

由「閩怨」、港邊男性到日本唱腔： 1930-1960 年代臺語流行歌的流變*

陳培豐**

摘 要

本文以海／港為背景之臺語歌謠——「港歌」為分析對象，探討此一類型之歌謠於戰前、戰後的異同與衍變；並說明臺語歌曲與臺灣社會、文化、經濟、族群、歷史間繁複且重層的關係。

海／港的生成、轉型，或閉鎖、開放，與臺灣戰前資本主義、軍國主義，以及戰後二二八事件、國民黨施行戒嚴等政治、歷史經驗息息相關。海／港承載了一時代臺灣人的集體記憶與想像，並提供臺灣人創作、閱讀、聆聽或吟唱港歌時擁有更多詮釋與隱喻的機制和空間；讓做為大眾文化的港歌，具有控訴或批判現實生活的能動性。

由於二二八事件的衝擊，1950 年代初期的港歌讓歷經社經荒瘠、官逼民反時期臺灣人之悲憤、不安或自暴自棄等心情，有了隱喻的詮釋空間。1950 年代後期的港歌則吐露出底層臺灣人民因經濟窮困，被迫離鄉漂流的社會語境，並反射這些人身心困頓的時代感覺結構。這些感覺結構與戰後初期因農村土地改革政策的實施，農村人口為求生存發展，離鄉往城市謀生的現實處境相契合。雖然當時大多數農村人口的移居地為都市，而非海／港。但「都市」與「海／港」的空間轉異，持續提供了隱喻和類比的啟動機制，讓港歌與現實之間，呈示著一種錯位的書寫關係。

港歌的流行更促成了「翻唱」日本歌謠的風潮。而日本演歌中轉音（こぶし）技巧也被嵌進臺語流行歌曲中，進而成為臺語歌謠的重要內涵與特色；此亦是其與國語歌曲最重要的差異。

* 本論文為中央研究院「戰後臺灣歷史多元鑲嵌及主體創造」主題計畫，以及科技部專題研究計畫「臺語流行歌的戰前、戰後：族群形構中的『港歌』、民謠、股旅演歌」（MOST103-2410-H-001-076-MY2）之部分研究成果，在此表示感謝。

** 中央研究院臺灣史研究所研究員

投稿日期：2015 年 4 月 7 日；通過刊登：2015 年 8 月 31 日。

戰後初期港歌的風行，在議題、性別與空間上，均顛覆了戰前以閨怨、女性、室內為主流的流行文化語境。臺語歌謠在主題與內容上的轉變，間接或直接勾勒出臺灣大眾文化由內陸（中國）文化，航向海洋（日本）文化的航線與軌跡。

關鍵詞：海／港、資本主義、軍國主義、二二八事件、再殖民統治、隱喻

- 一、前言
 - 二、從「閨怨」的女性到港都的男性
 - 三、港的近代化、日常化、政治化
 - 四、港的資本主義、軍國主義
 - 五、二二八事件和海／港
 - 六、暗喻二二八事件傷痕的港歌
 - 七、再殖民化社會中的邊緣人
 - 八、港歌給臺語流行歌帶來的影響
 - 九、結論
-

一、前言

「港」在近代的空間概念上意味著「港都」，也是「港＋都市＋人」的總稱。「港」是人類的交通樞紐，是一具有劇場性、大眾性、國際性、革新性、交易性、活力性的文化創作地和歷史舞臺，同時也成為許多人的集體記憶（collective memory）所在。¹

臺灣和日本一樣，是四面環海的島國，因此擁有許多港口。然而，臺語流行歌中與「港」有關作品（以下簡稱「港歌」）的大量出現，卻是在戰後初期。本文以第二次世界大戰前後，臺語歌謠中的「海／港」做為切入點考察：時代巨輪下，戰後臺灣人對「海／港」萌生了什麼樣的感情與記憶；歷經二二八事件後，臺灣人集體感覺結構如何投射在歌謠世界中；在臺語流行歌的發展中，港歌又具有何種意義。

¹ 新井洋一，《港からの発想》（東京：新潮社，1996），頁 9-14。

二、從「閨怨」的女性到港都的男性

(一)「不願宣枝出牆圍」

臺灣的唱片產業發軔於日治時期的 1930 年代，約莫短短十年間便出現了如〈望春風〉、〈雨夜花〉等膾炙人口的歌曲。這些流行歌的場景幾乎都在室內，由女性歌手所演唱，歌詞大部分以「閨怨」為主要內容。其意境不外乎枯坐宅院，不時引領探望牆門，或思念舊情情節雖不一致，但傾訴的大都是女性的心境。1930 年代臺語流行歌界雖然也出現類似〈跳舞時代〉般，強調摩登或女性自主性的作品，但即便在近代化浪潮高漲的整體大環境中，臺灣女性仍受傳統封建的愛情或婚姻觀所束縛，不時被男性背叛、遺棄，在社會上的處境苦悶又悲哀。² 對於「文明女」、「社交愛公開」之強調和描述，反倒比較像是一種深受傳統封建束縛之女性的願望投射或批判。〈跳舞時代〉某種程度和「閨怨」可互為文本，見證臺灣社會傳統封建愛情或婚姻觀遺緒的存在。而這種不允許自由戀愛的世相，也反映在當時臺灣文學的創作風格中。

1930 年代臺語流行歌，大抵上和肇始於大正初期的日本流行歌相同，是傳統與近代音樂形態要素的媒合。歌手當中，除了具有西方古典音樂發聲訓練者之外，有許多原本是以演唱傳統歌曲為生的「鶯藝」（以歌為藝的藝妓）。³ 在封建氣息猶存的時代，帶有傳統情調的傳統「小曲」廣受聽眾歡迎；而由於鄙視賣藝和男尊女卑價值觀尚存，民眾對男性將歌手做為一項職業，接受程度並不高。因此，戰前臺語流行歌是女性歌手的天下，男性既少且又屈於點綴性地位。這點從〈農村曲〉這首描寫農夫辛勞的知名作品，是由女性歌手演唱而非男性可知。

² 黃裕元，〈愛情考古論〉，收於黃裕元，《臺灣阿歌歌：歌唱王國的心情點播》（臺北：向陽文化出版社，2005），頁 72。又筆者認為在後人，亦即近期臺灣傳播界的宣揚下，〈跳舞時代〉中的進步性、現代性與摩登性有被過度渲染的傾向。如果單以銷售量來看，和「閨怨」類型的唱片相比較，這張唱片在當時並不是很突出。換一個角度來看，〈跳舞時代〉的內容——對於「文明女」、「社交愛公開」之強調和描述，反倒比較像是一種願望的投射，同時也是對「封建」制度下戀愛束縛的批判。〈跳舞時代〉某種程度是對「閨怨」之存在的反證。

³ 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開臺史》（臺南：國立臺灣歷史博物館，2014），頁 144。又臺灣的歌手中，幼良、秋蟾、阿槿、雲霞、岡市等為臺北知名藝旦，其所演唱的唱片，由古倫美亞（Columbia）和利家（Regal）發行。而日本流行歌萌芽時著名的鶯藝有音丸、小唄勝太郎、新橋喜代三等。

太平洋戰爭爆發前夕，日本政府在 1940 年開始對娛樂品、奢侈品的生產嚴加控管。除了詞曲創作、演唱之外，臺灣唱片業的錄音、壓片等重要生產作業幾乎都在日本進行，由於戰火下臺、日航線緊張，使流行歌曲的製作、發行緊縮，臺語流行歌的全盛期也不得不暫時劃下句點。⁴

日治時期臺灣的唱片產業雖以日本資本為中心而有所發展，但由於語言、音樂、異文化的隔閡難以跨越，臺灣人翻唱日本流行歌的情況極為稀罕。臺語流行歌翻唱日本作品成功者，只有〈酒は涙かため息か〉（藤山一郎，歌名中譯：〈酒是淚水？還是嘆息？〉）；翻唱曲名：〈秋風女人心〉）一首而已，其場景設定和描寫也是閨怨。

（二）由「閨怨」到港邊男性

第二次世界大戰後，臺灣爆發了二二八事件，造成許多無辜的臺灣人犧牲；戰後的混亂也重創臺灣的唱片產業。唱片產業在 1950 年代中期始見復甦徵兆，臺語流行歌的面貌也起了很大的變化。

這個時期開始，臺語流行歌大量翻唱日本流行歌。如同周添旺曾感嘆，日本歌翻唱歌曲的欠缺，使戰前的音樂從事者，也就是原本創作「閨怨」的作詞者們，陷入失業般的困境。⁵ 新形態翻唱歌曲的大量出現，改變了臺語歌曲的生態，讓臺語流行歌的詞風和描寫對象不再拘泥於宅院中懷抱「閨怨」的女性，而是走出戶外，並大多以男性為主角。他們不但具有都市豪放性格，歌曲中這些主角更時而歡樂、遊玩，時而表達被女性遺棄的悲憤或思慕愛人的情懷。透過這些歌曲，展現戰後初期男女戀愛的多元景致，⁶ 苦戀、失戀已不再是女性獨有境遇，男性的面貌也有所轉變，他們屢屢為不幸代言，在男女情愛中受傷。

在此必須注意的是：如表一所示，1950、1960 年代臺語流行歌突然出現了許多日治時期鮮少出現、以海／港為舞臺的作品。根據筆者的初步統計，這些「港歌」在戰後初期至少有 40 首以上。「港歌」突然集中在這一時期大量冒出並引領風

⁴ 黃裕元，〈流風餘韻：唱片流行歌曲開臺史〉，頁 112。

⁵ 周添旺，〈臺語歌曲的逆流：禁唱部份國語歌曲和日本軍歌有感〉，《聯合報》，1961 年 6 月 11 日，第 7 版。

⁶ 黃裕元，〈愛情考古論〉，頁 74。

潮，這個非常態分布現象的出現，對當時的臺語流行歌壇而言，應具有特殊的時代意義。⁷ 有趣的是，在這些「港歌」中登場男性的共通特徵便是剛毅、豪放、純情，但都因為被女性背叛、拋棄而懷抱著怨恨；同時，對前途充滿了不安而茫然。

戰後日本人離開臺灣後，日本的曲調開始在這座島嶼大量地翻唱，這是日治時期幾乎不曾發生過的現象。而戰前「閨怨的女性」和戰後「港邊的男性」又剛好形成了強烈的對比；第二次世界大戰前後的臺語流行歌壇，可說產生了巨變。⁸

表一 1950、1960年代臺語流行歌中以海／港為舞臺的作品

曲名	發表年份	作詞	作曲	演唱	翻唱來源	簡介
補破網	1948	李臨秋	王雲峰			陷入困境的漁民修補漁網，迎向希望
噫 人生	1950	林天津	楊三郎	吳晉淮		離家打拚的男子滿懷愁緒
安平追想曲	1951	陳達儒	許石	許石		女性在港邊想念異國夫婿，望其歸來
港都夜雨	1953	呂傳梓	楊三郎	吳晉淮		青春男子感到前途茫茫
鑼聲若響	1955	林天來	許石	許石		女性在港邊送別情人，神傷不已
男兒哀歌	1956	葉俊麟	洪一峰	洪一峰		描述男子藉酒排遣鬱悶
港邊乾杯	1957	文夏	平川英夫	文夏	1955 青木光一〈港の乾杯〉	行船人對酒家女子的承諾
從船上來的男子	1957	莊啟勝	豐田一雄	文夏	1956 藤島桓夫〈船から来た男〉	描述行船人孤單怨嘆的心境
港邊送別	1958	莊啟勝	飯田景應	文夏	1938 〈波止場氣質〉	雖有不捨，但滿懷希望與期待祝福遠行者
離別之夜	1958	文夏	真木陽	文夏	1956 春日八郎〈別れの波止場〉	描述離別將至的惆悵心情
夜霧的港口	1958	莊啟勝	菊池博	文夏	1937 上原敏〈霧の波止場〉	單身男子在異鄉港口過夜，感到孤單心茫茫
船上月夜	1958	莊啟勝	明本京靜	吳晉淮	1936 霧島昇〈月のデッキで〉	行船人娓娓道來思念之情緒
港口情歌	1958	莊啟勝	上原げんと	吳晉淮	1939 岡晴夫〈港ジャンソン〉	將出航的行船人心中苦楚難以消解
我是行船人	1958	文夏	上原げんと	文夏	1956 美空ひばり〈君はマドロス海つばめ〉	描述行船人將離去的心情，充滿對心上人的戀慕與不捨
快樂的出帆	1958	吉川靜夫	豐田一雄	陳芬蘭	1958 曾根史郎〈初めての出帆〉	懷著愉悅的心情出帆

⁷ 這個數字是筆者個人的初步統計。若將更多的「行船」系列或標題沒有船、港、海，但內容卻含有船、港、海的歌曲也仔細計入的話，這個數字將會更多。

⁸ 另外，在戰後初期，當然也有類似「賣花女」或「行業」系列的臺語歌曲，但其數量和所顯示的時代意義重要性應與港歌有所區別。而有關1960年代離鄉背井到都市工作或流浪的歌曲系列，其數量也非常多，有關這部分筆者將另文專論。

淡水暮色	1959	葉俊麟	洪一峰	洪一峰		淡水景色引發內心幽情
青春的行船人	1959-61	文 夏		文 夏		將遠行的行船人前途光明，承諾將衣錦還鄉
港邊的簫聲	不詳	葉俊麟	洪一峰	洪一峰		港邊簫聲纏綿，引發男子想起初戀情意
我的行船人	1959-61	文 夏	船村徹	文 夏	1943 美空ひばり 〈浜っ子マドロス〉	描述等待行船人歸來的思念心情
船頂的小姐	1959-61	文 夏	春川一夫	文 夏	1958 三波春夫〈船伏先生〉	男子對女子調情的呼聲，希望有人陪伴航向人生路
快樂的行船人	1959-61	莊啟勝	上原げんと	文 夏	1941 岡晴夫〈パラオ恋しや〉	行船人不怕孤單，及時行樂
再會呀港都	1960	莊啟勝	豐田一雄	文 夏	1956 藤島桓夫〈さよなら港〉	男性離開家鄉，笑著離開但內心亦可惜要別離愛人
霧夜的燈塔	1960	葉俊麟、郭大誠	豐田一雄	鄭日清	1958 三浦洸一〈泣くな霧笛よ 灯臺よ〉	男性在霧夜的燈塔邊苦下決心要出帆的決心
港邊的吉他	1961	葉俊麟	鎌多俊與	洪一峰	1955 野村雪子〈おはこマドロス〉	男子彈唱吉他，引發內心悲傷
惜別夜港邊	1961	葉俊麟	石本美由起	洪一峰	1961 神戸一郎〈星が流れる港町〉	與戀人相別，相信離別是一時，終將聚首的心情
船上的男兒	1961	葉俊麟	鎌多俊與	鄭日清	1956 三橋美智也 〈玄海船乗り〉	描寫行船於大海的男子，獨對海鳥與鹹風的空虛與無奈。
何時再相會	1968	葉俊麟	吉田正	洪一峰	藤島桓夫〈雨の港〉	男子與心愛的人離別，不知何時再相會
何時再相逢	1969	葉俊麟	洪一峰	洪一峰		男子思念故鄉伴侶，感慨己身在異鄉
青春的輪船	不詳	許丙丁	許 石			描述在海上漂流的苦楚
黃昏慕情	不詳	洪一峰	洪一峰			美麗黃昏引人幽思，但男子決意努力打拚
挺渡歌	不詳	周添旺	楊三郎			出航期待好前途
初戀的港都	不詳	莊啟勝	豐田一雄	文 夏	1954 藤島桓夫〈初めて来た港〉	男子懷念第一次來港都的際遇，期待雙人再相見
再來的港都	不詳	文 夏		文 夏		行船人思念曾有一面之緣的酒家女
吉他船	不詳	葉俊麟				男子在船上彈唱吉他，思念伊人
港邊是男性悲傷的所在	不詳	莊啟勝	吳晉淮	吳晉淮		在港邊感慨心愛的人杳無音訊
可愛的港都	不詳	文 夏	江口夜詩	文 夏	1948 天童よしみ 〈憧れのハワイ航路〉	男子離開港都迎向光明未來，期待未來與愛人重逢
臺灣之戀	不詳			文 夏		男子思念寶島、思念伊人
鄉愁的男兒	不詳	莊啟勝	吉田正	吳晉淮	1939 〈花の三度笠〉	男子出外經商感慨幸福無依靠
感情的聯絡船	不詳			吳晉淮		借聯絡船的聲響傳達離別心情

說明：筆者統計製表。

（三）和社會結構變化看似無關的「港歌」

日本在戰後由一片廢墟中快速地復原，其漁業在 1950、1960 年代逐漸復甦，貿易也開始進入繁盛期。因此，出現了許多和港有關的歌謠——「マトロスもの」（行船人的歌）。雖然同一時期臺灣許多和「港」有關的流行歌乃翻唱自日本，但必須注意的是臺灣社會對「港歌」的需求，似乎比日本來得強烈且大量。因為，當時臺語的「港歌」是連日本不流行、不暢銷的作品都翻唱，且作品範圍還不侷限於 1950、1960 年代，甚至擴及戰前。

除了填詞翻唱之外，臺灣本土的作曲、作詞者也相繼投入「港歌」的創作行列。〈安平追想曲〉（陳達儒作詞、許石作曲，1951 年）、〈港都夜雨〉（呂傳梓作詞、楊三郎作曲，1953 年）、〈男兒哀歌〉（葉俊麟作詞、洪一峰作曲，1956 年）等，都是當時本土自產的非翻唱作品。戰後臺灣人對港歌的偏好，與其說是唱片公司市場戰略下的被動結果，不如說是聽眾強烈的需求帶動了市場。

「港邊男性」登上臺語流行歌壇，或許也反映了臺灣社會的結構變化，與戰後臺灣漁民、船員的增加有關。但如果我們調查戰前、戰後臺灣的漁業從業人口，便會發現在 1950、1960 年代，人數並沒有特殊的變化。⁹ 我們很難以臺灣社會結構的變化，也就是以港維生的人口激增做為變數，來解釋戰前、戰後臺語流行歌的變化。另一方面如前所述，臺灣雖然四面環海，擁有許多港口，但承續「大陸文化」對海洋的恐懼心態，對「海／港」傾向顯得疏離陌生。¹⁰ 而日本的戰敗，更是讓臺灣的海域由帝國尺寸縮小成島嶼規模，再加上戰後戒嚴時期，海岸港口幾乎都列為管制區；因此，臺灣人和港的關係並未因解除殖民，而變得更加親密。我們很難以臺灣社經結構變化來解釋「港歌」的誕生或流行。

臺語流行歌在 1950、1960 年代復活。然而，在 1940 年代到 1950 年代短短十年內，由女性歌手到男性歌手、歌詞的舞臺由閨中到戶外、主題由「閨怨」到男性的哀愁，歌曲的意境和風格都起了很大變化。日諺有云：「歌は世につれ、世は歌につれ（歌隨世代，世代隨歌）」，若要探討這些變化，應該考察戰後新政權、新時代、新政治氛圍下臺灣人集體心境的返照。具體而言，海／港如何在近

⁹ 王俊昌，〈日治時期臺灣水產業之研究〉（嘉義：國立中正大學歷史學系博士論文，2006），頁 97、103。

¹⁰ 王賡武，〈越洋尋求空間：中國的移民〉，《華人研究國際學報》創刊號（2009 年 6 月），頁 1-50。

代臺灣歷史上現蹤，對於這個成為眼花撩亂之時代舞臺的海／港，臺灣人萌生或刻劃了怎樣的感情與記憶。

三、港的近代化、日常化、政治化

（一）近代臺灣港都的浮沉

明清時代，為了要和對岸中國大陸進行貿易，西班牙人、荷蘭人或鄭成功，都曾利用滬尾（淡水）、艋舺（萬華）、雞籠（基隆）、打狗（高雄），做為臺灣的主要港口。然而，這些港口皆屬於前近代的產物。臺灣因甲午戰爭成為日本殖民地後，在半世紀的殖民統治下，急速展開近代化，並建造了許多近代式的港口以及港都。

1900 年臺灣總督府選擇了具有天然港口條件，且最靠近日本的基隆港做為全臺第一個實施港口近代化的港灣，築港工程持續至 1945 年日本戰敗為止，共 46 年之久。對日本政府而言，基隆港除了是臺灣赴日本的玄關外，平時為商港，戰時可作軍港使用，是日本展現殖民能力的舞臺；對基隆築港投入的時間、人力、經費為全臺港口中最高者。為此，1903 年基隆港的貿易額取代淡水港一躍成為全臺第一。1935 年在南進政策及太平洋戰爭的影響下，為增加基隆港的運輸力，日本政府又加添了許多擴建工程，直到戰敗。¹¹

高雄和基隆並稱日治時期臺灣的兩大港。1908 年日本政府開始大規模築港建設，在港口開築水道、南側築防波堤、北側建防砂堤後，高雄才逐漸成為近代港口。高雄也是臺灣縱貫鐵道南端的起點，1930 年代後水泥、化學肥料等日資重工業與化學工業開始進駐，而成為工業都市。太平洋戰爭期間，高雄是日軍南洋軍需供給之重要港灣。

隨著港灣碼頭建設的近代化，基隆和高雄同在 1925 年編制市制。在日本政府積極的開發經營下，1930 年基隆的人口有 9 萬 2,092 人、高雄 10 萬 1,603 人；到了 1940 年基隆人口增加為 12 萬 2,737 人、高雄則有 18 萬 9,669 人。兩座城市都是不折不扣的殖民地港都。除基隆和高雄兩港之外，臺灣總督府於 1897 年起

¹¹ 戴寶村，〈近代臺灣港口市鎮之發展：清末至日據時期〉（臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，1988），頁 212、217-256。

指定及修築蘇澳、舊港（新竹）、後龍、梧棲、鹿港、東石、東港、馬公等為對中國貿易的特別港；並於1930年開始興建花蓮港，1939年完工，規模小於基隆和高雄。¹²

雖然基隆、高雄在殖民統治下迅速繁榮，但第二次世界大戰時，兩大港口和花蓮港均遭到嚴重破壞，特別是在戰爭期間，敵機大舉空襲高雄港。為此，築港工程不但全部停頓，所有碼頭、倉庫、起重設備也幾乎炸毀，港灣的功能幾近癱瘓。

近代式港口的出現，當然對臺灣人的生活、文化、心境帶來了變化。以下，本文利用航線利用者、貿易量、媒體報導和文藝活動等，也就是由日常化、生活化、政治化、文藝化的角度，進行說明分析。

（二）「港」的日常化、生活化

日本統治臺灣後，1896年4月由日本大阪商船株式會社開闢基隆、神戶的定期航線，使用須磨丸、明石丸、舞鶴丸等三艘船，每月行駛四個航次。接著在1897年日本郵船株式會社也加入基隆至神戶一線的運輸，臺灣沿岸的航行於是進入近代化的階段。到了1911年，以臺灣為中心的航線包括環島航線在內共有11條之多，使用船舶達14艘。根據初步的統計，在1910年到1942年期間，臺灣沿岸港口的利用人數總共達1,739,538人次之多。¹³除了經商、留學、商務以及戰爭期的人員移動之外，當時利用航線者還包括旅行者，這些旅行者不侷限於成人，甚至還包括了部分臺灣公學校的小學生。日治時期臺灣兒童的畢業旅行地點，也包括了日本，而由於航線的便利性，臺灣學童到殖民母國旅行時，便是到基隆港乘坐輪船。¹⁴在迎接近代化之後，對臺灣人而言，港口做為一個文化體驗的新奇感和衝擊性可謂不小。這些現象可由臺灣媒體對港的報導趨勢變化，看出一些端倪。

¹² 葉淑貞，〈日治時代臺灣經濟的發展〉，《臺灣銀行季刊》60:4（2009年12月），頁231。

¹³ 葉淑貞，〈日治時代臺灣經濟的發展〉，頁230-231。

¹⁴ 林雅慧，〈「修」臺灣「學」日本：日治時期臺灣修學旅行之研究〉（臺北：國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2010），頁63-73。而日治時期有關臺灣兒童去日本畢業旅行的報導相當多。例如：〈修學旅行兒童 けふ神戸出帆〉，《臺灣日日新報》，1934年4月24日，夕刊第2版；〈兒童の内地旅行團 八日出發〉，《臺灣日日新報》，1935年4月7日，第11版；〈小、公學校兒童の内地修學旅行〉，《臺灣日日新報》，1940年4月6日，夕刊第2版；〈基隆の公學校兒童檯原神宮に參拜〉，《臺灣日日新報》，1940年4月16日，夕刊第2版；〈公學校修學旅行團帝都に安着〉，《臺灣日日新報》，1940年4月13日，第7版。

日治時期，有關港的消息幾乎每天都會出現在《臺灣日日新報》這個日治時期臺灣最大的媒體。筆者以「港」做為關鍵字，簡單檢索了戰前該報對「港」的相關報導後，發現從創刊後的 1898 年至 1940 年代，報導量幾乎年年上升。而 1931 年到 1939 年這段期間，每年平均都有近 4,000 筆左右的報導出現（表二、圖一），光是這份報紙，一天大概平均會出現 10 筆以上有關港的消息。¹⁵

媒體出現率的年年增加，告訴我們隨著近代港口的出現，「港」逐漸滲透至臺灣人的日常生活中，甚而成為民眾所熟悉的空間。

1930 年以後，臺灣被容納到日本的建國意識和歷史框架中，海／港做為填補臺、日地理距離的橋樑而頻繁使用，臺灣的海／港在概念上也沾染帝國色彩而開始日本化，臺人開始被稱為「海洋之子」。同時，出現許多以海／港為題的歌謠。¹⁶這些充斥著意識形態的歌謠雖不見廣受大眾接納、流行的跡象，但成為日方透過歌謠推行教化政策的事例，在歷史上留下紀錄；相對的，臺灣人自身以海／港為歌曲主題的創作，較統治當局的教化政策遲了將近十年。

表二 《臺灣日日新報》關鍵字「港」資料總數表

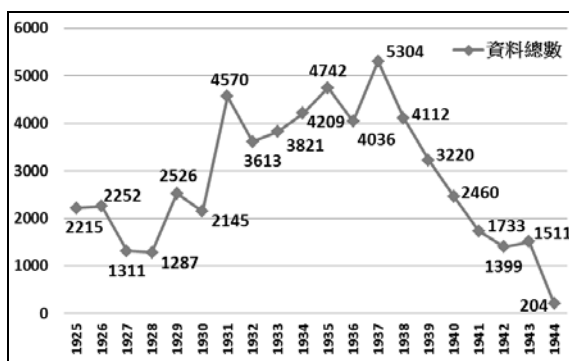
時間	資料總數	備註
1925	2,215	1925/01/01-1944/03/31 共 56,670 筆
1926	2,252	
1927	1,311	魯迅《藤野先生》發行
1928	1,287	張作霖遇炸而死
1929	2,526	臺中開設國語講習所
1930	2,145	臺灣的廣播電臺開始播送「國語普及の夕」節目
1931	4,570	滿洲事變（即九一八事變）
1932	3,613	日本承認滿洲國，五一五事件
1933	3,821	日本退出國際聯盟
1934	4,209	
1935	4,742	二二六事件
1936	4,036	

¹⁵ 《臺灣日日新報》全盛時期曾經發行到日刊 16 面，夕刊 4 面；1937 年以後隨著戰爭的推進，在印刷材料高昂、新聞用紙不足的情況下，逐漸減少頁面。到 1944 年 3 月 31 日與島內四大日刊報紙合併為《臺灣新報》前夕，其日刊僅剩 4 面。而頁面減少的現象也如實反映在「港」出現的頻率。

¹⁶ 1920 年代後期受到日本新民謠運動的影響，日本民間的唱片公司推出許多以臺灣為描寫對象的作品；這些作品有許多都提到海或港。而由於臺灣總督府相關單位所舉行的歌謠募集活動中，所有入選的作品幾乎都會提到基隆或黑潮，如 1929 年「臺灣の歌」唱歌項目中獲得一等的植山朝之作品、二等一席的俚謠〈臺灣の歌〉，以及以「臺灣青年歌」當選二等的石川真澄〈キャンプの唄〉，同樣當選二等的山口充一之作品，都是以海為背景來描述臺灣的自然與人文景象。

1937	5,304	日中戰爭（即中日戰爭）。臺灣實施「國語常用家庭」制度
1938	4,112	
1939	3,220	第二次世界大戰。臺灣國語研究會成立
1940	2,460	
1941	1,733	太平洋戰爭
1942	1,399	
1943	1,511	
1944	204	至 1944/03/31

資料來源：筆者統計《臺灣日日新報》製表。



圖一 《臺灣日日新報》關鍵字「港」資料總數圖

資料來源：筆者統計《臺灣日日新報》製圖。

四、港的資本主義、軍國主義

(一)「港邊惜別」的臺灣留學生

1938年臺語流行歌壇出現了〈港邊惜別〉這首歌。這首歌是由出身港都的兩位臺灣人共同創作，作詞是出身艋舺的陳達儒，作曲及演唱則為在大稻埕長大的吳成家。吳是富豪子弟，自小患有小兒麻痺，是日治時期罕見的男性歌手，本身對音樂抱有極大興趣，留學日本就讀日本大學文學部，師事古賀政男。其後，他進入日本的古倫美亞（コロムビア，Columbia）唱片，以八十島薰為藝名出道。¹⁷

留學日本期間，吳成家因病住院時，與一名日本女醫師陷入戀情，該名女醫師為吳生下一子。但最後就如〈港邊惜別〉的歌詞一樣，這段戀情卻因雙方家長

¹⁷ 鄭恆隆、郭麗娟，《臺灣歌謠臉譜》（臺北：玉山社出版事業股份有限公司，2002），頁146-153。

的反對，演變為不得不分手的悲劇。1935 年吳成家拋棄了女醫師和幼子，獨自回到臺灣。然而回臺後的吳氏，卻仍對女醫師情繫心念。三年後（1938 年），他把自己心中的苦楚訴諸樂譜旋律，並請當時已相當出名，且同是生長在港邊的陳達儒來填詞，其描寫的還是儒教封建制度下，男女不能自由戀愛的時代悲劇。¹⁸

〈港邊惜別〉幾乎是日治時期唯一一首以港做為背景的臺語流行歌。因此，戰後初期「港歌」流行之際，這首歌曲又因再度翻唱而轟動。不過，同樣以港為歌詞背景，此曲和 1950、1960 年代「港歌」不同之處，在於雖然同是苦戀、淒美的歌，但歌詞中被遺棄的對象是女性；而以作者描寫己身遭遇的角度來看，歌詞中惜別的港邊，場景應該在日本而不是臺灣。比較特殊的是，〈港邊惜別〉中戀愛故事的場景是留學地日本，加害者是被殖民者的臺人留學生、受害者則是殖民者的知識菁英。由這個情節而言，此曲似乎顛覆了一般殖民政治中的權力關係，是一個罕有的例子。

因此，〈港邊惜別〉在日治時期並不具有社會寫實的普遍性意義。不過，這首淒美的歌曲卻反映出一個現象——日治時期由於教育資源的不足，有不少臺灣人必須放洋日本留學。事實上，戰前曾赴日本流行歌界追求夢想而於戰後流行音樂界活動者，除了吳成家之外，尚有吳晉淮、許石、文夏等。戰後初期這些人回臺後，便成了催生「港歌」的要角。

其實〈港邊惜別〉出現時，臺語流行歌的全盛期已近尾聲；由於太平洋戰爭的關係，以海／港為背景的作品再度登上臺語流行歌壇，已是十幾年後的戰後初期。不過必須注意的是，就在吳成家灌製〈港邊惜別〉的 1930 年代後半，海／港卻是許多文藝小說作品中的重要舞臺。

1920 年代，臺灣近代文學萌芽，臺灣知識分子開始投入新文學的創作。正如同臺灣第一篇近代小說〈可怕的沉默〉（鷗，1922 年）中的主角都是留學生，留日的臺灣知識分子在臺灣新文學的萌芽、發展中亦居重要地位。日治時期臺灣缺乏高等教育資源，許多臺灣人渡海赴日留學。¹⁹ 1921 年留日的臺人僅有 699 名，

¹⁸ 鄭恆隆、郭麗娟，《臺灣歌謠臉譜》，頁 146-153。。

¹⁹ 如劇作家林搏秋便表示，自己在新竹中學校四年級肄業後，前往日本大學附設高等學校就讀，每年兩次經由基隆港，往返臺灣和日本。而他也在 1943 年發表了《高砂館》（《臺灣文學》3: 2, 1943 年 4 月）這部以基隆港為戲劇發生地點的劇作。

1935年增加到2,169人，1940年和1942年分別增至6,015人和7,091人。²⁰

因在外求學之故，留學生必須離鄉／返鄉，經常是港口的常客。而隨著留學生的增加，港成為許多知識分子的聚散之地，在這些人的筆下，在港邊出現的人們，其聚散別離具有「立身出世」的社會意義和希望，而這些希望或期待也被賦予浪漫的色彩。

（二）由港灣文藝所見的資本主義

隨著臺灣人對港的親近感增強，也開始出現以海／港為創作主題的文藝作品，唯這些作品並未立即發表出來。

日清戰爭（即甲午戰爭）前後，受到中國內陸型的文化框架影響，臺灣本土的傳統漢詩文文學中鮮少以海／港做為題材的作品。²¹ 1920年代臺灣的近代文學開始萌芽，本土知識分子投入新文學的創作。但是在日本統治下，臺灣新文學的主要精神是近代啓蒙，因此1920年代到1930年代之間，臺灣文學的主要課題或描寫對象是留學生的苦惱、養女的買賣、封建思想中女性婚姻的不幸，以及殖民體制下被資本主義壓迫榨取的臺灣人、迷信或諷刺臺灣人民落後之性格。海／港並非作品的主要舞臺。²² 1920年代後期左翼文學在臺興起，為了替被欺壓的臺灣農民發聲，其創作場景大多設定在農村或山林；海／港開始滲透到臺人的通俗文學作品中，始自1930年代後半，約莫和〈港邊惜別〉同一時期。

1930年代後半，擁有大量讀者的臺灣漢文通俗小說，海／港經常是其中一個重要的場景。《靈肉之道》（阿Q之弟，1937年）裡，國魂和阿蘭「同生同死」的「月下誓願」是在往上海的輪船上；²³ 《韭菜花》（吳漫沙，1939年）中慧琴、

²⁰ 林清芬，〈戰後初期我國留日學生之召回與甄審（1945-1951）〉，《國史館學術集刊》10（2006年12月），頁103；卞鳳奎，〈日據時代臺籍留日學生的民族主義活動〉，《海洋文化學刊》6（2009年6月），頁1-30。

²¹ 清朝時期有不少與海洋書寫相關的詩作，但就如李知灝一文所言：這些詩作基本上都在「藉機表達自身對權力核心的信任與效忠」。「清代官紳對於臺江近海之描述，並非單純書寫海洋之自然樣貌，當中更有相當複雜的人文社會之隱喻」，「其書寫之根源皆來自權力場域的影響」。參見李知灝，〈權力、視域與臺江海面的交疊：清代臺灣府城官紳「登臺觀海」詩作中的人地感興〉，《臺灣文學研究學報》10（2010年4月），頁39-40。

²² 有關這部分請參見許俊雅，《日據時期臺灣小說研究》（臺北：文史哲出版社，1995）。

²³ 阿Q之弟，《靈肉之道（上）》（臺北：前衛出版社，1998），頁193-195。又「阿Q之弟」為徐坤泉的筆名。

智明、新民、秋心、覺民等五個青年男女唱著「擊破了航海的寂寞」的歌，也是在由廈門回臺灣的輪船上；²⁴ 《命運難違》（林輝焜，1933 年）的金池，亦在輪船上唱著從唱片學來的歌曲；²⁵ 《可愛的仇人》（阿 Q 之弟，1936 年）當中，更有許多場面是在港口、海邊、輪船上發生的。²⁶ 這些和海／港有關的情節，某一程度象徵了當時在資本主義下臺灣的社會面向和時代氛圍；而登場人物也大都是留學生、旅行者和經商者。

在留學、經商、觀光旅行興盛的 1930 年代，海／港透過知識分子的親身體驗，開始滲透到臺灣漢文的通俗文學中。這些作品經常被批判是保守的、布爾喬亞的風雅、屈從體制，與臺灣的社會主義者相對峙，但一如眾多暢銷作品所示，使海／港成為一個可親的空間，為讀者大眾普遍接納。

中日戰爭爆發後，統治當局基於「同文」之便大力鼓吹臺灣人南進，強調日華親善的重要性。因此，除了日本之外，中國華南、滿洲、南洋都成為臺人追求夢想財富的烏托邦；鼓勵雄飛海外的文章或文學作品，大量充斥於當時臺灣最大漢文媒體《風月報》（包括其後的《南方》、《南方詩集》）中。隨著臺灣人雄飛海外經商賺錢或求職工作，文學的書寫範圍和對象亦急速擴張，海／港也成為媒體版面的常客。這些作品跳脫傳統儒教的價值觀，資本主義不再是負面存在或萬惡之源。

雄飛海外的時代氛圍和政策，讓遠渡重洋成為日本帝國主義下被殖民者的模範，更充滿了浪漫的美談，也讓港成為臺灣人繁忙、熟悉之空間。臺灣沿岸航線貨數在 1910 年時是 20,955，到 1920 年便增加近四倍的 84,196，1940 年時又倍增近兩倍的 162,352。²⁷ 由這些航線貨數的增加，亦可探知臺灣港口做為商業貿易據點的重要性；同時也可一窺臺灣社會資本主義化的狀態。

（三）軍國主義、資本主義下男性形象的變貌

1930 年代後期，資本主義快速在臺灣生根。必須注意的是，戰前臺灣的資

²⁴ 吳漫沙，《韭菜花》（臺北：前衛出版社，1998），頁 269-277。

²⁵ 林輝焜著、邱振瑞譯，《命運難違（下）》（臺北：前衛出版社，1998），頁 552-553。

²⁶ 例如，「不堪回想」一節中主角志中自日本返臺時，就是在船上被同鄉雲錦告知昔日戀人秋琴喪夫的消息。參見阿 Q 之弟，《可愛的仇人（上）》（臺北：前衛出版社，1998），頁 21-23。

²⁷ 游智勝，〈日治時期臺灣沿岸命令航線（1897-1943）〉（臺北：國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2008），頁 128-140。

本主義幾乎是伴隨軍國主義一併滲透到臺灣社會；臺灣人開始對海／港熟悉或產生情感，除了因為雄飛海外、資本主義等國策之外，也和國防方面，即太平洋戰爭的爆發大有關係。

日本統治下做為帝國臣民的臺灣人有必盡的「三大義務」——教育、兵役及納稅。²⁸ 唯軍部開始召集臺灣人作戰時人力動員是在1937年。從1937年到太平洋戰爭期間，合計有20萬以上的臺灣人被派遣到海外戰場，當中近半的10萬人死亡或下落不明。這些軍人在出征時幾乎大都由基隆前往華南、滿洲；而被派遣到南洋方面的軍隊，則多由高雄港出發。²⁹ 在1940年代軍國主義籠罩全臺之際，海／港是臺灣人生離死別之地；港是一個既人來人往、喧囂又繁忙，且不知未來如何的悲歡離合之地。而資本主義、軍國主義的雙重滲透改變了臺灣社會，也改變了臺灣男性的形象。

1920年代，臺灣人理想的男性形象受近代教育影響而逐漸變化，褪去了古代「才子佳人」，也就是科舉及第榮獲皇帝許配佳人，迎向幸福圓滿結局般的故事色彩。到了戰爭時期，軍人被期許的形象是「剛健勇武」，這也成為臺灣知識分子在學業之外「爭取榮譽」的選項，³⁰ 也就是說，瘦弱孱羸的知識分子已不再符合理想的男性形象。

隨之，在文學上臺灣男性透過海／港，開始脫離儒教世界中才子佳人小說的結局俗套，同時也逐漸突破了啓蒙或左翼知識分子筆下陰性化、柔弱化、閹割式的書寫模式，而有了剛毅、勇敢、成熟、強壯的形象。

與此同時，以資本主義為題材的小說也開始出現。在資本主義、軍國主義的發展下，過去儒教世界裡鑽營金錢的奸商或粗魯無禮的軍人等形象，也開始被認知為理想的男性。港在留學、經商、探親、旅行、從軍等人為活動下，變成證明近代男性或成功者身分的儀式空間。許多作品對資本所帶來的道德淪喪多有批判或反省，但也有許多作品和言論是肯定讚美；賺錢求利不再是萬惡之源，或文藝

²⁸ 不過，臺灣在1895年納入日本版圖後，至1941年前臺灣人僅被課以「納稅」義務。義務教育是在1943年4月開始正式實施，而徵兵制度的實行則要等到1945年。臺灣人最早被動員是在中日戰爭爆發後的1937年9月，以軍伕身分在中國大陸的戰場上負責運送槍械彈藥，這個動員是以半強制的方式來募集人員。參見鄭麗玲採訪撰述，《臺灣人日本兵的「戰爭經驗」》（臺北：臺北縣立文化中心，1995），頁4-5。

²⁹ 周婉窈，《臺灣歷史圖說：史前至一九四五年》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1997），頁164-174。

³⁰ 這部分可參見王昶雄，〈奔流〉，收於許俊雅編，《日據時期臺灣小說選讀》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2003），頁388-389。原載於《臺灣文學》3:3（1943年7月）。

題材的禁忌。許多作品在描寫經商求職、雄飛海外的情節過程中，讓臺灣人對海／港開始產生共同情感。而這些現象某種程度正意味著，做為一個近代文藝場域的臺灣逐漸邁向成熟化。

五、二二八事件和海／港

（一）戰勝者「祖國」的掠奪與混亂

以海／港為舞臺的歷史發展，並未因第二次世界大戰、日本主導的軍國主義、資本主義的終止而劃下句點。相反的，海／港真正在臺灣人心中留下刻骨銘心、驚悚難忘，甚至是血腥和背叛之烙印，卻是日本撤退後，也就是臺灣回歸祖國後的 1947 年。

1945 年日本政府宣布無條件投降，且完全解除軍隊的武裝，翌年 2 月開始進行海陸軍總復員，以及一般海外日本人的撤退計畫。這個計畫中由臺灣撤歸軍人、軍屬總計 15 萬 7,388 人，一般民間人士 32 萬 2,156 人，合計 47 萬 9,544 人；2 月至 4 月期間，日本在臺約 28 萬人的一般民間人士被集中在基隆、高雄、花蓮各大港口的「臨時倉庫」，依序離開臺灣。³¹ 對此臺籍日本兵則以「返鄉軍人」之姿，由南洋等戰場返回臺灣。這些人雖從戰爭中生還，但由於戰後混亂和環境惡劣，在人員運輸的階段，便有許多士兵因疾病或糧食不足而喪生，其存活率之低，可以說是「九死一生」。³² 此際海／港又成為臺灣社會矚目的焦點。

然而日人離臺後，臺灣並未如一般殖民地成為獨立國家，而是以「光復」之名「回歸」祖國——中國國民黨（以下簡稱「國民黨」）的管轄下。為此，戰爭結束對臺灣人而言，某種程度只意味著統治者的更迭，只不過這個更迭卻是一連串屈辱、掠奪、混亂、殺戮、悲憤與悲劇開端。

日本戰敗之初，在總督府積極的作為與強勢有效的統治下，社會秩序談不上「混亂」的地步。³³ 不過在其開始撤退後，國民黨軍隊大舉調遣士兵來臺，初期

³¹ 河原功解題，《台灣引揚者關係資料集（編集復刻版）》（東京：不二出版，2011），第 1 卷，頁 3-8。

³² 周婉窈，《臺灣歷史圖說：史前至一九四五年》，頁 164-174。

³³ 蘇瑤崇，〈「終戰」到「光復」期間臺灣政治與社會變化〉，《國史館學術集刊》13（2007 年 9 月），頁 72。

共有多達 1 萬 2 千名人員的部隊湧進臺灣，他們乘美國軍艦抵達基隆和高雄。海／港在送走前一任統治者後，馬上成為臺灣人的期望所在，因為他們要歡迎祖國國軍與官員到來，但對其所產生的震撼則無可言喻。³⁴ 當臺人看到終於上岸的中國軍隊扛著鍋釜、散漫無紀律的儀態，開始產生失望、輕蔑不屑的心理；而接受歡迎的中國士官兵等，對臺人也不抱有任何親愛感覺，反而以漢奸或準敵國人、戰敗者視之。因而兩者之間的疏離愈加嚴重。³⁵

尤有甚者，自從臺灣富裕的消息迅速傳遍中國大陸以後，難以計數的江湖郎中、流氓、騙子之流便湧向臺灣。為此，回歸祖國以後臺灣不斷發生搶劫案件，在每座城市、每條街上幾乎都發生過。掠奪、搶劫規模急速擴大後的下一階段，便有一些高級軍官開始將搶劫而來的軍用品和日用品等財物，以日本留下的軍車運往基隆碼頭倉庫存藏，然後再運往上海。³⁶ 本來在日本投降時，日本陸軍曾囤積了足夠供給一支 20 萬人軍隊長達兩年之久的大量食糧，原本是日軍準備長期困戰之用。但戰後卻成為國民黨的掠奪之物，而從臺灣消失。³⁷ 這些混亂局面的發生場景正多半是在海／港。

臺灣人埋怨說，「他們每裝好一船貨物運出港外，就運回一船貪婪的中國大陸人」。³⁸ 而這一進一出幾乎都是以海／港為交接點。臺人這些埋怨和不滿特別集中在 10 萬名「返鄉軍人」身上。他們九死一生回到臺灣，在故鄉等待著他們的，卻是較出征時更加混亂、頹廢、失序的破敗景象。這些年輕人返鄉後幾乎找不到工作，只得走上江湖郎中、流氓、罪犯之途。

日本統治下，臺灣是日本帝國經濟富饒的寶庫。經濟生活的安定、社會秩序的建立，太平洋戰爭爆發後，一般生活水準雖然降低很多，但通貨尚稱穩定，國民收入還夠維持生活。經過教育普及、資本主義和軍國主義的「薰陶」，臺灣人是近代國家的國民，勤勉負責、守法安分。³⁹

³⁴ 柯喬治 (George H. Kerr) 著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》(臺北：前衛出版社，1991)，頁 118。

³⁵ 西浦節三、安藤正，《第十方面軍復原史資料》，收於蘇瑤崇主編，《臺灣終戰事務處理資料集》(臺北：臺灣古籍出版社，2007)，頁 88、100。

³⁶ 柯喬治 (George H. Kerr) 著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁 119。

³⁷ 柯喬治 (George H. Kerr) 著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁 125。

³⁸ 柯喬治 (George H. Kerr) 著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁 143。

³⁹ 〈臺灣事件的分析〉，選自《觀察周刊》2: 5 (1947 年 3 月 29 日)，收於陳芳明編，《臺灣戰後史資料選：二二八事件專輯》(臺北：二二八和平日促進會，1991)，頁 296。

然而，國民政府接收後，使臺灣陷入更深的經濟危機，失業、投資與儲蓄的失衡、通貨膨脹皆更加嚴重。臺灣人先是期待、忍耐，終至失望、怨恨。治安敗壞、搶劫貪污、疾病、失業、糧食外流所引起糧荒，終使民不聊生、衝突不斷，臺灣人對國民黨政府的不滿到達臨界點，而這些不滿終於在 1947 年 2 月 28 日取締違法香煙的事件中爆發。包含「返鄉軍人」在內的部分臺灣人，更將對這些移往來臺的兵民之激憤、不滿的負面情緒化為一連串的暴力報復行動，並占據廣播電臺呼籲臺人群起抵抗。⁴⁰

（二）因背叛、殺戮而屈辱、受創的港

日本戰敗後，臺灣人和由中國移住而來的兵民之間，終於爆發嚴重的武力衝突。這就是所謂的二二八事件。衝突之初，以一些被日本人訓練、徵召赴戰場後回臺的在鄉軍人為主體，臺灣人的抵抗展現了優勢。⁴¹ 經過一番激烈的戰鬥後，臺灣人開始攻擊這些由中國大陸來的兵民並要求施政改善，因此組成「二二八事件處理委員會」將改革計畫交給行政長官陳儀，並要求施政改革。

面對「二二八事件處理委員會」所提要求，陳儀以自身權限只及於省的行政層級，觸及國民政府行政層級之處必須交給南京處理為由，推遲回應。然而，他打破了約定，在這場談判爭取時間的同時，統治當局從蘇北一帶內戰前線抽調兩個整編師，並從福州調來一憲兵團。⁴² 1947 年 3 月 8 日下午，國民黨軍隊抵達基隆後，駐軍開始掃蕩碼頭附近街道，槍火不分青紅皂白射擊，射擊隨即伸入通往市區之道路；⁴³ 大約有 2 千憲兵登陸控制碼頭地區，隨後 8 千名正規軍跟入。⁴⁴ 登陸基隆後，國民黨軍隊於黑暗中在卡車上恣意掃射，展開長達一週的鎮壓和屠殺，使臺灣人陷入恐慌。轉瞬間臺灣也化為血海地獄。⁴⁵

⁴⁰ 參見洪世才，〈外來政權主導下的臺灣兵和臺灣展望〉，收於高雄市關懷臺籍老兵文化協會編，《第一屆臺灣近代戰爭研討會論文輯：1941-1949》（高雄：春暉出版社，2013），頁 66-68；曾學佑，〈臺籍國軍血淚史〉（臺南：國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文，2011），頁 4-26。

⁴¹ 曾學佑，〈臺籍國軍血淚史〉，頁 4-26。

⁴² 柯喬治（George H. Kerr）著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁 285。

⁴³ 柯喬治（George H. Kerr）著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁 287-288。

⁴⁴ 柯喬治（George H. Kerr）著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁 288。同時在高雄，約有 3 千名官兵乘海平輪登陸。

⁴⁵ 謝牧，〈「二·二八」人民起義親歷記〉，收於臺灣民主自治同盟編，《歷史的見證：紀念臺灣人民「二·二八」起義四十週年》（北京：該同盟，1987），頁 112；陳芳明編，《臺灣戰後史資料選：二二八事件專輯》，頁 463。

國民黨軍隊在基隆、臺北、臺南、高雄等地，尤其是基隆、臺北，隨軍事「占領」開始進行恐怖大逮捕和屠殺。先是抵抗領袖、工人、學生、地方士紳等反對統治階層的人士，並及於不與為惡的外省人，一經逮捕，多不加訊問，立即處死；或裝入麻袋，或用鐵絲捆縛手足，成串拋入基隆港、淡水河。基隆港邊以及臺北附近的河堤壕溝成為血腥的刑場，大量屍體被沖進基隆碼頭。⁴⁶

至3月底，根據當時在基隆候船十天的目擊者指出，幾乎每天都能看到從海中漂上岸來的屍體，有的親人圍著屍體而哭，有的忙著打撈屍體，有的屍體則無人認殮任其腐爛。海／港成為人間煉獄，港都基隆成為遭到背叛而重創的屈辱城市。⁴⁷

六、暗喻二二八事件傷痕的港歌

(一)「暗喻」社會荒廢的港歌

由於二二八事件的恐怖虐殺，臺灣社會陷入愁雲慘霧之中，創傷久久難以抹滅。為此，戰後初期的臺語流行歌壇，度過了一段低迷、慘澹的時期；島嶼唱片產業的復甦，必須要待1950年代之後。

二二八事件發生前後，北京話取代日語成為新的國語，臺灣社會的語言、知識體系被迫面臨全盤的改變。在新的國語霸權下，臺灣人被奪去了吐露心中思緒的手段，被排除在文化界和言論界之外，淪為所謂「失語世代」，無法以語言表達自我的思想、主張及意見。除此之外，在二二八事件後，國民黨政府更是發動了戒嚴令及白色恐怖等危險思想的取締及言論控制。在此高壓的控制下，臺灣知識分子不被允許自由地表達意見，也不能對政治或社會表示、吐露意見或心聲，藉此反映集體記憶。

對戰後初期的臺灣人而言，為了宣洩二二八事件帶來的歷史傷痕之情緒、感慨和不滿，聲音，特別是具備敘述功能的歌謠，富有重要的意義。因此一些研究者認為，戰後這些被支配的文藝創作者和日治時期的臺灣人一樣，為了保住自身

⁴⁶ 柯喬治 (George H. Kerr) 著、陳榮成譯，《被出賣的臺灣》，頁295-296。

⁴⁷ 謝牧，〈「二·二八」人民起義親歷記〉，頁117；陳芳明編，《臺灣戰後史資料選：二二八事件專輯》，頁468。

安全，不得不使用隱喻的表達手法書寫臺語流行歌謠。1948 年戰後初期的港歌〈補破網〉（李臨秋／王雲峰）便是被認為具有隱喻創作色彩的典型例子。

〈補破網〉是戰前已活躍的李臨秋、王雲峰合作完成的歌曲。由旋律、歌詞看來，這首歌的男子氣概比較薄弱，是一首帶有「閨怨」曲風的作品，換言之，承繼了戰前的風格，是由女性立場出發的歌。雖說如此，若從歌曲題旨、內容觀之，則和戰前的「閨怨」曲風大相徑庭，其場景應為室外，是描寫漁民修補破網、再度出海之心境的歌曲。漁網既破，卻身無分文，或可依靠的意中人也不知去向，然而，人在走投無路、孤立無援之時，光是悲傷、怨嘆、斷念亦於事無補，不能再有漁獲。因此為了將來必須振作，縱然慘澹窘迫也要整好漁網再度出航。這首由兩段歌詞構成的〈補破網〉，發行後便以過度強調社會黑暗面等原因，即遭到國民黨政府禁止。為了讓這首歌做為電影主題曲再度登場，作詞者李臨秋勉為其難地改寫，追加第三段歌詞，也就是補完破網後，捕獲大魚的船隻歸港而皆大歡喜的結局。雖然追加了這段歡喜圓滿的結尾，讓〈補破網〉終獲發行之許可，但這段歌詞並非作者原初的創作構想，因此李臨秋在晚年曾懇盼演唱這首歌時，務必略過這本非所願的第三段歌詞。⁴⁸

1940 年代後期，由於海、港在戰爭時期遭到破壞，臺灣的漁獲量大幅減少，造成漁民生活窘迫。由此觀之，〈補破網〉是寫實性極高的作品。此外，不少看法指出這首歌意在描寫二二八事件後臺灣社會或住民的心境。臺語的網（bāng）和「夢」（bāng）、「望」（bāng），而「漁網」（hî-bāng）又和「希望」（hi-bāng）的發音酷似。一般認為利用這種發音類似的效果，〈補破網〉歌詞的真正用意，是在暗喻二二八事件後臺灣社會的荒廢，並激勵民眾振作再起。⁴⁹ 也因此，由暗喻的觀點來看，圓滿結尾的追加，也就是將民眾生活的幸福感和滿足感具象化為現實，這個行為經常被後人解釋或聯想成作者為自保的一種釋疑行為；這段快樂歌詞的出現，是為沖淡政治暗喻性。換言之，這被迫添加的歌詞，是作者親自破

⁴⁸ 莊永明，〈茶香、心曲、流行歌：鄧雨賢稻江歲月〉，收於莊永明，《臺灣歌謠追想曲》（臺北：前衛出版社，1995），頁 103-107。

⁴⁹ 參見莊永明，〈茶香、心曲、流行歌：鄧雨賢稻江歲月〉，頁 105；莊永明，〈日據時代的臺灣流行歌曲初探〉，收於莊永明，《臺灣歌謠追想曲》，頁 27；李筱峰，〈時代心聲：戰後二十年的臺灣歌謠與臺灣的政治和社會〉，收於世新大學編，《臺灣的文學與歷史學術會議論文集》（臺北：世新大學，1997），頁 1-28。

壞暗喻潛在可能性的一種證據。

更具體的說，在許多人的認知中追加歌詞其實是一種釋疑行為，其剛好暗示聽眾〈補破網〉的歌詞具有暗喻性，是李臨秋創作構想中嵌入的一種裝置。只是這個暗喻裝置遭國民黨政府識破後，被迫自我破解而進行的解構和表態。然而〈補破網〉歌詞的暗喻性，其實是作者、聽眾、權力支配者之間種種巧合所造成的結果，和李臨秋並不一定有直接的關係。

（二）潛藏於大眾文化中的「抵抗」

如上所述，若由歌詞內容和時代面貌思考，許多聽眾會把〈補破網〉理解成有暗喻含義的流行歌曲。特別是 1950 年代，這首歌追加了第三段歌詞後，卻又再度遭到禁賣。〈補破網〉的遭遇和結局，在在證明了國民黨政府擔憂聽眾對這首歌曲有暗喻性的解讀，而產生不好的政治影響。

然而，〈補破網〉的創作時間是在 1946 年，為二二八事件爆發之前。並且，李臨秋本人在 1977 年接受訪問時，也表示這首歌是在描寫自己失戀時的失落情緒，激勵自己必須有所作為來挽回對方的心，而否定了暗喻性的存在。⁵⁰ 有關〈補破網〉的種種解讀現象和看法，恰呈現出針對同一首歌曲，作者、聽眾、權力支配者及研究者往往會各執不同看法。而這些多元的看法和真假虛實的詮釋並存於世的現象，正是大眾文化的常態和宿命。

其實，流行歌是一種以娛樂、營利為主要目標的大眾文化，抵抗統治權力非但不是流行歌的本意，和娛樂、營利的目的也有所衝突。因此抵抗權力、批評控訴權力的歌曲時常得見於民謠和地下音樂中，卻幾乎不存在於流行歌。即便如此，具有抵抗、批判統治權力之「意義」的流行歌，在每個時代都看得到。看待這個矛盾現象時我們必須理解，流行歌所隱含的意涵與其說是隨著作者的創作構想之實踐而定，不如說是依聽眾各自多元性的詮釋認定後，再被創建而出的。流行歌所潛藏的政治、抵抗訊息，不是作者直接「書寫」出來，而是由置身該作品場景和社會狀況中的聽眾，經過各種感受方式或用途、手段下被「塑造」而出的。⁵¹

⁵⁰ 黃曉君，〈1930 至 1960 年代臺語流行歌曲與臺語電影之互動探討〉（臺北：輔仁大學音樂學系碩士論文，2008），頁 88。

⁵¹ 張錫輝，〈反抗與收編：從大眾文化屬性論臺灣歌謠的論述實踐〉，《文學新論》9（2009 年 6 月），頁 133-172。

換言之，聽眾常將流行歌與自身的企求、恣意、體驗、記憶甚至利益作連結，也憑藉自身的生命脈絡重新詮釋其含意，使之帶有與自身遭遇、處境相符的訊息。藉由大眾創造性的解釋和新文化意義的賦予，流行歌往往在原本的娛樂、營利目的之外，才又具備了抵抗、控訴、批判的時代面貌。而在這個意義不斷再生產的過程中，聽者大眾便和周遭人群產生共鳴，進而確立相互之間的文化認同。⁵²

〈補破網〉原本不具抵抗和揭露臺灣社會荒廢、貧困，以及國民黨腐敗的創作意圖。但是，戰後的臺灣人卻將其歌詞與自身情感和處境相連結，賦予了新的詮釋和意涵，因此，這首歌不再是失戀的悲歌，而被理解成批判臺灣社會荒廢、疲弊的歌曲。隱含在〈補破網〉中的「暗喻」，並非作者李臨秋個人構想的實踐，而是眾多臺灣人透過創造性解讀，對於自身「自畫像」的共同寄託。換言之，前面筆者提起〈補破網〉中的暗喻性，與其說是李臨秋創作構想的實踐，不如說是被聽眾或後人所嵌入的一種解讀裝置。只是這個被嵌入的「暗喻裝置」遭國民政府「識破」後，逼迫原本沒有其創作意圖的作者，進行自我修正、破解和表態。

其實，一些傳頌久遠並受人喜愛的作品，經常是打動人心或與民眾的心理需求和利益相一致的作品，即其歌詞內容必須具備映照時代面貌的創造性解釋裝置。由這一點來看，如同〈補破網〉般，一些出現在二二八事件後臺灣社會的諸多港歌，其之所以能夠在國民黨統治下的消費市場具有一席之地，原因之一應該是這些歌曲的歌詞可能隱含一些超出作者本來構想，能讓當時的臺灣人寄託個人怨嘆、嵌入社會悲憤的解讀裝置，即具有一個融通自在的想像詮釋空間。據此，本文將嘗試針對可能「暗喻」性地投射臺灣人自畫像的作品〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉進行論證。

（三）悲憤的〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉

所謂暗喻，意指一種在特定的語言、文化環境中，尤其是無法直接表達之際，以暗示形式、藉可解、易懂的事物說明艱澀、難解事項的行為。暗喻通常是基於「類比作用」(Apperception)，透過活用過去的經驗，來說明新的遭遇。在暗喻與被暗喻的事項之間，由於具備某種程度的類似性和關聯性，兩者在現實性和抽

⁵² 張錫輝，〈反抗與收編：從大眾文化屬性論臺灣歌謠的論述實踐〉，頁 133-172。

象性上經常互有聯繫，因此可掌握並令暗示性說明或功能得以相互作用。⁵³

如前所述，在新的國語霸權下，1950年代臺灣人被奪去了吐露心中思緒的語言工具，淪為所謂「失語世代」；言論被控制的情況在戒嚴令及白色恐怖之下益加嚴重。這種思想取締的政策也波及到歌謠的世界。戰後初期，包含戰前的日本軍歌在內，臺灣遭禁歌曲便達1,000首之多。⁵⁴由當時臺灣社會的狀況判斷，將心緒情感暗喻在流行歌，對臺人而言可說是少有的抒發、宣洩手段之一。為了要吐露、描述民眾心境和處境，療癒二二八事件所造成的心靈創傷，一方面又得迴避禁令，那麼除了〈補破網〉這樣的「暗喻」方式，似乎別無他法。基此，我們便不能忽視發行時間較〈補破網〉稍遲的——〈港都夜雨〉和〈男兒哀歌〉之重要性。因為這兩首歌曲皆具隱喻裝置以及類比機制，對聽眾而言其與〈補破網〉類似，皆具備返照時代面貌的創造性解釋空間。

〈港都夜雨〉（呂傳梓作詞、楊三郎作曲）和〈補破網〉並列為戰後的代表性港歌。這首由吳晉淮演唱的名曲發表於1953年，吳晉淮和吳成家、許石、文夏同樣都是戰前留學日本後，返臺從事音樂的相關工作者，他同時也是戰後演唱最多港歌的歌手。〈港都夜雨〉描寫男性為了戀人流離異鄉、犧牲所有，卻遭背叛而失去一切，在海／港寂寥漂泊，對前途感到不安而茫然自失的心境。其旋律和歌詞強調了男性的剛毅和遭受背叛的憤慨，與由女性立場出發並承繼戰前男子氣概薄弱曲風的〈補破網〉大異其趣。

正如曲名所示，〈港都夜雨〉不斷強調雨中港都的意象。而作詞者呂傳梓本身也是基隆出身，因此歌詞內容極易令人聯想到基隆港。基隆屬多雨地區，而被稱為「雨都」。若言吳晉淮是戰後唱過最多港歌的歌手，那麼寫過最多港歌的作詞家，則非基隆出身的葉俊麟莫屬。1956年的〈男兒哀歌〉就是其代表作之一。

〈男兒哀歌〉描寫的是男性在乘船出港臨行前慘遭女性背叛的心情。男性藉酒排解憂憤，一方面情緒不安而自暴自棄，一方面又欲看破茫然命運的複雜心境。第一段歌詞「酒是不倒來嗎 無醉我不行 你我乾杯驚什麼何必著來驚」，

⁵³ 季廣茂，《隱喻理論與文學傳統》（北京：北京師範大學出版社，2002）；黃慶萱，《修辭學》，（臺北：三民書局股份有限公司，2002），頁321；劉靜怡，〈隱喻理論中的文學閱讀：以張愛玲上海時期小說為例〉（臺中：東海大學中國文學研究所碩士論文，1998），頁36-37。

⁵⁴ 內政部編，《中華民國內政統計提要》（臺北：該部，1971），頁262。

流露出男性剛毅和豪邁的特質；但到了第二、三段歌詞時，又轉為描寫男性因慘遭背叛的悲憤心境，以及為前途茫茫的跑船人生而自暴自棄，耽於一時逸樂的情景，「你甲我不過是同款的運命」、「你甲我愛輕鬆 互相知輕重」這兩句歌詞，流露出徬徨茫然的跑船人和酒家女同病相憐的氛圍。

這首歌曲將「可愛冤仇人」、「滿腹的恨火」等比喻用在酒家女身上，這在當時的臺語流行歌壇，顯得相當大膽且新奇。這段歌詞在豪邁、悲憤中帶有空虛、失落，同時又伴隨著一觸即發的緊迫感。

與陰柔的〈補破網〉恰成對比，〈港都夜雨〉和〈男兒哀歌〉都是陽剛氣息強烈的歌曲，我們能夠在其歌詞和旋律中感受到和戰前的閩怨之間存有強烈的差異。〈男兒哀歌〉中所描寫的愛情似乎構思自葉俊麟個人的經驗，且和〈港都夜雨〉相同，寫作舞臺也令人聯想到基隆。這兩首歌曲雖然都具寫實性，但若考慮到二二八事件後臺灣的政治狀況，均仍可算是暗喻性很強，返照時代面貌之創造性解釋空間亦廣大的歌曲。

（四）缺乏現實性的港與男性

〈港都夜雨〉和〈男兒哀歌〉同以海和港為舞臺，兩段愛情故事乍看之下雖是以臺灣社會為題材，但其實包含了許多偏離現實的要素。兩首歌的主角應當都是討海或跑船人，然而如前所述，戰後初期海／港受戰爭影響而荒廢，靠海或港維生的臺灣人急遽減少。如表三所示，1950 年代臺灣的漁民人口僅占總人口數約 5%，相對的農民則將近 50%。農民和漁民的人口比例經常維持在 9 比 1。

戒嚴以後，日治時期港口因留學、旅行、戰爭、貿易而繁盛、熱絡的景況不再；另一方面戰前日本政府獎勵臺灣人到海外發展，相反的國民黨政府則嚴格限制臺人出境，甚至是外籍人士入境臺灣。⁵⁵ 因此，港口的使用者或藉此維生的人乃大幅減少。由戰後臺灣的情況研判，〈港都夜雨〉或〈男兒哀歌〉的故事皆難稱得上富含社會現實性，而這個缺乏現實性的傾向，由兩首歌曲中浮現的女性面貌也可窺知。

⁵⁵ 請參見胡嘉林，〈我國入出境管理組織變革之研究：從「入出國及移民署」成立探討〉（臺北：銘傳大學社會科學院國家發展與兩岸關係在職專班碩士論文，2008），頁 24-34。

表三 1954-1964年臺灣總人口數及農漁民人口數的比例

年度	漁民數 (人)	農民數 (人)	全國總人口數 (人)	漁民／總人口 (%)	農民／總人口 (%)	漁民／農民比
1954	471,819	4,488,763	8,749,151	5.39	51.31	1 : 9.51
1955	494,818	4,603,138	9,077,643	5.45	50.71	1 : 9.30
1956	536,448	4,698,532	9,390,381	5.71	50.04	1 : 8.76
1957	587,852	4,790,084	9,690,250	6.07	49.43	1 : 8.15
1958	596,982	4,880,901	10,039,435	5.95	48.62	1 : 8.18
1959	609,499	4,975,233	10,431,341	5.84	47.70	1 : 8.16
1960	625,843	5,373,375	10,792,202	5.80	49.79	1 : 8.59
1961	647,582	5,465,445	11,149,139	5.81	49.02	1 : 8.44
1962	664,785	5,530,832	11,511,728	5.77	48.05	1 : 8.32
1963	671,248	5,611,356	11,883,523	5.65	47.22	1 : 8.36
1964	675,715	5,649,032	12,256,682	5.51	46.09	1 : 8.36

說明：本表由筆者整理自製。

資料來源：其資料綜合自「戰後臺灣地區總戶數與農家戶口總計表(1945-1970)」，收於黃登忠等編纂，《重修臺灣省通志·卷四：經濟志農業篇》(南投：臺灣省文獻委員會，1996)，頁15-20；「戰後臺灣地區歷來漁戶漁民數(1953-1970)」，摘自「表二-四 臺灣地區歷年來漁戶漁民數」，收於陳清春等編纂，《重修臺灣省通志·卷四：經濟志漁業篇》(南投：臺灣省文獻委員會，1993)，頁148-150。

戀愛基本上依靠男女的感情互動得以持續，是一種若一方受傷則必有加諸傷害者的對稱連動。戰後雖然「閨怨」的歌曲幾乎銷聲匿跡，但在現實社會中也並沒有出現如〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉那般拋棄男主角令其苦惱，自我意識強烈的女性。反之，在文藝世界中登場的女性是更加不幸、悲哀的弱者形象。

二二八事件爆發前的1947年2月，曾經以小說〈牛車〉進軍帝國文壇的呂赫若發表了小說〈冬夜〉，描寫一段臺灣女性被「浙江人」騙去錢財，甚至淪為娼婦的悲慘故事。二二八事件後，以此類不得救贖的臺灣女性為主題的小說接連登場，並大為暢銷。⁵⁶ 不只是文學界頻頻出現以淪落黑暗世界，甚至身敗名裂的臺灣女性為人物造型的作品，這種悲慘造型的女性也成為臺語流行歌的重要題材，蔚為風潮。⁵⁷ 換言之，在〈港都夜雨〉或〈男兒哀歌〉中遭到拋棄背叛之男性的另一端，浮現的並非是具高度主體性的女性，而是同為被迫受害者的形象。

⁵⁶ 呂赫若，〈冬夜〉，《臺灣文化》2:2(1947年2月)，頁25-29。

⁵⁷ 張文菁，〈1950年代臺灣中文通俗言情小說的發展：《中國新聞》、金杏枝與文化圖書公司〉，《臺灣學研究》17(2014年10月)，頁89-112。

由這個戀愛關係不對稱的現象推判，〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉的敘述結構中，極可能也潛藏著「暗喻性」。由「暗喻」的觀點思考，可知〈補破網〉欲描寫的其實是二二八事件後臺灣社會整體，而非真正的漁民；相對於此，在發行時間上與〈補破網〉有某種程度連續性的〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉，其歌詞中把男性逼入窮途末路的加害者，除了是臺灣女性之外，其實也可解讀為二二八事件引發後，隱藏在臺灣男性心中的情念。換言之，透過海／港中的男性為媒介，〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉可以被詮釋為是要傳達一個時代悲劇，或國民黨政府統治下，臺灣人殘敗不堪的心境——遭受背叛而悲憤的自暴自棄、自我放逐。

（五）時代性、暗喻性、空間意義的唱和

〈補破網〉、〈港都夜雨〉和〈男兒哀歌〉是戰後初期傳誦至今的臺語流行歌代表作，我們在發行時間相當接近的三首歌曲裡，可以看到幾個共通點。首先，這些歌曲皆以海／港為故事情節的展開舞臺，其次是藉個人遭遇傳達或返照時代面貌，也就是在歌曲中海／港都具有做為一個「暗喻」裝置的高度可能。當然，三首名曲也有相異之處，那就是〈補破網〉是以擬聲來傳達「暗喻」訊息；〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉則是在特定場所或空間聚焦特定情緒。換言之，這兩首歌曲中可能做為啟動作品之隱喻、類比或連想機制的裝置，其實恰好與戰後初期臺灣人集體記憶或歷史情景巧妙的疊合，歌曲和臺人的社會境遇擁有許多可相互融通的一些「巧合」。

如前所述，〈港都夜雨〉和〈男兒哀歌〉表面上看似寫實，但實際上卻又存在著一些脫離臺灣社會的面向，有趣的是這些面向的敘述，卻又和二二八事件在各地帶來的衝擊程度巧妙相符。因為這兩首歌的場景均以基隆港為主要舞臺，空間基本上和二二八事件是一致的。

其實眾多港歌之中也有輕快歌曲，例如發行於 1958 年，曲調明朗輕快、積極雀躍又滿溢希望的〈快樂的出帆〉便是其一。這並非臺灣人自行創作，而是由日本曲〈初めての出帆〉（吉川靜夫作詞、豐田一雄作曲，歌名中譯：「第一次出帆」）翻唱而來。相對於〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉的場景應是基隆，〈快樂的出帆〉則是南部（高雄港），歌詞中「迷人的南洋 木瓜花香味」和位於臺灣南部的高雄氣候、風土一致，與「雨都」基隆則有所不符。

二二八事件發生時，高雄接續在基隆等城市後也有許多死傷，但由於殺戮是在登陸後展開，因此死傷者主要集中在高雄中學和市公所附近。將意象寄託在歌曲之際，可以看到明朗、積極的高雄港和悲憤、背叛的基隆港被切割開來，這和二二八事件對臺灣人造成的衝擊程度相疊合而具聯想性。

如前所述，暗喻成立的前提之一是暗喻者與被暗喻者之間，必須兼具類似性和關聯性。相較於高雄港，基隆應該更適於喚起、聯想二二八事件悲慘和屈辱感；做為暗喻的媒介，兩者之間的關聯性較易建立。

由現實性觀之，〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉、〈快樂的出帆〉等作品，很難想像是如實反映了戰後初期臺灣社會的狀況。然而，由於使相異空間和事件意義相契合的巧妙安排與設定，這些歌曲迴避了人們在聯想二二八事件時，思考迴路上的混亂，從而發揮了暗喻裝置的連動作用。因此，若單以一種視線交互地考察這三首作品，則將浮現「二二八事件——基隆港——悲憤、背叛、自暴自棄、自我放逐」等情緒，而臺灣男性的悲嘆，也得以透過這些時代性、暗喻性、空間意義、記憶的唱和，自然地吟唱或聽見。

暗喻通常是基於「類比作用」，活用過去的經驗予以說明新的遭遇。而海／港對戰後初期的臺灣而言，則是重要的發信媒介。無論是〈補破網〉、〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉，或〈快樂的出帆〉，與港歌中主角們的虛構性相反，海／港空間則有現實性和象徵性相互作用，具有喚醒臺灣人對二二八事件所遺留的情緒和記憶之暗喻機能。港之所以能成為暗喻裝置，其背景就是臺灣人的集體記憶。如前所述，日治時期的資本主義、軍國主義和二二八事件等時代痕跡，在將臺灣的港口建設為港都的同時，也產生臺灣男性現身港口的必要性、寫實性、合理性，以及自然性。海／港在臺灣社會發展的重要性，以及其留給這個島嶼上居民的歷史記憶，便之成為銜接這個島嶼戰後一些新遭遇的最佳媒介。

具體而言，海／港既是展現男性氣概的舞臺，同時也是在戰後匯集來者、去者、背叛者、慘遭虐殺或掠奪者、負傷者、哭號者、啜泣者、憤怒者、茫然者、絕望者傷口和集體記憶的場域。因此，海／港對臺灣人而言成為一個易解、熟悉的空間，不僅印證了軍國主義及二二八事件給這座島嶼留下的爪痕，在考察戰後臺灣資本主義發展狀況和社會經濟問題時，也是具分析意義的觀點。

七、再殖民化社會中的邊緣人

(一) 漂泊、離鄉、失意、前途

港歌的風潮從 1950 年代初期一直持續到 1960 年代後半。初期有許多是由臺灣人自行創作，相對的，到了 1960 年代中期，由於 LP 唱片（正反面各收約 5、6 首歌曲的唱片）的出現造成歌曲不足，做為其對策再加上降低成本的考量，大部分歌曲其實皆是由日本的流行歌，尤其是同一時期的船員（マドロスもの）⁵⁸ 主題歌謠翻唱而來。〈快樂的出帆〉便是其中一例。有趣的是，戰後初期日本流行許多如〈蘋果之歌〉（「リンゴの歌」）、⁵⁹ 〈青色山脈〉（「青い山脈」）、〈長崎之鐘〉（「長崎の鐘」）等傳達祈求戰後和平或預告日本民主化、鼓舞人民由戰後荒廢中奮起信息的歌曲。但是這些歌曲大部分都沒有被臺灣人翻唱，縱使被翻唱也未流行或引起話題。因為戰後初期和平、民主化並沒有造訪這個島嶼。在被烏雲覆布的臺灣社會中瀰漫的卻是如〈噫 人生〉（林天津作詞、楊三郎作曲）這種對將來或人生充滿悲觀心境的歌曲。

國民黨政權下，接著〈補破網〉之後登場的港歌，應屬 1950 年吳晉淮演唱的〈噫 人生〉。同樣以海／港為背景，其發表時間應在〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉之前，內容描寫的是離鄉奮鬥男性的悲哀，「別離雙親放妻兒」、「意氣揚揚男子氣」、「自恨我那則薄命 袂得平比人人生」等歌詞，與其說是悲嘆不如意的愛情，不如說是一種對自我人生的達觀寫照。應加以留意的是，〈補破網〉和 1950 年代初期的〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉多描寫頹廢、悲憤、背叛，其後的港歌則多以貧困、挫折、失意、對前途的不安、漂泊、思鄉、劣等感為主題，特別是含有許多強調自己不得不出航、離別之目的，乃是因為家境貧困，或為追求光明前途的敘述，〈噫 人生〉便是代表性例子。而這種強調因貧困而不得不出外奔波奮鬥的敘述方式，在日本船員主題歌曲中其實並不常見。日本的「マドロスもの」經常

⁵⁸ 南博，〈日本の流行歌〉，收於加太こうじ、佃実夫編，《流行歌の秘密》（大阪：文和書房，1970），頁 124-126。

⁵⁹ 此處所言「リンゴの歌」（「蘋果之歌」，サトウハチロー作詞、万城目正作曲）是 1946 年由並木路子、霧島昇合唱，之後又由並木路子獨唱者；而非 1952 年由美空ひばり所唱、紀露霞翻唱為〈蘋果花〉的「リンゴ追分」（小沢不二夫作詞，米山正夫作曲、編曲）。

有自暴自棄、社會劣等感或自嘲的情節，但鮮少有強調貧困或歸鄉情切的要素。⁶⁰

〈噫 人生〉發表之後，也出現了許多與戀人或家族分別，也就是出航目的在於出外討生活的作品。例如 1955 年的〈鑼聲若響〉將出航當作是成功自立的前提，而〈黃昏慕情〉的出航是為了工作前程，〈挺渡歌〉、〈黃昏的海邊〉、〈港邊送別〉（1958 年）則將在海上工作的理由設定為追求光明的未來。這些港歌皆以哀愁為基調，鼓舞自己要忍受辛勞與別離之苦，並以功成名就後及早還鄉做為歌詞的結束。

一如〈噫 人生〉歌曲般，綜觀戰後臺灣的港歌，多半是以對前途不安、挫折、失意、自暴自棄為題材。除了〈港都夜雨〉、〈男兒哀歌〉之外，還有〈夜霧的港口〉（1957-58），〈從船上來的男子〉（1957-58）、〈港邊送別〉（1958）、〈黃昏慕情〉、〈青春的行船人〉（1959-61）等，亦是以為求光明前程而漂泊，卻落得失意喪志、茫然自失的心境為主題。此外，〈青春的行船人〉（1959-61）、〈思鄉曲〉唱出了離鄉望鄉者的心境，這些港歌中的主角幾乎全是出外討生活的人，歌詞也帶有強烈的時代閉鎖感與劣等感。這些登場人物，和在日本統治下 1930 年代曾登場於〈港邊惜別〉中家境寬裕的留學生，或《命運難違》、《可愛的仇人》及《風月報》等小說、媒體中在海外發展，資本主義社會下模範的知識分子們恰成對比。

然而，如表三所示，1950 年代臺灣漁民人口僅占總人口數約 5%，而農民則為近 50%。農民和漁民的人口比例經常維持在 9 比 1。由臺灣農、漁民的人口分布結構研判，這些百歌共鳴的港歌所要描繪，並得到共鳴迴響的聽眾，則應該不僅限於以海／港維生的人們；反倒是與在百廢待興的臺灣社會占整體人口近半的農民，較具密切關係。由 1964 年一帆這位歌手的歌曲來看，可知港歌與農民、臺灣社會關係之密切。

一帆既是廣播節目的主持人，也是發行唱片的歌手。其代表作如〈臺北上午零時〉、〈養女悲歌〉、〈酒場初戀夢〉皆是傾訴貧困女性隻身來到臺北都會卻落得身敗名裂的悲慘遭遇；〈港都的約會〉、〈愛情的連絡船〉、〈思鄉曲〉、〈港邊惜別離〉則皆是港歌。而暢銷的〈思鄉曲〉所描繪的是在異鄉離家背井的失意漂泊者，於港邊徬徨思念南部農村、故鄉廟宇或親戚的心境。

⁶⁰ 南博，〈日本の流行歌〉，頁 124-126。

〈思鄉曲〉 蜚聲：詞、遠藤實：曲

阮在他鄉的探聽 故鄉的風聲 不時每日孤一個 港邊等船隻
目矚金金看 船頂的阿兄 還是同鄉的小姐 跟伊愚愚行
故鄉親愛我的媽媽 諒必真勇健

阮在他鄉的探聽 故鄉的風聲 不知不覺阮又來 港邊等船隻
忽然阮看著 一位的小姐 手提著一腳行李 走出著船隻
請問小姐妳的故鄉 是不是左營

阮在他鄉的探聽 故鄉的風聲 今日又是孤一個 港邊等船隻
為著阮希望 他鄉的打拼 都市的人情冷落 阮已經知影
懷念故鄉可愛街市 難忘的廟埕

由歌詞無法判斷思鄉曲的主角是否為跑船人，但可推知是由農村來到港都的出外人，未知其徬徨港邊之目的為何，唯知正在等待同鄉、期盼來自故鄉的消息。⁶¹ 〈思鄉曲〉原曲是こまどり姊妹的〈かき打ち娘〉（石本美由起作詞、遠藤實作曲，歌名中譯：「挖牡蠣肉的少女」），由歌名可知，原曲和譯曲全無關係，翻唱版全屬譯者的改編。另值得一提的是歌詞中的「左營」，左營在國民政府進行土地政策改良之前，一直保持著農漁並存的生活型態；而此生活圖景，其實是四面環海（除南投）之臺灣各個城鎮，普遍的生活形貌。⁶² 〈思鄉曲〉中的港，其實僅是一個媒介裝置，其功能是將出外人、農村、漁村、都會和港收攏在同一場景下。由當時臺灣的交通條件來講，臺灣人在國內移動的工具是火車，國內線的船運並不發達。因此，若將港替換成車站將更富現實性，唯由戰後初期港歌的風潮影響來看，海／港明顯是應用於漂泊、頹廢、失意、哀愁、未來的暗喻或象徵裝置。

1950 年代中期開始，旨在追求光明未來和前途而漂泊、不安、挫折的港歌引人矚目。然而，正如〈思鄉曲〉所示，海／港不僅限於船員或漁民，更強烈暗喻社會整體，特別是農民的傾向。港歌追求光明未來前程的意涵本身，當然就暗喻著現下生活的不如意及挫折，這無疑是社會邊緣人的遭遇與心聲。

⁶¹ 譯詞者蜚聲，據說是戰後著名的臺語流行歌手洪弟七。

⁶² 高雄市文獻委員會編，《高雄市發展史》（高雄：該會，1988），頁 659。

那麼，二二八事件後、來到 1950 年代，臺灣人是如何受生活所逼迫的呢？臺灣社會的結構又是如何變遷？質言之，資本主義社會中臺灣人遭遇到了什麼？下文將探討這些問題。

（二）在都會之海漂泊的農民

根據 1957 年的統計，由中國大陸遷移而來的外省人大約占臺灣總人口的 10%，其中大部分為軍人。由於他們大多為逃避戰亂而來到臺灣，並非計畫性的移居，政府為予以照顧，於是提供各種政府機關做為他們的工作場所。當然，除了軍公教業以外，雖也有外省人人士投入產業界，但其大多集中在第三產業或於國營企業服務。在失業率偏高、生活窮困的戰後初期，軍公教人員的收入除了現金以外，還有住房補貼、宿舍、子女教育費補貼，以及米、油、鹽等配給，是相對安定優渥的職業。

與此相反，土著的臺灣人大部分從事第一級產業，也就是農業、林業、漁業、礦業。日治時期臺灣的農業雖然受到壓榨與不平待遇，但不僅能自給自足，還有餘裕維持出口景況。然而，國民政府轉移到臺灣後，農村便開始走向凋零。

除了必須供給急遽增加的一百萬人口的食糧壓力外，二二八事件後，國民黨政府擔憂臺灣本土勢力匯集，進而形成對政權的威脅，因此意圖分化本土勢力，進行一連串的土地改革。1953 年國民政府實施了「耕者有其田」政策，令地主將土地轉讓給農民，自耕農的比例雖因此有所增加，但農民們卻被迫在短期間內支付十年為期的農地貸款，無助生活改善。並且，由於剩餘人口的急速增加和耕地不足，農民再也無法只靠本業的耕作維持生計。根據統計，1950 年代的臺灣有 70% 以上的農家背負債務，他們除了離開農村到都會當勞工之外，別無生存之道。1951 年臺灣的勞工人口為 73 萬 7 千人，1960 年增加到了 122 萬 2 千人，急遽增加了大約 50 萬名的勞工，大多是農民及其子女。

實際上，日本在 1950 年代由於神武景氣和岩戶景氣帶動高度經濟成長，農村人口便開始往都會移動。受其影響，臺灣在 1960 年代進入高度經濟成長期，開始了大規模的人口移動現象。但是，1950 年代臺灣人口移動的背景和神武景氣或岩戶的高度經濟成長相異。日本高度經濟成長的背後，有勞動、資本、全方位

要素的生產性，也就是有技術進步做為前提和要因支撐。具體而言，吸引這些地方農村剩餘人口（以「團塊世代」，也就是日本戰後嬰兒潮的世代為中心）的原因，是都會區工業地帶製造業的發展，而非農村的崩壞瓦解；高度經濟成長和人口移動之間，存有一個相輔相成的良性結構。⁶³

但是，二二八事件爆發後的臺灣，欠缺資本以及全方位要素的生產性、技術進步等條件，看不到經濟成長和人口移動相輔相成的作用。由於都會並未作好容納農民由瓦解的農村流入的準備，因此未能提供這些出外人良好的生活條件。為此，流入到城市的臺灣人，大多只能在鄰近的市場勞動維生，其中約有 50% 的出外人從事攤販業、理髮業、雜技藝人或被僱用為幫傭、清潔工等第三級產業，能找到安定正職者，不超過整體流入人口的一半。也由於多數工作是臨時性的，所以在沒有生活保障的狀況下，1950 年代流入都會至少 25 萬名的臺灣人，被迫過著不安定的生活，成為社會邊緣人的預備行列。

臺灣在日治時期並未發生由社會結構變遷而帶來的大規模離鄉流離、漂泊外地等人口移動現象。1950 年代的人口移動對臺灣人而言是歷史上的首度體驗。⁶⁴ 加上臺灣農村人口大量流入都市是發生在二二八事件平息後不久，社會變遷的衝擊尚存，導致此變遷的影響更加劇烈。

戰後初期，臺灣人歷經一段大規模漂泊流離的艱辛路途，只不過對大部分的人來說，並非漂泊流離在海上，而是都市；其出航或回家的地方不是港而是車站。儘管如此，1950 年代傾訴臺灣人集體苦悶經驗的臺語流行歌卻不多，其大量且直接以寫實的手法，將農村出外人到都市的現象當作描寫主題，必須等到稍後的 1960 年代初期。⁶⁵ 也因此，對於二二八事件後百廢待興的臺灣社會而言，港歌便以吐露同時代臺灣人失意、悲憤、流離、挫折、自暴自棄、前途茫然的代言人之姿登上臺灣社會。

⁶³ 有關此方面請參考徐世榮、蕭新煌，〈臺灣土地改革再審視：一個「內因說」的嘗試〉，《臺灣史研究》8:1（2001 年 6 月），頁 89-124；王宏仁，〈一九五〇年代的臺灣階級結構與流動初探〉，《臺灣社會研究季刊》36（1999 年 12 月），頁 1-35；李永熾，〈日本統治下臺灣的土地問題〉，《中華文化復興月刊》8:12（1975 年 12 月），頁 40-50。

⁶⁴ 王宏仁，〈一九五〇年代的臺灣階級結構與流動初探〉，頁 1-35。

⁶⁵ 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《臺灣史研究》15:2（2008 年 6 月），頁 79-133。

（三）再殖民統治下的閉鎖感

二二八事件後，由於大量移民和政府政策所致，臺灣的人口及社會結構皆發生極大變動。臺灣社會頂端形成了政府機關（包含軍官和文官）或在民間經營企業的外省資本家之新階層。對臺灣人而言，縱然已由日本殖民統治解放出來，但在社會結構上並未反映出太大變動，只是往昔位居上層的日本人換成了外省人而已。

回歸祖國後，臺灣人階層流動的可能性較日治時期更顯困難。即便是享有相同的教育機會，但由於公務員子女可領取各種優惠及補助入學，相對之下農家子弟是協助家族務農的重要人力，讓孩童受教育等同於剝奪了農事勞力。並且，由於第一級產業的收入較低，養家活口本屬不易，使得家長讓小孩就學的意願或可能性大幅降低。因此，除非外部環境有較大改善，否則臺灣人很難憑藉自身能力跳脫勞動者的地位，這也造成社會階級固定化。

迫使臺灣人陷入困境的是政治制度。1950年代起國民黨在臺灣實施地方自治，舉辦縣市長和省議員民選，中央的黨政要人則是到1970年代為止皆由外省人所占據，而未拔擢臺灣人。在國民黨政府統治下，政治力主導、經濟力先行，高壓式的威權統治強壓、榨取臺灣社會，至少到1970年代為止，國民黨對臺灣社會或本土菁英採取排斥和壓抑的態度，臺灣人無法進入國民黨政府上層決策的核心。這種限制臺灣人的差別政策，在公務員的國家考試制度中也可看到。

二二八事件後，國民黨政府以統治者的姿態接收臺灣。翌年起除了僱用大多來自中國大陸的外省人外，政府也透過國家考試在臺灣錄用公務員。考試方式看似平等，但由於國語已有所改變，故此考試其實對臺人不利；實際上也透過制度對本省人實施差別待遇。此一考試的錄用名額，並非以臺灣全境為一範圍或單位，而是以省籍的分配比率決定。⁶⁶

為此，這些在臺占極少數比例的外省人們占去了絕大多數的錄用名額，享有絕對有利的條件。以1948年為例，在548名錄用總額裡，臺灣人僅獲得5個名額，剩下的503名皆由外省人所占，換言之，占臺灣人口約90%的臺人，必須被

⁶⁶ 具體而言，於國民黨政府主張遭共產黨占領的中國大陸皆為本國領土，堅稱中華民國實際統治中國全境的前提下，視大陸36省為領土、而非臺灣，並在臺灣以中華民國36省總人口來除分的比例，設計了國家考試的錄用名額。參見許雪姬，〈另一類臺灣人才的選拔：1952-1968年臺灣省的高等考試〉，《臺灣史研究》22:1（2015年3月），頁116-120。

迫參與錄用名額不滿 1% 的窄門之爭，人口不過 10% 的外省人卻獨占了 99% 的錄用名額。在這樣一個不公平的結構下，臺灣人事實上被排除在公務員這項安定職業之外。⁶⁷

由於戰後社會結構的極大變遷，逐漸形成了「外省人／臺灣人」＝「官／民」＝「統治／被統治」＝「公務員／工農」的政治結構。由於階級流動的可能性遭到抹滅，多數臺灣人便成為社會邊緣人的預備行列，自日本統治解放的臺灣人，籠罩在更加苦悶的時代閉鎖感下。戰後臺灣人在政治、社會、經濟、文化上所處的情境，與其說是去殖民化，不如說是再殖民化。⁶⁸

由為數眾多描寫悲憤、失意、流離、挫折、前途茫茫、自暴自棄、身敗名裂的歌詞內容來看，港歌所承擔的是臺灣人在殖民母國日本離去後再度陷入谷底的苦難情緒。由 1930 年代到 1960 年代為止，臺灣社會激烈變化、二二八事件屠殺後社會的荒蕪、背叛、殺戮、肩負重傷的屈辱、沉默的歷史傷痕全部投射在海／港，港歌成為紀錄資本主義、軍國主義、二二八事件以及再殖民統治痕跡的工具。

換言之，戰後在國民黨政府再殖民政策下，於傾訴臺灣人集體苦悶經驗的臺語流行歌出現之前，臺灣人在投訴無門、缺乏傾述自我受困心境之表達工具的這段時間空檔，港歌其實提供不得不漂泊到都市的農民，或階級移動遭到固定化的臺灣人一個啟動隱喻、類比機制的重要契機。這個契機讓臺人擁有一個活用這些港歌，透過這些歌詞「塑造」出與自身的企求、恣意、體驗、記憶甚至利益相契的歌詞解讀空間。而這應該就是港歌存在的社會意義，以及其受到聽眾歡迎的原因。

透過海／港這個媒介，近代臺灣人的自畫像得以凸顯，橫亙在新、舊住民間歷史記憶、土地經驗、社會處境的差異，其後也在新、舊住民流行歌的形態中浮現。

⁶⁷ 王宏仁，〈一九五〇年代的臺灣階級結構與流動初探〉，頁 1-35。

⁶⁸ 例如陳芳明在《臺灣新文學史》第一章便開宗明義主張：「臺灣新文學運動從播種萌芽到開花結果，可以說穿越了殖民時期、再殖民時期與後殖民時期等三個階段」，「在臺灣新文學史上的第一個殖民時期，指的是從一八九五年到一九四五年，日本國主義的統治時期」。臺灣「文學史上的再殖民時期，則是始於一九四五年國民政府的接收臺灣，止於一九八七年戒嚴體制的終結」；「文學史上的後殖民時期，當以一九八七年七月的解除戒嚴令為象徵性的開端。參見陳芳明，〈第一章 臺灣新文學史的建構與分期〉，收於陳芳明，《臺灣新文學史（上）》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011），頁 25。

八、港歌給臺語流行歌帶來的影響

(一) 由歌詞、唱腔再定義自／他

臺語流行歌在戰後以港歌為中心，兼具時代性、寫實性、暗喻性，也潛藏了殖民母國日本和祖國中國交錯下帶來的時代性悲劇、社會遭遇、歷史體驗、集體記憶等複雜情緒。我們除了可以在這些歌曲中看到臺灣人的自畫像之外，也能由這些自畫像窺知臺灣人在集體情感上，對「祖國」感到疏離，轉而貼近日本的微妙變化。

如本文開頭所述，日治時期臺語流行歌主要由臺灣人自行創作，幾乎不見翻唱殖民統治者的歌曲。然而，國民黨政府一來到臺灣，臺灣人便一反戰前態度，倒向了日本的流行歌文化，開始頻繁且大量地翻唱日本流行歌。⁶⁹ 在此有形無形翻唱與挪用的過程中，日本元素逐漸滲透進臺語流行歌，相關例證可見前述〈港都夜雨〉和〈安平追想曲〉。這兩首歌的前奏帶有濃濃〈雨のブルース〉（雨的布露斯）、〈長崎物語〉的影子。其中〈港都夜雨〉的創作是先完成了旋律，當時作曲者楊三郎暫定的曲名正是〈雨のブルース〉，兩者間參照、模仿的可能性相當高。

此外，港歌採納日本元素亦可見於歌詞。諸如ジャンバ（夾克）、マドロス（船員）、かもめ（海鷗）、デッキ（甲板）、さあさあ（吆喝聲）、ジャズ（爵士）等日語或外來語，都原封不動地用於臺語流行歌的歌詞裡。

由歷史和土地經驗看來，臺灣人向日本靠近，也就意味著面對自身的歷史步伐，即在地性。除日本之外，臺灣在歷史上也曾受過荷蘭的殖民統治；這樣的歷史經驗並非中國所共有，因此，日本和荷蘭的殖民統治，就扮演著促使臺灣與中國如同絕緣體般的角色。臺灣在追求一種合身的文化認同時，無可避免地會將日本或荷蘭統治時代的文化或歷史經驗涵蓋進來，相對的，中國也就被排除到框架之外。中國或外省人排除在臺灣歷史記憶之外的事例，能以 1951 年暢銷的〈安平追想曲〉為例。

⁶⁹ 戰後臺語歌曲當然不是只有翻唱自日本歌曲，包括印尼等東南亞地區或世界各地的歌曲都曾經是翻唱對象，其來源非常複雜。例如文夏的〈採檳榔〉原曲來自中國上海；紀露霞的〈鐵血柔情〉翻唱自美國貓王；〈飲淡薄〉則是義大利歌曲（石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉，《臺灣社會學刊》47〔2011年9月〕，頁91-141）。但是若以翻唱自日本和日本以外國家的歌曲數量相比較，前者要比後者多出非常多。

〈安平追想曲〉是一首描寫荷蘭船醫和臺灣女性生下的女孩，在臺南安平港追念拋棄母女的異國父親，引頸企盼其歸來的悲歌。歌詞的主角是女性，但歌手暨作曲者許石則是出身臺南的男性；由於這首歌是以荷蘭統治下的臺灣歷史為題材的作品，因而投射出戰後外省人不曾擁有的過去。根據黃裕元的說法，〈安平追想曲〉無論是歌詞或編曲，皆可看到風行於 1939 年日本的〈長崎物語〉（梅木三郎作詞、佐々木俊一作曲）的影子。⁷⁰ 〈長崎物語〉是一首描述發生於江戶時代長崎，日本人和荷蘭人之間異國悲戀的作品。顯然臺灣人透過歌謠，並以荷蘭為歷史媒介進而與殖民母國相繫，反之和戰後回歸後的中國互成了平行線。

〈安平追想曲〉給臺灣歌壇帶來的影響極大。因為這是戰後第一首以臺灣歷史為歌詞題材的流行歌，且無形中凸顯了臺、日流行歌連帶感的歌曲。由於這首歌造成極大話題，也得到聽眾的共鳴迴響，因此，往後以安平港和荷蘭為題材的類似作品便陸續登場。新、舊住民歷史經驗的差異，便以荷蘭為歷史媒介，透過這類型的港歌不斷被喚起。

其實，日治時期的臺灣雖然和中國隸屬不同的統治政權，但縱使如此，臺語流行歌曲卻和中國保持著一定程度的連結關係。如被認為是臺灣第一首流行歌曲的〈桃花泣血記〉，便是翻唱自中國的電影插曲；在銷售市場上得到佳績的〈紅鷺之歌〉，其旋律便來自中國古曲的〈蘇午牧羊〉。除了旋律上的挪用外，在空間想像上中國也是臺灣人的創作來源；陳達儒的名作〈南都夜曲〉原曲名為〈南京夜曲〉。⁷¹ 但是戰後臺灣人流行歌曲的翻唱對象，卻由中國轉向日本。雖為少數，但一些中國民謠如〈大阪城的故娘〉（新疆民歌）也曾翻唱為臺語流行歌曲，但由曲名〈阮不愛你〉（文鶯、文夏）來看，便可知其中國地方要素已完全消除。而第二次大戰時期在日本大量出現的所謂「中國もの」、「滿洲もの」，如〈赤い睡蓮〉、〈滿洲むすめ〉、〈支那むすめ〉、〈上海花売り娘〉，雖然開始在臺灣被大量翻唱，但其中國或滿洲要素則同樣消失不見。甚至李香蘭的〈月下の胡弓〉（野村俊夫作詞、加賀谷伸作曲）還被在地化改成描述社會現實，也就是貧困女性來都市淪落風塵的〈可憐的酒家女〉。

⁷⁰ 許朝欽，《五線譜上的許石》（臺北：華風文化事業有限公司，2015），頁 137-139。

⁷¹ 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開臺史》，頁 273-274。

戰後初期在「去日本化」、「再中國化」的語境中，大量的臺語流行歌曲一直在暗示前述「脫中傾日」的民間情緒，展現逆寫歷史的動力。⁷² 而這種現象同時也出現在港歌。

港是海洋與陸地的接合點，在航空業尚不發達的 1950 年代，船舶對人類而言是長距離移動、也就是為留學、經商、討生活、戰爭等各式旅行的主要交通工具。而上野博正在〈流行歌の意味論〉(〈流行歌的意義論〉)中針對這些帶有出走或離散意味旅行遠出歌曲(旅「たび」)，提出了有趣的見解。他認為：在流行歌曲中針對移動、出走或旅行之目的地，通常都不會描寫成一個理想、絕對的異國或異鄉，而具模糊的形象。⁷³ 因為，「這個模糊的目的地所具的真正意義在於表達即將移動、出走或旅行者對於他處性、過去性的一種渴求」。⁷⁴ 換言之，移動、出走或旅行以及異鄉經常是在「暗示人們追求一個否定或厭惡現在自己所處之地的欲望。這種逃離現下所處之地，而到別的地方；以及逃脫現在的生活迎向過去的欲望所反射出的是，自己和當下所處之閉鎖環境的困鬥之生活態度」。⁷⁵

或許因為港歌的意義正如上野博正所言，是在反映這種逃離閉鎖困境的民眾情緒，因此日本的港歌中雖有〈通い船〉(小船、聯絡船)、〈返り船〉(歸船)、〈港町十三番地〉等以回歸故鄉或原出發地為趣旨的歌曲，但這種回歸港歌基本上所占比例相當低，日本的港歌還是以離開陸地之旅為大宗。然而有趣的是，和日本相較之下，臺灣的港歌更是都以出航為主。前述這些以回航為主題的日本歌謠，在臺灣幾乎未成為翻唱的對象，或翻唱後銷售成績不佳。臺灣港歌中以出航為主

⁷² 有關戰後初期臺灣的「去日本化」與「再中國化」問題，請參見黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後臺灣文化重建(1945-1947)》(臺北：麥田出版股份有限公司，2007)。

⁷³ 事實上，上野博正所說的這種模糊化之傾向，明顯出現在作品〈港口情歌〉。其歌詞和〈港シャンソン〉一樣，都出現了夜晚的籠燈、飄來的爵士音樂聲、苦味的香煙、海鳥、一艘有三支船桅但又不知國籍的輪船；也出現了主角安慰自己的情人，不要為即將出海且不知何時歸來的我而悲傷的情節。但仔細比對兩首歌詞後，我們可以發現其實〈港口情歌〉的歌詞和編曲一樣，更刻意強調「黑暗」和悲傷。其在一開頭的歌詞中，莊啟勝便把「紅色的籠燈(赤いランタン)」，譯成「暗紅的燈籠」，同時也保留了第三段歌詞中的「暗い波止場に」(莊啟勝譯成「黑暗的岸邊」)。但相對於將要離別的愛人，原曲中原本存在「可愛い瞳よ(有著可愛眼睛的妳)」的描述，這唯一的描述在臺灣版曲目中卻被省略漏譯了，而這讓〈港口情歌〉中的女主角，在悲傷氣氛中只剩下「妳」此一稱呼的存在，其相貌變得非常模糊不清。〈港シャンソン〉的歌詞在被加工成〈港口情歌〉後變得沉重抑鬱和模糊，其留在聽眾腦中的印象是將原作加工後強調的哀愁。

⁷⁴ 上野博正，〈流行歌の意味論〉，收於加太こうじ、佃実夫編，《流行歌の秘密》，頁 221。

⁷⁵ 上野博正，〈流行歌の意味論〉，頁 221。

的歌曲需求遠大於日本的現象，似乎也印證戰後初期臺灣人試圖逃脫國民黨政府再殖民式的統治生活、迎懷過去、也就是日本時代的欲望；同時也折射出困獸之鬥般的生活態度。而這些歌曲呈現的生活態度、欲望和「脫中傾日」的民間情緒基本上是吻合的。

另外值得一提的是，隨著港歌的翻唱，臺語流行歌的唱腔也起了很大變化。也就是說，臺灣人將過去日本統治時期並不偏好的日本式唱腔，如轉音和抖音，採納為自有的唱腔。

（二）港歌中「轉音」的採納

在日本流行歌的萌芽時期，一些如演唱〈波浮の港〉（1923年）的佐藤千夜子、藤原義江，以及其後藤山一郎、淡谷のり子、東海林太郎等均相當忠於西洋樂理規則，傾向以古典聲樂唱腔詮釋流行歌曲。但流行歌曲畢竟是大眾文化，其主要以娛樂和營利為目的。這些帶有濃厚西洋色彩的曲子或古典聲樂唱腔，與日本傳統的庶民音樂如小唄、浪曲、端唄等有相當大的距離；對日本的聽眾而言缺乏親近感和大眾性。為此，1920年代日本流行歌開始萌芽後不久，便引發所謂的新民謠運動。受到此運動的影響，日本流行歌曲除了古典聲樂唱腔之外，也容納了庶民所熟悉的日本傳統音樂唱腔；一些唱片公司開始大量啓用所謂鶯藝，也就是會唱一些傳統庶民音樂的藝妓，灌製許多新形態的流行歌曲並大受歡迎。這些鶯藝的唱腔中最富日本本土技巧特色的便是「こぶし（kobushi）」，即現在所慣稱的抖音、轉音。

抖音、轉音是一種特殊的唱歌技巧，在日本除了演歌之外，民謠、浪花節或邦樂都非常強調，甚至形容為這些音樂的生命。當一個音或音的位置在轉換至另一個音時，抖音、轉音並不是像西洋的唱法，是由靜止狀態明確、瞬間的移動到另一個音的位置；是在音與音的移動過程中，於口腔內利用微妙的運動，以一種連續的方式由一個音婉轉曲滑到另一個音。若用樂器比喻的話，抖音、轉音的音色像尺八，西洋唱法則像長笛。為此，抖音、轉音所發出的音色經常比較扁平，而不像西洋唱法般的寬厚、宏亮；而這也形成了演歌在唱腔上的特殊情趣。⁷⁶

具體來說，抖音、轉音是以有如絲綢般的美聲強調微妙的音程變化，這個唱腔通常用以表現怨念與哀愁；之後也成為滿溢日本風情的「演歌」之先驅。日本

⁷⁶ 田辺尚雄，《日本の音楽》（東京：中文館書店，1947），頁44。

流行歌曲在萌芽後不久，便開始在唱腔上進行了「和洋折衷」，進入昭和期之後所謂的昭和歌謠更是明顯混融了傳統和近代的唱腔，儘管程度各異，但轉音和抖音確實發展成各類型歌曲的要素。⁷⁷

流行歌曲本身便是一種近代化的產物。從錄音、樂器、編曲、記譜、演唱、販賣發行、行銷都難逃西方的影響或近代資本主義的掌控。因此，世界各國在發展自己的流行歌曲時，都必須考量大眾的喜好、聽覺習慣和商業利益；並借重西洋的要素。在傳統、現代摩登和商業考量下，各國流行歌曲大部分都必須以自身傳統音樂要素和西方音樂技巧進行協調混融。⁷⁸ 由此觀之，日治時期的臺語流行歌和日本流行歌曲的發展，基本上非常類似。因為臺灣在流行歌曲萌芽時，也必須讓西方古典聲樂唱腔和臺灣傳統要素——南管、歌仔戲的哭調仔唱腔協調並存，以便混融出既現代摩登又令人熟悉難以抗拒，也就是符合大多數消費大眾喜好的新音樂，確保其消費市場。

由於各國皆擁有自己的傳統，所以其產生的流行歌曲必不盡然相同，會有自己的特色。在殖民統治之下，臺灣一方面雖以日本為模仿對象，但在臺、日歌詞中可見階級、社會處境、傳統的對峙，以及「歌仔戲哭調仔」和「轉音」等傳統元素的競合。其理由是臺灣傳統的歌唱技巧是南管、歌仔戲的哭調仔唱腔，並非轉音、抖音。事實上，如果我們仔細聽一些日治時期的臺語流行歌曲，將不難發現這些歌手的發聲法一方面因融入西方要素之故通常顯得筆直，但另一方面則因為保留一些臺灣傳統的裝飾性唱腔，而帶有南管、歌仔戲的哭調仔味道。在擁有不同傳統的前提下，臺語流行歌和日本流行歌謠雖非平行線，但其唱腔和日本的轉音、抖音並不相涉。

然而，上述情況在戰後港歌的流行風潮下大有轉變。隨著大量翻唱港歌，日本的轉音、抖音也快速滲透至臺語流行歌曲，並成為其特色之一。例如〈港口情歌〉這首翻唱自〈港シャンソン〉（港口香頌）的港歌中，歌手吳晉淮便和演唱

⁷⁷ 抖音、轉音反映了日本音樂之特殊性。原本日本的音樂只有五音階，所以在作曲時通常只能用 10 多個音去進行創作，為此其旋律的類同性都相當的高，也不重視和聲。在這局限之下為了賦予旋律變化，演歌便必須強調每個音和音之間敏感而微小的變化，而加上抖音、轉音後，要表達一些差異微小的音群時，一來比較容易吹奏演唱；二來也才能讓旋律有所裝飾、不致於枯燥單調或過於類似。

⁷⁸ 貴志俊彦，《東アジア流行歌アワー：越境する音 交錯する音楽人》（東京：岩波書店，2013），頁 7-11。

原曲的岡晴夫一樣，或加倍使用了轉音和抖音，由〈港口情歌〉開頭第一句「暗紅的籠燈」中，我們便能輕易察覺吳晉淮不是以西方較筆直或臺灣本土的唱腔來演唱，而是巧妙加上許多轉音、抖音的方式來表達。⁷⁹ 而這種唱法也可見於吳氏自創的〈關仔嶺之戀〉或前述一帆的〈思鄉曲〉。此外，翻唱自〈港の人氣者〉（中津川洋子演唱、石本美由起作詞、堀場正雄作曲，歌名中譯：「港邊萬人迷」）的〈理想的愛人〉，除了轉音和抖音之外，還加入諸如浪花曲呻吟和口白等堪稱演歌絕技的高難度技法。

1950 年代臺語流行歌重新出發，戰後的這些歌曲大多是開始帶有轉音技巧的港歌。因為以轉音和抖音來表現港歌中隱含的哀愁、寂寥、怨恨，既必要且自然，所以這種新的唱腔，也就成為臺語流行歌的新元素。換言之，戰前臺語流行歌中可見的「歌仔戲哭調仔／轉音抖音」的臺、日對峙關係，到了戰後轉為「歌仔戲哭調仔＋轉音抖音」兩者融合現象。有關這種日式新唱腔的出現，當時曾有唱片公司經營者表示：「那是因為臺灣人愛聽有日本味的歌」。⁸⁰

以大量的「港歌」為媒介，過去臺灣人較不偏好的日本傳統音樂旋律，到了戰後變成一種在聽覺上優美悅耳的曲調；港歌在戰後成為臺語流行歌「日本化」的先驅。這種臺、日混合的新形式歌謠，日後便定型化成為「臺灣演歌」。

當然，日式唱腔和中國的歌謠文化因緣淺薄，對外省人而言較為陌生。戰後初期跟隨國民黨政府一同渡海來臺的外省人，雖然移植了北京話的歌謠文化，但其唱腔並不使用轉音或抖音，而以古典聲樂和小調為主。因此，轉音和抖音的有無、強弱，便成為區別新、舊住民流行歌的界線，以迄今日。

港歌除了反映出戰前、戰後臺灣的社會、政治、文化變遷外，也決定了臺語流行歌的樣貌及特徵。

⁷⁹ 臺灣翻唱版的〈港口情歌〉卻和原曲有許多微妙的不同。吳晉淮在錄製演唱時，不但降了 KEY 還稍微放慢速度；在編曲上兩曲雖類似，但在樂器使用上〈港口情歌〉並未使用夏威夷吉他、鐵琴、口風琴等清亮輕快的樂器，卻加上了低音大提琴、手風琴，且加強了銅管樂的分量。樂器的更換加上吳晉淮原本沉重、渾厚略帶憂鬱的歌聲，凸顯出歌曲中主角在港灣碼頭的低落心境和腳步，讓臺灣版的〈港シャンソン〉染上更明確的悲哀氣氛，而這種原曲的加工改造方式，同樣也可見於歌詞的翻寫。

⁸⁰ 蔡棟雄編，《三重唱片業、戲院、影歌星史》（臺北：臺北縣三重市公所，2007）；程慶恕，〈臺語流行歌曲的逆流 將影響民心的趨向和文化的盛衰〉，《聯合報》，1960 年 2 月 29 日，第 6 版。程慶恕認為：日本調子之風靡除了因民眾愛好之外，電臺散播唱片也是致使今天如洪水氾濫的主因。

九、結論

從 1945 年的終戰到 1960 年代之間的短短 15 年，臺語流行歌謠在題材、內容、敘事模式，乃至唱腔，皆產生截然不同的轉變；此審美機制上的變化，一言以蔽之，便是「脫中傾日」。然而，「脫中傾日」究竟如何在這麼短的時間內提出、強調，進而大量實踐？換言之，其所以生成／存在的背景與理由，究竟為何？對此，本文認為 1950 年代臺語流行歌謠中的「港歌」，是觀察與解答此一現象的絕佳路徑。

從 1930 年代到 1950 年代，臺灣人民因政權改隸，而遭遇文化、語言、政治上的種種激烈變革、壓抑與迫害，因此大眾情感與心靈創傷，便在此社經結構轉變過程中投射於海／港；「港歌」遂成為記錄這座島嶼應對資本主義、軍國主義、獨裁政權、再殖民等社會處境時，最佳的文化資本以及記憶投射體。藉由海／港此一媒介，臺灣人的自畫像因而逐漸浮現，橫互在新、舊住民間的歷史記憶、土地經驗以及社會位階的異同與分歧，也更加鮮明。

日本民藝研究者森秀人強調流行歌雖是一種大眾文化，但是「流行歌聚集了最下層的年輕大眾間的浮躁趨向，並賦予形貌去承接表達這些年輕大眾的浮躁趨向」；流行歌具備了凝聚社會邊緣、底層階級情感經驗之能動力，在「這裡頭存在著一個階級的、思想的混沌泉源」，也因此無法只用「捏造的觀念」進行流行歌曲的創作。⁸¹ 就此觀點而言，戰前與戰後（初期）臺語流行歌的差異，所凸顯的正是身處不同時代之臺灣年輕世代對感覺結構，以及被支配「階級」意識體認之轉變。

在此現實與精神裂變的現實語境下，港歌和轉音正是臺灣底層年輕世代，對於自身階層和政治社會處境的詮釋，這種詮釋同時亦賦予了此一階層性思想的另一種新形貌。港歌藉此嶄新的形貌——以大眾文化的身分，將戰後（初期）臺灣人自我壓抑、唾棄，悲憤、漂泊、不安、劣等感以及各種複雜之心緒逐一概念化；並在與之形成共鳴與連結的語境下，撫慰其心靈上的一連串創傷。港歌與戰後初期的臺灣社會現實之間，明顯呈示著一種錯位的書寫關係。

最後值得一提的是，戰後（初期）北京話流行歌中，以海／港為題材之歌曲，以及臺語流行歌中描寫農民之作品稀少到幾近全無。將此現象與臺語流行歌謠裡的港歌相互對照，隱藏在此現象背後的社會氛圍、隱喻性、政經結構，皆不言而明。

⁸¹ 森秀人，〈流行歌に見る大衆思想〉，收於加太こうじ、佃実夫編，《流行歌の秘密》，頁 384。

引用書目

- 《臺灣日日新報》
《臺灣文學》
《聯合報》
內政部（編）
1971 《中華民國內政統計提要》。臺北：內政部。
卞鳳奎
2009 〈日據時代臺籍留日學生的民族主義活動〉，《海洋文化學刊》6: 1-30。
王宏仁
1999 〈一九五〇年代的臺灣階級結構與流動初探〉，《臺灣社會研究季刊》36: 1-35。
王俊昌
2006 〈日治時期臺灣水產業之研究〉。嘉義：國立中正大學歷史學系博士論文。
王廣武
2009 〈越洋尋求空間：中國的移民〉，《華人研究國際學報》創刊號: 1-50。
田辺尚雄
1947 《日本の音楽》。東京：中文館書店。
石計生
2011 〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：音樂臺北的上海及諸混血魅影（1930-1960）〉，《臺灣社會學刊》47: 91-141。
吳漫沙
1998 《菝菜花》。臺北：前衛出版社。
李永熾
1975 〈日本統治下臺灣的土地問題〉，《中華文化復興月刊》8(12): 40-50。
李知灝
2010 〈權力、視域與臺江海面的交疊：清代臺灣府城官紳「登臺觀海」詩作中的人地感興〉，《臺灣文學研究學報》10: 9-43。
李筱峰
1997 〈時代心聲：戰後二十年的臺灣歌謠與臺灣的政治和社會〉，收於世新大學編，《臺灣的文學與歷史學術會議論文集》，頁 1-28。臺北：世新大學。
周婉窈
1997 《臺灣歷史圖說：史前至一九四五年》。臺北：聯經出版事業股份有限公司。
季廣茂
2002 《隱喻理論與文學傳統》。北京：北京師範大學出版社。
林清芬
2006 〈戰後初期我國留日學生之召回與甄審（1945-1951）〉，《國史館學術集刊》10: 97-128。

林雅慧

2010 〈「修」臺灣「學」日本：日治時期臺灣修學旅行之研究〉。臺北：國立政治大學臺灣史研究所碩士論文。

林輝焜（著）、邱振瑞（譯）

1998 《命運難違（下）》。臺北：前衛出版社。

呂赫若

1947 〈冬夜〉，《臺灣文化》2(2): 25-29。

河原功（解題）

2011 《台灣引揚者關係資料集（編集復刻版）》，第1卷。東京：不二出版。

阿Q之弟

1998 《靈肉之道（上）》。臺北：前衛出版社。

1998 《可愛的仇人（上）》。臺北：前衛出版社。

加太こうじ、佃実夫（編）

1970 《流行歌の秘密》。大阪：文和書房。

柯喬治（George H. Kerr）（著）、陳榮成（譯）

1991 《被出賣的臺灣》。臺北：前衛出版社。

洪世才

2013 〈外來政權主導下的臺灣兵和臺灣展望〉，收於高雄市關懷臺籍老兵文化協會編，《第一屆臺灣近代戰爭研討會論文集：1941-1949》，頁43-77。高雄：春暉出版社。

胡嘉林

2008 〈我國入出境管理組織變革之研究：從「入出國及移民署」成立探討〉。臺北：銘傳大學社會科學院國家發展與兩岸關係在職專班碩士論文。

徐世榮、蕭新煌

2001 〈臺灣土地改革再審視：一個「內因說」的嘗試〉，《臺灣史研究》8(1): 89-124。

高雄市文獻委員會（編）

1988 《高雄市發展史》。高雄：高雄市文獻委員會。

張文菁

2014 〈1950年代臺灣中文通俗言情小說的發展：《中國新聞》、金杏枝與文化圖書公司〉，《臺灣學研究》17: 89-112。

張錫輝

2009 〈反抗與收編：從大眾文化屬性論臺灣歌謠的論述實踐〉，《文學新鑰》9: 133-172。

莊永明

1995 《臺灣歌謠追想曲》。臺北：前衛出版社。

許俊雅

1995 《日據時期臺灣小說研究》。臺北：文史哲出版社。

許俊雅（編）

2003 《日據時期臺灣小說選讀》。臺北：萬卷樓圖書股份有限公司。

許雪姬

2015 〈另一類臺灣人才的選拔：1952-1968年臺灣省的高等考試〉，《臺灣史研究》22(1): 113-152。

許朝欽

2015 《五線譜上的許石》。臺北：華風文化事業有限公司。

陳芳明

2011 《臺灣新文學史（上）》。臺北：聯經出版事業股份有限公司。

陳芳明（編）

1991 《臺灣戰後史資料選：二二八事件專輯》。臺北：二二八和平日促進會。

陳培豐

2008 〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《臺灣史研究》15(2): 79-133。

陳清春等（編纂）

1993 《重修臺灣省通志·卷四：經濟志漁業篇》。南投：臺灣省文獻委員會。

曾學佑

2011 〈臺籍國軍血淚史〉。臺南：國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文。

游智勝

2008 〈日治時期臺灣沿岸命令航線（1897-1943）〉。臺北：國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文。

貴志俊彦

2013 《東アジア流行歌アワー：越境する音 交錯する音楽人》。東京：岩波書店。

黃英哲

2007 《「去日本化」「再中國化」：戰後臺灣文化重建（1945-1947）》。臺北：麥田出版股份有限公司。

黃登忠等（編纂）

1996 《重修臺灣省通志·卷四：經濟志農業篇》。南投：臺灣省文獻委員會。

黃裕元

2005 《臺灣阿歌歌：歌唱王國的心情點播》。臺北：向陽文化出版社。

2014 《流風餘韻：唱片流行歌曲開臺史》。臺南：國立臺灣歷史博物館。

黃慶萱

2002 《修辭學》。臺北：三民書局股份有限公司。

黃曉君

2008 〈1930 至 1960 年代臺語流行歌曲與臺語電影之互動探討〉。臺北：輔仁大學音樂學系碩士論文。

新井洋一

1996 《港からの発想》。東京：新潮社。

葉淑貞

2009 〈日治時代臺灣經濟的發展〉，《臺灣銀行季刊》60(4): 224-273。

劉靜怡

1998 〈隱喻理論中的文學閱讀：以張愛玲上海時期小說為例〉。臺中：東海大學中國文學研究所碩士論文。

蔡棟雄（編）

2007 《三重唱片業、戲院、影歌星史》。臺北：臺北縣三重市公所。

鄭麗玲（採訪撰述）

1995 《臺灣人日本兵的「戰爭經驗」》。臺北：臺北縣立文化中心。

鄭恆隆、郭麗娟

2002 《臺灣歌謠臉譜》。臺北：玉山社出版事業股份有限公司。

戴寶村

1988 〈近代臺灣港口市鎮之發展：清末至日據時期〉。臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文。

臺灣民主自治同盟（編）

1987 《歷史的見證：紀念臺灣人民「二·二八」起義四十週年》。北京：臺灣民主自治同盟。

蘇瑤崇

2007 〈「終戰」到「光復」期間臺灣政治與社會變化〉，《國史館學術集刊》13: 45-87。

蘇瑤崇（主編）

2007 《臺灣終戰事務處理資料集》。臺北：臺灣古籍出版社。

From “Boudoir Blues”, Port Songs to Japanese Adaptations: Transformation of Taiwanese Popular Songs, 1930s-1960s

Pei-feng Chen

ABSTRACT

For countries with coastlines, ports not only offered access to high seas and hence opportunities for development; but also served as important gateways for people fleeing or returning. “Port songs” was a genre of Taiwanese popular music with themes or backgrounds about the sea/harbor/port. This research traced the surge of port songs and compared their similarities and differences in pre- and post-WWII eras to shed light on the transformation of Taiwanese popular songs and to illustrate their intricate relationships with society, culture, economics, ethnic groups and history of Taiwan.

Findings of this study are as follows.

(1) The formation and transformation, opening and closing of ports were closely related to the pre-war politics of capitalism and militarism, as well as the post-war historical experiences including the 228 Incident and the imposition of martial law by the Kuomintang (KMT) Government.

(2) Ports carried the collective memories and imaginations of people of a particular era. When writing, reading, listening or singing port songs, these memories and imaginations endowed Taiwanese in those days with both means and room for richer interpretations to be drawn and more metaphors to be made. Port songs, as a popular culture, thus contained allegories of the plight suffered by the people and initiatives for criticizing and denouncing the harsh reality they faced.

(3) Under the impact of the 228 Incident, port songs written in the early 1950s reflected not only the socio-economic desolation experienced by the Taiwanese, but also portrayed vividly the anxiety and anguish against disparity in treatment received by the Taiwanese and the Mainlanders under the KMT Government, the suppressed

urge for rebellion against such injustice and the subsequent low-esteem as second-class citizens.

(4) Port songs written in the late 1950s featured the social context in which grass-root Taiwanese trapped in economic deprivation were forced to leave their homes for better opportunities elsewhere, and also reflected the feeling of exhaustion, both physical and mental, commonly shared by the people of that era. Incidentally, such context and feeling were consistent with the predicament and sentiment of the rural population in the early post-war era. The implementation of land reform policy forced the rural population to abandon their land and migrate to cities in search for livelihood and survival.

(5) Although the destinations for these rural migrants were cities rather than ports, such spatial switch between cities and ports offered an opportunity for analogies and metaphors to be drawn. There existed a translational relationship between port songs and the reality.

The widespread popularity of and hence the huge demand for Taiwanese port songs brought about the trend for Japanese productions to be adapted or 're-created'. Along with these adaptations, singing techniques of *enka* were embedded into the Taiwanese re-creations and eventually became a unique characteristic of Taiwanese popular songs, making them distinctive from their Mandarin counterparts.

The transition from traditional music and pre-war pop music framework with songs featuring feminine, indoor, and feeble elements to post-war modern music with 'port songs' characterized by masculine, outdoor and robust qualities reflect directly or indirectly the shift of Taiwanese popular culture in dependence and resemblance from inland (the Mainland) to overseas (Japan).

Keywords: Sea/Ports, Capitalism, Militarism, 228 Incident, Re-colonization, Metaphor