

「唱片行」的記憶空間

——當代流行歌曲與散文共構的懷舊書寫

劉 建 志 *

提 要

本文以當代創作型歌手的作品與樂評人散文為例，分析創作型歌手、樂評人共構的「唱片行」空間。在流行歌曲的創作與展演中，許多不復存在的地景(landscape)在歌曲的召喚之下，形構獨特的記憶脈絡。在德國歷史學者揚·阿斯曼(Jan Assmann)的研究中，以「空間化」與「符號化」來論證記憶模式。此外，阿萊達·阿斯曼(Aleida Assmann)亦以「存儲器」的概念來探討文化文本。流行歌曲、散文形成獨特的文化存儲媒介，在音樂、文學文本中記錄消逝中的「唱片行」空間，創作型歌手更以參與、展演的傳播方式留下「一次性的曝光」，營造鄉愁產生的空間。

本文借鑑「文化地理學」與「文化記憶」的觀點，分析旺福樂團、五月天樂團、馬世芳、焦元溥、葉雲平、五月天阿信等人的音樂與散文，在這些作品中，如士林「搖滾萬歲」唱片行、西門町「Tower Records」唱片行皆一再出現，形成一種「交際記憶」，文本中亦有豐富的「互文性」可供探討，共構出類比時代的唱片行盛世

本文於 112.07.31 收稿，113.05.30 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系兼任助理教授。

DOI:10.6281/NTUCL.202403_(84).0003

圖景，其中蘊含了追憶空間、懷舊書寫、產業結構變遷、後現代地景變遷等文化議題。藉由這些作品，反思了數位時代的情感結構，更創制了一塊追憶空間，將往昔召喚至眼前，使記錄、記憶的幅度拓展，呈現更豐富的傳播與跨界流動。

關鍵詞：流行歌曲、散文、唱片行、追憶、文化記憶

The Memory Space of Record Shop: Nostalgic Writing Constructed by Contemporary Pop Songs and Prose

Liu, Chien-Chih*

Abstract

This article uses the works of contemporary singer-songwriters and music critics' essays as examples to analyze the "record shop" space. In the creation and performance of popular songs, many landscapes that no longer exist form a unique memory context, evoked by the songs. In Jan Assmann's research, "spatialization" and "symbolization" are employed to demonstrate the memory model. Popular songs and prose serve as cultural storage media, recorded in music and literary texts.

This article draws on the perspectives of "cultural geography" and "cultural memory" to analyze the music and prose of Wangfu, Mayday, Ma Shi-fang, Jiao Yuan-pu, Ye Yun-ping. In these texts, "Viva rock" and "Tower Records" appeared repeatedly, forming a kind of "communicative memory." There is also "intertextuality" within these works, collectively depicting the prosperity of music during the analog era. They address cultural issues such as memory space, nostalgic writing, changes in industrial structure, and shifts in the post-modern landscape. These works reflect on the emotional structure of the digital age, creating a memory space that summons the past to the present, expanding the scope of records and memories, and presenting a richer communication and

* Adjunct Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

cross-border flow.

Keywords: pop songs, prose, record shop, memory, cultural memory

「唱片行」的記憶空間

——當代流行歌曲與散文共構的懷舊書寫 *

劉 建 志

一、前言

一首傳世的歌曲，往往能勾起許多人的回憶，流行歌曲關乎生活經驗、決定幽微記憶的樣貌，亦可能形塑世代認同。甚至，也記錄了該時代的聲音地景（soundscape）、¹以及世代的思維模式。

作家馬塞爾·普魯斯特（Marcel Proust）在《追憶似水年華》中，以「瑪德萊娜」蛋糕引發連鎖記憶，支撐起整座回憶的巨廈，而這種鉅細靡遺、注重感官經驗的迸出式回憶，正表現了文學書寫對時間的抗爭。與之相仿，林文月創作《飲膳札記》的目的，也是「以為來日之存念」，以文學對抗春秋代序，日月不淹。記憶可被身體感官召喚：

記憶，在時光流逝之後，是相當抽象曖昧的。不過於抽象曖昧之間，又往往訴

* 本文部分章節發表於「第 14 屆通俗文學與雅正文學——『媒材與傳播』國際學術研討會」，經增改後投稿本刊。論文寫作期間，受洪淑苓教授提點甚多，復蒙《臺大中文學報》三位不具名審查委員惠賜意見，謹此誌謝。

¹ 1970 年代，R·莫瑞·薛佛（R. Murray Schafer）提出聲音地景（Soundscape）的概念，創立 World Soundscape Project，從事瑞、德、義、法、英等五國自然的、人造的與時間記憶的音景研究。1993 年起，聲音地景的重鎮從歐洲轉向日本，日本環境廳推動「音環境示範都市計劃」，以積極「造音」取代消極「制音」，藉由政府的政策推動，日本的聲音地景已成為大眾都可以認識參與、共同研究以及維護的一種文化活動。李明璁：〈聽不見的城市〉。網址：<http://inter-dp.blogspot.tw/2008/11/blog-post.html>。檢索日期：2022 年 2 月 22 日。

之於各種感官的體驗而流連不去，譬如以視覺、聽覺、觸覺、嗅覺……。²

由以上兩個例子可以看出，訴諸「感官」所發動的記憶，更可能長久存在，聲響文化亦是如此。因此，本文試圖探討在流行歌曲、散文、樂評中的「唱片行」記憶空間，這些歌手、樂團、作家將「逛唱片行」的「感官」記憶，包括聽覺、視覺、觸覺、嗅覺，寫在歌曲、文學作品之中。於是，該時代的地景、聲響與文化記憶，被銘刻在文學作品中，也在留聲技術發明且日益精緻化後，留在流行歌曲中。當代流行歌曲，除了記錄方式從「類比」(Analog)³到「數位」(digital)⁴的變遷之外，更重要的是，歌曲以獨特的文類形式，留下諸多關於地景、聲音、歷史文化的記錄。這些聲響記錄會形成時代的集體記憶(collective memory)，也會留下私密個人記憶(individual memory)的線索，一如賈克·阿達利(Jacques Attali)所述：

音樂是一面鏡子，因為作為一種無形的生產模式，它關係著理論典型的建構，遠非具體有形的生產可比。因此，音樂是記錄人類作品的無形平面，標記著遺逝的事物，是尚待解讀的烏托邦的存絲殘縷、存在負片上的資訊。音樂是一種集體記憶，聽者各以不同的節奏錄下他們從中塑成的個人化、特殊化的意義，一種秩序與系譜的集體記憶，言語與社會樂譜的貯存所。⁵

音樂標記遺逝的事物，成為承載集體記憶的媒介，也在聽者個別化的聆聽中產生個人化、特殊化的意義。賈克·阿達利對音樂的觀點，雖著重於音樂政治學，但其中的諸多概念，包括標記遺逝事物、個人化意義、集體記憶與貯存所，與本文將探討揚·阿斯曼(Jan Assmann)、阿萊達·阿斯曼(Aleida Assmann)文化記憶的觀點多

² 林文月：《飲膳札記》(臺北：洪範書店，1999年)，頁134。

³ 類比：「一種數據再現的方式，是透過不同質量的數據來表達其內容。類比科技包括照片、錄音帶、合成錄音、有長短針的時鐘或水銀溫度計等，類比是刻度上的高低、深淺來顯示強弱的改變，諸如電力。」參(美)瑪莉塔·史特肯(Marita Sturken)、(美)莎莉·卡萊特(Lisa Cartwright)著，陳品秀、吳莉君譯：《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(臺北：臉譜出版社，2009年)，頁393。

⁴ 數位：「藉由分立數字來再現數據，並以數學手法為該數據編碼。相對於類比科技，數位科技是以位元單位編碼資訊，並為每一資訊指定其數值。」同前註，頁398。

⁵ (法)賈克·阿達利(Jacques Attali)著，宋素鳳、翁桂堂譯：《噪音：音樂的政治經濟學》(臺北：時報文化，1995年)，頁10。

有吻合。在本文的研究中，與唱片行相關的諸多文本亦可為證。在歌曲播放之時，已經消逝的「唱片行」空間與體驗被喚回，個人特定的「唱片行」記憶也被引發，更進而激盪其他音樂人、樂評人的相關創作，形成一種動態的文化生產過程。流行歌曲以有聲的方式記錄時代變遷中的地景、記憶，在本文的研究範圍中，「唱片行」的記憶空間便是核心議題。

在前行文獻中，已有許多研究「聲響文化」與記憶、認同間的關聯，舉例而言，由李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》⁶一書，以音樂物件、音樂事件、音樂地標、音樂人物四大章節，敘說日治時期到數位時代的在地音樂記憶。而後，由李明璁策劃、張婉昀主編的著作：《耳朵的棲息與散步——記憶臺北聲音風景》⁷及《臺北秘密音樂場所》⁸二書，持續記錄臺北的聲響文化、與音樂相關的場所如唱片行、音樂咖啡、音樂酒吧、live house、複合展演空間、大歌廳、民歌西餐廳、電臺等。在這些論著中，李明璁被「音樂社會學」、「聲音地景」等概念啟發，思考聲音文化與城市的互動關係。而這些聲音（或聲音瀰漫交織的場所），正記錄、記憶著關於城市、世代與個人的記憶。此外，在羅悅全主編：《造音翻土——戰後臺灣聲響文化的探索》⁹一書，亦有許多「聲響」交織於記錄、記憶與認同的觀點。在諸多證據輔佐之下，可以明白，流行歌曲的確與記錄、記憶、認同等議題息息相關。流行歌曲敏感地抓住時代的脈動，凝聚世代的認同，而在面臨類比到數位時代的後現代劇烈地景轉變中，也留下了惶惑不安、或是留戀的眼光。然而，流行歌曲這個文體，在當代創作型歌手音樂作品中，面對實體唱片行產業蕭條，逐漸歇業，由類比轉向數位的時代趨勢，又將以何種形式負擔記錄、記憶與認同的任務呢？此為本文首要問題意識。

由此進一步延伸，從流行歌曲對「唱片行」的記憶空間出發，也順勢激盪了其他音樂人、樂評家對「唱片行」空間的關注，這些樂評、散文，或從歌曲延伸，強

⁶ 李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》（臺北：大塊文化，2015年）。

⁷ 李明璁策劃，張婉昀主編：《耳朵的棲息與散步——記憶臺北聲音風景》（臺北：大塊文化，2016年）。

⁸ 李明璁策劃，張婉昀主編：《臺北秘密音樂場所》（臺北：大塊文化，2016年）。

⁹ 羅悅全主編：《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》（新竹：遠足文化、臺北：立方文化聯合出版，2015年）。

化了歌曲勾勒的唱片行空間，或具現上文提到的「綜合感官」記憶，填充了逛唱片行的實體經驗，而這些書寫，更不約而同展現了「懷舊」特質。因此，在音樂作品、樂評散文中，呈現出的唱片行空間，具有「綜合實體感官經驗」、「文化資本深度交流」、「懷舊書寫」等特質，並有形成這些現象的外因與內因，本文將一一論述。

須補充的是，本文雖著重於歌曲文本中明顯的記憶標記：包括歌詞的文本意義、音樂文本、乃至於歌手展演的場地。但不能忽視的是，歌曲與記憶在生物學上具備強大的關聯性，是早已內建在歌曲這個形式中的。在丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）的研究中，從押韻、敘事的角度思考認知科學的記憶重構性（意指大腦會在個人毫不知情的情況，將虛構片段或真實記憶不著痕跡的混合起來），¹⁰ 進一步延伸，歌曲結構會提供記憶的框架，即以心理學家所說的「要旨記憶」（gist memory）——傾向回想重點，以少數幾個字或概念，運用語言知識與造句能力創造出與原版話語相近的結果——¹¹ 的方式來記憶，表明歌曲的音樂形式與結構對記憶的重要性：

歌曲能夠提供形式與結構，兩者能一起框限住內容，排除過多的可能性。我們不需要把歌詞的每個字都儲存在大腦記憶庫裡，只要儲存部份字詞，再加上故事內容和歌曲結構的知識就夠了。¹²

這些研究顯示，流行歌曲這個文體，本就具備便於記憶的特質。我們在回想一首歌曲的時候，即便無法確切想起每句精確歌詞，但哼唱間，也能將歌曲唱完。因為語言的節奏、韻律，與歌曲的音樂結構、旋律都會幫助記憶。音樂的共時結構與多音的特性，詞、曲、節奏能夠互相補充，互相協助。歌曲在時光淘洗後仍不被遺忘，或多或少，是取決於流行歌曲與記憶在生物性上千絲萬縷的關係吧！在當代歌手的創作實踐中，藉由音樂喚起生命特定經驗，這些唱片行相關經驗與音樂的抒情美典¹³ 共振，進而喚醒類比時代的唱片行記憶。

¹⁰（美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）著，林凱雄譯：《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》（臺北：商周文化，2017年），頁186-187。

¹¹ 同前註，頁188-189。

¹² 同前註，頁189。

¹³ 抒情美典乃是將主體心中的「興」，以象徵的手法抒發，音樂是自然的抒情美典：「由於抒

二、歌曲空間的記憶與傳播

流行歌曲若要建立關於唱片行空間的集體文化記憶，筆者認為必須經過幾個階段。第一，歌手心有所感，發之為歌，將歌手對於空間的感慨「文本化」（textualization），此時，歌曲為一文化「存儲器」（storage），¹⁴「存儲器」是阿萊達·阿斯曼文化記憶中的概念，文化存儲器負擔保存、選擇與流通文化記憶的作用。在本文中，以五月天等樂團的歌曲為例，說明流行歌曲這個存儲器保留了歌手對唱片行的種種感觸與選擇性的追憶，使唱片行的記憶得以保存在歌曲中。尤其是關於「搖滾唱片」行、西門町唱片行的種種追憶。第二，歌曲藉由影音媒介傳播，進入文化生產脈絡，再藉由音樂文本的消費、聆聽，召喚樂迷的共感，使這些唱片行的追憶成為一種可溝通的集體文化記憶。第三，若對這些流行歌曲文本的回饋，或類似的唱片行體會，在更多樂評人或作家的手中寫出，成為書籍、雜誌上出現的音樂散文或樂評，則會更進一步強化這種集體的文化記憶。如本文第三節所舉的多篇文章，便多與歌曲曾提到的「搖滾唱片」行呼應，甚至有更多唱片行體驗如羅斯福路的唱片行、Tower 等唱片行在文章中彼此呼應，筆者亦將這種唱片行實體的體驗加以歸納分析。第四，在大眾媒介傳播的流行歌曲、樂評文字，若是能再由電影、MV 影像強化，則唱片行空間的記憶與傳播，將會更加具體與深刻，在本文的觀察中，唱片行的形象的確經過電影、MV 影像強化了，例如「搖滾唱片」的形象便被電影、MV 復刻，成為可具體觀看的地點。

情美典是內省，它的主要描寫對象自是心境，它的主要描寫方法自是象意。音樂故可視為最自然的抒情藝術。」參高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁113。

¹⁴ 在阿萊達·阿斯曼的語境中，認為以「術」為名通往記憶的道路稱為「存儲」，並且將之理解為以「存儲」與「取回」的一致性為目的的機械方式，他以信件、書本、電腦中的文件為例，說明信息在其中保存的功能。參（德）阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學出版社，2016年），頁21。另外，在該書第三部分中，便以「存儲器」（德文原文 *speicher*，英文 *storage*）為主標題，說明「檔案」等文化存儲器的保存、選擇和可通達性，也就是這些存儲器在保存、選擇與流通的面向上對文化記憶的作用。因此，存儲器是儲存媒介的概念，在記憶術的運用下，個人可透過存儲器來確保信息在其中得以保存，並能取回一致的資訊內容。在本文的應用中，將描述唱片行的歌曲、樂評文字、散文視為「存儲器」。

以下將以「唱片行」為研究對象，探討唱片行這個文化地景在樂團、創作型歌手、樂評人的音樂作品、散文中，如何形成一種集體鄉愁，甚至能按照上述筆者歸納的階段，一層一層強化，以形成一種集體的文化記憶。

（一）空間化的唱片行

揚·阿斯曼對「文化記憶」(cultural memory)的研究中，指出記憶帶有傾向性、選擇性與排他性，並能強化群體意識：

記憶則明顯帶有傾向性、選擇性和排他性。他強調記憶與歷史之間的區別，反對把歷史主觀化……記憶總是由一個活生生的群體支撐，它反映的是現實與過去之間千絲萬縷的聯繫，它是實用的，因此容易受到操縱，記憶最重要的功能之一是能夠強化群體意識。¹⁵

也就是說，記憶能聚焦在某些特定的議題上，例如「即將消逝的地景」。流行歌手面臨數位時代實體唱片行漸漸蕭條的情況，心有所感，發之為歌，將這種感慨「文本化」。此時，歌曲文本雖為創作者主觀想法的抒發，但因為文本進入文化的生產脈絡，就可能藉由消費、聆聽成為集體文化記憶，對特定文化族群產生影響。

記憶術最早使用的媒介手段就是空間化，在揚·阿斯曼的研究中，將空間區分為想像空間與自然空間。¹⁶ 而其記錄空間的方式，以通過符號化的方式來達成。¹⁷ 對特定的記憶書寫，成為「記憶點」(memory sites)，用以維繫特定社群的文化。流行歌曲善用空間化的方式，在歌曲的音樂時間中形塑一種想像空間，以再現消逝中的地景。想像空間對未曾身歷其境的人，也能適用，一如文化地理學的論述：「多數人對於多數地方的認識，來自各種媒體，因而對大多數人而言，再現先行於『現實』……文學（以及其他更晚近的媒體）在塑造人群的地理想像方面，扮演著核心

¹⁵ (德)揚·阿斯曼(Jan Assmann):《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》(北京：北京大學出版社，2015年)，頁376。

¹⁶ 同前註，頁55。

¹⁷ 同前註。

要角。」¹⁸ 流行歌曲或散文所營造的空間，就像普魯斯特營造的貢布雷空間，或林文月所記敘的飲膳空間，帶著追憶與懷舊的特質。當代流行歌曲在時代變遷中記錄的，最重要的空間莫過於「唱片行」。

唱片行曾是類比時代音樂流通與傳播的重要場所，但在類比到數位時代的轉變中，人們聆聽音樂的習慣不同，從實體唱片漸漸轉入數位串流，也同時見證唱片行漸漸蕭條的光景。當代創作型歌手小時候多在唱片行得到音樂啟蒙，培養音樂品味。因此，面臨唱片行一間一間歇業的現狀，也必有所感慨。

在李明璁策劃、張婉昀主編《臺北祕密音樂場所》一書中，首先選擇「唱片行」為探討對象，以類型學的抽樣方式選取六家經營模式與偏重內容不同的唱片行，這些唱片行都經歷從類比到數位的市場變化，但卻因具有獨特性，而能在數位洪流中具有無可取代的價值。但即便如此，書中介紹的「風和日麗」唱片行實體店面亦於 2019 年歇業，可看出時代趨勢。此外，李明璁主編《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》一書，亦以唱片行為其「流行音樂大地標」章節之首，詳細討論臺灣唱片行的發展歷史：從 1907 日治時期的「日米蓄音器製造株式會社」談起，提到一戰後因日本積極西化，與咖啡館、歌舞廳帶動音樂消費，至 1962 年，西門町中華商場營業，商場的第五棟「信棟」聚集許多唱片行，其中囊括的樂種包含古典音樂、西洋爵士與搖滾、到上海時代流行曲、乃至傳統戲曲、京劇等，成為唱片行的大本營。1990 年代迎來唱片行的黃金時期，本土（包括本文探討的「搖滾萬歲」唱片行）與外商（包括本文探討的「Tower Records」）唱片行皆呈現一片榮景，但相繼在數位時代陸續收店、倒閉。¹⁹ 從中可看出，唱片行隨著咖啡館、歌舞廳、廣播、電視而崛起，再隨著數位時代來臨而沒落的趨勢。這樣的趨勢，竟也敏感地反映在流行歌曲與音樂散文中了，只是這些歌曲與散文構成的唱片行空間，多已不存在於當代，而帶著一種追憶與懷舊的特質，也是上文所述的「空間化」這種記憶術之運用。以下將以實例論述流行歌曲中的唱片行空間。

¹⁸ （英）邁克·克朗（Mike Crang）著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》（臺北：巨流圖書公司，2003 年），頁 58。

¹⁹ 李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，頁 130-135。

（二）流行歌曲中的唱片行空間形象

流行歌曲中對「唱片行」榮景不再的哀悼，本屬創作型歌手或樂團的個人記憶，但發之為歌，進入文化傳播的脈絡中，便營造了想像空間，對相同時代背景與社會文化的人而言，成為一個可以互相溝通的，可相互參與的「交際記憶」。「交際記憶」是阿萊達·阿斯曼與揚·阿斯曼提出的概念，他們認為，交際記憶是存在於器官記憶中的鮮活回憶、經驗或道聽途說，作用時間較短，約為 80 至 100 年間，是在三、四代人中隨著現在不斷遷移的時間視野。²⁰ 因此，「交際記憶」也跟世代有關，關於本文所探討的「唱片行」空間記憶，無非是一種交際記憶的具體體現，並具備濃厚的「世代性」，一如阿萊達·阿斯曼與揚·阿斯曼所述：

交際記憶與新近的過去有關。它是一種與同代人共享的回憶。最典型的例子就是代際記憶。代際記憶歷史性地充斥於群體之中。它隨著時間產生，又隨著時間消逝，更確切地說，隨著它的載體產生和消逝。²¹

交際記憶在有相同經驗的人群中，具備可互相溝通的意義，但若要具體形成一種代際文學，以在時間與空間上跨越口頭性的界線，則需要通過「媒介」來實現。本文所舉的流行歌曲、樂評與散文，便是一種文化媒介，能夠使「唱片行」的相關記憶除了存儲在經歷過人群的器官中，更能以「代際文學」的形式跨越口頭溝通的局限性。更進一步延伸，在文化消費的運作下，使更多接觸到「代際文學」的同代、後代人能夠成為該記憶的見證人。在阿萊達·阿斯曼與揚·阿斯曼的語境中，從交際記憶到文化記憶的過渡要通過媒介來實現：「媒介可以使後代成為早已過去並已遺忘細節的事件的見證人」，「媒介通過將記憶物質化到數據載體上這一方式為鮮活的回憶在文化記憶裡保留了一席之地。」因此，照片、文學、回憶錄、電影，²² 都有可能讓本具局限性的交際記憶在時間、空間之中延展、擴散。在歌曲、散文中，關

²⁰ （德）阿萊達·阿斯曼、揚·阿斯曼著，陳玲玲譯：〈昨日重現——媒介與社會記憶〉，收於馮亞琳、（德）阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 25。

²¹ 同前註。

²² 同前註，頁 25-26。

於唱片行空間的感官體驗、細節，也物質化到媒介之上，得以傳播。

筆者以「唱片行」為關鍵詞，檢索當代流行歌曲，發現大凡歌曲中寫到「唱片行」，普遍帶著「懷舊」與「感傷」的情懷。茲舉兩例：

新褲子樂隊：〈沒有理想的人不傷心〉
我最愛去的唱片店 昨天是她的最後一天
曾經讓我陶醉的碎片 全都散落在街邊
我最愛去的書店 她也沒撐過這個夏天
回憶文字流淌著懷念 可是已沒什麼好懷念……
你等在這文化的廢墟上 已沒人覺得你狂野
那些令人敬仰的神殿 只在無知的人心中靈驗

日京江羽人：〈不知不覺〉
不知不覺 去唱片行買 CD 是復古的好行為
不知不覺 關掉手機和電腦是奢侈的壞行為

新褲子樂隊〈沒有理想的人不傷心〉這首歌曲，以搖滾樂配器編曲，在主歌部分鋪陳唱片行、書店倒閉的情境。藉由這兩個意象，來襯托內心孤獨、失敗、挫折之感，主歌重複四次「沒有我的空間」，可以理解歌曲中「我的空間」，自然是曾經深深沉浸過的唱片行、書店。唱片行、書店倒閉，更進而醞釀出副歌的澎湃吶喊：「我不不要在孤獨失敗中死去／我不要一直活在地下裡／物質的騙局／匆匆的螞蟻／沒有文化的人不傷心」，在歌曲中文化與物質對比，理想與金錢對比，以悲情嘶吼的唱腔唱出「沒有文化的人不傷心」，無非是一種無可奈何的展現。從這兩首歌曲可以發現，因聆聽音樂的習慣由「類比」轉向「數位」，由「逛唱片行」轉向「數位串流」，使得逛唱片行成為一種「復古」的行為。其實，從「類比」轉向「數位」的不僅是音樂，以書籍而言，由紙本書轉向電子書；以攝影而言，由底片相機轉向數位感光元件攝影。這種「由實轉虛」的過程，將會使人類的情感結構（structure of feeling）²³ 有所轉化。亦即，同一個時代背景的人所能感受到的「文化氛圍」與「集

²³ 英國學者雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）所提出的文化分析理論，情感結構指特定時空中社會將感覺結合成「思考與生活的方式」，「一個社會在同一時代背景中，大致可歸

體情緒、認同與焦慮」如何變遷，也反映在歌曲中。因此，如歌曲中所呈現，不論是即將歇業的唱片行、書店，或是對類比時代深刻的懷念，乃至於以「文化廢墟」、「神殿」來形容這些文化空間，也就恰如其分了。這些情感結構的轉變，不僅反映在流行歌曲中，更會反映在下節將探討的樂評、散文中。

相似的情懷，也反映在旺福樂團²⁴的歌曲〈我小的時候都去中華商場〉²⁵中，這首歌曲描述主唱小民在中華商場的童年回憶，與目睹中華商場拆遷的記憶。歌曲的MV更由張哲生以老照片、影片製成，提供了一個完整的懷舊空間。²⁶其中關於「唱片行」的段落如下：

如果想聽音樂 有多少大前輩 小時候不知道 在這裡買了多少唱片
從黑膠唱片 買到光碟片 時代在改變 音樂也跟著改變
該怎樣 才能夠 以不變 應萬變 現在只剩佳佳唱片 還在西門町開店

這首歌亦呈現音樂載體從「類比」（黑膠唱片）到「數位」（光碟片）的變遷，更成為上文李明璁提到西門町唱片行盛衰變遷的佐證：1962年，西門町中華商場「信棟」聚集許多唱片行，成為唱片行的大本營。隨著中華商場拆遷，西門町 Tower Records、大眾、玫瑰等連鎖唱片行相繼倒閉，曾經盛極一時的唱片行風光，竟也只剩下佳佳唱片行在開店了。不過，在旺福樂團這首歌曲中，對唱片行（或中華商場）的感受，不僅是懷舊而已，從副歌「回不去也不能帶走的回憶／還在我心裡／變成

納出一些唯有生活在那個時代的人，才能真正掌握的文化氛圍和集體情緒、認同或焦慮。而一個社會的情感認同，通常可以從那個時代的文藝作品中找到蛛絲馬跡，同時情感結構也會反映在一些文化工業製品上。」陳培豐：《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》

（新北：衛城、遠足文化，2020年），頁20。雷蒙德·威廉斯的「情感結構」在不同時期的著作中有不同的著重點，1954年他與Michael Orrom合著*Preface to Film*時，首次使用情感結構一詞，此後，在他的《文化與社會》（1958）、《漫長的革命》（1961）中皆運用此概念。在晚期著作*Marxism and Literature*中，認為情感結構與社會、物質相關。Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1978), pp.128-131.

²⁴ 旺福，臺灣樂團，正式成軍於1998年10月，吉他手與主唱：小民（姚浚民），主唱：瑪靡（Mami，古欣玉），貝斯：推機（Twiggy，謝謹如），鼓手：肚皮（杜秉鴻）。

²⁵ 〈我小的時候都去中華商場〉，作詞：姚小民，作曲：姚小民，2015年。

²⁶ 旺福樂團這首歌曲與MV的相關探討，可參考劉建志：《認同與權力——當代臺灣創作型歌手流行歌曲研究》（臺北：萬卷樓圖書公司，2022年），頁168-175。

我身體裡的血液／回不去那就往前吧／帶著那故事往前進／舊故事我來寫新劇情」，這裡呈現出一種前瞻性的樂觀，既然往昔曾流連忘返的唱片行已不在，就讓這些音樂、唱片與珍貴的記憶，成為身體的血液，化為養分。相較於上文〈沒有理想的人不傷心〉的孤獨、挫折，這首歌曲顯得明朗許多。〈我小的時候都去中華商場〉音樂曲風是饒舌，並以搖滾樂配器編曲，主歌以唸唱大段歌詞來敘事抒情，歌曲中勾勒的唱片行空間，也成為旺福故事新劇情的養分。

上述所舉三例，雖有消極與積極態度的差異與取捨，但也有共性。從中可看出，歌曲表現了唱片行在類比到數位時代的變遷中，已然逐漸蕭條的現象。

（三）五月天歌曲〈任意門〉與〈轉眼〉的「搖滾萬歲」唱片行

上文提到，若一種情感結構要形成集體記憶，流行歌曲必得進入文化傳播的脈絡中，對相同時代背景與社會文化的人而言，成為一個可以互相溝通的，可相互參與的「交際記憶」。因此，下文將以五月天樂團的〈任意門〉與〈轉眼〉這兩首歌曲來深化「唱片行」的議題。因五月天樂團是華人音樂圈中知名度甚廣，且獲獎無數的樂團。從皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）的文化資本觀點來看，文化資本的形式包括：具體表現形式、客體化形式與體制化形式。其中，具體表現形式如風格，客體化形式包括錄製的音樂與影像，體制化形式包括獎項。²⁷ 除了獎項之外，亦有賴於市場反應與樂評佐證，本文所選兩首歌曲，在 2022 年 2 月查詢官方 MV，分別有 1322 萬與 1884 萬的瀏覽次數，留言數量分別是 1152 則與 2654 則，顯見歌曲具有極強大的傳播力，若再加上實體與數位專輯聆聽、與演唱會上的傳播，成為一種強大的交際記憶自有說服力。

五月天樂團的〈任意門〉這首歌曲，收錄在第九張專輯《自傳》中，〈任意門〉可視為五月天的樂團成名史，歌曲的曲式結構為主副歌結構，²⁸ 歌曲的結構為 A1、

²⁷ 朱元鴻：《文化產業：文化生產的結構分析》（臺北：遠流圖書公司，2000 年），頁 28。

²⁸ 蔡振家、陳容嫻：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》（臺北：臉譜出版社，2017 年）中提到，主副歌形式是廣大聽眾所共享的曲式基模，一首歌要能夠廣為流傳，通常必須遵循主流的曲式基模，因為心理學家告訴我們，一般人傾向選擇接受符合已知基模的訊息，頁 71。關於主副歌形式的美學與美典研

B1、A2、B2、B3、B4、A3（其中 A 為主歌 verse，B 為副歌 chorus），歌曲中提到許多實存地景都可按圖索驥。在 A1 與 B1 段落，敘述樂團日夜排練、在士林小店駐唱、在「搖滾萬歲」唱片行購買、聆聽唱片、在師大附中吉他社成軍，與五個團員分別面臨離鄉背井求學、在南陽街準備重考的經歷。A2 與 B2 段落敘述五月天於 1997 年在七號公園（今大安森林公園）初次登臺（野台開唱），接著飛向上海外灘、西安的回民街、香港尖沙咀等地。2004 年五月天第一次在北京演出，是在「無名高地」的酒吧，2012 年則是在北京鳥巢演出，一路走來花了八年的時光。在這兩次的主副歌中，「任意門」帶著重要的象徵意義。「任意門」本是日本漫畫家藤子・F・不二雄的作品《哆啦 A 夢》（日語：ドラえもん）中的道具，「任意門」（どこでもドア）為漫畫中角色哆啦 A 夢使用可以通往各處的門。在五月天的歌曲中，副歌唱到「任意門通向音樂／任意門外我們都任意的飛」，任意門在這首歌曲中，不僅讓來自各地的團員團聚，使五月天得以通向音樂的國度，更讓五月天造訪了士林駐唱小店、七號公園、搖滾萬歲唱片行、師大附中、上海、西安、香港、北京無名高地、北京鳥巢等地。

回到「唱片行」的探討，這首歌曲開頭的 A1 段便提到一家唱片行：

行天宮後 二樓前座 那個小房間 日夜排練 我們聽著唱片
唱片來自 那唱片行 叫「搖滾萬歲」 和駐唱小店 都在士林邊緣

「搖滾萬歲」唱片行為座落在士林的唱片行，這家唱片行與練團室可視為五月天樂團的音樂起點，阿信在下文將討論的散文〈Bad City 壞城〉中亦確認了此事。在歌曲的敘事脈絡中，樂團經歷成名與世界巡迴後，也就是上文已說明的 A1、B1、A2、B2 段落，B2 的最後以「任意門外我們用盡全力飛，管他有多遙遠」結束，緊接一段樂團 solo 間奏，這段間奏可視為五月天透過任意門，盡情徜徉音樂國度的「無數地方」、「無盡歲月」、「光輝歲月」。然而，當任意徜徉音樂國度的「英雄之旅」（the Hero's Journey）²⁹ 結束之後，五月天卻無奈發現象徵音樂起點的搖滾萬歲唱片行

究，可參同書第二章與第四章。

²⁹ 英雄之旅的概念，來自神話學者喬瑟夫・坎伯（Joseph Campbell）提出的概念，神話中的英雄會經歷召喚、啟程、歷險、歸返等階段，而在歷險過程中，必然會遭遇險阻，從中提升自我。（美）喬瑟夫・坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒

已然歇業：

我們曾走過 無數地方和無盡歲月 搭著肩環遊 無法遺忘的光輝世界
那個唱片行 何時已不見？是誰說過「搖滾萬歲」？
任意門裡我們偶爾也疲倦

在這段重複的 B3 副歌中，就音樂結構而言是「再認素材」，³⁰ 五月天以相對安靜的編曲，使這段重複副歌與之前的間奏產生強烈的音量對比，而不同的編曲會產生「再詮釋」的不同意義。³¹ 也就是說，即便是重複的副歌旋律，但因為不同的編曲與口語詮釋，搭配不同的歌詞，使這段副歌帶著徬徨與迷惘的氛圍。因為「搖滾萬歲」唱片行歇業，具體而微地察覺整個音樂產業結構的改變，並帶著濃厚的類比鄉愁。而「是誰說過搖滾萬歲？」一方面雙關唱片行的店名，一方面也暗示著回不去的青春、歲月、情感結構與音樂產業。

不過，這並未帶來悲觀的樂曲走向，「搖滾萬歲」唱片行雖已不在，但永遠是五月天樂團的音樂起點，並成為一個神聖的唱片行空間，供他們休憩其中。緊接著 B4 的重複副歌，就置換歌詞「平凡的我們也將回到平凡的世界／生活中充滿孩子哭聲柴米和油鹽／曾和你走過麥迪遜花園／任意門外繞一大圈／你問我全世界是哪裡最美？答案是你身邊。」這段副歌完整了「英雄之旅」，在歷險後歸返於平凡的生活，更具體指涉了五月天樂團團員結婚、生子的人生階段。然而，曾經一起經過「任意門」走過的光輝歲月，一如「搖滾萬歲」唱片行一般深具意義。就音樂時間而論，第一段引文是第一次主歌 A1，第二段引文為重複段副歌 B3，整首歌曲在

文化，1997 年）。

³⁰ 「音樂的重複性，是它異於語言的一大特質。……抽象的音樂則反其道而行，刻意要讓素材（形式）重複出現，使聆聽者能夠再認。樂譜中有反覆記號，但是小說與劇本中完全沒有這種記號，由此可見『再認素材』在音樂聆聽中的特殊地位。無論是作曲家、演奏者、聽眾，都可以在有限而複沓的音樂素材中，深掘其無窮的意義。」參蔡振家：《音樂認知心理學》（臺北：臺大出版中心，2013 年），頁 119。

³¹ 「主副歌形式中重複出現的旋律，每次都會有些變化，而隨著歌曲的進程，聽者可能會以不同的心境去詮釋、感受相同的旋律，視角也隨之轉換。心理治療中有個類似的概念稱為『再詮釋』，也就是對於同一個事件或情境，切換到不同的視角，重新看待。」蔡振家、陳容嫻：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 200-201。

音樂時間中的重複下抽換歌詞，以五分鐘左右的音樂時間，壓縮了樂團二十年的奮鬥時光，便會呈現一種倏忽與徬徨之感，「搖滾萬歲」唱片行從灌溉五月天組樂團到歇業，亦在音樂時間的轉瞬中展示。

在同張專輯中，與唱片行有關的歌曲尚有〈轉眼〉。³² 這首歌曲描述「老」的生命狀態，以預想生命個體老去的敘事脈絡緬懷此生種種，在翩翩飛舞的人生記憶中，唱片行也在其中扮演要角。這首歌曲與五月天的〈如煙〉、〈乾杯〉可視為「老、病、死三部曲」，因流行歌曲多歌頌青春歲月、愛情，³³ 但這三首歌曲與 MV 卻探討了老、病、死的生命處境。個人生命的老去與大時代中唱片行消失此一事實結合，喟嘆便顯深沉：

在我的時代 還有唱片行 如同博物館 裝滿了希望
披頭與槍花 愛情和憂傷 永遠驕傲 高唱

五月天預設老年時，唱片行如同博物館，已為陳跡，並成為一種時代記憶的地景，唱片行展示的物件是音樂，音樂攜帶著對愛情與生命的眷戀，攜帶著披頭四（The Beatles）、槍與玫瑰（Guns N' Roses）這些經典搖滾樂團的音樂啟蒙意義，也攜帶著類比時代的鄉愁。若從積極面來看，未必沒有自豪之意，亦即，五月天樂團經歷過唱片行輝煌的年代，曾在唱片行揮霍大把青春歲月，唱片行一如博物館裝滿繽紛多彩的希望與夢想。而這種自豪的口吻，若視為一種「交際記憶」，曾經歷過唱片行榮景的音樂人、閱聽人、樂評人，想必都能感同身受。這種榮光化的唱片行空間，也在下文所探討的樂評中屢屢出現。

歌曲的 MV 為陳奕仁製作，陳奕仁製作的〈乾杯〉MV 曾獲得 24 屆金曲獎「最佳音樂錄影帶獎」，〈轉眼〉MV 更獲得許多國際獎項，³⁴ 歌曲 MV 由紙雕藝術動畫

³² 〈轉眼〉，作詞：阿信，作曲：石頭，2016 年。

³³ 「由於流行歌曲主要是面對青少年一代，所以，它的基本內容和情調往往是以愛情、性、冒險、奇遇、浪漫情節、享樂經驗、偶然成功等等為主。」參高宣揚：《流行文化社會學》（臺北：揚智文化，2002 年），頁 233。

³⁴ 舉其要者：DFA 亞洲最具影響力設計獎、新媒體組銅獎英國國際獎（LIA）音樂錄影帶金獎、柏林音樂錄影帶大獎最佳動畫獎第二名、SIGGRAPH ASIA 2019 觀眾票選獎、美國泰利獎最佳 3D 動畫獎、最佳音樂錄影帶獎、最佳動畫獎、德國紅點設計獎傳達設計獎等。

製成，歌曲一開始由男主角翻開紙雕的書籍（圖一），³⁵ 這本書籍是充滿回憶的自傳。故事的開始是聽著音樂的女子解救了遭霸凌的男子，並分享她所聽的音樂（圖二），兩人因而結識、熱戀、結婚、生子。

然而這並非一則美麗童話，婚後男子在職場工作不順，因而得花許多時間在公司加班，疏忽了家庭，甚至連小孩的慶生都無法參與。



³⁵ 本文所用圖片（圖一至圖十），為筆者翻攝自相信音樂在 youtube 平台公開之歌曲 MV，並在著作權法第 52 條之範圍中：「為報導、評論、教學、研究或其他正當目的之必要，在合理範圍內，得引用已公開發表之著作。」網址：<https://www.youtube.com/watch?v=GuqY50Viunk>，檢索日期：2022 年 6 月 7 日。



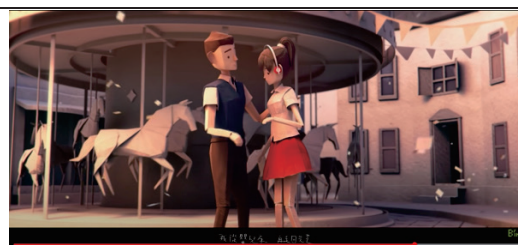
圖七：試圖抵抗翻頁的男子



圖八：重新翻頁想改寫自傳的男子



圖九：在想像中和妻子逛唱片行



圖十：在想像中和妻子聽音樂起舞

在第一段副歌結尾時，女子望著卡帶沉思（圖三），那是當年他們倆結識時所聽的音樂，女子一方面緬懷自己的青春歲月，一方面也想要回到那間唱片行看看，於是在上文所引主歌歌詞「在我的時代還有唱片行」，共時結構中，MV 便帶到了女子逛唱片行的情境（圖四）。唱片行牆上寫著 VIVA ROCK，這是五月天在〈任意門〉這首歌曲中「搖滾萬歲」唱片行的英文店名，也就是說，在虛擬的 MV 故事中，逛唱片行的女子逛的正是「搖滾萬歲」唱片行，以 MV 致敬這家唱片行。在婚姻生活中失去希望的女子，希望藉由聆聽音樂、逛唱片行來尋找青春、愛情的悸動，同時也追悼已然逝去的年歲。在唱片行中看著青年男女分享音樂（圖五），正如自己過去的愛情一般。走出唱片行的女子聽著音樂，發生了車禍（圖六），而在病房照顧臨終妻子的男子充滿懊悔，想抵抗時間流逝，因而試圖推著翻頁中的紙雕書（圖七），但最後仍是徒勞無功。事隔多年，蒼老的男子在公園翻閱著自己的自傳紙雕書，想回到最讓自己後悔的場景，即是妻子在唱片行外發生意外的晚上。於是在想像中翻著紙雕書重回那一夜（圖八），阻止了車禍，並與妻子在唱片行中聽著喜愛的音樂（圖九），甚至回到年輕的時候隨音樂起舞（圖十）。

這首歌曲為主副歌曲式結構，結合 MV 故事，可以發現，五月天將青春、愛情

的意象，傾注在「唱片行」與音樂之中。因此，男子在臨終之前，回憶起的美好，都與音樂、歌曲有關。一如歌曲所述：「有沒有人／也笑憶過往／跌跌撞撞／當時的蠢樣／最平凡日子／最卑微夢想／何時才發現／最值得珍藏」，與此同時，MV 中的男子也開始懊悔無可挽回的生命悲劇（圖七），在聆聽過往喜歡的音樂同時，想像改寫過去（圖八），男子赫然發現，那些聆聽音樂的日常、隨音樂起舞的過往（圖十）、乃至於在唱片行選片的點滴（圖九），都是最值得珍藏的回憶。

「搖滾萬歲」唱片行在〈任意門〉中，象徵著音樂夢想的起點，但在壯遊世界之後，覺得徬徨的自我突然察覺「搖滾萬歲」已不見，連同創作搖滾樂的初心，在音樂的結構中帶著內省、懷念。唱片行的形象在〈轉眼〉中，則是承載著青春、夢想，與美好的戀情，如同博物館一般歌詠著這些美麗的、令人流連忘返的愛情。再加上 MV 故事的輔助，使得在真實世界中不復存在的「搖滾萬歲」唱片行迴光返照，成為這一則故事中極重要的「虛幻空間」，生命重大的情節與變故都在此發生。

蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）認為文學世界能構成虛幻的空間，這在本文的研究對象中，恰可為證。她在《情感與形式》中提到：

詩人務求創造「經驗」的外觀，感受和記憶事件的外貌，並把它們組織起來，於是它們形成了一種純粹而完全的經驗的現實，一個虛幻的生活的片段。這段虛幻生活可以是偉大的，也可以是渺小的。……但使它迥異於實際生活片段的突出標誌，是它所含的事件被簡化了，同時卻又經受了益加充分的覺察和評價。³⁶

無可否認，這兩首歌曲中的「搖滾萬歲」唱片行的確被簡化了，但藉由歌曲文本的組織，卻能夠形成純粹的現實，以及供樂迷得以徜徉其中的空間。甚至，更進一步來說，有些樂迷、樂評人聆聽完這些歌曲，不禁會追問，搖滾萬歲唱片行到底在哪裡？以及，逛唱片行的文化意義究竟是什麼？以形成一種動態的文化記憶溝通、形塑過程，下節將會詳細追索這些問題。

五月天憑藉其文化資本，在專輯、演唱會與影音平台中傳播這些歌曲，使個人

³⁶（美）蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基等譯：《情感與形式》（臺北：商鼎文化，1991年），頁241-242。

的想法藉音樂媒介與 MV 影像（存儲器）傳播，進入文化生產脈絡，營造懷舊空間。相同文化背景的閱聽人聽了或有共感，便有形成「交際記憶」的可能性。更進一步，可能透過樂評文字、或是留言、評論，來強化這種共同的文化記憶。

（四）展演，在場，一次性曝光

創作型歌手除了在音樂創作中記錄「唱片行」這個地景，更積極的是，在音樂展演中以「一次性曝光」的方式，與這些地景互動。創作型歌手柯智棠發行第一張創作專輯《你不真的想流浪》時，便以「老唱片行」、「舊電影院」、「咖啡店」為其巡演場所，巡迴的文宣提到：「柯智棠重返某種一次性的曝光、放映，與無法複製的鄉愁」。而在「老唱片行」或「舊電影院」的展演，便形成與群眾共同營造的「一次性」體驗，也具有華特·班雅明（Walter Benjamin）所述藝術作品「此時此地」的「在場」特性。³⁷

雖說所有的現場表演都是「一次性的曝光」，但從表演場所的選擇來看，無疑是想重溫唱片行的體驗。舉例言之，這系列巡演便有一場選在即將歇業的唱片行舉辦：

位於屏東市的瑞堂音響唱片行，曾經風光一時，舉辦過張惠妹、張衛健、等人的簽唱會，但是在走過 37 個年頭之後，不敵音樂數位化的潮流，將於 7 / 31 吹熄燈號。……在月底正式歇業前，柯智棠的「唱遍」巡迴活動，將抵達這間即將消失的唱片行，以不插電的形式演出，重現當年人潮活絡的光景，為店家的歷史畫上最後一段美麗的音樂註解。³⁸

唱片行歇業已是時勢所趨，但迴光返照的展演仍是動人。「不插電」（Unplugged）

³⁷ 「藝術作品的即使是最完美的複製品也缺少一種因素：它的時間和空間的在場，它在它碰巧出現的地方的獨一無二的存在。」瑪莉塔·史特肯、莎莉·卡萊特著，陳品秀、吳莉君譯：《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，頁 285-286。

³⁸ 〈屏東最後一家唱片行吹熄燈號 柯智棠帶來終場演出〉，2015 年。網址：<https://yahoo.streetvoice.com/post/2658/>。檢索日期：2022 年 2 月 15 日。

³⁹ 演出有更深刻的文化意義，下文再述。歌手藉由展演來緬懷、紀念曾孕育許多音樂靈魂的聖地，使流行歌曲進而成為「聲音地景」，留在曾經參與展演的人心中。

這樣的展演活動，固然是想製造一種「在場」的親密性。在空間與時間中的在場，是班雅明確保藝術品「原真性」的要素之一。⁴⁰「不插電」演出模式也有這樣的目的：

對中介的批判，近來還表現在重視樂手放棄電子化，而進行「不插電」或原音表演。將某種科技移離溝通過程，或許即可達成一種直接和親密的感覺。……不過，我們必須了解這是象徵的「不插電」和虛擬的「親密性」……藉此凸顯對於直接溝通和原真演出的保證。⁴¹

對「原真性」的嚮往，有可能導致「故作天真」的作品出現。創作者藉由低傳真錄音、在音樂中錄進環境音、在歌詞本中以手寫歌詞或文案等方式，或是不插電演出的原音樂器表演，都企圖製造一種親密的互動感。不管其「真」是否為真，至少，這些文化現象反映了當代大眾心理去除科技中介之嚮往。

「在場」聆聽音樂表演，相對於錄音媒介之再現，意義自然不同。在錄音媒介的再現中，以播放器播放音樂時，聽眾的位置是被預先設定的，而且只要設備相同，這個位置便是固定的。在場則隨著所在的位置不同，接收到的音樂也不同。其次，表演者與觀眾在表演進行當下，藉由交流而形成的調整與反饋，也只有確實在場時才存在。最後，錄音產生的作品是一系列剪輯後的碎片，除了最純粹且真實的同步錄音之外，錄音往往可藉由剪輯、拼湊不同時間的演出段落，與現場連貫的表演不同。⁴² 由此可見，「在場」確保了更多原真性之嚮往。

³⁹ 不插電，原意是不使用電源，但在實際演出時，完全不使用擴音設備（音響、麥克風）是不太可能的。因此，不插電通常指不使用電子樂器，不經過電子設備修飾的現場表演形式。在不插電演出中，通常使用原聲樂器，來達到使音樂風格更原始樸實的效果。

⁴⁰ 「『在時間和空間上的在場』這句話正是班雅明所謂的影像氛圍，一種讓它看似原真的特質。」瑪莉塔·史特肯、莎莉·卡萊特著：《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，頁 148。

⁴¹ （英）西蒙·弗里斯（Simon Frith）、（英）威爾·斯特勞（Will Straw）、（英）約翰·史崔特（John Street）合著，蔡佩君、張志宇譯：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》（臺北：商周文化，2005 年），頁 119。

⁴² 可參宋瑾：《西方音樂從現代到後現代》（上海：上海音樂出版社，2004 年），頁 212-213。

流行歌曲記錄類比到數位時代的變遷，許多消逝的物件、地景終會走入歷史，同時也是對一種無法追復的生活型態、節奏的憑弔。面對終將結束的類比時代，流行歌曲敏感、纖細地刻鏤痕跡、留下記錄。生命中重要的地景——「唱片行」，因為留在歌曲中，渴望不會失去的夢，便有了成真的可能。

三、當代散文與樂評構成的唱片行空間

創作型歌手或樂團以自己的感悟發而為歌，進入文化生產脈絡，已預示了一種文化記憶產生的可能性。如同上文所述，唱片行在流行歌曲中，以「文化廢墟」、「博物館」這種懷舊、復古聖地的形象出現，承載了愛樂人的青春、愛情、夢想，這樣的文化意義，經由文化生產脈絡傳播，並營造出一種文學性的「虛幻空間」。若對這些音樂文本的回饋，或類似的體會在樂評人或作家的手中寫出，成為書籍、雜誌上出現的音樂散文或是樂評，則會更進一步強化這種集體的文化記憶。

下文將以關於「唱片行」的散文、樂評為例，繼續探討「唱片行」在這些文學作品中的形象。從文化地理學的角度來看，文學中塑造的地景是一種「文化的記憶庫」，這些地景呈現了人民的某種生活樣態與習慣，「有些仍在使用，有些則是過去言行與知識的殘餘。」⁴³ 唱片行逐漸歇業的當代，有許多人已經無法理解「逛唱片行」是怎樣的文化現象，這些散文則創製了一種消費音樂的生活品味，讓未曾經歷過唱片行盛世的人（多為數位原生族群），亦能一睹唱片行全盛時期的榮光。

在本文所討論的文章中，樂評人或音樂人對西門町、士林、羅斯福路四段曾經存在的唱片行如數家珍。讀者當然可以按圖索驥，一一地去檢索這些地點的歷史位址，不過，更重要的毋寧是，這些文章揭示了一種音樂消費、聆聽品味的呈現，因此，理解這些文學地景時，正如邁克·克朗所述：

最好是將文學地景視為文學與地景的組合，而非把文學當作分離的透鏡或鏡子，映照或扭曲了外在世界。文學也不僅是在地理學的客觀知識外，提供情感性的對應部分。反之，文學提供了體察世界的方式，展示品味、經驗與

⁴³ 邁克·克朗著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，頁 28。

知識的廣闊地景。⁴⁴

在當代音樂產業結構中，隨著類比時代進入數位時代的發展，創作者也對消逝中的地景產生戀戀不捨的情懷，並將之形諸於文章裡，讓深沉的憂鬱與失落在文章中找到一個固錨之定位點。這些樂評與散文建構出的「唱片行空間」，以上文提到蘇珊·朗格「虛幻空間」來分析，則具有「簡化的事件」、「充分的覺察與省思」這樣的特質。本文歸納出樂評與散文所構成「唱片行空間」三個主要特質：文化資本的累積與交流、綜合感官的實體體驗、追憶唱片行的往事再現。並進一步提出這種「懷舊」書寫的內因與外因何在。

（一）唱片行中文化資本的累積與交流

聽音樂，往往直接聯繫到聽覺感官，但逛唱片行、選購唱片、聆聽唱片，卻絕非只仰賴聽覺。在唱片行的空間中悠哉閒晃、選片，如夏爾·皮耶·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）「漫遊者」（Flâneur）⁴⁵ 觀賞、瀏覽琳瑯滿目的海報、唱片封套設計，觸摸每一張唱片的質地，耳邊響起唱片行店員精心挑選的音樂、或是當季主打歌，這是一個空間所能帶給愛樂人的豐富饗宴。唱片不僅是關乎聽覺的媒介，藉由選購、收藏唱片的行為，亦能見到消費文化商品抵抗異化之決志。尤其在數位串流風行、實體唱片行一一倒閉的時代，收藏唱片亦具備社會實踐的動能性：

消費者如何在一個必然異化的生產結構中，從異化（外化）的文化產品中，轉化出一種塑造自身文化的潛力，也就是說，把外化到產品中的創造力重新加以挪用，再度內化成自己創製文化的能力與資源。⁴⁶

也就是說，在數位時代收藏實體唱片，亦有創製文化的動能意義。在下文的散文中，也一再佐證這個觀點。而收藏音樂唱片，就是累積文化資本的行為。在類比時代，

⁴⁴ 同前註，頁 75-76。

⁴⁵ （德）華特·班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、王斑譯：《啟迪——本雅明文選》（香港：牛津大學出版社，2012 年），頁 38、218。

⁴⁶ （英）約翰·史都瑞（John Storey）著，張君玖譯：《文化消費與日常生活》（臺北：巨流圖書公司，2002 年），頁 vi。

音樂並非免費，也需要投資，因此，音樂象徵著某種文化資本。音樂評論家馬世芳，便曾多次撰文提到自己年少時期逛唱片行的經驗，茲舉一例：

那該是一九八七年，我開始瘋聽搖滾，大半零用錢都貢獻給了那家如今連名字都不記得的小店，換回許多「砌牆」的磚瓦。還記得在那間店看到翻版的披頭「紅碟」、「藍碟」精選輯，都是雙唱片套裝，價錢不便宜。我在那邊流連一個多月，每次進店都要先確定它還在原處，拿起來看看，再依依不捨地放回去。⁴⁷

在類比時代，收聽音樂除了電臺、電視等傳播媒介之外，便是接觸實體唱片、卡帶。因此，音樂也象徵文化資本。資深樂迷的散文，是將唱片行空間化的手段之一，對於曾經流連在唱片行的人而言，具交際記憶的功效。馬世芳除了在報章、雜誌中書寫樂評，亦有多本音樂相關的散文創作，更在音樂電台中擔任 DJ，擁有豐富音樂經驗。因此，他的記敘、論述，進入文化生產脈絡後，自會產生影響力。

在類比音樂時代，聆聽唱片需要花錢，聽音樂這件事是文化資本的累積，這在焦元溥的散文〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉亦能找到佐證：

雖然也沒太久之前，但那是一個沒有 YouTube，沒有 mp3，音樂要透過實體媒介播放才能聆聽的時代。也就是說，想要欣賞錄音，需要花錢。由於店家頂多提供選擇性的試聽服務，購買唱片也就成了賭注與投資：受限於財力，買家對曲目與演出者，下手前多半做了功課，對買到的錄音多少也具有敬謹之心，特別是那些自己親自體會，確實偉大神奇的演出。⁴⁸

在焦元溥的散文中，追憶了 1993 年在羅斯福路四段林立的唱片行，並勾勒出當時候聆聽音樂的「儀式」。因購買專輯需要花錢，事前就必須做許多功課。此外，唱片行的店員也是擁有豐富文化資本的賣家：「這幾家唱片行各顯神通，進口稀奇古怪的錄音，打造自己的美學世界。在著作權法通過之後，店員的品味以及顧客掌握

⁴⁷ 馬世芳：《耳朵借我》（臺北：新經典文化，2014 年），頁 251。

⁴⁸ 焦元溥：〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，收於胡晴舫主編：《我台北，我街道》（新北：木馬文化，2021 年），頁 41-42。同文亦收錄於《VERSE》第 10 期（2022 年 2 月）。

更為重要。」⁴⁹ 唱片行以各自殊異的音樂觀建構出文化空間，供愛樂人能在其中徜徉流連，文中提到「羅斯福路四段 38 號的派地」、「142 號的玫瑰」、「汀州街東南亞戲院樓下的兄弟」、「辛亥路一段上的經典」，乃至於後來加入戰局的「大眾唱片」與「誠品唱片」，共構了公館的唱片行空間。

購買、聆賞唱片，是文化資本的累積，唱片行也形成一種文化交流的空間，這可以從賣家、顧客、唱片空間三方面來談。首先，唱片行的店員身懷絕技，擁有各自音樂品味，「面對客人，賣家必須具備相當的知識，能介紹曲目更能介紹演出者。」⁵⁰ 而這也展現了賣家的「音樂素養」與「鑑賞美學」。更藉由唱片行群聚的效應，「構成了最美好的音樂風景」。⁵¹ 就顧客而言，焦元溥亦提到，唱片行是「奇妙的、歡迎各種意見交流的空間」，他仍記得當年看過「幾位神色獨介的大學生，在店裡高談闊論的樣子。」⁵² 在數年逛唱片行的體驗中，獲得許多音樂知識，這也成為豐富的文化養分。相似的體驗，在李明璁主編《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》中也提到：「許多音樂人年少時都曾泡在那裡（宇宙城唱片行），不只為選購唱片，更渴望吸收新知、探尋新聲音，甚至邂逅音痴的我輩同類。」⁵³

焦元溥的散文建構了一個「回憶的空間」，在阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）的文化記憶觀點中，以羅馬的廢墟為例，提到：

羅馬的廢墟是雙重符號：它們既編碼了遺忘，也編碼了回憶。他們標志了一個過去的生活，這個生活已經被消除、被遺忘了，已經變得陌生了，消失在歷史的維度裡，它們同時也標志了一個回憶的可能性，回憶將在記憶的維度裡重新喚醒被時間撕裂和消滅的東西，並且把它們組合在一起，使之獲得生命。⁵⁴

一個已然成為廢墟的空間（因文中所提羅斯福路上唱片行大多已歇業），與在其中

⁴⁹ 同前註，頁 43。

⁵⁰ 同前註，頁 42。

⁵¹ 同前註，頁 43。

⁵² 同前註，頁 44。

⁵³ 李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，頁 130-135。

⁵⁴ 阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，頁 360-361。

的生活模式，卻有可能在文學的描寫中再現，隨著音樂從類比到數位的變遷，聆聽、購買音樂的模式亦隨時而異，閒逛、選片、在唱片行空間與店員、顧客交流音樂知識的生活品味可能逐漸消逝，但在散文的描寫中，卻將這種文化記憶鏤刻下來，散文成為一種文化「存儲器」，讓唱片行的書寫成為一種「回憶之地」，以復現這種文化記憶，一如阿萊達·阿斯曼所述：「紀念之地標志了非連續性，其中保留的是不再存在的東西的一部分，但這不再存在的東西可以通過回憶重新激活。」⁵⁵

綜上所述，唱片行不僅是販售音樂的地方，逛唱片行與聆聽數位串流音樂也必然有著不同的文化意義，此處藉由樂評、散文，試圖勾勒出唱片行這個「回憶空間」的文化意義之一：文化資本的累積與交流。不過，也須特別說明，在本文的觀察中，以各種媒介書寫「唱片行」的歌手、音樂人、樂評家，皆是長時期浸潤在唱片行空間中，因而對唱片行空間如數家珍，進而能在此空間進行深度的文化交流，並累積大量文化資本。但若非音樂從業人員、唱片行員工或資深樂迷，僅是偶爾逛逛唱片行的大眾，對唱片行空間未必會形成如此強烈的懷舊與認同。是故，本文雖認為當代流行歌曲與散文共構出唱片行的記憶空間，但共享此記憶空間的，多半仍是曾流連忘返於唱片行的「我輩中人」，而非普羅大眾。

（二）綜合感官的實體經驗

聆聽唱片這個媒介不只關乎聽覺，而是運用綜合的感官性。逛唱片行亦具有特殊的文化意義，在其中我們運用綜合感官體驗，以形成無可移易的經驗，逛唱片行亦成為支撐流行文化的一環，而這些經驗，並不容易在數位串流的虛擬世界中體會。五月天阿信在〈Bad City 壞城〉⁵⁶中提到：

唱片行，曾經是那麼叱吒風雲的一種所在，販賣著世界各地無數天才之腦所榨取的菁華汁液，每個星期六下午，逛唱片行，曾經是我們行程裡不可或缺的儀式，也是我們澆灌孤獨靈魂的加油站。⁵⁷

⁵⁵ 同前註，頁357。

⁵⁶ 五月天阿信：〈Bad City 壞城〉，《The Reader 誠品·學》第1期（2009年2月），頁4-5。

⁵⁷ 同前註，頁4。

一如上文在〈任意門〉中提到的「搖滾萬歲」唱片行，五月天樂團對唱片行的偏好，也體現在西門町的「Tower Records」唱片行。「Tower Records」在李明璫主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》中提到，是 1990 年代最知名的美商唱片行，當年臺北東區頂好商圈與西門町圓環各有一家，樂迷稱為「東淘」、「西淘」，「幾層樓分類清楚的 CD 唱片、貨源充足的原裝進口盤、專業的諮詢服務，以及黃底紅字的 Tower Records 招牌與提袋，這些全都是五、六年級樂迷內心深處至今依然鮮明的記憶。」⁵⁸ 當時阿信每星期都會光顧「這座碩大無朋的唱片行，三層樓高，通體黃澄的唱片行，矗立在西門町入口最明顯的地段。」⁵⁹ 高聳的建築，位於最熱鬧的地段，成為造訪西門町時必遊的景點之一。而五月天熱愛唱片行的原因，除了音樂之外，在這篇文章中更提到了綜合的感官饗宴：

每個高中生、大學生，在進行例行的西門町青春搜查之前，第一站必定要來這裡傾聽震耳欲聾的當期最潮音樂，選上一兩張心之所屬的唱片，熱愛音樂的店員跑上跑下，穿梭在每層樓的黃色貨架之間，一張張雷射唱片從貨架一直堆放到走道上，牆壁上布置著以珍珠板與霓虹燈製作的立體看板，讓無形的音樂世界塗上華麗的想像色彩。⁶⁰

在唱片行空間，除了能夠感受到班雅明的「在場」與「此時此地」性之外，更重要的是，「逛唱片行」有著豐富的感官體驗：唱片行中播放著當季最流行歌曲（或是店員精選的音樂），鋪排開的 CD、唱片，與華麗的唱片封套、海報設計，讓人目不暇給，為了參加歌手簽名會而大排長龍的隊伍，能與各種進口、限定版的唱片包裝意外相逢……凡此種種，親臨唱片行便彷彿置身「金銀島」，瀏覽、試聽、選購，也許便遇到了改變你一生的一張唱片，「那種與音樂相遇的模式，那股塑膠光碟片的味道，將是歷史課本裡不會提起的篇章。」聽音樂，也許是以聽覺為主的消遣，但「逛唱片行」，絕對是「極視聽之娛」的綜合感官饗宴。而愛樂迷親訪有名（有特色）的唱片行，也帶著一點「朝聖」的儀式意味了。

當音樂傳播媒介由「類比」轉向「數位」，數位串流留下了「音樂」本體，卻

⁵⁸ 李明璫主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，頁 134。

⁵⁹ 五月天阿信：〈Bad City 壞城〉，頁 4。

⁶⁰ 同前註，頁 5。

遺失了環繞在音樂周圍的豐富感官體驗。而這種體驗，卻是更真實的。樂評人葉雲平在〈No Records, No Life〉中提到：

閒逛，選片，拆封，播放，讀歌，實體專輯於己，已非單純轉介音樂內容的載具之一，而是自外（封套美術攝影設計文案歌詞創意巧思）至內（曲式精神）連成一氣的音符體驗道途，唯透過五感質地的儀式性方能達致。⁶¹

唱片這個媒介，並非單純的音樂載具，在概念專輯的脈絡中，唱片的設計、包裝、文案等都共構專輯概念。選購唱片到拆封、觸摸、聆聽、閱讀的聯覺感官感受，亦讓唱片承載的音樂攜帶更多物質性、感官的滿足，非數位音樂可比擬。

上文提到焦元溥的散文〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，其中就有一個段落與此相關：

欣賞所有藝術，積累都是關鍵。……積累必然和「實體」有所聯繫，那可以是一個人、一本書、一座場館或一張唱片。之所以放不下紙本書，捨不得黑膠或 CD，絕不只是閱聽習慣問題而已。⁶²

重視「實體」的觀點，必然與對「類比」時代的留戀有關。類比的物理性（類比科技的基礎是對於物理世界的實際反映）必然也與數位的虛擬（以位元編碼）有所差異。「實體」固然比較麻煩、較沒有效率，但在其中可以積累的，卻是許多關乎生活的情韻。更重要的是，類比音樂的聲響，是建立在真實的物件發出的聲響，而有別於數位音樂的虛擬位元。這樣的觀點，在大衛·賽克斯（David Sax）《老派科技的逆襲》一書中亦有所論述：

聆聽黑膠唱片的經驗不僅比較缺乏效率而且更加麻煩，音質上也不見得優於用相同的立體聲音響來播放數位音檔。不過，比起聆聽從硬碟放出的相同音樂，播放黑膠唱片的動作似乎讓人更有參與感且更感到心滿意足：親

⁶¹ 葉雲平：〈No Records, No Life〉，收於李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，頁 184。

⁶² 焦元溥：〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，收於胡晴舫主編：《我台北，我街道》，頁 45。

自翻閱架上的專輯背脊、細細檢驗上頭的封套藝術、煞費苦心地放下唱針、唱針接觸到黑膠唱片表面前一秒的停頓、以及揚聲器傳出的第一陣嘶嘶沙沙的聲波。這一切都涉及了更多生理感官的參與，需要動用到手、腳、眼、耳，甚至需要張口吹掉唱片表面的塵埃。正因如此，聆聽黑膠唱片的經驗的豐富感受是難以量化估計的，而且就是因為比較沒有效率才讓人獲得更多的樂趣。⁶³

音樂，絕非僅是聽覺接受，而有綜合感官之娛的可能。有此認識之後，我們方能理解，為何對創作型歌手、樂團、樂評人而言，逛唱片行或聆聽唱片，是一種無法被數位音樂取代的音樂鑑賞品味。而唱片行接連倒閉，也才會成為一種值得追悼的文化現象，而必須以歌曲、樂評、散文等文學作品來復現這個回憶空間。在樂評與散文所勾勒的「唱片行空間」，便具有「綜合感官的實體體驗」這樣的質性。

（三）追憶：唱片行的往事再現

對往事的追憶乃人之常情，且自古以來皆然。戰後臺灣的飲食文學，由梁實秋、淩耀東、唐魯孫等人，藉由津津樂道正宗的「老北平」菜餚來建構一種共同的飲食文化記憶。⁶⁴ 這些追憶昔日榮光的姿態，便有如上文的歌曲與樂評、散文中提及的唱片行一般。宇文所安（Stephen Owen）在《追憶：中國古典文學中的往事再現》中以杜甫〈江南逢李龜年〉一詩為例，提到文人以詩歌追憶大唐盛世，他接著說：

引起記憶的物件和景物把我們的注意力引向不復存在的完整的情景，兩者程度無別，處在同一水平上。一件紀念品，譬如一束頭髮，不能代替往事；它把現在同過去連結起來，把我們引向已經消逝的完整的情景。⁶⁵

⁶³ （美）大衛·賽克斯（David Sax）著，周佳欣譯：《老派科技的逆襲》（臺北：行人文化實驗室，2017年），頁11。

⁶⁴ 相關研究可參陳玉箴：〈從溝通記憶到文化記憶：1960-1980年代台灣飲食文學中的北平懷鄉書寫〉，《臺灣文學學報》第25期（2014年12月），頁33-68。

⁶⁵ （美）宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》（臺北：聯經出版公司，2006年），頁3。

如何追憶一個已然不存在的過往？如何追憶一種已然式微的音樂聆聽習慣？而這些聆聽、消費音樂的文化記憶，又如何在文學作品中劃出一個追憶的空間？宇文所安認為，文學作品雖不能代替往事，但可以連結過去與現在，並指引一種消逝中的完整情境，一如他對詠史詩的看法：「它們既是局限在三度空間中的一個具體的對象，是它們自身，同時又是能容納其他東西的一處殿堂，是某些其他東西藉以聚集在一起的一個場所。這種詩、物和景劃出了一塊空間，往昔通過這塊空間又回到我們身邊。」⁶⁶

在面對實體唱片行漸漸式微的數位時代，流行歌手以歌曲紀念、追悼，劃出一個殿堂；樂評人以樂評、散文記述那個時代的音樂聆聽品味，以讓往昔通過這塊空間回到我們身邊。回到本文開頭所述，這些樂評文字，若能強化流行歌曲建構的交際記憶，則將使「唱片行空間」的文化記憶更加鞏固。阿萊達·阿斯曼認為，文化記憶依賴實踐與媒介，文化記憶不會自動進行，「它需要一再地重新商定、確定、傳介和習得。不同的個人和文化通過語言、圖像和重複的儀式等方式進行交際，從而互動地建立他們的記憶。」⁶⁷ 而這些互相呼應，互相溝通的歌曲、樂評，正以交際、互動的方式，建立一種文化記憶實踐與習得的可能性。

在上文提及五月天的〈轉眼〉MV 與〈任意門〉中，都出現了「搖滾萬歲」這家唱片行。而這家唱片行，在焦元溥的散文中亦有著墨：

前幾年因為五月天專輯《自傳》中的〈任意門〉，讓一家叫做「搖滾萬歲」的唱片行受到關注——是的，那不是編出來的歌詞，真有這家唱片行，曾在士林文林路 468 號 2 樓。雖叫「搖滾萬歲」，店內什麼音樂都賣，包括頗具規模的古典樂，一度還兼營咖啡廳。

為什麼我知道？因為我也是在「搖滾萬歲」度過青春期的孩子，透過這家唱片行建立我最初的音樂收藏。即使現在家裡 CD 堆積如山，我仍能明確指出，那些在「搖滾萬歲」購買的唱片，每張都記得。真的不可能忘記。⁶⁸

⁶⁶ 同前註，頁 10。

⁶⁷ 阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，頁 11-12。

⁶⁸ 焦元溥：〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，收於胡晴舫主編：《我台

焦元溥以這段文字起頭，再陸續談到羅斯福路四段的唱片行。而這段文字正顯示出文化記憶彼此的交際關係。五月天的歌引發樂迷對已然歇業的「搖滾萬歲」唱片行的關注，而焦元溥的樂評又再強化這個印象。且呼應他所述對「實體」唱片的「積累」觀點，青春期的焦元溥能牢記每張在「搖滾萬歲」購買的唱片。

因數位音樂逐漸取代實體音樂，這篇文章便帶著濃厚的「追憶」特質，一如宇文所安所述：「即使是把古代場景描寫得最為鮮明的詠史詩，也會留下一種令人感傷的距離。」⁶⁹ 這個感傷的距離源自唱片行空間已逐漸消失。杜甫追悼大唐盛世，一如這些歌手、樂評人追悼類比時代唱片行的榮光。不論是文化廢墟、博物館、墓碑，這些對唱片行空間的譬喻，正顯示出了一種情感結構。

以文化地理學的觀點來看，這些文學作品對地方的描寫，與召喚性的敘述，雖非精確的位置與詳列的細節，但卻能讓地理學得以探察場所精神（*genius loci*），也就是某個地方獨一無二的「精神」。⁷⁰ 邁克·克朗論場所精神時，舉哥德史密斯（Goldsmith）、布雷克（Blake）、華茲華斯（Wordsworth）的詩作為例，認為這些詩作本身就是「歷史事件」，「詩作受當時的社會脈絡支撐，繼而反過來支撐了這個脈絡」，⁷¹ 文學作品更吸引了其他人來此地尋求詩作中描述的崇高體驗。唱片行空間的書寫亦有此「場所精神」，更具體來說，唱片行的場所精神在於上文所歸納的兩點，第一：文化資本的交流，樂迷、店員、樂手可以藉由唱片行空間交流彼此的音樂品味、觀點。第二：綜合感官的實體體驗，有別於數位音樂著重聽覺，逛唱片行與聆聽唱片乃是結合了許多感官的饗宴。藉由這些文學作品，我們雖對「搖滾萬歲」唱片行的店內陳設、具體樣貌仍一無所知，但卻知道，這些作品描寫的唱片行，煥發出怎樣的光彩，與音樂消費體驗。而歌曲的歌詞也成為一種暗語，對樂迷產生召喚的作用，也是因此，焦元溥才以「引述」五月天歌詞的方式，為他的文章作結：

「那個唱片行，何時已不見？是誰說過『搖滾萬歲』？」文林路還是文林路，羅斯福路還是羅斯福路，四段依然車水馬龍。滄海桑田，但我依然記得

北，我街道》，頁 40-41。

⁶⁹ 宇文所安著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 21。

⁷⁰ 邁克·克朗著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，頁 60。

⁷¹ 同前註。

它在我高中大學時期的樣子，走過那些門牌仍會心神一驚，想想我們究竟付出了什麼代價，所得是否彌補所失。

曾經堅定相信，不只搖滾萬歲、古典萬歲，唱片行也是萬歲萬萬歲，會和音樂一樣永存，連照片都沒想留下，身邊只剩幾張會員卡。只是若有任意門，我真想回去當年的羅斯福路，再從辛亥路走到公館站牌，看看唱片行裡的老友與論敵。雖然忘不掉，再見一次也很好。⁷²

從焦元溥這篇散文的結語來看，當他走在已然變遷的城市地景之中，時間軸中的「歷史位址」提醒著他，羅斯福路四段、辛亥路曾經坐落的「派地」、「玫瑰」、「兄弟」、「經典」、「大眾」、「誠品」等唱片行，座落於文林路的「搖滾萬歲」唱片行，如今也徒留會員卡。而在聆聽五月天的〈任意門〉時，便產生了希望藉由任意門回到「當年的羅斯福路」，回到在唱片行中與老友論敵的時光。然而，這些唱片行，早已成為「回憶之地」，標誌了一種已然式微生活品味與經驗。

無獨有偶，在樂評人葉雲平〈No Records, No Life〉⁷³ 亦有類似描述：

儘管勢不可逆，仍不時想起電影《成名在望》(Almost Famous)中 Kate Hudson 所飾 Penny Lane 的一段話：「And if you ever get lonely, you can just go to the record store and visit your friends.」如果你感到寂寞時，就去唱片行看看「朋友」吧。我昨天才去過，Record Store Day（每年四月的第三個週末）更要去，知道架上的朋友們都安在，但日後想經常探訪他們，卻是愈來愈不容易了。⁷⁴

如此相似的情調，逛著即將消逝的唱片行空間，正如晚唐詩人李商隱眷眷不能忘的夕陽（夕陽無限好，只是近黃昏）、殘花（客散酒醒深夜後，更持紅燭賞殘花）、殘荷（留得殘荷聽雨聲），那些屬於美好的象徵、意象，都在即將消逝的不可逆的趨

⁷² 焦元溥：〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，收於胡晴舫主編：《我台北，我街道》，頁 44。

⁷³ 葉雲平：〈No Records, No Life〉，收於李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，頁 180-185。

⁷⁴ 同前註，頁 184。

勢中，留下迴光返照的光芒。

電影《成名在望》講述一個樂團巡迴演唱盛行的時代，而跟著樂團巡迴，聽著一場一場無可取代的現場 live 演出，亦是一種「原真性」的體現，與「唱片行」時代共構美麗的音樂圖景，也是這些音樂人心中濃郁的鄉愁對象。

葉雲平所眷眷不能忘的唱片行，是上文阿信的文章就提過的「Tower Records」，因葉雲平曾任職於此，對西門町的 Tower Records 的往事自能如數家珍，在他的文章中，細緻地呈現了唱片行的種種記憶：在營業前偌大的賣場放著自己喜愛的音樂、品嚐第一首歌；寬敞、明亮、層次井然的音樂陳設空間；唱片行空間的視覺展示與華麗的裝潢；更重要的是，因 Tower Records 為國際連鎖唱片企業，故有稀罕且豐富的「進口版」等夢幻寶典。凡此種種，皆在葉雲平的筆下化為絢爛的唱片行空間，甚至當時的唱片行亦不僅是唱片行，還發行音樂雜誌、舉辦大小簽唱會、提供場地讓獨立樂團演出，成為音樂愛好者交流的空間。但與焦元溥、阿信的感慨相同：「2000年後，載體科技再度革命，全球唱片景氣急速衰退，『淘兒』首當其衝，2003年黯然退出臺灣。」⁷⁵

樂評人馬世芳在描述東京西新宿七丁目的「唱片行」，亦有類似筆調，在 CD 燒錄技術、網路 P2P 社群盛行後，樂迷可以得到免費的珍稀錄音，於是價格比正版唱片貴四、五倍的「海賊盤」從此乏人問津，「西新宿幾步路一間唱片行的榮景消逝。」⁷⁶ 唱片行不敵數位浪潮——歇業的狀況是全球的文化現象，儘管在仍然習慣購買實體唱片的日本亦然，不過，馬世芳在文章結尾亦流露類似的追憶情調：

下次去東京不知是何年何月，但願 Blind Faith 仍屹立在西新宿七丁目。我要穿越門口那堆紙箱，走進那座幽深的寶窟，買下那箱閃閃發光的 Led Zeppelin 實況套裝，並且向白髮蒼蒼的老闆說聲：「お世話になりました，承蒙您照顧了。」⁷⁷

曾是「阿宅樂迷朝聖」的「銷魂窟」，在音樂產業結構改變下，還不知道能支撐多久？但多年前造訪的記憶，彷彿為專輯鍍上了神聖金光。而關於這種音樂聖地的描

⁷⁵ 同前註，頁 180-184。

⁷⁶ 馬世芳：〈承蒙照顧，海賊盤〉，收於《小日子》雜誌第 115 期（2022 年 2 月），頁 32-33。

⁷⁷ 同前註，頁 33。

述，若借鑑阿萊達·阿斯曼文化記憶的觀點來看，也是具有意義：「地點可以超越集體遺忘的時段證明和保存一個記憶。在流傳斷裂的間歇之後，朝聖者和懷古的遊客又會回到對他們深具意義的地方，尋訪一處景致、紀念碑或者廢墟。這時就會發生『復活』的現象，不但地點把回憶重新激活，回憶也使地點重獲新生。」⁷⁸ 音樂文學與仍存在的地點共同成為文化記憶的「存儲器」，而使類似的音樂聖地發揮出鞏固文化記憶的作用，不論是深具意義的唱片行，亦或已然成為廢墟的文化地景，都是相似的效果。

本節最後以五月天阿信的〈Bad City 壞城〉為分析對象，這篇文章提到「這座城市曾經擁有無數的唱片行」，以「曾經」帶出追憶之感，但在音樂產業結構變遷下，阿信接著寫「你會發現越來越難在城市裡找到一家唱片行了」。文章中提到了西門町「Tower Records」唱片行、漢口街的「Cross Line 交叉線唱片行」、士林小北街的「Viva Rock 搖滾萬歲」、光復南路上與國父紀念館對望的「學友唱片」、公館金石堂樓上宇宙城、臺大對面的誠品音樂館，這些唱片行經過店長的音樂品味而精心打造，形成「檣梨橘柚，各有其美」的唱片行空間，也藉由「差異化」來吸引不同客源。然而，往昔輝煌的唱片行，卻在今日成為「風中搖搖欲墜的墓碑，供人憑弔那個音樂的盛世。」⁷⁹

上文曾提到，在緬懷唱片行時，不論流行歌曲或散文，會使用文化廢墟、博物館等意象，此處的墓碑亦然。甚至，阿信寫到洛杉磯日落大道「Tower Records」結束營業的景象，便彷彿一場葬禮：

數以千計的樂迷趕來共同哀悼，人們悲傷地把計劃清單裡一直準備收藏的唱片買回家，穿著黑色圍裙的店員們，依然表情驕傲而倔強地上完了最後一天班。如果不去想這天是 Tower 帝國的最後一日，這似乎是平常的一日，唯一不同的是，唱片行門口掛了一幅布條，上面寫著：「這就是我們心目中的世界末日，感謝你的忠誠」。⁸⁰

唱片行的倒閉，一如「世界末日」一樣令人感慨，這樣的文字劃出懷舊空間，對「數

⁷⁸ 阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，頁 13。

⁷⁹ 五月天阿信：〈Bad City 壞城〉，頁 5。

⁸⁰ 同前註，頁 5。

以千計」的樂迷來說，參與這樣一場結束營業的盛會。而「Tower Records」也從文化地景轉為「紀念地」，以阿萊達·阿斯曼文化記憶的觀點來看，紀念地的特性是「非連續性」，在其中，某段歷史被「強力中斷」，而「被中斷的東西凝固成了殘留物，並與當下當地的生活毫不相干，這一生活不僅繼續進行下去，而且無視這些殘餘，向前邁進。」⁸¹ 也就是說，曾經習以為常的唱片行，融入日常生活空間中，隨時都能夠走入、閒逛、交流、購買，但隨著唱片行歇業，這個延續性的日常中斷，生活依舊進行，但被中斷的音樂聆聽、消費習慣，卻突兀地留在原處，留在文章中。也許，唱片行歇業對許多人來說並無切身相關的感受，但對樂迷而言，卻是「世界末日」等級的傷痕。一如文中所述：「太陽依然升起，道路依然車水馬龍，所謂的世界末日後一天，對大部分的人來說，人們繼續為了生存而奔波在城市裡。音樂盛世所建造的堡壘一個一個倒下，抱著回憶哭泣的人們在城市裡抱殘守缺地活著，遠遠看就像一切沒有發生過一般。」

綜上所述，「追憶」是人之常情，一如詩人以詩作追憶大唐盛世的榮光，飲食作家以飲食文學追憶「老北平」，普魯斯特以《追憶似水年華》追憶貢布雷的回憶巨構。而在本文所探討的對象中，流行歌手、樂評人、散文作家，則以流行歌曲、樂評、散文來追憶類比時代「唱片行」的榮光。這些唱片行有的搖搖欲墜，如墓碑一般；有的已在城市地景變遷中消逝，只有在記憶中還存有著栩栩如生的面貌；有的仍亮著神秘的光韻，等著識貨的人再訪。但無論如何，這些文字都形成了一種敘述的姿態：它們劃出一塊空間，召喚往昔回到讀者面前，這些往昔更是一種融合五感的音樂消費習慣、一種聆聽品味、一種充滿深度文化資本交流、互動的青春歲月。

而這些文字中，值得注意的是，彼此之間或多或少產生「互文性」的應答，這些文本的互動狀態，已非傳統傳播理論觀點（從傳播生產者到接受者的單向因果關係），而是「媒體傳播中相互交流和相互滲透的傳播者及接受者之間進行雙向互動」⁸² 的狀態：相同的幾家唱片行（文化地景）也在不同的文本中一再出現，甚至跨越文字文本，進入到影音媒介如〈轉眼〉MV、電影⁸³ 之中，產生一種「交際記憶」

⁸¹ 阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，頁 356。

⁸² 高宣揚：《流行文化社會學》（臺北：揚智文化，2002 年），頁 201。

⁸³ MV 的例子已在上文〈轉眼〉提過，五月天在 2019 年 5 月上映的演唱會電影《人生無限公司》（MAYDAY LiFE 3D）中，亦有出現「今日魯蛇唱片行」，此唱片行即電影中五個人的

的跨媒介可能性，以文化地理學的觀點來看：

文學並非映照著世界的鏡子，而是複雜的意義蜘蛛網的一部分。任何個別敘述都會與其他文本互動。現在，這不必然都得是文學，也可能出現在其他媒體，或是不同的文學類型。文本創造了觀念之間的聯繫網絡，以便建立觀看世界的方式。⁸⁴

除了「搖滾萬歲」唱片行在歌曲與複數的樂評中出現，這家唱片行更在五月天的 MV 與電影中出現，電影將之打造為實際的拍攝空間，使這家唱片行的精神藉由電影復活。而諸如西門町 Tower Records、羅斯福路的唱片行（如宇宙城），也在這些文字之中互相溝通、交流，創建了聯繫網路，建立了觀看世界的方式，共構一個唱片行盛世的圖景。

（四）懷舊空間書寫的外因與內因

在當代的流行歌曲、樂評、散文中，會形成如此類似的追憶姿態與懷舊認同，必然有形成此「情感結構」的內因與外因，「逛唱片行」這樣的一種音樂消費模式，是唯有生活過那個時代的人，方能具體掌握的文化氛圍，而「聽唱片」這樣的音樂聆賞模式亦然。本文從流行歌曲、散文這些文化工業製品中找尋反映這些情感結構的作品，勾勒出一種普遍懷舊的敘述認同。至於，這種懷舊的敘述認同究竟如何產生，本文歸納為外因與內因。外因為音樂產業結構變遷，與後現代地景變遷；內因為「懷舊效應」與「代際記憶」。以下分別論述。

從外因來看，音樂產業結構從類比到數位的變遷過程，已是一個不容忽視的趨勢，在上文所引李明璁研究中，已具體而微勾勒出此趨勢，而在本文所引述的散文中，更一再確認此點，如焦元溥：「雖然也沒太久之，但那是一個沒有 YouTube，沒有 mp3，音樂要透過實體媒介播放才能聆聽的時代」，⁸⁵「時代各自不同，但世代

基地。雖云「今日魯蛇」，但唱片行的招牌明確寫著「VIVAROCK」，必有向「搖滾萬歲」唱片行致敬的意味。

⁸⁴ 邁克·克朗著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，頁 76。

⁸⁵ 焦元溥：〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，收於胡晴舫主編：《我台

沒有優劣之分。在串流當道的今日，愛樂者可以便利且便宜地欣賞大量音樂。這是好事。只是我固執認為，自己幸運經歷了比較好的時代。」⁸⁶ 五月天阿信：「那也終將抵擋不住時代決定終結實體音樂的鐵血意志，終究會有一天，任何一個城市裡，都不再擁有任何一家唱片行。」這些文章點出了音樂產業結構轉型的趨勢，當然，這個趨勢在「類比回溫」、「黑膠復興」⁸⁷ 的文化現象中，似乎仍有一點轉機，不過，當代臺灣實體唱片行比起 1990 年代全盛時期，實是少了許多。而倒閉的唱片行原址，換上了新的面貌，「人們的『記憶』在公共空間的快速取代中不得不被迫失憶，無法透過固定的地標、景觀和空間想像來固著既有的記憶，這種歷史與過往記憶的失憶癥候，不僅會造成深沉的憂鬱與失落，更會使人無法找到藉以固錨的定位點。」⁸⁸ 廖炳惠這段敘述，在上文所列舉的歌曲與幾篇散文中，都可以讀出這種憂鬱與失落，與地景變遷產生的滄海桑田之慨。因此，音樂產業結構與後現代文化地景變遷迅速⁸⁹ 這兩個外因加總，更加劇了唱片行消逝的速度感，正如焦元溥提到：「現在到臺大念書的學生，多少還能從新生南路上的書店遙想昔日書街盛況，但公館唱片圈的輝煌過往，竟消失地乾乾淨淨，一點痕跡都沒有了。」而仔細思考，這也不過是三十年左右的事而已，在文章或歌曲中，卻屢以「在我的時代，還有唱片行」這樣歷史追憶的姿態述說。

不過，也不能忽視「懷舊」在詹明信（Fredric Jameson）論述後現代主義時，將之視為晚期資本主義社會的一種文化現象。雖然在他的論述中，所指向的是「懷舊電影」，但懷舊音樂、文學，未嘗沒有這種特質。他注意到「這種文化形式原來在一個更為普遍的層面上體現了『緬懷過去』的整個過程，並且落實地捕捉了商品社會中美感的構成和大眾的口味。」⁹⁰ 在此視角下，懷舊音樂、文學，未必是以反

北，我街道》，頁 41。

⁸⁶ 同前註，頁 45。

⁸⁷ 類比回溫、黑膠復興的現象，可參大衛·賽克斯著，周佳欣譯：《老派科技的逆襲》，該書探討類比科技在數位時代的復興，他以黑膠唱片、筆記本、底片、桌遊等為物質事例，訪談許多在這些產業復興之後獲利的經營者與品牌。

⁸⁸ 廖炳惠編著：《關鍵詞 200》（臺北：麥田出版社，2003 年），頁 162-163。

⁸⁹ 「因為後現代文化時尚迅速的發展，使人在目不暇給的變遷過程中，每幾年時間感就超越了一個世代一個世紀，從 century 到 age 再到 decade，懷舊感滋生的時間量準日益縮短。」同前註，頁 179-180。

⁹⁰ （美）詹明信（Fredric Jameson）著，張旭東編，陳清僑等譯：《晚期資本主義的文化邏輯：

映論的方式代現現實。也就是說，本文所探究的歌曲與樂評文字所述的「唱片行經驗」，未必真的代表搖滾萬歲唱片行、Tower Records 這些唱片行的真實情貌。歌曲與散文畢竟是文化商品，在流傳的過程中，歌手與樂評人是否有藉此表達音樂品味的意圖？是否為了迎合「緬懷過去」的大眾口味而創作？甚至有沒有可能扭曲部分真實？例如以博物館、廢墟、葬禮來形容唱片行的記憶空間，可能是在某個更大的懷舊框架中形成的：焦元溥書寫羅斯福路的唱片行，收錄於胡晴舫主編：《我台北，我街道》；而葉雲平對唱片空間的記憶，收錄於李明璁主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，這兩本著作本就有十分明確的懷舊意識，分別紀錄臺北街道與臺灣流行音樂，某程度也會影響焦元溥與葉雲平對唱片行空間的記憶與書寫選擇。因此，在詹明信論述資本主義的脈絡下觀察，這些歌曲與散文，未嘗沒有行銷懷舊文化商品的意圖，更可能呈現一種「歷史感的消失」。⁹¹ 使得作品中唱片行的記憶空間未必真實，但相對的，卻能召喚許多人的鄉愁。

從內因來看，流行文化有其「世代性」。又因本文所舉的歌手、作家，都經歷過唱片行時代，甚至，是在青少年時期接觸到唱片行的全盛期，也因此，就懷舊效應或流行文化的世代性來說，更使這段唱片行記憶顯得益加珍貴，值得發以為歌、為文。

先就世代性來說，西蒙·弗里斯、威爾·斯特勞、約翰·史崔特合著《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》⁹² 中，於〈音樂消費〉一章中探討了青少年音樂認同與世代的關係：

我們同時和千百個同樣年齡的人都有這經歷，而我們生命週期的集體運動是和歌曲、電影、書籍以及歷史事件的更迭交纏在一起的。如果某些歌曲喚起多數人在生命中特定片刻的感受，那麼那個片刻通常就是那些歌曲發行且風行的時刻。於是，這些被喚起的片刻是集體共享的，感受最深的也是同年齡的人。⁹³

詹明信批評理論文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997年），頁457。

⁹¹ 同前註，頁418。

⁹² 西蒙·弗里斯、威爾·斯特勞、約翰·史崔特合著：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》。

⁹³ 同前註，頁78。

音樂的世代性，有太多例子可供佐證，此處以宇文正《我們的歌——五年級點唱機》一書為例，這本書寫下宇文正成長過程中，影響她最深的歌曲，同時亦訪談五年級的朋友，將之記錄下來。從本書可見明確的「世代性」，在序言中宇文正提到「這是你們的歌，我的歌，我們五年級的成長之歌。」⁹⁴ 在本書的篇章中，也屢次出現宇文正在訪談中與受訪者提到同一首歌曲，彼此心領神會的感受，因為，他們共享了同一段記憶，同一個時代氛圍。而將文學作為傳播媒介的方式，將形成「集體文本」，集體文本與流行文學息息相關，⁹⁵ 這些集體文本參與了文化記憶的形成，也成為「交際記憶」的媒介，更形成「代際文學」，⁹⁶ 使集體記憶成為文化文本，得以被觀察。而在本文所列舉的流行歌曲、散文作品中，亦有類似作用。

為何記憶深刻的歌曲，總是青少年時期聆聽的歌曲呢？在尚·亞畢伯（Jean Abitbol）《好聲音的科學》中，引述俄亥俄州大學教授大衛·休倫（David Huron）的研究，大概在十三到二十二歲這段時間，所記得的事物印象最深刻。從科學的角度來看，這個年紀是催產素分泌最旺盛的時候，催產素與記憶、社交生活更息息相關。⁹⁷ 所以，若是在這個時期邂逅了美麗的音樂，乃至於唱片行中的消費、聆聽體驗，必然成為難以忘懷的記憶。若從文化認同的角度來看：

音樂在年輕人的生活中是重要的，因為年輕人賦予它重要性。但音樂提供了一個領域，使人在青少年時期就開始探索其作為消費者的品味和技巧。……音樂提供了重要的標幟，讓年輕人在複雜的地位和認同遊戲中標示自己與他人不同之處。⁹⁸

上文已經提到，音樂是一種文化資本，而在記憶力最深刻的青少年時期，音樂更扮演要角，與青少年易感、旺盛的生命能量結合，一如五月天〈轉眼〉「愛情與憂傷／永遠驕傲高唱」。而在那個時期所逛的唱片行，所接觸到的音樂體驗，也將成為

⁹⁴ 宇文正：《我們的歌——五年級點唱機》（臺北：有鹿文化，2021年），頁8。

⁹⁵ 阿斯特莉特·埃爾：〈文學作為集體記憶的媒介〉，收於阿斯特莉特·埃爾、馮亞琳主編：《文化記憶理論讀本》，頁239。

⁹⁶ 同前註，頁242。

⁹⁷ （法）尚·亞畢伯（Jean Abitbol）著，張喬玟譯：《好聲音的科學》（臺北：本事出版，2017年），頁107-108。

⁹⁸ 西蒙·弗里斯、威爾·斯特勞、約翰·史崔特合著：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁78。

人生重大的固錨點，在往後的音樂聆聽、消費體驗中，永遠會是一個不容忽視的參照點，且帶著「影響的焦慮」，產生「古調雖自愛，今人多不彈」的深沉感慨。

與唱片行相關的文學書寫，固然能夠形成交際記憶的媒介，但亦有其局限性。若是沒經歷過唱片行盛世的讀者（閱聽人），在讀到、聽到這樣的作品時，或許只能憑藉想像來勾勒那種文化體驗。即便世代相同，也有許多人對音樂、或對逛唱片行絲毫不感興趣，這樣的文學作品自無法達到「交際記憶」的效用，頂多只是呈現一種往昔的生活型態。

其次，要探討「懷舊效應」（*reminiscence effect*），心理學家杜威·德拉伊斯瑪在《懷舊製造所：記憶、時間與老去的抒情三重奏》一書中，以取樣研究訪談的方式，羅列了許多研究數據，認為記憶有「隆起」的時期。在大量數據佐證中，「被人們當成『我的世代』的音樂，大概都出現在他們十四、五歲時，最晚到將近三十歲時結束，是一整段大約十五年的『窗口期』。」⁹⁹ 儘管所列的時間較上文提到的13-22歲寬鬆，但青少年時期的這一段卻是相同的，成為記憶中不容忽視的一段黃金時光。若考量到本論文所分析的歌曲、散文，他們所書寫的「文化記憶」，亦即，他們與「唱片行」空間驚心動魄的相遇，普遍座落於青少年時期，因此，這種懷舊效應也能成為一個觀察的切入點。

綜上所述，因為有這些內因、外因的影響，使得關於「唱片行」的文學書寫、歌曲創作，普遍呈現一種懷舊的姿態，這些文章與歌曲試圖喚起一種「地方感」，使讀者與樂迷理解置身其中的感覺。¹⁰⁰ 且產生了一種銘刻於地景中的音樂消費模式。此外，也須明白，記憶是有選擇性的，回憶的書寫聯繫往昔與現在，在寫定記憶的時候，也選擇了自己呈現的一種生命版本。這裡討論的並非散文虛構性的問題，而是自傳式或回憶書寫時，記憶自會有所揀擇，「作者們知道自己是用文字創造一個世界，而不僅是描述一個世界。」¹⁰¹ 經過篩選過後，最想保存的記憶，與那個時代的情感結構被文本一再確認，形成一種文化記憶，體現了比文中唱片行更持久

⁹⁹（荷）杜威·德拉伊斯瑪（Douwe Draaisma）著，謝樹寬譯：《懷舊製造所：記憶、時間與老去的抒情三重奏》（臺北：漫遊者文化，2016年），頁113。

¹⁰⁰（英）提姆·克雷斯維爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學出版社，2006年），頁15。

¹⁰¹ 杜威·德拉伊斯瑪：《懷舊製造所：記憶、時間與老去的抒情三重奏》，頁184。

的延續性。這些文章或歌曲的初衷或許是「以為來日之存念」，但卻意外形成文化「存儲器」，在音樂文學、散文、MV 與電影這些新媒介成為文化檔案的同時，呈現出文化流動與傳播的豐富樣態，也共構了一個唱片行盛世的圖景，一如 Mike Crang 所述：「文學顯然不能解讀為只是描繪這些區域和地方，很多時候，文學協助創造了這些地方。」¹⁰²

四、結論

本文試圖處理的問題如下：（一）當代流行歌曲如何書寫唱片行空間，尤其聚焦在「搖滾萬歲」唱片行，觀察與之相關的 MV 紙雕藝術、電影場景如何復現這個已然不存在的唱片行。（二）當代的樂評、散文對「逛唱片行」這個文化現象的情感結構展現，並在樂評、散文中呈現唱片行空間，唱片行空間具有文化資本深度交流、綜合感官的實體體驗等特質。（三）流行歌曲、樂評、散文中不約而同呈現「追憶」、「懷舊」的筆調，本文以外因與內因分析原因。外因為音樂產業結構變遷，與後現代地景變遷；內因為「懷舊效應」與「代際記憶」。

透過本文探討，流行歌曲、樂評、散文以豐富、多元、流動的方式，記錄、記憶了類比時代「唱片行」的幽微光韻，並凝結、聯繫了文化認同。以文化記憶的觀點來看，這些文本呈現了「交際記憶」的樣貌，形成文化「存儲器」，進入文化生產脈絡，在文化的生產、消費、再創造中彼此應答，並創製了唱片行的記憶空間，復現了一種聆聽音樂的品味與消費習慣，若將這些文本聯繫來看，就是一幅唱片行盛世的圖景。

限於單篇論文的篇幅，與「唱片行」空間相關的「咖啡廳」空間無法一併探討，在本文所舉《我台北，我街道》中，馬世芳撰寫了〈若有一部時光機〉一文，其中就提到了「麥田咖啡館」的唱片咖啡複合空間，與本文的追憶、懷舊主題相關，限於篇幅，此處不贅。

本文以五月天、旺福等樂團的歌曲，與焦元溥、馬世芳、阿信、葉雲平等人的

¹⁰² 邁克·克朗著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，頁 58。

散文為研究對象，研究的文本大多為歌詞與散文，兼及少量音樂 MV 影像，但唱片行空間的形塑必然不只是文字代現所能窮盡。此外，本文所選的作者、樂團，雖有其代表性，他們對唱片行也有許多共同觀點，但這些特定作者、樂團亦無法代表整個世代與時代的情感結構。本文只能表現對「唱片行」的記憶空間有一群人是這樣感受、思考的。此為本文論述的限制，更廣泛的影像、田野調查，與更全面的採樣，留待日後研究補足。¹⁰³

針對「搖滾萬歲」唱片行，此處補述一事，筆者在搜尋此唱片行相關資料時，因為唱片行已歇業多年，資料並不多，因緣際會之下，從熟識的導演陳蔚爾口中得知，此唱片行是他叔叔所開，因此得到了一些老照片，附錄於文末。陳蔚爾也在《女人迷》專訪提到：

座落於士林文林路的「Viva Rock 搖滾萬歲」唱片行，是蔚爾的叔叔，用生命累積的夢想結晶。除了蔚爾本人外，許多影像創作者、音樂人，包括五月天的阿信，小時候都曾在這家唱片行獲得名為「音樂」的養分。她的表哥從沒想過，自己所經營的小小影音空間，間接地影響、改變了世界，點燃了許多後進們的創作魂。¹⁰⁴

音樂人與作家對唱片行情有獨鍾，隨著數位時代來臨，這些地景漸漸不復存在，流行歌曲與樂評、散文在此迴光返照的時代，以參與、展演、創作的方式留下了一次性的曝光，共構記錄與記憶，以文化記憶的觀點來看，將「口頭性」的交際記憶藉由文化文本在時間、空間中延展，使記錄、記憶與認同大幅拓展，只要時間繼續下去，歌聲就不會終止。一如村上春樹在《遇見 100% 的女孩》中〈1963／1982 年的伊帕內瑪姑娘〉所述，歌曲〈The Girl From Ipanema〉中的巴西姑娘：「1963／1982 年的伊帕內瑪姑娘，如今依然繼續走在灼熱的沙灘上，直到最後一張唱片磨平為止，她會永遠不停地繼續走著。」只要音樂響起，伊帕內瑪姑娘就在沙灘上走著，就像五月天的〈任意門〉一響起，在音樂與文學中銘刻的唱片行空間，也將永遠搖滾萬歲，永遠驕傲高唱。

¹⁰³ 感謝匿名審查人指正，此處說明本文研究論述的限制。

¹⁰⁴ 〈專訪《四時過境》女導演陳蔚爾「電影，最難突破的是自己」〉，《Womany 女人迷》（2015 年 1 月）。網址：<https://womany.net/read/article/6622>，檢索日期：2022 年 2 月 22 日。



圖十一：歌手徐懷鈺的簽名會



圖十二：照片中可看到「搖滾萬歲」英文店名 VIVA ROCK



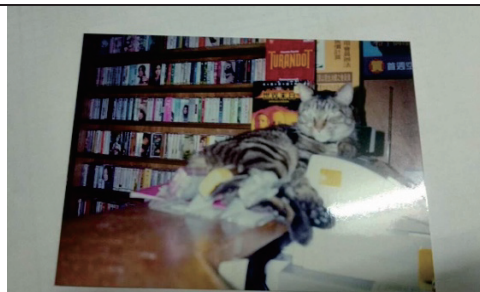
圖十三：歌手莫文蔚的簽名會



圖十四：搖滾萬歲的店貓



圖十五：搖滾萬歲的會員卡與名片



圖十六：搖滾萬歲的店貓¹⁰⁵

（責任校對：王誠御）

¹⁰⁵ 圖十一至圖十六為搖滾萬歲唱片行店長所提供，已獲得同意使用。

引用書目

一、近人論著

- 五月天阿信：〈Bad City 壞城〉，《The Reader 誠品·學》第1期（2009年2月）。
- * 朱元鴻：《文化產業：文化生產的結構分析》，臺北：遠流圖書公司，2000年。
- * 宇文正：《我們的歌——五年級點唱機》，臺北：有鹿文化，2021年。
- 宋 瑾：《西方音樂從現代到後現代》，上海：上海音樂出版社，2004年。
- * 李明璫主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，臺北：大塊文化，2015年。
- 李明璫策劃、張婉昀主編：《耳朵的棲息與散步——記憶臺北聲音風景》，臺北：大塊文化，2016年。
- 李明璫策劃、張婉昀主編：《臺北秘密音樂場所》，臺北：大塊文化，2016年。
- 林文月：《飲膳札記》，臺北：洪範書店，1999年。
- 馬世芳：《耳朵借我》，臺北：新經典文化，2014年。
- 馬世芳：〈承蒙照顧，海賊盤〉，《小日子》雜誌第115期（2022年2月）。
- * 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2011年。DOI:10.6327/NTUPRS_9789860282184
- * 高宣揚：《流行文化社會學》，臺北：揚智文化，2002年。
- * 陳培豐：《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》，新北：衛城、遠足文化，2020年。
- 陳玉箴：〈從溝通記憶到文化記憶：1960-1980年代台灣飲食文學中的北平懷鄉書寫〉，《臺灣文學學報》第25期（2014年12月）。DOI：10.30381/BTL.201412(25).002
- 葉雲平：〈No Records, No Life〉，收於李明璫主編：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，臺北：大塊文化，2015年。
- 焦元溥：〈再見一次也很好——唱片迷記憶中的羅斯福路四段〉，收於胡晴舫主編：《我台北，我街道》，新北：木馬文化，2021年。
- 廖炳惠編著：《關鍵詞 200》，臺北：麥田出版社，2003年。

- * 蔡振家：《音樂認知心理學》，臺北：臺大出版中心，2013年。DOI:10.6327/NTU PRS_9789860377248
- * 蔡振家、陳容姍：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，臺北：臉譜出版社，2017年。
- 羅悅全主編：《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》，新竹：遠足文化、臺北：立方文化聯合出版，2015年。
- * 劉建志：《認同與權力——當代臺灣創作型歌手流行歌曲研究》，臺北：萬卷樓圖書公司，2022年。
- （法）尚·亞畢伯（Jean Abitbol）著，張喬玟譯：《好聲音的科學》，臺北：本事出版，2017年。
- （法）賈克·阿達利（Jacques Attali）著，宋素鳳、翁桂堂譯：《噪音：音樂的政治經濟學》，臺北：時報文化，1995年。
- （英）Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1978).
- （英）西蒙·弗里斯（Simon Frith）、（英）威爾·斯特勞（Will Straw）、（英）約翰·史崔特（John Street）合著，蔡佩君、張志宇譯：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，臺北：商周文化，2005年。
- （英）提姆·克雷斯維爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，臺北：群學出版社，2006年。
- （英）約翰·史都瑞（John Storey）著，張君玖譯：《文化消費與日常生活》，臺北：巨流圖書公司，2002年。
- （英）邁克·克蘭（Mike Crang）著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，臺北：巨流圖書公司，2003年。
- （美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）著，林凱雄譯：《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，臺北：商周文化，2017年。
- （美）大衛·賽克斯（David Sax）著，周佳欣譯：《老派科技的逆襲》，臺北：行人文化實驗室，2017年。
- （美）詹明信（Fredric Jameson）著，張旭東編，陳清僑等譯：《晚期資本主義的

- 文化邏輯：詹明信批評理論文選》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997年。
- （美）喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯：《千面英雄》，臺北：立緒文化，1997年。
- （美）瑪莉塔·史特肯（Marita Sturken）、（美）莎莉·卡萊特（Lisa Cartwright）著，陳品秀、吳莉君譯：《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，臺北：臉譜出版社，2009年。
- （美）蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基等譯：《情感與形式》，臺北：商鼎文化，1991年。
- *（美）宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，臺北：聯經出版公司，2006年。
- （荷）杜威·德拉伊斯瑪（Douwe Draaisma）著，謝樹寬譯：《懷舊製造所：記憶、時間與老去的抒情三重奏》，臺北：漫遊者文化，2016年。
- （德）阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，北京：北京大學出版社，2016年。
- （德）阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）、揚·阿斯曼（Jan Assmann）著，陳玲玲譯：〈昨日重現——媒介與社會記憶〉，收於馮亞琳、（德）阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年。
- （德）阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）：〈文學作為集體記憶的媒介〉，收於阿斯特莉特·埃爾、馮亞琳主編：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年。
- （德）揚·阿斯曼（Jan Assmann）：《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，北京：北京大學出版社，2015年。
- （德）華特·班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、王斑譯：《啟迪——本雅明文選》，香港：牛津大學出版社，2012年。

二、電子資源

五月天〈轉眼〉官方 MV。網址：<https://www.youtube.com/watch?v=GuqY5OViu nk>。檢索日期：2022 年 6 月 7 日。

李明璁：〈聽不見的城市〉。網址：<http://inter-dp.blogspot.tw/2008/11/blog-post.html>。檢索日期：2022 年 2 月 22 日。

〈專訪《四時過境》女導演陳蔚爾「電影，最難突破的是自己」〉，《Womany 女人迷》(2015 年 1 月)。網址：<https://womany.net/read/article/6622>。檢索日期：2022 年 2 月 22 日。

〈屏東最後一家唱片行吹熄燈號 柯智棠帶來終場演出〉，2015 年。網址：<https://yahoo.streetvoice.com/post/2658/>。檢索日期：2022 年 2 月 15 日。

(說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Chen, P.-F. (2020). *Gechang Taiwan: Lianxu zhimin xia taiyu gequ de bianqian* [Singing Taiwan: Changes in Taiwanese songs after continuous colonization]. New Taipei: Acropolis Press.
- Jhu, Y.-H. (2000). *Wenhua chanye: Wenhua shengchan de jiegou fensi* [The cultural industry: A structural analysis of cultural production]. Taipei: Yuan-Liou Press.
- Kao, X.-Y. (2002). *Liuxing wenhua shehuixue* [Sociology of fashion]. Taipei: Yang Chih Book Press.
- Kao, Y.-K. (2011). *Zhongguo meidian yu wenxue yanjiu lunji* [Analects of Chinese aesthetic classic and literature]. Taipei: National Taiwan University Press.
- Li, M.-C. (Ed.). (2015). *Shidai huiyin: Ji yi zhong de Taiwan liuxing yinyue* [Echoes of the times—Taiwanese pop music in memories]. Taipei: Dachun Culture Press.
- Liu, C.-C. (2022). *Rentong yu quanli: Dangdai Taiwan chuanguozuoxing geshou liuxing gequ yanjiu* [Identity and power—A study on pop music in Taiwan]. Taipei:

Wanjuan Press.

- Owen, S. (2006). *Zhuiyi: Zhongguo gudian wenxue zhong de wangshi zaixian* [Reminiscence: Chinese classical literature reappearance of the past] (X.-Q. Zheng, Trans.). Taipei: Lianjing Press.
- Tsai, C.-G. (2013). *Yinyue renzhi xinlixue* [The cognitive psychology of music]. Taipei: National Taiwan University Press.
- Tsai, C.-G., and Chen, R.-Sh. (2017). *Ting qingge, Women ting de qishi shi...:cong renzhi xinlixue chufa tansuo huayu shuqing gequ de jiegou yu qinggan* [Sentimental ballad]. Taipei: Faces Publishing LTD. Press.
- Yuwen, Zh. (2021). *Women de ge: Wunianji dianchangji* [Our song - The fifth grade jukebox]. Taipei: Youlu Culture Press.

臺大中文學報

(第八十四期抽印本)

「唱片行」的記憶空間 ——當代流行歌曲與散文共構的懷舊書寫

劉建志 著

臺灣 臺北

國立臺灣大學中國文學系 印行

中華民國一百一十三年三月