

雙重解殖與「臺灣味音樂」 的形塑（I）

——臺語流行音樂之路（劉清池篇）*

陳培豐**

【編輯室說明】

中央研究院臺灣史研究所陳培豐研究員，自日治時期臺灣語文轉事聲音與集體記憶研究，出版《歌唱臺灣》後，將推出其續篇。歷經連續殖民統治，1970年代之後臺語歌曲面臨「雙重解殖」——也就是戒嚴令的解除以及著作權法的確立。這個變化讓臺語歌曲重拾戒嚴體制中所失去的歌謠創作自由，卻又被強制切斷和日本間的臍帶關係，無法再輕易翻唱日本歌曲。臺語歌曲被迫回歸大眾娛樂的「常軌」，必須「脫日本化」以創出「純臺灣製」的作品。

臺語歌曲在「雙重解殖」、全球化的變遷中如何繼續定義臺灣的聲音？陳培豐研究員關注唱片公司經營和詞曲創作條件、俗謠的流行歌曲化、編曲和聲和音階特色、傳播媒介、音響環境等議題，將透過一連串的人物訪談和

* 本論文乃綜合劉清池先生之訪談內容、筆者個人論析與相關研究資料撰寫而成。論文中關於劉清池個人生命史以及其發言，主要由筆者進行訪談而得，偶有參照劉清池接受其他訪問紀錄，本論文均詳加引用出處。筆者對劉清池訪談共進行5次，分別在2021年4月16日（【訪談紀錄1】）、4月20日（【訪談紀錄2】）、5月4日（【訪談紀錄3】）、5月16日（【訪談紀錄4】）、5月22日（【訪談紀錄5】），為求標記簡潔明確，下文以【訪談紀錄】編號標示資料來源。筆者進行訪談部分，全程均使用臺語，逐字稿之聽打由朱英詔執行；在資料蒐集以及部分樂理的提示上，熊信淵、蘇子翔、林品中提供寶貴的意見，在此表示感謝。

** 中央研究院臺灣史研究所研究員

分析論述帶領我們來理解這一段幾乎沒有人談論過的臺灣聽覺記憶研究。第一位受訪者是著名編曲家、也是電子琴演奏家的劉清池先生。在化為學術論著之前，本集刊特別商請陳培豐研究員公開其訪談與思考的紀錄，分為數次刊出，以饗讀者。因本文性質與結構特殊，故引文部分不採本刊之撰稿格式，陳培豐研究員親自訪談部分特以標楷體表示，且不特行分段，其他引用文字皆同正文為細明體。

一、前言

在臺灣的流行音樂界，師大附中算是一個特殊的存在。因為這個許多學子夢寐以求的學校，除了是一流大學的跳板之外，還是流行歌曲人才輩出的重鎮。早期的民歌手李雙澤、楊弦、黃仲崑，稍後的五月天、蘇打綠等許多「天團」的主要成員，都來自於這所名校。

但我們所不知道的是，距今約半世紀以前，在上述歌手尚未發光發熱的1960年代，這所學校便曾出現過一位臺語流行歌曲界的大人物。不管是演奏或編曲，只要經由他手中所彈奏、創作出的音符，幾乎都會飄揚在全臺各角落。除了鄧麗君早期的歌曲、余天的〈榕樹下〉等國語歌曲外；洪榮宏〈恰想也是你一人〉；江蕙〈你著忍耐〉、〈惜別的海岸〉；尤雅〈等無人〉；陳小雲〈愛情的騙子我問你〉；葉啟田〈愛拚才會贏〉、〈乾一杯〉；詹雅雯的〈想厝的人〉等臺語歌曲，亦全都由他編曲。不僅如此，他的電子琴演奏音樂更在1980年代創下驚人的暢銷紀錄。這個曾經支配臺灣人聽覺的人，便是劉清池。



圖片一：劉清池CD封面（1990年）

劉清池的年輕歲月幾乎都在錄音室度過。在國民黨威權體制下的1960、70年代，他編奏許多國、臺語歌曲和演奏音樂，其中也包括翻唱來自日本的作品。1980年代，當臺灣社會面臨「雙重解殖」時，劉清池則專注於臺語歌曲界，以「俗擱有力」的姿態為裝扮，讓「純臺灣製」的臺語歌曲大量在市場上流通。所謂的「雙重解殖」是指戒嚴令的解除以及著作權法的確立。前者讓臺灣人重拾在戒嚴體制下所失去的歌謠創作自由；後者則強制臺語歌曲必須切斷和日本間的臍帶關係，無法再輕易翻唱日本歌曲。「雙重解殖」讓臺語歌曲得以回歸大眾娛樂的「常軌」，有話可以直「唱」，但前提是必須獨立創出純屬自己的作品。以這個角度來看，劉清池的作品和音樂活動橫跨「雙重殖民」到「解殖」這兩個時代，是臺語歌曲「脫日本化」蛻變的歷史縮影。

在臺語歌曲面臨轉折的時代，劉清池以「素、庶、俗」的特色把「臺灣味」發揮得淋漓盡致。這些新型態的臺語歌曲「俗」到難以再和日本扯上關係，「俗」得磊落大方到令人難以想像。在二、三十年前，也就是1960年代，臺語歌曲曾經是本省人集體創傷的僅存投射體，是卑微壓抑的產物。

大眾文化的基礎既然在於通俗性，那麼「俗」又何妨？透過劉清池的音樂之路，我們在理解1980年代臺語歌曲的轉折經過之同時，也可體會到臺灣庶民音樂的強韌生命力，以及獨力走向「近代化」、「工業化」時遭遇的問題，更可窺見多元族群社會下的臺灣百態，以及不同族群發展出不同音樂形態的成因。



圖片二：訪談合照（右側為劉清池）。

二、孕育劉清池感性的母體 ——本省人蜆集的艋舺

(一) 艋舺孕育出的感性和音感

說劉清池是一位傳奇人物絕不為過。他的傳奇不但來自於在流行歌曲界的影響力，更來自於他行事風格的低調神祕。以編曲數量來說，劉清池經手過的歌曲在臺灣流行音樂史上絕對名列第一；以個人作品的總銷售量來講，他所編曲演奏的吉他、電子琴等輕音樂，暢銷程度也頗為驚人。這些在四十年前便開始流傳在中下階層的音樂，總銷量大到連各時代的巨星如：鳳飛飛、江蕙、葉啟田無一可以匹敵。也因此，他的音樂活動如一條軸線般，貫穿了戰後臺灣流行音樂的整體發展，影響力舉足輕重而具有重要的時代文化意涵。

然而，在資訊發達到連一個芝麻大事件中的人物，都能於維基百科上檢索到資料的今日，我們在網路上卻找不到任何一筆與「劉清池」有關的介紹記錄，反倒是可以發現大量以他編曲演奏為個人品牌的吉他、電子琴等音樂之販賣資訊。¹時至今日，「劉清池的○○音樂」不僅是許多人的聽覺記憶，也仍在銷售之列。

劉清池出生在臺北艋舺青山宮附近。在這個人文薈萃也龍蛇雜居的老社區，他和日治時期臺語歌曲著名作詞者周添旺比鄰而居，但因年齡上的差距，雙方是否曾經謀面或偶遇不得而知。²劉家在青山宮對面開了一間在臺灣「開侖式」撞球界頗負盛名的撞球行，其經營者是劉清池的父親劉盛家。劉盛家在1950、60年代的臺灣「開侖式」撞球界，是無人能出其右的高手，可謂早期臺灣撞球運動的先驅和代表性人物——年輕時曾受邀到日本比賽，打球風度被稱作典範，於撞壇備受尊敬。³

¹ 根據筆者以「劉清池」輸入《臺灣流行音樂資料庫pmdb.org.taipei》（文化部臺北市文化局）後搜尋的結果，並無任何有關他個人生平的資料介紹，只出現192筆和他相關的歌曲（2022.07.13確認）。而有關劉清池的報導，目前大概只有YouTube節目臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，《〈臺灣樂士錄〉觸動旋律的職人魂<https://www.youtube.com/watch?v=8SXqlRhoiyI> / 劉清池》，（2021.06.16），和其臉書平臺。

² 周添旺原本住在艋舺剝皮寮，之後又搬到青山宮附近。

³ 劉盛家在1952年，首次參加第七屆省運撞球比賽即獲冠軍。之後，他年年蟬聯直到1965年再奪全國大賽金盃後，才暫時退出比賽。

劉清池在劉家九個孩子中排行老三，出生在日治末期的1943年。「國民黨來之後，臺灣人都過著艱苦的生活。二二八事件發生時我五歲，因為有人在家附近開槍掃射。我爸就趕快把我們藏到床底下。以前日式房子有榻榻米，下面都有藏空間，我們三兄弟就藏身到裡面。」⁴ 驚險避難的童年經驗，至今依然鮮明地留存在劉清池腦中。

昔日的艋舺可是臺北首屈一指的風華之地。以龍山寺為中心，四周圍繞有芳明館、華宮、愛國、大觀、西園、萬華等戲院。這些現在幾乎已消失無蹤的戲院，早期上演的都是洋片——東洋、西洋的電影。在1950年代，不管你是偷溜或假扮成陌生大人的親友混入戲院，小孩子「逃票」看電影其實是睜隻眼閉隻眼、容忍蔚為常態。劉清池從小就是看免費電影的常客，在字幕尚未普及的時代，當時的電影仍延續著日治時期的景況，需有人現場解說。⁵ 而「辯士」鮮活的言語表情手勢，以及介紹下一部電影廣告的樣子，便是幼年劉清池回家後經常模仿的對象。⁶

1951年劉清池進入艋舺老松國民小學就讀。三年級時他和音樂有了第一次的邂逅。延續著日治時期的運作方式，1950、60年代臺灣的初等音樂教育係以老師彈奏風琴、學生跟著練唱的方式進行。由於班上的級任老師恰好就是學校的音樂老師，因此一臺腳踩風琴便經常放置在教室的角落。⁷

「當時我對老師是如何演奏按出旋律，一直都很感興趣。所以趁老師不在時，我便偷偷去彈按這臺風琴。可能我在這方面有些天份，音感好，一聽就知道是什麼音。」⁸ 因此經過多次摸索研究後，在學會看五線譜的同時，「音階」這個音樂無形的規則鎖匙，便被十歲左右的劉清池給解開了，也開啟了他往後音樂人生的第一扇門。

⁴ 【訪談紀錄1】。

⁵ 根據鹽水永成戲院末代老闆黃怡祿所言：戰後初期電影放映日片、洋片時，觀眾因聽不懂電影原文配音、看不懂字幕，戲院才有辯士的安排。辯士的口技要好，隨著劇情扮演劇中各個人物，時而假扮男音或女音，老的、少的聲音也要會。戲院的「辯士」在六十年代絕跡了。詳見楊金城，〈洋片在演啥「辯士」同步說劇情〉，《自由時報》（2014.01.14），<https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/746759>（2021.09.30徵閱）。

⁶ 【訪談紀錄4】。

⁷ 【訪談紀錄1】。

⁸ 【訪談紀錄1】。

（二）從名校中輟，試圖改善家境

劉清池曾就讀師大附中。他在九年國民義務教育未實施前，便在激烈的聯考競爭中拔得頭籌，考上臺灣省立師範大學附屬中學的初中部。當時的師大附中初中部有實驗班制度，智力測驗成績在前百名者，便能直升高中部。由於在全屆近五百名新生的智力測驗中劉清池排名第三，所以符合直升高中的資格，這正是劉清池報考這所學校的原因。

劉清池的家境並不富裕。「小時候我母親經常從艋舺遠到宜蘭，為的是用有限的菜錢去買一些便宜的黑市私宰肉品。讓我們兄弟姐妹能多吃點有營養的東西。」不僅如此，除了撞球行的收入之外，他的母親還必須從事多種工作來補貼家用；因此劉清池在就讀師大附中期間，家中才終於有了一臺收音機。他表示：「我第一次接觸到收音機時，連啾～啾啾的轉臺聲，都讓我聽得興奮不已。」擁有能夠收聽廣播節目的收音機，已可謂如獲至寶。因為直到劉清池當兵之前，家中不曾有過能播放唱片的音響，當然也未曾出現過唱片。⁹

青少年時期的劉清池夢想中沒有音樂，一心所想的便是將來要繼承家業，改善經濟環境。這種為了餬口養家、必須日夜工作的生活樣貌，並非劉家獨有的景象，當時居住在艋舺的多數升斗小民都是如此。因為除了在地居民之外，當時的艋舺還有許多因1950年代農村土地改革、1960年代工業化等社會變遷，而由南部移動前來討生活的鄉下人。這些流落到城市的移民們中，有天未光便蹲坐在公園附近「待價而沽」的苦力；有華燈初上便偎在娼寮裏，等待尋芳客青睞的娼妓；有站著幫客人下麵、揹著嬰兒蹲在地上洗碗盤，連汗水都油膩不堪的小吃攤販；有身穿長袍手拿書冊在路邊講古的「說書人」；有無家可歸到處行乞的遊民；也有打拳賣藥、流鶯、密醫等販夫走卒。他們麇集在艋舺的各角落，努力地想在臺灣社會中求得一隙生存空間。這種百行百業無論朝夕都在忙碌的生活形態，讓這個社區顯得破落，卻也變成一座不夜城。

而這些生活在艋舺的弱勢者，往往都有共通點，便是他們多只能將身體當作廉價商品出售來謀生。在儒家社會的價值觀下，他們經常是被社會歧視的對象，差別只在於性別、勞力形態和受歧視程度的高低。他們強韌卻又不

⁹ 【訪談紀錄4】。

自覺的卑微，心中都有一股不明的壓抑和無力感。

青少年時期的劉清池與這些出外人、艱苦人、做工人、歹命人一樣，沒有勇敢做夢的餘力。縱使就讀師大附中時成績始終名列前茅，但總感到日子索然無味而茫然。在高一升高二那年，他在期末考時突然缺席了。雖然學校一直希望給他補考的機會，但他拒絕了學校的好意和母親勸說，執意輟學。

其實因為家庭環境的關係，劉家九個小孩都會打撞球，當中又以劉清池的球技最好。他對於撞球也確實熱衷，輟學後，劉清池在自家撞球行經常陪著年紀比他大的客人們打球。除了切磋球技，也算招攬客人的一種方式。在那個苦悶貧困的年代，茫然浸蝕了年輕人的心靈，難以形容的無力感驅使著劉清池，希望自己將來快點繼承父業以貼補家用。

（三）不停在心中騷動的召喚——小林旭、文夏

青少年時期，劉清池也曾參加過大型撞球比賽。可是不同於父親那種人來瘋的「勝負師」性格，「撞壇新秀」劉清池不但生性內向且多愁善感。縱使擁有好球技，但只要參加正式比賽便緊張得雙手直發抖，屢屢失常而敗下陣來。¹⁰ 無法超越父親而青出於藍，這時的劉清池除了依然在自家撞球行幫忙外，依舊頻繁進出電影院。只是長大後的電影院不再有「辯士」可模仿的樂趣，他所偏好的電影及憧憬的人物，則變成與音樂有關。

1960年代小林旭的「旋風系列」與「候鳥系列」電影在日本走紅，同時也風靡臺灣。在日本電影還被准許在臺灣上映時，小林旭背著吉他為愛浪跡天涯、鋤強扶弱而充滿正義感的瀟灑形象，深深吸引著劉清池。為了欣賞偶像並把小林旭所演唱的歌曲採錄到譜面上，劉清池看電影的足跡便不僅拘於艋舺，也跨越到當時的臺北縣。劉清池看電影不只雙眼凝視，手中還拿著紙筆。當影片播放時，劉清池便一面聽著片中小林旭歌曲的旋律，一面使用簡譜把它採錄下來；等到電影結束，這些歌曲在片尾又重新播放時，他再進行確認或修補不明、錯誤之處。¹¹

在1960年代初期，日本影片中所搭配的音樂歌曲，對於曾受過殖民統

¹⁰ 【訪談紀錄1】。

¹¹ 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，《《臺灣樂士錄》觸動旋律的職人魂—第十集//劉清池》，YouTube（2021.06.16），<https://www.youtube.com/watch?v=8SXqlRhoiyI>（2021.08.06徵引）。

治的本省家庭及其小孩來說，具有親切感和吸引力。而劉清池家中只有收音機沒有音響，無法利用唱片欣賞自己喜愛的歌曲，因此要留存這些在電影中隨著情節稍縱即逝的旋律，唯一的方法便是將它化為可以重複再現的符號，爾後才能一再玩味。「電影院的音響特別好聽是一種享受，我聽歌，聽兩次就會了，能夠把音符記下。」¹² 憑著敏銳的音感和迅速的反應，走出電影院後原已消逝的小林旭歌聲，便成為劉清池紙上的跳躍音符。

其實在劉清池高中時期採寫歌譜的對象，除了小林旭之外，尚包括臺語歌手文夏的歌曲。理由無他，因為文夏所唱的便是他在艋舺生活圈中，得以有心靈連結的音樂。而小林旭和文夏的歌曲，之所以會同時在當時本省人的流行音樂圈風行，所反映的正是臺語歌曲的特殊歷史生態。

準確來說，1960年代風行臺灣的「日本歌曲」其實有兩種：一種即是前述小林旭那種，經常在電影中出現以日語演唱的原汁原味作品；另一種則是借用日本歌曲的旋律，重新填詞翻唱的「臺語歌曲」，如文夏的作品。而這種「一樣旋律，兩樣表述」的現象，所投射的正是臺灣歷史、政治、社會變遷發展的苦澀。這種苦澀大量凝集在艋舺這個老社區，進而成為孕育劉清池感性的母體。

三、在歷史創傷中萌生俗雅之分

（一）做為音樂養分的「兩種」日本歌曲

劉清池出生的1943年，剛好是日治時期臺灣唱片工業即將劃下終止符之時。大致來說，臺灣的流行歌曲工業萌發於1930年代，許多臺語歌曲雖然在這座島嶼上眾聲喧嘩，然而光鮮亮麗的臺灣流行歌曲工業，乃是典型的殖民現代化產物。

具體的說，戰前支撐起臺灣流行歌曲工業的資本、錄音、壓片和編曲，大多仰賴日本這個殖民母國。由於臺灣沒有精密的錄音室，許多歌手必須一批批渡海，前往日本進行聲音錄製。在有能力對於標榜進步、時髦作品進行編曲工作的本土編曲家尚未誕生之際，多數作品的編曲工作甚至演奏樂手，其實都由日本人擔當。臺灣人大多負責傳統味道濃厚的歌曲，如歌仔戲曲或由歌仔戲曲衍生出來的一些俚／俗謠或「流行小調」的部分編曲。因此嚴格

¹² 【訪談紀錄1】。

來說，戰前臺語歌曲、唱片之所以能以大眾娛樂商品的姿態在市場出現，並不是臺灣社會內部的諸種條件成熟後滋長出來的產物，而是由外部移植過來的資本主義現象，是日本人和臺灣人共構而成的殖民現代性成果。

但縱使如此，在資本主義市場的導引下，臺灣人依然和日本人攜手合作，以日本「製造」、臺灣「製作」的生產模式，推出〈雨夜花〉、〈月夜愁〉、〈心酸酸〉等本土色彩濃厚的作品。¹³ 這些作品之所以受臺灣人喜歡，乃是因為它們在音樂特徵上保留了本土俚／俗謠的要素，符合臺灣人的聽覺習慣、美學標準；而其歌詞傾訴的內容，也大半是生活在半封建農業社會下的臺灣人心聲和他們生活中的喜怒哀樂，因此容易與臺灣人的心靈產生連結。不過，整體而言，若去除戰爭期間因政治力介入萌生的兩地交融之外，日治時期臺、日流行歌曲在音樂上的交集並不算大。¹⁴

第二次世界大戰結束後，臺、日切斷政治上的隸屬關聯，渡海錄音變成必須有護照的國際移動，其在交通和行政程序上並不方便，亦不符合成本。在臺語歌曲失去了日本這個曾經的依靠之際，臺灣人也歷經二二八事件、戒嚴、白色恐怖、農村土地改革、工業化等重大社會動盪。臺語歌曲一直到1952年前後，才終於有復甦的跡象，〈補破網〉、〈賣肉粽〉、〈苦戀歌〉、〈港都夜雨〉、〈安平追想曲〉等純粹臺灣人自創的作品，逐漸在市面上流傳。進入1960年代後，一些唱片公司開始大量翻唱日本歌曲——利用日本歌曲的旋律重新填詞，然後以「臺語歌曲」的姿態問世。

1960年代，「原版」和「翻唱」兩種日本流行歌曲充斥市場，幾乎占了本省人聽覺娛樂的大部分。雖然「翻唱」源頭都來自日本，但對於當時歷經一連串政治、經濟、文化災難的本省民眾而言，這些歌曲之於乾枯心靈，都是稀少的甘泉。

戰後國民黨的臺灣支配，經常被定位成「再殖民統治」。戰後初期在政府體制中獨厚外省人的差別政策包羅萬象，除了公務員等各種考試或選舉制度外，也可見於其他種種人才錄用的考試及社會福利政策。以族群為政府資源分配考量的政策、制度既然是全面性的，那本省人便需在立足點不平等的狀態下和外省人競爭，特別是在臺灣經濟轉型的關鍵階段倉促實施的「農

¹³ 〈雨夜花〉、〈月夜愁〉、〈心酸酸〉、〈陳三設計為奴〉等作品的編曲者便是日本人奧山貞吉。

¹⁴ 陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》（臺北：衛城，2020），頁67-109。

地改革」政策——徵收多重稅賦、刻意壓抑糧價等，雖然換取到臺灣的產業轉型和工業發展，但卻犧牲農村社會安定，導致農村人口大量外移。這致使當時六成以上的農民必須承受農村急速衰敗，孤獨漂泊到嚴酷的都市來討生活。¹⁵

在經濟壓迫和再殖民宰制之下，1960年代以勞農階級為主的許多本省人依然被迫在臺灣扮作一個除了自力救濟之外，別無生存法則的社會底層。這些本省人在戰後歷經言不盡意的曲折坎坷，對於日治時期有著複雜的情懷和眷戀；但又在戰後的國語政策下成為「失語的一代」，無法以文字語言來傳達內心沉鬱的感受。他們所能寄託的，只有幽微且無形的文化媒介——流行音樂。

雖然未經同意「翻唱」日本旋律實屬違法抄襲的行為，但借此來傳達本省民眾的戰後處境或社會現實況味的臺語歌曲作品比比皆是。因為在同一個時間點，戰後的「高度經濟成長」使得日本必須再度展開工業化進而產生農村人口移動，這種社會變遷的景況與當時的臺灣有相當程度的「類似性」。在「共有」社會變遷的基礎上，這種盜用翻唱的臺語歌曲反而發揮了「借鏡東洋」的效果，也使本省民眾在戒嚴或白色恐怖等無形的政治壓抑下，起碼能透過歌曲相互共鳴；而〈媽媽請你也保重〉、〈田庄兄哥〉、〈孤女的願望〉、〈黃昏的故鄉〉等翻唱歌曲，則讓那些在農村土地改革或工業化過程中被迫離鄉，經歷遠行、勞動、思鄉之苦卻又無法抒發的本省中下階層，其內心的無奈、寂寞、卑微、悲傷能夠有所寄託。¹⁶

（二）尊重生命差異就不會有俗雅之分

1960年代臺灣大量翻唱日本歌曲，使得戰前原本還相互保持一段「安全距離」的臺、日歌謠，在戰後幾乎混融為一體。這樣的社會文化現象，在劉清池的音樂養成過程中，投下了重要的影子。因為他成長過程中對音樂產生興趣，都是受到家庭環境的影響。「除了我之外，我的家人包括我爸都很會唱歌，很會唱他的年代（日本）的歌，所以也感染我。」¹⁷不僅如此，教室裡的風琴、電影院中的日本插曲、文夏的「日式」臺語歌曲等，這些生活

¹⁵ 陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》，頁114-125。

¹⁶ 陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》，頁222-235。

¹⁷ 【訪談紀錄1】。

環境都感染了劉清池、提供了他音樂養分。那個年代籠罩在艋舺的，就是這種和日本淵源深厚的歌聲。唱片行或商家為了招攬客人播放的、一般家庭中收音機流傳出來的、路上行人口中哼唱的、街上電影宣傳車傳來的，就是文夏、洪一峰、紀露霞、吳晉淮或美空雲雀、小林旭等的歌聲。

對於當時臺語歌曲染上日本色彩的現象，劉清池認為：「音樂你看不到、摸不到，它是無形的。能與音樂接觸的，是人的心靈」，也就是我們的內在。人在生活「在受苦時，聽到某種歌，就會感動，就會共鳴」。「臺灣被日本統治五十年，當然是跟日本文化結合在一起。」更何況在這些社會變遷過程中，有些作品是伴隨臺灣人的生命歷程和生活脈動所留下。我們很難去分說那是外來的，或臺灣人自己的。¹⁸ 在劉清池的觀念中，音樂不純然是音符和旋律，其文化內涵或社會屬性會受到歷史的牽引。音樂投射在閱聽者們的時間軸線後，這些歸屬是流動可塑的。換言之，決定「我們的」音樂是什麼？什麼感覺是「自己的」？往往是庶民的集體境遇和歷史記憶。而這樣的想法和霍布斯邦（Eric Hobsbawm）主張的「被發明的傳統」（The Invention of Tradition）基本上可以融通。

劉清池這種立足於市井小民位置上的音樂見解，在2022年的當下聽起來並不突兀，然而在1960年代的時空中，卻是知識分子難以容忍的。例如1959年10月留法回臺的音樂家許常惠，便曾試圖在街頭巷尾尋找自己土地的歌聲，但他表示大失所望。在題為〈臺北街頭聽歌記〉的文章中，許常惠做出臺灣社會必須「去日本化」的結論：他認為自己雖然回到「中國的首都臺北」，但在音樂上「一般本省人的住區，被日派流行歌曲（包括臺語的）所占領著」；臺語歌曲「除歌仔調之外，可以說全部都是日本調」。而這些「日派流行歌曲」乃是「下流的文化侵略」，其低俗得令人「嘔吐」、「反感」、「肉麻，汗毛直豎，噁心」。¹⁹

然而這種被許常惠認為低俗至極的音樂，正是青少年時期劉清池的音樂養分。因為在〈臺北街頭聽歌記〉中，許常惠駐足傾聽臺北街頭聲響的地方，其實就是艋舺和大稻埕。那裡正是劉清池的家，也是他和許多社會底層民眾的生活空間，更是他浸染音樂的環境。

¹⁸ 【訪談紀錄1】。

¹⁹ 許常惠，〈臺北街頭聽歌記〉，《中國音樂往哪裡去》（臺北：百科，1983），頁43-47。

許常惠是彰化出身的本省籍知識精英，而類似他這種對於1960年代臺北街頭充斥日本味道音樂的強烈批判，更可見於同一時期的外省菁英，當時的報章刊載有不少相同的論調。針對這個問題，爾後成為這類「低俗」音樂生產者的劉清池，則抱持著不同的見解。他認為：「音樂的價值在於其與人心靈的連結，沒有分什麼有沒有水準，因為每一條性命都同值」，由於「每個人活在世間，活的方式不一樣」。也因此「感受不到並不代表沒水準，而是原本生活環境條件不同，讓他們變得比較不相關」。「有人覺得，古典音樂比較高級、有水準，可是那是歐洲文化在特定的年代中所產生的音樂形態。那個文化跟臺灣人是沒關係的，他們要如何體會古典音樂的內涵？」²⁰ 特別是那些臺灣勞動界的底層。

劉清池的音樂被認為具「臺灣味」，但同時也是所謂低俗的代表。他認為許多人覺得臺語歌曲「低俗」，可是許多所謂的低俗，是環境產生出一種「形象」。對於這些喜歡聽「低俗」音樂的人而言，他們只是「心靈很渴慕，希望有伴隨，因為他們是被社會貶低的人。如果生病的人發現對方有同病，就會相憐，會受到感動」；而音樂是最容易達成這種相互召喚感應效果的媒介。²¹ 而他這種音樂本身沒有雅俗之分，音樂是一種人們心靈媒介的說法，和他的宗教觀相當一致。

劉清池從小便是虔誠基督徒，但如同對音樂的態度一樣，他對於宗教也有不同於一般教徒的見解。「宗教只是一個媒介，宗教是要讓人去認識生命的價值。所以宗教是人的組織，本身不是神」。而宗教的「教義是死的，但我人是活的啊，經歷是活的，每個人的經歷都不一樣呀」；「所以當我們透過宗教，去認識生命的價值、也就是神的時候，你要越過宗教本身的界線。」²² 劉清池的宗教觀和他對於音樂的看法，其實非常接近。「音樂影響我的感受很深，但我沒有正式學過樂理」。劉清池認為，「是有了音樂才有樂理。所以音樂不應該為樂理服務或被樂理所束縛」；「理論是要幫助你進入音樂，不是你陷進去音樂理論裡面論音樂，因為音樂本身是超越音樂理論的。音樂理論是從音樂拉出來的，要讓人學習的途徑，但它不是音樂的本體，音樂的本體我們不可能了解。」²³

²⁰ 【訪談紀錄1】。

²¹ 【訪談紀錄1】。

²² 【訪談紀錄1】。

²³ 【訪談紀錄1】。

劉清池認為，樂理是用來表達或理解音樂，不能反過來去駕馭或破壞音樂內涵。也因此「樂理是如此。但現在我的琴（著者注：如臺灣的月琴、日本的三味線等），跟樂理的規則不同，但這樣就說我彈錯？」²⁴ 由於堅持音樂是人們生活中心靈連結的信念，劉清池的音樂人生一直和「正規」、「常軌」、「菁英」無緣，但他尊重生命的多樣性，一直都和本土庶民站在一起。

四、自然而然的流行音樂之路—— 「投機者」、康樂隊、鄧麗君

（一）「吉他人生」的開始——無心插柳柳成蔭

劉清池對音樂的興趣深受環境影響。他說，「我是喜歡音樂，但音樂不是理論，音樂應當是生命」；「我什麼樂理都不懂，但就跟音樂很合拍」；「在我那一個年代臺灣沒什麼有音樂學院，且那裡所教導的也不是我要的東西；也不是我們家經濟狀況所能負擔的。所以我和音樂一直保持著若即若離的關係。」²⁵ 可是很明顯地，在青少年時期，劉清池心中潛藏著對音樂的熱情，這個熱情只要遇到星星之火，便能成為燎原的熊熊火焰。在他輟學期間，這個火苗燒起來了，在偶然的機會下，一把吉他闖入了劉家。從此，這把吉他便取代了撞球桿，成為讓他廢寢忘食的對象。



圖片三：劉清池

²⁴ 【訪談紀錄1】。

²⁵ 【訪談紀錄1】。

「我開始去接觸音樂，是跟我哥有關。因為他要當兵（比較辛苦的步兵），想說能不能加入康樂隊，這樣比較不用受苦。所以家裡就讓他去學樂器，買了一支吉他給他練習。後來那支（吉他）我哥就沒興趣了，變成都是我在彈。」在1960年代的臺灣，幾乎沒有教授彈奏吉他這種西洋樂器的地方，「不過大陸書局有出古賀政男的吉他獨奏，最有名的32音階的吉他練習，我就買那個來學，包括學記譜等等，都是學吉他的基本要學的。」²⁶

那一個資源缺乏的年代，許多人學習樂器都是無師自通，就連戰後臺灣的古典吉他先驅、家庭經濟不錯的呂昭炫（1929-2017），²⁷也都是以土法煉鋼的方式摸索自學，更遑論家境不富裕的劉清池。在沒有網路的時代，沒有影像或錄音帶可重複參考，「無師自通」的定義和門檻與現今完全不同，唯一訣竅就是自己的摸索和苦練。劉清池說，「我是很認真練，經常練到三更半夜。而由於木吉他的彈法和電吉他稍有不同之處，後來彈到一個程度後，我就在『江明旺音樂班』裡學電吉他。」²⁸

木吉他的彈奏法雖然和電吉他不大一樣，但音階握把的位置相同，因此上了幾堂課後，劉清池很快便融會貫通，彈奏技術也進步神速。不久之後江明旺便告訴他，他都這麼厲害，不用再來學了。爾後雖然不再付費上課，但劉清池從此與江明旺建立起夥伴關係，兩人在許多活動中從事音樂工作；劉清池後來進入編曲界，江明旺也扮演了領航的角色。²⁹

吉他的出現帶給劉清池生活的動力，只是當時他從未想過以音樂作為謀生工具，吉他充其量只是他日常生活的樂趣，在練習彈奏時他可以沉迷陶醉其中。有了這個暫時得以逃避生活苦悶的烏托邦後，來自社會的抑鬱及時代壓力的重擔，某種程度也自然被釋緩了。

另外，對一位喜歡彈吉他的年輕人來說，家中開撞球行可能是件「相得益彰」的事。劉家所開設的是「開侖式」撞球行，這與戰後流行的「司諾克」³⁰式打法、規則都不同，打球的人也有明顯差異。就如同電影作品《牯

²⁶ 【訪談紀錄1】。

²⁷ 呂昭炫的吉他無師自通，他也是到電影院採〈禁忌的遊戲〉的譜後，自己彈奏並教導學生。

²⁸ 【訪談紀錄1】。

²⁹ 【訪談紀錄1】。

³⁰ 司諾克（Snooker）是落袋式的撞球，檯面四角及兩側長邊中心各有一個球洞。司諾克使用1顆白球、15顆紅球與6顆彩球（分別為黃、綠、棕、藍、粉紅、黑），選手

嶺街少年殺人事件》和《艋舺》當中出現的打撞球場景，「司諾克」撞球具有新潮、摩登的形象，同時卻也經常成為青少年、流氓太保惹是生非的治安死角；相對於此，「開侖式」撞球比賽時，打者有一定的穿著規定；必須打蝴蝶領結，連觀摩者都有一定規則和禮儀。「開侖式」撞球不但具新潮、摩登、紳士的形象，且是集結社會名流的高級娛樂場所。

因此在當時會出入開侖式撞球行的人，往往是社會名流或比較特殊的學生，這讓劉清池很容易邂逅到知音同好。因為在自家撞球行工作，沒有陪客人打球時他便練習吉他。飄揚在撞球行裡的吉他聲，就成為一種媒介與機緣，真的為他帶來音樂同好甚至工作機會。

某天，有位撞球熟客聽到了劉清池彈得一手好吉他，便邀他去西餐廳幫樂團伴奏。³¹ 但是這個難得的良機，很快又被只要一上臺便會緊張到手指不聽使喚的老毛病給弄砸了。在克服不了內向個性的情況下，隔日劉清池不敢再登臺，而自己辭退了這個工作。爾後，他在自家球行又認識了幾位分別來自越南、泰國、馬達加斯加且讀建中的僑生，便和他們組了一個樂團。不過由於沒有正式表演的機會，雖然訂做了樂團的西裝制服，卻只能讓它閒置在衣櫃。³²

這套西裝後來「派上用場」是在1963年，但原因並非是要演出，而是為了觀賞「投機者」（The Ventures）這個吉他樂團的來臺演出。當時「投機者」堪稱舉世聞名的電吉他界「神級樂團」，他們的音樂俗豔生猛且「很有臺味」，許多新的演奏技巧都由他們所創。1960年代，「投機者」樂團的音樂在臺灣無孔不入，無論電臺賣藥、夜市叫賣都可聽到；甚至1970年代轟動全臺的電視布袋戲《雲州大儒俠》，也經常使用他們的作品作為配樂。³³

在撞擊紅球落袋後，便獲得撞擊彩球的機會，每顆顏色的球獲得的分數不同，紅色為一分，最高者為黑球七分。選手依照一顆紅球一顆彩球的順序擊球，紅球全部落袋後，以黃、綠、棕、藍、粉紅、黑的順序逐顆擊球落袋，最高分者獲勝。

³¹ 那位常常來劉家打撞球的客人，便是之後再度和劉清池在錄音室相遇的宇宙唱片公司老闆。

³² 【訪談紀錄1】。

³³ 投機者樂團在日本深受歡迎。他們也幫許多日本歌手做了多首暢銷的歌曲。如渚ゆう子の〈京都の恋〉和〈京都慕情〉、歐陽菲菲成名作的〈雨の御堂筋〉都是他們的傑作。〈雨の御堂筋〉在臺灣被歐陽菲菲翻唱成〈雨中徘徊〉，〈京都慕情〉則被鳳飛飛翻唱成〈不容易見到你〉、江蕙翻唱為臺語的〈褪色的愛〉。

韓戰爆發後，美國主導的反共圍堵陣線必須加強其在東亞建立的防禦，臺灣的戰略地位重要性更加提昇。為此，美國在軍事上協防臺灣，以防止這座反共堡壘赤化。1963年8月，「投機者」來臺灣慰勞在臺美軍。離臺前於國賓飯店開放一場僅有的對外演奏會。這場演出於深夜進行，門票之昂貴可想而知。但為了不錯失這場千載難逢的演奏會，劉清池和團員們下定決心，前往當舖當掉那套連一次都沒穿過的制服，以換取觀摩世界最高等級電吉他演奏技巧的機會。³⁴

自從吉他進入家中後，劉清池憑著一股熱誠跟傻勁專注於音樂世界中。因為除了音樂之外，其他事情他都覺得索然無味，能和他的心靈或生活連結的只有音樂——通俗音樂。很有趣的是，劉家購買了一把吉他，沒能達成二哥原本的期望，最後卻「無心插柳柳成蔭」，讓他的弟弟進入了康樂隊。

（二）從〈哀愁的火車站〉到鄧麗君——「奏而優則編」

戰後臺灣實施徵兵制，當兵是國民義務。劉家買了一把吉他，讓劉清池的人生走上音樂之路，這條路的第一站便是康樂隊。「我是通信兵。司令部本身就有一個康樂隊，康樂隊的隊長說沒人會彈吉他，就把我調過來。一直到我退伍，都在聯勤司令部屬下的單位『神樞』康樂隊」；「當時康樂隊有歌舞、魔術、特技、相聲等，表演形態多樣化，共有五十幾個人喔。除了唱歌的小姐是外面聘之外，大多數的成員都是部隊的軍人。康樂隊領的是一般軍人的薪餉，在公開演出時有宵夜加給。他們平常不用訓練出操，每天的工作就是練習跟演出。」³⁵而不停地練習跟演出，讓劉清池的吉他技術更加進步，同時也克服了他在公共場合演出時會因恐懼而失常的毛病。因為，康樂隊的演出是常態性的，觀眾以軍人為主。這些士兵對康樂隊的演出節目不一定有很高的興致，但也因為這種「沒太多人關注」的演出逐漸成為例行公事，久而久之在臺上會緊張的感覺便消失了。

1965年劉清池從康樂隊退伍，和軍中認識的友人協議一起開音樂教室，「要教打鼓的陳勝吉恰巧是『鈴鈴唱片』老闆洪傳興的鄰居。當時洪老闆在三重擁有好幾棟相連的房子、錄音室與唱片工廠。當時我們三個人把構想跟他說，他不但慷慨地提供一間空屋給我們，還讓公司掛名音樂教室，以

³⁴ 【訪談紀錄1】。

³⁵ 【訪談紀錄1】。

利招生使用。」然而，當時學樂器的風氣不盛，招生困難。洪老闆覺得劉清池的吉他彈得不錯，於是提出要他自己錄唱片的想法。1967年劉清池錄製了臺灣第一張吉他演奏曲專輯，「我就邊錄邊摸索，樂器配置就一把主奏吉他、一把伴奏吉他，再搭配貝斯，演奏曲目以日本歌謠為主。像是〈哀愁的火車站〉這類的，或者是文夏的歌曲，曲目都是我選的。那時候也沒編曲，就是讓我彈吉他。」³⁶

「當時為了錄音，我後來還到中華商場的金聲樂器行，買了一臺吉他放大器AMP（amplifier）。很貴，在那個時代大概五千元。它讓我的吉他演奏下去就有回聲（echo）很好聽，而我依然是很認真練習，也沒有人教我。」³⁷

錄製唱片之後，劉清池便開始抱著吉他維生，走上他的音樂人生舞臺。當時臺灣正風行西洋搖滾音樂，並出現許多如陽光、電星、雷蒙、石器時代等本土樂團，除了「陽光」之外，這些樂團幾乎以外省的年輕人為主。雖然擅長電吉他這個西洋搖滾音樂的主要樂器，但劉清池自己並沒有組團或加入這些奉新潮搖滾歌手（如貓王）為偶像的搖滾樂團，反而選擇進入錄音室，投入當時被視為低俗的臺灣流行歌曲界。他彈奏灌錄唱片的對象，甚至包括阿美族歌手盧靜子等原住民歌謠。不但如此，當時，因為有臺東的廣播電臺節目希望能訪問劉清池，因此劉清池便和鈴鈴唱片公司人員遠赴臺東，並到原住民部落收錄他們的歌曲。

「推出專輯後，臺東正聲廣播電臺提出採訪邀請，我就跟洪老闆在前往臺東的路途中，順道進入屏東三地門原鄉等地錄音。當時洪老闆就扛著兩軌盤帶的錄音器，選在晚上原住民最輕鬆的生活姿態下，拿起樂器自彈自唱的時候錄音。錄音時還躲在山溝，避免蚊蟲振翅與風聲影響收音，雖然辛苦，但錄起來的聲音格外自然生動。」³⁸

由於原住民歌謠、吉他演奏專輯在市場有不錯的迴響，後續引來其他公司的錄音邀約。就在專輯越錄越多、口耳相傳下，不久後劉清池便以樂手之

³⁶ 【訪談紀錄1】。

³⁷ 【訪談紀錄1】。

³⁸ 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros — 劉清池（上）〉，臉書平臺（2021.06.18），<https://www.facebook.com/taiwanese maestros1/posts/194426209350815>（2021.08.06徵引）。

姿活躍在臺灣的流行歌曲界。他曾在西門町世界酒店與剛開幕的希爾頓飯店駐場伴奏，與鼓手王喬旺等人共事過；臺視日後長青的節目「五燈獎」開播時，他也擔任過樂手。³⁹

在當時那個年代，臺灣的流行音樂界普遍缺乏編曲者，林禮涵、莊啟勝、翁清溪算是箇中翹楚。少數的編曲人橫跨國、臺語兩個業界，同時進行編曲工作。就在市場需求以及「奏而優則編」的思維下，編曲這個新的工作請託便降臨到劉清池身上。最早的請託者是老東家鈴鈴唱片，只不過該編曲工作頗為特別，是當時紅遍全臺的臺語廣播劇諧星李讚聲的笑科劇。「不知為何，有一天鈴鈴唱片說要我幫他配樂。我原本想說整個和弦的音配一配就好，便傻傻答應，結果錄下去才知道沒那麼簡單。因為一些吹奏樂器如小喇叭、薩克斯風，要如何運用排列在一個和弦裡面，放在哪一部，這個它有一定的規則，結果配樂被我弄得亂七八糟。」⁴⁰ 劉清池判斷那次編的音樂應該沒有被使用。

「而不久後，江明旺又來詢問我是否能幫四海唱片編曲，原本我想婉拒，但在他不斷鼓勵下，才提起勇氣開始研究。」劉清池回想：「當時臺灣沒有相關書籍，就委託我爸在中影的朋友從日本代買；雖然不會日文，就憑藉著日文漢字理解摸索。學習時，先辨別每個樂器的聲音與音域，接著是聲部的分配與結合。讀懂理論不夠，還大量欣賞他人作品、加以分析後才是真正的融會貫通。音樂的東西，就是一些原則，（你讀不懂全文，但內容）你多少可以體會。」⁴¹ 而就在反覆聆聽、研讀、分析和思考下，劉清池一點一滴累積編曲的能力，他的第一首編曲作品收錄在著名歌手姚蘇蓉的唱片裡。不久後又擔任宇宙唱片發行，鄧麗君主演電影《謝謝總經理》中插曲的編曲工作。

「鄧麗君第一張唱片還是國樂伴奏，第二張開始就是西洋樂隊了。有次她在中山堂開唱，我的老師江明旺和唱片公司老闆不知什麼原因起了爭執摩擦，憤而離開，於是老闆和錄音師龔幸道便找上門，他們知道有些歌曲其實是我所編，但未必是用我的名字發表，因此問我願不願幫忙接下我老師的

³⁹ 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros — 劉清池（上）〉。

⁴⁰ 【訪談紀錄1】。

⁴¹ 【訪談紀錄1】。

編曲工作。」在這個契機下，從1968年10月出版的《鄧麗君之歌第九集》起，劉清池的名字開始出現在編曲欄位上；而鄧麗君拍攝的第一部主演電影《謝謝總經理》，劉清池也參與該電影的音樂製作。並在電影殺青後，開始進行一連串「隨片登臺」的宣傳行程。⁴²

除了鄧麗君的「隨片登臺」之外，在很多歌曲當中，如尤雅的〈往事只能回味〉，我們都可以聽到做為樂手劉清池那把有echo的吉他聲響。不僅如此，早期謝雷、余天、湯蘭花、方瑞娥等國、臺語歌曲唱片的編曲都可看到他的身影。劉清池可說是戰後臺灣流行歌界中「奏而優則編」的典型人物。可是作為一個優秀的吉他手，劉清池卻始終沒有出現在原本他最可發揮實力的另一個領域——西方搖滾音樂。

五、從《牯嶺街少年殺人事件》到電子琴音樂

（一）《牯嶺街少年殺人事件》和劉清池

戰後，臺灣社會異軍突起一種新的流行音樂，那就是1991年楊德昌著名電影《牯嶺街少年殺人事件》中一再出現的西方搖滾音樂。2002年楊德昌接受訪問時，曾談到片中的音樂：「（1960年代）那些西洋歌曲並不只是『流行文化』而已，而是那時候臺北市的文化就是那個狀況……那時實在沒什麼屬於本地的流行文化。」⁴³ 當時「就兩個事情最重要，第一個是熱門音樂排行榜。我們會聽美軍廣播電臺，還有其他電臺有類似告示牌（Billboard）的Top 20 Countdown。然後就是日本漫畫。……第三種就是香港的國語片。」⁴⁴ 搖滾樂對臺北的影響非常大。

《牯嶺街少年殺人事件》之題材和背景為外省族群世界，特別是眷村文化，因此在這部傑出的電影作品中，本省族群及他們的音樂幾近缺席。楊德昌的訪談對1950、60年代臺灣的音樂文化，下了一個斬釘截鐵式的描述。可是幾乎在同一時期的臺北，同樣熱愛音樂、擁抱吉他，當時的劉清池卻沒有像楊德昌描述的那樣「聽美軍廣播電臺」、追求「西洋歌曲」這種流行文

⁴² 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros — 劉清池（中）〉，臉書平臺（2021.06.19），<https://www.facebook.com/taiwaneseMaestros1/posts/195192912607478>（2021.08.06徵引）。

⁴³ 白睿文，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（臺北：麥田，2007），頁249。

⁴⁴ 白睿文，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》，頁249。

化。他沒有走向原本是電吉他可以盡情發揮的領域，而是走向「本土文化」這塊「荒蕪的園地」。

楊德昌所導演的《牯嶺街少年殺人事件》以真實社會案件為基礎，⁴⁵ 描述1950年代末至1960年代初的臺灣社會及外省族群的故事。劇中不時出現西洋搖滾音樂、唱片、收音機、彈子房（撞球間）、戲院等元素，甚至也有艋舺本省幫派和輟學的情節。儘管本省族群在這部電影中幾乎缺席，但其時空背景與各種文化場景，與劉清池的年少時代緊密地相互呼應。透過劉清池的生命經驗及《牯嶺街少年殺人事件》電影的情節對比，我們可以清楚看到在那個苦悶抑鬱的時代，同樣生活在威權統治下的本省、外省兩個不同族群，其生活經驗、文化形態與歷史記憶的差異。

《牯嶺街少年殺人事件》的片頭字卡寫著：「在這種不安的氣氛中，這些少年往往組織幫派來壯大自己幼小、薄弱的生存意志。」⁴⁶ 電影搬演的似是年輕人情殺的悲劇，但其實哀悼著1950、60年代臺灣社會的整體性壓抑。高壓教育、族群衝突、軍事威權以及年輕人對自身未來的迷茫。在這個苦悶又充滿無力感的時代，音樂、唱片、撞球與電影是年輕人重要的情緒出口，甚至可謂他們蒼白青春歲月的一種救贖。只不過楊德昌在電影一剛開始，便透過主角小四一家人在聽到臺北街頭水果攤大聲播放日文歌曲時，呈現出的不屑表情和「跟日本人打仗，卻住日本房、聽日本歌」⁴⁷ 這個毫不掩飾的嘲諷，把臺灣社會中不同族群，對不同形態音樂的好惡情況表現無遺。對於電影中的外省族群而言，這裡所說的音樂是指西洋搖滾，而不是劉清池所喜愛的日本歌曲，或翻唱自日本的臺語歌曲。

在這部電影中，本省族群喜愛的日本歌曲或臺語歌曲，從一開頭就被隔離在劇情之外。縱使如此，並不代表著這兩個族群在生活上沒有交集。與出身本省家庭的劉清池之生命故事進行對照，我們反而可以發現，當時年輕人在社會環境中所面臨的「類同」。具體而言，撞球間、吉他、戲院、唱片、

⁴⁵ 管仁健，〈管仁健觀點：重返牯嶺街的少年殺人與被殺〉，新頭殼（2016.12.01），<https://newtalk.tw/news/view/2016-12-01/79632>（2021.08.07徵引）。

⁴⁶ 字卡完整內容為：「在這下一代成長的過程裡，卻發現父母正生活在對前途的未知與惶恐之中。這些少年，在這種不安的氣氛裡，往往以組織幫派，來壯大自己幼小薄弱的生存意志。」

⁴⁷ 劇中其實有出現幾次1930年代上海的流行歌曲，但都是由比較年長的角色所唱。這似乎更凸顯出，「西洋搖滾樂」之於年輕族群是特別有影響力的類型。

收音機都在他們的生活中出現，可是這些共同生活要素的擁有方式和意義卻不同，所演繹出的意義也相異；它們都是既重疊又具明顯反差的存在。

劉家非公務員家庭，所經營的撞球館為開侖式撞球，劉清池打撞球是為了改善家庭經濟；他父親所喜歡哼唱的歌曲和水果攤播放的一樣，都是日語歌曲。雖然和白色恐怖的影響無關，但劉清池的輟學和主角小四一樣，都是囿於時代苦悶又充滿無力感下，對自身未來迷茫的結果。戲院是當時兩個年輕族群都常前往的娛樂場所，但是劉清池憧憬的偶像，甚至為他去採譜的小林旭和文夏，顯然不是外省族群所愛。收音機是劉清池好不容易才得到的寶物，唱片是深愛音樂卻又欲求不得的東西；吉他則是為了讓哥哥當兵能輕鬆點而誤打誤撞到手的樂器。他嚮往的從來就不是貓王等西洋搖滾音樂，但最後卻和片中客串演出的「電星合唱團」⁴⁸ 第一代吉他手李勝洋幾乎是同一時期的樂手；劉清池甚至還曾向李勝洋買過一支美國原裝的二手吉他。⁴⁹

練了一手吉他的好技巧後，劉清池幫盧靜子等人彈奏原住民歌謠，甚至還與唱片公司人員前往原住民部落收錄原住民歌謠；⁵⁰ 爾後也和已逝的客家音樂先驅者吳盛智等組成的「黑貓合唱團」，灌製過包括臺灣民謠在內的二張臺語歌曲唱片。吳盛智比劉清池早出道，是紅極一時的陽光合唱團客家籍吉他手。劉清池在家風唱片公司進行編曲工作時，吳盛智和爾後中視樂隊的鼓手吳世勳則擔任樂手，共同錄製許多演奏音樂。家風唱片公司為慶祝公司成立十周年，曾讓他們三人組成合唱團，發行兩張合唱的唱片。⁵¹

在迷茫卻無所遁逃的時代氛圍中，劉清池的音樂活動從來沒有因為「西洋」而離開過「本土」這個範疇。

《牯嶺街少年殺人事件》的英文片名為《*A Brighter Summer Day*》，

⁴⁸ 李志銘，〈過於喧囂的1968：臺灣搖滾樂團與流行時尚元年〉，聯合報鳴人堂（2018.08.13），<https://opinion.udn.com/opinion/story/12369/3300182>（2021.08.07徵引）。

⁴⁹ 【訪談紀錄5】。

⁵⁰ 徐睿楷（Eric Scheihagen），〈原聲探索：熱門樂團與臺灣早期的搖滾樂〉，個人臉書平臺（2020.03.25），<https://www.facebook.com/xuruikai/photos/a.109317726448263/510726722974026/?type=3&theater>（2021.08.06徵引）。

⁵¹ 【訪談紀錄5】。「陽光合唱團」前後歷經三代團員的替換，留著「山羊鬍」的吉他手兼主唱吳盛智是第三代的靈魂人物。「陽光合唱團」在1974年終告解散。合唱團解散後，吳盛智轉往唱片錄音工作，並且嘗試填詞作曲，一方面展現才華、一方面宣揚客家音樂特色。

取自片中配樂的貓王歌曲〈Are You Lonesome Tonight〉。此首歌在劇中兩度出現，角色小貓王在小四面前反覆播放、跟唱，卻從未唱到「A Brighter Summer Day」這句。這或許是楊德昌的刻意安排，暗示著那明亮的夏日終究不會來到，因為《牯嶺街少年殺人事件》中小四的故事原本便是一則悲劇。不過，儘管劉清池未完成附中學業，卻在同樣的壓抑與無力感中，從文夏、小林旭找到了「音樂」這條出路。

同樣彈得一手好吉他，劉清池身為相同時空背景之真實人物，其音樂養分卻來自於一開始便被排除在電影主題之外的日語、臺語歌曲。這些同樣也被前述許常惠認為「低俗、沒有水準」的音樂，反而讓他找到迷茫中的出路，甚至還在不久後替許多本省中下階層找到暗黑中的「A Brighter Summer Day」——電子琴音樂。

集體境遇和歷史記憶是一個群體在決定或框限什麼是「自己的」或「我們的」音樂的一個重要因素。透過《牯嶺街少年殺人事件》這部電影作品，與具對位關係的另一位本省年輕人生命經驗相互比較、按圖索驥後，我們可以進一步理解臺灣社會中另一族群的樣貌，以及為何不同階層間，會發展出不同音樂形態的原因。而1970年代引領臺灣藍領階級找到屬於「自己的」音樂，同時讓電子琴音樂在臺灣大放異彩的「始作俑者」無他，便是劉清池。

（二）改變演奏音樂市場的電子琴

1960年代後，西洋流行歌曲在臺灣社會竄起。可是進入1970年代，臺灣社會中最經常出現的樂器聲是什麼？答案應該不是西洋流行歌曲的吉他，而是電子琴。其實不僅是1970年代，直到今天，電子琴音樂在我們的生活幾乎無孔不入。只要願意仔細聆聽，不難發現在電視、電臺、布袋戲、歌仔戲、夜市、計程車、貨車、婚禮、葬禮、頒獎典禮、誦經、陣頭、牽亡歌、樂團演奏等各個角落，都有那種既輕飄又豔俗、常帶有魔幻般顫抖的聲音飄揚在空氣中。稱呼電子琴為臺灣的「國樂」，或者說臺灣是受到電子琴「支配」的國家，其實一點也不為過。

電子琴（electronic keyboard）為一系列電子鍵盤樂器的統稱。透過電力驅動，由電子元件輸出音頻的電子訊號並擴大，經由耳機或喇叭發出聲音。其內部元件包含鍵盤、聲音產生器、節奏與和弦產生器、放大器與擴音

器、人機介面軟體，甚至有些還會有記憶體，用以儲存各種音色。

作為一種結合電子與機械功能的樂器，電子琴雖然屬於鍵盤樂器，其彈奏法卻和鋼琴類似；但和小提琴、小喇叭、鋼琴等傳統樂器不同，它「以一當十」可彈出許多不同的音色或聲音效果。也因此，相對於小提琴、小喇叭、鋼琴等樂器的構造、音域、演奏法固定，電子琴則隨著不斷推陳出新、與時俱進，不同時期會有不同的音效功能，操作方法也各自相異。

1980年代以前的電子琴，尚不具有「數位（digital）聲音儲存庫」的功能，多是利用電子振盪器和類比（analog）電路來發出聲響，因此1970、80年代的電子琴，雖然多號稱可模仿許多樂器的聲音，但其「擬真」程度見仁見智，充其量只能說是可調性較高，並具有三、四種「不同音色」的聲音機械。⁵²

電子琴的彈奏方法雖然不難，但隨著樂師個人的使用技巧、操作習慣、調整音色能力的不同，它所發出的聲音效果也不一樣。因為有機械的助力，電子琴能發出具有顫抖聲線的多樣性音色，因充滿變化而使人有遊戲或魔幻般的感覺。早期的電子琴除了演奏外，還經常被用來製作電影音效或編曲。1970年代初期風靡全臺的布袋戲《雲州大儒俠》中，便出現過名為「魔音傳腦」的武功，即是使用電子琴所彈奏出來的音效。

雖然1970年代初期電子琴已出現在臺灣，但首先將這個新樂器運用在演奏音樂的並不是劉清池，而是早期便活躍在臺語歌曲歌壇的莊啟勝、翁清溪等。只不過在莊啟勝、翁清溪製作的這些演奏音樂唱片中，電子琴多半被當作一種具有新穎聲音的「樂器」來使用，可是在劉清池進入電子琴音樂這個領域後，這個新型樂器的使用方式有了改變。這個改變讓臺灣的音樂演奏市場一夕之間風雲變色；也讓他成為獨佔鰲頭的電子琴「大師」。

六、劉清池的電子琴音樂傳奇

（一）70、80年代臺灣的電子琴狂想曲

電子琴音樂之所以風靡全臺，劉清池扮演舉足輕重的角色。退伍後不

⁵² 採用數位（digital）技術的電子琴，多以取樣（sample）的方式錄製真實樂器的聲音，並透過數位運算，將錄製的類比訊號轉化為數位訊號，並可用鍵盤來控制音高。由於是由真實樂器錄製而成，因此在模擬真實樂器方面，運用數位技術的電子琴在音色上通常略勝一籌。

久，由於參與編曲工作，劉清池自己買了一架鋼琴，從「拜爾」這個基礎課程開始自己摸索練習。⁵³ 劉清池的鋼琴依然是無師自通，與電子琴的邂逅則是個偶然。

1970年代初期，劉清池的朋友買了一部電子琴，擺在位於西門町自營的竹葉青餐廳裡，想找劉清池來彈奏。⁵⁴ 這臺電子琴和劉清池小學三年級時，在教室中邂逅的那臺風琴有些「類似」，都是由宗教音樂中的管風琴所延伸進化的鍵盤樂器。兩者較大的差異在於，風琴必須使用腳去踩踏送風來吹響音管，再配合雙手按彈琴鍵演奏；而眼前的這臺電子琴，則是以電子元件取代風琴原有發聲方式的產物——電子風琴（electronic organ）。這種新型的樂器除了具備如傳統風琴般的鍵盤樂器聲響外，更配有以腳踩控制的Bass音色及預設的節奏模組，對於現場演出而言十分便利。總而言之，此類電子琴不僅僅是「一種樂器」，更是「一個樂團」。

「當時的電子琴琴鍵有上下兩層，一隻手彈旋律、一隻手彈和弦，腳要同時踩踏鍵控制Bass與鼓的節奏。那時我還不會彈，看了構造摸索一下就大概知道了，比較難的是要熟悉音色。」⁵⁵ 由於已有彈鋼琴的經驗，在摸索練習一下午後，當天晚上劉清池便上臺彈奏電子琴了。劉清池回想當時說，「聽的人沒那麼挑剔，我一定會彈首歌出來，但那中間有一些失誤瑕疵，不過聽的人很捧場，覺得好聽，就這樣混過去。」⁵⁶ 日後電子琴在他的辛勤練習下，彈奏起來更加得心應手。

1973年在因緣際會下，豪華唱片推出了劉清池編曲、希爾頓大飯店電子樂隊演奏的電子琴演奏黑膠唱片《綺麗電子琴之旅》，深獲大眾喜愛。一時之間，臺灣不管在電視、電臺、布袋戲、歌仔戲、夜市、計程車、貨車上都可聽到類似的音樂。電子琴音樂的暢銷立刻引來其他公司的錄製邀請。為此，劉清池便利用流行歌曲的錄音空檔，開始為多家唱片公司錄製電子琴唱片。從黑膠封套上寫著「四聲道／電腦魔音琴／劉清池指揮編曲」，到卡帶CD封面印著「雙立體電子琴」、「江湖走唱音樂」、「雷射環繞音效」等

⁵³ 【訪談紀錄5】。

⁵⁴ 當時竹葉青餐廳在武昌街跟中華街那邊，那時旁邊是警察局。

⁵⁵ 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros — 劉清池（中）〉。

⁵⁶ 【訪談紀錄2】。

字樣，劉清池演奏著世界民謠、兒童音樂、電影歌曲或當時的國語、臺語、日語流行歌曲和臺灣俚／俗謠等，這些音樂往往都能長銷數十年。⁵⁷ 甚至到近幾年，電視購物頻道都還不時出現販賣他演奏吉他或電子琴的CD系列。

事實上，直至今今天在音樂串流平臺上搜尋「魔音電子琴」或「電子琴老歌」，都還能找到各式各樣劉清池所編奏的相關音樂。臺灣在劉清池指尖的驅喚下，幾乎成為一個由他所指揮「支配」的「電子琴共和國」。這些橫跨近四十年的旋律，也化為一股屬於這座島嶼的氣味，記錄下時間流動的軌跡。⁵⁸



圖片四：幫臺灣藍領階級找到A Brighter Summer Day
的電子琴：YAMAHA D85

其實1970、80年代，劉清池主要使用的都是早期Yamaha製造，型號分別為D85和DK40的這兩臺電子琴。這兩臺電子琴被Yamaha取名為「electone」，並聲稱可以彈出模仿小提琴、小喇叭、薩克斯風等三、四種「樂器」的聲音。但如前述，這些樂器聲的「擬真」程度很低。因此認真來說，1970、80年代風行臺灣的電子琴應該只是一種：使用鍵盤和按鈕去觸

⁵⁷ 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros — 劉清池（中）〉。

⁵⁸ 劉清池所演奏的音樂，以主題來分有：臺語、國語、日語歌曲音樂、汽車音響、江湖情調、環繞立體音效等；以演奏樂器來分，則至少有：夏威夷吉他、曼陀林、吉他、鋼琴、電子琴、演奏、洞簫、特殊音樂、小提琴、管弦樂等。

發聲音跟切換不同音色，並具有簡單打擊節奏功能的電子樂器。令人訝異的是，「electone」這種電子琴在1970年代的日本，已從專業演出設備逐步轉變為普及於家戶的「家用娛樂工具」。⁵⁹

到底劉清池是如何讓這兩臺以專業演出而言，早已太過「普通」的音樂機械長期風靡臺灣。這個過程非常戲劇化，是名副其實的「臺灣傳奇」。

劉清池去竹葉青餐廳彈奏電子琴時，其實已經以吉他手甚至編曲指揮的身分參與其他樂團，幫別人錄製一些演奏音樂。而這些樂團中也有使用電子琴，只不過和莊啟勝、翁清溪一樣，當時樂團沒有把電子琴當做「一個樂團」，而是作為許多樂器中的「一種樂器」使用。直到某天，位於臺南的銀河唱片公司來找他錄製演奏音樂時，情況才有所改變。

這家公司原本從事別的生意，但也跨足到唱片業。老闆為了節省成本，指定由劉清池本人編曲並彈奏，但是希望他「物盡其用」，不要使用樂隊形態，只使用一臺電子琴來演奏。⁶⁰ 劉清池則從善如流地去編曲練習，執行只要一臺電子琴就演奏一個樂團的音樂任務。沒想到，這個原本基於低成本考量的發想所錄製出來的音樂，卻獲得意外的銷售成果。

由於這種把電子琴當做「一個樂團」的錄製法在市場上受到歡迎，不久便引來其他唱片公司的錄音邀約。位於雲林的金燕唱片也找上門來，希望劉清池也以同樣的模式進行演奏。但這次合作的過程中劉清池發現，使用D85和DK40這類型的電子琴所踩踏出的bass，音色太軟不結實。為了讓低音能呈現顆粒狀紮實的節奏感，他們便放棄電子琴的腳踩bass，另找樂手來單獨彈奏bass。這種在「一個樂團」中加工改進，混搭其他獨立樂器的錄製方式，讓電子琴音樂銷量暴增。爾後在錄音過程中，劉清池又加入了電吉他、木吉他甚至和聲，讓音樂混搭更為豐富。⁶¹

由於電子琴音樂演奏的曲目，大多是日本歌曲或「臺語歌曲」。這些歌曲在著作權法未確實執行的年代，在臺灣成為任何人都可以剽竊、抄襲的無

⁵⁹ 以上關於Yamaha Electone的說明，參考自：Yamaha，〈エレクトーンの変遷〉，https://jp.yamaha.com/products/contents/keyboards/electone_station/about/history/index.html（2021.08.06徵引）。Yamaha，“Chapter 1: Origins of the Yamaha Synthesizer”，https://europe.yamaha.com/en/products/contents/music_production/synth_40th/history/chapter01/index.html（2021.08.06徵引）。

⁶⁰ 【訪談紀錄5】。

⁶¹ 【訪談紀錄5】。

所有權之物。灌製這些免付版稅的音樂，對唱片公司而言幾乎是一本萬利的生意；而且電子琴音樂不管在彈奏或製作成本上，門檻都不高，因此在它風行後，便引來其他公司的跟進仿效，並尋覓其他樂手來編曲彈奏。

可是在這百家爭鳴的商業大戰中，劉清池的作品卻備受青睞。在邀約不斷的情況下，「劉清池編曲演奏」的作品也隨之成為一種品牌，大量在市面上流通。這個品牌暢銷到唱片公司甚至發現，自己還在錄製中尚未發行的「劉清池編曲演奏」電子琴第五、六集，竟然提早出現在夜市中販賣的「盜版未來」奇聞。

沒有原作，何來盜版？換言之，這家盜版公司並非抄襲剽竊，而是打著「劉清池編曲演奏」的名義，找人彈奏本尊其實尚在錄製的電子琴音樂，繼而「捷足先登」冒名發行。⁶² 這造成之後劉清池本尊演奏的作品，將「反主為客」變成抄襲者的雙胞案。「盜版未來」這個前所未聞的事件，讓我們得以一窺1970、80年代電子琴音樂在臺灣造成的瘋狂熱潮。同時也暗示著「劉清池」作為一個品牌，其三個字便代表著電子琴音樂，也等於是暢銷的保證。⁶³ 這使得當時的劉清池除了睡覺之外，幾乎是以錄音室為家。

國語、臺語歌曲流行歌曲加上電子琴音樂，當時流行於臺灣的音樂，劉清池皆在其中扮演重要角色，這也讓他的年輕歲月幾乎都花在編曲、演奏、錄音上。而電子琴演奏音樂的形式名稱花樣百出，作品數量上百成千，且幾乎張張都有高銷售量；造就了臺灣流行音樂史上輝煌的一頁。

（二）在藍天上劃出聲音的彩虹——電子琴音樂的在地化

當全臺籠罩在電子琴音樂浪潮時，劉清池的作品一直配合唱片公司的需求進行調整。換言之，除了「正確」發揮電子琴的功能、混搭其他樂器來適度增加它的變化外，劉清池和唱片公司在長期且頻繁的合作過程中，也不斷讓這個源自西方，在日本被改造進化的樂器，其演奏方式得以透過混搭及其他調整而新奇化、在地化。

劉清池本人由彈吉他出身，他認為：「吉他彈和弦節奏強弱會比較分明，比較靈活，而用電子琴的和弦節奏聽起來比較（具）整體（感和）一致

⁶² 【訪談紀錄1】。

⁶³ 至今在YouTube上，我們仍可找到難以計數之由劉清池編曲演奏的電子琴音樂，但當中其實有大半都不是他的作品。這種「張冠李戴」現象的原因除了誤植之外，應該也在於冠上「劉清池」這三個字可以增加點閱次數。

性」，⁶⁴ 其各有特點。也因此編曲演奏時，就會視曲子及其所欲展現的風格，判斷到底要使用哪一種樂器來呈現和弦效果。這種「因曲而異」、沒有固定模式的編奏方式，又讓電子琴跳脫出因受制於「一個樂團」的限制，而容易使作品陷入一成不變的窠臼。當他在錄製這些音樂的過程中，唱片公司老闆也提醒他過度使用和弦，會讓整個音樂的感覺變混濁，因此要求他盡量彈奏旋律，並利用不同音色及聲音高低的變化，來呈現旋律的多樣性。⁶⁵ 這些建議確實有其道理。

東洋音樂與西洋音樂有著明顯差異。劉清池說：「西洋音樂的基礎是和聲（和弦），他們就是有旋律、節奏跟和聲，節奏不是說伴奏的節奏，是在說你音階的中間，有段落的節奏，有起伏的旋律。」⁶⁶ 東洋音樂則是以旋律為主，具有線性的特徵但缺乏結構。電子琴演奏的曲目，大多是在臺灣已流行過的日本歌曲和「臺語歌曲」，這些包括許多日本演歌或臺灣民間——臺灣俚／俗謠的作品，往往都以東方音樂的五聲音階來創作，並不適合過於強調和弦或以和弦伴奏來做為音樂的襯底，因為這將導致旋律和伴奏相互干擾而變得不和諧。因此，除非有必要或得以折衷調和，否則在劉清池的電子琴音樂中會盡量不強調和弦，而以簡明的節奏和清楚的旋律，再加以不同音色去呈現其音樂的多樣性和特質。

如果我們仔細聆聽，其實不難發現，劉清池演奏的電子琴音樂大多是輕快節奏的作品。恰恰、倫巴的節奏可用來跳舞，也有很多樂曲適合做體操。除了節奏、速度都相當固定之外，劉清池會不厭其煩地透過電子琴的不同音色或高低聲音去混搭吉他甚至合聲，以呈現那些閱聽者其實幾乎都聽過的旋律。而這種不斷強調音色變化的彈奏法，其實和1970年代中期臺灣正在流行的四聲道音響設備有關。

不同於傳統音響以兩個喇叭呈現聲音，四聲道音響有四個喇叭，因此其聲音會更有立體感、空間感。四聲道音響由於多了兩個喇叭又具新奇感，因此不管擺在客廳或汽車內，看起來都很氣派，是當時許多人會拿來炫耀的「文化財」。劉清池說，那時候為了配合四聲道音響，錄音方式也有了改變，「一首歌裡面，譬如說你有四小節、八小節，你就要切成很多塊，我這

⁶⁴ 【訪談紀錄5】。

⁶⁵ 【訪談紀錄5】。

⁶⁶ 【訪談紀錄1】。

個音色伴奏兩節旋律，就用別的音色去接後面那兩小節，用這樣的方式在錄音……所以有時候是電子琴，有時候是吉他，用不同樂器的音色來發揮四聲道的效果。」⁶⁷

以錄音方式來看，劉清池的電子琴音樂其實就是把一首熟悉的作品，以不同方式來重現；讓各種不同音色快速地在四個喇叭之間流竄，創造出具有趣味、摩登感覺的新鮮組合。在清除「厚重混濁」的和弦後，電子琴音樂突顯出清晰透明之感。就如同在清澈藍天下的野外演出一場音樂嘉年華會般，變得輕快、熱鬧、清楚、炫麗、豔俗、有趣；充滿遊戲感、夢幻感、新鮮感、立體感甚至具有濃厚的戲劇音效。

電子琴這種鍵盤樂器，特徵和優勢原本就在於方便彈奏和弦。因此，在臺灣風行的彈奏法毋寧是種「暴殄天物」的使用方式；不僅與日本演奏者不同，在全世界也是少見。誠如劉清池自己所述：「日本人在演奏就不像是這樣。他就凸顯電子琴標準的音色，所以他不會把電子琴變來變去。他們做的就是將電子琴當做交響樂團的樂隊，當然那也是需要很高的技術……我們沒有，是單純靠感覺去聽音色，去運用那些音色。」⁶⁸ 也因此，臺灣的電子琴音樂不但把原本屬於家庭娛樂使用的D85和DK40，當做專業演奏錄音器材使用，並且「本末倒置」地降低其彈奏和弦的機率。

以樂理的角度來看，劉清池演奏的那些曲子——具五聲音階及東方音樂特色的日本作品或「臺語歌曲」，並不適合以電子琴來演奏詮釋；事實上，這些曲子在日本，也沒有人拿來做為電子琴演奏的曲目並發行唱片。但非音樂科班出身的劉清池靠看書、練習與生活經驗取代樂理，反而大膽創造出另一種具在地特色的電子琴使用方法，而這種以樂器混搭方式來呈現或反芻臺日新舊聲音記憶所萌生的熱鬧、清楚、炫麗、豔俗、有趣的獨特風格和味道，正好符合當時本省藍領階級之所好。換言之，這種在地化現象恰恰好對上了臺灣中下階層的胃口——對味。

（三）通俗音樂的訣竅在於嗅覺和對味

劉清池的電子琴音樂是屬於臺灣在地化的演奏法，跳脫了世界潮流或樂理枷鎖，讓他的作品不會複雜，反而在聽覺上有種清涼、透澈的爽快感。

⁶⁷ 【訪談紀錄2】。

⁶⁸ 【訪談紀錄3】。

不過作為一個成功的個人品牌，劉清池的演奏音樂封面或爾後出版的錄影帶上，經常只有他的名字，而很少出現他的照片，取而代之的往往是限制級的裸女圖。⁶⁹ 這些裸女搔首弄姿的地方，不是在海邊，就是在森林中；畫面雖然唐突或不雅，但倒也如實地描述了其音樂的氛圍——立體、清涼、透澈、簡明、開放，不需花太多腦筋就容易親近。

從電子琴音樂出現的場域和發行公司主要在中南部，及其所演奏的通常是臺語歌曲、日本歌曲等中下階層喜好的音樂來看，我們應能斷定，電子琴是本省藍領階層偏愛的樂器。換言之，它具有明顯的通俗性、階級性、族群性。對於這些勞農階層來說，電子琴音樂無疑就是屬於他們生活中的「A Brighter Summer Day」。

劉清池認為，在音樂世界中，「味道」這件事非常重要，雖然什麼是「味道」很難具體形容，但通俗音樂基本上就是要「對味」。以他的講法來思考，電子琴音樂這種混搭式的在地化演奏，應該剛好能「對」上當時臺灣閱聽大眾喜好的「口味」，因此也造成了它在臺灣的暢銷與風行。

劉清池強調，縱使擁有一臺高階全能的電子琴，但如何去調整出適合大眾的音樂，使其「對味」而不「走味」，乃是編曲演奏者重要的處理原則。換言之，編曲演奏者就是要去思考與消費者連結、溝通的訣竅，「就像你吃牛肉麵，調味常常變。但牛肉麵加入起司，或許還能吃啦，但就覺得這不是牛肉麵，這樣就是不合。所以東方人的歌，你如果改的時候會聽不下去，因為這個歌的結構就是這樣，你變了之後，結構就破壞掉了，聽起來不像原本的歌。」⁷⁰

劉清池表示，編曲演奏者不能無限炫技，也不能一味地墨守成規，而必須考量整體音樂的協調性和社會上閱聽者的需求，節制合理地去調度運用它。他經常在思考自己「學會音樂是為了什麼？是要滿足我嗎？還是要給人家聽？我錄音給這些對象時，我就是盡我本分，為了這群人，我要做我的音樂。我如果要做很西洋化，第一我沒那個能力，因為我無法感受，我沒有在那個文化裡面成長過，我也沒辦法體會。」⁷¹

⁶⁹ 劉清池是誠摯的基督教徒，針對他所演奏的音樂經常和幾近限制級的影像湊在一起，許多教會的友人經常感到訝異和不解。他也只能無奈地解釋：這些影像不是他所能控制，且和他無關。

⁷⁰ 【訪談紀錄2】。

⁷¹ 【訪談紀錄2】。

劉清池創下許多電子琴音樂的奇談，然而這些奇談或銷售成績也不免讓人感覺到，其音樂確有粗製濫造之嫌，但它為製作者帶來了名利雙收的結果。而以現在的閱聽工具或美學標準來聆賞，這些低成本的音樂確實不具深度，甚至令人感到「沒有水準」。但針對粗製濫造的批評，劉清池則認為：「作為一個通俗音樂的編曲演奏家，我的工作不是炫耀自己有多高超的編曲演奏能力。而是盡心做出符合我的消費者欣賞能力範圍的音樂，或者他們喜歡口味的東西。我試圖撫慰他們的心靈，和他們進行對話。」⁷²

他舉例表示：「貝多芬的音樂非常好，可是市井小民比較難以和他的作品進行溝通理解。我的作品或許不怎麼高尚雅緻，但對於臺灣的底層勞工來說，它卻非常的親切、容易融入。因為演奏曲的旋律大都是大家已經耳熟能詳的江湖走唱、臺日語歌曲，沒有文化門檻的隔閡。而我一直很認真地去做，彈奏的時候也很投入，有時自己沉入在想像的意境中，甚至會不知不覺流下眼淚。」⁷³

劉清池強調：「至於這些音樂有沒有水準，是演奏者和閱聽者之間心靈接觸的問題。我們在說音樂，不是說這個東西好不好聽，是我們心靈要能體會、可以共鳴的就好聽，沒共鳴的話就覺得不好聽，僅止於此而已。」⁷⁴ 他對於音樂的基本態度仍是如前文所言：「不是因為你音樂理論、樂理懂多少，你就變得很好聽，而是你的心靈有跟這個社會連結多深，那個音樂就會是好聽的。」⁷⁵

依照劉清池的說法，電子琴演奏這種庶民音樂，與其說是一種對於閱聽者「聽覺上的支配或征服」，不如說是在人們心靈空虛時的「精神陪伴或療癒」。「支配」是建立在有上下強弱或價值高低之分的權力關係中，「陪伴」或「療癒」則必須放下身段，立足在各自平等溝通、沒有主客之別的友誼基礎上。他在電子琴演奏中一直追求的，便是如何在音樂機械裡彈出人的溫度。

總體而言，不喜歡劉清池音樂者，將之貶抑為「粗俗」；而喜好它的人則認為劉清池的音樂具有「臺灣味」。這種兩極化的態度，如實反映了我們

⁷² 【訪談紀錄4】。

⁷³ 【訪談紀錄4】。

⁷⁴ 【訪談紀錄1】。

⁷⁵ 【訪談紀錄1】。

一直以來對臺語歌曲的評價差異。「粗俗」等於「臺灣味」的印象，也隱藏著臺灣社會不同階層之間，對於音樂品味及本土音樂內涵的認知差異。可是作為「臺灣味」的製造者，劉清池對於自己不懂樂理、許多樂器都無師自通一事，始終毫不隱諱。做為一個樂士，灌錄演奏音樂對他而言，基本上是一種資本主義體制下的工作，是流行音樂工業的營利維生行為。不過，對於這塊土地上的庶民生活和情感，劉清池始終抱持著一份關懷。也因此，他對臺灣的社會變遷一直保持著敏銳的嗅覺。這個嗅覺應該和臺灣人音樂喜好的典範轉移，及時代變遷與閱聽工具的演化有關。

七、本省藍領階層空虛心靈的「代償」

（一）隱藏在卡匣式錄音帶中的天籟

戰後臺灣的演奏音樂一直有廣大的市場，臺語流行歌曲工業復甦後，從1960年代起除了演唱之外，臺灣也發行許多由莊啟勝、郭一男、翁清溪等編曲演奏的輕音樂。這些樂團標榜的是「豪華」，通常有吉他、西洋弦樂器、貝斯、鼓還有多種銅管樂為配備；發行唱片時，則會加上電吉他和手風琴作為主奏樂器。

這些在封面上標榜輕音樂的唱片，其演奏曲目大概都是日本歌曲或「臺語歌曲」。由於早期樂手來源缺乏，願意進錄音室的樂手大多是私相傳授或無師自通，故水準參差不齊，錄音時經常有音準偏差或演奏瑕疵發生。1960年代中期便浸染在錄音室，也經常幫這些輕音樂錄音的劉清池表示：「早期因為錄音的軌道太少的關係，錄音時一定要大家一股作氣（一次）一起演奏。所以錄音室的空間也要大一點，都要隔開，包含吹薩克斯風、打鼓等樂器。同時，演奏、聲音會在空間中流竄；但是要隔的話也不可能多徹底，只是稍微隔開而已。」⁷⁶

在那個設備不佳的時代，樂器一旦繁多，便成為錄音技術上很難克服的問題，也因此雖曰「輕音樂」，但龐大的樂隊編制加上樂手的演奏水平及錄音技術，這些標榜豪華樂隊製造出來的音樂不但不「輕」，而且還很厚重、濁雜。直到1970年代中後期電子琴出現後（同時錄音室的軌道也增加了），其能「一人分飾多角」猶如樂團的全能效果，也讓前述樂師水準不

⁷⁶ 【訪談紀錄1】。

齊、錄音技術等問題都獲得改善。

此外，劉清池本人精通多種樂器，又懂編曲，因此一首演奏曲的錄音從頭到尾，除了貝斯之外，電子琴、吉他等樂器的混搭作業幾可由他一手包辦、「自導自演」完成。這種製作方式讓之前的大樂隊編制，以及樂手之間因為默契或詮釋差異而產生演奏上的齟齬，都能獲得解決，使得音樂表現的整體感、協調性更佳。劉清池表示：「因為親手去彈，裡面有情感，旋律裡有情感，你的手在動，裡面的情感在運作」，而且「因為我是一個人彈一個人錄，不管是節奏還是旋律，情感都一致，演奏出來的情感都有連貫性，聽起來似乎更容易打動人心。」⁷⁷

其實電子琴輕快、簡單、清亮、透明、炫麗的音樂特徵，在那個年代是非常重要的暢銷因素。這樣的音樂特徵之所以能大量傳遞到消費者耳中，和當時新的閱聽工具出現，以及臺灣藍領階層閱聽習慣的改變有密切關係。進一步來說，1960年代後期開始，新的閱聽工具在臺灣出現後，改變了藍領階層的閱聽條件，讓他們的閱聽限制有了相當程度的開放，其關鍵便在於卡式錄音帶（Cassette tape）和匣式錄音帶（Cartridge Audiotape）的流行。（以下簡稱卡匣帶）

聲響的現身有其時間性和條件，除非是參加現場演奏會，否則大部分閱聽者多是透過擁有的閱聽工具聆聽到音樂與歌曲。換言之，其聽到的不是聲音的「真實本體」，而是透過喇叭來呈現那因被修飾過而「失真」的聲響。而且因為每位閱聽者擁有的音響設備不同，因此不同的閱聽者聽到的其實是相同演奏者，經過不同精緻程度「再現」後的不同品質聲音。這意味著音樂承載的階級性，不僅在創作或演奏本身，亦在於閱聽工具和閱聽環境的差異。同樣的閱聽工具往往因閱聽環境不同、而產生不同的閱聽效果和感受。這意味著閱聽環境是會改變或干涉人類閱聽音樂的類型。例如在狹窄嘈雜或容易有聲音反射、低頻震盪的空間裡，就不適合聆聽精緻複雜的音樂。因為古典鋼琴音樂、交響音樂或臺灣早期那種以各式銅管豪華樂團演奏的作品，其細緻部分會模糊、難辨甚至顯得難聽。這其實便限制了不同階級或經濟狀況者所能欣賞的音樂類型。

在此必須說明的是，其實在數位化錄音技術出現之前，磁帶是人類儲

⁷⁷ 【訪談紀錄3】。

存或再現聲音的主要工具之一；在錄音室中收錄音樂或歌聲之原音時，所使用的「母帶」便是磁帶。由於錄音室中使用的磁帶，其寬度和頻寬都相對充足，所以能存錄較真實且品質較佳的聲音；黑膠唱片在刻盤印模製造時，便是利用這個體積龐大的磁帶。卡匣帶同樣是利用磁帶來儲存或再現聲音，但為了利於攜帶與移動，只能將捲放磁帶的塑膠盒匣體積，縮小到一個巴掌大。也因此，相對於錄音室母帶寬度動輒以寸為單位來計算，卡匣帶的寬度大概只有麵條大小，兩者相差甚大；這也相對影響了聲音的品質和效果。

聆聽音樂的環境條件或器材設備問題，在電子琴開始流行的1970年代後期，逐漸出現在臺灣，原因便在於卡匣式錄音帶的出現和流行。卡匣帶使用磁帶來儲存與再現聲音，與黑膠唱片或CD片相比，其音質較差，而被認為是音響器材中較為次等產品。然而和唱片音響相比，卡匣帶本身及播放聲音的喇叭、機器體積均較小，價格相對低廉重量輕巧。不僅如此，在操作上，更換曲目時快速方便，也比黑膠唱片好收藏。由於機器體積比較小，攜帶移動方便，卡匣帶打破了人們只能在室內聆聽音樂的場地侷限。讓許多人在比較惡劣的環境，如戶外活動、汽車移動或工作時，只要擁有一部錄放音機順手把帶子推入機械，便能夠輕鬆地欣賞音樂。

卡匣帶是一種過渡性的音響媒介，它盛行在黑膠唱片和CD時期之間，其所呈現出來的音質亦不如唱片或之後的CD。但其犧牲音響效果和品質所創造出來的攜帶性、移動性、便利性，則克服了唱片很難在室外欣賞的限制；再加上價格低廉，使其在1970、80年代成為臺灣許多學生或經濟較不寬裕之藍領階級的最愛。所以1966年左右，卡匣帶與四聲道唱機一同進入臺灣市場後不久，深受工廠、卡車司機、計程車喜愛，給人一種藍領階級專用的印象。⁷⁸

因此隨著卡匣帶的流行，汽車音響也成為每部車輛中的必備品；許多司機得以邊駕車邊欣賞音樂，而勞工們不論在室外或工地工作，同樣也可以有音樂陪伴。

卡匣帶大幅降低了人們聆聽音樂的環境、設備、經濟等門檻，其雖然存在著閱聽品質的問題，但同時也為臺灣的中下階層帶來「福音」。但也同時在無形中約制了他們閱聽音樂的類型。其理由在於：不論在郊外、車上或工

⁷⁸ 匣式錄音帶因為體積較大，因此很快地在1970年代後期，逐漸被較為方便的卡式錄音帶取代。

地時，往往周邊會有噪音或低頻震盪影響，致使透過卡匣帶來聆聽音樂時，因為受這些內、外在因素影響，也就是其做為閱聽工具時，原音再現功能受局限以及閱聽環境往往不佳的問題，導致比較精緻的音樂其音效明顯受到折損。

可是，透過卡匣帶聆聽音樂時的這些缺憾，卻幾乎不會發生在原本就不是很精緻的電子琴音樂上。因為電子琴音樂簡單清亮，在汽車內近距離欣賞時，其臨場感可讓音樂更生動，就像一個「小型樂團」在你面前演奏那般。這意味著1970、80年代閱聽工具和閱聽環境產生變化時，劉清池的作品不但未受其害，反倒因而蒙受其利。



圖片五、六：卡式錄音帶和匣式錄音帶

（二）惡劣閱聽條件下的療癒及隱憂

劉清池的演奏音樂注重旋律、節奏簡明，並盡量閃避銅管甚至鋼琴等會產生厚重感覺的樂器，進而巧妙發揮電子琴簡單、清澈、亮麗、透明的音質特色。而這樣的音樂特徵，讓電子琴音樂在車內欣賞時，較不易受到轟隆隆的低頻聲干擾。在炎炎夏日的臺灣，只要使用簡單的器材設備，便能在不佳的閱聽環境中欣賞到劉清池作品的美好，其創作特質反而使他的音樂容易親近且讓人有所感受。

簡單、清澈、亮麗、透明、開放、容易親近且易懂，對藍領階層——尤其是長時間作業的勞工或長途開車的司機來說，這種音樂是最佳良伴。1970年代後臺灣因經濟成長，擁有計程車、貨車、自用車者大幅增加（如附表1），想必在車中聽音樂的人也隨之大增。⁷⁹

⁷⁹ 臺灣的汽車工業開始於1956年「裕隆機器製造股份有限公司」的成立，在嚴慶齡的

其實，電子琴音樂流行時，正是臺灣經濟轉型的時期。1965年美援停止，為解決持續增加的人口與農村勞力過剩的問題，國民黨政府決定拓展出口經濟。自1960年代後期到1981年為止，全臺的工業區也如雨後春筍般設立，其中有許多工業區座落於鄉村或都市郊區。由於中小企業的增加與加工出口區的設立，臺灣勞工的就業機會增加。因此，不同於1950、60年代到都市的農村青年多只能從事攤販業、理髮業、幫傭、清潔工、農業加工製造等；1970年代大部分的勞工開始進入紡織業、成衣業、電子業、石化、運輸或通訊業等工廠工作。不僅如此，臺灣的中小企業也快速增加，在「家庭即工廠」的政策下，許多人甚至就把自家當做加工組裝產品零件的工廠。⁸⁰

以人口數來看，1966年的臺灣勞工人數約112萬人，到了1975年倍增至228萬人，而1985年更是高達312萬人；倘若再加上商業、運輸、通訊等行業的員工，臺灣勞工占人口總數的60%。1970年代，臺灣名副其實地進入工業化社會。1973、75年雖然連續爆發石油危機，全球經濟陷入不景氣，但臺灣的經濟成長率卻持續攀升。1975年後，臺灣的年平均經濟成長率高達8%，創造了所謂「臺灣經濟奇蹟」。⁸¹ 以臺灣的族群和產業結構來看，勞工人數的快速攀升意味著本省藍領階層的增加。對於這些本省藍領階層來說，電子琴音樂不管在家庭休息或工作時，都是他們最好的陪伴。

憑藉著生活在庶民世界中培養出的直覺，以及對通俗音樂的執著，劉清池以無師自通的方式跳脫出既有框限。在產業結構變遷中，他所演奏的電子琴音樂就如同撥開天空的暗雲，讓多樣的音色能自由自在地在閱聽者心中穿梭，產生猶如在清澈藍天中劃出一道燦爛彩虹般的開放感。這些「舊曲新奏」、「臺灣味」十足的通俗音樂，療癒了那些只能在汙濁惡劣環境中透過

大力推動下，同年第一輛自製吉普車誕生。行政院於1961年4月首度制定「發展國產汽車工業辦法」，政策方面訂定發展方針以及推進原則，並對於扶植辦法以及對象做出詳細的規定。而汽車的交易活動活躍普及則是到了1965年6月頒布《動產擔保交易法》後，政府推出「三輪車業者轉業」辦法，希望三輪車夫能轉業改開汽車謀生。張振邦，《臺灣汽車工業發展的政治經濟分析：一個歷史結構的觀點》（高雄：國立中山大學政治學研究所碩士論文，2000），頁51-60。

⁸⁰ 有關這方面，可參考鄭俊清，《憤怒的山城勞工》（臺北：前衛，1989）。蔡宏進，《鄉村社會學》（臺北：三民，1989）。

⁸¹ 有關這方面，可參考劉進慶，〈從中樞衛星關係的觀點看臺灣政治經濟的演變與展望〉，吳昱輝編，《臺灣之將來學術論文集》（高雄：新臺，1986）。

廉價錄音機播放音樂的庶民或勞工大眾。雖然劉清池本身也演奏一些「高雅」的世界名曲或西洋電影主題曲，⁸² 但不論用途為何，「臺灣味」是他在這塊土地上留下最深刻的烙印。

「我在錄這些臺灣味的東西，可能有人覺得很俗氣，但是對我來說，我不是要錄給你聽的，我是要錄給會接受的人聽的，會接受的人有多少，那不是我能決定的。你覺得對味的，就聽，不喜歡的，就別聽，自己找喜歡的來聽，不必要去分有沒有水準。」⁸³ 劉清池的理直氣壯確實有其理據，因為在那個年代，因為覺得這些音樂「對味」而接受的人實在太多了。

演奏方式的在地化、選曲編曲演奏的一體化、演奏路線的簡明輕快化，使消費者透過廉價的閱聽設備即可獲得相對優良的音樂品質，進而在煩雜的環境中獲得精神解放和療癒。在天時地利人和之下，「劉清池編曲演奏」的電子琴音樂便大量流通在臺灣的藍領階級社會。透過他的指尖，藍領只要在車中推入卡匣帶，便可立刻得到屬於他們的A Brighter Summer Day。

不過，從劉清池演奏的是以往大家耳熟能詳的曲目來看，電子琴音樂之所以瘋狂流行的背後，一定程度上具有臺語歌曲的「代償」作用。換言之，電子琴音樂只是以「翻奏」來取代「翻唱」。在由「唱」到「奏」的轉化過程中，其實並沒有新的作品出現。也因此，它的暢銷似乎在提示我們，劉清池以往熱衷的文夏、洪一峰、紀露霞等臺語歌曲巨星，其實已經凋零且後繼無人，這是臺語歌曲逐漸走向式微的一種徵兆。換言之，這些旋律三番兩次重新演奏並熱賣的盛況，除了說明這些歌曲在許多本省人心中的雋永地位之外，也說明了他們當時除了這些音樂之外，其實也沒有其他歌曲可以欣賞。

環顧整個1970年代，除了初期的布袋戲歌曲之外，臺語歌壇幾乎再也沒有出現非常暢銷流行的歌曲了。它明顯地進入了衰退期。電子琴音樂的流行投射出台語歌曲的疲態，同時也似乎預告我們，一場「民歌之戰」正在臺灣社會中醞釀著。

⁸² 劉清池在臺灣尚在戒嚴時期，便受邀到美國去宣慰僑胞。他說：「我在搭華航的時候，突然發現，怎麼在放我錄的音樂……。我有錄世界名曲，安妮蘿莉的〈科羅拉多之夜〉這種名曲。不只我在飛機上聽到我錄的，我去舊金山吃飯，也聽到我錄的吉他。」【訪談紀錄1】。

⁸³ 【訪談紀錄2】。

附表1 1970年代到2000年間，臺灣計程車、貨車、自用車的數量⁸⁴

年份	大貨車	小貨車	自用車 (自用小客車)	計程車 (營業用小客車)
1970	20,241	20,764	28,849	20,692
1971	21,992	25,593	32,824	22,287
1972	24,352	32,132	46,330	25,618
1973	27,172	41,181	64,113	31,000
1974	33,841	55,715	86,535	35,982
1975	35,699	71,300	104,222	40,638
1976	41,764	88,089	127,416	43,568
1977	45,698	103,824	159,373	50,548
1978	49,000	112,309	194,821	60,846
1979	60,106	141,196	272,258	67,875
1980	62,253	175,268	358,277	67,166
1981	66,562	211,304	438,052	68,239
1982	69,385	245,170	518,805	73,749
1983	73,871	278,689	610,243	77,617
1984	79,444	309,015	724,647	82,508
1985	83,353	325,173	830,315	85,283
1986	86,121	332,091	956,625	90,035
1987	92,221	358,879	1,150,701	95,254
1988	103,526	398,663	1,480,478	08,643
1989	113,204	460,372	1,868,389	100,902
1990	121,480	511,032	2,225,174	103,265
1991	124,278	536,270	2,535,277	100,951
1992 (臺閩地區)	137,535	533,219	2,799,519	100,521
1993	148,300	548,272	3,139,876	98,880
1994	155,257	556,553	3,469,378	101,123
1995	156,756	591,394	3,771,662	102,541
1996	155,740	622,144	4,039,649	106,826
1997	158,000	655,410	4,302,622	109,289
1998	156,239	657,855	4,433,195	112,293
1999	152,878	627,034	4,401,730	107,700
2000	155,623	652,963	4,608,960	107,257

⁸⁴ 本表為筆者依據「政府統計資訊網」的「中華民國交通統計要覽」項下之各年度「臺灣地區汽車車輛登記數」整理而成，[https://stat.ncl.edu.tw/browse.jsp?p=98238942\(2021.10.08徵引\)](https://stat.ncl.edu.tw/browse.jsp?p=98238942(2021.10.08徵引))。又，1992年以後「臺灣地區汽車車輛登記數」改名為「臺閩地區汽車車輛登記數」。

引用書目

- 白睿文，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（臺北：麥田，2007）。
- 李志銘，〈過於喧囂的1968：臺灣搖滾樂團與流行時尚元年〉，聯合報鳴人堂（2018.08.13），<https://opinion.udn.com/opinion/story/12369/3300182>（2021.08.07 徵引）。
- 徐睿楷(Eric Scheihagen)，〈原聲探索：熱門樂團與臺灣早期的搖滾樂〉，個人臉書平臺（2020.03.25），<https://www.facebook.com/xuruikai/photos/a.109317726448263/510726722974026/?type=3&theater>（2021.08.06 徵引）。
- 張振邦，《臺灣汽車工業發展的政治經濟分析：一個歷史結構的觀點》（高雄：國立中山大學政治學研究所碩士論文，2000）。
- 陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》（臺北：衛城，2020）。
- 許常惠，〈臺北街頭聽歌記〉，《中國音樂往哪裡去》（臺北：百科，1983）。
- 楊金城，〈洋片在演啥「辯士」同步說劇情〉，《自由時報》（2014.01.14），<https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/746759>（2021.09.30 徵閱）。
- 管仁健，〈管仁健觀點：重返牯嶺街的少年殺人與被殺〉，新頭殼（2016.12.01），<https://newtalk.tw/news/view/2016-12-01/79632>（2021.08.07 徵引）。
- 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，《《臺灣樂士錄》觸動旋律的職人魂—第十集//劉清池》，YouTube（2021.06.16），<https://www.youtube.com/watch?v=8SXqlRhoiYI>（2021.08.06 徵引）。
- 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros—劉清池（上）〉，臉書平臺（2021.06.18），<https://www.facebook.com/taiwanese maestros1/posts/194426209350815>（2021.08.06 徵引）。
- 臺灣樂士錄Taiwanese Maestros，〈臺灣樂士錄Taiwanese Maestros—劉清池（中）〉，臉書平臺（2021.06.19），<https://www.facebook.com/taiwanese maestros1/posts/195192912607478>（2021.08.06 徵引）。
- 劉進慶，〈從中樞衛星關係的觀點看臺灣政治經濟的演變與展望〉，吳昱輝編，《臺灣之將來學術研討會論文集》（高雄：新臺，1986）。
- 蔡宏進，《鄉村社會學》（臺北：三民，1989）。
- 鄭俊清，《憤怒的山城勞工》（臺北：前衛，1989）。
- Yamaha，〈エレクトーンの変遷〉，https://jp.yamaha.com/products/contents/keyboards/electone_station/about/history/index.html（2021.08.06 徵引）。
- Yamaha，“Chapter 1: Origins of the Yamaha Synthesizer”，https://europe.yamaha.com/en/products/contents/music_production/synth_40th/history/chapter01/index.html（2021.08.06 徵引）。

