章+潘啟明+周至誠>。

¹⁰¹謝根養，目前能查得知資料為「社團法人台灣音樂著作權人聯合總會」(MCAT)之會員，其創作歌曲有〈窗前螢火〉、〈異鄉悲戀夢〉、〈異鄉戀夢〉等作品，資料來源自〈會員歌曲查詢〉，《社團法人台灣音樂著作權人聯合總會》，<http://www.mcat.org.tw/html/data/data.php?action=data&sn=195>。

¹⁰²陳瑞竹編，《新聲樂電影廣播歌選》，台中：正義出版社，1958 年 5 月 5 日。然而在目前史料中，唯獨翁志成、黃錦昆有些許的文字紀錄以外，卻少有歌本所記載之作曲者相關生平事蹟。

然而，前述所提之周添旺在 1954 年的評論文末，卻也點出當時尚在萌芽中的翻唱現象：¹⁰³

正因為台灣流行歌有以上幾點毛病，所以作詞者不能專心研究改革，甚至還有傾向初期利用很舊的日本曲譜翻作起來的現象。怪不得至今還是千篇一律的悲傷情歌呀！

我們可以見得，周添旺在此處所指的「翻唱歌曲」的現象，是特指從日本歌曲所翻唱過來的歌曲，¹⁰⁴並且認為，將會對台語創作歌曲有不良的影響。而翻唱的風潮持續到 1958 年洪德成的評論文章中，已成為一項既存於台語歌曲中的固定現象了：¹⁰⁵

近年來的台灣流行歌曲，除了民營廣播電台以外，又出現了兩個生產機構，一是台語電影，另一個是唱片...各民營電台又把它作為每天的節目代其宣傳，書攤上也都擺有那些唱片歌曲的歌本，可見台灣流行歌已是相當發達了。...可是這些歌曲卻大多都是用日本流行歌曲來改詞的，甚至乾脆直譯，什麼「港邊乾杯」啦，「戀之曼珠沙華」啦，「魚岸的好男子」等等，都是不成語言和意義的題名，歌名尚且如此不倫不類，歌詞的內容也就更可想見...。

另外呂訴上也對此一現象發出了評論，「本省光復後可謂已經沒有多少純粹鄉土歌謠可唱，大部份所唱的都不中不西的歌詞（即日語化的台語，或台語化的日語或國語），譜大部份都是日本化的旋律」¹⁰⁶我們可以先從洪德成的說法來看，他認為台語流行歌曲在台灣民眾的音樂聆賞，佔有一定地位，但是由於台語流行歌曲的興盛，也讓唱片公司的產製，為了要快速滿足其聽眾需求，而從現成的歌

¹⁰³周添旺，〈也談台灣流行歌的改革〉，《聯合報》，1954 年 5 月 19 日，06 版聯合副刊，藝文天地。

¹⁰⁴此處周添旺所使用之「翻唱歌曲」，其意義類似於莊永明所提出，用來專指翻唱日本歌曲的「混血歌曲」一詞，可參照本論文註 14。

¹⁰⁵洪德成，〈藝文天地—急待糾正的台灣唱片流行歌〉，《聯合報》，1958 年 5 月 16 日，06 版聯合副刊。

¹⁰⁶呂訴上，〈台灣歌謠的再建設〉，《聯合報》，1958 年 7 月 5 日，06 版聯合副刊。

曲中挑選灌錄唱片的曲目。¹⁰⁷也就是說，需費時重新編曲的創作歌曲在唱片灌錄上，是不能與翻唱歌曲產製的速度相比的。¹⁰⁸若如周添旺、洪德成、呂訴上等人所批判，以時下熱門的日本歌曲做為當時翻唱歌曲的主要選擇，其背後原因，可能與唱片公司負責選曲之人員學習背景、喜好的音樂品味有直接關聯。¹⁰⁹

不過，若以其他同時期台語歌星曾經翻唱西洋歌曲、印尼歌曲、或是國語歌曲此現象看來，¹¹⁰即使數量沒有日本歌曲那麼多，但也成為台語流行歌曲中「混血歌」的諸多樣貌。歌手之間，也會有曲目相通的情形，舉例來說，如紀露霞、洪一峰、文夏三人皆有演唱過印尼歌曲〈曼卡灣梭羅〉；又若將視野擴張到香港國語歌壇，也可以發現到若干與台語歌曲相通的翻唱曲目，如張露翻唱的〈打漁忙〉日本原曲〈ソーラン節〉，亦被洪一峰以〈我不是流浪者〉的歌名演唱；至於美國熱門音樂 *Seven lonely days* 亦在香港被張露以國語歌名〈給我一個吻〉演唱，而台灣則由永田與顏華翻唱為〈給我親一下〉。

這些歌曲在 1950-1970 年間，各歌手的演唱曲目中相互流通的起始點還需要繼續追蹤，但是由這個史實來看，對於翻唱歌曲的歷史詮釋，就不能單以「被殖民者心理」的行為反映看待。也許我們可以更為大膽的去推測，在選擇灌錄歌曲也許是依據聽覺上的「好聽、順耳」作為主要考量，因此形成了「混血歌曲」中各類歌曲同時存在的樣貌。¹¹¹

¹⁰⁷黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 101-104。

¹⁰⁸黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 102。

¹⁰⁹可參考黃裕元對於葉俊麟之訪談，葉俊麟在其訪談指出，當時唱片公司尤其偏好森進一、美空雲雀、小林旭等人的歌曲，而這些歌星也是葉所喜愛的。黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 102。

¹¹⁰此部分可參照廖純瑩，《移植與內化：五、六 0 年代台語翻唱歌曲研究》，頁 75。蔡佩吟，《Káu-Kuài 的歌聲—郭大誠台語歌詞研究》，頁 145-159。石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉，頁 11 中的表格 1「台灣歌謠曲目來源分析」。

¹¹¹2011 年 02 月 15 日張瑋芬與我於臺南南星音樂教室現址，訪談郭一男，節錄相關內容如下：(問：老師我想說，你們那時候在亞洲唱片的時候，有錄一些…日本流行歌翻過來的，那那時你們會不會去聽原來的曲？原來那首？)日本…都有唱片進來啊，啊來我們如果聽了好，啊就給它準備下去做。著作權都沒什麼在…。從訪談內容來看，此段雖然集中於日本翻唱歌曲作為討論，但是郭一男在期中提出一個選曲的重點，「我們如果聽了好」為歌曲採用的依歸。對照起台語流行歌曲當時亦有翻唱西洋歌曲、國語歌曲、韓國歌曲的現象，筆者認為可以是作為挑選翻唱曲目時的最大法則。此外，在黃裕元文中亦引出葉俊麟也有指出唱片公司的選曲情形，並且認為亞洲唱片因

從下列表 2 所呈現，以目前蒐集之唱片、歌本所收錄的統計次數來看，卻發現在曲目中，洪一峰的創作，〈舊情綿綿〉在唱片、歌本兩大載體中的出現頻率最高，被刊載以及灌錄共有十次之多，翻唱歌曲方面，則是〈可憐的戀花再會吧〉一曲¹¹²為洪一峰翻唱歌曲中次數最高的，為九次，從創作歌曲與翻唱歌曲的收錄現象來看，可說不相上下。

筆者在前文曾提及，洪一峰的創作歌曲數量，明顯集中於 1950-1970 年代。更深入來看，歌曲創作量更是多集中於 1958 年之前的廣播時期、唱片錄製時期。在此同時，他也以「洪文昌」之藝名灌錄唱片，在唱片中翻唱日本歌曲，¹¹³若對照以上史實，台語流行歌曲的創作與翻唱現象在 1954 年開始、1958 年達到高峰，¹¹⁴也不難理解洪一峰為何會同時演唱「混血歌曲」、「創作歌曲」了。而也許這樣更能證明，在當時的「創作歌曲」、「混血歌曲」在聽眾的心目中，都只是他們可以購買、選擇的歌曲，而不是互相對立的兩方。

表 2 歌本與黑膠唱片 115 收錄洪一峰相關曲目次數表(節錄版本)

統計結果(作曲、作詞、演唱)		
收錄次數	歌曲 ¹¹⁶	
10	台	無
	自創	舊情綿綿
	日	無
	中	無
	其他	無
	待考	無

為選曲功力很強，所以出版的唱片都能夠暢銷，葉俊麟所指出的情形雖然是在陳述文夏的成名原因，但是仍然可以作為一項「選曲」重點的參考，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 102。

¹¹² 正文中所舉歌曲來源等相關細節，可參附錄三〈洪一峰各類演唱曲目、創作曲目〉。

¹¹³ 目前得到資料以「洪文昌」之藝名灌錄唱片有兩張，第一張為女王唱片發行之《台灣歌曲集》，編號 QL-106，灌錄〈寶島蓬萊謠〉(原曲為日本長野縣民謠〈木曾節〉，收錄於 A 面)、〈我猶原等著你〉(原曲待考，收錄於 B 面)，以及亞洲唱片所出版之編號 AL-185《亞洲台語歌曲長時間唱片—洪文昌歌唱集(第二十號)》，目前資料得知收錄歌曲有〈相逢有樂町〉、〈青春的男兒〉、〈生鏽小刀片〉、〈深更的吉他〉，四首皆為日本歌曲，參附錄三〈洪一峰各類演唱曲目、創作曲目〉。

¹¹⁴ 翻唱日本歌曲的風氣發展至 1965 年越見盛行，而各家報紙《自立晚報》、《中華日報》等報更於 1965 年之後開始針對此一現象加以評論。黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 133。

¹¹⁵ 歌本與黑膠唱片的資料出處，參照本論文〈參考文獻〉的部份，以及附錄五〈洪一峰各家唱片灌唱紀錄〉。

¹¹⁶ 台指「台灣民謠或台灣作曲家」，自創為「洪一峰自行創作者」，日指「日歌台唱」，中指「中歌台唱」，其他指「其他來源」，以及「待考」即指歌曲來源尚未釐清者。

9	台	無
	自創	快樂的牧場
	日	可憐戀花再會吧
	中	無
	其他 待考	無
8	台	無
	自創	思慕的人、淡水暮色、寶島四季謠
	日	山頂的黑狗兄、無聊的流星 ¹¹⁷ 、再會！夜都市、夜間飛行、悲情的城市
	中	無
	其他 待考	無 重回故鄉 ¹¹⁸

此外，我們更可以由表 2 所示，進一步的詮釋，洪一峰在翻唱歌曲盛行的年代，其創作歌曲仍然能成為演唱歌曲中，最受矚目的一環。洪一峰創作歌曲的成就，可以在 1954 年 5 月 28 日的《聯合報》副刊所刊載之〈台灣流行歌應該改進嗎？〉一文所窺得。作者張志恆就如此稱讚，當時藝名為「洪文昌」的洪一峰，他的創作曲〈幸福的歌聲〉一曲，以及洪德成、許石所作的歌曲與〈雙雁影〉、〈阮是這款〉、〈孤戀花〉，「有崇高的藝術價值」；另一篇於 9 月 22 日的《聯合報》刊出，署名東藝的〈刮目相看「思想枝」：請重視進步中的台語片〉一文，除了感慨時下台語歌曲的翻唱風氣之外，也同樣就創作方面，稱讚「洪一峰、文夏等都在努力而稍有成就」。¹¹⁹

另外，在洪一峰的創作歌曲受到重視，也可從坊間歌本的內部編排看到蛛絲馬跡。例如針對台語流行歌曲的重要人物，予以生平介紹、附錄歌譜於其後的編排形式的歌本《寶島懷念歌星專輯》，在洪一峰的部份中，收錄了〈舊情綿綿〉、〈悲情城市〉、〈可憐戀花再會吧〉、〈思慕的人〉四首，四首歌曲中各以兩首「創作歌曲」、「混血歌曲」兩兩平分，但是在編排上，就將洪一峰的〈舊情綿綿〉放置在所有曲目的第一首。¹²⁰

雖然筆者所蒐集之歌本、唱片的數量，不能武斷的論定對當時洪一峰的歌曲在台語流行歌曲中的地位，但是筆者所取材之統計的唱片、歌本，¹²¹實為當代歌

¹¹⁷ 即〈無聊的孤星〉一曲。

¹¹⁸ 即〈重回的故鄉〉一曲。

¹¹⁹ 張志恆，〈台灣流行歌應該改進嗎？〉，《聯合報》，1954 年 5 月 28 日，06 版聯合副刊。東藝，〈刮目相看「思想枝」：請重視進步中的台語片〉，《聯合報》，1963 年 9 月 22 日，08 版。

¹²⁰ 王明、丁村編著，《寶島懷念歌星專輯》，台南：恆隆出版社，1978 年 9 月，頁 2-8。

¹²¹ 筆者所蒐集的唱片列表可參附錄五〈洪一峰各家唱片灌唱紀錄〉，至於歌本相關資料則請參照

曲流傳的重要載體，所以，就以上觀察得來之現象，洪一峰創作歌曲確實受到閱聽者的注意，這個現象不是偶然，而是與翻唱歌曲處於由歌本、唱片、電影等歌曲載體所組織而成的「媒介迴路」下所產生的結果。¹²²

三、「混血」與「創作」的競爭場域—1950-1970 台語流行歌曲「媒介迴路」

「媒介迴路」這個學術名詞來自於 Andrew Jones 研究 1920-1940 年代上海流行歌提出的概念。Andrew Jones 認為，「媒介迴路」承載著當時流行的「黃色歌曲」，它是由都市提供的物質環境、特定的時間切面、具有時間先後的流傳途徑，同時也是上海商業娛樂文化裡，明星興起的基礎。¹²³

從洪一峰音樂活動集中的台北來說，「媒介迴路」給予他的創作、演唱歌曲的流傳途徑，比 1930-1940 年的上海有著更複雜、漸進的傳播路徑。主要原因除了都市環境所提供的物質條件，影響了「媒介迴路」環節的形成，顯示了歌曲承載的空間，也反應了當權的政治權力、語言與族群上的分化。在這裡，筆者想透過「媒介迴路」，希望以大台北地區為主，觀察台語流行歌曲的「媒介迴路」，如何給予洪一峰音樂的養分、展演的舞台，最後成為台語流行歌曲聽眾聆聽選單中的選項。至於對歌曲承載空間所反映出的政治權力、語言、族群分化等議題，在本書的主旨、篇幅考量下，目前先以洪一峰個人以及相關史實進行探討。¹²⁴

(一)、洪一峰音樂生命史與台灣廣播、露天演唱

參考書目。

¹²² 此段概念之發想則是參考自石計生，〈大台北地區台灣歌謠的「媒介迴路」空間考據(1960-1980)〉一文中，提到紀露霞因在自家麵攤唱歌，而被電台樂師發掘而出道的事蹟，將當時所處的重要音樂活動場所列出的地點，做出以下之詮釋：「紀露霞路邊的被「偶然」發掘，不如說是被音樂氛圍所「檢選」，這實與當時萬華區及其附近為台灣歌謠等流行歌曲「媒介迴路」的空間聚集地有關」。石計生，〈大台北地區台灣歌謠的「媒介迴路」空間考據(1960-1980)〉，《數位典藏地理資訊學術研討會論文》，頁 159。

¹²³ Andrew F. Jones, "The Music of Li Jinhui", *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, 99.

¹²⁴ 至於這部份更為具體、全面性、更為宏觀的論述，可參照石計生，〈大台北地區台灣歌謠的「媒介迴路」空間考據(1960-80)〉，頁 172。

以戰後台灣唱片業的發展來看，因為唱片工業在日治時期的產製，主要為赴日錄音，所以台灣在錄音設備與錄音技術人員上，是缺乏的。在 1945-1950 年之間的台灣唱片市場，是以日本進口唱片，在路邊零售為主。到 1952 年，才有台灣人自行灌錄唱片的紀錄。¹²⁵在唱片產業尚未發達的這段時間裡，歌曲在 1950 年代初期的大台北的媒介迴路中的每個環節，主要為廣播電台、¹²⁶街頭演出、歌本販賣、¹²⁷以及露天歌廳。¹²⁸

一開始以藝名「洪文昌」的洪一峰曾經在食堂走唱、街頭販賣歌本演出之外，也在光復過後，現今淡水河邊的九號水門與其兄洪德成、音樂同好鄭日清以「露天表演」形式演唱。初始印製收錄約 1、20 首歌曲的歌本以讓觀眾免費索取，最後則演變至以每本一元的價錢販售，好湊齊樂團的經費，於此處的表演因二二八事件而終止，這段時期為第一波的淡水河露天演唱的音樂活動。¹²⁹而在淡水河露天演唱的音樂活動，洪一峰曾在 1952 年開張，位於現今一號水門、艋舺堤防的「河乃莊」，此又為第二波的露天表演活動。¹³⁰

¹²⁵黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 44，頁 56-57。關於台灣 1945-1950 年間的唱片產製，直至目前為止我所整理之說法，皆指出此時期為唱片產製的空窗期，其報紙資料可參呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954 年 4 月 5 日，06 版聯合副刊，藝文天地。

¹²⁶黃裕元，〈廣播電台的成立及其娛樂功能〉，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 52。

¹²⁷事實上，街頭演出早在日治時期即有紀錄。在石計生教授於 2010 年 10 月 22 日翁東城先生(生於 1920 年，其父為大稻埕六館街英國洋行廚師，是台灣第一個西餐總舖師)自宅訪談之逐字稿顯示，在大正 15 年(1926 年)的走唱藝人以日本傳統樂器三味線彈奏自創歌曲，並以台語演唱。洪一峰外甥女也有回憶，小時候曾經看過舅舅去萬華一帶的街頭演唱，參 2010 年 10 月 01 日我訪談洪一峰外甥女，另有李瑞明所撰寫之洪一峰口述歷史傳記，〈第二章 歌唱生涯的發端〉，所描寫之走唱情景(文本為初稿)。

¹²⁸關於「露天歌廳」這個名詞，當初與在河邊搭設簡易舞台的「茶棚」有所不同。露天歌廳的起始，為那卡諾(黃仲鑫)在大稻埕台北圓環所設立，集合一批台灣歌女，以演唱台語為主；至於茶棚，根據王贊元所指出，其地點位於淡水河邊的「螢橋」，而在此一風氣則是前所提及那卡諾的「露天歌廳」開設之後所漸起的。王贊元，《再現群星會》，台北：商周出版社，2007 年，頁 26。石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉，頁 32-33。

¹²⁹第九號水門約於現今重化街民生路尾，大稻埕碼頭一帶。參 2009 年 06 月 09 日洪一峰口述歷史於異象傳播公司訪談鄭日清。據鄭日清回憶，當時光復才剛開放，淡水河也開放給表演團體，如歌仔戲等或是如洪一峰、洪德成的樂師所組成的團體，當時李清風、林平喜也有參與演出。至於李清風、林平喜相關資料及生平目前尚待考證，前者目前有數張黑膠唱片的灌唱紀錄，後者可能為家中開設掌中戲戲院的板橋南門街流芳里里長。〈藝文圈一板橋訊〉，《聯合報》，1953 年 1 月 14 日，04 版。

¹³⁰此部分的文字記錄可參考 1966 年 3 月 12 日的中華週刊胡撤所寫之〈臺灣歌廳的興衰〉一文，「一到夏初，在露天而不太冷的季節裡開始，水門外就熱鬧起來，太陽落山開始，直到午夜為止，

在廣播的音樂生涯則是從 1954 年開始。洪一峰先在台北的民聲廣播電台製作現場歌唱節目，之後也在民本、天南、正聲進行現場的演唱。¹³¹在節目中，洪一峰擔任演奏樂師，並且在節目演唱前，替主唱的歌手「套歌」。¹³²或於節目中將創作歌曲自彈自唱，或是交予其他歌手演唱。¹³³此外，由於廣播的節目是向廣播公司購買時段，負責節目的團體也會將演唱的歌曲出版成冊，供聽眾購買，增加廣播節目的財源，所以有時歌本最後會附上點唱卡(參圖 1、圖 2)。¹³⁴若以 1958 年所出版的《小鳳唱片廣播歌選(小鳳時間報頁播唱)》來看，所收錄的洪一峰演唱歌曲有 25 首，收錄的創作歌曲則有 12 首，¹³⁵其中還包括了之後傳唱度最高的〈舊情綿綿〉。除了歌曲以外，洪一峰也配合其兄洪德成創作之台語廣播話劇〈雷鳴風雨〉、〈男性的復仇〉、〈女性的復仇〉，創作劇中需要的插曲。¹³⁶



樂隊齊奏，歌聲齊揚，只要走到昆明街，即可八音入耳，聽到一片呱呱之聲，好不熱鬧。」而淡水歌廳演唱的歌曲台語、國語和日語都有。至於洪一峰曾經演唱過的「河乃莊」則屬於混唱日、台歌曲的露天歌廳。江宜穎，〈百歲人瑞，見證人文水岸，艋舺傳奇〉，《萬華社區大學刊物》，2009，頁 6-9。關於露天歌廳歷史的整理，亦可參考石計生，〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂台北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉。

¹³¹ 參附錄五〈洪一峰大事紀〉。

¹³² 參 2009 年 05 月 01 日洪一峰口述歷史，於紀露霞自宅的訪談。原逐字稿的摘錄如下：「洪老師在那邊的中間，因為我畢竟不是歌星，我是好像是說是學生，就愛唱歌才去的，所以很多歌曲，好像說要怎樣說，我會唱，但是歌詞在哪裡不知道，我們以前的歌是第一段裡面有歌詞，歌譜裡面，第二段、第三段在旁邊，在邊邊就是用歌詞，所以講我要是不會我都是洪老師，你爸爸彈琴，跟我…演奏出來給我跟我套歌就是啦，就這樣子」按照紀露霞於訪談中所敘述的「套歌」，意指在歌唱演出前，在未有充足彩排時間的條件下，樂手以鋼琴即席替歌手伴奏，將曲子重頭至尾配合一遍，以讓歌手對於演唱歌曲有大致的理解。

¹³³ 參 2009 年 07 月 03 日洪一峰口述歷史計劃團隊訪談黃敏，就有提到在台南中廣的節目上，聽過洪一峰以鋼琴自彈創作曲、自己演唱的表演。在台北的廣播時期中，紀露霞亦於訪談指出，也曾經唱過洪一峰當時的創作曲，參 2009 年 05 月 01 日洪一峰口述歷史計劃團隊於紀露霞自宅訪談紀露霞。

¹³⁴ 此段史實參考自由李瑞明所撰寫之洪一峰口述歷史傳記，〈第三章 嶄露頭角的創作型歌手〉(初稿)。

¹³⁵ 即〈浪子回頭〉、〈綠衣天使〉、〈小奴家〉、〈月下等無兄〉、〈半夜單相思〉、〈台北賣花姑娘〉、〈舊情綿綿〉、〈我是行船人〉、〈南海迎春曲〉、〈碧潭之戀〉、〈河邊情歌〉、〈斷情記〉等十二曲。

¹³⁶ 此類台語廣播話劇長度在 5 分鐘至半個小時之間，用男女對唱，以及口白的相聲表演，構成的一齣短劇(按：此處的「相聲」一詞為洪德成所用)。其類型悲喜劇兼有，其戲劇語言平易近人，以表現生動的劇情，好在有限的時間內攫取聽眾的注意力。洪德成，〈值得重視的台語廣播歌劇〉，《聯合報》，1958 年 4 月 12 日，聯合報副刊。

圖 1 小鳳唱片廣播歌選點歌卡

點唱卡

指定日期	點	唱	歌	名
月 日				
月 日				

點給 _____ 市(縣) _____ 路(街) _____ 巷 _____

號 _____ 小姐 聽 _____ 先生

圖 2 李其灶廣播集點唱單¹³⁷

點唱單

其灶歌選第 _____ 頁

歌名 _____

希望播送日期 _____ 時間 _____

姓名： _____

性別： _____

住址： _____

64

(二)、洪一峰生命史、唱片工業與當代聽眾歌曲選擇趨向

日治時期錄製唱片的歷史，一般看法都是認為製作、錄音等技術都在日本完成，因此造成了戰後台灣唱片製作技術的斷層。然而，日本學者黑澤隆朝在 1943 年來台進行音樂調查時，卻有著調查團所屬之唱片公司(日本勝利唱片公司台灣支社)提供人才(可能為台灣的人才)來支援錄音技術，並且也在台北擁有錄音室的紀錄。¹³⁸

至於戰後 1945-1950 年間後台灣灌錄唱片的原料、錄音技術、壓片技術等紀錄，仍然是目前史料上所欠缺的。¹³⁹戰後台灣唱片製作的歷史，目前最被採用的說法是在 1952 年，由許石與陳萬隆共同主持的「中國唱片公司」，作為戰後台灣人自組唱片公司、自行錄音、自行製作唱片的起始年。當時灌錄出來的唱片，

¹³⁷為民聲廣播電台所屬之廣播團，此本廣播集中收錄洪一峰創作以及演唱之〈都市夜霧〉、〈今宵伴吉他〉、〈有樂町零番地〉、〈夜都市半暝三更〉等曲。

¹³⁸參王櫻芬，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時台灣音樂調查》，台北：國立台灣大學圖書館出版，2008 年 2 月，頁 97。

¹³⁹而這一塊歷史上的空白，仍需後續研究進行考證。

還屬於較易碎的蟲膠 78 轉唱片。¹⁴⁰而許石的「中國唱片公司」地址雖設在南京西路，¹⁴¹但是唱片的製造廠，卻是設立在當時距離台北市區一橋之隔的三重市。佔地利之便的三重，漸漸開始有了唱片製造廠興盛設立的景況。¹⁴²

從 1952 年以「中國唱片」為台灣唱片產製的開頭，到同年由作曲家陳秋霖在台北市涼州街，所成立的「勝家唱片」，著名歌曲〈春花望露〉¹⁴³即是這家唱片公司的出版品。¹⁴⁴之後在 1953 年，原為勝家唱片公司的股東李山珍，另外創立「麗歌唱片」；¹⁴⁵1954 年，更有由日籍華僑林來¹⁴⁶回台創設，並且聘請周添旺擔任文藝部長的「歌樂唱片」等唱片公司，除了出版日語翻唱歌曲，也出版臺灣人創作的歌曲。¹⁴⁷

以上在 1952-1954 年間創辦的唱片公司，可說是替台灣自製唱片產業，打下了基礎。這個基礎讓 1950 年代末期，至 1970 年之間的三重唱片廠，所製成的曲目，呈現多采多姿的樣貌：台灣民謠類、傳統戲曲(包括中國京劇、歌仔戲等)、廣播歌劇、台語歌(包括日歌台唱、中歌台唱等種類)、以及外國歌曲的翻版唱片

¹⁴⁰參葉龍彥《台灣唱片思想起》，台北：博揚文化出版社，2001 年，頁 135。黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 58、89。呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954 年 4 月 5 日。

¹⁴¹參蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁 2。至於許石所創辦的「中國唱片公司」之後則改制為「大王唱片公司」、「女王唱片公司」甚至是之後的「太王唱片」公司，參郭麗娟，〈敲響鑼聲的許石〉，《臺灣歌謠臉譜》，頁 142，參筆者於 2011 年 3 月 22 日訪談紀露霞逐字稿。

¹⁴²參石計生於 2009 年 8 月 20 日訪談蔡棟雄逐字稿，曾經提及關於三重唱片業的興盛：跟台北市密切關係，台北市他供給很多就業人口，那台北有一些，有一些污染的工廠，因為台北市他們環保意識比較高，以前州府、關廳他要求會比較高，你那工廠要生存，因為是台北市是台灣的首善之區，他對環保的要求比較高，所以很多工廠都搬來三重...三重唱片行為什麼這麼多...台北橋完了以後，公路開始興建以後，第一條公路是我們重新路嘛！再來就三和路，三和路就很早，三是三重埔的三，因為蘆洲也叫和三洲，所以叫做三和路，這兩條是很主要的公路，正義北路是後來啦！那這兩條主要幹路，架構了以後三重路線都是以這個公路為主，所以公路對三重工業發展包括對三重唱片業他都有關係。...

¹⁴³由江中青作詞作曲，葉白蘭所主唱。

¹⁴⁴呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954 年 4 月 5 日。¹⁴⁴鄭恆隆、郭麗娟，〈單守花園一枝春一大起大落的歌謠作曲家陳秋霖〉，《臺灣歌謠臉譜》，台北：玉山社，2002 年，頁 138。

¹⁴⁵呂訴上，〈台灣流行歌〉，《聯合報》，1954 年 4 月 5 日。然而，在目前的唱片蒐集紀錄裡，尚無「麗歌」唱片的證據，筆者懷疑可能此家「麗歌」唱片，為諧音的 Regal(利家唱片)。

¹⁴⁶此人詳細生平尚需後續研究考證。

¹⁴⁷臺灣人創作作品如楊三郎作曲，周添旺作詞的〈台北上午零時〉，或者是陳達儒作詞，周添旺作曲的〈碧潭悲喜曲〉，在日本歌曲翻唱方面，則是由周添旺所填詞的〈黃昏嶺〉一曲為代表。鄭恆隆、郭麗娟，〈花謝落土不再回—台灣歌謠界泰斗周添旺〉，《臺灣歌謠臉譜》，頁 26。

¹⁴⁸(包括日語歌曲、美國暢銷排行榜歌曲)等等。¹⁴⁹

圖 3 為石計生考証後，主要以台北的艋舺、西門町以及大稻埕的媒介據點進行的整理。他將展演內容予以歸類，發現相似性質的演出內容，都會在特定區域中出現：艋舺區域內，為「日、台」皆有的展演內容；西門町在戰前則有電影院播送著「日本片」與「西洋影片」，但在戰後初期則轉為「國語」為主的展演內容；至於大稻埕則是在戰前為「台灣新劇」、「上海電影」的展演內容，戰後則轉為「台灣」與「日本」的展演內涵。¹⁵⁰

就戰前的西門町與艋舺兩地的展演情形，對照起洪一峰曾經成長於艋舺，以及曾經活動於西門町的經歷來看，很可能這些展演內容，成為他日後音樂內涵的養分。比如說，洪一峰曾經提及在公會堂觀賞到岡晴夫的表演，並且對岡晴夫所演唱的〈上海賣花姑娘〉印象深刻。此外，洪一峰也曾經提及〈支那之夜〉是他在年輕時期最喜歡的一首日本歌曲。¹⁵¹

總歸來說，在日治時期以及戰後時期，皆有著台語歌曲、日本歌曲、傳統戲曲、國語歌曲¹⁵²的並存現象，若對比起三重唱片廠所出版的唱片種類有呼應之處，顯示了以「大稻埕」、「艋舺」、「西門町」三地帶為傳播環境，由鄰近地區的重重唱片廠，針對聽眾的需求提供歌曲來源。顯現出自日治時期開始養成，至 1950 年代形成的聽眾得以選擇的眾多選項。¹⁵³

¹⁴⁸蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁 11。

¹⁴⁹蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁 207。

¹⁵⁰形成圖 3 所呈現的現象，是有更為詳盡的歷史成因，此部份可參石計生，〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉。

¹⁵¹參附錄一、〈2008-2011 年相關訪談紀錄〉以及附錄五、〈洪一峰大事紀〉。

¹⁵²日治時期即有將上海的國語歌曲進行翻唱，如〈何日君再來〉、〈漁光曲〉等歌曲，但是多以台語進行演唱，至於以國語的演唱的例子較少，目前可得知的紀錄為林氏好以國語演唱的〈落花流水〉、〈甜蜜的家庭〉。張慧文，《日治時期女高音林氏好的音樂生活研究(1932-1937)》，台灣大學音樂學研究所碩士論文，2002 年，頁 92-97。

¹⁵³參石計生，〈大台北地區台灣歌謠的「媒介迴路」空間考據(1960-1980)〉一文，頁 165。

至於洪一峰加入唱片灌錄的一環，則是要到 1957 年才有紀錄。而我們可以從洪一峰在 1957-1960 年之間所灌錄之曲目：台聲唱片的〈山頂的黑狗兄〉、女王唱片的翻唱日語歌曲的〈我猶原等著你〉、〈寶島蓬萊謠〉，由此可知當時唱片市場趨向的其中一項區塊。不過洪一峰真正的走紅，則是透過亞洲唱片夏威夷吉他樂師郭一男的介紹，南下至台南亞洲唱片灌錄歌曲。¹⁵⁴當時亞洲唱片公司¹⁵⁵具有良好的音質以及傳銷網絡，讓洪一峰成名。¹⁵⁶不過，亞洲唱片的產銷網究竟如何成功，¹⁵⁷還有許多可供研究的空間。但是紀露霞也曾經提及，當年就是因為亞洲唱片，所以她的歌曲才廣為大眾接受。¹⁵⁸



¹⁵⁴參筆者、與台灣大學音樂學研究所碩士生張瑋苓於 2011 年 2 月 15 日訪談郭一男之逐字稿，就有針對如何介紹洪一峰南下的過程：啊洪一峰那時候在台北，那時候正不好，那時候就叫做洪文昌唱片不紅，不紅啊失敗..... 要換這個環境，換這樣也是好，那好不然就來台南，那不然你就下來啊...。

¹⁵⁵至於亞洲唱片成立之原因，根據筆者訪談郭一男的說法為，當年就讀成功大學(1946 年稱「台灣省立工學院」，1956 年改制為「台灣省立成功大學」)的老闆蔡文華研究電鍍技術，加以改良之後，認為有開唱片廠的可能，有著良好製作品質的亞洲唱片公司於焉誕生。

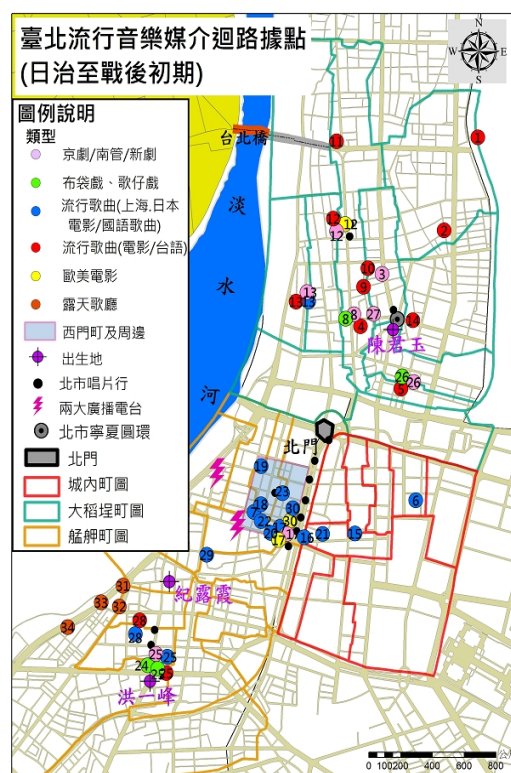
¹⁵⁶引自筆者、與台灣大學音樂學研究所碩士生張瑋苓，於 2011 年 2 月 15 日訪談郭一男之訪談內容。

¹⁵⁷不過並非每一位歌手灌錄亞洲唱片都會大紅大紫，筆者在看到部分唱片歌單中，有諸多灌錄歌手在後續都未因此而留名，因此可見洪一峰在面對聽眾揀選之中，不但是當時，之後也一直持續關注。

¹⁵⁸引自筆者於 2011 年 3 月 22 日訪談紀露霞之訪談內容。

洪一峰在灌錄亞洲唱片之後，¹⁶³又回到北部繼續與鈴鈴唱片、電塔唱片、或者是 1960 年代更為後期的皇冠唱片，而這些唱片廠都是設置在三重，為服務前端閱聽者需求的提供地，同時也作為製造閱聽者的需求的前線地帶。¹⁶⁴

圖 3 台北流行音樂媒介迴路據點



資料來源：石計生，《台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）》，頁 26。

表 3 台北流行音樂媒介展演內容整理¹⁵⁹

流行歌曲類	台語歌
	國語歌
電影類	台語片
	國語片 ¹⁶⁰
	歐美電影
	日本電影
中國傳統樂種	上海電影 ¹⁶¹
	南管
	北管
	小曲
外來傳統樂種	京劇曲目
	西洋古典音樂
戲劇	日本傳統樂舞 ¹⁶²
	歌仔戲
	布袋戲
	京劇
	新劇

(2011 年 6 月 17 日製表)

¹⁵⁹表 3 由筆者針對圖 3 展演內容做各分類進一步的整理。

¹⁶⁰此處指的是戰後由香港所拍攝，以國語演出的電影。

¹⁶¹此處指的是戰前由上海輸入的電影。

¹⁶²就我目前的理解，其相關文獻對於日本樂舞未作進一步的描述表演內容，因此我先暫時分類於此。

¹⁶³洪一峰於亞洲唱片的灌錄紀錄目前推算約為 1962 年終止，編號五百號左右。其原因則是因為洪一峰決定接受其他家唱片公司而北上錄音而中斷與亞洲唱片的合作。引自筆者、與台灣大學音樂學研究所碩士生張瑋苓於 2011 年 2 月 15 日訪談郭一男之逐字稿。

¹⁶⁴不過，三重唱片工廠的體質終究是不健全且產製粗糙的。當時因為眾多唱片公司競作翻版唱片，而造成諸多唱片重複出版的狀況，將應得營利分散。加上許多唱片廠老闆許多都是抱著快速致富的心態，在當時唱片需求量大、一窩風開設的唱片廠，造成了三重唱片工業快速的崛起也加速了它的凋零。引自石計生於 2009 年 10 月 14 日訪談前孔雀唱片老闆蔡茂雄之訪談內容。參石計生，《大台北地區台灣歌謠的「媒介迴路」空間考據(1960-1980)》一文，頁 166。

(三)、洪一峰生命史與台語片的發展

在第一部 1955 年臺灣人自製電影《六才子西廂記》開始進入當時以台語為主的閱聽市場，¹⁶⁵以及後續在 1956 年《薛平貴與王寶釧》在台上映獲得迴響後，台語片開始成為當時閱聽者觀看電影的重要選項。而台語片成為台語流行歌曲媒介迴路的一環，是在 1956 年開始建立，流傳方式則邀請台語歌星灌錄電影插曲，也有以台語歌曲的歌名來針對台語片進行命名、拍攝。

前者目前可考的紀錄為紀露霞替台語片《運河殉情記》所演唱之主題曲〈魂斷運河〉一曲。洪一峰則是在 1960 年的《醫生與護士》中，有〈青春戀喜曲〉、〈嘆五聲〉、〈鸞鳳雙飛〉、〈知音情郎〉等歌曲的配唱紀錄。

至於後者，則有以台灣各時期的台語歌曲來當作片名。如以日治時期創作歌曲命名，1956 年的《雨夜花》，1957 年的《心酸酸》、《雨中鳥》等片，或是以戰後創作歌曲為名的《鑼聲若響》、《三聲無奈》、以翻唱日本歌曲為名的《孤女的願望》、《可憐戀花再會吧》。可以見得被使用作為片名的台語歌曲，都是從歌曲在創作、翻唱之後，在戰後仍然被廣為傳唱的。使這些歌曲得以傳唱的重要環節，除了日治時期已灌錄的唱片以外，也仰賴廣播電台的放送，戰後自 1952 年復甦的台語唱片市場也是其中一項重要因素。¹⁶⁶部份台語片會依據歌詞進行情節改編，並插入多支插曲，¹⁶⁷然而部份台語片與原曲歌詞不相符合，但是仍可見到當

¹⁶⁵雖然此片在當時標榜採用「伊士曼彩色」的拍攝，然而在整體影像的調度上未見理想而草草下片。林奎章，《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》，2008，頁 38。另外，在日治時期雖有多部由台灣人擔綱演出、或是在台灣拍攝電影的紀錄，如《大佛的瞳孔》、《誰之過》、《望春風》等，但是多以日資、日本導演為主。1955 年的《六才子西廂記》一片之歷史意義在於，純粹的台灣人導演、演員以及技術人員所拍攝而成。呂訴上，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社，1961 年 9 月，頁 1-13、頁 42-44。

¹⁶⁶ 黃曉君，《1930 年代至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，頁 72-74。在黃曉君的論文中，亦整理出《一個紅蛋》、《怪紳士》、《桃花泣血記》三部片為日治時期曾經搬演過之電影，屬於舊片重拍的情況，而其歌曲在當年為屬於宣傳電影作用的歌曲，在戰後又再搬演一次的原因，黃曉君指出，除了電影劇情本身引人入勝，也可能受到其宣傳歌曲在戰後仍然有繼續傳唱有關。

¹⁶⁷ 如 1956 年所拍攝之《桃花過渡》，其插曲包括廈門調、恆春調、宜蘭調、七字調、哭調與《桃花過渡》等曲，在海報上強調「台灣民謠大會串」、「支支動聽」等字眼，參黃曉君，《1930 年代至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，頁 117。

時電影利用具有高知名度的歌曲以做為吸引觀眾的手法。¹⁶⁸

由此段史實可以看到，在媒介迴路中，歌曲除了作為服務電影宣傳之用處以外，電影也深受台語歌曲之流傳程度的影響而有其影片的形成，也就是說，台語歌曲在媒介迴路中除了是被載體流傳的歌曲以外，也反過來影響其載體內容，因此，媒介迴路並非為線性式的因果關係，而是交織影響的。

至於洪一峰所主演之第一部台語片，《舊情綿綿》則是以上所述的傳播路徑下所產生的產物：原本為廣播電台眾歌手皆可演唱的歌曲，¹⁶⁹後灌錄亞洲唱片而成名，¹⁷⁰最後引起台語片導演邵羅輝的注意，邀請拍片，其劇情則依據當時的廣播劇《舊情綿綿》改寫而成。¹⁷¹並且針對洪一峰個人其沉默寡言的人格特質進行角色設定：扮演一名名為「洪一峰」的音樂老師，後因緣際會下，成為家喻戶曉的歌星。¹⁷²而其歷程可說是洪一峰個人音樂生命史的縮影—教學、廣播、登台演唱，而劇中也充分運用到洪一峰所演唱、創作之插曲〈舊情綿綿〉、〈快樂的牧場〉、〈青春愛戀〉、〈搖子調〉、〈無聊的男性〉、〈悲情城市〉。除了片中登台演唱場景以外，也把每一首歌曲的意境與影片的故事情節扣合。¹⁷³雖然台語歌星跨足

¹⁶⁸ 如黃曉君指出，大部分以台語歌曲為名的台語片，大多數所採用演員為台語片正式演員，如《懷念的播音員》(1965)一片由祝菁、萃江演出，或者是1966年拍攝的《山頂的黑狗兄》一片，其演員為張清清、柯俊雄、康明，參黃曉君，《1930年代至1960年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，頁115。另外相關台語片詳細演員、導演等資料列表參考自國家電影資料館口述歷史小組，《台語片時代》，台北：國家電影資料館，1994年，頁331-384。

¹⁶⁹ 參考2009年05月01日訪談紀露霞，附錄二〈2008-2011年相關訪談紀錄〉。

¹⁷⁰ 參2011年02月15日筆者訪談郭一男。於訪談中，郭一男曾經提及，當時在台北的洪一峰(當時藝名「洪文昌」)雖然灌錄過唱片、於廣播電台節目中演唱，其名氣不是很大，經由當時擔任亞洲唱片樂師的郭一男介紹下來台南之後，進入亞洲唱片灌錄《可憐戀花再會吧》、《悲情的城市》等曲其銷路大好而走紅。

¹⁷¹ 參2009年05月27日洪一峰口述歷史計劃團隊訪談林福地。他表示當時電影《舊情綿綿》的劇本由張軒福所寫成之廣播劇，但是在於2009年05月01日紀露霞的訪談中，指出曾經在電台唱過洪一峰的《舊情綿綿》。而此曲的創作是否作為當時張軒福《舊情綿綿》的廣播劇插曲，或是為主題曲，亦或是原本歌曲與廣播劇本身為兩個不同的整體，都還尚待考究。

¹⁷² 舊情綿綿的故事梗概為洪一峰在劇中扮演一位音樂老師「洪一峰」，劇中他到台灣南部一個盛產檳榔的鄉間教書，並與當地村女月霞發生感情，然而這段戀情不被月霞的養父接受，而且還一心想將月霞嫁給台北公司的董事長。洪一峰被迫離職，到阿里山定居，月霞追隨而去，兩人結婚育有一女，但家庭又被月霞養父強迫拆散，月霞嫁給董事長。四年後，洪一峰女兒因想找尋母親，偷偷跟隨家中阿婆到台北卻不慎走散，洪一峰因在家中找不到女兒，也前往台北找尋，往後的日子中，洪成為著名歌星，女兒因為父親的歌唱會廣告招牌才與父親重逢。在一連串的巧合下，月霞再度與洪一峰、女兒相見，一家人破鏡重圓。

¹⁷³ 在黃曉君的碩士論文中，即有針對《舊情綿綿》中運用插曲的情形進行詳細的分析，因此筆

拍台語片的現象，洪一峰並非第一個，¹⁷⁴但是充分的運用歌手本身演唱或創作的歌曲與歌手形象，此片可說是首開先河。¹⁷⁵

在台語片的環節中，洪一峰於 1962 年主演的《舊情綿綿》獲得迴響之後，也陸續演出《何時再相逢》、《祝你幸福》、《歌星淚》、《金龍一號》等台語片，也替其影片演唱、或是創作其電影主題歌。¹⁷⁶而此時的歌曲產出過程，於洪一峰生命史各階段皆有不同，如《舊情綿綿》一片以現有曲目作為插曲，到台語片《何時再相逢》時的插曲〈寶島曼波〉，都是於 1960 年之前即完成之曲目(參圖 4、圖 5)。¹⁷⁷至於到 1964 年的《祝你幸福》中的〈母子愛〉一曲，才應影片需求另外作曲(參圖 6、圖 7)，¹⁷⁸以及後續於 1968 年出品的《歌星淚》所採用之曲目，〈歌星淚〉與〈孝女的心聲〉皆是替他量身打造下的作品(參圖 8、圖 9)，¹⁷⁹而有此趨向的產生，也可能是 1965 年開始，唱片公司開始參與製片公司的現象促成的。如《歌星淚》一片即是由原「金馬唱片公司」擴編至「金馬唱片影業公司」下的產物。¹⁸⁰不過替電影量身打造歌曲的模式，到了 1970 年的《金龍一號》又回歸到使用過往作品，收錄〈男兒哀歌〉作為片中歌曲的模式了(參圖 10)。

者在此不再贅述。參黃曉君，〈影歌雙棲的人物與其代表作—洪一峰與《舊情綿綿》〉，《1930 年代至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，頁 133-141。

¹⁷⁴ 另有那卡諾的《雨夜花》(1956)以及《破網捕晴天》(1957)、鍾瑛的《黃帝子孫》(1956)、瘋女十八年(1957)等片，紀露霞的《誰的罪惡》(1958)、《男性的純情》(1958)等片的部分歌唱鏡頭，與陳芬蘭於 1960 年的《虎姑婆》分別在台語片演出中各自擔任客串或者是主演，參黃曉君，《1930 年代至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，頁 119-121。

¹⁷⁵ 參黃曉君，《1930 年代至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，頁 141。

¹⁷⁶ 曲目細節處參附錄三〈洪一峰各類創作、演唱曲目—(八)洪一峰現存電影歌曲目錄〉。

¹⁷⁷ 1962 年由「永新有限公司」出品。台灣電影資料庫，〈何時再相逢〉，

http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/film_show.htm?SID=1077。

¹⁷⁸ 會有此「替影片特別作曲」的判斷，主要是因為在此之前片所發行之前的歌本未收錄此曲，反而在電塔唱片所發行之《最新台語流行歌第三集電影「祝你幸福」主題歌》(編號 TWA-20)一張出現此首，除此之外，目前則無其他紀錄。

¹⁷⁹ 參 2009 年 06 月 18 日洪一峰口述歷史計劃團隊訪談蘇南竹。於訪談中，當時擔任製片人的蘇南竹就有以下回憶：「我就還有《歌星淚》啊，就是請老師是算客串主演啦，兼老師兼作曲什麼這樣啊。」

¹⁸⁰ 參 2009 年 06 月 18 日洪一峰口述歷史計劃團隊訪談蘇南竹。以及黃裕元，〈歌壇人士參與電影拍攝〉，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 123。

圖 4 收錄《何時再相逢》主題歌唱片 A 面



圖 5 收錄《何時再相逢》主題歌唱片 B 面



圖 6 台語片《祝你幸福》主題歌唱片封套



圖 7 台語片《祝你幸福》主題歌唱片封套背面



圖 8 台語片《歌星淚》主題歌唱片封套



圖 9 台語片《歌星淚》主題歌唱片封面背面



圖 10 台語片《金龍一號》主題歌唱片

封套



圖 4-5 資料來源：石計生收藏，攝製：邱婉婷

圖 6-9 資料來源：陳明章收藏，攝製：邱婉婷

圖 10 資料來源：石計生收藏，攝製：邱婉婷

(四)、洪一峰與台語歌曲媒介迴路的對照下的歷史詮釋

截至 1971 年之前來看，可以發現到媒介迴路對洪一峰聲勢營造的影響，筆者認為，可以做成以下流傳路徑上的歸納：先是露天演唱、與四處流浪的演唱生活，是為開啟作為日後洪一峰演藝事業的前奏；而在 1950 年初期加入的電台演唱，以及第二階段的露天歌廳的表演，可說是替當時洪一峰提供了創作以及發表的舞台。當時他同時身兼樂師，具備彈奏吉他、低音大提琴、小提琴、鋼琴等技能，以隨時支援當時廣播節目中的演奏，但是其創作歌曲又透過當時電台其他歌手如紀露霞的演唱傳播之下，而逐漸為聽眾所熟悉。¹⁸¹而台北唱片公司在三重如雨後春筍般的設立後，也提供了洪一峰在創作歌曲，市場的考量下，有了灌錄「混血歌曲」的途徑以及行為。而這一串的歷史因果，有賴於當時收音機的普及，¹⁸²以及廣播節目放送的结果，也奠定了日後洪一峰南下灌錄亞洲唱片的基礎，進而因亞洲唱片的品質、以及其行銷網絡打開知名度，而又回到大台北地區的唱片灌

¹⁸¹根據洪一峰口述歷史傳記作者李瑞明於 2009 年 5 月 1 日，以及 2011 年 3 月 22 日訪談紀露霞之訪談內容所確認。

¹⁸²臺灣的廣播始於日治時期 1931 年的「台灣放送協會」，並且仿造日本內地模式，向民眾徵收「聽取料」（收聽費），因此有收音機的人家不多，至於光復後，收音機日漸增多，政府以自由登記制度重新辦理登記。至於廣播相關產業是在 1954 年到 1961 年間，因為政府允許民營電台的成立，而形成廣大的聽眾群與綿密的廣播網。陳江龍，《廣播在台灣發展史》，出版者：陳江龍，2004 年，頁 30-33。

錄，¹⁸³並且拍攝台語片。

然而，以上論述若是過度強調媒介迴路的流傳順序，卻有可能犯了一般論述上的「扁平化」，亦即，缺乏閱聽者或是其音樂產製者的「人」的個體具體在其媒介迴路下的對待音樂的態度、立場。以洪一峰的訪談來看，可以交錯映證在大時代的翻唱風氣下，自身在創作歌曲的慾望：「因為台語歌你知道都日本歌歌曲去改的，詞填一填，我的台語歌是我自己創作的，笨歸笨，你認真做出來絕對有幾首給世界各國...台語歌也是不難聽啦，哪會講台語歌難聽」，¹⁸⁴不過有趣的是，雖然強調其自身的創作慾望，在訪問中，洪一峰也都會同時揭露對於音樂的品味：¹⁸⁵

就是這樣有那個輕音樂，日本的演奏出來的輕音樂，他那個都原版的，他就放一些...拿那個東西¹⁸⁶進來電台放，...放出來聲音鏗鏘鏘鏘，以前我們的技術藝師跟那個錄音的技術當然比較粗，台灣再怎麼做就不那麼細。那時候放出來的音，拉機歐(radio)放出來的音，拎拎涼涼鏗鏘鏘砰砰碰碰都會出來，真好聽...很清楚

由以上兩段訪談引言，可看出洪一峰的說法，反映出當時台語流行歌曲媒介迴路的切片：一為作為媒介迴路中，聽眾角色的洪一峰，他所顯露出的音樂品味，二為混血歌曲在媒介迴路中所佔有的樣貌之一，三為媒介迴路之一的作曲家洪一峰，在面對當代混血歌盛行時的現況所產生的不滿，所發出的創作慾望。

因此筆者認為，必須要將媒介迴路給予立體化的角度進行觀看，就可以透過展演內容呈現當代閱聽者可能面對的音樂種類，並且由這些種類反映出聽眾的需

¹⁸³參 2011 年 02 月 15 日筆者訪談郭一男，曾經提及洪一峰在臺南灌錄亞洲唱片走紅之後，又答應受邀到台北各唱片公司灌錄唱片。

¹⁸⁴ 根據洪一峰口述歷史傳記作者李瑞明於 2009 年 3 月 20 日洪一峰自宅進行之訪談。

¹⁸⁵引自石計生於 2008 年 12 月 21 日洪一峰自宅之訪問。而類似的說法也可見於 2009 年 3 月 20 日於洪一峰自宅之訪談，「認真說自己都不知足啦，感覺講做起來沒說很滿意，你會做別人也會做，你要做的時候，你要做的事情，日本歌那麼好聽，外國歌那麼好聽，就這樣唱就好啊，我想講純粹有氣質的、自然的、會流行的、世界都知道的，這樣才合我的意。」

¹⁸⁶指日本原版唱片。

求而形成的品味面貌。這其中牽涉到的品味面貌又是錯縱複雜的，雖然洪一峰個人經驗之生命史固然可以視為台語歌曲傳播的濃縮，但是若要說他是台語歌曲的品味代表，則有以偏概全之疑慮，因為在當代的「混血歌曲」盛行是一個既存事實，而洪一峰的創作只能說是當時百花齊放的台語歌曲中，眾多的選項之一。

而有趣的是，在洪一峰針對其自身作品描述時，頗有將風格進行分類的況味：「歌曲的問題，說起來是指內容，因為台語歌曲若要唱，唱的有些鄉土口味也可以，『嘿呵，大家出來唸歌喔』，什麼歌呢？這種歌蓋有鄉土味，至於〈舊情綿綿〉、〈放浪人生〉就稍微有一些不同了...」¹⁸⁷筆者好奇的是，洪一峰的描述中，其「稍微有一些不同」是否可以視為「當代歌曲風格的多元光譜」？

若要以閱聽者角度的需求來觀看，我們可以回顧圖 3 所呈現之「臺北流行音樂媒介迴路據點（日治至戰後初期）」所展現的日本、歐美、漢族音樂交融存在的空間。從洪一峰 1930-1970 年間所活動的淡水河沿岸的艋舺、大稻埕與西門町是為臺北的「流行音樂三市街」，此三地由於在歷史先後的發展，產生了種族差異的文化空間，在鄰近的地緣關係下，連成一氣，形成了「混血歌曲」流傳的介面與其閱聽者品味的養成。¹⁸⁸不過如史實所呈現，洪一峰歌曲創作集中的 1954-1960 年間，是為「混血歌曲」風氣逐漸日上的年代。

那麼同時是聽眾又為音樂產製者的他，是否會服膺在當時聽眾品味而創作「類似」的作品，以讓閱聽者產生「混血歌曲」的錯覺，進而產生好感？或者是在當時的「混血歌曲」盛行下，所塑造出的台語流行歌曲聆聽品味中，還是有意圖塑造專屬於「洪一峰創作」的聆賞趣味？又或者其實台灣人自行創作的流行歌曲，自日治時期發展，至洪一峰所功成名就的 1960 年代，已在這段歷程中與外來元素不斷交融，開始與台灣傳統民謠開始區分，自成一格，作為歌曲創作者的

¹⁸⁷蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁 232-233。

¹⁸⁸參石計生，〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉。

洪一峰，縱使有意予以區分，但仍然不脫其「混血魅影」？¹⁸⁹

以上針對洪一峰創作意圖以及風格的角度之諸多發想，將透過下一節針對洪一峰創作歌曲之主旋律分析，與所翻唱各類「混血歌曲」雙重比對，觀看洪一峰演唱的「混血歌曲」、「創作歌曲」在經由台灣唱片工業選取之後，可能形成的聽眾聆賞品味。希望能夠藉由此過程，破除過往論述在面對「混血歌曲」時，認為是「原封不動將殖民文化加以複製」的印象，找出「『混血歌曲』也有可能是創作者的靈感來源」的可能性。此外，也會在此部分探討，當洪一峰被聽眾接受後，身兼作曲、演唱者的他，更進一步運用自身創作歌曲來彰顯自己的獨特之處，以及最後邁向聽眾接受洪一峰個人特質塑造過後的另一個過程。

第三節、洪一峰創作歌曲之分析

台語流行歌曲以編曲、作詞、作曲、演唱構成基本的產製環節。而洪一峰是屬於創作歌曲主旋律的作曲者，因此筆者在此著重的分析重點，主要以歌曲的「旋律分析」為主。不過歌曲的「旋律分析」，目前所面臨到的最大難題有兩個，第一個難題是，部分知名度較低的歌曲只有歌本收錄，缺乏錄音資料的相互佐證。第二個難題則是因為歌譜以簡譜寫成，有些少數的音疑為筆誤之處，造成旋律線的安排顯得不甚合理，而影響筆者判讀過後的結果，所以造成部分歌曲無法進行分析。至於部分可以判讀，但是沒有錄音資料的歌譜，筆者將兩份以上的歌譜交互比對，並且以親自哼唱的方式，來判讀旋律線走向的合理度。

另一個「旋律分析」所帶來的難題為，在音樂風格方面的判別。在剝除掉得以顯現民族風格的配器之後，¹⁹⁰另一個「旋律分析」所帶來的難題為，在音樂風格方面的判別。此外，¹⁹¹筆者發現洪一峰創作歌曲與混血歌曲皆有以五聲音階創

¹⁸⁹此詞引用自石計生，〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉。

¹⁹⁰例用配器、音階來進行風格分析的例子可參考洪芳怡於《天涯歌女—周璇與她的歌》第四章的討論。

¹⁹¹例用配器、音階來進行風格分析的例子可參考洪芳怡於《天涯歌女—周璇與她的歌》第四章的

作的紀錄。因此，若從表面的音階結構，來判定洪一峰歌曲是否具有「某地」特定之「風格」，是難以執行的。不過，仍然可以從「洪一峰創作與演唱之歌曲」所選用的調式，來看出當代台灣聽眾、或是唱片市場所習慣的趨勢。

至於在旋律上的風格使用，筆者將會觀察動機的使用。所舉出的音樂範例將從為數不多，但是在洪一峰的演唱歌曲中，具有代表性的歌曲來探看，洪一峰運用何種素材來塑造歌曲中，「具有地方特色的風格」。另外，透過旋律剖析當代聆賞品味的面貌，接下來，也會回到以「主唱者在歌曲的演唱特長」作為討論重點，¹⁹²此節最後將會針對洪一峰如何使用「音程安排」，彰顯「歌唱者的演唱特長」。筆者認為，這項特質主要由「歌曲開頭選取音域」、「七度以上大跳音程」引領的旋律走向，以及對於舊有作品進行「添補」，來構成洪一峰作品希望「可以突顯演唱特長」的功能的重視。

一、 同與異的橋樑：洪一峰運用調式分析

表 4 是筆者所統計洪一峰各式演唱曲目(包含創作與混血歌曲)所採用的音階。筆者也將昭和初年至昭和 44 年的日本歌曲，所採用的音階納入統計。之所以特別再加入日本原生地之歌曲進行分析，是因為「日歌台唱」在洪一峰其演唱的曲目中，為一個主要類別。筆者考量，若單獨就洪一峰演唱曲目各類別作內部比較，可能有失之偏頗之詮釋，所以加入日本歌曲與演唱曲目類別，作外部初步比較，以進行後續比對。可惜因為這個主題的篇幅上有所限制，對於其他類別之原生地歌曲的音階使用，在此暫不討論，這部份我很期待有待後續研究做進一步的探討。筆者將歌曲起始音加以整理、計算，發現表 4 裡面，各類歌曲有著類似的現象：以「mi」、「sol」為起始音的「五聲音階」或「大調音階」的使用(參表 4 框內以粉紅色填滿者)。

討論。

¹⁹²在 Simon Frith 對於西方流行音樂的觀察中，即有指出此一觀點，他認為，到了 1940 年末期，「愈來愈多的流行歌曲是為了呈現歌手的特質而寫，而不是為了展現作曲者的作曲技巧」，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 91。

表 4 洪一峰各類演唱曲目、昭和流行歌曲使用音階統計表

音階種類(以主旋律結構看，首調呈現) 大調：C 大調/ 小調：a 小調		創作歌曲	日歌台唱	中歌台唱	台灣民謠、 台灣作曲家	其他	昭和歌曲 (1925-1945) ¹⁹³	昭和歌曲 (1945-1969) ¹⁹⁴
五聲音階	do 音起始 do 調式	6	8	0	0	0	22	7
	mi 音起始 do 調式	20	7	2	4	0	17	0
	sol 音起始 do 調式	27	14	0	6	2	38	8
	la 音起始 do 調式	0	0	0	1	0	4	0
	re 音起始 re 調式	0	0	0	0	0	1	0
	mi 音起始 re 調式	0	0	0	0	0	1	0
	sol 音起始 mi 調式	0	1	0	0	0	1	0
	do 音起始 sol 調式	0	0	0	1	0	1	0
	sol 音起始 sol 調式	0	0	0	0	0	2	0
	mi 音起始 la 調式	1	0	0	0	0	0	0
	sol 音起始 la 調式	0	0	0	1	0	4	0
	la 音起始 la 調式	7	1	0	0	0	2	1
總數		61	31	2	13	2	93	16
日本小音階	do 音起始	0	1	0	0	0	12	1
	mi 音起始	1	1	0	0	0	47	3
	la 音起始	0	0	0	0	0	13	1
	sol 音起始	0	0	0	0	0	2	0
總數		1	2	0	0	0	74	5
多 si 音的五聲音階 (123567)	do 音起始	0	0	1	1	0	3	0
	mi 音起始	2	1	1	0	0	4(其中三首 自然小音階)	1(自然小音 階)
	sol 音起始	4	3	1	0	0	7(其中兩首 調性為小調)	1
	la 音起始	0	0	0	0	0	4(其中兩首 為小調)	0
總數		6	4	3	1	0	18	2
多 fa 音的五聲音階 (123456)	do 音起始	2	1	0	0	0	0	0
	mi 音起始	0	0	0	0	0	3	0
	sol 音起始	0	0	0	0	0	5	0
	fa 音起始	0	0	0	0	0	1	0
	la 音起始	0	0	0	0	0	1	0
	re 音起始	0	0	0	0	0	1	0
總數		2	1	0	0	0	11	0
少 sol 的小調音階/ 多 re 的日本小音階 (6712346)	mi 音起始	0	0	0	0	0	10	0
	sol 音起始	0	0	0	0	0	0	1
	la 音起始	0	0	0	0	0	6	1
	re 音起始	0	0	0	0	0	1	0
總數		0	0	0	0	0	17	2
少 re 的小調音階/ 多 sol 的日本小音階	la 音起始	0	0	0	0	0	2	0
	do 音起始	0	0	0	0	0	1	0

¹⁹³歌曲來源自《日本のうた第二集(昭和(一)初~20年)》，東京：野社，2001年。

¹⁹⁴歌曲來源自《思い出の昭和歌謡》，東京：成美堂，2007年，頁32-頁152。之所以考量採用到1969年的歌曲，是由於筆者目前考據出來，洪一峰翻唱之日本歌曲時間其原曲發行時間最晚為1969年之歌曲。

(6713456)	mi 音起始	0	0	0	0	0	4	0
	第五音升高半音	0	0	0	0	0	2	0
總數		0	0	0	0	0	9	0
小調音階	la 音起始自然小音階	5	10	0	2	0	4	1
	do 音起始自然小音階	0	2	0	0	0	1	0
	mi 音起始自然小音階	4	7	0	0	0	7	8
	mi 音起始旋律小音階	1	0	0	0	0	0	2
	la 音起始旋律小音階	0	0	0	0	0	1	0
	do 音起始旋律小音階	0	0	0	0	0	0	1
	la 音起始和聲小音階	0	2	0	1	0	7	4
	do 音起始和聲小音階	1	0	0	0	0	3	1
	fa 音起始和聲小音階	0	0	0	0	0	0	1
	mi 音起始和聲小音階	1	3	0	4	0	14	6
	do 音起始現代小音階	0	0	0	0	0	1	0
總數		12	24	0	7	0	38	24
大調音階	do 音起始	1	2	0	0	0	7	4
	mi 音起始	0	1	0	0	0	6	9
	sol 音起始	4	4	1	0	3	9	7
總數		5	7	1	0	3	22	20
比對歌曲總數		87	69	6	21	5	282	69

在音階的選用上，也發現洪一峰創作歌曲與「日歌台唱」、「台灣作曲家」、「中歌台唱」、「昭和歌曲(1925-1945年)」等類別相同，集中使用五聲音階 do 調式與 la 調式(表 4 框內以綠色填滿者，代表為此類別使用的音階總數)。其次為小調音階，在大調音階的使用反而較少。五聲音階作為旋律結構，使用 do、mi 或 sol 為起始音的歌曲，可以發現皆為以 do 為終結的調式，而歌曲是被放置在大調音階的和聲進行伴奏。

筆者認為，這些在五聲音階裡，使用 do、mi 或 sol 為起始音的歌曲，可能是五聲音階被放置到大調音階兩者系統下所產生的妥協：必須在歌曲開始就建立調性，再選用五聲音階中，可以建立調性的音為主旋律的開端。至於集中以 la、do 或 mi 為起始音的歌曲，也是集中以 la 做為終止音的五聲音階調式，也可能是小調與五聲音階妥協之下的現象。

不過除了五聲音階與西洋大小調的妥協之外，筆者也發現在洪一峰的演唱曲目中，這些用來建立調性的起始音，「do」是較少被選擇的音(而「mi」、「sol」是使用機率較高的，在大調音階也是有此「少用 do」的現象)。筆者猜測，在起始

音方面傾向於使用「mi」、「sol」的現象，可能為當時亞洲地區包含日本、台灣、韓國、香港以及東南亞流行歌曲寫作的其中一個趨向。至於對流行歌曲旋律特徵的更大層面研究，如台灣流行歌曲間各作曲家的比較，或是台灣流行歌曲與其他地區流行歌曲的比較，就有賴後續的努力。

從表 4 來看，我們亦可發現洪一峰在創作使用的音階與「日歌台唱」類別上還有三個相似之處：

- (1) 在日本小音階的選用上，是較少的。¹⁹⁵
- (2) 此外，也運用了五聲音階之外加上「fa」¹⁹⁶或「si」形成的音階；¹⁹⁷
- (3) 這兩個類別也都有使用大調與小調音階。

所以直至目前為止，洪一峰「創作歌曲」與「日歌台唱」的類別，在音階選用上，加上前面所說的「集中運用 mi 或 sol 音起始之五聲音階 do 調式」，可說是有很多的相似性。

但是我們就此可斷言，日本歌曲對洪一峰的創作就具有強大影響嗎？而當時台灣聆聽翻唱外來的台語流行歌曲，尤其是日本歌曲，真的為全盤接收嗎？筆者將表 4 使用的音階數量，由多至少的排列成下列表 5。可以發現，雖然在音階使用的排名上，「日歌台唱」與「創作歌曲」的類別有著前述現象的相似，但是若對回日本歌曲之原生地，「昭和歌曲(1925-1945)」與「昭和歌曲(1945-1969)」兩類別，則可發現更特別的差異。

¹⁹⁵洪一峰所翻唱的日本歌曲中，確實使用到日本小音階的歌曲數量不多，目前發現的只有〈青春巡邏員〉以及〈赤城搖子歌〉等曲。至於其他歌曲若是在聽覺上有著「日本風味」的出現，則是在自然小音階的基礎下，大量運用 la、fa、mi 三音作為旋律的動機，也就是說，如果想要營造出「有日本味」的音樂，不一定要使用日本小音階，只要有掌握到旋律的走向特性就可營造了。

¹⁹⁶音階構成即 do、re、mi、fa、sol、la、do。

¹⁹⁷音階構成即 do、re、mi、sol、la、si、do。

表 5 洪一峰各類演唱曲目、昭和流行歌曲使用調性排名

數量排序 (由多至 少)	創作歌曲	日歌台唱	中歌台唱	台灣民謠、台 灣作曲家	其他	昭和歌曲 (1925-1945)	昭和歌曲 (1945-1969)
1	五聲音階	五聲音階	多 si 音的五聲音階(123567)	五聲音階	大調音階	五聲音階	小調音階
2	小調音階	小調音階	五聲音階	小調音階	五聲音階	日本小音階	大調音階
3	多 si 音的五聲音階(123567)	大調音階	大調音階	多 si 音的五聲音階(123567)	無	小調音階	五聲音階
4	大調音階	多 si 音的五聲音階(123567)	無	無	無	大調音階	日本小音階
5	多 fa 音的五聲音階(123456)	日本小音階	無	無	無	多 si 音的五聲音階(123567)	多 si 音的五聲音階(123567)
6	日本小音階	多 fa 音的五聲音階(123456)	無	無	無	少 sol 的小調音階/ 多 re 的日本小音階(6712346)	少 sol 的小調音階/ 多 re 的日本小音階 (6712346)
7	無	無	無	無	無	多 fa 音的五聲音階(123456)	無
8	無	無	無	無	無	少 re 的小調音階/ 多 sol 的日本小音階(6713456)	無

從 1925-1945 年的昭和歌曲來看，雖然五聲音階、日本小音階是在此類別最常使用到的音階。此外，雖然在創作歌曲運用之「小調音階」為此類別的第二名，若細究 1925-1945 年的昭和歌曲，則比「創作歌曲」中所使用的音階種類更多樣。像是 1925-1945 年昭和歌曲採用了「自然小音階」、「旋律小音階」、「和聲小音階」以及「現代小音階」，¹⁹⁸且主要使用「和聲小音階」，這與「創作歌曲」中集中使用「自然小音階」的現象不同(請往回參照表 4)。在音階的選用上，也在此時期的日本歌曲，呈現著更為多樣的選用，除了加上「fa」或「si」音變形而成的音階以外，也在小調音階與日本小音階加以變化。

到了 1945-1969 年的日本歌曲，則是以西洋大調與小調為最主要的使用音階，反而在 1925-1945 年廣用的日本小音階在 1945-1969 年中，顯得不常使用，使用音階類型也較少，此時期也較少將日本小音階與小調音階改變使用。¹⁹⁹

¹⁹⁸指自然小音階上行、下行時將第六音、第七音升高半音。

¹⁹⁹日本小音階的形成，其實是在昭和時期才被廣為推廣的，它的形成與明治時期唱歌教育所推廣的五聲音階有關。產生的過程主要以西洋音階作為改良的基礎，將大小調去除四、七音而成。以 C 大調為例，去除四七音後，音階的結構即成為 do、re、mi、sol、la、do，形成了得以與中國文化下五聲音階相通的 yonanuki 大音階；至於 yonanuki 小音階則是將 C 大調關係小調 a 小調去除四七音後，則成為 la、si、do、mi、fa、la，而這樣的音階形成了具有顯著民族特色的「日本小

因此，透過表 5 所呈現之音階選用，筆者認為，即使日本歌曲是洪一峰演唱曲目主要類別，仍然透露出 1945-1970 年以來，台語流行歌曲聆賞者的偏好以及習慣的聲響：五聲音階的歌曲仍然作為主流。造成這種與日本歌曲在面貌上的差異與類似，其最主要原因為洪一峰所翻唱之歌曲，從 1915 年之日本歌曲即有涵蓋其中。

換句話說，以洪一峰的「混血歌曲」中「日歌台唱」的類別為例，選取了 1915 年到 1969 年間發行的日本歌曲，這樣的現象顯示出當時唱片工業在面對選取日本歌曲時，並非把範圍侷限於當時流行的日本歌曲。可能的原因在於，參與選曲過程的人員，根據自身喜好(這時候他們也同時擔任著聆賞者的角色)去決定歌曲。²⁰⁰這些歌曲在日本創作、灌錄過後，脫離原生地的環境，²⁰¹被背景不同的台灣唱片工業產製人員選擇，可能就造成了洪一峰演唱的「日歌台唱」與日本原生地歌曲，在音階使用上的細微差距。

而在「創作歌曲」之所以會在音階使用上，與「日歌台唱」類似，則是洪一峰作為閱聽者吸收過後的產出，以及聽眾聆賞習慣的反應。²⁰²所以，我們可以這樣推測，在台語流行歌曲的選曲機制下，日本歌曲中具有「五聲音階」的聽覺，因為與「傳統五聲音階」的相通，而存留下來。因此，筆者認為，若要從是否以音階的使用，來判定歌曲是否有「源自於何處」的風格，是有難度的。但是我們

音階」，此音階在日本歌曲寫作中廣泛的使用是被昭和時期的古賀政男所推廣。Okada Maki, "Musical characteristics of Enka", *Popular music* 10 no.3(1991):288.

²⁰⁰黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 102。

²⁰¹如洪一峰翻唱之日本歌曲，原作者如中山晉平為東京音樂學校畢業，山口俊郎、佐佐木俊一、上原賢六以及米山正夫為東洋音樂學校畢業；渡九地政信為日本大學藝術科畢業，或是中野忠晴為武藏野音樂學校畢業；遠藤實、吉田正則是自學而成；至於大村能章則創辦了「日本歌謠學院」。另有多人在此不加以贅述，不過可看出日本流行歌曲作曲者大多為受過音樂專業訓練。日本作曲者背景來源目前皆參考自《維基百科》之詞條。至於在台灣的唱片工業中，挑選歌曲的工作由文藝部擔任，如亞洲唱片的蜚聲，在台灣日治時期曾經受過日本教育；另有五虎唱片的郭大誠，音樂學習背景主要為演奏北管，只受過一年的日本教育；也有先後擔任電塔唱片、金馬唱片文藝部的蘇南竹，為電台音樂節目工作人員出身，之後曾師事洪一峰。參黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，頁 105。蔡佩吟，《Káu-Kuài 的歌聲—郭大誠台語歌詞研究》頁 182。鶴田純，《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》，頁 81。蘇南竹部分為 2009 年 6 月 11 日、2009 年 6 月 18 日，洪一峰口述歷史計畫，李瑞明於異象傳播以電話訪問蘇南竹枝訪談稿。

²⁰²這樣的說法脫胎自阿諾德·豪澤爾在《藝術社會學》一書中所指出，「作品又是受眾的一種創造，影響是相互的，由此而起引的社會過程是奉獻和接受的共同產物」，頁 154。

仍從表 4 與表 5 所呈現「慣用五聲音階」的現象來看，從 1930 年代到戰後 1970 之間，流行歌曲的寫作趨向，以及在台語流行歌曲聆賞者在這股趨向下，反應出與日本原生地所不同的聆聽習慣。²⁰³

二、 在台語流行歌曲「地方性風格」風潮下寫作手法：「顯著風格化」素材的運用

若按照前述，洪一峰作品集中使用的「五聲音階」，可以有兩種意義：當代流行歌曲的創作趨向，以及當代台語流行歌曲聽眾的聆賞習慣。但是在取得「聽眾熟悉的音響」而進行創作的方法，除了音階使用以外，也有運用傳統民謠，作為創作基本元素的手法。這種作曲方式不管在國語流行歌曲，或是台語流行歌曲樂壇創作中，都是常見的。

早期 1930 年代的上海國語流行歌曲就有這個現象——周璇一曲〈四季歌〉即是將江蘇民謠〈孟姜女〉改編而成；²⁰⁴或者是 1956 年紀露霞所演唱之台語片《運河殉情記》的主題歌，〈母女會〉，即是以歌仔戲中〈都馬調〉進行部分改寫而成；²⁰⁵也有針對傳統曲調重新填詞、編曲，如洪一峰與紀露霞在 1960 年代初期，皆有從〈留傘調〉重新填詞而成的〈黃昏日頭落〉、²⁰⁶〈送君詞〉²⁰⁷等曲；還有從另一曲調〈五更鼓〉重新翻唱的〈春宵五更鼓〉、²⁰⁸〈月照窗〉²⁰⁹兩曲；以及 1966 年由〈台東調〉改寫而成的〈三聲無奈〉²¹⁰亦是一例；而後續也有在 1969 年，

²⁰³陳培豐亦有發現在作曲此相通的現象，並且以此種「類似」的狀況認為是一種利用前一個統治政權的文化對當代國民政府的統治所作的，有意識的反抗，但是筆者對於此觀點以及態度，認為仍需要保守看待之。

²⁰⁴洪芳怡，《天涯歌女——周璇與她的歌》，台北：秀威版社，2008 年，頁 169-170。

²⁰⁵此曲〈母女會〉由黃錦昆編曲，楊錦作詞，在唱片標頭上則是以〈廈門調〉的旋律旁註之。資料來源：後石器時代，〈徐登芳的運河殉情記新發現〉，<http://www.cstone.idv.tw/entry/徐登芳的運河殉情記新發現>。至於此曲利用〈都馬調〉之旋律，則是筆者透過鄭恆隆編選之《台灣民間歌謠》所選輯的〈都馬調〉比對發現。鄭恆隆，《台灣民間歌謠》，台北：南海出版社，1989 年，頁 14-15。

²⁰⁶葉俊麟作詞。

²⁰⁷李臨秋作詞。

²⁰⁸由葉俊麟作詞，林禮涵編曲。

²⁰⁹由李臨秋作詞。

²¹⁰由陳金波作詞，黃國隆改寫，林秀珠主唱。

由謝雷、張琪共同演唱之國語歌曲〈傻瓜與野丫頭〉，亦是從傳統曲調〈卜卦調〉填詞而成。²¹¹

在洪一峰的作品中，此類運用傳統本土曲調所佔不多，目前所得知之資料僅為兩首，但是細究創作手法，對照以上傳統民謠在流行歌曲中，被化用的手法仍然有值得討論的價值。在當時流行歌曲化用傳統曲調的例子中，多以旋律內部結構進行刪減或添加音符、或是將民謠原有節奏增值、減值改寫而成。但是在洪一峰的作法中，除了將民謠作前述的慣用改寫手法，更將民謠旋律後續加以延伸，重新作曲脫胎成為一支新曲。如在〈寶島曼波〉中的前奏，則是取用部分台灣民謠〈草螟仔弄雞公〉的旋律形式，去掉原曲的第三、四、六樂句(即第五-第八小節，與第十一、十二小節)以及裝飾音，例如將原本樂句的下行經過音 Sol 去掉，而成為〈寶島曼波〉的前奏版本(參表 6)。

表 6 〈草螟仔弄雞公〉²¹²與〈寶島曼波〉前奏旋律對照表(以首調記譜呈現)

The image shows a comparison of two musical pieces in staff notation. The top section shows the original melody of 'Grasshopper and Chicken' (measures 1-6) and the 'Treasure Island Mambo' prelude (measures 1-4). A downward arrow labeled '刪掉 sol' points to the end of the prelude's first measure, and a horizontal arrow labeled '未採用' points to the right, indicating that the original melody's structure is not used. The bottom section shows the original melody of 'Grasshopper and Chicken' (measures 7-12) and the 'Treasure Island Mambo' prelude (measures 5-6). A horizontal arrow labeled '未採用' points to the end of the prelude's second measure, and another horizontal arrow labeled '未採用，進入〈寶島曼波〉主歌' points to the right, indicating that the original melody's structure is not used and the piece transitions into the main song.

在將〈草螟仔弄雞公〉刪減過後，簡化了〈寶島曼波〉的前奏旋律，鋼琴伴

²¹¹作詞者待考。此為筆者根據鄭恆隆編選《台灣民間歌謠》所選輯之〈卜卦調〉，以及胡美紅於亞洲唱片所灌錄之〈卜卦調〉所演唱之錄音比對發現。為了篇幅以及本章書寫策略考量，我於此議題將不考量進行深度歌曲之比對，只在此點出此一時代風氣，期許後續研究針對此議題予以詳加發展。

²¹²譜例所呈現之版本，為根據原始旋律，重新以西洋樂理系統記譜而成之版本，鄭恆隆，郭麗娟，《台灣歌謠臉譜》，頁 12。表 6 所呈現為筆者重新製譜而成。

奏此時在每一樂句的開頭以及結尾，按壓簡單的和弦，主唱與歌隊以自由速度進行演唱。

主唱演唱主要樂句之後，歌隊則是以類似呼喊的「呵—呵」唱喝，兩者之間一來一往的對唱，營造了山間對唱、回應的氣氛。這六小節的前奏，洪一峰運用慢速且自由演唱、加上編曲，²¹³簡單的配器塑造歌曲的情緒，而在歌詞唱到「無分男女老幼緊出來唷(呵來)」之處，馬上出現曼波節奏的兩小節間奏，隨後進入歌詞中「寶島曼波/曼波寶島」的部份，就此進入歌曲主體中。此處前奏與歌曲主體上的安排，造成音樂表情上的反差(參上表 6)。²¹⁴

同樣的手法也可見於〈悲戀情歌〉，在此曲中，合唱團演唱了四小節的導唱，緊接其後的是〈台東調〉全部旋律，之後的樂句再以〈台東調〉的最後一音為起始音，開始發展後續旋律(參下表 7)。與〈台東調〉的旋律比較來看，〈悲戀情歌〉中的旋律簡化了其中的經過音、倚音等。由筆者所整理之表 7 中，所標示出被更動過的音可看出，此段旋律的引用手法，是取其骨幹音的基礎之下，作些微的調整。像是在節奏方面，是將原本的二四拍子規整到屬於四四拍子曼波舞的系統中，²¹⁵並且將短時值音符如第六小節的 re，在〈悲戀情歌〉中，歸納到第四小節的強拍。

²¹³此曲編曲者尚待考證。

²¹⁴ 邱婉婷，〈曲意賞析—寶島曼波〉，《峰采一生 寶島歌王洪一峰樂譜集創作全記錄》，2010 年，頁 64。

²¹⁵在1930晚期到1940年早期，在被商業化之前，是一種被拿來演奏古巴舞的新方法(danzo'n and son)。它會在某些段落(通常是在最後的段落)，使用了短的(通常是兩個小節)切分音節奏型。其後發展的mambo，即是以此特質繼續流傳。David F. Garcia "Going Primitive to the Movements and Sounds of Mambo", *The Musical Quarterly*, Vol. 89, No. 4 (2006), 507-509.

表 7 〈台東調〉與〈悲戀情歌〉前奏旋律對照表(以首調記譜呈現)

The image shows a musical score comparison between two pieces. The top section compares the first four measures of the 'Taidong Tune' (〈台東調〉原始旋律 1-4 小節) with the first six measures of the 'Sad Love Song' prelude (〈悲戀情歌〉前奏 1-6 小節). The 'Sad Love Song' prelude is divided into two parts: 'Chorus Lead-in Sentence A' (合唱團導唱 樂句 A) and 'Chorus Lead-in Sentence B' (合唱團導唱 樂句 B). Red boxes highlight specific notes in the 'Taidong Tune' that are modified in the 'Sad Love Song' prelude. Arrows indicate that the notes 'Do' and 'Re' are deleted ('刪掉 Do、Re') and a 'sol' note is added ('多出 sol').

The bottom section compares the fifth to eighth measures of the 'Taidong Tune' (〈台東調〉原始旋律 5-8 小節) with the seventh to tenth measures of the 'Sad Love Song' prelude (〈悲戀情歌〉前奏 7-10 小節). Red boxes highlight notes in the 'Taidong Tune' that are modified. Arrows indicate that the note 'Re' is moved back ('Re 往後移') and the notes 'La' and 'Mi' are deleted ('La·Mi 被刪掉'). A bracket indicates the start of the 'Sad Love Song' main song entry (〈悲戀情歌〉主歌進入).

對照洪一峰曾經描述自己的〈寶島曼波〉是「這種歌蓋有鄉土味」，以及他的創作手法，可以知道，洪一峰在對於創作歌曲，其實是有意識的去塑造不同的風格。在流行歌曲翻唱、或改編民謠的手法，像我之前所提的，雖然已有前例。但是洪一峰卻是運用了民謠曲調作為歌曲中有「功能性」的前奏，也就是〈寶島曼波〉與〈悲戀情歌〉的導奏，卻是當時比較別出心裁的作法。²¹⁶

除了使用台灣本土民謠曲調來區別歌曲風格以外，也有使用自阿爾卑斯山流傳的「Yodel」演唱作為創作元素。²¹⁷洪一峰就將「Yodel」的元素，鑲嵌在其創

²¹⁶ 〈寶島曼波〉一曲被用來作為洪一峰主演的電影《何時再相逢》主題歌，並收錄於亞洲唱片編號 AL-477 《洪一峰歌唱集》的唱片中。

²¹⁷ 參“Yodel”, *Grove music online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52555?q=yodel&search=quick&pos>

作歌曲〈快樂的牧場〉的主旋律之後(見譜例 2)。

其實〈快樂的牧場〉早先以〈綠衣天使〉此一曲名，在 1958 年的歌本中發表(見譜例 1)。²¹⁸從譜例 1 中，可以見得當時此曲尚未有「Yodel」演唱的段落。直到〈快樂的牧場〉一曲才將歌詞重新填詞，並添加「幽麗伊啼」之段落。此種運用「Yodel」真音、假音快速轉換演唱的唱法，並非只存在於洪一峰的作品中。如林英美日歌台唱的〈深山的牧場〉一曲，²¹⁹也有文夏將黎莉莉、王人美所原唱的〈桃花江〉一曲加入「Yodel」作為〈文夏的桃花鄉〉一曲之前奏。²²⁰這一類歌曲數量雖然不多，但也顯示台語流行歌曲中此一現象的存在。

譜例 1 〈綠衣天使〉(以首調記譜)



後接〈快樂的牧場〉Yodel 唱段

[=1& start=1#firsthit](#)，yodel 一詞原意在德文中，是指「呼喊」、「呼叫」、「歌唱」之意，在 19 世紀初期，此種演唱方式因為四處巡迴的 yodel 演唱者，傳播開來並造成流行、廣為運用，而逐漸形成「yodel」風格，最後也傳播到日、韓等亞洲地區。「yodel」演唱最為顯著的三點特色為「在母音前加上無意義的子音作為歌詞」、「利用胸聲與頭聲之間的音域落差」、「以圓滑的方式演唱跳進的音程」，這些音程都會建立在大調的調性之中，至於在音樂的形式上，傳統的 yodel 旋律由二到六個樂段(或者更多)組成，常常以 AABB、ABAB 的樂句構成，不過有時候也會有 AAB、BAA、AABA 的樂句組成。

²¹⁸張藝鳴編輯，《小鳳唱片廣播歌選(第二、三集)》，台北：文苗書局，1958 年 11 月，頁 24。

²¹⁹原曲為〈アルプスの牧場〉，原唱者為灰田勝彦，作詞者佐伯孝夫、作曲者佐佐木俊一，原曲發行於 1951 年(昭和 26 年)。

²²⁰參石計生，〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉，頁 15。

譜例 2 〈快樂的牧場〉後半段(以首調記譜)

原〈綠衣天使〉旋律

幽麗伊啼 幽麗伊啼 表現青春正當時 幽麗伊啼 幽麗伊啼

明朗的鳥聲伴著伊 幽麗伊啼 幽麗伊啼 幽麗伊啼 幽麗伊啼 麗伊

呼 麗伊呼 麗伊啼幽 麗伊啼幽 麗伊啼 麗伊呼 麗伊呼 麗伊

啼幽麗伊啼幽麗伊啼

括號中為重新添加真假音
交換演唱

而此段落洪一峰在「Yodel」部分的旋律以四度、六度、七度與八度的大跳音程構成，與傳統「Yodel」中常使用的四度、六度、七度與較少使用的九度與十二度音程(也就是說，真正的「Yodel」缺少八度的使用)，²²¹在前三者上有其符合之處，但在八度的大跳音程使用而有所差異。另外，在文夏的〈文夏的桃花鄉〉一曲中的兩句短的「Yodel」亦是使用八度的大跳音程。而筆者也發現，由林英美所翻唱的日語歌曲〈深山的牧場〉，其中「Yodel」為六度、八度的大跳。

對照起洪一峰自行創作的八度大跳「Yodel」旋律，加上昭和時期的 1926-1936 年間，具有歐美異國風情的歌曲成為日本歌壇翻唱的曲目，如〈山の人気者〉、〈アイルランドの娘〉等曲，²²²而後成為 1950 年代，日本人創作歌曲元素(如〈アルプスの牧場〉一曲)，²²³這些歌曲繼續在台灣被翻唱。²²⁴由這些例子我們也許可以推測，日本歌曲中對於「Yodel」的取用觀點，可能影響了洪一峰、文夏等台灣音樂人最後所使用的「Yodel」特點：「大跳音程」、無實質意義的歌詞「麗伊呼」的「胸聲、頭聲」轉換演唱。

²²¹參「Yodel」, *Grove music online*,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52555?q=yodel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit。

²²²此兩首歌曲都被翻唱為台語歌曲。〈山の人気者〉以〈山頂黑狗兄〉之名被洪一峰翻唱；〈アイルランドの娘〉則以〈愛爾蘭鄉村姑娘〉之名，被吳晉淮演唱。

²²³以〈深山的牧場〉為名，由林英美演唱。

²²⁴鶴田純，《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》，頁 68。

另外，傳統「Yodel」主要以大調的調性構成，而洪一峰善用了〈綠衣天使〉原本的大調旋律、讓葉俊麟重新填寫此曲的歌詞，充滿了「山間」、「羊群」、「牧場」等意象，²²⁵使最後改編成的〈快樂的牧場〉這首歌曲，不只在音樂聲響，也在歌曲的意象建立了「Yodel」風格。

三、 運用「音型」的安排來彰顯歌手的優點

筆者在整理洪一峰所有的混血歌曲以及創作曲目中，發現除了筆者前面所說，在音階的使用上有著共通特色，在音型的安排上也有兩個特徵：第一個特徵為七度以上的大跳，且常銜接至歌曲最低音；第二個特徵則是歌曲的起始音為全曲的最低音。而第一項特徵在「創作歌曲」、「日歌台唱」的部分最為顯著，而其他類別中也有此現象，有可能為當時流行歌曲創作的手法之一；第二項特徵在「日歌台唱」中最为明顯，原因主要是曲目中，選了以低音見長的日本歌手所演唱的歌曲(參表 8)。²²⁶

表 8 洪一峰演唱、創作歌曲運用大跳音程之歌曲數量

項次	音型安排	創作歌曲	日歌台唱	中歌台唱	台灣民謠、台灣作曲家	其他
1	有 7 度以上的大跳	51	44	4	8	3
2	最低音→大跳/大跳→最低音	25	23	3	2	2
3	歌曲以主旋律最低音起始	11	22	2	0	1
1+3	大跳+歌曲以主旋律最低音起始	4	13	2	0	0
各類歌曲原總數		93 ²²⁷	73	6	21	5

²²⁵參附錄七〈洪一峰創作、演唱曲目譜例〉。

²²⁶如法蘭克永井、神戶一郎、三船浩以及石原裕次郎所原唱的歌曲。

²²⁷已剔除同曲異名之數量。

細究在洪一峰的創作歌曲，又包含了替他人作曲的部份，對照起由洪一峰自創、自唱的曲目，都有考慮如何在歌曲中，彰顯演唱者的長處。如在 1973-1974 年間，替長子洪榮宏所創作〈那按呢欲怎樣〉一曲時，²²⁸以歌曲中高音域作為歌曲的起始音，讓洪榮宏在歌曲開頭，得以將最擅長的高音引起聽眾的注意。²²⁹至於 1955-1960 年間由女性歌手所演唱之歌曲，則可見得洪一峰在寫作上，特重於提供高音演唱，給予演唱者發揮的空間。像是由紀露霞演唱之〈女性的復仇〉，²³⁰即是在旋律往上大跳八度到歌曲次高音，又繼續攀爬到歌曲最高音後，達到的第一個高潮。又比如像是顏華演唱的〈你著不可未記呢〉一曲，²³¹則是將旋律大跳到歌曲最高音，直接造成旋律的高潮後，馬上讓音樂下行，使歌曲情緒歸回平靜，以等待下一波的旋律起伏。

以上所舉的創作歌曲的例子，都呈現了洪一峰在創作歌曲中，意識到「歌曲必須給誰演唱」的現象。不過他的創作更值得探討的是，在歌曲產製的過程，他同時為作曲與演唱者的雙重身分。因此，創作歌曲除了必須考量到市場上閱聽者習慣的歌曲風格，也必須考量到其歌曲是否能夠彰顯其本身的演唱音色、特質。而在洪一峰自唱歌曲中，曝光率最高的〈舊情綿綿〉、〈快樂的牧場〉、〈淡水暮色〉、〈寶島四季謠〉、〈男兒哀歌〉、〈思慕的人〉、〈放浪人生〉等曲可以發現，都能夠提供自己在演唱上的發揮。²³²這些歌曲若與表 8 呈現的「洪一峰演唱與創作歌曲音型特質」交互對照，則可各自在項次 1 至 3 之間的特質中找到映證：以歌曲最低音為主唱進入的起始音；將引起聽覺注意的大跳音程與低音連結；以及在表 8

²²⁸參附錄七〈洪一峰創作、演唱曲目譜例〉。

²²⁹洪一峰在洪榮宏幼年時期，非常注重他高音演唱的特質。從我於 2011 年 3 月 18 日對洪榮宏訪談中他曾提及，在 1970 年代有位義大利神童海恩奇，洪一峰期望洪榮宏能夠與海恩奇並駕齊驅。部份訪談內容摘錄如下：但是那個時候我們的唱腔，比較…比較像歐洲…義大利神童，義大利神童嘛！海恩奇，啊電影，我們有去看，所以他是希望我的高音是非常響亮的，不輸給他的…。

²³⁰我在 2011 年 5 月 31 日於金山南路音樂教室訪談紀露霞，確認當時〈女性的復仇〉一曲寫成，即指定紀露霞演唱，因此洪一峰在創作此曲時可能即是替紀露霞量身打造。根據紀露霞回憶，此曲〈女性的復仇〉很受歡迎，因此才有〈男性的復仇〉一曲出現。全譜參附錄七〈洪一峰創作、演唱曲目譜例〉。

²³¹參附錄七〈洪一峰創作、演唱曲目譜例〉。

²³²參附錄四〈歌本與黑膠唱片收錄曲目次數統計總表〉。

未提及，但是為洪一峰所主唱歌曲中獨有的「低音盤旋二至三小節」、「低音在不同小節中多次出現」的特殊現象(參表 9)。

表 9 以洪一峰演唱為主之創作歌曲低音特徵曲目

低音音型安排特徵	歌曲名稱	總數
最低音→大跳/大跳→最低音	港邊月(霧夜路燈)、港都夜曲(X)、赤崁樓之戀(X)、真情難忘、男兒哀歌、天邊海角、港邊夜月、何時再相逢、斷情記(思慕之夜)、半夜單相思、離別的機場、你愛信賴我、無聊的意志、南國之夜、情意綿綿惜別時	15
歌曲以主旋律最低音起始	港邊月(霧夜路燈)、舊情綿綿、男兒哀歌、放浪人生、何時再相逢、斷情記(思慕之夜)、南海迎春曲、碧潭之戀、河邊情歌、愛河月夜、流浪嘆、河邊夜嘆	12
低音盤旋一至三小節、	港邊悲歌、搖子調、異鄉風雨、思慕的人、南國小調、舊情綿綿、悲戀情歌、寶島四季謠、愛河月夜、流浪嘆、台灣小姑娘、悲情的夢	12
低音在不同小節中多次出現	悲戀情歌、南海迎春曲、碧潭之戀、河邊情歌、生命的愛、幸福在何處、河邊夜嘆、玫瑰的探戈、南國之夜	9

有趣的是，將以上歌曲若對照起洪一峰創作歌曲的分期中，²³³則可以發現除了〈港邊月〉、〈港都夜曲〉與〈赤崁樓之戀〉三首歌曲創作於 1946-1958 年之外，其他歌曲皆是在 1958 至 1970 年間所創作的歌曲。筆者推斷，可能此一時期洪一峰在透過廣播節目、唱片放送之下，洪一峰歌唱特質以及創作歌曲被接受後，對於自己的演唱特質產生自覺，而運用創作的優勢，替自己「量身打造」適合的歌曲，來彰顯自身「低音演唱」的特質，部分歌曲最後成為洪一峰的代表作。

表 10 為筆者所整理之洪一峰曝光度高的創作歌曲，低音域安排之出現時機。筆者發現，洪一峰多在歌曲起始音使用低音。筆者認為，此手法安排有兩種功能，第一，處於起始音的位置，可以在歌曲剛開始就抓住聽眾的心，也把歌者低音特質突顯出來；第二，能夠提供在後續旋律線，往上發展的空間，用來做後

²³³參附錄六〈洪一峰創作歌曲分期表〉。

續情緒的推移。

除了用歌曲最低音，作為引人注意的手法外，也有在低音盤旋二至三小節的手法，像是〈思慕的人〉一曲；這種「運用低音作為歌曲起始音」、以及「低音集中盤旋於鄰近小節」的創作手法，在洪一峰「低音」的特質被廣為接受之後，在 1967 年的創作歌曲〈無聊的愛人〉²³⁴也使用了這個原則。〈無聊的愛人〉一曲中，運用了歌曲第二低音並且更將第一小節以第二低音、第三低音、最低音全部填充。另一個安排低音之手法，則是運用了三度以上的跳進，從中、高音域直接了當的進入低音域。筆者認為，音程大跳的安排在演唱難度上增高許多，²³⁵也是原本行走於中高音域旋律線的「亮點」，讓整體創作歌曲展現其低音的手法不致於過度重複。

表 10 洪一峰著名歌曲低音出現時機分析表

曲名 ²³⁶	低音出現之小節數/主歌旋律總小節數	到達低音之手法與譜例擷取/以首調記譜
舊情綿綿	1、3、9/16	起始音開始、級進、  五度跳進 
淡水暮色	1、15/16	八度大跳  六度大跳 

²³⁴參附錄七〈洪一峰創作、演唱曲目譜例〉。

²³⁵目前雖無直接的說法指出洪一峰的歌曲難度較高，但是從 2009 年 6 月 19 日洪一峰口述歷史團隊訪談陳星光指出，以前當電台節目主持人時，曾經接過聽眾來信反應洪一峰的歌曲難學不易演唱的情形。以下為訪談內容摘錄：「以我那時候在主持節目的時候，有一點這是說我以聽友寄信來感想，洪一峰的歌比較深，所以我們想要去學，比較難學。譬如你剛剛說都有意思在裡面。啊你要是工廠那講他們現在想要學這個歌很難學嘛，啊他比較早想要叫電台放給你聽都會寄信來。」

²³⁶參附錄七〈洪一峰創作、演唱曲目譜例〉。

思慕的人	7、9/24	級進 
男兒哀歌	1、3、4、13/14	歌曲起始音為低音、四度跳進  八度跳進 
放浪人生	1、6、11/12	歌曲起始音為低音、四度與五度跳進  四度跳進  五度跳進 

以上所提及之運用手法，筆者在這裡以《舊情綿綿》一曲為例，作為更為具體的證據。在第一句歌詞衝到曲中第二高音時(一言說出…忘記哩)，接下來第二句歌詞(舊情綿綿…也是妳)便是從最低音開始進行，至於第三句歌詞便在句子中間又到達第二高音(楊花水性)，在要到達最高音之前的樂句，又是從此曲最低音開始出發(啊…不想妳…)，最後在「怎樣我又擱想起」的「怎」字到達此曲最高音，而在最後一個樂句「昔日談戀的港邊」徘徊於此曲的次高音域結束。由此可以看出，洪一峰在作曲時，以許多低音開始的樂句，來漸漸疊曲中的最高潮之處(及為「怎樣我又擱想起」之處)(參譜例 3)。筆者認為，這是洪一峰有意識的將自己「低音」的特色，在曲中強調的結果。而在「低音」的特質逐漸被聽眾以及媒體所接收、鞏固之後，此曲也成為洪一峰曝光度最高的一首歌曲。

譜例 3 〈舊情綿綿〉全部旋律²³⁷

(以實音演唱記譜)

Second highest pitch (第二高音) and lowest pitch (最低音) are circled in red. The highest pitch (最高音) is also circled in red. The lyrics are: 一言說出就要放乎忘記哩 舊情綿綿嘆日恰想也是妳 明知妳是 楊花水性 因何偏偏對妳鍾情 啊..... 不想妳 不想妳 想妳 怎樣我又攞想起 昔日談戀的 港邊

筆者想要再提及一項發現，來輔証以上證據顯示的，洪一峰在意歌曲「是否能夠彰顯自身低音」的現象。洪一峰在接受訪談時，就曾經自覺到自己的演唱音色而這樣描述：²³⁸

我是知道，一般有一些肯定說，較低音…聲音…講一個較明瞭的就是說較粗。粗有時候人講低的，唱出來聲音低低的來講，有一些這樣會出來。你就知道那個時代，要做唱片的時候，要給我唱的部份，像別人聲音細細的、輕輕的，從以前就細細那種聲音習慣的樣子，我唱較粗……。

洪一峰的〈搖子調〉正也呼應了洪一峰自覺到自身低音特質的現象。在筆者所收集到約出版於 1957-1958 年的歌本中，即有刊印出，當時以藝名「洪文昌」發表的〈搖子調〉一曲。但是此曲比後來在亞洲唱片灌錄的版本，²³⁹在原本的結束句又多添加了兩個樂句。從表 11 可看出第七樂句在第六樂句往下行級進之後，便逐漸往歌曲最低音逐漸下行，此一歌曲最低音在第七樂句的最後一個小節，停留三拍之後，並且又在第八樂句成為起始音後，銜接上行的音型作結。雖然在第一

²³⁷打譜整理自洪一峰於 2009 年提供口述歷史計畫撰寫團隊之歌本，無封面頁，出版時間估計約 1965-1970 間。

²³⁸ 2009 年 4 月 24 日於洪一峰自宅接受訪問。

²³⁹ 此版本為亞洲唱片所灌錄之《洪一峰歌唱集》，編號 AL-477 版本。

至第六樂句也有低音盤旋的特質，但是在亞洲唱片灌錄版本所增加的第七、第八樂句中，往低音行走的趨向，更加深了此曲的「低音質地」。

表 11 搖子調對照表(以首調記譜)

<p>1957-1958 歌本紀錄之搖子調 1-6 小節</p>  <p>亞洲唱片版本之搖子調 1-6 小節</p> 
<p>1957-1958 歌本紀錄之搖子調 7-13 小節</p>  <p>亞洲唱片版本之搖子調 7-13 小節</p> 
<p>1957-1958 歌本紀錄之搖子調 14 小節</p>  <p>後接 10 小節樂團尾奏</p> <p>亞洲唱片版本之搖子調 14-18 小節</p>  <p>重新添加演唱之處</p>

第四節、小結

本章從洪一峰個人創作之音樂生命經驗，予以大時代環境下的驗證。從洪一峰的曲目類別所得的觀察開始，發現洪一峰創作歌曲與混血歌曲，兩者之間數量的抗衡而發想。筆者主要思考著，洪一峰若處於混血歌曲興盛的時代，其創作歌曲如何存活？又，洪一峰在面對混血歌曲以及創作歌曲之間的態度時，筆者利用洪一峰個人與大環境之間的雙向歷史脈絡梳理，發現在 1945 年與 1954 年之間的台語創作歌曲存在的史實。並且在 1954 年之後，混血外來歌曲風氣興起，以

及與創作歌曲之間的拉鋸。而洪一峰即是在此時代下所照應出的現象：他一方面創作歌曲，一方面又翻唱混血歌曲。

筆者也透過歌曲曝光度的梳理，發現洪一峰的創作在其時代下，並非是不受注意的歌曲，反而在自身演唱曲目中與混血歌曲受到同樣的矚目。因此筆者書寫的脈絡，主要集中在戰後至 1970 年代間，台語歌曲媒介迴路的建構。也得出在戰後台灣閱聽者的聆賞品味：台灣本土與日本兼具，也有歐美的文化形成的光譜。同時一方面回答了洪一峰演唱混血歌曲的原因，一方面也替洪一峰創作歌曲的風格相互呼應。

最後筆者藉由分析洪一峰創作之歌曲，試圖梳理慣用的創作手法以及使用的音階，發現洪一峰雖然在創作的音階，使用普遍於當代流行歌曲的五聲音階。筆者也對照了 1925-1969 年的日本原生地歌曲，發現「日歌台唱」類別，在經由唱片工業的挑選之後，反而轉為服務台語流行歌曲聽眾的品味。加上以及洪一峰在進行創作時的比對，更可確定當代台語流行歌曲，傾向於五聲音階的聲響所構成的旋律，而這種五聲音階的旋律創作又是是在西洋音階的體系下形成的。

除此之外，洪一峰也能夠活用「具有明確民族風格」的音樂元素為創作的手法，一方面順應當時台語流行歌曲的運用「顯著民族風格」潮流：同時運用傳統本土音樂素材，也使用了歐美音樂元素，鑲嵌進入部分歌曲，賦予功能性，並且按照音樂元素特質重新作曲，塑造「具有地方特色」的音響。此類作法的歌曲雖然不多，但是此作法卻替他的創作歌曲，突顯於當代聽眾的聆聽選擇之中。

筆者更發現，洪一峰除了創作歌曲反應當代閱聽者之品味，也透過歌手/作曲者的雙重身份以及優勢，在聽眾接受度的基礎之下，透過 1946-1958 年間的摸索，進而在 1958-1970 年間，創造出將其低音特質展現的歌曲。

第三章、破解「混血歌」與「創作歌」的藩籬： 洪一峰歌唱實踐之分析

我們可以在第二章中，洪一峰在 1960 年之前的音樂生命史，呈現了必須應對大環境下的社會氛圍，又要展現自己的矛盾。他同時要因應市場大量「想要聽歌」的需求，演唱混血歌曲，也進行歌曲的創作。這就是洪一峰與在 1950-1960 年間走紅的歌手最大的不同處：他既是一位作曲家，也同時為一位歌手。所以在生產環節的身分重疊下，為了市場，他既演唱混血歌曲，也為了開拓市場，演唱自己的創作歌曲。

從前面我們所知道的洪一峰創作，是在當代媒介迴路拓展開來的。²⁴⁰而這其中的環節，又需要聽眾的支持，才能將演藝生命延續。至於如何依賴聽眾回饋，建立的個人舞台的過程，就如同 Howard Becker 在《藝術世界》一書提及的，在藝術品的產出到接受者的過程中，其實是一個「集體的行動」。²⁴¹透過「常規」(convention)²⁴²：是一個在讀者、聽眾與觀眾之間，以及在創作者運用技術時，所共享的觀念。

²⁴⁰如知名節目主持人魏少朋就曾經指出，當他年輕時當兵，就有從收音機聽過洪一峰的演唱，因為欣賞洪一峰的歌聲，而在日後跨入演藝圈時，種下兩人友情的種子(魏少朋於 1962 年踏入演藝圈)。訪談內容摘錄如下：「在那邊晚上都有那種思鄉的感覺，所以在那個周圍常常聽人家那邊的一般住家，都會聽那個 radio 收音機，都會常常去播著洪一峰、文夏、黃三元這些的歌，但是其中可能啦，我的個性比較這個比較有那個男性魅力的聲音，啊要是來在我們這個台灣歌壇歌星裡面，洪一峰是屬於那個低音，所以他的聲可以發出很多哀怨的感情，啊所以一般在做兵的人，有兩個歌星的樣子這個印象最深，就洪一峰〈舊情綿綿〉、〈悲情的城市〉、〈男兒哀歌〉、〈寶島四季謠〉很多很多的歌，〈思慕的人〉啊」，參附錄二〈2008-2011 年相關訪談紀錄〉，洪一峰口述歷史團隊主筆人李瑞明於 2009 年 7 月 2 日訪談魏少朋。

²⁴¹對於藝術品產製過程的意圖，George Dickie 則有更細膩的描述。他指出，藝術家對於所創作出來的作品，會去決定，作品是否公開展示，並且會帶有「藝術」的自覺性進行創作。在這創作的技巧裡，會運用到很多種類的技巧，最後到非常純熟的地步，而可以讓一個人將藝術品有其獨特性。當必須展示到公共領域面前時，就需要一組相關的人士組成，來執行這個展出活動。當以上這兩個面向將多樣的事物，像藝術家一樣的組織在一起，就可以被歸納入「創造出一個將要被展示的藝術品」的過程。對照起 Howard Becker 的觀點，筆者認為，在藝術家的個人創作，與展示作品的所必須的團隊，構成了藝術世界中的「集體行動」的本質。George Dickie, "The Artworld", in *The art circle—a theory of art*. (Louisville: Chicago Spectrum Press, 1997), 71-86.

²⁴²Howard Becker, "Art worlds and Collective Activity", in *Art Worlds*. (London: University of California Press, 1982), 1-39.關於 Howard Becker 一書的觀點整理，可參嚴俊，〈藝術何以可能？〉，《中國農業大學學報》，第 27 卷第 2 期，2010 年 6 月，中國農業大學《中國農業大學學報》，頁 109-111。

也就是說，「常規」是代表接受者與藝術家之間，在藝術品創作之後，所維持的共同語言。不過，「常規」也不是一個剛性的定律，他有時候也會允許作者的挑戰。當創作者試圖跨越「常規」所設下的界限之後，讓閱聽者對「常規」所建構的欣賞環境中，產生新鮮感，而引起對此作品的注意力。若這個挑戰成功引起閱聽者的共鳴，這個打破界限的挑戰，也會逐漸的承襲下來，成為下一個「常規」。²⁴³

由於藝術在建構常規時存在著彈性空間，造成了洪一峰在其當代的音樂環境下，得以透過其創作歌曲以及自唱創作曲摸索、並且展現個人特質。在洪一峰所韜光養晦的 1950-1960 年間，是「嬌女聲，媚男聲」的聲響環境，²⁴⁴他與眾不同的嗓音帶給當代聽眾不一樣的音樂聲響，但是在歷史資料中，真正見得他被譽為「低音歌王」則是他在 1960 年之後的事情。而這段走向「低音」歌王的歷程如同前言所述，是一個找尋、突破規範進而個人風格形塑逐漸穩定的過程。在第二章試圖解析洪一峰的創作風格，是當代聽眾聆聽地圖的其中一個選項之後，在此部分，則將深究洪一峰同時身為歌者，在當時流行的聽覺中，發掘自身獨特之處。在台語流行歌曲的媒介迴路之下，又如何看待洪一峰所希冀塑造的個人特質？那麼個人特質被閱聽者熟悉過後，洪一峰又會如何以演唱的歌曲來強固其形象？

因此，筆者將會就目前所蒐集之黑膠唱片，進行洪一峰演唱風格之演變。所

²⁴³其實關於藝術品的「常規」建立論點，不單只有 Howard Becker 提出，在 Gombrich 的 *Sense of Order* 一書中，也提及此一觀點。雖然主要以視覺藝術作為研究對象，但是貫徹書中的「秩序感」概念，筆者認為是可以與 Howard Becker 提出的「常規」相互映證，並可以從史料多向角度來觀看的。Gombrich 的「秩序感」主要討論觀者如何在認知系統中以及其視覺生理狀態建構對於視覺的接受，到觀者如何在歷史脈絡、價值觀中，透過對當代視覺藝術，如工藝品或是裝飾紋樣的評賞，來反映當代審美趣味。他也更進一步的探討，從觀者跨越到創作者的行為，去研究創作者對於質材的掌握、突破以及建立的過程，試圖將觀者與創作者之間的鴻溝建立起來。也就是說，人如何以秩序感，去做為一個觀者以及一個創作者。此部分論述可參照 E.H. 貢布裏希著，范景中譯，〈結束語：一些音樂上的類比〉，《秩序感—裝飾藝術的心理學研究》，湖南：湖南科技出版社，1999 年，頁 285-337。

²⁴⁴出自於方翔，〈寶島老牌歌王的綿綿舊情—洪一峰少年苦學老回甘〉一文中的描述。更深入的在 1950-1960 年間的歷史報紙中，對於當代台語歌曲的演唱風格筆者尚在挖掘中。但是在筆者的聆聽經驗裡，與洪一峰同時期出道的歌手如鄭日清、吳晉淮、文夏等人則有著「男聲風格偏向於中、高音演唱」的傾向。方翔，〈寶島老牌歌王的綿綿舊情—洪一峰少年苦學老回甘〉，《中國時報》，1992 年 12 月 17 日，第 38 版寶島。

探討的時間斷限，將集中於 1957-1978 年間的唱片錄音。在分期標準上，也以洪一峰在演唱音色的轉變作為依據，這種以音色演唱的表演實踐，在缺乏 1957 年之前的錄音證據下，將與洪一峰的生命史劃分有所不同。筆者依照洪一峰音色之轉變年代，分期規劃如下：1957-1964 年的第一期，多選擇中、高音域歌曲為主，對於低音的演唱，無較明顯的強調；1964-1969 年的第二期，是「非聲樂演唱」與「聲樂演唱」音色的轉折；第三期定為 1969-1973 年，在演唱音色趨於一致，以「聲樂演唱」為主；至於 1973-1978 則為第四期，則是將前三期融合，也加入新的演唱方式，此時期的時間斷點座落於與長子洪榮宏開始同台，為現今聽眾熟悉的「洪式演唱風格」形成之初期。

第一節、洪一峰低音歌王的建構之路

表 12 是筆者整理的 1957-1966 年間目前搜集之洪一峰黑膠唱片，表中的順序主要依照筆者所推測的出版時間排列。

表 12 洪一峰 1957-1966 灌錄之唱片

時間	唱片名稱	對洪一峰稱號	唱片公司	唱片編號
可能為 1957	臺灣歌曲集 ²⁴⁵	洪文昌(舊藝名)	女王唱片	QL-106
可能 1957	羣星大會(第二集) ²⁴⁶	洪一峰	臺聲唱片	TSR-47
可能為 1957-1959	洪文昌歌唱集 ²⁴⁷	洪文昌(舊藝名)	亞洲唱片	AL-185
可能為 1959	洪一峰歌唱集	洪一峰	亞洲唱片	AL-272
可能為 1962	洪一峰歌唱集 ²⁴⁸	洪一峰	亞洲唱片	AL-477
可能 1963-1964	洪一峰歌唱集 ²⁴⁹	洪一峰	鈴鈴唱片	FL-254

²⁴⁵ 參筆者於 2011 年 3 月 22 日，台北市金山南路歌唱音樂教室紀露霞訪談。紀露霞指出此張唱片的灌錄為 1957 年，赴香港幕後代唱之前所灌錄的。所以此張唱片應為筆者所能掌握，年代最早的唱片。

²⁴⁶ 參郭麗娟，〈從「有聲」紅到「有影」—唱作俱佳的歌謠創作者洪一峰〉，《臺灣歌謠臉譜》，頁 237。筆者針對此筆灌錄年代，於 2011 年 3 月 14 日與郭再度通信確認，洪一峰於訪問中，所提供之灌錄此張唱片相關資訊。

²⁴⁷ 參筆者於 2011 年 2 月 15 日於郭一男其自宅訪談。

²⁴⁸ 由灌錄歌曲〈寶島曼波〉後，所標示之「電影《何時再相逢》主題歌」作為年代推斷。參台灣電影資料庫，〈何時再相逢〉，http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/film_show.htm?SID=1077。

²⁴⁹ 若從鈴鈴唱片的出版內容，最遲在 1961 年，即有發行唱片的紀錄，1964 年 1 月 30 日的國語唱片《敏華之歌》編號為 FL-537，而在 1964 年 5 月 1 日灌錄的《四奇士合唱團第一集》，編號為 FL-640。在初步判定，鈴鈴唱片出版編號邏輯，為依照時間序列的考量之下，洪一峰此張 FL-254 的《洪一峰歌唱集》很可能灌錄於 1963-1964 年間。台北市政府客家事務委員會，http://www.hakka.taipei.gov.tw/09music/music_worker.asp。陳俊斌，〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「台灣山地民謠」為例〉，《台灣音樂研究》，第 8 期、頁 5。

可能 1965-1966	聲寶青春的歌聲/寶島歌王洪一峰留日前紀念盤 ²⁵⁰	寶島歌王洪一峰	聲寶唱片	SA-038
1967年3月	鐵金剛--十大台語歌星大會	低音歌王洪一峰	海山唱片	TKL-1001
1970年1月出版	金龍一號電影主題歌	寶島歌王洪一峰	豪環唱片	HHT-712
1973年11月出版	虎父虎子(歌壇神童)洪榮宏孤兒淚	寶島首席低音歌王洪一峰	中外唱片	CS-6038
約 1973-1974年	送您一首輕鬆歌 思親孝子林禮涵編曲	寶島首席低音歌王洪一峰	中外唱片	CS-6062

由筆者所整理，唱片在描述洪一峰的字詞，可以發現有時間上的演變。以目前所得洪一峰早期灌錄唱片之資料，編號 QL-106 的女王唱片²⁵¹此時尚使用了舊的藝名洪文昌，而此張唱片名稱為《台灣歌曲集》的合集，同時與張美雲、紀露霞、許石共同被收錄在此張唱片。可以看到，唱片的標頭上，未有針對洪一峰有任何的封號。(參圖 11、圖 12)

圖 11 女王唱片《台灣歌曲集》A 面

圖 12 女王唱片《台灣歌曲集》B 面

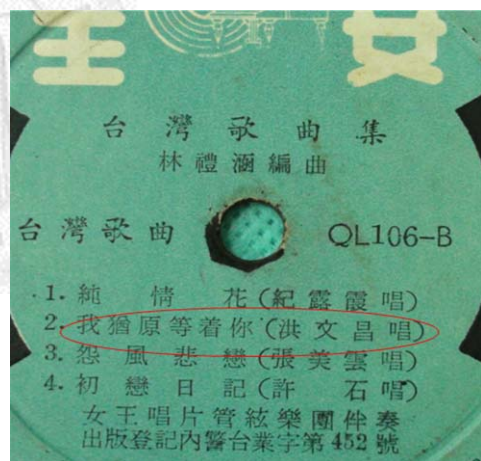


圖 11-12 資料來源：徐登芳收藏，攝製：徐登芳

²⁵⁰ 此張唱片為聲寶唱片編號 SA038，目前可推得聲寶唱片 SA024 為多位歌手合輯的性質，其中收錄了邱蘭芬演唱的〈新年恭喜大發財〉，若以邱蘭芬的正式出道時間為 1965 年來判斷，此張 SA24 的灌錄時間應該不早於 1965 年。所以洪一峰此張編號 SA038 的唱片，出版時間應為更晚。台灣拉吉歐，〈部落格相片〉，

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!yBH6Bj.GChLNCUqDpLg-/photo?pid=0&next=1169&fid=14>。李肇豪，〈邱蘭芬〉，《台灣大百科全書》，

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=10222&Keyword=%E5%AE%B5>。

²⁵¹ 女王唱片為許石所創辦，相關史實已在第二章註 56 之處呈現。郭麗娟，〈敲響鑼聲的許石〉，《臺灣歌謠臉譜》，頁 142。

在女王唱片這一張唱片中，洪一峰演唱的曲子為〈寶島蓬萊謠〉²⁵²與〈我猶原等著你〉²⁵³兩曲。在〈寶島蓬萊謠〉一曲中，其音域廣度在九度之間(見譜例 4)，且其旋律走向多為最高音之鄰近音，較無大跳音程，最低音在歌曲中所佔份量也較少(參譜例 5)。

譜例 4 〈寶島蓬萊謠〉音域(以實際演唱音高記譜)



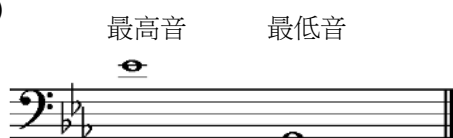
譜例 5 〈寶島蓬萊謠〉全曲(以實際演唱音高記譜)



在〈我猶原等著你〉一曲演唱音域則擴及 13 度，在最低音較〈寶島蓬萊謠〉的低完全四度，而最高音則是高半音(見譜例 6)。此曲旋律線的起伏較大，在第七至第九小節集中於歌曲中、低音域，隨後在第十小節即逐漸攀升到歌曲的高音域，與〈寶島蓬萊謠〉集中於中、高音域相比，〈我猶原等著你〉在旋律上則是高、低音皆能平均的分布(見譜例 7)。

譜例 6 〈我猶原等著你〉音域

(以實際演唱音高記譜)



²⁵² 原曲為〈木曾節〉，是日本長野縣的民謠。此曲在日本亦有唱片灌錄，由山村豐子演唱。〈木曾節 山村豐子〉，<http://www.youtube.com/watch?v=jGJw1VcQmdM&feature=related>。

²⁵³ 此曲來源尚待考證。

譜例 7 〈我猶原等著你〉全曲(以實際演唱音高記譜)

此張唱片灌錄時間正與洪一峰廣播時期晚期重疊，很可能洪一峰已發現自身能夠演唱低音的特質，又或者是唱片業者意識到此一特質，²⁵⁴而選擇〈我猶原等著你〉其音域跨度寬，高、中、低域兼具的特質，作為發揮低音特質的舞台。但是，洪一峰的低音特色一直到 1960 年代，才開始有各式媒介的記載。

就目前筆者所蒐集的資料，最早是出現在 1960 年的《聯合報》所刊載的演出訊息。文中稱洪一峰為「男低音」歌手：

本省籍男低音歌手洪基華、²⁵⁵洪一峰昆仲，定於十月二日起分別在
北市大光明、大觀兩戲院對台演出歌舞大會。洪基華的節目分為兩

²⁵⁴筆者之所以做此推論，是從紀露霞在一段訪談中，曾經描述過在廣播電台時期演唱的洪一峰，他的音色「又沉又厚」。因此可以推論，當時洪一峰的演唱是被他人意識到具有「低音」的特色。以下為訪談內容之節錄：

那個洪小鳳(小鳳為洪一峰的第一任妻子，與洪一峰在同一個廣播節目擔任節目主持人)他就講好酒沉甕底。最後才唱，真的很好聽。他的聲那時候，因為洪老師開過刀，好像說聲音有比較那個。不然他的聲真的很大聲。大聲又好聽，真的是…因為我…我一進去就是跟洪老師在一起嘛。所以他的事情我真的很清楚。他的聲音沒話講，沒話講。差不多現在的幾百倍。差不多你現在說，洪榮宏他的聲音有點像爸爸以前的。(洪榮良：有像勳。)有。是差在他聲音比較厚，爸爸的聲比較低音較沉較厚。(洪榮良：爸爸從開始就低音了嗎?)也是滿…好像他的聲音是很寬啦。高或低音域都很寬。

訪談內容摘自於洪一峰口述歷史傳記作者李瑞明，於 2009 年 5 月 1 日的訪談逐字稿。

²⁵⁵洪基華即是洪一峰之兄洪德成。筆者於 2011 年 3 月 22 日於金山南路歌唱教室訪談紀露霞，請參照附錄一、〈2008-2011 年相關訪談紀錄〉。

部：第一部為歌舞，第二部是歌舞笑劇「十三點小娘」。由洪基華、牛郎等人演出。²⁵⁶

雖然此一報導已標示出洪一峰的音色特質，但是此一報導，仍尚未將他以我們現在所熟悉的「歌王」稱之，反而是以「歌手」加以稱呼。

至於「歌王」的稱號，則出現於 1962 年 6 月 20 日，所上映的台語片《舊情綿綿》中的電影畫面。出現的時機點在劇情中，洪一峰北上尋找女兒，而在電台開始演唱，成名之後，開始舉辦公演的情節。²⁵⁷當劇情點出，洪一峰已成為全台灣著名歌手之後，導演特地用了三個畫面，總共 30 秒的時間，前 19 秒是當時台北市唱片行的畫面：依照順序出現了哥倫比亞、環球、米高梅、五洲唱片的招牌，最後停格在一台放在專賣播放器材的店面前的電唱機(參圖 13-圖 17)。而第二個畫面花了 7 秒，將洪一峰在劇中的演出場所，前面擺放的立牌，清楚的照出「轟動全省唱片低音歌王又來了」等字樣(參圖 18)，最後 4 秒才是掛在戲院的大型招牌，且有標註「洪一峰歌舞發表大會」、「絕對保證/人人滿意/精采演出/人才最多...」、「由洪一峰領導」等字樣(參圖 19)。

此作法一方面依照洪一峰其個人特質來進行宣傳，一方面也回應了他在現實世界中，在 1957-1960 年間組團四處公演的音樂生活。除了在劇中使用到低音歌王稱號外，在電影刊載於報紙上的宣傳廣告，則是同時使用了寶島歌王、低音歌王雙重稱號來加重此片的宣傳強度(參圖 20、圖 21)。

²⁵⁶本報訊，〈中影與王引 簽合作片約〉，《聯合報》，1960 年。

²⁵⁷關於台語片《舊情綿綿》的劇情，邱婉婷，〈「寶島低音歌王之路」：洪一峰創作與混血歌曲之探討〉中的註 174、頁 44。

圖 13 《舊情綿綿》唱片行畫面(一)



圖 14 《舊情綿綿》唱片行畫面(二)



圖 15 《舊情綿綿》唱片行畫面(三)



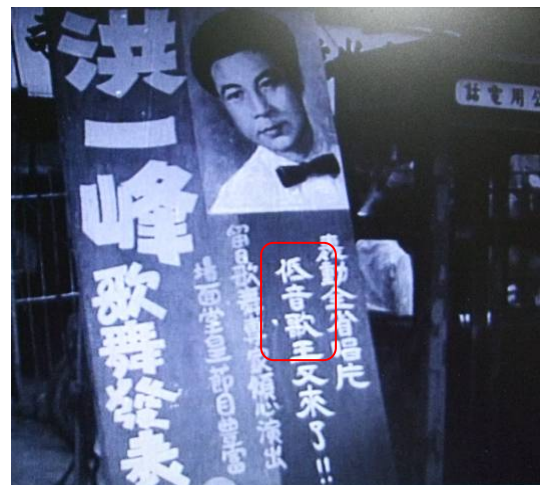
圖 16 《舊情綿綿》唱片行畫面(四)



圖 17 《舊情綿綿》唱片行畫面(五)



圖 18 《舊情綿綿》立牌畫面



除了電影畫面呼應以及在其電影廣告，運用現實個人特質以外，作為歌曲流傳載體之一的台語歌本，²⁵⁸也有稱呼所收錄的，由洪一峰主唱的歌曲為「低音歌曲」(參圖 22)。洪一峰在走紅之後，也有在 1965-1966 年間，²⁵⁹被聲寶唱片在封面上以「寶島歌王洪一峰」稱之(參圖 23)。但是這個寶島歌王的稱號，後來還是較少沿用。目前筆者所蒐集到的相關稱號，主要還是以低音歌王最為普遍，與當時以「高音」著稱的文夏產生分別。²⁶⁰

圖 22 歌本內頁



資料來源：郭一男編選，《洪一峰新歌 101》，台中：文林出版社，頁 1。

攝製：邱婉婷

²⁵⁸此本歌本未有標註著名出版時間，根據筆者所查證的郭一男另一本出版的歌選(《歌友 106》)，所標註出版日期為 1962 年，而此本歌本編號為 101，加上歌本內部皆有附上洪一峰在「南星音樂教室」教學的廣告，而洪一峰在南星音樂教室的教學時間約為 1959 至 1962 年間，所以我在此判斷，此歌本出版時間應為 1961-1962 年間。

²⁵⁹關於筆者推斷唱片灌錄時間點的依據，可參前註 52。

²⁶⁰至於一般所稱，「南文夏北洪一峰」的分別，大家的既定印象以為是，認為發跡於台南亞洲唱片的文夏，聽眾群集中於南部地區；而出身於臺北台語歌圈的洪一峰，聽眾群則是集中於北部地區；事實上，由洪一峰親近友人，同為著名廣播人的陳星光、以及音樂工作者陳和平都同時指出，此稱號的分別並非以聽眾做區分，反而是決定於較頻繁播放歌曲的廣播人的所在區域，慢慢的區隔開來；事實上，洪一峰與文夏兩人的歌曲，都同時影響全台灣。參洪一峰口述歷史陳和平訪談 2009 年 06 月 16 日訪談，與 2009 年 06 月 19 日陳星光訪談。

圖 23 《聲寶青春的歌聲—洪一峰留日前紀念盤》唱片封套



資料來源：陳明章收藏

攝製：邱婉婷

洪一峰的低音演唱特質，更於 1962 年-1963 年間開始赴日演出時，在日本劇場²⁶¹的節目單介紹中(參下圖 24、圖 25)，以同樣亦演唱低音著名的法蘭克永井(フランク永井)來等稱之：

洪一峰是中國台灣歌謠界男性代表的第一人。他錄製很多唱片，歌曲超過數百首，最近也主演電影，曲目是中國民謠曲與歌謠曲為主。他的演唱擁有低嗓音與法蘭克永井先生同樣的低音和感覺，讓他很多歌曲都很熱門。

但是到底在此段文字是由日本劇場工作人員所撰寫，亦或是由台灣引薦人²⁶²所提供之資料，還是此段文字實由洪一峰本人所親力而為，目前都還尚需考証。不過

²⁶¹ 為當時東京最有名的劇場，隸屬於東寶映畫公司，座位可容納三千人，參 2010 年 1 月 8 日洪一峰口述歷史計劃於異象傳播公司訪談紀蔡東華。關於蔡東華的介紹取自李瑞明所撰寫之洪一峰口述歷史傳記，〈第肆章放浪人生〉(文本為初稿)。

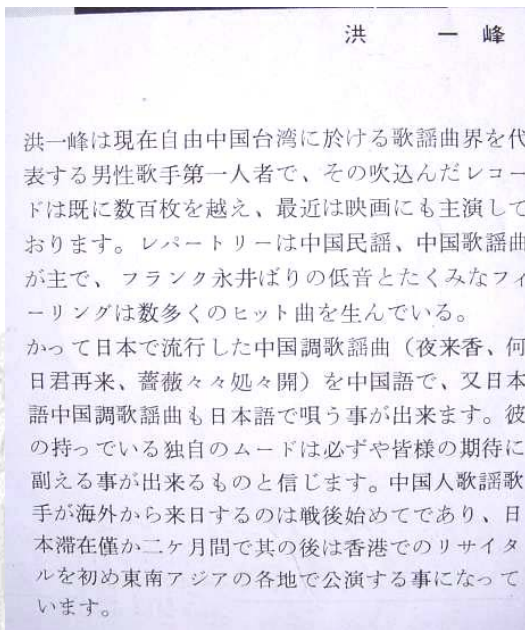
²⁶² 蔡東華為東京一家藝能公司(經紀公司)的負責人，以及日本最大電影公司—東寶映畫株式會社的顧問，同時也為日本華僑總會理事兼文教部長。關於蔡東華的介紹，取自李瑞明所撰寫之洪一峰口述歷史傳記，〈第肆章放浪人生〉(文本為初稿)。當時洪一峰所參與的表演為世界秀，當時演唱曲目有三至四首，其中包含了洪一峰的〈舊情綿綿〉一曲。參 2010 年 1 月 8 日洪一峰口述歷史計劃於異象傳播公司訪談紀蔡東華。

畢竟這段文字是在不同於台灣的場域中，展現給日本閱聽者，所以這顯現了洪一峰歌唱特色如何被看待的多種可能性：在日本人眼中以自身品味來認為的洪一峰；台灣人以到日本的審美品味，希望洪一峰所能引起日本人共鳴的形象；又或者者洪一峰希望呈現給日本閱聽者的形象。

圖 24 節目單介紹洪一峰之全貌



圖 25 節目單介紹洪一峰文字



資料來源：〈珍藏影像〉，《洪一峰虛擬音樂博物館》，

<http://www.musicgis.tw/photo.html>。

在此之後，他的低音歌王的稱號更加穩固。我們可以從 1967 年由海山唱片所出版《十大台語歌星大會串—鐵金剛》的唱片錄音，其中對於所收錄洪一峰主唱的《純情的人》，有一段以閩南語的介紹詞所可發現到：²⁶³

牌牌牌，麻將牌，四色牌，牌子沾水還可以蒸還是老牌，老牌的低音歌王誰人不知道是洪一峰，灌唱歌曲四百多塊，而且還出國去日本獻唱四回，響動外國，是一個標準、純情的人，就是 A 面他所獻唱的這一首歌曲，純情的人。

²⁶³ 此段口白並未在唱片封面紀錄出來，正文中之口白文字為筆者根據唱片錄音，所聽寫出來的結果。

以上的介紹詞中，稱洪一峰為「老牌的低音歌王」，並且以「誰人不知道」的字眼來強調洪一峰在此特質上，已經家喻戶曉的知名度(參圖 26)。

圖 26 海山唱片《十大台語歌星大會唱—鐵金剛》封套



資料來源：陳明章收藏

攝製：邱婉婷

往後的唱片錄音，如在 1970 年代初期，與其子洪榮宏所共同灌錄的兩張唱片，²⁶⁴封面都是以「寶島首席低音歌王」加以標示在肖像旁邊(參圖 27、圖 28)。後續在 1980 年代的「懷念台語歌謠新歌發表會」，²⁶⁵參與表演者眾多：吳晉淮、鄭日清、張淑美、洪榮宏等共計 16 位歌星(參圖 29)，而洪一峰的稱號，則以近似於前所述之稱號「寶島低音歌王」標明。²⁶⁶

因此，在 1960-1980 年間，我們得出加諸在洪一峰身上的稱號，首先是 1960

²⁶⁴一張為 1972 年由中外唱片所發行之《孤兒淚》(編號 CS-6038)，另一張則同樣由中外唱片所發行之唱片《思親孝子》，約灌錄於 1973-1974 年間(編號 CS-6062)。

²⁶⁵目前此場表演的確切舉行時間待考，只能從側面資訊如舉行地點為台南大歌廳，而台南大歌廳在 1975 年重新改建完成，加上海報中的洪榮宏照片判斷得知，應為 1980 初期的表演。台南訊，〈台南大歌廳 上肯斯餐廳 開幕百福服務站明開業〉，《經濟日報》，1975 年。

²⁶⁶而其他歌星所被標稱的「某某歌王」、「某某歌后」，雖然也是被業者依照其特質來進行命名，而「歌王、歌后」滿街跑的現象也確實是 1967 年之後，因歌廳駐唱活動盛行下，逐漸形成的怪象。但是若照以上資料來看，洪一峰其封為「歌王」的現象，很可能是帶起後續這股風氣的濫觴。黃裕元，〈戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)〉，頁 116。

年的低音歌手稱號的出現，直到 1962 年的電影畫面、海報中首度將寶島歌王與低音歌王²⁶⁷兩個稱號並置，以及 1970-1980 年間，則是將「寶島」、「低音」組合起來。這些關鍵字的使用，除了顯現洪一峰在當代台語流行歌圈中，逐漸建立地位的痕跡，也透露出媒介對於演唱的接受以及認知。

圖 27 中外唱片《孤兒淚》唱片封套局部
圖 28 中外唱片《送您一首輕鬆歌、思親孝子》
封套局部



圖 27、圖 28 資料來源：石計生收藏，攝製：邱婉婷

²⁶⁷同時文夏也與洪一峰一樣，同時擁有「寶島歌王」或是「高音歌王」的稱號。但是文夏何時有「高音歌王」之稱，目前尚無研究得以與本論文相互比較。

圖 29 「懷念台語歌謠新歌發表會」表演海報



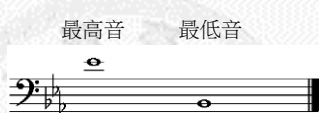
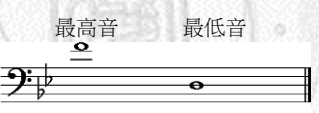

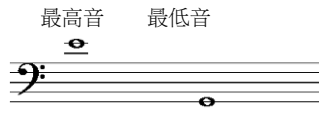


資料來源：蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，台北縣：三重市公所，2007年，頁12。

第二節、洪一峰演唱風格分析

一、第一期(1957-1964 年)

筆者由前述呈現的史料發現，雖然洪一峰在 1960 年左右，以低音歌手、低音歌王的稱號示人，但是若觀察目前可得最早之唱片錄音，1957 年所灌錄的台聲唱片〈山頂的黑狗兄〉一曲，其音域為 11 度(B-e1)²⁶⁸的跨度。且洪一峰的演唱多為中高音域的演唱，與下列所舉編號 FL-254 之鈴鈴唱片曲目則可以闡述此一現象(參表 13)。

表 13 鈴鈴唱片 FL-254 收錄歌曲概況

歌曲序號	曲名	音域配置	演唱調性/音域廣度/備註
A 面			
1	戀愛時代		C 小調/9 度
2	曼卡灣唆囉		降 B 大調/10 度
3	慕情的黃昏		降 B 大調/13 度
4	放浪人生		C 大調/13 度/歌曲由最低音開始演唱
B 面			
1	隔壁的小姐		降 E 大調/11 度
2	無聊的男性		C 大調/13 度/歌曲由最低音開始演唱

²⁶⁸為絕對音名。

3	甘蜜的青春	<p>最高音 最低音</p> 	D 小調/13 度/歌曲由最低音開始演唱
4	無情的夢	<p>最高音 最低音</p> 	C 大調/13 度/歌曲由最低音開始演唱

此張唱片之價值在於，其所收錄歌曲與有「高音歌王」稱號的文夏重疊兩首歌曲，兩人的演唱音域在〈曼卡灣唆囉/文夏的曼卡灣梭羅〉一曲，以同樣調性演唱。至於在〈甘蜜的青春/真快樂〉，文夏的演唱調性是以高於洪一峰一個全音的 E 小調。從兩首與文夏重疊的歌曲以及演唱的調性來看，也許可以推測，洪一峰刻意選取高音歌王文夏相同歌曲，以展現中高音域的演唱。整張唱片中，可以發現在音域的演唱分佈上，都較為集中於歌曲的中高音域(其音域範圍為 g-f1)。²⁶⁹除了這兩首歌曲有此現象以外，在其他歌曲中，〈戀愛時代〉、〈隔壁的小姐〉等曲，²⁷⁰亦可見到在旋律線集中於中高音域發展的特質。除了此張唱片有其挑戰中高音的表現以外，其他歌曲如〈可愛的小姐〉、〈心心相愛〉、〈大家來聽故事〉²⁷¹等曲亦有相同的表現，〈快樂的牧場〉、〈可愛的夏威夷〉等曲，²⁷²更是運用了時下風潮²⁷³之一的真、假音快速轉換的「Yodel」演唱。²⁷⁴

事實上，與洪一峰互動甚為頻繁的陳和平，²⁷⁵曾經提及洪一峰對自己歌唱音

²⁶⁹為絕對音名。

²⁷⁰參附錄四、洪一峰創作、演唱曲目譜例。

²⁷¹參附錄四、洪一峰創作、演唱曲目譜例。

²⁷²以上歌曲皆為目前亞洲唱片洪一峰典藏集 CD 版所整理收錄，目前尚未有收集到亞洲唱片原黑膠唱片的錄音。

²⁷³參本文第二章第三節正文，頁 59-61。

²⁷⁴參 “Yodel”, *Grove music online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52555?q=yodel&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, yodel 一詞原意在德文中，是指「呼喊」、「呼叫」、「歌唱」之意，此種演唱方式在 19 世紀初期因為四處巡迴的 yodel 演唱者而傳播開來並造成流行、廣為運用，而逐漸有「yodel」風格的形成，最後也傳播到日、韓等亞洲地區。「yodel」演唱最為顯著的三點特色為「在母音前加上無意義的子音作為歌詞」、「利用胸聲與頭聲之間的音域落差」、「以圓滑的方式演唱跳進的音程」。以上相關之演唱技巧同樣交叉參照於 Graeme Smith, “Australian Country Music and the Hillbilly Yodel”, *Popular Music*, 13: 3(1994): 302.

²⁷⁵陳和平，1964 年，開始即替台語影歌圈撰寫報導，文章見於當時的台灣日報、民族晚報、中華日報等報紙，與 1960 年代的台語歌星、重要作詞、作曲者皆有密切的互動，如洪一峰、洪德成、楊三郎、周添旺、葉俊麟等人。後又在海山唱片宣傳部工作、並擔任唱片製作的工作。資料

色的自覺：

但是，洪一峰的高音也 Q 韌，但是洪一峰不會太過展示他高音的地方，很少，他都……展現低音，他有一句話：高音不用輪到我，低音沒有我不行。他說，高音一大堆，對手也是高音啊，文夏也高音啊！……啊洪一峰他是比較喜歡 nagai。……²⁷⁶

在訪談的前半段，陳和平作為一個聆聽者評論了洪一峰的演唱，「高音也 Q」，後面指出洪一峰最後選擇的歌路，我們也可以見到洪一峰當時不只自覺其個人的低音特質，同時對其高音演唱也很有自信，因此，不難理解為何在第一時期，在洪一峰的唱片中出現了屬於中、高、低音域皆有的歌曲。

整體來說，在第一期之錄音版本，洪一峰在歌曲中的演唱風格，有著兩個最主要特徵：抖音採以小幅度演唱、發聲方式主要以咽喉、胸腔演唱，而在演唱音色上是以「非聲樂唱法」的，接近於唸白、平常說話的音色。以下先就第一個特徵進行討論，至於洪一峰的非聲樂唱法由於必須與後期錄音作比較，因此將稍後敘述。在第一個特徵中，是筆者在觀察洪一峰 1964 年之前的錄音所得出的一個普遍面向。雖偶有如台聲唱片的〈山頂的黑狗兄〉例外以大量大幅度的抖音演唱，但是小幅度的抖音、或者是先以筆直線條出現再抖音的演唱句尾，仍然是洪一峰此一時期的演唱特色，而小幅度的抖音演唱以及句尾「先直音再抖音」的線條塑造則讓他的演唱呈現樸素、不花俏的風格。²⁷⁷筆者以最常灌錄的〈舊情綿綿〉一曲，並取其中「昨日談戀的港邊」、「彼日談情的樓窗」兩句相同旋律，不同歌詞

來自 2009 年 06 月 16 日、2010 年 04 月 14 日洪一峰口述歷史計劃李瑞明於陳和平工作室訪談陳和平，以及蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁 65-67。

²⁷⁶Nagai 即是日本低音歌王法蘭克永井中「永井」兩字的日文發音。節錄自 2010 年 04 月 14 日洪一峰口述歷史計劃李瑞明於陳和平工作室訪談陳和平。

²⁷⁷洪一峰長子洪榮宏在描述聆聽於亞洲唱片時期的錄音時，則是以很「純」來加以形容：

中外之前，中外是跟我一起錄的啊！之前他好像也有出，對，那…聽了亞洲之後，那時候我成名之後，偶爾會聽到電台放，就覺得…欸…以前爸爸唱歌當時很好聽，然後…就聽到正是他年輕的時候唱的…不一樣。他其實年輕的時候唱的歌都很好聽，他自己創作的歌或者是他日本翻譯的歌都很好聽，就那時候的唱法是很純的那一種感覺。

參 2011 年 3 月 18 日筆者訪談洪榮宏之訪談稿。

的句尾「邊」、「窗」兩字作為比較範例。以下所列的頻譜圖為 1960 年在亞洲唱片所灌錄的版本(參圖 30、圖 31)。²⁷⁸

圖 30 亞洲唱片版本「邊」字採樣

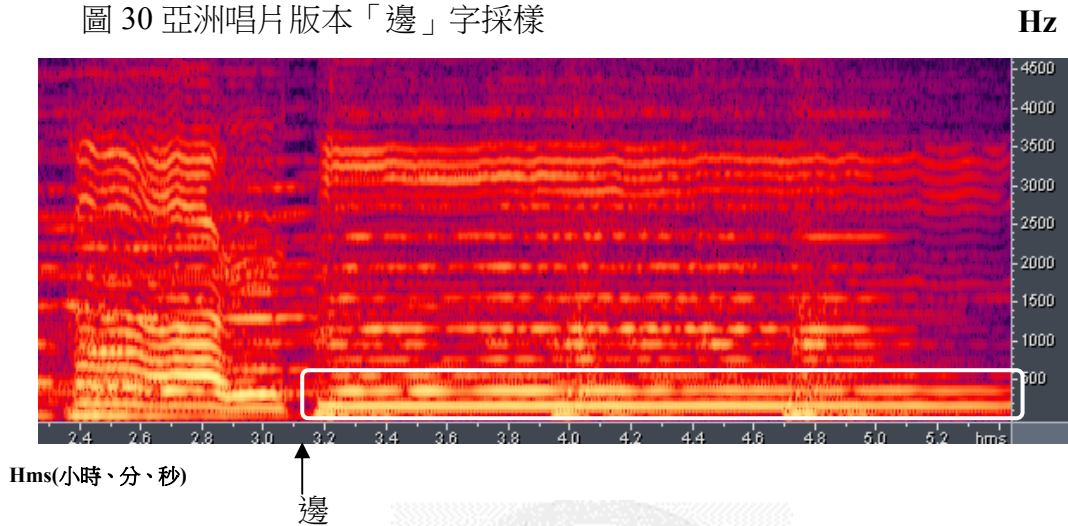
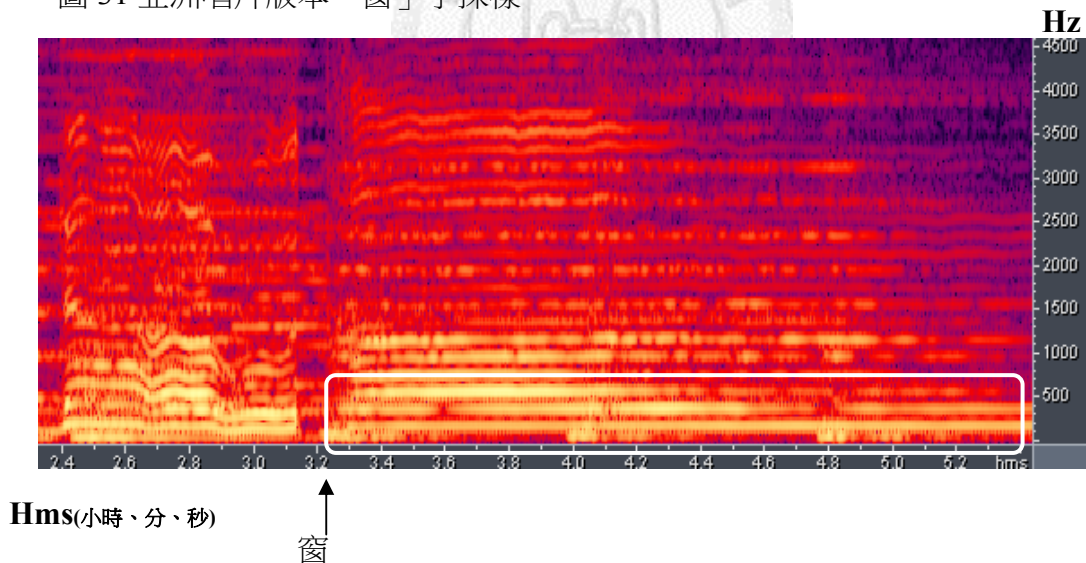


圖 31 亞洲唱片版本「窗」字採樣



從圖 30 與圖 31 的頻譜圖中，我們可以看「邊(piⁿ¹)」字²⁷⁹在「p」延伸到字尾的母音「iⁿ¹」以及「窗(t'ang¹)」字的字尾「ng¹」時，都無明顯添加的抖音。

²⁷⁸ 此版本的聲音採樣為亞洲唱片洪一峰典藏集 CD 版所整理收錄，筆者與其 1962 年的〈舊情綿綿〉一片中之演唱音色加以判斷，認為 CD 版本之音色與電影中的音色相近，推斷 CD 版所收錄之版本應為當時編號亞洲唱片 AL-315 之灌錄版本。

²⁷⁹ 筆者所標示出拼音參考自許極燉將國際音標加以拉丁化的拼音。許極燉編，《台語詞典常用漢字》。

至於在 1968 年 4 月於皇冠唱片²⁸⁰的版本，則在兩字字尾的詮釋上有了明顯的抖音，在「邊」字的演唱上(參圖 32)，抖音振了七下，「窗」一字則是振了八下(參圖 33)。在 1969 年的鈴鈴唱片錄音中，洪一峰於鈴鈴唱片²⁸¹灌錄的版本在「邊」字振了五下，「窗」字則振了七下。在振音的幅度上，皇冠唱片從起始音 g 到其振音的最高音大多落點在#g，而鈴鈴唱片振音最高音則是以 a 音居多(參圖 34、圖 35)。由以上三個版本比較來看，可見得洪一峰在歌唱詮釋上，將句尾的長音作為抖音展現的空間，並且隨著每個階段的演進而有強調的趨向，更突顯出 1960 年代洪一峰演唱風格的質樸。



²⁸⁰唱片編號為 CR-2003。

²⁸¹唱片編號為 RR-6058。

圖 32 皇冠唱片 1968 年演唱版本「邊」字採樣

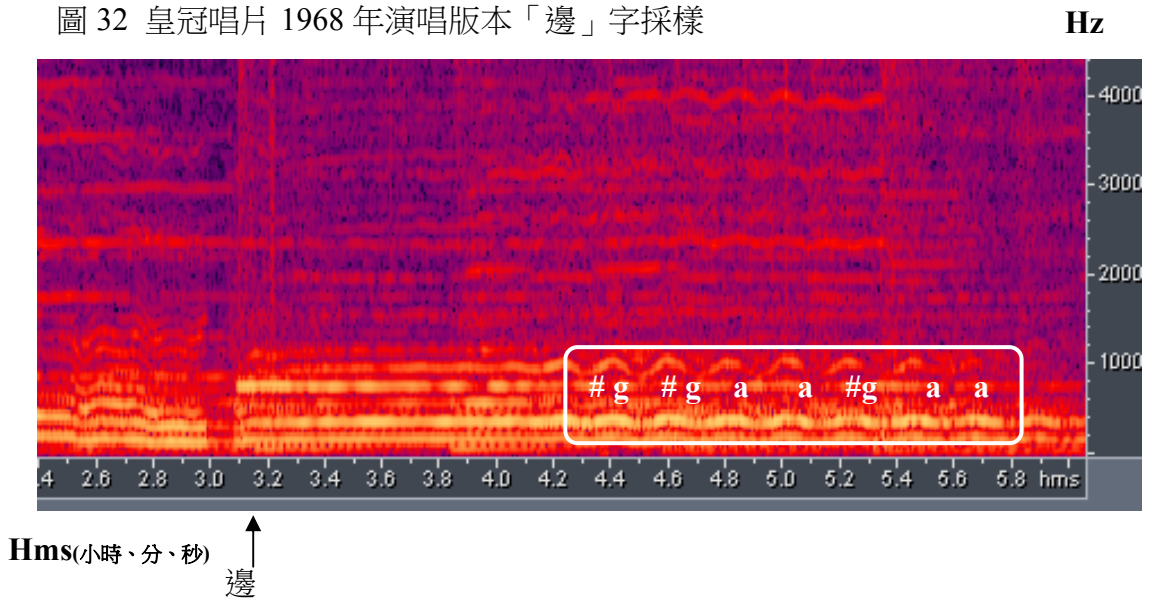


圖 33 皇冠唱片 1968 年演唱版本「窗」字採樣

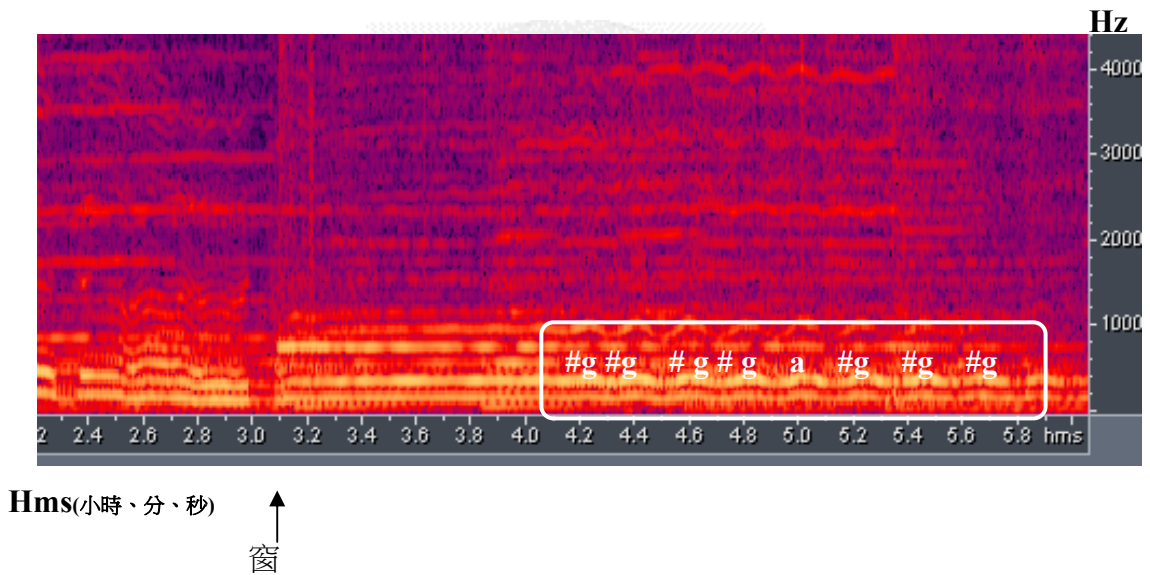


圖 34 鈴鈴唱片 1969 年演唱版本「邊」字採樣

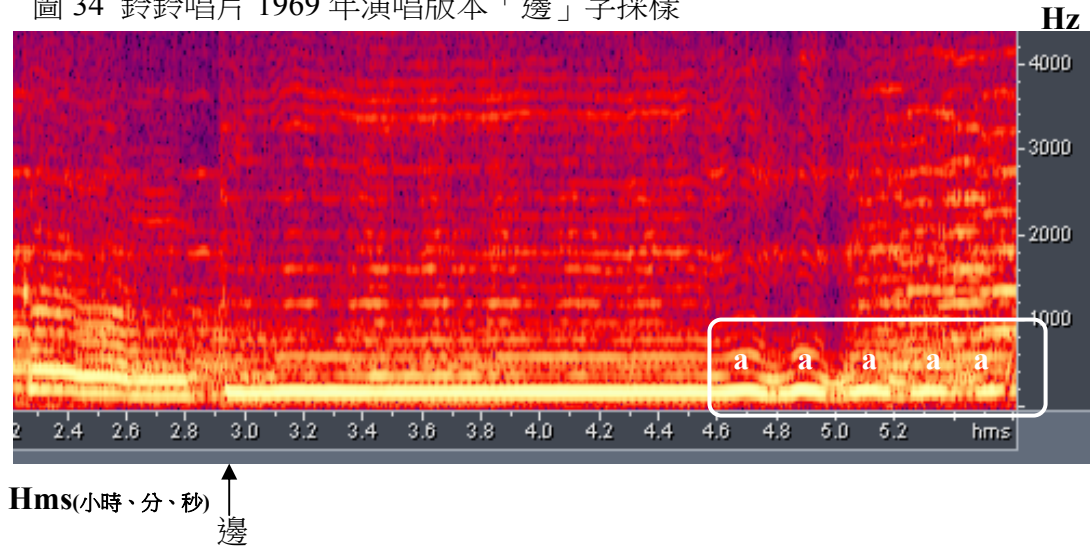
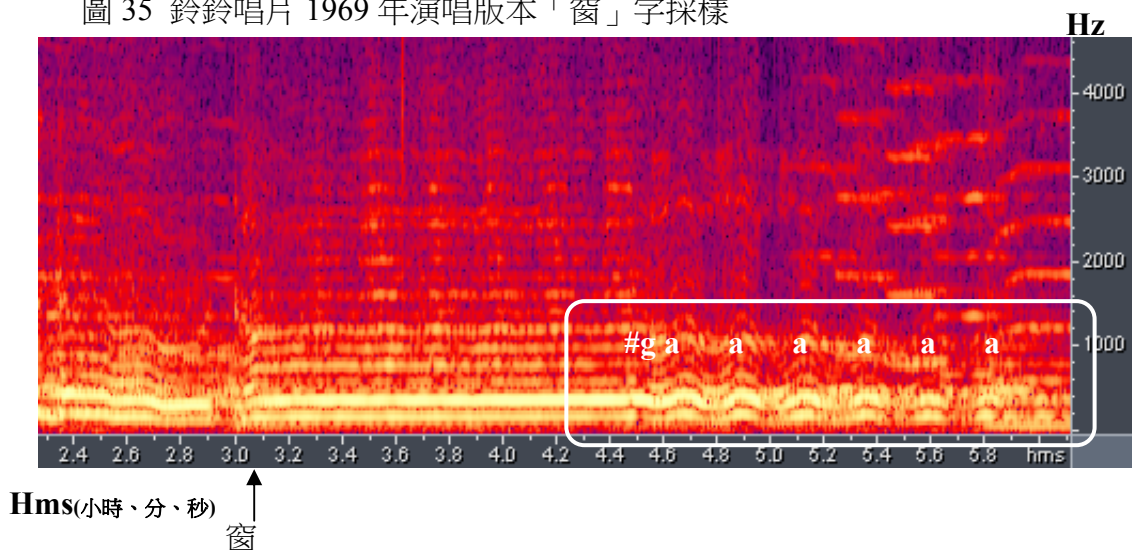


圖 35 鈴鈴唱片 1969 年演唱版本「窗」字採樣



二、第二期(1964-1969)

筆者聽到在洪一峰 1964 年所灌錄的台語片《祝你幸福》主題歌唱片錄音裡，發現洪一峰在樂句句尾的抖音，則較第一期的演唱加強許多。如筆者前所呈現，在亞洲唱片的樂句演唱上，洪一峰的抖音幾乎會在樂句快結束時才會出現，或者是以平、直的句尾做結。以表 14 所舉出之〈祝你幸福〉、〈男性的志氣〉兩曲為例，雖然尚有亞洲唱片時期的「直音之後以些微抖音銜接」的演唱方式，不過所佔比例變得較少，出現時機多為拍子較長的句尾，而歌詞唱出後「馬上接黏的抖音」，也參差出現在樂句的中間與句尾。而在往後的錄音中，也可聽到洪一峰在抖音的演唱上，有這兩種演唱方式的混用，並且以「歌詞直接抖音」為最主要的詮釋。因此筆者判斷，若以洪一峰在第一期的錄音來看，以大、小幅度的抖音並存，但是又以小幅度抖音為主的詮釋方式，可以見得洪一峰在各時期透過演唱技巧上，個人風格的不一樣。²⁸²

²⁸² 筆者所選取之歌曲完全歌詞可參照附錄五、洪一峰演唱曲目歌詞。

表 14 《電影「祝你幸福」主題歌》唱片歌詞演唱概況

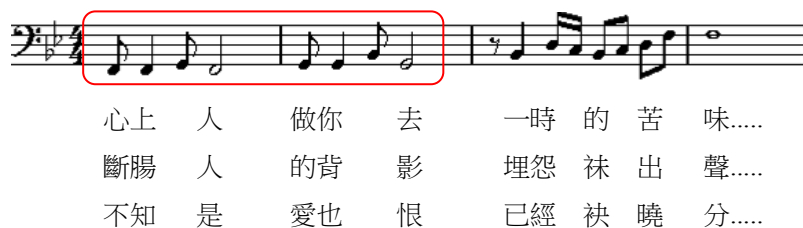
最新台語流行歌第三集電影「祝你幸福」主題歌 TWA-20 電塔唱片			
曲名	原曲	句尾有先直音再抖音	歌詞直接抖音
祝你幸福	霧子のタンゴ	<p>第一段歌詞：分「開」、恰你、可愛的「人」、恨情「天」、一「暝」</p> <p>第二段歌詞：什人「知」、苦分「開」、懷念的「人」、心愛的你袂返「來」</p> <p>第三段歌詞：天倫「樂」、只留我太寂「寞」、「拘束」</p>	<p>第一段歌詞：心「稀微」、「恰你」、「分」開、可「愛」、捨情而「去」、「織女」、「各」走天「邊」</p> <p>第二段歌詞：分東「西」、苦「分」開、「懷念」、情墜落「海」、心愛的「你」袂反來、嘆「悲哀」、「各」走天「涯」</p> <p>第三段歌詞：會「幸福」、天倫「樂」、咱「幸福」、「孤獨」、「可愛」的「人」、情「份」殘酷、只留「我」、「遊谷」、「拘束」、「祝」卿幸「福」、「依舊是祝」卿幸「福」</p>
男性的志氣	男のブルース	<p>第一段歌詞：一時的苦「味」、倔強的志「氣」、</p> <p>第二段歌詞：倔強的志「氣」</p> <p>第三段歌詞：倔強的志「氣」、斷腸「詩」</p>	<p>第一段歌詞：做你「去」、「一時」的「苦」味、透南「風」、「黑」雲「起」、風颳「天」、「標準的男兒」、「倔強」的志氣、送卿「伊」、彼當「年」</p> <p>第二段歌詞：背「影」、「埋怨」袂出聲、切牙「齒」、心酸「痛」、我的「命」、「男兒」、「倔強」的志氣、送卿「伊」、彼當「年」</p> <p>第三段歌詞：愛也「恨」、已經「袂曉分」、是虛「實」、也矛「盾」、卿別「君」、「標準」的「男兒」、「倔強」的志氣、送卿「伊」、斷「腸」詩</p>

由表 14 以及前述所指出之洪一峰演唱風格，可以看到在 1964 年的演唱，透露出洪一峰在風格上的轉變。而在此張唱片中，我們也可看到洪一峰對於低音演唱的追求。以表中所列〈男性的志氣〉開頭前四小節來說，正好屬於歌曲的最低音域，其音符時值較長，並且在兩個低音 fa 與 sol 音之間，上下盤旋了兩個小節，增加了歌曲演唱上的難度，將此曲與前述洪一峰歌曲的音域多集中於 sol 與 la 音

的比較來看，〈男性的志氣〉則是往下多了一度。²⁸³不過，也由於此曲的演唱難度，筆者聽見了洪一峰在演唱上的些微失誤：擴增一度的低音，在音準上不易拿捏，且低音域以非聲樂方法的自然音色演唱，容易壓低的喉嚨，造成此處的演唱，缺乏如中高音域音色的緊實度(參譜例 8)。

譜例 8 〈男性的志氣〉前四小節

(以實際演唱音高記譜)



心上人做你去一時的苦味....
 斷腸人的背影埋怨袂出聲....
 不知是愛也恨已經袂曉分....

也就是說，在此時期洪一峰在自覺演唱特質以外，也被台語流行歌曲的傳播媒介發覺，並且視之為顯著特色的情況下，利用歌曲展現、以及追求個人特質的企圖心。而在後續的錄音中，則有更為顯著的變化：音色趨向於聲樂唱法²⁸⁴的探索。從表 15 筆者所挑選整理之歌詞演唱音色之運用，可以見到洪一峰同時運用非聲樂唱法與聲樂唱法的現象。在聲樂唱法的音色演唱裡，歌曲的低、中、高音域皆有分佈，非聲樂唱法亦是如此。有趣的是，筆者所選取兩筆錄音為同一年相隔數月的錄音，在較晚的錄音可以見到音色上，趨向於一致的聲樂唱法。

²⁸³ 在洪一峰的創作曲〈淡水暮色〉中，也有到達 F(絕對音名)的演唱，但是其音符時值只有一拍半，在歌曲低音演唱的難度上，自是〈男性的志氣〉更甚。

²⁸⁴ 筆者的判讀標準主要用聽覺來做為判讀方式。聲樂演唱的音色，追求各聲區之間的音色融合一致，並且注重演唱時旋律線的圓滑度。趙梅伯著，《唱歌的藝術》，頁 65。“Bel canto”, in *Grove music online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02551?q=bel+canto&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>。筆者接下來的正文中，將會以「聲樂唱法」稱之，至於接近平時說音色的演唱方式，則以「非聲樂唱法」給予區分。

表 15 《鐵金剛--十大台語歌星大會串》唱片歌詞演唱概況節錄

《鐵金剛--十大台語歌星大會串》，海山唱片公司出版，編號：1001，1967 年 3 月		
曲名	原曲	歌詞與演唱詮釋(「非聲樂唱法」演唱者以●標示；「聲樂唱法」演唱者以○表示)
純情的人	旅笠道中	第一段歌詞 ○○●●○●● ●●●●●○○ 作男兒為著生活 離開故鄉走天涯 ○●○●●●●● ●●○○●●●● 甘願來受風受雨 求著快樂的將來 ○○○○○○○● ○○○○ 心愛的人請你原諒 為阮忍耐
《歌星淚》，惠美唱片公司出版，編號：SANL-2012，1967 年 12 月		
歌星淚	洪一峰作曲	第一段歌詞： ●○ ○○ ○○○○○○ 太陽 太陽 你自從東平來 ○○○●○○○●● ○●●○ 每日認真打拼走東西 有時光輝 ○○○○○○ ○○○○○●○○○ 有時也悲哀 祿得人意即有可憐代

而洪一峰聲樂演唱的現象，可從此一時期進行的音樂教學內容得出此一跡象，洪一峰的學生蘇南竹的訪談，就有針對教學內容做這樣的解釋：

他教學他當然第一點就是五音嘛。... a o i e u 那個五音，五音的口形，咬字嘛咬字...。第二點你要有氣嘛。你沒氣你就沒有聲啊嘛。斷氣就斷掉了啊就不見了嘛，啊所以你氣出來我們講話跟唱歌不一樣嘛。講話是用喉嚨在講話啊，啊唱歌是用丹田啊，丹田叫作橫隔膜嘛，橫隔膜那邊嘛。... 第三點共鳴腔..共鳴腔應用嘛，你想要腹部聲中氣...中氣，底氣足，你想要高音的，高音的頭殼聲來，你想要低音的，你用到胸腔的共鳴...胸腔共鳴，有沒有...，威武....聲也不曾這樣威武，那個沒有全，那個

喉嚨聲。那個胸音，胸部的共鳴腔。²⁸⁵

由上述的文字中，我們可以看到，雖然身為當時流行歌曲的演唱者，但是在對於歌唱教學的理念，有其一套系統依循：注重咬字、呼吸、與不同聲區之共鳴腔的使用。有趣的是，我們可以在蘇南竹在針對呼吸方法時，有著較為細膩的描述，而與西洋聲樂教學系統有著相通的概念。

在西洋聲樂教學系統中，首重「呼吸」，如澳洲著名女高音 Nellie Melba 所說，「要有完美的歌唱，正確的呼吸，較美妙的嗓音更重要。呼吸和節省運氣的艺术，對於歌唱家是最重要的」或者是如同 Elisabeth Schumann 說過：「唱歌就是呼吸」，²⁸⁶而以下所引述蘇南竹對於呼吸方法的敘述，也可以看到注重「呼吸」議題的態度：

所以你氣要給他吸夠嘛，一句一句要切也要切好好的嘛，啊氣要直接吸來腹部嘛、丹田嘛。你不是說我們用吸氣是吸到胸坎到肺部而已嘛，我們說是這樣嘛，啊唱歌不是啊，你要大氣吸入來到腹部，啊氣腹部利用橫隔膜來高、來低、想要大聲小聲、要長、要短，不然這樣才有辦法控制啊。

在聲樂演唱中，亦強調呼吸的部位在腹部，至於橫隔膜的概念，亦是聲樂演唱時所注重的，²⁸⁷「氣息之排出都必須有橫隔膜與腹肌的支持，那氣息就有力，而發

²⁸⁵ 此為洪一峰之學生蘇南竹在進行訪談時，所闡述的演唱技巧之節錄。蘇南竹，為台灣著名歌廳、秀場製作人。現於廈門養老，並且開班授課教唱。約於在 1961 年間，因擔任中廣台南臺後台助理，而認識至電台於「台灣歌謠演唱時間」演唱的洪一峰。按照蘇南竹的說法，他在 1962 年，便與曾經與洪一峰四處公演，並且受教於門下，而此處應是蘇南竹回顧洪一峰教唱時的各項重點。此為 2009 年 6 月 11 日、2009 年 6 月 18 日，洪一峰口述歷史計畫，李瑞明於異象傳播以電話訪問蘇南竹之訪談稿。

²⁸⁶ 此段聲樂家之引言皆引自趙梅伯於〈第一章 呼吸〉，《唱歌的艺术》所引之。見趙梅伯著，《唱歌的艺术》，頁 1。

²⁸⁷ 在這裡之所以強調為聲樂教學之概念，其實是在正確的概念上，橫隔膜為隔開胸腔與腹腔的肌肉組織，隨著人體呼吸時而讓肺能夠有收縮，和擴張的運動。但是在蘇南竹的說法中，「丹田叫作橫隔膜」應為錯誤的概念，正確來說，「橫隔膜」處於胸腔的前下方，即是腹壁處，由肌肉所組成的重要呼吸機制。雖然蘇南竹對於呼吸機制的描述，在學理上不甚正確，但是筆者在此特別提出蘇南竹的說法，用意是點出，蘇南竹所受到洪一峰的歌唱訓練中，「呼吸為是歌唱教學的重要議題」。Johan Sundberg, "Breathing", *The Science of the Singing Voice*. (Illinois: Northern Illinois

出的聲音，也就不會浮泛單薄」。²⁸⁸

至於蘇南竹所提出的第三點，所強調不同音域演唱時，使用不同身體不同部位之「共鳴腔」，則是聲樂教學中，所注重的「共鳴位置」與聲區之概念的總和。若以趙梅伯之說法，可分為四個區塊，第一區塊為「向下位置的純粹胸腔震動」，主要演唱中音、低音時使用；第二個區塊為將聲音衝向額部下區而有了頭腔、前額與蝶竇的「向上位置」；第三個區塊為口、咽、鼻腔的共鳴，而使聲音集中衝向前部的「向前位置」；第四個區塊為最高的「向後位置」，即為所謂的「頭聲」，為高音演唱時使用，而每一種共鳴腔都會有特殊的音質與個性。總歸來說，我們可以將聲音因不同的震動部位而對應出的聲域區分為「胸區」、「中區」、「頭區」²⁸⁹，而在兩個聲區之間，則會有「換聲區」，歌者在演唱時，就必須要將每一聲區的音色加以統整、連結而起。

不過在蘇南竹所敘述之洪一峰教學系統中，所強調的第一點「咬字」則在西洋聲樂唱法中的咬字有所出入，

五音...你當歌手一定要定正腔圓呀。啊不然你要是...你要是唱普通話
啊大家都聽不懂，啊唱閩南語台灣人聽不懂，唱英語美國人聽不懂，
這樣就不...這樣就不用歌手，人聽音樂就好啊。口形、咬字要矯正嘛。

透過此段解釋，這也就不難理解洪一峰為何在此時期，聲樂唱法與非聲樂唱法的交錯存在，從表 15 我們還可以發現，在交錯發聲情形較多的〈歌星淚〉一曲中，以聲樂唱法演唱的歌詞多座落於以母音「a」與「o」作為韻母的，口形較圓的嘴型(如「天(tian)」、「諒(liang)」等字)，²⁹⁰而原始發音嘴型較為扁圓的母音「i」的

University Press, 1987), 27.

²⁸⁸ 趙梅伯著，《唱歌的藝術》，頁 5。

²⁸⁹ 趙梅伯著，《唱歌的藝術》，頁 27-35。

²⁹⁰ 在趙梅伯於《唱歌的藝術》列舉了一張五個母音的演唱口形圖，可以見得五個母音的嘴型都趨向於圓形，趙梅伯著，《唱歌的藝術》，頁 40。流行歌曲則是拜麥克風發明之賜，而發展出咽喉位置較高，接近於說話音色的演唱，而這種像是說話方式的演唱會帶給聽眾一種親密的感受。

“Popular Singing”, *Grove music online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25869?q=singing&search=quick&p>

歌詞雖有存在於聲樂唱法中，但是較少。而這種扁平嘴型的韻母在聲樂唱法上則需要將嘴型稍作調整，以達到音色的一致性，如此一來，在演唱上，此字音的嘴型就會有所變型。

因此筆者認為，造成聲樂演唱與非聲樂演唱的並存現象，主要原因除了洪一峰對咬字上的強調以外，也有可能歌詞在韻母本身的先天條件限制，讓洪一峰以聲樂演唱方法時，部份歌詞因為咬字因素而改以非聲樂演唱調整之。

總歸來說，第二期洪一峰的演唱風格，出現了在非聲樂唱法演唱中，加入了「聲樂」的演唱，而形成兩種演唱音色並陳的現象，此時期出現抖音，也較第一期的加強許多。圖 36、與圖 37 是以〈思慕的人〉中的「我」、「心」兩字為分析樣本，比較洪一峰 1962 年左右²⁹¹與 1968 年的錄音²⁹²針對是否具有聲樂唱法、非聲樂唱法的頻譜圖。²⁹³我們可以發現介於 2300 Hz 與 3800 Hz 之間的歌手共振峰 (singer's formant)，²⁹⁴在 1968 年錄音中的強度大於 1961-1962 年錄音的強度，後續在歌詞的第二字「心」也可看見同樣顯著的現象(參圖 37)。²⁹⁵因此，由圖 36、37 可發現其演唱方式的轉變—由質樸的非聲樂演唱至聲樂演唱的轉變。至於在樂句詮釋上，則可以從前述的圖 32、33 在句尾上，看到抖音力度的轉變。

[os=1& start=1#S25869.7](#)

²⁹¹ 此次歌曲分析採用版本為亞洲唱片典藏集 CD 版之錄音，之所以判斷為 1961-1962 年灌錄，首先是判斷〈思慕的人〉的創作時間點可能在 1960-1961 年間第一段婚姻開始出現問題所寫，而洪一峰在亞洲唱片的灌錄歷史，應在 1962 年時劃下句點。參 2011 年 2 月 15 日筆者於台南南星教室現址對前亞洲唱片夏威夷吉他伴奏樂手郭一男訪談。

²⁹² 此一演唱版本為 1968 年(民國 57 年)4 月出版，由皇冠唱片所發行之《洪一峰作曲集/洪一峰旅日回國首次台灣歌謠發表》皇冠 CR2003 民國 57 年 4 月出版》，唱片編號 CR2003。

²⁹³ 事實上，在第三期的 1969 年也有〈思慕的人〉，但是所取得之錄音與另外兩個版本不同，無法在此納入比較。因為此類頻譜圖的比較中，其必須要統一的條件為相同的母音，以及類似的音量與音高。此外，亦需要無伴奏的純演唱才能將聲音加以比對，而筆者所獲得之唱片錄音多有大量的樂團伴奏，因此在挑選比對樣本時實則困難重重。在此兩段錄音中，其基頻的強度都為同一強度，故比較的條件因此成立。

²⁹⁴ Johan Sundberg, "Articulation", *The Science of the Singing Voice*, 120,122. 歌手共振峰存在於男性聲樂家的演唱中，但是對於較高音域的女高音來說，較難觀察出 singer's formant 的現象。而 singer's formant 顯著的現象，如前所述，在受過西洋聲樂訓練的男性演唱家的演唱中是可以觀察得到的。在頻譜圖上，singer's formant 是鄰近於 3000HZ 的頻譜包絡(spectrum envelope)所決定。關於歌手共振峰與傳遞音量的關係，此書替受過聲樂訓練的男中音歌手的演唱做過各式音量的實驗：柔和小聲的、中間力道的、以強力度發聲的。結果指出，這些男中音或男低音歌手音量越大聲的，歌手共振峰的強度越明顯。

²⁹⁵ 圖 36、圖 37 由台灣大學音樂學研究所蔡振家教授指導繪製而成。

圖 36 「我」字頻譜比較圖

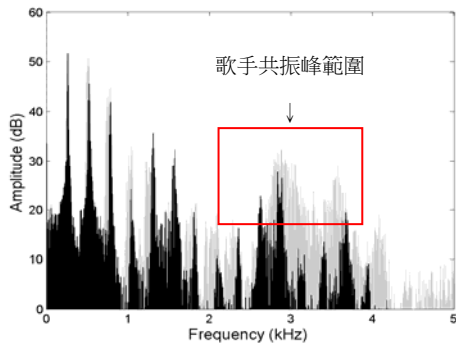
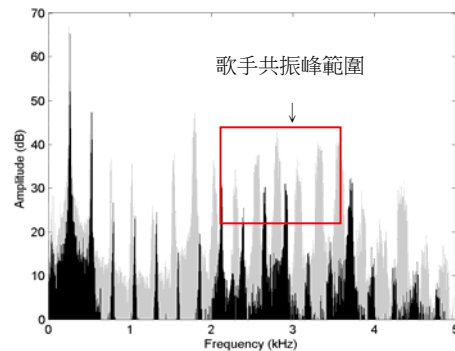


圖 37 「心」字頻譜比較圖



(圖 36 與 37 之黑色底為洪一峰 1961-1962 年演唱之頻譜，灰色則為 1968 年之演唱版本。)

三、第三期(1969-1973)

聲樂演唱與非聲樂演唱音色在一首歌曲(或是同一張唱片)並存的現象，在 1969 年的演唱中趨於一致。除了在中高音域使用非聲樂演唱的音色以外，洪一峰在低音的演唱上，也從聲樂演唱與非聲樂演唱皆有的演唱方式，逐漸穩定下來。從表 16 筆者所擷選的唱片曲目中，可以發現此一時期所灌錄的歌曲²⁹⁶，包含個人招牌的創作歌曲以外，也有台灣作曲家戰後初期作品如楊三郎之〈望你早歸〉或是黃敏於 1960 年代創作的〈最後的談判〉、²⁹⁷古月創作的〈晶晶〉，²⁹⁸也有多首日語翻唱歌曲。

此種曲目收錄的情形與之前所述，第一期與第二期相同：創作曲與翻唱歌曲時常被安排在一張唱片中，呈現了一個奇妙的時間差，亦即，在翻唱歌曲的原曲，發表年代不一定皆為同年度的歌曲。如在表 13 中所收錄的〈無情的夢〉其原曲〈無情の夢〉發表於 1939 年，又或者是表 15 〈純情的人〉其原曲〈旅笠道中〉亦是 1935 年發表的歌曲。也有選擇較近期五年內的發表歌曲，如在第一時期的

²⁹⁶1968 年後洪一峰所灌錄的唱片細目詳附錄三、洪一峰各家唱片灌唱紀錄。

²⁹⁷此曲目前尚未有相關創作確切資料，此為筆者根據洪一峰灌錄唱片出版年代，粗略判定此曲的創作年代。

²⁹⁸古月即為左宏元舊筆名，此曲即為鄧麗君所演唱的，於 1969 年中國電視公司所播出著名的連續劇《晶晶》的主題曲。〈晶晶〉，《維基百科》，<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%99%B6%E6%99%B6>。

1957-1962 年間，洪一峰在亞洲唱片所翻唱的日本歌曲，原曲則多為發表於 1956-1962 年間的歌曲。²⁹⁹這些於亞洲唱片所灌錄的日本歌曲，大部分集中於フランク永井、神戸一郎與石原裕次郎³⁰⁰所原唱之歌曲。不過，在 1969 至 1970 年間的錄音中，則會發現所選歌曲的原曲年代更為多樣：1930 至 1969 年的歌曲皆有存在，甚至也有當時最為流行的歌曲，如當時著名的國語電視連續劇主題曲〈晶晶〉。

但是，這些多樣化、時空錯置且並存的翻唱歌曲，都在洪一峰在歌曲中採用聲樂演唱的音色、大幅度的抖音(參圖 34、35)，以及穩定的低音域演唱之下，呈現了他與原主唱所不一樣，專屬於他的低音歌王的面貌。

表 16 1969-1970 年洪一峰唱片錄音演唱風格(此部份為則要列出)³⁰¹

1969 年 10 月 追憶的戀夢 最後一封信 鈴鈴唱片 RR-6057				
序號	曲名	原曲	原唱	演唱方式
A-1	追憶的戀夢	淚的小花(韓國歌曲)(時間待考)	待考	聲樂演唱為主
A-2	傷心的離別	星影のワルツ(1968)	千昌夫	聲樂演唱為主，部分中高音域為非聲樂演唱
A-3	五月花	吳晉淮作曲(時間待考)	待考	聲樂演唱為主
A-4	淡水河邊	柳ヶ瀬ブルース(1966)	美川憲一	聲樂演唱為主
A-5	雙雁影	蘇桐作曲(1936)	秀巒	聲樂演唱為主，部分中高音域為非聲樂演唱
B-1	最後一封信	逢いたくて逢いたくて	園まり	聲樂演唱為主
B-2	港都夜雨	楊三郎作曲	待考	聲樂演唱為主
B-3	秋風夜雨	楊三郎作曲	待考	聲樂演唱為主
B-4	男性的苦戀	夜霧の第二国道(1957)	フランク 永井	聲樂演唱為主

²⁹⁹請參照附錄三、〈洪一峰各類演唱曲目、創作曲目〉。此一現象是透過亞洲唱片典藏集 CD 版所整理而出。雖然 CD 版的歌曲部分，筆者目前尚未找到黑膠原版，但是透過高雄亞洲唱片前總經理王俊博表示，在將台南亞洲唱片母帶重新整理時，即是與當時的廣播電台主持人楊華東一同討論，照歌曲所接收的聽眾反應，來揀選歌曲。因此，亞洲唱片典藏集在某種程度上，仍然反映出「當時洪一峰的歌迷，對於其演唱歌曲偏好」的歷史意義。因此筆者在正文寫作時，亦將亞洲唱片典藏集之曲目納入討論範圍。參 2011 年 1 月 31 日筆者電訪高雄亞洲唱片前總經理王俊博先生(現任智冠科技總經理)之訪談內容。

³⁰⁰ 在筆者的聆聽經驗中，發現洪一峰所翻唱之此三人的歌曲皆以低音為特色。

³⁰¹表中所示之唱片為部份資料，完整之唱片資訊請參附錄三、洪一峰各家唱片灌唱紀錄。

B-5	鷺與鷹	鷺と鷹(1958)	石原裕次郎	第一段使用非聲樂演唱、第二、三段聲樂演唱為主
1970年1月 金龍一號電影主題歌 豪環唱片 HHT-712				
B-1	男兒哀歌	洪一峰作曲	洪一峰	非聲樂演唱，低音使用聲樂演唱
B-4	悲情的城市	捨てられた町	フランク 永井	非聲樂演唱，低音與部份高音使用聲樂演唱
1970年1月10日 洪一峰最新歌唱集第五集 鈴鈴唱片 RR-6062				
A-1	望君立志	待考	待考	聲樂演唱為主
A-2	老長壽	蔡長興/張新興/張福興 ³⁰²	待考	聲樂演唱為主，部分中高音域為非聲樂演唱
A-3	霧夜燈塔	泣くな霧笛よ燈台よ (1958)	三浦光一	聲樂演唱為主
A-4	離別之夜	別れの波止場(1956)	春日八郎	聲樂演唱為主
A-5	望你早歸	楊三郎作曲	待考	聲樂演唱為主
B-1	單戀	藝昇作曲	待考	聲樂演唱為主
B-2	最後的談判	黃敏作曲	待考	聲樂演唱為主
B-3	晶晶	古月作曲	鄧麗君	聲樂演唱為主
B-4	看破的愛	あきらめて(1956)	平野愛子	聲樂演唱為主
B-5	惜別夜港邊	星が流れる港町(1957)	神戸一郎	聲樂演唱為主，部分中高音域為非聲樂演唱
1970年1月15日 洪一峰最新歌唱集 鈴鈴唱片 RR-6063				
A-1	酒擱一杯	港町ブルース (1969年)	森進一	聲樂演唱為主
A-2	請你免悲傷	待考	待考	聲樂演唱為主
A-3	最後的火車站	終着駅に灯がと-もる (1955)	待考	聲樂演唱為主，部分中高音域為非聲樂演唱
A-4	思慕的人	洪一峰作曲	洪一峰	聲樂演唱為主
A-5	故鄉黃昏時	赤い夕陽が沈む頃(1960)	神戸一郎	聲樂演唱為主，部分中高音域為非聲樂演唱
B-1	思鄉	姚讚福	待考	聲樂演唱為主
B-2	夢中的愛人	待考	待考	聲樂演唱為主
B-3	雨中鳥	姚讚福	待考	聲樂演唱為主
B-4	遲 遲人的目屎	待考	待考	聲樂演唱為主
B-5	溫泉鄉的吉他	湯の町エレジー(1948)	近江俊郎	聲樂演唱為主

³⁰²郭麗娟，〈老長壽〉，《台灣大百科全書》，

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=14375&Keyword=%E9%95%B7%E8%88%88>。

不過，若以筆者在第二時期所提出，洪一峰追求咬字清晰而有非聲樂演唱與聲樂演唱的並存現象，還是會在第三時期發生：主要出現在中高音域、以及韻母為「i」收束的歌詞中。³⁰³對照起洪一峰音樂生活，正是開始對其長子洪榮宏進行歌唱訓練，減少赴日演出活動的時期。

從洪榮宏對於洪一峰的音樂教學內容回憶，認為是一種「歐、日、義大利皆有」的交融方式：如在暖身的發聲練習中，就以日語的「shi」、「chi」、「ni」、「mi」，搭配音型的模進來進行教學，³⁰⁴同時，洪榮宏也強調，個人演唱特質與不同聲區的共鳴腔的運用，也是洪一峰在教學中同時注重的重點。³⁰⁵也就是說，雖然洪一峰仍然會針對洪榮宏童年時期音色特質，進行聲樂教學，但是筆者認為，透過洪一峰個人教學中，仍顯現出個人對於演唱藝術的要求準則。而洪一峰在此時期的低音域部份較為著重聲樂演唱的方式，可能是在聲樂與非聲樂演唱兩種演唱方式之間擺盪後，在考量聲樂演唱具有得以將聲響渾厚、音量加大的本質，而選用聲樂演唱來強化個人的低音特質。³⁰⁶

四、第四期(1973-1978)

在 1973 年之後，洪一峰的演唱特質在歷經抖音轉變、低音逐步的加強、聲樂演唱方法的發展之下，其風格又翻了一轉，逐漸定型成為日後的演唱風格。我們在 1973 年的演唱中，除了以上特徵，亦加入了鼻腔共鳴、「哭音」，以及在樂句中隨時改變共鳴腔位置的現象。

³⁰³以編號 RR-6062 的唱片為例，〈離別之夜〉的「你」、「吹」、「呢」、「一」等字，或是〈惜別夜港邊〉的「天」、「悲」、「已」、「一」等字。

³⁰⁴洪榮宏表示這個練習每一個咬字的練習，是先從鄰近音的二度音程開始，然後再慢慢的將其擴大到三度、四度，最後則到八度音程的發音練習。參筆者於 2011 年 3 月 18 日針對洪榮宏訪談之逐字稿。

³⁰⁵參筆者於 2011 年 3 月 18 日針對洪榮宏訪談之逐字稿。

³⁰⁶洪一峰在 1969 年之前的演唱音色上，主要則較接近以平常說話的方式—咽喉位置未加以刻意壓低，相較起來，「聲樂唱法」，將咽喉位置向下、拉寬，以讓歌者音量得以凌駕於樂團之上、進而傳達到空間廣大的音樂廳中。未使用西洋聲樂唱法的「非聲樂演唱」，其咽喉位置相對來講則是高的多，相較之下，其音量也是小了許多。至於造成「聲樂唱法」與「非聲樂唱法」的音量差異，這其中的因素便是「歌手共振峰」的存在。

筆者將洪一峰於 1973 年所演唱的〈純情的男兒〉一曲，與曾經在 1964 年所灌錄之同旋律之歌曲〈男性的志氣〉比較(兩首原曲皆為日本歌曲〈男のブルース〉)，發現此時期的錄音版本音色上會隨著音域有不同的轉變，以譜例 9 所舉之樂句，可以發現在「一旦為愛」的中低音以胸腔共鳴為主，造成低沉響亮的「聲樂演唱」音色，但是緊接而後的「情」字則為「非聲樂演唱」的方式。

至於在「心情岸未定/告勸」之處則轉為鼻腔的共鳴，除了歌詞本身的發音，部分音有鼻音的本質(如「定」(tiaⁿ⁷)、「勸」(k'ng³)等兩字)，其他則是以鼻腔製造出的黏著性音色唱出，並且在歌曲主幹音，加上鄰近音構成的「加花音」(如譜例 6 中所圈選出的 e1、d1 等音)。

譜例 9 〈純情的男兒〉

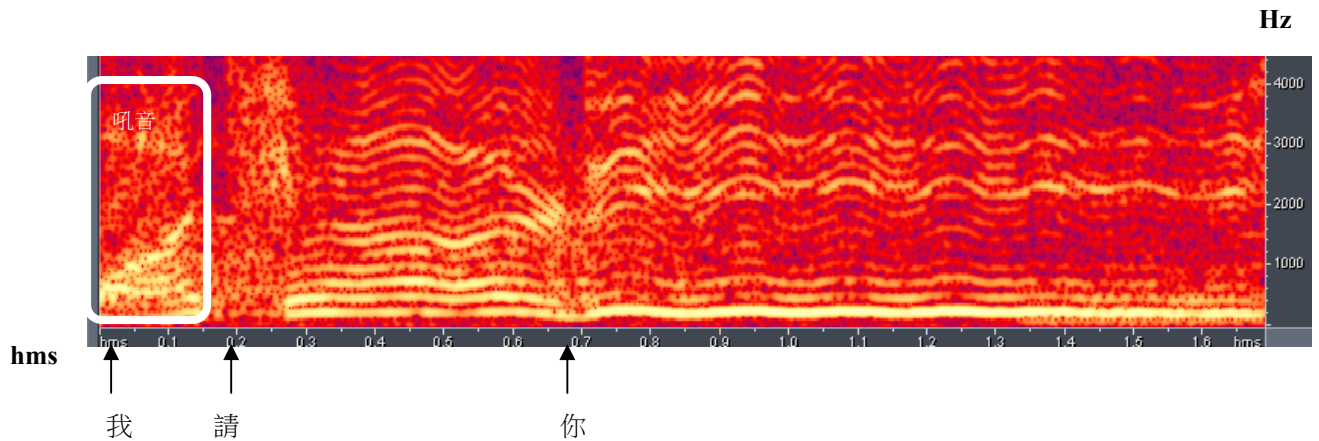
(以實際演唱音高採譜)

一旦為愛情 心情岸未定 告勸
純情男兒 不通心哀悲

除了鼻音與「加花音」，亦有其他音色的運用情形。如在自創曲〈你愛信賴我〉中，一曲開頭的「我」字以「吼音」出現(參圖 38)，³⁰⁷而接續的「信賴我」將共鳴提高至鼻腔，有了「薄、細、尖」的音色。此曲同樣亦加上了「加花音」，也在骨幹音中加入細膩的轉音，將旋律填滿的情形。

³⁰⁷歌手使用吼音時，從聽覺上，是帶有雜質的嗓音，從頻譜圖的判斷來看，則沒有「請」、「你」兩字的清晰的泛音線。(筆者在此指的是「請」字的字腹、字尾)，因為在演唱音色上相對純淨，有著清晰的泛音線條(至於「請」字因為字頭本質為氣音，在頻譜圖上呈現著散亂、非線條的視覺效果)。筆者頻譜判斷參考自蔡振家，〈帶有雜質的樂音——聽覺模型及「泛音-噪音比」〉，《關渡音樂學刊》，第 10 期，國立台北大學音樂學院，2009 年，頁 121。

圖 38 〈你愛信賴我〉之「我」三字頻譜圖

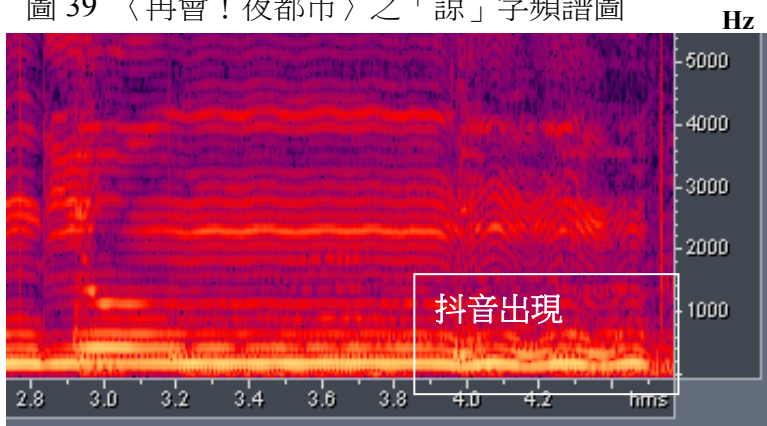


在「吼音」加入了演唱音色的種類以後，洪一峰亦將前期各自顯著的特點綜合運用，如約 1978 年所灌錄之〈再會！夜都市〉。³⁰⁸在筆者所節錄之此段頻譜，縱合了第一期與第三期的特質：在「請原諒」一詞中的「諒」、或是「我總是」的「是」則是以直音先演唱，再以大幅度的抖音收束此字(參圖 39、圖 40)；又或者是第一次的「再會啊」則有非聲樂與聲樂演唱的混用。此外，另有類似「嗚咽」的「哭」腔在此一時期也是常在不同歌曲中，運用到的演唱技巧，以作為演唱的點綴(參圖 41)。³⁰⁹

³⁰⁸ 為編號 CRS-14 皇冠唱片《黃昏龍山寺》之灌唱版本。

³⁰⁹ 至於「再」一字的「嗚咽聲」則是出現在字頭與字腹之間，因其聲音屬於高、尖、刺、短，且馬上轉回原音演唱，所以在頻譜圖上，會在中、高頻處出現短促的線條。(可見頻譜圖中的箭頭所指之處)

圖 39 〈再會！夜都市〉之「諒」字頻譜圖



hms
↑
諒

圖 40 〈再會！夜都市〉之「是」字頻譜圖

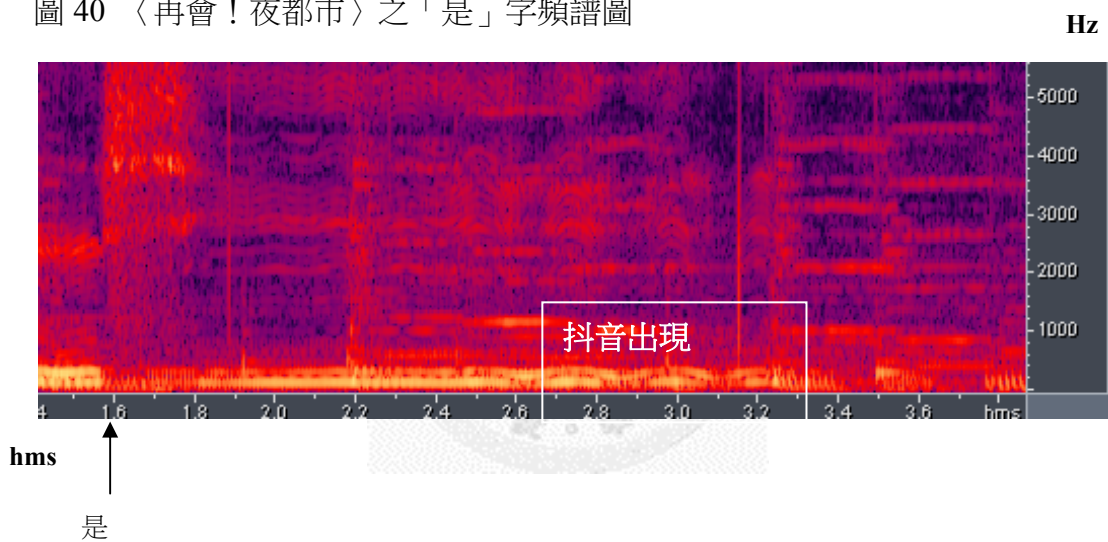
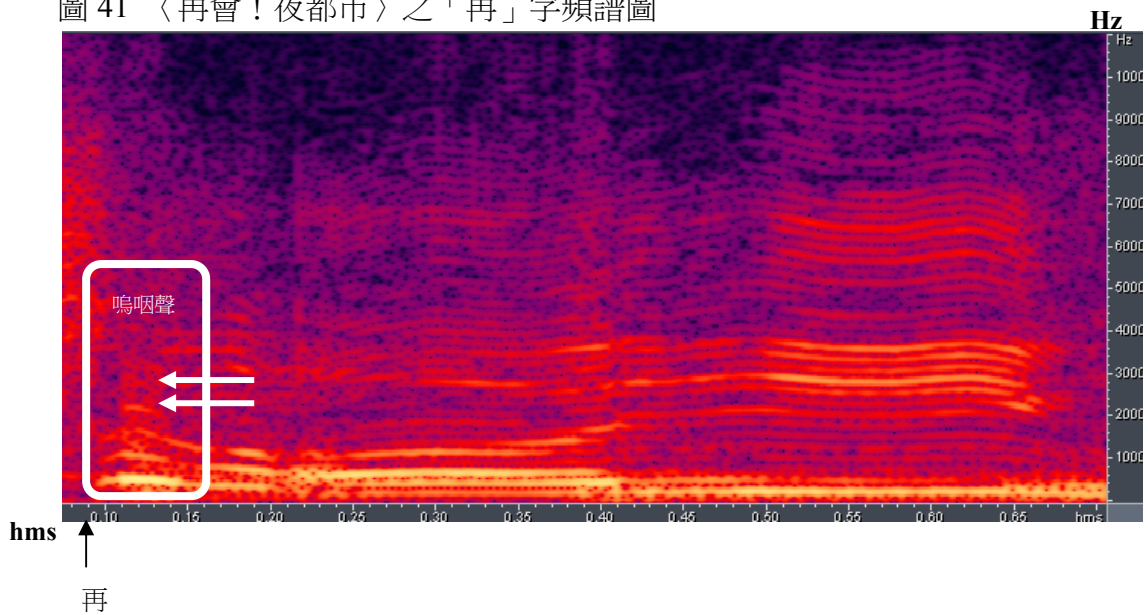


圖 41 〈再會！夜都市〉之「再」字頻譜圖



而在經歷第三期將咬字稍加改變以達到聲樂演唱所要求的一致音色，第四時期則是又回到了將咬字放回第一順位的演唱考量。但是又與第一期直、白的非聲樂演唱風格不同的是，此時期洪一峰更運用字音中的字頭、字腹甚至是字尾，填補在字與字之間的空隙。如以上所列，在〈純情的男兒〉一曲中，「加花音」的使用，即是在「字腹、字尾」之間填滿空隙的一項實踐。³¹⁰

至於在字頭部分的強調，則可以在〈離別的機場〉一曲演唱中得到此項映證。在歌詞為描述情人必須在機場分離的情感，以歌曲第一句歌詞「為要見一面心愛的人/走甲大氣喘」為例，洪一峰在「見」(kiⁿ³)、「心」(sim¹)、「走」(tsau²)、「甲」(kah⁴)、「大」(tua⁷)、「氣」(k'ui³)、「喘」(ts'uan²)等字，將字頭(即「k」、「s」、「ts」、「t」等音)發音加重，並且在歌詞一唱出隨即運用大幅度的抖音(參圖 42、圖 43)、並且減少字與字之間的「加花音」。

³¹⁰在洪一峰與2008年12月21日接受東吳大學社會系石計生教授的訪談中，一段談到他對於其歌唱要求的標準，可供於此作為相互映證：

..... 或是隨便因為這個流行歌，還是說台語歌謠，唱法，這個字接這個字，這三個字要接的好，要接的會軟會牽連，就是音樂話說黏爐。黏羅好像，好像我們說到吃的去，好像吃東西的時候，有那種感覺不是乾鬆乾鬆。是那種滑滑滑滑的。會轉會滑，阿你要是說普通一般想說我們給他唱一唱就好了。減這些我剛剛說的這些技術，那也算技術，很少畫到那種。就像我們要唱淡水暮色，日頭將日頭將日頭將日頭將要沉落西，西的大聲我故意要唱的軟，就麥克風出來這樣會軟軟QQ這樣。

圖 42 〈離別的機場〉之「為要」字頻譜圖

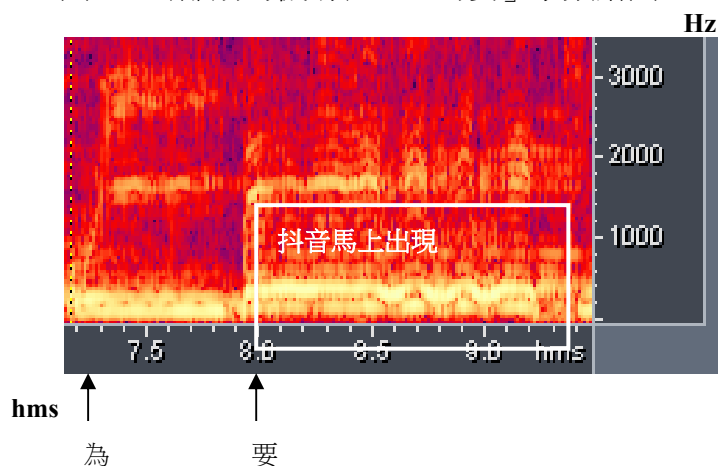
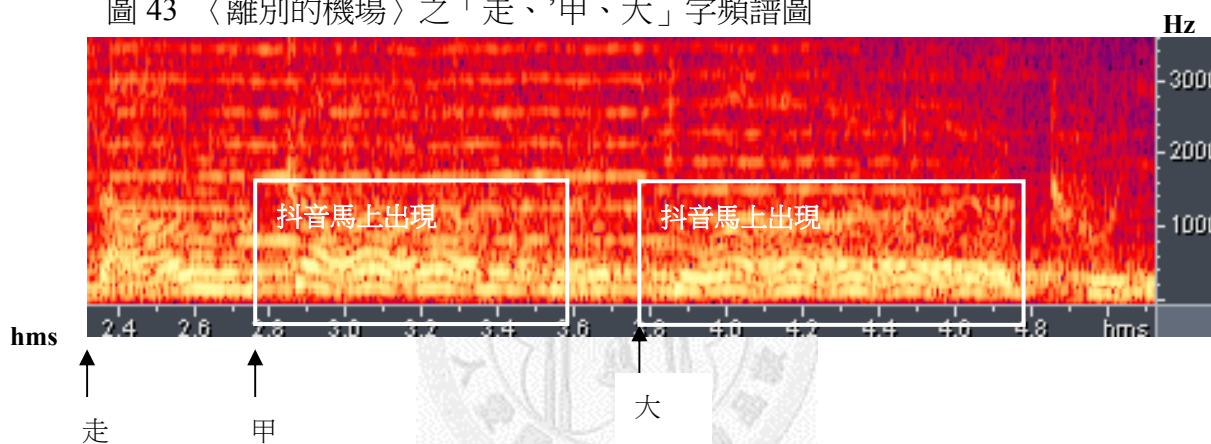


圖 43 〈離別的機場〉之「走、'甲、大」字頻譜圖



在此段時期的咬字與共鳴之間的平衡，洪榮宏對於受到洪一峰歌唱訓練的回憶，亦與此段現象有所回應：³¹¹

〔筆者問：那像他的音樂....像洪大哥就有講到他注重共鳴嘛！那好像會因為共鳴而改變咬字的方式，會不會？你覺得那時候...〕其實還好...因為他在教你，其實就是把基本的聲音練開，然後讓你的嗓子常常都是這麼寬，但是唱歌你有歌詞在裡面....就....不完全是會用這些。啊但是他會在特別哪一個音下面用什麼口腔共鳴，就會他會跟你講...。那衝到高音的時候，他就會...為什麼要.....〔唱〕³¹²「要」是廿的音，啊廿其實是會用到喉嚨嘛！但是他其實是希望我是...經過喉嚨以後，

³¹¹以下引言中的提問，皆是由筆者所發問。

³¹²此段訪談中洪榮宏的示範例子為〈孤兒淚〉一曲。

是從上面上去的，〔從頭部比劃〕那這樣會比較響亮，為什麼要....
為什麼要...為什麼要....〔唱〕.....但這都是全部都要用丹田運氣
啊！然後就上去，推上去這樣子，〔從頭部再比劃一次〕那他會跟你
講，說從股溝出力，屁股夾緊，是從後面上去的，轉一圈，對。

在此要說明的是，筆者之所以特別側重於洪榮宏的演唱訓練，在於其原因為洪榮宏接受歌唱教育的訓練時期，剛好跨到洪一峰兩段不同風格的演唱時期。³¹³

透過洪一峰寫給洪榮宏的演唱〈孤兒淚〉一曲，我們可以從洪榮宏的說法發現，洪一峰在其歌唱要求上，不會因咬字犧牲「共鳴」之處，而我們也在此段內容前面發現，在音樂的要求上，洪一峰也不會因為共鳴而要求洪榮宏更改咬字的方式，反而是在兩者之間互相折衷的。

有趣的是，筆者發現此一時期的「吼聲」、「鼻音」、「薄尖細」、「加花音」、「多變化的抖音」的演唱，恰好為 1960 年代晚期、1970 年代再度興起的日本演歌³¹⁴的常見的演唱方式。³¹⁵但是在「抖音」的演唱上，又可以發現在第一期至第三期間演變痕跡在此一時期的開花結果。而像「吼聲」、「鼻音」、「薄尖細」、「加花音」、「多變化的抖音」等音色上的運用，根據筆者對洪一峰長子進行的訪問，發現這樣的音色變化可能為洪一峰平日所聆聽歌曲所習得，³¹⁶

〔筆者問：那...小時候您有印象說...洪爸爸大概聽哪些的歌比較

³¹³ 洪榮宏於 3 月 18 日的訪談中指出，他在 1969 年開始接受洪一峰的歌唱音樂訓練直至 1974 年到日本接受歌唱訓練。郭麗娟，〈莫怨世上多風雨歌壇起伏一世情—洪榮宏〉，《寶島歌聲之貳》，頁 34。

³¹⁴ Christine Reiko Yano, "Cliches of Excess", *Tears of longing : nostalgia and the nation in Japanese popular song* (Cambridge : Harvard University Asia Center 2002), 28-41. 「演歌」一詞是被用在錄音和媒介產業，用來區格那些日本流行音樂中本土，與受西洋影響的流行音樂。雖然「演歌」一詞早在明治時期便開始有所記載，但是其意義已隨著歷史變遷有所不同了。至於在 1960 年代末期的意義裡面，是以「呈現、表演」(to presentor perform)的意義來看待。

³¹⁵ Christine Reiko Yano, "Cliches of Excess", *Tears of longing : nostalgia and the nation in Japanese popular song*. (Cambridge : Harvard University Asia Center 2002), 110. 有針對演歌的演唱風格做類型化的統整，並且稱之為 performance kata，總共有 23 個，yano 認為最常見的有三大特徵：自然的演唱方式(Jigoe; chest voice; "natural" voice，即筆者在正文中所使用之「非聲樂演唱」)、頭聲共鳴(Uragoe ;head voice; falsseto)以及鼻音(hanago; nasal voice)。

³¹⁶ 參照洪榮宏於 3 月 18 日的訪談內容。

多？〕我剛講的那幾個他都有提到，什麼 Hibari 啦〔筆者按：即美空雲雀〕！橋幸夫啦、永井啦！這幾個他都有聽到

由這段訪談我們可以知道，洪一峰在對於音樂的演唱上，可能因為平常喜好的歌手而形成他心目中的演唱典範，而這些音色在平時習得之後加以吸收、拆解，最後成為自身的演唱特色。

至於在訪談內中所提及之「橋幸夫」、「永井」、「美空雲雀」等人的具體影響，則是後續研究值得繼續考究的議題。另外，在洪一峰音樂實踐中所秉持的理念，我們又可以從其音樂訓練的內容，也發現與西洋聲樂訓練所著重的原則有著大量的媒合，筆者認為不能單獨歸納至流行音樂之演唱方式、或者是聲樂演唱、或是「演歌」的方式，來看待此一時期的風格形成。相反的，我們可以將第一、二期的個人音色轉變、以及筆者在第三期所提出，其音樂歌唱教學內涵，以及平時聆聽喜好連結，看到聲樂演唱、非聲樂演唱、演歌式的音色使用之間的最後融合。

第三節、小結

透過各角度的資料顯現，我們可以發現媒介迴路下，成為閱聽人眾多選擇之一的洪一峰，在一片高音演唱的風尚中，其低音被接受的歷程。而筆者更進一步透過歷史錄音，將洪一峰的演唱進行風格的分期，其用意在於為反思過往台語歌曲論述中，討論到混血歌曲時，認為是一種「照單全收」、「不需要花費心血」的一個「被動行為」所造成的定印象。

也就是說，從洪一峰的唱片曲目中，我們可以看到，即使在混血歌曲影響當道的風氣下，音樂人仍然能夠透過「混血歌曲」的演唱詮釋、而在混血歌的選擇過程裡，展現個人特質的另一面向。

如在第一時期中，洪一峰歌曲多首選擇中高音域，無較明顯強調低音的演唱。不過，我們從訪談內容中發現，在個人生命史當中，洪一峰事實上是有意識的發現，「必須在歌唱上『與眾不同』的態度」。因此我們可以看到，在第二階段，

便是洪一峰開始將個人心中目標實踐在演唱的過程：³¹⁷首先從抖音幅度的選擇，然後是「聲樂唱法」的轉變，最後是接近於類似「演歌」的演唱風格，而最後一階段的風格形成，歸因於日常聆聽的曲目，加上將前三期的演唱風格交融，予以實踐，如各式抖音的選用、「聲樂演唱」與「非聲樂演唱」(即以自然說話音色)的交錯使用、特意將低音加厚、加重的演唱等。

因此，此章節用意除了彰顯洪一峰自覺於低音演唱特質的現象之外，也意欲探討洪一峰被視為「低音歌王」之後，各階段所顯示的，不同的歌唱風格。事實上，洪一峰演唱風格的轉變並非特例，在台語流行歌曲的歌唱者中，亦時有所見，如紀露霞的〈黃昏嶺〉一曲，就可看到在不同時期的演唱風格變化。³¹⁸

筆者在此以「拋磚引玉」的態度，針對洪一峰的演唱風格進行分析，希望透過演唱的實踐重新審視，原本根基於文字資料、以及存在「曲目」等所建立的，無聲的「台語流行歌曲歷史詮釋」。而在這背後的台語歌星的整體演唱之面向，只能以目前筆者聆聽之經驗、以及相關文字描述粗略勾勒，至於當代台語流行歌曲閱聽者所接納的歌唱聲響，實需後續研究者持續的關注台語流行歌曲演唱者的歌唱分析與探討。

³¹⁷對於洪一峰個人歌唱技巧之追求目標，可參本章註 312。

³¹⁸參商慧珍，《紀露霞的流行音樂世界－其音樂聲響的演變》，頁 84-91。

第四章、結論

在剛開始，筆者先以洪一峰的音樂生命史切入，試圖對照台語流行歌曲發展史的風格樣貌、歷史詮釋。在論述這些史料的脈絡上，首先從過往台語流行歌曲對「混血歌曲與創作歌曲共存的現象」的立場，進行釐清。發現過往論述針對「混血歌曲與創作歌曲」的觀點，有著態度上的變化。從負面批評「混血歌曲壓制創作歌曲產製」，到近年來，因為持續出土的資料，所產生「混血歌曲提供了創作歌曲新的養分」的正面說法，顯示了歷史詮釋在此議題的觀點轉變。

筆者也嘗試從洪一峰的演唱曲目進行歌曲來源的分類與分析，希望能夠透過創作作品、以及洪一峰的演唱，呈現「洪一峰所演唱的混血歌曲與其創作歌曲」的樣貌。筆者發現在洪一峰演唱混血歌曲，與演唱台灣人創作歌曲、民謠(包括洪一峰其自創歌曲)，數量上有相互抗衡的現象。雖然眾多歌曲的來源尚未考證完成，且在我的考證歷程裡，「日歌台唱」的數目是逐漸增加的，顯示「日歌台唱」在洪一峰的演唱曲目數量上確實佔有重要份量的。

但是若從歌曲傳唱的程度來說，筆者發現個人創作歌曲如〈舊情綿綿〉為在歌本與唱片目錄上，都是洪一峰演唱歌曲曝光度最強的。因此與一般歷史詮釋，認為「台語流行歌曲的主流為日本歌曲」的說法，產生了矛盾的對照。當然，我們不能忽視，洪一峰的確翻唱過多首日語歌曲，且其中亦有被廣為世人流傳的歌曲。不過，在創作歌曲與混血歌曲此一共存的現象，卻在以「洪一峰作為個案研究的主體」的論述中，有了不同的解釋。筆者欲藉由洪一峰的個案現象與一般歷史詮釋對照所產生的矛盾，進行解答。因此筆者將洪一峰的「創作歌曲」、「混血歌曲」重新放到歷史脈絡，並且透過音樂實踐如創作手法、演唱風格的分析，審視歷史地位上，被二元分立的「創作歌曲」與「混血歌曲」。

所以筆者再根基於此一現象，於第二章裡探討背後的歷史成因。筆者發現在洪一峰經典歌曲創作的時間，集中於 1946-1958 年。就大環境而言，這段時期也

微妙的經歷了台灣戰後初期的創作風潮，以及日漸興起的翻唱現象，就洪一峰音樂個人生命史而言，這段期間他經歷了第三期的「那卡西、露天演唱時期」(1944-1952)，第四期的「廣播現場放送時期」(1953-1956)以及第五期的「黑膠唱片錄製時期」(1957-1960)。到 1960 年之後，洪一峰雖陸續有其創作產出，但是創作數量還是以前者作為最為大宗。不過我們可以從此一史實發現，洪一峰一方面因環境氛圍刺激下進行創作，並且在後續台語歌曲創作風氣漸微的情況下，仍有持續的創作。

接下來，當洪一峰的作品產出到成為經典，必須牽涉的下一個議題，即是洪一峰的創作歌曲，被當代閱聽者接收的可能性。而洪一峰在作為創作者，也以身為閱聽者的角度，吸收當代風格進而運用到自身作品當中。這樣的風格即是透過其歌曲的「媒介迴路」之傳遞，在洪一峰主要音樂活動的城市空間—台北，可以觀察到不同歌曲載體如電影、唱片、廣播、表演場所等，有著多種展演內容(日本歌曲、台語歌曲、國語歌曲、傳統戲曲、歐美歌曲等)並列的局面，這種現象也反映了閱聽者可能的聆賞內容。

這些以台北為主的城市空間，所形台語流行歌曲的「媒介迴路」，筆者發現，同時也是洪一峰音樂生命史中，重要音樂活動發生最密集的区域—音樂啟蒙時期所生活的艋舺、露天演唱時期在大稻埕以及艋舺的生活、以及日後在三重灌錄唱片，他在這些區域密集活動的時間，也正好為洪一峰經典歌曲產出數量最多的時期。

除了透過史料來看待洪一峰被聽眾接受的可能性之外，筆者也在本論文第二章裡，針對創作歌曲進行分析。首先筆者整理洪一峰所演唱的各項「混血歌曲」與「創作歌曲」的使用音階，觀察到在旋律創作上，五聲音階使用頻繁的現象。筆者更發現洪一峰所演唱「混血歌曲」中數量較多的「日歌台唱」，與「創作歌曲」，在使用音階上有著很大的相似點—以 sol 音起始之五聲音階 do 調式。為了更近一步的確認洪一峰與「創作歌曲」與「日歌台唱」類別之間的關係，筆者再

比較洪一峰演唱之「日歌台唱」類別，與昭和時期(1925-1969)年間之日本歌曲的使用音階。而最後得出，若回到歌曲的原生地—日本，歌曲所使用的音階則會因時間點產生不一樣的面貌：1925-1945年的歌曲以五聲音階、日本小音階為主；但是1945-1969年間的歌曲則是以西洋小調、大調為多數。與洪一峰的「創作歌曲」、「日歌台唱」中常用五聲音階、小調音階，少用日本小音階的情況，有不一樣的現象。

另外，筆者更發現，洪一峰「日歌台唱」的歌曲中，涵括了1915年至1969年，帶有「五聲音階」的日本歌曲。因此，由「日歌台唱」與原生地之日本歌曲比較出的差異一例顯示，即使是外來「混血歌曲」，經由台語流行歌曲唱片工業的產製人員選取過後，仍會產生與原生地的不同之處，這種不同之處，筆者認為，呈現了音樂產製人員對於音樂的喜愛偏好，也可能代表了台語流行歌曲聽眾在「五聲音階」的聽覺習慣。至於洪一峰「創作歌曲」中與「日歌台唱」的相似情形，則也可能受到傳至台灣的「日本歌曲」所影響。

在當時台語流行歌曲，有著一股引用「地方風格」元素、或是創作的風潮。而這種風潮在各台語歌手的演唱曲目中都有所見，例如演唱改編過後的台灣民謠，或者是演唱歌曲中有真假音快速轉換的「Yodel」樂段。筆者發現，洪一峰也因應此一潮流，而將台灣民謠或是具有「地方感」的音樂素材，作為歌曲創作元素，此類作品數量雖然不多，但是能夠反映出當時台語流行歌曲的面貌之一，以及同時為洪一峰的代表歌曲，因此筆者特意在本論文中以提出討論。

不過，洪一峰在因應此一風氣下，仍因為有不同的作法而呈現歌曲的新樣貌：除了將傳統民謠旋律進行部分音的修改之外，也讓傳統民謠功能化，使之成為歌曲的導奏(如〈寶島曼波一例〉、〈悲戀情歌〉)，再加上自行創作的旋律銜接其後，而讓歌曲有不同的樣貌。另外洪一峰還將創作歌曲〈綠衣天使〉自行增添，加上「Yodel」演唱段落，成為〈快樂的牧場〉一曲。

有趣的是，若將洪一峰所增添的，使用六度、八度大跳組成的「Yodel」唱段，與原始來自於阿爾卑斯山的「Yodel」使用之四度、六度、七度、九度、十二度(也就是缺乏使用八度)的音樂特質，比較來看，發現這種想要塑造帶有歐洲風味的「牧場」景色的歌曲，更像是由日本人創作的「Yodel」唱段。從使用「Yodel」的音樂特徵此情況，可以見到洪一峰的「創作歌曲」受到「混血歌曲」影響的跡象，也更由此例，替以往台語流行歌曲中對「混血歌曲」、「創作歌曲」二元對立的歷史詮釋，打通彼此能夠互相流通、影響的可能性。

此外，筆者更發現到在「創作歌曲」中，除了風格上的選用之外，在旋律的設計上，也考量了歌曲中，能夠展現演唱者技巧與音色功能的趨向。而洪一峰在同時作為台語流行歌曲的創作者，又同時為歌唱者此一優勢，更可發現由他自唱自作的歌曲中，著重經營低音域的旋律，如〈舊情綿綿〉、〈男兒哀歌〉、〈放浪人生〉等歌曲。

不過筆者也同時透過目前史料發現，這些歌曲的創作，是在聽眾尚未以「低音歌王」著稱之前即有的作品，顯示出洪一峰在被廣為接受之前，即已開始針對個人演唱特質經營。而利用「創作歌曲」塑造個人「低音」特質，到洪一峰真正被認定「低音歌王」，所產生的時間差，筆者認為，是因為當時聽眾仍習慣於在「嬌女聲、媚男聲」高音音色盛行的聽覺環境。洪一峰要成為「低音歌王」，就必需經歷透過各式歌曲載體的傳播，而讓「低音」的聲響被聽眾意識，最後鞏固其低音特質的一段歷程。

為了能夠解釋洪一峰在自覺演唱特質與聽眾、或相關媒體所覺知，被稱為「低音歌王」上的歷程，筆者在第三章透過洪一峰的音樂實踐、以及相關文本，看待洪一峰如何被當時媒體發覺其「低音特質」，進而走向「低音歌王」之路的歷程。而筆者在此部分將「創作歌曲」與「混血歌曲」等同視之為「洪一峰的演唱曲目」，以「表演者為中心」的角度，觀看洪一峰的「低音歌王」演進歷程。

筆者也觀察到，雖然開始在「創作歌曲」已有著為了彰顯低音而寫作的旋律特質，但是從 1957 年唱片錄音發現，洪一峰此時選錄的歌曲，事實上是高低音皆有收錄的。但是在其低音特質被閱聽者以及媒體所意識之後，並且在「低音歌手」、「低音歌王」、或者是「寶島首席低音歌王」的稱號加諸於身時，便開始強調其低音演唱。

透過筆者更進一步討論集中於 1957-1978 年間的唱片錄音，並將洪一峰演唱風格規劃為四大階段：1957-1964 第一期，以「非聲樂演唱」為主，直白、小幅度抖音的演唱方式，且在曲目選擇有高低音兼具的現象。第一期的洪一峰演唱音色，跨越了洪一峰音樂生命史中的「黑膠唱片錄製時期」、「洪一峰全盛時期」。這兩段生命史期間，有著迎合當時聽眾所熟悉的「高音演唱」的聲響環境，以作為進入聽眾聆聽地圖的手段的過程，也經過了其低音特質被媒體所覺察，並給予封號的歷程。

但是洪一峰在擁有「低音歌王」稱號初始，仍然維持著較為直白的，未有太多修飾的演唱音色。到了 1964-1969 的第二期，為洪一峰開始開始有「聲樂演唱」與「非聲樂演唱」的交錯呈現。此時期為洪一峰音樂生命史之「全盛期」的中期，此時洪一峰在經歷日本巡迴演出、台語片拍攝、唱片灌錄、「低音歌王」地位更鞏固。也就是說，在當時媒體、聽眾對洪一峰的特質也已穩固的情況下，筆者發現在第二期的風格，除了延續第一期的風格以外，在唱片的錄音選曲上，也有朝向「能夠發揮低音特質」的考量；第三期定為 1969-1973，此時期在「聲樂演唱」的音色呈現一致，並且在歌曲中更強調低音的演唱，也承接著第二期大幅度的抖音；至於 1973-1978 則為第四期，此時期將前三期的演唱音色交融，轉變為各音域以多層次的音色演唱，而部分的歌曲演唱也借用了日本演歌的部份技巧，不過在此時期，對於其低音仍然在演唱上是有所強調的。

總結來看，洪一峰之所以具有歷史書寫的價值，除了他身兼演唱者與歌曲創作者於一身的雙重身份以外，是因為縱觀他的音樂生活中，在曲目上，其包涵的

類別回應了當代演唱「混血歌曲」的風氣，而當時媒介迴路所承載的「混血歌曲」，提供了他創作歌曲的養分；在音樂的實踐上，在唱片灌錄初期演唱著高低皆有的歌曲，在高音部份是服膺當時的聽眾習慣，而在較低音的歌曲，則是替聽眾所習慣的音色，豎立了不一樣的風貌。

因此，我們可以說，在洪一峰的身上，有許多現在看似「創作歌曲」與「混血歌曲」而起的「矛盾」現象，但是若將這個「矛盾」的現象放置到所屬的時代脈絡，以「創作歌曲」、「混血歌曲」相互比較、對照、分析，再加上洪一峰音樂實踐中的歷程，卻又顯得合理。也就是說，脫除歷史詮釋之後，「混血歌曲」與「創作歌曲」都成為洪一峰個人演唱特質塑造的養分。

筆者認為，藉由洪一峰的個案研究，消融了「混血歌曲」、「創作歌曲」被歷史詮釋後產生的對立態度。本論文並非意圖將洪一峰個案研究的結果，推論到宏觀的社會環境的歷史詮釋。而是希望藉由洪一峰之例，來呈現過往結構式、既定成見的歷史詮釋之下，所被忽略的，更細膩的史實。筆者相信，這樣經由個人經歷與社會環境對照所呈現的「矛盾」，可能不單只是存在於洪一峰身上，之後也會陸續出現在後續的個案研究中。

不過筆者必須承認，透過洪一峰這樣「矛盾」的現象，所發掘出來的部分研究議題，卻因為與本論文的主旨與篇幅，最後決定刪節，未予以詳加討論。比如說在空間的歷史闡述上，筆者主要強調的地區，集中於洪一峰生長與活動的台北：主要為大稻埕、艋舺、西門町、三重，討論台語流行歌曲媒介迴路的環境。然而洪一峰在台南亞洲唱片所灌錄的唱片卻是最為精華的時代，究竟亞洲唱片在當時所具有的錄音、公司內的選曲機制、編曲、與之合作之作詞，以及唱片產出之後的銷售網絡，都是值得再進一步深究的課題；至於在閱聽者的研究上，筆者只是先從「媒介迴路」來看，歌曲可能所受的文化影響以及反應，但是對於當時代閱聽者如歌迷、或是報紙的評論，都還有待進一步的建構；而洪一峰的「混血歌曲」與「創作歌曲」，更為細膩的音型使用以及比較，也是筆者力有未逮的；

其他議題像是洪一峰與其他同時期歌手的比較，如比較文夏的演唱曲目音域分布、與紀露霞演唱有所相通的曲目，所進行更深層的歷史意義探究，都是值得再繼續深究的題材；另外，在洪一峰 1978-1990 年之間的音樂生活，正好與現在歷史論述中，與台語流行歌曲萎靡的時期疊合。而這時他的音樂表演舞台主要為歌廳、公演、鄉間賣藥團、或是工地秀的演出，其音樂生活以及後續發展的演唱特色也是可以作為後續研究的議題。最後，期望在對於洪一峰演唱歌曲的類別上、或者是錄音資料上，能夠有後續研究考證，以補足目前戰後台語歌曲缺少「聲響」來做為歷史詮釋的缺憾。



附錄

附錄一、2008-2011 年相關訪談紀錄

筆者於 2009 年 4 月決定將洪一峰作為研究主題，而在研究過程中有幸得到多方資源幫助：東吳大學社會系石計生教授國科會研究、洪一峰三子洪榮良先生、洪一峰歷史傳記作者李瑞明老師等人在研究資源上的分享，以下在 2008-2010 年的訪談資料，多是透過上述前輩給予，特此說明並表達致謝之意。

2008-2011 年訪談紀錄						
編號	訪談時間	訪談對象	訪談地點	訪談主題	參與之訪談人	訪談稿建置
1	2008.12.21	洪一峰	洪一峰自宅	音樂啟蒙時期的回憶，以及整體音樂生命史之談論	石計生	未標註
2	2009.03.20	洪一峰、洪榮宏	洪一峰自宅	長子洪榮宏音樂資質的發現以及後續的歌唱訓練	李瑞明	張喻涵(國語版整理)
3	2009.04.24	洪一峰	洪一峰自宅	確認洪一峰唱片灌錄歷史、聽眾群反應、作曲過程、樂器學習經驗	李瑞明、章貞薰、張璋芩、邱婉婷、林太崴	張喻涵(國語版整理)
4	2009.05.01	紀露霞	紀露霞自宅	1955-1960 年寶島歌后。主要談論與洪一峰結識的過程，以及在電台演唱時的互動	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
5	2009.05.27	林福地導演	林福地自宅	台語片《舊情綿綿》副導演。內容談論洪一峰《舊情綿綿》拍攝工作：腳本形成、工作紀實回憶	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
6	2009.06.05	陳木	陳木自宅	為台語流行歌曲重要男聲團體四奇士合唱團團員，亦為洪一峰重要友人。訪談內容談論洪一峰、洪榮宏父子之相識過程、互動，以及洪一峰音樂態度	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
7	2009.06.09	鄭日清	異象傳播	為洪一峰重要友人，也為著名台語流行歌曲歌星，以《落大與彼一日》一曲走紅。訪談內容講述洪一峰相識過程，回憶淡水河露天演出情境	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
8	2009.06.11	蘇南竹	異象傳播(電話訪談)	為「金馬音樂教室」、「金馬影業公司」負責人、創辦人，亦為洪一峰學生。內容此次談論與洪一峰相識過程，回憶在南部巡迴經過，以及拍攝台語片《歌星淚》始末	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
9	2009.06.16	陳和平	陳和平工作室	音樂教學工作者、音樂相關文字工作者，亦為洪一峰友人。洪一峰相識過程、與其互動細節，以及拍攝台語片《歌星淚》始末	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
10	2009.06.18	蘇南竹	異象傳播(電話訪談)	洪一峰於「金馬音樂教室」教學概況，以及受教於洪一峰歌唱訓練的解釋	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
11	2009.06.19	愛玲	異象傳播	洪一峰第三任妻子，亦為台語歌曲歌星，早期曾經受教於洪一峰。回憶與洪一峰巡迴演唱的歌廳地點，並且針對洪一峰歌唱訓練的解釋	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
12	2009.06.19	陳星光	台灣廣播公司	洪一峰友人，廣播節目重要主持人，為洪一峰演唱歌曲大量傳播的關鍵人物。並且分析 1960-1970 年間聽眾群差別	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
13	2009.07.02	魏少朋	永和市福和路	洪一峰重要友人、亦為臺灣國寶級主持人。談論與洪一峰相識緣起，亦提及「寶島歌王」稱呼之由來，以及其互動過程	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)
14	2009.07.03	黃敏	黃敏自宅	臺灣流行歌曲重要音樂工作者，在 1960-1970 年間亦有創作曲傳世，此次談論主題針對「混血歌曲」、「音樂版權」等問題進行談論	李瑞明、章貞薰	邱婉婷(國語版整理)

15	2009.7.20	蘇南竹	異象傳播(電話訪談)	針對洪一峰音樂教學理念進行補充說明	李瑞明、章蓁薰	邱婉婷(國語版整理)
16	2009.7.24	洪一峰	洪一峰自宅	赴日巡迴路線建構	李瑞明、章蓁薰、張喻涵	邱婉婷(國語版整理)
17	2009.08.20	蔡棟雄	三重市公所	為文史工作者，為《三重唱片業、戲院、影歌星史》編寫人，此次訪談針對三重唱片業興起之始末與歷史背景	石計生、邱婉婷	邱婉婷
18	1987	台灣拉吉歐飛虎專訪洪一峰先生踏入歌壇40週年(1987年錄製、2009.10.14上傳)	廣播錄音	為台灣廣播公司廣播節目主持人。此次訪談為洪一峰回憶第一次灌錄之歌曲、與作曲作品，並對當年演出狀況進行概述 (資料來源： 第一段錄音 http://www.youtube.com/watch?v=UILDf75PG8 第二段錄音 http://www.youtube.com/watch?v=lu15pJBnmil 第三段錄音 http://www.youtube.com/watch?v=hQQGIsYhttA&feature=related)	曾慶榮(飛虎)	邱婉婷
19	2009.10.15	蔡茂雄	堡壘咖啡	孔雀唱片老闆，以及重要臺灣唱片商。訪談中談論臺灣1950-1960黑膠唱片產製、銷售網絡	石計生、邱婉婷	邱婉婷
20	2009.11.17	洪一峰	洪一峰自宅	洪一峰音樂理念、灌錄國語歌曲之回憶	張喻涵、邱婉婷	張喻涵、邱婉婷
21	2010.01.08	蔡東華	異象傳播	為日本僑領，當年為引薦洪一峰赴日演出重要關鍵人。此次訪談主要談論洪一峰初次赴日演出始末	李瑞明	邱婉婷
22	2010.01.09	李瑞明	電話訪問	洪一峰歷史傳記之作者，對於洪一峰的相關生平都有詳盡的了解，此次為洪一峰生平細節釋疑	邱婉婷	邱婉婷
23	2010.02.03	李瑞明	異象傳播	針對洪一峰的生平進行焦點訪談	石計生、李瑞明、章貞薰、張喻涵、邱婉婷、紀建良	邱婉婷
24	2010.04.14	陳和平	陳和平工作室	談論對於混血歌曲的觀點、以及洪一峰的歌唱特色	李瑞明、章蓁薰	邱婉婷
25	2010.05.22	鄭日清	堡壘咖啡	確認與洪一峰露天表演的淡水河地點、考取歌星證的過程	石計生、邱婉婷	邱婉婷
26	2011.01.18	胡美紅、黃水波	員林鎮	胡美紅為1960年代中部著名歌星，黃水波為中部著名歌星黃三元之姪子，兩人皆曾與洪一峰有過互動，此次訪談為談論洪一峰與其交情	石計生、黃皓瑜、何瑪丹、邱婉婷	黃皓瑜、何瑪丹、邱婉婷
27	2011.01.31	王俊博	電話訪談	智冠科技總經理王俊博為高雄亞洲唱片前總經理，此段訪談主要確認台南亞洲唱片轉為高雄亞洲唱片的過程	邱婉婷	邱婉婷
28	2011.02.15	郭一男	台南永福路南星音樂教室舊址	為早期亞洲唱片夏威夷吉他樂師、南星音樂教室負責人、南星唱片創辦人。談論洪一峰、文夏進入亞洲唱片灌錄唱片的時間點，以及洪一峰於南星音樂教室的教學時間、狀況	張瑋苓、邱婉婷	張瑋苓、邱婉婷
29	2011.02.18	陳和平	陳和平工作室	確認洪一峰演唱歌曲來源	邱婉婷	邱婉婷
30	2011.02.27	陳木	陳木自宅	確認洪一峰演唱歌曲來源	李瑞明、邱婉婷	無逐字稿
31	2011.03.14	王雲鵬	王雲鵬自宅	世居大稻埕住民，為電影、音樂愛好者。1940-1960年電影、唱片聆聽經驗	石計生、黃慧琦、邱婉婷	邱婉婷
32	2011.03.14	郭麗娟	電子郵件通訊	《台灣歌謠臉譜》、《寶島歌聲》作者，曾訪問多位台語流行歌曲重要人物。確認郭麗娟訪問洪一峰相關內容、台聲唱片TSR-47灌錄時間	邱婉婷	無逐字稿
32	2011.03.18	洪榮宏	紀錄片拍攝公務車	關於幼時洪一峰歌唱訓練的步驟、注重之處，洪一峰在家中的音樂生活	邱婉婷	邱婉婷
33	2011.03.22	紀露霞	金山南路歌唱教室	確認洪一峰改名原由，參照個人生命經歷，確認台聲唱片TSR-47、女王唱片QL-106之灌錄時間，部分演唱歌曲指認	邱婉婷	無逐字稿

34	2011.05.31	紀露霞	金山南路歌唱教室	確認女性的復仇歌曲形成、以及與洪一峰的相處過程，在淡水河畔露天歌廳的演唱情形	張喻涵、邱婉婷	無逐字稿
----	------------	-----	----------	----------------------------------------	---------	------

附錄二、洪一峰大事紀

本表格初稿由李瑞明根據訪談資料以及相關史料如手稿、歌本、專書建立，後續由邱婉婷打字整理、校對，本表洪一峰生命史之分期由邱婉婷初稿擬定，「寶島歌王虛擬音樂博物館」數位典藏計畫團隊最後定稿而成。

年 (歲)	事蹟
1927-1939 童年啟蒙期	
1927 (0 歲) 昭和 2 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 本籍地為台南州新營郡鹽水街鹽水 541 番地 ● 3 月父親洪文龍過世，母親洪蘇治，其家庭成員如下：善源、次男戊己(洪德成)、三男重振、長女洪鳳、次女洪珠、四男文路(即為洪一峰) ● 3 月洪蘇治攜子遷台北萬華 ● 10 月 30 日出生在台北市堀江町 335 番地
1928 (1 歲) 昭和 3 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 在艋舺度過童年
1929 (2 歲) 昭和 4 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 在艋舺度過童年
1930 (3 歲) 昭和 5 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 在艋舺度過童年
1931 (4 歲) 昭和 6 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 隨著外婆出外做生意時，有過在艋舺觀看廟宇演出酬神戲的經驗，印象深刻
1932 (5 歲) 昭和 7 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 在艋舺度過童年
1933 (6 歲) 昭和 8 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 在艋舺度過童年
1934 (7 歲) 昭和 9 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 全家從艋舺搬到北港。 ● 4 月 1 日就讀於北港公學校 ● 哥哥戊己入高等科
1935 (8 歲) 昭和 10 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 就讀北港公學校二年級
1936 (9 歲) 昭和 11 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 北港公學校三年級
1937 (10 歲) 昭和 12 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 北港公學校四年級 ● 遇野世先生教以歌唱技巧以及樂理
1938 (11 歲) 昭和 13 年	<ul style="list-style-type: none"> ● 北港公學校五年級
1939 (12 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 遷回台北萬華 ● 轉學龍山公學校，導師為渡邊先生

昭和 14年	
1940--1943 歌唱生涯養成期	
1940 (13歲) 昭和 15年	<ul style="list-style-type: none"> ● 3月15日畢業於龍山國民學校 ● 去新高堂買音樂方面的書籍自修 ● 買第一把吉他
1941 (14歲) 昭和 16年	<ul style="list-style-type: none"> ● 台北龍山國民學校高等科二年級 ● 於公會堂(現中山堂)參加青年團活動,唱日本愛國歌曲
1942 (15歲) 昭和 17年	<ul style="list-style-type: none"> ● 3月龍山國民學校高等科畢業 ● 就職於日本人蔗板加工廠,不滿一年即離職
1943 (16歲) 昭和 18年	<ul style="list-style-type: none"> ● 於新高堂買書自學手風琴、吉他。
1944-1952 那卡西、露天演唱時期	
1944 (17歲) 昭和 19年	<ul style="list-style-type: none"> ● 開始街頭走唱,有時替人畫畫像維生 ● 參加公會堂演唱活動 ● 見岡晴夫演唱而立志成為一流歌手
1945 (18歲) 昭和 20年	<ul style="list-style-type: none"> ● 罹瘧疾 ● 瘧疾痊癒後,短暫當過警察
1946 (19歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 自取藝名「洪文昌」,創作第一首成名曲【蝶戀花】 ● 與洪德成、鄭日清自組小型歌唱樂團,在九號水門外淡水河邊,長期舉辦「露天音樂會」;推展台語歌曲
1947 (20歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 目睹 228 事件屠殺 ● 小型歌唱團因 228 事件解散 ● 8月5日母親洪蘇治去世 ● 與翁志成開設「天聲音樂研究社」,開始教學生涯,並以「天聲音樂團」之名,應邀在喜宴或商店開幕慶典中演唱 ● 在台南遇見小鳳 ● 開始於坊間、並在台北與台南之間走唱那卡西,自印「歌仔簿」販賣並自彈自唱 ● 11月19日隨洪德成由雙園區和平里遷入龍山區環河南路一段
1948 (21歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 天聲音樂團活動 ● 進行音樂教學 ● 那卡西走唱
1949 (22歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 天聲音樂團活動 ● 音樂教學 ● 那卡西走唱
1950 (23歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 天聲音樂研究社團員各有生涯規劃,將天聲音樂團解散 ● 那卡西街頭走唱 ● 3月12日與小鳳結婚
1951 (24歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 那卡西走唱各地
1952 (25歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 那卡西走唱
1953-1956 廣播現場放送時期	
1953 (26歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 在台南演唱「男性的志氣」時,受到某電台經理賞識,介紹到中廣台南電台駐唱
1954 (27歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 回到台北,跟洪德成、小鳳於民聲廣播電台製作現場歌唱節目,自兼歌手、樂師與指揮,駐唱歌手有紀露霞、林英美、張淑美、張美雲...等人,節目由小鳳主持 ● 其後至民本、天南、正聲現場演唱,此時期稱「肉聲時代」 ● 洪德成編「女性的復仇」、「男性的復仇」等在電台以廣播劇短劇方式演出 ● 其後洪一峰編「天邊海角」、「海邊月」(洪一峰曲,洪德成詞) ● 以洪文昌之名創作【幸福的歌聲】等曲。 ● 持續二、三年租屋於天水路 15 號 2F 指導學生(約五、六名) ● 此年結束那卡西生涯

1955 (28 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1955-56 年待民生電台現場節目並在電台演唱 ● 錄首張 78 轉唱片
1956 (29 歲)	
1957-1960 黑膠唱片錄製時期	
1957 (30 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 錄製 33 轉女王唱片【寶島蓬萊謠】【我猶原等著你】 ● 錄製 33 轉台聲唱片【山頂的黑狗兒】，同一面歌曲有林英美：【雨夜嘆】；紀露霞、李清風【香菸店的小姐】；顏華【雲雀的歌聲】，另一面有台聲唱片【攤販夜嘆】、【相逢有樂町】、【生鏽的小刀片】等 ● 錄製 33 轉南國唱片【男性的ブルース】(小鳳詞)、【深更的吉他】 ● 搬到三重，並在三重居住三年 ● 10 月經一位那卡西樂師介紹認識了葉俊麟 ● 改藝名為「洪一峰」 ● 與葉俊麟陸續合作，創作【舊情綿綿】、【淡水暮色】、【思慕的人】、【寶島四季謠】、【寶島曼波】等巨作 ● 灌錄亞洲唱片
1958 (31 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 巡迴台北、台中、台南、高雄各地演唱 ● 12 月，葉俊麟寫成【男兒哀歌】
1959 (32 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1 月 22 日由梧州街 31 號轉入三重市文化北路 ● 組「洪一峰歌舞團」，在全台巡迴公演 ● 透過日本僑領蔡東華引薦赴日，在有樂町「日本劇場」演出，成為戰後第一位到日本發展的台灣歌手後續於日本各地夜總會，巡迴演唱 ● 10 月 5 號遷入台北市延平北路二段 ● 12 月與許石、周添旺、林禮涵、葉俊麟、紀露霞等擔任中華廣播電台「聽眾自由歌唱」總決賽評審
1960 (33 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 於亞洲唱片出版創作曲【舊情綿綿】、【淡水暮色】、【寶島四季謠】、【男兒哀歌】，洪一峰時代開始 ● 洪一峰歌舞團活動 ● 11 月 15 日由延平北路二段遷入西園路一段
1961-1975 洪一峰全盛期(赴日演唱與電影)	
1961 (34 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪一峰歌舞團結束 ● 2 月 28 日與小鳳離婚 ● 夏天應邀至台南，錄製中廣台南台「台灣歌謠演唱時間」節目，每日錄音播出半小時，全台十台輪流播送，並於「南星音樂教室」任教
1962 (35 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 6 月 20 日電影【舊情綿綿】上映，大賣 ● 在東港相親，2 月 18 日與羅玉結婚 ● 晚間在「南星音樂教室」教學
1963 (36 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 長男洪榮宏在台南出生 ● 3 月 20 日【何日再相逢】上映 ● 赴日做三個月的演出 ● 致力於音樂教學
1964 (37 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 10 月 15 日【祝你幸福】上映 ● 長子洪榮宏滿一歲，發現音樂才能，藉走路、散步等方式自然帶入音樂教學
1965 (38 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏 2 歲 ● 3 月赴日演唱 ● 4 月蘇南竹在新生北路做金馬唱片，設「寶島音樂教室」，應邀任教，舉家遷台北，住西園路 ● 擔任「中光影業公司」附設影劇人員訓練班「歌唱」講師，其他「歌唱」講師，尚有左宏元、李安和、李鵬遠 ● 6 月 22 日【無情的夢】上映 ● 駐唱台南「遠東餐廳」並演奏小提琴、手風琴，甚受歌迷歡迎 ● 「洪一峰歌舞團」牌照賣給新竹黃先生
1966 (39 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏 3 歲 ● 客串演出「流浪到台北」中金馬訓練班音樂老師角色 ● 蘇南竹「寶島音樂教室」設分社在高雄旗山
1967 (40 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏 4 歲，開始進行嚴格訓練 ● 繼續培養新人 ● 演出《歌星淚》男主角，並於 8 月 5 日在台南首映。劇本與製作由蘇南竹操刀本年元宵開拍 ● 作曲並演唱《歌星淚》同名主題曲，並隨片登台 ● 鐵金剛唱片公司出版《洪一峰作曲全集》 ● 11 月參加高雄體育館舉辦的「十大台語歌星演唱大會」，此演唱大會為「台語歌壇前所未有的強大表演陣容」 ● 【聲聲無奈何】(洪一峰曲與唱，鐵金剛唱片)獲選為嘉義正聲公益電台「最受歡迎的台語歌曲選舉大會」聽眾票選為亞軍(冠軍為【你是我愛的人】，莊啟勝曲；季軍為【小姐等何人】，黃敏曲)
1968 (41 歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏 5 歲，首度客串與父親同台演出 ● 應聘在「金馬歌唱訓練班」教學，台南、台中、高雄、嘉義奔波任教，學生有方瑞娥、秀蘭、愛玲、廖峻、趙佩君等

	<ul style="list-style-type: none"> ● 全家由台北市貴陽街遷到台南市青年路 ● 莎莉(「歌星淚」演員)與洪一峰赴日演唱 ● 6月9日參加許石「難忘台語歌曲歌星聯誼演唱會」 ● 應台南歌廳之邀,獻唱五天 ● 於台視「寶島之歌」中演唱 ● 9月4日在「真善美歌廳」客串演唱十天 ● 10月16日在「金都」演唱並替日本歌后二葉秋子助陣 ● 12月16日在鳳山中華商場開幕歌唱大會中演唱 ● 應邀擔任金馬唱片電影公司歌謠電影研究社影歌星速成訓練班講師 ● 演藝事業的重心漸漸移到日本,至1975年結束,為日本演出發展時期的第二期 ● 與日本國寶巨星橋幸夫、北島三郎、森進一、法蘭克·永井、內川康範交好
1969 (42歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏6歲就讀博愛國小並隨父登台巡迴 ● 公演
1970 (43歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 客串演出《金龍一號》 ● 洪榮宏七歲,小學二年級,拜師學古典鋼琴 ● 到處公演
1971 (44歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 往返於台日之間公演
1972 (45歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 往返於台日之間公演 ● 愛徒李招男受其影響赴日,介紹其友東京劉通夫、張文隆等給予照顧 ● 洪榮宏九歲,開始在高雄今日餐廳登台演唱 ● 進入台灣禁歌時期,至1975年止。全力發展日本演藝事業
1973 (46歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏十歲,錄製首張「孤兒淚專輯」,被喻為神童,內收錄【我為你唱一首歌】、【孤兒淚】等十一首歌 ● 葉啟田延聘洪一峰、鄭日清、吳晉淮、黃三元、紀露霞、尤雅、洪弟七、方瑞娥等數十位紅星,在高雄「金都樂府」舉辦「懷念台灣歌星演唱大會」,一連十天,盛況空前,之後巡迴桃園、台中、台南等地
1974 (47歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 送洪榮宏旅日栽培(十一歲),住齋藤老師家(赤阪),陪伴六個月中,到處演唱 ● 跟愛玲以「2+1 合唱團」團體名義應聘赴日
1975 (48歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏返台,繼續讀台南博愛國小 ● 與愛玲於板橋租屋 ● 公演
1976-1990 歌廳、晚會演唱期	
1976 (49歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 公演 ● 洪榮宏13歲受引介進入淡江中學接受陳泗治校長指導栽培 ● 8月16日與羅玉離婚 ● 跟脫線一起四處公演 ● 8月21日遷板橋市漢生里 ● 9月9日與愛玲結婚
1977 (50歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪榮宏14歲,離校出走,開始在餐廳演奏鋼琴,有時候代班唱歌 ● 海山唱片公司以內政部規定為由,簽下讓渡書,海山取得20、30首經典代表作品版權 ● 與愛玲於中和市國美路購屋
1978 (51歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 四處公演 ● 洪榮宏15歲,受陳木照顧,灌錄【爸爸在哪裡】(陳木詞,日本曲【岩壁之母】等唱片)
1979 (52歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 榮宏16歲,在陳木老師、林春福先生等協助下,於皇冠唱片出版十餘張台語唱片,其中【北國之春】大賣近百萬張 ● 四處公演
1980 (53歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 四處公演 ● 洪榮宏17歲,受邀於南北歌廳,趕場作秀 ● 於桃園世紀歌廳登台表演時,因高血壓引發心臟病,昏倒於舞台,住院半個月 ● 1980-1990之間,與愛玲搭檔演出,經歷了(1)秀場歌廳時期(2)餐廳秀時期(3)工地秀、晚會秀時期 ● 做【空思戀】、【見面三分情】(葉俊麟詞、洪一峰曲)
1981 (54歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 洪一峰秀場演出 ● 洪榮宏18歲
1982 (55歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出 ● 10月父子應蔡琴「日正當中」廣播節目之邀,暢談台語歌曲前途以及兩人的父子關係,為婚變後第一次父子同台受訪
1983 (56歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出
1984 (57歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出
1985 (58歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出 ● 洪榮宏22歲,11月07日與洪一峰參加中華體育館「青春之夜」義演
1986 (59歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出,南北奔波,準備灌錄40周年紀念唱片,後因勞累引發心臟病,住國泰醫院加護病房,洪榮宏隨侍病床

	<ul style="list-style-type: none"> ● 12月23日病癒出院，進入錄音間灌錄懷念專輯，收錄六首老歌，8首1985年創作詞曲新歌 ● 洪榮宏 23歲
1987 (60歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 帶著小女兒洪薇婷環島巡迴演出，獲得廣大迴響。
1988 (61歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出 ● 英倫唱片出版「洪一峰專輯系列之二」 ● 4月5日參加新店龍舟邀請賽演唱 ● 4月5日參加中視「舊情綿綿」，演唱老歌 ● 4月15日台視「天天開心」綜藝節目改名，推出洪一峰作曲，賴沉山編詞的閩南語紀念歌【懷念您，蔣故總統】，由閩南語歌星大合唱，以做為節目片頭曲 ● 12月18日參加在台北新公園舉辦的聯合慶祝耶誕佈道晚會、音樂晚會
1989 (62歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出 ● 參加台視「綜藝105」受訪並演唱「舊情綿綿」、「淡水暮色」 ● 參與在宜蘭市志清堂舉辦的「為基督而唱」演唱活動
1990 (63歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 秀場演出 ● 1月6日在國父紀念館與吳靜嫻合頒金曲獎「新人獎」 ● 5月20日參加總統就職晚會「淳樸之音」演唱老歌 ● 陸續為洪榮宏創作【見面三分情】、【空思戀】、【愛情一斤值多少】、【港都夜曲】、【若無你怎有我】、【你著不通忘記】等作品 ● 9月15日應邀擔任「台灣音樂」演唱
1991-2010 信仰實踐在音樂期	
1991 (64歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 透過洪榮宏引領，信仰基督教，開始致力創作聖歌 ● 參與「感性歌聲，頌讚淡水」揭幕典禮 ● 演出中廣「咱的鄉情咱的歌」，另有紀露霞等10餘名老歌手演出 ● 參加新春節目中視「歡樂100點」初一特別節目演唱 ● 5月28日參加台北市社教館「台灣歌謠演唱會」演唱【舊情綿綿】、【淡水暮色】 ● 7月13日參加於仁愛路上的吸引力畫廊的「淡水美術記事1910-1991」畫展揭幕儀式表演
1992 (65歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1月6日參加台視魏少朋所主持「鄉土情」演唱 ● 參加台視三十週年台慶「回首三十」錄影，與50-60年代老歌手同台，唱【思慕的人】 ● 參加陳芬蘭為紀念恩師楊三郎逝世三週年而推出的「楊三郎台灣民謠交響樂章」專輯發表會 ● 參加寶瓏建設工地秀藝術季演唱 ● 參加由李季準主持之中視「閩南語歌謠一甲子」老歌演唱 ● 10月26日參加「宜蘭區運之夜」台語歌曲60年主軸演唱 ● 擔任金曲獎頒獎人 ● 應邀台大耶誕音樂會演唱
1993 (66歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1月23日參加台視初一「龍兄虎弟賀新春」演唱 ● 與愛玲、薇婷在4月26-5月29日太陽城餐廳，「台語老歌星」節目演唱 ● 9月參加台中縣藝術歸鄉系列活動--「台灣歌謠演唱會」 ● 與小女兒薇婷參加中視「香蕉新樂園」演唱【思慕的人】 ● 9月29日參加台北縣仁愛之家「中秋節懷念老歌演唱晚會」演唱
1994 (67歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 首度為洪榮宏工作室所出專輯寫歌 ● 2月12日與洪榮宏、郭金發參加「淡水暮色台灣歌謠演唱會」 ● 2月17日華視綜藝節目「夜未央」播洪一峰專輯，與洪榮宏合唱【一支小雨傘】 ● 2月21日中視「超級拍檔」邀洪一峰一家人為洪榮宏打氣，全家合唱 ● 4月17日與愛玲、薇婷參與在國際會議廳，由魏少朋、任曉玲主持之「寶島歌聲」演唱會 ● 5月7日-8日參加在中正紀念堂廣場舉辦之「溫馨情慈母恩」露天演唱會 ● 5月16-26日和顏華、紀露霞、文夏、林秀珠、鍾瑛錄製「古早戀歌」紀念專輯，並全台巡迴辦五場演唱會 ● 5月21日參加中視「香蕉新樂園」懷舊老歌演唱會 ● 5月28日中視「香蕉新樂園」唱老歌 ● 6月26日參加台視在國際會議中心舉辦之「攜手同心飛向未來」演唱會表演 ● 7月18日中視「歡樂傳真」邀請洪一峰、鄭日清、蔡一紅三位老師演唱 ● 8月27日中視「香蕉新樂園」 ● 齊奏翻唱【舊情綿綿】、【思慕的人】感動洪一峰 ● 10月25日華視「台灣光復節特別節目：春風歌聲---閩南語歌謠」演唱 ● 11月10日-11月12日參加中廣在國父紀念館舉辦的「牽咱的手唱咱的歌」音樂會演唱 ● 擔任第五屆金曲獎頒獎人
1995 (68歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 擔任第六屆「金曲龍虎榜」頒獎典禮頒獎人，頒給台語歌后江蕙、龍千玉 ● 3月29日參加台視「彩虹假期—鄉親大家好」節目演唱 ● 曜新影視公司出版「風騷一代—台語老盤」CD專輯收錄【再會夜都市】、【淡水暮色】等 ● 68歲壽宴掛念洪榮宏婚事 ● 與洪榮宏聯手主持華視「金曲龍虎榜」 ● 庾澄慶重唱洪敬堯新編曲的【山頂的黑狗兄】，於高雄演唱時，特地北上參加其發表會 ● 洪榮宏 32歲
1996 (69歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 聯合報專欄《懷念的台語歌星》報導洪一峰 ● 參加華視「著作權之夜」特別節目

	<ul style="list-style-type: none"> ● 8月22日台視「週末滿點秀」洪一峰夫婦與文夏夫婦同台亮相 ● 中秋節參加中亞哥花園聽友聯歡晚會演唱 ● 12月8日華視「亞太之星—往日情懷」跟榮宏舉辦小型演唱會 ● 12月14日「金馬獎頒獎典禮」上以手風琴伴奏與齊秦唱【港都夜雨】
1997 (70歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 於地方慶典、晚會中演唱 ● 1月5日擔任第八屆「金曲龍虎榜」頒獎人 ● 2月22日台北市「春回台北」紀念二二八歌謠演唱會，表演【思慕的人】回憶二二八往事 ● 7月8日參加洪榮宏首次主持的「勁歌金曲五十年」，全家一起到場打氣
1998 (71歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 8月14日洪一峰聊葉俊麟，形容「聊著聊著就蹦出一首歌」，並說葉俊麟是他永遠「思慕的人」 ● 9月13日出席「重陽敬老，舊情綿綿—向葉俊麟致敬音樂會」
1999 (72歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 《聯合報》2月9日專文報導洪一峰，「不能太喜，不能太悲」
2000 (73歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 開始聖樂創作 ● 4月參加公視「台語歌謠輯」節目演出 ● 參加總統就職晚會演唱【桃花鄉】 ● 與洪榮宏參加宜蘭長老教會舉辦之「平安七月暝」演唱會 ● 參加「台灣最美麗的聲音」一百集特別節目，洪一峰與文夏同台 ● 9月11-12日參加高雄縣政府舉辦之「中秋月光晚會」 ● 10月17日參加洪榮宏【你不認識的洪榮宏】專輯發表會，送洪榮宏【為你唱一首歌】唱片致賀 ● 10月22日「歌謠百年台灣」被票選為百年來歌迷永留記憶的歌曲，【舊情綿綿】、【思慕的人】屬於1945-1980中的第一名與第二名 ● 參加11月26日台北社教館「懷念的歌聲、懷念閩南語老歌之夜」演出 ● 參加12月30日玉山銀行舉辦之「For Formosa 關愛台灣音樂會」
2001 (74歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1月31日參加台北市文化局「薪火相傳，新壽請益茶會」，演唱【思慕的人】 ● 3月24日與洪榮宏一起參加八大電視在福和橋下舉辦「春風花月夜經典音樂會」演出 ● 7月14日在台中市政府舉辦之敬老園遊會演唱 ● 10月6日參加在社教館舉辦，由魏少朋主持之「老歌聲新感情—懷念的台語老歌演唱會」，演唱【舊情綿綿】、【寶島四季謠】等歌曲
2002 (75歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 3月14日與洪榮宏一起參加港都電台「314春天聽好歌」 ● 3月16日參加新港奉天宮「媽祖文化之夜」，另有文夏、鄭日清等人參加 ● 母親節參加台北市國樂團舉辦之「溫馨情，慈母情」活動 ● 參加辦於淡水捷運站的金門王追思音樂會，另有文夏、吳念真、陳明章、許景淳、曾心梅、文香、淡水走唱團等等... ● 12月參加台北市文化局主辦之「台語老歌演唱會」，重回中山堂表演 ● 12月30日參加台北市文化局在北美館前舉辦的「再見中山橋」音樂會演出
2003 (76歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 2月28日獲中華民國社區廣播電台舉辦之首屆「廣播金音獎」的「本土文化貢獻獎」，得獎者尚有文夏、鄭日清、紀露霞、倪賓、葉啟田、郭大誠、鍾瑛、文祺、陳京等九位 ● 7月參加在羅東運動公園舉辦的【台灣流行音樂時光廊--懷舊老歌唱給你聽】演出 ● 10月，與洪家三兄弟洪榮宏、洪敬堯、洪榮良，爭取音樂版權 ● 11月29日，台北縣政府感謝其貢獻，於漁人碼頭舉辦【淡水暮色】音樂會並立歌碑，在音樂會高歌多曲
2004 (77歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1月9日陳總統在「台灣之歌」頒獎典禮中頒贈「台灣國寶」 ● 2月3日參加「台灣文化藝推展協會」的「台灣群星燦爛百年歌謠大賞」演唱會，有70位歌手開唱 ● 參加總統就職音樂會 ● 受聘台灣演藝協會顧問 ● 獲「台灣文化總會」頒發「終身成就獎」
2005 (78歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 8月1日原訂舉辦【台灣洪聲演唱會】，因心肌梗塞暫緩，進行心導管手術，癒後減少演出 ● 罹患帕金森氏症
2006 (79歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 3月22日參加「三重演藝史座談會」 ● 適逢台語電影50周年，擔任金馬獎頒獎人 ● 11月參與演出新聞局舉辦【台語電影五十週年慶祝晚會】，擔任壓軸 ● 12月26日高雄市電影圖書館放映電影【舊情綿綿】
2007 (80歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 6月13日參加三重「懷舊唱片」，高歌【舊情綿綿】一曲 ● 9月27日晚間於在家中不慎從樓梯上滑倒，撞傷後腦杓，所幸無大礙 ● 12月11日參與演出新聞局舉辦「解嚴20週年系列活動-禁歌禁曲演唱會」，演唱【寶島曼波】 ● 12月24日參加「風華再現代代相傳台語電影晚會」
2008 (81歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1月2日參加石牌福興宮則舉辦「禁歌演唱會」 <ul style="list-style-type: none"> ● 1月2日參加王世堅舉辦之「台灣禁歌演唱會」 ● 2月28日參加高雄燈會藝術節「阿爸的黃襯衫—懷舊台語老歌主題之夜」表演 ● 4月19日聆賞江蕙於國父紀念館舉辦的音樂會 ● 8月12日參加「葉俊麟逝世10周年紀念音樂會」演唱 ● 12月 參與「2008歲末感恩群星耀紅樓」演出
2009 (82歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 5月5日參加台船基隆廠員工贊助創世基金會基隆分院舉辦的「把愛秀出來—懷舊感恩茶會」表演，演唱【舊情綿綿】、【思慕的人】 ● 接受「葉俊麟台灣歌謠推展基金會年度計畫—洪一峰口述歷史計畫」訪談

	<ul style="list-style-type: none"> ● 10月16日成功大學在成杏廳舉辦「向寶島歌王·名作曲家洪一峰致敬音樂會」 ● 以VCR向12月12日在三重綜合運動公園小巨蛋舉辦的「向寶島歌王·名作曲家洪一峰致敬音樂會」現場觀眾致意 ● 12月發現罹患胰臟癌，因感冒引發肺炎，26日昏迷，住進新光醫院
2010 (83歲)	<ul style="list-style-type: none"> ● 1月轉入北醫加護病房 ● 2月轉入北醫安寧病房，2月24日下午4點40分去世

附錄三、洪一峰各類演唱曲目、創作曲目

唱片資料、歌本提供：石計生教授主持之國科會「寶島歌王洪一峰虛擬音樂博物館」數位典藏計畫

(一)、台灣作曲家：共計 19 首

序號	典藏集(*)/ 黑膠音樂檔 (*)	曲名	作曲者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1	※	擦皮鞋	那卡諾	待考	那卡諾	洪一峰	鈴鈴(洪一峰歌唱集 RR-6055 懷念台語名 歌)
2	※	風中煙	鄧雨賢	林禮涵	周添旺	洪一峰	歌樂唱片 RA-14
3	※	妹妹請期待	邱再福	林禮涵	周添旺	洪一峰	歌樂唱片 RA-14
4		懷念美麗的故鄉	楊三郎	待考	黃國隆	洪文昌	待考
5	※	雨夜花	鄧雨賢	待考	周添旺	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
6	※	日落西山	姚讚福	待考	林啟清	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
7	※	暗淡的月	吳晉淮	待考	葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
8	※	望你早歸	楊三郎	莊啟勝	那卡諾	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
9	※	最後的談判	黃敏	莊啟勝	黃敏	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
10	※	單戀	藝昇	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
11	※	晶晶	古月	莊啟勝	呂金守 (原：莊奴)	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
12	※	思鄉	姚讚福	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴 RR-6063
13	※	雨中鳥	姚讚福	莊啟勝	陳達儒	洪一峰	鈴鈴 RR-6063
14	※	老長壽	蔡長興/張新興 /張福興 ³¹⁹	莊啟勝	蔡長興/張 新興/張福 興	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
15	※	雙雁影	蘇桐	莊啟勝	陳達儒	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
16	※	港都夜雨	楊三郎	莊啟勝	呂傳梓	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
17	※	秋風夜雨	楊三郎	莊啟勝	周添旺	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
18	※	五月花	吳晉淮	莊啟勝	許天賜	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
19		噫！故鄉	周添旺	待考	周添旺	洪一峰	原唱：艷艷原曲收錄曲 盤：Regal 紅利家 T1164

³¹⁹關於此曲的創作者，若根據台灣大百科全書的資料，目前有三種說法，
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=14375&Keyword=%E9%95%B7%E8%88%88>

(二)、國語歌曲翻唱：共計 6 首

序號	典藏集(*)/黑膠音樂檔(※)	曲名	作曲者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1	*	相思河邊	相思河畔 (應為顧媚原唱) 作詞：紀雲程 曲：暹羅民謠(?) 電影'相思河畔'主題曲	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲
2	*	春風真有情	原曲：春風吻上我臉(1956 年) 原唱：姚莉 詞：陳蝶衣	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
3	*	可愛的小姐	原曲：我是一隻畫眉鳥(1959) 原唱：潘秀瓊 作詞：狄慧 作曲：姚敏		葉俊麟	洪一峰	
4	*	離別的情淚	原曲：不了情(1961) 曲：莫然 詞：陶秦		葉俊麟	洪一峰	
5	*	大家來聽故事	作曲：姚敏 原詞：李雋青 原曲：家家有本難念的經(電影《桃花運》插曲，1959 年) 原唱：潘秀瓊(紫薇也有唱過)		葉俊麟		
6		鳳陽花鼓	安徽民謠			洪一峰主唱，莊明珠合唱	

(三)、台灣民謠：共計 2 首

序號	典藏集(*)/黑膠音樂檔(※)	曲名	作曲者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1	*	春宵五更鼓	十二月調	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
2	*	黃昏日頭落	涼傘調		葉俊麟	洪一峰	

(四)、日歌台唱：共計 78 首

序號	典藏集(*)/黑膠音樂檔(※)	曲名	作曲者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1	*	旋風兒	上原賢六 清水の暴れん 製作=日活 1959.09.27 作詞：大高ひさを 原唱：石原裕次郎	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲
2	*※	心心相愛	原曲：アキラのズンドコ節(昭和 35 年 1960) 7 月 2 日発売 原唱：小林旭 作詞：西沢爽 作曲：遠藤実		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-366

3	※	祝你幸福	原曲:霧子のタンゴ(昭和37年1962年) 作詞、作曲:吉田正 原唱:フランク永井	曾仲影	洪信德		TWA-20 電塔唱片
4	*※	難忘的人	原唱:東海林太郎 原曲:「旅笠道中」昭和10年(1935) 作詞:藤田まさと 作曲:大村能章	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲、亞洲 ATS-147、鈴 鈴 RR-6054
5	*	爭取勝利	天下を取る 製作=日活(1960.07.13) 原唱:石原裕次郎 作詞:大高ひさを 作曲:野崎真一		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片典 藏集
6	*※	港邊簫聲(哨聲)	原曲:口笛が聞こえる港町 原唱:石原裕次郎 作詞:猪又良 作曲:村沢良介 編曲:大久保徳二郎 (昭和33年)		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-272
7	*	熱戀之夜	原曲:恋夜(昭和34年1959年) 原唱:永井 作詞:佐伯孝夫 作曲:吉田正 編曲:寺岡真三	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
8	*※	夜間飛行	原曲:夜間飛行(1958) 原唱:フランク永井 作詞:宮川哲夫 作曲:吉田正			洪一峰	亞洲唱片 AL-272
9	※	青春的愛戀	ゴンドラの唄(法蘭克永井有唱) 作詩 吉井勇 作曲 中山晋平 大正4年 (應是佐藤千葉子原唱)1915年發表	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6054
10		再會夜港口 ³²⁰	原曲:赤い夕陽が沈む頃(1960) 作詞:關沢新一 作曲:米山正夫 原唱:神戸一郎	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	松竹唱片 (網路資 料,待考)
11	*	男性的情淚	俺は涙を知らない男(1960) 唄:フランク永井 作詞:宮川哲夫 作曲:渡久地政信	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
12	*	花紅的手巾	赤いハンカチ(1962) 唱:石原裕次郎 作詞:荻原四朗 作曲:上原賢六			洪一峰	
13	*※	惜別夜港邊	原唱:神戸一郎 原曲:星が流れる港町(1957) 作詞:石本美由起 作曲:上原げんと	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
14	*※	再會!夜都市	原曲:俺は淋しいんだ(1958年) /ふるさとの道(1959年) 作詞:佐伯孝夫 作曲:渡久地政信 原唱:フランク永井			洪一峰	亞洲唱片 AL-272、黃 冠唱片 CRS-14
15	*	悲情的城市	捨てられた町 原唱:フランク永井(?年發行,待考) 作詩:佐伯孝夫 作曲:吉田正		葉俊麟	洪一峰	
16	*※	相逢有樂町	有樂町で逢いましょう 歌手:フランク永井 作詞:佐伯孝夫 作曲:吉田正 昭和32年(1957年)7月発売		葉俊麟	洪文昌 (一峰)	台聲唱片 (歌本記 載)、皇冠唱 片 CRS-14

³²⁰ 錄音資料來源: <http://www.youtube.com/watch?v=h53KPfxokrk>

17	*	冷淡的接吻	原曲：冷たいキツス(1959) 原唱：フランク・永井 原詞：東島童次 作曲：渡久地政信	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
18	**	無聊的男性	原曲：俺は一人ぼっち 原唱：春日八郎 作曲：中野忠晴 作詞：矢野亮(待確定)				鈴鈴唱片 FL-254・鈴 鈴唱片 RR-6055
19	**	咱二人的舞會	原曲：二人だけのパーティ(1958) 原唱：フランク永井 作詞：佐伯孝夫 作曲：吉田 正			洪一峰	亞洲唱片 AL-272
20	*	可愛的！免悲傷	原曲：こいさんのラブコール 作詞：石浜恆夫 作曲：大野正夫(1958 昭和 33 年) 原唱：フランク永井			洪一峰	
21	*	風速四十米(風速四十公尺)	風速四十米 昭和 33 年 1958.08.12 日活製作 監督：藏原惟繕 原唱：石原裕次郎			洪一峰	
22	*	生鏽小刀片	原唱：石原裕次郎 原曲：錆びたナイフ(昭和 32 年) 作詞：萩原四朗 作曲：上原賢六 編曲：福島正二		葉應麟 (葉俊麟)	洪文昌 (一峰)	
23		男性的勃露斯(男性勃露斯)	原曲：男のブルース 原詞：藤間哲郎 作曲：山口俊郎(昭和 31 年) 原唱：三船浩		清源	洪文昌 (一峰)	臺聲唱片 (待考)
24	**	可憐戀花！再會吧	原曲：十代の恋よさようなら 作詞：石本美由起 作曲：上原げんと 原唱：神戸一郎 昭和三十三年(1957 年)		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-272・皇 冠唱片 CR-2016
25	**	台北發的尾班車	羽田發七時五十分(昭和 33 年) 原唱：フランク永井 原詞：宮川哲夫 作曲：豊田一雄	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-366
26	*	銀座西路車站前	原曲：西銀座駅前(昭和 33 年) 原唱：フランク永井 原詞：佐伯孝夫 作曲：吉田正		葉俊麟	洪一峰	
27	*	母親！請安	原曲：東京だより 作詞：東条寿三郎 作曲：佐伯としお (昭和 33 年) 原唱：三船浩		葉俊麟	洪一峰	
28	**	省都一封信	原曲：東京見物(昭和 32 年) 原唱：三橋美智也 作詞：伊吹とおる 作曲：佐伯としを		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-366
29	※	甘蜜的青春	原曲：アキラのズンドコ節(應為昭和 35 年 1960 年) 原唱：小林旭 作詞：西沢爽 作曲：遠藤実			洪一峰	鈴鈴唱片 FL-254・鈴 鈴唱片 RR-6055
30		英俊的鼓手	原唱：石原裕次郎(昭和 32 年 1958) 原曲：嵐を呼ぶ男 作詞：井上梅次 作曲：大森盛太郎 編曲：河辺公一		蔡啟東	洪一峰 (文昌)	台聲唱片 5 月灌音唱片 (歌本紀錄)

31		爽快的鼓手	原唱：石原裕次郎(昭和 32 年 1958) 原曲：嵐を呼ぶ男 作詞：井上梅次 作曲：大森盛太郎 編曲：河辺公一		蔡啟東	洪一峰 (文昌)	台聲唱片 5 月灌音唱片 (歌本紀錄)
32	*※	流浪的吉他	原曲：ギターを持つた渡り鳥 原唱：小林旭昭和 34 年 (1959) 販 売(小林旭原唱?) 1959 年 10 月 20 日(昭和 34 年) 作詞：西沢爽 作曲：狛林正一	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-366
33	*	鷓鴣！望你回來	原曲：夜霧に消えたチャコ(洪一峰 採曲) (應為 1959 年出版) 原唱：フランク永井 作詞：宮川哲夫 作曲：渡久地政信		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 (待考)
34		新妻鏡	原曲：新妻鏡(東寶映畫新妻鏡主題 歌 1940・昭和 15 年) 原唱：霧島昇 二葉あき子 作詞：石松秋二(待考) 作曲：鈴木哲夫(?待考)	林禮涵	蔡啟東	洪文昌 (一峰)、 顏華	
35		旅途夜風	原曲：旅の夜風(1938 年昭和 13 年 愛染桂主題歌) 原唱：霧島昇、松原操(ミス・コロ ムビア) 作詞：西條八十 作曲：萬成目正	林禮涵	蔡啟東	洪文昌 (一峰)、 英美	
36		快樂的鼓手	原唱：石原裕次郎(昭和 32 年 1958) 原曲：嵐を呼ぶ男 作詞：井上梅次 作曲：大森盛太郎 編曲：河辺公一		蔡啟東	洪一峰 (文昌)	台聲唱片 5 月灌音唱片 (小鳳版歌 本紀錄)
37	※	黃昏龍山寺	原曲：大阪ぐらし 原唱：永井 作曲：大野正雄 作詞：石濱恒夫		蘇明(可 能為洪一 峰)	洪一峰	皇冠唱片 CRS-14
38	※	請你站在我身邊	原曲：おまえに(昭和 41 年 1966 年) 原唱：フランク永井 作詞：岩古時子 作曲：吉田正		蘇明(可 能為洪一 峰)	洪一峰	皇冠唱片 CRS-14
39	※	男性的志氣	原曲：男のブルース 原詞：藤間哲郎 作曲：山口俊郎(昭和 31 年) 原唱：三船浩	曾仲影	洪信德	洪一峰	電塔唱片 TWA-20
40	※	寶島蓬萊謠	木曾節(長野縣民謠)		高金福	洪一峰	女王唱片 QL-106
41	*	賣煙的姑娘	原曲：タバコ屋の娘 原唱：岸井明+平井英子 原詞：藺ひさし 原曲：鈴木静一 原出處：「タバコ屋の娘／あたし 大人」Y1937.06 ビクター 53999 (SP)			洪一峰	
42	*※	想起彼當時	原曲：思い出した思い出した 原唱：小林旭 作詞：添田さつき 作曲：鳥取春陽 出版時間：小林旭「思い出した思 い出した／季節風航路」 Y1961.09 コロムビア SA-708 (EP)		葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6055(查 唱片封套確 認作者資 訊)
43	※	無情的夢	原曲：無情の夢(1939 年昭和 12 年) 原唱：佐川ミツオ 作詞：佐伯孝夫 作曲：兒玉好雄	林禮涵	葉俊麟		鈴鈴唱片 RR-6054・鈴 鈴唱片 FL-254

44	*	春宵的運河邊	原曲：銀座九丁目水の上(1958年4月) 原唱：神戸一郎 作曲：上原げんと 原詞：藤浦 光			洪一峰	
45	※	懷念的播音員(曲同祝你幸福)	原曲：霧子のタンゴ 作詞、作曲：吉田正 原唱：フランク永井. 昭和37年(1962年)			洪一峰	皇冠唱片 CRS-14
46	※	流浪天涯伴吉他	原曲：哀愁の果てに(1966) 原唱：橋幸夫 作詞：佐伯 孝夫 作曲：吉田 正	待考	待考	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
47	※	我不是流浪者	日本明治時期北海道民謡 ソーラン節(Soran Bushi) 張露亦唱過「打漁忙」(年份待考)			洪一峰	聲寶青春的 歌聲(第五 集) SA-038
48	※	霧夜燈塔	原曲：泣くな霧笛よ燈台よ(昭和33年1958) 原唱：三浦光一 原詞：豊田一雄 作曲：豊田一雄	莊啟勝	葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
49	※	看破的愛	原曲：あきらめて(1956) 原唱：平野愛子 作詞：増田美智子 作曲：星幸男(遠藤実)	莊啟勝	莊啟勝	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
50	※	酒攔一杯	原曲：港町ブルース (昭和44年1969年) 原唱：森進一 作曲：猪俣公章 作詞：深津武志	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴 RR-6063
51	※	溫泉鄉的吉他	原曲：湯の町エレジー(1948 昭和23年) 原唱：近江俊郎 作詞：野村俊夫 作曲：古賀政男	莊啟勝	葉俊麟	洪一峰	鈴鈴 RR-6063
52	※	鷺與鷹	原曲：鷺と鷹(昭和33年1958年1月發行) 作詞：井上梅次 曲：荻原忠司 原唱：石原裕次郎				鈴鈴唱片 RR-6057
53	※	傷心的離別	原曲：星影のワルツ(1968) 作詞：白鳥園枝 作曲：遠藤實 原唱：千昌夫	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
54	※	最後一封信	原曲：逢いたくて逢いたくて(1966年昭和41年) 原唱：園まり 作詞：岩古時子 作曲：宮川泰	莊啟勝	陳達雄	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
55	※	淡水河邊	原曲：柳ヶ瀬ブルース(昭和41年1966年) 原唱：美川憲一 作詞/作曲：宇佐英雄	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
56	※	男性的苦戀	原曲：夜霧の第二国道(昭和32年1957年發行) 作詞：宮川哲夫 作曲：吉田正 原唱：フランク 永井	莊啟勝	愁人	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
57	※	最後的火車站	原曲：終着駅に灯がともる(1955年昭和30年) 作詞：待考 作曲：渡久地政信 原唱：待考	莊啟勝	正一	洪一峰	鈴鈴 RR-6063

58	※	男性(的)純情	原曲：男の純情(昭和 11 年發行 1936 年) 作詞：佐藤惣之助 作曲：古賀政男 原唱：藤山一郎	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	皇冠 CR-2016
59	※	離別之夜	原曲：別れの波止場(昭和 31 年 1956 年) 原唱：春日八郎 作詞：藤間啓郎 作曲：直木陽	莊啟勝	莊啟勝	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
60	※	悲情的小路(曲同淡水河邊)	原曲：柳ヶ瀬ブルース(昭和 41 年 1966 年) 原唱：美川憲一 作詞/作曲：宇佐英雄	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6057
61	※	愛的流浪	原曲：君こそわが命(昭和 42 年 1967 年) 作詩：川内康範 作曲：豬俣公章 原唱：水源弘	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	皇冠 CR-2016
62	※	漂泊的男性	原曲：男なりやこそ(昭和 28 年 1953 年) 作詩：上田たかし 作曲：飯田三郎 原唱：春日八郎	曾仲影	洪信德	洪一峰	電塔唱片 TWA-20
63	* ※	無聊的流星	原曲：孤獨の星 作詩：高月ことば 作曲：上条たけし 原唱：フランク永井		葉俊麟		
64	*	離別	原曲：お別れしましょう (年份待查) 作詞：なかにし礼 作曲：筒美京平 原唱：朝丘雪路(目前資料)	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲
65	*	祈禱你幸福	原曲：勸太郎月夜唄(昭和 18 年 1943 年) 作詞：佐伯孝夫 作曲：清水保雄 原唱：小畑実			洪一峰	
66	*	深更的吉他	原曲：街角のギター(昭和 33 年 1958 年) 原唱：フランク永井 作詞：佐伯孝夫 作曲：吉田正			洪文昌 (一峰)	
67	*	故鄉小姑娘	原曲：島育ち(昭和 37 年 1962 年) 原唱：田端義夫 作詞：有川邦彦 作曲：三界稔		葉俊麟	洪一峰	
68		懷念的城市	原曲：夜汽車で帰ろう(昭和 35 年 1960 年) 原唱：神戸一郎 作詞：石本美由記 作曲：遠藤實	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
69	*	姑娘真美麗	原曲：支那むすめ(昭和 15 年 1940 年) 原唱：菊池章子 作詞：高橋掬太郎 作曲：服部良一		葉俊麟	洪一峰	
70		赤城搖子歌	原曲：赤城の子守歌(昭和 9 年 1934 年) 原唱：東海林太郎 作詞：佐藤惣之助 作曲：竹岡信幸				

71	青春巡邏員	原曲：若いお巡りさん(昭和 31 年 1956 年) 原唱：曾根史郎 作詞：井田誠一 作曲：利根一郎		葉應(俊)麟	洪一峰	女王唱片 (待考・在歌 本上紀錄)
72	明日又天涯	原曲：明日は明日の風が吹く(昭和 33 年 1958 年) 原唱：石原裕次郎 作詞：井上梅次 作曲：大森盛太郎		葉俊麟	洪一峰	
73	無聊月暗暝	原曲：燦めく星座(昭和 15 年 1940 年) 原唱：灰田勝彦 作詞：佐伯孝夫 作曲：佐佐木俊一		葉俊麟	洪文昌 (一峰)	臺聲唱片 (待考)
74	行船人	原曲：赤と黒のブルース(昭和 30 年 1955) 原唱：鶴田浩二 作詞：宮川哲夫 作曲：吉田正 也有唱的人：文夏	林禮涵	王時人	洪文昌 (一峰)	
75	可愛彼個人	原曲：長崎の女(昭和 38 年 1963 年) 原唱：春日八郎 作詞：たなか ゆきを 作曲：林伊佐緒			洪榮宏	皇冠唱片 (歌本紀錄)
76	情書	原曲：ラブ・レター(昭和 33 年 1958 年) 原唱：フランク永井 作詞：佐伯孝夫 作曲：吉田正			洪一峰	
77 ※	故鄉黃昏時(曲同再會夜港口)	原曲：赤い夕陽が沈む頃(1960) 作詞：關沢新一 作曲：米山正夫 原唱：神戸一郎		呂金守	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6063
78 ※	愛與恨	原曲：赤い灯青い灯 (昭和 9 年 1934) 作詞：佐伯孝夫 作曲：佐佐木俊一 原唱：徳山 璉(及台灣後來的紅燈青燈、基隆山之戀)				

(五)、其他來源：共計 5 首

序號	典藏集(*)/ 黑膠音樂檔 (※)	曲名	作曲者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1	*	阿里蘭	韓國民謠			洪一峰、林淑媛、陳貴代、黃麗霞、許連召合唱	
2	※	曼卡灣唆囉	原曲：Bengawan Solo(1940) 原唱：Gesang Martohartono(待考) 作詞：Gesang Martohartono 作曲：Gesang Martohartono (此曲有多種演唱版本：日文→ブンガワン ソロ、英文→ Bengawan Solo、普通話→梭羅河之戀)			洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6054
3	※	離別	原曲：イビヨル(別離)/1958(昭和 47 年) 作詞： Khil Ok Yoon 作曲：吉屋 潤 原唱： Patti Kim 패티김 ※七〇年代紅星李雅芳所唱的寄語白雲(1971)			洪一峰	皇冠唱片 CRS-14

4	※	追憶的戀夢	原曲：淚的小花(韓國電影「淚的小花」主題曲)	待考	待考	待考	鈴鈴唱片 RR-6057
5	※	山頂的黑狗兄	日曲：山の人氣者(1933年) 日唱：中野忠晴(哥倫比亞唱片) 日詞：本牧二郎 日編曲：奧山貞吉 原曲：Fine Alpine Milkman(1930) 原唱/作曲：Leslie Sarony(待考)	林禮涵	高金福	洪文昌(一峰)	臺聲唱片 TSR-47-B 、 皇冠唱片 CR-2016

(六)、自行創作：共計 106 首

序號	典藏集(*)/ 黑膠音樂檔 (※)	曲名	作曲者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1		青春嘆	洪文昌		洪德成		
2		秋風嘆	洪文昌		洪德成		
3		港邊月	洪文昌		洪德成		
4	*	搖子調	洪文昌		蔡啟東		
5	※	蝶戀花	洪文昌		洪文昌		麗歌 AK-689(紀露霞版本)
6		港都夜曲	洪文昌		洪德成		
7		港邊悲歌	洪文昌		蔡啟東		
8		愛的聖典	洪文昌		洪德成		
9		台北春天	洪文昌		洪德成		
10	※(x 2, 另一版為同取異名懷念夢中人)	台北春宵	洪文昌		洪德成		皇冠 (CR2003 洪一峰作曲集 洪一峰旅日回國首次台灣歌謠發表) 鈴鈴 (洪一峰歌唱集 RR-6055 懷念台語名歌)
11		雷鳴風雨	洪文昌		洪德成		
12	* ³²¹	女性的復仇	洪文昌		洪德成	紀露霞/ 洪德成 (口白)	
13		赤崁樓之戀	洪文昌		鄭政雄		
14		男性的純情	洪文昌		洪德成		
15		幸福的歌聲	洪文昌		洪文昌		
16		秋夜的孤兒	洪文昌		洪文昌		
17		台北是樂園	洪文昌		洪德成		
18	*※(曲同古怪少年家，但未以小奴家之名灌錄)	小奴家	洪一峰		葉俊麟	洪一峰	亞洲、皇冠 CR2003
19	※	異鄉風雨	洪一峰		葉俊麟		鈴鈴 RR6054
20	*※	思慕的人	洪一峰		葉俊麟	洪一峰	亞洲、皇冠 CR2003
21	*	南國小調	洪一峰			洪一峰， 莊明珠、 王秀如、 楊錦秀、 陳美香合唱	亞洲

³²¹收錄在《紀露霞：亞洲唱片典藏集》

22	*※(曲同寶島阿哥)	寶島曼波	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲、皇冠 CR2003
23	*※(曲同台北春宵、懷念夢中人)	臺南春宵	洪一峰			洪一峰	鈴鈴 RR6055、皇冠 CR2003
24	* (曲似舊情難忘)	真情難忘	洪一峰		葉俊麟		亞洲
25	*※	舊情綿綿	洪文昌(一峰)		葉俊麟	洪一峰	皇冠 CR2003
26	*※	男兒哀歌	洪一峰		葉俊麟		皇冠 CR2003
27		舊情難忘(曲似真情難忘)	洪一峰		葉俊麟	洪一峰	
28	※	天邊海角	洪一峰		蔡啟東	洪一峰	皇冠 CR-2016
29	*※	放浪人生	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	中外唱片 CS-6038、皇冠 CR-2003、鈴鈴唱片 FL-254、鈴鈴唱片 RR-6055
30	*※	港邊夜月	洪一峰			洪一峰 或葉俊麟	鈴鈴唱片 RR-6054
31	*	悲戀情歌	洪一峰		葉俊麟		
32	*※	淡水暮色	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 ATS-147、皇冠唱片 CR-2003
33	*※	何時再相逢	洪一峰		葉俊麟	洪一峰	皇冠唱片 CR-2016
34		目前戀愛中	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
35	*※	古怪少年家	洪一峰		葉俊麟	洪一峰	皇冠唱片 CR-2003
36	*※	快樂的牧場	洪一峰		葉俊麟	洪一峰	皇冠唱片 CR-2003 鈴鈴唱片 RR-6055
37		懷念你一人	洪一峰			洪一峰	
38	※	今宵伴吉他	洪一峰 ³²²		葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6054
39	*※	寶島四季謠	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	皇冠唱片 CR-2016 亞洲唱片 ATS-147
40		阮可愛的一杯酒	洪文昌(一峰)		黃國隆	洪文昌(一峰)	
41		斷情記	洪文昌(一峰)		葉俊麟	洪一峰	
42		流浪曲	洪文昌(一峰)		葉應麟(俊)	洪一峰	臺聲唱片
43	*※	浪子回頭	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	中外唱片 CS-6038、皇冠 CR-2003、鈴鈴唱片 FL-254、鈴鈴唱片 RR-6055
44		綠衣天使	洪文昌(一峰)		葉應麟(俊)		台聲唱片(待考)
45		月下等無人	洪文昌(一峰)		黃國隆		台聲唱片(待考)
46		半夜單相思	洪文昌(一峰)		黃國隆		
47		台北賣花姑娘	洪文昌(一峰)		蔡啟東		台聲唱片
48		我是行船人	洪文昌(一峰)		葉應麟(俊)		
49		南海迎春曲	洪文昌(一峰)		黃國隆		
50		碧潭之戀	洪文昌(一峰)		黃國良	待考	
51		河邊情歌	洪文昌(一峰)		黃國隆	待考	
52		你著不可未記呢!	洪文昌(一峰)	雲萍	洪文昌(一峰)	顏華	亞洲唱片 AL-149(歌本紀錄)
53		思親孝子	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	中外唱片(歌本紀錄)
54	*	離別的機場	洪一峰		洪一峰	洪一峰	中外唱片(歌本紀錄)
55		我愛慕太陽	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	中外唱片(歌本紀錄)

³²² 資料來源：<http://www.mcat.org.tw/html/data/data.php?action=data&sn=86>

56	*	你愛信賴我	洪一峰		洪一峰	洪一峰	中外唱片(歌本紀錄)
57		那按呢欲怎樣	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	中外唱片(歌本紀錄)
58		送你一首輕鬆歌	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	中外唱片(歌本紀錄)
59		媽媽您會寂寞否	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	中外唱片(歌本紀錄)
60		孤兒淚	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	
61	*※	愛河月夜	洪一峰 確定		葉俊麟	洪一峰	亞洲、皇冠 CR-2003
62		感恩	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
63		有你陪伴	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
64		常常喜樂	洪一峰			洪一峰	
65		福氣的人(改編「思慕的人」)	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
66		感謝耶和華	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
67		敬拜讚美上帝	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
68		咱的神天父上帝	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
69		一家信主全家得救					
70		主祝福基督的家庭					
71		耶穌愛你我也愛你					
72		懇求上帝施恩賜福					
73	※	流浪嘆			黃國隆	洪一峰	皇冠(CR2003 洪一峰作曲集洪一峰旅日回國首次台灣歌謠發表)
74		霧夜的路燈(即霧夜的街燈)	洪一峰		周添旺		
75		中央市場上午三時	洪文昌		黃國隆	李清風	台聲唱片
76	※	歌星淚	洪一峰	林禮涵	蘇南竹	洪一峰	惠美唱片 SANL-2012
77	※	孝女的心聲	洪一峰	林禮涵	蘇南竹	莎莉	惠美唱片 SANL-2012
78	※	母子愛	洪一峰	曾仲影	洪信德	瑪莉	電塔唱片 TWA-20
79	※	生命的愛	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	皇冠 CR-2016
80	※	思慕之夜	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	皇冠 CR-2016
81	※	聲聲無奈何	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	王秀如	海山唱片 TKL-1003
82	※	無聊的愛人	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	海山唱片 TKL-1003
83	※	日月潭之戀	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	黃西田 文鶯	海山唱片 TKL-1003
84	※	高山姑娘	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	文鶯	海山唱片 TKL-1003
85	※	難忘台北城	洪一峰	林禮涵	葉俊麟	林峰	海山唱片 TKL-1003
86	※	一步一步來	洪一峰	未記	洪一峰	洪一峰 洪榮宏	華倫唱片 H-2006
87	※	愛的目屎	洪一峰	未記	洪一峰	洪一峰	華倫唱片 H-2006
88	※	免怨恨	洪一峰	未記	洪一峰	洪一峰	華倫唱片 H-2006
89	※	海邊情歌	洪一峰	未記	洪一峰	洪一峰	華倫唱片 H-2006
90		男性的復仇	洪文昌 ³²³	未記	洪德成	文夏後來有唱	
91		相逢恨晚	洪文昌	未記	洪輝明	未記	
92		海邊月	洪文昌	未記	周添旺	未記	
93		幸福在何處	待考			洪一峰	
94	※	港邊夜月(為同名異曲)	洪一峰		葉俊麟		皇冠唱片 CR-2016
95		見面三分情	洪一峰		葉俊麟	洪榮宏	
96		空思戀	洪一峰		洪一峰	洪榮宏	
97		愛一斤是值外多	洪一峰		黃瑞琪	洪榮宏	
98		處女心 資料來源： 2009年7月24日訪談 洪一峰於自宅口頭確認	洪一峰		葉俊麟	洪一峰主唱，方瑞娥、黃秀月、陳秀惠合唱	

³²³根據 MCAT，以及口述歷史逐字稿，另有一說為洪一峰兄長洪德成所作曲，此曲部分尚待考證。

99	*	河邊夜嘆 資料來源： 2009年7月24日訪談 洪一峰於自宅口頭確 認	洪一峰		洪一峰	洪一峰	
100	※	攤販夜嘆 資料來源： 2009年7月24日訪談 洪一峰於自宅口頭確 認	洪文昌(一峰)		葉俊麟	洪文昌 (一峰)	皇冠唱片 CR-2016 台聲(尚未找到唱片，但歌 本有紀錄)
101		無聊的意志 資料來源： 2009年7月24日訪談 洪一峰於自宅口頭確 認	洪一峰		洪一峰	洪一峰	臺聲唱片(待考)
102	*	台灣小姑娘 資料來源： 2009年7月24日訪談 洪一峰於自宅口頭確 認	洪一峰		洪一峰 (待考) 或葉俊 麟	洪一峰	
103	※	玫瑰的探戈	洪一峰	待考	葉俊麟	洪一峰	聲寶青春的歌聲(第五 集) SA-038
104	※	南國之夜	洪一峰	待考	葉俊麟	洪一峰	聲寶青春的歌聲(第五 集) SA-038
105	※	情意綿綿惜別時	洪一峰	待考	葉俊麟	洪一峰	聲寶青春的歌聲(第五 集) SA-038
106	※	悲情的夢	洪一峰	待考	韓萬人	洪一峰	聲寶青春的歌聲(第五 集) SA-038

(七)、原曲待考：共計 62 首

序號	典藏集(*)/ 黑膠音樂檔 (※)	曲名	作者或原曲	編曲者	作詞者	主唱	唱片公司
1		秋雨	待考			洪一峰	
2		處女心	待考		葉俊麟	洪一峰主唱， 方瑞娥、黃秀 月、陳秀惠合 唱	
3	※	思情之夜	待考			洪一峰	鈴鈴 RR6054
4		痴情日記	待考			洪一峰唱，王 秀如伴唱	
5	※	戀愛時代	待考				鈴鈴唱片 RR-6055、鈴鈴 唱片 FL254
6	※*	孤單男兒(孤單男子)	待查		葉俊麟		亞洲唱片 AL272
7		船夫小調	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
8	※	時代男兒	待考			洪一峰	鈴鈴 RR-6054
9	※	攤販夜嘆(可能為日本 曲)	待考		葉俊麟	洪文昌(一峰)	皇冠唱片 CR-2016 台聲(尚未找到 唱片，但歌本 有紀錄)
10	*※	港邊的吉他	待考		葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-272
11	※	漂泊的男性	待考	曾仲影	洪信德	洪一峰	電塔唱片 TWA-20
12	*	無情的街市	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
13	*	霧夜長相思	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	

14	*※	隔壁的小姐	待考		葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6055, 鈴鈴 唱片 FL-254
15	*	青春的男兒	待考		葉俊麟	洪一峰	
16	*	慕情搖子歌	待考		葉俊麟	洪一峰	
17	*	河邊黃昏時	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
18		哀愁的吉他	待考		葉俊麟	洪一峰	
19	*	重回(的)故鄉	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
20	※	慕情的黃昏	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	鈴鈴唱片 FL-254, 鈴鈴 唱片 RR-6055
21	*※	母親請您(妳)放心	待考	林禮涵	葉俊麟		亞洲唱片 AL-366
22	*	相逢南都之夜	待考		葉俊麟	洪一峰	
23	*	難忘的夜都市	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
24	*	可愛的夏威夷	待考			洪一峰	
25	※	我猶原等著你	待考		葉應麟 (俊麟)	洪文昌(一峰)	臺聲唱片、女 王唱片 QL106-A
26		無聊的意志	待考		洪一峰	洪一峰	臺聲唱片(待 考)
27	*	苦戀的男性	待考		葉俊麟	洪一峰	
28		離別的港都	待考			洪一峰	
29		快樂的歌聲	待考			洪一峰	
30		男性的意志	待考		葉應(俊) 麟	洪文昌(一峰)	台聲唱片(歌本 紀錄)
31	*	霧夜長相思	待考	林禮涵	葉俊麟	洪一峰	
32		只好抱吉他	待考		葉應(俊) 麟	洪文昌(一峰)	台聲唱片(待 考)
33		春在何處	待考			洪文昌(一峰)	台聲唱片
34		流浪曲	待考				
35		請你免悲傷	待考		蘇明(可 能為洪一 峰)	洪一峰	皇冠唱片 CRS-14
36	*※	寂寞的街市	待考	待考	葉俊麟	洪一峰	亞洲唱片 AL-366
37		甜蜜的少女	待考		洪一峰	洪一峰	
38	*	春夢夜曲	待考		葉俊麟	洪一峰	亞洲
39	※	悲情的雨	待考		待考	洪一峰	CRS-14 皇冠唱 片
40	※	港口惜別	待考		待考	洪一峰	CRS-14 皇冠唱 片
41	※	最後的乾杯	待考	待考	待考	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
42	※	老小姐	待考	待考	待考	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
43	※	單茫霧彼一日	待考		待考	洪一峰	皇冠唱片 CRS-14
44	※	難分難離	待考	待考	待考	洪一峰	皇冠唱片 CRS-14
45	※	為伊走千里	待考	待考	待考	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6071
46	※	青春好伴侶	待考			洪一峰	聲寶青春的歌 聲(第五集)

							SA-038
47	※	戀情的城市	待考			洪一峰	聲寶青春的歌聲（第五集）SA-038
48	※	愛河之夜	待考			洪一峰	聲寶青春的歌聲（第五集）SA-038
49	※	男兒純情心	待考	林禮涵	余俊男	洪一峰	惠美唱片 SANL-2012
50	※	大海之戀	待考	曾仲影	洪信德	洪一峰	電塔 TWA-20 電塔唱片
51	※	小亡魂	待考	曾仲影	洪信德	洪一峰	電塔 TWA-20 電塔唱片
52	※	望君立志	待考	莊啟勝	呂金守	洪一峰	鈴鈴唱片 RR-6062
53	※	男兒純情心	待考	林禮涵	余俊男	洪一峰	惠美唱片 SANL-2012
54	※	大家來看迎鬧熱	待考	林禮涵	洪一峰	洪榮宏	中外唱片
55	※	放浪的女性	待考	待考	洪一峰	愛玲、皇冠和聲合唱團	皇冠唱片 CRS-12
56	※	癡情的女人	待考	待考	洪一峰	愛玲、皇冠和聲合唱團	皇冠唱片 CRS-12
57	※	流浪的兄妹	待考	待考	洪一峰	洪一峰愛玲	皇冠唱片 CRS-12
58	※	再一次的相見	待考	待考	洪一峰	愛玲	皇冠唱片 CRS-12
59	※	青春祝福	待考	待考	洪一峰	洪一峰愛玲	皇冠唱片 CRS-12
60	※	夢中的愛人	待考	莊啟勝	待考	洪一峰	鈴鈴 RR-6063
61		懷鄉	待考	待考	待考	洪文昌	歌樂唱片 LN 507
62		真情	待考	待考	待考	洪文昌、張美雲	歌樂唱片 AR-1018

(八)、洪一峰現存電影歌曲目錄

* 說明：唱片公司一欄指為曾經出版過此曲的唱片公司，非與電影公司合作的唱片公司

* 年代指的是台語片發行時間，非歌曲創作年代。

序號	曲名	作曲者或原曲	編曲者	主唱	作詞者	電影公司 唱片公司	年代
1	舊情綿綿	洪一峰	林禮涵	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品：永達有限公司 發行：永達有限公司 唱片公司：皇冠 CR2003 亞洲唱片 AL-315	台語片《舊情綿綿》主題曲 (1962.06.20)
2	快樂的牧場	洪一峰	林禮涵	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品：永達有限公司 發行：永達有限公司 唱片公司：皇冠唱片 CR-2003 鈴鈴唱片 RR-6055	台語片《舊情綿綿》插曲 (1962.06.20)

3	青春愛戀	原曲:ゴンドラの唄 原詞:吉井勇 作曲:中山晋平 (大正4年1915年) 原唱:佐藤千葉子 原唱	林禮涵	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品:永達有限公司 發行:永達有限公司 唱片公司:鈴鈴唱片 RR-6054	台語片《舊情綿綿》插曲 (1962.06.20)
4	悲情城市	原曲:捨てられた町 原唱:フランク永井(?年發行,待考) 作詞:佐伯孝夫 作曲:吉田正	待考	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品:永達有限公司 發行:永達有限公司 唱片公司:亞洲唱片 AL-303(歌本紀錄)	台語片《舊情綿綿》插曲 (1962.06.20)
5	男性的志氣	待考	曾仲影	洪一峰 (主演)	洪信德	出品:永達有限公司 發行:永達有限公司 唱片公司:懷念電影名曲集新電塔唱片有限公司-TWR5041(民64年9月出版)	台語片《舊情綿綿》插曲 (1962.06.20)
6	青春戀喜曲	待考	待考	洪一峰	待考	出品:長江有限公司、一中有限公司 發行:太祥影業社 唱片公司:待考	台語片《醫生與護士》插曲
7	嘆五聲	待考	待考	洪一峰	待考	出品:長江有限公司、一中有限公司 發行:太祥影業社 唱片公司:待考	台語片《醫生與護士》插曲
8	鸞鳳雙飛	待考	待考	洪一峰	待考	出品:長江有限公司、一中有限公司 發行:太祥影業社 唱片公司:待考	台語片《醫生與護士》插曲
9	知音情郎	待考	待考	洪一峰	待考	出品:長江有限公司、一中有限公司 發行:太祥影業社 唱片公司:待考	台語片《醫生與護士》插曲
10	思慕的人	洪一峰	待考	洪一峰	葉俊麟	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲唱片難忘的流行歌曲第13集 ATS-155(1970年8月初版)、皇冠 CR-2003	台語片《愛河月夜》插曲
11	南國小調	洪一峰	待考	洪一峰 莊明珠 王秀如 楊錦秀 陳美香	待考	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲(待考)	台語片《愛河月夜》插曲
12	愛河月夜	洪一峰	待考	洪一峰	葉俊麟	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲(待考)、皇冠 CR-2003	台語片《愛河月夜》主題曲
13	河邊夜嘆	待考	待考	洪一峰	洪一峰	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲(待考)	台語片《愛河月夜》插曲
14	台灣小姑娘	洪一峰(待考)	待考	洪一峰	洪一峰或 葉俊麟	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲(待考)	台語片《愛河月夜》插曲
15	祈禱你幸福	待考	待考	洪一峰	待考	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲(待考)	台語片《愛河月夜》插曲
16	可愛的夏威夷	待考	待考	洪一峰	待考	出品:待考 發行:待考 唱片公司:亞洲(待考)	台語片《愛河月夜》插曲
17	寶島曼波	洪一峰	林禮涵	洪一峰	葉俊麟	出品:永新有限公司 發行:永新有限公司 唱片公司:亞洲唱片難忘的流行歌曲第13集 ATS-155(1970年8月初版)、皇冠 CR-2003	台語片《何時再相逢》插曲 (1962)

18	大家來聽故事	作曲：姚敏 原詞：李雋青 原曲：家家有本難念的經(電影《桃花運》插曲·1959年) 原唱：潘秀瓊(紫薇也有唱過)	待考	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品：永新有限公司 發行：永新有限公司 唱片公司：亞洲(待考)	台語片《何時再相逢》插曲 (1962)
19	春風真有情	原曲：春風吻上我臉(電影「哪個不多情」插曲 1956年) 原唱：姚莉原唱 曲：姚敏 詞：陳蝶衣	林禮涵	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品：永新有限公司 發行：永新有限公司 唱片公司：亞洲(待考)	台語片《何時再相逢》插曲 (1962)
20	何時再相逢	洪一峰	待考	洪一峰 (主演)	葉俊麟	出品：永新有限公司 發行：永新有限公司 唱片公司：皇冠唱片 CR-2016	台語片《何時再相逢》主題曲 (1962)
21	祝你幸福	原曲：霧子のタンゴ 作詞·作曲：吉田正 原唱：フランク永井. 昭和 37 年 (1962 年)	曾仲影	洪一峰 (演出)	洪信德	出品：天華影業社 發行：天華影業社 唱片公司：電塔 TWA-20 電塔唱片	台語片《祝你幸福》主題曲 (1964.10.15)
22	漂泊的男性	待考	曾仲影	洪一峰	洪信德	出品：天華影業社 發行：天華影業社 唱片公司：電塔 TWA-20 電塔唱片	台語片《祝你幸福》插曲 (1964.10.15)
23	男性的志氣	原曲：男のブルース 原詞：藤間哲郎 作曲：山口俊郎 (昭和 31 年) 原唱：三船浩	曾仲影	洪一峰	洪信德	出品：天華影業社 發行：天華影業社 唱片公司：電塔 TWA-20 電塔唱片	台語片《祝你幸福》插曲 (1964.10.15)
24	母子愛	洪一峰	曾仲影	瑪莉	洪信德	出品：天華影業社 發行：天華影業社 唱片公司：電塔 TWA-20 電塔唱片	台語片《祝你幸福》插曲 (1964.10.15)
25	大海之戀	待考	曾仲影	洪一峰	洪信德	出品：天華影業社 發行：天華影業社 唱片公司：電塔 TWA-20 電塔唱片	台語片《祝你幸福》插曲 (1964.10.15)
26	小亡魂	待考	曾仲影	洪一峰	洪信德	出品：天華影業社 發行：天華影業社 唱片公司：電塔 TWA-20 電塔唱片	台語片《祝你幸福》插曲 (1964.10.15)
27	無情的夢	原曲：無情の夢 (1939 年昭和 12 年) 原唱：佐川ミツオ 作詞：佐伯孝夫 作曲：兒玉好雄	林禮涵	洪一峰	葉俊麟	出品：集元有限公司 發行：集元有限公司 唱片發行：鈴鈴唱片 RR-6054、鈴鈴唱片 FL-254	台語片《無情的夢》主題曲 (1965)
28	客串演出台語片《流浪到台北》歌唱班老師一角	主題曲《流浪到台北》由黃西田演唱				出品：國益有限公司 發行：國益有限公司	1966
29	歌星淚	洪一峰	林禮涵	洪一峰 (主演)	蘇南竹	出品：台聯有限公司 發行：台聯有限公司 唱片發行：惠美唱片 SANL-2012	1967
30	孝女的心聲	洪一峰	林禮涵	莎莉(主演)	蘇南竹	出品：台聯有限公司 發行：台聯有限公司 唱片發行：惠美唱片 SANL-2012	1967

31	男兒純情心	待考	林禮涵	洪一峰 (主演)	余俊男	出品：台聯有限公司 發行：台聯有限公司 唱片發行：惠美唱片 SANL-2012	1967
32	男兒哀歌	演唱主題曲待考	待考			出品：三井有限公司 發行：三井有限公司 唱片發行：豪環唱片 HHT-712	金龍一號 電影主題歌(1970 唱片於民國 59 年 1 月出版)
33	心心相愛	原曲：アキラのツ ーレロ節 (昭和 35 年 1960) 7 月 2 日発売 原唱：小林旭 作詞：西沢爽 作曲：遠藤実	待考	洪一峰	葉俊麟	出品：待考 發行：待考 唱片發行：亞洲唱片 AL-366	台語片《南海 奇俠》主題曲 (年份待考)
35	無聊的流星 (無聊的孤 星)	待考	待考	洪一峰	葉俊麟	出品：待考 發行：待考 唱片發行：待考	應為台語片 《紅短褲》主 題曲(年份待 考)
36	真情	待考	待考	待考	洪文昌、 張美雲	出品：永富影業社 發行公司：永富影業社 出品年：1958 出品公司：名姝影業社 發行公司：名姝影業社 出品年：1959 唱片發行：歌樂唱片 AR-1018	可能為 1958 或 1959

附錄四、歌本與黑膠唱片收錄曲目次數統計總表

統計結果(作曲、作詞、演唱)		
收錄次數	歌曲 ³²⁴	
10	台	無
	自創	舊情綿綿
	日	無
	中	無
	其他	無
	待考	無
9	台	無
	自創	快樂的牧場
	日	可憐戀花再會吧、
	中	無
	其他	無
	待考	無
8	台	無
	自創	思慕的人、淡水暮色、寶島四季謠
	日	山頂的黑狗兒、無聊的流星 ³²⁵ 、再會！夜都市、夜間飛行、悲情的城市
	中	無
	其他	無
	待考	重回故鄉 ³²⁶
7	台	無
	自創	男兒哀歌
	日	台北發的尾班車
	中	無
	其他	無
	待考	難忘的夜都市、時代男兒
6	台	無
	自創	寶島曼波、放浪人生、港邊夜月、懷念的夢中人、流浪嘆
	日	青春的愛戀、難忘的人、旋風兒、心心相愛、爭取勝利、相逢有樂町、春宵的運河邊、

³²⁴ 台指「台灣民謠或台灣作曲家」類別，自創為「洪一峰自行創作者」，日指「日歌台唱」，中指「中歌台唱」，其他指「其他來源」，以及「待考」即指歌曲來源尚未釐清者。

³²⁵ 即〈無聊的孤星〉一曲。

³²⁶ 即〈重回的故鄉〉一曲。

		銀座西路車站前、咱二人的舞會、可愛的！免悲傷、想起彼當時
	中	無
	其他	無
	待考	港邊的吉他、母親請您放心 ³²⁷ 、相逢南都之夜
5	台	風中煙
	自創	天邊海角、何時再相逢、今宵伴吉他
	日	無情的夢、男性的情淚、無聊的男性、流浪的吉他、母親請安、冷淡的接吻、港邊簫聲 ³²⁸
	中	無
	其他	無
	待考	思情之夜、霧夜長相思、隔壁的小姐、慕情的黃昏、
4	台	妹妹請期待
	自創	異鄉風雨、舊情難忘、懷念你一人、霧夜的路燈 ³²⁹
	日	祝你幸福、花紅的手巾、惜別夜港邊、甘蜜的青春、風速四十米 ³³⁰ 、熱戀之夜、離別、
	中	鳳陽花鼓
	其他	無
	待考	戀愛時代、孤單男兒 ³³¹ 、寂寞的街市、我猶原等著你、河邊黃昏時、攤販夜嘆
3	台	黃昏日頭落
	自創	蝶戀花、女性的復仇、赤崁樓之戀、真情難忘、悲戀情歌、古怪少年家、小奴家、阮可愛的一杯酒、幸福在何處、請你免悲傷
	日	離別的情淚、賣煙的姑娘、生鏽的小刀片、男性的勃露斯、省都一封信、鷓鴣！望你回來、故鄉小姑娘、姑娘真美麗
	中	可愛的小姐、大家來聽故事、
	其他	曼卡灣唆囉
	待考	處女心、春夢夜曲、漂泊的男性、青春的男兒、慕情搖子歌
2	台	擦皮鞋、春宵五更鼓、兩夜花、噫！故鄉
	自創	港邊月、搖子調、愛河月夜、南國小調、台南春宵、目前戀愛中、斷情記、流浪曲、浪子回頭、南海迎春曲、碧潭之戀、離別的機場(詞曲)、我愛慕太陽(詞曲)、你愛信賴我(詞曲)、那按呢欲怎樣、送你一首輕鬆歌、媽媽您會寂寞否、河邊夜嘆
	日	男性的志氣、英俊的鼓手、寶島蓬萊謠、黃昏龍山寺、請你站在我身邊、男性的純情、祈禱你幸福、懷念的城市、無聊月暗暝、深更的吉他
	中	相思河邊、春風真有情、
	其他	阿里蘭、
	待考	船夫小調、無情的街市、哀愁的吉他、可愛的夏威夷、苦戀的男性、男性的意志、甜蜜的少女 ³³² 、癡情日記
1	台	懷念美麗的故鄉、港都夜雨、暗淡的月、日落西山、老長壽、望你早歸、最後的談判、單戀、晶晶、思鄉、雨中鳥、秋風夜雨、五月花
	自創	秋風嘆、港都夜曲、港邊悲歌、愛的聖典、台北春天、台北春宵、雷鳴風雨、可愛的吉他、幸福的歌聲、秋夜的孤兒、台北是樂園、港邊夜月 ³³³ 、綠衣天使、月下等無人、半夜單相思、台北賣花姑娘、我是行船人、河邊情歌、你著不可未記呢！、思親孝子、中央市場上午三時、山高情又深、歌星淚、孝女的心聲、母子愛、生命的愛、思慕之夜、聲聲無奈何、無聊的愛人、日月潭之戀、高山姑娘、難忘台北城、一步一步來、愛的目屎、免怨恨、男性的復仇、相逢恨晚、海邊月、男性的純情 ³³⁴ 、空思戀、見面三分情、愛一斤值外多、愛的笑容、歡喜唱情歌、台北我愛你、台灣小姑娘、玫瑰的探戈、南國之夜、情意綿綿借別詩、悲情的夢
	日	再會夜港口、爽快的鼓手 ³³⁵ 、新妻鏡、旅途夜風、快樂的鼓手 ³³⁶ 、鷺與鷹、離別、懷念的播音員、流浪天涯伴吉他、純情的人、我不是流浪者、霧夜燈塔、看破的愛、酒攔一杯、溫泉鄉的吉他、傷心的離別、最後一封信、淡水河邊、男性的苦戀、最後的火車站、男性純情、離別之夜、情書、明日又天涯、青春巡邏員、赤城搖子歌、行船人、愛與恨、悲情的小路、故鄉黃昏時

³²⁷ 即〈母親請妳放心〉一曲。

³²⁸ 即〈港邊哨聲〉一曲。

³²⁹ 即〈霧夜的街燈〉一曲

³³⁰ 即〈風速四十公尺〉一曲。

³³¹ 即〈孤單男子〉一曲。

³³² 詞曲皆為洪一峰所做。

³³³ 此版本為皇冠唱片於民國 61 年 11 月所出版之《洪一峰傑作第二集》，唱片編號為 CR-2016。

³³⁴ 〈男性的純情〉有兩種版本，收錄兩次的版本即為日本歌曲〈男性純情〉一曲，而另依版本則由洪一峰所創作。

³³⁵ 曲、詞部份同〈英俊的鼓手〉

³³⁶ 曲同〈爽快的鼓手〉

	中	無
	作詞	可愛彼個人、放浪的女性、癡情的女人、流浪的兄妹、再一次的相見、青春祝福
	其他	追憶的戀夢
	待考	秋雨、無聊的意志、離別的港都、快樂的歌聲、只好抱吉他、春在何處、悲情的雨、港口惜別、罩茫霧彼一日、難分難離、為伊走千里、最後的乾杯、老小姐、青春的伴侶、戀情的城市、愛河之夜、男兒純情心、大海之戀、小亡魂、望君立志、愛的流浪、夢中的愛人、七桃人的目屎、大家來看迎鬧熱、異鄉夜雨、懷鄉、真情

附錄五、洪一峰各家唱片灌唱紀錄(整理至 2011.06.08)

序號	唱片編號	唱片題名	發行日期	已數位化 (由邱婉婷 數位轉錄)	資料提供者
鈴鈴唱片					
1	鈴鈴唱片 FL-254	洪一峰歌唱集	未標明，約 1964-1966	✓	東吳大學社會系石計生教授
2	鈴鈴唱片 FL-329	閩南語流行歌 洪一峰歌唱集	未標明，約 1964-1966		東吳大學社會系石計生教授
3	鈴鈴唱片 FL-730	閩南語流行歌 洪一峰歌唱集	未標明，約 1964-1966		東吳大學社會系石計生教授
4	鈴鈴唱片 RR-6054	洪一峰歌唱集	未標明，約 1968-1969	✓	東吳大學社會系石計生教授
5	鈴鈴唱片 RR-6055	洪一峰歌唱集 懷念台語名歌	未標明，約 1968-1969	✓	東吳大學社會系石計生教授
6	鈴鈴唱片 RR-6057	追憶的戀夢 最後一封信 莊啟勝編曲指揮 霸王樂隊伴奏	1969 年 10 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
7	鈴鈴唱片 RR-6058	舊情綿綿 洪一峰金唱集 4	未標明，約 1969 年	✓	東吳大學社會系石計生教授
8	鈴鈴唱片 RR-6062	洪一峰最新歌唱集第五集 霸王樂隊伴奏 莊啟勝編曲	1970 年 1 月 10 日出版	✓	陳明章先生
9	鈴鈴唱片 RR-6063	洪一峰最新歌唱集 霸王唱片伴奏	1970 年 1 月 15 日	✓	東吳大學社會系石計生教授
10	鈴鈴唱片 RR-6071	洪一峰轟動歌唱集	1970 年 3 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
亞洲唱片					
11	亞洲唱片 AL-185	洪文昌歌唱集 亞洲台語歌曲長時間唱片第廿號	未標明，約 1957-1959	(網路資料擷取)	曾慶榮
12	亞洲唱片 AL-272	洪一峰歌唱集亞洲唱片	未標明，約 1959-1960	✓	東吳大學社會系石計生教授
13	亞洲唱片 AL-303	亞洲唱片 洪一峰歌唱集	未標明，約 1959-1960	✓	東吳大學社會系石計生教授
14	亞洲唱片 AL-366	洪一峰歌唱集	未標明，約 1960-1961	✓	東吳大學社會系石計生教授
15	亞洲唱片 AL-477	林禮涵編曲 洪一峰曲 洪一峰歌唱集	未標明，約 1962	✓	東吳大學社會系石計生教授
16	亞洲唱片 ATS-147	難忘的流行歌曲第六集 主唱洪一峰 編曲林禮涵 伴奏亞洲唱片輕音樂團	1969 年 8 月 出版	✓	東吳大學社會系石計生教授

17	亞洲唱片(內版台音字第 0 一一八號)	難忘的流行歌曲第 13 集 ASIA 主唱 洪一峰 伴奏亞洲唱片混合大樂隊	待考	✓	東吳大學社會系石計生教授
歌樂唱片					
18	歌樂唱片 LN 507	台語歌曲(33 轉唱片)	約 1957-1958		東吳大學社會系石計生教授
19	歌樂唱片 AR-1015	台語歌曲(78 轉唱片)	約 1957-1958		東吳大學社會系石計生教授
20	歌樂唱片 AR-1018	電影「玫瑰戀」主題歌(78 轉唱片)	約 1957-1958		東吳大學社會系石計生教授
21	歌樂唱片 RA-14	精選正宗暢銷台語歌曲/精粹台語歌曲(33 轉唱片)	約 1959	✓	陳明章先生
女王唱片					
22	女王唱片 QL-106	台灣歌曲集	約 1957-1959	✓ (由徐登芳提供數位檔)	徐登芳先生
惠美唱片					
23	惠美唱片 SANL-2012	歌星淚 此版權自民國 56 年 12 月 30 日轉讓	1967	✓	陳明章先生
電塔唱片					
24	電塔唱片 TWA-20	最新台語流行歌第三集電影「祝你幸福」主題歌	應為 1964 年出版	✓	陳明章先生
25	新電塔唱片 TWR-5041	懷念電影名曲集	民國 64 年 9 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
聲寶唱片					
26	聲寶唱片 SA-038	聲寶青春的歌聲(第五集)	應為 1965 年出版	✓	陳明章先生
豪環唱片					
27	豪環唱片 HHT-712	金龍一號電影主題歌	民國 59 年 1 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
皇冠唱片					
28	皇冠唱片 CR2003	洪一峰作曲集(洪一峰旅日回國首次台灣歌謠發表)	民國 57 年 4 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
29	皇冠唱片 CR-2016	洪一峰傑作第二集	民國 61 年錄製	✓	陳明章先生
30	皇冠唱片 CRS-12	愛玲之歌 第一集	民國 67 年 3 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
31	皇冠唱片 CRS-14	黃昏龍山寺-洪一峰傑作 第三集	應為民國 67 年出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
海山唱片					
32	海山唱片 TKL-1001	鐵金剛--十大台語歌星大會	民國 56 年三月出版	✓	陳明章先生
33	海山唱片 TK-1003	鐵金剛歌唱集 洪一峰編曲 葉俊麟作詞傑作集	民國 56 年 9 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
中外唱片					
34	中外唱片 CS-6038	虎父虎子(歌壇神童)洪榮宏 孤兒淚	民國 62 年 11 月出版	✓	東吳大學社會系石計生教授
35	中外唱片 CS-6062	送您一首輕鬆歌 思親孝子 林禮涵編曲	約 1973-1974 年	✓	東吳大學社會系石計生

					教授
台聲唱片					
36	台聲唱片 TSR-47	台語歌曲群星大會 第二集唱片	應為 1957 年灌錄	✓	陳明章先生
華倫唱片					
37	華倫唱片局版台 音字第 0690 號	洪一峰 40 周年紀念專輯	1987	✓	東吳大學社 會系石計生 教授

附錄六、洪一峰創作歌曲分期表

※分期說明：主要以洪一峰音樂生命史中，具有重要轉變，且為其生命史中主要音樂活動進行切割。

生命史分期	創作年份	創作歌曲	數量	總計
那卡西露天演唱時期	1946	蝶戀花	1	1946-1962 ：共計 53 首
廣播現場放送期	1954	幸福的歌聲	1	
那卡西露天演唱時期、廣播現場放送期、唱片錄製時期	1946-1958	女性的復仇、男性的復仇 ³³⁷ 、青春嘆、秋風嘆、港邊月、搖子調、港都夜曲、港邊悲歌、愛的聖典(續港都夜曲)、台北春天、台北春宵、雷鳴風雨、赤崁樓之戀、男性的純情、秋夜的孤兒、台北是樂園、中央市場上午三時、相逢恨晚、台北我愛你	18	1946-1962 ：共計 53 首
唱片錄製時期	1957-1960	男兒哀歌、今宵伴吉他、淡水暮色、寶島四季謠	4	
	1958	小奴家、攤販夜嘆、浪子回頭、綠衣天使、阮可愛的一杯酒、月下等無兄、半夜單相思、台北賣花姑娘、舊情綿綿、南海迎春曲、碧潭之戀、河邊情歌、斷情記、相逢恨晚、寶島曼波、我是行船人、你著不可未記呢、海邊月	18	
唱片錄製時期、洪一峰時代	1959-1962	舊情難忘、天邊海角、放浪人生、港邊月夜、快樂的牧場、懷念你一人、流浪嘆、霧夜的路燈、懷念的夢中人、幸福在何處、異鄉風雨	11	1960-1970 ：共計 32 首
洪一峰時代(赴日演唱與電影時期)	1962	何時再相逢	1	
	1964	母子愛、處女心	2	
	1960-1965	思慕的人、南國小調、悲戀情歌、真情難忘、古怪少年家	5	
	1967	歌星淚、孝女的心聲、聲聲無奈何、無聊的愛人、日月潭之戀、高山姑娘、難忘台北城	7	
	1960-1970	台南春宵、目前戀愛中、愛河月夜、癡情日記、河邊夜嘆、無聊的意志、台灣小姑娘	7	
	1969-1970	思親孝子、離別的機場、我愛慕太陽、你愛信賴我、那按呢欲怎樣、送您一首輕鬆歌、媽媽您會寂寞否、生命的愛、思慕之夜、港邊夜月	10	
歌廳、晚會演唱期	1980-1987	一步一步來、愛的目屎、免怨恨、海邊情歌、愛的笑容、歡喜唱情歌	4	1990-2007 ：共計 18 首
信仰實踐在音樂期	1990-2007	感恩、有你陪伴、常常喜樂、福氣的人、感謝耶和華、敬拜讚美上帝、咱的神天父上帝、一家信主全家得救、主祝福基督的家庭、耶穌愛你我也愛你、懇求上帝施恩賜福、見面三分情、空思戀、愛一斤是值外多	14	
總計				共計 106 首

³³⁷ 關於〈男性的復仇〉、〈女性的復仇〉在歌曲創作者上，歌本記載與訪談資料有兩種說法，第一種為洪一峰之兄洪德成所創作，第二種則是洪一峰以「洪文昌」之藝名進行創作。而筆者採取在《社團法人台灣音樂著作權人聯合總會》之網站所顯示之歌曲所屬著作權人的資訊作為標準。可參網址〈會員歌曲查詢〉，《社團法人台灣音樂著作權人聯合總會》，<http://www.mcat.org.tw/member.php>。而筆者在針對洪一峰其他創作歌曲亦是以此法來進行確認。

附錄七、洪一峰創作、演唱曲目譜例

一、〈我猶原等著你〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《台灣歌曲集》，女王唱片出版，編號 QL-106

Musical score for the song "I'm still waiting for you" (我猶原等著你). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of three staves of music. The first two staves contain the vocal line, and the third staff contains the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets, with some notes marked with a '3' and a tilde (~) indicating triplet rhythms.

二、〈寶島蓬萊謠〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《台灣歌曲集》，女王唱片出版，編號 QL-106

Musical score for the song "Treasure Island Lullaby" (寶島蓬萊謠). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of two staves of music. The first staff contains the vocal line, and the second staff contains the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a double bar line. Below the second staff, there are two labels: "男聲合唱" (Male Chorus) and "器樂演奏尾奏" (Instrumental Tailpiece).

三、〈隔壁的小姐〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰歌唱集》，鈴鈴唱片出版，編號：FL-254

Musical score for the song "Miss Next Door" (隔壁的小姐). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of three staves of music. The first two staves contain the vocal line, and the third staff contains the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a double bar line.

四、〈曼卡灣梭羅〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰歌唱集》，鈴鈴唱片出版，編號：FL-254

Musical score for 'Manakawan Soloro' in bass clef, 4/4 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, then changes to a bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata in the first staff.

五、〈甘蜜的青春〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰歌唱集》，鈴鈴唱片出版，編號：FL-254

Musical score for 'Ganmi de Qingchun' in bass clef, 4/4 time signature. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, then changes to a bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata. The second staff has a '器樂間奏' (Instrumental Interlude) label below it.

六、〈戀愛時代〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰歌唱集》，鈴鈴唱片出版，編號：FL-254

Musical score for 'Love Era' in bass clef, 4/4 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, then changes to a bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata. The second staff has a '器樂間奏' (Instrumental Interlude) label below it.

七、〈可愛的小姐〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰典藏集(四)》，亞洲唱片出版

Musical score for '可愛的小姐' (The Little Girl) in bass clef, 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains the vocal melody with lyrics. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

八、〈心心相愛〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰典藏集(四)》，亞洲唱片出版

Musical score for '心心相愛' (Heart to Heart) in bass clef, 4/4 time. It consists of three staves. The first staff is the vocal melody. The second and third staves are instrumental accompaniment, with the label '器樂間奏' (Instrumental Interlude) placed above the second staff. The score includes various musical notations such as triplets and slurs.

九、〈大家來聽故事〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《洪一峰典藏集(五)》，亞洲唱片出版

Musical score for '大家來聽故事' (Everyone Listen to the Story) in bass clef, 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal melody. The second and fifth staves include the instruction 'To Coda' with first and second endings. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment.

十、〈祝你幸福〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《最新台語流行歌第三集電影「祝你幸福」主題歌》，電塔唱片出版，編號：TWA-20

The musical score for '祝你幸福' is written in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It consists of several staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff features a long note with a slur and a fermata. The fourth staff is marked 'To Coda' with a circled cross symbol. The fifth staff is labeled '1. 器樂間奏' (Instrumental Interlude) and contains a sequence of notes. The sixth staff is labeled '2. 器樂間奏' and includes a key signature change to one flat and a fermata. The seventh staff is marked 'Coda' with a circled cross and is labeled '主唱進入歌曲最末兩句' (Main singer enters the last two lines of the song). The final staff shows a double bar line.

十一、〈無聊的愛人〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《鐵金剛歌唱集》，海山唱片出版，編號：TK-1003

The musical score for '無聊的愛人' is written in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a complex melody with many triplets, indicated by the number '3' and a slur over groups of three notes. The score consists of four staves of music, ending with a double bar line.

十二、〈歌星淚〉³³⁸(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《歌星淚》，惠美唱片出版，編號：SANL-2012

Musical score for '歌星淚' (Songstar Tears) in 4/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first four staves are bass clef, and the fifth is a treble clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplets and slurs. A bracket under the fifth staff indicates the end of the solo and the start of the chorus.

主唱結束，童聲合唱進入

十三、〈那按呢欲怎樣〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《送您一首輕鬆歌，思親孝子》，中外唱片出版，編號：CS-6062

Musical score for '那按呢欲怎樣' (How should it be) in 2/4 time, key of D major. The score consists of three staves, all in treble clef. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with some melodic variations.

十四、〈女性的復仇〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《紀露霞典藏集(四)》，亞洲唱片出版

Musical score for '女性的復仇' (Female Revenge) in 4/4 time, key of D major. The score consists of two staves, both in treble clef. The music features a mix of eighth and quarter notes with some melodic leaps.

³³⁸ 此曲亦在筆者所收集之歌本看到另有以〈懷念你一人〉為名，至於兩種版本出現之時間先後，尚待後續研究持續考證。

十五、〈你著不可未記呢〉(以實際演唱音高記譜)

演唱調性參考：《顏華典藏集》，亞洲唱片出版

Musical score for '你著不可未記呢' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff is the melody, the second and third are accompaniment, and the fourth is a bass line. A '口白' (spoken word) section is indicated by a bracketed box on the third staff.

十六、〈舊情綿綿〉(以首調記譜)

Musical score for '舊情綿綿' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff is the melody, the second and third are accompaniment, and the fourth is a bass line. The score includes numerous triplets and slurs.

十七、〈淡水暮色〉(以首調記譜)

Musical score for '淡水暮色' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of three staves. The first staff is the melody, the second and third are accompaniment.

十八、〈思慕的人〉(以首調記譜)

Musical score for '思慕的人' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff is the melody, the second and third are accompaniment, and the fourth is a bass line.

十九、〈男兒哀歌〉(以首調記譜)



二十、〈放浪人生〉(以首調記譜)



附錄八、洪一峰創作、演唱曲目歌詞

一、〈祝你幸福〉

作詞：洪信德 編曲：曾仲影

主唱：洪一峰

笑面心稀微 什人知我心內會稀微
 當時我恰你 笑笑心酸痛苦分開
 可愛的人 捨情而去只留我恨情天
 思念彼一暝 勝過著牛郎會織女
 煞無疑各走天邊

含淚分東西 滿腹內會痴情什人知
 當時甜蜜愛 笑笑恰彼人苦分離
 懷念的人情墜落海 心愛你袂返來
 異鄉為隔界 君與卿互相嘆悲哀
 煞無疑各走天涯

祝你會幸福 也是恨無享受天倫樂
 當時咱幸福 一切去了離變孤獨
 可愛的人情份殘酷 只留我太寂寞
 如夢遊谷 我也知環境來拘束
 依舊是祝卿幸福 依舊是祝卿幸福

二、〈男性的志氣〉

作詞：洪信德 編曲：曾仲影
主唱：洪一峰

心上人做你去 一時的苦味
透南風黑雲起 臨時風颳天
標準的男兒 倔降的志氣
柔情送卿伊 難忘彼當時

斷腸人的背影 難忘袂出聲
切牙齒心酸痛 只嘆我的命
標準的男兒 倔降的志氣
柔情送卿伊 難忘彼當時

不知是愛也恨 已經袂曉分
是虛實也矛盾 那有傾別君
標準的男兒 倔降的志氣
柔情送卿伊 難忘斷腸詩

三、〈純情的人〉

作詞：葉俊麟 編曲：莊啟勝
主唱：洪一峰

做男兒為著生活 離開故鄉走天涯
甘願來受風受雨 求著快樂的將來
心愛的人請你原諒 為阮忍耐

做男兒對著愛情 抱著堅定的意志
避開著花街柳巷 過著安分的日子
心愛的人請你信賴 等阮反去

四、〈歌星淚〉(電影《歌星淚》主題歌)

作詞：蘇南竹 編曲：林禮涵
作曲：洪一峰
主唱：洪一峰、金馬女聲合唱團伴唱

太陽 太陽 你自從東平來
每日認真打拼走東西 有時光輝
有時也悲哀 祇得人意即有可憐代
(合唱)那親像！那親像！那親像阮心內
啊！誰會了解

月娘 月娘 你站在啥所在
為何規暝無晒照世界 遇著呆天
雲霧來阻礙 被人吞吃 你也會忍耐
(合唱)那親像！那親像！那親像阮心內
啊！怨嘆無人知

天星 天星 你到底叨位來
可憐站在天邊不敢哀 那通跟阮
流浪走天涯 歌星難做無講你不知
(合唱)那親像！那親像！那親像阮心內
啊！欲哭無目屎



五、快樂的牧場

作詞：葉俊麟 作曲：洪一峰

主唱：洪一峰

綠色的深山樹木青翠 溫柔的春風送香味
 一陣的小羊白如綿 隨著小姐的身邊
 彼個可愛小姑娘 歌聲動人耳
 幽麗伊啼幽麗伊啼 表現青春正當時
 幽麗伊啼幽麗伊啼 明朗的鳥聲伴著伊
 幽麗伊啼幽麗伊啼 幽麗伊啼幽麗伊啼
 麗伊呼麗伊呼 麗伊啼幽麗伊啼幽麗伊啼
 麗伊呼麗伊呼 麗伊啼幽麗伊啼幽麗伊啼

幽靜的風光逗人趣味 廣闊的牧場中罩時
 一陣的小羊站溪岸 避著日頭的燒氣
 美麗姑娘站樹腳 含情頭傾傾
 幽麗伊啼幽麗伊啼 不知想著什代誌
 幽麗伊啼幽麗伊啼 櫻桃嘴肉文糖蜜甜
 幽麗伊啼幽麗伊啼 幽麗伊啼幽麗伊啼
 麗伊呼麗伊呼 麗伊啼幽麗伊啼幽麗伊啼.....
 麗伊呼麗伊呼 麗伊啼幽麗伊啼幽麗伊啼.....

溪谷的水聲含情帶意 黃昏的日頭紅吱吱
 一陣的小羊真稀奇 顯著閃爍的色緻
 活潑可愛小姑娘順著草埔墘
 幽麗伊啼幽麗伊啼 陪伴小羊要返去
 幽麗伊啼幽麗伊啼 沿路來唸歌笑咪咪
 幽麗伊啼幽麗伊啼 幽麗伊啼幽麗伊啼
 麗伊呼麗伊呼 麗伊啼幽麗伊啼幽麗伊啼
 麗伊呼麗伊呼 麗伊啼幽麗伊啼幽麗伊啼

附錄九、歌本資料提供者一覽表

歌本資料提供者一覽表		
序號	歌本名稱	提供者
1	天成歌謠研究所編印，《星光廣播歌選》	東吳大學石計生教授
2	王明、丁村編著，《寶島懷念歌星專輯》	筆者自購
3	台灣歌謠研究所編選，台南：學興書局	東吳大學石計生教授
4	台灣歌謠研究所編印，《台灣流行歌曲增訂本文夏歌唱集》	東吳大學石計生教授
5	正聲廣播公司，《正聲台語歌選第六集》	東吳大學石計生教授
6	《台語唱片歌集 9 月號》	東吳大學石計生教授
7	郭一男編選，《洪一峰新歌 101》	東吳大學石計生教授
8	郭一男編選，《歌友新曲集》	東吳大學石計生教授
9	郭一男編選，《阿丁廣播歌選 2》	東吳大學石計生教授
10	郭一男編選，《洪一峰新歌 101》	東吳大學石計生教授
11	郭一男編選，《歌友 106》	東吳大學石計生教授
12	陳瑞竹編，《新聲樂電影廣播歌選》	東吳大學石計生教授
13	張藝鳴編輯，《小鳳唱片廣播歌選(第二、三集)》	洪一峰口述歷史主筆人 李瑞明先生
14	無具名，《洪一峰文夏新歌 77》	東吳大學石計生教授

15	楊豐源，《青春之歌3集》	洪一峰口述歷史主筆人 李瑞明先生
16	無具名，《亞洲新星》	洪一峰口述歷史主筆人 李瑞明先生
17	無具名，《天成廣播歌選》	東吳大學石計生教授
18	無具名，《李其灶廣播集4》	東吳大學石計生教授
19	無具名，《正聲台語歌選增訂本》	洪一峰口述歷史主筆人 李瑞明先生
20	無具名，《其灶歌選最新歌2》	東吳大學石計生教授
21	無具名，《青春歌王》	東吳大學石計生教授



參考文獻

中文書籍

方淑溱，《日據時代台語創作歌曲之研究：一九三二~一九三九》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2000年。

王贊元，《再現群星會》，台北：商周出版社，2007年。

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

台北市政府編，《臺北市志卷首下大事紀》，台北：台北市政府，1989年。

石計生，〈社會環境中的感覺建構—寶島歌后紀露霞演唱史與台灣民歌之研究〉，《社會理論學報》(CSSCI)，2009年11月第12卷第2期，北京大學《社會理論學報》編輯部，頁433-477。

〈大台北地區台灣歌謠的「媒介迴路」空間考據(1960-1980)〉，《數位典藏地理資訊學術研討會論文》，頁149-176。

〈台灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影(1930-1960)〉，《台灣社會學刊》(TSSCI)，2011年12月第47期，台灣社會學會。

〈寶島歌聲：黑膠時代紀露霞與洪一峰的音樂交會與發展〉，《跨文化研究學術研討會會議論文集》，南台科技大學，2010年12月，頁82-110。

行政院新聞局，《台灣影視歌人物誌，1950-1965》，台北市：行政院新聞局，2008。

江宜穎，〈百歲人瑞，見證人文水岸，艋舺傳奇〉，《萬華社區大學刊物》，2009年第22期，頁6-9。

呂訴上，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社，1961年9月。

呂鈺秀，《音樂學探索：台灣音樂研究的新面向》，台北：五南出版社，2009年。

阿諾德·豪則爾著，居延安編譯，《藝術社會學》，台北市：雅典出版社，1988年。

- 吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》，台北：遠流出版社，2000年。
- 吳國禎，《論台語歌曲反殖民的精神》，私立靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005年。
- 吳俊鳳，《楊三郎音樂創作之研究》，國立台南藝術大學民族音樂學研究所在職專班，2008年。
- 林奎章，《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文，2008年。
- 卓錦炎編輯，《峰采一生創作全記錄—寶島歌王洪一峰樂譜集》，高雄：卓著出版社，2010年。
- 洪宏元，《台灣閩南語流行歌謠語文研究》，世新大學社會發展研究所碩士論文，1999年。
- 洪芳怡，《上海1930~1950年代，一則參差的傳奇：周璇與其歌曲研究》，台灣大學音樂學研究所碩士論文，2005年。
- 洪芳怡，《天涯歌女—周璇與她的歌》，台北：秀威版社，2008年。
- 高傳棋編著，《台北放送局暨台灣廣播電台特展專輯》，台北：台北市文化局出版，2008年12月。
- 莊永明，《台灣歌謠追想曲》。台北：前衛出版社，1994年。
- 《台灣歌謠交響詩》，台北：偉翔文化事業，1997年。
- 國家電影資料館口述歷史小組，《台語片時代》，台北：國家電影資料館，1994年。
- 許極燉編，《台語詞典常用漢字》，台北：前衛出版社，1998年。
- 張慧文，《日治時期女高音林氏好的音樂生活研究(1932-1937)》，台灣大學音樂學研究所碩士論文，2002年。
- 郭麗娟，《台灣歌謠臉譜》，台北市：玉山社，2002年。
- 《寶島歌聲之壹》，台北：玉山社，2005年。
- 《寶島歌聲之貳》，台北：玉山社，2005年。

- 陳江龍，《廣播在台灣發展史》，出版者：陳江龍，2004年。
- 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像—重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《台灣史研究》，2008年第十五卷第二期，台北市：中央研究院台灣史研究所，頁80-123。
- 陳俊斌，〈「唱片時代」的阿美族歌聲：以黃貴潮「台灣山地民謠」為例〉，《台灣音樂研究》，2009年第8期，頁1-30。
- 商慧珍，《紀露霞的流行音樂世界—其音樂聲響的演變》，私立東吳大學音樂學系碩士班音樂學組在職專班碩士論文，2010年6月。
- 許怡雯，《從寶島歌后到音樂藝術家—紀露霞演唱生命史之社會學研究》，私立東吳大學社會系碩士在職專班碩士論文，2010年6月。
- 黃國隆，〈談三十多年來國內歌曲的產銷〉，《益世》，1983年4月10日第3卷第7期，頁20。
- 《台灣歌謠—0—》。台北：天同出版社，1985。
- 黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展(1945-1971)》，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000年。
- 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建 1945-1947》，台北：麥田出版，2008。
- 黃曉君，《1930年代至1960年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，私立輔仁大學音樂研究所碩士論文，2009年。
- 葉龍彥，《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》，台北縣蘆洲市：博揚文化，1999年。
- 《台灣唱片思想起》，台北：博揚文化出版社，2001年。
- 《正宗台語電影史》，台北市：台灣快樂學研究所，2005年。
- 楊麗仙，《西洋音樂在台灣之沿革(西元1624~1945年)》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1984年。
- 楊建章、呂辛純，〈音樂學研究的空間新視野〉，《人文與社會科學簡訊》，2009

年第 11 期第 1 卷，頁 15-23。

趙梅伯著，《唱歌的藝術》，台北：黎明文化，1987 年。

廖純瑩，《移植與內化：五、六 0 年代台語翻唱歌曲研究》，台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007 年。

鄭恆隆，《台灣民間歌謠》，台北：南海出版社，1989 年。

蔡棟雄編輯，《戀戀三重埔—三重唱片業、戲院、影歌星史》，台北縣三重市公所，2007 年 1 月。

蔡振家，〈帶有雜質的樂音——聽覺模型及「泛音-噪音比」〉，《關渡音樂學刊》，第 10 期，國立台北大學音樂學院，2009 年。

蔡佩吟，《Káu-Kuài 的歌聲—郭大誠台語歌詞研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010 年。

簡上仁，《台灣音樂之旅》。台北：自立晚報出版社，1988 年。

嚴俊，〈藝術何以可能？〉，《中國農業大學學報》，2010 年 6 月第 27 卷第 2 期，《中國農業大學學報》，中國農業大學，頁 109-111。

鶴田純，《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年。

Andrew F. Jones 著，宋偉航譯，《留聲中國，摩登音樂文化的形成》，台北：臺灣商務印書館，2004 年。

E.H.貢布裏希著，范景中譯，《秩序感—裝飾藝術的心理學研究》，湖南：湖南科技出版社，1999 年。

Simon Frith, Will Straw, John Street 等編、蔡佩君、張志宇譯，〈流行樂〉，《劍橋大學搖滾與流行音樂讀本》，台北：商周出版，2005 年。

外文書籍

小泉 文夫，《歌謠曲の構造》，東京都：平凡社，1996 年。

- 古茂田信男等編，《新版日本流行歌史》，東京都：社会思想社，1994-1995年。
- 園部 三郎，1954，《演歌からジャズへの日本史》，東京都：和光社，1954年。
- Adorno, Theodor W. *Essays on Music*. LA: University of California Press, 2002.
- Becker, Howard. *Art Worlds*. London: University of California Press, 1982.
- DeNora, Tia. *After Adorno: rethinking music sociology*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Groemer, Gerald “Popular music in Japan before the Twentieth”, *Garland Encyclopedia of World Music* vol. 7 . Virginia: Alexander street press, (1997)
- George Dickie. *The art circle : a theory of art*. Louisville: Chicago Spectrum Press, 1997.
- Garcia, David F. “Going Primitive to the Movements and Sounds of Mambo”, *The Musical Quarterly*, 89:4 (2006)
- Mika, Okada, “Musical Characteristics of Enka”, *Popular music, Japanese issue* 10:3 (October, 1991)
- Nattiez, J. J. *Music and discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Sundberg, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
- Tomlinson, Gary, “The Web of Culture: A Context for Musicology.” *19th-Century Music* 7:3 (1984).
- Toyo, Nakamura, “Early Pop Song Writers and Their Backgrounds”, *Popular music, Japanese issue* 10:3(October, 1991)
- Yano, Christine Reiko. *Tears of longing : nostalgia and the nation in Japanese popular song*. Cambridge : Harvard University Asia Center, 2002.
- Weber, Max. *The Rational and Sociological Foundations of Music*. D. Martindale, J. Riedel, C. Neuwirth (trans. And eds.), IL: Southern Illinois University Press,

1958.

報紙資料

《中央日報》

《聯合報》

《徵信新聞》

《中國時報》

《中華日報》

歌本

天成歌謠研究所編印，《星光廣播歌選》，台中：文林出版社，1965年9月。

王明、丁村編著，《寶島懷念歌星專輯》，台南：恆隆出版社，1978年9月。

台灣歌謠研究所編選，台南：學興書局，出版年不詳。

台灣歌謠研究所編印，《台灣流行歌曲增訂本文夏歌唱集》，出版社不詳，1958年6月。

正聲廣播公司，《正聲台語歌選第六集》，台北：正聲廣播電台，1959年8月10日。

《台語唱片歌集9月號》，台北：興新出版社，1958年9月1日。

郭一男編選，《洪一峰新歌101》，台中：文林出版社，出版年不詳。

《歌友新曲集》，台南：學興書局，出版年不詳。

《阿丁廣播歌選2》，台中：文林出版社，出版年不詳。

《洪一峰新歌101》，台中：文林出版社，出版年不詳。

《歌友106》，台中：文林出版社，出版年不詳。

陳瑞竹編，《新美聲電影廣播歌選》，台中：正義出版社，1958年5月5日。

張藝鳴編輯，《小鳳唱片廣播歌選(第二、三集)》，台北：文苗書局，1958年11月。

無具名，《洪一峰文夏新歌77》，台南：正昌出版社，1961年6月。

楊豐源，《青春之歌 3 集》，出版社無具名，1958 年 9 月 15 日。

無具名，《亞洲新星》，三居出版社，出版年不詳。

無具名，《天成廣播歌選》，出版社無具名，出版年不詳。

無具名，《李其灶廣播集 4》，台北：興新出版社，出版年不詳。

無具名，《正聲台語歌選增訂本》，台北：正聲廣播電台，出版年不詳。

無具名，《其灶歌選最新歌 2》，台北：興新出版社，出版年不詳。

無具名，《青春歌王》，台中：文林出版社，出版年不詳。

