

南 華 大 學
文 學 系
碩 士 論 文

七 0 年 代 「 校 園 民 歌 」 之 內 蘊 與 藝 術 性 探 討



研究生：鍾綺華

指導教授：李正治 博士

中華民國九十六年六月二十五日

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

七 0 年 代 校 園 民 歌 之 內 蘊 與 藝 術 性 探 討

研究生：鍾綺華

經考試合格特此證明

口試委員：侯作吟
蕭義吟

李正治

指導教授：李正治

系主任(所長)：賴啟蓉

口試日期：中華民國九十六年六月二十五日

謝誌

這真是個美好的旅程，文學的芬芳一路上薰馨著我探尋文學之美的生命。

感謝一位良師——我論文的指導教授——正治老師，他淵深廣博的學養，時時散放著文學的芬芳；他以資深的研究經驗告訴我這個題目可以做；他從不左右我的構思，給我極大的寫作自由，卻在我思緒凌亂的時候，給我概要的提醒，讓我茅塞頓開，彷彿在晨霧中看見曙光。感謝我的良師。

感謝我的兒子，在你很想和我聊天，希望我帶你去玩的時候，仍然體諒我在忙，甚至陪著妹妹玩，不讓她吵我。謝謝你！

感謝我家可愛的小妹妹，妳一直耐著性子等媽媽有空才帶妳去玩，還時時跟我撒嬌，甜蜜地滋潤著我疲憊的心靈，謝謝妳！

感謝這一趟芬芳的旅程，我的人生更豐富了。

摘要

「校園民歌」興起於二十世紀七〇年代，台灣在政治外交挫敗重重的打擊下，民族主義瀰漫於社會文化中，因此，在文化界，回歸本土，又跳脫於傳統的藝術表現成為潮流。一批覺醒到當時的歌曲文化已失落了民族主體的知識青年，以「唱自己的歌」為口號，向美國民謠，以及中國傳統民歌學習，創作出大量的校園民歌作品。這些在當時甚受歡迎的歌曲，至今仍未被視為民歌作品。本文即以民歌文學的角度，從其內蘊及其藝術性的表現，來探討校園民歌的歌詞文本，是否具有民歌的特質與精神。

本文第二章先從校園民歌的外緣關係，去說明校園民歌的興起、發展與沒落的情況，並分析其沒落的原因。第三、四章則是從校園民歌作品的內部，去探討校園民歌的內蘊與藝術性的表現。期望透過這兩方面的分析，能較為明確哪一些作品表現出民歌的特質與精神。

經過三、四章的探討，校園民歌的內容雖然多為年輕學生的情思，然而內容仍相當廣泛，那些能反映時代，表達出人情的普遍性的作品，自然該加以重視。至於藝術性的表現，也呈現出多元的藝術手法。那些在內容與藝術表現都達到高度表現的作品，自然該保留於中國民歌的行列。而作品中普遍表現出年輕、純真、樂觀，與奮發的向上精神，則是校園民歌的最大特色。

七〇年代「校園民歌」之內蘊與藝術性探討

目錄

第一章 緒 論	1
第一節 研究動機的產生	1
第二節 研究範圍	4
第三節 前人論述的檢討	9
第四節 章節結構的安排	17
第二章 校園民歌的興起與沒落	19
第一節 「民歌運動」的推手——校園民歌興起的背景	20
第二節 「唱自己的歌」的激求——現代民歌運動的發生	35
第三節 一股潮流的湧現——校園民歌的發展	42
第四節 變調的理想、急遽的潮退——校園民歌的沒落	52
第五節 校園民歌沒落原因的探討	56
第三章 校園民歌內蘊之探討	66
第一節 民族情感的追尋	67
第二節 人生感懷的發抒	89
第三節 真摯情感的謳歌	114
第四節 自然風光的描繪	139
第五節 小結	145
第四章 校園民歌藝術性之探討	149
第一節 校園民歌的精神走向	150
第二節 校園民歌體裁的表現	161
第三節 校園民歌風格的表現	177
第四節 校園民歌美學形式的表現	190
第五節 小結	211
第五章 結論	216
參考書目	223

第一章 緒 論

第一節 研究動機的產生

在中國累積了幾千年豐盛繁麗的詩歌之中，技巧精湛、情感動人的詩篇自然俯拾即是，當中值得在內容上加以探討、審美上加以分析的，所在多有；但若以感動人心的普遍性這一個角度來看，則不能不注意到民歌這一環。

中國幅員廣大，各地有各地依其當地語言、民間曲調與民族精神結合的民歌，不一而足。民歌本創作於民間勞動人口，有的描繪勞動情形，有的配合勞動節奏的呼喝，以增加工作的效率；有的感時刺政；有的傳播奇異的傳說；有的歌頌歷史人物、複誦歷史事件；有的則是反映生活中種種的真切感受；而表達愛情，便是民歌中最瑰麗也最多量的內容。民歌皆感時而作、緣事而發，目的不在於創作，而重於表達與抒發，因此歌中詞句字字出自真情，表達的內容也往往是人們於該時代最具普遍性的心理情思。

在時代的推移與人們心理情思的流轉遞變下，促使民歌的創作不斷推陳出新，不同時代各有不同的體式、不同的內蘊。從有文字紀錄的第一本詩歌總集《詩經·國風》文本中，可見我國民歌已發展得相當成熟，經漢代樂府，南北朝民歌，唐宋的曲子詞，至明清民歌，所表達的都是個人於當時社會民生下興起的深刻感受，既具有時代的特殊性，同時也具有社會的普遍性。

我國的通俗文學一直到了明代袁宏道的重視與推動，才得以站上文學領域的正統舞臺。不論小說、故事、戲曲或民歌，都是民間大眾生活與內心幽微感受的反映。尤其民歌，以通俗淺白口語化的文字，與自然而大眾化的優美節奏結合，表達人們的內心感受，最為真摯、直接而深刻，所以民歌其實

是大眾生活不能或缺的重要文化。建安時代的曹植，唐代的李白、杜甫、劉禹錫、白居易……等，都曾認真地向民歌學習，而留下深刻感人的詩歌，可見偏於精緻文字表達的詩詞，並不足以表達普遍大眾的生活感受，而有待民歌去完成。

台灣於二十世紀七〇年代興起的「校園民歌」，雖不能單純代表中國某一民族某一地域的民歌傳承樣貌，然而這發軔於七〇年代大專校園而風行一時的民歌創作，在其時代特殊背景種種因素的輻輳下，迸發出來的仍然是民族自覺反射的內心真實情思，配上清新樸素反覆詠唱的音樂曲風，而具足「唱自己的歌」的民歌精神，曲調歌風雖與古代不同，而其建立在民族主體性的民歌精神實不容否定。

校園民歌從興起、發展至沒落，匆匆十年時間，在歌壇蓬勃一時，雖然終究未能造成風行久遠、獨領風騷的局面，但在民歌斷層，街頭巷尾灌滿歌詞浮淺，不能反映大眾普遍心理的靡靡之音，青年學子以歌抒懷的需求則由西洋歌曲來填補的情況下，有一批人卻覺醒到歌曲文化已然失落了民族主體，以及真實情感的重要部分，而責無旁貸地努力嘗試寫自己的歌，創作了大量主題多元、文辭清新而情感真摯的現代民歌，使沈醉於西洋歌曲的青年族群因而回歸到本土主體；並在當時充斥著所謂「靡靡之音」的國語歌壇上劃出了一大片天地，期望能創造出表達現代人思想感情的民歌，以繼承或轉接上傳統中國民歌的命脈。源自於這股民族覺醒的精神，這些由各大學院校學生與部分社會人士熱切投入、創作出來的大量校園民歌，縱使未必都是成熟之作，但不論在其興起的意義上，在中國民歌命脈的延續上，都該被充分的重視，更值得加以深入的探討。

校園民歌時代距今已經三十年，儘管在興起至沒落期間，曾被音樂界、

文化界熱烈地討論過，其中支持的、批評的、讚賞的、譏諷的，雜然並陳，甚至詞曲創作者與學者也積極開會探討過現代民歌發展的可行性與方向，但至今在中國民歌史上，並沒有認真的把校園民歌視為一個延續的發展階段。在過去，校園民歌中有些不成熟的文本與音樂創作，屢遭批評，甚至被摒棄於民歌之列，但當中可圈可點的作品也所在多有，只有經過深入的探討與分析，才能定奪其在中國民歌發展上該有的價值。在中國文學史上，歷代也曾有未成熟的文學創作，其藝術價值雖不高，但在學者反覆省察的工夫下，卻發掘在文學史上有其承先啓後的重要作用。後人若能整理出較為周延的理論，加上不斷試煉而臻成熟的創作，其發展力量實勢不可擋。

過去，已經有不少學科研究過校園民歌：社會學研究它與社會脈動之間的時代意義；新聞學曾探討它與社會政教之間的關係；大眾傳播學也曾研究其歌詞所傳達的訊息；而音樂學進行其音樂上的分析；藝術學則從文化工業的角度去分析校園民歌的盛衰原委；歷史學也深入分析各種外緣如何帶動校園民歌的興衰。近兩年中國文學與語言文化學者也注意到研究校園民歌的重要性，只可惜在校園民歌興起的外緣上著墨甚多，在作品分類上甚仔細，但對文本本身的分析探究卻不夠深入，以致彰顯不出校園民歌在中國民歌傳承上的份量。¹

在中國民歌史上，對民歌的研究往往著重其內容意蘊與藝術表現，由此以發掘其文學與藝術的價值。本論文除背景的觀照之外，亦將站在中國通俗文學之民歌的角度深究校園民歌文本，以抉發校園民歌所具有的另一層文學意蘊。因為這一層文學意蘊，才是民歌為人們反覆唱詠傳誦久遠的靈魂所在。也希望在借古鑑今的省察功夫下，校園民歌在中國現代民歌史上一個小

¹ 本段所言，在緒論第三節〈前人論述的檢討〉中有較詳細的說明。

小的點，能開展出一條未來綿延不絕的線。

第二節 研究範圍

一 「校園民歌」的界定

本論文所稱之「校園民歌」，是指在七〇年代台灣的年青學子，基於政治外交的失利，西洋歌曲佔領流行樂壇，而國語歌曲又充斥著不能反映年青人心理的靡靡之音的情況下，爲了找回民族自尊心與真正能抒發心聲的歌曲，起而創作的「國語歌曲」革新樂種；他們向美國六〇年代的民歌（Folk Song）² 學習，以簡單的旋律作曲，簡單的樂器伴奏（以木吉他爲主），大多由大專院校的學生演唱，或自彈自唱，並且以樸素衣著登場，與當時濃妝豔抹的歌星不同，和玩熱門音樂的樂團刻意打扮成搖滾裝扮也不同，而具有「唱自己的歌」的意圖與訴求的歌曲。

所以稱爲「校園民歌」，是由於創作者（包括作曲、作詞，甚至演唱者），雖然有少部分爲老師，或大學畢業不久的社會人士，但大部分都是大專院校的在學學生；而所創作的歌曲，一方面受美國六〇年代的民歌啓蒙，一方面也回過頭來向中國傳統民歌學習，期望能延續中國民歌的精神，成爲現代的民歌作品。

² 在文瀚《流行音樂啓示錄》書中指出：美國的民歌成爲了一種抗議的力量，但凡社會或政局不穩定時，民歌手就會藉著民歌提出他們的理想，希望改變社會。到了六〇年代，充滿鬥爭意識的民歌也不再只流行於貧窮或社會低下階層，它更吸引了大學生、知識份子、中產階級等各種不同社會地位的聽眾。瓊·拜亞（Joan Baez）和鮑伯·狄倫（Bob Dylang）便是六十年代美國城市民歌的兩大巨匠。他們拿著木吉他自彈自唱，以簡單的民謠風格深深觸動人心。台北：萬象，1994年12月，頁35。

本來最早使用的名稱並非校園民歌一詞，而是「中國現代民歌」³，但此詞一出，即遭到反對及批評，一些受正統音樂教育的音樂工作者質疑：這些曲風像美國 Folk Song，樂器是木吉他，而歌詞又非出自民間無名氏之作的歌曲，既不符合民歌的定義，也不符合傳統中國民歌的樣貌⁴，建議另取他名。名稱之爭，一時沸騰，於是「新民歌」、「校園歌曲」、「校園民歌」、「現代民歌」、「創作民歌」、「中國創作歌曲」、「民謠風」、「創作歌謠」、「青年歌謠」等詞紛紛被提出，使用者各自闡釋、各自使用，而指涉的對象卻同樣是上述所定義的革新樂種的歌曲。

但是，過去的學者研究民間文學，是依照過去民間文學生成的方式來給予定義，必然同意中國傳統民歌是出自民間集體的口頭創作。最早試圖為傳統民歌作定義的是朱自清先生，他在《中國歌謠》一書裡借用 Frank Kidson 在《英國民歌論》中對民歌的定義：「民歌是一種歌曲，生於民間，為民間所用以表達情緒，或（如歷史的敘事歌）為抒情的敘述者。……就其曲調而論，它又大抵是傳說的，而且正如一切的傳說一樣，易於傳訛或改變。它的起源不能確實知道，關於它的時代，也只能約略知道一個大概。」而 Frank Kidson 所謂的「民」，指不大受著文雅教育的社會層而言。朱自清並認為：「『民歌』二字，似乎是英文 folk-song 或 people's song 的譯名。這兩個名字的涵

³ 1976 年洪健全文教基金會出版楊弦的第一張民歌專輯，即名為《中國現代民歌集》。

⁴ 在夏潮雜誌舉辦並記錄的〈民歌座談會記實〉中，許常惠先生認為：民歌不是個人，而為大眾一起創造的；民歌因不同的地方與時間，其演唱方式與歌詞會有改變；它的傳授方式是口頭；它須要經過相當長時間的考驗。而沈錦堂先生也認為：民歌不可能有特定的創作人，它是自然產生的，是由於人們在情感上、精神上有發抒的須要而唱出來的。見《夏潮雜誌》第四卷第六期，1978 年 6 月，頁 50-63。又胡紅波在〈「民歌」不是這樣〉一文指出：《中國現代民歌集》裡的九首歌曲連絲毫「民謠風」都沒有，更不要說內容根本就是「民歌」了。見《中央日報》第 10 版，1975 年 12 月 21 日。王鎮庚在〈從民謠創作演唱會說起〉一文中認為：民謠是民間傳誦吟唱的歌謠，它最大的特色是「風格淳樸，詞句平易。」而且一首民謠往往是民眾的集體創作。見《音樂與音響》第 33 期，1976 年 3 月，頁 55-56。永恆在〈從音樂的民族性談「中國現代民歌」的歸屬〉中認為：他們的所謂「中國現代民歌」，只能說是少數喜歡音樂的知識份子，對外國曲調的殘骸配以中國文字，然後煞有介事的彈彈唱唱而已。嚴格地說，不配「中」，也不配稱「現代」，更不配稱「民歌」。見《台灣新生報》第 9 版，1977 年 12 月 5 日。

義，與我們現在所用歌謠之稱最相切合；『口唱及合樂的歌』則是中國歌謠二字舊日的解釋了。」⁵

而其他研究民間文學的學者，對民歌的界定，也與之類同。有：「流傳在平民口上的詩歌，純是歌詠平民生活。」⁶ 「具有簡短和抒情的特點，都統稱之為民間歌謠。它是勞動群眾集體創作的口頭詩歌，它是勞動人民的生活、思想願望在有節奏的音樂性的語言中的真實反映。」⁷ 「民間歌謠是人民大眾社會實踐中集體口頭創作，屬於民間文學中可以歌唱和吟誦的部分。」⁸ 「所謂民歌，指民間的俚曲、諺謠、小調、謳歌之總稱，凡是發生於民間而具有鄉土性和民族性的歌謠，都可視為民歌。」⁹ 等，一致強調民歌是出自民間集體的口頭創作的作品。

但是民歌的界定，是歸納而得的，是先有了民歌這樣的表現，在長久的時間中不斷反覆以相似的模式進行後，學者才依其產生與發展的方式加以歸納出一定的特質，作為它的定義。而傳統民歌這樣的產生方式，實與先民生活的環境息息相關。古時平民百姓能受教育的不多，多不能以文字書寫與記錄，他們在階級觀念深嚴的社會底層勞動，甜酸苦辣的種種共同感受只能寄託在生活中使用熟悉的活潑尖刻的日常語言，再由歌聲來宣洩。在經濟困乏、交通不便、生活領域閉封、語言隔閡，與資訊傳達幅度有限的時空下，民歌便具有了地域性、口語化、口頭傳播，與集體創作的特質。反思今日的社會型態與人們生活的方式，實與古時大大不同。社會階級早已淡化，接受教育的機會幾乎人人均等，加上語言的共通，文字紀錄與流傳是輕而易舉之

⁵ 見朱自清：《中國歌謠》，香港：恆星書局，頁 5-6。

⁶ 見胡懷琛《中國民歌研究》，香港：百靈書店，1976 年，頁 2。

⁷ 見張紫晨《民間文學基本知識》，上海：上海文藝出版社，1979 年，頁 60-61。

⁸ 見鍾敬文《民間文學概論》，上海：上海文藝出版社，1980 年 9 月，頁 238。

⁹ 見邱燮友〈唐代民間歌謠與敦煌曲子詞探述〉，台北：《中國學術年刊·第一期》1976 年，頁 204。

事，聲音傳播的方式更是既多元而又容易。個人完成一首創作的歌曲，用文字與音符記錄下來，並註明創作者的姓名，而以演唱與音樂發行的方式傳唱，是今日經濟發達的社會極容易做到的事。民歌的創作與傳唱方式，自不必再如古時。人類一切的文化均隨著時代的變遷而不斷更迭變化，在今日經濟發展蓬勃、教育普遍，並且資訊瞬息萬變的時空下，對於今日創作的民歌，如果仍堅持傳統民歌產生方式的界定，恐怕我們再也不可能有民歌出現。

因此，對於現代創作的民歌，其界定便該著眼於歌曲與文字的風格是否具有民歌的特質，而歌詞的創作是否出自真純的思想感情，內容是否能反映人們普遍的心理這一層民歌精神上。《詩經·魏風·園有桃》的「心之憂矣，我歌且謠」，即顯示了民歌的重要特質，正是表達心中真實的情感。曾永義在〈俗曲演唱〉一文中說：「通俗的文學無不任性而發，隨口而成，尤其俚歌俗曲更是心靈的直接流露，所以最多真聲，最能通於人們的喜怒哀樂、嗜好情欲，也因此最能舉世傳誦，最能沁人肺腑。」¹⁰ 朱介凡在《中國歌謠論》說的是：「辭多比興，意趣深遠，聲韻激越，形式定律或有或無而雅俗共賞。」¹¹ 邱燮友在〈唐代民間歌謠與敦煌曲子詞探述〉一文也說：「民間的歌謠，以自然、樸拙為特色。」¹² 整理上述學者對民歌特質的界定，便是：具有自然、樸拙、熱烈、活潑的風格，能真實地表現出人們普遍、強烈的思想情感。

在校園民歌作品中，能表現出這樣民歌特質的作品其實所在多有，實在不能因為部分作品未能符合這個界定而否定它們的民歌價值。我們須要做的是對作品進行分析探究，考察出哪些作品具有民歌特質，而在中國民歌史上

¹⁰ 見曾永義《說俗文學》，台北：聯經，1984年12月，頁17。

¹¹ 見朱介凡《中國歌謠論》，台北：中華，1984年，頁1。

¹² 見邱燮友〈唐代民間歌謠與敦煌曲子詞探述〉，《中國學術年刊·第一期》1976年，頁204。

留下它該有的價值。

雖然「校園民歌」一詞是遲至 1977 年才被提出與使用，有部分學者甚至把 1977 年金韻獎時期以前所創作的民歌稱為現代民歌，以後的作品才稱為校園民歌，但本文研究的重點並不在民歌的發展上作評論，而著重的是民歌作品的文學表現，為免在稱謂上發生混淆，所以統稱為校園民歌。

二 研究範圍

民歌是一種立體的藝術表現，當音樂旋律、歌詞、演唱三者合一表演時，才是民歌藝術完整的呈現。但進行學術上的研究，則難以要求三者合一的進行。無論是作曲、歌詞文本，或演唱，都是需要在其領域上具有專精的涵養，才有能力進行探究，以考察作品的表現。筆者在音樂方面並不專精，自不該探討校園民歌的作曲表現；而演唱則是另一種音樂與聲音表現的領域，不是對演唱有經驗及專門研究的人亦不應涉足。然在中國文學史上稱謂中國民歌，指的就是民歌的歌詞文本的部分，從詩經、漢樂府、南北朝民歌、唐宋詞、元曲，至明清民歌，由於曲調的喪失，都是從歌詞文本上以文學的角度進行鑑賞與分析，鮮少有學者有能力從音樂角度進行探討的。筆者對於音樂部分既無深入的研究，故本論文亦將以校園民歌的歌詞文本作為研究的對象，以探究作品內部的深刻意涵及其藝術表現。

本論文研究的範圍，是從 1975 年出版楊弦第一張《中國現代民歌集》的作品為始，至 1985 年出版最後一張校園民歌專輯《金韻創新》的作品為終。研究的作品以這十年中出版的各現代創作民歌專輯，與陶曉清所編《三月走過》、《唱自己的歌》、《秋風裡的低語》、《回家/想你/歌》四本書中所收錄的創作民歌，以及當時流行的校園民歌為主，因為這些作品的校園民歌身

份明確；此外，再以 1995 年滾石唱片公司出版的《滾石金韻民歌百大精選》和 1997 年出版的《滾石民歌時代百大精選》為輔，因為這些民歌是在二十年後經過七千多人票選出來的，具有被時間淘洗後仍深植聽者的腦海與心裡的歷時考驗性。這十年當中現代民歌的發展，從最早「唱自己的歌」為揭竿，到「校園民歌」的盛行，至後期進入商業機制的軌道而風格模糊，漸漸與一般國語流行歌曲難以分辨。因此，後期難以分辨的作品，便不列入研究。而當時所演唱中國既有的傳統民歌，由於並非這時期的創作民歌，也不列入研究。

依本論文的界定，劃入研究的校園民歌，共計有四百七十九首，歌目將在第三章就主題內容的分類，列表詳細登錄。

第三節 前人論述的檢討

七〇年代，打著「現代民歌」的旗幟，高喊「唱自己的歌」口號所發動的中國現代民歌運動，創作出七百多首¹³的校園歌曲，在台灣流行音樂界前後風行了十年，它所產生的意義已經不只是在流行音樂方面，就是在社會、文化與文學方面，也都反映出不同的意義。在 1981 年校園民歌正在流行顛峰時，輔仁大學社會系江夢姝、吳淑馨的學士論文即以《現代民歌的社會學探索》為題，大略地整理了校園民歌崛起的背景因素及其社會意義，並以歌詞內容的分類來分析其中表達的含意。五萬多字的論述，對校園民歌只

¹³ 依據蔡明振《「時代樂府」——民國六〇年代校園民歌之研究》附錄二所列，共 775 首。文化大學中國文學研究所碩士論文，2004 年 6 月。但依筆者對校園民歌的界定，則是 479 首。

是作了初步的分析，但卻是學術界把校園民歌認真的當作一個學術議題進行探討的一個開始。

直至 1990 年，苗延威與劉釗維把校園民歌從興起、發展至沒落期間發表在各報章雜誌上的資料，鉅細靡遺地收集；那些無法在有形資料上看得見而狀況不明的部分，兩位年輕學者也積極地作了各方的探訪紀錄，使整個校園民歌發展的過程得以相當真實而完整的再現。他們兩位辛苦所下的功夫，提供了後來研究者非常完整而厚實的研究基礎與方便。

在《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》¹⁴ 論文中，苗延威試圖以社會學的架構重建中國現代民歌運動各個階段的面貌，並發掘民歌運動所展露的社會意涵。他從縱切面把校園民歌發展分成「創新階段」、「傳散階段」與「制度化階段」，清楚交代了現代民歌發展的流變。又從橫切面劃分思想、人、機構三個層面，以考察當時社會文化現象與校園民歌之間各種動態與因果的互動關係，因而使校園民歌運動呈現出立體的發展面貌。

在《誰在那邊唱自己的歌：1970 年代台灣現代民歌發展史——建制，正當性，論述與表現形式的形構》¹⁵ 中，張釗維則就台灣當時歷史發展的狀況作為思考的起點，在論述歷史背景與現代民歌發展方向的互動上，以意識型態的不同作為分野，分出「中國現代民歌」和「淡江《夏潮》路線」兩個不同的發展軸線，認為中國現代民歌路線是結合高層文化文藝場域而發展的現代民歌，而最終朝向建制化，成為通俗音樂文化工業的「校園民歌」；而淡江夏潮路線則是由鄉土文化所承載，民歌發展取向於夏潮集團左翼民族主

¹⁴ 苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》，為國立台灣大學社會研究所碩士論文，1991 年 6 月。

¹⁵ 張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970 年代台灣現代民歌發展史——建制，正當性，論述與表現形式的形構》，為國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991 年 6 月。

義的基調之下。以此來分析兩條不同軸線的代表作品，顯現兩者創作現代民歌的目標、認同的訴求與作品情調的截然不同。而當時滋養現代民歌發展的歷史背景，就在兩軸交錯發展的比對分析中極其具體地再現了，並由此印證了作者以歷史的角度認為這項民歌運動是在特定的、具體的社會歷史條件下形構出來的觀點¹⁶。

由於苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》和張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制，正當性，論述與表現形式的形構》兩篇論文已經把校園民歌的成長背景具體描繪出來，後來研究者便得以從這個基礎上把校園民歌的研究伸展至其他的範疇，使校園民歌的研究呈現出多角度的層面。

1996年劉季雲《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》¹⁷，便從德國法蘭克福學派所提出的「文化工業」¹⁸理論去分析，其文依據苗延威的分期方式，在創新階段、傳散階段、制度化階段，與沒落階段的演變中，析理出校園民歌的發展在台灣流行音樂走向文化工業發展歷程中扮演的推動角色，與其對後來國語流行歌曲的重大影響性。劉季雲認為文化工業的介入使校園民歌在傳散階段的末期即顯現質變，到了制度化階段，由於文化工業的資本主義本質滲透，使得校園民歌漸漸走向商業化，加上政府審查制度的箝制，已經很難落實於原來「唱自己的歌」的理想；到了1980年下半年，校園民歌與國語流行歌曲更是難以分辨，而漸漸匯入國語流行音樂的河流。

¹⁶ 參見張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史·導言》，台北：滾石，2003年10月，再版。

¹⁷ 劉季雲《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》，為國立成功大學藝術研究所碩士論文，1997年6月。

¹⁸ 在劉季雲《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》論文中，指出所謂「文化工業」是指現代社會裡的大眾文化，其特徵為：1、文化的產生類似於現代大工業，2、文化的產生與現代科學技術的結合愈趨緊密，3、文化的主要腳色並非作為文化消費者的大眾。其影響有三：1、商品化，2、標準化，3、單向度。

透過文化工業的角度分析，校園民歌發展的走向與其沒落的命運，便顯示出一種發人深思的意義。

而 1995 年于靜文的《歌與時代——台灣流行訊息歌曲之語藝分析》¹⁹ 論文，則是從「訊息歌曲」²⁰ 的角度去分析校園民歌所釋放的訊息，以及是否具有傳達訊息的功能。但此論文對校園民歌並未做深入詳細的分析，只簡要的認為初期的校園民歌在訊息歌曲的發展上非常蓬勃，但民歌發展至後期成為商業機制塑造的作品，便喪失了現代民歌一貫的強烈訴求。此一看法與劉季雲認為校園民歌成為文化工業的產品之後，便很難真正唱自己的歌的論點不謀而合。

曾慧佳在《從台灣流行歌曲看台灣社會》²¹ 一書，透過對流行歌曲的觀察，分析台灣社會的變遷。作者把 1970-1980 年稱為民歌時代，認為這是年輕人自我發言的時代。在政治遭遇困蹇，台語歌曲式微、國語歌曲被指為靡靡之音、西洋歌曲則是外國產物的背景之下，找回民族自覺的一項文化運動。而對於民族認同，作者重視當時青年學子在認知上認同祖國文化，但在政治上又必須唾棄文化中國所代表的政府的特殊背景，這些訊息正反映在現代民歌的民族意涵中。對於民歌中的意識型態，作者則重視「鄉土文學論戰」的直接影響性，認為民歌的路線之爭，及後續的發展，正反映著鄉土文學論戰的各個不同的論點。因此作者便以向陽分析鄉土文學論戰期間所顯現的文學觀點為依據²²，列出三條脈絡：一、「官方論述」—「台灣立場」；二、「人

¹⁹ 于靜文《歌與時代——台灣流行訊息歌曲之語藝分析》，為輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1995 年 7 月。

²⁰ 依據于靜文的論文，所謂「訊息歌曲」是指描述社會狀況、提出問題、表達不滿或傳遞創作者本身意識型態等具有說服意圖之歌曲。見其頁 7。

²¹ 曾慧佳《從台灣流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠圖書，2000 年 11 月。

²² 依據曾慧佳《從台灣流行歌曲看台灣社會》一書所述，向陽分析鄉土文學論戰期間所顯現的文學觀點是：以「官方論述」vs.「民間論述」作為「官方—上層」與「民間—下層」之分；「中國立場」vs.「台灣立場」作為「社會主義—左翼」與「資本主義—右翼」之分；以及「官方」的

民論述」－「中國立場」；三、「人民論述」－「台灣立場」，去分析校園民歌所反映的意識型態。

這本書和前述的四篇論文同樣在揭示校園民歌與社會文化之間的互動關係，但前四篇論文的論述方式是從社會背景去分析校園民歌的發展與變遷；此書則反從校園民歌的歌詞對於當代社會價值觀、政治局勢的呈現與反省，來探討校園民歌歌詞的演變，如何反映社會變遷。由於此書所探討的年代是從 1945 年到 90 年代，流行音樂在不同的階段如何反映社會變遷，其時限貫串校園民歌時代，並連接校園民歌興起之前與沒落之後，因此探索校園民歌發展的遠近因素，以及對往後流行音樂的影響，都有較長時空的分析，而不再只是一小段時空切面的分析了。

1999 年，葉月瑜發表〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉²³，探討了校園民歌由於具有民族意識、愛國主義以及健康寫實的特質，因而被表現社會光明面的政宣電影所引用，作為渲染、增強影片主題的主要歌曲。作者舉〈歡顏〉、〈早安·台北〉與〈龍的傳人〉等電影為例，說明校園民歌如何被引入電影的敘事中，以達到政教宣導的敘事目的。並認為在〈歡顏〉中，校園民歌仍延續著過去音樂在影片中作為表達氣氛、敘述主角心理和情感的作用，但到了〈早安·台北〉與〈龍的傳人〉兩部政宣電影，則已直搗社會與政治認同的核心，以助成前者教化青年，後者營造政治團結、民族情感的敘事目的。校園民歌與政宣電影結合所產生的敘事意義，至此已隱含了社會政治的意涵了。

從這個角度作切面分析，透顯出校園民歌被政宣電影借用後，一則是歌

台灣立場與「民間」的中國立場、台灣立場之分三種意識型態。

²³ 見《新聞學研究》第五十九期，1999 年 4 月，頁 41-65。

詞的意涵因此達到高度的發酵作用，但當歌曲的意涵已被披蓋了外在的敘事目的之後，原先歌曲創作的單純動機與純真的情感宣洩，當然也被加工而抹滅了。對於音樂種類中以清新、單純、樸素與真摯為特質的民歌而言，這現象的確值得作為鑑戒與省思。

雖然早在 1990 年，張純琳在《台灣城市歌曲之探討與研究》²⁴ 中已經對校園民歌的音樂表現做過探討，但此論文的研究重點是對整個台灣城市歌曲發展作分析，校園民歌只是其中一項，音樂表現的分析更只是校園民歌論述中的其中一節而已，其所分析的作品只有〈風〉〈好了歌〉〈風，告訴我〉〈再別康橋〉〈你的歌〉〈捉泥鰍〉〈橄欖樹〉〈答案〉八首，在音域、音階與調式、旋律結構，以及歌詞形式上分析，然只有八首歌曲的數量，並不能由此反應整體校園民歌的音樂特性。

直至 2005 年，陳嘉文在其論文《一九七〇年代台灣「現代民歌」的發展與變遷》²⁵ 中，除分析現代民歌的興起背景、發展概況與社會的影響之外，更回歸到民歌本質之一的「音樂」層面。陳嘉文依據劉釗維的論述方向，分出「中國現代民歌」、「淡江《夏潮》路線」，及以金韻獎推動的「校園民歌時期」的三個發展型類，然後就各型類選出代表歌曲，合計共二十八首作為實例，每一首均以音樂學的角度，從調性、音域、樂曲結構、旋律型態、節奏特點、和弦進行、演唱方式，歌曲記事等八方面去分析其音樂特色以及其演出的形式；其次，再綜合整理，從音階與調性、節奏與拍子、音程與音域、和弦的進行、曲式結構、演唱風格、歌詞意境，和配器手法等方面說明該型類作品的整體音樂特性。雖然二十八首歌曲相對於七百多首的校園民歌仍然

²⁴ 張純琳《台灣城市歌曲之探討與研究》，為國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990 年 6 月。

²⁵ 陳嘉文《一九七〇年代台灣「現代民歌」的發展與變遷》，為國立台灣師範大學音樂學系碩士班音樂組碩士論文，2005 年 1 月。

只是極少的數量，不過由於作品均為各型類中的代表作品，便具有一定的分析價值。

至此，作為一種音樂種類的校園民歌，對其意義的發掘就不只是政治社會的層面上，也不只是流行音樂發展的軌跡了，而終於回歸到音樂的本質上來探討，在樂界普遍認為校園民歌的音樂表現不夠成熟的觀點之下，此文透過音樂學角度的分析之後，給了校園民歌該有的一些肯定。

民歌的構成，主要是音樂與歌詞文本兩大部分，因此，除了音樂，其實在文學的範疇裡被重視與探討的重點，是民歌文本的內蘊與在藝術上的表現。民歌的歌詞，是人民生活的真實感受，歌詞的內容在反映政治、社會、文化之外，更深層的是在這些種種輻輳下的生活中，人民普遍的深刻感受，或個人心中幽微的情思。錯綜參糾著複雜多變而幽深的情感，往往需要文學語言的運用，才能表達具足，因此必須回歸到文學的研究方式，才能真正揭示出歌詞文本的內蘊；透過審美分析，才能顯現文本中的藝術表現。所幸 2003 年蔡明振的《「時代樂府」——民國六 0 年代校園民歌之研究》²⁶ 和 2005 年張雅文的《台灣現代民歌研究——以 1975-1985 年為例》²⁷ 兩篇論文，皆注意到校園民歌這一層文學的意義。

蔡明振廣泛蒐集校園民歌文本，列出七百七十五首之多，並依歌詞內容詳細分為十大類，在交代校園民歌發展的背景與民歌運動的流變之外，並分析各發展階段作品的主題內容；並從創作者、取材方式、表現方式、風格情調，和愛好者五方面分析校園民歌的特色；更討論到校園民歌雖已沒落，但確實具有它的價值與對之後流行音樂發展的影響性。企圖透過分析探討，為

²⁶ 蔡明振《「時代樂府」——民國六 0 年代校園民歌之研究》，為文化大學中國文學研究所碩士論文，2004 年 1 月。

²⁷ 張雅文《台灣現代民歌研究——以 1975-1985 年為例》，為台北市立師範學院應用語言文學研究所，語文教學碩士學位班碩士論文，2005 年 1 月。

校園民歌文本作初步的「選擇性」的保留。

張雅文則把研究重點放在校園民歌²⁸的文學本質上，探討其內容、社會功能、語言風格、價值，及其影響。各項都分類精細：分成抒情、感嘆、寫實、鼓舞四大內容；教育性、民族性、勵志性、審美性、娛樂性五大功能；在語言風格一項，則從體裁、音韻、修辭、詞彙、句法五方面，再細分類別逐一分析；並附錄圖表把各專輯的每首歌曲都標示出內容的類別，與歌曲的句數。此論文極力於分門別類的細緻，以及逐條說明的功夫，尤其在語言風格一項，更見用功之深。

《「時代樂府」——民國六0年代校園民歌之研究》和《台灣現代民歌研究——以1975-1985年為例》兩篇論文在文學研究方面，都作了基礎性的詳細分類與分析，蔡明振蒐集了七百多首校園民歌，張雅文詳細分析了二百八十八首歌詞，給後來從文學角度研究校園民歌者相當大的參考價值。由於兩篇論文皆沿用民歌發展的分期階段作分類探討，被階段切割後的作品分析便局限在該階段的民歌發展特質上，未能把校園民歌文本視為純粹的民歌文學，整體地分析其內蘊與其藝術表現，因此分析的結果，便只是點到為止，而未見深入。蔡明振則企圖透過分析而對校園民歌作選擇性的保留，但因缺乏對校園民歌文本作深入的探究，而未見其預期成果。而兩篇論文皆對校園民歌作品幾乎是一面倒的讚賞與肯定，更是極有待商榷。

綜觀前人論述，對校園民歌的發展背景、演變，以及從校園民歌反映當時社會、政治、文化的樣貌，甚至還原當代歷史的軌跡，都有相當深入的分析與探討，校園民歌存在的意義與價值，也為之彰然確定。但以音樂與歌詞為構成元素的民歌而言，其本質一為音樂，一為文學，這兩者在前人的研究

²⁸ 張雅文在其論文中稱之為「現代民歌」。

中，雖有了基本的分析與整理，卻未見因廣泛而深入的檢察與論證，使得校園民歌中優秀的作品受到重視，能真正被中國民歌史列入中國現代民歌之中，實為可惜。因此，本論文把重點放在校園民歌歌詞文本上，整體性地從主題與藝術手法的分類，深入地進行文學探究，正是期望能填補這個缺洞，泯除這份遺憾。

第四節 章節結構的安排

本論文共分五章，第一章為緒論，第五章為結論；有關校園民歌這項民歌運動，以及民歌運動所產生的現代民歌作品的討論，則分三章進行。

由於校園民歌並非直接從明清民歌延續發展而來，它是二十世紀七〇年代在台灣特殊的政治、社會、文化背景輻輳下，所興起的一項揭櫫民族自覺與年輕人發聲的現代民歌運動，因此在分析作品之前，必須先從校園民歌的外緣關係去分析，說明校園民歌興起的背景因素、發展的狀況與沒落的原因。民歌運動在短暫的十年中歷經了意料之外的興盛、發展的高峰，然後便急速沒落。一種風潮的消退衰亡，必定因為某些內在與外在的因素所導致，分析探討這些原因，可帶給後人一些省思與鑑戒。這些都將在第二章中分五節討論。

過去研究者均依校園民歌發展的不同階段，探討作品在該階段所表現的主題內容，這的確能彰顯出校園民歌在不同階段所以變遷的面貌，但本論文的重心主要在探討校園民歌歌詞文本的民歌文學價值，所以並不採用這種模式，而是把校園民歌作品作為一整體的現代民歌文學來進行探討，在第三、

四章分別討論其內蘊與其藝術性。

所有的藝術作品，都是由內容與形式兩者互相作用而產生的有機整體。因此，從作品內部去探究校園民歌的內蘊與藝術表現，正是本論文研討的重點所在。這兩者在藝術作品中的份量難分輕重，並缺一不可，但就文學作品（尤其是民歌）生成方式的習慣而言，往往是先有感情思想，或觸景生情，而後才有文字的組合結構，在藝術加工後臻於完整。感情思想透過主題內容去呈現，而文字的選擇組合則在藝術技巧上運作，而達到與主題內容互相滲透、互為補充，成為一具有高度表現的文學作品。所以論文的第三章先以主題內容為分類，就民族情感的追尋、人生感懷的發抒、真摯情感的謳歌、自然風光的描繪四大類去探討校園民歌的內蘊，第四章再從校園民歌的精神走向、體裁、風格、與美學形式四方面來考察校園民歌的藝術表現。由於民歌在內容與形式上具有的特質，都不止於一般文學作品，甚至詩歌作品的審美特徵而已。民歌特具的簡單、樸素、純真、率直、尖刺、熱情，以及情感思想的普遍性，正是歌詩作品歸屬民歌的基本原則。所以第三、四章大體都是以民歌特質作為考察依據，探討校園民歌作為現代民歌的文學價值。

民歌傳達的既然是人們普遍的心理，因此本文會在第三章對所探討的校園民歌作品的內蘊，特別著重其時代性與普遍性的表現，以期能窺見當時年青學子深層而普遍的心理。而在探討校園民歌之藝術性的第四章，也重在探討其藝術表現對於民歌內蘊的互動作用，以及在審美上的表現。

第二章 校園民歌的興起與沒落

一種文學種類的生成，必有促其成長的沃土。政治、社會、文化中所有的外緣因素，都是沃土中滋養其成長的種種養分。中國一向重視「論世知人」²⁹，經常用以箋釋文學作品的創作動機以及其內在意蘊與風格，這與西方泰納（Hippolyte Adolphe Taine）³⁰ 開展出來的歷史批評法，同樣強調外緣因素對作品瞭解的重要性。歷史批評方法把作品視同植物，有其生長的母土，作品的母土被泰納歸為三個要項，即種族、時代、環境，其實際操作涉及作品外緣一切相關因素的考察，與中國「論世知人」的方式不謀而合。

以現代創作民歌姿態出現的校園民歌，既非脫胎於六〇年代的國語歌曲，亦非直接承繼自中國傳統民歌，於七〇年代中期，基於「唱我們自己的歌」的追求而冒生於台灣流行樂壇，並非意料中事。因此，考察使其發芽、成長、茁壯的母土內部的各種重要因素，一方面必能見校園民歌之所以興起、何以沒落，以及種種背景因素互動關聯的情形；另一方面，透過作品外緣因素的呈現，同時又有助於挖掘作品內部的意涵。

論文在這一章，便有必要把校園民歌的興起背景、發展演變的軌跡，與其沒落的因素，就政治、社會、文化各方的外緣關係作一番考察與分析，以顯見校園民歌生成的特殊母土所產生的作用。

²⁹ 「論世知人」一詞出自於《孟子·萬章下》：孟子謂萬章曰：「一鄉之善士，斯友一鄉之善士；一國之善士，斯友一國之善士；天下之善士，斯友天下之善士。以友天下之善士為未足，又尚論古之人。頌其詩、讀其書，不知其人可乎？是以論其世也。是尚友也。」其主要目的在論交友的道德效用，本與文學研究無關，但漢代以來的文學研究卻把「論世知人」開發為文學研究的方法。

³⁰ 泰納（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）十九世紀法國著名文學批評家、哲學家和歷史學家。

第一節 「民歌運動」的推手—— 校園民歌興起的背景

「唱我們自己的歌」是校園民歌在民歌運動之始極力高喊的口號，由「我們自己」四個字的彰顯，正顯映出當時所流行的音樂原已淪為「不是自己」的景況³¹。這個「自己」指的是自己民族的、自己語言的、自己生活感受的、自己創作的歌謠。何以刻意凸顯「我們自己」四個字，這正透露出一種被西方強權壓抑著的一股強大的民族自尊，在整個政治、文化的非自主氛圍中，正竄尋一道反彈與宣洩的出口。本文便循著「尋回民族自尊」這一個所以促發校園民歌運動興起的主要思索路線，回頭檢視當時的社會到底存在著哪一些狀態，發生了哪一些事，使其與音樂界在互相作用關聯之下，激發出一股讓年輕人急於藉著「唱自己的歌」，來找回民族自尊的強烈心理需求。

一 政治外交方面

翻開七十年代的歷史，台灣這一塊土地，外交的打擊挫折重重。其中，使民族自尊受挫較深的：首先是 1971 年的釣魚台事件；接著是中華人民共和國取代中華民國成為聯合國會員國，中華民國則基於「漢賊不兩立」的信念，從此退出聯合國；1972 年日本宣布與中華人民共和國建交，於是中華民國宣布和日本斷交。加上退出聯合國後一連串的外交失利，中華民國侷處於世界一隅的台灣，在國際的地位遂不斷被壓縮，被孤立。

³¹ 所謂當時所流行的音樂淪為「不是自己」的景況，在下文「三、音樂環境方面」一項有詳細的說明。

（一）釣魚台事件

釣魚台列嶼位於台灣與琉球群島之間，為台灣的附屬島嶼。釣魚台為七小島組成的列嶼中最大的一個。島上缺乏飲用水源，不宜居住，只有台灣漁民時常在該區流域進行漁業活動。該地本不為世人重視，但在 1967 年被發現該區海底蘊藏豐富油礦，便引起日本的覬覦。1969 年 5 月，琉球政府在釣魚台列嶼豎立界碑，日本政府便宣示其在釣魚台列嶼的主權。日本政府一面強制驅離台灣在該區域作業的漁船，一面由美國政府發表聲明，宣稱釣魚台列嶼為琉球國土的一部份，而於 1972 年隨琉球一併歸還日本。台灣在釣魚台列嶼的主權硬被無理的強奪與壓制，但政府卻無力反抗，只能以口頭聲明中華民國擁有釣魚台列嶼的主權，而權力高層全無有力的對策。

縱使在 1970 年 12 月 19 日，美國耶魯、賓州、普林斯頓與康乃爾幾所大學的中國留學生在美國成立「保衛中國領土釣魚台行動委員會」，發起保釣運動；1971 年 4 月，全美的華人在華盛頓舉行保衛中國領土釣魚台的示威遊行；而台灣本島也由台灣大學僑生社團「香港德明校友會」發端，接著是「僑生社」、「港澳同學會」、「台大學生代表聯合會」聲明支持政府保衛釣魚台的主權。在美、日公布將於 6 月 17 日簽署移轉琉球管轄權的正式文件之後，台大保釣會舉行大規模示威遊行，並遞交抗議書予美、日大使館的隔天，美國國務院也正式發表聲明：「琉球的歸還日本，不致影響到中華民國對釣魚台列嶼的合法權力。有關釣魚台主權問題，有待中華民國與日本來謀求解決。」但，美國政府仍在 1972 年 5 月 15 日將釣魚台的行政權，隨著琉球移交給日本。

轟轟烈烈的保釣運動絲毫改變不了台灣政府在國際強權主導下，國際地位被強力壓制的現實狀況，民族自尊在國際間強烈受挫。

(二) 退出聯合國

中華民國本為聯合國創始會員國之一，為安全理事會常任理事國。但自 1949 年，中國發生內戰，共產黨在大陸建立中華人民共和國，而代表中華民國的國民政府撤退至台灣後，中共對聯合國中國代表權極力爭取，從此衍生出聯合國中國代表權之爭。

五 0 年代，聯合國會員中反共者多。六 0 年代，中國代表權之爭出現「重要問題」案。³² 1968 年，義大利、比利時、加拿大等國更提出：中共在大陸有數億人口，被排斥在聯合國之外並非合宜。1971 年召開第 26 屆聯合國大會，7 月 15 日，阿爾巴尼亞、阿爾及利亞等國提出排中華民國以納中共案，至 10 月 25 日表決，即以 76 票贊成，35 票反對，20 票棄權而通過。

1970 年美國總統尼克森訪問中共，1971 年即改變先前在聯合國極力維護中華民國為中國代表的立場，而提出雙重代表權案。4 月 23 日，美方對中華民國表明既希望中共進入聯合國，也願意中華民國保留聯合國會員國及安理會席位。到 7 月 15 日即表明「雙重代表權」案是美國既定政策。7 月 23 日又勸中華民國放棄安理會席次以保代表權。而在 9 月 16 日，美國正式宣布將中華民國的安全理事會席位讓給中共。看來通過排中華民國以納中共已成定局，因此，在第 26 屆聯合國大會通過第 2758 號³³ 決議前，即由中華民國出席聯合國代表團團長周書楷主動發表聲明，退出聯合國。

中華民國旋即在 1971 年 10 月 26 日發表了「中華民國退出聯合國告全

³² 所謂「重要問題」案，就是任何有關代表權爭執的議案，應視為重要問題，要以到會投票的會員國三分之二的多數決定，不過重要問題案本身是一項程序問題，因此只是以簡單多數決定。

³³ 第 26 屆聯合國大會的 2758 號決議案，就是阿爾巴尼亞、阿爾及利亞等國提出排中華民國以納中共案的決議，該決議全文是：「恢復中華人民共和國的所有權利，承認其政府的代表是中國駐聯合國的唯一合法代表，並立刻將蔣介石的代表從其在聯合國與所有附屬組織非法佔有的席次逐出。」

國同胞書」，除了抗議聯合國大會置公理正義於不顧的不滿立場，更重要的是在這民族自主與自尊嚴重受挫的時刻，激勵國人的士氣。文中強烈宣示：

當前的國際形勢雖然險惡，但是，只要我們自己自強不息，便沒有任何力量可以使我們動搖；只要我們自己勇敢振奮，便沒有任何力量可以使我們屈辱；只要我們堅忍奮鬥到底，最後一定成功。大家應知，自來革命的勝利果實，都是從巨變之中孕育產生出來的。

文末，更是極力的呼告：

同胞們！反共鬥爭的行程，正如在風雲變幻莫測的海洋中操舟前進，只要大家對於反共的基本形勢，都有共同的認識，不為一時的變局所迷惑，緊緊把握正確的方向，精誠團結，協力同心，禍福相倚，甘苦與共；在風平浪靜時，不鬆懈，不苟安，不驕惰；在暴風雨來襲時，不畏怯，不失望，不自欺；形勢愈堅強，愈奮發，必可很快到達彼岸，拯救同胞，光復大陸。

這些文句，現在看來似空泛的口號，但在群情沮喪、悲憤的當時，的確是很重要的安撫，也產生極大的鼓舞作用。

（三）外交失利

六0年代，中共與蘇俄的關係日趨惡化，美國與蘇俄則是陷於冷戰狀態。美國為了連中共以制衡蘇俄，以及期望能早日在國內的反戰聲浪壓力下從越戰抽身，遂在七0年代，由美國總統尼克森主動和中共改善關係。那些以美國為馬首是瞻的國家，或無所適從，或紛紛仿效。加上中共積極進入聯合國之後，中華民國的外交地位一落千丈，困結重重。早在退出聯合國之前，

加拿大和義大利已分別於 1970 年 10 月 13 日和 11 月 6 日宣布與中共建交；1972 年 9 月 29 日，日本與中華人民共和國建立邦交，而與中華民國斷交；1973 年 3 月，政府與西班牙斷絕外交關係；1973 年 9 月 18 日，亞運執行委員會通過伊朗代表所提的排中華民國納中共案；1976 年 7 月 16 日，為抗議國際奧林匹克委員會要求中華民國以「台灣」名義參加第 22 屆蒙特婁奧運會，政府只好宣布退出比賽；1975 年 6 月，政府與菲律賓、泰國斷絕外交關係；1977 年 4 月，與我國斷絕外交關係的是約旦。

邦交國在七 0 年代逐年遞減，1970 年是 67 國，1971 年減為 54 國，1972 年則是 41 國，1973 年只剩 37 國，1974 年已減到 31 國，1975 年再下減為 27 國。五年之間邦交國遞減一半以上，中華民國在國際上被嚴重孤立，勢力被壓縮得幾近殆盡。

讓中華民國形同被迫脫離母親，成為孤兒的則是 1978 年 12 月 16 日美國總統卡特宣布與中共建交，而在 1979 年 1 月 1 日與我中華民國斷交事件。台灣人民深感憤怒，在 12 月 27 日美國副國務卿克里斯多福率代表團來台談判時，群眾丟雞蛋、蕃茄抗議。

中美斷交雖然已是校園民歌發展後才發生的事，卻是自七 0 年代初連串外交失利所延續下來的一項重大挫折。由是在校園民歌發展中，促生了〈龍的傳人〉一曲，以資宣洩國人對民族命運深沈的感慨，並在外交環挫下激昂的鼓舞沮喪的台灣人民。

（四）蔣公逝世

1975 年 4 月 5 日，連任五任的總統蔣公因心臟病逝世，舉國震驚，國人頓失精神支柱，反攻大陸的希望頓然落空，哀痛與不安的情緒瀰漫台灣。

「數十萬哀慟的人們，昨天湧向蔣總統士林官邸，銜悲洒淚，向蔣總統遺像行禮致哀。」³⁴「人們走進布置得簡單肅穆的靈堂，抑制不住悲傷的情緒，有人泣不成聲，有人跪地痛哭。」³⁵「一位退役軍人號淘大哭，瞻仰著總統遺像，自言自語：『我當兵幾十年，追隨您一輩子，總統，您怎麼先我們而去了。』」³⁴ 七〇年代初遭逢連串的外交打擊之際，又逢政治強人倒下，國人深感不安，因此政府首長紛紛立誓：「我們決遵循總統遺志，團結一致，光復大陸。」並屢勸國人：「莊敬自強，為反共復國而奮鬥。」³⁵

綜觀七〇年代的政治與外交，遭受一連串的打擊、失利，接踵而造成國人強烈不安的情緒，與民族自尊的嚴重受創。然而，維繫國家的命脈不容有一刻的懈怠，深沈的悲憤往往激發出一股強大的奮鬥力量，因此島內「莊敬自強，處變不驚」的呼聲一時極為高昂。國人一方面急於創造與建設，以找回民族自尊，建立自信，並且必須以此壯大台灣自身的生存空間；另一方面則急於尋找各種能宣洩不滿、悲憤，與不安情緒的管道，撫慰國人受創的心理，以維持島內的安定與進步。因此，國內不論在經濟、社會與文化各方面，都產生了前所未有的變化。

二 經濟、社會、文化方面

（一）努力建設的經濟

在蘇、美政治霸權的壓制下，中華民國的國際地位日漸萎縮。國際間的邦交友誼均奠基於利益互惠，中華民國深知唯有成為經濟強國，始能重振國際地位。並且被國際孤立的台灣政府，已面臨難以反攻大陸的事實。國人沮

³⁴ 見《聯合報》，1975年4月7日，第三版。

³⁵ 見《聯合報》，1975年4月6日，第一版。

喪、悲憤、不安的情緒更要得到安撫，於是把悲憤轉為奮鬥，以扭轉局勢，在當時可謂極為重要。因此，一方面把發展的重心回歸本土，積極建設，才能使國人具有希望，安居樂業；另一面則必須在經濟上經營出輝煌的成果，才能使台灣在國際上重新獲得尊重。

蔣經國擔任行政院長後，推行本土政策，於 1973 年即提出五年內完成國內十大建設的計畫。根據中華經濟研究院顧問施建生在《台灣經濟發展經驗的體認》一書中所述，從 1973 年到 1980 年，政府已完成十大建設。這些建設包括製鋼業、石化業、造船業、核能發電、鐵路電氣化、北迴鐵路、南北高速公路、桃園國際機場、台中港、蘇澳港等等，為台灣的經濟發展，打造了良好的基石；而台灣的經濟表現，的確也從此便漸見起飛的趨勢。經濟的成效，給國人帶來莫大的希望與鼓舞。

在 1973 年因中東戰爭引起了石油危機所造成的全球性經濟不景氣的時期，台灣毅然推行十大建設的計畫，並承繼六 0 年代中期以後轉以工業生產為主的穩定發展，積極地吸收外資，從此正式地轉型為出口導向的加工工業。其過程雖歷經重重艱困，但卻順利地度過了石油危機時期，落實了「莊敬自強，處變不驚」的精神。

（二）尋根的社會文化

1 民主運動的崛起

在政府努力發展經濟的同時，卻有一群關心國是的知識份子，帶著推動民主進步的使命感參與政治。七 0 年代仍是國民黨一黨獨大的政治環境下，他們所推動的民主運動被稱為「黨外」運動，創辦了多種刊物³⁶以宣揚

³⁶ 早期的黨外雜誌有五 0 年代的《自由中國》和六 0 年代的《文星雜誌》，至 1971 年《大學雜誌》創辦，1975 年又有《台灣政論》誕生，《台灣政論》因故停刊後，又於 1976 年創刊《這一代》。

民主，努力地推動台灣民主的進步，並以本土意識來重新評議台灣的政治與定位台灣的歷史。

2 民族意識的浮現

重重外交厄運，引起文化界深刻的省思，從西方現代主義的迷夢中甦醒，重新關注台灣本土文化。六〇年代從西方移植而來的現代主義在文化的表現上達到了高峰，而在七〇年代一連串的外交挫敗，以及國際地位不斷的被壓縮之下，國人亟欲找回民族的自信與自尊，民族主義的追求便應運而生。文學、音樂、美術及其他的文化領域都不再沈迷於 60 年代「崇美」的心態，而回歸於鄉土與現實的關懷與情感的反映。

(1) 新詩論戰

1972 年 2 月 28 日，關傑明在中國時報「人間副刊」發表〈中國現代詩人的困境〉，9 月又發表〈中國現代詩人的幻境〉文章，批評一些現代詩人的創作過度西化，大量模仿英美詩的風格與技巧。這些批評引起文壇熱烈的回應與激辯，引發了一場現代詩論戰。次年，唐文標即在《文季》相繼發表〈什麼時代什麼地方什麼人〉與〈詩的沒落〉兩文，呼應關傑明，並指責現代詩人逃避現實的心態，認為他們的作品根本不能反映現實。現代主義詩人紛紛起而辯解，文壇一片現代主義與現實主義之爭。然而，透過爭論，現代文學的本質與意義的問題，被認真的提出與探討，大大影響了現代文學後來的發展方向。現實主義的作品大量出現，已足與盛行多時的現代主義文學

據林正杰在《理想繼續燃燒·戰後新生代的養成期》書中所說，中壢事件後無刊物可辦，便借經營飼料的朋友為促銷所申請的一份《富堡之聲》刊物來作為黨外政論刊物。這時期還有 1976 年創刊的《夏潮》，與 1979 年創刊的《八十年代》，接著許信良、黃信介、張俊宏、施明德、姚嘉文等人又在 1979 年 8 月創辦《美麗島》雜誌。

分庭抗禮。

零星星的論戰持續了好幾年，由批評現代詩的過度西化，不能反映真實，延伸至現代文學該表達什麼人、什麼地方、什麼事的本質問題。

(2) 藝術表現的方向

民族自覺在文化界已普遍甦醒，吸納西方的思想與技巧後如何轉化為中國的、本土的藝術表現，成為文化表現民族的象徵，並蔚為滾滾潮流。這股潮流的激盪，成為一種大聲的呼吼，讓國際看見我們的自覺性，也讓生存於台灣的人民覺醒於自身原有的民族特性，而重新看見自己文化的瑰麗與尊嚴。

台灣第一個職業現代舞團「雲門舞集」在 1973 年 9 月 29 日的首次公演，即運用西方的舞蹈技藝來跳出中國的風情。中西融合的表現超越了爭論，八支舞作都是創團人林懷民的創作，都是採用中國當代作曲家的作品為配樂。³⁷ 1974 年 5 月，第二次公演時，推出的〈寒食〉、〈閒情〉與〈李白天詩三首〉，更是深具中國文人情懷的作品。雲門初創的宣言，不是藝術的理念，而是「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看。」一句充分表現民族主義的口號。³⁸ 每一次的公演，都帶給觀眾與台灣社會極大的震撼。作家楚戈說：「林懷民的雲門，已完全融入了中國的天空，變成了中國山水的雲了。」³⁹。

由西方現代舞的技術為轉化的起點，在現代的舞台上跳躍出中國的古今文化，此時，台灣不僅和西方一樣也擁有現代職業舞團，更具意義的是，擁

³⁷ 據楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》所載，這八支舞作分別是：許常惠的〈盲〉、周文中的〈風景〉、史惟亮的〈夏夜〉、沈錦堂的〈秋思〉、李泰祥的〈運行〉、許博允的〈烏龍院〉、溫隆信的〈眠〉及賴德和的〈閒情〉。台北，天下文化，1998 年 8 月，頁 58。

³⁸ 見林懷民〈成長的歲月〉，《理想繼續燃燒》，台北，時報文化，1994，頁 61。

³⁹ 見楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》，台北，天下文化，1998 年 8 月，頁 73。

有了一個「自己的」現代舞團，足以和西方一別苗頭。1975年9月在新加坡與香港演出後，香港《明報週刊》總編輯胡菊人表示，自五四以來，中國與西方，傳統與現代，彼此之間衝突矛盾如何融會貫通的難題，透過雲門讓他看到了答案。又說：「不僅對廣義的中國，雲門對台灣亦顯意義非凡。……六、七0年代始終居於國際文化弱勢的台灣，也有足以自豪的當代傑出藝術團隊能夠『輸出』！」⁴⁰ 這一番話印證了雲門舞集回歸民族文化與精神的舞作，在台灣經歷連串的國際壓縮，與外交的重挫後，成功的在國際上證明了自己民族的份量與尊嚴。

而在1975年演出的〈八家將〉，雲門舞集更進一步的把台灣本土的廟宇文化從廟前庭院移植到舞台上。以此作為關懷台灣本土的生活，與表現本土文化的起點。林懷民對此說明：

我們的演出只為了向許多和我一樣的都市人顯示，台北不是台灣，台灣除了電視與可口可樂之外，還有別的。我們也企望，從 八家將出發，我們能夠整理更多本鄉本土的舞蹈素材，豐富舞者的視野與創作的內容。⁴¹

既關懷本土，又能跳脫出傳統的藝術表現，在尋根的七0年代已是一種潮流。1976年3月，當雲門舞集在國立藝術館演出〈小鼓手〉時，現在揚名國際的雕刻大師朱銘，也同時在台北歷史博物館首次展出其「關公」、「水牛」等取材自民間，卻又具有現代手法的木雕作品。充滿生命力的作品大受矚目，延期加展。而本為台南鄉間老農的素人畫家洪通，作品充滿童趣與鄉間樸拙之美，被美術界發掘，這時也被邀至台北市美國新聞處舉行畫展，展

⁴⁰ 見楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》，台北，天下文化，1998年8月，頁94。

⁴¹ 見楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》，台北，天下文化，1998年8月，頁88。

出一百幅以鄉土為題材的作品，看畫人潮洶湧，報章雜誌紛紛討論，掀起了一股洪通熱潮。還有席德進多年研究台灣建築之後所畫的台灣山水；《漢聲》雜誌深入民間的田野採訪，報導台灣的民俗、歷史與各種文化發展；《雄獅美術》與《夏潮》也推出一系列有關本土文化的介紹與評論⁴²；民俗音樂家許常惠更是率領民俗音樂調查隊，前往原住民地區為布農族採集〈祈禱小米豐收歌〉等等，無一不是在寫實中表現藝術風格，在本土素材中表達對鄉土的關懷。

在藝術殿堂之外，大眾娛樂方面，黃俊雄的布袋戲和楊麗花的歌仔戲，也同樣顯現出觀眾對本土藝術的熱衷。

保釣運動雖然失敗，中華民國又被逼退出聯合國之後，外交更像骨牌反應一樣一國一國接踵斷交。然而這連串困境，卻大聲地喚起了海內外大學生與文化界人士的民族意識。民族主義在當時已是一種現實的需要，心理的慰藉。連串的打擊，激起國人極力地找回民族自信，因而從各方面展開了突破性的反思與意識型態的改變：經濟發展、社會運動、新詩論戰，寫實主義在各種文化上表現，以及種種回歸本土的藝術表演，都是政治外交受挫後積極的步伐調整。而這一脈絡的因果，正是引發「唱我們自己的歌」之民歌運動的潛在重要因素。

一項運動的興起，往往因應改革的需求。當舊有的模式侷限了發展，或未能滿足新思潮的表現，就只有革新才能突破桎梏。七〇年代民族主義在國內瀰漫，披及所有的文化場域，大眾文化中最大宗的流行歌曲，必然也與之相呼應。民歌運動是一項音樂的革新運動，如果原有的音樂形式足以承載「我們自己」的需求，便不必有運動的產生。然而當時的流行音樂是否具有足以

⁴² 參見林懷民〈成長的歲月〉，《理想繼續燃燒》，台北，時報文化，1994，頁65。

承載我們自己民族特質的形式與精神？因此，探討七〇年代初期的流行音樂型態，必可窺知其中的因由。

三 音樂環境方面

六〇年代以前，台灣還沒有屬於自己的流行音樂。國民政府播遷來台的初期至六〇年代，是延續著上海的國語老歌，與香港創作的國語流行歌曲。至六〇年代中期，在類似台視〈群星會〉等歌唱節目的開展，與電影主題曲、配曲的創作，台灣流行歌曲才具有了本土風格。但在戒嚴時期，很多的主題不能碰觸，更遑論有諷喻或深刻反映現實的歌曲出現。於是所謂的靡靡之音，一再地反覆以極其淺浮的字句來唱詠著人類情感中本來真摯的情與愛。與此同時，由於美國加入越戰，而以台灣作為駐越美軍的補給基地和渡假中心，大量的美國文化因而引入台灣，西洋歌曲自然也應勢而入。這些現象碰到七〇年代因國運困厄，民族意識高揚的時期，必然會產生出新的音樂形式，來抵禦這樣的衝擊現象。另一方面，政府對大眾傳播長期的語言規範，與七〇年代淨化歌曲的政策實施，同樣影響著流行音樂的發展走向。

（一） 語言政策的規範

國民政府甫播遷來台，即以國語為正式的官方語言。在大力推行國語運動的政策下，國語以外的任何方言，必然受到相當程度的排擠。不但不被鼓勵，甚至受到限制，使用範圍自然便漸漸縮小。1959年政府公佈並實施了「廣播無線電台節目規範」的第四條規定：方言節目得以方言播送，但其比率不得超過百分之四十。在電視並未普及的六〇年代初期，廣播電台正是歌曲賴以傳播的主要途徑，此一規定必然壓縮了台語歌曲的發展。縱使電視

普及之後，歌曲的表現場域增多，但 1972 年 12 月，教育部文化局即致函三家電視台：各台方言節目每天不得超過一小時，分爲午後與晚間播出，18 時 30 分後，閩南語節目限由一台播出，三台各輪流十天。另外，三台每天只能播出二首閩南語歌曲。⁴³ 由於台語歌曲的表現場域嚴重的被縮小，便難以激發台語歌曲的創作，因此，儘管閩南語族群在客家、原住民，與外省族群之外佔了百分之七十幾之多，台語歌曲的創作仍然在人才一顯現斷層的沉狀下，立即嚴重下滑，這與長期「以國語爲主」的語言使用環境實有莫大關係。

五 0 年代是台灣歌曲翻唱日本歌謠的年代，大量使用日本曲子填上台語歌詞的作品，在北部發行並廉價推銷。至六 0、七 0 年代，台語歌曲則從南部發行，以南部爲流傳中心。

1972 年中日斷交之後，民間抵制日貨，政府則發佈禁止日本的電視、電影、歌曲在台播放。

日本歌謠被禁，台語歌曲因此式微，在國語運動推行已久的七 0 年代，填補流行音樂空間的，自然是國語歌曲。

（二） 淨化歌曲的推行

1968 年，音樂家黃友棣有感於當時國語歌曲的歌詞太過於浮淺，而發起「淨化歌詞運動」。大量的國語歌曲被知識份子指爲「靡靡之音」，強烈批評。李中和綜合大家的批評，共列舉了八項缺點：1、歌詞意識多灰暗；2、歌詞內容多桃色；3、歌詞文句多鄙俗、欠通；4、樂曲曲調多哀怨；5、樂曲節奏多變態；6、樂曲和聲多怪異；7、演唱者多媚態淫相；8、傳播者多

⁴³ 依據楊澤編〈七 0 年代大事記〉，《七 0 年代——理想繼續燃燒》。台北：時報文化，1994，頁 19-20。

重利輕德。⁴⁴ 缺點包括歌詞、樂曲、演唱到傳播都涉及。而楊乃藩則認為：「要淨化流行歌曲，最重要的還是歌詞。」建議以「藝術歌曲流行化，流行歌曲藝術化」為淨化目標。並希望有關方面能組織一個專門負責審查新歌的單位，將詞曲先行送審，經通過後才能上市販售；舊歌則逐步進行清理。⁴⁵

擔起審查作業的同時，也具有了審查權力的是行政院新聞局，光 1975 年一年即禁了 91 首歌曲，而淨化歌曲累計已審了 4000 多首，遭禁唱的已達五、六百首之多。淨化其實沒有具體的標準，有建議民族風格，有提倡愛國歌曲，更有建議歌詞要與政府政令相結合，而最多的是認為歌詞要優美、內容要有深度，要多鼓勵積極進取的思想。

從中華日報所編《流行歌曲譚》中，多篇文章皆曾分析，流行歌曲之所以俗媚浮淺，唱片出版機制實是其中關鍵。⁴⁶ 然而唱片出版機制既無法解構，當務之急，便群起提倡從淨化歌詞著手，以期壓制靡靡之音蔓延於社會，而影響人心。

（三） 西洋歌曲的盛行

由於西方文化的衝擊，七 0 年代知識份子的文化現象，處處顯現矛盾。知識份子一邊捧著熊十力、梁漱溟與唐君毅、牟宗三、徐復觀等中國哲學大師析理中國古老哲學文化的著作，一邊卻唾棄國產的電影而要從外國電影中找尋與生命對話的管道；一邊背誦著孔孟的哲思，一邊卻只聽西洋歌曲，哼唱美國的吉他民謠來抒發情懷；一邊努力學習西方的民主與思潮，卻一邊急

⁴⁴ 見李中和〈流行歌曲的問題〉，《流行歌曲譚》，台北：中華日報社，1977 年 11 月，頁 5-6。

⁴⁵ 見楊乃藩〈流行與淨化〉，《流行歌曲譚》，台北：中華日報社，1977 年 11 月，頁 24。

⁴⁶ 參見〈門裡門外說流行〉，所謂唱片出版機制是：唱片商為了唱片銷售量，而投社會一般青年男女之所好；作詞、作曲、歌手則投唱片老闆之所好；而廣播電視界亦被動的隨歌手唱什麼就播什麼，造成廣播電視台成為培養流行歌曲、製造靡靡之音的加工廠。《流行歌曲譚》台北：中華日報社，1977 年 11 月，頁 24。

著尋找民族的根。

台語歌曲式微，靡靡之音的國語歌曲也沒有讓年輕人共鳴的情思，六〇年代中期隨著美軍而來的美國搖滾音樂與民謠，便乘虛填補了年輕人以歌抒懷的需求。尤其是民謠，輕快簡單的節奏，反映現實的內容，與真純樸素的情思應合著年輕知識份子的心靈。一把吉他，一身素樸的衣著，席草地而唱和，正是年輕知識份子移植美國民謠為自身文化特質的標誌。七〇年代初美國民謠在台流行，這現象在大專院校裡便隨處可見。1973年起，各大專院校更流行起舉辦民謠演唱會，演唱美國流行歌曲及美國六〇年代以後的民歌。Joan Baez（瓊·拜亞）、Bob Dylang（鮑伯·狄倫）Leonard Cohen（藍諾·可恩）、Cher（雪兒）等的歌，都大受年輕知識份子的喜愛。在台北國際社區電台（ICRT）不斷介紹並播放西洋流行音樂，廣播也有專門播放西洋熱門音樂的節目，坊間更有大量翻版西洋歌曲唱片的氛圍下，年輕族群幾乎是以只聽西洋歌曲，只唱西洋歌曲為時尚潮流。

而隨著美國文化一起進入台灣的美式酒吧，與其演化的「民歌西餐廳」，也是孕育西洋歌曲傳唱的重要場域。舞台通常較為簡陋，強調的是演奏與歌唱的技巧，是能彈能唱的大學生打工的場所之一。這些民歌手在西餐廳駐唱之餘，漸漸也嘗試自己寫詞，但各自表現，並沒有匯聚為一股創作的力量。

綜觀七〇年代台灣的音樂環境，台語歌曲式微留給了國語歌曲極大的流行與傳播空間，然而國語歌曲從上海國語老歌，香港創作歌曲，到本土創作歌曲，縱然也有優美雋永的作品，卻更有大量製作粗糙、歌詞媚俗的歌曲在商業機制的操作下從早到晚的播放，年輕知識份子便借美國傳來的西洋歌曲來覆蓋靡靡之音，以其歌詞中的反戰、反抗來填補自身因戒嚴壓抑所呈現的意見空白，以其淡淡的抒情調子來抒發年輕心靈的純真情感。

第二節 「唱自己的歌」的激求—— 現代民歌運動的發生

國際地位嚴重受挫激發起高張的民族意識氛圍，已籠罩整個文化圈，知識份子尤其敏銳。新詩論戰觸發了中西文化的思考議題，並瀰漫至其他的文化場域，目的都在於回歸本土，找回民族本有的特質與尊嚴。

七〇年代中期，彈著吉他、唱著美國搖滾與民謠歌曲為知識青年標誌的大學生，縱使已朦朧升起追求民族主義表現的想望，但在缺乏強大的推動力量，與明確的努力方向之際，仍然習慣性的依賴西洋歌曲來發聲抒懷。這需要先知先覺者率先有所作為，奮力一呼，引起共鳴，才足以喚起懵懂者的醒覺，激發起蠢蠢欲動者的熱情投入。

一 拋磚引玉的創作民謠 以詩入樂的試驗

1975年6月6日，後來被譽為現代民歌先驅的楊弦，在台北中山堂舉辦了一場「現代民歌創作演唱會」，這演唱會與大專院校裡唱美國民謠為主的民謠演唱會不同，與音樂廳裡演唱藝術歌曲或中國傳統民歌也不同。他帶著拋磚引玉的念頭，演唱了八首自己把國內詩人余光中的詩所譜成曲的歌。

⁴⁷ 這一場將現代詩與歌謠結合的創作發表，一新聽眾耳目，廣泛地受到注意。這八首創作歌曲，不再是美國民謠，不是靡靡之音，也不是在藝術殿堂上高高在上的藝術歌曲。雖然遭部分受正統音樂訓練的音樂家批評為不是民歌，⁴⁸ 但絕不能否定其為「我們自己的」這項創舉所表現民族自尊的意義與

⁴⁷ 當時楊弦所演唱八首以詩人余光中的詩來譜曲的作品是：〈鄉愁四韻〉、〈白雲霧〉、〈江湖上〉、〈民歌手〉、〈小小天問〉、〈搖搖民謠〉、〈鄉愁〉、〈民歌〉。

⁴⁸ 有關這方面的批評已在本論文第一章第二節〈研究範圍〉的註解4中有詳細的說明。

價值。楊弦在二十年後回憶說：

單純的想法，只是希望能以自己的語言、作自己的歌、唱給自己或喜好的朋友聽，而非總是唱那些與我們隔一層的西洋歌曲，或無法產生共鳴的舊民歌。於是不過是帶著拋磚引玉的念頭。我將余光中的詩譜曲，融合中國和西洋樂風，邀集一些擅長音樂的朋友一起辦演唱會，試圖喚醒新的民謠創作形式的可能性。⁴⁹

外來文化終究不能替代自身的文化；西洋歌曲同樣不可能抒盡台灣年輕知識份子的心情。外來音樂的特殊節奏總會帶給聽覺一種新鮮的刺激，就像南北朝的胡樂、唐代的燕樂一樣曾經影響了漢樂，卻始終不會替代了漢樂，反而在兩者的相互作用中融合成一種自己的新音樂形式，成為自身文化的一環。當中優秀的作品自然便流傳久遠、甚至於千年。借來的美國民謠音樂形式，也必須填上了中國的文字，才能真正融為台灣本土音樂文化的一部份。生長在七〇年代的現代台灣，在國土分裂、外交失利、國民政府遷台後的政治策略，以及台灣本土的民情與風情等各個層面所湊合成的情感與思想，中國傳統的民歌已經不足以宣洩，西洋歌曲更不能為之表情達意。民歌手李建復便有這份感慨：

詩人余光中曾說：「沒有歌的時代，是寂寞的。」我們認為，一個充斥西洋流行音樂、東洋改編歌曲的時代，更是嚙腐人心的痛苦的寂寞。⁵⁰

其實早在 1973 年，胡德夫已經辦過一場創作發表會，當時楊弦也受邀

⁴⁹ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 15。

⁵⁰ 見周寧編《飛揚的一代》，台北：九歌，1987 年 10 月，六版，頁 42。

唱了〈鄉愁四韻〉，得到在場熱烈的掌聲，給了楊弦信心，卻沒有引起太大的注意；而洪小喬也在中視自己主持的《金曲獎》節目中演唱自己創作的中文歌曲，也甄選創作歌曲，並邀請楊弦、胡德夫等民歌手上節目演唱，但亦沒有造成民歌創作的潮流。這該是時間點的不巧，那時西洋歌曲在台灣正是如日中天，炙熱如火，而文化界尋根的路向才剛開始，還未聚合成一股熱潮，還未瀰漫成一種氣候。而這一場創作民謠演唱會舉辦的時刻，尋根的意圖在文化界已是一條各方熱切追尋的路向，⁵¹ 加上所譜寫的歌詞全是出自台灣著名詩人余光中的詩作，「自己的」標誌相當鮮明，又夾帶著詩人高度的名氣，一公告便引起大眾的期待，演唱會後文化界與音樂界紛紛討論，雖有學院派音樂家批評為不是民謠，但整體說來，樂見其成，加以鼓勵者居多。

6月8日，滾石雜誌社便舉辦「現代詩人、民歌手對話」小型座談會，⁵² 誠懇地探討如何推廣這一類的創作民謠，如何使之更具有親和力以利於學習，如何開拓歌詞內容以與台灣生活息息相關，讓唱著西洋搖滾與民謠的年輕人，抱著吉他唱自己創作的歌謠。儘管楊弦當初以詩入樂創作現代民謠，純粹只為表現一種「中國的」現代歌曲，並未考慮使之流行。然而，演唱會的成功，宣示了文化界與年輕人渴求民族主義表現的願望，以及一股如清溪般屬於年青族群的新國語歌曲的誕生。同年9月，洪健全文教基金會把「現代民歌創作演唱會」中演唱的八首歌曲加上〈迴旋曲〉結集發行，名為《中國現代民歌集》，五個月即發行了八版，暢銷情況超出預估的期望。

雖然歌曲的詩意頗深，然而，對一個嚴重貧血的歌唱界來說，卻仍然

⁵¹ 有關當時文化界普遍興起尋根的創作方向，在本論文第二章第一節「尋根的社會文化」中有詳細的敘述。

⁵² 依據《楊弦的歌》記載，此座談會由滾石雜誌黃宗柏主辦，於演唱會前幾天即已安排，邀請了余光中、楊弦、陶曉清、胡德夫、段鍾潭、林文隆，於余光中住家舉辦。台北：洪健全教育文化基金會，1997，頁73-75。

引起巨大的迴響。而他的第一張專輯唱片之問世，更給予那些張口待唱的年輕一代以無比的鼓舞和信心。⁵³

1977年4月7日，楊弦再度發表現代創作民謠，發行時名為《西出陽關》，仍以現代詩入樂的佔六首，⁵⁴ 外加五首個人創作與一首卑南山歌，⁵⁵ 更示現了為自己的情思而發聲的創發性，與跳脫精緻化而走入民間的民族性，現代民謠的風味因此有了較為具體的呈現。同時出版《楊弦的歌》一書，刊印楊弦兩張民歌專輯的歌詞樂譜，使聽歌的人便於學唱，此外並收錄多篇探討現代創作民歌的文章，極力地推動更多人參與現代民歌的創作。

詩是最精緻的文學形式，雖說余光中原先就嘗試以民謠與搖滾的韻律形式來創作這些詩，⁵⁶ 因此先天即具有入樂的條件。然而詩句的精緻化，也正是使楊弦的創作民謠顯得不像民謠般具有民間性，而趨向精緻化與典雅化的重要原因，因而被批其範定的聽眾對象為知識份子，而非社會大眾。然而，把現代詩帶進流行音樂裡，以致精緻化與通俗化得到融合，而提升了國語歌曲的水準，卻也正符合淨化歌曲的目的。跳脫商業機制而讓年輕人擁有自己創作的機會，從楊弦兩次發表創作民謠的成功，無疑的已提示了一條可行的途徑。在吉他盛行的七〇年代，楊弦的作法指引了更多因彈奏吉他而具有基本作曲能力的年輕人一個令人雀躍的前景，開啓了一條素樸純粹的現代民謠創作之路。至此，拋磚引玉的動機已經成就了一場歌曲革新運動的開端。

⁵³ 見周寧編《飛揚的一代》，台北：九歌，1987年10月，六版，頁43。

⁵⁴ 以現代詩入樂的分別為：楊牧的〈你的心情〉、〈帶你回花蓮〉，羅青的〈生日歌〉，張曉風的〈一樣的〉，洛夫的〈向海洋〉，和余光中的〈西出陽關〉。

⁵⁵ 楊弦個人創作為：〈山林之歌〉、〈恆春海邊〉、〈燭火〉、〈傘下〉和〈懷別〉，卑南山歌為〈美麗的稻穗〉。

⁵⁶ 余光中在〈雙城記往〉一文中說：自己的創作也受到歌謠的影響。其實早從丹佛時代的〈江湖上〉起，這影響已經開始。在《白玉苦瓜》裡，這種民謠風的作品至少有十首；日後的〈兩相惜〉、〈小木屐〉等作仍是沿此詩風歌韻。當時寫這些格律小品，興到神來揮筆而就，無須終夕苦吟，卻未料到他日流傳之廣，入樂之頻，遠遠超過深婉曲折的長篇。見《七〇年代——理想繼續燃燒》，台北：時報文化，1994年，頁52-53。

二 激越的棒喝 敲醒民族意識

當楊弦以現代詩與中西樂風的結合，來試圖找出一條中國現代民歌路向的時期，另一位淡江大學畢業的菲律賓僑生李雙澤，更是從本土關懷中出發，更為激越的問：「我們自己的歌呢？」。

1976年12月3日，在淡江大學舉辦的西洋歌曲演唱會裡，李雙澤帶一瓶可口可樂上台，對全場觀眾說：「從國外回到自己的土地上真令人高興，但我現在喝的還是可口可樂。」隨即問第一位演唱的同學：「你一個中國人唱洋歌，什麼滋味？」又請主持人陶曉清回答，陶曉清則反問：「並不是我們不唱自己的歌，只是，請問我們自己的歌在哪裡？」李雙澤便引用作家黃春明在小說《鄉土組曲》中的話：「在我們還沒有能力寫出自己的歌之前，應該一直唱前人的歌，唱到我們能寫出自己的歌來為止。」他拿起吉他便唱起〈恆春調〉、〈補破網〉、〈雨夜花〉三首台灣民謠，然後又唱了國語的〈國父紀念歌〉。下台前又問了一句：「你們為什麼要花二十塊錢，來聽中國人唱洋歌？」。⁵⁷ 同場演唱的民歌手楊祖珺回憶當時情況：

「思啊想啊枝 他彈著吉他聲音沙啞地唱著。

「噓！噓！」台上噓聲出來了。而絕大多數的觀眾，沒有反應、也不知如何反應；在後台的狀況也差不多。

演唱會上怎麼唱台語歌和國語歌呢？不是一向只唱英文歌的嗎？只見主持人陶曉清從前台皺著眉頭走到後台，過了十分鐘，一向在舞台上最受歡迎的「You & Me」二重唱也火氣不小地回到後台：「搞什麼嘛！我們倒楣排在他後面唱，怎麼努力就是拉不回演唱會的氣氛！」⁵⁸

⁵⁷ 見陶曉清〈從「洋奴」說起〉，《音樂與音響》，第45期，1977年3月，頁20。

⁵⁸ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁14。

從現場觀眾的反應，顯示李雙澤此舉並沒有立時引起強烈的支持和喝采，但他一連串的質問卻像一記當頭棒喝，使人痛定思痛，並在事後引起了強烈的思索、討論，與最為深刻的反思，猛然對「唱自己的歌」的意義加以慎重的審視。

李雙澤的「鬧場」事件，在王津平主持的《淡江週刊》上成為「熱門話題」，「唱我們自己的歌！」、「為什麼不唱中國民謠」的呼聲不斷，甚至於出現「洋奴心態何時了」的責難。⁵⁹

多篇文章支持中國人唱中國歌的觀點，也大力抨擊崇洋媚外的心態。陶曉清則反駁：「喜愛聽外國的流行音樂，並不等於不喜歡鄉土音樂。」「要叫年輕人唱自己的歌不難，主要得有那些人人心甘情願愛唱的歌。」⁶⁰ 楊祖珺也提出：

中國的民謠多得不勝枚舉，然而大多數的歌曲，搬指算來都至少有三十年以上的歷史，身為接棒人的這一代，尚不能延續其命脈，卻在那兒跟著別人搖旗吶喊，口誅筆伐的大吼：「中國人為什麼不唱中國歌？」我們不妨自忖：「我可曾貢獻出一滴點的心力出來，讓中國人有現代的中國民謠唱呢？」⁶¹

在支持中國人唱中國歌與抨擊中國人唱外國歌之時，最切實的問題還是在於「要有自己的歌」。如果沒有自己的歌可唱，一時激烈的民族自覺在流行音樂的洪流裡，瞬間便被淹沒。陶曉清與楊祖珺的質問，指出了問題的核心，因而激勵起李雙澤努力的創作。

⁵⁹ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁14。

⁶⁰ 見陶曉清〈從「洋奴」說起〉，《音響與音樂》第45期，1977年3月，頁21。

⁶¹ 見楊祖珺〈中國人唱外國歌的心情〉，《淡江週刊》第665期，1977年1月。

「那次可口可樂事件後，妳在校刊上反映：『不是不唱自己的歌，而是沒有自己的歌可唱。』雙澤他們受到刺激，就寫了幾首歌。」王津平這樣告訴我。⁶²

遺憾的是在 1977 年 9 月 10 日，李雙澤因救人而溺斃於淡水海邊，只留下了九首與梁景峰合力創作的歌曲手稿。⁶³ 風格與楊弦的創作民謠截然不同，他認為：「所謂『民歌』就是要大家都能上口，不能加進太繁複華麗的旋律，太具有西洋音樂的色彩。」⁶⁴ 歌曲的內容，民族情感濃厚，表達的是生長於台灣本土的人，心裡所輻射出來的種種情感。

由於李雙澤成長背景特殊，出生於半殖民的菲律賓。幼年隨家人來台，完成大學學業後，到過西班牙與美國學畫，1977 年 5 月又回出生地菲律賓一趟。國外生活兩年，又在菲律賓體驗到在世界霸權下被壓榨的民族尊嚴，這讓他認真反思自身的民族身份：「我出來唯一得到的是恢復對自己鄉土的信心，一種新的自尊。」⁶⁵ 並以菲律賓的境況為誠：「從菲人的悲境，我們當自己警惕。」「中國人唱洋歌的景象，正是中國人再次被『新包裝、新配方』的文化鴉片所毒害的證明，因此必須喚起民眾，以民族主義的利器方能抵擋新殖民帝國主義的笑臉攻勢。」⁶⁶

1975 年楊弦以詩入樂的民歌創作方式，使年輕人振奮於相信創作現代民謠的可行途徑，因而推動了現代民歌創作的風氣。而李雙澤激昂的質問，與從本土關懷出發的創作表現，則激起了年輕人強烈的民族意識，而亟欲創

⁶² 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992 年 9 月，頁 18。

⁶³ 九首創作歌曲是：〈我知道〉、〈老鼓手〉、〈我們的早晨〉、〈美麗島〉、〈少年中國〉、〈送別歌〉、〈紅毛城〉、〈愚公移山〉與〈心曲〉。

⁶⁴ 見呂欽文〈為什麼不唱？為什麼不唱！〉，《淡江週刊》第 663 期，1976 年 12 月。

⁶⁵ 見〈李雙澤逝世一週年特輯〉，《雄師美術》第 91 期，1978 年 9 月，頁 148。

⁶⁶ 見梁景峰編《再見，上國——李雙澤作品集》，台北：長橋，1978。

作出「我們自己的歌」。由是「唱自己的歌」成爲了年青族群展現自身民族身份，宣洩內心真實情感的發聲方式。

1977年3月31日淡江大學舉辦的即是「中國民俗歌謠之夜」，演唱了幾組英文歌之後，便是中文系學生拉著胡琴、彈著吉他，唱那些從來沒有在民謠演唱會中出現過的「中國歌謠」，接著更是由民族音樂家許常惠所發掘的台灣民歌手陳達上場，彈起月琴，唱著「思呀想呀枝……」。⁶⁷七〇年代初，民謠演唱會唱的都是西洋歌曲，後來則穿插幾首國語創作歌曲，此時，卻以中國歌曲爲主，至1978年「唱自己的歌」盛行，已少有西洋歌曲在民謠演唱會出現了。知識青年的自信，從此不必再由彈著吉他哼唱西洋歌曲的形象來撐持，用自己文字書寫的歌聲裡已經豐沛洋溢了。這一場民歌運動，使台灣的大學生從極度的崇洋氛圍中，醒覺過來，或以創作民謠作爲一種尋回民族根源的尊嚴展現，或以民謠創作作爲宣洩年輕人單純而多感的真實情思。在文化上回過頭來肯定自己；在流行音樂的發展上開展了自己的方向；其創作的歌詞，更因此在中國民歌史上留下了清新獨特的一頁。

第三節 一股潮流的湧現—— 校園民歌的發展

現代創作民謠在楊弦中山堂的演出中燦亮，「唱我們自己的歌」口號也在李雙澤的民謠演唱會「蓄意鬧場」下一時沸騰，但如果沒有持續的創作，以及讓作品表現的機會，一時激起的熱情很容易漸漸消散。零星的演出縱使

⁶⁷ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁15-16。

亮麗，如何把零星的創作力量匯聚成一股強大的潮動，使之久遠，則需要有心人努力去策動。

一 匯聚現代民謠創作的力量

1975年6月8日，滾石雜誌社在「現代民歌創作演唱會」之後舉辦的「現代詩人、民歌手對話」小型座談會裡，由於楊弦的創作民謠得到熱烈讚賞，受到廣泛的注意，與會者都雀躍的希望能有效的推廣這類歌曲。在中廣主持節目的陶曉清當時即提出了四個推廣創作民歌的途徑：一、為便於學習，樂器最好只用吉他，當時自彈自唱很流行，這可以讓平常唱西洋歌曲的人也唱唱這類創作民歌。二、為了快速流行，上電視演唱最有現場感，字幕又有助於讓觀眾準確清楚歌詞。三、由於一般年輕人學歌是先聽熟再學唱，出唱片便為當務之急，至少要錄製錄音帶，交給節目主持人播放。四、到各學校舉行演唱會。雖然楊弦在1977年離台赴美後便沒有繼續現代民歌的創作與演唱，不過陶曉清則大致按照這些方式，以廣播主持人的媒體人身份，不遺餘力的努力推廣，提供了很多現代創作民歌表現的機會。

（一） 舉辦演唱會

1976年末，當陶曉清為節目製作而到各大民謠西餐廳找尋優秀歌手時，發現已有人創作出民謠風格的國語歌曲，卻沒有發表管道，即在1977年2月為他們舉辦了一場小型的「中西民歌演唱會」，⁶⁸ 當把演唱會實況錄音在其主持的「熱門音樂」節目中播放後，大量的聽眾要求重播中國現代民歌的

⁶⁸ 當時被邀參與演唱會的民歌手，包括韓正皓、吳楚楚、陳屏、朱介英、林誌煌、黃曉寧，以及已有名氣的楊弦。這些歌手都是早期現代民歌運動的健將。

部分。聽眾的熱情支持也成爲一股推動的力量，在同年 3 月即擴大至台北中山堂舉行「現代的民歌」演唱會，歌曲全是中國、台灣的傳統民謠和民歌手的創作民謠，獲得更大的迴響。1977 年還舉辦第一屆「中國現代民歌之夜」，1978 年第二屆，1980 年則名爲「中國現代民歌的再開展」，大力地推動校園民歌。

（二） 節目中鼓勵創作

有了發表的管道，原只唱西洋歌曲的民歌手，也紛紛參與創作現代民歌了。陶曉清建議把創作民歌錄成卡帶，以便在節目中播放。另一方面也在節目中鼓吹全省聽眾嘗試創作，把卡帶連同歌詞譜寄到節目中試聽，互相分享，更極力邀約這些創作者上節目接受訪談。從 1977 年 5 月開始，便每月一次固定播出現代民歌，由於參與者眾，作品甚豐，8 月即改爲一週一次了；到了 11 月，陶曉清又在週日增加主持的「中國現代民歌」（不久後改爲中西民歌）節目中，始終完全播放校園民歌，使這些創作民歌的發表空間更大。同時期，還有凌晨主持的「平安夜」節目加入播放，校園民歌便更爲普遍了。

（三） 設立「民歌排行榜」

陶曉清的「熱門音樂」節目，早有讓聽眾票選西洋歌曲排行榜的活動。1977 年 5 月定期介紹創作民歌後，即有聽眾把校園民歌的票投至西洋歌曲排行榜，形成「中西混雜」的比較，引起批評，陶曉清便在 1978 年 1 月另外設立「民歌排行榜」。兩榜分開票選的第一個月，校園民歌的票數便超出西洋歌曲約有一倍。至同年 12 月停辦爲止，一共有 72 首歌曲曾經進榜。這現象象徵了長期被西洋歌曲攻佔的青少年音樂人口，透過現代民歌運動開始流向國語歌曲的領域。聽眾的支持，使陶曉清與歌手們推動校園民歌格外起

勁了。⁶⁹

（四） 發行《我們的歌》

楊弦第一張《中國現代民歌》專集，就是經陶曉清的推介，透過「洪健全教育文化基金會」出版，受到聽眾的接受與文化界人士的讚賞後，又出版了《西出陽關》，洪健全教育文化基金會的協助，對校園民歌的推動發揮了很大的作用。

1977年10月，洪健全教育文化基金會又出版陶曉清策劃的《我們的歌》一、二輯，次年出版第三輯。陶曉清邀集楊弦、吳楚楚、韓正皓、胡德夫在內的許多先前在節目與演唱會認識的歌手，錄成合輯的唱片。他們希望達成的理想是：「讓我們的技巧走向現代，讓我們的作品走向中國。」⁷⁰《我們的歌》非常受歡迎，不到一年，賣了十幾版，也連帶打響了「中國現代民歌」的口號。⁷¹這些歌曲中有不少突破了宣洩感情、音樂與文學結合的途徑，開始向現實取材，關心社會生活。當時韓正皓的〈學子心聲〉、胡德夫的〈匆匆〉、吳楚楚的〈你的歌〉，和陳屏的〈轉角〉等社會寫實的歌曲，都廣受好評。⁷²

陶曉清更於1979年4月開始，主編《三月走過》、《唱自己的歌》、《秋風裏的低語》、《回家/想你/歌》等四本書按春夏秋冬每一季出版一本，專門介紹《我們的歌》合輯裡的民歌手、歌曲的創作來由，以及印列歌曲的詞、曲譜。這不但在當時達到了推廣之效，更因此使這時期的創作民歌資料得以幾近完整的保存。

⁶⁹ 參見陶曉清〈並未厚此薄彼〉，《音樂與音響》第57期，1978年3月，頁22。

⁷⁰ 見陶曉清〈更上一層樓〉，《滾石雜誌》第32期，1978年，頁29。

⁷¹ 參見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲20年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995年10月，頁4。

⁷² 參見周寧編《飛揚的一代》，台北：九歌，1987年10月，六版，頁43。

透過陶曉清這四種方式的努力推動，自己編曲、演奏、唱自己寫的歌，幾年間零星的創作力量，第一次有了組織地展現。這是台灣有史以來第一次，年輕的知識份子開始認真地替自己寫歌、自己演唱，使「唱自己的歌」成爲最響亮的口號。當時政局動盪不安，「莊敬自強，處變不驚」的口號到處可見，因此，這些歌曲的內容，大致是：社會國家、親情友情，總是重複推敲之後才敢發表，認真嚴肅的態度可見。創作者大都是學生，沒有人想要以寫歌唱爲業，所以完全沒有市場負擔或是商業考量，連帶保障了作品粗糙卻真誠的質感。⁷³

二 繼承李雙澤社會關懷的理想

李雙澤鼓吹「唱自己的歌」的方式雖顯得突兀，卻非常具有說服力；而他所要唱的自己的歌，其實是偏向「本土的、社會的歌」，從他留下的九首歌曲來看，創作民歌其實是宣洩本土的民族情思，與詠嘆台灣的美好，樂觀的調子，絲毫不悲情。後來毅然決然延續這份「社會關懷」路向，而稍減李雙澤帶著理想遽然離世，不及實現理想的遺憾的是民歌手楊祖珺。她在李雙澤的葬禮上，看著棺木在焚化爐煙囪冒出的濃煙，暗暗下了決心：

「唱自己的歌」在別人說來或許只是一句口號；對我而言，卻是生命深處的召喚和深刻的文化反省。縱使只憑我一個人的力量，我也要堅持下去！⁷⁴

往後三、四年，楊祖珺在全國各大專院校、工廠、鄉村，或企劃或演唱地

⁷³ 參見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 4。

⁷⁴ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992 年 9 月，頁 20。

推動「唱自己的歌」。她認為：

由於余光中的出身與背景，在心態上總殘存著老一代的心結，和年輕人的心理總有一段距離。李雙澤、梁景峰有意識地反省年輕一代的處境，具有社會意識和歷史反省的歌曲才正式登場。⁷⁵

爲了實踐他們的理想方向，楊祖珺推動「唱自己的歌」的場域，便顯然與楊弦和陶曉清所安排的演唱會場不同，而較爲注重社會底層。在「廣慈博愛院」婦女職業訓練所，陪著一群雛妓生活、唱歌、思考；爲向世人揭露她們的辛酸而寫一系列的報導，並爲「職業訓練」籌措經費而在榮星花園舉辦「青草地演唱會」。這是台灣第一次露天的大規模演唱會，也是當時近四十年來，第一次由知識青年結合社會大眾所做的社會服務活動。⁷⁶

楊祖珺顯然有心長期的在推動「唱自己的歌」中同時實踐社會關懷，因此她有計畫的研習理論作曲、蘇州彈詞、北方大鼓、歌仔戲和台灣各地的歌謠，作實地的採訪工作，並且安排時間讀一些社會學、政治學的書。⁷⁷ 純粹爲了推廣「唱自己的歌」的理想，在 1977 年 9 月 15 日接下了台灣電視公司「跳躍的音符」民謠節目主持工作。「在每集的結束曲目上，都堅持唱台語歌或國語歌。」「唱李雙澤的歌，當然也是接受擔任主持人的目的之一。」⁷⁸ 然而「淨化愛國歌曲」的政策，一則助長了「校園民歌」的崛起，一則卻也擠壓了它發展的空間。

那時新聞局廣播電視處規定，凡是新歌一定要送審，送審後才決定「只准出版」或「也能在電視電台播放」，新聞局還有一本收集一千多首

⁷⁵ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992 年 9 月，頁 20。

⁷⁶ 參見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992 年 9 月，頁 22-23。

⁷⁷ 參見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992 年 9 月，頁 20。

⁷⁸ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992 年 9 月，頁 22。

「淨化愛國歌曲」的歌本，每一個綜藝節目，必須有三份之一的歌曲出自其中。⁷⁹

播出三個月之後，儘管節目極受歡迎，不但觀眾不斷來信索取校園民歌的簡譜，甚至節目從星期四下午七點調到熱門的星期六下午六點播出，使推行校園民歌如火燎原，但節目還是因為淨化愛國歌曲的播放比例不足而遭受到嚴重的警告。進行到七個月後，楊祖珺深感「自己愛唱的歌常不能在電視上唱，有的審核不通過，有的是製作單位不讓唱，或者老是要唱些不情願唱的曲子。」⁸⁰ 在堅持原先為推動「唱自己的歌」而執主持棒的原則下，辭卻主持工作。

在戒嚴時期的政治環境下，堅持社會關懷而唱自己的歌的理念，反讓楊祖珺在實踐理想時，遭受許多無端的打壓。「青草地演唱會」發揮了廣大的群眾力量來救助社會底層的雛妓，本是社會上令人感動的事蹟，事後卻被情治單位認為具有搞學運及工運的嫌疑，⁸¹ 而處處抵制楊祖珺的公開演唱。之後楊祖珺又協助王拓為漁民講話而競選增額立委，更被情治單位視為反政府份子。1979年新聞局為了安撫民眾因為退出聯合國而產生的激盪情緒，在國父紀念館舉辦一場盛況空前的「民歌演唱會」，主持人陶曉清也邀楊祖珺參加，但在演出前一星期，她的演出被暗中取消。當時的新聞局長宋楚瑜告訴為楊祖珺聯名上抗議書的中時、聯合兩大報社資深記者：「只要楊祖珺以後不再參與政治，演唱就不是問題。」⁸² 之後，除了少數的慈善救助場合之外，當局開始阻止楊祖珺到各地的學校和工廠，以及許多的公開演唱場合演

⁷⁹ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁22。

⁸⁰ 見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁22。

⁸¹ 參見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁24。

⁸² 參見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁30。

唱。⁸³

本來，楊祖珺為關懷社會底層人群所推動「唱自己的歌」的方向，是比較符合民歌為社會大眾發聲的精神，也是校園民歌呈現多向度的重要支脈。戒嚴與審核制度的各種禁歌理由，之前已嚴重影響國語歌曲的內容取向，以致靡靡之音充斥於國語歌曲市場。此時，儘管當初由於校園民歌表現的愛國、健康與單純的特質，在一片「淨化歌曲」聲中受到默許而得以順利發展，甚至在退出聯合國之時，被當局運用為安撫人心的工具。但一體的另一面，卻也是當局藉助「淨化愛國歌曲」的審核制度，封殺被認為不符合政策的創作歌曲發表的機會。這對校園民歌日後在內容上的開拓，造成了強大的阻礙。

三 唱片公司的介入

在前述校園民歌的發展模式中，投入民歌創作的大多是民歌手本身，往往是自己作曲、自己寫詞、自彈自唱。自從唱片公司介入校園民歌市場，分工作業便隨之出現。唱片公司的介入，也意味著發行校園民歌並非為了推廣，經濟收入才是最基本也是最終的考量。然而，新格唱片公司為了激發校園民歌市場，前後舉辦五屆的「金韻獎——青年歌謠比賽」，透過比賽，的確吸引了大批的年輕學子參與創作，產生出不少優秀作品，使蘊藏於社會中充沛的民歌創作能量有力的誘發出來，滔滔奔湧成一股潮流。

（一） 金韻獎 青年歌謠比賽

1977年，新成立的新格唱片公司為了找尋一條有別於當時國語流行歌曲的國語歌曲新路向，經過市場調查，發現校園裡的年輕族群對當時的國語

⁸³ 參見楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月，頁31。

流行歌曲毫無興趣，只歡迎西洋民謠，當時校園民歌也已有相當多的支持者，因此鎖定以「新民歌、新流行」的國語歌曲作為發片方向。為了網羅創作人才，以及優秀的歌手，決定舉辦歌謠比賽，從眾多的參賽作品中擇優出片發行。第一屆「金韻獎」初賽，報名情況還不踴躍，發行為《金韻獎》第一、二輯唱片時，原先銷路也不理想，很多唱片行不願意賣，全賴在新力公司（新格唱片公司的母公司）支援，在公司所屬的全省服務站鋪貨。不過，唱片公司在商業機制運作下，必定會研探出推銷的策略。「演唱會」是與聽眾觀眾最直接的接觸，第一場在文化大學舉辦的校園演唱會便全場爆滿，唱片隨即大賣。⁸⁴ 短短的半年到一年時間，第一輯銷售了三十萬張，第二輯也有二十萬張，遠遠的超過當時國語流行歌曲當紅歌星頂多十萬張的銷售數量。⁸⁵

《金韻獎》第一、二輯成功銷售，每年舉辦一次比賽，每次發行兩張唱片的模式便固定下來。《金韻獎》合輯成功後，新格又作市場調查，從中選出較受歡迎的歌手，為其出個人專輯。而為了迎合大學生的品味，更刻意維持校園風格：不化妝、穿牛仔褲、運動衣、戴眼鏡、抱著吉他坐在草地上唱歌，就如一般大學生的模樣。不論是演唱會、唱片封套，或上電視演唱都是這種不刻意華麗的學生原本裝束。不過，這卻是唱片公司刻意維持的形象，因為，在校園民歌流行的時代，這樣的唱片放在書桌上，大學生才不覺有失面子。⁸⁶ 而高中生與大學生，正是校園民歌的主要消費者。

（二） 其他唱片公司趕熱潮

⁸⁴ 參見陳曉君〈唱片公司添油搗火，校園歌曲如火如荼〉，《婦女雜誌》第 149 期，1981 年，頁 25-26。

⁸⁵ 參見苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》，國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年 6 月，頁 100。

⁸⁶ 參見陳曉君〈唱片公司添油搗火，校園歌曲如火如荼〉，《婦女雜誌》第 149 期，1981 年，頁 24。

《金韻獎》的成功，帶動校園民歌成爲風潮，其他唱片公司紛紛效尤：辦演唱會、出唱片、歌手形象等都如出一轍，只是扶植了另一批創作者與歌手，使校園民歌市場更爲擴大。

海山唱片公司的規模也不小，在 1978 年 8 月發行創作集《民謠風》，一年舉辦一次比賽，發行一張唱片。當《金韻獎》與《民謠風》掀起了校園民歌巨浪，賺取高利時，連原本發行國語流行歌曲的唱片公司，也讓歌星換上學生裝扮，改唱校園民歌，銀霞與潘安邦即是例子；一些新成立的小型唱片公司，見利也投入校園民歌市場。原本並不歡迎裝扮素樸的學生歌手的電視台，至此也主動爲校園民歌設計節目單元，讓他們自彈自唱。⁸⁷ 到了 1980 年，發行校園民歌的唱片公司已多達十餘家，⁸⁸ 電台則天天有校園民歌的播放，電視也天天都有校園民歌的演唱節目，幾乎已到達校園民歌熱潮的高峰。

當校園民歌創發時期，陶曉清竭盡所能的爲推廣創作民歌而努力。當時電台播放西洋歌曲不必送審，在西洋歌曲節目中介紹的校園民歌趁勢通關，直到 1978 年間，新聞局要求所播歌曲要先送審，於是繁瑣的送審作業程序使其鼓勵年輕人創作民歌而在節目中播放的意願降低，並且這時唱片工業已伸展至校園民歌市場，陶曉清認爲唱片公司具有完備的企劃，更能推廣校園民歌，便不再鼓吹民歌手寄創作民歌到節目。⁸⁹ 至此，校園民歌演變成由商業體制全面接管的情況，不論歌曲編曲或錄音的技術都有了長足進步，歌曲風格也越來越多樣化，唱片包裝也力求精美。「原本文學氣質濃厚、充滿大

⁸⁷ 依據張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970 年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》所載，當時台灣電視台收視率很高的《六燈獎》節目，即有「自彈自唱」的歌唱競賽項目。台北：時報，1994，頁 183。

⁸⁸ 依據涂敏恆〈校園歌曲已漸走下坡——流行歌曲將再度抬頭〉所記，發行過校園民歌的唱片公司有：洪健全教育文化金會、新格、海山、麗歌、四海、愛波、環球、民間、晶音、愛國、滾石、銀河、光美、歌林等。《民生報》，1981 年 2 月 14 日第 10 版。

⁸⁹ 參見苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》，國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年 6 月，頁 82。

時代使命感的『中國現代民歌』，漸漸被一種曲風清純、旋律簡單的『校園民歌』所取代，內容多半描寫學生時代特有的青春情懷。」「一時之間，這些身穿 T 恤、牛仔褲的學生歌手佔領了收音機、螢光幕、唱片行。」⁹⁰ 這些歌易學易唱，大學校園裡人手一把吉他，一群人圍在一起拿出小歌本練唱，這是常見的畫面了。

第四節 變調的理想、急遽的潮退—— 校園民歌的沒落

自從唱片工業承攬了校園民歌的發展後，隨著市場愈來愈有利可圖，急就章的作品便一窩蜂地大量出現，內容不在乎是否為「自己的」思想感情，曲風也不一定具有民歌風格，有些作品已經和流行歌曲難以區分，「校園民歌」儼然成為賺學生錢的一塊金字招牌罷了。1980 年是校園民歌銷售的顛峰期，但只維持了半年，對良莠不齊混雜的校園民歌，社會大眾已失去信心，下半年銷售即明顯下降；「金韻獎」也在 1981 年 4 月舉辦第五屆比賽後停辦了。1981 年初，報章雜誌紛紛出現「民歌沒落了」之類的標題。⁹¹ 早期開創中國現代民歌者所懷抱的理想：在西洋歌曲充斥的樂壇，要堅持自己的民族路線，新創作的民歌該有「中國味」；並希望民歌手具有開闊的胸懷，多

⁹⁰ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 5。

⁹¹ 1981 年初，涂敏恆的〈校園民歌已漸走下坡，流行歌曲將再度抬頭〉、邱幼玉的〈民歌是不是走下坡了？〉和鄭桂平的〈民歌不具市場嗎？〉，相繼發出校園民歌瀕臨沒落的警訊，到 1981 年下半年，涂敏恆的〈熱潮已成過眼雲煙／現代民歌情況慘淡〉和邱幼玉的〈民歌、校園民歌到哪裡去了〉，則是確定校園民歌大勢已去；到了 1982 年，涂敏恆的〈民歌手／日漸凋零〉和張靖海的〈民歌為什麼沒落了〉文章，則是對校園民歌進行檢討了。

寫關心社會、反映現實的作品；該忠於自己，不迎合潮流，只當民歌手，不要當民歌星；並期望校園民歌能成爲通俗音樂的主流，讓流行歌曲反過來向校園民歌學習，自然地淨化了流行歌曲等等。⁹² 這些理想目標在商業機制快速的把校園民歌推向顛峰之時，已漸漸偏離了航道，反而向流行歌曲靠攏了。

然而，在校園民歌熱潮漸漸消退之時，仍有一些團體努力地想導正校園民歌流向原先理想的渠道。

一 「天水樂集」的成立

1980年12月，有一群「傻子」，分別是李建復、李壽全、許乃勝、靳鐵章、蔡琴和蘇來等六人⁹³，企圖讓校園民歌擺脫商業機制而回到單純爲「唱自己的歌」的理想，組成「天水樂集」，自行分工製作，以期校園民歌能突破困境持續發展。他們以其中一首創作曲〈天水流長〉裡：「天上來的水，它綿延幾千里」的含意，自我期許創作的民歌能流傳久遠；以〈傻子〉一曲的歌詞說明他們懷抱的理想，與不悔的精神。蘇來在〈傻子的理想〉文中說明自組民歌創作團體的動機：

著作權賣斷，歌者因公司門戶不能自由演唱喜愛的歌，是一種阻礙進步的行為。欲求突破，只有從根本上入手。那就是組成團體，從創作到演唱一以貫之，不假他人，不受商業箝制，完完全全，對自己，對大眾負責。

六人以專長分工：許乃勝、靳鐵章和蘇來負責詞曲創作，李建復和蔡琴主唱，由李壽全製作。這六人當時在樂壇都各有小成，打破傳統，只爲了一個心願：

⁹² 參見揚光榮〈流行歌曲與民歌〉，《宇宙光》，5卷47期，1978年3月，頁42-43。

⁹³ 「傻子」一詞，爲「天水雅集」團員們常戲稱彼此的用詞。

「讓大家來唱真正屬於自己的歌」。⁹⁴

1981年8月，第一張唱片《柴拉可汗》出版，11月出版第二張《一千個春天》。兩張專輯的確和當時的校園民歌有不同的嘗試，音樂的表現在陳揚與陳志遠的編曲下，呈現成熟而多元的成果，一改校園民歌以吉他為主要伴奏的單調；專輯中有些歌曲採用組曲方式呈現：《柴拉可汗》裡的〈柴拉可汗〉即是；其他的歌曲除了〈歌者抒懷〉與〈傻子的理想〉為這群「傻子」的自述外，還有生活寫實，更多的是從中國與台灣的傳統中取材，⁹⁵ 蘇來解釋說：「我們當時想的是：『放到世界樂壇上，什麼是代表我們自己東西？』所以我們走的是一個中國風的路線。」⁹⁶ 這份理念在校園民歌已逐商業浪潮而發展的當時，確實地回過頭呼應了「民歌運動」初期的理想與使命。然而，弔詭的是離開了商業機制的促銷，兩張努力突破而動機單純的專輯，卻叫好不叫座，銷售量平平。兩年之後，「傻子」中有的當兵，有的另有發展，儘管並未宣布解散，卻再也沒有新作品問世。2005年復刻版發行時，⁹⁷ 李壽全回憶道：「我們最初的動機、理想都沒有錯，只是時間比較早，理念沒有辦法繼續下去，可能我們裡面還是少了一個生意人。」⁹⁸ 這番寓意正道盡了校園民歌寄生於唱片工業所帶來的成功與干擾之間的難以協調。

二 其他團體的努力

除了「天水樂集」的努力突破之外，1980年8月，「中華民國歌詞作

⁹⁴ 參見蘇來〈傻子的理想〉，《天水樂集》復刻版CD所附小冊子，2005。

⁹⁵ 《柴拉可汗》的歌目是〈漁樵問答〉、〈寒山斜陽〉、〈武松打虎〉、〈歌者抒懷〉、〈傻子的理想〉、〈天水流長〉、〈古城夢迴〉與〈柴拉可汗〉組曲，《一千個春天》的歌目是〈跟我說愛我〉、〈一千個春天〉、〈意映卿卿〉、〈古厝〉、〈白浪滔滔向前航〉、〈我的鋤頭扛在肩〉、〈搖搖童謠〉、〈歡喜慶豐年〉、〈細說從頭〉、〈長途旅行〉、〈謝幕曲〉等。

⁹⁶ 見《天水樂集》復刻版CD所附小冊子，2005。

⁹⁷ 2005年5月《天水樂集》把當年的兩張唱片復刻再版，以CD發行。

⁹⁸ 見《天水樂集》復刻版CD所附小冊子，2005。

家學會」也成立了「民歌委員會」，後定名為「民風樂府」，由陶曉清擔任主任委員，計畫展開許多推廣民歌的活動。1980年10月即在國父紀念館舉行創作歌曲發表會，發表二十多首新歌，伴奏樂器豐富，顯現出對創作校園民歌不肯放棄的奮鬥；1981年7月，則在國父紀念館舉辦回顧似的「民歌的故事」演唱會；1982年更帶領民歌手遠渡美國東西岸城市，舉辦八場校園民歌演唱會、三場座談會。

「新格合唱團」則是新格唱片公司把「金韻獎」發掘出來的歌手組織起來的團體，灌錄了一張《我唱你和》合唱輯，收錄十多首曾經膾炙人口的校園民歌，經陳揚與陳志遠重新編曲，讓校園民歌再次呈現出新的韻味。⁹⁹

這時期，歌林唱片公司也毅然推出《新金曲獎》第一輯合輯，分別由三男、三女唱出全新創作的校園民歌。同時，又推出當紅歌星蕭孋珠嘗試改變所唱的《中國民謠專輯》，收錄了中國各地的民謠，重新編曲，使大家耳熟能詳的中國民謠具有新的風貌。¹⁰⁰

1983年，台視製作「大學城」大專學生歌唱比賽節目，又於1984年與「金韻獎」合辦「全國大專創作歌謠比賽」。1984年新格唱片公司仍另外發行《金韻獎創新》專輯，期望新生代能帶著流行、創新的風格來延續校園民歌。同年即又推出第二、三輯，第二輯與「大學城」合作策劃，收錄的是「全國大專創作歌謠」優勝紀念專輯；第三輯則是第五屆「金韻獎」優勝作品的紀念專輯，這些都是在四千多名參賽作品中產生的優異作品。《金韻獎創新》專輯第四輯的歌曲已經沒有新創作的作品，收錄的仍是第五屆「金韻獎」與第一屆「全國大專創作歌謠」優勝的作品，在1985年出版後，也成為絕響。

⁹⁹ 參見林純鈴〈也談現代民歌沒落了嗎？〉，《愛樂之友》64期，1981年，頁105。

¹⁰⁰ 參見林純鈴〈也談現代民歌沒落了嗎？〉，《愛樂之友》64期，1981年，頁105。

第五節 校園民歌沒落原因的探討

國內外遭逢連串厄運而在文化界激發強烈的民族自尊的氛圍下，一批覺醒到歌曲文化已然失去民族主體的年輕人，激昂的敲醒當時沈醉於西洋歌曲的莘莘學子，並透過實際的現代民歌創作，開啓了一條回歸民族主體與年輕族群發聲的校園民歌創作之路。「民歌運動」掀起了「唱自己的歌」風潮，一向冷淡於充滿商業氣息的國語流行歌曲，而藉由西洋歌曲的輕快節奏與抗議、反映社會的歌詞來與生命對話的年輕族群，終於有自己的歌可唱了。

文化界的支持與有心人的推動，校園民歌漸為年輕人所認識進而參與創作；在唱片公司以商業的運作手法強加推動之後，校園民歌在年輕族群中已成燎原之勢，讓人驚喜於現代民歌幾成國語流行歌曲的主流。豐沛的創作中自有相當多的優秀之作，然而在商業考量下急速大量推出的作品，卻漸漸呈現內容貧乏、風格相似、粗糙而就的現象，成為另一種「靡靡之音」的窘況，終於走上沒落一途，民歌創作就此中斷，實為遺憾。

一股風潮的消退，必然由各種錯綜複雜的內部與外在因素所導致，而分析這些因素，固然無助挽回頹勢，但卻讓後人有所警惕與借鑑。

一 校園民歌沒落的內部因素

（一） 創作者的專業素養不足

校園民歌的作曲技巧，其實是從西洋歌曲的吉他和弦得來的。早期創作校園民歌者原本皆為演唱西洋民謠的民歌手，其中認真學習過作曲的楊弦，在創作校園民歌時，仍常以西洋歌曲作為楷模。其他創作者則大多依靠吉他

彈奏的經驗加以發揮，作品普遍不夠成熟。楊弦曾語重心長說過：「有些年輕人作的曲子，可能因樂理基礎還不太夠，曲式並不很完美，但是技巧是可以琢磨學習的，重要的是肯下功夫。」¹⁰¹ 音樂家翟黑山更點出創作能恆久的道理：「不懂樂理的人，他的作品必定有限，僅憑一種直覺來作歌，或許一輩子作出一首好歌；但懂樂理的人，可以運用作曲技巧來寫千百首好歌。」¹⁰² 簡單清新的旋律縱使給人好感，但同類作品多了之後，便缺乏新鮮感，自然難以持續久遠。

（二） 內容漸趨狹窄

興起於民族自覺的校園民歌，早期的作品深具愛國意識、民族感情、懷鄉心情，與生活寫實等民歌特質。隨著校園民歌的盛行，創作者的年齡層越為降低，有些只是高中學生。年輕人的人生閱歷淺，生活體驗有限，對社會的真實面並不瞭解，造成「創作者缺乏對文化、生活的深刻觀察與體悟」¹⁰³，以及「欠缺反映社會問題後批判與反省」¹⁰⁴的現象。尤其後期在唱片公司惡性跟風的操作下，市場鎖定在高中與大專生層面，作品的內容更是傾向於個人感受，甚至無病呻吟之作也大行其道了。內容缺乏深度、題材缺乏廣度的校園民歌，既已失去反映社會與現實的主要意義，甚至被譏為「感情氾濫、美夢連連」¹⁰⁵，實難以擔當起「民歌」的價值了。

（三） 創作者各奔前程

由於校園民歌的創作者幾乎都是年輕學生，畢業後各往所學的專業上發

¹⁰¹ 見王淑芬〈楊弦暫別歌壇譜新唱〉，《聯合報》萬象版，1977年4月9日。

¹⁰² 見鍾少蘭整理〈民歌唱片編曲家座談會〉，《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月，頁201。

¹⁰³ 見韓良露〈通俗文化方向——談羅大佑的《之乎者也》〉，《暖流》1卷6期，1982年6月，頁39-40。

¹⁰⁴ 見程榕寧〈楊祖珺談台灣的民歌運動〉，《大華晚報》，1982年1月24日。

¹⁰⁵ 見王威寧〈曾經絢爛卻歸於平淡/民歌暢銷曲不再賣座〉，《民生報》，1981年4月23日。

展，很少打算以唱歌為終身職志。縱使是民歌先驅楊弦也認為：「創作，提供了我與群眾感性溝通的一條管道，但那並非個人的終極目標，我總以為在那之外，生命應該有更多的體驗。」¹⁰⁶ 為了開拓生涯的發展，不少民歌手出國留學，自然也不接觸校園民歌了。而後期的民歌手，很多是因緣際會玩票式的參與創作或歌唱行列，並非真正懷有發展校園民歌的使命感，民歌手楊芳儀即說：「當年的民歌手並不在意這個行業，大多都是玩票、遊戲性質，使命感根本沒有想過，卻意外帶給當年層次不高的流行歌壇一股清流。」¹⁰⁷ 不具有推動校園民歌使命感的民歌手，民歌演唱或創作自然就隨著學生生活一起結束。在前人沒有刻意推動與著力傳承的情況，一逢後繼參與者少，民歌的創作便呈空乏，便無法往下發展了。縱使後期有「天水樂集」、「民風樂府」、「新格合唱團」等有心人的努力，然而潮流退盡，也激不起浪濤，只好沒入流行音樂的新潮流了。

民歌所以耐人傳唱，正因詞曲樸拙卻內容深刻與旋律優美，在民歌手代代傳承下延續發展。總觀上述校園民歌沒落的內在因素，這些條件都不足。已發展了一段時間，卻沒有成熟的作品足以遞補，只憑興起時的新鮮感，實難以通過時間的考驗。

二 校園民歌沒落的外在原因

（一） 商業機制的操控

第一個把校園民歌帶進唱片工業的姚厚笙，原先是為了擺脫國語歌曲的

¹⁰⁶ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 15。

¹⁰⁷ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 34。

「靡靡之音」，而在新格唱片公司提案製作那些在大專校園裡已經零星流行、自彈自唱的創作民歌。但在商言商，辦民歌創作比賽，為的是尋找創作人才與優秀歌手，這些角色等於替代唱片公司編制裡的作曲、寫詞與歌星的角色；最終目的是讓製作成為賺錢的策略。然而「一個作文化事業的人總要留一點東西，不能白走一遭。」¹⁰⁸ 姚厚笙至少是帶著這份提升國語歌曲的心願，去策動校園民歌成為既足以替代當時國語歌曲，又足以主導新潮的另一種類型的國語流行音樂。

校園民歌在唱片工業追求利潤的策劃下，植根於校園，也跨出了校園，快速地達到了前所未有的普及化，對推動校園民歌誠然是一種功勞。但隨著校園民歌的銷售佳績，唱片公司也有商業的考量，對產量、業績的要求，使懷抱理想的製作人不勝負荷、深感灰心，辦完第四屆「金韻獎」，姚厚笙便離開新格公司。¹⁰⁹ 高銷售量使校園民歌成為唱片公司的一項商業投機，「民歌手」與「民歌」兩詞被濫用成追求利潤的工具，民歌手李建復即曾在一個節目策劃的會議中，聽到一位電視導播說：「民歌在現代年輕人的心中可真受歡迎啊！其實依我看，叫我們的歌星換件襯衫，穿上牛仔褲、球鞋，再抱把吉他去唱民歌，不就也成了『民歌手』嗎？」¹¹⁰ 落入利潤導向的校園民歌，民歌的內涵與精神已經不被投資者重視，甚至缺乏認知，「是否尊重民歌手，真正的支持民歌運動，而不把我們當成賺錢的工具，這就牽涉到一個很重要的區分。那就是除了賺錢的動機之外，還有什麼原因使他關心民歌；以及他

¹⁰⁸ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 113。

¹⁰⁹ 參見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 113。

¹¹⁰ 見周寧編《飛揚的一代》，台北：九歌，1987 年 10 月，六版，頁 49。

用的是什麼方法來賺錢的。」¹¹¹ 儘管民歌手發出這樣沈重的呼籲，仍然有多家唱片公司僅以賺取厚利為發行校園民歌的終極目的，以致作品良莠不齊，粗糙氾濫，既失去了校園民歌原本樸素真摯、輕快優美的風格，唱片又不斷密集推出，折損新鮮感，甚至賣票的演唱會也未經妥善規劃，盲目迷信「觀眾會支持」，但安排鬆散的現場讓民歌手「幾乎可以『感覺』到聽眾的不耐」¹¹²，因此，加速了大眾對校園民歌的反感。

其次，《金韻獎》發行之初，為了與當時國語流行歌曲作區別，市場即鎖定在年輕族群。作曲寫詞，找年輕人可以節省成本，¹¹³ 歌曲的內容主題就離不開校園、走不進社會大眾。民歌的主題不能從校園的狹小範圍拓展至社會、人群，又不能表現真純情思的深刻雋永，最後就只剩下風花雪月的靡靡低語，至此，何以能說服大眾這些是民歌呢？

後期見有利可圖而跟進的唱片公司，更為了迎合一般年輕人的口味，讓校園民歌與流行歌曲的界線不清，純粹為打歌而作的校園民歌充斥市場；更有唱片公司刻意培植歌手橫跨流行歌曲與校園民歌的演唱，如此雖吸引了部分流行歌曲的聽眾，卻因此失去了大部分原本喜愛校園民歌的支持者。校園民歌發展至後期，「唱自己的歌」只是零星的閃現，大部分的卻都是「生產工廠製造出來的『貨品』而已」。¹¹⁴ 如此徒具民歌之名，卻無民歌之實，怎能不終至沒落之途？

（二） 戒嚴政策的干預

當初因戒嚴政策使國語歌曲的主題避開對現實的反映與批判，致使靡靡

¹¹¹ 見周寧編《飛揚的一代》，台北：九歌，1987年10月，六版，頁50。

¹¹² 參見陶曉清〈以功課為重的——李建復〉，《回家/想你/歌》，台北：皇冠，1980年2月，頁62。

¹¹³ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌/校園歌曲20年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995年10月，頁111。

¹¹⁴ 見徐南琴〈民歌出發/再造新境〉，《自立晚報》，1984年9月20日第3版。

之音充斥於國語流行樂壇的問題，在校園民歌發展至商業發行、電台播放與電視演唱的增加，以及參與社會關懷之後，「歌曲審察制度」的限制，與「阻止社會關懷」的政策，同樣的對校園民歌執行了明顯的干擾與限制。

當時發行唱片的歌曲，必先送行政院新聞局出版處審察；電台播放與電視上演唱，則要經過廣電處核可。唱片出版的相關法規有 1961 年內政部訂定的「查禁唱片之標準」、1970 年內政部訂定的「誨淫誨盜出版品取締標準」，與 1973 年新聞局訂定的「歌曲出版品查禁標準」。電台與電視播放、演唱則有 1978 年新聞局訂定的「歌曲輔導要點」，其中以廣電處最為嚴苛。¹¹⁵ 歌曲若不能上電台與電視演唱打歌，對唱片銷售將大為影響，因此，以商業利潤為考量的唱片公司，即以能通過「歌曲輔導要點」作為校園民歌是否收錄至唱片發行的依據。創立「金韻獎」的姚厚笙在專訪中說：

政治環境也讓我失望，像侯德建、李建復 龍的傳人 發生宋楚瑜要改歌詞的風波，那時宋楚瑜把他們倆找到希爾頓飯店吃飯，要他們改歌詞，絲毫不重視出版業界。 我是陸軍官校畢業，在警備總部有些學長就勸我說民歌這個東西要收斂一點，以免鬧成學潮，我實在不敢苟同。後來我做了之後也開始修正，修正成什麼樣子我自己也很矛盾。¹¹⁶

創立「金韻獎」的新格是第一個發行校園民歌的唱片公司，創立者姚厚笙原先帶著一份流傳一些好歌的理想，但在商業市場為追求利潤的前提與最終目的之下，也不得不妥協。其他的唱片公司本就因校園民歌的行情看好才加入

¹¹⁵ 參見苗延威〈鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究〉，台北：國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年 6 月，頁 104。

¹¹⁶ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 113。

發行，沒有所追求的理想，自然一開始就不願跨出歌曲審察制度訂下的藩籬。在唱片工業加入以前，有一些在陶曉清主持的廣播節目中進入「民歌排行榜」的校園民歌，如薛伊的〈虞美人〉、〈浪淘沙〉，蕭百凱的〈搖船〉，張曉風的〈姐姐的信〉等懷古或生活寫實的民歌，儘管聽眾的接受度高，後來送審時卻不能通過。¹¹⁷

而更是讓創作者難以適從的是「歌曲輔導要點」八條的規定，意涵都相當含糊：

- 一、違背反共復國國策、或法令者。
- 二、損害國家利益或民族尊嚴者。
- 三、影響民心士氣及民族情感者。
- 四、傷害國民身心健康者。
- 五、妨害善良風俗者。
- 六、散佈謠言、邪說、淆亂視聽者。
- 七、歌詞意識易使人滋生錯覺者。
- 八、文理不通、主題意識欠明朗者。

118

在審察過程中，五人組成的審察小組對歌曲各自任意闡釋，只要其中有一人提出意見，其他人也客氣的通常不加反對。¹¹⁹ 校園民歌的主題內容因此受到相當大的干預而窄化，原本具有社會寫實如侯德建的〈石油紅包〉、楊光榮的〈大書包〉；家國之愛如張曉風的〈中國在我心裡〉、侯德建的〈還我山河〉；緬懷先人如蔡琴的〈秋瑾〉；歌頌把小愛化爲大愛的如許乃勝的〈意映卿卿〉等具有民族情感與現實反映的作品都被查禁，¹²⁰ 致使校園民歌的內容，便如同當初國語歌曲一樣避開社會批判與寫實反映，而限囿在個人感受

¹¹⁷ 見陶曉清〈現代民歌從頭唱〉，《明道文藝》第49期，1980年4月，頁36-41。

¹¹⁸ 參見苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》，台北：國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991年6月，頁105。

¹¹⁹ 參見苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》，台北：國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991年6月，頁106。

¹²⁰ 參見朱恩伶〈歌曲審察人員的意見〉，《綜合月刊》157期，1981年12月，頁95-97。

的小格局之中。從「金韻獎」開始，個人抒懷的作品比率特別高；到了後期，更是大量的愛情書寫了。

本來，李雙澤所高喊的「唱自己的歌」，是偏向社會關懷與現實反映的，在民歌運動之初，和楊弦以詩入樂的不同方向，綜合成校園民歌豐富的內涵。然而這一支校園民歌的脈絡卻在楊祖珺的繼承與積極的推動後，即遭到戒嚴政策的干預與阻攔，以致嘎然而止。對社會底層人民的關懷本是民歌創作的根本精神，校園民歌若在這方面蓬勃發展，內容必具廣度與深度。楊祖珺發起關懷雛妓的「青草地演唱會」所吸引的人潮，反而是當局當作擔心學潮、工運等社會運動的證明，積極地斬斷其發展的生機。校園民歌與社會關懷難以結合的後果，造成創作校園民歌的年輕人對社會各行各業，尤其是社會低層人民生活的關懷並不熱心。校園民歌的發行，雖跨出了校園，遍布於社會；但歌詞內容的狹隘卻反而縮回了校園。戒嚴政策的干預，實是校園民歌內容窄化的重要原因。

三 綜觀校園民歌沒落的內、外因素

綜觀校園民歌沒落的諸種因素，以內在因素來看，現代民歌在詞曲的創作是否成熟，使作品乍現新鮮感之後，並具有耐人玩味的品質，絕對是民歌能否長期被接受、欣賞的重要原因。過去流傳在民間的民歌，在時間的長河中不斷被修改、不斷更新，因而維持了民歌生命的新鮮與生動；但現代作品在著作財產權法保護下不容別人隨意更動，¹²¹ 因此，現代創作的民歌自身

¹²¹ 著作財產權法為智慧財產權法的其中一項，在著作權法總則第一條即言：「為保障著作人著作權益，調和社會公共利益，促進國家文化發展，特制訂本法適用其他法律之規定。」著作財產權即著作人得利用其著作之權利，屬具有排他效力絕對權，若他人不法侵害其權利，著作財產權人得請求排除其侵害，並請求損害排除。

便要有優美耐聽的旋律，與飽含雋永意蘊的詞句，才足以使之歷久猶能彌新。若音樂的旋律不能表現內容的意境，或歌詞的內容不能反映普遍心理，以及詞句的創作缺乏適切的藝術表現，而未能感動人心，使人情感產生共鳴的，都容易被淘汰。換言之，創作者具有音樂或詞句創作的素養已是基本的條件。

再者，由於當初懷著民族覺醒而揭竿推動「唱自己的歌」的是一群年輕人，加上後來唱片公司刻意圈限在年輕族群的市場販售，而使校園民歌具有限囿在年輕族群的先天體質，致使受正統音樂教育與較有生活體驗的年長者加入民歌創作的比率不高，造成音樂的表現與歌詞的內容漸顯淺俗。民歌要具有廣泛的內容與真實的生活反映，參與創作者的身份便要普及社會各個階層始能達成。這就必須回歸到民歌創作的根本動機：「目的不在於創作，而重於表達與抒發」的單純意念，才有意在胸中而不得不發的各種真實情感與思想的表露，也唯有在如此純粹的動機下所創作的，才是真正的民歌。唱片公司為高銷售量而只挑選年齡甚低的年輕人作品，甚至視民歌為謀取高利潤的商品，創作階層無法擴大，兼且創作動機又遭淆亂，一段時間之後必然難有具廣度與深度的民歌作品出現了。與商業機制對應的是消費者，消費者對商品維持的好奇心理十分短暫，一旦作品失去新鮮感，消費者的消費意願也隨之下降。缺乏消費者的支持，成為商業機制所生產而幾乎一成不變的校園民歌，銷售便急速下滑，終至無法延續發展。

就校園民歌沒落的外在因素來看，隨著 1987 年的解嚴，與 1990 年廢除歌曲審察制度，歌詞的內容已經沒有戒嚴時期的限制，此一時機正可以真誠地直抒胸臆，盡情的反映現實，這是校園民歌推動以來從沒有過的自由，然而為何未見新的民歌創作蓬勃出現？這就要認真思考民歌與商業機制之間

難以協調的問題。唱片工業在商業機制運作下能快速的把校園民歌推向顛峰，使之蓬勃；卻也在急於謀取高利潤的目的下讓校園民歌急速滑落谷底，並且在討好市場的企劃下讓校園民歌漸漸成爲不具民歌特質的「風花雪月」之作。況且爲了不斷刺激市場銷售，而作品必須日新月異所形成短暫風靡的流行樂壇生態，本就難以承載久遠流傳的民歌樂種。因此，基於民歌該具有表達的純粹性與長久流傳的特質，必定無法相容於以市場爲考量的商業需求，現代民歌的發行與傳唱是否該離開商業機制，並且走出必須流行的迷思，而單純作爲眾多樂種中的一脈支流，自在自適地爲民歌愛好者而創作與共鳴？值得深思。

第三章 校園民歌內蘊之探討

前已述及，本文對校園民歌的探討，乃是就歌詞文本這一層面而言，並不涉及音樂與演唱的部分，故從本章起，凡稱「民歌」或「校園民歌」，皆是指其歌詞文本的部分。

內蘊，即內在意涵；本文所謂校園民歌的內蘊，是指蘊含在校園民歌歌詞文本的內容與含意，亦即創作者藉由這些校園民歌的歌詞，發抒了什麼情感，傳達了哪一些思想。

作為文學中「民歌」這一環，其歌詞文本必須承載大眾的普遍感受與思想，故其內蘊必須具有時代性與普遍性。時代性所表現的或是當時的時代性，由此可以見出在該時代種種背景因素的輻輳下，人們所具有不同於其他時代的特殊情思；但仍有某些情思的產生源自千古不變的人性，足以顯現其穿透不同時代的共同性。這種歷時代的普遍情思與時代激生的特殊情思共存，都在民歌中有所表現。時代性與普遍性既是民歌內蘊的必然條件，那麼校園民歌的內蘊是否具備這兩項條件，正是校園民歌是否能稱之為民歌的重要指標。

主題與內容是藉以揭示民歌內蘊的媒介。民歌的創作，本源於大眾心中對生活感受的發抒，因此主題內容與生活息息相關，自然成為民歌的重要特質。中國傳統民歌的主題內容非常廣泛：有的反映社會；有的吟唱勞動的生活與感受；有控訴政治的不公；也有歌頌家國的強盛；有的揭露封建禮教的腐朽；有的頌讚江河大山的風光；有的鋪敘傳統的習俗與祭儀；有的傳播奇異的傳說；有的歌頌歷史人物、複誦歷史事件；有的抒發生命真實的感受；而最多的是謳歌堅貞銘心的愛情。即使時代變遷，使民歌的內容有所不同，

然而，與大眾的生活直接或間接的相聯，卻是歷時共通的特質。

時代的變遷，今日高度的商業化、資訊的迅速流散與傳播媒介的多元與發達，不但讓現代創作的民歌脫離了傳統口頭傳唱的傳散模式；著作財產權法規的制訂，更不允許非法任意修剪增補現代所創作的民歌；民歌的內容也隨著時代背景的不同與人們思想觀念的改變，而呈現出異於傳統中國民歌的地方。尤其校園民歌崛起於大專校園，創作者大多是在學學生，年齡層偏低，囿於生活經驗的狹窄，起興的創作動機，與內容表達的情思，必與傳統民歌有所不同。然而，兩者都具有「唱自己的歌」的民歌基本特質，卻是不爭的事實。

民歌起源於民間，目的在於表達，因此樸素真摯的情感便是民歌的根本精神，虛偽矯情就不足以稱為民歌。這份精神實為歷時代的種種變遷之後，仍然不可丟失的一項民歌特質。

如上所言，民歌內蘊是透過廣泛的主題內容，以表達人們生活相關的真摯情思，並且具有時代性與普遍性的特質。本章即以這些要件作為考察的依據，從主題內容的不同類別中分析校園民歌的內在意涵，以發掘校園民歌具有民歌特質的表現。

第一節 民族情感的追尋

「唱自己的歌」這個口號在西洋歌曲充斥的七〇年代，意謂要唱出自己民族、自己語言的歌；而當時的國語流行音樂市場則幾乎為千篇一律矯情的國語歌曲所獨佔，年輕人要唱出自己的歌，便必須由自己發聲。

當七〇年代台灣遭受多重困境以致國際地位低落之時，民族情感的追尋讓文化界從憤慨的胸臆中找到一條讓自尊抬頭的出路。年輕的大專學子身居校園，大多未能參與社會的文化活動，而撥弄吉他弦絲，自彈自唱，高吭創作民歌以發抒民族情感，卻是多數學子隨手可為的方式。所以在民歌運動之初，創作「中國人自己的歌謠」實為文化尋根的一種實際行動，在七〇年代中期美國海軍俱樂部與西洋歌曲仍然散佈於台灣社會的局面下，足以標示出自身民族的存在。「它成為基於民族的界線，一種對照他／我之間的民族音樂，在這樣的文化外貌之下，民歌成為根植於民族情緒，但對外來文化質疑、抗拒的一種表徵。」¹²²

校園民歌中對民族情感的追尋，是透過三種不同的主題去表現：一種是對家國民族的關懷，二是寄託於思鄉的情懷，三是透過思古之情。前兩者同時又都從兩個不同的方向去追尋：一個是遙遠的中國；一個是台灣本土。

一 家國民族的關懷

校園民歌中表達家國民族關懷的作品，筆者整理出三十一首。歌曲是：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	一條大道	王 鑫	楊光榮	楊光榮
2	少年中國	蔣勳詩 李雙澤改寫	李雙澤	
3	天水流長	靳鐵章	靳鐵章	蔡 琴、李建復
4	中華之愛	許乃勝	蘇 來	施孝榮
5	中華兒女唱自己的歌	蕭玉井	楊光榮	楊光榮
6	中國在我心裡	張曉風		
7	反共大遊行	楊 弦	楊 弦	楊 弦

¹²² 見曾慧佳《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠，2000年11月，頁143。

8	白浪滔滔向前航	蘇 來	蘇 來	蔡 琴、李建復
9	民歌	余光中	楊 弦	台灣大學合唱團
10	老鼓手	梁景峰	李雙澤	
11	竹林迴響	王立統	王立統	王立統
12	西出陽關	余光中	楊 弦	王滄津
13	我吻了祖國的土地	黃 藍	楊光榮	楊光榮
14	我們擁有一個名字	葉佳修	葉佳修	潘安邦
15	我願	黃大城	黃大城	黃大城
16	我竟忘了問起你	吳 晟	楊光榮	楊光榮
17	紅毛城	李立國詩 李雙澤改寫	徐力中	
18	美麗島	陳秀喜詩 梁景峰改寫	李雙澤	
19	春暉	吳大倫	吳楚楚	吳楚楚
20	待明天	楊雅惠	楊雅惠	黃大城
21	故鄉情	鍾少蘭	韓正皓	鍾少蘭、韓正皓
22	唐山子民	陳雲山	陳雲山	黃大城
23	細說從頭	許乃勝	蘇 來	蔡 琴、李建復
24	雲破天開	趙樹海	趙樹海	趙樹海
25	黃山	馬 森	李泰祥	唐曉詩
26	愚公移山	李 達	李雙澤	
27	華靈廟	吳統雄	吳統雄	吳統雄
28	搖搖民謠	余光中	楊 弦	楊弦、吳昌明、章 紀龍、許可欣、史 美智
29	龍的傳人	侯德建	侯德建	李建復
30	還我山河	侯德建	侯德建	
31	讓我們一起歌唱	梁景峰	梁景峰	

(圖表中的空格，表示該項資料不詳)¹²³

這三十一首表達家國民族關懷的作品中，明顯呈現出兩種追尋民族情感的不同基點。一種是呼喚遙遠的、古老的中國，從中找到民族情感的寄託；一種則立足於台灣這塊土生土長的地方，去體會一種切身的民族情感。前者包括〈搖搖民謠〉、〈民歌〉、〈西出陽關〉、〈天水流長〉、〈龍的傳人〉、〈華靈

¹²³ 下文其他圖表中的空格，也都表示該項資料不詳。

廟〉、〈黃山〉、〈唐山子民〉、〈中華之愛〉、〈中華兒女唱自己的歌〉、〈白浪滔滔向前航〉、〈竹林迴響〉、〈我們擁有個名字〉、〈我願〉、〈我竟忘了問起你〉、〈春暉〉、〈故鄉情〉、〈唱自己的歌〉、〈細說從頭〉、〈我吻了祖國的土地〉、〈反共大遊行〉、〈雲破天開〉、〈待明天〉等二十二首；後者則包括〈少年中國〉、〈老鼓手〉、〈紅毛城〉、〈美麗島〉、〈愚公移山〉、〈讓我們一起歌唱〉、〈一條大道〉等七首。同是對家國民族的關懷，何以會有兩種不同的基點，這跟時代背景實有相當大的關係，將在下文分別說明與分析。

（一） 呼喚遙遠的古中國

國共交戰釀成國民政府播遷來台，原先是計畫以台灣作為「反攻大陸」的基地，待軍力充足，形勢許可時攻回大陸。然而一再反攻無望，以致當初隨著國軍來台的軍民從逃難成為生根。時值七〇年代國事乖違，退出聯合國等於宣告重返大陸已完全無望。身居台灣，「心繫中國」儼然是聯繫民族血脈與精神的重要依據。而「毋忘在莒」、「莊敬自強」、「處變不驚」的口號佈滿社會每一個角落的七〇年代，以及教科書上有關中國歷史的演變、中國地理的認知，儘管是生長於台灣，而從未踏過中國大陸土地的年輕族群，也大多以大中國作為民族認同的對象，以聯繫民族的情感。曾慧佳在《從流行歌曲看台灣社會》中認為：「當代受過教育的人，大概除了二二八受難家屬外，對中國都有極強烈的鄉愁。」¹²⁴

民歌運動之初，楊弦是揭開民族情感追尋主題序幕的民歌手，他在「現代詩人、民歌手座談會」¹²⁵ 中說：

¹²⁴ 見曾慧佳《從流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠，2000年11月，頁166。

¹²⁵ 此座談會是楊弦於1975年6月6日舉辦第一場「現代民謠創作演唱會」後兩天（即1975年6月8日）舉行。

在去年一個偶然的機會裡看到余光中教授的『鄉愁四韻』，那一股濃醇的古中國的鄉愁深深打動了我，於是我寫下了這首歌，在演唱會裡試著發表，結果頗受歡迎。余教授的詩集《白玉苦瓜》結集出版後，我發覺其中許多首都非常適合譜曲，於是在今年四月間，我逐一完成了這些曲子。

楊弦所以以詩入樂，其根本因素是在於詩中表現的那一股濃醇的中國鄉愁，這一股遙遠的、古中國的鄉愁，對七〇年代土生土長於台灣的年輕中國知識青年，同樣能震撼出一股民族情感的呼應，而澎湃成一份與遙遠古中國血脈相連的認同。顯然這一份認同穩固了知識青年的民族定位，使他們在西風橫掃台灣文化的六〇年代，卻又在國際間被西方霸權所欺壓以致孤立的七〇年代，與遙遠的古中國情感相依，而這一份認同也的確讓台灣的中國人減少些許國際孤兒的感受。〈西出陽關〉的內容便具有這番含意：

勸君更盡一杯酒 西出陽關無故人
一出松山 一出松山 一出現代的陽關
兩頰便輪番笞打 灼熱的兩頰 被四方淒寒的風雨撻
一鞭汗 一鞭血 一鞭雨
所謂國際 那樣的氣候便是
天空是祖先禱過的天空 土地是祖先鋤過的土地
脊椎是不屈向誰的脊椎 陰陰鬱鬱的天地間
我就是我 北京人一樣的站著
堂堂的北京人我就是
屬於中國 不屬於北京

屬於中國 不屬於北京

當時台灣的國際機場，在台北松山，一出松山，便離開了國土。退出聯合國後，國際認同的中國是北京的中國；而台灣不等於北京。這使國人一出松山國門，在國際間便猶如孤兒一般，承受國際的冷落、排斥與各種不平等的待遇。這樣困苦的狀況，只有與古中國的命脈相連，才能使心理上得到安撫；情感上得到希望；精神上感到尊嚴。雖身處台灣，但這裡一樣是「祖先禱過的天空，鋤過的土地」¹²⁶，因此這裡的國人，應該像北京人一樣的具有同等的尊嚴；讓國人在國際間承受「陰陰鬱鬱」的困窘對待下，仍能像北京人一樣堂堂的挺起脊梁。

這份民族情感並非僅為楊弦所有，隨後便有更多向遙遠古中國呼喚的校園民歌出現。這二十首的歌曲有的是於國難之時基於愛國的情懷，創作民歌以激勵國人士氣的，如〈龍的傳人〉：

遙遠的東方有一條江 它的名字就叫長江
遙遠的東方有一條河 它的名字就叫黃河
雖不曾看見長江美 夢裡常神遊長江水
雖不曾聽見黃河壯 澎湃洶湧在夢裡
古老的東方有一條龍 它的名字就叫中國
古老的東方有一群人 他們全都是龍的傳人
巨龍腳底下我成長 長成以後是龍的傳人
黑眼睛黑頭髮黃皮膚 永永遠遠是龍的傳人
百年前寧靜的一個夜 巨變前夕的深夜裡

¹²⁶ 本論文的第三、四章在進行分析的文內，凡引號內使用標楷體的文句，皆表示此文句為歌詞原文。

槍砲聲敲碎了寧靜夜 四面楚歌是姑息的劍

多少年砲聲仍隆隆 多少年又是多少年

巨龍巨龍你擦亮眼 永永遠遠的擦亮眼

這是在 1978 年 12 月 16 日，侯德建聽到美國與中共建交的消息，憤慨之際寫的歌曲。隨即唱遍台灣，甚至流傳海外，在民生報的「創作歌謠排行榜」連續十五週高居冠軍。同仇敵愾的激憤透過〈龍的傳人〉的傳唱，形成了一股熱情鼓舞的力量。

然而，沒有任何一句歌詞是直接譴責美國對我國的欺騙與不公，也沒有任何一言是激烈的怒吼，這首歌卻能與千萬國人一起共震，而發洩激憤的心情。它的力量來源，其實相當沈重。「古老的東方有一條龍，它的名字就叫中國；古老的東方有一群人，他們全都是龍的傳人。巨龍腳底下我成長，長成以後是龍的傳人，黑眼睛黑頭髮黃皮膚，永永遠遠是龍的傳人。」大中國的歷史演變情勢，竟然導致台灣的中國人完全不能踏上中國大陸那一塊「母親」一樣的土地：這一群龍的傳人只能在海峽的另一頭，透過歷史與地理的教科書，遙遠地去想像自己的民族根源，這真是一種無法言喻的時代的悲哀。「長江」與「黃河」是中國的標誌，但長江只能在「夢裡神遊」、黃河也只能「澎湃在夢裡」，是「不曾看見」的「遙遠」。一如被迫離開母親身邊的孩子，對中國只能切切思念，承受著歷史延續下來的無奈命運。此時竟然還要面對外人加諸民族的權力操控，讓中國與台灣互相角逐。從「百年前」至今「多少年砲聲仍隆隆，多少年又是多少年。」中國不斷的面對世界強權的操控。「巨龍巨龍你擦亮眼，永永遠遠的擦亮眼！」被美國背叛的台灣，只能一聲一聲的提醒，中國要看清事實、要強盛起來。

被美國出賣的氣憤、在國際間形同孤兒的悲痛，強烈的激起了民族尋根

的心理需求。然而尋根的心情卻極其複雜，只能以心嚮往，無法實際到達，民族情感只能以一種浪漫的情懷向遙遠的古中國去追尋。〈搖搖民謠〉、〈民歌〉、〈天水流長〉、〈龍的傳人〉、〈黃山〉、〈中華之愛〉、〈中華兒女唱自己的歌〉、〈我們擁有個名字〉、〈我願〉、〈春暉〉、〈故鄉情〉、〈雲破天開〉等都表現出這樣的境況。何以至此的原因，在〈西出陽關〉的最後兩句歌詞：「屬於中國，不屬於北京。」已有明白的說明：民族認同中國，但絕不認同中國大陸的政權。因此，激勵國人團結一心對抗中國共產主義極權的歌曲也有多首：

要努力奮起復我河山 讓青天白日普照大地 中華之愛
壯麗山河遭蹂躪 我怎能求安逸
萬里江山待重建 我怎能不歸去 故鄉情
殺敵滅匪還血債 雲破天開光明再 雲破天開
歌唱堅定的信心 光復舊山河 中華兒女唱自己的歌
把舵掌穩 航向待救的人們 春暉
自由的呼聲 響徹雲霄
同胞們 這是我們挺身表現良知和血性的時候 反共大遊行
我願以豪情壯志 踏破賀蘭山關
伸出一雙無敵之手 衝破艱苦 重整家邦 我願

在民族尋根普遍地瀰漫著浪漫情懷的氛圍下，〈唐山子民〉、〈細說從頭〉與〈白浪滔滔向前航〉倒是揭示了積極向前的奮鬥，傳承著中國人安身立命的精神。

我從遠方來 落腳在他鄉 胸懷千萬里 他鄉作故鄉

安身和立命 啊成長又茁壯 一肩兩擔挑 啊為家更為邦
身上流的血 點滴是炎黃 靠這血濃水 天涯薪相傳 唐山子民
感念先民勤開拓 百年古厝說從前
說我風雨路坎坷 渡海墾荒傳薪火 細說從頭
不能回首 回首嘛唐山遠 背井離鄉 志在四方
咬緊了牙根 向前航 向前航
開荒闢林 怕什麼起頭難
蒼天保佑 佑我平安 渡過了汪洋 開大山 開大山

白浪滔滔向前航

在同樣是不忘民族根本的民族情感中，這三首民歌則更正視唐山過台灣的開墾精神：「渡過了汪洋，開大山，開大山」，與紮根於此地的踏實態度：「胸懷千萬里，他鄉作故鄉，安身和立命，啊成長又茁壯」；「身上流的血，點滴是炎黃，靠這血濃水，天涯薪相傳」古中國的民族情感，成爲一種開創未來的向前力量，讓唐山的子孫今日能安居於「百年古厝」的幸福，「感念先民勤開拓」正是當年祖先努力的成果。從遙盼重回「母親懷抱」的想像浪漫，落實爲感受當前幸福生活的開朗，是這些民歌在感念先人的耕耘之餘，提醒了人們更該在台灣的土地上踏實的安身立命。

（二） 尋根於本土關懷

同樣爲民族尋根，同樣要團結與鼓舞，〈少年中國〉、〈美麗島〉、〈老鼓手〉、〈紅毛城〉、〈愚公移山〉、〈讓我們一起歌唱〉等六首則完全著眼於台灣這塊生存於斯的土地上。荷蘭、西班牙、日本的殖民，讓這一塊土地的歷史有著不同於中國大陸的悲痛，〈紅毛城〉是三百年來被帝國欺壓的歷史見證：

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

這一組抒發民族情感的民歌，正視台灣三百年來為外國列強所統治的歷史傷痛，以及異族統治下人民生活的困苦。經歷「三百年來不曾停止的帝國主義」欺壓的台灣，在「廢除了所有的不平等條約，趕走了所有兇狠如豺狼的帝國」之後，得到的是「斷垣殘壁」。斷垣殘壁不只是紅毛城，它是帝國侵略的證據，象徵著整個台灣的命運。這裡的人民「受盡了多少的苦」，至今「終於看見漫漫黑夜以後露出的光明」。

關懷這塊土地的歷史命運，與這塊土地上的受苦人民一起面對傷痛，安慰他們困苦的心靈，是這些民歌創作的起點，〈讓我們一起歌唱〉表達了這樣同感悲戚、撫平傷口的關愛情懷。

假如我是一隻杜鵑 讓我來為你歌唱
歌唱那窮苦的歲月 歌唱那不停的悲傷
假如我有一把火炬 讓我來為你點燃
照出你眼中的火光 照亮你前進的道路
假如我有一隻喇叭 讓我來為你吹響

吹響那時代的號角 喚醒我親愛的同胞

假如大眾都是歌手 讓我們一起歌唱

歌唱我美麗的河山 歌唱我親愛的家鄉

「杜鵑」的啼叫聲極其悲淒，唱出人們共同的窮苦與悲傷。這是帝國主義加諸台灣的悲劇時代，所以作者要喚醒同胞，一起來照亮前進的道路，創造美麗的河山，美好的家鄉。民歌中有沈痛的感受，有激烈的覺醒，更有團結的熱情，樂觀的創造。正視歷史的悲傷，卻不沈溺於自哀自憐的情緒，轉化哀痛為團結進取的力量，從樂觀中創造，正是這些民歌共同的精神，與民族尋根的方向。當台灣在國際間被嚴重壓縮的七〇年代，他們在〈老鼓手〉中高唱的是：

我們用得著你的破鼓 但不唱你的歌

我們不唱孤兒之歌 也不唱可憐島

我們的歌是青春的火焰 是豐收的大合唱

我們的歌是洶湧的海洋 是豐收的大合唱

老鼓手「誓將熱血挽狂瀾，用老骨頭撞圍牆」的頑固愛國方式，在國際霸權以利益為結盟的欺壓下，實不足以救台灣。所以，要繼承的是那份愛國的熱情，卻不能再唱老鼓手的歌。必須自強，抱著積極樂觀的精神，不自憐不自嘆，而以青春火焰般的熱情、洶湧海洋般的奮進精神，去創造豐收的未來。

改寫自蔣勳詩作〈寫給故鄉之三〉的〈少年中國〉說：

少年的中國也不要鄉愁 少年的中國也不要哀歌

你對我說 少年的中國有新的學校

她的學校是大地的山川

少年的中國有新的老師 她的老師是大地的人民

歌中則透過你（一個來自中國大陸的老兵）與我（原詩的作者蔣勳）的對話，為民族找出一條新的方向，所謂「不要鄉愁、不要哀歌」是亟欲擺脫一種對遙遠中國虛幻的鄉愁與遊子的哀傷情緒，在台灣這塊山川大地上，大家一起重新學習去創造一個充滿活力與希望的少年中國。

這一組的民歌，以關懷本土來為民族尋根，認為民族情感的追尋不必遠求，就在台灣這個島嶼，當時傳唱得最多的〈美麗島〉有這樣的描述：

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

對於生於斯長於斯的人而言，這個美麗島就像母親一樣，推動著搖籃哺育後代的子子孫孫茁壯。這說明了民族的根就在這裡，祖先篳路藍縷的開啓山林，讓這個島嶼充滿生機：水牛辛勤的形象，正是祖先辛勤耕耘的寫照，於是，稻米、香蕉、玉蘭花這些農業富足的代表，說明了美麗島的希望與無窮的生命力。

這塊土地雖然歷經狂瀾，這些民歌卻寧願鼓勵人們以樂觀、進取、奮進的精神，去唱出希望之歌。

在前述那些為民族尋根的歌曲之外，另有一首〈我竟忘了問起你〉，則對七〇年代知識青年嚮往出國發展，卻日漸忘了民族根本的心態，提出了相當強烈的控訴：你「第一次遠行歸來」，低低訴說的是「對家鄉日夜的思念」；「上一次遠行歸來」，興奮敘述的是「異國繽紛的生活」；「這一次遠行歸來」，卻是高聲宣告「對異國無限的嚮往」，於是作者總是忘記問起的也從「你在陌生的島國，怎樣排遣年輕的孤獨」到「你在多櫻花的島國，怎樣拒絕樸實的家鄉」，最後則是「你在多劍的島國，怎樣漠視同胞的鮮血」。一步一步的質問，反映的正是七〇年代知識青年在面對近代歷史的憤慨與現實的追求之間，民族情感難以安置的窘況。

二 魂牽夢縈的家鄉情

另一類表達家國關懷的作品，是從思鄉的情懷中表現，共計三十八首的作品，其內容皆承載著思鄉的情感，歌曲是：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	三月思	朱介英	朱介英	
2	小山坡	李文心	李文心	
3	小綿羊的銅鈴	邱 晨	陳秋霞	陳秋霞
4	小村的故事	葉佳修	葉佳修	
5	大武山	胡德夫	胡德夫	胡德夫
6	夕陽伴我歸	羅義榮	羅義榮	陳淑樺
7	牛背上的小孩	胡德夫	胡德夫	胡德夫
8	今山古道	陳雲山	陳雲山	黃大城
9	出塞曲	席慕容	李南華	蔡 琴
10	古國今昔	朱克岡	許瀚君	王夢麟
11	可愛的家鄉	銀 霞	銀 霞	銀 霞
12	民歌手	余光中	楊 弦	楊 弦
13	外婆的澎湖灣	葉佳修	葉佳修	潘安邦

14	再見！鄉野	李文心	李文心	
15	回家	許懷泉	許懷泉	
16	言情	楊耀東	楊耀東	楊耀東
17	沙城歲月	陳輝雄	陳輝雄	吳翠卿
18	爸爸喝酒的時候	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
19	來唱家鄉的歌	陳重榮	李聖彬	譚荃中、吳明華
20	青草地	楊錦榮	楊錦榮	楊錦榮
21	故鄉泥	靳鐵章	靳鐵章	
22	故鄉雨	王立統	王立統	王立統
23	思鄉小調	近 人	文 生	
24	南方的祝福	王立統	王立統	王立統
25	美麗的稻穗	台東卑南山地民歌		楊弦
26	海外思李白	張系國	張系國	
27	旅人的歌	黃致和	黃致和	
28	浮雲遊子	蘇 來	蘇 來	陳明韶
29	帶你回花蓮	楊 牧	楊 弦	楊 弦、王滄津 廖妙鈴、黎筱璐
30	異鄉重逢	楊 弦	楊 弦	楊 弦
31	給遊子（我的鄉愁——茉莉花）	沈呂遂	沈呂遂	
32	鄉愁	余光中	楊 弦	楊 弦、章紀龍
33	鄉愁四韻	余光中	楊 弦	楊 弦、章紀龍 史美智、吳昌明
34	鄉色酒	舒 蘭	朱介英	
35	踏在歸鄉的路上	施碧梧	施碧梧	施碧梧、邵肇玫
36	歸	李台元	李台元	李建復
37	歸人·沙城	陳輝雄	陳輝雄	施孝榮
38	蘇花道上（家書）	葉佳修	葉佳修	

生自何方、來自何方，是這些歌曲表現不同思鄉情懷的主要關鍵。從時間與歷史的發展而言，來自中國大陸的人年紀較長，經歷了抗戰與內戰，¹²⁷在遠走他鄉之後，由於政治上造成的兩岸相隔，在七〇年代，家鄉已變成無法歸去的地方。因此，他們的鄉愁帶有一種歷史的悲涼，以及對民族綿長的

¹²⁷ 抗戰是指 1937 年至 1945 年的八年對日抗戰，內戰是指國共內戰，至 1949 年，國民政府撤退來台。

溯源。相對的，生長於台灣這塊土地的年輕一代，沒有這段歷程，記憶中的家鄉是現實中可到達的，因此再深切的思鄉情懷，都可以得到抒解。由是，兩者對家鄉眷戀的情調，自然不同了。

（一） 不能歸去的鄉愁

上列的歌目中，〈鄉愁〉、〈鄉愁四韻〉、〈民歌手〉、〈給遊子（我的鄉愁——茉莉花）〉、〈出塞曲〉、〈爸爸喝酒的時候〉、〈故鄉泥〉、〈故鄉雨〉、〈古國今昔〉、〈鄉色酒〉等十首，敘述的家鄉都是在七〇年代仍難以歸去的中國大陸。其中由楊弦譜曲自詩人余光中詩作的〈鄉愁〉、〈鄉愁四韻〉、〈民歌手〉，與李南華譜曲自詩人席慕容詩作的〈出塞曲〉，內容均出自詩人親身的感受，思鄉的情感更是綿長、深切而淒酸。〈鄉愁四韻〉是最早被楊弦譜成曲，並引起注意的。

給我一瓢長江水啊長江水 那酒一樣的長江水
那醉酒的滋味是鄉愁的滋味 給我一瓢長江水啊長江水
給我一張海棠紅啊海棠紅 那血一樣的海棠紅
那沸血的燒痛是鄉愁的燒痛 給我一張海棠紅啊海棠紅
給我一片雪花白啊雪花白 那信一樣的雪花白
那家書的等待是鄉愁的等待 給我一片雪花白啊雪花白
給我一朵蠟梅香啊蠟梅香 那母親一樣的蠟梅香
那母親的芬芳是鄉土的芬芳 給我一朵蠟梅香啊蠟梅香

「長江」是中國大陸的標誌，「海棠紅」是中國大陸的形狀，「蠟梅香」是象徵中國歷經困苦後如梅花開放吐芬芳，而思鄉令人醉，想念中國時熱血的沸騰讓人燒痛，家書來自歸不去的國土是鄉愁的等待，這一切思鄉的愁，只有

等到家國歷盡困結後恢復舊山河時才能消解。這已經不只是個人對一鄉思念之愁，是對整個家國何時能恢復舊山河的期望與擔憂。當時中國大陸的政權落入共產黨手中，國民政府播遷來台，兩岸不能相通，不能往返，這樣的鄉愁從 1949 年蔓延至七 0 年代，仍然無法消解，「那母親的芬芳是鄉土的芬芳，給我一朵蠟梅香啊蠟梅香」的吶喊，實與下列的民歌一樣的無奈：

而現在 鄉愁是一灣淺淺的海峽 我在這頭 大陸在那頭 鄉愁
爸爸喝酒的時候 我就聽到黃河的浪吼 我就聽到長江的悠
悠 爸爸的醉意裡有訴不盡的鄉愁 爸爸喝酒的時候
請用美麗的顫音輕輕呼喚我心中的大好河山 那只有長城才有的清
香 誰說出塞歌的調子太悲涼 如果你不愛聽 那是因為歌中沒有
你的渴望 出塞曲

只因鄉愁，是一種無了期的期盼。

從前列歌詞中，我們不難發現這些民歌均有故鄉即是家國的觀念，而〈民歌手〉更表現出：思鄉，等於是民族尋根的悠悠歷程：

江湖上來的該走向江湖 走向青蛙和草和泥土
走向當初生我的土地 我的父我的母
歲月牽的多長 歌呀歌就牽得多長
風到何處 歌就吹到何處 路有多長 歌就有多長

民歌手唱的是民歌，民歌裡唱的是時代的遭遇與變遷，代代傳承的民歌手唱著民族的綿長歷史，那民族歷史中人們的心情；七 0 年代遠離家鄉的民歌手，唱的是渴望回到母親般的故鄉。然而面對歸鄉的希望無法實現的現實，民族的歷史不能斷，遠渡海峽而來的民歌手，必須在新的土地上唱出民族新

的希望：

推開門推開小客棧的門 一個新釀的黎明我走進
一個黎明芬芳如詩經 茫茫的霧晶晶的露 我是一個民歌手
一邊唱一邊走 一個新的世界我走進

離開「客棧」，心理上便不再把自己身在台灣視為「作客」，走進「新釀的黎明」，一個如詩經般芬芳的黎明，正意謂要開啓一個呼應著民族古老文化的新的民族歷史。

（二） 短距離的思鄉情

除了上述十首歌曲之外，其餘二十七首的思鄉民歌，則顯得輕快多了。家鄉就在不遠的地方，思鄉只是短暫的感受，家鄉的美好，與歸家的快樂倒常見在民歌中喜形於色。像〈外婆的澎湖灣〉一樣，在描繪家鄉一景一物的同時，寄託著親情的回味或童年愉快的回憶，有的則表現出縱使離鄉去開創前程，也因此充滿了勇氣。這類校園民歌就有十八首，底下就以膾炙人口的〈外婆的澎湖灣〉為例試作分析。

晚風輕拂澎湖灣 白浪逐沙灘
沒有椰林綴夕陽 只是一片海藍藍
坐在門前的矮牆上 一遍遍懷想
也是黃昏的沙灘上 有著腳印兩對半
那是外婆拄著杖 將我手輕輕挽
踩著薄霧走向餘暉 暖暖的澎湖灣
一個腳印是笑語一串 消磨許多時光

直到夜色吞沒我兩在回家的路上

澎湖灣 澎湖灣 外婆的澎湖灣 有我許多的童年幻想

沙灘 海浪 仙人掌 還有一位老船長

白浪、海藍藍、矮牆、沙灘、海浪、仙人掌、老船長，所有的景物，在詞中「我」的回憶中，都因著童年時親情的美好而顯得明朗、愉快、溫暖。常被藉為慨嘆人生將盡或蕭颯氣氛的「黃昏」，在親情浸潤的回憶中，是「外婆拄著杖，將我手輕輕挽」的甜蜜，是「暖暖」的感受，是「夜色吞沒我兩在回家的路上」之下的「笑語一串」。在這裡，思鄉，是愉快的記憶、是親情的滋潤，完全不著一絲絲的哀傷，讓人唱之也會薰滿一心的喜悅。

與之相類似的還有〈小綿羊的銅鈴〉、〈小山坡〉、〈小村的故事〉、〈青草地〉、〈牛背上的小孩〉、〈大武山〉、〈帶你回花蓮〉、〈三月思〉、〈南方的祝福〉、〈今山古道〉、〈再見！鄉野〉、〈回家〉、〈夕陽伴我歸〉、〈踏在歸鄉的路上〉、〈來唱家鄉的歌〉、〈異鄉重逢〉、〈可愛的家鄉〉等。如〈小村的故事〉：

月下有位老人 笑臉慈祥 白白頭髮紅紅的臉 拄一根柺杖

如果你肯仔細加一番端詳 你會發現他臉上有異樣的光芒

家鄉裡的老人也如〈外婆的澎湖灣〉裡的外婆，那份相處的人情，正是民歌中的「我」感覺家鄉美好的主要原因。而〈大武山〉裡：

山裡的聲音是那麼的悅耳 山裡的故娘是那麼的美麗

大武山是美麗的媽媽 流呀 啊 流著呀滋潤我的甘泉

則寫出了故鄉在記憶中之美，是因為她是滋潤生命的甘泉，這樣的滋潤令人懷念、令人想重溫，歌詞的最後一段便是：「有一天我會回去，為了山谷裡

的大合唱」，更多了一份回饋的心願，而讓人悄焉動容。

〈踏在歸鄉的路上〉的「歸心似箭」；〈小山坡〉爲了「找尋往日歡笑，留下無限回憶」而歸鄉；〈回家〉則說：「那鄉愁最美麗」，所以「為了常常懷念你，我只有離開你」；〈青草地〉裡：「為什麼夢裡總有這塊草地，就像看見老朋友」；〈三月思〉裡：「故鄉啊，你埋入我眼中，是一把一把的兒歌」；〈蘇花道上（家書）〉則是殷勤問詢：「故鄉你是否豐采還依舊」；〈牛背上的小孩〉描繪著家鄉的生活；〈帶你回花蓮〉則寫盡了家鄉花蓮的美景之後，最後以一句：「這是我們的家鄉」深刻地道出心底的驕傲與歸屬的感情。這些民歌有的描繪家鄉之美、有的回憶童年之樂、有的表達歸家的雀躍心情，或是生於斯長於斯的歸屬情感，都在輕快的調子下表現，幾乎不帶感傷。推究其原因，這些民歌中的家鄉，就在台灣，而這些民歌的創作者，大多是大專院校的學生，離鄉只是短暫的，每隔一段時間就可還鄉，家鄉像是汽車的加油站，加滿油，又可以遠行闖蕩。因此，離鄉其實並不悲傷。這樣的鄉愁，自然不同於前者不能歸去的鄉愁沈重而淒涼。

而〈歸人·沙城〉、〈歸〉、〈旅人的歌〉、〈沙城歲月〉、〈言情〉、〈思鄉小調〉、〈海外思李白〉、〈浮雲遊子〉等雖不像前述民歌愉快，但也並不淒涼，只說「當落寞又向我撒網」，「情怯總把我深鎖」（思鄉小調）；「回首凝視著沙河，慢慢將眼淚擦乾」（歸人·沙城）；「當一片啾啾的鳴聲劃破長空，你知道旅人的眼角上掛幾顆淚珠」（旅人的歌）；「千古詩人心，萬里遊子情」（海外思李白）；「潺潺的沙河依舊，驚問是少年歲」（沙城歲月）；「我拄邊行望著潺潺流潯，能否載我離愁東去」（歸）；「浮雲一樣的遊子，行囊裝滿了鄉愁」（浮雲遊子），都只是淡淡鄉愁，未見不知何年才能歸去的痛徹心扉。

三 發思古之幽情

在「唱自己的歌」的旗幟下，有些校園民歌創作者試著從另一條尋根之路，去發揚自己民族已有的優秀民歌文本或文學作品，入樂為現代民歌；或以古老的傳說為底本，重新描述以藉事抒情。企圖以懷古之情來詠唱民族的風情，藉以顯現其中表現的「中國味道」，而「中國味道」一直是部分校園民歌創作者努力揣摩，想要呈現的一種民族風格。¹²⁸無疑的，當歌詞中唱詠的是中國古老的傳說、中國歷代的文學作品時，自己民族的風情便自然呈現，如果入樂的作品又具有人情的普遍性，便更疊加了一層藉思古而詠今的現代意義了。這些作品有二十首，其歌目如下：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	月琴	賴西安	蘇來	鄭怡
2	故厝	許乃勝	蘇來	蔡琴、李建復
3	相思	王維	楊錦榮	楊錦榮
4	好了歌	曹雪芹	吳楚楚	吳楚楚
5	赤壁賦	陳雲山	陳雲山	施孝榮
6	雨霖鈴	柳永	程滄亮	包美聖
7	紅樓夢	王泰成	王泰成	陳淑樺
8	浪淘沙	李煜	薛伊	陶曉清
9	釵頭鳳	陸游	楊秉忠	包美聖
10	虞美人	李煜	薛伊	吳流貝
11	古城夢迴	許乃勝	蘇來	蔡琴、李建復
12	夸父追日	小野	陳揚	李建復
13	武松打虎	許乃勝	蘇來	蔡琴、李建復
14	楓橋夜泊	張繼	郭芝苑	包美聖
15	月仙的故事	陳百鋒	陳百鋒	柯惠珠
16	孔雀東南飛	侯德建	侯德建	侯德建
17	秋天的野菊花	鄧志鴻	鄧志浩	鄉音四重唱

¹²⁸ 關於校園民歌創作者追求「中國味道」的民歌風格這一議題，侯德建的〈現代民歌與傳統音樂的我見〉一文，與〈民歌唱片編曲家座談會〉一文均有詳細討論。見《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月，頁147-149及203-206。

18	秋瑾			蔡 琴
19	柴拉可汗組曲	故事：李壽全 詞：靳鐵章	靳鐵章	蔡 琴、李建復
20	相見時難別亦難	李商隱	吳淑鈴	陳淑萍

這二十首的歌曲，有的是一字不改的以原來的詩、詞入樂，如盛唐詩人王維的〈相思〉、張繼的〈楓橋夜泊〉；晚唐李商隱的〈相見時難別亦難〉；南唐李煜的〈浪淘沙〉、〈虞美人〉；北宋詞人柳永的〈雨霖鈴〉；南宋陸游的〈釵頭鳳〉，及清代小說紅樓夢裡曹雪芹寫的〈好了歌〉，都是學生時代耳熟能詳的文學作品，其中的〈好了歌〉為嘆世主題，唱詠之餘，使人省思，深受歡迎與喜愛。¹²⁹ 其他都是抒情、感懷之作，唱詠之而感情意綿遠，藉思古之幽情而抒己之情。

懷古作品中，其中〈月琴〉、〈故厝〉、〈古城夢迴〉與〈秋天的野菊花〉所懷的並非古人，但是由於作品中帶有一種如懷古一般的心情，表現出對民族傳統的一種延續的精神，所以一併列入此項目討論。〈月琴〉是藉屏東民間歌手陳達的月琴彈唱〈思想起〉為根本，來表述「我們的民間曲藝是不是應該受到重視，尤其是他所代表的素人音樂家兼具的那種勇猛和創意，是否能傳得下來？」¹³⁰ 〈秋天的野菊花〉則是寫出對台灣作家楊逵先生的敬愛。附在歌詞之下有一段說明楊逵先生所以讓人敬佩的原因：「當年在日本的統治之下，儘管他受盡委屈，卻絕不放下他的筆，為了寫作，他坐過牢，吃過無數苦頭。如今，他在施肥、除草，與許多年輕人成了朋友。」寫作此民歌的鄧志鴻、鄧志浩兩兄弟也是他的朋友，他們把對楊逵先生的敬愛全寫在歌

¹²⁹ 這首歌在陶曉清主辦的「民歌排行榜」上，名列七十二首上榜歌曲中的第十六位；在 1978 年中廣的「熱門音樂」、華視的「熱門熱門」、滾石雜誌和聯合報所做票選「年終排行榜最喜歡的歌曲」更名列第一；而二十年後也票選進入「滾石民歌時代百大經典」之中，可見其受歡迎與喜愛的程度。

¹³⁰ 見馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲 20 年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995 年 10 月，頁 80。

詞中表達出來。¹³¹ 由於楊逵先生乃抗日作家，其愛國情操、維護民族的精神表現在歌詞中，實已使這首民歌具有了為歷史見證的意義。〈古城夢迴〉描繪的是台南的安平古堡，它的古老印記著台灣多少的歷史、多少的往事，縱使紅牆已斑駁，古城像遲暮的英雄，但老兵不死的精神依舊。¹³² 〈故厝〉則以擬人手法描述百年古厝反映著一種民族傳統的樸實，與歷經風雨卻牢固依舊的堅勇精神。

〈月仙的故事〉描述嫦娥奔月的故事，與〈夸父追日〉歌詠夸父鏗而不捨、明知不可為而為之的精神。是以中國的傳說故事為底本而加以鋪述，展現出其中所表現的可貴精神。〈武松打虎〉鋪敘的則是武松醉步上景陽岡，打死一隻老虎而成為英雄人物的傳說，透過歌曲活脫脫的在聽者的腦海中上演。〈赤壁賦〉在與古人同聲感慨之餘，更以「**呀嘿，點燃生命的光芒，呀嘿，浩然的正氣終久流長；呀嘿，承英烈的薪傳，成巍然千古迴響**」表達出傳承這股浩然氣概的意義。〈孔雀東南飛〉在為古時女性受封建社會壓迫而慨嘆之餘，結尾卻以「**幾千年來的故事，竟不曾喚醒猶豫的你，為什麼無可奈何？孔雀東南飛，五里一徘徊**」，更道出女性不論今古一樣多情。〈柴拉可汗組曲〉以〈塞外〉、〈柴拉可汗〉、〈別離〉、〈尾聲〉為一完整故事，描述十一世紀末蒙古英雄柴拉可汗饒勇善戰，為族人出征，因而與愛侶莎琳娜分離，縱是不捨，也只能以天下事為重，再度投入戰場，表現出英雄的氣概。

綜觀這些民歌在思古幽情的內容所襯托之下，的確讓人在聆聽與唱詠之中，感覺一股民族的氣息，延續一份民族的精神，然而古人在詠古之中，多有喻今之意，在詠古的校園民歌中則少見喻今的意圖，因而顯得少了一層更

¹³¹ 見陶曉清編《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月，頁188。

¹³² 參見「天水樂集經典復刻版」所附小冊子內頁歌詞說明，台北：五四三音樂站，2005年5月

為深刻的意涵，實為可惜。

民歌是時代的反映，當艱困的七〇年代過去，國內經濟漸漸起飛，反攻大陸也在美國與中共建交時無聲的宣告無望之後，後期的校園民歌已少見民族情感的描述，以及深切的鄉愁之思。這些作品反映了七〇年代台灣在中國的政權與國土分裂之下，對大中國民族認同的情感，歸鄉不得的悲涼，以及在國際上中共強權迫使台灣被國際孤立的情勢下，激起悲憤的情感與奮發愛國的力量，因而回頭重視以自身民族為主體的文化表現。這些民歌無疑是校園民歌中最能反映七〇年代困蹇的政治局面下，民族尋根在當時代的重要意義。

第二節 人生感懷的發抒

擺脫滿口西洋歌曲這種「唱別人的歌」之後，反過來「唱自己的歌」回歸民族主體性。但「唱自己的歌」除了唱出自己民族的歌、自己語言的歌之外，也意謂要「唱出年輕人自己心聲的歌」。七〇年代的國語流行歌曲鮮少表達人生多種的感受，大部分是表達愛情的歌曲，而其所表達的情愛又太浮泛也太成人化，難以承載年輕人活潑、易感，與亟欲探索人生意義的單純情懷和感受。廣義來說，反是人心中產生的所有情思都屬於人生的感受，但種種的感受中實有不同的性質，這一節所謂人生感懷的發抒，指的是校園民歌中除了上述表達對民族的情感，以及下文將探討到有關人與人之間的真摯情感，人在自然之中的感受之外，人生中其他種種的感受。整理四百多首的校園民歌，其中激發生命鬥志、抒發人生感受，以及反映生活哀樂為主題內容

的歌曲相當的多。

一 激發生命的鬥志

七〇年代國運乖違所激發的民族意識，把七〇年代推向一個勃發的年代：經濟的發展、政治的參與、文化界在國難的刺激下激起中西文化的反省，讓七〇年代的年輕人一邊極力的向外吸收更多西方先進的科技，一邊又回頭來努力地為民族尋根，而充滿了創造的實踐。雲門舞集、洪通畫展、朱銘雕塑、報導文學興起¹³³、人間副刊新風貌¹³⁴、漢聲雜誌創刊¹³⁵，台灣大學學生發動關懷下鄉的「社會服務團運動」¹³⁶，以及民歌運動，都是七〇年代的文化創造與社會關懷的實踐。七〇年代的步伐，是「一種要急著走入激昂、自由的步伐」¹³⁷；雲門舞集的創辦人林懷民則說：「七〇年代是『起步走』的年代」¹³⁸。尋找自己、創造理想的七〇年代氛圍下，校園民歌的興起本身就是其中一項具有理想性的創造。這些大專院校的年輕創作者正處於為自己的前途蓄勢待發的人生階段，創作民歌以鼓舞別人的同時其實也在激勵自己，所以校園民歌中「激發生命鬥志」的歌曲並不少，共計有五十四首之多，歌目如下：

¹³³ 1975年高信疆在中國時報「人間副刊」推出〈現實的邊緣〉專欄，使報導文學受到矚目，於是深入民間、記述民情風土的報導文學成爲一時風潮。

¹³⁴ 參見隱地〈翻轉的年代——兼談七〇年代的文藝風〉，1970年，高信疆在中國時報「人間副刊」特闢了「海外專欄」，接任中國時報「人間副刊」主編後，成爲台北文化界的風向球，帶動著文化發展的方向。

¹³⁵ 漢聲雜誌於1971年創刊，以東西文化交流和銜接傳統與現代爲出版宗旨，率先做深入民間的田野調查，探討台灣的民俗、歷史與文化。

¹³⁶ 在1970年台灣大學的學生社團「慈幼社」社會服務團成立，而台大大學論壇更在七〇年代國內遭受一連串的國際外交打擊下，有人開始反省、檢討要把愛國行爲具體化，爲現實社會服務，於1974年3月發起台大人每週奉獻二小時爲社會服務。當年暑假即派出「口湖農服」、「布袋漁服」等服務隊。而其他大學的學生社團也在此號召下紛紛成立社會服務團。

¹³⁷ 見舒國治〈台北遊藝〉，《七〇年代懺情錄》，台北：時報文化，1994，頁16。

¹³⁸ 見林懷民〈成長的歲月〉，《七〇年代——理想繼續燃燒》，台北，時報文化，1994，頁66。

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	一條日光大道	三 毛	李泰祥	齊 豫
2	人生就像一朵彩雲	盧澄惠	盧澄惠	盧澄惠
3	不要說再見	林嘉祥	陳小霞	王海玲
4	年輕人的心聲	葉佳修	葉佳修	潘安邦
5	守住這一片陽光	高慧娟	高慧娟	林佳蓉、許淑絹
6	早安太陽	葉佳修	葉佳修	何佳玲
7	如果你有一首歌	林振冬	林振冬	林振冬
8	向海洋	洛 夫	楊 弦	王滄津
9	你的歌	吳楚楚	吳楚楚	吳楚楚
10	你說過	吳文良	洪小喬	黃仲崑
11	忘憂歌	楊 弦	楊 弦	
12	我唱歌給你聽	楊祖珺	楊祖珺	楊祖珺
13	夜的海邊	陳 屏	陳 屏	陳 屏
14	迎向朝陽	楊錦榮	楊錦榮	
15	迎著風迎著雨	蘇 來	蘇 來	蘇 來、吳貞慧
16	青春之歌	謝高生	謝高生	
17	青鳥	陳秀喜	邱 晨	張智真、曾若玄
18	奔放奔放	安 第	邵肇玫	邵肇玫、施碧梧
19	奔放的新世代	朱海玲	朱海玲	朱海玲
20	長空下的獨白	陳雲山	陳雲山	包美聖
21	往明月多處走	張志亞	張志亞	施孝榮
22	勇敢的人	吳望堯	韓正皓	
23	郊遊	盧澄惠	盧澄惠	盧澄惠
24	風中樹	童 真	陳志遠	劉嘉玲
25	南下列車	洪光達	馬兆駿	木吉他
26	春天帶來新希望	符舒雲、 洪秋期	陳瑪俐	許淑絹、林佳蓉
27	流浪季節	許懷泉	許懷泉	
28	看我！聽我！	邱 晨	邱 晨	包美聖
29	破曉	張志亞	張志亞	鄭人文
30	烈日下的男兒	趙樹海	王夢麟	趙樹海
31	飛揚的青春	高慧娟	高慧娟	大學城歌手
32	第一個春天的早晨	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
33	惜時	趙樹海	趙樹海	趙樹海
34	野鴿	余崇聖	余崇聖	王夢麟

35	假日	蘇淑華	蘇淑華	蘇淑華
36	排行榜外	張尚喬	韓正皓	陳振國
37	唱	楊文勝	楊文勝	
38	莫掩住你的瀟灑	陳小霞	陳小霞	周治平、黃大軍
39	陽光和小雨	鄧育昆	鄧育慶	潘安邦
40	就要揮別	徐曉菁	徐曉菁	徐曉菁、楊芳儀
41	尋	謝蜀芬	李奎然	詹薩耶璃
42	椰子樹上的陽光	劉因國	劉因國	
43	微風往事	馬兆駿	洪光達	鄭 怡
44	與我歡唱	徐植蔚	徐植蔚	木吉他
45	傻子的理想	蘇 來	李壽全	李建復、蔡 琴
46	漂鳥	許懷泉	許懷泉	
47	遠颺的夢舟	李振華	李振華	蔡 琴
48	歌聲滿行囊	陳雲山	陳雲山	新格合唱團
49	誕生	楊祖珺	楊祖珺	楊祖珺
50	衝激	黃必文	黃必文	
51	橄欖樹	三 毛	李泰祥	齊 豫
52	橋	賴西安	戴志行	木吉他、鄭 怡
53	蹈	林 綠	李泰祥	唐曉詩
54	讓我們看雲去	鐘麗莉	黃大城	陳明韶

屬於年輕的激越豪情是這些歌曲的共同特徵，少見人生多重歷練跌宕後的奮起，大多是欲振翅飛翔的鼓舞激勵，透現出一種對生命探索的希冀與勇氣。〈你的歌〉在當時就鼓舞了很多年輕人勇於去追尋自己的夢想：

也許你願意唱一首歌 輕輕柔柔的一首歌
一點點歡欣 一點點希望 就是這樣的一首歌
你為什麼不愛唱歌 唱錯了又何妨
讓我們一齊來把歌兒唱 慢慢地唱不要慌
也許你願意唱一首歌 隱隱約約地你覺得
有幾許歡欣 有多少希望 這就是你的歌

殷殷的鼓舞如煦陽一般的溫暖，鼓勵著別人勇於去把人生唱成一首有夢想的

歌，「你為什麼不愛唱歌，唱錯了又何妨，讓我們一齊來把歌兒唱，慢慢地唱不要慌」，不要爲了害怕錯誤和失敗而裹足不前，勉人慢慢地嘗試，因爲只有在嘗試的過程中，才能體會那份努力的歡欣，才能對自己的夢想擁有希望。再如：

流光隨風轉星辰太孤寒 迎著我雙臂把手言歡
撥開滿天雲 敞開你胸懷 教人間芳草常在 橋
聽我唱 你也唱 不要害羞不要怕
拍拍手 微微笑 你我都是好歌手 看我！聽我！
迎接晨曦曙光 帶來多少希望 趕走濃霧層層 快快走出夢境來
就會有個晴天 就會有個開始 看那黎明升起 黑夜已經過去
迎向朝陽
微風在耳旁 輕輕地唱起青春的旋律 告訴我前進 前進
椰子樹上的陽光
為什麼你不再歌唱 你不要站在一旁 讓我們一起來唱歌 不要站
在一旁 讓我們一起來歌唱 歌唱出熱情的希望 歌唱出理想和主
張 我唱歌給你聽
黑夜的時候還能看到星星 這世界需要你我的熱情 若是你只肯盲
目相信命運 那就像水草跟隨著潮汐 船它已經離港 隨著風逐漸
遠去 船它有了方向歸去 載滿星星 夜的海邊

都是鼓舞年輕人去踏出追求夢想的步伐，走出自己的人生。這些歌詞在輕快的節奏、急撥的吉他弦聲中，很有力量地煽動起年輕人鼓起勇氣去追求夢想的豪情。

樂觀，是這些民歌激勵人心的態度，除了上述從正面去鼓舞之外，另有一些民歌，則從反面去勸人拋開憂慮，重拾希望。如：

年紀輕輕 不要輕嘆息 快樂年齡 不好輕哭泣 拋開憂鬱
忘掉那不如意 走出戶外 讓我們看雲去 讓我們看雲去
小小挫折 並非真失敗 重新開始 就有新希望 忘憂歌
幕已開啟 別再憂愁 不回首 別再憂愁 微風往事
讓陰影消失如過往雲煙 讓陽光照耀在寧靜心田 不要說再見
何必為生命憂傷 若心中有陽光 明天充滿歡唱 春天就會帶來新
希望 春天帶來新希望

這些歌詞，一再呼籲年輕人不要耽於悲傷、不要頹喪，要勇於尋找新的希望。而另一首〈衝激〉則是描述自己從受挫到拋開憂鬱的心路歷程：從「別看我，用不著安慰，無需同情」的自我防衛心理，到「莫回頭，閃爍的眼中隱藏譏笑」的不信任，接著從「怎能放棄，無故的封閉，阻礙自己」的想通，到「堅定信心，身邊有愛，不再流淚」對別人的信任，並且誠懇地去面對自己的脆弱，接受別人的幫助，而勉勵自己「不放棄，踩下自卑，走向前去」，期許自己能「涉過那沼澤，越過那障礙叢叢，開闊心迎向人群，使生活更光燦」，面對挫折、承認自己的脆弱，而願意接受別人的關愛，讓自己重新站起的心態，對一個正要開創人生而人生經驗尚淺的年輕人而言，這是何其的健康，何其的積極與樂觀的態度。

積極的實現自我之中同時希望對社會有所貢獻的熱情，也是這些民歌足以使人心昂揚的重要因素。〈迎著風迎著雨〉是當時唱遍年輕族群的一首歌：

來吧朋友往前去 往前去 載著你的斗笠

我們不怕風和雨 不怕那霧淒迷
美好的這世界需要我需要你 為什麼不奉獻出我們的熱情和活力
啦啦啦我們一齊迎著風迎著雨 不怕那路崎嶇

在「載著你的斗笠」的積極態度下，風、雨、霧這些人生的困阻也阻擋不了年輕人為社會有所貢獻的熱情：「我們一齊迎著風迎著雨，不怕那路崎嶇」。簡短的幾句歌詞，鏗鏘有力地帶動著一股強力的鬥志。其他如：

守住這一片陽光 守住這一季燦爛
賜予我新的生命新的衝擊新的色彩
讓那金色的光芒灑滿這整個世界 守住這一片陽光
逍遙又自在 飛去又飛來 在蔚藍天空抒盡我的胸懷
朝陽和我同在 晚霞伴著我來 在茫茫天宇塗上理念色彩
雖然我已變做絲絲小雨 我願洗淨大地所有塵埃 長空下的獨白
心裡懷著一份理想 就像暗處有了光亮
只要埋頭努力 腳踏實地 不問困苦艱難 熱血滿胸膛
大家不肯做的 我們來擔當 傻子的理想

「讓那金色的光芒灑滿這整個世界」、「我願洗淨大地所有塵埃」、「大家不肯做的，我們來擔當」等豪情壯語，都是表達追求夢想之後想要對社會有所貢獻的志向。

然而，並不是有勇氣去追求，夢想就必能實現，因此，強調「要經得起磨練」的主題就有〈漂鳥〉、〈流浪季節〉、〈誕生〉、〈往明月多處走〉、〈破曉〉、〈烈日下的男兒〉和〈年輕人的心聲〉，以下舉〈破曉〉與〈誕生〉為例：

等待著那一時刻是雞鳴 是破曉黎明 在這以前有著斜風細雨

長夜多夢的黑漆 等待著那一時刻是生命 希望的喜悅
在這以前有著不斷奔逐 不斷掙扎的歷鍊 破曉
有一個小孩他今天誕生了 從今天起我們要關心他 從今天起我們
要鍛鍊他 等到有一天這個小孩長大了 他能將眼淚化為歡笑 他
能將懦弱化為堅強 他能將憎恨化為愛心 誕生

〈破曉〉以迎接黎明為喻，強調必先經歷一番掙扎奮鬥的磨練，才能擁有光明與希望的前途，與「不經一番寒徹骨，焉得梅花撲鼻香」有異曲同工之意。而〈誕生〉則更深一層認為，對一個新生命的愛與關懷，就是要磨練他成為堅強、並具有愛心的人。從這些歌詞顯現，他們追求夢想的鬥志，並非僅憑一股浪漫的熱情，而是在年輕的志氣中，包含了承受磨練的沈穩態度。

而〈青鳥〉、〈陽光和小雨〉甚受歡迎，更透顯出一個可喜的現象——當年輕人在追求夢想之時，更在意愛的付出。〈青鳥〉中：「心扉啟開為了愛」、「胸懷開朗為了愛」、「手捧誠意為了愛」；〈陽光和小雨〉則是：「因為我們心中藏有一份愛，所以陽光和小雨會與我們同在，愛就是陽光 愛就是小雨，陽光和小雨離不開我和你」。

綜觀這五十四首「激發生命鬥志」的校園民歌，大多都以簡短的小品，字句鏗鏘地鼓舞一種樂觀的志氣，去探尋個人的夢想，或期望能為人群盡一份力量。動機極其單純而善良，透過歌聲表達了年輕族群之間互相激勵的關愛與力量。今日還是可以想像當時這些以輕快節奏承載的民歌，不斷地被傳唱所渲染的激勵，在年輕族群之間所產生的力量之大。這些激勵鬥志的目標，並未限鎖在當時代某一特殊的事件上，開放性的激勵語言在任何時代、每一個人的心裡都具有鼓舞作用，是校園民歌中非常值得流傳的作品。

二 抒發人生的感受

少年十五二十時，正是熱切探索人生的階段，校園民歌的創作者大多正值這個年齡層，生活中的所有情景皆容易觸發人生的感受，或記錄為文，或濃縮成詩，而校園民歌興起的創作氣氛，讓這些人生的感受搭上了民歌的列車，在音符的軌道中發抒。這些民歌數量有八十七首之多，正反映出七〇年代的年輕人，對自身生命的觀照頗為關懷。其歌目如下：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	一樣的	張曉風	楊 弦	楊 弦
2	三月走過	近 人	金文生	王海玲
3	小小天問	余光中	楊 弦	楊 弦、許可欣
4	小雨中的回憶	林詩達	林詩達	曾佩媛、陳淑惠
5	月河	周夢蝶	胡德夫	胡德夫
6	月琴記	羅 青	薛 伊	任 祥
7	天地良心	陳雲山	陳雲山	黃大城
8	生命之歌	王立統	王立統	
9	匆匆	陳君天	胡德夫	胡德夫
10	成長（悟於十九）	包美聖	包美聖	包美聖
11	成長	蕭百凱	蕭百凱	
12	行到水窮處	周夢蝶	吳楚楚	吳楚楚
13	老人與海	靳鐵章	靳鐵章	陳明韶
14	老歌手	侯德建	侯德建	李建復
15	竹姿	賴西安	戴志行	包美聖
16	江湖上	余光中	楊 弦	楊 弦
17	江湖客	蕭百凱	蕭百凱	蕭百凱、柯守仁
18	快樂的歌手	黃曉寧	黃曉寧	黃曉寧
19	忘川	靳鐵章	靳鐵章	李建復
20	沈默	曹俊鴻、 楊立德	邵肇玫	邵肇玫
21	你就這麼離去	張尚喬	李 奇	黃大城
22	你的心情	楊 牧	楊 弦	楊 弦
23	我心似清泉	胡玉衡	陳 揚	王海玲

24	長短調	羅 青	鄭文彬	
25	長途旅行	蘇 來、李壽全		蔡 琴、李建復
26	易水寒	靳鐵章	靳鐵章	施孝榮
27	杯底不可飼金魚	居 然	呂泉生	
28	夜	劉因國	劉因國	
29	夜玫瑰	張學三	以色列民歌	徐曉菁、楊芳儀
30	金縷鞋	周夢蝶	朱介英	楊祖珺
31	春天的歌	吳 明	謝培蕾	
32	春天你來	楊錦榮	楊錦榮	黃大軍、周治平
33	春天的故事	李泰祥	李泰祥	齊 豫
34	春天的浮雕	羅 門	李泰祥	齊 豫
35	故鄉的老酒	柯楠憲	柯楠憲	潘安邦
36	故事	張炳輝	張炳輝	王夢麟
37	俠客	古 龍	董榕森	施孝榮
38	秋風姑娘伴我飛揚	熊天益	熊天益	熊天益
39	秋風裡的低語	黃曉寧	黃曉寧	黃曉寧
40	客來小城	鄭愁予	簡維政	
41	玻璃魚	陳昭儀	熊美玲	陳佩瑜
42	屋頂下的詩人	魏琮坤	魏琮坤	魏琮坤
43	追憶	盧澄惠	盧澄惠	盧澄惠
44	被遺忘的時光	陳宏銘	陳宏銘	蔡 琴
45	閃亮的日子	羅大佑	羅大佑	劉文正
46	時針與分針	洪光達	洪光達	許淑娟、林佳蓉
47	紙船	林 玲	朱介英	朱介英
48	留一盞燈	楊立德	邵肇玫	邵肇玫
49	偶然	徐志摩	陳秋霞	陳秋霞
50	浪子吟	王立統	王立統	
51	紛紛飄墜的音符	周興立	周興立	潘安邦
52	梵	朱介英	朱介英	
53	敘酒	林瓊瓏	林瓊瓏	林瓊瓏
54	偈	鄭愁予	蘇 來	王海玲
55	問君何所思	王文山	韓正皓	
56	畫	方娥真	薛 伊	
57	覓	趙樹海	趙樹海	趙樹海
58	童年（我曾擁有）	劉 敏	劉 敏	
59	等待	近 人	文 生	
60	答案	羅 青	李泰祥	齊 豫

61	給小女生	包美聖	包美聖	包美聖
62	無怨的青春	葉佳修	葉佳修	周秉鈞、楊海薇
63	煙	許懷泉	許懷泉	
64	愛的真諦	歌林多前書	簡銘躍	許淑娟、林佳蓉
65	詰問	簡維政	簡維政	
66	詩神	劉半農詩 沈呂遂改寫	沈呂遂	
67	滑翔翼	賴西安	陳小霞	鄭怡、王新蓮、 馬宜中
68	滬杭車中	徐志摩	蕭百凱	
69	歌手、詩人	靳鐵章	靳鐵章	
70	歌	瘧 弦	韓正皓	韓正皓
71	歌	徐志摩	羅大佑	羅大佑
72	歌者抒懷	許乃勝	蘇 來	蔡 琴、李建復
73	網住一季秋	鐘麗莉	鐘麗莉	李建復
74	誰笑我癡狂	王立統	王立統	
75	請進冬風	施碧梧	施碧梧	徐曉菁、楊芳儀 譚荃中、吳明華
76	總是如此	楊騰佑	楊騰佑	
77	謝幕曲	許乃勝	蘇 來	蔡 琴、李建復
78	隱形藝術家	羅 青	吳楚楚	吳楚楚
79	燭火	楊 弦	楊 弦	楊 弦
80	歸去來兮	侯德建	侯德建	李建復
81	歸來	楊 牧	吳楚楚	吳楚楚
82	曠野寄情	靳鐵章	靳鐵章	李建復
83	廬歌	朱介英	朱介英	李建復
84	露珠	金藍鈴	陳宏銘	
85	靈感	鄭華娟	鄭華娟	鄭華娟
86	懷別	楊 弦	楊 弦	楊 弦
87	陽關疊	近 人	金文生	

人生有生老病死、有喜怒哀樂，為景物觸動、或人事觸發所興起的感受，總脫不了這些種種。對於初探人事的年輕人，大多未經世事起伏跌宕的重重衝擊，固然少見深重沈鬱、令人一唱三嘆的人生感慨；然而，年輕的感懷，也並非無病呻吟之作，樂觀、積極、進取的人生態度使這些感懷之作具有一

股年輕的氣息，不管是肯定成長歷程的意義，或探索人生的哲理，或表現人間的溫暖，或輕嘆人生的歷練，都隱見一股熱情流動在其中。下文就把這些作品分成「人生感懷」與「哲理探尋」兩類分別說明。

（一） 人生感懷

人生總是苦樂參半，然而表達人生感懷的校園民歌中，有不少的作品是以樂觀、進取的態度來觀照年少人生的體驗。看待過往的人生歷程，總是能肯定其中成長的意義，使之成爲堪值回味的記憶，如〈成長〉一曲的內容：

童年的日子無憂無慮 小小的心靈天真純潔
手中的光陰洋溢歡欣 童年的日子沈浸在關懷裡
少年的時候糊里糊塗 那曉得什麼叫做憂愁
許下了心願堅定志向 不是成大功就是要立大業
讓過去那段美麗回憶 留在腦海裡 是你成長的小插曲
它有著甘苦辛辣酸甜 值得你回味 黃金也難買的歲月
韶光它易逝流水不再 回顧著過去策勵將來
謹記著老友兒時伙伴 再踏上人生另一段的路程

童年無憂無慮的韶光不會再回頭；懵懂少年所許的誇大志向，在稍經人事之後也認知到是無法兌現的，但並不因此反襯爲成長後的感嘆，而認爲那是「成長的小插曲」，是「值得回味」的，是生命中一段「黃金也難買的歲月」。這些過去美好的歲月，成爲策勵未來的動力；兒時老友的深厚情誼，推動成一股向前開創的信心。這也許由於年輕的生命還未經歷過人事滄桑的沈鬱，但能這樣如實地看待生命每一個成長階段不同的情懷，不把不再回來的美好日子視爲失去，反視爲滋潤心靈，給自己信心與勇氣的動力，信心滿滿地「再

踏上人生另一段的路程」，這樣樂觀開朗的心態，不作無病呻吟的嗟嘆，正是這些校園民歌具有正向、使人精神提升的原因。這一類的歌曲還有：

我們為了理想 經歷了艱苦 我們曾經哭泣 也曾共同歡笑 但願
你還記得 永遠都記得 我們曾經擁有閃亮的日子 閃亮的日子
春天你讓我快樂 也使我憂愁 但我眷戀你 你是我年輕的夢

春天的歌

這是以前的故事 但是但是我喜歡它 故事

問君何所思 蝶夢往來飛 問君何所思 回首情依依 問君何所思

同樣是樂觀看待過去的經歷，肯定它的人生意義。而〈春天你來〉在「梧桐輕輕搖，月夜繁星老，琴弦輕輕撥，抖落幾許年少」略帶滄桑感嘆之後，便接著激昂：「春天你來聽我向你訴說，春天你來握著我的雙手；春天你來細數童年時光，春天你來陪伴我」，縱使成長後的人生有如梧桐般淒涼、繁星也蒼老的情境，但樂觀的心境一如〈成長〉一曲，以童年的美好作為滋潤心靈的良藥，使蒼老的心靈重拾如春的希望。

年輕的民歌創作者並非都不懂人事多違，只是顯然更願意多一點希望、多一點樂觀、多一點理想。

不為名利而吟唱 不為情思而沈醉

吉他一把走四方 墨鏡一副遮炎涼 歌手、詩人

背著吉他 流浪在天涯 不管天晴 不管天雨 只要有人肯聽我說

出真心話 只要三餐溫飽 綠草青天就是我的家 快樂的歌手

曾經有一個詩人 他孤獨又默默無聞 生活在充滿靈性的世界裡

生活在這一高尚的世界裡 他拋開了虛偽的面具 看窗前鋪滿

的小花多芬芳 是晨光下綠葉的希望 看窗外晴空萬里 白雲片片
白鴿帶來綠野的幻想 屋頂下的詩人

以一副墨鏡來無視人間冷暖的煎熬；不管順境或逆境，只要三餐溫飽就滿足；寧願承受孤獨與默默無聞，他們都要堅持自己的理想。不為名利，只為知音者而歌唱；縱使默默無聞，也要堅持以真摯的態度，去構築一個理想的國度：那裡有綠葉的希望、有晴空的光明、有白雪的純真、有白鴿的和平，還有小閣樓裡的靈性。那種堅持目的純淨，不為名利、不虛偽，期望人間能真摯和平的性情與理想，相當可貴。

樂觀的人生觀固然能使人看見陽光，提振生命的力量，然而也並不因此對人生就可以沒有任何的感嘆。人間世事複雜無常，遇著不如意事，抒發胸中鬱結，反而不傷肺腑之情、不損真純之心，哀然後而不傷，是真情的流露，抒發的是普遍的人情，有為眾人一抒心中悶鬱的共鳴。以下即以「總是如此」、「童年（我曾擁有）」、「老歌手」、「追憶」、「故鄉的老酒」為例分析：

總是如此 年齡愈大 所面對的煩惱愈多
而如今我再也找不回背書包的日子
車廂裡沙丁魚群中傳來陣陣的笑聲 而我卻不屬於這一群
我多希望我能再重作一個學生 整天生活的無憂無慮 總是如此
如今我已成長 為了生活走匆忙 童年已離我遠去 童年我曾擁有
有一位老歌手 唱那麼一首輕快的歌兒 旋律是年輕 歌聲卻沙啞
有一位老歌手 唱那麼一首輕快的歌兒 旋律是年輕 老淚如雨下
問你沙啞為了誰 為那年輕覓老成 為你老淚何處灑 灑那黃花已
不存 老歌手

昔時舊遊伴 今日落何方 問秋水幾時歸 遠去遠去啊茫茫
昔時多少夢 今日已難尋 問春花幾回新 默默默默啊凋零 追憶
你說你要去流浪 五湖四海任飄盪 這個心願我也曾有過 如今卻
遺忘 故鄉的老酒

這些感懷之作，前兩首是反觀學生時代的無憂無慮以慨嘆步入社會，為生活匆忙的負擔，只是一時的感慨之情，並不深沈。另一種則是具有時間的長度，回頭看過往，興起無限慨嘆：老歌手唱著旋律輕快的歌，卻是歌聲沙啞、老淚如雨，慨嘆時光消逝，年華老去；舊友各分散，如今是茫茫不得歸，夢想已難尋，如今是默默地凋零；年輕時想要走遍五湖四海的萬丈豪情，在生活的推磨中，早已被遺忘。在歷經久長的時間所堆疊的人事難堪，層層地疊加那份無奈與感慨的傷感厚度，令人也為之歎噓、為之感傷，因為這實乃普遍的人情感受，大家心底都會有的慨嘆。

校園民歌中有不少以詩人之作入樂而歌的作品，這些作品顯得更從人生的寬廣度對人生作整體的觀照，因而能表達出每個人內心最鬱悶的情結，讓人不得不一唱三嘆。試看痠弦的〈歌〉：

誰在遠方哭泣 為什麼那麼傷心 騎上金馬看看去 那是昨天
誰在遠方哭泣 為什麼那麼傷心 騎上灰馬看看去 那是明天
誰在遠方哭泣 為什麼那麼傷心 騎上白馬看看去 那是愛情
誰在遠方哭泣 為什麼那麼傷心 騎上黑馬看看去 那是死亡

昨日、明天借代成一生的時光；愛情、死亡象徵著一生所有喜與悲的經歷。昨日、明天、愛情、死亡是一生的濃縮，又縱橫伸展成涵蓋一生的時間與經歷：那些金色般燦爛光芒的過去、灰色般黯淡的未來、曾經白色般純潔的愛

情，與將要面對黑色般死寂的終程，種種人生必經的歷練，再樂觀的人也逃不了，只能去面對、去承擔。這樣對人生作整體的觀照，並且懷有深深的悲憫與同情的心境：「誰在遠方哭泣？為什麼那麼傷心。」絕非未諳世事的年少生命能感觸嘆懷。但是這樣具有普遍性的人生感慨，任誰唱了都會觸動心底深刻的共鳴，年輕作曲者把它譜成民歌，使大體表現年輕化的校園民歌多了一些對人生具有更為感受深刻的作品。

表達人生感懷的校園民歌中，有些是以抒發個人感受為內容的作品，如〈問君何所思〉、〈小雨中的回憶〉、〈請進冬風〉……等，情感極為豐富，但由於並不具有廣泛反映心理的普遍性，因此不在本章節多作評論。

（二） 人生哲理的探尋

人生存於世間，如何和宇宙之間求得一種共存的和諧，使生命處於泰然、得到安頓，一直是人類不斷在探尋的哲理。校園民歌中也不乏這類的作品。這些作品無論在當時，甚至以後，都具有普遍性。宇宙即時間與空間的總和，就時間而言，人生短暫，時間的不斷流逝是千古以來使人心驚惶的重要因素。有人因此營營役役、有人更因此急功近利，但也有人找出一種和時間並進的方式。〈匆匆〉就是一個例子：

初看春花紅 轉眼已成冬 匆匆 匆匆
一年容易又到頭 韶光逝去無影蹤
人生呵就像一條路一條路 一會西一會東 匆匆匆匆
人生本有盡 宇宙永無窮 匆匆 匆匆
種樹為後人涼 要學我們老祖宗
人生呵就像一條路一條路 一會西一會東 匆匆匆匆

我們都是趕路人 珍惜光陰莫放鬆 匆匆 匆匆

莫等到了盡頭 枉嘆此行成空

人生呵就像一條路一條路 一會西一會東 匆匆匆匆

春光易逝，總是在猛然間驚覺轉眼已成冬，年復一年，流去的光陰永不回頭，怎麼樣才叫把握？「人生呵就像一條路一條路，一會西一會東，匆匆匆匆」在人生路上碰碰撞撞之間，時光已流走，「人生本有盡，宇宙永無窮」，人生還有多少呢？一生有限的時間就像窮人身上僅有的錢，花了就沒，怎不叫人用得驚心謹慎？「種樹為後人涼，要學我們老祖宗」，一切的誠懇付出都會對後人有益，確實地做自己該做的事，就是珍惜光陰了。三心兩意、遲疑不前會使有限的一生成空。感知歲月易逝的焦心往往使人慌亂，〈匆匆〉一曲為大家找到一個平實地珍惜光陰的觀點：「種樹為後人涼，要學我們老祖宗」，乍看是老生常談的話，卻蘊藏雋永哲思。珍惜光陰不需慌張，也不必急著在自己這有限的一生中就看到成果、享受成果，因為今日的付出，都會對後人有益、給後人乘涼，流逝的時光便有了意義，而這份意義又使光陰在歷史綿延的線上得以綿長。不落俗套地道盡了人們對時光匆匆流逝的驚惶之後，又提供了踏實面對的智慧，讓這首民歌佔據了每個月排行榜的前位，在總結算的入榜民歌中名列前茅，其反映心理的普遍性之高實有據可證。¹³⁹

而另一首〈偈〉不但讓生命與時間並進中具足了意義，更以超曠瀟灑的精神，超越時間的有限：

不再流浪了 我不願做空間的歌者

¹³⁹ 這個「民歌排行榜」是陶曉清在中廣「熱門音樂」節目中特別為中國現代創作民歌所設，由聽眾投票，從1977年9月至1978年12月停辦為止，每個月舉辦一次，共有72首校園民歌曾經進榜。

寧願是時間的詩人 然而我又是宇宙的遊子

地球你不需留我 這土地我一方來 將八方離去

成了時間的詩人，表示已經在時光流動的旅程中充分的體驗人生、感懷世事，這樣流逝的時間，已有了意義。因為時間的意義就在於體驗人生，這人生過程的每一步都已具意義了，便不必害怕時間的有限。「這土地我一方來，將八方離去」超越一生的有限，豁達的歸於宇宙，時間的有限便不成為人生的壓力了。

而就空間而言，人生存於世間有限的空間，如何從有限去看見無限，如何與人和諧共處，如何與萬物共容，而令身心安頓，或更上一層的獲得心靈上滿足的感受，也是千古以來人類不斷尋找的答案。

〈忘川〉的悟，由兩條河：一條叫「忘川」、一條叫「記川」來比喻。喝了忘川的水就忘了一切、也忘了自己；喝了記川的水就記起一切、也記起自己，「喝一口來自記川的水，再喝一口來自忘川的水，記起了一切，又忘了一切」人世間人事複雜、喜怒參半、善惡兼存，該記的要記得、該忘的便去忘，是與人、與事達到一種和諧共存的方式。

而人與空間、萬物之間的精神共融、與天地合而為一的心靈快樂，往往是人感覺與宇宙最和諧共存的一種境界。校園民歌中表現這種境界的歌曲也不少，下文就以〈月琴記〉與〈行到水窮處〉¹⁴⁰來說明：

我抱著松木月琴 朝松林走去 青松捧著無弦圓月 向我走來

一揮手 我讓琴音充滿天空 一揚臂 松讓月光充滿大地

¹⁴⁰ 參考「詩人與歌者」座談會紀錄：當初吳楚楚先生是把這首詩當作抒情詩來譜曲，經詩人周夢蝶先生說明：「這首詩是顯示宇宙萬物的真理」。《書評書目》，第 69 期，1979 年 1 月，頁 27。而張雅文在《台灣現代民歌研究——以 1975-1985 年為例》論文中把這首歌歸為「歌頌自然」的內容則顯然不符合原詩的主旨內涵。

地上有我的影子 被月光沖洗成松影
空中有松的聲音 被琴弦悠揚成心聲
我不知道何時抱著明月 走出松林
松林也不知何時捧著月琴 走出了我
只記得音消影滅之際 天地一空 空明萬里 月琴記
行到水窮處 不見窮 不見水 卻有一片幽香 冷冷在目在耳在衣
你是泉源 我是泉上的漣 我們在冷冷之初冷冷之終相遇
像風與風眼之乍醒 驚喜相窺看 你在我 我在你 行到水窮處

我朝松林走去，青松也向我走來；地上我的影子是松影、空中松的聲音是我的琴聲，人與空間、與物相融的渾然是忘我之境，這曾經相融的心靈愉悅，在當下即圓滿，因而在作別之後，「天地一空，空明萬里」心靈感覺明淨，沒有一絲執著。「一片幽香，冷冷在目在耳在衣」薰滿我一身一心的幽香，就在乍然相遇的霎時「驚喜相窺看：你在我、我在你」，當下即相共融，這共融的驚喜，讓我行到水窮之處也不覺窮、不覺失落，沒有半點惆悵。那種與天地合一的和諧之境，讓人的心靈當下即是圓滿。而這種心靈圓滿的感受又是人類精神上普遍的追求，這兩首歌都榮登「民歌排行榜」¹⁴¹ 上便可見一斑。

三 現實生活的反映

基於民歌內容皆與生活息息相關的特質，反映社會現象與現實生活本來是民歌的大宗，但校園民歌在這方面的作品卻相當貧乏，這原因可能由於創

¹⁴¹ 同註 139。

作者大都還是學生，缺乏現實生活的接觸與體驗，而更有可能的是由於新聞局審查制度所造成的結果。民歌手王夢麟曾說：

我們每一個人，手裡有的歌，不下於五十首，而送到新聞局審查，通過的沒有幾首。我認為我們的歌，毫無任何不乾淨的成分存在，我們只是想把說的話，譜成一首歌，利用音樂把它唱出來罷了。¹⁴²

由於新聞審查制度，以致這一類的作品只有三十九首，委實相當可惜。茲列舉其歌目如下：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	大書包	楊光榮	楊光榮	楊光榮
2	大斗笠	趙曉潭	趙曉潭	趙曉潭
3	牙膏	王文山	楊光榮	楊光榮
4	打魚的兒郎	趙樹海	李宗盛原作 趙樹海改寫	趙樹海
5	生日歌	羅青	楊弦	楊弦、王滄津、 吳昌明、 廖茗郁、張亦男
6	正月調	簡上仁	台灣民謠	簡上仁
7	石油紅包	侯德建	侯德建	侯德建
8	老爺車	沈呂遂	楊耀東	楊耀東
9	老爺車	李文心	李文心	
10	年	簡上仁	簡上仁	劉士嘉
11	別匆匆離家	施碧梧	邰肇玫	邰肇玫、施碧梧
12	我知道	梁景峰、李雙澤		
13	我的鋤頭扛在肩	許乃勝	蘇來	蔡琴、李建復
14	那一盆火	侯德建	侯德建	包美聖
15	雨中即景	王夢麟	王夢麟	王夢麟
16	恬恬的故事	王夢麟	王夢麟	王夢麟
17	姐姐的信	張曉風		
18	拼宵夜	林進成	林進成	木吉他合唱團

¹⁴² 見王夢麟〈民歌手的心聲〉，《秋風裡的低語》，台北：皇冠，1979年11月，頁113。

		柯子正、 丁洪陶		
19	夜之聲（清靈的夜語）	鍾麗莉	李建復	
20	海上人家	鄧志浩原作 鄧志鴻改寫	吳文棟	
21	祝福	王小虎	李泰祥	齊 豫
22	捉泥鰍	侯德建	侯德建	包美聖
23	夏之旅	吉 雄	吉 雄	蔡幸娟
24	從不拒絕歸來	葉佳修	葉佳修	陳淑樺
25	釣魚樂	蕭百凱	蕭百凱	
26	圍爐	簡維政	簡維政	
27	新春返鄉記	廖光洲	薛 伊	
28	新鮮人	賴西安	蘇 來	金瑞瑤
29	搖船	蕭百凱	蕭百凱	
30	鳳凰之歌	陳玉琨	李琮傑	
31	漁唱	靳鐵章	靳鐵章	黃大城
32	漁樵問答	蘇 來	蘇 來	李建復
33	廟會	賴西安	陳輝雄	王夢麟
34	慶上元	簡上仁	簡上仁	劉士嘉
35	學子心聲	韓正皓	韓正皓	
36	樵歌	靳鐵章	靳鐵章	包美聖
37	騎馬找馬	陳雲山	陳雲山	黃大城
38	轉角	陳 屏	陳 屏	
39	歡喜慶豐年	許乃勝	靳鐵章	李建復

這些歌曲大致從三方面去反映現實的生活，一是生活寫實，二是配合節慶，三是生活樂趣，下文就分從這三方面去援例說明。

（一） 生活寫實

這一類的歌曲共有十七首，反映社會現象相當深刻的有：感於很多人盲目嚮往出國的現象，而加以規勸的〈別匆匆離家〉；描寫獨自到都市工作討生活的悲傷情懷，而在茫茫的樓山和人海中感覺迷失的〈從不拒絕歸來〉；描述學子面對聯考時複雜心情的〈學子心聲〉；以及描寫學生背上沈重的書

包、參考書加上補習的求學現象的〈大書包〉。以下以〈學子心聲〉來說明：

如果我聯考 已經失敗 親愛的雙親您不要罵我
不是我不想光耀門楣 成功的路途 還有很多
請相信我已經盡力 大學的窄門難過 我願意繼續奮鬥
雖然我年紀已算小 仍舊還受不了 精神的折磨
親愛的雙親 請指引我 脫離那苦惱的漩渦
我願意奮鬥 但不知路途 請您原諒我 請您告訴我 請您指引我

聯考制度是每一個學子不得不面對的考驗，在七〇年代，高中聯考、大學聯考都讓學生承受百分之六、七十失敗機率的煎熬，再用功的學生也不難遭到失敗的命運。學生面對聯考時，總是為可能會遭到失敗的結果先作心理的準備；期望雙親能原諒自己讓他們失望；面對聯考所承受的精神壓力；面對前途的迷惘，希望得到雙親的指引；以及希望雙親能瞭解自己已經努力奮鬥，等等內心複雜的種種心情，歌詞都如實、誠懇而深刻地加以描述，令人很容易引起共鳴。

反映為生活打拚的歌曲中，〈騎馬找馬〉與〈打漁的兒郎〉是內容最為深刻的兩首：

為了三餐 那個得溫飽 東跑跑 西找找 幹推銷也好
為了前途 那個得牢靠 大丈夫暫且為五斗米折腰
天天起床先看報啊 到處考一考
那裡環境好 那裡待遇高啊 怎麼全泡湯了
啊啊啲嘿啲騎馬找馬 那個不見得妙
倒不如努力工作 一匹馬就好 騎馬找馬

望著一波一波洶湧奔騰的海浪 頂著一抹一抹黃昏斜照的夕陽
打漁的兒郎 揮著手匆匆出漁港 挺起了胸膛迎著風快快撒漁網
不怕巨浪濺濕衣裳 不怕狂風 只要魚兒入網
黑喲黑喲 黑喲黑喲 黑喲黑喲 黑喲黑喲
滿載那魚兒 唱起歌 匆匆趕回港
換得那好價錢 全家歡歡喜喜多安康 打漁的兒郎

在外謀業、為生活打拚過的人都可以體會〈騎馬找馬〉所描述的心情。人浮於事，工作往往不盡人意，但為了三餐溫飽只得樣樣都試一試；天天都盼望找一份更好的差事來換掉目前不如意的工作，卻談何容易，好的工作大家都搶，搶得到的往往比原有的工作還不如。最後發現，就珍惜原有的工作，好好努力才是上策，至少能得三餐溫飽。歌詞生動的刻畫出謀業人，連極卑微的希望都得不到之後只好認份的心理轉折，具有極大的普遍性，極易讓人產生共鳴。而〈打漁的兒郎〉寫漁夫在一波一波洶湧的海浪上拚命、在黃昏時出航、匆匆出漁港、匆匆趕回港的艱辛，只是為著「**換得那好價錢，全家歡歡喜喜多安康**」這樣平實的希望。確實地寫出了小人物為拚生活的微小希望與拚命的真實情況，這已經不只是漁夫的寫照，更是所有為生活奔忙人的普遍反映，比起同是描寫捕魚人生活的〈漁唱〉與〈海上人家〉著重表現漁夫在大海間的陶樂之情寫實得多。

〈雨中即景〉、〈新春返鄉記〉與〈老爺車〉則是以逗趣的內容來描繪生活的甘苦。〈新春返鄉記〉寫新年時候返鄉人潮的擁擠，與近鄉情切的心情：「**新年到，車站人潮買車票，費盡艱辛買張光華號**」、「**昨夜試穿新西裝，收拾行李備妥當，再把皮鞋擦光亮，然後安心睡床上**」描寫得寫實而傳神。而〈老爺車〉寫騎著一台老爺車，怕它拋錨又常常被車子的狀況氣得說要把它

丟在路邊，然而歌詞的第一句卻是：「老爺車，拜託你，你快快往前行；老爺車，求求你，別搖頭又嘆氣」，逗趣的畫面中反映出那種無奈的心情。〈雨中即景〉描寫下雨時「大家都在跑」、「計程車他們的生意是特別好」、「淋濕了，好多人臉上嘛失去笑」、「無奈何望著天，嘆嘆氣把頭搖」等雨天街上生動的情形。這些作品對社會現實雖然沒有更深刻的關懷與反映，卻是一幅一幅生動的生活風情畫，給人莞爾一笑的會心。

（二） 節慶民謠

描寫節慶活動，或為慶祝活動而創作的歌曲有十一首。描寫整年的時節的有〈年〉，描寫春節的有〈正月調〉、〈那一盆火〉、〈圍爐〉，描寫元宵節的有〈慶上元〉，慶祝豐收的有〈歡喜慶豐年〉，描寫廟會活動的有〈廟會〉，慶祝婚姻的有〈祝福〉，慶祝生日的有〈生日歌〉，慶祝畢業的有〈鳳凰之歌〉，迎接大學新生的有〈新鮮人〉。

這一些民歌的創作，緊緊地呼應「唱自己的歌」的理念，表現自己民族特有的生活方式與氣氛，而摒棄以別人的歡樂來慶祝自己的節慶。羅青寫〈生日歌〉的動機正是如此：

中國人口之眾，世界稱冠，分佈之廣，遍及全球，有五千年的歷史文化，可是到了二十世紀的今天，反倒連一首慶祝自己同胞生日的歌曲都沒有，這實在有點令人啼笑皆非。 由當代中國人為中國人創作一首現代而又通俗的生日歌，是有必要的。¹⁴³

寫出不同節慶的不同儀式，傳承著中國生活文化的特質，又是這些民歌創作的另一層意義；而寓祝福、文化追遠的情懷於其中，則更加添了節慶的豐富

¹⁴³ 見羅青〈生日歌〉，《楊弦的歌》，台北：洪健全教育文化基金會，1977年，頁69。

性。如〈慶上元〉與〈那一盆火〉：

十四結燈棚 十五元宵暝 元宵燈滿滿是 歡天喜地笑微微
看花燈 遊街市 求龜許願正當時 神明有聖來保庇 年年豐收大
賺錢 慶上元

大年夜的歌聲在遠遠的唱 冷冷的北風緊緊的吹
我總是痴痴地看著那輕輕的紙灰慢慢地飛
曾經是爺爺點著的火 曾經是爹爹交給了我
分不清究竟為什麼 愛上這熊熊的一盆火 那一盆火

〈慶上元〉寫的是中國節慶中的元宵節，〈那一盆火〉則是大年夜祭拜祖先的意義。前者除使中國人過元宵節的情景與活動都活現得如在眼前之外，結尾一句許下的祝福，更加添了人情的溫暖，在傳唱之時傳達到人們的心中。後者則藉著中國人拜拜燒紙錢的一個具現的畫面，「曾經是爺爺點著的火、曾經是爹爹交給了我」，道出這樣的儀式所承載著一代一代傳承的深層意義，也值得讓人深思。

（三） 生活樂趣

描寫生活點點滴滴中的樂趣，是極能反映生活情趣的民歌，可惜校園民歌中這類的歌曲非常之少，不禁讓人疑惑七〇年代的年輕人是不是都太沈重了？〈拼宵夜〉寫工人下工後去小店宵夜解饞拚酒，一解工作辛勞的樂趣，相當傳神：

一日做工做了後 三五個酒仙肚子餓
走到對面小店頭 要吃宵夜你就別走

一盤炒螺仔肉 二三罐米酒 大家來拚車 醉的是見頭

(八仙總出六股輪翹頭) 看誰人卡行

(四四總不愛九怪單超) 醉的是見頭

如生活剪影般處處可見的現實畫面，在民歌裡栩栩如生了。而〈捉泥鰍〉與〈大斗笠〉則充滿童趣。以〈捉泥鰍〉為例：

池塘的水滿了 雨也停了 田邊的稀泥裡 到處是泥鰍

天天我等著你 等著你捉泥鰍 大哥哥好不好 咱們去捉泥鰍

小牛的哥哥帶他去捉泥鰍 大哥哥好不好 咱們去捉泥鰍

在田邊捉泥鰍是七〇年代很多年輕人童年生活樂趣的一部份，這首民歌寫出了很多人童年的記憶，並捕捉了那份記憶鮮明的畫面：「大哥哥好不好？咱們去捉泥鰍」的央求語氣，活現了弟弟妹妹得仰賴哥哥來帶頭捉泥鰍的神情。普遍性高的內容，讓輕快的旋律承載為一首廣泛流傳的民歌，在 1978 年的年終排行榜「最喜歡的歌曲」一項前列第五名。¹⁴⁴

生活中的感受有苦有甜，有的是苦中有樂、有希望；有的是樂中又帶有哀傷，只要能深刻的寫出那些笑中有淚、淚中有樂的生活感受與情景，都會得到共鳴，這需要更多真正具有生活體驗與感受，或具有深刻觀察與關懷，才能有深入的刻畫。慶幸的是校園民歌在數量如此薄弱的生活寫實作品中，仍有幾首深刻的作品。

¹⁴⁴ 據陶曉清編《三月走過》：這排行榜是由中廣公司的「熱門音樂」、華視的「熱門熱門」和滾石雜誌社聯合，在六十七年十二月所做的一項年終排行的統計，選出最喜歡的歌手二十名、最喜歡的歌曲四十首。台北：皇冠，1979年4月，頁201-215。

第三節 真摯情感的謳歌

人與人接觸所產生的情思，是這一節所要探討的主題。人從一出生便開始與別人有了接觸，從父母、手足，到朋友、情人，相依相存之中彼此交流的情感自然相當豐富，發言為詩為歌是極其自然的流露。發乎內心真摯的情感，往往也最易觸動人心，使人感動與共鳴。因此，校園民歌中表達情感的歌曲佔量相當之多，其實是相當合理的現象。

就年輕人的成長經驗來看，親情、友情與師生之情是成長過程中最直接的人際交流；而成長之後，愛情的追求便成為人際之中最令人嚮往，也最叫人盪氣銘心的情感，所以千古以來，表達男女愛慕情懷的民歌也是民歌中數量最多的作品，這實為人情自然的流露，縱使現代也必然如此。這現象反映於七〇年代的校園民歌，愛情為主題的歌曲佔了一百五十二首之多，成為校園民歌各類主題的最大宗。由於愛情在人的情感中具有獨特的質素，和其他的人際情感不同，所以下文就把愛情主題的作品分為一類，其他的情感主題歸為一類來分別分析說明。

一 陪伴成長的情感

在成長過程中一路陪伴自己的首推父母手足，再者是朋友、師長，這些情感支持著一個人心靈與能力的成長，極其珍貴，校園民歌中也有關於親情、友情與師生之情的作品，可惜數量並不多，只有二十七首，茲列舉於下：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者	類別
1	一早醒來	王立統	王立統		親情
2	母親！我愛您	王夢麟	王夢麟	王夢麟	親情

3	回家	馬兆駿	洪光達	潘安邦	親情
4	奉獻	施碧梧	李建復	李建復	親情
5	雨天	許懷泉	許懷泉		親情
6	孩子別哭了	王立統	王立統		親情
7	當你生日	近 人	金文生	王海玲	親情
8	媽媽，請你不要哭	楊光榮	楊光榮	楊光榮	親情
9	感恩	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫	親情
10	搖搖童謠	許乃勝	蘇 來	蔡 琴、李建復	親情
11	趕路	曾永壽	曾永壽	木吉他	親情
12	薇拉之夜/想家	劉敏傑	劉敏傑		親情
13	Hello！故鄉	劉敏傑	劉敏傑		親情
14	今夜請來夢裡	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫	友情
15	小秘密	簡維政	簡維政		友情
16	火光	鄭新瑋	楊騰佑		友情
17	知心友	陳宏彰	陳宏銘		友情
18	匆匆別後	梁弘志	梁弘志	梁弘志	友情
19	再會吧朋友	胡立武	胡立武	胡立武	友情
20	你的微笑	黃曉寧	黃曉寧	黃曉寧	友情
21	偶然/爲什麼	不 詳	不 詳	卓琇琴	友情
22	話在兩端	黃韻玲	黃韻玲	黃韻玲、黃珊珊 張瑞薰、許景淳	友情
23	暫別	曾永壽	曾永壽	陳明韶	友情
24	離別前的話	王夢麟	王夢麟	王夢麟	友情
25	離緒	林福裕	芬蘭民謠	民歌手	友情
26	歡樂在陽光下	羅玉雲	趙樹海	趙樹海	友情
27	老師斯卡也答	小 野	陳雲山	楊芳儀	師生情

（一） 親情的眷戀

也許是對父母的感恩、或是兒女孺慕的情懷、對家人的關心、或是想念家裡的溫暖，這些種種的表達，其實都由於對親情的眷戀。尤其當離家在外，要獨自面對生活的問題與孤單落寞時，反更回頭珍惜家的溫馨。七〇年代就讀大學，絕大多數的學生必須離家求學，因此，不難看到這些情感隱含在表達親情的校園民歌中，這其實是校園民歌創作者自身的深切感受。

〈感恩〉雖是唯一¹⁴⁵ 直接對父母表達感謝之情的作品，含蘊卻相當深：

我從兒時走到年少 知道了一口一口的飯和一瓢瓢的水
是父親的汗母親的淚
我打年少走到年老 也把那一口一口的飯和一瓢瓢的水
留給我的兒我的女

「我從兒時走到年少」一句，蘊含了兩層豐富的意涵，說明了在初識父母養育的含辛以前，對於父親的辛勞、母親的牽掛與擔憂，總是懵懂無知，理所當然的享受，而自己就在父母這樣的包容與呵護下成長了；另一層則說明，現在，都懂了。既寫出了很多年輕人共有的體會，也提醒了很多尚是懵懂的人：一口飯一瓢水都是父母的養育之恩。而「把那一口一口的飯和一瓢瓢的水，留給我的兒我的女」，則更往上一層領悟到父母親給予自己的愛，是從亙古傳承而來，又將是傳之未來的，帶著歷久遠而不息的意義。在〈感恩〉歌詞之下，編者即附言：「施碧梧早就感覺到父母之於自己，跟將來自己之於子女，是一脈相承的，那種關愛、那種刻骨銘心，是永遠不可能變質的。」

¹⁴⁶ 寫出了人類情感中最基礎，也是最為綿長的愛。

其他作品則透過不同的角度，來表達親情的可貴。〈薇拉之夜/想家〉、〈Hello！故鄉〉、〈趕路〉、〈回家〉四首歸心似箭的主題，都是由於家的溫馨美好而起的。

從前我躲在溫室 未曾離開家
如今孤單 站在遙遠的北方 走四方

¹⁴⁵ 上列歌目中另一首〈奉獻〉，是李建復把施碧梧寫詞的〈感恩〉重新作曲的作品，兩首內容相同，實為一首。

¹⁴⁶ 見陶曉清編《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月，頁65。

我才瞭解 可愛的家是我盼望追求目標 Hello! 故鄉

曾經是一隻離群的野鴿 在天空獨自飛翔

如今卻盼望能再看到我雙親的慈祥 回家

「鳥倦」然後「望返」，在外歷經闖盪的艱辛之後，便懷念起雙親容顏的溫暖；在外孤單漂泊過之後，便渴望回到安全的家，藉親情以撫慰疲憊心靈的孺慕之情，是這些民歌表達思家的根本原因。內容只有懷念父母溫暖的愛，沒有蘊含一絲對父母的關懷與感恩，這透露出年輕人只是站在自我需求的立場來看待親情的態度。而〈薇拉之夜/想家〉蘊含在親情中的成分則具有多個層面：

我願是一片雲 隨著那風兒任飄零 掠過高山 拂過小河溪

回到我的鄉里 再見我的雙親 重溫那幼時甜蜜的回憶

遠離我的鄉親 踏上我人生的旅途 不怕挫折 嘗盡千萬苦

只希望有一天 能光耀我門戶 以報答雙親辛勞的撫育

社會的虛情多 真心的朋友難尋找 事事要靠自己去探討

只希望有一天 能找到好侶伴 以解我心靈寂寞和空虛

薇拉颱風侵襲 在車上渡過漫長夜 風雷交加 人心驚惶惶

只希望趕時間 火車能停靠站 以便能避風 人人都平安

每個人都一樣 滿懷的理想要實現 可是荊棘佈滿在眼前

只希望有一天 能開創好前程 以享那快樂幸福的田園

707 已經要起飛 銀翼在陽光下閃著金光

我知道它將飛向我可愛的故鄉 沒有風也沒有雨 只有溫情啊

我想家啊

渴望歸家的念頭，是颱風夜獨自在外承受風雨的惶恐所激起，這卻讓作者深切地思索個人與家的關係中所包容的種種意義。家是童年享受溫暖的地方，成長之後，卻也該報答父母養育的辛勞，而報答父母的方式，便是：「能光耀我門戶」、「能找到好侶伴」、「能開創好前程」，亦即要努力做到光宗耀祖、成家立業，讓家成爲一個「快樂幸福的田園」，享受家的幸福，也對家回饋幸福。五段的內容總和了深藏在七〇年代的年輕人心中，傳統的中國人對於家的那份眷戀以及責任感，實具有相當的普遍性。

另一組透過描繪父母的愛來表現親情可貴的民歌，則以〈媽媽，請你不要哭〉與〈母親！我愛您〉刻畫得最爲深刻，而〈媽媽，請你不要哭〉一曲以孩子生病住院，反由孩子安慰母親不要哭來凸顯母親的愛，又更爲特殊。

那是個寒冬的夜晚 病房的小孩都睡著了
我走過寂靜的長廊 隱約聽到小孩喚媽媽
媽媽請你不要哭 打針我不疼 吃藥我不怕 晚上睡覺我不吵
明天我們就要回家
在那黯淡的燈光下 小孩緊緊靠著床邊的媽
望著他娘強忍的淚眼 輕輕地重複著那一句話
媽媽請你不要哭 打針我不疼 吃藥我不怕 晚上睡覺我不吵
明天我們就要回家
小孩生病親娘牽掛 朝夕照拂不知身心疲乏
不怕夜裡無眠寒風冷 只怕聽到小孩喚媽媽
媽媽請你不要哭 打針我不疼 吃藥我不怕 晚上睡覺我不吵
明天我們就要回家

孩子病痛，母親最爲心疼、最是牽掛，是天下一樣的情感。生病的小孩明明脆弱地依靠著母親，明明心裡懼怕生病，渴望早日能健康回家，嘴裡卻堅強地安慰爲他擔憂爲他辛勞心疼著他的母親，然而小孩說的，反又是最教母親心焦心酸的話，「明天我們就要回家」既是小孩受病痛折磨所激發的期望，又是母親多少焦慮、多少辛勞、多少無奈的心底寫照。親情中最爲深邃、無私、又最教人甘願心力交瘁也付出的母愛，在這首民歌中表現得極爲深刻，叫人不得不爲之感動莫名。校園民歌中能有這樣深刻的作品，絕非一般年輕的大專學生能爲，作詞者是一位醫生，這是在年齡與工作的體驗所累積的人情體悟之下，始能產生如此深徹親情於極幽微之處的作品，後期校園民歌走入商業化之後，便少有這樣的民歌出現。

（二） 友情的陪伴

相聚時要歡樂要珍惜，離別時互道珍重寄予祝福，是這些以友情爲主題的民歌主要表達的內容，而懷緬過去一起相處的快樂與互相鼓勵的支持，也是這些民歌共同表達的心聲。以〈歡樂在陽光下〉爲例：

在充滿陽光的日子 曾踏著輕騎 看著鳳凰林中撒落的光芒

笑語隨微風飄盪

在充滿雲霧的日子 曾踏著秋葉 看著青竹林中飄過的青煙

笑語隨微風凝聚

如今時光飄逝 如今各奔前程

朋友 朋友 可仍是往昔的活潑 可愛的笑容

朋友 朋友 別忘了遙遠的祝福思念

共度歡樂與憂愁的深厚友誼讓人懷念，到了開創前程、各奔東西時，友誼的

可貴便是給予真誠的祝福，這份純真的情懷是每個人在成長階段中必有的經驗，極能使人共鳴，校園民歌的創作者大多正值這樣的成長階段，寫來自然特別真切。而〈你的微笑〉與〈離別前的話〉兩首，更是鋪寫得細膩感人。

〈你的微笑〉：

朋友 當你悲傷的時候 可曾想起我

朋友 當你失意的時候 可曾想起我

雖然我們不常見面 我卻時常惦念起 你的微笑

朋友 生命何其的脆弱 別把自己失落

朋友 世間知心也多少 千萬要把握

雖然我們相隔那麼遠 我卻常常惦念起 你的微笑

當你孤單當你寂寞的時候 想起我想起我 對我笑一笑

當你疲憊當你困苦的時候 想起我想起我 讓我也對你笑一笑

朋友 讓我展開雙手 迎接你的微笑

朋友 在溫馨的陽光裡 想起你的微笑

讓我們為這份遙遠的情意 獻上心底最深最深的祈禱

友誼的珍貴，正在於當對方最脆弱的時候給予適切的關懷與幫助。這首民歌正是表達這樣一份珍貴的友誼：當遠方的朋友悲傷、失意、孤單、寂寞、疲憊、困苦，最需要友情的時候，一句「可曾想起我？」透露了最為質樸而真誠的惦念與關懷。「你的微笑」代表的是朋友留在作者腦海的樂觀神情，在離別之後，「你的微笑」卻代表朋友在遠方一樣樂觀、一樣過得好，這其實是作者內心對朋友最深的祈禱與祝福，蕩漾著非常溫暖的友情，讓人感動。

〈離別前的話〉除了表達友情的可貴，更強調「知己」在生命中的深刻

意義：

一個人若無知己 就像冬天裡的雪地 毫無生氣

一個人若有知己 就像春天裡的園地 充滿活力

我很快樂 也很慶幸 因為我有了一位知己

他給了我鼓勵 他使我有了信心

(獨白) 每個人都有朋友 只是知己難尋

經過這幾年的交往 我認為我們已成莫逆不是嗎？

有人說 我們是忘年之交 哈！多過癮！

唉！只可惜 你要走了 在這離別的前夕 我要說(唱)

我會牢記你 我會感激你 我會懷念你 永遠地 永遠地

是否擁有知己，在心裡的感受是「像冬天裡的雪地，毫無生氣」、與「像春天裡的園地，充滿活力」這樣的天壤之別，這已貼切的說出「知己」在一個人的心裡意義多麼重大；隨即又進一步慶幸自己擁有一位知己，讓他得到鼓勵，因而對人生充滿了信心，就更進一步疊加了知己那種撼動生命力的深層意義；知己既難尋，能擁有這位莫逆、忘年之交，便更形難能可貴，「哈！多過癮！」一句讚嘆，抒盡了擁有知己的那份至高的愉悅心情。發乎肺腑的真情極具有感染力，讓人不禁同感那份喜悅。而只可惜，難得的知己卻要離別，這本是多麼傷感的境遇，但歌中只有一聲輕嘆，便把握離別前僅有的時光，訴盡心中的情誼，沒有讓離別染上過多的感傷，反而添深了情誼的深刻雋永，留有無盡的餘韻。

對友情懷念，卻不執著；各奔前程的離別，由祝福、關懷替代了傷感的特質，使這些表達友情的民歌，表現出一種真摯、溫暖、情重卻又灑脫的樂

觀氣息，相當饒有餘味。

(三) 師生之情

表達師生之情的校園民歌只有一首〈老師斯卡也答〉：

你來時的天空 像嬰孩甦醒時的臉 溫柔的紅霞 圍繞著池塘邊

你走時的天空 像嬰孩啼泣後的臉 殘餘的淚珠 垂掛在松樹下

斯卡也答 斯卡也答 走過郵筒 別忘了捎信來

斯卡也答 斯卡也答 走過山下 別忘了上山來

「別忘了捎信來」、「別忘了上山來」這樣微小的期望裡，包藏的卻是非常深摯的情感，與渴望的期待，因為老師來與走，感覺是截然不同的：老師來時，是「溫柔的紅霞，圍繞著池塘邊」那樣的美麗；老師走，卻是「殘餘的淚珠垂掛在松樹下」這般的難過。師生相處的愉快，已是盡在不言中，山中學生純樸的情意，也在「捎信來」、「上山來」的期待中表露無遺。這僅有的一首表達師生之情的校園民歌，由於其情意純真風格質樸，而足使校園民歌的內蘊增添了豐富的意涵。

二 謳詠銘心的愛情

愛情的瑰麗浪漫，盤據在人類心靈的深處，千古以來多少的詩人爲之唱詠、詞人爲之謳歌，而流行於民間唱和的情歌，也是民歌中表現最多的主題。校園民歌的創作者聚斂於年輕族群，正是「少年情懷總是詩」的年歲，「那個少男不鍾情、那個少女不懷春」，愛情的追求自然而生，也許只是嚮往、也許已是體會，所有悲與喜糾雜的滋味，都是觸動心靈最深的感受，發抒爲

歌，本是心靈真純的情感，最易激盪共鳴，因此愛情主題的歌曲佔了校園民歌大幅的篇章，共計有一百五十三首之多，其歌目如下：

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	風	徐志摩	韓正皓	韓正皓
2	湖	柯治忠	柯治忠	
3	寄	鐘麗莉	黃大城	
4	傘	陳寧寶	韓正皓	木吉他合唱團
5	問	許懷泉	許懷泉	
6	居	陳寧貴	韓正皓	羅吉鎮
8	結	陳炳煌	陳炳煌	銀 霞
9	戀	李揚揚	李達濤	林詩達
10	雲	江思源	杜坤竹	
11	盼	周興立	周興立	潘安邦
12	盼	陳 葶	李聖杉	王夢麟
13	如果	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
14	北風	林威德	林威德	劉藍溪
15	我願	李雅櫻、林伯宜	謝峰賜	蘇文良、卓琇琴
16	想你	趙樹齡	趙樹齡	趙學萱
17	相思	胡適詩 楊茯改寫	楊 茯	楊 茯
18	淡夏	陳 屏	陳 屏	陳 屏
19	傳奇	李季準	林詩達	
20	駝鈴	靳鐵章	靳鐵章	
21	星星	胡湘雲	楊騰佑	
22	珍重	徐志摩	簡維政	
23	雨色	林 綠	薛 伊	
24	錯誤	鄭愁予	陳玉琨	
25	回顧	銀 霞	銀 霞	銀 霞
26	想你			
27	你我	包美聖	包美聖	包美聖
28	雨滴	劉因國	劉因國	
29	吉他	邵肇玫	邵肇玫	邵肇玫
30	告別	李格弟	李泰祥	唐曉詩

31	抉擇	梁弘志	梁弘志	蔡 琴
32	苦衷	傅秋珍	曹俊鴻	鄒榮真
33	蘆葦	小 璇	邵肇玫	邵肇玫
34	牽掛	洪小喬	洪小喬	黃仲崑
35	情寄	娃 娃	林雄文	鄧妙華
36	慕情	韓正皓	韓正皓	韓正皓
37	悸動	麥綺芬	高德華	
38	愛情	林煌坤	陳 崇	王瑩鈴
39	懷念	陳碧英	陳碧英	黃 婷
40	雪歌	楊立德	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
41	傘下	楊 弦	楊 弦	楊 弦
42	歡顏	沈呂百	李泰祥	齊 豫
43	暫別	曾永壽	曾永壽	陳明韶
44	重逢	鄧禹平	曹俊鴻	劉蒼苔
45	紙鳶	王鎮銘	王立統	
46	堆積	林 雨	翁孝良	林瓊瓏
47	少年遊	陳銘晃	謝培蕾	謝培蕾
48	大海邊	趙曉潭	趙曉潭	江志棋
49	小秘密	孫 儀	孫 儀	包美聖
50	夕陽下	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
51	冷太陽	葛大衛	魏琮坤	
52	秋夜思	楊光榮	楊光榮	楊光榮
53	牧羊女	鄭愁予	李泰祥	齊 豫
54	他們說	張揚威	張揚威	鄭文魁
55	花戒指	晨曦詞譯	韓國民謠	潘麗莉
56	俏姑娘	不 詳	不 詳	小烏鴉合唱團
57	瓶中信	邵肇玫	邵肇玫	陳明韶
58	選女婿	簡上仁	簡上仁	張文梯
59	怎麼能	梁弘志	梁弘志	蔡 琴
60	季節雨	洪光達	馬兆駿	楊耀東
61	爲什麼	譚 天	鄧禹平	銀 霞
62	那句話	婁家珍	溫隆信	
63	無言歌	包美聖	包美聖	包美聖
64	妳的心意	陳 屏	陳 屏	陳 屏
65	我的星空	楊 茯	楊 茯	楊 茯
66	仲夏夜夢	王夢麟	王夢麟	王夢麟
67	並不知道	鄧禹平	薛 伊	

68	故鄉的風	子 賢	劉因國	
69	夏日相思	牧 尹	文 生	
70	風，告訴我	邱 晨	邱 晨	陳明韶
71	誰來海邊	邱 晨	邱 晨	陳明韶
72	落葉相思	黃大城	黃大城	黃大城
73	看一看她	邵肇璇	邵肇枚	邵肇枚、施碧梧
74	遙訴心願	謝高生	謝高生	
75	垂柳湖畔	趙樹海	邵肇玫	趙學萱
76	棕櫚樹下	趙樹海	韓正皓	趙樹海
77	情寄何處	謝培蕾	謝培蕾	謝培蕾
78	梅雨季節	邵肇枚	邵肇枚	馬宜中
79	我的思念	鄧禹平	李達濤	潘越雲
80	天天天藍	卓以玉	陳立鴻	潘越雲
81	走在雨中	李泰祥	李泰祥	齊 豫
82	散場電影	賴西安	馬兆駿、洪光達	木吉他合唱團
83	阿美阿美	曾炳文	曾炳文	王夢麟
84	七月涼山	馬兆駿	馬兆駿	王夢麟
85	我深愛過	朱美蓮	周秉鈞	周秉鈞、楊海薇
86	雨中別離	鄭考琦	鄭麗君	楊淑慧等四人
87	婚禮·心願	林玉淳	李欣雲	潘志勤、宇憶蘭
88	子夜徘徊	趙樹海	趙樹海	王瑞瑜
89	我想問你	晨 曦	陳欣易	黃仲崑
90	又見春天	葉佳修	葉佳修	陳淑樺
91	給你呆呆	丁菱娟	倪玲玲	張碧珠
92	情深無邊	沈世安	沈世安	陳明韶
93	告別夕陽	馬兆駿	洪光達	鄭 怡
94	夕陽戀曲	翠 龍	翠 龍	劉藍溪
95	就在今夜	邱 晨	邱 晨	丘丘合唱團
96	拜訪春天	林建助	陳輝雄	施孝榮
97	意映卿卿	許乃勝	蘇來	蔡 琴、李建復
98	一千個春天	許乃勝	蘇來	李建復、蔡 琴
99	入睡前翻閱	牧 尹	文 生	
100	只愛有情人			
101	生命的陽光	張炳輝	張炳輝	木吉他
102	心中的星星	林少貞	陳宏銘	黃 婷
103	小雨我問你	胡立武	胡立武	胡立武
104	忘了我是誰	李 敖	許瀚君	王海玲

105	何必道珍重	趙曉譚	趙曉譚	趙曉譚
106	我曾經來過	江思源	杜坤竹	
107	想你的時候	蔡 琴	梁弘志	蔡 琴
108	守一窗煙雨	胡玉衡	蘇來	楊芳儀、徐曉菁
109	是否能看懂	洪光達	韓正皓	田 麗
110	回憶的影像	爾 英	爾 英	林禹勝
111	青春的激盪	曲子錚	賴星橋	王瑞瑜
112	跟我說愛我	梁弘志	梁弘志	蔡 琴
113	雨中的故事	簡維政	簡維政	王夢麟
114	海裡來的沙	黃淑玲	黃淑玲	韓培娟
115	風中的早晨	洪光達	馬兆駿	馬宜中、王新蓮
116	無人的海邊	楊立德	馬兆駿、洪光達	黃仲崑
117	撕去的日曆	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
118	秋意上心頭	葉佳修	葉佳修	陳淑樺
119	匆匆的走過	馬兆駿	洪光達	王新蓮
120	為何夢見他	邱 晨	邱 晨	丘丘合唱團
121	眉溪的故事	柯治忠	柯治忠	
122	濛濛的小港	鄧禹平	邵肇枚	
123	滿庭芳草綠	晨 曦	賴穎龍	劉蒼苔
124	當我告別時	張志亞	張志亞	王新蓮
125	愉快的歸途	曾永壽	曾永壽	黃大城
126	山裡來的女孩	王雅芳	邵肇枚	楊耀東
127	下雨天的週末	鄧禹平	邵肇玫	陳明韶
128	永遠永遠不變	梁弘志	梁弘志	蔡 琴
129	如果真有來生	江明學	江明學	江明學
130	走向你走向我	邵肇玫	邵肇玫	楊芳儀
131	流浪者的獨白	葉佳修	葉佳修	葉佳修
132	恰似你的溫柔	梁弘志	梁弘志	蔡 琴
133	空白的明信片	楊立德	邵肇玫	邵肇玫
134	河堤上的傻瓜	邱 晨	邱 晨	丘丘合唱團
135	風兒別敲我窗	林詩達	林詩達	劉藍溪
136	踏著夕陽歸去	葉佳修	葉佳修	葉佳修
137	離開你走近你	鄧禹平	鄧禹平	王夢麟
138	小雨紛飛的時候	徐曉菁	鄭華娟	楊芳儀、徐曉菁
139	希望還能遇見你	趙曉譚	趙曉譚	蔡 琴
140	把思念託付小雨	傅淑貞	林詩達	林詩達
141	南方有個好女孩	熊天益	熊天益	

142	我依然愛你如昔	曲子錚	賴星橋	王瑞瑜
143	我曾擁有一個夢	楊錦榮	楊錦榮	楊錦榮
144	我送你一首小詩	鄧禹平	林 二	陳明韶
145	思念總在分手後	葉佳修	葉佳修	潘安邦
146	她戴一朵茉莉花	邱 晨	邱 晨	楊耀東、李文心
147	桂花飄來的路上	蘇 來	蘇 來	陳明韶
148	春雷輕響的早晨	葉 舒	李達濤	范廣慧、劉春英 周香蓮
149	撒落一路杜鵑花	邱 晨	邱 晨	包美聖
150	駕著長風去看你	邱坤海	秦玉玲	任雋萍
151	你在日落深處等我	邱 晨	邱 晨	包美聖
152	你是我所有的回憶	李泰祥	李泰祥	齊 豫
153	深秋濃濃的楓紅裡	靈漪、葉舒	楊淑惠	朱天衣
154	請不要把眼光離開	葉 舒	陳 揚	王新蓮

由於情歌之多，引起諸多質疑與批評，認為校園民歌已成靡靡之音，¹⁴⁷不足以為民歌，更甚者認為這些歌曲實與總是唱著浮淺的愛情的國語流行歌曲無異了。愛情主題沒有家國、理想、哲思與寫實那樣堂皇的民族意識與思想深度的表現，讓人質疑其反映社會現實的價值性，但弔詭的是愛情主題的歌曲往往又特別扣人心弦，叫人聽了盪氣迴腸，感動至深。對愛情的嚮往與追求本是人性中極其真純的情感表露，為其情真，所以感人。所以校園民歌諸多的愛情歌曲，是否就為靡靡之音，實該以其是否出自真情摯意作為檢查的根據。矯偽虛情之作，自是靡靡之音；若是情意真純之發抒，便自然值得為之推頌。

倒是由於校園民歌創作者普遍的年齡偏低，囿於人生經驗的淺薄，內容上難見表達愛情與社會觀念，以及時代背景之間整體的互動關聯，唯〈意映卿卿〉一首取材自林覺民〈與妻訣別書〉¹⁴⁸一文，歌詠個人的愛情在大時

¹⁴⁷ 依據陶曉清編《唱自己的歌》：「有人認為唱歌一定要唱有意義的歌，談情說愛的歌就是靡靡之音。」台北：皇冠，1979年7月，頁70。

¹⁴⁸ 林覺民為黃花崗七十二烈士之一，在1911年廣東起義前夕，寫下〈與妻訣別書〉，與妻子陳意映告別，信中言明所以棄妻兒參加革命，是要將兒女之情昇華為國家民族之愛。

代中，以犧牲一己之情，投身革命工作而成就萬千人幸福的寬闊情懷之外，其他的內容大多偏重在少男少女嚮往愛情、表現愛情甜蜜、思念，與失戀的個人感受。下文即以這些內容類別來分析說明。

（一） 青澀愛情的幽思

未能確定對方心意的朦朧情思，與望能與有情的人相愛所產生患得患失的心情，往往最鉤動人的心弦。這樣的情懷藏在情竇初開的少男少女心中，是揮不去、驅不散，也捉不住，喜與悲揉合的滋味，讓多少年輕人傾心謳歌，一解幽思。青澀的年歲自有這樣青澀的情思，反映在校園民歌中至少有三十首這類主題的作品。其中〈看一看她〉一首，極能表達出年少那欲表白又保留的情懷：

徘徊在那屋簷下 期待她說聲誰呀
無奈雨不斷落下 還是沒有人答話
雨水洗去我的瀟灑 我站在門外像個傻瓜
不是為了挽回什麼 只是為了看一看她
緣分已被我抹煞 她不再和我說話
小雨也為我泣灑 我再也見不到她
雨水洗去我的瀟灑 我站在門外像個傻瓜
不是為了挽回什麼 只是為了看一看她

痴傻地在對方屋簷下徘徊，期待她注意到自己，和自己打聲招呼的這個具相的描繪，相當傳神地表現出年少的多情卻又羞怯的純真情意。只要能看一看心裡鍾情的她，便心滿意足的單純情懷，卻得不到任何回答，只有獨自在雨中像個傻瓜地徘徊，失落惆悵的心情溢於詞中：「緣分已被我抹煞，她不再

和我說話，小雨也為我泣灑，我再也見不到她」，由期盼而失望的轉折，讓人不禁興起同情，然而年少的情意極其純摯：「不是為了挽回什麼，只是為了看一看她」，就只是如此單純的愛意，表現得毫不做作。

另一首〈雨中的故事〉則是以白描的手法，具相地勾勒出少年盼望得到少女的愛情的純真之作：

窗外又下雨了 雨絲緩緩的飄落下來
遠方有個女孩 她從雨中慢慢走來
小女孩 你是否心裡隱藏小秘密
小女孩 你可否願意和我在一起
我盼望有那麼一天 雨絲又再飄落下來 為我們倆共譜情韻
寂寞的小男孩 慢慢走進了雨的世界
撐起了花雨傘 輕輕並肩在她的身旁
小女孩 你是否喜歡漫步在雨裡
小女孩 你是否願意讓我陪著妳
我盼望有那麼一天 雨絲又再飄落下來 為我們倆共譜情韻

藉著雨，作為表達愛意的媒介，讓男孩對女孩的愛意由花雨傘來代言：「妳可否願意和我在一起」、「妳是否願意讓我陪著妳」，對於未知的答案：「妳是否心裡隱藏小秘密」、女孩是否對男孩也有情意？尚無法確定的愛情，只好由另一場雨做媒介：「我盼望有那麼一天，雨絲又再飄落下來，為我們倆共譜情韻」。一再「是否」的探問，其實是男孩藏在心裡的期盼，並未說出口，和上例〈看一看她〉一樣表現出欲說還休的羞怯，卻又充滿期盼之情。巧妙的是兩首皆以雨為背景，襯托出朦朧的愛意，也說明了情意的隱藏，這正反

映出少男少女對愛情青澀的情思。

(二) 雋永愛情的追求

愛情的雋永，在於永恆，在於心靈共通的境界。一如漢樂府〈上邪〉所表達的：「上邪，我欲與君相知，長命無絕衰。山無陵，江水為竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢與君絕。」一樣，不但直抒胸中真純的熱切情意，更將熾熱的愛情推向永恆的境地，直到高山夷平、海水涸盡，冬天竟會打雷、夏天竟會下雪，天與地最終合成一片，整個宇宙都毀滅的時候，相愛才會不得已的停止。那種愛到永恆的深刻情感，道盡了所有有情人的心願，千古以來，沒有人不為其極致的愛情動容。千古人心皆相同，校園民歌中也不乏這種愛情境界的嚮往。

讓我緊握你的手 讓我將你看個夠

讓我們重相守 從現在到永久 重逢

就在這青青河邊 我們的心緊緊相連

寄一份依戀留在心園 長久不變 直到永遠 永遠 夕陽下

肩並著肩越過原野 手拉著手走過小溪

來到我們的小世界 永遠不分離 山裡來的女孩

我把想你的心 託給飄過的雲 願那幸運的草 化為永恆的緣 盼

如果真有輪迴 我的愛也永遠不蛻變 那怕物已換星也移

這份感情永不渝 在浩瀚的人海裡 我的心只與你相繫

在你我的天空裡 愛是永恆生命

不要說愛情只是短暫 讓我們的愛在來生繼續 如果真有來生

對於愛情的追求，不僅是「緊握你的手、將你看個夠」、「心緊緊相連」、「肩並著肩、手拉著手」如此深刻相依的感情，更期盼臻至永恆相愛的境地，直到永久而不分離，而 如果真有來生 更是把愛延長到來生，這樣的繼續已等於無止境的追求，此情實與〈上邪〉表現的情感一樣深遠。然而古今相比，校園民歌這些歌詞：「直到永遠」、「永遠不分離」、「從現在到永久」等形同口號的表達，卻是遠不如〈上邪〉：「山無陵，江水為竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢與君絕」，在反照於現實上「不可能」的比對下把顯得極度高昂的愛情執著表現得撼動人心，實為可惜。

表現心靈相通、精神合一的愛情真諦，倒是有多篇既具體又深刻的作品：

那夜 我探索你的面孔 你的堅定告訴我
愛情不僅是表面的美好 而且是靈魂的真實
那夜 我看著你的眼眸 你的溫柔告訴我
我們正如潺潺溪水 在心裡互相匯流
我們兩心瞭解 然後變成一種和諧
於是 在我們的心扉 便有一千個春天 〈一千個春天〉

這首寫出《一千個春天》¹⁴⁹一書作者陳香梅女士的愛情故事中感人的精髓：愛情至高的美，是兩人心靈的交流、情思的交集，讓兩個原先不同的心靈拉近、融會為和諧的匯流。愛情之所以讓人期望能永恆，正由於這份美好的心靈交流、兩心和諧的融會所致。縱使在年少的作品中，仍然具有這份愛情真諦的領悟，〈走向我走向你〉表達得相當具體：

走向我 走向你 在那仲夏的朦朧夜裡 淡淡的月光籠罩我和你

¹⁴⁹ 這是陳香梅女士的自傳，書中記錄了她在抗戰時期（第二次世界大戰）和美國飛官陳納德當時膾炙人口的愛情故事。

我們走入清風裡 濃濃的情盡在你眼底 深深的意化入柔情裡
你有著我 我有著你
手牽手 在一起 霓虹燈閃著我們的情意 在彼此眼裡只有我和你
走向我 走向你 濃濃的情盡在你眼底 深深的意化入柔情裡
你有著我 我有著你

「走向我，走向你」是兩個心靈的交流，月光與清風是串連兩人心靈的媒介，也是把兩個心靈包容在一起的情景，達到「你有著我，我有著你」如此心靈相融、合而為一的境界，表達了愛情所以讓人傾心的真義。在《唱自己的歌》附錄於歌詞之下的一段話說：「它很具有代表性，是一般在唸書的學生所喜歡的口味」，¹⁵⁰ 可見在年輕族群中，對愛情的追求也是重在這層心靈相通的意義，並非只求表面膚淺的交往。另一首〈無言歌〉也是：

親愛的 我明白 你不用不用開口唱
你只要 看著我 別把你的眼睛離開
看著我 望著我 我就聽得到你心裡的歌
不開口 也在唱 你的雙眼就是一首歌
喔！靜靜地和默默地 我們之間不須多言多語
啊！靜靜地和默默地 唱著一首無言的歌

同是出自年輕人之作，對愛情的追求，同是重在心靈的契合，甚至到達一種不須言說也相知的至高情意。透過「雙眼凝望」、「不須多言」，就能聽到「你心裡的歌」的形象，可見心靈相契的領會並非出自一種概念上的認知，而是在愛情的互動中深刻的體會。

¹⁵⁰ 見陶曉清編《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月，頁70。

愛情除了海誓山盟的熱切，其實只要情真，就只是相處的甜蜜情意，便已叫人唱之詠之而感情意無窮，校園民歌這類的主題中也有一些經典之作：〈如果〉、〈慕情〉、〈棕櫚樹下〉和〈傘下〉都表達得深切感人。就以〈棕櫚樹下〉爲列：

月色朦朧 照長堤 我倆迎著月光 悄悄走 悄悄走

晚風輕輕吹 吹起漣漪 我倆迎著晚風 輕輕唱 輕輕唱

棕櫚樹下 在那銀色的沙灘上 腳印一雙又一雙 踩著明月光

棕櫚樹下 在那銀色的沙灘上 人影也是一雙雙 不覺晚風涼

談情說愛在這樣純真而美好的畫面裡：迎著月光、趁著晚風、棕櫚樹下銀色的沙灘，純真的情意由具體的畫面鋪展出「踩著明月光」、「不覺晚風涼」不盡的陶醉，陶醉成「腳印一雙又一雙」捨不得停下的雙雙徘徊，透露出戀愛中極讓人珍惜的甜蜜。如此這般情意無窮、意念真純的愛情唱詠，讓人感其清新而享其甜美，自非所謂靡靡之音。

（三） 切切思念的衷情

千古以來多少深切的思念成爲詩句，一句「一日不見，如三秋兮」，¹⁵¹ 三千年依舊搖盪著人們的心潭。有情人有相見的喜悅，自也有不能相見的苦酸，其情愈深愈真，思念便也愈苦愈淒悲。校園民歌中就有二十首以上表現相思之苦的歌曲。〈錯誤〉本爲詩人鄭愁予的作品，悽惻之情自是深刻，由於並非創作民歌，故不在此著墨討論。在創作民歌中，〈寄〉、〈風兒別敲我窗〉、〈思念總在分手後〉、〈想你的時候〉、〈天天天藍〉與〈你是我所有的回

¹⁵¹ 語出《詩經·王風·采葛》：「彼采葛兮，一日不見，如三月兮；彼采蕭兮，一日不見，如三秋兮；彼采艾兮，一日不見，如三歲兮。」

憶〉都是細膩委婉的刻畫思念情切的深刻之作。

天天天藍 教我不想他也難 不知情的孩子 他還要問 你的眼睛

為什麼出汗 情是深 意是濃 離是苦 想是空 天天天藍

悠悠白雲 戚戚我心 相思意 何處寄 白雲若解相思意 應把心

兒遙相繫 風兒若曉情愁苦 請將愁兒輕吹走 寄

風鈴在窗口輕搖 散出清脆的迴響 叮噹叮噹叮噹叮噹 我默默的

呼喚你 叮噹叮噹叮噹叮噹 風兒可曾替我傳遞

風兒在輕搖我窗 敲醒我片片回憶 難忘難忘難忘難忘 我深深的

想念你 難忘難忘難忘難忘 風兒風兒別敲我窗 風兒別敲我窗

三首短小的篇章，都能透過具體的意象傳達那份言無盡的切切思念。〈天天天藍〉裡透過孩子的天真：「為什麼眼睛出汗了」，張揚出藏在「情深意濃」裡只能空想念卻訴不出的離別之苦。〈寄〉則透過白雲與風的飄動，襯托無處可寄的思念，只能請白雲遙繫相思，請風送走思念之愁。〈風兒別敲我窗〉更是具體的以風鈴敲起了思念與回憶為意象，又以要風兒別再敲窗的請求，而宣嚷出難以承受想念的苦惱。而〈思念總在分手後〉、〈你是我所有的回憶〉、〈想你的時候〉則是經過細膩的鋪寫，把思念展現得具體而深刻。前兩首同是重在寫揮不去思念的情懷，就以〈思念總在分手後〉來說明：

想要瀟灑的揮一揮衣袖 卻拂不去長夜怔忡的影子

遂於風中畫滿了你的名字 思念總在分手後開始

想要將你的身影纏綿入詩 詩句卻成酸苦的酒汁

還由不得你想淺嚐即止 因為思念總在分手後開始

想以揮一揮衣袖的瀟灑來忘卻思念，反倒襯映出思念之深：想揮去思念，正因為想念得太深；想以寫滿對方的名字來解相思，想以寫詩來宣洩思念之苦，卻反而更感思念之綿綿，分手便思念，又反襯出愛意之深切，而印證了愛之愈深、思念也更切的情感。〈想你的時候〉則俏皮的以糊塗的廚娘與粗心的酒保比喻想念的滋味，趣味中見深情：

是哪一個糊塗的廚娘 把那酸甜苦辣揉在一起 教我吐不出嚥不下
是哪一個粗心的酒保 把無奈和牽掛調在一起 教我醉不倒醒不了
莫非這滋味 莫非這滋味 就是想你的時候

「酸甜苦辣」四個字具體的道出相見之樂、相思之苦的滋味，又以「吐不出又嚥不下」生動地比喻出思念既丟不開，卻又承受不了的無奈；想念的快樂讓人陶醉，醉倒便可以暫時放下思念，但摻了無奈和牽掛，就放不下，不但放不下，卻又醒不了，只能沈醉於思念。巧妙的比喻，把想念的複雜心情表達得極其生動。

（四） 此情難追的悲詠

有相愛時的甜蜜、心靈交匯，情到深處更有天長地久的誓言，這都是人們嚮往的戀愛境界，然而，現實上往往有很多的考驗與阻礙，使愛情難以永久。尤其校園民歌創作者原是「少年不識愁滋味」的年歲，這年歲的心裡「總是詩」，對愛情充滿美好的嚮往，卻未必能通過現實的考驗，因此面對交往中的苦澀、離別與失戀的苦痛，在校園民歌中有相當多的反映，計有四十首以上之多。其中〈為什麼〉一首，最能寫出戀愛中苦澀的慨嘆：

花朵一定要凋謝 河水一定要奔流

晚霞一定要短暫 星星一定要遙遠

為什麼 愛情一定要 一定要有痛苦和別離

為什麼 為什麼 愛情總是啊 甜少淚多

愛情總是和花朵、河水、晚霞、星星一樣，無法只留住美好甜蜜，卻總一定要凋謝、奔流走、短暫、又遙遠，只留痛苦與別離的滋味，讓愛戀中的人一再呼問：為什麼苦澀比甜蜜多？那樣的無奈。這首歌在二十年後仍被圈選進「滾石民歌時代百大經典」，¹⁵² 可見其所抒發的慨嘆是多少人共同的心聲。

曾經甜蜜的戀情已成追憶，最教人難以釋懷，往日的美好對照今日的失落，益形惆悵。

我又回到那大海邊 去尋找那昨日的足跡

並肩垂釣 攜手漫步 昨日情懷 只能成為追憶

藍天藍天 你可知道 我沒辦法忘卻昨日的她 大海邊

忘不了你的巧合 抹不掉你我過去

只有借泡沫 數一數多少幻影 情寄何處

雖然我們曾走過一樣的歲月 雖然我們也有過相當的瞭解

卻有人將代替我和你相依偎 這不是我希望的那種結局 堆積

在曾經同向的航行後 你的歸你 我的歸我 在曾經同向的航行後

各自寂寞 原來的歸原來 往後的歸往後 告別

為何夢見他 這男孩在我的日記簿裡早已不留下痕跡

為何夢見他 為何夢中他的眼神卻依然叫我心跳啊

¹⁵² 滾石唱片公司在 1997 年 12 月發行「滾石民歌時代百大經典」，收錄的是經過七千多人票選最喜歡的校園民歌，這首歌收錄在「滾石民歌時代百大經典」第二集。

為何夢見他 為何當我迷濛醒來卻含著眼淚 為何夢見他

同樣是清風吹髮 同樣是粉蝶雙雙 相思樹的落葉掩埋了熟悉的一

雙影子 只想再一次握妳的手 只想再一次看看妳的臉 落葉相思

因為忘不掉過去相依的美好，所以要回到大海邊去回味，卻在回味中更難放下，而發出：「我沒辦法忘卻昨日的她」這樣無奈的呼喊（大海邊）；因為忘不掉，所以要在夢中相見，白天認為已經瀟灑地放下了感情，夢裡卻誠實的心跳與流淚，瀟灑只是為了掩蓋心裡的悲傷，心傷反在夢裡更揮之不去（為何夢見他）；曾經同行，過去的已過去，未來只能承受各自的寂寞，曾經美好的感受不可能重來的悲痛，已溢於沒有說出的語言之中（告別）；景物依舊，卻是人事全非的傷感，更是教人難以忘懷過去的美好，於是不自禁的渴望能再一次握她的手，再一次看看她的臉，這番渴望正由於不能再有，那份失落感傷多麼深重（落葉相思）。這些歌曲大多進入「滾石民歌時代百大典」與「滾石金韻民歌百大精選」¹⁵³ 之中，實唱出了失戀的人心裡最深處的悲傷。

失戀，讓原本不識愁滋味的年輕人懂得了感情的甘苦，〈季節雨〉一首最能表現這番心情：

季節雨 別笑我什麼都不懂 我知道愛 就像一場夢

季節雨 別笑我什麼都不懂 我知道愛 就像季節雨 消失無蹤

慨嘆感情的消失，彷彿孩子般爭辯的口吻，讓人莞爾，喜見失落的戀情倒使之增添了成長。

¹⁵³ 滾石唱片公司於 1995 年發行的「滾石金韻民歌百大精選」，與「滾石民歌時代百大經典」一樣，收錄的是經過七千多人票選出來最喜歡的校園民歌。

在諸多詠歎失戀哀愁的歌曲中，〈我深愛過〉、〈戀〉、〈眉溪的故事〉與〈深秋濃濃的楓紅裡〉四首，卻是讓人欣見其明亮的心境：

讓時光往回走 回到相遇的時候 縱使相遇在年少的青澀
但誰說那不是愛情 曾經在年輕的時候 我深愛過 我深愛過
蘆花閃爍的山崗 我們留下足跡無數
一個腳印一個憧憬 點綴著年輕希望 深秋濃濃的楓紅裡
有一份感情 藏在我心坎 不敢有期盼 只願你平安
情似海一般 託付歌聲傳 感念曾相伴 永記在心坎 戀
男孩想她又想海 海是無邊愛
人生也像那大海 浪濤捲去恨與愛 眉溪的故事〉

縱使愛情已成追憶，卻能以樂觀的觀點，或肯定「曾經愛過」在生命中留下的意義（如〈我深愛過〉、〈深秋濃濃的楓紅裡〉）；或在分手之後，給予對方祝福（如〈戀〉）；或在失落愛情之後，放下了怨恨，只留下更寬廣的愛（如〈眉溪的故事〉）。四首歌曲中，除了〈眉溪的故事〉，都進入「滾石民歌時代百大經典」與「滾石金韻民歌百大精選」，可見對愛情表現樂觀而開闊的心境，是深能感動人心的。

第四節 自然風光的描繪

人在天地間生活，自然界的草木花鳥、山水蟲鳴都能引人幽思，啓發哲

理。自古多少歌詠自然，或讚嘆人的精神與自然結合為一的詩篇，令人神往。這一節要探討的，是人在自然之中所產生的感受。校園民歌中有二十九首描繪自然、融入自然為主題的作品。

序號	歌名	作詞者	作曲者	演唱者
1	一窗清響	盧昌明	盧昌明	高敏惠
2	山林之歌	楊 弦	楊 弦	楊 弦
3	小茉莉	邱 晨	邱 晨	包美聖
4	小小貝殼	施碧梧	邵肇玫	施碧梧、邵肇玫
5	木棉道	洪光達	馬兆駿	王夢麟
6	白霏霏	余光中	楊 弦	章紀龍、許可欣 史美智
7	北方牧歌	蕭百凱	蕭百凱	
8	再別康橋	徐志摩	李達濤	范廣慧
9	別了彩雲	陳宏彰	陳宏銘	葉佳修
10	赤足走在田埂上	葉佳修	葉佳修	葉佳修
11	青夢湖	蓉 子	李泰祥	齊 豫
12	空山靈雨	呂承明	蘇 來	鄭人文
13	風鳥	朱介英	朱介英	
14	秋蟬	李子恆	李子恆	楊芳儀、徐曉菁
15	春風	趙樹海	趙樹齡	趙樹海
16	恆春海邊	楊 弦	楊 弦	王滄津
17	迴旋曲	余光中	楊 弦	楊 弦
18	野薑花的回憶	靈 漪	林詩達	劉藍溪
19	梅雪爭春	徐志摩	張志亞	包美聖
20	鄉間的小路	葉佳修	葉佳修	葉佳修
21	寒山斜陽	靳鐵章	靳鐵章	蔡 琴、李建復
22	微光中的歌吟	蘇 來	蘇 來	鄭 怡
23	寫給太陽城的歌	謝培蕾	謝培蕾	謝培蕾
24	蝸牛與黃鸝鳥	陳弘文	林建昌	銀 霞
25	雞園	賴西安	戴志行	李建復
26	蘆葦花	黃大軍	黃大軍	陳佩瑜
27	蘭花草	胡 適	張 弼	銀 霞
28	聽泉	陳雲山	陳雲山	楊芳儀、徐曉菁
29	籟籟的蝴蝶	林士煌	洪秋期	廖美惠、鄭夙娟

這二十九首描繪自然的歌曲，其內容大致分為兩類：一為重在描繪自然景物之美，一是重在表現人與自然結合的心靈感受，兩者均有不少優秀的代表作品。描繪自然的有幾首是以詩人之詩入樂的作品：有徐志摩描繪英國康橋在夕陽中的美景，與夜晚的靜謐的〈再別康橋〉，描繪春梅在殘雪中綻放紅豔的〈梅雪爭春〉；有蓉子描繪四月綠蔭環繞湖水的夢樣之美的〈青夢湖〉；有余光中為蓮迷醉的〈迴旋曲〉，描繪雪花飄落在詩人身上引起種種感受的〈白霏霏〉，與胡適期待蘭花早日綻放的〈蘭花草〉等六首，總和來看，寫景與描物有多樣性的描繪。這六首全進入了二十年後被票選出來的「滾石民歌時代百大經典」與「滾石金韻民歌百大精選」，可見其歌詠的景物之美，留給聽眾印象之深。

而非出自詩人之手創作的歌曲中，〈秋蟬〉、〈赤足走在田埂上〉、〈鄉間的小路〉、〈野薑花的回憶〉、〈木棉道〉與〈雞園〉寄託於景物之中的情感思想，也是讓寫景詠物的內容有了一種意義、多了一層深度。

〈秋蟬〉描述蟬兒經過春夏之後，在秋天以一襲薄衣（羽翼）熬寒的情景，轉上一層：「春走了，夏也去，秋意濃，秋去冬來，美景不再，莫教好春逝匆匆」勸人要珍惜光陰。〈赤足走在田埂上〉與〈鄉間的小路〉都是描寫鄉村景物的內容。前者在描繪夕陽灑落在田裡、稻草、路上的美景中，伴有蛙鳴、蟬唱與炊煙裊裊的溫馨景致，讓赤足走在田埂上的人彷彿回到無拘無束自在快樂的童年時光；而後者所展開的一幅鄉村風情畫，不但有鄉村景色的美麗：「走在鄉間的小路上，暮歸的老牛是我同伴。藍天配朵夕陽在胸膛，繽紛的雲彩是晚霞的衣裳。」還有鄉村生活的趣味與人情的和諧：「荷把鋤頭在肩上，牧童的歌聲在蕩漾。喔喔喔喔他們唱，還有一支短笛隱約在吹響。」而讓人身在其中，薰得一心靈的輕暢：「笑意寫在臉上，哼一曲鄉

間小唱，任思緒在晚風中飛揚。多少落寞惆悵，都隨晚風飄散，遺忘在鄉間的小路上。」兩首都表達出鄉野景色之美，能帶給人心靈的愉悅與溫暖的感受。〈野薑花的回憶〉則敘說雪白、純潔、小小的野薑花，它的美能給人的生命帶來芬芳、留下美好的回憶。而〈木棉道〉藉景抒情的意圖就更明白了：

紅紅的花開滿了木棉道 長長的街好像在燃燒
沈沈的夜徘徊在木棉道 輕輕的風吹過了樹梢
木棉道我怎能忘了 那是去年夏天的高潮
木棉道我怎能忘了 那是夢裡難忘的波濤
啊 愛情就像那木棉道季節過去了就謝了
愛情就像那木棉道 蟬聲綿綿斷不了

前四句描繪了木棉花的美之後，接著說「木棉道我怎能忘了，那是去年夏天的高潮」、「那是夢裡難忘的波濤」，則是一語雙關的表層寫難忘去年木棉花的鮮紅茂密，裡層卻暗寫難忘去年夏天那一場現在只能在夢裡才有的戀愛，這一份感受在最後兩句的比喻裡，清楚的道出：那一場去年的戀愛已和木棉花一起凋謝了，但留在心裡的回憶，卻也像木棉樹上的蟬鳴一樣縈繞不去。

另一首〈雞園〉則是以人類有情的眼光來描繪雞園，因而著上了一層人情的溫馨。整首用擬人的手法分別從公雞、母雞、小雞的角度描繪他們的生活：公雞「啄飲晨露歌喉清，學我模樣最神氣」而使「雞園拂曉朝氣新」；母雞「抱蛋孵雞別無期，懷念把他藏心裡」而使雞園溫馨；小雞則是「展翅學飛莫分心，有志竟成最得意，籬笆高空世界奇」勉勵小雞學習獨立，而使雞園顯得一片欣然。在鄉下極為普通而不為人特別欣賞的雞園，這首民歌不但把它展示在眾人面前，顯露那一份鄉野之美，更讓人體會那份溫馨與朝

氣，相當有意思。

這六首描繪自然的民歌，有的因觀物而悟理、有的因景而起情、也有的藉景以抒懷，其內容都具有人情的普遍性，使人共鳴，全都被票選進「滾石民歌時代百大經典」與「滾石金韻民歌百大精選」，都是值得流傳的民歌。

另一類的作品，重點不在描繪自然景物，而是重在表現人與自然之間的合一交融，以致性靈達到高度的愉悅狀態，其中〈微光中的歌吟〉、〈空山靈雨〉與〈聽泉〉在這方面都有很深刻的表現。

鳥語聲喧的清晨 悄悄起身披衣 誰在門外喚我 喚我迎向朝陽
無限沈靜的清晨 獨自走向林間 迷濛漸漸退去 苔痕露珠晶瑩
心中舒暢快意 天地無限靜好 留取光芒幾許 剎那化作永恆
鐘聲遙遠的黃昏 獨坐窗前凝想 誰在遠處招手 招我走入夕陽
晚霞如火的黃昏 獨自走向田園 暮雲緩緩消失 夜空星辰閃爍

微光中的歌吟

潺潺的水兒流呀流不停 串串的輕響也數不清
繁華的時節湧山泉 湧出一季清新
拋下了煩憂聽山泉 聆賞一季溫馨
悠悠載載傳天聲 綿綿無盡總輕盈

問著你也問著我 這世界什麼事兒愁了人 聽泉

空山遙遙靈雨瀟瀟 晚歸的風掀起陣陣松濤
沒有暮鼓亦不聞鐘敲 只有誦歌隨風飄搖
空山幽寂靈雨瀝瀝 晚歸的風伴隨絲絲涼意
沒有殿宇亦不見頂禮 只有祥雲隨風飄移

啊 在空山的懷抱 我心獨自逍遙 空山靈雨

禪詩中有「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪」之句，只要有閒心去欣賞，四季都是好時節，〈微光中的歌吟〉則是清晨有鳥語、黃昏有晚霞、夜空有星辰閃爍，因為心與景與物無隔，從早晨到夜晚都有美景融入心靈。清晨之美，呼喚著人迎向朝陽、走向林間；黃昏有遙遠傳來的鐘聲，招引著人走入夕陽、走向田園，當心靈在林間、田園與其間的景物相融時，苔痕、露珠、夜空、星辰的晶瑩與閃爍，便也是心靈的晶瑩閃爍，而感「心中舒暢快意，天地無限靜好」，這種當下即融入的性靈美感，在心裡已經成為「永恆」的感受。

春水湧一季的山泉，人拋下煩憂聽山泉，便也享一季的溫馨，也是因為人與山泉無隔，潺潺水流的輕響，直流入心靈之故，物我相融的性靈愉悅，由一句「這世界什麼事兒愁了人」輕盈道出。同樣的，〈空山靈雨〉的雨所以清靈，一樣是由於人心靈的融入。空山中雨的瀟瀟、晚風掀起的松濤與涼意，直透人的性靈，不需暮鼓敲醒、不需頂禮膜拜，便覺靈性淨澈，「我心獨自逍遙」了。

這些歌曲在描繪自然景物之中表現了物我兩忘而相融的境界，是校園民歌中極受歡迎的作品，二十年後都在「滾石金韻民歌百大精選」中重現而可見一斑。

不過，歷代民歌中，往往不難找到為生活所居的地方唱詠其景色之美的作品，只要你讀過北朝民歌〈敕勒川〉：「敕勒川，陰山下，天似穹廬，籠蓋四野，天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊。」相信都難以忘懷詩中所描寫北方景色雄渾蒼茫的美景。可惜的是在校園民歌中，幾乎沒有為自己生活的地方多所著墨描繪的民歌，徒讓台灣美麗的風光遺留在校園民歌之外，委實非

常令人遺憾。唯〈寫給太陽城的歌〉一首，把台灣南部的屏東比喻為「太陽城」，而著墨描寫其風情特色：

當我初次來到這裡 就像一地的冰雪遇見了溫暖的太陽
一點一滴一滴一點溶化了 溶化了
嘿 我羨慕你 生在太陽城的孩子 你是如茵的綠草 欣欣向榮
(嘿 我羨慕你 生在太陽城的朋友 你是高掛的豔陽 散發光芒)
當我終於離開這裡 就像滿天的星星遇見了森冷的黎明
一點一滴一滴一點流淚了 流淚了

詞句中「如茵的綠草」、「高掛的豔陽」是屏東風景的特徵，透過「冰雪」與「太陽」的映襯，顯現出屏東生命的朝氣與明朗的陽光，帶給一個從北部而來的人感覺溫暖而喜悅得被溶化了。作者多麼羨慕生活在屏東的朋友，能常常享受這份溫暖。以致在離開屏東的時候，竟難捨得落淚。雖然未見更多屏東景色的描繪，卻能表現出屏東最具代表的特色，加諸情感的投入，而使景中有情，實足以讓人玩味了。

第五節 小結

在本章的開頭，即已言明：民歌的內蘊，是透過廣泛的主題內容所表達人們生活相關的真摯情思。其感時而作、緣事而發的單純創作動機，反映的是某一時空中人們內心所興起的真實感受，或直抒其懷，或婉轉如詩，都具有人情心理的普遍性。大量的校園民歌產生，雖源自於年輕人因擁有了發表

的管道與空間，而引起了創作的慾望，但是多數的校園民歌在創作之時，仍然是因感時與緣事為動機，因而同樣具有時代性與普遍性的感人力量。

從前文以四大主題十大分類來探討校園民歌的內蘊，可以確定校園民歌所表現的內容，甚為廣泛，舉凡家國命運、懷鄉、親情、友情、愛情、人生鼓舞、各種人生感懷、生活寫實，以及自然的描繪，已經涵蓋生活的多個面向，並有不少表現深刻的作品。

在「民族情感的追尋」主題方面，校園民歌所表達的內容，除了「短距離的思鄉情」一項之外，均為七〇年代的政治外交、國家背景所激發出來的民族情感的表現，縱然由於觀點、立場的不同而意涵有異，然而兩者並合正是時代具體的寫照；尤其〈龍的傳人〉、〈反共大遊行〉與〈雲破天開〉三首，皆由於中美斷交的激憤，為抒發憤慨，或鼓舞國人士氣而作，其表現的時代意義，實不容忽視；「發思古之幽情」一項，雖然大部分的民歌內容為古詩詞原作，並非特為七〇年代所書寫，但這些作品卻是基於向古詩詞借取「中國味」而譜曲成民歌的，仍然是基於為擺脫西洋歌曲的時代特殊需求所促成的作品，以顯現自身文化的獨特性。因此，這些作品所具有的時代性表現，是無庸置疑的。

在「人生感懷的發抒」主題方面，由於歌曲眾多，內容多樣，在人情心理的普遍性表現，便有所差異。「激發生命鬥志」為主題的民歌特多，與當時的時代背景關係密切，在前文已有論述。這些民歌所表現的樂觀、積極、奮發的精神，極能渲染一種向上的人生態度。不過內容趨向年輕化，鼓舞力量恐怕僅及於年輕族群，並不普及於社會大眾。而「現實生活的反映」一項的作品，所反映的自是當時代社會的普遍現象，作品具有人情的普遍性自不必多言，不過社會現實反映的面向並不廣泛，既未普及於社會各行各業，也

未能深入反映社會各階層之間人們複雜的生存感受，可說是校園民歌的一大缺漏。「抒發人生感受」一項，大多數作品仍然是趨向涉世未深的人生感受，然而純真的情思與樂觀的人生態度這兩大優點，讓這些民歌具有了感人的力量。部分以新詩入樂的作品，如痲弦的〈歌〉、羅青的〈答案〉、徐志摩的〈滬杭車中〉歌詞所承載的人生深廣度，無疑使校園民歌的內容增添了深刻的內涵。而部分作品則僅是個人一時的感懷，如〈我心似清泉〉、〈小雨中的回憶〉、〈靈感〉、〈請進東風〉、〈網住一季秋〉……等，自然不具有人情的普遍性。相反的，前文所分析表現人生哲理的幾首作品，則具有一種歷時代的普遍感受，然而弔詭的是〈偈〉、〈月琴記〉與〈行到水窮處〉都是詩人的作品，極度凝鍊的字句，與使用意象、暗示的手法，不容易讓人一聽就懂，這些民歌卻極受歡迎，大概由於支持校園民歌者大多是大專院校學生，在七〇年代是屬於高等知識份子的緣故。這不禁要思考，在教育普遍的今日社會，凝鍊的作品若仍讓人聽得懂，是否就無礙於成為民歌呢？

在「真摯情感的謳歌」主題方面，親情、友情、師生情的作品雖然不多，卻都是真摯而深刻的作品，這些情感的表達或許會因時代的不同而內容有所不同，然情感的本質卻是歷時代皆同的。而愛情一類，作品甚豐，大體表現為純真而止於心靈的相融，偏向表現愛情在靈性上的意義。

在「自然風光描繪」主題方面，作品不多，內容在表現人與自然結合的精神意義方面有深刻的涵意，而自然與生活的互動，和地域性的描繪卻極之缺乏，以致這一項的民歌內容表現與生活較為疏離，實為遺憾。

綜觀校園民歌內蘊的表現，歌詞內容所表現的年輕化，極為明顯，因此具有生活深刻體驗，與跌宕的生命感嘆，而讓人於內心深處激盪莫名的作品，較為少量；相對的，一股年輕的樂觀、奮發的精神則充溢於多數的作品

之中。然而這並不表示校園民歌便不值得保留與流傳，從前文對歌詞內容的分析探討，可以肯定部分作品是極具有時代性與普遍性的表現，或具有感人的力量，是值得加以重視的。就如同南朝的民歌，由於起源於中國南方都會地區，因而大多數的民歌作品皆為愛情唱詠，甚少作社會現實的反映，但並未因此被排除在中國民歌之外。

第四章 校園民歌藝術性之探討

藝術，是由內容與形式的交互滲透、相互連結成一個有機的整體，成爲一具有高度表現的作品。這裡所謂的「形式」，亦即「藝術性的表現」。凡能與作品的內容互動，而使內容的表達臻至高度表現的所有元素，皆爲藝術性的表現。它具有部分或整體的幫助表現內容的作用，同時也使作品具有了審美的功能。

歌詞藉由文字的組合而表意，本質上是一種文字的藝術表現，然而這文字的藝術表現卻又是爲內容而作用，承載著使所表之意達到最飽滿的表達狀態，至此，審美功能也隨之呈現。

第三章在探討校園民歌的內蘊表現時，爲使能統一地探討作品的主題內容，而不爲別的因素干擾，因此並未涉及分析其藝術性的表現，而由這一章來作整體性的分析探討。

對於民歌的藝術性表現，有的從民歌的結構與修辭技巧來分析，有的從寫實的精神去肯定，有的從體裁去探討，有的則以真樸的情感、活潑尖刺的用詞去欣賞。除此，不同時期的民歌，也各有其特質。2005年張雅文的論文《台灣現代民歌研究——以1975-1985年爲例》，曾考察校園民歌的語言風格這一層面，分別從體裁、音韻、修辭、詞彙、句法五方面來分析校園民歌所具有的藝術性元素，只是並未深入探討這些藝術性元素與內容表現之間互動關連的作用，也並未分析校園民歌在民歌特質上的藝術表現。因此，本文將從校園民歌的精神走向、體裁、風格、與美學形式四方面來詳加說明校園民歌藝術性的表現。

第一節 校園民歌的精神走向

我國民歌從《詩經 國風》開啓的寫實精神表現，一脈相連至歷代民歌，反映社會現實的作品不勝枚舉。然而歷代民歌，在不同時代，有不同的精神走向，如漢代民歌多為現實生活的反映，南朝民歌多寫離別相思之情，明清的民歌又多是男女情感的表露，各有其形成的因素，也各有其表現的風華氣度，基於不同的精神走向所創作的作品，呈現出不同的審美特質，使中國的民歌具有繁盛多彩的展現。

然而，縱使各時期的民歌各有不同的精神走向，卻絕不至於遺漏反映社會現實的民歌傳統精神，校園民歌中寫實精神表現的作品雖不算多，當中卻有少數極能反映當時代的家國社會背景之下人們的深刻感受。而呈現在校園民歌中極為普遍的精神樣貌，則是浪漫情懷的傾向，這是歷代民歌中不曾出現的狀況。這裡所稱的「浪漫情懷」，指的是具有一種超脫於現實生活，而以心靈與精神感受為主的情懷。這成因一則與校園民歌創作者的年齡偏低有極大的關係，由於生活的體驗和認知尚淺，生命與生活的感受都顯得與現實有隔；再則是創作者多為大專院校校園裡的學生，生活的感受仍離不開溫室與象牙塔的氛圍，加上詩詞歌賦的閱讀，思想與感受總是著了一層夢樣的情懷。浪漫情懷的表現雖然不如現實反映的作品具有寫實的震撼力，然而也並不因此折損了校園民歌表現的真實情感，畢竟，這也是校園民歌創作者內心真實的表露。以藝術的感染力而言，兩者不分軒輊。

感於哀樂、緣事而發，是漢代樂府的創作精神，是為表達，而非創作，這正是民歌所以表現真摯的根源。晚明馮夢龍編山歌，也正認為山歌「存

真」，而極為重視。¹⁵⁴ 抱持這種創作精神，流露真摯情感的校園民歌也相當多。本文即以寫實、浪漫情懷，以及感於哀樂、緣事而發的創作精神，來探討校園民歌的精神表現。

一 寫實與浪漫的精神風貌

表現在民歌中，寫實精神抑或浪漫情懷，端看創作者的精神走向，以作選取為表達的方向。綜觀校園民歌的精神走向，寫實為少，浪漫為多，其精神表現是否能承載作品意蘊而使之具有高度表達力，是本文所要探討的依據。

（一） 現實精神的表現

校園民歌表現寫實的作品有四十首，數量雖不算多，然而反映一個時代的特殊情狀則仍然深刻。校園民歌中有一些反映台灣七〇年代家國、社會的作品，是透過寫實的精神來表現。〈西出陽關〉透過古時一出陽關便離開中原故土，而漂泊於塞外荒漠的艱困孤寞局面，比擬於台灣當時在國際上孤苦伶仃的情狀：

一出松山 一出松山 一出現代的陽關
兩頰便輪番笞打 灼熱的兩頰 被四方淒寒的風雨撻
一鞭汗 一鞭血 一鞭雨 所謂國際 那樣的氣候便是

連串的比擬，呈現出七〇年代國人一離開國土，便必須承受在國際間毫無保障的艱困局面，彷彿一個人毫無招架地承受四方襲來的強風暴雨。〈鄉愁〉

¹⁵⁴ 參見劉大杰《中國文學發展史》，台北：華正，2000年8月，校訂本，頁1136。

裡：「而現在，鄉愁是一灣淺淺的海峽，我在這頭，大陸在那頭」，只一灣淺淺海峽，卻是堅硬的壁壘，使國人無從跨渡，與〈爸爸喝酒的時候〉寫：「爸爸喝酒的時候，我就聽到黃河的怒吼..... 爸爸的醉意裡，有訴不盡的鄉愁」醉裡的思鄉悲切，都深刻的寫出七〇年代離開中國故土的國人，承受堅固的政治壁壘的無奈中，歸去無期的內心煎熬。後者透過「黃河怒吼」的想像，把爸爸思鄉時沈痛的表情顯現得極為深刻。這不只是一個人的悲痛，反映的是現實裡多少不得歸鄉的老兵的真實狀況。

在外交艱困的七〇年代，〈反共大遊行〉：「美麗的國旗，在人群中飛揚，自由的呼聲響徹雲霄。同胞們！這是我們挺身表現良知和血性的時候」，描繪在美華人遊行抗議美國與中共建交的場面，與呼籲國人奮起共度難關的激昂意志，而〈雲破天開〉：「國仇家恨不共戴天，逆天行惡必自敗，殺敵滅匪懷血債」，更控訴了美國與中共建交對台灣的不義。〈我吻了祖國的土地〉：「國際的逆流擋不住我的歸期，十月的光輝又使我們歡聚在一起，沐浴在祖國的溫情愛意，就像是投進母親的懷裡」，寫歸國華人在國慶日踏上國土那種歸家的感動，反映的是華人漂泊他鄉的無依。這些用詞雖嫌陳舊老套，但就反映現實這一層面，卻是極為真實。

〈紅毛城〉：「三百年來不曾停止的帝國主義，帶走了牠們的金壁輝煌，留給了我們是斷垣殘壁」既控訴帝國佔領台灣的不義，也寫出台灣歷史的沈痛。〈少年中國〉：「你對我說，少年的中國有新的學校，他的學校是大地的山川；少年的中國有新的老師，他的老師是大地的人民」，反映普遍以中國作為民族意識的七〇年代，¹⁵⁵ 生長於台灣的年輕一代，則企圖塑造一個新

¹⁵⁵ 參見楊照〈發現「中國」——台灣的七〇年代〉：「我們可以拿『發現台灣』來形容七〇年代的思想核心，不過七〇年代當時的人自以為發現的是『中國』，而不是台灣。」，《理想繼續燃燒》，台北，時報文化，1994，頁 132-133。

的理想中國的圖像，以透過「新的學校」，接觸「新的老師」為途徑，而不是「隔著迢遙的山河，去探望祖國的土地」，也不是以「遊子的鄉愁與哀歌」去默想那古老的中國。¹⁵⁶

在寫實精神所揮動的這些民歌創作，讓七〇年代的政治環境、外交窘況，以及人們在此艱困境況中表現的希望，與尋找民族發展的理想，都在民歌文本中生動地保留著這段歷史的真實。

在反映社會現象方面，則有〈我竟忘了問起你〉諷刺部分國人在個人前途發展的考量下，無視近現代史中日本帝國對中國的殘害，而不自覺的尋求精神上的妥協。¹⁵⁷〈別匆匆離家〉：「你嚮往新大陸，那裡蘊藏黃金的确不假，可是這裡的土地，也有寶藏等你去挖。」則反映許多的年輕人盲目嚮往出國，只想去淘金，卻引來許多的問題。¹⁵⁸不過內容對現實的問題完全不著一墨，其寫實的深度與廣度都極為薄弱。而〈薇拉之夜想家〉由年輕人對家的依戀，與期望回饋家庭的方式，深刻地反映出中國社會對下一代的愛與期望，是如何根深蒂固地傳承著傳統的家庭倫理與責任的要求。¹⁵⁹〈大書包〉描寫孩童背重重書包上學的辛苦情況，與〈學子心聲〉敘述學子面對聯考患得患失的心境，¹⁶⁰既反映出學生承受大人所加諸過重的期望，更諷刺普遍存在於社會那種「望子成龍」的傳統觀念。

透過這些民歌的寫實內容，這些七〇年代社會普遍存在的現象，確足以激起人們的省思與共鳴。

至於反映生活的校園民歌，也有十五首。如〈從不拒絕歸來〉反映七〇

¹⁵⁶ 參見張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》，台北：時報，1994，頁139。

¹⁵⁷ 其歌詞內蘊已在前文第三章第一節中有詳細的探討。

¹⁵⁸ 見陶曉清編《回家／想你／歌》，台北：皇冠，1980年2月，頁136。

¹⁵⁹ 其歌詞內蘊已在前文第三章第三節中有詳細的探討。

¹⁶⁰ 其歌詞內蘊已在前文第三章第二節中有詳細的探討。

年代大量從鄉下到城市謀生而無法適應都會叢林的人內心的痛苦，與〈騎馬找馬〉面對謀生不易的轉折心境，¹⁶¹ 都深刻的呈現出社會大眾為求生存所承受的內心煎熬，概括性甚高。而〈新春返鄉記〉逗趣的內容，表現的是返鄉擠火車的普遍經驗，〈雨中即景〉則是透過計程車司機的眼睛去描繪雨中街景，更寫出雨天路人搶著坐車時司機得意的情狀。〈拚宵夜〉寫工人下工後到小店頭拚酒、解饞的痛快情景，¹⁶² 這些作品都生動有趣地呈現出社會大眾平常的生活樣貌，令人在莞爾中倍覺親切。

比較特殊的是〈白浪滔滔向前航〉與〈我的鋤頭扛在肩〉，兩首反映先民渡海來台拓荒的現實境況，其反映的時代超越了七〇年代，是對台灣以前歷史的一份回顧。前者「茫茫風雨，那個不見天；滔滔白浪，那個海無邊。不能回首，回首嘛唐山遠。背井離鄉，志在四方。咬緊了牙根，向前航」，寫先民渡海來台，在海上經歷艱困的堅毅，與對前景充滿激昂的希望；後者：「趁著那雞啼的大清早，牽著水牛田裡跑，頭戴斗笠彎著腰，插秧耕種多辛勞，一日辛苦到黃昏，一年辛苦盼收成」，寫先民開啓山林的辛勞。前者所選取的內容具有較高的真實性，後者所描繪的畫面，實與一般農耕的辛勞情況無異，並未能準確的展現先民拓荒的艱困情境，因此難以觸發後人緬懷先民辛勞付出的感念之情。

縱然部分作品因未能準確的刻畫，使寫實的內容無法達到激盪人心，使人共鳴的審美狀態，但也絕不能因此否定了那些在寫實精神表現下，真實深刻地反映了一個時代的家國、社會與人們生活的作品。畢竟寫實的作品，往往是一個時代歷史面貌的見證。

¹⁶¹ 其歌詞內蘊已在前文第三章第二節中有詳細的探討。

¹⁶² 這三首民歌的內容表現在前文第三章第二節已有分析。

(二) 浪漫情懷的瀾漫

具有超脫於現實生活，而以心靈與精神感受為主要表現的校園民歌，大致展現為兩種方式：一是表現於內容上的浪漫情懷，一是透過意象的浪漫特質來表現。下文將以這兩類分別說明。表現於內容上的浪漫情懷，如〈小小貝殼〉：

小小的貝殼 像一所小樓閣 海浪將你遺落 孤零零地在沙灘上
輕輕地將你拾起 放在我的耳畔 隱約約我可聽到
一陣陣的浪潮 小貝殼似多情 眷戀海的聲音

關心海灘上的小貝殼，與生活、與現實、與社會政治都無關，那是心靈與物交流中，投射在貝殼上的情感流動，憐惜貝殼被遺落的孤單，想像貝殼也有眷戀海浪的心靈，表現的是對物感知的一種心靈活動之趣。又如〈小雨中的回憶〉：

我時常漫步在小雨裡 在小雨中尋覓
小雨像一首飄逸的小詩 常縈繞在我心裡
在沒人的雨中更顯得孤寂 但我臉上並不流露出痕跡
每當小雨飄過總喚起我的回憶

享受在小雨中寧靜地回憶往事，享受那似孤寂卻又如小詩般飄逸的自由思緒縈迴心頭的心靈感受。表現的不是生活中任何的煩惱，而是年輕人心頭常有的莫名輕愁。而〈青夢湖〉把徜徉在四月湖邊，心靈如詩的感受，更是描繪得淋漓：

清晨的涼露何等瑩潔 四月是希望與濃蔭覆蓋下的湖水

我是未啟航的小船兒 靜臥在岸邊
微風輕奏著幸福的歡欣 這兒擁有光和美
且讓我靜悄悄的安睡 享受這最後的寧謐
青色的夢圍繞著沈沈的湖水 啦..... 那甜美的情緒在緩緩的變化
我流動的思想就是這樣 慢慢地變成了詩

四月清晨湖水的青綠，讓人的心靈充滿希望；微風輕拂的舒暢，讓人感覺幸福；在光 and 美的流動中，綠蔭湖水一片寧謐。這甜美宜人的氣氛，讓未啟航的思緒，緩緩的醞釀成夢樣的詩句。這純然是心靈甜美感受的抒發，一種超脫於現實生活的精神表現，縱然並非人人都有如歌中醞釀成詩的經驗，卻都有過心靈與美景融會的精神享受。

另有一些歌曲，則是透過意象的浪漫特質，來表現浪漫的情懷，以〈撒落一路的杜鵑花〉來說明：

我採下滿懷的杜鵑花 撒在你門前小路上
你一步又一步輕輕走 我默默無言相送
請你戴一朵杜鵑花 請你停下來擦我的眼淚
撒落一路的杜鵑花 你我匆匆分手

杜鵑花在這首民歌裡，形塑了一份浪漫的悲情。柔美的色澤、花瓣柔和的線條，鮮明地從懷裡撒落門前，延綿一路，然而這美麗的畫面，映襯的是匆匆分手的悲傷。歌中以杜鵑花具有浪漫特質的意象，來凸顯匆匆分手的決裂，使遺憾的結局增添了一份美麗的傷感。而〈秋夜思〉則是運用多樣具浪漫色彩的意象，交織成綿綿的相思：

在靜靜的黑夜裡 我給你寫一封信

以低垂的夜幕為箋 我遂寫了滿天的繁星
把它寄給遙遠的你 帶著綿綿的相思
在靜靜的黑夜裡 我給你唱一首歌
以蟲鳴松濤為伴奏 我遂輕輕地唱一個秋
把它唱給遙遠的你 帶著綿綿的相思

靜夜裡寫信，寫滿天繁星在夜幕信箋上；靜夜裡唱歌，唱整個秋的蟲鳴松濤，這些意象的浪漫，承載著綿綿的相思，送給遙遠的情人。於是，濃濃的相思裡，因著靜夜、滿天繁星、蟲鳴、松濤這些浪漫的意象，而縹緲著濃濃的美感。〈把思念託付小雨〉也寫相思，是透過小雨這個浪漫的意象來傳達：

把思念化作小雨 遍灑雨中的你 如果你能會意 就讓那小雨紛飛
你不要撐起黑傘 揮去紛飛小雨 如果你能會意 別讓那年華老去
小雨紛飛一絲絲 傾訴我綿綿的衷曲
小雨紛飛一絲絲 就是我濃濃相思

這裡相思雖寫得明明白白，然而歌中的「你」未必會意，綿綿的相思只好委婉的藉著想像，讓雨幻作思念向「你」傳達。想像雨灑落「你」的一身，讓「你」瞭解相思意。雨在這首民歌裡成為傳送相思的浪漫意象，而這個意象使得整首歌都披上了浪漫的色彩。

這些以表達心靈感受為主，瀰漫著浪漫色彩的校園民歌，雖未能反映社會現實，卻是年輕人內在心靈真實感受的流露，仍然具有人情的共通性。然而，一些原為描寫現實生活的作品，鋪上一層抽離現實的浪漫情懷之後，那股來自生活真實的情感，與深刻的感受便消遁隱匿了。如〈漁唱〉：

茫茫蒼海中 有我一扁舟 碧海藍天為伴

啊我隨輕舟航 航向海天會 海鷗輕風為伍

我把網兒拋撒 像我飛揚的心 我將兒女情思 忘懷於碧海藍天

這裡所描繪的景與彷彿豁達的情，是抽離了漁人撒網捕魚，與洶濤搏鬥、汗流浹背的艱困之後，所表現的一種浪漫美感。漁人豁達開闊的胸懷，必是從生活搏鬥的艱苦中激發而來的體悟，絕非由蒼海、藍天、海鷗便能堆砌出來。

又如〈駝鈴〉：

聽到駝鈴就想起妳 那美麗善良溫柔的妳

那活潑熱情動人的妳 啊 可愛的沙原姑娘.....

狂風颳起漫天 黃沙從我的臉頰吹

七〇年代的台灣，沒有駱駝，因而沒有駝鈴，更沒有黃沙僕僕的沙原，這些想像自然帶有一種幻夢般具有距離的美感，但以在七〇年代的台灣這個時空抒發現代的愛情而言，卻不能否認它的矯情做作。就民歌要求抒發來自生活真正的感受、源自內心真實的情感這個要件，抽離了生活實際的人事地，或未能深入於生活的作品，都顯然缺乏真實情感的流露。鋪上一層浪漫情懷的作品，所形成另一種如夢的美感，是不容置疑，但因此缺乏了民歌該具有能撼動人內心真實感動的藝術表現，更是不能否定。

二 感於哀樂、緣事而發的創作精神

不為創作而創作，只為心中有所感，始發而為歌的校園民歌創作者，其實很多。有感於哀樂，或源於現實中各種使人激憤、使人悲鳴的現象，而為發抒、而為控訴，由於源自真情，作品都格外顯得情真意切。縱使有些作品在藝術技巧上不夠圓熟，也不失民歌反映內心真實感受的精神。

〈你的微笑〉是因心中極思念牽掛遠方的友人而作，因而真摯懇切；¹⁶³ 〈快樂的歌手〉是年輕的心裡漲滿了理想豪情，不得不發為歌，因而詞中流露著「背著吉他，流浪在天涯當個快樂歌手」的堅定；¹⁶⁴ 〈母親，我愛您〉是由於作者看到母親為他照顧不到一歲的小女兒時，祖孫兩人樂融融的情景，更想到母親當年不嫌棄總是調皮搗蛋的自己，¹⁶⁵ 而心中湧現了感謝之情，而使詞中慈母的形象鮮明，結尾「啊！母親母親我愛您」的呼喊極其感人；〈寫給太陽城的歌〉是作者初到屏東，震撼於那裡陽光的明朗、綠草的生命力，而為歌抒發心中澎湃的情緒，因而使自然不加雕琢的詞中，隨著作者的來到與離開屏東，流露著雀躍與不捨的真情；¹⁶⁶ 〈一條大道〉是欣見高速公路的興建帶給國家的經濟與人民生活的方便而歌詠，不為歌功頌德，歌詞的表達便見真情：「一條大道自己造，就靠我們的手一雙，這裡有的是理想，等待大家去完成。」欣喜於七〇年代國際外交困難，而大家為國家奮力建設的成就。¹⁶⁷ 〈雲破天開〉與〈反共大遊行〉都是因 1979 年 1 月 1 日美國與中共建交，而發出的憤慨與控訴，因而顯現激昂的愛國精神，與鼓舞人心的感染力。¹⁶⁸ 在校園民歌中多數的作品都在有感而發的情況下創作，因而顯出真情。下文再以〈勇敢的人〉與〈異鄉重逢〉來詳細探討。〈勇敢的人〉：

風大算什麼 我們不怕風 雨大算什麼 我們不怕雨

有風有雨 我們向前進 才是一個勇敢的人

¹⁶³ 關於〈你的微笑〉的內蘊，已在前文第三章第三節有詳細分析。

¹⁶⁴ 有關〈快樂的歌手〉的內蘊，已在前文第三章第二節有詳細分析。

¹⁶⁵ 見小怡〈從小就愛表演的王夢麟〉，《三月走過》，台北：皇冠，1979年，頁29。

¹⁶⁶ 關於〈寫給太陽城的歌〉的內蘊，已在第三章第四節有詳細分析。

¹⁶⁷ 參見《秋風裡的低語》，台北：皇冠，1979年11月，頁142。

¹⁶⁸ 兩首民歌的內容在本章上文「現實精神的表現」中已有分析。

跌倒算什麼 我們骨頭硬 眼淚算什麼 我們不會哭

咬緊了牙根兒 我們向前進 才是一個勇敢的人

俐落強勁的語氣，把風、雨、跌倒、流淚這些象徵人生的磨勵與困蹇都不放在眼裡，往往是基於一種大劫大難時激發出來的鬥志，藉以激勵自己，也激勵別人。沒有經歷過真正困苦，而需以強大精神力量去抵抗的人，實難有這般強勁截然的語氣，以及極其集中的激勵：「風雨中必須咬緊牙根勇敢向前」。作者正是從淪陷的越南逃出來的人，¹⁶⁹ 身經吃人的磨練，不前進，便成殘暴政治下的鬼，不容有一絲軟弱。緣事而發的激勵之詞，如鋼一般強硬有力。

〈異鄉重逢〉：

朋友歡迎你從遠方來 今晚就讓我為你接風洗塵

傾訴你的遭遇 數說些家鄉的事

我們漂泊異鄉偶然相逢 今晚在這寒冬夜裡圍爐舉杯言歡

替你暖一壺酒 撫去你一路的風霜

火光仍然熊熊燃燒在你我眸中 明天我們仍須在歲月裡趕路

為你唱一首歌 分享這短暫的重逢

漂泊異鄉的遊子，能在異鄉重逢相聚，格外珍惜。於是接風洗塵、圍爐舉杯，把酒言歡，說家鄉事以減鄉愁；一壺溫酒以撫去一路的風霜，在寒冬夜裡，享受短暫的重逢，明天，又是各自為前途奔忙。這是作者出國留學期間，總是和親友故舊匆匆見面，又匆匆分別。感嘆於各人生活領域不同，各自奔忙，見了面固然興致昂然，分手後卻倍感人生的無常。此時正逢中美斷交，使作

¹⁶⁹ 見陶曉清編《回家 / 想你 / 歌》，台北：皇冠，1980年2月，頁45。

者看透人生現實的勢利，卻也使在美國的中國人團結起來，這首〈異鄉重逢〉便是與舊友一次又一次相聚的紀念。¹⁷⁰ 由於出自肺腑的珍惜這些短暫的相聚，與國人團結的溫暖，使看似平鋪直敘的內容，處處流動著友情的濃烈溫馨。

第二節 校園民歌體裁的表現

表現在民歌上的體裁，不同時代各有其特殊的樣貌，漢代樂府民歌以敘事體為主，南朝民歌則大多以短篇的抒情體來表現，校園民歌脫離了傳統民歌受音樂曲調規範的限制，運用在民歌中的形式更是十分自由，一方面承襲著舊有的一些體裁，如敘事、抒情、說理的表現；一方面又有創新的樣式，如採用新詩或古詩詞為歌詞文本，或摻雜古詩詞於創作歌詞中，都是校園民歌在體裁上特殊的表現，下文將深入分析探討。除此之外，校園民歌中還有不少短小的小品體式，承載的內容或是人生中乍現的感受，心靈中剎那的靈光，或是對於人間寬闊的關懷，其中表現精巧、含蘊深刻的相當多，一併列入下文討論。

一 敘事、說理與抒情的體式運用

敘事、說理、抒情三種體裁，校園民歌均有表現，然而敘事說理的少，抒情則是極為大量，這是校園民歌體裁的一大特色。

¹⁷⁰ 見陶曉清編《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月。

（一） 敘事體式的表現

〈媽媽，請你不要哭〉、〈牙膏〉、〈入睡前翻閱〉、〈恬恬的故事〉、〈眉溪的故事〉、〈每一個春天的早晨〉、〈異鄉重逢〉、〈仲夏夜夢〉、〈話在兩端〉、〈夸父追日〉、〈拼宵夜〉、〈他們說〉等，是以敘事體式來抒情說理的作品，雖然數量甚少，卻有感人的表現。〈媽媽，請你不要哭〉在第三章第三節已有分析，這裡就以〈牙膏〉與〈恬恬的故事〉來說明。〈牙膏〉：

昨日匆匆又遠行 小兒小女問不停
這回別離要多久 說東說西要分明
笑指行囊裝的大牙膏 何時用完了 何時轉回頭
今日盥漱吃一驚 大型牙膏變小型
原帶牙膏七兩重 調換一支半錢輕
牙膏向來不重視 如今見到很高興 因為此中含真情

這是一首如極短篇故事一般雋永的敘事民歌，剪接了兩段劇情，便把一份深重真摯的親情刻畫得極為深刻而生動。第一段劇情是孩子捨不得和經常要出門到外地工作的爸爸分離，在爸爸出發前一天問爸爸何時回來，爸爸隨口回答：行囊裡的牙膏用完就回來！第二段劇情是第二天爸爸刷牙的時候，發現行囊裡的牙膏已被換成小支的。孩子不善於言說感情，使用實際的行動來宣示喜歡見到爸爸的深情，牙膏，在這裡成為孩子愛爸爸的代言。這樣濃縮的鏡頭，概括了孩子豐富天真的感情，以及爸爸感受到的溫暖親情。巧妙的敘事手法，讓原本悲嘆無奈的事情，轉為一幕親情溫馨傳遞的甜美畫面，誰能不為之感動莫名呢？另一首〈恬恬的故事〉，也是在敘事體式的運用下真情流露的作品：

有一位姑娘叫恬恬 坐在那小湖邊
我悄悄地走到她身邊 誰知她竟然沒發現
據她告訴我她小的時候 眼睛就看不見
當她向我敘述往事時 剎時她淚流滿面
她說在多年以前 結識了一位少年
他們天天在這裡相見 訴說著情話綿綿
誰知道美好情景不長久 如今少年遠去天邊
她在這裡等過一天又一天 一年過了又一年
秋風輕輕地吹過湖邊 湖面的浮萍片片
她依然坐在這小湖邊 懷念著美好從前
恬恬的遭遇實在可憐 我也不禁淚漣漣
我希望能天天來到湖邊 陪伴著可憐的恬恬

生動的敘述使故事的發生如在眼前。坐在湖邊那本不相識的女孩，吸引了歌詞中的「我」悄悄走到她身邊，「誰知她竟然沒發現」一句帶出了懸疑，轉折出下文跌宕的悲劇性：第一層的悲劇性，是女孩的眼睛看不見，已令人惋惜同情；第二層是令她淚流滿面的跌宕往事，一場曾經擁有的美好愛情，現在卻成爲一場放不下的追憶，坐在湖邊，正是因爲懷念。這故事的結尾是「我」也不禁因之同情而淚流，而興起天天來湖邊安慰女孩的心意。看似平鋪直敘的故事發展，在巧妙的敘事手法安排下，使女孩令人同情的遭遇產生很大的感染力，令人深深同情；而「我」在敘事中所表現人性中的純真善良，以及人與人之間純粹的關懷同情，卻又在恬恬的悲歌中流竄著一股溫馨。當兩者在故事中互相滲透之後，恬恬的故事便顯現一種哀而不傷的情調，令人玩味。

(二) 說理體式的表現

除了第三章第二節所分析激發生命鬥志，與蘊含哲理意蘊的作品之外，甚至連表達親情的〈感恩〉，與歌頌自然的〈秋蟬〉，都帶有說理的目的。有的直接說理，有的在抒情或記事寫物中寄託道理。〈惜時〉、〈時針與分針〉是直接說理、〈青春之歌〉與〈秋蟬〉則託寫景寫物以說明時光易逝，勉人要及時把握美好光陰；〈人生就像一朵彩雲〉與〈你的歌〉都在抒情的調子下，說明光明的前途需要自己去開創，只要肯嘗試，便能活出自己；¹⁷¹〈愛的真諦〉摘自聖經歌林多前書，條列式地說明愛的態度與意義。而〈誕生〉與〈排行榜外〉的說理不但直接，更頗能反映年輕人的心聲，值得詳細說明。

〈誕生〉：

有一個小孩他今天誕生了 有一個小孩他今天誕生了
從今天起我們要關心他 從今天起我們要鍛鍊他
在風雨中他並不懼怕 在陽光下他勇往直前
在挫折時他並不灰心 在快樂時他與人分享
等到一天這個小孩長大了 他能將眼淚化為歡笑
他能將懦弱化為堅強 他能將憎恨化為愛心

當一個小孩誕生，人們往往給予讚美與祝福，但這首民歌卻從說理的角度，強調「鍛鍊」的重要，並一連串以四句說明鍛鍊的目標，再說明鍛鍊後的成果是要使他堅強、使他勇敢、使他具有愛心。這不禁讓人聯想到國中國文課本中〈麥帥為子祈禱文〉一文具有異曲同工的內涵，皆強調透過鍛鍊，生命的質才變得可貴，因為他成為勇敢、堅強，與具有同情心的人。這番道

¹⁷¹ 這首民歌的內容已在第三章第二節有詳細分析。

理的說明，在艱困的外交中激起勃發向前的七〇年代，甚具有勉勵年輕人勇於接受人生鍛鍊的鼓舞作用。而〈排行榜外〉則從人生的多個層面去勸人樂觀進取：

你不要就此垂頭喪氣 你不要如此不言不語 榜外還有一片寬闊的
天空等待你去追求和尋覓

在她愛情的排行榜也許你不能拿第一 但是未曾注意的另一個她
她的眼裡只會有你

（在你生命的排行榜總有得意和失意 能否進入愛情的排行榜 看
你如何面對自己）

榜上的他未必擁有未必擁有整個世界 榜外的你應該不會應該不會
失去明天

（世上的人沒有永遠沒有永遠的勝利 世上的事沒有不變世上沒有
不變真理）

人生是很難解釋的東西 沒有一個天平能夠衡量運氣

（人生是漫長歲月的連續 數十年以後給你一個結局）

排行榜外 說明要再努力 排行榜外 另一種美麗

排行榜，是衡量成就高低，或是否被肯定的一種指標，但卻並非能衡量一切成敗得失的天平，這首〈排行榜外〉所論述的正是這番道理。歌詞一開頭便論說失意時不要垂頭喪氣：「榜外還有一片寬闊的天空，等待你去追求和尋覓」，排行榜只能評定部分的成就，還有更多的成就與生命的意義是排行榜無法衡量的，實在不該因此一蹶不振，不肯努力。並舉失戀為例，說明其實還有無數的機會可資努力追求。並從另一面說明，現在受到排行榜肯定

的人，也並非擁有了一切，得失實無法就此論定。接著更進一步論說，人生的成敗其實沒有一定的道理，也沒有永遠的勝利，人生漫長，一步一步的成敗，連接成數十年後才揭曉的結局，因此更不該因一時的失意而不肯再往前努力。整首歌詞便是最後一句：「**排行榜外，說明要再努力；排行榜外，另一種美麗**」來總結論點。簡直像一篇條理分明、層層推進的論說文一般，具有無比的說服力，並在總結全文的結尾中，給讀者一針強力的強心劑。

（三） 抒情體式的表現

抒情體裁的運用，是校園民歌中使用最多的手法，這與前文所論校園民歌瀟灑著浪漫情懷有相當大的關係。除了具浪漫情懷的作品外，甚至寫實的作品中，也多以抒情的體裁來表達，因此，抒情調子可說是校園民歌最為明顯的特質。凡是人生感受的抒發、愛情的嘆詠、思鄉的情懷、親情的呼喚，往往都由抒情體裁來表現。有的直抒胸臆、有的觸景生情、有的借景、有的敘事以抒情；有的是抒情小品、有的是滔滔抒臆，作品之豐，不勝枚舉，其中情景交融，或餘韻無窮的作品自然不少。以〈月琴〉為例：

再唱一段思想起

**唱一段思想起 唱一段唐山謠 走不盡的坎坷路 恰如祖先的步履
抱一支老月琴 三兩聲不成調 老歌手琴音猶在 獨不見恆春的傳奇
落山風向海洋 感傷會消逝 接續你的休止符 再唱一段唐山謠**

再唱一段思想起 再唱一段思想起

「思想起」是屏東恆春的民間曲調，總是在說唱故事的開頭，由一句「思啊想啊枝」來帶出，彈起月琴便唱出故事，而「唐山過台灣」是恆春老歌手陳達先生經常說唱的故事。開頭一句「唱一段思想起」便高度概括出恆春民間

這種說唱藝術的形象，唐山過台灣故事中人們種種跌宕悲喜與艱辛奮鬥的歷程，疊加著民間歌手個人生命的辛酸，悲戚之情油然而生，以致「三兩聲不成調」。這種個人生命與歷史重疊融會而跨越時空的同喜同悲，以及由個人生命的體驗而推向體會先人所經歷的悲喜與偉大的奮鬥精神，正是民間歌手與歷史、與生活結合之後，傳承著歷史軌跡而接合現代感受，而使人感懷與感動的一種民間藝術的表現。然而，當琴音彷彿猶在耳際，如今卻是「獨不見恆春的傳奇」。歷史的悲痛會隨著時間過去，但一種民間藝術不再被重視，所失去的不是歷史本身，而是現在的個人生命與生活經歷所融合的一種純樸真摯的表達方式。這是就事抒情的一首民歌，精準地勾勒出民間歌手彈唱思想起的神韻，也精準地以映襯手法抓住了事件令人慨嘆的關鍵：「老歌手琴音猶在，獨不見恆春的傳奇」，如此具有意義的民間曲調，如今卻是凋零。走筆至此，已令人興起無比悲嘆。一句「接續你的休止符」之後，連疊三句「再唱一段唐山謠，再唱一段思想起，再唱一段思想起」再三的呼喊，回應著歌詞首句「再唱一段思想起」，強烈地堆疊出一種極不願失去、極期望再續，一種在幾近絕望中祈求延續的心情；這呼喊的激切，又正宣洩著一股慨嘆的深沈。這是透過多種手法運用所達成深切抒情、餘韻不盡的一首極為成功的作品。下文所舉〈走在雨中〉則是能表現情景交融的抒情之作。

當我走在淒清的路上 天空正飄著濛濛細雨
在這寂寞黯淡的暮色裡 想起我們相別在雨中 不禁悲從心中生
當我獨自徘徊在雨中 大地孤寂沈沒在黑夜裡
雨絲就像他柔軟的細髮 深深繫住我心的深處 分不清這是雨還是淚
記起我們相見在雨中 那微微細雨落在我們頭髮上
啊 往事說不盡 就像山一樣高 好像海一樣深

甜蜜綺麗彩虹般美麗往事

走在雨中，使人觸景而悲從中來，曾經在雨中相見而那段「**甜蜜綺麗彩虹般美麗往事**」又遽然與黯淡暮色一起龐然地罩滿心頭。淒淒、濛濛、寂寞黯淡、獨自徘徊、大地孤寂、黑夜的意象，鋪展一幅悲傷的背景，呼應著觸景生悲的心境。當時雨中兩人，今日獨自徘徊，益形孤單使人更思過往，連雨絲都像他的細髮；細髮又象徵當日的親近，又更反襯如今的孤單，於是洶湧的悲傷難抑，淚已與雨渾然齊下：「**分不清這是雨還是淚**」。至此，雨跟往事、跟悲傷也渾然一體。何以一場細雨使人如此悲傷？只因「**甜蜜綺麗彩虹般美麗**」的往事，有說不盡的深刻、說不盡的多。今昔相對映，同樣細雨，兩種心境。抒情總離不開事與景，這首民歌最先因景觸動了往事，往事觸動了情，又因情悲而景也寂寞黯淡了，以致景與往事與情互相滲透，互相融合，而渲染成一股澎湃難抑的悲傷。最後「**啊！往事說不盡，就像山一樣高，好像海一樣深，甜蜜綺麗彩虹般美麗往事**」，是所以悲傷的說明，也是內心無以壓抑的感嘆。

然而，校園民歌中，也有些內容與情感都顯得浮淺的抒情作品，如〈小秘密〉：

記不得有多久沒見到你 只覺得我的世界多寂寞

我想要告訴你 我心中的小秘密 小秘密就是我在想念你

如今你遠離 離開我遠遠地 我哭泣 我哭泣也是為了你

民歌的淺顯明白，是經由洗鍊的手法與精準的語言，達到高度的概括中呈現豐富的意涵。這首歌曲的內容在文句中已表達無遺，既沒有蘊含豐富的詞，也不覺豐沛的情感，只如囁語般呢喃自語。「見不到你」、「多寂寞」、「我哭

泣」、「爲了你」都是平面的記敘，文辭的背後完全沒有深刻情感的厚度，沒有任何傷感的表情，欲抒發的情感便難以使人感動。校園民歌被認爲有過多的情歌而如靡靡之音，大概指的就是這一類。

二 與詩詞結合

由於校園民歌是從大專院校興起與展開，雖然那些學生也是來自社會各個階層的普羅大眾，但畢竟在七〇年代能考上大學並不容易，他們所受的教育比社會大多數的人爲多，這使校園民歌出現一些過去民歌較少看見的現象，以古詩詞入樂、新詩入樂、摻雜古詩詞於創作歌詞中，以及歌詞用詞偏向雅緻，是校園民歌不同於傳統民歌的表現。關於用詞雅緻方面，留在下文探討，這裡要探討的是以古詩詞、新詩入樂，以及摻雜古詩詞於創作歌詞中的藝術表現。

（一）移植新詩為民歌

最早帶起新詩入樂形式的是被譽爲現代民歌之父的楊弦，他首先把國內詩人余光中先生的八首詩譜成曲，開啓以新詩入樂爲校園民歌的風氣。這創新的作法，原先是爲了找尋有別於當時流行的西洋歌曲，而能代表「我們自己的」民歌的一種形式。當初只是一種嘗試的作法，卻爲後來參與校園民歌創作者學習，並藉此表現新詩中中文的音樂性，¹⁷² 致使這類的作品漸多，在本論文整理出來的有四十八首之多，至於這些作品是否具有民歌藝術的特質，便極值得探討。

新詩入樂成現代民歌，在發表之後受到質疑，雖然余光中先生爲文駁

¹⁷² 參見楊光榮〈民歌與詩〉，《秋風裡的低語》，台北：皇冠，1979年11月，頁134。

斥，認為詩與歌本不分家，¹⁷³ 然而古時的那些歌詩，歌本身即是詩、詩本身即是歌，與現在把本來已有的新詩，配上音樂而成為民歌，性質仍為不同，因為基本上，新詩的創作，原先並不考慮民歌的獨特性質。任何一種新的藝術手法進入文學作品中，只要能產生高度的藝術效果，都該被接受，然而民歌的藝術特質有別於一般的文學作品，它更在意普遍性的表現，因此本文即以普遍性的表現，作為檢查新詩入樂是否具有民歌表現的準則。

這四十八首的新詩，有的在用詞、文意的內在邏輯，與內容的普遍性方面都有明顯的表達，入樂為民歌，自然可使校園民歌的創作形式更為豐富。如〈並不知道〉、〈鄉愁〉、〈出塞曲〉、〈蘭花草〉、〈答案〉、〈下雨天的週末〉、〈西出陽關〉、〈鄉愁四韻〉、〈歌〉、〈青夢湖〉、〈我送你一首小詩〉等，都具有這些民歌特質。以〈鄉愁〉為例：

小時候 鄉愁是一枚小小的郵票 我在這頭 母親在那頭
長大後 鄉愁是一張窄窄的船票 我在這頭 新娘在那頭
後來啊 鄉愁是一方矮矮的墳墓 我在外頭 母親在裡頭
而現在 鄉愁是一灣淺淺的海峽 我在這頭 大陸在那頭

一生的漂泊在四組複沓的句子中層層推進，推進至不得回去的鄉愁，詩中透過郵票、船票、墳墓、海峽這些具有高度概括，卻又極生活化的詞語，在不斷強調的「這頭」、「那頭」中，使鄉愁產生極大的感染力。況且詩人創作這首新詩時，即以民謠的整齊句式，與複沓的章法來表現，使之入樂為校園民歌，自然極為恰當。又如〈並不知道〉：

雨露並不知道 為什麼一定要向大地飄落

¹⁷³ 參看余光中〈民歌的常與變〉，《楊弦的歌》，台北：洪健全教育文化基金會，1997，頁 67-68。

江河並不知道 為什麼一定要向大海奔流
地球並不知道 為什麼一定要圍著太陽循行
就像我並不知道 為什麼我的思念總是飛向你
為什麼我的腳步總是朝向你 為什麼我的心啊總是環繞你
像他們那樣日以繼夜 無遠弗屆 分秒不停

雨露向大地飄落、江河向大海奔流、地球循太陽繞行，都是普通的常識，加上「並不知道」的疑問，用以襯托出「**就像我並不知道，為什麼我的思念總是飛向你**」，一語道破那思念切切不能停歇的心情，具有很高的表達力，讓人共鳴。

這兩首都使用複沓的句型，以普羅大眾能懂，並深諳其意涵的事物來表達出人們心裡普遍的感情，諸如此類的新詩入樂，當然是極為優秀的民歌作品。

然而，無可諱言的，這些以新詩入樂的校園民歌中，遣詞用字大多偏向雅緻，其中不乏艱澀難懂之語。由於新詩講求創造性的表現，文意與想像的跳躍，使詩的內蘊往往是表現在幾層輾轉與錯綜連結之後，沒有相當的文學素養，實難以看懂。何況部分作品的內容，已脫離普羅大眾的生活經驗與感受，就更難以承載民歌普遍性的特質。如〈你的心情〉、〈向海洋〉、〈帶你回花蓮〉、〈青鳥〉、〈梅雪爭春〉、〈風〉、〈月琴記〉、〈偈〉、〈江湖上〉、〈白霏霏〉、〈迴旋曲〉、〈搖搖民謠〉、〈小小天問〉、〈民歌〉、〈民歌手〉、〈長短調〉、〈金縷鞋〉、〈月河〉等，或多或少地具有上述所言，有其與大眾產生隔閡的因素存在，筆者認為這些因素並不適合作為民歌文本的特色。以下即舉〈迴旋曲〉與〈金縷鞋〉為例說明，〈迴旋曲〉：

琴聲疏疏 注不盈清冷的下午
雨中我是垂死的泳者 曳著長髮向你游泳
音樂斷時 悲鬱不斷 如藕絲
立你在雨中 立你的波上 倒影翩翩 成一朵白蓮
在水中央 在水中央 我是負傷的泳者
只為採一朵蓮 一朵蓮影 泅一整個夏天
仍 漾漾 仍 漾漾 仍 藻間流浪
仍夢見採蓮 最美的一朵 最遠的一朵
莫可奈何 你是那蓮 仍立在雨裡 仍立在霧裡
仍是恁近 恁遠 奇幻的蓮 仍展著去年仲夏的白豔
我已溺斃 我已溺斃 我已忘記 自己是水鬼 忘記你是一朵水神
這只是秋 蓮已凋盡

寫蓮之美勾動著作者整個心靈魂魄，在夏末初秋眷戀最後一朵白蓮的沈醉又悲鬱的心情。就內容上，通篇沒有描寫蓮的姿態，蓮在這裡似乎不是一個具相，而是個人心靈反射出高度嚮往的一種清絕之美，這份感受已超出於一般賞蓮愛蓮的審美活動，只是屬於個人內心深處獨自陶醉、自我反射的心靈活動，顯然並不具有心理與審美的普遍性。就遣詞用字而言，高度詩化的用語：「注不盈清冷的下午」、「雨中我是垂死的泳者，曳著長髮向你游泳」、「在水中央，我是負傷的泳者」、「泅一整個夏天」、「仍漾漾 仍漾漾，仍藻間流浪」，這些高度凝練，極其婉轉，氣氛淒迷的詩句，必須要幾層翻轉，才能在詩的內在邏輯與韻律中整合其意蘊，這顯然極不應合民歌用詞具體、明朗、親切、直率，與高度概括的特質，而與大眾有層疏遠的距離。這類詩語言具有高度藝術表現的詩作，該留在新詩的範疇去分析探討，以享受賞詩的審美樂趣，

若作為民歌的代言，則難以達成抒發普遍感受的使命。

而如〈金縷鞋〉則是另一種缺失：

再為我歌一曲吧 再笑一個淒絕美絕的笑吧
月亮已沈下去了 露珠們正端凝著小眼睛在等待
再為我歌一曲吧 再笑一個淒絕美絕的笑吧
等待你去踏著 踏一個軟而濕的金縷鞋走呀走回去
在他們底眼上 像一片楚楚的蝴蝶
等待你去踏著 踏一個軟而濕的金縷鞋吧

以民歌易解易感的特質來看，這首民歌的內容，實令人費解，原因是這本是周夢蝶〈關著的夜〉一詩的第一節，並且被刪去接著「**像一片楚楚的蝴蝶**」的最後一句：「走在剛剛哭過的花枝上」。〈關著的夜〉原為一首長詩，寫一個女鬼，「以超現實的素材表露有情，盪漾著一份淒美的無奈。」¹⁷⁴ 在任意擷取不完整的一節詩句，套上〈金縷鞋〉為題之後，完全表露不出原意，內容的不完整讓人不解所云，題目更與內容的意涵無直接關聯，兩者相合使詞意更不明確。因此，「**歌一曲**」、「**淒絕美絕的笑**」、「**軟而濕的金縷鞋**」、「**楚楚的蝴蝶**」中的歌、笑、金縷鞋、蝴蝶，似乎都是具體的東西，在詩裡卻僅形成一種迷離朦朧的意蘊與氣氛，實叫人難以在唱詠之中同時興起深刻的感動與共鳴。

（二） 古詩詞今唱

引古詩詞入樂為民歌，是校園民歌創作者擷取民族瑰寶，以表現於現代的一種民族尋根的途徑，選取的原則並不在內容的普遍性，而是在於表現一

¹⁷⁴ 見楊昌年《新詩賞析》，台北：文史哲，1982年9月，頁342。

種民族獨有的文化特色，以使當時能劃界出與西方不同的自身民族性，一方面又能使校園民歌增添了一種古典的中國韻味。入樂的古詩詞都是學生較為熟悉的作品，如王維的〈相思〉、張繼的〈楓橋夜泊〉、孟郊的〈遊子吟〉、李商隱的〈相見時難別亦難〉、李煜的〈浪淘沙〉、〈虞美人〉與〈相見歡〉、柳永的〈雨霖鈴〉、蘇東坡的〈水調歌頭〉、陸游的〈釵頭鳳〉、曹雪芹《紅樓夢》裡的〈好了歌〉等，藉著音符的承載，古詩詞中的意境，在現代人的心裡再度反芻。

其中最值得注意的是〈好了歌〉：

世人都曉神仙好 唯有功名忘不了 古今將相在何方 荒塚一堆草沒了
世人都曉神仙好 祇有金銀忘不了 終朝祇恨聚無多 及到多時眼閉了
世人都曉神仙好 祇有嬌妻忘不了 君生日日說思情 君死又隨人去了
世人都曉神仙好 祇有兒孫忘不了 痴心父母古來多 孝順子孫誰見了

人生各種的感慨，在淺顯明白的字句中概括而出，道盡人對擁有功名、錢財等種種現實利益的執迷；對嬌妻、兒孫等親情的痴心與牽掛，終了卻都是一場空。世人都得面對這樣難捨卻也難真正美滿的人生，從古唱到今，人人深有同感，實具有極大普遍性的藝術表現。

另有幾首校園民歌，則是以古詩詞的部分句子加入創作歌詞之中，使內容意涵達到豐富飽滿的作用。如〈赤壁賦〉、〈孔雀東南飛〉、〈海外思李白〉與〈西出陽關〉，都使用了這種結構方法，並且都有很高的表現。就以〈孔雀東南飛〉為例說明：

一個人不妨多有幾許惆悵 只要不再有這齣悲劇
一個人不妨多有幾回猶豫 只要不再有這齣悲劇

莫讓那悲劇又重演 那悲劇又重演

眼前溫柔的靈魂 豈不是夢中的倩影 為什麼無可奈何

只當她是窗外一朵浪漫的雲

幾千年來的故事 竟不曾喚醒猶豫的你 為什麼無可奈何

孔雀東南飛 五里一徘徊

〈孔雀東南飛〉原是東漢末年一首用民歌手法表現的敘事長詩，敘述一對忠於愛情、爭取婚姻自由，卻犧牲於舊家長制度與社會道德下，夫婦被迫分離的悲劇。詩的第一句便是：「孔雀東南飛，五里一徘徊。」生動具體地的描寫出夫妻被迫生別離時，那再三徘徊不忍離去、不捨分離的悲痛與依戀交纏的深刻心情。這首校園民歌的作者不但挪用〈孔雀東南飛〉為題，作出充滿如原詩中「生別離的悲痛」的含意，更援用原故事的意涵，延伸為這首校園民歌意蘊的基調：「莫讓那悲劇又重演」，然而縱使在現代，多少癡情男女，仍然未能如願的擺脫社會或家庭加諸於他們感情上的阻攔，「眼前溫柔的靈魂，豈不是夢中的倩影，為什麼無可奈何？只當她是窗外一朵浪漫的雲。幾千年來的故事，竟不曾喚醒猶豫的你，為什麼無可奈何？」使無奈別離的悲劇一再重演，讓女子溫柔的深情在男子的猶豫裡，像浮雲一般的飄然而逝，只嘆奈何。最後還是如幾千年前一樣的悲劇，重演著「孔雀東南飛，五里一徘徊」的難捨難離。以原詩首兩句概括全詩悲傷情感的「孔雀東南飛，五里一徘徊」加入，作為創作歌詞的最後兩句，於是壓縮著幾千年深情難寄的無奈，又一次在再三不忍捨離的徘徊中，餘盪不盡。不但使情感增加為流動古今的深度，也使意蘊因此豐富飽滿。

三 精巧的小品

校園民歌中以短小的篇幅、簡約的文辭來承載內蘊的小品體式，其中表現得精巧，含蘊也豐富的實在不少。如前文分析過的〈勇敢的人〉、〈老師斯卡也答〉、〈小小貝殼〉、〈小雨中的回憶〉等就是內蘊豐富的精巧民歌小品，下文再以〈答案〉與〈春天的故事〉來詳加說明。

〈答案〉：

天上的星星 為何 像人群一般的擁擠呢
地上的人們 為何 又像星星一樣的疏遠

只有兩個問句，藉著人群與星星兩者羅列的型態作對比互譬，便把人與人之間空間是擁擠，情感卻疏離的現象呼之而出，鮮明的意象在人們心裡產生極大的撞擊，引起極深的感嘆。才兩句歌詞，便有如此寬廣的意涵。再看〈春天的故事〉：

黃昏的時候我散步到小溪旁 見到一位美麗的姑娘 純潔又可愛
啦 啦 我不禁問她 春天的故事
她搖搖頭對我笑一笑 送我一枝小小的銅鈴花

短歌中，有「我」散步的悠然自適、有小姑娘的天真模樣、有人與人自然交流的情趣，還有春天的信息。小女孩純潔可愛的模樣，有著春天一樣的氣息，因為這氣息，讓「我」不禁問她：春天的故事；她只是天真的搖搖頭，卻遞出一朵象徵著春天的銅鈴花。短短五句歌詞，便充溢著鮮明的人物形象，與豐富的意趣，實非常精巧。

這些吉光片羽的小品，內蘊豐富、語句簡約，容易讓人反覆唱詠而覺韻味無窮。

第三節 校園民歌風格的表現

風格對於文學，指的是文學作品中所表現出鮮明的獨特性，如同一個人的獨特個性一樣。沈謙在《文學概論·文學的風格》中解釋風格是「文學作品中所流露的特殊風味與品格，也就是作家的個性與人格在作品內容與形式上的綜合表現，顯示出來的某種特色。」¹⁷⁵ 中國文學傳統一向重視「文如其人」，早在曹丕《典論·論文》即言：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。」而劉勰在《文心雕龍·體性篇》也認為由於作者的性情與受到習俗陶冶的不同，以致「才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深、習有雅鄭」，而使文章產生「典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡」八種不同的風格。至於風格的種類，則各家有不同的命名，唐司空圖《詩品》就分了雄渾、沖淡、纖穠、沈著、高古、典雅、洗鍊、勁健、……等二十四品；清姚鼐則把文章風格分為「陽剛」與「陰柔」兩大範疇，陽剛相當於豪放，陰柔相當於婉約，又認為在這兩大範疇不同程度的互相結合下，產生出多種多樣不同的風格，並且剛中必有柔、柔中必帶剛，沒有絕對的剛與柔的表現。

176

作者的獨特個性投射在文學中形成的風格，使作品具有一種鮮明突出的審美特質。然而本文探討校園民歌的風格，則不從個別創作者的的作品中討論，仍然依照本論文把校園民歌作品作為一整體來分析。況且除了創作者的個性影響著作作品的風格之外，其實一個時代的風氣、地域環境、創作族群的特質，都有重要關係。這些條件反映在校園民歌，由於創作族群幾乎集中在

¹⁷⁵ 見沈謙《文學概論》，台北：五南，2003年10月，頁93。

¹⁷⁶ 參見劉大杰《中國文學發展史》，台北：華正，2000年8月，校訂本，頁1177-1178。

大專院校的學生，所形成年輕化與高知識水準的情況，使校園民歌具有相當多偏向雅緻、柔美，與輕快活潑的風格；抵抗七〇年代國際外交困窘而揭示民族自尊的政治環境，又使校園民歌創作出不少充滿剛毅豪壯風格的作品，都使校園民歌具有了多樣不同審美特質的風格表現。歸納校園民歌的風格，表現在語言上的有樸有雅，各有千秋；表現在作品整體情調上的有剛毅豪壯、有柔美、還有輕快活潑多種不同的風格。

一 校園民歌的語言風格

明代以前，所謂正統文學都集中在知識階層，因而詩詞歌賦的語言風格都偏向雅緻；而在民間流傳的文學，未受到文人染指以前，則都顯現出淺顯質樸的語言特色。因而傳統民歌的語言表現，一向都是在淺顯明白、素樸自然的特質上顯現出洗鍊精準的藝術成就。但時空的改變，今日民間與知識階層的區隔早已打破，教育普及的七〇年代，知識份子便是來自社會各個階層，相對的，民間各階層都有相當多的知識份子。由於知識的普及，文字書寫趨向雅緻，便是自然的現象。而校園民歌的創作來自知識份子高度集中的大專院校，這現象必然更為明顯。因此，校園民歌的語言風格表現，除了發揮傳統中素樸自然、明白淺顯的特質外，還有另一種詞藻較為典雅的風格出現。在知識普及的現代，只要不過於雕琢華麗、艱澀難懂，仍能表現出語言的活潑精準，並普遍為大眾所共鳴，這現象實該被接受的。

（一） 質樸的審美意趣

校園民歌創作者努力摸索傳統民歌精神與藝術手法的態度，使校園民歌仍然保留了相當多傳統民歌所特有的樸素自然風格。如第三章分析過的〈外

婆的澎湖灣》¹⁷⁷、〈陽光與小雨〉¹⁷⁸、〈打漁的兒郎〉¹⁷⁹、〈讓我們看雲去〉¹⁸⁰、
〈老師斯卡也答〉¹⁸¹、〈捉泥鰍〉¹⁸² 等就是語言極其自然樸素而親切有味的
作品。下文再以另一首〈釣魚樂〉來說明：

一釣竿 一竹簍 找一個清涼的樹蔭下呀 放鬆身心來垂釣
小溪旁 大湖邊 只要是開放的好地方呀 不管那魚兒大或小
嘿 拋開塵念和煩悶 偷得浮生半日閒 修心養性在其中
學那姜太公 願者來上鉤 哇哈哈 哇哈哈 哇哈哈 哇哈哈
不問收穫 不分你我 釣魚樂融融

自然直率的語言是這首民歌的特色。「一釣竿，一竹簍」簡約而口語化的兩
組語詞便把釣魚人輕鬆愉悅的形象勾勒而出，「小溪旁、大湖邊，只要是開
放的好地方呀！不管那魚兒大或小」像說話一般的語氣，卻是精鍊的語言，
把釣魚人豁達開朗、隨遇而安的心胸表露無遺，加上「嘿、哇哈哈」自然而
出的語氣詞與笑聲，無拘無束的氣氛便瀰漫在歌曲之中。而「偷得浮生半日
閒」與「姜太公釣魚，願者上鉤」已是人們常掛在嘴上的話，在這裡不但能
傳達出閒適的意涵，更顯現出親切率真的情味。而另一首〈我知道〉則巧妙
地透過四個簡單淺顯的問答句，來說明別人為我們的付出：

小朋友 你知道嗎 我們吃的米哪裡來
我知道呀 我知道 那是農人種的
小朋友 你知道嗎 我們吃的魚哪裡來

¹⁷⁷ 〈外婆的澎湖灣〉歌詞分析見前文第三章第一節。

¹⁷⁸ 〈陽光與小雨〉歌詞分析見前文第三章第一節。

¹⁷⁹ 〈打漁的兒郎〉歌詞分析見前文第三章第二節。

¹⁸⁰ 〈讓我們看雲去〉歌詞分析見前文第三章第二節。

¹⁸¹ 〈老師斯卡也答〉歌詞分析見前文第三章第三節。

¹⁸² 〈捉泥鰍〉歌詞分析見前文第三章第二節。

我知道呀 我知道 那是漁人捉的

小朋友 你知道嗎 我們穿的衣哪裡來

我知道呀 我知道 那是工人織的

小朋友 你知道嗎 我們是怎樣長大呢

我知道呀 我知道 父母養我長大

「小朋友，你知道嗎？」這般親切的語氣，與「我知道呀！我知道」如此傳神地描繪出小孩子稚嫩天真的回答，既生活化，又藉著「那是農人種的」、「那是漁人捉的」、「那是工人織的」、「父母養我長大」四句答話，便概括出「一日之所需，百工斯為備」的道理。歌詞裡沒有任何一句論說的語氣，沒有任何一個嚴肅的語詞，卻在親切自然而用詞淺顯的問答中，道出了一個常人往往忽略的事情：我們要記得並感謝那些默默為我們付出辛勞的人。四個看似平常的問答，透過這樣具有反覆節奏的巧妙安排，使人自然興起反省，激發感恩之心，道理既存於言中，也溢於言外，具有教育的意義，表現實為高妙。

用最平實的語言，簡要的內容，便能精準地表達出深刻的感受或令人深省的道理，最為不易。上述兩首作品都達到了這樣技巧洗鍊的境界，驗證了校園民歌中，確實具有這份質樸的審美意趣。

（二） 文雅的審美意趣

校園民歌從知識階層中興起，首先便是以詩人余光中的現代詩譜曲而唱，而後新詩、古詩詞入樂，起手便呈現出偏向雅緻的風格。其後雖有李雙澤路線，另闢寫實與質樸的表現方式，但浪漫情懷的瀟灑，以及為表現浪漫的情感及思想，詞藻的運用、意象的經營，使歌詞的風格傾向文雅，便是自然而然的現象。因此，校園民歌中有相當多的作品在語言風格上，顯現出在

質樸的基調中偏向文雅的現象，而部分是刻意模仿古詩語法的作品，便顯得更為典雅了。不過，只要不過度雕琢、不以詞害意，能達成傳達意涵的流暢與普遍性，使眾人能懂，便也不失民歌的本質。下文便以〈三月思〉、〈誰來海邊〉、〈赤足走在田埂上〉來分析探討。

〈三月思〉：

三月 推舵的手劃破的三月

故鄉啊 你埋入我眼中 是一把一把的兒歌

三月 撒種的手種下的三月

記憶啊 你雕刻於心上 是搖遙遠遠的家

有多少芳草 有多少泥香 有多少風雨 有多少鄉愁

三月 驀然回首白頭的三月

故鄉啊 我自身上失去的是一腔燃燒的笑

「推舵的手劃破的三月」、「你雕刻於心上」、「一腔燃燒的笑」等詩化而文雅的用詞與句子，排列於淺顯明白的「有多少芳草、有多少泥香、有多少風雨、有多少鄉愁」之中，使民歌的語言風格傾向了文雅，但並不因此造成文意解讀的障礙，及內容表達的流暢性。離鄉、懷鄉的愁緒依然明白的躍然紙上。像這般既文雅卻淺顯的語言風格表現，在校園民歌中非常普遍。〈誰來海邊〉也是這樣的例子：

我在陪伴夕陽 聽海浪低語 守著漁船歸航 尋找星星閃耀

片片浪花風裡來 濕透了回憶 誰能帶來安慰 讓我忘記煩惱

悄悄地我聽見遠處聲聲呼喚 朦朧地我看見星兒滿天閃爍

我盼望那親切影子終於來到 那是他 是他

我在陪伴夕陽 聽海浪低語 守著漁船歸航 尋找星星閃耀

「我在陪伴夕陽，聽海浪低語，守著漁船歸航，尋找星星閃耀。片片浪花風裡來，濕透了回憶」，這些句子既文雅也浪漫，但連接詞語淺顯、文意明白的下文，非常流暢，不見雕琢，反襯托出獨自在海邊回憶的孤寂心情。另一首〈赤足走在田埂上〉，語詞雖文雅，卻表現得恰到好處，不顯過度：

黃昏的小村道上 灑落一地細碎殘陽
稻草也披件柔軟的金黃綢衫 遠處有蛙鳴悠揚
枝頭是蟬兒高唱 炊煙也孃孃隨著晚風輕飄散
赤足走在窄窄的田埂上 聽著腳步霹啪霹啪響
伴隨著聲聲親切的呼喚 帶我走向童年的時光
鼻中裝滿野花香 成串的笑語在耳畔
霹啪霹啪的足聲響徹田埂的那邊

整首民歌的用詞雖然傾向文雅，卻也淺顯明白，「灑落一地細碎殘陽」、「遠處有蛙鳴悠揚」、「鼻中裝滿野花香，成串的笑語在耳畔」幾句尤為典雅凝練，然而這些典雅的詞藻仍然極為自然易懂，配合著「炊煙也孃孃隨著晚風輕飄散」、「聽著腳步霹啪霹啪響」等活潑有致的句型節奏，使整首民歌在文雅的調子下，跳躍出輕鬆愉快的情緒。這樣恰到好處的文雅，增添了詞趣，卻沒有閱讀上的負擔，實為上乘之作。

然而，有些民歌，文詞語句經營的典雅，已是過度凝練如詩詞，含意又在意象隱喻之中，閱讀總要幾層想像，則無法達到詞意明白易懂的效果，如〈歸〉就是一個例子：

夕陽餘暉在天際 兩三襲白雲浮移

晚風伴暮色沈寂 輕舟翩翩晃孤影
兩岸山薄霧輕凝 牧笛正吹送歸曲
我拄藜邊行 望著潺潺流潯 能否載我離愁東去
鐘鼓寒山鳴 陣陣傳寂靜 如來可曾知我歸去
夕陽餘暉在天際 兩三襲白雲浮移 牧笛正吹送歸去

「兩三襲白雲浮移」、「晚風伴暮色沈寂」、「輕舟翩翩晃孤影」、「兩岸山薄霧輕凝」、「鐘鼓寒山鳴，陣陣傳寂靜，如來可曾知我歸去」，這些高度凝練的句子，實不容易讓人聽之看之便能心領神會，總要再三咀嚼，始能會意。縱有朦朧的美感籠罩，卻不能引起共鳴，就有違民歌的精神。

二 剛毅豪壯的呼喊

凡是表現剛毅奮鬥、樂觀進取的精神，或景物壯闊的描寫，或人生跌宕的豪情，都屬於剛毅豪壯的風格。前文第三章主題分類中列入第二節第一項「激發生命的鬥志」裡的校園民歌，都具有樂觀進取的精神，而第一節「民族情感的追尋」中也有一些表現激昂剛毅，與人生跌宕豪情的作品。這些作品總是能夠激勵人心，或使人同起慨嘆的共鳴。前者以〈青春之歌〉為例，後者則以〈竹林迴響〉來說明其中表現壯美的風格特質。

〈青春之歌〉：

青春的腳步 歡樂的年華 失去的光陰莫追悔 生命待開創
駕著那彩雲 我要遊向四方 虔誠的祈願 青春歌聲嘹亮
飛翔呀飛翔 海闊天空 盡情飛翔
飛翔呀飛翔 學那海鷗 追求理想

切莫再遲疑 青春一去不回頭 把握時光向前衝 光明在望

歌詞一開頭：「失去的光陰莫追悔，生命待開創」即充滿了樂觀向前的志氣，「駕著那彩雲，我要遊向四方」更是豪情萬丈，而「飛翔呀飛翔，學那海鷗追求理想」是極為正面的觀念，「把握時光向前衝」是爲了追求理想。貫串整首民歌的積極態度，以及高昂的志氣，激發一股向上的精神，感染力相當強。〈竹林迴響〉則是一首熱血之歌：

家國豈能忘 男兒當自強 心懷老爹娘 從容上戰場

月光照瀉在池塘上 池塘上 微風飄動著銀波浪

遙望故鄉老爹娘 離家豈能不斷腸 血淚詩斷腸 天明魂斷橋

明日殺敵時 竹林成迴響

作者讀到一則驚心動魄的抗戰事蹟「竹林遺書」的故事，深受感動，而在〈竹林迴響〉中寫下他們爲國奮鬥的堅毅，與遠離故鄉的悲痛。「家國豈能忘，男兒當自強」、「明日殺敵時，竹林成迴響」的堅毅與高昂的鬥志，不禁讓人欽佩他們的精神，感念他們熱血的爲國付出；而「心懷老爹娘，從容上戰場」那種內心夾帶悲痛卻堅毅得義無反顧的志氣，更令人爲之動容；然而「遙望故鄉老爹娘，離家豈能不斷腸」，長久埋在心裡的悲痛，正顯現出個人縱有至高的鬥志、愛國的情操，但面對整個客觀環境無法避免的衝擊時，實是莫可奈何，只能默默承受。相對的，由於這份承受的剛毅，又更讓人爲之敬佩，也爲之深深同情與慨嘆。剛毅的精神揉合沈痛的心境，壯美風格在這首民歌中表現無遺。

除此，還有〈紙鳶〉：「嫦娥尚奔月，緣由心意遷；人間互愛事，全仗意志堅。」的意志堅定；另有〈誰笑我癡狂〉：

世人笑我太癡狂 誰知親情最難忘
老家田園依山傍 最難忘是老爹娘
世人笑我太癡狂 唯知友情最難忘
好友相聚多歡暢 而今分飛常思量
世人笑我太癡狂 唯有愛情最難忘
花前月下訴衷腸 此情綿綿情意長
世人笑我太癡狂 唯知真情最難忘
花雖飄零月有殘 心中有情豈無常

既是親情、友情、愛情、真情最難忘的重情重義，又是「花雖飄零月有殘，心中有情豈無常」，縱使人生總有不能圓滿的遺憾，心中的真情卻不會改變，真摯與豪放豁達的胸襟，散放出一種光明洞達又有情的高尚精神。這些都是具有剛毅豪壯審美特質的上乘作品。

三 柔美婉約的低語

相對於上述具有壯美的審美樂趣，校園民歌中有更多的作品，則是表現出柔美婉約的風格。舉凡表現纖細的情感、浪漫的情懷、人與自然的和諧，都屬於柔美風格的特質。校園民歌中愛情主題與抒發人生感受的作品甚多，甚至自然風景的描寫，都重在表現人與自然的融合境界，因此，校園民歌中有相當多的作品呈現出柔美的風格。試看〈落葉相思〉：

同樣是清風吹髮 同樣是粉蝶雙雙
相思樹的落葉掩埋了熟悉的一雙影子
只想再一次握妳的手 只想再一次看看妳的臉

往往是情感細膩、敏感多情的情懷，才會被這些「清風吹髮、粉蝶雙雙、相思樹、落葉」的景物觸動失戀的心弦，興起「只想再一次握你的手、看看你的臉」這般執著的癡情。另一首〈寄〉：

悠悠白雲 戚戚我心 相思意 何處寄

輕輕風兒 鬱鬱情愁 為情憂 你知否

白雲若解相思意 應把心兒遙相繫

風兒若曉情愁苦 請將愁兒輕吹走

表現的一樣是纖細多情的情懷。白雲的飄動正與相思一般無從寄託，而使我心悲戚；連輕風吹過，煽起的不是愜意，而是愛情的憂愁，這憂愁正因你不知相思意，而讓我的感情空飄盪；要白雲遙繫相思意，請輕風將愁吹走。纖細的情感描述，像是低語呢喃一般。

這種情調的書寫，在愛情主題的校園民歌中佔了多數，而其他主題的民歌，也不乏這種風格的表現。如〈留一盞燈〉：

留一盞燈 讓流浪的人有一種回家的感覺

留一盞燈 讓晚歸的人有一種被等待的感覺

不要讓孤獨常常來作伴 不要讓寂寞啃蝕疲倦的心靈

留一盞燈哦 留一盞燈哦 留一盞燈哦

讓流浪的人有家的感覺、晚歸的人感覺被等待的溫馨，如此細心體貼的善意，其實由自己害怕孤獨，與被寂寞啃蝕的痛苦，所推及別人的一份溫暖人情。再三呼喊：「留一盞燈哦！」那種懇切之情，反襯出自身的感受，也延伸了對別人的同情，致使一片溫暖佈滿了整首民歌。再如〈一早醒來〉：

觀音山頭霧裊繞 淡水河畔雨瀟瀟
是誰多事吹洞簫 杜鵑泣血枝頭叫
遠方遊子睡不著 靜坐窗前聽芭蕉
淅瀝淅瀝雨哭了 怎比思親心煎熬

在外求學，思家思親的愁緒，是透過「霧裊繞」、「雨瀟瀟」、「吹洞簫」、「杜鵑叫」、「聽芭蕉」的多重意象來表達，加上「淅瀝淅瀝雨哭了」的融情於景，把思親的深重心情委婉道來。

這兩首民歌表現的情感都非直率，前者在對別人的體貼溫暖中隱藏自己的寂寞之情，後者是藉景寄情，細膩婉約的審美趣味濃厚。而藉景寄情的婉約風格，在校園民歌中更是極為常見。

校園民歌中還有一種具有柔美風格的作品，是表現人在天地間的和諧狀態，和心靈與自然融合為一的精神境界。在前文第三章第二節分析過的〈月琴記〉、〈行到水窮處〉，第四節的〈微光中的歌吟〉、〈聽泉〉、〈空山靈雨〉，與本章第一節分析過的〈青夢湖〉，都是這一類風格的說明。現在再以〈一窗清響〉為例分析：

且讓那柔柔的風兒吹 莫掩住典雅的芬芳
走入這令人陶醉世界 就像一首詩 就像一首歌
每一個早晨我都伴著妳 每一個黃昏我也與妳相依
有時候我會對妳高聲歡唱 有時候我也對妳輕聲細語
但是妳總是對我默默無語 永遠一樣無聲無息
且讓那柔柔的風兒吹 莫掩住典雅的芬芳
走入這令人陶醉世界 就像一首詩 就像一首歌

這一個窗前的世界，「且讓那柔柔的風兒吹，莫掩住典雅的芬芳」讓人透過窗的透明，心靈與窗外的景物相伴，而陶醉在如詩如歌的優美情緒中。雖然窗總是默默無語、永遠是無聲無息，但窗能讓人的視線通往窗外，讓心靈的空間延展，與窗外景物相融；窗前靜坐：「有時候我會對妳高聲歡唱，有時候我也對妳輕聲細語」抒發心中種種情緒。一窗清響，是一個讓人自在自適的地方。與物相依、與景相往的精神融合，使心靈清寧，陶然於如詩如歌的美好感受中，正是人處於天地中的一種和諧狀態。這份和諧中沒有任何的衝突與激盪，有的是一種柔和美好、精神滿足的況味。這類民歌表現出來的，也是柔美的審美趣味。

四 輕快活潑的詠唱

如果說活潑輕快是年輕人的專利，在校園民歌中會得到證明。由於校園民歌的創作者偏年輕化，人的一生中，大體上在年輕階段正是尋找自我、追求夢想的炙熱時期，因此校園民歌中有不少鼓勵人心、激勵鬥志的作品。這些作品的內容積極樂觀，歌詞文句的節奏輕快，充滿活力。除此，還有一些歌詠自然與抒發生活樂趣的作品，都以一種輕快的節奏、活潑的內容來詠唱，如前文第三章第二節分析過的〈迎著風迎著雨〉、〈捉泥鰍〉、〈拼宵夜〉、〈春天你來〉，第三節的〈想你的時候〉、第四節的〈聽泉〉，和本章第二節的〈春天的故事〉、上文的〈釣魚樂〉，有的以語氣詞，和簡短俐落的語詞來表現輕快的節奏，如〈迎著風迎著雨〉：「**來吧！朋友往前去，往前去，戴著你的斗笠**」的「來吧！」是堅定的語氣；「往前去、戴著你的斗笠」是語詞簡短俐落造成節奏的輕快，兩者相和產生出讓人無從猶疑的奮發決心。有的以活潑有趣的內容來展現輕快的風格，如〈老爺車〉：「**老爺車，拜託你，你**

快快往前行；老爺車，求求你，別搖頭又嘆氣」擬人手法的逗趣鏡頭、〈拼宵夜〉：「(八仙總出六股輪翹頭)看誰人卡行，(四四總不愛九怪單超)醉的是見頭」拼酒划拳的生動畫面。也有使用疊字詞以顯現輕快節奏的，如〈聽泉〉：「潺潺的水兒流呀流不停，串串的輕響也數不清」的「潺潺」、「串串」單音重疊，產生出跳動般輕快的節奏。而這些民歌，往往又由輕快的音樂節奏來承載，這樣就更形活潑。下文再以〈讓我們看雲去〉來詳細分析：

女孩 為什麼哭泣 難道心中藏著不如意
女孩 為什麼嘆息 莫非心裡躲著憂鬱
年紀輕輕 不該輕嘆息 快樂年齡 不好輕哭泣
拋開憂鬱 忘掉那不如意 走出戶外 讓我們看雲去

簡短的語句：「年紀輕輕」、「快樂年齡」、「拋開憂鬱」、「走出戶外」形成輕快而明朗的節奏，簡要而指示明確的內容：「不該輕嘆息」、「不好輕哭泣」、「拋開憂鬱」、「忘掉那不如意」、「走出戶外」、「讓我們看雲去」，顯現樂觀的精神，兩者相和，展現出輕快活潑的調子，讓人聞歌而心也為之開朗。〈看我！聽我！〉也是一樣：

看看我 聽聽我 我歌唱為了你 我裝扮為了你 朋友
手牽手 走向我 我歡樂為了你 我憂愁為了你
聽我唱 你也唱 不要害羞不要怕
拍拍手 微微笑 你我都是好歌手
看看我 你不會忘記我

簡短的語句加上疊字：「看看我」、「聽聽我」、「手牽手」、「走向我」、「聽我唱」、「你也唱」、「拍拍手」、「微微笑」，來表達「不要害羞不要怕」、「你我

都是好歌手」的鼓舞意義。語句的簡短與疊字，都會產生輕快活潑的節奏，而「我歌唱為了你、我裝扮為了你」、「我歡樂為了你、我憂愁為了你」整齊的句式，也一樣排列出輕快的韻律。而這些節奏輕快的句型，承載著樂觀奮鬥的內容，使民歌整體的顯現出一股年輕的活力與向上的精神。

而另一首描述歸家的〈踏在歸鄉的路上〉，不是激勵性的內容，一樣表現活潑輕快的調子：

快快趕路回去 回到我的鄉里 那兒有我的回憶 寫了滿山底
抬起頭向前望 遙望我的故鄉 那兒有我爹娘 是否別來無恙
故鄉已經在望 和夢裡一樣 多少年的企盼 終於回到它面前
路兒雖遙遠 我卻不疲倦 加快了我的馬鞭 歸心似箭

這首民歌的輕快調子，主要由內容來呈現，「歸心似箭」的心情帶動著整首民歌的韻律走向輕快。一開頭「快快趕路」即邁開輕快的腳步啓程，接著「抬起頭向前望，遙望我的故鄉」已在回家的路上，下一步即是「故鄉已經在望，和夢裡一樣」，隨即便是「終於回到它面前」。快速的內容節奏反映著歸家心切的雀躍心情，並藉著字數相似的句子，表現出整齊而輕快的韻律，緊緊的呼應著內心急切的情緒。

這些輕快活潑的民歌，並列於其他風格的民歌中，充分的展現著校園民歌年輕活潑的氣息，成為校園民歌中一項特殊的風格。

第四節 校園民歌美學形式的表現

這一節要探討的是校園民歌在美學形式上的表現。這裡所謂的美學形式，指的是使用在歌詞創作中，有助於表現內容或審美作用的各種手法的運用。

複沓章法與賦、比、興的手法運用，自《詩經》即有精彩的表現，尤其「比興」兩項更爲歷代學者極力研究的對象。再加上意象的使用，五者都是歷代民歌常有的表現方式。前人於此已有許多優異的作品示範，再者，這些藝術手法的運用，早已滲透於各種文學創作中，不只是詩歌韻文，就是散文、戲曲、小說，當中具有高度表現的已多得不可數計。校園民歌不但繼承了這些藝術技巧，更靈活的運用各種修辭方式，產生相當多藝術表現優秀的作品。

在前文已討論過校園民歌有極多的作品風格偏向文雅，事實上，有部分作品更是作者刻意學習或模仿古詩的語法，形成雅如古詩的作品，由於這是美學形式的一種表現方式，所以留在這一節來探討。

由於 2005 年張雅文在《台灣現代民歌研究——以 1975-1985 年爲例》的論文中，對於校園民歌的音韻表現已有相當仔細的分析，本文不擬在這方面重複探討，而另從校園民歌繼承傳統民歌的藝術手法：修辭方面的賦比興，意象的使用，與章法結構的複沓句；以及校園民歌創新的藝術手法：多項修辭技巧的巧妙運用，與模仿古詩語法的藝術表現來分析。

一 校園民歌中的賦、比、興

在《毛詩序》中就有言：「詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。」風、雅、頌指的是不同的內容性質，賦、比、興是詩歌三種不同的表達方法。可見賦、比、興的藝術手法，早在《詩經》已普遍的運用。葉嘉瑩在〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與

情意之關係看賦比興之說〉，對賦比興涵義的說明是：

「賦」者，有鋪陳之意，是把所欲敘寫的事物加以直接敘述的一種表達方法；所謂「比」者，有擬喻之意，是把所欲敘寫的事物借比為另一事物來加以敘述的一種表達方法；而所謂「興」者，有感發起興之意，是因某一事物之觸發而引出所欲敘寫之事物的一種表達方法。¹⁸³

葉嘉瑩所談的雖是《詩經》的賦、比、興三種手法，與後代作為詩歌表現普遍運用的賦、比、興未必涵義全部重疊，但後代的解釋卻從《詩經》詮釋而出，具有密切的關聯。以葉嘉瑩之說為依據，直接敘述的作品，即是賦的手法；比，是譬喻，王夢鷗《文學概論》對「比」的說明可以參看：「『比』是用類似的東西來說明原來的東西。更精準地說：應該是用其他事物的類似點來代表原事物的特點，而這特點乃是作者意象所在。」¹⁸⁴；興，則是假託外景，興發內感。¹⁸⁵ 賦比興的寫作手法，已是文學創作上既重要也普遍使用的表達方法。作為文學作品中民歌體裁的校園民歌，自然也有相當多這類手法的表現。

（一） 校園民歌在「賦」的表現

直接地鋪陳敘述，把一件事物或一種感情表達得深刻感人，是文學中「賦」的藝術表現。校園民歌運用「賦」為表達方法，實為不少，本章前文第三節分析過的〈釣魚樂〉，把釣魚的樂趣表達無遺，就是個成功的例子，再如〈新春返鄉記〉：

¹⁸³ 見葉嘉瑩《迦陵談詩二集》，台北：東大，1999年10月，頁118。葉嘉瑩之說特就《詩經》中每一首詩的開端而言，與後代把賦、比、興視為詩歌的普遍手法不同，但依其所解釋的意思，如去除《詩經》的特定文本，仍與後代解釋的通義相合。

¹⁸⁴ 見王夢鷗《文學概論》，台北：藝文，2005年10月，初版，頁127。

¹⁸⁵ 見沈謙《文學概論》，台北：五南，2003年10月，頁170。

新年到 新年到 車站人潮買車票 費盡艱辛買張光華號 早上七
點台北開 一路飛馳跑得快
朋友好心來交代 車到台中莫要醒不來 睡到台南下車就發呆
昨夜試穿新西裝 收拾行李備妥當 再把皮鞋擦光亮 然後安心睡
床上 一夜夢裡歸故鄉 家人倚門長相望
早晨醒來已經八點半 火車已在百里外

以鋪陳的手法，把返鄉前一天忙於購票、試穿新西裝、收拾行李、擦亮皮鞋、夢裡已歸故鄉、第二天卻睡過了頭火車跑了，那份離鄉的人新春返鄉前既興奮雀躍，也為「衣錦」的體面而繁忙的心情，用逗趣的筆法直接一一生動地敘述，概括了很多人同樣的心情，顯得非常親切。另一首〈河堤上的傻瓜〉，透過鋪陳敘述，表達的是一份單純的深情：

我在長堤上等著你 天空正好飄著毛毛雨
我想回家拿把雨傘 又怕你找不到我
這樣的小雨雖然清涼 我卻不願你淋濕頭髮
但我在常堤等著你 一直不見你的人影
從黃昏到黑夜 這河堤只有我在雨中擔心你的頭髮
我在長堤上等著你 天空正好飄著毛毛雨
我想回家拿把雨傘 又怕你找不到我

在河堤上等待心上人出現，突然下起雨，回家去拿傘，就怕心上人找不到他；不拿傘，又怕雨淋濕了心上人的髮，卻從黃昏到黑夜，都等不到他。人物在事件經過中，心裡經歷難以抉擇的矛盾，與從熱切的期盼中失落的轉折跌宕心情，都在鋪陳的敘述中刻畫得極其生動。

還有〈春雷輕響的早晨〉，也是運用賦的手法，把一份深重的感情表達得深刻感人：

春雷輕響的早晨 你陪我聽細雨
我們靜靜站在一起 細聽那雨的旋律
我知道 你將遠行 我知道 你離情依依
我知道 你沒有說的千言萬語
春雷輕響的早晨 在濛濛的細雨裡
我們默默揮一揮手 雙眼裡有千言萬語
你知道 我會等你 你知道 我相信你
你知道 我盼望歲歲伴你聽細雨

在春雷輕響的早晨一起聽雨，似是美好的情境，卻是面對離別而不捨的心情，在鋪陳的敘述中，表現得深刻感人。而站在濛濛雨裡揮手道別，卻有堅貞的信任與永遠相伴的美好盼望，也在鋪陳的敘述中，不但把深刻的情意表達得餘韻不盡，更顯現出一份哀而不傷的格調。

內心細緻的情感，能在賦的手法運用下表達深刻，實不容易，校園民歌這些作品，都把賦的技巧運用得極為成功。

（二） 校園民歌在「比」的表現

內心幽微的感受，縱是極其精鍊的文詞往往也難以表達明白，但運用準確貼切的譬喻，卻往往就能一語道盡。因此在文學創作上，「譬喻」表達方法的使用，極其普遍。民歌表達人內心真實的感情思想，諸多纖細幽微的情感，都得藉助於巧妙的譬喻來顯現。比，即譬喻，或稱比喻，依王夢鷗在《文學概論》所言，那些借譬喻來說明的原事物的特點，正是作者欲要表達的意

象所在。校園民歌中也常見使用「比」的藝術手法，來表現意象。如本章前文第一節分析過的〈小雨中的回憶〉：「**小雨像一首飄逸的小詩**」，便以「飄逸的小詩」來比喻「小雨」，而使在小雨中回憶，產生詩意般孤寂卻思緒飄動的意象。又如〈情深無邊〉：「**這是否一場夢，像雨天裡的閃光，你的柔情一片，震動了我的心靈。**」這個「雨天閃電」的意象，正是「內心強烈地被柔情所感動」的意象。

校園民歌中使用譬喻的作品非常多，〈鄉間的小路〉裡：「**繽紛的雲彩是晚霞的衣裳**」，以「衣裳」的比喻來使雲彩形象化；而〈春天帶來新希望〉中：「**生命好似一滴朝露，轉眼就不知去向，何必為生命憂傷！若心中有陽光，明天充滿歡唱，春天就會帶來新希望**」，以「朝露」比喻「生命的短暫」，這個比喻雖然並不新鮮，因為在曹操的〈短歌行〉已有：「譬如朝露，去日苦多」，但在這首民歌中以此勸勉人們：生命如此短暫，怎可浪費時光去憂傷，還是非常有說服力。再如〈老師斯卡也答〉：「**你來時的天空像嬰孩甦醒的臉；你走時的天空像嬰孩哭泣的臉**」，把老師是否到山上來，學生心裡會有截然不同的心情，刻畫得很深入。「嬰孩甦醒的臉」是充滿生氣與歡樂的；「嬰孩哭泣的臉」卻是徹徹底底傷心的。〈夜的海邊〉中：「**這世界需要你我的熱情，若是你只肯盲目相信命運，那就像水草跟隨著潮汐。**」以「水草跟隨著潮汐」的比喻來說明生命若是「盲目相信命運」，便只能隨環境的擺佈，而沒有自己的目標與方向，極為貼切。贈送給畢業生的〈鳳凰之歌〉：「**莫為別離黯然無語，相逢本若一場筵席。展翅高飛鵬程萬里，切莫徬徨切莫遲疑。**」以「筵席」的聚散來比喻「相逢」之後必也分離，這比喻雖老套，但藉以勸勉畢業生：對離別要釋懷要看開而展翅高飛，仍然具有相當大的鼓勵的作用。

在校園民歌中使用「比」的表達方法，能如上述列舉的作品般使歌詞的意涵得到充分表達的作品非常多。然而，也有一些並不怎麼高明的比喻，如〈夕陽下〉：「**黃昏裡，雲兒遙遠，飄渺如輕煙**」，以輕煙比喻雲，兩者的同質性過高，以具相比喻具相，便沒有使之形象化的藝術效果。再如〈季節雨〉：「**在黃昏的天空，我看到那彩帶一樣的迷濛**」，以「彩帶」來比喻「黃昏迷濛的天空」則極不貼切，彩帶在人們的印象中是鮮麗的，怎會「迷濛」呢？當然極不妥當。

（三） 校園民歌在「興」的表現

校園民歌在賦、比、興這三種表達方法的使用，相對於「賦」與「比」的大量使用，假託外景，興發內感的「興」則相當的少。因某一事物的觸發而引發內心感受的作品，如本章第二節分析過的〈走在雨中〉即是極為成功的作品。其他明確地使用了「興」的表達方法的，有〈梅雨季節〉、〈小山坡〉、〈風，告訴我〉、〈椰子樹上的陽光〉、〈夜的海邊〉與〈落葉相思〉等。

〈梅雨季節〉因「**風從林梢掠落，雨點一滴**」這眼前景物的觸動，使已經失落的「**在梅雨的季節裡你我相聚，擁著風兒和小雨挽著手相依**」的美好往事，又浮上心頭；〈小山坡〉因「**夕陽西下晚風吹，小小山坡幾朵彩雲，落葉飄過我頭上**」的美麗景色，而想起家鄉的小山坡，不禁熱切的呼喊：「**啊！小山坡，一點一滴忘不了，我會回來這地方，請你不要把我忘記，六月初夏蟲聲鳴，我又回到老地方，找尋往日歡笑，留下無限回憶。**」；〈風，告訴我〉因春風吹來，見眼前「**海鷗飛了好遠好遠**」與「**藍天裡有多少白雲**」這些景物飛散的景象，而聯想到心上人的離別，而發出「**也許你要說聲再見，勿忘我在故鄉等著你，如果你在遙遠異鄉，想起我請你呼喚我。**」的盼望，思念

不已，更託付小燕兒去探訊：「他是否曾在夕陽下，他是否曾在月亮下，想念我」這樣深切的感受。而〈椰子樹上的陽光〉是因「椰子樹飄曳在這金色的夕陽裡」與「浮動的晚雲伴繽紛的笑語」的美麗景色，而在內心激發一股奮進的情緒，彷彿「微風在耳旁輕輕地唱起青春的旋律，告訴我前進、前進、前進」，感覺「希望在今日來臨」。

〈夜的海邊〉與〈落葉相思〉則是校園民歌在「興」的表現上，最為出色的兩首。先看〈夜的海邊〉：

天邊劃過的流星 一轉眼無蹤無影
天邊藍色的星星 它依然閃爍晶瑩
海水不斷地沖激 散佈著詩的聲音
海水深藍的可以 水平線上點點帆影
在黑夜的時候 還能看到星星
這世界需要你我的熱情 若是你只肯盲目相信命運
那就像水草跟隨著潮汐
船它已經離港 隨著風逐漸遠去 船它有了方向 歸去載滿星星

夜空中星星閃爍，與黑暗的海上有船航行的景色，觸發了作者的聯想，從「在黑夜的時候，還能看到星星」的愉快感受，聯想到「世界需要你我的熱情」，人熱情的付出與貢獻就像星星在夜空中閃爍一般，使世界更美好。又從「船航行在黑暗海上，它自己的方向」的景象，聯想到人縱使在困亂的環境中，也要掌舵好自己的方向，讓自己的前程如星星一般明亮而美好。這是作者到海邊露營時所觸發的感受，透過「興」的表達手法，充分的表現出年輕的活力與樂觀積極的精神。而〈落葉相思〉則是一首情歌：

亮彎彎的月兒高高掛 烏溜溜的眼睛醉我心扉
同樣是清風吹髮 同樣是粉蝶雙雙
相思樹的落葉掩埋了熟悉的一雙影子
只想再一次握妳的手 只想再一次看看妳的臉
為何留下的只是妳的背影 留下的只是一輪明月
只是一筐相思 一片惆悵 啊 啊
月兒仍是戀著海洋 粉蝶仍是伴著花朵
我卻伴著遍地的落葉 迷失在相思樹的清風裡

本是「明月高掛又倒影海上」、「清風吹髮」、「粉蝶雙雙飛舞」的美景，教人賞之而愉悅，卻因景物依舊，人事已非，而使作者觸發了傷感。舊日相戀的人那熟悉的影子，已被相思樹的落葉掩埋了。同是一輪明月的美景，如今內心卻只有相思的惆悵。面對「月兒戀著海洋、粉蝶伴著花朵」的情景，更添感傷了。觸景傷情，正是「興」的表達方式，在這首民歌裡使用得極為自然，而使惆悵之情渲染得深刻感人。

二 校園民歌的意象經營

黃永武《中國詩學·設計篇》對意象的解釋是：「『意象』是指作者的意識與外界的物象相交會，經過觀照、審思與美的釀造，成為有意境的景象。然後透過文字，利用視覺意象或其他感官意象的傳達，將完美的意境與物象清晰的重現出來，讓讀者如親見親受一般，這種寫作的技巧，稱之為意象的浮現。」¹⁸⁶ 這些意象，有些是經歷代文人使用，而普遍以指涉一固定的意義，

¹⁸⁶ 見黃永武《中國詩學·設計篇》，台北：巨流，1982年，頁3。

如「望月」便具有「思鄉」之意、見「楊柳」便是離別；有些則是該文本內在意涵中獨有的意義，如朱自清的〈背影〉，由父親的背影這一意象，來象徵父親的愛，在其他文本中並不普遍具有這樣的指涉意義。這兩種意象的表現方法，在校園民歌中都有所表現。前者如「陽光」意象的使用，往往象徵著活力與希望。如〈歡樂在陽光下〉：

在充滿陽光的日子 曾踏著輕騎看著鳳凰林中撒落的光芒 笑語隨
微風飄盪 如今時光飄逝 如今各奔前程 朋友 朋友 可仍是往
昔的活潑可愛的笑容

「陽光」的明亮光芒，正象徵年輕的活潑，與充滿希望；「楊柳」的意象則是離別。又如〈鄉色酒〉：「三十年前你從柳樹梢頭望我，三十年後我從椰樹梢頭望你」，這「柳樹」正是三十年前離別的意象。

而在文本中經營意象，以表現一具有獨特意涵或意境的，在校園民歌中使用得非常多。如〈湖〉：「一片湖、千落葉，湖上飄著我的愛；愛深深、湖也深，無言中，落葉飄落妳的湖心。」，歌詞中「湖」這個意象，在這裡是藉以代表為「妳的心」，而「落葉」這個意象，則是「我對妳深深的愛情」。組合這兩個意象為「葉落於湖心」，便表現出「我把愛深深的投進妳的心裡」這樣情感深刻的意涵。再如〈漂鳥〉：

好像河流永遠追尋海洋 好像夜航須要依賴星光
生命不能永遠沒有歸宿 有些羽毛不能離開風霜
漂鳥他們不能停止流浪 天空裡有一支歌 莊穆的歌 不斷呼喚
一聲聲 一句句 說著永恆和光明 那旋律 他們無法抗拒

「漂鳥」這個意象，可以傳達的意涵有很多的可能性，但在這文本中，漂鳥

不能停止流浪，並非表達漂泊的無奈，也非感嘆，而是比喻為追求理想而努力的飛向人生目標的意思。因為前文已有隱喻：「生命不能永遠沒有歸宿，有些羽毛不能離開風霜」，生命的歸宿就是人生的理想目標，為了能到達自己的理想目標，就必須像漂鳥在不斷的飛翔中熬風霜，而磨練牠飛翔的能力，與堅強的意志一般。漂鳥這個意象，在這裡成爲一種積極爲理想奮鬥的象徵了。

意象的經營，有時以直抒的方式來呈現，有時以比喻來表露，有時則是一種象徵，各種手法都是爲了表現一種意涵或意境。

如〈仲夏夜夢〉：「仲夏的夜裡，螢火蟲飛來飛去。啊！我躺在青草地不知不覺進入那夢鄉裡 迷濛的月色灑遍了這小天地，月影下的妳披了件銀色羽衣。」便是在敘述中把「螢火蟲」、「青草地」、「月色」、「銀色羽衣」的意象直接地呈現出來。仲夏夜裡螢火蟲晶瑩閃爍的幽靜，與青草地的舒適，讓人不禁進入夢鄉。夢裡一樣是仲夏的幽靜美麗：是迷濛月色、是女孩披著銀色羽衣。透過這些意象的組合，表現出夢裡夢外都瀰漫著仲夏夜晚的氣息。

藉由意象來比喻所欲表達的意涵的，如〈煙〉：

往事說來總是煙 隨風久放遠 只有當時昇煙的手 皺紋深可見
無知孩提 變成老年 高堂坐鏡前 往事如何不是煙 飄渺夢裡見
往事說來總是煙 隨風久放遠 只有當時昇煙的手 皺紋深可見
相知故舊 終成分散 明月照淚前 往事如何不是煙 飄渺夢裡見

這首民歌藉由「煙」這個意象所具有的朦朧特質，來比喻久遠的「往事」，可說是極爲貼切的。在分散多年後，記憶在腦海裡的親人與故舊，已與現實距離越來越遠，而漸漸變得朦朧不清，但卻又確實存在。這與「煙」總是把

現實的情景縹緲得朦朧不清，彷彿隔於現實之外一樣。往事的飄渺，經過具體意象的「煙」來比喻，不但讓人頗有同感，更顯現出一種深刻的哀愁。

而由意象作為象徵，以表達出思想感情的，如〈旅人的歌〉裡：「而今把你我隔成兩個世界，是否還同一個月亮、同一個太陽？」這裡的「月亮」與「太陽」的意象，其實都不是指實際的景物，而是象徵為「兩人共通的情感」。又如〈假日〉：「我背起心愛的吉他，我要到夢想的地方，去尋求無邊的理想，將生命的色彩填上。」這裡「色彩」的意象，也是一種象徵，象徵「多采多姿」以及「體驗豐富」的人生。

意象的經營，在校園民歌中使用得相當多，有些意象具有創造性，由上述例子中便可見證。但也有一些意象，不斷的被使用，如：雲、風、太陽、月亮、雨、霧、夕陽、夢等意象，在校園民歌中出現的次數相當頻繁，有些便顯得陳舊老套、創造性不足，如〈我依然戀你如昔〉：

風在吹著 雨在下著 暮色深深輕如煙 絲絲細雨 淡淡如愁

在那初次相見的地方 等待著你的歸期 我依然戀你如昔

風、雨、暮色這些意象堆砌一起，似乎營造一種淒涼哀傷的氣氛，卻未能表現深刻的情感。因此「我依然戀你如昔」的結尾，不但難以引起情感的共鳴，反顯出意涵的淺陋。再如〈回憶的影像〉：

昨日燃燒的夕陽 彷彿是閉上雙目 把我帶到你的夢中

回憶你影像 曾經是那麼安詳

今晨明亮的陽光 再次覆蓋我身上 在你身旁多麼溫暖

為何那影像 曾經佇立在遠方

燃燒的夕陽，卻像閉上雙目，實讓人難以作如此的聯想；以陽光的意象來比

喻如在他身旁一樣溫暖，雖是合理，卻未能融合下文「為何那影像，曾經佇立在遠方？」的意涵。夕陽、夢、陽光、影像這些意象的組合，未能指向一個統一的意涵與意境，便只能顯得雜亂，而難以表現深刻的感情。

在講求從生活中取材，表達真實感情，與表現生動的民歌特質而言，這樣的意象使用，自然應該避免。

三 複沓章法的表現

複沓的章法結構，在《詩經》裡非常多，尤其在「國風」民歌中佔的比重更大，這由於民歌大多是口耳相傳，反覆演唱較能使人印象深刻。另一方面，在反覆的句子中變更詞語，往往能達到推進事件的發展，或使情感深化的作用。¹⁸⁷ 雖然現代的民歌已不必靠口耳相傳，而有文字的記錄，但複沓章法所形成推進事件的發展，與深化情感的效果，在校園民歌中仍然有很好的表現。試看〈如果〉：

如果你是朝露 我願是那小草
如果你是那片雲 我願是那小雨
終日與你相偎依 於是我將知道
當我伴著你守著你時 會是多麼綺麗
如果你是那海 我願是那沙灘
如果你是那陣煙 我願是那輕風
永遠與你纏綿 於是我將知道
當我伴著你守著你時 會是多麼甜蜜

¹⁸⁷ 參見于景祥編《素樸弦歌——輝映千古的詩經》，瀋陽：遼海，2001年6月，頁135-136。

這是一首情歌，表達深深地希望兩人能互相追隨的甜蜜情意。以整首民歌來看，是兩段各以兩組複沓句子表現，一組是：「如果你是……，我願是……」，而在相應的位子上變換字詞：朝露與小草、雲與小雨、海與沙灘、煙與輕風，藉著四組都是兩兩相隨的景物列舉，強烈地顯現出多麼願意與相愛的人相追隨的心願。另一組是：「終日與你相偎依（永遠與你纏綿），於是我將知道：當我伴著你守著你時，會是多麼綺麗（甜蜜）。」在幾乎完全相同的複沓句子中，把「終日」變換為「永遠」、「相依」變換為「纏綿」，表現了時間的延長：不只是終日，更要是永遠，以及情感的增強：不只能相依，更要是纏綿；再把「綺麗」變換為「甜蜜」，疊加相愛的感受：既綺麗也甜蜜。透過複沓章法的表現，一份願與對方永遠相愛相隨的濃郁情感，便溢滿歌詞之中。

這首民歌，如果以段落來看，則是整個第二段與第一段進行複沓，這樣一方面在一再詠唱下疊加了情感的深度，一方面又使歌曲具有了整齊的節奏，因而更容易使人對它印象深刻了。

再看另一首〈為何夢見他〉：

為何夢見他 那好久好久以前分手的男孩 又回到我夢中

為何夢見他 這男孩在我的日記簿裡早已不留下痕跡

為何夢見他 為何夢中他的眼神卻依然教我心跳啊

為何夢見他 為何當我迷濛醒來卻含著淚水

為何夢見他 那好久好久以前分手的男孩 又回到我夢中

為何夢見他 這男孩在我的日記簿裡早已不留下痕跡

這一首情歌，則透過複沓章法來表達一份失去的感情。整首都以「為何夢見他？」的問句作為每一句的開頭，而歌詞在一層一層推進內心感受的敘述

中，漸漸地顯露出：對那個已分手好久的男孩，其實還戀戀不捨，還感到悲痛。因此，一再重複的問：「為何夢見他」，便充分的表現出內心深深的惆悵、深深的無奈下，不得不再三悲鳴的情感。

複沓章法的使用，往往能使情感表現得更為深刻，〈當你生日〉也是一個印證：

當你生日時 我們就把奶油調成水彩 再加進款款的祝福 畫你成紅
蕃的歡呼 趁你驚慌失措 用小火車偷偷把你的憂愁嘟嘟地載走
當你生日時 我們就把蛋糕當作磚塊 再加進默默的祈禱 砌一座摩
天的城堡 趁你踮起足尖 用小風箏偷偷將你的身高又拉長不少

長輩總是希望自己的孩子快樂、希望他長高又長大。也總是趁他生日時，一股腦兒的把這些祝福與期望表達出來。這首民歌就在一、二段藉著「當你生日時，我們就把 再加進 趁你 用 偷偷把你的 」複沓的句子，與在相應的位子上：「就把奶油調成水彩」變換成「把蛋糕當作磚塊」、「款款的祝福」變換成「默默的祈禱」、「驚慌失措」變換成「踮起足尖」、「小火車把你的憂愁嘟嘟地載走」變換成「小風箏將你的身高又拉長不少」，來把祝福都表達出來。這首民歌使用了複沓句子之後，使得變換的詞語凸顯，而這些變換的詞語都是祝福之詞，因而當這些祝福之詞一再疊積之後，長輩對孩子的祝福之情，便顯得豐盈了。

校園民歌中有些複沓章法，是在開頭前兩三句使用，或藉以增強語氣，或藉以發展內容。如〈讓我們看雲去〉一開頭就是兩句：「女孩，為什麼哭泣？難道心中藏著不如意；女孩，為什麼嘆息？莫非心裡躲著憂鬱。」，強調了女孩憂傷的感情。又如〈三月走過〉開頭：「三月有風、三月有雨、三

月的風雨踐踏著濕濡的記憶。」組合前兩句的複沓句子，來開展第三句內容，是更為特殊的手法。

由上述例子可見，複沓章法的表現，在校園民歌中使用得非常普遍，也相當成功。

四 修辭方法的巧妙運用

這裡要討論的是校園民歌在修辭方法上的表現。陳望道《修辭學發凡》對修辭的解釋是：「修辭原是達意傳情的手段，主要的為意與情，修辭不過是調整語辭使達意傳情能夠適切的一種努力。」¹⁸⁸ 而黃慶萱《修辭學》則是：「修辭的『修』，在方法上包括表意方法的調整，和優美形式的設計。」並認為修辭的原則是「要求精確而生動」，就是「忠實地寫出自己的感受，並著實使讀者心靈再現這種感受，卻不一定反映客觀之真實。」而修辭的目的，「是要引起聽者或讀者的共鳴」。¹⁸⁹ 所以這裡所謂的修辭技巧，就是指校園民歌在調整語文，表達詞意，以及設計語文的優美形式，使能精確而生動地表達出文本意蘊的方法。黃慶萱《修辭學》書中把修辭方法歸納成二十種的「表意方式」，與十種「優美型式的設計」，¹⁹⁰ 共三十種。在校園民歌中最常使用的是：設問、摹況、譬喻、轉化、映襯與類疊等方法¹⁹¹。「譬喻」即是

¹⁸⁸ 見陳望道《修辭學發凡》，台北：文史哲，1989年1月，再版，頁5。

¹⁸⁹ 見黃慶萱《修辭學》，台北：三民，2002年10月，增訂三版，頁8-10。

¹⁹⁰ 依據黃慶萱《修辭學》書中所歸納，二十種的「表意方法」是：感嘆、設問、摹況、仿擬、引用、藏詞、飛白、析字、轉品、婉曲、夸飾、示現、譬喻、借代、轉化、映襯、雙關、倒反、象徵與呼告；十種「優美形式的設計」是：類疊、對偶、回文、排比、層遞、頂真、鑲嵌、錯綜、倒裝與跳脫，共三十種。台北：三民，2002年10月，增訂三版，頁8。

¹⁹¹ 依據黃慶萱《修辭法》對各項修辭法的定義，「設問」是：講話行文，不採用通常直述方式，而刻意用詢問的語氣，藉以凸顯論點，引起注意，甚或啟發思考，而使話語、文章激起波瀾的修辭法。「摹況」是：對自己感受到的各種境況和情況，特別是其中的聲音、色彩、形狀、氣味、觸感等，恰如其實地加以形容描述。「轉化」是：描述一件事物時，轉變其原來性質，化成另一種本質截然不同的事物，而加以形容敘述。轉化有三種，第一種是「人性化」，是「擬物為人」的方法，第二種是「物性化」，是「擬人為物」的方法，第三種是「形象化」，是「擬虛為實」

前文所謂「賦、比、興」的「比」，前文已有討論，這裡不再重複。下文即舉例來探討，校園民歌在修辭技巧上的表現。

〈雨中即景〉是善用摹況的技巧：

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

狀聲詞的運用，使這首民歌描寫的雨天街景，顯得非常生動，「嘩啦啦啦啦」的聲音摹寫，頓時顯現雨點落下的動態畫面，加上「叭叭叭叭叭」計程車的喇叭聲響，街上人們紛紛躲雨、搶計程車的急躁畫面，便清晰的出現。再由視覺摹寫：「看到大家嘛都在跑」、「好多人臉上失去了笑」、「膽小的人都不敢跑」，再三的把視覺畫面堆疊，組合成街上人們普遍的「無奈何望著天，嘆嘆氣把頭搖」那種無奈的神情，並由疊句重複的方法，把「無奈何」的表情深化了。不但畫面生動，並且充滿趣味，不禁讓人彷彿已置身其中。

再看〈踏著夕陽歸去〉前段：

遠遠的見你在夕陽那端 打著一朵細花陽傘

方法，使抽象的觀念具體化。「映襯」是：在語文中，把兩種不同的，特別是相反的觀念或事實，貫串或對列起來，兩相比較，互為襯托，從而使語氣增強，使意義明顯的修辭方法。「類疊」是：同一個字、詞、語、句，或連接，或隔離，重複地使用著，以加強語氣，使講話行文具有節奏感的修辭法。台北：三民，2002年10月，增訂三版，頁47、67、377-378、409、531。

晚風將你的長髮飄散 半掩去酡紅的面龐

我彷彿是一葉疲憊的歸帆 搖搖晃晃划向你高張的臂彎

蒼穹有急切的呼喚在迴響 親親別後是否無恙？

夕陽、陽傘上的細花、隨風飄散的黑色秀髮配上酡紅的臉色，透過色彩的摹寫，把這瑰麗色彩下女孩美麗的形象型塑出來了。這使男孩何以如此渴望走進她的懷抱：「我彷彿是一葉疲憊的歸帆，搖搖晃晃划向你高張的臂彎」，便能讓人體會。這裡承接著上文婉轉的筆調，藉由譬喻把這份情感表達得更為深刻了。而讓男孩彷彿聽見「蒼穹有急切的呼喚在迴響」，透過人性化的描寫，連「蒼穹」都呼喚著他奔向女孩的懷抱。這其實是男孩自己心理的反射，因為他多麼的渴望知道：「親親別後是否無恙？」在一句設問中，道盡了男孩內心深切的思念。至此，何以在男孩的眼中，女孩是如此的美；何以會急切要投入女孩的懷抱，便有了圓滿的答案。短短八句歌詞，融合了視覺摹寫、譬喻、擬人，還有設問多種的修辭技巧，把男孩與女孩久別將要重逢時，思念更形切切的心情，表達得極為深刻。

使用對比映襯的手法，而表現極為特殊的，如〈忘川〉：

有一條小河叫忘川 喝了川水就忘了一切 忘了一切 也忘了自己

有一條小河叫記川 喝了川水就記起一切 記起一切 也記起自己

喝一口來自記川的水 再喝一口來自忘川的水

記起一切又忘了一切

透過「忘川」與「記川」意象的對比，喝「忘川」的水，能把一切該忘的事都忘了；喝「記川」的水，則能把該記得的事都記在心裡。經過兩相映襯，把人生有些事該忘、有些事則該銘記心裡的哲理，表現得非常巧妙。而另一

首〈老歌手〉：「有一位老歌手，唱那麼一首輕快的歌兒。旋律是年輕，歌聲卻沙啞。」也是一樣，藉由對比映襯的手法：以「年輕的旋律」來對比出「沙啞的歌聲」，而使「沙啞」凸顯與擴大，令人感受「老歌手」的滄桑。

運用轉化手法的，如〈跟我說愛我〉中：「春風吹啊吹，吹動樹枝頭，抖落一地愁，煩惱不再有。」把難以描摹的「愁」，用「抖落一地」加以形象化之後，便顯得愁是可以像具體的物一樣被丟掉。〈牛背上的小孩〉：「溫暖柔和的朝陽，悄悄走進東部的高原」運用擬人的手法，生動地寫出東部高原的早晨，總是由陽光來揭開一天的序幕，東部高原的陽光明媚、明朗的氣氛便具體呈現。

至於類疊的修辭方法，使用更是非常普遍，如〈思鄉小調〉中：「相思啊相思」、「暖暖微笑冷冷的屋瓦」，重疊的「相思」表達出相思苦的深切；重疊的「暖暖」與「冷冷」，由此突顯出「親情的暖」與「離家的冷」兩種對比強烈、截然不同的感受。〈歡顏〉中：「飄落著淡淡愁」、「一絲絲的回憶」、「只要你輕輕一笑，我的心就迷醉」、「只要你的歡顏笑語，伴我在漫漫長路有所依」，綜合重疊的「淡淡」、「絲絲」、「輕輕」、「漫漫」所產生語詞含意的疊加，隱喻著：在思念的愁中，心底有著極為深邃的甜蜜回憶。這些回憶，足以「伴我在漫漫長路有所依」，這份感情的重量，不言而喻了。

這些例子，只是校園民歌巧妙運用修辭技巧的鳳毛麟角，其他例證還有許多，但由此一斑，已可窺見校園民歌在修辭技巧的運用上，多有成功的表現。

五 古詩語法的再現

古詩語法的運用，是校園民歌的一項特殊表現，這些作品因此具有整齊

的節奏，並帶有古典詩歌的韻味。古詩語法運用在校園民歌中，多為五言與七言，也有四言、六言；有的是部分句子運用，有的是整首皆是。如本章第三節分析過的〈一早醒來〉，便是一首仿七言古詩語法的作品，並且整首以古雅的詞藻來表達現代的思家之情，如「霧裊繞」、「雨瀟瀟」、「杜鵑泣血」、「聽芭蕉」等詞藻，雖古雅，意思卻非常明白，並未因仿古而妨礙表意，唯押韻過多，韻律稍嫌呆板，是美中不足之處。

〈問君何所思〉所仿的是五言古詩的語法：

留戀復留連 留戀不思歸 問君何所思 蝶夢往來飛
匆匆飛南北 匆匆飛東西 問君何所思 回首情依依

這首仿五言古詩的民歌，在押韻方面較為成功，大致是偶數句押韻，韻律顯得比較自然。這首民歌同時也仿傳統民歌，「匆匆飛南北，匆匆飛東西」兩句，與漢代民歌〈江南可採蓮〉：「魚戲蓮葉東、魚戲蓮葉西、魚戲蓮葉南、魚戲蓮葉北」相仿，在這裡表現東西南北到處漂泊，也極為貼切。

〈故鄉雨〉則是摻雜五言與七言古詩語法：

春風幾里長 故國白雲揚 朝朝暮暮念歸去 日日夜夜思爹娘
浪盪江湖三十年 如今流浪在他方 今夕春風又春雨 吹我亦吹鄉
借問門前老榕樹 白髮爹娘可無恙
故鄉雨啊故鄉雨 又是紛紛雨故鄉
春風幾里長 春雨斷人腸 思鄉源頭有千條 回家地圖只一張
離鄉背井三十年 哪裡去尋爹娘 三月又聞杜鵑啼 喚我亦喚鄉
借問門前小溪流 可知鄉愁幾許長
故鄉雨啊故鄉雨 又是紛紛雨故鄉

這是仿古詩語法中非常成功的作品。在押韻方面，掌握了偶數句押韻的原則，使韻律整齊卻不呆板。在句式方面，則靈活的運用五言、七言，甚至一句六言的句式，非但不見拘泥，並能使句子字數恰如其份的承載文意。包容在古典句式下精鍊的文辭，既古雅卻也淺顯，讓人一念即能了解其意，而在情感上產生共鳴。思鄉是亙古以來人類都有的心情，這首民歌以古典詩歌的語法所呈現的古典風格，使得這份思鄉之情彷彿與千古共通了。

仿古詩詞語法的校園民歌，有更多是部分運用古詩語法的作品，如〈海外思李白〉最後兩句：「千古詩人心，萬里遊子情。」藉唐代詩人李白的思鄉心情，來表達自己的思鄉之情。〈故鄉情〉的首段：「靜靜夜幕已低垂，萬家燈火也升起。家家歡樂都團聚，唯我與親人分離。」以七言句式表達思念家園的心情。〈漁唱〉：前半段「茫茫蒼海中，有我一扁舟」、「我隨輕舟航，航向海天會」使用五言句式，也使得歌曲具有古典的風味。〈匆匆〉則像一首雜言詩，有五言、有七言，還有六言，都是兩兩一組：「初看春花紅，轉眼已成冬。」、「一年容易又到頭，韶光逝去無影蹤。」、「莫等到了盡頭，枉嘆此行程空。」，與〈故鄉雨〉一樣，在句式的運用上靈活，因而能恰當地承載文意。

然而，這些仿古詩語法的作品，並非首首都表現得當，如仿七言古詩的〈垂柳湖畔〉即有待商榷：

彎彎垂柳弄水面 人影波紋留湖邊
樹影拂月羞遮面 月明夜靜情綿綿
山高水遠兩重天 人去無影空流連
風吹葉落兩不顧 風停樹靜再生緣
冬去春來又一年 姻緣只在一線間

但看粉蝶舞翩翩 此情深深長懷念

「垂柳湖畔」的題目與意象，本身便帶有古典的味道，以仿古詩的語句來表現內容，極為相稱。不過，這一首仿古詩語句的民歌，卻不太成功。一是押韻太多，古詩也只是偶數句押韻，才不至押韻過多而造成韻律呆板的現象，這首歌除了「風吹葉落兩不顧」一句沒有押韻，其他全押韻了，顯然是太多了。二是詞語的堆砌太匠氣，反而造成文意的模糊，如「樹影拂月羞遮面，月明夜靜情綿綿」與「風吹葉落兩不顧，風停樹靜再生緣」，意思都非常模糊，令人無法確定其意。不如改以淺顯的詞語來表達，並只在偶數句押韻，應該會有較為自然的表現。

運用古詩語法所表現出中國古典的風格，使這些作品具有與西方截然不同的民族風味，這正呼應著校園民歌「唱自己的歌」的理念。不過上文已分析，有些作品並未深得古詩語法表現的精髓，美中不足，實為可惜。

第五節 小結

不同時期的民歌創作，往往具有不同的藝術成就，如《詩經》開啓了現實主義的藝術精神，影響了往後二千多年的文學表現；漢代的樂府民歌，突破了以前重抒情輕敘事、重議論輕塑造形象的限制，而在作品中塑造了一批栩栩如生、豐富多彩的人物形象，¹⁹² 為後人所學習與欣賞；而明清的民歌，則大膽直率的表現愛情，都有相當多值得留予後人閱讀鑑賞與學習的篇章。

校園民歌的創作背景特殊，原先是為了民族的尊嚴而激發的民歌創作活

¹⁹² 見馬華祥《中國民間歌謠發展史》，北京：中國文聯，1999年12月，頁179。

動，在傳統民歌創作荒涼已久的環境下，努力地摸索一條中國現代民歌創作的道路。把新詩入樂為現代民歌，是第一個嘗試的方法，其影響導致了日後校園民歌部分創作偏向典雅的特色。向傳統民歌學習，是另一個門路，因此傳統民歌的樸素自然，也成為校園民歌的其中一種風格。而更多的是當時那些大專院校的學生即興而發的作品，因此校園民歌中，有非常多的作品表現出年輕人的活力、活潑、情感與哀愁。對校園民歌而言，創作環境與創作族群的狀態，實為形成作品內容與藝術表現的重要因素。

前文從校園民歌的精神走向、體裁、風格，與美學形式四方面，來探討校園民歌的藝術性表現，發現不論在哪一方面，都有多元的發展，並且都有不少具有藝術表現的作品。

在創作精神方面，既有寫實的作品，反映了一個時代的環境風貌，也有浪漫情懷的表現，反映出年輕人的內在心靈感受。而感於哀樂、緣事而發的精神，更發揮了傳統民歌的創作精神，創作出情感真摯的作品，往往最能激發共鳴。這三種精神表現的作品中，浪漫情懷的表現，是歷代民歌發展以來較為少見的藝術表現，前文已有分析。這顯然與校園民歌的創作族群，為大專院校的在學學生有相當大的關係。不過，只要作品表現的是內心真實的情感，能使人共鳴，便具有民歌表現人們普遍情感的藝術性，依然可以作為民歌的表現方式。

校園民歌在體裁的運用方面，也有多元的表現。雖然抒情體裁的作品較多，但敘事與說理的體裁並未偏廢，都有不少運用得當，而讓敘事感動人心，或使哲理能發人深省的作品。在敘事體裁方面，往往是敘事中帶感情，如〈恬恬的故事〉就是感人至深的作品。至於說理體裁的作品，說理方式更為多樣：有的是直接說理，層層論述；有的則是在抒情中喻理，或在寫景中隱喻，達

到情理交融、景理並存的狀態。作品最多的是抒情體裁，不論是直抒胸臆，或藉景抒情，或述事以抒情，都有相當多感情真摯，而表現深刻的作品。「與詩詞結合」的體裁，則是民歌發展以來僅有的現象，因為這些詩詞，並非出自民間不知名的詩人詞人之手：有的是古典詩歌，有的是古詞，有的是現代詩人已有的作品，都是出自名家之手。使之入樂，讓校園民歌表現出一股濃濃的中國味，增添了一項民族獨特的美感。而以部分古詩句子加入創作民歌中，以使文意更爲飽滿，雖然這類作品不多，卻極爲成功。校園民歌還有一些極爲短小的篇章，以簡約的文辭承載深刻的內蘊，極爲精鍊。

校園民歌在風格方面的表現，一如體裁表現一樣的多樣化。語言風格方面，有質樸的審美趣味，傳承著傳統民歌的本色；也有文雅的審美趣味，只要不雕琢、不艱澀，而能流暢地表達思想感情，在教育普及化的年代，傾向文雅的風格也不是弊病。校園民歌在這方面的確有不少優秀的作品。至於其他的風格表現，表現較多的是剛毅豪壯、柔美婉約，與活潑輕快這三種風格。其中柔美婉約爲最多，而以這種風格表現的作品，所包含的主題也最爲廣泛，有關愛情、親情、友情、抒懷，或自然景物的描寫，都在柔美婉約的風格中呈現。而剛毅豪壯風格的作品，其實也是不少的。從前文的分析，證明校園民歌中，確實具有慷慨激昂、樂觀奮進、豁達豪放，與情感激盪等審美特質的優秀之作。至於活潑輕快的風格表現，更是校園民歌呈現年輕化的印證。這一風格的表現，使激勵鼓舞更具活力，使生活樂趣更顯趣味，使生活反映更爲生動。

而校園民歌在美學形式上的表現，更是可圈可點，使用的藝術手法相當多元。文學中常使用的賦、比、興三種的表達方法，在校園民歌中也有很好的表現。雖然在「比」的表達上，有部分作品運用不當，但只是少數，瑕不

掩瑜。校園民歌在意象的經營上，同樣有很好的表現。一方面繼承文學傳統以來慣常使用的意象，如「月」、「楊柳」的意象，在作品中產生借代的作用，來連接一個固定的意涵；一方面又創造新的意象，使意蘊表達得更為深刻。不過有些作品過度的鋪排意象，反而使意蘊模糊，非但未能相得益彰，反顯本末倒置；如「雲、風、雨、煙、霧、夕陽、太陽、月亮、夢」這些意象不斷在校園民歌中出現，有些意象由於在作品中缺乏新鮮活潑的審美意趣，表現並不成功，實為美中不足之處。民歌常常使用的複沓章法，校園民歌運用得相當多，也非常成功，其作用能使情感深化，或內容得以推展，並具有整齊的節奏，增加了審美的趣味。而在修辭技巧的運用方面，也運用得極為成功。擬人、形象化、類疊、映襯對比、摹況與設問這些修辭方法，使用得多，也極為適切，使表達生動活潑，使作品呈現優美的審美意趣。模仿古詩語法，是校園民歌一項特殊的美學表現，其表現優劣參半。不過，中國古典風味的呈現，則是共有的表現，所標示出「自己的」文化特質的意義，是值得肯定的。

綜觀校園民歌在藝術性的表現，精神走向、體裁、風格與美學形式各方面，都呈現出繁富豐盛的現象。多樣的審美表現，使四百多首的校園民歌產生出不同的審美意趣，實堪值玩味。不過，正在現代民歌路上摸索與嘗試的作品，當然也有一些不成熟的表現。依前文所分析，有些作品在抒情表意上，顯得浮淺無味；有些入樂的新詩，錯選詩句極度凝練、內蘊深藏的詩篇，而顯得艱澀難懂；有些在寫實題材的作品中，表現浪漫的精神，而覆蓋了寫實的真實性；有些用詞過度文雅，使意蘊難明；有些是比喻不恰當；有些是意象的營造不佳；也有些則是仿古詩的語法不夠準確，以致韻律表現呆板。這些不成熟的表現，固然值得審視，但如因此否定了校園民歌的藝術性表現，就

有點以偏概全了。從上文分析所見，校園民歌在藝術性的表現上，具有審美意趣的作品，是普遍的現象，實值得受到肯定的。

第五章 結 論

台灣在二十世紀七〇年代興起的「校園民歌」，縱使作品至少有四百首以上之多，但由於作品在商業操控以及戒嚴政策的干預下，使得內容漸趨狹窄，加上創作者的年齡層低，大多未能跨出校園生活的體驗，以致校園民歌發展至後期，書寫個人感受的作品為多，能反映現實生活的較少，因此，其民歌的性質，一直受到質疑，縱使當中具有民歌特質，而在內容與藝術上表現優秀的作品，也遭忽視，至今在中國民歌史上，仍未把校園民歌視為中國民歌的一個發展階段。這個遺憾，是本論文所以要探討校園民歌的內蘊與其藝術性的基點，期望透過對「歌詞文本」的分析探討，能抉發出校園民歌作為民歌文學的價值。

校園民歌興起於台語歌曲式微，國語歌曲則充斥著不能反映普遍心理的靡靡之音，而年輕學子則藉著沈醉於西洋歌曲來寄託情懷的音樂環境。當七〇年代台灣在政治外交上遭受一連串的嚴重挫敗，以致國際地位低落，在國際間被孤立的衝擊之下，文化界經歷新詩論戰，雲門舞集舞蹈表演，朱銘的雕刻，洪通的畫作，席德進畫的台灣山水，都已回歸本土來表現之時，一批年輕人便覺醒到當時的歌曲文化，已失落了民族主體與真實情感，根本不足以抒發民族的情感，於是以「唱我們自己的歌」為標竿，用自己民族的語言，表達自己民族的心聲，創作出自己民族的現代民歌，而掀起了一場「民歌運動」。

從 1975 年 6 月 6 日，楊弦以「中國現代民歌」之名，首先發表其以詩人余光中的新詩入樂創作的民歌作品，即引起軒然的討論，反對與支持者各議其見，從名稱、曲風表現，到歌詞內容，都有不同的看法。受正統音樂教

育的音樂工作者，以及從事民俗研究的工作者均提出質疑，認為「民歌」該出自「民間集體的口頭創作」，並且是表達人民的生活與感受。這些藉著西洋曲風、用木吉他伴奏所承載的新詩作品，不該稱為「中國現代民歌」。而支持者則認為，基於不同時代生活環境的不同，在資訊與傳播功能發達的七〇年代所創作的民歌，不可能出自無名氏的集體口頭創作，而處在民族被蔑視、國際地位被孤立的外交政治逆境中，基於民族自尊的覺醒而創作具有自身民族特色的民歌，縱使作品不夠成熟，但其創作的精神則值得鼓勵。

縱使討論之聲沸沸揚揚，校園民歌仍然在有心人的支持，創作者的努力之下，漸漸發展蓬勃，作品深受年輕人的喜愛，終至形成一股新的音樂潮流，把原本沈醉於西洋歌曲的年輕族群回歸本土主體的音樂。

雖然校園民歌在風行十年之後，便嘎然沒落，未能使創作民歌的風氣發展不歇，風行久遠，然而這一場「民歌運動」的社會意義，卻並未因此而被否定。在 1991 年苗延威的《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》、劉釗維的《誰在那邊唱自己的歌：1970 年代台灣現代民歌發展史——建制，正當性，論述與表現形式的形構》，與 1996 年劉季雲的《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》論文中，都對此作了相當詳細的探討。

然而校園民歌作為民歌文學本質的研究，卻到了 2003 年，才有蔡明振的《「時代樂府」——民國六〇年代校園民歌之研究》論文，分析校園民歌的內容，到 2005 年張雅文的《台灣現代民歌研究——以 1975-1985 年為例》論文，才分析到校園民歌中的藝術元素。然而，兩篇論文皆受到校園民歌發展的分期階段所囿限，未能把校園民歌作品整體地作為民歌文學來研究，因此不論在內容的分類與分析上，都只見該階段校園民歌的發展特色，而未見深入探討民歌作品的內蘊表現，而後者雖然依「語言風格」的角度，從體裁、

音韻、修辭、詞彙與句法五方面來分析校園民歌所具有的藝術性元素，雖詳細舉例，卻未深入探討這些藝術性元素與內容表現之間互動關連的作用，與其在民歌特質上的藝術表現。因此校園民歌的民歌文學價值，始終無法得到驗證。本論文爲了彌補此一遺憾，所以從民歌文學的角度，探討校園民歌的內蘊與藝術性表現，是否具有作爲承繼中國民歌的現代民歌特質。

民歌作品的內容與藝術性的表現，往往和其興起的時代背景，密切相關。論文第二章便透過對七〇年代台灣的政治外交，經濟、社會、文化，以及音樂環境各方面，來分析校園民歌興起的時代背景。這些背景因素造成了校園民歌具有強烈的「我們自己的」特色，於是在內容上，有從家國民族的關懷、遙念故鄉的情懷、與思古之幽情的主題中，去表達民族情感的追尋，也有從激勵鬥志的主題中，去呼應七〇年代普遍呈現勃發向上的精神；在藝術性的表現方面，會有現實精神的表現，有與詩詞結合的特色，還有大量鼓舞人心的豪壯風格出現。

而分析校園民歌的發展，一方面可看出掀起「民歌運動」者的年齡層，與其創作民歌的方向，對校園民歌作品的表現，具有相當大的影響。由於校園民歌從大專院校中興起，其年輕與知識份子階層的特質，使校園民歌的內容，少有深沈跌宕的生命體驗，與勞動生活的描寫，大多表達年輕人的心靈感受，以及愛情主題的作品特多。而後在商業機制操控的校園民歌內容，被範定在迎合年輕消費者的口味上，上述這些現象就更爲明顯。在藝術性的表現方面，這些因素則使校園民歌具有不少風格活潑的作品，更特有一種歷代民歌所沒有的浪漫情懷的精神表現。而楊弦一開始即以新詩入樂爲民歌的創作方向，則使校園民歌具有不少以新詩入樂的作品，這些作品，一方面豐富了校園民歌內容的深刻度，一方面則使校園民歌的風格更趨向了文雅的表

現。

論文第三章對校園民歌的內蘊，與第四章對校園民歌藝術性的探討，是本論文藉此驗證校園民歌是否具有民歌特質，而足以承繼中國民歌的價值。第三章透過「民族情感的追尋」、「人生感懷的發抒」、「真摯情感的謳歌」與「自然風光的描繪」四大主題類別，來分析校園民歌的內容，發現校園民歌的內容非常廣泛，在「民族情感的追尋」一節，即可分出：家國民族的關懷、魂牽夢縈的家鄉情、發思古之幽情三種內容；「人生感懷的發抒」一節，則分出：激發生命的鬥志、抒發人生的感受、現實生活的反映三大項；「真摯情感的謳歌」則有：親情、友情、師生情與愛情的書寫；「自然風光的描繪」一節，既有自然景物的描述，也有人與自然結合的表現。

民歌作品所必須具有時代性與普遍性的內容表現，經過第三章對校園民歌內蘊的探討，可見在「民族情感的追尋」主題方面，除了「短距離的思鄉情」一項之外，不論是對家國的關懷，或是對家鄉的思念，表達的都是七〇年代國家處境困蹇與兩岸相隔所激發出來的感受，反映了一個時代，也深刻地表達出人們普遍的感受。而「短距離的思鄉情」一項的內容，多為表達離家在外思念家鄉與親人的感受，雖沒有反映時代的意義，卻表達出年輕學子懷鄉思家的普遍情感。「發思古之幽情」一項的作品，多為古詩詞原作，譜曲而唱的意義，在於能在七〇年代國際外交失利的局面中，突顯出「我們自己」的文化象徵，其反映時代的功能，是建立在創作的動機上面。至於反映人們普遍心理這一項民歌特質，在表達親情、友情、師生情、愛情，在激發生命鬥志、抒發人生感受、反映現實生活的作品中，多有表現。這些作品，其中具有時代性或普遍性的內容表現，都繼承著傳統民歌所具有的特質。

除此之外，校園民歌的內容，還具有一些特殊的表現。在「激發生命鬥

志」為主題的作品內容，大多是鼓勵年輕人勇於去追尋自己的夢想。在「抒發人生感受」方面，則有不少表達人生哲理的作品，其中表達人與事與物之間和諧相融的哲思，和「自然風光的描繪」主題中，表現人與自然之間合一交融的意蘊，實為相同的精神境界，只是前者具有更明確的哲理表現，後者則寄託於自然描繪之中。而在「愛情」主題所表現的內容，則多是清純的情思，傾向表達兩人心靈相融的感受。

歌詞內容偏向年輕化，樂觀、積極、奮發的精神充溢於多數作品之中，而表現深刻的人生體驗，與強烈跌宕感受的作品，相對為少。然而第三章探討了校園民歌的內蘊表現之後，可見的確有很多作品，是具有時代性與普遍性的表現。對於這些作品，便不容忽視。

基於民歌是表達人們普遍情思，與反映時代的特質，探究民歌作品的藝術表現，便不同於一般的文學作品，其藝術表現的目的，已不是純粹為審美的作用，而主要是為了使內容的表達更為飽滿，使傳達的意涵更為明確，所以第四章探討校園民歌的藝術性表現，便從校園民歌的「精神走向」、「體裁」、「風格」，與「美學形式」四方面，去探討這些藝術元素在與內容的交互滲透中，如何使內容的表達，臻至高度的表現，並同時呈現出審美的特質。

由「精神走向」、「體裁」、「風格」，與「美學形式」四方面的探討，發現不論在哪一方面，校園民歌都具有多元的表現。在「精神走向」方面，既有繼承傳統民歌的寫實精神，與感於哀樂、緣事而發的精神表現，又有浪漫精神的新樣貌。寫實的精神走向，使這一類的作品內容，表現出與當時代的生活現實息息相關的特質，與浪漫情懷所呈現超脫現實的心靈感受的表現，截然不同，前者表現的是現實的真實性，後者則是心靈的真實性，加上「感於哀樂、緣事而發」所呈現出情感的真實性，這三種不同的精神走向，表現

在作品的內容中，使作品具有不同的審美特質。

從第二節對校園民歌體裁的分析，可見作品以敘事、說理與抒情三種不同的體裁來表現內容，皆有上乘的作品。敘事中常帶感情，使敘事感動人心。說理方式則多樣化，或直接說理，或在抒情中託裡，或在寫景中隱喻，都能使哲理呈現，而發人深省。抒情體裁的作品更是多量，直抒胸臆的、藉景抒情的、或述事以抒情的都有，當中情感真摯，表現深刻的作品不少。而「與詩詞結合」的體裁所呈現的藝術性，使作品呈現一股民族的獨特性，尤其以古詩詞入樂，或運用部分古詩句子的作品，更有一股濃濃的中國味，民族獨特的美感就更強烈。

透過第三節對校園民歌在風格表現上的探討，則可見其表現的審美意趣相當豐富多樣，質樸的、文雅的、剛毅豪壯的、柔美婉約的、活潑輕快的都有。文雅的语言風格很少見於傳統民歌，但在教育普及的七〇年代，只要能流暢地表達思想感情，不因文害意，便無不可。校園民歌在這方面確實有不少優秀的作品。柔美婉約風格的作品雖多，然而剛毅豪壯與活潑輕快的風格，也足以平衡了校園民歌風格的表現。

在美學形式的表現上，校園民歌所運用以表現內容的藝術手法，極為多樣化。傳統民歌中常使用的賦、比、興、意象經營與複沓章法的藝術手法，以及其他修辭技巧的使用，運用在校園民歌中，其作用往往能使情感深化，意蘊表達得更為具體，並呈現出優美、活潑、具有節奏的審美意趣。而模仿古詩語法，則是一項特殊的美學表現，其顯現「中國古典詩歌形式之美」的特質，正標示出校園民歌強調「我們自己」的民族特色。

經過前文三、四章對校園民歌的內蘊與藝術性的探討，一些不成熟，或不具民歌特質的作品便無所遁形，並且透過分析，能明白其不成熟或不具民

歌特質的原因所在，便可減少一般人對校園民歌的不成熟，由於存著模糊的觀念，便以偏蓋全地全盤否定了校園民歌的民歌價值。

本論文透過第二章「校園民歌的興起與沒落」，第三章「校園民歌內蘊之探討」，與第四章「校園民歌藝術性之探討」，以「民歌特質」為探究的依據，再以校園民歌的發展背景為考量，來對校園民歌「歌詞文本」的內蘊與藝術表現，作深入探究，梳理出哪一些作品具有民歌的特質，哪一些作品不夠成熟，以抉發校園民歌作為民歌文學的價值。經過前文三、四章的分析探討，校園民歌中具有民歌文學表現的作品甚多，這些作品理應被保留，並加以重視。至於哪一些作品會流傳久遠，則有待時間來篩選了。

參考書目（按作者姓氏筆畫順序排列）

一 書籍類

- 王宏建主編《藝術概論》，北京：文化藝術，2001年7月。
- 于景祥編《素樸弦歌——輝映千古的詩經》，瀋陽：遼海，2001年6月。
- 王夢鷗《文學概論》，台北：藝文，2005年10月，初版。
- 文瀚《流行音樂啓示錄》，台北：萬象，1994年12月。
- 史惟亮《論民歌》，台北：幼獅，1967年7月。
- 朱介凡《中國歌謠論》，台北：中華，1984年。
- 朱自清《中國歌謠》，香港：恆星書局。
- 朱崇才《素樸弦歌：輝映千古的詩經》，瀋陽：遼海，2001年1月。
- 江林《閩里情韻：故事與歌謠》，瀋陽：遼海，2001年1月。
- 沈謙《文學概論》，台北：五南，2003年10月。
- 吳同瑞、王文寶、段寶林《中國俗文學概論》，北京：北京大學，1997年1月。
- 何貽謀《廣播與電視》，台北：三民，1978年8月。
- 李中和《流行歌曲譚》，台北：中華日報社，1977年11月。
- 李惠芳《中國民間文學》，湖北：湖北書店湖北發行所，1999年8月。
- 周耘《中國傳統民歌藝術》，武漢：武漢，2003年11月。
- 周寧編《飛揚的一代》，台北：九歌，1987年10月，六版。
- 胡懷琛《中國民歌研究》，香港：百靈書店，1976年。
- 段寶林《中國民間文學概要》，北京：北京大學，1998年5月，增訂本。
- 翁嘉銘《從羅大佑到崔健——當代流行音樂的軌跡》，台北：時報，1992年7月。
- 馬世芳編《永遠的未央歌——現代民歌／校園歌曲20年紀念冊》，台北：滾石唱片，1995年10月。
- 馬華祥《中國民間歌謠發展史》，北京：中國文聯，1999年12月。
- 涂石《民間文學》，上海：上海古籍，1996年11月。
- 高有鵬《中國民間文學史》，河南，河南大學，2001年8月。
- 張紫晨《民間文學基本知識》，上海：上海文藝出版社，1979年。
- 張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史》，台北：滾石，2003年10月，再版。
- 張春榮《公無渡河——樂府詩精華賞析》，台北：聯亞，1982年1月20日。

- 陶曉清編《三月走過》台北：皇冠，1979年4月。
- 陶曉清編《唱自己的歌》，台北：皇冠，1979年7月。
- 陶曉清編《秋風裡的低語》，台北：皇冠，1979年11月。
- 陶曉清編《回家／想你／歌》，台北：皇冠，1980年2月。
- 陳望道《修辭學發凡》，台北：文史哲，1989年1月，再版。
- 陳郁秀、盧修一著《音樂台灣》，台北：時報，1996。
- 陳郁秀、盧修一著《音樂台灣百年歌謠之旅》，台北：白鷺鷥文教基金會，1996。
- 陳信元《鴛鴦枕上——明清民歌精華賞析》，台北：聯亞，1982年1月20日。
- 陳浩民編著《中國歷代民歌賞析》，台南：大行，1990年6月。
- 陳鴻輝發行《唱我們的歌——懷念校園歌曲專輯（上）》，台南，新鳴遠，1984年8月。
- 陳鴻輝發行《唱我們的歌——懷念校園歌曲專輯（中）》，台南：新鳴遠，1984年11月。
- 陳鴻輝發行《唱我們的歌——懷念校園歌曲專輯（下）》，台南：新鳴遠，1987年6月。
- 陳勤建、常峻、黃景春選注《民間文學》，廣東：廣東人民，2003年1月。
- 梁景峰編《再見，上國——李雙澤作品集》，台北：長橋，1978。
- 曾永義《說俗文學》，台北：聯經，1984年12月。
- 曾慧佳《從台灣流行歌曲看台灣社會》，台北：桂冠圖書，2000年11月。
- 黃永武《中國詩學·設計篇》，台北：巨流，1982年。
- 黃慶萱《修辭學》，台北：三民，2002年10月，增訂三版。
- 楊昌年《新詩賞析》，台北：文史哲，1982年9月。
- 楊孟瑜《颯舞——林懷民與雲門傳奇》，台北，天下文化，1998年8月。
- 楊弦編《楊弦的歌》，台北：洪健全教育文化基金會，1977年。
- 楊祖珺《玫瑰盛開——楊祖珺十五年來時路》，台北：時報文化，1992年9月。
- 楊澤編《七〇年代——懺情錄》，台北：時報文化，1994。
- 楊澤編《七〇年代——理想繼續燃燒》。台北：時報文化，1994。
- 葉嘉瑩《迦陵談詩二集》，台北：東大，1999年10月。
- 滾石唱片編《永遠的未央弦歌——現代民歌／校園民歌200首簡譜紀念全集》，台北：滾石唱片，1977年12月。
- 裴斐《文學概論》，高雄：復文，1992年7月。
- 劉勰《文心雕龍注釋》，台北：里仁，1984年5月20日。

- 劉大杰《中國文學發展史》，台北：華正，2000年8月，校訂本。
- 劉星《中國流行歌曲源流》，台中：台灣省政府新聞處，1984年6月。
- 劉曄原《大眾文藝學》，北京：北京廣播學院，2002年1月。
- 鍾敬文《民間文學概論》，上海：上海文藝出版社，1980年9月。

二 學術論文類

- 于靜文《歌與時代——台灣流行訊息歌曲之語藝分析》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1995年7月。
- 江夢姝、吳淑馨《現代民歌的社會學探索》，輔仁大學社會學系畢業論文，1980年3月。
- 林欣宜《當代台灣音樂工業產銷結構分析》，元智大學資訊研究所資訊傳播組碩士論文，1999年12月。
- 苗延威《鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究》，國立台灣大學社會研究所碩士論文，1991年6月。
- 張釗維《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制，正當性，論述與表現形式的形構》，國立清華大學歷史研究所碩士論文，1991年6月。
- 張純琳《台灣城市歌曲之探討與研究》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990年6月。
- 張雅文《台灣現代民歌研究——以1975-1985年為例》，台北市立師範學院應用語言文學研究所，語文教學碩士學位班碩士論文，2005年1月。
- 陳嘉文《一九七〇年代台灣「現代民歌」的發展與變遷》，國立台灣師範大學音樂學系碩士班音樂組碩士論文，2005年1月。
- 鹿憶鹿《馮夢龍所輯民歌研究》，東吳大學中國文學研究所碩士論文，1986年4月。
- 劉季雲《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，1997年6月。
- 蔡明振《「時代樂府」——民國六〇年代校園民歌之研究》，文化大學中國文學研究所碩士論文，2004年6月。
- 鄭淑儀《台灣流行音樂與大眾文化（1982-1991年）》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1992年7月。
- 鄭義雨《明清民歌研究》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2001年1月。
- 賴慧真《馮夢龍所輯民歌之風俗研究》，國立台灣大學國文研究所碩士論文，2000

年6月。

三 期刊雜誌類

- 山明〈讓民歌與你、我相結合〉，《滾石》34期，1977年10月，頁16-19。
- 小小〈唱出一季季燦爛的春〉，《幼獅月刊》55卷4期，1982年4月，頁72。
- 之華〈敲自己的鼓，唱自己的歌〉，《音樂風》革新11期，1978年11月，頁18。
- 王心美〈陳達——不停憩的歌手〉，《淡江週刊》674期，1977年3月28日。
- 王志宏〈冷眼看中國現代民歌〉，《音樂與音響》61期，1978年7月，頁45-53。
- 王津平〈請參與，請多做！〉，《夏潮》5卷1期，1978年7月，頁7。
- 王鎮庚在〈從民謠創作演唱會說起〉，《音樂與音響》33期，1976年3月，頁55-56。
- 尹萍〈在青草地上放歌〉，《綜合月刊》118期，1978年9月，76-84頁。
- 方梓〈期待詩歌往前走——現代詩人談詩與歌的結合〉，《領先》5期，1984年1月。
- 《文訊》編輯部〈五十年來流行歌曲票選活動〉，《文訊》119期，1995年9月，頁28-35。
- 甘怡〈民歌已非初啼——記一次民歌演唱的新貌〉，《時報周刊》87期，1979年10月，頁28。
- 向陽〈青春與憂愁的筆記——從台語歌謠的「悲情城市」中走出〉，《聯合文學》7卷10期，1991年8月，頁90-94。
- 朱恩伶〈歌曲審察人員的意見〉，《綜合月刊》157期，1981年12月，頁95-97。
- 朱介英〈中國現代民歌——這一代年輕人譜成的心聲〉，《愛樂之友》46期，1979年12月，頁152-165。
- 《自由青年》編輯部〈校園歌曲與民歌的探討〉，《自由青年》63卷5期，1980年，頁34-59。
- 余光中〈詩魂歌魄不解緣〉，《聯合文學》7卷10期，1991年8月，頁68-71。
- 何懿玲〈訪許常惠教授談民歌——沈思、再出發、唱「我們的歌」〉，《幼獅月刊》55卷4期，1982年4月，頁63-67。
- 何啓弘〈記憶中的輝煌年代——屬於我們的經典電影原聲帶〉，《Play 流行樂刊》5期，1998年9月，頁58-61。

- 〈歌林的輝煌年代〉，《Play 流行樂刊》13 期，1999 年 4 月，頁 76-81。
- 呂欽文〈爲什麼不唱？爲什麼不唱！〉，《淡江週刊》663 期，1976 年 12 月。
- 吳心柳〈知音人語〉，《音樂與音響》55 期，1978 年 1 月，頁 31-32。
- 吳興文、王秀雲〈正在興起的校園民歌〉，《自由青年》52 卷 1 期，1979 年 7 月，頁 66-69。
- 呂欽文〈爲什麼不唱？爲什麼不唱！〉，《淡江週刊》663 期，1976 年 12 月 20 日。
- 〈唱中國民歌的風謠合唱團〉，《淡江週刊》674 期，1977 年 3 月 28 日。
- 李安和〈從音樂社會學談現代中國民歌何去何從〉，《大學雜誌》107 期，1977 年 11 月，頁 30-32。
- 李天寧整理〈「詩人與歌者」座談會〉，《書評書目》69 期，1979 年 1 月，頁 23-33。
- 李筱峰〈恐龍的傳人？〉，《綜合月刊》144 期，1980 年 11 月，頁 181-183。
- 杜文靖〈光復後台灣歌謠發展史〉，《文訊》119 期，1995 年 9 月，頁 23-27。
- 成葆齡〈姚厚笙——金韻獎的推動者〉，《大專人》10 期，1990 年 12 月，頁 59。
- 成葆齡、洪燕妮〈從《鄉愁四韻》到《神采飛揚》細數校園民歌十五載〉，《大專人》10 期，1990 年 12 月，頁 58-72。
- 孟辛〈民歌！民歌！人民的歌！——被閹割的民歌運動〉，《南方》3 期，1986 年，頁 48-53。
- 明立國〈從「中國民俗歌謠之夜」談起〉，《夏潮》2 卷 5 期，1977 年 5 月，頁 77-79 接 35。
- 林純音〈民歌座談會的回響（讀者投書）〉，《夏潮》5 卷 1 期，1978 年 7 月，頁 56。
- 林純鈴〈也談現代民歌沒落了嗎？〉，《愛樂之友》64 期，1981 年，頁 105。
- 邱燮友〈唐代民間歌謠與敦煌曲子詞探述〉，《中國學術年刊》1 期，1976 年，頁 204。
- 侯德健〈龍的傳人〉并〈後記〉，《自由青年》61 卷 5 期，1979 年，頁 53。
- 施宇〈訪蕭新煌先生「民歌」的時代意義〉，《幼獅月刊》55 卷 4 期，1982 年 4 月，頁 58-63。
- 流華〈訪政工幹校音樂系蔡伯武教授——從唱中國的歌出發〉，《幼獅月刊》55 卷 4 期，1982 年 4 月，頁 67-70。
- 倪美華〈撫今追昔話民歌〉，《廣播月刊》40 期，1985 年 7 月，頁 20-30。
- 桂文亞紀錄〈唱中國人自己的歌〉，《幼獅文藝》48 卷 5 期，1978 年 11 月，頁 32-58。
- 殷月集〈請重視校園歌曲〉，《雄獅美術》86 期，1978 年 4 月，頁 110-111。

- 秦情〈是龍？還是泥鰍？「創作歌謠」的檢驗〉，《時報雜誌》37期，1980年8月，頁26-27。
- 翁嘉銘〈台灣歌樂的小溪流域〉，《聯合文學》7卷6期，1991年4月，頁37-43。
〈詩的兄弟，文學的家族——談現代歌詞〉，《聯合文學》7卷10期1991年8月，頁81-84。
〈時代的歌聲風景〉，《文訊》119期，1995年9月，頁36-3。
- 《夏潮》編輯部〈民歌座談會記實〉，《夏潮雜誌》4卷6期，1978年6月，頁50-63。
〈歌從那裡來？〉，《夏潮》5卷5期，1978年11月，頁61-69。
- 陳凡〈熱話——異種花鳥知多少〉，《淡江週刊》663期，1976年12月20日。
- 陳映真〈弄個歌兒大家唱吧，伙計！〉，《雄獅美術》75期，1977年，頁140-141。
- 陳克華〈另一種聲音〉，《聯合文學》7卷10期，1991年8月，頁122。
- 陳曉君〈唱片公司添油搗火，校園歌曲如火如荼〉，《婦女雜誌》149期，1981年，頁25-26。
〈從熱門音樂到現代民歌——陶曉清的轉航〉，《婦女雜誌》149期，1981年2月，頁18-20。
〈凌晨是校園歌曲的保姆之一〉，《婦女雜誌》149期，1981年2月，頁21-24。
- 崔克〈民謠的手阿！輕輕的搖……〉，《滾石》21期，1977年8月，頁53-55。
- 張大春〈敢有歌吟動地哀／於無聲處聽驚雷——查禁歌曲值得大驚小怪之處〉，《聯合文學》7卷10期，1991年8月，頁106-111。
- 張南生〈民歌沒落了！——從中國現代民歌看七〇年代台灣知識分子與流行文化的關係〉，《聯合文學》7卷10期，1991年8月，頁112-114。
- 張釗維〈流行歌謠詞曲作家大事記（初稿）〉，《聯合文學》7卷10期1991年8月，頁130-151。
- 陶曉清〈從「洋奴」說起〉，《音樂與音響》，45期，1977年3月，頁20。
〈並未厚此薄彼〉，《音樂與音響》57期，1978年3月，頁22。
〈更上一層樓〉，《滾石雜誌》32期，1978年，頁29。
〈現代民歌從頭唱〉，《明道文藝》49期，1980年4月，頁36-41。
〈屬於我們的民歌〉，《音樂與音響》30期，1975年12月，頁55。
〈由吳楚楚開始〉，《音樂與音響》47期，1977年5月，頁20。
〈七月的中國現代民歌〉，《音樂與音響》50期，1977年8月，頁24-25。
〈路要走下去〉，《音樂與音響》52期，1977年10月，頁20。

- 〈令人喜悅的收穫〉，《音樂與音響》54期，1977年12月，頁29。
- 〈信心與希望〉，《音樂與音響》55期，1978年1月，頁48。
- 〈民歌手群像〉，《音樂與音響》58期，1978年4月，頁53-56。
- 梁景峰等〈新歌五首——詞譜〉，《仙人掌》1卷6號，1977年8月，頁271-274。
- 淡江新研社〈我看「中國民俗歌謠之夜」〉，《淡江週刊》676期，1977年4月18日。
- 曾昭旭〈試從絃歌窺雅意〉，《婦女雜誌》149期，1981年2月，頁28-35。
- 游昌發〈讓我們唱自己的歌——一個音樂工作者與心理醫生的談話〉，《夏潮》3卷5期，1977年11月，頁68-70。
- 程蕙〈國語流行歌曲——中國的時代音樂〉，《愛樂之友》46期，1979年12月，頁166-172。
- 黃春明〈「歌從那裡來？」座談會發言記錄〉，《夏潮》5卷5期，1978年11月，頁61-69。
- 黃燕忠〈海外人看「龍的傳人」這首歌〉，《音樂與音響》91期，1981年1月，頁74-75。
- 博聞〈我愛曉清〉，《淡江週刊》663期，1976年12月20日。
- 晴偉〈中國民俗歌謠之夜演出轟動〉，《淡江週刊》676期，1977年4月18日。
- 楚深〈現代民歌會死亡嗎？——「現代民歌」座談會〉，《時報雜誌》82期，1981年6月，頁46-49。
- 雄師美術編〈李雙澤逝世一週年特輯〉，《雄師美術》91期，1978年9月，頁148。
- 楊祖珺〈熱門動態〉，《滾石》21期，1977年8月，頁16。
- 〈「現代的民歌」演唱會〉，《滾石》21期，1977年8月，頁20-21。
- 〈我們為什麼要唱民歌？〉，《綜合月刊》116期，1978年7月，頁40-43。
- 〈為什麼人唱歌——寫在青草地慈善演唱會之前〉，《雄獅美術》90期，1978年8月，頁135-136。
- 〈這才是民歌手！〉，《雄獅美術》91期，1978年9月，頁123-125。
- 〈中國人唱外國歌的心情〉，《淡江週刊》665期，1977年1月。
- 〈「青草地演唱會」之後〉，《綜合月刊》120期，1978年11月，頁52-56。
- 〈從美國流行歌曲到臺灣民歌運動——一位民歌手的參與觀察〉，《暖流》1卷2期，1982年2月，頁11-15。
- 〈民歌的後遺症〉，《中國論壇》15卷12期，1983年2月，頁25-26。
- 楊光榮〈流行歌曲與民歌〉，《宇宙光》，5卷47期，1978年3月，頁42-43。

- 〈漫談中國現代民歌〉，《宇宙光》5卷2期，1978年2月，頁48-49。
- 葉月瑜〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉，《新聞學研究》59期，1999年4月，頁41-65。
- 溫曼英〈好歌興國〉，《婦女雜誌》147期，1980年12月，頁11。
- 葳葳〈爲什麼？〉，《淡江週刊》663期，1976年12月20日。
- 搖歌〈欣見淡江校園文化雛型〉，《淡江週刊》676期，1977年4月18日。
- 《愛樂之友》編輯部〈金韻獎青年歌謠演唱大會始末〉，《愛樂之友》18期，1977年，頁150-151。
- 〈民歌是應該在草地上唱的〉，《愛樂之友》28期，1978年，頁58-59。
- 〈美軍電台何去何從〉，《愛樂之友》第38期，1979年4月，頁127-129。
- 熊傳慧〈現代民歌在今天〉，《師友月刊》214期，1985年4月，頁22-23。
- 《滾石》編輯部〈「現代的民歌」演唱會〉，《滾石》21期，1977年，頁20-21。
- 談叱〈洋奴心態何時了〉，《淡江週刊》663期，1976年12月20日。
- 劉慕澤〈期待一批——現代的「陳達」〉，《中國論壇》3卷12期，1977年3月，頁35-39。
- 劉菱〈一條日光大道〉，《幼獅月刊》55卷4期，1982年4月，頁70-71。
- 鄭植榮〈從大眾文化的觀點談流行歌曲〉，《綜合月刊》119期，1978年10月，頁56-61。
- 樊曼儂〈一年來的音樂〉，《雄獅美術》94期，1978年12月，頁130-134。
- 〈正氣與正聲是我們所要的〉，《婦女雜誌》149期，1981年2月，頁27-28。
- 蔡伯武〈從唱中國的歌出發〉，《幼獅月刊》55卷4期，1982年4月，頁63-67。
- 韓良露〈通俗文化方向——談羅大佑的《之乎者也》〉，《暖流》1卷6期，1982年6月，頁39-40。
- 蕭海芬〈掃描民歌手〉，《音樂與音響》81期，1980年3月，頁50-56。
- 蕭炬明〈談青年歌謠〉，《音樂與音響》91期，1981年1月，頁76-78。
- 蕭容慧〈民歌這回不一樣〉，《光華》11卷9期，1986年9月，頁25-34。
- 曉姝〈從國父紀念歌談起〉，《淡江週刊》663期，1976年12月20日。
- 鍾鍾〈民歌的故事〉，《國文天地》14卷8期，1999年1月，頁57-59。
- 簡靜惠〈史惟亮的理想〉，《書評書目》48期，1977年4月，頁99-103。
- 譚石〈台灣流行音樂的歷史方案——一個初步的觀察〉，《聯合文學》7卷10期，1991年8月，頁72-80。
- 蘇正偉〈國語流行歌曲的歷史掃描〉，《文訊》119期，1995年9月，頁20-22。
- 羅禾〈朗朗天地一片清歌〉，《幼獅月刊》55卷4期，1982年4月，頁71-72。

龔旭初〈楊祖珺的「哲學」！〉，《滾石》34期，1978年10月，頁23-28。

四 報章類

《中國時報》編輯部〈龍的傳人侯德健的七首歌〉，《中國時報》8版，1980年11月8日。

〈時報創作民歌獎〉，《中國時報》9版，1981年2月1日。

王淑芬〈楊弦暫別歌壇譜新唱〉，《聯合報》萬象版，1977年4月9日。

王威寧〈曾經絢爛卻歸於平淡/民歌暢銷曲不再賣座〉，《民生報》，1981年4月23日。

〈民歌曲詞有待創新〉，《聯合報》9版，1981年8月8日。

《台灣新生報》編輯部〈「傳統與展望」座談會〉，《台灣新生報》9版，1978年4月3日。

永恆〈從音樂的民族性談「中國現代民歌」的歸屬〉，《台灣新生報》第9版，1977年12月5日。

〈評中國現代民歌之夜〉，《台灣新生報》9版，1977年12月26日。

《民生報》編輯部〈創作歌謠第一週排行榜揭曉、「龍的傳人」獲選居首位〉，《民生報》9版，1980年7月27日。

〈「龍的傳人」蟬聯六週榜首〉，《民生報》10版，1980年8月31日。

〈歌曲審查一審「定讞」／歌詞作家們認為過於武斷〉，《民生報》8版，1981年5月5日。

〈「天水樂集」名存實已亡〉，《民生報》10版，1982年5月7日。

〈中國現代民歌風靡洛城〉，《民生報》10版，1982年11月30日。

余光中〈民歌的常與變〉，《中央日報》12版，1976年2月13日。

〈現代民歌渡海記〉，《聯合報》8版，1981年7月30日。

何誠〈唱我們自己的歌〉，《中央日報》10版，1977年4月18日。

吳柱國〈「中國現代民歌集」名稱並無不當〉，《中央日報》10版，1976年1月12日。

李蜚鴻〈民歌手探新路／組天水樂集〉，《中國時報》9版，1981年9月2日。

林二〈大張燈鼓景氣好·小陽春裡唱歌謠〉，《中國時報》12版，1980年10月25日。

胡紅波〈「民歌」不是這樣〉，《中央日報》第10版，1975年12月21日。

爲魯〈再談中國現代民歌〉，《台灣新生報》9版，1977年12月26日。

涂敏恆〈「民歌」受到喜愛、流露了民族感情〉，《民生報》9版，1980年7月16日。

〈中美斷交日·青年振作時、侯德健悲憤中譜出愛與恨、曲「新」和「眾」

- 代表永不屈服的民族魂》，《民生報》9版，1980年7月27日。
- 〈校園歌曲已漸走下坡——流行歌曲將再度抬頭〉，《民生報》，1981年2月14日第10版。
- 〈對國語歌曲質的提升／民歌／貢獻良多〉，《民生報》8版，1981年9月30日。
- 〈熱潮已成過眼雲煙／現代民歌情況慘淡〉，《民生報》8版，1981年12月1日。
- 〈民歌手／日漸凋零〉，《民生報》10版，1982年11月22日。
- 〈民歌手／跟上社會的脈搏〉，《民生報》9版，1983年3月22日。
- 徐南琴〈民歌出發/再造新境〉，《自立晚報》，1984年9月20日第3版。
- 程榕寧〈楊祖珺談台灣的民歌運動〉，《大華晚報》，1982年1月24日。
- 張南生〈期待我們的「在地歌手」〉，《自立早報》19版，1991年1月30日。
- 陳嘉宗〈民歌手還有待更上一層樓〉，《中國時報》9版，1980年12月26日。
- 陳賀美〈民歌商業化似無可避免〉，《中國時報》9版，1981年11月27日。
- 陶曉清〈替「中國現代民歌」說的話〉，《台灣新生報》9版，1977年12月12日。
- 〈現代民歌赴美前記〉，《中央日報》10版，1982年10月29日。
- 梁景峰〈李雙澤與新民歌〉，《中國時報》8版，1980年9月9日。
- 楊清笙〈讓我們一起來為民歌打氣〉，《中國時報》9版，1981年1月20日。
- 鈺霓〈也談民歌〉，《中央日報》3版，1976年2月1日。
- 銀杏〈龍的傳人抓泥鰍小手冷冷招溫柔〉，《中國時報》9版，1980年12月23日。
- 廖慧娟記錄整理〈唱過一箇時代——1975-1999 民歌 20 年（民歌二十年—唱過一個時代演唱會座談會系列）〉，《中時晚報》14版，1995年9月1日。
- 鄭桂平〈民歌不具市場嗎？〉，《中國時報》9版，1981年4月12日。
- 蔡文怡整理〈我看民歌〉，《中央日報》10版，1982年2月26日。
- 錢善華〈我看「現代民歌」〉，《中央日報》3版，1976年2月2日。
- 簡上仁〈走調的校園民歌〉，《中國時報》26版，1990年10月21日。

五 有聲資料類

- 《滾石金韻民歌百大精選 1-8》，台北：滾石唱片，1995年10月。
- 《滾石民歌時代百大經典 1-8》，台北：滾石唱片，1997年12月。
- 李壽全製作《天水樂集》復刻版，台北：荒島網路科技（股）／五四三音樂站 music543.com，2005。