

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Art

National Taiwan University

Master Thesis



李行健康寫實電影中的音樂與音效研究

A Research on music and sound effect in Lee Hsing's  
Healthy Realism Films

黃東嶽

Tung-Yueh Huang

指導教授：沈冬 博士

Advisor: Tung Shen , Ph.D.

中華民國 104 年 8 月

June 2014



國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

李行健康寫實電影中的音樂與音效研究

本論文係 黃東嶽（學號 R00144007）在國立臺灣大學音樂學研究所完成之碩士學位論文，於民國 104 年 8 月 7 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：

沈冬

（簽名）

（指導教授）

陳守樂

黃明忠

所長：

陳人壽

（簽名）

## 誌謝

研究所是段辛苦的旅程，回首從進入音樂所到畢業，每一個階段無不舉步維艱，但成果是甘甜的，我終於做到了，完成論文這個不可能的任務。

這一路受到太多人的幫助，首先我要謝謝指導教授沈冬老師，在這兩年寫論文的期間，您除了每每對論文提出見解，無論任何題材經過您的處理之後，都變的十分有趣，不再只是生硬的研究主題；您對我生活上的關心更是讓我備感溫暖，感謝您對我的提攜，我點滴在心。

另外還要感謝臺灣電影界大家長——李行導演，非常感謝您願意接受訪談，提供了大量的資料與意見，讓我的論文論點能夠更加精確，資料能夠更加豐富，感謝您的鼓勵與指教，每每寫論文遇到瓶頸時，想到您的鼓勵與期待，便覺得應該更加把勁，才不枉您的一番美意。

感謝我的口試委員盧非易老師、陳峙維老師以及大綱考試的口委蘇妍穎老師，提供了非常多寶貴的意見以及指正，讓我的論文結構能夠更完整，內容也更豐富，也讓我思考到更多的問題。

謝謝在我研究所求學過程中教導過我的老師們，還有 100 級同學們，在研究所的點點滴滴只有妳們能夠了解，謝謝妳們一路的陪伴與扶持，希望大家畢業之後都能夠擁有屬於自己的一片天，也謝謝瑪丹，這一年來不管在論文或是工作方面都給了我莫大的幫助。

謝謝我的家人，願意接受我轉換跑道，攻讀音樂所，願意體諒我漫長的求學，謝謝妳們，成就了我大學時期的夢想。

最後，謝謝我的愛犬秀娟，因為有你的出現，我的人生從此不同，妳的陪伴成為我痛苦論文寫作過程的最大支柱，面對未來的人生和狗生，我們還要一起快樂地奮鬥下去。

謹將這本論文獻給寫作過程中所有幫助過我的人，謝謝你們成就了浩瀚學海中的一點小成果。



## 摘要

本論文旨在探究李行健康寫實電影中音樂與音效的使用情形，「健康寫實」一詞由時任中央電影公司的龔弘所提出，從劇情而言，該風格影片對社會底層人物充滿關懷，發揚人性光明的一面，然而前人研究卻鮮少探討健康寫實電影的音樂風格；筆者針對李行的健康寫實電影研究後發現，不論音樂或是音效設計，皆有寫實意圖，意即以「生活化」的聲音建構出當時台灣的生活環境；本文將以文獻爬梳、音樂分析以及訪談相關從業人員等方式釐清李行健康寫時電影中音樂與音效的使用情形與意涵，並選定五部作品《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》、《路》、《小城故事》五部作品做為研究對象，分為音樂與音效兩個部分，探討兩者如何寫實與「生活化」，除了補足對早期台灣電影音樂與音效使用的研究外，也提供未來電影音樂研究的一個新觀點。

關鍵詞：健康寫實、李行、電影音樂、音效、臺灣電影

## Abstract

This study looks at how music and sound effect function in Lee Hsing's Healthy Realism Films. Healthy Realism is created by Kong Hong, main manager of Central Motion Picture Cooperation at that time, it goals to spread the kindness of Humanity as the story aspect. However, few research concern about the role of music and sound effect in the Healthy Realism Films. After analyzing the Healthy Realism Films of Lee Hsing, this study claims that music and sound effect helped constructing the realistic environment in Healthy Realism Films with daily life music and sound. This study will clarify the roles of music and sound effect in Healthy Realism Films and analyze the meanings in five Healthy Realism Films of Lee Hsing as 《Our Neighbor》, 《Oyster Girl》、《Beautiful Ducking》、《The road》、《The story of the small town》. The study not only replenish the lack of the film music study in early Taiwan movies, but provide a new direction of film music study in the future.

Keywords: Healthy Realism Films; Lee Hsing; film music, sound effect, Taiwan film



## 目錄

第一章、	緒論.....	1 -
第一節、	研究動機與對象.....	1 -
第二節、	文獻回顧.....	3 -
第三節、	研究觀點與方法.....	7 -
第四節、	研究目的與各章重點.....	10 -
第二章、	李行及其健康寫實電影中的創作理念.....	12 -
第一節、	行者·李行.....	12 -
第二節、	健康寫實電影的創作群體.....	30 -
第三節、	健康寫實電影的風格來源、定義，與內涵.....	34 -
第四節、	如何健康 怎樣寫實——健康寫實電影劇情介紹.....	43 -
第三章、	打造聲音寫實－健康寫實電影音樂的實踐與美學.....	53 -
第一節、	作曲家與配樂工業環境.....	53 -
第二節、	健康寫實電影音樂特點.....	63 -
第三節、	想像的空間－健康寫實電影音效的建構.....	82 -
第四章、	聲音寫實的建構－從歌曲與聲音角度看健康寫實.....	93 -
第一節、	健康寫實？靡靡之音？－歌曲運用的模式轉化.....	93 -
第二節、	聲音藝術裡的臺灣想像.....	102 -
第五章、	結論.....	107 -
參考文獻.....		110 -
附錄一、	2015/02/08 李行訪談.....	112 -
附錄二、	2015/06/19 李行訪談.....	124 -

圖 1	2015 年 2 月 8 日筆者與李行導演、沈冬教授合影 .....	- 10 -
圖 2	2015 年 6 月 19 日筆者與李行導演、沈冬教授合影 .....	- 10 -
圖 3	《街頭巷尾》宣傳海報 .....	- 45 -
圖 4	《街頭巷尾》剪報 .....	- 45 -
圖 5	《蚶女》宣傳海報 .....	- 46 -
圖 6	《蚶女》剪報 .....	- 46 -
圖 7	《養鴨人家》海報 .....	- 48 -
圖 8	《養鴨人家》剪報 .....	- 48 -
圖 9	《路》宣傳海報 .....	- 49 -
圖表 10	《小城故事》宣傳海報 .....	- 51 -
圖 11	李天祿執拍板演唱南管 .....	- 89 -
圖 12	亦宛然布袋戲戲臺 .....	- 90 -

表 1 李行導演作品 .....	- 18 -
表 2 《電影欣賞》中健康寫實電影列表 .....	- 39 -
表 3 本論文認定之健康寫實電影列表 .....	- 42 -
表 4 〈我的家在大陸上〉影音配合情形 .....	- 69 -
表 5 28:00-30:28 段落影音配合情形 .....	- 75 -
表 6 《養鴨人家》歌仔戲場景影音配合情形 .....	- 86 -
譜例 1 《街頭巷尾》中〈綠島小夜曲〉片段 .....	- 64 -
譜例 2 〈綠島小夜曲〉原曲片段 .....	- 65 -
譜例 3 《街頭巷尾》鋼琴琶音片段一 .....	- 66 -
譜例 4 《街頭巷尾》鋼琴琶音片段二 .....	- 66 -
譜例 5 《一江春水向東流》片頭片段 .....	- 67 -
譜例 6 《街頭巷尾》中〈綠島小夜曲〉片段（紅框處為〈我的家在大陸上〉旋律） .....	- 68 -
譜例 7 〈只要我長大〉譜例 .....	- 70 -
譜例 8 《蚵女》配樂片段 .....	- 74 -
譜例 9 《蚵女》1:21:18-1:22:01 段落 .....	- 80 -
譜例 10 《小城故事》片頭片段 .....	- 81 -
譜例 11 《路》中李天祿演唱南管片段 .....	- 89 -





# 第一章、緒論

## 第一節、研究動機與對象

發現「健康寫實」電影的緣起，原是因為 2012 參觀了臺灣大學音樂學研究所與臺大圖書館主辦的「寶島回想曲——周藍萍與四海唱片贈藏展」，看到、聽到臺灣重要音樂家周藍萍豐富的音樂作品以及最為人所知的成就——《梁山伯與祝英台》，此時我心中有了疑問，在周藍萍至香港發展之後，臺灣電影發展為何？搜尋資料之後才第一次接觸了健康寫實電影，以及健康寫實電影中最為多產的導演——李行導演。

李行是臺灣當代最重要的一位導演，從 1959 開始執導第一部作品「王哥柳哥遊臺灣」到 1986 年最後一部作品「唐山過臺灣」問世，共歷時 27 年，40 餘部電影作品，不只質量兼具，更是從臺灣電影剛起步進入到輝煌年代最重要的推手之一。李行作品多次開創新的風潮如「健康寫實」、「瓊瑤電影」、「鄉土寫實」等等，多部作品更榮獲「亞洲影展」、「金馬獎」或是其他國外影展獎項等大小獎項，為臺灣電影奠定良好的基礎與票房。

健康寫實電影，無疑是臺灣最重要的電影風格之一，在時任中央電影公司(以下簡稱中影)總經理的龔弘以及李行、李嘉、白景瑞等導演的打造下，臺灣電影首次得以進軍國際，首部「健康寫實」電影《蚵女》不只拿到亞洲影展最佳影片獎項，更讓臺灣國語電影票房有所提升，間接帶動電影產業運作。1963 年 3 月 21 日，龔弘接任中影總經理一職，當時中影經營不善，處於連年虧損、債台高築的狀態。雖然有人建議中影將經營方針改為「先好好經營戲院，賺錢之後，再拍片」，<sup>1</sup>但龔弘期盼能夠有一番作為、不甘於中影屈就只播當時叱吒全華人影壇

---

<sup>1</sup> 中影當時負債累累，時任臺灣銀行董事長的尹仲容曾向中影董事長蔡孟堅提出此建議，希望能夠解決中影的負債情形。

的香港電影。<sup>2</sup>在此之前，龔弘於新聞局副局長任上首創了成為國語電影獎項標竿的「金馬獎」，至第一、二屆為止無論影片或個人獎項幾乎都為香港影片得獎，尤其黃梅調電影《梁山伯與祝英台》一片更是轟動全球華人影壇，萬人空巷的情形更使台北有「狂人城」之稱，國語製片業也一窩蜂爭拍黃梅調電影，面對黃梅調電影風潮，龔弘不願隨波逐流，遂苦思新的製片路線以帶領中影從慘澹的票房中殺出一條血路，一日偶然看到李行導演拍攝的作品《街頭巷尾》，其描寫小人物為了生活而努力打拚、平實溫馨的基調深深打動了他，在龔弘找來李行反覆討論之後，遂有健康寫實電影的誕生。

健康寫實電影揚名國際，是臺灣電影第一次的高峰，也是第一次躍上國際的舞臺，因此已有許多後人研究，但是對於「健康寫實」電影的定義以及所屬的作品一直沒有共識，眾人說法不一，本論文參照李行、龔弘以及各電影學者的說法之後，整理出自己對健康寫實電影的定義：內容為發揮人性中的同情、關切、人情味、自我犧牲等美德，使社會振作，引人心向善之題材。此外，有發揚社會教育、宣導政策之功能，並配合時代政策，須為國語發音。

在研究健康寫實電影的過程中，筆者非常榮幸能夠兩次訪談李行導演，李導演從自身經歷、拍片理念、拍片過程與細節提供了詳盡的資料，讓筆者對李行作品有深入的了解，因此，本論文也決定縮小範圍，以李行導演作為研究對象，探討聲音藝術在李行健康寫實電影中的實踐，根據李行導演自己的對健康寫實電影的定義，他認為：

我想健康寫實，就是所謂的不瓊瑤的電影，就可以是健康寫實，我可以說，凡是主題正確的，對人生有影響的，對我內心世界我想要拍的，就是健康寫實。<sup>3</sup>

李行與其他學者對健康寫實電影的定義有很大的差異，可以說，其大半的作品都可以屬於健康寫實風格，但礙於篇幅與時間，本論文最終選定下列《街頭巷尾》、

---

<sup>2</sup> 龔弘—中影十年暨圖文資料彙編，頁 59。

<sup>3</sup> 20150208 李行訪談。

《蚵女》、《養鴨人家》、《路》、《小城故事》五部作品作為分析的主要對象。由於本身專業為音樂學，筆者將研究重點放在李行健康寫實電影中的聲音藝術，筆者發現，健康寫實電影中雖然音樂不若當時其他電影如黃梅調電影或是歌舞片一般段落多、時間長，但是音樂的選用卻相當生活化，貼近當時臺灣的音樂環境，在訪談中李行也表示其作品中的音樂一定要「生活化」和「與臺灣有關」。「生活化」和「與臺灣有關」等於是李行嘗試在影片中還原臺灣的生活環境，讓觀眾能夠聽到聲音時，能聯想到自己的生活經驗，因此，本論文將題目命名為「聲音寫實」，所謂寫實，就是指聲音的生活化，使用臺灣的音樂，引起觀眾的共鳴。

## 第二節、 文獻回顧

本論文是研究李行健康寫實電影中的聲音藝術，有關電影理論之文獻雖有耙梳，但著作為數眾多，其他針對電影理論的學術著作亦有詳盡探討，因此關於電影理論文獻，本文不另增篇幅回顧；本節以四個範圍相關著作作為回顧重點，一、關於李行之研究，二、關於健康寫實電影的回顧，三、電影音樂相關著作，四、李行作品中的音樂探討。

李行可謂台灣電影界最重要的導演之一，作品得獎無數，其中更以榮獲 1965 年、1972 年、和 1978 年三屆金馬獎最佳導演獎殊榮稱霸台灣影壇，至今無人能夠超越，<sup>4</sup>因此，已有多本關於李行之專書，傳記類專書有黃仁編著《行者影跡——李行·電影·五十年》，黃仁蒐集了大量的相片與資料，<sup>5</sup>以李行從影經歷、作品風格、學術價值、拍攝作品點滴、對台灣電影界的貢獻與影響以及學者與電影界同事對李行的看法等類別作為章節，對李行五十年的電影生涯做詳盡的記述。黃仁是臺灣重要電影學者，善於整理資料與文獻，而林黛嫻著《李行的本事》則

---

<sup>4</sup> 至 2014 前，金馬獎最佳導演獎獲獎數最多的是李行(1965 年、1972 年及 1978 年)，2014 年許鞍華以《黃金時代》再獲得金馬獎最佳導演獎(前兩次為 1999 年與 2011 年)，與李行並列金馬獎最佳導演獎獲獎數最多紀錄。

<sup>5</sup> 本名黃定成，生於 1925 年，臺灣重要電影學者，1948 年起主編「台北晚報」影劇版，常常執筆評論電影作品，1964 年籌組「中國影評人協會」，為原始發起人之一，1968 年成立中國電影文學出版社，除了出版之外，黃仁也從參與多部國臺語電影編劇工作，其著作有「台灣影評六十年」、「中外名導演集」、「悲情台語片」、「電影與政治宣傳」等，並獲得 2008 年金馬獎特別貢獻獎。

是以李行生命經驗角度寫出李行一生的心路歷程，裡面除了李行電影創作的種種，更包含了李行在每個生命事件中的心情，讓讀者對李行能有更深一層的認識。<sup>6</sup>另外台北金馬影展叢書《李行——一甲子的輝煌》，收錄兩岸電影學者對於李行生平或作品進行評論，其中與本論文有關的音樂研究文章為李果〈李行電影音樂的風格特色與承繼意義〉，<sup>7</sup>文章內容將在李行作品中的音樂探討分類中進行文獻探討。

健康寫實電影的回顧，國家電影資料館出版之《電影欣賞》期刊曾於第 72 期「專輯：一九六零年代台灣電影『健康寫實』影片之意涵」對健康寫實電影進行回顧，收錄臺灣電影學者如廖金鳳〈邁向「健康寫實電影」的定義〉、劉現成〈六零年代臺灣「健康寫實」影片之社會歷史分析〉、李天鐸〈一九六零年代臺灣電影「健康寫實」影片之意涵〉等，針對眾多健康寫實電影進行拍攝手法、劇情、社會功能等分析，本期也是繼中影總經理龔弘喊出「健康寫實」之後第一次電影學者對健康寫實電影有詳盡討論，健康寫實的定義也在此更加確立。

有關健康寫實電影的學位論文有唐維敏〈右翼文藝戰鬥復生、電影政經監控起飛、敘事文本美學再現：六十年代台灣健康寫實電影的崛起〉以「白色恐怖、電檢監控、創傷症狀成為真正決定健康寫實電影狀態的關鍵字眼」為問題意識，認為當時高壓勢力與文化政策是形成健康寫實電影風貌的首要原因，對此，本論文則持不同看法，在筆者與李行兩次的訪談中，李行再再表示拍攝健康寫實風格是自己在電影這條路上的天命，每一部作品的劇情設定與聲音的安排，都是精心設計過後的成果，並非是為了右翼文藝戰鬥或是黨國政策附庸而存在，本論文主要以聲音「生活化」的論點出發，探討李行健康寫實電影中，有別於過往研究，聲音對於整體風格形塑的情形。

作為臺灣在國際影壇首次揚眉吐氣的驕傲，「健康寫實」一直是討論臺灣電

---

<sup>6</sup> 林黛嫻，臺灣大學中文系畢業，曾獲全國學生文藝獎、文藝協會文藝獎章、中山文藝獎等。著有散文《本城女子》、小說《閒愛孤雲》、《今世精靈》等等。

<sup>7</sup> 李果，上海影視文獻圖書館館長、副研究員。

影相關叢書中不可或缺的一章，各文章或多或少談論到「聲音」在影片中的功能，其中有較多討論的有下列幾篇。

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」〉中認為聲音與影像間的矛盾恰好呼應著「健康」（理想）與寫實間的矛盾，並將聲音分為旁白及配樂兩個部分進行討論。周俊男將「健康」與「寫實」解釋為鄉土敘事與黨國政策；國語旁白作為一種權威的聲音可以傳達出某種「健康」（理想）的氛圍，也讓黨國政策得以跟鄉土敘事影像掛勾，達到「縫合」與「接枝」的效果。另外在音樂部分，周俊男認為《蚵女》與《養鴨人家》片頭音樂為主題曲，除了表現出「健康」（理想）的氛圍外，也呈現出聲音與影像彼此的轉喻關係，而且配樂跟李行先前所導台語片大不相同。在「健康寫實」影片中，片頭與片尾一致使用交響樂演奏臺灣民謠，影片中則是緩慢、單部的民謠弦樂改編，呈現出「快—慢—快」的三樂章交響形式，周俊男把這樣的形式看成一種音樂藉由「多（合）—單（分）—多（合）」結合鄉土（單、分）及黨國（多、合）的策略，不過筆者認為這個看法還有許多地方需要釐清，首先，分析《蚵女》與《養鴨人家》配樂，各樂段速度沒有很大的變化，而且劇中每個樂段速度也不盡相同，「快—慢—快」形式如果以速度作為主要依據，說服力恐怕不大。再者，何者為單、分，何者為多、合，是純粹以配器而論？還是另有根據？如果是音樂配器而論，將劃分鄉土為「單、分」而黨國為「多、合」又有什麼含意？周俊男也嘗試探討音色所代表的意象，例如配樂使用交響曲代表著鄉土及黨國的「交響」；競選場面和農業展場使用鼓號隊代表著某種健康進步的意識形態。不過，鼓號隊於二十世紀初期已經出現在臺灣，並在各種公開活動進行演出，是否真能代表「健康寫實」的意象？筆者認為這些都需要作更深入的探討。

本文雖非以黨國政治作為「健康寫實」電影風格的主軸，不過上述這些問題還是給筆者一些方向，從音樂學的角度將這些音樂上的問題作更深入的探討，以釐清聲音在「健康寫實」電影的運用情形。

葉月瑜《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》中〈影像外的敘事策略：校園民歌與健康寫實政宣電影〉探討音樂在影片中的敘事功能性，她以電影《早安，台北》為例，說明校園民歌運用隱含的社會文化意義來達成影像不足以單獨達成的教化青年敘事目的：

影片的故事和李氏其他作品的特點類似，係攸關傳統觀念和現代生活的衝突差異。但《早》和李氏先前作品之不同處，是它使用校園民歌來表現青年文化與家長權威的對立，並以李氏擅長的家庭倫理通俗劇的敘事結構，配以傳統的理論價值，化解兩代的衝突，使家庭重獲和諧，社會復得秩序。

如何以校園民歌型塑「健康寫實」電影中的青年文化？葉月瑜引用張釗維的論點，認為校園民歌手不裝扮、不化妝、不重視「誘惑」、不挑逗「觀／聽眾情緒」等造型，俏皮地速寫現實社會，但又與流行歌曲媚俗、糜爛的氣質相反，正符合「健康」的要求。葉月瑜認為，《早安，台北》提示了健康寫實政宣電影走到末途時，所做的困獸之鬥，企圖在究的主題中，注入新的文化元素。不過這樣一個作法清楚且完整地揭露其獨特的歷史性。也就是說，「健康寫實」的意象和風格是與時俱進的，並非十幾年來一成不變，因此，探討聲音如何幫助「健康寫實」風格形塑時，必須將當時其他音樂工業環境納入考量。

大陸學者李果在〈李行電影音樂的風格特色與繼承意義〉中認為李行對電影中偏愛使用音樂元素，其運用也匠心獨具，使用五聲音階展現出濃郁的民族風情並強化本土的音樂特色，貼切地配合「健康寫實」電影發揚民族美德、發揚人性光明宗旨。稠密的段落設置，以點染事的場景音樂或轉場音樂，與劇情內容配合得絲絲入扣而無瑣碎、凌亂之感，不過這一點卻跟本文觀察稍有出入，李行電影比起同時期其他華語或台語電影在音樂使用量明顯比重較少，樂段每每只出現數十秒至兩分鐘不等，影片甚至有二十五分鐘內皆無出現配樂的狀況，是何因素導致音樂比重較少，則須爬梳文獻或是訪談導演以進一步釐清。李果也提出李行在

電影中大量使用歌曲，歌詞內容與畫面一一對應，並發揮音樂蒙太奇的藝術功能；不過，李果文章只是對李行電影進行泛論，沒有將李行每個時期作品分開探討；李行大量使用歌曲卻已經是經歷《玉觀音》、《路》等實驗性質作品在票房失利後的事了。

聲音藝術如何幫助「健康寫實」風格的形塑是本文期待解決的主要問題，以上幾篇文章從不同角度切入，對於「健康寫實」電影在音樂使用的功能以及風格提出自己的見解，有從黨國政策以聲音介入影片，有從音樂隱含的社會意義，也有從藝術層面討論音樂，這些都提供了以聲音作為主體的研究方向。

### 第三節、 研究觀點與方法

主導動機(Leitmotif)概念來自於華格納的「樂劇」，<sup>8</sup>作曲者創作出一段旋律來代表某一角色或是全劇的某劇情，透過該旋律的變奏或加以發展，用以象徵特定的角色、情感、地點或是事件，這也是電影中常借用的手法，「健康寫實」電影中，主導動機(Leitmotif)是最常見的配樂方法之一，因此在音樂部分，筆者將嘗試用主導動機概念觀察各部電影以音樂建構主題意識或是主角性格之情形。而英國音樂學者 Nicholas Cook 在其著作《Analyzing Musical Multimedia》中提出「多媒體」(Multimedia)的概念，<sup>9</sup>企圖打破長久以來音樂被視為附屬於影片、語言等其他媒體的弱勢關係，這是現今學者進行多媒體音樂分析多會引用的分析方法。主導動機的概念主要是以音樂服務劇情與畫面，但 Nicholas Cook 提出的多媒體概念強調的是音樂也具有自主性，不再只是畫面的附庸關係，兩者對於音樂論述完全不同，本論文探討作品成於 1963 年至 1979 年，配樂手法相較單純，未見類似多媒體分析用法，因此在音樂分析時多使用主導動機解釋李行作品中音樂運用

---

<sup>8</sup> 主導動機是指貫穿整部音樂作品的動機，最常見的使用方式是以特定動機象徵特定人物，每當該人物出現時，便一定有該動機響起，布袋戲中各人物出場詩便是此概念，除了象徵人物，電影中也常常以主導動機象徵特定的劇情。

<sup>9</sup> Cook, 《Analyzing Musical Multimedia》，頁 106 這裡指的「多媒體」並非指的是各種綜合性媒體的單一個體，而是指音樂作品中不同媒材間可被感知的交互作用。

的情形。

Rober Stam 在《Film Theory: an introduction》中回顧電影理論家論述電影聲音時聚焦的四項基本特性：

電影聲音的基本特性包括：1. 「螢幕內/外」聲音—這是一個結構的問題，關於我們是否可以正確地了解聲音的來源；2. 「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；3. 「同步/非同步」聲音—這是一個關於動嘴唇和聽到言語之間的關聯問題；4. 「直接收音/事後配音」—這是一個關於產製本身技術程序的問題。<sup>10</sup>

本論文研究電影最早為 1963 年，從不論是當時臺灣電影製作技術或是檔案保存狀況，都無法準確判斷電影聲音中的「同步/非同步」情形；另外，在 1964 年《蚵女》之前，李行作品皆是使用同步錄音作法，直到《蚵女》為了拍攝彩色寬螢幕電影，當時台灣沒有該攝影器材相符的隔音罩，才開啟了二十餘年的非同步錄音時期，本論文討論作品只有《街頭巷尾》是採同步錄音，其他作品不存在「直接收音/事後配音」的差異，因此，本論文將著重探討「螢幕內/外」與「敘境/非敘境」兩個面向。

「敘境/非敘境」首先由美國電影理論家 Claudia Gorbman 提出，敘境音樂 (diegetic music) 的定義為：「其聲源(顯然地)出現在敘事範圍內的音樂」<sup>11</sup>、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」<sup>12</sup>不只是音樂，只要是電影中的聲音都可依此定義分類。敘境音樂如《蚵女》中男女主角在小漁船中烤火取暖時環境音中出現的歌仔戲，《路》中崔福生和老同事們飯後納涼所傳出之京劇聲，雖然無法從畫面中看到聲源位置，但明顯屬於在敘事範圍內的音樂，而大部分專為電影所作之配樂或是插曲皆是屬於敘事音樂；雖然兩者定義壁壘分明，但聲音的運用存在著許多灰色地帶。

<sup>10</sup> Robert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》，頁 296。

<sup>11</sup> Claudia Gorbman，《Unheard Melodies》，p. 22。

<sup>12</sup> Claudia Gorbman，《Unheard Melodies》，p. 166。



Gorbman 指出音樂常常「自由地跨越兩者之間的藩籬」，<sup>13</sup>因此，「敘境/非敘境」常常不能被斷然二分，甚至將聲音的「敘境/非敘境」功能模糊，以營造混沌和不確定性的表現手法，然而早期健康寫實電影聲音使用相對單純，筆者未見到李行作品中有如此作法。

出現在電影中的聲音主要分為三大類：對白、音效、音樂。雖然有一些聲音很難明確界定為何類，但是以往研究電影聲音部分大多只著重於配樂，而忽略了其他聲音在影片中的重要性。因此，本文除了探討「健康寫實」電影音樂風格之外，也重視聲音在影片中的重要性。對白也是電影聲音的一部分，由於「健康寫實」電影中場景多為鄉村或是市街場景，但使用了國語配音，明顯與事實相違背，也成了健康寫實電影中聲景中的缺陷，造成強烈的維和趕，因此也成為「健康寫實」電影最受爭議也多人討論的部分，大部分的研究都認為使用國語配音是由於政策影響，也是黨國霸權節由國語支配電影作品，不過對白部分不是本文研究的重點，所以對白使用國語的真正原因本文不作深入研究，只將對白視作聲景的整體，在特定場景討論其聲景時才做綜合性討論，詳見第四章第二節。

此外，筆者有幸於 2015 年 2 月 8 日及 6 月 19 日與李行導演進行訪談，在兩次訪談過程中，李行提供了大量的口述資料，講述當時健康寫實影片拍攝過程以及自己的心路歷程，為本論文提供了許多佐證，也讓筆者了解許多健康寫實電影的細節與真實狀況，受益良多。

---

<sup>13</sup> Claudia Gorbman, 《Unheard Melodies》, p. 22



圖 1 2015 年 2 月 8 日筆者與李行導演、沈冬教授合影



圖 2 2015 年 6 月 19 日筆者與李行導演、沈冬教授合影

#### 第四節、 研究目的與各章重點

不論是李行導演的作品或是「健康寫實」電影，都已經有許多研究成果，諸如李行導演的傳記、藝術評論、劇本分析或是對「健康寫實」電影中政治意圖與黨國政策操作的諸多探討，但鮮少有從音樂角度研究上述電影或是當時臺灣電影工業，因此本文期待能夠對 1964 年至 1979 年之間電影音樂工業做出統整與觀察，補充臺灣電影史中對音樂領域的缺乏。

本文將以李行電影為主軸，探討在李行「健康寫實」電影中，聲音藝術使用的設計特點及美學，首先，本文將以文獻耙梳的方式，透過前人研究以及各種電影史書籍中梳理「健康寫實」電影與當時社會環境的關係，還有書籍、報章中時人對於個影片的紀錄與看法。首先第二章對電影作基本介紹，第一節先詳述李行

導演的經歷與成就，第二節介紹健康寫實電影的其他創作群體。本文將分成「音樂」與「音效」兩大重點探討，第三章對作曲家和配樂環境進行分析，第一節探討各作曲家之背景與創作手法，第二節簡介各部研究電影劇情大綱，第三節進行音樂分析，由於探討影片多分布在 1960 至 1970 年代，當時臺灣錄音技術尚不完備，音效使用手法與條件不比現在，導演、錄音、與音效可說是聲音重現的關鍵，因此第四節則配合訪談以及相關文獻討論當時音效工業的概況，探討特定場景中，配音者如何透過想像重塑畫面中的空間。

第四章則是延伸第三章對於音樂部分探討的結果，進一步與流行歌壇進行比較，觀察李行「健康寫實」電影中音樂（特別是歌曲）的使用與流行樂壇的關係。第一節作歷時性的探討，觀察自《街頭巷尾》以後李行在歌曲運用模式上的轉化情形，一向為「健康寫實」電影討論重點的政治宣傳與國族問題，將在第二節作進一步探討。



## 第二章、李行及其健康寫實電影中的創作理念

### 第一節、行者·李行

本節標題「行者李行」，乃借用資深影評人 1999 年黃仁主編之著作《行者影跡》之書名，所謂行者，就筆者體會，指的是李行一生為電影工業付出，透過電影實踐人生理念並將社會教化與導正視為使命，走在電影這條路上六十餘年從不間斷，因此以「行者」形容李行尤為貼切，「行者」也是對李行導演屹立不搖的精神表達敬意。

李行導演的事蹟與成就，許多專書已經有詳細的紀錄，如黃仁《行者影跡》、<sup>14</sup>林黛嫻《李行的本事》、<sup>15</sup>焦雄屏與區桂枝主編、台北金馬影展執委會與臺灣電影中心策畫的《李行——甲子的輝煌》<sup>16</sup>以及紀錄片《李行與他的行李》等等，因此本論文將不贅述；但李行的作品與創作理念與其成長背景和生活經驗息息相關，因此本節將以李行導演的生活經歷，對有關電影作品中「健康寫實」風格形成的原因進行探討。

#### 西嶽之上(小時候困苦經驗 胼手胝足人物)到十里洋場

1930 年，本名李子達的李行導演在上海出生，父親李玉階在上海先後擔任財政局局長與宋子文秘書，家中生活衣食無虞，<sup>17</sup>不過李玉階篤信「天德教」，


---

<sup>14</sup>黃仁《行者影跡》，1999，時報出版。本書蒐集大量書報資料與照片，並收錄許多影評人、作家及電影研究者文章，評論李行導演各作品，並記錄李行作品幕後的點滴，是目前有關李行著作資料最詳盡的一本。

<sup>15</sup>林黛嫻《李行的本事》，2009，三民書局。書寫角度以李行生活經驗出發，將李行生命中各個重大事件串聯成一部生命史。

<sup>16</sup>焦雄屏、區桂枝主編《李行——甲子的輝煌》，2008，耀昇文化。本書為 2008 年台北金馬影展叢書之第四部，收錄海峽兩岸電影研究者專文，從電影工業大環境、創作思想、作品風格等角度對李行導演進行評論。

<sup>17</sup>李玉階(1900-1994)，名鼎年，字玉階，道號極初，號涵靜老人，生於江蘇蘇州，祖籍江蘇武進，自幼天資聰穎，曾以上海中國公學學生分會會長身分參與五四運動，1924 年受直系將領孫傳芳任命擔任上海市政府財政局局長，後擔任財政部長宋子文機要秘書。來台後於 1951 年擔任《聯合報》發行人，1982 年創立「天帝教」，並領天命擔任首席使者。



為了完成弘揚「天德教」的心願，開始了雲遊四海的生活。父親堅定的宗教信仰與大家族傳統禮教的薰陶，給了李行很深的影響，尤其父親一再強調「承擔」，造就了李行往後樂天知命的人格，為臺灣電影默默耕耘付出，承擔在電影路上的天命，而李玉階對於宗教的堅持與人性的肯定，也影響了往後李行作品中對於人性基本價值的肯定與讚揚，還有小人物世界中堅強的求生意志與處世精神，這也是李行健康寫實電影中的核心價值。1934年，李玉階在西安成立宗教哲學研究社，一家人因此選在西安落腳，並隱居於華山之中，因此李行的童年就在險峰峭壁之中度過。山上生活相當清苦，不若京、滬等大都市方便繁榮，但是一路從華北高原走到西嶽華山，壯麗絕美的風景卻給了李行開闊的視野；物質缺乏的華山上，李行跟著哥哥們每天看著山上的風景，聽著哥哥說著故事，一同編織著天馬行空的夢想，讓李行在藝術思想上奠定了根基，<sup>18</sup>也因為這幾年的窮苦的經驗，讓李行看到社會底層面對逆境時展現出堅毅韌性，這在許多作品諸如《街頭巷尾》、《貞節牌坊》、《路》、《養鴨人家》等等都可以看到。1943年，李行於陝西蔡家坡交通部立鄭縣扶輪中學就讀時加入了學校的話劇社，開啟了他往後四十餘年的戲劇生涯，在這裡，他加入了話劇社，雖然還沒有演出的機會，但是看著學長姐們在資源匱乏的環境中，舞台上下都自己來，讓李行對演劇工作更加感興趣。<sup>19</sup>

中日戰爭結束之後，李玉階因為上海家人的召喚，一家人分批回到了上海。此時的十里洋場，正是中國電影工業的重鎮，也是中國電影發展的高峰。因此李行到了上海之後，最大的享受便是和兄弟走路到戲院去看電影，不論國片西片，只要是具有藝術價值的片子，他都願意花錢去看，此時上海電影《八千里路雲和月》、《一江春水向東流》、《萬家燈火》等等膾炙人口的電影，便成了李行的最愛，這段時期也是對李行影響最大的一段時間，這類寫實電影風格對李行影響甚大，也成為後來健康寫實電影的源頭，在下節將有更深入的探討。1948年，因為對

---

<sup>18</sup> 林黛嫻，《李行的本事》，頁 78。

<sup>19</sup> 參見 2013 年 2 月 8 日李行導演訪談，其中李行提到當時演戲十分辛苦，在資源不足的情況下連舞台和正規表演場地都沒有，因此學生們就將課桌集中排在一起，充當舞台，晚上因為風大，必須有人整場緊拉著布幕，以免被強風吹走。

戲劇的熱愛，李行報考了蘇州國立社會教育學院教育系戲劇組，打算一展長才，無奈 1949 年國共內戰全面爆發，學業被迫中斷，只能跟著全家遷居到了臺灣。

到了臺灣之後，李行轉入了跟之前專業相似的臺灣省立師範學院教育系，<sup>20</sup>並參加校內的戲劇之友社，此時，李行充分發揮了在戲劇上的長才，演而優則導，也幫助其他學校如台大、建中、成功高中等校演出《邊城曲》、《黨人魂》話劇，除此之外，他也參加了職業劇團演出《桃花扇》、《青春》、《匪窟》等劇，1951 年，更參加農教電影公司《永不分離》演出。<sup>21</sup>

踏入影壇，由演而導

1953 年 7 月，李行自軍中退伍後，先至省立師範學院附屬中學任教，擔任公民教員兼任訓育組長，但他並未放棄戲劇，任內一年曾演出話劇《偷渡》、《以身作則》。隔年，李行離開學校，至父親李玉階發行的《自立晚報》擔任文教影劇記者，<sup>22</sup>但他沒有因此放棄表演夢，持續參加台製出品電影《罌粟花》演出，是年，臺灣電影公司與農業教育電影公司合併成為中央電影公司，懷抱著電影夢李行於隔年申請中影擔任基本演員，但卻被拒於門外。<sup>23</sup>

一心想在電影事業闖出一番事業的李行，拍戲常常是不計酬勞，一部戲可能片酬只有 25 元、50 元，<sup>24</sup>但他也不以為意，只要能接到戲拍倒也甘之如飴，就連飾演一位沒有台詞的小配角，也會當作重要的角色揣摩性格和背景等等，敬業精神險露無遺；<sup>25</sup>也是因為這樣的敬業態度，讓李行爭取到多次演出機會。

不過，演員這條路最終還是沒有讓李行有好的發展，他每天苦等著拍戲的機

---

<sup>20</sup> 即現今國立臺灣師範大學。

<sup>21</sup> 黃仁《行者影跡－李行·電影·五十年》，頁 435－436。

<sup>22</sup> 《自立晚報》由顧培根、吳三連等人首創刊於 1947 年 10 月 10 日，是臺灣第一份正體中文印刷之晚報，以「完全以國家民族利益為前提，以民眾的信心與希望，替民眾說話，忠實報導，善意批評，積極建議，抨擊壞人，歌頌好人，作為政府與民間進一步合作的橋樑。」做為發行宗旨，並強調無黨無派、獨立經營，後因政治因素遭到三次停刊，經營權也多次易手，最後於 1951 年 9 月 21 日復刊，由李玉階擔任發行人。

<sup>23</sup> 李行曾三度申請進入中影，第一次是 1953 年申請基本演員，第二次為 1959 年申請導演一職，第三次為 1959 年申請擔任副導演，但都沒有被採用。

<sup>24</sup> 黃仁《行者影跡－李行·電影·五十年》，頁 117。

<sup>25</sup> 林黛嫻《李行的本事》，頁 126。

會，但接到的角色往往是糟老頭或是不重要的路人甲，讓他深深感到一身長才被糟蹋，在拍完臺製廠的《翠嶺長春》之後，他決定轉換跑道，改學導演一途。

### 初試啼聲

1950 年代以前臺灣影業屬於蕭條時期，電影院多是重播早先上海影壇所拍攝的電影，或是其他國外如好萊塢、日本電影或是香港粵語電影，<sup>26</sup>至 1955 年麥寮拱樂社歌仔戲團陳澄三與導演何基明合作推出第一部台語電影《薛平貴與王寶釧》之後，歌仔戲結合電影遂成為時尚，成功吸引本省籍觀眾進入戲院，造成一大熱潮，其他導演無不跟進拍攝台語片，<sup>27</sup>開啟了 25 年的台語片時代。也因為這股熱潮，造成電影人才短缺，進而成為李行成為導演的機會。

1958 年，台聯影業社老闆賴國材眼看台語片市場叫好，也躍躍欲試，經由李行的友人楊祖光牽線，讓李行、田豐、張方霞三人共同執導一部模仿西片《勞來與哈台》一胖一瘦角色的台語喜劇《王哥柳哥遊臺灣》，<sup>28</sup>由於沒有實務經驗，李行從一開始連攝影機擺在哪都不知道，只能慢慢從做中學，並大量研究其他電影作品，時時自我要求，因此奠定了李行作為導演的基礎。《王哥柳哥遊臺灣》由於在全臺各地景點取景拍攝、加上複製對於台語片戲路來說是相當新穎的《勞來與哈台》模式讓觀眾耳目一新，因此上映之後大受好評。不只如此，《王哥柳哥遊臺灣》拍攝時因超出一般台語片片長，因此李行靈機一動，再增加一些戲分，剪成上下兩集，如此一來同樣成本卻可以增加一次票房收入，讓出資者賴國材大賺一筆，也讓李行初嚐成功的滋味。

在拍完《王哥柳哥遊臺灣》上下集、《豬八戒與孫悟空》、《豬八戒救美大戰金錢豹》等台語喜劇之後，雖然讓李行有了實務經驗，但是他不以此為滿足；在他中學時期，由於對電影有極大的興趣，甚至省下餐錢就為了能夠看到感興趣的

<sup>26</sup> 黃建業總編輯，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》上冊，p.207。

<sup>27</sup> 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》

<sup>28</sup> 由於李行當時是導演新人，沒有經驗，出資者賴國材不放心，因此又增加了田豐、張方霞做為共同導演，但實際執導者為李行。

電影，諸如《八千里路雲和月》、<sup>29</sup>《一江春水向東流》、<sup>30</sup>《萬家燈火》<sup>31</sup>、《漁光曲》<sup>32</sup>等，這些膾炙人口的電影給了他非常大的影響，因此，拍攝寫實風格電影成為他新的目標。影響甚深。李行曾在在中國電影一百周年國際論壇開幕式上的演說提到：

像我們這一代的電影創作者，都是看著三、四零年代的電影長大的！就我個人來說，從小就是愛看國語電影的影迷，隨著中國電影藝術的腳步成長，像當年的影片《大路》、《漁光曲》、《馬路天使》、《十字街頭》、《八千里路雲和月》……等數不清的經典作品，那些動人的故事情節、優美的歌曲旋律，真實震撼的畫面鏡頭，尤其是前輩們人道關懷的精神，深刻的思想內涵，傳承了中國五千年歷史文化道統，始終在腦海迴旋激盪、感動不已，令我終身難以忘懷，並且影響了我的創作理念和電影道路。可以說，我是受了這些優秀電影的滋養和啟發，才有了後來六零年代臺灣電影的「健康寫實」製作路線，也才有了數十年來臺灣電影一脈相承的傳統民族文化精神，這是一個無法抹煞的事實。<sup>33</sup>

可以看出，在他心中，「健康寫實」電影就是中國上海三、四零年代寫實路線的延續。上述影片中充滿人道關懷、情節真切動人的風格，也一一重現在日後

<sup>29</sup> 史東山導演，於 1947 年上映，內容講述女大學生江玲玉於抗戰爆發之後不顧家人反對參加抗日救亡演劇隊，因而認識男主角高禮彬，兩人隨著演劇隊到了陪都重慶，卻被變成接收大員的表兄周家榮刁難騷擾，一貧如洗的江玲玉為了接受這批所謂接收大員的惡行，不顧懷有身孕而挺身而出，最後體力不支，昏倒街頭。

<sup>30</sup> 蔡楚生、鄭君里編導，1947 年上映，分為《八年離亂》與《天亮前後》兩集，內容講述一對新婚夫妻素芬與忠良，由於戰亂的緣故而分隔兩地，忠良在被陷害與俘虜之後，亡命天涯，後幸得朋友王麗珍相助而生活好轉，兩人過從甚密而使得忠良忘了糟糠之妻，最後移情別戀，素芬在家與婆婆、小孩相依為命，在喚不回丈夫絕望之下跳江自殺，最後以悲劇收場。

<sup>31</sup> 沈浮導演，1948 年上映。男主角胡志清在抗戰勝利後到昔日同學錢劍如在上海任職的公司，一家雖清苦但尚能溫飽，但原在家鄉的老母帶著志清的弟弟來投靠之後，家中開始產生矛盾，在志清失業之後，婆媳問題更顯激化，生活也遇到更多困難，在此時，頓失收入的志清在公車上拾獲包裹，雖然很想占為己有，但還是決定物歸原主，豈料竟被誣賴成小偷，慌亂中被公車撞上而送醫，在回家之後，一家團聚，婆媳也相互諒解，一家更懂得珍惜彼此，生活重新來過。

<sup>32</sup> 蔡楚生導演，1948 年上映，內容講述漁民徐福有一對孿生子女小貓和小猴，徐福出海打漁遇風暴喪命，為了還債，徐媽只好拋下一對子女到船王何仁齋家做奶媽，後來小貓與小猴與何家少爺子英成為好友，然而命運捉弄下，小貓小猴因為一百元而啣入獄，徐媽葬身火海，雖然多年後三人再度相遇，一同打漁為生，然而體弱多病的小猴在船上身受重傷，性命垂危之際，央求姊姊再為他唱一首漁光曲。

<sup>33</sup> 林黛嫻《李行的本事》，頁 40。



的作品中。不過李行並非全盤複製這條寫實路線，因為這些三、四零年代電影幾乎都是以悲劇收場——大時代動盪造成骨肉分離、兒女情斷如《八千里路雲和月》、《一江春水向東流》、《萬家燈火》，或是因人心的猜忌或資本主義而造成人倫悲劇如《漁光曲》、《馬路天使》。李行在訪談中提到：

這些老的懂得電影的人，都說我像三四零年代那時候的片子，那種寫實的風格，但是我的內心世界是很羨慕他們拍的那些寫實風格的東西，我不知不覺拍了街頭巷尾就是走了他們的風格，但是這個它們所謂現實主義寫實的東西，共產黨標榜的是現實，他們是製造人與人之間的對立、矛盾、衝突、鬥爭，街頭巷尾你來看，沒有這些，只有愛，用愛來化解人與人之間的仇恨，這是最大最大的，這也是後來為什麼影響健康寫實。<sup>34</sup>

但是李行並沒有選擇做這些悲劇性的描述，雖然處於動盪的代時代裡，但是這些黑暗面與李行家庭教育中認為人性本善的道理相違背，此外，當時政府在反共一事處於膠著狀態，這樣的情緒對於 1960 年代處於返鄉日漸渺茫、家庭分隔兩地的外省移民來說，實在太過沉重，因此李行必須另闢一條社會寫實風格的路線，讓人心苦悶的臺灣社會還能感受到一點光明遠景和希望。於是拍了一連串台語片之後，在父兄資助下，成立「自立電影公司」，得以獨立製片並走出一條自己的路。

李行在臺灣不斷開創了新的電影風格，也屢次締造臺灣電影的票房紀錄，從台語旅遊風格的《王哥柳哥遊臺灣》系列電影，到「健康寫實」電影《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》開始，到瓊瑤小說改編電影《婉君表妹》、《啞女情深》、《心有千千結》、《海鷗飛處》等片，再到 1970 年代鄉土寫實的電影《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安台北》，走過二十五個年頭，李行為臺灣電影寫下傳奇，其「健康寫實」電影第一次為臺灣電影奪得國際獎項，<sup>35</sup>瓊瑤電影

<sup>34</sup> 2015/02/08 李行訪談。

<sup>35</sup> 李行與李嘉共同導演的《蚵女》獲得了第十一屆《亞洲影展》之「最佳劇情片」獎，是臺灣

創造了極高票房，風靡了整個東南亞地區，在 1970 年代後期鄉土寫實風格電影更是連三年拿到了金馬獎最佳影片的殊榮，<sup>36</sup>其成就與貢獻卓爾出群，少有人能超越。

正是因為童年清苦的農村生活，讓他看到了社會底層真實的樣貌和人情，才能夠深刻描繪出《街頭巷尾》、《養鴨人家》等片中鄉村或街角中人與人互動的真摯情感，以及傳統農業社會底層在惡劣環境中求生，不向命運低頭的毅力。也正是因為父母親灌輸的身教與言教，帶給他對中國傳統文化美德與倫理的深刻體會，讓李行電影中無時無刻流露出對社會的關懷以及維護禮教的態度；如果李行幼年不曾隨家遷徙，看遍黃土高原與西嶽華山的天然美景，又怎能奠定日後在電影藝術中對於美感的敏銳度和流暢的運鏡處理，行遍南北、讀聖賢書，才能造就今日李行的成就。

關於李行的音樂養成，李行雖然多次說到自己不懂音樂，也未提及自己受過音樂訓練，但是在一份自由中國業餘餘合唱團的基本團員名冊中，卻發現到李行的名字，證明李行曾經受過音樂訓練，對音樂具有一定的認識，尤其李行曾多次參加話劇公演，其演出作品之配樂多有當時著名音樂人才如王沛綸、高子銘、孫培章、李中和、周藍萍等，因此對於音樂與戲劇的處理具有一定的認識，也有一定的鑑賞能力。

以下整理李行歷年如下表，特別標註音樂工作人員與獲獎紀錄

表 1 李行導演作品


	年代	編劇	音樂	錄音	演員	備註
王哥柳哥遊 臺灣	1959	蕭銅	周藍萍	林焜圻	李冠章、矮 仔財、庠	


第一次拿到《亞洲影展》重要獎項。


<sup>36</sup> 李行於 1978-1980 年分別以《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安台北》拿下金馬獎「最佳影片」。


					斗、柯玉霞	
豬八戒與孫 悟空	1959	慕容鍾	曾影 代唱：紀露 霞、洪文昌	葉庭樾	牛郎、李冠 章、武拉運	
豬八戒救美 大戰金錢豹	1959	慕容鍾	曾影 代唱：紀露 霞、洪文昌	葉庭樾	牛郎、李冠 章、武拉運	
地下水開發 (紀錄片)	1960		李國寶	王榮芳		
兩相好	1962	丁衣	李國寶	王榮芳	穆虹、魏平 澳、庠斗、 楊月帆、王 滿嬌	
金鳳銀鵝	1962	楊文淦	李國寶	王榮芳	小明明、柯 玉枝、鄭月 女、矮仔 財、賽金寶 歌劇團	
街頭巷尾	1963	姚鳳磐	李林	林坤圻	崔小萍、李 冠章、羅宛 琳、何玉華	第二屆金馬獎 最佳童星獎
蚵女	1964	趙琦 彬、劉 昌博	駱明道(音 樂、作曲)	葉庭樾	王莫愁、武 家麒、高幸 枝、歐威	第十一屆亞洲 影展金禾獎最 佳劇情片
養鴨人家	1964	張永祥	音樂：駱明	林焜圻	唐寶雲、葛	第十二屆亞洲

			道 作曲：左宏元	音效：洪瑞庭	香亭、歐威、武家麒、葛小寶	影展金禾獎最佳男配角、最佳編劇、最佳藝術指導 第三屆金馬獎最佳劇情片、最佳導演、最佳男主角、最佳彩色攝影
婉君表妹	1965	編劇：周旭江 原著：瓊瑤	左宏元	葉庭樾	唐寶雲、王戎、江明、馮海、傅碧輝	第十三屆亞洲影展最佳童星 第四屆金馬獎最佳童星
啞女情深	1965	編劇：劉藝 原著：瓊瑤	左宏元	洪瑞庭	王莫愁、柯俊雄	第十三屆亞洲影展金禾獎最佳編劇、最佳彩色攝影、特別演技獎 第四屆金馬獎優等劇情片、特別演技獎、最佳音樂、最佳錄音


貞節牌坊	1966	李至善	左宏元	林丁貴	艾黎、柯俊 雄、崔小 萍、崔福生	 <p>第五屆 金馬獎最佳男 配角</p> <p>第十四屆 亞洲影展最佳 新人特別獎</p>
還我河山	1966	故事： 藍海 編劇： 永祥、 藍海	史惟亮	洪瑞庭	葛香亭、唐 寶雲、武家 麒、崔福 生、江明	合導：李嘉、 白景瑞 第十四屆亞洲 影展金禾獎最 佳藝術指導 第五屆金馬獎 最佳發揚民族 精神特別獎
日出·日落	1967	張永祥	左宏元	林丁貴	朱麗華、江 明、崔小 萍、崔福生	
路	1967	張永 祥、藍 海	左宏元	林丁貴 效果：忻江盛	崔福生、王 戎、李湘	第六屆金馬獎 最佳劇情片、 最佳男主角
玉觀音	1969	故事取 材：姚 一葦 《碾玉	左宏元	洪瑞庭	白蘭、陳甯 (陳耀 圻)、蔡慧 華、崔福生	第十五屆亞洲 影展金禾獎最 佳劇情片

		《觀音》 編劇： 張永祥、藍海				馬尼拉市長特別獎 
情人的眼淚	1969	張永祥	左宏元 幕後主唱： 姚蘇蓉	洪瑞庭	張美瑤、田鵬、王莫愁	
群星會	1970	何方、張永祥	音樂：左宏元 編譜：翁清溪 幕後主唱： 姚蘇蓉、趙曉君、黃蜀娟	洪瑞庭	甄珍、王戎、崔福生、歐威、馮海	第八屆金馬獎 最佳彩色攝影、最佳錄音
愛情一二三	1971	孫陽	音樂：左宏元 配樂：翁清溪 作詞：莊奴	王榮芳、忻江盛	張美瑤、柯俊雄、歐威、蔣光超、孫越	幕後主唱：張素綾
秋決	1972	張永祥	齋藤一郎	王榮芳、江盛 音響：黃金治	歐威、唐寶雲、葛香亭、傅碧輝	第十屆金馬獎 最佳劇情片、最佳導演、最


						 <p>           佳男主角、最            佳女配角、最            佳彩色攝影              奧斯卡金像獎            最佳外語片初            選入圍         </p>
彩雲飛	1973	原著： 瓊瑤 編劇： 張永祥	左宏元 幕後主唱： 尤雅、鄧麗 君	張華	甄珍、鄧光 榮、傅碧輝	第十一屆金馬 獎最佳彩色影 片美術設計
心有千千結	1973	原著： 瓊瑤 編劇： 張永祥	音樂：顧家 輝 作曲：蔡榮 吉 幕後主唱： 尤雅、萬沙 浪	林丁貴、張華	甄珍、秦祥 林、葛香亭	場記：侯孝賢
大三元	1974	朱向 敢、張 永祥、 楊家昀		忻江盛、林丁貴	汪洋、田 鵬、湯蘭 花、柯俊 雄、武家 麒、歐威	合導：李嘉、 白景瑞

海鷗飛處	1974	原著： 瓊瑤 編劇： 張永祥	音樂作曲： 左宏元 幕後主唱： 鄧麗君、萬 沙浪、吳秀 珠、原野合 唱團	張華	甄珍、鄧光 榮、謝賢、 秦漢、葛香 亭	
海韻	1974	張永祥	左宏元	?	蕭方芳、胡 燕妮、柯俊 雄、秦漢	西班牙第五屆 國際海洋影展 最佳女主角
婚姻大事	1974	張永祥	翁清溪 幕後主唱： 江蕾		甄珍、秦祥 林、林月 雲、歐威	
吾土吾民	1975	張永祥	左宏元	張華	王引、鄧光 榮、林鳳 嬌、秦漢	第十二屆金馬 獎最佳劇情 片、最佳編劇
碧雲天	1976	張永祥	音樂：翁清 溪 作曲：黃仁 清 作詞：莊奴 幕後主唱： 余天、陳蘭 麗	王榮芳	林鳳嬌、秦 漢、張艾 嘉、林月 雲、江明	第二十二屆亞 洲影展金皇盾 牌獎(張艾嘉) 第十三屆金馬 獎優等劇情 片、最佳女配 角



浪花	1976	原著： 瓊瑤 編劇： 張永祥	音樂：翁清 溪 作詞：莊奴 幕後主唱： 崔苔菁、陳 蘭麗	王榮芳	柯俊雄、李 湘、林鳳 嬌、秦漢、 張艾嘉	
風鈴·風鈴	1977	原著： 瓊瑤 編劇： 張永祥	音樂：翁清 溪 作曲：湯尼 作詞：瓊 瑤、孫儀 幕後主唱： 崔苔菁、陳 芬蘭	王榮芳	林鳳嬌、秦 漢、江明、 林月雲	
白花飄雪花 飄	1977	張永祥	音樂指導： 翁清溪 幕後主唱： 崔苔菁	王榮芳	林鳳嬌、秦 漢、韓湘 琴、李湘	
汪洋中的一 條船	1978	原著： 鄭豐喜 編劇： 張永祥	音樂：翁清 溪	錄音：忻江盛 錄音助理：謝義 雄、杜篤之 配樂：黃茂山 音效：劉奇、習 素然	林鳳嬌、秦 漢、葛香 亭、崔福 生、郎雄、 江明	第二十五屆亞 洲影展最佳導 演、演技最突 出女主角、悲 劇中最感人男 星（秦漢）
小城故事	1979	張永祥	音樂：翁清	王榮芳	林鳳嬌、鍾	第十六屆金馬

			溪 作詞：莊奴	效果：王世立 配樂：黃茂山	鎮濤、葛香 亭、江明	獎最佳劇情 片、最佳原著 劇本、最佳女 主角、最佳童 星  國際天主教電 影電視協會今 炬獎  英國倫敦國際 影展入選
早安台北	1979	故事： 小野 編劇： 侯孝賢	音樂作曲： 翁清溪 作詞：孫儀 主唱：鍾鎮 濤、蕭嬋珠	王榮芳 效果：王世立 配樂：黃茂山	林鳳嬌、鍾 鎮濤、江 明；李烈、 歐弟	第十七屆金馬 獎最佳劇情片
原鄉人	1980	張永祥	音樂指導： 翁清溪 作詞：莊奴 幕後主唱： 鄧麗君	王榮芳	秦漢、林鳳 嬌、江明、 曹健、崔福 生、葛香亭	第十八屆金馬 獎最佳童星、 最佳電影插曲
龍的傳人	1981	張永祥	音樂作曲： 侯德建	忻江盛	林鳳嬌、秦 漢、鍾鎮 濤、江明	
又見春天	1981	張永祥	音樂作曲：	王榮芳	林鳳嬌、秦	

			葉佳修 幕後主唱： 鍾鎮濤、陳 淑樺、羅吉 鎮		漢、鍾鎮 濤、明明、 楊貴媚	
大輪迴	1983	原著： 鍾玲 編劇： 張永祥	音樂指導： 駱明道	王榮芳	彭雪芬、姜 厚任、石 雋、傅碧輝	第二十八屆亞 太影展最佳男 主角 第二十屆金馬 獎最佳美術設 計、最佳剪輯
細雨春風	1984	張永祥	張弘毅	?	庾宗華、楊 慶煌、校玉 琦	
唐山過臺灣	1986	編劇： 鍾雷 故事： 文心、 張永祥	音樂指導： 左宏元 作曲：史擷 詠 作詞：莊奴 主唱：蔡幸 娟	王榮芳、陳正雄	柯俊雄、陳 麗麗、邱淑 宜、馬如風	第二十三屆金 馬獎最佳音樂 （左宏元、史 擷詠）

綜觀李行作品，可以依照創作年代看出不同特定的風格：

1959-1962 萌芽時期：此時李行作品以台語片居多，有《王哥柳哥遊臺灣》

系列、《兩相好》、歌仔戲電影《金鳳銀鵝》，此外，李行也在 1960 年為台製拍攝了紀錄片《地下水開發》。

1963-1964 健康寫實風格：《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》。

1964-1965 第一波瓊瑤電影：《婉君表妹》、《啞女情深》。

1966-1969 傳統倫理片：《貞節牌坊》、《還我河山》、《路》、《玉觀音》。

1969-1971 輕鬆小品愛情片：《情人的眼淚》、《群星會》、《母與女》、《愛情一二三》。

1972：傳統倫理片：《秋決》。

1973-1974 第二波瓊瑤電影：《彩雲飛》、《心有千千結》、《海鷗飛處》。

1974-1975 健康寫實影片：《海韻》、《吾土吾民》。

1976-1977 第二波瓊瑤電影：《碧雲天》、《浪花》、《風鈴·風鈴》。

1978-1980 健康寫實影片：《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安台北》、《原鄉人》。

1981-1984 時事電影：《龍的傳人》、《又見春天》、《細雨春風》

1986 臺灣歷史：《唐山過臺灣》。

然而，根據李行自己的看法，他認為他的作品簡單地來說只有兩種分類，要不是瓊瑤小說改編電影，就是屬於健康寫實，雖然每部片的類型不太一樣，但是健康寫實的風格就是他作品的特色。<sup>37</sup>

雖然風格多元，但以寫實風格貫穿整個電影生涯，即使因市場或其他原因暫時嘗試其他類型的片子，最終還是會回歸於寫實風格之上，寫實風格電影可以說是李行的根，李行曾表示：

那時候我打算再拍瓊瑤電影，有人跟我提議拍《窗外》，所以我就去找瓊瑤……瓊瑤跟我說，如果你真的想拍的話，我建議你拍彩雲飛，他問說你看過了沒有，我說我沒看過，其實瓊瑤的東西如果我沒拍，

---

<sup>37</sup> 20150619 李行訪談。

我是不會看的，我才不會沒事去看瓊瑤的小說……其實我心裡是不願意拍瓊瑤小說的，但是沒辦法，所以我瓊瑤電影拍夠了，我就會回到寫實風格。

可以發現，李行不同風格電影中，一部分是為了市場需求而作，但寫實風格電影則是李行真正想拍的；在《蚵女》、《養鴨人家》成功之後，中影總經理龔弘認為應該嘗試新的製片路線，因此將已買下的瓊瑤劇本《六個夢》中的其中兩個故事改編作為新的電影劇本，因此有了《婉君表妹》、《啞女情深》，然而李行想要嘗試的還是具有傳統倫理精神、超越男女情愫，具有更深刻人性表露，社會教化意義的電影，因此《貞節牌坊》、《還我河山》、《路》等片，不過這類電影相較之下劇情沉重，票房表現相當不理想，<sup>38</sup>因此李行轉變路線，拍了《情人的眼淚》、《群星會》等歌舞愛情片，也是為了歷史大作《秋決》作準備；而接下來一連串與香港馬氏電影公司合作的瓊瑤電影不僅為公司賺進雄厚資金，也成功打開了國際市場，進軍東南亞，但李行終究不是個喜歡風花雪月的人，加上由於瓊瑤與其夫婿平鑫濤成立了「巨星影業公司」，不再對外販售小說版權，李行與張永祥編導的《白花飄雪花飄》失利之後，李行決定重回自己熟悉的寫實路線，以《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安台北》、《原鄉人》等片再創佳績。

走過半世紀，李行始終不脫離寫實風格。拍出對社會有貢獻、發揚中國傳統文化、對人生有正面影響的電影是他給予自己的使命。就算是息影之後，也心繫著臺灣電影的發展，在中國電影一百周年國際論壇開幕式中，李行表示：

近半個世紀以來，台灣電影從健康寫實起飛，經過幾代電影人的不懈追求和努力，曾經創造了值得驕傲和自豪的成績，從六零年代起，攝

---

<sup>38</sup> 根據 2015/02/08 的訪談，李行表示：「但是這個題材對我來講對我滿嘗試的，《貞節牌坊》演一個老寡婦，一個小寡婦，這是根據林玉堂的一個短篇小說來改編的，這個劇本是我一個學生喜歡的，我也很喜歡，所以他就來寫（劇本），這個片拍出來之後，簡直就不賣錢，賠了個鼻青臉腫。」

製了國、台語片五千多部，有很多導演的作品，先後在國際影展和電影節上獲獎，贏得了普遍的國際聲譽。在這裡我特別緬懷當年創建健康寫實路線的龔弘先生……我想歷史會永遠記得他們！

與此同時隨著大陸改革開放的深化，海峽兩岸電影文化交流日勝，我們期盼兩岸的電影政策能夠更形開放，進而兩岸電影合作日益密切，促使兩岸共同開發和經營一個更為廣闊的電影市場。這也展示了一種新的發展遠景，海峽兩岸電影文化的交流與整合，不僅使中國電影的概念更加完整，而且也為未來共同繁榮發展打下一個堅實的基礎！

2002年，李行成立了「李行工作室」，致力於兩岸電影文化交流，舉辦「海峽兩岸繼香港電影導演研討會」等活動，並提攜後起之秀，輔導、監製電影和電視劇。為臺灣電影產業承先啟後。

## 第二節、 健康寫實電影的創作群體

健康寫實電影不是一人能夠成就，上節主要討論導演李行，然而其他製片、發行部門上有許多參與者默默為健康寫實電影付出，本節將討論的是與健康寫實電影相關的參與者與製片公司。

### 健康寫實的催生者—自立電影公司

1961年，在父親與兄長的資助下，李行成立了「自立電影公司」，可以導演並製作自己所想的電影，當時臺灣因著語言、風俗習慣的差異，讓本省籍與外省籍居民常常有隔閡，李行著眼於社會底層人民的生活，志在拍出打破省籍、語言隔閡，而以人與人之間真情交流，以引起觀眾迴響的電影，加上當時香港「電懋電影公司」拍了一部《南北和》，內容也是講述香港一位廣東人和北方人因為語言不同而造成許多生活上的問題，因此李行依此模式拍了一部《兩相好》。本片內容為一對開了西醫診所的臺灣夫婦與一對開了中醫診所的外省籍夫婦比鄰而居，原本是點頭之交倒也相安無事，但是日子一久，卻因為語言、風俗習慣等等

而產生了嫌隙，殊不知兩家的兒女竟互相愛慕，兩家因此引發了許多笑話。

《兩相好》攝於 1962 年，劇情輕鬆詼諧，語言國台語交雜，雖也是描述社會基層老百姓的生活點滴，但帶有些台語片笑鬧的風格與味道，在經過《王哥柳哥遊台灣》等一系列臺語片的洗禮之下，一方面李行習慣這樣的拍片風格，另一方面此舉意在留住台語片觀眾，萬一風格丕變，一時恐難為觀眾接受，有了票房才有資金繼續前進，因此，《兩相好》雖然已具有健康寫實電影中描寫小人物生活與族群融合的基調，但保留了臺語片輕鬆幽默的步調，一時成為話題。

有了《兩相好》的成功，李行得以確立自己的製片路線，因此他接續了這樣描寫市井小民生活的路線，拍了《街頭巷尾》。正如《街頭巷尾》片頭寫道：

這個故事發生在都市的一角，生活在這裡的人們，沒有仇恨，祇有愛，  
母女的愛、同胞的愛、以及一個小孤女...和一群貧苦人的動人友愛，  
只有充滿著愛心的社會，才有正確的進步、才有美好的希望！

李行期待營造的世界，是沒有大奸大惡、沒有仇恨對立的人間樂土，儘管生活困難，但是堅韌的生命力才是人性中最美的，片中男主角三泰對小珠無私的愛、祖母對孫子無微不至的愛，一一表露出人性中溫暖、光輝的一面，因此，除了在李行電影中，最想表達，刻劃也最深刻莫過於小老百姓在困難中磨練的刻苦精神，也因為這樣正向的拍片風格，讓他得到了在影壇大展身手的機會，因為，當時擔任中央電影公司總經理的龔弘發掘了他。

#### 聯手打造健康寫實 龔弘與中央電影公司

如果說李行是「健康寫實」風格的奠基者的話，時任中央電影公司總經理的龔弘則是「健康寫實」的推手。1963 年，舉辦金馬獎獲得廣大迴響繼而調任中影組經理的龔弘，面對外有來勢洶洶的香港電影，尤其是轟動全球華人影壇，萬人空巷的情形使台北有「狂人城」之稱的黃梅調電影《梁山伯與祝英台》，內部中影經營不善，處於連年虧損、債台高築的狀態，不甘於一味跟風黃梅調電影風

潮，遂苦思新的製片路線，在一日看到正在上映的李行作品《街頭巷尾》，認為這部電影很有意思，有他甚喜愛的義大利新寫實主義的味道，又兼具濃厚的中國傳統儒家思想，<sup>39</sup>製片路線有如靈光乍現般出現在他的腦海，因此，他趕緊找來李行，兩人在中影試片室詳細討論《街頭巷尾》詳細內容，不久後，一個嶄新的風格——「健康寫實」誕生了。

「中央電影公司」（以下簡稱中影），成立於 1954 年 9 月 1 日，其前身為 1946 年於南京成立的「農業教育電影公司」（簡稱農教）與 1947 年成立的「臺灣電影事業股份有限公司」（簡稱臺影），在兩個機構合併之後，由國民黨中央財務委員會出資支持其運作，成為了兼具製片與發行，也是臺灣當時唯一最具規模的電影公司，<sup>40</sup>因此，中影的製片與活動，都以黨國政策為導向，成立之初製片皆以符合「三清」以及提倡「團結」為基調。<sup>41</sup>

龔弘(1915-2004)，祖籍上海崇明，1938 年畢業於南京中央政治學校新聞系，1951 自香港遷居來台，擔任新聞局顧問兼主任秘書，1960 年赴美國西北大學修習印刷與編輯，回台後被指派製作彩色紀錄片《清明上河圖》，遂與電影結下不解之緣。1962 年，因為有電影的實務經驗，遂負責籌辦第一屆金馬獎，是為全球第一個華語電影獎項。1963 年轉任中央電影公司總經理，在看過李行作品《街頭巷尾》後十分欣賞，遂敲定了「健康寫實」風格路線，無論是品質、競賽獎項或是票房，都為臺灣電影創造了高峰。但龔弘並非一開始就熟悉電影工業，南京中央政治學校新聞系畢業的他，先後在沈錡與沈劍虹的推薦之下兩度出任新聞局主任秘書與副局長職務，李行談到龔弘，特別指出他的創意多，點子多，勇於嘗試。在經歷編輯新聞局出版之《蔣總統畫傳》和紀錄片《清明上河圖》備受肯定之後，更將原本不受重視的獎勵優良國片制度包裝成為全球第一個華語電影獎項——金馬獎，因而與電影結下不解之緣。1963 年，龔弘轉任中影公司總經理，雖

<sup>39</sup> 張靚蓓，《龔弘——中影十年暨圖文資料彙編》，頁 66-67。

<sup>40</sup> 宇業熒，《璀璨光影歲月——中央電影公司紀事》，頁 5-6。

<sup>41</sup> 宇業熒，《璀璨光影歲月——中央電影公司紀事》，頁 26。所謂三清，為教育文化與影劇界人士於 1954 年，由 336 人聯名，發表「自由中國各界為推行文化清潔運動除三害宣言」，主張消除赤色的毒、黃色的害、黑色的罪。



然對於電影製片相當陌生，但由於富藝術鑑賞能力，之前在電影宣傳方面也相當成功，因此對於接任總經理一職還是充滿熱忱。當時臺灣電影尚未成熟，無論是每年產量或是拍片品質都無法與香港和日本相比，尤其在當時國際影展的指標——亞洲影展中，臺灣從來沒有得過重要獎項。<sup>42</sup>尤其在香港黃梅調電影大軍壓境的環境之下，臺灣電影票房也顯得岌岌可危。<sup>43</sup>龔弘上任之後，便開始思考如何帶著中影走出新氣象。當時他向不少人請益，實在拿不定主意，但李行作品《街頭巷尾》巧在此時出現，讓中影的危機能夠出現一線曙光。

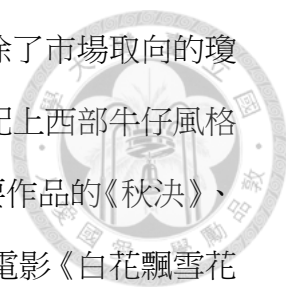
### 健康寫實電影精緻化 大眾電影公司

健康寫實電影的第三個推手，第三階段是大眾電影公司。李行在拍攝《蚵女》、《養鴨人家》大受好評之後，又拍攝了《婉君表妹》、《啞女情深》，同樣是佳評如潮，也帶動了電影改編瓊瑤小說的風潮，中影的營運狀況得到改善。只是中影畢竟是黨營的電影機構，製片、營運無不以等國政策為依歸，經歷了中影黨國決策，大公司的作業方式以後，李行可能想追求更自由精緻的創作環境。1968年，李行與龔弘在製片理念上開始產生意見分歧，<sup>44</sup>遂與同業友人合資成立「大眾電影公司」，由胡成鼎擔任董事長，蔡東華任總經理，其他成員包括導演白景瑞、編劇張永祥、攝影賴成英、林贊庭、製片陳汝霖、劉登善等人，其後行政改組由白景瑞出任董事長，製片不限於寫實風格，創業片由白景瑞《今天不回家》打頭陣，推出後票房極佳，為「大眾電影公司」奠定良好基礎。李行此時也拍攝的實驗性作品《風從哪裏來》，將西部牛仔風格融入了影片當中，只不過，紅了歌曲卻沒紅片子，票房卻奇慘無比，只造就了歌手萬沙浪一人。使得他必須在理想與市場間取得平衡，仔細思量市場需求之後，決定重拾過去造成轟動的瓊瑤電影，期間的《彩雲飛》、《心有千千結》、《碧雲天》、《海鷗飛處》、《浪花》、《風鈴·風鈴》六部瓊瑤電影皆成績斐然，為自己重拾口碑。

<sup>42</sup> 根據李行導演口述，亞洲影展主要獎項為「最佳影片」、「最佳導演」、「最佳編劇」、「最佳音樂」、「最佳攝影」等等，甚至沒有「最佳童星」，但是從第五屆開始特設了「最佳童星」頒給臺灣童星張小燕，除此之外，臺灣能拿到最高的獎項也只有「最佳女配角」。

<sup>43</sup>

<sup>44</sup> 林黛嫻《李行的本事》，頁 177。



「大眾電影公司」是李行最能依照自己意念拍片的時期，除了市場取向的瓊瑤電影之外，李行也嘗試了許多不同風格的電影，如臺灣場景配上西部牛仔風格的《風從哪裏來》、強調中國傳統禮教綱常，堪稱李行導演最重要作品的《秋決》、以及為了與瓊瑤電影抗衡，請編劇張永祥自行創作的浪漫情愛電影《白花飄雪花飄》；因為多屬實驗性的作品，因此除了《秋決》之外，其他作品的評價不盡理想，因此，李行最終還是回到自己一心想做的寫實風格電影，叫好又叫座的《小城故事》與《早安台北》因此誕生，也將李行電影生涯推向最高峰。

### 第三節、 健康寫實電影的風格來源、定義，與內涵

「健康寫實」一詞是為龔弘所提出來，但並非全部想法都來自龔弘，龔弘的工作是負責監製與決策，也是電影資源的提供者，而「健康寫實」電影製片大多出自李行導演，因此在探討「健康寫實」風格來源時，必須拆解成幾個部分，意即由二人的生活及電影經驗，追溯健康寫實電影的風格來源。

根據《影塵回憶錄》，在敘述健康寫實風格由來時，龔弘首先提到的是在臺灣的生活經驗；在龔弘剛來臺灣時，其德惠街居所附近的生活環境四周即是寬闊的田地，龔弘說：

當時這裡已經是台北市的盡頭了，我家屋後就是一片稻田，夏天時附近農民還在我家門口的空地上搭建舞台，唱上一、兩個星期的歌仔戲。我家四個孩子經常興高采烈地穿梭在農家子弟間，與他們打成一片，甚至還赤腳與鄰家小孩一起到稻田裡去摸泥鰍、抓小魚及小青蛙等，玩得不亦樂乎。全家人有時也騎了兩輛自行車，我和太太騎著自行車各載上兩個兒子，來到不遠處的延平區圓環夜市，品嚐地方風味的臺灣小吃。並逛逛台北當年唯一的夜市。有次回程路上，太太還連人帶車翻倒在田邊小水溝裡，雖然人車無損，卻也搞

得一身泥水，彼此還大笑不已。<sup>45</sup>

這樣的情景令龔弘醉心不已，也讓他決定在電影中要表現出早期臺灣鄉土味濃郁得化不開的風味，在《蚵女》、《養鴨人家》中出現的場景正是臺灣農村的典型樣貌。<sup>46</sup>

除了在臺灣的生活經驗之外，對於電影的喜好也是形塑健康寫實風格的重要原因；打從年輕時候，龔弘就很喜歡義大利新寫實電影諸如《單車失竊記》、<sup>47</sup>《河孃淚》等等，<sup>48</sup>而且當時臺灣也沒有拍歌唱電影的人才，<sup>49</sup>因此，在選擇製片路線時，便捨棄歌唱類型的黃梅調電影，另闢蹊徑，而選擇寫實風格。這類義大利新寫實電影，是在二次大戰後義大利的主流風格，在戰敗的陰影之下，無論是資金、設備或是民眾接受度，都無法負荷過去製片規模，因此便流行起拍攝低成本、與大眾生活貼近的寫實風格電影，但也因為要貼近一般民眾的生活，義大利新寫實電影多著墨於生活艱苦或是絕望，使影片基調過於黑暗。

縱使龔弘非常喜歡這樣的寫實風格，但是像《單車失竊記》裡，無論主角多麼盼望能有一絲希望找回吃飯工具，但卻一再希望落空，最後以悲情收場，或是《河孃淚》裡情侶互相猜忌、報復，男主角浪子回頭期待與妻小破鏡重圓，迎來的卻是家破人亡的結局，這樣的劇情對於當時人心苦悶的臺灣社會實在太過沉重，況且中影作為黨營的電影公司，應該要秉持著導正風俗、穩定社會的觀念，製作

<sup>45</sup> 龔弘口述、龔天傑整理《影塵回憶錄》，頁 29。

<sup>46</sup> 同註 44。

<sup>47</sup> 《單車失竊記》為義大利導演迪西嘉(De Sica)於 1948 年的作品，故事男主角安東尼失業之後，為了養家餬口，因此找到了一份需要腳踏車作為交通工具的工作，他變賣了家裡的床單而買了一台新單車，豈料在工作中一時疏忽，新單車被偷走了，安東尼無論怎麼找都找不回他的腳踏車，在走投無路之下，他動了歪腦筋也偷了別人的腳踏車，卻被人逮個正著，被痛打一頓之後，只好拖著疲累的不乏慢慢走回家。

<sup>48</sup> 《河孃淚》為義大利馬力歐索達提(Mario Sodati)於 1955 年的作品，在魚罐頭工廠工作的女主角懷了在黑市工作的男主角並且未婚懷孕，一日，在男主角要離開城鎮時，與女主角發生衝突而產生了誤會，等到他多年後再度回來與女主角母子相見時，只看到女主角伴著兒子冰冷的屍體而泣。

<sup>49</sup> 當時臺灣最多產的作曲家為周藍萍，其電影配樂作品《山地姑娘》、《馬車夫之戀》、《水擺夷之戀》等等音樂豐富，其中《水擺夷之戀》光是歌曲便作了十首，包括〈家在山那邊〉、〈願嫁漢家郎〉等膾炙人口的歌曲，不過周藍萍於 1962 年舉家遷居香港，加盟邵氏公司，其配樂作品《梁山伯與祝英台》更是獲得第十屆亞洲影展最佳音樂獎，紅遍臺灣，不過，臺灣卻失去了不可多得的音樂人才。

出所謂為了達到所謂想法正確的作品，因此在寫實風格的基礎上，應該加上更多正向的素材，鼓勵社會的作用，必須沖淡負面情緒，遂發展出一套屬於臺灣「獨特」的「健康寫實」。李行解釋：

……政局越來越穩定，所以反攻大陸的聲音也就越來越小，文告也不再提回到南京北平，回去沒有希望了，一直跟著他們來，當兵的跟來的一些官員，都是離鄉背井，沒有帶著自己的太太來，或者是自己夫妻來，但是老的留在那邊，有很多人家是長孫留在那邊陪奶奶，所以人心很苦悶，我這是要講這個健康寫實的源頭，第一個他選擇要拍寫實但是為什麼要健康寫實呢？那個時候他還沒定名，他就是我如果要拍寫實，我要避開社會的黑暗面，因為人心太苦悶了，回老家遙遙無期，總要給他們一點希望，還有一些遠景是光明的，所以他那個寫實是為了黑暗面避掉，他（龔弘）就命名為健康寫實，他這個寫實風格是寫實的，但是選擇的題材跟風格的建造都是要健康的，這才有健康寫實，所以這個名字是他定的，決定要走寫實是看了我的街頭巷尾才有健康寫實。

所謂獨特，是因為「健康寫實」採取了環境寫實但是內容健康的作法，故事幾乎都發生在臺灣社會的一角，採蚵、養鴨、拉三輪車等等在臺灣常見的工作也出現在故事裡，然而在「健康寫實」影片的世界中，縱使生活有難題、有摩擦、有衝突，卻一定能夠迎刃而解，在困難之中，不論正反角色一定都能夠得到啟發，改過自新，迎向美滿的結局。

受到《街頭巷尾》的啟發，龔弘和李行才將此一路線的電影命名為「健康寫實」，因此，李行對於建構「健康寫實」雛形功不可沒；如上節所述，李行導演也喜歡寫實風格電影，不過是來自於三、四零年代上海電影的薰陶，在他當上導演之後，便渴望能夠拍出如《八千里路雲和月》、《一江春水向東流》、《漁光曲》、《馬路天使》、《十字街頭》等寫實風格的片子，因此《街頭巷尾》也走

上了同樣的道路，但是這些所謂「寫實主義」的電影，在左翼思想的影響之下，它們強調的是人與人之間的對立、矛盾、衝突、鬥爭，這是李行所不樂見的，因此，在思想上調整之後，《街頭巷尾》強調的，是用「愛」來化解人與人之間的仇恨，<sup>50</sup>李行說：

街頭巷尾你來看，沒有這些，只有愛，用愛來化解人與人之間的仇恨，

這是最大最大的，這也是後來為什麼影響健康寫實。

在李行所構築的電影世界裡面，多的是社會底層的小人物和小聚落，沒有窮凶極惡，只有充滿愛的人性溫暖，還有樂天知命、奮發向上的精神，而這是上海寫實電影和義大利寫實主義電影中所沒有的。

以上幾種特點使龔弘、李行造就了一個電影中的烏托邦，每一個角色在充滿愛與善美的氛圍中演繹著人性教化的故事；有別於義大利新寫實主義的黑暗、愁苦，還有中國寫實電影中的階級鬥爭，「健康寫實」營造出的是一股鼓勵臺灣社會安定、向上的力量，雖然這樣的風格往後遭受許多攻擊，有人說這類電影是不切實際、缺乏批判現實的精神、沒有面對社會問題的勇氣，<sup>51</sup>有人認為一律使用國語配音和劇情總出現國家政策的政治宣傳手段，使「健康寫實」電影只是淪為黨國機器的附庸，<sup>52</sup>雖然本論文討論的是電影音樂，但筆者認為，觀賞「健康寫實」電影的重點應該重視創作者的生命經驗與背景，其具有臺灣意識和充滿在地特點的場景、人物，以及發揚人性光明面、強調中華傳統倫常美德的劇情，應是李行、龔弘等人經歷戰亂、離家漂泊以及族群衝突後的人生體悟以及願景，把場景設定在小村落或是破舊大雜院並非是逃避動盪的當局，而是對新環境的想像與認識，加諸過去自身的生活經驗和文化，打造一個不受污染的「樂園」進而讓飽受淒苦的人們得以看見希望，保持一貫的信念繼續生活下去。

### 健康寫實的定義

<sup>50</sup> 李行導演訪談，2015年2月8日。

<sup>51</sup> 盧非易，《臺灣電影：政治、經濟、美學》，頁104。

<sup>52</sup> 唐維敏，〈右翼文藝戰鬥復生、電影政經監控起飛、敘事文本美學再現：六十年代臺灣健康寫實電影的崛起〉。

「健康寫實」電影問世迄今已五十二年，已經有許多後人研究。如劉現成在〈六〇年代臺灣「健康寫實」影片之社會歷史分析〉中提出對健康寫實電影主旨方針的看法：<sup>53</sup>

1. 配合國策，發揚社會教育之功能；
2. 發揚中華文化傳統，打擊共匪暴政陰謀；
3. 激勵民心士氣，強化國民精神；
4. 啟迪民智，移風易俗；
5. 報導國家建設進步實況，增進國際瞭解。

劉現成的解釋大致上點出「健康寫實」的時代功能性，不過看起來卻像是當時國家政策對文藝作品普遍的要求，沒有對影片內容形式、操作手法稍加說明，以致解釋籠統模糊，無法明確將「健康寫實」與其他電影區隔開來。而廖金鳳在〈邁向「健康寫實」電影的定義〉一文中提出「健康寫實」電影表現形式上的風格特色為：<sup>54</sup>

以現今的概念而言，它具有主流商業電影的鮮明情節和故事結構，電影的主要角色也都是由明星擔綱。

為了配合彩色攝影的技術問題，他的電影色彩運用、燈光安排有時是經過精心設計以應需求。

對於農村或勞動階級生活的題材，寫實與棚景拍製間並運用、燈光安排有時是經過精心設計以應需求。

由於現實社會情勢的考慮，不論電影故事大多集中於以臺灣農鄉為背景的事實，仍一律採用國語對白。

廖金鳳進而在文中「健康寫實」：一個可能的定義一段寫到：

1. 健康寫實電影為龔弘 1963 年入主中影，明確揭示而展開的電影拍製方針。

<sup>53</sup> 同註 32。

<sup>54</sup> 同註 32。

2. 1964 年中影拍製的《蚵女》為第一部健康寫實電影，1980 年大眾公司的《早安台北》為最後一部健康寫實電影。
3. 1964 至 1980 年之間，從早期專注於臺灣農鄉生活的描述或後期轉對都市生活的描述，這些電影緊扣臺灣社會發展的脈絡，並且企圖以更為貼切的表現手法呈現現實下生活的風貌
4. 1964 年至 1980 年之間，從早期明顯有意透過電影拍製達到黨政農村改革、鄉鎮建設和推行國語等的社會運動目標，或到後期貫徹黨政政策的淡化，這些電影都明顯或含蓄的肯定人性光輝、社會光明，以期達到社會教化的功能。

廖金鳳對健康寫實電影的描述與歸納更為完整而具體，尤其第 3 點提到早期專注於臺灣農鄉生活的描述，與龔弘、李行早年生活經驗和製片理念相吻合；至於第 4 點則是以觀眾角度觀察作品與當時社會氛圍或國家政策的相關性，但創作者是否真已此為創作理念，吾人不能單從片面判斷，必須重新審視創作者留下的文獻或訪談資料交互參照。

另外，廖金鳳在第 2 點提到「健康寫實」分類中的影片，但只有提到其認為的第一部與最後一部，沒有詳細分類到底那些影片屬於「健康寫實」電影，造成後人研究困擾，事實上有細數「健康寫實」分類電影的當屬國家電影資料館出版的 2013 年《電影欣賞》第 154 期〈再見健康寫實〉專題中，陳煒智、陳孟宏與謝佳錦所撰之〈健康寫實的十四面體〉一文中，將下列十四部影片分類至「健康寫實」影片中，其中九部是李行的作品：

表 2 《電影欣賞》中健康寫實電影列表

片名	出版年份	導演	出品公司
街頭巷尾	1963	李行	自立
蚵女	1964	李嘉、李行	中影

養鴨人家	1964	李行	中影
婉君表妹	1965	李行	中影
啞女情深	1965	李行	中影
我女若蘭	1966	李嘉	中影
寂寞的十七歲	1967	白景瑞	中影
路	1967	李行	中影
梨山春曉	1967	楊文淦	台製
小鎮春回	1968	楊文淦	台製
家在台北	1970	白景瑞	中影
汪洋中的一條船	1978	李行	大眾
小城故事	1979	李行	大眾
早安台北	1979	李行	大眾

在龔弘口述、其長子龔天傑整理的《影塵回憶錄》中，龔弘將自己在中影製作的 35 部電影分為二十類，其中屬於健康寫實電影類的只有《蚵女》與《養鴨人家》而已；<sup>55</sup>但是龔弘曾經表示，

健康寫實路線的真義，就是盡量發揮人性中的同情、關切、原諒、人情味、自我犧牲等美德，使社會振作，引人心向善，走向光明大道，換言之，及提供現代社會所需要的、健康的精神食糧。我們要突破觀念、走出窮巷，帶領中影走向開闊的田野及大海，以臺灣寶島之真與美，襯托出中華文化之善；以臺灣鄉土之純樸與人民之勤奮作為故事題材，開創出健康寫實的製片路線，把臺灣的真實面貌介紹給世界大眾。<sup>56</sup>

<sup>55</sup> 《影塵回憶錄》，頁 142-145。

<sup>56</sup> 《龔弘—中影十年暨圖文資料彙編》，頁 96。



根據龔弘自己的論述以及劉現成、廖金鳳等人對健康寫實電影的看法，除了反攻大陸意識強烈的幾部反共電影以及歷史戰爭電影、1960年代盛行的武俠電影或是神話電影，還有其他觀光片或是愛情片之外，龔弘製作的電影都有著對社會的關懷、對早期臺灣鄉土味濃郁的懷念<sup>57</sup>，以及表揚中國固有的崇高文化及傳統、開發人性中善良的一面的使命，具有健康寫實的精神。

因此，以龔弘的角度來說，屬於「健康寫實」風格的只有《蚵女》與《養鴨人家》，其他都不算在「健康寫實」範圍之內，但是龔弘是站在中影立場去分類「健康寫實」電影，因為他參與監製的影片只限於中影出品之作品，所以這個分類表也只羅列在 1972 年辭去中影總經理一職之前的中影作品。

而李行是真正電影的製作者，時間長達 28 年，因此李行可以實踐者角度來探討「健康寫實」，李行導演在訪談中提出：

「在《白花飄雪花飄》之後，賠了個一塌糊塗，所以我又回來拍健康寫實，一方面我也怕自己不可自拔...接下來就是拍婚姻大事，因為我不願意掉到瓊瑤電影的俗套裡，事實上可以講從《彩雲飛》開始帶動的第二波瓊瑤電影之後，我連續拍了《彩雲飛》、《心有千千結》、《碧雲天》、《海鷗飛處》、《浪花》、《風鈴·風鈴》總共六部，但是如果我中間不夾雜著《婚姻大事》、《海韻》、《吾土吾民》的話，我就怕自己整個被瓊瑤（風格）汙染，我就要自己漂白一下，不要忘記我自己的本.....關於「健康寫實」（的定義）我們也不要鑽到裡面沒完沒了，我想嚴格的講，我所謂的「健康寫實」，就是不瓊瑤的就是健康寫實.....凡是主題正確的、凡是對人生有影響的，我可以說我內心世界想要拍的，就可以是（「健康寫實」），我可以說我的內心世界是不想要拍瓊瑤的。」<sup>58</sup>

有別於其他電影學者對健康寫實電影的討論，對李行導演而言，「健康寫實」

<sup>57</sup> 《影塵回憶錄》，頁 78。

<sup>58</sup> 20150208

廣義來說就是「非瓊瑤」式的電影，再加上劇情必須是「主題正確」的、「對人生有幫助的」，因此，除了後人大多會歸類為「健康寫實」的電影之外，就算是《吾土吾民》、《海韻》等片，都能夠算是「健康寫實」電影。

在許多後人研究中，皆會提出李行在 1970 年代中後期所拍的電影是為「鄉土寫實」，因此又另外有了鄉土寫實的名稱，李行解釋：

《汪洋中的一條船》它應該是「健康寫實」，但是，它也可以說是「鄉土寫實」，《蚵女》是「健康寫實」，但是你也可以說它是鄉土寫實，因為在主題上它是屬於「健康寫實」，但在風格上它是屬於「鄉土寫實」...其實我從來沒有說過我拍的叫做「鄉土寫實」，我拍的是鄉土片，但卻是「健康寫實」。

由此可見，李行的觀念中並沒有「鄉土寫實」這個分類，因此本文採用李行導演的看法，將「健康寫實」與「鄉土寫實」視為同一概念討論。

本論文探討對象為李行導演作品中健康寫實，因此，在顧及後人研究及龔弘說法，再使用李行對健康寫實提出之看法來界定屬於健康寫實影片的話，可以列出下表：

表 3 本論文認定之健康寫實電影列表

片名	出版年份
《街頭巷尾》	1963
《蚵女》	1964
《養鴨人家》	1964
《貞節牌坊》	1966
《路》	1967
《玉觀音》	1969
《秋決》	1972

《婚姻大事》	1974
《海韻》	1974
《吾土吾民》	1975
《汪洋中的一條船》	1978
《小城故事》	1979
《早安台北》	1979




上表與表二、《電影欣賞》中健康寫實電影列表的差別在於，表三將非李行的作品刪去，並且將第一波瓊瑤小說改編電影《婉君表妹》與《啞女情深》視為非健康寫實電影。礙於篇幅，無法將上表所有影片接納入研究範圍，因此本論文選擇《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》、《路》、《小城故事》、作為探討重點。由於這幾部作品橫跨了十六年，本論文嘗試分為歷時性與共時性兩個大方向作討論，歷時性將研究李行自身創作理念在不同時期拍攝手法之下的轉變以及音樂中的健康在各時期所代表的意義，共時性則以李行作品與同時期其他作品相互比較，探究李行作品中健康成分與美學。

#### 第四節、 如何健康 怎樣寫實——健康寫實電影劇情介紹

前面已經討論健康寫實電影定義，究竟哪些作品屬於健康寫實電影各家定義不一，本文針對李行導演作品，而李行對自身健康寫實電影為「只要非瓊瑤改編電影即屬之」，而礙於篇幅，本論文選定《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》、《路》、《小城故事》五部重要健康寫實電影作品作為研究對象，在探討音樂特點之前，先就劇情稍作介紹。

##### 一、《街頭巷尾》

描寫在臺灣的一角，一個簡陋的大雜院中，不同族群的小老百姓們在裡面互相扶持，努力維生，有從中國大陸飄洋過海來台，撿破爛維生的石三泰、騎三輪



車的陳阿發、相依為命的祖孫徐奶奶與志明，也有本省籍的小珠與玉華母女、酒家女麗麗和遊手好閒的男友吳根財，形形色色的人們在這小天地安身立命，日子過得清苦，倒也相安無事。只是單親養家的玉華因為積勞成疾，終究敵不過死神的召喚，最終撒手人寰，留下無依但懂事的女主角小珠，鄰居石三泰不捨小珠失怙無人照料，便一手擔起撫養小珠的責任，視如己出照顧得無微不至，不過在這個動盪的年代，想要求得溫飽已是不易，又何況多了小珠一口的開銷，石三泰只能加倍工作，不料卻因工安意外而身受重傷，小珠不忍石三泰為了自己而身兼多職，步上媽媽的後塵，遂放棄學業，在大街上賣起愛國獎券想要分擔家計，石三泰知道後勃然大怒，因為活在社會底層的他，深知知識才是謀生的根本之道，小珠此刻才恍然大悟，凡事沒有速成的方法，必須腳踏實地，按部就班，因此改過自新，重回學校，重拾自己的本分。

本片寓意主要在於讚揚人性中善良、互助、奮發向上的情感，更重要的是在當時動盪的環境中，安分守己、腳踏實地才是求生之道，因此，在角色設定中，特別安排了不學無術、成天遊手好閒只想靠著女人和走私毒品不勞而獲的徐根財，還有作息日夜顛倒、不重禮教觀念的風塵女子麗麗，與小珠的生母，為了孩子無私奉獻，無論如何也要將小珠留在身邊的傳統婦女性格形成強烈對比；其實他們並非十惡不赦、窮凶惡極，只是在人生的道路上迷失自我，不願付出勞力，為社會貢獻自己。這也成為了健康寫實的一大特點—劇中沒有大反派，經過劇情幾經波折以及中國傳統禮教與美德教化之後，小反派便會頓悟，改邪歸正。



圖 3 《街頭巷尾》宣傳海報



街頭巷尾拍竣  
五月下旬推出  
合，激揚奮人類向上向善的力量，在導演李行及全體工作人員「密鑄真」的處理下，有令人耳目一新的成績。該片定五月下旬上映。圖為「街」片的兩個鏡頭。

【本報訊】自立電影公司製的文藝寫實新片「街頭巷尾」，昨（十二）日全部殺青。這部風格新穎的作品，注重抒情的人性本能活力的糅合，激揚奮人類向上向善向善的力量，在導演李行及全體工作人員「密鑄真」的處理下，有令人耳目一新的成績。該片定五月下旬上映。圖為「街」片的兩個鏡頭。

圖 4 《街頭巷尾》剪報



## 二、《蚵女》

在水寮鄉以養蚵維生的女孩阿蘭，因為生性乖巧加上面貌姣好，是眾人愛慕的女孩，雖然已有了心上人捕魚維生，時常需要出海打漁的金水，但是還是受到地方上的無賴阿火覬覦，想要據為己有，不斷慫恿阿蘭嗜賭又嗜酒成癮的爸爸能夠從中作梗，這也使得阿火的相好阿珠看得妒火中燒，不時找阿蘭麻煩，一日，阿火又在無故生事時，幸好金水工作結束返回家鄉制止事端，阿蘭與金水久別重逢，在環境的催情下情不自禁偷嘗禁果，不料珠胎暗結，不見容於封閉又傳統的小村莊，在父親勃然大怒、金水出海不在身邊的狀況下，阿蘭不得已只好走避好友阿娟外地的姑媽家養胎待產，不料阿火死纏爛打，千方百計找到阿蘭，阿蘭幾經波折，臨盆又遇難產，在千鈞一髮之際，金水從外地回來，輸血給阿蘭之後終於母子均安，一家搬回故鄉團聚。

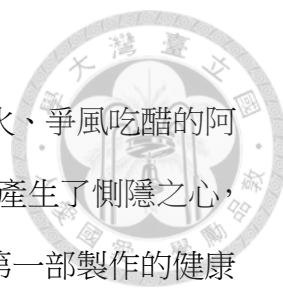


圖 5 《蚵女》宣傳海報



**中影拍蚵女  
今往布袋港**  
【鹿港訊】中影公司新片「蚵女」(十五)日，昨在鹿港開拍。後一場戲。「蚵」片外景隊自上月廿三日在鹿港開拍以來，歷時廿三天，全體外景隊人員將於今(十六)日轉往台南縣的布袋港拍外景。  
圖為片中阿蘭(王莫愁飾)，在蚵田邂逅河珠，將要展開決鬥。(本報記者湘聲攝)

圖 6 《蚵女》剪報



如同《街頭巷尾》，《蚵女》出現的反派角色如地痞流氓阿火、爭風吃醋的阿珠還有未善盡家長責任的阿蘭父親，經過主角們重重危難之後，產生了惻隱之心，最終改邪歸正回到人生的正軌上，結局皆大歡喜。而作為中影第一部製作的健康寫實影片，除了依照《街頭巷尾》路線闡揚人性真善美之外，也加入了政宣功能，頌揚經濟建設帶來的成果，<sup>59</sup>改良養蚵方法象徵著產業在進步、國家經濟邁向現代化，預示著臺灣將因國家建設而更加繁榮富庶。

### 三、《養鴨人家》

《蚵女》以男女愛情作為全片劇情的主線，《養鴨人家》則是回歸親情層面。女主角小月為養鴨人家林再田的養女，不過林再田為了怕小月因為自己不是親生而心有芥蒂，因此一直隱瞞實情，一家配合著政府新政策，孵育新品種，產能更高的小鴨子，但小月的親哥哥曾朝富卻以小月身世做為要脅藉口，三天兩頭到林家勒索，小月雖然心生厭惡但不知箇中原委，直到有天小月被在歌仔戲班唱戲的兄嫂看中，希望兄嫂妹三人共組戲班賺錢，向林再田開口要人，而小月鄰居說溜嘴的情況下，才終於紙包不住火，林老頭心裡雖然不捨，但為了成全親兄妹團圓，決定把鴨子全賣了，將錢交給曾朝富，要他好好照顧小月；小月雖然無法接受這樣的打擊，但為減輕父親的負擔，所以決定跟隨哥哥過著走唱生涯，最後曾朝富良心發現，痛改前非，想將錢還給林再田，但當他再回到林家時，卻發現父女二人已不知去向。

---

<sup>59</sup> 盧非易，《臺灣電影：政治、經濟、美學》，頁 104。





築路工人郭茂得妻子早逝，獨自一人撫養兒子郭常英長大成人，為了栽培兒子，郭茂得放棄了自己的幸福，一心只為兒子，常英也爭氣讀到大學成為村裡的高材生，親友師長無不寄予厚望，常英深深以爸爸為榮，然而郭茂得心裡卻十分自卑，不願常英的同學師長知道自己是個修路工人。小鎮上與郭家父子為鄰的是地方無賴宋世傑與幫忙經營裁縫的同居女子陳淑君，自從宋世傑因故入獄之後，常英便和淑君日久生情，一個大學高材生與姘居女子交往，街坊無不指責陳淑君不檢點，郭茂得更是無法接受，責斥了兒子之後，要求淑君主動放棄這段感情，陳淑君雖然無奈，但是能夠了解做父親愛子心切，便當機立斷，黯然離開傷心地，常英得知之後不能諒解父親的作法，憤而離家，最終在淑君誠懇勸說之下，常英終於理解爸爸的苦心，回家與父親團聚。



圖 9 《路》宣傳海報

《路》片的發想源自於李行看到演員崔福生的臉龐，似乎道盡了中國人「為生活奮鬥的韌性與吃苦耐勞堅毅不拔的性格」，也代表了中國傳統父親的形象<sup>60</sup>，因此想要籌拍一部描述父子情的電影，不過龔弘站在實際面衡量，認為一定要加

<sup>60</sup> 林黛嫻，《李行的本事》，頁 154。

入女主角，不然鐵定不賣錢，因此才加入了陳淑君的角色。<sup>61</sup>而片頭不用音樂引導觀眾情緒，而是數台挖土機在挖路，配上了尖銳的機器噪音，也似乎闡釋了現代化的不可抗力，然而機器凌雖然駕於一切，人性才是社會最終的依歸。

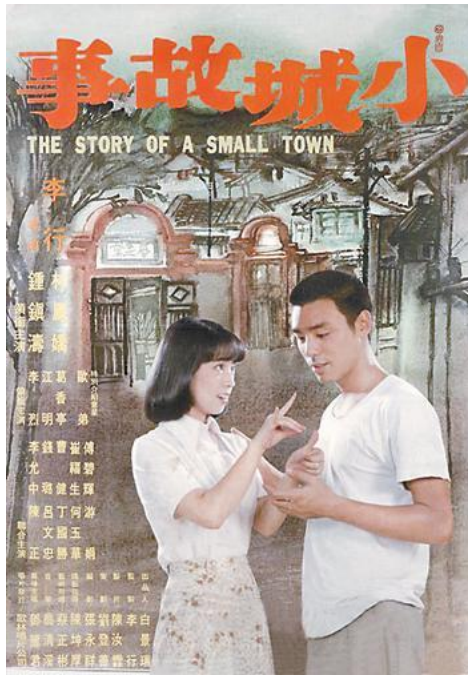
## 五、《小城故事》

陳文雄當初為了保護姐姐不受姊夫暴力相向而打傷姊夫，被判下獄三年，在獄中向獄友賴老頭學習木雕工藝，因獄中表現良好獲假釋出獄，出獄後想從頭來過的文雄在拜別姐姐之後便到賴老頭門下成為學徒，賴老頭家裡有個啞啞的女兒阿秀，還有古靈精怪的外孫阿吉，文雄與祖孫三人相處融洽，更與阿秀日久生情，不過鎮上藝品店周小開對阿秀愛慕已久，看到一個陌生男子近水樓台先得月，十分不是滋味，千方百計想要拆散兩人，而文雄昔日女友月華也不願放棄往日情懷，甚至到了賴老頭家，希望文雄回心轉意，賴老頭見狀以為文雄三心二意，遂把他逐出家門，此時周小開和賴老頭獄友郭金發都對阿秀虎視眈眈，幸虧在郭金發欲對阿秀逞獸慾的時候文雄及時趕回小鎮，救回阿秀，賴老頭此時也明白了文雄正直的為人，讓兩人繼續交往。

《小城故事》描繪的是一個烏托邦世界，不論是從歌詞或是劇中人物皆可看出端倪，有關歌詞分析將在本章第四節另做討論，而文雄在出獄之後，便一直想到小鎮從事傳統的木雕工作，即便中途離開了小城，有了其他比小城裡更華麗的人事物，仍不改他嚮往小城的心，另外賴老頭的孫子阿吉，因為母親長年在台北工作，讓他留在小城裡，然而當母親希望能夠帶他去大都市生活的時候，阿吉卻是對台北的繁華、現代化的汽車、美食、玩具等無動於衷，只想留在小城裡，因為小城裡的人性真善美，是無法被大都市與現代性取代的。

---

<sup>61</sup> 2015/06/19 李行訪談。



圖表 10 《小城故事》宣傳海報

以上五部作品為李行健康寫實電影經典之作，在每部作品裡，人性是光明的，一切問題終會化解，主角固守信念與傳統禮教最終都使反派角色反省自己，重回正確的道路，而針對這樣的情形，電影學者盧非易指出：

健康寫實主義缺乏面對社會問題的勇氣，也缺少批判現實的精神，在「城鄉差距、社會變遷與省籍差異上嚴重缺乏批判性。」<sup>62</sup>它將社會困境的解決，寄託在一個不牢靠的人性情操…但在社會急速變遷，家庭與就業，物質與道德處處對立的現實中，這樣的信心不免顯得有些童駭，缺乏說服力。

不過不論是和年代的健康寫實電影，李行一貫的信念便是如《街頭巷尾》片頭所說的「用愛化解一切」，現實已經過於苦悶，再去揭露人性醜陋、貪婪的一面，無疑是雪上加霜。在李行的觀念裡，人性不是口號、噱頭，而是做為一個人，必須一生奉行的準則，不論生在什麼時代，環境如何惡劣，傳統儒家思維與禮教才是解決問題的不二法門。

<sup>62</sup> 張小虹，《慾望新地圖》，頁 89。





### 第三章、 打造聲音寫實－健康寫實電影音樂的實踐 與美學

音樂是健康寫實電影中較少被關注到的一塊。李行與龔弘在考量健康寫實路線是由劇情出發，講求的是隱惡揚善、強調人性真善美，另外，自 1964 年香港黃梅調電影藉由《梁山伯與祝英台》一片大舉攻佔臺灣市場，黃梅調電影遂成為了票房的保證；龔弘刻意將健康寫實路線與黃梅調電影作出區隔。顧名思義，黃梅調電影就是以音樂成分吸引觀眾，而健康寫實電影的音樂一向不為人關注，不強調音樂成分，因此回顧 1960 年代的華語影片，大部分學者研究健康寫實電影時對音樂的關注不多，但是仍可發現健康寫實電影中音樂成分有許多值得研究的地方；本論文嘗試從音樂和音效兩個部分探討健康寫實中聲音所帶來的影響和美學成分。本章第一節先探討各片作曲家生平經歷與作曲風格，以及配樂工業環境。第二節為健康寫實劇情介紹，第三節客觀討論健康寫實電影中音樂片段的處理，至於歌曲運用的意涵與手法則在第四章第一節作討論，第四節討論健康寫實電影中音效的使用；在音樂部分，將以音樂分析和影像互動兩種方式作為研究方法。

#### 第一節、 作曲家與配樂工業環境

與李行合作的作曲家並不算多，因為李行用人非常重感情，不論是演員、編劇、或是其他工作人員，往往合作一次之後就變成長期合作夥伴。第一個為李行電影配樂的作曲家是周藍萍，<sup>63</sup>他在《王哥柳哥遊臺灣》中有許多精采的音樂安

<sup>63</sup> 周藍萍(1926-1971)，本名楊小谷，經由沈冬教授在《寶島回想曲》一書中考證，應為湖南湘鄉人，為當代重要作曲家，人生大致可分為三個階段，出身於重慶「中央訓練團音樂幹部訓練班」（簡稱音幹班），亦即現在上海音樂學院的前身，主修男高音，副修作曲，1949 年隨國軍撤退來臺，開始參與電影演出，後進入中國廣播公司音樂組，擔任特約歌詠指導及特約作曲專員，創作無處膾炙人口的流行歌曲如〈綠島小夜曲〉、〈家在山那邊〉、〈回想曲〉等等，也為許多電影創作配樂。1962 年，周藍萍舉家至香港發展，進入邵氏電影公司，以《梁山伯與祝英台》一片配樂聲名大噪、風靡港台，更獲得第十屆亞洲影展與第二屆金馬獎最佳音樂，其後更創作《七仙女》、《花木蘭》、《狀元及第》、《路客與刀客》、《大醉俠》等電影配樂，屢獲大獎、成績斐然，可惜

排，但是「王哥柳哥遊臺灣」並不是健康寫實電影，引此此處不作贅述。在李行健康寫實電影的第一部作品「街頭巷尾」找來了周藍萍在中廣的老同事李林（即李國寶），而第二部健康寫實電影「蚵女」開拍時，周藍萍已經不在臺灣，轉而投入香港邵氏發展，因此作曲家則是經周藍萍介紹，安排了配樂新人駱明道操刀，自「養鴨人家」開始有了左宏元加入之後，李行作品幾乎都是由左宏元負責，直到後期瓊瑤改編電影「碧雲天」開始啟用已在樂壇耕耘多年的翁清溪，雖然在「原鄉人」之後李行曾嘗試不同人選，但幾乎不離上述幾位。以下先介紹各作曲家。

### 廣播劇配音巨擘——李林

李林，本名李國寶，1925年生於臺灣，和兄長李國添自幼便熱愛音樂，在國民政府來臺之前是國民學校的教員，也參加其兄組織的合唱團與曼陀鈴樂團，雖然不是科班出身，但是李林刻苦自學，靠著過人的天賦學習作曲技巧，1945年，李林在李國添的介紹之下，進入了當時稱作「中央廣播事業管理處臺灣廣播電台」的中廣，負責編排廣告的任務，後來因為公營電台廣告業務取消，轉而擔任閩南語播音員，1950年，中國廣播公司成立，提倡廣播劇任務，由於李林熱愛音樂，不論是日治時期留下來的有聲資料或是國民政府從南京運來的唱片都聽得滾瓜爛熟，遂開始負責廣播劇配音的工作，成為臺灣史上配音的第一人。<sup>64</sup>

李林原本以製作廣播劇配樂為主，與李行的結緣則是從台製出品紀錄片《地下水開發》開始，劇情長片與紀錄片不同，動輒兩小時的劇情鋪陳，在音樂安排上需要連貫流暢，而早期紀錄片多數不另外作曲，李林深諳音樂段落安排，因此配來駕輕就熟，李行的劇情片習慣找周藍萍，事實上李、周二人在李行擔任演員和副導演時期就以經熟識，第一部作品《王哥柳哥遊臺灣》就是請周藍萍配樂，只是1962年拍攝劇情片《兩相好》時，周藍萍已經前往香港發展，李林遂得到了為劇情片配樂的機會。

---

1971年身染腹膜炎，經手術後併發心臟病辭世，英年早逝，享年46歲。

<sup>64</sup> 唐盼盼主編，《中廣六十年》，頁249-250。

李林電影作品為數不多，記有李行記錄片《地下水開發》、劇情片《兩相好》、歌仔戲電影《金鳳銀鵝》、《街頭巷尾》，李嘉作品《我女若蘭》，其中《我女若蘭》更獲得了第十三屆亞洲影展「最佳配樂」獎。

李林作品中慣用手法是挪用流行歌或古典音樂再加以編曲作為電影主題，以健康寫實電影來說，李林配樂的片段也較多。在劉毓珠〈李林和配音的不解之緣〉中提到：

儘管配樂不一定非得自己編寫劇情所需的樂曲不可，但是李林說，擔任配樂缺乏音樂的創作能力沒關係，卻不能沒有音樂概論的修養。你必須能夠向作曲者說明，你需要哪一類的曲子，你為何要某種曲調，或是由哪一種樂團演奏效果最符劇情所需。

李林不是不會作曲，但由此可見，比起創作優美動人的旋律，他更注重的是觀眾的聽覺感受，聲音必須符合劇情，引起觀眾的情緒，《街頭巷尾》中便是使用主導動機手法，用歌曲代表著特定的意涵，因此，研究李林電影音樂，應該注意音樂片段來源的意涵與典故，方能得知該樂段欲營造出之效果，此部分將在第四章有詳細討論。

#### 成功創造音樂健康寫實——駱明道

1924 年出生於湖北的駱明道，小時候透過叔父的啟蒙開始學習小提琴，養成了對音樂的興趣，中學畢業之後報考長沙音專，先是學聲樂，但由於先天條件不佳，後轉主修作曲，1949 大陸赤化之後，他隻身逃到臺灣來，考進了政工幹校第三期，畢業後繼續在軍中服務，但沒有因此放棄創作音樂；他從愛國歌曲開始著手，在軍中曾經創作《金門戰歌》，獲得了國防部政治作戰部所頒發之獎金，另外其創作的《我們圍繞在國旗的四周》獲得了救國團團歌徵選的首獎。<sup>65</sup>1963 年首度為電影配樂，即為《蚵女》，雖然沒有獲得影展的配樂獎項，但表現不俗，1964 年駱明道至越南軍事顧問團任職，並為當地的廣播電台以及籌備當中的電

<sup>65</sup> 《聯合報》，1964 年 10 月 31 號，版七。

視台工作，但沒有因此放棄電影配樂的路，香港邵氏電影《情人石》便是此時期作品，更一舉拿下第三屆金馬獎「最佳音樂」獎項。<sup>66</sup>

有了金馬獎加持，駱明道片約不斷，創作了近 50 部電影配樂，為數可觀，製做配樂的電影也相當多元，從健康寫實電影《蚵女》、《養鴨人家》、瓊瑤電影《第六個夢》、《我是一沙鷗》到軍教電影《女兵日記》、《成功嶺上》或是武俠電影《寶劍飄香》都能夠聽到他的音樂。在 1970 年代開始臺灣盛行電影結合流行歌的行銷手法，駱明道的創作高達 260 餘首。

比起流行歌，駱明道的電影配樂更為人所稱道，尤其是健康寫實電影。創作《蚵女》時，為了尋找靈感，他也到了南部體驗鄉村生活，在一天夜裡，他聽到了歌仔戲的聲音傳來，讓他想起了臺灣的民謠「思想起」，因此選用了這首民謠作為台《蚵女》全劇的主題，讓許多觀眾認為劇中音樂感人至深。<sup>67</sup>往後李行的健康寫實電影也沿用了改編臺灣歌謠作為主題曲的作曲模式

現存駱明道的文獻資料不多，也沒有存下自傳或是專訪影片，其創作理念可以在 1960 年 6 月 30 日聯合報刊載的〈讀「評許常惠作品」有感〉中可以窺知一二：

我們都知道，和聲，旋律，節奏表現在音樂裏應該是要一個整體，因此，若只採用一段民間曲調，而不顧及到情緒發展的連貫性。同考慮到和聲節奏與曲調的協調性，而連綴湊合到一起的這種作法是勉強的，生硬的。

中華民族音樂的特點是有我們民族歷史性的習用的音階與調式，和節奏，雖說我們過去的音樂，和聲雖不太豐富，（並非沒有），但有最習慣的音程的結合…因此筆者認為中華民族音樂決不是採用一段民間曲調用法國新派表現手法所能發揚的，必須研究整理習用了幾千年而非

---

<sup>66</sup> 國家電影中心影人資料庫，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=6&id=597>，搜尋時間 2014/03/05。

<sup>67</sup> 《中央日報》1964 年 10 月 31 日，版七。



常科學的方式來創作，才真正是發揚民族音樂的正途。

駱明道是學西樂出身，但是對於發展中國音樂卻不主張採用西方音樂理論的和聲對位基礎，因此，在《蚵女》主題曲中，駱明道使用的編曲方式是非常中式的，有別於早期三四零年代上海電影中複雜且西式的和聲，在下一節將有詳細的探討。

### 三廳電影歌曲神手－左宏元

左宏元是本論文討論作曲家中最多產的一位，1930年出生於安徽蕪湖，來臺後入政工幹校音樂系第二期，<sup>68</sup>學習聲樂、理論作曲、鋼琴、指揮等技巧，科班出身的他在學校時即打下深厚基礎，1954年畢業並留校任教十餘年，初期作品多為兒歌與軍歌，兒歌如〈郊遊〉、〈醜小鴨〉、〈大公雞〉，軍歌如〈藍天白雲〉、〈前程萬里〉等，1960年代後期，有感於臺灣流行音樂受到產業與西洋歌曲大舉入侵而停滯不前，遂將創作類型轉向流行音樂與電影產業。

有鑑於《蚵女》的成功，李行與原班人馬開始籌畫新片《養鴨人家》，但此時駱明道因參加軍事顧問團而遠赴越南，無法繼續合作，遂推薦了政工幹校的學長左宏元給導演李行，這是左宏元首次投入電影配樂工作，因此李行不放心，要求工作人員中必須掛上駱明道的名字，因此工作表中才會出現音樂－駱明道、作曲－左宏元，實際上本片配樂工作是左宏元一人包辦。<sup>69</sup>承襲了《蚵女》的配樂路線，《養鴨人家》採用臺灣民謠〈望春風〉作為基調；其中混聲合唱部分，雖採用〈望春風〉作為主題但在第一段主歌之後便發展出新創主題，嘗試在舊有旋律中加入更多創意，與《蚵女》手法略有不同。

從《養鴨人家》之後，左宏元與李行合作了將近12年的時間，從健康寫實電影、到第一波瓊瑤電影《婉君表妹》、《啞女情深》、嘗試性影片《貞節牌坊》、《玉觀音》、《風從哪裡來》，接著歌舞愛情片《情人的眼淚》、《群星會》開始創

---

<sup>68</sup> 國家電影中心影人資料庫

，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=6&id=731>，搜尋時間 2015/03/05

<sup>69</sup> 20150619 李行訪談。

作出膾炙人口的歌曲，到第二波瓊瑤電影《彩雲飛》、《海鷗飛處》、《心有千千結》、《碧雲天》時，可以說是左宏元的巔峰時期，創作的歌曲皆紅遍大街小巷，不只是李行的作品，左宏元在 1970 年代幾乎包辦了所有瓊瑤電影，尤其在瓊瑤、平鑫濤成立的「巨星影業公司」市場行銷運作之下，成功攻占流行歌曲市場，成為港台兩地流行歌的主流。

不過，在電影工業中，左宏元負責的部分通常是只有作曲，也就是電影中的歌曲的旋律部分，至於編曲和其他無詞的配樂都交由其他人負責。1960 至 1970 年代，電影製片速度非常快，在可能數個禮拜就要拍完一部作品，作曲家只有幾天的時間，就要完成所有配樂，如果一個作曲家同時負責多部電影，恐怕只會接應不暇，所以此時許多作曲家就以發包的方式，先向製片公司承包配樂權，再發包給較年輕的作曲家負責配樂和編曲的工作，在藍祖蔚《聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作》中訪談翁清溪表示：

他們幾位（劉家昌、左宏元、駱明道）常去片商那兒兜來片約，實際的編曲和配樂卻是要我來完成。有時候他們也會寫好一些 melody，再由我來發展完成。…李行原本都是和左宏元合作的，可是左宏元的財務狀況並不好，接案子的工作態度也讓合作人很不放心，李行和白景瑞都知道雖然當時的主要作曲家掛著左宏元、駱明道和劉家昌等人的名字，可是實際上都是我在負責執行，不然就是善後，替交不出作品的別人擦屁股。<sup>70</sup>

在 1960 至 1970 年代的電影片頭中，常常可以看到音樂部分同時出現兩個以上的職稱，如音樂、作曲、音樂指導等等，就是因為在電影配樂工作中有發包、趕工、善後的狀況這個原因使然。前人研究也並未釐清這些職稱的分工，在李行導演訪談過程中，李行對這些職稱作出了解釋，所謂作曲，就是負責歌曲的部分，通常是把旋律寫好，再來編曲，音樂通常指的就是整部片的配樂，音樂指導就是

---

<sup>70</sup>藍祖蔚《聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作》，頁 43。

掛名的作曲家，通常接到片子之後再發包出去給他人製作，不過，由於翁清溪已經過世，箇中細節已經無法得知詳細。左宏元有哪些音樂是自己獨立完成創作，因此本文在音樂分析時還是將掛名左宏元的音樂部分視為其左宏元創作。



### 多方位音樂創作才子－翁清溪

被譽為是樂壇的「幕後金手指」，<sup>71</sup>成名作品無數的翁清溪，1936年出生於臺北，從小喜歡玩樂器，小學時得到了一把口琴，無師自通倒也玩出了自己的一套玩法，在小學五年級的時候參加了附近有錢人家組的樂隊，從此開始與樂團的不解之緣。而在他還年輕的時候就以經參加了電影配樂演奏的工作，在為宗由導演的作品《音容劫》配樂演奏的時候，受到了周藍萍的照顧，開始了配樂之路。<sup>72</sup>只是翁清溪不愛計較名利，為電影編配音樂但往往不是掛上自己的名字，直到李行《彩雲飛》開始名字才真正出現在電影片頭。<sup>73</sup>除了作曲之外，翁清溪的事業版圖還包括演奏，1962年自組湯尼大樂隊，在多家飯店夜總會演奏，1971年籌組華視樂團擔任團長和指揮，後應邀到新加坡電視臺擔任樂隊指揮。翁清溪一生創作超過五百首流行歌曲，更為上萬首曲子編曲過，成績斐然，除了1981年以《原鄉人》拿下第18屆金馬獎最佳電影歌曲之外，也榮獲了1999年第10屆金曲獎特別獎，還有2002年《沙河悲歌》榮獲第47屆亞太影展「最佳電影原聲帶」獎。

翁清溪其實與李行導演淵源甚深，因為在三廳電影時期翁清溪就常常幫左宏元接下的電影製作配樂或編曲，只是到最後都不是掛他的名字，在訪問中提到：

我是傻子，可是傻人有傻福，導演們後來都知道我做的事，所以呢，後來就說你們三個不要臭屁了，我們直接找湯尼就好了。…李行導演知道我的個性，他要拍《碧雲天》的時候就不再找左宏元了，直接對

<sup>71</sup>藍祖蔚專欄〈從周藍萍到翁清溪〉，網址 <http://eweekly.atmovies.com.tw/Data/028/10282610/>，搜尋時間 20141220。

<sup>72</sup>藍祖蔚《聲與影：20位作曲家談華語電影音樂創作》，頁40。

<sup>73</sup>藍祖蔚，《聲與影：20位作曲家談華語電影音樂創作》，頁42-43。

我說：「不要再去替別人擦屁股了，你這次來幫我，以後只要我李行拍片，都是找你做音樂。」<sup>74</sup>

李行在訪談中也表示：

但是我認為他(左宏元)還是有這個能力的，但是用了翁清溪以後，我就認為翁清溪勝過左宏元，因為翁清溪的才華我們在還沒用他的時候完全顯現不出來，以為都是左宏元做的。<sup>75</sup>

自 1976 年《碧雲天》開始便與李行導演長期合作，一連做了《浪花》、《風鈴·風鈴》、《白花飄雪花飄》(音樂指導)、《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安台北》、《原鄉人》八部片的配樂，其中《小城故事》同名歌曲更是成為鄧麗君的代表之作。

#### 李行與配樂

李行從前學的是表演藝術與教育，沒有學過音樂，雖然在訪談中一向謙虛，稱自己完全不懂音樂，但是在製作電影的過程中，對音樂可是一點也不馬虎，每部片不論是配音樂或音效，乃至於最後階段的混音他必到現場坐鎮，<sup>76</sup>雖然不一定可以明確地向作曲家說出音樂專業術語與內容，但是只要感覺對不上，便會直接跟作曲家討論，從早期與周藍萍合作開始便是對配樂有許多要求，在藍祖蔚對《從周藍萍到翁清溪》活動報導便紀錄李行與周藍萍的互動：

李行導演因為《王哥柳哥遊臺灣》一片而紅後，投資老闆有了信心，不再派其他導演協助，他就接連拍了《豬八戒與孫悟空》和《豬八戒招親》等片，和周藍萍也對音樂表現的手法起了爭執，他先是在錄音間裡指責周藍萍音樂下錯了點，用錯了音樂，因而說了一句：「不用音樂才是對的。」等到下一部電影進入配音室時，周藍萍就投桃報李，幾乎不加音樂，理由是：「你不是不喜歡音樂嗎？」<sup>77</sup>

<sup>74</sup>藍祖蔚《聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作》，頁 43。

<sup>75</sup> 20150208 李行訪談。

<sup>76</sup> 20150619 李行訪談。

<sup>77</sup>藍祖蔚專欄〈從周藍萍到翁清溪〉，網址 <http://eweekly.atmovies.com.tw/Data/028/10282610/>，搜尋

李行在訪談中，也提到音樂落點的重要性：

在拍秋決的時候，那時候可能因為翁清溪去美國唸書去了，左宏元寫出來的東西我很不滿意，所以我就不用他做出來的東西，那時候我經過李翰祥的介紹，找到了一個日本人齋藤一郎，那個日本人對自己東西的要求真的非常高，那時候他來臺灣來看片子，就一邊拿碼表計時，回去日本配回來的東西跟我要的落點簡直一秒不差，精準極了！<sup>78</sup>

由此可見李行對於音樂配對畫面有十足的要求，在就算是向周藍萍這樣知名的音樂家也是一樣，毫不馬虎，比起同時代許多粗製濫造，十來天就要完成製片的影片，可謂下足功夫，數十年如一日，在翁清溪的訪談中也可以看到：

我大約替七、八十部電影做過音樂，很多都是很可笑的作業方式。有人明天就要進錄音室去錄音了，前一天晚上才請我去看片。你就得拿著劇本和碼錶來看試片，一邊看一面量時間一面做筆記，然後再到莊奴或是孫儀家中請他們把歌詞寫一寫，在連夜把曲子譜出來，早上九、十點的時候進錄音室錄好曲子，然後再交給製片，晚上把聲軌合成 mix 上，電影拷貝就完成了。

這種速度做出來的東西，可想而知，當然是亂七八糟的東西。可是片商不在乎，…李行、白景瑞、陳耀圻和丁善璽拍的電影就不會這樣了。<sup>79</sup>

對於李行對作品中音樂部分的要求，也可從訪談中發現

在配樂的時候我當然在現場！整部戲最重要的就是最後面的完成，把畫面、音樂、配音、對白全部合在一起，同步錄音就不叫 mix 叫作 Dubbing，因為同步錄音裡面效果已經在裡頭了，除非導演要求哪

---

時間 20141220。

<sup>78</sup> 20150208 李行訪談。

<sup>79</sup> 藍祖蔚，《聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作》，頁 45。

裡要加什麼聲音或拿掉，那個時候導演是最過癮，因為那個時候你可以看到你全部的成就……

當李行在說明導演對聲音的主導權時，散發著自信和權威的神情，整個訪談過程中，也舉了很多例子，證明自己雖然不是音樂專業，但是對音樂的鑑賞能力使他在音樂上面的琢磨也不遺餘力。

1970年代臺灣電影多為中小型公司，無法與香港大片廠競爭，而臺灣此電影主流台語片也因為品質不佳、消費者結構改變、產銷失衡等等原因造成瓦解，使得臺灣片商開始轉向購買品質較優的香港電影，臺灣電影開始無法與勁敵香港抗衡而走下坡，然而，會有這樣的局面也是因為，臺灣電影產業（尤其臺語片）的陋習，出資者短視近利期待短期間內就能獲益，因此將製片的時間盡可能壓縮，三五天就想趕出一部電影，這樣的電影當然做不出好的品質，於是臺灣影業陷入惡性循環，不過李行、白景瑞等人籌組的大眾電影公司，不想砸壞自己招牌，秉持對電影的熱情和理想，按部就班，堅持自己理想的製片路線。翁清溪回憶起李行對電影的堅持：

他一定要先完成劇本，然後找了編劇張永祥和我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。

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台戲，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，這樣才不至於臨時捉瞎，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。出外景去拍戲的時候，李行也會要求我們跟著外景隊過去看看，體會一下拍片的感覺。他不會一下就要你把音樂做出來，而是要你慢慢去培養去體會，所以呢，音樂的感情就比較容易進去。

李行是事必躬親的人，他雖然不太說他要的音樂是什麼，但是他會聽，

不對就會說。<sup>80</sup>

這些描述足見李行對於音樂的要求，就連當作背景的戲曲音樂，都是事先仔細挑選，才能有最好的表現，這些動作雖然是翁清溪執行，但是如果沒有李行事必躬親、追求完美的態度，也不會造就他的團隊如此高標準的要求。



## 第二節、健康寫實電影音樂特點

在 2015 年 6 月 19 日與李行導演進行訪談時，李行表示健康寫實電影對音樂的處理方式就是必須「生活化」且「跟臺灣有關聯」，<sup>81</sup>本論文也藉由李行這樣的觀點，將題目訂為「聲音寫實」，因此，在健康寫實電影中常常會聽到在臺灣耳熟能詳的歌曲，藉由歌曲，加強了影片中的臺灣意象，也加強了觀眾對健康寫實電影的共鳴。除了選用觀眾熟悉歌曲之外，音樂元素也能窺見李行「生活化」的巧思。

### 《街頭巷尾》—摩登臺北裡的窮苦世界

《街頭巷尾》配樂多用鋼琴與提琴演奏，編曲使用爵士風格，與之後電影配樂的五聲音階風格大不相同，和弦在樂句結束常常不回到一級和弦，而是鋼琴一連串琶音的大七和弦，李林在本片使用了大量當時臺灣流行的音樂或歌曲，使用〈綠島小夜曲〉、〈南都之夜〉、〈只要我長大〉、〈我的家在大陸上〉等歌曲，出現時機幾乎都是在都市場景，且編曲都是以舞曲節奏出現；反觀在主角生活的大雜院裡，除了鋼琴的非敘境音樂(non-diegetic sound)之外，幾乎沒有使用到歌曲。都市與主角居住的違章建築群透過音樂形成了城市／鄉村，歌曲／無歌曲，活潑／沉靜，現代化／非現代化的對比。本節針對編配、風格、曲式等探討音樂內容，至於各歌曲隱喻及意涵，將在第四章另作探討。

### 〈綠島小夜曲〉

〈綠島小夜曲〉出現兩次 00:00-02:21 與 36:29-38:05，但場景相同，都是石三泰帶

<sup>80</sup>藍祖蔚，《聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作》，頁 44。

<sup>81</sup> 20150619 李行訪談。

著小珠工作的場景；速度與編曲也一樣從片頭開始出現，速度較原版快，採狐步節奏（Foxtrot），<sup>82</sup>原版和聲以低音於，I、V 和弦居多，但影片中低音常常以半音級進處理，也出現許多爵士樂風格和絃，伴奏音型使用許多切分音，使聽覺上變得十分活潑，也跟原曲有很大的差異。

### 街頭巷尾

The musical score for '街頭巷尾' is presented in a piano arrangement. It features a melody line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The score is divided into four systems, with measures 7, 13, and 19 marked at the beginning of their respective systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes, while the piano accompaniment includes chords and a steady eighth-note bass line.

- 1 -

TRIAL MODE - a valid license will remove this message. See the keywords property of this PDF for more information.

譜例 1 《街頭巷尾》中〈綠島小夜曲〉片段

<sup>82</sup> 為一種社交舞種類，俗稱為「慢四步」，為 4/4 拍，基本節奏為「慢—慢—快—快」。





Vocal

這 綠 島 像 一 隻 船， 在 月 夜 裡 搖 啊 搖。

Fl.

Pno.

Vn.I

Vn.II

B.

譜例 2 〈綠島小夜曲〉原曲片段

除了使用舞曲節奏之外，《街頭巷尾》之後健康寫實電影五聲音階音樂風格最大的不同在於，李林常常在樂句末加上脫離原調性之鋼琴琶音，再接回原調性繼續發展旋律，在李行健康寫實電影中，轉調是相當罕見的例子，只有出現在《街頭巷尾》中。

74

79

譜例 3 《街頭巷尾》鋼琴琶音片段一

96

譜例 4 《街頭巷尾》鋼琴琶音片段二

如此脫離調性的琶音用法與 1930 年代上海寫實電影音樂風格有些類似，不過在《街頭巷尾》中，旋律皆是以五聲音階譜成，只有插句會出現臨時升降，上

海寫實風格電影則是傾向使用西方調性音樂思維，多不用五聲音階，旋律常有半音階，表現出山雨欲來，不安定、緊張的氛圍。



## 一江春水向東流片頭

譜例 5 《一江春水向東流》片頭片段

李行表示《街頭巷尾》中他要求李林必須使用〈綠島小夜曲〉、〈只要我長大〉和〈我的家在大陸上〉三首歌曲，並說李林不會作曲，他應該找的是現成音樂，<sup>83</sup>但是在片頭〈綠島小夜曲〉01:23 處，綠島小夜曲歌詞末句接上〈我的家在大陸上〉前奏，兩首歌曲刻意連接，還有樂句結尾常出現琶音等處，可推斷本片音樂是專為《街頭巷尾》設計，李林並非使用現成音樂。

<sup>83</sup> 20150619 李行訪談。



- 4 -

TRIAL MODE - a valid license will remove this message. See the keywords property of this PDF for more information.

譜例 6 《街頭巷尾》中〈綠島小夜曲〉片段（紅框處為〈我的家在大陸上〉旋律）

值得一提的是，1:01:40，石三泰為了改善生活而學習新的謀生技能，騎三輪車、上街派報、擦皮鞋、賣藥樣樣嘗試，在大雜院中練習騎三輪車時配樂為李林自度旋律，但是派報、擦皮鞋、賣藥等等場景轉換至都市時，配樂則換成楊勇溥〈我的家在大陸上〉，驗證了上述城市／大雜院，歌曲／無歌曲的處理方式；另外，

在派報、擦皮鞋兩個場景時，大鼓與小鼓為伴奏功能，大鼓打在強拍，小鼓打在弱拍，當畫面轉到石三泰打著小鼓沿街叫賣時，配樂中小鼓也從伴奏音型轉換成主奏，可見當時已有音樂與畫面相互配合的概念。



表 4 〈我的家在大陸上〉影音配合情形

	1:01:21	1:01:36	1:01:48	1:02:11
畫面				
劇情	石三泰學習騎腳踏車	石三泰賣報紙	石三泰擦皮鞋	石三泰賣藥
音樂	其他旋律	〈我的家在大陸上〉旋律開始，大鼓與小鼓為伴奏音型。	同賣報紙場景。	〈我的家在大陸上〉旋律，畫面出現小鼓，音樂中小鼓也轉為主角。

〈只要我長大〉是唯一一首出現在大雜院中的歌曲，皆是以非敘境音樂型態出現，也是使用舞曲節奏，每當小珠學習（上學或做功課）場景，〈只要我長大〉便會出現，用已作為努力學習、奮發向上的主導動機，旋律與原曲無異，但 Bass 多使用半音級進，讓樂曲更顯得活潑俏皮。

## 只要我長大



- 1 -

TRIAL MODE - a valid license will remove this message. See the keywords property of this PDF for more information.

### 譜例 7 〈只要我長大〉 譜例

#### 《蚵女》用民謠建構連結

使用現有歌曲營造特定印象不是健康寫實電影特有的手法，但卻是健康寫實電影的一大特色，早期健康寫實電影，從《蚵女》開始，都是配上臺灣固有的曲

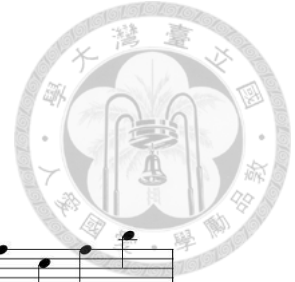
調，讓觀眾藉由歌曲喚起對這片土地的記憶與印象。

《蚵女》用了臺灣民謠〈思想起〉作為全劇主題，但不同的是，在傳統旋律的基礎下，駱明道以管弦樂團採用西式和聲，奏出了交響化的臺灣民謠，在當時臺灣，使用管弦樂團可以說是中影的專利，因為一般獨立製片無法編出如此龐大的預算在音樂上，由於中影為黨營事業，才有如此財力和資源，能夠請國防部示範樂隊在大型錄音室配樂。<sup>84</sup>在上一節提到，駱明道認為中華民族音樂有慣用的音階與調式，而且有最習慣的音程結合，因此，在《蚵女》配樂中（尤其是合唱部分），基本上根音都與旋律相同，三和弦也不會每個音都出現，如此一來，保有了管弦樂的音色與厚度，但是和聲的效果弱化，不搶旋律風采，這與《街頭巷尾》，或是早期上海寫實電影有很大的差異。

---

<sup>84</sup> 20150619 李行訪談。

# 蚵女片頭



6

蚵田千萬頃

11

海水艸艸種蚵的





16

人 兒 一 群 又 一 群

19

海 風 微 微 吹 暖 喧 喂 海 水 輕 輕

22

吻 細 把 竹 片 插 呀 插 的 穩



25

眼 看 著 蚶 兒 累 累 生  
暖 唷

28

暖 唷 喂 不 負 種 蚶 的 人 兒 一 呀 一 片  
喂 暖 唷 喂

31

心



表 5 28:00-30:28 段落影音配合情形

畫面	劇情與音樂
 <p>土豆网</p>	<p>蚵農們採蚵結束，正在休息，等待其他同伴回來，此時無音樂</p>
 <p>土豆网</p>	<p>同伴等阿蘭採蚵回來，準備一同回家，此時無音樂。</p>
 <p>土豆网</p>	<p>蚵農們收拾器具，準備回去，此時〈思想起〉前奏響起，鋪陳接下來蚵農其賦歸的壯麗場景。</p>



同上。



蚵車開始啟動，以定音鼓輪音，將音樂推至高潮，女聲合唱出現。



所有蚵車持續移動，〈思想起〉唱段開始，但與原始〈思想起〉旋律稍有不同。



同上。



同上。



蚵農們在海灘上的倒影，蚵車慢慢離開海邊，〈思想起〉唱至歌詞最後一句。



蚶農們離開海邊回到返家路上，〈思想起〉旋律至尾聲。



在 1:21:18 阿火找到阿蘭，欲行非禮之事時，配樂營造出不安、緊張感，不斷以級進推至高潮，但駱明道維持一貫作法，旋律部分級進依然使用五聲音階，和弦則多停留在 i 與 v i i，只有其中一處出現增和弦。

# 蚵女1'55"段落



鼓

5

9 對白





譜例 9 《蚵女》 1:21:18-1:22:01 段落

### 《路》不另做音樂的新嘗試

根據李行導演表示，在《路》構想之初，李行便決定本片不另外譜寫配樂，一切採用現成音樂或是環境音作為襯底，<sup>85</sup>左宏元沒有為本片譜寫任何配樂，就連其中出現的管弦樂版本客家民謠〈天公落水〉亦非出自左之手，<sup>86</sup>因此本論文將《路》所有音樂片段視為音效論，將在本章第四節中另作討論。

### 《小城故事》嘗試與流行音樂接軌的健康寫實

《小城故事》距離首部健康寫實電影《街頭巷尾》已 17 年，李行經過不同風格作品洗鍊之後，決定捨棄瓊瑤浪漫風格而重回健康寫實路線，不過在操作手法上卻師法瓊瑤電影，以音樂方面而言，製作主題曲是一個健康寫實電影前所未有的手法。《小城故事》製作同名歌曲，主唱者鄧麗君，當時已是紅透半邊天的歌

<sup>85</sup> 2015/06/19 李行訪談。

<sup>86</sup> 同註 84。



壇巨星，累積多年的名聲與清麗婉轉的唱腔無疑更拉抬了電影的聲勢，《小城故事》一曲更成為鄧麗君招牌曲，傳唱至今。



## 小城故事（片頭）

前奏

4  
小 城 故 事 多 充 滿 喜 和

7  
樂 若 是 你 到 小 城 來

10  
收 穫 特 別 多 看 似 一 幅

13  
畫 聽 像 一 首 歌

16  
人 生 境 界 真 善 美 這 裏 已 包

19  
括 談 的 談 說 的 說

22  
小 城 故 事 真 不 錯 請 你 的 朋 友

Page 1

譜例 10 《小城故事》片頭片段



在音樂處理上翁清溪特地「仿古」，用笛子、胡琴、三弦等國樂器演奏插句，吉他刷和弦，西洋弦樂器負責低音襯底，如此一來，國樂器顯得特別突出；李行認為國樂給人一種古裝戲或是懷舊的刻板印象，<sup>87</sup>因此使用國樂器正是符合純樸傳統的小城意象，在織度方面也刻意不使用過多樂器，不安排複雜和聲。

《小城故事》中音樂片段不多，大多是主題曲重複出現搭配不同段歌詞或是純器樂演奏，出現時機通常是男主角文雄與阿秀或是月華獨處時，因此，主題曲所象徵的便是男女主角間的感情，其他音樂則是敘境音樂(diegetic sound)。

### 第三節、想像的空間－健康寫實電影音效的建構

音效一直是電影中很少被討論的一個部分，搜尋全國碩博士論文時，鮮少有人討論電影音效的使用。音效可以分成兩個層面，一是聲響在聽覺上的感受，二是聲響為了配合畫面所做出來的效果，第一種，在健康寫實電影年代還沒有杜比音效，戲院設備也不像現在來的講究音響，影片拍攝好到戲院上映時聲音可能還會失真，因此，在戲院硬體設備無法跟上的況狀之下，製片也不會花太多預算在追求音質的完美，所以第一個層面在健康寫實電影中的作用並不大，本節主要討論的是音效的第二個層面，在有限的資源裡如何做出能夠輔助電影意象與空間建構的聲音效果。只是過去對於電影音效工作幾乎沒有任何研究成果，健康寫實電影年代久遠，音效工作者也已經凋零，難找到從業人員進行訪問，筆者有幸透過李行導演介紹，認識音效工作者潘履忠師傅並進行訪談，雖然潘履忠師傅 1973 年入行，與早期健康寫實電影拍攝時間相隔近十年，但訪談內容仍可以對 1970 年代臺灣電影音效工業能有大致的了解，另外，筆者也參考了張靚蓓《聲色盒子－音效大師杜篤之的電影路》一書，音效大師杜篤之 1972 年進入中影當音效學徒，與潘履忠師傅算是同期，並且榮獲七座金馬獎最佳錄音獎以及的 54 屆坎城

---

<sup>87</sup> 20150619 李行訪談。

影展高等技術大獎，是臺灣音效工作者中成就最為輝煌的一位，在《小城故事》杜篤之擔任音效助理，與後期健康寫實電影有所交集，因此，本文參照兩位從業人員經驗，嘗試還原 1970 年代健康寫實電影音效工業環境。

在李行訪談中表示，工作人員表中錄音是指現場收音的人員，不代表製作音效的人員，不過，李行健康寫實電影在《路》之前，是沒有效果這個工作分配的，足見臺灣電影對於音效方面的缺乏。

在潘履忠師傅訪談中談到：

早期臺灣配樂都是師徒制，這個師傅收了幾個學生這樣就成了一個班底，而且都是很土法煉鋼，下雨就拿個鐵盤裝綠豆在那邊搖啊搖的，或是開關門聲就真的找一個爛掉的門，試著錄出吶嘍的聲音，不過每個團隊都有自己的錄音資料，所以你聽電影裡面的鳥叫，叫了十幾年還是同樣那隻鳥。…早期臺灣幾乎沒有在用同步錄音，我們一個組多的話大概會有七個人，都是進了錄音室，拿了場記的紀錄表來看這場戲大概是什麼情況，然後開始配音。

潘履忠師傅表示他參與過配音的電影已經多到數不出來，不過與李行導演合作大概只有四部，因此他說的情況不能完全代表李行電影製作的情形，不過卻可以看出，當時臺灣電影對於音效的要求就是，人聲對得上畫面人物嘴巴速度、聲音對得上物體發出時間就可以，導演不會有太多要求，但李行卻不是如此，在對白方面甚至要求連標點符號都要表達的清清楚楚，配到配音員的嘴巴都麻了，引起不少抱怨，到了後期配音員錄對白時李行就不到現場了，改由副導演坐鎮。<sup>88</sup>張靚蓓《聲色盒子－音效大師杜篤之的電影路》中也提到：

當年李行導演曾說過：「腳步聲是有感情的！」還被老一輩拿來當笑話的叨唸了許多年：「腳步聲就是腳步聲，有什麼不同！」，但杜篤之卻覺得李導演的話很對，「腳步聲是有分別的，像是人的心情好壞，

---

<sup>88</sup> 20150619 李行訪談。

就可以從腳步聲裡聽出來！」一如台北捷運、巴黎地鐵和紐約地鐵，都是地鐵，但環境音透露出來的氣氛，卻是三地各有風情。…其實人的聲音、環境音，都有它的獨特印記，只是一般人習而不察。<sup>89</sup>

這與李行導演的人格特質有關，李行在當演員時，就連一個沒有台詞的路人甲，都會先設定該角色的身世背景，反覆演練過後才上場演出，<sup>90</sup>何況是讓人聽得到的聲音，更是必須精確地呈現感情，透過杜篤之的回憶，足見李行對於聲音的嚴格要求。

在《路》之前

杜篤之回憶早期音效的製作狀況：

我記得那時候做音效最有名的是『哈都』，『哈都』是個日本名字，…哈都每天拎個皮箱來往片廠，裡面都是做音效的道具，如飯碗、杯子、皮鞭等，就一箱狗爛東西。要刀劍聲，哈都就拿出兩樣東西來碰撞一番，弄出吭吭鏘鏘的聲音；…企圖以假亂真，但就這樣，也做了好多年。當年是效果做完了就做完了，哪有什麼背景聲音？沒這些講究的。<sup>91</sup>

這樣的配音模式跟廣播劇是非常相似的，而廣播劇配音則是李林的專業「崔小萍導演、李林配音」正是中廣的金字招牌，<sup>92</sup>在《街頭巷尾》片頭沒有「音效」的分工，不過可想而知音效應是李林擔綱。不過需要釐清的是，《街頭巷尾》與其他健康寫實電影不同，採用的是同步錄音。因此，除了導演要求配上音效的動作，其他環境音的音量礙於現場收音與機器的限制，皆較其他影片來得小，而且，當時連最大的製片公司中影都沒有可以製作回音模擬的殘響設備，因此，《街頭巷尾》的音效也都相當短促，並且沒有殘響，這樣也造成了音響無法描繪空間感，使整部片猶如平面圖畫一般，無法判別空間與方向，這和後期健康寫實片有很大

<sup>89</sup> 張靚蓓，《聲色盒子－音效大師杜篤之的電影路》，頁 53。

<sup>90</sup> 林黛嫻，《李行的本事》，頁。

<sup>91</sup> 張靚蓓，《聲色盒子－音效大師杜篤之的電影路》，頁 54。

<sup>92</sup> 唐盼盼主編，《中廣六十年》，頁 249。

的不同；也可能是因為這樣，李林在音樂與音效之間終究選擇了著重音樂，因為音樂具有敘事功能，然而音效在此卻不能輔助空間建構。

### 《蚵女》與《養鴨人家》的鄉村空間建構

《蚵女》由於畫面被裁切關係，無法得知音效是何人負責，《養鴨人家》音效則為洪瑞庭，兩片配音效果一致，比起李林《街頭巷尾》來說，配音音量較大，配樂片段也較多，因為從《蚵女》開始，攝影技術採用寬螢幕放映的「新藝綜合體」(CinemaScope)，<sup>93</sup>但是臺灣當時沒有符合新藝綜合體攝影機尺寸的隔音罩，因此從此改變臺灣電影錄音型態，採用事後配音；如此一來，片中人物的動作或是自然現象等聲響都必須斤斤計較，這種作法好處是聽覺加強視覺效果，但是每個音效皆由不同時空蒐集，空間感與音量都無法一致，造成音景不自然。以《蚵女》與《養鴨人家》為例，兩片的共通點是場景皆有水，因為蚵跟鴨都需靠水而生活，因此，兩片出現最多的就是水聲，但在處理上，水聲卻沒有依照運鏡和動作大小而有所改變，如同上面潘履忠師傅所說，音效在自行錄音存檔的資料庫中，不一定有豐富的不同音量版本，因此用來用去可能就是那幾個，這樣的音效要建構出如同視覺上的空間，似乎還有一段距離，而且，在環境音的安排中，還無法安排地像真實現場收音一般，畫面中移動明顯的物體才有聲音相配，其餘則被忽略，在聽覺上除了讓人有種比真實環境還要安靜的錯覺，也造成了聽覺較視覺單純的效果。

李行的健康寫實電影中，幾乎都有出現傳統戲曲的聲音，傳統戲曲可謂是臺灣社會重要的聲景之一，不論是歌仔戲、客家戲或是京劇、南管、布袋戲，皆以不同媒介存在於日常生活當中。《蚵女》中出現的是歌仔戲，出現在阿蘭與金水偷嘗禁果時，歌仔戲曲調〈江湖調〉響起，由於金水提到附近有作戲，因此戲曲聲音屬於情境聲音(diegetic)，但這個音源卻是比環境暗示的距離還要近，音量較其他情境聲音大，以音量及音樂內容來看也具有敘境聲音(non-diegetic)功能。

<sup>93</sup> 為 1950 年代盛行於美國好萊塢的一種電影製片方法。為利用壓縮鏡頭，將寬幅畫面壓縮到普通的 35 毫米膠片上，再利用特殊的鏡頭將影像還原。

〈江湖調〉又稱作〈賣藥仔調〉或〈勸世調〉，為「唸歌」重要的曲調，舊時常作為藝人走唱或是賣藥品所演唱的曲調，也有些說唱藝人用此曲調演唱勸世內容，在片中雖然只有〈江湖調〉作為敘事聲音，而完全沒有出現在畫面中，但從男女對唱、殼仔弦伴奏、樂段末尾出現小鑼等特徵，可以判斷劇中音樂為歌仔戲而非唸歌形式之〈江湖調〉。在劇中出現〈江湖調〉，恰如歌仔戲中警世的音樂手法，配上對當時而言非同小可的婚前性行為與未婚懷孕等社會議題，似乎是為了後續劇情鋪陳，具有警世的作用。

《養鴨人家》更是直接將歌仔戲班設定至劇中人物的職業，主角小月的親生哥哥與嫂嫂為歌仔戲班演員，因此 27:13-36:50 場景便設定在歌仔戲班，雖然不是現場收音，但是畫面與音樂中樂器相符，雖然無法判別劇碼，但是以旦角所唱之七字調歌詞來看：「不知見笑臭短命」、「笨牛沒打全沒驚」、「餓鬼懶惰不打拼」、「罰你跪下叫阿娘」，則是與劇情中人物設定有高度相關，暗中訓斥小月的親生哥哥朝富好吃懶做，不腳踏實地的劣根性。另外畫面中文武場樂器與配樂相符，畫面切換時音樂與畫面也相當吻合。

表 6 《養鴨人家》歌仔戲場景影音配合情形

影像	時間	畫面	音樂
	31:57	畫面切換至戲台。	歌仔戲文武場開始。
	32:12	畫面切換至文場。	殼仔弦、大廣弦、三弦，與畫面相符

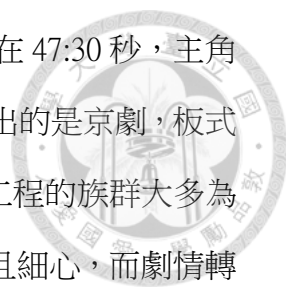
	32:19	畫面切換至舞臺，旦角唱七字調。	樂器：殼仔弦、大廣弦、三弦、梆子。
	34:50	唱段結束，畫面切至武場。	音樂隨畫面切換而中斷，打擊樂段重起。樂器：堂鼓、鑼、鈸，與畫面相符。

#### 進入重工業社會－《路》

《路》是首次在李行作品中出現音效的分工。擔任音效工作的是錄音師忻江盛，在《路》片頭，畫面出現一台怪手在山間挖路，因此，片頭搭配的不是音樂，而是很大聲，也加上殘響的轟隆巨響，與《街頭巷尾》不同的是，《路》已經具有空間概念，從 00:01 開始是男主角父親駕駛的怪手，出現巨大聲響，至 00:14 畫面切至遠景拍攝另外五台怪手和砂石車運作時，原本的怪手聲音量變小，變成背景聲，另外加上遠景五台怪手和砂石車的點綴聲響，00:29 畫面切回男主角父親駕駛怪手，聲響也調回上一畫面的音量，長達 3 分 50 秒的施工畫面，持續的怪手聲音音量皆會隨著遠／中／近景調整，只不過，這個時候只有單聲道音軌，所以音效企圖製造出空間感只能從音量著手，還是無法讓聲音具有方向感。

不過，《路》添加了非常多環境音效，因為導演在構想之初就決定不為該片作曲，<sup>94</sup>首先，在片頭不使用音樂，而是配合畫面堆土機挖路的畫面，配上了挖路音效，這在臺灣影壇是非常前衛的嘗試，為了不讓影片過於單調，李行在片中

<sup>94</sup> 2015/06/20 李行訪談。



安排了許多音樂場景，並且詳細考慮到環境與音樂的合理性，在 47:30 秒，主角崔福生與挖路工程同事們晚間聚在一同聊天時，背景廣播聲傳出的是京劇，板式為西皮流水，但劇碼雖無法辨識，在臺灣當時環境，負責修路工程的族群大多為隨國民黨來台的外省僑民，因此，使用京劇作為背景十分合理且細心，而劇情轉至在父子倆在小村落麵店起爭執時，除了有台語廣播的聲音，也傳出了歌仔戲的聲音，可以看出場域轉換納入了環境音選擇的考量；而在酬神戲場景中，安排的則是臺灣北部布袋戲國寶大師李天祿的亦宛然布袋戲；另外，在女主角為男主角縫補好衣服的場面，畫面帶到廟埕前的南管排場，畫面中由李天祿執拍板演唱，右手邊為琵琶與洞簫，演唱南管中青陽疊滾門，不過，此處出現誤植，畫面中出現琵琶與洞簫，但音樂出現的卻是月琴，且南管排場依序為坐中者執拍板，右邊為琵琶與三弦，左邊為洞簫與二絃，畫面中卻只有唱者右手邊坐琵琶與洞簫，另外，李天祿之唱腔較一般南管唱腔短且用力，北青陽管門應為四空管，但李之音高較低，以上皆與南管有明顯差異。

有趣的是，《路》片是李天祿第一次參與電影演出，但是拍攝期間，李行導演並不知道自己找到的布袋戲班和南管演員是大名鼎鼎李天祿，而是許久之後的某一個場合中，李天祿才向李行主動提及此事。



# 南管(李天祿)

註解



- 1 -

譜例 11 《路》中李天祿演唱南管片段



圖 11 李天祿執拍板演唱南管



圖 12 亦宛然布袋戲戲臺

在訪談中李行表示，《路》片拍攝耗時 14 個月，而光是配音就花了 4 個月，相較於許多其他導演的作品一個晚上就配音完成，<sup>95</sup>或是 7 天就拍完一部電影，<sup>96</sup>工程浩大可見一斑，據李行導演回憶，《路》也是所有作品中配音工作最艱難的，而艱難之處，正是因為李行決定不為《路》片另行作曲，所有音樂片段都必須用與劇情畫面相符之現成音樂，只要音效資料庫沒有的，就必須要重新錄音，曠時日久，勞民傷財，一部片的薪水卻拍了數倍的時間，不過也是因為李行的求好心切，才造就《路》獲得第六屆金馬獎最佳劇情片的成績，也促成了李行與中影簽下基本導演的合約。<sup>97</sup>

#### 再造臺灣樂園－《小城故事》

《小城故事》、《早安台北》的音效都是王世立，根據杜篤之回憶：

七零年代中期，武打片盛行，香港的音效班底來台發展，小杜接觸過了不少，也學會了用哪些方法來做音效。「那時候哈都已經慢慢下去了，因為他只懂做些簡單的音效，香港則帶入了一些音效的新觀

<sup>95</sup> 藍祖蔚，《聲與影——20 位作曲家談華語電影音樂創作》，頁 45。

<sup>96</sup> 劉家昌導演作品《串串風鈴響》由開拍至殺青只花費七天便告完成。

<sup>97</sup> 李行導演表示，《路》片因為拍攝時間過程，但只有一部片的薪水，龔弘考慮到李行家計，認為這樣不是辦法，便說服李行與中影簽約，成為薪水有保障的基本導演。

念和設備，當時最有名的是王世立與習素然兩組人，他們在香港也做。…他們都自己帶來，已經都錄好的。譬如人一摔、整張桌子壞掉；或打人的聲音；或人一撞，窗戶掉下來。錄武打聲音時通常錄音間裡需要一台特殊功能的錄音機，停機、倒帶時均無聲，到了放音時才有聲音。」



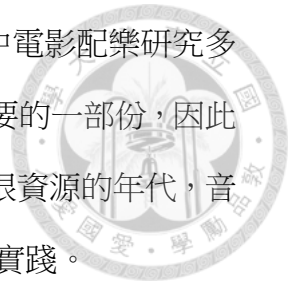
王世力和哈都的做法是不同的，哈都拿著工具到現場製作音效，而王世力是自己先到這處錄製聲音的資料庫，等到配音時再選取要用的聲音，而且，王世力從香港來，資料庫遠比哈都一只皮箱來的健全，加上配樂的機器越來越先進，倒帶方便可以輕鬆重錄不怕出錯，因此音效的品質也大幅提升。

《小城故事》跟《路》一樣，片頭先以機械的聲音破題，在純樸的小鎮裡面，一群受刑人在監獄裡面製作木刻，機械的聲音侵略性強，也意味著工業與現代化開始渲染著整個鄉村，在本片，機械的聲音與其他音效比起音量都大許多，這也暗示了現代化與小城純樸所造成的矛盾，不過，在男主角回到小鎮之後，木雕的場景都改成了手工製作，機械的聲音退出木雕這個意象，代表著這個用樂園意識打造的小城，其實是排斥工業化進入的。由這個例子可以看出，從《小城故事》開始，健康寫實所要打造的，已經跟早期提倡的現代化、進步觀念相反，而是將環境設定在一個不受外在侵擾，小國寡民、還原原始鄉村的烏托邦裡。

《小城故事》的第一幕可以發現，在李行作品中，聲音的重要性仍是以對白為中心，雕木作的機械聲音巧妙避開對白，縱然畫面沒有移動，但音效總會在人物開口時降低音量，在阿秀裁縫時的針車聲場景也一樣，音效沒有隨著畫面一起變化。以杜篤之的回憶，王世立的音效都是預先錄好，收錄至聲音庫，等到要用時再直接使用，因此相同情境的聲源是一樣的，因此為了配合空間，最常出現的方式即為音量變化，因此，《小城故事》便常常出現這樣的處理方式。

1960 至 1970 年代是一個連電影音樂都不受重視的年代，臺灣電影配樂只能從一些電影評論期刊、雜誌或是報紙投文窺見一二，學校教育中也不見電影音樂

研究，更遑論音效使用的討論。本論文為補足多數音樂學研究中電影配樂研究多只探討音樂部分而沒有音效，但是音效卻是聽覺經驗中非常重要的一部份，因此在有限資料中，嘗試梳理出音效工作的脈絡，也嘗試研究在有限資源的年代，音效工作者們努力建構出來的一個聽覺空間在健康寫實電影中的實踐。





## 第四章、聲音寫實的建構－從歌曲與聲音角度看健

### 康寫實

上節是由純音樂分析方式研究李行健康寫實電影中的音樂和影音配合情形，不過李行健康寫實電影中使用了非常多臺灣流行歌曲或民謠，因此，本章第一節將以主導動機概念探討健康寫實電影中歌曲所使用的模式與意義。此外，以「聲音寫實」的觀點，李行健康寫實電影中的聲音安排是非常生活化的，但生活化並不等於完全的複製，健康寫實電影的聲音是李行與創作群體對於臺灣想像的結果，其中的各種問題，將在本章第二節討論。

#### 第一節、健康寫實？靡靡之音？－歌曲運用的模式轉化

在李行健康寫實電影中，歌曲出現次數比起瓊瑤式的電影明顯較少，歌曲主要有兩種運用模式，第一種是挪用原有曲調（民謠或流行歌），將原曲意涵套用至電影中成為隱喻，另一種模式則是為劇情創作新曲，藉由以歌賣片、以片賣歌的模式成為新的暢銷歌曲之後進而產生新的一層社會意涵，而創作電影主題曲的做法明顯是受到瓊瑤電影的影響。1970年代以前，李行健康寫實電影大多使用第一種做法，就算使用歌曲，也是以合唱形式出現，直到第二波瓊瑤電影興起後，才漸漸有了為電影新作歌曲的手法。

《街頭巷尾》－〈綠島小夜曲〉、〈哥哥爸爸真偉大〉、〈美麗的寶島〉

《街頭巷尾》是由廣播劇出身的李國寶配樂，李國寶即李林，曾是中廣配音員，現存李國寶資料非常少，無法推測當初街頭巷尾配樂的創作動機，但是本片音樂特點是，在現有歌曲基礎上重新編曲，一來可讓原曲的意涵與隱喻存於劇中，也就是主導動機的用法；二來重新編曲讓聽覺效果更加豐富，速度、織度改變可

以讓音樂更契合於劇情之中。李林曾表示，半路出家的玩票者擔任音效，不會像科班的音樂家，為了注重自己作品的表現，忽略了音效配合戲劇性的重要，何況未必各個音樂專才都懂效果的制作或戲劇性，<sup>98</sup>而挪用現有歌曲成為劇中主導動機，不論是指涉特定情緒和引起觀眾共鳴，也成了李行健康寫實電影中的慣用模式。

〈綠島小夜曲〉，為名作曲家周藍萍作品，創作於 1954 年，創作至今已被傳唱無數次，成為國語歌曲中的經典，經過沈冬教授對此曲的梳理，可知周藍萍創作此曲原是獻給當時就讀於金甌女中的女學生李慧倫（兩人後結為連理），是一首情歌；周藍萍參照了世界各國的小夜曲的曲式創作，在目前最眾所周知，1962 年紫薇演唱，收錄於四海唱片的版本中，以慢板呈現，伴奏樂器以提琴跟木管樂器為主，歌詞訴說男子對於女子的濃情密意。<sup>99</sup>

小夜曲的特徵在於，一、歌者是男性，二、歌者身在戶外，三、歌於寧靜夜晚，四、透過「窗」向心上人表達情意，五、歌者手持曼陀林琴之類樂器自彈自唱。<sup>100</sup>〈綠島小夜曲〉也符合上列特徵，<sup>101</sup>然而在《街頭巷尾》中的〈綠島小夜曲〉沒有歌詞，配器也完全沒有模仿小夜曲之處，此處使用〈綠島小夜曲〉並非是為了表達追求愛情；而此處究竟想要傳達什麼樣的訊息，必須搭配影像一起討論。本片一開始，便出現主角生活的小大雜院的遠景，接著是男主角石三泰出現在城市的各個角落，頂著烈日拾荒的場景；比起原曲，《街頭巷尾》片段速度略快，輕快的狐步（Fox-trot）似乎描述著小老百姓們辛勤工作的節奏，就算身處骯髒的荒地、貧窮的都市，生活底層的人們依舊懷抱著希望，樂觀看待人生的一切問題。在劉毓珠〈李林和配音的不解之緣〉中提到：

他強調音效工作不求個人表現，它是站在輔助的立場，加強與突出  
一齣戲的演出氣氛和環境，他不是表演個人音樂修養的工作…儘管

<sup>98</sup> 唐盼盼主編，《中廣六十年》，頁 252。

<sup>99</sup> 沈冬，〈周藍萍與綠島小夜曲傳奇〉，收錄於〈臺灣文學研究集刊〉，頁 95-98。

<sup>100</sup> 同上。

<sup>101</sup> 根據沈冬教授研究，「綠島小夜曲」雖用鋼琴、提琴樂器，但是技巧多用琶音模仿彈撥樂器，此為周藍萍作曲巧妙之處。

配樂不一定非得自己編寫劇情所需的樂曲不可，但是李林說，擔任配樂缺乏音樂的創作能力沒關係，卻不能沒有音樂概論的修養。你必須能夠像作曲者說明，你需要哪一類的曲子，你為何要某種曲調，或是由哪一類樂團演奏效果最副劇情所需。



可以看出來李林對於編曲和聲響效果是十分要求的，以節奏和和聲來看，李林的安排十足符合「健康寫實」的基本要求—正向、光明，雖然原曲是講述愛情，但這裡不侷限於男女情愛，而是人性之間互相關懷的情感。歌名的「綠島」原本指的就是臺灣，<sup>102</sup>因此李林使用本曲破題，正好對劇中場景做了隱喻，臺灣雖然物質匱乏，但就如歌詞說的，綠島微風徐徐與明媚的月光給人是一種溫馨、安定的力量，不論生活發生什麼困難，這塊土地上的人們終將以「愛」化解。此外，〈綠島小夜曲〉旨在描述一個樂園的意識與景象，也點出了這個村落中，本省、外省人交融，在大雜院裡安身立命、成家立業的心情與期待。

#### 〈只要我長大〉

哥哥爸爸真偉大，名譽照我家。衛國去打仗，當兵笑哈哈。  
走吧走吧哥哥爸爸家是不用你牽掛，只要我長大，只要我長大。  
叔叔伯伯真偉大，光榮滿天下。救國去打仗，壯志賽奔馬。  
走吧走吧叔叔伯伯我也挺身去參加，只要我長大，只要我長大。  
街坊鄰居真偉大，造福給大家。奮勇去殺敵，生死全不怕。  
幹吧幹吧街坊鄰家我也要把敵人殺，只要我長大，只要我長大。  
革命軍人真偉大，四海把名誇。拼命去殺敵，犧牲為國家。  
殺吧殺吧革命軍啊我也要把奸匪殺，只要我長大，只要我長大。

〈只要我長大〉是不論臺灣任何世代耳熟能詳的兒歌，其實原本是首不折不扣的反共歌曲，作曲者為白景山，原作品收錄在 1951 年中華文藝獎金委員會叢書，

---

<sup>102</sup> 同註 97。

由臺北文藝創作出版社印行的《反共歌曲》第 20 頁，歌詞共四段，內容為頌揚成年男人為了保家衛國，上戰場奮勇殺敵，期許愛國的情操成為幼童的典範。1950 年中華文藝獎金委員會舉辦徵曲比賽，白景山便以此曲獲得第一名，至今仍是全臺傳唱不息的兒歌；只不過當年殺戮意味濃厚的反共意識，現在已經淡化，四段歌詞中也只有第一段繼續被傳唱，也鮮有人唱起此曲的時候有做此聯想，此為後話；然而，《街頭巷尾》使用此曲多少被人視為黨國政策與戰鬥文藝驅使下的產物，但筆者認為，李林製作廣播劇多年，重的是歌曲與劇情間的連結，使用歌曲必定與劇情相關，再者，健康寫實電影要打造的就是一個遠離戰亂與生活黑暗、闡發人性光明的樂園意識，創作群體不可能在影片中挑起肅殺之氣，片中出现〈只要我長大〉片段，共有兩次，都是女主角小珠上學或是與學校相關場景使用，小珠在母親過世之後，一心想要趕緊賺錢，讓自己和石三泰能夠脫離貧窮、生活好轉，使用〈只要我長大〉的重點就是標題，以主導動機的概念強調小珠渴望長大的心情；原曲歌者心聲是希望趕快長大能夠上戰場奮勇殺敵，而《街頭巷尾》片中小珠則是想要趕快長大，能上人生的戰場，為了心愛的人奮鬥；音樂出現的背景是學校，因此，〈只要我長大〉暗示的是唯有透過學校教育，不斷吸收知識，才能讓自己有足夠的力量奮鬥，李林安排此曲的隱喻，實為高明。

### 《蚵女》思想起

根據《中央日報》1964 年 10 月 31 日第七版報導，《蚵女》作曲家駱明道為了尋找作曲靈感，所以到了南部體驗鄉村生活，在一天夜裡，他聽到了歌仔戲的聲音傳來，想起了臺灣民謠「思想起」，因此選用了這首民謠作為台《蚵女》全劇的主題。<sup>103</sup>

蚵田千萬頃 海水粼粼

種蚵的人兒 一群又一群

<sup>103</sup> 《中央日報》1964/10/30 第七版〈勇敢的作曲家—駱明道〉。



海風微微吹 噯唷喂 海水輕輕吻

細把竹片插啊插得穩

眼看著蚵兒累累生 噯唷喂

不負種蚵的人兒呀一片心

蚵兒色如銀 噯唷喂 蚵心白又嫩

種蚵的人兒一心繫在蚵兒身

妹的心啊更比蚵兒美 噯唷喂

又比蚵兒更呀更多情

掛心的情郎何處尋

蚵兒有知該啊該把紅線引



思想起，是過去先民漂洋過海來臺灣，思鄉情切時所唱的歌謠，樂句常以「思啊～思想起」開頭；根據呂炳川博士考證，「思想起」的節奏、唱法應是來自清末西拉雅族流傳之歌謠，爾後流傳至屏東恆春一帶，再傳唱至全臺各地，成為人人耳熟能詳的曲調，因此《蚵女》使用〈思想起〉，可立即喚起觀眾的聽覺經驗，進入劇中視覺「健康化」的農村生活，換句話說，〈思想起〉是駱明道對臺灣農村社會的想像，也是本省籍民眾進入健康寫實世界的媒介。駱明道不只旋律全部挪用，在歌詞部分也效法〈思想起〉，加入許多虛字，使聽覺更接近原曲，不過為了配合國語政策，作詞人盛寶麗將歌詞作得更添詩意，駱明道採用西洋管弦樂編制，並捨棄原本一人彈唱的形式，加入了女聲合唱，尤其使用合唱更在健康寫實電影中強化了現代化的元素，兩者搭配下織度變得更為豐厚，同樣是合唱，但此安排卻營造了不同於《梁山伯與祝英台》的黃梅調風格和一般流行歌的聽覺效果，成為了「健康寫實」的聽覺特色。使用西樂編配與搭配合唱，代表音樂中的現代性元素，因此，在本片中的〈思想起〉代表的意涵，更不只是傳統落後的農村，而是健康寫實樂園，或臺灣社會邁向現代化的象徵。此外，本片「思想起」曲調搭配上的是國語歌詞，除了因為中影身為黨營機構所背負的政宣壓力以及國

語政策之外，筆者認為歌曲在地化、歌詞國語的做法也可視為是打破省籍隔閡的一個做法，讓不同的族群都能夠被音樂吸引，藉由各自生活經驗詮釋自己的臺灣想像。

### 《養鴨人家》望春風

接續《蚵女》的路線，《養鴨人家》同樣是挪用閩南語民謠，但分工趨細，音樂由駱明道負責，而作曲部分則是由左宏元負責，《養鴨人家》中一樣採用西洋管弦樂，主旋律多是由望春風旋律發展變奏，歌曲一樣採用合唱，因此全片風格跟《蚵女》相似。本片挪用的臺灣民謠是〈望春風〉，鄧雨賢作曲，李臨秋作詞，創作年代為 1933 年，八十餘年來是臺灣無人不知無人不曉的台語歌曲，歌詞分為兩段，描述青春少女待字閨中，夜半孤獨思春，期待心上人能夠明曉心意。此曲自發行後便大受歡迎，日治時期「皇民化運動」臺灣總督府甚至將之改編為軍歌，冀以此曲影響力提高皇民化效度；國民政府來臺之後，曾一度將〈望春風〉列為禁歌，理由是歌詞「意境過於誨淫妨害善良風俗」，但是仍無法遏止臺灣人對此曲的喜愛，2000 臺北市政府與聯合報合辦的活動《歌謠百年臺灣》，將〈望春風〉票選為第一名，足見臺灣人對此曲的熱情。

〈望春風〉原為描述少女思情，《養鴨人家》中，〈望春風〉出現片段為片頭與若干趕鴨片段；駱明道在為《蚵女》配樂時，決定使用〈思想起〉是因為一夜裡在鄉村中聽到歌仔戲的聲音，想起了這首台灣民謠，使用上主要是將臺灣民謠直接指涉臺灣，不若李林是數經推敲之後才選定歌曲，因此〈望春風〉可視為直接意指臺灣風情的功能；《蚵女》與《養鴨人家》兩片同樣在片頭直接出現該片主題，搭配畫面是海邊插蚵、溪邊養鴨的畫面生活化場景，臺灣風情意象表露無遺，這也是龔弘推出健康寫實片的一大目的，因此，筆者將駱明道使用歌曲模式歸類為展現臺灣風情。值得注意的是，1932 年，臺灣第一首流行歌〈桃花泣血記〉為了宣傳同名電影而問世，「流行歌」才開始在臺灣出現，成為最新的樂種，〈望春風〉創作於 1933 年，是相當新穎的作品，配器也是用上了鋼琴、銅管、

口琴、夏威夷彈撥樂器，十足的西式和聲，本片使用〈望春風〉，並不能算是傳統意象，只能說是代表臺灣人的共同記憶。



### 《路》天公落水

《路》是李行電影中第一次在片頭不使用音樂的作品，音樂片段也偏少，但是選用了客家歌謠作為全片主題，值得一提的是，〈天公落水〉各以畫內音跟畫外音形式出現一次，第一次為畫外音，歌詞為國語，第二次為畫內音，歌詞為原本客家語版歌詞。這也是第一次在健康寫實片中歌曲用方言演唱，由於健康寫實電影一律用國語配音，劇中也沒有提到故事發生地點，因此不能確定使用〈天公落水〉是否是因為本片場景設定為客家村落，不過，在主角父子在街上麵攤吃飯閒談的場景中，背景音樂出現的是歌仔戲而不是客家戲，因此，《路》中出現了國語、臺語、客語，音樂出現客家歌謠（國語、客語各演唱一次）、京劇、歌仔戲、布袋戲等多種環境音，雖然李行在訪談中表示當時使用這些環境音並沒有特別的想法，但使用多語環境和各種不同種類的環境音卻營造出多元族群共同生活的意象並嘗試還原臺灣當時社會的音景，不過因為〈天公落水〉並非專為本片所寫，是現成音樂，因此歌詞不另作研究。

然而，《路》片中使用了大量環境音效，試圖還原臺灣生活環境裡的音景，不但是用了京劇、歌仔戲、布袋戲、南管等等安排在各場景的收音機裡或是酬神慶典中，加上音樂中客語與國語的〈天公落水〉，不管是音樂內容或是音樂載體，都完全體現了李行所說的配樂「生活化」的概念。

以上所提到的曲子都是用臺灣民謠或是流行歌作為電影中音樂片段，或借用原曲意涵輔助劇情，或是因為劇情產生新的意涵，但共通點是挪用曲目皆為臺灣當時人人琅琅上口的通俗歌曲，這樣的作法，除了吸引本省籍觀眾，讓他們也能在觀賞影片時引起共鳴，與國語政策並行，喚起各族群共同記憶，形成想像的共同體，甚者，也起了一個更重要的作用——一個符合健康寫實的臺灣想像，關於臺

灣想像的概念，將在下一節有詳細討論。而李行健康寫實影片中的第二種歌曲運用模式主要是 1970 年代末期，〈小城故事〉是最為成功的例子。



### 《小城故事》同名歌曲

小城故事多 充滿喜和樂  
若是你到小城來 收穫特別多  
看似一幅畫 聽像一首歌  
人生境界真善美 這裡已包括  
談的談 說的說 小城故事真不錯  
請你的朋友一起來 小城來作客

《路》雖榮獲第六屆金馬獎最佳影片，是李行的得意之作，但票房卻是不盡理想，為了顧及收益，李行在 1969 開始拍了一連串輕鬆愛情喜劇如《情人的眼淚》、《群星會》和瓊瑤電影《彩雲飛》、《心有千千結》、《海鷗飛處》等。此期間影片皆搭配主題曲語流行歌市場結合，影片與歌曲商業效益相輔相成，歌曲遂成為配樂作曲家最著重的部分，左宏元確實也在歌曲發揮了長才，插曲支支動聽，使得瓊瑤電影片片大賣。依循這個模式，李行雖然在 1978 回歸健康寫實路線，但吸收了瓊瑤電影模式，歌曲還是佔有重要的地位。

《小城故事》由翁清溪作曲，莊奴作詞，由於取景在鹿港小鎮，因此為了營造鄉村古樸之感，配器方面使用了國樂器胡琴、三弦及西洋樂器吉他、小提琴、大提琴等，配唱則是由當時演藝事業如日中天的鄧麗君擔任。在莊奴作詞的歌曲中，常常將歌曲環境描繪成前現代的樂園意象，「小城故事多，充滿喜和樂」、「看似一幅畫、聽像一首歌」、「人生境界真善美，這裡已包括」明顯看出這是描寫一個一如陶淵明桃花源記描寫般，遠離塵囂、充滿光明的樂園，使用三弦、胡琴等樂器也充滿了對彷彿被臺灣進步化社會遺落的傳統小鎮的想像，《小城故事》不是抗拒現代化，而是一個當時臺灣人民對於理想生活環境的一種期待。

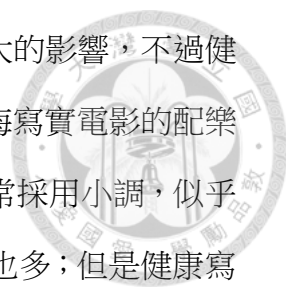
在進中影之前的作品，李行作品幾乎都由李林負責配樂，李林因為是由廣播劇，所以作曲手法慣用現成的音樂加以變化，例如重編曲風或是直接挪用他人作品，在《街頭巷尾》音樂中和聲進行偏向爵士，節奏常常有舞曲風格，聽覺是比較西式的，速度也較快；自拍攝中影製片的《蚵女》開始，作曲家換成駱明道，雖然不是李行決定的，但是由李行主導的《養鴨人家》也是由駱明道配樂，代表駱明道的風格是被李行接受的；駱明道在長沙音專接受正統音樂訓練，因此曲風也接近西洋古典樂，不過在處理健康寫實電影時考量到中國音樂有慣用的音程關係，所以不選用複雜和聲，曲式也很對稱，相較於流行歌，使用了有別於流行歌的女聲合唱，更符合當時龔弘對於健康寫實的期待，也就是在臺灣鄉村素材上加以美化，把織度單薄、用一隻月琴彈唱的《思想起》換成交響樂團，一人獨唱改成美聲合唱，就猶如畫面美化零星稀落、各自行動的蚵農，變成數百採蚵人家在海邊一同採蚵、賦歸的壯麗場景。

經歷了《貞節牌坊》、《路》、《玉觀音》等片的票房失利，還有第二波瓊瑤電影的大放異彩，讓李行製片時不得不考量市場因素，另一方面，製作流行歌曲功力在瓊瑤電影中爐火純青的左宏元因故與李行導演停止合作，而換上了另一位流行歌曲作曲家翁清溪（湯尼），雖然翁清溪在美國柏克利音樂學院主修的是爵士樂，但為了符合健康寫實，在《小城故事》創作主題曲時，避免使用爵士樂音樂元素，也幾乎不用電子音樂，也加入了國樂器如胡琴、三弦，營造屬於臺灣淳樸小鎮的基調。此時的健康，講求的不是將不好的、落後的或是在地的元素「美化」，而是著重於「擬真」，企圖還原一個原鄉的環境。

可以看出，不論哪一個時期的健康寫實電影，歌曲使用模式一直與流行歌有所區隔，縱然流行歌曲不應該看成有害，但由於政府政策，就算到了1968年，還是將流行歌視為靡靡之音，<sup>104</sup>健康寫實電影站在導正人心，引人向善的角度，不只在劇情方面仔細推敲，音樂上也有此考量，獨樹一格。

---

<sup>104</sup> 《徵信新聞報》，1968年5月26日，版5，省政府明令學校教師禁教流行歌曲。



1930年代上海寫實電影在製片方向和美學方面給李行很大的影響，不過健康寫實電影卻與上海寫實電影在聽覺上有很大面向的不同；上海寫實電影的配樂絕大部分是使用了西洋管絃樂，沒有加入中國素材，調性也常常採用小調，似乎預示了片中小老百姓淒苦與多舛的命運，配樂時間長出現時間也多；但是健康寫實電影在音樂上捨棄了這樣的路數，音樂多為大調，早期多是用大樂隊伴奏，後來則越來越簡化，最後一部健康寫實電影《早安台北》才開始使用大量電子音樂。

## 第二節、聲音藝術裡的臺灣想像

前文已經針對健康寫實電影的創作者、劇情、音樂等方面做了許多梳理與探討，可以看出，健康寫實電影創作群體的巧思，尤其在本省、外省族群分立的臺灣，如何取得兩個族群觀眾的支持與共鳴，考驗著創作群體的功力。本節將以聲音藝術的角度出發，探討健康寫實電影與國族認同的問題。

### 透過音樂打造樂園意識

國共內戰之後，李行跟著家人一路從華山、上海，帶著傳統中國儒學思想飄洋過海來到陌生的臺灣，不只李行，四百萬餘隨國民黨撤退的外省籍人士，在物質缺乏的年代，加上與故土的分離和族群的隔閡，人心非常苦悶；從民國38年雙十節、39年元旦，總統文告反攻大陸、回到南京、回到北平的口號喊得響亮，接著韓戰爆發、美國第七艦隊協防臺灣，美方勢力介入國共關係，反對兩岸再掀戰火，十多年的休養生息讓兩岸政局趨於穩定，但在臺灣的外省籍居民也漸漸體會到故土已經是回不去；這樣的情勢，一方面讓外省人回家的企盼愈加冷卻，另一方面，也讓一部分的外省人知道臺灣將會是他們未來的歸宿，他們必須開始認識這個寶島臺灣。

90年代開放之後，我們就像做夢一樣，我們還能回去嗎？那時候以為根本不可能回到大陸，開放簡直是意想不到的事，所以那個時候

(創作《街頭巷尾》時)就要認定我們住在這裡(臺灣)。我們畢竟也要跟著走嘛，左宏元他對大陸的東西多熟悉，但是慢慢還是要開始用本土的東西，一樣的心情，創作音樂、劇本也是一樣的心情。<sup>105</sup>

從音樂的角度來說，要認識臺灣最簡單的方式，便是從流行歌曲下手，此處說的流行歌，並非單指 1930 年代自日本傳來的新式曲種，而是指當時盛行於臺灣社會的各式歌曲，而所謂本土，也不是單指台語歌，而是所有在臺灣生活的族群都必須關照其中；此時，健康寫實的初衷在於發揚人性光明面、提供現代社會所需要的、健康的精神食糧，還有讓觀眾能夠認識臺灣，因此，一連串的健康寫實電影中，捨棄了創作主題曲或插曲，用以片賣歌、以歌賣片的行銷手法，轉而挪用多首膾炙人口的流行歌曲與臺灣民謠以「行銷臺灣」，有趣的是，在挪用過程中，可以看出各族群對臺灣想像的差異。

以音樂方面來說，最早實踐臺灣想像的是作曲家周藍萍，其音樂作品經過沈冬教授詳密梳理，發現出作品透露出濃厚的臺灣想像，<sup>106</sup>而李行作品也不例外，對臺灣有深切的觀照，最可以看出臺灣想像的作品，當要屬他的處女作《王哥柳哥遊臺灣》，為了拍攝本片，劇組走遍全臺各地風景名勝，就如同現今的旅遊節目一般，把當地風景以及人文風情透過詼諧劇情介紹給觀眾，雖然內容未必屬實，但卻是當時電影工業的壯舉，《王哥柳哥遊臺灣》觀眾群主要是本省籍民眾，但是他們未必親自遊歷過臺灣各處，反而託了外省籍導演李行的福，藉著電影完成一次臺灣之旅。

早期健康寫實電影，主要是使用臺灣民謠作為主題，這點可以看出健康寫實創作群體打造場域的企圖，這個場域，不是真實環境中的臺灣，而是一個想像中的樂園，而且這一個創作群體當中，也不只有是外省籍移民，本省籍人士也佔了重要的地位，以音樂創作者來說，全部共有李林、駱明道、左宏元、翁清溪四位，其中駱明道與左宏元是外省籍，李林和翁清溪則是道地的本省人，這也說明了，

---

<sup>105</sup> 20150619 李行訪談。

<sup>106</sup> 沈冬，〈愛臺灣、巍巍立海中間—周藍萍音樂作品中的臺灣想像〉。

健康寫實所創造的臺灣想像，並不是單方面的、單一族群的空想，而是經過多重詮釋。有趣的是，早期健康寫實電影慣用的配樂方式是挪用，本省籍的李林挪用的是國語歌曲如周藍萍的〈綠島小夜曲〉、〈我的家在大陸上〉、白景山的〈只要我長大〉並穿插許石所作台語歌曲〈南督之夜〉，而《蚵女》、《養鴨人家》、《路》中挪用臺灣民謠〈思想起〉、〈望春風〉、〈天公落水〉卻是出自外省籍的駱明道、左宏元之手，作曲者以不是自己生活環境的音樂描述臺灣的角落，可見當時不同族群對於臺灣各懷想像。

### 健康寫實，語言不寫實

本文強調健康寫實中「聲音寫實」的成分，在健康寫實電影之初為了有別於當時香港的黃梅調電影，還有如姚敏等所作「開口就唱歌」的歌舞片，除非必要，是不會讓劇中人物唱歌跳舞或是演奏音樂的，李行在健康寫實電影中強調音樂必須「生活化」，企圖以臺灣人共同記憶中的音樂，建構出一個大家所熟知但又「健康」的世界，然而，受到當時國語政策的影響，李行健康寫實電影一律以國語發音，這與當時種蚵、養鴨、木工族群的生活世明顯有出入的，成為了「聲音寫實」中最大的缺陷，也成了健康寫實電影中最常被討論的缺點。唐維敏〈右翼文藝戰鬥復生、電影政經監控起飛、敘事文本美學再現：六十年代臺灣健康寫實電影的崛起〉中提到：

…一方面，也是出自於國民黨以文藝政策的精神統理，對電影工作者和觀眾視聽主體的心理規訓。即便在中影內部來說，「健康寫實」電影路線時間短暫，論述內容建構不全，然而這個流於形式的表面口號，卻有強力、滲透的白色恐怖作為後盾，仍然對右翼電影主流意識形態展開綿密的監控與限制。這種意識形態國家機器與武力為之稱的國家機器不光是影片再現的主題、場景、語言、人物，更是無形中展開對電影工作者人身行動的監控與規訓。

黃仁也認為：



標準國語的演員，使電影極不寫實。這是臺灣充滿南腔北調的時代，農漁村更是一片臺語。但是訓練有素的話劇傳統演員，吐著咬音標準的臺詞，使人發生錯亂。<sup>107</sup>

針對國語政策影響電影提出抨擊，認為國家機器對於健康寫實電影諸多部分有高壓箝制，但本研究主要是以創作者角度出發，語言選用是無法改變的因素，李行曾說過：

當時我拍《蚵女》和《養鴨人家》都是漁村和農村的生活，真正的臺灣化、本土化的創作取材，只是受限於當年政府的推行國語政策，不能講大家平常說的臺灣話，一定要改配成國語，除了語言不寫實之外，其他都是寫實的。1962年金馬獎開始之後名稱是”獎勵國語影片”，因為如果你講台語別人怎麼聽得懂，這裡有四川來的、陝西來的，如果你講你的四川話我講我的上海話，那誰還聽得懂，國家要語言統一，因此用國語，所以不能因為寫西海岸農村生活就講台語；語言不寫實才能讓大家都能看得懂，所以這個時代背景不同，現在很多人台語聽得懂國語也聽得懂，但是當時不是這樣。

以李行的立場來看，用國語發音不是限制臺灣當地文化，而是推廣臺灣文化的方法，當時臺灣識字率不如現在普及，就算配上了字幕也不一定所有觀眾都能夠理解劇情，既然認識臺灣是健康寫實電影的重要任務，因此配上國語是必要的作法。

李行選用場景是為了能跟臺灣土地還有人民有深刻的連結，但因為全片人物都說國語的關係，變成健康寫實電影是國家機器的政治宣傳影片，場景設定在臺灣農村漁村是為了能成功滲透政治意圖給本省觀眾，似乎是本末倒置，本文無意推翻前人研究成果，但換個角度，語言必須說國語是無法改變的事實，如果李行一心設定讓所有角色操著標準國語，那他早期的作品如《王哥柳哥遊臺灣》、《兩

<sup>107</sup> 黃仁編著，《臺灣電影百年史話 上》，頁 281。

相好》、《街頭巷尾》便不會是國台語混合使用。為了不違背國家政策，導演只好在其他地方多花心思，讓整部片更接近心中設定的藍圖，尤其音樂的部分，不管是早期作品挪用民謠或是流行歌作為臺灣意象，加以改編營造積極向上的成分，或是後期《小城故事》反璞歸真，用傳統樂器和單純的和絃營造出遠離現代化城市的樂園，都是為了活化「臺灣」這個重要的因子，把臺灣在地元素加到經過改造的健康寫實世界，所以在影片中，加入「臺灣元素」才是最重要的。



## 第五章、結論

李行導演的一生，就像是一本臺灣電影史，在從影的五十年間，成績斐然，創作的許許多多的經典之作，1978-1980 連三年得到金馬獎最佳導演，如此成就至今無人能夠超越，他也經歷了臺灣電影的大起大落，臺灣的電影工業，一直是他掛在心上的志業，然而他更在意的是一個傳承的「天命」，在利益掛帥的電影市場，除了追求品質、追求聲望之外，他更有一種使命感，必須拍出對於社會有益，對於中國傳統文化有傳承作用的電影，電影，不該只是娛樂，而是要寓教於樂，他不怕在票房失利，因為這樣的使命感，讓他拍出他想要傳達堅定意念的作品，因此才有了《街頭巷尾》、《路》、《秋決》、《汪洋中的一條船》、《小城故事》等寓意深長的作品。這些創作理念，在筆者與他的訪談中表露無遺：

我現在垂垂老矣快要九十歲了，但是有生之年如果有機會健康允許的話我還是要為電影努力，為兩岸能夠交流，為臺灣年輕人能打開一個大門，現在大陸市場大的不得了，…不是說錢多一定能夠拍好電影，但是錢畢竟是一個條件，你想的東西能夠支持你能夠做到，你沒有這個錢你想得再好都沒用，所以我常常想，以前有一個李行，他在四零年代從這個後方過來，看了很多三零年代好的電影，如果我回到臺灣來以後沒有拍電影，我讀了師範學院我去教書了，後來臺灣的電影會不會有健康寫實，會不會有另外一個李行，跟我的出身一樣，也一樣注重寫實風格也影響了中影公司拍健康寫實，我的答案是不會有，因為我這是與生俱來的這是一種天命，我認為是一種天命，在成長的過程中我有這種信念，而且這種天命我現在還會持續，一直到我生命終結，只要能活一天我就繼續要走下去。

筆者因為偶然看到了健康寫實電影，才開始了解李行這個人，因為健康寫實電影的品質與成就所以決定要研究幕後的大推手—李行，在訪談之後，感受到了導演

對於電影熱切的期盼以及信念，更感到必須要好好將李行導演的創作之路做出研究，為臺灣電影工業盡棉薄之力，因此選定用李行導演作為主軸，健康寫實電影作為研究主題。

本文在第二章中，梳理了健康寫實的創作群體生命經驗，可以看出創作群體，尤其是核心的李行、龔弘等人，懷抱著傳承文化、隱惡揚善、化解族群隔閡、打造樂土臺灣的心願與意念，才得以創造出一個嶄新、獨樹一格的健康寫實風格，許多研究意指健康寫實風格是黨國政策、文藝戰鬥影響之下的畸形產物，但筆者認為，國家機器雖然影響了健康寫實外在呈現的形式與風貌，但是創作者本身具有的意念，才是健康寫實的精髓，如果李行、龔弘等人當初決策向市場看齊，臺灣電影不會早在 1960 年代便在亞太地區立足成名；創作者的這些想法，也間接關係到了第五章探討的內容——一個國族的認同與樂土的想像。

第三章則是用音樂的角度切入，過去對於健康寫實電影研究鮮少談及音樂，認為健康寫實音樂沉悶，挪用曲調和歌詞是黨國機器類似幕後黑手控制電影，刻意將國語政策加入健康寫實電影之中，但本文在本章探討音樂在影片中輔助健康寫實電影的情形，在音樂安排上，主要出現在輔助劇情的點，不若其他電影將音樂片段補得很滿，用杜篤之的觀點來看：

因為配樂會統一觀眾的感動點。若沒有音樂，未經渲染，你可以更自主、更透明的來看這部電影。每個人的背景不同，感動人的位置、時間點也不同，有的女生早已痛哭流涕了，有的男生卻要到很後面才會感動。這些都是自發的，都是觀眾自己與影片互動之後所產生的情感。這份記憶可以留存，你看完回去，甚至兩三個月後，可能都還記得，這些東西才是最珍貴的。<sup>108</sup>

健康寫實中音樂的運用也是這個邏輯，不強加過多的音樂，其一是為了跟黃梅調電影區隔市場，打出自己的品牌，其二是不要讓觀眾又太多情緒的箝制，各種族

---


<sup>108</sup>張靚蓓，《聲色盒子—音效大師杜篤之的電影路》，頁 92。

群可以依照自己生活的經驗，在觀賞電影的時候自我建構屬於自己的臺灣想像。除了音樂之外，更加上了音效的討論，這是過去音樂學研究少有的論述，比對各時代對於聲響感知的不同，看出不同時期健康寫實電影對音效的使用，希望透過討論音樂與音效，可以填補過去對健康寫實電影研究的不足。

綜觀各章節討論的結果，健康寫實電影不應該單純視為國家機器的產物或者短暫操作的製片路線，健康寫實這個概念，可以說是為臺灣社會透過族群融合還有生活改善所下的有力註腳，這不只是在臺灣打拚耕耘的上一輩人的生活理念，也是臺灣精神的體現，反映創作群體的不同分工，包括導演透過拍攝、編劇透過劇情、音樂透過歌曲運用和新創作、音效工作者透過無限想像力創造出的臺灣想像，值得觀眾不斷玩味，並審視臺灣發展過程中，極其重要的一頁。

## 參考文獻

### 專書

- 
- 盧非易，《臺灣電影：政治、經濟、美學(1949-1994)》，(台北：遠流，1998)。
- 龔弘口述，龔天傑整理，《影塵回憶錄》，(台北：皇冠，2005)。
- 張靚蓓，《龔弘：中影十年暨圖文彙編》，(台北：文化部，2010)。
- 林黛嫻，《李行的本事》，(台北：三民，2009)。
- 焦雄屏、區桂枝編，《李行——甲子的輝煌》，(台北：躍升，2008)。
- 葉月瑜，《歌聲魅影—歌曲敘事與中文電影》，(台北：遠流，2000)。
- 王瑋等專文撰述；黃建業總編輯，《跨世紀臺灣電影實錄 1898-2000》，  
(台北：文建會，2005)。
- 徐樂眉，《百年臺灣電影史》，(台北：揚智文化，2012)。
- 黃仁，王唯編著，《臺灣百年電影史話》，(台北：中華影評人協會，2004)。
- 唐盼盼主編，《中廣六十年》，(台北：中廣，1988)。
- 宇業熒撰述，《璀璨光影歲月—中央電影公司記事》，(台北：中影，2002)。
- 沈冬主編，《寶島回想曲》，(台北：臺大圖書館，2013)。
- 劉現成，《臺灣電影、社會與國家》，(台北：揚智，1997)
- 李天鐸，《臺灣電影、社會與歷史》，(台北：亞太出版社，1997)。
- 杜雲之，《中國電影七十年》，(台北：中國電影出版部，1986)。
- 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，(台北：銀華，1961)。
- 黃仁編著，《行者影跡》，(台北：時報出版，1999)。
- 陳飛寶，《臺灣電影史話》，(北京：中國電影出版社，1988)。
- 葉龍彥，《光復初期臺灣電影史》，(台北：國家電影資料館，1995)。

(一) 期刊論文

周俊男，〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》、《養鴨人家》中「健康寫實」〉，《文山評論：文學與文化》，第六卷第一期（2012/12）頁 27-47。

蘇稚蘋，〈淺談電影配樂在電影中情緒的影響—以「艋舺」為例〉，《應用理論教學與研究學刊》，第六卷第一期（2011/1）頁 105-119。

唐維敏，《右翼文藝戰鬥復生、電影政經監控起飛、敘事文本美學再現：六十年代臺灣健康寫實電影的崛起》，輔仁大學比較文學研究所，碩士論文。2009。

何寶籃，《探影像建構之權力與運作--以「健康寫實」時期電影為例》，台南藝術學院音像藝術管理研究所，碩士論文。





## 附錄一、2015/02/08 李行訪談

地點：怡客咖啡 信義店

參與人員：李行、沈冬、吳國慶、黃東嶽

李：我剛才…你沒來之前，老師已經先把你們最早有一個提問的資料給了我，我看了一下，我也跟老師講了，可能以健康寫實來講，要談電影（音樂）的問題我可能。。。不能很專業的來看，因為我音樂我不懂，健康寫實的影片的音樂有什麼要求，也許說出來三言兩語就講完了，我一聽說他要寫論文的話那可不得了了，能不能完成這個，但是你已經定了這個東西，我知道得我就提供給你，也許滿足不了你，其他的你就要自己去收集了，你這個題目我是覺得，你一定要把我的電影都看過，不管是健康寫實的，不是健康寫實的，或是瓊瑤的，你才能談李行的電影，尤其你看你這個題目，”美學在李行電影”來講的話，你在我這能獲得的可能不多，但能講得我就講，你看過我哪些電影？

黃：幾本上都看過，從《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》、《婉君表妹》、《啞女情深》，接下來的《路》，

李：《貞節牌坊》你看過了沒有？

黃：這部我還沒有看過

李：那個看或不看也無所謂，那個對我來講，不是自己想拍的，但是這個題材對我來講對我滿嘗試的，這是演一個老寡婦一個小寡婦，柯俊雄演那個石匠，這個石匠當年是要追老寡婦，但是老寡婦沒有理會他，他說他要守這個寡，石匠就說如果你把這個寡守住了我貞節牌坊就給你刻出來。。。他就是老石匠的兒子，但是他是個打魚的，跟他爸爸不一樣，就這麼一個故事，後來他就追這個老寡婦的小寡婦，老寡婦的媳婦就是這個小寡婦，後來他們生了一個孫子，後來打魚的出海後就過世了，留下一個孫子，她就守寡了。是這麼一個故事，為什麼中國人要守寡？就是要一個守頭，因為有孫子在，所以老寡婦要求小寡婦也要守寡，這是根據林玉堂的一個短篇小說來改編的，這個劇本是我一個學生（案：李至善）喜歡的，我也很喜歡，所以他就來寫（劇本），這個片拍出來之後，簡直就不賣錢，賠了個鼻青臉腫

沈：跟《路》一樣。

李：而且輿論都在罵，這都什麼年代了李行還要提倡守寡嗎？所以這部戲你沒看也好，我大概跟你講一下，這個音樂，從養鴨人家到秋決為止，幾乎都是左宏元做的……他還是知道得很多，參與得很多。

沈：好的，這個先照這個提問的問題，請問您覺得，就是說，從音樂裡面能不能



看出健康寫實？

李：什麼叫做健康寫實你們可能不知道，你們提這個問題，這個提出健康寫實之後，很多文人都批評這個龔弘先生所提出來的健康寫實，你問這個是不是我訂的，這個是他訂的。大家都說健康就不寫實，寫實就不健康，你寫實了還挑挑揀揀的…黑暗面、光明面、好的、壞的、惡的、善的，就是要據實以告告訴觀眾，你還要挑挑挑，但是他有一個看法，從民國 38 年開始，國共戰爭，到了 38 年的時候，也就是 1949 上半年國民政府一再從廣州退到重慶，最後就退到台灣來，那個時候李宗仁是副總統，蔣介石是總統，他已經退下來了，讓李宗仁來代總統，但是李宗仁最後也沒到台灣來，他逃到美國去，那是國民政府整個算是癱瘓，所以那個時候不得不讓他再回來，復行視事，所以從這裡講起，龔弘先生他本身是一個新聞從業人員，他的出身是學新聞的，他自己也是新聞官員，但是他愛好藝術，他也喜歡畫漫畫，所以那個時候中央日報每天有一個他的漫畫叫做藍戈壁畫的漫畫，所以他是一個新聞領導的官員，但是他本身對於藝術的鑑賞有一個基礎；他在新聞局的時候，他就專注在電影上，進口的西片還有台灣還有香港，香港是在解放以後，香港的電影界有很多人是不願意附和到共產黨那邊去，所以國民黨就暗中成立了一個「港九影劇自由總會」，所以一些影人就參加了這個自由的影業陣營，跟台灣來往，所以我們從民國 51 年金馬獎開始，第一屆（得獎）不是台灣的電影，重要的是香港加上台灣，那個時候台灣拍得很少很少，都是香港的，香港由邵氏、電懋兩個公司，所以龔弘先生就來評選，每年主動，不是他們自己來報名，而是新聞局下面的官員自己評選今年演過的片子最佳的影片，西片跟國片都有，尤其對國片鼓勵很大，連續三年到四年，在民國 51 年以前，每年都來獎勵優良影片，那個時候也沒有什麼導演、編劇、演員什麼獎，就是只有影片一項，然後就給他獎勵，不是錢，而是配額，你可以進口多少西片，那個時候西片進口都是要配額的，有的人拿到不是一部，而是 3/1、4/1、5/1，那個時候可以跟別人收購，收購了多少之後就可以進口一部西片，那個時候對一般拍國片的人還是有一點獎勵，那個時候配額就可以換錢，這就是一個金馬獎的雛形，到最後就變成民國 51 年金馬獎，在這之前評選的官員都是新聞處請的，有什麼音樂家啦、文學家啦、都有，成立一個評選委員，一年大概選個五部到十部，但是多半都是香港的，所以台灣那個時候因為拍片數量少，而且是因為有亞洲影展，（最早第一屆叫做東南亞影展），是邵逸夫跟日本大映公司的老闆叫做永田雅一起做的，他的目的就是為了要促銷他的日本片，打開市場，邵逸夫就是要打開他的國語片市場，所以後來成了這個金馬獎之後，這個成立評審委員會，就是這些懂編劇的、懂攝影的參加評審委員，但是事先公布，他訂金馬獎是這個優良國語影片，注意，是國語影片，一直到宋楚瑜接了新聞局長之後，他覺得，金馬獎是個好事情，但是大家參與的熱誠都沒有，為什麼呢，因為一上台就知道你得獎，我沒得獎就不想來捧場，熱誠就少了，他後來就提出一個專業化、藝術化、國際化的金馬獎，改成兩階段，就是先入圍，每個項目先選個三片，參加的人多了，到了頒獎才知道誰得獎，就會更多人來參加金馬獎，這個變化一定要曉得，這個事情我剛剛講，

金馬獎開始是龔弘先生開始，金馬獎的變革是從宋楚瑜開始。這個金馬獎第一屆的得獎影片，是電懋公司的《星星月亮太陽》，藝文導演，尤敏、葛蘭、葉楓，女主角就是尤敏，導演應該是易文，結果獎都給香港人給拿去了，我們片子跟人同台競技一定是落選的，不夠那個條件，所以他從那個時候開始，項目多，現在還有個人得獎，所以電影界那個時候是滿震撼的，大家都有機會得獎，也促成那個時候越來越多人投資來拍片，那個時候，第一屆一公布，就是香港的影片，包括老總統包括中央黨部，都覺得我們應該要獎勵自己的電影，能參與金馬獎跟人一起競爭，說誰能夠接中影的總經理，最早的時候想找一個中廣的邱南，他就不肯，他跟龔弘都是在學新聞的，所以他就推薦了龔弘是最好，這個金馬獎是他搞出來的，他又會畫畫，所以由他做最好，從最佳優良影片到金馬獎都是他一首促成的，他有一些理想，他這些理想是促成別人得獎，但是讓他把台灣電影帶動，讓他來跟別人競爭，就只有他最適合，所以就把他推薦了，剛開始他還是不太想做，但是他對電影還是有一些想法，所以他就來了，所以我這段要跟你說的詳細一點原因就是，正好他那一屆來的時候，我正在導街頭巷尾，街頭巷尾可以說是當時只是他覺得是一個好片子，但是到了過後我們來回想一下，沒有這個寫實風格的《街頭巷尾》，就沒有健康寫實的後來，他接了（總經理）以後他就一直在想到底是我跟著香港的電影主流，邵氏都是拍古裝，這個歷史宮闈片，例如這個《武則天》啊什麼的，另外就是黃梅調或是一些民間的故事改編，向那個《遊龍戲鳳》、《江山美人》，跟著他們來走拍這個古裝的片子，還是跟著另外一家就是國泰公司就是星馬的電影公司，它在香港的製片公司不叫國泰叫做電懋，電懋是專門拍時裝、文藝愛情的故事，他就在遲疑，我來跟著這個香港的主流公司它們製片路線來走，還是我們自己來創一個風格，那個時候街頭巷尾出現，他看了以後很驚訝，他那個時找了很多作家，也找了很多影劇記者來商量，應該要走哪條路，他在很猶豫的時候就看到了這個街頭巷尾，他馬上就找我，陪他再看一遍，他一面看一面問，看完了之後他就跟我說，我正在遲疑要跟著香港走還是自己走，他最後就覺得我要自己走一條路，就是你說的寫實路線，但是他那個寫實路線是有條件的，因為那些跟著蔣老總統來的軍民，到了台灣以後，從 38 年開始雙十年，39 年元旦，40 年雙十節，元旦，老總統的文告都是：明年的這個時候，我要回到南京，我要回到北平。他要反攻大陸，但是他們那邊後來政局已經很穩定，越來覺得（機會）越渺茫，一直到民國 50 年，差不多這十幾年的時間，（中共）政局越來越穩定，所以反攻大陸的聲音也就越來越小，文告也不再提回到南京北平，回去沒有希望了，一直跟著他們來，當兵的跟來的一些官員，都是離鄉背井，沒有帶著自己的太太來，或者是自己夫妻來，但是老兒留在那邊，有很多人家是長孫留在那邊陪奶奶，所以人心很苦悶，我這是要講這個健康寫實的源頭，第一個他選擇要拍寫實但是為什麼要健康寫實呢？那個時候他還沒定名，他就是我如果要拍寫實，我要避開社會的黑暗面，因為人心太苦悶了，回老家遙遙無期，總要給他們一點希望，還有一些遠景是光明的，所以他那個寫實是為了黑暗面避掉，他就命名為健康寫實，他這個寫實風格是寫實的，但是選擇的題材跟風格的建造

都是要健康的，這才有健康寫實，所以這個名字是他定的，決定要走寫實是看了我的街頭巷尾才有健康寫實，這一段是過程我不講你們可能不知道。

沈：避開社會的黑暗面，那個黑暗面是包括，比如說暴力啊什麼什麼的，還是說指的是政治這一方面的？

李：這個先從我來講，我從抗戰 35 年勝利之後回到上海，我從高中二年級回到上海，高中一年級在西安，高中有兩年的時間，大學半年的時間，我在上海看了很多好的 30 年代包括 40 年代就是我回來之後拍的電影，40 年代抗戰勝利後拍的像八千里路雲和月、一江春水向東流，這些你一定要曉得這些故事，關不住的春光，還有這個黑夜到天明，簡直好的片子太多了，30 年代的，《十字街頭》、《馬路天使》、《漁光曲》，《大路》，我是看這些電影對我來講是很重要的，而且我是開始在初中的時候，看著學長學姊演舞台劇，我就想參加那個劇團，我初中二年級還不夠資格參加，到了初三以後開始加入到劇團幫著他布景，我們那個時候在山窩裏頭，晚上風很大，我們演那個不像現在有電燈，都是用那個煤氣燈，風大，我們就扶著那個布景片，就是這樣的環境讓我開始對戲劇產生了興趣，後來又回到了西安，在那邊讀高中一年級，那個時候我就參加到外面的那個業餘劇團、職業劇團去演出，然後到了上海以後，我在學校裡面，復旦實驗中學沒有禮堂，我們就把幾個教室拆開以後，把課桌椅拼起來做舞台，那個站起來頭都要撞到天花板，我也就開始自己導、自己演舞台劇，我從此接觸了戲劇，其餘的時間就是看電影，看國語電影，偶爾看看西片，高中畢業之後我就進入蘇州教育學院，其實我的父母對於我們兄弟四人要讀什麼、想做什麼沒有什麼干預，我一開始在上海考取了一個實驗戲劇學校，那是一個專科學校，我後來曉得蘇州有教育學院，藝術教育系裡面分成三個組：戲劇、音樂、美術，我考到戲劇組，四年畢業以後是有學士學位的，所以考取了以後我就跟我父母親講，我說我本來要讀上海可是我現在要到蘇州去，因為那邊是一個有學位的，其實我的父母親根本不管我的興趣，有沒有學位（無所謂）你自己決定，但是為了尊重老人我還是跟他們說了，然後到了我們叫徐蚌會戰他們（中共）叫淮海戰役，就在那個時候我的家人要到台灣來了，那一學期快要結束的時候，就是 12 月快放寒假的時候，我們在 38 年年初我們就到了台灣來，本來不想來，而且同學都勸我，後來我才發現那些同學裡面好多地下黨員，勸我不要去：哎呀我們一起留下來搞戲多好。有一個同學，他送我到上海，最後我勸他要不然你跟我們一起到台灣去吧，他當然不會來，我等到 90 年開放我到了北京之後，他們都已經是戲劇協會高幹了，看到我好高興喔，幾十年不見了，後來私下靜下來以後，他才講：我當時很後悔沒有跟你到台灣來。（笑）所以我要把這個過程跟你講。

沈：所以您受這個三四零年代國語電影的影響。

李：歸結這個我就是講，我為什麼會拍《街頭巷尾》，看過《街頭巷尾》的人，這些老的懂得電影的人，都說我像三四零年代那時候的片子，那種寫實的風格，但是我的內心世界是很羨慕他們拍的那些寫實風格的東西，我不知不覺拍了街頭巷尾就是走了他們的風格，但是這個它們所謂現實主義寫實的東西，共產黨標榜

的是現實，他們是製造人與人之間的對立、矛盾、衝突、鬥爭，街頭巷尾你來看，沒有這些，只有愛，用愛來化解人與人之間的仇恨，這是最大最大的，這也是後來為什麼影響健康寫實，所以這個源頭一來，你可能開宗明義的對健康寫實就有一個認識，今天的重點我就是告訴你，重點是這個，所以我常常也在講，我可以把那篇文章，我今天沒帶，就是我在中國電影一百年，我講的話。

沈：您的致詞，我們都看過了。所以你指的健康，其實內涵的就是愛？

李：那個文章你可以看到我對電影的一個態度，電影影響我的作法，也是我現在垂垂老矣快要九十歲了，但是有生之年如果有機會健康允許的話我還是要為電影來（努力），為兩岸能夠交流，為台灣年輕人能打開一個大門，現在大陸市場大的不得了，我們不要打開國際市場，你能打開大陸市場就有得你拍了，就不要去爭那個幾百萬，四百萬、五百萬、八百萬、一千萬的輔導金夠拍什麼。人家是上億的資金，人民幣，我們在爭那個幾百萬上千萬的台幣，不是說錢多一定能夠拍好電影，但是錢畢竟是一個條件，你想的東西能夠支持你能夠做到，你沒有這個錢你想得再好（都沒用），所以這個是很重要，所以我常常想，以前有一個李行，他在四零年代從這個後方過來，看了很多三零年代好的電影，如果我回到台灣來以後沒有拍電影，我讀了師範學院我去教書了，後來台灣的電影會不會有健康寫實，會不會有另外一個李行，跟我的出身一樣，也一樣注重寫實風格也影響了中影公司拍健康寫實，會不會有，打一個問號，我的答案是不會有，因為我這是與生俱來的這是一種天命，我認為是一種天命，在成長的過程中我有這種信念，而且這種天命我現在還會持續，一直到我生命終結，只要能活一天我就繼續要走下去，所以今天是開宗明義我要跟你說的，如果你們對我今天講得還什麼疑問的話，我們再來，先就這個問題來回答你。

黃：導演請問您比較後期的《小城故事》、《汪洋中的一條船》、《早安台北》這些電影也是健康寫實的延續嗎？

李：我跟你講，第一個，健康寫實中影第一部拍，他們看了我的《街頭巷尾》以後就把我納入中影，我還要回去一下，每一個年輕想要做電影的人，最想要去的就是中影公司，他有攝影棚有院線有技術燈光攝影的儀器，有大陸帶來的背景放映器都有，但是到我現在看，這個背景放映器也沒用過，現在已經報廢掉了，有器材沒人會用，就是我就講從那個時候開始，我加入中影以後，龔弘就開始再決定（製片路線），想了很多，我當時有一個叫做《小木屋的春天》，那是一個作家寫的，本來是要找我來拍，一起去參與談劇本，結果沒有做成，還是在摸索，最後龔弘到了沿海，參觀漁村，養鴨人家他是看往圓山過去，那邊有個保齡球館，過去是淡水河，就是他每天上班的路，他跟其他總經理不一樣，他每天早上都上班，上到九點半十點半以後，他就讓司機開車，到生產線上了解電影怎麼拍，因為他也是外行，每天經過圓山保齡球館，看到一片鴨子，在水裡面游，他就滿有感觸的，所以有一次他下班在士林製片廠，他就讓司機載他去社子，去看那個鴨子，那個時候已經準備在研究蚵女的劇本了，他有一次就約我到廠裏面會合，再一起到那邊去看社子的鴨寮，我們一進去就看到鴨子在那邊呱呱呱呱，鴨屎臭

了個要命，他就問我覺得好不好玩，我說怎麼樣，他說這個也可以拍成電影的啊，他就已經有了這個念頭，他真的很有心很用心，做為一個領導人他不是別人說怎麼樣他就怎麼樣，他是有自己的想法，那我說你拿這個拍用一個農村的背景是很好的，但是這個鴨子這麼不接近人我們怎麼去拍這個電影？他說總是有辦法的，我們要克服，你如果同意這個題材的話我們就可以想一想，這就促成了《養鴨人家》的拍攝，《蚵女》的導演是李嘉，是一個資深的導演，我那個時候在拍台語片他那個時候就在拍國語片了，所以他是個比我資深的導演，所以龔弘就決定《蚵女》要拍的時候就讓我當聯合導演，實際上我內心想包括跟李嘉導演講的也是一樣，就是我來跟你學習做副導演，龔弘就想到你是一個行伍出身，不是正規出身，而中影都是有一個規矩的，拍戲都有一定的過程，外面是很粗糙的，所以他講你跟李嘉導演正軌的學一學，這跟在外面拍片不一樣，因為外面我們拍台語片就是很粗糙的，又要馬兒好又要馬兒不吃草，所以才跟了李嘉，所以養鴨人家正格的講是李嘉個人的作品，我在裡面我只導了兩場戲，其他都是他自己獨立來完成的，像我們在鹿港外景的時候我就跟他一起去跑，幫他指揮，跟他學習，我以前拍的戲沒有條件拍大場面，後來拍到一半的時候，龔弘先生就讓我退下來，來開始籌備《養鴨人家》，談劇本，看外景，我們就走遍南部，到朴子、到嘉義，有養鴨的都去走一遍，原來《養鴨人家》是要拍趕鴨人家，南部的人養鴨都是帶著一批小鴨子，南部在收割的時候，他就去幫地主割稻，然後讓小鴨吃地上掉下來的穀子，就是由南到北慢慢來，稻子成熟也是從南到北，由南到北小鴨子就長大了，他們晚上就在河邊搭一個棚子過夜，本來想寫這樣的一個故事，但是覺得這個鴨子要變化我們要跟著牠們，需要好幾批鴨子，由小到大，鴨子本來已經部接近人了我們還要換好幾批，製作的過程太繁複，才改成兩家比鄰而居、我們現在看到的這個劇情，所以那個時候才是我正式獨立完成的健康寫實電影，那時候在拍的時候，正好碰到豐原事件，亞洲影展閉幕前一天，陸運濤他們跟他們的部屬，跟台製廠的龍芳先生，聯邦公司的老闆夏維堂他們，說是陸運濤先生喜歡骨董，所以它們到台中去品賞一下，事實上它們是一個很龐大的合作計畫，這個地方就是我後來那個台影的那塊地，原來故宮要搬到那邊去，後來沒想到，那時候亞洲影展有個不成文的規定，閉幕的那天晚上就是下一屆的地主國要開一個酒會，歡迎大家到吉隆坡去，已經安排好了在圓山飯店有一個酒會，各地會員國的代表團都一起來參加，大家都在那邊等他來卻遲遲不來後來發現是墜機，到現在也搞不清為什麼會墜機，所以這樣一來我就想，如果當時豐原事件沒有發生的話，後來台灣的兩岸港台的電影，國語電影的發展是另外一個面貌，不是這樣中影獨大，他們那個計劃很大很大，龍芳先生是一個很有野心的一個電影人，所以我就把這個電影跟你講一下，我想我要說明一點，第一個《蚵女》我只是用聯合導演的名義，因為我只是要繼續做導演，事實上我是跟李嘉學習，來熟練一個正規的環境是怎麼樣拍片的，另一伴就是做養鴨人家的籌備工作，所以我們是拍到一半的時候空難發生，整個停下來不知道到底要不要再拍下去，那個時候所有的箭頭都在批評龔弘，你的電影雖然為台灣爭氣，那年亞洲影展的最佳影片是《蚵女》……

沈：為什麼要批評龔弘呢？

李：風頭那麼大，還有他們到陽明山去見老總統的時候，他站在老總統的旁邊，陸運濤站在他的旁邊，就應該禮讓陸運濤站在老人家旁邊，如果沒有空難還不會被批評，他是地主國大家都希望能給老總統靠近一點，難道龔弘沒這個想法嗎？這也是人之常情，因為發生了空難結果連站在老先生旁邊都受到批評，所以我剛剛說這段要說明健康寫實從《蚵女》開始，美其名是讓我聯合導演，事實上是讓我學習，讓我了解一個正規製片的作法，讓我熟悉，接著就讓我籌備《養鴨人家》，《養鴨人家》才是我真正的第一部作品。

黃：導演您剛剛提到說一開始因為人心苦悶，所以龔弘先生才開始籌拍健康寫實影片，後來大家意識到不能回老家了，這跟導演您電影裡面用到的歌曲有沒有什麼關係？導演怎麼選曲的？

李：《養鴨人家》、《蚵女》跟《路》我要區隔開跟你談，所謂健康寫實有很多學者、文人、影評人都批評健康就不寫實，寫實你還挑挑揀揀，只選好的來拍，我跟你說，所謂健康寫實，是選擇性的寫實，你看到蚵女裡頭，大家去採蚵，大家用推車推回去，但是，健康寫實，我們要有個大場面，所以我們就要求蚵農們一起回去，造成一個大場面，事實上是沒有的，真正的寫實就是大家各自為政，反正我弄完我就回家了，誰還要等你，但是我們就要大家一起，還特意每個車都作一個帆，這種做法，就是我們的「健康寫實」，你們到海邊、到鹿港去，從來就看不到這種場面，我們把這個東西美化，就叫作「健康寫實」，讓電影增加一個大的場面。

第二個，你們看到蚵女裡面分成兩派，到最後看不順眼就大打出手，事實上誰還會分成兩派，你採你的我採我的而已，這是我們受到一個義大利的電影叫作《河孃淚》，就是大打出手那個，你總要有一點商業的操作，這個是特別要加的，所以健康寫實就是選擇性的、過濾性的、製造一個場面出來來美化電影，具有可看性。為什麼我們讓不合理變成合理，唯一的理由就是人心太苦悶了，讓大家看電影要有鼓舞的作用，這就是他（龔弘）要做健康寫實最大的目地。《養鴨人家》也是，有一個割稻的場面。那你問說音樂裡面有沒有健康寫實，我們當時就沒有這種想法，音樂哪還要健康寫實，拍出來是健康寫實，音樂只是加強、陪襯我的健康寫實而已，如果你單聽音樂本身，能夠聽出什麼是健康寫實嗎？他要跟畫面配合起來才會發揮音樂的力量。但是如果沒有那個「蚵田千萬頃」那個音樂的話，推蚵車的那個場面也是白搭了，音樂就是會把他造勢起來，《養鴨人家》跟《蚵女》都沒有主題曲，都是選擇臺灣的民謠來作一個音樂的主調，《蚵女》愛情的部分都是那個思想起的音樂，這個不是駱明道跟左宏元的主意，這個是我們導演跟製片人的要求，他們還提不出來，嚴格來說這都是他們開始接觸電影的作品，在此之前他們還沒有做過，我最後再跟你們講左宏元跟駱明道的關係。

沈：所以用臺灣的民謠是製片跟導演的要求，你們有沒有要求用特定哪一首曲子？

李：這個你問我，我現在也想不出來了。



沈：也就是說，你們跟作曲家說，我要一首臺灣民謠，然後他們就去找一首臺灣民謠。

李：一點不錯。《養鴨人家》在後，是最重要的，駱明道用這個方式定調之後，可能有跟李嘉導演有交換意見，駱明道跟李嘉導演的私交非常好，在那個以前駱明道有沒有做過電影我是不知道，但是就我的印象，這麼大的作品，《蚵女》是他的第一部。我先插一句話，當年電影誰花得起樂隊來配音啊？沒有，只有中影才開始，你們那個時候周藍萍來配也是，都是用罐頭音樂，都是用現成的音樂，那個時候有誰請得起樂隊來幫你的電影配樂，那是不可能的事，沒有這個能力，也沒有這個預算，也從來沒有這個要求，音樂作曲能來幫我配音已經很好了，我還提出要用多少錢，我要請樂隊來，你省省吧，現成的來就行了，當時的電影都是這樣，你們曉不曉得這個當年臺灣配電影的幾個人？最早最早期的，有一個叫作朱永鎮，王沛綸還少一點，王沛綸是交響樂團，是中廣的，後來中廣還有一個國樂的，叫作楊秉忠，這個朱永鎮最有名的，他什麼電影都是拿個大鼓，他自己來敲敲（笑），老一輩的人都知道這個朱永鎮叫作「大鼓」，不管是弦樂是管樂來作曲，他就是拿個大鼓看著畫面碰碰地敲，我沒跟他合作過，我也只是聽說。

沈：可是那個時候不是沒有樂隊嗎？他怎麼跟樂隊看著畫面配樂？

李：不曉得那個時候有沒有樂隊，他有可能只是大鼓在敲，加那個重點，人家最緊張的時候他就咚咚地敲，王沛綸可能也是用現成的（音樂）。

沈：還有你那個《街頭巷尾》是李國寶，他也走了。

李：李國寶就是李林，就是那個廣播劇，「崔小萍導播，李林配音」，李林我覺得是不錯的。

吳：《街頭巷尾》裡面那個〈我的家在大陸上〉、〈綠島小夜曲〉就是他作的。

李：不是，他可能是只找了少少的人，這些歌是我要求的，李國寶跟我合作的很多，周藍萍去了香港以後就都是李國寶來。

沈：所以是你要求用這兩首的嗎？

李：三首，第一個〈只要我長大〉就是老少兩代的這個……

吳：《街頭巷尾》裡面就是用三首歌表示過去、現在和未來，〈只要我長大〉就是表示未來、〈我的家在大陸上〉是代表過去、〈綠島小夜曲〉是現在。

沈：你覺得《李行的本事》這本書寫得怎麼樣，跟《行者影跡》比怎麼樣？

李：《李行的本事》寫得不錯，《行者影跡》是資料多，黃仁是資料專家，他寫不出東西，都是根據資料寫的，《李行的本事》真的是一個作家。

黃：導演您在《路》裡面用了一首客家民謠〈天公落水〉，這也是您選的嗎？

李：《路》其實是沒有音樂的，《路》的音樂是根據劇情的發展，在賣唱片的店裡面播出來的，我們就完全是用環境的聲音去配，包括是那個李天祿的布袋戲的音樂作為背景，裡面最緊張的那個流氓打王羽的鏡頭，都是用現場的音效去配樂，包括片頭的挖土機的噪音也是用音效，但是配樂的時候左宏元還是要配，他去挑選現成的東西，來配合劇情的需要。

黃：那堆土機的音效是怎麼做出來的？

李：這是音效去做，現場先去錄真正的堆土機，然後我們效果帶裡面有更好的，就去加強。

黃：那像這些音效是左宏元去做嗎？

李：左宏元只負責音樂，這個你們不知道，真正在做這些的不叫音效，叫作效果，包括腳步聲，不同的環境所走出來的聲音，都是效果在做，而且開始的時候，像《養鴨人家》跟《蚵女》在配的時候，一開始配對白，一方面在前面做效果，兩個會互相干擾，後來才慢慢變成效果一條帶子，對白一條帶子，不然原本一起錄，好不容易對白配準了，我的要求是只要沒配準就重來，結果效果沒配準，就只好再來，很吃力，所以後來才慢慢演變成做效果的專門做效果，做對白的專門做對白，音樂的做音樂，到最後三條帶子混聲在一起。

沈：所以音效什麼的，駱明道跟左宏元是不管的。

李：對，他們只管音樂。

沈：所以我們看到報紙上寫周藍萍去配樂，兩天就錄好，就是只管音樂而已，其他的是不管的。

李：一點不錯。

沈：你覺得如果我們訪問左宏元，他會跟我們說當時情況嗎？

李：他會不會照實說我就不曉得。

黃：我們想問您的健康寫實跟瓊瑤電影跟鄉土寫實電影有什麼差別，有沒有隨著時間而有所改變。

李：我跟你講，這個主調都是左宏元寫的，編曲都是靠翁清溪，但是翁清溪就是不得其門而入來配音，正巧在拍《秋決》的時候，講到左宏元這個過程我跟你們講一下，我們成立大眾電影公司，導演我跟白景瑞，製片人胡成鼎，他是中影製片部的經理，蔡東華是從日本回來，所以當時我們臺灣所有底片都不能沖洗，要寄到日本去東京兩家現像所，都是蔡東華在那邊，中影跟臺影兩家公營公司有得到官方的便利，都是今天我們拍完了，交給外交部的外交郵袋，很快當天就會到，然後蔡東華到那裏去收，東京那邊收到拷貝，沖完了之後馬上就寄回來，差不多兩到三天，就可以看，別人就做不到，說不定要十天半個月，這就是中影公司的方便，我們大眾公司成立以後，兩個攝影師，賴成英跟我合作，林贊庭跟白景瑞合作，編劇張永祥，還有兩個是一個演員組劉登善，一個編制組長陳汝霖，我們九個人，本來想找左宏元，因為我們的戲都是他幫我們配，但是一定要單數，我們想不出更合適的人選，就只好排除他，去登記大眾電影公司，他心裡面很不是味道，然後他說：你們不要我，我自己成立一個叫作大有公司，他自己做老闆，這個就增加他一個想往前衝的慾望，自己也拍片，自己也發行，就開始跟我們有點對立的感覺，所以我那時候在拍《秋決》的時候找他來做，他也不敢不用心，也找了樂隊來配，但是做得不好，這時候李翰祥，就告訴我，我給你介紹一個日本人齋藤一郎，他的作品都是他作的，包括《揚子江風雲》、《緹縈》，我那個時候就給蔡東華、胡成鼎商量，他們說好，齋藤來看我的片子看了幾遍，他自己做了記錄，然後跟我談導演有什麼特別的要求，在臺灣待了大概一個禮拜，後來



他就回去作曲，後來他作好了曲也訂好場地，我就到日本去，結果一天就把我的音樂錄完了，準中午一點鐘開始，練習了兩遍，第三遍他們就正式來了，真的是專業，而且可以強調他們是敬業，我覺得日本人做事情真的是沒話講，所以現在你們看到的《秋決》是齋藤一郎在東京做的。

黃：那導演之後怎麼沒有再找他？

李：因為沒有適合的東西給他作，他適合作古裝的東西，我後來就拍《風從哪裡來》，還是左宏元啊！《風從哪裡來》他作得很好，歌也作得好，然後紅了萬沙浪。

沈：您的健康寫實電影跟瓊瑤電影在音樂上的構想有什麼不同？

黃：瓊瑤的東西啊，他是以愛情為主，所以我們是第一個，所謂文藝愛情片，都作一個主題曲。《心有千千結》是左宏元給我作的，一定要有主題曲，那個時候的電影，宣傳都會寫：「插曲五隻，隻隻動聽」，加了很多歌在裡面，左宏元拍我的《彩雲飛》，那裡面多少歌！婉君表妹、啞女情深是我拍第一波瓊瑤的電影，拍到瓊瑤都來不及寫，最後瓊瑤來中影問說，我之前賣給你們六個夢，總共七個故事，沒拍完，你們還要不要拍？龔弘說我們拍了兩部，暫時不拍了，瓊瑤說那我能不能再買回來？我現在要拍我小說的人太多了，我要這些故事去應付它們，龔弘先生就說，那我直接退給你好了，他就又賣了五個製片公司，我們拍瓊瑤電影是多認真的在拍，別人只要掛瓊瑤小說，就可以賣海外版權，賺了很多的錢，而這些製作成本少，演員費用和瓊瑤版權費用高，這樣怎麼會拍出好東西，所以瓊瑤從票房保證便成了票房毒藥，所以我那時候拍了風從哪裡來的時候，老闆說還要再拍，我跟張永祥那時候沒想到瓊瑤的東西，那個時候誰也不想拍瓊瑤，我們兩個就考慮，那個時候大部分在看電影的，還是年輕的女學生，所以我們就拍個女學生的故事吧，張永祥一個老男人就到一女中、二女中、景美女中的校門口去晃啊晃的，他想問人大家還都躲他，他看不出個所以然所以寫出來的故事一直不滿意，那個時候就有人建議，最好的女學生的故事就是窗外，那時候我就去找瓊瑤，瓊瑤問我說李導演你怎麼忽然想起我的小說，現在市場上還可以嗎？我說可以，不過那個時候窗外在若干年以前已經被崔小萍拍成一部黑白電影，講的是一個女學生跟媽媽之間的關係，而瓊瑤的媽媽從電影中也看出來，那媽媽就像個晚娘一樣，不像是個親生母親，所以她就對自己的女兒產生了心結，而現在好不容易事隔十幾年之後，母女倆化解了這個心結，他說，我把這個版權賣給了一個叫做陸建業，我賣給他的時候是第一次簽約賣我的小說，沒有年限，如果你拍了會有版權問題，而且我也好不容易跟媽媽重修舊好，如果你真的想拍的話，我建議你拍彩雲飛，他問說你看過了沒有，我說我沒看過，其實瓊瑤的東西如果我沒拍，我是不會看的，我才不會沒事去看瓊瑤的小說，他就給了我一本彩雲飛叫我回去看，我回家就跟我太太說，她因為有訂皇冠，連載的時候她就看過了，她說這是個好小說，我還沒看的時候我太太就給我灌輸這個觀念了，我看完之後我就決定要拍，瓊瑤說我這個版權我賣給了嘉禾公司鄒文懷，他現在正忙著拍李小龍，你假如想拍的話我就打電話問他，把版權買回來，這個《彩雲飛》一拍，甄珍演

得好的不得了，帶起了第二波瓊瑤電影，所以老闆也都把錢賺回來了，也帶動了後來瓊瑤風潮，我後來又一口氣拍了五部瓊瑤電影，花了五萬買了下來，《心有千千結》、《碧雲天》、《浪花》、《海鷗飛處》、《風鈴風鈴》，之後我再問她賣不賣版權給我，她就不賣了，她自己成立公司，自己找導演陳鴻烈、陳耀圻他們來拍。

沈：所以瓊瑤電影跟健康寫實電影，音樂上除了主題曲之外，還有什麼差別？

李：我想就比較在作曲上面，瓊瑤電影是比較浪漫一點，讓瓊瑤電影更像瓊瑤，除了有歌，在配樂上面也會去強調，一開始左宏元他太懂這個了，《心有千千結》開始，翁清溪就不再為左宏元做幫手了，我就找他自己來作曲編曲，從那以後我合作的都是翁清溪，也讓他走上正式的音樂配樂，從幕後到目前，才會有後來的《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安臺北》、《原鄉人》。

黃：音樂出現的片段是您指示的嗎？

李：分段是我的要求，但是大家會討論，他可能會建議這段要不要音樂，我也會建議，或許無聲勝有聲作曲的人就負責音樂，音效就是效果負責，我相信現在的電影也是這樣做的。翁清溪滿有能力的，我也信任他，他是開始從劇本交給他開始，他就已經開始有想法了，包括像《浪花》我要求他只要鋼琴獨奏，他就開始去構思，然後提出他自己的意見，左宏元雖然人壞，但是我認為他還是有這個能力的，但是用了翁清溪以後，我就認為翁清溪勝過左宏元，因為翁清溪的才華我們在還沒用他的時候完全顯現不出來，以為都是左宏元做的，然後你們還忽略了一個東西，作曲很重要，但是作詞也很重要，莊奴先生，他的詞好到極點了，《小城故事》深入淺出，他把我描寫的小城說得清清楚楚。然後你問我後期的東西是不是健康寫實？當然！我拍完了《風鈴風鈴》之後，她就不賣版權了，她自己再拍《我是一片雲》，然後陳耀圻導《月朦朧鳥朦朧》，我就張永祥講，你不是月朦朧鳥朦朧嗎？我們就來一個白花飄雪花飄，一下子是人一下子是鬼，一下子不知道是人還是鬼，要拍得比瓊瑤更瓊瑤，也花了心思來拍，完了以後賠了個鼻青臉腫，把我之前賺的全都賠光了，唉，我承認，瓊瑤寫小說還是一流的，她跟我講她在創作小說的時候，長時間不出門，一個人在書房想，所以她寫小說可以肯定的說是很用心很認真的，而且她爸爸是教歷史的，她媽媽有詩詞的基礎，所以她的書名都是從詩詞裡來，她也跟我講說我的小說就是好的電影片名！你不用改編直接就可以用了。所以我敵不過《月朦朧鳥朦朧》，《白花飄雪花飄》把錢都飄光了，然後我就再回到健康寫實的路上，正好是中影想要拍《汪洋中的一條船》，他們拿劇本來給我看，我再補充一點，我拍瓊瑤的東西，我就很怕會鑽到裡面去，不可自拔，你看，我拍了《彩雲飛》跟《心有千千結》，我拍了一部《婚姻大事》，響應蔣經國提倡的人才返鄉，希望人才回到家鄉，我為什麼要拍這個？就是我不願意掉在瓊瑤的坑裡面，我還要自己再漂白一下，這當然算是健康寫實。

沈：所以你不覺得有另一個名字叫作鄉土寫實對不對？

李：你想，《汪洋中的一條船》可以說是健康寫實，它也可以說是鄉土寫實，《蚵

女》、《養鴨人家》你也可以說它是鄉土寫實，但是它在主題上強調是鄉土寫實，風格上它是鄉土寫實。我剛剛那個還沒講完，《婚姻大事》以後我就拍了《海鷗飛處》，拍完之後我就拍《吾土吾民》，那時候就是東方日報的馬先生成立馬氏公司在臺灣拍片，然後我又拍了《海韻》，我覺得我要再漂白一下，《海韻》嚴格來說也算是健康寫實，也就是說，如果我第二波瓊瑤電影連著拍，不夾雜《海韻》、《婚姻大事》、《吾土吾民》的話，我就怕自己整個被瓊瑤污染了，我不要忘掉我的本分。

黃：導演能不能幫我們註記一下哪些是您認為健康寫實的片子？

李：我想也不要這麼明確的，也不是健康寫實就要鑽到裡面，沒完沒了，我想健康寫實，就是所謂的不瓊瑤的電影，就可以是健康寫實，我可以說，凡是主題正確的，對人生有影響的，對我內心世界我想要拍的，我可以跟你講，對我內心的世界裡，我不想要拍瓊瑤的東西，但是為了迎合這個市場，她的小說是暢銷的。

黃：所以您的鄉土寫實就是等於健康寫實嗎？

李：我從來沒有講過我拍的是鄉土寫實，我就拍自己想拍的，那你說我的《秋決》算什麼？可以說，只要是主題正確的，主題嚴肅的，就是健康，不能講健康寫實因為那不是寫實片，這是我們對人生對社會沒有負面作用的。



## 附錄二、2015/06/19 李行訪談

地點：怡客咖啡 仁愛店

參與人員：李行、沈冬、吳國慶、黃東嶽

1. 請問您作品中「音樂」、「作曲」、「音樂指導（早安台北）」、「錄音」、「效果」、「配樂（小城故事）」等職銜的工作各是什麼？

基本上使用音樂這些都是”音樂”負責，一般的我想真正為電影來作曲、用樂隊來現場錄音的，多半都是找作曲來，尤其近十五、二十年以來，幾乎都是用電子音樂，那這個左宏元作曲，「養鴨人家」、「婉君表妹」、「啞女情深」，這些都是樂隊到攝影棚來的，左宏元自己指揮，然後對著畫面，從哪裡音樂起，那裡停，這種作法，過去也只有我們這樣做，因為我是從中影出身的，就算後來不是中影的片子，我替別人拍片也是這樣的作法，所以這種稱謂都沒有什麼，一般如果沒有找作曲家、音樂家來的話，就是用罐頭音樂、現成音樂，那就是「配樂」的工作，因為錄音間的人不會這個，有時候錄音師自己也會來（做），「效果」呢，就是對腳步聲音，那個時候因為不是同步錄音，你在沙灘上坐著、在地板上走路，聲音都是要做效果的，這些就要到外面或馬路上去收音。一般掛「錄音」純粹就是技術，控制機器那些的，錄音跟音樂是分開的，「效果」是專門做效果，至於說「音樂」、「作曲」、「配樂」其實都是一個人，如果沒有「音樂」、「作曲」的話，就是「配樂」，他去找現成的音樂來（配）。

2. 「養鴨人家」的作曲是左宏元，音樂是駱明道，他們是如何分配的？  
駱明道根本沒有參與，他介紹左宏元給我，那時候左宏元在我家巷口等著，駱明道進來跟我說，我要到越南去，那個時候政戰部有一個包括音樂、戲劇、美術的一個顧問團，不知道是幫當地越南做事還是幫我們這邊做事，因為他要離開，所以就跟我講不能幫忙做「養鴨人家」了，我說那你不就是晾我的台嗎？他就說我介紹一個我的學長來做，左宏元是第一期，駱明道大概是第二期，他做過很多兒歌，但是電影還沒有做過，我相信他可以做得很好，所以就用他了，但是你要保證，所以我這電影要掛上你的名字，他說好，所以才變成了「音樂」駱明道、「作曲」左宏元，這個我倒也不記得了。這是左宏元電影的第一部作品。把他提拔起來了，所以之後「婉君表妹」、「啞女情深」、「貞節牌坊」、「日出日落」一系列都是左宏元，左宏元在電影音樂就有了地位，這駱明道從越南回來之後看到左宏元超越他了，駱就到警備總部總政治部去密告，說左宏元抄襲大陸左派的電影音樂，像「婉君表妹」、「啞女情深」、

尤其是「貞節牌坊」，都是用國樂演奏，說是用廣播偷聽大陸的音樂；那個是中國的音樂不是共產黨的音樂！左宏元嚇得沒辦法，我說要不要我去作證？他說他去解釋過了，我學的是老祖宗的音樂，不是學共產黨的音樂，後來我就很不客氣的當著駱明道的面說：駱明道你說當時你說左宏元是你的學長會做得比你好，現在他超越你了你居然說他是抄襲共產黨，那是共產黨的音樂嗎？那是我們老祖宗、中國的音樂！這是一個過程，我要跟你解釋，「音樂」、「作曲」其實是同一個人，如果是我的作品如果有了「音樂」、「作曲」就不會有配樂。

3. 但是您的「小城故事」裡面，音樂是翁清溪但是有一個配樂寫黃茂山？

黃茂山在控制(音樂與影像)，因為作曲不會操作機器，錄音室裡效果一條(音帶)、對白一條、音樂一條，這個他們不會做，所以需要有人來操作，告訴錄音師這裡要有一個什麼的音樂，如果什麼漏掉了他可以選一個現成的音效補進去。我的電影裡面幾乎都是黃茂山負責，他懂音樂但不會作曲，他是操作機器，也不算是音效，反正聲音的東西都是他負責，我想你不必執著在這些名稱。

4. 小城故事跟路也是看著畫面配樂嗎？

小城故事我不記得了，路是完全沒有音樂，唯一的音樂就是他經過一個賣唱片的店，音樂從裡面喇叭放出來，然後還有布袋戲，這些都是用一個實地的聲音來替代音樂，完全沒有特意作曲，這是一開始就決定的，沒有要為這片創作音樂，刻意不要用音樂來干擾畫面和敘事，都是用寫實的聲音作為劇情的音樂。

沈：我能不能歸納一下，我覺得在健康寫實電影裡面的音樂也是比較寫實、生活化，你不用那些誇張的音樂比如說歌舞片、歌唱片，人走著走著就唱起歌來了。

李：對對對。

黃：但路其中有一個片段是同學們去看主角爸爸，中間有一段天公落水的配樂

李：我跟你講，你們研究學問的人，太斤斤計較這些小東西，我們做電影的人是偶爾這邊需要一段，他就配一段音樂，這一段是找資料裡面的音樂片段來配樂，路片是沒有大樂隊來現場錄音的，這是黃茂山他資料庫裏面的東西。左宏元只會作曲，編曲都是靠翁清溪，所以後來左宏元他不幫我作曲了，就翁清溪自己作曲自己編曲，左宏元只會主要的旋律，但是他在「養鴨人家」裡面唐寶雲得知自己的身世之後的那一段的旋律寫的是非常好。

沈：關於配樂起點落點的問題？

李：我會跟作曲說，我音樂要這裡起來，作曲有時候也會有意見，說哪裡起來比較好，或是再晚一點(起落)這個可以討論，我也很尊重專業的意見，多半都是依我的意見，哪裡要有(音樂)哪裡不要有，有時候我們也常常覺得此時無聲勝有聲，當它安靜下來整個氣氛就凝聚在一起，所以音樂嚴格來

講對電影有極大極大的作用。這個起落點主要就是黃茂山來負責，但是左宏元翁清溪都在現場，大家一起來討論。

5. 翁清溪曾經提及您會邀請作曲家跟著劇組到外景去體驗環境，請問也有其他合作的作曲家一起到過外景嗎(李林、駱明道、左宏元)?

翁清溪在拍小城故事的時候我帶他到三義去現場看看，讓他體會一下，故事劇情怎麼發生，這對他的作曲有幫助，小城故事裡面很多場景都不是先有音樂再來對畫面，連主題曲都是事後做的，左宏元也有，駱明道我跟他沒有合作過，只有在「喜怒哀樂」裡面我跟白景瑞的部分是找他來幫忙，除此以外我跟他沒合作過，李林是廣播劇出身的，他也沒有作曲，都是現成音樂資料裡面來找的，那時候還沒有著作權的問題，不過有幾首音樂是重新演奏過，那個都是他去處理的。他先把音樂準備好，到了現場跟他說這裡那裏要音樂，他就在現場做，沒有大樂隊來，因為那個時候自立電影公司是獨立製片，預算有限，所有音樂都是靠他。

黃：所以那個時候配樂導演也在現場？

李：我當然在，這是多重要的，那時候街頭巷尾是同步錄音，到了七零年代說是進步到可以同步錄音，其實早就有同步錄音了，像在大陸三四零年代那些都是同步錄音的。

6. 您的每一部健康寫實電影幾乎都有傳統戲曲(歌仔戲、京劇、布袋戲、南管)作為環境音，請問您使用戲曲的用意是？還是這是其他人安排的？

這個其實是我要求的，不過當時我還不知道請來的是李天祿，他後來跟我講導演你是用我的布袋戲的第一個人，我還不知道。

黃：那導演是怎麼找到他合作的？

李：因為我就要布袋戲阿，那時候他們（工作人員）就去找，亦宛然是最有名的所以就找到他們。

那京劇那個只是收音機放出來的音樂，不可能請一整個戲班來，只是作為環境音，也可以用歌仔戲，沒有太大差別，你去研究電影阿，不要太過解釋小細節。而且你們要曉得健康寫實不是我一個人的，還有李嘉，你再對照他的東西看看，他的東西用的就不見的跟我一樣，不一定是健康寫實音樂就一定有固定的一套，這還是因人而異的，這是導演自己的意見。

沈：那以你個人健康寫實電影跟瓊瑤電影音樂的對照呢？

李：瓊瑤我跟你講，瓊瑤我們就是要美化它，像婉君表妹這種三個兄弟愛上同一個女人的劇情，這不是那麼真實的愛情，如果不真實我們可以美化，所以後來我們在拍彩雲飛等六部片的時候，賴成英為了拍甄珍、鄧光榮的特寫，都會運用很多東西比如說紙片、彩帶什麼的把不好的景擋掉，我們就不要寫實，只在乎怎麼樣拍的美，在音樂方面，早期彩雲飛是左宏元，後來就不是他，那個時候好像翁清溪去美國念書，左宏元沒時間做，我也不想找他。

沈：你說左宏元只寫旋律，彩雲飛裡面的那兩首曲子，一首鋼琴一個是流行歌的演唱，這都是他做的嗎？

李：我不記得了。

國慶：他們以前都是國防部示範樂隊來配樂。

7. 請問《小城故事》中出現客家戲班，是您指定用客家戲班嗎？還是翁清溪決定的？

客家戲班是我決定的。原鄉人裡面有一首歌也是用客家歌曲，我跟翁清溪講你一定要用客家歌，只是後來用國語演唱。還有包括後來秦漢到了大陸，就安排他唱東北的歌謠，我讓他找〈松花江上〉張瑞安唱的那個調，他也找到了，他自己也改編了，我提出這個要求，而他也做到了。是我覺得這一段要這樣的感覺，所以他就要滿足我這個要求，包括左宏元也是，都要照導演的要求來做，當然他們有想法可以提出來，如果沒想法就照我的話去做。

黃：那路也是一樣的情形囉？因為天公落水唱了兩次，一次用國語，一次用客語，是您的安排嗎？

李：這是左宏元安排的，我沒有這樣要求。

8. 早安台北就幾乎沒有出現環境音？為何？是因為場景設定在城市嗎？也不是這個原因。

9. 像您這樣運用環境音而要求不要作曲的導演多不多？

我不知道，一定也有我想，

沈：好像寫你音樂的傳記都沒有提到這一點

李：他們不是研究音樂的所以就沒有提到這些。

10. 《街頭巷尾》是您作品中編曲最西化的一部作品，歌曲使用舞曲節奏，鋼琴也帶有爵士風格，您認為《街頭巷尾》的配樂如何？音樂是否像周藍萍指揮樂團現場配樂一樣？還是李林選用現成音樂？

這個完全是李林的設計，我只有指定羅婉琳小時候用「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，

沈：為什麼你沒有用「家在山那邊」？

李：這首是用在《水擺夷之戀》，我覺得左宏元也好，周藍萍也好，他們對中國的歌曲是非常的熟悉，翁清溪就缺這個東西，他是本省長大的，我就提醒他，你的東西沒有中國的這些東西，但是他說你跟我講我可以找，就是剛剛講原鄉人那兩首，他也就真的找到了，其中一首客家歌那時候是用國語唱，其實那個時候用國語唱是錯的，你用客語唱又怎麼樣呢？這也是很多人講的，李導演的健康寫實，蚵女也好，養鴨人家也好，我講音樂部分，就是要求要用臺灣的、現成的東西來做，像蚵女就是思想起，養鴨人家就是望春風，所以就是導演訂下這個想法，音樂來執行、滿足我的需求，早年沒有向中影那個樣子，中影才有這種預算，不然獨立製片哪裡做得起來，還有當年中影那個大的錄音間，現在有錄音間的只有中影還有，那個錄音間大的不得了，配對白的時候，要用布景板搭一個小房子，不然會有回音的，第二，那個時候才真正進入新藝綜合體 Cinemascope，但是那種攝影機很大，臺灣的攝影機

沒有大小相符的隔音罩，只能罩住標準鏡頭的，因為這樣子才決定事後配音，不是因為不能錄音，是因為沒有隔音罩，所以就變成新藝綜合體時代通通變成事後配音，這個也成全了幾個人，成全了王莫愁、歐威、柯俊雄，尤其是柯俊雄演八百壯士、英烈千秋，這種英雄氣象他如果臺灣國語這怎麼能聽，幸好沒有同步錄音才成全了柯俊雄作為一個英雄人物，所以有很多客觀條件的限制，不是說一定要這樣那樣，沒有那麼多（考量），就像街頭巷尾裡面的那個柱子到底要擺左邊擺右邊一樣，影評人看了就多做解釋，

沈：所以你看了別人這樣寫會覺得很好笑對不對

李：也不是好笑，我們是電影創作的人，影評人本身就是解釋電影的人，如果他找到好萊塢電影導演，說不定也不是跟他一樣的想法。

街頭巷尾也不是西化，我是跟他說你要用綠島小夜曲要用只要我長大，但是我沒跟他說要用鋼琴，這是李林自己安排的，他怎麼處理我就不曉得了。

沈：我想要跟您求證一下，他是本省人對不對？

李：一點不錯。

沈：綠島小夜曲有一個台語版的歌詞是他寫的對不對

李：他們都是好朋友。

沈：您剛剛講說你會讓他自己去處理，可是如果今天換成是周藍萍，周藍萍用的是國樂，你覺得會合宜嗎

李：不能接受，你如果來個二胡什麼的我就絕對不接受，這是當時一個很刻板的一種想法，（國樂）就變成古裝的東西，即使是拍現在的東西，我也不希望有二胡，二胡可以配偶爾思念的東西，所以我覺得他用西樂是對的，我也沒有要求他不要用西樂或國樂，（是）他認為不用國樂比較適合這個東西，我想李林他有他在音樂上的程度，他配了多少的廣播劇，他這種經驗修養一定是有的。

沈：可是你看周藍萍配苦女尋親記從頭到尾是國樂

李：那可以啊，那個沒有說寫的年代是哪個年代，你看過苦女尋親記沒有

沈：是，我還寫了文章，我就像您說的一樣拘泥，寫一篇文章寫了四萬字

李：但是如果你沒有像解釋柱子那樣的話就沒有四萬字了，你做一個學術研究，是可以這樣子，但是你（指黃）現在寫這個論文，我還活著所以你就應該聽聽我說的這些話，實際上是沒有那些想法，

沈：坦白說我覺得周藍萍真的是厲害，因為在苦女尋親記裡面，那個小女孩去找爺爺是為了盡孝道，所以周藍萍就用了一首描寫...

李：我剛剛不是跟你講了嗎，現在大家肯定健康寫實對電影音樂是有貢獻的，肯定翁清溪有貢獻，肯定左宏元有貢獻，但是駱明道沒幾個研究他，

沈：我們想找他找不到

李：他早就失蹤了，欠了一屁股債，你看這個人多壞，他臨走還要找他最好的朋友坑一筆走，就是那個中廣三至六有一個節目，一個男的（江述凡），他們兩個密切的很，他居然臨走還要坑他一筆走，去了大陸，在大陸死了沒





也不知道，

沈：每次聽您提到左宏元好像都有一些意見，

李：這個人是作曲第一流，做人最末流的

沈：可是現在聽起來好像駱比左還更糟

李：你說呢，我當初也不認識左宏元，我也不知道他做了這麼多的兒歌，駱介紹來我接受了，我還說那我要你（駱）掛名，最後他去越南兩年，左宏元已經幫我做了好多部片子已經非常有成就了，結果他居然去密告，左宏元已經做人很差了駱比他更差，我還不知道他居然臨走還坑他好朋友一筆錢，所以我這一講你就知道，我錄音都在現場，混聲、對白、做效果，效果我有時候不在但副導演在，配音樂的時候我一定在，混聲就是對白一條效果一條音樂一條然後黃茂山就處理，我從頭到尾都在現場，我來主持，路這部片光是配音就配了四個多月，不行就再來，不行就再來，

沈：我看報紙很多台語片一天半就配完了。

李：你看劉家昌，七天就拍完一部電影了，串串風鈴響我記得很清楚。

沈：所以也可一精雕細琢四個多月，也可以一個晚上就配完。

李：那就看你自己的要求了，所以後來他們有很多我的好朋友，有很多導演，有很多配音間的人都說，李行的對白（搖頭），所以後來配對白我就不到現場了，換副導演主持，為什麼？李行配對白要配標點符號的！說我太要求了，配到配音員嘴巴都麻掉了，我說哪一個配音可以不用配標點符號的？但是它們就臭我，說我太要求了，本來配兩天三天就好但是變成配十天二十天，路就是這樣

沈：那配音樂你也會這麼挑剔嗎？

李：配音樂我不夠專業，但是我聽的時候會知道，尤其混聲的時候最重要，因為你平常光聽不知道但是要配著畫面才會知道，你問我有沒有到過錄音間？當然！整部戲最重要的就是最後面的完成，把畫面、音樂、配音、對白全部合在一起，同步錄音就不叫 Mix 叫作 Dubbing，因為同步錄音裡面效果已經在裏頭了，除非導演要求哪裡要加什麼聲音或拿掉，那個時候導演是最過癮，因為那個時候你可以看到你全部的成就，這個混聲是多重要，而這個混聲都是一段一段，分成幾本拿過來混，不是一千呎一次拿來做，這個叫對雙機，整個配完了以後，導演也來了，老闆也來了，編劇也來了，主要演員也都來了，等到對雙機的時候他們都要來，等於是看電影一樣，是很滿足的，如果還不滿意還可以再改，所以我想，舞台劇你不管排幾次不管對、錯、好，除非到了面對觀眾都不算是完成的作品，電影是最可以修正的影像，修正到你百分之百滿意為止，電影因為是最可修正的藝術，所以等到成品呈現給觀眾的時候你不能去解釋說，唉呀我哪裡做得不好，因為我什麼條件我沒有注意、忽略了，這是不能接受的，因為你不對可以修改啊，所有有任何錯誤就是要全面的負責。

黃：所以混聲這個就是黃茂山在負責？

李：不是他，整個操作還是錄音師，黃茂山只是其中一環。黃茂山是在錄音室裡頭我在翁清溪也在，他把音樂跟畫面對好了，只要我們兩個同意他就去操作，所以黃茂山是非常重要的環，翁清溪自己不懂機器這些東西，

黃：所以混聲就是比如說王榮芳、林贊庭這些人？

李：沒有林贊庭，是像林丁貴、忻江盛這些人，這些人都過世了，忻江盛是從助理開始做起，像後期杜篤之也是，杜篤之是到了後期七零年代新銳導演開始找他，所以他就出名了，他是很聰明、很用功也很能配合新銳導演的要求，後來新銳導演就開始找他不找老一輩的那些人。

#### 11. 杜篤之有參與過您的作品嗎？

當然參與過啊，那個時候還輪不到他掛名，但是後來助理的名字裡面就有掛他的名字

沈：所以你的作品裡面有哪一部作品是你覺得配樂工程最浩大的或是最麻煩的？

李：路，因為沒有音樂，所以才更難，要用效果要替代是很難的

沈：我套一句您說的，學者喜歡拘泥，路一開始挖土機的聲音擺明了闡釋，這個時代裡面機器凌駕一切，但是人性還是最重要的。

李：這讓我想到，這個路最早的海報，我就是很想超越這些老闆階級的要求，第一個，我不要用女主角，就是用父子兩代中間的戲，後來我們找他們兩個去遊山玩水，從花蓮納編進去，從南部那邊回來，我們白天看景，晚上住在一起聊天講故事，最後龔弘先生覺得很好，他說，很好你們要做你們想做的事情，但是有觀眾想要看父子倆這樣的戲嗎？最後他就說一定要有女主角，最後才加上李湘，加上李湘這個故事就要重寫了，而路一開始就決定不要有音樂，這個龔弘就不會有意見，反正你塞給我一個李湘就可以了，那時候剛好瓊瑤自己開公司拍第一部片，找了劉藝導演月滿西樓，李湘才剛剛出道就開始軋戲，瓊瑤那邊還去拜託中影董事長胡健中，我就跟他建議不要，李湘又不是個成名的演員，胡健中原本說好，但後來她還是偷偷去拍，這樣軋戲非常不好但後來我太太就跟我說算了不要管了，反正你發通告她人在就好了，這也是我跟瓊瑤開始奠定一個不好的關係。

沈：您對路不用音樂的這個成果滿意嗎？

李：我對路是很滿意的，但是票房很不好，首映都沒人來，這部片我拍了14個月，但我只拿一部戲的錢，龔弘才跟我說你還是簽了基本導演的約吧，不然怎麼生活，那時候我才簽了。我曾經三次申請進中影都被拒絕。

#### 12. 在街頭巷尾裡面出現了許石的南都之夜，這也是您的要求嗎

這不是我要求的，不過我想這個也很好，因為這是有關臺灣的，我剛到臺灣來的時候，都是日本歌，我原本想這樣做，但後來沒有這樣用，後來政府也禁止放日本歌了，不然一開始冰店裡面全都放日本歌，這是民國37年38

年底。

沈：我接續您剛剛講的，您剛到臺灣來，你做為一個從大陸到臺灣的人，您好像很急切地想要拍臺灣的事情，是不是特別想要了解臺灣，或是您心理面的感受？

《養鴨人家》、《蚵女》，你既然要拍臺灣漁村的故事，你沒去過臺灣漁村，怎麼會知道怎麼拍？當時養鴨人家很多外景，你不去看你怎麼知道呢？

那時候我們從大陸來臺灣，學校拿的證書叫做寄讀證書，不是轉學證書，因為大家沒想過回不去了，但是既然留下來了，我也要拍臺灣的東西，我用臺灣的民謠就是為了要符合這個環境跟地方，所以就要深入去了解，包括我們在寫劇本，我在拍《蚵女》還沒拍完的時候就開始去找養鴨的環境，開始談劇本

沈：我總結一句話，能不能說你們那個時候就有他鄉變成故鄉的感覺

李：對，九零年代開放之後，我們就像做夢一樣，我們還能回去嗎？那時候以為根本不可能回到大陸，開放簡直是意想不到的事，所以那個時候就要認定我們住在這裡（臺灣）。

沈：因為周藍萍也用了許多臺灣的歌謠

李：我們畢竟也要跟著走嘛，左宏元他對大陸的東西多熟悉，但是慢慢還是要開始用本土的東西，一樣的心情，創作音樂、劇本也是一樣的心情

我當年在大陸尤其是在上海看了多少三零年代電影，有的是在西安看，有的時候在上海，才會有臺灣的街頭巷尾，如果我來臺灣沒有繼續做電影，還會有另外一個李行來推動臺灣的電影，我想是沒有，因為街頭巷尾是我看了大陸的寫實電影才有的，街頭巷尾你現在看就可以發現是受到十字街頭潛移默化的影響，街頭巷尾大陸人一看就說這不就是大陸三四零年代的電影，也就是我在中國電影一百年所說的，中國電影是一脈相承，如果沒有街頭巷尾的話，就沒有後來臺灣電影的發展，如果我要拍臺灣的電影就要好好去了解臺灣，這個心情的轉換你可以了解，這些都是其來有自，但其來有自我總不能一直都用上海電影那些音樂吧？所以我就叫李林用只要我長大、綠島小夜曲，後面電影就要用〈望春風〉、〈思想起〉，這是必然的。

沈：同樣的道理我用周藍萍做例子，周藍萍也想了很多的三零年代的時代曲，但是他接著也要寫〈綠島小夜曲〉，寫到臺灣那些歌謠。

李：還有，他們都批評，健康就不寫實，寫實就不健康，明明寫的是農村的生活為什麼講的是國語，這點我要辯論，1962年金馬獎開始之後名稱是“獎勵國語影片”，因為如果你講台語別人怎麼聽得懂，這裡有四川來的、陝西來的，如果你講你的四川話我講我的上海話，那誰還聽得懂，國家要語言統一，因此用國語，所以不能因為寫西海岸農村生活就講台語；語言不寫實才能讓大家都看得懂，所以這個時代背景不同，現在很多人台語聽得懂國語也聽得懂，但是當時不是這樣。