

看見寫實、聽見流行—— 李行導演電影歌曲析論*

沈 冬**

摘 要

李行（1930-）是臺灣電影史上最重要的導演之一，他一生拍了 52 部電影（包括兩部紀錄片），每一次的戲路改變都帶動了新的電影浪潮，可說 20 世紀後半葉臺灣電影的主要領航者。迄今有關李行導演的研究中，電影音樂是較少被論及的層面，本文因而以李行電影歌曲為主，音樂為輔，撰寫本文。

李行的電影歌曲不下 100 首，從來未被完整梳理，其中如〈小城故事〉、〈早安臺北〉、〈風從那裡來〉、〈海鷗飛處〉、〈原鄉人〉、〈心有千千結〉、〈海韻〉等，均是廣泛流行於華人世界，膾炙人口的名曲。本文透過大量的訪談及一手資料，爬梳李行現存電影歌曲，指出以《情人的眼淚》（1969）、《群星會》（1970）兩部電影作為里程碑，此前的電影歌曲較少，此後李行有意識地開始在電影裡使用歌曲。本文指出，李導演一直以「寫實主義」自我期許，在他開始運用歌曲以後，往往在以寫實為主的敘事主線之外，另外建構一條呈現歌舞的音樂副線，音樂副線又有虛實之別，與敘事主線交錯進行，手法猶如「看見寫實，聽見流行」。本文也發現，由於電影歌

* 本文為科技部計畫《行影如歌——李行導演電影音樂研究》（MOST 108-2410-H-002-023-）部分成果。承蒙兩位審查人提供意見，補裨不足，敬表謝意。

** 國立臺灣大學音樂學研究所教授

投稿日期：2020.11.03；最後修訂日期：2020.12.18；接受刊登日期：2020.12.30

中央大學人文學報第七十期

曲廣受歡迎，此時的電影產業與唱片工業密切結合，歌曲與電影相傍行銷，相輔相成，共同締造了一段國片及流行歌曲的燦爛時代。

關鍵詞：李行、電影音樂、電影歌曲、流行歌曲、唱片

前言

李行導演（1930-）是臺灣電影史上最重要的導演之一，他的前半生投入電影實務，後半生貢獻於電影推廣，一生幾乎是一部臺灣電影史。他畢生拍了 52 部電影（包括兩部紀錄片），每一次改變戲路都帶動了新的電影浪潮，可說是 1980 年代以前，臺灣電影最主要的領航者。針對這樣一位國寶級的電影大師，學術界的研究自然不少，¹可惜有關電影音樂及電影歌曲的研究寥寥無幾。²李行的電影歌曲以量而言，累積數日超過百首，

¹ 有關李行導演的研究，姑不論報章雜誌的報導影評，最早正式研究應為 1968 年 1 月 6 日，《文學季刊》舉辦「李行作品研討會」，出席者包括李行、李至善、尉天驄、許南村（按：即陳映真）、王禎和、黃春明、吳輝忠、牟敦芾等人。主席為尉天驄教授，主持人陳耀圻。這是一場全天座談會，寫成〈一個中國導演的剖白：李行作品研究〉一文，發表於《文學季刊》（《文學季刊》）期 6 春季號（1968 年 2 月），頁 132-163，收入李天鐸、劉現成編《電影行者——李行從影 50 週年回顧文選》（臺北：臺北市中國電影史料研究會，1999 年，頁 1-36）。此後有多本研究論文集，如李天鐸、劉現成編，《電影行者——李行從影 50 週年回顧文選》、焦雄屏、區桂枝，《李行——一甲子的輝煌》（臺北：躍升，2008 年）、中國電影家協會，《華語電影的跋涉者——李行導演電影作品研討論文集》（北京：中國電影出版社，2008 年）。至於李行的傳記，有林黛嫻，《李行的本事》（臺北：三民，2009 年），黃仁，《行者影跡——李行·電影·五十年》（臺北：時報，1999 年）。近年又有中國電影資料館主編的圖片傳記《電影導演李行》（北京：中國廣播影視出版社，2017 年）、洪鈴，《導演李行九十編年紀》（北京：中國電影出版社，2019 年），其他單篇論文不及備載，

² 就個人所見，討論李行電影音樂的，最值得注意的是葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》（臺北：遠流，2000 年），本書廣泛討論臺灣電影與歌曲，其中〈影像外的敘事策略：校園民歌與健康寫實政宣電影〉（頁 67-100）一章特別針對李行電影。另有筆者指導的兩本碩士論文：黃東嶽，《李行健康寫實電影中的音樂與音效研究》（國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2015 年）、凌紫鈞《「讓我的歌把你留住」：瓊瑤電影音樂研究》（國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2018 年）。單篇論文如周俊男，〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉（《文山評論：文學與文化》卷 6 期 1（2012 年 12 月），頁 27-47）、李果，〈李行電影音樂的風格特色與承繼意義〉（《華語電影的跋涉者——李行導演電影作品研討論文集》，頁 118-124）等。有關以上研究的徵引和討論散見本文相關段落。

以質而言，跟他合作的作曲家如左宏元（1930-）、翁清溪（1936-2012），詞人莊奴（1921-2016），歌手鄧麗君（1953-1995）、姚蘇蓉（1945-）等，³均為一時之選，歌曲如〈小城故事〉、〈心有千千結〉、〈原鄉人〉、〈早安臺北〉、〈風從那裡來〉、〈彩雲飛〉、〈海韻〉等等，都是膾炙人口傳唱不歇的經典，因此，本文擬針對李行電影歌曲進行研究。

電影是綜合的藝術，必須統合幕前幕後各種不同的專業，而總司其成，承擔全片成敗的就是導演。李行本人雖然不作曲、不填詞，更不是歌手，但電影歌曲的好壞顯然不能不歸功或歸責於他；是他決定請哪一位作曲家負責作曲配樂，也是他決定用哪一首歌，由哪位歌手演唱，置入電影的哪一個段落，最終成果由他拍板定案，因此，本文重點只放在李行導演身上。

本文試圖扣問的是，在李行 28 年的導演生涯、52 部作品中，電影歌曲整體概況如何？變化如何？他是否有電影歌曲的使用策略？筆者發現，以歌唱片《情人的眼淚》（1969）、歌舞片《群星會》（1970）為轉折分野，李行的電影歌曲可以概略分為三期：前期自第一部電影《王哥柳哥遊臺灣》（1959）至健康寫實時期，⁴此時歌曲的數量既少，也與流行歌曲關係疏遠。中期為轉捩點，因拍攝《情人的眼淚》、《群星會》，李行對電影歌曲的運用有了更深入的理解，這是李行電影歌曲的重要里程碑。後期則是《群

³ 與李行合作的音樂家，依年代排序，前後有周藍萍、曾仲影、李國寶（李林）、駱明道、左宏元、史惟亮、翁清溪、蔡榮吉、黃仁清、葉佳修、侯德健、張弘毅、史擷詠，國外則有香港顧嘉輝、日本齋藤一郎。以左宏元、翁清溪兩位合作最多。跟李行合作的詞人，除了部分瓊瑤電影由瓊瑤親自撰詞以外，主要的兩位是莊奴、孫儀。演唱者更網羅了一時的歌壇唱將，熠熠紅星，包括了姚蘇蓉、趙曉君、黃蜀娟、尤雅、鄧麗君、萬沙浪、吳秀珠、陳芬蘭、崔苔菁、陳蘭麗、李珮菁、王芷雷、余天、鍾鎮濤、陳淑樺、原野三重唱、民歌手侯德健、李建復等等。

⁴ 本文在每部電影第一次出現時以括弧註明年份，如《王哥柳哥遊臺灣》（1959），此一年份為上映年，並非拍攝年。李行導演個人習慣則是以拍攝年為主，兩者有時有 1 或 2 年的差距。採用拍攝年是由創作者的角度出發，而電影必須上映之後才會跟觀眾產生連結，因此本文均採上映年。上映日期均根據梁良，《中華民國電影影片上映總目》（臺北：中華民國電影事業發展基金會，電影圖書館出版部，1984 年）。

星會》以後，他開始有意識地運用電影歌曲，一方面與唱片工業結合，另一方面也以歌曲豐富電影。此時，他有了較清晰的音樂布局，在部分電影中，他在一向堅持的寫實風格劇情主線以外，建構了一條以流行歌曲或歌舞為主的音樂副線，兩線主副相輔，這是他運用電影歌曲的最大特徵，而其目的仍在於保有寫實的敘事風格的完整。

本文以「寫實電影」對照於「流行歌曲」。眾所周知李導演以「健康寫實電影」知名，他個人尤其強調「寫實」。⁵姑不論他的訓練是否合於西方電影理論中的「寫實主義」，至少這是他一直追求的表現手法。⁶本文將他的作品概稱為「寫實電影」，只是概括的陳述、和導演個人理念的反映，不代表他每一部作品都屬此類，本文所徵引的部分電影如《群星會》、《風從那裡來》（1972），和瓊瑤電影也無法歸於寫實之列，因此，標題「看見寫實」，是呈現李行導演的主要風格特徵，而非作品的整體歸類。葉月瑜曾經指出電影歌曲是「將私自的情感擺渡到一個想像的桃花源，享受著無羈絆的（短暫）的自由。」⁷電影歌曲多半是抒發情感的浪漫懷想，如何將

⁵ 1963年11月《街頭巷尾》上映前兩天，李行在報上發表文章〈《街頭巷尾》所走的路線〉，提出「寫實風格」、「寫實路線」：「我想把它拍成一部寫實風格的影片，祇要能拍出這種風格來，也就心滿意足了。」（《中央日報》1963年11月26日，第7版）這篇文章也提到了中影在龔虹總經理主導之下籌拍中的《蚵女》、《養鴨人家》，但也只說是「寫實路線」，顯然當時尚無「健康寫實」之名，而「寫實」才是李行拍攝電影的理想。

⁶ 雖然「健康寫實電影」的推手龔虹先生曾公開表示「義大利新寫實主義」是健康寫實電影要走的路線，並推崇新寫實主義的代表作《單車失竊記》是最佳借鏡。（參見黃仁，〈臺灣健康寫實電影的興起和影響〉，《電影欣賞》卷12期6（總號期72，1994年11-12月），頁25-37。張靚蓓，《龔弘：中影十年暨圖文彙編》（臺北：文化部，2010年），頁96。）然而眾所周知，「健康寫實」片與義大利「新寫實主義」不同。有關「健康寫實電影」的定義或李行導演手法與「新寫實主義」的異同，並非本文討論重點，可參看廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義——臺灣電影史的一份備忘筆記〉，《電影欣賞》卷12期6（總號期72，1994年11-12月），頁38-47。又，該期《電影欣賞》為《一九六〇年代臺灣電影「健康寫實」影片之意涵》專輯，多篇論文均可參看。

⁷ 葉月瑜，《歌聲魅影 歌曲敘事與中文電影》，頁20。

抒情歌曲融入「寫實」？如何使電影歌曲一定「流行」？這都是導演的挑戰，也是李行導演的成功之處。本文題為「看見寫實，聽見流行」，在學理上雖然未必嚴謹，卻是李行導演電影歌曲的主要特色。

本文是針對李行導演電影歌曲的整體觀察。首先儘可能爬梳李行電影中的歌曲，編為附表（參見文末），其次參考文獻資料、電影、唱片以為論述之資，其三則輔以近年來與李行導演及相關人士的訪談。要討論李行的電影歌曲，他個人的音樂經驗，他對電影音樂、電影歌曲的看法，都與本文主題密切相關，但為免文章篇幅冗長，本文割愛了大量的李導演訪談及筆者的近身觀察。

如眾所知，李行並非電影科班出身，也不曾受過電影音樂的專業教育，他對於音樂的配搭、歌曲的運用，純屬直覺和經驗，他曾說：

有時候拍完了，把毛片整個看過一遍，就知道哪裡應該放上歌曲。……每部電影情形都不相同。⁸

顯然這是經驗的積累，而非理論的擘畫。李行是個會唱歌，也不排斥公開表演唱歌的人。三〇、四〇年代的電影是他的成長記憶，許多歌曲迄今仍琅琅上口，唱起來手舞足蹈，充滿了戲感。⁹他的記憶中不但包括許多電影歌曲，這些歌曲更是他連結相關人事時地的記憶線索，他充分理解電影歌曲的魅力和威力，然而，這並不是他導演生涯之初試圖追尋的方向。

1958年李行執導第一部電影《王哥柳哥遊臺灣》（1959 上映），當時的港臺電影「無片不歌」，蔚然成風，電影中幾乎都免不了要穿插幾首歌

⁸ 沈冬，「李行訪談」，2018年12月27日，臺北：怡客咖啡（信義店）。

⁹ 以上綜合多次訪談以及筆者從旁觀察，細節此處從略，容日後撰文細論。

曲，¹⁰李行醉心於寫實電影，歌唱片從來不是他的理想，¹¹電影歌曲在他的事業藍圖裡也不曾占有顯著位置。然而人生的道路變幻莫測，走過了 52 部電影的李行，電影歌曲卻成為作品的亮點之一，這恐怕是連他自己也難以逆料的吧！

以下本文分作三節，依序討論李行電影歌曲的三階段。

壹、前期——健康寫實、想像臺灣

自李行執導的第一部電影、1959 年的《王哥柳哥遊臺灣》，至 1969 年的《玉觀音》，這 11 年是本文認為李行電影歌曲的前期。11 年之內，李行拍片 25 部，包括臺語片 12 部（《王哥柳哥遊臺灣》、《白賊七》分上下，均以兩部計）、紀錄片兩部，其餘 11 部大抵為國語，是 1961 年底李行家族成立「自立電影公司」，到他被中影延攬這一段時間的作品，也是今日被廣泛認知為「健康寫實」的成果。

李行臺語片保留不多，《王哥柳哥遊臺灣》是最具代表性的。這部片子在「無片不歌」的風潮之下，異軍突起，不以電影歌曲來吸引觀眾，而走喜劇路線，以臺灣風光為映襯，胖瘦二人友誼、小人物生存為主軸，1959 年 2 月上映，大受歡迎，舊曆年一天演出 7 場，模仿之作紛紛而出。電影上映半年以後，王哥李冠章與李影走在路上，兒童還夾道狂呼：「王哥柳

¹⁰ 1958 年電影學者饒曉明（魯稚子）探討國片問題，已經指出「歌唱的亂穿插」是一大毛病。參見魯稚子，〈對國片的幾點意見〉，《聯合報》1958 年 12 月 9 日，第 6 版。有關此一時期香港的「無片不歌」及相關電影，筆者曾撰文〈〈好地方〉的滬上餘音——姚敏與戰後香港歌舞片音樂〉，參見《音樂藝術（上海音樂學院學報）》2018 年期 1，頁 127-142；2018 年期 3，頁 78-91。

¹¹ 香港自 1956 年電影《桃花江》開啟歌唱片風潮，臺灣電影也追隨此風。國語片如《水擺夷之戀》（1959）、《豔福齊天》（1960），臺語片如《紗容之戀》（1958）、《寶島姑娘》（1958）等等，都穿插了多支歌曲。筆者曾經詢問李行導演對歌唱片的看法，他搖頭表示不感興趣，也不覺得需要刻意在電影裡穿插歌曲。（〈李行訪談〉，2016.7.12）

哥來了！」¹²可見受歡迎之一般。

《王哥柳哥遊臺灣》由周藍萍配樂，片中配樂大部分是「挪用」(Appropriation)而來的罐頭音樂，小部分則是現有歌曲重新編曲為器樂曲。本片唯一歌曲是一首國語的〈美麗的寶島〉，出現於下集的片頭，這是周藍萍的現成歌曲，順手挪用到電影裡來，¹³它的歌詞「啊——美麗的寶島，人間的天堂，四季如春，冬暖夏涼，阿里山、日月潭、花蓮港，椰子樹，高蒼蒼，鳳梨黃呀，香蕉香。」本來就著意於描繪臺灣山川自然之美，剛好襯托王哥柳哥的寶島行旅，由歌手紫薇演唱的國語版，用在臺語片中，呈現了一種帶有荒謬感的趣味。

如果說〈美麗的寶島〉是李行電影的第一首電影歌曲，《豬八戒與孫悟空》(1959)中的臺灣歌謠〈丟丟銅仔〉就是第二首歌曲，¹⁴而觀眾印象最深刻的，可能還是1964年《蚵女》和《養鴨人家》。《蚵女》改編〈思想枝〉，在海濱一片蚵車的壯觀場景中唱出「蚵田千萬頃」；《養鴨人家》則是改編〈望春風〉，以歌聲映襯著大地金黃淺綠，田間男女忙碌收割。兩首歌曲都是氣勢磅礴的男女混聲合唱；由於合唱是近現代來自西方的新型態樂種，這種形式不但為電影植入了「現代性」，更暗示了振奮、進取、樂觀、光明的情緒，營造了「健康寫實」電影中「健康」的氛圍。¹⁵

¹² 《聯合報》，1959年8月26日，第6版。李冠章因為飾演王哥，名氣甚大，李影因為身材消瘦，被誤以為是柳哥矮仔財。

¹³ 〈美麗的寶島〉，劉碩夫詞，周藍萍曲，紫薇唱。此曲大約完成於1958年9月之前，曾在臺北美國新聞處製播《臺灣點滴》廣播節目播出，這也約莫是《王哥柳哥遊臺灣》開拍的時間。

¹⁴ 李行其他臺語片的歌曲多半已不可考，另有一部《金鳳銀鵝》(1962)為歌仔戲片。

¹⁵ 周俊男認為《蚵女》與《養鴨人家》以片頭音樂表現出「健康」(理想)的氣息，跟李行拍攝臺語片時期大不相同。但他又指出這兩部電影的音樂有「快—慢—快」、「多聲部—單聲部—多聲部」的結構，並以此聯繫到「鄉土 vs. 黨國」，此一說法雖然巧妙，恐怕將全片的音樂太簡化看待了。參見周俊男，〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉，《文山評論：文學與文化》卷6期1(2012年12月)，頁27-47。

以上電影歌曲都是現有歌曲的挪用與改編，李行電影中出現的第一首真正為電影而作的創作曲，是《婉君表妹》（1965）的〈知心話〉（莊奴詞、左宏元曲，幕後代唱者不詳），婉君在橋上等待表哥時的清唱，音色清澈，音高準確，但演唱速度遠比一般歌曲慢許多，也少有花腔或裝飾音，顯然是要醞釀一種幽幽吐露心聲的意味。李行、李嘉、白景瑞聯合導演的《還我河山》（1966）也有一首創作曲（史惟亮作曲，作詞、演唱不詳），逃難的女童在酒樓中賣唱，還沒唱完就惹得酒客大怒喝止，只是一首無足輕重的過場小曲。整體看來，除了〈美麗的寶島〉原先已是流行歌曲以外，這幾首電影歌曲不論是改編或新創，導演都無意於打造它們成為流行歌，它們隨著電影的播放而出現，電影下片之後就無人聞問，它們是電影的附屬品，缺乏自我流行傳播的能力。

此一階段的李行電影，配樂比電影歌曲更值得關注。他偏好使用臺灣歌謠作為配樂的主題，如《王哥柳哥遊臺灣》的〈望春風〉、《兩相好》（1962）的〈牛犁歌〉、《路》（1967）的〈天公落水〉。至於《蚵女》的〈思想枝〉、《養鴨人家》的〈望春風〉除了被改編為合唱曲，也仍然出現在配樂中。

這些出現在配樂中的歌謠都拋掉了歌詞，經過各種作曲手法改編，以器樂曲的形式呈現。在影音配搭的效果上，大致有兩種不同情況。一是歌謠的歌詞與電影場景有密切關連，即使改為器樂曲，仍有一定的暗示作用。例如《婉君表妹》，童年的婉君和仲康、叔豪三小無猜在花園裡玩遊戲拜天地，仲康扮演的喇叭手作勢吹喇叭，並唱出「嗚哩嗚哩哇——」，此時配樂立刻銜接了「嗚哩嗚哩哇」的旋律，配合著小朋友拜天地一路演奏下去。這首歌其實是名為〈老鼠嫁姑娘〉的童謠（左宏元作曲），¹⁶原曲歌詞「老鼠先生嫁姑娘，嫁給南山黃鼠狼，狐狸婆婆作媒人，花貓小姐當伴

¹⁶ 筆者追索這首〈老鼠嫁姑娘〉作曲者，一直不得要領，及至當面請教左宏元，左先生承認是他所作。左宏元早年創作許多童謠，多在中廣公司白銀的《快樂兒童》節目演唱並出版，如〈大公雞〉、〈醜小鴨〉、〈郊遊〉、〈太陽出來了〉、〈蝸牛與黃鸝鳥〉，流傳甚廣。

娘……」與拜堂場景若合符節，偏又是兒童遊戲，正好用童謠配襯。在此，配樂雖無歌詞，但知道原曲的觀眾立刻會心一笑，這就是與電影密切連結的挪用，筆者以為，這具有「以樂抒情」的功能。¹⁷

相對的，另一種原曲歌詞與電影情境較為疏離，就只有烘托效果，而無法聞樂知意。例如〈望春風〉，被用在《王哥柳哥遊臺灣》、王柳二人到高雄蓮池潭春秋閣遊玩的場景，也出現在《養鴨人家》的片頭。〈望春風〉原詞是少女懷春，與王哥柳哥大搖大擺走在春秋閣前，或畫家藍蔭鼎的群鴨圖像，或小月的趕鴨動作都沒有任何關連，對觀眾而言，這充其量是一首熟悉的臺灣歌謠，只不過讓人在視覺的臺灣風景以外，補充了聽覺上的臺灣元素，在深化或傳遞電影訊息的效果上是有限的。

在前期裡，最精采的配樂當推《街頭巷尾》(1963)，這是李行最早的一部寫實主義電影，以寫實手法表現小人物在社會底層大雜院裡的生活。劇中人來自天南地北，各有不同謀生方式，各有一己的血淚辛酸，但在大雜院裡互相幫助，交織成艱困現實裡的溫情奏鳴曲。本片由李林(李國寶)配樂，¹⁸電影運用了周藍萍的〈綠島小夜曲〉、楊勇溥的〈我的家在大陸上〉，以及白景山的〈哥哥爸爸真偉大〉，成功傳遞了電影的主旨。這三首都是1950年代創作的新歌，〈綠島小夜曲〉1954年夏天完成，其實原本是作曲家周藍萍追女朋友(周太太李慧倫)的「把妹歌」，卻經常被誤解為綠島受刑人所作，這首歌將臺灣塑造成一個純美的愛情桃花源，反映了戰後遷臺新移民在此落地生根的溫暖想像。¹⁹楊勇溥原為宜蘭中學音樂老師，〈我

¹⁷ 「抒情」是借用中國古典文學的概念，「以樂抒情」是指以電影音樂可以傳遞畫面的情感。參見拙作〈周藍萍的「以樂言志」——《苦女尋親記》電影音樂探析〉，《漢學研究》卷37期1(2019年3月)，頁265-303。

¹⁸ 李林(1925-1997)，本名李國寶，光復後進入中廣公司，因為負責整理中廣的有聲資料，長期浸淫於音樂中而奠定了他的配樂基礎，中廣公司廣播劇「崔小萍導播、李林配音」可謂當年金字招牌。有關李林，參見劉毓珠〈李林和配音的不解之緣〉，收入《中廣六十年》，頁249-253。

¹⁹ 有關周藍萍〈綠島小夜曲〉的研究，參見拙作〈周藍萍與〈綠島小夜曲〉傳奇〉，《臺

的家在大陸上〉作於 1953 年，原是國軍文藝獎的得獎歌曲，²⁰歌詞「我的家在大陸上，高山高，流水長，……」，可知是寄寓著懷鄉之思的反共歌謠，今日幾乎已無人會唱。〈哥哥爸爸真偉大〉是臺灣人耳熟能詳的童謠，但原本也是不折不扣的反共歌曲，收入 1951 年「中華文藝獎金委員」出版的《反共歌曲》中，²¹在《街頭巷尾》裡，這三首歌有不同的作用：〈綠島小夜曲〉象徵新移民在臺灣的新生，〈我的家在大陸上〉象徵他們的懷鄉，而〈哥哥爸爸真偉大〉則是象徵小女孩小珠成長的希望。在電影裡這三首歌都改編為器樂曲作為配樂，但因歌曲在當時的廣泛流行，熟知歌詞的觀眾一聽即能領會音樂的提示作用，深化了視覺的表述能力。這三首歌撐起了全片的抒情架構，成功傳遞了電影內涵和導演的意念，成果令人驚豔。

李行在訪談時曾經提及：

我只有指定羅宛琳小時候用〈只要我長大〉，想家的時候用〈我的家在大陸上〉，其他我就沒過問。²²

這是非常重要的資訊，說明拍攝《街頭巷尾》時，李行已經掌握了電影音樂「主導動機」的概念，²³並且由此設計了音樂布局，李林由此延伸，再加上了〈綠島小夜曲〉，使全片的音樂設計更合理而豐滿。如此以歌曲密

灣文學研究集刊》期 12（2012 年 8 月），頁 79-122。

²⁰ 〈我的家在大陸上〉的得獎訊息，載在《中央日報》，1953 年 9 月 17 日，第 3 版。楊勇溥在宜蘭中學任教時，曾與星雲大師有交往，參見《星雲大師文集·百年佛緣 6：文教篇二》（高雄：佛光，2013 年）。

²¹ 中華文藝獎金委員會，《反共歌曲》（臺北：文藝創作出版社，1951 年），頁 50。

²² 沈冬，「李行訪談」，2015 年 6 月 9 日。臺北：怡客咖啡（仁愛店）。

²³ 主導動機（Leitmotif），在作曲上，是指數小節之動機，或重複、或變奏而貫穿整首音樂作品；在電影音樂上，是以特定旋律象徵特定的人、事、物或思想、情感等等，因而產生提示作用。此一概念來自於 19 世紀德國作曲家華格納（Richard Wagner），是「樂劇」（Musikdrama）的主要特徵，對 19 世紀歐洲樂壇有重大影響。參見 Justin London, "Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score." In *Music and Cinema*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press. 2000. p.85-98.

切連結電影主題，以音樂來傳述電影的主旨，筆者稱之為「以樂言志」，²⁴是令人擊節稱賞的電影音樂布局。

李行曾經提及，這一時期他拍的主要是臺語片，和敘寫臺灣本土的健康寫實片，所以電影音樂就以臺灣歌謠為原則，再視需要加以改編，「用以輔助劇情」。²⁵顯然他認為臺灣歌謠就代表了在地的認同，黃東嶽指出這是「臺灣風情」的代表。²⁶然而，上文已經指出這些歌曲與電影的關係是疏離的；〈望春風〉與養鴨毫無關係、〈思想枝〉與蚵車難以連結，〈丟丟銅仔〉更與孫悟空、豬八戒牽扯不上。取用這些歌謠之時，並未考慮〈望春風〉原本的少女情懷，〈思想枝〉、〈丟丟銅仔〉原本的恆春、宜蘭地域色彩。因此，這些歌謠只能表象式的、粗略地作為指涉臺灣的音樂符號，無法更深一層與電影內容密切貼合，達到聞樂知意，言志抒情的效果。多年以來學界探討所謂「健康寫實」，常以為這些電影並非真正的臺灣寫實，由歌謠的使用來看，也可大略呼應這種意見。筆者以為，電影取用臺灣歌謠目的是為了寫實，卻未曾深入體會歌謠內涵，因而只剩下表面的臺灣元素，也使得歌謠內涵與電影劇情產生割裂，因而無法達成「寫實」的目的，反而成了一種「臺灣想像」了，²⁷雖然氣味不夠鄉土，血肉不夠深厚，卻充滿了對臺灣的脈脈溫情。

²⁴ 仍見拙作〈周藍萍的「以樂言志」——《苦女尋親記》電影音樂探析〉，「以樂言志」指以電影音樂傳遞整部電影的主旨，前文「以樂抒情」則是以電影音樂傳遞局部畫面或場景的情感。

²⁵ 沈冬，「李行訪談」，2019年6月8日，臺北：李行自宅。他曾經多次談及此事，這是最近一次討論。

²⁶ 黃東嶽，《李行健康寫實電影中的音樂與音效研究》頁82。

²⁷ 這彷彿是當時渡海來臺的離散族群看待臺灣的共同視角，周藍萍的歌曲中也充滿了這種「臺灣想像」，參見拙作〈愛臺灣、巍巍立海中間——周藍萍音樂作品中的臺灣想像〉，《林文月先生學術與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：臺大中文系，2014年5月）頁547-578。

貳、轉折期——結合流行、載歌載舞

1969年李行應聯邦公司之邀拍攝了《情人的眼淚》，這是李行第26部片子，正好走到了他52部電影的中點。這部電影歷來討論者不多，但由電影歌曲的角度看，卻是李行導演生涯的轉折點、里程碑，具有高度重要性。因為，這是李行的第一部歌唱片、是李行第一部結合流行歌曲的電影，也是李行第一部配合發行唱片的電影。

觀察這個轉折的里程碑，其實是由3部電影共同組成的，一是《情人的眼淚》，二是次年1970的《群星會》，三是比《情人的眼淚》晚兩個月上映，由李行策畫、白景瑞導演的《今天不回家》(1969)，三部電影接連推出，李行由此理解了電影歌曲的影響力，嫻熟了電影歌曲的運用，從此有意識地開始使用電影歌曲，並與流行歌曲結合，成為另一種成功的商業模式，於是才有後期大量電影歌曲的出現。

1968年李行與好友胡成鼎、白景瑞、蔡東華等人集資成立「大眾電影公司」，《今天不回家》是這個新公司的創業片，由李行策畫，白景瑞導演。本片臺灣和香港兩地票房可觀，但更轟動的是主題曲〈今天不回家〉，是作曲家左宏元的名作之一，作詞者根據唱片名為「諸戈」(朱向敢)。這首歌由姚蘇蓉原唱，一聲高亢的「今天—不回—家—」，其實大有戲曲意味，²⁸不知風靡多少聽眾，姚蘇蓉因而紅遍東南亞，她訪問香港時登上本地新聞頭版頭條，群眾瘋狂歡迎，稱她為「我們的歌后」。²⁹值得一提的是，「今天不回家」成為青少年表現自我意志的名句，有關當局認為此曲「過於頹廢，使人意志消沈」下令禁唱，³⁰但是，唱片公司自有應對之道，將唱片封面改為《今天「要」回家》繼續熱賣。

²⁸ 筆者曾跟左宏元討論過此曲，左宏元承認這一句「今天不回家」高亢之聲源自戲曲。沈冬，「左宏元訪談」，2018年11月13日，臺北：成都路蜂上咖啡。

²⁹ 參見香港《華僑日報》(1970年8月17日，第5版)報導姚蘇蓉訪問香港的盛況。

³⁰ 參見香港《工商日報》(1969年12月11日，第3版)有關姚蘇蓉的報導。



圖 1：《今天不回家》唱片封套，歌曲被禁以後，唱片改為〈今天「要」回家〉

資料來源：筆者收藏

自 1930、40 年代的上海，電影歌曲就不以電影為唯一的傳播媒介，它與廣播電臺、唱片工業交相為用，商業價值更為可觀，影響力無遠弗屆。此時操作手法更加純熟，唱片發行與電影上映結合行銷，唱片封面即是電影劇照。《今天不回家》以前，1968 年瓊瑤的第一部電影《月滿西樓》，劉家昌創作的同名主題曲唱片已經大為風行，此時《今天不回家》簡直是氣勢如虹，有關當局的禁令也莫可奈何。看在電影人眼裡，更理解了電影上映之時有盡，而唱片流行之日無窮，好的電影歌曲不但能夠拉抬電影賣座，唱片的暢銷也是另一種商機。

1969 年李行拍攝《情人的眼淚》，他說：

《情人的眼淚》我不是自己拍，也不是跟中影拍，而是跟聯邦拍，我就想嘗試一下，在《情人的眼淚》以前，我好像沒有拍過愛情片裡面有音樂的，因為那時瓊瑤片還沒拍嘛！³¹

³¹ 沈冬，「李行訪談」，2019 年 6 月 8 日，臺北：李行自宅。

「我就是想嘗試一下」，顯示了逐漸成熟的李行導演想要多方挑戰的企圖心，所以拍攝了第一部歌唱片。主題曲〈情人的眼淚〉是由上海到香港的作曲家姚敏（1917-1967）的名作，潘秀瓊原唱，1958年香港天使唱片出版，1965年邵氏電影《小雲雀》插曲，由潘秀瓊親自現身演唱。1967年3月姚敏去世以前將版權賣給聯邦影業公司，1968年聯邦開拍《情人的眼淚》，既是市場考量，也隱含了紀念姚敏之意。

這部電影是所謂的「後臺歌舞片」(Backstage Musical)，意即電影背景已設定為歌舞團、夜總會等表演場域，電影中的人物在故事情節裡必須具備歌舞才能，劇情聚焦於劇中人的後臺生活，以及歌舞的製作、呈現等等。³²片中的張美瑤飾演歌女，出入歌臺舞榭、鬻歌賣笑；雖是歌女故事，李行仍以一貫堅持的倫理親情為主軸。主題曲〈情人的眼淚〉一曲由締造《今天不回家》瘋狂紀錄的姚蘇蓉演唱，為何不請原唱者潘秀瓊？其實就目前所見，潘秀瓊也以「《情人的眼淚》電影插曲」為名在香港EMI灌了唱片，但終究棄而不用，可能的理由是，潘秀瓊的原唱紅遍華人世界，聽眾已有了刻板印象，新電影需要新歌聲，新歌聲更需要新詮釋，所以棄潘取姚。這點由姚蘇蓉的回憶可以獲得確認：

我唱〈情人的眼淚〉是應李行導演拍同名電影之邀，他希望我用比較慢的調子唱那氣氛，我把自己的感情唱了進去……。³³

姚蘇蓉是有名的「盈淚歌后」，確實是唱「情人的眼淚」理想人選，但李行的眼光更厲害，他要求姚蘇蓉放慢速度，「比較慢的調子」意味著更細膩的詮釋，更深沉的情感，與原唱潘秀瓊有幾分瀟灑隨興，略帶低沈的韻味截然不同。2007年周杰倫拍《不能說的秘密》，片中他帶桂綸鎂到一家二手CD店，為她帶上耳機，說：「這是最喜歡的一首歌。」耳機中傳

³² 焦雄屏《歌舞電影縱橫談》（臺北：遠流，1993年），頁17-18。藍凡，〈影像的歌舞敘事——歌舞片論〉，《文化藝術研究》卷3期1（2010年1月），頁146。

³³ 王祖壽，〈姚蘇蓉退隱14年 周董讓她再紅〉，《聯合報》，2007年8月24日，D2版。

出來的，就是姚蘇蓉演唱的這個版本。

《情人的眼淚》共有三首插曲，另兩首是〈愛人靠近我身旁〉、〈神聖的愛〉，片中都由姚蘇蓉幕後代唱，但目前所見唱片則有兩個版本。潘秀瓊版是香港 EMI 發行（7EPA-208），封面為《情人的眼淚》兩位主要女星張美瑤及王莫愁的劇照，標注「《情人的眼淚》電影插曲·潘秀瓊主唱」，姚蘇蓉版則為臺灣海山唱片發行（SL-2088），唱片標注「姚蘇蓉·電星樂隊」，主打歌為另一首插曲〈愛人靠近我身旁〉，並有小字標注「李行導演，張美瑤、田鵬……領銜主演」。本片先在香港上映，賣座甚佳，³⁴潘秀瓊的唱片著眼的應是香港及東南亞市場。



圖 2：《情人的眼淚》唱片封套，左為姚蘇蓉版，右為潘秀瓊版

資料來源：筆者收藏

《情人的眼淚》是李行拍攝的第一部以歌曲為主軸的電影，由此，李行對於如何在電影裡嵌入歌曲大有心得，接下來又拍了《群星會》。

³⁴ 《經濟日報》報導：「《情人的眼淚》在香港首傳捷報，於週末午夜場上演一場，賣座達一萬四千港幣，打破近年來國產片在香港午夜場的賣座紀錄。」（《經濟日報》，1969年4月2日，第8版）據其後幾日的報導，香港七家聯映的戲院日日滿座，入場券必須三天前預訂，報紙稱讚「為臺灣民營製片廠放一異彩！」

因為〈情人的眼淚〉是流行歌，我覺得可以串起來，正好孟瑤有一個小說《飛燕去來》，於是一雞兩吃，《家在臺北》拍留學生回國，我就把寫歌星部分拉過來，拍了《群星會》。³⁵

這是一部載歌載舞的正宗歌舞片，已被國家電影中心列入 2011 年《歌聲舞影慶百年——經典華語歌唱電影回顧展》之中。李行自述故事是來自名作家孟瑤（1919-2000）的留學生小說《飛燕去來》，³⁶小說中的陳其德精神失常，只能靠女兒秀秀到夜總會唱歌維持生計，「過去的世家之子，抑鬱在臺北異域」，³⁷這就是電影中甄珍飾演的嘉嘉的家庭。當時最紅的電視歌唱節目也名為《群星會》，³⁸李行在報上表示電影《群星會》「與電視上由歌星表演歌唱的《群星會》節目，在內容與主題上絕不相同。」³⁹確實，兩者的內容和主題有別，但電影《群星會》仍然無可避免地受到電視《群星會》的影響。兩者相同的標題已經提示了淵源所自，而電影中的歌女故事，也是現實生活中電視《群星會》部分歌手的人生寫真。⁴⁰最重要的是，歌舞呈現的概念和手法似曾相識，畢竟時代環境相同，審美觀相去不遠，電影《群星會》的歌舞基本上可說是電視《群星會》的豪華進階版。

本片以劇情推進和歌舞表演穿插進行，劇情推進的部分呈現了觀眾熟

³⁵ 沈冬，「李行訪談」，2019年6月8日，臺北：李行自宅。

³⁶ 孟瑤，《飛燕去來》（臺北：皇冠，1969年）。

³⁷ 張俐璇，〈問題化「寫實主義」：以《飛燕去來》與《家在臺北》的臺北（人）再現為例〉，《文史臺灣學報》期7（2013年12月），頁151-173。

³⁸ 《群星會》是臺灣電視史上第一個歌唱節目，也是臺灣電視史上收視率最高、最長壽的歌唱節目。自1962年10月閃亮登場，至1977年3月群星分飛、黯然謝幕，播出十五年半，播出集數高達1283集。本文所提到的歌手，如姚蘇蓉、鄧麗君、趙曉君、陳蘭麗、余天等都出身於《群星會》。由於節目製作人慎芝（1928-1988）身故後將資料捐贈臺大，因此筆者有機會進行研究，曾出版〈流行歌曲上電視——《群星會》的視聽形塑〉，收入《交界與游移——跨文史視野中的文化傳譯與知識生產》（臺北：麥田出版社，2016年12月），頁367-404。

³⁹ 《聯合報》，1969年6月4日，第5版。

⁴⁰ 李行導演曾經多次私下談及，因涉及個人隱私，本文不便舉證。

悉的健康寫實的李行，例如嘉嘉和罹患老人癡呆父親的家庭生活，嘉嘉男友高克勤在塑化大廠中生氣蓬勃地工作，而穿插其間的歌舞表演，就如同一場電視《群星會》的大秀。整體看來，本片猶如在健康寫實的敘事脈絡之上，搭建了另一條精緻歌舞秀的線。如此以「寫實敘事」與「流行歌舞」兩線交錯的方式，從此成為李行運用電影歌曲的基本模式。

本片共 12 首歌曲，每首歌曲呈現的歌舞場景都經仔細設計，攝影賴成英提及：

一首歌不要限定在同一個場景，我們就把空間跳到另外一個環境，不要一個人在那邊單獨在唱啊，……旁邊那個伴舞的畫面才會熱鬧喔！⁴¹

電影《群星會》的豪華繽紛程度遠勝電視，賴成英也因此獲得了 1970 年第 8 屆金馬獎「最佳彩色攝影」。值得一提的是，本片的舞蹈動作竟然是女主角大明星甄珍設計的，⁴²甄珍自幼學習芭蕾，本片讓眾人得以一窺她的舞蹈長才，可惜當年報章媒體竟然沒有以此作為宣傳重點。⁴³

12 首歌曲中包括了〈像霧又像花〉、〈又像細雨又像風〉、〈藍色的雷蒙娜〉等日後十分流行的歌曲，由姚蘇蓉、趙曉君、黃蜀娟等人演唱，海山唱片發行了一張合輯（SL-2085），封面就是這三位歌手。

如果跟此前李行的電影歌曲相比，如〈綠島小夜曲〉、〈情人的眼淚〉等是典型 1950、1960 年代溫婉舒徐的慢板情歌，而此時流行歌曲風格丕變，熱烈的電吉他、電貝斯伴奏席捲歌壇，新歌一變而為熱歌勁舞、搖擺吶喊，不遺餘力。前文提及的〈今天不回家〉可說是經典代表作，電影《群

⁴¹ 沈冬，「賴成英訪談」，2018 年 8 月 9 日，臺北：臺灣大學藝文中心雅頌坊。

⁴² 沈冬，「甄珍訪談」，2019 年 5 月 21 日，臺北：瘋狂娛樂。

⁴³ 沈冬，「甄珍訪談」，2019 年 5 月 21 日，臺北：瘋狂娛樂。就筆者所見，《群星會》拍攝時，媒體關注的焦點都在謝賢來臺參觀甄珍拍片一事，紛紛推測二人交往進度，筆者以此詢問甄珍，她笑而不答，另一方面，本片有眾多歌手明星參與，記者目不暇接，就忽略了甄珍親自編舞一事。

《群星會》的歌舞接踵繼起，標幟著李行電影歌曲和臺灣流行歌曲已進入了另一個新階段。



圖 3：《群星會》唱片封套及片芯，均標注「電影《群星會》全部插曲」
資料來源：筆者收藏

參、後期——影歌相傍、精心布局

有了拍攝《情人的眼淚》、《群星會》的經驗，李行對於電影歌曲的使用更有信心，對於電影歌曲與唱片工業的配搭操作也得心應手，自《群星會》以後的 25 部電影，扣除合拍的《喜怒哀樂》(1970)、《大三元》(1974)、《大輪迴》(1983)，以及筆者不曾寓目的《細雨春風》(1984)，其餘 21 部電影中，只有最經典的《秋決》(1972)、《汪洋中的一條船》(1978) 沒有歌曲，其餘 19 部李行電影都有歌曲。少如《吾土吾民》(1975) 只有一首（陳田鶴作曲〈巷戰歌〉，原為抗日救亡歌詠），多則如《早安臺北》(1979) 10 首，一般多是 3、5 首，李行一路走來，後期電影的一大特徵竟是他前期並不認同的「無片不歌」，改變的幅度不可謂不大。

觀察後期的李行電影歌曲，有兩大重點值得探究，一是電影與唱片工

業密切結合，相互拉抬的態勢更為明顯，二是有了更巧妙的電影歌曲的使用與布局。以下分別論述。

一、電影產業與唱片工業密切結合

如上所述，當時電影上映前後同時發行唱片原聲帶，已是例行之事，而唱片封面往往就置入電影劇照、演員導演的名字等等，但更進一步的作法是在電影片頭也置入歌手及唱片公司名字，等於是電影及唱片兩者迴環拉抬、交互行銷。



圖 4：此時唱片封面設計與電影密切結合，劇照及歌手同時呈現。

《風從那裡來》（左）左右為鄧麗君與萬沙浪，中為唐寶雲劇照
《彩雲飛》（右）上方為鄧光榮與甄珍劇照，下方鄧麗君、萬沙浪和尤雅。

資料來源：筆者收藏

以李行電影來看，《情人的眼淚》、《群星會》片頭仍依慣例載明「音樂：○○○」，眾演員之後再加上「幕後主唱：○○○」，但《群星會》之後第一部自拍的《母與女》（1971）就以完整的一頁列出「音樂：左宏元、編曲：翁清溪、作詞：莊奴、演奏：湯尼大樂隊、姚蘇蓉幕後主唱、雷蒙



圖 6：《母與女》（左）、《愛情一二三》（右）片頭完整列出音樂相關資訊

資料來源：筆者擷圖

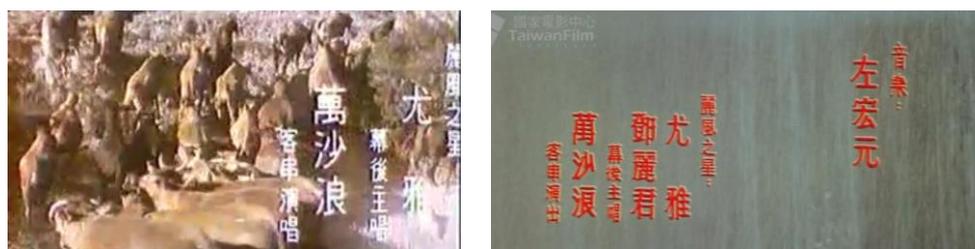


圖 7：《風從那裡來》（左）、《彩雲飛》（右）片頭標明唱片公司「麗風」

資料來源：筆者擷圖



圖 8：《海鷗飛處》（左），為《浪花》（右）片頭同樣列出幕後主唱的歌手

資料來源：筆者擷圖

以上諸例，可見此時電影產業與流行歌曲，以相互置入的方式彼此拉抬，但情形不止於此，身為導演的李行更介入了歌曲的生產，參與歌手的選擇。例如《心有千千結》(1973)，同名主題曲由尤雅演唱，1970年尤雅出版了劉家昌作曲的〈往事只能回味〉，一舉成名，紅遍港臺東南亞，《心有千千結》借重尤雅的歌聲，加深觀眾對電影的印象。電影1973年10月上映，成為當年十大賣座國片之一，11月媒體仍在報導〈心有千千結〉的唱片暢銷，可見這種電影結合當紅歌手和唱片的行銷方式非常成功。第二例是1972年電影《風從那裡來》，同名主題曲〈風從那裡來〉由萬沙浪演唱，他是臺東卑南族人，藝名「萬沙浪」是李行所取，即卑南語的「年輕人」之意。萬沙浪歌聲豪邁中氣十足，充滿了青春無敵的力量，很適合《風從那裡來》的陽光大自然氛圍。這部電影充滿好萊塢西部牛仔風，可謂是臺灣的「西部片」，李行自己承認是「超現實」的創新作品，結果「片商賠得鼻青臉腫，只紅了一首歌〈風從那裡來〉，和歌手萬沙浪。」⁴⁵雖然電影賠錢，但李行對於自己挑選萬沙浪的眼光卻是得意的。第三例是1974年《海鷗飛處》，同名主題曲由吳秀珠演唱，據說當年作曲家左宏元請吳秀珠、鄧麗君、萬沙浪三人同時錄音，由李行挑選。李行想用女聲，而吳秀珠的歌聲宏亮開闊，比輕柔的鄧麗君更切合本片女主角冒險大膽的性格，於是吳秀珠脫穎而出，但萬沙浪的錄音仍然收在唱片中。⁴⁶

由上可見，此時的電影產業與唱片工業，在產製過程中就建立了緊密的連結，翁清溪的回憶更顯示了李行對電影音樂的重視：

他一定要先完成劇本，然後找了編劇張永祥和我不一起來開三人小組會議，他做事很嚴謹，討論劇本的過程中，就好像在上課一樣。⁴⁷

⁴⁵ 李行曾經多次講述此事，筆者第一次聽聞是2015年2月8日。沈冬，「李行訪談」，臺北：怡客咖啡（仁愛店）。

⁴⁶ 沈冬，「吳秀珠訪談」，2018年8月22日，臺北：國家音樂廳。

⁴⁷ 藍祖蔚，《聲與影——20位作曲家談華語電影音樂創作》（臺北：麥田，2002年），頁43。

由此可見，劇本完成的下一步就是電影音樂和歌曲的安排，可見歌曲不再僅是電影的點綴，而是攸關電影成敗的重要關鍵了。

二、電影歌曲的布局策略

如同電影情節有高低潮的設計，此時李行對電影歌曲的使用也有了策略，甚至呈現精妙的「音樂布局」。⁴⁸如同前文所述，自《群星會》開始，李行處理歌曲的方式就是「寫實敘事」的主線與「流行歌曲」的副線兩線交錯。事實上，除了瓊瑤電影以外，大體上每一部電影的敘事主線都還是李行一向堅持的健康寫實，而歌曲副線又有虛實之別，可以用電影理論中的「敘境／非敘境」音樂來加以解釋。

Rober Stam 在《電影理論解讀》一書中論述電影聲音的四項基本特性，其中之一是：

「敘境／非敘境」聲音——這是一個關於聲音是否由故事世界中建構出來的問題。⁴⁹

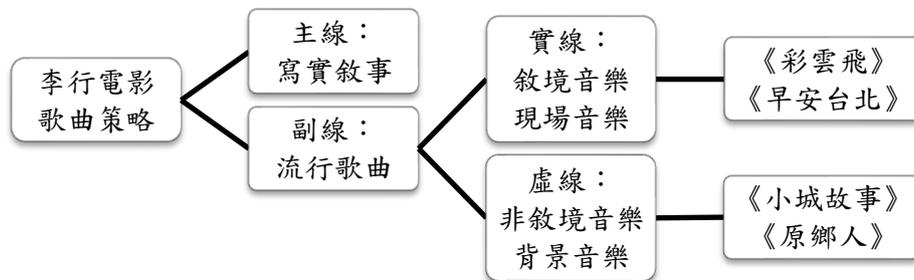
更早於 Stam，美國電影理論家 Claudia Gorbman 由音樂的角度區別了「敘境／非敘境」。「敘境音樂」(Diegetic Music) 是「聲源出現在敘事範圍內的音樂」，而「非敘境音樂」(Non-diegetic Music) 則是「能在聲軌中被聽到，卻顯然無法被敘事世界中的角色所感知到的音樂。」⁵⁰就筆者觀察，李行電影歌曲的「實線」就是「敘境音樂」，「虛線」就是「非敘境音樂」。

⁴⁸ 筆者曾與葉月瑜教授討論，她認為可直接使用「電影音景」(Soundscape of the Film)。但「電影音景」強調的是電影完成後整體的聲音樣貌，包括了音效、對白等等，而「音樂布局」只強調電影的音樂設計，不包括音樂以外的聲音，因此本文仍採用「音樂布局」。據「葉月瑜來信」，2015年4月24日。

⁴⁹ Robert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》(Film Theory: an introduction，臺北：遠流，2002年)，頁296。

⁵⁰ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (London: BFI Publishing; Bloomington: Indiana University Press. 1987), 22, 166。

由於李行偏好寫實，對於在電影裡插入歌曲一貫抱持著較為審慎的態度。凡是以現場音樂（Source Music）方式出現的歌曲，儘量合理融入劇情，配合劇中人的身分場景，讓歌曲自然出現，而不像某些早期的歌唱片毫無理由開口就唱。⁵¹例如甄珍在《彩雲飛》和《海鷗飛處》飾演小歌星，鍾鎮濤在《早安臺北》演民歌手，《吾土吾民》是在學校課堂上唱起抗日救亡歌詠、《龍的傳人》由同學們在教室裡練習〈龍的傳人〉。這些歌曲就是「敘境音樂」（Diegetic Music），是歌曲副線中的實線。如果是「畫外音」（Offscreen Sound），最常見的是作為電影主題曲，於片頭時出現。其次則是烘托氣氛；如《小城故事》中的〈小路〉，鄧麗君的甜美歌聲，映襯著林鳳嬌與鍾鎮濤含情脈脈漫步於鹿港小巷。或如《原鄉人》中的〈望一望〉，仍是鄧麗君以她溫柔無比的歌聲，對比於秦漢後悔當個隨傳隨到司機的複雜表情。這些歌聲是「非敘境音樂」（Non-diegetic Music），本不存在於劇情中，所以是歌曲副線中的虛線。當然，個別電影的實際運用還有許多複雜的變化，並不如此單純，大概可以如此區分，如下表：



當然，我們必須進一步扣問，為何李行針對電影歌曲有如此策略？其

⁵¹ 參見饒曉明（魯稚子），〈對國片的幾點意見〉，《聯合報》，1958年12月9日，第6版。他對此一時期電影歌曲的「亂穿插」大肆抨擊：「不論是悲劇喜劇，是談情說愛的場面，或是葬喪出殯的行列，劇中人總要『張大喉嚨』，也不管對嘴不對嘴，就先給觀眾來一支再說，氣氛的被破壞不要說，就連歌唱是否合理，都成問題。」

中道理不難明白，是為了維持寫實手法的敘事主體不受干擾，歌曲實線是將歌曲完全收編入劇情，歌曲虛線則只有劇情以外的烘托之效，在此情形之下，歌曲的運用可以豐富劇情，可以妝點敘事，但不致於喧賓奪主，扭曲或誇張了導演重視的寫實手法。說穿了，李行雖然向商業市場靠攏，但他的本質仍是「健康寫實」的李行。他的電影歌曲使用策略，一言以蔽之，可謂是「看見寫實、聽見流行」，既堅持理想，又兼顧流行。以下以三例說明李行後期電影的雙線結構及音樂布局。

（一）《小城故事》

《小城故事》的歌曲，除了膾炙人口的主題曲〈小城故事〉以外，還有片尾曲〈春風滿小城〉，以及〈小路〉。但本片的現場音樂（Source music）也同樣重要且出色，翁清溪曾經特別談到：

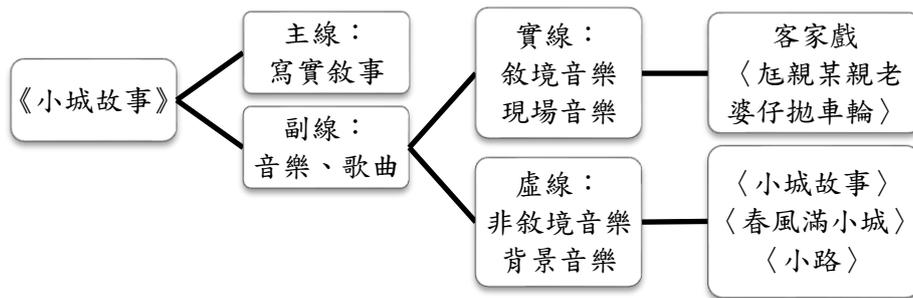
我們合作《小城故事》時，就是因為先討論過劇本，我知道他要什麼樣的音樂感覺來處理片中的野臺戲，就先到竹北去尋訪合適的客家調戲班來演出，還舉辦了一個小小的比賽，才挑出戲班。同時，我也幫他過濾曲子，交給這個戲班來唱，這樣才不致於臨時捉瞎，唱不出他要的感覺。大家都做了事前準備，都投入其中，音樂效果自然就好了。⁵²

翁清溪所說，是片中的一場廟會場景，《小城故事》以苗栗三義木雕為背景，因此李行要求使用客家戲，才能符合小城的真實氛圍。片中另一幕現場音樂是鍾鎮濤與前女友李烈、以及苦苦追求李烈的醫生，三人一起走進冰果室「談判」的場景。此時冰果室收音機裡傳出來的，居然是民謠歌王劉福助的臺語歌〈尪親某親老婆仔拋車輪〉，歌詞「少年尚娶某，沒某真艱苦」，映照眼前三人的感情糾葛，產生了十足反諷的趣味，令人莞爾。

由此分析《小城故事》的架構，除了鄉土寫實的敘事主線以外，音樂

⁵² 藍祖蔚，《聲與影 20 位作曲家談華語電影音樂創作》，頁 43。

副線的虛、實兩線是很清楚的。實線在此並非流行歌曲，而是配合劇情的客家戲曲，和冰果室裡劉福助應景生情的臺語歌，是所謂的「現場音樂」，這設計體現了李行偏好的寫實風格，也切合李行一絲不苟的導演作風。音樂虛線則是烘托氣氛的背景音樂，包括在片頭、片尾出現的主題曲〈小城故事〉、〈春風滿小城〉、以及阿嬌、阿B含情脈脈、漫步於鹿港小巷中的〈小路〉，以「畫外音」的方式傳遞畫面的情感。兩線對照，前者寫實，後者抒情；前者原音重現，後者創造流行，既兼顧了李行個人堅持的寫實精神，又能迎合流行市場，虛實交錯，是精采的「音樂布局」。



(二)《彩雲飛》

另一精采的音樂布局見於 1973 年電影《彩雲飛》。甄珍一人分飾個性迥異的孿生姊妹，姊姊涵妮擅鋼琴，妹妹小眉是歌手，因此片中有許多音樂場景。李行在瓊瑤原著的敘事主線上，建構了鋼琴演奏和歌曲演唱的音樂副線。這是一條包含在劇情中的「實線」，是結合了姊妹二人的兩條支線組成的。作曲家左宏元在同樣的歌詞上，為孿生姊妹設計了風格不同的雙主題曲。歌詞都是「問彩雲何處飛，願乘風永追隨」，先天性心臟病的涵妮弱不禁風，性格卻是熱情奔放，因此涵妮的旋律就顯得自由不受拘束。她的姊妹小眉自幼清貧，必須努力謀生，她的歌曲就是中規中矩的三拍子，

結構整齊。左宏元巧妙地以音樂表現了人物特質，讓孿生姊妹的形象更為鮮明。涵妮的部分由尤雅幕後代唱，左宏元用了傳統戲曲「緊拉慢唱」的手法，伴奏旋律節拍分明，歌手卻以自由節奏拖長了部分歌詞，讓演唱的旋律脫離伴奏而漂浮於其上，完全顯現了涵妮性格奔放的一面。小眉的部分由鄧麗君代唱，就顯得一貫的溫婉甜美。兩姊妹的同一歌詞、不同風格的兩段主題曲，既互補，又對照，共同構組了音樂副線，這出色的音樂布局，毫無疑問是《彩雲飛》電影成功的因素之一。

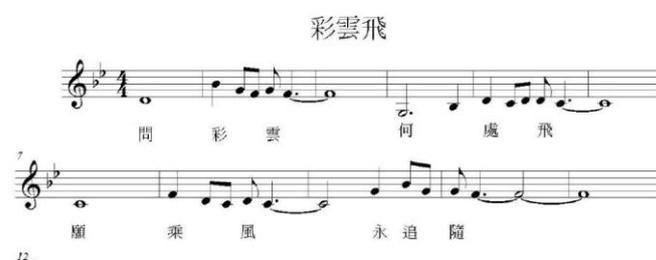
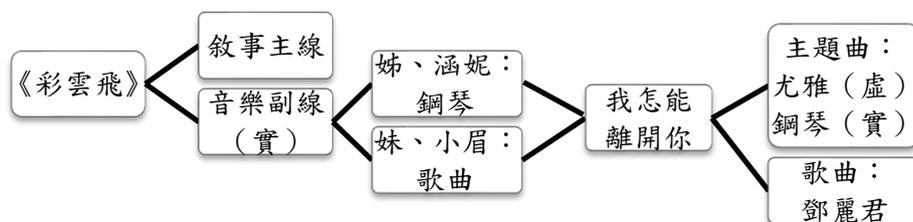


圖 9：涵妮版〈彩雲飛〉，「緊拉慢唱」的戲曲風格，尤雅幕後代唱（凌紫鈞譯譜）

我怎能離開你



圖 10：小眉版〈我怎能離開你〉，3/4 拍子，鄧麗君幕後代唱（凌紫鈞譯譜）

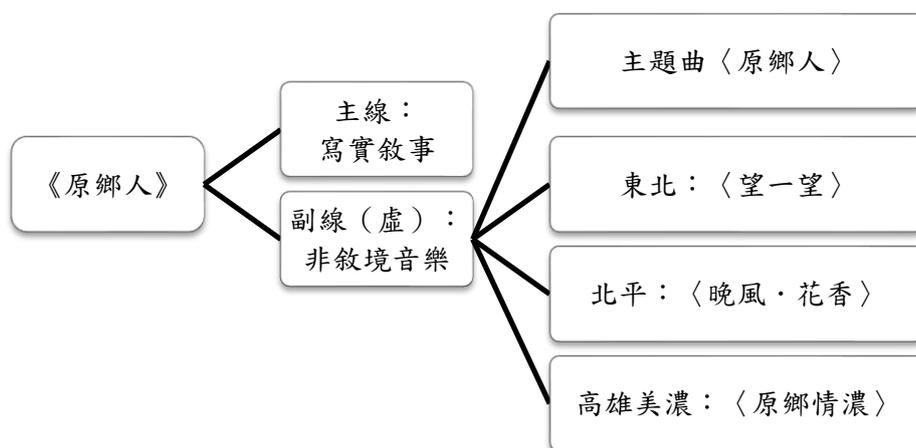
（三）《原鄉人》

1980 年《原鄉人》是文學家鍾理和的傳記電影，是典型的寫實風格敘事主線，加上作為背景的音乐虛線。本片的音樂布局極為特別，首先，本片以地理為著眼點設計音樂。劇中的鍾理和攜帶妻子平妹，由高雄美濃遠赴中國東北尋找原鄉，李行決定以不同歌曲風格表現電影中的地域轉變。⁵³他以 1947 年電影《松花江上》為參照範本，請作曲家翁清溪尋找女主角張瑞芳演唱的〈四季美人〉，這原是東北二人轉〈月牙五更〉（又名〈瞧情郎〉、〈俏佳人〉），翁清溪據此重新整編創作了〈望一望〉。由東北滿州國到了北平，他就要求翁清溪以純粹五聲音階的〈孟姜女〉創作了〈晚風·花香〉。鍾理和是客家人，因此臺灣的部分就用客家旋律創作了〈原鄉情濃〉。這種刻意用歌曲風格來區隔地域的手法，是李行的構想，翁清溪負責執行，而鄧麗君的演繹更增加了歌曲的韻味，翁清溪因而獲得 1981 年

⁵³ 沈冬：「李行訪談」，2018 年 7 月 22 日，臺北：李行自宅。當時李媽媽也在旁邊，李媽媽問為何《汪洋中的一條船》不用歌曲，李導演回答：「因為沒有從南到北地域的轉變。」

第 18 屆金馬獎最佳電影插曲獎。

《原鄉人》音樂成功的另一個原因，是主題曲〈原鄉人〉精準表現了鍾理和的情感。莊奴的詞「我張開一雙翅膀，背馱著一個希望，飛過那陌生的城池，去到我嚮往的地方。」翁清溪刻意拉長了部分樂句，在音樂中展現了鍾理和追尋原鄉、追尋理想，那種超舉高飛，在原野上自由翱翔的感受。而片中歌曲與畫面的細膩配合，也看得出李行的用心，例如林鳳嬌為了家計上山工作，背景音樂是〈原鄉情濃〉，歌詞唱出「樹上香蕉一條又一條咧」，畫面正好是林鳳嬌扛著大串的香蕉，歌詞唱到「山上有路路難行咧」，畫面正好是林鳳嬌拉著沈重的木材，艱困地在山路上移動，凡此種種，可見李行在《原鄉人》中，由整體到局部都有仔細的音樂布局。



以上 3 部電影的音樂布局各有特色，基本上，都是敘事主線加上音樂副線，而音樂副線又有虛（非敘境、背景音樂）和實（敘境、現場演出）的參差對照。在李行的電影裡，歌曲不止是烘托氣氛，渲染情感，更可以作為人物的象徵、地域的特寫，以虛實交錯、重層疊映的方式出現，他的巧思是值得肯定的。更重要的是，在引入流行歌曲、參與流行文化的同時，他以主副線和虛實對照的方式，堅持了一貫的寫實理念，這是他電影歌曲

的主要特色，這種用心是值得肯定的。

結論

李行導演一生導演 52 部電影，本片嘗試梳理其整體電影歌曲的變化及特色，至於個別電影尚無法深入剖析，可以看出，李行導演電影歌曲的發展史，是他個人風格逐步走向「看見寫實、聽見流行」的過程，也是臺灣電影歌曲「流行曲化」的歷程。

本文指出，以《情人的眼淚》和《群星會》為轉捩點和里程碑，李行導演的電影歌曲可以分為前、後、轉折三個段落。

前期的李行電影，歌曲數量既少，也未與流行歌曲結合。值得注意的是他的配樂經常挪用現成歌曲，這些歌曲如果能跟局部畫面巧妙結合或表達電影的主要意旨，就能產生「以樂抒情」、「以樂言志」的效果，《街頭巷尾》以〈綠島小夜曲〉、〈我的家在大陸上〉，以及〈哥哥爸爸真偉大〉，構成了全片的音樂布局，就產生了「言志」的效果，成果令人驚豔。

但是，如果挪用的臺灣歌謠無法與電影內容或畫面密切結合，則只能打造一個表象的「臺灣風情畫」的印象，顯示導演可能尚未深入臺灣音樂文化的肌理，只是一種「臺灣想像」罷了，此時電影中經常使用的〈望春風〉正可代表此一現象。

李行的第 26 部電影《情人的眼淚》和第 27 部《群星會》是他導演生涯的半途，代表了他在電影歌曲上的轉折。由這兩部電影，李行嫻熟了歌唱舞蹈的穿插應用，他也因電影《今天不回家》主題曲的暢銷，了解電影歌曲結合唱片之後威力不可小覷，因而逐漸調整了他對電影歌曲的策略。

李行電影歌曲的後期，已轉變為幾乎是「無片不歌」。本文觀察他在電影片頭上如何呈現歌曲、歌手、作曲家、唱片公司，也以實例說明他親自參與挑選歌手、決定聲音，顯示李行對電影歌曲日益重視，也顯示了電

影產業與唱片工業的密切結合。

本文指出，此時李行部分作品已有巧妙的「音樂布局」，基本上，他是在寫實的敘事主線以外，另外建構了一條呈現歌舞的音樂副線，音樂副線又有「敘境／非敘境」的實、虛之別，與敘事主線交錯進行。《小城故事》即是虛實兩條音樂線，寫實的現場演出強調原音重現，浪漫的背景歌曲則是創造流行。《彩雲飛》以同歌詞、雙旋律作為雙胞胎的區隔，《原鄉人》以不同音樂風格作為地域區隔。本文以為，這種主副線、虛實線的安排，是為了維持他一貫強調的寫實敘事手法的完整，這是李導演電影歌曲主要特色。

本文探究李行導演電影歌曲，赫然發現，其發展變遷幾乎等同於一頁流行歌曲化的演化史。其實臺灣電影曾經有過宏大的交響敘事，壯闊的混聲合唱，如前期的《蚵女》、《養鴨人家》，但自從靠向流行歌曲之後，逐漸變成小型樂隊、單人獨唱為主，樂曲形式也日趨簡單。由流行歌曲、唱片工業的角度看，電影歌曲猶如一脈源頭活水，不斷為歌壇注入養分，但由電影音樂角度看，固然有資源不足、人才不夠的種種現實困境，但一味靠向流行歌曲，也失去了如 John Williams 創作《星際大戰》的恢宏格局，或《辛德勒的名單》的精緻古典，不能不說是令人惋惜的。

李行導演的電影生涯，經常被推崇為是一部臺灣電影史，透過本文初步的梳理和分析，我們更發現，李導演的電影歌曲也幾乎是臺灣七〇、八〇年代流行歌曲發展史的寫照。一位優秀的導演，他的成就不止於電影本身，並且滲透到音樂、文化等各方面，影響深遠，令人肅然起敬，這是撰寫本文最大之意義所在。

李行導演電影歌曲表

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
王哥柳哥遊臺灣上	1959.2.7-2.27	音樂：周藍萍	無歌曲
王哥柳哥遊臺灣下		音樂：周藍萍	〈美麗的寶島〉（國語、紫薇）
豬八戒與孫悟空	1959.8.1-8.8		
豬八戒救美大戰金錢豹	1959.10.31-11.4		
凸哥與凹哥	1960.2.3.-2.10		
地下水開發（紀錄片）	1960		
臺灣教育（紀錄片）	1961		
王哥柳哥好過年	1961		
武則天	1961.10.8-10.12		
兩相好	1962.2.18-2.28	音樂：李國寶	無歌曲 〈牛犁歌〉（配樂）
白賊七一	1962.9.4.-9.12		
金鳳銀鵝	1962.12.21-12.23	歌仔戲片	
白賊七二	1962.12.30-1.4		
王哥柳哥過五關	1963.1.24-1.31		
新妻鏡	1963.11.24-11.28		

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名(幕後代唱)
街頭巷尾	1963.11.28-12.22	音樂：李林	無歌曲 配樂三首 〈綠島小夜曲〉(周藍萍作曲) 〈我的家在大陸上〉(楊勇溥作曲) 〈哥哥爸爸真偉大〉(白景山作曲)
蚵女	1964.2.13-3.9	音樂：駱明道	〈思想枝〉(合唱及配樂)
養鴨人家	1964.12.18-1.13	音樂：左宏元	〈望春風〉(合唱及配樂)
婉君表妹	1965.8.24-9.20	音樂：左宏元	〈知心話〉(不詳)
啞女情深	1965.12.31-1.20	音樂：左宏元	無歌曲
貞節牌坊	1966.9.23-9.30	音樂：左宏元	無歌曲
還我河山	1966.10.21-12.1	作曲音樂：史惟亮	〈歌名不詳〉(逃難女童唱，幕後代唱不詳)
日出日落	1967.4.13-4.27	音樂：左宏元	
路	1967.12.14-12.30	音樂：左宏元	無歌曲 〈天公落水〉(配樂)
玉觀音	1969.3.27-4.2	音樂：左宏元	無歌曲
情人的眼淚	1969.5.15-5.28	音樂：左宏元	〈情人的眼淚〉(姚蘇)

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
		作曲：姚敏、左宏元	蓉） 〈愛人靠近我身旁〉（姚蘇蓉） 〈神聖的愛〉（姚蘇蓉）
群星會	1970.7.30-8.12	音樂作曲：左宏元	〈愛花的人〉（姚蘇蓉） 〈答臘美娜〉（姚蘇蓉） 〈幸福的人兒就是你〉（姚蘇蓉） 〈我與咖啡〉（姚蘇蓉） 〈蒙鼓蒙鼓〉（姚蘇蓉） 〈像霧又像花〉（姚蘇蓉） 〈藍色的雷蒙娜〉（趙曉君） 〈荒漠甘泉〉（姚蘇蓉） 〈又像細雨又像風〉（趙曉君、姚蘇蓉） 〈夢樣的幸福〉（黃蜀娟） 〈星夜的奇遇〉（林竹君）

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
			〈斷腸花〉（姚蘇蓉）
喜怒哀樂之〈哀〉	1970.8.13-9.1	音樂：左宏元	無歌曲
母與女	1971.7.21-7.30	音樂：左宏元 編曲：翁清溪	〈你把愛情還給我〉（姚蘇蓉） 〈藍藍的天〉（雷蒙合唱團，不詳）
愛情一二三	1971.8.13-8.20	音樂：左宏元 編曲：翁清溪	〈愛情一二三〉（張素綾） 〈一個星期有七天〉（電星合唱團） 〈一朵花〉（電星合唱團）
秋決	1972.2.14-4.13	音樂：齋藤一郎	無歌曲
風從那裡來	1972. 8.23-9.2	音樂作曲：左宏元	〈風從那裡來〉（萬沙浪） 〈我要對你說〉（萬沙浪） 〈風從那裡來〉（尤雅）
彩雲飛	1973.6.30-7.20	音樂作曲：左宏元	〈彩雲飛〉（尤雅） 〈我怎能離開你〉（鄧麗君） 〈千言萬語〉（鄧麗君） 〈愛的寂寞〉（鄧麗君）

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
			〈夢難忘〉（萬沙浪）
心有千千結	1973.10.19-11.7	音樂作曲：蔡榮吉 音樂：顧嘉輝	〈心有千千結〉（尤雅） 〈歌名不詳〉（萬沙浪）
婚姻大事	1974.1.23-2.5	音樂：翁清溪	〈愛情呀甜蜜蜜〉（江蕾） 〈新娘像一朵花〉（江蕾） 〈乘龍快婿〉（江蕾）
大三元	1974.6.13-6.18	音樂：劉家昌	無歌曲
海鷗飛處	1974.6.29-7.24	音樂作曲：左宏元	〈海鷗飛處〉（吳秀珠） 〈你愛那一朵〉（鄧麗君） 〈我希望我希望〉（震洋） 〈把愛埋藏在心窩〉（鄧麗君） 〈溫暖〉（原野三重唱）
海韻	1974.10.24-11.8	音樂作曲：左宏元	〈海韻〉（鄧麗君、原野三重唱） 〈記得你記得我〉（鄧麗君） 〈嗨我告訴你〉（萬沙浪）

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名(幕後代唱)
			〈三個夢〉(鄧麗君) 〈初戀〉(原野三重唱) 〈愛惜花〉(鄧麗君)
吾土吾民	1975.8.8-8.20	音樂：左宏元	〈巷戰歌〉(陳田鶴曲)
碧雲天	1976.7.10-7.23	音樂：翁清溪 音樂作曲：黃仁清	〈親親好寶寶〉(陳蘭麗) 〈盼望著你〉(陳蘭麗) 〈委屈為了你〉(陳蘭麗) 〈和你有緣分〉(陳蘭麗) 〈落花如夢夢如花〉(余天) 〈真心的呼喚〉(陳蘭麗) 〈淡淡的愛〉(余天)
浪花	1976.10.7-10.21	音樂作曲：翁清溪	〈浪花〉(崔苔菁) 〈嗨年輕人〉(崔苔菁) 〈雲一朵〉(陳蘭麗) 〈浪花吹醒情人夢〉(陳蘭麗)
風鈴風鈴	1977.7.1-7.13	音樂作曲：翁清	〈風鈴風鈴〉(陳芬)

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
		溪	蘭) 〈幸福〉(崔苔菁) 〈愛神〉崔苔菁 〈情人的樂園〉(崔苔菁) 〈情絲〉(余天) 〈一個陌生女孩〉(余天) 〈迎著春風來〉(崔苔菁)
白花飄雪花飄	1977.9.24-10.6	音樂作曲：翁清溪	〈白花飄雪花飄〉(崔苔菁) 〈懷念周末〉(李珮菁) 〈友情的門兒開〉(李珮菁) 〈純潔的蓮花〉(王芷蕾) 〈永恆之光〉(王芷蕾) 〈蹦蹦跳跳〉(利哥兒童合唱團)
汪洋中的一條船	1978.7.26-8.24	音樂：翁清溪	無歌曲
小城故事	1979.2.10-2.22	音樂作曲：翁清溪	〈小城故事〉(鄧麗君) 〈小路〉(鄧麗君)

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
早安臺北	1979.8.23-9.5	音樂作曲：翁清溪	〈早安臺北〉（鍾鎮濤） 〈百靈電話機〉（鍾鎮濤） 〈我的夥伴〉（鍾鎮濤） 〈讓我多睡一會〉（鍾鎮濤） 〈讓我看完連續劇〉（鍾鎮濤） 〈我的母親〉（鍾鎮濤） 〈吾愛吾友〉（鍾鎮濤） 〈你的影子〉（鍾鎮濤） 〈我情留在小漁港〉（鍾鎮濤） 〈臺北早安〉（蕭嫻珠）
原鄉人	1980.8.16-8.27	音樂作曲：翁清溪	〈原鄉人〉（鄧麗君） 〈原鄉情濃〉（鄧麗君） 〈迎著風跟著雲〉（鄧麗君） 〈勝利的歌聲〉（鄧麗君）

片名	上映年月日	音樂、作曲	歌曲名（幕後代唱）
			〈望一望〉（鄧麗君） 〈晚風·花香〉（鄧麗君） 〈江水要比河水長〉（鄧麗君）
又見春天	1981.3.28-4.5	音樂作曲：葉佳修	〈含羞草〉（陳淑樺、鍾鎮濤） 〈夢裡新娘〉（羅吉鎮） 〈你我的秘密〉（陳淑樺） 〈遙寄相思〉（羅吉鎮） 〈又見春天〉陳淑樺
龍的傳人	1981.7.11-7.17	音樂作曲：侯德健	〈龍的傳人〉（李建復等民歌手） 〈那一盆火〉 〈讓我們看雲去〉 〈害羞的太陽〉
大輪迴	1983	音樂：駱明道	
細雨春風	1984	音樂：張弘毅	
唐山過臺灣	1986.10.25	音樂作曲：左宏元、史擷詠	〈唐山過臺灣〉（蔡幸娟及合唱團） 〈酒為媒〉（蔡幸娟） 〈山之情〉（蔡幸娟）

徵引文獻

(報刊僅列出有作者署名之專文，引用新聞報導從略)

《文學季刊》編輯室。〈一個中國導演的剖白：李行作品研究〉。《文學季刊》期 6 (春季號)，1968 年 2 月，頁 132-163。

Stam, Robert 著，陳儒修、郭幼龍譯。《電影理論解讀》。臺北：遠流，2002 年。

中國電影家協會。《華語電影的跋涉者——李行導演電影作品研討論文集》。北京：中國電影出版社，2008 年。

中國電影資料館。《電影導演李行》。北京：中國廣播影視出版社，2017 年。

中華文藝獎金委員會。《反共歌曲》。臺北：文藝創作出版社，1951 年。

王祖壽。〈姚蘇蓉退隱 14 年 周董讓她再紅〉。《聯合報》，2007 年 8 月 24 日，D2 版

李天鐸、劉現成。《電影行者——李行從影 50 週年回顧文選》。臺北：臺北市中國電影史料研究會，1999 年。

李行。〈序〉，《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》。臺北：國立臺灣大學圖書館，2013 年，頁 5-7。

李果。〈李行電影音樂的風格特色與承繼意義〉，收入《華語電影的跋涉者——李行導演電影作品研討論文集》。北京：中國電影出版社，2008 年，頁 118-124。

沈冬。〈〈好地方〉的滬上餘音——姚敏與戰後香港歌舞片音樂(上)〉。《音樂藝術(上海音樂學院學報)》2018 年期 1 (2018 年 3 月)，頁 127-142。

——。〈〈好地方〉的滬上餘音——姚敏與戰後香港歌舞片音樂(下)〉。《音樂藝術(上海音樂學院學報)》2018 年期 3 (2018 年 9 月)，頁 78-91。

——。〈周藍萍的「以樂言志」——《苦女尋親記》電影音樂探析〉。《漢學研究》卷 37 期 1 (2019 年 3 月)，頁 265-303

- 。〈周藍萍與〈綠島小夜曲〉傳奇〉。《臺灣文學研究集刊》期 12，2012 年 8 月，頁 79-122。
- 。〈流行歌曲上電視——《群星會》的視聽形塑〉，收入《交界與游移——跨文史視野中的文化傳譯與知識生產》。臺北：麥田，2016 年，頁 367-404。
- 。〈愛臺灣、巍巍立海中間——周藍萍音樂作品中的臺灣想像〉，收入《林文月先生學術與薪傳國際學術研討會論文集》。臺北：國立臺灣大學中文系，2014 年，頁 547-578。
- 周俊男。〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉。《文山評論：文學與文化》卷 6 期 1（2012 年 12 月），頁 27-47。
- 孟瑤。《飛燕去來》。臺北：皇冠，1969 年。
- 林黛嫻。《李行的本事》。臺北：三民書局，2009 年。
- 洪芳怡。《天涯歌女——周璇與她的歌》。臺北：秀威，2008 年。
- 洪鈴。《導演李行九十編年紀》。北京：中國電影出版社，2019 年。
- 洪熔絢。《文化工業下的臺灣電影音樂之發展現況與政治經濟分析（1960-2005）》。臺南：國立臺南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文，2006 年。
- 凌紫鈞。《「讓我的歌把你留住」：瓊瑤電影音樂研究》。臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2018 年。
- 張俐璇。〈問題化「寫實主義」：以《飛燕來去》與《家在臺北》的臺北（人）再現為例〉。《文史臺灣學報》期 7（2013 年 12 月），頁 151-173。
- 梁良。《中華民國電影影片上映總目》。臺北：中華民國電影事業發展基金會、電影圖書館出版部，1984 年。
- 焦雄屏、區桂枝。《李行——一甲子的輝煌》。臺北：躍升，2008 年。
- 焦雄屏。《歌舞電影縱橫談》。臺北：遠流，1993 年。
- 黃仁。《行者影跡——李行·電影·五十年》。臺北：時報，1999 年。
- 黃東嶽。《李行健康寫實電影中的音樂與音效研究》。臺北：國立臺灣大學

- 音樂學研究所碩士論文，2015年。
- 黃建業主編。《跨世紀臺灣電影實錄》。臺北：國家電影資料館，2005年。
- 葉月瑜。《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》。臺北：遠流，2000年。
- 劉國煒。《群星歡唱50年》。臺北：華風文化，2011年。
- 劉毓珠。〈李林和配音的不解之緣〉，《中廣六十年》。臺北：中國廣播公司，1988年，頁249-253。
- 鄭樹森。《電影類型與類型電影》。臺北：洪範書店，2005年。
- 魯稚子（饒曉明）。〈對國片的幾點意見〉。《聯合報》，1958年12月9日，第6版。
- 藍凡。〈影像的歌舞敘事——歌舞片論〉。《文化藝術研究》卷3期1（2010年1月），頁143-171。
- 藍祖蔚。《聲與影：20位作曲家談華語電影音樂創作》。臺北：麥田，2002年。
- 。〈從周藍萍到翁清溪〉（《開眼電影網E周報》028，2005年8月20日）。瀏覽日期：2019年6月6日。網址：<http://app2.atmovies.com.tw/eweekly/EB0282610261/>
- 《中央日報》，《中央日報全文影像資料庫》。臺北：漢珍。
- 《聯合報》，《聯合知識庫——全文報紙資料庫》。臺北：聯合報系。
- 《徵信新聞報》，《中國時報五十年報紙影像資料庫》。臺北：漢珍。
- 《華僑日報》，《香港舊報紙資料庫》。香港：康樂及文化事務署。
- 《香港工商日報》，《香港舊報紙資料庫》。香港：康樂及文化事務署。
- Buhler, James. Flinn, Caryl, Neumeyer, David, ed., *Music and Cinema*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England. 2000.
- Cook, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press. 1992.
- Goldmark, Daniel, ed.. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley: University of California Press. 2007.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI

Publishing; Bloomington: Indiana University Press. 1987.

London, Justin. "Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score." In *Music and Cinema*, 85-98. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press, 2000.

Popular Songs in Realistic films: A Study On Director Lee Hsing's Melodious Film Songs

Shen Tung*

Abstract

Lee Hsing (1930-) is one of the most prominent directors in the history of Taiwanese cinema. He has made 52 films (including two documentaries) in his filmography. Each change of direction he made has brought about a new wave of cinema, which makes him one of the major pioneers of Taiwanese cinema in the second half of the 20th century. However, among published literature focusing on Director Lee, the music in his films has rarely been discussed. This paper mainly focuses on Director Lee's film songs, with music as a supplement.

There are more than a hundred film songs in Lee's film, but they have never been fully investigated. The songs, such as "The Story of a Small Town" (小城故事), "Good Morning, Taipei" (早安臺北), "Love Is An Elusive Wind" (風從那裡來), "Where the Seagull Flies" (海鷗飛處), "My Native Land" (原鄉人), "The Heart with a Million Knots" (心有千千結), and "Rhythm of the Wave" (海韻) gained great popularity in Chinese diaspora. Through a wealth of interviews and primary sources, this paper explores Lee's existing film songs, it points out that after the landmark films "The Melody of Love" (《情人的眼淚》, 1969) and "Stardust" (《群星會》, 1970), Lee began to deploy songs intentionally in his films, whereas the previous films had fewer songs. It also indicates that although Director Lee has always considered himself to be a realist, after he began to deploy songs, a musical sub-line of songs and dances

* Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

Received November 3, 2020; accepted December 18, 2020; last revised December 30, 2020

would often be constructed alongside the main narrative line of realism. The musical sub-line can also be distinguished from the real and the virtue, interlacing with the main narrative line in a way of 'popular songs in realistic films'. The paper also identifies that the popularity of the film songs led to a close integration between the film industry and the recording industry, with songs and films being marketed alongside each other and complementing each other, which created a glorious era of films and popular songs.

Keywords: Lee Hsing, Film Score, Film Songs, Mandarin Popular Songs (Mandopop), Vinyl LPs