

國立臺灣大學音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

日治時期臺灣文人聽覺經驗中的工具現代性

Instrumental Modernity in Taiwanese Literati's Listening
Experiences under Japanese Colonial Rule



陳彥睿

Yen-Jui Chen

指導教授：楊建章 博士

Advisor: Chien-Chang Yang, Ph.D.

中華民國 100 年 7 月

July, 2011

口試委員審定書

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

日治時期 臺灣文人

聽覺經驗中的工具現代性

本論文係 陳彥睿（學號 R94144003）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 7 月 25 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：

楊建章

（簽名）

（指導教授）

王櫻芬

陳崎非

所 長：

王櫻芬

（簽名）

誌謝

這本論文的完成要感謝許多人：

首先，要感謝我的指導教授楊建章老師。在討論論文的過程中，楊老師協助我從一堆散亂的文獻中整理思緒，逐步修正出研究方向。加上楊老師細密的邏輯思維，每每在討論中都切中問題的核心，對我在處理論文架構與文獻材料時提供相當大的幫助。感謝楊老師的包容與耐心，陪我一同走過這個階段。在此，我要對楊老師致上最深的敬意。

同時，也要謝謝王櫻芬老師與陳峙維老師擔任我的口試委員，提供了非常多寶貴的意見。感謝王老師在口試中對研究方法與架構材料的提醒與建議，點出我在思考上的盲點；感謝陳老師在口試中提供我在解讀文獻材料上應注意的面向與不足，並指出研究材料在使用上的限制。

另外，我也要感謝在臺大音樂所的這段期間中，所有老師們的教導與指引，謝謝你們帶領我走進音樂學的領域與研究這條路。還有所上優秀的同學、學長姐、學弟妹們，也謝謝你們在我寫論文的這段時間給予我協助、建議與鼓勵。

最後，感謝我的家人在這段時間的陪伴與鼓勵，有了你們的支持，讓我在這條研究的旅程中不會感覺到孤單。我謹將這本論文獻給我最愛的家人。

中文摘要

傳統學界對感官經驗的研究多偏重於視覺面向，聲音稍縱即逝的特色往往使聽覺感受被排除在生活經驗之外。近年來，這種差異在感官與環境互動的議題漸受關注下日漸縮小。「聲音理所當然存在」的想法則重新被放進文化與歷史脈絡中再檢視，其中現代化因素的影響更被視為是造成聲響空間轉變的關鍵。日治時期的臺灣文人就面臨到這個課題。

就現今來看，幾乎不會有人懷疑時鐘聲、汽車聲、廣播聲等聲響的存在，但對日治臺灣剛接觸現代生活的文人而言，這些聲音並非那樣的「自然」。這些聲音透過不同工具媒介的發聲為當時由傳統邁向現代的臺灣社會帶來新的聲景。然而，這些聲響的實踐卻載負著功能性的意涵。透過現代工具的運作，聲響被加載上特定的功能性質，例如：鐘錶聲用來強化標準時間的秩序、汽笛聲用作提醒路上的行車安全、農機聲則指出高效的生產效能。這些聲響的出現顯示出其工具特質與「現代性(modernity)」在臺灣實踐的連結。當中，臺灣文人除了透過對現代聲響的感知建立全新的身體感，也覺察到樂聲脈絡的質變過程，呈現出一種帶有「工具現代性(instrumental modernity)」意涵的聽覺書寫模式。對此，本研究則聚焦在臺灣開始系統性的接觸現代文明的日治時期，並以具有書寫習慣的臺灣文人為對象，探討臺灣文人的聽覺經驗在這段時期裡逐漸邁向工具現代性的「建制化(institutionalization)」過程。

關鍵字：日治時期、臺灣文人、聽覺經驗、身體感、現代性、工具現代性、建制化

Abstract

Traditional researches of sensational experience put more emphasis on the visual aspect. Auditory senses were ignored from living experiences due to the fleeting features of sounds. In recent years, the gap is getting narrower when the issues of interaction between sensation and environment attract more attention. The thought of “sounds exist as a matter of course” is re-considered in cultural and historical context. Under this context, modernization is the key factor to change acoustic space. Taiwanese literati under Japanese Rule did confront to this situation.

Today, few people would doubt about the existence of sounds of clocks, cars, broadcast, etc.. Conversely, these sounds sound “unnatural” for the Taiwanese literati who had encountered the impact on modernization in Japanese colonial period. These sounds through different instrumental medium had formed brand-new soundscapes when Taiwanese traditional society had transformed into a modern one. The practice of the sounds, however, appended to a new meaning, that is, sounds are loaded with certain function through the working of modern instruments. For example, sounds of clockwatches strengthen the order of standard time; sounds of steam whistles assure safety drive; sounds of farming machines indicate the efficiency of production. The appearance of these sounds reveals the link between instrumental features and modernity practicing in Taiwan. Taiwanese literati construct new body perception not only through the sense of sounds, but by perceiving the subtle transition of musical context. Their auditory writing represents the meaning of instrumental modernity. Consequently, this research will focus on Taiwanese literati under Japanese Colonial Rule, and argue how the listening experiences of Taiwanese literati institutionalize the instrumental modernity.

Keywords: Japanese Colonial Rule, Taiwanese Literati, Listening Experiences, Body Perception, Modernity, Instrumental Modernity, Institutionalization

目 錄

口試委員審定書	i
誌謝.....	ii
中文摘要.....	iii
Abstract	iv
目 錄.....	v
第一章 緒論	1
1.1 研究動機與目的	1
1.2 文獻回顧.....	4
1.2.1 聲響與現代社會	4
1.2.2 聽覺經驗與現代性.....	8
1.2.3 日治時期的臺灣文人與現代性	10
1.3 研究對象與範圍	13
1.4 研究材料與方法限制	15
1.5 問題意識與章節架構.....	16
第二章 聲響的工具圖像：日治時期臺灣文人的聽覺書寫	18
2.1 聲響工具的秩序面圖像.....	18
2.1.1 工具聲的發聲媒介與秩序面向的功能意涵	18
2.1.2 工具聲的書寫語彙.....	24
2.2 聲響工具的運輸面圖像	27
2.2.1 工具聲的發聲媒介與運輸面向的功能意涵	27
2.2.2 工具聲的書寫語彙.....	33
2.3 聲響工具的生產面圖像	38
2.3.1 工具聲的發聲媒介與生產面向的功能意涵	38
2.3.2 工具聲的書寫語彙.....	45
2.4 聲響工具的聆聽面圖像	48

2.4.1 工具聲的發聲媒介與聆聽面向的功能意涵	48
2.4.2 工具聲的書寫語彙.....	54
第三章 日治時期臺灣文人聽覺經驗中的工具身體.....	56
3.1 刻度下的身體：臺灣文人在工具聆聽下的身體建構	56
3.1.1 身體聆聽感的秩序建立.....	56
3.1.2 秩序身體的刻度強化.....	62
3.2 機械聽覺的時代：臺灣文人在工具技術下的身體時空	69
3.2.1 時空壓縮與異地共時的聽覺平臺	69
3.2.2 時空疏離下的思鄉情懷.....	71
3.2.3 曲盤聲中的時空收納技術.....	73
3.3 噪音：臺灣文人在工具聆聽下的身體失衡	75
3.3.1 工具聲中的平衡失調.....	75
3.3.2 工具聲中的壓迫與霸權.....	80
第四章 回探工具現代性下的聲響脈絡：「管絃」樂與「管絃樂」的軌跡與實踐	86
4.1 漢文化下的「管絃」書寫及其發聲脈絡工具現代化的軌跡	87
4.1.1 傳統漢文化中「管絃」書寫的脈絡承接.....	87
4.1.2 日治臺灣「管絃」書寫的工具現代化脈絡	89
4.2 「管絃」樂與「管絃樂」的工具現代性實踐	96
4.2.1 漢式「管絃」樂聲脈絡的工具現代性實踐.....	96
4.2.2 洋式「管絃樂」的詞源脈絡與工具性概念	99
4.2.3 管絃樂在臺的工具現代性實踐	102
4.2.4 工具現代性實踐下的洋樂書寫	106
結論.....	114
參考文獻.....	117

第一章 緒論

1.1 研究動機與目的

在臺灣，「文明」作為現代人的一種生活模式只不過是最近一百多年來才開始擁有的經驗。在這段「文明化」的歷程中，臺灣人開始經驗到全新的現代生活，新的技術、制度、思維等在現代化的建設腳步中不斷對時下臺人既有的生活模式給予刺激，進行重塑。不過，現代文明帶給臺人的卻不僅只是種外在生活型態的差異，更深層且易被忽略的是，臺人的內在感官在這段經驗文明的歷程中也跟著同步在轉變，這時，身處洪流中的人們開始擁有一副屬於現代文明的「新身體」。其中，人們不僅「看到」文明對既有生活所造成的改變，也「聽到」屬於現代文明時代的新聲音。

聲響的存在好似理所當然。很難想像在二十一世紀的今天，倘若平日習以為常的一切—電話、手機、收音機、汽車、電子鐘錶、電視、電腦，甚至是 iPod 等在一夕之間失去了聲音，我們的生活將會產生何種變化。設想一下，當我們講著無聲電話、聽著無聲廣播或是看著無聲電視的時候，這又會是一種什麼樣的感官經驗？當然，這個假設看起來既矛盾又荒謬，聲音從我們身邊憑空消失的這件事的確是很難想像的，但這也同時指出了一種聽覺習慣上的預設：即聲音作為一種理所當然的存在早已司空見慣地為人們所接受。雖說如此，這個預設卻又更進一步暗示出聲音本身所擁有的某些主體性格。以上述提及的科技產品為例，若單就視覺角度觀察，這些科技產品只不過是種充滿設計感的裝飾品，或更像堆由生硬外殼所包裝出的機械罷了。缺少了聲音，這些對我們生活影響甚劇、甚至主導著我們作息的機器，便無法完全地「運作」與「作用」。

然而，在這層意涵上聲響轉型成一項傳送訊息、訊號的媒介，質變為某種肩負「功能性」的載體，使聲響成為一種「工具」。這暗示著我們長時間來忽略了聲響在現代化過程中的實踐角色，低估聲響之所存在的意義。對我們現代人而言，只要打開開關或是按下按鈕，廣播聲、電視聲、電腦聲或汽車引擎聲等自然而然地就會進入耳中，這個簡單再不過的動作所引領我們思考的是：這類聲響的實踐對現代文明的生活模式具有何種意義？聲響中的工具特質又是如何與現代生活發

生關聯？就實踐角度來看，打開廣播或電視，聲響就能告知我們即時新聞的訊息；打開 iPod，我們就可隨時隨地聆聽自己喜歡的音樂；撥打電話或手機，我們就能和遠方的親友聊天溝通；發動汽車，引擎聲就能透露車體狀況告知行車安全；聽見鐘聲或手錶報時聲，我們就能知道當下時間。這些簡單、輕鬆的動作都透露出聲響在「發聲」過程中所蘊含的功能意涵，這種聲響的工具特質與「現代性(modernity)」在臺灣的實踐可說有著緊密的關連性。人們在現代化的生活中，藉由文明的經驗感受到了方便、簡潔、迅速、即時、效率等科技帶來的革命性影響，在這過程中，時人的聽覺感在聲響的工具特質影響下，獲得嶄新的身體感與時空感，呈現出一種帶有「工具現代性(instrumental modernity)」的聽覺模式。

本研究對文人聽覺感中的「工具現代性」討論乃源自兩個概念－「工具性(instrumentality)」與「現代性」。首先，「工具性」一詞的意涵出發自社會學家馬克斯·韋伯(Max Weber)的「工具理性(instrumental rationality)」一概念，他將「工具理性」定義為「指涉可被量化的計算及會計而言，它不只在技術上是可能的，而且也被實際的應用」，簡單的說，「工具理性」就是一種科技的理性，求最有效、簡捷、精確的手段來達成目的。計算最經濟地將手段應用於目的時所憑靠的合理性，即韋伯的「目的取向的合理性」。¹這也表示著工具性的社會發展其實蘊含著一些以利用現代工具為生的發展機制，這種對工具的利用出自於工具所帶給時人生活的便利感，也因此工具性的特質中包含著一種具有科學、技術、計算、簡潔、有效的系統性運作邏輯。不過，這種工具性理性發展的背後通常都具有一種意識型態或是文化性的目的。其次，「現代性」的概念則如社會學家安東尼·紀登斯(Anthony Giddens)所指的為「約略誕生於十七世紀歐洲的一種社會生活或社會組織的方式，其後的影響力則擴及到全世界」²。根據紀氏的描述可以瞭解，現代性可以說是種與現代生活相關的生活模式。隨著歐洲啟蒙精神與理性主義的思維發展，到後來工業革命的大躍進年代，社會逐步邁入現代化的生活過程形構出一種生活體質根本上的質變，而遵循這種現代特質的生活模式就是現代性的展現。在本研究中，筆者則嘗試將兩個概念結合，以「工具現代性」的概念指涉一種在現代、文明社會下的生活方式，而且這種模式乃主要由現代工具所建立的系

¹ 王振寰，〈韋伯「理性化的意義及其對工具性理性的批判」〉，《思與言》，第 18 卷第 4 期，1980 年 11 月，頁 14。

² Anthony Giddens, *The Consequence of Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 1.

統邏輯來維持，在這套架構下，時人的身體感將建立一套與科技、理性、文明等現代概念相應對的生活方式。

就現今的臺灣社會來看，馬路上出現的喇叭聲、家中傳出的電話聲或是工廠中發出的機器運轉聲等是再稀鬆平常不過的小事。但在一個世紀前的日治臺灣，這些聲響的出現卻並非如此地自然。日治時期的臺灣社會並不存在著電子鐘、電視、電腦更別說是 iPod 了，有的只不過是些現今看起來較為基本、初階的技術產品。這個差別所透露的是，工具現代性特質的實踐程度是必須同時取決於一個社會的現代化程度。針對此點，阿多諾(Theodor W. Adorno)跟霍克海默(Max Horkheimer)在批判啟蒙理性的過程中，即曾從工具理性的觀點指出現代社會制度式的生活模式主要是始自科學及科技兩項因素在理性思維提升後造成的結果。³這也就是說，今日看似微不足道的機械聲響其實是臺灣社會在科技與理性思維發展已經歷過相當程度的孕育所造成的，這對日治時期初體驗「摩登」的臺人來說可沒那麼理所當然。在那段漢、和、洋文化的交錯過渡時期，現代文明不僅帶來了新的生活與新的聲響，更包括現代性下的一種工具式的聆聽方式。

欲從工具現代性的視角探論聽覺經驗，筆者選擇將焦點放在日治時期的臺灣文人身上。一方面，雖說現代化的腳步在清治劉銘傳任臺灣巡撫時就已展開短暫的現代化政策，但臺灣真正開始全盤、系統性的接受現代化的時代還要等到日治時期。⁴另一方面，當時臺灣文人留有相當數量的文字著作，記錄下對現代文明的接受思維，其中對聲響的描寫正好提供本研究在討論日治時期臺灣文人聽覺觀時主要的參考材料。因此，本研究即嘗試從文人對現代化的接受觀點出發，討論臺灣文人如何從聽覺的經驗去感受社會環境，並透過聲響的工具特性探論工具現代性在時下文人聽覺經驗中形塑的樣貌。

³ James Gordon Finlayson, *Habermas-A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 6-7.

⁴ 劉銘傳的治臺建設要算是臺灣史上短暫的「自強型」現代化運動。劉氏主要的政績在於鋪設基隆與臺北間的鐵路，並積極推動臺灣的電信和郵政事業，算是臺灣現代化的開拓者。不過劉銘傳偏重硬體而忽略制度與觀念的政策，加上治理時間短暫等因素，真正系統性的現代化建設還要等到日治時期之後。參見陳其南，〈臺灣現代意識的軌跡〉，《新世紀智庫論壇》，第 22 期，2003 年 6 月，頁 49。

1.2 文獻回顧

在現今臺灣學界的研究中，並無任何針對日治時期臺灣文人聽覺經驗與工具現代性的專文討論，與本研究相關的文獻多分散在不同議題的研究中。針對於此，筆者則嘗試將文獻回顧概分為(1)聲響與現代社會；(2)聽覺經驗與現代性；(3)日治時期臺灣文人與現代性的互動三部分進行：

1.2.1 聲響與現代社會

現代社會在建構的過程不僅牽涉到社會面容的外在景觀轉變，聲響樣貌的形塑與社會現代化的腳步常是一同展開的。關於這方面，許多文獻都關注到聲響與現代社會在建構上的關連，這些研究有的從聲景概念出發討論聲響與環境的互動性，有的聚焦在傳統社會過渡到現代社會的制度變遷，有的則探論到聲音科技在現代社會中的角色，亦有的關注到現代社會中的新聲響對環境所造成的噪音干擾，這些文獻對聲響在現代社會中的角色研究，提供本文在處理聲響與環境的互動關係時，具有相當高的參考價值：

有關聲響與環境間的直接互動一直要到二十世紀之後，才真正開始有比較多實質的討論。早在 1960 年代後期，加拿大作曲家莫瑞·夏佛(Murray Schafer)率先提出了「聲景(soundscape)」的概念，並在數年後《聲景：我們的聲響環境與世界的調律》⁵一書中對聲景的概念進行深入的討論。夏氏從生態學的角度切入，討論聲音與環境的關連性，並認為每個時代、文化、社會中都有著各自所屬的聲景，聲音的樣貌與該社會環境的發展型態存在著某種邏輯性的連結。另外，夏氏並將環境中的聲響區分成不需特別意識去聆聽的「主調(keynote)」、需有意識地聆聽的「信號(signal)」與象徵群體性聲響的「聲痕(sound mark)」三類。夏佛的理論帶有很強的環境意識，其對聲音與環境的關注提供本研究在看待現今司空見慣的聲音現象時，一個社會性的反思角度。凱伊·考夫曼·雪拉梅(Kay Kaufman Shelemay)《聲景：在一個變化中的世界探索音樂》⁶一書則立足於民族音樂學的基礎，對世

⁵ Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (New York: Knopf, 1977).

⁶ Kay Kaufman Shelemay, *Soundscape: Exploring Music in a Changing World* (New York: Norton,

界音樂文化的聲景進行考察。雪氏指出不同聲景的樣貌可能會透過地理位置上的鄰近產生互動，並進而提出透過對聲響(sound)、背景(setting)與重要性(significance)三者的瞭解將有助於對不同聲景的掌握。

若將聲響視為時代環境的一種反映方式，那麼當一個社會處在轉型的過程中，這種聲響性質的轉化又是特別明顯的。法國文化史學者亞蘭·柯邦(Alain Corbin)在《大地的鐘聲》⁷一書中，就特別談到鐘聲如何在法國鄉村社會由傳統王權象徵轉變成現代國家建構的一環。自文藝復興開始，法國就負有「鐘聲城鎮」的美名，鐘聲對當時的宗教及政治生態而言具有強烈的象徵意涵，這也使得鐘廣泛存在於法國鄉間的各教區與行政區中。另一方面，鐘聲的存在對法國人民的生活作息來說也具有著空間的規範意涵。由於當時空間變化緩慢，對以「步行」為主要移動形式的法國居民來說，鐘聲的「領土性」特別明顯。在這個環境裡，不同教區及行政區中有著各自所屬的鐘聲，當時法國鄉村居民的生活作息可說皆受制在以鐘聲為中心的聲響空間中，鐘聲對當時的鄉村生活而言就是種報時工具。特別的是，正當法國在工業革命的影響下逐漸邁入現代國家的社會模式時，機械鐘開始進入法國鄉間，其代表的時間「標準化」也衝擊到傳統鐘聲的作息，不過，身處其中的居民對這項現代化的制度卻並非廣泛的接受，從中可以見到鄉村居民在傳統鐘聲與標準時間交會的作息調適。另外，呂紹理《水螺響起—日治時期臺灣社會的生活作息》⁸一文則算是國內少數以標準時間為軸線探討臺灣現代社會秩序生成的研究。呂氏從標準時間在臺灣的推行，討論當時社會的生活作息受到標準時間制度的影響下，而逐漸產生新作息秩序的過程。在標準時間普及以前，臺人的生活作息並非遵循著絕對的時間標準在運作，自標準時間傳臺與鐘錶的日漸普及，再加上殖民政府的致力推廣，臺人的作息也開始被規範、制約。對糖廠工人而言，每日水螺汽笛固定「事件式」的報時，也將聆聽者拉至「標準化」的作息軌道。上述的研究皆著墨到聲響在社會轉型的過程中所經歷的功能性質變，柯邦的研究探論法國居民在王權與現代社會過渡時，鐘聲如何在標準時間的襲來中調和居民的生活慣習及感官文化，呂紹理則探究了臺灣由傳統轉型至現代社會時，標準時間對臺人生活作息所建立出的一套制約模式，兩者皆碰觸到聲響的功能性面向，

2001).

⁷ Alain Corbin, *Village Bells* (New York: Columbia University Press, 1998).

⁸ 呂紹理，《水螺響起—日治時期臺灣社會的生活作息》(臺北：遠流出版，1998年)。

提供本研究將聲響視為一項工具的靈感來源。

現代社會帶來的技術革命對聲音科技的產生也帶來革命性的影響。強納森·史坦(Jonathon Sterne)《可聽見的過去：聲響再製的文化起源》⁹一書從歷史的脈絡探討聲音科技的發展源流。史坦主張聲音科技的演變與現代醫學技術、美國電信科技與聲響再製技術等不同文化脈絡的發展有關，自醫學的聽診技術自十八世紀末發展為一門知識開始，聲音作為一種「訊號(sign)」的傳遞也影響到其他聲音科技的發展。史坦對聲音媒介的探討，呈現出聲音科技從聽診器、電報到留聲再製技術的歷史脈絡軸線。安德魯·瓊斯《留聲中國：摩登音樂文化的形成》¹⁰一書從留聲機的傳入對中國現代音樂文化形塑的觀點，討論唱片工業的發展作為一項社會文化鬥爭或論戰的工具。瓊斯探論留聲機文化在殖民母國的引進後，對當時正經歷資本化、現代化的中國而言，帶有一種跨國的「殖民現代性」意涵。馬克·卡茲(Mark Katz)《記錄聲響：科技如何改變音樂》¹¹一書亦聚焦在留聲機上，論述留聲科技對音樂形式的呈現所帶來的衝擊。卡茲指出留聲機的影響層面不僅限於聆聽者聽音樂的方式，錄音唱片的同質化也帶來一種新的樂音標準。對錄製音樂的樂手或音樂家們而言，為了符合唱片長度與技術的限制，樂手或音樂家們必須適當修改演奏樂譜，或是調整當下的錄音空間。國內的研究亦不在少數，光是以日治時期臺灣的唱片與廣播為題的研究，就涵蓋不同層面的討論。就唱片面向而言，包括葉龍彥對唱片傳臺歷程的發展概述¹²、王櫻芬及林太歲對唱片工業在臺運作的分析研究¹³，以及吳易陵對蓄音器傳臺初期的考察¹⁴等；就廣播面向而言，包括葉龍彥與何義麟對廣播在臺建置過程的討論¹⁵、許凱琳對軍歌放送節目的探討

⁹ Jonathon Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003).

¹⁰ 安德魯·瓊斯(Andrew F. Jones),《留聲中國：摩登音樂文化的形成》(臺北：商務出版，2004年)。

¹¹ Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music* (Berkeley: University of California Press, 2004).

¹² 葉龍彥,《臺灣唱片思想史》(臺北：博揚文化出版，2001年)；葉龍彥,〈日治時期臺灣「唱片」史〉,《臺北文獻直字》，第129期，1999年9月，頁49-86。

¹³ 王櫻芬,〈聽見臺灣：試論古倫美亞唱片在臺灣音樂史上的意義〉,《民俗曲藝》，第160期，2008年6月，頁169-96；林太歲,〈日治時期臺語流行歌的商業操作--以古倫美亞及勝利唱片公司為例〉,《臺灣音樂研究》，第8期，2009年4月，頁83-104。

¹⁴ 吳易陵,《日治初期蓄音器在臺灣(1898-1910)——以《臺灣日日新報》為中心》(臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2009年)。

¹⁵ 葉龍彥,〈臺北廣播電臺的建置——臺灣廣播之始〉,《臺北文獻直字》，第130期，1999年12月，頁87-118；何義麟,〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉,《臺灣史蹟》，第36期，2000年6月，頁212-25。

¹⁶、呂紹理對收音機市場的形成研究¹⁷以及黃正安對廣播體操的研究¹⁸等。以上，這些文獻對本文在處理將聲音視為一項現代工具的討論時，提供相當重要的參考價值。

另外，社會在邁入現代化的過程中伴隨著都市化與工業化的發展，在這個過程中新的現代聲響也隨之到來成為都市的聲景建構的一環。不過，這類新聲響卻非對時下聆聽者而言都是友善的，都市化建設中的聲響往往成為干擾時人生活作息的噪音，這也促使都市噪音日漸受到學界的關注。彼得·佩爾(Peter Payer)在其〈噪音的年代：早期維也納的應對—1870至1914年〉¹⁹一文中就以十九世紀末至二十世紀初的維也納為例，討論噪音在現代化的開展後造成的聲景重構。佩氏指出維也納在工業化、都市化的過程中，噪音的產生開始干擾到時人的生活，使維也納的聲景產生劇烈的轉變。面對噪音的威脅，當時社會擬定降低噪音策略的計畫，不過如此而來，反倒呈現出噪音角色的矛盾性。畢斯特菲爾德《機械聲響：二十世紀的科技、文化與噪音的公共問題》²⁰一書，則橫跨十九世紀中後至二十世紀中後葉的西歐，從公共議題討論機械科技所帶來的新聲響。畢氏以「聽見科技」的取向檢視機械噪音如何在公眾辯論的過程中訂定出合宜的噪音降低政策。其中，工業運作、交通工具、當代音樂、留聲機等所發出的機械聲響，都常成為二十世紀歐洲人生活中的惱人音源，亦是引起公共噪音問題的主要因素。艾蜜莉·湯普森(Emily Thompson)在《聲景的現代性：美國的建築聲響與聽覺文化—1900至1933年》²¹一書中則以美國為例討論建築聲響在與現代性潮流交會後的應對。湯氏認為聲景的轉變並不在於自然環境與機械社會的差異，而是文明在形塑過程中所造成的影響，即便在多數的情況下現代聲響多被視為噪音。面對噪音的干擾，當局不斷擬定降低噪音的決策，建築結構的改良與音樂廳、劇場等建築物的興建

¹⁶ 許凱琳，《日治時期放送節目音樂內容之研究(1937~1941)—以軍歌放送為中心》(臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2005年)。

¹⁷ 呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成(1928-1945)〉，《國立政治大學歷史學報》，第19期，2002年5月，頁297-333。

¹⁸ 黃正安，《日治時期臺灣的廣播體操推展情形之研究》(臺北：國立臺灣師範大學體育研究所碩士論文，2002年)。

¹⁹ Peter Payer, "The Age of Noise: Early Reactions in Vienna, 1870-1914," *Journal of Urban History* 87, no. 5 (2007): 773-93.

²⁰ Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*.

²¹ Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Massachusetts: The MIT Press, 2002).

也因之成為隔絕噪音的一項手段。對此，湯氏主張當時這種將建築物「量化」與「理性化」的方式，其實反映出時人在面對現代化帶來的噪音後，開始朝向追求一種純粹與乾淨聲響的應對方式。人文地理學者段義孚在《恐懼》²²一書中，從地景的概念討論人類在生活空間中的恐懼感。段氏指出都市在發展之初，噪音問題就是城市混亂的首要根源，小販叫賣聲、車馬聲、房屋倒塌聲等都常成為十八世紀的倫敦常聽見的聲響。以上眾多的研究雖都關注在不同時空下的噪音樣貌，但啟發筆者思考的是現代聲響之所以被視之為噪音，是因為這種聲響無法被大眾接受，時人的聽覺經驗對它存著一種排斥感。進一步引發筆者設想的是，是否現代聲響對時人的聽覺感而言都僅只是種純然的負面意涵，聆聽者的身體感知在當中是否有其他可能的應對方式？

1.2.2 聽覺經驗與現代性

自夏佛提出聲景的概念後，學界逐漸開始重視聲響與環境間的關係，其中對聽覺經驗與現代性議題的討論到了二十一世紀後可說尤為熱烈。早在夏佛的聲景概念中就已觸及到聽覺經驗的討論，之中並以「耳證(carwitness)」的概念來支撐聲景的說法。夏氏主張文字，特別是在文學與神話作品中對聲音的描繪，就是時代聲音樣貌最好的見證。夏佛文中以歐洲工業革命時代的作家為例，列舉了諸如司湯達爾(Stendhal)、埃米爾·左拉(E. Zola)、湯瑪斯·曼(T. Mann)、查爾斯·狄更斯(C. Dickens)等作家的小說，來說明他們將機械時代中接觸到的新聲響轉換成小說素材的方式就是工業革命時代的一種耳證。受到夏佛的啟發，凱林·畢斯特菲爾德(Karin Bijsterveld)也嘗試將歐洲著名的作家，像是羅曼·羅蘭(R. Rolland)、湯瑪斯·曼、赫曼·赫塞(H. Hesse)、埃里希·瑪利亞·雷馬克(E. M. Remarque)、維吉尼亞·吳爾夫(V. Woolf)、奧古斯特·斯特林堡(A. Strindberg)、馬克西姆·高爾基(M. Gorky)等作家的創作用在對聲響的討論。不過不同的是，畢氏另外借用了現象學者唐·依德(Don Ihde)的理論，討論聲音動向與空間性的關係，而提出聽覺經驗「戲劇化(dramatization)」的觀點。²³畢氏以機械噪音為例，嘗試將聲響區分為正、

²² 段義孚，《恐懼》(臺北：國立編譯館與立緒文化合作出版，2008年)。

²³ Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the*

負向兩大類，再細分為感知的(sensational)、欣慰的(comforting)與侵入的(intrusive)、惡意的(sinister)四種類型，活化聲音的空間性，並認為當聲音具有方向、距離、動向時，即會突破文學平面，形成立體的聲景。

布魯斯·史密斯(Bruce R. Smith)的《早期現代英格蘭的聲響世界：朝向 O 元素》²⁴一書則從文學與歷史的角度討論文藝復興時英格蘭的聲響環境。史氏借用聲景與耳證的概念，將時代拉回前現代的英格蘭，並特別以莎士比亞(W. Shakespeare)的作品來重建當時英格蘭的聲響環境。史氏認為除了音樂與周遭聲響，聲響環境的建構還需將言語資料納入考量，有了這三者的交互參照才會建構出完整的「聲響界域(acoustic horizon)」。

另外，尼克·亞伯隆(Nick Yablon)在〈城市的回音：1888 至 1916 年的空間聲響與聲響空間〉²⁵一文中，則以美國二十世紀前後兩位作家的作品討論新聲響對城市空間變化的影響。上述的研究可說或多或少都延續自夏佛對聲響環境的關注，不論是夏佛本身的耳證概念，還是畢斯特菲爾德對文學音聲的動態空間性思考，亦或是史密斯從文字作品討論前現代英格蘭的城市、鄉村、宮廷等聲景建構，這些研究對時人文字的使用與周遭社會環境關聯性的討論，實提供筆者嘗試以時下文人的作品為材料，切入「聲響作為反映時代環境寫照」的一種可能性，並藉由對時人文字書寫的檢視，討論其中所蘊含的「時代耳朵」，以進一步探究不同時代脈絡下的聆聽者在該環境中所建構出的聽覺「在地化(localization)」經驗。

另外，除了直接對文學中的聽覺經驗研究，學界對聽覺感官的討論也相當熱絡。在麥克·布爾與列斯·貝克(Michael Bull, and Les Back)所編的《聽覺文化讀本》²⁶一書中，則避開歐洲自啟蒙時代以來追求視覺的精神，替聽覺感官的重要性進行平反。此書透過不同學科間對聲響議題的對話，試圖形塑出一個以聲音研究為核心的整合架構，文中並嘗試從「深度聆聽(deep listening)」的觀點出發，針對諸如對聲響本質的思考、聲響的歷史與人類學面向、城市中的聲響以及生活中的音樂

Twentieth Century (Massachusetts: The MIT Press, 2008).

²⁴ Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

²⁵ Nick Yablon, "Echoes of the City: Spacing Sound, Sounding Space, 1888-1916," *American Literary History* 19, no. 3 (2007): 629-60.

²⁶ Michael Bull, and Les Back, ed., *The Auditory Culture Reader* (New York: Berg, 2003).

等議題進行學科間的對話。馬克·史密斯(Mark Smith)所編的《傾聽歷史》²⁷一書則是學界在聲響與聽覺經驗研究上相當重要的一本論文集。此書一方面提供聲音作為一項歷史研究主體的方法與概念，一方面也以歐美為對象探討，嘗試建構出一套以聲音歷史為主體的系譜學框架。在懷特·厄爾曼(Veit Erlmann)所編的《傾聽文化：聲響、聆聽與現代性論文集》²⁸一書中則收錄十篇與聲音現代性相關的論文。書中的討論觸及到人類學、音樂學、民族學、醫學等不同領域，亦提供不同學科間對聽覺研究的對話。另外，馬克·史密斯的《感知過去》²⁹一書，則是專文對人類感官的討論。史氏一書並不限於對聽覺感官的討論，而將視覺、嗅覺、味覺與觸覺等感官同時一併納入，嘗試從歷時性的脈絡建構一個整體性的共感經驗。

雖說對聽覺經驗的研究多將焦點放在歐美地區的討論，但作為一項聽覺「在地化」研究，本文則希望能探究日治時期臺灣文人的聆聽經驗與全球脈動間的互動性。同樣遭逢現代化的洗禮，日治臺灣的聲響空間與全球其他文化板塊間是否存在著某種邏輯的關聯性？在異質與同質文化聲響並存的臺灣文人，究竟以何種聆聽態度來回應這波全球性趨勢下的現代化浪潮？就如音樂學者楊建章與呂心純在〈音聲空間研究的全球趨勢與本土回應初探〉³⁰一文中對音聲空間在全球發展的脈絡趨勢中進行在地與全球的互動審視，並強調本土研究學者應突破純然的物理空間限制，將臺灣在地的音聲現象與其他文化區塊間的樣貌，進行比較性的探究，將在地與全球、自然與文化空間一同納入進行討論。因此，本研究希望在探究聽覺經驗的工具現代性過程中，利用文人對現代聲響的接受態度，檢視日治臺灣文人在全球浪潮中的應對方式，並試圖勾勒出聽覺經驗的「全球在地化(glocalization)」面貌。

1.2.3 日治時期的臺灣文人與現代性

除了主要與聲音相關的研究外，日治時期的臺灣文人與現代社會間的互動關

²⁷ Mark M. Smith, *Hearing History: a Reader* (Athens: University of Georgia Press, 2004).

²⁸ Veit Erlmann, ed., *Hearing Cultures: Essays on sound, listening, and Modernity* (New York: Berg, 2004).

²⁹ Mark M. Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History* (Berkeley: University of California Press, 2007).

³⁰ 楊建章、呂心純，〈音聲空間研究的全球趨勢與本土回應初探〉，《關渡音樂學刊》，第13期，2010年12月，頁77-96。

係亦提供本研究探討文人聽覺經驗時一重要基礎背景。關於此部分，文學界已有非常多的研究，筆者在此僅就部分文獻進行回顧。就文人類型而言，一般皆以 1924 年開啟的新舊文學論戰為一分界，將文人區分為傳統文人(舊文人)與新文人兩類。傳統文人主要使用傳統漢文進行寫作，包括古典漢文、詩詞等文言體裁，並多會參加「詩社」的吟詩作題活動；新文人則主要以白話文體從事寫作，包括小說、散文、新詩等體裁。然而，新舊文學的關係卻並非是截然斷裂或對立的，新舊文人在面對現代性的來臨時，常呈現出交錯、混雜亦或矛盾的思維。以下，筆者則主要就文人與現代性相關的議題討論進行概要性的回顧：

首先，黃美娥《重層現代性鏡像》³¹一書從傳統文人的視角出發，對傳統新舊文學對立的斷裂史觀進行反省。黃氏探討傳統文人早在新舊文學論戰前就已經驗到文明思潮的洗禮，在文學界掀起一波面對西洋文明之迎拒態度的熱烈討論。即便代表著傳統漢文化的一支，舊文人在現代文明的來臨下，逐漸產生一種「新」漢文共同體。而這種新體驗特別展現在舊文人對「新題詩」的歌詠創作中，包括以機械文明、都會面貌及商品消費等相關議題，諸如寒暑針、眼鏡、蓄音器、摩托車、望遠鏡、噴水池、鐘錶等文明產物，皆呈現出舊文人與現代生活的連結。李毓嵐在《世變與時變—日治時期臺灣傳統文人的肆應》³²一書中，亦討論到傳統文人面對外在環境變遷的迎拒應對，身處日本、中國與西洋文明交錯的浪潮，進而也影響到文人內在觀念與生活習慣的轉變。在探討文人對西洋文明的接受態度時，李氏則以「水竹居主人」張麗俊的日記及新題詩為例，討論傳統文人對新物質文明的看法。在張氏的日記中，每每能見到其對新式機械的興趣，包括製麵機器、電燈、交通工具、留聲機、廣播等。此外，李氏亦討論到傳統文人對西洋思潮，諸如對世界局勢、兩性關係、科學知識與西洋學說等議題，對傳統文人接觸西洋文明有深入的討論。³³除了直接觸及文人對物質文明的討論，黃美娥在另文中還採用了後殖民理論學者霍米·巴巴(Homi Bhabha)提出的「第三空間」理論討論傳統文人在臺灣遭逢殖民性及現代性的雙重力量下，如何呈現與殖民者對話的身

³¹ 黃美娥，《重層現代性鏡像》(臺北：麥田出版，2004 年)。

³² 李毓嵐，《世變與時變—日治時期臺灣傳統文人的肆應》(臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，2007 年)。

³³ 除了李毓嵐討論到張麗俊對現代物質文明的接受觀，賴恆毅亦碰觸到張氏對報紙、寫真、電影與部分現代建設議題。參見賴恆毅，《張麗俊及《水竹居主人日記》之文學作品研究》(臺北：國立臺北教育大學臺灣文學研究所碩士論文，2007 年)。

體應對。³⁴

針對新文人與現代性的相關研究，陳芳明《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》³⁵一文則從左派的觀點批判日本所帶來的現代化工程中的實與虛。陳氏一方面分析臺灣作家對現代文明的抵抗與批判，另一方面也指出殖民地作家遭逢「殖民性」與「現代性」拉扯的矛盾困境。諸如呂赫若〈牛車〉中，現代機器對臺灣人生計的壓迫；朱點人〈秋信〉中，博覽會在殖民地臺灣所呈現的霸權展示；龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉中，臺灣知識分子遭遇到的生活困境等，現代文明帶來的虛像與實像不斷呈現在這批現代作家的書寫中。朱惠足《「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》³⁶一書則從後殖民的角度出發，以臺灣獨特的歷史、地政背景探討日治作家在日本帝國殖民下經驗到的權力關係、主體位置，及文化的移植與翻譯。朱氏提出「移植」的概念作為日人將西洋現代文明帶至異民族統治的過程，被殖民者再透過「翻譯」的程序，將之轉化為在地文化的一部份，現代文明在洋、和、漢三者文化的交融下，呈現出一種複雜、混和的殖民現代性特質。陳允元《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》³⁷一文則以日治臺灣的都市文學為探討對象，探討 1920、30 年代作家書寫中的都市圖象。陳氏指出都市文學的書寫奠基在東京與臺灣的雙軸架構下，呈現出殖民地母國/殖民地、殖民者/被殖民者與先進國/後進國間的重層關係。另外，呂紹理《水螺響起》³⁸一書中則也觸及到部分臺灣文人對機械時間的接受觀。

上述文獻針對日治臺灣文人與現代文明互動的討論，對本文在處理文人與現代議題上，提供相當重要的參照價值。此外，還有一點另需補充。日治時期傳統文人的文字創作與當時詩社活動的頻繁有很大的關聯，相當多的文人都有參與詩社的經驗。相關的研究諸如：王文顏《臺灣詩社之研究》³⁹一文乃臺灣最早論及日治時期傳統詩社生態之學術著作，其中，王氏統計在清治到日治時期結束的這段期間，臺灣就曾出現過 283 個文人詩社。除列舉全臺詩社概況外，王氏亦對詩社

³⁴ 黃美娥，〈差異/交混、對話/對譯--日治時期臺灣傳統文人的身體經驗與新國民想像(1895-1937)〉，《中國文哲研究集刊》，第 28 期，2006 年，頁 81-119。

³⁵ 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田出版，2004 年）。

³⁶ 朱惠足，《「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》（臺北：麥田出版，2009 年）。

³⁷ 陳允元，《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》（臺北：國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2006 年）。

³⁸ 呂紹理，《水螺響起—日治時期臺灣社會的生活作息》。

³⁹ 王文顏，《臺灣詩社之研究》（臺北，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1979 年）。

活動及寫作格律予以分析，對瞭解詩社生態活動多有助益。黃美娥〈日治時代臺灣詩社林立的社會考察〉⁴⁰一文則討論日治臺灣詩社蓬勃發展之因。黃氏指出日本當局對漢詩採取開放的態度以及徵詩活動的興盛乃是漢詩發展之主因，在日本政府安撫、籠絡文人的策略下，漢詩人地位大受肯定，光在這五十年間已累計超過370個詩社，其中又以1921至1937年間增加速度最快，這也導致詩社發展漸趨世俗化。黃氏的研究一方面更新了詩社存在的豐富性，一方面也指出詩社發展從原本象徵風雅、文藝的社會「文學化」形式轉變為大眾熱烈參與的文學「社會化」形式。文學論戰後，新舊文學並存的情形到了臺灣施行禁止各報刊行漢文欄後有了轉變，當時舊文人及部分新文人再次以漢詩來創作以作為宣洩民情、抒發時局的手段，其程度甚至不亞於日治初年的舊文人。⁴¹

1.3 研究對象與範圍

本研究所要探討的「文人」這一對象，在許多參考文獻中皆曾提及，不過各自的定義並不盡相同。以漢文辭典為例，除了「有文德的人」為一共同定義，在《辭海》中，文人亦指「讀書能文的人」⁴²；在《辭源》中，文人亦指「善長文章之人」⁴³；在《增修辭源》中，則亦指「有文學之人」⁴⁴。就英文字義來看，文人指的就是「literati」一詞，在《牛津英語大辭典》中，該字的定義為「有學問的人或有學問的階級(Men of letters; the learned class as a whole)」，這個辭彙最早出現在十七世紀初，主要被特別用來指稱中國這個地方中有學問的階級⁴⁵；在《韋氏字典》中，文人則被定義為「受教階級(the educated class)」或是「對文藝有興趣的人(persons interested in literature or the arts)」。⁴⁶另外，在國內的研究中，亦不乏與文人相關的討論。在李毓嵐對傳統文人的研究中，就曾指出傳統文人在定義上的歧異性。

⁴⁰ 黃美娥，〈日治時代臺灣詩社林立的社會考察〉，《臺灣風物》，第47卷第3期，1997年，頁43-88。

⁴¹ 黃慧貞，〈日治時期臺灣「上流階層」興趣之探討－以《臺灣人士鑑》為分析樣本〉（臺北：稻香出版，2007年），頁145-55。

⁴² 夏征農編，《辭海(中卷)》（臺北：東華出版，1992年），頁2592。

⁴³ 吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源(上冊)》（臺北：商務出版，1989年），頁1356。

⁴⁴ 商務印書館編審委員會編，《增修辭源(上冊)》（臺北：商務出版，1979年），頁957。

⁴⁵ “literati, n.” OED Online. March 2011. Oxford University Press.

<http://www.oed.com/view/Entry/109072?redirectedFrom=literati> (accessed May 14, 2011).

⁴⁶ “literati.” Merriam-Webster Online. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/literati> (accessed May 14, 2011).

但李氏也提到「曾受漢學教育，並以傳統漢詩文為主要創作者」就是一般對傳統文人的判定標準，不過更精確的來說，則應同時具備下面其一條件：(1)是詩社或文社的成員，或曾參與詩、文社的活動。(2)漢詩文作品曾刊登於報章，或收錄於時人編纂的詩集，或見於詩會的徵詩或課卷。⁴⁷許俊雅則曾以「知識分子」來泛指「傳統讀書人及吸收新知之現代讀書人」⁴⁸，根據這項定義，許氏認定的知識分子則囊括新舊文人。另外，吳美枝則採取廣義的角度，認為文人是兼具「才媛、俠士、禪客、畫師、書家、學者等內涵」的「有文化」階層。⁴⁹在本研究中，筆者則將文人匡定在受過教育、能以文字作為寫作工具、參與文學活動、並留有個人著作集或作品曾於刊於報刊中亦或收入詩集的臺灣文人。也因此，不論是受漢學教育為主的傳統文人，還是接受新式教育的文藝分子，兩者皆在本研究所定義的文人範圍之內。

在研究範圍上，本文的時空點設定在日治時期的臺灣，而所涵蓋的文人對象則可依書寫的文體進行簡易的劃分。在傳統文人方面包括了張麗俊、傅錫祺、賴惠川、連碧榕、魏清德、謝汝銓、楊爾材及其他以傳統漢文書寫的文人創作；新文人方面則包括賴和、翁鬧、楊守愚、王詩琅、王昶雄、朱點人、龍瑛宗、呂赫若、徐坤泉等以白話文進行創作的新文藝或通俗作家。不過，本研究在所選文本的利用上則並不傾向依書寫體裁來區分。由於兩類文體的轉變並不是絕然斷裂的，書寫文體的差異並非就一定代表著傳統或現代的絕對性，如賴和在漢詩與白話小說兩文體皆有所著墨就是個清楚的例子，所以本研究在材料的選擇上將不會刻意對文體的差異性進行切割。此外，本研究雖以臺灣文人為主要對象，但文中實另參入少部分日籍文人的創作，例如水谷廬堂、庄司總一等，以作為相關材料的輔助或對照之用。

⁴⁷ 李毓嵐，《世變與時變—日治時期臺灣傳統文人的肆應》，頁 35-45。

⁴⁸ 許俊雅，〈日據時期臺灣小說中的人物形象—以女性、知識分子、農民為探討對象〉，《思與言》，第 31 卷第 1 期，1993 年 3 月，頁 88-9。

⁴⁹ 吳美枝，《臺北咖啡館之研究—以文人活動為中心的探討(1949-1989)》(桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004 年)，頁 3。

1.4 研究材料與方法限制

本文的重心聚焦在對日治臺灣文人的聽覺經驗研究上，而這批聽覺經驗的材料則來自當時文人的文字書寫中。本研究在材料的選擇上以當時文人所書寫的一手文獻為主，這些材料有些來自個人集，有些則發表在報紙期刊上，或被收錄在文人作品的合集中。傳統文學的材料主要來自龍文出版社發行的《臺灣先賢詩文集彙刊》和以漢詩為主體的期刊《詩報》中，以及部分出自報紙與《臺灣文獻叢刊》中的著述；新文學的材料則主要來自前衛出版社發行的《臺灣作家全集(日據時期)》以及部分另外發行的單本文學創作。除此之外，文人的日記與回憶錄亦提供本文之重要參考材料。

針對研究方法來看，本文的研究途徑採取對文人作品的分析方式為主，並嘗試從文人對外在聲譽的接受態度，探究文人的聽覺經驗與現代工具社會間的互動性。這個方法牽涉到對文字作品的分析與解讀，加上同時要處理漢詩與小說兩文類的材料，則又顯得複雜許多。不過，這兩個看似不相干的文類在日治臺灣的發展卻並非毫無關聯。關於此點，可以就兩者文類在臺的發展來看。漢詩或詩歌在日治時期的興盛其實與當時民族意識的覺醒有關。根據黃美娥的研究，詩學的興盛與科舉的廢去存在著因果關係，在當時「詩」也起著反映國家興替、風俗盛衰的作用。⁵⁰不過，在官方媒體日後對「新學」的鼓吹下，逐漸刺激到傳統包括詩學在內的「舊學」體系發展，使之開始具有新舊的過渡色彩。⁵¹小說這一文類也在這波新學思潮中逐漸走進臺人對文藝認知的體系內，再加上「新聞小說」的力量，讀者的大增更使小說邁向臺灣文學結構的中心。⁵²對此，在朱惠足對小說性質的分析中也呼應到「打從一開始，小說就是在外來形式與在地傳統的交會、衝突與融合當中所衍生出來的」⁵³，不難想見小說是被公認為最具現代性特質的文類。⁵⁴根據上述說法其實可以發現，漢詩雖作為一舊學形式，但亦具有反映新舊時代現象的特質；小說雖作為一新學形式，但同樣也具有著時代承接的意義，兩文類皆有

⁵⁰ 黃美娥，〈從「詩歌」到「小說」：日治初期臺灣文學知識新秩序的生成〉，收錄於《跨領域的臺灣文學研究學術研討會論文集》，臺南：國家臺灣文學館，2006年，頁50-1。

⁵¹ 黃美娥，〈從「詩歌」到「小說」：日治初期臺灣文學知識新秩序的生成〉，頁62-4。

⁵² 黃美娥，〈從「詩歌」到「小說」：日治初期臺灣文學知識新秩序的生成〉，頁72-3。

⁵³ 朱惠足，〈「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考〉，頁68。

⁵⁴ 黃美娥，〈從「詩歌」到「小說」：日治初期臺灣文學知識新秩序的生成〉，頁48。

著能反映外在社會環境的特質。

在研究限制上，雖然漢詩與小說的發展歷程並非斷然的，不過本文在處理這兩類材料的過程中仍會碰觸到一些困難處。首先，就文人身分的辨識而言，不少傳統文人創作的詩作在刊稿中僅留下「名」的部分，而缺乏「姓」。面對這種狀況，筆者則以搜尋二手文獻或檢索資料庫的方式找出其他同名的作者，再進行交互比對，以求盡量核對出該文人的身分。若遇資料不足的情形，本文則以保留其名的原刊載方式來標示。其二，就創作時間點的解讀來看，當時許多傳統文人所收錄在個人作品集或他人編纂詩集中的作品有部分並沒有清楚的時間交代，這個現象對本文從歷時脈絡探討文本時增加不少的困難度。面對這層限制，本文則輔以該詩社的發展年代做一對照，以減少誤植。若是沒有參與詩社紀錄的文人，本文僅能就該詩文集出版的年代與文人生卒年推斷大致的時間段限。再者，就文字解讀而言，本文所處理的材料主要為漢詩與小說兩文類。不過兩文類的性質與功能並不一致，詩作除了做為個人感觸抒發，也可能是詩友間彼此較勁的題材；小說則可能是為了特定目的而透過想像所建構出的內容，為了要反映某些社會面相或訴求，而蘊含著批判的精神。針對這項限制，本文則主要藉助前人的研究來補足，並透過彼此的對話增進對文本材料的解讀。另外，由於日治時期臺灣文人所留下的文字作品非常豐富，大量的一手材料在筆者蒐集的過程中難免有所疏漏，因此無法一一的詳盡檢視。以上所提數點，乃本研究主要之限制。

1.5 問題意識與章節架構

本文對日治時期的臺灣文人聽覺經驗研究，乃是出發自現代性在臺灣社會從傳統到現代的轉型過程中，伴隨而來的新聲響對當時文人聽覺習慣的衝擊影響。這些屬於現代社會的新聲響透過不同媒介的「發聲」，使聲音本身也被附上某種「工具性」的功能特質，進而影響到時下文人在聽覺書寫的策略與安排方式。因此，本研究將聚焦在現代聲響、文人的聆聽經驗與工具現代性三者間的互動關係進行討論，同時章節架構乃根據以下的問題意識出發：其一，日治時期的臺灣文人在臺灣社會的這段轉型過程中，其聽覺習慣與現代聲響間的互動關係為何；其二，時下文人透過書寫反映出何種受到現代媒介制約的聆聽經驗；再者，現代聲

響在文人書寫中被附上的某些工具特質，又對時下文人的身體感知產生何種質變；最後，時下文人受到工具現代性所造成的聽覺質變是否亦影響到傳統漢文化書寫中的聲響脈絡。基於上述四點，本研究第二章〈聲響的工具圖像：日治時期臺灣文人的聽覺書寫〉將根據聲響的不同功能面向出發，討論聲響的發聲媒介、文人書寫聲響的方式與聲響的工具特性三者的關連性，並從中探究現代聲響在文人聽覺經驗中的面貌；第三章〈日治時期臺灣文人聽覺經驗中的工具身體〉則延續前一章討論的聲響工具特性，進入到現代聲響的工具性特質對臺灣文人身體感的影響層面，從中筆者所欲探討的是臺灣文人在眾多現代聲響的來襲下，時下文人的身體時空感知是如何對聲響工具性做出回應；第四章〈回探工具現代性下的聲響脈絡：「管絃」樂與「管絃樂」的軌跡與實踐〉中，筆者則嘗試從臺灣文人對外顯性的現代聲響書寫拉回至較隱化的聲響脈絡書寫層面作討論，對此，筆者則嘗試以代表傳統漢文化的樂聲概念—管絃，以及西洋樂聲文化中的管絃樂為例，討論兩種不同文化下的音樂概念在臺灣文人書寫中被實踐的方式，並檢視兩者背後的發聲脈絡與工具現代性間的關聯。



第二章 聲響的工具圖像：日治時期臺灣文人的聽覺書寫

臺灣文人從聽覺面向經驗現代生活的過程，實乃透過某些特定媒介的發聲而相連，那些聲響挾帶著特定的功能性與時人生活產生互動：從工具、聲響的工具性質到對工具聲響的書寫，三者所呈現出的是文人在現代文明植入臺灣社會的過程中，對工具生活的依賴所逐漸培養出的新聽覺習慣。就聲響的工具圖像來看，本章的討論脈絡乃是依循聲響的不同功能性來劃分。根據日治臺灣文人所留下的作品，筆者嘗試將聲響的工具特性劃分為秩序面向、運輸面向、生產面向與聆聽面向四類向度，透過四種不同功能性質的區分，筆者希望能從中探討臺灣文人透過聲響所建構出的聽覺工具圖像，進而至下一章時再從聲響的不同功能性樣貌延續至對聲響工具性與文人身體感的討論。

2.1 聲響工具的秩序面圖像

本節所要討論的是聲響在秩序面所展現出的功能性，在這一部分，筆者將聲響視為一種報讀時間的工具，這類聲響在時間制度確立後，逐漸為臺人社會生活作息定下基礎，對日後的臺灣社會作息制度有很深遠的影響。

2.1.1 工具聲的發聲媒介與秩序面向的功能意涵

自 1895 年 6 月 17 日起，臺灣成為日本的殖民地。始政之初，日本政府當局的首要任務除了必須先要瞭解殖民地的生活環境之外，為求治理上的方便還必須有一套固定的時間系統，作為整體機制運行的標準。始政十日後，為了使官員們都能準確掌握時間，總督府定了一套「午砲制度」，於每日正午在臺北城西門城垣發射砲彈。⁵⁵午砲最早始於殖民政權最核心的臺北城，幾年後在其他城市中也開始設置，臺南市、臺中市就分別在 1911 與 1921 年後陸續開始施行。⁵⁶其他還有基隆

⁵⁵ 午砲的鳴放時間是透過近衛野戰砲兵聯隊在每日上午十一時半至海軍部校準時間後，再於正午鳴放。原始史料出自臺灣總督府陸軍幕僚編著，《臺灣總督府陸軍幕僚歷史草案》。參考自呂紹理，《水螺響起》，頁 54、63。

⁵⁶ 根據報導中的記載，臺南市早在 1911 年就施放過午砲的紀錄。不過由於後來該砲臺破損不堪使用，在 1912 年遭到廢除。後來在臺南內地人協議會的交涉下，雖然達成協議，但又因經費的不足，

市⁵⁷、花蓮港⁵⁸、甚至外島的澎湖⁵⁹都有施行午砲的紀錄。

日本治臺前，臺灣並無標準時間的觀念，如何能有效的在臺「迅速」建立出一套「固定」的時間秩序也成為日方當局在管理上的一項當務之急。⁶⁰午砲聲就是起步階段最能迅速、有效的將當下所有「能聽見」的時人通通「一網打盡」的工具。做為告知標準時間秩序的工具，午砲藉著「集中、強迫式」的聲響傳遞，將聆聽者拉進這個午砲時空中，並透過固定、密集的頻率將「正午」的時間標準定制下來。不管是午砲聲還是後來的報時機聲，這類工具都以強壓式的聲響建構標準時間觀念。然而，雷聲般的聲響固然能強迫聆聽者有意識的注意，不過若缺乏「固定性」則這套標準就令人無所適從，因此，每日正午的固定報時頻率也逐漸成為標準時間秩序建構初期的一套作業模式。嘉義第一位臺籍西醫林臥雲就曾以「一聲霹靂響於雷，日正歸中夢正回。」⁶¹指出午砲在「日正」時刻的鳴放，可見午砲聲雖然只在每日正午鳴放，不過對林氏正午的作息型態已產生微妙的影響。⁶²

殖民政府所制定的午砲制度固然是個強而有力的報時機制，不過到了 1921 年，日本受到第一次世界大戰後華盛頓會議的制裁，遭逢軍縮壓力，午砲等經費遭到刪除，其機制也逐漸遭到廢除。⁶³當局改採汽笛的鳴放來解決這個問題，這種

拖延至 1920 年才再度施行。參見〈又放午砲〉，《臺灣日日新報》，1911 年 12 月 12 日，第 4 版；〈臺南廢止午砲〉，《臺灣日日新報》，1912 年 10 月 31 日，第 6 版；〈臺南午砲議妥〉，《臺灣日日新報》，1912 年 12 月 4 日，第 6 版；〈臺南亦設午砲〉，《臺灣日日新報》，1920 年 6 月 29 日，第 6 版。另外，臺中市在 1918 年時也有報導指出，臺中市因為沒有設置午砲而使民眾感到不便的新聞。參見〈電報 臺中之午砲〉，《臺灣日日新報》，1918 年 8 月 4 日，第 6 版。原始史料出自筱原正己，《臺中—日本時代の五十年》，參考自呂紹理，《水螺響起》，頁 63。

⁵⁷ 〈基隆的午砲〉，《臺灣日日新報》，1911 年 12 月 25 日，第 5 版。

⁵⁸ 〈花蓮港街午砲〉，《臺灣日日新報》，1922 年 7 月 26 日，第 2 版。

⁵⁹ 〈馬公要港部で午砲廢止〉，《臺灣日日新報》，1934 年 5 月 20 日，第 5 版。其中，根據報導「…開設以來今日迄三十有餘年…」推斷，在澎湖的午砲施行應始於 1900 年代初期。

⁶⁰ 日本當時的標準時間系統可以分為兩區，一是以東經 135 度線劃分的「中央標準時間」，另一是以東經 120 度線劃分的「西部標準時間」，當時臺灣即屬於此區。不過，到了 1930 年代，因為廣播播音與臺日飛航上常因為時差引起不便，所以到了 1937 年 10 月 1 日，西部標準時間遭到廢除，全國皆採行中央標準時。參考自呂紹理，《水螺響起》，頁 53-4。

⁶¹ 林臥雲，〈午砲〉《臥雲吟草初集》（臺北：龍文出版，1992），頁 12。詩作全文為：「一聲霹靂響於雷，日正歸中夢正回。舉世光陰虛度者，竟誰聞警轉頭來。」。林臥雲(1881~1965)，名玉書，以字行，號六一山人，嘉義水上人。1896 年，接受為期五個月的日語教育，翌年三月畢業於嘉義國語傳習所，隨即進入臺灣總督府嘉義醫院擔任通譯。1899 年秋季，適逢臺灣總督醫學學校派人至嘉義醫院勸募學生，前往就讀。1905 年三月畢業，奉職臺灣總督府嘉義醫院，為嘉義市第一位臺籍西醫。參見《全臺詩 智慧型全臺詩知識庫》，<http://xcm.nmtl.gov.tw/twp/b/b01.htm>。(accessed May 10, 2011)

⁶² 在筆者搜尋資料的過程中，並沒有發現嘉義有施放午砲的紀錄，據推測，林氏或許是在其它城鎮中所聽到的。

⁶³ 呂紹理，《水螺響起》，頁 63-4。

報時機械也被用在「報時機」或「報午機」上。⁶⁴由於汽笛裝置在技術上較為簡單，也常被使用在警力及交通工具上。早在 1912 年的臺南市，就已有在臺南醫院鳴放「汽笛」用以暫時代替午砲的事件發生。⁶⁵簡便的報時機很自然地就成為午砲的後繼者。1920 年代後期以降，報時機在不斷改良中逐漸開始以電力自動報時，更增添使用的方便性。⁶⁶報時機不僅在臺北城被設置在總督府的高塔上方，在其他的城鎮中也多被設置在具有制高特性的高處，為當時的生活空間建立起新的聲響地標。⁶⁷就空間安排來看，報時機利用汽笛來鳴響的方式主要多設置在市役所、街役場或醫院等市區處，特別是當時的街庄重心。不過，當這種汽笛報時聲到了中、南部鄉村，特別是到了糖業工廠中時，則多以「水螺」來稱呼，這時水螺聲就專指為中南部農民對糖廠上下工的汽笛訊號聲。⁶⁸

不管是市區中的報時機還是鄉村中的水螺，其工具的主要功能性都是為了建立一套標準的時間秩序。「登瀛吟社」的黃振芳曾以「隨風汽笛似鳴雷，嘹唳頻驚午夢回。」⁶⁹來表示報時機聲驚擾到他午間休息的情形。然而，這種強迫式的聲響並非意在干擾時人作息，其目的乃是為了訂定正午的標準，而擾人作息的汽笛聲僅算是種手段。「仰山吟社」的林本泉就將這種聲響的秩序功能性活生生的描寫出來，其中不僅能見到林氏對報時機聲具體、生動的描繪，也能明瞭標準時間點透過報時機被建構的方式：

汽笛聲聲入耳來，飛鳴震徹響如雷。知時賴汝傳消息，日到中天每一回。⁷⁰

⁶⁴ 筆者在蒐集資料時觀察到，「報時機」與「報午機」兩語詞都只出現在臺灣文人的書寫中或是報紙的漢文版面中，相較之下，「汽笛」這一的用語則皆出現在漢、日文對報時汽笛的報導中。關於此點原因並不清楚，不過報時機與報午機被專用在漢文中的情形則是相當明顯。

⁶⁵ 〈暫以汽笛代午砲〉，《臺灣日日新報》，1912 年 12 月 6 日，第 6 版。

⁶⁶ 〈基隆市午砲改為電氣報午機並利用為火災報知〉，《臺灣日日新報》，1929 年 4 月 3 日，夕刊第 4 版。

⁶⁷ 關於這點，除了臺北城，基隆市的電氣報午機則設置在市役所警鐘臺上方。參見〈基隆市午砲改為電氣報午機並利用為火災報知〉，《臺灣日日新報》，1929 年 4 月 3 日，夕刊第 4 版；新莊街役場在 1931 年裝設的報時機則安裝在「屋頂中脊」。參見〈新莊街役場屋上報時機〉，《臺灣日日新報》，1931 年 6 月 12 日，夕刊第 4 版；新營郡白河庄則在 1934 年將報時機設置在警鐘臺上。參見〈新營建設電笛〉，《臺灣日日新報》，1934 年 6 月 21 日，夕刊第 4 版。

⁶⁸ 呂紹理，《水螺響起》，頁 ii。

⁶⁹ 黃振芳，〈報午機〉，《瀛洲詩集》（臺北州：林欽賜發行，1933 年），頁 39。詩作全文為：「隨風汽笛似鳴雷，嘹唳頻驚午夢回。每日欄干花正暖，高樓自有一聲催。」

⁷⁰ 林本泉，〈報午機〉，《瀛洲詩集》，頁 42。

除了震耳如雷的汽笛聲外，林氏清楚的指出報時機聲的功能主要在於「知時」、「傳消息」，而這個時間消息則是以「每中天一回」的頻率不斷被重複提醒。

正午時間在午砲聲與報時機聲的每日鳴放中被建立，這種「單日單次」的公共校時方式到了 1930 年代左右開始有了轉變。繼臺北城在 1923 年設置報時機後，其他城鎮也陸續開始效法。不過原先報時機聲的鳴放機制到了 30 年代左右的其他城鎮中卻有了些微的調整，這種轉變其一在於發聲裝置的差異：1929 年，基隆市役所就已開始採用「電氣報午機」來吹鳴時間；彰化街則在 1930 年借醫院高樓的一角安置報時機，鳴放上則是「先鈴後笛」，不過由於「其聲細微，全街不能聞及」，後又改換一「巨聲汽笛」。其二，報時點與報時方式開始出現分化的現象，正午標準時以不同的姿態齊聲出現在不同城鎮中：基隆市役所的報時方式為「其吹鳴時間，凡四十秒，鳴終之時為正午」⁷¹；彰化街則在「每日正午零一分鐘前吹鳴」⁷²；豐原街役場則從 1932 年開始設置，報時機鳴放的時間為「正午十二時吹鳴一分間」⁷³。上述這些雖還屬「單日單次」的報時方式，不過可以看出不同城鎮對於正午鳴響點還是有其差異。不過，報時聲響因地制宜的特色在某些地方，卻明顯有別於先前「一日一回」的報時方式：嘉義朴子街在 1931 年開始設立報時機後，採用的是「每日三回」的頻率⁷⁴；新營郡在 1934 年則以「一日三回，即午前五時一回，正午一回，午後六時一回」的方式藉由「電笛」來鳴放⁷⁵。由此可以觀察到，在標準時間深化時人的作息過程中，報時頻率的調整也使時間刻度開始分化、縮小，這種作息時間逐漸走向細緻化的現象，也與鐘錶的普及密切相關。

時間制度的推行除了透過官方體制性的推廣之外，機械鐘錶的普及則對標準時間的內化有更深層的影響。鐘錶早在日本政府帶進標準時間之前，就被引進臺灣，算是傳臺相當早的一項西洋物品。清治末期，在對外貿易及自強新政等因素推行之下，交通與通訊的發展遂逐漸打開鐘錶傳臺的通道。雖說當時鐘錶進口的數量還相當微小，但打狗及淡水兩海關確實在 1878 及 1879 年開始就已有進口機

⁷¹ 〈基隆市午砲改為電氣報午機並利用為火災報知〉，《臺灣日日新報》，1929 年 4 月 3 日，夕刊第 4 版。

⁷² 〈彰化 報午開始〉，《臺灣日日新報》，1930 年 6 月 9 日，第 4 版。

⁷³ 〈豐原報午機按十日起鳴報〉，《臺灣日日新報》，1932 年 6 月 8 日，第 8 版。

⁷⁴ 〈朴子報時機改用電氣按來月一日起〉，《臺灣日日新報》，1931 年 11 月 8 日，夕刊第 4 版。

⁷⁵ 〈新營 建設電笛〉，《臺灣日日新報》，1934 年 6 月 21 日，夕刊第 4 版。

械鐘的紀錄，機械錶最遲也在 1886 年就已傳臺。⁷⁶不過，鐘錶進口真正的成長還需要等到日治時期才有顯著的變化。⁷⁷由於鐘錶屬精密的機械物品，傳臺之初，量少價高，消費者多為中上階層的富人。⁷⁸到了日治時期由於進口數量增加，再加上政府對標準時間概念的推行，鐘錶的普及率才有大幅度的提升。⁷⁹

就功能性面向來看，鐘錶並不像午砲聲或汽笛聲以每日一至三次的頻率鳴響來報時。由於鐘錶獨特的機械結構設計，再配合正午的汽笛報時，標準時間的系統被內化成一種機械性的運行結構，具有更能深化時間概念的影響力。「柏社」陳柏墀曾以「正午水螺吹未息，雙針一指萬聲齊。」⁸⁰兩句來表現正午時刻的確立不僅僅只靠著汽笛聲來訂定，在鐘面指針的運行配合下，共同發出代表「正午」的氣勢聲響，建構出同時能「親聞」、「親見」的「標準正午」，樹立更為穩固的時間中心。然而，鐘聲真正的影響力要在於機械式的高頻鳴響機制。鐘聲「每時」固定的鳴響的機制，碎化了一日作息的時間，將生活作息套進十二時制的結構中。原本正午將一日作息化為「一日兩半天」的模式，在每小時的鐘鳴中轉變成「一日兩組十二小時」的機械循環。長、短指針的高頻運作旋轉與報時聲，使時人生

⁷⁶ 根據當時海關資料來看，鐘與錶的數量是分開統計的。以機械鐘來說，1878 年從打狗關進口的數量為 153 隻，1879 年從淡水關進口的數量則為 215 隻。相較之下，機械錶的進口數量則較為零星。1886 年從淡水關進口的機械錶數為 44 隻，1887 年從打狗關進口的數量則只有 14 隻。整體來看，清治時期的鐘錶進口並沒有明顯的趨勢變化。統計資料出自 Chinese Maritime Customs, *Returns and Reports of the Trade, 1868~1894*，參考自呂紹理，《水螺響起》，頁 33-4。

⁷⁷ 就鐘錶進口的數量而言，清末最初進口的兩年，總進口量只有 609 只。至 1894 年，也就是日本治臺前一年，單年進口量也才不過到達 842 只。雖說每年鐘錶的進口量都有所變化，不過清治這段時間單年的進口量卻很少超過一千只。然而，在日本始政五年後，鐘錶進口量就已高達五千只，到了 1930 年代更是突破了八萬只。參考自呂紹理，《水螺響起》，頁 33-4、41。

⁷⁸ 鐘錶的昂貴程度在許多報導中都能發現到，當時以竊取、搶奪鐘錶為題的報導可說為數不少。參見〈搶奪鐘錶〉，《臺灣日日新報》，1898 年 10 月 9 日，第 6 版；〈雜報/捕時計賊〉，《臺灣日日新報》，1911 年 10 月 4 日，第 3 版；〈竊盜鐘錶〉，《臺灣日日新報》，1923 年 5 月 13 日，第 6 版。

⁷⁹ 當時《臺灣日日新報》中曾出現一篇有趣的報導來說明這種現象，該報導以新竹市為例，指出鐘錶在日本殖民前後的差異與其價值的轉變，報導寫到：「新竹市面，在改隸前，買置時計者，為富戶豪店，略有一二。雖不過高掛堂皇，半資裝飾。銀製錶子非紈袴人兒，絕少概見。進廿年來，官民間之接觸，日益頻繁，事業上之進行，亦非昔比。……解用此器者，幾於家諭戶曉矣。膏粱子弟，非金製時錶，不敢攜帶，中戶以下銀製者數見不鮮。時鐘壁錶，有家者，其種類之多不下十餘種。日事生計者無不家置一座，以利於趨附時事云。」。報中指出富豪階級雖在清末就能購買鐘錶，不過鐘錶多半只具有裝飾性的作用，並不太具有提醒時間的功能，比較像是紈袴富豪作為身分的象徵。到了日本始政二十年後，鐘錶的流行已有擴展到了中下戶階層的現象，且已具有「趨附時事」的功能性，對於做生意的店家更是不可缺少。由此可見，人民對時間的依賴感在鐘錶進入臺灣生活後愈來愈顯著，其價值也從原來的「身分裝飾」轉變成一種與日常生活息息相關的「工具」。參見〈鐘錶普及〉，《臺灣日日新報》，1917 年 11 月 27 日，第 6 版。

⁸⁰ 陳伯墀，〈時鐘〉，《詩報》，第 118 期，1935 年 12 月 1 日，頁 9。詩作全文為：「鞦韆振子伏玻璃，旋轉辰盤報不迷。正午水螺吹未息，雙針一指萬聲齊。」。

活開始不斷被短週期的鐘響聲提醒著。雖然鐘錶的普及要等到 1930 年代，不過也有部分文人在日治初年就有使用鐘錶的經驗，例如吳德功在 1900 年北上參加「揚文會」的過程中，就曾依靠鐘錶來曉時⁸¹，還有黃旺成在 1912 年也曾記錄下仰賴鐘聲起床的作息等⁸²。在 1930 年代中期後隨著使用率的增加，時鐘已明顯內化進文人作息中。「栢社」曾亭鶴在 1935 年曾生動地描繪過時鐘聲所帶來的新時制，其中不難見到文人對鐘聲的依賴感不亞於今：

十二時間自整齊，不須夜漏與晨雞。長針週處聲斯響，一日無君世上迷。⁸³

曾氏很清楚的指出鐘面的安排是採用十二時制的循環方式，其「整齊」二字更是道出機械鐘恆定、固定的運作機制。後半「長針週處聲斯響」還更將時鐘「長針一圈，鳴響一次」的週期，也就是「一時一次」的報時鐘頻指涉出來，讓時人不會迷失作息軌道，難怪少了時鐘，一日的生活就好像頓時失去了方向。到了 40 年代，鐘鳴聲更已成為文人生活習慣中一道固定會聽見的秩序聲響。「栢社」傅錫祺的一日作息之初，就遇到「鐘聲催起早，電語誘眠遲。」⁸⁴的狀況，鐘聲成了提醒傅氏早起的一項工具，也是傅氏每日早起讀古詩之前一定會經驗到的一種聽覺聲響。對傅氏來說，早晨的鐘鳴聲在他作息中扮演著「一日之始」的角色。

從前述對聲響工具與其功能性面向的討論中，文人對報時聲響的書寫樣貌讓我們比較能清楚的瞭解標準時間秩序與報時工具間的關聯性。首先，鐘錶低普及

⁸¹ 吳德功，《觀光日記》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 89 種（臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1960 年），頁 23。

⁸² 許雪姬編，《黃旺成先生日記（一）》（臺北：中研院臺史所出版，2008 年），1912 年 2 月 9 日，頁 74。不過，根據黃氏在日記中每每記錄下時間的現象來推斷，黃氏接觸到時鐘的時間必定早於 1912 年。

⁸³ 曾亭鶴，〈時鐘〉，《詩報》，第 118 期，1935 年 12 月 1 日，頁 9。

⁸⁴ 傅錫祺，〈鎮日〉，《鶴亭詩集（上）》（臺北：龍文出版，1992 年），頁 257。詩作全文為：「鐘聲催起早，電語誘眠遲。鎮日為何事，關門讀古詩。蚊多貧我血，蛙噪蹙人眉。老瘦難安枕，群蟲莫過欺。」。傅錫祺（1872—1946），字復澄，一字薰南，號鶴亭，晚號澹廬老人，臺中潭子鄉人。傅氏 1893 年中秀才，隔年因日清戰爭起，未能赴福州應舉。日治後，設館授徒，並受聘為《臺灣日日新報》漢文欄主筆，後又應臺中《臺灣新聞》社之聘，主該報漢文版筆政。傅氏 1906 年加入栢社，為創社九老之一，1917 年繼賴紹堯為社長，栢社規模自是始大，執臺灣騷壇牛耳。後被日當局任命為臺中州潭子墘區長、庄長，前後長達十七年之久。此外傅氏尚兼任潭子墘公學校學務委員、豐原水利組合評議員、潭子墘信用組合長、潭子庄農業組合長、豐原郡興農倡和會潭子庄子部長、庄地方委員等職。逝世後，作品由其外孫林雲鵬重新整理，出版為《鶴亭詩集》。參考自《臺灣記憶》，http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=index.hpg。(accessed June 3, 2011)

率的現象似乎與日本治臺之初以午砲、汽笛當作建立標準時間制度的手段有關，與其透過「個人式」的時間建構，還不如選擇以「集體性」的聲響強制所來的有效。再者，集體報時的方式透過每天將日頭「一分為二」的固定過程，在文人身上產生「單日單次」與「正午鳴放」的作息原則。然而，這套強迫性的聲響制度卻並非不具任何彈性。到了 1930 年代，不同城鎮陸續建立出各自的報時機制，從「每日一回」至「每日數回」，時人的作息進一步再被「分化」。加上當時鐘錶的大量普及，文人再被拉進每日「十二時制」的框架中。文人的作息就在各式報時聲中不斷「校對」、「分化」，對時間的利用也日漸精確、日趨細緻化。上述報時工具的推行管道與技術設計雖不盡相同，不過對當下文人而言，這類聲響代表的就是種作息秩序與標準的強制符號。另外，除了本結所討論到的工具之外，還有像廣播、火車聲等亦具有相當程度的報時功能，關於此點則將在稍後進行討論。

2.1.2 工具聲的書寫語彙

從聲響書寫的面向來看，文人在描繪現代工具時常會使用某些特定的語彙，用來表達該聲響的特徵樣貌，而這些書寫語彙所呈現出的聽覺經驗，蘊含著聲響與工具運作上的功能性意涵，正好提供我們切入觀察文人對於該聲響工具的接受角度。針對於此，筆者將時下文人對工具聲的秩序面書寫概分為以下三類：

2.1.2.1 雷鳴聲

「雷」作為一種自然現象，從古自今皆如此，在《說文解字》的描述中，雷就具有著「陰陽薄動，生物者也」的屬性。⁸⁵《禮記·月令》中也提到「是月也，日夜分，雷乃發聲」，後來則被引申為宏大的聲響。⁸⁶可見雷被用作聲響的描繪，是具有著高強度的聲響效果。這類聲響的描繪與日治臺灣的午砲帶給聆聽者的感受相當類似，由於午砲聲出自軍隊的砲擊，其轟然巨大的聲響可想而知。當時文人在接受這種高強度的聲響時，就常以「日中響似一聲雷」⁸⁷這種「鳴雷」的方式

⁸⁵ 熊鈍生編，《辭海(下冊)》(臺北：中華出版，1980年)，頁4730。

⁸⁶ 吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源(下冊)》，頁3333。

⁸⁷ 少濤，〈午砲〉，《鷗盟》，1936年11月16日，頁13。詩作全文為：「日中響似一聲雷，喚起人間午夢回。荏苒浮生容易過，莫教辜負寸陰來。」。引用自《日治時期期刊全文影像系統》，

去描摹午砲的聲響形態。而這種雷聲式的書寫手法同樣可在文人對報時機聲的描寫中見到。做為午砲的替代品，報時機在 1923 年臺北城廢止午砲後，就開始出現在總督府廳舍高塔上，擔任起新時代的報時角色。⁸⁸瀛社魏清德在〈報午機〉一詩中即曾以「上方鐘鼓曉昏催，日到中天響似雷」⁸⁹指出報午汽笛的運作。由此看來，報時機聲與午砲聲對時下文人的聽覺經驗或許有著相當程度的相似性，兩者都是能發出雷聲般的聲響工具，只不過，與傳統雷聲書寫的差別反倒在於這類雷聲並不具有如《說文解字》中所指的自然屬性或天然產生的自然屬性，而是被以人工的方式發聲。

2.1.2.2 汽笛聲

除了雷聲般的聲響，報時機採行的汽笛發聲裝置也是聆聽者辨識聲響的一項特徵，鳴吹汽笛也常成為文人記錄報時機聲的寫照。不過，汽笛的概念主要用於對機械鳴響訊號的指稱，在古代漢文化的書寫中並不存在。⁹⁰自臺灣開始出現火車的運行與報時汽笛的使用，此一概念才漸植入臺灣社會。就汽笛作為一項報時工具的書寫來看，不僅傳統文人如邱筱園曾以「汽笛高鳴氣象臺，桐圭影正野雲開」⁹¹描述過報時汽笛鳴放的位置與時間點，新文人作家蔡秋桐亦曾將水螺放在白話小說中描寫糖廠的報時聲。⁹²

<http://stfj.ntl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=MTh11P/main?db=webmge&menuid=index>。(accessed July 5, 2011)

⁸⁸ 〈自今日使用報時機〉，《臺灣日日新報》，1923 年 2 月 11 日，第 6 版。

⁸⁹ 魏潤菴，〈報午機〉，《瀛洲詩集》，頁 39。詩作全文為：「上方鐘鼓曉昏催，日到中天響似雷。甚欲呼君為典午，共他鷄憤報時來。」。魏清德(1886-1964)，字潤庵，新竹人。日治時期畢業於新竹公學校與總督府國語學校師範部，隨即在中港地區一公學校任教，並通過臺灣地區第二屆普通文官考試。魏氏於 1910 年加入瀛社，為創始會員，並繼謝雪漁之後，被推為第三任社長。後受《臺灣日日新報》主編尾崎秀真之賞識，擢拔為該報記者及漢文部主任，每逢元旦及天皇壽辰，均可見其以古文寫成之慶賀文字，頗受日人重視。後被任為新竹州評議員。在 1925 年臺灣議會設置請願運動展開後，魏氏在日方刻意壓制下，退出臺灣文化協會。但數年後仍被推為臺北州協議會員，參與州政。二戰結束前已自《臺灣日日新報》退休，改至臺北第二中學(今成功中學)教漢文。戰後被任命為臺灣合會儲蓄公司(臺灣中小企業銀行前身)總經理。魏氏除參加詩社之活動外，與第一任文官總督田健治郎亦為詩詞之交，日本官方及民間學者欲學漢詩者如國分青崖、上山蔗庵、館森袖海、久保天隨等常折節請教。著有《滿鮮吟草》、《潤庵吟草》與《尺寸園瓿稿》。參考自《臺灣記憶》，<http://memory.ncl.edu.tw/tm/cgi/hypage.cgi?HYPAGE=index.hpg>。(accessed May 25, 2011)

⁹⁰ 熊鈍生編，《辭海(中冊)》(臺北：中華出版，1980 年)，頁 2586。

⁹¹ 邱筱園，〈報午機〉，《瀛洲詩集》，頁 42。詩作全文為：「汽笛高鳴氣象臺，桐圭影正野雲開。寸陰是惜驚聞後，又度浮生半日來。」。

⁹² 蔡秋桐，〈四兩仔土〉，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》(臺北：前衛出版，1991 年)，頁 265-6。原文發表於 1936 年，《臺灣文藝》，第 1 卷第 8 號。

2.1.2.3 鐘鳴聲

傳統漢文化中所指的鐘聲，是種由古代祭祀或宴享時所用，銅製而中空的樂器所發之聲。⁹³這類鐘後來多設置在寺廟中，作為提醒作息的一道工具，從「高雄市詩會」盧耀廷寫下的「忽聞蕭寺動清聲，僧侶敲餘夜五更」⁹⁴詩句中，不難發現這類鐘聲在廟中的發響及運作方式。然而，這類鐘聲卻與日治時期漸行普遍的時鐘聲有一個明顯的差異。日治臺灣的時鐘類別繁多，除了較常見的「座鐘」與「掛鐘」外，甚至還有裝置在蓄音機內部，以英語進行報時的特殊時鐘，⁹⁵可說不亞於今日。而這類時鐘除了基本的機械裝置，大多都還兼具報時功能，用鐘聲來提醒時間，與傳統仰賴人力以杵敲鐘的方式有極大的不同。對時下文人而言，時鐘能自鳴報時的功能對掌握當下時間是相當方便的，黃旺成就常常在日記開頭中記下被鐘聲叫醒的經驗⁹⁶；葉銀霞在〈時辰鐘〉一詩中，也以「壁上響鳴知晝夜」⁹⁷一句透露葉氏鐘聲乃是源自懸掛於牆上的掛鐘之外，時鐘自己會鳴響的運作對於文人知曉當下時間而言，更具有實用的工具價值。

在上述三類的語彙作為文人對報時聲響的描寫中可發現，午砲、汽笛與時鐘等媒介的發聲過程裡多以「鳴」、「響」來描寫報時行為，並多將報時聲比擬為「雷」。在這裡，文人道出了不同報時工具的音量差異，進而似乎點出其在空間安排上的異質點。午砲隔柳鳴與報時汽笛高鳴的特徵將兩者報時媒介在公共空間使用的特色指出，與能知晝夜這類相對小聲的室內鐘鳴有所對比。但鳴放空間的差異卻無法動搖時間工具的本質，不論在公共或私人空間，不論在高臺或牆上鳴響，標準時間的建立皆為報時工具所要達成的目標。

⁹³ 吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源(下冊)》，頁 3212。

⁹⁴ 盧耀廷，〈一杵鐘〉，《詩報》，第 132 期，1936 年 7 月 1 日，頁 12。詩作全文為：「忽聞蕭寺動清聲，僧侶敲餘夜五更。不二法門原佛教，無湖百八見光明。」。

⁹⁵ 〈自呼時鐘〉，《臺灣日日新報》，1914 年 5 月 26 日，第 6 版。

⁹⁶ 例如在 1912 年 2 月 26 日早晨，黃旺成就在「早上五點半左右因鐘聲而醒」。參見許雪姬編，《黃旺成先生日記》，1912 年 2 月 26 日，頁 105。

⁹⁷ 葉銀霞，〈時辰鐘〉，《詩報》，第 58 期，1933 年 5 月 1 日，頁 5。詩作全文為：「不同卮漏計分時，長短兩針刻刻移。壁上響鳴知晝夜，天教日晷待君規。」。

2.2 聲響工具的運輸面圖像

在第二節中，筆者欲討論聲響具有的運輸功能面向。本節首先從載負運輸聲響的發聲媒介出發，檢視自轉車、摩托車、汽車、火車、輪船、飛機、電話等蘊含運輸性質的媒介在日治臺灣的發展概觀。再來則就文人的書寫，探討其在聽覺經驗上的描寫，並歸納文人們在書寫運輸聲響時所使用的語彙。最後再進一步分析運輸聲響在當時文人的聽覺經驗中所呈現出的工具性質。

2.2.1 工具聲的發聲媒介與運輸面向的功能意涵

日治臺灣的運輸媒介相當多樣，其中最輕便同時又兼具速度感的應要算是自行車，這種透過人力使齒輪轉動車輛在十九世紀末傳入臺灣。沿用日語漢字而來，自行車在當時又稱為「自轉車(じてんしゃ)」。⁹⁸早在 1905 年的《漢文臺灣日日新報》中曾出現過這樣一則報導：「臺南市溝仔底街大開蜻蛉會。場所頗寬，練習自轉車。時有年少身跨自轉車，弓腰而出。心得手應，環大道而走。其捷如鳥，譬如猿，馳逐六千餘步之新築路。圓轉自如，一塵不驚，洵所謂運以神不運以力。如列子御風，脫然于形骸之外也。少陵云，點水蜻蛉款款飛。其本此意以命名歟。」⁹⁸。這是一則關於「蜻蛉會」聚會的新聞。由文中得知，「蜻蛉會」一詞取自杜甫「點水蜻蛉款款飛」一詩句而命名，但實際上所指的卻是自轉車車友的聚會。這篇報導除了指出自轉車使人類移動速度快增外，也點出自轉車作為一項能奔馳在「大道」與「新築路」上的運輸工具，建構出空間活絡的現象。

自轉車快速奔馳的速度在交通工具日趨多元，與行車數量大幅增加之後，安全性的考量儼然就成為車輛在道路行駛上需特別留意的一項因素。臺南騷人吳閣夏在 1932 年時曾以「自轉車行似箭馳，金鈴聲嚮□人知」⁹⁹指出在騎乘自轉車時會需要注意的狀況，詩中除以「箭」來比擬自轉車快速的移動，其車身發出的「金

⁹⁸ 〈雜報 /臺南市蜻蛉盛會〉，《漢文臺灣日日新報》，1905 年 7 月 23 日，第 6 版。

⁹⁹ 吳閣夏，〈自轉車〉，《臺南新報》，1932 年 1 月 21 日，頁 8。詩作全文為：「自轉車行似箭馳，金鈴聲嚮□人知。得心應手東西走，勝却長房縮地時。」。筆者註：□為無法辨識字。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 15, 2011)

鈴聲響」則是要讓人知曉，用來提醒路人注意來車之意。

在自轉車引進臺灣後不久，摩托車也逐漸開始出現在臺灣街頭。雖說在 1910 年代初期上路的摩托車發展至今已超過一個世紀，不過最早引進臺灣的摩托車卻與現今差異很大，要說它是摩托車到不如說它是種「自動化」的自轉車，其機身結構只不過是在自轉車上加裝了一個產自美國的「史密斯馬達(スミスモーター)」，充其量也只能算是種「自動自轉車」。一直要到 1920 年代後，除了基本只加裝電動馬達的自動自轉車外，速克達(スクーター)與哈雷重機(ハーレーダビッドソン)等其他車種才開始陸續引進臺灣，為交通工具的種類再添新血。¹⁰⁰

雖說自動自轉車的速度已能超越傳統的自轉車，終究還只是對自轉車的既有車身進行改良，就行車所產生的聲響來看，並無明顯差異。不過，在 1920 年代後所引進的摩托車，包括速克達與其他重型打檔車等，其機身結構就與自轉車有顯著的差異，車體運作的低頻機械聲也成為道路聲景組成的一部分。「耕心吟社」鄭藥珠、魏占梅二文人在 1931 年的詩作裡都曾以「雷聲」來指稱摩托車聲。不過，這種雷聲對鄭氏來說是一種能使自己「如飛」且能「縱橫大地」的聲響¹⁰¹；對魏氏來說，這雷聲則是使他能「自由旋轉」，馳騁大地的一種「機關」聲¹⁰²。儘管兩人對雷聲的意涵有不同的比擬，但其機械聲響的發出所隱含的卻都是使摩托車身能發動、能運轉、能行駛所不可缺少的一項功能性意涵。

現今所認識的汽車，在日治臺灣稱為「自動車(じどうしゃ)」。汽車的用途則包含租用、巴士營業用、自用及營業載貨用等。¹⁰³雖然《臺灣省五十一年來統治提要》一書中指出汽車最早在臺登記始於 1913 年，¹⁰⁴但早在前一年，臺北市日之九館主杉森與吉就已有引進汽車的紀錄。¹⁰⁵不過，由於汽車的數量一直不多，要

¹⁰⁰ 陳柔縉，《臺灣摩登老廣告》(臺北：皇冠出版，2008 年)，頁 102-11。

¹⁰¹ 鄭藥珠，〈摩托車〉，《詩報》，第 13 期，1931 年 6 月 1 日，頁 10。詩作全文為：「如飛一走般雷聲，大地縱橫快我情。差免飄蓬身世感，征途容易便歸程。」。

¹⁰² 魏占梅，〈摩托車〉，《詩報》，第 13 期，1931 年 6 月 1 日，頁 10。詩作全文為：「自由旋轉走雷聲，巧置機關藝術精。不借軌施人力挽，長途頃刻一車輕。」。

¹⁰³ 沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945 年)》(桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2003 年)，頁 17-8。

¹⁰⁴ 臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統治提要》(臺北：臺灣省行政長官公署統計室出版，1946 年)，頁 1187。

¹⁰⁵ 蔡龍保，《殖民統治之基礎工程—日治時期臺灣道路事業之研究(1895-1945)》(臺北：臺灣師範大學歷史學系發行，2008 年)，頁 403；林文龍，《日治時期臺灣陸路交通建設之研究》(桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2005 年)，頁 73。

到 1930 年之後，汽車才有流行起來的跡象。¹⁰⁶但是由於汽車價格極高，當時具有購買能力的人家或許不在多數。¹⁰⁷加上公共汽車票價相對便宜，對搭乘交通工具的民眾而言，坐公車應該要算是比較普遍的方式。¹⁰⁸

鐵道系統的建置對臺人在城鎮間的空間移動帶來更重要的影響。同樣沿用日文漢字而來的火車，在日治臺灣又稱「汽車(きしや)」。¹⁰⁹發展始於 1887 年清治劉銘傳任內，不過後來礙於經費短絀及施工技術影響，最後清治時期只完成基隆到新竹的鐵路。¹¹⁰日本治臺後，由於鐵路標準不良，日人始政之初就決議要部分改線或廢棄。在首任總督樺山資紀任內，當局籌畫了貫穿全島的縱貫鐵路系統，至 1908 年終於達成基隆至高雄的全線通車。不僅如此，「縱貫線」下還包括相當多的

¹⁰⁶ 根據統計，臺灣汽車每年的登記數量在 1928 年之前皆未超過 700 輛，不過自 1928 年起，登記的數量開始超過 1000 輛。到了 1932 年，汽車的登記數則達到 2011 輛，1938 年之後的汽車登記數更是超過 3000 輛。參見臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統治提要》，頁 1187；另外，以臺北市為例，在 1916 年舉辦「臺灣勸業共進會」的當時，全臺北市也只不過只有 8 輛汽車，當局還另需向日商借車輸送旅客。參見程佳惠，《1935 年臺灣博覽會之研究》（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2001 年），頁 125。

¹⁰⁷ 當時的自動車動輒都要上千圓，以福特 1932 年出廠的標準型來說，訂價就高達 4375 圓，可以想見當時若非富豪大戶，一般人家只能望之卻步。參考自陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》（臺北：麥田出版，2005 年），頁 182-4。就當時的物價而言，吳密察指出以當時交通運輸業來看，官營事業中的日人男性日薪平均為 1.85 圓，臺灣人或中國人的男性則平均為 0.97 圓。若以一個月工作 26 日換算後，則兩者月薪分別為 48.1 圓、25.22 圓。游鑑明亦以臺籍教師為例，指出 1932 年男性與女性教師的月薪分別為 48.09 圓、45.81 圓。對此，吳文星則提出 1920 年末期，收入達到 50 圓的教師，可維持一家十口的家計，且尚有節餘。參見陳佳豪，《日治時期桃園輕鐵的經營與發展，1903-1945》（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2007 年），頁 188-9。另外，當時自動車主要分為自用與營業用兩類，日人購車多為前者目的，臺人則為後者。呂紹理，《水螺響起》，頁 107-8。而根據統計，1940 年以前，日人擁有的自用與營業用車總數分別為 5380 臺和 10039 臺，臺人則分別為 1426 臺和 15190 臺，兩者之差，清楚可見。參見臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統計提要》，頁 1187。

¹⁰⁸ 就臺北市來看，公車路線與運費的關係如下：營業所—圓山間 25 錢、圓山—士林間 10 錢、士林—北投間 22 錢、配電所—總督府間 10 錢、南門—總督府間 9 錢、東門外自動電話—總督府間 6 錢。參見蔡龍保，《殖民統治之基礎工程—日治時期臺灣道路事業之研究(1895-1945)》，頁 406。1930 年代以後，民眾對公車的依賴程度可說不亞於今，特別是臺北城，公共汽車的密度更屬全臺之冠，為當時臺北的運輸系統畫出一幅繁華通勤的流動景象。根據 1932 年的統計，光是市營的公車就包含中央線、城西線、城東線、圓山線、水源地線、枋寮線、板橋線、樺山線與雙蓮線等路線。不僅如此，發車時間從每日清晨六點至晚上十一點，平均五到十分鐘就有一班車，可見其密度之高。不過，雖說光是 1938 到 1942 年五年間，搭乘公營與民營公車的單年旅客總人數皆超過六千萬人次，但公共汽車所帶來的空間分配並不均衡，依照標準時間而行的公車並非在全臺各城市都一樣。公車車次在大城市與鄉村間有著極大的落差，除臺北、高雄這類大都市由於班次密集需嚴格遵守標準時間發車，其他城市像臺南或嘉義就常有遲到或因乘客少而不發車的情形出現。參見呂紹理，《水螺響起》，頁 108-11；臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統計提要》，頁 1190。另外，詳細的公車路線規劃可參考沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945 年)》，頁 53-84。

¹⁰⁹ 為避免日文漢字產生混淆，本文在提及汽車與火車一詞時，仍採用現今的說法。

¹¹⁰ 清治時的鐵道建設始於首任巡撫劉銘傳的推行，但劉氏在任內僅完成基隆段與臺北段的鐵軌建設。第二任巡撫邵友濂接任後，以施工與財政上等因素為由呈請中止興建鐵路，因此當時的鐵路只建設到新竹。洪致文，《臺灣鐵道傳奇》（臺北：時報出版，1992 年），頁 16。

支線，對臺灣最早的交通運輸系統有著至大的影響。¹¹¹根據統計，當時搭乘火車的民眾在 1899 年時每日平均僅有 1080 人，1908 年縱貫線開通當年則提高至 7327 人，自 1911 年起，每日平均搭乘的人數則皆超過一萬人次，可以發現民眾對火車的利用程度有大幅快速提升的現象。¹¹²

上述汽車與火車兩種交通工具在日治臺灣的陸路運輸上要算是車體規模最為龐大的，也因此汽笛開始被裝置在這類的大型車身上用來提醒行路人的安全。就工具聲的性質來看，相較於自轉車鈴聲，行車汽笛聲在聲音的穿透力上則更為突出。「永裕」就曾以「輕輪輾處寂無聲，欲喚迷人笛每鳴」¹¹³提到由於汽車車輪的橡膠結構降低車體本身移動的摩擦聲，使得汽笛聲的鳴響格外重要。

除了陸運，日治臺灣的民眾也經驗到海、空交通工具的影響。臺灣的海上運輸發展的相當早，早在 1860 年臺灣開港以前海上的航運就相當頻繁。當時陸地的交通以「轎」和步行為主，水上交通則以竹筏、「戎克船」與帆船為主。¹¹⁴一直要到臺灣開港後，汽船才逐漸成為水運工具的主流，不過隨著外國輪船的入港，汽船也漸失去競爭力。¹¹⁵到了日治時期，輪船才逐漸用於海上的交通。1896 年大阪商船株式會社在總督府的補助下，開起每月兩次，往返臺灣—日本的航線，行駛船隻有須磨丸、明石丸及舞鶴丸三艘。¹¹⁶往後，總督府的「命令航線」不斷擴增，至 1911 年，以臺灣為中心的航線已有 11 條之多。¹¹⁷隨著海上航陸的蓬勃發展，也增加臺人前往日本的機會。根據 1925、28 年的命令航線資料來看，在往返日本的航線中，以神戶—基隆線最為興盛，一個月有十二次的往返，這條航線也幾乎是

¹¹¹ 縱貫線下支線眾多，光是臺北就有淡水、新店、平溪等支線。洪致文，《臺灣鐵道傳奇》，頁 14-25。縱貫線通車當年，官方還曾舉辦一場名為「汽車博覽會」的活動，這個活動主要是以火車車廂為展示空間，進行從基隆、臺北、桃園、新竹、苗栗、臺中、彰化、斗六、嘉義、新營、臺南、橋頭、高雄至鳳山等各站，由北到南的火車巡禮，讓民眾進入列車內參觀相關的展覽。參見自程佳惠，《1935 年臺灣博覽會之研究》，頁 22。

¹¹² 民眾對火車的使用程度自 1917 年開始已突破每日兩萬人的入次，兩年後則更超過三萬人次，1937 年之後則更是超過每日六萬人次。參見臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統治提要》，頁 1168。

¹¹³ 永裕，〈自動車〉，《詩報》，第 2 期，1933 年 11 月 30 日，頁 8。詩作全文為：「輕輪輾處寂無聲，欲喚迷人笛每鳴。絕好秋風斜照外，載將歸客夢魂清。」。

¹¹⁴ 葉肅科，《日落臺北城：日治時期臺北都市發展與臺人日常生活(1895-1945)》(臺北：自立晚報出版，1993 年)，頁 245-6。

¹¹⁵ 臺灣銀行經濟研究室編，《臺灣之交通》(臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1958 年)，頁 33。

¹¹⁶ 周憲文，《日據時代臺灣經濟史》(臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1958 年)，頁 286。

¹¹⁷ 臺灣銀行經濟研究室編，《臺灣之交通》，頁 34。

當時留日臺人必走過的路。¹¹⁸

另一方面，相較於陸、海交通工具，飛機對日治臺灣的大眾來說則較不具實用意涵。就飛機在臺出現的時間點來看，雖說臺灣史上第一位臺籍飛行員出現於1920年，不過臺灣上空第一次出現飛機的紀錄則可更早追溯到1914年，僅僅略晚於飛機的世界首飛十一年。根據陳柔縉的說法，該年飛越臺灣上空的是赴美學習回來的日籍飛行家野島銀藏，於3月21日在臺北馬場町練兵場，也就是在現今南機場內展開首飛。當天曾有好幾萬人一同見證到這臺灣航空史上的歷史時刻，甚至還有不少的原住民特別聞風而來。¹¹⁹有趣的是，幾日後，報上刊出日人水谷盧堂於觀看飛機飛行後寫下的詩作，詩中所描寫到的「南海天」、「兇蕃」與臺灣飛機首航的時空點就有那麼幾分的相似。¹²⁰儘管如此，當時臺人要真正擁有乘坐飛機的機會其實非常小，即便是富裕的日人要從本島返回內地時，還是多以輪船為主要搭乘工具。¹²¹

在日治臺灣，大眾對輪船與飛機的使用雖不如陸上交通工具來的普及，但這兩類工具的出現對有機會經驗到這些工具的臺灣文人而言，無疑也開啟文人對運輸聲景書寫的新向度，縱使本身並沒有親身搭乘的經驗。「東墩吟社」廖居仁在一次送詩友林少英前往北京的過程中，就以「驛裡送迎喧鐵笛，渡頭安穩快輪船」¹²²等詩句描繪出汽笛聲作為輪船即將出發起程的聲響符碼。而當時臺灣文人對飛機的書寫經驗則多建立在觀察與想像之上，不過即便如此，飛機龐大的機身與聲響卻還是影響到文人感官的塑造。林維朝在其1917年的著作《怡園吟草》中就曾以「機聲軋□翼凌風，迅疾騰飛鳥樣同」¹²³描摹下飛機飛行時的巨大聲響與速度感。

¹¹⁸ 當時大型輪船有蓬萊丸、扶桑丸、瑞穗丸、吉野丸、朝日丸與大和丸等，以蓬萊丸為例，不僅船隻高達9205噸，載客量也可達736人。參見曾汪洋編，《臺灣交通史》（臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1955年），頁27-8。另參見陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》，頁207-8。

¹¹⁹ 陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》，頁196-7。

¹²⁰ 水谷盧堂，〈詞林見飛行機和蓬城詞兄韻〉，《臺灣日日新報》，1914年4月5日，第3版。詩作全文為：「文化覃敷南海天，孰觀歐美漫垂涎。飛機一自行空際，獐獐兇蕃亦慄然。」。

¹²¹ 陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》，頁19。

¹²² 廖居仁，〈送林少英先生之北京〉，《詩報》，第228期，1940年4月6日，頁8。詩作全文為：「清遊梅鶴伴逋仙，壯志鵬程早著鞭。驛裡送迎喧鐵笛，渡頭安穩快輪船。鶯花好夢誇南國，山水多情羨北燕。此日題橋行萬里，春江無限綠楊煙。」。

¹²³ 林維朝，〈乘飛機〉，《怡園吟草》，頁42。詩作全文為：「機聲軋□翼凌風，迅疾騰飛鳥樣同。世界一週行易遍，長房縮地未為工。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 25, 2011)

古清雲也以「風輪聲徹白雲中」¹²⁴指出機聲龐大且穿透力極強的特色。在文人的書寫中可以發現，即便沒有親身乘坐的經驗，文人還是能透過聽覺掌握這類工具聲的功能性。

相較於前述的交通工具，電話(でんわ)則可視為另一種形式的聲響運載工具，但其所運載的對象並非人類本身，而是作為聲波的傳送。日治臺灣的電話事業隸屬在主要辦理郵政事務，並兼辦電信、電話、廣播、簡易生命保險等業務的郵便局(即今郵局)職責之下。¹²⁵作為運輸人聲載體的一種媒介，臺灣最早的電話系統並不像其他現代事業多始於臺北城，反而是出現在離島的澎湖。電話裝置首次在臺灣安裝始於 1897 年三月，被用在澎湖守備部隊間的軍用電話聯繫，以及在澎湖郵便電信局和媽宮(今馬公)西嶼燈臺間的聯絡，但這時的電話系統僅屬官用，往後其他機關部門才因事務需求開始效仿架設電話。¹²⁶一直到 1900 年臺北、臺中、臺南三地開始設立電話交換局，及基隆、斗六設立電話交換局支局後，才開啟民間使用室內電話的新頁。¹²⁷不過，首年申請電話者的總數不過 431 家，在社會條件逐漸成長下，1916 年才達到 4869 家，到 1943 年底，更達到 25999 家。¹²⁸電話事業自 1900 年推展至民間後，初期申裝電話的民眾皆為日人，一直要到 1904 年後，才開始有臺人申裝電話。¹²⁹關於此點，應與電話費用在申辦初期的費用高昂相關。¹³⁰雖說電話費不算便宜，也有民眾選擇以「公眾電話」來降低花費。但至 1936 年時，全臺北能使用公眾電話服務的地方卻只有十處，或許真正使用過公眾電話的

¹²⁴ 古清雲，〈乘飛機〉，《詩報》，第 27 期，1932 年 1 月 1 日，頁 16。詩作全文為：「壯志雄飛胆量洪，風輪聲徹白雲中。昂頭勢欲擎紅日，俯視全球眼界空。」。

¹²⁵ 陳怡芹，《日治時期臺灣郵政事業之研究(1895-1945)》(桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2008 年)，頁 1-2。

¹²⁶ 而臺灣本島市內電話的設置也在同年展開，一開始也作為官方聯絡之用。參見周憲文，《臺灣經濟史》(臺北：臺灣開明出版，1980 年)，頁 871；陳怡芹，《日治時期臺灣郵政事業之研究(1895-1945)》，頁 2。

¹²⁷ 陳怡芹，《日治時期臺灣郵政事業之研究(1895-1945)》，頁 59。

¹²⁸ 參見周憲文，《臺灣經濟史》，頁 871；曾汪洋編，《臺灣交通史》，頁 91；周憲文《日據時代臺灣經濟史》，頁 299。

¹²⁹ 陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》，頁 68。

¹³⁰ 當時電話的費用可分為裝置登記費及電話使用費兩部分，而電話費的變更大致可以分為四期：第一期始自 1900 年 7 月，第二期始自 1905 年 1 月，第三期始自 1917 年 4 月，第四期始自 1921 年 7 月。以第一期來看，當時分兩區計價，裝置費有 15 圓、8 圓兩種價格，而一年的使用費則分別為 120、100 圓。往後的電話費用雖有降低的趨勢，但不明顯。以第四期劃分五區的計價方式來看，裝置費則分別為 15 圓、13 圓、10 圓、8 圓、5 圓，而使用費的月費則還可依單獨與共同裝置的部同，從 9 圓到 3 圓不等。詳見曾汪洋編，《臺灣交通史》，頁 91-2。

民眾並不在多數。¹³¹

訊息的傳送從電話鈴聲響起開始，經過電話接線生的轉接，再連絡至彼方，這其中蘊含著聲音訊息在長距離中不斷穿透的聲場流動。對於使用過電話的文人而言，這道聲響卻是不折不扣令人驚艷的一項技術工具，傅錫祺就曾以〈電話〉¹³²一詩來描寫這個特別的經驗，傅氏在詩中提到鈴聲是電話訊息傳送前的開端。在通話建立後，電話開起「對語人遙隔幾程」這種能將聲響穿透空間，達到與遠方受信人互動的功能，令人有聲歷其境之感。而這項工具同時還能讓通話者「訴不平」，把內心的情緒、樂趣、離情等一一向對方訴說，只可惜這道這到能穿山越嶺的聲響受到通話時間的限制，也難怪傅氏會萌生「祇惜五分時太促」的惋惜之感。

上述對運輸工具在臺概要的檢視中，除了電話的主要運載對象為聲音之外，其餘交通工具都是實際將人運送至其他的空間。運輸媒介的差異顯示出運輸範圍的空間限制，簡便、小型的運輸機具用在臨近空間的移動，複雜、龐大的機具則用在長距離的空間移動。不過，這些運輸媒介雖然打開地區至全島間的流動網絡，但從使用者的限制看來，時人主要利用的運輸媒介還是集中在價格能被接受且實用性較高的方式，像是騎乘腳踏車或是搭乘公共汽車、火車等。同時，時人對運輸媒介接觸的經驗也反映在聆聽接受面的書寫上，多樣運輸媒介帶來的空間流動性也開始讓文人經驗到聲響所被加載的運輸功能性特質。

2.2.2 工具聲的書寫語彙

隨著運輸工具的日漸活絡與改良，其所發出的聲響也有著不同的樣貌與功能性。面對這些不同的工具聲，文人們在聆聽經驗的書寫語彙上也因其不同的功能

¹³¹ 陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》，頁 71。另外，關於此點在陳怡芹對臺灣郵政事業的研究中可觀察到，「公設電話」或「公眾電話」在 1929 年以後才有逐漸設置的趨勢，但並不普遍。參見陳怡芹，《日治時期臺灣郵政事業之研究(1895-1945)》，頁 44-8。當時的電話需經過人工轉接，加上並非每戶人家皆設有電話機，因此通常需到郵便局進行。對此，當時設有「呼出通話」的服務，即透過郵便局信差去受話人家中把他叫到郵便局接聽電話的方式，與現今的公用電話不同。參見李如菁，〈臺灣公用電話機發展歷程初探〉，《科技博物》，第 9 卷第 4 期，2005 年 12 月，頁 88。

¹³² 傅錫祺，〈電話〉，《鶴亭詩集(上)》，頁 100。詩作全文為：「暗對語人遙隔幾程，先傳消息藉鈴聲。願教線掛通明殿，天帝親聽訴不平。關山隔不住人聲，百里攀談樂趣生。祇惜五分時太促，未能訴盡別離情。」。

特性有所差異。針對此點，筆者則將文人書寫中對蘊含運輸意涵的聲響語彙概分為以下四類：

2.2.2.1 自轉車鐘鈴聲與電話鈴聲

在前節的討論中得知，機械鐘聲具有與傳統人力式的杵鐘聲不同的概念。同樣的，「鈴」在傳統中被視為「似鐘而小」的樂器也有著類似的情形。¹³³在日治臺灣，文人對鐘、鈴兩類聲響的書寫方式因為現代工具的漸行普及，出現了樂聲概念之外的意涵。鐘、鈴聲式的工具聲響主要出現在文人對自轉車聲的描寫上，這種交通工具聲主要是基於安全考量而發聲的。自轉車輕便的程度要屬當時交通工具之首，其輕便、響亮的車鈴聲在騎乘上也成為鐵馬安全的一項保護裝置。新竹「柏社同意吟會」陳如璧就曾以「夫婿踏歸雙輦急，鈴聲響徹到閨幃。」¹³⁴描寫丈夫騎乘自轉車急著返家的心情，其中自轉車「鈴響」的這個動作可說與騎乘安全息息相關。類似的書寫在陳厚山的書寫中亦可見到，只是陳氏以「鐘聲」來稱呼，從其中「鐘聲嘹唳電池輝」¹³⁵一句看來，此種鐘聲也是一種提醒安全的工具。

另外，文人對於鈴聲的經驗亦出現在對電話聲的書寫中。在電話聲做為一項通訊工具將人聲傳至彼端之前，還需先經過鈴響的過程知會對方。臺南「桐侶吟社」柏純曾描繪「電話姬(女性電話接線生)」在接通發話與收話方之前，需要先經過「鈴敲響一聲」¹³⁶的鈴響過程。「櫟社」傅錫祺也以「先傳消息藉鈴聲。」¹³⁷指出鈴聲作為訊息傳遞前的一項提醒工具。可以見得，日治臺灣文人對鐘、鈴聲的聽覺感受並不同於對傳統鐘、鈴樂器聲的聽覺經驗。

2.2.2.2 轆轤車聲與汽笛鳴響聲

「轆轤」、「轆轤」與「汽笛」是文人們在經驗火車與汽車時一類工具聲時常

¹³³ 在《洪武正韻》中對「鈴」作為一項樂器有所指出：「今之鈴為圓形，半裂以出聲，錮銅珠於內以鳴之」。參見熊純生編，《辭海(下冊)》(臺北：中華出版，1980年)，頁4483。

¹³⁴ 如璧，〈自轉車〉，《詩報》，第228期，1940年7月15日，頁15。詩作全文為：「堪誇鉄馬勝征駢，伯樂無須論瘦肥。夫婿踏歸雙輦急，鈴聲響徹到閨幃。」

¹³⁵ 厚山，〈自轉車〉，《詩報》，第228期，1940年7月15日，頁15。詩作全文為：「鐘聲嘹唳電池輝，雙輦頻旋一字飛。獨駕輕輪誇鉄馬，奚須更繫紫金鞵。」

¹³⁶ 柏淳，〈電話姬〉，《臺南新報》，第8162期，1924年11月8日，頁5。詩作全文為：「暗裡鈴敲響一聲，絲絲牽接任通情。無端□聽相思話，對此鳴機百感生。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 25, 2011)

¹³⁷ 傅錫祺，〈電話〉，《鶴亭詩集(上)》，頁100。

用的書寫語彙。輾輾、辘辘指的是車輛行走時所發出的聲響，「汽笛」在此則指安裝在車輛上的鳴放裝置。輾輾與辘辘一詞在漢文化歷史上存在已久，輾輾傳統上多用來表示對馬車聲的描述¹³⁸，而辘辘則是指眾車聲。¹³⁹雖此，這類聲響概念依舊可在日治臺灣的文人對現代交通工具的聆聽中見到。1924年，蘇慶元就曾以「車聲輾耳邊提，車外山川入眼迷。汽笛一聲驚覺處，鐵橋飛過曾文溪。」¹⁴⁰一詩來記錄搭乘火車的經驗。蘇氏一詩一方面以輾輾聲指出搭乘火車不時會聽見的聲響，另一方面則用汽笛聲來表示火車快速飛奔的特色。隔年，季本也在南遊之餘以「煙起笛鳴長穀開，辘辘輾輾響如雷」¹⁴¹等詩句描寫下搭乘火車的過程中所經驗到的工具聲。另外，這類傳播工具聲也能在汽車上聽到，1935年「以文吟社」的「曉庵」在描寫公共汽車中的「女車掌」¹⁴²時，就曾以「輾輾聲中倩影臨」¹⁴³勾勒女車掌在車行聲中的模樣，其中輾輾車聲也透露出車體運行時不斷移動的功能性意涵。這些例子都告訴我們這些車行聲已不僅是作為車馬的行駛聲，而反倒出現與現代工具互相結合的現象。

2.2.2.3 轟轟機聲與響雷聲

類似於車行輾輾聲，「轟轟」聲也是文人書寫交通工具聲的一種方式。在《說文解字》中就曾記載，「轟」即為羣車聲，而西晉左思的《蜀都賦》中，也以「車馬雷駭，轟轟闐闐」將轟轟聲指作車馬眾多之聲，可以想見轟轟聲的嘈雜強度。¹⁴⁴不過，這個語彙在日治臺灣的文人書寫中，則常被用來指向對現代交通工具的利

¹³⁸ 例如唐代詩人元稹曾以「六十年來兵燹後，月月食糧車輾輾」來描寫車聲。參見吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源(下冊)》，頁3033；元末清初的文人高啟也曾以「馬蹄踏踏車輾輾」來描寫馬車行走所發之聲。參見熊鈍生編，《辭海(下冊)》(臺北：中華出版，1980年)，頁4276。

¹³⁹ 例如杜甫曾在《杜工部草堂詩箋》中以「車辘辘，馬蕭蕭，行人弓箭各在腰」描寫過馬車聲的浩大的聲勢。參見吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源(下冊)》，頁3035。

¹⁴⁰ 蘇慶元，〈過曾文溪〉，《臺南新報》，1924年9月5日，頁5。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 25, 2011)

¹⁴¹ 季本，〈南遊雜詠(車中偶作)〉，《臺南新報》，1925年4月4日，頁5。詩作全文為：「煙起笛鳴長穀開，輾輾輾輾響如雷。穉兒未識車前進，幾次歡呼樹木來。」。

¹⁴² 當公共巴士在臺行駛後，車上除了運轉手(駕駛員)外，女車掌則是另外一主人物。其地位雖不如教師、醫師，但相較於看護婦、採茶女、電話交換生(接線生)等，收入則較豐富。在當時女車掌的日薪為1圓，另再加上其他給薪，每月的收入約可達30圓以上。參見沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945年)》，頁96-7。

¹⁴³ 曉庵，〈女車掌〉，《詩報》，第110期，1935年8月1日，頁9。詩作全文為：「長裙短髮衣開襟，輾輾聲中倩影臨。昇降有權休賤視，七香車上載千金。」。

¹⁴⁴ 關於轟轟的解釋，另還有水聲與盛大的樣子兩種。參見熊鈍生編，《辭海(下冊)》，頁4282。

用。除了「雪庵」以「輪迴鐵道響轟轟」¹⁴⁵來描寫火車行進時的聲響外，彭祝堂亦在一次飛行演習中感受到「日日雷轟徹九霄，凌空荒鷺演今朝」¹⁴⁶的震撼。兩者都掌握到轟轟聲在交通工具運作時由機體所發之聲。

除了轟轟聲，雷聲也是飛機聲的一項常見的書寫語彙。早在飛機在臺首飛該年，署名「梅鶴仙史」的騷客曾以一首令人玩味的詩來描寫這種新鮮的聽覺感：「鼓盪機關兩翼□，疾如飛鳥響如雷。入雲驚殺月中兔，錯認蒼鷹搏擊來。」¹⁴⁷，詩中有趣的是「梅鶴仙史」都用動物的特徵來敘寫飛機的樣貌¹⁴⁸，這架蒼鷹般的大鳥所發出的雷響飛行聲，代表的正是飛機運作時的強大聲響，這種以人工方式發送出的響雷聲與前述報時工具聲的書寫方式亦有著異曲同工之妙。不僅如此，雷聲的書寫還可在摩托車的聲場中見到，「自由旋轉走雷聲」¹⁴⁹也成為魏占梅筆下代表摩托車行駛時的一項工具聲響。

上述不論是嶙嶙、輾輾、轟轟還是雷聲等聲響，對文人在當下感受聲音時或許是相當嘈雜的，然而，這些聲響卻並非只是純粹的噪音，更關係到該工具是否有正常的在運作。也就是說，文人們聽見的工具聲其實指向工具機械供給能量的過程，成為辨識工具是否正常發揮功能的一項判準，而這類聲響書寫蘊含的工具性質也往往能在仰賴複雜機械運作的交通工具中見到。

2.2.2.4 電話傳音線傳情

電話在傳遞訊息之前除了會先以鈴聲提醒收話方，在發話方與收話方兩端接通後才可傳訊。這類傳聲方式需藉助電話姬之手，訊息才會被運送到另一端，而其中的關鍵要素又在於電線將聲波轉換成電流再轉回聲波的步驟，「桐侶吟社」許

¹⁴⁵ 雪庵，〈汽車〉，《詩報》，第 197 期，1939 年 3 月 18 日，頁 21。詩作全文為：「迴鐵道響轟轟，一日能奔萬里程。駿馬高車減顏色，壺公縮地亦銷聲。」。

¹⁴⁶ 彭祝堂，〈臺中市觀飛機演習有感〉，《南方》，第 139 期，1941 年 10 月 1 日，頁 30。詩作全文為：「日日雷轟徹九霄，凌空荒鷺演今朝。英雄快展冲天翼，鬧得風雲似急潮。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 25, 2011)

¹⁴⁷ 梅鶴仙史，〈詞林 / 觀飛行機作〉，《臺灣日日新報》，1914 年 5 月 6 日，第 3 版。

¹⁴⁸ 類似的情形也可在蒲化生 1920 年寫的詩裡發現，蒲氏則用「有聲疑鵲鶴，具體仿蜻蜓」來描寫飛機的型態。不過，這類詩作不論以何種動物來描繪飛機，這種寫作筆法呈現出人類透過觀察行為，取法自然的創造模式。參見蒲化生，〈觀飛機〉，《臺灣教育會雜誌》，第 216 期，1920 年 5 月 1 日，第 5 頁。詩作全文為：「舉首望空際，悠悠一物形。有聲疑鵲鶴，具體仿蜻蜓。翮健身裝鐵，天清日晒翎。近來知格力，越渡勝仙舲。」。引用自《臺灣教育會雜誌》暨《臺灣建築會誌》影像資料庫，<http://192.192.13.178/cgi-bin/gfb3/journal.cgi?o=djournal>。(accessed April 5, 2011)

¹⁴⁹ 魏占梅，〈摩托車〉，《詩報》，第 13 期，1931 年 6 月 1 日，頁 10。

丙丁在 1924 年曾寫到「欲向伊人訴心事，憑他一線代傳情。」¹⁵⁰，詩中指出電話傳聲的達成條件還需仰賴電話接線聲將兩端線路接合才可通話，難怪林鍾音也指出這種傳聲的方式是先經過「半須電力半人工」的步驟，才能達到「千里言情一線通」¹⁵¹的效果。

在上述文人的聽覺經驗中，我們可以觀察到文人在描繪聲響的運輸功能面向時，主要著重於兩個層面：一是聲響結合發聲媒介一同運作所展現出的功能性面向，另一則是聲響獨立於發聲媒介另外開展出的功能性面向。前者使用的語彙包括轆轤、轟轟、雷聲與電話鈴聲等，所指向的都是媒介要能產生運輸功能性的運作特質，也就是代表機械運轉時產生運輸能量的工具聲，這所牽涉到的是運輸媒介之所以能作用的前題層面；後者使用的語彙包括車行鐘、鈴聲與汽笛聲等，所指向的則是媒介本身運作外的功能性面向，特別是用在安全性的意涵上，其所欲建構的則是他者與媒介本身的距離。雖說如此，這裡卻也出現語彙重疊但歧異的現象。除了鈴聲代表著不同的功能性，雷聲、汽笛聲與鐘聲則與前述報時聲響的書寫有所重疊，但兩者在功能性意涵上卻不甚相同。雷聲與汽笛聲在報時聲中被用來形容聲響的強度，但在運輸聲中代表的則是工具運作與安全性的層面，鐘聲也在整點報時的意涵之外，另加上運輸安全的功能面向。這些語彙的重疊性差異也進而影響到不同媒介在工具性質建立時所被賦予的意涵差別。

¹⁵⁰ 丙丁，〈電話姬〉，《臺南新報》，1924 年 11 月 86 日，第 8162 期，頁 5。詩作全文為：「亭亭玉質坐深更，雁思鶯愁疊疊生。欲向伊人訴心事，憑他一線代傳情。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 25, 2011)

¹⁵¹ 林鍾音，〈電話〉，《梅鶴齋吟草》（新竹：新竹市立文化中心，1998 年），頁 185。詩作全文為：「半須電力半人工，千里言情一線通。渾似隔簾相對語，無緣識面是春風。」。

2.3 聲響工具的生產面圖像

在本節中，筆者則將聲響的工具特性轉至生產面向。由於富有生產意涵的發聲媒介較為廣泛，無法一一進行分析，因而本文將之分作農業與工業兩場域，從中就臺灣文人的書寫，檢視其聽覺經驗的描寫方式，並探討文人們在書寫聲響的生產面向時所使用的語彙，與其所被賦予的工具性質。

2.3.1 工具聲的發聲媒介與生產面向的功能意涵

從農業面向來看，甘蔗與稻米在日治時期要屬臺灣兩大農作物，其中稻米又算是維繫人民生活的主要糧食作物。臺灣的稻作生產早在漢人大量來臺拓墾之前就已存在於部分的原住民社群，各族群在從事耕種與收穫時所使用的農具並不一致。根據蔡承豪的研究，鳳山八社、西拉雅族與凱達格蘭族皆主要採取「治畚種禾」的耕作方式，也就是刀耕火種的農作形態，農具也僅以鋤或簡單的工具耕種，這些挖掘工具的效率並不高。¹⁵²到了十七世紀大量的漢人來臺，犁、犁頭、鏟子等含鐵農具以及牛、馬等獸力也從清國進口而來，簡單的器械裝置配合獸力的搭配逐漸提高生產的效率。¹⁵³日治時期，農耕用犁的技術被大量改良，加上新農具的引進與機械電力設備的使用，使臺灣的稻作技術進入革新的階段。¹⁵⁴

面對日治臺灣農業改良的現代化浪潮，文人們也在這波變革中經驗到新的農作聲音，其中文人對「新式稻拔機」和「精米機」的書寫就為一清楚的例子。「稻拔機」是分離稻穀與稻桿的器具，在傳統漢文化的農耕中就已有使用，又稱為「摔桶」，也就是收取稻穀的桶子。傳統收穀的過程透過人力進行，為了防止稻穀散落，農人會在摔桶旁敲打稻穀，使其分離。¹⁵⁵不過日人在因應蓬萊米的普及後¹⁵⁶，引

¹⁵² 就農耕與收穫的方式來看，鳳山八社僅以簡單的工具耕作，並採以手摘穗的收穫方式；西拉雅族也僅以尖鋤耕種，以類似刀子的工具收割；凱達格蘭族則以鋤耕種，以手摘穗；噶瑪蘭族則僅以疑似小刀的掘棒耕作。參見蔡承豪，《天工開物—臺灣稻作技術變遷之研究》（臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，2009年），頁44-69。

¹⁵³ 蔡承豪，《天工開物—臺灣稻作技術變遷之研究》，頁89-110。

¹⁵⁴ 蔡承豪，《天工開物—臺灣稻作技術變遷之研究》，頁369-78、414-46。

¹⁵⁵ 蔡承豪，《天工開物—臺灣稻作技術變遷之研究》，頁120-1。

¹⁵⁶ 有關日治時期米作發展過程大致可分為三個階段：原狀期(1895-1905)、在來米時期(1906-24)及蓬萊米時期(1925-39)。參見陳煜稜，《臺灣日治時期產業合作事業經營之農業倉庫研究》（臺南：國立成功大學建築學系碩士論文，2004年），頁3-1。

進了「迴轉脫穀機」也就是「機器桶」後，這種新式的稻拔機可說大幅的改良傳統收穀過程的效率。這項機械與傳統摔桶最大的差異在於機身以木製滾筒搭配「^」型的鐵製結構，以利提升脫穀的比例。¹⁵⁷臺東「寶桑吟社」莊根茹在 1936 年時曾以「鐵機木座好模型，拔取稻梁勝舊形。」¹⁵⁸來說明這種新式收稻機以金屬為體，與生產功效提升的特色。農機的技術革命也為傳統的農作聲景帶進新的面貌，生產活動中的機械聲響除帶有省時省力的工具特質，連續不休的機械運作聲同時也富含長效與高速生產的工具意涵。自機械聲進入臺人生活中，時人已漸習慣生活周遭的不同機械聲，這類代表著收穫生產的聲響，不僅只節省了人力，堅硬的機械還更具備長時間運轉的能力。在新式脫穀機成為農作的一分子後，時人所感受到的是「拔機一動轉無停，聲響農村到處聽」¹⁵⁹的經驗，其中農機「轉無停」的運作方式，是純人力所遙不可及的。

在稻穀變成稻米前，還需經過「脫穀除糠」的階段，其中脫穀代表「碾米」，除糠則代表最後「精碾」的程序。傳統脫穀的過程透過「土礱」先磨穀去殼產出糙米，之後再以「椿白」將糠皮搗出產出白米，整個過程幾乎都仰賴人力。¹⁶⁰不過自 1914 年開始，碾米機具開始邁向電動機械化，生產力的提高逐漸取代傳統的人力運作。¹⁶¹如同脫穀機，碾米機的機身也使用金屬的搭配來增強功能，「培文書閣」「慶賢」曾以「鋼材木板合裁成，把穀研將玉粒明」描寫到精米機由鋼板與木材的組成與運作，並以「舂而相杵易傷情」¹⁶²對照其與傳統除糠方式的差異。詩友「梅徑」則更以「旋轉器械晝夜鳴，搗來玉粒感文明」¹⁶³指出自新式機械進入農村後對農作聲場造成的變化，進而暗示著人力使用率的降低。署名「進財」的

¹⁵⁷ 蔡承豪，《天工開物—臺灣稻作技術變遷之研究》，頁 427-9。

¹⁵⁸ 莊根茹，〈新式稻拔機〉，《詩報》，第 125 期，1936 年 3 月 20 日，頁 18。詩作全文為：「鐵機木座好模型，拔取稻梁勝舊形。稗益農家稱第一，千迴萬轉日無寧。」。

¹⁵⁹ 津傳，〈新式稻拔機〉，《詩報》，第 125 期，1936 年 3 月 20 日，頁 18。詩作全文為：「拔機一動轉無停，聲響農村到處聽。廿紀文明科學巧，于今發見此新形。」。

¹⁶⁰ 楊志堅，《「土礱間」—臺灣地方經濟與人際網絡的探討》（臺北：中國文化大學史學研究所碩士論文，1999 年），頁 26-7。

¹⁶¹ 陳煜稜，《臺灣日治時期產業合作事業經營之農業倉庫研究》，頁 2-12、2-25。

¹⁶² 慶賢，〈精米機〉，《風月報》，第 48 期，1937 年 9 月 21 日，頁 19。詩作全文為：「鋼材木板合裁成，把穀研將玉粒明。太息當年無此器，舂而相杵易傷情。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 26, 2011)

¹⁶³ 梅徑，〈精米機〉，《風月報》，第 48 期，1937 年 9 月 21 日，頁 19。詩作全文為：「旋轉器械晝夜鳴，搗來玉粒感文明。霎時白粲粃糠脫，舂杵何須煩愛卿。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 26, 2011)

騷客在〈獲稻〉一詩中，亦以「機械辘轳逸老農」¹⁶⁴言及機械聲運作與老農以逸待勞等待收成的相互關係。傳統以人力工作的模式，逐漸被機械取代，機械聲反成為農村中的新聲響，建構出一幅「除糠人力久無聲」¹⁶⁵的聲景。聆聽者對聲響的感知也因機械聲代表的便利性，開始習慣有機械聲的農村生活。精米機在「節珠流玉鐵輪鳴」的聲響中開始運作，並在「電過金華粒粒精」的過程後不斷產出白米，達到「村婆已免搗三更」的省力效果¹⁶⁶。對此，上述例子與前述梅徑一詩所指的「晝夜鳴」剛好形成一鮮明的對照：機器晝夜鳴的現象代表著機器可以不受身體作息的限制無休的運作，相較之下，雖然傳統的搗米過程是否全由女性來進行仍相當值得懷疑，不過原本由人力所發出的搗米聲的確在機器聲的衝擊下，反成為一種僅需以逸待勞透過聆聽機械便知生產進度的行為，其中，文人的聆聽經驗也呈現出一種從勞力生產到技術效能的過渡感知。

在工業生產活動上，日治臺灣所引進的許多機具一方面可說都對 1930 年代臺灣輕工業的發展奠定了穩固的基礎，一方面也為臺灣社會繪製出新的機械聲景。以建築機械為例，「升降機」與「捲揚機」的使用對臺灣社會的建築高度就是種極大的突破，兩者都是運用捲揚機械將搭乘者或貨物垂直運送的機械。傳統的臺灣建築多為一至兩層樓高，在貨運搬運上多以人力即可滿足，自日治初期，市街開始出現三層以上的樓高，建築的輸送設備也伴隨而來。¹⁶⁷升降機就是現今所指的電梯，這項建築技術在十九世紀末引入日本，並於二十世紀初開始出現在臺灣。升降機最早在 1908 年出現於臺北鐵道旅館中，隨後包括總督官邸與廳舍、臺北郵便局、菊元百貨、臺北公會堂、臺灣銀行會社等地也陸續開始設置。¹⁶⁸在升降機的運作過程中，搭乘者不僅體驗到垂直上升的感受，也經驗到升降機中一道獨特

¹⁶⁴ 進財，〈獲稻〉，《詩報》，第 98 期，1935 年 2 月 1 日，頁 6。詩作全文為：「杖藜郊外看收冬，機械辘轳逸老農。載道歡聲呼大有，硯田獨歎却羞儂。」。

¹⁶⁵ 萬傳，〈精米機〉，《風月報》，第 48 期，1937 年 9 月 21 日，頁 19。詩作全文為：「除糠人力久無聲，機器而今最有名。轉瞬之間春萬斛，穀商到處盡歡迎。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 26, 2011)

¹⁶⁶ 實樹，〈精米機〉，《風月報》，第 48 期，1937 年 9 月 21 日，頁 19。詩作全文為：「節珠流玉鐵輪鳴，電過金華粒粒精。科學利農張國本，村婆已免搗三更。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 26, 2011)

¹⁶⁷ 廖鎮誠，《日治時期臺灣近代建築設備發展之研究》（桃園：中原大學建築學系碩士論文，2007 年），頁 188。

¹⁶⁸ 在當時升降機的功能可分為乘坐、食物運送與貨物載送三類。舉例來說，臺北鐵道旅館所設置的升降機就為乘坐用，總督官邸的則為食物運送用，臺北郵便局的則為貨物載送用，而臺北公會堂則是三者兼具。參見廖鎮誠，《日治時期臺灣近代建築設備發展之研究》，頁 200。

的聲響。鄭邦橋在月津吟社與竹音吟社的聯吟中，曾以「機頭鈴響上危巔，人物昇沉藉電牽。百丈高樓憑一瞬，時間節約且安全。」¹⁶⁹這樣生動的詩作來描寫鈴聲作為升降機高速垂直移動的一道安全提示聲。另外，捲揚機則類似現今的吊車，同樣的機械原理除了被應用在升降機的使用上，也常用於吊送貨物或建築材料。這類機械仰賴齒輪、鋼索與滑輪的機械原理來達到省力的效能。「灘音吟社」張達修在 1931 年時就以「輾轉銅輪促」描寫到捲揚機在不斷發出的輾轉聲中透過滑輪達成省力的效果，進而產生「千仞任揚捲」¹⁷⁰的載重效能。不僅如此，黃啟棠也感受到「軋軋圓輪響，迢迢巨索垂」¹⁷¹的聲響經驗。其中，不難發現不論是升降機的鈴響聲還是捲揚機的輾轉、軋軋聲，這類建築工具的聲響也一同參與當時臺灣社會的聲景構成。

另一方面，除了農作與建築機具，印刷與紡織機具的改良也對時人的聽覺經驗產生相當程度的衝擊性。¹⁷²這些機具生產效能的提升與電力在生產機具中的應用有相當大的關係，根據林蘭芳的研究，在 1928 年的臺北，印刷業與紡織業工廠中就已主要使用電動機具，更不用說到了 30 年，電力更被廣泛應用在其他機器中。¹⁷³雖說當時臺灣的工業並不僅限於建築、印刷與紡織，不過對臺灣文人而言，印刷業中電動機的使用則應要算是所有工業技術中最具革命性影響的，文人在其中的受惠尤為至劇。¹⁷⁴日治臺灣正經歷一個由雕版到鉛版、手動到電動的技術移轉

¹⁶⁹ 鄭邦橋，〈升降機〉，《詩報》，第 99 期，1935 年 2 月 15 日，頁 10。

¹⁷⁰ 張達修，〈捲揚機〉，《詩報》，第 3 期，1931 年 1 月 1 日，頁 4。詩作全文為：「輾轉銅輪促，迴環鉄剝憑。路從青嶂上，人共白雲登。千仞任揚捲，雙車自降昇。交通輕與便，不畏峻峰峻。」

¹⁷¹ 黃啟棠，〈捲揚機〉，《詩報》，第 3 期，1931 年 1 月 1 日，頁 4。詩作全文為：「軋軋圓輪響，迢迢巨索垂。但將机上下，便見物飛馳。隻手能操縱，千鈞易轉移。倘憑蒸氣力，負重更稱奇。」

¹⁷² 當然，當時臺灣工業的發展不僅限於此，另外還包括金屬、食品、化學、製窯等其他工業。參見包括。參見林蘭芳，《工業化的推手--日治時期的電力事業》（臺北：國立政治大學歷史研究所博士論文，2002 年），頁 351、365-6。本文在這裡乃根據臺灣文人文字著作中蒐集到的材料進行篩選而來。

¹⁷³ 根據《臺北州の工廠》一書中的分類，印刷業被納入「雜工業」中，在臺北的 44 家工廠中，就有 38 家使用電動機。另紡織業則被納入「纖維工業」中，當時臺北的紡織工廠則只有日華紡織株式會社臺灣苧麻絲工廠一家，也以電力為主要生產動力。參見林蘭芳，《工業化的推手--日治時期的電力事業》，頁 372-4。

¹⁷⁴ 印刷技術的改良不僅活絡臺灣的出版事業，對文人作品的創作也有著極大的影響。談起臺灣的印刷技術，早在清治前就已有紀錄，不過在當時由於多採用木板刻印，且需仰賴福建泉、廈各地，也因此刻書出版並不興盛。海通之後，西洋印刷技術傳入，石印與鉛印盛行，出版中心逐漸轉以上海為中心，至明治後期，臺灣的出版仍相當仰賴清國。這種情形在大正時期以後有了轉變，新式印刷術漸普遍出現在報社、書局、鄉紳自營或私人場所中，至日治中期後，可以說臺灣的出版技術都被鉛印所取代，加上印刷機的改良，從手搖到電動，鉛字印刷遂成為近代印刷主流。參見林文龍，〈臺灣早期詩文作品編印述略(1684~1945)〉，收錄於《講座 FORMOSA：臺灣古典文學評論合集》

期。隨著教育推廣，人文思想漸興，愈來愈多的文人雅士想留下自己的書寫創作。藉助印刷術及詩文集的出版，文人們則愈來愈容易保存其創作。在「蓬山吟社」一次以〈活版〉為題所徵的擊鉢吟中¹⁷⁵，不少文人都指出新式活版印刷帶來的革命，其中陳南輝就以「文章海內網羅收，付印機聲響不休」¹⁷⁶來表現在活版印刷機聲中，文章被大量生產的過程。另外，紡織工業的機械技術改良也影響時人到聽覺感官的塑造。傳統裁縫的技術主要以手工縫紉或刺繡為主，這種透過一針一線縫製，所仰賴的是人力的縫紉工法，在生產上相當耗時。當裁縫機開始出現在臺灣社會後，技術的革命使時間成本大幅縮減，生產效率大大提升，「蹈處機聲雜杼聲」這類的裁縫機聲也成為臺灣社會聲景建構的一部份。不過，雖然裁縫機為縫衣技術帶來巨大的影響，但以裁縫機「利便家庭買與卿，雖然器小價連城」¹⁷⁷如此昂貴的價錢來看，或許當時真正擁有的人家並不在多數。¹⁷⁸

連續不斷的機械運作聲一方面代表著機械取代人力的情形，一方面也反映出在這個機械聲場內，產品不斷被大量產製、大量製造的過程。出版文字的聲場中，印刷機不斷在「軋軋」聲中產出千萬文字，一字、一句到全篇詩文，鉛印技術在快速不休的運作聲中製成篇文章，在「機架一輪轉不休」¹⁷⁹的聲場中，文字的生產與再製不斷的在高速反覆進行。在生產服裝的聲場中，縫紉機也在車衣聲中運作，有別於傳統手工一針一線的方式，裁縫機在踏板聲「起落有音」的聲場中

(臺北：萬卷樓圖書公司出版，2004年)，頁37-73。

¹⁷⁵ 所謂的「擊鉢吟」指的是文人詩社間的一種作詩比賽。在詩社會集之時，文人們多會以擊鉢吟的方式進行交流，而擊鉢吟的比賽方式則是採「限題、限體、限韻、限時，五七言律絕並行」的形式進行。參見王文顏，《臺灣詩社之研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1979年），頁150-1。

¹⁷⁶ 陳南輝，〈活版〉，《詩報》，第96期，1935年1月1日，頁15。詩作全文為：「文章海內網羅收，付印機聲響不休。畢竟棗梨都不用，名山事業足千秋。」。

¹⁷⁷ 紉秋，〈裁縫機〉，《詩報》，第142期，1936年12月2日，頁18。詩作全文為：「利便家庭買與卿，雖然器小價連城。趨時錦樣兼花樣，蹈處機聲雜杼聲。未化梭龍陶侃母，須憐補雀仲山兄。香閨自此誇身手，縱有天衣製亦成。」。

¹⁷⁸ 在當時，裁縫機價格昂貴，一臺機器多在五十圓以上，較便宜者雖尚在百圓以內，但超過一、兩百圓的裁縫機亦不在少數。由於裁縫機相當值錢，甚至還出現了詐騙及偷竊裁縫機的社會事件。參見〈床頭金盡 騙取裁縫機〉，《臺灣日日新報》，1935年12月16日，第8版；〈在火車內盜裁縫機被捕往究問〉，《臺灣日日新報》，1930年4月22日，夕刊4版；〈詐取裁縫機四臺〉，《臺灣日日新報》，1926年1月9日，夕刊第4版；〈竊取裁縫機 未幾即被拘住〉，《臺灣日日新報》，1937年2月8日，第8版。

¹⁷⁹ 劉金城，〈活版〉，《詩報》，第96期，1935年1月1日，頁15。詩作全文為：「機架一輪轉不休，數行活字版中浮。於至科學昌明日，百萬珠璣頃刻收。」。

開啟，隨之而來的是「偏賴針端刺細聲」¹⁸⁰的縫衣聲，針線在細微縫紉聲中，又進一步達到衣裳「千針密」¹⁸¹的結果，高頻的裁縫機聲在這個生產空間中，象徵鬼神般高速的產製技術。

另外，夏季高溫濕熱的天候，本來就不是個舒適的季節，對北方來的日人而言，可以想見，臺灣的夏季應更顯得酷熱難耐、充滿暑意。因為這樣，消暑方法的研議也成為殖民當局所考量的一項課題。除了公園的建置之外，能生產涼風的電扇則是另一妙計。現今「隨買隨用」的電扇在當時可並非是那麼容易的一件事。當時電扇的電力供給需要先向臺北電器作業所申請訂購，並還需繳納一個月兩圓五十錢的費用。¹⁸²由於申請者踴躍，而電扇有限，作業所的電扇申請還需迅速，開辦初期還能見到申請額滿的情形。¹⁸³臺灣第一位並用文言文及白話文體創作歷史章回小說《鯤島逸史》的文人鄭坤五，在 1910 年代初就有過吹電扇的經驗¹⁸⁴，這在當時文人界中並不多見。一般來說，電扇真正進入較為全面性的普及還要等到 20 年代之後，屆時，電扇才成為一種「實用品」，而非只是「揮霍品」。¹⁸⁵

自電扇聲出現在臺人生活中後，電扇所生產的納涼感開始成為消暑的一項利器。雷鳴似的電扇聲在電力與葉扇的作力下開始發聲運作，建構一幅「殷似雷車輪轉忙」¹⁸⁶的畫面。這道聲響乃透過電扇「旋轉似雷鳴欲雨」的過程被生產，進而產出「一樓風送一樓涼」¹⁸⁷的納涼效果。然而，雖說電扇雷聲起因自電力與機

¹⁸⁰ 世昌，〈裁縫機〉，《詩報》，第 142 期，1936 年 12 月 2 日，頁 18。詩作全文為：「裁製衣裳藝可驚，天工巧奪器文明。非關指下生寒影，偏賴針端刺細聲。孟母飛梭穿不似，丁娘迴字繡難成。年來花樣翻新日，機軸家家婦女精。」。

¹⁸¹ 劍亭，〈裁縫機〉，《詩報》，第 142 期，1936 年 12 月 2 日，頁 18。詩作全文為：「裁縫敏速鬼神驚，乞巧何勞踐舊盟。織錦工殊三月雨，弄機聲細一春鶯。鳳頭重按千針密，玉腕輕揮百線精。絕塞不愁風雪苦，征衣萬襲瞬間成。」。

¹⁸² 〈雜報 / 暑氣與電氣〉，《漢文臺灣日日新報》，1906 年 4 月 28 日，第 2 版。

¹⁸³ 〈要用電扇宜急申請〉，《臺灣日日新報》，1912 年 4 月 25 日，第 4 版；〈作業所電扇之告罄〉，《臺灣日日新報》，1913 年 4 月 24 日，第 5 版。有趣的是，在這項新式機器剛在臺灣推行不久，在報上還能見到以「手捻指針」操作電扇的方法及注意事項，可以見到這項消暑利器剛引進時的新鮮感。參見〈雜報 / 印刷配布電扇使用須知〉，《漢文臺灣日日新報》，1906 年 5 月 4 日，第 4 版。

¹⁸⁴ 鄭坤五，〈詞林 / 電扇〉，《臺灣日日新報》，1911 年 9 月 17 日，第 3 版。詩作全文為：「陰陽氣洽方為電，用作燈光又製扇。從今滿座具春風，赤帝炎威無所展。」。

¹⁸⁵ 自推行以來，電扇的申請率年年增加，平均一年增加四、五百臺。在 20 年代後，電扇的使用現象才較為普及。參見〈使用電扇者多〉，《臺灣日日新報》，1918 年 7 月 7 日，第 6 版；〈電扇化為實用〉，《臺灣日日新報》，1921 年 5 月 10 日，第 6 版。

¹⁸⁶ 楊少貞，〈電扇〉，《詩報》，第 58 期，1933 年 5 月 1 日，頁 12。詩作全文為：「殷似雷車輪轉忙，天工人代巧非常。可憐驅使封姨手，又擴威權到阿香。」。

¹⁸⁷ 國亨，〈電扇〉，《詩報》，第 17 期，1931 年 8 月 1 日，頁 7。詩作全文為：「泰西技藝破天荒，紈簾翻新巧製良。旋轉似雷鳴欲雨，一樓風送一樓涼。」。

械的作用，具有著傳送風力的工具效能，不過並非所有當下時人都樂於聽見這道聲響。這道雷聲雖象徵納涼清風的吹拂，但如果在夜晚使用，卻反倒變成一種擾人清夢的「噪音」，「新鶯吟社」簡寄翁在 1931 年就以「聒耳最嫌難入夢，汗珠收盡軋聲長」¹⁸⁸指出電扇聲在夜晚嘈雜難耐的干擾。即便如此，為了享受這道納涼清風，部分文人還是願意忍受電扇雷聲般的工具噪音，楊子青在考量這兩項因素後，還是覺得「別有新鮮涼味好，莫嫌雷電響丁東」¹⁸⁹，可見面對電扇噪音與隨之而來的涼爽感，文人們各有衡量。

不論文人所使用的語彙是用來描繪工具本身運作的功能面，或是後續的生產行為，兩者都指出聲響在工具面向的生產向度。不過，對文人的聽覺經驗而言，工具生產出的效能性似乎是較被強調的一項特性。聲響的工具特性都主要建立在省時省力帶給生活的便捷性上，反映出文人透過聽覺的經驗感受到文明便利性的到來，筆者認為這種技術革命的衝擊其實主要反映在三個面向上：第一，高速運作、大量生產，文人在書寫這些聲響時，最直接能聽見的就是發聲工具的快速運作，這種高頻緊密的連續聲響象徵著產品不斷被快速產出的過程，機械裝置透過連續不斷的敲打、轉動等過程進行生產，速度遠超過傳統人力運作的模式。第二，節省人力、長效工作，瞭解到生產工具能夠高速運轉之外，文人還觀察到機身運作具有的長時間性，即使操作者不在旁邊，機身仍究能不斷的自行進行生產，而且不需特別休息。相較於人力斷斷續續，需要喘息的運作模式，機械技術取代人力費時費力的生產方式，且甚至能產出更高的農作、工業與服裝品質，對周遭的聆聽者而言是何樂而不為呢？第三，技術信任、身體享受，繼時人對機械技術的使用程度日漸提高，這種載負效能特性的工具聲響開始轉向一種聆聽者對技術運作的依賴感。省時省力的結果導致使用者對發聲媒介信任感的增加，即便發聲媒介運作時會產生軋軋或雷電般的噪音，但其製造出的產品效能卻遠超過聲響的不協和感受，可見文人身體在對技術建立信任感之後，逐漸孕育出一種帶有依循工具特質的身體享受感。上述對農、工業發聲媒介的檢視就現今看來其實沒有什麼

¹⁸⁸ 寄翁，〈電扇〉，《詩報》，第 17 號，1931 年 8 月 1 日，頁 7。詩作全文為：「却從一線巧生涼，勝彼齊紈玉手忙。聒耳最嫌難入夢，汗珠收盡軋聲長。」。

¹⁸⁹ 楊子青，〈電扇〉，《東寧擊鉢吟後集》（臺北：龍文出版，2006 年），頁 6-7。詩作全文為：「動機一發勢豪雄，掃盡炎威瞬息中。鐵葉應憐蟬翼薄，金輪還比鶴翎豐。飄搖天地陰陽氣，宛轉樓臺日夜風。別有新鮮涼味好，莫嫌雷電響丁東。」。

特別之處，但可以想見對原本僅以人力與獸力耕作、興建房屋的傳統臺灣社會而言，這些技術的引進的確衝擊到原生的農工生態。這種革命的效果主要來自生產技術的效能性上，打破傳統農工業耗時耗力的生產結構。然而，這種技術的革命同時也對時下文人的聽覺感官帶來的刺激，促使文人在使用相關語彙描寫時關注到生產媒介的轉變，也覺察到聲響中所蘊含的生產效能性質。

2.3.2 工具聲的書寫語彙

農工機具的發明與改良為臺灣社會帶來了多樣的聲響樣貌，這些工具聲各自象徵著不同的機械運作與生產的功能性。對此，筆者則將文人書寫中蘊含生產意涵的工具聲響語彙概分為以下三類：

2.3.2.1 辘轳、轆轤農機聲

在日治臺灣的文人筆中，辘轳、轆轤聲除了被用於對現代交通工具聲的描寫外，也出現在農作生產的聲響描寫上。在農村收穫的場景中，「進財」就曾杵著藜木手杖從郊外觀看農穫，並描寫機械替農夫省工的過程。¹⁹⁰詩中特別之處在於機械辘轳聲代表著農機運轉時的生產行為，在這道聲響中，老農聽見機械對農作生產帶來的便利性。除了辘轳聲，轆轤聲也常見於文人對農作生產聲景的書寫，在此則成為文人們指稱農作機械聲的一道聲響。針對這點，「鼓山吟社」陳輝山就在其〈穫稻〉一詩中描寫機器聲在農作中的功能角色，詩句「轆轤車聲喧吠畝，重重笠影亂田疇」¹⁹¹就將農機忙於運作的聲響與田中忙著收割的農民情景結合，描繪出稻穫收割的生動景象。到了最後除糠的過程，精米機聲的加入更增添農村聲響的豐富度。「培文書閣」「連榮」亦指出到了這個階段，精米機的轆轤聲所蘊含著「聲中瀉水晶」¹⁹²的神奇功能，也終能使得辛苦耕耘的農民們得到暫緩的休息。

¹⁹⁰ 進財，〈穫稻〉，《詩報》，第98期，1935年2月1日，頁6。詩作全文為：「杖藜郊外看收冬，機械辘轳逸老農。載道歡聲呼大有，硯田獨歎却羞儂。」

¹⁹¹ 陳輝山，〈穫稻〉，《詩報》，第95期，1934年12月15日，頁4。詩作全文為：「稻田一望似波流，遍野農夫各穫收。轆轤車聲喧吠畝，重重笠影亂田疇。鎌光起處驚烏鵲，人影散來亂漁溝。倉廩滿盈欣報賽，醉歌鼓腹樂忘憂。」

¹⁹² 連榮，〈精米機〉，《風月報》，第48期，1937年9月21日，頁19。詩作全文為：「藉此渾如琢玉情，除糠利器創文明。免教五斗腰春折，轆轤聲中瀉水晶。」。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 26, 2011)

2.3.2.2 軋軋機械聲

「軋軋」機聲則是在農業或工業生產中都能聽見的聲響，也是文人對機械聲常見的書寫用語。軋軋聲一詞在傳統漢文化中存在多時，在宋代陸游就曾以「織室踏車鳴軋軋」來形容紡織機的聲響，秦觀也曾用「軋軋隔林聞挽車」描寫過車行聲。¹⁹³很明顯的，軋軋聲在傳統的使用上就具有某種工具在運作的意涵。而日治臺灣的文人書寫中，亦能見到文人雷同的鋪陳方式。類似農獲上的農機麟麟聲，「瑤玉吟社」劍樵筆下的「軋軋車聲響未休」¹⁹⁴就用來指稱稻作豐收的農作聲。工業上，軋軋聲則多被用在工具機械聲的書寫上。王惠卿曾以「車聲軋軋能昇降」¹⁹⁵來表現聲響與升降機間的運作關聯；「蓬山吟社」羅吉旺也曾以「軋軋機聲響不休，萬千文字箇中求」¹⁹⁶呈現活版機聲與印刷文字生產上的關係。雖然軋軋並非是個創新的語彙，不過從日治文人的書寫中能發現，在各式現代工具不斷傳臺後，傳統聲響語彙開始與現代工具帶來的高效率運作生產有結合的現象。

雷聲與軋軋聲除了常在前述不同的工具聲中做為文人書寫的語彙外，也能常在文人們吹電扇的經驗中見到。以雷聲做為電扇聲的書寫來看，這種雷的規模不像午砲聲或報時機聲那麼大，頂多只會達到「細雷」聲響般的程度。「瀛社」謝汝銓在1931出版的《奎府樓詩草》中曾以「四葉銅機響細雷」¹⁹⁷來描述電扇聲響的樣貌，詩中除能發現電扇的四葉結構運作，其機械運轉的細雷聲，也一同參與了製造涼風的過程。另外，常做為描繪較工具機械聲響的軋軋聲，也成為涼風生產

¹⁹³ 熊鈍生編，《辭海(下冊)》，頁4246。

¹⁹⁴ 劍樵，〈收穫〉，《詩報》，第114期，1935年10月1日，頁8。詩作全文為：「軋軋軋車聲響未休，平疇千頃稻雲稠。硯田若得同豐稔，彈鋏寧辭寄食羞。」。

¹⁹⁵ 王惠卿，〈升降機〉，《詩報》，第99期，1935年2月15日，頁10。詩作全文為：「車聲軋軋能昇降，試上高樓興欲天。最喜文明誇利具，登臨藉汝快如仙。」。

¹⁹⁶ 羅吉旺，〈活版〉，《詩報》，第96期，1935年1月1日，頁15。詩作全文為：「軋軋機聲響不休，萬千文字箇中求。印成硬弩枯藤法，勝彼鍾繇等勁道。」。

¹⁹⁷ 謝汝銓，〈電扇〉，《奎府樓詩草》，收錄於《晴園詩草 雪漁詩集》(臺北：龍文出版，1992年)，頁25。詩作全文為：「相需夏熱急迎來，不用秋高強送回。風雨晦明知有恨，乾坤旋轉愧無才。雙條鐵線傳輕電，四葉銅機響細雷。萬斛激揚涼味出，江深草閣漫為陪。」。謝汝銓(1871-1953)，字雪漁，號奎府樓主，晚年署奎府樓老人，臺南人，日治後遷居臺北市。少從蔡國琳學。日治後畢業於國語學校，後任職於總督府學務課，旋任教於警察官吏練習所。後入《臺灣日日新報》漢文部工作，並曾任《風月報》主筆。1909年與林湘沅、洪以南等共創瀛社，並繼洪以南後任第二任社長。戰後，曾任臺灣省通志館顧問委員會委員。著有《奎府樓詩草》、《詩海慈航》、《蓬萊角樓詩存》。參考自《臺灣記憶》，http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=index.hpg。(accessed June 5, 2011)

不可缺的工具聲。「蓬山吟社」陳南輝亦用「軋軋終宵自轉忙」¹⁹⁸記錄下電扇聲響遍整晚為了「生風」的現象。

2.3.2.3 聽聞機械聲

在這類聲響書寫中，文人們較不像前述的文人書寫多以特定的狀聲語詞去對生產工具聲進行描寫，反倒以較口語、敘述性的描述呈現聲響的生產功能性。文人在這類型的聲響書寫上，用字則較為廣泛，在不同的生產領域中皆能發現。「寶桑吟社」王登科曾以「飛輪打動响瓏玲，掇取機關賴有釘」¹⁹⁹來展現玲瓏機聲與掇稻作業的關連；曾為清治舉人的高選鋒在一次出遊至「粗坑發電所」的行程中，則以「渡溪越嶺到粗坑，路上頻聞機器聲。」²⁰⁰來記錄 1909 年在新店啟用的「小粗坑發電所」的周遭聲場，高氏所聽聞到的機器聲則連繫著電廠供電與臺北受電兩端²⁰¹；「淡北吟社」的「劍亭」在 1936 年以「弄機聲細一春鶯」²⁰²來描寫裁縫工作的生產聲，而「笑園」則以「起落有音双脚踏，牽聯無息一針行」²⁰³指出裁縫機踏板聲作為縫紉工具運作的一道生產序幕。

¹⁹⁸ 陳南輝，〈電扇〉，《詩報》，第 49 期，1932 年 12 月 15 日，頁 15。詩作全文為：「軋軋終宵自轉忙，生風妙器異尋常。乾坤微洩陰陽氣，化作清風一味涼。」。

¹⁹⁹ 王登科，〈新式稻掇機〉，《詩報》，第 125 期，1936 年 3 月 20 日，頁 18。詩作全文為：「飛輪打動响瓏玲，掇取機關賴有釘。利器農村收穫妥，未嘗餘稿見星星。」。

²⁰⁰ 高選鋒，〈庚甲孟冬偕友遊粗坑發電所〉，《臺灣詩醇》（臺北：龍文出版，2006 年），頁 183-4。詩作全文為：「渡溪越嶺到粗坑，路上頻聞機器聲。洞達烏來從地關，源通屈尺儼天成。光騰臺北雲霄外，電發郡南日月明。五彩銀燈新世界，州民鼓腹頌昇平。」。

²⁰¹ 此電所與「龜山發電所」要算是全臺最早的兩間水力發電廠，主要供應臺北大稻埕、萬華一帶的商家和官署。參見劉智淵，〈從小粗坑發電所到粗坑電廠--臺灣第二座水力發電廠巡禮〉，《臺電月刊》，2007 年 12 月，第 540 期，頁 32-37；劉智淵，〈電力與人文--老龜山發電所〉，《臺電月刊》，2007 年 11 月，第 539 期，頁 35-39。

²⁰² 劍亭，〈裁縫機〉，《詩報》，第 142 期，1936 年 12 月 2 日，頁 18。詩作全文為：「裁縫敏捷鬼神驚，乞巧何勞踐舊盟。織錦工殊三月雨，弄機聲細一春鶯。鳳頭重按千針密，玉腕輕揮百線精。絕塞不愁風雪苦，征衣萬襲瞬間成。」。

²⁰³ 笑園，〈裁縫機〉，《詩報》，第 142 期，1936 年 12 月 2 日，頁 18。詩作全文為：「閨中刀尺不聞聲，巧製衣裳器已成。起落有音双脚踏，牽聯無息一針行。銅輪線轉縲絲繭，鐵匣梭如擲柳鶯。我願購來歸內助，免教補袞費心情。」。

2.4 聲響工具的聆聽面圖像

前述三節所討論的聲響圖像主要都是針對工具媒介所「直接」發出的聲響為對象，不論是帶來作息秩序的報時聲，或是為了保持安全距離的行車汽笛聲，亦或是象徵著快速生產的農機運作聲等，這些「純粹的聲響」在發聲的過程中都是直接代表著某些功能性意涵的展現，可以說聲響是直截了當的反映工具媒介的功能。不過，本節所要談的聲響－廣播聲與唱片聲－則比較特別，這類聲響是種事先被刻意安排設計、被加載訊息、且目的是要讓聆聽者「有意識地」去聆聽「聲音內容」的一類聲響。換句話說，這類聲響的工具性質是展現在內容要能「被聆聽」的情況下，如此，聲響所被承載的實際訊息才得以能被聽見、被讀取或被鑑賞。

2.4.1 工具聲的發聲媒介與聆聽面向的功能意涵

就單純透過事先設計而發出訊息的發聲工具來說，廣播與留聲機要算是其中的代表。留聲機在當時則被稱作「蓄音器」，另外亦有蓄音機、寫聲機、發音機、平圓盤與寫話器械之稱。當時蓄音器的機身採用發條機械裝置，唱盤則為蟲膠唱片，與戰後以電力運作播放黑膠唱片的電唱機大相逕庭。²⁰⁴根據日本的貿易統計，1900 年才出現蓄音器傳臺的紀錄²⁰⁵，不過早在 1898 年時，就已有報導指出蓄音器出現在淡水館的聚會中。²⁰⁶有趣的是，根據臺灣與日本內地的貿易紀錄來看，蓄音器傳臺之初還是與樂器並在「車輛、船舶、學術器、時計及機械類」的項目中。²⁰⁷在蓄音器傳臺初期，有能力購買的人在 1895 至 1910 年間可取得蠟管式或平圓盤式的蓄音器，不過 1906 年後，蓄音器的機型則以平圓盤式為主。²⁰⁸隨著唱片工

²⁰⁴ 當時的蓄音器屬手搖式的留聲機，唱片主要材質為蟲膠(shellac)，因為每分鐘 78 轉的速度，又稱為 78 轉唱片或 SP(standard playing)，而日治時期的大眾則以「曲盤」來稱呼蓄音器唱片。參見林太崑，〈日治時期臺語流行歌的商業操作--以古倫美亞及勝利唱片公司為例〉，頁 85；葉龍彥，《臺灣唱片思想史》，頁 29-31。

²⁰⁵ 臺灣總督府財務局稅務課編，《臺灣貿易四十年表》(臺北：臺灣總督府財務局稅務課，1936 年)，頁 291。

²⁰⁶ 〈共樂會之餘興〉，《臺灣日日新報》，1898 年 10 月 26 日，第 5 版。

²⁰⁷ 吳易陵，《日治初期蓄音器在臺灣(1898-1910)——以《臺灣日日新報》為中心》，頁 23-4。

²⁰⁸ 吳易陵，《日治初期蓄音器在臺灣(1898-1910)——以《臺灣日日新報》為中心》，頁 25。另外，根據葉龍彥的說法，在 1900 年歐美留聲機市場中，蠟管式與平圓式的留聲機市占率則分別約為 30 % 與 70 %。參見葉龍彥，《臺灣唱片思想史》，頁 35。

業日漸興盛，蓄音器與曲盤的進口到了 1930 年代出現大幅的成長。²⁰⁹而蓄音器剛在臺灣出現時在價格上並不便宜，光蓄音機器就要價 3 至 160 圓不等，而曲盤則在 50 錢至 5 圓，價格差異極大。²¹⁰到了 1930 年代之後價格才日漸平穩，較為大眾所接受。²¹¹加上曲盤廣告大量出現在報紙廣告欄中，可以想見蓄音器在當時臺灣的蓬勃狀況。²¹²

蓄音機的工具性質則展現在唱盤能存放聲音的這項技術上，因為可以記錄聲音的特點，在傳臺之初算是相當新奇的產品，除了具有營利、慶典、慈善、休閒等利用功能，還曾被用在當成語言學習、錄製遺言、田野記錄、政治發聲等不同場合，功用算是相當廣泛。²¹³不過隨著唱片工業日漸興盛，錄製音樂曲盤也愈來愈流行，蓄音機的功能逐漸集中在樂曲的宣傳與播放上，也為 30 年代的臺灣帶來了繁盛的曲盤文化。這可以說與當時臺灣社會的經濟繁榮密切相關，工業化的發展及資本主義的興盛加速拓寬唱片的銷售市場，也掀起中產階級對聆聽曲盤的興趣。²¹⁴聆聽蓄音機的風氣在文人雅士界算是相當常見，不論對當時以新、舊文學創作的文人來說，聆聽蓄音機的經驗或是擁有蓄音機的能力多可視為地位、品味的一種象徵方式。早在 1908 年張麗俊就曾從友人的「大蓄音具」中聽見到「生姐唱和之聲」的京班曲調²¹⁵，還有林獻堂在 1931 年的日記中也表示自己擁有三臺蓄音機²¹⁶，這在當時臺灣文人界中其實並不多見。雖說如此，聆聽蓄音器的經驗對文人而言多是種愉快、新奇的聽覺享受。而當時的文人們到底聽見了些什麼，曲盤聲中提供了什麼樣的休閒娛樂呢？葉榮鐘在 1938 年的日記中曾記錄下在朋友家

²⁰⁹ 另外，針對蓄音器的進口趨勢而言，蔡昀修在對西洋樂器傳臺的討論中也有觀察到，蓄音器(包括曲盤)在 1930 年後的進口總額已有遠遠超過樂器進口總額的現象。雖說如此，樂器的進口仍維持成長的趨勢，呈現出音樂活動在臺灣的接受程度日漸普及。參見蔡昀修，《功學社在臺灣西樂文化脈絡中的發展——一個音樂社會史的研究》，頁 23。

²¹⁰ 吳易陵，《日治初期蓄音器在臺灣（1898-1910）——以《臺灣日日新報》為中心》，頁 29。

²¹¹ 以古倫美亞唱片公司為例，當時唱片的價格採高中低價位的分級制度，除了本家的古倫美亞標籤外，在 1933、34 年則分別再發行副標黑利家、紅利家兩標籤的唱片。就當時的流行歌唱片價來說，1933 年古倫美亞標籤與黑利家標籤的唱片價格分別是 1.5、0.8 圓，而到了 1939 年，古倫美亞、紅利家、黑利家所販售的價錢則分別為 1.65、1.2 與 0.9 圓。參見，林太崴，〈日治時期臺語流行歌的商業操作——以古倫美亞及勝利唱片公司為例〉，頁 90、92。。

²¹² 陳柔縉，《臺灣摩登老廣告》，頁 151。

²¹³ 吳易陵，《日治初期蓄音器在臺灣（1898-1910）——以《臺灣日日新報》為中心》，頁 49。

²¹⁴ 葉龍彥，〈日治時期臺灣「唱片」史〉，頁 50-1、58-9。

²¹⁵ 張麗俊，《水竹居主人日記（二）》（臺北：中央研究院近代史研究所出版，2000 年），1908 年 7 月 20 日(8/16)，頁 80。

²¹⁶ 林獻堂，《灌園先生日記(四)》（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處出版，2001 年），1931 年 5 月 2 日，頁 142。

聽「古典音樂」入睡的訊息²¹⁷；翁鬧也曾在其小說〈殘雪〉中描寫到主人翁在咖啡廳聽見〈舒伯特未完成交響曲〉的經過²¹⁸；身兼作家與音樂家的呂赫若也曾在日記中提到聆聽《卡門》、《茶花女》等唱片的經驗²¹⁹，可以發現上述三位文人都曾聆聽到「西洋嚴肅音樂」的曲種。另外，陳逸松和張文環也曾和呂赫若一起到太平町去購買採茶歌、子弟戲的唱片²²⁰；王昶雄亦曾到榮町的日蓄唱機商會購買唱片，其中就包括〈明日登陸〉、〈處女新〉、〈旅愁〉等疑似日本的東洋歌曲²²¹；邱水秋則以「古調牽人意，新音動客情。笙歌傳細語，簫鼓唱清聲」描述在曲盤中聽到的傳統漢樂聲²²²；林臥雲則是以「如聽美人歌宛轉」描寫聽見的女性歌聲或優美旋律²²³。上述這些例子雖未完全清楚指出樂聲的曲目，但也提供了我們瞭解當時文人們從曲盤中可能聆聽到的聲音內容。從中，我們也能觀察到隨著唱片工業的繁華時代來臨，多元、異國的聲音文化似乎都被刻進薄薄的曲盤中存放。這與 1920、30 年代的大眾已能從唱片中接觸到包括臺灣、日本、中國、西洋等兼具傳統與現代聲音的情況正好相符。²²⁴文人們從中似乎不僅只透過蓄音機聲開啟欣賞樂曲的耳朵，便宜的曲盤、方便購買的途徑與簡單的播放動作等這些容易滿足的條件，更意味著聆聽蓄音器這個行為拉起了聆聽者與世界聲音文化圖像的鏈結。

當無線電在 1922 年開始被應用在美國與歐洲間的無線電話傳送後，無線電的發展可說邁入了新的階段。²²⁵日治臺灣時的廣播又稱為「放送」，即以無線電電波傳送聲音訊號給公眾收聽之意。廣播在臺灣首次出現於 1925 年 6 月 17 日「始政

²¹⁷ 葉榮鐘，《葉榮鐘日記》，1938 年 11 月 21 日，頁 153。

²¹⁸ 翁鬧、巫永福、王昶雄等著，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》（臺北：前衛出版，1991 年），頁 51。

²¹⁹ 呂赫若，《呂赫若日記》（臺南：國家臺灣文學館出版，2004 年），1942 年 12 月 5 日，頁 249。

²²⁰ 呂赫若，《呂赫若日記》，1943 年 5 月 29 日，頁 351。

²²¹ 王昶雄，《王昶雄全集—日記·書信卷》（臺北縣：臺北縣政府文化局出版，2002 年），頁 16。

²²² 邱水秋，〈蓄音器〉，《詩報》，第 144 期，1937 年 1 月 1 日，頁 14。詩作全文為：「一方憑展轉，盤裡聽來明。古調牽人意，新音動客情。笙歌傳細語，簫鼓唱清聲。若奏求凰曲，文君憶漢卿。」。

²²³ 林臥雲，〈蓄音器〉，《臥雲吟草》，頁 21。詩作全文為：「不須漫撚與輕攏，譜就新聲奪化工。如聽美人歌宛轉，和盤托出有無中。」。

²²⁴ 王櫻芬，〈聽見臺灣：試論古倫美亞唱片在臺灣音樂史上的意義〉，頁 182。另外，在 2000 年時國立傳統藝術中心重新翻錄了一套由唱片蒐藏家李坤城所提供的日治時期古倫美亞唱片，其中唱片的樂種就包含南管、北管、小曲、京調、歌仔戲、勸世、客家、文話劇、笑科等九類。參見國立傳統藝術中心籌備處，《聽到臺灣歷史的聲音：1910-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》，（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000 年）。

²²⁵ 呂紹理，《水螺響起》，頁 167。

三十週年」的展覽會中，當時會場裡即架設了第一臺的訊號發射器，並展開連續十天的試驗性播音。²²⁶除了博覽會場內所架設的五十瓦特的放送機，另外在臺北、新竹、臺中、宜蘭等地還另外設置收音機作為放送試驗，當時每日固定播放三回，節目包含新聞、講演、童謠、鋼琴、臺灣音樂等節目。²²⁷到了 1928 年，交通局遞信部在臺北設置電力一千瓦特的發射臺(呼號 JFAK，即後來的臺北放送局)進行實驗廣播，並在淡水設有「受信所」用來接收日本、中國及南洋等地的電波，這時廣播也從「試驗」邁入「實驗」的階段。²²⁸這次的實驗廣播只進行三天，採每日三回的方式播出。²²⁹直到 1931 年，廣播的發展才進入正式播音時期。臺灣最早的廣播場所位於臺北新公園內的「臺北放送局」，其他像「臺南放送局(呼號 JFBK)」、「臺中放送局(呼號 JFCK)」也分別於 1932 年、1935 年開始營運。²³⁰當時播送的内容相當多元，主要包含報導、教育、娛樂三類，根據《ラジオ年鑑》中的統計，報導性節目包括了報時、新聞、日用品商情、經濟市況、實況轉播與氣象；教育節目則包括廣播體操、家庭百科、食譜、兒童時間、時事解說、演講與講座；娛樂節目則有和樂、演藝、演劇、洋樂與臺灣音樂等。²³¹節目類型相當豐富多樣，與今日廣播節目相比似乎毫不遜色。1940 年，由於國際局勢緊張，各國為了宣傳戰不斷增加放送電力，實施「大電力放送」，民雄與花蓮也分別在 1943、1944 年設置放送局，這時全島性的放送網絡才大致完成。²³²

由於廣播的節目相當多元，要說這項工具的功能意涵一定是展示帝國實力、控制被殖民者或是休閒娛樂等似乎都有不夠完整的地方，不過，對時下聆聽的文人而言，透過聆聽廣播的這個動作來獲得休閒娛樂與新聞時事等訊息似乎是聆聽者本身較能意識到的功能面向。雖說廣播事業在 1928 年才正式展開，不過，「水竹居主人」張麗俊在 1925 年 10 月時就已在豐原公學校聽見過上海與東京的無線電放送，當時臺灣的廣播系統尚未興建完全，所以吸引了相當多人前來一探究竟，

²²⁶ 呂紹理，《水螺響起》，頁 167。

²²⁷ 許凱琳，《日治時期放送節目音樂內容之研究(1937~1941)——以軍歌放送為中心》，頁 8。

²²⁸ 呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成(1928-1945)〉，頁 301；何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉，頁 214；葉龍彥，〈臺北廣播電臺的建置——臺灣廣播之始〉，頁 99；林柏中，〈臺灣廣播事業的過去與現在〉，《臺灣心聲》，創刊號，1946 年 6 月，頁 6。

²²⁹ 分別是上午十一時至正午十二時、下午二時至三時與下午九時至十一時三個時段。參見葉龍彥，〈臺北廣播電臺的建置——臺灣廣播之始〉，頁 99。

²³⁰ 呂紹理，《水螺響起》，頁 168。

²³¹ 呂紹理，《水螺響起》，頁 169。

²³² 許凱琳，《日治時期放送節目音樂內容之研究(1937~1941)——以軍歌放送為中心》，頁 9-10。

不過由於現場人煙眾多以致聽不清楚，張氏並無特別驚奇之感。²³³1930 年代之後，廣播的系統更為完整，豐富的節目特色才逐漸傳入時人耳裡。張麗俊在 1932 年時曾記錄下他在一場晚宴中聽到的播音，從中就可發現當時節目的多元性：

午後全，傍晚往天倫店赴其子呂梧桐晚宴，辦四席，十分盛饌。又有無線電放送中華、東京及各名勝之地，有演唱梨園歌曲之聲，鼓樂絲竹之音，議會之事，俱出電箱入人耳，是宴堪稱口饜嘉肴，而耳聆佳音，七時宴罷，八時歸寢。²³⁴

張氏指出廣播內容乃透過「電箱」將旅遊名勝、漢樂及議會訊息等傳入時下賓客耳中，使在場民眾都能接收到這些豐富的節目，在「佳音」的放送中，晚宴產生賓主盡歡的效果。細觀之下，這段文字道出了一個相當有趣的畫面：一群人在用餐的過程中，同時還不忘聆聽著由電箱中所發出的聲音。從這個無線廣播在晚宴中被用來增添興致的景象來看，不難發現當時還不甚流行的廣播對多數聆聽者而言是非常新鮮的，也似乎透露宴客主人透過對這項文明器物的擁有展現出某種身分的象徵。除了張氏，林獻堂霧峰的家中也於 1930 年開始裝設收音機，不過由於架設工程在當時並不容易，使得剛開始裝設無線廣播之柱「用十餘人費半日之工夫尚未成功」²³⁵。另外，王昶雄則有跟著廣播做體操的經驗²³⁶，其他還有像是傅錫祺²³⁷、楊肇嘉²³⁸、葉榮鐘²³⁹、吳新榮²⁴⁰、朱昭陽²⁴¹、賴永祥²⁴²、黃稱奇²⁴³等不

²³³ 張麗俊，許雪姬、洪秋芬、李毓嵐註解，《水竹居主人日記（六）》（臺北：中央研究院近代史研究所出版，2002 年），1925 年 10 月 9 日(11/24)，頁 425。

²³⁴ 張麗俊，許雪姬、洪秋芬、李毓嵐註解，《水竹居主人日記（九）》（臺北：中央研究院近代史研究所出版，2004 年），1932 年 2 月 2 日(3/8)，頁 33。

²³⁵ 林獻堂，《灌園先生日記(三)》（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處出版），1930 年 9 月 18 日，頁 314。

²³⁶ 王昶雄，《王昶雄全集—日記·書信卷》，頁 59。

²³⁷ 傅錫祺，〈春日偶成用王君了菴春月書懷韻〉，《鶴亭詩集(下)》（臺北：龍文出版，1992 年），頁 204。

²³⁸ 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》（臺北：三民出版，2004 年），頁 274、337。

²³⁹ 葉榮鐘，《葉榮鐘日記》（臺中：晨星出版，2002 年），頁 148。

²⁴⁰ 吳新榮，《吳新榮全集—吳新榮日記(戰前)》（臺北：遠景出版，1981 年），頁 66、74、108、137、176、178。

²⁴¹ 林忠勝撰述，《朱昭陽回憶錄：風雨延平出清流》（臺北：前衛出版，1994 年），頁 66。

²⁴² 許雪姬、張隆志、陳翠蓮訪談，《坐擁書城：賴永祥先生訪問紀錄》（臺北：遠流出版，2007 年），頁 79。

²⁴³ 黃稱奇，《撐旗的時代》（臺北：悅聖出版，2001 年），頁 44。

同世代的臺灣文人在其抒懷、日記與回憶錄中也都能見到聆聽廣播放送的消息。雖說放送節目相當多元，不過隨著國際局勢的增溫，戰時體制的來臨開始造成廣播節目中的新聞播放比例提高，朝向集中化的現象。根據許凱琳的整理，光是 1935 與 1940 兩年，報導類的節目就從 37.8% 提高到 47.04%，而教育及娛樂兩類節目則分別從 33.9% 掉至 29.86% 及 28.3% 掉至 23.1%。²⁴⁴對文人的聆聽經驗來說，時事的報導也逐漸成為瞭解國際情勢的一門重要管道。不僅吳新榮曾從廣播中得知敵軍空襲臺北的消息²⁴⁵，葉榮鐘也曾透過廣播獲得武漢三鎮陷落的訊息²⁴⁶，黃稱奇則是在躲空襲的過程中靠聽廣播來瞭解外在情況²⁴⁷，以及在日本工作的朱昭陽也聽見到天皇的「玉音放送」。²⁴⁸這些文人對廣播的聆聽經驗都顯示出廣播在文人的生活作息中確實占有一定程度的重要性，也透露出文人對聆聽、讀取或接收廣播訊息的行為上已產生相當程度的依賴感。

雖說先前從文人書寫的語彙中發現到對聲響技術面的凸顯，但無法否認的是這類聲響原初就是要被聽見的特質。在此點上，廣播與曲盤聲透過各自不同的安排策略將聲音發送或封存，讓聆聽者在聆聽的過程能更容易意識其內容。廣播節目概分為三大類，各類下又涵蓋眾多不同性質的節目，不能忽略的是，這些節目的安排與時間長短，都是節目播出前必須先行設計的。例如在上述張麗俊的例子中，我們見到廣播節目的播出與張氏生活使用的標準時間互相謀和；在接近戰爭的來臨時，新聞時事節目比重的大幅增加，都顯示出廣播節目被設計成有意識地引領收聽者的聆聽內容與方向。曲盤透過蓄音器發聲的過程雖然不像廣播節目需依循時段的安排，但要錄製曲盤中的內容則也需要事先的籌畫，尤其當時的蟲膠唱片單面只能收錄三分鐘左右的時間長度，樂曲的挑選與分片或是人聲的錄製都需經過事先的計畫。然而，有趣的是，這些聲響經過設計之後卻產生一種文化的壓縮現象，時下聆聽者能在廣播中聽見中華、日本等地的名勝介紹，能從曲盤中聽見西洋、臺灣、中國、日本的音樂，世界文化透過這些媒介的工具特性被收納、被封存、被宣傳，甚至被行銷。這個現象似乎透露出臺灣的樂聲消費文化正

²⁴⁴ 許凱琳，《日治時期放送節目音樂內容之研究(1937~1941)——以軍歌放送為中心》，頁 15。

²⁴⁵ 吳新榮，《吳新榮全集——吳新榮日記(戰前)》，1938 年 2 月 23 日，頁 66。

²⁴⁶ 葉榮鐘，《葉榮鐘日記》，1938 年 10 月 27 日，頁 148。

²⁴⁷ 黃稱奇，《撐旗的時代》，頁 44。

²⁴⁸ 林忠勝撰述，《朱昭陽回憶錄：風雨延平出清流》，頁 66。

處在一個多元混雜的階段，聆聽者從這些媒介經驗到不同的樂聲文化，不管它是傳統、創新還是其他文化的，新的聽覺感在這個過程中不斷形塑著。

2.4.2 工具聲的書寫語彙

2.4.2.1 電波放送廣播聲

透過放送基地臺的訊號發射，收音機將偵測到的電波接收回來轉成聲音，這種以電波傳送訊息聲響的方式常是文人們在聆聽廣播放送時的一項關注書寫面向。以 1938 年文人「淵澄」的〈播音機〉一詩為例，詩中「通信文明逐日新，電波廣播快如神。」²⁴⁹所描寫的就是廣播藉由電力傳送的特色及其傳訊快速的特徵。另外駱耀堂則在 1941 年參觀臺北放送局後，有感以「萬里電波來樂耳，一時風送引歌謠。」²⁵⁰等詩句書寫放送播音所帶來令人悅耳的歌曲享受。

2.4.2.2 曲盤聆聽一針隨

蓄音機做為一項會唱歌的機器，在日治臺灣被引進時，對時下聆聽者的聽覺習慣來說是種很大的震撼，這也反映到時下文人的書寫語彙上。除部分文人會將所聽見的樂曲型態、特色以及樂器描寫出來，大多文人在書寫聆聽蓄音機的聽覺經驗時，多是著墨在「機器會唱歌」的這個現象上，蓄音機特殊的結構就常做為聆聽經驗的敘寫材料，從唱針、曲盤到聲音的出現都是建構此經驗的常見書寫語彙。「新和吟會」的邱澄波在 1937 年時以「歐西製樂器，機動自流聲。盤轉唱音出，針梭蓄韻明。」²⁵¹等五言詩句清楚形構出蓄音機運作的情形；「潮聲吟社」的尤鏡明亦曾在 1941 以「名曲高低唱得宜，盤旋轉處一針隨。」²⁵²等七言詩指出歌曲發聲的機械裝置。這類書寫都一同指出蓄音機聲在曲盤與唱針的合作下，共通

²⁴⁹ 淵澄，〈播音機〉，《詩報》，第 187 期，1938 年 10 月 17 日，頁 10。詩作全文為：「通信文明逐日新，電波廣播快如神。深山亦得通消息，時事漫談入耳頻。」。

²⁵⁰ 駱耀堂，〈秋日偕友人遊臺北新公園放送局感作〉，《詩報》，第 306 號，1943 年 11 月 20 日，頁 5。詩作全文為：「公園何處聽吹簫，屹立高樓聳碧霄。萬里電波來樂耳，一時風送引歌謠。座中欸客陳香茗，室內傳言艷玉嬌。科學文明真可羨，交通韻事繼南朝。」。

²⁵¹ 邱澄波，〈蓄音器〉，《詩報》，第 144 期，1937 年 1 月 1 日，頁 14。詩作全文為：「歐西製樂器，機動自流聲。盤轉唱音出，針梭蓄韻明。好聞新浪曲，妙奏古歌笙。一種天真巧，合教頌太平。」。

²⁵² 尤鏡明，〈蓄音機〉，《詩報》，第 246 期，1941 年 4 月 18 日，頁 19。詩作全文為：「名曲高低唱得宜，盤旋轉處一針隨。能教古調翻今日，歌舞場中是寵兒。」。

將聲響具體化的過程。

很明顯的，文人不僅關注到聲音的實際內容，也注意到這些技術的運作面向。不同於前述三類聲響書寫，在這裡我們能見到文人對聲響的描述語彙並不如前述聲響書寫中使用較多的狀聲辭彙，反倒直指實際聽見的內容，反映出這類聲響就是經過預製，且原先就是要設計給時人有意識的聆聽有關，這也牽涉到這類聲響的工具性質展現的方式。不過，這裡似乎還出現了一個倒置的現象。文人對這類媒介的好奇程度好像比較將重心擺在技術面向上強調，對於聆聽消息或是聆賞樂音的直接書寫則看似較為平淡。筆者認為這與長時間來文人的聆聽習慣有關，針對此點，將在稍後進行討論。



第三章 日治時期臺灣文人聽覺經驗中的工具身體

前一章的討論乃是依聲響的工具性質作劃分：從聲響的發聲媒介出發，再依文人對聲響書寫的語彙進行歸納，目的就是為了從文人的聽覺感官書寫去突顯聲響被視為一項工具，其所具備的功能性特質。本章中，則欲將這些聲響工具做進一步的分析，討論這些工具的影響力不僅侷限在原初的功能性面向上，聲響本身所富含的「工具性」意涵－包括聲響的制約性、科技性、機械性、有效性、強制性等特質，對時下文人在面對現代文明生活到來時展現出的身體應對而言，都受制在聲響的工具性面向上，進而影響其身體感的建構方式。第一節將從標準時間工具聲出發，討論時下文人在標準時制推行後，身體姿態的運作受制在時間系統的現象，進而建構出一副依循時間刻度運作的身體；第二節則討論在現代工具進入時人生活後，文人逐漸培養出一種機械聽覺的習慣，進而影響文人身體對時空概念的感受；第三節則談及工具噪音，討論文人在面對現代聲響的強制衝擊下，其工具性質反倒成為聆聽者的身體負擔，使身體感受到壓迫，進而產生失序、逃避、無奈與控訴等應對方式。

3.1 刻度下的身體：臺灣文人在工具聆聽下的身體建構

3.1.1 身體聆聽感的秩序建立

3.1.1.1 公眾場域中的工具身體建構

傳統臺人的生活作息多仰賴生理時鐘、天體運行、或是壺漏、線香等自然規律或簡易的器物，並沒有一套精確的時間制度。²⁵³如上一章所言，午砲、報時機或水螺聲等工具就是在作為告知人們時間的前提下而設立的一種報時工具，這些工具透過不同的發聲媒介將標準時間鳴放出去，塑造時人的時間感，進而建立一套共通作息標準的身體秩序。

以午砲為中心的聲響向四周發散出去，直到聲響無法到達的那條邊界，這個場域中的聆聽者身體在每日「正午」報時的規律聲中被定制，培養出一副依循公

²⁵³ 呂紹理，《水螺響起》，頁 29-31。

眾時間秩序的標準新身體。在張書華《現代性的追求》一文中對晚清時間意識轉變的研究裡，可以見到張氏以清國的上海為對象，討論新式時間觀在晚清的形成過程及其意涵。其中「每逢禮拜一、五十二點鐘，大英兵船上發一大炮以準時刻」的午砲機制就是當時上海人的一種對時方式。而至於午砲聲響的影響範圍有多廣，張氏則認為：

…無論是外灘旁的船員、搬運勞動的工人、界內的民眾、通達道路旁櫛比鱗次的商家與陸上行人，所有居處在此地，依賴此環境生活的每個人，皆在「傳響數里」的砲聲下，調和腳步、校對鐘表，以適應新的生活形式：一種漸次走向工商、依賴法規的現代城市生活。²⁵⁴

雖說當時上海的報時機制與臺灣的並不完全相同，但從文中已能看出午砲作為文明社會發展前期的一種空間報時工具，當下空間中的市民身體，在逐漸被制約的過程中形成一種公眾場域裡的新秩序生活形態。

自午砲聲融合成生活作息中的一項「規律事件」，時人在這項事件中形構出一種「當下的即刻時間」，與「過去」被斷然地切開。聽見午砲的當下，方才發生的事就成為「過去的」事件，身體即刻所要面對的是「現在的」事件。午砲聲建構的秩序身體，成為塑造時人身體感的一道「聽覺工具意識」。除了劃出時間界線之外，午砲聲同時也象徵著某種身體姿態的解放。只在正午鳴放的午砲聲對時人身體姿態的運作來說，也是「作」與「息」的一個重要切換點。新竹作家龍瑛宗在其 1935 年的小說《植有木瓜樹的小鎮》一文中，就以午砲的響鳴與否描述上班民眾的身體作息受制在標準時間的現象。正當故事主人翁陳有三在街役場中忙於點鈔工作的同時，一位同事過來邀約一同用餐才解除了上午疲憊的工作。他們兩人的對話是這麼開始的：

「陳先生，吃午飯去吧。」

真幸運，一個長得高高的男人走過來邀約。他有挺銳的鼻樑和窪陷的眼

²⁵⁴ 張書華，《現代性的追求：晚清時間意識之轉變及其意涵》（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2008 年），頁 82-3。

睛，但說話聲帶著妞妞地女性溫柔。

「但大家還沒離開，可以嗎？」

「午砲已響了吧，可以自由出去了」。²⁵⁵

在這裡，午砲聲的鳴放不僅只代表著正午時間點的到來，同時還帶領當下時人的身體作息從「過去」走向「現在」，即便街役場內的職員都還忙於工作，但午砲聲強勢的「標準」力量，卻使得原先工作的緊繃壓力得以暫時解除，讓束縛一個早上的身體終於能獲得喘口氣的機會。這項報時工具為「作」與「息」的身體轉換設下一把判準的尺，也難怪主人翁在同事的邀約後感受到身體解放帶來的幸運與自由。

報時工具的影響力主要是藉由對聽覺的控制影響時人作息的安排，不論是午砲、報時汽笛還是農村中的水螺，每日「定時定次」的工具聲以「固定」且「常態」的頻率「匡正」時人的作息規律。而這種身體的校對方式，並不僅限在當下身處在工作場域的人們，報時工具建立起的聲場對周遭所有「可聽見」聲響的聆聽者都給與制約。就如蔡秋桐在〈四兩仔土〉中描寫到主人翁土子的母親在聽見水螺聲後，趕緊叫兒子起床準備上工的經過。糖廠工人雖是水螺聲主要制約的對象，但在水螺聲所建立的聲響空間中，並非僅有糖業工人受到約束。連同周遭的家屬，凡在能「聽見」水螺的空間裡，所有聆聽者在直接或間接的經驗中，皆受到這項報時工具的宰制，被強灌作息的「準則」。針對汽笛聲在農村所產生的影響力，呂紹理認為：

…農民去田場工作，不再是依照生理時鐘，也不再是自己能夠決定，而必須依照製糖公司所發出的「水螺」來決定。即使不屬於糖公司的農戶，若住在製糖工廠附近，每日也一定聽得到這種工作的訊號，糖廠雖不能約束其工作時間，但在日積月累之下也必然產生某種提醒時間的作用。²⁵⁶

呂紹理的觀點一方面告訴我們汽笛聲為糖廠周遭空間帶來時間的作息準則，另一

²⁵⁵ 龍瑛宗，〈植有木瓜樹的小鎮〉，《龍瑛宗集》（臺北：前衛出版，1991年），頁16。原文發表於1937年，日本《改造》雜誌，4月號。

²⁵⁶ 呂紹理，《水螺響起》，頁122。

方面則指出農民的身體在糖廠汽笛聲的「聽覺控制」下，不斷被固定的訊號強化，將身體制約成與糖廠作息相同的步調，因而形成了一種依循時間規範而行的「工具身體」。水螺聲作為農村生活的一項制約工具，雖是透過聲響在公眾空間中的傳遞而給予規範，但這道工具所綑綁的身體已不僅限農村工人，其家庭及周遭村落都在日積月累的「身體校對」下鑄模。

另一方面，報時鐘聲在公眾場合中也參與秩序身體的建構。彰化文人吳德功於 1900 年時曾受當時的臺灣總督兒玉源太郎的邀請北上參加在淡水館舉辦的「揚文會」，並將他的參觀行程記錄成《觀光日記》一文。根據吳氏的記載，這場「揚文會」以「全臺舉人、貢生、廩生止於一百五十名」等文人要對象，舉辦目的在於總督府希望能藉由這場揚文會達到「敦世風、勵績學」的效果，並希冀「搜羅臺疆俊傑之才，聿贊國家文明之化」，展現出日本統治當局「安撫攬絡臺灣菁英分子之外，更為了展示日本的國家集權威勢與現代文明的進步面目」²⁵⁷。在日方亟欲拉攏與臺灣文人的關係前提上，精心設計的安排讓吳氏在參訪中見識到了許多象徵「現代」的建設、器物、制度等文明產物，這些來自西洋的現代文明讓當時參訪的文人們驚奇不斷，讚不絕口。不過，在吳氏於淡水館參加「揚文會」的當天，就在臺灣總督登堂蒞臨之際，鐘聲的響起頓時將當時身處在這個空間中的所有臺灣文人們拉進一個肅穆秩序的氛圍中：

鐘鳴十下，兒玉總督閣下駕臨，肅靜不動聲色。俄而炮聲千響，司賓者引導上藏書樓。²⁵⁸

文人們的身體自十點鐘響的那刻起，受制在總督親臨的氛圍上，這段描述除了指出鐘聲揭開「揚文會」的序幕之外，隨鐘聲而來的總督威望更駕馭了當下整體的文人身體秩序。鐘聲雖僅作為文人宴會的起始工具，但肅穆的場合卻反倒將文人身體框限進那由鐘聲起始的標準規範內。

3.1.1.2 私人場域中的工具身體建構

²⁵⁷ 黃美娥，《重層現代性鏡像》（臺北：麥田出版，2004 年），頁 36。

²⁵⁸ 吳德功，《觀光日記》，頁 24。

報時工具對時人在公眾場域中的身體制約，一方面出自聲響在公共空間鳴響的強制力，一方面乃由於報時工具透過每日定時校對身體的頻率而來。而這種藉由公眾場域校訂身體秩序感，所影響的並非只在上工作息，也連帶對時人在私人生活場域中產生制約。自午砲聲劃定出每日「正午」的標準點那一刻起，時人白天的生活開始被切成兩塊，分別是砲聲響起的「現在」與砲聲響起之前的「過去」。在砲聲響起後，「過去」不會再現，只有「現在」成為可以掌握的當下。在前述林臥雲〈午炮〉一詩的後半就提到「舉世光陰虛度者，竟誰聞警轉頭來」²⁵⁹，可以見到時間一去不復返的性質，已從警報聲似的報時聲中為林氏所意識到。午砲聲劃開了每日正午的時間刻度，所影響的層面已由公眾空間滲入私人作息中，時間「不可逆」的特性在正午標準的制定後，增加了文人們對時間的意識感。署名〈望蜀山人〉的騷客亦在 1918 年的詩作中，以「暝默懷當時」²⁶⁰來表示自午砲開始施行後，已能明確意識到時光流逝不會再回頭的感受。

受標準時間規範形成的工具身體，在時間標的消失後也對時人身體的作息產生動搖。華盛頓會議後的軍費縮減造成午砲制度的逐漸撤廢，所影響的層面不僅在於每日正午砲擊聲的消失而已，對已透過砲擊聲建立起每日身體作息步調的聆聽者來說，沒有午砲聲的日子打亂了身體的作息頻率，身體的運作模式似乎失去了某種引導。早在在 1912 年午炮尚未撤廢之前，《臺灣日日新報》中就曾出現缺少午砲聲所造成「市民頓失標準，一時深以為不便」的現象。²⁶¹之後也有署名「軟唇孩子」的騷人在報中以「四月一日午砲廢，晝飯何時飧心配」²⁶²等詩句描繪出午砲廢除後的心境，及失去作息標準的身體感。嘉義文人賴惠川在其 1950 年出版的《悶紅小草》中，曾以一首竹枝詞描述到這種身體失衡的源頭：

晚風吹處日□山，公務人員欲上班。自廢水螺停午笛，十分無準是時間。²⁶³

²⁵⁹ 林臥雲，〈午炮〉，《臥雲吟草》，頁 29-30。

²⁶⁰ 望蜀山人，〈頓狂詩 過二昔〉，《臺灣日日新報》，1918 年 6 月 20 日，第 7 版。詩作全文為：「午砲開始日，依記錄得知。惟已過二昔，暝默懷當時。」。

²⁶¹ 〈暫以汽笛代午砲〉，《臺灣日日新報》，1912 年 12 月 6 日，第 6 版。

²⁶² 軟唇孩子，〈頓狂詩 午砲廢〉，《臺灣日日新報》，1914 年 3 月 27 日，第 4 版。詩作全文為：「四月一日午砲廢，晝飯何時飧心配。承復活喜者何唯，時計不所持吾輩。」。

²⁶³ 賴惠川，〈竹枝詞〉，《悶紅小草》，收錄於《悶紅館全集[上]》（臺北，龍文出版，2006 年），頁 36。賴惠川（1887—1962），名尚益，字惠川，以字行，號頤園，一作芸園，別署悶紅老人，嘉義人。賴氏為嘉義玉峰吟社、小題吟會之社員，並被聘為鷗社顧問。詩作甚多，著有《悶紅小草》、《悶紅

這首詩將聆聽者的公務作息與時間秩序緊扣聯結。根據賴氏的描繪，長時間依循水螺聲與報午汽笛聲而行的生活模式，在報時聲廢止後失去判準方向，產生無法掌握當下標準時間的虛無感，就是一種身體感的迷途。

除了午炮聲與水螺聲在公眾場域的鳴響滲透至私人場域中，時人身體的作息校對還另外仰賴鐘錶的校時來調整。也就是說，除了正午及特定整點的公眾報時聲外，鐘錶的普及也強化了私人的秩序身體。回想日治初年人類學者伊能嘉矩在西拉雅族新港社的一段踏查中，新港社番曾這樣對他提到族人早年接受荷蘭人教育時的環境：

當年沒有鐘錶，開始上課到下課時間，靠貓的眼瞳變化而計時，或用裝沙的玻璃瓶，讓沙粒滴漏於有刻度的容器來計時，可見用心之苦。²⁶⁴

這種方式與郁永河當初受命來臺採硫寫下的《裨海紀遊》中所提及「聞漏下三十刻，乃就寢」²⁶⁵的聽覺作息模式可說相當類似。但這種欠缺機械秩序準則的作息方式也難怪自鐘錶來臨後，文人們會認為「十二時間自整齊」的機械時間制度，已「不須夜漏與晨雞」²⁶⁶，缺乏固定標準的時間機制就這樣在機械鐘錶的聲響中逐漸遭到時人的淘汰。另外，在吳德功前往參加揚文會的行程中，曾用了「午刻」、「申刻」、「時天陰日隱，以時計觀之，適當午刻」等字句描述他北上行旅中的時間，可以推測他應是使用「錶」類的工具來校定時間。不過特別的是，在吳氏出發的五天後，計時方式則改以「九點」、「十二點」、「午前九時」、「午後五時」等西洋式十二時制的方式來描述時間，²⁶⁷推想吳氏可能用了兩種不同型態的「錶」，亦或是在火車站乘車時所接觸到的新式時鐘。

鐘錶兩者的運作雖皆以「十二時制」的循環在進行，但不同的是，「錶」的

墨屑》、《悶紅墨瀋》、《悶紅墨餘》、《悶紅墨滴》、《悶紅詠物詩》與《續悶紅墨屑》等。參考自《臺灣記憶》，http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=index.hpg。(accessed June 5, 2011)

²⁶⁴ 伊能嘉矩，《臺灣踏查日記》（臺北：遠流出版，1997年），頁278。

²⁶⁵ 郁永河，《裨海紀遊》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第44種（臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1959年），頁18。

²⁶⁶ 曾亨鶴，〈時鐘〉，《詩報》，第118期，1935年12月1日，頁9。詩作全文為：「十二時間自整齊，不須夜漏與晨雞。長針週處聲斯響，一日無君世上迷。」。

²⁶⁷ 吳德功，《觀光日記》，頁20-5。

時間刻度則從「時」、「分」的運作系統再細分出「秒」的單位，讓標準時間制度的系統更為精細。「蓬山吟社」劉添喜曾以「秒忽無差莫與儔」²⁶⁸指出「秒」在「錶」中的應用，可見「錶」細微的時間單位對時人身體的作息應更具有微妙的影響。然而，就報時聲響對私人身體的制約上，「錶」並不能像傅錫祺在〈鎮日〉一詩中所指的「鐘」具有能「催起早」的明亮鐘響聲，其強度也遠不及鐘聲。不過，這並不意味時錶聲對時人作息並不具備任何意義。陳南輝曾以「聞音惹我感清幽」指出錶聲細小清幽的音色，不過接下來「時辰一到聲初動」²⁶⁹與另一詩中「晝夜輪旋不肯休，時辰一到響悠悠」²⁷⁰的詩句，卻暗示出這清幽的錶聲隱藏的工具秩序，錶聲在錶中齒輪與盤面指針連續不停的旋轉運作下，到了固定時刻，也就是「時辰一到」，即會發出的悠悠的聲響。雖然只是輕巧的錶聲，但其鳴響的時間點還是必須依循十二時制的制約而行，是規律且穩定的。錶聲的鳴響雖不具備顯著的報時功能，但其細微、恆定、機械式的運作機制，所蘊含的是私人身體受到工具時間宰制的過程。

3.1.2 秩序身體的刻度強化

3.1.2.1 行車聲中的身體秩序

能夠制約時人身體的時間工具，不限於能發聲的報時工具，還包括其他依循時間體制而行的週遭建設。運輸工具的規畫就是強化時間制度的一種方式。以在1930年後開始流行起來的公共汽車為例，光在臺北市就有十餘條路線，每日平均班數也在50班次以上，可見時人對公車的依賴性日漸提高。而公車的發車安排必須遵照標準時制進行規劃，且必須依規定時間發車。規畫好的發車時間對乘客來說就容易掌握搭乘時間與到達目的地的時間，當時有文人就曾以「車行時刻不荒唐」²⁷¹來描寫汽車依時行駛的現象。

²⁶⁸ 添喜，〈時錶〉，《詩報》，第101期，1935年3月15日，頁6。詩作全文為：「似規巧製發歐州，秒忽無差莫與儔。先後金針如蟻轉，欲知分刻自橫眸。」

²⁶⁹ 南輝，〈時錶〉，《詩報》，第101期，1935年3月15日，頁6。詩作全文為：「巧製何來盡智謀，聞音惹我感清幽。時辰一到聲初動，萬籟沉沉月滿樓。」

²⁷⁰ 南輝，〈時錶〉，《詩報》，第101期，1935年3月15日，頁6。詩作全文為：「晝夜輪旋不肯休，時辰一到響悠悠。人工巧製成天籟，暮鼓晨鐘任去留。」

²⁷¹ 張碧峰，〈自動車〉，《詩報》，第27期，1932年1月1日，頁6。詩作全文為：「車行時刻不荒唐，客路何須問短長。縮地長房誇妙術，輸他操縱一機揚。」

依標準時刻規劃的運輸系統還包含火車系統：要能載送乘客，班次間要能順利行駛、調度，都必須配合時間的搭配。沒有明確的時間界定，發車與到站的時間便無法計算，乘客也無法準確掌握搭乘列車的時間點。火車為了要使所有乘客同時知曉發車時間，便設計出以汽笛聲來宣告即將行駛的訊息，同時確立了發車時刻與搭乘者的身體時間。時人身體的運作在火車發車汽笛鳴響時，一同被拉近與火車時刻所遵循的時間系統而行，凡搭乘者，皆親自參與身體的校準。黃旺成在 1912 年就曾記下「五點起床，六點半出門，七點過後到車站。我坐七點三十分發的夜行列車，八點過後就到大湖口車站」²⁷²的作息安排，可以發現黃氏的身體是相當受到標準時間制約的。另外，賴惠川曾以〈火車母〉一詩來描繪火車載客時的模樣，其中「汽笛聲中曉發時，機關聯絡率群兒」²⁷³所寫照的正是火車頭在汽笛聲鳴響後，率領各節車廂的啟程畫面。汽笛聲象徵著前導時間的標的，至下一站再度啟程時，標準時刻點又再次的被強化，就像一面移動中的時鐘。然而，並不是只有汽笛聲的鳴響才具有醒時的效果。火車在移動時所發出的軋軋、轟轟等工具聲，都指向到車輛在運轉時所產生的能量運作，象徵著不斷邁向下一個車站的動力。這種聲響一直伴隨著火車行進，沿著軌道延伸發散，直到列車完全停下的那一刻。而對生活在列車周遭環境的時人而言，這種固定頻率的火車運作聲正好也成為他們起居作息中的一項醒時工具，就如同每日的午砲聲，常態的列車聲也夾帶著標準時間的概念在運行。曾任宜蘭街協議會員的連碧榕寫過一首極為有趣的詩作，內容主要在描繪長良村的景色，不過詩中連氏卻以相當特別的方式描摹村落中的起居：

面水依山構草廬，隔溪鐵道拱門間。晨昏不必需鐘錶，報我時辰有汽車。²⁷⁴

短短四句詩卻生動地指出這個鄉間小村落在現代文明植入後的景象。在一個有

²⁷² 許雪姬編，《黃旺成先生日記(一)》，1912 年 2 月 10 日，頁 76。

²⁷³ 賴惠川，〈火車母〉，《悶紅小草》，收錄於《悶紅館全集(下冊)》，頁 655。詩作全文為：「汽笛聲中曉發時，機關聯絡率群兒。往來滿載皆生客，脫軌深防失母儀。」。

²⁷⁴ 連碧榕，〈長良村即景〉，《瀛海詩集(上)》(臺北：龍文出版，2006 年)，頁 42-3。連碧榕(1878-?)，名挺青，別號企真子，臺北九份人。日治後，任保甲局及區役場書記，後移居宜蘭，經營中西藥材行及殖產礦業，並曾任宜蘭街保甲協會會長、聯合會長、協議會員、信用組合監事。參考自《臺灣人物誌資料庫》，<http://news8080.ncl.edu.tw/whos2app/servlet/whois?simplegenso>。(accessed April 17, 2011)

山、有水還有傳統草屋的鄉村中，由於鐵道的鋪設，開始有了「汽車」的通行，而自「汽車」通行後，連告知標準時刻的鐘錶都可以不需要了。詩中一方面指出火車在行駛班次上的固定安排，一方面更透露出來往頻繁的車次所挾帶的行車聲可以作為時人每日作息的一種時間依據，為鐵道周遭的生活環境帶來屬於現代文明的時間秩序，縱使連氏在詩中並沒有特別強調火車運行時的聲響特徵。

3.1.2.2 廣播收聽下的身體綑綁

廣播電臺的開播對時人身體時間感的建立也有強化的效果，自 1928 年廣播系統在臺推行以來，多元的節目型態為當時的休閒娛樂提供了新選擇。類似午砲與汽笛聲所建構的標準時間系統，廣播對時人身體秩序的強化也是經過殖民當局刻意安排的。從官方的角度來看，臺北放送局的成立對殖民統治而言，具有相當程度的指標意義。就在臺北放送局開局時，時任總督川村竹治除了給予放送事業正面的評價外，背後的目的更是希望統治當局能藉助廣播的力量，使全國齊心達到如同「一家人」的願景。²⁷⁵當時的遞信部長深川繁治²⁷⁶則認為臺灣放送的目的，應該首重「內地文化的延長」，次來則應考慮本島人的慣習和興趣，進一步促進「內臺融合」。²⁷⁷不過，也有官員語帶貶抑的指出，放送的使命是要使「礦石化」的島民增進幸福、提升文化並促進內臺融合，最終再達到與南洋地方同胞間的精神連結。²⁷⁸不管日本官員對臺灣的印象具有何種想像，他們對廣播具有的功能性還是抱持著相當大的期望。當時兼任遞信部簡易保險局書記官的戶水昇²⁷⁹為臺北放送局開局所寫的兩首詩中，就能發現無線廣播這項新興工具被賦予的期望：

²⁷⁵ 不著撰人，〈ラヂオを如何に見る〉，《臺灣遞信協會雜誌》，第 88 期，1929 年，頁 6-7。參見《日治時期期刊全文影像系統》，

<http://stfj.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=MTh11P/main?db=webmge&menuid=index>。(accessed April 17, 2011)

²⁷⁶ 深川繁治，1887 年生於日本佐賀縣，東大法學科畢業，曾擔任東京鐵道遊遍局長、通信副參事官、東京中央郵便局長、兼任稅關副事務官、臺灣總督府遞信局局長、庶務課長、海事課長、交通局參事官及臺北州內務部長等職。參考自《臺灣人物誌資料庫》，

<http://news8080.ncl.edu.tw/whos2app/servlet/whois?simplegenso>。(accessed April 17, 2011)

²⁷⁷ 不著撰人，〈ラヂオを如何に見る〉，《臺灣遞信協會雜誌》，第 88 期，1929 年，頁 8。

²⁷⁸ 鹽原時三郎，〈臺北放送局の一つの使命〉，《臺灣遞信協會雜誌》，第 89 期，1929 年，頁 2。

²⁷⁹ 戶水昇，1890 年生於日本石川縣，東京帝大政治科畢業，曾擔任交通局鐵道部書記、事務官、遞信部監理課長、部長、鐵道部庶務課長兼總務課長、臺北州內務部長及臺北州知事等。參考自《臺灣人物誌資料庫》，<http://news8080.ncl.edu.tw/whos2app/servlet/whois?simplegenso>。(accessed April 17, 2011)

(一)

清晨來臨時南方的天空
麥克風告知破曉的來臨
文化的先驅者—無線放送
天線佇立在那高聳的地方
普遍而廣泛的電波盪漾著迴響
JFAK JFAK

(二)

美麗之島無法以橋連接
收音機奏出了詩與歌
這時播出的琴聲脈動
完全溶化了心與心
四百多萬的人—榮耀著存在
JFAK JFAK²⁸⁰

這兩首詩指出了殖民者對廣播的期望，廣播一方面被視為文化的先驅者，一方面也被賦予連結人心的期待。對殖民當局來說，廣播放送作為統治工具的意義更是勝過其休閒的意涵。關於此點，何義麟則提到由於廣播具有大眾性、共時性、連帶感與速報性等特色，使殖民政府更積極透過廣播的力量來操作。相較於印刷媒體，廣播的傳染力與傳遞速度可說更勝一籌。也因為這樣，如何在臺灣人的身體感中建立一種共時的連帶感也成為殖民當局的一項考量。²⁸¹

就廣播在當時社會教育中的應用來看，「廣播體操」的實施應要算是影響層面最深的。廣播體操的施行目的乃是促進國民健康，在 1923 年時日本遞信省簡易保險局就已陸續派人前往美國考察，並在 1928 年正式於日本內地實施，而臺灣也在隔年開始推行。²⁸²廣播體操正式透過電臺向大眾發送則始於自 1930 年 4 月 1 日，在臺北放送局的放送下，每天於中午十二點四十分播出二十分鐘。不過廣播體操初期多是以唱片播音，一直要到 1931 年後才改回實況演練及同步收音的廣播。²⁸³政府對廣播的重視可以從 1934 年起，每年皆會舉辦「全臺灣收音機體操大會」發現，這個活動在每年夏季實行，進行每天早上持續三十分鐘的體操活動，為期連

²⁸⁰ 戶水昇，〈JFAK の歌〉，《臺灣遞信協會雜誌》，第 87 期，1929 年，頁 2-3。第一首詩原文為：「黎明來るみんなみの空、マイクロフォンは曉を告ぐ。文化の先驅—放送無線、アンテナ高く聳ゆるところ。ウェーブ限なく廣こり響く、JFAK JFAK。」。第二首詩原文為：「麗はしの島、いやうるはしに、詩をも歌をも奏づるラヂオ。琴線ふれては脈相うちて、一に溶けゆく心と心。四百餘萬—榮あらしめよ、JFAK JFAK。」。參見《日治時期期刊全文影像系統》，<http://stfj.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=MTh11P/main?db=webmge&menuid=index>。(accessed April 15, 2011)

²⁸¹ 何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉，頁 220-1。

²⁸² 黃正安，〈日治時期臺灣的廣播體操推展情形之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學體育研究所碩士論文，2002 年），頁 41。

²⁸³ 黃正安，〈日治時期臺灣的廣播體操推展情形之研究〉，頁 44-5。

續十天。²⁸⁴廣播體操影響範圍之廣甚至已到達全民運動的程度，也有臺灣文人已養成了作體操的習慣，以王昶雄為例，他在 1933 年就曾記錄下「校長訓示之後，聽廣播作了體操，結束後，吃了中餐」²⁸⁵的經過，可見廣播不僅透過社會推行，學校也是一個相當重要的推行場域。這也使得廣播成為一項「訓誡身體」的工具，臺人身體透過廣播在公共、共時空間中的推行，被要求、規範並形塑出一種具有一致姿態的身體。

另外，就收聽戶來說，臺、日人比重落差相當大，廣播的收聽數日人遠多於臺人，而臺人收聽戶數真正要突破萬戶還要等到 1937 年後，待國際局勢的增溫，擁有ラジオ的臺人才大幅成長。²⁸⁶這個現象與時下臺灣文人對廣播的書寫情形亦成比例，除了張麗俊、林獻堂等大戶仕紳階級在廣播施行初年就已有聆聽放送節目的經驗外，多數文人的聆聽經驗還要等到 1937 年之後。或許是接觸廣播的時人還算處於相對少數，不少時人對電信訊息的真偽還帶著懷疑的態度，吳新榮在 1938 年 2 月 23 日敵機空襲臺北後記錄下²⁸⁷：

午後，突然防衛團緊急集合。當然防空警報也響了。不久傳令下來，說是敵機空襲臺北。…。但沒有目擊空襲的人們，連電臺廣播都不相信，以為是一種空想而已，仍然以「天下太平」的態度處之，毫無戰爭的氣氛。²⁸⁸

可見時人對廣播報導的信任感還有所疑慮。不過，對關注時局的文人而言，廣播報導的訊息則是一項重要的參考標的。當時時局日漸緊繃，廣播中的新聞報導比重明顯增加，聆聽廣播成為迅速瞭解時事的管道，也是強化當下聆聽者與時局「共

²⁸⁴ 何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉，頁 218。

²⁸⁵ 王昶雄，《王昶雄全集—日記·書信卷》，1933 年 5 月 2 日，頁 59。

²⁸⁶ 根據統計，1928 年開播當年，臺、日人收聽戶分別為 1507、6357 戶；到了 1937 年，臺人的收聽戶開始突破一萬戶，臺、日人的收聽戶數則分別為 12029、31522 戶；到了 1943 年，臺、日人的收聽戶都突破四萬，分別為 46268、54047 戶。參考自臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統計提要》，頁 1146；呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成(1928-1945)〉，頁 310。

²⁸⁷ 對照當天的新聞可以發現，當天早上十一點五分有兩架敵機出現在臺北飛行場上方，並投下約十顆炸彈，一個小時後，新竹上空也出現敵機來襲，後被日軍戰鬥機擊退，當天的空襲警報也在下午三點四十二分解除。參見〈臺北、新竹に 敵機來襲す 我戦闘機直に擊退〉，《臺灣日日新報》，1938 年 2 月 23 日，第 1 版。

²⁸⁸ 吳新榮，《吳新榮全集—吳新榮日記(戰前)》，1938 年 2 月 23 日，頁 66。

時」的重要工具。從當時吳新榮對於寢居的描述：「三疊他他米的小房間，書桌二張，一張置收音機，一張擺書。這裏是我生活的據點，思索的中心。南邊牆上，貼著一張時局大地圖。」²⁸⁹中，可以想見從廣播獲取時事訊息的這個行為已相當程度融進吳氏平日的身體作息中。

廣播節目的時間表與其長度設計就如同其他醒時工具一樣，也是依照十二時制的標準系統進行規劃安排。1942 年時，吳新榮曾參加奉工壯年團舉行的「曉天動員」，當日集合的時間就在「六時」，而壯年團集合後就「先聽取中央本部的收音機廣播」，可見其廣播時間已影響當下聆聽者的身體運作。²⁹⁰這種對身體的干預不僅限於聆聽廣播者，對廣播人而言，錄製節目與節目長短都需受到標準時制的約束。以當時身兼「第二放送」廣播人的音樂才子呂赫若來說，其日記中每每能見到前往廣播電臺錄製音樂節目的紀錄。不論是到達電臺前所搭乘的人力車時刻²⁹¹，還是半小時的獨唱播音²⁹²，亦或是十分鐘的歌唱指導²⁹³，皆依循標準時制的圭臬而行。廣播結合多元的節目將聆聽者的身體時間強化，不時與節目時刻校對。1940 年代後，戰事衝突嚴重，對時事要聞的掌控更是當下時人所關心的，對當時戰局相當關注的吳新榮在 1945 年日本即將投降前時曾寫下：

…數日來，報紙、收音機皆斷，如隔世之感。每天除空襲之外，沖繩戰的結果及世界動向皆不知，令人困惑。²⁹⁴

日記中的描述記錄下失去掌握當下局勢的迷惘身體。這種受到廣播塑造出的秩序身體的影響並非僅限於日治時期，到了戰後，這種身體運作的模式依舊伴隨著經歷過受到廣播工具制約的聆聽者，曾為臺灣議會設置請願與地方自治運動發聲不遺餘力的楊肇嘉在戰後初兒子受傷住院時，他回憶到：「這一段時間，看報、聽

²⁸⁹ 吳新榮，《吳新榮全集－吳新榮日記(戰前)》，1938 年 11 月 18 日，頁 74。

²⁹⁰ 吳新榮，《吳新榮全集－吳新榮日記(戰前)》，1942 年 12 月 9 日，頁 137。

²⁹¹ 呂赫若，《呂赫若日記》，1942 年 8 月 28 日，頁 189。當天日記提到：「…晚上七點坐人力車去廣播電臺。從八點起播放三十分鐘的音樂劇《白鹿》。我和蔡女士共同擔任獨唱。領到二十圓的廣播報酬。…」。

²⁹² 呂赫若，《呂赫若日記》，1943 年 1 月 16 日，頁 275。當天日記提到：「…晚上九點起，由第二廣播電臺播放三十分鐘的，我和濱田千鶴子女士的獨唱播音。自覺狀況非常良好。…」。

²⁹³ 呂赫若，《呂赫若日記》，1943 年 4 月 6 日，頁 322。當天日記提到：「…晚上八點起電臺廣播十分鐘，做〈櫻花〉的歌唱指導。…」。

²⁹⁴ 吳新榮，《吳新榮全集－吳新榮日記(戰前)》，1945 年 6 月 5 日，頁 176。

收音機成了我每日必做的功課。為了解除煒兒病房的寂寞，我還買了一架精緻的收音機放在他的案頭，這樣我們對於世界大事，可以隨時瞭如指掌。…」²⁹⁵，這段文字透露出自日治臺灣的廣播系統施行後，聆聽者逐漸建構出一種仰賴現代工具而行的秩序身體。



²⁹⁵ 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》（臺北：三民出版，2004年），頁337。

3.2 機械聽覺的時代：臺灣文人在工具技術下的身體時空

在日治臺灣現代化工程的過程中，除了視覺景觀的面容在現代化建設下有極大的轉變之外，聲景的樣貌也因許多現代工具機械在臺的廣泛使用被賦予工具性質。這些聲響的工具性質一方面影響到時人的生活作息，一方面也在時人的身體感中建立起一種新的機械式聽覺習慣，開啟一種工具式的機械聽覺時代。在這個機械聽的時代裡，時人的身體建構出一種全新的時空感知，對機械的聆聽根本性地顛覆了傳統時人對時間與空間的感官認知。

3.2.1 時空壓縮與異地共時的聽覺平臺

對工具機械的聆聽行為除了影響到文人對時間觀念的感受，也衝擊到文人們對傳統生活空間的概念認知。以運輸工具為例，自轉車所發出的鐘、鈴聲與自動車的汽笛聲等，就功能性面向而言，主要在提醒行車安全，使行人意識到自身與聲響載體間的距離。而交通工具的速度感帶來「人能快速移動」的結果，所另外反映出的是時人身體時空感的轉變。行車速度的增加同時也代表著時人生活範圍的擴大，逐漸建立出一種「時空壓縮」的身體感。

這種時空壓縮的感受對於當時有機會親身乘坐火車的文人而言是最為深切的：自轉車與自動車的功能雖已能超越傳統以步行為主的活動方式，但受限在自轉車的速度裝備與自動車高昂的價格，大城鎮間的空間流動行為主要還是透過火車的載運來活絡。從吳德功從彰化到臺北參加揚文會的交通過程中，就能見到在當時鐵路系統極不完整的年代裡，火車對吳氏這段行程巨大的影響。根據記錄，吳氏以「步行」的方式啟程，光是從彰化到新竹就花了四天，但是，到了新竹後，吳氏則轉而乘坐火車，在這段新竹至臺北大稻埕的旅途時間卻是「辰發午即至」。²⁹⁶兩段差不多的距離，一個耗費數天，一個僅需數小時，可見火車對於兩地間的時空關係產生多急遽的影響。

除了空間的實際移動等直接的經驗，時空的壓縮概念同時也在火車汽笛聲中被強化。這種時空壓縮的感受並非單從行駛速度的高低或距離的長短來建構，列

²⁹⁶ 吳德功，《觀光日記》，頁 19-23。

車行駛時的汽笛聲一方面代表著高速行駛下的安全提醒工具，一方面也象徵著空間流動的行駛軌跡。在縱貫線系統完成後，包括主線及支線等大大小小的車站，為臺灣南北區域的交通搭起橋樑，活絡城市間的互動。而火車在不論靠站或是離站的過程中，車站周圍都能聽見汽笛的鳴響聲。此刻的汽笛聲就並非只單純作為一種啟程與安全提醒的作用，更透露出車站與車站間空間移動的方向性。不論是南北向的縱貫線或是東西向的支線，火車汽笛聲的鳴響所被載附的是種空間轉換的流動概念。「鷗社」蘇鴻飛在一次北上的出遊中，曾以「送迎人雜踏，汽笛響聲聲」²⁹⁷指出員林車站人潮往來頻繁與汽笛聲不絕於耳的景象，而後到了八堵站即將換車前往宜蘭之際，在火車「一聲鳴汽笛」之下，蘇氏已察覺到「風景異來初」²⁹⁸的新景觀；吳百川則是更具體的以「一聲汽笛發屏東，頃刻鵬程萬里通。遙望青山環列處，高樓鱗櫛是臺中」²⁹⁹一詩記錄下這種空間的連動性，在汽笛聲的前導中，從屏東至臺中的移動時間已大幅縮減。蘇氏與吳氏的經驗都說明了搭乘者的身體自進入這個火車汽笛聲所建立的時空後，從「此地到彼地」的快速空間流動感也隨之被建構出來。

另一方面，這種時空壓縮的身體感知也可以在其他工具媒介中見到，除了前一節提到的廣播系統為當時文人掌握「共時」訊息很重要的一項工具之外，對電話的使用也是文人經驗時空壓縮感受的另一方式。不過，不同於汽笛聲所載負的時空概念，廣播或電話這類透過聲波傳訊的工具反而以更極端的方式呈現時空的壓縮概念。這類聲響的主要任務就是運送聲音訊息，與交通工具載客或載運的功能不同。就電話的功能性而言，訊息要能傳遞是必須先確定收、發話兩方都有這項工具，再配合電話接線生搭線與鈴響提醒的一同運作才能被實踐。而這三個動作雖然能在很短的時間內被完成，然而，收、發話方與接線生三者卻是完全身處在不同的空間中，要等到收話方在話筒中聽見對方的聲音時，這個「異地共時」的時空壓縮感才開始被建立起來，在此之前，收、發話雙方仍各自處在當下個人所能碰觸的時空中，兩者並無直接的時空交集。

²⁹⁷ 蘇鴻飛，〈北遊吟草(發員林)〉，《詩報》，第 205 期，1939 年 7 月 17 日，頁 5。詩作全文為：「購票員林驛，乘車趁急行。送迎人雜踏，汽笛響聲聲。」。

²⁹⁸ 蘇鴻飛，〈北遊吟草(車發八堵驛)〉，《詩報》，第 205 期，1939 年 7 月 17 日，頁 5。詩作全文為：「程計蘭陽道，從茲再換車。一聲鳴汽笛，風景異來初。」。

²⁹⁹ 吳百川，〈北遊竹枝詞〉，《南方》，第 157 期，1942 年 8 月 1 日，頁 40。引用自《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。(accessed May 2, 2011)

電話聲的發出一方面帶來與遠距離對象溝通的可能性，一方面也對傳統時人溝通與傳訊的方式帶來感官上的劇烈衝擊，即便當時有機會使用電話的消費者或許只在小眾。這種仰賴科學文明造就出的遠距離通訊技術，對時下文人而言亦是種難以令人相信的技術，「親耳聽見」遠方親友聲音的這種事仍然是讓使用者們最為訝異的。這種機械「但得聞聲不見人」的特性就曾使文人產生「疑他鬼話聽真真」³⁰⁰的懷疑感受。縱使如此，電話打破「不管雲山幾萬重」的遠距離限制，進一步建構出「對語寒暄如咫尺」³⁰¹的近距離感受，卻也使得聆聽電話聲的這個行為在工具技術的作力下被帶進異地共時的時空壓縮平臺。不過，這種時空壓縮的感受卻是相當暫時的，在先前傅錫祺的詩作中我們已能得知電話通訊在當時是受到五分鐘的時間限制，而這麼短的時間對傅氏而言是不夠盡興的。即便電話聲具有「關山隔不住人聲」的性質，且能帶來「百里攀談樂趣生」的愉悅感，但傅氏在詩末所加註的「遠距離電話通話以五分鐘為限」³⁰²一句，卻更深刻的指出這種由電話聲所展開的時空壓縮感將會在短短數分鐘內結束，而自電話聲消逝的那刻起，收、發話雙方將各自回到原初所屬的生活時空下。

3.2.2 時空疏離下的思鄉情懷

對工具機械的聆聽經驗一方面壓縮文人的身體時空概念，另一方面，這種機械聽的方式同時也可能對文人的身體時空產生疏離的感受。時空概念的轉變主要來自現代工具作用後產生的關係移轉，從公眾、公開的運作模式逐漸轉到小眾、個人式的模式，結果使當下時人逐漸奠定出一副多層次的身體作息。以對個人時間影響最微妙的時錶來說，它的功能性是建立在標準時間能夠被「攜帶」的機動性上。在精巧的機械運作下，身體是被帶進以秒為單位的時間基準來運行，加上其輕巧簡便的特性，讓使用者能隨自己的安排展開空間的移動，脫離當下時空的運作氛圍。楊少貞就曾以「巧造金鐘結伴遊」來指出攜帶時錶一同出遊的過程，

³⁰⁰ 陳元亨，〈電話〉，《詩報》，第38號，1932年7月1日，頁16。詩作全文為：「但得聞聲不見人，疑他鬼話聽真真。東西多少文明國，無線傳來如有神。」。

³⁰¹ 陳貫，〈電話〉，《枕山詩抄、豁軒詩草》（臺北：龍文出版，1992年），頁12。詩作全文為：「借將一線訴心胸，不管雲山幾萬重。對語寒暄如咫尺，只難親看故人容。」。

³⁰² 傅錫祺，〈電話〉，《鶴亭詩集(上)》，頁100。

自攜帶時錶後就可以「莫管山中無曆日」³⁰³這樣不用受到對時間掌握的不確定性而影響興致。不過，這種當下的空間與原初的生活空間卻也在時間不斷的前進中被意識到，即便是極其細微的時錶運作聲，兩異地之間的時空疏離感卻因為對時間的意識反而增強了這種懷鄉之情，就像劉添喜以「鳴聲淅瀝旅人愁」³⁰⁴這麼一詩句來描繪細微的時錶聲對身處異地的旅人身體產生的時空疏離感。如此看來，文人的身體感知在時錶機動性的特質中，建立起一種能隨身攜帶的時空觀，一方面這種輕便性為時下文人帶來了對時間掌握的便捷性，另一方面也因工具一體兩面的特性使文人身體萌生一種懷鄉式的時空疏離感。

時空的疏離感除了能透過對標準時間的意識來獲得，更能在長距離的行程中被親身經驗到。在前述對時空壓縮概念的討論中，我們能見到火車汽笛聲作為一道長距離空間連結的聲響符碼。在汽笛聲的鳴響之下，搭乘者的身體感知被載附上從此地至彼地的快速移動概念，然而，這種汽笛聲帶來的長距空間移動概念卻同時也是提醒返途旅人思鄉懷舊的工具符碼。在長距離空間移動變為可能後，行旅時人的身體逐漸建構出一種「身處他鄉，心思故鄉」的空間疏離感。汽笛的鳴響一方面代表著旅途的起點，一方面同時也可被視為歸途的開端。當乘客搭乘火車離開故鄉時，時空的疏離感開始展開，對於要遠赴他鄉的旅人，這種空間的流動更多了一份心繫故鄉的愁思。而這種疏離感對在外即將返鄉的旅人而言，汽笛的鳴響則成為舒緩疏離感的一項指標工具。「讀我書社」黃嘯秋在久居他鄉即將返家的歸車途中，曾以「久客他鄉戀故廬，一聲汽笛兩眉舒。此行莫怪心如箭，為奉慈親侍板輿。」³⁰⁵這樣一詩描寫離鄉多年後對家鄉的惆悵思念與急欲返家孝順雙親的心情，其中就能見到心中著急的愁思逐漸在汽笛聲中舒緩下來。另外徐錫玄也曾指出在「一聲汽笛返茅廬」的歸鄉寫照，自乘車回到故居後，徐氏已「省卻寸心懸兩地」³⁰⁶，時空疏離的不安感終於能得到紓解。當然，汽笛聲對於乘車的旅人而言具有著舒緩時空疏離的功能性，但對於錯過班次的旅人而言，汽笛聲

³⁰³ 少貞，〈時錶〉，《詩報》，第 101 期，1935 年 3 月 15 日，頁 6。詩作全文為：「時間經濟羨歐州，巧造金鐘結伴遊。莫管山中無曆日，神針刻刻好推求。」。

³⁰⁴ 添喜，〈時錶〉，《詩報》，第 101 期，1935 年 3 月 15 日，頁 6。詩作全文為：「金針如蟻始而周，先後參差秒忽求。子午平分依徑寸，鳴聲淅瀝旅人愁。」。

³⁰⁵ 嘯秋，〈歸車〉，《詩報》，第 271 期，1942 年 5 月 6 日，頁 11。

³⁰⁶ 錫玄，〈歸車〉，《詩報》，第 271 期，1942 年 5 月 6 日，頁 11。詩作全文為：「一聲汽笛返茅廬，只有行裝數卷書。省卻寸心懸兩地，到門雙輦轉徐徐。」。

反倒加劇這種疏離的不安感。在庄司總一 1942 年所發表的著名長篇小說《嫁臺灣郎的日本女子》中就提到，主人翁的弟弟瑞文在一次在外急欲搭乘火車返家的過程中，就因沒搭上車但卻聽見「最後一班火車進站的聲音隨著風雨聲微微傳來，然後又聽見汽笛聲響了。」的經過，與隨之而來產生的「糟了！完了！焦急煩惱的心情變成絕望般的看開了」³⁰⁷的心情，時空的疏離感又再次的被強化。

3.2.3 曲盤聲中的時空收納技術

另外有一種被抽離出當下時空的聆聽經驗。這種時空感知的建立可以在任何一個時空點展開，聲響的時空感可以被收納，也可以被攜帶。這個時空收納的聽覺觀主要建立在時人對蓄音器的聆聽上，在藉由對曲盤的聆聽，聆聽者能經驗到另一個預先受到收納的時空觀。鹿港文人洪繻在日治初年就曾在霧峰林紹堂家中經驗到「夜聽留聲笛，如聞山樂鳥」³⁰⁸這種聲響空間被收納進蓄音器的感受。很明顯的，另一個時空下的聲景透過蓄音器的播放帶進當下的時空，使聆聽者有聲歷其境的時空感受。這種將聲響稍縱即逝的性質予以保存的工具技術，就像連雅堂〈留聲器考〉一文中所指的「夫聲無形也，而能留之，又能傳之，可謂功參造化矣。」³⁰⁹的那樣是廣受文人雅士們的喜愛。在文人的書寫中也每每能見到這種聲響時空被預製、包裹的情形。不過，對於這種時空收納的感知方式，文人的描繪則多將重心擺在蓄音器的機械運作上：蘇清池以「巧作機關蓄雅音」指出聲音

³⁰⁷ 庄司總一，《嫁臺灣郎的日本女子》（臺北：九歌出版，2002 年），頁 201。庄司總一（1906—1961）小說家，日本山形縣人，慶應大學英文科畢業，七歲時跟行醫的父親來臺灣，先到臺東，後到臺南，在臺灣長大。1933 年起開始寫作，1940 年以本名刊行《嫁臺灣郎的日本女子》第一部，1942 完成第二部，獲得「第一屆大東亞文學獎」次獎，1944 年改訂第三版發行。此書被視為皇民文學代表作之一，也被稱為日治時代三大長篇小說之一。參考自《臺灣記憶》，

http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=index.hpg。(accessed June 5, 2011)

³⁰⁸ 洪繻，〈聽林三君紹堂留聲器夜深即事〉，《寄鶴齋詩集》（南投：臺灣省文獻委員會出版，1993 年），頁 155。詩作全文為：「夜聽留聲笛，如聞山樂鳥。朝來聞鳥聲，笛音猶嫋嫋。山色辨昏濛，天光露清曉。睡起復下帷，晝長一夢小。午陽照書牕，盥頭華髮繞。內集讀黃詩，靜中出深窅。披葛到庭前，涼風生木杪。」洪繻（1867—1929），本名攀桂，學名一枝，字月樵，彰化鹿港人。日治後，改名繻，字棄生。日清戰爭之役，與邱逢甲、許肇清等同倡抗戰，事敗後潛歸鹿港，不與世事。著有《寄鶴齋詩集》、《寄鶴齋古文集》、《寄鶴齋駢文集》、《寄鶴齋詩話》、《瀛海偕亡記》、《中東戰記》、《中西戰記》、《時勢三字編》、《八州遊記》與《八州詩草》諸書，後臺灣省文獻委員會予以整編，改題曰《洪棄生先生全集》。參考自《臺灣記憶》，

http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=index.hpg。(accessed June 5, 2011)

³⁰⁹ 連雅堂，〈留聲器考〉，《臺灣詩薈（上）》（南投：臺灣省文獻委員會出版，1992 年），第 9 號，頁 611。

被收納進曲盤的方式，並以「不重珠喉重鐵針」描寫工具存放聲響的技術³¹⁰；謝雷明則以「星盤旋轉鬼神驚，未見朱唇獨聽聲」描繪這種令人驚艷的技術與聞人不見人空間感³¹¹；周伯達則用「曲盤針下徐徐轉，只聽清音不見人」摹寫蓄音器傳來的另一個時空聲響³¹²；另外署名「湖海居士」的文人也以「曲終不見一人時」描寫在聲音從頭到尾的呈現中，演唱、奏的主角始終未曾露面的情形³¹³。上述文人對蓄音器聲的書寫反映出一個共通現象，那就是他們都將聲音被呈現的方式放置在「機械能讀取被收納的時空聲音」的這件事上，再加上曲盤「一簫一曲，曲如其簫之數。……一曲終，易一簫，數十簫周而復始」³¹⁴的收納特色與限制，聆聽者在這段聆聽機械的過程中，其實就正在經歷一場不同時空的聲景收納展演。



³¹⁰ 蘇清池，〈蓄音器〉，《瀛海詩集(上)》，頁209。詩作全文為：「巧作機關蓄雅音，隨風嘹唳到更深。從茲顧曲周郎輩，不重珠喉重鐵針。」

³¹¹ 謝雷明，〈蓄音機和鵬翔氏原題〉，《詩報》第9號，1931年4月2日，頁13。詩作全文為：「星盤旋轉鬼神驚，未見朱唇獨聽聲。絕調穿雲傾佛耳，梅郎一曲更馳名。」

³¹² 周伯達，〈留聲機〉，《詩報》，第6號，1931年2月27日，頁16。詩作全文為：「歌唱聲聲妙入神，蓄來重譜總如真。曲盤針下徐徐轉，只聽清音不見人。」

³¹³ 湖海居士，〈蓄音機〉，《詩報》第35號，1932年5月15日，頁5。詩作全文為：「有聲無影技何奇，器蓄音聲內自施。恍若湘靈纔鼓瑟，曲終不見一人時。」

³¹⁴ 洪繡，〈留聲器〉，《寄鶴齋詩集》，頁190。

3.3 噪音：臺灣文人在工具聆聽下的身體失衡

3.3.1 工具聲中的平衡失調

3.3.1.1 戰爭噪音：時局動盪下的逃難身體

戰爭的聲響是日治臺人最能直接又能深刻感受到的一類工具聲，其中飛機聲穿梭臺灣上空的情形在國際局勢日漸緊繃的壓力下也愈來愈頻繁。就發聲媒介的功能而言，當時飛機的主要用途多在官方宣傳或軍事上，並非一般載客運輸用。隨著 1930 年代中後，國際情勢的緊張關係上升，飛機聲也漸頻繁的出現在臺灣上空。「興賢吟社」高松雲就曾在 1934 年以「蜻蜓四翼怒風號，萬里飛行氣最豪。機影飄飄九垓上，雷聲殷殷五雲高。」³¹⁵指出飛機在當時空中盤旋與飛機聲在空中繚繞的壓迫氣勢，似乎暗示著戰爭即將在不久之後展開的緊張氣氛。自 1937 年來，日本全國進入戰時體制，臺灣全島也進入備戰狀態。這時臺人已不僅只將飛機聲視為一種科技革命的產物，反而必須開始要親自認識戰爭、感受戰爭，甚至是參與戰爭。時人的聽覺感在象徵著戰事的機聲、砲聲、警鐘聲中重塑，周遭的聲響開始變得不友善。原本應只是帶來空間流動的一項工具發明，在國際局勢緊張之際，卻成為一道雙面刃，令人惶恐。

戰爭爆發後，身體的感受與戰爭噪音間的排斥感則更為顯著。戰爭爆發之際，最令時人擔心的莫過於飛機聲於空中來回盤旋，與無法預期的炸彈空襲，飛機聲在此反倒成為象徵家園安危與性命交關的工具符碼。這種肅殺氣氛到 1940 年代第二次世界大戰時達到高點，加上戰爭後期，美軍大肆轟炸臺灣的動作更加頻繁，戰爭聲場不斷被強化，時人身體也只能不斷逃避，愈遠離這些戰亂聲就離安全更進一步。傅錫祺在 1944 年曾以〈美機來襲大雅即事〉一詩描繪下當時美軍轟炸大雅時的場景，詩中可見警報聲與砲擊聲不絕於耳的畫面，與文人身處其中的應對態度：

汽笛連聲報敵至，警鐘繼打催待避。晨餐粗粥未及半，投筯急趨豫闕地。

³¹⁵ 高松雲，〈飛行機〉，《詩報》，第 95 期，1934 年 12 月 15 日，頁 10。詩作全文為：「蜻蜓四翼怒風號，萬里飛行氣最豪。機影飄飄九垓上，雷聲殷殷五雲高。軍中破陣威無敵，天外操彈勝可操。好是青冥纔望處，幾疑鯢化大鵬翱。」。

飛機頭上久迴翔，其中自挾殺人器。文人膽故如鼯鼠，巨彈沉恐從空墜。
礮聲斷續到耳邊，西山聞似舉烽燧。濫爆或殃及池魚，有人將以無噍類。
生死前定雖屢聞，違孽亦當盡人事。壕中蟄伏一小時，出壕此心猶動悸。
此生重吃一大驚，甲申十月之十四。³¹⁶

早先主要作為報時或安全提醒工具的汽笛聲在戰爭中成了敵人來襲的警報聲，警鐘不斷的敲打聲催促時人趕緊避難，這些聲響強迫時人必須中斷當下動作，親自參與戰事的應對。戰機在空中的盤旋隨之而來，暗示著砲擊聲響的發出與緊接而來的破壞，而躲避在戰壕中的無辜時人，就如小動物逃難般的驚恐。詩中對戰爭生動的描寫呈現出戰爭帶來的混亂場景，汽笛聲、警鐘、飛機盤旋聲與砲火聲此起彼落的聲響，使躲在壕溝中的避難者身體產生驚恐與僵硬的反應，戰爭噪音讓戰事顯得歷歷在目，即便是平日習慣的汽笛聲，在那一刻，時人不願意再聽到。

3.3.1.2 工具噪音：失序的身體與逃避行為

除了直接表象時局動盪的聲響，另一種混亂不安的聲音則來自平日的工具噪音，雖說其規模較小，但亦干擾到時人身體的平衡。就如電扇雷鳴般的聲響對部分文人來說是「聒耳」的，但即便如此，這種噪音卻是當時身體要獲得涼意的一種紓解方式，對此，文人們寧可選擇暫時忍受。而這種對工具噪音的忍受行為實際來自工具的功能性價值上，只不過工具聲一體兩面的影響力，卻也有可能使時人身體產生難以忍受的失序感或是逃避行為。

午砲聲的集體制約模式就是一個例子，當下時人的身體是「不得不」且無法逃離這個制約。換言之，其高強度的聲響除了帶來時間，也帶來了負面的影響，壓迫到市民生活的身體運作。以臺北市而言，光是在午砲發射臺的設置上就曾歷經多次搬遷：從《臺灣日日新報》社前的西門城垣上方移至榮座前的城垣上方，再移至陸軍宿舍西側的三線道附近。如此搬遷的原因除了因為發射地點位於臺北城中心，又過於接近住家的緣故，強迫式的工具聲已嚴重影響到時人身體的運作。1922 年的《臺灣日日新報》中就曾出現這麼一段報導，記錄下午砲聲帶來的負面干擾：

³¹⁶ 傅錫祺，〈美機來襲大雅即事〉，《鶴亭詩集(下)》，頁 306。

…其時發射午砲場所在市內，因接近一般住家，每于發午砲時，附近家屋震鳴，一般人民多為喫驚，且二三歲小孩，亦多罹類似腦膜炎。聞此午砲聲之震動，因有轉歸死亡者。市內眾口同音，以為午砲，不宜接近住家，輿論沸騰。而新聞紙上，亦數日揭載「午砲殺小兒」。…³¹⁷

雖說在輿論力量下，砲臺又被牽至衛戍監獄附近才逐漸平息市民的憤怒，但在這段記述中，我們一方面可以觀察到這項報時工具不僅會造成居家房舍連帶震動的現象，更還疑似會造成孩童腦部的受創。原先當局欲以午砲聲建立時間系統的決策卻因噪音嚴重干擾市民而備受爭議，導致後來改以報時汽笛轉來替代。

聲響工具造成的失序身體同樣出現在街道上，汽車聲從原本載附運輸意涵的聲響搖身成為使身心失調的一項因子。這種失序感來自一種對文明經驗的負擔，在科技文明不斷重塑臺灣社會的過程中，出現了無法適應繁華文明的人們。在這波浪潮中，物質文明反倒成為一種負擔，一種干擾。筆名「阿Q之弟」的徐坤泉在1936年完成的通俗小說《可愛的仇人》中，就曾描繪下身處在這個過渡時代中慌亂、失序的庶民身體，特別是故事主人翁秋琴母子在街道上所感受到的繁華生活，反映出一種無法適應時代脈動的內心感受，小說摘錄如下：

…秋琴和她的三個孩子、亦覺得良夜可玩、於是母子亦漫步徘徊於街頭、由這條街踱過那一條、滿眼盡是夜市熱鬧之景、現出人類生存競爭之緊張場面、紅燈綠酒的咖啡館、遊客們、上上下下的絡繹不絕、顛顛倒倒意氣揚揚、男女戲弄嘻嘻哈哈之聲、由窗裏傳來、街路上的來往自動車、射箭也似的嗡嗡然左左右右、飛塵乘風而起、浮動於光輝赫赫的電燈下、百貨店的見本櫥裏、整列著奇形巧樣的物品、摩登女郎、一出一入、購東買西、大有滿載而歸之慨、秋琴覺得市上的交通太過於複雜、恐有不測的事情發生、而且到處充滿著塵埃、對於衛生上亦不大好、所以母子四人前後緊拉著手、向西子灣那邊而去…³¹⁸

³¹⁷ 〈本日起廢午砲〉，《臺灣日日新報》，1922年8月15日，第6版。

³¹⁸ 徐坤泉，《可愛的仇人(上)》(臺北：前衛出版，1998年)，頁182-3。原文發表於1935年，《臺灣新民報》，共160回。

這段文字描述秋琴母子在燈紅酒綠的街道中，經歷夜市、咖啡館、百貨商店等物質文化帶來的繁華感，主人翁不僅親見也親聞到身處在這些物質文明的當下，心裡所湧起的並非是種對摩登社會的嚮往，而是種現代文明壓迫下的逃離感。在街上聽見呼嘯而過的車行聲，反映出 1930 年代以後街道上各式交通工具來往運行的複雜現象。加上當時交通安全觀念尚不健全，街道上的汽車事故相當普遍，在道路行走也有安全上的顧慮。³¹⁹面對這些浮靡繁華的都市場景，秋琴心中同時萌生不安的感受，進而驅使秋琴趕緊將孩子帶遠離現場，遠離這些令身體緊張的噪音。

日治臺灣的工具聲響同時帶來文明的便利與身體的壓力兩種感受。在〈可愛的仇人〉中，主人翁選擇以遠離的方式逃避物質文明，秋琴雖帶著「反現代」式的思維走避，但她的身體還是順其浪潮而行，將快要失序的身體帶往另一安定的聲場中靜置。不過，這波浪潮對彰化作家翁鬧來說，可是完全不同的感受。翁鬧在 1937 年發表的小說〈天亮前的戀愛故事〉中，除了描寫主人翁青澀的愛情故事外，還呈現出一種反抗現代文明聲響，對現代物質極度排斥的反現代主義式的批判。陳允元在《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》中曾指出這篇小說處處瀰漫著「反都市文明的情緒」，與 1920、30 年代普遍站在社會主義式觀點的批判文章不同，文中主人翁的負向情緒主要源自於對都市生活感受的疲憊。³²⁰翁鬧以獨白式的敘述口吻反諷現代文明的霸道，並以「聖賢」與「野獸」作為文明與非文明生活模式的對應：

…我是野獸。如果聖賢的路就是人的路，那麼我是分明走岔了路，活該被看不起的存在。請看不起我好了。可是只希望你不要嘲笑我。因為野獸即使應該看不起，卻不應該加以嘲笑的。…關於這一點，我想啊，如果這地上再一次到處充滿野獸，那該有多好！請不要生氣，因為我並不希望人類絕滅。我的意思是要現在的人類忘掉他們的生活方式與一切文化，再一次回到野獸的狀態。

³¹⁹ 沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945 年)》，頁 144-7。

³²⁰ 陳允元，《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》，頁 104-5。

現代文明挾著他者的姿態強襲人類生活，主人翁以野獸自嘲的方式對現代文明作為一種聖賢之路進行抗辯，希望能逃離都市文明那種浮誇、矯飾的氣息，再次返回原始、樸實的野獸狀態。在主人翁對圍巾、廣播這些文明產物憤恨不平的批判中，激烈的抨擊現代文明對身體感的強烈干擾。即便是作為文明象徵的廣播技術，對主人翁而言，並不覺得這種工具代表著文明的進步感，反倒將其視為是種令人發瘋、厭惡的粗暴噪音：

說實話，我看見，比方說，與其說是為了禦寒，倒不如說是為了誇耀而把那花幾百塊前買來的圍巾掛在肩膀前面，就會感到莫可名狀的厭惡。…還有，例如那收音機，這個東西時再受不了。不管在街上行走，或在室內靜坐，那不斷地向鼓膜衝過來的噪音如何呢！實在無法忍受。…我如果在這個城市內再住兩年，我必定會發瘋。…換句話說，在還沒有瘋掉以前隱居鄉間。如果在那鄉間也從早到晚聽得見廣播的聲音怎麼辦？當然，要搬走。…如果頭上到處充滿廣播的聲音怎麼辦？果真那樣的話，不用說，我只有發瘋。…³²¹

乍看之下主人翁像是個極度偏激，精神異常的瘋子，但主人翁逃離世俗與現代文明的行為，正好呈現一種對物質文化的反動，這種使身體受到操控的結果讓人喪失了原初的本真，而去追求外在浮華的享受。或許可以想像廣播聲在 1930 年代後已滲入私人的生活空間中，不論身處城市或鄉村，這種聲響成為一項無法逃離且束縛身體的現代工具。主人翁當可選擇接受，但他卻選擇逃避、遠離這種噪音，尋求一個未受禁錮的身體。文明的象徵到了翁鬧筆下反倒成為反映危險與粗暴的文明書寫，³²²這段自我內心交戰的衝突場景，確實尖銳的呈現出現代聲響工具在文明化的歷程中，作為一種使身體反動、不安、失序，甚至瘋狂的「聽覺式反抗」。

³²¹ 翁鬧，〈天亮前的戀愛故事〉，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》（臺北：前衛出版，1991 年），頁 120-22。原文發表於 1937 年，《臺灣新文學》，第 2 卷第 2 號。

³²² 陳允元，《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》，頁 106。

3.3.2 工具聲中的壓迫與霸權

3.3.2.1 壓迫生計的工具聲響

失序的工具噪音能使身體產生逃離的反應，而壓迫式的工具噪音則亦能使時人憂慮其生計。這類工具聲響由於具有強制性的特質，能使聆聽者受其制約，同時也可能是影響生活的一道雙面刃。以糖廠中的水螺汽笛聲來看，其功能主要被視作每日「作」與「息」的時間分際，但對糖廠工人而言，這道工具與謀生工作的連結則更為緊密。在水螺聲響起後，緊接開始的是一連串的生產運作，由每個工人建立起的生產行為都在聲音發出後展開，其所關連到的是整個糖廠的生產進度，非僅是個人的作息行為。在一連串的連動關係中，水螺聲強制將工人拉入標準時間下的生產線，作家蔡秋桐在小說〈四兩仔土〉中就曾描寫過水螺聲在糖廠中的強制力，故事就在汽笛聲中展開：

「土子！水螺響咯！趕快起來呵！」

是在破曉製糖會社的汽笛響後，他底慈母為著他好睏未醒，恐慢點去，
赴不及起工時刻，在推叫著她底兒子起床。

主人翁土子的母親在聽見糖廠汽笛聲後，就連結到兒子要工作的這個事件，必須快點叫醒兒子，準備上工。接下來：

在破竹牀做著好夢的土哥，於眠夢中聽著他底母親那慈愛的聲音，土哥
忐忑醒來了，果然時間不早了，土哥慌忙下床，走出去到門口小解時，
整個庄已經佈滿了苦力出發的聲息了。…

大家跑到昨日做未完工的蔗園來，土哥也追到了。眾人越頭看見土哥追
到，叫聲說：「你若再慢一點，就沒有工可做了。」土哥聽著只是「咳！
咳！…」微微地笑著。³²³

在主人翁土子醒來後，可以見到他忐忑不安，慌忙匆促的模樣，深怕趕不上工。
還好土子及時趕至蔗園，否則就沒工可做了。不過，在土子趕工的過程中卻出現

³²³ 蔡秋桐，〈四兩仔土〉，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，頁 265-6。

了一幕弔詭的畫面：在土子小解之時，已聽見佈滿苦力的勞作聲音，那更早起床的慈母又為何希望將小兒推進這個苦力的聲場中呢？對此，許俊雅曾提到自臺灣的經濟日趨朝向資本型態發展後，農作土地大多由官府或地主控制，絕大多數的農民都需與地主租地以維持生計，過著沒有保障的日子。即便遭到極不平等的剝削對待，也只求隱忍的過生活。知識分子筆下的農民形象也常反映出當時純樸農民無知、可憐與認命的一面。³²⁴上述蔡秋桐的例子中，糖廠汽笛聲所代表的「標準時間」，對糖廠工人的生活而言或許並非被置於第一順位，「幾時幾分」的標準時間就當下而言不是最要緊的事，令糖廠工人所在意的反倒是汽笛聲象徵「上工」的這個「事件指令」。寧願在充滿苦力聲的蔗園工作，糖廠工人所擔心的是有無工作可做，能否賺錢擔負家計的這件事。在這裡，水螺聲的概念一方面在土子母親的慈愛聲中開啟糖廠工人上工的這個時間點，另一方面也在土子差點遲到時所發出的嘆氣聲中呈現出一種受制必須工作的無奈壓迫。這時，與「有工作」的這件事相比之下，實際的機械標準時或許就顯得較為次要。

另一方面，壓迫式的工具聲場在交通工具的革命中也能見到，特別當道路中的現代交通運輸聲日漸頻繁後，這種壓迫的力道也日趨增大。汽車聲響的出現象徵著便利的運輸方式與遠距移動的可能性，人跟環境的互動因為現代交通工具而變得活絡。然而，交通的革新卻也為臺灣的傳統運輸工具帶來致命性的衝擊，成為威脅傳統車伕生計的因素。機動性強的汽車運輸日漸發達後，首先受到影響的就是人力車、牛馬車等傳統交通工具。呂赫若在 1935 年發表的小說〈牛車〉³²⁵中就指出傳統牛車將被汽車取代的擔憂，主人翁在現代技術的壓迫下，成為被時代淘汰的弱勢分子。³²⁶這種生存戰在公共汽車與人力車營運的重疊區域中更為激烈，為了爭取客源，兩者還時常出現彼此削價競爭的景象。³²⁷另外，在彰化作家楊守愚在其〈人力車夫的叫喊〉一新詩中也以批判、尖銳的筆法描繪出人力車在汽車引進後，傳統車伕生計嚴重受到威脅的場景，上演著傳統人力車與汽車爭相

³²⁴ 許俊雅，〈日據時期臺灣小說中的人物形象——以女性、知識分子、農民為探討對象〉，頁 101-2。

³²⁵ 呂赫若，〈牛車〉，《呂赫若集》，頁 13-50。原文發表於 1935 年，日本《文學評論》，2 卷 1 號。

³²⁶ 以載貨為主牛車受到汽車壓迫的時間較人力車稍晚，因為貨運用的汽車發展的較為緩慢，再加上牛車走向改良又兼具其他功能，到了 1930 年後傳統牛車才有明顯下降之勢。蔡龍保，《殖民統治之基礎工程——日治時期臺灣道路事業之研究(1895-1945)》，頁 471-2。

³²⁷ 蔡龍保，《殖民統治之基礎工程——日治時期臺灣道路事業之研究(1895-1945)》，頁 470；沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945 年)》，頁 103。

搶做生意的畫面，詩中寫到：

出盡了牛馬似的氣力，流盡了珍珠似的血汗，拉麻了兩手，跑瘦了雙腿，……自動車聲的一響，弄得一天全無生意，「怎麼好呢？」也只有輕看了自己的生命，和機械去拼個你活我死，也只有廉賣了自己的勞動力，零星地掙來了一錢五厘。…³²⁸

要說兩者對等的搶作生意似乎低估了人力車伕所受到的壓迫，文中可見人力車在現代運輸的革命浪潮中，成為像〈牛車〉中的主人翁楊添丁的翻版，兩者都遭逢到摩登文明的壓迫洗禮。楊氏〈人力車夫的叫喊〉一詩中，勞力和機器硬拚的場景在街頭上演，以勞力掙取金錢的人力車伕為了生計必須要和機械搏鬥。在蔡龍保對於日治臺灣道路事業的研究中提到，在 1919 年，人力車伕一天的收入約 200 錢，到了 1929 年，一日最高收入則僅約 70、80 錢，最低更只剩 40、50 錢。³²⁹這種最初原本可月入 50、60 圓的工作，在汽車的衝擊下，逐漸因競爭激烈走向薄利多銷的營業型態。³³⁰再加上汽車提供空間移動上的速度感，以及其金屬車身與汽笛聲響蘊含的安全性，人力車夫在這個競爭場域中，即使用盡全身的力氣，也是毫無勝算。汽車聲對傳統車伕而言不僅不是種安全感，反倒成了壓迫、恐懼與憂慮，其後帶來的身心疲憊感與在機械面前束手無策的無力感，成了拚上性命也不能戰勝的一道高牆。傳統與現代文明的碰撞在這道運輸工具聲場中持續衝突著，儘管人力車伕已流乾了汗，麻痺了雙手。

3.3.2.2 博覽聲中的霸權壓迫

博覽會是當時另一種展現摩登霸權的工具聲場。在日本治臺的五十年裡，日本當局舉辦過相當多的展覽會，諸如 1916 年的「臺灣勸業共進會」、1925 年「臺灣始政三十年紀念博覽會」、1926 年「中部臺灣共進會」、1931 年「高雄港勢展

³²⁸ 楊守愚，〈人力車夫的叫喊〉，《光復前臺灣文學全集 9·亂都之戀》（臺北：遠景出版，1982 年），頁 226。原文發表於 1930 年，《臺灣新民報》，第 338 號。

³²⁹ 蔡龍保，《殖民統治之基礎工程—日治時期臺灣道路事業之研究(1895-1945)》，頁 471。

³³⁰ 人力車夫在 1927 年為了因應汽車業的興起，曾採取自力救濟的方式，自大橋頭至艋舺火車站間，與和汽車相同的十錢車費來「喚客」，反而造成民眾同情人力車伕，收入有好轉的現象。參見沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945 年)》，頁 102-3。

覽會」與 1935 年「始政四十週年紀念博覽會」等，其中規模最大的則要屬「始政四十週年紀念博覽會」。³³¹舉辦這些展覽會的目的主要在於展現日本治理臺灣的成果，也可說是日本治臺的成績單，其中規模最大的臺灣博覽會還更具有刻意宣傳臺灣為日本「南進政策」基地的意涵在，並向國際宣揚臺灣在日本治理四十年後，已從「蠻荒、瘴癘之島」變成「日本海外的第一顆珍珠」。³³²

令人目眩的博覽會也對當時的文人們帶來感官上的強烈衝擊，在博覽會中不僅能「見到」令人眼花撩亂的各式展示物外，還能「聽到」各種繁華的工具聲響，這些發聲媒介不僅包含各式的機械，喧騰的人聲也參與了始政成果的建構。在「始政四十週年紀念博覽會」該年，傳統詩社界曾舉辦了一次大規模的「全島聯吟大會」³³³，許多文人們都共襄盛舉參與了這次的聯吟會，並書寫下參觀臺灣博覽會的親身經驗，其中不難見到博覽會在繁華喧鬧的工具聲中被襯托出來，成為一同建構這個博覽盛事的一環。「讀我書社」鄭指薪曾以「遊人多似鯽，聲沸稻江中」³³⁴來呈現 1935 年臺灣博覽會當下人山人海、人聲沸揚的場景；蔡希顏則以「車走雷聲鬧，樓成蜃氣工」³³⁵來描繪當時博覽會館周圍車輛往返行進的嘈雜聲。時下文人在博覽會中所感受到的繁榮感並非只建立在博覽會的展示物本身上，而是自文人們從會場外圍進入館內參觀各項展覽之前，周遭的聲響早已將參觀民眾的身體放置進這個象徵盛世的場域中。鼎沸的人聲與四周嘈雜交錯的運輸工具聲在這個由外圍延伸至會場的空間中，一同成為參與日本治臺成績展現的一道工具。

然而，雖然多數文人對這場博覽會的參訪都給予正面讚賞的評價，但亦有文人提出了負面的觀點，點出日本帝國主義南進的殖民野心。作家朱點人〈秋信〉一反傳統的褒揚書寫，對這場日治臺灣最盛大的博覽會給予尖銳的批判。針對這場博覽會的實與虛，陳芳明在其《殖民地摩登》一書中曾提到：

³³¹ 林文通，《日治時期始政三十年展覽會之研究》（臺北：國立臺灣科技大學設計研究所碩士論文，2002 年），頁 2。

³³² 程佳惠，《臺灣史上第一大博覽會》（臺北：遠流出版，2004 年），頁 31-2。

³³³ 當時的詩社集會以「或每日、或三五日、或一週、或半月、或一月、或四時一次」等不同頻率進行，沒有定例。但分成聯吟會、州下聯吟、全島聯吟等不同規模的聯吟集會「則有成規，締盟者定期輪值，以相砥礪」。參見王文顏，《臺灣詩社之研究》，頁 124-5。

³³⁴ 指薪，〈博覽會紀盛〉，《詩報》，第 118 期，1935 年 12 月 1 日，頁 5。詩作全文為：「大會啓瀛東，經營奪化工。樓臺疑蜃市，殿閣壯龍宮。產物羅暹夏，參觀並滿蒙。遊人多似鯽，聲沸稻江中。」

³³⁵ 希顏，〈博覽會紀盛〉，《詩報》，第 118 期，1935 年 12 月 1 日，頁 5。詩作全文為：「珍異森羅富，咸收眼界中。江山文藻艷，海國物華豐。車走雷聲鬧，樓成蜃氣工。巴黎開最始，創憶破崙翁。」

這次博覽會展示的目的，無非是向臺灣人誇示現代化在臺灣的重大成就，同時也是要向全世界表現其殖民臺灣的成功。…如果僅是閱讀總督府的宣傳圖片，也許誤以為臺灣人民在日本殖民統治之下過著非常幸福的生活。…一反臺灣博覽會在宣傳中的正面形象，〈秋信〉是以負面的方式來呈現這次盛會的實相。這篇小說以傳統與現代的對比方式，企圖暴露博覽會的欺罔。³³⁶

陳氏一方面質疑當時臺灣博覽會舉辦的正面價值，一方面也點出朱點人的小說〈秋信〉在當時作為批判殖民當局企圖的急先鋒。不僅如此，朱點人在〈秋信〉中除了描繪出主人翁斗文先生在面對傳統與現代文化碰撞的衝突差異，也從聽覺感官的角度將博覽會聲場中的工具霸權特性書寫出來。長期身處於傳統漢文化下的斗文先生在家鄉早已流傳著去臺北看博覽會的氣氛下還是抵死抗拒，堅持不參觀日人舉辦的博覽會。直到有一天日本巡查跟他說：「著啦，要加入一口啦。老秀才！你去臺北看看好啦，看看日本的文化和你們的，不，和清朝的文化怎樣咧？」面對巡查的嘲笑與羞辱，斗文先生當下的反應是：「『清朝！』他聽見清朝二字，身體好像觸著電般的，起了個寒戰，呆呆地看著天窗出神。」³³⁷可以發現斗文先生只是光聽到巡查的言語，身體就已產生顫抖。直到有一天，在接獲孫子同學的來信後才決定搭車北上參觀。在火車上，斗文先生身穿著黑碗帽、黑長衫、黑包鞋與腦後的辮子在上車後隨即成為乘客間的焦點，其傳統漢服飾對比在其他身著新式服裝的乘客時顯得格格不入。未曾搭乘過火車的斗文先生在火車準備啟動時卻發生了一件糗事，引起周遭乘客的嘲笑：

出發的時間到了，當車長的笛聲剛在鳴動的瞬間，他急急的把兩耳掩住，塞避火車的汽笛，引得車裏一陣鬨笑。…他頓時覺得一陣空虛，很無聊的把隨身所帶的《海外十洲記》掀開，機械地置在膝上，他的兩眼雖然落在書本上，但他的視覺却不注到字裏去，車裏的會話，自然而然的響

³³⁶ 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，頁 102。

³³⁷ 朱點人，〈秋信〉，《朱點人、王詩琅合集》（臺北：前衛出版，1996 年），頁 229。原文發表於 1936 年，《臺灣新文學》，3 月號。

到他的耳朵來了。...³³⁸

長年隱居鄉村的斗文先生不知日本殖民後的環境轉變，以及物質文明的洗禮已使臺灣社會異於當初，就連火車的汽笛聲也未曾聽過。作為開啟空間運輸的傳訊工具，在斗文先生耳裡卻成了令身體緊張、恐懼的噪音。在一陣慌亂之後，想鎮定下來的僵硬身體卻又急於尋找那令他顫抖的博覽會訊息。斗文先生原本身處在一個由書道、中國古典文藝與清裝所堆砌的傳統空間中，而進入公共空間後，他被迫面對這種威脅、不快的現代物質與異族文化。³³⁹被迫要感受、被迫要聽見這種隨日本帝國而來的聲響。隨著博覽會場的接近，這種聽覺式的「文明洗禮」越來越強烈，在火車要經過萬華站時：

…他像逢著久別故人般的，胸裏在躍動著。火車經過萬華驛，再通過了二個路門時，第一會場的糖業館的雄姿，早映到車窗來了。車裏的人門聽見會場，便爭著走近窗前看，他也提著脚跟一看，啊！昔日的臺北城址，已築了博覽會場，他的胸坎像著了一下鐵槌，無力地落到椅上去。³⁴⁰

斗文先生在火車進入萬華站之前，就已先「聽見」博覽會與喧騰的人聲，不過在胸中躍動著的期待感，伴隨著博覽會的現形，聲貌與景貌早已與過去認知的臺北城大相逕庭，在帝國霸權下的主人翁就像受到鐵鎚重擊，毫無招架之力。殖民政府舉辦始政博覽會的意義，就是要藉著博覽會來展示統治四十年的政績，也因為其強烈的政治目的，而沖淡的其中的商業色彩。³⁴¹朱點人在這篇小說將主人翁參觀博覽會場的經過鋪成在搭火車的過程裡，從火車汽笛到博覽會周遭的聲響，強迫式的霸權文化在斗文先生想逃卻逃不掉的身體反應中呈現出來，外表氣宇軒昂的博覽會在眾多工具聲中反襯時下臺人身體深受霸權宰制的另一面。

³³⁸ 朱點人，〈秋信〉，《朱點人、王詩琅合集》，頁 231。

³³⁹ 朱惠足，〈「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考〉，頁 129。

³⁴⁰ 朱點人，〈秋信〉，《朱點人、王詩琅合集》，頁 232。

³⁴¹ 呂紹理，〈展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述〉（臺北：麥田出版，2005 年），頁 283-4。

第四章 回探工具現代性下的聲響脈絡：「管絃」樂與「管絃樂」的軌跡與實踐

管絃樂團的演奏一範圍內所相關的速度，就好像鐘錶一般。音樂停止在各個單獨樂章的結尾，就像時鐘的彈簧或發條耗盡。為了要使任何的時間長度繼續運作，兩者都需要被重複地重新設置。給予管絃樂團速度就好比纏緊音樂鐘的發條一般。³⁴²

--J. N. Forkel

筆者在第二章對聲響工具與其功能性的討論中，將焦點放在日治臺灣的新式聲響中，這些聲響透過不同功能面向的發聲，在文人聽覺經驗中建構不同板塊的工具圖像；第三章對聲響與文人身體感的討論，則是探究工具聲響對於文人的身體感的實際運作面向所產生的影響，在這個過程中，文人的身體有的受到規範、約束，有的經驗到新的時空感知，有的則受到了壓迫、痛楚，這些對現代聲響不同的應對形式顯示出文人在面對帶有工具現代性的聲響來襲時所產生的接受差異。在本章中，筆者則嘗試將臺灣文人的聽覺經驗書寫視為一種變動的「制度 (institution)」，並從長時間來就屬於漢文化樂聲的符碼代表「管絃」出發，回頭去追溯其在受到現代化影響前的脈絡軌跡，再就其遭逢現代化洪流後所產生的工具現代性質變與實踐意涵進行討論。在此，筆者則將漢文化中的「管絃」樂與西洋文化中的「管絃樂」一同帶進討論，兩者雖出自不同的樂聲脈絡，但兩者在工具現代性實踐上的書寫差異，實提供我們看待漢洋樂聲在日治臺灣的實踐過程中一種反差式的比較。

³⁴² John Spitzer, "Metaphors of the Orchestra: the Orchestra as a Metaphor," *Musical Quarterly* 80 (1996), 247. 該段原文為："The performance of an orchestra can be considered, insofar as tempos are concerned, to be similar to clockwork. The music stops at the end of each individual movement, just as a clock stops when the spring or the weight has run down. In order to keep going for any length of time, both need to be repeatedly set in motion anew. Giving the tempo to the orchestra is like winding up the musical clockwork."

4.1 漢文化下的「管絃」書寫及其發聲脈絡工具現代化的軌跡

4.1.1 傳統漢文化中「管絃」書寫的脈絡承接

「管絃」一詞存在於漢文化中已甚久遠，這個詞看似與西洋「管絃樂」一詞存在著一種文化錯位的巧合，但其實不管就樂器組成、樂聲形貌還是名詞定義來看，兩者並沒有任何的關係。早在《漢書·東都賦》中就有「鐘鼓鏗鎗，管絃曄煜」描寫到管絃在當時的模樣³⁴³。西元四世紀，書法家王羲之在〈蘭亭序〉一文中也以「雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。」的詩句來描繪「絲竹管絃」在文人生活中的寫照。從王氏的詩句中，可以見到在當時的漢文化裡「管絃」與「絲竹」一詞被擺在一起使用的現象。若就樂器的屬性來看，「絲」代表絃類樂器，「竹」則代表管類樂器。根據《康熙字典》中的解釋，「管」指的就是種「絲竹之管」，形貌「如篴六孔」、「大管謂之簫，其中謂之篴，其小者謂之簫」³⁴⁴；「絃(弦)」指的則是種「琴瑟」，形貌如「清廟之瑟」，亦或「五弦之琴」。³⁴⁵根據這些解釋可以發現，「管」、「絃」在古代的使用上其實並非是一個固定的概念，反倒較接近同質樂器的集合類別，而「管絃」所代表的則是種包含吹奏和絲絃型態的樂器組合，所以在傳統文人的書寫中「管絃」多被用作對漢文化樂聲的泛稱。

此類「管絃」樂聲的概念到了清治臺灣並沒有多大的改變，清治時期的臺人也將這類樂聲概念一脈傳承的延續到臺灣社會中。「管絃」所體現的樂聲雖是承襲自同樣漢文化的源流，但在這麼長時間的流傳與書寫裡，並沒有出現明顯的質變現象，還是多被用來泛稱漢文化下樂聲，或被用來概括對傳統樂器的指稱。在《臺灣文獻叢刊》³⁴⁶所收錄的《東山國語》中就可見到這條脈絡的承接，該書作

³⁴³ 吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源》，頁 2361。

³⁴⁴ 〈管〉，《康熙字典電子版》(臺北：書同文數字化技術公司、漢珍數位圖書公司，2001 年)，頁 889。

³⁴⁵ 〈絃〉，《康熙字典電子版》，頁 921；〈弦〉，《康熙字典電子版》，頁 357。有關《康熙字典》中「絃」、「弦」兩字的用法並不一致，在《五經》中「琴瑟弦亦用弦字作絃者非。按經典絃通作弦」；《博雅》中「凡弓弩琴瑟弦皆从弓」；《論語》中「聞絃歌之聲」；《前漢地理志》中「弦」又與絃通。而在本文中，則將絃、弦二字視為可通用、替換的語彙一併作討論。

³⁴⁶ 《臺灣文獻叢刊》是臺灣銀行經濟研究室在 1957 到 1972 年間，編印出版的臺灣研究相關文獻大集結。該叢刊自成書以來，已成為臺灣史研究者使用頻率最高、徵引最繁，同時具有數量與效度雙重意義的重要史料。其內容可分為三類：一為臺灣通志、府志及各縣、廳志，包括重修、續修之各版本；二為各地採訪冊、相關地區志書及輿圖；三為補方志之闕的紀略、資料。是研究臺灣歷史、

者查繼佐為十七世紀的清國浙江人，雖說查氏並未來過臺灣，但根據查氏年譜中的記載提到其擅「與陸博、蹴鞠及書畫、管弦等事，調善游藝」³⁴⁷之事，可見「管絃」的概念雖未被明確放在清楚的音樂概念所指上，但卻與當時踢球運動、書畫等遊藝之事都被放置在漢文化生活中的性情涵養的價值層面上。另一方面，兩個世紀過後，清國官員唐贊袞³⁴⁸來臺之時，曾將臺灣的地方風俗、民情、勝景記載下來，集為《臺陽見聞錄》一書。唐氏除了以〈勝景〉一文記錄下當時他在觀劇時所聆聽管絃聲的經驗，同時也抒發他觀劇聽海的澎湃感受。不過，與查繼佐稍有不同的是，唐氏則對這個管絃聲的發聲空間有較多的描繪：

鶴馴堂東有澄臺，可以觀海。每值演劇，管絃之聲與潮音相答。余撰聯云：

聽滄海狂濤，可淘千古風流人物；觀澄臺秋月，好奏一部樂府霓裳。³⁴⁹

這段文字指出唐氏觀劇聽聲之地就在清國初年負責治理臺灣的「臺灣巡道」所居的「巡道府」中。巡道府中除了鶴馴堂，還包括《臺灣府志》選出的「臺灣八景」中「裴亭聽濤」與「澄臺觀海」的兩景。³⁵⁰可以見得唐氏觀劇聽樂之處就在當時「澄臺」上，劇中所聞的「管絃」聲與浪濤之音實兩兩呼應，添加觀劇者的興致。唐氏雖亦沒有清楚指出管絃聲的實際內容，不過卻將管絃聲在官方場所與鄰近海

地理、風俗、民情、政治、經濟、社會、文化、法制等之重要文獻。參考自〈中央研究院數位典藏資源網〉，

<http://digiarch.sinica.edu.tw/5-2-1.jsp?institution=%BBO%C6W%A5v%AC%E3%A8s%A9%D2>。

(accessed May 13, 2011)

³⁴⁷ 查繼佐，《東山國語》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 163 種(臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1963 年)，頁 180。

³⁴⁸ 唐贊袞，字韞之，清湖南善化人，1873 年舉人，生卒年不詳。1891 年秋，唐贊袞調署臺澎道兼按察使，加上其父與叔父分任兩浙、陝西按察使，當時素有「兩代三省總憲，兩浙三秦全臺」之稱。後來，唐贊袞補臺南知府，在 1894 年清日戰爭澎湖失守後，因坐視日軍進攻澎湖，被當局以「當軍務吃緊之時，輒托故請開缺卸任，實屬規避」之由，下令革職，於 1895 年一月離臺。唐氏來臺之初，入境問俗，涉覽群書，並將其所見所聞論列成《臺陽見聞錄》一書，且該書對臺灣風物民俗、臺道署及臺南近郊勝景的描述相當詳細。唐氏喜吟詠，好藏書，凡事以詩記之，一則抒寫幽懷，再則誌其遊跡，留有作品集《唐韞之先生全集》，其中《臺陽集》專收在臺吟詠之作，總計二百十餘首。參見《智慧型全臺詩知識庫》，

<http://xdcm.nmtl.gov.tw/twp/TWPAPP/ShowAuthorInfo.aspx?AID=797>。(accessed May 13, 2011)

³⁴⁹ 唐贊袞，《臺陽見聞錄》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 30 種(臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1958 年)，頁 126。

³⁵⁰ 高拱乾，《臺灣府志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 65 種(臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1960 年)，頁 279-89。高拱乾，號九臨，陝西榆林人，生卒年不詳。1692 年任分巡臺廈兵備道，1695 年秩滿陞浙江按察使。任內纂修《臺灣府志》，為臺灣官修志書之始。參見《智慧型全臺詩知識庫》，<http://xdcm.nmtl.gov.tw/twp/b/b01.htm>。(accessed May 13, 2011)

邊的聲響空間描繪出來，賦予管絃脈絡較為立體的空間觀。

在上述的討論中可以知道漢文化下的「管絃」事實上是可以被拆解成「管」「絃」來理解，也因此，除了「管絃」的書寫呈現出其作為漢文化樂聲的一道承接符碼外，在「絃(弦)管」的書寫中也能見到這條脈絡的延續。但若我們就當時文人的書寫內容來看，可以發現不論是「管絃」或是「絃管」被書寫的方式是相當類似的。在《續修臺灣縣志》中收錄了一首由清治文人謝金鑾³⁵¹所寫的竹枝詞，詩中即以「春風弦管五條街」來描繪十九世紀初臺灣街頭奏樂歌舞的現象，而這種弦管樂聲主要則是由「簫管之聲」所構成的。³⁵²這類樂聲的發聲脈絡多建構在熱鬧時節祭典或迎神節日中，在後來《安平縣雜記》中對臺灣節令特色的描寫中亦能見到絃管常作為上元佳節中一種常態的樂聲書寫。

在上述所檢視的「管絃」與「絃管」的樂聲中，我們能觀察到一個現象，那就是這兩種語彙在清治臺灣所被書寫的方式，其實是一種經歷長時間的文化傳承，形成一種歷時性的樂聲脈絡。不過，這條聲響脈絡除了與漢文化社會緊密嵌合外，它並沒有一個清晰的工具性概念潛伏其中，甚至就連「管絃」樂聲的發聲脈絡或聲響形態也多為籠統、朦朧的。嚴格說起來，漢文化的「管絃」聲是可以被拆開解釋的，僅是種有管有絃的組成樂聲。³⁵³縱然如此，這條聲音脈絡到了日治時期，由於其長時期的文化穩定性還是屹立不搖，依舊普遍存於臺灣社會中，然而，日人帶來的現代化文明卻漸開始使這條發聲脈絡產生質變。

4.1.2 日治臺灣「管絃」書寫的工具現代化脈絡

下面，筆者將對日治臺灣的另一支「管絃」脈絡進行討論，檢視其在臺灣現

³⁵¹ 謝金鑾（1757～1820），字巨廷、退谷，晚年改名灝，福建侯官人。1788年舉人，任官安溪，並於1804年改調嘉義教諭，後秩滿內渡，再任南平教諭，尋移彰化，復調安溪。謝氏不樂居官，喜讀宋儒書，尤重胡渭、顧棟高、任啟運、方苞四家書。著有《泉漳治法論》、《蛤仔難紀略》、《二勿齋文集》、《論語續注補義》、《教諭語》、《大學古本說》，並與鄭兼才合輯《續修臺灣縣志》八卷。參見《智慧型全臺詩知識庫》，

<http://xdcm.nmtl.gov.tw/twp/TWPAPP/ShowAuthorInfo.aspx?AID=000335>。(accessed May 13, 2011)

³⁵² 謝金鑾、鄭兼才，《續修臺灣縣志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第140種（臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1962年），頁614。

³⁵³ 關於這點與管、絃各自代表不同的樂器類別有關，又因樂器以管絃為著，所以管絃才又作為樂器、音樂之通稱，這與許多辭典中的定義正好相當符合。參見夏征農編，《辭海（下卷）》（臺北：東華出版，1992年），頁3847；熊鈍生編，《辭海（中冊）》，頁3360。

代化的腳步中，發聲脈絡受其影響而出現了工具現代化的現象。日治初期的文人由於剛脫離清國治理不久，「管絃」書寫中的漢文化意識還處在一股穩定且甚至是靜態的狀態，長時間來並無多大的變化。即便在日治臺灣時，洋化的浪潮不斷席捲而來，這支漢文化傳統下的管絃始終屹立不搖。就如清治時期的管絃脈絡，發聲場域具有穩定、同質性高，且多離不開節慶、遊玩、觀劇場合等特色。

這個現象到了日治時期，文人界的許多書寫還仍舊反映出這支傳統文化的延續性：謝雪漁曾於 1910 年寫下一首出遊網溪的詩句，謝氏在詩中就以「管絃騷客鬧，鷄黍故人留」來描繪當時文人雅士在網溪閒情遊玩、追逐鷺鷥之餘，順道在友人家鬧「管絃」來增添遊玩的興致；³⁵⁴鹿港陳子敏則在 1913 年的秋旅時，以「江風蕭瑟管絃秋」來書寫時光飛逝，年華老去的惆悵感。³⁵⁵這兩首詩所描繪的心境雖然不同，不過詩中「管絃」一語，一是用在鄉村泛舟出遊的歡鬧場景敘寫，另一則用在羨慕古人能急流勇退的仕途感懷摹寫，兩者的發聲脈絡皆處在一個相當恆定的場域，與漢文化的景觀生態很自然的連結。這種聲響與文化間的相連性在鹿港陳槐庭 1901 年的一首出遊詩中，更清楚點出了當時文人認知的「管絃」樂聲型態與其發聲脈絡的樣貌：

衝西港口夕陽天，同上哀宏運米船。畫鷁遠浮江岸側，沙鷗近泛酒觴前。
半篙人影隨蘆葦，雙槳潮聲雜管絃。…最宜橫笛船頭坐，垂釣滄浪伴白
鷗。…一番佳趣歸琴袋，萬種閒愁付酒卮。絕勝米家書畫舫，醉中吹竹
又彈絲。…³⁵⁶

陳氏一詩充滿很豐富的聽覺描寫，詩中很明確的指出陳氏所認知的「管絃」最起碼就包含了笛這類竹管樂器及琴這類絲絃樂器。而這道樂聲的發聲場域除了是建構在船遊的旅程中，其與酌酒、書畫等亦被置於同一平臺上書寫，與漢文化生活及其休憩模式是相當契合的。這個現象到了 40 年代的臺灣社會仍依舊尚存，即便

³⁵⁴ 雪漁，〈詞林/遊網溪〉，《臺灣日日新報》，1910 年 7 月 3 日，第 1 版。詩句摘錄如下：「飄飄一葉舟，來泛網溪流。雅侶偕童冠，閒情逐鷺鷥。管絃騷客鬧，鷄黍故人留。圓蓋茅亭淨，斜通竹徑幽。……」。

³⁵⁵ 陳子敏，〈初秋旅夜感懷〉，《臺灣日日新報》，1913 年 10 月 8 日，第 3 版。詩作全文為：「飄零一掬涕難收，逝水年華不可留。客恨纏綿燈火夜，江風蕭瑟管絃秋。誰家砧杵驚殘夢，何日琴書返故邱。羨煞古人能勇退，片帆煙雨五湖游。」。

³⁵⁶ 陳槐庭，〈無題〉，《臺灣日日新報》，1901 年 7 月 11 日，第 1 版。

當時的臺灣已進入輕工業的社會型態。庄司總一在《嫁臺灣郎的日本女子》中就提供了我們很好的例子，這部小說以白話文的口吻描寫日本女子嫁給臺灣男子的生活，文中就能見到庄司對「管絃」聲在當時臺灣街頭上的聲景描繪，及背後漢文化的發聲脈絡，庄司寫到：

街上熱鬧極了。冷冷的晚風的氣流被燭火暖和了，被燭火弄濁了。處處傳來一波一波的音樂聲，從大家的深宅大院，或通路，或廟前的廣場傳來流轉的管絃樂聲，銅鑼或打鼓聲，戲臺的唱戲聲，賣東西的叫賣聲。家家門口供著供品，線香裊裊。...³⁵⁷

庄司的描述告訴我們在當時熱鬧的街頭上，充斥著管絃聲響、鑼鼓聲與唱戲聲與叫賣聲，這些聲音透過大戶人家的宅院，或是一般街頭、廟宇發送出來，成為建構街道聲景的一環。文中雖並沒有指出「管絃」聲的實際樂音，但從其戲臺樂聲與戶戶人家供神的場景看來，管絃的發聲脈絡是同時與傳統戲班、民間信仰、祭祀活動所互相結合的，襯照出漢文化生活中的一種恆定結構。

上述的例子告訴我們，傳統鄉村、行旅或民間生活等模式一向是文人構築「管絃」樂的常見模式。這股延續漢文化傳統下來的「管絃」同質性高，所代表的是這支聲響脈絡的發聲場域並沒有明顯的疆界或功能性。但隨著日本殖民與其現代化工程進入臺灣後，傳統管絃背後的發聲脈絡開始有了質變，原來的靜態結構也有鬆動的現象，時下文人在管絃的書寫上也因外在因素的衝擊出現相互碰撞的痕跡。

在日本現代化工程的強襲下，開始急遽改變以往臺人的生活型態，仰賴新工具、制度的生活模式諸如標準時間的作息模式、新式教育制度、交通與建築建設等新生活方式開始對臺灣社會產生一種具有「工具現代性」特質的質變。時代轉折帶來的革命性衝擊除了影響到當時臺灣文人的聽覺經驗，也使聽覺經驗的脈絡書隨著外在環境的變遷有所改變。這雖然是個較為隱晦、間接的現象，但文人對「管絃」的經驗書寫實已反映出某些程度依循現代工具運行的模式。在這裡，「管絃」的聲響並不一定像前兩章所討論的聲響特質是直接被加載著某種功能性的意

³⁵⁷ 庄司總一，《嫁臺灣郎的日本女子》，頁 174。

涵，或明確指向著某種實體樂聲。反倒是，管絃被書寫、被發聲的方式是被鋪陳在受到工具現代性所具有的特質或其所帶來的影響的生活空間裡。

以 1920 年代為例，這段時期是臺灣在歷經二十年的文官總督統治之後，社會型態從「未化」的階段逐漸轉型成近現代社會雛形的分界點。當時各個面向的現代制度植入，目的皆不外乎是希望能使臺灣快點步入文明的正軌中，而這種由統治者所施予的「美政」與管絃的書寫就曾被當下文人置於同一書寫平臺上。新庄文人張德修就曾將管絃的發聲脈絡放置在與日本治臺的同一平臺，對日本帶來的文明治理給予相當正面的評價，並認為日本殖民統治改造臺灣就是造福全臺灣的人們。³⁵⁸姑且不論張氏對日人的褒揚是出自何種原因，但其中，管絃的發聲確實是被放置在歌頌文明、美政與治臺二十五週年的成效上。這種書寫方式所透露的是張氏對管絃的書寫已不同於以往的漢文化結構鋪陳，反倒脫離傳統書寫的疆界，反映時代環境的變遷。

不同於一般殖民國家的統治態度，日本對臺的管理與建設都是經過精心設計的，從標準時制、電力技術、交通工具等各式技術，到學校、銀行、醫院等現代設施的推行，臺人除了在這波潮流中感受到來自新文明的體驗，對文人「聆聽生活」與「書寫生活」的方式而言，無疑也使文字書寫的脈絡受到外在因素的漸變，而沾附上工具現代性的特質。

舉例來說，自電燈在日治時期開始被大量發展，明亮的光源使臺灣社會的作息方式開始轉變，也打開時人在公共領域的互動形態。對此，朴子楊近樗就曾在春日出遊花市的行程中，記錄下管絃聲與「萬盞燈光」相互嵌合的協調空間。³⁵⁹電燈的推行除了被設置在街道上，還被安裝在代表著現代休閒空間意涵的公園中。公園的發展亦源自歐美的景觀設計，日人將其概念引進臺灣後，在 1897 年建造出臺灣的第一座公園－圓山公園，加上 1903 年臺中公園的啟用，以及 1908 年臺北新公園的完工，近代化的景觀造景開始陸續在臺誕生，也成為時人生活的新休憩空間。³⁶⁰對此，張德豐就曾將管絃的書寫鋪陳在與臺中公園同一平臺上，呈現出

³⁵⁸ 張達修，〈祝始政紀念日〉，《臺灣日日新報》，1920 年 6 月 17 日，21 版。詩作全文為：「年周廿五輿情通，盛世文明國祚隆。敷政優優稱美政，愛民如子頌田公。蒞治臺疆惠萬千，迄今廿五祝周年。瞻雲就日海東拜，朝野賡歌繼管絃。」。

³⁵⁹ 楊近樗，〈春日游朴子雜詠次韻〉，《詩報》，第 11 期，1931 年 5 月 1 日，頁 4。詩作全文為：「柳枝聲引管絃高，萬盞燈光氣象合。花市遊人來得得，爭看翠袖似雲多。」。

³⁶⁰ 不只如此，以臺北市來看，總督府營造的新式休閒空間還有川端公園(1910)、北投公園(1912)、

管絃發聲脈絡與現代景觀概念結合的樣貌。這首詩除了將公園景觀的現代概念展現出來，同時還對公園中的景觀有所描繪，張氏寫到：「噴水池塘碧一泓，蛙鳴蚓和夜三更。披襟且向空亭坐，為愛新涼待月生。灯火沼池光灼天，岸旁槐柳盡龍煙。夜深何處催歌舞，隱隱樓臺奏管絃。」³⁶¹公園的出現象徵著現代文明都市的到來，公園內的設施為都市人提供公共性的休閒場所，「散步」也漸成為都市生活的一種休閒方式。³⁶²張氏一詩似乎就道出在秋夜散步的心境，雖然這首詩的核心並非是要描繪管絃聲的樣貌或在公園中被發聲的場景，不過相對的，當張氏在敘寫這項管絃聲時，可以見到管絃聲被放置在公園、電燈、噴水池與涼亭等現代造景工具同一維度上建構。這說明了雖然我們無法得知當時張氏所聽見的管絃聲的實際樣貌，亦或無法瞭解當初張氏所坐之亭為現今的湖心亭還是望月亭，但管絃的發聲脈絡與現代建設、工具以及洋化休憩場域三者結合的現象，卻一同呈現出樂聲背後所受到質變的脈絡。

除了聽覺經驗被敘寫進現代休憩的空間場域中，管絃脈絡的工具現代化現象也反映在現代制度面的推行上。除了標準時間制度，殖民政府的現代化工程還將學校教育、警察制度、司法系統、選舉權、衛生制度等，這些在歐美國家施行的現代制度被以直接或間接、承襲或修訂方式植入臺灣的社會運作。在臺灣社會體質經歷蛻變的這段期間，近現代制度除了對國家體制進行系統性的塑造，也對時人的身體感受產生深刻的刺激。相異於長時間穩定的漢文化環境，現代制度對時下文人所帶來的文化衝擊性或許更多餘其實際的效果。以親身經歷新舊文學過渡的賴和來說，現代制度與漢文化體質的差異對照就成為他在建構的管絃樂聲脈絡時的一項深刻文化對比，在名為〈大竹圍〉的詩中，他就以對照性的筆法，將管絃的漢文化特質以文化反差的書寫對照出來，是個相當精彩的例子：

庶矣人烟小市塵，圍籬荊竹遠相連。幾家姊妹時妝慣，風氣偏憐婦女先。

天桃灼灼草芊芊，竹裏誰家和管絃。野老不知人世換，桃符還寫戴堯天。

新公園博物館(1913)、圓山動物園(1916)、植物園(1921)、圓山運動場(1923)、龍山寺公園(1927)等設施。參見呂紹理，〈日治初期臺灣的休閒生活與商業活動〉，收錄於《臺灣商業傳統論文集》，臺北：中央研究院臺灣史研究所出版，1999年，頁369-70。

³⁶¹ 張德豐，〈臺中公園秋夜〉，《詩報》，第70號，1933年11月15日，頁16。

³⁶² 黃慧貞，〈日治時期臺灣「上流階層」興趣之探討—以《臺灣人士鑑》為分析樣本〉，頁88-90。

手挈書包踏踏歌，一人唱罷競相和。途逢警察知行禮，教育而今效果多。³⁶³

雖說學界多將賴和的白話文作品視為文學界的一大貢獻，其價值在於他以白話文的體裁打破長時間的漢文體寫作，但不能忽略的是，其實賴氏也留下相當多的漢學作品，其中亦不乏具有新時代思維的創作，此部作品就是一個相當明顯的例子。這是一組由三首絕句所組成的詩組，內容主要是對竹圍的村落生態進行描繪。極為有趣的是，賴和在詩中將傳統村落社會與現代制度的嵌入情形以文化對比的方式呈現出來。詩中可見打扮風氣、女性優先的意識、學校教育以及警察制度等現代體制對傳統臺灣社會所造成的物換星移現象。在圍籬環繞的鄉村中，新思維衝擊了傳統社會，襯托出漢洋文化的差異性。詩中的管絃並非代表著西洋式的管絃樂聲，也非直指著某種現代意涵的樂聲，反倒是被放置在象徵傳統，且與鄉村老人及春聯上「戴堯天」所指的古代君王盛世等同一平臺上鋪陳，成為代表守舊、過氣、傳統的「過時者」。雖說如此，詩中的文化反差卻將管絃的發聲脈絡帶進傳統與現代思維碰撞的浪濤中。

發聲脈絡中的文化反差，使管絃作為一項漢文化的樂聲書寫代表，也成為反映新舊時代交替的一項對照工具。然而，新工具、新制度除了產生便捷、休憩、秩序等正面效益，文化的強勢衝擊也開始對弱勢群體的生活產生干擾、壓迫的負面影響。如同工具聲響在成為一項噪音時對時人身體感所產生的不舒適感，管絃的發聲脈絡也反差出這類現代文明生活模式的缺憾，特別是資本主義在臺的興起，對在社會角落謀生的臺人而言，更是一項利刃。資本商業型態的運作最大的特色就是分工與壟斷，從商者藉由對貨物或商品的大量集中化使商業分層運作，並建立起龐大的體系，這個結果將使得大型商事公司日趨壟斷銷售管導，壓榨到一般零散的從商者。而這個現象其實並不是現在才有的。

日治臺灣，資本主義的運作模式早已隨者洋化運動滲進臺灣社會。雖說資本主義剛在臺發展不久，但其帶來的問題早已有許多文人意識到，除了楊守愚〈人力車夫的叫喊〉、呂赫若〈牛車〉等作品，許多文人都曾對工具現代性帶來的負面影響採取批判的態度。針對資本壓迫生計的現象，文人張賴玉簾也曾以「貿易中心地，爭趨握利權。我愁歸壟斷，人喜逐腥羶。窮巷呼庚癸，高樓奏管絃。小

³⁶³ 賴和，〈大竹圍〉，收錄於《賴和全集—漢詩卷[下]》（臺北：前衛出版，2001年），頁368。

商生計拙，訴苦有誰憐。」³⁶⁴一詩將市集交易中小蝦米受到大鯨魚欺壓、壟斷的場景描繪下來，吐露一股市井小民從商受挫的無奈心情。張氏在詩中以呼庚呼癸的方式將從商者在簡陋巷弄裡打拼的場景描寫出來，與後句在高樓演奏管絃不需擔心生計的行為，剛好形成一個對比。細觀之下可發現，管絃在此的鋪陳與上述賴和一詩中的位置正好相反，原本代表舊時代看似要落伍的管絃，在這裡卻反倒成為優勢權力一方的象徵工具。

至此，管絃的發聲脈絡不僅只被視作工具現代性的一種反映方式，也並非僅是種單純漢文化的樂聲書寫，反之，這種書寫反而呈現出文人在敘寫聽覺經驗的過程中所抱持著一種反省、批判的態度，其中文人鋪陳管絃脈絡的方式則成為我們觀看工具現代性在臺灣社會新舊體制交替時一支切入的視角。



³⁶⁴ 張賴玉簾，〈市聲〉，收錄於《東寧擊鉢吟後集》，頁 247。

4.2 「管絃」樂與「管絃樂」的工具現代性實踐

4.2.1 漢式「管絃」樂聲脈絡的工具現代性實踐

從文人筆下的「管絃」敘寫來看，大致呈現出兩支異質的發聲脈絡。其一，承襲自長時間的漢文化樂聲概念，透露出籠統的聲響概念、模糊的聲響空間且與傳統漢文化愜意的自然步調緊密相關的。其二，這道樂聲概念可能依舊呈現出籠統的聲響概念，不過卻因現代文明隨著日人統治而來，顯露出周遭環境受到工具現代化的質變現象，「管絃」的發聲脈絡也開始進入某種較為明確的現代體制空間中。接下來，筆者將討論「管絃」的樂聲在工具現代化的過程中所被實踐的方式。

回到聲音的工具意涵來看，在第二章的討論中我們知道聲響的工具性質實踐是建立在聲響、媒介與發聲脈絡三者所展現出的互動性上，除了聲響的特質與時代的環境脈絡，工具媒介在中間的作用亦扮演著重要的實踐功能性。就「管絃」的樂聲實踐面來看，這道樂聲長時間來被發聲的方式都是透過對樂器的直接演奏所產生的，不會額外透過其他工具媒介的轉譯，也因此傳統管絃的樂聲都是自然、直接、現場的。只不過自十九世紀末以來，現代科技卻衝擊到原本管絃的發聲形態，使得管絃的發聲媒介、發聲脈絡都受到連動性的質變，其中尤以留聲機的發明影響最劇。

日治臺灣傳入的蓄音器與隨之而來的曲盤工業要算是傳統樂聲在工具現代性的實踐上最重要的一項因素。1930 年代算是臺灣曲盤業發展的高峰期，在那個時代，「管絃」聲透過蓄音器來存放與發聲的特色雖說已非特例，但其只透過機器發聲的動作仍相當受到時人的寵愛，風氣之盛也成為文人雅士生活中一項常見的休憩娛樂，當時有文人就曾以「自從此器流行後，羞煞東山謝管絃」³⁶⁵指出這個在 30 年代的風行現象。不僅如此，管絃透過工具媒介來達到休閒、協調的身心效果，更反映出「管絃」跨時代實踐傳承的差異性。在傳統文化中，樂器的學習是仰賴直接的模仿與練習模式來實踐，但蓄音機能將樂聲存取的技術卻衝擊到這種

³⁶⁵ 黃秋錦，〈蓄音器七絕不拘韻〉，《詩報》，第 103 期，1935 年 4 月 15 日，頁 12。詩作全文為：「嘹嘹清歌落耳邊，電機巧轉信天然。自從此器流行後，羞煞東山謝管絃。」。

必須直接透過一手的傳承型態，當時黃鏡林就曾以「如今巧造留聲器，師曠尚存拜下風」³⁶⁶指出傳統漢文化樂聲實踐受到蓄音器衝擊的這個現象。當然，這並不意味著管絃聲在蓄音器的風行下取代了傳統漢文化樂聲教學、傳承的模式，或許應該說，管絃聲的實踐在現代媒介的介入下，多了一條可供參考、學習與聆賞的途徑。

另一方面，自蓄音器成為「管絃」發聲的一項工具後，管絃的樂聲內容似乎也開始出現不同於以往模糊概念的描繪方式。以 1930 年代唱片發展的盛世來看，不少文人在漢文化樂聲的描繪上除了對所聽見的管絃之聲有明確的描繪外，聆聽的經驗也與這項媒介產生結合，形成一種富含工具現代性特質的聆聽方式。「新合吟會」黃嘉源在 1937 年創作的一詩中，就清楚的指出他從蓄音器中聆聽到的實際內容，此詩寫到：「機械齊輪轉，笙歌自唱鳴。梅花三弄曲，流水七絃情。綠綺留清調，瓊簫發正聲。周郎今已杳，賞識有誰明。」³⁶⁷很明顯的，除了管絃樂器的指涉很清楚之外，黃氏對所奏之曲調也有所研究。雖說當時曲盤中是否有錄下「梅花三弄」、「流水七絃」等古琴曲³⁶⁸仍有待確認，還僅是黃氏用來對傳統戲曲聲的一種描寫方式。不過很清楚的，這些樂聲的概念的確是透過蓄音器的機械功能性來實踐的。

然而，雖說 30 年代的文人對「管絃」有管有絃的特色已能明確描述，但管絃聲書寫的工具性實踐若追溯至工具媒介傳臺初期來檢視，傳統樂聲書寫中的工具現代化軌跡則更為清晰。霧峰文人林資修在 1903 年對蓄音器傳臺初期的聆聽書寫就是一篇相當具代表性且令人玩味的創作。光從林氏所定的標題〈聽留聲機器歌即贈沈生〉³⁶⁹中就能發現聆聽者「聽機器唱歌」的行為，而這篇古詩不僅描寫到蓄音器發出的聲音特色，還將一同聆賞的賓客反應傳神的描摹下來，對當時來說

³⁶⁶ 黃鏡林，〈蓄音器七絕不拘韻〉，《詩報》，第 103 期，1935 年 4 月 15 日，頁 12。詩作全文為：「旋轉圓盤唱不窮，管絃和合韻融融。如今巧造留聲器，師曠尚存拜下風。」。

³⁶⁷ 黃嘉源，〈蓄音器〉，《詩報》，第 144 期，1937 年 1 月 1 日，頁 14。

³⁶⁸ 楊湘玲，《清季臺灣竹塹地方士紳的音樂活動—以林、鄭兩大家族為中心》（臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2000 年），頁 53-4。

³⁶⁹ 林資修，〈聽留聲機器歌即贈沈生〉，《南強詩集》（臺北：龍文出版，1992 年），頁 11。詩作全文為：「山堂夜悄燈光沉，萬賴閑寂秋天陰。呼驚雷雨破空至，哀絃急管喧繁音。四座賓客皆竦立，或疑簷鐵風中吟。歌聲宛轉拂席起，靜聽又似雲林深。乃之奇器奪造化，可以悅耳開吾心。吾聞泰西良匠鬼工似，火車電線窮討探。傳神之具亦無匹，此器並駕誠何慚。機關轉動百巧集，能使我輩聲情酣。嗟嗟沈生汝勿耽，區區細物何足談。中原百歲禁技巧，咀嚼道德真奇男。我將取此為琅函，他時疑義相與參。」。

實屬非常難得的經驗。這個經驗發生在一個秋天的傍晚，那時萬籟俱靜，堂中僅有林氏和他的賓客。在林氏播放蓄音器之後，突然間傳來「呼驚雷雨破空至，哀絃急管喧繁音」這樣一陣令人震驚慌亂的聲響，伴隨而來的是喧雜的管絃聲，絃聲哀戚，管聲急迫，兩者互相交織。一陣驚恐下，「四座賓客皆竦立，或疑簷鐵風中吟」，聽見的賓客們都驚懼的站了起來，猜想著這是不是狂風吹打屋簷發出的聲響。接著，「歌聲宛轉拂席起，靜聽又似雲林深」，動人心弦的歌聲出現了，歌聲的美妙就像白雲、樹林那樣的令人深刻。就在這短短的詩裡行間，我們見到林氏在對聲音特色及現場賓客反應的描寫上，帶著強烈甚至有些誇張的驚奇感。而詩的中後半段則開始轉為對蓄音器的功能特性進行比較，將這個「聲音收納盒」與同樣源自西洋的火車與電線發明置於同側對照，並認為這些洋物都是「泰西良匠鬼工似」的發明，利用機關運作的原理，蘊含著高技術的實踐意涵。其傳神逼真的程度，甚至使林氏不得不提醒自己切莫沉溺在這個聲音的享受上，並以此告誡朋友。

林氏的創作在蓄音器真正流行前約二、三十年就已存在，其對聆聽經驗的深刻描寫令人驚嘆，從中我們可以發現，不論是驚悚或是美妙的聆聽感受都是來自於聲音透過現代媒介的存放與傳送而來，仰賴機關運作的蓄音器使聆聽的這個行為富含著強烈的工具現代性特質。不過，林氏在詩中對「管絃」的描寫似乎出現一個於前述例子中完全不同的情形，除了管絃在這裡沒有明確的所指之外，其對管絃聲響特色的描繪方式似乎顯得強烈許多，加上賓客聆聽時突然聳立的動作，好像間接透露林氏等人對這項樂聲的實際內容並不熟悉。根據時間點與聆聽者的身體反應推測，筆者推想林氏所聽之聲應非傳統的漢文化樂聲，而非常有可能是來自西洋的樂音。³⁷⁰但是不論實際的樂聲到底為何，日治臺灣的管絃實踐形式在現代工具媒介的融入之下，使文人的管絃書寫開拓出另一支依循現代工具而行的聽覺感官經驗，管、絃樂音的內容與描繪反倒隨著曲盤工業的興盛出現更多元的書寫空間。

³⁷⁰ 關於此點，葉龍彥曾以骨董留聲機的收藏研究指出，自 1877 年由愛迪生所發明的臘管唱片留聲機到 1915 年由愛迪生公司出品的留聲機，期間全世界僅有十臺，而內容則多為貝多芬、莫札特、韓德爾等西洋藝術音樂作曲家的作品，參見葉龍彥，〈日治時期臺灣「唱片」史〉，頁 52。另外，瓊斯也指出由於歐洲古典樂曲都很長，並不適合錄在兩分半鐘的留聲機唱片上。要將七十八轉的唱片變為一項商品，就需符合市場取向的操作機制，這種變化不論在哪個地理位置中皆如此。相形之下，流行音樂與歌劇的詠嘆調則較為符合市場需求，參見安德魯·瓊斯，〈留聲中國〉，頁 80-1。

4.2.2 洋式「管絃樂」的詞源脈絡與工具性概念

這個部分，筆著要將把焦點轉向對西洋脈絡下的「管絃樂」概念進行討論，雖說洋式「管絃樂」與漢式「管絃」樂並不具有因果承接的關聯性，但不置可否的是，兩者對文人的聆聽經驗書寫而言確實都產生相當程度的影響，且兩種樂屬皆透過現代的工具形式展現出工具現代性的意涵。

在前述對「管絃」樂聲實踐的討論裡，文人的聽覺書寫讓我們從工具實踐的角度檢視漢文化的「管絃」書寫在經歷文明浪潮後所建構出的異質脈絡型態。在這裡，筆者則欲對洋式「管絃樂」一詞的書寫概念進行討論，先從中檢視其字源脈絡的意涵演變並對其所具有的工具性特質進行分析，在稍後的論述中則再討論其在日治臺灣的實踐型態與文人的書寫態度。這種對洋式「管絃樂」所進行的比較式討論，並非意圖尋找洋式管絃樂與漢式「管絃」樂的承襲性，筆者的目的乃是希望尋找出兩者樂屬在現代化初期的臺灣社會中被實踐與書寫的方式，並從「orchestra 作為西洋文化樂聲的一種表現形式」與「管絃作為漢文化樂聲的一種表現形式」的觀點進行工具現代性視角的探究。

「管絃樂(orchestral music)」或是「管絃樂團」對當今大眾而言並不是個陌生的概念。就其常態屬性而言，「管絃樂」所指的就是一種由西洋樂器組成的大型團體——「管絃樂團(orchestra)」所演奏出的音樂，特別專指在西洋嚴肅音樂的領域上。雖說如此，管絃樂團的意涵在現今卻已非是個固定的語彙，嚴格說來，這個術語的使用已突破傳統的西洋嚴肅音樂範疇，延伸至其他地方文化中的音樂概念裡。根據《哈佛音樂字典(The Harvard Dictionary of Music)》一文的解釋，詞條中將「管絃樂團」定義為「一種眾多樂器演奏的型態。管絃樂團這個字或許可以應用在任何這樣的群體上，如日本的雅樂團或印尼及巴里島的甘美朗樂團等。在西方藝術音樂的脈絡下，指的是交響管絃樂團，一個包含眾多絃樂以及木管、銅管及打擊等不同類的樂器整體。」³⁷¹這種說法與《新葛羅夫音樂字典(New Grove

³⁷¹ *The Harvard Dictionary of Music*, 2003, s.v. “Orchestra [fr. Gr. orchestra, dancing area; Fr. orchestre; Ger. Orchester; It. orchestra; Sp. orquesta].”
http://www.credoreference.com/entry/harvdictmusic/orchestra_fr_gr_orchestra_dancing_area_fr_orchestra_ger_orchester_it_orchestra_sp_orquesta (accessed April 24, 2011). 原文為：“A performing body of

Dictionary of Music and Musicians) 》中的解釋大同小異。³⁷²這些解釋除了指出當今「管絃樂團」一詞在不同文化脈絡下的彈性組合與構成差異，其詞彙意涵的廣義化現象則還透露出西洋樂聲概念在異文化中逐漸因地制宜的「在地化」現象。

這種概念上的轉變其實早在 orchestra 一詞最初使用時就已有跡可循。³⁷³orchestra 一詞最初其實並非為現今通稱的「管絃樂團」，而是僅僅是作為劇場中的一塊區域，要到十七世紀之後才有明顯的轉變。《新葛羅夫音樂字典》中提道：「orchestra 一詞，在古希臘羅馬時，是指圓形劇場的地面區域；文藝復興時，則被設計為舞臺前的區域。十七世紀初，又成為放置負責伴奏歌舞的樂手們的地點，同時 orchestra 開始指稱為『音樂家們所坐的地方』。至十八世紀，這個詞的意義擴張到樂手們本身，他們的身分也被視為是種室內樂的表現...」³⁷⁴。很明顯的，上述的解釋告訴了我們 orchestra 一詞最早代表著「位置」與「地點」，在數個世紀之後，這個語彙才開始轉向對「樂手」與「演奏者」的關注。由此可見，不論是將 orchestra 視為一個語彙概念，亦或將其視之為一種包含「管絃」的音樂組織型態，兩者在異時異地的時空中，由於文化、社會、民族、民情等脈絡的差異，使其意涵不斷調和、修正，尋求一個被當下時人接納的概念。

在上述對「管絃樂」與 orchestra 一詞的概念回溯中，可以發現這兩個語彙原

diverse instruments. The term orchestra may be applied to any such group, such as the gagaku orchestra of Japan or the gamelan orchestras of Indonesia and Bali. In the context of Western art music, it refers to the symphony orchestra, an ensemble consisting of multiple strings plus an assortment of woodwinds, brass, and percussion instruments.”

³⁷² 在《新葛羅夫音樂字典》的解釋中，該詞條定義除亦指出管絃樂團「一般已被用來指稱任何由多位樂手所組成的大型團體」之外，這個語彙也可用作對不同文化脈絡下的音樂團體的泛稱，像是「印尼甘美朗樂團、日本雅樂團、中國鑼鼓樂團、文藝復興的幕間劇樂團或甚至是『舊約樂團』」。參見 John Spitzer and Neal Zaslaw. “Orchestra.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20402> (accessed April 24, 2011). 原文為：“‘Orchestra’ has been used in a generic sense to mean any large grouping of instrumentalists. Thus one reads of an Indonesian gamelan orchestra, a Japanese gagaku orchestra, a Chinese drum and gong orchestra, the ‘orchestra’ of a Renaissance intermedio, or even the ‘orchestras’ of the Old Testament.”

³⁷³ 由於 orchestra 一詞的意義在發展過程中有多樣的意義指稱，「管絃樂團」僅是其中的一種意涵，所以在此部分的討論中，筆者將把 orchestra 一詞與「管絃樂團」兩概念進行區隔，以避免概念上的模糊。

³⁷⁴ John Spitzer and Neal Zaslaw. “Orchestra.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20402> (accessed April 24, 2011). 原文為：“The word ‘orchestra’, which in ancient Greece and Rome referred to the ground level of an amphitheatre, was revived in the Renaissance to designate the area immediately in front of the stage. In the early 17th century this became a favourite spot to place the instrumentalists who accompanied singing and dancing, and ‘orchestra’ began to mean ‘the place where the musicians sit’. By the 18th century the meaning of the word had been extended to the instrumentalists themselves and to their identity as an ensemble.”

初並不是相同的概念，而是在長時間的發展中不斷與不同的環境脈絡進行謀和，不論這兩個語彙概念被用來指稱西洋文化或是其他文化脈絡中的組織團體，亦或被用來指稱一個表演場地或是表演團體，所顯示的就是種語彙概念「入境隨俗」的發展歷程，就如前述對漢式「管絃」書寫的討論一般。不過自十七世紀末、十八世紀初，orchestra 與「管絃樂團」逐漸達成謀和之際，相關的時代約束也開始被提出來檢視。研究管絃樂著稱的學者札斯洛(Neal Zaslaw)就挑戰傳統音樂史家對管絃樂團起源的說法，札氏透過對十七、十八世紀的管絃樂團特色分析，歸納出七項需被滿足條件才能算是真正的「管絃樂團」。³⁷⁵這項觀點的提出告訴我們在札氏為了辨別 orchestra 為管絃樂團與否而設立的檢驗標準中，orchestra 意涵的形構其實就建立在本身定義的模糊性上，這無疑揭示出「求證 orchestra 為管絃樂團」的這個行為就是種對該文化脈絡下的接受觀進行一種「秩序」的謀合。

然而，我們或許可以把 orchestra 一詞在語意上的發展簡單歸究在時代的差異上，讓這個語彙的發展看起來自然且言之有理。不過，不能忽略的是，語彙之所以具有該時代所屬的含意，還需要藉由當下時人們的使用、接受來建構。在特定社會文化環境下，語彙與時代間的脈動存有某種關聯，語言要能存活、要被賦予意義就必須被使用、被接受並被傳承，不論透過的是口傳或是書寫的形式。

orchestra 一詞的語意其實就是種時代的接受結果，縱使它的意義還在不斷的轉變。自 orchestra 一詞在十八世紀被嵌進「管絃樂團」的概念後，時逢專制政權與隨後工業革命的環境因素讓這個語彙的概念有更急遽的變化。在學者史匹哲(John Spitzer)對 orchestra 的研究中，指出其語彙與社會脈絡間的邏輯關聯性。史氏認為 orchestra 語意的建構就如同「社會制度(social institution)」一樣，並不是個固定的詞彙，當這個語彙在面對不同時空、不同人物時，產生的意義也不一樣。根據史氏的研究，他將時人對 orchestra 的書寫概念歸納為「亂無章法(hodgepodge)」、「公民政體(civil polity)」、「軍隊(army)」、「機械主義(mechanism)」及「有機主義(organism)」等幾種類型，用來顯示十七至十九世紀管絃樂團意義的轉變。³⁷⁶史氏

³⁷⁵ Neal Zaslaw, "When is an Orchestra not an Orchestra?," *Early Music* 16 (1988): 483-95. 札斯洛所訂的七項條件分別為：「具有拉弓樂器、由小提琴主導、穩定的配器法、加倍低音旋律、具延續和絃的樂器、具樂團紀律及固定身分與結構」。

³⁷⁶ John Spitzer, "Metaphors of the Orchestra: the Orchestra as a Metaphor," *Musical Quarterly* 80 (1996): 234-64. 及 John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 507-31.

這種以「隱喻(metaphor)」為中心的想法，反映出某些社會秩序的特質實踐，其中像是 orchestra 一詞在十八世紀開始被用於指涉法國的專制政體、軍隊，以及工業革命後的機械生活等現象，這些對政權制度、軍隊秩序或是機械生活的書寫描繪，所呈現出的是時下聆聽者或書寫者將 orchestra 視為展現當時社會面貌的一種「工具」，而這個工具的形成則是伴隨著現代社會制度而來，成為反映國家政體、工業革命等的一項時代工具，而非僅是一個音樂的組織團體。甚至到了十八、十九世紀，當歐洲的工業革命如火如荼的展開時，管絃樂團的運作更是反映出當時社會中的一種普遍式的「機械主義」思維。從福爾克(J. N. Forkel)在當時對 orchestra 的書寫³⁷⁷中就可見到他將管絃樂團的演奏視同為工業革命下的一種機器運作，必需要達到整齊、齊一、精確，並受規範地按照某一種「秩序」的運行。福氏將 orchestra 一詞所置放的位置，不單純為評論樂團的演奏形式，反之，orchestra 作為管絃樂團的一種形式，其運作的功能意涵與機械時代的社會脈絡有著承接的關聯性在，orchestra 一詞作為機械運作模式中的一種新秩序的追求，正好與工業革命後帶來的工具社會的生活方式互相嵌合，明顯展現出依循工具現代性的生活模式。管絃樂團在西歐社會的這段概念變遷與之後管絃樂團在日本治臺時期的誕生有著相當程度的概念移植，在下面的討論中，筆者將把洋式管絃樂的發展拉回日治臺灣進行檢視，並從中探討管絃樂概念的發展所經歷到的實踐歷程。

4.2.3 管絃樂在臺的工具現代性實踐

十九世紀末，日本在明治維新之後開始脫胎換骨，「脫亞入歐」的思維結合起帝國殖民的野心開始向外擴張，短時間內日本搖身一變成為亞洲第一個洋化的強權國家。就在這個世紀交接的時代，一系列的洋化與現代化運動也隨之進入殖民地臺灣運作，管絃樂的組織形態也逐漸在這波洋化浪潮中形成。雖然洋樂伴隨著西洋式的教育在十九世紀末就開始在臺推行，不過當時臺灣的現代制度推行皆還沒有步入正軌，離管絃樂團組織的出現還需約二十年的時間。一直要到 1920 年，西洋式的管絃樂團才終於被具體的實現。

西洋管絃樂團在臺出現的結果並非偶然，這一切與臺灣社會已發展至較為穩

³⁷⁷ John Spitzer, "Metaphors of the Orchestra: the Orchestra as a Metaphor," 247.

定的階段有關。這時，一些有餘力的音樂愛好者才能開始嘗試籌組同好組織，雖說規模不大，但 1910 年代中後期確實已有相當多的小型「管」、「絃」團體不斷湧現，諸如新竹音樂隊³⁷⁸、臺灣音樂會³⁷⁹、蛇木藝術同好會³⁸⁰、臺灣基督教青年會³⁸¹等為管絃樂團的萌芽做好準備。管絃樂團型態的正式出現以 1920 年為一分水嶺，在這段期間臺人對新科技、事物的接受態度有明顯的提升。³⁸²談到最早的管絃樂團，一般皆以張福興所創的「玲瓏會」為一開端。³⁸³由於張福興曾任教於臺北醫學專門學校，「玲瓏會」的許多團員也由醫專學生所組成。生活水平的提升，促使臺人與新生活的接觸日漸頻繁，更有參與文藝活動機會。不只「玲瓏會」，地方音樂團體在這短短十年間相繼湧現，除了簡單的獨、重奏組合，管絃樂也漸成為音樂活動中的一項重要節目。在當時的中可以發現，當時臺灣的管絃音樂團體活動是那麼的多元、蓬勃：20 年代初，除了玲瓏會，還有臺北醫學專門學校的音樂社團³⁸⁴及臺南神學院成立的「音樂隊」³⁸⁵等。另外，在「艋舺共勵會」與「南方藝術社」舉辦的音樂會中也有「管絃合奏」或「管絃樂」的演出節目。20 年代中期，由日本警官所籌組的「素人管絃團」以及由臺人音樂家鄭有忠所組的「屏東音樂同好會管絃樂團」³⁸⁶也相繼出現；20 年代末，「臺北同音會」、「臺北放

³⁷⁸ 〈新竹音樂隊之設〉，《臺灣日日新報》，1915 年 7 月 18 日，第 6 版。

³⁷⁹ 〈組織臺灣音樂會〉，《臺灣日日新報》，1916 年 2 月 15 日，第 6 版。

³⁸⁰ 〈音樂演奏會 蛇木會的主催〉，《臺灣日日新報》，1917 年 12 月 2 日，第 7 版。

³⁸¹ 〈音樂會開催〉，《臺灣日日新報》，1919 年 8 月 12 日，第 7 版。

³⁸² 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，頁 27-28。

³⁸³ 許常惠，《臺灣音樂史初稿》（臺北：全音樂譜出版，2000 年），頁 259；陳碧娟，《臺灣新音樂史：西式新音樂在日據時代的產生與發展》（臺北：樂韻出版，1995 年），頁 78；呂鈺秀，《臺灣音樂史》（臺北：五南出版，2003 年），頁 132；薛宗明，〈早期臺灣管弦樂隊的發軔《上》〉，《省交樂訊》，第 70 期，1997 年 10 月，頁 16；楊麗仙，《西洋音樂在臺灣之沿革（西元一六二四—一九四五年）》（國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1984 年），頁 152-3。另外，陳美玲雖也提到此點，但陳氏以為玲瓏會在 1923 年即已解散的說法並不正確，玲瓏會在 1925 年時仍有演出的紀錄。參見陳美玲，《鄭有忠的音樂世界》（屏東：屏東縣立文化中心出版，1997 年），頁 12；陳郁秀、孫芝君著，《張福興：近代臺灣第一位音樂家》（臺北：時報出版，2000 年），頁 139。另一方面，蕭于文則針對臺灣管絃樂團的開端有不同的論調，蕭氏認為 1919 年在臺北醫學專門學校成立的音樂社團才要算是臺灣第一個管絃樂團。參見蕭于文，《小提琴音樂在臺灣的引進與發展—臺灣小提琴奏鳴曲的結構分析》（臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2001 年），頁 23。對此，可以從當時留下的節目單以及照片中觀察到。參見林吉崇，《臺大醫學院百年院史》（臺北：臺大醫學院出版，1997 年），頁 137-8。

³⁸⁴ 林吉崇，《臺大醫學院百年院史》，頁 137-8。

³⁸⁵ 該音樂隊中至少就包含大鼓、小提琴、小喇叭、豎笛、低音號、小鼓等。參見楊麗仙，《西洋音樂在臺灣之沿革（西元一六二四—一九四五年）》，頁 125-6。郭乃惇，《臺灣基督教音樂史綱》（臺北：橄欖基金會出版，1986 年），頁 21。

³⁸⁶ 「屏東音樂同好會管絃樂團」乃是由鄭有忠在 1924 年創立的「海豐吹奏樂團」擴張而來，到了 1931 年再更名為「吾等音樂愛好管絃樂團（吾等フイルハーモニア管絃樂團）」，1935 年則又重新改

送局管絃樂團」和「臺北帝大交響樂團」的成立，讓臺灣的管絃樂團發展更添精采。

然而，筆者在此之所以提及這些團體並非意在指出管絃樂團在日治臺灣的組織數量，而是從這時期大量出現的大型音樂團體形式回頭檢視其所呈現出的工具現代性特質。管絃樂團的組成之所以不像獨、重奏的音樂型態那樣早就發展，主要在於樂器需求與樂手合作的困難性上。就算是 1917 年由蛇木藝術同好會所舉辦的音樂會中首次出現的「管絃合奏」表演節目，也只不過是由鋼琴、兩把小提琴、大提琴與豎笛等五種樂器所組成的。³⁸⁷這個概念牽涉到西洋式管絃樂聲要能被實踐，是需要同時滿足將「一群管絃樂手」放置在「同一時空」下進行「同時發聲」的這些條件。這些條件的達成需要人、時、地、事、物五個因素互相契合，若再加上前述札斯洛所提及的條件，管絃樂的實踐則就成為一種對標準制度、秩序結構、分工特色及整體一致性的追求過程，就如同鐘錶機械工具在運作時所需要的是所有零件組成的相互契合搭配。

有趣的是，管絃樂這類具有集體式運作的組合概念樂聲到了文人的筆下，卻被轉換成一種僅純粹具有集體概念的聲響，而不一定專指著特定的樂聲。以臺灣新文學之父賴和 1931 年的小說〈浪漫外紀〉為例，這篇小說描寫日本警察追逐鱸鰻(流氓)的故事，在文中一段鱸鰻在酒館鬧事打架的場景中，賴和卻以交響樂聲來描繪酒館中失序的現象：

…乒乒碰碰施酒，椅捉跌倒聲，碗碟破碎聲，骨頭皮肉的擊撞聲，混著
女性驚駭痛楚的悲鳴，奏成一曲交響樂，和著酒神的跳舞。…³⁸⁸

單就文句來看或許會覺得這首「交響樂」失了真，但推敲之下可以發現，賴和雖

組為「有忠管絃樂團」。參見洪梅芳，《鄭有忠與其樂團之研究－以 1920 至 1960 年代為主》（臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2005 年），頁 23-4、49-52¹；陳美玲，《鄭有忠的音樂世界》，頁 96-7。

³⁸⁷ 〈音樂演奏會 蛇木會的主催〉，《臺灣日日新報》，1917 年 12 月 2 日，第 7 版。

³⁸⁸ 賴和，〈浪漫外紀〉，《賴和集》，頁 127-8。原文發表於 1931 年，《臺灣新民報》，第 354-6 號。在筆者搜羅文獻時，發現賴和在原稿與刊於《臺灣新民報》中的文句並不一致。在手稿中，賴和並無使用「交響樂」一詞，推測可能是報方在編輯時另外加上，亦或是賴和在出版前的校對上另行增修的。本文所採用的乃是報社出版的文稿版本。手稿參考自《賴和紀念館》，

<http://cls.hs.yzu.edu.tw/laihe/>。(accessed April 20, 2011)

並非指稱洋樂概念中的交響樂，不過卻掌握了交響樂的工具性組成，賴和將不同性質的聲響結合並組織成一集體式的聲響概念。酒館內的失序交響樂建立在酒瓶、桌椅、碗碟與人身的相互交叉碰撞聲中，衝突、混亂、痛苦與緊張的場面在鱸鰻鬧場後失去控制，交響樂也成了當下失控酒館一隅的展現。類似的聲景建構在王詩琅 1935 年的小說〈沒落〉中也可見到，只不過場景轉到了咖啡店中，異質混亂的共時聲響組織依舊呈現出作家對交響曲的工具性概念的萃取，文中寫到：

「咖啡店的九點至十點是最劇忙的時間；耀源和錦東，瀛洲上這摩羅珂，正當留聲機、猜拳、醉客女招待的歌唱，呼麼喝六，店夥的叫聲混鬧成一團，奏著狂亂的交響樂。」³⁸⁹這段文句中的「交響樂」所指的也是種混雜、交織、整合的聲音概念，這個由唱片聲、猜拳聲與侍女聲所組成交響樂，亦代表著當下咖啡店中忙碌、嘈雜的聲響集合體。這兩位作家所使用的「交響樂」雖皆非現今所指，但似乎都掌握到交響樂由多聲部與共時發聲的組成特色，並將其轉化成為社會混亂場面現象的描繪符碼。

另一方面，管絃樂團被實踐的首要條件不外乎就是時空條件的全面配合，這說明了管絃樂團的實踐也需按照標準時間的作息制度運行，這樣按照時間規範而行的工具性特質每每能在當時的報導中發現，特別像是專為廣播節目而設立的「臺北放送局管絃樂團」，舉凡樂團練習或透過廣播演出，都需準確依循著標準時間的規範來安排。隨著現代秩序在臺影響的日漸系統化，管絃樂這種仰賴多項條件配合才能形構的樂聲也在社會時代的脈動中不斷調和與謀和。同時，這類遵循機械式運作邏輯而行的西洋樂聲工具也正好與傳統漢文化中的民族樂隊形成極大的對比，蔡秋桐在小說〈媒婆〉一文中正好提到了兩種音樂文化在工具性向度上的差異：

…音樂隊員，也有老的也有少年的，噴吹無牙，打鼓長短腳，挨絃的一目，扛轎的大(身果)歹，他們不像西洋音樂隊員那樣紳士派，有一定的團服，他們是祖傳的，是個下九流，第一衰，剃頭噴鼓吹，食四主人，那像乞丐班，出門就想夾戰棍。但是，他們能夠為我們保持音樂的一脈

³⁸⁹ 王詩琅，〈沒落〉，收錄於《王詩琅、朱點人合集》，頁 54。原文發表於 1935 年，《臺灣文藝》，第 2 卷 8、9 月合刊號。

者，也不可放之等閑！³⁹⁰

蔡氏文中所言及的西洋音樂隊員雖並非一定代表管絃樂團，不過其所穿著的固定團服即指出了西洋樂手演奏時要求同一性的特徵，就如同機械工具運作時所要求的秩序與標準，而蔡氏也認為這是傳統漢文化樂隊所缺乏的。雖說蔡氏最後還是給予在地音樂文化正面的聲援，為傳承民族文化的樂手鼓勵，西洋樂聲的工具性特質的確也對傳統臺灣社會帶來新的刺激。在這裡，我們可以參考中國音樂家應尚能在五四運動時對中國樂器的看法進行對照，應氏同樣在中國的現代化過程中提到：

再來，中國樂器沒有標準音高。同一人做的笛子，只要不是同一枝就沒辦法吹出和諧的合奏。音階也不一致。這類差別在不同的樂器就更顯著了。此外，中國樂器的音質還根本談不上悅耳。七弦琴幾乎沒一點聲音。也難怪在中國音樂的史書裡找不到貝多芬或舒伯特這樣的人物。³⁹¹

應氏的想法似乎與蔡秋桐一文中的漢文化樂聲概念背道而馳，傳統漢文化樂器缺乏絕對機械的標準音高對蔡氏而言仍具有民族振興的意涵，但對應氏而言，追求西洋音樂中的機械現代性過程則反映出亟欲脫離傳統的傾向。

在討論洋式管絃樂的工具性意涵與在臺的實踐歷程後，最後筆者則希望接續這一工具性實踐的脈絡，討論洋樂概念在文人雅士的聆聽經驗中被繪製出的工具圖像。

4.2.4 工具現代性實踐下的洋樂書寫

在前述蔡秋桐〈媒婆〉一引文中，其實可以發現洋樂的概念對至少部分的文人而言，是種與本土文化有一定程度隔閡的異文化產物。這個概念在最初伴隨著日人的現代教育體制而來，雖說在臺發展之初，洋樂的組成多僅是簡單的樂聲組

³⁹⁰ 蔡秋桐，〈媒婆〉，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，頁 234。原文發表於 1935 年，《臺灣文藝》，第 2 卷第 10 號。

³⁹¹ 安德魯·瓊斯，《留聲中國》，頁 54-5。

織，但自 1920、30 年代後大環境的生活水平提升，文人雅士對物質文明的消費與享受，也大幅抬升洋樂在臺的發展水平，不論是直接透過音樂演出的聆聽方式或是間接透過唱片的鑑賞行為。加上資本主義式的消費型態日漸深化之際，臺灣文藝界也建立出一種中產階級式的新生活模式。³⁹²在這波潮流中，文藝界的文人雅士們開始對咖啡、廣播等唱片或是來自西洋的物質文明產生興趣，進而將這些材料放置到文學書寫中。其中，文人獲得的工具性聆聽經驗則就多來自喫茶店、咖啡廳或是西餐廳中的曲盤聲，在這些中產消費空間陸續誕生之後，曲盤這一媒介就成為洋樂在臺的工具現代性實踐管道中相當重要的一支。

舉例來說，翁鬧在 1935 年的小說〈殘雪〉中就從主人翁林春山的邂逅故事出發，並利用西洋物質文明來作為對這種新式消費空間的建構。故事是這樣開始的：

那天晚上，林春山又來到常去的喫茶店「愛登」。他對排排坐的女侍們不加理睬，看見入口附近角落的廂座空著，便停下往裏走的脚步，在那個廂座坐了下來，雙手交叉，伸長雙腿，傾聽目前正在流行的舒伯特未完成交響樂。不久，唱片停了。他撫一下臉，張開眼睛，一個過去沒有見過，年約十八歲的新女侍，正畏畏縮縮佇立在眼前。他簡短地說一句：「咖啡」他想，這女孩一定是新來的，看來實在不像女侍。...³⁹³

小說的開頭主要在描寫主人翁林春山在進入喫茶店後，與女主角初次邂逅的經過。在這段短短幾行文字中，我們就發現當主人翁一進到喫茶店中，便隨即進入到一個充滿洋樂聲、咖啡香的布爾喬亞式的空間氛圍中。除了主人翁輕鬆享受著當紅流行的《舒伯特未完成交響樂》之外，聆聽樂聲的同時，他的身體還呈現出「雙手交叉，伸長雙腿」的悠閒姿態。唱片中的交響樂成了主人翁邂逅事件的前導工具，他的身體在洋樂聲與咖啡香中成了物質文明的一部分。翁鬧將故事鋪成在喫茶店、唱片、咖啡等象徵摩登文明的場域，一方面反映出當時臺灣文藝界的文人時常將喫茶店這類空間作為構思靈感的寫作場域，是個文藝作家們獲得洋樂

³⁹² 沈孟穎，《臺北咖啡館：一個(文藝)公共領域之崛起、發展與轉化(1930-1970)》(桃園：中原大學建築學系碩士論文，2002 年)，頁 76-7。

³⁹³ 翁鬧，〈殘雪〉，收錄於《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》(臺北：前衛出版，1991 年)，頁 51。原文發表於 1935 年，《臺灣文藝》，第 2 卷 8、9 月合刊號。

經驗很重要的一個管道；另一方面則指出唱片是洋樂聲在臺實踐工具現代性意涵的一項重要媒介。這種透過中產消費空間建立起的洋樂實踐方式，在當時的臺灣並不在少數，呂赫若在 1940 年〈春的呢喃〉³⁹⁴中除了指出主人翁伯煙在咖啡店中聽見到李斯特《匈牙利狂想曲第六號》之外，在 1944 年的〈清秋〉³⁹⁵中亦描寫主人翁耀勳與弟弟耀東在餐廳用餐時所聽到的《貝多芬第九交響曲》，當時的耀東的反應卻是「有點吃驚在臺北餐廳也能聽到第九」，但耀勳卻認為是弟弟「認識不夠」，如此可見洋樂聲瀰漫在當時生成的布爾喬亞式空間中的景象。

除了聆賞洋樂之外，也有文人僅擷取洋樂概念的成分，將原先洋樂的聲音概念轉化成指涉他意的書寫工具。這種方式所使用的是將樂聲概念視作另一符碼，就類似前述福爾克萃尿管絃樂團分工機械式的運行概念，臺灣文人也曾以這種工具符碼轉換的方式建構一種屬於該時代的社會脈動，這其中對洋樂符碼概念的使用所反映出的時人身體感所建構出的圖像，可能是一種時代環境的寫照，也可能是種社會型態的訴求。以賴和 1928 年的散文〈前進〉為例，文中就以兩個被時代母親所遺棄的孩童來描寫當時臺灣文化協會分裂與臺灣人不能團結一致的悲歎心情。文中兩兄弟不知站立在何處，不知該前往哪個方向，不知站立的地面是否穩固，也不知四周是否危險。文中賴和就萃取洋樂「進行曲」的概念來做為時代反映的訴求工具，並以風雨和鳴的方式來鋪陳這種內心的掙扎：

…在這樣黑暗之下，所有一切，盡懾伏在死一般的寂滅裡，只有風先生的殷懃，雨太太的好意，特別為他倆合奏著進行曲；只有這樂聲在這黑暗中歌唱著，要以慰安他倆途中的寂寞，慰勞他倆疲憊的長行。當樂聲低緩幽抑的時，宛然行於清麗的山徑，聽到泉聲和松籟的奏彈；到激昂緊張起來，又恍惚坐在卸帆的舟中，任被狂濤怒波所顛簸，是一曲極盡悲壯的進行曲，他倆雖沁漫在這樣樂聲之中，卻不能稍微興奮，併也不見陶醉，依然步伐整齊地前進，互相提攜走向前去。不知行有多少時刻，經過幾許途程，呼從風雨合奏的進行曲中，分辨出浩蕩的溪聲，澎湃澎湃如幾千萬顆隕石由空中瀉下。這澎湃聲中，不知流失多少人類所託命

³⁹⁴ 呂赫若，〈春的呢喃〉，收錄於《呂赫若小說全集(下)》(臺北：印刻出版，2006 年)，頁 227-48。原文發表於 1940 年，《臺灣藝術》，第 1 卷第 3 號。

³⁹⁵ 呂赫若，〈清秋〉，收錄於《呂赫若小說全集(下)》，頁 509-68。原文發表於 1944 年。

這首進行曲由風和雨的相伴而起，兩兄弟在一片漆黑下，眼睛失去了作用。在黑暗中持續奔走，希冀找到光明的出路。路途中，風雨交響曲時而低緩，時而高亢，伴隨著尋找時代母親的兄弟，但悲壯的進行曲並未帶給前進中的兄弟足夠的安全感，在崎嶇顛頗的路上兩兄弟只能不斷前進：「前進！前進！...他倆疲倦了，思想也漸模糊起來...雖然他們猶未忘記了前進，依然向著夢之國的路，繼續他們的行程。這時候風雨也停止進行曲的合奏，黑暗的氣氛愈加濃厚起來把他們埋沒在可怕的黑暗之下。」³⁹⁷在無休止的前進中，兩兄弟終於體力不支，無助的身體被埋沒在寂靜、沉重與暗沉的黑暗氛圍中，但沒想到起身再行的兄弟到最後卻只剩下身一人：

...他不禁地踴躍地走向前去，忘記他的伴侶，走過了一段里程...。此刻，他纔感覺到自己是在孤獨地前進，失了以前互相扶倚的伴侶...以為是他的同伴跟在後頭，他就發出歡喜的呼喊，趕快！光明已在前頭，跟來，趕快！這幾聲呼喊，揭破死一般的重幕，音響的餘波，放射到地平線以外，掀動了靜止暗黑的氣氛，風雨又調和著節奏，奏起悲壯的進行曲。...失了伴侶的他，孤獨地在黑暗中繼續著前進。前進！向著那不知到著處的道...³⁹⁸

走到最後才發現，原本以為一同向前行走的兄弟，只剩下孤獨一人。在看似已接近光明，將離開黑暗時，又因為方向的迷失，重回到黑暗的道路上，陪伴他的只有那僅能稍作慰藉的進行曲。賴和以風雨奏出的「進行曲」表現這波文協分裂的悲歎感，提出臺人身體在崎嶇道路中不能團結一心，走向光明的訴求。賴和對進行曲的使用雖然完全沒有提到任何樂聲，但他所擷取的概念卻涵蓋了樂聲具有輕重緩急的特色，並將之視為時代聲音的一種訴求工具。

洋樂聲的實踐一方面除了被應用在時代訴求的發聲上，另一方面這種概念的

³⁹⁶ 賴和，〈前進〉，《賴和集》，頁 76-7。原文發表於 1928 年，《臺灣大眾時報》，創刊號。

³⁹⁷ 賴和，〈前進〉，《賴和集》，頁 77-8。

³⁹⁸ 賴和，〈前進〉，《賴和集》，頁 78-9。

實踐還能被更尖銳的應用為一種批判文化、階級不平等的工具，這時洋樂聲已不僅是種中產階級式的享受工具，其中載負的社會文化價值也使文人界開始對資本主義式的生活型態進行反思、批判。這種將洋樂概念視作批判社會體制的一種工具，可在楊守愚 1931 年的小說〈一羣失業的人〉中見到。如同〈人力車夫的吶喊〉一詩，楊守愚的作品時常從社會主義的觀點去描繪在社會不公的體制剝削下，下層階級失業者的聲音。這篇小說中楊守愚則以「交響曲」來襯照社會階級的不公，並採用類似賴和〈前進〉中的鋪成方式，楊氏寫到：「下層階級的咒咀，是一絲也不會發生靈驗的...『唉！失業者的悲哀！』被夜之神所管領著得這個陰沉、悲寂的黑暗世界，除却悲壯的風雨交響曲外，也祇有從草寮裏發出來的一種微弱而帶憂忿的聲息。」³⁹⁹在這裡，「風雨交響曲」成了失業者苦悶的吶喊心聲，陰沉與悲寂的身體感產生自失業的痛苦，身處在弱勢階級中卻只能忍受、掙扎，就算下層階級的群體人民一同發出這首「交響曲」，這種訴求仍「是一絲也不會發生靈驗的」，楊氏對階級不公的憤懣批判可想而知。

將洋樂概念作為一種生計訴求的工具，除了被文人以批判的筆法用作反映下層階級所遭遇的階級不公之外，這種批判的筆觸事實上也尖銳的發生在中產階級的生活中。對於中產階級的知識分子來說，現代文明雖為臺灣的生活環境帶來全新的消費刺激，但資本形態的消費模式卻反倒讓時人遭遇「現實」與「理想」兩者拉扯的掙扎關係。生活品質在物質文明的襲臺下不斷提高，時人對生活的願景也隨之因運而生，不過實際面的現實考量卻總是成為中產知識分子追求理想的一道枷鎖。

以龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉一文為例，龍氏在文中就尖銳的討論到臺人在面對理想與現實差距時的兩難困境，特別是對於新生代的知識分子而言，時代浪潮的重重阻礙往往成為其在取捨「理想」與「麵包」時的兩難抉擇。在現實因素下，知識分子的精神理想碰撞到現實生活的高牆，追求知識的過程反倒成了一種「幸福的桎梏」，理想也成為一種「幻影」，知識分子在痛苦掙扎之際就必須選擇取捨，龍氏寫到：「...知識要抱著華麗的幻影時，也許可以幾分緩和生活的痛苦。但幻影終究會破滅。當喪失了幻影的知識一旦與生活結合的時候，則只有

³⁹⁹ 楊守愚，〈一羣失業的人〉，收錄於《楊守愚集》（臺北：前衛出版，1991 年），頁 153-154。原文刊載於 1931 年，《臺灣新民報》，第 360-2 號。

更加深痛苦而已。舉個具體的例子，有一個愛好欣賞音樂的人，他具有相當高的音樂知識。他現在沒有職業，但擁有快樂的幻想：假如有了職業，一定要先買電唱機、貝多芬和舒伯特的作品。」⁴⁰⁰這裡，龍瑛宗以一位音樂愛好者來象徵中產知識分子所處的角色，而音樂知識則用來象徵達成理想的途徑，並以職業的有無比喻為達成理想的指標。這個音樂人雖擁有理想的憧憬，但卻缺乏維持生計的工作，而當有了工作後，卻又希望能購買留聲機及貝多芬與舒伯特的音樂唱片來慰勞自己。由此可見，洋樂在此除了成為代表理想與現實兩難的抉擇符碼，也被放置在能夠與知識分子品味契合的身分搭配上，洋樂符碼反倒成為中產階級實現生活價值的一種象徵工具。可惜，當知識分子的理想碰觸生活的現實面，身體就開始痛苦，揹負起沉重的負擔。接著主人翁繼續說到：

而後，他果然找到職業了。但找到的職業僅僅能保障生活的收入，畢竟沒有餘裕來買電唱機或音樂家的高價作品。藝術作品的唱片每張至少也要三圓左右，至於交響樂作品集的唱片，更是買不起。因此，把他所有具有的音樂知識結於現實生活的時候，他非時時感到痛苦不可。要之，你忘記了你自己所據有的地位。...⁴⁰¹

痛苦的掙扎馬上湧上心頭，魚與熊掌不可兼得，就算有了工作，光是要維持生計就夠疲憊了，何況是要換取那代價更高的理想呢？西洋嚴肅音樂的唱片作為一項理想的標的，不論擁有了多少知識，現實生活的枷鎖使知識分子的身體在這波浪潮中無法脫離「自己所據有的地位」，無奈、痛苦的現實困境所帶來的是追求理想的撕裂感。擁有洋樂唱片的行為反倒使唱片的工具現代性實踐意涵具有著高文化價值的標準，洋樂概念在此成為反映知識分子在中產消費的生活型態中，身體與現實情境的掙鬥過程，知識分子的身體感也在這波物質幻境中載浮載沉。

在上述對文人洋樂書寫的討論中可以發現，洋樂從作為中產階級的一種休閒媒介到成為反映時代訴求與心聲的一道工具概念，這兩種洋樂概念的實踐各具有其不同的工具性意涵，顯示出洋樂概念在漢文化社會中的多價值意涵。一方面洋

⁴⁰⁰ 龍瑛宗，〈植有木瓜樹的小鎮〉，收錄於《龍瑛宗集》，頁 47。

⁴⁰¹ 龍瑛宗，〈植有木瓜樹的小鎮〉，收錄於《龍瑛宗集》，頁 47。

樂的聆聽行為對時下文人而言是種享受，一方面洋樂背後隱含的文化價值差異也常常是文人意識社會階級與生活條件的衝突點。也因此，洋樂概念在實踐上比起前述所討論的漢式「管絃」的實踐方式，更具有強烈的文化衝突的意涵在。

從「管絃」、「管絃樂」再到「洋樂」在漢文化臺灣社會上的實踐，這些不同的聲音與書寫反映了臺灣文人在漢文化與現代文明交流時所碰撞出一種富含工具現代性特質的聆聽方式，不論文人在書寫中是以直接的聲音呈現或是間接的脈絡鋪陳。這些聽覺敘寫的材料為我們描繪出漢洋樂聲概念在同一時期的臺灣所建構出的不同工具圖像。透過文人的書寫我們能見到聽覺經驗的不同維度：漢式「管絃」的發聲脈絡建構出背景式的工具化圖像，藉由該概念的討論帶出漢文化樂聲的歷時軌跡與實踐方式；洋樂的工具圖像則建構在具有現代秩序、標準與中產階級式的思維空間中，這類聽覺的書寫將社會環境的脈動拓印成一幅活生生的圖像。而兩者的共通點則都反映出漢洋文化的碰撞衝擊與隨之而來的文化價值反思。

針對此點，除了蔡秋桐〈媒婆〉一例之外，我們還可以用兩個例子來說明，首先，在先前林資修聆聽蓄音器的經驗中，我們能見到林氏所受到的聽覺震撼，但即便他對蓄音器的聽覺享受有著高度的評價，對於面對西洋物質傳臺的這件事，他還是認為聆聽者應該回到漢文化的思想中心，遵循道德的規範，而不是過度追求西洋的技術。再者，這種聲音的文化反差現象到了 1940 年代則變得更為明顯，特別是對於家中有能力興建洋房，或擁有西洋玩物的人家來說，這種文化的對比性有時是反而是更為尖銳的。庄司總一《嫁臺灣郎的日本女子》中的主人翁陳清文在與日本女子安子新婚後，在原本的陳家舊院中蓋了一間新房子，這間房子座落「在陳家本來的凹字型建築物中，由其一方接翼處增建了二層樓的洋房。特別為安子設計了一間八席榻榻米大的和室。檳榔木油漆的地板和樟木眼木不同的架板，使和室別具一種異國風味。...還有西洋式的客廳和書房」。很明顯，他們的新房是由原本三合院的建築所改建的，是同時兼具和洋風格的建築設計，不過和原本舊宅相較之下，那「陳家舊有的房子，是沿著第一棟屋子而蓋的幾棟房屋的聚集，是長青苔的院牆圍繞著竹林的純中國式房屋，和那現代化的增築不協調。」在這裡，光是建築中的文化差異性就已經呈現出風格的不協調感，若在往

屋內走，則會發現兩者文化的聲景也出現極大的反差，這對於宅中其他成員來說，無疑顯得更為刺耳：

…邸內的某處傳來了古式的胡琴哀切旋律，另一方的新房子則響起貝多芬或蕭邦雄大華麗的新音樂。這對於陳家的人來說實在極不愉快。…由於長久的歷史傳統作出的秩序與調和，被那時髦的建築的一角破壞了，老人們看了格外的嘆氣。⁴⁰²

這段描述深刻的摹寫下漢洋音樂文化交融但無法融合的現象，並隱晦指出新洋房內的洋樂聲透過現代工具媒介發聲的情形。庄司總一在文中雖未直接評判漢洋文化的高低位階，孰是孰非，但漢文化在西洋文化強勢的推進中，實質上已對傳統漢文化產生嚴重衝擊。不論是華麗的西洋音樂還是哀切的古樂，亦或是在傳統三合院的建築旁另興洋樓，這道衝擊無疑是對傳統漢文化的既有協調性迎頭痛擊。這裡所指的秩序與調和雖然與西洋文化中的那工具式的標準不同，但漢文化的傳統秩序型態的確在西洋現代工具—包含洋式聲響、建築與房間等因素衝擊下，傳統的靜態秩序開始出現崩壞、被取代的現象。上述這兩個例子都指出漢文化樂聲書寫在現代工具媒介的影響下，重構出一種混雜、衝突式的樂聲文化空間，而時人的聽覺習慣似乎還在尋求一個平衡的秩序點。即便如此，現代化工程下的樂聲空間建構仍以霸權式的力量強行繪製屬於新文明時代的聲景。

⁴⁰² 庄司總一，《嫁臺灣郎的日本女子》，頁 46。

結論

本文對工具現代性的研究出發自日治時期臺灣文人的聽覺經驗，在那段臺灣社會由傳統轉向現代的過渡階段中，文人們以文字的方式書寫下現代浪潮襲臺的痕跡。從中，文人們不僅透過視覺的方式經驗到現代社會的來臨，同時也透過聽覺的感知經驗到物質文明的衝擊。而這種聽覺經驗的工具現代性主要來自現代工具在臺的普及，聲響透過工具媒介的功能運作被加載上特有的工具意涵，並從秩序、運輸、生產及聆聽面的向度建構出聲響在現代社會運作下的工具圖像。

這些圖像的形成除了直接反映在文人的書寫語彙上，更進一步對文人身體感的建構產生重塑：秩序身體的誕生，從自然式的生理時間到機械式的標準時間，工具聲透過時間工具、廣播及鐵路運輸使文人身體時間的刻度不斷校對、強化，更趨細緻化；機械聽的時代來臨，文人的聆聽經驗在對現代工具的使用頻率不斷增加後，產生一種依附機械運作的聽覺習慣，在這個過程中，因為機械高速度、高效能的特色使文人建構出完全不同以往的時空感，時間與空間的概念在現代工具聲的不斷強化下顛覆傳統的時空邏輯，文人身體從中感知到時空被壓縮、被疏離與被收納的新經驗；機械聽的噪音干擾，工具聲中蘊含的功能性意涵或許對一個時代的發展而言是進步、文明的，但對日治臺灣的文人來說，這些象徵進步的聲響同時也可能是干擾身體的一種噪音，除了戰爭時的工具聲是個明顯的例子，報時工具聲與交通工具聲也成為使身體失序或壓迫生計的一種霸權符碼。

聽覺經驗中的工具現代性除了反映在文人對工具聲響的直接描寫，更透過間接、隱晦的過程被鋪陳在樂聲的發聲脈絡中，代表漢文化樂聲的「管絃」與西洋樂聲的「管絃樂」兩者在日治臺灣實踐的過程中，就呈現出樂聲脈絡實踐時的工具現代化現象。一方面，文人對漢式「管絃」的敘寫反映出一支長時間依循傳統漢文化生活而行的靜態脈絡，不過，隨著日本現代化工程的植入，「管絃」的樂聲脈絡產生另一支受到現代制度、工具等來到臺灣社會後的質變脈絡。另一方面，洋式「管絃樂」在實踐面上所具有的工具性特質也反映在臺灣樂聲實踐的歷程中。「管絃樂」在實踐上需具備秩序、組織、整齊等機械式的特質，不但反映在樂聲組織的實踐面上，這種蘊含工具現代性的特質也被文人萃取、轉化成反映時代脈絡的樂聲實踐。

在本研究的討論中，筆者也觀察到幾個現象：首先，日治時期的臺灣文人在面對現代化浪潮襲來時，並非僅以視覺與觸覺這類能看見、能碰觸到的感官去經驗物質文明的來臨，對聲音的感受也是文人經驗工具現代性時重要的感知過程，在這個歷程中，文人建構出一副屬於現代社會的「新耳朵」。其次，這種聽覺感的塑造更進一步影響到文人身體感的運作，有別於傳統認知上由視覺感官主導身體的模式，文人的聽覺書寫為傳統霸權式的感官經驗提出不同的觀點，這使得聽覺經驗在作為一項環境脈動感知時，更應受到研究者的關注。再者，對日治臺灣文人聽覺經驗的探討不僅只在於觀察現代工具聲如何進入臺灣社會的歷程，對時下文人書寫的討論乃是希望藉由「接受者」的視角去觀看這些被視為文明、進步的聲音，是以何種方式被文人應對，而非直線式的對現代工具全盤接納。最後，在日治臺灣文人的聽覺經驗書寫中，可以觀察到文人的耳朵在現代工具進入後，開始產生依附工具特性而行的分化、切割過程。這使得日治時期臺灣文人的聽覺經驗因為外在現代工具社會的影響，產生一種追求工具現代性的「建制化(institutionalization)」過程。文人的聽覺開始被工具化的劃分、重整，繪製出屬於現代文明社會的工具圖像，諸如代表時間、安全、生產、訊息的聲音等，聲響被賦予各自的功能板塊，拼湊一幅摩登社會的新聲景。這與人文地理學者大衛·哈維(David Harvey)在《巴黎，現代性之都(*Paris, Capital of Modernity*)》⁴⁰³一書中，曾以「創造性破壞(creative destruction)」的論點闡述巴黎作為一個現代化城市所經歷的都市更新過程相當類似，只不過哈維關注的焦點在於都更建設與社會結構的面向。但其實哈維的論述提供本研究一個很好的參照，為了達成現代化所必須進行與過去社會模式的決裂、破壞行為，說明了傳統與現代社會在過渡時期的轉變張力。就像日本當局強權式的建設規劃，劃破了傳統臺灣社會的地貌面容，帶來一幅嶄新且屬於現代文明的圖像。文人聽覺經驗也在這道力量下產生質變，一方面，傳統樂聲脈絡受到「破壞」，重建在現代文明的場域中，另一方面，洋樂也挾著文明的姿態進入文人的聆聽經驗中。這個過程透露出日治臺灣的文人在聽覺感官的塑造時，正在經歷一場傳統與現代文明拉扯的「全球在地化」經驗。

本文對日治時期臺灣文人聽覺經驗的研究貢獻，主要建立在從詩詞、文學著作的角度探討日治文人對現代聲響的接受觀點，及工具現代性意涵在其中的呈

⁴⁰³ 大衛·哈維，《巴黎，現代性之都》(臺北：群學出版，2007年)。

現。但由於日治時期文人著作甚多，在本研究中並無法一一檢視，實乃不足之處。在往後的研究中，仍有許多議題可接續發展，例如日治時期臺、日文人對聽覺經驗的接受差異，或對聲響、噪音與寂靜(silence)的討論，亦或是日治臺灣文人的聽覺圖像與其他國家、區域間的比較研究皆屬可延伸範圍。



參考文獻

一、一手史料

*文人著作

不著撰人，《安平縣雜記》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 52 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1959 年。

王昶雄，《王昶雄全集—日記·書信卷》，臺北縣：臺北縣政府文化局出版，2002 年。

王詩琅、朱點人著，《王詩琅、朱點人合集》，臺北：前衛出版，1991 年。

伊能嘉矩，《臺灣踏查日記》，臺北：遠流出版，1997 年。

庄司總一，《嫁臺灣郎的日本女子》，臺北：九歌，2002 年。

羊子喬、陳千武編，《光復前臺灣文學全集 9·亂都之戀》，臺北：遠景出版，1982 年。

吳新榮，《吳新榮日記(戰前)》，臺北：遠景出版，1981 年。

吳德功，《觀光日記》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 89 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1960 年。

呂赫若，《呂赫若小說全集》，臺北：印刻出版，2006 年。

呂赫若，《呂赫若日記》，臺南：國家臺灣文學館出版，2004 年。

呂赫若，《呂赫若集》，臺北：前衛出版，1991 年。

林玉書，《臥雲吟草》，臺北：龍文出版，1992 年。

林玉書，《臥雲吟草續集》，臺北：龍文出版，2009 年。

林忠勝撰述，《朱昭陽回憶錄：風雨延平出清流》，臺北：前衛出版，1994 年。

林欽賜編，《瀛洲詩集》，臺北州：林欽賜發行，1933 年。

林資修，《南強詩集》，臺北：龍文出版，1992 年。

林鍾英，《梅鶴齋吟草》，新竹：新竹市立文化中心，1998 年。

林獻堂，《灌園先生日記(三)》，臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處出版，2000 年。

林獻堂，《灌園先生日記(四)》，臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處出版，2001 年。

年。

查繼佐，《東山國語》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 163 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1963 年。

洪繡，《寄鶴齋詩集》，南投：臺灣省文獻委員會出版，1993 年。

郁永河，《裨海紀遊》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 44 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1959 年。

唐贊袞，《臺陽見聞錄》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 30 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1958 年。

徐坤泉，《可愛的仇人》，臺北：前衛出版，1998 年。

翁鬧、巫永福、王昶雄等著，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，臺北：前衛出版，1991 年。

高拱乾，《臺灣府志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 65 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1960 年。

張麗俊，《水竹居主人日記（九）》，臺北：中央研究院近代史研究所出版，2004 年。

張麗俊，《水竹居主人日記（二）》，臺北：中央研究院近代史研究所出版，2000 年。

張麗俊，《水竹居主人日記（六）》，臺北：中央研究院近代史研究所出版，2002 年。

許俊雅、楊洽人編，《楊守愚日記》，彰化：彰化縣立文化中心出版，1998 年。

許雪姬、張隆志、陳翠蓮訪談，《坐擁書城：賴永祥先生訪問紀錄》，臺北：遠流出版，2007 年。

許雪姬編，《黃旺成先生日記(一)》，臺北：中研院臺史所出版，2008 年。

連雅堂，《臺灣詩薈》，南投：臺灣省文獻委員會出版，1992 年。

陳貫，《枕山詩抄、豁軒詩草》，臺北：龍文出版，1992 年。

傅錫祺，《鶴亭詩集(上)》，臺北：龍文出版，1992 年。

傅錫祺，《鶴亭詩集(下)》，臺北：龍文出版，1992 年。

曾笑雲編，《東寧擊鉢吟前集》，臺北：龍文出版，2006 年。

曾笑雲編，《東寧擊鉢吟後集》，臺北：龍文出版，2006 年。

- 黃洪炎編，《瀛海詩集》，臺北：龍文出版，2006 年。
- 黃純青、謝汝銓，《晴園詩草、雪漁詩集》，臺北：龍文出版，1992 年。
- 黃稱奇，《撐旗的時代》，臺北：悅聖出版，2001 年。
- 楊守愚，《楊守愚集》，臺北：前衛出版，1991 年。
- 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐等著，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，臺北：前衛出版，1991 年。
- 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》，臺北：三民出版，2004 年。
- 葉榮鐘，《葉榮鐘日記》，臺中：晨星出版，2002 年。
- 賴子清編，《臺灣詩醇》，臺北：龍文出版，2006 年。
- 賴和，《賴和全集—漢詩卷[下]》，臺北：前衛出版，2001 年。
- 賴和，《賴和集》，臺北：前衛出版，1991 年。
- 賴惠川，《悶紅館全集(上)》，臺北：龍文出版，2006 年。
- 賴惠川，《悶紅館全集(下)》，臺北：龍文出版，2006 年。
- 龍瑛宗，《龍瑛宗集》，臺北：前衛出版，1991 年。
- 謝金鑾、鄭兼才，《續修臺灣縣志》，收錄於《臺灣文獻叢刊》第 140 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1962 年。

*報紙、期刊、統計資料：

- 《詩報：日治時期臺灣傳統文學大成(1930 年~1944 年)》，臺北：龍文出版社復刻，2007 年。
- 《臺灣日日新報》，臺北：臺灣日日新報社。
- 《遞信協會雜誌》，臺北：臺灣遞信協會。
- 臺灣省行政長官公署編，《臺灣省五十一年來統計提要》，臺北：臺灣省行政長官公署統計室出版，1946 年。
- 臺灣總督府財務局稅務課編，《臺灣貿易四十年表》，臺北：臺灣總督府財務局稅務課，1936 年。

二、二手文獻

***單篇文章：**

Payer, Peter. "The Age of Noise: Early Reactions in Vienna, 1870-1914." *Journal of Urban History* 87, no. 5 (2007): 773-93.

Spitzer, John. "Metaphors of the Orchestra: the Orchestra as a Metaphor." *Musical Quarterly* 80 (1996): 234-64.

Yablon, Nick. "Echoes of the City: Spacing Sound, Sounding Space, 1888-1916." *American Literary History* 19, no.3 (2007): 629-60.

Zaslaw, Neal. "When is an Orchestra not an Orchestra?." *Early Music* 16 (1988): 483-95.

王振寰，〈韋伯「理性化」的意義及其對工具性理性的批判〉，《思與言》，第18卷第4期，1980年11月，頁289-306。

王櫻芬，〈聽見臺灣：試論古倫美亞唱片在臺灣音樂史上的意義〉，《民俗曲藝》，第160期，2008年6月，頁169-96。

何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉，《臺灣史蹟》，第36期，2000年6月，頁212-25。

呂紹理，〈日治初期臺灣的休閒生活與商業活動〉，收錄於《臺灣商業傳統論文集》，臺北：中央研究院臺灣史研究所出版，1999年，頁357-98。

呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成(1928-1945)〉，《國立政治大學歷史學報》，第19期，2002年5月，頁297-333。

李如菁，〈臺灣公用電話機發展歷程初探〉，《科技博物》，第9卷第4期，2005年12月，頁85-103。

林太歲，〈日治時期臺語流行歌的商業操作--以古倫美亞及勝利唱片公司為例〉，《臺灣音樂研究》，第8期，2009年4月，頁83-104。

林文龍，〈臺灣早期詩文作品編印述略(1684~1945)〉，收錄於《講座 FORMOSA：臺灣古典文學評論合集》，臺北：萬卷樓圖書公司出版，2004年，頁37-73。

林柏中，〈臺灣廣播事業的過去與現在〉，《臺灣心聲》，創刊號，1946年6月，頁5-7。

許俊雅，〈日據時期臺灣小說中的人物形象—以女性、知識分子、農民為探討對象〉，《思與言》，第31卷第1期，1993年3月，頁73-109。

陳其南，〈臺灣現代意識的軌跡〉，《新世紀智庫論壇》，第22期，2003年6月，

頁 44-59。

黃美娥，〈日治時代臺灣詩社林立的社會考察〉，《臺灣風物》，第 47 卷第 3 期，1997 年，頁 43-88。

黃美娥，〈差異/交混、對話/對譯--日治時期臺灣傳統文人的身體經驗與新國民想像(1895-1937)〉，《中國文哲研究集刊》，第 28 期，2006 年，頁 81-119。

黃美娥，〈從「詩歌」到「小說」：日治初期臺灣文學知識新秩序的生成〉，收錄於《跨領域的臺灣文學研究學術研討會論文集》，臺南：國家臺灣文學館出版，2006 年，頁 45-79。

楊建章、呂心純，〈音響空間研究的全球趨勢與本土回應初探〉，《關渡音樂學刊》，第 13 期，2010 年 12 月，頁 77-96。

葉龍彥，〈日治時期臺灣「唱片」史〉，《臺北文獻直字》，第 129 期，1999 年 9 月，頁 49-86。

葉龍彥，〈臺北廣播電臺的建置—臺灣廣播之始〉，《臺北文獻直字》，第 130 期，1999 年 12 月，頁 87-118。

劉智淵，〈從小粗坑發電所到粗坑電廠--臺灣第二座水力發電廠巡禮〉，《臺電月刊》，第 540 期，2007 年 12 月，頁 32-37。

劉智淵，〈電力與人文--老龜山發電所〉，《臺電月刊》，第 539 期，2007 年 11 月，頁 35-9。

薛宗明，〈早期臺灣管弦樂隊的發軔《上》〉，《省交樂訊》，第 70 期，1997 年 10 月，頁 15-9。

*專書：

Bijsterveld, Karin. *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts: The MIT Press, 2008.

Bull, Michael, and Les Back, ed. *The Auditory Culture Reader*. New York: Berg, 2003.

Corbin, Alain. *Village Bells*. New York: Columbia University Press, 1998.

Erlmann, Veit, ed. *Hearing Cultures: Essays on sound, listening, and Modernity*. New York, 2004.

Finlayson, James Gordon. *Habermas-A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- Giddens, Anthony. *The Consequence of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Schafer, Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.
- Shelemay, Kay Kaufman. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: Norton, 2001.
- Smith, Bruce R.. *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Smith, Mark M.. *Hearing History: a Reader*. Athens: University of Georgia Press, 2004.
- Spitzer, John, and Neal Zaslaw. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Sterne, Jonathon. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- 大衛·哈維(David Harvey), 《巴黎, 現代性之都》, 臺北: 群學出版, 2007 年。
- 安德魯·瓊斯(Andrew F. Jones), 《留聲中國: 摩登音樂文化的形成》, 臺北: 商務出版, 2004 年。
- 朱惠足, 《「現代」的移植與翻譯: 日治時期臺灣小說的後殖民思考》, 臺北: 麥田出版, 2009 年。
- 呂紹理, 《水螺響起—日治時期臺灣社會的生活作息》, 臺北: 遠流出版, 1998 年。
- 呂紹理, 《展示臺灣: 權力、空間與殖民統治的形象表述》, 臺北: 麥田出版, 2005 年。
- 呂鈺秀, 《臺灣音樂史》, 臺北: 五南出版, 2003 年。
- 周憲文, 《日據時代臺灣經濟史》, 臺北: 臺灣銀行經濟研究室編印, 1958 年。
- 周憲文, 《臺灣經濟史》, 臺北: 臺灣開明出版, 1980 年。
- 林吉崇, 《臺大醫學院百年院史》, 臺北: 臺大醫學院出版, 1997 年。
- 段義孚, 《恐懼》, 臺北: 國立編譯館與立緒文化合作出版, 2008 年。

- 洪致文，《臺灣鐵道傳奇》，臺北：時報出版，1992年。
- 國立傳統藝術中心籌備處，《聽到臺灣歷史的聲音：1910-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000年。
- 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，臺北：全音出版，1991年。
- 郭乃惇，《臺灣基督教音樂史綱》，臺北：橄欖基金會出版，1986。
- 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，臺北：麥田出版，2004年。
- 陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》，臺北：麥田出版，2005年。
- 陳柔縉，《臺灣摩登老廣告》，臺北：皇冠出版，2008年。
- 陳美玲，《鄭有忠的音樂世界》，屏東：屏東縣立文化中心出版，1997年。
- 陳郁秀、孫芝君著，《張福興：近代臺灣第一位音樂家》，臺北：時報出版，2000年。
- 陳紹馨，《臺灣的人口變遷與社會變遷》，臺北：聯經出版，1992年。
- 陳碧娟，《臺灣新音樂史：西式新音樂在日據時代的產生與發展》，臺北：樂韻出版，1995年。
- 曾汪洋編，《臺灣交通史》，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1955年。
- 程佳惠，《臺灣史上第一大博覽會》，臺北：遠流出版，2004年。
- 黃美娥，《重層現代性鏡像》，臺北：麥田出版，2004年。
- 黃慧貞，《日治時期臺灣「上流階層」興趣之探討—以《臺灣人士鑑》為分析樣本》，臺北：稻香出版，2007年。
- 葉肅科，《日落臺北城：日治時期臺北都市發展與臺人日常生活(1895-1945)》，臺北：自立晚報出版，1993年。
- 葉龍彥，《臺灣唱片思想史》，臺北：博揚文化出版，2001年。
- 臺灣銀行經濟研究室編，《臺灣之交通》，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1958年。

***學位論文：**

- 王文顏，《臺灣詩社之研究》，臺北，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1979年。
- 吳易陵，《日治初期蓄音器在臺灣(1898-1910)—以《臺灣日日新報》為中心》，

- 臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2009 年。
- 吳美枝，《臺北咖啡館之研究---以文人活動為中心的探討(1949-1989)》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004 年。
- 李毓嵐，《世變與時變—日治時期臺灣傳統文人的肆應》，臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，2007 年。
- 沈方茹，《臺北市公共巴士之發展(1912-1945 年)》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2003 年。
- 沈孟穎，《臺北咖啡館：一個(文藝)公共領域之崛起、發展與轉化(1930-1970)》，桃園：中原大學建築學系碩士論文，2002 年。
- 林文通，《日治時期始政三十年紀念展覽會之研究》，臺北：國立臺灣科技大學設計研究所碩士論文，2002 年。
- 林文龍，《日治時期臺灣陸路交通建設之研究》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2005 年。
- 林蘭芳，《工業化的推手--日治時期的電力事業》，臺北：國立政治大學歷史研究所博士論文，2002 年。
- 洪梅芳，《鄭有忠與其樂團之研究—以 1920 至 1960 年代為主》，臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2005 年。
- 張書華，《現代性的追求：晚清時間意識之轉變及其意涵》，臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2008 年。
- 許凱琳，《日治時期放送節目音樂內容之研究(1937~1941)—以軍歌放送為中心》，臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2005 年。
- 陳允元，《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》，臺北：國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2006 年。
- 陳佳豪，《日治時期桃園輕鐵的經營與發展, 1903-1945》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2007 年。
- 陳怡芹，《日治時期臺灣郵政事業之研究(1895-1945)》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2008 年。
- 陳煜稜，《臺灣日治時期產業合作事業經營之農業倉庫研究》，臺南：國立成功大學建築學系碩士論文，2004 年。

程佳惠，《1935 年臺灣博覽會之研究》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2001 年。

黃正安，《日治時期臺灣的廣播體操推展情形之研究》，臺北：國立臺灣師範大學體育研究所碩士論文，2002 年。

楊志堅，《「土礮間」—臺灣地方經濟與人際網絡的探討》，臺北：中國文化大學史學研究所碩士論文，1999 年。

楊湘玲，《清季臺灣竹塹地方士紳的音樂活動—以林、鄭兩大家族為中心》，臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2000 年。

楊麗仙，《西洋音樂在臺灣之沿革(西元一六二四—一九四五年)》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1984 年。

廖鎮誠，《日治時期臺灣近代建築設備發展之研究》，桃園：中原大學建築學系碩士論文，2007 年。

蔡承豪，《天工開物—臺灣稻作技術變遷之研究》，臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，2009 年。

蔡昀修，《功學社在臺灣西樂文化脈絡中的發展——一個音樂社會史的研究》，臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2009 年。

蔡龍保，《殖民統治之基礎工程—日治時期臺灣道路事業之研究(1895-1945)》，臺北：臺灣師範大學歷史學系發行，2008 年。

蕭于文，《小提琴音樂在臺灣的引進與發展—臺灣小提琴奏鳴曲的結構分析》，臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2001 年。

賴恆毅，《張麗俊及《水竹居主人日記》之文學作品研究》，臺北：國立臺北教育大學臺灣文學研究所碩士論文，2007 年。

***參考書：**

吳澤炎、黃秋耘、劉葉秋編，《辭源》，臺北：商務出版，1989 年。

夏征農編，《辭海》，臺北：東華出版，1992 年。

商務印書館編審委員會編，《增修辭源》，臺北：商務出版，1979 年。

熊鈍生編，《辭海》，臺北：中華出版，1980 年。

三、數位資源：

〈中央研究院數位典藏資源網〉，

<http://digiarch.sinica.edu.tw/5-2-1.jsp?institution=%BBO%C6W%A5v%AC%E3%A8s%A9%D2>。

《〈臺灣教育會雜誌〉暨〈臺灣建築會誌〉影像資料庫》，

<http://192.192.13.178/cgi-bin/gfb3/journal.cgi?o=djournal>。

《日治時期期刊全文影像系統》，

<http://stfj.ntl.edu.tw/cgi-bin/g32/g3web.cgi/ccd=MTh1lP/main?db=webmge&menuid=index>。

《全臺詩·智慧型全臺詩知識庫》，<http://cls.hs.yzu.edu.tw/TWP/>。

《國家文化資料庫》，<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/index.jsp>。

《康熙字典電子版》，臺北：書同文數字化技術公司、漢珍數位圖書公司，2001年。

《漢籍電子文獻資料庫》，<http://hanji.sinica.edu.tw/>。

《臺灣人物誌資料庫》，<http://news8080.ncl.edu.tw/whos2app/start.htm>。

《臺灣古典漢詩》，<http://cls.hs.yzu.edu.tw/cp/Home.htm>。

《臺灣作家作品檢索系統》，<http://hermes.library.ncnu.edu.tw/ncnuc/ncnukm>。

《臺灣記憶》，<http://memory.ncl.edu.tw/tm/cgi/hypage.cgi>。

《臺灣漢詩數位典藏資料庫》，

<http://140.125.168.74/literaturetaiwan/poetry/home.asp>。

《臺灣舊照片資料庫》，<http://photo.lib.ntu.edu.tw/pic/db/oldphoto.jsp>。

《數位圖書館—日文舊籍數位典藏》，<http://jdlib.ntl.gov.tw/>。

《賴和紀念館》，<http://cls.hs.yzu.edu.tw/laihe/>。

Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/>。

Merriam-Webster Online. <http://www.merriam-webster.com/>。

Oxford English Dictionary Online. <http://www.oed.com/>。

The Harvard Dictionary of Music.

<http://www.credoreference.com/book/harvdictmusic>。