

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*

陳培豐**

摘要

殖民統治下的臺灣與日本，擁有諸如五七節奏、五聲音階等「類似」的歌謠文化資產。然而縱使在皇民化運動時期，日本政府曾將臺語流行歌填上日文歌詞，以進行政治宣傳，但臺語流行歌在發展過程中，卻明顯具有強調「差異」、試圖與日本演歌劃清界線的傾向。

戰後初期，臺灣人卻以追求「類似」的方式，主動且大量的接受日本演歌；以高度經濟成長所萌生的農村人口移動，這個臺、日共有的社會變遷為「類似」基礎，大量的日本「都市民謠演歌」被翻唱並流行於臺灣。值得注意的是：這些歌曲在借用日本演歌之餘，同時具有高度社會寫實精神以及精緻的在地化過程；因此和原曲相比較，這些「日歌臺唱」述說臺灣人為了生活，必須離鄉背井出外打拼之心酸、無奈、孤獨、無助和不安的企圖更為鮮烈。

臺灣版的「都市民謠演歌」快速滲透到全臺各地，但其衝擊卻僅及於本省族群。在語言的障礙、社會境遇、職業階級或族群地位迥異的狀況下，外省族群並無法融入這股傾訴社會不平等認知的演歌潮流。戰後初期，外省族群雖然也擁有包括讚美臺灣社會繁榮的國語流行歌，但在 70 年代後，國語流行歌也開始翻唱日本演歌。「日歌國唱」的現象讓日語、國語、臺語三種演歌之間，在旋律上雖有了「類似」與重疊，卻凸顯出國、臺語演歌在填譯歌詞時，態度上的「差異」——相對於臺語演歌經常保留日本演歌中弱者的怨念；國語演歌則往往只借用旋律，傾注於愛情這個議題。而造成兩種演歌「差異」的癥結所在，並不在於文化或語言上的障礙，是在於以族群作為社會資源分配的政治結構。

在臺灣三種演歌所交織辯證出的是：戰後初期臺灣社會並存著後殖民情境、再

* 本論文為國科會計畫研究〈識字·書寫·閱讀·翻譯——1930年代臺灣鄉土／話文論戰的意義和影響〉96-2411-H-001-052-MY2之成果的一環；而在論文書寫過程中，承蒙審查人提供許多寶貴意見，在此表示感謝。

** 中央研究院臺灣史研究所助研究員

殖民現象與抵殖民的企圖。在這個特殊複雜的政治氛圍下，相對於戰後的國語演歌是一種文化傳播現象，臺語演歌則彰顯出本省族群在面對新的支配者時，必須重組「類似」凸顯「差異」再創自我的社會困境。

臺語演歌爾後成為本省族群重要的文學經驗，其在文學上、政治活動上被一再的反芻運用，成為族群動員的文化工具；而國語演歌則成為臺灣人共同的大眾文化記憶。

關鍵詞：類似、差異、都市民謠演歌、不平等認知、弱者的怨念

- 一、前言
 - 二、綜合多種「類似」而成的日本演歌
 - 三、在「類似」中維持「差異」的臺語流行歌
 - 四、從「臺歌日唱」到「日歌臺唱」：一個文化態度的逆轉和意義
 - 五、重組「類似」做為建構本土文化的血肉
 - 六、反映外省族群臺灣經驗「差異」的國語流行歌
 - 七、從怨念到族群動員的文化手段——臺語演歌的演變
 - 八、結論
-

一、前言

演歌是日本大眾歌謠文化的一種。雖然這種具有特殊曲式、唱腔與內涵的歌謠被認為難以在日本以外的地方流行；⁽¹⁾ 不過就在其鄰近的臺灣，卻有與其非常類似的流行歌謠文化——臺語演歌。⁽²⁾ 臺語演歌的存在經常被視為日本統治下殖民同化政策的成果，或是本省人親日媚日的象徵；⁽³⁾ 然而，在多元族群的臺灣社會中，演歌不僅被本省人接受，也存在於沒有受過日本統治的外省族群之歌謠文化當中；家喻戶曉的〈榕樹下〉其實便是翻唱自日本演歌〈北国の春〉（〈北國之春〉）的國語歌曲。⁽⁴⁾

因此，以歌詞也就是語言的角度來觀察，臺灣社會在 19 世紀後共出現過日語、臺語和國語（北京話）三種演歌。這三種不同的演歌之間到底有什麼關連？代表了什麼樣的文化、社會或族群的意涵？在思索這個問題時，本文試圖以東亞

(1) みつとみ俊郎，《メロディ日本人論——演歌からクラシックまで》（東京：新潮社，1987），頁 56-86。

(2) 在本論文中「臺語演歌」所指涉的是以閩南語為演唱語言的演歌。

(3) 蔡懋棠，〈近三十五年來的臺灣流行歌〉，《臺灣風物》11: 5（1961 年 5 月），頁 16-17。

(4) 〈榕樹下〉原曲為〈北国の春〉，在 1977 年由遠藤実作曲，いではく作詞，千昌夫演唱後暢銷於日本。在臺灣則由慎芝填詞、余天等人多次翻唱成國語歌曲，並風行臺灣、中國大陸以及東南亞。而〈北国の春〉是標準的演歌。

區域內的連續殖民，也就是再殖民（re-colonization）這個觀點，來做為貫鋪這篇論文的基礎。殖民統治基本上是少數外來者以優勢的武力對於多數的原住者在經濟上、政治上、教育上所實施的差別待遇。⁽⁵⁾ 根據這個觀點，近年來許多研究都指出：臺灣的近現代史是一個重層／連續殖民的政治現象和經驗；第二次世界大戰日本撤臺後，臺灣其實並未從殖民統治中解放，而是繼續接受「祖國」另一種形式的殖民統治。⁽⁶⁾ 然而，不管是日本的異民族統治或國民政府具有再殖民色彩的支配，臺灣做為一個殖民地其特異性亦是在於：相對於一般殖民統治，是白色人種以西洋文明去支配位處遠方，且在傳統文化、言語、思想幾乎沒有關連的有色人種；臺灣與其統治者卻都是東亞區域內的國家，這些黃種人之間相互擁有儒教、漢詩文、五聲音階、五七節奏等多項共同文化資產。臺灣與這兩個外來統治者之間，除了在文化上存在種種「差異」之外，更擁有許多「類似」。而這些近緣關係的存在，讓臺灣的殖民統治形態以及影響更加混沌複雜。

在殖民統治中，被統治者為了凸顯統治者的外來性或不當性，經常會強調自己的傳統文化與統治者之間存有「差異」。也因此過多的共同文化資產，往往阻礙了臺灣人利用「差異」，也就是以自己獨特的文化，去區隔統治者的可能性或效果。不過從另一個角度來看，由於是連續殖民，亦即外來統治者是複數的關係，臺灣人先後周旋於日本與國民黨政府之際，卻又被賦予另一種區隔他者的策略運用空間；換言之，其可以「因時制宜」在不同時期面對不同統治者時，藉由在文化上向中國或日本任何一方傾靠的方式，來達成區隔他者的目的。

事實上，日本演歌在日治時期的 1910 年代便傳入臺灣，但是臺語演歌滲透到臺灣社會並進一步成為大眾流行文化，卻是在提倡「去日本化」的國民政府統治期間，也就是 1950 年代之後的事；⁽⁷⁾ 而國語演歌則是在 1970 年代後才大量在臺

(5) 駒込武，《植民地帝国日本の文化統合》（東京：岩波書店，1996），序章，頁 1-27。

(6) 例如陳芳明在〈台灣新文學史(1)——台灣新文學史的建構與分期〉中便主張：「台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」，「在台灣新文學史上的第一個殖民時期，指的是從 1895 年到 1945 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 1945 年國民政府的接收台灣，止於 1987 年戒嚴體制的終結」；「文學史上的後殖民時期，當以 1987 年 7 月的解除戒嚴令為象徵性的開端。」（陳芳明，〈台灣新文學史(1)——台灣新文學史的建構與分期〉，《聯合文學》178 [1999 年 8 月]，頁 163-173）。

(7) 有關這部分請參考黃英哲，《台灣文化再構築 1945-1947 の光と影：魯迅思想受容の行方》（東京：創土社，1999）。以及許雪姬，〈臺灣光復初期的語文問題〉，《思與言》29: 4 (1991 年 12 月)，頁 155-184。

灣出現。以流行的時間來看，演歌文化在臺灣似乎是一種遲來的同化現象，但其遲來的時機卻又與統治者的更迭時期巧妙契合。而這個巧妙的遲來現象，卻讓臺灣的歌謠文化不管在面對那一個統治者時，都有與其保持「差異」關係的可能。

也因此從東亞區域內連續殖民的角度來看，日本演歌、臺語演歌、國語演歌彼此之間，應該存有某一個程度的辯證關係。而基於這個前提和假設，本論文希望透過這三種演歌去分析：在共有許多歌謠文化之下，夾在兩個統治者縫隙中，臺灣的演歌現象到底是如何形成？具有什麼意涵信息和辯證關係？甚至發揮了什麼樣的政治作用？

二、綜合多種「類似」而成的日本演歌

(一) 演歌的起源、唱法和曲式——五聲音階與 kobusi

相對於「演歌」這個詞彙印象的古老或傳統，很意外的，所謂演歌卻是在日本近代以後才形成的。以音樂性質或起源的觀點來看，演歌和日本的民謠並沒有密切的關係；卻反而是自由民權運動的政治產物。⁽⁸⁾ 演歌是在明治 20 年（1887）末，自由民權運動「壯士」為向當時的主政者要求政治、社會民主時，所發展出的一種歌謠形態。

在自由民權運動進行得如火如荼之際，由於一些激烈的演說或抗議行為受到彈壓；為了更加推廣自己的政治理念，一些「壯士」們便開始在街頭以唱歌、演劇或落語來代替演說、⁽⁹⁾ 傳達憤怒、信息和思想。因此，演歌在初期是以高昂的旋律以及說話，即唸唱的形式出現在日本社會。明治末期自由民權運動式微，演歌之政治色彩逐漸稀薄，隨之其音樂性也才開始增強，唱腔也變得柔軟。而運動結束後演歌的內容開始多元化，除了政治、社會訴求的樂曲外也開始有一些抒情

(8) 明治初期鼓吹人民的自由及伸張權利的政治運動。主要是由主張設置國會的自由黨、改進黨來推行而普及全國。明治 14 年（1891），由於明治政府發布了 10 年之內將設置國會的諭旨，為此所謂自由民權運動才開始趨向平靜。

(9) 落語成立於近世期的日本，一直到現在仍被傳承的傳統說話藝術。儘量不過份使用衣服和道具、音曲等，而透過表示感情和意志的身體動作來進行講述故事的表演藝術，也是要求高度技藝的傳統藝能。從江戶時期開始一直到明治時期成立其原型，其作品特徵為對社會動向、時事有機敏的反應，與濃厚的諷刺意味。《日本文学字典》（東京：平凡社，1982），頁 406-407。

歌出現；演唱者也逐漸由「壯士」變成「江湖走唱」的藝人。爾後，手抱吉他以走唱維生的「流し」（「拿卡西」），其前身便是這些「演歌師」。⁽¹⁰⁾

「kobusi」（こぶし）是一種特殊的唱歌技巧，也一直被認為是演歌的特色。kobusi 雖然是一種旋律抑揚的表達方式，但卻不同於洋樂中的裝飾音，也就是顫音、顫動音或波動音。⁽¹¹⁾ 更具體的說 kobusi 的唱法是：當一個音或音的位置在轉換至另一個音時，它並不是像西洋的唱歌法，是由靜止狀態明確、瞬間的移動到另一個音的位置；kobusi 是在音與音的移動過程中，在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。⁽¹²⁾ 以樂器來比喻 kobusi 的音色像日本的尺八，西洋唱法則像長笛。為此，kobusi 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。

Kobusi 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十多個音去進行創作；為此其旋律的類同性都相當的高，也不大適合和聲。在這局限之下為了賦予旋律變化，演歌便必須強調每一個音和音之間敏感而微小的變化。而加上 kobusi 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。⁽¹³⁾ 由於五聲音階的關係，在日本除了演歌之外，民謠、浪花節或邦樂都非常強調 kobusi，其甚至被形容成是這些音樂的生命。⁽¹⁴⁾

不過演歌在一開始，並不存在著那麼明顯的 kobusi；演歌的唱腔之所以如此黏稠，乃是一連串演化之後的結果。大正時期，日本歌謠曲的始祖中山晉平（1887-1952），首先將五聲音階的長調引進到演歌世界，讓演歌趨向於多元、抒情。爾後在中山晉平的五聲長調之基礎上，著名的作曲家古賀政男（1904-1978），繼續將

(10) 繁下和雄，〈演歌——その音とうたい方〉，收於園部三郎、矢沢保、繁下和雄，《日本の流行歌：その魅力と流行のしくみ》（東京：大月書店，1980），頁 27、29。

(11) 園部三郎等編著，〈日本人と音感覚について〉，收於園部三郎、矢沢保、繁下和雄，《日本の流行歌》，頁 189、196。

(12) 田辺尚雄，《日本の音楽》（東京：中文館書店，1947），頁 44。針對 kobusi 日本的音樂研究者田辺尚雄還有一個非常巧妙的比喻，他認為西洋的發聲法與日本 kobusi 的唱歌法所展現出的旋律感覺差異，就像是一個是在口腔內做體操，一個則是在跳日本的舞蹈一樣。而這個比喻中的唱歌法，其實在臺灣也並不難理解或實現，因為只要我們把長笛與尺八，變成長笛與洞簫，把日本的舞蹈換成中國舞蹈便可。

(13) 加太こうじ，《流行歌論》（東京：東京書籍，1981），頁 163。

(14) 《日本文学字典》，頁 415。

演歌精緻化。古賀吸收了浪曲調中「說話」的 fusimawasi (ふしまわし)，明顯的把 kobusi 以及一些顫動音融入演歌，讓其有更豐富的變化。

五聲音階的短調原本便具有哀切感，因此演歌在融入 kobusi 後，便具有更深層的感傷氣氛。再加上演歌的節奏通常比較緩慢，非常適合且需要這種唱腔；因此古賀的歌曲問世後，便廣受歡迎甚至支配了日本的流行歌壇。1928 年至 1945 年間，以五聲音階長短調的歌曲占了日本流行歌曲的大部分；戰後純五聲音階的歌曲雖有減少，但縱然不是五聲音階，模倣這種曲式或具有這種味道的歌曲，依然君臨日本歌壇。(15)

(二) 母音・七五節奏與怨念

歌謠是由旋律、節奏和歌詞組成的文化藝術。演歌除了在旋律曲式上具有上述特點外，在歌詞方面也有一些特質。

其實，演歌之所以會以 kobusi 的唱腔來演唱，和日語的音韻特色有關。由於在發聲原理上，子音比較難用 kobusi 的唱法去表達；而日語每一個音節的尾音，都是以母音做為結束；因此非常適合 kobusi 的唱腔。又由於演歌和「浪花節」這種具有「說話」性格，以及詠嘆性的傳統藝術有濃厚的親緣關係，因此演歌特別在乎發音和咬字。(16)

歌謠是文學的母胎；流行歌的歌詞融合了文語體與口語體，其原本便是一種聲音文本或詩。而在傳統上「七五調」這個音律節奏，最符合日本民眾的聽覺美感，也被認為是最能表達日本人情調的節奏；因此在演歌萌芽之際，演歌的歌詞便經常是以七五調形構而成。(17) 原本日本的七五調受到中國漢詩七言絕句、五言絕句的影響甚鉅；明治中期島崎藤村 (1872-1943)、中村晚翠等人確立了以文語調以及七五節奏之〈新體詩〉後，七五調便加速滲透到演歌的歌詞中。古賀政男的代表作〈酒は涙か溜息か〉或知名的〈荒城の月〉或昭和初期風靡一時的〈東

(15) 繁下和雄，〈演歌——その音とうたい方〉，頁 47-48。順便一提的是，在 1966 年具有五聲音階演歌特色的歌曲占有 68%，約占日本流行歌曲的 50%，五聲音階長調的歌曲則約有 25%；換言之，具有演歌要素的歌曲約占日本流行歌曲的 75%。

(16) 園部三郎等編著，〈日本人と音感覺について〉，頁 180-188。

(17) 古茂田信男等著，〈日本流行歌史〉（東京：社会思想社，1970），頁 99。

京音頭〉便是七音、五音的組合。(18)

再者，根據社會心理學者見田宗介的調查顯示：哀愁、怨念是演歌的主要精神題材。一般而言，演歌主要是在透露弱者的感嘆、或因別離所產生的怨恨情緒。它經常描寫的是：一個被社會秩序所拋棄後，對未來又不能提出具有希望的答案，只好獨自飲泣的場面。換言之，是在吐露被運命支配而無能為力的庶民心聲。(19) 除此之外，演歌的世界也經常和儒教精神、價值有關。如同〈人生劇場〉、〈王將〉、〈夫婦春秋〉等歌詞所顯示的，演歌經常強調人生在世，必須以儒教的禁慾精神來面對環境；為此，也不時透露出歧視女性的態度。更具體的說，演歌歌詞中經常鼓勵人們以清心寡慾、安身立命、忍耐奮鬥的態度，去解決人與生活環境之間的矛盾和緊張關係。緣此，演歌的歌詞具有高度的社會寫實色彩，甚至被認為是一種「私小說」。(20) 演歌之所以很難在日本以外的地方被接受，其因和上述這種強調儒教精神，試圖回歸傳統以及極端歧視女性的一些特質有關。(21)

綜觀演歌的曲式、歌詞和發展背景，筆者認為演歌是由下列要素所構成的一種歌謠文化：1. 在曲式上大多是五聲音階或具有五聲音階效果；2. 在唱腔上強調 *kobusi*，注重咽喉的裝飾技巧；3. 在歌詞上重用七五節奏；4. 在情緒上是哀愁、暗晦、儒教式的；5. 是庶民或弱者怨念的表達。

不過以歌謠文化的觀點來看，演歌的每一個要素都不是獨特的存在，也不具有絕對性；它也經常存在於其他地區的歌謠文化中。例如五聲音階不但存在於中國、臺灣，亦見於印度、中南半島中的許多地方；甚至連蘇格蘭、愛爾蘭的著名民謠〈驪歌〉、〈送別〉基本上都是五聲音階的作品。(22) 而 *kobusi* 原本是日本傳統戲曲的唱法，不過在中國的傳統戲曲，甚至在東歐、南歐也有類似的裝飾性唱腔。(23) 再者，七五的節奏或歌詞中的哀愁或儒教精神，更是東亞許多地區共有的

(18) 松村又一，《新しい流行歌の作り方》（東京：新興音楽出版社，1947），頁 71-73。

(19) みつとみ俊郎，《メロディ日本人論》，頁 56-86。

(20) 私小說是 20 世紀日本文學的一種特有體裁，有別於純正的本格小說，私小說的特點為採取自我暴露的敘述法，自暴支配者的卑賤的心理景象，是一種寫實主義的風格，成為日本近代文學的主流。私小說離不開「自我」，而自我則是私小說的創作核心，新思潮派的久米正雄稱之為「心境小說」。

(21) みつとみ俊郎，《メロディ日本人論》，頁 6、86-87。

(22) 〈驪歌〉原曲為〈Auld Lang Syne〉，寫於 1711 年或更早於 1677 年，原歌名與歌詞皆使用蘇格蘭古文字。〈送別〉原曲名為〈Dreaming of Home and Mother〉，作者 John. P. Ordway (1824-1880)。

(23) 見田宗介，《近代日本の心情の歴史——流行歌の社会心理史》（東京：講談社，1967），頁 87。

文化。

幕末至明治時代，日本曾經流行過「明清樂」。「明清樂」是一種不僅使用月琴、木琴等中國樂器來伴奏，甚至還以「支那語」來演唱的歌謠形式。「明清樂」的存在告訴我們：日本的歌謠或音樂，自古受到中國的影響，演歌也不例外。⁽²⁴⁾因此，演歌並非是一種本質或絕對的存在；它實為一種重組東亞傳統中許多「類似」之後，繼而凝聚出的「差異」，也就是自身特殊風格的歌謠文化。⁽²⁵⁾

當然近代日本的流行歌形態多元豐富，並非只有演歌一種。受到近代西方音樂的影響，在第二次世界大戰前，日本也開始出現了許多具有西洋風格的流行歌。即使如此，直到今日演歌還是被公認為最能表達「日本人心靈」的歌謠；在日本流行歌謠界仍具有不可取代的地位。⁽²⁶⁾

三、在「類似」中維持「差異」的臺語流行歌

(一) 延展自鄉土文學運動的臺語流行歌

甲午戰爭後，臺灣割讓給日本成為其殖民地；1930年代後期，臺灣也開始發展出自己的流行歌文化。然而由於置身於殖民統治壓迫下，臺語流行歌的起源與發展和日本演歌一樣，都擺脫不了政治的陰影；原本是一種娛樂性、商業性的大眾文化，在萌芽之際便滲透了抵殖民運動的色彩。

早期臺灣的歌謠，無非是一些民謠、南北管曲、歌仔戲調、山歌等傳統民間歌曲；這些歌謠雖然也曾被灌錄成唱片，但由於形式內容因襲，且具有明顯的階

(24) 田辺尚雄，《日本の音楽》，頁1、2。

(25) 什麼是演歌？要回答這個問題除了必須由音階、旋律、節奏、樂器、唱腔、歌詞等角度去分析之外，更必須考慮到時代變遷對於演歌所造成的影響。以音樂學的角度來看，第二次世界大戰前後的演歌，其實有某種程度的不同；但以歌謠文化史的觀點來思考，這些旋律、曲式上的差異應被視為歌謠文化蛻變的呈示。演歌是東亞傳統歌謠文化重層、浸透相互影響的結果，其各個要素都不是孤立或絕無僅有的存在；而演歌之所以會具有日本的風格，其因乃是：在組合各種普遍而「類似」性因素時，演歌經過了在地化的過程；在這個在地化的過程中，微妙地綜合了各種要素，融合為一體。也因此本文中筆者對於演歌的定義，是立足在歌謠文化史之關懷上的綜合性歸納分析結果。

(26) 古茂田信男等著，《日本流行歌史》，頁99、127。特別是戰後在美軍占領下，以服部良一為主的一些爵士、布魯斯等形態之歌曲也進入日本歌謠市場。不過服部良一的boogie woogie或布魯斯風格的歌曲，其唱腔、歌詞等基本上是不同於演歌；這些歌曲以另一種方式表達了日本人的哀愁、輕快或活潑，也受到民眾的歡迎。

級性，因此難以讓一般民眾接受。1930年代後期，曾經活躍於鄉土文學運動和臺灣話文運動（以下簡稱鄉土文學／臺灣話文運動）的陳君玉、廖漢臣等人創立了「臺灣文藝協會」，同時也開始投入近代歌謠的歌詞創作，而這便是臺語流行歌的萌芽起步。(27)

其實陳君玉、廖漢臣等人的歌詞創作活動與日治時期的「國語」同化政策有密切的關連。1930年代初期在熾烈的「國語」同化政策下，臺灣知識分子倍感本土文化發展的危機。爲了要和統治者爭奪普羅民眾的社會教化權，拯救農漁村的文盲，便引發了鄉土文學／臺灣話文運動。這場被認爲具有語言民族主義色彩的運動，除了具有抵抗同化政策之企圖外，同時也對於當時部分的臺灣知識分子，提倡以中國白話文來做爲臺灣文學的書寫工具，也就是20年代所謂的新文學以及中國白話文運動之適切性和正當性，提出挑戰和質疑。然而由於沒有教育資源的奧援以及臺語表記尚未制度化、臺語本身缺乏閱讀文本等原因，這場提倡以臺語做爲文學創作工具，並以描寫庶民生活並強調臺灣傳統文化爲主旨的運動，最後受到了挫折。(28)

鄉土文學／臺灣話文運動的挫折，顯示臺灣人在日本同化政策下的困境；也促使臺灣文藝界面對一個殘酷的事實——以臺灣文化主體性的角度來看，臺語雖然具有在地性、傳統性或正當性，但在缺乏明確的書寫表記系統之前提下，臺語並無法以文字文本的形態勝任大眾傳播媒介的任務，繼而去負荷建構臺灣新文化的重擔。爲了維護自己文化發展的主體性，臺灣人必須尋找一條新的出路。

而從30年代後期，新劇和流行歌的盛行以及一些文化人創作活動方式的改變等現象來看，我們發現爲了克服臺灣話文在書寫表記系統上的劣勢，一部分臺灣

(27) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，1997）。

(28) 在30年代後臺灣是一個在近代化路途上狂奔的社會，其無法付出爲了抵殖民，而用尋找純粹、傳統的方式，將臺灣社會停格在近代化的時間線軸上之代價；這個運動在臺灣人內部沒有辦法獲得共識而挫折。（陳培豐，〈識字·閱讀·創作和認同——1930年代鄉土文學論戰的意義〉，《東亞現代中文文學國際學報》3〔2007年4月〕，頁83-110。〕又有關鄉土文學／臺灣話文運動的論文則有吳叡人，〈福爾摩沙意識型態——試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉，《新史學》17:2（2006），頁127-218；林瑞明，〈臺灣文學與時代精神——賴和與研究論集〉（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1993）；以及松永正義，〈鄉土文學論爭（一九三〇年——一九三二年）〉，《一橋論叢》101:3（1989），頁52-70。

知識分子開始利用聲音來做為大眾傳播的媒介，並將其視為建構文化的新出路。⁽²⁹⁾ 換言之，鄉土文學／臺灣話文運動受挫後，臺灣人並沒有放棄以臺語來建構自己文化的夢想，而是以一種權宜之計來做為接觸或啓蒙民眾、抗拒同化政策的手段。更具體的說，配合 30 年代收音機、唱片的普及和民眾對於娛樂的需求，臺灣人改以戲劇或歌謠等聲音文本直接向民眾發聲。⁽³⁰⁾

在上述時代背景下，臺語流行歌在萌芽之初便具有反同化的色彩。這由陳君玉、廖漢臣、蔡德音、黃得時、趙樞馬等這些從事歌謠創作的工作者，他們不但都曾參與過鄉土文學／臺灣話文論爭，同時也都是抵殖民運動團體中的成員這個事實可看出端倪。而除了成員重疊之外，從一些臺語流行歌的唱片宣傳廣告，經常刊登在《臺灣新文學》等與鄉土文學／臺灣話文論爭有關的雜誌上這個史實，我們甚至可推測：臺語流行歌其實是鄉土文學／臺灣話文運動的一種延展。

陳君玉曾指出：日治時期的「臺語流行歌，統合各社所灌製的，將在五百支以上；但曾經流行過的，只有三十多支」，「名為流行歌，實則不流(行)的居多」。而經過了半個世紀，這「五百支以上」的臺語流行歌的相關資料，雖然已難全面掌握；⁽³¹⁾ 但從下一段落的討論中，我們依然可以確定大部分的臺語流行歌，其旋律或創作的養分來自於臺灣傳統，與日本演歌並無密切的關連。

(二) 試圖維護「差異」的臺語流行歌

在臺語流行歌興起之初，許多傳統音樂的從事者都投入演唱或作曲、作詞的行列。例如演唱第一首臺語流行歌——〈桃花泣血記〉，爾後又相繼唱紅〈雨夜

(29) 舉例來說，當時參加這個運動或論戰的重要分子當中有許多人，像楊守愚、張深切等最後都改換方向，由執筆寫小說文章變成寫歌劇或話劇。

(30) 有關這部分請參考：陳培豐，〈翻譯、文體與近代文學的自主性——由敘事、對話的文體分裂現象來觀察鄉土文學〉，收於陳芳明主編，《臺灣文學的東亞思考》(臺北：行政院文化建設委員會，2007)，頁 190-237。

(31) 臺灣早期流行歌曲的資料大多散佚，很難進行較完整的蒐集。而目前仍可蒐羅掌握的文獻資料如下：1、莊永明《臺灣歌謠鄉土情》；2、李雲騰《臺語創作歌謠集 101 首》；3、周添旺《創作臺語歌謠史》；4、鄭恆隆《臺灣民間歌謠》；5、《先發部隊》、《第一線》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》等 30 年代的「臺灣新文學」雜誌。上述五項文獻書籍中，所列的歌曲共計 250 首，然而，若將其中的「民謠」、重複、有譜無詞以及時代錯誤者加以剔除之後，則 30 年代「臺語流行歌曲」所能掌握的文本資料，僅剩餘 109 首(楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁 5-6)。

花〉、〈一個紅蛋〉、〈望春風〉、〈四季紅〉等膾炙人口的歌曲而成名的「純純」，原本便是臺灣傳統戲劇歌仔戲班的藝人；而平劇藝人「青春美」則是〈農村曲〉、〈人道〉、〈老青春〉等著名歌曲的主唱者。臺灣的傳統音樂要素，是臺語流行歌萌芽時的基礎。

除了演唱者之外，在臺語流行歌的作曲群中，許多重要的作曲家例如：陳秋霖、蘇桐、陳水柳等也都與傳統音樂有密切的關係。這些作曲家皆為臺北地區歌仔戲班的後台樂師，對於傳統音樂的造詣頗深。陳秋霖先後創作了〈白牡丹〉、〈滿山春色〉、〈月夜嘆〉等風行至今的作品；蘇桐則寫了〈雙雁影〉、〈農村曲〉、〈日日春〉、〈青春悲喜曲〉、〈母啊喂〉等暢銷歌曲。⁽³²⁾而由於這些歌曲吸收了某些程度的南北管或歌仔戲中「哭調」做為養分，因此臺語流行歌與本土傳統戲曲音樂之間，經常會有互通或接融的現象。許多臺語流行歌，例如：〈望鄉調〉（陳水柳曲）、〈秋夜曲〉（姚讚福曲）、〈人道〉（邱再福曲）、〈滿山春色〉（陳秋霖曲）、〈青春嶺〉（蘇桐曲）經常被運用在歌仔戲中，成為戲中劇曲的一部分。⁽³³⁾

臺語流行歌積極的向在地傳統吸取養分的例子，亦見於著名的歌曲〈月夜愁〉。這首原本是原住民「平埔族」的歌謠，在19世紀末經由馬偕牧師加以採編，並在1933年由周添旺填詞，再由鄧雨賢重新加以整編；之後由「古倫美亞」（Columbia）唱片公司發行出版，而廣受到臺灣社會的歡迎。⁽³⁴⁾

當然臺語流行歌的成立，不可能只依賴傳統音樂從事者；在30年代，除了歌仔戲班的人力資源之外，一些由教會系統、師範學校、留學日本等西洋音樂教育管道所培育出的人材，也投入臺語流行歌的創作行列。然而這些深受「西樂」教育薰陶的作曲家，在創作上也和傳統戲曲界的作曲家一樣，都意圖透過傳統文化要素，去創作具有本土風味的作品。⁽³⁵⁾

其實30年代許多在臺灣的流行音樂作曲家，已經懂得運用一些基本的調性和聲手法去進行創作。而事實上這些作曲家作品中，大多數都是以簡單調性和聲的自然大、小調，比方說樂譜都是以C大調或a小調，或G大調、降A大調等記譜

(32) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁21-22。

(33) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁23。

(34) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁21-22。

(35) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁113-114。

方式為創作框架。因此許多流行歌的旋律，有的是所謂漢洋折衷式的五聲音階，有的則是自然大、小調性。而如果我們歸納《臺灣歌謠臉譜》中一些比較出名的臺語流行歌後，我們將不難發現日本演歌的要素，其實並沒有明顯滲透到臺語流行歌。在當時的臺語流行歌當中，雖然有一些歌曲如〈雨夜花〉、〈望春風〉、〈農村曲〉是採用五聲音階旋律；但卻也有相當多的歌曲如〈補破網〉、〈心酸酸〉、〈四季紅〉、〈月夜愁〉等則是屬於自然大小調旋律。而〈人道〉、〈心酸酸〉、〈雪梅思君〉則明顯具有歌仔戲要素；〈港邊惜別〉則有濃厚的南北管的韻味。還有一些臺語流行歌甚至是屬於自然民謠，雖然大多是五聲音階，但有時候則是以更簡單的四聲音階或三音來組織；著名的〈一隻鳥兒哮啾啾〉便是一個例子。(36)

再者，臺灣歌手在演唱這些歌曲時，其唱腔也並未像日本演歌般具有那麼強烈的 *kobushi*。根據楊克隆的調查分析：日治時期臺語流行歌中訴說悲歡離合的「言情類」歌曲高達 86.24%；勸人為善與訴說自己的愛情遭遇和感想，是 30 年代的臺語流行歌詞的主要內容。而這和同時期日本演歌歌詞中，強調「怨念」的狀況不盡相同。

(三) 在「類似」與「差異」之間被製造出的模糊

日治時期在臺灣的音樂教育界，擁有重要地位的高橋二三四曾經明言：臺灣傳統的民間音樂與日本的清樂非常類似，臺灣的民謠在旋律上具有東洋音樂共通的悲哀音調，是「日本清樂的支流」。(37) 高橋二三四所言雖具有文化本位主義思考，但臺日雙方在文化上具有重疊、類似的現象，卻是個不爭的事實。而這些文化上的「類似」，在日治時期經常被利用為政治籌碼或接融兩個異民族的工具。乙未割臺後一部分臺灣傳統文人，便以漢詩文這個臺日共有文化遺產為媒介，向統治者進行政治表態或獻媚活動；而日本政府則更是一再強調「同文同種」來做為同化政策的支點，這些都是文化上「類似」被政治工具化最好例證。

然而，有別於染上協力工具色彩的漢詩文，在歌謠這個庶民文化中，我們卻

(36) 有關這部分的分析感謝中央研究院臺灣史研究所的連憲升、以及成功大學臺灣文學系的李承機的確證和指教。

(37) 劉麟玉，〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）——以「折衷」論及「鄉土化」論為焦點〉，《臺灣音樂研究》3（2006年10月），頁57。

很難看到這種利用「類似」向日本交心或靠攏的現象。雖然臺語流行歌與日本演歌在曲式或特徵上並非平行線，但根據筆者目前的觀察，日治時期臺灣人在創作臺語流行歌時，並沒有明顯或刻意的去強調和演歌之間的「類似」。從戰前臺日詞曲從事者的身分、背景及其創作心態，我們明顯感受到的反倒是，兩者之間的距離和「差異」。

也因此，對於背負著反同化使命而起步的臺語流行歌來說，其最大的發展困境其實是在於：要如何去面對和演歌之間揮之不去的「類似」，以凸顯統治者的外來性。當然在同化政策方針底下，我們雖然很難察覺臺語流行歌有積極向「類似」靠攏的跡象；不過對於臺灣人而言，企圖在「同中求異」卻是件事倍功半的事。因為在共有一些歌謠文化的前提下，對於臺灣人而言，排除「類似」同時也意味著自我否定；日治時期臺語流行歌所面臨的，往往就是這種兩難的處境。

根據許常惠對臺語系列歌謠的歌詞形式分析：臺語流行歌的歌詞以「七言句式」居多；第一首臺語流行歌〈桃花泣血記〉本身就是七言的作品。而30年代鄉土文學運動的健將李獻璋也明言：在臺灣的民歌除了以五字為主的「雜唸仔」之外，其餘均為「七字仔」；除了歌仔戲、南北管這些最普遍的傳統藝能之外，臺灣原本就有類似日本「浪花節」般的民間說唱，即「唸歌」的傳統文化。⁽³⁸⁾而口唸歌仔、七字仔或「七言句式」和演歌一樣，都是建立在七五節奏的基礎上；七五節奏可說是傳統上臺灣人最熟悉、順耳的節奏。⁽³⁹⁾也因此臺語流行歌萌芽時，七五節奏便持續風靡於這個島嶼；除了〈桃花泣血記〉之外，風靡臺灣家喻戶曉的〈雪梅思君〉、〈望春風〉、〈人道〉、〈月夜愁〉、〈河邊春夢〉、〈六月茉莉〉等，在歌詞方面都屬於這種節奏。承襲七五歌詞節奏，雖然意味著臺灣傳統歌謠文化的存續和維護；但卻和同樣擁有七五節奏傳統的日本演歌，無法產生明顯的區隔，「類似」便不請自來。

當然，臺日之間歌謠文化的「類似」，也有一部分是統治者透過教育體系或行政制度刻意去強調保留的。在日治時期我們看到非常多的公學校唱歌教材，在旋律上是沿襲著內地唱歌集的模式，以五聲音階、日本調和西洋大調為旋律基礎所

(38) 民間說唱演唱者以月琴、大管(kong)絃作為伴奏，循吸收、改良自傳統戲曲之曲牌，配以唱詞，或唱或念，演出故事情節、傳述勸世警句。

(39) 許常惠，《臺灣福佬系民歌》（臺北：百科文化事業，1982），頁16-18。

設計；⁽⁴⁰⁾而這種透過教育所進行的聽覺訓練，某一個程度混淆了臺灣人對於「類似」與「差異」的判斷，也左右了其聽覺美感。

除了學校教育的聽覺美感訓練之外，打著「和漢折衷」之名以日語來演唱臺灣歌謠的政策，更是 30 年代後期統治者教化臺灣人的重點。1939 年在皇民化運動影響下，日本政府開始禁止臺語流行歌的傳唱；爲此，風行 8 年之久的臺語流行歌風潮便暫時劃下句點，直到日本戰敗後才又有新作問世。而在臺語流行歌曲失聲的這段期間，浮上臺灣社會的便是「新臺灣音樂運動」——以日語歌詞或樂器來演奏歌唱臺灣歌曲的運動。

太平洋戰爭期統治當局爲了宣揚「聖戰」，開始將一些膾炙人口的臺語流行歌，改填附庸軍國主義的新詞；企圖透過這種「臺歌日唱」的方式，把政治意識形態灌注到臺語流行歌，以成爲宣揚國策的工具。爲此〈雨夜花〉、〈月夜愁〉、〈望春風〉等，被披上「時局歌曲」的外衣而變成〈軍夫の譽れ〉（〈軍夫的榮譽〉）、〈軍夫の妻〉（〈軍夫之妻〉）、〈大地の召喚〉（〈大地的召喚〉）。⁽⁴¹⁾在強烈的政治操作下，「臺歌日唱」甚至波及到煙花界；藉著「邦譯東洋古謠」之名一些臺灣藝姐經常演唱的傳統樂曲，也被翻譯成日文歌詞，並強迫臺灣藝姐演唱。⁽⁴²⁾

日治時期並沒有出現輪廓鮮明的臺語演歌。但在共有傳統歌謠文化的前提下，臺語流行歌依然擁有七五節奏的歌詞、五聲音階的旋律、表達悲哀或儒教精神，甚至 kobusi 唱腔等一些演歌的要素；再加上系統化的唱歌教育和「臺歌日唱」等措施，使得臺日流行歌謠的界線模糊，而不全然是兩條平行線。不過縱使如此，臺灣的流行歌壇曾出現過演唱臺語流行歌的日本歌手，但卻沒有臺灣歌手去演唱日本演歌。⁽⁴³⁾臺語流行歌與日本演歌之間，雖然存在著部分「類似」；但這些「類似」與其說是臺灣人刻意、主動、積極去吸收或模仿演歌所造成的結果；不如說是統治者利用東亞歌謠文化的重疊性，進行政治操作或刻意去強調所形成的現象。而這些現象也讓臺語流行歌和演歌之間，一直到第二次世界大戰後仍然

(40) 劉麟玉，〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）〉，頁 57。

(41) 楊麗祝，〈歌謠與生活：日治時期臺灣的歌謠採集及其時代意義〉（臺北：稻鄉出版社，2000），頁 177。

(42) 王櫻芬，〈戰時臺灣漢人音樂的禁止和「復活」：從一九四三年「臺灣民族音樂調查團」的見聞為討論基礎〉，《臺大文史哲學報》61（2004 年 11 月），16-24。

(43) 陳君玉，〈日據時期臺語流行歌概略〉，《臺北文物》4: 2（1955 年 6 月），頁 26。

保存著一些接融的基礎。

四、從「臺歌日唱」到「日歌臺唱」： 一個文化態度的逆轉和意義

(一)「日歌臺唱」的大流行

第二次世界大戰後，隨著日本對臺灣統治權的喪失，原本在 1939 年後遭到禁唱的臺語流行歌重新綻露生機。在新的統治者國民黨政府來臺之初，臺灣人創作出〈望你早歸〉、〈燒肉粽〉、〈杯底不可飼金魚〉等一些深具時代精神的歌曲。而這些歌曲無論是描寫失戀怨婦的心情，或吐露戰後臺灣社會百廢待舉，人民期望復原的心聲；或反映戰後臺灣經濟蕭條，民生困苦的景像；甚至是為了撫平「二二八事件」的歷史創痛，期望族群和平共存而寫；其內容或創作動機都和當時臺灣人民的心聲或期望充分契合，也因而深獲民眾的喜愛。⁽⁴⁴⁾

然而，不久臺灣經濟衰退引起唱片市場萎縮，再加上 1949 年 5 月國民黨政府在臺灣實施戒嚴令後，臺灣進入了白色恐怖時期。政治上的壓制、文藝檢查制度的斲害使得臺語流行歌的創作，受到嚴重的箝制，一些唱片公司也因虧損連連而結束營業。⁽⁴⁵⁾ 在臺灣社會充滿低迷氣氛的這段時期，唱片發行的形態也有了重大的改變。戰前原本以單曲，也就是一張唱片只在 A·B 面各收錄 1 首歌曲的出版方式，在戰後變成了 Lp (long play)，換言之是 A·B 面各收錄約 6 首歌曲的格式。這個出版型態的改變，使得出版一張唱片的歌曲需要量，由原本 2 首爆增為 12 首左右。Lp 格式的唱片形態，使得本土的歌曲創作量出現供不應求的狀況；而歌曲需求量的增加，更提升了唱片出版的成本。在著作權不被重視的戰後初期，為了克服歌曲不足的困境以及節省出版成本，臺灣的唱片公司開始主動、積極且大規模的翻唱日本歌曲，演歌便在此刻成為臺語流行歌的主流。⁽⁴⁶⁾

(44) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁 58-59。

(45) 戰後「臺語流行歌曲」的唱片公司，可推及成立於 1952 年，由「臺語流行歌曲」的著名作曲家陳秋霖、許石分別創辦的「勝家唱片工廠」以及「中國唱片公司」，這兩家唱片公司，後皆因虧損連連，而結束營業。「亞洲唱片公司」應該算是 5、60 年代「臺語流行歌曲」最主要的發行公司，然而，該家唱片公司後來也因經營不善而停業。（楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁 58-59）。

(46) 有關臺灣本土唱片的興起，請參考葉龍彥，《臺灣唱片思想起》（臺北：博揚文化，2001），頁 133-152。

不過雖然同樣是翻唱他人的歌曲，但戰前的「臺歌日唱」與戰後初期的「日歌臺唱」，在翻唱態度上卻有很大的差別。相對於「臺歌日唱」那種大動手腳，也就是僅保留臺語原曲的旋律，卻改變編曲、唱腔和歌詞內容的大幅翻修方式；戰後初期的「日歌臺唱」，卻是一種幾近原封不動的歌曲翻唱方式。其不但保留原來日本歌曲的旋律、編曲和唱腔，甚至連歌詞的意義、精神都力求如實再現。換言之，「日歌臺唱」有明顯向日本靠攏，極端追求「類似」的傾向，為此，其與日本原曲之間，往往除了歌詞以臺語發音，因此聲韻有所不同之外，其他部分則幾乎一模一樣，全盤日化。(47)

舉例來說，〈苦手なんだよ〉（〈真是棘手〉）林伊佐緒曲，矢野亮詞、昭32年）這首在日本由春日八郎演唱的歌曲，其歌詞原本是描寫：一個流浪在都市的賣唱者在破落小巷中的酒家，被客人點唱到自己故鄉的歌謠。這首歌讓賣唱者觸景生情，而懷鄉落淚；看到這個難堪的情景，客人居然也一面唱和一面低泣。原來在他鄉偶遇到的這個客人，其實和賣唱者不但是同鄉，也同樣都是到都市討生活的歹命人。在歌詞的結尾客人安慰賣唱者說：不要把點唱當作生意，讓我們一起來唱這首故鄉的歌。

這首敘事性很強的演歌，其臺灣版雖然改名為〈人客的要求〉（文夏唱、莊啓勝詞），但是翻唱曲的歌詞內容，卻與〈苦手なんだよ〉幾乎絲毫不差、同出一轍（日文版的歌詞翻譯與臺語版的譯詞如附錄一）。而50、60年代這種彷彿日本人在吟唱漢詩時的「訓讀翻唱」方式，絕對不是一種特例，而是相當普遍的存在。(48) 根據筆者的觀察，〈落ち葉しぐれ〉（臺語版＝〈落葉時雨〉）、〈第二のふるさと〉（臺語版＝〈第二的故鄉〉）、〈俺ら炭鉱夫〉（臺語版＝〈快樂的炭礦夫〉）、〈赤い夕陽の故郷〉（臺語版＝〈黃昏的故鄉〉）、〈達者でナ〉（臺語版＝〈可愛的馬〉）、〈あん時やどしゃぶり〉（臺語版＝〈落大雨彼日〉）、〈別れの波止場〉（臺語版＝

(47) 《咱的歌·臺灣歌》（金企鵝唱片股份有限公司）所收集出版的50、60年代的200首左右的歌曲中，演歌以外的歌曲不超過10首，而這些演歌大部分都是「日歌臺唱」。當中雖然也有日式洋風的流行歌曲，但為數不多。

(48) 「訓讀」是把漢文譯讀為一定方式的日文讀法。更具體的說「漢詩文的訓讀」，即是在不改變（漢）原文的型態下，將之讀為日本語。大抵使用一定的譯語、一定的語法，並追蹤語言而順次地翻譯。而語言的順序和漢文不同的部分，依照日本語的順序讀之。縮譯自藤村作編，《日本文学大辞典》（東京：新潮社，1959），頁280。

〈離別之夜〉、〈誰が故郷を思わざる〉（臺語版＝〈誰人不想故鄉〉）、〈湯の町エレジー〉（臺語版＝〈溫泉鄉的吉他〉）、〈星はなんでも知っている〉（臺語版＝〈星星知我心〉）等，這些在當時的臺灣均紅極一時的歌曲，均是以這種「訓讀翻唱」，也就是「如實翻譯」的方式被商品化，並受到歡迎。

戰後初期這些「日歌臺唱」歌曲對於臺灣社會的意義和影響到底有多大呢？這由當下《咱的歌·臺灣歌》所收集出版的〈懷念的臺語流行歌曲系列〉的曲目可見一斑。《咱的歌·臺灣歌》總共有 CD 12 張，當中 50、60 年代的歌曲大約占了 11 張；而這 11 張中除了第四集有一些臺灣人自創的歌曲之外，其餘的 10 集內大約百分之八十以上都是「日歌臺唱」。這些在今天被認為具有代表性，並成為許多人記憶的「日歌臺唱」當時之所以能風靡臺灣，主要是依靠收音機頻繁的播放。50、60 年代臺灣尚未出現電視，唱片和收音機是臺灣人主要的休閒娛樂。除此之外，由於這些「日歌臺唱」中有許多作品是電影插曲，在臺語電影全盛時期，利用電影的放映及隨片登臺的宣傳方式，歌曲便快速地席捲了整個臺灣。⁽⁴⁹⁾

（二）文化上的「類似」和社會變遷的誘因

其實以「如實翻譯」的方式填寫歌詞是一件困難的工作。因為不同於小說或詩的翻譯，在填作譯詞時，由於受到歌曲節奏以及旋律限制的關係，譯詞者必須高度去配合既有的旋律和節奏；否則會破壞到曲詞之間的協調和平衡，而失去原曲的風味；致使無法演唱，或讓聽眾無法聽懂歌詞之意義。

以原名為〈北国の春〉在臺灣被翻為〈榕樹下〉的這首國語演歌為例：其原曲本來是描寫一位出外工作的鄉下青年，在春天即將到來時收到母親的來信，懷想起故鄉的風景、暗戀過的少女和留守在故鄉沉默寡言的父親與兄長；而湧起歸鄉之情（日文版的歌詞翻譯與臺語版以及國語版的譯詞如附錄二）。這首充滿家族親情的歌曲，在經過國語歌詞的翻寫過後，鄉土這個議題和家族親情的精神便被大幅淡化，而成爲一首詩情畫意、浪漫美麗的愛情歌曲。

(49) 1963 年臺灣的電影院家數，已高達 574 家，僅 1956 年一年之間，即完成了 21 部的「臺語」電影，1957 年全年拍攝完成並上映的「臺語」影片，共計 41 部；其中以「臺語流行歌曲」為片名的影片 13 部。由此可見 50 年代的臺灣電影界，與「臺語流行歌曲」之間的深厚關係（楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁 39-40）。

在歌詞填譯的種種艱難條件下，50、60年代的「日歌臺唱」之所以還能以兼顧歌詞內容、旋律與節奏的方式來完成翻唱，其客觀基礎在於臺語的特性、⁽⁵⁰⁾以及前述臺日歌謠文化的近似和戰前強化這些近似性的被殖民經驗。除此之外，戰後臺日雙方社會變遷的「類似」，更是一個關鍵。

戰後臺日之間雖然終止了政治上支配和隸屬的關係，但東亞區域內之地理、文化、社會、經濟的近緣關係卻依然延續存在。例如1960年代前後，臺日雙方便先後經歷過一場因高度經濟成長而形成的社會變遷。這場同樣是農村人口大量向都市外移的社會變遷，讓臺日雙方同時都出現以離鄉為主題的歌謠文化需求。50年代為了反映這個社會變遷並因應這個時代需求，日本的流行歌界首先推出了「都市民謠演歌」，引起一股熱潮；而由於在這股熱潮中出現的歌曲，又剛好符合當時的臺灣社會情境，因此雙方便一拍即合，在歌謠上有了接融、挪用的基礎。

所謂「都市民謠演歌」並不是純粹的日本地方民謠，而是把地方民謠的要素例如旋律、號子聲(ha-ya-shi-ko-to-ba)等融合到演歌當中或直接改編民謠，使其具有演歌味道的一種流行歌曲形態。在高度經濟成長時期因為就業的關係，日本農漁村的人口必須移住都市；此際，為了慰藉或表達自己離鄉懷鄉情緒，這些移住者便把一些地方民謠也帶到都市。換言之，工業化之下的經濟發展，打破了音樂的階層或地域性藩界，讓不同形態的歌謠有了融合和交混的機會。也因此更進一步說：「都市民謠演歌」是一種在旋律上具有民謠風味，在歌詞中則以描述離鄉懷鄉——由農村到都市打拼的生活處境為主題的演歌。⁽⁵¹⁾ 前述〈人客的要求〉

(50) 以音韻學的角度來看，臺語與日語存有相當高的「類似」。日本在遣隋使、遣唐使的時代，便開始把中國中原地區的音韻體系吸收到日語當中。而從「五胡亂華」的時代開始隨著人口的移住，這些音韻體系也由中原往南方移動，而成為臺語。為此，臺語所保存的中原音韻其實要比北京話來得完整；而在同根的基礎下，日語的音讀與臺語有很高的近似性。不過雖然音韻相近，但臺語的音韻卻比日語更加豐富，也因此理論上，在日本演歌中填作臺語譯詞時，在音韻適應方面會比較充裕順利。加上臺語有相當多的襯詞、虛詞，這種徒存音韻卻沒有太大意義的語彙，在填作譯詞時這些襯詞、虛詞經常能發揮調整節奏的功能，讓譯詞中歌詞與節奏或旋律之間的不順暢，可以迎刃而解。有關這方面的研究請參考篠原正巳，《日本漢字音との近似性——台灣語雜考》（臺北：海風書店，1993）以及王育德，《臺灣語常用語彙》（臺北：前衛出版社，2002年）。

(51) 其實嚴格的來說，日本在大正期也曾有過一次民謠的風潮。明治末期開始，日本的工業化急速的展開，由鄉下農村湧進了大量的人口到都市來就業。工作之餘的思鄉情念，讓這些人有了哼唱故鄉歌曲的需求；而這股需求便把原本只流行在鄉村的民謠擴散到都市。（園部三郎等編著，〈日本人と音感覺について〉，頁166。）大正期日本民謠的流行風潮，雖然也波及到海外殖民地，但在刻意維持「差異」的文化態度之下，這股日本的民謠風並沒有明顯滲透到臺語流行歌世界。

(〈苦手なんだよ〉)或在臺灣家喻戶曉的〈黃昏的故鄉〉(〈赤い夕日の故郷〉)、〈媽媽請你也保重〉(〈俺らは東京へ來たけれど〉)等,都是典型的「都市民謠演歌」。

由於融入強烈的時代背景,「都市民謠演歌」之歌詞的敘事性、社會性相當濃厚,其往往便是一篇「私小説」。從〈苦手なんだよ〉或當時風行日本的〈別れの一本の杉〉(〈在一棵杉樹下別離〉)、〈愛ちゃんはお嫁に〉(〈「愛將」嫁人了〉)、〈哀愁列車〉(〈哀愁的列車〉)、〈りんごの村から〉(〈來自蘋果的村落〉)等歌曲的內容來看,我們可以發現這些歌曲都不只是僅以懷唱民謠的方式表達「思鄉情愫」,而是進一步訴說未來的夢想或吐露自己在都市所遭遇到的挫折。而這些挫折包括了對父母親人的思念、或因為離鄉而被家鄉的情人所背叛、拋棄的哀傷和怨念。⁽⁵²⁾而由於這些歌曲的意境與當時臺灣人的社會處境非常「類似」,因此,往往只要經過歌詞的語言置換手續,原曲的意境便可套適於臺灣。舉例來說,前述〈苦手なんだよ〉在變成〈人客的要求〉後,其不管是旋律或歌詞均依然有血有肉,對於臺灣人來說,其還是一首感人肺腑的社會寫實歌曲。因為在 50、60 年代的臺灣,為了討生活而不得不流落他鄉,在都市的角落過著卑微的日子者不計其數;在社會處境重疊的前提下,〈苦手なんだよ〉與〈人客的要求〉的歌詞是互通而很容易產生共鳴的。

五、重組「類似」做為建構本土文化的血肉

(一)「都市民謠演歌」的翻唱與在地化過程

由於歌謠文化和社會變遷的「類似」,一反戰前試圖與日本演歌維持「差異」的意向,戰後臺灣人開始用積極主動的態度,在一種幾近共時性的狀況下和這個前殖民者一起聽唱演歌。在此必須注意的是,雖然臺日雙方在戰後共有「類似」的歌謠文化和社會經驗,但是「都市民謠演歌」在這兩塊土地上,所刻劃出的時代意義深度卻不盡相同。相對於臺灣人大量翻唱「都市民謠演歌」,並讓〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉等成為家喻戶曉的歌曲;日本人對於「都市民謠演歌」則並不具有那麼深厚的感情。

(52) 古茂田信男等著,《日本流行歌史》,頁 99、144。

擁有許多臺灣相關著作的日本作家鈴木明，在昭和 55 年（1980）除夕夜的紅白歌曲對抗大賽中，針對日本民眾進行過「戰後日本的代表性歌曲」意見調查。⁽⁵³⁾其結果顯示：日本人喜歡或認為具有時代意義的歌曲，其實和臺灣人有很大的不同。以「都市民謠演歌」來說，在鈴木明整體調查中排名最前面的歌曲是〈哀愁列車〉，不過這首在日本風行一時、最具知名度的「都市民謠演歌」在日本民眾心目中，所具的時代「代表性」名次居然是第 146 名；排名第二前面的是〈あま山野駅〉，其名次則落後為第 507 名；而在「都市民謠演歌」中排名第三前面的則是〈りんごの村から〉，其名次更是落後到第 519 名。由於上述排名狀況，我們大致可以理解「都市民謠演歌」在戰後日本人的心目中，並不具有那麼重要的地位；換言之，50、60 年代高度經濟成長而形成的社會變遷，在日本所刻劃出的時代意義並沒有我們想像中的深刻。

比較出乎意料的是，前述這些「都市民謠演歌」當中，排名比較前面或被認為具有代表性的歌曲，在臺灣卻幾乎都沒有被翻唱過。臺灣所大量翻唱過的「都市民謠演歌」當中，排名最前面的是〈俺ら炭鉱夫〉（〈快樂的炭礦夫〉）。這首在臺灣被翻為〈快樂的炭礦夫〉的歌曲，在鈴木明的調查中排名遠遠落後到第 884 名。⁽⁵⁴⁾而更另人感到意外的是，在臺灣幾乎人人知曉的〈黃昏的故鄉〉（〈赤い夕日の故郷〉）則排名在〈俺ら炭鉱夫〉（〈快樂的炭礦夫〉）之後，是第 900 名。

戰後臺灣人雖然大量模倣、挪用演歌，但是在日本人認為足以代表自己、具有時代意義的歌曲當中，這些風靡過臺灣的「都市民謠演歌」卻沒有一首名列前茅。以在臺灣幾乎人人都可琅琅上口，在許多政治性場合也經常演唱的〈媽媽請你也保重〉來說，其原曲（〈俺らは東京へ来たけれど〉）在日本發行時，便被放在唱片 B 面，比較不受重視。而由於其不是流行暢銷歌曲，因此在鈴木明的調查中，這首歌曲是連在爲了讓受訪者圈選而事先過濾出的三千曲中都沒有入圍。⁽⁵⁵⁾

(53) 鈴木明以東京、大阪為主，使用無機取樣的方式抽選 300 人為調查樣本；並事先由研究者選出 3 千曲明治、大正、昭和的代表性歌謠，讓受訪者圈選。鈴木明，《歌謠曲ベスト 1000 の研究》（東京：TBS プリタニカ，1981），頁 22。

(54) 鈴木明，《歌謠曲ベスト 1000 の研究》，頁 214-226。

(55) 在唱片的營業宣傳策略上，由於要配合廣播電臺在播放時作業上比較方便，放在唱片 A 面第一首歌曲通常是這張唱片的主要歌曲。而正因為唱片推出前的評估以及實際宣傳後的效果，一般而言，放在唱片 A 面這個主要地位的歌曲，其實實際上流行的可能性比較高。

換言之，〈媽媽請你也保重〉雖然在臺灣受到歡迎，但在「原產地」卻是一剛開始便被以陪襯、次要的地位來看待在日本沒沒無聞。

另一方面戰後初期在日本最流行，且在鈴木明的調查中少數得以進入五百名內的「都市民謠演歌」，如〈哀愁列車〉、〈りんごの村から〉或〈別れの一本の杉〉、〈愛ちゃんはお嫁に〉等，這些歌曲在臺灣反而並沒有被翻唱或受到喜愛。50、60年代「日歌臺唱」雖然以「如實翻譯」的方式模倣、挪用日本的「都市民謠演歌」，但兩者之間對於什麼是自己喜愛的歌曲或感動的歌曲，這方面卻明顯的各持己見沒有呈現出太大的交集。而整體上來說：「都市民謠演歌」在日本人心目中的意義地位似乎不像在臺灣那樣重要，其並不被認為有足夠的意義或分量，去代表日本人戰後的生活經驗或記憶。而縱使在日本人腦裏存留下記憶的一些「都市民謠演歌」，也往往和臺灣的民情不盡相符，不會受到閱聽者青睞。

戰後臺灣人雖然大量接受了日本演歌，但他們喜歡或認為具有時代意義的演歌與日本人有很大的「差異」，這個差異提醒我們：臺灣人在聽唱演歌時，其實具有相當程度的自主性；在填譯歌詞時，也有一些在地化的過程。⁽⁵⁶⁾更進一步地說，鈴木明的調查提醒我們：「日歌臺唱」並不是削足適履、照單全收的文化盜用現象，而應該具有一個脫胎換骨的文化內化程序。而且非常湊巧的，50、60年代被認為最能代表臺灣的一些歌曲——〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故鄉〉等，⁽⁵⁷⁾都屬於「都市民謠演歌」；且與原曲的歌詞做了對照比較後，我們發現這些歌曲的歌詞翻寫，都具有相當精緻的在地化過程。

〈孤女的願望〉（〈花笠道中〉作曲、作詞米山正夫，演唱美空雲雀）原本是一首開朗的愛情電影插曲。這部與歌曲同名的電影是一部江戶時期古裝劇；其插曲描寫的是：在晴空、白雲、美麗的花朵所構成的場景中，帶著些許彷徨的情竇初開少女，在經過小土地公廟時的心境。歌詞的特徵是：第一段的起頭是以「こ

(56) 日本演歌反映的是日本人的生活文化和情趣。這些演歌既不是為臺灣人量身定做，那麼其原曲的歌詞和臺灣社會必然產生一些齟齬和乖離。舉例來說：〈花街の母〉（〈花街之母〉）描寫日本藝妓的人生苦境。然而由於臺灣並沒有藝妓的傳統文化，因此在翻填這些歌曲時，作詞者必然會進行修改或重構的手續，讓這些歌曲成為符合臺灣社會需求的商品。例如〈花街の母〉中主角的藝妓被置換為歌星，這種臺灣社會也存在的行業。

(57) 根據楊克隆的說法，〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉是最能代表臺灣的三首歌曲。楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉，頁58-59。

れこれ石の地藏さん」(「請借問土地公」)，也就是少女問路的方式開始。而填詞者葉俊麟在創譯這首歌詞時，⁽⁵⁸⁾ 雖然保留了「請借問……」的創作動機，但卻把事故和場景做了徹底的翻轉。在〈孤女的願望〉中，那位原本向土地公問路的可愛少女變成一位雖然年紀相同，卻是要隻身離鄉無依無靠的孤女。在晴空、白雲、花朵消失後的場景中，這位孤單的少女雖然也同樣向路人問路，但她的目的不是要去談戀愛，反而是要犧牲自己花樣年華，以及談戀愛的機會到都市裡的工廠做女工。爲了賺錢以獲得生活的安定，少女自願付出稍縱即逝的青春，也不在意辛勞或薪資的低廉，無怨無悔地接受並走向自力更生的人生路途。⁽⁵⁹⁾

〈孤女的願望〉發行後在臺灣大爲轟動，當時才九歲的演唱者陳芬蘭，在一夕之間成爲臺灣最紅的女歌星。

同爲葉俊麟傑作的〈田庄兄哥〉，其原曲是1964年在日本發行的〈イヤサカサッサ〉(作曲遠藤実、作詞原川ときわ、演唱北原謙二)。本來這首具有濃厚秋田縣民謠色彩的搖滾風樂曲，其歌詞是描寫：一位穿著短裙的活潑鄉下少女，厭倦了鄉下的一切而拋棄家鄉的愛人，乘著火車搖搖晃晃地要到充滿憧憬的都市之興奮情景。針對這首歌曲，葉俊麟保留了原曲中乘坐火車時搖搖晃晃的情趣，以及少女要離開充滿土味、蛙鳴、雞啼、鋤頭聲的鄉村，這個創作動機；卻把主角由主動拋棄家鄉愛人的女性，變成一位爲了生活，「趁著機會」必須忍耐著不捨離

(58) 葉俊麟的本名是葉鴻卿，生於日治時期。自商業學校畢業後曾到臺北的三井物產就業，其間結識了為籌組樂隊而遠赴臺灣的日本音樂家淺口一夫，自此拜在淺口門下修習音樂並受到賞識。不過葉俊麟的才華卻表現在其填譯歌詞上。由於精通日文與漢文，又有相當程度的歌唱素養並敏感的掌握了臺灣社會的脈動與市場走向，在50、60年代臺語流行歌全盛期時，葉俊麟填譯的日本歌曲數以千計，且許多歌曲都大受歡迎；當時許多歌手經常在葉俊麟家門口苦苦等候，為的就是等待他新作脫稿以便即刻錄製。葉俊麟的作品雖然多產，但卻具有相當高的詩詞品質；是少數能橫越數十年、創作不歇的詞曲作家。其在接受吳國禎訪問時曾言及，在填譯日本演歌歌詞時，其皆以力求展現本土精神為自我要求。晚年他更致力於撰寫寶島各地風情的「寶島風情話」作品，亦曾寫下悼憐環境變遷、河水變色的「哀愁的淡水河」。1998年8月12日葉俊麟以78歲高齡病逝。但其在臺灣歌謠史上或臺語文藝史上之地位非常重要，有被重新評價或研究的必要。以上資料參見《葉俊麟先生紀念專輯》(基隆：基隆市立文化中心，2001年)，頁44-55。1998年8月21日於臺北廣播電臺「臺北火車頭」節目中專訪文夏時兩人所述)。

(59) 「孤女的願望」、(二) 請借問路邊的賣煙阿姐啊 人在講對面彼間工廠是不是 貼告示欲用人 阮想欲來去 我看你猶原不是幸福的女兒 雖然無人替阮安排將來代誌 在世間總是著愛自己打拼才合理 青春是毋通耽誤人生的真義。(三) 請借問門頭的辦公阿伯仔 人在講這間工廠有欲採用人 阮雖然也少年 攞不知半項 同情我地頭生疏以外無希望 假使少錢也要忍耐三冬五冬 為將來為著幸福甘願受苦來活動 有一日總會得著心情的輕鬆。

開愛人和親人，要到臺北去打拚的鄉下純情青年。相對於〈イヤサカサッサ〉中，洋溢著少女天真無知的優越感，「田庄兄哥」在火車上則充滿了爲了追求光明未來的期待與不安。相對於〈孤女的願望〉的每一段歌詞都是以「請借問……」的問路方式開頭起唱，〈田庄兄哥〉的每一段歌詞中則不斷出現「趁著機會、趁著機會」這句話；而穿插在原曲中非常重要的〈弥栄音頭〉（イヤサカ音頭），則被改成青年經過臺南、臺中一路到臺北時，各地月臺上販賣便當零食的小販叫賣聲。

〈田庄兄哥〉的譯詞非常的順口好唱，但筆者認爲它在臺灣之所以受歡迎的理由，在於全曲完整保持了原創的風味，但卻又和〈孤女的願望〉一樣，巧妙而大膽的翻轉了原曲精神，徹底將歌詞在地化以符合等身大的臺灣。而類似這種翻填新詞的手法，亦見於〈媽媽請你也保重〉和〈黃昏的故鄉〉等歌曲。

〈媽媽請你也保重〉的譯詞者文夏在面對〈俺らは東京へ來たけれど〉的歌名原意——「雖然我來到了東京」時，則將「東京」改爲適用於臺灣任何地方的都市代稱「省都」，並在譯詞中強化了農村青年來到都市工作後，思鄉和掛念母親的心情。而青年對母親的牽掛，某一個程度透露了儒教精神中不能盡孝的悲哀。在填譯〈黃昏的故鄉〉時，文夏則把歌詞中原本爲描述對象的母親、愛人、落魄的流浪生活做了微妙的修正。而由於文夏在譯詞中，加上「叫我這個苦命的身軀」這句原本〈赤い夕日の故郷〉歌詞中沒有的形容字句後，〈黃昏的故郷〉中的「流浪」凸顯出當時臺灣人迫不得已離鄉的悲劇成分。而第二段歌詞中，原本是敘述在故鄉的小麥田中依然隱藏著「兩人」，也就是自己和愛人的夢想（「小麦畑は二人の夢をひそめているが」），但這部分的歌詞卻被改成「月光不時照落的山河」、「永遠抱著咱的夢」。這樣的譯寫方式，讓〈黃昏的故郷〉跳脫出兒女私情的範疇，在悲哀中有更多的召喚能量和宏大的願景。

上述這些歌曲，除了〈花笠道中〉、〈赤い夕日の故郷〉在原創地的日本比較廣爲人知以外，〈イヤサカサッサ〉、〈俺らは東京へ來たけれど〉在日本都不是非常流行的歌曲；之所以可以在轉變成〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故郷〉後，立刻成爲臺灣的暢銷歌曲，主要關鍵應該在於：臺灣式譯詞或主題的生動貼切。當然葉俊麟、文夏能將原曲成功的「據爲己有」，其原因除了這兩位歌詞填譯者均擁有掌握臺灣社會脈動的敏銳觸角外，應該還要歸功

於他們的日本經驗。葉俊麟、文夏在年少時不是受過日本教育，便曾留學東瀛；⁽⁶⁰⁾有這些日本經驗做為填寫歌詞的基礎，使兩人在同樣旋律基礎上反映臺灣的社會文化之際，不致於過份脫離原曲的精神旨趣，而有詞、曲不合的缺陷。

50、60年代臺灣開始大量模倣、挪用日本的演歌。這個文化現象雖然經常被人批評為殖民時期同化政策的遺毒或臺灣人媚日親日的產物。但從日治時期臺灣流行歌謠的發展脈絡、以及上述「都市民謠演歌」的翻唱情況和其在地化的過程來看，筆者認為這種批評並不適當。而以戰前戰後臺灣社會的發展歷程來看，「日歌臺唱」的種種現象所投射出的，反倒是第二次世界戰後臺灣社會的一種後殖民情境 (post-colonial condition)。

(二)「類似」的社會變遷、「差異」的境遇

其實戰後初期「日歌臺唱」在進行一些歌詞在地化時，經常有一個傾向：在面臨一些如〈花笠道中〉這種日本古代劇的歌曲時，因為原詞內容與臺灣現況「差異」過大，而無法以「如實翻唱」或稍做修改的方式來填譯時，歌詞填譯者通常會放棄忠實於原詞的翻寫手法，而利用「翻譯上之不可能」所騰出的詮釋空間，把歌詞「都市民謠演歌」化。換言之，在50、60年代，不管日本原曲的歌詞內容是否與離鄉、流浪、懷鄉有關，在必須重構或修改歌詞時，許多歌曲經常會被改編或挪用來表述：為了生活不得不流落都市打拚的農村青年之遭遇或心境。

事實上，除了前述的〈花笠道中〉之外，例如〈娘ざかり〉、〈旭のラン節〉、〈沓掛時次郎〉、〈伊豆の佐太郎〉等，這些因為原本是地方民謠或江戶時代的古裝劇插曲，而無法如實填譯原詞的歌曲，在臺灣也都以〈孤女的願望〉那種脫胎換骨式的方式，分別被改為〈舊皮箱的流浪兒〉、〈素蘭小姐要出嫁〉、〈流浪三兄妹〉、〈流浪到臺北〉等另類的臺灣式「都市民謠演歌」，並受到歡迎。從前述現象中我們可進一步得知，50、60年代「日歌臺唱」的在地化過程，在「量」方面顯示出：臺灣人對於「都市民謠演歌」的需求比日本人更強烈。在「質」方面則透露出：在同樣遭遇到農村人口向都市外移這個社會變遷時，臺灣人好像也比日本

(60) 根據文夏在1998年8月21日接受吳國禎先生於臺北廣播電臺「臺北火車頭」節目中的訪問所言，文夏自國民小學畢業後便到日本依親，白日進中學接續學業，夜晚則到音樂研究班練聲嗓、讀聲樂。

人有更深層的感慨及信息要吐露、傳遞。

而之所以會有這個現象發生，一則是離鄉在臺日傳統文化上所具的意義、衝擊並不相同；二則是在面對農村人口移動這個社會變遷時，當時臺日雙方政府的處置措施並不一樣。因此，雖然發生了「類似」的社會變遷，但卻讓臺日兩地的人們，身處於迥然相異的社會境遇。

就如同〈北国の春〉歌詞中，這個家庭成員之處境所顯示——出外打拼的主角是次子（或三子等非長子），而母親、父親、長兄則均留守在故鄉——這個家庭成員結構所顯示的，戰後初期在高度經濟成長期間，爲了就業而移住都市，大都是日本人農村的「剩餘人力」。而這些農村的「剩餘人力」則以家族中的次子、三男等爲主。⁽⁶¹⁾ 因爲依據日本傳統的「イエ（家）」家督制度，長子在成人後必須留守故鄉繼承家業；在這個制度下，農村裡的次子、三男等在成年後所面臨的命運，不外乎分家自立門戶、離鄉發展或入婿妻家。⁽⁶²⁾ 在此傳統制度下，對於 50、60 年代移住到都市工作的這些日本次子、三男而言，離鄉出外發展原是一種行之百年以上，具有制度性前提的人生必然。基本上高度經濟成長，並沒有改變這些人必須離鄉出外發展的前提或命運；其影響、衝擊僅止於這些人離鄉的形式規模、工作地點的選擇或機會多寡等枝節性問題。

而也因爲這次的社會變遷挾帶著這種必然，所以爲了因應這次大規模的人口移動，當時日本施行了所謂「集團就職」，也就是在徵集農村人力時，從招募、選拔、輸送、生活照顧等層面進行一些配套措施。這些配套措施不僅和緩了離鄉者的困擾、不安和衝擊，也讓離鄉工作成爲一種風光的夢想或盛事。因爲透過電視的大肆報導，這些被捧爲「金雞蛋」（「金の卵」）的農村青年披著彩帶、乘坐著整班被包下來的火車，浩浩蕩蕩的在月臺接受親友祝福歡呼的場面，不斷在電視上出現；這些畫面扭轉了離鄉的印象，淡化了出外工作的不安和哀愁，甚至使得離鄉成爲一種令人羨慕或光榮的喜事。⁽⁶³⁾ 事實上日本的「都市民謠演歌」中有很多

(61) 村落社会研究会編，《農村過剩人口の存在形態》（東京：時潮社，1957），頁 44。

(62) 村落社会研究会編，《農村過剩人口の存在形態》，頁 18。

(63) 有關這方面請參考小川利夫等編，〈集團就職——その追跡研究〉，收於小川利夫等編著，《社会・生涯教育文献集 IV 32》（東京：日本図書センター，2001）。新井巖，〈集團就職の問題点とその対策〉，收於日本職業指導協會編，《職業指導》（東京：日本職業指導協會，1958），頁 17-32。

歌曲，都是在描述離鄉時的興奮情境或為這些「金雞蛋」打氣，甚至是鼓勵農村青年離鄉。

社會心理學者見田宗介在《近代日本の心情の歴史》中便指出：50、60年代一些連結都市與農村的演歌，顯示出戰前農村的印象在日本人心中逐漸崩解；而「都市民謠演歌」所要表達的，與其說是在描述「思鄉懷鄉」，「不如說是凸顯這些到都市發展的鄉下人，其心中所隱藏的優越感」。⁽⁶⁴⁾ 這些歌曲表面上傳達了離鄉到都市工作的年輕人，對於故鄉家人的思念懷想，但實際上卻也有不少歌曲是留在故鄉者，對於離鄉親人的呼喚。在此必須注意的是，這些呼喚並不是要叫家人回到鄉下，反倒是一種對於都市的強烈憧憬；更具體的說，是叫他們不要回鄉而定居都市。⁽⁶⁵⁾

再者，明治末期（1910年代）開始，日本國內的工業化急速發展，由農村湧入大量人口到都市來就業；但這股人口移動的風潮，並沒有波及當時做為日本殖民地的臺灣。隨後由於縱貫鐵路的完成，臺灣南北的交通逐漸暢通，鐵路沿線也成立了相當多的城鎮。這些社會轉變雖然成為人口移動的誘發性因素，但由於縱貫鐵路所造成的影響不是「點」、而是「線」，因此在沿線開發的新城鎮是複數，且這些城鎮發展又相當均質的情況下，當時臺灣人並沒有為了就業，而必須大規模或遠距離的離鄉必要。⁽⁶⁶⁾ 因此對日本而言，50、60年代大規模的離鄉，是一個早已經歷過的社會變遷；但對臺灣來說，卻是初次的體驗。

總之，臺日雙方雖然在戰後的同一時期，受到同一個經濟因素的影響，而產生人口遷移的社會衝擊，但離鄉工作這件事，不管在傳統文化、歷史經驗或配套措施上，對於臺日雙方的意義或衝擊卻有相當程度的落差。臺灣人的離鄉往往是在經濟壓力下，不得已的生存考量；既缺乏一些配套措施的照料，也欠缺風光憧憬和夢想，卻多了不安、無奈、無助和悲哀。戰後初期日本演歌在被引進臺灣之後，歌詞的在地化的理由和焦點，其實就在於上述這些「差異」。

事實上在〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故鄉〉這些歌曲中，歌詞填譯者均把離鄉的無奈、無助，以及到都市後的不安和懷鄉的

(64) 古茂田信男等著，《日本流行歌史》，頁99、144。

(65) 古茂田信男等著，《日本流行歌史》，頁99、144-145。

(66) 有關此部分請參考施添福，《臺灣的人口移動和雙元性服務部門》（南投：臺灣省文獻委員會，1999）。

哀愁表露無遺。而由於離鄉工作，並非臺灣傳統制度下的必然，也因此回家——將來如果賺到錢便要衣錦還鄉，這種殷切的願望便成了許多歌曲中，必然出現的詞句。〈媽媽請你也保重〉中「想彼日強強離開……期待著早日相會」、〈田庄兄哥〉中「來去都市趁（按：賺）有錢，我會返來啲」、〈黃昏的故鄉〉中「含著悲哀也有帶目屎 盼我轉（按：回）去的聲叫無停」等歌詞，都明確的表達出歸鄉的願望。再者，在這些歌曲中，我們感受不到移居到都市後的優越感，但卻很容易發現隱藏在其中的自卑自嘲，與濃郁的悲哀。⁽⁶⁷⁾

當然〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故鄉〉歌詞中的主角，都不是在集團浩蕩風光、充滿祝福的場景下離開家鄉；卻都是一個人孤獨、無助、不安、悲傷地迎向都市。順便一提的是，除了這四首經過在地化翻寫的歌曲外，以「如實翻譯」的方式全詞照翻的歌曲如〈人客的要求〉、〈落葉時雨〉、〈離別之夜〉等，歌詞原本便具備了這種孤單苦命，無處可歸之離鄉者在都市遭遇挫折後的懷鄉信息要素。換言之，孤獨、無助、不安、悲傷等信息要素的強化，不但是「日歌臺唱」歌詞在地化的重點，同時也往往是決定歌曲受歡迎與否的一個要因。

歌謠反映了人們在地的生活經驗。一首歌曲是否受到歡迎，其關鍵往往在於旋律、歌詞是否和社會的脈動契合、反映出民眾的集體經驗或情緒。因此同一首歌曲對於擁有不同社會際遇或文化歷史背景的人，其產生的喜好或共鳴程度以至意義都不盡相同；黑人靈歌對於黑人與白人之意義和感受的落差，便是一個例子。因此在鈴木明的調查中，雖然歌曲的調查取樣幾近「同源」，但臺日雙方對於什麼是足以代表自己的歌謠，其選擇與認知所浮現的「差異」正好證明：透過具有主體性的歌詞翻寫，許多「日歌臺唱」事實上已經被內化，而成爲戰後臺灣文化的一部分。

以這個角度來看，50、60年代「都市民謠演歌」的流行，其實隱含著一個非常重要的社會意涵，此意涵便是——戰後臺灣人以重組東亞歌謠文化之「類似」和凸顯「差異」的方式開始重構本土文化，以試圖形塑一個嶄新的自我。在此必

(67) 從〈田庄兄哥〉、〈內山兄哥〉、〈內山姑娘〉、〈內山姑娘要出嫁〉等一連串的〈內山〉、〈田庄〉的系列歌曲中，我們可看出當時臺灣人的自我定位有某一個程度的自卑與自嘲。

須注意的是，在這個過程中「都市民謠演歌」這個新的本土文化主體，所區隔的「差異」對象並非單數而是複數。更具體的說，這些演歌不但凸顯臺灣人與前殖民者，也就是歌曲原創者日本之間的不同，同時也襯托出與另一個族群——戰後隨著國民黨一同來臺的外省族群之間的「差異」。

六、反映外省族群臺灣經驗「差異」的國語流行歌

(一) 和「都市民謠演歌」有一線之隔的外省族群

唱歌基本上是說話與音樂的結合，是以聲音旋律在描述故事。唱歌經常有呼應他人的願望和作用，因此人類除了自己唱歌之外，也喜歡聽別人唱歌。⁽⁶⁸⁾ 爲此，不同於舞台劇、大眾小說、電視、電影等比較傾向於單次性、被動性的大眾閱聽享受，流行歌所提供的往往是一種具有參與性、普遍性、重複性的信息傳播。透過獨自吟唱、幾個人的合唱或廣播電臺、唱片的重複播放閱聽，流行歌往往能夠以比較積極而能動的方式，快速有效且廣泛的投射出人們的心境、幻想、願望和挫折；讓人們彼此接近繼而產生凝聚融合，相互確認或召喚的作用。⁽⁶⁹⁾ 前述〈苦手なんだ〉中，「不要把點唱當作生意，讓我們一起來唱這首故鄉的歌」；或〈孤女的願望〉中孤女在向路邊賣煙的阿姐問路後，所出現的「我看你猶原不是幸福的女兒」這段詞句，還有〈黃昏的故鄉〉中「彼邊山彼條溪水、永遠抱著咱的夢」均透露出流行歌凝聚陌生人，或企圖與陌生人相互確認或召喚的願望。而從〈孤女的願望〉這首以少女爲主題的歌曲，在當時被選爲軍中最受歡迎的歌曲這個現象來看，⁽⁷⁰⁾ 流行歌曲中這些凝聚、召喚、感動、相互確認的作用，其實是可輕易跨越性別而擴散傳遞。

不過在此必須注意的是，50、60年代臺灣和日本的農村人口移動，除了有前

(68) 古來宗教的指導者經常把自己所說的話加上音調的高低、旋律節奏來增加說服力；日本民謠《津輕山唄》便是一個人深山裏工作時，為了打發孤獨所唱的歌；其有呼朋引伴的潛在意識。就像軍歌、宗教聖歌、勞動歌、革命歌一樣，唱歌具有一種有志者相互確認呼應的作用和目的。（加太こうじ，《流行歌論》，頁10、12-13。）

(69) 見田宗介，《近代日本の心情の歴史》，頁12。

(70) 林書玘，〈寶島少女 黑狗兄 稍等一咧！〉，《臺北畫刊》338（1996年3月），頁5。

述許多不同之外，還存在一個很大的「差異」；這個「差異」便是：臺灣社會的人口遷移現象，除了具有地域性之外，還存在著高度的族群色彩。「都市民謠演歌」雖然在當時的臺灣大受歡迎，也發揮了大眾文化凝聚陌生閱聽者的功能，然而，由於語言上的障礙和社會處境不同的關係，這些歌曲在臺灣社會所產生的效應，並非全面性而是局部性。換言之，「都市民謠演歌」的描述對象以及影響範圍，基本上僅止於本省族群；與戰後移住到臺灣的外省族群並沒有明顯而直接的關連。更進一步說，不管是〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故鄉〉，或甚至是〈人客的要求〉，這些歌曲中所描述：爲了討生活必須忍痛出外打拚的境遇，大都只發生在本省族群身上，基本上與外省族群無緣。

臺灣地區的經濟成長率，從 1950 年代起至 1980 年代初期，平均高於百分之八；隨之國民平均所得，也從 1950 年代開始有快速的成長。⁽⁷¹⁾ 在這段期間，臺灣以勞力密集外貿導向的經濟發展策略雖然成功，而被稱許爲世界經濟發展的奇蹟，但實際上這個經濟發展，卻是犧牲農民利益所換來的成果。在這個經濟發展過程中，農民成爲工業經濟發展的墊腳石，不僅提供便宜的農產品，更是各行各業廉價勞力補給的主要來源。⁽⁷²⁾ 而戰後初期臺灣的農民當中，本省族群佔了總數人口的 98.4%；外省族群身爲農民者則連 2% 都不到。⁽⁷³⁾

1949 年前後由於國共內戰的失敗，有將近百萬的中國大陸人士跟著國民黨政府撤退移住臺灣。這批新移民佔了當時臺灣人口的 15% 左右，但其職業人口則以專門技術性及其相關工作爲最高，其比率爲 24.3%；⁽⁷⁴⁾ 如果再加上軍隊以及教育關係從事者，則這些新移民，其實多爲依靠國家過活的公務員。換言之，相對於本省族群的職業人口多集中於農、林、漁、牧業或工人，外省族群的職業人口比例，卻以農漁業爲最低。雖然這些新移民來自中國的各地，在語言與文化上有相當程度的差異，但由於他們在移住臺灣前後，都共享有國共內戰的共同經驗或遭遇，再加上來臺之後職業上類同的關係，使得他們在和臺灣本地人的互動過程中，

(71) 許嘉猷，《壟斷與剝削：威權主義的政治經濟分析》（臺北：臺灣研究基金會，1988），第三章，〈臺灣農民階層剖析〉，頁 61。

(72) 許嘉猷，《壟斷與剝削：威權主義的政治經濟分析》，頁 62。

(73) 許嘉猷，《壟斷與剝削：威權主義的政治經濟分析》，頁 63。

(74) 許嘉猷，《壟斷與剝削：威權主義的政治經濟分析》，頁 60-61。

逐漸發展出相對於本省人的外省人意識。(75)

基於上述原因，當本省人爲了生活必須「趁著機會」，忍耐著離開家鄉、愛人的苦痛，無助、無奈地到都市過著不安或受資方壓榨的悲慘日子時，外省人在國家的保護下過著相對優渥穩定、且有權力的生活。他們不是「都市民謠演歌」的描述對象，也不是這些歌曲的主要聽唱者。

當然，對於臺灣社會而言，外省族群既然是離開大陸故鄉而移居到這個島嶼的新移民，那麼和許多本省族群一樣，也有離鄉與懷鄉的煩惱；也必然需要一些表露或撫慰這些心境的歌曲。然而，雖說同樣擁有離鄉之痛，但外省族群離鄉的背景因素和本省人並不相同。前者乃是因爲中國國民黨與中國共產黨之內戰所造成的悲劇；換言之，是因爲政治鬥爭所衍生的「國家分裂」結果；而後者離鄉的理由，則源於經濟因素。50、60年代，許多外省人、本省人以及日本人都面臨離鄉困境，也同時都胸懷思鄉之情；但這三者離鄉的原因、背景和情境卻並不一致。縱使如此，在相互比較下，本省人與日本人的離鄉理由和經驗，明顯比較接近，而與外省族群有某一個程度的差異。因此早期的國語流行歌中，雖然也有一些像〈寒雨曲〉(作詞：陳蝶衣)⁽⁷⁶⁾等翻唱自日本流行歌的作品，但這些歌曲均以愛情爲主題而無關鄉愁。在不同的社會情境或歷史脈絡下，相對於本省人，外省人借用「都會民謠演歌」來表露或撫慰自己的離鄉心境的空間，明顯的比較小。

50、60年代外省族群雖然置身於這次社會經濟變遷之外，而沒有明顯接受日本演歌的跡象，但這些新移民遷住臺灣後，卻也大量引進了自己的歌謠文化，即所謂的國語流行歌。透過這些歌曲，我們可以觀察到當時外省人在臺灣的身影。

(二) 投射在戰後初期國語流行歌中外省人的身影

50、60年代的國語流行歌以電影爲濫觴，發源於上海；歌曲主要來源是香港

(75) 根據王甫昌的研究，外省人的社會特質及共同處境包括了：①工作上的同質性（集中於軍公教部門）；②經濟發生困難時，經常依賴國民黨及國家而獲得保障；③共有一些政治意識形態，包括對中華民國、國民黨及蔣介石的效忠；④共同擁有和軍閥、日本人及中國共產黨作戰的經驗和記憶；⑤離家逃難，四周都是本省人，以及擁有等待反攻大陸的共同期待。王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》（臺北：群學出版有限公司，2003），第七章，〈「外省人」族群分類想像的興起〉，頁149。

(76) 〈寒雨曲〉的原曲為〈雨のブルース〉，作曲者是服部良一、原唱為淡谷のり子。是西洋爵士風的愛情歌曲。

或上海。因此有異於〈孤女的願望〉、〈田庄兄哥〉、〈媽媽請你也保重〉等臺語流行歌幾乎都是借用日本演歌，這個時期的國語流行歌大都是自創歌曲，鮮少翻唱日本演歌。相對於「都市民謠演歌」具有強烈的本土社會寫實色彩，50、60年代大部分的國語流行歌，則是在譜寫以上海為舞台的花花世界。許多人耳熟能詳的〈魂縈舊夢〉應該是一首具有代表性的歌曲。(77)

歌名：魂縈舊夢⁽⁷⁸⁾

演唱：白光 作曲：侯湘 填詞：水西村

花落水流 春去無蹤

只剩下遍地醉人東風

桃花時節 露滴梧桐

那正是深閨話長情濃

青春一去永不重逢

海角天涯 無影無蹤

燕飛蝶舞 各分西東

滿眼是春色 酥人心胸（以下略）

戰後初期國語流行歌的主要內容是訴說細膩纏綿、情真意濃的兒女私情，以及描寫上海式的歌臺舞榭生活；很少去描述爲了生活必須離鄉流浪到都市，去從事低下階層行業的故事或庶民生活的酸甜苦辣；偶有如「三輪車夫」之類的所謂行業歌曲，但這些歌不久就消聲匿跡。(79)

1950至1970年代(民國40至60年)間，國民黨政府爲了糾正這種縱情狂歡、風花雪月或兒女情長的頹廢之風，以加強人民的心理建設和愛國情操，配合了一些唱片公司陸續推出如：〈家在山那邊〉、〈長城謠〉、〈鍾山春〉、〈臺灣小調〉、〈臺灣好〉等歌曲。而這些歌曲以隱晦或直接的方式，表達了濃厚的反共思鄉意識

(77) 除了白光的〈魂縈舊夢〉之外，同一時期同樣紅遍臺、港的周璇，其演唱的〈夜上海〉也是一個典型的例子。

(78) 〈魂縈舊夢〉，2008年8月10日，<http://www.chlyrics.net/idx1.php/1/1004075991/22>。

(79) 何金鳳，〈國語老歌內容、形式及風格之研究〉（新竹：國立新竹教育大學進修部語文教學碩士班碩士論文，2004），頁139-40。

型態，或以讚揚或宣揚政府治理臺灣的豐功偉業為趣旨。〈臺灣小調〉便是一例。

臺灣小調⁽⁸⁰⁾

許石曲，易文詞

我愛臺灣好地方 唱個臺灣調 海岸線長山又高 山上叢林是瑰寶
四通八達有公路 南北有鐵道 太平洋上風光好 臺灣稱寶島
四季豐收蓬萊島 農村多歡笑 白糖茶葉買賣好 家家戶戶吃得飽
鳳梨西瓜和香蕉 出產真不少 不管長住和初到 同聲齊誇耀

(以下略)

在「寓教於樂」的前提下，這些國語流行歌的歌詞中，幾乎人人安居樂業個個豐衣足食；而臺灣則是個到處充滿希望的人間天堂、反攻大陸的基地。⁽⁸¹⁾非但如此，在國民黨領導下以臺灣在不久的將來必定能打倒共產黨，返回自己的故鄉。⁽⁸²⁾政府主導的反共歌曲以及經由上海、香港傳到臺灣的國語流行歌、平劇等中國傳統樂曲，便是 50、60 年代外省人表露或撫慰離鄉心境的主要音樂管道。雖然早期的國語流行歌中，也曾出現過如〈綠島小夜曲〉(周藍萍曲、趙子誠詞，1952 年) 等以臺灣為舞台的作品，但這些「借景述情」的歌曲，基本上是以詠嘆風景為目的，對於臺灣島上的人物生活並沒有深刻的描繪。⁽⁸³⁾

歌謠是反映人類生活經驗的鏡子。50、60 年代的國語流行歌，某一個程度反映或影響了外省族群的生活觀和臺灣觀；在高度經濟成長期間，外省族群既然不是必須離鄉工作的一群，那麼國語流行歌當中，缺乏以土地經驗為主題的作品便不足為奇。然而縱使戰後初期，外省族群的生活感受或土地經驗，與本省族群之間有相當大的落差，而與「都市民謠演歌」之間有一線之隔，但這個鴻溝基本上是因為土地經驗的不同所致，並不表示外省族群便不喜歡或不能接受演歌。事實

(80) 〈臺灣小調〉，2008 年 7 月 10 日，<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1607041104361>。

(81) 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》(臺北：桂冠出版社，1998)，第五章，〈國語歌曲的開展(1945-1970)〉，頁 119-122。

(82) 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》，頁 116-118。

(83) 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》，頁 121-122。

上以五聲音階、七五節奏、kobusi 以及哀愁、暗晦、儒教式的情緒等東亞歌謠文化的近緣性為接融媒介，70 年代之後國語流行歌也開始系統性、規模性的翻唱日本演歌。由於戰後國語（北京話）教育的普及，這些「日歌國唱」的閱聽者除了有一部分年輕的本省族群之外，更包括了多數的外省族群。

而非常令人意外，也顛覆本省族群比較親日媚日的既成印象；前述鈴木明的「戰後日本的代表性歌曲」調查中，日本人所喜歡的歌曲反而是在這個時期，才開始和臺灣出現交集。在日本人認為具有時代意義歌曲的排行前 20 名歌曲當中，居然有〈くちなしの花〉、〈星影のワルツ〉、〈瀬戸の花嫁〉、〈長崎は今日も雨だった〉、〈北国の春〉、〈与作〉、〈夢追い酒〉、〈おもいで酒〉等九首歌曲，不但被翻唱成國語流行歌，並在市場中暢銷流行（附錄三）。而透過「日歌國唱」，也就是國語流行歌如何將日本演歌在地化，翻寫成北京話這個過程，我們可以來分析或比較：在不同年代兩個族群是如何透過聲音來描述或審視自己？「日歌臺唱」和「日歌國唱」所形塑出的兩個族群，到底又具有什麼「差異」？

七、從怨念到族群動員的文化手段——臺語演歌的演變

（一）從怨念來看兩個族群與演歌

其實進入 70 年代後，臺日雙方的農村人口移動現象趨緩，「都市民謠演歌」也在臺日兩地逐漸退潮。此際，歷經過高度經濟成長後所散發出的幸福感、陶醉感瀰漫著日本社會，一些反映這個時代氛圍的歌謠，便取代了「都市民謠演歌」而受到歡迎。為此，帶些空虛、頹廢和哀傷的西洋布魯斯風味的歌曲，或者是以男女間愛恨為主題、甚至帶點情色味道的演歌，便在此際大量出現。⁽⁸⁴⁾

進入 70 年代後，日本的演歌有了型態風格上的改變。為了區別各個時期不同風格、精神的演歌，一些歌謠研究從事者將 50、60 年代之前，包括「都市民謠演歌」在內的演歌歸類為「純正演歌」；而 70、80 年代的演歌則被定位成「摩登演歌」（「摩登演歌」）或「情調演歌」（「ムード演歌」）。「日歌國唱」所銜接翻唱

(84) 古茂田信男等著，《日本流行歌史》，頁 156-167。另一方面以年輕人為主要消費者對象的所謂「校園民歌」，也在此時於日本社會崛起。一般而言，70 年代演歌的歌詞比較不拘泥於五七節奏，編曲上也融合較多的西洋風格；也因此管樂器使用的比較多。

的，剛好就是這時期的日本演歌。⁽⁸⁵⁾

根據マックス・シェーラ (Max Sheller) 的說法，演歌的精髓在於其歌詞旋律中的怨念情緒。所謂怨念 (resentment) 是一種憎惡、嫉妒、敵意的擴散。這種情感因為無法向對方的人們或社會階級尋得發散，而成爲一種難以忍受卻又必須不斷體驗的無力感。⁽⁸⁶⁾ 以 50、60 年代的臺語演歌爲例：〈孤女的願望〉、〈田庄兄弟〉、〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故鄉〉、〈人客的要求〉等所依附或轉化自原曲的，說穿了就是這種由社會變遷和經濟壓力所引發的怨念情緒。從臺語演歌的主要特徵，便是自哀自憐、認命悲傷來看，怨念其實一直都是戰後本省人心情的寫照。⁽⁸⁷⁾ 在歷經二二八事件的大虐殺以及農村經濟崩壞後，本省人明顯在政治、社會上是處於弱者的立場。在白色恐怖和戒嚴令等言論統制下，演歌這種原本便挾帶著濃郁怨念的歌曲，對於這群被國家機械壓制或忽視遺忘的一群人來說，是一種非常方便且有效，甚至是唯一可能的發聲工具。「都市民謠演歌」之所以會受歡迎，便是因爲約縮和反映了這種弱者的集體怨念。

當然 70 年代之後，「日歌國唱」的翻唱對象，既然也以日本演歌爲主，那麼縱使這些演歌的主題已從離鄉、思鄉或被家鄉的愛人背叛，轉變成頹廢空虛的熱戀、苦戀、淒戀、悲戀、畸戀，或甚至帶有情色暗示的一夜情之戀，但這些演歌也必然都含攝著怨念。唯一不同的是：相對於「都市民謠演歌」所發散的怨念，是源自社會變遷所產生的經濟壓力，也具有濃厚的鄉土色彩；70 年代日本演歌歌詞中的怨念，則多屬於男女私情或情侶恩怨，而比較具有現代感。⁽⁸⁸⁾

不過，儘管怨念的萌生背景、對象、性質有所不同，但這些日本演歌的歌詞，基本上都擁有清楚的社會背景、或文化地緣脈絡。以〈誰來愛我〉這首在臺灣大爲流行的「日歌國唱」歌曲來說，原曲〈港町ブルース〉本來敘述的是：一位痴情的女性爲了追尋一個與其發生過一夜情的跑船人，踏遍日本南北各地港口的心情。〈港町ブルース〉歌詞的特色在於短短三四百字中，總共出現了 15 處日本港口的名稱；作詞者透過這些港口，在表露女主角對其所迷戀的男性的懷想怨念之

(85) 鈴木明，《歌謡曲ベスト 1000 の研究》，頁 142-143。

(86) 見田宗介，《近代日本の心情の歴史》，頁 38。

(87) 杜文靖，《臺灣歌謠歌詞呈顯的臺灣意識》（臺北：臺北縣文化局，2005）。

(88) 古茂田信男等著，《日本流行歌史》，頁 172-175。

同時也精緻的鋪設了整個故事的場景。然而，這首歌在被翻唱成〈誰來愛我〉後，歌詞中的港口、跑船人、一夜情、永不放棄的追尋迷戀全都消失不見，全曲只剩下一位被欺騙的女性之自哀自憐。

這種去脈絡化以及削除地緣性的翻唱方式，減弱了原曲的寫實性、敘述性和精緻性；其不但讓原曲的主題風味盡失，也使得國語版的歌詞變得有些枯燥無味。而由於譯詞者在填寫這首演歌時，缺乏「日歌臺唱」那種試圖保留、重構甚至內化原曲精神的動機，為此，類似〈誰來愛我〉中的怨念，便變得虛偽矯情甚至讓人覺得有些無病呻吟，其並沒有讓我們知道歌曲中主角愛的是誰、又為何要怨，或恨的對象到底在哪裡。⁽⁸⁹⁾ 換言之，是一種「無根式的怨念」。

〈誰來愛我〉的翻唱模式，在當時「日歌國唱」並非特例，類似的翻唱手法，也可見於〈淚的小雨〉（原曲：〈長崎は今日も雨だった〉）、〈高山慕情〉（原曲：〈与作〉）、〈淡水河邊〉（原曲：〈柳ヶ瀬ブルース〉）、〈負心的人〉（原曲：〈女のためいき〉）、〈人兒不能留〉（原曲：〈国際線待合室〉）、〈榕樹下〉（原曲：〈北国の春〉）、〈落日時分〉（原曲：〈とまり木〉）、〈昨夜夢醒時〉（原曲：〈夢で泣け〉）、〈伊人何處〉（原曲：〈中の島ブルース〉）、〈往事難追憶〉（原曲：〈広東エレジー〉）等歌曲。⁽⁹⁰⁾ 例如原名為〈与作〉的演歌本來是描述：一對鄉下的夫婦，丈夫日出而耕日落而息，太太則徹夜織布，既辛苦又幸福的情景。但經過中文翻譯後卻去除了農耕辛苦的背景，而成為一對情侶在高山中，熱愛大自然的歌曲。原曲的〈国際線待合室〉在被填譯成〈人兒不能留〉後，原詞所要表達的情侶之分離故事——相愛的人要到異國、以及場景——大阪夜霧中國際機場的候機室、飛機跑道、高速公路等也全都消失了；只剩下星兒流、雲兒愁、美酒、眼淚來襯托別離這個議題。而家喻戶曉的〈榕樹下〉也是以同樣的方式被翻唱。

原曲為〈北国の春〉的〈榕樹下〉，在 70 年代曾紅遍臺灣和全東南亞。而比較有趣的是，〈北国の春〉在當時不但被多人翻成國語，甚至也被翻成臺語。如果我們分析比較「日歌國唱」和「日歌臺唱」，兩者在填譯〈北国の春〉時；也就是

(89) 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》，頁 5-6。

(90) 當然並非 70 年代之後，就沒有譯詞與原曲接近的「日歌國唱」，如〈星影のワルツ〉（國語版＝〈星夜的離別〉、青山唱）、〈夢追い酒〉（國語版＝〈追夢〉余天唱）等的譯詞便相當符合前述「訓讀式翻唱」。但和「日歌臺唱」相比，這類歌曲算是少數，而這些歌詞的主題主要還是愛情。

在地化過程中，其精神和態度的「差異」，便可進一步發現：演歌或怨念對於當時臺灣的兩個族群，其實有著不同的社會意涵。

以歌詞內容和發行時期來看，〈北国の春〉算是一首「後都市民謠演歌」。其歌詞所描述的是：一位由農村出外打拼的離鄉男子，在都市居住過一段時期後，思念故鄉的心境。〈北国の春〉的臺語版〈思鄉的人〉（葉啓田唱、邱樂人詞），雖然淡化了歌詞中，父親與兄長為何留在家鄉的社會背景關係，也就是省略了日本「イエ（家）」的家督制度之表述，但基本上還是以「如實翻譯」的態度，保留了原曲中離鄉打拼和思鄉的精神內涵。而國語版的〈北国の春〉，在當時雖然曾被兩位歌星余天與鄧麗君唱紅；但不管是〈榕樹下〉（余天唱）或〈你和我〉（鄧麗君唱），則都不約而同的去除了原曲中，對於離鄉打拼和思鄉懷土的情節，而把原詞大幅翻轉成詩情畫意的愛情故事（如前附錄二）。⁽⁹¹⁾

〈榕樹下〉、〈你和我〉，在出版後均大為流行暢銷，其與〈思鄉的人〉在譯詞創意上的「差異」暗示我們：外省族群並非不能接受日本演歌，也不是在翻唱日本演歌時有什麼技術上的困難，而是創作者在填譯演歌時，受制或考慮到外省族群閱聽者的土地經驗或政治立場，必須選擇性的去接受或逃避，隱含著一些特定內容或意境的演歌。更具體的說，有關臺灣這塊土地、或與土地有密切關係的行業或相關經濟活動，往往就是「日歌國唱」在譯詞時，必須迴避的對象議題。

根據演歌——「Enka」的日文發音，「演歌」具有「怨歌（Enka）」與「艷歌（Enka）」兩種意涵。⁽⁹²⁾「怨歌」主要在表達怨念悲傷、比較接近「都市民謠演歌」或「純正演歌」；而「艷歌」則以戀愛、也就是70、80年代的「摩登演歌」、「情調演歌」為主。由上述跡象來看，雖然同樣接受演歌，但「日歌臺唱」比較偏好「怨歌」，而「日歌國唱」所翻唱的主要是「艷歌」。

〈北国の春〉在同一時期的臺灣，分別被轉譯成「怨歌」與「艷歌」的現象，讓我們回想起50、60年代，葉俊麟、文夏等譯詞者除了大量使用「訓讀翻唱」的方式保留原曲的怨念之外，經常還利用「翻譯上之不可能」所騰出的詮釋空間，

(91) 1970年代初期〈榕樹下〉在臺灣大為流行，這首歌的出現似乎也告訴我們，本省族群與外省族群的土地經驗之「差異」，在這個年代依然沒有太大的結構性變化。而〈北国の春〉在臺灣的臺語翻唱曲至少有〈晴空萬里〉、〈思鄉的人〉；而北京語翻唱曲則有〈榕樹下〉、〈你和我〉、〈春的懷念〉。

(92) 繁下和雄，〈演歌——その音とうたい方〉，頁27。

把許多日本古裝劇的演歌「都市民謠演歌化」，以做為表露怨念管道的創作態度。這兩種極端的翻譯態度，提醒了我們：「日歌臺唱」與「日歌國唱」之間的「差異」，其癥結與其說是在於文化，也就是語言或翻譯技巧上的障礙，不如說是在於族群間社會、政治經濟之境遇的不同。對於怨念，特別是經由社會或經濟環境所引發的弱者之怨念，其依存關係的有無或依存關係的濃淡、或需求程度的高低，似乎才是決定臺語演歌與國語演歌之風格差異的分水嶺。

同樣翻唱演歌，「日歌臺唱」在 50、60 年代便開始，而「日歌國唱」卻要等到 70、80 年代才進場；兩者之間的時間差，並非是歷史的偶然，而是臺灣社會、族群、經濟所萌生而出的必然現象。這個現象的起因主要在於：戰後以族群作為社會資源分配的政治結構。這個政治結構強化了本省族群對於弱者怨念的感受，也提昇了其對於某一種形態演歌的需求和依存程度。更具體的說，戰後國民黨另一種形式的再殖民統治，其實才是造成兩個族群演歌文化「差異」的真正變項。

由於臺語演歌承載了特定族群的土地經驗和怨念，因此當 70 年代「艷歌」在流行歌曲市場中興起後，其雖然受到衝擊而一度低迷，但卻並沒有消失。不僅如此，其反而以族群動員的文化手段、或彈劾國民黨政權再殖民統治 (re-colonial) 的工具——超越了大眾娛樂層次的新的姿態，繼續繚繞在許多臺灣人的心中。

(二) 由集體怨念到族群動員的文化手段

根據王甫昌的研究，「族群」不是因為一些本質上的特質，例如血緣關係或語言文化的特殊性，所以才「存在」；族群團體其實是被人們的族群想像所界定出來。⁽⁹³⁾ 而真正讓人們產生我族關聯想像的關鍵，則是「當前」這群人的共同處境，特別是「不平等認知」。在此必須注意的是，所謂「不平等認知」通常是「弱勢者」的意識；⁽⁹⁴⁾ 因為只有在一些與「不平等認知」有關係的議題上，這群人當中的個人才會聯想到自己與其他成員之間，其實擁有命運與共的連繫。換言之，族群意識之所以會被建構，其關鍵通常是人們認為自己的成員，因為身分之不同而受到

(93) 王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》，第二章，〈什麼是「族群」與「族群認同」〉，頁 50-51。

(94) 王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》，第二章，〈什麼是「族群」與「族群認同」〉，頁 15。王甫昌認為：優勢者通常不太會認為自己構成一個族群，也不會認為自己得到的較好報酬與自己的（族群）身分有關。

了不公平待遇。而當人們開始將自己所受到的苦難，特別是經濟、政治與社會方面的不公平待遇，歸究到一些不能任意改變的出生身分時，族群意識便開始萌芽。(95)

日本殖民政權撤出臺灣之後，臺灣的居民原本是以歡欣鼓舞的心情，去迎接國民黨政權；他們自認為在血緣上是中國人的後代，與外省族群之間的不同只在於不熟悉「國語」或「祖國文化」，而這些「差異」並沒有明顯族群意識的成分存在。(96) 臺灣社會中做為族群概念的「閩南人」，並非在戰後初期便強固的存在；其一直要到 70 年代，也就是以「都市民謠演歌」為主的「怨歌」深入臺灣社會後才成形。(97) 而從戰後在國民黨戒嚴體制下，「怨歌」幾乎是當時本省人之間，唯一能夠彼此相互確認或召喚的媒介，甚至是臺語文學經驗；而從這個經驗、媒介中所散發出的怨念，又隱含著某種程度的「不平等認知」這個事實來看，50、60 年代的臺語演歌與本省人族群意識的成形，應當脫離不了關係。藉由「不平等認知」所醞釀出的集體怨念，演歌在兩個族群之間，劃下了一道界線；繼而成為本省族群文化的圖騰與養分。

而「怨歌」與本省族群意識之間的牽動，由 70 年代後臺灣的政治運動發展，以及 80 年代所謂第二次鄉土文學論戰，也可看出端倪。

70 年代之後，由於農村人口遷移現象的趨緩，再加上受到電視這個新型傳播媒體出現的衝擊，以及相關媒體出版政策的打壓等影響，「都市民謠演歌」等逐漸在流行歌曲市場上削弱了影響力。然而其所隱含的社會政治意涵，卻並未因此而消聲匿跡。70 年代黨外民主運動崛起，當時在許多的集會場合「怨歌」不斷的被演唱。(98) 不僅如此，同一時期由於受到國民黨政府打壓，戰後在海外從事臺灣獨立運動的「黑名單」分子，因此不能回自己的故鄉。這些「黑名單」成員在海外的一些反國民黨集會中，所經常演唱的歌曲便是〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保

(95) 王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》，第四章，〈臺灣「族群想像」的起源〉，頁 99。

(96) 王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》，第四章，〈臺灣「族群想像」的起源〉，頁 67。

(97) 事實上「閩南人」或本省人這個概念或這個詞出現的時機，可以發現，它大約在 1960-1970 年代左右才出現。現在所謂的「閩南人」（或是當時所謂的「臺灣人」）當中，北部人、南部人、高雄人、宜蘭人之間差別也非常大。多數人根本沒有整體的「閩南人」概念，更遑論閩南人意識與認同。王甫昌，《當代臺灣社會的族群想像》，第二章，〈什麼是「族群」與「族群認同」〉，頁 27。

(98) 杜文靖，《臺灣歌謠歌詞呈顯的臺灣意識》，頁 166-167。

重〉、〈孤女的願望〉等這些「都市民謠演歌」。(99)

雖然這些「黑名單」成員必須離開家鄉的理由，與 50、60 年代的本省農村青年並不相同，但透過這些原本便隱含控訴國民黨政府之意涵，以及弱者怨念的歌曲，這些以本省族群為主而有家歸不得的人，依然可以將其悲哀、無奈、憤慨表達無遺。70 年代之後，雖然退出流行歌曲主流的地位，但「都市民謠演歌」繼續扮演著忠實見證並記錄臺灣人追求社會正義，和譴責控訴國民黨政府的角色；透過不斷的演唱，這些臺語演歌也發揮起召喚族群記憶的作用，而成為族群動員的一種文化工具。

進入 80 年代，繼承著 30 年代鄉土文學／臺灣話文運動的部分精神，臺灣文壇再度捲起了鄉土文學風潮。一之前所謂反共愛國小說或現代主義小說的精神，以描寫社會弱勢或小市民生活為主的社會寫實小說，在臺灣文壇掀起風潮。黃春明、王禎和等著名作家在一些鄉土文學作品中，開始把一些臺語歌曲的歌詞融入到小說中。(100) 不僅如此，王禎和甚至還以中篇小說的方式，發表其著名的作品《人生歌王》。這是一篇描述一位因為喜好 50、60 年代的臺語流行歌，而立志成為臺語歌星的農村青年，在流浪到都市後歷經挫折，最後變成出名歌星的社會寫實小說。在這篇作品中，王禎和便大量穿插運用了一些包括「怨歌」在內的臺語流行歌的歌詞，讓這些歌詞滲透至作品中，成為描寫臺灣社會小人物的一種書寫模式。(101) 鄉土文學小說最後引起一部分外省作家的質疑，指責這些鄉土文學有工農兵小說的嫌疑，繼而牽動所謂的第二次鄉土文學論戰。而這個論爭經過一番發酵後，甚至還昇華為族群或統獨問題之爭。(102)

(99) 楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉頁 137-146。

(100) 劉玟伶，〈王禎和作品中 e⁵ 臺語歌曲整理及其時代精神（臺語文）〉，收於楊宗翰編，《文學經典與臺灣文學》（臺北：富春文化，2002），頁 106-122。

(101) 《人生歌王》發表於 1968 年 8 月，劇本則發表於 1986 年 12 月。但事實上王禎和是先編了電影劇本後，覺得其內容可成為小說素材，而順手寫了中篇小說。《人生歌王》雖然寫的是一位臺語歌手的興起沒落，但是對於城鄉之間的貧富清濁有許多描述。參考王禎和，《人生歌王》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2005，再版）。

(102) 1977 年 4 月，王拓在《仙人掌雜誌》上發表〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，直指鄉土文學的興盛是可喜的現象，而且描寫對象還應包括以都市生活為主的現實社會。5 月，葉石濤於《夏潮》發表〈臺灣鄉土文學史導論〉，闡明臺灣鄉土文學的歷史淵源和特性。另一方面，銀正雄〈墳地裡哪來的鐘聲？：從王拓的一篇小說談起，兼為「鄉土文學」把脈〉批評鄉土文學的作品，「有變成表達仇恨、憎惡等意識的工具的危機」；朱西甯〈回歸何處？如何回歸？〉則指控部分鄉土文學論者有分離主義，

1960-1970 年代呼應西蒙·波利瓦 (Simon Bolivar, 1783-1830) 與格瓦拉·切 (Ernesto Che Guevara, 1928-1967) 等拉美革命運動家的號召，拉丁美洲新歌謠運動開始展開。這些新民眾歌謠展現出「合成」功能，將一些原本複雜的社會理論現象或歷史，化為較易被民眾接受之歌詞；傳達出人們的希望和期許社會公義的心聲，並發揮「譴責」和「控訴」社會不公的作用。不僅如此，這些歌謠讓主流或官方音樂產生裂隙，並以斷裂主流音樂的方式發出被壓抑的聲音，讓民眾彼此更接近。換言之，新民眾歌謠達到了凝聚或融合民眾，攪亂統治霸權之目的。⁽¹⁰³⁾ 50、60 年代臺灣的「都市民謠演歌」風潮，雖然在時間上、形式上都與拉丁美洲新歌謠運動不盡相同，也明顯缺乏運動的能動性，不過兩者所展現的政治意義卻相當類似。

1994 年臺灣實施新著作權法，未經授權許可翻唱出版日本演歌的行為不再被允許；隨之，國語演歌也開始走向低迷之路。為此 70 年代曾以發行國語演歌，而居唱片業龍頭地位的海山、麗歌等唱片公司，大受打擊甚至倒閉；曾經風光一時的「艷歌」幾乎在臺灣消聲匿跡，而由西洋音樂風格的流行歌取而代之。縱使在這個潮流的衝擊下，本省族群以演歌來描繪自畫像的活動，卻不曾停止；跳脫出以往借用、抄襲日本演歌的翻唱方式，臺灣人開始以自己創作的方式，延續其對演歌的愛好與需求。

80 年代後期至今，我們幾乎很難舉出，還有誰在創作或演唱國語演歌。不過相對於國語演歌的低迷，臺語演歌卻代代相傳、新人輩出，女性歌手至少有：江蕙、龍千玉、陳盈潔、張秀卿、黃乙玲、蔡秋鳳、黃妃、秀蘭瑪雅、詹雅雯、孫淑媚、謝金燕等。男性歌手則有葉啓田、黃西田、蔡振南、洪榮宏、沈文程、羅時豐、高向鵬、陳雷、蔡小虎、王識賢、施文彬等人。⁽¹⁰⁴⁾ 發行這些歌手作品的，

主張台灣獨立的嫌疑。彭歌也發表〈不談人性，有何文學？〉，點名王拓、尉天聰及陳映真三人「不辨善惡，只講階級」；緊接著余光中又發表〈狼來了〉一文，把鄉土文學派打成中國的「工農兵文學」。在 1977 年 7 到 11 月間，《中國時報》和《聯合報》連續發表 58 篇文章攻擊鄉土文學。表面上，這是一場關於文學之本質應否反映臺灣現實社會的文壇論爭，但是在實質上，這場論戰卻是「臺灣戰後歷史中一次政治、經濟、社會、文學的總檢驗」。陳明成，〈陳芳明現象及其國族認同研究〉（臺南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文，2002），頁 40。

(103) 譚石，〈臺灣流行音樂的歷史考察——一個初步的觀察〉，《聯合文學》7: 10 (1991 年 8 月)，頁 79。

(104) 有趣的是這些歌手中有閩南人、客家人、原住民，但幾乎沒有外省族群。

則至少有田園、鄉城、飛羚、吉馬、豪記、巨人、揚聲、點將、大信、亞律音樂、亞洲歌萊美、魔岩唱片、大旗唱片、華特國際、大羅、優樂、峰林等音樂公司。⁽¹⁰⁵⁾

再者，在目前臺灣有許多歌唱電視節目，在這些節目中沒有一個是以專門播放國語演歌為主，但卻存在著「臺灣演歌」、「黃金夜總會」、「樂來樂動聽」、「台灣紅歌星」等節目，在演唱一些新舊的臺語演歌。

在演歌幾乎已被內化成本土文化之一部分的 21 世紀，2007 年 7 月在紀念解除戒嚴令 20 週年時，當時的總統陳水扁在接受民視電視臺訪問時，便唱了〈媽媽請你也保重〉；隔日同為標榜本土色彩的民進黨籍高雄市長陳菊在紀念晚會上唱了〈孤女的願望〉。⁽¹⁰⁶⁾而 2008 年 3 月 16 日臺灣的總統選舉中，民進黨陣營在國父紀念館所舉行的「逆轉勝」大型造勢活動中，也演唱了〈黃昏的故鄉〉。雖然退出了流行歌壇的主流地位，但「怨歌」卻依然在社會政治運動或文學的場域中，

表一 「日歌臺唱」與「日歌國唱」翻唱演歌的比較

	主要閱聽者	翻唱時期和對象	翻唱精神	翻唱方式	歌曲屬性	政治社會意涵	歌謠文化上的意義
「日歌臺唱」	本省人	以 50、60 年代「都市民謠演歌」為主	強調弱者離鄉出外工作的感受	借用旋律與歌詞中的怨念	怨歌	後殖民・再殖民・抵殖民並存的情境	成為當下臺語演歌的養分
「日歌國唱」	外省人與一部分年輕本省人	70年代之後、排除「都市民謠演歌」	借用風花雪月的愛情	通常只借用旋律	艷歌	是一種文化傳播現象、臺灣人的共同記憶	90年代後幾近消聲匿跡

(105) 以上資料參照：亞律音樂 <http://www.plum-music.com.tw/>
華特國際 <http://www.watermusic.com.tw/>
雅鵬唱片 <http://www.yalee.com.tw/>
臺灣咁仔店—音樂臺灣 <http://www.taiwan123.com.tw/newalbums/index.htm>
玫瑰大眾音樂網 <http://www.tcr.com.tw/>。

(106) 〈不敢面對歷史 扁批馬反解嚴才沒出息〉，《自由時報》，2007 年 7 月 13 日，<http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/jul/13/today-p2.htm>。

一再的被反芻運用。⁽¹⁰⁷⁾而臺語演歌便如此的，由一種散發怨念情緒的大眾娛樂，逐漸被賦予彈劾或拮抗國民黨政權的政治意涵；成爲喚起本省族群想像或族群動員的文化手段。

八、結論

日本演歌起源於自由民權運動。而非常巧合的，臺語演歌其實也具有濃厚的社會性、政治性甚至於族群性。然而，臺語演歌並不是日本統治下的同化成果，是戰後才形成的一種歌謠文化。日治時期臺灣人強調自己與日本的「差異」，在歌謠文化上和統治者的演歌劃清界線；戰後初期則相反的，以具有主體性的態度挪用與日本之間的「類似」，來散發源自「不平等認知」所萌生的怨念，繼而凸顯出與外省族群之間的「差異」。換言之，臺語演歌顯現的是，臺灣社會的一種後殖民情境。

70年代臺灣也大量出現以國語翻唱的演歌。但相對於5、60年代臺語演歌挪用日本演歌的是：孤獨、無助、不安、悲傷、無奈的情念，也就是因社會經濟變遷所引發的弱者之怨念，其與本省人族群意識產生密切連動，最後甚至被利用來做爲彈劾國民黨的抵殖民表徵；國語演歌在翻寫日本演歌的過程中，則比較著重旋律上的借用。國語演歌的歌詞中雖然也含攝怨念，但這些怨念卻大都源自於男女私情，與離鄉工作的土地經驗、或經濟活動無關。也因此嚴格地來說：雖然同樣的翻唱日本的演歌，但不同於戰後初期本省族群所翻唱的幾乎都是「怨歌」；70年代後，包括外省族群閱聽者所接融的則大多是「艷歌」。而造成兩個族群演歌文化「差異」的主要變項是：戰後以族群作爲社會資源分配的政治結構，更具體的說，是國民黨在臺灣另一種形式的再殖民統治，才是造成兩個族群演歌文化「差異」的真正變項。

戰後，繚繞在臺灣空中的三種演歌——「日本演歌」、「臺語演歌」、「國語演歌」所交織辯證出的，是一幅後殖民情境、再殖民現象與抵殖民企圖並存交混的

(107) 國民黨在選舉時也演唱臺語演歌，但這些臺語演歌大部分都與50、60年代的土地經驗無關，例如〈愛拼才會贏〉或〈你是我的兄弟〉。

特殊政治圖像。在這個政治圖像中日本演歌綜合了許多歌謠文化上的類似，但其對臺灣的影響卻是在戰後；臺語演歌的出現則是東亞重層殖民下的產物，而做為一種流行文化傳播現象的國語演歌，則是許多臺灣人的共同記憶。臺灣演歌與國語演歌之定位以及意義之不同，從其興衰和壽命的長短，可見一斑。從演歌在臺灣社會萌芽、演變以及生根的過程中，我們可以觀察到，臺灣人在東亞歌謠文化底下，是如何去重組「類似」凸顯「差異」再創自我。更可看到在重層殖民下，昔日這塊土地上的人如何挪用前一個殖民者、也就是日本的歌謠文化，來區隔下一個支配者；繼而透過國語演歌的傳播，與外省族群共有一些流行文化記憶。

臺語演歌的形成，和弱者的集體怨念有密切的關係。因此當我們在批評這些歌謠過於低俗、是親日媚日的象徵之餘，是否也應該針對：弱者的怨念是否依然殘存在臺灣的一些角落，這個問題進行自我省視。

定稿日期：2008.7.4

引用書目

- 〈不敢面對歷史 扁批馬反解嚴才沒出息〉，《自由時報》，2007年7月13日，<http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/jul/13/today-p2.htm>。
- 《日本文学字典》。東京：平凡社。
- 小川利夫（等編）
1967 〈集團就職——その追跡研究〉，收於小川利夫等編著，《社会・生涯教育文献集IV 32》。東京：日本図書センター。
- 王甫昌
2003 《當代臺灣社會的族群想像》。臺北：群學出版有限公司。
- 王育德
2002 《臺灣語常用語彙》。臺北：前衛出版社。
- 王禎和
2005 《人生歌王》。臺北：聯合文學出版社有限公司。
- 王櫻芬
2004 〈戰時臺灣漢人音樂的禁止和「復活」：從一九四三年「臺灣民族音樂調查團」的見聞為討論基礎〉，《臺大文史哲學報》61: 1-24。
- 加太こうじ
1981 《流行歌論》。東京：東京書籍。
- 田辺尙雄
1947 《日本の音楽》。東京：中文館書店。
- 古茂田信男（等著）
1970 《日本流行歌史》。東京：社会思想社。
- 何金鳳
2004 〈國語老歌内容、形式及風格之研究〉。新竹：國立新竹教育大學進修部語文教學碩士班碩士論文。
- 吳毅人
2006 〈福爾摩沙意識型態——試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉，《新史學》17(2): 127-218。
- 村落社会研究会（編）
1957 《農村過剩人口の存在形態》。東京：時潮社。
- 杜文靖
2005 《臺灣歌謠歌詞呈顯的臺灣意識》。臺北：臺北縣文化局。
- 見田宗介
1967 《近代日本の心情の歴史——流行歌の社會心理史》。東京：講談社。
- 林書玘
1996 〈寶島少女 黑狗兄 稍等一咧！〉，《臺北畫刊》338: 5。
- 林瑞明
1993 《臺灣文學與時代精神——賴和研究論集》。臺北：允晨文化實業股份有限公司。
- 松永正義
1989 〈鄉土文學論争（一九三〇年——一九三二年）〉，《一橋論叢》101(3): 52-70。
- 松村又一
1947 《新しい流行歌の作り方》。東京：新興音楽出版社。

施添福

1999 《臺灣的人口移動和雙元性服務部門》。南投：臺灣省文獻委員會。

許常惠

1982 《臺灣福佬系民歌》。臺北：百科文化事業。

許梅貞（編）

2001 《葉俊麟先生紀念專輯》。基隆：基隆市立文化中心。

許雪姬

1991 〈臺灣光復初期的語文問題〉，《思與言》29(4): 155-184。

許嘉猷

1988 《龔斷與剝削：威權主義的政治經濟分析》。臺北：臺灣研究基金會。

陳君玉

1955 〈日據時期臺語流行歌概略〉，《臺北文物》4(2): 22-30。

陳明成

2002 〈陳芳明現象及其國族認同研究〉。臺南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文。

陳芳明

1999 〈台灣新文學史(1)——台灣新文學史的建構與分期〉，《聯合文學》178: 162-173。

陳培豐

2007a 〈翻譯、文體與近代文學的自主性——由敘事、對話的文體分裂現象來觀察鄉土文學〉，收於陳芳明編，《臺灣文學的東亞思考》，頁190-237。臺北：行政院文化建設委員會。

2007b 〈識字·閱讀·創作和認同——1930年代鄉土文學論戰的意義〉，《東亞現代中文文學國際學報》3: 83-110。

曾慧佳

1998 《從流行歌曲看臺灣社會》。臺北：桂冠出版社。

黃英哲

1999 《台灣文化再構築 1945-1947 の光と影：魯迅思想受容の行方》。東京：創土社。

園部三郎、矢沢保、繁下和雄（編著）

1980 《日本の流行歌：その魅力と流行のしくみ》。東京：大月書店。

新井巖

1958 〈集團就職の問題点とその対策〉，收於日本職業指導協會編，《職業指導》。東京：日本職業指導協會。

楊克隆

1997 〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉。臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文。

楊麗祝

2000 《歌謠與生活：日治時期臺灣的歌謠採集及其時代意義》。臺北：稻鄉出版社。

葉龍彥

2001 《臺灣唱片思想起》。臺北：博揚文化。

鈴木明

1981 《歌謠曲ベスト1000の研究》。東京：TBS プリタニカ。

劉玟伶

2002 〈王禎和作品中 e5 臺語歌曲整理及其時代精神（臺語文）〉，收於楊宗翰編，《文學經典與臺灣文學》，頁106-122。臺北：富春文化。

劉麟玉

2006 〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）——以「折衷」論及「鄉土化」論為焦點〉，《臺灣音樂研究》3: 45-60。

蔡懋棠

1961 〈近三十五年來的臺灣流行歌〉，《臺灣風物》11(5): 6-18。

駒込武

1996 《植民地帝国日本の文化統合》。東京：岩波書店。

篠原正巳

1993 《日本漢字音との近似性——台湾語雜考》。臺北：海風書店。

藤村作（編）

1959 《日本文学大辞典》。東京：新潮社。

譚石

1991 〈臺灣流行音樂的歷史考察——一個初步的觀察〉，《聯合文學》7(10): 79。

みつとみ俊郎

1987 《メロディ日本人論—演歌からクラシックまで》。東京：新潮社。

【附錄一】

〈人客的要求〉⁽¹⁰⁸⁾

- 一、給人客要求叫我來唱著故鄉的情歌，唱出故鄉的彼條的情歌，若唱出愈會想起昔日的故鄉景情，忍著忍著忍著忍著目矓墘熱情的珠淚，一時拚禁不住續來哭出來。
- 二、五色的燈火茫茫的閃爍引阮心悲哀，流浪他鄉的黑暗酒家內，雖然是為著生活奔波的苦命的人，這條這條這條這條對著我真是難為情，無回返的春夢會叫醒悲傷。
- 三、人客也流落傷心的目屎做陣來念歌，唱出遙遠的鄉親的口味，他甘是尪我共款講不出心內鬱卒，今夜今夜今夜今夜今夜今夜管伊三七二十一，用笑容來唱著故鄉的情歌。

〈苦手なんだよ〉矢野 亮 詞 (昭 32) 林 伊佐緒 曲	中文譯詞
お客さんに せがまれて 唄ったよ 生れ故郷のあの唄を 唄っているうち 恋しくなって じんとじんと じんとじんと 瞼があつくなり 思わず泣けて しまったさ	被客人……百般央求 唱了歌呀，生我故鄉的 那首歌，正在歌唱之間懷念起往事 一陣一陣地，一陣一陣地 眼眶熱起來 不知不覺哭了出來呀
繩のれんが 揺れるのも 侘しいね 暗い小路の安酒場 しがない流しの この俺だって こいつあこいつあ こいつあこいつあ 苦手な唄なんだ 返らぬ愚知が 出るからさ	繩簾的搖動也覺得…… 寂寞無聊的哪，暗巷內 簡陋的商店，身分低微的賣唱者的我 這個呀！這個呀！這個呀！這個呀！ 是棘手的歌啊！ 因為會唱出……叫不回來的牢騷
お客さんも 泣きながら 歌ったよ 遠い故郷の国なまり 同じ悩みを 抱いてる人が いいよいいよ いいよいいよ 何も言わないで 商売ぬきで 唄おうさ	客人也邊哭…… 邊唱了呀，遙遠故鄉的鄉音…… 抱著同樣煩惱的人說 「好了！好了！好了！好了！ 什麼都不要說了 除開生意，來唱歌吧！」

(108) 〈人客的要求〉，2008年8月10日，<http://tw.mojim.com/tw022927.htm> # 4。

【附錄二】

北国の春——日文原文 ⁽¹⁰⁹⁾	中文譯文
<p>白樺青空南風 こぶし咲くあの丘 北国のああ北国の春 季節が都會ではわからないだと 届いたおふくろの小さな包み あの故郷へ帰ろかな帰ろかな</p>	<p>亭亭白樺 悠悠碧空 微微南來風 木蘭花開山崗上 北國之春天 啊北國之春已來臨 城裡不知季節變換 不知季節已變換 媽媽猶在寄來包裹 送來寒衣禦嚴冬 故鄉啊故鄉 我的故鄉 何時能回你懷中</p>
<p>雪どけせせらぎ丸木橋 落葉松の芽がふく 北国のああ北国の春 好きだとおたがいに言い出せないまま 別れてもう五年あのこはどうしてる あの故郷へ帰ろかな帰ろかな</p>	<p>殘雪消融 溪流淙淙 獨木橋自橫 嫩芽初上落葉松 北國之春天 啊北國之春已來臨 雖然我們已內心相愛 至今尚未吐真情 分手已經五年整 我的姑娘可安寧 故鄉啊故鄉 我的故鄉 何時能回你懷中</p>
<p>山吹朝霧水車小屋 わらべ唄聞こえる 北国のああ北国の春 あにきもおやじ似て無口なふたりが たまには酒でも飲んでるだろか あの故郷へ帰ろかな帰ろかな</p>	<p>棣棠叢叢 朝霧濛濛 水車小屋靜 傳來陣陣兒歌聲 北國之春天 啊北國之春已來臨 家兄酷似老父親 一對沉默寡言人 可曾閒來愁沽酒 偶爾相對飲幾盅 故鄉啊故鄉 我的故鄉 何時能回你懷中</p>

(109) 〈北國之春〉，2008年8月10日，<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1206102101289>。

思鄉的人——葉啓田唱⁽¹¹⁰⁾

填詞：邱樂人

今日又是藍色天氣 南風吹微微
舉頭看見 彼片山崙草木青翠 (舉：giah⁸) (片：ping⁵)
啊··可比故鄉的景緻
我雖然孤單男兒 漂浪他鄉過日子
心內猶原放味離 故鄉的一切載志 (載志：tai⁷-tsi³)
啊··想欲倒轉來去 倒轉來去 可愛的鄉里

心內茫茫怎樣講起 漂浪的男兒
父母年老 才著出外拍拚趁錢 (趁：than³)
啊··無疑已經過五年
我也無怨歎什麼 忍耐度過酸苦味
只有懷念遙遠的 故鄉的一切載志
啊··想欲倒轉來去 倒轉來去 可愛的鄉里

我雖然是感覺稀微 也有通安慰
故鄉彼個 心愛的人也有表示
啊··叫我毋通來矢志
我應該提出勇氣 認真拍拚免傷悲
誰知心內又想起 故鄉的一切載志
啊··想欲倒轉來去 倒轉來去 可愛的鄉里

(110) 〈思鄉的人〉，2008年8月10日，<http://tw.mojim.com/tw092328.htm> # 7。

你和我——鄧麗君唱⁽¹¹¹⁾

填詞：林煌坤

我衷心的謝謝你一番關懷和情意
如果沒有你給我愛的滋潤
我的生命將會失去意義
我們在春風裡陶醉飄逸
仲夏夜裡綿綿細語
聆聽那秋蟲它輕輕在
呢喃迎雪花飄滿地
我的平凡歲月裡
有了一個你
顯得充滿活力
我衷心的謝謝你讓我忘卻煩惱和憂鬱

如果沒有你給我鼓勵和勇氣
我的生命將會失去意義
我們在春風裡陶醉飄逸
仲夏夜裡綿綿細語
聆聽那秋蟲它輕輕在
呢喃迎雪花飄滿地
我的平凡歲月裡
有了一個你
顯得充滿活力

(111) 〈你和我〉，2008年8月10日，<http://tw.mojim.com/tw11514.htm> # 0。

榕樹下——余天唱⁽¹¹²⁾

作詞：慎芝

路邊一棵榕樹下 是我懷念的地方
晴朗的天空 涼爽的風 還有醉人的綠草香
和你繞過小路彎彎 情人斜坡看斜陽
晚霞照上妳的臉 情話綿綿說不完
啊 妳可曾想起榕樹下 可曾想起綠草香

路邊一棵榕樹下 是我見妳的地方
甜美的笑容 親切的話 還有默默的情意長
妳曾陪我留戀春光 盡情細訴心中願
幾個春天已過去 就是就是不能完啊
啊 你可曾想起榕樹下 可曾想起綠草香

(112) 〈榕樹下〉，2008年8月10日，<http://tw.mojim.com/tw209012.htm> # 1。

【附錄三】

結果顯示〈青い山脈〉、〈くちなしの花〉、〈星影のワルツ〉、〈北の宿から〉、〈影を慕いて〉、〈津軽海峡冬景色〉、〈北国の春〉、〈瀬戸の花嫁〉等為前10名。而前20名中除了〈くちなしの花〉、〈星影のワルツ〉、〈北国の春〉、〈瀬戸の花嫁〉外，〈長崎は今日も雨だった〉、〈与作〉、〈夢追い酒〉、〈おもいで酒〉都是70年代以後在臺灣大為流行的國語歌謠。這些歌曲臺語、國語都有翻唱，但卻都以國語歌謠之姿態受到歡迎。

日語歌名	國語歌名	臺語歌名
青い山脈	青山戀	
くちなしの花	逍遙自在、無言花	請你想起我
星影のワルツ	星月淚痕、星夜的離別	星夜的離別
北の宿から		愛你的憨人
影を慕いて	夢影中的人、單思調、默默深情	
津軽海峡冬景色	黃昏海邊	咱的一生咱的愛、最癡情的人
北国の春	榕樹下、北國之春、春的懷念	思鄉的人
瀬戸の花嫁	愛的禮物	
長崎は今日も雨だった	淚的小雨	愛你無論輸贏、淚甲雨
与作	高山慕情	
夢追い酒	楓葉飄飄、追夢	夢追酒、不敢哭出聲
おもいで酒	慶相逢	感情的債

資料來源：http://www2s.biglobe.ne.jp/~furu/ntsongs/Onts_dbT.html

Images of Multi-colonial Taiwan in Three Types of *Enka*: Self-reconstruction through Highlighting Differences in Similarities

Pei-feng Chen

ABSTRACT

Under the Japanese colonial rule, Taiwan and Japan shared many cultural legacies, such as five-seven syllables ballads and pentatonic scale. During the “Kōmin-ka movement” (transforming Taiwanese people into Japanese imperial subjects), Japanese rulers even rewrote lyrics of Taiwanese popular songs in Japanese. Despite such similarities and policy of assimilation, Taiwanese popular music had shown an unambiguous propensity in its development to distinguish itself from Japanese *Enka*.

However, in the early postwar period, Taiwanese in their pursuit of being assimilated embraced Japanese *Enka* with great enthusiasm. At that time, both Taiwan and Japan were undergoing similar social transformation marked by rural-urban labor migration under rapid economic growth. A number of Japanese “Urban *Enka*” were adopted, recomposed and became popular in postwar Taiwan. It is worthy to note that these “reproductions” from Japanese *Enka* were characterized by high social realism and had undergone further refinement in the process of localization. Compared with their original versions, “Taiwanese *Enka*” depicted even more vividly the pain, sadness, loneliness, helplessness and anxiety of the Taiwanese migrant workers.

Taiwanese Urban *Enka* quickly became popular island-wide, yet only among the local Taiwanese and not the Mainlanders. These two ethnic groups differed in language spoken, social status and occupations held. The Mainlanders would hardly understand or be touched by Taiwanese Urban *Enka*, whose theme was mainly social imparity. Instead, in the early postwar years, the Mainlanders introduced Mandarin popular songs, filled with compliments of a prospering Taiwan. Nevertheless, after the 1970s, Mandarin popular songs were also recomposed from Japanese *Enka*, giving rise to “Mandarin *Enka*”. Japanese, Taiwanese and Mandarin *Enkas* all shared similar melodies but what the lyrics depicted widely differed. While Taiwanese *Enka* retained the resentment of the weak, as in Japanese *Enka*, Mandarin *Enka* focused on

the theme of love. Such contrast between Taiwanese and Mandarin *Enkas* was not resulted from differences in culture or language, but the political structure with uneven distribution of social resources among the ethnic groups.

The intermingling of the three types of *Enka* in Taiwan epitomizes the coexistence of post-colonial, re-colonial and anti-colonial situation in Taiwan. Under the intricate political atmosphere, while Mandarin *Enka* was a cultural dissemination phenomenon, Taiwanese *Enka* in contrast emphasized the social plight faced by the local ethnic under the new rule of the Mainlanders, and the need of the local Taiwanese for self-reconstruction through highlighting differences in similarities.

Since then, Taiwanese *Enka* has become an essential part of the local literary experience, and has been repeatedly utilized in literary and political discourses, serving as an icon of and source of nourishment to local Taiwanese culture. On the other hand, Mandarin *Enka* has become part of Taiwanese people's collective memories of popular culture.

Keywords: similarities, differences, urban *enka*, recognition of inequality, the resentment of the weak