

大眾的詩——探討 50 年代的台語流行歌謠

周華斌

成功大學台灣文學研究所碩士生

50 年代，一般佇文學史會叫做反共文藝文學，或者是現代主義詩的年代。唔拘，除了以華語所創作的戰鬥文藝、反共文學、現代主義詩等等主流文學之外，佇 50 年代文學史「無在場」的台語文學，kam 真正無影無跡？

戰前台灣先輩拍拚累積出台語語文的基礎，唔拘 chiah e 基礎煞無法度有效的延續，戰後初期台語文學作品顛倒少。目前的台語文學史，講著戰後，一般攏會直接跳 kau 1960 年代開始台語詩創作的林宗源、1976 年開始的向陽，所以台語文學佇 50 年代斷節、空白。唔拘，台語佇 50 年代猶原是一般大眾之間普遍使用的語言，當時 kam 真正無台語的大眾文學？

事實上，50 年代的台語流行歌謠，有詩味、優美的歌詞，這就是大眾文學、台語文學，是大眾的詩。本論文希望分析現有的台語文學論述安怎看待 50 年代的台語文學，將台語流行歌謠因佇啥物位置；然後探討政治環境對 50 年代台語流行歌謠的影響，台語流行歌謠安怎反映政治社會環境；而且，探討台語流行歌謠成作台灣文學甚至是台語詩一部分的優美文藝表現，an-ne 嘛 tu 好會使用有詩味的台語流行歌謠來補充以往對台語文學佇 50 年代斷節的論述。

關鍵詞：台語流行歌謠、台語文學、台語詩、50 年代、大眾

歌詞本來就應該是一首詩，而且會使一直流行的歌，伊的歌詞更加一定是誠有詩意。——杜文靖¹

1. 前言：動機及目的

50 年代，佇台灣文學史甚至台語文學史上，攏是一個非常重要的年代。國民黨政府佇 50 年代推行一連串的反共文藝政策及語言政策，對台灣本土文學造成誠大的傷害。因為台語文學主要受著政治的壓制，致使長久以來誠少有台語文學史建構的論述，甚至目前的台語文學論述佇 50 年代即時期有斷節的現象。

一般以年代概分台灣文學史的時，會將 50 年代當作是反共文藝文學，60 年代是現代主義文學，70 年代是寫實主義文學的年代。就 50 年代來講，因為政治因素，即個時期被歸類為戰鬥文藝、反共文學時代，提起 1950 年的「中華文藝獎金委員會」、1952 年的《青年戰士報》、軍中文藝獎金、1954 年的文化清潔運動等等。當然，若 koh 再詳細看，上無，50 年代猶有現代主義詩的存在，親像 1953 年紀弦創立的「現代詩社」、1954 年覃子豪的「藍星詩社」、1954 年洛夫、張默的「創世紀詩社」、1956 年紀弦的「現代

¹ 杜文靖 1993 〈台灣歌謠的文學興味〉，《大家來唱台灣歌》，頁 20，台北縣立文化中心。

派」等等。²唔拘，除了以華語所創作的戰鬥文藝、反共文學、現代主義詩等等主流文學之外，當時佇普羅大眾³之間猶原普遍使用台語⁴，kam 無產生台語文學？若是講目前佇台灣文學史上，台語文學是屬於邊緣性的存在，所以一般佇 50、60 年代無提起台語文學，這是會使理解的。

以目前的台語文學論述來看，戰前有蔡培火、鄭溪泮、賴仁聲、賴和、楊華、楊守愚及許丙丁等等的作家先輩用羅馬字或者台灣語文創作，劉茂清、蔡培火、黃石輝及郭秋生等等先輩用理論建構台灣語文的重要性，因為 in 的拍拼，累積出台灣語文的基礎。唔拘，chiah e 基礎無法度有效的延續，這除了台灣人無積極採用台灣語文書寫的內在因素之外，最大的外在因素 to 是受著日本的皇民化運動、國民黨的國語政策運動、戒嚴等等的一連串政治政策阻礙。所以，kau 戰後初期，台語文學作品顛倒比戰前較少。目前的台語文學史，佇介紹戰前的台灣話文了後，提起戰後，一般攏會直接跳 kau 1970 年代林宗源、向陽創作的台語詩開始講，上濟會 koh 講著 1948 年楊達佇《台灣文學》發表過台語歌詩〈卻糞掃〉、〈撿垃圾〉、〈生活〉。因此，就算特別建構台語文學的論述者，嘛是非常大多數攏認為台語文學佇 50 年代斷節、空白。唔拘，當時台語佇民間是大部分人所使用的語言，kam 真正無台語的大眾文學？

事實上，佇 50 年代民間所傳唱的台語流行歌謠⁵，有詩味、優美的歌詞。這台語歌詞，就是台灣的大眾文學、台語文學，是大眾的詩。本論文希望分析現有的台語文學論述安怎看待 50 年代的台語文學，將台語流行歌謠囡佇啥物位置；然後探討政治環境對 50 年代台語流行歌謠的影響，台語流行歌謠安怎反映政治社會環境；而且，實際分析台語流行歌謠的文學表現，探討成作台灣文學甚至是台語詩一部分的台語流行歌謠的優美表現，an-ne 嘛 tu 好會使用有詩味的台語流行歌謠來補充以往對台語文學佇 50 年代斷節的論述。

2. 現有台語文學論述中的台語流行歌謠

台語文學佇台灣一直是邊緣的文學，尤其一直 hou 人鄙相的台語流行歌謠更加是邊緣的邊緣。雖然近年來，漸漸會使看著有關台語文學的論述，唔拘早期的論者論著戰後攏會跳過 50 年代，若親像 50 年代無台語文學，後來的論者嘛無人針對即部分重新討論，所以會 hou 人認為台語文學佇 50 年代是斷節、空白的。事實上，台語文學佇 50 年代至少有台語流行歌謠會使延續，這嘛是本論文欲強調的重點。

掀開台語流行歌謠的歷史，ui 日治時期 1932 年的〈桃花泣血記〉唱出第一聲開始，台語流行歌謠就一直發展 kau 即陣，所以會使肯定的是，50 年代嘛有台語流行歌謠的存在，像誠濟人攏聽過的〈阮若拍開心內的門窗〉、〈孤戀花〉道是。假使台語流行歌謠屬於台語文學，50 年代嘛有台語流行歌謠的存在，當然台語文學佇 50 年代至少猶有台語流行歌謠會使延續。唔拘，目前看會著的台語文學論述，佇 50 年代即時期攏是空白、斷節的，若親像 50 年代並無台語文學的影跡。

目前的台語文學史論，若以第二次大戰為界，戰前是 ui 羅馬字書寫開始一直 kau 日治時代的台灣話文，這是無疑問的。唔拘，講著戰後的台語文學，一般會 ui 70 年代

² 參考彭瑞金 1998〈風暴中的新文學運動(1950~1959)〉，《台灣新文學運動 40 年》，頁 69~107，高雄：春暉。

³ 本論文所講的大眾，是指一般的人民大眾。

⁴ 本論文所講的台語，是指 Ho-lo 語。

⁵ 本論文所講的流行歌謠，是參考莊永明的定義，指民間流行的創作歌謠，to 是俗稱的流行歌曲。

林宗源及向陽的台語詩創作開始算起。佇遮（chia），實際提出幾個評論者對戰後台語文學的看法來講。

首先，向陽佇〈對土裏醒過來的聲音——論戰後台語詩的崛起及前途〉，講著有關台語文學的議題，表示戰後：

一直著愛 kau 七〇年代中期，林宗源及向陽開始用台灣話寫現代詩了後，將台語當作本體，從事自主性的台語文學創作（親像日治時代黃石輝、郭秋生等所提倡的「台灣話文」）才會當講是佇戰後的台灣文壇拍出第一聲鑼。⁶

後來，向陽佇〈台語文學傳播的意識型態建構：以日治時期台灣白話文運動為例〉表示：「佇距離「台灣話文運動」四十年之後，佇中華民國統治之下，七〇年代的台灣文學家開始以台語詩的創作、進入八〇年代後以台語文學的傳播，延續了即個曾經被斷裂的歷史……」⁷。所以，向陽的論述當中，50、60 年代並無台語文學的存在。

其次，林瑞明佇〈現階段台語文學之發展及其意義〉，講著有關台語文學，佇戰後提起「以台語民謠風寫作詩歌，佇四〇年代後期楊遠是典型的代表，像〈卻糞掃〉、〈撿垃圾〉、〈生活〉，攏是全詩會使用台語朗讀的」，繼落來隨講著用母語創作的佇「六〇年代有林宗源，七〇年代後期有向陽」。⁸

有關台語文學作家兼評論家林央敏，1993 年佇海洋大學演講〈台灣人是詩歌的民族〉表示「……ui 古早的歌謠短句 kau 現代的通俗流行歌，像即款又歌又詩的作品，濟 kah 不勝枚舉」⁹；唔拘，林央敏的〈台語文學的理論建構——台語文學運動之三〉，表示「戰後的台語文學 ui 1970 年代中葉由『方言詩』開始孳芽」，是指 ui 林宗源開始的台語詩¹⁰。

另外，2005 年方耀乾的《台語文學的起源與發展》，ui 古早的「荷西時期」寫 kau 現代的「中華民國在台灣時期」，是第一本針對台語文學書寫的文學史。唔拘，其中有關戰後嘛共款是 ui 1970 年代林宗源的台語詩講起¹¹。

整理頂面的論述，共款攏認為戰後的台語文學是 ui 林宗源開始的台語詩算起。針對林宗源到底是 ui 60 或者 70 年代開始台語詩創作的問題，並唔是本論文欲探討的重點，因為不管如何，至少會使講 50 年代的台語文學佇頂面的論述攏是「無存在」。

⁶ 向陽 1991 〈對土裏醒過來的聲音——論戰後台語詩的崛起及前途〉，蕃薯詩刊第 1 集《鹹酸甜的世界》，頁 54，台北：台笠。原文發表佇 1991 年笠詩社「現代詩學研討會」。

⁷ 向陽 1995 〈台語文學傳播的意識型態建構：以日治時期台灣白話文運動為例〉，引自網站「向陽工坊」http://home.kimo.com.tw/chiyang_lin/litcom2.htm，原文發表佇淡水工商管理學院「台灣文學研討會」。

⁸ 林瑞明 2001 〈現階段台語文學之發展及其意義〉，《台灣文學的歷史考察》，頁 59、61，台北：允晨。

⁹ 林央敏 1997 〈台灣人是詩歌的民族〉，《台語文學運動史論》，頁 171，台北：前衛。〈台灣人是詩歌的民族〉是 1993 年林央敏佇海洋大學的演講稿，收入《台語文學運動史論》的文字是以華文書寫，筆者台譯。

¹⁰ 林央敏 1997 〈台語文學的理論建構——台語文學運動之三〉，《台語文學運動史論》，頁 38，台北：前衛。〈台語文學的理論建構〉完成佇 1995 年，收入《台語文學運動史論》的文字是以華文書寫，筆者台譯。

¹¹ 方耀乾 2005 〈中華民國再台灣時期：台語文學的再出發〉，《台語文學的起源與發展》，頁 13，方耀乾出版。

其中，林瑞明既然有提起楊遠佇 40 年代後期以「台語民謠風」寫作「詩歌」，唔拘為啥物伊唔提出戰後的台語歌謠來補充台語文學佇 50 甚至 60 年代的空白？其次，既然林央敏佇 1993 年發表〈台灣人是詩歌的民族〉認為「……ui 古早的歌謠短句 kau 現代的通俗流行歌，像即款又歌又詩的作品，濟 kah 不勝枚舉」，肯定台語流行歌詞的文學性，為啥物佇 1995 年寫〈台語文學的理論建構〉的時陣，會認為「戰後的台語文學 ui 1970 年代中葉由『方言詩』開始孳芽」？以上，無將台語歌謠當作台語文學作伙論述，並唔是當初無台語流行歌謠，嘛唔是史料無夠、文獻猶未出土的問題，因為以上所提起的文學研究者無可能唔曾（bat）聽過〈雨夜花〉、〈白牡丹〉、〈補破網〉或者是〈阮若拍開心內的門窗〉等等有詩味的台語流行歌謠。若 an-ne，問題 kam 是出佇 in 觀念上並無將戰後的台語歌謠當作台語文學？

目前，以上所提起的文學研究者，並無 koh 對 50 年代台語文學的「空白」繼續補充論述。唔拘，林央敏佇後來主編《台語詩一甲子》的時陣，將台語詩定義作「台灣人用台語白話文創作的詩」，並且繼續講「最早期的台語詩當然存在佇民間通俗歌謠的歌詞內底」¹²。同時，佇《台語詩一甲子》頭前的〈目次〉，林央敏將 1931~1969 號作「歌謠詩」年代，選入周添旺的〈雨夜花〉、陳達儒的〈白牡丹〉、李臨秋的〈補破網〉以及王昶雄佇 50 年代創作的〈阮若拍開心內的門窗〉等等台灣歌謠。Ui 遮（chia）會使看出林央敏有將台語歌謠當作台語文學的史觀。另外，1992 年出版的《混聲合唱——「笠詩選」》¹³，嘛選入王昶雄〈阮若拍開心內的門窗〉。Ui 遮會使看著已經有編者將歌謠甚至是流行歌當作是「詩」，收入詩集內了（a）。

值得注意的是，張春鳳等人合著的《台語文學概論》，佇〈第四講座：台語詩〉的〈台語現代詩及大眾歌樂〉內底，表示「詩是語言文字 e 音樂。現代詩歌歌詞如《台語詩一甲子》選錄：周添旺 e 〈雨夜花〉…王昶雄 e 〈阮若拍開心內的門窗〉…等」攏是優美的台灣歌謠，歌詞有誠懸（koan）的文學性。¹⁴佇遮，張春鳳等人是以「台語詩」的觀點來探討台語流行歌謠。雖然遮無針對 50 年代作詳細討論，唔拘 ui 伊的概觀，至少會使肯定作者無可能會同意以前論者對 50 年代台語文學是空白的論述。

2005 年尾，陳恒嘉發表〈台語流行歌謠的形式美學——以〈黃昏的故鄉〉和〈永遠的故鄉〉為例〉，運用誠幼路的手法，配合形式主義的文學理論，分析、建構台語歌謠的「形式美學」和「文學性」¹⁵。陳恒嘉是倚（khia）佇文學的角度肯定台語流行歌謠，會使看出論者主張台語流行歌謠屬於台語文學。

另外，2006 年林央敏主編完成的詩集《台語詩一世紀》，是以頂面的《台語詩一甲子》為基礎，增加而且去除一寡詩，將選錄詩的年代 ui 一甲子扭（giu）長變作一世紀。其中，《台語文學的起源與發展》的作者方耀乾嘛參加幕後的詩作初選、複選及定稿過程¹⁶。佇《台語詩一世紀》的編序〈天增歲月人增詩〉，林央敏對台語詩定義無改變，是「台灣人以台語白話文創作的詩作」¹⁷，而且《台語詩一世紀》除了原底所選錄的「歌謠詩」之外，也 koh 增加台灣第一首台語流行歌謠〈桃花泣血記〉以及李臨秋的〈望春風〉、葉俊麟的〈淡水暮色〉等等有代表性的台語流行歌謠。Ui 遮會使看著林央

¹² 林央敏 1998 〈精挑細選，縱看台語詩——本書編序〉，《台語詩一甲子》，頁 15，台北：前衛。

¹³ 趙天儀、李魁賢等編選 1992 《混聲合唱——「笠詩選」》，高雄：春暉。

¹⁴ 張春鳳、江永進、沈冬青 2002 〈台語現代詩及大眾歌樂〉，《台語文學概論》，頁 270，台北：前衛。

¹⁵ 陳恒嘉 2005 〈台語流行歌謠的形式美學——以〈黃昏的故鄉〉和〈永遠的故鄉〉為例〉，12 月 2 日，南台科技大學「2005 年國際學術研討會」。

¹⁶ 林央敏 2006 〈天增歲月人增詩〉，《台語詩一世紀》，頁 5，台北：前衛。

¹⁷ 林央敏 2006 〈天增歲月人增詩〉，《台語詩一世紀》，頁 3，台北：前衛。

敏、方耀乾對台語流行歌謠的看重有加無減，只不過是欠用文字論述爾爾（nia-nia），尤其是對 50 年代台語文學空白的即部分。

既然有未少的論者攏肯定台語流行歌謠佇台語文學的地位，而且 50 年代嘛有屬於台語文學的台語流行歌謠存在，若 an-ne 針對以前論者對 50 年代台語文學是空白的論述，就有重新探討的必要。佇論者攏無修正 50 年代台語文學是空白即個論述的情況之下，若無正面探討即個議題，猶原會 hou 濟濟的讀者誤認 50 年代台語文學是空白的。所以，本論文拍算用台語流行歌謠作例，探討 50 年代的台語流行歌是反映社會的台語文學，50 年代至少有台語流行歌謠會使證明台語文學的存在，藉此「以正視聽」。

文學是時代的產物，啥物時空狀態，就會產生反映迄（hit）個時空狀態的文學。¹⁸台灣流行歌謠嘛共款，李筱峰曾經表示：「ui 戰後二十年的台灣民謠，咱聽著戰後初期佇社會逆流中、佇時代夾縫內的街頭巷尾心聲。更加體會著 50、60 年代台灣的政治及社會的特質……hia-e 歌謠……為台灣史留下活跳的見證。」¹⁹下面，就以 50 年代為範圍，分別探討台語流行歌謠反映社會現象的時代性，以及具備詩表現的文學性。

首先，探討 50 年代的台語流行歌謠有密切的時代性，唔是「無病呻吟」、「靡靡之音」。

3. 影響 50 年代台語流行歌謠發展的政治環境

通俗流行音樂的歌詞漸漸被評價為具有高度社會內容的詩。——南方朔²⁰

50 年代，佇「台灣文學史」，一般講是「反共文藝」時代。即時陣，紀弦輕輕鬆鬆吟著〈飲酒詩〉，koh 提著文獎會 1954 年五四短詩第三獎：「……唉唉，這遍地烽火，滿眼的狼煙！/ 而在那罪惡的五星旗，/ 龐然的陰影的覆蓋下，/ 今天的節目是魔鬼的跳舞，/ 狗的宴會，傀儡的戲劇……」²¹。共款是 1954 年，華語的流行歌當咧歡歡喜喜唱出〈綠島小夜曲〉，唔拘台語流行歌謠是咧唱悲情的〈秋風夜雨〉。為啥物 50 年代的台語流行歌謠，表面上會 hou 人感覺攏是描寫悲哀、怨嗟的男女情愛，親像〈青春悲喜曲〉、〈夜半路燈〉、〈我有一句話〉、〈孤戀花〉、〈夜半路燈〉、〈舊情綿綿〉及〈思慕的人〉等等。

事實上，台灣佇 1947 年發生 228 事件，1949 年進入戒嚴時期，配合「動員戡亂」體制，行入白色恐怖時代。1950 年代除了充滿戒嚴及白色恐怖統治的「肅殺之氣」以外，政治、社會上的重要權位嘛攏 hou ui 中國來的人所壟斷，台灣本地人的地位猶原屬於被支配的下階層，感覺前途茫茫²²。李筱峰佇〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，配合當時的時代背景，解說台語流行歌謠的情形：

¹⁸ 黃勁連 1997 〈文學的時代性〉，《文學的沉思》，頁 115，新營市：台南縣立文化中心。

¹⁹ 李筱峰 1997 〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣風物》47 卷 3 期，頁 159，台北縣板橋市：台灣風物雜誌社。

²⁰ 南方朔 1998 〈推薦序〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 ii，台北：桂冠。

²¹ 引自上官予 1984 〈五十年代的新詩〉，《文訊》第 9 期，頁 30~31，台北：文訊。

²² 李筱峰 1997 〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣風物》47 卷 3 期，頁 140，台北縣板橋市：台灣風物雜誌社。

佇即款的時代裡，就算對政治感覺非常不滿、百般無奈，但是誰敢將即種不滿及無奈直接寫入歌詞？只好移轉作哀怨憂傷的兒女私情來表達，這是會當理解的。而且即款的歌曲內容及曲調，嘛必然容易佇這個政治氣氛陰霾不開的環境中，引起誠多失意者的共鳴，因為奚（he）是完全符合時代氣氛的。²³

針對這，楊克隆佇碩士論文《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》²⁴嘛是提出共款的看法。確實，佇白色恐怖時代，台灣人感覺前途茫茫的時代，作詞者無可能會寫出刺激當局的歌詞，而且寫上接近大眾生活的情愛，上直接，嘛上自然。親像笠詩社兼台灣筆會會長李敏勇，曾經表示：「歌謠蘊含著民眾史，是傾聽人民和土地聲音的必要途徑」，「歌謠內底有音樂的歷史，有文化的歷史，更加有社會的歷史。」²⁵換一個角度思考，to 是因為台語流行歌謠誠濟悲情、哀怨的詞，才 tu 好會使證明當時憂悶、陰暗的時代氛圍；若是政治、社會氣象和諧，台語流行歌謠無可能會大多數攏表現出鬱卒、稀微或者哀怨。

唔拘，台語流行歌謠表現鬱卒、稀微或者哀怨的原因，kam 是只有白色恐怖的影響爾爾？客觀來講，猶有李筱峰嘛有提起的戰後「經濟蕭條」的因素²⁶，另外憲法研究家李鴻禧認為這是「台灣近百年來，無論是日據時代的殖民統治，或者是戰後初期的物質欠缺、精神鬱卒」，台語流行歌謠「反映時代背景」的表現²⁷。

針對阻礙台語流行歌謠發展的原因，除了頂面所提起的戒嚴及白色恐怖等等的影響之外，koh 有國語推行政策的壓迫。國民黨政府 ui 1946 年成立的「國語推行委員會」開始，推行一連串的「國語」政策²⁸，獨尊「北京語」，鄙相、「矮化」台語，台語會 hou 人認為是無水準、無智識，甚至造成台灣人對家己的母語反感。當然，唱台語歌嘛會 hou 人認為是草地 soung、下流²⁹，這國語政策 tu 好「變成台灣歌謠創作生命力的上大毀滅力量」³⁰。曾慧佳嘛表示：

……第二次世界大戰後，kau 推行『國語運動』進前，是台語歌曲的第二次高峯……
不過一直 kau 各種行政命令開始參與限制方言歌曲的努力及媒體負責人的自我約

²³ 李筱峰 1997 〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣風物》47 卷 3 期，頁 140，台北縣板橋市：台灣風物雜誌社。

²⁴ 楊克隆 1997 第肆章〈國府時期台語流行歌曲與社會環境〉，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》，國立臺灣師範大學國文學系研究所碩士論文。

²⁵ 李敏勇 1999 〈傾聽人民與土地的聲息〉，《台灣歌謠追想曲》，頁 3，台北：前衛。

²⁶ 李筱峰 1997 〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣風物》47 卷 3 期，頁 130~135，台北縣板橋市：台灣風物雜誌社。

²⁷ 李鴻禧 1991 〈大家來唸台灣歌〉，《台灣音樂之旅》，頁 8~9，台北：自立晚報社文化出版部。

²⁸ 有關 1950 年代的「國語」政策，至少就有：1953 年 12 月，「省政府」通令各縣市政府嚴禁日語、台語教學；1956 年 5 月，「教育廳」下令佇學校禁止講「方言」，並且佇學校內底設立糾察隊，相互監視，隨時會使看見「無小心」講家己「母語」的學童，遭受親像罰錢、體罰、掛牌仔的懲戒；1957 年 10 月，「教育部」下令取締羅馬字聖經，禁止傳教士以「方言」傳教；1959 年 11 月，「教育部」規定放映「國語片」不得附帶「台語」的說明，違者勒令停業等等。以上引自楊克隆 1997 第肆章〈國府時期台語流行歌曲與社會環境〉，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》，國立臺灣師範大學國文學系研究所碩士論文。

²⁹ 杜文靖 1993 〈打開台灣人心內的門窗——從台灣歌謠的歷史談台灣人的尊嚴〉，《大家來唱台灣歌》，頁 9，台北縣立文化中心。

³⁰ 杜文靖 1995 〈光復後台灣歌謠發展史〉，《文訊》革新第 81 期，頁 25，台北：文訊。

東等種種措施進前，台語歌曲還有幾年的黃金時代。按照各台語創作歌曲的發表年代來看，即一波台語歌曲的黃金時代大約止於 1955 年。推行國語運動的影響是深刻而長遠的……³¹

台語流行歌謠的黃金時代，kam 是像曾慧佳所講的大約到 1955 年，這需要 koh 詳細探討才了解。唔拘，會使肯定的是，國民黨政府 ui 1946 年 kau 1950 年代³²積極推行的「國語」政策，絕對是造成台語流行歌謠 hou 人看未起、造成阻礙的重要原因之一。

另外，50 年代台語流行歌謠的一個大特色是，「混血歌曲」³³的出現，這嘛是參政治環境有關係。遮所指的「混血歌曲」，to 是提日本曲添台語詞的「半仿仔歌」，嘛有人稱呼是「翻唱歌曲」。為啥物佇 50 年代會出現混血歌曲？李筱峰綜合各家的講法，表示：

歸因於三大環境因素：佇政治環境方面，白色恐怖的政治，扼殺了本土作曲者的創作動機；佇社會環境方面，台灣才 tu 佇工業起步的階段，社會猶飼未起傷濟的專業作曲家，唔拘社會大眾既然有心聲欲吐露，只好就近取材，採自日本原曲；佇文化環境方面，台灣淪日五十餘年，受日本文化影響甚深，對日本曲風也頗能適應。

只是，「混血歌曲」如此盛行的庶民文化，稱其為日本文化的殖民文化，千若嘛不為過。³⁴

針對混血歌曲，莊永明提出負面看法：「to 是因爲 chiah e 『外來歌曲』的氾濫，hou 一寡日據時代活過來的作曲家、作詞家佇無合理的競爭之下，封筆無 koh 創作，若無今仔日咱傳唱好的『老歌』，應該不只是目前的數量。」³⁵

當時翻譯日本歌曲的兩大天王，一個是葉俊麟，另外一個是「愁人」，也就是文夏。³⁶針對有人對混血歌曲的批評，郭麗娟提出文夏的回應：

對「混血」歌曲扼殺了台語歌謠創作，或者是無愛國的質疑，文夏不以為然的反駁：「我創作翻譯歌曲的出發點是愛國心，既然當時大家唱的攏猶是日本的旋律，我將日本旋律加上台語歌詞，唔是才會使 hou 大家用台語歌唱，未 koh 再單單唱日本歌嗎？」文夏認為這個年代的台灣人佇語言和思想上根本猶是日本人，需要時間慢慢適應華語環境，他的創作 tu 好是上好的橋樑。³⁷

³¹ 曾慧佳 1998〈第三章、從流行音樂看台灣的社會變遷(1945~1995)〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 52，台北：桂冠。

³² 1950 年代以後猶原有「國語」政策。

³³ 引用杜文靖的用語，參見杜文靖 1995〈光復後台灣歌謠發展史〉，《文訊》革新第 81 期，頁 26，台北：文訊。

³⁴ 李筱峰 1997〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣風物》47 卷 3 期，頁 154，台北縣板橋市：台灣風物雜誌社。

³⁵ 莊永明 1999〈晚安，「黃昏的故鄉」〉，《台灣歌謠追想曲》，頁 208，台北：前衛。

³⁶ 郭麗娟 2005〈繁華起落風采依舊：寶島歌王文夏〉，《寶島歌聲》之壹，頁 116~117，台北：玉山社。

³⁷ 郭麗娟 2005〈繁華起落風采依舊：寶島歌王文夏〉，《寶島歌聲》之壹，頁 117，台北：玉山社。

混血歌曲是台灣被殖民的產物，嘛是白色恐怖時期的時代性產物。針對一般人對混血歌曲的負面評價，筆者提出幾個看法：

1. 若先勿 (mai) 管政治因素，提日本歌調添台語歌詞的混血歌曲，是文化多元交流的現象。親像「60 年代初期漸漸夯頭的」華語歌壇，「嘛有誠濟翻唱外語歌的現象」³⁸。甚至，「韓國嘛和台灣類似；歐美音樂即款情形嘛足普遍，藝術文化互相交流、彼此影響，原本就難免」³⁹。以現代的角度來看嘛共款，現主時是國際化的時代，各國的歌曲攏有互相翻唱的情形，所以為啥物欲堅持「純種台灣歌」？「純種」to 一定是好？「透濫」(thau-lam) 一定無好？1956 年的混血歌曲〈黃昏的故鄉〉⁴⁰若是無好的台語詞來配合原有的日本曲，kam 會流傳 kau 即陣？即款要求「純」的觀念，需要 koh 以較闊的角度重新思考。

2. 混血歌曲的歌詞 kam 是針對台灣社會的所改寫或者翻譯，kam 會使反映現實的台灣社會，這才是問題的重點。以 1956 年的〈孤女的願望〉⁴¹作例，因為政府「推行經濟計畫，農村多餘的人口佇國小畢業的時陣，紛紛進入工場做學徒、女工，陳芬蘭的〈孤女的願望〉……寫實的描寫著當時大多數人的心情及願望……是非常會使反應社會變遷的代表作品」⁴²，杜文靖嘛佇〈符合社會脈動的「孤女的願望」〉表示「葉俊麟所添的詞，是誠符合當年的台灣社會的樣貌」⁴³；〈媽媽請你也保重〉⁴⁴，誠會使反映他鄉的人思念故鄉、掛念母親的心境⁴⁵。事實上，混血歌曲的台語詞猶原深刻的反映社會現象，為民眾發聲。

3. Koh 較詳細講，利用日本曲填寫台灣詞的作詞者，佇運用翻譯、再創作的同時，嘛愛用心思考參台灣文化配合的種種問題，才會使 hou 台灣人的聽眾接受。而且因為 an-ne，填寫台灣詞的作詞者的「創作」，嘛唔是輕鬆的代誌。經過 chiah e 作詞者的用心「創作」，就親像成大研究生鶴田純佇最近發表有關台語「混血歌曲」的學術論文內底所表示的：混血歌曲「雖然曲是日本 e，m-koh，詞是淺白 e 台語，歌詞背景 ma 是台灣。……大眾 e 文化中出現『混血歌曲』流行 e 現象，……台灣大眾用淺白 e 台語來享受以台灣為背景 e 歌曲，che e-tang 講是一 e 台灣文化上 be-tang 忽略 e 現象」⁴⁶。

³⁸ 黃裕元 2000 第五章〈台語流行歌曲發展之分析〉，《戰後台語流行歌曲的發展（1945~1971）》，頁 165，國立中央大學歷史研究所碩士論文。

³⁹ 李鴻禧 1991〈大家來唸台灣歌〉，《台灣音樂之旅》，頁 9，台北：自立晚報社文化出版部。

⁴⁰ 照郭麗娟的講法，〈黃昏的故鄉〉的發表時間是 1956 年。參見郭麗娟 2005〈嶺頂春風微微：能歌擅寫的歌謠作曲家吳晉淮〉，《寶島歌聲》之壹，頁 91，台北：玉山社。

⁴¹ 即首歌的發表時間，郭麗娟講是 1956 年，曾慧佳 1961 年。參見郭麗娟 2005〈嶺頂春風微微：能歌擅寫的歌謠作曲家吳晉淮〉，《寶島歌聲》之壹，頁 91，台北：玉山社。曾慧佳 1998〈第四章、台語歌曲的演變〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 96，台北：桂冠。

⁴² 曾慧佳 1998〈第四章、台語歌曲的演變〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 96，台北：桂冠。

⁴³ 杜文靖 1993〈符合社會脈動的「孤女的願望」〉，《大家來唱台灣歌》，頁 272，台北縣立文化中心。

⁴⁴ 即首歌的發表時間，郭麗娟講是 1958 年，曾慧佳 1960 年。參見郭麗娟 2005〈繁華起落風采依舊：寶島歌王文夏〉，《寶島歌聲》之壹，頁 117，台北：玉山社。曾慧佳 1998〈第四章、台語歌曲的演變〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 97，台北：桂冠。

⁴⁵ 曾慧佳 1998〈第四章、台語歌曲的演變〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 97，台北：桂冠。

⁴⁶ 鶴田純 2006〈1950、60 年代台語「混血歌曲」中 e 本土——台日「同中有異」e 歌詞中所出現 e 台灣特色〉，頁 21，發表佇中山醫學大學 2006 年 4 月 29~30 日舉辦的「第一屆台灣語文暨文化研討會」。

4. 批評者倚佇保護純種台語創作歌謠的立場，講混血歌曲「hou 一寡日據時代活過來的作曲家、作詞家佇無合理的競爭之下，封筆無 koh 創作」，當然有伊的道理。唔拘，倚佇另外一個角度來看，混血歌曲嘛互一寡日據時代活過來的消費者會使享受著懷念的滋味，文夏回應「將日本旋律加上台語歌詞，唔是才會使 hou 大家用台語歌唱，未 koh 再單單唱日本歌嗎？」這是考慮著消費大眾，甚至想著刺激台語流行歌謠發展的觀點，嘛是無唔著。

筆者完全無意圖欲將混血歌曲合理化，只是想欲倚佇一個較客觀的立場來看台灣被殖民、被壓迫以後所產生的文化。對即個台灣被統治的產物，咱不應該苛責，反倒轉來，愛體會著這是白色恐怖時期「台灣人佇惡質統治之下不得不 an-ne 的無奈和無辜」⁴⁷，是「莫可奈何的結果」⁴⁸。

50 年代，佇台語流行歌謠恬恬用大眾的語言——台語，唱出台灣大眾心聲的時陣，反共詩、現代主義詩已經佇文壇掌握「發言權」。以上官予⁴⁹的〈懷鄉〉作例，其中「第一節是：

給我以北國的堅冰，
放於我的懷中；
啊！這懷鄉病的燃燒，
有甚於烈火的燃燒。

每節第一行攏 ui“給我以北國的 XX”開始，以後只要將“堅冰”不斷替換別的物件，比如“駝鈴”“翅膀”之類。」⁵⁰另外，共款佇 50 年代文夏用〈黃昏的故鄉〉寫出對故鄉的思念：「黃昏的故鄉不時咧叫我 / 叫我這個苦命的身軀 / 流浪的人無厝的渡鳥……懷念迄 (hit) 時故鄉的形影 / 月光不時照落的山河 / 迄邊山迄條溪水……」。上官予用台灣無甚至台語的歌詩無的「堅冰」、「駝鈴」元素寫出環唸中國故鄉的現代詩，文夏用「渡鳥」、「月光」、「山」、「溪水」等等元素表達台灣人離鄉出外拍拚心情的台語流行歌謠。

有人對 50 年代的反共文藝提出一種講法，to 是因為佇「台灣」才有「反共」文藝，所以「反共文藝」嘛是倚 (oa) 近台灣「現實」的書寫。若 an-ne 講，台語流行歌謠因為當時白色恐怖政治的氣氛，所以轉移作哀怨憂傷的兒女私情來表達，或者是混血歌曲的創作，嘛是反映台灣「現實」，有時代、社會性的書寫，這佇頂面提起過的李筱峰〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉、曾慧佳《從流行歌曲看台灣社會》以及楊克隆《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》攏會使證明。

4. 有文學性的台語流行歌詞

⁴⁷ 杜文靖 1993 自序〈寫在「大家來唱台灣歌」出版之前〉，《大家來唱台灣歌》，台北縣立文化中心。

⁴⁸ 杜文靖 1993 〈寫給母親的「媽媽請你也保重」〉，《大家來唱台灣歌》，頁 276，台北縣立文化中心。

⁴⁹ 上官予，本名王志健，1928 出世。1948 年來台灣，出過詩集《祖國在呼喚》、《自由之路》等等。

⁵⁰ 應鳳凰 2005 〈台灣五十年代詩壇與現代詩運動〉，《現代漢詩論集》，頁 124，香港：嶺南大學人文學科研究中心。其中引用的詩句，維持原本的華語形式。

Ui 頂面會使看出台語流行歌創作的轉變，確實反映台灣社會環境的變化，事實上這嘛是文學作品的基本要求之一。繼落來，想欲針對台語流行歌謠的歌詞探討內底的文學性，也 to 是詩的表現。

台灣歌謠研究者杜文靖，佇 1989 年第十一屆鹽分地帶文藝營講演〈台灣歌謠的文學興味〉的時陣，曾經表示：

所謂文學，就是用文字表達人類思想，生活現實或者內心感觸的作品，大概的分類有詩、散文、小說……

……有未少台灣歌謠的歌詞，寫來 to 親像詩歌共款……⁵¹

若用實際的例來講會較清楚，下面希望提出幾首 50 年代的台語流行歌詞作例，實際探討、分析內底的文學表現。首先，提出 1950 年陳達儒作詞、蘇桐作曲的〈青春悲喜曲〉：

公園路月暗暝 東月只有幾粒星
伴著阮目屎滴 唔敢出聲獨看天
想迄時雙人 結合好情意
想今日身軀 唔是普通時

公園邊杜鵑啼 更深露水滴白衣
心憂悶無元氣 煩惱身中的困兒
為難事唔敢 對人亂講起
阮運命現在 親像在水墘

公園內花芳味 花芳可比阮舊年
叮嚀哥愛會記 唔通愛花無愛枝
阮心內為哥 無變愛 ka 死
阮一生唔知 幸福抑是悲

〈青春悲喜曲〉，是描寫一個女護士猶未結婚 to 先有身的心情。作詞者以女護士的角色，做第一人稱「阮」的陳述表現。每一段開始，攏先藉著公園的景緻描寫，製造稀微、哀愁的氣氛，才講出家己的處境，加強出當時「悲、哀、怨」的心情。

親像第一段的起頭，「公園路月暗暝 / 東月只有幾粒星 / 伴著阮目屎滴 / 唔敢出聲獨看天」，描寫「阮」行佇暗時的公園，月黯淡，天星無幾粒，周圍的景緻描寫 hou 人

⁵¹ 杜文靖 1993 〈台灣歌謠的文學興味〉，《大家來唱台灣歌》，頁 20，台北縣立文化中心。

有烏暗、孤單的氣氛，加強主角心內的稀微；唔拘，即陣「阮」只有暗暗仔吼，而且唔敢吼出聲；「獨看天」的動作，有舉頭怨嘆的意思，嘛隱藏有舉頭勿（mai）hou 目屎流落來的意思，恰「唔敢吼出聲」呼應，攏是為著驚人知，煞 to 來控制家己的表現。第一段的尾仔，「想迄（hit）時雙人 / 結合好情意 / 想今日身軀 / 唔是普通時」，是採用對比的方式，想起迄時雙人意愛的喜，對比今日身軀參普通時無共的悲，而且佇遮作詞者是婉轉講「身軀唔是普通時」，並無講出悲的原因，不過答案出現佇第二段「煩惱身中的囡兒」，原來是主角是猶未結婚 to 先有身。即種情形，佇當時保守的傳統社會是會 hou 人恥笑、看輕的，所以嘛會使了解主角為何一直表現出「悲、哀、怨」。做出即款自認會 hou 人講閒話的代誌，主角唔敢「對人亂講起」，只有家己煩惱。甚至，作詞者佇第二段 koh 延續即款悲哀的心情，hou 主角婉轉講出「阮運命現在 / 親像在水墘」，表示伊目前是親像佇水墘迄一般的「生死關頭」。Ui 這簡單的一句話，to 會使看出當時有對「未婚生子」批判誠重的傳統觀念。第三段，主角見景傷情，「公園內花芳味 / 花芳可比阮舊年」，而且用比對的方式，暗示「阮」舊年猶未恰「伊」發生關係的時，猶會芳、猶是好花樣，如今已經唔是了（a）。所以，「阮」會煩惱，並且「叮嚀哥愛會記 / 唔通愛花無愛枝」，唔通愛舊年是好「花」的阮，無愛如今是「花謝」chhun「枝骨」的阮。雖然主角對「伊」猶原癡情：「阮心內為哥 / 無變愛 ka 死」，唔拘主角嘛是會懷疑：「阮一生唔知 / 幸福抑是悲」。

作詞者佇三段歌詞頭前，用無共款的公園風景作引 chhoa，帶出符合心境的氣氛。同時，三段的歌詞簡單，唔拘運用的言詞句讀（tau）優雅，而且表現出主角的複雜心情。即款的歌詞，kam 唔是詩？

共款是男女情愛的描寫，唔拘 1952 年周添旺作詞、楊三郎作曲的〈孤戀花〉表現出另外一種女性空思戀的情景，這是因為女性受傳統觀念捆縛，唔敢對愛慕者表明的關係：

風微微 風微微 孤單悶悶在池邊
水蓮花 滿滿是 靜靜等待露水滴
啊…… 啊…… 阮是思念郎君伊
暗相思 無講起 欲講驚兄心懷疑

月光暝 月光暝 夜夜思君夠深更
人消瘦 無元氣 為君唱出斷腸詩
啊…… 啊…… 蝴蝶弄花也有時
孤單阮 薄命花 親像瓊花無一暝

月斜西 月斜西 真情思君君唔知
青春樣 啥人害 變成落葉相思栽
啊…… 啊…… 追想郎君的情愛
獻笑容 暗悲哀 期待陽春花再開

1950 年代，台灣社會猶維持封建思想，致使女性唔敢將心內的意愛表達 hou 郎君知。〈孤戀花〉就是描寫佇即個時代背景之下的女性心境，其中歌詞是用花的意象來形容女主角，而且周添旺的「生花妙筆」，會不時採用花、人，也 to 是外景、心境轉換描寫方式，以景喻情，用外景意象參心境意象連接，形成含蓄的表現手法。

第一段，阮「孤單悶悶在池邊」，後面接「水蓮花滿滿是 / 靜靜等待露水滴」，形成「象徵」⁵²表現手法，hou 聽眾將「孤單悶悶在池邊」的阮參「靜靜等待露水滴」的水蓮花作意象的連接，聯想著阮「孤單悶悶在池邊」是咧「靜靜等待」郎君的情愛。即種「象徵」的表現手法，用精煉的文字，充滿暗示及聯想的語言，表達意象參意象之間跳躍式的剪接，產生隱含的意義，達 kau 親像電影 Montage⁵³的效果。就 an-ne，本段運用花景的「靜靜等待露水滴」，來象徵女主角等待郎君、「思念郎君」的心境，而且是唔敢對君講的「暗相思」。

第二段，「蝴蝶弄花也有時」，表示了解愛把握青春少年時，唔拘後面的「孤單阮 / 薄命花 / 親像瓊花無一暝」，是感嘆孤單阮親像薄命瓊花⁵⁴，花開的美好春青非常短。歌詞普通有一定字數的限制，這嘛限制著作詞者形容描寫的表現。佇遮，周添旺運用字數的限制，顛倒 hou 伊變成值得呵咾 (o-lo) 的優點，就是將「孤單阮」、「薄命花」並列，形成「象徵」表現手法。如果歌詞是「孤單阮『像』薄命花」，中央有「像」，是較普通的「明喻」⁵⁵手法；如果歌詞是「孤單阮『是』薄命花」，中央有「是」，「暗喻」⁵⁶手法。唔拘，周添旺抵 (tu) 好配合字數的限制，將「孤單阮」、「薄命花」並列，中央減省「像」、「是」即款的用字，變作跳躍式的意象連結，形成間接暗示的「象徵」⁵⁷表現手法，比較上，無像「明喻」或者是「暗喻」遐呢 (hiah-ni) 直接指明意思，致使歌詞 koh 較「詩化」，hou 歌詞 koh 較有詩味。繼落，後面才接「親像瓊花無一暝」，用「明喻」的手法，做進一步的形容，比喻孤單阮「親像瓊花無一暝」，表示咧感嘆青春非常短。

第三段，「真情思君君唔知」接「青春穠」，「變成落葉相思栽」，用花景來表現單相思的稀微心境；上尾仔，「獻笑容 / 暗悲哀 / 期待陽春花再開」，利用人、花對比轉換的描寫，表示雖然佇愛慕的人面前激出笑容，私底下暗自悲哀，唔拘心內猶是期待著

⁵² 象徵，藉有形的事物來表現無形的抽象意義。「比如，中國電影演 kau 男女情投意合，放下床簾之後，繼落來的鏡頭意象往往是……水面上兩隻鴛鴦交頸而眠，或者『露滴牡丹開』……這就是電影上的象徵手法。應用即種手法，達 kau 藝術含蓄的效果。」以上引言，參考蕭蕭 1987 〈象徵象徵，象而有徵〉，《現代詩學》，頁 308，台北：東大圖書公司。

⁵³ Montage，電影的用語，華語翻譯做「蒙太奇」；是將無共款的鏡頭剪接，hou 觀眾產生新意象的手法。

⁵⁴ 瓊花，華語嘛叫做「曇花」，花開花謝的時間誠短，會佇暗時開花而且幾小時就蕩 (lian) 去。

⁵⁵ 明喻，指喻體、喻依、喻詞三個攏具備的譬喻方式，其中喻詞是指「像、若、好比」等等的字。以「孤單阮像薄命花」來講，「孤單阮」是喻體，「薄命花」是喻依，「像」是喻詞。參考蕭蕭 1987 〈從譬喻中開展詩的世界〉，《現代詩學》，頁 175~176，台北：東大圖書公司。

⁵⁶ 暗喻，指喻體、喻依、繫詞三個攏具備的譬喻方式，其中繫詞是指「是、為、乃」等等的字。以「孤單阮是薄命花」來講，「孤單阮」是喻體，「薄命花」是喻依，「是」是繫詞。參考蕭蕭 1987 〈從譬喻中開展詩的世界〉，《現代詩學》，頁 175~176，台北：東大圖書公司。

⁵⁷ 雖然遮嘛會使講是「略喻」，就是減省喻詞，只有喻體及喻依的譬喻手法，唔拘筆者欲當作「象徵」手法。下面引用蕭蕭的解釋：「象徵唔是比喻，因為伊無需要形相上的類似，但是佇『譬喻』中如果減省『喻詞』或者『喻體』(咱將這現象稱為『略喻』及『借喻』)，卻是會使轉為『象徵』來使用，辛亥疾〈念奴嬌〉的名句：舊恨春江流不盡/心恨雲山千疊。咱曾經講過這是一種略喻。如果改以電影鏡頭來表現的話，第一個鏡頭是少婦閨怨，雙眉深鎖，第二個鏡頭是雲山千疊，an-ne 就有象徵的味了……」參考蕭蕭 1987 〈象徵象徵，象而有徵〉，《現代詩學》，頁 310，台北：東大圖書公司。

未來，就親像 kau 溫暖的春天，花會再開。其中，最後一句「期待陽春花再開」，是採用「借喻」⁵⁸的表現手法，事實上應該是「期待『阮』『親像』陽春花再開」，唔拘周添旺減省「阮」及「親像」的用詞，將歌詞 koh 較「詩化」，加添詩味，產生直接 koh 有力的震撼作用。

雖然〈孤戀花〉整個歌詞因為女主角單相思，致使稀微、憂愁的氣氛誠重，唔拘最後的歌詞表示猶原對未來抱著希望，唔是單單憂悶爾爾，是有正面的結局。另外，〈孤戀花〉歌詞中，人的心境參外在的花景不時互相對比，加強氣氛、意味，而且使用「象徵」及「借喻」等等的形容手法，增加詩味。佇周添旺的「生花妙筆」之下，產生美麗的句讀（tau）、巧妙的詩句不時佇歌詞中跳動，親像「靜靜等待露水滴」、「蝴蝶弄花也有時」、「親像瓊花無一暝」、「變成落葉相思栽」等等。周添旺使用簡單明瞭的句讀，深刻描寫出心內的意象，而且無未記得佇最後寫出對未來猶原抱著希望的正面結局，實在難能可貴。

林央敏佇 2006 年新編的《台語詩一世紀》有增加收錄葉俊麟寫的〈淡水暮色〉，當時是由配合洪一峰作詞的一首台語流行歌謠。即首〈淡水暮色〉，親像歌詞內底所形容的共款，真正是「帶詩意」：

日頭將欲沉落西 水面染五彩
男女老幼塊等待 漁船倒轉來
桃色樓窗門半開 琴聲訴悲哀
啊～啊～幽怨的 心情無人知

朦朧月色白光線 浮出紗帽山
河流水影色變換 海風陣陣寒
一隻小鳥揣無伴 歇佇船頭岸
啊～啊～美妙的 啼叫動心肝

淡水黃昏帶詩意 夜霧罩四邊
教堂鐘聲心空虛 響對海面去
埔頂燈光真稀微 閃閃像天星
啊～啊～難忘的 情景引人悲

三段歌詞，描寫出三種風味的淡水景緻，以及三種的心情。作詞者利用多變的天色景緻，配合淡水河邊的風景，表現出心內複雜的情緒。

第一段，作者以風塵女子的心情書寫，描寫黃昏「欲沉落西」的「日頭」漸漸將「水面」染成「五彩」的美麗景緻，加上濟濟「男女老幼」等待「漁船倒轉來」的快樂畫面，

⁵⁸ 借喻，是減省喻體及喻詞，只有喻依的譬喻手法。參考蕭蕭 1987〈從譬喻中開展詩的世界〉，《現代詩學》，頁 177~178，台北：東大圖書公司。

對比著迄邊樓頂佇「半開」門後的孤單女子。即個時陣，即個心境，造成傳出的「琴聲」聽起來是「悲哀」的，加強「幽怨的心情無人知」的稀微氣氛。

第二段，作者描寫暗時的淡水河邊，「朦朧月色」漸漸浮出山頂，「河流水影」的色變換，「海風陣陣寒」。即時陣，用來爆發稀微氣氛的引，第一段是孤單女子，佇遮變成是「揣無伴」煞孤單「歇在船頭岸」的「鳥」。朦朧的「月色」、陣陣寒的「海風」，一直夠揣無伴的「鳥」，才將寂寞的氣氛淡開，造成「啼叫」聲雖然「美妙」，唔拘此時此景，聽起來煞會引動人「心肝」底的稀微。

第三段，作者描寫佇「夜霧罩四邊」的時陣來夠淡水教會，聽著 hou 人感覺「心空虛」的「鐘聲」「響對海面去」，其中「響對海面去」有廣闊、空的感覺，更加強化「心空虛」的氣氛。即個時陣，夯頭看迄邊山頂「閃閃像天星」的「燈火」，實在「真稀微」，感嘆整個「難忘的情景引人悲」傷。⁵⁹

〈淡水暮色〉歌詞中，有用心鋪排的劇情，而且四界攏是活跳的詩句，「日頭將欲沉落西 / 水面染五彩」、「桃色樓窗門半開 / 琴聲訴悲哀 / 幽怨的心情無人知」、「朦朧月色白光線 / 浮出紗帽山 / 河流水影色變換 / 海風陣陣寒」、「淡水黃昏帶詩意 / 夜霧罩四邊」、「埔頂燈光真稀微 / 閃閃像天星」……。作詞者運用簡單的寫實、對比、比喻的手法，to 有法度藉著景緻的描寫，講出心境的變化，表現出文學創作的功力。同時，其中「水面染五彩」、「琴聲訴悲哀」、「浮出紗帽山」、「歇在船頭岸」、「啼叫動心肝」、「夜霧罩四邊」、「響對海面去」、「情景引人悲」的動詞「染」、「訴」、「浮」、「歇」、「動」、「罩」、「響」、「引」，用字巧妙，而且會使帶動整個句讀更加活跳。如果即首未使算是詩，請問啥物是詩？

除了頂面所介紹的以外，50 年代猶有誠濟優美的歌謠，親像 1954 年王昶雄作詞、呂泉生作曲的〈阮若拍開心內的門窗〉，是濟濟的人攏曾 (bat) 聽過而且通人呵啫 (o-lo) 的歌：「阮若拍開心內的門 / 就會看見五彩的燈光 / 雖然春天無久長 / 總會暫時消阮滿腹心酸……」，相信無人會講這唔是台語詩；另外，文夏作詞的混血歌曲〈黃昏的故鄉〉：「叫著我 / 叫著我 / 黃昏的故鄉不時在叫我 / 叫我這個苦命的身軀 / 流浪的人無厝的渡鳥……懷念迄時故鄉的形影 / 月光不時照落的山河 / 迄邊山迄條溪水 / 永遠包著阮的夢……」等等。唔拘，因為本論文篇幅的關係，無法度提出 koh 較濟歌詞來探討。

以上是幾個例，雖然無法度看出 50 年代的台語流行歌謠的全貌，唔拘至少會使了解 50 年代的台語流行歌謠確實有優美、文學性、詩味，會使講是大眾的詩。延續頂面杜文靖佇〈台灣歌謠的文學興味〉講過的話語：「有未少台灣歌謠的歌詞，寫來 to 親像詩歌共款，hou 人讀來就已經蕩氣迴腸，唔免講 koh 配上曲譜來演唱，歌詞本身就已經詩意盎然，令人愛不釋手。」⁶⁰以上所提出的台語流行歌謠就會使證明，kam 唔是？

甚至，筆者認為若將 1950 年代的台語流行歌謠參當時行向拍破格律、廢除押韻的現代詩來比，台語流行歌謠猶原有誠濟的限制，親像是字數、押韻等等的限制，另外當時嘛有廖漢臣（毓文）佇日治時期曾經提起過的問題：台灣話歹用文字表示，要選用適當的文字，才會使 hou 人了解⁶¹。所以作詞者往往會發生唔知欲安怎表記，煞 to 愛改換本底理想歌詞的情形。台語流行歌謠作詞者佇頂面所講的種種限制之下，猶原有法度表現出遮呢 (chiah-ni) 優美的文辭、詩句，唔知愛開佻濟心血。

⁵⁹ 〈淡水暮色〉的創作背景，參考郭麗娟 2005 〈淡水黃昏帶詩意：文思敏節的作曲家葉俊麟〉，《寶島歌聲》之壹，頁 47~48，台北：玉山社。

⁶⁰ 杜文靖 1993 〈台灣歌謠的文學興味〉，《大家來唱台灣歌》，頁 20，台北縣立文化中心。

⁶¹ 毓文 1934 〈新歌的創作要明白時代的課題〉，《先發部隊》創刊號，頁 22。

Ui 以上的探討會使了解，台語流行歌謠有反映出當時的社會環境以及具備文學性，是佇大眾口耳之間流傳的詩，甚至會使將有詩味、優美的台語歌詞當作是台語詩的一部分，所以無論是將台語流行歌謠定位為民間的文學、大眾的文學或者是詩，攏講會通。而且，用台語流行歌謠來補充台語文學論述佇 50 年代的空白，嘛非常合理。也就是，50 年代至少有台語流行歌謠實際咧活動，台語文學並無佇 50 年代斷節、空白。

5. 結論

因為政治的影響，致使台語作家、作品本來 to 少，加上 50 年代的文學場域，是由反共文藝、現代主義的華語作家提著「發言權」、「主導權」，所以論者一般攏會認為 50 年代並無台語文學的存在。事實上，50 年代的台語流行歌謠，猶原慢慢仔繼續用大眾的語言m̄m̄台語，唱出大眾的詩，以實際行動延續台語文學。

50 年代的台語流行歌謠，確實有綴時代及社會咧行，有反映出台灣社會的變遷，為大眾發聲，保存台灣人共同的記憶，而且 ui 伊的發展過程嘛會使看出政治政策的力。50 年代台語流行歌謠有時代、社會性的書寫，有文學性表現，確實有夠質量會當 hou 伊成作是大眾的詩，甚至會使將有詩味、優美的台語歌詞當作是台語詩。台語文學並無佇 50 年代斷節，因為有台語流行歌謠的存在；以往的論者一直認為 50 年代的台語文學是空白，這 tu 好會使用台語流行歌謠來補充。

綜合頂面所講的，唔管將台語流行歌謠當作民間文學、大眾文學，甚至提升 kau 詩的層次，攏應該將伊園入台語文學作伙論述。而且，有台語流行歌謠的存在，會使豐富台語文學，嘛 tu 好會使連接台語文學論述佇 50 年代的即個斷節。

參考冊目

- 上官予 1984〈五十年代的新詩〉，《文訊》第 9 期，頁 30~31，台北：文訊。
- 方耀乾 2005〈中華民國再台灣時期：台語文學的再出發〉，《台語文學的起源與發展》，頁 13，方耀乾出版。
- 向陽 1991〈對土裏醒過來的聲音—論戰後台語詩的崛起及前途〉，蕃薯詩刊第 1 集《鹹酸甜的世界》，頁 54，台北：台笠。
- 向陽 1995〈台語文學傳播的意識型態建構：以日治時期台灣白話文運動為例〉，引自網站「向陽工坊」http://home.kimo.com.tw/chiyang_lin/litcom2.htm。
- 李敏勇 1999〈傾聽人民與土地的聲息〉，《台灣歌謠追想曲》，頁 3，台北：前衛。
- 李筱峰 1997〈時代心聲：戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《台灣風物》47 卷 3 期，頁 127~159，台北縣板橋市：台灣風物雜誌社。
- 李鴻禧 1991〈大家來唸台灣歌〉，《台灣音樂之旅》，頁 8~9，台北：自立晚報社文化出版部。
- 杜文靖 1993《大家來唱台灣歌》，台北縣立文化中心。
- 杜文靖 1995〈光復後台灣歌謠發展史〉，《文訊》革新第 81 期，頁 25~26，台北：文訊。
- 林央敏 1997〈台語文學的理論建構—台語文學運動之三〉、〈台灣人是詩歌的民族〉，《台語文學運動史論》，頁 38、171，台北：前衛。
- 林央敏 1998〈精挑細選，縱看台語詩—本書編序〉，《台語詩一甲子》，頁 15，台北：前衛。
- 林央敏 2006〈天增歲月人增詩〉，《台語詩一世紀》，頁 3~5，台北：前衛。
- 林瑞明 2001〈現階段台語文學之發展及其意義〉，《台灣文學的歷史考察》，頁 59、61，台北：允晨。
- 參考彭瑞金 1998〈風暴中的新文學運動（1950~1959）〉，《台灣新文學運動 40 年》，頁 69~107，高雄：春暉。
- 張春風、江永進、沈冬青 2002〈台語現代詩及大眾歌樂〉，《台語文學概論》，頁 270，台北：前衛。
- 莊永明 1999〈晚安，「黃昏的故鄉」〉，《台灣歌謠追想曲》，頁 208，台北：前衛。
- 郭麗娟 2005〈淡水黃昏帶詩意：文思敏節的作曲家葉俊麟〉、〈繁華起落風采依舊：寶島歌王文夏〉，《寶島歌聲》之壹，頁 47~48、116~117，台北：玉山社。
- 陳恒嘉 2005〈台語流行歌謠的形式美學—以〈黃昏的故鄉〉和〈永遠的故鄉〉為例〉，12 月 2 日，南台科技大學「2005 年國際學術研討會」。
- 曾慧佳 1998〈第三章、從流行音樂看台灣的社會變遷（1945~1995）〉、〈第四章、台語歌曲的演變〉，《從流行歌曲看台灣社會》，頁 52、96~97，台北：桂冠。
- 黃裕元 2000 第五章〈台語流行歌曲發展之分析〉，《戰後台語流行歌曲的發展（1945~1971）》，頁 165，國立中央大學歷史研究所碩士論文。
- 楊克隆 1997 第肆章〈國府時期台語流行歌曲與社會環境〉，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》，國立臺灣師範大學國文學系研究所碩士論文。
- 毓文 1934〈新歌的創作要明白時代的課題〉，《先發部隊》創刊號，頁 22。
- 蕭蕭 1987〈從譬喻中開展詩的世界〉、〈象徵象徵，象而有徵〉，《現代詩學》，頁 175~178、308~310，台北：東大圖書公司。
- 應鳳凰 2005〈台灣五十年代詩壇與現代詩運動〉，《現代漢詩論集》，頁 124，香港：嶺南大學人文學科研究中心。
- 鶴田純 2006〈1950、60 年代台語「混血歌曲」中 e 本土—台日「同中有異」e 歌詞中所出現 e 台灣特色〉，頁 21，發表於中山醫學大學 2006 年 4 月 29~30 日舉辦的「第一屆台灣語文暨文化研討會」。