

共調不共款

—日治時期「外來曲台語詞」歌曲現象研究

魏細慈*

摘 要

流行歌曲的興起和發展，與社會脈動息息相關，日治時期台語流行歌曲更是當時人民最貼近真實生活的寫照。由於唱片工業的興起與外來「音素」的影響而蛻變新生，流行歌曲顯示了西方物質文明傳入的軌跡，亦為日治時期的台灣各方思潮匯流之證明，因此可見日本、中國與西洋的曲調，音樂呈現多元樣貌。台灣與世界音樂交融互動，卻又獨具台灣風格，那是日治時期台灣的時代記錄，是臺灣獨一無二的「聲音史書」，吟唱著台灣人民的喜怒悲歡與生命回憶。在這段期間裡，影響台語流行歌之因素眾多，除了物質層面如蓄音器與曲盤設備，皆由日本自西方引進外，關於曲調方面，亦可見外來之影響，如一九三五年由李臨秋作詞、王雲峰作曲的〈無醉不歸〉，即能聽出美國民謠〈Turkey in the straw〉的影子。這類「外來曲台語詞」在日治時期台語流行歌曲裡具一定之數量，其存在亦有時代背景與意義。因此，本文將就此現象，作一爬梳與彙整，並分析其中的意涵與社會背景，討論日治時期台語歌的影響，期能對當時的庶民文化與台語流行歌曲有更深層之認識。

【關鍵詞】

日治時期、台語、流行歌曲、唱片工業、外來曲調

* 國立成功大學臺灣文學研究所碩士生

一、前言

(一) 研究動機與目的

一八九五年的乙未割台事件，台灣進入日本殖民統治時期，也意味著西化與現代化之窗，已勢如破竹般開啓。一九一〇年代蓄音器¹與曲盤唱片傳入台灣，一九二〇年代為宣揚社會運動之理想與凝聚抗日意識等，所創寫之相關運動歌曲，皆成台灣創作歌曲蓬勃發展之基石。如一九二〇年間，謝星樓所撰之〈臺灣議會設置請願歌〉，是台灣第一首社會運動歌曲，其中倡導之自由平等，希望設置議會的請願與對日本殖民政府的抗議，均可見當時之社會脈動與民風訴求。台灣人創作歌，包括社會運動歌曲或臺語流行歌曲等，於一九三〇年代達至鼎盛，堪為台語流行歌曲的第一個黃金時期（1932~1939），此時約值日本殖民統治中期，也可稱台灣民間力最蓬勃時期，亦即印證了流行歌曲的發展軌跡貼近著廣大社會，更是庶民生活的真實寫照²。一九三六年，台灣總督府發佈「台灣蓄音機取締規則」，管理監督臺灣即進口唱片，若審定為「妨害治安、傷風敗俗」之歌詩則禁止販賣與公開歌唱，恐與當時日本逐漸朝軍國擴張主義相關³，並於皇民化時期禁止漢文的使用，甚至將台語歌曲改編成軍國主義歌曲，藉以鼓吹戰爭與皇民化，至此台灣創作流行歌則漸趨邁向沉寂。

在這段期間裡，影響台語流行歌之因素眾多，除了物質層面如蓄音器與曲盤設備，皆由日本自西方引進外，關於曲調方面，亦可見外來之影響，如一九三五年由李臨秋作詞、王雲峰作曲的〈無醉不歸〉，即能聽出美國民謠〈Turkey in the straw〉的影子。然而王雲峰重新編曲詮釋的結果，成功營造出飲酒時歡樂的氣氛，李臨秋亦寫出充滿台灣特色的臺語詞，堪為外來曲調台語歌詞之佳例。這類「外來曲台語詞」⁴在日治時期台語流行歌曲裡具一定之數量，其存在亦有時代背景與意義，如上述〈無醉不歸〉加入〈Turkey in the straw〉的曲調，提升並豐富了整首歌的韻律感與氣氛，也反映當時受到西方音樂影響的現象與飲酒文化。除此之外，回到最根本之層面談起，正因曲調或部份旋律相同帶給閱聽者的熟悉感，新的歌曲得以更快深入民間，有時是參酌原有歌詞或精神翻唱，有時是填入具台灣特色的歌詞，藉著音樂與歌詞的力量，創造屬於當時特有的文化。

筆者在因緣際會下，巧合聽聞 PINKY⁵糖果廣告歌曲，竟與小時候長輩所教的日文兒歌〈桃太郎〉旋律一樣，感到莫名的熟悉，好奇著相同曲調帶來的影響與背後的意義。至研讀日治時期台語歌詩相關資料時亦發現相同現象，乃著手研究「外來曲台語詞」歌曲的資料與其時代意義。並且想要了解台語流行歌的興起受到什麼外來影響？為什麼有些曲調或部份旋律聽起來與其他歌曲相同，詞卻不同？日治時期台語流行歌曲的歌詞有什麼特色？

¹ 即為今日之留聲機。

² 黃信彰，《傳唱臺灣心聲：日據時期的台語流行歌》（臺北：北市文化局，2009），頁 47。

³ 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展（1945~1971）》（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000.07），頁 29。

⁴ 此名稱參照鶴田純〈1950、60 年代「日本曲台語歌」研究〉（台南：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008.06）之論文，概指歌曲之曲調全部或部份，受到外來旋律影響，如日本、中國或西洋，而能明顯聽出和原曲旋律一樣的部份，且台灣再自行創作台語歌詞填入之歌曲稱之。

⁵ 台灣五洲科技廠生物有限公司與日本 FRNENTE 株式會社合資成立的台灣粉紅公司發行的糖果系列，以 PINKY 猴為品牌吉祥物，製作一系列 PINKY 猴的糖果廣告，參見 <http://www.pinky.com.tw/cf.aspx> (2010.7.4)

日治時期之台語流行歌除受西方曲調影響外，亦可見日本與中國曲風的影子，音樂的舞台呈現多元樣貌。台灣與世界音樂交融互動，雖有受外來影響之曲，卻也有只台灣能寫出的台語歌詞，那是只屬於日治時期台灣的時代記錄，是臺灣獨一無二的聲音「史書」，吟唱著日治時期台灣人民的喜怒悲歡與生命回憶。因此，若欲了解日治時期的庶民文化與流行歌曲，關於「外來曲調台語歌」的確有其探討之必要性。

(二) 研究方法與範疇

日治時期台語流行歌曲黃金時期至今已有數十年歷史，許多珍貴的曲盤與歌單，隨著歲月的痕跡侵蝕，早已佚失或不能播放。因此於資料蒐集方面有一定的難度，更無法保證其完整與全面性。本文欲探討之題目為「外來曲台語詞」，曲調為重要選擇依據，然而旋律卻是無法以文字記錄，只能仰賴曲盤與其他週邊資訊。考慮到此情形，本文將以目前已出土的曲盤為主要研究範疇，佐參日治時期之時代背景與生活之研究，以及音樂學、社會學與歌詞等資料，詳細查照對證，探討其中「外來曲台語詞」的現象。

另外，本文亦將參照音樂社會學相關的概念理論，結合音樂與社會，來分析日治時期的台語流行歌曲與「外來曲台語詞」之現象。音樂社會學⁶一般以德國學者 Max Weber(1820—1920)於一九二一年出版的未完成遺稿《音樂的理性與社會學基礎》(Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Music)為較明確起源，而後經過 Th. W. Adorno(1903—1969)與 Kurt Blaukopf(1914—)等學者的理論建構與擴大，成為一門研究音樂與社會之間交互關係的學問，而認為社會是藝術的本源，並主張音樂反映社會⁷。國內李安和教授則指出：

音樂社會學首先必得將人們的音樂經驗視為一種「音樂事實」。而以研究這個「社會事實」的決定因素是什麼。再進一步來探討人們的基本動機與願望，及其所組成的社會音樂團體的結構、功能和行為，並分析人格、社會與文化對音樂之創作，流傳與接受行為的各種作用，以及音樂對於社會文化變遷的影響⁸。

由此可知，流行歌曲不只是一種音樂型態，更為一種與社會密不可分且互動頻繁的文學與文化表現。故而研究流行歌曲，不能僅只針對歌曲與歌詞本身，尚需對該流行之時空背景、受到哪些物質與文化上之影響等社會因素，進行全面性的蒐集與探析。

本文希冀能運用此音樂社會學的概念，作為日治時期台語流行歌曲研究之探照，更專對「外來曲台語詞」之現象進行剖析，從而理解構臺灣如何由多方面因素形塑出別有特色的歌曲，甚或影響他者，以期勾勒出「外來曲台語詞」背後所隱含的意義，並為日治時期台語歌曲的時代版圖，更添風采。

本文以日治時期台語流行歌曲中，和外來曲調相同，卻有台語歌詞之歌曲為研究範疇，探析此現象之緣由與發展，並運用音樂社會學的概念，結合音樂與社

⁶ 社會音樂學之說法參考曾遂今《音樂社會學概論》、黃詩茜《一九三〇年代臺語流行歌曲研究》、黃裕元《戰後台語流行歌曲的發展(1945~1971)》等相關專書與論文。

⁷ 王美珠，〈音樂社會學：一門研究音樂與社會之間交互關係的學問簡介〉，《古典音樂》第 57 期(1996.11)，頁 139-144。

⁸ 李安和，〈從音樂社會學看歌樂〉，《益世雜誌》3 卷 7 期(1983.4)，頁 11。

會因素，理解「外來曲台語詞」背後的意義。本文所稱「外來曲台語詞」，是以鶴田純〈1950、60年代「日本曲台語歌」研究〉⁹之論文為參考，概指歌曲之曲調全部或部份，受到外來旋律影響，如日本、中國或西洋，而能明顯聽出和原曲旋律一樣的部份，且台灣再自行創作台語歌詞填入之歌曲稱之。

本文亦將就外來曲調台語歌詞中，可見之台灣特色與氛圍，作一爬梳與彙整，藉此討論日治時期台語歌對其他國家與戰後的影響，期能於臺灣創作歌曲的歷史意義與社會價值有更深層之認識。

二、台語流行歌曲發展背景

西元 1932 年，時值日治時期的台灣，這首歌正在街頭巷尾傳唱著：「人生相像桃花枝，有時開花有時死，花有春天再開期，人若死去無活時……。」它是電影宣傳歌，也是台灣史上「第一流行的唱片」¹⁰和真正普遍流行並廣受喜愛的台語流行歌，這是〈桃花泣血記〉，更是台語流行歌曲的濫觴¹¹。在此之前，雖已有台語流行歌如〈雪梅思君〉和〈紅鶯之鳴〉曾風靡一時，但依據《臺灣音樂史》，〈桃花泣血記〉為台灣人首次自行編詞創作之流行歌曲¹²，而這台語流行歌曲發展的背後，蘊含著整個社會的脈動與影響，包括物質與精神層面。

因此以下本章將就台語流行歌曲能播放的物質條件，亦即唱片工業的發展與興起，作一爬梳。進而探析歌曲較屬於軟性、精神層面的曲調，曾受何種因素影響，最終孕育出「外來曲台語詞」歌曲的誕生。

（一）唱片工業的興起

台語創作歌曲雖自一九二〇年代，即有為宣揚社會運動之理想與凝聚抗日意識，所創寫之相關運動歌曲，成為台語流行歌曲之前身與基石。然則台語流行歌曲真正的普及與流行，卻與蓄音器的傳入密不可分。

日本於殖民統治台灣期間，持續引進西方近代制度、工業化的技術與設施，如道路與鐵路的興建、改良農業等，更著力輸入西方「摩登」之物。蓄音器，也就是今日所說的留聲機，即為其一。蓄音器最早傳入台灣的年份無法確定，然則在 1898 年 6 月，《台灣日日新報》上即有「但聞其聲而不見其人，所謂蓄音器者，內地多既製作也¹³」的報導，而在 1910 年也出現了台灣史上首次正式的留聲機代理商——株式會社日本蓄音器商會¹⁴，曲盤（即今日所稱之唱片）也在此時引進。不過或許因為價格和經濟的問題，當時並未造成太大的迴響與流行。直到一九三〇年代左右，留聲機和唱片價格在各家公司競爭中下降不少，而當時台灣社會農工業發展興盛，經濟繁榮也成為孕育唱片產業的有利基礎；除此之外，音樂、文學、戲劇等新文化運動，亦帶動唱片業的推展。都市化造就了白領階級以及律師、醫生、畫家、音樂家等行業的人，他們的觀念也較趨近代化、生活習慣亦日

⁹ 鶴田純〈1950、60年代「日本曲台語歌」研究〉（台南：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008.06）。

¹⁰ 陳君玉，〈日據時期台語流行歌概略〉，《台北文物》4卷2期（1955.08），頁22-30。

¹¹ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》（台北：五南圖書，2002），頁139。

¹² 同註11，頁141。

¹³ 林良哲，《日治時期台語流行歌詞之研究》，（台中：國立中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009.07），頁29。

¹⁴ 同註2，頁27。

漸洋化。「玩曲盤」則成爲這些人的高尚時髦嗜好，而大興其道¹⁵。

其後台灣不斷發展曲盤與歌曲的相關商業活動，甚至出現了第一張由台語灌錄的曲盤和首度的錄音工程，更因古倫美亞唱片公司的開拓與〈桃花泣血記〉的空前流行等因素，造就了台灣流行歌曲第一個黃金時代。台灣也從本爲日本帝國商業的消費市場之一，至發展自身的有聲事業，最終被納入全球結構的唱片工業之中¹⁶。

綜前所言，台灣台語流行歌曲的誕生與流行，與留聲機、唱片、電影這些西化或曰現代化之物的引進極有關聯。而留聲機的大眾化，是流行歌曲蓬勃發展的最重要基礎，此亦爲西方資本主義一種的擴張，也讓音樂被商業化。因此或可言，台語流行歌曲的出現，也是受到自日本或曰西方的影響方才誕生，更與唱片工業的興起密切相關。

（二）外來「音素」的影響

除卻上述物質層面的影響，外來因素對台語流行歌曲的影響還有其他層面，比如曲調，即爲一佳例。台語流行歌曲的曲調除了受到傳統民謠、平劇、傳統音樂，如歌仔戲及其中的哭調仔等作用之外，西方音樂知識、樂器和技巧的輸入，亦使台語流行歌曲更爲豐美瑰麗。

西方音樂對台語流行歌曲的影響，可以概分爲音樂人才的栽培，與音樂內涵的改變兩部份。前者如教會、師範學校出身的創作人，像台灣神學院的姚讚福，就讀師範學校者如張福興、鄧雨賢，皆曾受過西樂的薰陶。《台灣的音樂與音樂家》書中曾云：

由於日治時期，日人在台逐漸建立起教育體制，各級學校普遍重視音樂課程，其中以師範學校爲中心，有系統的使西樂在台首度呈現多方向之擴展。……西樂因係皆由傳教士傳入，乃伴隨著傳教活動或教會學校的音樂教育而開展¹⁷。

而日本人設立的國語學校(用以培養日語師資)或公學校(漢人讀的小學)也都設有音樂科，教授西洋音樂知識或歌曲¹⁸。另外，更有前往日本留學者，比如創作〈桃花泣血記〉的王雲峰，就是受日本海軍退役樂師岩田好之助的西樂啓蒙，小說家呂赫若也曾經到日本學習聲樂。

由此可知，日治時期西方音樂在台灣因爲教會或教育制度而廣泛拓展，亦從而影響台語流行歌曲創作中音樂的內涵，逐漸孕育成台灣的創作。而除了音樂人才的栽培，這些受過西方音樂教育的創作者以外，創作方法及伴奏樂器亦因此改變，如同楊克隆在〈台灣流行歌曲研究〉一文中寫道：

「台語流行歌曲」的作曲家，雖然在歌曲的創作上，時常吸收台灣傳統音樂的養分，作爲音樂創作的基礎，因而創作了許多富於台灣風味的「台語流行歌曲」；但是，畢竟這些作曲家們大都接受「西樂」教育，因此，在創

¹⁵ 林旻誼，《摩登時代的音樂生活：日治時期公學校唱歌教育與唱片產業之探討》，（台北：國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所，2008），文化資源經典講座暨研究生學術研討會論文，頁11。

¹⁶ 同註15。

¹⁷ 林瑛琪，《台灣的音樂與音樂家》（台北：台灣書坊，2010），頁128。

¹⁸ 陳郁秀，《臺灣音樂閱覽》（台北：玉山社，1997），頁149。

作「台語流行歌曲」時，也難免受到「西樂」的創作理論、方法和美學思潮等的影響，使「台語流行歌曲」大多蘊藏著豐富的「西樂」質素¹⁹。

楊克隆也舉了音樂學者陳碧娟的研究為例。陳碧娟發現大部分日治時期的台語流行歌曲都有十一度音域，在她研究的日治時代歌曲中，其間屬八度音域者，只有〈雨夜花〉一首，可見專就音域而言，台語流行歌曲已與傳統民歌大不相同，而較類似於西洋音樂。

簡而言之，日治時期的台語流行歌受到西方音樂影響甚大，無論就音樂人才的栽培與音樂內涵的改變而言，皆可見其作用。台語流行歌曲中的確有外來音素的存在，除了受過西式教育的創作人才外，創作方法及伴奏樂器亦為之改變。外來之影響不只從物質上引進變化，諸如蓄音器、曲盤、唱片工業背後資本主義與社會的推動，更從精神上逐漸滲透，例如音樂內涵與曲調，而將台灣之台語流行歌發展推上一個黃金的年代。

(三)「外來曲台語詞」歌曲的誕生

外因唱片工業的興起，台語流行歌曲物質條件成熟，內因外來「音素」的影響，台灣古倫美亞唱片在1932年左右，開始嘗試新的作法。在此之前雖已有蓄音器與些許曲盤的發行，但大都是台灣本土戲曲的唱片，如歌仔戲與南管北管等，製作台語流行歌仍聞所未聞，創作路線該往何處去，亦無前例可循。

古倫美亞唱片公司的負責人柏野正二郎於是從歌詞下手，渴望呈現一些不一樣的東西，以造成流行。幾經嘗試後，以「淺顯易懂」為大方向。日治時期曾任作詞家的陳君玉在〈日據時期台語流行歌概略〉中說：

他（柏野）知道，要在台灣擴大唱片的銷路，非灌製台語片不可。……初期曾委託過舊詩人作詞，可是所作來的詞，把它唸給公司裏的職員聽，不但都聽不懂，給他們讀亦不能十分明白。原因是太深了，不是舊學有素的人是不懂的。……因此他不得不另換了方向，在老詩人以外，去發見他所需要的作詞家，條件是不要深奧的描寫，只要淺顯易懂的就可以²⁰。

因此招來了不少對作流行歌有興趣的人，開始創作台語流行歌詞。也才有後來〈桃花泣血記〉的盛行。

於是，柏野請來演唱歌仔戲的歌手劉清香（藝名純純），開始灌錄翻唱日本電影主題曲的唱盤，像是〈燒酒是淚也是吐氣〉，日本名是〈酒は泪か溜息か〉，以及替上海來的電影宣傳而唱〈桃花泣血記〉等等。同年，古倫美亞唱片亦發行〈青春怨〉，此曲採用中國當時之流行歌〈毛毛雨〉的旋律。

由詹天馬填詞，王雲峰譜曲的〈桃花泣血記〉，原為宣傳電影而作，因此可見歌詞中出現「結果發生啥代誌，請看桃花泣血記」的字句，吸引觀眾聽了這首歌以後興起想去觀賞電影的慾望。而後卻成為台灣史上第一首獲得廣大喜愛並真正達到普遍流行程度的台語流行歌曲，隨著此曲的受歡迎，曲盤才逐漸成了隨處均可購得的熱門商品。

¹⁹ 楊克隆，〈台灣流行歌曲研究〉見〈第參章 日治時期台語流行歌曲與社會環境〉

<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/i/iunn-khek-liong/sek-su/03-jit-ki-sia-hoe.htm>(2010.7.6)，後再寫為《臺灣流行歌曲與文化環境變遷研究》(台北：臺灣師大國文研究所碩士論文，1998.07)。

²⁰ 同註 10，頁 23-24。

由上可知，「外來曲台語詞」乃是台語歌初期的嘗試之一，無論是為電影宣傳而翻唱日本曲，填入台語歌詞，或採中國流行歌之旋律填詞，甚至自行作曲創作，皆為台語流行歌重要之一步，也需歷經外在唱片工業與內在音樂環境演變，種種要素成熟，「外來曲台語詞」歌曲方才誕生。

三、「外來曲台語詞」裡的台灣風格

當外部唱片工業與內部音樂質素，以及整體社會環境皆臻成熟，「外來曲台語詞」的現象於焉誕生。然而，這樣類型的歌曲代表的意義、相同曲調的來源、與原曲不同之處以及歌詞是否具台灣特色等議題的探問亦隨之而來。因此，本節將著重於分析「外來曲台語詞」中歌詞的詮釋，並比較與原曲的差異，討論其背後的意義。

整體而言，曲調的影響來源可概分為日本曲調、中國曲調與西洋曲調等部份，以下將針對此三項，就目前已出土，且歌詞、旋律資料較為完整容易取得之歌為例，分析討論「外來曲台語詞」中的內涵與台灣風格。

(一) 日本曲台語詞

日治時期台語流行歌中，擁有相同日本曲調，卻歌詞不同的歌曲並不多見。目前已出土資料僅發現編號 80171²¹〈燒酒是淚也是吐氣〉，由日本人古賀正男作曲、張雲山人作台語詞，演唱者為純純。還有編號 80185〈That's ok〉及其背面〈去了的夜曲〉這三首，皆為古倫美亞唱片發行。可能因為這種類型的台語歌是負責人柏野初期的嘗試之一，而後台灣盛行自己創作歌曲與歌詞的緣故，因而數量不多，且多為 1932 年之作。亦可能受限於曲盤與出土資料，比對相同曲調亦需找到當年原曲更加困難之故，筆者只能就這三首中，挑選〈That's ok〉作細部分析，其原因之一為此首之曲盤與原曲皆已出土，其二為原日文歌詞皆可找到，雖台語歌詞部份只有第一節(即歌詞的第一部分)，然則亦能做一對照。

古倫美亞唱片編號 80185〈That's ok〉為 1932 年發行，作曲者為奧山貞吉，多峨古素一作日文詞，河原喜久惠演唱。日文版原曲是 1930 年一部無聲電影的主題曲，曲盤在 1930 年 5 月前後開始發行²²，是當時頗熱賣的歌曲。曲盤上印著〈That's ok〉的日文片假名，特殊的是下方還以括號註明英文(That's ok)，並且將昭和年間的流行語 OK 與 That's OK，當作曲名與歌詞，甚至成為副歌，重複出現。就此現象而言，多少反映了日本當時 OK 這個英文辭彙，甚而是對英文流行與喜愛的程度。

台語版歌詞則為方萬全所譯，由純純演唱。基本旋律與日文原曲相同，方萬全亦註明是譯詞而非作詞，可知與日文原詞應相差不遠。受限於歌詞與翻譯問題，以下將只列出日文與台語歌詞的第一節作對照。

²¹ 此為台灣古倫美亞唱片公司之唱片編號，唱片公司發行曲盤時皆會依據發行先後編列編號，各家有不同編號方式，如勝利唱片為 F1001 等，由此可知發行的公司與發行順序。

²² 資料與歌詞參見桃花開出春風部落格〈That's OK……〉一文，網址如下：
<http://blog.sina.com.tw/davide/article.php?pbid=28994&entryid=517966> (2010.7.9)

〈That's ok〉 多峨古素一詞／方金全譯詞／奧山貞吉曲／純純演唱／1932年

台語版歌詞	日文版歌詞	日文版歌詞之翻譯 ²³
一日若無相見 心頭又再酸	だって逢わずにゃ い られない	不見面的話，
每日想欲見你 實在甘苦代	思い出てる ふたり なら	就會想念，這是我們兩 人之間的關係。
兩人有相意愛 無在有姻 緣？	明日という日も 待ち かねる	連明天一天也等不及
自從你放了□□ □□實 在苦中來	そんな心で 別れまし よう	(用)這種心情 我們說 再見了
好啦 □□啦 現在咱發 誓	いいのね いいのね 誓ってね	可以吧 可以吧 請你發 誓吧
OK, OK, That's OK……	OK, OK, That's OK……	OK, OK, That's OK……

日文版的歌詞總共有四葩²⁴，大意是在敘述一對男女的愛情。女方帶著思念與期待卻又不安的心情，希望男方能給予承諾並發誓，而每一葩歌詞的最後皆為男方說著「OK, OK, That's OK……」，表示沒問題，然而重覆四次的「請你發誓」和「OK」，隱約透露女方渴望承諾的心情，而男方只機械性的做出一樣的回答，而讓整首歌營造出一種特殊的男女對唱方式，戀愛時的情緒表露無遺。



歌手純純 圖片來源：《傳唱臺灣心聲：日據時期的台語流行歌》²⁵

而台語版註明譯詞，也就是將日文版翻譯過來，因此除卻旋律相同，歌詞大意亦應為相同。此處雖只能以第一葩的歌詞做比較，仍可看出台語版歌詞中的台灣風格，例如「心頭又再酸」和「實在甘苦代」都是屬於台語的表達方式，並非從日文生硬的直接翻譯，配合著純純的歌聲，為心頭酸的感覺作了極佳的詮釋。另外，也可從台語歌詞中看出台灣特有的思考方式，例如「無在有姻緣」這句，即呈現出台灣「有緣無份」與「宿命」的慣有思想，即使兩相意愛也要懷疑有沒有緣份，似乎認為如果沒有緣份也無濟於事，一切操之在上天的感覺。相較於日語版較為平鋪直敘的表達方式，稍有不同，並且日文版還在第四葩歌詞中唱出「沒有目標期望的世間只有一個確定的事，就是我們兩人的戀情」這樣的想法，

²³日文歌詞的翻譯曾請教來自日本的孫太太與擔任過糖廠中日文翻譯的員工林先生，前者為筆者之鄰居與母親之朋友，後者為祖父之友人，現年約八十五歲，其少年時期即約在一九三〇年代，故具日治時代背景。最後譯得之歌詞亦請成功大學歷史所博士班學生-杉森藍修改核對，特此感謝。

²⁴全部四葩的日文翻譯詳見附錄。

²⁵同註2，頁156。

與台語版尚在疑慮彼此有無姻緣的思想，確有不同之處。

然則，日語版與台語版亦存在相同之處，即在四葩歌詞的最末皆為男方唱著「OK, OK, That's OK……」，台語版並未將之翻譯成台語，原因可能是為保留英語的陌生化效果與產生新鮮感，另一原因可能也是英語在台灣尚普及可接受。以《台灣日日新報》為例，其實早在 1900 年，OK 這個英語詞彙即出現在報紙上，而 1931 年，也就是昭和六年左右，還曾為一個新竹歌踊團的團名——OK 舞踊團。其後於 1936 至 1938 年，在整個一九三〇年代都可以在報紙上看到 OK 的蹤跡。因此這或可為 OK 流行的現象之一。

(二) 中國曲台語詞

除了上述日本曲台語詞之例，當時亦有中國曲台語詞之傾向，如幼良翻唱來自廈門的國慶調〈雪梅思君〉與林氏好翻唱中國古曲〈蘇武牧羊〉改編的〈紅鶯之鳴〉等，其中 1932 年發行的〈青春怨〉更為一指標性的範例。

翻唱自中國第一首流行歌曲〈毛毛雨〉，〈青春怨〉是古倫美亞公司嘗試創新的作品，詞不詳，曲註明由黎錦輝所作，由愛卿與省三演唱，因全曲篇幅較長，因此乃同時以正面和反面進行灌錄，分為上下以作區別，這種發行法常見於歌仔戲等，之後的流行歌則較少採取²⁶。以下將分別列出原曲〈毛毛雨〉與〈青春怨〉之歌詞²⁷，以作分析對照。

〈毛毛雨〉頭段 黎錦輝詞/曲／黎明暉唱／1927 年	〈青春怨〉上 不詳詞／黎錦輝曲／愛卿、省三演唱／1932 年
毛毛雨 下個不停 微微風 吹個不停	人生相似一孤舟 朝朝暮暮水上游
微風細雨柳青青 哎喲喲 柳青青	孤舟破了擱再補 人若死了萬事休
小親親不要你的金 小親親不要你的銀	月白風清欲斷腸 無限悲秋在心中
奴奴呀只要你的心 哎喲喲 你的心	戀愛第一情為重 造物弄人大可傷
毛毛雨 不要盡為難 微微風 不要盡麻煩	花前月下流目屎 青春過了不再來
雨打風吹行路難 哎喲喲 行路難	禮教束縛上界害 壓迫子兒不應該
年輕的郎太陽剛出山 年輕的姐荷花剛展瓣	天公真正創治人 新舊思想無相同
莫等花殘日落山 哎喲喲 日落山	有人全無想別項 子兒愛嫁有錢人

由黎錦輝作曲，黎明暉演唱的〈毛毛雨〉，發行於 1927 年的上海。黎錦輝本為推行白話文國語運動而到上海，但卻成為中國流行歌曲的開創者。從 1922 年創建明月音樂社開始，至 1930 年成為中國流行歌曲和幾代歌星的搖籃，亦為流行歌曲創作和歌舞演出的先驅。黎明暉主張新音樂與新文學運動攜手共進，於是創作大量兒童歌劇、歌舞以及歌曲，文字大都通俗易懂，音樂明快生動。²⁸因此這首〈毛毛雨〉也帶有這般風格，曲風輕快愉悅，以女方的角度演唱，配合黎明

²⁶ 同註 2，頁 40。

²⁷ 歌詞參考 <http://www.songtaste.com/song/204861/> (2010.7.4)與註 2，頁 39。

²⁸ 參考網站 <http://www.songtaste.com/song/204861/> (2010.7.4)

暉嬌甜的嗓音，營造出像在打情罵俏的氛圍。歌詞亦使用較淺白的話語，例如「小親親」、「哎喲喲」這些，並且使用許多西洋的樂器伴奏。發行後風行一時，街頭巷尾皆可聽聞，《傳唱台灣心聲》一書更以「被稱為中國第一首流行歌，是一首頗具世代更新意義的歌曲²⁹」稱之，亦反映 1930 年的上海社會風潮。

而後台灣古倫美亞公司以相同旋律，重新填台語歌詞，由愛卿和省三男女合唱〈青春怨〉，卻明顯的表現出不同曲風，因為〈青春怨〉將節奏放慢，改以傳統漢樂伴奏。歌詞內容同樣是戀愛的類型，相較〈毛毛雨〉較為直接口語的歌詞，請把握年輕的歲月與「莫等花殘日落山」等，且由女方唱著「只要你的心」，台語版的〈青春怨〉卻呈現欲對抗整個社會禮教，想掙脫束縛與批判「子兒愛嫁有錢人」而提倡自由戀愛，兩者表現極大差異。

在一九二〇到一九三〇年代，亦正當西方思想影響台灣之時，自由戀愛的思想也於焉傳播，尤其是曾受過現代化教育的年輕男女，對傳統式的婚姻常心生排斥，追求自由戀愛的風氣頗盛。如台南運河從 1926 年開通到整個一九三〇年代之間，曾有為數不少的民眾跳河自殺，而且很多皆因感情問題，像是遇見父母反對、社會不容等問題，就男女雙雙相約殉情自殺，或是女性投河自盡，此類報導層出不窮。例如 1933 年的《台灣日日新報》報導：

去十七日。朝三時許。台南運河船塢……又有男女。互抱投河。企圖情死情事。……兩相歡洽。約共白頭不得如願。乃相邀情死。以遂所期。然竟得獲救³⁰。

可見為情而死之事，時有耳聞，甚為常見。因此在自由戀愛蔚為重要風潮話題的一九三〇年代，流行歌亦不免追隨倡導，例如 1932 年的〈桃花泣血記〉歌詞即提到「文明社會新時代，戀愛自由才應該，階級拘束是有害，婚姻制度著大改」。

綜上而論，〈青春怨〉歌詞裡提倡的「戀愛第一情為重」、「真情結婚永遠好／家庭永久無風波」、與「禮教束縛上界害／壓迫子兒不應該」，也正反映當時代的心聲，追求戀愛風氣的想望。

除此之外，若就唱音而言，〈青春怨〉的台語歌詞其實呈現文言音和白話音交雜的現象，如歌詞前段「人生相似一孤舟」以文言音唱之，其後「破了攔再捕」、「人若死了」卻是白話音為主，這也正是 1932 年台灣處於文言與白話、新與舊交流時期之例証，深具台灣風格。

整體而論，〈青春怨〉一曲主要倡導新觀念，認為應捨棄禮教束縛，提倡男女自由戀愛思想，雖與〈桃花泣血記〉歌詞內容訴求相似，但並非如〈桃花泣血記〉是為了電影宣傳而作。〈青春怨〉的發行表示流行歌市場逐漸有自己的思考方向和價值觀，而且這個旋律運用當時中國第一首流行歌〈毛毛雨〉編寫填詞，亦顯示當時中國流行樂壇也影響著台灣的歌壇³¹。

（三）西洋曲台語詞

日治時期台語歌西樂質素豐富，西洋曲台語詞的歌曲亦曾風行一時，如巧妙

²⁹ 同註 2，頁 40。

³⁰ 作者不詳，〈台南運河 本島人男女 情死遇救〉，《台灣日日新報》，1933.3.19。參見國立成功大學電子資源，《台灣日日新報》漢珍/YUMANI 清晰電子版。

³¹ 同註 2，頁 40。

融入全球知名曲調〈團結團結就是力量〉於尾奏中的〈我的青春〉³²，即利用似曾相識的熟悉感營造青春的朝氣。而由李臨秋作詞的〈無醉不歸〉亦為運用西洋曲調再造歡樂氣氛的例子。以下將以〈無醉不歸〉為例，列出〈無醉不歸〉間奏利用的原曲〈Turkey in the straw〉及〈無醉不歸〉歌詞，兩相對照並詮釋意義。

〈Turkey in the straw〉原為美國民謠，是十九世紀早期流行於美國的一首民歌，初時只有樂器聲，並無歌詞。約在 1820 至 30 年間，開始用於表演，而第一位幫這首民歌填上歌詞的是 1861 年的 Dan Bryant，最初的歌詞如下：

Turkey in the straw, turkey in the hay
Turkey in the straw, turkey in the hay
Roll them up and twist them up
a high tuck a-haw
And twist them up a tune called
Turkey in the Straw³³

其中 straw 是稻草與麥桿的意思，hay 則為乾草，全曲即在敘述稻草堆裡不斷逃竄的火雞與乾草的情形，曲風輕快活潑。從歌詞中可見美國特有的文化，如 turkey 是火雞，為美國的原生種動物，也有關於火雞的典故，比如說在感恩節的時候吃火雞。另外，像 straw 與 hay，稻草堆與乾草的歌詞，也能夠看出美國當時盛行農業的時空背景，呈現美國歷史與文化。

至於〈無醉不歸〉則是利用這樣愉悅的曲調，描述飲酒樂事，其歌詞³⁴如下：

〈無醉不歸〉李臨秋詞／王雲峰曲／張傳明唱 1935 年

酒味嗅著真正香	酒味嗅著真正香
嗅著骨頭齊輕鬆	害阮世事攏齊放
千乾能曉顧此項	呵哈哈 呵哈哈
不免驚怕面會紅	大家相招飲伊茫
呵哈哈 呵哈哈	呵哈哈哈哈哈
真是逍遙極樂界	真是逍遙極樂界
朋友叫來坐歸排	飲酒元是爽快代
齊齊乾盃正氣概	呵哈哈 呵哈哈
興高氣發好利害	憂愁悲哀不敢來
呵哈哈 呵哈哈	呵哈哈哈哈哈

宛然親像水道水	宛然親像水道水
將瓶杆來闖在嘴	頓滾伸直無停息
斤俗無醉是不歸	呵哈哈 呵哈哈
戶定若不搬轉位	若無韃著半天飛
呵哈哈 呵哈哈	呵哈哈哈哈哈

將〈Turkey in the straw〉的曲調穿插在間奏中，編曲者王雲峰的重新詮釋，填上富有台灣風味的詞，頗具新意。王雲峰曾經留學日本，也曾任指揮和組過永

³² 同註 2，頁 178。

³³ 參見 http://en.wikipedia.org/wiki/Turkey_in_the_Straw (2010.7.4)

³⁴ 同註 2，頁 107。

樂管絃樂團，對西洋音樂的知識應不陌生，甚至能流利運用。〈無醉不歸〉並非整首皆使用外來曲調，如同〈That's OK〉和〈青春怨〉，而是加以改編穿插運用，反而別具特色，並渲染出輕快歡樂的氣氛。

作詞者李臨秋以擅長描寫女性的心情，如〈望春風〉而聞名歌壇，但其亦為酒國豪傑，最愛飲士林酒廠的紅露酒³⁵。這首〈無醉不歸〉，也有人稱做〈不醉不歸〉即生動描寫李臨秋的喝酒心情。李臨秋和王雲峰本就是一對酒友，經常一起喝酒，討論製作流行歌的事宜。這首〈無醉不歸〉的歌詞恰好是兩人的寫照，說不定更還是他們酒後的醉態，透過歌詞以逗趣手法呈現³⁶。從一開始重複兩次的「酒味嗅著真正香／酒味嗅著真正香」，傳達出一種強調的效果，連光是聞酒味，也能讓「骨頭就齊輕鬆／害阮世事攏齊放」，接著連續的「呵哈哈」，像邀請眾人一起喝，傳達豪邁飲酒之感，甚至說「飲酒元是爽快代」並且還將「瓶杆來闖在嘴／頓滾伸直無停息」。



作詞者李臨秋 圖片來源:《李臨秋與望春風的年代》³⁷

整體而言，歌詞的分三個層次營造喝酒一事，如起始「嗅著骨頭齊輕鬆」先是嗅聞，再乾杯「齊齊乾盃正氣概」，而至後面喝多了，就「將瓶杆來闖在嘴」，以酒瓶就口直接灌飲，到最後就踢到戶定，也就是門檻，認為「戶定若不搬轉位／若無韃著半天飛」，竟覺得門檻會飛起來，而非自己踢到門檻會跌倒，這種想法彷彿真如同酒已暢飲數升的醉漢一般，富誇飾手法，卻十分生動且對於與朋友歡快飲酒的描寫透徹逗趣。其間奏穿插〈Turkey in the straw〉的曲調更成功營造樂愛飲酒的氛圍，當然「憂愁悲哀不敢來」。

全曲無論是作詞還是編曲，皆明快傳達出無醉不歸的氣氛，而且相較於〈That's OK〉和〈青春怨〉整首參照外來旋律的編曲，〈無醉不歸〉的運用方式更顯巧妙，只運用間奏穿插〈Turkey in the straw〉在其中，即以此熟悉韻律，使人愉悅。歌詞中亦能看見台灣的特色和歷史，像是台語特殊用法「戶定」和日治時期即有的「水道水」，甚至是飲酒文化，都是為當時的台灣留下動聽的史冊。

不過，其實美國這首民謠不只影響台灣，亦影響到日本，變成〈のぞかれた花嫁〉，由古賀政男作曲，玉川映二作詞，杉狂兒演唱。然則，值得一提的是，〈無醉不歸〉和〈のぞかれた花嫁〉發行的時間都差不多，皆在1935年左右，此亦為台灣和日本的流行文化幾乎是零時差，並且都受到西洋音樂影響的證明。如同黃信彰所言，這是「台灣庶民文化與國際接軌的一項例證」³⁸。

(四) 從「外來曲台語詞」現象見日治時期的社會與變遷

³⁵ 鄭恆隆、郭麗娟，《台灣歌謠臉譜》（台北：玉山社，2002），頁98。

³⁶ 同註13，頁173。

³⁷ 黃信彰，《李臨秋與望春風的年代》（台北：北市文獻會，2009），頁32。

³⁸ 同註2，頁107。

日治時期台灣流行歌曲中，存在著「外來曲台語詞」的現象，如前所言，已分別以來自日本曲調的〈That's ok〉、中國曲調的〈青春怨〉和西洋曲調的〈無醉不歸〉等歌曲為例，說明當時日本殖民政府為台灣現代化所帶來的影響：

交通發達，人民的流動性增高。農產品及農產加工品的生產增加，生產力提高，人民日常生活上的消費量也略增。人民的態度開始改變，漸願意採取各種新生活方式。漸多用機械（腳踏車、汽車之類），西醫的人數超過中醫，初等教育也普及³⁹。

現代化的影響並不只在外在物質上，造成蓄音器的引進與唱片工業的興起等，亦拓展至文化、心理與社會層面，而反映在流行歌曲中，如伴奏樂器漸改為西式，曲風的西洋化，甚至是外來曲調台語詞的現象，皆為一種變遷的軌跡。

而就「外來曲台語詞」歌曲中，採用外來曲調的方式，也可看出台灣流行歌曲前進的腳步。從 1932 年〈That's ok〉明顯與日語原曲相差不遠的編曲，到稍後的〈青春怨〉，以較慢的節奏和傳統漢樂伴奏的方式，創造和中國原曲〈毛毛雨〉甚為不同的曲風。而 1935 年的〈無醉不歸〉已可見台灣與西方曲調〈Turkey in the straw〉巧妙融合，並且能靈活運用，加以創新的佳例。這一路台灣本土與外來音素的融合痕跡，亦可從「外來曲台語詞」歌曲的演變中窺得一二。

另外，歌曲形式也從早期為電影宣傳而做的主題歌〈That's ok〉，進而為台灣自行創作的〈青春怨〉與專屬作曲作詞家創作的〈無醉不歸〉，可見改變。歌詞亦然，雖〈That's ok〉之歌詞為翻唱日本原曲，然就第一葩的「心頭又再酸」與「無在有姻緣」皆能聞台灣風格。而〈青春怨〉中批判「子兒愛嫁有錢人」而反對禮教束縛的想法，反映當時台灣自由戀愛的風潮。〈無醉不歸〉則以「戶定」、「水道水」和飲酒姿態的描摹，為日治時期的台灣飲酒文化，留下一筆歡快豪邁，台灣風格描繪無遺。

總之，不管從採用外來曲調的方式、歌曲發行形式目的、歌詞內容等哪一層面來看，皆得窺見日治時期改變的步伐與台語流行歌曲逐漸融合外來曲調，成為獨一無二的台灣風格，並與世界音樂接軌，而「外來曲台語詞」正是台灣歷史上重要的一環，亦見證著日治時期的台灣。上述說明影響台灣之外來曲調，以下則將討論台灣對外來曲調的影響，亦即台語歌的輸出與變遷。

四、另一種混血—台語歌的輸出與變遷

以上皆論及影響日治時期台語流行歌曲的「外來曲調台語歌」，然則，音樂的流通無所不在，好的音樂並無國界，亦能成為他者的養分。以下將舉〈望春風〉與〈月夜愁〉，說明台語歌成為他者，亦即「台灣曲調日本歌」等例子。

（一）臨秋望見怎樣的春風：不同填詞者釋出不同的望春風

若論日治時期台灣流行歌曲之代表，或許由李臨秋作詞，鄧雨賢作曲的〈望春風〉堪為首選。在 2007 年國家文化總會主辦的「台灣之歌」票選活動中，獲選為日治時期台語歌曲代表的正是〈望春風〉，同時也是當年度人氣票選的第三名，甚至超越許多較為近代的歌曲，由此可見此曲對台灣人的意義與流行，歷久

³⁹ 陳紹馨，《臺灣的人口變遷與社會變遷》（台北：聯經，1992），頁 104。

不衰⁴⁰，甚至幾經傳唱，風靡世界各地如日本、中國與東南亞，影響直至今日。因而產生相同曲調卻因歌詞不同，詮釋亦相異的現象，以下將就 1933 年原由李臨秋作詞的版本，與皇民化時局歌曲、戰後陶喆重新翻唱並改寫等三種〈望春風〉，析論比較之。純純演唱的版本歌詞⁴¹如下：

〈望春風〉李臨秋詞 / 鄧雨賢曲 / 純純唱 1933 年

獨夜無伴守燈下 清風對面吹 十七八歲未出嫁 見著少年家
果然標緻面肉白 誰家人子弟 想要問伊驚呆勢 心內彈琵琶
思欲郎君作尪婿 意愛在心裡 等何時君來採 青春花當開
忽聽外頭有人來 開門該看覓 月老笑阮憨大獸 被風騙不知

這是鄧雨賢和李臨秋的第一次合作，《台灣思想曲》一書曾如此形容李臨秋：「文筆奇佳，相當有才華」⁴²，將這首描述十七八歲懷春少女的〈望春風〉，那種女性渴望愛情的心聲，詮釋得淋漓盡致。據作詞者所言，創作這首歌是從《西廂記》之詩句「隔牆花影動，疑是玉人來」得到的靈感，也是為「情竇初開，但受傳統束縛的少女，爭取發言權⁴³」，吶喊著「思欲郎君作尪婿 / 意愛在心裡 / 等何時君來採」，但無奈當時女性受禮教束縛，不能當面傾訴愛意，只能期待「少年家」也心有靈犀，才会有「忽聽外頭有人來 / 開門該看覓 / 月老笑阮憨大獸 / 被風騙不知」這樣生動而貼切的畫面，那位獨守燈下、滿心愛意卻羞澀不已的少女形象，躍然紙上。

同樣是鄧雨賢所作之〈望春風〉曲調，至 1938 年由於日本掀起東亞戰爭，其殖民地台灣亦被迫捲入戰事，而出現皇民化時局歌曲，當年甚為流行的望春風即為一例：

〈大地は招く〉越路詩郎詩 / 鄧雨賢曲 / 霧島昇唱 1938 年

亞細亞に狂ふ風も いつしか 止みて 仰ぐ陽に
在亞細亞狂吹的冬風 已停止了 仰望的太陽
五色の旗も照り映えて 青空高くひるがへる
五色旗照耀著 在高高的藍天上飄揚著

果てなき大地萌え出づる 吾等の力今見よと
一望無際的大地萌芽 現在看我們的力量！
緑の野邊に鋤とれば うれしや土もほ、えみぬ
在綠色的原野拿起鋤頭 很開心的 土地也微笑起來

伸び行く國の若人と 生れし甲斐にこのかろだ
出生在正在成長的國家的年輕人之意義
御國に捧げいざ行かん 大地は招く氣は勇む
將這個身體奉獻給國家 大地在召喚 勇氣振奮⁴⁴

⁴⁰ 參照國家文化總會網站 <http://www.ncatw.org.tw/portal/PortalHome.asp>(2010.9.30)及黃信彰《李臨秋與望春風的年代》(台北：北市文獻會，2009)，頁 76。

⁴¹ 歌詞參考黃信彰《李臨秋與望春風的年代》(台北：北市文獻會，2009)，頁 72。

⁴² 劉國煒，《台灣思想曲》(台北：華風文化，1998)，頁 27。

⁴³ 莊永明、孫德銘《臺灣歌謠鄉土情》(台北：台灣店，1994)，頁 145。

⁴⁴ 日文歌詞參考《李臨秋與望春風的年代》頁 82，莊永明與徐登芳提供者的歌單。翻譯之歌詞

旋律基本無異，但將原本節奏加快，並強調如行進曲般的步調，營造出雄壯輕快之感。歌詞主要在鼓舞年輕人勇於貢獻力量，投入戰局，並以大地在召喚為歌名。從「亞細亞」、「五色旗」、「御國」等歌詞能看見當時戰爭之景況與訴求，為了「尊敬而偉大的國家」應當義無反顧奉獻自己的身體，而巧妙的欲將台灣人民也納入皇國精神的榮譽感中。像是同樣由李臨秋作詞的〈送君曲〉中「為國盡忠無惜命」，那喊三聲「萬歲」的精神，為斯時日本殖民政策忠實的留下紀錄。

而至戰後，華語歌手陶喆亦曾翻唱這經典歌曲⁴⁵：

〈望春風〉李臨秋/娃娃詞 / 鄧雨賢曲 / 陶喆唱 2007 年

獨夜無伴守燈下	清風對面吹	十七八歲未出嫁	想著少年家
果然標緻面肉白	誰家人子弟	想未問伊驚壞勢	心內彈琵琶
誰說女人心難猜	欠個人來愛	花開當折直需摘	青春最可愛
自己買花自己戴	愛恨多自在	只要人生不重來	何不放开懷
誰說女人心難猜	欠個人來愛	花開當折直需摘	青春最可愛

歌詞第一節雖有些細微處歌詞不同，如「見著」改為「想著」等，但大致採用原詞。第二節之後則為作詞者娃娃重新填詞，仍是一樣的旋律，但以華語演唱。內容精神亦相似，同樣訴說女人思慕與想愛的心情，像是「欠個人來愛」、「花開當折直須摘」等，配合陶喆較為現代 RAP 的曲風，亦可看出較為近代新女性的精神，如「愛恨多自在」、「只要人生不重來 / 何不放开懷」等。融合舊與新、台語與華語，同樣表現女性與青春，陶喆更以相同唱法輕喃著「想著少年家」的心情。整體而言，雖在歌詞意境營造上不及原曲貼切典雅，但因現代流行歌手重新傳唱，使更多年輕人得以認識原曲，體會過往台灣女性的歷史，或可稱得上是賦予〈望春風〉新的生命與意義。

從 1933 年李臨秋筆下的〈望春風〉、1938 年的時局歌曲〈大地は招く〉而至 2007 年陶喆重新唱出的現代〈望春風〉，可見這首日治時期台語流行歌曲的變更與歷久卻仍受歡迎，其關鍵或可歸因於李臨秋先生的詞描繪女性心聲動人而深刻，貼近每個時代，才被日本政府有意改為時局歌。其用字更是精妙，如同以「心內彈琵琶」比喻少女忐忑的心情，還有「等何時君來採 / 青春花當開」的運用，相較近代作詞者娃娃直接白描「花開當折直需摘 / 青春最可愛」，更多了份含蓄雅致的美感，也保留日治時期珍貴的台語語彙如「標緻」等，實為台灣歷史與歌謠的瑰寶。配合鄧雨賢吟詩般優美的曲調，正如《台灣歌謠鄉土情》所言之「詞以曲傳，曲以詞揚，相得益彰⁴⁶」，也成為台灣傳唱世界歌壇的經典之作。

（二）日治時期台語版：等無人的月夜愁思

與〈望春風〉同樣在 1933 年古倫美亞公司發行的〈月夜愁〉，對於譜曲者鄧雨賢，填詞者周添旺以及演者純純來說，皆為重要代表作，歌詞⁴⁷如下：

〈月夜愁〉周添旺詞 / 鄧雨賢曲 / 純純唱 1933 年

則感謝成功大學台灣文學研究所博士班學長翁柏川與鳳氣至純平協助翻譯。

⁴⁵ 歌詞參見 <http://mojim.com/tw100207x2.htm#5> (2010.9.30)。

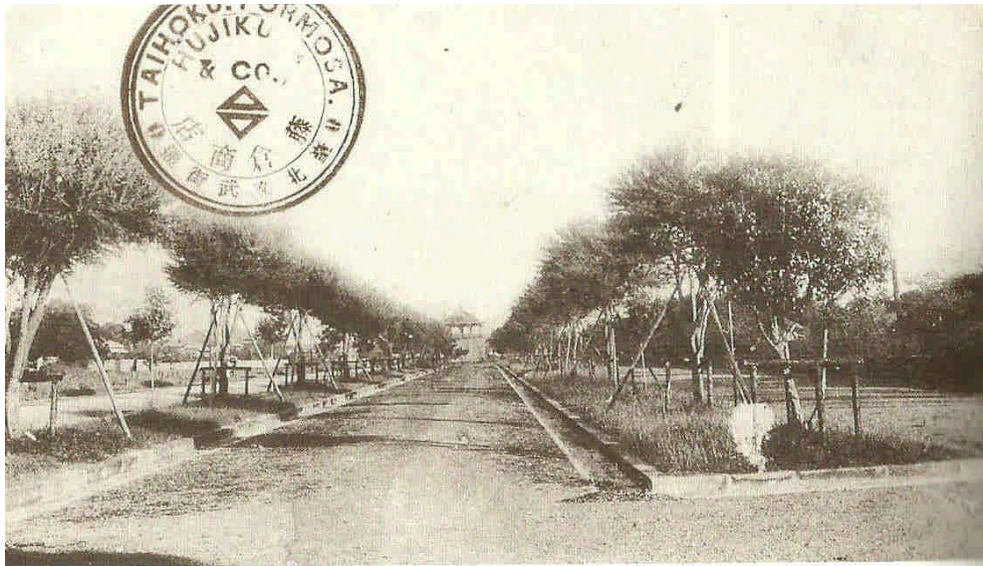
⁴⁶ 莊永明、孫德銘《臺灣歌謠鄉土情》(台北：台灣的店，1994)，頁 145。

⁴⁷ 歌詞參考註 2，頁 113。

月色照在三線路 風吹微微 等待的人那未來
心內真可疑 想昧出彼個人 啊... 怨嘆月暝
敢是註定無緣份 所愛的伊 因和乎阮放昧離
夢中來相見 斷腸詩唱昧止 啊... 憂愁月暝
更深無伴獨相思 秋蟬哀啼 月光所照的樹影
加添阮傷悲 心頭酸目屎滴 啊... 無聊月暝

1933 年剛好是鄧雨賢正式投入台灣歌壇的關鍵期，於此兩三年間他寫出〈跳舞時代〉、〈月夜愁〉、〈琴韻〉、〈望春風〉等歌，廣受好評。若就其一生四大代表作—〈四季紅〉、〈月夜愁〉、〈望春風〉、〈雨夜花〉的曲調結構而言，這首〈月夜愁〉堪為特殊。總共十七小節，有三段，沒有押韻，亦為鄧雨賢作品中唯一用 mi 開頭的歌。第一小節第一拍用四分休止符開始，同樣的節奏在鄧雨賢其他作品像〈碎心花〉和〈一個紅蛋〉也曾出現，如此安排就會讓重音變為「月色照在 三線路 風吹微微 等待的人」，放在句中和句末之作法，延長了句子的尾韻，而在餘韻不絕的情況下使人對下一個樂句的出現有期待心理⁴⁸，如此利用節奏的改變，喚起聽眾期待心理的作法，在當時其他作曲家作品中極為少見，而以一字一音為主，更是鄧雨賢愛用的手法。

配合如此優美的曲調，周添旺亦有佳詞，將羅曼蒂克的月夜，等待愛人不來的微妙情緒，以簡潔數句，細細描摹。情場不如意之人即使在浪漫的月夜也容易觸景傷情，而有「怨嘆月暝」、「憂愁月暝」、「無聊月暝」的表現。整首歌曲在描述久候戀人不來的複雜心情，從「等待的人那未來 / 心內真可疑」、「敢是註定無緣份 / 因和乎阮放昧離」到「心頭酸目屎滴」，完整陳述從失望、懷疑、猶豫、傷悲落淚的心情，堪為戀愛中男女時常面對的心情。這種淡淡的愁思，透過如此的旋律，十分自然的流洩出來，心境上的轉折書寫亦為自然。



三線路 圖片來源:《一九三〇年代的臺灣—台灣的第一次黃金時代》⁴⁹

⁴⁸方淑濤，《日據時代台語創作歌曲之研究:一九三二~一九三九》(台南:國立成功大學藝術研究所碩士論文, 2000.07), 頁 140。

⁴⁹郭明亮, 葉俊麟著《一九三〇年代的臺灣—台灣的第一次黃金時代》(台北:博揚文化, 2004), 頁 80。

另外，歌詞中提及的「三線路」，指的就是當時新建的道路，中間是快車道，兩側是慢車道，在路樹及安全島的區隔下，馬路即成了三線的道路⁵⁰。日治時代最早的「三線路」是今愛國西路，而後才有今中山北路等處，而在車輛稀稀落落的一九三〇年代，「三線路」常成為情人約會的地方。像另有一首 1937 年，陳達儒作詞，林綿隆作曲的《三線路》，也提及此現象，歌詞的內容也相似，皆描寫「等無人」的傷心人⁵¹。而這其實也是一種歷史紀錄，是台灣這個時空與背景下，才有的台灣特色與風格。

（三）戰時日語版：軍伕之妻不哭泣

如此充滿愁思的情歌，在戰時卻為日本人改編成時局戰爭曲，除了因廣受歡迎，改編成軍歌後較能為大眾接受外，根據《傳唱台灣心聲》的說法，應是：

曲首開始便以兩兩成拍的簡單短音符節奏方式行進，這種貫穿全曲的旋律為它帶來緊湊的連接感，……或許，這就是它在戰爭時期引發軍國主義僅僅略作調整，即可佯為軍歌行進曲調的原因吧⁵²。

於是在戰爭如火如荼時期，由栗原白也填日語歌詞，成為〈軍夫之妻〉，以下是其歌詞與翻譯⁵³：

〈軍夫の妻〉栗原白也詞 / 鄧雨賢曲 / 渡邊濱子唱 1938 年

御国の為に 召されて遠く 東シナ海 はるばると おお濤越えて
為了國家 光榮奉召 來到遙遠的東海 阿 越過波濤

緑の丘に 別れし姿 死んで帰ると あの言葉 おお今もなお
綠色的山丘 離別身影 你說戰死才回來 阿 現在仍然這樣

鏡のような 今宵の月に 君よ面影 うつせかし おおしたわしや
今宵月明如鏡 映照出你的身影 阿 好思念

軍夫の妻よ 日本の女 花と散るなら 泣きはせぬ おお泣きはせぬ
軍伕的妻 日本的女性 像花飄散 決不哭泣 阿 決不哭泣

日語版主要描寫的是軍伕的妻子，等待去打仗的丈夫，十分思念的心情，然而就算丈夫戰死沙場，仍覺光榮，決不哭泣。並用「綠色山丘」、「月明如鏡」、「花」，這些景物烘托內心的情感，其實仍頗有韻味，如「御国」，就是當時日本對國家極尊敬的稱呼，而像花飄散，指得應為日本之國花——櫻花，歌詞中處處皆可見填詞者企圖表現效忠日本的思想。

而「軍夫」是日治時期的特殊現象，專指在戰爭時期，台灣人被迫成為打雜的軍伕，與戰士並不相同。雖因戰時人力缺乏，台灣大多數也只能當打雜的軍伕，

⁵⁰ 劉國煒，《台灣思想曲》（台北：華風文化，1998），頁 29。

⁵¹ 莊永明、孫德銘《臺灣歌謠鄉土情》（台北：台灣的歌，1994），頁 205。

⁵² 同註 2，頁 113。

⁵³ 同註 23。

但日本殖民政府仍希望塑造台灣人的榮譽心，於是從多方面著手倡導，時局歌曲的出現即為其一，欲從流行歌曲逐漸滲透心理層面，傳達效忠天皇和日本的精神，甚至催眠軍伕的妻子，即便生前不是日本人，丈夫死後就可成為「日本的女性」，何等光榮。

（四）戰後華語版：無限傷心 情人再見

鄧雨賢創作的〈月夜愁〉曲調，除了被日本人改為時局歌以外，在戰後亦出現新的詮釋，六〇年代由作詞家莊奴重新填詞，成為華語歌曲〈情人再見〉，演唱者中亦包括知名歌手鄧麗君，歌詞⁵⁴如下：

〈情人再見〉莊奴詞 / 鄧雨賢曲 / 鄧麗君唱

相見已晚，又要分手，痴痴相望，默默無言。何時能見？不知那一年，不知那一月，不知那一天，啊！情人再見。

相見時短，離別時長，無限傷心，無限心酸。何時能見？只怕海已枯，只怕石已爛，只怕人已變，啊！情人再見。

如今相見，又要分手，無限傷心，無限苦痛。何時能見？我倆情不變，我倆意不變，我倆心不變，啊！情人再見。

華語版內容同樣為述說愛情，共有三葩，大意为情人之間的分離，不知何時才能再相見悲傷與心酸，最後皆以「啊！情人再見。」作結。歌詞中除了三葩最後皆重複的「情人再見」，也可看見「何時能見」、「不變」、「無限」等同樣詞句出現，並非如此就否定此曲，然則相較於原來台語版本三葩皆有變化的〈月夜愁〉，作詞的功力與造詣明顯不同。

另外，〈情人再見〉的情感表達亦較為平鋪直敘，總是直言「無限傷心」、「又要分手」等，相較〈月夜愁〉描寫景色來襯托心中的悲苦，如「秋蟬哀啼」、「月光所照的樹影」等，後者的手法使那種憂愁的感覺即湧上心頭。而在情緒的營造上，〈月夜愁〉亦較具層次和情境的轉折，從失望、懷疑、猶豫、到傷悲落淚的心情，皆以寥寥數句表達得淋漓盡致，而因心理變化使一樣的月夜有三種不同的情緒呈現。〈情人再見〉則第一葩就「又要分手」，但至最後一葩仍說「又要分手」，反覆再三提的皆為分手離別，較看不出變化和情境營造之轉折。不過，〈情人再見〉也有其特色，像「只怕海已枯，只怕石已爛，只怕人已變」此處，就運用華語的海枯石爛，且歌詞大都四字一句，呈現出華語的特有的「味道」和語言，配合鄧麗君甜淨的歌聲，亦不失為一首動聽歌曲，替〈月夜愁〉作另種不一樣的詮釋，並使得如此佳曲在六〇獲得新生命，傳唱更為遠播。

（五）台灣與世界的匯流

從 1933 年的〈月夜愁〉，至日本戰爭時期的時局歌〈軍夫之妻〉，最後是六〇年代的華語版〈情人再見〉，可看出同樣的曲，卻因為不一樣的詞，竟呈現完全相異之感，歌詞亦反映填詞時的時代背景和背後的意識形態。〈月夜愁〉曲調即為一佳例，也可看出台灣音樂對他者的影響，即便帶著目的或因動聽，而成為時局歌或華語歌曲，日治時期的台語流行歌曲受他者影響著，亦影響著他者。

⁵⁴ 參見 <http://lyrics.dreamnicky.com/singer415-3.html#lyric6>(2010.9.30)。

其實例子尚有同為鄧雨賢作曲、純純演唱、周添旺作詞的〈雨夜花〉，改為〈榮譽的軍夫〉，以及如上所述由李臨秋作詞的〈望春風〉，被日本當局改為〈大地在召喚〉等，成為歌頌征戰的時局歌曲。而除了具目的性的皇民化與殖民戰爭以外，也有自然傳出去之情形，如由姚讚福作曲、陳達儒作詞、秀巒演唱之〈心酸酸〉，在 1936 年發行後造成大熱賣，甚至延燒至日本、南洋和閩南一帶⁵⁵，於是 1939 年亦發行日文版〈心酸酸〉，變成〈南國情懷〉一曲，填詞者和演唱者皆為日本人，由若杉雄太郎填詞，小林千代子演唱，並沿用台灣作曲家姚讚福的原曲，編曲也相似台語版。後來，勝利唱片甚至也利用〈心酸酸〉的旋律，改編成歌劇〈梅花落〉，同樣由秀巒演唱⁵⁶。

另外還有〈對花〉被紅遍東南亞的鶯燕閩劇團改編為〈四季情歌〉和日語版的〈真昼の丘〉、〈滿面春風〉成為日語版〈南海夜曲〉之例，以及眾多影響日本或他者的例子。更有甚者，乃至戰後 1960 年環球唱片灌錄的〈台灣民謠全集〉，內容包括〈月夜愁〉、〈望春風〉等歌，該唱片風靡台灣、日本、菲律賓、馬來西亞等地，頗具影響力且重要。

以上情形皆證明，日治時期的台語流行歌曲，不僅受到日本、中國與西洋的薰陶，相對而言，如《傳唱台灣心聲》一書所言，「中日歌壇也受到台灣的影響，這是不爭的事實」⁵⁷，而世界音樂正因彼此交流、互動、融合並各取所長，方才具創造性且呈現多元樣貌，日治時期的台灣亦身處這萬紫千紅、瑰麗繽紛的世界流行樂壇之中，為一珍貴而獨特的存在，美麗豐饒的歌之寶島。

五、結語

每一個民族擁有自己的歌，自己的音樂，這是真實情感的流露，也是獨一無二，只屬於該民族的聲音歷史。誠如音樂學者李秀琴所言：

每一種音樂有它自己的「語言」，所以「音樂」不等於音樂。它（音樂）一出現，就開始自己現身說法：先從它本身的出生地點、族譜、文化背景、語源，來個簡單的介紹；接著，它會告訴你是誰創作的、年代、風格、它要表現的喜怒哀樂等等一連串的訊息⁵⁸。

從音樂裡，能見其時代的人們之悲喜苦樂與當時的社會文化風貌。而日治時期的台語流行歌的誕生、所使用的語言、流行興盛與沒落，亦皆與社會脈動息息相關。

流行歌曲因唱片工業的興起與外來「音素」的影響而自傳統漢樂蛻變新生，顯示西方物質文明傳入的軌跡，亦為日治時期的台灣各方思潮匯流現象之證明，而台語的運用更反映斯時台灣話文運動，希冀推廣台灣人說的語言為文字之思潮，已悄悄藉著台語流行歌曲的傳唱，漸入民間。日治時期的台語流行歌曲吸收了台灣民謠、傳統漢樂和中國、日本、西洋音樂之精華，受社會風潮之影響，也影響他者，孕育著台灣特有的新音樂與文化。

⁵⁵ 同註 13，頁 117。

⁵⁶ 同註 2，頁 96。

⁵⁷ 同註 2，頁 171。

⁵⁸ 李秀琴，〈音樂——一部有聲的語言、文化歷史〉，《台灣史田野研究通訊》27 期（1993.06），頁 42-46。

運用音樂社會學的概念來看，音樂即反映社會，於此時期應運而生之「外來曲調台語詞」歌曲即得見端倪。如探查其採用外來曲調的方式，由〈That's ok〉全曲旋律幾乎相同、〈青春怨〉稍稍改變節奏、乃至〈無醉不歸〉的巧妙活用，能知台灣音樂的成長與融合，亦呈現一個新舊交替、中西交融的日治時期社會風貌。而歌曲發行形式目的之變革與歌詞中表露之台灣特有詞彙與風俗，例如「無在有姻緣」、「禮教束縛上界害 壓迫子兒不應該」、「戶定」和「水道水」等，也是一種歷史紀錄，相較於原曲歌詞裡的中國、日本與西洋語言文化而言，台語歌詞更具台灣風格。

因此，不應因為存在外來曲調即貶低台語流行歌曲之價值，除卻此現象反映當代社會文化，為一珍貴見證的因素以外，這也是世界音樂都會發生的情形。例如〈Amazing grace〉本是蘇格蘭民謠，流傳至後世才填詞，而〈德國國歌〉本來是奧匈帝國的國歌，為1797年海頓所譜之曲，歌詞內容當然因立場不同而相異極大，曲調卻是相同。諸如此類之例，世界各地之音樂皆有所聞，非只台灣獨為，許多世界名曲也是經過為人不斷傳唱、不斷改寫、不斷編曲寫詞，方才達成「流行」甚至流傳，成為經典。可見音樂的交流與融合，是維持豐沛生命力與創造力的源流，不應以過度負面的角度看待之。即便有借用外來曲調的現象，亦為歷史的一部份，應了解分析其背後之因素，而非一味排斥與貶低台語流行歌曲之價值，而其實詞若寫得好，富台灣味與台灣風格，亦稱得上是一種藝術，一種文學。

日治時期的台灣身處世界音樂舞台上，受他者影響，亦影響著他者，甚或影響後世至今，如〈月夜愁〉、〈望春風〉、〈心酸酸〉與〈對花〉等歌曲，皆得見日治時期台語流行歌曲之影響力。面對「外來曲台語詞」現象，重要之處應為吸收其長，融會自身特色，更表現出音樂之美與台灣風格，而非貶低「外來曲台語詞」歌曲的價值，乃因互相交流與融合，音樂方具多元性而臻可貴，此亦為台灣歷史與文學上，應更受重視之瑰寶。

附 錄

日語版<That's OK>多峨古素一詞/文藝部曲/河原喜久惠 演唱

第一葩

日語歌詞原文	翻譯
だって逢わずにや いられない	不見面的話
思い出てる ふたりなら	就會想念 這是我們兩人之間的關係
明日という日も 待ちかねる	連明天一天也等不及
そんな心で 別れましょう	(用)這種心情 我們說再見了
いいのね いいのね 誓ってね	可以吧 可以吧 請你發誓吧
OK, OK, That's OK...	OK, OK, That's OK...

第二葩

なんの嘘など つきましよう	我怎麼會說謊呢
貴方のものよ こうなれば	已經到這裡(戀愛的這個程度)的話 我就是屬於你的
悲しいことにや させないで	請你不要讓我覺得悲傷
夢に見る日を いつまでも	我想要永遠像作夢的日子一樣
いいのね いいのね 誓ってね	可以吧 可以吧 請你發誓吧
OK, OK, That's OK...	OK, OK, That's OK...

第三葩

たんと泣かせた その後で	讓我哭之後
機嫌とるのが くせなのよ	就開始討好我 這是不好的習慣
じれて灯影に 身を寄せりゃ	把身體靠近焦急的燈影
ゆれる鏡に 笑う顔	搖晃的鏡子裡是笑臉
いいのね いいのね 誓ってね	可以吧 可以吧 請你發誓吧
OK, OK, That's OK...	OK, OK, That's OK...

第四葩

訳も知らずに 誰がまた	雖然不知道被誰散佈
噂立てよと 聞かぬこと	毫無根據的謠言
あてのない世に ただ一つ	沒有目標期望的世間
二人の恋は あてなのよ	只有一個確定的事 就是我們兩人的戀情
いいのね いいのね 誓ってね	可以吧 可以吧 請你發誓吧
OK, OK, That's OK...	OK, OK, That's OK...

主要參考及引用文獻

第一部分、專書

- 呂鈺秀，《臺灣音樂史》（台北：五南，2003）。
- 林瑛琪，《台灣的音樂與音樂家》（台北：台灣書坊，2010）。
- 莊永明，《臺灣歌謠追想曲》（台北：前衛，1994）。
- 莊永明、孫德銘《臺灣歌謠鄉土情》（台北：台灣的店，1994）。
- 陳紹馨，《臺灣的人口變遷與社會變遷》（台北：聯經，1992）。
- 陳郁秀，《臺灣音樂閱覽》（台北：玉山社，1997）。
- 黃信彰，《李臨秋與望春風的年代》（台北：北市文獻會，2009）。
- 黃信彰，《傳唱臺灣心聲：日據時期的台語流行歌》（台北：北市文化局，2009）。
- 曾遂今，《音樂社會學概論》（北京：文化藝術出版社，1997）。
- 劉國煒，《台灣思想曲》（台北：華風文化，1998）。
- 郭明亮、葉俊麟，《一九三〇年代的臺灣：臺灣的第一次黃金時代》（台北：博揚文化出版，2004）。
- 鄭恆隆、郭麗娟，《台灣歌謠臉譜》（台北：玉山社，2002）。

第二部分、學位論文

- 方澈濤，《日據時代台語創作歌曲之研究：一九三二~一九三九》（台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2000.07）。
- 林良哲，《日治時期台語流行歌詞之研究》，（台中：國立中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009.07）。
- 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展（1945~1971）》（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000.07）。
- 黃詩茜，《一九三〇年代臺語流行歌曲研究》（台北：台北市立教育大學社會科教育研究所碩士論文，2005.07）。
- 楊克隆，《臺灣流行歌曲與文化環境變遷研究》（台北：臺灣師大國文研究所碩士論文，1998.07）。
- 鶴田純，《1950、60年代「日本曲台語歌」研究》（台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007.07）。

第三部分、期刊論文

- 王美珠，〈音樂社會學：一門研究音樂與社會之間交互關係的學問簡介〉，《古典音樂》第57期（1996.11）。
- 李安和，〈從音樂社會學看歌樂〉，《益世雜誌》3卷7期（1983.4）。
- 李秀琴，〈音樂——一部有聲的語言、文化歷史〉，《台灣史田野研究通訊》27期（1993.06）。
- 陳君玉，〈日據時期台語流行歌概略〉，《台北文物》4卷2期（1955.08）。
- 《台灣日日新報》，〈台南運河 本島人男女 情死遇救〉（1933.3.19）。

第四部分、網路資源

桃花開出春風：

<http://blog.sina.com.tw/davide/>

臺灣迷的78轉留聲機音樂部落格~福爾摩沙的歌謠：

<http://tw.myblog.yahoo.com/cfz9155cfz0678sv-cfz9155cfz0678sv/>

SONG TASTE

<http://www.songtaste.com/song/204861/>

歌詞網站

<http://lyrics.dreamnicky.com/>

<http://mojim.com/>

維基百科

http://en.wikipedia.org/wiki/Turkey_in_the_Straw

台灣五洲科技廠生物有限公司 PINKY 猴網站

<http://www.pinky.com.tw/cf.aspx>