

# 從電影配樂到台語流行歌曲的實踐者

## -- 李臨秋戰前作品的時代意義

黃文車\*

### 摘 要

習慣在深夜、燒酒、夜來香三物陪伴下創作的李臨秋，其作品橫跨二戰前後，其歌詞特色以描寫庶民文化為要，因其認為要將社會狀況反映在作品裡才有意義。但相對於戰後作品的嫻熟多元與批判觀點，李臨秋的戰前歌詞多側重在庶民情愛，尤其是女性思維的描摹更具巧妙。以其戰前的作品而言，李臨秋在電影宣傳歌曲到台語流行歌曲的發展過程所佔有的位置，是其在詞風新舊轉變中，實踐突破歌詞句式型態但仍維繫文雅婉約的風格，就當時引領台語流行歌曲的積極發展而言，當有其時代意義與價值。

### 【關鍵詞】

李臨秋、台語、流行歌曲、電影配樂、望春風

---

\* 國立屏東教育大學中國語文學系助理教授

## 一、前言：日治時期的現代化風潮

日治時期是個非漢族群、外來政權統治台灣的特殊時空環境，加上二次大戰的戰事氛圍影響，台灣許多以漢文化為中心的藝文活動均被禁止，能在檯面上活動的或多或少都得呼應國策，或以皇民身分遮掩。許多知識份子委婉曲折地進行書寫或創作，無論是新文學或傳統漢學，都有可能是個需被重新定位的多元複雜課題。但是隨著文獻資料的逐漸出土，以及詮釋理解的多元進路，我們更可以確定的是，台灣文學的發展並沒有因為日人統治而宣告完全萎靡，相反的卻因為這樣的緣故，書寫台灣本土的意識及運動自 1930 年代以後逐漸萌芽，台灣人於是開始認知所謂的「以台灣話文<sup>1</sup>書寫台灣文學」的訴求原來可以被實踐，黃石輝的鄉土話文理念是其開端，爾後在《南音》、《三六九小報》和《風月報》上的台灣話文作品即是證明，從此要引申去談的是日治以來的台灣民間文學整理運動。

雖然日人進到台灣後先後成立「臨時台灣舊慣調查會」及「台灣慣習研究會」，也出刊《台灣慣習記事》以便整理掌握台灣舊慣土俗，然而從殖民角度出發，日殖民者的采集多以同化目的為訴求。台灣人真正意識自己的民間文學之重要存在性，還是要和鄉土文學與台灣話文運動結合後才出現。1927 年，九曲堂的鄭坤五在自編的《台灣藝苑》整理台灣歌謠時提出「台灣國風」的概念，自此以後，台灣鄉土文學的主體性才真正被認知。爾後在黃石輝、郭秋生等人推動鄉土文學與台灣話文運動的過程，台灣話文與台灣民間文學被視為推動「文藝大眾化」的最佳工具及文本，則台灣民間文學的采集整理才在三〇年代後逐漸起步。在此過程間，歐洲的民間文學與歌謠采集經驗與成果經由中國與日本分別傳入台灣，其更包括中國五四運動後北大與中山民俗學會之歌謠整理運動，以及日本民俗學及歌謠整理的理念及成果輸入，台灣有志之士於是開始意會到台灣民間文學的這份珍寶，即便當時的台灣民間文學具有「工具色彩」，但 1930 年後的台灣民間文學及文化便在台灣知識份子的努力下逐漸累積成果。

在采集整理台灣民間文學過程中，閩南語傳統歌謠是不可忽略的一項成果。其發展可從日人官方整理的《台灣慣習記事》，或個人整理者如平澤丁東的《台灣的歌謠與著名故事》(1917)或片崗巖的《台灣風俗誌》(1926)開始，以至台灣的《南音》、《台灣新民報》等雜誌和《三六九小報》、《風月報》等消閒小報中皆有成果展現，俟至 1936 年李獻璋的《台灣民間文學集》始集大成。

這些被采集整理的閩南語傳統歌謠，其實是台灣人習慣念唱的「七字仔」(四句聯)，其從歌仔省化而來，也揉合了台灣褒歌、客家山歌，更隨著台灣歌仔戲、民間小戲的盛行而四處傳播。南部的蕭永東、洪鐵疇(懺紅)等人各有〈迎春小唱〉系列、〈黛山樵唱〉等整理及仿作歌謠發表於《三六九小報》上；而北部在《風月報》雜誌中采集整理閩南語傳統歌謠最為用力且厥有成績的當屬於大稻埕的歌人醫生林清月。<sup>2</sup>當時正好進入日本殖民的穩定期，工業化與農業精緻化的產業帶動台灣的經濟成長，伴隨著現代化思潮與文明的傳入，台灣的都市開始從傳統蛻變，咖夫厄、茶店藝旦間、歌舞台林立，烏貓、烏狗不分日夜流連，新式的蓄音器取代傳統胡絃，七十八轉的黑膠唱片搶走不少走唱者的記憶，1930 年後的《三六九小報》和《風月報》等小報剛好記錄著那個年代中台灣城市裡的消閒、

<sup>1</sup> 按：本文中所使用的「台灣話文」、「台語」基本上乃專指「閩南語」而言，然因資料引用及論文書寫須顧及文獻時代性及文章完整性，故本文中會交叉使用此三個語詞。

<sup>2</sup> 有關林清月先生生平及其文學、歌謠整理作品及研究，請參閱拙著：《行醫濟人命，念歌分人聽——林清月及其作品整理研究》，(台北：文津出版社，2009/10)。

戲謔、嘲笑、遊戲等多元聲音，而這或許也可視為從邊緣向中心發聲的「抵中心」現象。

在台灣社會逐漸走向開放，城市逐漸興起的過程中，閩南語歌謠採集者如林清月發現除了整理傳統七字仔歌謠外，更重要的是配合三〇年代傳入台灣的現代化音樂與思維，於是其乃開始著手進行閩南語傳統歌謠七字仔的內外調整與轉化工作。本文的書寫動機由此開始，我們可以發現這股從閩南語傳統歌謠到台語流行歌曲的現代化蛻變過程情況為何？而公學士李臨秋在台語歌詞作品在三〇年代到二戰終止（1932~1945）期間有承繼與創新之變化？在台灣的閩南語流行歌曲發展史上，其又有何重要的時代意義呢？

## 二、從電影配樂到台語流行歌曲：句式型態的外貌轉變

要說明閩南語傳統七字仔歌謠至台語流行歌曲的轉變，我們便須先認知當時的時代社會與藝文環境變遷。三〇年代是台灣城市邁入現代化的一個重要時間點，和台語歌謠較有關係的是台灣電影業從業人員於昭和7年（1932）引進上海電影「桃花泣血記」時為招徠觀眾而創作的宣傳歌曲。因為「桃」片是一部影戲，於是請了當時台北市大稻埕的詹天馬與王雲峰兩位辯士分別作詞與作曲，台灣的第一首台語流行歌曲〈桃花泣血記〉於焉誕生，而此宣傳歌曲也成為古倫亞美唱片公司（コロムビア、Columbia，~1945）所推出的第一張唱片。此後，世界現代化風潮在日治中期台灣逐漸穩定提升的社會和經濟橫植進入，在台北城漸次出現的百貨店、蓄音機店、電影館、咖啡店、舞廳與撞球間、衣著新潮的烏貓烏狗，說明著台灣的現代化城市正被生成——那是台灣第一個「跳舞時代」<sup>3</sup>，摩登的思維與現象異同於過去對於日治時期台灣人民苦難、悲情的刻板印象。在新興現代化思潮的推動下，時下的知識青年開始不再只滿足傳統。以閩南語歌謠而言，那些傳唱數代的歌仔、七字仔之型式與內容也開始產生鬆動與調整。於是，從電影配樂宣傳歌曲到台語流行歌曲的創作，李臨秋如何去實踐林清月的「從古詞到新曲」的理念，而這樣的實踐工作在從傳統到新變的台語歌曲之型態發展中，又透顯著怎樣的時代意義？

### （一）林清月「從古詞到新曲」的理念

林清月是日治時期台北大稻埕的醫師，其行醫之餘特別喜愛歌唱及採集、創作歌謠，曾擔任「台北市醫師公會」首任理事長，也曾出任過「臺灣歌協會」理事。就醫界來看，他是杏林前輩；從歌謠而言，他是採集創作的熱衷者。<sup>4</sup>聽聞當時的作詞家如李臨秋、周添旺等人都曾經登門和他討論、請教，而林清月更是李臨秋的詩詞指導老師。<sup>5</sup>因此我們可以去推測的是，早李臨秋投身整理傳統閩南語歌謠和創作台語流行歌曲的林清月之「從古詞到新曲」理念，在討論交流過

<sup>3</sup> 按：〈跳舞時代〉原是1932年由陳君玉作詞、鄧雨賢作曲，純純演唱的台語流行歌曲，歌詞內容主要描寫「阮是文明女，東西南北自由志」、「阮只知文明時代，社交愛公開」及「男女雙雙，排做一排，跳狐步舞我上蓋愛。」等等，傳達當時現代化的台北城市裡，都會中產女性追求自由開放思潮的想法與主張。而這樣的思潮與現象，是傳統論述日治時期台灣悲情社會外的另一面向，但卻頗為適合用以描述當時台北的「摩登」時尚感。

<sup>4</sup> 參考拙著：〈從林清月的唱和歌謠看白話歌詞到台語片歌曲及台語劇的發展〉，《屏東教育大學學報（人文社會類）》第31期，2008/9，頁156。

<sup>5</sup> 參考莊永明：《台灣歌謠追想曲》，（台北：前衛出版社，1999/9），頁92。

程中，應有可能成為李臨秋創作台語流行歌曲的概念之一。

林清月的《仿詞體之流行歌》一書是其轉化台灣傳統七字仔歌謠整理而創作的白話流行歌詞成果，其在〈現代之長短句歌謠〉中曾說道：

古詞合樂而歌，始自何時，固不甚明，然有謂詞乃長短句之樂府詩也。詞之宋而詞之各體始備，曼衍繁昌，造語風雅，體例新奇，人說詞之系宋，尤詩之系唐，此語誠然，妙哉至矣！豈料離古以遠之今日，竟以文體之詞，一變而為長短句之白話歌詞，佳者唱入曲片，蓋亦古人之所料不到此者。……誠然也在來之文章詞，專為特殊階級之娛樂而傳誦之，人不易解；白話歌詞，乃大家之所欲歌唱者，故易於普及，因此吾所以留心學歌謠，竊想民間之歌謠，真天籟也。<sup>6</sup>

林清月於引文中所言的文章詞、文體之詞或文言歌詞應是指七字仔等固定型態之台灣閩南語歌謠，這些歌謠雖未必專為特殊階級而作，但一般庶民大眾可記誦者實在有限，因此他在整理台灣傳統閩南語歌謠的過程中，逐次將這些七字仔傳統歌謠之固定型態進行轉化與創作，一如唐詩轉變為唐五代宋詞一般，將七言四句的句式型態改變成長短句的雜言白話流行歌詞，以期達到「大家愛念口難禁」之普遍狀態。當然，我們必須認知唐詩發展至宋詞的情形是不可唱有作者的詩發展到民間可唱有作者的詞，而台灣閩南語歌謠由七字仔過渡到白話流行歌曲的演變則是從可唱但無作者的七字仔過渡到可唱且有作者的白話歌詞，此二種情況本來就有其相異之處，這是林清月混而論之的疏誤之處。不過從林清月轉化台灣傳統閩南語歌謠精華，轉製創作成白話流行歌曲的理念思考，正好符合三〇年代台灣城市現代化過程中從傳統到新變的現象。

當然，林清月也於同文中說：「夫白話歌詞，與文言歌詞，二者各有好處，學之不精，言辭亦不通達。」可見其並未否定傳統七字仔等的台灣閩南語歌謠，只是林清月更認為白話流行歌詞有其流傳性、方便性與適切性。對於二者的辯證，林清月曾說：

本島在來之相褒、相嘲（盤歌）、山歌及歌子（仔）戲調，唱唸皆是七字句，近來流行歌，多趨於長短句，七字句好乎？長短句好乎？此吾不敢遽下斷語。但構思不佳，運筆不工，無論其字句總不能脫俗超凡，自無清麗之作，不成歌體，字數之多少，猶其末也。<sup>7</sup>

可見林清月認為無論是七字仔、文言詞體或白話歌謠，都必須要有好的構思及運筆，始能有佳作。適逢三〇年代台灣城市的現代化，唱片工業興起，從古倫亞美到勝利唱片公司，林清月也參與創作並有台語流行歌曲〈老青春〉、〈清閒快樂〉等作品問世，雖然他的作品稍嫌傳統、鄉土性強，以致不太符合摩登的「跳舞時代」，但他甚為相信這樣的時代風氣有助於推動台語流行歌曲的成長與傳播，因此他說：

明清以還，咸目詞曲為小藝，卑之而不屑道，猶今日之鄙作俗謠，寫流行

<sup>6</sup> 參考林清月：〈現代之長短句歌謠〉，文見氏著：《仿詞體之流行歌》，（林清月自費出版，大東南印刷廠印刷，1952/2/16），頁1。

<sup>7</sup> 參考林清月：《仿詞體之流行歌》，前揭書，頁3。

歌者相似，然吾行吾素，樂在其中，知者知之，口頭善惡云乎哉！深冀能媿前賢之秘奧，以作現時流行歌之資料，吾願足矣！夫復多求！至於白話歌詞之唱入曲片，亦僅始自參拾年前，於今為盛，他日別樹一幟，為歌謠界揚眉吐氣，不亦快哉！<sup>8</sup>

林清月所說的「白話歌詞之唱入曲片」時間正好是二、三〇年代，於五〇年代此風始盛，而林氏所欲言的在「為歌謠界揚眉吐氣」，不就是七、八〇年代鄉土文學運動後台灣本土意識覺醒，台灣歌謠所訴求的主體性思考與代表嗎？則過去被視為民間俚俗小道的閩南語歌謠至此「別樹一幟」且能感動人心，始是令人快哉之事。那麼，我們要問的是：和林清月同處於台北大稻埕的李臨秋，如何透過理念的交流，以其文雅婉約的歌詞去實踐三〇年代「從古詞到新曲」的新變思考？

## （二）李臨秋的台語流行歌曲實踐

李臨秋一生有 180 多首詞文作品，有 80 多首灌錄成唱片，二戰前的歌詞作品約莫有 40 多首，而創作時間則多集中在 1932-1938 年間。因論文篇幅有限，本節將僅就李臨秋較為著名的戰前作品進行分析。談到李臨秋對「從古詞到新曲」新變理念的實踐，我們可能要先從〈桃花泣血記〉此首歌說起：

人生親像桃花枝，有時花開有時死；花有春天再開期，人若死去無活時。  
戀愛無分階級性，第一要緊是真情；琳姑出世壞環境，親像桃花彼薄命。  
禮教束縛非現代，最好自由的世界；德恩老母無理解，雖然有錢都也害。  
德恩無想是富戶，堅心實意愛琳姑，免驚僥倖來相誤，我是男子無糊塗。  
琳姑自本也愛伊，相信德恩無懷疑；每日結緣真歡喜，望欲要伊的妻兒。  
愛情愈好事愈濟，頑固老母真囉唆；富男貧女蓋不好，強制平地起風波。  
紅顏自本多薄命，拆散雙人的真情；運命做孽真僥倖，失意斷送過一生。  
離別愛人蓋艱苦，親像鈍刀割腸肚；傷心啼哭病倒鋪，悽慘失意行無路。  
壓迫子兒過無理，家庭革命隨時起；德恩走去要見伊，可憐見面已經死。  
文明社會新時代，戀愛自由才應該；階級拘束是有害，婚姻制度著大改。  
做人父母要注意，舊式禮教著拋棄；結果發生啥代誌，請看桃花泣血記。  
9

從本節主要處理的外在形變主題來看，此首歌曲即是台灣閩南語七字仔歌謠的型態，而演唱這首歌的「純純」（劉清香）原本就是歌仔戲班的傳統藝人，唱起這些擬七字仔歌曲自然是行雲流水。三〇年代是台灣開始進入城市化與工業化的關鍵時期，日本殖民者帶進新式產業為其經濟努力，同時現代文明風潮也透過日本進入台灣，西方電影工業即是其中之一。不過台灣當時正處於新舊文化思潮交替之際，要創作一首歌曲來描述受傳統禮教迫害的年輕男女如是內容的影戲，詹、王二位辯士很自然地就以當時大眾最能接受的七字仔型態來書寫傳達不同時代中同樣遭受禮教束縛的年輕人悲哀。就歌詞內容而言乃在敘述禮教壓迫下德恩與琳姑愛情破滅的故事，但從最後八句歌詞來看，批判時代舊思潮不公的意涵甚為明顯，可見第一首台語流行歌曲已略具批判意識，這剛好說明變動時代中

<sup>8</sup> 參考林清月：《仿詞體之流行歌》，前揭書，頁 6。

<sup>9</sup> 本歌詞引自郭岱軒：〈台語電影與流行歌曲敘事研究〉，文章收錄於《春花夢露——台語片學術研討會論文集》，（台北：國立政治大學、國家電影資料館，2007/6/24），頁 128-139。

舊瓶裝新酒來宣傳電影的書寫手法，才能獲得當時創作者及大眾的青睞。

〈桃花泣血記〉一曲推出後果然佳評如潮，後來的電影製作紛紛仿效製作宣傳歌曲，當時服務於永樂座，並擔任電影本事書寫文書工作的李臨秋，開始為電影「懺悔」、「倡門賢母」等片填寫宣傳歌詞。〈懺悔〉和〈倡門賢母〉二曲由李臨秋填詞、蘇桐作曲，劉清香主唱，而其採用的便是傳統七字仔的句式型態。我們來看〈倡門賢母〉：

倡妓賣笑面歡喜，哀怨在內心傷悲；妙英為子來所致，寡婦墮落煙花坑。  
門風不願做犧牲，望子將來會光明；踏入嫖院雖不正，為子前途是正經。  
賢明模範蓋世稀，出生入死為子兒；可惜小鳳袂曉理，反責伊母做不是。  
母性愛子是天性，艱難受苦過一生；為子身軀雖不幸，倡門賢母李妙英。<sup>10</sup>

歌詞傳唱李妙英為了劬育孩子，艱難受苦淪落煙花，用女子卑微的一生去成就兒子光明的未來，同樣是賺人熱淚的電影劇情，劉清香更唱出倡門賢母可敬可佩的人生命運，七字仔歌謠挑勾起那個年代觀眾的同理心情——這些宣傳歌曲之所以會成功，很大的原因是觀眾在現代電影產品中聽見自小圍繞在身邊的熟悉旋律，並藉以感受相似的人生故事情節，而早期電影宣傳歌曲所用的七字四句為一「葩」（段）之型式及下節將討論的內容，也見證台灣傳統閩南歌謠對初期台語流行歌曲的影響。

1932年李臨秋為電影「一顆紅蛋」填作宣傳歌曲〈一顆紅蛋〉，由鄧雨賢譜曲，但歌詞型態已產生改變：

想欲結髮傳子孫，無疑明月遇烏雲，夫婿耽誤阮青春，唉唷！一粒紅蛋動心悶。  
夢想享福成雙對，那知洞房空富貴，含蕊牡丹無露水，唉唷！一粒紅蛋引珠淚。  
春野鴛鴦同一衾，傷情目屎難得禁，掛名夫妻對獨枕，唉唷！一粒紅蛋擾亂心。  
愛情今生全無望，較慘水壷墜落甕，堅守活寡十外冬，唉唷！一粒紅蛋真苦痛。

這首歌曲傳達的是電影中女主角因嫁給不能人道的丈夫，當見到他人送滿月紅蛋時的感嘆心情。從歌詞來看，基本上還是七言四句的型態，不過每葩三、四句間加了「唉唷」的感嘆詞，因而讓原有的七字仔型態產生了變化。

1933年，李臨秋再為被引進台灣的電影「人道」之宣傳歌曲作詞，由邱再福作曲，青春美主唱，「博有樂」唱片發行。〈人道〉歌詞述說著劇中女主角若蓮悲慘的遭遇，但苦等家中、堅貞守節的她卻偏遇到一位只求功名不念糟糠的僥倖郎君，真如歌詞所言，遇到「人面獸心薄情郎」，家中又是「柴空米盡實難當」，這時的女性真是有苦無處說。雖然〈人道〉此歌歌詞仍是七言四句型態，但卻只

<sup>10</sup> 此為〈倡門賢母〉歌詞，至於〈懺悔〉歌詞如下：「（一）懺洗前非來歸正，棄暗投明是正經，人無墜落歹環境，不知何路為光明。（二）前甘後苦戀愛路，勸你不可做糊塗，若有尪婿咱都好，一馬兩鞍起風波。（三）後悔莫及是梅氏，臨渴掘井有恰遲，牡丹當開糖蜜甜，花落無人相看見。（四）悔悟回鄉尋尪婿，不幸尪婿在墓內，自知有過入佛界，今生無望花再開。」同樣是七字仔句式型態，引自莊永明：《台灣歌謠追想曲》，前揭書，頁 25-26。

有三葩，<sup>11</sup>不似之前的〈桃花泣血記〉有十葩，或如〈懺悔〉、〈倡門賢母〉，甚至是已在每葩字數上產生改變的〈一顆紅蛋〉等歌好用的四葩，如是轉變閩南語傳統歌謠偏愛唱唸的偶數段落是李臨秋在台語流行歌曲葩數上的嘗試突破。從1932-1933年，李臨秋在台語流行歌曲歌詞幾乎都是電影配樂作品，但從〈一顆紅蛋〉到〈人道〉，我們卻可以發現他在歌詞的句式型態上開始突破，從字數到葩數的調整嘗試，正說明著李臨秋有意識的進行他的台語流行歌詞創作。

創作〈一顆紅蛋〉、〈人道〉之後，1933年李臨秋更寫出膾炙人口的〈望春風〉，這一年，實是李臨秋從當時運用傳統七字仔歌謠型態為電影配樂發展到自由的台語流行歌曲創作之重要關鍵時刻。我們觀察這首〈望春風〉歌詞：

孤夜無伴守燈下，清風對面吹。十七八歲袂出嫁，當（遇）著少年家。  
果然標緻面肉白，誰家人子弟。想要問伊驚歹勢，心內彈琵琶。  
想欲郎君作翁婿，意愛在心內。等待何時君來採，青春花當開。  
聽見外面有人來，開門甲看覓。月娘笑阮憨大呆，乎風騙不知。

優雅婉約的歌詞配上鄧雨賢所運用傳統五聲音階的柔和舒緩旋律，這首〈望春風〉很快就傳唱開來，那是純粹情愛的描寫，不用大時代歷史悲情點綴，但聽聞者自可以之撫慰心靈。我們若對此歌詞進行句式型態分析，可以發現全首歌共分四葩，皆為七、五、七、五句式，在此之前的台語流行歌曲多以七言為主體，李臨秋的〈一顆紅蛋〉和〈人道〉在字數和葩數上進行調整，而至〈望春風〉的七、五句式更是台語流行歌曲的創新嘗試，這轉變很明顯受到七字仔歌謠的影響，但台語流行歌曲由此從七言四句固定型態蛻變，除現代音樂的曲調影響外，李臨秋其實是參與「從古詞到新曲」理念的重要實踐者。而這樣七、五為句的型態對較晚的台語片配樂也有一定影響，例如梁哲夫於1963年拍攝完成的《高雄發的晚班車》，一開始忠義解救翠翠後兩人陷入愛戀的交往過程便以以下歌詞帶過：

天清清萬里無雲，山明水秀笑汶汶，垂柳影伴著你阮，花開滿山崙。  
在河邊快樂情份，一對青春對青春，已經是熱戀時存，相愛身難分。  
鳥啼聲含情帶意，美麗風光滿滿是，有情人身影不離，談情在河邊。  
好情意歡歡喜喜，笑容宛然好春天，無論是海角天涯，也不來分離。  
雙人是春風滿面，朝暮情已親，到如今雙人相信，互相愛是真。  
既然是心心相印，希望永遠來作陣，像幸福前途而……  
月光光照人樓窗，晚霄燈火青又紅，宛然是伴陪雙人，快樂心輕鬆。  
而……結成鴛鴦。<sup>12</sup>

歌詞敘述兩人情投意合、堅心相愛的過程；而歌詞形式乃以七、七、七、五句式為主，夾雜七、五、七、五句式呈現，便可看見李臨秋〈望春風〉七、五句式的影響痕跡。電影到後面忠義仍需北上完成學業，翠翠則被其父許配給呆銅，兩人各自在人生道路上巔簸前進時，音樂淡淡奏出——

<sup>11</sup> 〈人道〉歌詞為：（一）家內全望君榮歸，艱難勤儉送學費。那知踏著好地位，無想家中一枝梅。（二）中途變心起莽蕩，人面獸心薄情郎。柴空米盡實難當，幼兒哭天雙親亡。（三）梅花落葉流目屎，千辛萬苦為婿婿。節孝完全離世界，香名流傳在後代。

<sup>12</sup> 引自郭岱軒：〈台語電影與流行歌曲敘事研究〉，前揭文，頁133。刪節號「……」處乃是原影片剪輯關係所遺漏之歌詞。

忍耐著滿腹傷情，無奈要分離，月台的燈光影，淒靜引心悲。  
等待伊表明心意，離別是暫時，高雄發的尾班車，推動心纏綿。  
看火車離開月台，憂愁流目屎，咱今後離別後，相逢時何在？  
為情愛苦悶心內，此情誰人知？高雄發的尾班車，推動心悲哀。

分離的情緒在歌曲中流動，此歌曲旋律在電影中出現兩次，而第二次的情緒更是哀怨、無奈與悲傷的，此時被運用的是七、五、七、五的句式，是否說明這樣的句式型態，配合柔和的音樂旋律，最能傳達出情緒纏繞，無奈又悲傷的心情？

二戰前李臨秋創作的最後一首著名的台語流行歌詞是〈四季紅〉，聽說此歌是李臨秋和王雲峰、陳秋霖、蘇桐等幾位好友到茶店喝酒時相互褒貶，被友人推捧後以台灣四季花卉寫出〈對花〉，以台灣四季更替寫出〈四季紅〉，以台灣四季水果寫出〈四時春〉的成果，<sup>13</sup>臨場作詞，各具文雅巧妙，李臨秋的公學士之名果然當之無愧！〈四季紅〉仍由鄧雨賢譜曲，1938年由「日東唱片」發行，其歌詞為：

- (一)春天花吐清香，雙人心頭齊震動。有話想欲對你講，不知通抑不通？  
    叨一項？敢也有別項？肉腦笑，目睷降。你我戀花朱朱紅。
- (二)夏天風正輕鬆，雙人坐船欲遊江。有話想欲對你講，不知通抑不通？  
    叨一項？敢也有別項？肉腦笑，目睷降。水底日頭朱朱紅。
- (三)秋天月照紗窗，雙人相好有所望。有話想欲對你講，不知通抑不通？  
    叨一項？敢也有別項？肉腦笑，目睷降。嘴唇胭脂朱朱紅。
- (四)冬天風真難當，雙人相好不驚凍。有話想欲對你講，不知通抑不通？  
    叨一項？敢也有別項？肉腦笑，目睷降。愛情熱度朱朱紅。

這首歌曲無論是歌詞或旋律均徹底顛覆日治時期台灣的悲情印象，可算是日治時期台語流行歌曲中少數的活潑輕快之作，甚至帶有男女沈浸在愛情歡愉下的對唱調情口吻。如是少見的台語歌有其突破社會刻板印象的意義，更重要的是李臨秋在此首歌詞的句式運用更加多變，每葩變成六（三、三）、七、七、六、三、五、三、三、七形式。這樣的改變當然和旋律有直接關係，不過李臨秋的歌詞仍可看見其突破字數、句數的型態轉變，雖然仍以傳統七言為每葩的主體，但從李臨秋的歌詞中卻已能看見這時的台語流行歌曲已從傳統中發展出不同的新變面貌。因此，我們可以相信在林清月「從古詞到新曲」的理念推動下，李臨秋以其細膩溫雅的文字掌握力，配合時代新曲旋律，突破七字仔閩南語歌謠的傳統形式框架，著實可稱為台語流行歌曲在句式型態創作轉變上的重要實踐者。

### 三、從七字仔到台語流行歌曲：文雅婉約的風韻延續

除了以「從古詞到新曲」理念在台語流行歌曲的句式型態創作上進行突破轉變外，李臨秋的歌詞更令人讚賞的是其語言精鍊、情感細膩的特色。李臨秋只有小學文憑，但他研讀詩詞、奮力自學，在永樂座為詹天馬解圍的軼聞可見一斑，

<sup>13</sup> 參考郭麗娟：〈李臨秋：全精神補破網，歌謠界的公學士〉，文章收錄於「台灣歌謠臉譜」網站，網址為：<http://www.taiwan123.com.tw/musicface/face06.htm>。下載時間：2010/10/10。



其日後的歌詞作品更能證明。我們好奇的是：如果李臨秋的歌詞外在型態正創新求變，那其作品內在又如何延續閩南語歌謠中文雅婉約的風韻特色？要解決這個問題，我們仍須從台語流行歌曲發展史去回顧七字仔到台語流行歌曲的演變，既然外在型態的轉變是「從古詞到新曲」，那所謂的「新曲」是否能保有「古詞」的溫柔婉約呢？

### （一）傳統七字仔型態者

上節所舉李臨秋的作品中，全為七字仔型態的台語流行歌曲有〈懺悔〉和〈倡門賢母〉，此二歌詞作品仍帶有濃厚的傳統女性刻板認知，和第一首台語流行歌曲〈桃花泣血記〉中在傳統敘事裡暗藏批判意識有其差異。〈桃花泣血記〉其歌詞乃在傳達電影中德恩和琳姑被禮教壓迫以致愛情破滅的故事，這是很經典的愛情悲劇橋段。不過從最後八句歌詞可以看出作詞者意欲何事：

文明社會新時代，戀愛自由才應該；階級拘束是有害，婚姻制度著大改。  
做人父母要注意，舊式禮教著拋棄；結果發生啥代誌，請看桃花泣血記。

就此來看，作詞者批判時代舊思潮故陋不公的意圖甚為明顯，而這樣的理念其實也和林清月主張男女應自由戀愛的思考一致，例如他在〈歌謠拾遺〉中有記寫：「阻人戀愛無理解，發生結果最悲哀。戀愛若是逢阻礙，失望到底什麼來？最大希望是愛情，生命敢願做犧牲。黃金到時無路用，戀愛用錢買不成。」<sup>14</sup>這也是〈跳舞時代〉中傳達的「阮是文明女，東西南北自由志」、「阮只知文明時代，社交愛公開」等「維新世界、自由戀愛」的理念原則。因此，即便是傳統七字仔型態的第一首台語流行歌曲，在新時代思潮裡的批判意識仍是強烈的。

至於接下來的電影宣傳歌曲〈懺悔〉和〈倡門賢母〉是李臨秋的初期作品，仍不脫傳統刻板的女性形象認知，例如〈倡門賢母〉講李妙英淪落煙花乃是「望子將來會光明」，而其「踏入嫖院雖不正，為子前途是正經」，因此雖然兒子不能明理諒解，反而責母不是，但「母性愛子是天性，艱難受苦過一生」，李妙英「為子身軀雖不幸」，然而「出生入死為子兒」，可謂「賢明模範蓋世稀」。由是可見，〈倡門賢母〉中的李妙英為子沈淪，但求其子有所成，則所有苦難都是值得之犧牲奉獻的心理是台灣傳統女性的堅定信念，正適合三〇年代的電影觀眾去感受身受。

至於〈懺悔〉所描寫的則是背叛愛情後的女性悔悟，如歌詞所言「懺洗前非來歸正，棄暗投明是正經，人無墜落歹環境，不知何路為光明。」等到發覺愛情路途踏錯，牡丹花開時不知珍惜，最後「悔悟回鄉尋尪婿，不幸尪婿在墓內」。原來良人已去，只好「自知有過入佛界，今生無望花再開」。這樣的台語歌曲配合張織雲主演的「懺悔」頗能抓住觀眾的情緒。透過歌詞，李臨秋要觀眾或聽眾去深刻記住的是「臨渴掘井有恰遲」，因此「勸你不可做糊塗」！——同樣是電影宣傳歌曲，李臨秋早期的作品不作新時代的衝撞批判，反而沉潛如古詩詞的溫柔婉約，傳承台灣傳統閩南語歌謠「濃厚的勸善意味」<sup>15</sup>去達到勸世易俗的效果，而這也是李臨秋歌詞帶有七字仔傳統歌謠古典婉約特色的原因。

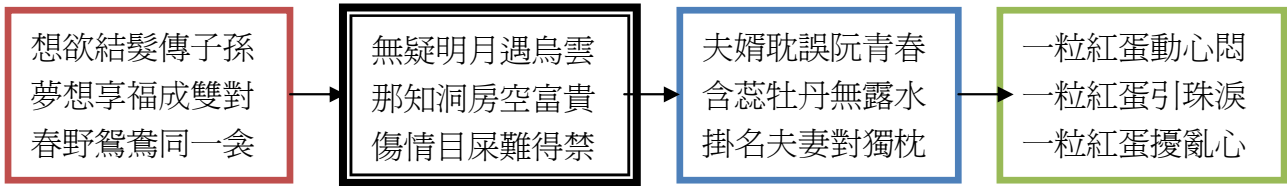
<sup>14</sup> 參考林清月：〈歌謠拾遺〉之「阻撓戀愛結婚之俗謠八首」，《風月報》125號，1941/3/3。

<sup>15</sup> 日治時期（或更早）的台灣閩南語傳統歌謠之時代意義，據筆者的研究觀察乃具有：一、工具性質明顯；二、本土意識思考；三、勸善意味濃厚等特色。參考拙著：《日治時期台灣閩南歌謠研究》，（台北：文津出版社，2008/10），頁303-309。

## (二) 新變的台語流行歌曲

除了 1932 年的兩首電影宣傳歌曲，1932-1938 年間，李臨秋較為有名的歌詞創作是〈一顆紅蛋〉、〈人道〉、〈望春風〉和〈四季紅〉，此四首台語流行歌曲是李臨秋戰前的代表作品，而且分別代表其歌詞創作從轉變字數、葩數到句式，以至於型態的突破實踐，而此過程中，我們卻發現李臨秋在歌詞形式改變過程中，仍然堅守傳統台灣歌謠的文雅婉約風韻。

從〈一顆紅蛋〉來看，歌詞敘述著女性面對不能人道的夫君卻只能隱忍在心，即便想要生兒育女，然而此生卻是無望。仔細品讀李臨秋此歌的結構，可以發現前三葩使用「起」→「轉」→「承」→「結」的敘事模式，若以圖表呈現則是：



從「期望」(起)到「噩耗」(轉)，再到「隱忍」(承)至最後的「失落」(結)，李臨秋的〈一顆紅蛋〉歌詞相當深刻地描寫出傳統女性隱忍緘默的特質，最後一葩所言「愛情今生全無望，較慘水壘墜落甕，堅守活寡十外冬，唉喲！一粒紅蛋真苦痛。」則是整首歌的總結：今生愛情如水壘落甕，進退不得；十多年的苦痛活寡，即便無望，但仍須「堅守」！歌詞描寫傳統女性的堅貞隱忍卻不道破，反而運用諸多隱喻意象，例如明月遇烏雲、水壘墜落甕，甚或是「含蕊牡丹無露水」的雙關書寫，在在證明李臨秋歌詞作品的文雅婉約風格。

1933 年，李臨秋的〈人道〉歌詞述說著堅貞守節的女主角若蓮遇到一位只求功名不念家室的薄情郎之悲慘遭遇。歌詞創新地只寫三葩，似乎暗喻片中主角的零落孤單。對比歌中女性的「家內全望君榮歸，艱難勤儉送學費」、「千辛萬苦為姪婿」之奉獻，一朝登天的男性卻「中途變心起莽蕩」，成了「人面獸心薄情郎」。面對夫君無情，而家中柴空米盡，傳統女性能做的卻只是流淚，並且不斷地勸慰自己需待善盡節孝後才能離開世間，也許尚能留下貞節之名。——這裡當然可以用西蒙·波娃《第二性》的女性主義觀點去說明女人只能成為「他者」(the other) 的無奈，在男人的世界中她永遠只能「缺席」(absent)，甚至更可去說明分析男性文人筆下的擬陰性書寫實際上多具有父權宰制的霸權思考。不過，日治時期的台灣傳統社會中其實有更多忠孝節義的思維文化存在，其所造成的影響恐更甚於《第二性》所言，因此台灣的婦女不但在男人的世界中缺席，甚至於更在自己的人生中缺席而不自知。

如果說〈一顆紅蛋〉歌詞是李臨秋文雅煉言的極致表現，那麼 1933 年完成的〈望春風〉則是其溫柔婉約的最佳代表作品。〈望春風〉歌詞描寫的是少女期待又怕受傷害的懷春心情，羞澀而含蓄，聽來不覺造作，反讓人感受青春生命初初萌發愛戀的奇妙心理。李臨秋曾說此歌最後一葩「聽見外面有人來，開門甲看覓。月娘笑阮憨大呆，乎風騙不知。」的書寫靈感是來自《西廂記》第二折中詩句的啟發，其全詩為「待月西廂下，迎風戶半開。隔牆花影動，疑是玉人來。」加以比對後，月下、風吹、花影動、人心搖，情境意象皆能銜接，但李臨秋的歌詞在古詩詞典雅承襲外更有台灣俚俗風味的保留，如最後二句「月娘笑阮憨大呆，乎風騙不知」中的月娘、憨大呆、騙不知等語言組合出來的癡傻自語，或許

正是李臨秋認為寫歌要「三分雅，七分俗」<sup>16</sup>的理念原則。因此，〈望春風〉的成功得力於李臨秋含蓄婉約的歌詞意境，鄧雨賢傳統柔和的五音旋律，更重要的其扣合了日治中期台灣社會處於新舊交替，傳統與新變交碰揉合氛圍中年輕男女期待愛情降臨的憧憬想像。

再就歌詞使用語言及歌謠傳承而言：1、〈望春風〉的文雅婉約表現在其運用的台灣閩南語言，例如稱男子為「郎君」，言其英俊為「標緻」，喜歡叫做「意愛」，以及李臨秋自己認為「遇」著少年家應該唸成「當」<sup>17</sup>著才符合他所要傳達的「不期而遇」。2、七字仔閩南語傳統歌謠更是李臨秋文雅婉約歌詞汲取養分來源之一，例如歌詞中少女想問少年家卻又歹勢，「心內彈琵琶」的描寫和七字仔歌謠：「阮的草厝在半山，手撈琵琶清心彈。勞働一文一點汗，不敢肖思查某官。」<sup>18</sup>有其異曲同工之妙。又如少女內心希望少年郎作翁婿所言的「等待何時君來採，青春花當開。」如此「以花喻己」的女性意象，則是日治以來台灣閩南語歌謠或流行歌曲中，女性最常被比喻描摹的投射。——以七字仔歌謠為例，例如《風月報》中採花郎所整理的：「留汝在櫟較好樣，月光花色相似綢。將花當作美人想，伴汝賞月亦風流。」、「對花飲酒解心悶，花是美娘我對君。更深伴汝花腳暈，汝無野樣我斯文。」<sup>19</sup>或是棄婦整理的：「人美將花來比對，做玩弄物真克虧。運途宛然花一蕊，謝落萬事全是非。」、「做人業命厚掛累，做花汝亦塊食虧。蘭花開了葉看美，好花汝那許落衰？」<sup>20</sup>於是，七字仔歌謠中唸唱的「一櫟好花是含笑，暝日花主顧朝朝。思卜偷挽真見肖，乎人捉著不得了。」或者是「一蕊好花是玫瑰，敢是新櫟門即開？伸手卜採美花蕊，四邊喝賊直包圍。」<sup>21</sup>到了李臨秋的〈望春風〉，好花是少女，所以便言「等待何時君來採，青春花當開。」同樣的以花自喻，〈一顆紅蛋〉中「含蕊牡丹無露水」的雙關意象亦受到七字仔歌謠影響，例如七字仔（歌仔調）有歌唱道：「四盆牡丹在四位，無風無雨花袂開。等待三更凍露水，凍著花心花齊開。」以三更時分花蕊等無露水之雙關隱喻去說明「洞房空富貴」的苦痛，李臨秋歌詞之文雅婉約且含蓄達情之精鍊高明，著實可稱戰前台灣台語流行歌曲填詞家之第一人。

如果我們再來分析李臨秋的〈四季紅〉，也能說明其文雅婉約的書寫風格。〈四季紅〉是日治時期台灣少見的輕快曲風作品，李臨秋以寶島四季的春花、秋月、夏冬風來襯托男女甜情蜜意的歡愉戀情。<sup>22</sup>理論上而言年輕男女的熱戀是收煞不住的，就如〈四季紅〉的輕快旋律一般，但輕快卻不輕浮，其受束之功在李臨秋含蓄內斂的歌詞。全歌四葩順敘交代兩人戀情發展而下——從春天花香下的「雙人心頭齊震動」，到夏風吹拂中的「雙人坐船欲遊江」；轉到秋天寂寥時分，「雙人相好有所望」，此時愛火已起。最後的冬風「難當」亦有雙關，表面的寒冷在「雙人相好不驚凍」下被克服，但內心的愛戀難當則正熾烈，故最後才說「愛情熱度朱朱紅」。——至此我們可以再次確定李臨秋的歌詞書寫有其敘事結構，多

<sup>16</sup> 引自李萬成、李聯在《台灣網》的報導：〈等待何時君來採，青春花當開——百年詞人李臨秋〉，時間：2010/10/10，下載網址：[http://www.nihaotw.com/ztcz/twyx/200904/t20090419\\_446499.htm](http://www.nihaotw.com/ztcz/twyx/200904/t20090419_446499.htm)。

<sup>17</sup> 當：台羅拼音 tng，正逢、面對著，字意解釋參考國立編譯館主編、董忠司總編纂：《台灣閩南語辭典》，（台北：五南圖書出版公司，2002/11，初版四刷），頁 1350-1351。

<sup>18</sup> 引自林清月：〈歌謠拾遺〉，《風月報》114 號，1940/8/1。按：此歌雖刊於 1940 年，但歌謠是林清月採自民間的整理作品，故其傳唱年代應更早，並非以刊出時間為準。

<sup>19</sup> 引自採花郎：〈玫瑰〉，《風月報》111 號，1940/6/15。

<sup>20</sup> 引自棄婦：〈詠牡丹〉，《風月報》112 號，1940/7/1。

<sup>21</sup> 引自林清月：〈歌謠拾遺〉，《風月報》109、110 合刊號，131 號，1940/6/1、1941/6/1。

<sup>22</sup> 參考莊永明：莊永明：《台灣歌謠追想曲》，前揭書，頁 204。

是四葩（起、承、轉、合）的架構安排，且在字數、葩數、句式和型態上實踐突破創新以使古詞可為新曲。至於其歌詞內容則受到古詩詞、台灣傳統七字仔閩南語歌謠和台灣閩南語等之影響，始終維持文雅婉約、含蓄達情的風韻意象。因此，將李臨秋視為台語流行歌發展史過程中，嘗試將歌曲外貌型態轉變並能保留傳統歌謠文雅婉約風韻的實踐者，或許也是一個適切的時代定位。

#### 四、結論：拓展台語流行歌曲的實踐者

三〇年代因日本殖民者為求經濟發展而輸入的工業化產業與現代化科技影響，當時的台灣正處於新舊交替、文化碰撞交融的轉換過渡期。當城市文明驟起，現代化風潮襲入，台北城逐漸走進「毛斷」（morden）的時代，百貨店、電影館、咖啡店、舞廳和衣著摩登的烏貓烏狗，形構成台灣城市發展過程中第一個「跳舞時代」，在這個時代中日本殖民的苦難還在台灣各處持續，但城市的台灣人開始用另一種角度觀看台灣的悲情，甚或是刻意忽視。<sup>23</sup>不過現代城市文明仍舊向前滾進，我們在那樣的時代下可以看見台灣另一面的進步，台語流行歌曲之發展就是一個可以觀察的對象。

本文主要在觀察三〇年代配合傳入台灣的現代化音樂與技術，台灣閩南語歌謠如何從七字仔進行內外調整與轉化的工作與成績。關於台灣傳統閩南語七字仔歌謠的采集整理與創作，大稻埕的歌人醫生林清月是當時最早投入且成果豐碩的一位，以其和李臨秋之交陪與師友關係，我們可以相信其「從古詞到新曲」觀點應是李臨秋創作台語流行歌曲的理念之一。秉此理念而下，李臨秋的战前歌詞作品從電影宣傳歌曲如〈懺悔〉、〈倡門賢母〉、〈一顆紅豆〉、〈人道〉到台語流行歌曲如〈望春風〉、〈四季紅〉等作品，其皆逐次進行字數、葩數、句式等歌曲外貌型態的突破，但轉變的過程中，李臨秋並未放棄其從古詩詞、台灣傳統七字仔歌謠、台灣閩南語言承襲的文雅詞風，因此即便其歌詞逐漸從傳統七言四句轉變成長短句型態，然而內容卻仍深具含蓄婉約風格。有人說李臨秋的作品是「用詞精鍊、感情細膩」，而此正是李臨秋善用隱喻雙關技巧，並承襲閩南語七字仔傳統歌謠敦厚之風而形成之文雅婉約的含蓄意象。

習慣在深夜、燒酒、夜來香三物陪伴下創作的李臨秋，其作品橫跨二戰前後，其歌詞特色以描寫庶民文化為要，因其認為要將社會狀況反映在作品裡才有意義。但相對於戰後作品的爛熟多元與批判觀點，李臨秋的战前歌詞多側重在庶民情愛，尤其是女性思維的描摹更具巧妙。以其戰前的作品而言，李臨秋在電影宣傳歌曲到台語流行歌曲的發展過程所佔有的重要位置，是其在詞風新舊轉變中，實踐突破歌詞句式型態但仍維繫文雅婉約的風格，就當時引領台語流行歌曲的積極發展而言，當有其時代意義與價值。

<sup>23</sup> 例如日治時期林越峰曾在《台灣文藝》的創刊號當中發表〈到城市去〉一文（1934），文中提到：「到城市去吧。城市有高偉的洋樓。有燦爛的水銀燈。有滑油油的大馬路。這是多麼的美麗啊！」、「到城市去吧。住在城市裡的人。有汽車坐。有大菜吃。還有舞廳跑！這是多麼幸福啊！」（頁37、43）這樣的敘述其實是反諷的批判。又如吳漫沙在其第一本小說《韭菜花》（1939）中亦提及：「咳！都市越文明、越進步，青年男女越容易墮落，一些醉生夢死的摩登少女，已著了跳舞狂，每夜都有許多有聲望的紳士兒女到舞場去逍遙，非為亂做、敗壞風紀，潔白如玉的少女，因之變成浪漫的蕩婦，還有弄到身敗名裂，大有人在。如果一些有子女的家長，不自加教督約束，將來社會的悲劇還多著呢！」（前衛版，1998，頁190）由此可見，對於台灣城市的急速開發，看在知識份子眼中則是不宜之事。在此氛圍下的衝突、忽視與矛盾想必時有所見。

## 主要參考書目

### (一) 專書作品

- 林清月：《仿詞體之流行歌》，大東南印刷廠印刷，1952/2/16。
- 吳漫沙：《韭菜花》（台灣新民報社，1939），台北：前衛出版社，重印版，1998。
- 莊永明：《台灣歌謠追想曲》，台北：前衛出版社，1999/9。
- 國立編譯館主編、董忠司總編纂：《台灣閩南語辭典》，台北：五南圖書出版公司，2002/11，初版四刷。
- 黃文車：《日治時期台灣閩南歌謠研究》，台北：文津出版社，2008/10。
- 黃文車：《行醫濟人命，念歌分人聽——林清月及其作品整理研究》，台北：文津出版社，2009/10。

### (二) 單篇文章

- 林越峰：〈到城市去〉，《台灣文藝》創刊號，1934。
- 林清月：〈歌謠拾遺〉，《風月報》109、110 合刊號，1940/6/1。
- 探花郎：〈玫瑰〉，《風月報》111 號，1940/6/15。
- 棄婦：〈詠牡丹〉，《風月報》112 號，1940/7/1。
- 林清月：〈歌謠拾遺〉，《風月報》114 號，1940/8/1。
- 林清月：〈歌謠拾遺〉，《風月報》125 號，1941/3/3。
- 林清月：〈歌謠拾遺〉，《風月報》131 號，1941/6/1。
- 郭岱軒：〈台語電影與流行歌曲敘事研究〉，文章收錄於《春花夢露——台語片學術研討會論文集》，台北：國立政治大學、國家電影資料館，2007/6/24。
- 黃文車：〈從林清月的唱和歌謠看白話歌詞到台語片歌曲及台語劇的發展〉，《屏東教育大學學報（人文社會類）》第 31 期，2008/9。
- 郭麗娟：〈李臨秋：全精神補破網，歌謠界的公學士〉，文章收錄於「台灣歌謠臉譜」網站，網址為：<http://www.taiwan123.com.tw/musicface/face06.htm>。下載時間：2010/10/10。
- 李萬成、李聯在：〈等待何時君來採，青春花當開——百年詞人李臨秋〉，《台灣網》。下載網址：[http://www.nihaotw.com/ztcz/twyx/200904/t20090419\\_446499.htm](http://www.nihaotw.com/ztcz/twyx/200904/t20090419_446499.htm)。下載時間：2010/10/10。