

# 重新省思日治時期台語流行歌曲

——以民謠觀的建立和音樂近代化作為觀點\*

陳培豐

中央研究院台灣史研究所研究員

## 摘要

做為被發明的傳統，民謠須有國民國家這個概念相互輝映，才能由原本存於鄉村，且歌詞或聽覺上對於知識分子或都市人而言，較為低俗、不堪入耳的俚／俗謠轉化成富有政治意識形態的民族象徵。俚／俗謠和民謠幾乎是同源同調，但其政治效應不同；兩者的界線在於國民國家概念的成熟與否。

流行歌曲的前身是民謠。流行歌曲萌發時，需要轉借庶民熟悉的聲音唱腔做為養分。伴隨著民謠觀念中的國民國家威嚴、優雅、神聖等印象加持，流行歌曲便能化解聽覺或意識形態上，本土傳統和近代啟蒙概念間的扞格；從而以更加理直氣壯的姿態，流傳在以國民為規模的受眾當中。

以民謠觀念的確立和音樂近代化的整備為取徑，本論文透過台灣、日本甚至朝鮮三者間流行歌曲發展之比較，試圖提供另一個思考日治時期台語流行歌曲的視野。

關鍵詞：俚／俗謠、民謠觀、「去俗轉雅」、國民國家概念、音樂近代化

\* 本論文是科技部專題研究計畫「由『台灣物』來看近現代的台灣——『民謠』、空間、文化認同、國家統合（MOST 105-2410-H-001-099-MY2）」之成果的一環；又承蒙匿名審查者惠賜寶貴意見，在此一併致謝。

# Reconsidering Taiwanese Popular Songs during Japanese Colonial Period:

From the Perspectives of the Establishment of Folk Song Concept and Music Modernization

**Chen Pei-Fong**

Research Fellow  
Institute of Taiwan History  
Academia Sinica

## Abstract

As invented tradition, folk songs which originally came from folk ballads existing in the villages and having vulgar or unbearable lyrics to intellectuals and city dwellers, must go along with the nation-state concept, so that can be transformed into national symbol with political and ideological significance. The vulgar ballads and folk songs are almost the same regarding their homology, but their political effects are different. The boundary between the two lies in the mature concept of nation-state. Modern popular songs share roots with folk songs and retain folk songs' melodies and tones which are familiar to commoners as nutrients. Moreover, popular songs are enriched by the dignified, elegant and sacred image of nation-state in folk songs as well. Thus, popular songs are able to cross the gaps, auditory or ideology, native tradition and modern music, and can be widely and legitimately accepted by the national audience. From the perspectives of the establishment of folk song concept and the provision for music modernization, this paper traces and compares the developments of popular songs in Taiwan, Japan and Korea in order to shed new light on the history of Taiwanese popular songs during the Japanese colonial era.

Keywords: Ballad, Folk Song Concept, From Vulgar Spirit into Elegance, Nation-state Concept, Music Modernization

# 重新省思日治時期台語流行歌曲

## ——以民謠觀的建立和音樂近代化作為觀點

### 一、前言

二〇年代後期，台語流行歌曲幾乎和日本流行歌曲同步發軔，在短短不到十年間，這個接受日本殖民統治的島嶼上出現了許多膾炙人口的歌曲。這些歌曲反映出當時庶民的心聲，同時也是動人、珍貴、具有充分說服力的歷史紀錄和文化遺產，是許多台灣人的共同記憶。

隨著戰後台灣民主化的發展以及政治、語言禁忌的鬆綁，日治時期的台語流行歌曲在許多學者努力之下，快速累積研究成果，為歌謠研究領域奠下了堅實基礎。綜觀這些以通史建構或社會現象分析為主的研究成果，時常有著一些共同的見解特徵，那就是在討論台語流行歌曲發展的同時，亦不忘大力宣揚三、四〇年代的台灣便已擁有都市文明、大眾文化、現代性、自由奔放的思潮，是一個相當「進步」的社會。這樣的闡釋除了對於台灣本土意識的建構及強化有重要意義外，並且符合當前學術界盛行的見解——日本統治下的台灣具有高度的「殖民現代性」。

由於流行歌曲屬於大眾娛樂、消費文化，是政治力較難滲透或利用的資本主義商業行為。<sup>1</sup> 因此除了少數如〈失業兄弟〉<sup>2</sup> 這類描述嚴重失業情況而被當局查禁的作品，以及進入太平洋戰爭後，日本政府曾將部分台語流行歌曲改編為軍歌之外，我們似乎不大容易透過歌曲作品去感受台灣的被殖民處境，及其在流行音樂發展上的各種侷限、障礙和後進性。換言之，在許多關於台語流行

---

1 有關這方面蕭義玲，〈重建或發明？——台灣歌謠傳統的建立與形象再現〉，《中正大學中文學術年刊》7期（2005.12），頁82-90；以及張錫輝，〈反抗與收編：從大眾文化屬性論台灣歌謠的論述實踐〉，《文學新鑰》9期（2009.06），頁133-172中，都有相關闡述。

2 1934年出版的〈街頭的流浪〉（即〈失業兄弟〉）守真作詞，周玉當作曲，由青春美唱，泰平商標82003），這首歌曲因涉及描述當時台灣社會失業情況，歌詞灰暗、凸顯社會底層人民生活悲苦之故，受到當局關注和輿論撻伐，最後被總督府認定「歌詞不穩」列入查禁歌單。

歌曲的研究中，我們相對容易感受到《跳舞時代》<sup>3</sup>中那種歌舞昇平的社會氛圍、光鮮燦爛的現代性；而難以體察到與日本相比，台語流行歌曲事實上是一個具後發性的殖民地產物。

其實，就如同「歌曲反映世相，世相決定歌曲」<sup>4</sup>這句日本名諺所示，流行歌曲和社會現象、時代樣貌之間，理應還是存有一定程度的反射關係。因此當我們將視線集中在「現代性」之餘，似乎也應該去思索在流行歌曲工業出現之初，做為被殖民地的台灣，其本身擁有什麼音樂近代化之基礎？其接受或支撐流行歌曲此商業產物的主客觀條件、思維是否成熟？台語流行歌曲萌發背後的軟硬體設施是否充分穩固，與日本或同為日本殖民地的朝鮮有何差異？

為答覆上述提問，並探究台語流行歌曲於日治時期的生成和發展狀況，本文將由音樂近代化整備以及日本流行歌曲的前身「新民謠」，也就是台灣做為新民謠運動之一環的歷史事實切入，探討其與國民國家形構的「傳統」之間的關聯，以及日治時期台語流行歌曲發展的整體結構性問題。除了燦爛、進步、光明面之外，本論文認為隱藏在背後的陰暗、後進性以及各種頓挫亦值得深入探索；而透過這些問題的解析，將可獲得俯瞰台灣歷史、文化與政治複雜性的多重觀點。

## 二、由他者製作的台灣「新民謠」——台語流行歌曲萌發前的台灣歌曲

### (一) 只能聽到他者聲音的留聲機

留聲機和唱片是流行歌曲工業成立的首要前提。1877年，愛迪生設計了揚音裝置，並在隔年將留聲機商品化；十年後，日本引進留聲機及唱片。<sup>5</sup>在

3 有關〈跳舞時代〉這首作品本文會有詳細的說明。2003年5月公視在「紀錄觀點」單元中以紀錄片方式推出《跳舞時代》，描述1930年代流行音樂在台灣發跡、興隆的過程，片中對於日治時期台灣的新文明以及進步的一面有周詳的介紹，播出後得到許多迴響，並於同年獲得第四屆金馬獎最佳紀錄片。

4 「歌曲反映世相，世相決定歌曲」原文是「歌は世につれ世は歌につれ」。這句名諺在日本相當盛行，幾乎只要是討論歌謠的文章都會被提起或引用。

5 有關留聲機的新體驗如下：「1889年初，農商務大臣井上馨召來高官重臣，在鹿鳴館一同試聽一台蠟圓筒留聲機，大臣們排隊將耳機拉近雙耳，聆聽遠在三千里外，美國西岸的駐美公使陸奧宗光的聲音，大臣們無一不感到嘖嘖稱奇……。」倉田喜弘，《日本レコード文化史》（日本東京：東京書籍株式會社，1979.03），頁19-38。

台灣，最早出現有關留聲機的報導，是在甲午戰爭結束後的1898年6月7日，一篇題為〈琴戲奇觀〉的文章，將留聲機視為會發出音樂聲的「奇觀」，由此可知當時留聲機在台灣應該不常見。<sup>6</sup> 1900年代，台灣雖已開始進口留聲機及唱片，但這些價錢昂貴的器材大都是由住在台灣的日本人所購買，或是由公家機關出資添購做為教學、研究的工具。<sup>7</sup>

之後，一些如浪花節、義太夫、琵琶小唄、俚俗歌謠、戲曲等唱片陸續由日本本土被輸入來台以作為庶民大眾娛樂鑑賞之用，但其販售情況並不佳。<sup>8</sup> 以時間點來看，殖民地台灣有關留聲機及唱片的發展幾乎和日本本土呈現共時性；但是，相對於日本的音樂陸續被錄製成唱片，逐漸成為庶民娛樂；台灣本土的民間音樂卻遲至1914年才被錄製成唱片。<sup>9</sup> 因此，對於台灣庶民而言，留聲機及唱片還是停留在非一般大眾可享有，且無法發出自己熟悉的聲音，只能聽到他者音樂的昂貴、稀有之器材這樣的層次上。<sup>10</sup>

1910至1911年間，日本蓄音器商會在台北設置出張所，被視為「台灣唱片工業的正式開始」；<sup>11</sup> 1914年5月，日本蓄音器商會在日本興建了亞洲第一座合乎標準的錄音室。爾後台灣第一家唱片公司古倫比亞負責人栢野正次郎的姊夫岡本樑太郎，便召集一批台灣藝人在這間錄音室灌錄歌仔、民謠、小曲等台灣民謠戲曲之民俗音樂，並製成唱片運回台灣販賣。<sup>12</sup>

由於缺乏錄音室等機械設備，位於帝國邊緣的台灣有關唱片錄製或壓片等步驟都有賴日本本土的作業奧援。王櫻芬以日本蓄音器商會的案例指出，唱片工業從西方經由日本傳播到其殖民地台灣，由於錄音設備和洋樂人才不足，台灣在接受之際，必須因應在地的條件，而在產製策略上有所調整與轉化。她因

6 不著撰者，〈琴戲奇觀〉，《臺灣日日新報》，1898.06.07，5版。

7 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》（台南：國立台灣歷史博物館，2014.12），頁37。

8 林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》（台中：白象文化事業公司，2015.07），頁59。

9 1914年時，才有首批台灣客家樂人赴日灌製唱片，灌錄的音樂內容主要為客家八音、採茶戲、歌仔戲等。參見黃裕元，〈日治時期台灣唱片流行歌之研究——兼論一九三〇年代流行文化與社會〉（台北：台灣大學歷史學研究所博士論文，2011），頁39-40。

10 同註8，頁60。

11 王櫻芬，〈導言：錄音科技與台灣音樂——近年研究回顧〉，《民俗曲藝》178期（2012.12），頁2-3。王櫻芬，〈作出台灣味：日本蓄音器商會台灣唱片產製策略初探〉，《民俗曲藝》182期（2013.12），頁9。

12 同註7，頁40-41。

此歸納出：「漢樂為主，臺北錄音。洋樂為主，東京錄音。密集錄音，慢慢發行。一人數角，樣樣都行。」日蓄台灣唱片此一產製策略模式，<sup>13</sup>直到第二次世界大戰結束前都沒什麼改變。殖民地台灣與殖民母國日本「兩人三腳式」的生產製造方式，成為台語流行歌曲發展的特殊結構。

1914年台灣歌手至日本錄製唱片一事，雖然為這塊島嶼的唱片音樂工業開啟了一扇門，然而台灣社會並未立即萌發流行歌文化。二〇年代「流行歌」這個概念對於台灣人而言，應該是陌生的，但並不意味當時台灣就沒有流行歌曲。因為同時間日本內地唱片工業正如火如荼地展開，流行歌曲文化正一步步成形；隨之，被認為是日本流行歌曲前身的「新民謠」，便飄洋過海大量滲透到台灣這塊土地。

1928年由ビクター發售的〈波浮の港〉這首新民謠，獲得銷售佳績，爾後ビクター、コロンビア這兩家唱片公司陸續推出新唱片，亦大受消費者歡迎。消費者對於〈波浮の港〉的熱烈反應，意味著日本流行歌時代即將來臨。嚴格說來，〈波浮の港〉不算是真正的流行歌曲，而是介於日本民謠和流行歌曲間的媒介物或過渡期間的作品，雖然在音樂形式、發行時間點、歌手、作曲者、歌詞者間並沒有太明顯的差異區隔，但針對在1930年代前後所出現，類似〈波浮の港〉這種類型的日本歌謠，其在日本學術分類上經常被歸類或稱做「新民謠」。

「新民謠」是新民謠運動的產物，指的是大正末期到昭和13年（1938）期間，由野口雨情（1882-1945）、西條八十（1892-1970）、中山晉平（1887-1952）、北原白秋（1885-1942）等著名的歌謠創作者所參與、領導的文化運動下形構出的大眾歌謠。這些新民謠，可說是日本流行歌曲的前身。<sup>14</sup>而台灣做為日本海外領土的一環，自然無法置身於新民謠運動之外。

## （二）作為新民謠運動之一環的台灣

所謂「新民謠」指的是旋律、唱腔試圖模仿過去民謠的風味、歌詞則以新詩形式繼承了日本國文學的精神；使用簡易誠懇的詩詞，歌頌日本各地方花

13 同註11，頁49。

14 森田哲至，〈新民謠運動と鶯芸者による「昭和歌謠」の成立と發展——日本橋葎町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，《日本橋学研究》4卷1期（2011.03），頁5-32。

草、山川、港口、祭典、名勝、特產、勞動活動或描述愛情的歌謠。為了尋找這種鄉土性濃厚的歌謠創作靈感，中山晉平、西條八十、北原白秋、野口雨情等人陸續在報社、各地城市町或企業的支援下，旅行日本各都市及溫泉名勝，一面認識地方的風土民情，一面同時創作、宣傳這些歌曲。<sup>15</sup>而這些新民謠運動旗手的旅行範圍也包括了殖民地台灣。<sup>16</sup>

昭和2年（1927）4月1日，〈波浮の港〉、〈東京行進曲〉等新民謠暢銷歌曲尚未在日本問世之前，台灣新聞社便曾安排中山晉平、野口雨情以及歌手佐藤千夜子<sup>17</sup>來台，展開為期一個多月的訪問、演講以及童謠、民謠演奏之旅。1931年3月日本著名的女歌手淡谷のり子前來台灣公演，並演唱在台日本人和中野忠晴所創作的民謠〈萬華小唄〉、〈基隆セレナーデ〉等；翌年，三島一聲、丸山和歌子、羽衣歌子、田谷力三也都曾來台公演。

1934年7月2日，北原白秋、西條八十等再度來台訪問，受到在台日人所創設專門研討民謠、童謠的雜誌團體「わかくさ」的歡迎和招待。<sup>18</sup>在此之前，包括《臺灣日日新報》、《臺灣教育會雜誌》等在內的媒體社團，也進行了新民謠相關作品的募集懸賞活動，除了報導相關活動外，也經常刊載一些「台灣物」——亦即以台灣的地景、文物為主題之作品。比如在1929年10月，台灣教育會便主辦了「台灣の歌」的募集活動，並選出作品灌製「台灣新民謠」的唱片，<sup>19</sup>隨之新民謠運動逐漸滲透到殖民地台灣。

15 同註14，頁5-32。

16 有關這方面，台灣也有些研究累積，如：李志銘，《單聲道：城市的聲音與記憶》（台北：聯經出版公司，2013.04），頁52-59。以及林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》，頁112-121。

17 佐藤千夜子（1897-1968），本名佐藤千代，東京音樂學校肄業，1920年（大正9年）東京音樂學校入學而被作曲家中山晉平挖掘，參與新民謠運動。1928年（昭和3年）進入ビクター，〈東京行進曲〉為其代表作。志願是歌劇歌手，唱片版稅作為旅費，1930年留學米蘭，1934年回國開獨唱音樂會，歌劇界登場後再也沒有回到流行歌界。參見朝日新聞社編，《朝日人物事典》（日本東京：朝日新聞社，1990），頁757。

18 1920年代台灣和日本內地一樣，也成立許多探討民謠童謠的團體；以在台日本人為主的團體發行《わかくさ》，專門創作及討論台灣民謠為趣旨的雜誌。北原白秋等來台時，《わかくさ》特別舉辦活動予以歡迎，並重新揭載北原白秋在日本所發表過的一些文章。附帶一提的是，西條八十以台灣為描寫對象的作品甚至被在台日本人舉發，引發了所謂的「抄襲」騷動。這些插曲、作品、活動都證明了這個運動的重點不僅是在於歌謠或娛樂，其和政治、文化認同有密切的關係。見增田周子，〈日本新民謠運動の隆盛と植民地台灣との文化交渉——西條八十作「台湾音頭」をめぐる騷動を例として——〉，《東アジア文化交渉研究》1期（2008.03），頁113-127。

19 林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》，頁220。

表面上，新民謠運動只是一個文化或歌唱運動，但其背後卻隱藏著複雜的政治意義。具體而言，這個運動透過唱片工業，以「重構」或「發明」民謠的方式，強固並整修大正期間日本國民文化的政治意涵。這是一個以聲音為手段的文化統合裝置，試圖讓日本能在儒教或國體論之外，提供一條符合大正時代氛圍的認同途徑，繼而針對更多元、更大範圍的庶民進行文化統合。對於標榜「同化」統治的日本當局而言，透過這個以唱歌為媒介的運動，殖民母國得以修補日本帝國在領有海外殖民地後，因和殖民地在地緣上、或歷史關係的生疏、斷裂及文化上的不均質，所產生兩者在文化統合種種的縫隙和齟齬，為了讓台灣能順利含攝在帝國之內，<sup>20</sup> 新民謠運動將台灣納為相關活動範圍的一環，實有其政治上的必然性和必要性。

在這個運動中的「台灣物」，即以「民謠」曲風來撰寫具有台灣特色的歌謠，其創作數量以及相關活動皆相當多。在台語流行歌曲進入喧嘩熱鬧情境的1930年代初期，用日語演唱冠上台灣地名的「○○小唄」、「○○行進曲」、「○○音頭」等作品，便以「共襄盛舉」之姿大量登場，<sup>21</sup> 不僅如此，甚至一些有關新民謠的活動在三〇年代之前就開始出現在台灣。這些活動雖然未引起台灣人的共鳴，但在某一個程度上填補了1910年留聲機在台灣出現後，因為唱片的銷售與普及程度不如預期，讓台灣上空回復寂靜的窘境。

依據殖民政府所做的國勢調查，1930年台語流行歌曲萌發之際，全台人口為4,592,537人，居住台灣的日本人僅約二十萬人。山根勇藏《臺灣民族性百談》指出這些在人口上較日本人多二十倍以上數量的台灣人，乃是「非常喜好音樂，是喜好戲曲的民族」。<sup>22</sup> 因此，以資本主義的市場規模和謀利的機率而論，做為一種大眾文化商品，台灣音樂是一個值得投資開發的對象，特別是當時古倫美亞台灣分公司的負責人栢野正次郎正試圖以灌錄台語唱片來擴大台灣

20 陳培豐，〈殖民地體制下の台湾の歌謡——民謡に見る「場所」と「空間」〉，所澤潤、林初梅編，《台湾のなかの日本記憶：戦後の「再会」による新たなイメージの構築》（日本東京：三元社，2016.03），頁61-95。

21 林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》，頁112-121。

22 山根勇藏，《臺灣民族性百談》（台北：杉田書店，1930.05），頁3。

唱片的銷路，<sup>23</sup> 台語流行歌在台灣出現只是時間早晚的問題。<sup>24</sup>

### 三、戰前台語流行歌曲的生態與特色

#### (一) 「街頭文明女」和「室內閨怨女」

台灣第一首流行歌曲究竟為何？這個問題的答案曾經眾說紛紜，包括1929年的〈烏貓行進曲〉、1932年的〈桃花泣血記〉都曾榮登「台灣第一」。<sup>25</sup> 以發行時間點來看，這個寶座目前應當屬〈烏貓行進曲〉，雖然〈烏貓行進曲〉的歌詞無法精確判讀，不過由歌名當中的「烏貓」，也就是「毛刀」和「行進曲」這兩個要素均是當時台灣社會的摩登現象而論，這首歌曲的內容應該和現代文明有關。

〈桃花泣血記〉原本是電影的宣傳歌曲，<sup>26</sup> 其編曲手法呈現當時西方流行音樂的元素。<sup>27</sup> 為了配合電影的劇情，其歌詞道出了封建社會下女性追求自由戀愛的心境和挫折，當中的「戀愛無分階級性 第一要緊是真情」、「禮教束縛非現代 最好自由的世界」，隱約地道出了台灣人對於文明世界中新女性的憧憬。<sup>28</sup>

必須注意的是，雖然這兩首歌曲基本上都和文明、進步、摩登、叛逆、開放的女性脫離不了關係。曲中對於近代化或自由戀愛的歌頌，則和1929年新民謠中的〈東京行進曲〉有些疊影，後來1933年發行的〈跳舞時代〉延續文明的訴求，更加明確與大膽地強調自由戀愛的重要性。

〈跳舞時代〉描述一名不管「舊慣是怎樣 新慣到底是啥款」、「阮只知影自由花」的年輕女孩之心聲。歌曲中這位愛好跳舞、自稱「文明女」的新女

23 陳君玉，〈日據時期台語流行歌概略〉，《臺北文物》4卷2期（1955.08），頁23。

24 陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期（2016.11），頁10。

25 一般以為1932年的〈桃花泣血記〉是第一首台灣流行歌曲。直到從事本土歌謠史研究發掘了〈烏貓行進曲〉的唱片後，才確認〈烏貓行進曲〉做為台灣第一的地位。

26 在尚未被灌錄成唱片之前，即以影片宣傳歌曲之姿態被大眾瘋狂傳唱。1932年《桃花泣血記》由「上海聯華影業」製片印刷公司引進台灣放映，由阮玲玉飾女主角。劇情敘述在婚姻必須聽命於父母之言的年代，一位富家子弟和貧困的牧羊女在封建禮教壓迫下，爭取婚姻自由的悲劇故事，打動了很多人的心。

27 同註24，頁12。

28 楊麗祝，《歌謠與生活——日治時期台灣的歌謠採集及其時代意義》（台北：稻鄉出版社，2000.08），頁171。

性，自信敘述其無拘無束的主張與實踐。然而，雖然自認為新時代的女性，主張男女公開交往或跳舞，但主角似乎未曾提及這些強烈的自我主張與其所處環境之間的落差。<sup>29</sup>

〈跳舞時代〉

作詞：陳君玉

作曲：鄧雨賢

阮是文明女 東西南北自由志 逍遙俗自在 世事怎樣阮不知  
 阮只知文明時代 社交愛公開  
 男女雙雙 排做一排 跳TOROTO 我尚蓋愛  
 舊慣是怎樣 新慣到底是啥款 阮全然不管 阮只知影自由花  
 定著愛結自由果 將來好不好  
 含含糊糊 無煩無惱 跳TOROTO 我想尚好  
 有人笑阮呆 有人講阮帶癡暈 我笑世間人 癡暈懵懂愁大呆  
 不知影及時行樂 逍遙甲自在  
 來～排做一排 跳TOROTO 我尚蓋愛

類似〈跳舞時代〉這種標榜文明、摩登、叛逆、開放、自由戀愛的作品，大都集中在台語流行歌曲萌發後不久的1930年左右。之後，這類街頭感十足的歌曲反而比較少見。<sup>30</sup>因此，這些歌曲標榜摩登、強調文明的歌詞中所描述的究竟是當時的台灣社會現況，或是一種對於自由戀愛的願望、憧憬？或是參考日本流行歌曲的結果？這部份有待商榷。

台語流行歌曲萌發初期，除了〈桃花泣血記〉、〈跳舞時代〉等文明女的歌曲之外，還出現〈烏貓行進曲〉、〈台北行進曲〉、〈大稻埕行進曲〉、〈業佃行進曲〉、〈結婚行進曲〉、〈和尚行進曲〉、〈工廠行進曲〉、〈倫伯行進曲〉等行進曲類的作品。這些作品基本上應該是模仿〈東京行進曲〉、

29 莊永明，《1930年代絕版台語流行歌曲》（台北：台北市政府文化局，2009.04）一書有專章討論〈跳舞時代〉。

30 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁156。

〈頓堀行進曲〉等新民謠運動時風行日本的暢銷曲。和日本不同的是，這些在台灣發行的行進曲，其銷售情形均不突出。<sup>31</sup>

相對於日治時期台灣最早出現的流行歌曲到底是哪一首？隨著歌曲史料的出土與更新，答案是流動的。然而，最早出現的暢銷歌曲是哪一首？答案則毫無疑問是1931年間所發行的〈雪梅思君〉，這首和文明女背道而馳的歌曲。

〈雪梅思君〉原是中國廈門民謠，透過台灣傳統庶民戲劇——歌仔戲的樂師採編填詞而成。1931年，由幼良灌唱發行的〈雪梅思君〉傳唱全台，成為台灣第一首受到大眾喜愛並在社會上引起流行的唱片歌曲。〈雪梅思君〉殘留封建色彩的傳統俗謠，內容描寫雪梅失去丈夫之後，含辛茹苦地扶養幼兒的心情。如同〈波浮の港〉、〈東京行進曲〉的風行捲起了日本流行歌曲的風潮般，〈雪梅思君〉的暢銷在台灣引起了市場的注意。<sup>32</sup>

台語流行歌曲在萌發時期，出現了如〈烏貓行進曲〉（1929）、〈桃花泣血記〉（1932）、〈跳舞時代〉（1933）等標榜自由戀愛、嚮往摩登生活、思想前進、奔放熱情，節奏明快的「文明女」歌曲。這類歌曲雖然具有相當的話題性與震撼力，但除了〈桃花泣血記〉之外，其餘同類歌曲在消費市場上卻不受青睞。相反地，像〈雪梅思君〉、〈望春風〉、〈雙雁影〉、〈心酸酸〉、〈白牡丹〉、〈日日春〉、〈月夜愁〉、〈雨夜花〉等這類以傾訴女性因愛情缺憾，身處室內暗自悲傷或哀嘆，並兼具台灣傳統「歌仔曲」特色的歌曲，在暢銷方面則往往更勝一籌。「室內閨怨女」的代表性歌曲如：〈雙雁影〉，與具同樣色彩並收錄同張唱片中的〈心酸酸〉，該唱片銷售量因此高居日治時期唱片之冠。<sup>33</sup>

### 〈雙雁影〉

作詞：陳達儒

作曲：蘇桐

31 〈東京行進曲〉、〈頓堀行進曲〉等在日本都是非常流行的暢銷曲，尤其是〈東京行進曲〉是新民謠的代表作之一。另外也參考了島田芳文、吉茂田信男等著，《新版日本流行歌史》上（日本東京：社會思想社，1994.09）一書。

32 林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》，頁130。

33 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁61。

秋風吹來落葉聲 單身賞月出大庭  
 看到倒返雙雁影 傷心欲哮驚人聽  
 鴻雁哪會這自由 雙雙迎春又送秋  
 因何人生未親像 秋天那來阮憂愁  
 秋天月夜怨單身 歸眠思君未安眠  
 恨君到今未見面 不知為著什原因

相對於以〈烏貓行進曲〉、〈桃花泣血記〉為首的「街頭文明女」，〈雙雁影〉這類「室內閨怨女」歌曲呈現了年輕女性的苦悶和怨歎，諸如：〈雪梅思君〉、〈白牡丹〉、〈心酸酸〉皆屬此類充滿閉塞感的歌曲，內容多是描述女性因摯愛離去而獨守空閨、引頸盼望的思念之情。

日治時期台語流行歌曲雖然只有短短不到十年的發展時間，但無論在話題上或銷售量上名列前茅的歌曲，幾乎都與閨怨有關，「室內閨怨女」可說是日治時期台語流行歌的主流。<sup>34</sup> 而閨怨當道的現象，其實也投射出當時台語流行歌曲的生態。

## （二）歌曲類別和歌手性別的特色

據〈跳舞時代〉作詞者陳君玉所言：日治時期各唱片公司灌製的歌曲合計約有五百首以上，稱得上流行者其實僅有三十多首。<sup>35</sup> 黃裕元進一步統計，指出總共532首唱片歌曲中，能確認作詞者有439首；依作詞者統計，以陳達儒的65首最多，陳君玉與李臨秋分別以50首居次，再其次是周添旺的40首；而趙樞馬、蔡德音等人則有十多首作品。<sup>36</sup> 其中陳君玉的學歷雖然不高，卻和當時的台灣人抗日啟蒙團體有少許程度的聯繫，在社會地位和屬性上比較傾向精英。他擔任過古倫比亞唱片的文藝部主任，作品數量多且啟蒙性質高，但在市場的接受度並不突出。

34 陳培豐，〈由「閨怨」、港邊男性到日本唱腔：1930-1960年代台語流行歌的流變〉，《臺灣史研究》22卷4期（2015.12），頁35-39。

35 陳君玉，〈日據時期台語流行歌概略〉，《臺北文物》4卷2期，頁20。

36 黃裕元，〈流風餘韻：唱片流行歌曲開台史〉，頁116-117。

陳達儒、李臨秋、周添旺在台語流行歌曲中的地位則和西條八十有些類似，<sup>37</sup> 這些人雖具傳統漢文素養，但學歷皆僅中、小學畢業，相較於陳君玉，他們與抗日啟蒙團體關係薄弱，其所創作出的歌詞甚至還是這些知識分子批判的對象。三位作詞家的庶民色彩濃厚，創作的作品加總約占了日治時期台語流行歌曲總數的三分之一，他們擅長書寫優雅詞句或歷史典故處理戀愛的議題；前述〈雙雁影〉、〈心酸酸〉、〈望春風〉、〈白牡丹〉、〈日日春〉等著名閨怨暢銷曲，正是出自這些作詞者之手，且戰後繼續流傳在台灣社會，成為大街小巷傳唱的經典作品，這也奠定了他們在台語流行歌曲界的地位。

在三〇年代的時空下，到底是台灣的社會狀況或市場需求造就了陳達儒、李臨秋、周添旺這三位作詞家？還是他們創造了「閨怨」這個流行風潮？針對這個問題我們目前很難得到明確的答案。不過可以確定的是，由於在市場上「室內閨怨女」作品君臨台語流行歌曲界之故，這類歌曲興起的風潮也直接壓縮到其他風格作品的生存空間，影響到整個台語流行歌曲市場的生態。具體而言，類似日本的新民謠以歌頌各地方花草、山川、港口、祭典、名勝、特產為旨趣的歌曲，在戰前的台語流行歌曲界並不多見。<sup>38</sup>

雖然日本流行歌曲的發軔只比台灣早了一小步，但題材發展較台灣要來得豐富和廣泛，民謠風、童謠式、反映時代性、社會批判、歷史物、地方物、講談物、和行業有關如航海水手的「マドロス物」、「股旅物」<sup>39</sup> 都是戰前日本流行歌曲得以發揮的範圍或素材，這些題材多元的歌曲，也都有廣大的消費層

37 西條八十、野口雨情、北原白秋都是早稻田大學文學系的高材生，其中西條八十專攻法國文學，並為詩人。時雨音羽則以檢定合格的方式就讀於日本大學法科，畢業後進入大藏省主稅局織物課工作，除此之外，還兼具劇本家身分。高橋掬太郎先就讀北海道的根室商業學校，後進入根室新聞社，並開始從事創作活動，爾後轉進函館日日新聞社擔任社會部長兼學藝部長，並參加文藝同人雜誌從事詩、小說、劇本的創作工作。相對於此，台語流行歌曲的作詞者比較著重庶民經驗、擅長於女性情緒的掌握；創作者人數甚少，且和傳統漢詩的重疊性較高。

38 也可見陳培豐，〈植民地體制下の台湾の歌謡——民謡に見る「場所」と「空間」〉一文之討論。

39 所謂「股旅物」是盛行於三〇年代日本的藝文形態，不管是電影、話劇、小說這些「股旅物」都以描述江戶時期流浪日本各地之任俠賭徒為主題，其主角通常是被故鄉遺棄、流落他鄉的社會邊緣人。這種充滿敘述性的歌謠和同題材的電影、話劇、小說環環相扣，故事內容經常描述流氓鐵漢受制於義理人情時情感上的脆弱，並讚揚他們鋤強扶弱的思想。此外，股旅演歌和日本傳統農村往往緊密連結為一體，其立基在日本獨特的傳統文化上，具有偽歷史、也就是擬制歷史的色彩。陳培豐，〈翻譯日本的偽歷史——股旅演歌和台灣的經濟起飛〉，「第一屆文化流動與知識傳播——台灣文學與亞太人文的相互參照國際學術研討會」論文（台灣大學台灣文學研究所主辦，2014.06.24-25）。

支持。當然台語流行歌曲也有一定程度的多樣性，但和日本相比之下，就顯得比較狹隘，除了閨怨、戀愛或文明女之外，其他題材的作品在消費市場上大都乏善可陳。台語流行歌曲中的世界，通常缺乏公共領域的視野，基本上仍停留在私小說式的個人世界。

「室內閨怨女」的盛行，也意味台語流行歌手在性別上不均衡的必然性，戰前台語流行歌手在性別上呈現極端的陰盛陽衰現象。在台灣原本封建氣息猶存的時代，民眾鄙視賣藝的價值觀尚存，一般民眾對於職業男歌手的接受程度並不高，加上在「閨怨女」和「文明女」的夾攻下，台語流行歌曲中的男性歌手屈指可數。由於男性歌手稀少，且缺乏能夠獨當一面、家喻戶曉的代表性人物，所以通常只能出現在與女性歌手對唱的場面，屬於搭配、附屬性質。<sup>40</sup> 女性歌手的「閨怨」歌曲當道以及男性歌手的缺乏，讓日治時期台語流行歌曲少了陽剛之氣，而充滿了陰柔色彩。<sup>41</sup>

綜合上述，日治時期的台語流行歌曲在題材空間受制於室內，歌手性別局限於女性，歌曲的題材、敘事內容、情境又有其局限性，那麼台語流行歌曲的旋律、唱腔也必然受到框限。若要理解台語流行歌曲之旋律、節奏、唱腔，以及演唱者和作曲者的出身背景，歌仔戲以及藝旦是一個有效的途徑。

## 四、由俚／俗謠中吸取養分

### （一）藝旦和歌仔戲班的角色

流行歌曲是以人聲、旋律、節奏為表達方式的大眾文化，在錄製唱片時便要考慮如何唱、由誰來唱、歌手來源的問題。許多國家在萌發流行歌曲產業之際，歌手通常是由演唱傳統俚／俗謠的歌手，以及受過西洋聲樂訓練的聲樂家來擔當。以日本為例，在新民謠運動時期葭町二三吉、小唄勝太郎、音丸、赤坂小梅、美ち奴、新橋喜代丸都是鶯藝，也就是擅長演唱俚俗歌謠或戲曲的藝

40 黃裕元也提到比較有名的台語歌手，比如古倫美亞唱片藝名「福財」的男歌手，本名鍾福財（1916-1992），他也是戰後電影史知名藝人「矮仔財」，其戲劇張力十足，歌曲以詼諧有趣著稱。黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁148。

41 其實在1930年代之後，已有些台灣人如吳成家、吳晉淮、許石等赴日本接受現代流行音樂訓練，不過這些人大部分留在日本發展，或者在第二次世界大戰之後返台，其影響力相對薄弱。

伎；而佐藤千夜子、淡谷のり子、藤原義江則出身自音樂學校受過西洋聲樂訓練。這兩種背景不同的人，在新民謠運動時期皆同時為新民謠「發聲」，到戰後初期為止也一直都是日本流行歌曲歌手的主要來源。<sup>42</sup>

日治時期台語流行歌曲的歌手來源，基本上也和日本一樣。不過相對於日本，在殖民統治下台灣並不存在類似東京藝術大學之類的近代音樂專門學校，因此具有現代聲樂基礎的歌手屈指可數。林氏好算是當時少數曾受過正式聲樂訓練的歌手。但林氏好到日本拜師關屋敏子是在其灌製唱片後，前往日本之後的林氏好幾乎沒有再灌錄唱片。換言之，做為流行歌手時的林氏好，嚴格來說是位素人，且作品有限。<sup>43</sup>也因為缺乏正規聲樂訓練的歌手，花柳界的藝旦或歌仔戲班在台語流行歌曲中所扮演的角色，遠比日本的鶯藝來得吃重。極端的來說，日治時期若沒有藝旦、歌仔戲班的支持，台語流行歌曲是很難成立的。

藝旦起源於清朝台北的聲色行業，通常是由家世貧窮的小女孩經過台灣傳統戲劇及樂曲的表演訓練後，於宴會上陪侍客人、彈琴奏樂、划酒拳、吟詩作。原本只是野台戲的台灣歌仔戲則是在二〇年代前後開始，由野台戲變成在戲院演出的大戲，題材內容也逐漸轉為以悲傷哀愁為基調。<sup>44</sup>由於歌仔戲演出語言採用閩南各族群語言在地化後所融合同一的「台灣話」，這使得它在各種戲種競爭中占有優勢，而受到以婦女及中下階層民眾為主的觀眾爆發性歡迎。<sup>45</sup>

做為一種大眾娛樂，流行歌曲萌發時在挑選歌手的考量上，除了要找一位會唱歌的人之外，為了吸引消費大眾，需要借用一些庶民在日常生活中聽覺上所熟悉、符合其美學經驗，又具說服力的傳統聲音來做為音樂養分或媒介。在台語流行歌曲萌發之前，藝旦和歌仔戲是台灣社會主要的娛樂，也是歌唱文化的重要內涵和表演方式。高消費的藝旦是上層階級的交際娛樂，歌仔戲則具

42 森田哲至，〈新民謠運動と鶯芸者による「昭和歌謡」の成立と発展——日本橋葎町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，《日本橋学研究》4卷1期，頁5-32。

43 林氏好、柯明珠等少數具有現代聲樂基礎的歌手，她們在赴日學習聲樂訓練之前，早一步透過基督長老教會接觸到近代西洋音樂，可見教會是當時培育現代音樂基礎人材的主要來源。

44 黃雅勤，〈經典全女班V.S.迷醉女觀眾——從觀眾與演員的性別扮演看璀璨耀眼的日治時期內台歌仔戲全女班（1925-1937）〉，蔡欣欣主編，《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》（宜蘭：傳統藝術中心，2003.09），頁477-504。

45 石婉舜，〈尋歡作樂者的淚滴：戲院、歌仔戲與殖民地的觀眾〉，李承機、李育霖主編，《帝國在台灣：殖民地台灣的時空、知識與情感》（台北：台灣大學出版中心，2015.12），頁237-275。

庶民性以及強韌的生命力。換言之，藝旦和歌仔戲含攝了台灣各階層的娛樂要素，必然成為流行音樂文化所要收編的對象。特別是在傳統漢詩文形式歌詞上抒發封建社會中女性的心情的「閨怨」歌曲，其往往與藝旦其往往與藝旦的歌聲或形象、以及歌仔戲的內容息息相關。因此，由藝旦或歌仔戲班直接來演唱這類歌曲必然相得益彰、駕輕就熟，也能投消費者所好；兩者間的結合得以讓台灣的傳統藝能和現代娛樂無縫接軌。

日治時期台語流行歌曲的女歌手，有相當高比例是藝旦或歌仔戲班出身。比如台灣首張唱片〈烏貓行進曲〉，其演唱者秋蟾是藝旦；首張暢銷歌曲〈雪梅思君〉的演唱者幼良也是藝旦；當時規模最大的古倫美亞唱片，其旗下歌手如阿椏、雲霞、罔市等都是台北知名藝旦。不僅如此，唱紅〈白牡丹〉的根根，以及〈雙雁影〉、〈心酸酸〉的秀鑾雖屬於勝利唱片，但也同樣是藝旦。其中勝利唱片的台柱秀鑾唱紅了〈心酸酸〉、〈雙雁影〉、〈日日春〉、〈悲戀的酒杯〉、〈桃花鄉〉、〈青春嶺〉、〈天清清〉等暢銷歌曲。<sup>46</sup>除了藝旦之外，演唱〈桃花泣血記〉、〈跳舞時代〉、〈台灣行進曲〉、〈雨夜花〉、〈望春風〉等著名歌曲之歌手純純，以及膾炙人口之〈滿面春風〉的演唱者愛愛，則出身自歌仔戲班。純純的作品質量超越秀鑾，不但多產且擔任過各種不同類型歌曲的演唱人，堪稱日治時期台語流行歌曲歌壇中的佼佼者。

和同時期日本流行歌曲相較，台語流行歌曲的歌手出身背景過於單一，無法像日本流行歌壇般，能讓不同性別或出身背景的歌手發揮所長，分擔如「西洋調」（「西洋風」）、「日本調」（「日本風」）等不同類型歌曲的詮釋工作。由於受到缺乏受過正規聲樂訓練之歌手此一限制，台語流行歌曲中不管是呈現輕快的西方流行舞曲風格的「文明女」歌曲，或「閨怨女」系列那種速度較為緩慢而具傳統小曲特色的抒情歌曲，經常都由藝旦、歌仔戲班出身的歌手分飾多種角色，一「口」包辦。純純便是一個最好的例子，節奏快或慢；「台灣調」或「西方調」；「文明女」或「閨怨女」樣樣都唱，而這種一人分飾多角的現象映射出台語流行歌曲的特殊性和局限性。

46 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁143-144。秀鑾的這些歌曲占了勝利唱片公司發行歌曲總數的三分之一左右。

## （二）倚重歌仔戲班的作曲、編曲、配樂

整體而言，日治時期台語流行歌曲的歌手當中，藝旦出身者應比歌仔戲班來得多，然而歌仔戲班出身者所扮演的角色卻比藝旦來得多元且重要，因為除了演唱之外，許多歌仔戲班後場出身的樂師還擔任了歌曲創作甚至編曲的工作，也就是說台語流行歌曲在萌發時，高度仰賴藝旦和歌仔戲班。

其實，戰前台語流行歌曲中幾乎有半數以上的歌曲，都出自於鄧雨賢、蘇桐、陳秋霖、姚讚福這四位作曲家之手，流傳後世的作品也大多由他們所囊括。四位作曲家當中蘇桐、陳秋霖乃歌仔戲班後場出身的樂師，也因此兩人的作品充滿濃厚的歌仔戲調。前述〈雙雁影〉這首具有濃厚的歌仔戲風格，並創下戰前銷售紀錄的台語流行歌曲便是出自蘇桐之手；同為「室內閨怨女」之暢銷代表作的〈白牡丹〉，則為陳秋霖的傑作，他早期的作品包括〈無愁君子〉、〈落花吟〉等也都頗有古意，〈白牡丹〉更受到當時北管子弟班的喜愛，成為競相演奏的新曲調，陳秋霖的作品歌仔戲風格濃厚，作品〈可憐青春〉、〈滿山春色〉雖然以流行歌曲發行，卻在當時逆向被轉借至歌仔戲中，成為許多戲碼不可或缺的音樂。<sup>47</sup>

姚讚福雖出身教會，但因為他創作曲風多元，將歌仔戲的「哭調」融入個人作曲風格，形成「新式歌仔調」而受市場歡迎。與〈雙雁影〉並列為戰前最暢銷歌曲的名作〈心酸酸〉，即是出自姚讚福之手典型的新式歌仔調。原本為學校音樂教師的鄧雨賢，其創作風格十分多元，從南北管音樂、原住民音樂，以至於西洋爵士樂都是他的創作元素，如：〈跳舞時代〉具爵士風，〈望春風〉、〈雨夜花〉、〈碎心花〉等曲調則清新自然，〈南風謠〉、〈春宵吟〉等在節拍與音律上則具南北管的小曲情調。<sup>48</sup>鄧雨賢、姚讚福雖然不是歌仔戲班出身，但出自他們筆下的作品中依然具有不少的漢樂要素，也多具有「閨怨女」的色彩。

當然一首流行歌曲的完成，除了詞、曲、演唱者之外，還必須要有編曲的工夫。三〇年代後期陳秋霖、張福興、林禮涵等台灣人編曲家出現之前，上述

47 黃裕元，〈流風餘韻：唱片流行歌曲開台史〉，頁136。

48 黃裕元，〈流風餘韻：唱片流行歌曲開台史〉，頁212。

近五百首的流行歌曲，編曲工作幾乎都是由日本人操刀。<sup>49</sup> 奧山貞吉、仁木他喜雄、井田一郎、宮脇春夫等人擔任為數不少台語流行歌曲的編曲工作；甚至連古關裕而、服部良一等著名的作曲家在崛起歌壇之前，也都曾為一些台語流行歌編過曲。<sup>50</sup>

雖然日本人擔當大部分的台語流行歌曲編曲，但既然消費對象以台灣人為主，因此配樂上便不可能忽視台灣本土的風格和味道。事實上，相對於早期台語流行歌曲的編曲配樂較富有西洋爵士味，直到1936年到1940年間，〈窗邊小曲〉、〈雙雁影〉、〈白牡丹〉、〈柳樹影〉、〈三線路〉、〈日日春〉、〈那無兄〉、〈心驚驚〉等台灣傳統戲曲元素濃厚的「流行小調」紛紛推出，隨之編曲上也開始傾向以漢樂伴奏。〈雙雁影〉裡過門樂段中響亮的嗩吶，〈日日春〉穿插如泣如訴的揚琴、爽朗輕快的節奏，在在表現出成熟與動人之處。<sup>51</sup> 由於陳秋霖乃歌仔戲班後場出身的樂師，對傳統漢樂的掌握相當廣泛，能巧妙地編寫各樂句間的過門旋律，使曲調更具有北管器樂的風味。因此推測〈白牡丹〉、〈雙雁影〉的編曲極可能是由他操刀。

台語流行歌曲的整體呈現而言，戰前台語流行歌曲是由閩怨、女性、藝旦、歌仔戲班和一部分日本人編曲者所相互依存、協力形塑而成，可說是當時台、日社會中的多項音樂資源的集合體。

## 五、因保留傳統而遭貶抑的「歌仔曲」唱腔

### （一）與傳統樂曲高度重疊的歌仔曲唱腔

台語流行歌曲萌發後，在短短的幾年中閩怨、文明女性、傳統或爵士等各種類型流行，熱鬧非凡。然而，1935年4月針對這個光鮮亮麗的歌謠現象，長期研究台灣歌謠的平澤丁東在《臺灣時報》一篇名為〈台灣語の流行歌〉的文章中，卻有如下描述：

49 陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁7-51。

50 黃裕元，〈流風餘韻：唱片流行歌曲開台史〉，頁169。

51 黃裕元，〈流風餘韻：唱片流行歌曲開台史〉，頁135。

台語流行歌曲嗎？我們好像看不到如本國流行歌曲般，在調性、節奏、極為新奇具有讓人目不轉睛之變化的作品。其多半是改編一些既有傳說故事做為歌詞的作品，或是把一些和社會變遷、世相變化相關之有趣物象做為題材的東西。但在唱腔、唱法等並沒有什麼改變，就是承襲一些舊有傳統的形態演唱；幾乎就是尊古賤今。<sup>52</sup>

由平澤丁東的描述中，我們得以再度確認不管在樂種、音樂形式、演唱方式上，台語流行歌曲和傳統音樂之間的差異並不大，兩者間存在著難以界分的密切關係，類似乎澤丁東的這種見解，在戰後呂訴上和陳君玉的爭論中也曾出現。<sup>53</sup>

其實，流行歌曲必須具有「勸服」（persuasive）大眾的力量。因為有了勸服力之後，透過唱片、無線電台等傳播系統，流行歌才能在短期間內把歌詞內容、歌曲旋律傳到大眾耳中，使消費者產生「共識」、衍生認同，擴散成為所謂的「大眾文化」。<sup>54</sup>經由「傳統」或生活經驗所累積而來的聽覺習慣或美學標準，往往便是確保勸服力、凝聚大眾共識的最佳途徑。換言之，流行歌曲一方面強調摩登、新奇、創新的魅力，但是這些摩登、創新的魅力又經常建立在聽眾對於旋律、節奏、既有演唱方式的熟悉度、親和力，亦即傳統樂曲的音樂形式基礎上。

以日本來說，在近代流行歌曲出現之前，流傳於民間的「前近代的流行歌曲」是小唄、端唄等俚／俗謠；<sup>55</sup>其演唱技巧特色便是鶯藝擅長的轉音／顫音（kobusi）。在台語流行歌曲出現前盛行於台灣民間的則是歌仔戲、以及「歌

52 平澤丁東，〈台灣語の流行歌〉，《臺灣時報》（1935.04），頁32。

53 在1955年由台北市文獻委員會舉辦的「音樂舞蹈運動座談會」中，陳君玉、呂訴上回顧、介紹戰前台語流行歌曲時，出現了到底要不要把歌仔戲相關的作品，也併入流行歌曲中一同討論的爭議。在日治時期的台灣，做為前近代傳統的俗曲、戲曲、民謠和近代流行歌曲間之差異的微小可見一斑。又這場座談會於5月20日在台北市文獻委員會辦公室舉辦，由黃得時擔任主席，台北市文獻委員會成員為郭水潭、蘇得志、黃潘萬；另外出席者有呂訴上、王白淵、黃秀峰、蔡瑞月、汪精輝、林明德、陳君玉、張維賢、廖漢臣、林和引、林善德、呂泉生、王詩琅、蔡培火、林氏好等皆為1930年代台灣文學、藝術運動的重要參與者。而會議記錄則收錄在同年8月刊行的《臺北文物》4卷2期之中，頁66-67。

54 林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》，頁103。

55 坪井秀人，《感覺の近代：声・身体・表象》（日本名古屋：名古屋大学出版会，2006.02），頁450。又類似的主張也可見於吉見俊哉，《「声の資本主義」》（日本東京：講談社，1995.05）。

仔調」這種以俚／俗謠為養分，又和歌仔戲息息相關的唱腔。根據黃裕元的說法，日治時期台灣最具代表性歌手之一的純純，「早期的演唱開闊奔放，以高亢喉音或唱或唸，是標準且濃厚的歌仔戲唱腔」。<sup>56</sup> 而把這種歌仔戲唱腔發揮到淋漓盡致的歌手，還有勝利唱片台柱的秀鑾等。

台、日流行歌曲在起步時，都倚重其傳統的庶民娛樂要素；一些俚／俗謠的曲式、唱腔、樂器、旋律、甚至演唱者都被當做介質，網羅進這個新形態的娛樂產業。這似乎意味著傳統、現代之間的轉借方式，在流行歌曲工業出現時是有其必然性。事實上，許多國家在建構流行歌曲的過程中，傳統音樂或俚／俗謠都扮演了重要的角色。具體而言，都是由這些俚／俗謠起步，再逐漸改革轉型、脫胎換骨成為流行歌曲。因此，台語流行歌曲萌發時，透過歌仔調這種源自俚／俗謠、又最具台灣性的唱腔，扮演跨越前近代／近代、新／舊、摩登／傳統這些疆界的媒介，可說是台灣文化發展過程中的必然。

比較特別的是，由於歌手來源過於單一、缺乏分工的狀態下，日治時期一些流行歌曲即使樂種上有明顯差異，但是在唱腔上無論是具傳統味道的閩怨歌曲，或富有爵士（Jazz）風格的文明女相關作品，幾乎都滲染著濃淡不一的「歌仔調」味道，而這個唱腔也成為台語流行歌曲中的主流，甚至是唱片銷售的保證。

也正因為流行歌曲在萌發時，必須依賴傳統聽覺感官上的勸服力與熟悉感，為此台、日流行歌曲在萌發初期都「不約而同」地啟用自己傳統的藝者擔任演唱人。這個「不約而同」的現象，造成兩種流行歌曲在唱法上必然產生明顯的差異。日本的流行歌曲保留了一些日本傳統的唱腔，也就是轉音／顫音，這種唱腔是「以櫻桃小口利用細微的『縐綢顫音（輕顫音）』纖細歌唱」，具有纖細、柔弱、縐綢或絲條狀的滑潤特質。<sup>57</sup> 相對於日本，純純、秀鑾那種以歌仔戲本嗓的演唱方式，則清亮高昂、穿透有力、字句清晰、頓挫分明；且因不刻意以轉音做為不同音程間的滑動裝飾之故，每個音通常直接到位，而呈現

56 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁142。

57 輪島裕介，《創られた「日本の心」神話：「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史》（日本東京：光文社，2010.10），頁71-78。

顆粒狀。比較兩者唱腔，差異相當明顯。因此日治時期台、日流行歌曲「唱腔」之類似性並不高，兩者是以兼用並蓄的姿態並存於台灣。<sup>58</sup>

流行歌曲萌發之際，台灣的「歌仔調」和藝旦所扮演的角色，與日本的轉音／顫音及鶯藝所具備的意義一樣；兩者都是在利用自己的傳統做為媒介，以便「引渡」消費者到流行歌曲這個新形態的娛樂。但有趣的是，相對於日本這個「引渡」作業是由知識分子、文化人和民間人士共構；在台灣，這些作業卻少有本地的知識精英參與。不僅如此，台語流行歌曲不但不被這些知識分子所接受，還經常和歌仔戲、俚俗謠等，被並置一起等同對待；繼而受到嚴厲的批判和排斥。台日知識分子在各自流行歌曲發展過程中，所顯示出的態度冷熱或配合的積極度有微妙的不同，而這個態度上的差異，與雙方民謠觀的強弱有無，其實有密切的關連。

## （二）知識分子對歌仔曲的排斥貶抑

在異民族的殖民者支配下，被統治者往往強調自己傳統的優越性、或和殖民者間的文化「差異」，來凝結內部共識以抵抗統治者。強調傳統文化的「差異」經常是被統治者進行抵抗時的利器。<sup>59</sup> 因此，傳統文化上的差異，往往就是區隔自／他、民／官、敵／我的有力象徵工具。

以同樣遭受日本殖民地支配的朝鮮為例，1926年無聲電影〈阿里郎〉在朝鮮引起大轟動。這部電影再度上映時，使用了有200種以上版本的地方民謠〈阿里郎〉做為主題歌，並經由劉慶伊演唱後於1929年灌錄成唱片。〈阿里郎〉這首原本只是表露朝鮮人傳統生活中智慧的俚／俗謠，由三拍子這種日本歌謠文化中少見的曲式所構成，原本本身不具備抗日意涵，然而隨著不斷演唱，歌曲內日常生活中熟悉的「傳統」自然而然喚起深植在朝鮮人心中的民族感情，促發了反異族統治的愛國感情，因此，這張唱片在發行後，被朝鮮總督

58 日治時期一些台灣文學作品中，許多台灣人在唱歌場面中幾乎都唱台語流行歌曲或歌仔調。有關這方面可參考陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁41-42。

59 有關這個部分請參考マーク・ピーティエ（Mark R. Peattie），淺野豊美譯，《殖民地——帝国50年の興亡》（日本東京：読売新聞社，1996.12）及駒込武，《殖民地帝国日本の文化統合》（日本東京：岩波書店，1996.03）。

府以具有抗日象徵意義為由發布禁唱令。<sup>60</sup>

其實，朝鮮的〈阿里郎〉和台灣的俚／俗謠或歌仔調頗有類似之處，它們都在日本殖民統治下，受到被統治者庶民階層的熱烈喜好，同時也保留了濃厚的在地傳統的歌謠要素。再者，這些延展自俚／俗謠的庶民之聲，不管在曲式、旋律、節奏或唱腔上都和統治者的日本歌曲有明顯差異。以被殖民者的角度來看，台灣的俚／俗謠、歌仔調、甚至歌仔戲均具備和〈阿里郎〉一樣的條件，足以發展成為台灣人的象徵；或者是區別自／他、敵／我的抗日的工具。然而，綜觀日治下的台灣社會，無論是俚俗謠或歌仔戲、歌仔調或者與這兩者差距些微、關係密切的台語流行歌曲，不但沒有扮演類似〈阿里郎〉的角色，反而是台灣知識分子批判、貶抑甚至主張禁止的對象。

1900年之後《臺灣日日新報》漢文欄中，經常出現批判俚／俗謠的文章，如：1910年擔任《臺灣日日新報》記者的魏清德發表了〈予對當今學界之冀望〉，文中便認為俗謠和國家的興盛有關，而台灣的歌謠過於淫亂令人心寒，因此建議應將學校唱歌教材的日本歌詞翻譯成台語以端世風。<sup>61</sup>不只是魏清德，同樣以漢詩人身分聞名的連雅堂，在1932年的《三六九小報》「雅言」專欄中則謂：「臺北近來有所謂『烏貓烏狗歌』者，事既穢淫，語尤鄙野。而乃攝入聲片，傳布四方；民德墜落，至於此極，亦可哀矣！」。<sup>62</sup>連雅堂批判的是和傳統俗謠、歌仔戲相似性高、彼此界線不明卻相互融通的台語流行歌曲。台語流行歌曲和傳統俗謠、歌仔戲「榮辱與共」，背負淫亂、背德、低俗罵名的批判也反映在1927年成立的民眾黨之黨綱。這個台灣人唯一的政黨，曾以近代啟蒙的立場將歌仔戲禁止列入黨綱，也經常對於台語流行歌曲有所貶抑。<sup>63</sup>除了上述之外，三〇年代初期的鄉土文學論爭中，也曾圍繞著俚／俗謠和流行

60 貴志俊彦，《東アジア流行歌曲のアワー——越境する音 交錯する音楽人》（日本東京：岩波書店，2013.10），頁53-55。

61 魏清德，〈予對當今學界之冀望〉，《臺灣教育會雜誌》（漢文欄）95號（1910.02），頁1-2。又比如《臺灣日日新報》上曾經刊出〈男女歌謠〉（1900.09.08，4版）；〈謠歌傷俗〉（1900.09.23，6版）都對歌謠提出批判，而此二文極可能也是出自魏清德之筆。

62 連雅堂，〈雅言（三五）〉，《三六九小報》176號，1932.04.29，4版。

63 台灣總督府警務局編，王乃信等翻譯，《台灣社會運動史（一九一三年～一九三六年）》（台北：海峽學術出版社，2006.06），頁259。1930年底台灣民眾黨修改黨綱時，「反對演歌仔戲」列為社會政策第八條。

歌曲進行論辯。

做為日治時期台灣人最普遍的口語，台語缺乏統一的近代文字表記系統，為此台語流行歌曲在萌發之後便存在著許多複雜的面向，也被賦予許多娛樂之外的重任；比如文學的代替物甚至近代啟蒙或「識字」手段等任務。1930年代左翼知識分子曾經設立唱片公司，試圖將流行歌曲當做抵抗殖民統治的工具。<sup>64</sup> 在這些複雜的背景與目的下，許多知識分子對俚／俗謠和流行歌曲均存有重望；除了賦予這些台語流行歌曲一些超出大眾娛樂應有的社會價值之外，更透過近代啟蒙或文學、階級的角度加以批判。<sup>65</sup> 例如林克夫則諷刺台語流行歌所創作的是：「拜金藝術的唱片歌」，並認為這些文化殘滓都藏滿著支配階級暗放或安排的一些「怪東西」。<sup>66</sup> 而賴明弘則直指台灣的俚／俗謠就是台灣人退化的表徵。<sup>67</sup> 林克夫、賴明弘的批判和啟蒙或鄉土文學有關，算是論戰結束後的副產物；而1936年劉捷的台語流行歌曲批判傾注於文化現象，重點在於旋律、聲音、唱法等感觀和直覺，他在〈大稻埕點畫〉一文寫道：

台灣唱片的哀怨的旋律不斷地在街頭飄盪，是此地的特色。

好像送葬曲似的有哀調的唱片，猶如自己生翅樣的暢銷。被打進地獄的最下層，酷肖臨終斷腸叫喚似的曲調也受歡迎。唱片公司競相灌製感傷的聲淚俱下的音律唱片。

元祖的「歌仔戲」音樂不用提，說是新音樂的、新藝術的〈紅鶯之鳴〉、〈倡門賢母〉、〈桃花泣血記〉、〈一個紅蛋〉、〈怪紳士〉等都是大同小異的。<sup>68</sup>

而對於台語流行歌曲的貶抑也可見於畫家的陳澄波。從中國上海返台的著名畫

64 陳培豐，〈連戰連敗的文藝大眾爭奪戰：日治時期的鄉土文學、流行歌謠與左翼知識分子〉，許雪姬編，《台灣歷史的多元傳承與鑲嵌》（台北：中央研究院台灣史研究所，2014.12），頁247-285。

65 有關這部分請參考註64。

66 林克夫，〈清算過去的誤謬——確立大眾化的根本問題〉，《臺灣文藝》2卷1期（1934.12），頁18-19。

67 林良哲，〈日治時期台語流行歌詞之研究〉（台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009），頁203。

68 劉捷，〈大稻埕點畫〉，劉捷著，林曙光譯，《台灣文化展望》（高雄：春暉出版社，1994.01），頁260。

家陳澄波便委婉的感嘆：

從上海開始，我走過中華民國許多地方，可是一回到台灣，卻聽見到處都是阿貓阿狗的歌。我這麼說，也許對和唱片有關的人士很失禮，不過，那種流行歌曲對民眾有非常不好的影響。（中略）。在演劇方面，低俗的「黃腔」歌仔戲也擁有絕對的流行勢力。這樣下去，永遠都不可能提昇民眾的藝術思想。<sup>69</sup>

有趣的是針對這些非難和貶抑，台語流行歌曲的從事者本失不但沒有挺身辯護，甚至還在隱受這些攻擊的前提下進行自我批判。1934年一場有關歌謠文藝的座談會，身為作詞家並曾擔任古倫比亞唱片公司文藝部主任的陳君玉便強調：台灣有些流行歌不像流行歌、歌仔曲不像歌仔曲，而流行歌甚至比歌仔曲更要猥褻敗俗，而歌仔曲出現不久後受歡迎的程度竟凌駕在流行歌曲之上。因此，「不只是滿街滿巷的大人們嘴裡不離開苦傷悲，就是要上小學的孩子們，也不住的咿羅咿的趁著流行」。<sup>70</sup>相似的貶抑，同樣可見於1936年出席「文聯主辦之綜合藝術座談會」的陳鏡波、廖毓文、董祐峰、<sup>71</sup>陳澄波<sup>72</sup>等人。這些知識分子和連雅堂一樣，都覺得臺語流行歌曲「取材侷限在愛情、描寫缺乏深刻性」，「事既穢淫，語尤鄙野」，其「傳布四方」後會導致「民德墜落」。<sup>73</sup>

就如平澤丁東所言，「臺語流行歌曲在唱腔、唱法等並沒有什麼改變，就

69 陳澄波發言見〈文聯主辦之綜合藝術座談會〉，原文〈綜合藝術を語るの會〉刊於《臺灣文藝》3卷3期（1936.02），中譯見黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》第一冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10），頁408。

70 君玉，〈臺灣歌謠的展望〉，《先發部隊》1期（1934.07），頁13。

71 董祐峰在〈關於「南薰簫樂團」的創設〉一文指出：「部分通俗藝術不斷上演內容充斥情慾怪誕又不知所云的戲碼迎合大眾，好像只要大眾覺得好笑，肯拍手叫好就滿足了。例如：唱片方面的粗俗歌謠，戲曲方面的歌仔戲。它們已經脫離了藝術本來的意義，自不待言。」原刊1936年6月的《臺灣新文學》，中譯見黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》第二冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10），頁37。

72 1936年2月8日在台北朝日小會館召開的〈文聯主辦之綜合藝術座談會〉，出席者包括楊佐三郎、陳運旺、林錦鴻、葉榮鐘、張星建、陳澄波、郭天留、陳梅溪、曹秋圃、張維賢、鄧雨賢、許炎亭、陳逸松等知名文藝界人士。出處同註69，頁404-413。

73 連雅堂，〈雅言（三五）〉，《三六九小報》176號，4版。

是承襲一些舊有傳統的形態演唱」；和歌仔戲間的差異既然些微，負面印象便也難以切割必須運命與共。雖然少數知識分子如陳鏡波在進行攻擊、批判台語歌謠之餘，也會參照日本流行歌曲發展的模式，針對台語流行歌曲、歌仔戲等提出改良建議，希望台灣的傳統歌藝或有鄉土藝術價值的民謠劇能夠昇化成為藝術品，以免被有識階級所唾棄。<sup>74</sup> 陳鏡波「善意」的建議在當時算是少數，但他把流行歌曲和俚／俗謠視為一個連續、相關文化整體的看法，基本上符合平澤丁東的批判邏輯，也同時為流行歌曲和俚／俗謠這兩個「同病相憐」的庶民文化找到一個改善體質的處方箋，類似陳鏡波「善意」的建議，也隱微可見於當時一些流行歌曲的從事者。

例如1934年陳君玉對於「歌仔調」竟凌駕於其他樂曲、深受民眾歡迎的現象，感到不解和危懼，但他提出「倘能得有心人出為改良完成為一種的藝術品。那末，歌仔曲也未嘗為壞吧！」<sup>75</sup> 這類呼籲和盼望。陳君玉的說法雖然和陳鏡波有類似之處，只是身為流行歌曲從事者陳君玉並未能進一步討論或提出具體的可行之道。類似陳君玉這種近乎無奈的態度，亦可見於鄧雨賢。戰後被稱為「台灣歌謠之父」的鄧雨賢，在前述文藝座談會中，面對台語流行歌曲因為低俗而受到其他出席者非難時，做了以下的陳述：

台灣音樂的水準是不高，可是一開始就在西樂上孤注一擲的話，大眾難以理解，結果又會和大眾脫節。因此，我認為應該從改良臺灣音樂著手；例如：歌仔戲中有很多很低俗而缺乏藝術性的地方，所以要先改寫旋律或改善歌詞。……使台灣音樂的水準向上提昇。四、五年前，我就開始著手這方面的工作，可惜還沒有傑出的作品發表。<sup>76</sup>

74 陳鏡波，〈臺灣の歌仔戲の實際の考察と地方青年男女に及ぼす影響〉，《社會事業の友》65期（1934.04），頁57。陳鏡波發覺歌仔戲這種台灣民俗性強烈的藝能，雖然不文雅，但卻可加以改革、重塑、利用，讓它成為具代表性的台灣庶民文化、聲音，或使其成為擁有鄉土藝術價值的民謠劇。又陳鏡波在論述歌仔戲時，基本上把台語流行歌曲和日本流行歌曲的發展放在同一座標軸上進行比較及思考。他認為歌仔戲中的傳統要素雖然低俗，但卻具有強韌的庶民生命力。因此，其可以醇化成如中山晉平所創作的新民謠，也就是「昔日的カチャーシャ、枯れすすぎ」般的作品。而台灣也可仿效日本，把一些已流行的歌曲改編成電影並賦予新生命。

75 君玉，〈台灣歌謠の展望〉，《先發部隊》1期，頁13。

76 黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》第一冊，頁407-408。

鄧雨賢的發言透露出台語流行歌曲發展時的困境與無奈。日治時期當台語流行歌曲受到攻擊時，一些從事人員往往只以束手無策的態度面對或甚至隨之附和，鄧雨賢的發言算是一種真誠的告白，這個告白看似謙虛，但也暗示台語流行歌曲背後，隱藏一些矛盾和發展上的局限。

很明顯的，在台語流行歌曲起步之際，台灣傳統要素和近代啟蒙之間的發展方向、功能角色呈現了齟齬狀態，這個不平衡、不調和狀態的關鍵之一在於「民謠」這個概念和台語流行歌曲之間的互動關係。

## 六、比流行歌曲要晚出場的台灣民謠

### （一）被「國民國家化後的傳統」——民謠

民謠的定義相當紛雜，但因為與「土地」有密切連結，因此民謠經常被視為鄉間的歌曲或是俚／俗謠。<sup>77</sup> 民謠這個概念是由近代新興國家德國的民族主義知識分子所創造，對於過去「未有」的歌謠文化提出見解，並透過這些見解賦予擁有這些俚／俗謠之「集合體」新的政治意義——鄉下人不僅是國民的一部份，甚至是國民的基礎。<sup>78</sup> 俚／俗謠和民謠同源同調、一體兩面，只不過如果缺乏「國民」這類上位集合體的想法或概念，「民謠」做為歌謠的一個類別，往往只是古代宮廷人士、都市人或知識分子在看待鄉下人念唱自己歌謠時的一種指涉——那種鄉土味很重的歌謠；其在聽覺上或歌詞上奇特、猥褻或低俗的，與優雅的定義有些距離。<sup>79</sup>

以日本為例，「民謠」這個語彙首度在日本出現是在明治中葉，是當森鷗外、上田敏等文學者在談論國民文化形成之重要性時被拿來使用。在這之前的江戶時期，我們今日所謂的日本民謠其實是以「俚謠」稱呼流傳於世。俚謠在明治維新的近代國民國家概念形成之前，始終只是町人和農民的文化。其往

77 坪井秀人，《感覺の近代：声・身体・表象》，頁254。林慶花，〈統合する「民謠」、抵抗する「民謠」〉，細川周平編著，《民謠からみた世界音楽——うたの地脈を探る》（日本京都：ミネルヴァ書房，2012.03），頁141。

78 細川周平，《民謠からみた世界音楽——うたの地脈を探る》，頁4-6。類似的見解也可見於坪井秀人，《感覺の近代：声・身体・表象》，頁431。

79 參考坪井秀人《感覺の近代：声・身体・表象》一書的相關討論。

往是在民眾勞動、儀式等集團場合中自然發生而被傳承下來；有時還夾雜一些耽溺於愛慾的情緒描述，<sup>80</sup> 因此，在歌謠的領域中系屬於雅／俗文化層次中的「俗」。

俚／俗謠在轉變成「民謠」時，經常會有一個「去蕪存菁」或「去俗轉雅」的醇化過程。俚／俗謠必須在被發掘、採集，繼而由原本鄉村的小地域開始流傳到都市，進一步登上學術殿堂成為被研究的對象、或在民間興起民謠熱潮後才搖身一變成為「民謠」。<sup>81</sup> 透過知識階層的發掘、研究並進行出版品、樂譜、調查等學術作業後，俚／俗謠才能讓原本擁有它的集合體，於數量、距離或認識上都產生大規模的變化和移動。在唱片、錄音技術發明前，這些移動讓原本與這些旋律相隔甚遠的「識譜」階層才得以透過出版品的流傳，跨越距離上的障礙而與鄉間庶民共有這些歌謠資產，並進一步超越時代而被普遍地傳承下去成為一些作曲家充滿傳統或地方色採之創意來源或素材。<sup>82</sup>

再者，在知識分子發掘、採集、研究或普及「民謠」時，經常會利用研究、編纂或保存運動，刻意去改寫、過濾或摘除原本存在其中有關情色的露骨描表達、庶民之七情六慾等猥雜的描述。除了稀釋原本存於其中傷風背俗的印象之外，還必須經過針對這些負面要素的再詮釋，賦予新意義後讓這些俚／俗謠得以改頭換面。日本在明治時期後所發行一些民謠集中，便經常會把許多原本「不雅」的文句削除或以伏字方式處理。而這些舉措便具有將庶民生活中「個人欲望昇級到國民倫理層次」的政治意圖。<sup>83</sup>

在經過一番門面整修後，原本只是流傳在勞動者間、或路邊乞丐或歡場中人士所唱的歌曲，才能夠登上一些與娛樂有所區別如劇院、教會、學校等具有濃厚文化、教育氣息的公共廳所表演，或甚至成為教科書中的內容。透過這些程序後，俚／俗謠才成為包括知識分子在內之民眾的美學鑑賞對象，能以

80 坪井秀人《感覺の近代：声・身体・表象》，頁276-277。

81 武田俊輔，〈柳田民謡論の可能性〉，細川周平編著，《民謡からみた世界音楽——うたの地脈を探る》，頁89-110。又武田文章提到兼常清佐在大正9年（1920）所寫的博士論文（2008年初次公開發行），是日本第一本正式的民謡研究；同時間也有町田嘉章熱衷於民謡界的振興。

82 武田俊輔，〈柳田民謡論の可能性〉，細川周平編著，《民謡からみた世界音楽——うたの地脈を探る》，頁92。人類的國內外遷移、錄音技術的發明、唱片工業的出現等，讓「俚謠」有了新的傳播助力並擴大其流轉層面。

83 坪井秀人《感覺の近代：声・身体・表象》，頁277-278。

「民俗」的姿態存在得如今天般的理所當然。<sup>84</sup> 有了這一連串「國民化」的加持和庇蔭後，俚／俗謠才能擺脫低俗、淫雜、脫離道德的印象，以優美、神聖、威嚴的姿態在「民謠」之名稱下成為富有政治意識形態的民族象徵；甚至被轉借到流行歌曲中成為大眾消費文化的元素。

換言之，俚／俗謠的民謠化是一種在國民國家概念或使命庇蔭下，聲音美學均質化的過程，讓原本民眾因為地域上的隔離、文化、傳統、階級、性別之不同，所產生對聲音和唱腔上的喜好差異，如熟悉習慣程度、美學意識、勸服力、意識形態能獲得統合；讓原本只是地域性庶民娛樂的俚／俗謠，搖身一變成為全體國民所擁有的文化資產，<sup>85</sup> 以這個角度來看，民謠是種典型的「被發明的傳統」。<sup>86</sup>

除此之外，由於民謠是過去之物，理論上不可能再被新創而出。但是在流行歌曲工業條件即將成熟之際、往往就會出現一些創造「民謠」的運動或欲望，如日本、朝鮮便都出現這種新民謠運動。透過這種運動文化人一方面在音樂上去模仿既有的「民謠」的風味和感覺；一方面則在內容上捨棄之前民謠當中「傷風背俗」的要素，嘗試書寫一些符合新時代道德標準或美學意識的作品，因此，在流行歌曲正式誕生之前，「新民謠」做為一個連結傳統和現代的介質，提供了庶民一個過渡時期的音樂娛樂，並透過這個娛樂讓生活在新時代中的民眾，對於發生在身上的愛情故事、情色感官欲望、鄉土風景或近代工業底下勞動生態的敘述，提供一個新的表達詮釋準則或方向。

以政治的觀點來思考，新民謠運動具有針對自身國民文化認同進行再調整

84 長尾洋子的研究指出，關東大震災後的「鄉土舞蹈與民謠之會」的舉辦，可以說對此等公共表演廳演唱民謠起了代表性的作用，也接續之後昭和期新民謠運動、俚謠放送的發展。見長尾洋子，〈ホールでうたう——大正期における演唱空間の拡大と民謠の位置〉，細川周平編著，《民謠からみた世界音楽——うたの地脈を探る》，頁157-174。

85 這個部分和音響設備、收音機的普及有很大的關連性，近代流行歌曲的誕生必須有音響設備、收音機做為配套，其本身便是吉見俊哉所談論聲音資本主義的一環。民謠在變成流行歌曲時，必然也會產生把歌聲均質化的散布在「國土」空間，換言之，其有國民化或國民國家再編制的作用。吉見俊哉在《「声の資本主義」》中雖未直接提到民謠和流行歌曲，但其主張其實也可見於民謠在轉變成流行歌曲的現象中；也就是聲音娛樂由前近代轉到近代的過程中，兩者有異曲同工之妙。吉見俊哉，《「声の資本主義」》，頁273-274。

86 坪井秀人，《感覺の近代：声・身体・表象》，頁435。而民謠被「發明」後，古老性、神聖性會讓民眾產生「正調」，亦即承襲傳統「民謠」之原始、正確唱法的想法與保存這些聲調的欲望。

或再確認的意義；而以音學的角度來看，這個將「民謠」和近代音樂勾連一體的現代版民謠運動，其實就是近代流行歌曲誕生的前兆，為流行歌曲的產出做了暖場。

俚／俗謠→民謠→新民謠→流行歌曲的發展順序可見於日本和朝鮮，1910年代後期的朝鮮、也就是在〈阿里郎〉被賦予強烈政治意涵之前，便已開始出現民謠的相關活動，在1920年代經過新民謠的運動後，其流行歌曲才正式誕生；<sup>87</sup>日本流行歌曲的發展在時間點上雖然有些差異，但順序亦是如此。

## （二）民謠觀和流行歌曲出現順序的意義

民謠的「民」應是指涉庶民的「民」，但事實上「民謠」在形成過程中，目的往往不只是為了理解描寫庶民中的「民」，而是試圖去召喚國民國家之「民」，因此經常會被以「國民文化」看待。由於民謠的誕生意味著「庶民聲音」的「國民化」，<sup>88</sup>因此在流行歌曲工業出現時，該地區是否已確立民謠觀或具成熟的國民國家觀；換言之，兩者出現時間點的前後順序，對於流行歌曲的文化地位和發展的樣態便有重大的影響。

具體的說，民謠和俚／俗謠幾乎同源同調，但如果沒有國民國家這個概念做為基礎或庇護，即缺乏一些內容的過濾、修飾、加工甚至「發明」的狀況下，俚／俗謠是無法被提煉成民謠。以西方近代的啟蒙觀、價值觀、秩序觀做為評斷基準，這些俚／俗謠將停留在不具美感、猥雜、下流的低俗文化層次。流行歌曲在這個階段縱使轉借其旋律內容做為音樂養分，也無法突破俗／雅、鄉村／都市、庶民／知識分子的對立障礙。俚／俗謠中未經「純化」的一些「前近代」的印象，會如影隨形強烈附著在流行歌曲上，成為其發展時的干擾。在這個情況下，流行歌曲縱使可以透過唱片、電台的播放擴散、擺脫做為鄉下小型娛樂，也就是俚／俗謠做為小眾音樂形態之地域性局限，但在網羅到更大地域範圍、規模的消費大眾之際，流行歌曲不僅無法獲得民謠的純樸、神

87 貴志俊彦的研究指出朝鮮的新民謠具有抵抗運動的色彩，見《東アジア流行歌曲のアー——越境する音 交錯する音楽人》，頁102-107。類似的說法也可參考林慶花，〈統合する「民謠」、抵抗する「民謠」〉，細川周平編著，《民謠からみた世界音楽——うたの地脈を探る》。

88 這部分請參考坪井秀人，《感覺の近代：声・身体・表象》，頁263-264。

聖或威嚴印象，反倒必須去承擔知識分子以啟蒙觀點對其負面印象的批判和貶抑。

日治時期許多台灣知識分子，對於歌仔戲、歌仔調或台語流行歌曲均厭惡、排斥和批判，但實際上這種嫌惡貶抑自身傳統的現象，也可見於之前朝鮮。在1910年被日本「併合」前，朝鮮的地方民謠同樣被以低俗、下流的理由而成為被撲滅或必須改良的對象。但是在三一獨立運動後的「文化政治」時期，知識分子們對於傳統的態度和反應開始出現轉機。受到日本民謠觀念的影響，知識分子視這些地方俗歌、俚謠為民族的驕傲、遺產；進而與日本同樣開始募集民謠風的創作詩、錄製新民謠。此外，坊間還出現根據〈阿里郎〉等民謠而改編的抗日歌曲。<sup>89</sup>而類似這種對於己身傳統或民謠之態度的轉換現象，也可見於日本。<sup>90</sup>而這對於自身傳統歌謠看法之轉變歷程的有無，似乎決定了流行歌曲被衛道人士批判時其反擊能力的強弱。

由於涉及文化霸權與傳統／現代的對立問題，知識分子貶抑、攻擊或反對民間文化、大眾文化存在之正當性的現象頻發於世界各地，可說是稀疏平常的事情。然而在這個普遍的現象中，同樣身處被批判立場的民間文化、大眾文化的創造者，如何去回應或反擊知識分子，其力道強度或姿態則不盡相同。在日本流行歌曲萌發之際，新民謠運動的旗手西條八十等人，便遭遇到來自一些是知識分子的貶抑和挑戰，但是在面對類似前述陳君玉、鄧雨賢的遭遇時，西條八十等人的反應，則可不是那麼謙虛或低聲下氣。

1929年針對尚屬於新民謠時期作品的〈東京行進曲〉、〈東京音頭〉等歌曲，日本的一些知識分子曾出現低俗、破壞道德的批判。當音樂評論家伊庭孝

89 林慶花，〈統合する「民謠」、抵抗する「民謠」〉，細川周平編著，《民謠からみた世界音楽——うたの地脈を探る》，頁139-153。

90 坪井秀人，《感覚の近代：声・身体・表象》，頁276。如日本政府對於盆踊りの反應便是一個例子。所謂「盆踊り」，指的是在日本一些地方祭典中民眾載歌載舞的活動，這些活動經常會附隨各地方的習俗並演奏「民謠」。江戶時期統治者對於盆踊りの態度是時而保護獎勵、默認，時而禁止，態度上褒貶交錯。但是一進入明治時期前後，盆踊り卻成了被壓制的對象，日本政府對盆踊り發出禁令之時，正與鹿鳴館時代——即1880年代日本政府高官、華族頻繁參與宴會、舉辦舞會，試圖積極宣揚歐化主義的時期重疊。在這樣極端嚮往、渴望西洋文明的時代，盆踊り除了被認為低俗、恐有危害社會風氣、紊亂男女風紀之嫌外，其日本土著的傳統色彩，與憧憬身穿西衣服、跳著曼妙交際舞、獎勵文明開化的時代氛圍明顯相左。

批判這些新民謠是「軟弱、惡趣味的現代民謠」時，<sup>91</sup> 作詞者在內的西條八十便立刻針對這些非難出面回擊。西條八十反駁、回應的根據和邏輯是：「這些歌曲都是庶民的聲音、廣大民眾的喜好所在」；「民謠的生命在於它是否能讓大眾接受、在口中自然的哼唱、而我們誰都沒有權力資格去批判大眾的喜好。因為，詩和其相關作品原本便是會移變的，這和品味（惡趣味）高級或低級的問題無關、是一種自然的潮流」。<sup>92</sup>

伊庭孝和西條八十的論爭，引來許多文化人如北原白秋、川路柳虹、堀內敬三、中野重治、兼常清佐等人的參戰，這些文化人包括音樂工作者、詩人、評論家、文學家等，當中兼常清佐還是日本首位以民謠研究拿到博士學位者。<sup>93</sup> 必須注意的是，在這場論戰中除了北原白秋有條件的贊同伊庭孝的主張之外，幾乎所有的人都一面倒的支持西條八十。<sup>94</sup> 而整理其論點之後，我們可以發現包括西條八十在內的文化人，基本上都是以民俗、庶民、大眾的觀點去討論〈東京行進曲〉是否應該禁止的問題。

他們認為做為「現代民謠」〈東京行進曲〉承襲了江戶時期的庶民歌謠之特徵、而具備民謠的野趣；或許有人認為這種民謠的野趣低俗、軟弱、頹廢、哀愁、享樂、「惡趣味」，但這些「惡趣味」具有其歷史脈絡和時代背景。只要符合庶民美學標準或生活需求，任何俚／俗謠都有其動人之處以及存在流傳的必然性、正當性。而這些庶民作品之所以能歷久不衰、代代相傳，原因正就是在於低俗而平易近人。以往這些作品之所以被認為低俗、軟弱、頹廢、享樂，乃是因為長期被封建制度與階級意識所壓制或歧視的成果。但一首像〈東京行進曲〉般能被大眾所接受並流行於社會的歌曲，縱使帶有這些「負面要素」也是理所當然，不應該因此受到知識啟蒙勢力的宰制。

這場論戰的勝負從伊庭孝一人發難，立刻引來西條八十、川路柳虹、堀內

91 伊庭孝，〈軟弱・惡趣味的現代民謠〉，《読売新聞》，1929.08.04，4版。

92 西條八十，〈伊庭孝氏に与ふ一「東京行進曲」と僕〉，《読売新聞》，1929.08.04，4版。

93 相關討論如：川路柳虹，〈流行歌曲の頹廢性〉，《読売新聞》，1929.08.10、08.13，4版；堀內敬三，〈時代と流行歌曲の問題 流行歌は進歩する（上）〉，《読売新聞》，1929.08.01，4版；兼常清佐，〈時代と流行歌曲の問題 日本の流行小唄はかなりに道德的〉，《読売新聞》，1929.08.16，4版；中野重治，〈時代と流行歌曲の問題（完）もう一つの東京行進曲へ〉，《読売新聞》，1929.08.20，4版。

94 北原白秋，〈流行歌と当局の態度〉，《読売新聞》，1929.11.26-29，4版。

敬三、中野重治、兼常清佐等群起「圍攻」、也就是雙方氣勢的強弱來看便高下立判。在西條八十等反擊過程中，並沒有人特地為俚／俗謠塗脂抹粉，但這些人均槍口一致以不辯自明的態度去批判伊庭孝。流行歌曲陣營人士在這場論戰的基調便是，庶民低俗的聲音有其存在的必要性、必然性和正當性，這個有力的辯駁也是最後讓伊庭孝封口的根據。在此我們必須注意，這種辯駁的邏輯並不存在於江戶時期，是明治時期民謠觀念出現後的產物。換言之，如果沒有國民國家的概念做為「庶民」的基礎後盾，西條八十等人的庶民文化論述，是不可能成立且如此鏗鏘有力。

朝鮮和日本例子均暗示我們，地方傳統和近代啟蒙在特定時代的氛圍中經常會相剋，兩者之間呈現不均衡的關係；但是在某些政治情境中兩者間的齟齬和乖離，可因知識人對應態度的改變而消解或緩和。這種價值判斷的轉換，通常和近代化演化的成熟與否，以及是否有穩固的國民國家意識作為後盾有關。有了成熟的近代化演化過程和穩固的國家國民意識做為後盾，知識分子或一般民眾眼中的傳統文化才能由「粗俗」轉換成「優雅」。沾染或轉借俚／俗謠這些音樂要素後才能以理直氣壯之姿、將其流傳範圍由「地方」擴大到「全國」，在這個過程中縱使受到批判或挑戰，也還能毅然回擊。

反觀在台灣，台語流行歌曲創作者同樣在面對知識分子以近代啟蒙立場鄙貶、批判流行歌曲和俚／俗謠時，則顯現不一樣的態度。在前述的文藝座談會中，陳君玉、陳鏡波、鄧雨賢的應對辯駁，雖然隱現出將庶民文化優雅化的構思，但基本上還是得默認或屈服於啟蒙知識觀的非難鄙貶，甚至還進行自我批判和檢討。西條八十等人具民俗色彩的論辯——俚／俗謠或流行歌曲有其歷史脈絡和時代背景、有其存在的正當性、必然性和文化價值。平易近人便是庶民文化的生命線，庶民文化有其美學標準不應該受到知識啟蒙勢力的宰制——但是這種理直氣壯的反擊態度，並沒有成為台灣歷史中的一幕。

同一時期下不同地域的民間文化，其命運、待遇或民眾所賦予它的社會政治意義和評價，時常是不等值的。日治時期的民俗、民謠或流行歌曲，其在日本的地位明顯要比在台灣來得崇高，之所以造成此差異的關鍵，乃是由於「民謠」觀念和流行歌曲出現的時間順序。更進一步的說，由於出現時間順序的差

異，日本那種將流行歌曲和俚／俗謠提升至一定地位，使之不必然與近代啟蒙產生衝突的社會環境和文化條件，並不存在於1930年代台灣。

### （三）晚於流行歌曲現身的臺灣民謠觀

在日本或朝鮮，民謠觀的創出和流行歌曲出現的順序，皆是先有民謠再有流行歌曲，但是台灣的情形卻很不一樣。由於台灣是一個典型的移民社會，島上居住著許多族群，而各個族群同時也擁有的許多的民謠。1895年甲午戰爭後不久，在台日人便開始蒐羅、分析台灣舊有歌謠，並產出許多有關在地俗謠的論文。

1930年之前，除了如《臺灣慣習記事》第2卷第7號的〈臺灣人的俗歌〉（1902）等一些零散的文章報告外，著書方面有前述平澤丁東的《台灣の歌謠と名著物語》（1917）、雜誌《わかさく》（1917）、片岡巖的《台灣風俗誌》（1921）、伊能嘉矩的《台灣文化志》（1928）等，這些論著中都採集了台灣民間歌謠並且進行介紹或論述。只不過在這個時期，日本人零星採集這些的俗謠目的，主要在於透過俗謠的研究，瞭解台灣的在地傳統風俗和習慣，以做為治理的參考和根據。換言之，這些論著基本上並沒有把台灣的俗謠，視為日本的國民文化而是將之放在所謂「舊慣」的脈絡下思考。<sup>95</sup>而《わかさく》是隨著1910年代後期新民謠運動而發行，和新民謠運動一樣具有在文化上包攝台灣的視野，內容主要是「台灣新民謠」的創作；這些以日本語為創作的作品，表露出統治階級對台灣的好奇和感受。<sup>96</sup>

進入太平洋戰爭之後，由於地方文化運動的盛行日本人又再度興起研究台灣俚／俗文化的風潮。1941年金關丈夫主編的《民俗臺灣》創刊，1942年東方孝義的《臺灣習俗》、1943年稻田尹的《臺灣歌謠集》等相繼出版，這些論著中有許多討論台灣俗謠的論文，與之前具治理台灣參考知識的俚／俗謠相關論述相比較，1930年代後的這些論著較具民俗學的色彩。

95 有關這方面可參考周定邦，〈日治時期台語歌謠採集初探——Thnh國立台灣文學館典藏文物做例（下）〉，《台灣文學館通訊》35期（2012.06），頁86。

96 增田周子，〈民謠概念の受容、変容、展開——台湾の民謠運動を中心に〉，鈴木貞美、劉建輝編，《東アジア近代における概念と知の再編成》（日本京都：國際日本文化研究センター，2010.03），頁272-273。

無論研究的目的、背景為何，上述這些日本人的論著內容乃著重於採詞。以採譜方式進行的台灣俗謠調查成果，至少有1909年高橋二三四發表的〈關於俗謠〉，<sup>97</sup>高橋對於台灣俚／俗謠的主張，基本上是日本「民謠觀」的延長，雖然認為台灣傳統音樂粗俗，但並未抱持全盤否定態度，而強調應改良詞曲後在學校或社會教育中使用。不過高橋這種「去蕪存菁」的主張，只停留在論述的階段，並未具體施行於台灣。<sup>98</sup>

在台灣人方面，如前所述在二〇年代以前，不管是具協力色彩者或抗日知識分子對於自己的俚／俗謠、戲曲均抱持批判、貶抑的態度。一〇年代後期，也就是新民謠運動之際，日本國內再度興起民謠風潮，但這些風潮在台灣人心中並未掀起風浪。1927年4月鄭坤五創刊的《臺灣藝苑》雜誌，設有「臺灣國風」專欄探討台灣的民間文學和俗謠。<sup>99</sup>1930年8月2日黃周以筆名「醒民」在《臺灣新民報》發表〈民眾文藝的民謠〉，這應是台灣人首篇論述「民謠」的論文，文中醒民說明歌謠是「一種大家共同的感情」，並介紹自1918年後中國文壇上以周作人等為主對於歌謠的一些研究；同時感嘆「描寫固有的風俗習慣、人民生活的寫照等，由民謠中可以找出好多的資料」，但這項工作在台灣很少人去努力，「實在是一般研究文學的人所不可輕々忽略的事情。」<sup>100</sup>1931年元旦，醒民在《臺灣新民報》的〈整理「歌謠」的一個提議〉中進一步指出，整理歌謠有學術上、文藝上以及保存固有民族文化的意義。<sup>101</sup>這篇文章被認為影響了《臺灣新民報》，促使這個抗日媒體機構鼓吹民間歌謠採集，並開始進行一些具體的活動。

1930年開始台灣發生為期四年（1930年至1934年）的鄉土／話文運動與

97 高橋二三四，〈俗謠について〉，《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》25期（1909.11），頁130-134。高橋此時已改任非正式性質的「教務囑託」，至1911年始離台返回日本。

98 連憲升，〈「文明之音」的變奏：明治晚期到昭和初期台灣的近代化音樂論述〉，《臺灣史研究》16卷3期（2009.09），頁67-74。具體的說，是以漢文歌詞配上西洋調性旋律，或將台灣民間音樂以調性語言加以改寫。

99 周定邦，〈日治時期台語歌謠採集初探——Theh國立台灣文學館典藏文物做例（下）〉，《台灣文學館通訊》35期，頁86。

100 醒民（黃周），〈民眾文藝的民謠〉，《臺灣新民報》，1930.08.02，6版。又周作人的話是引用英國吉特生（Kidson）。

101 醒民（黃周），〈整理「歌謠」的一個提議〉，《臺灣新民報》，1931.01.01，18版。

論戰，這應是把俚／俗謠、戲曲研究推上台灣文化舞台的一個重大契機。<sup>102</sup>

《三六九小報》在1930年到1935年期間，開闢了「黛山樵唱」專欄，由懺紅輯錄民間歌謠；《南音》雜誌則設「臺灣話文嘗試欄」，收錄不少台灣民間歌謠；1936年李獻璋則出版了《臺灣民間文學集》。《臺灣民間文學集》的出版在台灣民俗研究上具有重要意義，但過程卻一波三折，從李獻璋在搜集台灣民間文學、歌謠時，曾經受到許多台灣知識分子的質疑和嘲笑這些反應來研判，在當時的台灣文化界對於民謠、民間文學的調查與收集尚存著一些歧見。<sup>103</sup>此外，1933年蘇維熊在《フォルモサ》雜誌創刊號寫了〈臺灣歌謠に對する一試論〉，<sup>104</sup>之後《第一線》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》等雜誌中也都曾刊登一些有關民間故事和俗謠的文章。這些論文雖具有相當高的知識水平，但實際上當時的台灣民謠研究，則止於采風的階段，對音聲旋律並無豐富的採集記錄或成果。

採譜方面，1922年時任職日本宮內省雅樂部的音樂學者田邊尚雄（1883-1984年）曾考察了台灣的原住民和漢人音樂。<sup>105</sup>同年第一位由總督府派往日本東京音樂學校留學的張福興回台，受田邊尚雄的影響以及台灣教育會之命，張福興曾前往日月潭採集台灣原住民傳統音樂。<sup>106</sup>但隨著張福興在1934年轉職到勝利唱片公司參與流行歌唱片的製作，民謠採集便未持續。之後則是到了1943年，日本著名的民族音樂學者黑澤朝隆前往調查台灣的本土音樂，並留下了豐碩的成果。

1941年，曾經留學日本的呂泉生開始著手進行一些台灣民謠的採集，1943年他受厚生演劇研究會委任，為張文環之作改編的新劇《闍雞》配樂。呂泉生在《闍雞》中將〈丟丟銅仔〉、〈六月田水〉及〈一隻鳥仔哮救救〉三首民謠設計為串場音樂，於換幕時演唱。在當時台灣民謠只准演奏、不准演唱的政策

102 這個運動主張：台灣文學在內容上應該以台灣的底層階級為主要書寫對象，以本土民眾口語為基礎而避免採用中國白話文。而這個以追求台灣本土文化為主要訴求的運動，促使了台灣知識分子開始關注民間文學以及俚／俗謠。有關這個運動陳淑容，〈一九三〇年代鄉土文學／台灣話文論爭及其餘波〉（台南：台南市立圖書館，2004.12），頁52-62有詳細介紹。

103 參見陳淑容，〈一九三〇年代鄉土文學／台灣話文論爭及其餘波〉一書的相關討論。

104 蘇維熊，〈臺灣歌謠に對する一試論〉，《フォルモサ》1期（1933.07），頁2-15。

105 連憲升，〈「文明之音」的變奏：明治晚期到昭和初期台灣的近代化音樂論述〉，頁67-74。

106 連憲升，〈「文明之音」的變奏：明治晚期到昭和初期台灣的近代化音樂論述〉，頁58-63。

下，《閩雞》的旋律引得台下觀眾跟著唱和，但受到警察的制止而引發騷動，隔日即遭總督府逼迫而改唱皇民歌曲。<sup>107</sup>《閩雞》公演的意義在於讓台灣民謠首次以具「台灣人」象徵之姿登上音樂舞台，但這起「事件」的發生已是日本治台末期，台語流行歌曲暫將劃下休止符之際了。

綜合上述，台灣人逐漸發現俚／俗謠的重要性，開始討論民謠或採集民謠是在三〇年代後的事，這個時間點比日本、朝鮮、中國的民謠運動晚了許多。類似〈阿里郎〉般富有民族象徵的「民謠」，在日治時期台灣並未被「發明」，意味著在台語流行歌曲萌發的二〇年代後期，台灣社會並不存在著明顯的台灣「國民」這類集合體概念。換言之，當歌仔戲、台語流行歌曲開始成為台灣的庶民娛樂時，做為其音樂養分的俚／俗謠才正要開始進入「去蕪存菁」、「去俗成雅」的「醇化」階段。威嚴、神聖、學術、純樸、動人，這些印象理所當然地無法和流行歌曲間產生連結。

以日本為對照組來看，1920到1930年代飛奔在近代文明路途上的台灣大部分知識分子，思維尚停留在類似明治維新前夜的渴望文明開化階段。在奉近代文明和啟蒙為圭臬的時代氛圍下，傳統往往只是封建落伍的象徵，兩者格格不入也水火不容，即使台灣的鄉土文化意識方興，本土的俚／俗謠、歌仔戲仍舊無法洗清低俗、下流、淫雜的污名而擺脫被排斥、打擊的命運。

三〇年代陳鏡波、鄧雨賢、陳君玉等針對傳統歌仔戲、歌仔調或台語流行歌曲，提出低俗、下流的批判並提出改良的必要。但以現今的文化觀點來思考，台語流行歌曲需要改良調整的，與其說是如何讓歌詞或唱法跳脫出低俗猥雜的窠臼，不如說是這些知識分子看待自己傳統文化的心態和思考方式。換言之，如何調和近代啟蒙和本土傳統之間的扞格，並從中抓取平衡點來看待這些俗謠及其流行歌曲反而是問題的所在。

日治時期有關台語流行歌曲低俗問題，其根源是在於具有調整這個問題的台灣民謠觀來晚了。台灣民謠觀的遲到讓歌仔戲、歌仔調、民謠、台語流行歌曲這幾種擁有同源關係，且在一般國民國家中原本應該在不同時間點、以演化

---

107 石婉舜，〈展演民俗、重塑主體與新劇本土化——1943年《閩雞》舞台演出分析〉，《台灣文學研究學報》22期（2016.04），頁79-131。

階段中的不同樣貌出現的歌謠形態，在三〇年代的台灣一擁而上。這種快速、擁擠而炫目的文化現象，讓知識分子在來不及思考如何調和近代啟蒙和本土傳統之間的扞格，並從中抓取平衡點時，便讓傳統和啟蒙產生激烈撞擊；繼而使得這些新舊形態的俚／俗歌謠都蒙上反進步、反啟蒙、反道德的污名，成為發展上的負面因素。

除了民謠觀的遲到之外，台語流行歌的困境也在於缺乏完備的音樂近代化成果，做為支撐其發展的基礎，為此，這個殖民地近代流行歌曲工業在起飛後不久，便受到發展上的考驗。

## 七、早熟的台語流行歌曲——音樂近代化整備的不足

### （一）日本流行歌曲和音樂近代化的整備

前文業已提過，台語流行歌曲和日本流行歌曲不但在萌發時期具共時性，創建模式也頗有類似，例如兩地均啟用了傳統藝者做為歌手、運用傳統樂器作為伴奏、歌詞強烈依附傳統詩詞的節奏。不僅如此，台語流行歌曲在萌發之際，由於受到同時期日本流行歌曲的影響，也出現許多以行進曲、小唄、女給、音頭、夜曲為形態的作品。不過在共時性、類似性、進步性背後，台、日流行歌曲間卻隱藏許多的差異。做為一種近代工業，台、日流行歌曲發展的體質、條件、成熟度其實並不對稱。

流行歌曲在萌發時期，仍必須運用傳統音樂的元素做為創作的基礎。不過流行歌曲既然是一種大眾娛樂，便必須不斷創新、改革、製造摩登感、引領時代風潮，為此創作者及歌手也必須求新求變，努力跟上時代的腳步以創造新流行。因此萌發時期的流行歌曲從事者，不管是歌手或詞曲作者或編曲者，一方面必須肩負起「傳承傳統音樂」的責任，一方面又被要求突破，無法原地踏步。以葎町二三吉這位日本「鶯藝」歌手之開山始祖為例，其原本演唱「端唄」、「小唄」等日本俗謠，但在二〇年代新民謠運動中便開始嘗試「和洋折衷」式的新民謠；而進入三〇年代的昭和期後，葎町二三吉又開始轉型挑戰〈銀座セレナーデ〉（佐佐紅華作曲、西條八十作詞）、〈東京セレナーデ〉（時雨音羽作詞）、〈女給之歌〉（西條八十作詞，塩尻精八作曲）等具西洋

風味的摩登作品。<sup>108</sup>

此一時期，像葭町二三吉這種由吟唱傳統「端唄」、「小唄」、兒女私情之作品，轉唱具有時代性的西洋風之歌曲的跨界例子比比皆是。事實上，在其他鶯藝歌手如市丸、勝太郎、きみ榮等人發展過程中，我們亦能見到這種由「傳接新舊民謠的歌手」變成「現代流行歌手」之轉型現象。

近代流行歌曲發軔之際，必須在西洋音樂的軌道上進行；換言之，本土傳統和西洋音樂的融合、折衷和接軌是發展上的必要手續。因此，相對於歌手必須在演唱方式或歌路上進行調整，將傳統俚／俗歌謠連結到現代流行歌曲；詞曲作者、編曲或伴奏的風格也必須與時俱進、尋求轉變。在求新求變的前提下，若音樂環境的現代化基礎不足，或東、西方音樂間的融合鑲嵌作業未經整備，便會影響到流行歌曲的發展速度和幅度。<sup>109</sup>

東西方音樂或樂器各有其發展脈絡、形式和特徵，東方音樂常以五聲音階為主，而西方音樂則以七聲音階為主；再加上東方音樂的要素中未具和聲概念，在樂團合奏時常以齊奏為主，<sup>110</sup>也因此，東方音樂與西方音樂的元素在結合運用的過程中，須注意兩者之間的協調方式，並避免相互齟齬的問題發生。以當時運用西樂手法和元素來編曲的台語流行歌曲來說，外來音樂編曲元素必須在本土音樂形式中鋪設出一條可供相互連結的橋樑，不是隨意亂闖或流於拼列陳述；編曲元素得與本土音樂曲調安然結合，而非以征服者之姿，從天而降，強行置入；其必須井然有序地鋪排、陳列、相混、互融於台灣曲調中。<sup>111</sup>

換言之，不管是「和洋折衷」式或「和漢折衷」式的流行歌曲，都必須有

108 森田哲至，〈新民謡運動と鶯芸者による「昭和歌謡」の成立と発展——日本橋葭町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，頁11-17。葭町二三吉為了擴大歌路演唱「流行歌曲」，還由鶯藝這個具有傳統特殊意義的身分改籍為唱片歌手，以符合摩登的社會印象。

109 森田哲至，〈新民謡運動と鶯芸者による「昭和歌謡」の成立と発展——日本橋葭町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，頁13-16。

110 東方音樂的齊奏風格並非單純的齊奏，而常為「支聲複音」（Heterophony）的形式，也就是說，雖是齊奏，但每個樂手在演奏時，會根據該曲調的基本骨幹音而另作裝飾性的即興演奏，使得在眾樂手齊奏同一曲調的情況下，仍會聽到不同樂音的重疊或交織。參見陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁32。

111 陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁35。

一套磨合的作業或機制；需透過專業的編曲技巧，以讓不同體系或特徵的音樂要素，能各司其所、平和共處。

再者，在東西方的音樂觀念上，針對調式和調性的理論以及記譜的方式皆不同，如：漢樂中的洞簫、邦笛、嗩吶，雖然和西洋樂器中的黑管、長笛、雙簧管同屬管樂器，然而在樂器法、演奏法和音樂審美上皆不相同，亦即在音階、音程的意義、和聲和弦的概念上，東西方皆有相當程度的差異。這些音樂體系、形式、樂器特徵的融合必須經過繁複、長期和細緻的磨合、絕非一蹴可幾。<sup>112</sup>

東西方音樂融合、接軌的作業、或旋律節奏的規格化，更無法按照東方樂器既有的工尺譜或簡譜的記譜方式，必須統合到五線譜上來作業。本文上述這些流行歌曲必須經過音樂環境「近代化」的手續，也就是折衷、接軌、融合等改良作業，方能打破既有不同音樂體系框架之拘泥，以順利發展，這些準備作業早在日本流行歌曲工業出現前已進行多年、累積了成果和經驗。

音樂家佐佐紅華（1886-1961）<sup>113</sup>是曾經寫過〈臺灣音頭〉（1934年）這首新民謠風的音樂家，早在1928年為「端唄」〈春雨〉進行編曲時，突破日本國樂——「邦樂」的拘束而以鋼琴演奏。佐佐紅華的志向是使用歌劇和爵士等西洋音樂手法，創造出一些具有日本風土特色的流行音樂，〈春雨〉的編曲可說是其志向的實踐。<sup>114</sup> 佐佐紅華這種「和洋折衷」的手法，也可見於新民謠運動時期中山晉平的譜曲及編曲。日本早期的新民謠作品，如：〈東京行進曲〉、〈船頭可愛いや〉和為數頗多的「音頭」歌謠，除了以日本傳統的三味線邦樂伴奏之外，也經常運用鋼琴、長笛或西洋管弦樂器，在聲音表現上增添

112 陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁32。

113 佐佐紅華於1886年生於東京，從小熱愛音樂，曾通過東洋音樂學校的入學檢驗，但父親反對其學習音樂而就讀東京高等工業學校。畢業後，曾於印刷公司工作，1910年時，成為日本蓄音器商會的圖案士，負責公司廣告海報的設計，1913年加入東京蓄音器株式會社，開始其作曲生涯。到了1927年，佐佐紅華加入勝利唱片公司，活躍於爵士歌曲、新民謠、映畫主題曲和伽歌劇領域，1930年跳槽至古倫美亞唱片公司，持續音樂創作。佐佐紅華的重要作品有〈當世銀座節〉、〈君恋し〉、〈浪花小唄〉等，與佐佐紅華相關資訊，請參閱陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁24。

114 森田哲至，〈新民謠運動と鶯芸者による「昭和歌謡」の成立と発展——日本橋葎町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，《日本橋学研究》4卷1期，頁13-14。

了西方樂器音色的特徵。這些使用和弦概念來編曲伴奏的嘗試，造成和聲的效果、展現了聲響的層次感，透過這一連串嘗試所得到的經驗，都成為爾後日本流行歌曲發展的養分。

「和洋折衷」的嘗試和改革作業，需要相關的音樂近代化成果作為基礎。這種音樂近代化的改革或基礎的建立，並不始於新民謠運動時期，更早可追溯到新民謠運動發生的1920年代，由中山晉平的恩師本居長世（1885-1945）及其他音樂人打下了堅固的基礎。本居長世為日本著名國學家本居宣長之後世，在任職東京音樂學校之際，一方面從事西洋音樂研究，一方面致力於日本傳統音樂的調查活動。他曾將一些邦樂譜成五線譜，以讓日本傳統音樂能和「近代化」接軌。<sup>115</sup>而本居長世的母校——東京音樂學校，創設目的之一便是音樂上的「和洋折衷」。這個學校所培養出的大量人才，即為戰前日本在進行東西洋音樂接軌作業時最大的後盾。<sup>116</sup>

受到本居長世的影響，中山晉平在從事新民謠運動之前已開發了一種作曲法，以便將江戶時代以來，日本傳統邦樂的三味線音樂和顫音唱腔特色反映在五線譜上。這種將邦樂的節奏、曲調、以及日本傳統的「顫音」唱腔，融入五線譜的記譜法便被運用到新民謠運動中。<sup>117</sup>在這些音樂的近代化基礎上，才得以克服一些「和洋折衷」的音樂障礙，讓原本因樂器性質不同或音準設定差異，或因師承派別有異而產生的記譜方式分歧等問題獲得統合或解決，經過這個統合機制後，許多原本只以獨奏為主的日本樂器方能順利的和西方樂器磨合、共同演奏。

佐佐紅華、中山晉平、本居長世等改革嘗試，不但被具現於新民謠運動，且其成果也在此運動後被承續於「昭和歌謠」。昭和時期的日本流行歌曲中傳統的歌唱技巧轉音／顫音，是不可或缺的唱腔要素。這些傳統的唱腔在經過代代承襲後，便是由中山晉平等人將它一定程度上譜成五線譜，使其得以融合於現代化的音樂體系。這些成果進入昭和期後，便由古賀政男（1904-1977）、

115 同註114，頁9。

116 渡辺裕，《歌う国民——唱歌、校歌、うたごえ》（日本東京：中央公論新社，2010.09），頁20-25。

117 同註114，頁7-8。

佐佐木俊一（1907-1957）等人承接並發揚光大。<sup>118</sup>

## （二）近代音樂訓練落差下的演唱模式

流行歌曲工業是近代化的產物，但是流行歌曲的誕生，絕非只因為錄音器材的發明便一夕而成。以日本為例，在錄音器材、唱片出現之前這個國家的流行歌曲其實已歷經了民謠的調查研究、俚／俗謠的民謠化、西方音樂人材的培育、傳統音樂和西洋音樂的接軌作業、新民謠運動、昭和歌謠（流行歌曲）等近代化過程的洗禮。以這些近代化成果為基礎，日本流行歌曲的起航、轉型與改革才能順利進行，這些轉型、改革則有賴受過音樂近代化教育訓練之人材們的投入方能成功。換言之，音樂近代化環境整備的有無、與受過音樂近代化教育訓練人材的多寡，是決定流行歌曲工業是否能順利發展的要素。

以日治時期同為日本殖民地的朝鮮做為對照組來看，流行歌曲工業的發展情況和殖民母國的日本有些類似。1929年日本古倫比亞唱片至朝鮮設置公司之前，朝鮮已開始形構其民謠觀，並經歷新民謠運動。朝鮮流行歌曲在萌發初期，其歌手雖然不乏如金蓮月那種類似台灣藝旦的「伎生」歌手，但卻有更多如尹心惠、金永澤、蔡奎燁等受過西方正統聲樂訓練者。特別是在爵士領域之中，甚至有多位在美朝鮮人如リチャート・崔、李福本等歌手。整體來說，朝鮮的流行歌曲歌手來源較台灣多元，受到西方音樂訓練者數量也較多，而且這些歌手也有不少男性，例如朝鮮流行歌手的元祖、同時也是代表性歌手的蔡奎燁便是男性。<sup>119</sup>

118 森田哲至，〈新民謠運動と鶯芸者による「昭和歌謡」の成立と発展——日本橋葎町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，《日本橋学研究》4卷1期，頁9。其實讓日本傳統音樂經由「新民謠」再蛻變為「昭和歌謡」——也就是流行歌曲的人，正就是古賀政男。他延續了中山晉平的音樂基礎，又吸收了浪曲調中「ふしまわし」的元素，並在作品裡更強調轉音／顫音的詮釋，且在配樂上運用吉他、曼陀林等西方樂器，使歌曲有了更豐富的變化，才使得新民謠成功轉型成為「昭和歌謡」，繼續開創日本流行歌的新局面。1931年古賀政男創作的〈酒は涙か溜息か〉等歌曲震撼歌壇，此種古賀旋律（古賀メロディ）的出現開啟了日本抒情歌謠的新局面。古賀旋律既具有都市知識分子的感傷，又富有日本花柳文化色彩的曲風，配合日本傳統五聲音階小調所蘊釀出的哀傷情調，讓新民謠運動中由具有西洋聲樂訓練的歌手以及鶯藝，共同擔任歌聲傳遞的唱片製作之體制得以延續。而這些新形態歌曲之興起，也使得鶯藝有了轉型的機會與空間，並持續把轉音／顫音媒合到近代流行歌曲中。繁下和雄，〈演歌——その音とうたい方〉，園部三郎、矢沢保、繁下和雄編，《日本の流行歌》（日本東京：大月書店，1980.06），頁47-48。

119 貴志俊彦，〈東アジア流行歌曲のアワー——越境する音 交錯する音楽人〉，頁106-108。

如果我們把蔡奎燁和台灣代表性歌手純純相比，便會發現除了性別之外，兩者最大的不同點在於近代化音樂訓練的深淺多寡。相對於純純出自傳統歌仔戲班，蔡奎燁則是留學日本的知識分子，他曾就讀日本大學法科，中途退學後進入中央音樂學校師事平井美奈子，畢業後則成為京城美術學校、中央音樂學校的教師。爾後為追求音樂的夢想而在1930年成為コロムビア的專屬歌手，並登上朝鮮最受歡迎的歌手寶座。<sup>120</sup>如前所述，雖然台灣有如林氏好般少數曾受過正規聲樂訓練的歌手，但相較於朝鮮，支撐台語流行歌曲的陣營，基本上以歌仔戲班和藝旦出身的女性為主。

事實上，日治時期台灣人也有多人曾到日本學習音樂，其人員整理後大致如下（「表一」）。但這些人除了受日本政府派遣的留學生張福興外，幾乎都是在1930年代之後才赴日留學；當中部分是教會相關人士如陳泗治、柯明珠、林秋錦，也有少數如郭芝苑專攻古典音樂。

表一 留日之音樂相關人物簡表

創作者	生年	出生地	在日 習樂時間	學校或師承	主攻	教會 相關
王雲峰	1896	台南市		神保音樂學院		
張福興	1888	竹南頭份	1908	東京音樂學校	管風琴、小提琴	
柯明珠	1910	台南市	1928	日本音樂學校	聲樂	√
鄧雨賢	1906	龍潭	1929	音樂專門學校	作曲	
林秋錦	1909	台南市	1929	日本音樂學校	聲樂	√
吳晉淮	1916	台南柳營	1933	日本歌謠學院	歌謠理論	
陳泗治	1911	台北士林	1934	東京神學大學	作曲	√
林氏好	1907	台南市	1935	關屋敏子	聲樂	√
吳成家	1909	台北市	? -1935	日本大學文學部， 師事古賀正男	作曲	
呂泉生	1916	台中神岡	1936	東洋音樂學校	鋼琴、聲樂	√

120 貴志俊彦，《東アジア流行歌曲のアワー——越境する音 交錯する音楽人》，頁103。

許石	1920	台南市	1936-1946	日本歌謠學院	作曲聲樂演歌	
楊三郎	1919	台北	1937-1940	清水茂雄	作曲	
葉俊麟	1921	基隆市	1939	淺口一夫	發聲樂理 作曲編曲作詞	

資料來源：黃裕元，「表 4-1：戰後台語歌曲創作者資料一覽表（以創作者出生年排序）」，〈戰後台語流行歌曲的發展（1945-1971）〉（桃園：中央大學歷史研究所碩士論文，2000）。參考表4-1增補製作而成。

如前所述，台語流行歌曲從業人員的學歷、訓練以及陣容與朝鮮流行歌曲相關人員相比，相對克難而單薄。就作曲家而言，朝鮮流行歌曲的作曲家中，畢業於日本高等音樂學校者便有孫牧人、金松海、金龍喚、金崎泰、金海等，<sup>121</sup>而台語流行歌曲界則僅有張福興畢業於東京音樂學校，他在1934年返台後，雖然擔任勝利唱片公司的文藝部主任，懷抱改革流行歌、拓展台灣音樂的理想，但其所創作出的流行歌曲，則不如鄧雨賢、姚讚福等人的作品受群眾所接受和歡迎。<sup>122</sup>

日治時期台語流行歌曲創作數量較多的是鄧雨賢、姚讚福、蘇桐、陳秋霖。鄧氏畢業於台灣師範體系的音樂科，姚氏則原本是牧師，其他如蘇桐、陳秋霖等均出身歌仔戲班，他們在進行音樂相關作業時所使用的是傳統的工尺譜，而非五線譜。這種傳統的記譜方式，往往造成錄音時「漢洋折衷」之音樂溝通上的障礙；也框限其傳承的幅度。陳秋霖的自述中便提到，他開始看寫五線譜是任職於古倫美亞唱片後，在赴日錄音之際由日籍老師所教授，陳秋霖的案例顯示了台語流行歌曲發展的克難情況，以及其整體環境的後進性。<sup>123</sup>

筆者並不認為唯有受過西洋音樂訓練者，才能登上流行歌曲的舞台並闖出一片天。但長久來看，流行歌曲的發展需要傳承，為追求摩登新潮也必須進行改良。就如前述鄧雨賢以及平澤丁東所吐露的，台語流行歌曲和俚／俗謠之間的距離太接近、兩者間的界線過於模糊，唯有透過改良才能使其水準向上提

121 貴志俊彦，《東アジア流行歌曲のアワー——越境する音 交錯する音楽人》，頁108。

122 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁134。

123 貴志俊彦，《東アジア流行歌曲のアワー——越境する音 交錯する音楽人》，頁136。

昇。<sup>124</sup> 然而就如日本或朝鮮流行歌曲的發展過程一樣，這些傳承和改良的作業大都必須在西洋音樂的軌道上進行；不可能在台灣傳統樂器與工尺譜面上作業，換言之，是必須在一個經過近代化的音樂環境下，倚重受過近代音學教育訓練者去達成。

當然解決音樂環境近代化的問題，並非一蹴可幾或僅憑數人的努力就可立竿見影。<sup>125</sup> 日治時期蘇桐、陳秋霖都曾經試圖跳脫傳統的束縛，利用西方五線譜與樂器以改良、豐富台灣的傳統音樂，從而追尋符合新時代台灣人需求的大眾音樂。非常可惜的是，日治時期在流行歌曲不被知識分子認可、支持的環境下，他們兩人都和鄧雨賢一樣孤掌難鳴，未獲得具體成果。<sup>126</sup>

順便一提的是，日治台灣由於缺乏灌製唱片的錄音室，所以台語流行歌曲的錄音、壓片必須遠赴日本進行。此外，早期唱片、蓄音機的引進以及唱片公司的成立，也都和日本人有關。台灣早期的唱片公司及後來資金較為充裕的公司，比如古倫美亞唱片、勝利、ポリート、泰平等，雖然發行的是台語流行歌曲，但它們其實都是由日本資金所設立。在陳秋霖、張福興、林禮涵等台灣人編曲家出現之前，台語流行歌曲的編曲幾乎概由奧山貞吉、<sup>127</sup> 仁木他喜雄、井田一郎、宮脇春夫、古關裕而、服部良一等日本人來進行，這些人因為受過西方音樂訓練，以爵士樂擅長者居多，意味著日治時期許多具西洋編曲元素的流行歌曲，有很大部分皆可能是出自這些人之手。<sup>128</sup>

日治時期台語流行歌曲與近代音樂之間，其關係絕對不是平行線，許多作品在錄音、編曲或樂器配置或演奏上都有相當水準，台語流行歌曲在漢洋融合或折衷上雖然取得不錯成果，然而這些「漢洋折衷」的成果，基本上是殖民者

---

124 黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》第一冊，頁707-708；平澤丁東，〈台灣語の流行歌〉，《臺灣時報》（1935.04），頁32。

125 陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁7-51。

126 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁199。

127 奧山貞吉，生於1887年，卒於1956年。1911年時，畢業於東洋音樂學校（今東京音樂大學），為該校第二屆的畢業生，在校期間，曾受過專業的西方音樂訓練。奧山貞吉在音樂上的活躍舞臺主要在當時日本殖民地的台灣和朝鮮。參見陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期，頁23-25。

128 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》，頁169。

和被殖民者以共構之姿完成。也就是歌詞、歌曲、演唱的部分由台灣人擔任；日本方面則在器材、技術、人力與經驗進行支援。以分工的角度來看，日本所支援的正是音樂近代化的部份。而這部份恰好彌補了原本在流行歌曲發展上無法一蹴可幾之處；也就是台灣在音樂近代化所不足的地方。

和日本、朝鮮相比，台語流行歌曲幾乎是在沒有任何胎動或前兆的狀態下便誕生，可說是一個重度壓縮下的近代化產物。相較於日本，在台灣本土之音樂人才較為缺乏的困境下，台語流行歌曲發展出不管內容、曲式屬性如何，都由歌仔調唱腔「一口包辦」的演唱模式，這與日本的「日本調」和「西洋調」歌曲往往分由不同出身類別的歌手進行演唱，有著極大差異。台、日流行歌曲的唱法，也就是「歌仔調」和轉音／顫音的兼容並蓄，或可解釋為一種拘泥傳統的堅持，而其堅持背後卻又隱含著台灣近代音樂在發展上的局限，在文化堅持和發展局限的雙重箝制下，台、日語流行歌曲突顯出雙方差異的必然。

## 八、結論

一個成熟、穩定的近代流行歌曲工業，除了生根於整備後的近代化音樂環境之外，也必須以超脫自地域性庶民娛樂的姿態，去獲得廣大如國民規模般的消費大眾之支持。為此，在流行歌曲工業成立前，聽眾往往在觀念或感受上會經歷過一場聲音美學均質化的過程。透過這個過程，一個跨越性別、地域且被大部分庶民、知識分子等各階層所認為屬於自己的聲音，才能破蛹而出成為支撐這個大眾娛樂的基礎。而這個屬於自己的聲音或歌曲的建構，和民謠觀念的確立，有著密切關係，亦往往與國民國家的形塑過程有所重疊。

流行歌曲工業出現時，該地區是否已確立民謠觀或具成熟的國民國家觀；這個時間點的前後順序，會影響到流行歌曲的文化地位和發展的樣態。一般而言，如果流行歌曲工業誕生在民謠觀念確立之後，在民謠和「國民國家」的威嚴感和神聖性之加持下；即便俚／俗謠的要素滲透至流行歌曲，但本土傳統和近代啟蒙概念間的扞格依然得以輕易獲得化解，而讓流行歌曲能以較為理直氣壯的姿態流傳在受眾當中。

台灣的流行歌曲工業雖然和日本、朝鮮幾乎同步發軔，但後者在起步時已

歷經將俚／俗謠「民謠化」的過程；並透過所謂的新民謠運動，讓自己的民謠和近代音樂有混融交流的機會。這些有關民謠的一連串活動，為爾後將登場的流行歌曲工業，鋪陳了較為寬廣平坦的發展道路。相對於此，台語流行歌曲在出現時，台灣民謠的發掘、採集以及觀念確立的作業才剛起步。在民謠的神聖性、優雅性、重要性、威嚴感以及台灣民族主義都尚未被堅固建構成型的情況下，帶有「歌仔調」味道的台語流行歌曲便和歌仔戲被知識分子等同視之；其飽受一些衛道人士的貶抑、排斥和打壓，卻又缺乏反擊之力。

加上戰前的台灣缺乏錄音室、製片工場和音樂環境上近代化的整備；也缺乏大量的作詞、作曲、編曲和演唱的人。一些支撐流行歌曲工業所需要的近代化配套機制或設備，還未在台灣落實生根而被本土化。因此，台語流行歌曲工業在帝國的政治架構下，還能以殖民地的姿態做得有聲有色；但是一旦脫離這個殖民母國，其戰後的發展反而顯得捉襟見肘。<sup>129</sup>

日治時期台語流行歌曲工業，是日本人和台灣人共構而成的殖民地現代性成果。縱使如此，我們也不能忽視這些在俚／俗謠來不及被民謠化之前，便誕生的流行歌曲作品，是具有強烈的文化自主性。換言之，這些因缺乏國民國家光環的加持，而被知識分子嫌棄、批判、排斥的歌曲，其實保存了更加濃厚的台灣原味傳統，更真誠的反映出當時庶民心聲；同時也是動人、珍貴，具有充分勸服力的歷史紀錄和文化遺產。

---

129 受到太平洋戰爭的摧殘，台、日流行歌曲在沉寂一陣子後，才在戰後回復元氣。但是，同樣在戰後復甦的台、日流行歌曲，卻呈現出不同的發展樣態。相對於日本流行音樂的相關從業者，如西條八十、古賀政男、淡谷のり子、藤山一郎、東海林太郎等人，在第二次世界大戰後幾乎全數回到其日本流行歌曲的工作崗位上；在戰前台灣從事臺語流行歌曲的工作者，不論是作曲家、作詞者或歌手卻大都在戰後銷聲匿跡，少數則在短暫復出後迅速沒落。隨著主要演唱者的退場，日治時期曾飄揚在台灣上空的那種帶有「歌仔調」式的流行歌曲唱腔，也幾乎成為過往雲煙。戰前戰後的台語流行歌曲發展，其實隱藏著「不連續」的現象。

## 參考資料

### 一、專書

- 山根勇藏，《臺灣民族性百談》（台北：杉田書店，1930.05）。
- 台灣總督府警務局編，王乃信等翻譯，《台灣社會運動史（一九一三年～一九三六年）》（台北：海峽學術出版社，2006.06）。
- 吉見俊哉，《「声の資本主義」》（日本東京：講談社，1995.05）。
- 李志銘，《單聲道：城市的聲音與記憶》（台北：聯經出版公司，2013.04）。
- 李承機、李育霖主編，《帝國在台灣：殖民地台灣的時空、知識與情感》（台北：台灣大學出版中心，2015.12）。
- 坪井秀人，《感覺の近代：声・身体・表象》（日本名古屋：名古屋大學出版會，2006.02）。
- 所澤潤、林初梅編，《台湾のなかの日本記憶：戦後の「再会」による新たなイメージの構築》（日本東京：三元社，2016.03）。
- 林良哲，《台灣流行歌：日治時代誌》（台中：白象文化事業公司，2015.07）。
- 倉田喜弘，《日本レコード文化史》（日本東京：東京書籍株式會社，1979.03）。
- 島田芳文、吉茂田信男等著，《新版日本流行歌》上（日本東京：社會思想社，1994.09）。
- 細川周平編著，《民謠からみた世界音楽——うたの地脈を探る》（日本京都：ミネルヴァ書房，2012.03）。
- 莊永明，《1930年代絕版台語流行歌曲》（台北：台北市政府文化局，2009.04）。
- 許雪姬編，《台灣歷史的多元傳承與鑲嵌》（台北：中央研究院台灣史研究所，2014.12）。
- 陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學／台灣話文論爭及其餘波》（台南：台南市立圖書館，2004.12）。
- 朝日新聞社編，《朝日人物事典》（日本東京：朝日新聞社，1990）。
- 渡辺裕，《歌う国民——唱歌、校歌、うたごえ》（日本東京：中央公論新社，2010.09）。
- 貴志俊彦，《東アジア流行歌曲のアワー——越境する音 交錯する音楽人》（日本東京：岩波書店，2013.10）。

- 黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》第一冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10）。
- ，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》第二冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10）。
- 黃裕元，《流風餘韻：唱片流行歌曲開台史》（台南：國立台灣歷史博物館，2014.12）。
- 園部三郎、矢沢保、繁下和雄編，《日本の流行歌》（日本東京：大月書店，1980.06）。
- 楊麗祝，《歌謠與生活——日治時期台灣的歌謠採集及其時代意義》（台北：稻鄉出版社，2000.08）。
- 鈴木貞美、劉建輝編，《東アジア近代における概念と知の再編成》（日本京都：國際日本文化研究センター，2010.03）。
- 劉捷著，林曙光譯，《台灣文化展望》（高雄：春暉出版社，1994.01）。
- 蔡欣欣主編，《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》（宜蘭：傳統藝術中心，2003.09）。
- 輪島裕介，《創られた「日本の心」神話：「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史》（日本東京：光文社，2010.10）。
- 駒込武，《植民地帝国日本の文化統合》（日本東京：岩波書店，1996.03）。
- マーク・ピーティ（Mark R. Peattie），浅野豊美譯，《植民地——帝国50年の興亡》（日本東京：読売新聞社，1996.12）。

## 二、論文

### （一）期刊論文

- 王櫻芬，〈導言：錄音科技與台灣音樂——近年研究回顧〉，《民俗曲藝》178期（2012.12），頁1-24。
- ，〈作出台灣味：日本蓄音器商會台灣唱片產製策略初探〉，《民俗曲藝》182期（2013.12），頁7-58。
- 石婉舜，〈展演民俗、重塑主體與新劇本土化——1943年《鬧雞》舞台演出分析〉，《台灣文學研究學報》22期（2016.04），頁79-131。
- 君玉，〈台灣歌謠的展望〉，《先發部隊》1期（1934.07），頁11-15

- 周定邦，〈日治時期台語歌謠採集初探——Theh國立台灣文學館典藏文物做例（下）〉，《台灣文學館通訊》35期（2012.06），頁84-89。
- 高橋二三四，〈俗謠について〉，《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》25期（1909.11），頁130-134。
- 連憲升，〈「文明之音」的變奏：明治晚期到昭和初期台灣的近代化音樂論述〉，《臺灣史研究》16卷3期（2009.09），頁39-85。
- 陳君玉，〈日據時期台語流行歌概略〉，《臺北文物》4卷2期（1955.08），頁22-30。
- 陳培豐，〈由「閨怨」、港邊男性到日本唱腔：1930-1960年代台語流行歌的流變〉，《臺灣史研究》22卷4期（2015.12），頁35-82。
- 陳婉菱，〈文化混雜的聽覺經驗初探：日治時期台語流行歌的西式編曲〉，《歷史臺灣》12期（2016.11），頁7-51。
- 陳鏡波，〈臺灣の歌仔戲の實際的考察と地方青年男女に及ぼす影響〉，《社會事業の友》65期（1934.04），頁49-57。
- 張錫輝，〈反抗與收編：從大眾文化屬性論台灣歌謠的論述實踐〉，《文學新鑰》9期（2009.06），頁133-172。
- 森田哲至，〈新民謠運動と鶯芸者による「昭和歌謠」の成立と発展——日本橋葎町等の芸者たちが遺した日本音楽上の意義〉，《日本橋学研究》4卷1期（2011.03），頁5-32。
- 林克夫，〈清算過去的誤謬——確立大眾化的根本問題〉，《臺灣文藝》2卷1期（1934.12），頁18-19。
- 增田周子，〈日本新民謠運動の隆盛と植民地台湾との文化交渉——西条八十作「台湾音頭」をめぐる騒動を例として——〉，《東アジア文化交渉研究》1期（2008.03），頁113-127。
- 蕭義玲，〈重建或發明？——台灣歌謠傳統的建立與形象再現〉，《中正大學中文學術年刊》7期（2005.12），頁81-115。
- 魏清德，〈予對當今學界之冀望〉，《臺灣教育會雜誌》（漢文欄）95號（1910.02），頁1-2。
- 蘇維熊，〈臺灣歌謠に対する一試論〉，《フォルモサ》1期（1933.07），頁2-15。

## （二）學位論文

林良哲，〈日治時期台語流行歌詞之研究〉（台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009）。

黃裕元，〈戰後台語流行歌曲的發展（1945-1971）〉（桃園：中央大學歷史研究所碩士論文，2000）。

——，〈日治時期台灣唱片流行歌之研究——兼論一九三〇年代流行文化與社會〉（台北：台灣大學歷史學研究所博士論文，2011）。

## （三）研討會論文

陳培豐，〈翻譯日本的偽歷史——股旅演歌和台灣的經濟起飛〉，「第一屆文化流動與知識傳播——台灣文學與亞太人文的相互參照」國際學術研討會（台灣大學台灣文學研究所主辦，2014.06.24-25）。

## 三、報紙文章

川路柳虹，〈流行歌曲の頹廢性〉，《読売新聞》，1929.08.10、08.13，4版。

不著撰者，〈琴戲奇觀〉，《臺灣日日新報》，1898.06.07，5版。

中野重治，〈時代と流行歌曲の問題（完）もう一つの東京行進曲へ〉，《読売新聞》，1929.08.20，4版。

北原白秋，〈流行歌と当局の態度〉，《読売新聞》，1929.11.26-29，4版。

平澤丁東，〈台湾語の流行歌〉，《臺灣時報》，1935.04，頁32。

伊庭孝，〈軟弱・惡趣味の現代民謡〉，《読売新聞》，1929.08.04，4版。

西條八十，〈伊庭孝氏に与ふる「東京行進曲」と僕〉，《読売新聞》，1929.08.04，4版。

兼常清佐，〈時代と流行歌曲の問題 日本の流行小唄はかなり道徳的〉，《読売新聞》，1929.08.16，4版。

堀内敬三，〈時代と流行歌曲の問題 流行歌は進歩する（上）〉，《読売新聞》，1929.08.1，4版。

連雅堂，〈雅言（三五）〉，《三六九小報》176號，1932.04.29，4版。

醒民（黃周），〈民眾文藝的民謡〉，《臺灣新民報》，1930.08.02，6版。

——，〈整理「歌謠」的一個提議〉，《臺灣新民報》，1931.01.01，18版。