

南華大學
美學與藝術管理研究所
碩士論文



90年代流行音樂復古風潮探討—以法蘭克辛納屈歌曲為例
Retrospective Phenomenon of Popular Music in the 90's
—The Case of Frank Sinatra's Music

研究生：徐 榕

指導教授：陳泓易

中華民國 94 年 12 月 23 日

南 華 大 學
美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

90 年 代 流 行 音 樂 復 古 風 潮 探 討 — 以 法 蘭 克 辛 納 屈 歌 曲 為 例

Retrospective Phenomenon of Popular Music in the 90's

—The Case of Frank Sinatra's Music

研 究 生：孫 捷

經 考 試 合 格 特 此 證 明

口 試 委 員：

吳 煥 堂

陳 流 易

邵 川 雄

指 導 教 授：

陳 流 易

系 主 任 (所 長)：

陳 流 易

口 試 日 期：中 華 民 國 94 年 12 月 23 日

論 文 摘 要

90 年代以來，許多不同的文化領域都掀起了一股復古風，包括音樂、建築、電影…等，因此復古成爲流行的重要元素，從啓蒙之後，整個社會所追求的是擺脫過去的文化傳統的束縛，不斷地創新才是整體的目標，但在 90 年代左右，所謂過時的文化元素又悄悄地在許多藝術作品中出現。

本文主要是探討復古風潮對於流行音樂帶來的一些影響，從十九世紀末開始，複製技術帶來了一連串對音樂的影響到大眾音樂漸漸形成流行音樂的過程，複製技術的進步讓聲音的樣貌都能被紀錄下來，而流行音樂之所以能夠快速傳播也是拜複製技術所賜。流行音樂本身有許多不同的風格同時在流行中，而最近流行的復古風潮是其中一種，讓許多年輕一輩的歌手紛紛翻唱過去的經典歌曲或是以復古元素來創作新的作品，那些老舊過氣的音樂風格馬上成爲流行的指標之一，不管是知名或不太知名的歌手都紛紛錄製一些復古風味的歌曲來迎合市場。

本文以法蘭克辛納屈的經典歌曲爲例子，舉出幾位 90 年代末期至今日活躍的歌手，他們是如何重新詮釋法蘭克辛納屈的歌曲，看看復古的元素是怎麼和現代歌手激發出新的火花，而面對歌唱巨星的權威的版本，這些歌手用自己的歌聲特質或是新的創意加入在歌曲中，呈現出經典歌曲新的樣貌。

關鍵字：復古風潮、流行音樂、法蘭克辛納屈

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究背景及研究動機	1
第二節 研究範疇	4
第三節 研究方法	5
第二章 二十世紀末音樂的復古風潮	7
第一節 複製技術與音樂的關係	7
第二節 複製技術與大眾文化的關係	13
第三節 流行音樂的復古風潮	17
第三章 復古風潮之文化現象	21
第一節 複製復古與創新	22
第二節 經典再詮釋	29
第三節 全球化下的復古流行音樂	37
第四章 以法蘭克辛納屈爲例看復古風潮	42
第一節 法蘭克辛納屈歌曲之分期	43
第二節 老歌新唱—分析當代流行歌手如何詮釋法蘭克納屈歌曲	51

第五章 靈光與流行音樂中復古的新意象	67
第一節 靈光的現代意涵	67
第二節 重新詮釋經典歌曲的美學意涵	73
第三節 法蘭克辛納歌曲成爲現代流行音樂經典文本之探討	78
第六章 結語	82
參考書目	85

第一章 緒論

第一節 研究背景及研究動機

研究背景

90 年代末期，傳播媒體及日新月異的複製技術發達年代，接收資訊更加的便利，社會發展及變化的速度不斷改變，在資本主義的運作之下，大眾文化商品化的趨勢愈加明顯，而在大眾文化中流行音樂是一種被當作是商品的文化，因為它是一種以消費為主的商品，唱片公司試圖想掀起某一種風潮來吸引眾人的目光，但每一個風潮似乎能維持的時間有限，因此從二十世紀初開始，明星在電影、電視、流行音樂、及服裝搭配上，是引領大眾文化的指標，大眾會以他們為模範，學習其穿著打扮以及生活的價值觀，當然這些巨星是有一定比例的忠實觀眾在背後支持，但隨著時間過去，能夠被記起的明星一定有他在文化上的地位。

而 90 年代左右，一些所謂的經典歌曲一直被傳頌著，它一直都有某一部分的群眾在關心，並且是一種比較低調的方式在留傳，可能在大眾媒體上出現的次數較少，經典作品被灌入在唱片中的比例也不多，或許可以說是屬於這個世代的風潮沒落了，但不代表它在文化上就此不再受到注意；在 90 年代中期不論在歐、美、東亞的流行唱片中，都可以發現些許復古的氣息，有的是翻唱老歌而有的是帶有過去某一時期特色的曲調；90 年代末至今日，復古風潮可以說是非常地明顯地呈現在眾人的面前，而不只是在唱片界是如此，在其他文化層面和生活都浸淫在這股風潮當中，復古風潮在某部分成為商品¹，這股風潮的出現並非是完全

¹「商品」(commodity) 是馬克思在《資本論》(Capital: A Critique of Political Economy) 中所提出

被炒作出來，有一部分是人們對於過去文化的結晶再度重視，這些東西並非消失，只是成為非主流的文化罷了。

而這些經典的流行音樂被翻唱或再詮釋是平常的，或許很多人在表演時都會詮釋經典之作，但要做為個人專輯中的曲目，這對於流行音樂人來說是一件需要審慎思考的事情，演唱經典之作是否能夠讓眾人耳目一新並且呈現與原唱者不同的風情是很重要的，若只是千篇一律地模仿，觀眾必定是不會有太大的反響，而對於一個表演者來說，被觀眾比較是難免的，因此要表現別人已詮釋過的樂曲並且錄製下來，必定要作出個人的特色才能夠有區別性，大眾的接受程度決定一切，這就是流行文化最殘酷的一面，一個風潮流行再久，終究是會被另一個新的風潮所取代，這或許可以說是商品化加速了流行風格一再地轉變，而處於這樣變化快速的氛圍中，新和舊之間的時間感不斷地縮短當中。

研究動機

以一種實際經驗來說，在每一個人成長的過程當中，在不同的階段憶起過去的生活片段，而將這個經驗放大來看，一個時代走到了某一個程度之後，回顧過去或反省，它不一定能夠掀起很大共鳴，但總是會有回顧這個動作，而在這之後可能對於後代的人或多或少都有某些影響，二十世紀中期，一些學者就開始討論啓蒙運動帶來現代系統化思考模式對於人類社會的影響，法蘭克福學派對於現代性的批判非常犀利，像是大眾文化、複製技術就一直是法蘭克福學派所批判的對象，雖然否定的成分居多，卻也提供了另一種面向的思考。

的概念，意指在「資本主義」的社會中，被市場所交換與消費的物品。馬克思認為，商品彷彿與金錢一樣，可以有其自主性，能讓人產生一種幻想擁有的快感（phantasmagoria）及外觀，但它又將其自身的本質加以掩藏，成為替代式符號，讓事物客觀，而抽空了其真實本質的價值，當人們消費這種商品價值背後的文化符號，即是商品拜物（commodity fetishism）。參閱廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，麥田出版，2003，頁 47

從藝術的領域上來看，自二十世紀初開始，複製技術確實改變很多呈現的手法及概念，而大眾文化也因為複製技術的便利性成爲一種和一般民眾最直接接觸的文化，先不論它的好與壞，複製技術和大眾文化是很確實進入了人類的生活當中，在二十世紀這一百年當中，可以說是科技發展最快的一個世紀了，就文化的層面來說，科技帶來的改變已經不是藝術本身，它也牽涉到大環境的改變，像是流行音樂或任何一張唱片，在早期錄製時是不能剪輯的，而現在可以每一個音符都可分開錄製並且可以藉由錄音設備來做修正，從黑膠唱片到現在的 mp3，這中間的改變影響了整體流行音樂的走向和生存方式，唯一不變的只有明星的個人魅力及表演。

90 年代開始形成了一股復古風潮，它喚起過去曾經流行過的，復古風潮的原因或許可以說是懷念起過去的文化精華，另一方面，或許可以說是對於未來的不確定感；活在當下之時，還未完全融入當時環境所給予的一切就很快的進入下一個階段，使得人類對於追求的目標產生不確定性，進而從過去的文化當中求取，流行音樂在方面的表現上非常明顯，從市場上的專輯和大眾傳播媒體傳遞的訊息都可以看出復古風潮的端倪，像是上述所提及的翻唱經典歌曲…等，當然不只是在流行音樂上有這種擷取過去音樂特色來創作的例子，在其他方面當然也是如此，所以整體的環境都有了這樣的氛圍出現，因此更推波助瀾了復古的流行，另一方面，大眾對於過去傳統的認識又有新的思考。

復古若只是單純的模仿，相信能夠引起共鳴必定有限，當然復古的對象大多是很多過去的經典人物以及曾在歷史上具有意義的事件，曇花一現的流行事件通常很快就被遺忘也不具有什麼特別的意義，而像是法蘭克辛納屈這樣屹立不搖的巨星自然成爲眾人模仿或是再詮釋的對象，即使他始終和義大利黑手黨過從甚密的傳聞不斷，但依然在流行歌壇上佔有重要的位置，他所唱過的經典歌曲被許多歌手重新詮釋或演奏，並讓這紅了半世紀的歌手再一次受到眾人的注意，而不只

是小眾所欣賞聆聽的對象。

就某一方面來說，要詮釋經典之作聽眾很熟悉，但要詮釋出個人的特色卻是一個很大的挑戰，因此本文主要討論的是，以流行音樂復古風潮的文化效應來論述重新詮釋經典歌曲發展的可能性。

第二節 研究範疇與限制

文化研究在今日的討論非常多樣化，許多過去不被學院重視的議題現在也可列入學術的討論當中，更貼近社會大眾的生活；本文主要以二十世紀末開始的復古風潮做為論述的對象，而本文所指涉復古的範圍多為 1960 年代左右流行音樂的特色，而對於其他的音樂類別並不是本文最主要的討論對象，雖然復古風潮是一個全面性的文化現象，但涉及的範圍過於廣泛，因此以流行音樂為主軸來做相關性的討論。

選擇法蘭克辛納屈（Frank Sinatra）做為本文的例子，因他在流行音上的貢獻以及社會地位上有特殊的地位，他的影響可說是遍及歐、美、亞各洲，特別是對於美國的民眾來說，他的地位是更加的神聖，法蘭克辛納屈的演藝成就並非只是在歌唱方面，在電影、主持方面他也有不錯的迴響，但最讓人津津樂道還是他在歌唱方面的成就，因此本文會以他的歌曲為藍本做分析；另一方面，因時代久遠加上法蘭克辛納屈本身演唱的版本眾多，因而本文所處理的版本以他當時所演唱的原始版本為主。

第三節 研究方法

本文主研究的第一部分是以複製技術作為切入點，來探討流行音樂如何運用此先進的科技來做為創做的工具，並且使得復古風潮更全面性的展開，若不是複製技術無法使人類在短時間之內接收到大量的資訊或更進一步的擁有或觀賞；本文也將提出法蘭克福學派的學者的理論作根基進行批判，不過隨著時代的轉變，法蘭克福學派的學者對於流行大眾文化的批判有時過於激進，本文會針對這一部分提出一些目實際的狀況來回應法蘭克福學派學者的說法，而應用到的相關理論主以本雅明（Walter Benjamin）、馬庫色（Herbert Marcuse）及阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno）為主，談論文化工業和複製技術對於流行音樂復古風潮的影響。

而本研究的第二部分的前半段主要闡述復古風潮所影響的面向，除了音樂的面向之外，並舉了相關的例子佐證復古風潮是一個全面性活動，整體的文化氛圍有一股強烈的復古風，且並非單單出現在流行音樂當中，其他的領域當中也浸淫在這股氣氛裡，複製過去的特色與現代結合；而後半段則是討論重新詮釋經典作品中再創造新的意義，並使用伽達瑪（Gadamer Hans Georg）的詮釋學理論來論述，權威的經典作品與現代的科技結合碰撞出新的火花；而面對全世界的社會、文化、經濟的全球化現象，流行文化必然是跟著這股勢力走，復古風成為全球化下的商品，這可以說是無可避免的狀況，流行音樂也是奠基在商品的形式上，而復古風又成為二十世紀末的流行趨勢，而在資訊發達的時代下成長的人們，一些經典歌曲製造了人們在某個程度上擁有共同的回憶，因此對於在歐、美、亞洲的人們來說，至少在某些部分是有共同的記憶。

因此，在最後一個部分選擇法蘭克辛納屈作為分析的藍本，並敘述他個人在

歌唱成就上的歌曲分期，而他所唱紅的經典歌曲非常的多，翻唱法蘭克辛納屈的歌手不計其數，本文所選取的歌手是屬於 90 年代末期開始演唱的流行歌手，藉由較年輕的歌手身上探討新的詮釋方式，並且以演唱的歌曲來作區隔和分析，從這些演唱者不同的詮釋當中發現新的可能性。

第二章 二十世紀末音樂的復古風潮

第一節 複製技術與音樂的關係

「愈來愈多的藝術作品正是為了被複製而創造」

—班雅明²

根據班雅明（Walter Benjamin）在機械複製時代的藝術作品一文中所提到的，人類早在古希臘時期製作青銅器就已懂得複製的技巧，青銅器的鑄造技巧在人類文明的歷史中是一個重大的事件，之後的印刷技術的發明更是使文學得已有效的傳播；這些歷史的記載都說明了複製技術改變人類的生活方式，並且徹底融入了人們的生活當中，隨著複製技術不斷進步，人類的生活形態也跟著改變。

複製技術的發達也使藝術的型式及表現的方式不同於以往，以 60 年代普普藝術³為例，安迪·沃荷（Andy Warhol）使用明星肖像（如瑪莉蓮夢露）作為創作的概念並大量複製成為商品，這種表現方式與傳統繪畫表現有很大的不同且藝術作品量化成為商品，雖然早在文藝復興時期就已經有藝術品的交易行為，但多為社會上層的資產階級才能夠消費；除了在視覺藝術上有了不同改變，音樂也因複製技術能夠成為商品，不過這只是複製技術帶來的其中一項改變，其主要的影響為音樂的保存方式的改變、音樂型式的多樣化及音樂傳播方式的改變。

² 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》〈機械複製時代的藝術作品〉，台灣攝影工作室，1999，頁 68

³ 普普藝術（Popart）的名稱，在 1954 年首先由英國藝術家阿羅威（Lawrence Alloway）所創，是對大眾傳播媒體所造出來「大眾藝術」（Popular Art）的一便捷稱呼。1962 年阿羅威再把其內涵擴大，包括了利用大眾影像做為美術內容那些藝術家的活動。當然初創時尚有其他名稱，如「新達達」、「大眾寫實」、「新寫實」等，但最後仍由「普普藝術」獲勝。參閱西洋美術辭典，雄獅圖書股份有限公司，1982，頁 681

一、音樂保存方式的改變

在還未有樂譜記錄音樂時代，人類靠著傳唱的方式讓音樂流傳下去，經歷不同的時代其傳唱的音樂也會因當時代文化而有一些改變，因此要追溯其源頭是相當困難，因此樂譜的出現讓創作的音樂能夠盡可能完整保存。在西方音樂史中，最早出現的一種記譜方式大約是在西元九世紀。根據文獻記載當時的記譜方式是使用字母來記錄音高，稱為字譜法；之後一位名為桂多·達賴佐 (Guido d'Arezzo) 的神父為了傳授方便發明了一種以手勢來表示音高，使傳授的對象方便記憶，此種手勢被稱之「桂多的手」⁴，但是這種手勢無法表示節奏的長短。而能夠記錄音高及節奏的記譜方式為紐姆譜，它是中世紀時期用來記錄葛麗果聖歌，發明的確切時間不詳；初期是一些符號加上文字來記錄，到了十一世紀出現了使用單線的記譜方式，之後慢慢演變為雙線、四線至今日五線的記譜方式。樂譜上的符號及線加上一些文字敘述的方式來輔助表演者詮釋樂曲；不過許多地方的民間樂曲還是以傳唱的方式傳承給後世，因此人類真正保留下來的音樂是非常地有限。

而第一種把聲音記錄下來的就是音樂盒，但音樂盒能記錄的長度非常有限且不能夠及時記錄；而自十九世紀末留聲機發明後，聲音因而能較完整地記錄下來。以往聲音的記錄大多只能靠傳唱或樂譜的型態來保存，傳唱能保留下來的音樂素材容易因時間的因素失傳或是留傳到後來只剩一些零碎片斷，樂譜雖然可以較完整記下音樂的內容，但是音色及表情還是得靠表演者本身去揣摩，能夠參考的對象最多也只有同一時代和所處地區相近的樂手，無法跨越時間和空間的屏障，因此一些出色的演奏者及演唱者最多只能靠著文獻記載得知，卻無法具體了解其音樂是如何被完美的演出，畢竟樂譜不等於一部音樂作品，這是音樂保存的

⁴ 桂多·達賴佐 (Guido d'Arezzo 995—1050)，中世紀的音樂理論家，有許多音樂理論著作，而他最主要的貢獻就是確立六絃音階及用手指關結來表示音高，便於聖歌演唱者記憶

一個缺憾。所以留聲機的發明使音樂可以得到更完善的保存，雖然初期的留聲機所記錄的音質不佳且時間不長，但這一項發明卻使聲音得以複製及保存。

經過不斷地改良，留聲機唱片從單面變為雙面，錄製的時間增加且音質也有所改善；而後的磁帶錄音的問世取代了留聲機，其體積也較小，並且開始能夠剪輯音樂的內容；之後卡式錄音帶的發明讓硬體更輕巧了，至今日的數位錄音技術使音樂的音質提昇，且時間更長，體積更小；甚至錄音工具能直接搬到戶外，能夠錄製的內容也愈來愈豐富，這也是讓許多音樂學者能夠保存少數民族的音樂的重要工具，一般大眾也能夠使用簡易的錄音器材來錄音並且能夠複製。也因為錄音技術的發明，許多民間的音樂不至於消失，並且更能夠深入了解其音樂文化的歷史起源及演變，最明顯的例子就是爵士樂。爵士樂一開始就是被視為靡靡之音，代表社會低下階層的音樂，並不受到重視，當然更不會有人去刻意保存。爵士樂的起源約為十九世紀末的美國，與留聲機剛發明的時期相當，爵士樂的歷史及文獻都和樂手和歌手所錄製的唱片緊緊相扣；爵士樂的音樂演進歷程一直在改變，但所有風格都有一個特點就是即興的部分，雖然不是只有爵士樂有即興演奏，但這是它最突出的地方，同一首樂曲在每一次表演時都會有一些不同，不同的人表演同樣的樂曲也有不同的效果，而即興的部分在樂譜上多數是不會記載，幸而有錄音技術的發明，今日才能夠了解其即興部分是如何呈現。而這個例說明了現今有了錄音技術使得音樂保存上能夠更完整，並且彌補了文字及線譜記載的缺憾。

二、音樂型式的多樣化

一直以來，音樂家便不停在找尋新的素材新的表演形式來呈現音樂的內容，除了人聲之外，許多的樂種是由許多不同的器樂的組合而產生且各種器樂的音色不同讓創作者有更多的選擇來表達音樂，因此器樂是音樂家呈現的重要媒介，不

論在東方或西方皆如此。像是在西洋音樂史上，每一個時期的音樂美學觀不盡相同，因此音樂所呈現出的音響效果也都有其不同的風格，而這和當時代器樂的種類和器樂的演進有關。如在文藝復興時期器樂所能發出的音量較小，器樂曲的編制相對較小且器樂的種類也較少，因此音樂多以人聲為主要發展，因此器樂多是為人聲伴奏。器樂的演出多以木笛家族樂器、長笛、雙簧管、大鍵琴、古提琴…等古樂器，由此可發現文藝復興時期許多器樂還未發展，一些今日常見的音樂曲式也尚未出現（如奏鳴曲曲式），但人聲方面卻有滿多突破，歷史上第一部歌劇「奧菲歐」就是在此時期出現，雖然以現在的觀點來看，這並不是一件很成熟的歌劇作品，卻奠定日後歌劇的發展。反觀二十一世紀的今日，器樂發展成熟，樂種的發展非常豐富，但是這卻不夠滿足音樂創作者，音樂家還是一直在找尋新的音色，二十世紀電吉它、電子小提琴等許多新的樂器出現，其音色的變化更豐富了；而音樂不只由傳統木頭、金屬製造的傳統器樂為媒介，電子、數位化的樂器已經成為音樂呈現的重要媒介。

過去，音樂創作者需要將他所作的音樂記錄在譜上，並經由他人演出，但現在複製技術的進步讓創作者可以在電子鍵盤或電腦上直接記錄並奏出音樂，且還有模擬各種器樂的功能，這也縮短了創作者的門檻；以往創作音樂者需受過一些正統的音樂訓練才能將音樂的內容記錄並且呈現出來，而機械的改良讓即使沒接受過正統音樂教育的人也能夠自由的創作演出，在還未有模擬各種聲音的鍵盤發明時，錄製唱片必須要有樂手現場演出，但有了鍵盤只需要一個人就能營造出一個樂團的氣勢，創作者甚至可以自己錄音。因為複製技術的發達，我們能夠藉由唱片了解不同民族的音樂特色，因此許多音樂創作者將其特色加入自己的創作中，創作者跨越時空的距離得到資訊，呈現在眾人面前。

科技的進步提供了更多的可能性；近年來還發展出「聲音藝術」⁵這個新的脈絡，其聲音的內容可能取自大自然（如雨聲、蟲鳴…等）、一些音樂的片斷或創作者自己的創作，運用電腦將聲音分解，作出完全不同於擷取的素材，其概念在某些部分有如拼貼藝術一般，這種藝術形態幾乎是完全仰賴電腦器材來完成作品，其作品內容能否解讀為音樂有一些爭議之處，因為從古至今，對於音樂的定義不外乎要有旋律、節奏，但聲音藝術的旋律已經完全解構，節奏也不明顯，要做到這些已非傳統的器樂及人聲所及，若非電腦科技的發達，今日未必能夠出現不斷挑戰耳朵的聲音，顯然複製技術已成為部分創作者呈現作品的重要媒介，且讓樂種的型態可以有更多的組合，或甚至發展出新的音色。

三、音樂傳播方式的改變

在上述曾提及在複製技術尚未成熟之時，音樂的傳播及保存多靠的是傳唱和樂譜記錄的方式，傳唱的方式若無後人接續就會面臨失傳的可能，而樂譜的毀壞也可能會使音樂作品消失，複製技術讓音樂的保存能夠更完整並更廣泛的傳播。在留聲機發明之前，音樂可以說是一種奢侈享受，只有在宮廷裡的皇宮貴族才能夠享有的，宮廷裡的樂手只為這些人服務，一般平民百姓幾乎不可能接觸到，因此音樂的傳播只是在上流社會這樣的小眾之間流傳；在留聲機發明之後，音樂工業隨即產生，音樂開始被大量的複製，音樂市場的結構大幅改變，人們不用去音樂廳就可以在自家聆聽音樂，聽音樂成了多數人的娛樂已非少數人的專利，因此商人看準了這塊娛樂大餅，成立唱片公司以此獲利，唱片成了一般平民可以消費的物品，音樂不再是遙不可及高高在上。既然是一種大眾能夠消費的產品，當然傳播的範圍也就更廣泛，音樂家除了四處演出之外，也能透過唱片讓更多的觀眾認識其音樂作品的內涵，而當音樂成了一種商品，它的內容就有所改變，除了古

⁵ 聲音藝術（soundart）常和影像一起演出，實驗性極強，以運用科技的手法呈現聲音極致表現，有時也運用在劇場的演出。

典音樂之外，大眾音樂的文化漸漸成形，它訴求的是一種大眾能夠接受的口味，對於唱片公司而言就是一種可以賺錢的商品，唱片是爲了大量複製而製造。

除了唱片業的蓬勃，1920 年代廣播時代來臨，廣播繼唱片之後成了大眾在閒暇之餘的一種娛樂，只要透過一個小箱子，人們即可得到一些資訊，有新聞、音樂、廣告…等；廣播傳遞的速度非常的迅速即時且廣播所包含的節目豐富，聽眾的選擇變多了，音樂傳播的方式多了一種形態，大眾不需購買唱片也能聽到音樂，在偏遠地區的民眾也能夠藉由廣播接收，不過這使得音樂工業受到不少衝擊，唱片業者和廣播業者爭論不休，部分音樂創作者要求電台付演出權利金；即使如此，透過廣播不斷播放唱片，唱片卻得到不錯的宣傳效果，20 年代末期，部分廣播業者和唱片業者合併，成爲合作伙伴，雙方互利。

後來電視的問世，聲音配合著影像的出現，吸引了大多數人的注意，透過銀幕轉播，可以直接看及聽樂手現場演出，甚至到了 80 年代音樂錄影帶也就此產生，初期音樂錄影帶的出現多件只是歌手或樂手演出的樣貌，讓觀眾容易記住演出者及樂曲，演變至今日，音樂表演者甚至不必出現在影像中，而是由導演來安排畫面，建立其音樂演出者的風格或塑造樂曲的意境，除了音樂的內容，更加入了影像的畫面，多數的音樂錄影帶爲時下流行音樂，這也成爲唱片公司宣傳音樂商品的重要行銷手法，利用影像抓住觀眾的注意力，並在影帶中建立形象，由這個角度來看，反而音樂的影響力被削弱了，雖然傳播的範圍一直在擴大，但其音樂的內涵似乎沒有因此引起更多的關注。

90 年代複製技術更加的進步並帶給人類極大便利，但也對現有的唱片市場帶來更大的衝擊，網路雖然提供了更多的資訊，音樂的取得比以往更容易，但唱片銷售不斷下跌，而 Mp3 的音樂壓縮檔的儲存容量比起唱片多上好幾倍，想要複製非常簡單，且容易攜帶，一個技術的發明勢必帶來正面及負面的雙重效應，

市場的機制卻永遠趕不上科技日新月異的變化。

儘管複製技術如此發達，在傳統的表演藝術的領域中還是少不了靈光，本雅明提到「**即使是最完美的複製也總是少了一樣東西：那就是藝術作品的『此時此地』**」，表演者和觀眾現場的互動是當下的，雙方所激起的火花是獨一無二，即使演出時有錄影，但是觀看錄影的表演和現場的表演還是有距離的，複製技術雖然多少彌補一些未能親臨現場的遺憾，但影帶的內容是攝影者的視角而非觀賞者的視角，每一個觀賞者所選擇觀看表演的方式和情緒並不相同，不過攝影及電影及一些前衛藝術可說是因複製技術發達所產生的藝術形式，鏡頭成為藝術家的工具，少了靈光的特性並不減少其藝術性，換言之靈光並非這些依賴複製技術創作者所必須要有的特性，必竟藝術呈現的方式並不相同，我們無法用單一的標準來看待每一樣藝術的內容，開放的態度勢必成為對待藝術的方式。

第二節 複製技術與流行音樂的關係

大眾文化的流行和複製技術有相當緊密的關係，想要擁有藝術作品不再是王宮貴族的專利，接觸藝術對於一般人民而言不再是遙不可及的事情，藝術作品可以量化成為商品，一些大師的畫作的複製品隨手可得，一般民眾也能夠將大師級的畫作放在自己的家中，雖然它不是真品，但卻讓大眾更貼近其作品；音樂成了唱片，放進小箱子中，聲音就能夠被聽見，不必親自前往音樂廳就能夠欣賞，這大大改變了以往文化市場的結構以及表現創作方式，複製技術的發達加速了傳播的速度和廣度，而其中最典型的例子可以說是電影。電影的出現除了讓藝術家多了一種新的表現手法，這個十九世紀末的才出現的藝術類別卻也造成轟動，人們對於會動影像感到無比的好奇，剪接的手法是一大特色，這是以往的藝術型式做

不到的，電影成爲民眾新型態的娛樂，它不專爲特定族群服務，而這也讓電影演員能夠因此而出名，其傳播的力量比舞台劇還要快，因此愈來愈多的人投身於電影領域中，加上民眾對於電影這項娛樂的需求日漸增加，且這是一般民眾能夠消費得起的一種活動，當大眾對於電影的熱愛到了某一種程度，就成爲了一種流行一種風潮，而這個風潮就成了商人眼中的一塊大餅，文化漸漸成爲工業。

要使大眾都能夠接受的藝術表現方式並不容易，能夠在短時間內吸引人們的目光成爲文化工業的重點，因此太艱澀有距離的作品通常是很難在短期之內打動大眾，大部分的作品進入的門檻較低，型式較正統學院派簡單，以此來吸引人群的注意，但卻對於正統的精英文化形成威脅，精英文化不再握有絕對的大眾品味的主導權，人們對於所謂的精英文化的關注減少（如古典音樂），精英文化固然有它文化上存在的意義，其藝術上的貢獻是不可抹殺的且擁有極高的藝術性；這並不意味著文化工業化下的作品皆是一些俗不可耐的東西，正如之前所述大眾文化或許型式較爲簡單，這也是它所具備的獨特之處，在精英文化獨大之時，一般大眾之間本來就存在著一些民間的文化娛樂，只是它通常是被忽略了，大眾的品味長久以來都不是社會結構中受到關注的面向，文化本來就有其許多不同的樣貌以及型式，就某個層面來說複製技術使文化能夠呈現出它的多樣性。

現在複製技術已被視爲一種傳達的工具，它成爲傳遞訊息的重要媒介，複製技術讓大眾文化成爲一種普遍的現象，而文化既然成爲是一種工業必然會有其商業化的傾向，大眾的品味傾向成爲文化投資者的依據，這形成了一個現象，能讓人們掏錢買的東西就是好作品，以掀起大眾狂熱的東西成了主要的目的，藝術性成爲商品副屬的部分，商品價值大於藝術價值，這個現象漸漸變成了主流的價值，法蘭克福學派⁶就針對複製技術的某些特質提出質疑。他們認爲藝術作品被

⁶ 「法蘭克福學派」是由和「法蘭克福社會研究機構」相關的哲學家、文化評論家和社會科學家所建立的，這些學者與專家基本上是挪用黑格爾與馬克思的理論思想，用來研究二十世紀資本主

徹底物化，失去了藝術的自主性，且無法讓人在藝術當中找到反省的力量，其作品成爲一種單純的享樂，或者應該說複製技術讓藝術作品成了商品，其商品只在物質感官的層面發揮功效，在精神層面卻沒有任何的效用。大眾文化和物化常常同時被看待，其中很大的原因是大眾文化較其商業傾向的特質，尤其是在複製技術上不斷地進步，要將一件藝術作品複製或製造與作品相關的周邊商品是輕而易舉的事情（像是將名畫複製或把圖案印在衣服、杯子上…），諸如此類的物品不斷地製造，也就是說在市場上是有需求的，造成一個現象量化的物品是根據銷售業績爲生產的依歸，因此表面上大眾是有選擇的權力，可是真正的操控者爲生產製造者，而這些人並不是因爲其作品的藝術性來判斷，主要是以在市場受歡迎的程度來考量是否這一件作品可以成爲做量化的生產。以阿多諾（Theoder Wiesengrund Adorno）來說，他認爲流行音樂將型式標準化，其內容毫無新意，在這些作品中，結構可以相互替換，缺乏獨創性，他認爲流行音樂只會使鑒賞能力降低，是一種同一化的表現，尤其對於對爵士樂他提出非嚴厲的批評，像是爵士樂中即興的樂段，只是重複樂曲的基本結構，而爵士樂會成爲眾所周知的音樂型式的確是與複製技術有很大的關係，唱片幾乎可以說是記錄了爵士樂歷史中所有的轉變，它是爲了要成爲一張唱片而創作，關於這一點就某些角度來說確實是如此，唱片的發行其中一個用意的確是和商業利益是有關；馬庫色在（Herbert Marcuse）《單向度的人》一書中談到：

「在大量的商品和服務設施中所進行的自由選擇就並不意味著自由。……決定性的差別在於把已有的和可能的，已滿足和未滿足的需要之間對立（或衝突）消失。在這裡，所謂階級差別的平等化顯示出它的意識形態功能。……，這種相似並不表明階級的消失，而是表明現存制度下的各種人在多大程度上分享著用以

義、種族主義和文化工業，對人與城市所帶來的影響。參閱廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，麥田出版，2003，頁 118

維持這種制度的需要和滿足。」⁷

就馬庫色而言，複製技術並沒有帶來更多的選擇性，自由的選擇在他的眼中只是一種表象，人們無法自己主動選擇而是被動的選擇，文化工業是在壓抑藝術真正的內涵。法蘭克福學派認為大眾文化類別的商品有時太過制式化，有時候只感覺到空洞，缺乏藝術性及原創性不高；班雅明認為複製技術使藝術作品靈光消失，藝術品所具有獨特性的氛圍消了，在這個場域當中，藝術品失去了神聖的光環，相對來說藝術作品的膜拜價值也減弱了，這是因為過度地物化使人們變得只關注藝術品的展示價值，「各種藝術技術強化了藝品的展演價值，因而藝術品的兩極價值在數量上的易動竟變成了質的改變，甚至影響其本質特性。……今天，展演價值的絕對優勢給作品帶來了全新的功能，其中一項我們知道的——藝術功能——後來卻顯得次要而已。」⁸這段話說明了班雅明認為於靈光消失對於藝術品衝擊之大，雖然他對於文化工業的物化傾向感到憂心，但是卻對於電影抱持著一種樂觀、肯定的態度，他認為電影透過技術的巧運用在視覺和聽覺上給予觀者很大的想像空間，他在法蘭克福學派中對於大眾文化的批判是較溫和的，不過總的來說法蘭克福學派對於大眾文化過於標準化是一致的看法。

雖說大眾文化向來帶有商業化的觀感，就另一個層面來說商業化導向的藝術作品中有不少是發人省思好作品，也反映了藝術家對於社會的感受，以搖滾樂為例，最初在 1960 年代是對於反戰的一種抗議手段，直至今日它還是一直具有一定的社會意義，或許某些搖滾樂的樂曲形式並不複雜，演出者可能甚至發出一些嘶吼聲，卻還是吸引了無數的樂迷直至今日，這些皆顯示了商業化並未影響它的藝術價值及社會價值，但並非所有文化工業下生產的作品都能夠有這樣價值，我

⁷ 赫伯特·馬庫色 (Herbert Marcuse) 著，何繼譯，《單向度的人》，桂冠圖書股份有限公司，2001，頁 19

⁸ 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》〈機械複製時代的藝術作品〉，台灣攝影工作室，1999，頁 69

們或許可以說一件好的作品總是會在時間的沈澱之下被人們記住。

複製技術的進步在某種程度上確實是使藝術作品的焦點被模糊，但文化工業已經成爲這個社會的主流，今日大眾文化的改變和類別被畫分得很細，像是以唱片工業來說，除了以主流市場爲主的唱片公司之外，還有許多獨立場牌，這些獨立場牌在某個層面來說不能算是大眾，充其量只能算是小眾，但它還是有所謂的商業的部分，只是操作的手法與大型唱片公司不同，這樣的獨立場牌所發行的唱片有的也是屬於流行音樂的範疇，因此要去界定大眾文化的定義愈來愈困難，一些大眾流行音樂的創作者的作品甚至是批判物化的價值觀，與法蘭克福學派的論調如出一轍，而這樣的作品在市場也能夠有好成績，複製技術一方面帶來物化和扭曲某些價值觀，另一方面，複製技術的發達讓反省的聲音能夠更有效的表達出來，這樣雙重的效應形成拉距戰並在其中找尋出一個平衡點。

第三節 流行音樂的復古風潮

二十世紀以來，因複製技術的進步讓人類的生活有了重大的改變，除了生活上，文化、經濟…等也跟著轉變，這些都一再說明了人類文明的前進，從十八世紀啓蒙時代開始，人類漸漸從對神的關注到人的本身，現代性的概念成爲思想的主流，同一性的邏輯成爲主要的思考模式，這是後現代主義者不斷在反省和探討的一點。複製技術到底給了人類什麼樣的生活方式，有些部分是美好、的便利的，像是資訊的取得是容易的，而另一方面，當一切的資訊太過容易取得時，人們開始焦慮，深怕漏掉了任何一樣資訊，資訊不停地更新取代上一個資訊，變化的速度愈快，人們就愈無法停下來，不斷往前走，吸收新的訊息。活在世紀交替之時的人們，享受科技帶來的便利，也使自身處在焦躁不安的狀態下，所有周遭的一

切一直轉變著，只是一直往前衝也總會有停下腳步，回頭檢視、反省過去的事件，而從文化的角度來看，文化工業當道的今日，出現了一股復古風潮，這股風潮直至現在都還持續中。

在大眾工業發展的過程當中，有二個明顯的特色，第一個是文化的商業化傾向，本文在前一節所提及，藝術作品的藝術功能減弱，成為商品的附庸；第二個是文化工業下所產生的明星制度，以電影工業來說，以電影演員受觀眾喜愛的程度來做行銷考量，創造高票房；雖然舞台劇演員也能夠吸引不少的觀眾，但電影傳播的速度快且較不受空間及時間限制，因此觀眾容易接觸到電影，大多數的舞台劇演出的地點不如電影來得廣，也有一定的時效限制，這一點和電影非常不同，從這一點可以看出明星制度的行銷手法成為電影工業重要的一環。明星制度不只是在電影中發揮作用，唱片工業也是如此，這個現象甚至不只在文化上是如此，諸如廣告、體壇、教育界…等，都出現明星制度化的現象，今日，在資本主義下生活的人們似乎都已習慣這樣的明星化現象。

用一種批判的角度來看，這種明星化制度其實就如同將人物化且商品化，一部電影的好壞不是用演員的表現、劇本及導演的功力來做評斷，整部電影的重心是以票房、以明星是否能夠吸引觀眾來觀賞電影為主，整個文化工業瀰漫著商品拜物的性格，這一點至今都還是令人垢病並且不斷地被討論，對於商品拜物的現象常被批評為一種造假烏托邦⁹，讓人以為可以從中得到救贖，文化工業所形成的明星行銷機制確實是製造不少收益，明星效應引起大批的影迷的支持，成為大眾的焦點，當大眾的注意力愈集中時，與其明星相關的事物都會一併受到注意，而這種行銷手法的操作至目前都有它一定的效果，這也是為什麼許多業主非用某

⁹ 烏托邦 (utopia) 的觀念基本上是來自於希臘的兩個字根「eutopos」(快樂或幸福)，以及廣為大家使用，和「烏托邦」概念相互聯結的「outopos」(烏有之地：no place)。「烏托邦」的想像往往和現實社會形成一種對照，因此在馬克思主義的文學評論中，詹明信 (Fredric Jameson) 提出「政治無意識」(political unconscious)，就是針對現狀所壓抑的一些幸福快樂的憧憬與想像。參閱廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，麥田出版，2003，頁 267

一特定的明星不可。

在不同的時代中，各個明星所帶動的風潮，在大眾文化的進程中記錄下來，明星的表演一方面是幕後公司操作的手法，另一方面明星本身需要有吸引大眾的特質，在大眾文化發展短短一百多年中，能夠引領風騷的明星確實不多，即使在明星制度的包裝之下，不是每個明星都能夠在歷史留名，一些在過逝或年老之後可以被眾人不斷提及的明星似乎非常的稀少，而在大眾文化日新月異的今天，市場變化速度之快，但就在這個快步調的生活中，人們開始回顧過去，過去的年代或許來不及參與但美好的事物在時間的沈澱之下，它依然是美好的，雖然處在現在的人們能夠得到多樣性的資訊，但卻來不及咀嚼，資訊太多太複雜，在向前走的同時，從過往的事件找尋新的感動。

在大眾文化發展至今雖然一直籠罩著商業的影子，但卻也創造出不少經典的作品，一些具有代表性的人物依然吸引不少來不及參與其年代的年輕人，在二十世紀末與二十一世紀到來之時，整個社會環境變化日益加快，這種現象在大眾文化中，表現得更加明顯，一樣新的作品出現之後，過不了多久，另一種新的花樣又出現了，新的東西一直出現，有些甚至很快就退燒，除了在文化上是如此，生活上亦然；1990 年代期間，開始有一些作品帶有古味，以台灣華語唱片來說，有一些歌手是將過去的流行經典歌曲做重新的詮釋，如陶喆的「夜來香」、王力宏的「龍的傳人」…等，這兩位都是使用新的編曲以及新的唱腔來詮釋，以上述的幾個例子顯示了富有古味的音樂漸漸成爲一種流行文化的元素，上述所舉的例子，是不同面向的復古方式，一種是曲風上的復古，別一種則是將過去的經典老歌做新的詮釋，相同的是歌曲都充滿了濃濃的復古氣息。

大眾文化的傳播力快速且廣泛，因此活在當下的我們很難不被這股力量所影響，唱片工業一向以製作時下流行歌曲爲主，隨著科技的發達，音樂的內容愈來愈

愈多元，流行音樂也開始有它自己的運作機制，每一種不同類型音樂也都各自有它一定的市場，在某一類型的音樂型態正流行時，並不代表其他型態的音樂就消失，像是 90 年代最流行的 R&B¹⁰音樂，之後漸漸被 Hip-Hop¹¹取代，但市場上還是有 R&B 的唱片，有些唱片或許不是將整張專輯概念都用 R&B 表達，但是還是會有一些 R&B 風格的歌曲，甚至加入了其他元素在其中，雖然 Hip-Hop 現為市場上主流，它的音樂內涵還是帶有些許 R&B 風格，只是 Hip-Hop 主要呈現的並非 R&B 這一個部分，因此並非主流的流行音樂在發展時，其他音樂類型就停滯不前；在錄音技術不斷進步之下，流行音樂的內容甚至用電腦就能夠製作，像是 80 年代最流行使用的電子合成音樂，在當時幾乎每一個歌手的音樂背景的鼓聲都是由電子合成，成為科技進步的一種表徵，而到了 90 年代這股電子樂風潮慢慢減退，但電子音樂還是繼續發展，並因為科技的進步，電子音樂更加精緻，有更多的變化。

每一個時代都有它流行的文化，並且直接反映當時的整個社會氛圍，而從這些文化上的表現也能夠看到每一個時期大環境的現象，不論這些文化是大眾商業化的或是精英的，顯示人類社會的文明進展，一個文化的過程，而文化復古的潮流像是對過去的文化致敬，並從過去文化上所累積的結晶，作為創新的根基，使用新的媒材加入古的意象，展現新型態的風格。

¹⁰ R&B (Rythem&Blues) 節奏藍調，常在樂曲中加入強烈的節奏，其特色是在樂句的尾音做即興的表現，且常使用真假音轉換的技巧，沒有固定的唱法，完全憑藉歌手發揮，參閱 http://www.fruittea.net/~current/history_jazz/body_blues1.html

¹¹ Hip-Hop 源自美國，初期為美國黑人的街頭文化，之後才漸漸在全美流行，並在全球引起一股風潮，Hip-Hop 有四個主要的文化特徵 graffiti-spraying (塗鴉)、breakingdancing (街舞)、DJ、MC/Rapping (饒舌歌手)，參閱 <http://home.kimo.com.tw/streart/>和 <http://doobiest.x.net.tw/get%20down%20news11.htm>

第三章 復古風潮之文化現象

復古的流行在 90 年代左右慢慢出現，它出現的方式展現在許多不同的地方，用不同的形式展現在人們的面前，而對於復古對於人類文化有什麼意義，從詹明信的角度看來，他是**以懷舊¹²的觀點來論述美國的懷舊電影**，他認為會有懷舊的出現是因為人們對於時間感的失去，沒有歷史感，因此想用畫面來固定住過往的一些形象，詹明信提到「**後現代社會裡關於時間的概念和以往的時代大不相同。形象這一現象帶來的是一種新的時間體驗，那種從過去通向未來的連續性的感覺已經崩潰了，新的時間體驗只集中在現時上，除了現時以外，什麼也沒有。**」¹³時間上的斷裂使人們感覺到十年或甚至五年就是一個時代；而像是在歷史上的記載，歷史學者將中世紀劃歸為一千年，那種歷史的進程以現在的觀點看來是緩慢的，而現在一個十年就像是一世代之久，時間感的加速而文化的進行也在加速，新的事物很快就出現也很快就不見，尤其在流行文化中，流行意味著時下最新穎的東西，可是這種東西不一定能夠維持五年、十年，或甚至幾個月，速度成為後現代社會中很重要的元素。

人類本來就是一直在往前進的，而或許懷舊的同時能夠抽離現實的世界，這種懷舊的情結也形成了一種流行的趨勢，與懷舊有關的事物形成了自己的市場，以商品的形式出現，詹明信就以美國懷舊影片為例子，他提到，「**美國電影界出現的懷舊影片似乎是關於歷史的，但最重要的特點正在於其不是歷史影片。……而懷舊影片卻並非歷史影片，倒有點像時髦的戲劇，選擇人們所懷念的某一個歷**

¹² 懷舊 (Nostalgia)，懷舊吸引了批判的注意力，主要是扣連上後現代主義及其假定的真實歷史感喪失。詹明信 (Fredric Jameson) 引介了「懷舊模式」範疇 (這是法文 *la mode rétro* 的翻譯)，用以描述當代後現代文化戲仿過去，在文化風格的層次予以再現的方式。參閱彼得·布魯克 (Peter Brooker) 著，王志芳、李根芳譯，《文化理論詞彙》，巨流圖書公司，2004，頁 273

¹³ 詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，合志文化事業股份有限公司，2001，頁 240

史階段，比如說二十世紀三〇年代，然後再現三〇年代的各種時尚風貌。懷舊影片的特點就在於它們選擇過去時是以欣賞為目的的，這種影片需要的是消費過去某一階段的形象，而並不能告訴我們歷史是怎樣發生……」¹⁴，當懷舊成爲一種復古風潮，也就意味著商品化的開始，復古就某種程度而言是再現過去的時代特色，著重的部分不一定會在歷史事件的發生，如詹明信所說的我們要消費的是形象，是一種猶如置身在過去某時的情境，以他的看法來說，歷史性在消費形象中的同時是被抹煞的，不過在我們消費的背後，歷史性還是隱藏在其中的，或許它並不明顯，不過卻還是發一些微弱的訊息，像是現在當我們談及普普風格時，直接聯想的是六〇年代，而不是當時的歷史脈絡，普普也成爲一特定的風格名稱，但還是有它發生的原由，但這些都被隱沒在最底層了；懷舊的情結的復古的風潮並不只是出現在藝術上（電影、音樂、服飾…等）也在生活上（像是一些生活用品），在某個程度上也帶動了人類回溯過去文化的軌跡，對於過往文化習俗的保護或復興。而不論復古的動機爲何，在復古的氛圍之下，人們經由消費滿足了心裡那種懷舊的情結，試圖從中找到目前所處的時間位置及歷史定位。

第一節 復古的複製與創新

在本文的第二章曾談及有關於複製技術的問題，身處在後現代的人們，使用複製技術作爲創作的媒介是習以爲常的事，它不再只是單純地再現客體，其客體也不只是客體本身，它還載具了更深層的意義。複製技術的愈是發達愈是能將對象具體化，像是複製畫能與原作達到高度相似，但即使再怎麼相仿，還是模仿罷了，或是要將某一事物真實記錄下來利用相機或攝影機比用畫筆更爲真實，因此後現代的藝術作品不做純粹再現，也沒有所謂的原作，原作是無意義的，以流行音樂來說，唱片才是一個歌手主要呈現作品的平台，而唱片本身就是複製出來

¹⁴詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，合志文化事業股份有限公司，2001，頁 239

的，所謂的母帶是作為複製的模型而已。當復古風潮流行之際，複製過往的事物並不困難，但單純的模仿並只不過是增加一樣事物罷了，像是在一些大賣場中可以看到一些復古造型的電話，外型復古，有著現代化的功能，在生活用品中，我們只是多了一種選擇，並沒有太大的改變，復古之所以能夠成爲一種風潮，勢必除了某部分的仿古的成分外，還有一些新的創建在其中。

復古風的流行，使得一些曾經流行過的事物成爲市場上的新寵，而復古的操作手法在某種程度上是具有商業色彩的，如詹明信所說是一種物化的行爲，不過復古所帶來的並不只是商品的型式，一些收藏家把過去生活所使用的物品保存下來（如香煙盒、火柴盒…等），在過去那些是我們所沒注意到的小東西，而經過了幾十年，它卻成爲了寶物，它的價值對於收藏者來說，是不能用商業的方式來計算，而收藏和復古有什麼關聯，收藏和保存在某種程度上是相同的，古董就是人類懷舊的其中一種行爲，當然這是較商業性的操作，而近年來台灣古老的童玩再度受到眾人的注意，還因此帶有教育功能，從古老童玩中學習自己的文化，這可以說是復古的另一個面向；復古的概念並僅只於在模仿前人，因爲時間和文化的不同，過去的事物會有新的解讀。

欣賞前人所留下的文化印記，成爲二十世紀末的流行，直至今日，復古一直在進行，有些事物其實是一直都在進行，但卻因爲復古風潮使得人們更加注意，像是以可口可樂圖像來創作安迪·沃荷的作品，這個影像不斷地被複製到不同的東西上，像是杯子、衣服…等，都不難看見這類的圖像，這個圖像不論當下流不流行，都能夠吸引一些特定的群眾，它被一再地複製，但還是有某一部分的人感到興趣，即使在之後有許多可口可樂的圖像可能已非安迪·沃荷的原創圖形，但可口可樂的形像已經深深植入大眾的腦海中，而可口可樂公司也出品一系列自家產品供愛好者收藏；其實從這裡可以發現，復古有的時候未必是所謂不再流行或過時的事物，一些過去的流行過的文化還是繼續發展，只是有其它新流行的事物

取代了，當下流行的事物很容易吸引大眾的眼光，因此當復古的風潮慢慢出現在我們生活周遭，眾人的目光也跟著開始調整。

模仿一直是人類文化中常常出現的一種行爲，尤其在藝術中模仿是一種必須的學習，把前人的作品當做爲典範加以練習，即使是創新也常常需要考舊過去的作品，雖然復古風潮成爲近來的文化現象，但並非是完完全全將過去的東西套用在現代的事物上，而是一種混搭的作法，不管自然風的復古還是華麗風的復古，都有後現代拼貼的特色在其中，拼貼一直是後現代文化的特色之一，在後現代的藝術的場域中，這個概念不斷地出現；拼貼沒有一種固定的風格，它常常是由二種以上的物質或者說是風格概念組合而成，而復古風潮帶著濃厚的拼貼色彩，簡單的舉例來說，人們比較不可能穿著傳統式的旗袍隨意的走在街上，這樣的穿著並沒有所謂對或不對，而是在現在這個時空之下，會讓人們的時間感到錯亂，但旗袍風格的衣飾的確是許多設計師的靈感來源，多數復古中國風的衣飾都是經過改良，可能只截取衣領的部分來做爲上衣的特色，下半身可能搭配牛仔褲，並非整套使用中國風格，當然也有整套衣飾都是中國風格，但和過去傳統的服飾已經有很大的差異，在衣服的版型上已經是用現代的製作來思考，剪裁的技巧也和過去不同，在思想上和操作方式的不同，實際作出來的東西也很難有完全相同的效果，只能說在外在的表現上某些風格和元素是類似的。

復古風潮表現面向是多方面的，可以說是整體的社會氣氛充斥復古味，而有三個方面是較明顯感受所謂復古的氛圍，像是在服裝方面，也是有一些復古的設計，如 20 年代維多利亞風格的蕾絲刺繡風格，以及 60 年代學生氣息的裝伴，再搭配現代的流行的俐落，在復古中又帶有現代的風格；在室內擺設上也有類似的情況，利用普普風格的傢俱搭配極簡的空間，使整體的空間較爲活潑，使復古的設計感與現代空間結合不顯得突兀。

近年來，不論是台灣或國外的流行樂界，都可以感受到復古元素在其中，流行音樂市場很明顯可以看到一些過去當紅的歌曲從重新發行或是再被現在的歌手重新詮釋，這並非是過去的文化完全被遺忘而現在才被想起，其實這些作品還是偶爾能夠聽到有人演出，但或許並不如過去頻繁，眾人的注意力不再停留過往，不過這些曾經有著較大影響力的歌曲卻在當時代的聽者中慢慢累積、沈澱。文化的印記常常是在不知不覺的情況下傳承下去，而現在我們有意的複製過去文化，或者也可以稱做是模仿，在某一段時期，會流行某一種風格的，當這種風格過了流行之後，就成為這個時期的文化符碼，也會成為當下眾人模仿的對象，流行文化是直接對於眾人有著極大的影力，即便可能只是短期的風潮，卻有可能是日後重要的文化印記。

以目前流行音樂唱片來看，有不少運用現代流行元素和一些復古的元素結合的創作。華語唱片中，有前面提到的陶喆或是王力宏…等人，以王力宏在 2004 年出的專輯「不可思議」為例，專輯中「LOVE LOVE LOVE」這首歌整體使用了充滿爵士風格的編曲，營造出搖擺（Swing）大樂隊的氣氛，並在中間間奏的部分加入一小段現在最流行的饒舌，整體來說，兩種元素運用的恰到好處，並不會顯得突兀，而值得一提的是，這首歌曲的爵士樂隊是真人演出，並非是電腦做出的效果，可以算是帶有一點復古兼具現代流行的一個嘗試，唱腔上並未刻意模仿爵士樂的唱法，還是現在流行歌的唱法，但因編曲上使用大量的爵士樂元素，所以還是保有復古爵士搖擺的味道。此首歌曲的節奏輕快，帶著復古爵士風格，不過歌詞方面卻不顯得復古，直接的表達、不拐彎抹角，非常符合時下年青人的訴求，而歌詞所傳達的意念主要是和平、平等，但卻是使用較輕鬆的音樂形式來表達，而非一種嚴肅的態度，音樂整體歡樂的氣氛並未減弱訴求的意念，從另一方面來看，身處現代的人們，處理事物的態度和過往並不相同，複製了復古的元素，到底還是屬於現代社會的產物。

LOVE LOVE LOVE

作詞：王力宏 作曲：王力宏 編曲：王力宏

我肚子餓所以買了便當 我吐紫色 因為嚼葡萄口香糖

我手指熱 因為彈了一天蕭邦

我腎裡藏著可怕的創意 不能抵抗著我變成他的奴隸

醫生提倡這個不是科學的毛病

你贏不了但你還是繼續 你並不瞭為甚麼我自言自語

你聽不到我靈魂有自己的旋律

我並不要你所謂的成功 我聽不懂但你嘴巴不停的動

我一直笑因為看到世界的輕鬆

因為 LOVE LOVE LOVE 大家都需要 OH YEAH

給我 LOVE LOVE LOVE 讓我感覺到

如果你害怕試試看這個愛 把你的煩惱遊戲規則通通拋開

讓你的心有一個機會代替你腦袋

我希望當我自己八十五歲 每天的日子都是簡單的 Happy Day

I LOVE YOU 希望 YOU LOVE ME

因為 LOVE LOVE LOVE 大家都需要 OH YEAH

給我 LOVE LOVE LOVE 讓我感覺到

Rap :

不管是在甚麼地方 不管是在甚麼時代

有一個節奏 就有理由 讓你頭一直甩

如果你肯借我你的手 打這節拍 如果你跟著唱 會把氣氛搞的更 HIGH

從伊拉克的沙漠 一直到你我的心裡
美國洛杉磯 一直到內地的烏魯木齊
每一個人應該是最親密的姐妹兄弟(我是說真的)
音樂的魔力 是你們的基本聯繫 愛的武器
音樂的利益 你的邏輯 會歡迎著和平
而且這麼大方的態度 就算有一點孩子氣
千萬不要在意 大家只會更愛著你 希望這個信仰能夠播放全世界
音樂就是愛 也就是我老天爺
當你眼前都是黑夜 那你就記得 L-O-V-E 什麼都不缺

因為 LOVE LOVE LOVE 大家都需要 OH YEAH
給我 LOVE LOVE LOVE 讓我感覺到

因為 LOVE LOVE LOVE
給我 LOVE LOVE LOVE 簡直是呼吸 我愛你

以另一位華語歌手為例，陶喆 2002 年所發行的專輯「黑色柳丁」中，「月亮代表誰的心」原曲為鄧麗君所演唱的「月亮帶表我的心」，鄧麗君所演唱的這首歌曲其實被許多歌手翻唱過，雖然不一定有被錄製成唱片，但可以說是華語歌曲中的經典之作，陶喆將這首歌加入自己所填的詞並且編新的曲，和原曲混合，成爲一首新的作品，而新填上的歌詞（括號的部分）是從原詞做爲基礎來發展，好像是和原詞對話一般，歌曲中帶有 R&B 的風格，並運用人聲和聲方式來重新詮釋，歌曲整體呈現和過去鄧麗君所演唱的版本在風格上有很大的不同之處，鄧麗君的歌聲柔和，不強調節奏，而陶喆的版本可以說是完全顛覆了人們對這首經典之作的刻板印象，這樣的嘗試在華語流行音樂的市場上受到注意，因爲陶喆所演唱的版本並非是純粹的口水歌，而是強調了自己的特色，這明顯區分了和鄧麗君

所唱的經典版本，而這首歌雖然不是陶喆「黑色柳丁」專輯所主打的作品，但還是吸引閱聽者不少注意，其實像這樣老歌新唱的情形陶喆並非是特例，如此經典歌曲，已經被翻唱過數百次，而陶喆的詮釋卻讓人印象深刻，這並不容易，畢竟此首歌曲的原唱版本是如此讓人印象深刻，要改變聽覺的習慣畢竟要比視覺得困難許多，這也是為什麼經典之作難以顛覆的原因；而陶喆將此首歌曲改編得充滿了自己的風格卻又不失去原曲的味道，不但使人們回味過去並且加入新的創意，而呈現時卻不顯得突兀，這就是此首作品成功的地方。

月亮代表誰的心

原詞:孫儀 詞:陶吉吉 娃娃 原曲:翁清溪 曲:陶吉吉

「都怪那晚的月光 浪漫的讓人心慌 其實原來沒有怎樣
只是夜有一點涼 愛忽然難捨難放 彎彎月亮在天上
看我們愛的癡狂 什麼誓言都不要講 我的吻在你肩膀
在你耳邊輕輕唱 你問我愛你有多深 我愛你有幾分
我的情也真 我的愛也那麼真 月亮代表我的心 oh yeah

圓圓月亮在天上 看人們聚散無常 一個人在街上遊蕩
愛恨心裡已兩茫茫 yeah 我沒有想像堅強
初一十五的月亮(有些憂傷) 天天變得不一樣(在你臉上)
原來所謂地久天長 也只是誤會一場 那首歌我慢慢唱」
你問我愛你有多深 我愛你有幾分 我的情如一 我的愛也不會變
月亮代表我的心 輕輕的一個吻 (輕輕 baby just a little kiss)
曾經打動你的心(打動我的心) 深深的一段情(一段情)

成了回憶到如今(從此我會永遠思念)

我問你愛我有多深 你愛我有幾分 你去想一想 你去看一看

月亮代表誰的心 月亮代表誰的心

月亮代表誰的心

以上兩首復古風格的流行歌曲不只是呈現懷舊的情緒，且也表現了現代社會人們的一些想法，在不同的時空和情境之下呈現出意象也會隨之改變，而流行音樂雖然和商業脫離不了關係，或者可以說這是無法避免的一個文化現象，但這卻是最直接了解時下的人們對於事物看法的觀察點；很多生活的小地方也可看到復古風的出現，並且有時候甚至讓人忽略了復古風正在發生在我們的周遭；複製復古雖然顯而易見，不過若不能融合現代社會的精神，還是會顯得格格不入，因此加入現代的巧思和復古的元素，呈現出的事物才是會使人真正注意到復古的流行的創意。

第二節 經典的再詮釋

「文本的意義超越它的作者，這並不只是暫時的，而是永遠如此的。因此，理解就不只是一種複製行為，而是一種創造性的行為。」

—伽達瑪¹⁵

人類最初學習的方式就是模仿，從模仿的經驗中去體驗生活的事物，而人們在學習藝術的初期也是在模仿，在模仿的過程可能不會那麼順利，那必須要由失敗的經驗累積之後，慢慢地才能夠掌握住訣竅，即便能夠精確地模仿對象，也不

¹⁵伽達瑪（Gadamer Hans Georg）著，洪漢鼎譯《真理與方法》，時報出版，頁 389

一定能夠被稱作是藝術，藝術是一種有彈性、開放性的活動，純粹地複製對象並不能夠從模仿的過程中激起不同的火花，就學習速描為例，剛開始學習的目的是要準確地描繪對象，而當這項技巧夠純熟時，在速描的同時可能精確描繪對象已經不是最重要的目的，反而是從速描的當中思考如何突破現有的東西，可能不再只是描繪寫實的事物，而是腦中所想像的事物，並加以忠實地描繪，以畢卡索來說，他的速寫底子了得，但他卻創造了一個顛覆了傳統視覺習慣和思考邏輯的藝術流派——立體派，當然這和藝術史的整個先後脈絡有關係，但要能夠影響後世藝術家的思維這並不容易；在學習模仿的過程中總會因人而異出現不同的效果，同樣一個景，每個人所描繪的圖一定是不同的，而模仿並不是意味著影印機複製完全一樣的東西，反而是從其中去得到一些體驗。

「模仿和表現不單單是描摹性的複現 (Wiederholung)，而且也是對本質的認識。……本質的表現必然是展示的 (zeigend)。誰要模仿，誰就必須刪去一些東西和突出一些東西。」¹⁶伽達瑪對於模仿所提出的看法提及要模仿就必須刪除及突出某些東西，事實上模仿的過程當中，總會抓住對象較明顯的特質來進行模仿的，而為了展現其特色，對於不明顯之處會選擇性的忽視它，突顯其明顯特質之處並誇張其特色，而在整個模仿的過程當中，會去觀察模仿對象的一舉一動，從中去學習認識對象，學習並非能夠快速達成的，而是不斷地去揣摩嘗試，每揣摩一次就重新再認識對象一次；一些做為經典的藝術作品，就是如此才能夠被傳頌至今，在不同的時代看待同一件藝術作品，切入的角度和見解總是和過去有一些不同，作品一再地讓眾人有討論的空間，討論並不會讓藝術作就此陷入固定的框架當中，反而擴展討論的面向。

一些藝術作品經常是後世奉為模範經典，並且深入去研究分析它，而某部分的人經典之作可能也成為他們的負擔，因為太過於在意經典之作所給予影響力及

¹⁶伽達瑪 (Gadamer Hans Georg) 著，洪漢鼎譯《真理與方法》，時報出版，頁 167

規範，就此走不出這個框架當中，進而被限制住了，但傳統經典之作並非只是一件供人模仿複製的一個模範而已，並非完全間遵照典範走就能夠創作出一件藝術品，而在學習的過程中，常常總是依賴於某些規範（如：技巧）而忽略表現的重要性，「雖然由偉大的演員、導演或音樂家所創造的傳統總是作為典範而有效，但它並不是自由創造的再塑造方面，對這個典範的研討並不比對作品本身的研討來得少。再創造的藝術具有這樣的獨特性，即它所要從事的那些作品對於這種再塑造是明顯地開放的，並且因此使藝術作品的同一性和連續性顯而易見地向著未來敞開了。」¹⁷傳統是慢慢累積而成，而要完全顛覆傳統，也並非是立即能夠做到的，依循傳統本身並無所謂對錯的問題，而是在接受這些人類日積月累的文化精華當中，我們還能夠創造什麼屬於這個世代的東西，經典的藝術作品既然會被保留下來，有它一定重要的歷史定位，而在參考這些豐富的藝術作品，應該能夠激發出不同的火花出來。

在藝術的學習及創作表演的過程中，對於前人的作品再次的詮釋及模仿，在某個程度是必經的過程，但模仿必須是有意識的模仿而非盲目的模仿，無意識的模仿並不能夠在表現時給予加分的效果，例如在詮釋貝多芬這樣有名音樂家的作品時，拜科技進步能夠有唱片讓我們參考大師是如何詮釋經典的作品，在學習的過程中，若是一昧地完全按照大師的方式彈奏，即使模仿地再像也不是屬於自己想要表達此首樂曲的面貌；當然模仿難免會有如此的情況發生，但有意識的模仿就適時地在這個時候發揮它的功用，可能模仿的過程當中發現本身不足的地方，並且發現自己擅長之處，也能夠在模仿中學習對方的表演的優缺點，從新認識自己更進一步去做調整，使表演更加完美，相反的，若只是盲目地模仿，就只能永遠停在某一個境界，沒有辦法超越他人更無法超越自己，表演當然是被侷限住了，所以有意識的模仿對於一個藝術創作表演者是非常重要的。

¹⁷伽達瑪（Gadamer Hans Georg）著，洪漢鼎譯《真理與方法》，時報出版，頁 173

就音樂方面來說，除了唱片是一個很好的參考之外，樂譜也是一個重要的參考資料，樂譜上記載了許多樂曲的聲音表情，速度、大小聲、節奏的強弱…等，這些都是輔助表演者的一些符號，也是詮釋樂曲的重要依據，而不同的人面對同一分樂譜也會有不同的詮釋，這就是在詮釋時有趣的地方，即使樂譜上的指示相同，卻是出現不同的效果，一個人在不同的年紀詮釋同一件作品也會有不一樣的呈現，生命的種種經歷是獨一無二的，它隨著音樂一起表達時，會出現除了樂譜上的符號的東西，而這是無法模仿及複製的；其它種類的藝術也是一樣，即使大家所擁有的素材是一樣的，但做出來的東西卻未必相同，不論是在審美或是直接進入藝術表演及創作的過程中，再一次的觀賞或詮釋都是對於藝術的再認識，「…已認識的東西又重新再認識，那麼按照其最深層來說究竟是什麼這一問題仍然沒有被理解。…在再認識中，我們所認識的東西彷彿通過一種突然醒悟而出現並被本質地把握，而這種突然醒悟來自完全的偶然性和制約這種東西的情況的變異性。」¹⁸ 即使對某一件藝術作品再熟悉，當每一次再度面對它時，都是重新創造，它還是有很多的可性，並不因為太過熟悉而失去新的意象。

古典音樂流行化

伽達瑪認為對於一件藝術作品的再認識是對於這件作品的再創造，不論是否實際上是否真的做出一件作品，但只要出現新的看法觀念都是一種再創造，並且使這件作品有更多討論的空間，這個作品也因此更加活躍，不因為時間的經過而褪色，這也是為什麼有些藝術作品至今都還常常被人們提出來討論的原因，而一些經典的作品甚至成為現代藝術家創作的藍本，運用原來的作品加入本身新的想進去，成為另一個新的作品，這樣的作法有些許對於過去的作品有些許致敬的意味，而這種致敬的表現方式出現在音樂、戲劇、視覺藝術較多，以音樂來說，有一些現代的音樂家將古典音樂的編曲完全改變，並用新型態的樂器來演奏，但原

¹⁸伽達瑪（Gadamer Hans Georg）著，洪漢鼎譯《真理與方法》，時報出版，頁 167

曲是古典音樂的作品，像是電子小提琴演奏家陳美¹⁹就是如此，古典音樂變得非常狂野，且有很多電子音樂合成在樂曲當中，甚至可以說她所演奏的是流行音樂，只是原曲採用的是古典音樂但表現出來的音樂結構及意象完全與過去不同，雖然陳美她並非所有專輯的曲目都是用古典音樂改編，也有新的創作，不過從這一點可以知道，她擁有良好古典音樂的基礎，並且運用了新的方式來呈現作品，這或許符合了伽達瑪所說的，藝術作品引起新的見解，並再一次用不同的角度去認識它。

對於一樣被認定為經典的藝術作品，總是讓人對它充滿了敬佩及尊敬，並且試圖去遵循的對象，它給予後世一個模範形象，這個形象無庸置疑深深烙印在人們的腦中，以伽達美的說法，它帶有些許的權威性質，而每一個不同的文化都有它獨特的印記，這是無可避免的文化現象，權威性其實是文化累積而成的一個特質，它必定要有獨特和具有特別文化意義才會出現權威的特性，或者可以說是一種主流的價值，而主流趨勢需要一些時間去慢慢累積，所以權威也一直隨著時代及社會形態的不同跟著改變；而經典的權威會給予群眾一種規範的力量，群眾通常會遵循著這個規範，而既是一種社會普遍接受的方向，因此它的影響力常常是維持相當長的一段時間，它除了給予一個精神上的模範，另一方面也讓人們在認識這些經典之餘能夠延續經典權威的精神。

藝術作品常常透露一種時代精神，並且反應了當代人對於社會的觀感及想法，作為經典的藝術作品常會被人們拿出來討論，不論是批判亦或是讚賞，它都經得起時間的考驗，隨著歷史的進行藝術作品並不停留在過去，它是一直往前進的，即使它被認定是一部老作品，它就像是一個指標，總是在不同的時代給予新的契機，藝術的本質就是反映當下人們的生活態度，而這個態度就是一個時代的

¹⁹ 陳美，一位泰中混血英國籍的電提琴演奏家，從小學習古典音樂，10歲時就和管絃樂團合作演出，11歲就發行個人小提琴專輯

表現，而有趣的是活在當下的人們總是最反對我們所處的時代，並無時無刻想要創造新的事物取代原有的事物，也就是因為如此社會不斷地改變，人類看待事情的角度也一定和過去不同，很吊詭的是當我們不斷改變便又懷念起過往的一切，科技愈進步社會的變化也跟著加快，常常還來不及懷念過去或甚至享受當下，整個社會環境又進入新的狀態中，人類不知不覺中習慣快速的腳步，而經典的藝術作品卻不因此而少了權威性，它依然有它值得我們一再討論的地方，而不見得對於經典作品是一味的讚許，也有可能是批判，但我們都注意到它代表的重要性，在之前提及陳美的例子，她演奏二、三百年前的樂曲，並運用新的樂器和新的編曲表現這些所謂古典或經典的作品，這種作法也讓眾人對她的褒貶不一，並在 90 年代末期引起一翻討論，而陳美目前依然在樂壇上站有一席之地，或許對於現在的閱聽者來說這只是多了一種選擇，喜歡和不喜歡並沒有那麼清楚的界線，在 90 年代末確實是對古典音樂界帶來了不少的衝擊，並對於陳美難以定位，而目前結合電子音樂或流行樂的古典樂手也不少，像是棒辣妹、邁克森²⁰…等，因此這樣形式的音樂風格算是漸漸被大眾接受，這幾個樂手都和陳美相同的是從小接受古典音樂的訓練，因此演奏的技巧扎實並且運用流行音樂元素來演奏器樂，這也許和他們前後與同一位經紀人 Mel Bush 合作的關係，他們唱片宣傳行銷方式都有一些相似之處，無論如何，肯定的是古典兼具流行的演奏方式是能夠被大眾接受，而從新的編曲演奏經典之作也是對於經典的另一嘗試和認識並給予更多的可能性。

像這樣古典音樂和流行的結合的例子在目前並非是特例並且愈來愈普遍，雖然這些樂手還是被歸為古典音樂的一部分，不過和傳統的古典音樂的詮釋方式有很大的差距，而各有各的獨特之處；而二十世紀末的復古風潮當中，有許多不同

²⁰棒辣妹 (Bond)，來自英國絃樂四重奏的女子團體，演奏的樂曲從古典到流行都有，並以性感美麗的外表打破外界對於古典樂手的既定印象，此種作法和陳美相似，並且受到廣大樂迷喜愛。邁克森 (Maksim)，克羅埃西亞人，目前定居於巴黎，1999 年獲得魯賓斯坦首獎，是鋼琴家也是作曲家，是一位兼具古典和流行的鋼琴手

的方式來呈現復古的意象，過去的文化結晶成爲現代藝術家運用的素材，而能夠如此容易地以復古爲模範來創新，複製技術的進步是一大功臣，而複製技術的操作方式愈來愈普遍並且更容易取得，以目前的唱片市場來說，不論是古典音樂、流行音樂、爵士音樂…等，在這些領域當中都有一部分是在做復古的東西，但復古的範圍並不一定限於某個年代，以目前流行唱片來說，很多唱片公司推出一些 1970 及 80 年代的紅極一時的歌曲，把這些歌曲集成爲一張專輯，這也算是提供了閱聽者另一種選擇，而要將一些經典的曲目重新詮釋也是復古風潮中的一個現象。

流行音樂混合復古經典曲風

從上述古典跨界流行音樂的例子其實可以觀察到，有些時候是很難界定音樂類型的分類，流行音樂發展至目前爲止，不斷有新的科技和新的呈現方式產生，但不一定會被主流流行音樂收編，它可能有不同的管道吸引群眾認識它（像是網路上發表、獨立唱片製作、pub 演唱…等），就復古的流行音樂來說，不只是主流的流行音樂如此操作，一些非主流的唱片其實更多復古得更徹底，並具有更大膽的嘗試；2001 年流行歌手范曉萱就曾經出了一張完全以爵士樂爲唱片概念的專輯「絕世名伶」，全部的樂曲都是新的創作並無翻唱他人的作品，整張專輯以爵士樂的風格呈現，對於台灣主流流行音樂來說，這是一個滿大的挑戰，或許它不能算是實驗性極強的作品，不過主要是以歌手本身的喜好爲主軸，而非完全以大眾的品味來製作的專輯，先不論在市場的經濟效益，在主流流行音樂市場的操作模式是不盡相同的，這樣確實是會引起一部分人的好奇進而吸引某些閱聽者，雖然此張專輯絕不是那種大賣的唱片，但肯定的是它的復古創意確實使人們留下深刻的印象。

「絕世名伶」專輯除了在曲風上運用了爵士樂的編曲，但在歌詞的創作上則

是完全的現代生活的意象並且帶有強烈的個人風格，復古的爵士曲風搭配現代的詞給予聽眾一種新的感受，雖然並不是只有范曉萱使用復古元素創作新的歌曲，而整張專輯都是復古元素為基礎的作法，在華語主流流行唱片市場上范曉萱可以說是一個特別的例子；在編曲上爵士曲風為主軸，但卻未被歸類在爵士唱片當中，反而是歸類在流行音樂中，或許是和她之前的流行歌手形象有關，另一方面，她雖然是採用爵士曲風，但和爵士歌手的差別在於她在專輯中的唱腔上並未完全使用爵士歌手的唱腔，這並不意味著范曉萱不擅於爵士的歌唱技巧，而是保有她個人原有嗓音，不完全使用爵士歌唱技巧，因此在聽覺上會有一種不同於一般流行音樂也不同於那些專唱爵士的歌手。

而一件作品被稱之為經典就有它一定的權威性，有它某些程度的既定印象，重新詮釋並讓人留下深刻的印象不是容易的事，即使這麼多復古意象的唱片或是演出，也一再證實了復古正在流行，嚴格來說，有許多的作品和演出只是搭著這股風潮出現，它所帶來的意義可能不是那麼大，而這也正是流行的特性，當一樣商品或一種風格當紅之際，就會有許多人跟進，累積到一個某數量之後，可能就是此種風潮謝幕的時候，而在此之後能留給未來的創作者什麼音樂的精華，這或許是目前的創作者需要思考的方向，復古元素的利用可以是正面的也可以是負面的，正面的是回顧過去的經典並加以創造成為另一種新的作品，負面的則是成為一些投機取巧的創作者趕搭復古風潮而且了無新意，如此投機的創作通常是維持流行的時間是短暫的，流行音樂既然是一種現代社會的一種文化，它也必定要有某種程度上的文化責任。

「文學藝術作品其實與所有文著作品文本有共同之點，即它是用它的內容意義向我們訴說的。我們的理解並不特別關注作品作為藝術作品應具有的形式成

就，而是關注於作品究竟向我們說了些什麼。」²¹不管藝術是什麼形式來呈現它的內容，即使是商業導向的音樂作品，只要能夠創作出能夠在文化上累積能量並且不斷地被討論，在任何時代都可以是好的作品，即使經過了時間及流行事物不斷地變化，在文化的歷程上還是有一定的分量。

第三節 全球化下的復古流行音樂

全球化造就共同的記憶

在傳播技術及複製技術還未如今日進步之時，人們的行動及獲得的知識非常的有限，因此各地的文化皆以在地的傳統為主，顯少能夠了解其他地方甚至是其他國家的文化，在工業革命之後，科技的進步使人們有了新的傳播及複製技術，並且可以藉由像是書籍、報紙、廣播、電視、電影、唱片、網路…等，獲得不同國家地方的文化，也讓不同國度的人能夠在同一時間有一些共同的經歷或記憶，除此之外，還可能相互影響流行的事物；這也就是說，訊息傳遞的速度非常地快速，接收者因此能夠掌握世界的脈動，傳遞的訊息如此的便利也讓人類的生活不只是侷限在某個地區，最明顯的是在經濟及文化上，企業家若有能力，必定向外擴展自己的事業版圖，創造更好機會讓所有的人認識自己的產品，這也促使國家文化的形象讓別的國家認識。

而全球化最明顯的例子就是美國了，美國文化（像是麥當勞、肯德雞、可口可樂…等）幾乎是無所不在，這也顯示出一個國家的國力是如此強大，有些學者認為這是一種文化霸權²²，並且企圖讓全世界的文化都向它靠攏，且影響人們的

²¹伽達瑪（Gadamer Hans Georg）著，洪漢鼎譯《真理與方法》，時報出版，頁 230

²² 霸權（hegemony），葛蘭西發展霸權的觀念來解釋統治階級維持權力（或確保與聯繫霸權）的

審美觀、價值觀…等，媒體傳播在全球化佔了一個很重要的角色，在現代化的社會中，媒體是一個重要的傳遞工具，因此擁有媒體就像是掌握了權力，不管是政治、經濟、文化…，都保有了絕對發聲的權力，尚一皮耶·瓦尼耶（Jean-Pierre Warner）提到，「各企業要麼必須將其風險移轉至外部，轉嫁到從事生產的小型企業或中游公司；要麼就得緊緊地拉住那些具有電視相、又能在電台裡暢談，以及那些已經擁有一定支持者的作者、藝術家或生產者。而且就只販賣這類人而已。」²³

其實從歷史上人類的發展可以看出，強盛的國家皆有企圖要佔領其他的國家來壯大本國的聲勢，在佔領後都使用極權的手法將自己的文化套在被統治者或是被殖民者的身上，這或許和現代社會全球有異曲同工之妙，不過，以目前的社會現象來看，很難有一個國家能夠只靠自己而不去和其他國家打交道且完全封閉的，每一個國家（尤其在經濟方面）很難單打獨鬥生存，因此在活在二十世紀及二十一世紀的人類不可必免的一定會受到全球化的影響；從二十世紀開始，交通的發達、複製技術的進步，人們能夠大量接觸不同的民的文化，而美國又是世界大戰的勝利國，在經濟、政治較其他國家穩定之下，成為多數人心中的天堂，當然也就使美國文化壯大，在許多地方都可以接收到美國文化的訊息，而最能夠讓人容易接受的就是娛樂業了，那是一種人們對於外國文化的好奇，並且娛樂業大多以音樂、舞蹈、玩樂…等，較輕鬆不具威脅的方式來接近大眾，這種不具威脅力的文化訊息，很容易讓大眾在無形中就吸收了這些資訊。

電影明星、流行音樂成為他國仿效的對象，在一方面似乎意味著某一種主流

方式，他主張，統治階級不是透過經濟權威的直接表達，而是市民社會（這個詞指涉經濟與國家之間的社會領域）的領域，積極發揮其知識、道德和意識形態的影響。因此，它的目標在於說服大部分的人口受其作為統治階級，在經濟與文化上的正當性。參閱彼得·布魯克著，王志宏、李根芳譯，《文化理論詞彙》，巨流出版，2003，頁 181

²³ 尚一皮耶·瓦尼耶（Jean-Pierre Warner）著，吳錫德譯，《文化全球化》，麥田出版，2003，頁 85

的品味，這也讓許多藝術工作者非常反彈，認為那是一種制式化的文化工業，只是換湯不換藥的作法，但美國的電影和流行音樂目前依然還是處於龍頭的地位，另一方面，每個國家有自己根深柢固的人文風俗並非能夠在一朝一夕之中被改變，所以常常在外來的文化在本地常常會有融合的現象，才能讓這些流行文化的版圖快速擴展，像是二十世紀初，美國爵士樂傳到了法國，爵士結合了法國的香頌形成另一種獨特的爵士風格，又或者在中國上海，爵士的唱腔少了那種藍調哭腔的調調，取而代之的是中國小調的唱腔，這也讓活在同一世代的人們有了相似的流行風格，並且讓人們回想起某個年代時，就想起那時所流行的事物，像是1960年代，具代表性的就是普普風，雖然當時的資訊傳輸沒有現在這麼發達，但是卻依然影響了當時的流行走向，今日這個現象就更明顯了，流行幾乎是全球同步，這個現象讓人與人的生活方式更接近，另一方面卻好像抹煞了一些個各民族間的特性，不過也因此讓人們有機會去反省，自己的在地文化的特色，這是一個一體兩面的事情，很難單純用好或不或去評斷，這永遠是一件無解的命題。

文化全球化造就世界巨星

全球化影響不斷發酵當中，對於流行音樂的工作者來說這是一個讓群眾認識的好機會，現在傳播的科技如此快速，若能在全球的流行樂壇上佔有一席之地，周邊的收益可能遠遠超出發行專輯的利益，因此這些流行音樂的藝人競爭的對象已經不只是在地的藝人而是全世界，擴大來說人類競爭的對象是全世界的人；由此觀之，傳播媒體及全球化的快速能夠讓一位明星在全世界被大眾認識，成為世界巨星，通常一位明星的一舉一動都可能是眾人模仿對象，若是全球的人類都認識這位明星，那麼他的影響力也就更大，並且可能是帶領流行的人，這就是文化工業及全球化對於流行文化帶來的影響力。

複製及傳播技術的進步似乎已經暗示了全球化的到來，外來文化慢慢在本地

文化形成一種威脅也好或者說是一種新文化資訊，這都是一個不能忽視的文化現象，流行音樂相同地被全球化的力量影響，只要市場反應佳的音樂型態就會被大量的宣傳，而復古風潮有一部分確實是因為成爲一種流行，所以被廣爲運用，因此過往的巨星又再度被大眾注意，像是一些電影配樂並非完全是全新創作，而是使用一些老歌星所唱的歌曲，因此讓那些老歌又受到了注目，例如在九〇年代的一部好萊塢電影第六感生死戀（Ghost）當中放了一首由正義兄弟（Righteous Brother）所演唱的歌曲「Unchained Melody」²⁴，不但電影紅了，這首歌也重新被認識，甚至讓新一代的年輕人也對這首歌留下深刻的印象，讓電影原聲帶也跟著大賣，在王家衛的電影花樣年華中，也大量使用納京高（Nat King Cole）的歌曲，跟著許多唱片公司也藉此發行他的歌曲精選，以上述兩個例子來看，其實那些老歌一直都沒有消失過，而電影主題曲讓兩位已過時的歌手再度被注意，並創造新的話題，不得不佩服媒體中介的影響力。

復古風就在傳播媒介的快速傳遞之下形成了一種氛圍，而流行音樂做爲流行文化的代表之一，勢必在音樂的元素上被運用到，很有趣的一個現象是復古風潮不是只有所謂的美國文化，也包含了在地的特性在其中，這除了接收新的文化之外，也讓在地文化的音樂受到注意，而這些世界巨星成爲後世的範本，並也是新一代的創作人在創作上參考的典範，創作者藉著本身在地的文化和外來的文化的資訊創作一個屬於個人風格的作品，在這一方面來說，文化全球化帶給人類較廣擴的視野，而這樣吸取多方文化創作的方式和後現代的拼貼的做法是有異曲同工之妙，而不是單一元素的創作，加上錄音技術的發達，現代流行曲風加上復古的元素並非難事，反而是在找到的復古元素如何與現代的曲風做搭配，成爲有創意的作品，這個部分是比較困難的部分，拼貼（Pastiche）的手法可以說是目前在藝術創作上常使用的方法，擷取所要用的不同種類的素材，把它們融合一件作

²⁴ Unchained Melody 是一首 1950 年代的歌曲，當時是一部電影「Unchained」的主題曲，但當時並非是正義兄弟所唱，他們是在 1960 年代再度唱紅這首經典歌曲。

品，這可以說是後現代的創作手法還一直延續當中。

世界巨星當然並非只是靠媒體捧紅而已，他們自身除了精湛的才藝之外還有獨特的個人魅力，加上傳播媒體的訊息傳遞，因此在才能夠在流行音樂上佔有一席之地，並且影響全球的流行風潮，世界巨星的魅力常常不只是在他們還在世時，即使他們不在了，依然能夠吸引新的世代下成長的群眾，而在下一章將介紹法蘭克辛納屈這位紅了半個世紀的歌手，在二十一世紀的今天，人們還是不斷地在傳唱他所唱紅的歌曲，在許多不同的國度，許多歌手不約而同翻唱這位二十世紀初出生的歌手，除了老一輩的歌手喜愛他的作品，也有一些年輕一代的歌手翻唱他的作品，並且專輯銷售也有不錯的口碑，雖然這可能是受到復古風潮的影響，但不能否認的是，那些所謂的經典作品已經成爲流行音樂史上重要的代表。

第四章 以法蘭克辛納屈爲例看復古風潮

法蘭克辛納屈（Frank Sinatra）是一個不分國籍種族，眾人皆知的一個巨星，他所演唱過的歌曲非常多，演藝生涯也很長，因此許多人是聽著他的歌曲看著他的表演成長的，而他雖然常常被歸類爲流行音樂的歌手，但他所演唱的搖擺曲風卻非常爵士，可以說是一位難得一見的跨界藝人，不過他不只在歌唱事業有顯著的成就，在電影及主持方面也是一位佼佼者，這樣全方位的表演才能讓大眾不得不注意到，雖然他並非是一位面貌姣好的藝人，但是多才多藝的表演讓他成爲一位長青型的藝人。

法蘭克辛納屈的演藝事業在他中年時達到高峰，不過在他晚年高齡八十多歲之際，他和幾位好友重新對唱他過去所唱紅的歌曲，沒想到市場反應不差，隔年又出了第二張友情對唱的專輯，正好和 90 年代的復古風潮相連接，兩張專輯都有不錯的成績，且讓歌迷又再度聽到他迷人的嗓音，但過沒幾年法蘭克辛納屈就與世長辭了，或許對於他來說能在最後還讓歌迷肯定他的表演，在他的表演生涯中已經沒有什麼遺憾的了。

在法蘭克辛納屈所演唱的歌曲一直是很多人模仿的對象，即使在 90 年代復古還未形成一股流行風潮，也有不少人演唱他的歌曲，不過流行文化是很現實的，當他不是最流行的，關注的人也就隱沒在人群之中，流行文化常常最突顯的是主流的流行，而其他的流行文化也就屬於小眾化的趨勢；而 90 年代復古流行之後，許多過去流行的歌曲又被人們再次的重視，法蘭克辛納屈就是一個很好例子，復古風潮的流行給予了現代的閱聽者另一種感受，不論喜歡或不喜歡，主流還是非主流，都讓流行音樂更多元化，好的音樂及歌聲並不因爲時間的流逝而使人們遺忘它，反而讓它不斷被傳唱。

第一節 法蘭克辛納屈歌曲之分期

法蘭克辛納屈—歌唱生涯初期

法蘭克辛納屈（Frank Sinatra）是義大利裔的美國人，他生於 1915 年 12 月 12 日，他在 1939 開始他歌唱生涯，他因為過於瘦小而人們又稱他為「瘦皮猴」，在辛納屈當歌手之前他曾經擔任報社記者，即使如此，辛納屈對於歌唱的熱愛並不因成為報社記者而減少，雖然他從未受過正統的音樂訓練，不過他還是堅持往歌唱的道路發展，憑著歌唱的天賦及執著，辛納屈在 1939 年先加入了哈利詹姆士（Harry James）的樂團擔任主唱，在與詹姆士合作的期間曾推出 ”From the Bottom of My Heart” 以及 ”Melancholy Mood” 兩首歌曲，但這二首歌曲並未受到廣大的迴響，不過卻引起其他樂團的注意，之後湯米多西（Tommy Dorsey）樂團在 1940 年挖角辛納屈到自己的樂團中演唱，在他與多西合作的一首 ”I’ll Never Smile Again” 的歌曲拿到了美國告示牌的暢銷冠軍，不過這個冠軍是屬於整個樂團的，並非他個人，不過對於一位剛出道的歌手而言，已經是莫大的鼓舞了，也讓辛納屈的才能展露在眾人的面前。

與湯米多西合作近兩年後，辛納屈在 1942 年又跳槽到班尼固德曼(Benny Goodman)的樂團演出，而演出一陣子之後他在同年單飛成為一個獨立演唱的歌手，辛納屈的名氣逐漸變大，他所唱的搖擺樂漸漸受到眾人的注意，他在許多夜總會及俱樂部演唱，吸引了許多歌迷排隊等著看辛納屈的表演，他在嶄露頭角之際是經過許多的嘗試及練習，辛納屈的歌藝除了天生的好嗓子之外，他還不斷地

找尋新的歌唱技巧，他利用器樂演奏者所使用的循環呼吸法²⁵加入他的歌唱技巧中，致使每一個樂句能夠達到更飽滿和圓滑，而這個方法是辛納屈與詹姆士合作時從詹姆士吹奏小喇叭時所學到的技巧。

辛納屈受歡迎的程度有如現在的偶像明星一般，他在演唱的地方總是擠滿了看他表演的人群，且多數是女性，許多年齡約十二到十六歲之間，瘋狂的樂迷甚至跟蹤他或在辛納屈的住所徘徊，在那個年代裡，流行歌曲多數並非是專門為青少年所唱的，主要是針對成人聽眾所作，雖然並不表示這些歌曲不受到青少年的青睞，而辛納屈熱潮卻超越了年齡的界限，男女老幼都被他的動人的歌所吸引，一位藝評家就說到「當他出現在公共場合時，他的衣服幾乎被蜂擁而上的女性歌迷撕破。」²⁶並且他的名氣也超越了自己的偶像賓寇斯比（Bing Crosby），由此可以看出群眾對於喜愛的明星直接表達支持及熱情，雖然以現在的角度來看這是稀鬆平常的事，不過對於 1940 及 50 年代的社會風氣來說，這是一件瘋狂至極的舉動，也顯示出流行文化對於群眾的影響力量非同小可，或許辛納屈可以說是偶像的始祖之一。

法蘭克辛納屈—歌唱生涯高峰

辛納屈在演藝事業的高峰期間，歌唱事業如日中天，在 1940 年代中期，他已經是一位家喻戶曉的知名巨星，不只在歌唱上有所成就，也在電台及電視節目中擔任主持人，他還在 1941 開始演電影，不過多半都是配角的角色，盡管如此

²⁵ 循環呼吸法與一般換氣不同的地方在於，循環呼吸法是吸氣及吐氣幾乎是在同一時間進行，先將吸進的氣儲存在口腔當中，先用吸進身體裡的氣吐出來，在身體中的氣快吐完要吸氣時，再用口腔的儲存的空氣繼續吹奏，並快速換氣不斷地相互交替，能夠使氣維持較久，且不需常常大口換氣，這個方法大多使用在管樂器的演奏上，使長樂句不因換氣而感覺到中斷

²⁶ 原文「When he appeared in public (he resembles The Voice) he was mobbed by feminine admirers who tore off most of his clothes」此句子的原文摘自《The Voice and the kid》一文，Bruce Bliven 著，1944，此文章收入在《The Frank Sinatra Readers》，Steven Petkov 和 Leonard Mustazza 編著，Oxford University 出版，1995

他還是演出好幾十部電影，但大部分的人並沒有特別注意到他的演技，這也許是因為辛納屈所演的電影中有許多都是較低俗的電影，而他所演出電影的主題曲或者是插曲幾乎都是他本人所演唱；辛納屈還分別在 1953 年以電影「亂世忠魂」（From Here to Eternity）入圍奧斯卡「最佳男配角獎」，並拿下該獎，在他得獎之後，演技才真正受到重視，1955 年辛納屈又以「金臂人」（The Man with the Golden Arm）入圍「最佳男主角獎」，不過這次並沒有得獎；像他這樣能夠跨越不同的領域且都還小有成就的明星實在不多，而辛納屈的表演不只在自己的家鄉——美國受到歡迎，更遠至歐洲的英國，在傳播媒體還不是那麼普遍的時代，辛納屈的歌聲的確迷倒不少的群眾，他總是能夠將歌曲呈現到最完美的境界，對於不同歌曲的詮釋總是抓得恰到好處，而此時的辛納屈詮釋歌曲也愈來愈成熟，擺脫剛初道青澀的階段，而 1940 年代中期到 1950 年代初的流行文化或許可以說是掀起了一股辛納屈風潮。

整個 50 到 60 年代可以說是辛納屈的歌唱全盛時期，辛納屈在廣播電台的節目 You Hit Parade 中演出的期間，在次年開始與哥倫比亞唱片（Columbia Records）合作，並在 1942 年簽約，成為哥倫比亞唱片旗下最大牌，同時也是唱片銷售量最好的藝人，哥倫比亞唱片提供他個人的合音人員及樂團，讓他享有最頂極的巨星待遇，期間他唱紅的歌曲有 ”You’ll Never Know”、”Close to You”、”All Or Nothing At All”、”I Couldn’t sleep a Wink Last Night” 等，這些單曲還進入排行榜前 10 名內，在 1946 年還以 ”Five Minutes More” 拿下他生平的第一個排行榜個人冠軍。

不過在二次世界大戰後，人們將焦點轉移到戰後的生活上以及後輩貓王 (Elvis Presley) 的崛起，使辛納屈的地位受到動搖，再加上他風流倜儻的個性，在他傳出辛納屈與第一任妻子分開，但在同時他的花邊新聞依然不間斷，並且還上了報紙的頭條，一連串的緋聞風波的打擊，這使得辛納屈的風評愈來愈差，最糟

糕的是他的聲音出現問題，因為聲帶使用過度，導致他的聲音變得又粗又難聽，還因此沈寂了一陣子，哥倫比亞唱片也因為辛納屈負面新聞不斷而與他解約，他們之間的合作關係在 1952 年畫下句點。

辛納屈在哥倫比亞唱合作期間雖然唱紅了不少歌曲，不過以現在的觀點來看並沒有較具代表性的經典的歌曲，反而是辛納屈常常堅持自己對於音樂的看法而與哥倫比亞唱片高層有爭論，在與哥倫比亞合作時，常常被要求很做作地滿懷柔情的唱歌，辛納屈對此產生厭倦，他不願意製作一些劣質的歌曲，並且不斷要求歌曲的品質，而與哥倫比亞結束合約之後，辛納屈在 1953 年與新東家首都唱片（Capital Records）合作，在與首都唱片合作期間，他出了一系列的唱片，大約十六張專輯，他也改變過去那種矯飾的唱歌方式，有許多人們熟知的經典的老歌就是在首都唱片期間所錄製的，而辛納屈在這個時期詮釋歌曲的能力也更上一層樓，專輯銷售情況也不俗，雖然有一部分和他演出電影的因素有關，另一方面，他與許多很不錯的音樂人合作也有關係，像是尼爾森瑞德（Nelson Riddle）、比利梅（Billy May）、艾克索史德拉（Axel Storahl）、喬登傑金（Gorden Jenkins）…等創作人，其中最常與辛納屈合作的就是尼爾森瑞德，他們合作了一共九張專輯，可以算是辛納屈在首都唱片時期的最佳伙伴。

瑞德是一位長號手，也是一位優秀的音樂製作人，他也曾經幫納京高製作過”Mona Lisa”一曲，他能夠將整首歌曲的高潮起伏配置得恰到好處，讓旋律和歌詞作完美的結合，瑞德最擅長使用絃樂器來作編曲，他常常使用絃樂的線條來講述一段故事，並且喜歡運用絃樂的顫音來製造非常具戲劇性的效果，另一方面，他利用引出歌曲的情境，營造歌曲的整體的氣氛，因為瑞德的編曲功力了得，辛納屈相當信任他的才能，所以和他的合作的幾首歌曲都有不錯的評價，像是”South of the Border”、”I’ve Got You on My Skin”、”Don’t Worry ‘Bout Me”、”One for My Baby(And One More for the Road)”、”Only the Lonely”…等歌曲。

其中 ”Only the Lonely”專輯被認為是他歌唱生涯中最好的作品，這張專輯在1958年錄製完成，而且是辛納屈典型的情歌，這專輯共十四首歌曲，雖然此專輯沒有得到葛萊美獎（Grammy Award），但裡面所的歌曲是精挑細選出來的好歌，藝評家約翰洛克威爾(John Rockwell)提到「辛納屈這張專輯的所挑選的歌曲近乎零缺點」²⁷，可想而知這張專輯在辛納屈的歌唱生涯中佔了很重要的地位，連他自己也對這張專輯滿意極了，雖然說專輯與葛萊美獎擦身而過，但專輯封面卻在1959年得到了最佳專輯封面設計的獎項。（見圖下圖）



而辛納屈可以說和瑞德合作得最愉快，意見與想法很能夠契合，他喜歡瑞德柔和的編曲，像辛納屈在和比利梅合作時，有時候像是在打戰一般，常常會爲了音樂上的意見不同而爭論不休，梅曾經作了一些較不協和且吵雜的作品，這讓辛納屈有些不能接受，不過無論如何梅也是一位專業的音樂人，他們共同合作一些作品還是有不錯的口碑，像是”Day by Day”、”That Old Black Magic”、”Come Fly with Me”、”I’ve Got the Would on the String”…等歌曲。

與首都唱片合作時，辛納屈雖然還是唱著情歌，但和他在歌倫比亞唱片時，

²⁷原文「Sinatra’s song selection on this album is nearly flawless」此句原文摘自《from Sinatra: An American Classic》，John Rockwell 著，1985，此文章收入在《The Frank Sinatra Readers》，Steven Petkov 和 Leonard Mustazza 編著，Oxford Uniervsity 出版，1995

有很大的不同，雖然同樣是情歌，他不只是把歌曲唱得很甜美而已，而是根據歌曲的特質，歌詞的意義來做不同的詮釋，並且較真誠的去唱那些歌曲，而非只是矯揉造作的唱歌，他用很多不同的角色來做歌曲上意境的變化，有的時候很輕佻、有的時候很溫暖或有的時候很神祕，這些不同的詮釋顯示出辛納屈對於音樂上的堅持，他並非只是一昧的演唱一些商業歌曲而已，這個時期的辛納屈是用一種非常嚴肅的態度來看待自己的音樂。

與如此優秀的音人合作加上辛納屈詮釋歌曲的功力，在 1955 年以” Learning the Blues” 一曲拿下排行榜的冠軍，但至此之後他就沒有再進入排行榜過，睽違十一年後，1966 年辛納屈才以” Strangers in the Night” 再度拿到排行榜冠軍，這首歌曲是由德國藉作曲家伯特坎福特（Bert Kaempfert）所作，後來辛納屈的音樂製作人吉米波文（Jimmy Bowen）聽到之後驚為天人，馬上決定要辛納屈灌錄這首歌，而這首歌早已經有歌手錄製成唱片準備發行，而辛納屈和他的製作人搶先一步發行這張專輯，這也讓辛納屈再度坐上排行榜冠軍，並且證明了波文的選擇並沒有錯，辛納屈也以這首歌拿下葛來美「最佳男歌手」以及「最佳歌曲」兩個獎項。

1960 年代，辛納屈受到搖滾樂的流行以及反戰文化的影響很大，尤其他減少許多青少年的樂迷，流行樂界像是世代交替了一樣，對於這些人們來說辛納屈的音樂像是一昧談情說愛的白日夢，那種有如電影情結般的情歌無法撫平人們心中的不滿以及忿怒，披頭四的時代來臨，電子樂器漸漸取代傳統的樂器，辛納屈已經成為過氣的老藝人，雖然辛納屈的歌曲已經無法滿足新一代年輕人的需求，但他還是用他的方式與管絃樂團一起表演、灌錄唱片，即使他的歌曲幾乎沒有進入排行榜，不過辛納屈的情歌演唱者的形象，已經是其他人無可取代的，再者，辛納屈所唱的許多歌曲依然是許多人喜愛的旋律，並且成為日後的經典之作。

1965 年辛納屈的電視節目演唱秀「辛納屈：一個男人和他的音樂」(Sinatra: A Man and His Music) 獲得艾美獎(E Emmy Award)，並在隔年推出同名專輯也獲得葛萊美獎(Grammy Award) 的殊榮，在經歷過一些事業上的低潮之後，辛納屈的音樂不因搖滾樂佔據了整個唱片市場而不被重視，他還是受到觀眾的喜愛，可能在當時他已經不是主流流行音樂的重心，但他的歌曲已經讓海外的外國人認識他，最先是在歐洲，後來遠至亞洲，這也多少對於國外樂壇有些許的影響，也增加了他在海外的知名度。

法蘭克辛納屈—晚年

辛納屈在他的歌唱事業中，建立起自己的歌唱風格，一個屬於個人的品牌形象的音樂，這都要歸功於和首都唱片合作期間給予他在音樂上更多的自主權，並且可以和不管是老牌的音樂人或是新一代的音樂人合作，讓他在這段期間把自己所唱的搖擺樂層次提高，並發展出辛納屈式的歌唱技巧 1960 年代的歌唱事業高峰讓他在一陣搖滾風潮中殿定自在流行音樂的地位，雖然不常得獎和進入排行榜中，但是他依然受到聽眾的歡迎，1953 到 1962 年與首都唱片九年的合作，使辛納屈在音樂上成長了很多，他能夠有如此的成就首都唱片功不可沒，在文化工業下的體制一直是走向商品化的形式，辛納屈的音樂專輯卻是難得一見的藝術兼具商業的代表。

1961 年，辛納屈成立自己的唱片公司「Reprise」²⁸，辛納屈的大女兒南西辛納屈(Nancy Sinatra)，她跟隨著父親的腳步，在 59 年進入娛樂圈，而成立自己唱片公司的辛納屈當然將自己的女兒簽到自己的唱片公司，不過南西辛納屈的星運並不如父親那麼順遂，直到 1965 年才逐漸打開知名度，而南西辛納屈曾與父親

²⁸ Reprise 唱片公司在 1963 年就轉賣給華納唱片，成為旗下其中一個音樂品牌，而辛納屈只在唱片公司擔任顧問的職務

在 1967 年合唱一首情歌 ”Somethin’ Stupid”，收入在南西的專輯中，登上了 1967 年排行榜冠軍，原本要發行這首歌之前，公司內部還害怕大眾會因為父女對唱情歌而覺得有亂倫的意味，而想阻止辛納屈發表這首歌曲，但他認為認為這不會是一個問題，漂亮的成績證明他是對的，而且還讓辛納屈疼愛的女兒南西受到眾人矚目，由此可知，辛納屈對於歌曲的敏銳度以及多年來在歌壇的經驗讓他做了正確的選擇。

60 年代後期，辛納屈的發行的專輯量慢慢減少，1969 年他發行了 ”My way” 專輯，這首歌曲也受到大眾的喜愛，但並有進入排行榜前十名，不過憑著辛納屈的唱功依然讓這首歌曲維持它獨特的魅力，而他其實常常受邀到拉斯維加斯做秀，這證明了即使他已經不是年輕的小伙子，但還是魅力不減，另一方面，也是因為流行的音樂的趨勢已經和過往大不相同，因此在夜總會演唱成為他事業的重心；在此時辛納屈的年紀漸長，體力也不如從前，他自覺自己已逼近退休的階段，1971 年 7 月在拉斯維加斯的音樂中心，他舉行一場告別演唱會，宣佈自己將從歌壇隱退，自此之後，辛納屈較少做大型的公開演出，不過他依然有錄製一些音樂專輯，只是發行專輯的密度並不高。

宣佈退隱退之後，辛納屈雖然顯少在公開場合表演，不過表演多年的他還是對於演唱有許多的熱情，因此又在 1973 年推出電視特別節目「O’l Blue Eyes Is Black」以及發行同名專輯，這是辛納屈在 70 年代唯一的一張專輯，直到 1980 年，他又出一套三部曲（Trilogy）的音樂專輯，裡面共三張唱片，收錄了辛納屈之前唱過的歌曲以及他翻唱其他歌手的作品，其中辛納屈翻唱了 1977 年電影「俏佳人」（Funny Lady）中的電影主題曲 ”New York New York ”成為之後的經典名曲，辛納屈所演唱的版本讓眾人留下最深刻的印象。

接著 1984 年他又和昆西瓊斯（Quincy Jones）大樂隊合作，發行了「L.A. Is

My Lady」專輯，不過辛納屈的身體已經出現了一些狀況，之後他顯少演出，只有在一些重要的表演場合做表演，不過 80 年代開始，許多唱片公司將辛納屈過去的歌曲重新發行，而這些唱片在市場上也有一定的銷售成績，顯示辛納屈搖擺歌王的形象屹立不搖，而他最後的兩張友情對唱專輯又回到了老東家首都唱片來發行，分別是在 1993 年 ”Dutes I” 及 1994 年 ”Dutes II”，這兩張專輯算是同一個系列，裡頭分別邀請了許多辛納屈的好友以及大牌歌手合唱過去辛納屈所演唱過的歌曲，專輯在市場的反應非常好，雖然辛納屈意猶未盡，想要再發行第三張專輯，但是他的健康狀況一直出現問題，並在 1998 年過逝，既使他無法再開口唱歌，不過辛納屈的唱片還是持續發行中，在眾人的心目中他成為永遠的巨星。

第二節 老歌新唱—分析當代流行歌手如何詮釋法蘭克納屈歌曲

在復古風潮的帶動之下，許多唱片公司紛紛推出以前的經典老歌專輯，並且用最新的技術將老舊的唱片錄音修復，讓它的音質更清楚，很有趣的是，像這樣的專輯通常不會是唱片行的銷售週冠軍或是月冠軍，但這樣的商品卻一直不斷推陳出新，除了唱片公司推出這樣的專輯之外，一些歌手也開始重新詮釋一些經典名曲，其實長久以來，就有一部分的歌手是一直在演唱這類型的經典歌曲，只是在整個流行樂界不流行復古風潮時，並不會引起大眾的注意，而是一些小眾的聽眾在支持這樣的專輯，不過復古開始流行後，市面上關於經典名曲的專輯更多樣化，新生代的歌手也唱起那些經典名曲。

法蘭克辛納屈毫無疑問的是許多經典名曲的代言人，是一位重量級的歌壇大哥，他將近六十年的歌唱生涯，唱過無數的歌曲，即便新一世代的人們對他的印象不深刻，但也絕對聽過他的歌曲，一直以來就有不少歌手翻唱過法蘭克辛納屈

的歌曲，但對於 70 年代之後出生的新世代，對於這個爺爺輩的老歌手的看法一定和身處於那個時代的人們不太一樣，辛納屈的歌唱方式對於那個時代來說是一種流行的模範，但對於新一代的人們來說，有點類似在唱美國的百老匯音樂劇的感覺，只是沒有音樂劇那麼戲劇化，不過肯定的是他的歌聲不論在那一個時代來聽依然是迷人的。

法蘭克辛納屈歌唱的方式有幾個特點，基本上他擁有天生的好的嗓音，非常圓潤飽滿，在歌唱技巧的部分，他能夠唱很長的樂句，並且讓人聽起來十分的輕鬆，在尾音的部分不因樂句過長而顯出疲態，這跟他利用循環呼吸法和跑步訓練自己的肺活量有相當大的關係，在聽他演唱一些高低音層轉換的樂句時，聲音共鳴的位置還是能夠維持在同一個地方，尤其在高音直接滑到低音的部分，他能夠把樂句唱得非常的圓滑，音準也不會跑掉，並且還能夠表現出從容不迫的態度，相當的不容易；在音樂性方面，他的歌聲充滿了感情，總是能夠隨著樂曲以及歌曲的意境作不同的聲音的變化，聲音的層次分明，而他會隨著歌詞的轉變刻意在某個字上加上重音，有的時候還會很隨性的改掉歌詞中的幾個字和樂曲的幾個音，他這麼做反而更能表現出他個人的特色；另外他在唱某些句子時，半唱半念，像是在說話一般，或是有的時候在一個樂句唱完時，他自己又加上另一個反問的句子，像是在自問自答似的，例如，他唱「one for my baby」他又加上一句「how about you」，這使歌曲更加生動，辛納屈有的時候會在句尾的地方不直接唱主音，反而是不斷重複裝飾音或者是以些許含糊的方式連到主音，類似古典音樂中彈性速度的唱法，製造戲劇性的效果。

法蘭克辛納屈在表演時是個領導者，他總能把觀眾逗笑或是讓觀眾陶醉在他的歌聲當中，所有表演中的節奏隨他掌控，全場的焦點就只他，看他的表演中間幾乎沒有冷場，他很了解如何把歌曲和歌曲中間的空檔填滿，因此觀賞他的表演不會感覺得時間的流逝，雖然他把時間都排得很緊湊，但卻又不會使觀眾感到有

壓迫感，並且目不轉睛地看著他從頭到尾的表演，這或許就是為什麼他能夠在娛樂圈半個世紀的原因，從容不迫的態度，爽朗的笑聲，充滿情感的歌聲，讓舞台上的辛納屈很迷人。

在流行音樂的復古風潮中有許多過去的歌手的歌被人們重新詮釋，像是納京高(Nat Cole King)的”Quizas Quizas Quizas”被小野麗莎翻唱還有”When I Fall in Love”被席琳迪翁(Celine Dion)翻唱；巴比達林(Bobby Darin)，他在60年代時還被譽為法蘭克辛納屈的接班人，他的歌曲像是”Mack the Knife”被西城男孩(WESTLIFE)以及羅比威廉斯(Robbie Williams)翻唱，“Beyond the Sea”被麥可布雷(Michael Bublé)翻唱過；法蘭克辛納屈的歌曲也被許多歌手翻唱，像是U2合唱團的主唱Bono翻唱”That’s Life”，西城男孩及宇多田翻唱”Fly Me to the Moon”，娜娜(NaNa Mouskouri)翻唱”One For My Baby”，前辣妹團員潔芮(Geri Halliwell)翻唱”Miss Jones”，從這麼多歌手翻唱這些老歌手的歌曲，不難看出復古風潮正在流行。

法蘭克辛納屈的所演唱的歌曲有許多成為當今的經典，因為如此，目前有許多歌手翻唱辛納屈的歌曲，本文之所以選擇以下五位歌手羅比威廉斯(Robbie Williams)、麥可布雷(Michael Bublé)、黎京西卡瑞里(Regis Ceccarelli)、蔻蔻荳兒(Coco d’Or)、椎名林檎作為分析的對象，是因為這些歌手除了擁有一定的知名度之外，並且在詮釋歌曲時也有屬於自己的特色，而不選擇與法蘭克辛納屈時代相近的歌手，是為了區別現代的歌手與早一輩歌手的不同，現代歌手經過時間空間的距離再來詮釋這些經典歌曲，在某一個程度上會多了一些想像空間，因此表現出來的歌曲意境與原唱者勢必差異較大，另一方面，翻唱這些經典歌曲的歌手，並未經歷過法蘭克辛納屈所處的年代，因此從這一點來看，法蘭克辛納屈的魅力不只影響了當時代的人們，也影響了這些新一代的歌手，而從這些新一代的歌手重新詮釋之後，也能夠讓更新的世代有機會接觸到這些經典作品。

羅比威廉斯 (Robbie Williams)

羅比威廉斯是從英國 90 年代的男孩團體「接招」(Take That) 踏入流行歌壇，他單飛之後，發行了多張現代流行音樂的專輯，都有不錯的口碑以及銷售成績，可以說是英國流行樂界的天王級人物，他作風大膽，花邊新聞不斷，這點和法蘭克辛納屈有些類似，但他的音樂專輯依然受到歌迷的支持；無獨有偶他在 2001 年發行一張以經典老歌為主的專輯，「搖搖領先」(Swing When Yo're Wining)，這張專輯中收入許多以前大牌歌手的歌曲，像是納京高、小山米戴維斯、巴比達林和法蘭克辛納屈…等，其中羅比威廉斯收錄了三首辛納屈的歌，”Somethin’ Stupid”、”It was a Very Good Year” 和 ”One For My Baby”，本文在此分析 ”Somethin’ Stupid” 這首歌曲來比較兩人的異同，而羅賓威廉斯演唱的這個版本同時也是電影「紅磨坊」(Mouling Rouge) 的主題曲。

”Somethin’ Stupid”是卡森帕克 (Carson Parks) 所作，法蘭克辛納屈和女兒南西辛納屈在 1967 年合唱²⁹，這首歌曲帶有些許的拉丁風格，在辛納屈的版本當中，呈現一種較成熟且內斂的唱腔，在編曲不做太花俏和太複雜的合聲，也沒強烈的節奏及重音，只使用小編制的樂團來伴奏，並以絃樂為主要的伴奏，銅管雖然出現的部分很少，卻讓歌曲有化龍點睛的效果，加上鼓在整首曲子輕敲，不刻意突顯節奏的強弱，吉他適時的串場營造出浪漫的氣氛，而鋼琴則巧妙的隱藏在歌聲中，這首歌曲是以人聲從頭到尾為主角，但卻必須輕輕吟唱，因此在聲線的走向上層次的變化不會非常大，但還是必須做出微微的變化才又不至覺得太呆板，而男女對唱的合聲部分也必須控制個聲部的音量才不會顯得太突兀，在這方面辛納屈和女兒的默契的確好的沒話說。

²⁹ 本文參考的音樂資料為法蘭克辛納屈與女兒南西辛納屈 1966 年錄製，1967 年發行的合唱版本

羅賓威廉斯的版本中，他是與妮可基曼合唱，羅賓嗓音屬於較明亮的音質，與辛納屈那種較渾厚飽滿的聲音不太相同，搭配上妮可基曼甜美的聲音，讓人感覺是一對小情侶，帶有甜美可愛的並且感覺比較活潑性感，可能因為南西辛納屈的聲音較低，加上辛納屈演唱這首歌曲時已有些年紀，因此整體感覺是較為成熟穩重，而羅賓威廉斯和妮可基曼就像是互相挑逗的情侶；羅賓威廉斯音樂性的表現較辛納屈出熱情許多，不像辛納屈那樣的內斂，但對於羅賓威廉斯來說，這已經是較收斂的歌曲詮釋了，在他其他的專輯中，他詮釋的方式和這張輯相差非常多。

在威廉斯的編曲的走向上大至和辛納屈的風格沒有太多的差異，整體也還是以絃樂為基調，不過銅管的部分不像辛納屈那樣中規中矩，雖然銅管出現的部分也一樣只有小部分，不過卻較活潑，辛納屈的版本中銅管整個樂句非常圓滑，而威廉斯版本的銅管吹奏得像是在跳舞一般，不過威廉斯的編曲在某些樂句上會有較花俏的裝飾音，反而有點像是現代流行歌曲，雖然這部分並不明顯，整體而言威廉斯的表現很有自己的風格，並不很像 50、60 年代的人在唱歌，即使他唱的是經典老歌，還是帶有一些現代流行樂的味道，但並不顯得突兀，算是將復古及代的音樂特性維持在一個平衡的狀態。

Somethin' Stupid

I know I stand in line Until you think you have the time
To spend an evening with me And if we go someplace to dance
I know that there's a chance You won't be leaving with me
Then afterwards we drop into a quiet little place And have a drink or two
And then I go and spoil it all By saying something stupid
Like I love you

I can see it in your eyes You still despise the same old lines
You heard the night before And though it's just a line to you

For me it's true And never seemed so right before

I practice every day to find some clever lines to say

To make the meaning come true

But then I think I'll wait until the evening gets late

And I'm alone with you

The time is right Your perfume fills my head

The stars get red And oh, the night's so blue

And then I go and spoil it all By saying something stupid

Like I love you

The time is right Your perfume fills my head

The stars get red And oh, the night's so blue

And then I go and spoil it all

By saying something stupid

Like I love you

I love you...

麥可布雷 (Michael Bublé)

麥可布雷在 2003 年出道，發行第一張專輯「溫柔本色」就獲得不錯的成績，名製作人大衛佛斯特(David Foster)在朋友的介紹下，認識麥可布雷的好聲音，並且簽下布雷替他製作專輯，雖然布雷的年紀很輕，但卻對於經典老歌非常熟悉，這點讓佛斯特很驚訝，原來布雷從小就跟著祖父一起欣賞這些經典老歌，還訓練他唱這些歌曲，因此布雷在祖父的耳濡目染之下對這些老歌如數家珍，他的祖父還時常的鼓勵布雷上台表演，布雷開始在舞台上表演，這使得他累積不少演唱的經驗，直到布雷遇到佛斯特之後，才開始了正式的歌手生涯，並且被譽為法蘭克辛納屈的接班人，2005 年的「時時刻刻」(It's Time) 專輯中，翻唱了法蘭克辛納屈的 "I've Got You Under My Skin" 這首歌曲算是辛納屈有名的經典之一，也被許多歌手翻唱過。

”I’ve Got You Under My Skin”由高波特（Cole Porter）所作，法蘭克辛納屈在 1964 年所演唱的歌曲³⁰，算是一首比較輕快的歌曲，歌曲的前奏一開始就以輕快的爵士鼓及管樂器的節奏帶出整個愉悅的氣氛，歌曲的曲式是 AA¹BB¹，在法蘭克辛納屈在詮釋這首歌曲時，在開始的二句歌詞中，是同樣的樂句，只有在第二句的尾音不同，「I’ve got you under my skin I’ve got you deep in the heart of me」，他將這兩個樂句的重音擺在不同的地方，前句較圓滑，後句的則是較強烈的語氣，呈現出明顯的對比，在樂句的處理上，他習慣把樂句分得清楚，即使是副歌開始一連串的分切連音也是如此，「I’d sacrifice anything come what might For the sake of having you near」，但不代表他處理的很僵硬，而且在第二次副歌開始時，同一句歌詞，他的斷句就完全不一樣，他第二次的樂句是「I’d sacrifice anything come what might For the sake...」，辛納屈對於對於樂句的演唱方式有他獨特的看法，而在旋律在慢慢漸強時，在快要到最強的部分時絕不托泥帶水的到達最強的音符上，整首歌曲呈現一種俏皮的氛圍，就像是辛納屈的個性一樣。

而麥可布雷的版本中，很明顯的他和辛納屈對於樂句的斷句方式很不一樣，在重音上的處理也不是那麼像，不過他們的音質和唱腔上有些許相似，但辛納屈的聲音較低，布雷的聲音較高，在演唱低音的部分時，兩人的音質倒是滿相像，布雷在詮釋這首歌曲時，在剛開頭的兩句歌詞處理就很不一樣，布雷會在「you」這個字上把它拉長再接下去，雖然是二句話，但聽起來是四個樂句，但卻又不會覺得他將樂句斷得太開，而在副歌的開始的第一句的分切連音，他和辛納屈處理的方式也不一樣，布雷在第一次副歌時，會把「come」這個字拉長再接下去，而第二次的副歌時，他把斷句斷在「might」上，而布雷的在演唱重音時，不會像辛納屈做的對比那麼重，而布雷喜歡在歌曲漸強時，在最強的那個音的前一個音稍微停留一會，再唱到最強的那個音，像是在副歌中的「Don’t you know little fool」，布雷會在「Don’t」停留，但辛納屈並不會這麼做，因此可以發現，布雷

³⁰ 本文所參考的音樂資料為 1963 年錄製，1964 年發行的版本

在演唱時感覺比辛納屈更柔一些，並且他喜歡把句子都連在一起，不會把樂句分得太清楚。

在編曲上，辛納屈當然依然使用樂團編制，這首曲子的編制就比”Somethin’ Stupid”要來得大，在”I’ve Got You Under My Skin”歌曲中，管樂佔了很重要的部分，尤其在銅管的部分，在前奏一開始，管樂就和鼓一起出現，間奏的部分銅管就是主角，絃樂的分量就不是那重要，而銅管製造出一種熱鬧的感覺，尤其在副歌的部分，銅管和歌聲融合在一起時，讓整體氣氛達到最高潮；布雷的版本也是追循辛納屈樂團的編制，但很特別的是，布雷的編曲加入鋼琴在當中串場，增加了羅曼蒂克的效果，並且在銅管的部分也較柔和一些，不像辛納屈的版中的銅管那麼陽剛，不過這也符合了布雷的聲音特色，對於大眾來說布雷的聲音是的感染力很強，也難怪他會被譽為法蘭克辛納屈的接班人。

黎京西卡瑞里（Regis Ceccarelli）

黎京西卡瑞里是法國的一位流行歌手，他曾擔任過許多流行樂團或是爵士樂壇中擔任鼓手，在 2000 年時法國音樂大師亨利薩爾瓦多邀請西卡瑞理參與製作專輯（Chambre Avec Vue），這張專輯還得到法國流行音樂最佳專輯的獎項，也讓西卡瑞里學到了更多的製作經驗，在 2001 年他自己製作一張沙發電音的音樂專輯，但專輯中的歌曲都是一些經典老歌，不管在編曲上或是在唱腔上都是呈現出濃厚的科技感，在西卡瑞理的專輯中，他也演唱了”I’ve Got You Under My Skin”這首法蘭克辛納屈的經典名曲，不過和辛納屈或是布雷的詮釋很不一樣。

當西卡瑞里一開口唱第一句歌詞的時候，可能會有一點懷疑這首歌曲是辛納屈唱的”I’ve Got You Under My Skin”，因為他的整個聲音有一些頹廢和朦朧，有點像是古典音樂中的印象樂派（Impressionism），他樂曲的整個速度也比辛納屈

的版本要慢很多，他把這首歌切割得更細，樂句的斷句改變很多節奏也是如此，像是在歌曲的前兩句歌詞「I've got you under my skin I've got you deep in the heart of me」，在第一句和第二句的中間不是馬上接著唱，而是停留將近一個小節，所以歌曲的時間完全被拉長，他雖然和布雷一樣將這兩個樂句唱成像四個樂句，但布雷的樂句並沒有把時間托得那麼長，在副歌的部分也是如此，他將一連串的切分連音的節奏改變，雖然還是切分音的結構，但全部都成很長的樂句，整個結構被擴大，並且可以很清楚聽到每一個字的發音，西卡瑞理的版本完全顛覆了人們對於這首歌曲的既定印象，他的嗓音和辛納屈的音質的特質相差很多，詮釋歌曲的方式也不是用那種非常戲劇性來表現，但是卡瑞里的唱法並非沒帶感情，而是讓人感覺有一些若即若離，像是蒙上一層霧，怎麼看都看不清楚。

西卡瑞里在編曲上就和辛納屈的使用樂團編制完全不同，他完全使用電腦的合成技術，並運用當今最流行的電音元素來作為編曲的基礎，一開始的前奏，相信誰也不會想到是辛納屈 "I've Got You Under My Skin"這首歌，不過西卡瑞里用的電音元素是較柔和的，呈現一種比較空靈的狀態，而低音部分的旋律可以很明顯聽到它常常出現，是一種非常現代感的音響，有時候會覺得西卡瑞里的歌聲和低音部分是互不交錯的平行線，在第一遍副歌唱完時，間奏的部分出現了鋼琴的聲線直到歌曲後半部，鋼琴出現後會讓人覺得歌曲的後半段比前半段增加了一點溫度；這首歌曲在辛納屈唱來是一首熱鬧的歌曲，但在西卡瑞里的專輯中，非常的冷調，與辛納屈的版本可以說是天壤之別，但他將現代的技術運用的非常好，很明顯表現了自己的音樂風格，也將現代流行音樂的電音科技和經典老歌搭配得宜，是一張極富創意的音樂專輯。

I've Got You Under My Skin

I've got you under my skin

I've got you deep in the heart of me
So deep in my heart, that you're really a part of me
I've got you under my skin

I've tried so not to give in
I've said to myself this affair never will go so well
But why should I try to resist, when baby will I know so well
That I've got you under my skin

I'd sacrifice anything come what might
For the sake of having you near
In spite of a warning voice that comes in the night
And repeats, repeats in my ear

Don't you know you fool, you never can win
Use your mentality, wake up to reality
But each time I do, just the thought of you
Makes me stop before I begin
'Cause I've got you under my skin

蔻蔻荳兒 (Coco d'Or)

蔻蔻荳兒原本是日本流行音樂的女子團體的一員 hiro，1996 年以 Speed 為團名發行第一張專輯，在當時是以偶像的姿態進入歌壇，而且還是許多青少年崇拜的對象，後來 Speed 解散之後，hiro 就以新的藝名蔻蔻荳兒發行英文經典老歌的同名專輯，在 2004 年他發行了這張經典名曲專輯，引起許多人的注意，因為他的年齡非常小，一個才二十初頭的小女孩，聲音卻如此成熟，也讓他從 Speed 偶像明星的形象轉形為實力派的歌手，蔻蔻荳兒的同名專輯收入了十六首經典老歌，其中他演唱了一首由法蘭克辛納屈唱紅的 ”Fly me to the moon (In Other Words)” 做專輯的主打歌曲。

”Fly me to the moon (In Other Words)” 的原名應該是 ”In Other Words”，是一

首華爾滋舞曲，是由巴特豪爾（Bart Howard）把這首歌改編為現在的模樣，在他填上詞後，第一句的歌詞就是「Fly Me To The Moon」因此很多人都把這首歌稱作「Fly Me To The Moon」，就這樣這首歌曲的名稱就這樣延用下來了，在 60 年代被法蘭克辛納屈唱紅，當時也有許多其他的歌手唱過這首歌，不過辛納屈所演唱的版本算是較具權威性的版本³¹；辛納屈演唱這首歌時，還是用一貫的輕鬆模式來唱這首輕快又浪漫的歌曲，基本上這是一首很短的歌曲，歌詞不長，不過辛納屈還是做出歌曲的層次，整首歌的高低起伏及歌曲的意境，都掌握得很好，非常帶有感情的詮釋，這首歌的節奏不算快，因此他能夠很充分的發揮自己的情感在其中，在這首歌曲中用了一個他很善長的滑音的技巧來增加戲劇性的效果，他在最後一句歌詞「In other words I love you」在 words 和 I 中間，不斷句直接用滑音的方式將兩個字連起來，非常辛納屈的唱法，這首歌最難的地方在於歌曲簡短且歌詞也很簡單，但一首看似簡單的歌曲要詮釋得讓人感同深受，是一件不簡單的事。

蔻蔻荳兒的詮釋想必是和辛納屈很不一樣，男聲和女聲的音質就有很大的差異，辛納屈習慣在某個音上加重語氣，蔻蔻荳兒的詮釋比較不強調這個部分，而蔻蔻荳兒在還未進歌曲部分時，前面用一段短韻文（verse）導入歌曲，其實在許多經典老歌都常常使這種方式來導入歌曲，不過在辛納屈的版本並沒有使用短韻文，蔻蔻荳兒在短韻文中的歌聲像是從一張老唱片放出來的聲音，有一點朦朧，把短韻文和歌曲本身做區分，他的聲音並非特別細或陰柔，因此蔻蔻荳兒的演唱反而帶有一點酷酷的個性，雖然他用輕唱的方式來詮釋這首歌，但聽起來卻不屬於那種甜甜的聲音，反而很有自己的風格，淡淡的並且沒有使用太花俏的技巧，像是在呢喃的演唱方式，是很耐聽的一首歌曲。

在辛納屈 ”Fly me to the moon (In Other Words)” 的版本當中，在前奏只有

³¹ 本文參考的音樂資料為 1964 年錄製的版本

鼓聲和鋼琴引入歌曲，當辛納屈開始唱的時候，樂器就開始一直加入樂曲當中，最先加入的是長笛的部分，像是在跟辛納屈在做對答似的，跟著再加入其他的管樂器，尤其是在間奏時，管樂的合奏搶盡了風頭，再一次回到副歌時，整個樂隊與辛納屈的歌聲融合在一起，達到歌曲的最高潮，但在最後一句歌詞「I love you」時，又回到了最剛開始的平淡的感覺；原則上蔻蔻荳兒和辛納屈都是用樂團做為伴奏，不過在編排上有滿大的差別，在短韻文的部分只用了絃樂和鐵琴做為襯樂，呈現有如夢境的效果，蔻蔻荳兒版本的速度明顯比辛納屈的版本要來得快一些（不包含短韻文的部分），而在他的版本中，管樂並沒有像辛納屈版本做出較強烈的對比，在間奏的部分蔻蔻荳兒也在當中輕哼歌曲，再接到下一段歌詞的部分；辛納屈在編曲上加入些許 Bossa Nova 的風格在其中，但搖擺的元素還是比較重一些，而蔻蔻荳兒則是完全使用 Bossa Nova 風格，因此兩個人的版本算是有很明顯的區別。

Fly me to the moon (In Other Words)

(Poets often use many words to say a simple thing
It takes thought and time and rhyme to make a poem sing

With music and words I've been playing
For you I have written a song
To be sure that you know what I'm saying
I'll translate as I go along)³²

Fly me to the moon Let me play among the stars
Let me see what spring is like on Jupiter and Mars

In other words, hold my hand
In other words, baby kiss me

Fill my heart with song Let me sing forever more

³² 括弧的部分為蔻蔻荳兒所加上的短韻文

You are all I long for all I worship and adore

In other words, please be true

In other words, I love you

椎名林檎

椎名林檎在 1998 年以「幸福論」的單曲在日本流行樂界出道，他的作風怪異，但音樂卻充滿了爆發力，因此吸引了不少人的注意，而他的專輯常常用詞大膽，並且牽涉到性、毒品、暴力…等的語彙，但音樂上出色的表現，讓椎名林檎的專輯依然大賣，他喜歡用大量的漢字或甚至用英文來創作歌詞，從這些歌詞的語彙當中可以看出他擁有很高的文學素養，但他卻只有高中肄業；2004 年他的樂團東京事變在「群青日和」的單曲中重新詮釋由法蘭克納屈在 50 年代唱紅的歌曲，”The Lady Is A Tramp”。

”The Lady Is A Tramp”由理察羅傑斯（Richard Rodgers）作曲，羅倫茲哈特（Lorenz Hart）作詞，原本是理察羅傑斯和羅倫茲哈特為一部百老匯的歌舞劇「娃娃兵團」中的歌曲，1957 年歌舞劇「花紅酒綠」（也是由羅傑斯和哈特所作）被改編成電影歌舞片，法蘭克辛也有參與此片的演出，並且把「娃娃兵團」中的幾首歌曲加進「花紅酒綠」中，其中抱括了 ”The Lady Is A Tramp”這首歌，由法蘭克辛納屈演唱³³，辛納屈把這首歌曲唱紅後，就成為他的經典招牌歌曲，在他辛納屈的版本中，呈現出詼諧的氣氛，辛納屈在唱這類型的歌曲時，常常讓人感覺他是對著誰說話，在唱某幾句歌詞時他會用一種半唱半念的方式來詮釋，像是「Won't dish the dirt with the rest of the girls」，在前一部分「Won't dish the dirt」辛納屈還是用唱的方式，但到這句歌詞的後半部「with the rest of the girls」則是快要接近說話的方式來演唱，營造一點頑皮的感覺，辛納屈的演唱方式總是帶有

³³ 本文參考的音樂資料為 1957 年錄製版本

一些他個人的喜感在歌曲中，他在賣弄幽默時，的確讓人會心一笑，但該深情時他也能夠很快進入到歌曲的意境當中。

而椎名林檎在歌曲一開始時，也加入了短韻文，在進入到歌曲本身時，讓人乍聽之下會有些懷疑這是一首經典老歌，因為他歇斯底里的聲音好像在嘶吼一般，帶有非常濃厚的個人風格，與辛納屈所詮釋的版本那種詼諧的感覺完全不同，並且椎名林檎將原本歌詞「She」的部分全都改成了「I」，就像是在把自己當成是歌曲中的那個「Lady」一樣，述說自己的故事，與辛納屈用第三者的角度來詮釋這首歌曲不同，椎名林檎跟辛納屈一樣很喜歡在某些歌詞的字句上加上重音，但做出來的效果卻完全不一樣，辛納屈大多是在某一個字上加上重音，而椎名林檎則是喜歡先低吼再唱重音的字，像是在「I don't like crap games」的地方，他在唱「I」之前就先低吼再連到「I」唱重音，表現出非常瘋狂的效果，辛納屈則是直接加重，後面那個字會唱得弱一點，表現出音樂的層次，而椎名林檎在唱最後一句歌詞時，歇斯底里到了極點，幾乎是用全身的力量去喊出最後一個字。

辛納屈的編曲上一樣是他最擅長的搖擺爵士風格及樂團伴奏的形式，前奏的地方用鋼琴及爵士鼓導入歌曲，在歌曲主要是突顯辛納屈詮釋歌曲的情感，因此銅管的部分是較柔和的，只有在一些與辛納屈對話的地方稍微強調一點，其餘的部分銅管的部分並不是那重，要不就是以加上弱音器的小號或長笛稍為突顯歌曲的起伏以及與辛納屈對話，絃樂的部分則是一直隱沒在歌聲中，完全讓辛納屈的歌聲為主角；而椎名林檎的版中，在韻文一開始時，就以古典鋼琴的聲線來導入歌曲本身，雖然伴奏本身是安靜穩定的，但椎名林檎的聲音卻充滿了不安及躁動形成強烈的對比，接下來進入歌曲的部分，整個樂團的演奏表現出活潑熱鬧的氣氛，並且是非常搖擺樂式的編曲，若將椎名林檎的聲音去除，只聽樂團的伴奏絕對會認為是一首很復古的樂曲，充滿了歡樂的感覺，但配上他的聲音，整首歌曲完全換了一種氣氛，他像是用唱搖滾樂的精神在詮釋這首歌曲，把所有不滿發洩

出來，加上熱鬧的樂團伴奏，整體顯得有些吵雜，照理說相差如此多的伴奏與人聲結合在一起應該會非常的突兀，但實際上卻還滿相配，吵雜的音響效果剛好襯托出椎名林檎歌聲中瘋狂的特質，顯然與辛納屈詮釋的版本截然不同的風格，這首歌像是成為椎名林檎個人的一樣，辛納屈演唱的版本完全不影響他的想法，是很具創意的詮釋版本。

The Lady Is A Tramp³⁴

(I've wined and dined on mulligan stew And never wished for Turkey
As I hitched and hiked and grifted too, from Maine to Albuquerque
Alas I missed the Beaux Arts Ball And what is twice as sad
I was never at a party where they honored Noel Ca-ad
But social circles spin too fast for me My "hoboemia" is the place to be)

She gets(I get) too hungry, for dinner at eight
She likes(I like) the theater, but never come late She (I) never bother, with people She(I) hate
That's why the lady is a tramp

She doesn't (I don't) like crap games, with barons and earls Won't go to Harlem, in ermine and pearls
Won't dish the dirt with the rest of the girls
That's why the lady is a tramp

She likes(I like) the free, fresh wind in her(my) hair Life without care She's(I'm) broke, it's oke
Hate California, it's cold and it's damp
That's why the lady is a tramp

以上幾位年輕歌手詮釋的方式不論是遵循傳統的經典歌曲的唱法或加入強烈的個人風格，都可以看到一些新的元素在當中，即使是老歌也有了新的生命，也讓人們能夠對於老歌的既定印象有所改變，創意的出現不一定只是用全新的元素才能達到效果，加以運用復古元素也可以很與眾不同，或許復古風潮就是讓我

³⁴括弧的部分為椎名林檎加上的短韻文及修改歌詞的部分

們重新反芻的機會。

第五章 靈光與流行音樂中復古的新意象

第一節 靈光的現代意涵

班雅明（Walter Benjamin）曾提到藝術作品靈光是讓它能夠吸引吸群眾的唯一方法，並且強調藝術作品的獨一無二的特性，他認為藝術品的原作才具有靈光，而藝術品經過複製之後靈光在複製品上已經消失，也少了其獨一無二的性質，這個說法就某種程度來說是完全符合藝術品所處的情況，以過去一些偉大的畫家為例，在作品當中，可以清楚看到藝術家所留下的筆跡以及歷史的痕跡，這個畫作的獨一無二性就在此了，複製品再怎麼與原作相像，也無法在顏色和筆觸上和原作一樣，原作裡包含許多創作者的感情在其中，並且直接地呈現在作品上，若只是一般平面的書籍上看到的畫作就更難感受到創作者筆觸的輕重，色彩的變化，因此原作理所當然地比起複製品來得更直接表達了藝術家在觀念、情緒、甚至性格上的想法。

靈光在上述的狀況來說，對於藝術作品以及藝術家是有意義的，當然對於觀賞者也有一定程度的影響，原作有它獨特的魅力，因為原作直接連結了藝術家所表達的事物，這是複製品無法替代的地方，所以班雅明認為原作是具有權威性的，以傳統的藝術形式來說，它的確是如此；從過去至二十世紀初都可以說原作的靈光帶有儀式性的崇拜價值，這確實是一種與觀者互動的方式，而從二十世紀藝術的形式發展至二十一世紀的今天，這不是藝術作品唯一呈現給大眾的一種方式，現在有許多的藝術作品原作不具有任何意義，藝術作品的靈光不在原作的身上，以安迪沃荷（Andy Warhol）而言，原作根本不具任何的意義，而他的這個創作，主要是以一種反省的態度來創作，這種作法就與傳統的藝術呈現方式和目

的有相當大的落差，是完全不同的表達的手法，因此原作的靈光就不是關注的重點。

班雅明所處的時空，複技製術還未如今日這樣成熟，在當時還處於靈光的崇拜價值和展示價值兩者之間的拉鋸戰中，今日若要說藝術作品的靈光的問題，必須要就創作者他要作品以什麼方式傳達給觀者，並且想要達到何種效果，藝術呈現方式的多樣化，使得靈光扮演的角色也變得不同，或許誠如班雅明所言，複製使得靈光從藝術作品中式微了，但有部分的藝術傳播方式就是要以大量複製來吸引眾人的目光，並且以複製及商業的角度來呈現的。

大眾文化就是以複製為目的來達到吸引眾人，雖然大眾文化被阿多諾（Th. Adorno）等學者認為是一種倒退的文化形式，不過 70 年代之後，大眾文化還吸引不少創作者投入其中，其靈光的價值不在原作上，而是能夠不斷複製讓眾人能夠去消費它，這才真正達到其真正的目的，音樂的價值被轉化到這些複製品的身上，並且經由消費這個動作表現出對於這樣作品的認同；當然，不能否認，大眾文化確實有某些粗淺、表面的問題，像是以商業利益為主的創作，並以討好大眾來達到商業目的，但若就以這些特質就說這是一種完全倒退的文化，似乎有一些不公平，時間就是最好的評判，一件好的作品是不會因時間拉長而被歷史給淘汰，大眾文化能夠不斷地發展下去有它的美學及社會意義。

商業與藝術的結合是一體兩面的，在某些時候商業的部分可以為藝術加分，有時卻是減分，因此很難說商業的利益對藝術完全是一種不良的影響，一般而言，大量的複製藝術品並從中取得一些利益的商業傾向作法，在今日相當地普遍，在這樣的操作手法長期發展及反思之下，產生了藝術的質變，因此出現不少具有高水準的藝術作品，或許不如說商業是一種吸引群眾注意的方法之一，一種行銷作品理念的手段，若是能夠因此而讓藝術家的理念讓更多人了解，這必定是

一種加分的作用，而遇上了商業的利益，藝術家在發揮的空間可能或多或少會受到一些限制，可能以商業的考量來說，商業化的作品是較容易使眾人接受，相對在藝術性上有些許扣分，不過每個時代都有它時間空間及環境的限制，而藝術家們就是處於這種尷尬的位置傳遞自己的理念。

流行音樂就是一個非常商業化及物化的大眾文化，其靈光的精神象徵就在唱片之中而非原作，原在流行音樂中是不具任何的意義，而是藝術創作者藉由發行唱片讓大眾去消費，從唱片去了解創作者傳達的意涵，透過中介者發行的動作宣傳自己的作品，而大眾就以消費的行為來支持以及回饋藝術家，雖然這一連串的動作可歸類為一種商品為目的性的物化行為，但是這個物化的過程就是要使人們能夠較容易接收到創作者想傳遞的事物，而物成為流行音樂中的很重要的媒介，它連結了創作與觀者的接觸，大眾先要接觸物之後，才會更進一步了解創作背後的意義，這種操作的模式和班雅明所提出原作靈光的概念明顯的是兩種不同的藝術形式，並且對於觀眾來說，接觸藝術作品的方式及接收的方式也完全是兩種不同的方向。

班雅明認為複製藝術品使儀式性的崇拜價值消失，而流行音樂的操作上反而是將對於原作的崇拜價值轉嫁到每一張唱片上，不過在流行音樂中的崇拜是一種形而下的，物質性的崇拜價值，這個現象的另一個意涵是把崇拜價值轉移到推出音樂專輯的藝人上，對原作的崇拜及靈光在流行音樂中完全被轉化了，而商業介入音樂，想辦法使音樂專輯被大眾接受，因此崇拜價值對於發行者來說是一個重要的利器，這是讓群眾進行消費行為的重要手段，只要凝聚了群眾的崇拜的心理，推出唱片的藝人就擁有了強大的號召力，唱片背後的周邊效應就形成了另一個商業利益，就這一個角度來說，崇拜價值是轉移而非消失，因為操作的手法以及表現的形式與過去藝術呈現的方式並不相同，對於流行音樂來說，能夠被大量複製才能將其唱片中的理念傳達出去，因此大眾的消費行為是流行唱片能否成為

流行產物的重要指標。

也因為如此，感官的崇拜成爲商業操作中相當重要的手段，唱片專輯的藝人能夠在短時間內被眾人接受，製造歌手崇拜的氛圍成爲流行音樂中最有利但也是最難掌握的部分，因爲崇拜的決定權在於觀眾的手中而非藝術家或是商業中介者以及唱片上，觀眾直接以消費的方式表現出對於藝術家推出的唱片支持與否，能夠吸引愈多的觀眾，唱片銷售量就愈高，而流行音樂若只是一昧的跟隨流行，不懂得創造個人的流行風格，商業上的幫助是有限的，若是崇拜價值確實了發揮了功能，就能夠吸引一群固定的觀眾群支持，並且使得音樂專輯可以持續發行下去，而要使崇拜的效應持續的發酵，不斷帶給觀眾新的東西是流行音樂必須的要素。

流行音樂的唱片或許是複製品，但就另一方面來說它也是原作，當然要複製唱片要先有母帶才能進行複製，不過母帶的意義是爲了複製而存在的，因此每一張唱片都可以被認爲是原作，班雅明曾經提到「原作的『此時此地』形成所謂的作品真實性。…真實性的觀念對於複製品而言（不管是機械複製與否）都毫無意義。…機械複製所創造的嶄新條件雖然可以使藝術作品的內容保持完好無缺，卻無論如何貶抑了原作的『此時此地』。」³⁵他認爲原作才具有真實性，而複製品是沒有完全沒有真實的成分在其中，不過這個觀點對於流行音樂來說剛好是相反的，流行唱片被複製才會顯現出其可能性，才能夠讓大眾知道它的存在，才能掀起流行的風潮，因此複製是流行音樂的首要條件，而此時此地的性質對於唱片而言，並不是流行音樂操作的必要條件，而是先吸引群眾的注意，若是反應佳，有可能音樂專輯的藝人就會開演唱會與樂迷面對面直接接觸，這個時候，此時此地性才會在流行音樂操作中發揮功能，而就唱片而言，獨特的音樂風格及個人魅力

³⁵華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》〈機械複製時代的藝術作品〉，台灣攝影工作室，1999，頁 62、63

才是唱片預期想得到的效果，因此原作的意義對於流行音樂唱片而言不是預期得到的。

對於過去傳統的藝術作品來說，原作的美學價值及社會價值是高過於複製品的，的確其原作的光芒是獨一無二的，必定要親臨現場才能夠感受，這一點是無庸置疑的，但複製技術不斷地改進，生活形態的改變，對於藝術呈現方式的多樣化，尤其在工業革命之後，人類的生產方式講求效率，使得人們的生活腳步加快，任何事都要求速度的情況下，親臨現場觀賞的方式並非每個人都能夠做到，因此複製技術的幫忙讓人們可以補足不能夠直接與作品或是表演者面對面的遺憾，而音樂是時間的藝術，當下錯過了演唱或演奏者的表演，那一段表演就永遠消失了，而唱片的出現使得音樂能夠廣大的流傳，即使在不同的時間及空間，一樣能夠欣賞。

另一方面，雖然複製技術使現代的藝術作品跳脫了傳統的領域，並且對傳統造成相當大的衝擊，不過傳統的藝術形式並沒有因此而消失，它依然還是保有其靈光的特性在，原作的精神依然還是在其作品當中；而若是藝術的發展一直原地踏步，這也是一種藝術上的倒退，而要突破現狀，常常必須要大膽地突破傳統所賦予的包袱，而班雅明說到「談到歷史，我們會想到其世世代代擁有者的傳承經過。…要確知作品轉手易主的過程，則須要從作品創作完成之地為起點，追溯整個的傳統。」³⁶他所強調的是一種由物延伸過去到今日的完整過程及樣貌，而複製技術下的複製品卻使這個特點不再出現在物的身上，物成爲一種商業化下表面浮華的東西，傳統的藝術形式靠著這個優勢使許多人有如朝聖一般去觀賞原作，但二十一世紀的今天，也依然存在著傳統的藝形式，它的原作也是珍貴的，雖然班雅明所擔心的衝擊多少是有的，傳統藝術已經不是唯一的藝術形式，還有其他

³⁶華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》〈機械複製時代的藝術作品〉，台灣攝影工作室，1999，頁 62

樣貌的藝術不以傳統的方式表達理念，複製技術讓藝術發展成兩種截然不同的藝術形式，傳統藝術和以複製為主的藝術形式一起生存著；這兩種路線並不因為複製技術而相互排斥，每當一種新的藝術形式出現都是對於舊有存在的藝術帶有些許的衝擊，這些衝擊有時候並不是一件不好的事，反而使人們對於這些事件有更多的討論，激發出更多對於藝術的想法或是反省。

流行音樂常常被解讀為一種當下性質的文化，而它也的確是一種注重當下的文化，如同班雅明所言的今時性，而流行音樂的流行風格可能隨時都在改變，因此音樂專輯的藝人若是不能隨時跟上流行的腳步或是創造出個人獨特的流行特質，將很快地會被流行音樂市場所淘汰掉，不過這有一點吊詭的地方是，不符合流行音樂的遊戲規則的創作者及藝人有時候並非作品不夠好，而是不符合大眾化的要求，這是非常殘酷的，雖然這一種以大眾為主要民意的藝術形式，不過要引起觀眾長時間的注意，是一件更難的事，因為今時性的特質以及複製的特性，要讓觀眾在每一張音樂專輯中都有驚喜是不容易的，所以在流行音樂界裡是很容易被取代的，因為講求流行性，以現代的流行速度來說，可能三年或五年一個當紅的流行唱片歌手，就要面臨被取代的狀況，在這種情形之下，唱片的質若不提昇，要維持其個人的崇拜價值是難上加難，在這個方面來說，傳統的藝術經過時間的淘汰之下，能夠被保存的下來的都是精華的部分，因此並不依賴大量複製品來維持其崇拜價值。

流行音樂唱片正因為被消費，它才有存在的價值，有一部分的唱片不諱言是為要被大量消費而製作的，在唱片的質上，並未達到一定的水準，這是現代流行音所面臨的一個問題，另一個就是唱片盜版的問題，或許對於班雅明來說，這就是複製技術所帶來的後果且早就是可以預見的，但是詭譎的是，流行音樂或是傳統的藝術形式有一個共同的特點，好的作品是不受時間的影響的，它們的靈光也不會消失；因此複製技術的發達並不影響流行音樂中好的作品，反而對於音樂

來說是加分的，而靈光也不因此而消失，流行音樂的靈光就在唱片之中，即使是複製品，音樂的內容才是讓靈光存在的原因。

以班雅明的觀點來說，他所強調的靈光一定是屬於原作的，這個概念並非完全沒有道理，傳統藝術的靈光確實是原作才擁有的，對於像是傳統的畫作、雕塑…等作品，複製品只是讓人們了解有這麼一件藝術作品罷了，很難憑藉複製品感受到其中的精髓，反大眾文化中的流行音樂唱片的作品似乎是相反的，唱片的出現就是要複製才有意義，作品要以複製的方式與大眾接觸，這可以說是兩種不同的呈現藝術的方式，就現在觀點來，這是兩種不同的藝術形式，而在班雅明所處的時代流行文化的發展還未像今日成熟，現在我們可把這兩種藝術形態解讀為不同的表現方式，兩者並未互相衝突。

第二節 重新詮釋經典歌曲的美學意涵

流行音樂在 90 年代左右開始，不少流行唱片中慢慢出現一些復古風的歌曲，不過這並不意味著，這些所謂過去流行過的歌曲已經完全被大眾完遺忘，它或許成為過時的一個風潮，過時的流行音樂，但有特色的音樂還是會讓大眾意到它的價值，以流行音樂來說，流行變換的速度非常的快速，不管是在音樂風格上或是專輯藝人，對於觀眾來說，新的音樂風格很容易吸引大眾的注意，不過風險也相對很大，因為聽覺習慣要馬上改變不是那麼容易，雖然吸引大家的注意但不見得能夠帶領一個流行的風潮，另一種情形是流行一段時間之後，沒有新的發展空間之後就被其他音樂風格取代，而能夠讓後面的音樂工作者再拿出來進行回顧的動作的音樂，這些歌曲其實已經算是流行樂中的經典之作，即便這些經典歌曲並非當下最流行的風格。

而 90 年代至今的復古風潮，在流行音樂中並不是一個最主要的音樂風格，但復古的精神卻在許多音樂專輯中都可以找到一、二首復古元素的流行歌曲，這些歌曲可能不是完全使用過去的唱腔、編曲，不過都會營造一種有古味的音樂氛圍，即使復古風格的歌曲可能不是整張音樂專輯的重點，不過卻讓大眾更能夠感到復古的元素已經成為目前流行音樂中流行的其中的支流，且這股勢力可能還不只是一種點綴性的元素而已。

90 年代左右的復古風潮當然也不只在流行音樂上，在其他的藝術上也運用了許多復古的元素來進行創作，像是電影、服裝…等，復古風潮也讓許多新一世代的人們更進一步了解過去曾經流行過的事物，對於一些年輕的人來說，過去所流行的事物是很模糊的一個概念，或者是完全沒有接觸過的文化，而藉由復古流行風潮，能夠了解這些陌生的復古元素是怎麼一回事。

復古風潮的出現，就詹明信（Fredric Jameson）的觀點來說，那是對於過去事物美好的一種懷念，這種說法在某種程度上來說是正確的，尤其在現代社會快速變化之下，過去的某些生活片斷的再現，確實讓人會產生類似鄉愁（Nostalgia）的情緒，這種鄉愁隨著復古風潮的流行，人們一再地被喚起過去的記憶，這是一種複雜的文化交織，已經過去的時間被現代所複製，而這種複製過去氛圍的手法，只要到達某一種程度之後，人們沈浸在這股復古的氣氛中，就會帶起復古的流行，而這種複製氛圍運用的非常巧妙，不是全然的模仿過去，只取出幾個重要的元素，再與現代的事物做結合，就會比較容易使人接受；而詹明信提到這種懷舊就只是一種商業的機制，他舉一些懷舊電影的例子，像是美國電影，回到未來（Back to the future）…等，他認為這些影片的懷舊完全沒有歷史的意涵在其中，完全是一種空洞影像，不過懷舊在某種成分上就有一些美化過去文化的特性在，以及帶有些許想像空間，或許用歷史片的角度來看這些影片並不是那麼公平，因

為那些電影是以娛樂性質的目的拍攝，而不是以歷史意義為主要訴求，而其中懷舊的元素若以娛樂片的觀點來看，並無不妥之處。

流行音的復古風潮也是帶有一部分懷舊的鄉愁，對於過去某個時代的美好的想像來進行創作，而商業與藝術的結合始終是一個話題，復古風潮在某種程度確實與商業操作有關，不過流行音樂的操作機制本來就與商業有密切的關係，流行音樂的唱片發行人對於唱片公司的營運有很大的影響，因此運用適當的宣傳手法、或是營造某一種氛圍形成一股風潮，就能夠吸引相當程度的觀眾去消費，並且從中得到利益；當復古風潮出現在流行音上，當然脫離不了商業操作的領域；而復古風潮對於流行音樂上帶來影響，一方面是因為復古流行所以製作復古元素的歌曲或者重唱老歌，另一方面，有些許對於過去經典歌曲致敬的意味，必竟原唱者的詮釋是較具權威性的，而現代的歌手在詮釋時，一定會被原唱者拿來作比較，經典歌曲的權威性就在這個時候產生，翻唱者在這個狀況之下，想要超越原唱者非常不容易，若只是依循著原唱者的腳步，大眾對於歌曲的印象多數還是停留在原唱者身上，因此在重新詮釋經典歌曲必須要有個人特色以及混合現代流行音樂的元素，才是讓大眾印象深刻的作法，並且也成功的將復古風介紹給觀眾。

對於某些觀眾來他們是可以將過去的經典老歌與現在的翻唱者作比較的，因為他們經歷過過去的時代，當這些觀眾聽到這些經典老歌來說，過去的歷史意義已經在這些歌曲當中了，並且產生懷舊的鄉愁，但是對一些新世代的年輕人來說，聽到這些所謂的老歌新唱的作品時，是無法產生懷舊感的，反而像是聽到了一種新的曲風，一種新的音樂元素，對於二十一世紀年輕世代的人來說，這是全新的感受，鄉愁在年輕人身上沒有作用，雖然他們無從比較起，也不了解其中的歷史意義，但復古風潮還是流行著，這是因為老歌新唱的歌曲所設定的觀眾層不限定在經歷過過去時代的人，並且還能夠吸引新一代的聽眾。

老歌新唱的作品給予新一世代的年輕人一種不同於現在時下流行樂曲的風格，它同時吸引了一些老歌迷以及年輕歌迷，對於老歌迷來說老歌新唱的歌曲產生了鄉愁，而對於年輕歌迷來說是一種創新，這種創新有某種程度是因為在他們所處的時代完全沒有這樣的音樂風格，另一方面是因為像這樣結合復古風格以及現代元素的歌曲，形成了一個特殊的氛圍，這個氛圍是過去的，這樣的時間斷裂反而造成獨特的異國情調（Exoticism），這是一種對於未知空間的想像，並造成空間上的斷裂，在這種時間以及空間上與現實失去銜接點的狀況下，是有許多想像的空間，並且使人們產生偽認同（Pseudo-identity），尤其是對於年輕世代的人而言，在這中間的美好氣息有太多曖昧的地方，而對於經歷過過去的人們來說，那種過往的美好好像又重新出現了，雖然並非是真的回到過去，但是對於久違的感覺，是吸引老歌迷很重要的一個點。

而異國情調產生的偽認同進一步使新一世代的人產生想像中的鄉愁，也就是因為如此，復古風潮才能夠持續流行，它給予觀眾一種「好像置身在某某年代」的驚喜，並且使觀眾添加個人的想像在這個製造出來的驚喜當中，因此這當中有很大的空間是留給觀眾去想像的，不論有無經歷過過去的時代，都會讓人嚮往，而經典歌曲的再詮釋基本上是提供一種氛圍，有時候這種想像的時間空間，讓現實的時間感暫時消失了，時間感的轉換使人感覺到形成一股神秘感，這也是復古風最吸引人的地方，雖然在理性上，並不是真的回到了某個時代，但在現實時間消失的時刻讓人有如置身在夢境；時間感的錯亂，是造成異國情調的主要因素，這種特殊的經驗是不斷在現實與過去流竄。

經典作品再詮釋當中的異國情調神秘感對於大眾說是一種奇特的體驗，舊的作品在某種程度上，對於人們來說不是現在流行的，不符合當下流行觀感的，不過復古的流行音樂風格卻造就了另一種新的音樂品味，這是因為復古風潮並非全然地將過去的文化移植到現在，而是以復古的元素為文本來進行創作以及加

工，這個方式其實是很多流行音樂常常運用的，並且使這些過去經典歌曲成爲現在的流行歌的新品味，因此像老歌新唱的音樂其實有很大的部分是一種創新，但又有一部分是保有很原始的復古風格，而這種功用性的落差造成了復古風潮在流行音樂美學的剩餘價值。

而使用舊有的創作運用到現代的作品，這種類似於拼貼（pastiche）的創作，被詹明信認爲是一種喪失了個人風格的藝術模式，他提到後現代的文化當中，有許多引用他人的東西爲文本來進行創作，這當中完全沒有個人的風格，不過這種模式嚴然成爲一種現代創作常用的方式，流行音樂所製作的內容在很多時候都是運用某一種元素的風格或是節奏來進行創作，像是復古風潮中的搖擺爵士風格加入流行音樂中，但呈現出來的樂曲不會與搖擺爵士樂完全相同的風格，因爲流行歌曲即便採用復古的元素只是突顯出其歌曲有搖擺音樂的特色，並不會把其元素製作得和當時的搖擺樂一模一樣，這當中流行才是重要的要素，而若是以老歌新唱來說，的確在某種程度來說，是利用別人的作品來當作自己的作品，不過這種音樂專輯有兩種情形，一是若翻唱者詮釋得與原唱是不同的風格或與原唱者實力相當，反而會引起大眾人的注意，再者，若是翻唱者所詮釋的方式無法有新的火花，這就充其量是一張口水歌的專輯，不會再讓人有進一步討論的想法，因此根據詹明信所言的喪失個人風格這一點，並非是文化全面性的現象。

復古風潮之所以成爲流行，除了被當作是一種元素再創作之外，它本身也具有獨特的音樂魅力，這也是復古爲什麼能夠再一次被大眾所注意到的原因，也讓新一世代的年輕人能夠再次接觸到經典的作品，而這些經典歌曲紀錄了流行音樂的發展，並再將利用這些復古元素繼續再創造、再延續下去，將舊有的美學意象成爲另一種新的美學品味，其實不難發現，有許多年輕的歌手，利用復古元素創造出個人特色，雖然同一種復古的元素會被不同的人運用或是同一首歌會被不同的人翻唱，不過作出來的效果卻很不一樣，或許用另一個角度來看，復古的流行

使經典歌曲有了另一個新的面貌。

其實一些經典的流行音樂會一再被拿出來翻唱的另一個因素，是因為這些歌曲並論放在什麼時代都很容易被大眾所接受，這樣的作品是不受時間的長短影響其價值，流行音樂的流行時間雖然不算長，但若能夠在這當中出現一些經典的歌曲，之後一定會有新的創作者將這些經典再發展下去，慢慢地將文化累積；而現在的復古風潮或許可以看作是一種文化的再累積，而經典歌曲重新詮釋不只讓大眾對於過往有更進一步的了解，另一方面也使得這些經典作品被注入新的美學價值在其中。

第三節 法蘭克辛納屈歌曲成爲現代流行音樂經典文本之探討

在上一節中，曾經提及流行音樂中的復古元素被當作是文本來創作，而法蘭克辛納屈在 50 及 60 年代唱了不少膾炙人口歌曲，這些歌曲都成爲現在的經典歌曲，而隨著流行音樂的復古風潮出現，有不少歌手紛紛翻唱法蘭克辛納屈的作品，他的招牌歌曲一直到現在也還是許多人所喜愛的歌，法蘭克辛納屈的歌唱生涯將近五十年，這五十年當中，雖然他的演藝事業起起浮浮，但他唱紅了非常多的歌曲，並且在主持以及電影上也小有成就，而與他同一輩的歌手幾乎沒有跨足其他領域，不過他的醜聞也以及政治上的爭議性也比其他人要來得多；無論如何，法蘭克辛納屈的地位是眾人所公認，他在歌唱上的貢獻對於後輩歌有很大的影響，並且在 2001 年根據英國廣播公司（BBC）針對聽眾、歌手、以及樂評家所進行的「二十世紀最偉大歌手」調查中，法蘭克辛納屈是當中的第一名，這也不難預料他的歌曲爲什麼如此受到歡迎了。

雖然法蘭克辛納屈在 70 年代之後就顯少在公真場合表演，不過他的歌曲一直都還是受到許多樂迷的喜愛，即便他過逝之後，他的歌曲還是不斷地被唱片公司用不同的名義來發行，並且他歌曲其實還是很容易在不同的地方聽到，二千年有幾部好萊塢電影都不約而同使用了法蘭克辛納屈的歌當作電影配樂，像是 2001 年拍攝的「男人百分百」(What Women Want) 用了”I Want Dance”這首歌，2003 年所拍攝的「神鬼交鋒」(Catch Me If You Can) 和「愛情趴趴走」(Down With Love) 則用了”Fly Me To The Moon”作為電影配樂，而神鬼交鋒和愛情趴趴走都是講述 60 年代的故事，由這一點不難看出，法蘭克辛納屈算是 60 年代中流行歌手的模範代表之一，在某種程度上對於美國人來說他是一個精神性的指標，因為以當時的音樂環境來說，他能夠有如此的成就不是一件容易的事。

法蘭克辛納屈是義大利裔的美國人，而他的生長過程剛好都遇到兩次世界大戰，生活非常的動盪，而剛好當時是美國爵士樂最盛行的時候，但演唱爵士樂的歌手幾乎都是以黑人為主，即使有白人演唱爵士樂也很少能夠嶄露頭角，爵士樂在當時可以說是黑人的音樂，在二十世紀初期，甚至有白人將自己塗黑，打扮成黑人的模樣演唱爵士樂，白人在爵士樂的領域中一直都不受重視；法蘭克辛納屈因為對於歌唱的喜愛當上了歌手，而他在歌唱的路上定位一直受到很大的爭議，他主要是以搖擺樂 (Swing) 作為自己的歌路，搖擺樂是爵士樂史上的一個音樂風格，而樂團編制是其很重要的元素，通常在演出樂曲的當中，都會有一段即興的部分可以讓演出者自由發揮，而法蘭克辛納屈的即興部分通常不是完全的即興，而是預設好的即興表演，並且他的即興部分也不會像一般爵士歌手那麼長。

在 1940 年代末期，搖擺樂其實已經慢慢的不那麼流行，爵士樂在 50 代有了新的風格「咆哮樂」(Bebop)，到 60 年代的酷派爵士 (Cool Jazz)，這個發展與法蘭克辛納屈所演唱的流行搖擺樂已經截然不同，因此爵士樂史上，法蘭克辛納屈常常被歸類為流行歌手而非爵士歌手，而他自己本身並沒創作任何作品，也沒有

跟著爵士樂的改變而改變，還是演唱搖擺樂風格的流行歌曲，但是搖擺在某種程度上又有一些爵士樂的元素在，因此法蘭克辛納屈的角色有一點曖昧，不過大部分的人還是將他歸類在流行音樂裡較多，也比較適合法蘭克辛納屈個人，畢竟他在爵士音樂界中的貢獻並沒有那麼大。

不過他的演唱功力卻也讓那些黑人樂手不得不刮目相看，與他差不多時期的歌手有納京高（Nat King Cole），他在當時也是一位相當受歡迎的歌手，但很早就過逝了，而法蘭克辛納屈的歌唱生涯卻長達半世紀之久，因此許多美國人對於他是非常的熟悉，再加上他跨足了電影、主持的演出，法蘭克辛納屈的知名度非常地高，而他也是在搖滾樂流行之前的重量級巨星，雖然不只法蘭克辛納屈演唱搖擺樂，但是加上其他的演藝成就加深了美國民眾對於法蘭克辛納屈的印象，雖然法蘭克辛納屈的時代過去了，搖滾樂成了新的流行，但法蘭克辛納屈在流行樂界的地位始終受人尊敬，並且他奠定了美國流行音樂的基礎。

一位藝評家史蒂芬貝可夫（Steven Petkove）曾提到「**美國流行歌曲有它自己獨特的表演方式，辛納屈就是這其中的佼佼者**」³⁷，法蘭克辛納屈的表演一向很有他個人的魅力，早在二十世紀初期，爵士樂被看作是流行音樂，但到了二十世紀中，爵士樂有了新的局面，已經不太能夠算是流行音樂，雖然還是有爵士樂的基礎，不過美國流行音樂的樣貌已經漸漸形成，法蘭克辛納屈的表演方式成為美國流行音樂上的模範，一種非常美國風格的流行樂，而 50 年代開始，搖滾樂漸漸成為流行歌曲的主流，也將美國風格的流行音樂繼續發展下去；而今日，流行音樂歌手翻唱法蘭克辛納屈的歌曲，有一部分就是因為他的歌曲是一種非常具有代表性的經典，他代表的他所處的年代的表演方式，代表一種道地的美國流行音

³⁷ 原文「American popular singing has its own unique performance conventions, which Sinatra the master of innovation」此句子的原文摘自《O'! Blue Eyes and the Golden Age of the American song: The Capitol Years》一文，Steven Petkov 著，此文章收入在《The Frank Sinatra Readers》，Steven Petkov 和 Leonard Mustazza 編著，Oxford University 出版，1995

樂風格。

美國一位音樂評論家亨利布蘭森 (Henry Pleasants) 將美國流行音樂主要表演的模式歸為四點：

1、使用麥克風；2、乾淨、清楚的咬字；3、較自由的詮釋旋律以及歌詞；4、用一種同情或是中立的態度來表達歌詞，一部分像是心理醫生，一部分像是受害者以及一部分伴演帝的角色。這些特點不只是在美國流行音樂中所有的特色，在許多不同的國家的流行音樂也有這些特點，法蘭克辛納屈的表演其實是相當符合這些特點，本文在第四章曾提及，法蘭克辛納屈有的時候喜歡把歌詞作小小的變動，這就符合了上述的第三點，他確實把其他幾點的流行音樂特質展現的淋漓盡致，成功地成為流行音樂界中的經典。

或許法蘭克辛納屈的音樂能夠成為被借用、拼貼的元素根源，並且不斷地被討論，就某種程度而言是有其特殊性，他的音樂繼承了爵士樂的基礎並且融入個風格的流行樂，再者，他的歌唱生涯非常長，加上他跨界電影和主持方面的演出也有不錯的表現，又是演唱搖擺樂少數成名的白人，而他又是搖擺樂流行歌手未代的巨星，種種的一切使他的地位在流行音樂史來說，顯得法蘭克辛納屈的身分非常特別，他擁有許多別人所沒有的經歷，並且成功地將這些經歷轉換為自己的特質，因此造就了法蘭克辛納屈歌曲在流行音樂中有如此崇高的地位，使後輩的歌手翻唱他的歌曲的原因。

第六章 結語

隨著流行文化成爲主流的趨勢，流行音樂的文化也成爲文化中很重要的一環，它直接反應出當下人們對於事物的想法，流行文化不單單只是一種屬於商業行爲的交易行爲，以現在的角度而言，法蘭克福學派顯然對於流行文化過度批判，不過在批判過度物化的觀點上，的確有某些部分符合目前現代社會所出現的狀況，這或許是文化工業化之後無可必免的情形，在流行音樂上也出現同樣的情形，一些投機的創作者都想盡辦法符合主流的潮流，因此都使用同一種模式創作，而復古的潮流風行之際，許多相關的商品出現在市面上讓人眼花撩亂，許多歌手就在專輯加入了復古曲風的歌曲，但不夠深入的了解，詮釋出來的歌曲不可能會動聽，如此的作法或許在短時間內行得通，但時間一拉長，這些作品很容易就會被大眾淘汰。

復古風潮對流行音樂除了是對經歷過過去的年代的人有懷舊的鄉愁，但若是把這股復古風潮都歸就於是一種懷舊的情緒的話，並不是很客觀的看法，畢竟這股復古風並非只是一昧模仿過去的元素，過去的經典樂曲反而是激發創作者對於復古元素的運用，當不同的創作者使用同一種復古元素進行創作時，卻不會製造出同樣的音樂，並且還能適時的發揮個人的創意，在再詮釋的過程當中，從復古元素當中找到新的音樂視野。

複製技術對於人類文明及文化的影響非常廣，若不是人們能夠大量複製形成商業機製，也許流行文化也不會這麼蓬勃發展，流行音樂可以說是流行文化中很龐大的一個環結，它很容易與大眾的生活貼近；像是復古風潮流行之後，又重新去欣賞過去的一些老歌手對於流行音的貢獻，即便現在聽來錄音的技術不如現

在，或是感覺有點過氣詮釋歌曲的方式，但是對於流行音樂的美學價值是非常珍貴的，這是一種文化的累積及經驗，且要歷經時間的檢驗才能夠顯示出其中的價值，再者，一件作品能夠再一次受到大眾的肯定並非易事，若不是好的作品很快就會被遺忘，甚至在當時的人們就已經將它丟棄，文化工業所製造出的產品如此之多，要不是有一些值得人們探究的作品，即使復古風流行得再久，那些平庸的作品對於現代的流行樂界也不會有任何的影響，能夠被人們一再討論研究的歌曲以及受人景仰的歌手才不會被時間的洪流沖淡。

本文的研究主要是探討復古風潮對在流行音樂上的影響，這股風潮目前還是一直不斷持續中，它會流行多久，沒有人能夠預測，而復古風潮的流行讓處於變化快速社會中的人們另一種訊息，這個訊息傳達的是一種文化的態度，文化本來就是多樣性的，不是只侷限在某一種特定的元素，流行本身就是變化快速的一種文化，但在變化快速的前題之下，還是有一些類型的音樂能夠流行個五年十年，或甚至更久，這顯示出它是可以發展下去的，這樣的觀點可以發展下去成為能夠累積的文化，即便它會成為過去，變成過時的作品，但是並不影響這個文化觀點在美學上的價值，因此流行音樂應該要讓大眾有更多的品味可以選擇，若只有某一種音樂的美學觀點，那麼對於大眾來說，實在太無趣了並且毫無新意；然而一味模仿前人的精華，是無法累積文化的能量，若能在擷取過去文化的優點並且再創新，才是始文化繼續發展下去的方式。

近年來關於文化研究的議題非常多，這顯示出過去對這些文化的議題並不是非常重視，不過在文化涉及的面向愈來愈多且影響的範圍也愈來愈大時，人們不得不正視文化所發展出相關的問題，某些文化的現象出現時，並不是只在某一個定的地區，而是全面性的，或者可以說是全球化的現象，像是在流行音樂文化上的復古風潮中，許多創作是將復古的元素加入現代的流行元素，把兩者混合製造出另一種新的風格，以詮釋學的角度來說，在某種程度是一種視域融合，這樣的

作法並不是只有在特定的某一個國家，而是復古的概念成爲全球共同的文化現象，復古的元素也沒有被設定爲特定的年代，有的時候會有二種以上的復古元素，同時出現一部作品中，多種元素被混合搭在一起，是現在流行音樂風行的其中的一種方式，其實這樣的概念，應該是延續了 60 年代後現代主義藝術家的「拼貼」創作方式，一直到今日，「拼貼」(pastiche) 已經成爲普遍的創作方式。

本文以法蘭克辛納屈的歌曲爲例子，舉出許多歌手翻唱他的作品所呈現的樣貌，其中一位歌手黎京西卡瑞里 (Regis Ceccarelli) 就是以現代的流行元素電音和一點爵士來重新詮釋法蘭克辛納屈的歌曲，這是「拼貼」的創作很好的一個例子，從本文的一些例子中可以發現法蘭辛納屈的經典歌曲，被新一代的歌手重新詮釋時，都加入了個人風格在裡面，展現出他們對於這些經典歌曲的看法在裡面，另外，也能夠發現復古風潮不只是一種流行，並且呈現出這些經典作品還有更多詮釋以及討論的空間。

參考書目

Frank Tirro 著，顧連理譯，《爵士樂音樂史 上、下》(Jazz: A History)，世界文化出版，1998

詹明信 (Fredric Jameson) 著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》(Postmodernism, or The Cultrral Logic of Late Capitalism)，時報文化，1998

詹明信 (Fredric Jameson) 著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，合志文化事業有限公司，2004

漢斯－格奧爾格·加達默爾 (Hans-Geog Gadamer) 著，洪漢鼎譯《真理與方法》(Wahrheit Und Methode Vols.1)，時報出版，1993

赫伯特·馬庫色 (Herbert Marcuse) 著，何繼譯，《單向度的人》(One Dimensional Man)，桂冠圖書股份有限公司，2001

尚·布希亞 (Jean Baudrillard) 著，林志明譯，《物體系》(Le System Des Objects)，時報文化，1997

尚·布希亞 (Jean Baudrillard) 著，洪凌譯，《擬仿與擬像》(Simulacres et Simulation)，時報文化，1998

皮耶·瓦尼耶 (Jean-Pierre Warnier)，吳錫德譯，《文化全球化》(La Mondialisation De La Culture)，麥田出版，2003

約翰·史都瑞 (John Storey) 著，李根芳、周素鳳譯，《文化理論與通俗文化導論》(Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction)，巨流圖書有限公司，2003

彼得·布魯克 (Peter Brooker) 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》(A Glossary of Cultural Theory)，巨流圖書有限公司，2003

Don Slater 著，林祐聖、葉欣怡譯，《消費文化與現代性》(Consumer Culture and Modernity) 弘智文化，2003

杭廷頓、柏格 (Samuel P. Huntington, Peter L. Berger) 主編，王柏鴻譯，《杭廷頓 & 柏格看全球化大趨勢》(Many Globaliztions)，時報文化，2002

Peter Guranlnick 等編著，李佳純、盧慈穎、陳佳伶譯，《藍調》(The Blues)，大塊文化，2004

華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台灣攝影工作室，1999

華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，林志明譯，《說故事的人》，台灣攝影工作室，1998

《西洋音樂百科全書》，台灣麥克，1994

康謳主編，《大陸音樂辭典》，大陸書店，1979

陳瑞文著，《阿多諾論美學：評論、模擬與非同一性》，左岸文化出版，2004

楊小濱著，《否定的美學》，麥田出版，1995

黃瑞祺著，《現代與後現代》，巨流圖書有限公司，2000

陳學明著，《文化工業》，揚智文化，1996

陸揚著，《大眾文化理論》，揚智文化，2002

蔡良玉著，《西方音樂文化》，人民音樂出版，1999

馬馳著，《理論、文化與實踐》，中國社會科學出版，2002

高宣揚著，《流行文化社會學》，揚智文化，2002

廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，麥田出版，2003

程巍著，《否定性思維》，北京大學出版，2001

劉志明著，《西洋音樂史與風格》，全音樂譜，1996

張已任著，《西洋音樂風格的演變》，台灣商務，1983

張翔一著，《台灣地區爵士樂聆賞風潮初探》，台灣大學新聞研究所碩士論文 2003

何易霖著，《音樂載具的演進對音樂傳播的影響——一個歷史的觀點的論述》，政治大學新聞研究所碩士論文，2002

林怡宣著，《台灣「獨立唱片研究」》，政治大學新聞研究所碩士論文，2003

還文學著，《班雅明和他的思想》，《當代》，第八十一期

鄭鏗彰等著，〈流行音樂產業 V.S 文化創意〉，自由時報，中華民國 94 年 5 月 24 日

張鐵志著，〈流行音樂裡的文字書寫〉，自由時報，中華民國 94 年 5 月 30 日

林怡君等著，〈流行音樂與文學創作的暗通款曲〉，中華民國 94 年 5 月 31 日

Alyn Shipton 著，《A New History of Jazz》，Continuum，2001

Bill Zehme 著，《Frank Sinatra and The Lost Art of Livin'》，Harper Collings，1997

David Bracket 著，《Interpreting》，University of California Press，1995

David Meltzer 著，《Reading Jazz》，Mercury House，1993

Dirk Vallons 著，《File Under Popular》，RĒR Meagacorp，1985

Leonard Mustazza 編著，《Frank Sinarta and Popular Culture》，Praeger，1998

Richie Unterberger 著，《Music USA》，The Rough Guide，1999

Steven Petkov, Leonard Musstazza 編著，《The Frank Sinatra Reader》，Oxford University Press，1995

