

歌謠也會流浪： 旅途、詮釋、與經驗濃度

時 間：112 年 2 月 18 日（六）14:00-16:00

地 點：都蘭國入境大廳

主 講 人：施永德 DJ W. Hatfield（國立臺灣大學音樂學研究所副教授）

主 持 人：陳俊斌（國立臺北藝術大學音樂學院教授）

與 談 人：蔡政良（國立臺東大學公共與文化事務學系教授）

記 錄：國立中正大學人文沙龍團隊記錄，並由施永德副教授審訂。

被喚作「阿德」並說著一口流利中文的施永德（DJ W. Hatfield）副教授，雖然來自美國維吉尼亞州東部小鎮，生長於基督教門諾派教徒家庭，但他從 16 歲開始學中文，19 歲來到臺灣當交換生，從此與這片土地結下深緣。作為社會文化人類學者，阿德老師在 90 年代穿梭在彰化鹿港的大小廟會與陣頭間進行民族誌研究，探究臺灣民間的宗教習俗與場所營造，因為前後在鹿港度過十幾年的歲月，讓他以當地大宗的「施」姓作為中文姓氏，也能流利地使用臺語。隨後，



圖一：主持人陳俊斌教授（前排中）、主講人施永德副教授（前排右二）、與談人蔡政良教授（前排右）和與會者合影

他留意到聲音的隱喻作用及儀式實踐的意義，促使他思考聲音在建構記憶和公共空間的作用，同時結識了多位臺灣非主流音樂界的朋友，包含日後數次獲得金曲獎肯定的阿美族創作歌手舒米恩（Suming Rupi）。2000 年左右，他開始研究臺灣非主流音樂的文化表現，也因為舒米恩的建議，他來到了都蘭部落長住。如今他已被認可為都蘭部落的一分子，阿美族名為「查勞」，也升格到被稱為「拉贛駿」的中年階層。

近年阿德老師的研究對象為 1970 至 80 年代的阿美族語流行歌曲，討論遠洋漁業船員之勞工移動對阿美族部落與親屬關係生命史的影響。部落流行的「跑船歌」不僅反映 70 至 80 年代族人的歷史經驗，亦可視為是「歷史行動者」（historical agent），正因「跑船歌」作為表達經驗、感受的媒介，已將遠洋漁業船員的個人感受轉化成可分享與傳遞的文本，也串聯起同一時代族人共同的生活經驗。不過對於不同時代、生活經驗，乃至非阿美族人而言，這樣的「聲音」可能是頗為陌生的他者，所以要進一步瞭解不同時代、族群的聽覺習慣，需要「跨文化傾聽」的能力。在跨文化傾聽、溝通的過程中，聲音與肢體語言能否重建歷史記憶？能否跨越不同聽覺習慣群眾的界限？歌謠隨著人的移動傳遞到不同的族群，又如何呈現不同的生活經驗濃度？本次講座以幾則「流浪歌曲」及其背後的故事來說明。

幾年前，阿德老師仍在美國麻薩諸塞州波士頓伯克利音樂學院（Berklee College of Music）任教時，受同事邀約觀賞了霍皮族（Hopi）的社交歌舞演出。霍皮族是居住於美國亞利桑那州東北部的原住民部落，然而演出的「野牛舞曲」的旋律與歌詞，竟然是源自於日語歌曲《支那之夜》（支那の夜，しなのよる）。此曲原於 1938 年發行，由詩人西條八十（1892-1970）作詞、竹岡信幸（1907-1985）譜曲、渡邊濱子（渡辺はま子，1910-1999）擔任演唱。不過，將本曲推上流行高峰是 1940 年東寶影業（即今日本著名電影公司「東宝株式会社」的前身）以此曲為靈感所出資拍攝的同名電影。該部電影由伏水修（1910-1942）擔任導演，成立於滿州國的滿州電影協會（滿洲映画協会）協助拍攝，另位於上海的中華電影公司則協助拍攝當地場景。劇情主要描述中日戰爭期間，原本厭惡日本人的中國女子桂蘭與日本貨船船員長谷哲夫的愛情故事，兩人最終結為連理。此片一般被視為宣揚日本軍國主義及響應募兵的國策電影。《支那之夜》成為該部同名電影的主題曲，改由擔任女主角的李香蘭（1920-2014）演唱，亦由其演唱的插曲《蘇州夜曲》於當時也相當轟動。

李香蘭實際上是日本人，祖籍為九州佐賀縣，原名山口淑子。1905 年日俄戰爭結束後，日本取得滿洲（中國東北）南部遼東半島和南滿鐵路的控制權，隔年成立「南滿洲鐵道株式會社」，也涉足當時泰半工業領域，李香蘭父親因任職於有關轄下企業，舉家遷往遼寧撫順居住，李香蘭即於 1920 年在遼寧出生。1932 年日本扶植清朝末代皇帝溥儀（1906-1967）成立滿州國，隔年，李香蘭父親的義兄弟李際春（1877-1950?）將其收為義女，取漢名為「李香蘭」，日後沿用為藝名，成為華人世界家喻戶曉的名字。李香蘭也是天津市長潘毓桂（1884-1961）的義女，並以漢名「潘淑華」於知名史學家陳垣（1880-1971）創立的北平「翊教女子中學」就讀，中文也相當流利。1937 年滿洲映画協會成立，李香蘭於女子中學畢業，隨即進入電影界，快速竄紅，成為當時頗具高人氣的歌手及演員。1941 年，李香蘭曾到當時為日本領土的臺灣巡迴公演，掀起追星浪潮。1943 再度來臺，拍攝皇民化宣傳電影《莎韻之鐘》（サヨンの鐘）。二次世界大戰結束後，日本戰敗、滿州國解散，李香蘭因多次扮演崇尚日本皇軍的中國人角色，遭國民政府控以漢奸罪並逮捕，後經友人奔走證明其為日本人，獲判無罪。遭遣返回日本後，以本名繼續從事演藝事業，在東亞地區本人與相關作品仍頗負盛名，《支那之夜》即是其中之一。

然而流行於太平洋西岸的《支那之夜》為何會流浪到太平洋東岸，成為霍皮族的社交舞曲呢？阿德老師指出，事實上《支那之夜》在形式來源與表現上已有些「流浪」的跡象。當時這類在日本劃歸為「大陸歌謠」的曲子，在形式上借鑑了來自美國的歌舞劇及電影音樂中對於東方、特別是中國的刻板印象與想像，部分歌曲的歌詞更是呈現歧視、戲謔意味，然而其音樂形式與旋律仍為日本文藝界學習與運用。《支那之夜》隨著同名電影的問世與推動，在東亞地區陸續產生不同的版本，諸如 1949 年新加坡藝人方靜的《相思夢》，使用的是福建話；1952 年香港呂紅《春來冬去》是粵語版本、姚莉《春的夢》是華語，1960 年江玲也翻唱了華語版本；據阿德老師所知，該曲在臺灣也有三種版本，如 1964 年林世芳《心肝的愛人》，是以臺語演唱。二次世界大戰後，美國先後捲入韓戰（1950-1953）與越戰（1955-1975），為防堵共產勢力持續擴張，美軍在韓國、越南、臺灣各地陸續設立駐防要塞，駐軍的生活娛樂所需也蔚成各地的新興產業，例如在臺灣便有俗稱「美軍俱樂部」的相關娛樂場所。除提供飲食外，部分場地也會有音樂演出，並從原先的美籍人士作為表演主體，逐漸轉變為在地表演者也投身其中，韓國的歌唱團體——「金氏姊妹花」（The Kim Sisters）即是在此時空背景下產生。



圖二：《支那之夜》隨著同名電影的問世與推動，在東亞地區產生不同的版本，諸如《相思夢》、《春來冬去》、《春的夢》、《心肝的愛人》等
(圖片來源：講者簡報)

金氏姊妹花是由金淑子與其妹愛子、表妹敏子所組成，淑子與愛子的父親是知名指揮家、作曲家及歌手金海松（1910-1950?），母親李蘭影（1916-1965）也是著名歌手。敏子的父親李鳳龍（1914-1987）與李蘭影是兄妹，本身也是歌手及作曲家。金氏姊妹生於日本統治朝鮮半島時期，因此也使用日本女性名字作「某某子」的命名習慣。韓戰期間，金海松被朝鮮部隊俘虜後不知去向，家園亦遭毀壞，李蘭影為求生計，開始在軍營內為美軍表演，也從黑市購買美國唱片，訓練子女登台唱歌表演分攤家計。1953-1958年間，金氏姊妹輾轉於各處美軍軍營演出，逐漸累積名氣，透過美國士兵口耳相傳，拉斯維加斯的製作人湯姆·伯爾也聽聞其事蹟，認為她們會風靡美國，力邀前往賭城演出。1959年，金氏姊妹花成為第一個進入美國的亞洲女子組合，不過她們首次在星塵賭場酒店（Stardust Resort and Casino）演出時，所使用的名稱是「中國娃娃歌舞團」（China Doll Revue），也反映美國社會對於東方女子的既定印象。除了在拉斯維加斯演出外，金氏姊妹花甚至登上全國性電視節目「蘇利文劇場」（The Ed Sullivan Show），前後獻唱20餘次，該節目也曾邀請過貓王、披頭四等藝人，可見其分量。阿德老師指出，1959年金氏姊妹花在美國所發行的《他們的第一張專輯》（Their First Album）裡，第二首歌便是《支那之夜》。60年代美國本土出現了將《支那之夜》轉化為鄉村音樂的英文版本，但在歌詞上也承襲了原曲裡懷念往昔的情懷。

阿德老師引述了 2018 年夏威夷大學出版、由劉長江 (Frederick Lau) 及矢野玲子¹ (Christine Reiko Yano) 編輯的《興風作浪：夏威夷、亞洲和太平洋地區的音樂之旅》(*Making Waves: Traveling Musics in Hawai'i, Asia, and the Pacific*)，以及 2021 年潔西卡·比塞特·佩雷亞 (Jessica Bissett Perea) 由牛津大學出版的《聲音關係：在阿拉斯加研究音樂史的本土方式》(*Sound Relations: Native Ways of Doing Music History in Alaska*) 兩本著作的觀點，前者為太平洋地區歌曲傳播情況的研究結集，後者則是以原住民視角探討不同音樂所帶來的歷史層次與經驗「濃度」。阿德老師認為霍皮族社交舞曲引用《支那之夜》的歷史背景，和美軍在亞洲各地駐軍有關。如同臺灣職業軍人中原住民的比例較高，美國原住民從軍的數量也較白人為多，當他們因駐軍經驗而將異國歌曲帶回原鄉，便形成了歌曲的流浪。事實上，使用《支那之夜》的霍皮族「野牛舞曲」並非是傳統嚴肅的祭典，而是一種社交舞曲，因此較容易吸納異族的歌謠。部落未婚男女分別代表野牛與太陽，男性所扮演的野牛在冬春之際的原野裡覓食，女性則是能融化積雪、帶來春意的太陽，藉由舞步與音樂節拍可以和大自然的時序配合，祈求農作物豐收。由於使用異族歌謠，為表尊重，盡量不更動原曲歌詞，也標誌著霍皮族與異族的互動過程。另外也會基於自身審美或實質功能的需求而更動原曲的旋律，例如由慢漸快、增加口呼來配合舞步等，也就是說，歌謠被引用在原有的聽覺習慣，以及在地音樂系統裡，但不會完全抹去原曲的線索，因而呈現出一種歷史經驗的濃度，也反映了霍皮族的族群經驗。

這種情況在臺灣流行的歌謠也可以發覺，如 1948 年近江俊郎 (1918-1992) 所發行「溫泉鄉的悲歌」(湯の町エレジー) 一曲，較為人熟知的是臺語翻唱版「溫泉鄉的吉他」，事實上也有阿美族語的版本。據阿德老師所採集到 1966 年由部落歌手「安安」翻唱的版本，此曲在音樂形式上並沒有更改，但是歌詞從原曲描述在溫泉鄉被遺棄的男性心聲，轉變為寂寞的遠洋船員思念情人，除了意味著情感的轉變，也透過這些流浪的歌曲反映出族人的歷史經驗。在阿德老師所採集的阿美語歌謠中，也不難發現隨著遠洋船員的移動，吸收了不同地區、文化、語言的元素，而呈現於各種翻唱的歌曲裡。歌謠的研究不僅是針對聲音本身，此外還有發聲者與傾聽者的文化脈絡和歷史經驗，所以如何讓聽者瞭解不同時代、族群的聽覺習慣，即是民族音樂學家關注的課題。歌謠不只是娛樂，也能作為歷史的「行動者」記錄著歷史。當我們面對各種人生經驗，會發現歌謠一直陪伴我們，是情感教育重要的一環。吸收新的歌謠，不僅是以在地的聽覺習慣及美學價值觀所做出的選擇，也是群體意識的反映與歷史記憶的展現。

¹ 此為音譯，日語名字拼音慣例翻為「玲子」，亦有「礼子」之翻譯。