

# 臺語歌謠史略—兼談日治時代流行歌

莊永明\*

## 前 言

臺灣文化，源遠流長，各個族群有自己的母語，有「自己的歌謠」，占「臺灣人」比例最多的福佬人（河洛人），傳統歌樂，有溯自唐山者、有在地產出者；還有客家人的平板、山歌子、老山歌等所謂「九腔十八調」。不僅以自己族群的語言——「原住民語」、「福佬話」、「客家語」唱出，也相互使用，如〈思想起〉、〈牛犁歌〉、〈草螟弄雞公〉，原係原住民歌謠，福佬人採譜使用；而〈桃花過渡〉、〈病子歌〉、〈採茶歌〉，福佬、客家各有自己的「版本」。總之，臺灣歌謠無不和這塊土地人民的血脈交流，同其節拍、同其旋律！這些先民遺「音」，已成可貴的文化資產。

原住民語言、客語，因為政治因素和社會轉型，成了「弱勢語言」，不僅傳統歌謠式微，創作歌謠在日據時代也難爭得「一席之地」，今天我們談及「臺灣歌謠」，大都泛指福佬語系（或稱「河洛語」）的傳統歌謠，同時也包括福佬語系的創作歌曲，雖然這是「現實面」的說法，但也有其「事實性」。

## 壹、走出流行 進入歷史

一九三〇年代的臺灣流行歌曲是承續一九二〇年代與非武裝抗日運動息息相關的社會運動歌曲的另一波「聲浪」。

一九三二年，「中國影戲，臺灣曲盤」帶動風潮後，很快地就掀起澎湃洶湧的日據時代流行歌曲運動，大量出片，街頭巷尾，城鎮鄉野，歌聲處處可聞，留在歷史軌跡的紀錄並不算長，然而經過了代代的傳唱，許多「老歌」的旋律縈迴在我們耳際，可以說和臺灣人的「血脈之流，同其節拍、同其旋律」，成為動人心絃的「心聲」：此種現象，絕非時尚使然，更非「流行」所能解釋。

「走出流行，進入歷史。」這些經得起時間與空間考驗的日據時代臺語流行歌曲，創作時間的時代意義與社會背景，自有其正面的文化意義，相信關懷「土滋味，泥氣息」的人必會以嚴謹的態度，來探討、研究此問題。

歷史學家將日本殖民統治五十年的臺灣，劃分為三個時期：

第一期：綏撫政策時期（一八九五年割臺至一九一八／一九年）

第二期：同化政策或內地延長主義時期（一九一九至一九三六／三七年）

第三期：皇民化時期（一九三七年至一九四五年）。<sup>1</sup>

日據時代的臺語流行歌曲，從一九三二年臺灣古倫美亞唱片首創先聲，一直到一九三九年東亞（後改名「帝蓄」）唱片歇業，漸趨沉寂，正是日本殖民統治

\* 莊永明：臺北市文獻委員會副主任委員。

<sup>1</sup> 參見王詩琅《日本殖民地體制下的臺灣》中〈日據時期統治政策的演變〉，1978年1月出版，頁10。

臺灣第二期的後幾年和第三期的前數年；從這個階段來「審視」當代臺灣的人口「結構」，會發現有了明顯的異動。民族意識強烈，堅持不接受東洋文化，也不願內渡回唐山的「前清」遺老，已經逐漸凋零，而本地出生，由統治當局——臺灣總督府發給「出生紙」（出生證明）的「新生代」，他們成長於日式教育制度下，接受平假名、片假名的基礎教學，和文甚於漢文，這些當代年輕人，正睜開惺忪的雙眼，看到了世界的新思潮：他們身受當時風起雲湧的「文化啓蒙運動」、「社會政治運動」、「新文學運動」所影響，對統治階級的頤指氣使，頗為反感，雖欲掙脫思想上、政治上、經濟上的束縛，但是，卻只能眼睜睜看見「非武裝抗日」一波又一波的民族運動被剷除、被迫害，在「形勢比人強」下，終日徬徨，苦悶可知。處於此種迷惘無助的情形下，描述兒女情長的流行歌曲會風靡一時，人人口耳相傳，心心相印，絕非偶然。

一九二〇年代的「社會運動歌曲」，是民族歌聲，冠之以「大我歌謠」，實不為過。

反之，三〇年代的流行歌曲，名為「小我歌謠」，雖非十分適切，然而也堪以喻之。

一九二〇、三〇年代的歌曲，詞曲的創作者，大都可考，少數為「集體創作」，多數仍屬具名發表，主唱人也有所紀錄，因此被歸納為「創作歌謠」，以別於「作者不可考」的傳統民謠或自然民謠。

## 貳、傳統民謠 臺灣國風

傳統民謠（或稱自然民謠）口耳相唱，代代相傳，並無原創者可考，而且往往又被重新修飾、再加詮釋，流傳下來的作品，往往已經不是一人之作，或是一時、一地之作了，正因為一首作品，是多數人，而且是不同世代的「集體」結晶，歷經長時間傳承，更顯得與吾土吾民的感情深厚！

臺灣歌謠有民間小調、傳統戲曲與說唱唸謠，留存的「詞」比「曲」多，實在可惜。一九二、三〇年代在書店大量販售的「古早」的歌仔冊，只有歌詞的紀錄，而無歌譜的「留音」，文人雅士僅止於採詞記句，視為「民間文學」，因不懂譜記旋律，做進一步成為「民間音樂」研究，以致大量民謠「唱法」因之流失。

蘭陽民謠〈丟丟銅仔〉、〈五工工〉（〈嗚噴噴〉）；嘉南民謠〈六月田水〉、〈一隻鳥兒哮救救〉、〈卜卦調〉、〈五更鼓〉；恆春民謠〈思想起〉、〈牛母伴〉、〈草螟弄雞公〉，這些樸真、篤實、簡潔的鄉土民謠，也許從渡大海、闢荒陬時期就已經開始唱起，它到底經歷了多少歲月？飽嚙了多少風霜？攪和了多少血汗？我們已經無從考查，但是每一首曲子、每一段旋律、每一個音符，無不是鄉土的不朽頌歌！

一八九五年，臺灣淪日，士大夫為保存傳統「漢文化」於不墜，組織詩社，吟詩作對，以遣悲懷；而市井小民，鄉夫鄙婦則以唱山歌解憂悶，當消遣。一九一一年，流亡日本的梁啓超，應霧峰林獻堂之邀，履印臺灣十餘天，曾留下〈臺灣竹枝詞十唱〉，他曾記：「晚涼步墟落，輒聞男女相從而歌，譯其辭，惻惻然若不勝谷風，小弁之怨者。」<sup>2</sup>臺灣民間歌謠，率直坦誠的歌詞，沁人心脾；日據時代臺灣三大詩人之一的林幼春即說：「擊鉢吟不是詩，粗夫俗子所唱的歌謠多是詩。」難怪不少文人加以蒐集紀錄，稱為「臺灣國風」、「蓬萊小品」……等。

<sup>2</sup> 參見梁啓超《飲冰室全集》。

臺灣傳統歌謠流傳不輟，聲聲不息，使二〇、三〇年代受「東洋文化」移植的「日本歌謠」影響下的「臺灣歌壇」，仍聲調高亢，甚而不為「日本演歌」洪流所淹沒，值得記於史冊。

### 參、二〇年代 大我歌聲

二〇年代，「反帝」的民族運動浪潮和「反資」的社會主義思想，影響到臺灣來，仰望自由、平等、民權的心及信念，在先覺者的前引之下，於是有「臺灣議會期成運動」、「臺灣文化協會」、「臺灣民眾黨」以及工農運動的次第展開，史稱這段民族自決的反日民族運動為「非武裝抗日」，期間產生了數首社會運動歌曲，如〈臺灣議會期成運動歌〉、〈美臺團團歌〉、〈臺灣自治歌〉、〈咱臺灣〉等，都是接受師範教育的蔡培火創作，蔣渭水也填過〈臺灣文化協會會歌〉、〈五一勞動節歌〉；文協的主要人士，如李應章、林幼春也有歌詞之作。惜乎這些「大我」歌聲，在日本殖民統治的壓制下，聲浪上只能以「此起彼落」、「聲微音弱」來形容。

「臺灣人唯一的喉舌」——《臺灣新民報》曾刊載過一首賴和作詞、李金土譜曲的〈農民謠〉，和蔡培火自己作詞作曲的〈作穡歌〉等多首歌曲，都是臺灣創作歌謠之先聲，二〇年代的創作歌曲，多數成了抗日民族運動史的民族詩篇。

二〇年代的「大我歌謠」，因彼時聲光電化的產品尚不普及，流傳自然受限，先覺者的「高歌」，難免有「曲高和寡」之憾，加以臺灣民眾黨被日人強令解散、工農運動被嚴密取締，反日、反資的聲勢乃漸趨軟弱，進入三〇年代後，日本軍國主義氣焰高漲，對臺灣人從事政治社會運動視為禁忌，「形勢比人強」之下，「小我歌謠」的興起，自非無由。

二〇年代末期，臺灣的唱片，已在娛樂消費市場取得一席之地，發行有「臺灣味」的曲盤，自是唱片業者費盡心思製作的方向。根據紀錄，一九二九年有飛鷹唱片〈烏貓行進曲〉的所謂「流行歌」唱片發行，但其歌詞低俗，頗受當時文人所詬病，又未見「流行」，當然不能引領風騷。三年後，〈桃花泣血記〉始帶動流行，所以是臺灣第一首流行的流行歌，謂之「臺灣第一首流行歌」，並不為過！

無可否認的，流行歌曲具有商業本質，臺語流行歌曲也不例外，其傳播主要是隨著唱片的銷售網而流行。一九三〇年代初，一般民眾對西洋音樂大都茫然無知，能欣賞南、北管音樂或聽懂「正音」（京劇）的民眾，畢竟也是少數；而民間戲曲的「主流」——歌仔戲，又為智識份子視為低俗，於是在不甘願「盲從」唱日本歌曲的多種情緒推波助瀾之下，使得臺灣流行歌曲臻於盛況；況且，都會區擁有電唱機的戶數，也日益增加。

一九三一年（昭和六年）一月一日，《臺灣新民報》第三百四十五號上，文協會員黃周以「醒民」為筆名，發表了〈整理歌謠的一個提議〉，可以說是提倡「唱自己的歌」的最早文獻。黃周以自己小時候傳唱母語歌謠的回憶，對當下小朋友大唱日本兒歌，深感憂心，因而提出了「整理歌謠」的呼籲，這個呼聲，得到全島廣泛的回響，於是，臺灣新民報也特闢專欄，刊登徵集的成果。

翌年（一九三二年），掀起臺語流行歌運動，有此先行的整理傳統歌謠為前導，實為臺灣歌謠史難得的契合。

## 肆、小我歌聲 應運響起

臺語流行歌的「發源地」——臺北市，一九三二年的人口統計數字，僅只有二八一、八五二人，男性占 51%，女性為 49%；而殖民政府的「島都」，二十八萬的「臺北市人」，並非都是臺灣人，臺北市「本島人」（臺灣人）的確實數字為一九〇、三七七人，其他則為日本人、高麗（朝鮮）人和華僑（中國人）。

十九萬當代臺北市的臺灣人，咿啞學語的孩童不在少數，何況也有睥視「唸歌唱曲」的人，因此臺語流行歌曲開始傳唱時的人數，可以說是區區少數，然而歌聲竟然能延續至今，聲聲不息，成了今日二千萬餘臺灣居民耳熟能詳的歌曲，自然有令我們進一步探討的意義！

另外，以數則在一九三二年所發生的歷史、社會事件，來說明臺語流行歌曲之所以在這一年「應運而生」，也頗有意思：

一月一日，《南方》半月刊創刊，這本雜誌刊載郭秋生的〈臺灣話文專欄〉。

二月七日，「社會交際舞規則」公布，臺北州即日起實施。

三月七日，「臺北都市計畫令」公布，以容納六十萬人口為規劃原則。

三月二十日，「以圖謀臺灣文學及藝術向上之目的」的「臺灣藝術研究會」在日本東京成立。

四月十五日，「臺灣人唯一言論機關」《臺灣新民報》發行日刊第一號。

十一月四日，臺北西門町羽衣會館（舞廳）開幕，正式宣告進入「跳舞時代」。

十一月二十八日，臺灣第一家百貨公司「菊元百貨店」在臺北市榮町（今衡陽路）落成。

臺語流行歌曲尚未匯成風氣前，有兩首歌曲已經傳唱大街小巷：一是〈雪梅思君〉，一是〈紅鶯之鳴〉；前者有說是「國慶調」，也有說是「廈門調」。據考證，詞曲都是廈門流傳來臺的，由陳秋霖所採譜。而後首則是曲寄中國古調〈蘇武牧羊〉，由蔡德音填詞，據他表示此曲是黎錦暉編兒童歌劇〈麻雀與小孩〉，即採為雀母訴悲和小孩慰問的對唱曲；上海賣唱者亦多用此曲填詞唱出，蔡德音對新劇、新文學熱心參與，乃將此調引進。

## 伍、中國影戲 臺灣曲盤

〈雪梅思君〉和〈紅鶯之鳴〉，並不是臺灣人的創作歌曲，只好將其稱之為臺語流行歌曲的「前奏」了！

還需一提的是此時已有日本演歌「入侵」臺灣，日本流行歌曲大師古賀政男的〈燒酒是淚也是吐氣〉也有唱片上市。

一九三一年，上海聯華影業製片印刷公司所出品，由阮玲玉、金焰主演的一部影片——「桃花泣血記」，翌年（一九三二年）輪臺放映，電影業者為招徠觀眾，想出了製作宣傳歌曲的促銷手法，於是敦聘大稻埕的名「辯士」（電影解說人）詹天馬與王雲峰合作，寫宣傳歌。

「辯士」是電影劇情的解說員，那個年代電影是「默片」——黑白片兼無聲，因之設有「辯士」，仗著一張嘴幫助觀眾理解劇情。「辯士」需要執照，也就是說要通過考試審查，因之是「字目真深」（識字很多）的人才才有資格出任；詹天馬受邀寫歌詞，他將「本事」（電影劇情梗概）以民間述事歌謠——「七字仔」形式寫出，交由王雲峰譜曲，在兩人合作下，第一首廣受歡迎；創造極佳銷售業績的「土產品」流行歌曲——〈桃花泣血記〉於焉問世。

「人生親像桃花枝，有時開花有時死；  
花有春天再開期，人若死去無活時。……」

這部由卜萬蒼編導的「桃花泣血記」，劇情是描述一位富裕知識青年和一位貧困牧羊女兩情相悅，他們雖極力爭取婚姻自由，終因封建禮教的壓迫，以悲劇收場，故事主題乃在強調兒女情事，不應以門楣之見，橫加干涉。

二〇年代，先覺者從事非武裝民族抗日運動，也沒輕忽社會改革，男女平權的思想，雖然對「男尊女卑」的舊傳統挑戰，但是保守的社會觀念下，還是成效有限。

三〇年代的年輕人，普受新教育，深具改造舊社會的決心，而且女性「大門不出，二門不邁」的束縛也逐漸式微。男女接觸日漸增多，自由戀愛風氣已漸醞釀，傳統的媒妁之言，父母之命，豈能盡為青年男女所順從？無奈經濟不能自立，鬱悶不樂之心，可想而知。「桃花泣血記」這部電影的劇情申訴了男女主角——德恩和琳姑在「吃人的禮教」下，所受的委屈和打擊，難怪引起青年男女的共鳴，為之一掬同情熱淚。

電影的宣傳遊行隊伍，沿街吹奏著〈桃花泣血記〉，散發宣傳單，原來只想招徠觀眾欣賞電影，不意卻「吹響」了臺語流行歌壇綻放的前奏。

當時的「曲盤」（唱片）雖是奢侈品，然而唱片業的市場還是很可觀，品牌不少，有鶴標、新高、文聲、駱駝、羊標、東洋、飛鷹、金鳥等商標，灌錄發行的無非是南北管曲、歌仔戲調、山歌、採茶歌等，難能在發行量上有所突破，因此業者尋求新的發行方向，只是苦無新的創意；〈桃花泣血記〉在大街小巷的傳唱，一「曲」而紅，給一位日本人栢野正次郎很大的啓示。

栢野正次郎是「日蓄商會」負責人，他承接了東洋、駱駝、飛鷹唱片的發行業務，正思大展雄圖，「桃花泣血記」這部電影宣傳歌曲流傳的快速，給了他一個再創商機的企圖，認為如果灌錄唱片發行，必有可為。於是將他的想法，付諸實現，以「古倫美亞」唱片製作〈桃花泣血記〉，於一九三二年推出，果然大發利市。

以音符為商標的「古倫美亞曲盤」，成了臺灣唱片業界的最好品牌。

〈桃花泣血記〉歌詞有改革社會舊禮教的「呼聲」，然而它畢竟是電影的宣傳歌曲，所以最後一段歌詞竟然有：「結果發生啥代誌，請看桃花泣血記」的廣告字句。

「桃花泣血記」影片宣傳手法的成功，使得電影需有歌曲「打歌」（宣傳），成了當時電影業界的宣傳不二手法，嗣後，「懺悔」、「倡門賢母」兩部影片相繼來臺放映，也如法炮製；服務於「永樂座」（光復後改稱「永樂戲院」，在大稻埕城隍廟附近巷內）的李臨秋受託專寫宣傳歌，由蘇桐作曲，兩曲照樣轟動全臺，於是栢野正次郎延聘他倆為古倫美亞唱片公司專屬作詞家，臺語流行歌曲這塊新生地，才真正又向前推進了一步。

這些電影的宣傳歌曲，歌詞仍脫離不了傳統「七字仔」歌仔調的形式，〈懺悔〉的歌詞如下：

懺洗前非來歸正，去暗投明是正經；  
人無墜落歹環境，不知何路是光明。  
前甘後苦戀愛路，千萬不可做糊塗；  
若有尅婿咱都好，一馬兩鞍起風波。

後悔莫及是梅氏，臨渴掘井有恰遲；  
牡丹當開糖蜜甜，花落無人相看見。  
悔悟回鄉尋尪婿，不幸尪婿在墓內；  
自知有過入佛界，今生無望花再開。

〈倡門賢母〉則寫淪落風塵的女子李妙英，忍辱含辛「晟子」的故事：

倡妓賣笑面歡喜，哀怨在內心傷悲；  
妙英為子來所致，寡婦墜落煙花坑。  
門風不顧做犧牲，望子將來會光明；  
投入嫖院雖不正，為子前途是正經。  
賢明模範蓋世稀，出生入死為子女；  
可惜小鳳昧曉理，反責伊母做不是。  
母性愛子是天性，艱難受苦過一生；  
為子身軀雖不幸，倡門賢母李妙英。

「中國影戲（電影），臺灣曲盤（唱片）」的宣傳歌還有鄧雨賢作曲的〈一個紅蛋〉、邱再福作曲的〈人道〉，都是服務於「永樂座」戲院的李臨秋作詞。〈一個紅蛋〉影片在全臺放映時，歌手還隨片登臺，轟動一時：此歌灌錄唱片，正、反面由兩位女歌手主唱，一位是在教會受過聲樂訓練的林氏好，另一位是歌仔戲班出身的純純。

## 陸、古倫美亞 領先歌壇

古倫美亞唱片在此開拓期間，雖然每月都有新歌灌片，如〈青春怨〉、〈離君思想〉、〈毛斷（摩登）相褒〉、〈老青春〉……等等，無奈市場反應不佳，成績平平，栢野正次郎認為此與人才不濟，不無關連。

第二年（一九三三年），古倫美亞唱片負責人栢野正次郎即決心發掘人才，他禮聘陳君玉負責文藝部。陳君玉是當代推展臺灣新文學運動十分活躍的人物，在他籌策下，延攬的人物都是一時之選；首先他從文聲唱片將畢業於臺北師範學校的鄧雨賢挖角過來，鄧雨賢曾任「日新公學校」音樂老師，之前他在文聲唱片以一曲〈大稻埕行進曲〉（日文歌詞），引人注目；又說服唸過臺灣神學院、離開牧師神職的姚讚福，兩人一起擔任專屬作曲與訓練歌手演唱；彈(打)得一手好揚琴的民間樂人蘇桐也續留公司效命。

作詞方面，古倫美亞在陳君玉布局下也是人才濟濟，除了李臨秋、陳君玉外，還有林清月、周添旺、吳得貴、周若夢、蔡德音、廖文瀾（漢臣）等人。歌手則除了歌仔戲出身以主唱〈桃花泣血記〉、〈倡門賢母〉、〈懺悔〉而名滿全島的純純小姐（本名劉清香）、臺南第三公學校的音樂老師、具聲樂基礎的林氏好、唱「京劇」（平劇）的桃園籍青春美之外，還有愛愛（簡月娥）、林月珠、王福等人，都予羅致。古倫美亞唱片公司在將多糧足的優厚條件下，終於為臺語流行歌曲打開了一條新路。

由於臺灣當時並沒有錄音設備，因此灌錄這些七十八轉、賽璐珞質的唱片錄音工作，都必須率團從基隆搭船到東京的古倫美亞本公司製作，才能完成，過程艱辛可知，投資也十分可觀。

一九三三年，古倫美亞發行的作品有：李臨秋詞〈望春風〉、周添旺詞〈月夜愁〉、廖漢臣詞〈琴韻〉、林清月詞〈老青春〉、陳君玉詞〈跳舞時代〉、〈單相思〉等，都是由鄧雨賢作曲或採譜。鄧雨賢是桃園龍潭的客家人，他為閩南語歌曲留下了不少佳構，而且這些旋律又是那麼的富於「臺灣風」，真是難能可貴。

根據李臨秋的說法，栢野正次郎一再鼓勵大家的創作務必要有「臺灣味」他一再強調如果發行東洋味的作品，那麼只要引進日本「演歌」就可以了，何勞苦心創作？我們大可不必去揣測古倫美亞的日籍老闆是否憑藉著商業眼光來論斷市場需求，因為做此抉擇，對於臺語流行歌壇播種的功勞，是無法抹滅的。

李臨秋以根植於章回小說《西廂記》的一首詩：「隔牆花影動，疑是玉人來」的意境，寫出了〈望春風〉這首衍釋古典情懷的詩句，加上了「月娘笑我憨大獸，乎風騙不知」的鄉土詞彙，配以鄧雨賢的傳統五聲音階旋律，詞曲珠連璧合，使此歌成了臺語歌謠的代表作，也可以說是一座明確、堅固的臺語歌謠里程碑，就此樹立了起來。

〈跳舞時代〉將時代女性稱為「文明女」，而拋棄了當時的社會保守人士以「黑貓」相稱，陳君玉以「阮只知影自由花，定著愛結自由果」，宣告了「毛斷」（臺語的「摩登」譯詞）不止是追求時尚，也追求自由。歌詞如下：

阮是文明女，東西南北自由志，逍遙俗自在。  
世事如何阮不知，阮只知文明時代，社交愛公開。  
男女雙雙，排做一排，跳道樂道我上蓋愛  
舊慣是怎樣？新慣到底是啥款？阮全然不管；  
阮只知影自由花，定著愛結自由果，將來好不好，  
含含糊糊，無煩無惱，跳道樂道我想上好。  
有人笑我呆，有人講我帶癡心，我笑世間人，  
癡憨懵懂憨大呆，不知影及時行樂，逍遙俗自在。  
來來來來，排做一排，跳道樂道我上蓋愛。

當〈望春風〉和〈月夜愁〉等曲將臺語流行歌曲帶進了嶄新境界時，「臺灣新文學運動」也正匯成氣候；陳君玉、廖漢臣、郭秋生、黃得時、林克夫等人在翌年（一九三四年）籌組「臺灣文藝協會」，喊出了：「寧作潮流衝鋒隊，莫為時代落伍軍」、「推翻腐敗文學，實現文藝大眾化」等口號，使「臺灣新文學運動」的浪潮，更加澎湃壯觀。我們必須注意的是「臺灣新文學運動」的作家群當中，有不少人曾為流行歌壇效力，也提筆創作歌詞；而「臺灣文藝協會」能夠順利發行《先發部隊》雜誌——以臺灣新文學的出路為特輯——除了同仁的捐助外，也得之於幾家唱片公司刊登廣告贊助，才得順利出版。

古倫美亞突破了唱片發行網瓶頸的舉動，引起了其他唱片業者的急迫跟進；郭博容投資的「博友樂唱片」也聘請陳君玉掌理文藝部；陳運旺、趙樞馬也設立了「泰平唱片」公司，大家不惜重金禮聘人才，準備放手一搏。據當代的作詞家、歌手蔡德音說：「當時每創作一詞或一曲，公司給予的稿酬一般行情是三圓，而博友樂則以五圓爭取。……而米價當時是一斗一圓、一大斗兩圓，當年每餐能吃到幾碗白米飯，就很知足了。」<sup>3</sup>

<sup>3</sup> 臺灣新文學運動參與者蔡德音晚年移居美國，曾鼓勵訪美的客籍作家鍾肇政撰寫鄧雨賢傳記，之後鍾肇政完成傳記小說〈望春風〉，我知悉後，以三〇年代的流行歌壇背景，應予探討，乃向鍾肇政要了蔡德音旅美地址同他請教，而得此當年創作者的悲歡故事。

「博友樂」挖走陳君玉後，遺缺由周添旺接掌了古倫美亞唱片公司文藝部，他和鄧雨賢在一九三四年即合作了〈雨夜花〉和以該公司副牌「利家唱片」所發行的〈春宵吟〉、〈惜春小品〉等名曲，所以古倫美亞由周、鄧兩人還可撐住大樑。李臨秋也有〈對花〉之作。

由於原旋律是鄧雨賢所譜、廖漢臣所寫的一首兒歌〈春天〉，周添旺將之改填了悽愴哀詞〈雨夜花〉，似乎為臺灣流行歌曲開導了一條走向，此後，悲怨、無奈、悵然、悔恨的歌聲，更緊密的籠罩在臺灣人的心靈之上。主題描述「雨」、「夜」、「花」的作品，此後也成了創作「樂」此不疲的素材。

〈雨夜花〉在一九四〇年代也曾被大陸改填成北京語歌詞傳唱：「雨夜裡，悄展瓣，花開花落一眨眼，誰能看見，長呼短嘆，花落地下不復原。」（錄第一段）；東瀛人士也偏好此曲，由名詩人西條八十編譯下列譯詞的〈雨夜花〉為：

雨夜花，開在雨夜的花，  
濕淋淋，隨風凋落散在地上。  
透著紅色，濕潤紫色，  
隨著風凜飄，輕輕地凋謝。  
明天這陣雨，或許會停吧，  
可愛的花，別急著散落啊。  
雨中飄零的花，令人不得不憐惜，  
等待君臨的夜晚，紛紛地散落地面。

這一年度，古倫美亞尚有陳君玉詞、高金福曲：〈蓬萊花鼓〉、〈摘茶花鼓〉、〈觀月花鼓〉；陳君玉詞、鄧雨賢曲：〈青春謠〉、〈春江曲〉、〈梅前小曲〉等歌曲製作。

〈蓬萊〉、〈摘茶〉、〈觀月〉三首花鼓，陳君玉顯然的以臺灣原住民、閩南、客家族群做為創作動機，更特殊的是，唱片封套都印有舞步的指導法，係聘請舞蹈老師編舞，是別樹一格的創意，也顯見「交際舞」在當時社會被提倡著。〈觀月花鼓〉的歌詞如下：

看一陣、唱一陣，  
觀月花鼓鬧紛紛，  
仲秋的月笑文文。  
看噢！仲秋的月笑文文。  
一年來，一年去，  
東平月照西平天，  
有月不看是欲呢，  
看噢！不可予月孤單圓。  
一粒月，眾人看，  
看月的人年年換，  
月娘永遠是無差，  
看噢！月照眾人同心肝。  
花會謝，草會死，  
花草每年總會生，  
做人幾次月在圓，  
看噢！不可驚了會過時。



〈蓬萊花鼓〉則是歌詠蓬萊寶島臺灣的風景美、物產盛、民眾樂的讚頌：

(一)

來跳呀！來跳呀！來跳蓬萊的花鼓，蓬萊自本風景好，  
宛然一幅山水圖，(合唱) 正實一幅山水圖。

(二)

美麗島，四面海，寶潭寶庫青世界，四時春色攏無改，  
和風定定入蓬萊，(合唱) 和風定定入蓬萊。

(三)

四季花！自然美！隨心隨意隨時開，汝麼親像六月桂，  
阮是古都的春梅，(合唱) 親像古都的春梅。

(四)

合歡山！唱山歌！桃李結合在山坡，酸澀總有一項好，  
雙雙相褒來迫迤，(合唱) 雙雙相褒來迫迤。

(五)

甘蔗甜！初戀味！黃金花結黃金子，人人合唱花鼓時，  
花鼓聲響鵝鑾鼻，(合唱) 花鼓聲響鵝鑾鼻。

〈青春謠〉曾刊載於楊貴(楊達)所創辦、一九三六年四月一日發行的〈臺灣新文學〉雜誌第一卷第三號上，陳君玉顯然認為他的詞作是臺灣新文學的臺語詩篇。

春天的風啊！頻頻起，  
不知怎樣咧，睏勿去；  
春天的花啊，香香仔生，  
目睷金金啊，看上天。  
春天的星呵，暗暗鑲，  
不知怎樣咧，睏勿去；  
春天的月呵，默默仔圓，  
嘴內常常咧，唸歌詩。  
春天的鳥啊，日日啼，  
不知怎樣咧，睏勿去；  
春天的人呵，好好仔病，  
面肉黃黃咧，無元氣。

### 柒、曲盤創作 寫情寫實

陳君玉轉到博友樂唱片後，製作了李臨秋詞：〈人道〉，陳君玉詞〈風動石〉、〈一心兩岸〉，郭博容詞〈籠中鳥〉，蔡德音詞〈相思夢〉……等，作曲都由邱再福一人包辦；邱再福和鄧雨賢一樣是桃園客籍音樂家，他受過學院音樂教育。〈人道〉也是電影宣傳曲，和兩年前的〈桃花泣血記〉一樣的受歡迎；鄧雨賢、蘇桐、王雲峰、邱再福因之成了當代作曲的「四大金剛」。

〈籠中鳥〉描述囚禁籠中的鳥隻，縱使高貴，其「籠中調」是令人不忍駐聞

的，歌詞如下：

籠中的鳥，嚶嘯跳；  
雪白身軀真妖嬌，  
嘴紅尾又蹺，  
生成一對風流目，  
給人看著魂也消，  
講話足巧妙，  
哎喲！不忍聽你籠中調！

一九三三年成立的「泰平唱片」，雖為日資，由臺籍趙樞馬負責文藝部，他和陳君玉同為「臺灣新文學運動」的健將，所以製作了不少具有文學性的曲盤，將寄情、寫實的「新詩」納為歌詞。

泰平唱片灌錄的作品則有黃得時詞、朱火生曲：〈美麗島〉，陳君玉詞、高金福曲〈三嘆梅雨〉、〈阿小妹啊！〉，趙樞馬詞、施澤民曲〈為情一路〉……等。

〈美麗島〉的歌詞係臺北帝國大學（今臺灣大學）東洋文學科的學生黃得時所作，他是漢學者黃純青的兒子，也是「臺灣文藝聯盟」北部負責人之一，其筆下讚頌「美麗島」的歌詞如下：

你看咧！一、二、三，  
水牛食草過田岸，  
烏鶯娘仔來作伴，  
甲脊頂騎咧看高山。  
美麗島，美麗島，咱臺灣。

〈美麗島〉曾被一九四五年臺籍留日學生當作「烏秋寮寮歌」，所謂「烏秋寮」係留日臺籍學生的宿舍，因盟軍飛機轟炸東京後，導致留學生流離顛沛，大家不得已仰賴曾任東京都廳文官的楊廷謙，暫住於東京目黑白金三光町五二〇番地一座已被毀損的房子，數十名等待搭船歸臺的留學生組織。「烏秋寮」的成員在返臺之前成立了「新生臺灣建設研究會」，準備為臺灣的「新生」奉獻一己之力；後來他們曾創辦「延平大學」，不少人卻不幸因二二八事件、白色恐怖，遭致迫害。〈美麗島〉會被當代的留日學生當作團結力量的頌歌——「烏秋寮寮歌」，無非是因歌詞充滿著鄉土情懷！而且烏秋鳥不懼猛禽的精神，以及喜與水牛為伴的習性，更是他們心中的「表徵」。

流行歌曲以城市社會問題為著眼點的「寫實作品」，該數「泰平唱片」於一九三四年出版的一曲廣受歡迎的〈街頭的流浪〉（失業兄弟），由守真作詞、周玉當譜曲，最貼近當代「無頭路兄弟」的心聲。

景氣一日一日歹，  
生理一日一日害；  
頭家無趁錢，轉去食家己，  
唉唷！唉唷！無頭路的兄弟。

此歌詞分三段，寫盡百業蕭條的無奈，「有心做牛無犁拖，失業兄弟滿滿是」的情形下，不得不「怨天不公平」，畢竟「日時遊街去，暗時暍路邊」的生活，

要向誰抗議？只得藉歌申訴了。

顯然日本殖民當局對於〈街頭的流浪〉（失業兄弟）的歌詞，甚為不滿，當時，日本內務省改正出版法，設立了「曲盤納本制度」，但臺灣並不適行，所以，雖然沒有檢查或審定唱片的條例，但是還是下令禁止〈失業兄弟〉的傳唱；所依循的法令是唱片附帶印刷品——歌詞，有違政令，唱片也隨之不得銷售，〈失業兄弟〉也就成了臺灣第一首被禁唱的臺灣社會寫實歌曲、第一首歌詞單被沒收的臺語流行歌曲。當年，《臺灣日日新報》還以「歌詞不穩曲盤，尙無取締規則，不能沒收，唯禁止齊發賣解說書」加以報導。

其實早在一九三二年，泰平唱片灌錄汪思明〈時局解說——肉彈三勇士〉時，就因被視為有辱皇軍，而被警察傳訊、查扣。

## 捌、狗標勝利 爭奪寶座

一九三四年八月，「臺灣新音樂」史上有一件大事，旅日「臺灣同鄉會」在楊肇嘉的建議下，舉辦一次深具意義的文化活動——「暑期返鄉鄉土訪問音樂會」，這是臺籍音樂家史無前例的第一次合作巡迴演出，由《臺灣新民報》擔任後援，分赴臺北、新竹、臺中、彰化、嘉義、臺南、高雄七個地方，林林總總的西洋樂器，和西方聲樂的美感，讓人於流行歌曲之外，更體認「臺灣新音樂」扎根的重要性。

一九三五年，板橋林本源家族企業之一的日星商事會社特約代理了日本「勝利蓄音器株式會社」在臺業務；「勝利」的商標係以一隻狗蹲在留聲機（電唱機）旁，側著頭聆聽音樂（美國 RCA 公司商標），因之時人稱為「狗標」。「勝利」有意與「古倫美亞」一爭長短，因此也投入了臺灣流行歌曲的製作。

「勝利唱片」聘請畢業於「東京上野音樂學校」（今東京藝術大學前身）的張福興主持文藝部，張福興是臺灣第一位留學學習西洋音樂的人，有「臺灣新音樂之父」之稱，他以「學院」出身，毅然投身流行歌壇，可以說是一件不可思議的事，一直到今天，臺灣的「正統」音樂人士還是不願「屈身」流行歌壇呢！張福興雖僅短短任職了一年，但是他運籌帷幄得宜，加上畢業於「臺灣總督府醫學校」，執迷於民間歌謠蒐錄的「歌人醫師」林清月，也受託擔任歌詞的遴選，使「勝利」開始時就有穩健的規模，而得以和「古倫美亞」在市場上並駕齊驅。

張福興鼓勵年方二十歲的陳達儒進入「勝利」，成了專屬作詞家，也是「勝利」致勝的原因之一，因為他源源不絕的歌詞創作，確是當時的一股「新生」之力！

第一年，「勝利」唱片灌錄的產品有製作研究「京劇」（平劇）的顏龍光寫詞、陳秋霖作曲〈路滑滑〉（由張福興本人編曲），以及趙怪先詞、陳秋霖曲〈海邊風〉，陳君玉詞、蘇桐曲〈半夜調〉、〈月下相褒〉，陳達儒詞、蘇桐曲〈女兒經〉，陳達儒詞、陳秋霖曲〈夜來香〉。

「古倫美亞」本年除了周添旺詞、鄧雨賢曲的〈碎心花〉、〈滿面春風〉、〈南國情花譜〉，以及周添旺詞、黎明曲〈河邊春夢〉，陳君玉詞、鄧雨賢曲〈南風謠〉等，即再沒有什麼流行作品應市了，也就此一蹶不振，讓出了唱片業王座的地位。

一九三五年二月十日，陳君玉、廖漢臣鑒於歌壇從業人員愈來愈多，乃有籌組社團的構想，於是由陳君玉、林清月、廖漢臣、黃得時、高金福擔任「臺灣歌人協會」籌備委員，同年三月三十一日，假臺北市太平町（今延平北路）奧稽沙龍（咖啡廳）三樓舉行成立大會，來自全島南北各地出席會員達五十餘人，會中

選舉陳君玉為議長，並審查組織規則，選舉林清月、詹天馬、陳君玉、廖漢臣、李臨秋、張福興、高金福、王文龍等人為理監事。

議長陳君玉語重心長地提出了臺語流行歌的願景：

「此後流行歌的責任非常重大，為著我們臺灣人的人心美化，為著我們臺灣的人生樂園，必要徹底的加重注意……不要忘記歌謠是人心美化的工具，文化向上的推進機，絕不可粗製濫造，而紊亂文化向上的條律。」

4

「臺灣歌人協會」這個臺灣第一個流行歌壇從業人士的結社組織，因為客觀因素，未能再次聚會，不久即雲消霧散。

張福興雖然奠定了「勝利唱片」的基礎，但他畢竟是學院派的人物，因此無法久留，於翌年即離職，進入教育界，擔任音樂教師，其職務由男歌手王福繼任。一九三六年，「勝利唱片」錦上添花，再發行了不少優秀的作品：

蘇桐曲：〈雙雁影〉、〈日日春〉、〈青春嶺〉；

陳秋霖曲：〈白牡丹〉、〈柳樹影〉；

姚讚福曲：〈窓邊小曲〉、〈心酸酸〉、〈我的青春〉、〈悲戀的酒杯〉、〈天清清〉、〈欲怎樣〉；

林錦隆曲：〈三線路〉、〈那無兄〉、〈心驚驚〉、〈雨中鳥〉；

林禮涵曲：〈送出帆〉；

王福採譜：〈桃花鄉〉、〈何日君再來〉、〈欲怎樣〉；

郭玉蘭曲：〈素心蘭〉。

這些至今依然繞樑不絕的作品，全是陳達儒所作詞。

〈白牡丹〉由「少年家」陳達儒以「單守花園一枝春」、「甘願守乎君插花瓶」、「不願旋枝出牆圍」來形容少女的堅貞，令人聯想到中國白話文學大師胡適〈瓶花詩〉的「只喜歡那折花的人，高興和伊親近。」

〈青春嶺〉是極少數表現活潑、歡愉的臺語流行歌曲之一，陳達儒歌誦男女戀情的可圈可點，儼然成了「大家之作」；他那年才二十出頭，就已經頭角崢嶸，備受各方矚目，成了勝利唱片的臺柱。此後，他的詞作靈思不斷，成了今日大眾傳唱日據時代的「老歌」數量最多者。

此時歌壇的作曲家，「老幹新枝」互有收穫；蘇桐和姚讚福從「古倫美亞」跳槽「勝利」，兩人都成果豐碩：出身廈門華英學院、曾就讀臺灣神學院的姚讚福，他以前的作品常被譏諷是「聖詩」，不過在「勝利」發表〈心酸酸〉和〈悲戀的酒杯〉（一九五〇年代被改填成北京話的〈苦酒滿杯〉，再度風靡全臺）兩曲後，令人刮目相看，歌聲所到之處，人人鼻酸，難怪被大家稱為「新式哭調仔」。

陳秋霖，這位早年只懂得「工尺譜」的民間藝人，先前以創作歌仔戲「新調」為主，也以〈白牡丹〉掙得了作曲界一席之地；他和林錦隆、林禮涵也成了作曲「新秀」。

勝利唱片的銷售，扶搖直上，風行全臺的時候，臺華唱片、文聲唱片、奧稽唱片雖也推出不少作品，然而未能達到分庭抗禮的局面。

這年，一群包括陳君玉、蘇桐、陳水柳、陳秋霖等流行歌曲從業人士，鑒於西洋樂器之長、漢族樂器之短，研議改良傳統樂器，所發明的「新樂器」，頗有

<sup>4</sup> 參見《台北文物》第四卷第二期，1955年8月陳君玉曾撰文將日據時代流行歌作了簡敘；而此句係摘自1934年7月創刊的《先發部隊》雜誌，題目為〈臺灣歌謠的展望〉。

不少創意。

## 玖、軍歌昂唱 臺歌失聲

一九三七年，日本政府蓄意展開侵華戰爭，臺灣殖民當局也開始緊鑼密鼓推行各項高壓政策，一反「文官總督」時代的作風。一九三七年九月第十七任總督小林躋造以武官身分，君臨臺灣後，即以臺灣作為南進基地為施政目標。四月一日，臺灣總督府下令禁止漢文，報紙奉令即日廢止中文欄，只有《興南新報》得延至六月始廢，其他中文雜誌亦相繼廢刊。七月七日，盧溝橋事變爆發，臺灣統治當局對中日事變發表強硬聲明，並向臺灣人民發出戰時警告，更諭毋叢生「非國民之言動」，否則必予嚴懲。許多知識份子囿於箝制，只得在「安身立命」下，以消極態度抗議；唱片業也不復昔時盛況，至此，興盛至極的臺語流行歌壇面臨了山雨欲來的局勢，搖擺在勁風暴雨中。

其後，泰平唱片及博友樂唱片將銷售權轉讓給呂正平，他將商標改稱為日東唱片，禮聘陳君玉主掌文藝部，出品的曲目如下：

陳達儒作詞有：〈鏡中人〉、〈農村曲〉、〈一翦梅〉；〈鏡中人〉由陳秋霖譜曲，〈農村曲〉、〈一翦梅〉則係與蘇桐合作。陳君玉作詞有：〈琵琶春怨〉、〈隔壁兄〉、〈新娘的感情〉、〈日暮山歌〉，除〈日暮山歌〉曲寄〈失業兄弟〉之外，譜曲依序為陳秋霖、蘇桐、鄧雨賢。另有謝如李詞、陳水柳曲〈望香調〉；黃得時詞、林錦隆曲〈田家樂〉；陳君玉詞、尤生發曲〈賣花曲〉等。

李臨秋在日東唱片也未缺席，他與鄧雨賢又合作了膾炙人口的〈四季紅〉（光復後一度被改名「四季謠」），這首男女對唱、細敘四季戀情的好歌，受歡迎的程度，竟然贏過了兩人在古倫美亞時期同為「四季之作」的〈對花〉。

〈農村曲〉係描述當代「作田人」的艱辛生活，訴說了被壓榨的農民心聲，因此和當時一首俚諺：「第一憨，選舉兼運動；第二憨，種甘蔗乎（給）會社磅（秤）……。」同樣流行。「透早就出門」、「炎天赤日頭」、「日頭若落山」，可說是「做田人」的日記，也傳達了農家「日出而作，日入而息」的汗淚付出和生活期待。

一九三八年，陳秋霖在臺北市港町（今貴德街）成立「東亞唱片公司」，交由日本福永唱片場灌製，惟唱盤品質不佳。此年，「東亞唱片」推出了幾首作品：陳達儒詞、陳秋霖曲的〈夜半的酒場〉、〈可憐的青春〉以及〈滿山春色〉；陳君玉詞、姚讚福曲的〈戀愛列車〉、〈終身恨〉。

一九三九年，東亞唱片易名「帝蓄」，這是因為唱盤係改由日本帝蓄唱片廠製作的緣故。本年製作陳達儒詞、陳秋霖曲的〈心嘈嘈〉和陳達儒詞、郭玉蘭曲的〈南京夜曲〉（即今日傳唱的〈南都夜曲〉）。這一年，男歌手吳成家也插足作曲，他譜陳達儒所寫的歌詞〈心茫茫〉、〈阮不知啦〉、〈甚麼號做愛〉、〈港邊惜別〉，都深受好評，也給日據時代的臺語流行歌曲劃下了美麗的「休止符」。因戰爭陰影日益擴大，臺灣成了「南進基地」後，更捲入蕭颯的氣氛之中，殖民政府「以資陶冶時局下之島民情操」推行所謂「新臺灣音樂」，以做為「他日大東亞音樂文化新建設的基礎」，更甚者，不僅臺灣傳統歌樂被禁，「臺灣新音樂」也成禁忌，此後激越、悲壯的「時局歌曲」開始盈身了。

## 拾、時局歌曲 高歌吶喊

一九四一年初，臺灣皇民奉公會正式成立，風聲鶴唳的「皇民化運動」日益喧囂；日本政府爲了逞其「大東亞共榮圈」的「美夢」，除了加速刮奪臺灣的資源外，還要動員臺灣的人力，首先徵用「軍伕」，強迫勞役。爲了宣揚政令，運用了最高宣傳技法，令徐緩、哀怨的流行歌曲調變成了激昂悲壯的進行曲；由霧島昇把〈望春風〉改填了日文歌詞，歌名也變成了〈大地在召喚〉；人人耳熟能詳的〈雨夜花〉和〈月夜愁〉，不久也隨著「改頭換面」，〈雨夜花〉變成〈榮譽的軍伕〉，〈月夜愁〉換爲〈軍伕之妻〉，都是由栗原白也進行改詞，〈榮譽的軍伕〉譯詞裡，真令人難以想像，一個弱女人的〈雨夜花〉，會變成身處戰場的軍伕！

紅色彩帶，榮譽軍伕，  
多麼興奮，日本男兒。  
獻予天皇，我的生命，  
為著國家，不會憐惜。  
進攻敵陣，搖舉軍旗，  
搬運彈藥，戰友跟進！  
寒天露營，夜已深沉；  
夢中浮現，可愛寶貝。  
如要凋謝，必做櫻花；  
我的父親，榮譽軍伕。

「軍伕」在日本軍隊中的位階甚低，軍人、軍馬、軍犬的「位階」都在做勞役的「軍伕」之上，鼓吹臺灣人以當軍伕爲榮，而且以臺灣曲調做宣導，真是「乎人出賣，亦幫人算錢」的不堪之事。殖民當局還加強宣傳，不唱時局歌曲，不搖旗吶喊，會被視爲「非國民」。

鄧雨賢還以「唐崎夜雨」的日本名字，寫了〈鄉土部隊之勇士〉、〈戰場作戰〉、〈真行老鷹〉、〈月昇鼓浪嶼〉等日本歌詞的軍國主義歌曲，真是時代的無奈！

「大東亞戰爭」愈打愈烈，「武運昌隆」的日本帝國皇軍，踏入戰爭泥沼中，愈陷愈深，窘態具現。爲擴充兵源，臺灣由「志願兵」改爲「徵兵制」，於是在統治當局要求「敵愾同仇」下，不僅要「暴支膺懲」而且要驅逐英、美「鬼畜」。學生更被動員歡送那些榮召的戰士，人人一隻小「太陽旗」拚命地搖著，並唱著〈送出徵兵之歌〉，然後吶喊著「萬歲！萬歲！萬萬歲！」李臨秋詞、鄧雨賢曲的〈慰問袋〉以後方婦女縫製小布包袋，內裝慰問品，寄送給戰地夫君，這種「欲寄征衣何處寄」的思懷，和歌詞中「寄去戰地，圍在你肚皮，臨急槍子打不過」之句，有「異曲同工」之處。

李臨秋詞、姚讚福曲的〈送君曲〉，更微妙地傳訴那「肅殺」的氣氛：

送阮夫君欲起行，目屎流落無做聲；  
正手奔旗，倒手牽子，  
我君仔做你去打拚，家內放心免探聽。  
為國盡忠無惜命，從軍出門好名聲；  
正手舉旗，倒手牽子，  
我君仔神明有靈聖，保庇功勞頭一名。  
火車慢慢欲起行，一時心酸味出聲；

正手舉旗，倒手牽子，  
我君仔身體著勇健，家內放心免探聽。

〈軍伕之妻〉(原曲爲〈月夜愁〉)，也是充滿軍國意識的宣傳；「古來征戰幾人回？」島內的婦女，遙想著在海外戰場出生入死的夫君，那句「戰死才歸來」的話，豈不是「可憐無定河邊骨，猶是深閨夢裡人」的咒語嗎？

為著國家，  
光榮徵召，  
遙遠的東中國海，  
啊！過波濤。  
草綠小丘，  
離別姿影，  
你說戰死才歸來，  
啊！永不忘。  
今宵皎明，光如明鏡，  
照著你的身影，  
啊！好思念。  
軍伕之妻，  
日本女性；  
如花凋謝，我不哭泣，  
啊！絕不哭泣。

日本殖民政府驅策臺灣青年赴海外戰場，唱著〈臺灣軍之歌〉的奉召「出征」戰士，他們在碼頭搭船的時刻，內心也許還迴盪幾年前的這首臺灣流行歌曲進入「尾聲」的作品〈港邊惜別〉(陳達儒詞、吳成家曲)呢：

戀愛夢，被人來拆破，  
送君離別啊！港風對面寒，  
真情真愛，父母無開化，  
不知少年啊！熱情的心肝。  
自由夢，被人來所害，  
快樂未透啊！隨時變悲哀。  
港邊惜別，天星像目屎，  
傷心今暝啊！欲來分東西。  
青春夢，被人來打醒，  
美滿春色啊！變成烏陰天，  
港邊海鳥，不知阮分離，  
聲聲句句啊，吟出斷腸詩。

臺灣人被「拆破」的豈止是「戀愛夢」？  
被「所害」的豈止是「自由夢」？  
被「打醒」的豈止是「青春夢」？

太平洋戰爭的戰火燃燒到臺灣來，大家為著保命，躲避盟軍飛機的空襲，紛紛疏散到鄉下，臺灣流行歌曲的製作公司也全都歇業。

一九四三年，從日本返臺的呂泉生，除了進行民謠的採集工作，也將〈六月田水〉、〈丟丟銅仔〉、〈一隻鳥仔哮救救〉編成合唱曲，而且將前二首用於「民族戲劇」——閩雜做為舞臺音樂，在「永樂座」公演，難能可貴；可惜第二天就被迫禁唱了。太平洋戰爭末期，美軍轟炸機對臺灣空襲更加猛烈，重創都會區，斷牆碎瓦，傷亡人數不少，位於臺北城內榮町（今衡陽路）的古倫美亞唱片公司，也在一九四五年五月底的臺北大轟炸中，變成灰燼。日本政府於一九四五年八月投降前的二個月（六月），呂泉生譜出〈搖籃仔歌〉，紓解對疏散在臺中神岡老家的三個月大幼嬰的思念，這首代表「寶島父母心曲」的「搖籃曲」，也暗示著「新生」的開始。

## 結語、老歌心曲 民族之聲

綜觀日據時代臺語流行歌曲主題的表達，似乎以感春怨秋、怨離傷別的「小我」心聲，悵惘和無奈的作品居多，如〈農村曲〉、〈街頭的流浪〉（失業兄弟）之類的社會寫實歌謠，僅占少數。不過，難能可貴的是，這些「老歌」，曲目雖無盈千累萬，且在日據時期流行短暫，卻久蟄人心，進而走入歷史，可以視為臺灣永恆的「文化資產」，稱之為「民族之聲」，亦不為過；我們可以從以下數點來肯定其意義：

其一：在臺灣聲光電化尚在萌芽的一九三〇年代，「臺語流行歌曲」和歌仔戲，可以說是民間娛樂的兩大主流，成了「草根性文化」。雖然戰爭期間，日本政府曾以寓教於歌的宣傳，使所謂軍國主義思想的「進行曲」似乎「改造」了當時的年輕學生，但是終戰後，這些深入人心的歌曲，又久蟄思動了。

其二：創作臺語歌詞，在當時的環境並不容易，因為「漢字」的使用，實有困難，並不能夠隨心應手，當代臺灣新文學作者賴銘煌就曾如此說：「用日文來創作，並非我們所願意；可是坦白說，比起漢文白話文來，日文擁有更豐富的語彙，我們用日文反而更自由地操縱文字與表現文學思想，白話文倒不能也這樣方便。」<sup>5</sup>因此在這種「貧血現象」的創作環境中，這批年輕做詞者，有這麼豐富而且可貴的「方言文學」創作，對保存固有文化，貢獻匪淺，其意義也更在傳統的「歌仔冊」之上。所以應以「臺灣新文學」的詩歌作品視之。

其三：投效臺語流行歌壇的作曲者，有人雖然學習過西洋樂理技巧，但是也有歌仔戲班的民間藝人加入，因此保有偶數拍子即五聲音階與自然小音階等的特有「臺灣民謠風」歌調，其鄉土情愫，濃郁不化。

其四：日據時代臺語流行歌曲，不僅流行於臺灣，傳播範圍也遠及大陸沿岸及東南亞各閩南語系的地區，而且有好幾首作品被譯成或改寫為日語，成了東瀛人士喜愛的歌曲。

其五：不少人將這些「老歌」視為「臺灣民謠」，在嚴謹的學術定義上，雖為訛誤，但不如說是因為大家認同其為「文化資產」而有此見識。

<sup>5</sup> 參見《台北文物》第三卷第二期（1954年），本期主要在探討台灣新文學運動的語文問題，而後數期亦對三〇年代的「文學創作」多所介紹。黃石輝的另一段話也很有意義：「台灣是一個別有天地，在政治關係上不能用中國話來支配，在民族的關係上不能用日本的普通話來支配，所以主張適應台灣的實際生活，建設台灣獨立的文化。」《台北文物》第四卷第一期。