

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Department or Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

當日語歌化身為台語歌—

文夏翻唱歌曲詞曲配合的探討

The Texual and Melodic Arrangement  
in Wen-hsia's Taiwanese Cover Songs



張瑋苓

Wei-chin Chang

指導教授：王櫻芬 教授

Ying-fen Wang, Professor

中華民國 100 年 7 月

July, 2010

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

當日語歌化身為台語歌——  
文夏翻唱歌曲詞曲配合的探討

本論文係 張 瑋 峰(學號 R95144006)在國立臺灣大學音樂學研究所所完成之碩士學位論文，於民國 100 年 7 月 27 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

王 櫻 大

(簽名)

(指導教授)

陳曉琳

江津生

唐俊斌

所長：

王 櫻 大

(簽名)

## 謝辭

當口考那天的投影片進行到「謝謝大家」的那一張時，我才稍微有鬆一口氣的感覺，而接下來的幾天，又像得了重感冒那樣地虛幻。雖然這本論文還非常不成熟，但終究也是完成了。這一刻只想輕皺眉頭望向遠方，再加長嘆一聲，呼！

1950、60 年代翻唱台語歌是個比想像還要大上許多的世界，當初以為可以說出 90%，過程中卻不斷迷失在混雜多樣性之中；到現在我認為連 10% 都還說不完整。而且這個議題對我而言一點都不容易，也是我始料未及的，但它真的非常有趣。第一份感謝絕對要給我的指導教授——王櫻芬老師，在我迷糊踏入這個題目的過程中，給了我所有的啟發和建議，無論是嚴厲指教或溫情鼓勵，都是支撐我繼續的動力。對我這個不甚用功又逃離台北的學生，老師從未放棄過；我們總是在近凌晨時分用 skype 討論再三，釐清我的眾多盲點。王老師說過：「寫論文是認識自己的過程」。這段時間對我而言確實如此，用文字將腦中的思想喀嚓照下，才有了咀嚼回味自己的機會。

在著手收集資料和分析材料的漫長時間裡，東吳大學石計生教授提供我非常多的協助，無論是接觸那群可愛阿公阿嬤國寶的機會、歷史錄音資料的大方出借，或是思想上的啟迪，都讓我無盡受用。還有陳峙維教授和陳俊斌教授的研究建議，讓我確實地了解自己不足、可再努力加強之處，雖然短時間內仍無法一一解決，但我的思考和書寫方式因此又更向前一步。另外，山內文登教授也提供我許多日本流行歌和翻唱歌曲方面相關的資料。

也感謝文夏老師、紀露霞老師、郭一男老師以及洪一峰老師。從他們講述年輕時期閃閃發亮的眼睛，使人彷彿身歷其境地體會到那個輝煌燦爛的時代；他們的歌讓不同時間點的人在情感上有了連結，快樂的悲傷的因此得以留下。台灣拉吉歐部落格的曾慶榮先生（飛虎）將其所蒐集許多當年的歷史錄音和舊歌單無私地分享於網路，不僅讓大家都能聽到當年的聲響，也成為本論文的最佳利器；二郎的部落格的陳星二先生也提供了非常重要的歌曲年代資料。本論文能夠如期完成，都要感謝這些人們的協助。

而在專心寫論文的期間得以安心當一隻米蟲，都要感謝男友和家人在心靈和經濟上的支持。以及音研所的眾位好友們，想到論文完成後就能跟大家狂歡，拼了小命也要寫完。還有其他許多不同領域的朋友們，讓我能時而擺脫論文壓力獲得力量。

最後，謝謝即使不夠好、但問心無愧的我心底的那個聲音，原來堅持到最後一刻的感覺這樣不錯！

## 摘要

一般對 1950、60 年代翻唱歌曲的研究，經常著重在政治、經濟和社會部份的討論，使得翻唱歌曲經常被固定在某一個位置上無法動彈；關於「歌曲」中不可或缺的音樂部份則少有相關討論，目前只有廖純瑩與商慧珍兩位的研究。本研究的出發點在於粗略的聆聽經驗中，翻唱台語歌有著很像原曲卻又有說不上來的不同感。那種隱隱約約兩者的緊密牽絆，使人對當時音樂文化的運作感到好奇，也不禁揣思翻唱現象對於往後台語歌的影響。

因此，本研究以頗具代表性的文夏翻唱歌曲為例，從結構以及聲響兩個角度出發，觀看歌詞位置、內容、讀音與旋律的嵌合關係。以比對分析 43 組翻唱歌曲與日本原曲的方式，呈現出翻唱歌曲在詞曲配合上的混雜現象。而其難以用單一現象來定義的豐富多樣性，彰顯出音樂工作者、尤其是填詞者的主動性與選擇。這個初步研究，希望能與以往對翻唱台語歌的既定觀點有所對話並補其不足；同時提出可繼續深入探究的議題。

關鍵詞：台語歌、翻唱歌曲、日本曲台語歌、詞曲配合、文夏

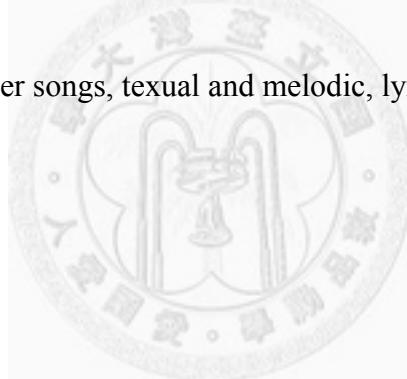


## **Abstract**

Past studies on 1950-60s Taiwanese cover songs usually focused on the political, economical or social aspects, and the musical aspects were rarely talked about. This study began on cursory listening experiences: how Taiwanese cover songs are similar to the original songs but also differ from them? This phenomenon may be intertwined with the musical activities at that time, and may also have affected the form of Taiwanese songs from then on.

In this thesis I focus on Wen-hsia's songs, which are representative of Taiwanese cover songs in 1950-60s. I compare them with the original songs, including the positions, contents and sound of the texts, and the relationship between them and the melodies, and try to present the hybrid phenomenon of texts and melodies in Taiwanese cover songs. The fact that this phenomenon cannot be fixed on a single definition, but is rich and diverse, manifests the subjectivity of the music workers and their choice, especially that of the lyricists focused on in this thesis.

Key words: Taiwanese songs, cover songs, textual and melodic, lyrics and melody



# 目錄

<b>第一章 緒論 .....</b>	<b>1</b>
<b>第一節 研究緣起與目的 .....</b>	<b>1</b>
一、 揭開時代音樂的面紗 .....	1
二、 缺乏音樂思考的翻唱歌曲 .....	2
三、 隱晦的翻唱台語歌製作過程 .....	3
四、 曲先於詞的結合 .....	3
<b>第二節 文獻回顧 .....</b>	<b>4</b>
一、 關於翻唱歌曲的文獻 .....	4
二、 關於詞曲配合議題的文獻 .....	6
三、 其他相關的研究文獻 .....	7
<b>第三節 研究方法、限制與預期成果 .....</b>	<b>7</b>
一、 選定材料 .....	7
二、 研究方法 .....	9
三、 研究限制與預期成果 .....	11
四、 章節架構 .....	11
<b>第四節 文夏翻唱歌曲簡述 .....</b>	<b>12</b>
一、 文夏音樂生命簡史 .....	12
二、 43首日本曲台語詞歌曲材料概況 .....	16
<b>第二章 台語詞與日曲結合後的歌詞結構處理 .....</b>	<b>20</b>
<b>第一節 比對分析的前提與概況 .....</b>	<b>20</b>
一、 比對分析的前提 .....	20
二、 比對結果的概況 .....	23
<b>第二節 維持樂句音節數的情況 .....</b>	<b>29</b>
一、 日曲五音節樂句的保留維持 .....	29
二、 日曲七音節樂句的保留維持 .....	34
三、 樂句字數維持但字位卻改變的例子 .....	37
四、 填詞者維持樂句字數的手法 .....	38
<b>第三節 減少樂句字數的情況 .....</b>	<b>38</b>
一、 減少日曲七音節樂句字數的情形 .....	39
二、 填詞者減少樂句字數的手法 .....	43
<b>第四節 遵循與省略字位方式的討論 .....</b>	<b>43</b>
一、 台語和日語語言特性的影響 .....	43
二、 填詞做法的轉變 .....	45
<b>第三章 台語詞與日曲結合後的歌詞聲響處理 .....</b>	<b>49</b>
<b>第一節 字位改變所形成的節奏聲響差異 .....</b>	<b>49</b>
一、 同字位中台語與日語聲響的不同 .....	49
二、 翻唱歌詞與原曲字位擺放的不同效果 .....	50

<b>第二節 台語聲調與日曲的配合情形 .....</b>	<b>52</b>
一、程度不同的美學觀點.....	53
二、翻唱台語歌的聲調配合情形.....	56
三、文夏演唱的處理.....	61
<b>第三節 從日詞而來的聲響複製現象 .....</b>	<b>66</b>
一、複製聲響與保留意義.....	66
二、複製聲響但改變意義.....	67
<b>第四章 結論 .....</b>	<b>69</b>
一、詞曲配合的結構層面.....	69
二、詞曲配合的聲響層面.....	69
三、可再發掘追蹤的其他議題.....	70
<b>參考文獻.....</b>	<b>71</b>
<b>附錄.....</b>	<b>76</b>



## 圖表

圖表 1. 〈夜霧的港口〉與其原曲歌詞字位的對照圖..... 10

## 表格

表格 1-1. 1957-1961 文夏表演行程報導整理.....	13
表格 1-2. 1962 年起文夏拍攝之台語電影.....	14
表格 1-3. 翻唱歌曲與原曲的出版年代整理.....	16
表格 1-4. 翻唱歌曲的填詞者整理.....	19
表格 2-1. 「略過原曲字位不填」和「填於他處」的字數與比例 .....	24
表格 2-2. 翻唱歌曲與原曲同樂句中字數/音節數的比對結果 .....	26
表格 2-3. 翻唱歌曲與原曲中五字/五音節、六字/六音節、七字/七音節樂句的數量 .....	27
表格 2-4. 原曲三種樂句在翻唱歌曲中改變或維持的狀況 .....	28
表格 2-5. 翻唱歌曲中五字樂句來自原曲的數量與所處樂句組合 .....	30
表格 2-6. 翻唱歌曲中七字樂句來自原曲的數量與所處樂句組合 .....	34
表格 2-7. 原曲的七音節樂句受到修改的情形 .....	39
表格 2-8. 翻唱歌曲與原曲的速度比較 .....	47
表格 3-1. 七種台語聲調、調值對照表 .....	53
表格 3-2. 〈流浪之歌〉歌詞聲調與旋律的配合情況整理 .....	58
表格 3-3. 翻唱歌詞音勢與聲調方向相反的情形 .....	59
表格 3-4. 文夏對於倒字的處理情 .....	63

## 譜例

譜例 2-1. 〈雨港的賣花姑娘〉E 調 與其原曲〈廣東の花壳娘〉F 調 的歌詞讀音.....	21
譜例 2-2. 〈我是行船人〉 <sup>b</sup> B 調 與〈君はマドロス海つばめ〉 <sup>b</sup> B 調 填詞：愁人（文夏） .....	22
譜例 2-3. 〈夜霧的港口〉C 調 與〈霧の波止場〉 <sup>b</sup> D 調 填詞者：莊啟勝 .....	32
譜例 2-4. 〈心愛的小姐〉 <sup>b</sup> A 調 與〈思い出さん今日は〉 <sup>b</sup> A 調 填詞者：葉俊麟 .....	32
譜例 2-5. 〈可愛的港都〉F 調 與〈憧れのハワイ航路〉F 調 填詞：莊啟勝 .....	33
譜例 2-6. 〈從海歸來的莉露〉G 小調 與〈上海帰りのリル〉G 小調 填詞：莊啟勝.....	34
譜例 2-7. 〈黃昏的故鄉〉 <sup>b</sup> A 調 與〈赤い夕陽の故鄉〉 <sup>b</sup> B 調 填詞者：愁人 .....	37
譜例 2-8. 〈心所愛的人〉F 調 與〈おさらば東京〉F 調 填詞：愁人 .....	38
譜例 2-9. 〈車站惜別〉A 小調 與〈高原の駅よさようなら〉B 小調 填詞：愁人 .....	41
譜例 2-10. 〈媽媽請你也保重〉 <sup>b</sup> B 調 與〈俺は東京へ来たけれど〉 <sup>b</sup> B 調 填詞：愁人 .....	42
譜例 2-11. 〈風流的行船人〉F 調 與〈三味線マドロス〉F 調 填詞：愁人 .....	43
譜例 2-12. 〈真快樂〉E 小調 與〈アキラのズンドコ節〉F 小調 填詞：愁人 .....	45
譜例 2-13. 〈雨港的賣花姑娘〉E 調 與〈廣東的花壳娘〉F 調 填詞：愁人 .....	46
譜例 3-1. 〈雨港的賣花姑娘〉E 調 與〈廣東の花壳娘〉F 調 填詞：愁人 .....	50
譜例 3-2. 上：〈廣東の花壳娘〉詞曲配合節奏；下〈雨港的賣花姑娘〉詞曲配合節奏 .....	51
譜例 3-3. 〈風流的行船人〉與其原曲分別呈現的節奏（參見譜例 2-11） .....	51
譜例 3-4. 1933 年〈望春風〉第一句歌詞 原為 E 調 作詞：李臨秋 作曲：鄧雨賢 .....	55
譜例 3-5. 1934 年〈雨夜花〉第一句歌詞 原調不明 作詞：周添旺 作曲：鄧雨賢 .....	55
譜例 3-6. 〈流浪之歌〉 D 調 與〈放浪の唄〉 D 調 第一組樂句 填詞：愁人 .....	56
譜例 3-7. 〈流浪之歌〉 D 調 與〈放浪の唄〉 D 調 第二組樂句 填詞：愁人 .....	57
譜例 3-8. 〈流浪之歌〉 D 調 與〈放浪の唄〉 D 調 第三組樂句 填詞：愁人 .....	57
譜例 3-9. 〈流浪之歌〉 D 調 與〈放浪の唄〉 D 調 第四組樂句 填詞：愁人 .....	58
譜例 3-10. 〈文夏的文雅灣蘇羅〉 <sup>b</sup> B 調 與〈アキラのブンガワソロ〉 <sup>b</sup> B 調 填詞：愁人 .....	61
譜例 3-11. 上音加花（前）與前音加花（後） .....	62
譜例 3-12. 下音加花 .....	62
譜例 3-13. 後音加花 .....	62
譜例 3-14. 〈媽媽我也真勇健〉 G 調 填詞：莊啟勝 原唱：松平晃 .....	65
譜例 3-15. 〈紅與黑的勃露斯〉 <sup>#</sup> F 調 與〈赤と黒のブルース〉G 調 填詞：莊啟勝 .....	66
譜例 3-16. 〈喂王先生〉G 調 與〈おーい中村君〉G 調 填詞：愁人 .....	67
譜例 3-17. 〈咱二人的愛〉F 調 與〈アキラのダンチョネ節〉F 調 填詞：愁人 .....	67
譜例 3-18. 〈咱二人的愛〉與〈アキラのダンチョネ節〉另句歌詞 .....	68

## 第一章 緒論

### 第一節 研究緣起與目的

#### 一、揭開時代音樂的面紗

對於生長在 1980 年代後的我們而言，長輩們、尤其是阿公阿嬤時代的音樂，已是多次再呈現後的面貌。而它們最原始的聲音愈來愈小，難有機會再進入我們的生活。而在音樂所逍遙中苦讀的這段時間裡，有美好的機會接觸到日治時期的原始錄音資料，觸發我對於更晚近時期、阿公阿嬤時代的音樂，也就是 1950、60 年代台語歌的好奇。

音樂承載歷史、情緒和時代氛圍的能力，如此超過我們可想像。這些咿咿呀呀夾帶著雜音，但又如此真實的台語歌曲，彷彿將那個時代的生活直接搬到眼前。配著老照片、老房子和老人家，遙想他們的當年；更真實地體驗著〈黃昏的故鄉〉、〈舊情綿綿〉等台語歌所述說的 50、60 年代；也為當時歌詞內容、音樂風格的豐富感到驚豔。1965 年在聯合報上刊登的這段文字，大概可以為當時台語歌的多樣性，下一個最佳註解：

現在的台語歌曲中間，有美國的「搖滾」，有英國披頭的「狂吼」，有法國的「香頌」，甚至還有「山東快書」、「黃梅調」和「馬來情歌」，所以有人說：「台語歌壇是一個最開放的藝術天地，祇要是好聽的歌曲，配上台語就是台語歌。」這種說法雖然有點自失立場，但卻相當的「寫實」。<sup>1</sup>

台語歌多樣性，就如文中所說，是多種國家地域音樂風格的大雜燴；同時，台語歌更成為各種外來曲的棲身之所。這種外來曲配上台語詞的現象，幾乎填滿了 1950、60 年代的台語流行歌世界；尤其是大多數日本曲的選用，成為每談論該時代必提到的主要特色。

對於台語詞結合日本曲的台語歌，有各種稱呼——翻唱台語歌、混血台語歌、日本曲台語歌、台語歌謠…等；<sup>2</sup>觀看它的方式也有百百種。從它所在的時代一直延續到這一刻，人們

<sup>1</sup> 史白靈，〈台語歌曲演變的方向〉，《聯合報》，1965/7/26，第 8 版。不過裡面就是沒提到日語歌，而且，實際的種類應該還不只這些。在文夏翻唱歌曲中，還包括韓國歌曲、上海老歌、古巴歌曲、印尼歌曲等；而且有趣的是，某些其他地區的歌曲，先被日本翻唱後再被翻唱為台語歌，是跳了兩級的翻唱。這個現象目前還沒有看到相關的研究。

<sup>2</sup> 在本文中選擇的稱呼是第一種：翻唱台語歌或翻唱歌曲。當時的翻唱歌曲來自許多國家和地區，但接下來本文中所提到的皆指翻唱自日本歌曲的部份。

持續不斷地對它發出讚嘆和嫌惡的聲音。而這些評論也構成對 1950、60 年代台語歌的理解方式。

## 二、缺乏音樂思考的翻唱歌曲

各種觀點和評論累加地貼標籤在翻唱台語歌身上。有的認為，翻唱歌生態文化扼殺民族創造力，使「台語流行歌以喧賓奪主之概壓倒了真正的台語歌」；有的則把矛頭指向當時的歌星和作詞者，認為他們沒有受過專業訓練，只會抄襲或盡寫些「肉麻兮兮、無病呻吟」的黃灰色歌曲。<sup>3</sup>同一時間，聽眾歌迷則開放翻唱台語歌進駐他們的生活，認為動聽且熱烈支持；而且，許多當時的翻唱歌曲例如〈黃昏的故鄉〉、〈孤女的願望〉，與日治時期的〈望春風〉和〈雨夜花〉如今一同成為聽眾心中的經典——不僅是台語族群的共同記憶，也被某些僑居海外的台灣人視為台灣的象徵。<sup>4</sup>

然而，某些評價以及翻唱台語歌的研究，以這類「國族主義觀」和「創作主義觀」的濾鏡觀看翻唱台語歌，因而帶著惋惜或貶低的觀點。若事先以「旋律是外來的」而排除音樂部份的思考，將使翻唱台語歌淪為一個膠著凝固的專有名詞，難以被拆解和重新詮釋。而歌曲之所以為歌曲，只有歌詞並不足以成就它，抽掉音樂旋律的歌曲是無法唱的。歌曲的詞曲樂看似獨立，實則在製作完成後便鎔鑄為一個難以分離的整體，被聽眾接受並賦予其他意義。以這樣的「歌曲」而言，歌詞的文學性和社會真實性提供了某些觀看該年代的方法；但作為更隱晦符號的音樂，也以它獨特的方式與人類社會互動。

目前，討論翻唱台語歌音樂的研究雖然仍屬少數，但似乎有增長的傾向，這令人振奮。這種外地音樂離開當地在本地落地生根，與本地語言、音樂和文化融合並產生新意義的現象，值得好好咀嚼：是什麼樣的音樂被選擇留下？留下後呈現什麼樣貌？過程中與如何與在地特色交涉？這些疑問在國外研究中已有人嘗試提出解答，認為翻唱歌曲亦經過音樂工作者在地化選擇性的調整；而調整的方式，則展露了翻唱地與原唱地之語言、社會、文化的差異性。<sup>5</sup>換句話說，若只關注兩種歌曲的表面相似性，可能忽略了細節裡隱含的相異性。翻唱音樂工

<sup>3</sup> 冬禾，〈台語歌與台語流行歌〉，《中華日報》，1965/7/30。其「真正的台語歌」在文中指的是詞曲全由本國人所創作的台語歌曲。蔡信德，〈也談台語歌曲的發展〉，《中華日報》，1965/7/13。

<sup>4</sup> 「『黃昏的故鄉』這首歌已和早期無法返鄉的獨派台灣人黑名單緊緊相連，成了台灣海外遊子「鄉愁」的代表詞。」出自 飛揚：黃昏的故鄉。<http://blog.roodo.com/feiyang/archives/2225577.html>（上網日期：2010 年 1 月 15 日）。或如 Nancy Guy 探討〈雨夜花〉在民進黨選舉中作為凝聚支持民眾過去和現在的政治性意涵。Nancy Guy, "Feeling a Shared History through Song 'A Flower in the Rainy Night' as a Key Cultural Symbol in Taiwan," *The Drama Review* 52(2008):64-81.

<sup>5</sup> 這兩個詞各自指的是，製作翻唱歌曲的地區，以及該原曲的產生地。

作者的獨特文化背景，顯現文化差異性以及跨文化交換的現象。<sup>6</sup>再者，歌曲可能是由同社會文化、不同個人背景的多個個體共同創造而成，因此，它理當背負著個人以及社會文化層面的各種影響，隱性地附著在翻唱的音樂方式中。<sup>7</sup>

### 三、隱晦的翻唱台語歌製作過程

承上所述，一般翻唱台語歌研究，經常討論歌詞與政經社議題的關聯，使得翻唱歌曲似乎身陷某種無法動彈的囹圄。而我最初的聆聽經驗「翻唱歌曲呈現了很像原曲、但又說不上來哪些地方不同」轉變為疑問：究竟在翻唱的過程裡，相關的音樂工作者做了什麼樣的處理？我認為，那些難以言喻的音樂相異處，就來自音樂製作過程中、「人」的活動裡。而這部份是目前翻唱台語歌的研究中極少談論的，也可能是最能解答社會文化現象疑問的。

在翻唱歌曲製作過程中，通常旋律是最早存在的部份，所以討論方式可能與一般歌曲不同。以亞洲唱片翻唱歌曲的模式來看，除了填詞者填詞外，原曲會在採譜後交由編曲者加進配樂，之後再以新譜給歌手與樂隊唱奏錄音。<sup>8</sup>這樣的翻唱過程，產生的是「填詞者將歌詞填入旋律」、「編曲者加入配樂以豐富歌曲」、以及「唱奏者詮釋樂譜以呈現出最後全貌」的三種活動。同時，也因為翻唱的前置作業是參考原曲採譜再編排，使得這三種活動必然與原曲關係非常密切：可能包括了依循原曲的部份、拆解原曲重組的部份，以及完全新創的部份。藉由比對原曲與翻唱曲的不同，思考中間的轉變，可以對當時編曲的過程與「人」的主體性有所理解。

### 四、曲先於詞的結合

上述三種活動，每一種都是非常值得深入探究的議題。其中，第一種詞曲結合的活動位於最前線，當這個活動完成後，才能繼續接下來的編曲、唱奏錄音兩個階段。這第一種活動，也就是本論文的研究核心。

關於翻唱台語歌中台語詞與日本曲的結合，陳培豐曾提到：

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

<sup>6</sup> Alexander Sebastian Dent , “Cross-cultural ‘Countries’: Covers, Conjunction, and the Whiff of Nashville in Mu’sica Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music),” *Popular Music and Society* 28 (May 2005):207-227, 208, 221。在此的「跨文化交換」指的是外地文化融入本地文化的情形。

<sup>7</sup> 翻唱台語歌音樂部份所象徵的社會文化意義，是非常有趣的議題，不過因為目前對於音樂部份的研究尚在初期階段，要討論到社會文化意義的層面，須待音樂材料分析的累積。

<sup>8</sup> 商慧珍，《紀露霞的流行音樂世界——其音樂聲響的演變》(東吳大學音樂學系碩士班，2010)，65。

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。<sup>9</sup>

文中所指譯詞者，應為翻唱歌曲的填詞者。不過翻唱歌詞的翻譯現象，只是其中一部份而已。<sup>10</sup>在先有曲而後詞的前提下，既存的旋律對填詞者而言，基本上是限制，但填詞者亦可能視情況而修改旋律；或為了配合旋律而不斷修改歌詞內容，交叉琢磨以完成「翻唱歌曲」。如何克服語言和音樂兩層面的限制，將台語詞搭配外來曲使之可歌，就是填詞者必須面對的主要難題；而呈現填詞者等「人」在過程中的選擇與主體性，則是本論文的主要目的。藉此，除了希望能對一般翻唱台語歌的研究觀點有所補充之外；由開啟這樣的討論，亦希望能夠開啟未來對於其他翻唱歌曲活動的詳細研究。

## 第二節 文獻回顧

### 一、關於翻唱歌曲的文獻

近來對 1950、60 年代翻唱台語流行歌的研究仍處起步階段，以此段時期為專題討論的總數還不到十篇，以下以出版時間與作者筆劃順序排列。

黃裕元的《戰後臺語流行歌曲的發展（1945~1971）》，為讀者勾勒出當時台語歌音樂現象頗為清晰的面貌。這份研究之無人能及在於資料收集的質量，像是一些常為人忽略的報章評論，以及對某些經歷者的訪談訊息，都是首開先河的。而它亦是一部大略的台語歌史，討論整個戰後近三十年間的台語流行歌發展，由制度面著手為這整段發展歷程建立了骨肉輪廓，範圍觸及唱片工業、廣播、電影、歌廳、歌唱比賽等機構活動。作者就實體證據追究當時翻唱台語歌的現象，也收錄當時報章對於翻唱台語歌的議論，但只歸納了正反兩方的意見，並未多加討論其背後之原因和意識型態。<sup>11</sup>另外，他後來的專書《台灣阿歌歌》中列舉上百

<sup>9</sup> 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《台灣史研究》第十五卷第二期(2008)：96。不過，我不認為要維持原曲的風味是填詞者譯詞時的主要考量，因為台語演唱必定與日語演唱有所不同。或許，他們是以一種嶄新的態度，來對待這些來自一個熟悉又陌生國度的歌曲也不一定。

<sup>10</sup> 而且，將填詞者稱為譯詞者，可能會因此又貼上標籤，忽略填詞者的自主性，使得無法全面地顯示翻唱歌詞的混雜情形。

<sup>11</sup> 黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展 1945-1971》(國立中央大學歷史研究所，2000)。

首歌詞，從中討論當時社會現象及變遷，也提供不少對於當時社會生活的想像。<sup>12</sup>

《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》關注歌詞的面向，作者鶴田純將日本歌原詞與台語歌翻唱詞、歌詞內容與社經背景放在一起對照比較，提出階段性的不同原因：早期因日本電影進口需求，為使觀眾理解劇中曲詞，加上政策規定不可日文發音，因此電影歌曲歌詞幾乎全為直譯；後期音樂工業和工作者技術較為成熟，開始寫全新的歌詞。作者重新挖掘了翻唱歌曲一番，並提醒讀者「人」擁有選擇權，會因環境因素選擇最能適應的方式執行。<sup>13</sup>

同年，廖純瑩在《移植與內化：五、六〇年代台語翻唱歌曲研究》<sup>14</sup>中亦以社會環境、社會機構來討論翻唱台語歌的出現，並補充黃裕元文中未提之美軍電台在台語歌發展中扮演的角色，及爵士樂與古巴舞曲於音樂中的發揮，但卻並未對標題的「移植與內化」深入說明。

陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉則將翻唱台語歌提昇到「演歌」這個議題下思考，提出日本歌翻唱成國語歌與台語歌的版本時，歌詞書寫的內容不同所展現的族群認同差異。其中對「七五節奏」有所著墨，認為在音樂文化的某部份中，台日文化的相似性使之難以刻意區別兩者的差異性。<sup>15</sup>

黃曉君的《1930 至 1960 年代臺語流行歌曲與臺語電影之互動探討》<sup>16</sup>討論台語電影自日治時期開始的發展概況以及電影與歌曲互相宣傳利用的手法，論文最後亦分析當時兩大紅歌星洪一峰主演的〈舊情綿綿〉與文夏主演的〈再見台北〉兩部片音樂的使用；文中對電影與歌曲的合作給予肯定，認為促進了台語影界與歌界的交流和發展，但對於當時翻唱歌曲盛行的現象仍然是給負面評價。

石計生〈社會環境中的感覺建構：「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與台灣民歌之研究〉由紀露霞 1960 年後的音樂活動出發，討論當時所謂「紀露霞退出歌壇」與「查禁政策使台語歌沒落民歌崛起」等說法的謬誤。並提出「隱蔽知識」的觀點，強調音樂人的主動意識，在社會文化的環境下另覓出路。<sup>17</sup>

商慧珍的《紀露霞的流行音樂世界——其音樂聲響的演變》，開始從大範圍的翻唱歌曲討論，縮小至當時的特定歌手。以紀露霞的歌曲討論其結構曲式、歌詞內容、聲響風格與歌唱

<sup>12</sup> 黃裕元，《台灣阿歌歌》(台北：向陽文化，2005)。

<sup>13</sup> 鶴田純，《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》(國立成功大學台灣文學研究所，2007)。

<sup>14</sup> 廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代台語翻唱歌曲研究》(國立成功大學藝術研究所，2007)。

<sup>15</sup> 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《台灣史研究》15(2008)，79-133。

<sup>16</sup> 黃曉君，《1930 至 1960 年代臺語流行歌曲與臺語電影之互動探討》(輔仁大學音樂研究所，2008)。

<sup>17</sup> 石計生，〈社會環境中的感覺建構：「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與台灣民歌之研究〉，《社會理論學報》12/2(2009)，433-477。

方式，為紀露霞的歌曲音樂部份做了一個總整理和分析。<sup>18</sup>

另外，國外對於翻唱歌曲和文化挪用的研究，目前所知多是研究歐美流行歌手樂團之間後輩向前輩致敬的翻唱現象，以及對翻唱音樂和原唱的比較分析，如”‘Don’t Quote Me, Boy’: Dynamite Hack Covers NWA’s ‘Boyz-N-The-Hood’”藉由白人歌手對黑人 hip hop 歌曲的翻唱，討論黑人音樂文化於白人音樂文化中的影響。<sup>19</sup>”Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music”<sup>20</sup>研究 1980 年代後美國各界「重新製造」潮流中的翻唱現象，”In Defense of Cover Songs”在一片「會自己創作的歌手才是真正的歌手」聲音中為翻唱歌手辯護，認為翻唱版本也有該歌手演唱和編曲上的特殊詮釋。<sup>21</sup>這些國外的研究角度可提醒本國研究者不要隨意落入「翻唱即抄襲」的刻板觀點。另外“Cross-Cultural ‘Countries’: Covers, Conjuncture, and the Whiff of Nashville in Mu’sica Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music)”中，作者使用人類學的田野觀察方法檢視巴西歌手翻唱美國流行歌”Achy Breaky Heart”的表演形式、聽眾反應，指出翻唱現象和過程與當地社會文化變遷的密切關係。<sup>22</sup>在巴西當地對於鄉村翻唱歌曲逐漸「美國化」的民族主義批判，與台灣的狀況很類似，可引發我們對於台灣的翻唱台語歌流行現象、翻唱方式與台灣社會文化、全球文化的關係聯想。

## 二、關於詞曲配合議題的文獻

目前仍無討論翻唱台語歌詞曲配合議題的文獻。而關於創作台語歌的部份，洪宏元於《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》中分析了〈望春風〉、〈桃花泣血記〉等早期創作台語歌的語言風格，以及聲調與音樂的配合情形。<sup>23</sup>另外，陳俊斌亦於〈恆春調民謠的曲調結構與旋律構成—音樂與語言關係之探討〉中，詳細分析和討論福佬話的音節特徵與恆春調歌詞的句逗、以及聲調與旋律之間的牽絆關聯，提出西方音樂曲式分析法不足以了解民謠的特性，只有藉由音韻的探討，才能夠較深刻地理解和討論它。<sup>24</sup>Kelina Kwan 的”Textual and melodic contour in Cantonese popular songs”，則討論了廣東歌曲的旋律如何配合歌詞聲調的進行方向，列出一般規則以及可允許的變化情形。<sup>25</sup>

<sup>18</sup> 商慧珍，《紀露霞的流行音樂世界——其音樂聲響的演變》(東吳大學音樂學系碩士班，2010)。

<sup>19</sup> Mickey Hess, “Don’t Quote Me, Boy: Dynamite Hack Covers NWA’s ‘Boyz-N-The-Hood’,” *Popular Music and Society* 28 (May 2005):179-191.

<sup>20</sup> George Plasketes, “Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music,” *Popular Music and Society* 28 (May 2005):137-161.

<sup>21</sup> Don Cusic, “In Defense of Cover Songs,” *Popular Music and Society* 28 (May 2005):171-177.

<sup>22</sup> Alexander Sebastian Dent , *ibid*.

<sup>23</sup> 洪宏元，《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》(新竹教育大學台灣語言與語文教育研究所，1999)。

<sup>24</sup> 陳俊斌，〈恆春調民謠的曲調結構與旋律構成—音樂與語言關係之探討〉，《藝術評論》8(1997):135-162。

<sup>25</sup> Kelina Kwan, “Textual and melodic contour in Cantonese popular songs”, in M. Baroni and R. Dalmonte (eds),

### 三、其他相關的研究文獻

關於台語歌曲的研究，如臧汀生的《台語民間歌謠研究》將台語流行歌看作台語歌謠的其中一支，並討論其文學性，同時與中國大陸民歌的流傳影響作連結；<sup>26</sup>張純琳《台灣城市歌曲之探討與研究（民國二十～七十年）》在「城市」基礎上討論流行歌曲在台灣的生成及發展，並探討各階段的歌曲差異及優劣分別；<sup>27</sup>楊克隆《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》中心論點是政治、經濟與文化環境對台語歌變遷的影響，及其歌詞隱含的被殖民、後殖民、去殖民意味；<sup>28</sup>吳國禎《論台語歌曲反殖民的精神》討論歌詞中反映的社會現象、歌曲被文化精英所應用以及歌詞的文學性；<sup>29</sup>蕭曼茹《台語歌曲與國家統治》則以政治史為主軸，台語歌為主體討論分析台語歌的發展脈絡；<sup>30</sup>以上都是橫跨日治時期至近期，屬於無分期台語歌的研究。

另外，日本演歌方面如 *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*<sup>31</sup>，討論日本演歌的表演、傳承、訓練模式以及美學，以及討論日本流行歌史的專書如《新版日本流行歌史》<sup>32</sup>等日本流行音樂文化的發展。這些類書亦是額外補充台日語歌曲知識的資料。



### 第三節 研究方法、限制與預期成果

#### 一、選定材料

1950、60 年代的翻唱台語歌數量眾多，其中，文夏的翻唱歌曲肯定是辨識度高且具有重要地位的。

亞洲唱片公司於 1957 年幫文夏灌錄了第一張唱片，其中三首是文夏作曲、一首是翻唱日治時期的創作台語歌，結果大受歡迎。<sup>33</sup>不僅使亞洲唱片受到鼓勵持續生產台語歌唱片，也

<sup>26</sup> *Secondo Convegno europeo Di Analisi Musicale, Vol. I* (Trento: Universita di Trento, 1992), pp. 179-87.

<sup>27</sup> 臧汀生，《台語民間歌謠研究》(政治大學中國文學研究所，1979)。

<sup>28</sup> 張純琳，《台灣城市歌曲之探討與研究（民國二十～七十年）》(國立臺灣師範大學音樂研究所，1989)。

<sup>29</sup> 楊克隆，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》(台灣師範大學國文研究所，1997)。

<sup>30</sup> 吳國禎，《論台語歌曲反殖民的精神》(靜宜大學中國文學研究所，2004)。

<sup>31</sup> 蕭曼茹，《台語歌曲與國家統治》(國立中山大學中山學術研究所，2007)。

<sup>32</sup> Christine R. Yano, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song* (Cambridge : Harvard University Asia Center, 2002).

<sup>33</sup> 古茂田信男等編，《新版日本流行歌史》(東京都：社會思想社，1994-1995)。

<sup>34</sup> 這張唱片正反面包括〈漂浪之女〉、〈港邊惜別〉、〈南國的賣花姑娘〉與〈運河悲歌〉。這除了是亞洲唱片於

使文夏成為當時台語唱片初期發展的紅歌星，亦被稱為「寶島歌王」。<sup>34</sup>在這張唱片之後，文夏便開始大量翻唱日本歌曲，如有名的〈青色山脈〉、〈黃昏的故鄉〉等；也翻唱少數英語、國語歌曲以及其他地區的歌曲，如〈木偶的心〉和〈文夏的桃花鄉〉等。當時所發行過的文夏台語歌據說有一千兩百首左右，其中絕大部分是翻唱歌曲，在眾歌星中名列前茅。<sup>35</sup>而他翻唱歌曲並且大賣的歌手經營模式，也為許多歌手和唱片公司沿用。<sup>36</sup>若說在文夏身上看見整個翻唱台語歌時代的盛開，一點也不為過。以文夏的翻唱歌曲數量，以及他在翻唱台語歌時代的地位而言，若以其翻唱歌曲作為分析對象，除了可以了解其歌曲詞曲配合的情形之外，也能一定程度地看見翻唱台語歌時代裡，台語詞如何與外來曲結合的縮影。

承上，文夏所演唱的台語流行歌數量眾多，目前在亞洲唱片出版的《典藏台灣歌謠一甲子》套輯的文夏歌曲集中，可以取得部份。這是 1950、60 年代母帶之翻拷。扣除其中的重複歌曲後，由文夏所演唱共有 225 首。另外，由東吳大學石計生教授友情贊助的文夏唱片集中，有另外 8 首歌；再加上台灣拉吉歐網站中另有 2 首，總計為 235 首文夏歌曲。而這 235 首之中，可能為翻唱歌曲的有 143 首，大部分都是日語歌曲翻唱，上海或香港中文歌曲和日治時期台語歌次之，極少數為西洋歌曲和其他地區歌曲。

以文夏翻唱歌曲的製作過程所造成與原曲的密切關係看來，找出其日語原曲，再比對翻唱與原曲之間的相似或差異，應能對於填詞者的填詞過程有一定程度的了解。而在對照台語版本與日語版本之間的詞曲相似或差異之前，必須確認兩者的出版先後、原始歌譜（若無則便是歌詞內容和原始錄音檔案）、填詞者和作曲者等各項資料。出版年代除了可輔助確認是否為最原真歌曲之外，與填詞者和作曲者等資料結合，可對翻唱歌曲內容的變遷有進一步了解。

<sup>37</sup>

不過，在翻唱歌曲的出版年代以及原曲是否「最原真」的問題上，因為能取得的直接年代資料不多，所以是以間接的方式確認。翻唱歌曲方面，是從網路部落格與台語歌文獻中獲得年代資料，再用亞洲唱片編號的順序、當時報章所出現的歌曲報導和年代可確認的其他歌

---

1957 年首度製作的台語歌唱片外，也是繼日治純台語流行歌後再次風行的純台語流行歌唱片。這裡所說「純台語流行歌」指的是非附屬於電影、廣告，單純製作來販賣銷售的台語歌。在亞洲唱片開啟這塊市場之前，市面上大部分都是日本電影的翻唱台語歌、商業廣告台語歌、笑科劇、翻版輕音樂、誦經歌曲等唱片，創作歌曲雖有但銷售量較少。黃裕元，《戰後台語流行歌曲的發展 1945-1971》（國立中央大學歷史研究所，2000），93-96，101，173-174。

<sup>34</sup> 〈莫愁 文夏 周明麗〉，《中國時報》，1964/1/19 日，第 6 版。其中提到文夏是「男中音歌王」。而另一位「寶島歌王」是洪一峰，當時與文夏各分據北南兩地發展。

<sup>35</sup> 〈文夏 指控著作權人總會侵佔版稅〉，《聯合報》，2002/5/16。

<sup>36</sup> 〈文夏的故事〉，《中國時報》，1963/1/3，第 6 版。五年中他灌唱的唱片有一百四十多張，每張唱片銷售一萬張以上。

<sup>37</sup> 不過，這項較屬於社會文化方面的討論，本論文目前能夠處理到的並不多。

手歌曲來確認比對。<sup>38</sup>原曲的年代資料，則是從網路介紹和日本流行歌介紹文獻交叉比對而得。<sup>39</sup>聲音檔案則是取自網路，由其編曲內容和錄音品質確認是否為原曲。若在翻唱歌曲之前有多種版本，則取編曲與翻唱歌曲最相似的該版本；若有不確定年代的多版本，則取音質較接近翻唱歌曲錄音品質版本。<sup>40</sup>最後以前述各項資料皆齊全的標準，再將 143 首文夏翻唱歌曲縮減至 43 首，這些即本論文所要處理分析的音樂材料。

43 首尚不及目前所有 143 首文夏翻唱歌曲的三分之一，對它們進行討論分析亦可能會有不夠全面性的危險。不過，這 43 首大致上平均分佈於 1957-1963 年間，亦包括主要填詞者例如文夏、莊啟勝、葉俊麟等人的作品，因此對於了解翻唱歌曲的填詞過程以及原曲到翻唱歌曲的轉變現象應有幫助。

## 二、研究方法

對於台語詞與日本曲結合的研究，以音樂聆聽分析為主，田野訪談則作為額外輔助。

### (一) 聆聽分析方面

當 43 組的翻唱歌曲與原曲的各項資料確定後，先逐一聽過每一組翻唱歌曲，交叉比對翻唱與原曲在歌詞描述內容和旋律的異同。

進行到一定程度後，開始進入細節比對。主要比對每一組歌曲的第一段歌詞。比對項目則分為：台語詞和日語詞的歌詞字位異同、台語詞的詳細意義內容與日語詞的異同，以及台語詞的讀音與日曲旋律配合的聲響。<sup>41</sup>也就是詞曲的結構與詞曲的聲響這兩大部份。而因為缺乏原始的歌譜資料，因此比對媒介是使用聆聽後採譜的方式。

在歌詞位置的比對上，我以自訂格式的表格，將歌詞分配到所屬位置。如下圖表 1 所示。第 1 列代表旋律的不同小節，第 3 列與第 2 列則是主要節拍與節拍的再分割，方便置放較大或較小拍值的歌詞。接下來第 4 列開始，則是第一段歌詞的對照，由左往右依序排列過去，

<sup>38</sup> 例如黃裕元和鶴田純的論文中，都有列出他們所查找的歌曲年代資料。

<sup>39</sup> 例如《昭和のなつメロ 415：思い出の名曲.軍歌.戰時歌謡》、《明治.大正.昭和のうた：童謡.唱歌.歌謡曲.軍歌.寮歌.校歌》、《思い出の愛唱歌：唱歌.軍歌.流行歌》、《流行歌 20 世紀》等書籍。

<sup>40</sup> 目前一般的情況是歌曲可能有多種版本，但通常比翻唱歌曲早的版本只有一首。

<sup>41</sup> 在語言學中的字位或字素(grapheme) 指的是書寫文字的最小單位，例如英語中的大寫 A 與小寫 a，雖然書寫方式不同，但皆屬於同一個字素「A」。"grapheme" *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. P. H. Matthews. Oxford University Press, 2007. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. National Taiwan University. 19 July 2011 <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t36.e1404>>。沈洽借用此語言學名詞來描述音樂型態學，而他對音樂中的字位定義是：「唱詞各音節（字）在板眼（結構中）的位置」。而在本文中的「字位」便是所指，亦即歌詞的書寫文字與旋律配合的位置。接下來第二章第一節有更清楚的定義解釋。沈洽，〈《腔詞關係研究讀解》（續一）——第四章 腔詞節奏關係(I)：腔詞節奏輕重關係〉，《音樂藝術》1(2008)：29。

到底即換下一列。圖表 1 中，這首歌是 2/4 拍，每一列是 10 個小節，每個小節有兩拍。其中若有字位相異的情形，我以顏色字標記。像這首翻唱歌曲的字位皆與原曲相同，只有第 6 列的「里」比原詞較晚出現，這便是字位不同的情形。另外，因為所找到的日語歌詞內容資料常以漢字書寫，但漢字通常是平假名的濃縮，所以為方便比對，則以口符號代替平假名。

圖表 1. 〈夜霧的港口〉與其原曲歌詞字位的對照圖

小節 1 <sup>①</sup>		小節 2 <sup>②</sup>		小節 3 <sup>③</sup>		小節 4 <sup>④</sup>		小節 5 <sup>⑤</sup>		小節 6 <sup>⑥</sup>		小節 7 <sup>⑦</sup>		小節 8 <sup>⑧</sup>		小節 9 <sup>⑨</sup>		小節 10 <sup>⑩</sup>	
①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩	⑪	⑫	⑬	⑭	⑮	⑯	⑰	⑱	⑲	
1 <sup>①</sup>	2 <sup>②</sup>	1 <sup>③</sup>	2 <sup>④</sup>	1 <sup>⑤</sup>	2 <sup>⑥</sup>	1 <sup>⑦</sup>	2 <sup>⑧</sup>	1 <sup>⑨</sup>	2 <sup>⑩</sup>	1 <sup>⑪</sup>	2 <sup>⑫</sup>	1 <sup>⑬</sup>	2 <sup>⑭</sup>	1 <sup>⑮</sup>	2 <sup>⑯</sup>	1 <sup>⑰</sup>	2 <sup>⑱</sup>	1 <sup>⑲</sup>	2 <sup>⑳</sup>
旅口	の	港口	口	の	夜は	更	け	て		霧口	に								波止 <sup>⑳</sup>
他鄉	的	港口	夜	暝	一更	過	二	更		夜茫	霧								罩在 <sup>⑳</sup>
場	の	灯が	搖	れ	る	結口	ぶ		夢	口	言	え		ま	ま	な	ら		
港	邊	燈火	搖	搖	動	無聊	的		旅	愁	暗	暝		眼也	眼	被			
ぬ	知ら	ぬ		他國	口	の	渡口	り	鳥	口 <sup>⑰</sup>									
去		心內	憂	孤單	流	浪	站在	他	鄉	里 <sup>⑲</sup>									

在歌詞意義內容的寫作方式上，我於對照後大致將台語詞分為直譯、意譯以及與原詞關係較淺的幾種部份，以顏色直接標記於歌詞上，方便檢視查找。在本文中的直譯，指的是台語詞以日語詞的形式將詞意保留在同樣的旋律位置；意譯則是指台語詞意與日語詞意相似但形式不同。這個台語詞與日語詞在內容上的比對，是作為結構和聲響上的補充對照用。

在台語詞與日曲旋律配合的聲響上，亦同上，以顏色標記區分聲調方向與旋律方向差異的字，以及在聲響上與原詞讀音類似的字。

最後，從這些比對後的所有檔案資料，歸納各種情形、統計次數並製表；接著，再從統計表格中，檢視分析一般狀況以及特殊狀況，分別從中取例作較細微的採譜分析，並嘗試解讀填詞者於其中的處理過程。

## (二) 田野訪談方面

由於大多心力用於音樂分析，田野訪談的資料較少。而我所參與訪談過的對象與本論文直接相關者有歌手文夏、洪一峰、紀露霞與樂手郭一男。<sup>42</sup>其他則是歌手郭金發以及台語歌黑膠唱片收藏者廖繼俊。雖然目前的訪談結果不足以作為文夏翻唱歌曲中詞曲配合現象的佐證，但提供我了解 1950、60 年代翻唱台語歌世界的重要媒介，這些田野經驗皆是作為輔助參考。

<sup>42</sup> 感謝東吳大學社會學系的石計生教授大力相助，總是大方分享這些當時重要人物之機會。

### 三、研究限制與預期成果

本研究之預期成果，主要是從文夏的翻唱歌曲中挖掘和呈現填詞者將台語詞填入日曲時，在結構與聲響上所做的各項處理方式。再者，希望藉由這些音樂細節變化的多樣性和繁複性，使「人」的主體性和選擇體現，進而補充說明一般皆由歌詞層面進行研究的不足；並希望能以此，對曾受到猛烈砲火攻擊的翻唱台語歌有較正面積極的看法。

然而，語言與音樂的結合向來就是複雜的議題，牽涉到語言的結構、聲調等特性，音樂的敘事方式如樂句安排、和聲走向等，以及兩者如何在結構、聲響、意義上彼此嵌合。因此，這項翻唱歌曲詞曲配合的研究，必須對於兩種語言了解透徹，同時也要對音樂語法思考詳密，才能細膩深入地分析其中的運作過程。而本研究目前只是初探階段，仍無法足夠深入地作全面的分析討論，只能粗淺地呈現概況和嘗試解讀。未能處理到的議題，像是日曲旋律和樂句節奏關係對填詞的影響、台語詞詞意與聲調的關係等等。而缺乏田野訪談的資料，也使得分析結果的解讀單屬推測，無法更進一步體會填詞者的思考過程和處理因素。另外，本論文最終所呈現的結果是對 43 首翻唱歌曲的概略性理解，並未深入揭發每一首翻唱歌曲的特殊處理狀況。這些都是本研究的限制。

### 四、章節架構

在論文的章節架構上，首先，第一章先闡明研究動機、目的、相關文獻回顧、研究方法、研究侷限以及預期研究貢獻；1950、60 年代文夏翻唱歌曲的概況，也在第一章的最後整理呈現。第二章開始為正文，檢視詞曲的結構情形，討論填詞者將台語詞填入日曲時所做的處理方式。第三章則改從詞曲配合的聲響上討論其處理方式。第四章作結，除了將 43 首翻唱歌曲所呈現的詞曲配合現象與填詞者的做法做最終整理之外，也嘗試提出其他可能的研究方向。章節安排如下所示：

#### 第一章 緒論

第一節 研究緣起及目的

第二節 文獻回顧

第三節 研究方法、限制與預期成果

第四節 文夏翻唱歌曲簡述

#### 第二章 台語詞與日曲結合後的歌詞結構處理

第一節 比對分析的前提與概況

第二節 維持樂句音節數的情況
第三節 減少樂句字數的情況
第四節 遵循與省略字位方式的討論
第三章 台語詞與日曲結合後的歌詞聲響處理
第一節 字位改變所形成的節奏聲響差異
第二節 台語聲調與日曲的配合情形
第三節 從日詞而來的聲響複製現象
第四章 結論

#### 第四節 文夏翻唱歌曲簡述

##### 一、文夏音樂生命簡史<sup>43</sup>

文夏出生於 1939 年，小時候曾參加基督教會唱詩班。國小畢業後，便至日本就學，讀書之餘向宮下常雄學習聲樂、作曲和吉他等樂器，待了三年的時間。之後回台灣後，繼續就讀台南高商，並組了樂團，時而在政府的音樂晚會活動中演出；時而在台南中廣電台表演。<sup>44</sup>

1957 年，亞洲唱片公司為文夏出版了編號 AL116/第 1 號的 33 1/3 轉文夏唱片集，B 面是 3 首文夏創作歌曲，A 面則是 4 首翻唱自日本流行歌的歌曲：〈夏威夷之夜〉、〈從船上來的男子〉、〈落葉時雨〉和〈港邊乾杯〉。<sup>45</sup>在這第一張唱片流行後到 1961 年的 5 年間，亦陸續有新出版的唱片，並至各縣市發表演出，報紙上亦可看到演出訊息。

表格 1-1 整理了文夏從 1957 年到 1961 年在各地的演出，包括演出日期、參與表演者、表演內容、表演地點、演出性質，最後是報紙的資料來源。除了一次勞軍用途之外，其餘皆是單純公演比較多。演出的內容主要是宣傳唱片、發表新歌，另外跳舞、笑料、音樂演奏也

<sup>43</sup> 主要參考《寶島歌聲》，並綜合報紙報導資料整理而成。有些《寶島歌聲》中的資料時間與報紙差異甚大，則以當時的報導為準。郭麗娟，《寶島歌聲》（台北市：玉山社，2005），110-118。

<sup>44</sup> 〈南市擴大社教運動 今音樂晚會〉，《台灣民聲日報》，1955/11/13。其中有「文夏樂團團長王文夏」的文字，以及後來在亞洲唱片樂隊中擔任低音貝斯一職的「曾滄洲」，亦為文夏樂團團員之一。〈台中市各廣播電台 廣播節目〉，《台灣民聲日報》，1953/12/19，第 5 版。其中提到「21:30 中南聯播 獨唱與演奏。台南亞羅瑪輕音樂團，月夜愁人等七曲」。

<sup>45</sup> 在這之前，文夏亦由亞洲唱片出版過 78 轉的唱片，2011/2/15，於郭一男台南家中訪談紀錄。目前在文獻和報紙中都少有文夏 1957 年前的音樂活動記載。若文夏就讀台南高商時大約是 1948 年，則自該年至 1957 年的這 10 年間，從 1953 年和 55 年文夏表演的報導可推測，他大多在廣播電台與各表演場合中以「樂團」的方式活動。

都在內。此外，文夏也常與各地歌手和表演者合作演出，表演區域遍布西台灣。表中如紀露霞、林英美、顏華等仁，也都是當時亞洲唱片有出版唱片的歌手；或如王月霞是後來藝霞的歌舞劇團的創辦人；另外，亦有當時在爵士樂界發展的楊三郎。令人好奇當時表演的豐富性。

表格 1-1. 1957-1961 文夏表演行程報導整理<sup>46</sup>

演出日期	表演者	表演內容	表演地點	演出性質	資料來源
1958.06.09-10	文夏、林翠華、鍾瑛、顏華、文麗、丁鳳、陳？？	輕音樂演奏，國語歌、台語曲演唱	台南大全成戲院	勞軍演奏會	1958.06.09 民聲日報報導
1958.06.12-13		文夏音樂大會	高雄戲院		1958.06.12/13 民聲日報廣告
1958.11.15-16	文夏、豔紅、顏華、邱麗文、金玲、金玫，楊三郎伴奏，王月霞舞蹈研究班客串	音樂大會	台北市永樂戲院	公演（正聲廣播公司贊助）	1958.11.09 聯合報 1958.11.11 中國時報報導
1959.07.04-05	主持：文夏、紀露霞，李清風、顏華、林英美、李玉娟、洪光、朱音、薛惠美	全省王牌歌星大演唱、發表新歌	台中市家事職業學校大禮堂	正聲廣播公司農民廣播電台聘請主辦	1959.07.02/04/05 民聲日報報導
1959.07.06	同上	同上	豐原金豐戲院	同上	1959.07.02/06 民聲日報報導
1959.07.07	同上	同上	彰化市中山國校大禮堂	同上	1959.07.02/07 民聲日報報導
1960.01.28-30	文夏、紀露霞、林英美、朱音、鄭日清等	演唱	新竹市中山堂	公演	1960.01.26 民聲日報報導
1960.06.01		文夏音樂大會（唱台語歌、發表新歌）	屏東第一戲院		1960.06.01 民聲日報廣告

<sup>46</sup> 現場演出的報導大約只到 1961 年就沒有了，在 1962 年後的報導，較多談到文夏的電影新聞。

1960.06.02		文夏音樂大會	鳳山東亞戲院		1960.06.02 民聲日報廣告
1961.06.02-04		歌唱、歌舞、笑料	台南新舞台		1960.06.01/02/03/04 民聲日報廣告
1961.06.21-22		文夏音樂大會 (自由中國一 流樂團伴奏)	屏東仙宮戲院		1961.06.21/22 民聲日報廣告
1961.12.22		文夏輕音樂團	台南南都戲院		1961.12.22 民聲日報廣告

後來，電影事業繼廣播電台和唱片出版，使台語歌曲更多了一種新的流傳和承載媒介。

1955、1956 年台灣開始自製台語片《六才子西廂記》和《薛平貴與王寶釧》，之後幾年便有愈來愈興盛的傾向。1962 年，文夏亦開始他的台語影星生涯，這年拍攝了第一部電影〈台北之夜〉，一直到 1972 年拍攝的〈走馬燈〉之間，共有 12 部影片。

表格 1-2 整理了 1962 年至 1972 年十年間，文夏所演出台語電影的上映時間、片名、演出人員、導演以及負責的電影公司。1961 年前的歌唱大會人馬在此幾乎沒有再出現；而除了文夏四姊妹也出唱片外，其他人大多都是演員。從以前的「文夏音樂大會」到後來特別點出文夏姓名的電影片名，皆可見以他作為號召的用意。

表格 1-2. 1962 年起文夏拍攝之台語電影

上映時間	片名	演出人員	導演	電影公司
1962	台北之夜（文夏流浪記）	文夏、文夏四姊妹、丁黛、康明、小龍、小王、張克、夏琴心	郭南宏	亞洲影業
	女王蜂	〈台北之夜〉原班人馬，歌星金玫	郭南宏	亞洲影業
1963	文夏歷險記 (高原遊俠)	文夏、張英武、毛冰如、陳劍平、王哥、文夏四姊妹、王滿嬌、小龍、小王、楊宏明	李嘉（楊祖光 製片、劉昌博 編劇）	華明影業
	台北之星（文夏再見台北）	文夏、丁黛、林琳、小龍、小王、華江、文夏四姐妹	郭南宏	宏亞
1964	綠島之夜			
	阿文哥	文夏、鄭惠文、小王、小寶、矮仔財、	許峰鐘	永達影業 (永新)

1966	文夏風雲兒 (阿文哥續集)	文夏、陳秋燕、得皇華、林琳、小王、戽斗、賴德南、小寶、戴佩珊、文夏四姊妹(插曲〈黃昏的故鄉〉、〈男性的復仇〉等 5 首，其中 2 首四姊妹一同合唱)	許峰鐘(文夏編劇)	永新
1967	流浪天使	文夏、文夏四姊妹、戴佩珊、金伶、黃俊、小王、周遊、凱音、吳非宋，台南天仁歌舞團參加歌舞場面	許峰鐘	永新
1968	流浪劍王子		許峰鐘	
1969	一見你就笑			
1969?1970?	再見台北		許峰鐘	永新
1972	走馬燈		吳飛劍	常浦

在電影事業的階段，文夏亦將音樂與之結合，在他的電影中放入自己的歌曲。有時歌曲是畫外音，有時是劇中人物的演唱，例如〈再見台北〉中的〈文夏的旋風兒〉等。<sup>47</sup>1963 年的〈文夏歷險記〉片中亦有十首文夏演唱的新歌；<sup>48</sup>1966 年的〈阿文哥續集〉<sup>49</sup>，使用〈黃昏的故鄉〉一曲作片中插曲。<sup>50</sup>當電影上映後，文夏與演員們也會到各縣市鄉鎮宣傳，即所謂的「隨片登台」：到戲院與群眾見面和表演。1963 年，〈文夏歷險記〉和〈台北之星〉兩部電影，文夏都在隨片登台時表演新歌。另外也仍會表演早期出版的歌曲，如 1963 年〈文夏歷險記〉上映登台，文夏便表演了 1957-58 年間出版之〈星星知我心〉等舊歌。<sup>51</sup>

回想起長達十三年拍片、全台巡迴隨片登台的歲月…當時文夏每年都利用半年的時間寫歌、出唱片，有時還寫寫劇本，另外半年就用來拍片、全台巡迴趕場登台。<sup>52</sup>

可見，即使在文夏跨足電影界的這段時間內，新歌曲的出版工作仍未中斷。音樂在文夏的表演裡，從開始到後來可說是依附不同的活動類型，持續存在著。只是可以想像，在電影事業的加入後，進錄音室、出唱片和各地演出的時間必定被壓縮了，每年新歌出爐的數量可能比

<sup>47</sup> 黃曉君，《1930 至 1960 年代台語流行歌曲與台語電影之互動探討》，(輔仁大學音樂研究所，2008)。文夏主演，《再見台北》，豪客唱片股份有限公司（國家電影資料館授權）。

<sup>48</sup> 〈文夏歷險記 片酬達十萬〉，《中國時報》，1962/12/4，第 5 版。至於是哪些歌曲不得而知。

<sup>49</sup> 應是指 1966 年上映的《文夏風雲兒》一片。

<sup>50</sup> 〈台語歌星文夏 明天開拍新片〉，《聯合報》，1965/8/21，第 7 版。

<sup>51</sup> 〈歌王文夏 登台獻唱〉，《中國時報》，1963/2/14，第 5 版；〈台北之星〉，《台灣民聲日報》，1963/5/14，第 6 版。

<sup>52</sup> 郭麗娟，《寶島歌聲》，114。

先前要少。後來，到了 1970 年左右，因台語歌曲的發展環境窄化，文夏等台語流行歌手紛紛出走到國外，另覓舞台。<sup>53</sup>在這之後的文夏音樂活動，因缺乏資料且與本論文的分析材料較無關，便就此打住。

綜合以上，從 1957 年至 1972 年，文夏歌曲主要透過兩種模式與大眾連結：前期 1957 年 -1961 年，歌曲以唱片作為主要載體；後期 1962-1972 年，歌曲加入了電影的視覺經驗，宣傳場合也多與電影結合。

## 二、43 首日本曲台語詞歌曲材料概況

在所有蒐集到的 143 首文夏翻唱歌曲中，總共有 98 首日語歌、18 首日治或戰後初期台語歌、10 首上海或香港中文歌、5 首西洋歌、1 首韓國歌、1 首古巴歌曲，其餘的 10 首不明。在這樣豐富的歌曲來源下，亦包括當時流行的各種音樂風格，例如日本演歌、西洋爵士、口白戲劇、古巴舞曲、台灣民謡、夏威夷風格樂曲等，充分展現當時音樂的多樣性，是非常值得著手研究的材料。而在本論文中所使用的 43 首翻唱台語歌，則是 98 首日語歌中的一部分。

翻唱歌曲與原曲的年代對照如表格 1-3 所示，依照翻唱歌曲的年代排列編號，左邊數過來第 2 與第 3 欄是翻唱歌曲與其出版年代，第 4 與第 5 欄則是與其對照的原曲和出版年代。其中，翻唱歌曲年代資料取得較困難，是以各方對照後，以較大範圍的方式表示。如編號 1 〈夜霧的港口〉是在 1957-1958 年之間所出版，其原曲〈霧の波止場〉則是 1937 年出版的日語歌曲。在戰前出版的原曲和年代，則以粗體字表示。

表格 1-3. 翻唱歌曲與原曲的出版年代整理<sup>54</sup>

編號	翻唱歌名	年代	原曲歌名	年代
1	夜霧的港口	1957-1958	霧の波止場	<b>1937</b>
2	離別之夜	1957-1958	別れの波止場	1956
3	紅與黑的勃露斯	1957-1958	赤と黒のブルース	1955
4	從海歸來的莉露	1957-1958	上海帰りのリル	1951.1952 映畫
5	青色的山脈	1957-1958	青い山脈	1947
6	我是行船人	1957-1958	君はマドロス海つばめ	1954
7	紅燈青燈	1957-1958	赤い灯青い灯	<b>1934</b>

<sup>53</sup> 郭麗娟，《寶島歌聲》，115。而當時環境驟變的原因，黃裕元在其論文中，從輿論、政策以及商業管道三方面有綜合性的討論，136-140。

<sup>54</sup> 從原始唱片編號、網路資料，以及黃裕元和鶴田純兩人論文中的年代資料，交叉比對而來。同一列中左欄與右欄為一組。以粗體字標示戰前的日語歌。

8	男性苦戀	1957-1958	夜霧の第二国道	1957
9	港口賣花姑娘	1957-1958	港ヨコハマ花売娘	1949
10	車站惜別	1957-1958	高原の駅よさようなら	1951
11	流浪之歌	1957-1958	放浪の唄	<b>1932</b>
12	南都賣花姑娘	1957-1958	南京の花売娘	<b>1940</b>
13	心所愛的人	1958-1959	おさらば東京	1957
14	黃昏的故鄉	1958-1959	赤い夕陽の故郷	1958
15	雨港的賣花姑娘	1958-1959	広東の花売娘	<b>1940</b>
16	星星知我心	1959 後	星はなんでも知っている	1958
17	快樂的炭礦夫	1959 後	俺ら炭坑夫	1957
18	媽媽請你也保重	1959 後	俺らは東京へ来たけれど	1957.4
19	無聊的人生	1959 後	ホロホロ東京	1956
20	快樂的行船人	1959 後	パラオ恋しや	<b>1941</b>
21	夏威夷航空信	1959 後	ハワイ航空便	1950.11
22	戀歌	1959 後	江差恋しや	1956
23	思戀的夏威夷航路	1959 後	上海航路	<b>1938</b>
24	媽媽我也真勇健	1959 後	郷土部隊の勇士から	<b>1939</b>
25	心愛的小姐	1959 後	思い出さん今日は	1958
26	悲戀的公路	1959 後	雨の国道七号線	1959.11
27	台灣之戀	1959 後	海南島の月	<b>1939</b>
28	風流的行船人	1960 後	三味線マドロス	1958
29	可愛的人	1960 後	たつた一人の人でした	1959
30	喂王先生	1960 後	おーい中村君	1958
31	哥哥一封信	1960 後	上海だより	<b>1938</b>
32	文夏的行船人	1961	初恋マドロス	1960
33	文夏的文雅灣蘇羅	1961	アキラのブンガワソロ	1961
34	真快樂	1961	アキラのズンドコ節	1960
35	咱二人的愛	1961	アキラのダンチョネ節	1960
36	彼個小姑娘	1961	潮来笠	1960
37	假情假意	1961	流転	<b>1937</b>
38	月光的海邊	1959-1961	月のコロンス	<b>1939</b>
39	可憐彼個小姑娘	1962	木曾ぶし三度笠	1960
40	南國之夜	1962 或 1963	ジャワのマンゴ売り	<b>1942</b>
41	妻在何處	1963	アンコ悲しや	1960

42	可愛的港都	1963	憧れのハワイ航路	1948
43	情難忘	1963	東京セレナーデ	1950

以上這 43 首翻唱歌曲的出版年，從 1957 年至 1963 年不等。若以前述唱片階段與電影階段分期，則前期有 38 首，後期只有 5 首；與前面推論當文夏事業階段轉變後，歌曲出版減少的情況有所吻合。從表 1-2 中可見，電影階段的報導開始出現文夏四姊妹的蹤跡，以上 1962 年編號 39 的〈可憐彼個小姑娘〉，便是由文夏和文夏四姊妹合唱；其他則都是文夏獨唱為主。由此亦可見兩階段中的歌曲演唱型態也有所不同。

而這些翻唱歌曲的原曲年代，則從 1932 跨至 1963 年。其中，戰後日語歌的翻唱較多，共有 28 首；戰前日語歌的翻唱共有 15 首，大致上平均點佈於兩段時期裡。由兩種歌曲的年代差距看來，大多數原曲在出版大約一兩年後才被翻唱，有的則相差多於五六年。可能因為當時日語唱片在聽眾間的流通狀況是普遍的，但亦可能因為最新的日語唱片尚未能立刻進口到台灣的緣故。關於選曲的考量和背後的因素，可待探討。



## (二) 參與製作過程的音樂工作者

如第三節所說，文夏的翻唱歌曲，是以採譜、填詞、編曲、唱奏錄音的順序而完成，幾乎全用現場樂隊伴奏。<sup>55</sup>因此參與翻唱歌曲製作過程的音樂工作者不在少數。填詞者包括：愁人（即文夏）、莊啟勝、葉俊麟、洪德成。編曲者：文夏、永田、莊啟勝、雲萍、楊三郎、林禮涵。<sup>56</sup>樂手的部份，在呂鈺秀書中曾提及亞洲唱片樂隊樂手姓名，分別是吉他莊啟和、沙錘蔡民、中音薩克斯風李秋雄、鋼琴蔡哲雄、小喇叭永田、單簧管莊壽臣、小喇叭許龍標、鼓周有坤、小提琴黃丙丁、夏威夷吉他郭一男、手風琴莊啟勝、貝斯曾滄洲，一共十二人。<sup>57</sup>負責夏威夷吉他的郭一男回憶，在錄製唱片時最常使用的是九人組編制；有時也會用十四人組，也就是樂器種類不變但人數增加，例如薩克斯風分聲部、加低音號或長號等，以增大音量音域的變化。<sup>58</sup>以上的音樂工作者中，有好幾位同時參與多項工作，例如文夏本人就負責演唱、填詞和編曲；莊啟勝亦擔任填詞、編曲和演奏；永田則是編曲及演奏兩項工作。這種

<sup>55</sup> 在原始黑膠唱片所附的歌詞單上，顯示演奏者為「亞洲唱片管絃樂團」。可參考此部落格之影片開頭：台灣拉吉歐。<http://tw.myblog.yahoo.com/jwlyBH6Bj.GChLNCUqDpLg-/archive?l=f&id=24>。（上網日期：2010/1/13）。另見黃裕元引述於對葉俊麟與莊啟勝之訪談，《戰後台語流行歌曲的發展 1945-1971》，102。

<sup>56</sup> 皆以在 43 首歌曲中出現的次數依多寡排列。

<sup>57</sup> 呂鈺秀，〈台灣流行音樂中的女性歌手聲腔〉，《音樂學探索》（台北：五南，2009），96。

<sup>58</sup> 2011/2/15，於郭一男台南家中訪談紀錄。

現象在理解翻唱歌曲的製作過程中，是不可或缺的。其中，兩位主要填詞者文夏與莊啟勝都參與音樂的部份，更令人好奇他們對於詞曲配合的處理。43 首填詞者的資料，如以下表格 1-4。

表格 1-4. 翻唱歌曲的填詞者整理

編號	翻唱歌曲名	填詞者	編號	翻唱歌曲名	填詞者
1	夜霧的港口	莊啟勝	23	思戀的夏威夷航路	莊啟勝
2	離別之夜	莊啟勝	24	媽媽我也真勇健	莊啟勝
3	紅與黑的勃露斯	莊啟勝	25	心愛的小姐	葉俊麟
4	從海歸來的莉露	莊啟勝	26	悲戀的公路	葉俊麟
5	青色的山脈	莊啟勝	27	台灣之戀	愁人
6	我是行船人	愁人	28	風流的行船人	愁人
7	紅燈青燈	莊啟勝	29	可愛的人	愁人
8	男性苦戀	愁人	30	喂王先生	愁人
9	港口賣花姑娘	愁人	31	哥哥一封信	莊啟勝
10	車站惜別	愁人	32	文夏的行船人	愁人
11	流浪之歌	愁人	33	文夏的文雅灣蘇羅	愁人
12	南都賣花姑娘	愁人	34	真快樂	愁人
13	心所愛的人	愁人	35	咱二人的愛	愁人
14	黃昏的故鄉	愁人	36	彼個小姑娘	莊啟勝
15	雨港的賣花姑娘	愁人	37	假情假意	愁人
16	星星知我心	愁人	38	月光的海邊	愁人
17	快樂的炭礦夫	愁人	39	可憐彼個小姑娘	愁人
18	媽媽請你也保重	愁人	40	南國之夜	葉俊麟
19	無聊的人生	愁人	41	妻在何處	洪德成
20	快樂的行船人	莊啟勝	42	可愛的港都	莊啟勝
21	夏威夷航空信	莊啟勝	43	情難忘	文夏
22	戀歌	愁人			

## 第二章 台語詞與日曲結合後的歌詞結構處理

翻唱歌曲中，除了原本旋律的挪用外，原詞內容意義、原詞曲的交互關聯，加上翻唱歌曲自身語言的特性，都可能影響它詞曲配合的最終樣貌。而從翻唱歌詞內容與原詞的相似，以及始自原曲採譜而後填詞的翻唱過程，皆可想像原曲對填詞者的影響。其中，如何安排配置台語詞在日曲旋律中的位置，亦即「字位」，是填詞者要思考的主要問題之一，也是本章的討論焦點。<sup>1</sup>針對這個議題，我比對 43 首翻唱歌曲與原曲第一段的歌詞，分析出一般概況，並討論其中的詞曲配合情形。第一節先釐清比對分析的方式，以及比對結果的大致情形；第二節開始討論翻唱歌曲與原曲字位相同的情形；第三節討論字位相異的情形。並且分別舉例說明這些不同狀況中，填詞者的處理方式。



### 第一節 比對分析的前提與概況

比對歌詞與旋律的配合時，原始歌譜是必要的參考工具。不過，無論是翻唱歌曲或是原曲都缺乏原始歌譜資料，因此，我目前所使用的分析材料，是從歷史錄音將兩種歌曲聲音轉換為視覺歌譜而來。而歷史錄音所呈現的詞曲配合與原始歌譜可能有差異：演唱者可能有個人的詮釋，不一定完全依照歌譜演唱。因此，從聲音出發了解詞曲配合，便使得比對分析難以完全脫離演唱的作用，是為「轉化後」的詞曲配合。而以此了解填詞者的做法和動機，或許會有不盡真實的缺憾；不過仍希望在這個缺憾以外，呈現一定程度台語詞與日曲的融合現象。

#### 一、比對分析的前提

##### (一) 比對的單位：音節

在開始討論結果之前，為免混淆，先說明比對的「音節」單位定義。此處的音節較不同於一般語言分析所指，以下舉例說明之。

<sup>1</sup> 在語言學中的字位或字素(grapheme) 指的是書寫文字的最小單位，例如英語中的大寫 A 與小寫 a，雖然書寫方式不同，但皆屬於同一個字素「A」。"grapheme" *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. P. H. Matthews. Oxford University Press, 2007. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. National Taiwan University. 19 July 2011 <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t36.e1404>>。不過，在本文中的「字位」，指的則是歌詞的書寫文字與旋律配合的位置，接下來有更清楚的定義解釋。

同樣的意義單位中，例如「花」，台語讀 hue、日語讀作 hana。日語是兩組子音加母音的組合，台語則是一子音加兩個母音。<sup>2</sup>因演唱方式而異，台語「花」的唱法，可拆做兩組 hu 與 e，分配於兩個旋律音；也可直接於同音上一次唱出。而從文夏翻唱歌曲的音樂材料顯示，一個擁有多母音的台語字，像是「花」，文夏通常是以一次唱出的方式呈現。日語原曲的「花」，則是拆做兩組、分作兩旋律音演唱。譜例 2-1 是〈雨港的賣花姑娘〉與其原曲同一句歌詞的比對，日語詞與其讀音在上，台語詞與其讀音在下。其中可見，台語「花」的所有音節在 mi 音全唱出，而日語則是分至 mi 音與 sol 音演唱。

譜例 2-1. 〈雨港的賣花姑娘〉E 調 與其原曲〈廣東の花壳娘〉F 調 的歌詞讀音<sup>3</sup>

The musical score shows two rows of lyrics side-by-side. The top row is in Japanese (E調) and the bottom row is in Chinese (F調). Both rows show the lyrics '甘い花 よ' (Kami i ha yo) and '甘蜜的 花 蕊' (Kam bit e hue lui). Below the lyrics, the corresponding pinyin and Romanized readings are provided.

	日本語詞:	台語詞:
(讀音)	a ma i ha na yo	kam bit e hue lui

因此，承演唱結果，我將台語「花」這樣的演唱情形，歸類為「一個音節」；而日語則是兩個音節。而原曲中像是きょ（讀作 kyo）這種類似台語有兩個母音的組合，若是一次唱出則也列為一個音節。<sup>4</sup>

## （二）兩種字位的用途

同樣地，本文中的「字位」亦不同一般語言學所指。無論在視覺歌譜或是聽覺聲響的呈現上，歌詞的每個音節都有與它搭配的旋律音：可能是單一旋律音，也可能連帶多個旋律音。承上的「音節」定義而言，像是台語的「花」hue 所搭配的是 mi 音與後面連帶的 sol、mi、re

<sup>2</sup> 此處的子音和母音，在語言學中是為輔音與元音。「花」的台語讀音 hue 是由輔音 h 加上複元音 ue (介音 u 加上元音 e) 所組成，日語讀音 hana 則是兩組輔音 h、n 分別加上元音 a。台語讀音中這樣含有介音的複元音，響度是從介音的低響度至主要元音的高響度。因此在聽覺上，重心仍置於主要元音上，與另一種下降複元音（主要元音加上韻尾）不同，例如「海」的台語讀音 hai。在此，我認為這兩種複元音雖含有較多「元音」，但因為有的是屬於介音或韻尾的輔助作用，因此在聲響上都比輔音加元音來得較不明顯。何大安，《聲韻學中的觀念和方法》(台北：大安出版社，初版，1987)，32-37。

<sup>3</sup> 為使閱讀方便，以下譜表均以首調標示，各曲調性則另註明於上。另外，譜例中的台語歌詞參照的是當時唱片所附歌單的歌詞，台語的讀音則參照教育部臺灣閩南語常用詞辭典，網址：

<http://twblg.dict.edu.tw/holodict/index.htm>，與台文/華文線頂辭典，網址：

<http://203.64.42.21/iug/ungian/soannteng/chil/taihoa.asp>，前者為主後者為輔。再者，在這部份關於歌詞結構的討論中，聲調影響不大，故不註明聲調符號。而日語詞的讀音參考的是 yahoo! 辭書，網址：<http://dic.yahoo.co.jp/>。

<sup>4</sup> 本文中的音節，從此處開始皆為我所定義的音節。

音，總共四個旋律音；日語的「花」則是 ha 搭配 mi 音，na 搭配 sol、mi、re 三個旋律音。而本文的「字位」定義，指的便是「一個音節所配上的第一個旋律音位置」。例如，台語中「花」的字位便位於 mi 音上，日語的「花」的字位則分別位於 mi 音和 sol 音上。

像這樣以聲音所呈現來計算音節，可能使譜例有兩種字位的解讀方式。譜例 2-2 中，亦是翻唱歌曲與其原曲同一句歌詞的比對情形，最下方的表格是為了方便檢視兩種文字和讀音的比對。其中，灰色部份是主要拍，白色則是次要拍。「主要拍」指的是，2/4 拍中的一與二拍、4/4 拍中的一、二、三與四拍的音，以此類推；而「次要拍」則是指主要拍以外的音。

其中，台語詞「紅」的尾音 ng 與「點」的尾音 m，文夏都在後面的音才唱出，分別各為一個音節。<sup>5</sup>因此，像這樣的情形呈現了兩種不同的字位計算——就演唱層面而言，「紅」的字位在 a 配 sol 音和 ng 配 la 音兩處；但就填詞層面而言，「紅」書寫文字的字位則只有 sol 音一處。

譜例 2-2. 〈我是行船人〉<sup>b</sup>B 調 與 〈君はマドロス海つばめ〉<sup>b</sup>B 調 填詞：愁人（文夏）

日語詞	赤		い	ラン	プ	が	マス	ト	ニ	ト	モ	りや
(讀音)	a		ka i	ra n	pu	ga	ma su	to	ni	to	mo	rya
台語詞	紅	色	的	燈	火	點	在	船	頂	時		
(讀音)	a	ng	sik	e	ting	hue	tia	m	tsai	tsun	ting	si

日語詞	赤		い	ラン	プ	が	マス	ト	ニ	ト	モ	りや
(讀音)	a		ka i	ra n	pu	ga	ma su	to	ni	to	mo	rya
台語詞	紅	色	的	燈	火	點	在	船	頂	時		
(讀音)	a	ng	sik	e	ting	hue	tia	m	tsai	tsun	ting	si

一般而言，討論台語詞與日曲配合時，台語的書寫文字代表的是填詞者的動作痕跡，因此接下來台語詞部份便以書寫文字作為主要的比對分析對象；讀音則是演唱的字位，是作為

<sup>5</sup> 要辨別台語的 ng 與 m 音或日語的 n 音是延後唱出或一次唱出，原本就不容易。像這種情形，若發生在兩個相鄰旋律音音值較短而不明顯時，我便將它們計為一個音節。而在唱前一個音時，就可能就含有一部分較不明顯的 ng、m、n 音，這說明它們是難以切割的。像「紅」和「點」這樣的台語讀音，在聲韻學中是帶有鼻音尾的陽聲韻；在表達意義時，ang 或 tiam 本是一體。在本論文中，則是為了方便表示文夏的演唱聲響，才將 ng 或 m 這些輔音分開。對於懂台語的人而言，即使尾音在後面才唱出，亦不影響意義的理解；相反的，對於不懂台語的人，可能就會被視為是兩個音節甚至意義的單位。因此，這樣分割也是為了避免聽覺上對音節的疑慮；而且分割的做法可能對本論文欲表述的論點影響不大。另外，這只是文夏的演唱、甚至是該首歌曲的特例，並不一定每次皆如此。竺家寧，《聲韻學》(台北：五南圖書，二版，2009)，100-104。

聲響效果的補充。而關於日語詞應取何種字位的問題：第一，它是用來對照而非主要討論對象，所以兩種字位皆是參考用；第二，因為翻唱過程是從聆聽和採譜開始，且填詞者懂得日語，所以對於翻唱填詞者而言，日語歌詞的聲音呈現應該是較具影響力的。所以相反地，與台語詞比對的主要基準是日語的讀音字位，而日語書寫文字則用以補充詞意。接下來的字位比對中，台語詞部份皆以「字」代稱，例如台語詞樂句中有幾個「字」或「字數」；而日語詞部份則以「音節」代稱，例如日語詞樂句中有幾個「音節」或「音節數」。

### (三) 大範圍至小範圍的比對

基本音節單位和字位解讀的方式確定後，開始作字位的比對，並分為兩種由遠而近的觀看方式。第一，以單首歌曲為範圍，檢視所有歌曲字位分佈的整體情形。而每一首歌曲都是由多個樂句組成，句與句之間有著重疊關聯性：歌詞與旋律的結合。聆聽歌曲時，樂句通常為作為理解的單位，而填詞者也可能以此填詞。因此第二，將觀看方式再縮小至樂句範圍，檢視樂句中與樂句間的字數和字位變化。

在樂句的比對基準上，是以日語詞為主台語詞為輔。樂句的定義，則視詞句意義與旋律感大致呈現暫休處，切割為一個樂句；一般而言可能有一個停留較長時間的音出現，或是暫時到達一個比較穩定的和聲。例如，前引譜例 2-2 中「赤いランプが」停留在較長的 2 分音符上，且和聲為 I 級，便是一個有 7 個音節的樂句；對照的「紅色的燈火」則為 5 個字的樂句。另外，這樣的樂句通常有前後句甚至三句以上的組合。例如，譜例 2-2 中這兩句一前一後，為一組。有時，會有 8 字/8 音節以上長樂句或 4 字/4 音節以下短樂句的出現，則視狀況以句意、和聲感分割或結合。

## 二、比對結果的概況

### (一) 大範圍比對的結果

比對單首歌曲的字位並綜合所有歌曲字位檢視之後，發現翻唱歌詞幾乎都是填在原曲的字位上；原曲字位中翻唱未填詞的情形次之，是為「略過原曲字位不填」，型態可參考譜例 2-2；偶爾有填於原詞未填詞的旋律音，是為「填於他處字位」，後面會提到。以下表格 2-1 整理了後兩種情形的字數和比例。由左數來第 1、2 欄分別是依照年代排列的編號和翻唱歌曲名。<sup>6</sup>第 3、4 欄是分別是原詞的總音節數和翻唱詞的總字數，而第 5 與第 6 欄分別是翻唱詞

<sup>6</sup> 以下這類 43 首翻唱歌曲的統計表格，皆以年代順序排列。同時亦再次強調，我的比對對象都是翻唱歌曲與原曲的第一段歌詞。例如此例中的歌詞總字數便是第一段歌詞的總字數

「略過原曲字位不填」與「填於他處字位」的字數，以及在總字數中所佔比例。其中，關於略過原曲字位不填的情形，取其平均值 16%來比較。超過 16%略過不填的歌曲。以粗體字標示。

表格 2-1. 「略過原曲字位不填」和「填於他處」的字數與比例

編號	翻唱歌曲名	歌詞總音節數	歌詞總字數	略過原曲字位不填 字數與比例		填於他處字位 字數與比例比例	
1957-1958 年							
1	夜霧的港口	48	48	1	2%	1	2%
2	離別之夜	65	57	10	<b>18%</b>	2	4%
3	紅與黑的勃露斯	59	50	14	<b>28%</b>	5	10%
4	從海歸來的莉露	90	78	14	<b>18%</b>	2	3%
5	青色的山脈	55	41	15	<b>37%</b>	1	2%
6	我是行船人	71	56	16	<b>29%</b>	1	2%
7	紅燈青燈	54	44	10	<b>23%</b>	0	0
8	男性苦戀	55	47	9	<b>19%</b>	1	2%
9	港口賣花姑娘	77	61	17	<b>28%</b>	1	2%
10	車站惜別	54	42	14	<b>33%</b>	2	5%
11	流浪之歌	48	44	4	9%	0	0
12	南都賣花姑娘	78	59	19	<b>32%</b>	0	0
13	心所愛的人	54	47	9	<b>19%</b>	2	4%
14	黃昏的故鄉	69	63	9	14%	3	5%
15	雨港的賣花姑娘	65	45	20	<b>44%</b>	0	0
1959-1960 年							
16	星星知我心	74	66	10	15%	2	3%
17	快樂的炭礦夫	74	72	6	8%	4	6%
18	媽媽請你也保重	66	63	9	14%	6	10%
19	無聊的人生	47	46	4	9%	3	7%
20	快樂的行船人	58	53	5	9%	0	0
21	夏威夷航空信	90	68	22	<b>32%</b>	0	0
22	戀歌	53	50	5	10%	2	4%
23	思戀的夏威夷航路	94	81	14	<b>17%</b>	1	1%
24	媽媽我也真勇健	47	45	3	7%	1	2%
25	心愛的小姐	74	64	12	<b>19%</b>	2	3%

26	悲戀的公路	63	57	9	<b>16%</b>	3	5%
27	台灣之戀	38	38	1	3%	1	3%
28	風流的行船人	64	55	17	<b>31%</b>	8	15%
29	可愛的人	55	52	4	8%	1	2%
30	喂王先生	68	61	7	11%	0	0
31	哥哥一封信	57	50	7	14%	0	0
1961 年							
32	文夏的行船人	68	67	1	1%	0	0
33	文夏的文雅灣蘇羅	110	108	7	6%	5	5%
34	真快樂	110	106	5	5%	1	1%
35	咱二人的愛	56	56	1	2%	1	2%
36	彼個小姑娘	67	64	5	8%	2	3%
37	假情假意	47	46	2	4%	1	2%
38	月光的海邊	34	31	4	13%	1	3%
1962-1963 年							
39	可憐彼個小姑娘	107	93	20	<b>22%</b>	6	6%
40	南國之夜	50	48	5	10%	3	6%
41	妻在何處	64	58	14	<b>24%</b>	8	14%
42	可愛的港都	61	56	6	11%	1	2%
43	情難忘	62	61	4	7%	3	5%

以下四點說明比對結果所顯示的大致狀況：

- 從兩種歌曲的字數/音節數看來，原曲的音節數大部份多於翻唱歌曲的字數。2. 每一首歌曲中，都有著略過原曲字位不填或填於他處的綜合情形，前者較多。
- 關於略過原曲字位不填的情形，比例超過 16%的歌曲如粗體字，大部分位於 1957-1958 年間；而大約 1959 年開始則許多連 10%都不到。整體而言，隨時間略減。
- 關於填於他處的情形是最少的，且在時間上算是平均分佈，只有 4 首歌比較突出，超過 10%的比例。

對於這個大範圍字位的比對結果，我的歸納解讀是：填詞者在每一首歌中，都有遵循原曲字位填詞和變化的做法，且因歌曲而異。而變化做法，也就是略過不填以及填於他處的這兩種情形，在翻唱歌詞中所佔比例並不算高，顯示填詞者在字位上——遵循原曲的處理是多於變化的。在變化的做法中，填詞者最常跳過某些原曲字位，偶爾才將詞填於原曲未填字之

處。

從這個比對結果衍生而出的疑問是：填詞者如何運用這些做法來呈現翻唱歌曲？而這些做法又是在什麼樣的狀況下使用？再者，略過不填的情形為什麼逐漸減少？而透過下一部份的小範圍比對，可能有所解答。

## (二) 小範圍比對的結果

大範圍檢視字位狀況後，再使視角縮小到樂句內的字數/音節數狀況。比對的結果顯示，字數/音節數相同的樂句以及字數/音節數相異的樂句，兩者數量大約各半。而字數/音節數相同的樂句，則亦顯示樂句作為一個理解單位的合理性。

表格 2-2 整理出翻唱歌曲與原曲同一樂句的字數/音節數比對結果。第一列分為「翻唱樂句字數與原曲音節數相同」、「翻唱樂句字數減少」和「翻唱樂句字數增加」三種狀況。其中，第一種字數/音節數相同的樂句狀況，如同前述，幾乎都是遵循原曲字位的；而第二種字數減少與第三種字數增加的狀況，則是前述字位的變化做法。第二列為「音節數/字數比對」的種類和數量，左邊數字是同一樂句中原曲音節數，右邊數字為翻唱歌曲的字數，例如，7-7 樂句便表示兩者都是 7 音節/7 字；8-4 表示原曲 8 個音節的樂句，翻唱歌曲改為 4 個字。並以粗體字標示三種狀況中最常見的樂句種類。

表格 2-2. 翻唱歌曲與原曲同樂句中字數/音節數的比對結果

翻唱樂句字數 與原曲音節數相同		翻唱樂句字數減少		翻唱樂句字數增加	
音節數/字數 比對	該種樂句數量	音節數/字數 比對	該種樂句數量	音節數/字數 比對	該種樂句數量
2-2	6	3-2	1	3-4	3
3-3	7	4-3	8	3-5	1
				4-5	3
4-4	15	5-3	24	5-6	5
5-5	75	5-4	13	6-7	8
		6-4	1		
6-6	17	6-5	17	7-8	4
		7-4	10		
7-7	82	7-5	49		
		7-6	50		
		8-4	2		

8-8	14	8-5	2		
		8-6	2		
		8-7	7		
		9-7	2		
9-9	2	9-8	2		
10-10	1	11-6	1		
11-11	4				
12-12	4				
總數	227	總數	191	總數	24

從以上表格可見以下幾種現象：

1. 從總數來看，「翻唱樂句字數與原曲音節數相同」的總數最多，有 227 句；「翻唱樂句字數減少」次之，有 191 句；最少的是「翻唱樂句字數增加」，只有 24 句。
2. 在「翻唱樂句字數與原曲音節數相同」的狀況中，最常出現的是 7-7 樂句，共 82 句；5-5 樂句次之，共 75 句。兩種佔了絕大多數。
3. 在「翻唱樂句字數減少」的狀況中，最常出現的是 7-6 樂句與 7-5 樂句，兩種數量差不多。
4. 在「翻唱樂句字數增加」中，6-7 樂句最多，有 8 句，但與其他種類樂句的數量相差不大。

而我對此比對結果的解讀是：綜合表格 2-1 與 2-2，填詞者在樂句中增加字數，是屬於他處字位的做法；而在樂句中減少字數，便是屬於略過原曲字位不填的做法。以上 7-7 樂句、7-6 樂句與 7-5 樂句為多的現象，顯示五字、六字與七字樂句在翻唱歌曲中的重要性。若與七音節樂句與五音節樂句在原曲中的地位相比，則兩種歌曲的情況略有不同。

以下表格 2-3，是分別從表格 2-2 個別加總計算，所獲得的五字/五音節、六字/六音節和七字/七音節樂句在兩種歌曲中的總數。第 1 欄為樂句種類，分為三種樂句。第 2 欄是三種樂句分別在原曲中的數量，第 3 欄則是三種樂句在翻唱歌曲中的數量。並以粗體字標示原曲與翻唱歌曲中數量最多的樂句種類。

表格 2-3. 翻唱歌曲與原曲中五字/五音節、六字/六音節、七字/七音節樂句的數量

樂句種類	原曲中該樂句的總數量	翻唱歌曲中該樂句的總數量
五字/五音節樂句	117	<b>147</b>
六字/六音節樂句	43	75

七字/七音節樂句	<b>195</b>	99
----------	------------	----

其中可見，原曲以七音節樂句最多，共有 195 句，五音節樂句次之；而翻唱歌曲則以五字樂句為主，共有 146 句，七字樂句次之。兩種歌曲相比之下，原曲中的六音節樂句只有 43 句，但到了翻唱歌曲中卻增加到 75 句；相對地原曲的七音節樂句原本有 195 句，翻唱歌曲則減為 99 句。

而從原曲這三種樂句在翻唱歌曲中的處理狀況，可推論三種樂句在兩種歌曲中的不同重要性。表格 2-4，是原曲五音節、六音節和七音節這三種樂句，分別在翻唱歌曲中改變或維持的狀況。第 1 欄分為五、六、七音節三種樂句。第 2 欄是翻唱填詞者處理這三種樂句的做法，主要分為「字數維持」和「字數改變」。第 3、4 欄則是該種樂句受到何種處理的數量以及比例。比例的計算方式是，該做法的句數除以原本總句數的百分比。例如，五音節樂句在原曲中原本有 118 句，在翻唱歌曲中被維持下來的有 75 句，因此所佔比例是 75 除以 118 的百分比，等於 64%。同樣地，以粗體字標示三種樂句中最常見的處理方式。

表格 2-4. 原曲三種樂句在翻唱歌曲中改變或維持的狀況

原曲三種樂句	翻唱歌曲填詞者處理方式		
	做法	數量	比例
五音節樂句 (總數：118)	字數維持	75	<b>64%</b>
	字數改變	被改為三字	24 20%
		被改為四字	13 11%
		被改為六字	5 4%
六音節樂句 (總數：43)	字數維持	17	40%
	字數改變	被改為四字	1 2%
		被改為五字	17 40%
		被改為七字	8 18%
七音節樂句 (總數：195)	字數維持	82	42%
	字數改變	被改為四字	10 5%
		被改為五字	49 25%
		被改為六字	50 26%
		被改為八字	4 2%

以上可見，原曲的五音節樂句，在翻唱歌曲中常被維持保留下來，有 64%；被改變的則

是 36%。而六音節和七音節樂句，被翻唱填詞者改變的狀況都多於維持的狀況，分別是 60% 對比 40%，與 58% 對比 42%。

綜合表格 2-3 與表格 2-4 而言，我認為這三種樂句對於兩種歌曲而言，有著不同程度的重要性。在翻唱歌曲中，五字樂句是最常用的，原曲則是七音節樂句。而雖然在翻唱歌曲中，七字樂句的數量是比六字樂句還要多；但兩者相較下，六字樂句數量比原曲增加一倍、七字樂句則比原曲數量減少一倍的情形顯示，六字樂句在翻唱歌曲中的重要性可能大於七字樂句；而七字樂句較多的現象，是日語歌曲七音節樂句原本就比較多的關係。

以上，一方面說明，三種常見字數/音節數樂句在翻唱歌曲與原曲中各佔不同地位；另一方面，翻唱填詞者對於不同種類的樂句，都有兩種主要的處理方式：維持原曲樂句的音節數，以及減少原曲樂句的音節數。下一節，我將先就維持音節數的部份進行討論，檢視填詞者的處理手法。



## 第二節 維持樂句音節數的情況

上一節提到，原曲的七音節樂句和五音節樂句，最常被翻唱填詞者維持保留下來，其數量大大地超越其他字數的樂句。原曲本身就有許多這種七五節奏樂句，而翻唱填詞者保留這兩種音節數的樂句，亦使它們成為翻唱歌曲的主要成份之一。以下，分為五音節樂句與七音節樂句兩部份；並將它們置於前後樂句的脈絡中，分別舉例說明填詞者在維持音節數的處理手法。<sup>7</sup>

### 一、日曲五音節樂句的保留維持

表格 2-5 整理出翻唱歌曲中的五字樂句來自原曲的數量以及它在翻唱歌曲中所處的樂句環境，分別如第 3 欄和第 4 欄所示，檢視這些五字樂句與其前後樂句受到保留的情形。此表格中，以粗體字表示該樂句組合完全從原曲維持而來。例如編號 1〈夜霧的港口〉中有 4 句五字樂句是來自原曲，而它們所處樂句組合都是七五樂句，其中的七字樂句也是來自原曲。表格最後四列，則統計出最常見的樂句組合以及前後句皆來自原曲的數量。

<sup>7</sup> 前後樂句的脈絡也就是樂句環境。前面第二章第一節在強調比對分析前提時，提到樂句與樂句之間，可再從詞意、停留拍值長短與和聲暫歇感來取決如何成組。一般而言常是兩個樂句為一組，一前一後。這裡的前後樂句脈絡就是說，該樂句是位於何種樂句組合中。表格中以「樂句組合」表示。

表格 2-5. 翻唱歌曲中五字樂句來自原曲的數量與所處樂句組合

編號	翻唱歌曲名	來自原曲的五字樂句	在翻唱歌曲中所處樂句組合
1957-1958 年			
1	夜霧的港口	4	七五
2	離別之夜	2	七五、六五
3	紅與黑的勃露斯	0	
4	從海歸來的莉露	1	六五
5	青色的山脈	1	
6	我是行船人	3	五五
7	紅燈青燈	1	六五
8	男性苦戀	1	五七
9	港口賣花姑娘	0	
10	車站惜別	0	
11	流浪之歌	4	六五
12	南都賣花姑娘	1	五五
13	心所愛的人	2	八五、五五
14	黃昏的故鄉	2	五五、四五
15	雨港的賣花姑娘	0	
1959-1960 年			
16	星星知我心	2	七五、四五
17	快樂的炭礦夫	3	五五
18	媽媽請你也保重	0	
19	無聊的人生	0	
20	快樂的行船人	0	
21	夏威夷航空信	3	四五、五五
22	戀歌	1	六五
23	思戀的夏威夷航路	2	六五、四五
24	媽媽我也真勇健	2	六五
25	心愛的小姐	3	七五
26	悲戀的公路	1	七五、五五
27	台灣之戀	2	五六、五八
28	風流的行船人	0	
29	可愛的人	3	六五、五五

30	喂王先生	2	二五、五五
31	哥哥一封信	4	六五、七五、五三
1961 年			
32	文夏的行船人	2	七五
33	文夏的文雅灣蘇羅	1	五五
34	真快樂	2	五五
35	咱二人的愛	1	七五
36	彼個小姑娘	2	七五
37	假情假意	1	七五
38	月光的海邊	3	五三
1962-1963 年			
39	可憐彼個小姑娘	2	七五
40	南國之夜	3	五五、五六
41	妻在何處	2	七五、五六
42	可愛的港都	2	五五
43	情難忘	4	七五、六五
總計 <sup>8</sup>			
七五樂句的總數量 / 前後句皆來自原曲的數量		13 組 / 12 組	
五五樂句的總數量 / 前後句皆來自原曲的數量		13 組 / 6 組	
六五樂句的總數量 / 前後句皆來自原曲的數量		10 組 / 2 組	

以上可見，在時間的變化上，五字樂句的保留情形相差並不明顯。而從最後所統計的樂句組合數量來看，五字樂句所在的樂句組合中，依多寡是七五、五五以及六五樂句。其中的七五樂句裡，前後句幾乎都來自原曲。接下來舉例說明這三種樂句組合的處理方式。

### (一) 七五樂句的處理

譜例 2-3 是編號 1 的〈夜霧的港口〉，共有 4 句來自原曲的七五樂句。在譜例中這段歌詞是前句七字，後句五字。原詞意「旅の港の 夜は更けて」（旅途港口的 夜愈深）與翻唱詞意是類似的，可說是相當於直譯的做法：以原本語言的形式譯出原本的詞意，亦即將原本的日語單詞，在旋律的類似位置上保留下來。而此句的日語類似於台語的語言形式，所以直譯過來不會有不通順的問題。

<sup>8</sup> 總計的部份只列出最多的前幾位。

當配上旋律時，因為日語的「港」有三個音節 mi、na、to，台語的「港口」則是兩個音節 kang、kau，在此可見到莊啟勝為了配合原本的字位，將原本位於後句的「夜暝」(iami)挪到前句來；而後句則將「更けて」譯為「一更過一更」五個字，恰好配合原本的五個字位。另外，原詞開頭「旅」的 ta 音，與對應字位「他」的 thann 音類似，旅途與他鄉這兩者意義也相似，可見填詞者的巧思。

這個例子除了顯示類似詞意中，兩種語言字數的差異性；亦看出為維持原曲字數與字位，填詞者在將翻譯後的單詞置入旋律時有所應變：挪動詞意以及使用類似意譯的方式，更靈活地譯詞。這種從原詞中取材填詞且類似直譯方式的樂句，用編號表示，有 1 / 2 / 16 / 31 / 35 / 43 這幾首歌。

譜例 2-3. 〈夜霧的港口〉C 調 與 〈霧の波止場〉<sup>b</sup>D 調 填詞者：莊啟勝

日語詞：旅 の 港 の 夜 は 更 け て  
ta bi no mi na to no yo wa fu ke te  
台語詞：他 鄉 的 港 口 夜 暝 一 更 過 一 更  
thann hiong e kang kau ia mi tsit kenn kue tsit kenn

日語詞	旅	の	港	の	夜	は	更	け	て			
(讀音)	ta	bi	no	mi	na	to	no	yo	wa	fu	ke	te
台語詞	他	鄉	的	港	口	夜	暝	一	更	過	一	更
(讀音)	thann	hiong	e	kang	kau	ia	mi	tsit	kenn	kue	tsit	kenn

除了上述採用原詞並保留詞意位置的做法之外，亦有詞意關聯較小的樂句，包括編號 25 / 26 / 32 / 36 / 37 / 41 這幾首歌其中的樂句。用編號 25 的〈心愛的小姐〉說明，這首共有 3 句五字樂句從原曲維持而來，而所在樂句環境則是七五樂句。如譜例 2-4，原詞意是「雨のベンチでぬれている」(雨中的長凳淋濕了)，翻唱詞詞意完全不同，但亦維持了原本的字位。

譜例 2-4. 〈心愛的小姐〉<sup>b</sup>A 調 與 〈思い出さん今日は〉<sup>b</sup>A 調 填詞者：葉俊麟

日語詞：雨 の ベンチで ぬれて い る  
(讀音) a me no be n shi de nurete i ru  
台語詞：像 這樣 對 伊 愛情 實 在 甘 蜜 甜  
(讀音) tshiunn tsit iunn sit tsai kam bit tinn  
tui i ai tsing

日語詞	雨		の	ベ	ン	チ	で	ぬ	れ	て	い	る
(讀音)	a	me	no	be	n	chi	de	nu	re	te	i	ru
台語詞	像	這	樣	對	伊	愛	情	實	在	甘	蜜	甜
(讀音)	tsiunn	tsit	iunn	tui	i	ai	tsing	sit	tsai	kam	bit	tinn

## (二) 五五樂句的處理

五五樂句中，從原詞取材的樂句有編號 6 / 42 這 2 首；樂句詞意較不相關的有編號 17 / 21 / 34 / 40 這四首，前三首的樂句內容，是依照原詞的「聲響」寫成，這類做法在第三章會提到。

譜例 2-5 是編號 42 的〈可愛的港都〉。原詞意是「あこがれの ハワイ航路」(憧憬的航路)，莊啟勝將詞的位置保留下來，但詞意都改變了。「あこがれの」變為「啊我跟妳的」，「ハワイ」變為「可愛的」，「航路」變為「港都」。而且這裡可以看到「填在他處字位」的做法：原詞「イ」的字位是在第 3 小節的第一個 re 音上，翻唱詞的「的」則挪到後面的 re 音去。此例中，同字位上的「あ」和「啊」、「が」和「與」讀音相似；而「こ」和「我」、「れ」和「妳」、「ハワイ」和「可愛的」、「航路」和「港都」的讀音也有點類似。這種有趣的現象將在第三章最後一節討論。

譜例 2-5 〈可愛的港都〉F 調 與〈憧れのハワイ航路〉F 調 填詞：莊啟勝

日語詞：あこがれ の ハワイ 航路  
(讀音) a ko ga re no ha wa i kou ro

台語詞：啊我與妳 的可愛 的港都  
(讀音) a gua ka li e kho ai e ka- ng too

日語詞	あ	こ	が	れ	の	ハ	ワ	イ	航		路
(讀音)	a	ko	ga	re	no	ha	wa	i		kou	ro
台語詞	啊	我	跟	妳	的	可	愛		的	港	都
(讀音)	a	gua	ka	li	e	kho	ai		e	ka-	ng too

## (三) 六五樂句的處理

編號 4 與 31 兩首歌中的六五樂句，都是從原詞取材的例子，舉編號 4 〈從海歸來的莉露〉作為說明，如譜例 2-6。原詞意為「だれかリルを 知らないか」(有人認識莉露嗎)，莊啟勝將這個詞意安排在前句，其中「だれ」和「誰人」、「リル」和「莉露」的字位是一樣的，但

原詞的「知らないか」則被濃縮為「知」，並安插在「誰人」和「莉露」中間。後句的部份，莊啟勝則是從前句延伸為「去向在那裡」五個字，與原曲的五音節對稱。<sup>9</sup>最後，「的」連接起前後句詞意，但若直接只保留原詞意，這個字是不需要的，因此它可說是添加的襯字，以補滿字位。

譜例 2-6. 〈從海歸來的莉露〉g 小調 與〈上海帰りのリル〉g 小調 填詞：莊啟勝

日語詞	だ	れ	か	リ	ル		を	知	ら	な	い	か
(讀音)	da	re	ka	ri	ru		o	shi	ra	na	i	ka
台語詞	誰	人	知	莉	露	的	去向	在	那	裏		
(讀音)	siang	lang	tsai	li	ru	e	khi	hiong	tsai	na	li	

## 二、日曲七音節樂句的保留維持

表格 2-6 整理出翻唱歌曲中的七字樂句來自原曲的數量以及它在翻唱歌曲中所處的樂句環境，分別如第 3 欄和第 4 欄所示，檢視這些七字樂句與其前後樂句受到保留的情形。此表格中，以粗體字表示該樂句組合完全從原曲維持而來。例如編號 2 〈離別之夜〉中有 2 句七字樂句是來自原曲，而它們所處樂句組合有七五樂句與六七樂句，其中的五字樂句和六字樂句也是來自原曲。表格最後四列，則統計出最常見的樂句組合以及前後句皆來自原曲的數量。

表格 2-6. 翻唱歌曲中七字樂句來自原曲的數量與所處樂句組合

編號	翻唱歌曲名	來自原曲的七字樂句	在翻唱歌曲中所處樂句組合
1957-1958 年			
1	夜霧的港口	4	七五
2	離別之夜	2	七五、六七
3	紅與黑的勃露斯	2	七五

<sup>9</sup> 這首原曲的詞意就是描述對找不著莉露身影的悲嘆，因此這裡後句的延伸來源，也可說是整首原詞詞意。

4	從海歸來的莉露	0	
5	青色的山脈	0	
6	我是行船人	1	七五
7	紅燈青燈	1	四七
8	男性苦戀	3	五七
9	港口賣花姑娘	2	六七
10	車站惜別	0	
11	流浪之歌	0	
12	南都賣花姑娘	0	
13	心所愛的人	1	七六
14	黃昏的故鄉	2	七七
15	雨港的賣花姑娘	0	

1959-1960 年

16	星星知我心	1	七五
17	快樂的炭礦夫	3	七三、七四
18	媽媽請你也保重	2	七四
19	無聊的人生	4	七七、七八
20	快樂的行船人	3	七六、七五
21	夏威夷航空信	0	
22	戀歌	3	五七
23	思戀的夏威夷航路	1	六七
24	媽媽我也真勇健	1	七四
25	心愛的小姐	3	七五
26	悲戀的公路	2	七五
27	台灣之戀	1	七六
28	風流的行船人	3	七七、七六
29	可愛的人	0	
30	喂王先生	4	七七、七四
31	哥哥一封信	1	七五

1961 年

32	文夏的行船人	7	七五、七七
33	文夏的文雅灣蘇羅	2	七七
34	真快樂	0	

35	咱二人的愛	5	七七、七五
36	彼個小姑娘	4	七七、七五
37	假情假意	5	六七、七七、七五
38	月光的海邊	0	
1962-1963 年			
39	可憐彼個小姑娘	2	七五
40	南國之夜	0	
41	妻在何處	1	七五
42	可愛的港都	3	六七
43	情難忘	3	七五
總計			
七五樂句的總數量 / 前後句皆來自原曲的數量		16 組 / 12 組	
七七樂句的總數量 / 前後句皆來自原曲的數量		9 組 / 9 組	

表中可見，七字樂句所在的樂句環境，最常見的就是七字接五字的長短句組合，16 句中有 12 句是來自原曲；七七樂句次之，9 句全部是從原曲而來。有趣的是，在編號 14 〈黃昏的故鄉〉之前的歌曲，即使原曲中有七音節接七音節的情形，翻唱填詞者都至少將其中一句改為五字或六字；在〈黃昏的故鄉〉之後，七七樂句才開始會被保留下來。上一部份已討論七五樂句的保留維持。接下來直接舉七七樂句之例，檢視填詞者的處理。另外，有極少數樂句字數維持但字位改變的例子，亦舉例說明。

譜例 2-7 是位於轉捩點的〈黃昏的故鄉〉。原詞意是「馬鹿な俺だが あの山川の」（愚笨的我 那山川的），這句詞意還要再接下一句「呼ぶ声だけは おーい きこえるぜ」（只有那呼喚聲音 喔 能聽見）詞意才會完整，但因旋律在最後的 re 音停留了四拍有暫歇感，故從此處切割。<sup>10</sup>因為詞意未竟且簡短，字位數量眾多，若直接採原詞形式和詞意，可能會有更多須補足字位的問題出現。在此文夏取其「思念故鄉心情」的象徵意義，填入歌詞，勉強可算是不完全的意譯做法。其中原詞的「な」與「若」都讀作 na，又一次聲音複製的例子。

<sup>10</sup> 整句詞意是「愚笨的我 只有那山川的呼喚聲音 才能聽見」，強調思念故鄉的心情。

譜例 2-7. 〈黃昏的故鄉〉<sup>b</sup>A 調 與〈赤い夕陽の故郷〉<sup>b</sup>B 調 填詞者：愁人

日語詞	馬	鹿	な	俺	だ	が	あ	の	山		川		の	
(讀音)	ba	ka	na	o	re	da	ga	a	no	ya	ma	ka	wa	no
台語詞	孤	單	若	來	到	異	鄉	不	時	也	會	念	家	鄉
(讀音)	koo	tuann	na	lai	kau	i	hiong	put	si	ia	e	liam	ka	hiong

前述七五樂句完全來自原曲的例子中，當填詞者從原詞裡取材翻譯為台語詞時，可挪用他處詞意補充未完成的字位——前長後短的結構，可能使之較須考量前句字位的補足。對照此情形，七七樂句是等量的字數結構，填詞者要維持這種結構，得同時考量兩長句的字位不足狀況。而前面提到，大約在 1958 年後〈黃昏的故鄉〉一曲才出現七七樂句的保留，且多數的翻唱詞意與原詞意相差較遠，並非如譜例 2-3 那樣使用近直譯的方式。

因此，以維持七字樂句的做法而言，在不同的樂句環境中可能有不同的處理方式。如以上譜例 2-3 與譜例 2-6 所顯示，當翻唱歌詞從原詞中取材時，七五樂句的限制性較小一些；換句話說，維持七五樂句時，有多種方式可以考慮，包括直譯的方式。相較之下，在七七樂句中，若直接採用原詞的內容和形式，可能難以維持字位的相同，因此很少出現直譯的做法，只能另尋他路。而從後來維持七字樂句和七七樂句漸增的情形看來，推測填詞者對於七字樂句的使用和對歌詞內容的取材，都有更自由的應變方式。

### 三、樂句字數維持但字位卻改變的例子

除了以上遵循原曲字位的做法，亦有填在他處的情形，只是較少出現。如譜例 2-8，原詞的詞意是「死ぬ程つらい」（比死還要痛苦），共有七個音節；翻唱歌詞也是七個，但詞意完全不同。在將這七個字填入旋律時，文夏並未完全按照原本的字位，而是將「愛」填在原曲未填詞的旋律 la 音上。「所愛的」的台語聲調是逐字下降的，這樣子的安排剛好搭配上。再者，這個做法使翻唱詞的「心」，與後方的「所」成為一組，「愛」與「的」成為一組，兩組加起來的節奏呈現出層次遞減之感。

譜例 2-8. 〈心所愛的人〉F 調 與 〈おさらば東京〉F 調 填詞：愁人

日語詞	死	ぬ	程			つ	ら	い	
(讀音)	shi	nu	ho	to		tsu	ra	i	
台語詞	心		所		愛	的	彼	個	人
(讀音)	sim		soo		ai	e	hit	e	lang

#### 四、填詞者維持樂句字數的手法

歸納以上所述，填詞者大約有幾種維持樂句字數的做法。若填詞者選擇翻譯原詞內容，則視翻譯後的單詞數是否符合字位數量，再行處理。一般而言，可能在翻譯後，或多或少仍有空白字位須填補。此時填詞者可能由他處取詞意挪用補足，如譜例 2-3 〈夜霧的港口〉，將後句的詞意挪至前句，而後句以較靈活的方式譯詞補滿字位。而譜例 2-5 〈可愛的港都〉中，翻唱詞的詞語位置，大多採用原詞的形式，但詞意都有所改變。或如譜例 2-6 〈從海歸來的莉露〉，加進新的詞句，而它的詞意可能是從翻譯後的詞意延伸而成的。

若填詞者並不翻譯原詞，可能有更多更自由的選擇，其中也包括從原曲的大略詞意再延伸出意義，如譜例 2-7 〈黃昏的故鄉〉。另外，即使填詞者維持了樂句字數，亦可能因為某些因素將歌詞填於他處，這是另外一種變通的做法。

#### 第三節 減少樂句字數的情況

上一節討論填詞者對維持樂句字數完整的做法，包括翻譯後挪用他處詞意、增加襯字、延伸詞意等幾種方式填補空缺字位，或是更自由地創作歌詞。這一節則欲討論減少樂句字數的處理。在原曲三種常見樂句中，七音節樂句共有 113 句在翻唱歌曲中被改掉，比五音節、六音節樂句被修改的合計數量多了將近一倍。七音節樂句在原曲中佔了絕大部份，但翻唱歌

曲填詞者卻傾向修改它，這是兩者之間的有趣差異。以下便以七音節樂句的改編，討論填詞者的手法。

### 一、減少日曲七音節樂句字數的情形

表格 2-7 整理了原曲七音節樂句在翻唱歌曲中的修改狀況，列出在翻唱歌曲中改為五字與六字的數量與兩者在原曲中的樂句環境，分別如第 3 欄與第 4 欄所示。例如編號 2〈離別之夜〉中，將原曲七音節樂句修改後而得的五字樂句只有 1 句，而它原本的樂句環境是七七樂句；改為六字的有 3 句，其原本的樂句環境中有八七樂句、七七樂句和七五樂句三種。

表格 2-7. 原曲的七音節樂句受到修改的情形

編號	翻唱歌曲名	將原曲七音節樂句修改後的五字 樂句數量與原本所處樂句組合	將原曲七音節樂句修改後的六字 樂句數量與原本所處樂句組合
1957-1958 年			
1	夜霧的港口	0	
2	離別之夜	1 七七	3 八七、七七、七五
3	紅與黑的勃露斯	4 七七	1 七七
4	從海歸來的莉露	2 七七、六七、	2 七七、七二
5	青色的山脈	1 七七	4 七五、七七
6	我是行船人	5 七七	0
7	紅燈青燈	2 七七	3 七七、七五
8	男性苦戀	4 七七	0
9	港口賣花姑娘	2 七七、六七	2 七七
10	車站惜別	4 七七、八七、七四	2 七七
11	流浪之歌	0	4 七五
12	南都賣花姑娘	3 五七、七五	2 七七
13	心所愛的人	1 七五	1 七七
14	黃昏的故鄉	0	
15	雨港的賣花姑娘	2 七七	2 七七
1959-1960 年			
16	星星知我心	0	1 七四
17	快樂的炭礦夫	0	
18	媽媽請你也保重	1 七七	1 七七

19	無聊的人生	0		0	
20	快樂的行船人	1	七七	2	七七
21	夏威夷航空信	3	七四、五七	0	
22	戀歌	1	七七	2	七五、七六
23	思戀的夏威夷航路	1	七四	4	七五、七七
24	媽媽我也真勇健	0		3	七五
25	心愛的小姐	1	八七	0	
26	悲戀的公路	2	七五、七四	0	
27	台灣之戀	0		2	五七、七七
28	風流的行船人	2	七六、五七	1	七七
29	可愛的人	0		1	七五
30	喂王先生	2	五七、七七	0	
31	哥哥一封信	1	五七	1	七五
1961 年					
32	文夏的行船人	0		0	
33	文夏的文雅灣蘇羅	0		0	
34	真快樂	0		0	
35	咱二人的愛	0		0	
36	彼個小姑娘	1	四七	0	
37	假情假意	0		1	七七
38	月光的海邊	0		0	
1962-1963 年					
39	可憐彼個小姑娘	1	七七	0	
40	南國之夜	0		1	五七
41	妻在何處	1	七七	2	七五、七七
42	可愛的港都	0		2	七七
43	情難忘	0		1	七五
七音節樂句修改總數量		49		50	
總計					
原本為七七樂句的數量		16 組		17 組	
原本為七五樂句的數量		3 組		11 組	

從以上統計得知，在翻唱歌曲中被修改為五字和六字最多的是原曲的七七樂句。以下以

最常出現的七七樂句組合，舉例說明填詞者減少樂句字數的做法。

### (一) 大部分從原詞中取材的做法

原曲的七七樂句中在翻唱歌曲中減少字數的情形中，有大約半數的歌詞內容都取材自原詞。以歌曲編號表示，減為六字的包括 2 / 4 / 5 / 9 / 10 / 13 / 15 / 20 / 37 這幾首；減為五字的則包括 2 / 6 / 9 / 10 / 15 / 22 / 42 這幾首。以兩者皆有的編號 10 〈車站惜別〉，檢視填詞者的處理。

譜例 2-9 中，原詞意是「しばし別れの 夜汽車の窓よ」（短暫的別離的 夜班列車的車窗）。其中基本的單詞，翻唱歌詞都保留下來，包括「暫時的」、「離別」、「火車窗」。不過，原詞前後句分別都有七個音節，而翻譯後的這幾個單詞字數並不足以填補所有字位。從譜例表格看來，文夏將歌詞補上「啊」的虛詞與「站在」兩個襯字，填滿所有主要拍的字位，即灰色框的部份；而白色框次要拍的位置空出不填。因此，樂句組合從七音節接七音節，變為六字接五字，所減少的字位是次要拍的字位。

譜例 2-9. 〈車站惜別〉a 小調 與〈高原の駅よさようなら〉b 小調 填詞：愁人

日語詞：しばし 別れの 夜汽車の 窓よ  
(讀音) shi ba shi wa ka re no yo gi shya no ma do yo

台語詞：暫時的 離別 啊 站在 火車窗  
(讀音) tsiam si e li piat ia tia- m tsa i hue tshia thang

日語詞	し	ば	し	別		れ	の	夜	汽	車	の	窓		よ
(讀音)	shi	ba	shi	wa	ke	re	no	yo	gi	shya	no	ma	do	yo
台語詞	暫	時	的	離	別	啊	站	在	火	車	窗			
(讀音)	tsiam	si	e	li		piat	ia	tia-	m	tsa-	i	hue	tshia	thang

此例顯示，若填詞者取材翻譯自原詞內容，則無論是減為六字或五字，還是可能需要再填補字位。上一節提到，直譯的做法使得填詞者必須挪動他處詞意，或添加襯字，或延伸新意，以維持為七字樂句。而這裡則顯示，當直譯後字位有空缺時，填詞者也不必完全填滿原本字位，而可以較少字數填在主要拍，使次要拍留白。

## (二) 與原詞關聯較少的歌詞內容

原曲的七七樂句中在翻唱歌曲中減少字數的情形中，詞意與原詞較不相關的例子也不少。減為六字的包括編號 7 / 12 / 18 / 27 / 30 / 39 / 41 / 42 這幾首；減為五字的包括 3 / 4 / 6 / 7 / 8 / 18 / 20 / 28 / 41 這幾首。同樣以兩者皆有的編號 18.〈媽媽請你也保重〉說明。

譜例 2-10 中，原詞意是「想い出したら あの星見てさ」(如果想起的話 就望著那顆星星)，前後句都是七個音節。翻唱詞的前句前半部份，保留了原詞詞意和位置；安置字位後，第 2-4 小節都還有空缺。在此，文夏是直接自己發揮新詞意，而且也將七音節分別減為六字和五字。

譜例 2-10. 〈媽媽請你也保重〉<sup>b</sup>B 調 與〈俺らは東京へ來たけれど〉<sup>b</sup>B 調 填詞：愁人

日語詞	想		い	出	し	た	ら	あ	の	星		見	て	さ
(讀音)	o	mo	i	da	shi	ta	ra	a	no	ho	shi	mi	te	sa
台語詞	若	想	起	故		鄉		目		屎	就	流	落	來
(讀音)	na	siunn	khi	koo		hio-	ng	bak		sai	tsiu	lau	loh	lai

## (三) 其他做法

以上字數減少的做法，是將次要拍的位置空出；而某些歌曲，是直接改變了原本旋律的節奏，不過數量不多。

如譜例 2-11 中，原詞前後句都是七個音節。其詞意「波の小唄に 三味線弾けば」(當用三味線彈著波浪小唄) 中的「三味線」與「小唄」是日本傳統樂器與樂種，可能不適合直接採用翻譯。在翻唱歌詞中，文夏所用的「吉他」也是樂器；「在船頂」則與「波浪小唄」意思略近，可能是從原詞延伸而來。新的歌詞前句減為五字，後句仍是七字。但在此，文夏並沒有依照原詞的字位和旋律填詞，而是將旋律節奏改為較平均的組合，如第 1、2 小節的 8 分音

符變為4分音符，第4小節的「唸」移至主要拍上。這種做法拉長了字與字之間的距離，使之變得寬鬆。

譜例 2-11. 〈風流的行船人〉F調 與〈三味線マドロス〉F調 填詞：愁人

日語詞	波	の			小	唄	に	三	味	線			彈		け	ば
(讀音)	na	mi	no		ko	u	ta	sya	mi	se	n		hi		ke	ba
台語詞	若	是	在	船	頂			彈	著	吉	他	唸	歌	詩		
(讀音)	na	si	tsai	tsun	ting			tuanntioh	gi	ta	lia	m	kua	si		

## 二、填詞者減少樂句字數的手法

以上，填詞者在減少樂句的字數時，無論歌詞內容是取自原詞或另外新編，都是將較少字數的台語詞填在主要拍的字位上，略過原曲的次要拍字位，如譜例 2-9 〈車站惜別〉和譜例 2-10 〈媽媽請你也保重〉。這種做法非常普遍，也就是本章第一節提到變動字位的主要處理方式。

此外，亦有極少數的翻唱歌曲的樂句，不但字數減少，且原本的旋律節奏亦被簡化，如譜例 2-11 〈風流的行船人〉。<sup>11</sup>無論是最常見的次要拍留白處理；或是簡化原本旋律的節奏，填入較少的字數，這兩者皆使翻唱歌曲的詞曲結構，與原曲有所差異。

## 第四節 遵循與省略字位方式的討論

### 一、台語和日語語言特性的影響

前兩節舉了許多例子，呈現維持樂句字數以及減少樂句字數的做法。前者可說是遵循原

<sup>11</sup> 原本的拍子是較為細碎、拍值較短的組合。

曲的字位，而後者則是次要拍字位的留白處理。當歌詞內容取材自原詞，尤其是直接挪用原詞意與位置時，特別突顯了台語與日語語言差異性的影響。

在此引用許極燉對於台語最大的特徵的定義，

台語是漢語的一個支系，這個語言的最大特徵便是屬於單音節性，蓋台語的語詞（詞匯）絕大多數是單音詞；用一個音節表達概念，每一個音節都寓有含意。至於複音節的語詞並非基本原型，毋寧是後來因應社會生活的需要逐漸造成的。在漢語裡，愈是生活上的基本用語，常用語詞幾乎全是單音詞，至於複音詞則多是文化用語或外來語的譯詞。<sup>12</sup>

如上文所述，台語以單音節便可表達意義，例如”thinn”這個音節意指天地的「天」，也可指添補的「添」等。<sup>13</sup>但日語的單音節則很少表達意義，同樣的「天」的含意，日語寫作「空」或そら（讀作 sora）表示，大多是兩個音節以上的組合。而子音合成母音所造成的明確中心聲響，使得同樣意義單位中，日語兩組子音母音的組合擁有兩個響亮的中心音，比起台語只有一個響亮中心音，日語在說話或演唱上便強烈許多。再者，即使是日語另一個只有一組子音母音的讀法，都因為日語的 n 音比台語的 nn 或 ng 音更常被置於主要拍演唱，而立判了這種讀音在兩種語言中的層級地位。

兩種語言的不同特性，使得日語表達意義時，必須使用較多音節、尤其是子音加母音的組合，連貫成句子；而台語表達時所使用的音節數便相對較少。在這個特性影響下，若原本日語歌曲的旋律為拍值較短、一音節配一音的組成時，以同樣的字位填入台語歌詞，可能會一下子擠進比原本多的意義音節，接近「唸歌」的效果。

從前述所舉例子看起來，填詞者選擇遵照原曲的字位填滿台語詞，或是在次要拍字位留白，是第一層次的主動性和選擇的彰顯。而上述兩種語言的差異性，對於填詞的處理方式可能造成限制，不過大多都是在當填詞者選擇譯詞的時候；若選擇自由創作歌詞，則較不受限，此處彰顯填詞者第二層次的主動性和選擇。若選擇譯詞，則填詞者必須面對翻譯後字數不足的現象；而此時，他究竟選擇用什麼方式來解決這個難題，是挪動詞意、加進襯字還是另外聯想，這是第三層次主動性的彰顯。

無論是維持或減少樂句的字數、遵循或省略原詞的字位、選擇譯詞或自由創作等手法，

<sup>12</sup> 這裡所指的「音節」又與前面所提與配合音樂唱詞的「音節」不同，是指語言上的音節，以下討論亦同。據許極燉的定義，音節是「自然的聲音單位，包含著一個響亮的中心」，而響亮的中心是指含有母音的因素，單母音、複母音或帶有鼻音的母音皆算在內。許極燉，《臺灣語概論》(台北市：前衛，初版，1998)，60-62。

<sup>13</sup> 此例為許極燉書中所舉，為求與前文統一，這裡的拼音改為教育部閩南語辭典的拼音。

對於填詞者而言，應該是頗為自由的運用，而非翻唱台語歌偏見所說的「抄襲」，或是完全受到原詞曲的牽制。在這些處理手法上，應該有更深層的過程和因素可繼續探討。

## 二、填詞做法的轉變

第一節提到，文夏剛出版唱片的前兩年，字位留白的情形比例較高。後來，雖然也有拍值短、一音節配一音的歌曲，例如〈喂王先生〉、〈文夏的文雅灣蘇羅〉、〈真快樂〉等，卻幾乎都按照原字位填詞。

這種拍值短、一音節一音的歌曲如譜例 2-12 所示，旋律幾乎全由 16 分音符組成，前樂句與後樂句間只有一個 16 分休止符隔開。在歌詞字位上，除了第 1 小節倒數第 4 個音（即 mi 音）空白之外，文夏在其他所有旋律音亦都遵循原曲字位填入台語詞。

譜例 2-12. 〈真快樂〉e 小調 與〈アキラのズンドコ節〉f 小調 填詞：愁人<sup>14</sup>



日語詞：町 のみんなが振り返るる 青い夜風も振り返る  
台語詞：夜市的人也會越頭看過來 青色的夜風也會越頭看過來

日語詞	町	の	み	ん	な	が	振	り	返		る
(讀音)	ma	chi	no	mi	n	na	ga	fu	ri	ka	e ru
台語詞	夜市	的	人	人	也	會	越	頭	看	過	來
(讀音)	ia	tshi	e	lang	lang	ia	e	uat	thau	khuann	kue lai

日語詞	青	い	夜	風		も	振	り	返		る
(讀音)	a	o	i	yo	ka	ze	mo	fu	ri	ka	e ru
台語詞	青	色	的	夜	風	也	會	越	頭	看	過
(讀音)	tshinn	sik	a	ia	hong	ia	e	uat	thau	khuann	kue lai

以上這首歌是較晚、1961 年的歌曲，而 1958-1959 年間的〈雨港的賣花姑娘〉也是文夏所填。如以下譜例 2-13，旋律由 8 分音符和 16 分音符構成，同樣拍值短且半數為一音節一音，計算起來原曲共有 19 個字位。但文夏卻未填滿這些字位，而保留了 7 個字位的空白。

<sup>14</sup> 此例因為空間問題，讀音只顯示在下方的表格裡。

譜例 2-13. 〈雨港的賣花姑娘〉E 調 與〈廣東の花壳娘〉F 調 填詞：愁人



日語詞：紅 の 雲 金 に 輝 く 港 広 東  
(讀音) be ni no ku mo ki n ni ka ga ya ku mi na to ka n to n



台語詞：黃 昏 時 美 麗 港 都 基 隆 的 港 壢  
(讀音) ho ng hun si bi le ka-ng too ke la-ang e ka- ng kinn

日語詞	紅		の	雲		金		に	輝			く	港			廣		東	
(讀音)	be	ni	no	ku	mo	ki	n	ni	ka	ga	ya	ku	mi	na	to	ka	n	to	n
台語詞	黃		昏		時	美	麗		港		都		基	隆		的	港		壘
(讀音)	ho-	ng	hun		si	bi	le		ka-	ng	too		ke	la-	ng	e	ka-	ng	kinn

在這兩個例子中，可見文夏對於旋律音拍值長或短、較寬鬆或較緊密的處理方式並不同。而這種拍值短、字數多但仍填滿詞的做法，應該也與前面提到，七七樂句在後期比較常被保留維持下來的情形，有著一定的關聯性。

若以 1959 年作為分界點，則前期的 15 首歌曲中，維持字數的樂句共有 51 句，減少字數的樂句是 94 句。後期的 28 首歌曲中，維持字數的有 176 句，減少字數的有 97 句。平均看來，前期的歌曲每首有 3.4 句維持了字數，6.3 句減少字數；而後期的歌曲每首平均有 6.3 句維持字數，3.5 句減少字數。兩者恰是反過來的情形。<sup>15</sup>這個差異似乎顯示，填詞者的填詞策略從前期到後期有所轉變：1957-58 年，填詞者較常把原曲的次要拍定位留白，填入較少字數的台語詞，無論是譯詞或自由創作皆是如此。1959-1963 年，填詞者則慣常填滿樂句，也無論是譯詞或自由創作。而甚至是一個樂句中就有 8 個字以上至 12 個字的歌曲，也同樣填滿定位。<sup>16</sup>

而文夏所唱的這些翻唱歌曲，如以下表格 2-8 所顯示的，有 26 首的速度比原曲慢，較為抒情；13 首速度大致相同；到了 1959 年後，則有將速度調整得比原曲快的例子，包括〈台灣之戀〉、〈真快樂〉、〈咱二人的愛〉與〈可愛的港都〉4 首，以粗體字特別標示。這種時常調慢速度使歌曲更抒情的做法，以及後來加快速度的做法，與歌曲樂句字數愈來愈多的定位填滿現象可能有關，可待探討。

<sup>15</sup>或許有人會說這種算法不夠公正。不過，若 43 首歌曲依年代排列並均分，則前半 22 首歌曲中，維持字數的是 87 句，減少的是 126 句；後半維持的是 140 句，減少的是 65 句。計算起來是類似的結果。

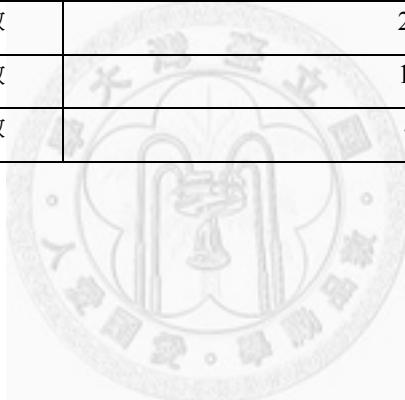
<sup>16</sup>如上面的譜例所示。

表格 2-8. 翻唱歌曲與原曲的速度比較<sup>17</sup>

編號	翻唱歌名	速度	原曲歌名	速度	較原曲慢或快
1	夜霧的港口	67	霧の波止場	75	慢
2	離別之夜	67	別れの波止場	75	慢
3	紅與黑的勃露斯	89	赤と黒のブルース	89	
4	從海歸來的莉露	107	上海帰りのリル	108	
5	青色的山脈	95	青い山脈	100	慢
6	我是行船人	95	君はマドロス海つばめ	105	慢
7	紅燈青燈	94	赤い灯青い灯	105	慢
8	男性苦戀	80	夜霧の第二国道	85	慢
9	港口賣花姑娘	96	港ヨコハマ花売娘	96	
10	車站惜別	92	高原の駅よさようなら	92	
11	流浪之歌	78	放浪の唄	143	慢
12	南都賣花姑娘	96	南京の花売娘	104	慢
13	心所愛的人	93	おさらば東京	98	慢
14	黃昏的故鄉	72	赤い夕陽の故郷	87	慢
15	雨港的賣花姑娘	84	広東の花売娘	102	慢
16	星星知我心	92	星はなんでも知っている	103	慢
17	快樂的炭礦夫	98	俺ら炭坑夫	98	
18	媽媽請你也保重	132	俺らは東京へ来たけれど	138	慢
19	無聊的人生	86	ホロホロ東京	100	慢
20	快樂的行船人	112	パラオ恋しや	112	
21	夏威夷航空信	117	ハワイ航空便	118	
22	戀歌	60	江差恋しや	70	慢
23	思戀的夏威夷航路	130	上海航路	128	
24	媽媽我也真勇健	118	郷土部隊の勇士から	121	慢
25	心愛的小姐	65	思い出さん今日は	70	慢
26	悲戀的公路	78	雨の国道七号線	83	慢
27	台灣之戀	103	海南島の月	90	快
28	風流的行船人	117	三味線マドロス	133	慢
29	可愛的人	80	たつた一人の人でした	80	
30	喂王先生	140	おーい中村君	140	
31	哥哥一封信	75	上海だより	80	慢

<sup>17</sup> 速度的標示是每分鐘的拍數。兩者若相差 2 以內，便歸於速度類似的類別。

32	文夏的行船人	58	初恋マドロス	64	慢
33	文夏的文雅灣蘇羅	124	アキラのブンガワソロ	132	慢
34	真快樂	<b>120</b>	アキラのズンドコ節	<b>110</b>	快
35	咱二人的愛	<b>120</b>	アキラのダンチョネ節	<b>104</b>	快
36	彼個小姑娘	62	潮来笠	63	
37	假情假意	58	流転	69	慢
38	月光的海邊	56	月のコロンス	60	慢
39	可憐彼個小姑娘	69	木曾ぶし三度笠	68	
40	南國之夜	60	ジャワのマンゴ売り	69	慢
41	妻在何處	70	アンコ悲しや	70	
42	可愛的港都	<b>124</b>	憧れのハワイ航路	<b>120</b>	快
43	情難忘	77	東京セレナーデ（東京夜曲）	98	慢
總計					
翻唱歌曲較原曲慢的曲數	26				
兩者速度幾乎相同的曲數	13				
翻唱歌曲較原曲快的曲數	4				



### 第三章 台語詞與日曲結合後的歌詞聲響處理

台語詞與日本歌曲的融合，兩種語言和音樂特性的不同，使其融合呈現特殊的聲響。而在文夏的翻唱歌曲中可從三個層面來觀看聲響，分別是字位節奏的聲響、聲調配合的聲響，以及複製日語詞的聲響。以下分別討論。（複習前面也有提過的聲音複製情形）

#### 第一節 字位改變所形成的節奏聲響差異

上一章討論到，填詞者將樂句字數減少的主要做法是次要拍字位的留白處理。依原曲字位所填詞的部份，吸附了日語與音樂結合後所形成的節奏韻律；而有所變化之處，則使翻唱歌曲呈現某種與原曲不同的律動感。後者是本節欲討論的部份。

##### 一、同字位中台語與日語聲響的不同

首先，在談論律動差異之前，要先強調的是，這個律動感是聲音檔案所呈現；再者，填詞者在檢視自己填的詞是否合順的時候，亦可能是以演唱歌詞來確認和調整。因此，這部份的討論要聚焦的是讀音、即文夏的演唱所呈現的字位。不過，在前面提到的譜例中，有的台語音節看似與日語對等，但事實上，兩者的聲響效果可能是有差異的。在此先說明翻唱與原曲字位的對照方式。<sup>1</sup>

從前面譜例所呈現的比對看來，有些翻唱歌曲中沒有詞的字位，因文夏演唱時將音節分割延後唱出而被填滿了，例如「點」分割為 tia 與 m 於兩個音，視為兩個字位，可能便使台語詞看起來與日語字位相等。不過，在聲響效果上，當台語音節是單個母音或子音，而日語該處的音節是子音加母音的組合時，則後者所呈現的聲響效果將比前者明顯得多，造成兩者的節奏效果不同。另外，音節位於主要拍抑或次要拍，被強調的程度也不同。例如日語的 n 音會安排在主要拍演唱，便有明顯的聲響；而台語的 ng 音並不會。除非是文夏演唱時，刻意強調這種附屬音。

<sup>1</sup> 如同第二章說過的，這裡的音節指的是演唱所呈現的音節。如「花」的台語讀音 hue，若被演唱分割成 hu 與 e，便計算為兩個音節。

## 二、翻唱歌詞與原曲字位擺放的不同效果

翻唱歌曲填詞者將次要拍字位留白的做法，使得詞曲形成的律動，與原曲有著顯著的不同。以第二章第一節所計算的空白字位表中，比例最高 44% 的〈雨港的賣花姑娘〉作說明，如以下譜例 3-1。

其中，次要拍上的「黃」、「隆」與「港」的 ng 音，對比該處的日語音節 ni 與兩個 to 音，聽起來較不明顯；而其他沒有台語音節的四個字位，日語音節又是 ku、ni、ga、ku 這四個聲響。因此，這些日語詞上的次要拍都被明確強調著，台語詞則否。另外，原詞中也有類似台語讀音 ng 的 n 音，當它被置於主要拍上就受到重拍的強調；所以，雖然原詞「東」的 n 音與同一位的台語「墘」的 kinn 音聲響效果不太相同，但都因為位於主要拍而受到強調。<sup>2</sup>

譜例 3-1. 〈雨港的賣花姑娘〉E 調 與〈廣東の花壳娘〉F 調 填詞：愁人

日語詞：紅 の 雲 金 に 輝 く 港 広 東  
(讀音) be ni no ku mo ki n ni ka ga ya ku mi na to ka n to n

台語詞：黃 昏 時 美 麗 港 都 基 隆 的 港 墉  
(讀音) ho ng hun si bi le ka-ng too ke la-ng e ka- ng kinn

日語詞	紅		の	雲	金		に	輝		く	港		廣		東				
(讀音)	be	ni	no	ku	mo	ki	n	ni	ka	ga	ya	ku	mi	na	to	ka	n	to	n
台語詞	黃		昏		時	美	麗		港		都	基	隆	的	港		墘		
(讀音)	ho-	ng	hun		si	bi	le		ka-	ng	too	ke	la-	ng	e	ka-	ng	kinn	

而兩種歌曲的詞曲配合，經由演唱詮釋後，使得兩曲的節奏感如下譜例 3-2 所顯示，上方是原曲的詞曲節奏，下方是翻唱的詞曲節奏。在第 1、3、4、5 小節中，原曲兩個 8 分音符的節奏，在翻唱歌曲中簡化濃縮為一個 4 分音符；第 6 小節又刪掉了最後的 8 分音符，使得歌詞與歌詞之間的距離便得寬鬆。在翻唱歌曲的速度並沒有比原曲快的情況下，整體呈現的律動是較為沉穩的步伐。<sup>3</sup>

<sup>2</sup> 「墘」的讀音以教育部的拼音法是為 kinn，實際上此讀音是鼻化元音（或鼻化韻），也就是帶有鼻音的元音。

<sup>3</sup> 實際上的速度，翻唱歌曲還比原曲慢：原曲〈廣東の花壳娘〉的速度大約是  $\text{♩}=102$ ，翻唱則是  $\text{♩}=84$ 。

譜例 3-2. 上：〈廣東の花壳娘〉詞曲配合節奏；下〈雨港的賣花姑娘〉詞曲配合節奏

原曲：be ni no ku mo  
ki n ni ka ga ya ku mi na to ka n to n

翻唱：hong hun si bi le kang too ke lang e kang kinn

另外，第二章第三節最後所提到的〈風流的行船人〉，是改變旋律節奏的做法。它與次要拍字位留白，都使翻唱歌曲的字位間隔比原曲來得寬鬆。

以下譜例 3-3 是該樂句詞曲的節奏表現，可綜合參考譜例 2-11。第 1 至 3 小節原曲的節奏是緊緊相黏的 16 分音符，翻唱歌曲改為 8 分與 4 分音符，拉開了彼此的距離；而且第 4 小節的附點 8 分加 16 分音符，使前方連續的 16 分音符與 8 分音符的組合，在延續中有喘息的空間。原曲這種連續 16 分音符的結構，在前三小節重複了三次，形成較緊湊的前進感，到了第 4 小節才改變節奏型態而緩和下來；翻唱歌曲則在第 2 小節便使節奏緩和。如此旋律節奏的改變，使翻唱歌曲較原曲的律動感來得穩重一些。

譜例 3-3. 〈風流的行船人〉與其原曲分別呈現的節奏（參見譜例 2-11）

原曲：na mi no ko u ta ni sya mi se n hi ke ba

翻唱：na si tsai tsun ting tuann tioh gi ta lia m kua si

以上，填詞者將字位留白的處理手法，促使翻唱歌曲的節奏律動與原曲產生了歧異：略過原曲次要拍的字位，只強調主要拍的字位，使節奏呈現較緩和規律的感覺。第二章第四節關於兩種語言特性差異的討論，提到音節數量影響了填詞者的字位處理手法，可見語言特性也是促使這種節奏差異產生的因素之一。不過，若從翻唱填詞者不必然在譯詞時才留白字位

的現象而言，則究竟造成節奏聲響差異的因素為何，還可以再多方面深入探討；或許是更深層的音樂文化因素也不一定，例如當時的台語族群對於緩和節奏的「愛好」，以及社會文化因素的影響。而當後期，填詞者愈傾向填滿原曲字位的時候，這種與原曲在節奏上的差異也就逐漸消弭了。

## 第二節 台語聲調與日曲的配合情形

台語的聲調多樣性，使以台語出發創作的歌曲，有著特殊的韻味。而台語聲調與旋律的配合，亦向來是台語歌曲受到關注的焦點之一，1950、60 年代的翻唱歌曲則因此成為箭靶：

...除了歌詞內容外，歌詞形式方面最明顯的變動，是承襲自日本歌不押韻的特性，日本歌謡之主幹來自於日本詩的音樂化，因此日本歌曲並不押韻，注重的是語言本身的音階與歌詞間的對仗，使台語歌詞不注重韻腳的情況逐漸嚴重，尤其是文夏、莊啟勝的作品最為明顯，另一方面，由於歌詞寫作常屈就於原曲的意境，時常出現削足適履的情況，使歌詞聲韻與音樂配合度不足，蔡懋堂在 1960 年發表的文章便抱怨道：近三年來各民營電台所播送之台語流行歌曲，完全是以白話唱出，又因歌手有時用漳音，有時用泉音，以致若不看歌詞，實在無法聽懂。<sup>4</sup>

黃裕元在論文中指出 1950、60 年代台語歌曲聲調與音樂配合不足的現象，而它來自填詞者在歌詞寫作上時常屈就原詞內容的關係。然而，是否為屈就歌詞內容而使聲調不合，目前還沒有人做出詳細分析討論，因此這個說法我是存疑的。而除了上文中提到蔡懋堂對當時難以聽懂台語流行歌歌詞內容的抒發之外，在當時報紙中也可看到這樣的批評：

多數改編自外國的台語歌曲，因為配詞的關係，聽起來不但很彆扭，也無法如原來的曲詞音調那樣動聽悅耳...目前許多改編自外國的台語歌曲，既失去原來該歌曲未改編前之動聽韻味；也比不上早期的純台語歌謡來得那樣柔美委婉感人...如能多注意曲詞音韻之

<sup>4</sup> 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展（1945~1971）》（中央大學歷史研究所，2000），199-200。

配合，當有助於台語歌曲之可聽性與可歌性。<sup>5</sup>

以上可見，當時台語歌詞聲調和外國曲的配合狀況，被認為是使台語歌曲不好聽且不好唱的因素之一。曲詞聲調不合與它可能引起的歌詞不清的狀況，被某些輿論作為指責 1950、60 年代翻唱台語歌的主要工具；而且，也以 50、60 年代之前的創作台語歌、所謂的「純台語歌謠」，來作為比較的對象。

### 一、程度不同的美學觀點

然而，詞曲配合的情況，若用不同的觀點看待，會有不同的結果，以上的批評只是其中一種。不過，通常那樣的評論並沒有詳細說明舉例，很難知道他們的比較基準究竟如何。

當語言結合音樂時，有些觀點認為，應該使音樂旋律能與語言的聲調節奏氣韻和諧地配合，歌詞能清楚地唱出，才是完美的境界。<sup>6</sup>而台語中有七種不同的聲調，聲調高低和長短有大致上的基本規定。如表格 3-1 所示：

表格 3-1. 七種台語聲調、調值對照表<sup>7</sup>

種類	名稱	調值	說明	例字
第 1 聲	高平調	55 或 44	聲調高平而長略如京音 1 聲	君
第 2 聲	高降調	52 或 51	高而急降，如京音 4 聲	滾
第 3 聲	低降調	31 或 21	由中段緩降	棍
第 4 聲	中促調	3 或 32	由中段處短促	骨
第 5 聲	中昇調	35 或 24	中段緩上昇，略似京音 3 聲	群
第 7 聲	中平調	33 或 22	中段持平拉長	郡
第 8 聲	高促調	4 或 44	高處急促而失	滑

除了每個字有其本調外，當字與字組合為單詞或句子時，還必須配合變調的規定。而「詩樂諧和」便是指旋律能夠完美地配合每個字的聲調變化，例如表中第 5 聲的「群」，其旋律也為上行且接近調值的相對音高。

<sup>5</sup> 蔡懋堂，〈近三十五年來的台灣流行歌〉，《台灣風物》11 卷 5 期(1960)：60-68。李世聰，(亟待改進的臺語歌)，《中華日報》，1965/08/04。

<sup>6</sup> 徐貴榮，〈曲調與語言聲調效應—以鄧雨賢作品、客家歌謠為例〉，鄧雨賢音樂學術研討會(新竹：新竹文化局，2004)，3。

<sup>7</sup> 參照許極燉文中說明所製之表，以五段制音階表示。

對這樣的美學角度而言，當曲先於詞，便是要「依聲填詞」，類似於中國傳統音樂中的曲牌體：

倚聲填詞就是依據音樂填寫文詞，是先有音樂，然後填入文詞，講究音樂優先，文詞依從音樂。所依之「聲」即曲牌...每一個曲牌均是一首獨立的音樂作品，有著固定的曲式、調式和調性...在節奏、力度、速度、色彩等方面都有特定的要求。每一曲牌還有特定的文辭格律要求，包括句式、句數、字數、平仄、韻位、句段結構等都有基本定式。<sup>8</sup>

在曲牌體的定義與美學中，亦是要求新詞的節奏、韻律和聲調格律，必須遵循配合已是固定的旋律。要完美地搭配兩者並不容易，尤其是台語詞有著至少七種的聲調差異，要與從完全不同語言而來的曲子配合，勢必得在旋律音上有所更動。

而上述曲牌體的依聲填詞方式，若歌詞的聲調與既定旋律不合，則一般是以改詞為主，或是添加襯字，有時也有偷聲減聲的做法。而在文夏的翻唱歌曲中，這種為使日曲較能配合台語詞聲調所做的旋律改變，是少見的。

上述看待歌詞聲調與旋律配合孰優孰劣的觀點，有著「使歌詞清晰表達」的目的。它並非真理，而是美學觀點，而且應該有著程度的差異：究竟多少的聲調不合現象，是不被容許的？而以曲配合既定歌詞，或是將詞填入既定旋律，兩者難度並不同。事實上，針對填詞入曲的優劣判斷，也有其他的標準，如洪宏元在其論文中所說：

歌謠的字調對於旋律有一定的制約作用，但是在配樂的時候並不要求（技術上亦不可能）曲調在每一個細節上都完全符合它[註：歌詞聲調]，只要求大體相符。也就是說，只要最低程度不影響聽清楚唱詞，曲調發揮自身的特色是可以被允許的。<sup>9</sup>

上文所指的對象是台語流行歌，作者並選擇了一個較為寬鬆的標準來檢視歌曲聲調的配合。而陳俊斌亦以恆春調民謠中，出現演唱者將歌詞的下行聲調唱為上行旋律的顛倒情形，說明演唱者可能因其審美觀點而有變通做法。<sup>10</sup>雖然翻唱歌曲又是較不同的情形，但若以不同的標準來檢視其聲調配合的情形，可能會獲得不一樣的結果。而直接以「聲調不合」在翻唱歌

<sup>8</sup> 郭儼雅，〈倚聲填詞論〉，《中國音樂》4(2009)：199。

<sup>9</sup> 洪宏元，《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》(國立新竹師範學院臺灣語言與語文教育研究所，2000)，163-164。括號中註為我所加。

<sup>10</sup> 陳俊斌，〈恆春調民謠的曲調結構與旋律構成〉，《藝術評論》8(1997)：148。

曲上貼標籤，又是再次犯了忽略它多樣性和複雜性的錯誤。

前面提到，早期的創作台語歌也成為用來指責翻唱台語歌的工具。不過，它們在聲調上的符合情形是否是批評者所謂的標準，也是令人存疑的。洪宏元對〈望春風〉所作的分析顯示，這首歌詞的聲調與旋律的音高，並不是完全符合的。如譜例 3-4，「獨夜無伴守燈下」中，「燈」的本調是高平調，變調後是中平調，調值為 33。但在歌曲中所搭配的旋律是 c 和 d 音；「下」的本調亦是中平調，無變調，調值亦是 33，但所配旋律是較「燈」高的 e 音。而洪宏元則將這種聲調的不合視為可接受的範圍。其他像是「獨夜」，原本聲調應該是下行後再上行，但旋律則是同音，這裡雖然「獨」的調值 32 在音勢上不符，但兩個字的起始音相同，所以洪宏元將它算為符合聲調的情形。<sup>11</sup>

譜例 3-4. 1933 年〈望春風〉第一句歌詞 原為 E 調 作詞：李臨秋 作曲：鄧雨賢<sup>12</sup>

The musical notation shows a melody in G major (G-C-D-G) corresponding to the lyrics '獨夜無伴守燈下'. The lyrics are written below the notes, with tone numbers above them. The melody starts at a low note for '獨', goes up for '夜', stays at a medium note for '無', goes down for '伴', stays at a medium note for '守', and goes up for '燈' (written as 'phuann' here), ending at a high note for '下'.

調值	32	33	33	33	55	33	33						
獨	tok <sup>4</sup>	夜	ia <sup>7</sup>	無	bo <sup>7</sup>	伴	phuann <sup>7</sup>	守	siu <sup>1</sup>	燈	ting <sup>7</sup>	下	e <sup>7</sup>

而像是〈雨夜花〉中，也不是完全符合聲調。如譜例 3-5，「雨夜花 雨夜花 受風雨吹落地」中，第 1 小節「雨」的調值變調後是 55，「夜」則是 31，前者音較後者高，但此處旋律是 c-d-c 的型態。「花」的調值是 55，在第 2 小節本應配上較高音的旋律，但反而配上最低音的 c 音。

譜例 3-5. 1934 年〈雨夜花〉第一句歌詞 原調不明 作詞：周添旺 作曲：鄧雨賢

The musical notation shows a melody in G major (G-C-D-G) corresponding to the lyrics '雨夜花 雨夜花 受風雨吹落地'. The lyrics are written below the notes, with tone numbers above them. The melody starts at a high note for '雨', goes down for '夜', stays at a medium note for '花', goes down for '雨', stays at a medium note for '夜', goes up for '花', stays at a medium note for '受', goes up for '風', stays at a high note for '雨', goes down for '吹', stays at a medium note for '落', and goes up for '地'.

調值	55	31	55	55	31	55	31	33	52	tshue <sup>7</sup>	loh <sup>4</sup>	te <sup>7</sup>									
雨	u <sup>1</sup>	夜	ia <sup>3</sup>	花	hue	雨	u <sup>1</sup>	夜	ia <sup>3</sup>	花	hue <sup>1</sup>	受	siu <sup>3</sup>	風	hong <sup>7</sup>	雨	u <sup>2</sup>	吹	落	地	te <sup>7</sup>

上述台語創作歌曲的歌詞聲調並沒有完美地與旋律配合，但卻被批評者用來作為批判標

<sup>11</sup> 音勢指的是旋律音進行的方向，上行或下行。

<sup>12</sup> 譜中的聲調符號以洪宏元所作分析為準，並以本文表格 1 中種類 1 至 8 的數字表示，方便對照。若有變調，則顯示變調後的符號。

準。以上討論顯示，究竟要如何檢視創作台語歌或是翻唱台語歌的聲調現象，是一個從原點就值得探討的議題。接下來，我想以較寬鬆的標準來討論翻唱歌曲的聲調現象，呈現大致的概況，並對翻唱台語歌偏見有所回應。

## 二、翻唱台語歌的聲調配合情形

若嚴格地比對台語詞每個字的聲調與音勢、音高的符合程度，則 43 首翻唱歌曲沒有一首可以及格。即使聲調與音勢相同，音高多少也會相差幾個音程。這樣的標準可能會一竿子打翻一艘船，無法真正理解填詞者在聲調上的處理方式。而檢視標準只是一種工具，在本論文中不以美學標準討論何種程度的聲調符合才使歌曲為好歌，只是以一個較廣範圍的標準，重新理解翻唱歌曲的聲調現象。

以下先以一首歌的分析呈現翻唱歌曲的聲調現象，分為單字內與單字間的聲調配合；再區分為音勢與聲調方向符合、音勢不違反聲調方向以及音勢與聲調方向相反三種類別；而單字間的聲調則以該字聲調的起始音為檢視標準。<sup>13</sup>

譜例 3-6 至 3-9 是編號 11〈流浪之歌〉的第一段歌詞。首先，譜例 3-6 中，「船」、「也」、「返」、「來」、「日」、「時」六個字的聲調本身都有上行或下行音的組合，從單字的聲調來看的話，除了「返」和「昏」之外都只配上一個音。接著，就字與字之間的音勢關係而言，「船也」、「黃昏」「昏時」三組的起始音都是相同的，而其旋律則是在一度音程上下行間徘徊。「也要」「要回」、「落黃」三組的音勢皆與聲調方向相同，只是相差音程與調值略有不同。而剩下的「回返」、「返來」、「日落」三組，音勢則完全與聲調相反。

譜例 3-6. 〈流浪之歌〉 D 調 與〈放浪の唄〉 D 調 第一組樂句 填詞：愁人

<sup>13</sup> 這裡的單字指單一個書寫文字。單字間聲調方向則是，兩個相鄰文字的聲調變化，包括上行與下行。

在譜例 3-7 下一組樂句中，單字「去」、「處」、「也」的聲調都有兩個音，其中只有「去」配上多個旋律音。而單字間的聲調關係，「處也」、「也無」、「無定」、「定的」、「阮要」、「要何」、「位去」七組都是起始音相同，而旋律音有上行或下行的變化；「去處」和「何位」的音勢則符合聲調進行的方向。

譜例 3-7. 〈流浪之歌〉 D 調 與 〈放浪の唄〉 D 調 第二組樂句 填詞：愁人<sup>14</sup>

日語詞：い つ も 日 暮 れ に ゃ 帰 る の に  
(讀音) i tsu mo hi gu re nya ka e ru no ni

台語詞：去 處 也 無 定 的 阮 要 何 位 去  
(讀音) kхи<sup>2</sup> tshu<sup>3</sup> ya<sup>3</sup> bo<sup>7</sup> ting<sup>7</sup> e<sup>7</sup> gun<sup>1</sup> boeh<sup>1</sup> to<sup>1</sup> ui<sup>7</sup> kхи<sup>3</sup>  
調值 52 31 31 33 33 33 55 55 55 33 31

接下來譜例 3-8 下一段歌詞中，聲調中有兩音的單字「磨」、「有」、「時」、「在」、「野」，一樣都只有配上一個旋律音。單字間的聲調，「拖磨」、「磨的」、「身命」、「有時」「時在」、「在山」起始音同，配著上行或下行旋律；「阮身」、「山野」的音勢與聲調方向符合；「的阮」音勢與聲調相反。

譜例 3-8. 〈流浪之歌〉 D 調 與 〈放浪の唄〉 D 調 第三組樂句 填詞：愁人

日語詞：枯 れ た 我 が 身 は 野 に 山 に  
(讀音) ka re ta wa ga mi wa no ni ya ma ni

台語詞：拖 磨 的 阮 身 命 有 時 在 山 野  
(讀音) thua<sup>7</sup> bua<sup>5</sup> e<sup>7</sup> gun<sup>1</sup> sin<sup>7</sup> mia<sup>7</sup> u<sup>3</sup> si<sup>5</sup> tsai<sup>3</sup> suann<sup>7</sup> ia<sup>2</sup>  
調值 33 35 33 55 33 33 31 35 31 33 52

<sup>14</sup> 譜例中台語詞的「何位」是原始歌單中所載，現在一般可能寫成叨位。

最後一組樂句，譜例 3-9 中，聲調中有兩音的「為」、「何」、「屎」，只有「屎」配上單旋律音。而單字間聲調的處理，「為何」、「何來」、「來流」、「流目」、「為何」、「何會」、「會悲」七組都是起始音同、旋律音不同；「目屎」、「悲傷」則是音勢與聲調方向符合的。

譜例 3-9. 〈流浪之歌〉 D 調 與 〈放浪の唄〉 D 調 第四組樂句 填詞：愁人

日語詞：何  
(讀音) na ni ga ko i shiu te ne ru no ya ra

台語詞：為  
(讀音) ui<sup>3</sup> ho<sup>5</sup> 來 lai<sup>7</sup> 流 lau<sup>7</sup> 目 bak<sup>4</sup> 屎 sai<sup>2</sup> 為 ui<sup>3</sup> 何 ho<sup>5</sup> 會 e<sup>7</sup> 悲 pi<sup>7</sup> 傷 siong<sup>1</sup>

調值 31 35 33 33 3 52 31 35 33 33 55

〈流浪之歌〉第一段歌詞聲調現象的總整理如以下表格 3-2。就單字內的聲調而言，只有第一組樂句中的「返」、第四組樂句中的「為」和「何」音勢完全相反，其餘調值中有兩音的字，不是缺了另一個音，便是音勢不違反聲調方向。這一點通常可由改變歌曲的旋律音來改變，不過，這種做法極少出現。或者，亦可藉由演唱者的加花對這種聲調現象有所處理，這個留待下一部份討論。而就單字間的聲調關係而言，可分為三種情形：一，單字的起始音相同，而旋律音則不一定相同，時而上行或下行；二、音勢符合單字間的聲調進行方向，但音程略有差異；三、音勢與單字間聲調進行方向完全相反。第三種的數量是最少的，而最多的是第二種情形。

表格 3-2. 〈流浪之歌〉歌詞聲調與旋律的配合情況整理

〈流浪之歌〉第一段歌詞		第一組樂句	第二組樂句	第三組樂句	第四組樂句	總計
單字內	聲調方向與音勢相反	1 個字	0	0	2 個字	3
	聲調方向與音勢相同	0	1 個字	0	1 個字	2
	音勢不違反聲調方向	10 個字	10 個字	11 個字	8 個字	39
單字間	聲調方向與音勢相反	3 組	0	1 組	0	4
	聲調方向與音勢相同	3 組	2 組	2 組	2 組	9
	音勢不違反聲調方向	3 組	7 組	6 組	7 組	23

以上，若只計算聲調方向與音勢相反的情形，則數量並不多。以下表格 3-3 大致計算出 43 首翻唱歌曲中這種方向相反的情形，包括單字內部與單字之間相反的字數和組數，以及它們在總數中所佔比例。則可看出在單字內這樣的情形最多的不超過 13%；而單字間的相反情形最多的則是編號 42 〈可愛的港都〉的 33%，其餘皆在 30% 以內。從這種情形看來，或許填詞者填詞時，在盡可能不更動旋律的前提下，已使歌詞聲調盡量不與旋律音勢違背。這可能是填詞者將台語詞填入日曲中已盡之最大努力。<sup>15</sup>

表格 3-3. 翻唱歌詞音勢與聲調方向相反的情形<sup>16</sup>

編號	歌曲名	音勢與聲調方向相反					
		第一段歌詞 字數	單字內	比例	第一段歌詞組 數	單字間	比例
1	夜霧的港口	48	3	6%	40	8	20%
2	離別之夜	57	8	14%	47	10	21%
3	紅與黑的勃露斯	50	4	8%	40	6	15%
4	從海歸來的莉露	78	1	1%	63	11	17%
5	青色的山脈	41	0	0	32	2	6%
6	我是行船人	56	5	9%	45	2	4%
7	紅燈青燈	44	2	5%	40	8	20%
8	男性苦戀	47	0	0	38	2	5%
9	港口賣花姑娘	61	8	13%	48	10	21%
10	車站惜別	42	4	10%	34	4	12%
11	流浪之歌	44	3	7%	36	4	11%
12	南都賣花姑娘	59	4	7%	47	8	17%
13	心所愛的人	47	3	6%	38	5	13%
14	黃昏的故鄉	63	5	8%	50	10	20%
15	雨港的賣花姑娘	45	1	2%	36	6	17%
16	星星知我心	66	1	2%	52	7	13%

<sup>15</sup> 這邊的分析是以整句歌詞的聲調變化為準，而沒有將詞語之間的多種聲調可能性列入考慮。事實上，這裡的聲調比對是非常粗略的比對，更細微的比對可能還得考慮到：樂句中詞的切割方式、詞的意義有無、各種台語腔調的差異、要以口語或朗讀方式裁決聲調標準等等。

<sup>16</sup> 單字間的總組數，如前述對〈流浪之歌〉的計算方式：以每一樂句為一個大單位計算而成，兩個字為一組。例如七字樂句有 6 組，5 字樂句有 4 組，以此類推。

17	快樂的炭礦夫	72	2	3%	57	6	11%
18	媽媽請你也保重	63	5	8%	52	7	13%
19	無聊的人生	46	2	4%	37	8	22%
20	快樂的行船人	53	4	8%	45	11	24%
21	夏威夷航空信	68	0	0	51	8	16%
22	戀歌	50	2	4%	42	5	12%
23	思戀的夏威夷航路	81	3	4%	66	10	15%
24	媽媽我也真勇健	45	3	7%	37	5	14%
25	心愛的小姐	64	4	6%	52	6	12%
26	悲戀的公路	57	3	5%	45	3	7%
27	台灣之戀	38	1	3%	31	9	29%
28	風流的行船人	55	4	7%	45	5	11%
29	可愛的人	52	6	12%	41	4	10%
30	喂王先生	61	6	10%	48	10	21%
31	哥哥一封信	50	2	4%	40	11	28%
32	文夏的行船人	67	2	3%	55	4	7%
33	文夏的文雅灣蘇羅	108	1	1%	93	14	15%
34	真快樂	106	3	3%	94	8	9%
35	咱二人的愛	56	1	2%	48	4	8%
36	彼個小姑娘	64	4	6%	51	11	22%
37	假情假意	46	4	9%	39	8	21%
38	月光的海邊	31	2	6%	23	4	17%
39	可憐彼個小姑娘	93	3	3%	77	11	14%
40	南國之夜	48	0	0	41	9	22%
41	妻在何處	58	3	5%	47	4	9%
42	可愛的港都	56	1	2%	46	15	33%
43	情難忘	61	1	2%	50	12	24%

### 三、文夏演唱的處理

上述填詞後所呈現的聲調配合情形：大致上音勢不違反聲調方向；亦有違反的情形，但屬於少數。其中，方向完全相反的情形，在聽覺上應是最明顯的，也就是「倒字」。<sup>17</sup>對於倒字的狀況，演唱者可採取應對的方式是改變旋律音或加入旋律外音，也就是加花。以下分為旋律音與旋律外音兩部份，檢視文夏的演唱如何處理這種聲調方向相反的現象。

#### (一) 旋律音的演唱

當演唱者參照樂譜或原曲錄音後，仍可以就聲調的原則稍稍更動部份旋律，將台語字詞唱得較接近原本說話的聲調。這種更動旋律的情形確實有，不過，數量並不多，而且也並非由於聲調因素，而以音節字位或節奏因素而動。

就文夏的演唱而言，保留旋律音的完整性，可能比強調台語聲調之美來得重要。以下譜例 3-10 便是這類例子。「流水真美麗」的聲調變化如調值所示。後三字的旋律起伏與聲調完全是相反的走向。若修改「美」的音使之較「真」和「美」高，則可能與原本的 c 音相差 4 度音程以上。而前二字的聲調起伏與旋律基本上呈現順勢走向。若要完全配合聲調，則可以去掉中間 d 音；或使「流」演唱 c、d 兩音，以「水」唱 e 音，然後配合加花。但從歷史錄音的聲響上可見，文夏的做法是照原本旋律演唱。

譜例 3-10. 〈文夏的文雅灣蘇羅〉  $\text{^bB}$  調 與 〈アキラのブンガワソロ〉  $\text{^bB}$  調 填詞：愁人<sup>18</sup>

日語詞：清き流れ  
(讀音) ki yo ki na ga re

台語詞：流水真美麗  
(讀音) lau<sup>7</sup> chui<sup>2</sup> tsin<sup>7</sup> bi<sup>1</sup> le<sup>7</sup>  
調值 33 52 33 55 33

#### (二) 旋律外音的演唱

<sup>17</sup> 在孫從音於〈戲曲唱腔和語言的關係〉的音樂分析中，倒字指的是單字間的聲調高低關係。例如「紅石鄉」詞中的「石」若音高於「鄉」，就使「鄉」成為倒字。孫從音，〈戲曲唱腔和語言的關係〉，《語言與音樂》(台北市：丹青圖書，台一版，1986)，113-120。而在本文中，除了指單字間的聲調關係，也指單字內的聲調關係。

<sup>18</sup> 同第一節，調性皆改為主調並另外標示。譜表中較小音符指的是演唱者所額外加入的音。

對於聲調與旋律不合狀況的應變，還有另一種方式——加入旋律外音，亦即加花。在文夏所演唱的這些翻唱歌曲中，有以下幾種方式：「上音」，演唱主音後立即加上方音，再或接著瞬回主音；「下音」，加上主音的下方音，或再回主音；「前音」，在主音前加前方音；「後音」：在主音後加後方音。其中，上下音的加花，在快速演唱中會造成聽覺上的「短暫抖音」效果；前後音的加花，則可以使鄰近的兩個樂音在演唱時有共同音，聲響上較流暢亦較抒情。以下譜例 3-11 至 3-13 是四種加花方式在翻唱歌曲中的模樣，虛線框處小音符為加花的部份。

譜例 3-11. 上音加花（前）與前音加花（後）

〈雨港的賣花姑娘〉 E 調 填詞：愁人



譜例 3-12. 下音加花

〈假情假意〉  $\text{^b}A$  調 填詞：愁人



譜例 3-13. 後音加花

〈南都賣花姑娘〉 A 調 填詞：愁人



而 43 首翻唱歌曲中，最常出現的便是前後音加花。這個加花方式也能夠立即表現台語聲調的抑揚、處理聲調不符的情況，並且能夠同時保留旋律的完整。然而它的限制性是必須倚靠主音與前後音的相對高低位置，若字的聲調與前後旋律進行方向相反，前後音加花便無用武之地。例如，要使用前音加花使「人」(lang<sup>5</sup>，調值 35) 符合該聲調，主音之前就必須是較低的音。

因為這個限制，使得旋律違反聲調的歌詞，只有少數能以前後音加花改善；其他大多都

必須更動旋律音，或以其他種類的加花裝飾處理。<sup>19</sup>先前已提到，更動旋律音的做法在 43 首翻唱歌曲中很少發生，因此，大多數聲調違反的情形都是未處理的狀態。

以下表格 3-4 整理出文夏對於上述單字內聲調相反，亦即倒字的處理。第 1-3 欄分別是編號、歌曲名和第一段歌詞的總字數。第 4 欄則是文夏對於倒字的處理，分為「未處理的倒字」以及「經過處理已改善的倒字」字數。第 5 欄則是原曲中為別種加花，但文夏「另外加花但反而使之倒字」的字數。

表格 3-4. 文夏對於倒字的處理情<sup>20</sup>

編號	歌曲名	第一段歌詞總字數	倒字的處理		另外加花但反而使之倒字
			未處理的倒字	經過處理已改善的倒字	
1	夜霧的港口	48	3	1 (加入前音)	0
2	離別之夜	57	8	1 (取消原曲前音)	0
3	紅與黑的勃露斯	50	4	0	0
4	從海歸來的莉露	78	1	0	0
5	青色的山脈	41	0	0	0
6	我是行船人	56	5	0	0
7	紅燈青燈	44	2	0	0
8	男性苦戀	47	0	0	0
9	港口賣花姑娘	61	8	0	0
10	車站惜別	42	4	0	0
11	流浪之歌	44	3	0	0
12	南都賣花姑娘	59	4	0	1 (加入前音)
13	心所愛的人	47	3	0	0
14	黃昏的故鄉	63	5	0	1 (加入前音)
15	雨港的賣花姑娘	45	1	0	0
16	星星知我心	66	1	0	1 (加入下音)
17	快樂的炭礦夫	72	2	0	0
18	媽媽請你也保重	63	5	0	0

<sup>19</sup> 前後音加花已是 43 首翻唱歌曲中最常聽見的加花方式，另外一種較不受限的上下音加花也會使用，但相較下較少數。

<sup>20</sup> 單位：字。其實，歌曲中也有另外加花以使單字內音勢較符合聲調方向的情形。這裡是直接以倒字的處理狀況，來了解文夏對這些最明顯聲調不符的聽覺感的處理方式。

19	無聊的人生	46	2	1 (取消原曲前音)	0
20	快樂的行船人	53	4	0	1 (加入下音)
21	夏威夷航空信	68	0	0	0
22	戀歌	50	2	0	1 (加入前音)
23	思戀的夏威夷航路	81	3	0	0
24	媽媽我也真勇健	45	3	0	0
25	心愛的小姐	64	4	0	0
26	悲戀的公路	57	3	0	0
27	台灣之戀	38	1	1 (取消原曲前音)	0
28	風流的行船人	55	4	0	1 (加入後音)
29	可愛的人	52	6	0	0
30	喂王先生	61	6	1 (加入下音)	0
31	哥哥一封信	50	2	1 (取消原曲前音)、1 (加入下音)	0
32	文夏的行船人	67	2	0	
33	文夏的文雅灣蘇羅	108	1	0	0
34	真快樂	106	3	0	1 (加入前音)
35	咱二人的愛	56	1	0	0
36	彼個小姑娘	64	4	0	0
37	假情假意	46	4	1 (下音加花)	1 (加入前音)
38	月光的海邊	31	2	0	0
39	可憐彼個小姑娘	93	4	0	0
40	南國之夜	48	0	0	0
41	妻在何處	58	3	1 (加入下音)	0
42	可愛的港都	56	1	0	0
43	情難忘	61	1	0	0

以上可見：未處理的倒字佔多數，偶爾會有加花或取消原曲的加花以改善倒字的情況，但同時也有將其他原本非倒字的歌詞再唱成倒字的情形。

以下譜例 3-14 顯示在同一首歌曲中，前音加花所造成的效果。其中，兩句歌詞分屬〈媽媽我也真勇健〉的第一段與第二段歌詞末句。第 4 小節的 c 音前所加的 a 音，是第 3 小節最後的音，屬於前音加花的方式。在第一段歌詞中，「出來」可能有兩種讀法：tshut<sup>4</sup> lai<sup>3</sup> 或 tshut<sup>8</sup> lai<sup>5</sup>，而文夏在此演唱的前音加花，使旋律符合了第二種「來」字的上揚聲調，在聽覺

上不顯突兀。第二段的「子」則是下降的聲調，因此，這裡的前音加花反而使之變為倒字，製造出特殊的聲響。

譜例 3-14. 〈媽媽我也真勇健〉 G 調 填詞：莊啟勝 原唱：松平晃

第一段：點一支新樂園 大氣霧出來  
 (讀音) taim<sup>1</sup> tsit<sup>4</sup> ki<sup>1</sup> sin<sup>7</sup> lok<sup>4</sup> hng<sup>5</sup> tua<sup>3</sup> khi<sup>3</sup> bu<sup>7</sup> tshut<sup>4</sup> 或 tshut<sup>8</sup> lai<sup>3</sup> 或 lai<sup>5</sup>  
 調值 55 3 55 33 3 35 31 31 33 3 或 4 31 或 35

第二段：妹這拖怎樣來 快樂過日子  
 (讀音) li<sup>1</sup> tsit<sup>8</sup> tsun<sup>7</sup> tsuann<sup>1</sup> iunn<sup>7</sup> lai<sup>3</sup> khuai<sup>2</sup> lok<sup>4</sup> kue<sup>2</sup> lit<sup>4</sup> tsi<sup>2</sup>  
 調值 55 4 33 55 33 31 52 3 52

從以上所述，可知就文夏演唱時以加花便能解決的倒字現象而言，倒字常是未特別處理的，而改善倒字的做法與加重倒字的做法次數差不多。因此，聲調原則在文夏的演唱中可能並非首要，而是自由地遊走於旋律取向與聲調取向之間。而其中，文夏最常使用的前音加花方式，更加強單字聲調不符的現象，使台語抑揚音完全顛倒過來，呈現奇特的聲響。

對於翻唱歌曲的理解，取決於看待它的方式：是「歌詞」取向或「旋律」取向，會獲得不同的結論。由填詞者和演唱者的處理方式來看，則翻唱歌曲在聲調和旋律的取捨上，優先選擇了後者。不僅盡量保留原曲旋律的樣貌，並加入裝飾音使旋律音之間的轉折更加流暢。然而，原本台語聲調特性所創造、專屬於台語歌曲的獨特風格，在翻唱歌曲中亦沒有完全消失，而是時而出現，融合在日曲旋律之中。我認為，對於翻唱歌曲詞曲配合的聲調部份，以往常的聲調標準來檢視它，能夠創造的意義有限。在以上這樣粗略的比對歸納中，也無法仔細和全面地了解填詞者和演唱者對於聲調和旋律取捨的想法，亦只是其中一種檢視手法罷了。在此引用楊蔭濬對聲調和音樂配合的觀點：

過去少數人曾片面地強調這種字調對音樂要求的重要性，以致否定了根據內容要求，創造音樂形象的重要性，而企圖僅僅消極地、機械地、形式主義地讓音樂被動地隨著字調的高低升降而高低升降，成為內容空虛、毫無生氣的一串音符…問題不是在絕對服從字調或絕對離開字調，不是在音樂上的絕對被動或絕對自由，而是在如何能使字調的要求和音樂的獨創性——兩種好像互相矛盾的東西很好地結合起來。<sup>21</sup>

<sup>21</sup> 楊蔭濬，〈語言音樂學初探〉，《語言與音樂》（台北市：丹青圖書，台一版，1986），36。

以上楊蔭濬的說法雖仍帶有美感評判的眼光，但已不僅是站在聲調或歌詞清晰為上的那一方思考。文夏翻唱歌曲中的語言和音樂分別來自不同的系統，與上文的討論對象又有些不同；而要以何種角度和方法檢視這兩種系統結合的聲調現象，必須考量的要素又比出於類似系統的多出許多。這是本文目前還無法解決的難題。

### 第三節 從日詞而來的聲響複製現象

翻唱歌曲中，除了台語本身的語言聲響外，也包括部份的日語詞聲響。這些聲響以不同的方式在相同的字位上複製，夾雜在台語詞之中。在大部分的歌曲中都有這種現象，以下分述之。

#### 一、複製聲響與保留意義

在翻唱歌詞的內容中，除了直譯與意譯保留了日語詞的意義之外，另外也音譯複製了某些日語詞的聲響。包括兩種情形——保留原詞有意義的讀音，並「使用」該詞語於句中，亦即台語中的日語外來語；以及，保留無特殊意義或用以表現情緒的語助詞。

譜例 3-15 是直接複製日語外來語讀音的例子，「ナイトクラブ」(night club，俱樂部) 在日語中本是外來語，在此翻唱詞也保留讀音和它們所屬的字位，但歌單中則以「night club」表示。<sup>22</sup>

譜例 3-15. 〈紅與黑的勃露斯〉<sup>#f</sup>調 與〈赤と黒のブルース〉g 調 填詞：莊啟勝

日語詞：ナイトクラブ の 夜は更ける  
(讀音) na i to kura bu no yo wa fu ke ru

台語詞：Night Club 內 不知天要光  
(讀音) na i to ku ra bu

<sup>22</sup> 這裡的歌詞參照當時亞洲唱片所出版、編號 AL-127 唱片的歌單，上面寫的就是英文拼音。「俱樂部」在台語讀法中，亦有「khu-look-poo」的讀法，與日語讀音略不相同，是將 club 翻為中文漢字後、三字分別組合而成的台語讀音。讀音聲音檔可參考教育部閩南語常用詞辭典。網址：[http://twblg.dict.edu.tw/holodict\\_new/index.html](http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/index.html)。

無意義語助詞的複製則見譜例 3-16。開頭的「おーい」是日語中呼叫對方的發語詞，類似台語的「喂」(讀做 eh 或 ueh)，但此處同樣地，翻唱詞並沒有改為台語讀法，雖然也用「喂」這個字，但維持原詞的讀音。除了可能因為台語讀法在此不適合演唱，也可能是當時確實仍慣用這個日語讀法。

譜例 3-16. 〈喂王先生〉G 調 與 〈おーい中村君〉G 調 填詞：愁人

日語詞：おーい 中 村 君  
(讀音) o i na ka mura kun

台語詞：喂 王 先 生  
(讀音) o i

日語詞：おーいとまちたまえ  
chiyo i to ma chi tama e

台語詞：請 你 嘴 著 等 一 下  
請 你 嘴 著 等 一 下

## 二、複製聲響但改變意義

另一種情形也是原詞的聲響的複製，但稍稍改變了聲響與意義，如譜例 3-17。翻唱歌詞述說兩人要分離的詞意，與原詞「逢いはせなんだか 小島の鷗」(不知何故相逢 小島的海鷗)完全不同。但開頭的「逢いは」與「啊伊我」的讀音相當符合。而後面「雙人」的讀音，也類似於同字位上的「せなん」，不過意義皆不同。

譜例 3-17. 〈咱二人的愛〉F 調 與 〈アキラのダンチョネ節〉F 調 填詞：愁人

日語詞：逢 い は せ な だ か 小 島 の 鷗  
(讀音) a i wa se nanda ka ko ji ma no ka mo me

台語詞：啊 伊 我 雙 人 的 愛 講 要 離 開 彼 一 暝  
(讀音) ah i gua siang lang kuei yao li kei bei yi ming

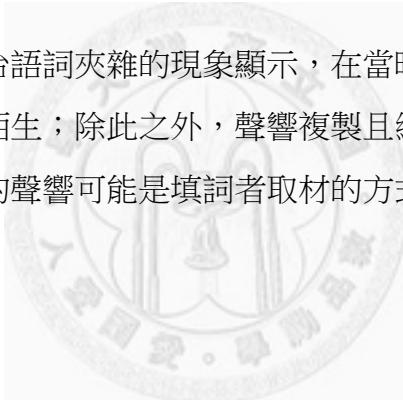
同一段歌詞的後面段落，也有相同的情形。原詞「いやだやだやだ 別れちゃやだと」（討厭 討厭分離）中，「いやだ」（讀作 i ya da）的讀音與「伊也來」（讀作 i ia lai）類似，意義不同。見譜例 3-18。

譜例 3-18. 〈咱二人的愛〉與〈アキラのダンチョネ節〉另句歌詞

日語詞：い や だ やだや  
（讀音）i ya da yada ya  
だ 別 れ 別れ  
da waka re  
ちや や だと  
chiya ya da to

台語詞：伊 也 來 也來也 來 交代我 著 愛 保 重  
（讀音）i ia lai ia lai lai tai diao wo zhi ai bao zhong

上述這些日詞聲音複製與台語詞夾雜的現象顯示，在當時台語族群的日常生活中，這些日語外來語或日語語助詞並不陌生；除此之外，聲響複製且維持在原本字位上的情形可能顯示，在歌詞的寫作上，日語詞的聲響可能是填詞者取材的方式之一。



### 一、詞曲配合的結構層面

文夏翻唱歌曲的詞曲配合現象，在結構字位和聲響的比對分析後，有了初步的呈現。填詞者在處理台語詞填入日曲的時候，在維持樂句字數或減少樂句字數、遵循字位或略過次要拍字位、以及從原詞中取材或自由創作，這三大手法中遊走。從這些不同手法的搭配多樣性，可見填詞的過程並非如以往對翻唱歌曲的批評：「抄襲」那般簡單，而且最後所呈現出來的樣貌，也非三言兩語可說明白。

源自日語詞的日曲旋律與台語詞的融合，必定背負著來自兩個地區的語言、音樂、社會、文化等層面的影響。從分析比對的結果初步發現，兩種語言的特性，對於「翻譯」填詞行為的影響性最大：促使音節數較少的台語詞字數銳減，而填詞者因此必須另外思考填入其他歌詞的方式——加襯字、挪用原詞他處詞意、原詞詞意再延伸、另外創作…等多種方式。然而，台語的特性同時也使這種難題有了出路——可以較少字數表達詞意，因此可略過原詞字位不填。

對於歌詞字數、字位以及內容的考量，大約 1959 年後開始有了變化：似乎變得較常填滿字位、字數增多、更多自由創作的內容出現。雖然目前仍無法得知填詞者在選擇填詞手法的確切意圖，也無法獲知究竟是音樂層面、社會層面、文化層面還是其他因素影響這種現象的產生。但無論如何，都顯見翻唱歌曲的製作過程中，「人」的主動性和選擇；而這點只有翻唱歌曲的「音樂」所能訴說，無法輕易被忽略。在終究消逝於時代輪替的生命現象中，不同「人」的動機和選擇，以及其承載的環境和個人背景，是必須加緊紀錄和了解的。這部份也是本論文不及處，未來可再持續討論。

### 二、詞曲配合的聲響層面

另外，台語詞與日曲的結合表現，創造出與原真的日語歌曲不同的樣貌。從台語詞的字位結構上，可聽到、看到詞曲配合的節奏聲響明顯地與原曲不同，呈現出較原曲緩和規律的律動感。配合翻唱歌曲時常調慢速度的現象來看，這種更為抒情的歌曲情調，在文夏翻唱歌曲中佔了一定程度的重要性。這一點同樣也是本論文無力解決，但可繼續追蹤的議題。

除節奏聲響以外，翻唱歌曲的歌詞聲調與旋律配合現象亦常受人詬病。然而，先有曲後填詞的處理可能有許多種方式：以聲調符合旋律為優先，表達清晰的歌詞內容；或以旋律為

優先，表現音樂情感之美；或在兩者之中取其衡。不同的作法有不同的目的，代表著填詞者或演唱者不同的美感呈現。本論文以較寬鬆的標準，檢視翻唱歌曲中樂句的聲調揚抑與旋律進行方向是否符合。其中，最為明顯的「音勢完全違背聲調抑揚」的情形，所佔比例並不大。台語身為填詞者的母語，在以台語思考填詞入曲時，台語的聲調特性應或多或少影響著填詞者面對有著日語特性的旋律的方式。若從台語詞與日曲融合時的彼此牽制行為出發思考，分析設想填詞者在處理聲調問題的做法，可能才能真正理解翻唱歌曲的聲調配合特色。而本論文目前大略地提出不是只有「完全依照歌詞聲調，以求歌詞清晰為主」的單一觀點，希望對以往批評翻唱歌曲的評論有所回應；細節的詞曲聲調配合問題，則仍待細膩討論。而在文夏的加花演唱中，則可見聲調並非其演唱時的首要遵循原則；其時而表達歌詞時而展現旋律的做法，也非常耐人尋味。流行歌曲聲調符合與否的問題，是否真的如某些評論所言，是值得深入思考的。

### 三、可再發掘追蹤的其他議題

最後，關於翻唱歌曲音樂的多樣化現象，仍有許多可挖掘和討論的地方，例如 43 首翻唱歌曲的編曲手法。初步的聆聽歸納，將編曲上的調性、節拍、段落編排、使用樂器整理如附錄五與附錄六表格。

在翻唱歌曲的調性上，依照原曲的佔多數，共有 27 首。在兩者的歌曲與伴奏的結構安排上，基本上都是前奏、主歌、間奏、主歌、尾奏的形式，這部份也是仿照原曲為主的。

旋律、和聲與節奏的編排，大致亦與原曲相似，不過在細節中亦有差異。旋律部份，編曲者有時會從原曲中擷取部份動機，或模仿其節奏，另創一個新旋律；和聲部份，似乎有著較簡化的情形，複雜的和聲變化不多。在樂器的使用上，則如第一章所述，主要是前面所提到的亞洲唱片九人制管樂隊的樂器。可能是在這個限制下，有時原曲中出現亞洲樂隊沒有的樂器時，例如長笛、鐵琴，編曲者似嘗試以不同樂器的聲響取代。或是當原曲樂器編制數量較大的時候，翻唱歌曲編曲者則以多種樂器的合奏來應變。另外，亞洲唱片樂隊樂手的演奏手法，也與原曲相當不同。

而文夏的唱腔與音色，與原曲有著更大的差異性，其中雖然也有疑似模仿原唱唱腔的歌曲，但其個人的獨特風格難以被忽略。這些音樂上呈現的大致相似中隱含相異的現象，也是造成兩種歌曲聽覺感受完全不同的因素之一。這些屬於編曲者和唱奏者的活動過程，亦可繼續深入探究。

## 參考文獻

### 書面文獻

方澈濤

- 2000 《日據時代台語創作歌曲之研究：一九三二～一九三九》。台南：國立成功大學藝術所碩士論文。

王尹秀

- 2003 《台灣對爵士樂的接受探討》。台北：東吳大學音樂學系碩士論文。

石計生

- 2009 〈社會環境中的感覺建構：「寶島歌后」紀露霞歌謠演唱史與台灣民歌之研究〉。《社會理論學報》，12/2，433-477。

吳國禎

- 2004 《論台語歌曲反殖民的精神》。台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文。

呂鈺秀

- 2009 〈台灣流行音樂中的女性歌手聲腔〉。《音樂學探索》。台北：五南。

- 2003 《吟唱台灣史》。台北：玉山社。

沈洽

- 2008 〈《腔詞關係研究讀解》（續一）——第四章 腔詞節奏關係(I)：腔詞節奏輕重關係〉。《音樂藝術》：1(2008)，21-30。

何大安

- 1987 《聲韻學中的觀念和方法》。台北：大安出版社。

竺家寧

- 2009 《聲韻學》。台北：五南圖書。

林良哲

- 2004 《台中電影傳奇：台中市百年來的電影風華》。台中：台中市政府。

洪宏元

- 1999 《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》。新竹教育大學台灣語言與語文教育研究所碩士論文。

孫從音

- 1986 〈戲曲唱腔和語言的關係〉。收於《語言與音樂》，97-120。台北市：丹青圖書。
- 陳俊斌
- 1997 〈恆春調民謠的曲調結構與旋律構成—音樂與語言關係之探討〉。《藝術評論》，8：135-162。
- 張純琳
- 1989 《台灣城市歌曲之探討與研究（民國二十～七十年）》。台北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 許極墩
- 1998 《臺灣語概論》。台北市：前衛。
- 郭麗娟
- 2005 《寶島歌聲》。台北：玉山社。
- 郭儻雅
- 2009 〈倚聲填詞論〉。《中國音樂》，4(2009)，199-230。
- 陳培豐
- 2008 〈從三種演歌來看重層殖民下的台灣圖像——重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉。《台灣史研究》，15：79-133。
- 莊永明
- 1999 《台灣歌謠追想曲》。台北市：前衛。
- 2005 《台灣歌謠交響詩》。台北市：偉翔文化。
- 商慧珍
- 2010 《紀露霞的流行音樂世界——其音樂聲響的演變》。台北：東吳大學音樂學系碩士論文。
- 黃裕元
- 2000 《戰後台語流行歌曲的發展 1945-1971》。桃園：國立中央大學歷史所碩士論文。
- 2005 《台灣阿歌歌》。台北：向陽文化。
- 黃曉君
- 2008 《1930 至 1960 年代臺語流行歌曲與臺語電影之互動探討》。台北：輔仁大學音樂研究所碩士論文。
- 黃詩茜
- 2005 《三 0 年代臺語流行歌曲研究》。台北：台北市立教育大學社會科教育研究所碩士論

文。

黃建業總編

2005 《跨世紀台灣電影實錄》。台北：行政院文化建設委員會：國家電影資料館。

楊克隆

1997 《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》。台北：台灣師範大學國文研究所碩士論文。

楊蔭瀾

1986 〈語言音樂學初探〉。收於《語言與音樂》，1-92。台北市：丹青圖書。

葉龍彥

1999 《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》。台北：博揚文化。

2001 《台灣唱片思想起 1895-1999》。台北：博揚文化。

廖純瑩

2007 《移植與內化：五、六○年代台語翻唱歌曲研究》。台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。

臧汀生

1979 《台語民間歌謠研究》。台北：政治大學中國文學研究所。

劉現成

1997 《台灣電影、社會與國家》。台北：揚智出版社。

鄭恆隆、郭麗娟

2002 《台灣歌謠臉譜》。台北：玉山社。

盧開朗

2010 《翻唱曲的政治經濟學—改自韓國曲的國語歌曲研究》。台北：國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。

蕭曼茹

2007 《台語歌曲與國家統治》。高雄：國立中山大學中山學術研究所碩士論文。

鶴田純

2007 《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》。台南：國立成功大學台文所碩士論文。

長田曉二編著

2001 《流行歌 20 世紀》。東京都：全音樂譜出版社。

梧桐書院編集部編

1996 《昭和のなつメロ 415：思い出の名曲.軍歌.戰時歌謠》。東京都：梧桐書院。

2003 《明治.大正.昭和のうた：童謡.唱歌.歌謡曲.軍歌.寮歌.校歌》。

野ばら社編集部編

1988 《思い出の愛唱歌：唱歌.軍歌.流行歌》。東京都：野ばら社。

Cusic, Don

2005 “In Defense of Cover Songs,” *Popular Music and Society*. 28:171-177.

Guy, Nancy

2008 “Feeling a Shared History through Song ‘A Flower in the Rainy Night’ as a Key Cultural Symbol in Taiwan,” *The Drama Review* 52:64-81.

Hess, Mickey

2005 “Don’t Quote Me, Boy: Dynamite Hack Covers NWA’s ‘Boyz-N-The-Hood’, ” *Popular Music and Society*. 28:179-191.

Kelina Kwan

1992 “Textual and melodic contour in Cantonese popular songs”, in M. Baroni and R. Dalmonte (eds), *Secondo Convegno europeo Di Analisi Musicale.I*:179-87.

Plasketes, George

2005 “Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music,” *Popular Music and Society*. 28:137-161.

Sebastian Dent, Alexander

2005 “Cross-cultural ‘Countries’: Covers, Conjuncture, and the Whiff of Nashville in Mu’sica Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music),” *Popular Music and Society*. 28:207-227

Yano, Christine R.

2002 *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*(Cambridge : Harvard University Asia Center,)

## 音樂與歌本資料

《台灣歌謠傳奇》。高雄：亞洲唱片。

《典藏台灣歌謠一甲子》。高雄：亞洲唱片。

《文夏懷念的名歌第四集》。台南：亞洲唱片。

《文夏懷念的名歌第五集》。台南：亞洲唱片。

《文夏懷念的名歌第八集》。台南：亞洲唱片。

《文夏懷念的名歌第九集》。台南：亞洲唱片。

《文夏懷念的名歌第十集》。台南：亞洲唱片。

《文夏暢銷金唱片 金色夜叉・青春悲喜曲》。台南：亞洲唱片。

《文夏歌唱集 特選第一集》。台南：亞洲唱片。

《文夏大全集》。天成編選。

## 網路資料

教育部臺灣閩南語常用詞辭典。網址：<http://twblg.dict.edu.tw/holodict/index.htm>。(上網日期：  
2011年7月19日)

台文/華文線頂辭典。網址：<http://203.64.42.21/iug/ungian/soannteng/chil/taihoa.asp>。(上網日期：  
2011年7月19日)

yahoo!辭書。網址：<http://dic.yahoo.co.jp/>。(上網日期：2011年7月19日)

台灣拉吉歐部落格。網址：

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!yBH6Bj.GChLNCUqDpLg-/archive?l=f&id=24>。(上網  
日期：2010年1月13日)。

二郎的部落格。網址：

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!PiOQzw6RGBLQumEjXbTEIXyxiaY-/archive?l=f&id=49> (上網日期：2011年4月12日)

一花一木一世界部落格。網址：<http://blog.xuite.net/smile27/flower?st=c&p=1&w=2239122> (上  
網日期：2011年4月12日)

夢林音樂－日本演歌。網址：<http://forum.loreiin.cn/forum-43-1.html>。(上網日期：2010年1月  
13日)。

舊式音樂【日文老歌區】。網址：<http://blog.xuite.net/djinmylife2007/360do>。(上網日期：2010  
年1月13日)。

經典演歌。網址：<http://blog.xuite.net/lynnman/music>。(上網日期：2010年1月13日)。

演歌：歌而優則演。網址：<http://blog.xuite.net/smile27/lkktiger>。(上網日期：2010年1月13  
日)

國立台中圖書館數位典藏服務網。網址：

[http://das.ntl.gov.tw/sp.asp?xdurl=sp.asp&spurl=xdcml/query\\_for\\_front/search/search.jsp  
&ctNode=343](http://das.ntl.gov.tw/sp.asp?xdurl=sp.asp&spurl=xdcml/query_for_front/search/search.jsp&ctNode=343)。(上網日期：2011年3月5日)

## 附錄一 台語拼音法對照表

標音採教育部於民國 95 年 10 月 14 日公告之「臺灣閩南語羅馬字拼音方案」(簡稱「臺羅」)，網址：[http://twblg.dict.edu.tw/holodict\\_new/index.html](http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/index.html)

	國際音標 IPA	台灣閩南語羅馬 字拼音符號	注音符號
聲母	[p]	p	ㄅ
	[p <sup>h</sup> ]	ph	ㄝ
	[b]	b	
	[m]	m	ㄇ
	[t]	t	ㄊ
	[t <sup>h</sup> ]	th	ㄔ
	[n]	n	ㄋ
	[l]	l	ㄌ
	[k]	k	ㄍ
	[k <sup>h</sup> ]	kh	ㄎ
	[g]	g	
	[ɦ]	ng	
	[h]	h	ㄏ
	[ts]	ts	ㄕ
	[ts <sup>h</sup> ]	tsh	ㄔ
	[s]	s	ㄤ
	[dz]	j	
韻母	[a]	a	ㄚ
	[i]	i	ㄧ
	[u]	u	ㄨ
	[e]	e	ㄝ
	[ɔ]	Oo(o · )	ㄛ
	[ə]	o	ㄜ

	[~]	-nn(- <sup>n</sup> )	
	[-m]	-m	
	[-n]	-n	
	[-ʃ]	-ng	
	[-p]	-p	
	[-t]	-t	
	[-k]	-k	
	[-ʔ]	-h	



## 附錄二 樂句字數的比對

(左：原曲字數 右：翻唱字數 例：8-7 原曲8字，翻唱改為7字)

編號	翻唱歌曲名	樂句														
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	夜霧的港口	7-7	5-5	7-7	5-5	7-7	5-5	7-7	5-5							
2	離別之夜	8-7	7-6	7-7	5-5	5-3	7-5	7-6	7-7	7-6	5-5					
3	紅與黑的勃露斯	7-7	7-5	7-7	4-5	7-6	7-5	7-5	7-5	5-4						
4	從海歸來的莉露	9-7	9-7	9-8	8-7	4-4	7-6	7-5	6-6	7-5	2-2	2-2	7-6	2-2	6-6	5-5
5	青色的山脈	7-6	5-3	7-6	5-3	7-6	7-5	5-3	7-4	5-5						
6	我是行船人	6-5	7-5	5-5	5-5	7-5	7-5	7-7	7-5	7-5	7-4	5-5				
7	紅燈青燈	7-4	7-7	7-6	7-5	7-6	5-5	7-6	7-5							
8	男性苦戀	7-5	7-7	7-5	7-7	5-5	7-7	7-5	7-5							
9	港口賣花姑娘	6-4	7-4	6-6	7-7	7-6	7-7	6-5	7-5	7-6	7-5	7-4				
10	車站惜別	7-6	7-5	8-6	7-5	7-6	7-5	7-5	4-4							
11	流浪之歌	7-6	5-5	7-6	5-5	7-6	5-5	7-6	5-5							
12	南都賣花姑娘	8-4	5-3	5-5	7-5	7-5	5-4	6-6	6-5	6-5	7-5	7-6	7-6			
13	心所愛的人	7-7	7-6	5-4	8-8	5-5	7-5	5-5	5-4	5-3						
14	黃昏的故鄉	5-3	5-3	6-5	5-5	5-4	5-5	6-6	5-3	7-7	7-7	7-8	5-6			
15	雨港的賣花姑娘	5-3	7-4	7-5	7-4	7-4	7-5	7-6	7-6	5-3	6-5					
16	星星知我心	6-5	4-3	6-7	5-3	7-6	4-3	7-7	5-5	4-4	5-4	6-6	3-4	4-4	5-5	
17	快樂的炭礦夫	5-5	7-7	3-3	7-7	3-4	7-7	3-4	2-2	6-6	6-7	5-4	6-5	5-5	5-5	
18	媽媽請你也保重	7-5	7-6	7-7	4-4	6-7	6-7	7-7	5-4	8-8	8-7					
19	無聊的人生	7-7	7-7	6-6	2-2	7-7	7-7	9-8								
20	快樂的行船人	8-8	8-7	7-7	7-6	7-7	7-5	7-7	7-6							
21	夏威夷航空信	5-4	5-5	8-5	5-5	5-5	7-5	4-3	7-5	4-3	5-3	5-4	7-5	4-3	5-3	5-3
22	戀歌	7-7	7-7	7-6	5-5	7-5	7-7	7-6	6-7							
23	思戀的夏威夷航路	8-8	8-7	7-6	5-5	7-6	7-6	7-6	7-7	7-5	4-4	7-4	7-4	4-4	5-5	4-4
24	媽媽我也真勇健	7-7	5-4	7-6	5-5	7-6	5-6	7-6	5-5							
25	心愛的小姐	8-7	7-5	8-4	5-3	7-7	5-5	6-5	4-4	7-7	5-5	7-7	5-5			
26	悲戀的公路	7-7	5-5	7-7	5-5	5-5	6-5	7-5	5-4	3-3	7-5	4-5				
27	台灣之戀	5-5	7-6	7-7	7-6	5-5	7-8									
28	風流的行船人	7-5	7-7	7-7	7-6	3-3	5-3	7-5	7-7	7-7	8-5					



### 附錄三 兩種歌曲歌詞內容與樂句音節數/字數對照表

#### 七五樂句→七五樂句

編號	翻唱歌曲名	前句 7 音節→7 字	後句 5 音節→5 字
詞意類似			
1	夜霧的港口	たびのみなとの（旅途港口的） 他鄉的港口夜暝	よはふけて（夜愈來愈深） 一更過一更
		きりにはとばの（霧中的港口） 夜茫霧罩在港邊	ひがゆれる（燈搖晃著） 灯火搖搖動
2	離別之夜	あとでえがおに（之後如果笑了） 但也是小時候時	かわるなら 就要變笑容
		そのめにひかる（那雙眼睛閃爍著） 一粒一粒閃爍的	つゆのあと（露水的痕跡） 露水彼一樣
31	哥哥一封信	ぼくもますます（我也是愈來愈） 不過我嗎是平安	げんきです（有精神） 愈來愈勇健
		かわい(い)あのこの（那個可愛女孩 的）可愛的彼個姑娘	なきかおに（哭泣的臉） 流起苦珠淚
43	情難忘	あおいランプに（在藍色的街燈下） 紅茫的街路灯火	よはふけて（夜愈來愈深） 照落三更時
		カーテンひくての（拉開窗簾的手） 阮孤單站在窓邊	やるせなさ（悲傷） 心頭暗傷悲
詞意不同			
25	心愛的小姐	あめのベンチで（雨中的長凳） 像這樣對伊愛情	ぬれている（淋濕了） 實在甘蜜甜
		たまんないのよ（難以忍受的） 約束的相會日期	こいしくて（思念） 妳敢來忘記
		あのゆびあのて（那手指那手） 無聊深更一粒星	あのこえが（那聲音） 閃對彼平去
26	悲戀的公路	うるむネオンの（模糊了的霓虹燈） 放捨著心愛的人	と(う)きよ(う)あとに (離開東京後) 一時心茫茫
		すべてたこいなら (如果是放棄的戀情)	わすれよう（忘了吧） 夜雨撓車窗
車前燈照著街路			

32	文夏的行船人	きりのむこうの (霧中的對面的)	さんばしで (碼頭)
		甲你要離開今暝 やがてでふねの (船快要啟程)	想起咱二個 ドラがなる (鑼聲響)
36	彼個小姑娘	無意中聽起鑼聲	加添心憂悶
		なぜにめにうく (為何眼中浮現) 為怎樣給我會想	いたこかさ (潮來的斗笠) 彼個小姑娘
37	假情假愛	うきよかるたの (塵世的紙牌遊戲上)	うきしづみ (浮沈) 輾轉到何時
		浮世的假情假愛	
41	妻在何處	うわさばかりを (只有流言) 想到環境來阻害	のこしつつ (也留下) 無意來分離

### 五五樂句→五五樂句

編號	翻唱歌曲名	前句 5 音節→5 字	後句 5 音節→5 字
詞意類似			
42	可愛的港都	あこがれの (憧憬的) 啊我與妳的	ハワイこうろ (夏威夷航路) 可愛的港都
詞意不同			
17	快樂的礦工夫	エンヤコラショ (語助詞) 也會擋來想	エンヤコラショ 也會擋來想
21	夏威夷航空信	ハワイから (從夏威夷來) 夏威夷寄來	ハワイから 夏威夷寄來
34	真快樂	ズズズンドコ (一種傳統節慶) 真真真快樂	ズズズンドコ 真真真快樂

### 七七樂句→七七樂句

編號	翻唱歌曲名	前句 7 音節→7 字	後句 7 音節→7 字
詞意不同			
14	黃昏的故鄉	ばかなおれだが (愚笨的我) 孤單若來到異鄉	あのやまかわの (那山川的) 不時也會念家鄉
19	無聊的人生	ほろりこぼした (掉下的) 若想起彼當時的	なみだのつゆを (淚水) 你我兩人好情意

28	風流的行船人	よべばみれんが (呼喚著悔恨) 不時來叫著她的	よべばみれんが 不時來叫著她的
30	喂王先生	でんしょばとでも 嗎不可親像飛箭	あるまいものを 彼呢趕緊要返去
35	咱二人的愛	あいはせなんだか(不知何故相逢) こじまのかもめ (小島的海鷗) 啊伊我雙人的愛	講要離開彼伊暝
36	彼個小姑娘	それでいいのさ (這樣也好) あのうつりぎな (那善變不定的) 因為伊這款對人	加添著伊的可愛
37	假情假意	かけてさんしち 前途立志成名	さいのめくずれ 為著愛情賭生命

### 七音節樂句→六字樂句或五字樂句

編號	翻唱歌曲名	7音節→6字	7音節→5字
詞意類似			
2	離別之夜	おれとおまえにや (我和你) 你甲我雙人	これがわかれだ (在此離別) 從此要離別啦
3	紅與黑的勃露斯	なにをあえぐか (在掙扎什麼) 雙雙的婆娑人影	
4	從海歸來的莉露	あまいせつない (甜美又痛苦的) 那甜美的懷念	おもいでだけを (回憶) 永遠在心內
5	青色的山脈	あおいさんみやく (藍色山脈) 藍色的山峯頂	ゆきわりさくら (櫻花) 百花開山邊
6	我是行船人		もくれんのはな (木蘭花) 可憐的花蕊
			おさらばさらば (再見再見) 再會啦再會
9	港口賣花姑娘	いとしいあのこは(可愛的姑娘是) 可愛的姑娘是	みなとヨコハマ (橫濱港) 港都高雄的
13	心所愛的人	こいにやぶれた (戀情破碎) 給伊來打碎的	
15	雨港的賣花姑娘	ひすいのみみわ (玉的耳環) 金色的耳勾美	かわい(い)まえがみ (可愛的瀏海) 可愛的頭毛
20	快樂的行船人	みなみはボナペ(南方的波納佩島)	

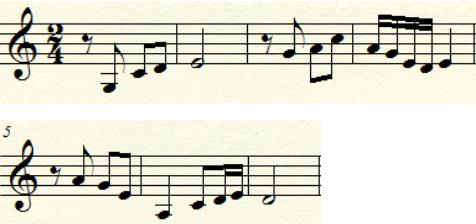
		南北的大海洋	
22	戀歌		おきのかもめの (海上的鷗) 港邊的海鳥
37	假情假意	おとこいのちを (男性的生命) 男性一條生命	
詞意不同			
3	紅與黑的勃露斯		ならくのそこで (在地獄深淵) 沉淪在醉坑
			ただれたむねに (沈溺在心中) 心神也打碎
7	紅燈青燈	ゆくえさだめぬ (決定去處) 我心內愁愁照	ララたびのとり (渡鳥) 燈火的閃熾
8	男性苦戀		つらいこいなら (如果是痛苦的戀情) 一切的美夢
12	南都賣花姑娘	なみだぐむよな (淚眼朦朧) 那親像初戀的	
18	媽媽請你也保重	あのほしみてさ (就望著那顆星) 目屎就流落來	おもいだしたら (如果想起) 若想起故鄉
20	快樂的行船人		やしのはゆれて (椰子樹葉搖曳) 海鳥亦作伴
27	台灣之戀	しろきすなはま (白色的沙灘) 引 我的旅愁呀	
28	風流的行船人		なみのこうたに (波浪小唄) 若是在船頂
30	喂王先生		ふたりじゃないか(不是兩個人嗎) 老早好朋友
41	妻在何處	アンコかなしや 免乎我悽慘的	みやこはとおい 唱的斷腸詩
42	可愛的港都	のぞみはてない (無盡的希望) 前途是真光明	

#### 附錄四 翻唱歌曲第一段歌詞與其倒字情形<sup>1</sup>

加框：單字內的倒字

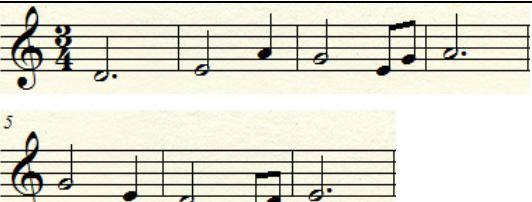
無粗體：未處理的倒字 粗體正常大小：改善倒字

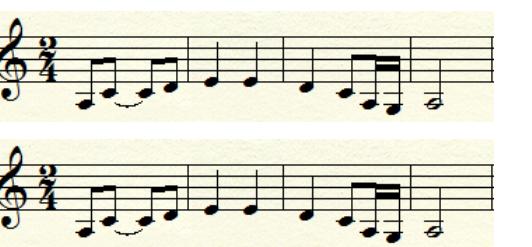
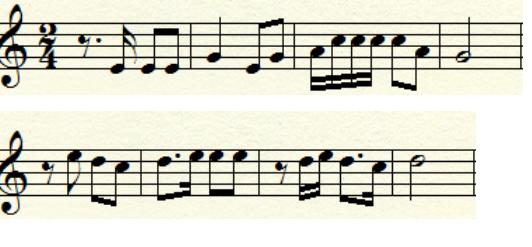
粗體字型變小：原本非倒字但加花加重倒字

編號	歌曲名	開頭樂句旋律節錄	歌詞
1	夜霧的港 □		夜霧的港□夜暝 一更過□ 更 夜茫霧罩在港邊 灯火搖搖動 無聊的旅愁暗暝 眇也眇沒去 心內憂孤單流浪 站在他鄉里
2	離別之夜		你若是這樣愛哭 隨著你盡情哭 但也是小時後時 就要變笑容變笑容 你與我雙人 從此要離別啦 今夜是最後啦 啊… 是霧笛悲催離愁暗暝啦
3	紅與黑的 勃露斯		失去了一切希望 沉倫在醉坑 隻隻的婆娑人影 滾滾求何事 賭・酒的酒場內 心神也打碎 這處怎好宿 這處怎好宿 啊…無情的她
4	從海歸來 的莉露		聽人講妳在港邊 悲傷地看船 要開 不幸來離散的莉露 昔日相親相愛的

<sup>1</sup> 節錄的旋律未按照文夏演唱的音域，以方便顯示為主，並全以首調表示。

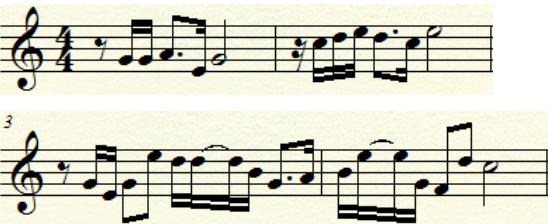
			莉露莉露 那甜美的懷念永遠 在心內 想要尋你一人 每日憨憨行 莉露莉露 不知你何位去莉露 誰人知莉露的去向在那裏
5	青色的山脈		給咱青春快樂的歌聲 山頂的冰霜雪也消去 藍青的山嶺頂 百花開山邊 天邊角今日又是 叫咱嚮往去
6	我是行船人		紅色的燈火 點在船頂時 懷念的街市 夜色就要來 今夜要離開 再會啦再會 吹落來 吹落吹落 可憐的花蕊 吹落可愛的你的肩頭 離別的今夜
7	紅燈青燈		紅燈青燈 照落美麗的街市 我心內愁愁照 燈火的閃熾 她來時去茶房 或是看電影 手錶愈看愈想 等她心紛紛
8	男性苦戀		一切的美夢 若要當做是眠夢 為何過數年 怎會更來夢起你 今夜在房內 又是想著你形影 浮在阮目前 啊 男兒的苦戀
9	港口賣花姑娘		點點燈火照在海邊 消失在海上的 船頂火影也悲傷 夜風吹來吹去 帶著海風的香味

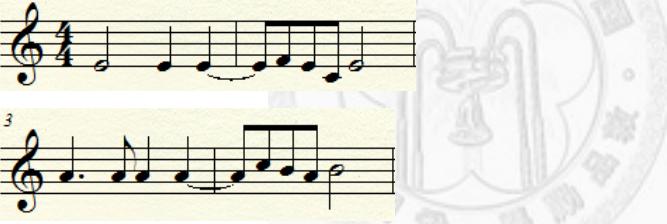
			買花呀！買花呀！ 送你的花枝 可愛的姑娘是 啊、港都高雄的賣花姑娘
10	車站惜別		暫時的離別啊 站在火車窓 你免講也免問 離別心痛苦 望早日能相會 用心肝約束 暗淚在心內 再會，再會
11	流浪之歌		船也要回返來 日落黃昏時 去處也無定的 阮要何位去 拖磨的阮身命 有時在山野 為何來流目屎 為何會悲傷
12	南都賣花 姑娘		黃昏燈火搖搖動 我叫你就來 持著紅花籃 可愛的姑娘 賣花姑娘 買花呀！買花呀！ 紅色的花蕊 青春的花蕊 搖來也搖去 那親像初戀的 熱情的玫瑰花
13	心所愛的 人		心所愛的彼個人 給伊來打碎的這個心肝 若是流起傷心目屎 看破來離開 行到他鄉的天邊亦海角 再會！故鄉 再會啦
14	黃昏的故 鄉		叫著我叫著我 黃昏的故鄉 不時地叫我 叫我這個苦命的身軀 流浪的人無家的渡鳥 孤單若來到異鄉 有時也會念家鄉 今日又是會聽見著 喂…親像在叫我的

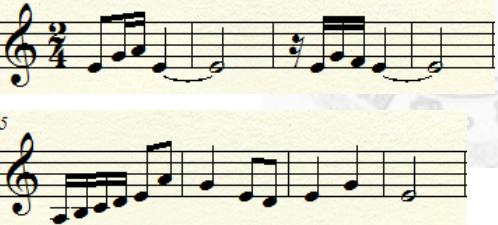
15	兩港的賣 花姑娘 (基隆的 賣花姑 娘)		<p>黃昏時美麗港都基隆的港墘 行來行去賣花姑娘 可愛的頭毛 金色的耳交水 買花呀！買花 呀！ 南國的甘蜜的花蕊</p>
16	星星知我 心		<p>星兒是全部會知影 昨暝伊哮了歸嘆也知影 可愛的目屎是若親像 一粒一粒閃爍的露水彼一樣 從我出生頭一次的 甘蜜的 KISS 味 給我心內歡喜也驚 目屎也流落</p>
17	快樂的炭 礦夫 (快 樂的碳礦 夫)		<p>喔伊咱二人 自小漢就來做著碳礦夫 身上的家伙就是這腳草籠 自早起就來山頂到天要黑掘地 掘地擗再掘地 到何時才會掘著咱的幸福會 掘著咱幸福 也會擗來想 也會擗來想</p>
18	媽媽請你 也保重		<p>若想起故鄉目屎就流落來 免掛意請您放心我的阿母 雖然是孤單一個 雖然是孤單 一個 我也來到他鄉的這個省都 不過我是真勇健的 媽媽請妳 也保重</p>
19	無聊的人 生		<p>若想起彼當時的你我兩人好 情意 無疑會今日甲你離開 喂～ 喂～ 請你著愛原諒～</p>

			我希望你會永遠 不時跔在 我的身邊
20	快樂的行 船人	The musical notation consists of two staves. The top staff is in 3/4 time with a treble clef, featuring eighth-note patterns. The bottom staff is also in 3/4 time with a treble clef, showing sixteenth-note patterns. Measure numbers 1, 5, and 3 are indicated above the notes.	若想要生活在海面 來做著 行船的人 不管東西的海水 南北的大 海洋 清涼的海風吹來 海鳥亦作 伴 阮就是不驚孤單 快樂行船 的人
21	夏威夷航 空信	The musical notation consists of two staves. The top staff is in 3/4 time with a treble clef, showing eighth-note patterns. The bottom staff is also in 3/4 time with a treble clef, showing sixteenth-note patterns. Measure numbers 1 and 4 are indicated above the notes.	啊…思戀的夏威夷寄來 懷念 的批信 夏威夷寄來 夏威夷寄來 經過了千里白雲天 經過了千 里白雲天 青海洋唱著戀歌 迷人的月光 的晚暝 思戀的 思戀的夏威夷航空信
22	戀歌	The musical notation consists of two staves. The top staff is in 3/4 time with a treble clef, showing eighth-note patterns. The bottom staff is also in 3/4 time with a treble clef, showing sixteenth-note patterns. Measure numbers 1 and 3 are indicated above the notes.	思戀你思戀你呀 你我離別三 年啦 昨暝的夢猶原 也是你的夢 港邊的海鳥 怎樣打醒阮眠夢 啼哭聲音悲哀 會給人心內憂 悶
23	思戀的夏 威夷航路	The musical notation consists of two staves. The top staff is in 3/4 time with a treble clef, showing eighth-note patterns. The bottom staff is also in 3/4 time with a treble clef, showing sixteenth-note patterns. Measure numbers 1 and 5 are indicated above the notes.	想起這拏船要開啦 真快樂的 出航啦 每日地思念的 美麗夏威夷 千里的太平洋 阮就要更來去 海鳥不通啼哭 免驚夜霧飛無 路 無限的海面到處有路 紅燈青 燈引我興奮 啊夏威夷 思念的航路 啊夏 威夷

24	媽媽我也 真勇健		新味的巴那那 那送來的時 可愛的戰友呀 歡喜跳出來 訓練後休息時 我也真正希望 點一支新樂園 大氣霧出來
25	心愛的小 姐		站在路邊等著伊 豎到規半 暝 甘願忍耐搨東風 像這樣對 伊愛情 實在甘蜜甜 心愛的小姐妳是怎樣 約束的相會日期 呱敢來忘 記 無聊深更一粒星 閃對彼平 去
26	悲戀的公 路		放捨著心愛的人 一時心茫茫 車前燈照著街路 夜雨搨車窗 一切的戀情永遠是無望 何必 來再想加添苦痛 啊…暗暝的 暗暝的公路送阮 要離開
27	台灣之戀		黃昏的海邊 大小的船隻呀 波浪也靜靜休睱 引我的旅愁 呀 啊…黃昏的寶島 您是我心愛 的故鄉
28	風流的行 船人		若是在船頂 彈著吉他唸歌 詩 會給人笑著阮是風流的行船 人 思念著故鄉的心愛彼個人 不時來叫著伊的 不時來叫著 伊的 可愛的名字
29	可愛的人		單單只有一個 心愛彼個人 若想起伊的人 紿我的心內

			每次也會心酸 有時也會熱 可愛的人 可愛的人 啊…女性的戀夢 怎會無圓 時
30	喂王先生		喂！王先生 請你嗰著等一下 雖然你新婚單單二個月 嘴不可親像飛箭 彼呢趕緊要 返去 你嗰著體貼咱是 老早好朋友 有時嗰與阮做陣好也不好 王 先生
31	哥哥一封 信		大家我無寫批 實在真呆勢 不過我嘴是平安 愈來愈勇健 入營了以來到今日 變成了一 個好男兒 希望會有一日 返去給您看
32	文夏的行 船人		甲你要離開今暝 想起咱二個 無意中聽起鑼聲 加添心憂悶 隨你盡情流珠淚 隨你盡情流 珠淚 總是我行船的人 只有一夜的情義 哟了後喨了後 若會快活 隨 你盡情喨
33	文夏的文 雅灣蘇羅		文雅灣蘇羅 流水真美麗 照著一群的小姑娘 遊水的人影 文雅灣蘇羅 蘇羅蘇 蘇羅蘇 羅 蘇羅蘇羅 南國的姑娘真 美麗 你敢是來與我要遊玩 站無人看見的所在 椰子樹腳 來與你相會 甘蜜給我吻一下 阿啦 你也免壞勢 哟呀呀 文 雅灣蘇羅 蘇羅蘇

			天頂的日頭看著咱二個
34	真快樂		真 · 真 · 真快樂 真 · 真 · 真 快樂 夜市的人人也會越頭看過來 青色的夜風也會越頭看過來 你我是一對鴛鴦青春的情侶 今夜是我與你的熱戀的暗暝 來散步好也不好來去跳舞 若 無甲你來談情我真愛你 少年時也無二回盡量快樂 有 你與我作伴的月光晚暝
35	咱二人的 愛		啊！伊我雙人的愛 講要離開 彼一暝 可愛的彼個姑娘 流起苦珠淚 伊也來也來也來 交代我著愛 保重 希望你有時來想起 初戀彼時 的咱二個
36	彼個小姑 娘		彼個姑娘真正古錐 有人講伊 真美麗 不過伊做[人]真格氣 因為伊這款對人 加添著伊的 可愛 雖然是全無希望 交伊做朋友 為怎樣為怎樣給我會想 彼個 小姑娘
37	假情假意 (假情假 愛)		男性一條生命 親像掛在一條 線 為前途立志成名 為著愛情賭 生命 浮世的假情假愛 浮世的假情

			假愛 輒轉到何時
38	月光的海邊		月光暝行到海邊來 思念著早 日暗悲哀 可愛的姑娘 啊…心憂悶 被 風也吹毋知
39	可憐彼個小姑娘		自彼日彼個姑娘 離開阮了後 給我來想伊歸暝 艱苦過日子 小姑娘不通忘記 當初的約束 回返來我的身邊 回返來我的 身邊 紿我看一下 合唱： 世間的人 若是為了金錢 來 賣出自己子兒 真可憐 這款 金錢較多也無路用 啊無路用 啊無路用
40	南國之夜		啦啦 啦啦 溫柔南風微微吹 椰子樹 圍著一條沙龍搖搖弄好模樣 摒在樹腳彼個小姑娘 對人獻歌唱甘蜜笑容啊 南國 的好晚暝
41	妻在何處		自彼日咱離開 每日思念你 等何時再相見 好好的來團圓 免乎我悽慘來 唱著斷腸詩 想著環境來阻害 無意來分離 敢真是阮運命 啊 你是在 哪裡
42	可愛的港都		天清無雲 海風吹 在港都要出帆 聽起鑼聲真快樂 雖然要來離開 歡歡喜喜來離開

			前途是真光明 快樂無限的路 途 啊！我與妳的可愛的港都
43	情難忘 (意難忘)		紅茫的街路燈火 照落三更時 阮孤單站在窗邊 心頭暗傷悲 更再留戀 更再留戀 可愛你 一人 啊！隨風吹來吹來 懷念彼首 歌 是誰人吐出心內 意愛的歌詩



## 附錄五 43 首翻唱歌曲基本音樂資料初步整理之一

編號	歌名	原曲演唱者	節拍	節奏	主調
1	夜霧的港口		2/4	BLUES	C
	霧の波止場	上原敏	2/4		D <sub>b</sub>
2	離別之夜		2/4	BLUES	C
	別れの波止場	春日八郎	2/4		C
3	紅與黑的勃露斯		2/4	BLUES	F <sub>#</sub>
	赤と黒のブルース	鶴田浩二	2/4		g
4	從海歸來的莉露		4/4	TANGO	g
	上海帰りのリル	津村謙	4/4		g
5	青色的山脈		2/4	TROT	c
	青い山脈	藤山一郎・奈良光枝	2/4		c
6	我是行船人		2/4	TROT	B <sub>b</sub>
	君はマドロス海づばめ	美空ひばり	2/4		B <sub>b</sub>
7	紅燈青燈		2/4	TROT	E
	赤い灯青い灯	徳山璉	2/4		E
8	男性苦戀		2/4	TANGO	E <sub>b</sub>
	夜霧の第二国道	フランク永井	2/4		D
9	港口賣花姑娘		2/4	TROT	B <sub>b</sub>
	港ヨコハマ花壳娘	岡晴夫	2/4		B <sub>b</sub>
10	車站惜別		2/4	SWING	a
	高原の駅よさようなら	小畠実	2/4		b
11	流浪之歌		3/4		D
	放浪の唄	長谷川一郎	6/8		D
12	南都賣花姑娘		2/4	TROT	A
	南京の花壳娘	岡晴夫	2/4		A
13	心所愛的人		4/4	BLUES	F
	おさらば東京	三橋美智也	4/4		F
14	黃昏的故鄉		2/4	BLUES	A <sub>b</sub>
	赤い夕陽の故鄉	三橋美智也	2/4		B <sub>b</sub>
15	雨港的賣花姑娘		2/4	TROT	E
	廣東の花壳娘	岡晴夫	2/4		F

16	星星知我心		2/4	SAMBA? TROT?	d
	星はなんでも知っている	平尾昌章(昌晃)	2/4		d
17	快樂的炭礦夫		2/4		e
	俺ら炭坑夫	三橋美智也	2/4		e
18	媽媽請你也保重		2/4		Bb
	俺らは東京へ來たけれど	藤島桓夫	2/4		Bb
19	無聊的人生		4/4		Bb
	ホロホロ東京	小林旭	4/4		Bb
20	快樂的行船人		2/4		D
	パラオ恋しや	岡晴夫	2/4		Eb
21	夏威夷航空信		2/4		D
	ハワイ航空便	宇都美清	2/4		Db
22	戀歌		2/4		f#
	江差恋しや	三橋美智也	2/4		g
23	思戀的夏威夷航路		2/4		F
	上海航路	松平晃	2/4		F
24	媽媽我也真勇健		2/4		G
	郷土部隊の勇士から	松平晃	2/4		G
25	心愛的小姐		2/4		Ab
	思い出さん今日は	島倉千代子	2/4		Ab
26	悲戀的公路		4/4	BLUES	D
	雨の国道七号線	フランク永井	4/4		Db
27	台灣之戀		3/4	WALTS	D
	海南島の月	瀬川伸・コロム ビア合唱団	3/4		D
28	風流的行船人		2/4		F
	三味線マドロス	美空ひばり	2/4		F
29	可愛的人		4/4	TANGO	D
	たつた一人の人でした	三橋美智也	4/4		D
30	喂王先生		2/4	TROT	G
	おーい中村君	若原一郎	2/4		G
31	哥哥一封信		2/4	TROT	C
	上海だより	上原敏	2/4		C
32	文夏的行船人		2/4	TANGO	Ab

	初恋マドロス	美空ひばり	2/4		F
33	文夏的文雅灣蘇羅		4/4	SAMBA	Bb
	アキラのブンガワンソロ	小林旭	4/4		Bb
34	真快樂		4/4	MAMBO	e
	アキラのズンドコ節	小林旭	4/4		f
35	咱二人的愛		4/4	MAMBO	d
	アキラのダンチョネ節	小林旭	4/4		d
36	彼個小姑娘		2/4		Ab
	潮来笠	橋幸夫	2/4		G
37	假情假意		2/4	TANGO	Ab
	流転	上原敏	2/4	X	Bb
38	月光的海邊		2/4		Eb
	月のコロンス	ミス・コロム ビア	2/4		F
39	可憐彼個小姑娘		2/4		A
	木曾ぶし三度笠	橋幸夫	2/4		A
40	南國之夜		2/4		e
	ジャワのマンゴ売り	灰田勝彦・大谷 冽子	2/4		e
41	妻在何處		2/4		Eb
	アンコ悲しや	松山恵子	2/4		D
42	可愛的港都		4/4		F
	憧れのハワイ航路	岡晴夫	4/4		F
43	情難忘		4/4		C
	東京セレナーデ	山口淑子	4/4		C

## 附錄六 43 首翻唱歌曲基本音樂資料初步整理之二

「歌曲段落編排」中的 O：有該段落 o：尾奏較短

「使用樂器」中的 O：翻唱歌曲有該樂器 oo：原曲有該樂器 X：翻唱歌曲無該樂器 xx：原曲無該樂器

編號	歌名	歌曲段落編排								使用樂器																			其他樂器
		前奏	段1	間奏1	段2	間奏2	段3	間奏3	段4	尾奏	小提琴	長笛	小號	SAX	單簧管	手風琴	吉他	夏威夷吉他	鐵琴	低音貝斯	鋼琴	大小鼓	其他節奏樂器	solo vox	電子琴	電吉他	電貝斯	Drum set	
1	夜霧的港口	O	O	O	O	O	O			O	O	X	X	X	O	O	X	X	X	O	X	X	鈸	X	X	X	X	X	
	霧の波止場	O	O	O	O	O	O			O	oo	oo	xx	xx	oo	oo	xx	xx	xx	xx	oo	xx	?	xx	xx	xx	xx	xx	
2	離別之夜	O	O	O	O	O	O			o	O	O	O	X	X	O	O	X	X	O	X	O	X	X	X	X	X	X	
	別れの波止場	O	O	O	O	O	O			O	oo	oo	oo	xx	oo	xx	xx	xx	xx	xx	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx		
3	紅與黑的勃露斯	O	O	O	O	O	O			O	O	X	O	O	X	O	O	X	X	X	O	X	鈸	X	X	X	X	X	
	赤と黒のブルース	O	O	O	O	O	O			O	oo	oo	oo	oo	xx	xx	oo	xx	xx	xx	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx		
4	從海歸來的莉露	O	O	O	O	O	O			o	O	X	O	X	X	O	X	X	X	O	O	O	X	X	X	X	X	O	
	上海帰りのリル	O	O	O	O	O	O			o	oo	xx	oo	xx	xx	oo	xx	xx	xx	xx	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx		
5	青色的山脈	O	O	O	O	O	O			O	O	X	O	X	X	O	X	X	X	O	O	X	X	X	X	X	X	O	
	青い山脈	O	O	O	女	O	男 女 合 唱			O	oo	xx	oo	xx	xx	oo	xx	xx	xx	oo	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx		

6	我是行船人	O O O O O O   O O X O X O O O X X O X X X   木魚、三角鐵 X X X X X O
	君はマドロス海つばめ	O 女 O 女 O 女   O oo xx xx oo xx oo xx xx xx oo xx xx xx xx xx 撥絃樂器?
7	紅燈青燈	O O O O O O   O O O X O O X O X O X O X X X X X X X O
	赤い灯青い灯	O O O O O O   O O oo oo xx xx xx xx oo xx xx oo xx xx xx xx xx xx xx xx
8	男性苦戀	O O O O O O   O O X O O O X O X X X O X X X X X O
	夜霧の第二国道	O O O O O O   O oo xx oo oo xx xx oo xx xx xx oo xx 鈸 xx xx xx xx xx xx ?
9	港口賣花姑娘	O O O O O O   O O X O X O O X X X X O X X X X X O
	港ヨコハマ花壳娘	O O O O O O   O oo xx xx xx xx oo xx xx xx xx oo xx 木魚 xx xx xx xx xx xx 低音喇叭
10	車站惜別	O O O O O O   o O X O O X O X X X O X X 木魚 X X X X X O
	高原の駅よさようなら	O O O O O O   O oo oo oo xx oo oo xx xx xx oo oo xx 揚琴?、低音喇叭
11	流浪之歌	O O O O O O   o O X X X O O O X X O O X 木魚 X X X X X O
	放浪の唄	O O O O O O   O oo xx xx xx xx xx oo xx
12	南都賣花姑娘	O O O O O O   O O X X O X O X X X X O X 木魚 X X X X X O

	南京の花壳娘	O O O O O O   O oo xx xx xx oo xx xx xx xx oo xx xx xx xx 拉絃樂器?
13	心所愛的人	O O O O O O   O O O O X X O O X X O X X X X X X X X O
	おさらば東京	O O O O O O   O oo oo xx xx xx oo oo xx xx xx oo xx ? xx xx xx xx xx xx
14	黃昏的故鄉	O O O O O O   O O X X O X O O X X O X X X X X X X O
	赤い夕陽の故郷	O O O O O O   O oo xx xx xx xx oo oo xx xx xx oo xx xx xx xx xx xx
15	雨港的賣花姑娘	O O O O O O   O O X O O X O X X X O X X 木魚 X X X X O
	廣東の花壳娘	O O O O O O   O ? xx xx xx oo oo xx xx xx xx oo xx xx xx xx xx XX 揚琴?
16	星星知我心	O O □ 白 O   O O X X O X O X O X O X O 鈴鼓 X X X X X X
	星はなんでも知っている	O O □ 白 O   O xx xx xx oo xx xx oo oo xx oo xx ?
17	快樂的炭礦夫	O O O O O O   O O O O X X O X X X O O O X X X X X X 低音喇叭
	俺ら炭坑夫	O O O O O O   O oo oo oo xx xx oo oo xx xx xx oo xx ? xx xx xx xx xx xx
18	媽媽請你也保重	O O O O O O   O O X O O O O X X X X O X 木魚 X X X X X X 低音喇叭
	俺らは東京へ來たけれど	O O O O O O   O oo oo oo xx xx oo xx xx oo xx oo xx 木魚 xx xx xx xx xx xx
19	無聊的人生	O O O O O O   O O X O O O O O X X O O O O 鈴鼓 X X X X X X
	ホロホロ東京	O O O O O O   O xx oo oo oo xx oo oo xx xx xx xx oo oo xx xx xx xx xx 短笛

	快樂的行船人	O O O O O O   O O X O O X X X X O X X X X X O X X X X X O	低音號
20	パラオ恋しや	O O O O O O   O oo xx oo oo xx oo xx xx xx oo xx xx xx xx xx	
21	夏威夷航空信	O O O O O O   O X X O O O O X O X X O X X O X	沙錘
	ハワイ航空便	O O O O O O   O xx ? oo xx xx oo xx oo xx xx oo xx	木魚
22	戀歌	O O O O O O   O O X X X O O X X X X O X	響板 ？木魚
	江差恋しや	O O O O O O   O oo oo xx oo xx oo xx xx oo xx oo xx	X X X X X X ?
23	思戀的夏威夷航路	O O O O O O   O O X O O X O X O X X O X	木魚
	上海航路	O O O O O O   O xx xx oo oo xx xx xx oo xx oo oo	鉸 、木魚 ？ 、？
24	媽媽我也真勇健	O O O O O 男聲   O O X X O O X O X X X O X X	木魚
		X X X X X O	低音喇叭、 人聲（男）

	郷土部隊の勇士から	O	O	O	O	O	O	O	O	xx	xx	oo	oo	xx	oo	xx	xx	xx	xx	oo	xx	鉸 木 魚	xx	xx	xx	人聲（男（
25	心愛的小姐	O	O	O	O	O	O	O	O	X	O	O	X	O	O	X	O	O	X	X	X	X	X	X	O	
	思い出さん今日は	O	O	O	O	O	O	O	oo	oo	xx	xx	xx	oo	xx	xx	oo	xx	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx	
26	悲戀的公路	O	O	O	O	O	O	O	O	X	O	O	X	X	X	X	O	X	X	X	X	X	X	O		
	雨の国道七号線	O	O	O	O	O	O	O	oo	xx	oo	oo	xx	xx	xx	xx	xx	oo	xx	xx	xx	oo	xx	xx	oo	
27	台灣之戀	O	O	O	O	O	O	O	O	X	O	X	X	O	X	X	X	O	X	手 鼓 ?	X	X	X	?笛		
	海南島の月	O	O	O	女 聲 合 唱	O	O	O	oo	xx	oo	xx	xx	oo	xx	xx	oo	xx	oo	xx	?	xx	xx	xx	xx	琵琶？
28	風流的行船人	O	O	O	O	O	O	O	X	O	O	O	X	O	O	X	X	X	O	X	?	X	X	X	低音喇叭	
	三味線マドロス	O	女	O	女	O	女	O	xx	oo	oo	xx	xx	oo	xx	xx	oo	xx	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx	揚琴、低音 喇叭
29	可愛的人	O	O	O	O	O	O	O	O	O	X	O	X	X	O	O	X	X	X	O	X	X	X	X	低音號	
	たつた一人の人でした	O	O	O	O	O	O	O	oo	xx	oo	xx	xx	xx	oo	xx	xx	xx	oo	xx	xx	xx	xx	oo	低音號	
30	喂王先生	O	O	O	O	O	O	O	O	O	X	O	X	X	O	O	O	X	X	X	X	X	X	O		
	おーい中村君	O	O	O	O	O	O	O	O	oo	oo	oo	oo	xx	xx	xx	oo	oo	xx	xx	xx	xx	xx	xx	oo	低音號、琵





## 附錄七 文夏翻唱歌曲總整理<sup>1</sup>

共有 143 首

亞洲唱片	亞洲台語 歌曲長時間唱片 (33 1/3)	典藏台灣歌謠 歌曲集 (CD)	翻唱歌曲名	翻唱出版年	原曲出版年	原曲名	來源
	(AL116) 第 1 號 A1	01-14	夏威夷之夜(夏威夷夜曲)	1957-1958	1952/1953 映畫	ハワイの夜	日語歌曲
	(AL116) 第 1 號 A2	01-12	從船上來的男子(船上來的行船人)	1957-1958	1956	船から来た男？	日語歌曲
	(AL116) 第 1 號 A3	13-13	落葉時雨	1957-1958	1953.9	落葉しぐれ	日語歌曲
	(AL116) 第 1 號 A4	09-9	港邊乾杯	1957-1958	1955.12.10/1 956 映畫	港の乾杯	日語歌曲
	(AL123) 第 2 號 A1	09-10	港邊送別(港邊離別)	1957-1958	1938	波止場氣質	日語歌曲
	(AL123) 第 2 號 A2	10-14	魚岸的好男子(男性本色)	1957-1958	1953.5	新石松ぶし	日語歌曲
	(AL123) 第 2 號 A3	09-11	女系圖(即:湯島白梅)	1957-1958	1942 / 1955 電影.東宝 映画	湯島の白梅 (婦系図の歌)	日語歌曲
	(AL123) 第 2 號 A4	02-6	倫敦的賣花姑娘(霧都的賣花姑娘)	1957-1958	1952	ロンドンの街角で	日語歌曲

<sup>1</sup> 這裡所列出翻唱歌曲的原曲，都是盡量聆聽原曲過後，從編曲上確認翻唱歌曲是翻唱自該首原曲。有時該首歌可能會有多種版本，這裡的原曲不一定是最早的版本。例如〈文夏的桃花鄉〉應是翻唱自中文歌曲〈桃花江〉，不過因為未聽過周璇和嚴華合唱的版本，在編曲比較符合的情形下我認為應是翻自 1929 年王人美與黎莉莉合唱的版本。而旋律相似的〈桃花鄉〉，則應該是翻唱自 1936 年王福與秀鑾合唱的台語歌〈桃花鄉〉。

	(AL127) 第3號 A2	紀露霞 典藏集 19-13	荒城之月	1957-1958	1901 中學唱歌/1942 山口淑子(李香蘭)	荒城の月	日語歌曲
	(AL127) 第3號 B1	09-14	夜霧的港口	1957-1958	1937	霧の波止場	日語歌曲
	(AL127) 第3號 B2	04-1	離別之夜	1957-1958	1956	別れの波止場	日語歌曲
	(AL127) 第3號 B3	13-8	紅與黑的勃露斯	1957-1958	1955	赤と黒のブルース	日語歌曲
(AT S-137 )【文 夏懷 念名 歌第 七 集】 1969 年	(AL137) 第6號 B1	09-1	再會！港都(再會呀港都)	1957-1958	1956	さよなら港	日語歌曲
	(AL137) 第6號 B2	09-6	從海歸來的莉露(船上 來的莉露)	1957-1958	1951.1952 映畫	上海帰りのリル	日語歌曲
	(AL137) 第6號 B4	13-6	青色的山脈	1957-1958	1949	青い山脈	日語歌曲
	(AL149) 第11號 A1	12-5	黃昏城	1957-1958	1933	黃昏城	日治創作台語歌
	(AL149) 第11號 A3	14-3	我的青春	1957-1958	1938	我的青春	日治創作台語歌

	(AL155) 第 16 號 A1	01-1	我是行船人	1957-1958	1954	君はマドロス海づば め	日語歌曲
	(AL155) 第 16 號 A2	13-15	紅燈青燈	1957-1958	1934	赤い灯青い灯	日語歌曲
	(AL155) 第 16 號 A3	10-11	男性苦戀（男性的苦 戀）	1957-1958	1957	夜霧の第二国道	日語歌曲
	(AL155) 第 16 號 A4	02-5	港口賣花姑娘（高雄的 賣花姑娘）	1957-1958	1949	港ヨコハマ花壳娘	日語歌曲
	(AL159) 第 18 號 A1	12-12	河邊春夢	1957-1958	1934	河邊春夢	日治創作台 語歌
	(AL159) 第 18 號 A2	12-11	月夜愁	1957-1958	1933	月夜愁	日治創作台 語歌
	(AL159) 第 18 號 B1	09-8	港邊惜別	1957-1958	1938	港邊惜別	日治創作台 語歌
	(AL159) 第 18 號 A4	12-4	我有一句話	1957-1958	1950 ? 1958 ? 發表 文夏首唱 ?	我有一句話	戰後初期創 作台語歌
	(AL160) 第 19 號 A1	13-7	車站惜別	1957-1958	1951	高原の駅よさような ら	日語歌曲
	(AL160) 第 19 號 A2	03-8	流浪之歌	1957-1958	1932	放浪の唄	日語歌曲
	(AL160) 第 19 號 A3	09-15	夜霧的十字路	1957-1958	1956	哀愁の街に霧が降る	日語歌曲
	(AL160) 第 19 號	02-4	南都賣花姑娘（台南的 賣花姑娘）	1957-1958	1940	南京の花壳娘	日語歌曲

	A4						
	(AL237) A1	05-14	心所愛的人	1958-1959	1957	おさらば東京	日語歌曲
【文 夏懷 念名 歌第 一 集】	(AL237) A2	08-1	黃昏的故鄉	1958-1959	1958	赤い夕陽の故郷	日語歌曲
	(AL237) A3	04-7	異鄉之夜	1958-1959	1943	バタビヤの夜は更け て	日語歌曲
	(AL237) A4	02-1	兩港的賣花姑娘(基隆 的賣花姑娘)	1958-1959	1940	廣東の花売娘	日語歌曲
	(AL237) B1	05-1	船上的小姐(船頂的小 姐)	1958-1959	1957	船方さんよ	日語歌曲
	(AL237) B4	01-9	我的行船人	1958-1959	1957	浜っこマドロス	日語歌曲
	(AL276) A1	04-14	星星知我心	1959 後	1958	星はなんでも知って いる	日語歌曲
	(AL276) A2	06-16	戴安娜	1959 後	1957	Diana	西洋歌曲
	(AL276) A3	03-5	歌女悲歌	1959 後	1956	娘艶歌師	日語歌曲
	(AL276) A4	03-11	桃花戀	1959 後	1956	どうせ拾った恋だも の	日語歌曲
	(AL276) B1	10-5	快樂的炭礦夫(快樂的 礦工)	1959 後	1957	俺ら炭坑夫	日語歌曲
	(AL276) B2	07-9	媽媽請你也保重	1959 後	1957.4	俺らは東京へ来たけ れど	日語歌曲
	(AL276) B3	08-16	無聊的人生	1959 後	1959	ホロホロ東京	日語歌曲

	(AL295) A1	01-3	快樂的行船人	1959 後	1941	パラオ恋しや	日語歌曲
	(AL295) A2	01-15	夏威夷航空信	1959 後	1950.11	ハワイ航空便	日語歌曲
	(AL295) A3	03-1	戀歌	1959 後	1956	江差恋しや	日語歌曲
	(AL295) A4	09-4	初戀的港都	1959 後	1954	初めて来た港	日語歌曲
	(AL295) B1	01-16	思戀的夏威夷航路	1959 後	1938	上海航路	日語歌曲
	(AL295) B2	13-1	人客的要求	1959 後	1957	苦手なんだよ	日語歌曲
	(AL295) B4	11-12	天涯流浪兒	1959 後	?	未找到？	
		07-1	媽媽我也真勇健	1959 後	1939	郷土部隊の勇士から	日語歌曲
	(AL317) A1	08-2	第二的故鄉	1959 後	1958	第二の故郷	日語歌曲
	(AL317) A3	05-3	心愛的小姐	1959 後	1958	思い出さん今日は	日語歌曲
	(AL317) A4	03-15	悲戀的公路	1959 後	1959.11	雨の国道七号線	日語歌曲
	(AL317) B1	04-10	台灣之戀	1959 後	1939	海南島の月	日語歌曲
	(AL317) B2	05-2	路頂的小姐	1959 後	1944	月夜船	日語歌曲
	(AL317) B3	05-11	理髮小姐	1959 後	1958	江戸つ子寿司	日語歌曲
	(AL343) B1	01-8	風流的行船人	1960 後	1958	三味線マドロス	日語歌曲
	(AL343) B2	10-4	快樂的工人	1960 後	1960.3.15	炭鉱もぐら	日語歌曲
	(AL360) A1	05-12	可愛的人	1960 後	1959	たつた一人の人でした	日語歌曲
	(AL360)	11-15	喂王先生	1960 後	1958	おーい中村君	日語歌曲

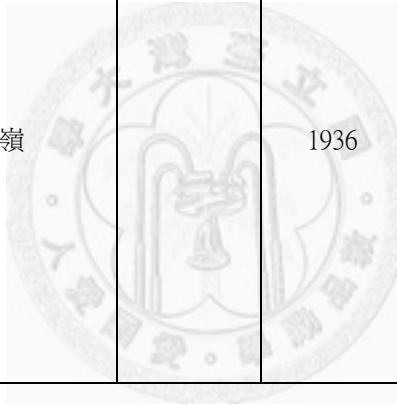
	B1						
(AT S-134 )【文 夏懷 念的 名歌 第四 集】B 面	(AL360) B2		初戀的小路	1960 後	1956	山蔭の道	日語歌曲
	(AL360) B3	11-8	哥哥一封信	1960 後	1938	上海だより	日語歌曲
	(AL375) A2	01-7.14- 8	文夏的行船人	1961	1960	初恋マドロス	日語歌曲
	(AL375) B1	14-11	文夏的文雅灣蘇羅	1961	1947(日文 版-松田ト シ)。 1961(日文 版-小林旭) 1962(新加 坡-Anneke Gronloh)	日本「ブンガワン・ソ ロ」；印尼"Bengawan Solo"；、「梭羅河之 戀」；英語"Solo River"	日語歌曲
	(AL375) B2	10-1	真快樂	1961	1960	アキラのズンドコ節	日語歌曲
	(AL375) B3	06-13	咱二人的愛	1961	1960	アキラのダンチョネ 節	日語歌曲
	(AL375) B4	05-13	再會心所愛的人	1961	?	未找到？	
	(AL396) A1	07-10	爸爸我時常想你	1961	1960	喧嘩富士	日語歌曲
	(AL396) A2	02-15	彼個小姑娘	1961	1960	潮來笠	日語歌曲
	(AL396) A3	13-4	假情假意（假情假愛）	1961	1937	流転	日語歌曲

	(AL396) B1	06-6	木偶的心	1961	1960	Wooden Heart	西洋歌曲
	(AL396) B4	04-11	台灣之月	1961	1943	ジャワの夕月	日語歌曲
	(AL416) A1	14-4	文夏的採檳榔	1961	1939	採檳榔	上海中文歌曲
	(AL416) A2	02-14	夢中的小姑娘	1961	1961 映畫	すっとび仁義	日語歌曲
	(AL416) B1	09-7	海上的男兒	1961	?	日影《海上男兒》 主題曲	日語歌曲
	(AL416) B2	04-6	香港之夜	1961	1961	日影《香港の夜》 主題曲	日語歌曲
	(AL416) B3	台灣拉 吉歐	懷念的香港	1961	1961	日影《香港の夜》 主題曲	日語歌曲
	(AL416) B4	06-2	我比誰都愛你	1961	1959	誰よりも君を愛す	日語歌曲
		12-7	遊夜街	1959-1961	1919 中村雨 紅詞/1923 曲/1958	ロックタタ焼け小焼 け(夕焼け小焼け(童 謡))	日語歌曲
		09-16	月光的海邊	1959-1961	1939	月のコロンス (月昇鼓浪嶼)	日語歌曲
		04-5	迎媽祖之夜	1959-1961	1940	花の灯籠祭り	日語歌曲
		03-4	悲哀的戀夢	1959-1961	1959	思い出なんて消えつ ちゃえ	日語歌曲
		13-3	無情之夢	1961 後	1961	無情の夢	日語歌曲
		02-16	可憐彼個小姑娘	1962	1960	木曾ぶし三度笠	日語歌曲
		04-3	南國之夜	1962?1963?	1942	ジャワのマンゴ売り	日語歌曲
		14-5	文夏的桃花鄉	1962?1963?	1929	桃花江	上海中文歌曲
		08-7	從南部來的人	1962?1963?	?	未找到?	
	(AL515) A3	09-5	希望的首途	1963	1933	希望の首途	日語歌曲

	(AL515) A4	07-13	妻在何處	1963	1960	アンコ悲しや	日語歌曲
	(AL515) B3	02-9	台中的賣花姑娘	1963	1946	東京の花売娘	日語歌曲
	(AL535) A1	05-5	快車小姐	1963	1932	汽車（童謡）	日語歌曲
	(AL 645) A1	04-4	綠島之夜	1963	1963.4	島のブルース	日語歌曲
	(AL 645) A3	09-3	可愛的港都	1963	1948	憧れのハワイ航路	日語歌曲
	(AL 645) B2	12-8	情難忘（意難忘）	1963	1949	東京セレナーデ (東京夜曲)	日語歌曲
		10-8	吉他情義	1963 後	1963	ギター仁義	日語歌曲
		06-12	咱二人的約會	1964	1950.11	桑港のチャイナ街	日語歌曲
		13-11	紅巾特攻隊	1964 後	1964	紅巾特攻隊	韓國歌曲
		05-15	女性的心情	1964 後	1964	女心の唄	日語歌曲
		06-1	婚禮	1964 後	1964	The Wedding	西洋歌曲（翻唱自義大利歌曲）
		06-3	愛你愛你我愛你	1965 後	1965	愛して愛して愛しちやつたのよ	日語歌曲
		13-16	夕陽西沉	1965 後	1965	君といつまでも	日語歌曲
		06-9	愛你入骨	1966 後	1966	骨まで愛して	日語歌曲
		03-7	傷心之歌	1966 後	1966	柳ヶ瀬ブルース	日語歌曲
		06-8	你就是我的生命	1967 後	1967	君こそわが命	日語歌曲
(AT S-105 )【文 夏歌 唱集 特選 第一			羅麗綿	1968	1966 電影在 台灣上映	Do Re Mi	西洋歌曲

集】B 面						
(AT S-105 )【文 夏歌 唱集 特選 第一 集】B 面		碎心花	1968	1934	碎心花	日治創作台 語歌
	12-14	我一見你就笑	1969	1967 左右	我一見你就笑	香港中文歌 曲
	13-10	妳是我的小情人	1962-1972	?	小親親	香港中文歌 曲
	03-9	少女的戀歌	1960 後	1960	白い小ゆびの歌	日語歌曲
	06-5	玫瑰我愛你	1959 後	1940	玫瑰啊玫瑰 (玫瑰玫瑰我愛你)	上海中文歌 曲
	02-12	十八姑娘	1959 後	1939	蕃社の娘 (黃昏愁)	日語歌曲
	12-3	四季紅	1959 後	1938	四季紅	日治創作台 語歌
	05-10	丁香小姐	1959 後	1956	紫丁香	香港中文歌 曲
	02-3	夜半的賣花姑娘/夜半 的小姑娘	1959 後		のザボン売り?	日語歌曲
	06-10	少年的我	1959 後	1946	少年的我	上海中文歌 曲
	文夏姊 妹 40-4	你是我的太陽	1959 後	1940	You Are My Sunshine	西洋歌曲
	14-9	文夏流浪記	1954 後	1954	伊豆の踊り子	日語歌曲

		03-12	新娘悲歌	1951 後	1951	東京悲歌 (東京エレジー )	日語歌曲
		14-2	青春悲喜曲(文夏口白)	1950 後	1950 蘇桐譜曲/1952 思明唱片出版	青春悲喜曲	戰後初期創作台語歌
		12-15	愛神的箭		1947	愛神的箭	上海中文歌曲
		06-14	什麼號做愛	1938 後	1938	什麼號做愛	日治創作台語歌
		13-5	後街人生	1937 後	1937	裏町人生	日語歌曲
		03-14	悲戀的酒杯	1960 初？	1936	悲戀的酒杯	日治創作台語歌
		12-1	桃花鄉	1936 後	1936	桃花鄉	日治翻唱台語歌
		12-10	三線路	1936 後	1936	三線路	日治創作台語歌
		12-6	望春風	1933 後	1933	望春風	日治創作台語歌
		12-13	人道	1933 後	1933	人道	日治創作台語歌
		12-2	桃花泣血記	1932 後	1932	桃花泣血記	日治創作台語歌
		12-9	姊妹愛	？	1937	姊妹愛	日治創作台語歌
	(AL416) A3	07-6	子兒請保重	1963 後	？	未找到？	
	(AL416) A4		故鄉的小姐	1963 後	？	未找到？	
		03-13	悲的故事		？	波止場物語	日語歌曲
	(AL360) A2	04-2	最後之夜		？	未找到？	
	(AL396) B3	08-9	黃昏的馬車		？	未找到？	
		10-9	快樂的吉他流浪兒		？	未找到？	

		14-1	金色夜叉		?	未找到？	
		13-9	心愛的關達娜美拉				
		13-12	五月的風		1941	五月的風	上海中文歌曲
(AL317) A2		11-16	初戀月光暝			未找到？	
			臺灣之夜			未找到？	
(AL317) B4			我是快樂的司機			未找到？	
	文夏姊妹 40-5		青春十八姑娘			未找到？	
(AT S-105 )【文 夏歌 唱集 特選 第一 集】B 面			青春嶺		1936	青春嶺	日治創作台 語歌