

報紙廣告

本單元以報紙廣告上的文案為詞頻分析對象，該種資料的最大特色在於它具有絕對的刊載日期，對於各個作品的定年、定位極具參考價值。

資料收錄範圍以筆者2008年的碩士論文《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》附錄一〈台語片報紙廣告、現存海報、現存拷貝一覽表〉為主；該表製作時已相互比對梁良《中華民國電影影片上映總目》、國家電影資料館《台語片時代》、黃仁《悲情台語片》、葉龍彥《春花夢露：正定台語電影興衰史》等權威片目。

原則上，一部片子收錄一則廣告，若有參考價值者酌情收錄二則，總共收有990則，總字數約114,551字；刊登報種以《聯合報》為主，《中央日報》、《自立晚報》為輔。扣除場次時間資訊，將其他肉眼可以識別之文字，全部打字成電子檔，再進行斷詞及統計。

觀察台語片報紙廣告整體狀況，其年度數量分布確如目前影史定論，自1955年至1962年走過第一段興起至衰退期，1963年至1970年為第二期，1971年至1981年零星出現一些台語片個案，姑且稱之為第三期，故本書以此時間分期定義為文。

圖文風格上，第一期傾向於將劇照、文字、手繪圖案等素材剪貼成宣傳廣告，畫面組成較為散亂。第二期逐漸具有重點構圖的概念，運用明星頭像、類型符碼、標語式文字及花邊圖案組織成具有視覺焦點的廣告；由於人物清楚可見，還可大致看出當時的時尚趨勢。第二期尾聲時，廣告所負載的圖文資訊大幅減少，且一些權威片目上記載的片子也開始缺乏廣告資料，此情形持續至第三期，除了1981年兩部楊麗花主演的歌仔戲片《鄭元和與李亞仙》、《陳三五娘》之外，其餘個案之圖文資訊量稀少，若非其他權威片目有載，其實無法判斷是否為台語片。



★ A



★ B

★A 筆者碩論拙作可於國家圖書館「臺灣博碩士論文知識加值系統」下載

★B 本單元採用之台語片報紙廣告圖片，整理於筆者自建之 flickr 相簿供參

1

又名

Aka,「also know as」的縮寫,意指「又名、化名」。原本只是一個普通的英文片語,但在當今網路世界卻特別常用,變成年輕世代的慣用語。當介紹一個人出場時,除了正式名字之外,還要提提別名、綽號、封號、譯名,甚至酸言酸語的黑稱也可以,例如「高嘉瑜, aka 南港胖虎」、「蔡英文, aka 辣台妹」、「黃安, aka 過氣藝人」。

簡單來說,現在網路所流行的 aka,除了想讓別人更快知道被談論者是誰,也藉著別稱增加閱讀趣味、表達立場。

對照著六十多年前台語片在做廣告行銷的時候,也經常出現「又名」一詞,就大方地寫在片名附近。雖說 aka 很有趣,但以現在的電影行銷手法來說,一個清楚、單一的主打名稱是推片的基本原則,外國電影會再加上原文片名,其餘資訊則以副標題或 slogan 來呈現,好準確地打到目標觀眾。在同一個宣傳區域裡,電影出現兩個片名的案例並不多見。

推想起來,台語片這樣的宣傳邏輯,無非也就是想讓別人多知道一點,藉此吸引觀眾買票進場。這些 aka,有的是知名戲曲的別稱,如《陳世美》 aka 《包公斬駙馬》、《二度梅》 aka 《陳杏元思釵》。有的為系列電影

的續集,如《金錢豹》 aka 《爬山虎續集》、《盲女司令》 aka 《艷謀三盲女續集》。有的片子在行銷時的片名和開拍時不同,廣告就會標上原名,如《血戰噍吧嘍》 aka 《西來庵事件》、《海女紅短褲》 aka 《血染鯊魚灣》。據知,從開拍到行銷之間更改片名的現象,有些也可能與電影檢查制度脫不了關係。

有趣的是,還有一些片子會取個外國名字,像是標榜「有史以來第一部最突出打鬥劍術飛鏢神拳愛情文藝鉅片」的《流浪大鏢客》(1967),就有一個日本譯名《用心棒》,還沾著日本男神三船敏郎的光來行銷。台語片想透過翻拍外國當紅電影來吸引觀眾,在此略見端倪。



《流浪大鏢客》廣告,文案寫著日譯「用心棒」(《聯合報》1967/5/10/7版)

除了片名之外，導演和演員的名字也有一改再改的現象，1965年之後益發頻繁。例如邵羅輝導演為了「羅」的發音近似「落」而改名為邵寶輝；徐守仁導演為了「仁」的人字旁站得不穩而改成徐守人；童星小燕雙十年華時，因為自己長大了，而中影也有位張小燕，所以也思索改名；諧星武拉運因為擔心「運」氣被「拉」走而改名武特論。星路較為平順者如本名吳東如的小林，進入國語片圈時先請算命先生改名為吳彬，一度想再改成吳天龍，最後在加盟邵氏之後定名韋弘。

改名反而難以辨識者，如本名張春美的歌仔戲小生小春美，原已改藝名為柳青，卻再請算命師指點改成柳又青，此名字台語不好發音，被台聯製片人賴國材改為柳菁，接著又在其他影片宣傳時被寫成柳又菁，同一人擁有太多名字確實霧裡看花。

其他大明星如金玫、小明明，在拍國語片時也曾被公司改名為「徐蘭香」、「敏霞」，忽略其在台語片所累積的名氣，她們都曾對此表示不滿。相較於現今流行歌手，當與公司契約終止時，因商標法之故而需要面臨改名的窘境（例如亂有想法的樂團「蘇打綠」變成「魚丁系」），台語片影人的改名有著截然不同的社會背景和心理壓力，一方面源於算姓名求好運的台灣信仰，另一方面也顯示片商和明星面對前景不明的台語片市場，心中懷惴著不安，亟欲在國語片、電視圈以新藝名再出發。

2

大喜劇

「人生近看是悲劇，遠看是喜劇。」（Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long shot.）默片喜劇大師卓別林如是說過，彷彿兩者為一體。悲劇和喜劇是普遍存在的戲劇類型，也是戲劇學研究中既核心又古老的議題。它們的理論可以上推到古希臘時代的亞里斯多德，他現存的著作《詩學》第一卷討論了悲劇和史詩，失傳的第二卷則討論喜劇。

古代西方戲劇對於喜劇的理解比較單純，主要端看結尾是否快樂收場。但經過長時間的戲劇變革，對於現在的觀眾來說，喜劇有非常多種可能性。細想我們與朋友聊電影時，說到「浪漫喜劇」，腦中想到的是一些高顏值的戀人在談戀愛時產生的有趣情節；說到「神經喜劇」或「瘋狂喜劇」，則是訴諸肢體打鬧或俚俗語言的笑眼，在砸派、飛車追逐中博君一笑；「諷刺喜劇」是以某個社會現象或特定對象來諧仿，藉嘲笑來提出批判；「黑色喜劇」則是用誇張、出乎意料的方式呈現恐怖驚悚的事物，產生違合的喜感。這林林總總的喜劇次類型，共同點就是要讓人發笑。

時間回到台語片流行的1950、60年代，翻開報紙廣告，文案時常寫著該片是「○○X X △△大喜劇」及「○○X X △△大悲劇」；前面的

②

大喜劇

○○X X△△是一些浮誇的形容詞彙，然後以喜劇或悲劇作結。詞頻計算下來，悲劇相關詞素多於喜劇，佐證了為什麼台語片總是tag「悲情」為關鍵詞。然而台語喜劇片的意義也不容小覷，現在我們很難馬上喊得出哪位台語片裡的悲劇人物，但喜劇人物如王哥柳哥、白賊七、三八阿花，喜劇演員如矮仔財、屌斗、康丁等，卻深植人心。

追蹤廣告圖庫和片目資料得知，1950年代的台語喜劇片可以張深切導演的《邱罔舍》（1957）為代表，取材民間故事的諧趣人物邱罔舍，諷喻人性的貪婪。¹另一部由林搏秋編導的作品《阿三哥出馬》更為大膽，以台灣選舉亂象為題材諷刺時局，想當然爾，這部片在電檢時被百般刁難，上映時被剪得無法連戲，很可惜台灣影史錯過一次以喜劇針砭時事的機會。

而後在1959年，李行、張方霞、田豐三位導演以新人之姿，執導了著名的《王哥柳哥遊台灣》，2月11日在台北首映後連映不輟。王哥與柳哥是美國好萊塢喜劇明星勞萊與哈台（Laurel and Hardy）的早期台灣譯名，過往台灣也製作過一些「兩傻」結構的喜劇片，但一直到《王哥柳哥遊台灣》大受歡迎，接連以他們為主角續拍多部系列作品，才算具體出現了本土化的台灣喜劇明星。該片記錄下許多經濟起飛前的台灣風景，在當代電影論文中常常被提及。

1950年代還有《寶石花》與《三美爭郎》兩部喜劇片，基於情人之間的誤識而產生喜劇衝突。到了1960年代之初，李行持續從台灣民間故事中找尋喜劇題材，拍攝了《白賊七》及其續集。這兩部片目前還是失傳，但我們經常在懷舊餐廳及民俗園區看到它們的海報，即使不了解劇情，大概也會知道該片由瘦不拉嘍的矮仔財扮演這位愛說謊的滑稽人物。

目前在台語片研究領域較被關注的辛奇導演，留有喜劇片《三八新娘

1 《邱罔舍》原拷貝尚未出土，簡介及本事資料可參見黃仁著《悲情台語片：台語片研究》（台北市：萬象，1994）、唐明珠、薛惠玲主編《台灣有影：台影新聞片中的電影》復刻版第一屆台語片影展特刊（台北市：財團法人國家電影料館，2000）。

憨子婿》（1967）和《阿西父子》（1968）。在無數作品中，他最滿意的也是喜劇：《後街人生》（1966）。此片透過萬華貧民窟的升斗小民刻畫人生百態，又諷刺又無奈，並且可能有著像袁牧之《馬路天使》（1937）、李行《街頭巷尾》（1963）以多線劇情鋪排社會群相的大格局，可惜此片並無留下拷貝。

從演員露出頻率觀察，男演員前三名為矮仔財、屌斗、金塗，清一色皆為搞笑擔當的人物。女演員方面，同樣名列前茅的楊月帆及玲玲，兩位胖女士擅演「河東獅」一類的角色，也是台語片喜感的來源。另外，知名的電視製作人周遊女士也榜上有名，「三八阿花」系列是她的代表作，還曾對著郭南宏導演毛遂自薦：「我最會演三八女人了！」

台語喜劇明星也有人如法炮製西方經典喜劇明星，例如康丁先生仿效在好萊塢大放異彩的墨西哥諧星康丁法拉斯（Cantinflas），戴圓框眼鏡的脫線先生，則有著默片演員哈羅德·勞埃德（Harold Lloyd）的影子。

或許是當時樸拙的電影語言和表演方法，故事明明要表現悲傷淒慘、緊張刺激，但不知為何又散發一種莫名的喜感。這種奇妙的感覺首次在台語片五十週年的紀念活動被注意到，用了「酷蒐」一詞作為活動主題；該詞為日語「くそ」的諧音，原為為屎、糞之意，生成成為「惡搞文化」。而後，學界又用了美國文化評論家蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）所解釋的「敢曝」（camp）概念，對台語片進行超越時代風格的分析。²在以當代觀眾為本位的喜感濾鏡之下，台語片變成了部部都是喜劇，特別賣力演出的還特別好笑。這種欣賞方式固然勾起了年輕觀眾對台語片的興趣，但這樣的理解是否客觀、公允？倒也引起了一些爭議。

⁺延伸閱讀 ㉒矮仔財、㉓王哥柳哥、㉔邱罔舍、㉕武拉運

2 以「敢曝」探討台語片的論文，可參考施茗懷〈「串」出最後一笑：晚期台語片的戲曲傳承、喜劇與敢曝的魅力〉，收錄於王君琦主編《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，台北市：聯經、財團法人國家電影中心，2017。

大悲劇

詞頻統計的數據顯示，相對於喜劇，台語片裡的悲劇元素是更為龐大的議題。或許拜侯孝賢享譽國際的台語發音電影《悲情城市》（1989）所賜，1990年代學界對台語片重燃興趣時，選擇以「悲情」為其定調，像是黃仁老師的重要論著《悲情台語片：台語片研究》便是。

「悲劇」，tragedy，在正統戲劇理論中具有舉足輕重的意義。在古老的西方，不僅有亞里斯多德的《詩學》作為理論基礎，還有希臘三大悲劇、莎士比亞悲劇等典範作品。在中國方面，也有王季思的經典選輯《中國十大古典悲劇集》。總之，中西方文學界對於悲劇都有正規又嚴肅的探討，大部頭的論文已有一堆，卻還討論不停。然而在台語片的創作人當中，除了林搏秋、辛奇、邵羅輝、何基明等人，曾於日本留學階段接觸過世界戲劇知識外，其他人多半並不通曉古典悲劇原理，純粹迎合市場需求下手創作手帕電影。

台語片的悲劇有另一種質感，從廣告裡煽情渲染的文案和圖像來觀察，很容易讓人聯想到英美俚語 weepie，指的是讓人帶著手帕擦淚的悲傷故事、小說、戲劇或電影。也類似西方在18世紀出現、卻少有經典的

「感傷喜劇」(sentimental comedy)和「家常悲劇」(domestic tragedy)，它們將戲劇的情感目的放在見到他人遭遇不幸、自己油然而生的同情心。也像是19世紀接續感傷喜劇的「通俗劇」(melodrama)，特點在於以二元對立、類型化的角色演繹曲折離奇的故事，並在劇末達到道德上的公義(moral justice)。

小小對照一下西方通俗劇與台語片大悲劇在社會層面的成因，可能蠻有意思的。西方在19世紀經歷了工業革命，帶來了都市化生活，民眾的經濟能力、教育程度、乃至民主意識也有所提升，普羅大眾都能踏入戲院，看戲不再是貴族的專利，通俗劇便在迎合大眾口味的商業性動機中崛起。而台語片流行的1950、60年代，台灣的經濟政策是「進口替代」和「出口擴張」，大量青年男女離農從工，加工出口區裡一致化的作業模式，為工人展開新生活。愛聽故事是人類的基本本能，女工男工紛紛走入戲院看電影，而賺人熱淚的感傷故事就是其中的大宗。東西方近代悲劇的社會成因有異曲同工之妙。

悲情的台語片借鏡日本文學與電影甚深。受到台語片製片者青睞的日本原典之一，是川口松太郎於1937年至1938年連載的小說《愛染桂》(あえぜんかつら)，描寫醫院院長之子浩三與單獨扶養孩子的護士勝枝之間的愛情故事。該小說在日本就頗受大眾歡迎，接連翻拍成系列電影，在台灣也一樣廣為人知，台語片就三度取材於它，包括了《雨夜花》(1956)、《桂花樹之戀》(1964)、《不平凡的愛》(1964)，塑造出一套「低端女性與高端男性苦命相愛、有私生女、被男方家長阻礙」的劇情公式，並且在很多的台語文藝片當中都可以見到。

到了1960年代下半，或許受二戰後義大利新寫實主義電影潮流的影響，台語片開始出現男性落入生活困境的作品。我們所熟知的義大利導演維多里奧·狄西嘉(Vittorio De Sica)之名作《單車失竊記》(Bicycle Thieves, 1948)，描寫失業工人在賴以維生的腳踏車不翼而飛之後，與年幼的兒子翻遍全城找車的心酸故事。類似的洋蔥劇情也出現在辛奇導演的《三聲無

奈》(1967)、《燒肉粽》(1969)，男性反過來成為低端人物、擔任催淚者的任務，開創出悲劇台語片的另一種敘事。

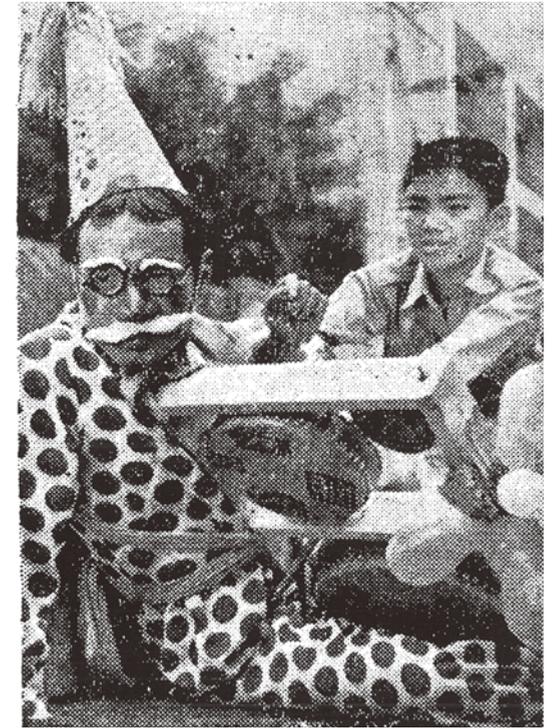
眾多報導顯示，金塗先生是少數喜劇、悲劇兩類兼修的演員。對於金塗，現在的觀眾多半有印象他與豬哥亮、烏來嬭演出過爆笑台語短劇及賣藥廣告；在日本，則由於陳俊良導演的殭屍喜劇片轟動東瀛，金塗以「殭屍電影的金爺爺」聞名。雖然一直以甘草人物為人熟知，但在某一時期的台語片中，他卻有著皮埃羅式小丑的形象，展現一種小人物在社會底層的憂傷。由林福地導演、金塗獨挑大樑的《鐵樹開花》，目前尚未出土，當時報導描述：

認得出圖中的小丑是誰嗎？原來是台語諧星金塗，他雖然扮成逗人笑的小丑，但自己卻在笑聲中隱含淚影。

《鐵樹開花》是由林福地導演的悲喜劇，描寫市井中一個小人物的 一生，曾經撿破爛、做小販、扮小丑。這一種擺脫兒女私情的寫

小丑

西洋戲劇史裡的「小丑」可以義大利藝術喜劇 (Commedia dell'arte) 裡的「哈樂昆」(Harlequin) 和「皮埃羅」(Pierrot) 兩種類型人物為代表，前者是機敏、愛惡作劇的小丑，後者則是遭受挫敗、多愁善感的小丑，他唯一的朋友是遙遠的月亮，只因他經常在月光下難過落淚。這兩類小丑在現今好萊塢電影都有變形的人物：「哈樂昆」衍成 DC 電影《猛禽小隊：小丑女大解放》(Birds of Prey, 2020) 裡的小丑女哈莉·奎茵 (Harley Quinn)，「皮埃羅」衍成同為 DC 電影、重啟版的《小丑》(Joker, 2019)，由瓦昆·菲尼克斯 (Joaquin Rafael Phoenix) 飾演四處受到霸凌、引人同情的小丑演員。



《鐵樹開花》劇照，金塗在劇中扮演小丑 (《聯合報》1965/10/19/8 版)

實風格的作品，在台語片中尚屬初見。¹

這種哀傷小人物的形象在台語片結束之後，接續由許不了(《小丑與天鵝》)、孫越(《笑匠》、《兩個油漆匠》)、阿西陳博正(《兒子的大玩偶》)等諧趣明星延續。

「悲劇」元素在台語片如此重要，在《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》論文集便開闢了專題單元「悲情、性別、現代性：台語片戀

1 參見《聯合報》1965年10月19日8版，〈這小丑是誰？〉。

愛敘事」，其中張英進的〈悲情表述與性別空間：1960年代台語片的政治與詩學〉更是點名探討台語片的「悲情」，不妨作為參考。

+ 延伸閱讀 ⑬ 哀豔、⑭ 虐待、⑮ 病倒、⑯ 離開、⑰ 女性

4

大觀戲院

④

大觀戲院

本書選用的報紙廣告取自《聯合報》全國版縮印本，而所謂全國版，仍然設定以大台北地區為主要閱讀人口，難免有偏重台北觀點的問題。這裡出現的「大觀」，以及與之相關的「大光明」、「建國」等詞條，便是這樣的結果，它們是大台北早期以播放台語片知名的三家電影院。

1956年起，台北市電影院開始實施分級制度，以甲、乙、丙三級區分。甲級多為超過千座的大型院線，以放映首輪外片為主，多為獨家；乙、丙級則是以首輪國、台語片為主的中小型戲院，國語片戲院如新世界、美都麗，台語片戲院如本篇提及的三家戲院。¹

居於詞頻之冠的「大觀戲院」位於萬華，原址是台北市萬華區西園路一段200號，現已改建為捷運龍山寺站1號出口對面的元大證券大樓。從經濟部商工登記資料查詢系統得知，大觀戲院有限公司已於1986年7月解散。該戲院見證台語片的興起，史上首兩部台語片《六才子西廂記》（1955）與《薛平貴與王寶釧》（1956）台北地區的首映都在大觀戲院。

1 參見陳煒智〈這部之後會上院線——何謂「院線」？〉，《中時電子報》，2016年8月10日。



《悲情城市》廣告
（《聯合報》1964/12/16/6版）



《悲情鴛鴦夢》廣告
（《聯合報》1965/12/24/6版）

報紙廣告

因為與早期台語片掛勾，「大觀戲院」這個名字似乎過時俗氣。但如果好好品味「大觀」此詞的原意，其實可以感受到當時營運者與在地人對此戲院的宏大期盼。國語辭典釋義，「大觀」除了是宋徽宗的年號外，還有「從大處著眼」、「形容景物的美觀壯盛」、「比喻集大成的事物」等意義；《紅樓夢》裡的「劉姥姥進大觀園」，就描述了鄉下人來到新奇林園裡大開眼界的故事。類比英國莎士比亞的環球劇場（Shakespeare's Globe Theatre）命名概念，「大觀」的名字透露了在這個戲院中看見大千世界的嚮往。也確實，這個戲院成為了台灣電影知名剪接師廖慶松的新天堂樂園，小時候藉與鄰居小孩送便當給放映師之便，混入戲院、隨光束投身銀幕裡的想像世界。²

詞頻數與大觀戲院相去不遠的「大光明戲院」位於大稻埕，原址是延平北路二段61巷17-19號，位於現今朝陽公園附近。根據中研院與清大石婉舜研究室的「臺灣老戲文史地圖（1895-1945）」網站，該戲院於1923年開始營運，於日治時期有著「奇麗馬館」、「第三世界館」、「臺灣キネマ館」³等多個稱呼，戰後改名為大光明戲院，成為台語片時期的主要院線戲；台語片沒落之後一度轉為「大光明舞廳」，但之後又改回戲院，最終拆除成為住宅大樓。

據《台灣日日新報》描述，戲院時期的大光明：「該館的設計在細節上相當用心，樓下設置椅子式座位以吸引本島人觀眾，二樓為平座式座位，可容納1,500名，地點位於東薈芳對面的橫町，出入方便。」而電影院時期的大光明，也有多達664席座位。

詞頻第三名的「建國戲院」位於三重，地址在福德北路與重新路一段路口、三重派出所旁，原名是「三重戲院」，現今是匯豐銀行大樓。該戲

2 參見張靚蓓著，《電影靈魂深度的溝通者——廖慶松》，台北市：典藏藝術家庭，2009，頁15。

3 キネマ為kinema，kinematograph之簡稱，是日本戰前對電影的稱呼。

院於戰後初期由三重商業大亨李瑞軟先生興建，初期演出歌仔戲，後來改播電影，除了台語片之外，後期也插放色情電影，最後留下成人電影院的印象。

以上的詞頻分布及營運歷史剛好印證了影人田野訪談的結果。台語片編劇蘇南竹先生在說明洪一峰主演電影的上映狀況時曾表示：

台語片多由中南部演上來，《流浪到台北》與《歌星淚》也是如此。台北就是萬華「大觀」、大稻埕「大光明」和三重「建國」三家戲院在跑片，這三間戲院就是台北地區台語片的院線。⁴

基於以上的認識，雖說物換星移、都市更新無法抵擋，但如果未來哪一天，有那麼一位有心人士，不管他／她來自政界、商界、文化界還是社區協會，能在這些不復存在的老戲院原址設置紀念台語片的地標裝置，我都會認為他／她是懂得台灣電影史的行家。

+ 延伸閱讀 ④ 西螺戲院

4 參見李瑞明著，《思慕的人：寶島歌王洪一峰與他的時代》，台北市：前衛，2016，頁152。

5

天才童星

與講求兒童福利的今日台灣相比，台語片時期大量出現以童星為宣傳重點的廣告，格外讓人感到時代的眼淚。

比較「童星」一詞在《聯合報》台語片廣告出現的頻率變化，發現與台語片自身的產量消長有若干呼應。1958年是台語片童星被宣傳的第一個高峰，代表人物如小燕（陳秋燕）、黃慧書等；1963年至64年是第二高峰且更勝第一期，代表人物如小秀眸（許秀眸）、戴佩珊、香菱、小龍、小惠等。1966年至69年雖是台語片產製最旺盛的期間，但單篇廣告的文案字數大幅下降，也不再強調童星演出。

可別小看童星在台語片行銷上所佔的角色，對應到劇情上，由他們扮演的兒童角色是一大吸睛亮點。這些角色多半是孤兒、受虐兒、流浪兒，或諸如此類的可憐幼童，與苦命母親或其他親人相依為命。

另外，台灣傳統歌仔戲班所培養的「囡仔生」制度，也養成了台灣觀眾熟悉兒童演員的演出。囡仔生即是童伶，只要看到小孩假裝大人演著談情說愛的戲碼，不自覺就感到痴騷可愛；白話的說法，就是「萌」。

讓我們來認識其中幾位重要的台語片童星。「小燕」，是陳秋燕女士

在童星時期的藝名，其父親是鐘聲劇團團長、並跨足台語片演出製作的田清先生，母親是演員陳蘭女士。小燕與田清常在戲裡飾演父女，母親陳蘭雖是演員，小燕卻常與另一知名演員小雪飾演母女，「田清—小雪—小燕」是票房保證的鐵三角。相對於台語片其他演員，陳秋燕女士具有北一女的高學歷，她因家族事業之故投身水銀燈下，銀幕形象從孤兒到少女，再從少女到母親。她的戲齡很長，除了見證台語片的起落，還跨越到新電影時期，在萬仁導演的執導之下留下一些備受肯定的作品；1983年的《油麻菜籽》，她飾演受家暴的妻子，隨劇情又轉變為強勢的控制狂母親，精采的表演為她贏得第21屆金馬獎最佳女配角的殊榮。1990年代後，她成立電視製作公司，持續參與影像製作工作。



小燕於《雨夜花》上映時宣傳照（《地方戲劇雜誌》第7期15頁）



《舊情綿綿》劇照，左起戴佩珊、洪一峰、白蓉（國家電影及視聽文化中心提供）

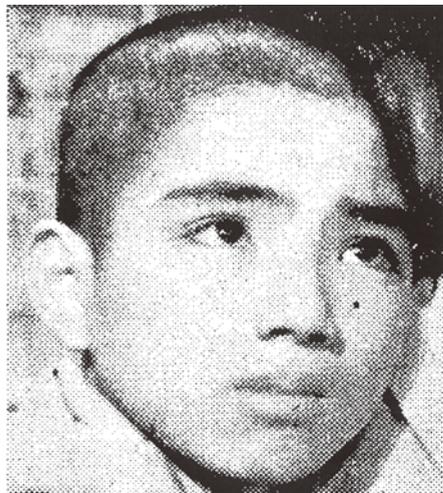
戴佩珊，是知名台語片製作人戴傳李的女兒，也是一位因家族事業而加入台語片的童星，才四歲便演出《舊情綿綿》（1962），扮演男主角洪一峰的女兒，也意外參與了台語片製作的黃金時期。由於她的表演自然生動，很得觀眾緣，接連在幾部父親製作的戲裡擔綱演出，包括了《流浪三兄妹》、《何時再相逢》、《尋母三千里》（1963）、《媽媽，我思念妳》、《地獄新娘》（1965）、《冰點》、《夢中的媽媽》、《七歲逃犯》（1966）、《三聲無奈》（1967）、《燒肉粽》（1969），多是一些流離失所、渴望母愛及完整家庭的兒童角色。隨著台語片沒落及自身成長，她在小學畢業之後便不再拍戲；比其他童星幸運的是，戴傳李先生的永新影業公司所製作《流浪三兄妹》、《舊情綿綿》、《難忘的車站》、《地獄新娘》、《三聲無奈》、《燒肉粽》目前都有留存，狀況良好且流通版權較無問題，戴佩珊也成為目前台語片研究中能見度和知名度最高的童星。



《流浪三兄妹》劇照，左起為小秀哖、戴佩珊、肉員（簡春美）（國家電影及視聽文化中心提供）

與戴佩珊合演《流浪三兄妹》的「小秀哖」是另一種背景的童星，她是國寶級歌仔戲名伶許秀年的童年藝名。台灣早期社會普遍貧窮，多子女家庭的其中一種求生方式是將小孩送入戲班學戲，學成後替戲班也替自己賺錢，謂之「賸戲囡仔」；小秀哖正是雲林知名戲班「麥寮拱樂社」的賸戲囡仔。¹因為有這層劇團的關係，在拱樂社跨足電影製作後，也連帶將她領進電影圈，拍攝了一系列由團長陳澄三、鬼才編劇陳守敬、電影導演邵羅輝創作的編武俠歌仔戲，如《乞食與千金》、《劍龍小飛俠》（1961，互為上下集）、《金銀天狗》、《銀面小天狗》（1962，互為上下集）、《流浪三兄妹》（1963）、《三兄妹報父仇》（1964，互為上下集）、《小按君》（1963）等。就長期

1 類似許秀年、出身於歌仔戲班的電影童星還有名旦杜玉琴，她從小在「復興社」學戲，以1956年《林投姐》裡女主角招娘的女兒踏進水銀燈下，陸續接演《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《五子哭墓》、《朱洪武》等片，在當時報上封有「寶島神童」的封號。



《最後的裁判》劇照，童星小龍主演
(《聯合報》1965/9/17/8版)



《孤女的願望》劇照，何玉華與陳芬蘭主演(《聯合報》1961/6/30/8版)

的歷史觀察而言，許秀年女士的演藝成就並不在電影領域，而是在傳統歌仔戲上；「楊麗花永遠的娘子」，一直是她被台灣觀眾所記憶的雅稱。

「小龍」或「廖小龍」，是廖峻寬先生的童星藝名，成年後以「華少江」為藝名接演電視劇。小龍著名的台語片作品包括了張英執導、與女童星黃慧書合演的《小情人逃亡》(1958)；黃慧書因此片得到1957年徵信新聞主辦第一屆台語片影展最佳童星獎。進入台語片第二期之後，小龍持續拍戲，1964年高仁河執導的《最後的裁判》為他贏得了《台灣日報》主辦國產台語片影展最佳男童星獎。此外，他也參與了李行導演的《兩相好》、及「文夏流浪記」系列等知名電影的演出。

旅居日本的資深歌手陳芬蘭女士，九歲時就歌藝驚人，為亞洲唱片灌錄專輯《孤女的願望》一舉成名，而後隨著當時流行產業的慣性，1961年站在水銀燈下拍攝與唱片同名的電影，並接連拍了其續集《難忘的人》(1962)、《孝女的願望》(1965)。單曲〈孤女的願望〉翻唱自日本演歌歌手

美空雲雀的〈花笠道中〉，陳芬蘭因此有了「台灣美空雲雀」的稱呼。在國小畢業後，她還真的赴日進修歌唱技巧，以「南蘭子」為藝名灌唱。事實上，陳芬蘭女士的各類型演出都有些許和風情調，張英導演的《孤女的願望》就曾因濃厚的日本元素，在電檢時遭遇刁難。陳芬蘭的演藝成就很明確以歌唱為主，但她參演的這些影片加上同名唱片的放送，締造出鮮明的流浪孤女形象，宛如台灣版的「天涯歌女」周璇。

當代台語片研究以田野訪談起始，但對於童星演員的訪談資料卻比較少見。雖說這些童星當時年紀小不懂事，但因為他們參與拍片的時間點早，拍片經驗伴隨著童年一起成長，記憶點會和職業明星、大人都不一樣，或許從他們口中能探得更多的台語片歷史，也說不一定。

延伸閱讀 ㉓ 家、㉔ 尋找

6

文藝

► 普羅大眾眼裡的文藝：基本觀點

在此分享本人碩論寫作時的幕後花絮，指導老師並不知道我內心的小劇場是這樣演的。

這本被催趕而無暇感受學習樂趣的論文，有兩個章節觸及「文藝片」這個類型：第二章第二節總論台語文藝片的概況，以及第四章以文藝片角度析論辛奇導演的現存作品。這第四章，其實本來並不是長這個樣子的。

當時的我，對於「文藝片」一詞停留在相當粗淺、印象式的了解，一方面電影市場已經慣用這個詞彙，大家都用來用去而不細究它的定義，另一方面學術界對於「文藝」一詞的研究都相當大部頭，讓人難以消化。既然有畢業的壓力，時間有限，那就隨便，姑且以我僅有的智慧加以直觀分類辛奇的八部電影：《難忘的車站》、《地獄新娘》是有原著的，那就以文學改編來論述；《燒肉粽》、《三聲無奈》和前述的《難忘的車站》既悲哀又訴諸家庭情感，那就說它們是文藝片；《三八新娘惹子婿》、《阿西父子》好笑好笑的，那就當成喜劇片；《危險的青春》和《再會十七歲》比較特

別，主角都是年輕人，那就以剛學到的青春成長片來寫寫看。

總之，就是先東湊西湊拼成一章，然後再帶著與《進擊的鼓手》安德魯同學一樣的心情去和老師 meeting。

「辛奇這八部電影，我看來都是文藝片耶，像你這樣的架構大有問題。」老師如是說。這話不必 Google 翻譯，我就知道是「要重寫」的意思。

然而，當時的我確實無法再花一兩個月的時間了解文藝片的來龍去脈。死線就在眼前，只好表面上順從老師意見，用一些換句話說、模稜兩可的說法再順一遍，看起來好像以「文藝片」為主軸寫完了那一章，實際上我並不清楚華語文藝片還有什麼歷史內涵。如果老師得知這段幕後花絮，八成會從椅子上跳起來，怒喊遇上學術騙子。

事後回想，老師在那次 meeting 透露了華語文藝片的一些重要訊息。光是就片目的統計數字來說，文藝類型便佔華語電影的大多數。當今的年輕世代可能把「文青」冠在某類愛好藝術文學的人身上，嘲諷他人之餘，自己也愛看說著戀人絮語的浪漫偶像劇和它們的改編小說；中生代觀眾對文藝片的說法則是以瓊瑤、甄珍、鄧光榮及二秦二林為代表的「三廳電影」；資深影迷則會知道香港邵氏、國泰、台灣的國聯等電影公司拍製過膾炙人口的國語愛情片。一路往前追溯，華語電影有一條大家都知道的文藝類型脈絡，而且它來自商業市場而非影評界，一般觀眾都耳熟能詳。

► 學者專家眼中的文藝：研究觀點

尹雪曼的《中華民國文藝史》應是 1970 年代嚴肅探討「文藝」的核心文獻，它所收錄的歷史範圍自開國前後伊始，重要人物如梁啟超等人，重要事件如「五四運動」。該書並不定義「文藝」為何，而是直接區分「詩歌」、「散文」、「小說」、「舞蹈」、「美術」、「戲劇」、「電影」、「文藝交流」、「文藝運動」等，個別論述各該領域的歷史。難得的是，以尹雪曼

的外省背景，在其電影史書寫中也有對台語片的觀察，雖說他的觀察僅至1960年止，未對任何單一作品進行分析。

曾經參與李安《臥虎藏龍》編劇工作的蔡國榮老師，著有《中國近代文藝電影研究》（1993）。他所定義的文藝片是這樣子的：

大凡以現代或清末民初為時代背景，在感情方面用力描繪，加強刻劃，全片核心經由感情凝成，題旨也在彰顯感情的影片，便涵括在文藝片的類型之內。（頁3）

書裡盤點了近代國語片中的文藝片作品，從歷史面、文本面到作者面，對文藝類型有著初步但大規模的理論化介紹。

近年對於文藝片研究有突破性成果的，則屬香港浸會大學的葉月瑜教授。她觀察到，當我們大量接受西方文學、戲劇理論時，常常會使用外來術語闡述本國文化事物，久而久之不自覺以西方觀點看待本國文化，並且取代掉本國原有的文化語境；但，本國原有的文化語彙，難道不會更讓我們認識自己嗎？這便形成葉月瑜的研究初衷。

過往學界常用19世紀興起的「通俗劇」（melodrama），來指稱以家庭愛情為主題、二元對立為架構、樣板人物為角色的戲劇作品，包括華語片裡的文藝片；殊不知通俗劇的成因和核心元素自有一條脈絡，未必能相應到華語文藝片。於是她展開了「文藝」的語源大倒帶，比鴛鴦蝴蝶派小說及梁啟超的《論小說與群治》用法更早，她將近代「文藝」一詞的用法指向日本明治維新時期（1868-1912）對於漢語「文芸」（bungei）的重新演繹。爬梳中國古語，「文藝」在漢朝指的是寫作技巧和工藝技術；但在日本的和製漢語裡，「文芸」代表了新類型的文學，並擴及美術、戲劇、音樂、舞蹈、攝影和電影等藝術範疇。這詞在日本逐漸變成普通用詞，並隨梁啟超等留日學者帶回國內，成為華文的普通用詞。葉月瑜並再以《申報》的電

影廣告資料為材料，論證了以「文藝」為宣傳詞的電影，多半與西方翻譯文學或戲劇有密不可分的关系，例如《茶花女》、《三劍客》、《浮士德》、《復活》、《基度山恩仇記》等諸多出於文豪手筆的改拍之作。¹

以上兩位學者析論了文藝片的歷史與本質，但都以國語片出發；將台語片加入文藝片討論的，則是台灣東華大學的王君琦老師。她再一次梳理華語文藝片的概念，但將健康寫實片與台語文藝片兩相比較，並以《蚵女》（1963）等國語片、《台北發的早車》（1964）等台語片進行論述，企圖打破過往兩種片群的對立論法。且看她的一段小結：

健康寫實電影與台語電影自稱的家庭倫理文藝片其實是以不同的方式與「文藝片」接合。健康寫實電影之所以屬於文藝片，乃在於國家所認定屬於精緻的、現代的電影範疇，肩負與傳統文學藝術同樣的教化重任。而言情家庭倫理類型的台語電影在拍攝與宣傳時自稱文藝片，則是訴諸「文藝」概念所挾帶的象徵資本，換言之，「文藝片」在台語電影的脈絡下與其說是類型，毋寧更是一種各自基於政宣及商業考量的定位和認知訴求。²

也就是說，台語片市場著眼於「文藝」所帶有的高尚質感，當作品上檔時，廣告文案寫出「文藝」是要吸引觀眾對作品注意，以一種高尚的感覺來想像作品，從而掏錢買票。

- 1 詳參葉月瑜〈「文藝」與中國電影早期的生產與營銷：一個方法論的開始〉（收錄於《華語電影工業：方法與歷史的新探索》，北京：北京大學出版社，2011）、〈民國時期的跨文化傳播：文藝與文藝電影〉（收錄於《傳播與社會學刊》第29期，2014）。
- 2 詳參王君琦〈殊途同歸的現代性：60年代健康寫實電影為家庭倫理文藝台語電影之比較〉（收錄於《殖民地與都市》，台北市：政大出版社，2014）。

► 台語片廣告中的文藝：另類觀點

但，台語片對於樹立文藝片經典、提升藝術價值的企圖心，真的只有這樣嗎？正如葉月瑜的研究所揭示，文藝片的一項關鍵特質就是「文學改編」，那麼台語文藝片是否也存有類似的特質呢？因此，我仿造葉的研究方法，以「文藝」為關鍵詞，檢索《聯合報》所登載的台語片廣告；在回現的101則廣告中，我發現了一些值得注意的事實。

從文本改編的角度觀察，在台語片的第一期（1955-1962），「文藝」還沒有在廣告詞語中形成普遍用法，只有約略13部的零星個案，其中屬於改編劇本的有：《妙英飄零記》（改編自默片《娼門賢婦》）、《玉堂春》、《石花姑牽狀》（傳統戲曲）、《假車伕》、《叫我怎樣活下法》（改編自真實故事）。

台語片進入第二期（1963-1969），「文藝」一詞的出現進入高峰，特別是前五年，而且訴諸於改編的狀況更為複雜，包括真實故事、外國電影（以美日為主）、早期國語片、流行歌曲、戰爭背景、小說、西方歌劇等，都是可以取材或指涉的對象。這個狀況與日本「文芸」所代表的新類型文學相仿，各式各樣的藝術創作皆可屬於文學的延伸，因此以它們改編成電影也可以貼上「文藝」的標籤。

從作者的角度觀察，郭南宏、林福地和辛奇三個導演依稀建立起台語文藝片導演的形象。雖然郭南宏導演在國語片領域以武俠片見長，但在台語片時期，他卻被有意識地塑造成「文藝巨匠」；大家常在特色老街或主題餐廳看到《情天玉女恨》、《請君保重》、《懷念的播音員》等海報，便是出自其導演之手。與郭南宏旗鼓相當的文藝片導演是林福地，在代表作《黃昏故鄉》、《黃昏城》的海報裡，男女相擁、失聲哭泣、手銬與被押解的隊伍等元素，堆砌出更煽情催淚的氛圍。至於被知名製片人戴傳李讚賞為最會拍文藝片的辛奇導演，其作品《難忘的車站》、《破棉被》、《求妳原諒》三部也出現在檢索結果中，但概略說來，辛奇並沒有郭、林那麼強

烈的文藝片導演形象。

從文藝片的變體來觀察，台語文藝片到1960年代後半與其他類型片產生奇妙的結合，例如武俠文藝片《流浪大鏢客》、《七星鏢》（1967）。更驚奇的還有文藝片與某種具有曖昧情調的片型結合，產生出《少女的煩惱》（1968）、《女人一生》、《暗光鳥》（1969）這些片子，暗示著女性未婚懷孕、夜生活等等潛在內容。細察由流行歌曲〈雨夜花〉得到靈感的台語片，在不同時期產生了三種創作，也延伸成迥然相異的宣傳，不免讓人好奇：是什麼樣的社會變遷，讓一支純樸的鄧雨賢原創歌曲，變成「暴露處女寶貴貞操」的奇情電影呢？

有鑑於這些發現，台語文藝片應該還有許多面向可再討論，藉以獲得更貼近台灣人對「文藝」一詞的用法。

⁺ 延伸閱讀 ③ 大悲劇、⑫ 青年男女、⑭ 倫理、⑰ 愛情、⑱ 搬上銀幕、
⑳ 家、㉘ 藝術、㉙ 類型化

⑥

文藝

本本省事 製省本 大觀大 光明

1.00 4.00
2.00 5.00
3.00 6.00
4.00 7.00
5.00 8.00
6.00 9.00

雨夜花

正宗台語 時裝片

鐘聲話劇團 全班人員傾力演出

劉天矮游那小田 雲炮仔星下 龍枝財田諾

成功發行

- 1 《雨夜花》廣告，文案：「本片劇情纏綿哀怨悲切，令您亦為之同情流淚，確為銀幕上稀有之悲劇」。（《聯合報》1956/10/5/5版）
- 2 《南國雨夜花》廣告，文案：「最轟動！最賣座！最刺激！最好看！大巨片！最悲慘的生離死別，最偉大的神聖母愛」。（《聯合報》1966/3/19/6版）
- 3 《雨夜花》廣告，文案：「暴露處女貴貞貞操鏡頭！大膽警惕男女衝動相處後果」。（《聯合報》1969/8/15/7版）

南國雨夜花

大光明

最轟動！
最賣座！
最刺激！
最好看！
大巨片！

張柯 清俊 清雄
徐守 仁

58年度最佳鉅獻

南國最新出品 女人一生後又一文藝王牌片

大光明 1.30 7.40
3.30 9.40

觀大 1.20 7.40
3.10 9.40

國建 1.00 7.10
3.00 9.20

處女 胆鏡 貴處：雨
後衝 警頭 貞女 暴夜
果動 揚！ 操寶 露花
相男 大
一最
天後

出最新

傑一又曲想追平安繼揚陳·演導

3

7

片上中文

⑦

片上中文

「片上中文」，就是「影片加上中文字幕」的意思。

「字幕」是台灣媒體的特色之一。回想我們操作外國電影DVD的字幕選單，與發音語言相同的字幕，多半是為聽障觀眾的需求而上字幕，對白之外還標示各種音效和音樂，這與台灣節目普遍為健聽人上字幕的動機不同。甚且，因為電視台競爭激烈，台灣的電視畫面還常常在四邊排上跑馬燈，新聞層層疊疊的子母視窗是家常便飯，綜藝節目和YouTube短片增開圖層加上誇張效果字更是不在話下。

很難想像外國觀眾看台灣電視的反應：台灣人是得到資訊焦慮症了嗎？

再想想，韓國導演奉俊昊以《寄生上流》（Parasite, 2019）先後獲得金球獎與金像獎時，也曾公開對媒體提到「一英吋的字幕屏障」之事，不同國家的媒體確實存有字幕使用的差異。

回推台灣影像歷史，對字幕的使用其來有自，它顯示了台灣社會多語的環境。節目因語言而分眾，為了爭取更大的收視群眾、讓不同語言的觀眾能了解內容，所以使用字幕作為輔助傳達的工具。想當然爾，字幕會以大家共通的「國語」作為文字和文法。

在媒體環境較為單純的1950、60年代，台語片的確對台灣大部分以台語為母語的觀眾相當方便，不再需要「辯士」代為報讀劇情內容，也沒有廈語片的特殊鄉音，觀眾靠自己就能理解劇情。不過或許片商還是想要擴大觀眾群，有為數不少的台語片在宣傳時強調「片上中文」，有的全片都上，有的只針對歌唱部分上歌詞字幕；推想如歌仔戲電影的唱詞，屬於古語及詩句的文法，且演唱時有聲腔變化，配以字幕還是有助於理解。

就目前出土影片來看，多數台語片的字幕還有一個特點，就是從右到左、工整的「手寫字體」，變成這個時代的懷舊印記。

字幕影響台灣人欣賞影片的能力，眼珠子在看畫面與看字幕之間變得忙碌無比，無暇感受優秀演員念白的張力、編劇寫詞的雋永。時至今日，透過商業再版的台語片DVD不得不放上國語的中文字幕，就算自己懂台語，不放字幕還看不下去。然而，2018年國家電影中心與台灣師範大學台灣文學研究所有一個突破性的合作成果，就是以台語文法為修復版《回來安平港》製作字幕。這個「片上台文」的作法即使在台語片時期也前所未見，卻可以使當代觀眾能以母語重看作品，在這波數位修復電影熱潮中，是一個很有意義的加值成果。¹

1 本篇主要描述台語片使用字幕的情形，至於國語片使用字幕，製片人也有著推行國語、拓展方言觀眾及海外市場等動機，詳參《沙榮峰回憶錄暨圖文資料彙編》，台北市：文建會，2006年，頁59-60。

8

古裝

當代觀眾愛看古裝宮鬥劇與大河劇，醉心於浮華的美術設計之餘，也投入在角色身處的殘酷世界，看他／她如何在不復存在的社會體制中生存，從中習得當代世界也可以運用的智慧。此外，藉由收看流行古裝戲劇複習一下歷史也蠻好的，強過課本好幾倍。

電影發展之初，這個新媒體與傳統民俗文化的競合關係就是一道常被討論的議題。總覽台語片片目及廣告圖文，有著為數不少的古裝片，拍片者和觀眾都還不急著拋下原本熟悉的布衣水袖、古調民謠。毫無疑問，古裝是一種主流的類型，並且讓電影與傳統民俗結合的議題變得有趣起來。

讓我們大致盤點一下台語古裝片的次類型。首先聯想到的是台灣獨有的傳統劇種——歌仔戲。在台語片發展初期，台灣各地有許多內台戲班的演藝資源，其中如拱樂社、新南光等劇團，半機緣半計畫地跨足了電影界，一種既滿足傳統戲迷、又滿足趕流行的影迷、還讓製片者在克難條件下得以施展的電影類型，就皆大歡喜地出現了。到了台語片的晚期，又有電視紅星如楊麗花、王金櫻等人的加持，協助歌仔戲重返大銀幕，這個劇種等於是幫台語片開幕又閉幕。

第二種類型，是自觀眾耳熟能詳的民間故事改編而來的電影。這類作品的時代範圍最遠可上溯至中國歷朝各代、甚至天地玄黃的神話時代（例如洪信德導演的《盤古開天》，1962），近可達日治時期的鄉野奇譚（例如《林投姐》、《運河殉情記》、《廖添丁》、《邱罔舍》）。有的作品源自《封神榜》、《西遊記》之類的志怪小說，奇幻內容演繹成各式各樣的神怪電影，當然也就讓電影表現主義的手法有施展之處。有的則運用流傳民間已久的民謠作為號召，例如《桃花過渡》、《桃花泣血記》等。

第三種古裝類型是武俠片。「武俠」是華人敘事作品中不曾缺席的類型，台語片亦然。前面說到的歌仔戲電影和民間故事片，很多在原著情節之中就有武打的安排，加以傳統戲班有一套程式化的武戲訓練，台語片興起之初就有類似武俠片的類型。1967年之後，香港邵氏電影公司拍起武俠片，日本劍俠片也在浪頭上，台語片便跟上武俠片的浪潮，在廣告呈現上趨於一致：角色身著長袍腰封、鬥笠面紗、皂衫束髮，做著草上飛的廝殺招式，使得視覺上更具動感。《三劍王》、《三鳳震武林》等片的留存，使我們有幸一睹台灣人對行走江湖更本土化的詮釋。

以上三種古裝片某種程度都延續了民俗文化的元素：歌仔戲電影採用了前現代社會喜好的劇種於電影形式中；民間故事片取材於普羅大眾口耳相傳、可以自由搬演的文本；武俠片則有中國傳統武術及戲曲武打的程式美學。三者都有源遠流長的民俗底韻，卻又與現代性媒體「電影」融合得那麼好，真是神奇。

最後，讓我們再混搭一下外國的類型電影知識。在西方歷史電影中，有所謂史詩片（epic film）的次類型，它至少有幾個特徵：片長時間長、描述英雄人物、視聽感覺雄偉。2000年雷德利·史考特（Ridley Scott）的《神鬼戰士》（*Gladiator*），就是一部大家熟知的史詩電影。回頭來看台語古裝片，不得不提薛丁山家族故事的系列電影。自薛丁山的爸爸薛仁貴開始，1957年拍有《薛仁貴與柳金花》、《薛仁貴征東》兩部；到了1960年代，

薛丁山與樊梨花這對冤家戀人又連袂上演《薛丁山三請樊梨花》、《樊梨花第四次下山》；薛丁山愛闖禍的兒子薛剛則演了《薛剛大鬧花燈》、《薛剛三祭鐵坵墳》。另外，在傳統故事的同一個系統之中，還有《羅通掃北》作為分支劇情。這幾部描述英雄人物帶領大隊人馬征戰沙場的電影，放映時間加一加應該超過十個小時吧？要說成是台語片裡的史詩鉅作，相信也可以成立。

延伸閱讀 65 歌仔戲、80 麥寮拱樂社、90 武俠片、110 類型化



《薛仁貴與柳金花》廣告（《聯合報》1957/3/16/5版）



《薛仁貴征東》廣告（《聯合報》1957/5/5/4版）

台語片在發展之初，與香港拍製的廈語片一同競爭觀眾市場，主要是因為兩種語言都是閩南語系，台灣人普遍可以聽懂這種帶有特殊口音的廈語電影，甚至在菲律賓、新加坡、馬來西亞的華人圈也都受到歡迎；莊雪芳、鶯紅、小娟（即後來的國語明星凌波）都是廈語片紅星。

看準電影娛樂的市場前景，並且記取《六才子西廂記》（1955）因技術不純熟而導致商演失敗的教訓，導演何基明與拱樂社歌劇團合作攝製《薛平貴與王寶釧》，1956年上映後票房大捷。後來影史普遍的論調是「台語片終於替阿海（本省人）出了一口氣」、台語片告訴台灣人「咱台灣人總有出頭天的時候」。¹然而也有人認為，也許何基明導演只是觀察到電影的趨勢有利可圖，為了利潤才大膽投入，而為台灣人出頭只是一種激起民族熱情的說法。

如今，我們雖難以從當事人口中探究其拍片動機，或也無法回復當時的本心回答，但是廣告文字和詞彙出現的頻率狀況給了其他立論證明。充滿「本省○○」的廣告文案不斷強化觀眾對於台灣自身創作產品的認同；而使用「本」自稱，也就意指要與某些文化上的「他者」（如美日外片、廈語片之類）作出區隔。1957年是「本省」一詞使用高鋒，可以想見當台灣人有能力拍攝自己的故事，就馬上建立出一種在地的自信心。

從《薛平貴與王寶釧》伊始，台語片所激化出來的本土思維，除了影史紀錄上有其意義，說它是一個社會事件，我想也不會太過分。

⁺延伸閱讀 ⑨Taiwanese dialect film、⑩閩南文化

1 參見葉龍彥著，《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》，台北縣：博揚，1999，頁68-69。

何玉華女士是我很喜歡的台語片演員，這樣的好感來自於她在辛奇導演的晚期作品《再會十七歲》（1970）的演出。這部愛情文藝片描述兩代母女的受挫感情，上一代戀人被強逼分離、女方以假死身分求生存，下一代的女兒則在校園霸凌的環境下展開戀情，複製著上一代的不幸。何玉華恰如其分地扮演了年輕時受情敵陷害、無緣與男友在一起的單親媽媽，獨立扶養女兒長大成人。也許故事稍嫌俗套，但是何玉華的表演有著「戲感」，不用撕心裂肺就能吸引觀眾目光。

根據《台灣影視歌人物：1950-1965》的小傳描述，何玉華出生於1939年台中市，本名「卓春枝」，她的母親與拍攝台語片的知名片廠「華興片廠」創辦人何基明為同庄舊識，透過這層關係及自我推薦，她於1955年進入華興、參與了該片廠的草創時期。相較於其他台語片演員，何玉華不但出道早，而且擁有較為完整的演員訓練，也可能因此有著更多身為演員的自覺。

華興片廠在台語片歷史中是相當重要的製作單位，何基明是位有理念的領導人兼導演；這個片廠不只拍片，還有訓練演員與培養其他製作專業

人員的部門，為的是在剛起步的台灣本土製片環境中，建立起一種可以走得長久又紮實的工作制度。演員受過一定基礎訓練之後，再站到線上演出，就這點來說，類似於現在由王小棣導演等人籌畫、著重人才培育的創作群體「植劇場」。

華興片廠在創業初期的兩部作品《青山碧血》（1957）、《血戰礁吧咩》（1958），涉及抗日及原住民的題材，在當代台語片研究時常被提及，是台語片初期的兩部重點作品。在這兩片中，何玉華都演出主要角色，隨著劇組團隊入山刻苦拍攝。上映之後，《青山碧血》為她贏得第一屆「台語片影展」觀眾票選十大影星銀星獎，以及最受歡迎影星第三名。隨後，她與何基明導演再次合作《金山奇案》（1958），飾演賢妻良母型的婦人，戲路成功，從此她多半演出純情端莊的女性，且古裝、時裝皆宜。

報紙廣告的詞頻計數顯示，何玉華是出現頻率最高的女演員。乍見報表，我感到有點意外，台語片在不同時段都有其他聲勢更勝的女星，為什麼會是何玉華呢？《台灣影視歌人物：1950-1965》說明：雖然她在各時期都不是最光芒萬丈的那一位（前期有小雪、小豔秋，後期有白蘭、金玫），又因謹慎選片，不願讓觀眾看到重複的造型服裝，所以向來也不是多產的演員，但她出道得早，而且放眼於長期耕耘，除了台語片頭兩年（1955-1956）之外，整個台語片時期的每一年都有上映作品，累積了可觀的作品數量。

以她知名女星的身分，扮老接演母親角色，讓我領悟到一事：每個世代的男女明星都追求青春永駐，但演員與明星不一樣；優秀的演員會認自己的生理時鐘，並且順應它，年輕時盡力扮演好被賦予的角色，資深之後也勇於接受老化，轉型為年長角色發揮演技。

台語片沒落之後，何玉華如其他演員一樣也轉戰國語片，但並沒有得到重要的角色，其成績並沒有留下足夠的論述。然而她在台語影圈的長期付出，已經標示出她在台灣影史上的重要性，如同小傳所說，「她在台語

影圈的經歷，等於一部台語片興衰史」。¹



《青山碧血》劇照，左一為何玉華（國家電影及視聽文化中心典藏）

1 見姚立群等撰，《台灣影視歌人物誌：1950-1965》，台北市：行政院新聞局，2008，頁85-89。

金馬獎

金馬獎濫觴於1962年，為了促進國內電影事業的發展，獎勵優良國語影片和優秀電影工作者，行政院新聞局創設了第一屆金馬獎。這個獎項發展初期，聚光燈是留給國語發音的電影作品及其創作者，我們可以在楊力州執導的紀錄片《我們的那時此刻》（2016）略知一二。金馬獎排除台語片的情形，一直要到1980年代才有變化，在逐步放寬語言、國籍的限制下，漸漸成為華語圈重要的電影獎項。

但是在台語片時期的報紙廣告中，竟也出現「金馬獎」的詞條。現在的年輕觀眾八成猜想：這是台語片圈自創的安慰獎項嗎？還是借其星光照紅毯的山寨獎項嗎？答案都不是。

1957年是台語片第一時期的高峰年份，《中國時報》的前身《徵信新聞》舉辦了「第一屆台語片電影展覽會」（後來在各新聞報導及評文中泛稱為「台語片影展」），11月30日於台北市國際學舍舉辦頒獎典禮，由該社社長余紀忠主持。該屆有32部作品角逐，影展仿效美國奧斯卡金像獎，由頒獎人將獎座交給受獎者。獎項分為：由專業評審選定的「金馬獎」11項、觀眾票選的「銀星獎」10名，另增設「榮譽獎」1名和「觀眾票選優勝獎」10名。

這個活動使得「金馬獎」一詞首次問世，但它並沒有延續，只辦了一屆就停了。而國語金馬獎則於1962年開辦第一屆，它命名的由來，是源自於冷戰時期保衛台海安全的離島前線——金馬與馬祖；「金馬」一詞也普遍存在於當時的台灣生活，例如台灣省公路總局的「金馬號」長途客運、男生當兵抽中離島稱為得到「金馬獎」等。細察脈絡，台語片的金馬獎從競賽對象、主辦單位，到後來台北金馬影展執行委員會的官方歷史都顯示，台語、國語金馬獎並沒有血緣關係，前者不是後者的前身，後者也沒有繼承前者的籌辦經驗。然而，我們也可以確定台語片金馬獎早於官辦金馬獎的事實，也因此，它絕對不是安慰獎、山寨獎。

到了1965年，台語片正在第二時期的風頭上走著，《台灣日報》主辦了第二個台語片影展活動——「五十四年國產台語影片展覽會」，共21部影片參展。在這次活動中，「金鼎獎」一詞首次問世，但也同樣地，該獎項與1976年創立、獎勵在出版領域有卓越表現的事業體及從業人員之「金鼎獎」沒有關聯。隔年，台語片產量有了破天荒的高峰。¹

既然作品經過獎項的鍍金，在廣告中當然要好好利用這項紀錄來吸引觀眾，例如1957年的《海邊風》、《大橋情淚》、《誰的罪惡》等都有金馬獎相關文案。也有一些影人因為奪得金馬獎，成為往後電影的主打人物，例如演員康明、洪明麗、柯玉霞、攝影師陳忠義等人。

至於官方的金馬獎，在台灣漫漫的社會變遷中也有轉型，1980年代隨著「新電影運動」一起轉向本土，到了1989年金馬國際觀摩影展中，由張昌彥老師、李幼新老師等人策畫了台語片特輯，揭開了1990年代學界對本國電影史研究的序幕。而後，金馬獎也不遺漏台語片時期的作品和作者，如何基明與辛奇兩位導演就分別在1992年與2000年獲得金馬獎終身成就獎，2006年手繪電影海報師陳子福則獲得金馬特別獎，並藉台語片

1 詳參唐明珠、薛惠玲主編，《台灣有影：台影新聞片中的電影》之〈陸、台語片影展〉，台北市：財團法人國家電影資料館，2000，頁88-97。

五十週年，在典禮上安排一段回顧台語片的紀念單元。

金馬獎努力含括台語片歷史，大大展現在2019年。第56屆金馬獎頒獎典禮雖受政治大環境波及，中港競賽作品大減，但在典禮設計上卻因串起台灣電影的歷史而特別亮眼。金馬執委會與瘋戲樂工作室合作，將其音樂劇代表作《台灣有個好萊塢》濃縮成開場節目「有一陣人，追求一個夢」；此劇原本就是描述台語片工作者的故事，更動結構之後，以年度賣座影片《返校》裡播放的舊電影《兩相好》為切入點，由王滿嬌阿姨作為台語片時期的代言人。她說出：「那個時候的電影，可以說是我生命最重要的一份子，那也是我人生最美好的時光」，連結起她個人從中國小姐轉型成為演員的青春年華，與台語片工作者及觀眾的共同回憶。

此外，於2019年金馬影展映演的《4×相識》，係金馬執委會、公共電視及國家電影中心三方合作的作品，由資深剪輯師廖慶松擔任監製，帶領金馬電影學院的四位畢業學員林亞佑、林世菁、陳定寧、梁秀紅，分別製作出《隨片登台》、《阿嬤的祕密》、《燒肉粽2019》、《前世情人的情人》四部短片；新一代的年輕導演以當代元素與過往的台語片對話，呈現出別有意義的新創電影。至此，金馬獎算是較為完整地包容台灣本土影史的獎項。

⁺延伸閱讀 ㉓ 辛奇、㉔ 英英、㉕ 陳子福、㉖ 陳忠信、㉗ 石英

12

青年男女

當今國際影業從事電影行銷，在企畫階段的一項重要工作，便是設定目標觀眾。由於預算資源有限，一部電影未必要一網打盡所有觀眾，只要針對目標觀眾下預算就好：年輕觀眾加強西門町的行銷活動和宣傳看版，上班族就下廣告在捷運電子看版，親子觀眾考慮和麥當勞異業合作，樂齡長輩可以和非營利組織合辦主題活動，正所謂「錢要花在刀口上」。

想當然爾，各種活動及廣告的細部設計也要以該族群為目標，利用他們喜愛的事物、崇拜的時尚、信奉的價值觀是不二法門。

從台語片的報紙廣告來理解它們的觀眾群，呈現香蕉蘋果各取所需的狀況，不同的電影會有不同的客群。不過透過詞頻累計的結果，隱約浮現「青年男女」這類觀眾。或許稱呼已經過時絕跡，但他／她們永遠是流行文化的主要消費族群。

我想現在應該沒什麼偶像劇，在廣告上會大刺刺召喚著「青年男女一定要看」吧？



1 《情海風暴》廣告，文案：「是一部四角戀愛風趣有味愛情悲喜劇，是現代青年男女戀愛的教科書，愛情指南書」（《聯合報》1957/9/8/5版）
 2 《再見夜都市》廣告，文案：「兩女戀一男難為俊郎君，一部青年男女愛情教科書」（《聯合報》1963/11/4/6版）
 3 《少女的秘密》廣告，文案：「本片獻給天下無知的思春期青年男女為了解性的教育」（《聯合報》1968/4/16/7版）



2



3

除此之外，「為人父母」也經常被台語片廣告點名，而現在又有哪些婆媽劇會宣傳「為人父母者，不可不看」呢？由此可見，台灣的行銷思維已經脫胎換骨、一日千里，過去直白的呼告式文案，現在看來出奇樸拙，顯示出1950、60年代才存在的時代感。

稍加推敲，雖然台語片類型紛陳，目標觀眾也多元，但「青年男女」和「為人父母」一直是兩群不可忽視的受眾，而他們的交集不脫家庭倫理愛情的類型片，再一次驗證了這個類型是台語片文本研究的必作課題。此外，呼告式的宣傳詞也透露出當時社會對於電影媒體的一種工具性期待，以它們示範一些人生的絕境，多半結束於理想的解決方式，少部分則以悲劇結束以茲告誡，希望能帶給觀眾自我省思。從這個角度來看，早期電影還真的有「文以載道」的包袱。

+ 延伸閱讀 ① 愛情、② 家、③ 追求、④ 結婚

哀豔

也許是台灣早期社會確實生活貧困，也許是 1990 年代的本土意識選擇以悲苦眼光看待過往，當代觀眾和評論者最常用來詮釋台語片的詞彙，就是「悲情」。然而統計台語片廣告的宣傳詞，卻會發現最流行使用「哀豔」來形容內容悲淒的作品（或用異體字寫作「哀艷」）。

「哀豔」？這是一個當今媒體和口語交流都很少用到的詞彙，它到底是什麼意思呢？如果和朋友說「我覺得今天的電影有點哀豔」，即使默契再好，也無法第一時間了解。

面對陌生的詞彙，先且望文生義一番。「哀」是一種悲傷難過的情緒，這不難理解。「豔」則有被污名化之嫌：我們常常說某個平面設計好「俗豔」，指的就是因為裝飾過度而顯得俗氣；如果形容某某明星是「豔星」，多半指藉由胴體和具有性吸引力的造型來博眾的演藝人員。相同概念之下，「美豔女星」這稱呼也意有所指、不是什麼頂尖高明的封號，不如清純玉女、仙氣女神那麼正面光明。只有彩妝商品的廣告商比較有文采，「美豔動人」就有一種時尚感，適於描寫儀態大方的都會女性。

「蘇打綠」樂團在 2015 年發表《冬未了》專輯，很有才華的主唱

兼作詞人青峰寫了〈痛快的哀豔〉，英文歌名叫做「Violently Sad and Beautiful」。用英文來翻譯，有幫助了解這個詞彙嗎？

「哀」、「豔」如何認知，姑且見人見智。不過就教育部國語辭典而言，正解釋義有二：

1. 文詞悱惻綺麗。唐·柳冕〈與徐給事論文書〉：「自屈宋已降，為文者本於哀豔，務於恢誕，亡於比興，失古義矣。」
2. 哀婉淒豔的情思。清·沈起鳳《諧鐸·卷四·南部》：「如金德輝之尋夢、孫柏齡之別祠，彷彿江采蘋樓東獨步，冷淡處別饒一種哀豔。」



《失妻得妻》廣告，文案：「哀豔離奇民間故事」
(《聯合報》1957/11/9/5 版)



《玫瑰戀》廣告，文案：「曠世不朽愛情哀感文藝片、哀豔絕倫是愛恨淚結晶」（《聯合報》1958/8/3/5版）

我們可以藉此想像，當時台語片的廣告商賦予作品的形象和情感，其實不只是「悲情」而已，還希望觀眾接收到一種淒美或浪漫的感覺，選擇「哀豔」一詞的企圖在此。

+ 延伸閱讀 ③ 大悲劇

14

倫理

說到「倫理」，或許大家共同的回憶是國小五、六年級的「生活與倫理」課程，指導一些理想人格要有的中心德目。聽起來八股又教條是嗎？很難想像這個詞彙與追求流行、新潮、時尚的電影文化沾上邊。但，早期的華語電影卻毫不避諱結合了「倫理」一詞，包括台語片也是如此。

對資深影迷而言，「倫理片」是一個相當自然的電影類型。它不只是影評界的術語，也被電影製片者在廣告文案上運用自如，進一步成為與觀眾達成選片默契的標籤。

「倫理」是什麼意思呢？教育部國語辭典解釋有二：「1、人倫道德的常理；2、事物的條理。」幾乎所有的劇情片都在討論人與人的關係及互動，這麼說來，應該每一部片都叫做「倫理片」才是。不過在華語片的歷史裡提及「倫理片」，經常會連結的是李行、宋存壽、以及他們所傳承的早期文藝片導演之作品，它們多半描述家庭成員的衝突，並且展現角色在華人社會價值觀下的心理掙扎與解套方式。

在台灣的電影史裡，戰後早期電影作為保守意識形態的工具是普遍現象，就算不是教忠教孝，至少也都具有政令宣達的功能。以台語片廣告文



《婚育寶典》廣告，文案：「揭破生理的秘密，指示生育的坦途」，並找來多位婦產科醫師推薦（《聯合報》1969/5/16/8版）

案的使用方式來看，「倫理」最常與三個詞彙運用，由頻率最高往下數是「家庭倫理」、「社會倫理」和「愛情倫理」，形成更有專指性的次類型。從時間來看，詞頻高峰落在1957至1958年，50年代的台語片比60年代更傾向於「文以載道」，相關詞彙例如「警世」、「教育」、「教科書」、「寶鑑」、「指南」、「警鐘」，它們出現的頻率也大致佐證這個趨勢。

有趣的是，隨著60年代末期異色及肉體派電影的出現，上面所提的古板用語在廣告裡面有新的上下文，生出了饒有興味的意義。《寶貴處女》（1969）使用了「性愛倫理」的文宣字眼，《女人十八變》（1969）說它自己除了是「愛的啟示」，也是「性的教育」。1969年有部名為《處女寶鑑》的片子，另一部《加人加福氣》原名叫《愛的寶鑑》，都以「寶鑑」為名。另外還有《丈夫與生育》，有著「男女指南」的形容文字。過去讓人覺得溫良恭儉讓的文詞，突然有一種曖昧、情色的暗示。

橫向觀察1960年代末期到1970年代初期世界電影的潮流，以營利為絕對目的的剝削電影（exploitation film）在此時出現了一支次類型：性教育紀錄片。其中，西德出品的《海爾格》（*Helga-Vom Werden des menschlichen Lebens*, 1967）引領了這股潮流；該片有著西德聯邦政府推廣性知識的背書，並主打影史首見嬰兒生產過程，在歐洲及美國獲得觀眾爆棚的反應。台灣在1969年也將此片引進，5月間以《婚育寶典》為名上映，廣告寫著「揭破生理的秘密，指示生育的坦途」，連演多週不輟；8月間，二輪片商再從日本方面進口，改以《新婚寶典》為名，並將日本譯名《女體之神秘》一



《婚育寶典》廣告（續），文案：「受孕過程一覽無餘，探索神秘女體器官！揭露接生巧妙術」

併宣傳，又蟬連檔期好幾週。

「性」在華人社會是難以啟齒的話題，但台語片工作者為了生存，也開始創作過往不曾觸及的題材。夫妻的床第之事、不孕的苦惱、少女未婚懷孕的焦慮……，這些大膽題材及隨之展現的胴體裸露，在當時被視為情色敗德，破壞台語片最後給人的形象，今天看來卻是一針見血地反映台灣都市化後的變遷問題；社會集體對「生育」議題的關注，也可能與政府1960至70年代所推行的家庭計畫人口控制政策有關。

至此，我們也覺悟到，「倫理片」這個標籤看似八股教條，但吸引觀眾的，其實是其中「不倫」的那些部分。

無論如何，以現在的商業電影廣告來說，這些用語都是過去式了。當今專業的電影行銷團隊如果在會議上提出「愛情倫理片」的文案，恐怕業主的飛刀就要射過來。然而，如果脫離華語電影史，「倫理片」又以另一種意義在網路世界中操作著。西方的電影分類上很少見到與「倫理片」相應的類型，但西方人會關注電影裡的「倫理學」議題，從而帶出不同於前述的討論；有時我們會在電視MOD的電影選單、DVD出租店的目錄上看到「人性探討」的分類，大致就是新一代「倫理片」的範圍。至此，這個類型的定義又再進化了。

⁺延伸閱讀 ①愛情、②家、③結婚、④照顧、⑤類型化

徐守仁 (1926-1989)

台語片影人的個人作品量有著很清楚的「馬太效應」：雖然導演與明星很多、競爭激烈，但只要他／她們在票房上獲致成功，名望升高，便會帶來演出機會；曝光度增高之後，人氣再翻升，片商繼續加碼邀演，相互循環造成節節攀升的高產量。廣告文案的詞頻統計結果，確實指出了一個相當多產的台語片工作者，那就是徐守仁導演。雖然他的入選並不讓人意外，但是要從已出版的文獻去認識這個導演卻非常困難。

或許是因為徐導演過世於1989年，而當代台語片研究起步於1990年代，研究者因而錯失了與他訪談、對話的時機。又或許，徐導演長期配合市場反應而拍攝通俗商業片，累積了無數的速成作品，當代研究者還在尋找最佳的研究方向及價值。總之，徐守仁導演成了產量既高、卻又很神祕陌生的創作者。

親身走過台語片時期的電影史學者黃仁老師，對於徐守仁有兩處著墨。一處在《悲情台語片》的台語片工作者小傳，提到他「一生執導影片甚多，但較偏好喜劇及特技片」，曾獲得「國產台語片展覽會」觀眾票選十大導演之一，並且在1971年台語片沒落後，以藝名徐大鈞執導國語

片。¹另一處在《新台灣電影：台語電影文化的演變與創新》，黃仁老師指出他多產，以擅長拍愛情文藝片聞名，常與陽明、陳雲卿、周遊、歐雲龍等演員合作。²

當代研究者陳幸祺在《台灣影視歌人物誌：1950-1965》為犀斗所寫的小傳也提到了徐守仁，她描述到：

這個三人組合〔指犀斗、矮仔財、玲玲〕，和當年以拍喜鬧劇見長的導演徐守仁，有許多合作的紀錄。徐守仁未曾受過任何電影訓練，喜好使用體型落差大的演員、進行追逐、相撞、且「見高就爬、見水就落」。徐式喜感，透過犀斗在內的這三位演員，發揮得淋漓盡致，也成為了1960年代台語片深入人心的笑鬧典型。

拉出徐守仁的台語片執導作品，確實都在愛情文藝片、喜劇片和著重形式表現的動作片裡打轉。早期有《心酸酸》（1957）、《孤兒怨》（1958），中期有《媽媽在那裡》、《難忘鳳凰橋》（1963）、《落大雨彼日》（1964），晚期有《南國雨夜花》（1966）、《愛你入骨》（1967）、《雨》（1968）等等不勝枚舉的文藝片，間或出現《老長壽》（1962）、《天下一大笑》（1965）、《阿西阿西》（1968）、《倆傻遊台北》（1969）這類的胡鬧喜劇片，還有《誰是犯罪者？》（1964）、《金蝴蝶》（1967）等動作片。現存1969年徐守仁導演與急智歌王張帝、歌仔戲皇帝楊麗花合作的喜劇片《張帝找阿珠》，片中利用兩位明星的歌唱能力，外加改編原版歌曲為掰歌，讓人輕鬆領略此時期台語喜劇片的風貌。

至於他以徐大鈞為名執導的國語片，片單較為凌亂不易蒐集。其中可以在市面上及網路上取得的《太空式的愛情》（1978），有著大明星劉文

1 見該書第420頁。

2 見該書第33頁。

正、王釧如領銜，加上石峰、李欣參演，以1970年代廣告公司的明爭暗鬥為劇情動力，產生出一部打鬧風格的都會愛情喜劇。實際看過這部片子之後，我覺得它調笑的手法其實和台語片有雷同之處：兩兩配對的傻瓜互相捉弄追逐，弄得糗態百出，但最後又男女配對成功、工作上也圓滿，皆大歡喜；偶爾在一些神奇的片段（如水管像印度吹蛇一樣自己擺動那段），配上早期科幻片常用的特雷門琴（theremin）音效，今日看來可說懷舊感遠遠大過於喜感。

觀察下來，徐守仁導演作品的共通點，大約就是都走商業化路線。回望徐導為台藝電影公司初執導筒的頭兩部片子《心酸酸》、《孤兒怨》，都是具有藝術野心、實際卻票房慘淡的作品，在當時的報紙影評也引起一些檢討。或許因此，徐導調整製片策略，走上人人都喜歡看的商業電影創作之路。而就一位從1950年代持續創作到80年代的導演來說，從影生涯如同李行、辛奇、李泉溪、郭南宏等人，我們常用「○○的一生宛如一部台灣電影史」形容他們，或許也應該要把徐守仁導演算進去。

+ 延伸閱讀 ② 大喜劇

16

陽明

2003年，蔡岳勳執導的電視劇《名揚四海》於台視播出，採用高顏質的年輕演員、精緻的攝影畫面，但描寫的卻是台灣現實社會對於北漂青年的壓力，為當時流行的偶像劇帶來了「趨勢劇」的思維。蔡岳勳導演的父親蔡揚名先生在劇中客串演出一名退休的警察，串接起現在與過去的糾葛劇情。這位姓名與劇名若有呼應的資深演員，其實也與台灣電影歷史大有相關，他除了是1980至90年代社會寫實片的作手，在台語片時期更是知名的文藝片偶像明星。在當年，他叫做「陽明」。



陽明宣傳照（《聯合報》1965/4/28/8版）

陽明出生於1939年，雲林北港人。文獻¹提及，陽明早年因著對電影藝術的熱愛而投身水銀燈下，那份初衷來自於19歲，他擔任頂雙溪一家小戲院的排片經理之職；看過《請問芳名》（君の名は，1953-1954）、《金色夜叉》²等日片深受感動之餘，也開始有了電影夢。他在台語片市場較為穩定、敘事手法漸趨成熟的1960年代進入電影圈，1963年以場記身分客串林福地執導《思相枝》的小角色而出道，之後逐漸從幕後轉到幕前，一步步站到台語電影工作的核心位置。因為台語片類型多元，陽明飾演過許多差異頗大的角色，文藝、喜劇、偵探、諜報、科幻等片型角色都有所嘗試，但深植在大眾共同記憶裡的，還是屬文藝片中的深情男子形象。

陽明參與台灣電影工作的歷程相當漫長，身分不只演員、領域也不限於台語片，在同時期出道的明星之中，顯得相當與眾不同。在1990年代，他已然樹立國語社會寫實片導演的地位，受訪時曾表示他以商業電影為創作立場，追求觀眾喜愛與票房收益先於影評評價。觀察其作品史及傳記資料，我們發現他參演及執導的作品確實有著商業片類型化的特徵。總的來說，他於台灣電影的成就及定位可以略敘如下。

其一，在台語片時期，他以演員身分樹立了一個文質彬彬的正派男子形象，有的西裝革履，有的落魄悲慘，有時還是幫派份子，但共同點就是深情及正義感，其中不乏作品獲得票房和獎項上的肯定。而在台語片漸走下坡時，他努力從演員轉型成導演，執導《淚的小花》（1969）、《妙賊》（1970）等台語片，這些多元表現也成為他進入國語片圈的基礎。

其二，1970年代陽明受香港邵氏公司網羅，但無法習慣香港生活，毀約回到台灣。之後，由於此次合約糾紛，他無法以本名拍片，因此另以

1 參閱《台灣影視歌人物誌1950-1965》陽明小傳，2008，頁167-172。另外，蘇致亨《母甘願的電影史》也描述到陽明在排片經理工作之前，便有若干尋求演出及表演訓練的經歷，詳見該書頁112。

2 《金色夜叉》原著為日本作家尾崎紅葉於1897年至1902年連載的小說，1912年起陸續有多個電影改編版本。

「歐陽俊」為名擔任導演，拍攝武俠片、喜劇片、偵探片等商業片，是這段時期台產國語片的多產導演。

其三，1980年代新電影運動之前，台灣電影曾流行一種名為社會寫實片的奇異片種，黑社會、暴力、女性復仇等為其戲劇元素。從2005年侯季然導演的紀錄片《台灣黑電影》起，這些過去被視為新電影對照組、不太入流的片群，逐漸在台灣電影史上浮出檯面，開始有以它們為主體的討論及研究。陽明此時改以本名蔡揚名擔任導演，所攝的《錯誤的第一步》（1979）、《女性的復仇》（1982）便是社會寫實片不可忽略的經典之作。而後他持續產製同類的作品，被稱為「台灣黑幫電影教父」。隨著蔡揚名導演觀摩新導演的作品，我們可以察覺他在後期作品中的變化，且看焦雄屏評論其作品《阿呆》（1991）：

曾導過五十部電影，主演過兩百部電影的蔡揚名導演，素來擅長在危機四伏中迸裂江湖義氣和愛情。《大頭仔》、《兄弟珍重》乃至現在的《阿呆》，都強調一股熾熱迫切的情緒，那是主題曲中：「坎坎坷大家一齊來照顧」的江湖氛圍。

雖說蔡揚名的新作〔《阿呆》〕仍延續前幾部電影的風格——他作品中偏執而重情的黑社會人物，直追法國導演梅維爾的冷面殺手。不過《阿呆》的美學與前幾部作品又不盡相同。《兄弟珍重》中一些精采長鏡頭的運用，在《阿呆》中變得緊湊而富實驗性。³

而新電影運動作為社會寫實片的反動潮流，蔡揚名也沒有缺席。新電影其中一支創作路線與鄉土文學運動相結合，以文學為基底重新審視了台

3 參閱焦雄屏編著《台灣電影90新新浪潮》，台北市：麥田，2002，頁14。

灣社會的變遷，台產國片因而有了意識形態上的提升，蔡揚名改編楊青矗原著的同名電影《在室男》（1984）便是其中之一。

其四，蔡揚名在師徒制的傳承中，培養出五位優秀的徒弟，包括了拍攝《新桃太郎》的陳俊良導演、《異域》及「好小子」系列的朱延平導演、《魯冰花》的楊立國導演、《小畢從軍去》的林鷹導演及自己的兒子蔡岳勳導演。與他共事過的影人如侯孝賢、朱延平、李屏賓、吳念真，日後也成為台灣重要的電影工作者。1998年，他與蔡岳勳導演合作成立「揚名影視股份有限公司」，千禧年後陸續推出格局突破以往的影視作品，如前面提及的電視劇《名揚四海》，以及2006年的《白色巨塔》等。

我曾在2016年台語片六〇週年活動時，以影迷身分坐在台下聆聽蔡導與陳秋燕女士的映後座談；除了分享台語片時期製片團隊工作與相處有如一家人等軼事之外，蔡導還以77歲的年紀起身做出站立體前屈的動作，軟Q身段讓現場驚呼。他半嘲諷、半感嘆地說，與他同時期的台語片男星已所剩無幾；相對於蔡導的健康，此番話微微透露台語片的銀光幕後，有著讓人難以把持的花花世界，演藝人員多半不容易維持良好的生活習慣，當然也影響老後的生活。

所謂「愛惜羽毛」，應該就是蔡導偷偷向我們暗示的人生智慧。

17

愛情

台語片廣告及海報文宣有個典型特徵，就是把許多類型元素串接成很長的一句「超級標籤」，讓觀眾覺得可以把各種不同類型電影的觀看樂趣一次滿足。且看，《溫泉鄉的吉他》（1966）是「社會教化歌唱打鬥愛情大名片」，《鍾馗嫁小妹》（1964）是「歷史古裝神怪變化愛情歌唱動人肺腑大名片」，《愛你在心口難開》（1963）是「超水準台語時裝愛情家庭倫理悲喜劇」，《暗殺命令》（1966）是「最新出品愛情文藝間諜悲劇」，信手捻來比比皆是。

將這些宣傳文案斷詞統計之後，一個一點也不意外的類型標籤壓倒性地浮現了，那就是：愛情。從1955年都馬班嘗試拍攝的《六才子西廂記》，到1981年楊麗花主演的賀歲片《陳三五娘》，愛情的成分貫穿於台語片劇情配方裡。

相信這樣的詞頻結果也不是台語片專有，全人類創作的敘事文本，應該都有這一帖配方。

霍華·蘇伯（Howard Suber）教授所著的《電影的魔力》（*The Power of Film*）是一本關於電影創作和輕理論的字典書，當然也講到了愛情。蘇伯的論述

以美國賣座電影為主，且不限當代電影。他對於浪漫愛提出了一個具個人主義與現代性的詮釋：

在愛情中「死」去的，是單獨個體自我意識，取而代之「生」出的，則是一種與另一方合而為一的全新自我意識。自我意識太強、害怕妥協的人，自然很畏懼這種陌生的新狀態。¹

將他的想法對應台語片，狀況變得頗有意思。美國電影自誕生就標示了這個國家的現代氣息。但台語片不一樣，它出娘胎之時，台灣社會還有著顯著的城鄉分野，雖然也曾受過日治時期的文明洗禮，以一級產業為生的鄉村民眾多半延續了父祖輩前現代的生活方式，隨著迎面而來的時代浪潮，急忙追趕現代化的腳步。

在台語片前期，浪漫愛的觀念一方面自日本流行文化引入（如第一部時裝台語片《雨夜花》取材於日本文學小說《愛染桂》），另一方面也由台灣自身的敘事文本找材料（如《補破網》、《桃花過渡》等民間故事片）。無論哪種取徑，男女主角的愛情課題不只是妥協自我意識就好，更要克服一堆外於己身的社會壓力，像是「門不當戶不對」、「為國家遠征在外」、「媒妁之言」、「父母債子女還」等等。



《桃花過渡》劇照（《聯合報》1956/9/29/6版）

1 見該書中文版頁244。台北市：早安財經，2012。

然後，經歷了十多年的社會變遷，在台語片發展末尾，故事中的愛情難關顯著地轉向主人公自我的成長和思維的變化；《星夜離別》（1969）裡互為對照組的雙生雙旦演繹放浪或自持的生活態度，《危險的青春》（1969）的拜金男女從愛情中覺悟生命價值等等，面對的都是個人式的感情課題。這樣的趨勢已逐漸被當代研究者解讀出來，最終台語片還是如實反映了走向現代化的台灣社會。

⁺延伸閱讀 ⑥ 文藝、⑫ 青年男女、⑩ 追求、⑯ 結婚、⑱ 女性



《恨你入骨》劇照，柯俊雄、金玫分任男女主角（《聯合報》1967/7/20/6版）

搬上銀幕

在不同的時空背景下，台語片製片者對於「改編」的作法有著相當有趣的歧異。當時的記者、影評及投書讀者總是認為，這些從外國影片或文本翻拍的作品粗製濫造又不盡合理，宛如現在的我們面對山寨商品的態度。但時推至今，當代的研究者卻能自後殖民主義、文化食人主義取得靈感而介入分析，原典恰恰成為絕妙的對照組，台語片開始有了「混血不思議」的封號，越挖掘就越覺得彩蛋連連。

在當時的電影發行文案上，講「改編」可能稍嫌文藝腔，片商更喜歡用白話又具有呼告力量的詞彙，叫做「搬上銀幕」。

「改編」聽起來要循規蹈矩，按照原著劇情佈局、執行；即使採取「鬆散式改編」(loose adaptation)，創作者心中還是具有原始文本作為參照範本。但「搬上銀幕」卻可以有很彈性的詮釋、很寬廣的取材範圍。以日片或歐美電影為翻拍對象，應該是再自然不過了；我們甚至可以大膽地說，台語片是一面本土眼光的哈哈鏡，反映了1920年代到1960年代世界主流電影的概況。

同樣是敘事型的藝術，拿文學小說改編成電影也是業界常見的操作策

略。小說創作成本較低，且已經受過市場考驗而獲得知名度，對改編電影具有加分作用，於是製片人理所當然找些知名作家的原著來搬上銀幕。像是日治時期文學家張文環、戰後初期言情小說家金杏枝、日本大眾小說家三浦綾子，以及美國恐怖懸疑小說家維多莉亞·荷特(Victoria Holt)，他們的作品都曾被改編為電影。¹ 這種從其他已經在市場上獲得成功的作品改編成電影的作法，類似於當代製片中的「IP作品」(Intellectual Property，智慧財產改編作品)，只是台語片時代還沒有購買改編權利的觀念，不詢問原作者的創作意圖，也不經營改編人物的延續性，相當自由地取用原著材料。

歌仔戲團在台語片興起時，與之共同競爭內台戲院的生存空間，戲班拿手的當紅戲齣當然也可以電影化。更不用說日治時期流傳民間的鄉野奇譚、都市傳說、真實兇案，又神祕又恐怖，當然也是不該放過的題材，電影公司藉著「真人真事」之名加以改編，拍成如《林投姐》、《基隆七號房慘案》等片。

「戰爭」是真實的歷史，也是國家集體的創傷與記憶。以太平洋戰爭為背景的电影裡，台灣人強作軍伕、流離失所縱使不是真人真事，也勾起走過相同年代的觀眾回憶。

1 張文環小說《藝姐之家》被林搏秋改拍為《嘆煙花》，《鬧雞》被辛奇改拍為《恨命莫怨天》。金杏枝小說《冷暖人間》由辛奇改拍為《難忘的車站》。三浦綾子風靡日、台的小說《冰點》，除了由郭南宏改拍為《零下之點》，也有辛奇執導的同名電影。辛奇導演的《地獄新娘》改編自荷特的《米蘭夫人》(Mistress of Mellyn)。

19

新藝綜合體

在台語片的報紙廣告與海報中，普遍有以下這些圖案：



「新藝綜合體」(Cinema Scope) 這個圖騰出現頻率之高，簡直是一個時代的流行印記，如同現在的3D、杜比音效、Wi-Fi等等。它到底是什麼樣的規格，能夠作為視覺奇觀的保證、讓觀眾趨之若鶩呢？

根據維基百科，新藝綜合體是一種變形鏡頭系列(anamorphic lens series)，於1953年到1967年間應用於拍攝寬銀幕電影。此規格是由20世紀福斯電影公司總裁Spyros P. Skouras所創發，標示著現代主體拍攝(principal photography)和電影放映(movie projection)變形影片規格的啟動。這種變形鏡頭可以將拍攝影像的長寬比拉開到2.66:1，在此之前電影放映界普遍流行的「學院規格」(Academy format)是1.37:1，相比之下等於是躍進了近2倍之寬。

我們，應該很熟悉一首專輯主打歌衍生成一支MV的操作模式，但不論這支MV是否具有劇情，它都大致與原歌曲共同企畫、大約同時發表。2016年由滾石傳播股份有限公司與馬菲影視有限公司製作的二十集單元劇《滾石愛情故事》，以滾石出版的二十首國語流行歌曲為發想，編創成新的獨立故事，也是相似的改編模式，但台語片影人當然還不會有當代文創整合的想法，當年的改編過程和成果是如何，真讓人非常好奇。

推測起來，「搬上銀幕」的創作立場反映出台語片的商業性格：它們願以觀眾熟悉的題材出發，換取吸引觀眾、衝高票房的保證。為了競爭與生存，改編當然無可厚非，甚至就是在原典與改編的差異之中，我們可以瞥見台灣人獨有的思維方式。

⁺ 延伸閱讀 ⑥ 文藝、③④ 辛奇、⑤⑥ 周阿司、⑤⑨ 邱罔舍、⑥⑥ 《瘋女十八年》、⑥⑥ 《誰的罪惡》、⑥⑦ 《薛平貴與王寶釧》、⑩⑩ 哥德小說、⑩⑨ 霍米·巴巴



學院規格與新藝綜合體比例示意圖

大家對於新藝綜合體的鏡頭也許不會太陌生：偶爾在看一些粗糙的國語老片 DVD 時，會發現其影像從中央到周邊會有異常變形的狀況，在中央的人臉很正常，到邊緣卻被扭曲，好似魚眼鏡頭。這多半就是原影片以新藝綜合體規格拍攝，但重製為 DVD 時直接取自膠卷影像、未經轉換之故。這種透過變形鏡頭拍攝、再從變形鏡頭放映出來的寬銀幕技術，後來被「寬銀幕電影」(panavision) 所超越，但這個比例卻固定下來，成為沿用至今的規格。在美國或西方電影工業的行話中，電影工作者和放映師會使用 Scope 一字來泛指 2.35:1、2.39:1、2.40:1 等任何寬銀幕規格，其字源就來自 Cinema Scope。

在日本早期的映畫海報上，也常見這種兩端外擴的長條形 logo，標示了「シネスコ」(Cinema Scope 日文為シネマスコープ，logo 設計取其簡稱)，與「總天然色」(總天然色) 共同作為吸引觀眾的技術賣點。

另一個和新藝綜合體有關的彩蛋知識是，最初發展這種特殊鏡頭的，是現在以隱形眼鏡及眼睛護理產品著稱的博士倫公司 (Baush & Lomb Inc.)；由於它介入這項技術的研發，1954 年還獲得了奧斯卡榮譽獎的殊榮。

新藝綜合體如今成為一種不自知的時代印記，當代就有一些導演刻意透過場面調度，來向這個技術及它的時代致敬。像是英國導演魏斯·安德森 (Wes Anderson) 的《歡迎來到布達佩斯大飯店》(*The Grand Budapest Hotel*, 2014)，運用了不同的畫面長寬比來顯示故事中不同的時代背景；2016 年奧斯卡贏家《樂來樂愛你》(*La La Land*) 更是一部獎勵影迷的作品，導演達米恩·查澤雷 (Damien Chazelle) 在片頭字幕就大大地展示「Presented in Cinema Scope」，影史行家自然心領神會。

台灣電影運用新藝綜合體技術，相當程度仰賴陳成昕先生創辦的大基影業及大基貿易行。它在 1960 至 70 年代代理炭精棒放映機的進口事業，而後涉足電影鏡頭的引進及創發。2014 年台南藝術大學井迎瑞老師帶領他的團隊，將大基影業倉庫裡的器材文物整飭出土，展示於電影蒐藏家博物館，靜靜闡述著台灣影像的技術歷史。另外，電影攝影師林贊庭所著的《台灣電影攝影技術發展概述 1945-1970》，則是另一本可茲延伸參考的技術史文獻。

✦ 延伸閱讀 ㉑ 陳忠信

矮仔財

(1916-1992)

公視時代劇《苦力》演員蔡昌憲於2010年至2012年參演了《艋舺》、《雞排英雄》、《那些年，我們一起追的女孩》、《愛》、《犀利人妻最終回》等五部票房破億的電影，即便演的不是主要角色，「國片吉祥物」的封號卻不脛而走。之後，「吉祥物」變成媒體流行語，繼續追封他人：王彩樺是女版的「國片吉祥物」，納豆自封是讓片子入圍金馬的吉祥物，擅演賀歲片的豬哥亮是票房保證，當然也是喜氣洋洋的吉祥物。

這些被喻為「吉祥物」的演員，清一色都是講話與動作逗趣的諧趣明星，他們為漫長的嚴肅故事插入「喜劇喘息」(comic relief)的片段，好讓觀眾換個節奏繼續看電影。

將台語片廣告的文字計量分析過後，詞頻率及演出曝光度最高的明星也呼之欲出。他是一位男性，但銀幕形象卻不是英俊瀟灑、風流倜儻的大眾情人，也不是身材魁梧、功夫高強的英雄人物，而是弱不禁風、表情古錐的笑談小丑。這位台語片的吉祥物，正是本名張福財的「矮仔財」。

矮仔財出生於1916年，老家在台北大稻埕建成圓環。根據《台灣影視歌人物誌1950-1965》的小傳，矮仔財算是一位大器較為晚成的演員。

從日治到戰後初期，他多半在追求溫飽中發展演藝能力，早期曾參與「鐘鳴新劇俱樂部」、「鐘聲新劇團」、日本政府的「演劇挺身隊」，做過大光明戲院的辯士，戰後也參加過聖烽演劇研究會，但都未能成為核心的劇場工作者。直到台語片崛起，矮仔財才真正透過銀幕媒體建立起知名度。整個台語片時期，他參演過八百多部電影，等於演藝生涯和台語片發展史是綁在一起的。台語片沒落之後，他追隨一般台語片演員的去向，在中國電視公司擔任演員，繼續支襯台灣早期閩南語電視劇史。

這篇小傳同時也提到與矮仔財搭檔的銀幕夥伴。1956年，他與屌斗演出李嘉導演的《補破網》，矮仔財是「烘爐」、屌斗是「茶銼」，兩人合作演出，就此成為最佳拍檔及終生摯友。1959年，他參演李行等導演的《王哥柳哥遊台灣》，該片仿拍好萊塢《勞萊與哈台》喜劇片，與他搭配的是南京人李冠章，兩人身材比例懸殊就算了，實際對詞也是南腔北調，各種差異讓人感到莫名好笑，上映之後確實轟動全台，此後也跟拍了好幾部系列電影。

矮仔財在1961年演出國語片《宜室宜家》，除了延續勞萊與哈台模式，也複製當時流行於香港的《南北和》類型喜劇，他與李冠章飾演語言不通又成天吵鬧的隔壁鄰居，生動靈活的演技為他贏得第一屆金馬獎最佳男配角獎。同年他拍攝《白賊七》，除了老搭檔屌斗，還加入了女諧星玲玲，這三人變成台語喜劇片的固定組合；玲玲身材及氣勢有如今天的日本女星渡邊直美，經常扮演矮仔財獅吼霸道的太太。而後在電視時期，矮仔財也常與身材反差大的女演員如楊月帆、素珠合作，塑造出一種貪玩好色又懼內的喜劇形象。

上述所提的諧趣演員其實也都是台語片的吉祥物，從詞頻分析上客觀了解，他／她們都是高度活躍的角色，受歡迎程度甚且超越主角。記不住俊男美女的台語片明星沒有關係，但至少要記得矮仔財先生和他的搭檔夥伴，他們已成為台語片時期的代表。



矮仔財（右）與矮仔三（左）演出劇照（《聯合報》1967/6/5/8版）

+ 延伸閱讀 ㉔ 大喜劇、㉕ 王哥柳哥

21

歌唱

2008年魏德聖的《海角七號》一舉翻轉台片長年的頹勢，讓人見識到歌唱電影的魅力。其實台灣電影跨界與流行歌手合作的案例早就不勝枚舉，1970年代有鳳飛飛，1980年代有楊林、王傑、張雨生，1990年代有林強、伊能靜、劉若英、王柏森、吳大維、李明依……等。《海角七號》之後，日籍導演北村豐晴和仔仔周渝明推出相同類型的《愛你一萬年》（2010），范逸臣另外也再次於《混混天團》（2010）飆歌，魏德聖還與獨立樂團歌手合作了《52 赫茲我愛你》（2017）。此外，在紀錄片領域，「相信音樂」製作的五月天演唱會電影、侯季然以民歌運動為題的紀錄片《四十年》（2015），也都好看又好聽。

從詞頻分析來看，對於歌唱的喜愛，放在台語片也是一體適用。人類愛聽歌、愛唱歌，與母語是什麼無關，我們就是愛歡唱！

且看廣告詞庫，多的是與音樂有關的關鍵詞，除了「歌唱」，還有「插曲」、「主題歌」、「主唱」、「唱片」、「電台」、「流行歌曲」、「都馬調」等等相關詞彙。視覺元素上，經常使用適合走唱的吉他，或是當時歌廳流行爵士大樂團（big band）的小喇叭作為道具，有的廣告甚至還直接用

㉔

歌唱

時裝愛情電影也與歌曲有緊密的關係。第一部台語時裝片《雨夜花》，從片名就知道它運用了周添旺作詞、鄧雨賢作曲、日治時期流行的台灣名曲〈雨夜花〉，但故事內容卻是改編日本小說《愛染桂》，嫁接起兩種相異文化與藝術形式。時裝片插入歌曲是相當主流的敘事手法，當主角談戀愛、分手、離別、團聚，就會有歌曲出現，以表達主角的心聲。

台語片大量使用歌曲，隨之也與台灣歌唱人才有所互動。早期台語歌壇有「二王一后」的說法，文夏、洪一峰、紀露霞都曾參與過台語片製作，在現今的台語片回顧活動或專題節目中，他們是經常被點名出席的明星。其他如童星出道的陳芬蘭、廈語片明星莊雪芬、吉他歌手黃秋田、黃三元、葉啟田、電視歌星楊小萍、歌仔戲皇帝楊麗花、急智歌王張帝、低音歌王郭金發……等，許多歌手都曾在台語片裡開嗓獻藝。

最後，讓我們從現存影片來了解字幕與歌曲的關係。雖說廣告經常宣傳「片上中文」，能從頭到尾上字幕的影片其實不多。然而，製片者幾乎都會在歌唱段落為歌詞上字幕。這是因為歌詞是詩句般的語言，文字呈現能讓觀眾多點感受嗎？或是製片者要讓歌曲的傳唱度更高，有助唱片銷售而上字幕呢？無論如何，這種為歌曲上字幕的畫面，大概就是早期KTV的一種樣貌了。

⁺延伸閱讀 ⑥ 歌仔戲、⑦ 唱片、⑧ 葉俊麟、⑩ 類型化

22

廣播／電視紅星

傳播學者麥克魯漢（Herbert Marshall McLuhan）闡述過一個重要的觀念：媒體是人體的延伸。1950、60年代的台語片工作者透過膠卷媒體，將台灣戲劇帶向較為寬廣的發展方向；到了1960年代末尾，電視這個新媒體日趨成熟，又對台語片產生更劇烈的影響。

和電影一樣，廣播和電視也標示著台灣社會邁向現代化歷程的媒介。這兩種屬於「金鐘獎」獎勵範疇的媒體，就其傳播的廣度及速度、製作資金、收聽或收視的回饋機制雖與電影大不相同，但在台語片的時代，三種媒體之間卻存在著許多有意思的交流。

先看看廣播的狀況。早在台語片發軔不久的1956年，就有唐紹華執導的《廖添丁》以廣播劇改編作為電影宣傳。除此之外，台語片也透過廣播節目對觀眾說明故事內容，或是放送電影插曲，形成台語片放映行為之外的另一展演領域。

在台語片廣告中經常伴隨「廣播」一詞出現的人物，是「廣播皇帝」吳非宋先生（1918-1975）。追溯1956年，民本電台製播了台灣第一個廣播講古節目《故事漫談》，便是由吳非宋主講。吳在台語廣播界有著頗高的知

名度，在那個訊息及娛樂流傳仰賴廣播播放的時代，可謂某種形式的「意見領袖」；當他跨足台語片演出時，不難想像片商會以他作為廣告號召。這位「廣播皇帝」，在初期以客串古裝民間故事片為主（如1957年《五子哭墓》、《呂洞賓》），後來也逐漸演出時裝片，但都是客串性質，電影放映時再以主持人身分協助造勢所需的隨片登台活動。



廣播皇帝吳非宋宣傳照（《聯合報》1967/4/1/14版）

另一位也很有意思的廣播人是陳一明先生，他的廣播劇作品有不少成為台語片編劇的取材來源，如《殺人兇手》、《獨身漢》、《港都苦命女》、《難忘鳳凰橋》、《再會！港都》等等，很值得一探這些文本如何跨媒體轉譯。吳念真導演曾在一場講座回憶陳一明的廣播劇，竟能將法國文豪大仲馬的小說《基度山恩仇記》當中的角色全部都改編成台灣人名，連沒念過

什麼書的母親都能聽得懂。¹可以想見那個年代，多少世界名著透過本土化的廣播劇被台灣人收聽。

其他參與台語片製作的廣播人還有趙森海（趙震）、黃志青等，他們在1950年代也參與台語片的演出，廣告文案說趙震是「英俊小生」、黃志青是「風流瀟灑」，真可說是台灣第一代的銀幕小生代表。1965年8月底，聯合影業公司作品《台北街頭》開鏡，由台語廣播明星宋我人、白蘭花主演；這兩位具有廣大聽眾的廣播人向來只聞其聲，現在參演電影，當然也引起了話題。²



《台北街頭》劇照，宋我人（左）與白蘭花（右）主演（《聯合報》1965/9/2/8版，陳明輝攝）

- 1 吳念真2009年11月20日於國立台北教育大學與鄭福田文教基金會合辦的「文化台灣卓越講座」演講，講題：「舞台在人間：文學、電影、劇場的三度空間」。
- 2 《台北街頭》相關報導，可參見《聯合報》1965年8月30日8版〈台語廣播明星 兩人現身銀幕〉、1965年9月2日8版〈台北街頭連夜拍攝 白蘭花演盲女〉。

廣播大致伴隨了台語片的全期。由於廣播只聞其聲不見其人，對於想了解故事內容或明星崇拜的聽眾來說，會有某種「飢餓行銷」的效果，吸引著他們走進電影院一見主角的廬山真面目；尤有甚者，還有《懷念的播音員》這樣的後台故事。然而到了1962年，台灣電視公司創台開播，電視作為一種聲色兼具、吸引力更大的強勢媒體，對於台語片的影響又是另一個故事。

1963年，《爸爸太糊塗》一片，強打電視明星許天賜、矮仔福、廖伯倫等人演出。之後每一年都會有幾部以電視明星為號召的片子出現，參與演員包括：陳淑貞、莊淑芬、楊小萍、藍琪、石英等等，都是在電視圈累積知名度後、台語片反過來運用他們做行銷的明星。另外，在這眾多電視紅星當中，我們更可以觀察楊麗花、賴麗麗、郭美珠、葉青等歌仔戲演員的發展。研究者一般都很熟悉歌仔戲史中有所謂「電視歌仔戲」的分支，而作為普通觀眾的我們，多半也都留有晚餐前後陪阿嬤追劇的童年印象。正是這批電視歌仔戲的明星具有足夠的號召力，才能將台語片的最後尾銜銜接到1980年代。

對照好萊塢的發展歷程，電視出現的初期或許對電影市場帶來威脅與擾動，但隨後兩方達成互利的交流模式。在電視上播放舊片，可理解為延長電影作品的生命，解決了電影人口減少的危機，並且也由出租影片和賣出廣告時間獲得收益。但台語片並沒有如此發展，目前的影人口述資料和史觀大多指出，電視是造成台語片絕跡的因素之一，這或許是以台語片為論述中心，直觀判斷誰終結了誰。但是話說回來，傳播科技其實一直都是日新月異。網路出現後成為流行文化的受寵載體，電視界正要面對YouTube與OTT平台這種新的收視介面。從現在回望過去，沒有什麼技術永遠都是優勢，「一物降一物」乃是大自然定則；反倒是在技術轉變之際，工作者不論是努力轉型，還是跨不過轉型的門檻而被淘汰，都留下值得我們思索的故事。

國泰	萬華	松都	大同
10.40	10.50	1.00	1.00
3.20	3.40	3.00	3.00
7.30	7.20	7.00	7.00
9.40	9.50	9.00	9.00

《爸爸太糊塗》廣告，文案多處以電視明星為號召，例如，男主角馬沙領班並特聘電視歌舞明星登台表演，電視紅星許天賜、電視活寶矮仔福、天才電視女樂歌手黃麗雲（《聯合報》1963/9/25/6版）

+ 延伸閱讀 @ 《聯合報》

隨片登台

當代電影行銷工作中，明星演員配合出席宣傳活動是標準流程之一；國際片商出資邀請外國明星參與電影活動的例子比比皆是。這幾年來，中港藝人來台打片已像是看老朋友一樣平常，美國好萊塢巨星如湯姆·克魯斯（Tom Cruise）、萊恩·雷諾斯（Ryan Rodney Reynolds）、休·傑克曼（Hugh Jackman）等人更是大陣仗排場；泰片《模犯生》年輕演員查農·桑提納同庫（Chanon Santinatornkul）等人藉電影熱賣來台謝票，也引起許多網媒的追蹤報導；更別提與台灣交流頻繁的韓星，追星網站還專門為大家整理歐巴們的來台行程聖經呢。這些顏值擔當的國際巨星訪台，拉近了與粉絲的距離，也顯示片商對台灣市場的重視。

明星向來是吸引觀眾目光的磁石，現在如此，1960年代的台語片時期也不例外。電影上映時，片商與院線排出明星陣容衝高票房，那時叫做「隨片登台」。其他在報紙廣告的文案如「隨片大登台」、「登台獻唱」、「登台獻藝」、「空前大登台」，指的都是同一種行銷活動；另外也有廣告反其道而行，打著「好片不登台」的口號，訴諸以電影本身來吸引觀眾。

根據童星時期藝名「小龍」的演員華少江說法，隨片登台的情況是這

樣子的：

隨片登台就是說，這部片子演到一半的時候，我們就要利用十分鐘或二十分鐘的時間，唱歌讓觀眾看一看，片子中間就卡斷；一部戲有三個地方在演，[演員要跑場登台]所以時間很不好控制。卡斷之後開始表演，燈光打下去，然後樂隊就出來。當時我還記得有洪一峰老師在後面當樂師，讓我們演唱。當時觀眾也都知道電影可能演到一半會停掉，停了他們就往前，擠到[舞台]前面看，二十分鐘結束，他們又回復到原來的位子，銀幕拉開，[觀眾]接著看電影。¹

此外，2013年的國片《阿嬤的夢中情人》，是一部回溯台語片產製的後台故事電影，它用喜劇的節奏，也詮釋了隨片登台的盛況。這種以明星為重的宣傳方式，為了配合明星的趕場時間，隨其到場而停掉電影，雖是對於作品不夠尊重，但是觀眾買單，戲院及片商當然樂見其成。

就「登台」一詞的出現頻率觀察，1958年和1966年前後分別是登台活動的高峰，符合一般台語片活躍的分期說法；但在1968到1969年台語片產量最高的兩年，登台活動在報紙的宣傳卻大幅衰退。或許因大環境使然、明星光環不再，片商也無其他行銷對策，最後台語片的風光時代戛然而終。

話說當代研究偶有把「隨片登台」與「連鎖劇」兩詞混用的謬誤，在此稍加提醒：雖然都有明星的現身，「隨片登台」是一種電影行銷手法，「連鎖劇」的演員登台則是在舞台上完成一套與影片本身相呼應的演出，使敘事得以完整，兩者獻藝的作用是不同的。

⁺ 延伸閱讀 (102) 連鎖劇

¹ 參看大愛電視台2011年10月31日「現代心素派：名人廚房」，譚艾珍主持。

續集

「續集」是電影類型化現象最極致的特徵。在一般具有重商精神的製片環境裡，創作者為了確保觀眾對自己的產品買單觀看，在某一部或某幾部作品票房告捷之後就分析成功之道，如法炮製風格相像的作品。而更為簡便、不用花太多功夫再造角色與背景的作法，就是拍攝續集。

自新電影運動之後，台灣當代電影著重於藝術理念及社會議題的發揮，多數作品為單一獨立故事，近期能拍續集的幾乎都是商業電影，如《紅衣小女孩》、《大尾鱸鰻》、《鐵獅玉玲瓏》等，而且屈指可數，而在台語片時期卻很常見續集，這個現象值得注意。

觀察現在續集電影的呈現方式，原則上仍以另一完整故事來講述。對照之下，台語片續集的串接手法相當復古懷舊，像是在正片前加入前情提要，剪接前集畫面加上口白說明（如《雨夜花》續集），或者由演員脫離角色設定、直接面對鏡頭與觀眾宣達（如《王哥柳哥遊台灣》上下集的頭尾），交代劇情「先備知識」的功能非常清楚，這或許也與話劇報幕人說書的傳統有關。

台語片的基本片單在1990年代由國家電影資料館整理出土，搭配《聯合報》的電影廣告圖庫，現在我們可以比較容易指出續集及系列作

品。但要特別注意的是，台語片之間的集叢關係也可能各自有不同的情形，有的確實由同一組主創人員有意識地製作一系列作品，有的是超過原訂拍攝的片長而分上下集播映，有的是借其角色人物重啟（reboot）新作，有的則是原典來自民間故事或戲曲，作品之間角色相同但實無關連。

十 延伸閱讀 ⑩ 類型化



1



2



3

- 日本導演小林悟跨海執導台語特攝片三部曲：
- 1 《神龍飛俠》廣告，文案：「空中飛車使您提心吊膽 神龍飛俠大戰蜈蚣團，殲滅宇宙人歹徒」（《聯合報》1968/3/27版）
 - 2 《月光大俠》廣告，文案：「比上集更精彩 保證百看不厭」（《聯合報》1968/5/12/7版）
 - 3 《飛天怪俠》廣告，文案：「正義大俠大戰宇宙偵探片的偉構」（《聯合報》1968/8/21/7版）