

國立臺灣師範大學臺灣史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Taiwan History

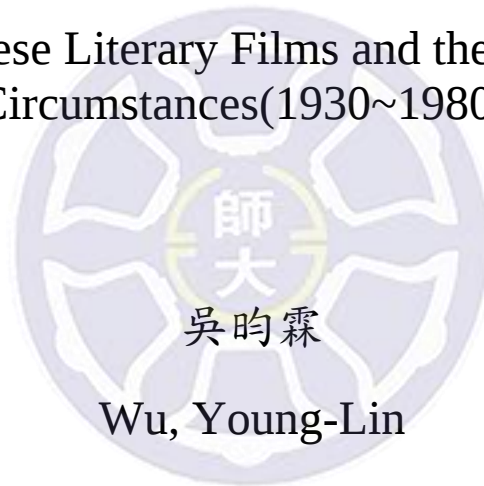
National Taiwan Normal University

Master's Thesis

台灣現代文藝電影創作與其政治社會環境

(1930~1980s)

Modern Taiwanese Literary Films and their Social political
Circumstances(1930~1980s)



指導教授：許佩賢 博士

Advisor: Hsu, Pei-Hsien, Ph.D

指導教授：張隆志 博士

Advisor: Chang, Lung-Chih, Ph.D.

中華民國 109 年 2 月

February 2020

謝辭

首先我要感謝我的父母他們願意花時間栽培我，讓我讀到大學畢業。另外我也感謝我的大學母校國立台灣大學生物產業傳播發展學系栽培我宏觀的視野，讓我有充足的背景知識可以提出具體的歷史問題，並對於歷史問題提出與大學本科系畢業生不同的觀點。在枯燥、艱辛的研究旅途上，我也很感謝一路上面支持我的朋友、同事，他們為了配合我念書寫論文的計畫而改變拍戲的行程，同時也一路上給予我支持打氣。

當然針對這篇論文，我最需要感謝的是一路上不厭其煩的指導我的許佩賢教授，他總是細心叮嚀我該注意的寫作細節。而另外我也非常感謝中研院的張隆志博士，他給予我論文骨架的建議與指教，同時也幫我修正了許多英文文法上的錯誤，另外他也是所有指導老師中最尊重我個人論述觀點的。兩位指導教授對我來說亦師亦友，也如同我另外的父母般對我的生活起居給予關心。

最後我要感謝的是國立台北教育大學台文所的何義麟教授與國立台灣圖書館的蔡蕙頻老師，他們願意百忙之中來參加我的口考，也以校外老師的專業給予我不同的建議，特別是在論文的論述邏輯與觀點的看法上與指導老師的不同。

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識	1
第二節 文獻探討與史料回顧	5
第三節 研究方法	9
第四節 篇章結構	12
第二章 日治時期的文藝電影	14
第一節 大眾文化與日治時期文藝電影之間的關係	14
第二節 女性節操與女性情節劇在台灣之展現	18
第三節 日治時期的辯士文化帶給文藝電影之影響	23
第四節 日治時期文藝電影帶給傳統台灣女性價值觀的影響	27
第三章 國語文藝電影的蓬勃現象	33
第一節 環境對於反叛性文學創作的影響	33
第二節 瓊瑤文藝電影中的諸多父權再現	41
第三節 瓊瑤文藝電影所創造的亞洲巨星現象	49
第四節 其他類型的國語文藝電影與香港電影	52
第五節 國語文藝電影明星之都會氣質	55
第四章 近代文藝電影與國民黨政策	58
第一節 地方語言創作的鄉土文藝電影	58

第二節 健康寫實類型鄉土文藝電影.....	68
第三節 新電影時期的文藝電影.....	77
第五章 結論.....	87
參考書目.....	92



表次

表 2-1	本文所探討日治時期的愛情文藝電影列表.....	18
表 3-1	與父權再現有關之瓊瑤文藝電影列表.....	41
表 3-2	承襲瓊瑤電影風格之其他類型的國語文藝電影列表...	52
表 4-1	台語文藝電影的原著小說一覽.....	60
表 4-2	本文所討論的健康寫實文藝電影列表.....	72
表 4-3	電影《早安台北》的演員出身背景資料.....	75
表 4-4	本文所討論之新文藝電影列表.....	77



圖次

圖 2-1	山口淑子演藝規劃與總督府文化政策的關聯性·····	31
-------	---------------------------	----



摘要

文藝電影是一種模仿人類情感再現的創作型態，也是人類相當重要的精神資產，當我們希望認識台灣歷史的時候，我們必然要對於台灣的文創相關產業發展有一定程度的了解。而透過研究台灣的文藝電影隨著不同政權、社會、文化的演變，在影片質感呈現、創作風格、演員選取、文本設計、語言使用，可以看到不同的時代氛圍。日治時期的女性情節劇與辯士文化，代表漢文化與大和文化的角力。國語文藝電影與外省人政治權力的鞏固，以及華僑資本對於臺灣文創產業造成的影響有關係。鄉土文藝電影則隱含本土意識與國民黨威權的拮抗競爭，總之，透過了解台灣的文藝電影演變史，我們可以更加瞭解諸多台灣的意識形態形塑的歷程，這是認識台灣歷史所不可以或缺的一步。

關鍵字:文藝電影、台灣歷史、本土意識、認識台灣

Abstract

Literary films are artistic creations that imitate and represent human emotions. Such films are also essential emotional assets of human beings. Examining the history of Taiwan entails a specific level of understanding of its cultural and creative industry. Literary films in Taiwan have evolved with changes in politics, society, and culture. Accordingly, various changes in film quality, creation styles, actor selection, script design, and language usage can be observed in such films during different eras. Well-made plays regarding women and orator culture during the Japanese rule in Taiwan represent the conflict between Han Chinese and Japanese culture. Chinese literary films often depict Mainlanders' attempt to secure political power or the effect of overseas Chinese capital on the cultural and creative industry in Taiwan. Literary films that focus on local culture reflect the confrontation between local Taiwanese and the ruling of the Kuomintang regime. Overall, examining the evolution of Taiwanese literary films enables an in-depth understanding of the processes that have shaped the ideology of Taiwan. To sum up such literary films are indispensable in understanding the history of Taiwan.

Keywords: Literary films 、 the history of Taiwan 、 Taiwanese consciousness 、 understanding the history of Taiwan

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

從小我就是很愛看電影的人，因為我的家庭是雙薪家庭，父母都需要工作，作為所謂鑰匙兒童的我，回家之後找不到人陪伴、說話，打開電視機就成為我與世界溝通的方式，特別是我很喜歡收看戲劇節目，因為新聞節目對於我來說太過於嚴肅而綜藝節目對於我來說太過於低俗。相對之下，戲劇節目讓我感覺到人與人之間的距離感不是那樣的遙遠，透過劇情鋪陳、角色之間的互動、語言溝通等因素，即使通過一個螢幕的空間限制人與人還是在做某種程度上的潛意識的溝通。然而眾多的戲劇節目，包括電視連續劇、短篇影集、舞台劇的錄影、電影在媒體的傳播上面縱使有不同的特色呈現，所有的戲劇類型裡面總體而言能夠最精緻呈現的我認為還是電影。

首先是在我的記憶裡面，電視連續劇的呈現多數是比較通俗取向的，在台詞的設計上面不夠優雅，另外可能為了能夠將製作預算分攤，多數的電視連續劇在服裝布景還有拍攝場景的選擇上面都比較不考究，相較之下短篇影集或是電影在這些方面是比較用心。然而短篇影集雖然有類似電影的視覺呈現，但是在題材的選取上面受到電視節目的觀眾取向的影響，多數在劇情的鋪陳上面相對比較含蓄與保守，電影則在分級制度的確立之下能有比較寬廣的創作空間，因此劇情鋪陳上面比起短篇影集來的更有煽動性，精采度上面絕對是比短篇影集容易引人入勝。此外，電影畫質特有的顆粒感也與電視劇集的畫質不相同。電影片即使放在電視播放仍保有其特殊的電影畫質，而短篇影集或是電視連續劇即使採用高畫質攝影仍然很難呈現如同電影片的立體效果，可以說電影片比起電視劇更容易讓人有身歷其境的臨場感，這些因素都讓我認為電影片會比起電視劇更來得貼近人群。

在我就讀大學時期因為系上必修的關係，我有幸接觸到傳播學領域的相關課程，學習到關於意識形態的建構與意義產製的方法。所謂的意識形態其實是一種泛社會的迷思，它無法用科學方法檢證，而它之所以產生的機制在於我們所閱讀

過的各種文本在腦內的交互作用，特別是人類的大腦很容易將意識形態用二元對立的方式進行知識建構，而當權力介入意識形態，這個被建構好的二元對立認知模型還將形成天平兩端不平等，當權者支持的那方往往被賦予更明確的正當性或是正向意義。舉例來說當我觀看國家電影中心提供的國語文藝電影史料，當時我的大腦隨著劇情的鋪陳、導演的角色塑造與攝影師的光影捕捉產生了一個錯覺：「那些說著標準國語的外省俊男美女似乎是比較高雅有禮貌與教養的。」我甚至自己產製了其他的推論例如：「外省人總是比較好看」、「長得好看的人多半是比較睿智的」、「外省人是比較正直的」、「外省人女性的本質比較善良」、「外省人男性多半是比較溫文儒雅的」。後來經過我研究發現，原來國語文藝電影開出紅盤的時間點正好與國民黨政府完全掌權並推行國語運動的時間點相契合，而當時國民黨內部組成確實有比較多的外省籍官員。此外隨著年紀增長與生活經驗的累積，上述的推論也逐一被我推翻。一個人受教育程度與省籍沒有絕對的正相關，一個人的資質也與外貌無關，當然人格特質也與習慣操弄哪個地方語言或是出身背景無關，但是受到影像的催眠我們正不斷的被教育與產製更多有利於當權者操作權力的迷思。

所有的電影類型裡面最引起我興趣的，畢竟是文藝電影。電影的型態非常的多元，包括劇情電影、武俠電影、神怪電影、奇幻電影、歷史電影、宗教電影、藝術電影等…各色各樣的電影，那麼為何我比較希望探討文藝電影？而又為何我所聚焦的範圍是台灣這個地區的文藝電影？首先是我們必須先釐清什麼是文藝電影。在過去所做的研究裡面，葉月瑜認為中國民初針對「文藝」的定義源自於同時期日本西化運動所提倡的「文芸」概念，他認為自中國留日海歸的梁啟超等學者將日本先進思想帶回了中國，而這裡所稱的文藝並不是我們一般人所直覺的「文學與藝術」的合稱，而是指先進的人文主義思想，有點類似歷史上稱呼十四世紀文藝復興運動的那個「文藝」之涵意。¹之後葉月瑜更進一步解釋，他比較文藝電影有別於一般的劇情電影的差異，他引用李焯桃的觀點認為所謂的通俗劇目的

¹葉月瑜，〈民國時期的跨文化傳播：文藝與文藝電影〉，《傳播與社會學刊》第 29 期(香港，2014.7)，頁 77~80。

在刺激觀眾的情緒，換句話說就是「以引導觀眾的情緒導向」為創作電影之目的，然而文藝電影雖然也屬於渲染情緒導向的電影創作類型，但是與劇情片比較起來則更多了一層意義或說是思想的傳遞作用。²雖然對於「文藝電影」的定義學術界普遍存在著爭議，到底文藝電影指的是如同蔡國榮所謂之只要能夠渲染大眾情緒的電影，不管是以愛情、親情還是武俠奇幻為題材創作都可以稱之為文藝電影，還是如同李焯桃、葉月瑜等人所認為的文藝電影必須嚴格的和劇情電影有所區別？我個人在從事這篇論文寫作的過程之中當然閱讀過許多有關於文藝電影定義的相關資料，然而不管從紙本資料也好還是影片資料也好我個人比較傾向定義文藝電影是一種(1)以人類情感出發創作的電影(2)至少根據某個表意精確之文字文本改編拍攝的電影，這樣的定義方式其實某種程度上也統合了葉月瑜與蔡國榮兩位學者的觀點，葉認為文藝電影必然具備乘載意義或說是思想的傳遞作用，我則認為意義或說是思想的傳遞必然需要靠文辭的表意才可能精確，單只有靠影像或是聲音的傳承我認為很容易流入對文本內容詮釋產生「觀看的方式」上的歧異，故而文藝電影必然改編自某個文字型態的文本。而以人類情感出發為主題創作的這個看法則接近蔡所認為的文藝電影是一種以大眾情緒渲染為導向之電影創作型態。

而又為什麼我希望聚焦在探討台灣地區的文藝電影呢？首先是台灣比起其他的國家有更多元的文化，特別是基於移民的歷史，在不同文化的碰撞之下，人類情感不斷的交流、磨合然後融合，這個過程之中我們產製了台灣人特有的人情味道，它應該是台灣的文藝電影有別於其他國家文藝電影很重要的一項特色，不論是觀看英倫史詩型態的文藝電影、中國文學名著改編的文藝電影、香港王家衛的超現實文藝電影基本上你都感受不到我所謂之台灣人特有的人情味道，這種種族或文化融合的、具豐沛草根生命力的、對具有爭議性社會議題多加評論的文藝電影型態是台灣文藝電影有別於他國文藝電影相當具代表性的特色。

那麼，又為什麼我的論文希望探討的是台灣的文藝電影與其創作之政治、社

²葉月瑜，〈民國時期的跨文化傳播：文藝與文藝電影〉，頁 80~85。

會環境的交互影響呢?我從過去觀看電影時就產生了一個想法，那就是究竟是一個時代產生了某一部文藝電影，還是某一部文藝電影創造了一個特殊氛圍的時代?事實上，台灣歷經不同政權與民族的統治，每個政權都會將自己的民族主義透過傳播的手段向下灌輸給被統治者，而台灣的歷史與其說是一部純粹的殖民史，不如說是一部殖民者與被殖民者的抗爭史，我認為台灣的歷史真實也將反映在相關的電影創作上面，特別是電影結合了影像與聲音兩個立體的知覺軌道，比起其他史料更為生動，對於研究台灣史的人而言是很創新的嘗試。此外如同蔡國榮所認為的，文藝電影是一種承載大眾情緒的電影，透過觀察台灣的文藝電影與其創作的相關背景的交互影響過程，我們不只可以還原台灣某個時期的歷史真實，還將可能還原一個特定時代的氛圍、情緒等影響一個時代變化的集體心理因素。

最後就是我所探討的台灣的文藝電影範圍應該怎樣界定的問題。我認為外國製作在台灣上映的電影無法乘載台灣人集體的記憶與情緒，也不可以還原台灣某個時期的歷史真實，因此我只打算聚焦在台灣製作且上映，或是在台灣製作在別國上映的文藝電影。

第二節 文獻探討與史料回顧

一、先行研究部分

在研究日治時期文藝電影的時候由於資料較少，我採用葉龍彥的《日治時期台灣電影史》，這本書應該算是台灣目前比較有系統在研究日治時代電影史相關的書籍。³作者葉龍彥在寫這部專書的時候並沒有闡述太多個人的政治意識形態，而是援引許多的歷史資料如《台灣公論》、《台灣日日新報》、《台灣新民報》等日治時代報紙相關的報導、照片資料或是分頁廣告去做分析，而在人物撰寫的部分亦同。我在撰寫這篇論文時候基本上是以這本書提供的線索與資料去建立日本統治時代的電影世界的架構。而另一本也很重要是日籍學者小山三郎所撰寫的《台灣映画—台湾の歴史・社会を知る窓口》，這本書所探討的範圍並不只侷限在台灣的電影部分，還包括亞洲其他國家電影，特別是所謂的華人社會的政治、經濟因素對漢語電影創作之交互影響關係。⁴我從這本書裡面研究了以日本人的觀點來看日本人治台時期的種種電影政策，也收集了過去日治時期的電影票房資料與硬體建築物造冊資料，同時也參考日本學者的觀點來評論國語文藝電影在亞洲發展的狀況。小山的這本著述與國內電影史相關學術著述不同的地方在於其引用了較多的統計資料，特別是日治時期相關政府檔案、歷史上的數據資料去做史實分析，小山的研究成果有助於提升本論文的科學精確度與客觀上的說服力。至於佐藤忠男，《日本電影史》，這也是一本由日本學者所撰寫，在上海出版的專書，其所聚焦的部分在於日本電影史的時代變化。⁵然而基於 1930 年代台灣屬於日本的領地，故吾人欲探討日治時期台灣的文藝電影是否與日本電影圈有所交集？如果有又是怎樣的連結？我會參考的著述就是這本寫到有關於日本電影如何由無聲電影發展到有聲電影、日本關東大地震對於亞洲其他國家電影創作的

³葉龍彥，《日治時期台灣電影史》（台北：玉山社，1998）。

⁴小山三郎，《台灣映画—台湾の歴史・社会を知る窓口》（京都：晃陽書房，2008）。

⁵佐藤忠男，《日本電影史》（上海：復旦大學，2016）。

影響，日本內地的女性情節劇對台灣文藝電影圈的啟發等。在論述日本女性情節劇對台灣文藝電影圈的啟發部分我參考了洪郁如的《近代台灣女性史》，這是一本研究日治時期女子教育的書籍，可以看出傳統漢人女性與日本女性在接受近代性別教育上的差異。⁶

在研究鄉土文藝電影時我主要參考了黃仁《日本電影在台灣》，這是一本由《聯合報》電影版的前總編輯所著述的書籍。⁷當我欲探討台灣的鄉土文藝電影與日本文藝電影在特色上的關係的時候我選擇以本書的觀點輔助我去了解歷史事實，之所以信任本書的原因在於黃仁先生本身就是活在當代的人，因此許多對於後代來說的「歷史」只不過是他個人的回憶，加上黃仁過去娛樂版主編身分，因此能夠得到第一手或不為其他人知的資訊。撇去黃仁本身的政治意識形態，本書值得學術參考的價值算是蠻高的。另外黃仁《悲情台語片》不同於他個人的前項著作，這本書蒐集多部 1950~1970 年代台語文藝電影的演職員表、劇情大綱、上映時間表與票房紀錄、海報等圖文資料。⁸另外作者於本書也多次提到他所以為的 1950 年代紅極一時的台語片之所以會逐年沒落的種種因素，是我研究鄉土文藝電影相關問題時的重要參考依據。另外，陳芳明的《台灣新文學史》這本書雖然不直接從研究電影相關的角度去切入，卻是透過探討台灣文學史的演變，讓我間接地去推敲健康寫實文藝電影與其改編之文字文本創作環境之間的關係，特別是本書對於外省流亡政權與鄉愁文學產生之因果關係推論給予我分析史料時候很多的想法依據。⁹至於洪惟仁的《台灣語言危機》這本書作者透過親身經歷與諸多口訪資料還原日治時代與國民黨政府時期不同外來政權為了鞏固其文化基礎而對於母語教育打壓的事實。¹⁰另外像是王君琦的《百變千幻不思議—台語片的混血與轉化》則將他所以為的台語片之所以逐年沒落的原因與過去的台語片演員收

⁶洪郁如，《近代台灣女性史》(台北:台大出版，2017)。

⁷黃仁，《日本電影在台灣》(台北:威秀資訊科技，2008)。

⁸黃仁，《悲情台語片》(台北:萬象，1994)。

⁹陳芳明，《台灣新文學史》(台北:聯經，2011)。

¹⁰洪惟仁，《台灣的語言危機》(台北:前衛，1992)。

人資料研究的很清楚。¹¹

其他政治、社會問題相關的先行研究也包括過去的學術論文部分。像是李政亮〈日治時期台灣人的電影實踐：通俗空間下的《望春風》與《可愛的仇人》〉，這份研究裡面作者提到日治時期的台灣文學思潮如何引導台灣文藝電影的產生，也提到當時大眾音樂與文藝電影創作的關聯性，另外也提到日本政府如何利用國家機器介入文藝電影的創作過程。¹²蕭阿勤《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》、¹³陳君愷〈戰後台灣校園文化的轉型〉、¹⁴王歡《烈火青春：五零年代白色恐怖證言》、¹⁵李敖《傳統下的獨白》，¹⁶這幾份研究有助於我了解 1970 年代年輕人對於政局不穩的焦慮，以及為何當時具爭議性文學作品反而大量生產的因素。李福鐘〈以黨領政，以政養黨—黨國威權體制下的國民黨黨營企業〉這份研究則是提到當時國民黨政府如何透過政治權力干涉台灣的電視環境之運作過程。¹⁷

二、史料回顧

在文化史的部分我則參考了下列論文：黃冠儀的〈言情敘事與文藝片—瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉收錄於《東華漢學》第 19 期，¹⁸這份研究探討了瓊瑤文藝電影的諸多特色，在我針對瓊瑤影片資料進行探討的時候，給予我站在前人肩膀上的支柱，也提點我觀察電影資料時沒有注意到的其他面向。陳培豐〈由閨怨、港邊男性到日本唱腔：1930 - 1960 年代台語流行歌的流變〉收錄於《台灣史研究》期刊，這份研究首先探討日治這份研究首先探討日治時期的大眾音樂如何影響 1950 年代台語民歌之創作，接著提到台

¹¹王君琦，《百變千幻不思議—台語片的混血與轉化》（台北：聯經，2017）。

¹²李政亮，〈日治時期台灣人的電影實踐—通俗空間下的望春風與可愛的仇人〉，
<http://tisanet.org/Activity/20060610/conference/3-1.pdf> 查閱日期 2018/1/23。

¹³蕭阿勤，《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中央研究院社會所，2008）。

¹⁴陳君愷，〈戰後台灣校園文化的轉型〉，《臺灣 1950 - 1960 年代的歷史省思：第八屆中華民國史專題論文集》（台北：2007），頁 473-520。

¹⁵王歡，《烈火青春：五零年代白色恐怖證言》（台北：人間出版社，1999），頁 90、91。

¹⁶李敖，《傳統下的獨白》（台北：桂冠圖書股份有限公司，1998），頁 220、221。

¹⁷李福鐘，〈以黨領政，以政養黨—黨國威權體制下的國民黨黨營企業〉，《戰後檔案與歷史研究第九屆中華民國史專題》（台北，2008），頁 439-466。

¹⁸黃冠儀，〈言情敘事與文藝片瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，《東華漢學》第 19 期（花蓮，2014.6）。

語民歌又是如何影響台語文藝電影之創作過程，最後則是介紹當代音樂大師葉俊麟的生平。¹⁹而張例璇〈問題化『寫實主義』：以《飛燕去來》與《家在台北》的臺北（人）再現為例〉收錄於《文史台灣學報》這份研究裡面提到了所謂的健康寫實文藝電影與原著小說上的差異性。²⁰作者舉小說《飛燕去來》改拍之電影《家在台北》為例，認為小說版企圖將台北想像成一個沒有希望的異域，而電影版本卻反過來將台北型塑成一個充滿新希望的地區，顯示所謂之健康寫實文藝電影可能存在由當時政府高層介入電影創作之證據。



¹⁹陳培豐，〈由閨怨、港邊男性到日本唱腔：1930－1960年代台語流行歌的流變〉，《台灣史研究》第22卷第四期（台北，2015），頁40。

²⁰張例璇，〈問題化『寫實主義』：以《飛燕去來》與《家在台北》的臺北（人）再現為例〉，《文史台灣學報》第7期（台北，2013），頁153、154。

第三節 研究方法

一、本文使用的史料

1.報章雜誌資料:《台灣時事新報》、《台灣民報》、《台灣日日新報》、《台灣時報》、《台南新報》、《台灣時報》、《風月報》、中國上海《聯華畫報》、《聯合報》、《姊妹》雜誌、香港《銀色畫報》、香港《銀色世界》雜誌、香港《銀色畫報電影小說雜誌》、《民聲日報》、《徵信新聞》、《華視綜合周刊》、《時報周刊》。

2.古籍資料:《臺灣府志》、《台灣總督府稅務年報》、《諸羅縣志》、《彰化縣志》、《雲林縣採訪冊》、《中華民國電影年鑑民國 59~60》、《中華民國電影年鑑民國 67 年》、《中華民國電影年鑑民國 68 年》、《中華民國電影年鑑民國 75 年》、《總統府公報第一三三四號》部會局令行政院新聞局令局劍一字第二三七六號。

3.影片資料:《サヨンの鐘》、《窗外》、《塵霧》、《月朦朧鳥朦朧》、《心鎖》、《白屋之戀》、《卻上心頭》、《錯戀》、《舊情綿綿》、《雲河》、《悲情鴛鴦夢》、《溫泉鄉的吉他》、《茶山情歌》、《高雄發的尾班車》、《正宗雨夜花》、《家在台北》、《早安台北》、《孽子》、《兒子的大玩偶》、《小畢的故事》、《桂花巷》。

4.海報資料:國家電影中心圖書館提供之台語電影海報、1937 年報紙《台灣公論》提供之〈望春風〉電影海報、彭楷棟先生後人提供之《望春風》電影側拍照片、網路部落格收集到林青霞相關之廣告海報、網路部落格收集到電影《拒絕聯考的小子》相關海報、網路部落格收集到白蘭相關舊照片、白虹於其自傳《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》提供之電影海報與舊相片、葉龍彥於《正宗台語電影史》提供之台語電影海報。

5 口述資料:林青霞《窗裡窗外》²¹這本書是演員林青霞女士從小到大的生活回憶錄，也包括她個人從影的相關心得與對曾經參與之電影製作團隊的看法。侯麗芳《侯麗芳的一萬個春天》²²這本書為名主持人侯麗芳女士回憶自己過去主持海外電影節的時候看到瓊瑤電影明星們所造成空前絕後的「明星現象」之相關口述紀錄。白虹口述《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》²³這本書是台語文藝片女演員白虹女士從小到大的生活回憶錄，也包括她個人從影的

²¹林青霞，《窗裡窗外》(台北:時報，2011)。

²²侯麗芳，《侯麗芳的一萬個春天》(台北:商周 2016)，頁 70。

²³白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》(台北:一人出版社，2018)。

相關心得與對曾經參與之電影製作團隊的看法。龔弘口述之《影塵回憶錄》²⁴這本書則有過去中影總經理龔弘參與「藍海計畫」與推行「健康寫實電影」的相關口訪紀錄，此資料有別於官方資料，對於還原健康寫實文藝電影與其制定政策相關歷史背景的學術研究很有幫助。張佩蘭報導〈燕語繽紛，陳秋燕的過去現在未來〉收錄於 1984 年的《華視綜合周刊》，²⁵這篇報導的口訪資料讓我了解到台語片女演員陳秋燕如何由鄉土電影一線女星被迫轉型成為國語戲劇的女演員之過程，這也讓我掌握到國民黨政府推行「國語運動」政策對於鄉土文藝電影打壓之證據。另外王歡《烈火青春：五零年代白色恐怖證言》²⁶與李敖《傳統下的獨白》²⁷則提到白色恐怖時期政府如何透過教育政治洗腦當代的高中、大學生。

二、研究方法

蔣竹山的《當代史學研究的趨勢方法與實踐—從新文化史到全球史》詳細的解釋新史學透別是新文化史學如何由美國過渡到台灣的過程。²⁸1989 年美國史學家 lynn hunt 提出新文化史這個概念，之後香港中文大學的學者葉漢明教授就將這個概念用在他的論文〈文化史與香港婦女的研究〉裡面。所謂的「新」史學研究方法自然和「舊」史學研究方法有所區隔，過去的西方史學家批評中國的「舊」史學研究方法是一種「上行下效」的思想灌輸運動，如 peter burke 針對中國明清時期的通俗文化所做的研究，他認為明清的價值系統具有高度的一致性，這些價值甚至滲透著當時各類通俗文獻，透過中央政府以及統治階層的宣導有系統的讓大眾內化這些信仰變成自己內在的價值。

²⁹1992 年杜正勝正式在其發表於《新史學》的論著〈生活禮俗專號〉裡面提到「新社會史」的稱號。³⁰杜氏認為研究歷史不應該侷限在狹隘的政治、經濟與社會三個較為「生硬」的領域，反而他所支持的，是一種從精神的、物質的、

²⁴龔弘口述，《影塵回憶錄》(台北:皇冠，2005)。

²⁵《華視綜合周刊》第 655 期專訪人物。

²⁶王歡，《烈火青春：五零年代白色恐怖證言》(台北:人間出版社，1999)，頁 90、91。

²⁷李敖，《傳統下的獨白》，(台北:桂冠圖書股份有限公司，1998)，頁 220、221。

²⁸蔣竹山，《當代史學研究的趨勢方法與實踐—從新文化史到全球史》(台北:五南出版社，2012)，頁 51

²⁹彼得·柏克，《歐洲文藝復興：中心與邊緣》(上海:人民出版社，2005)，頁 2。

³⁰蔣竹山，《當代史學研究的趨勢方法與實踐—從新文化史到全球史》，頁 59。

社會交互影響的觀點去從事歷史學的研究，然杜氏也並非全然地將政治、經濟課題排除在歷史研究之外，相反的他以為政治經濟等因素是可能影響物質社會的運作的，故而對於歷史學的研究他的看法是研究者是否有足夠的能力整合政治經濟與物質文化等因素對於歷史事件的重塑，³¹這個看法與我的想法不謀而合。在蔣竹山的觀點裡面，他整合過去新史學家的研究以為，日常生活的經驗、族群的認同與記憶、過去的婦女與性別議題、通俗文化、思想文化、醫療與身體經驗都可以是歷史學研究的素材，基於這樣的構想，在這份論文裡面我使用影片資料幫助我對於台灣文藝電影相關歷史進行了解，政府機關的檔案資料則作為分析政策對於台灣文藝電影發展影響之參考依據，另外在解釋社會氛圍如何與文藝電影創作互為影響的部分我選擇了一些先行研究與回憶錄做為參考，這些資料應該可以算是過去台灣社會共通的認知與記憶。所有歷史資料的使用我盡可能地找尋第一手資料，例如影片資料、報章雜誌資料等，具有評論觀點的論述才會參考先行研究的部分，包括他者所著作之專書、論文等。另外我個人也認同梁其姿教授所以為的「在通俗文獻本身與農民及工匠如何閱讀這些文獻之間存有差距」這樣的詮釋學看法。³²不同人在看待、解讀文藝電影文本的時候本來就會存在認知畸異，特別是台灣是多文化移民社會，因此我在撰寫這篇論文的時候除了盡可能的去還原歷史真實之外，對於我個人之意識形態比較不多加以闡述，而是將這些領域保留一個開放性的空間讓閱讀者自己去推論。

³¹蔣竹山，《當代史學研究的趨勢方法與實踐—從新文化史到全球史》，頁 60。

³²梁其姿，〈評 davidjohnson、andrewNathan、evelynrawski 編 popular culture in late imperial china〉，《新史學》創刊號(台北，1990)，頁 145~153。

第四節 章節結構

本論文架構除去第一章緒論與最終章結論之外，大致包括以下幾個部分：

第二章〈日治時期的文藝電影〉裡面，首先我是根據具體的建築物數量變化來探討台灣電影產業可能的變化趨向，我認為當一個地區的电影院大量的興建，特別是台灣人自己開設的电影院大量的興建應該有助於台製電影片的多產，而政府對台灣北部近現代化的都市規劃也應該也有助於餘暇生活的推廣，這些因素都有可能助於台灣社會發展出一群習慣收看電影的人群，進而使得台灣文藝電影工業蓬勃發展，當然這些是否就是事實還需要相關史料加以分析推論。再來我希望了解過去比較少人探討的性別議題，因日治時期台灣社會還是一個性別盲的時代，多數人在父權社會體系之下長期忽視女性議題，然而我以為這些議題背後存在的性別意識是可能透過文藝電影文本隱隱約約浮現出來的，特別是當 1970 年代台灣女權運動開始發展之後，有更多學術相關的論述可以提供研究者再針對過去 1930 年代的史料加以系統化的分析，我認為這將有助於我們了解日治時期的性別觀念。再來就是從政治的觀點來看日治時期，到底這是一個外來政權剝削本地資源與文化的時代呢？還是一個先進政權幫助興建本地產業與民主化的時代？我認為這種記憶的鬥爭是可以通透過文藝電影創作相關背景的分析與對影片內涵去解讀而得到一定程度了解的。

第三章〈國語文藝電影的蓬勃現象〉，我想找出國語文藝電影，特別是瓊瑤文藝電影長久以來佔據台灣文藝電影史上最高地位的種種因素，眾所皆知台灣是一個多元文化的社會，然而為何以外省人為主角、探究男女情愛關係的國語文藝電影幾乎等同於父母輩對於「台灣文藝電影」的整體記憶，國語是否注定就是比較優雅的語言？國語文藝電影的文本，特別是劇本形成是否真的有別於其他時期的電影文本具有不可思議的情緒煽動性？外省俊男美女是否天生就比起本省籍的演員來的有鏡頭魅力？還是這背後有著相當特殊的時代因素或是特別高明的行銷策略？為何當國語文藝電影興起的同時港片在台灣也同時興起，而同時期的鄉土

文藝電影卻反而沒落?透過電影文本的解讀、過去參與幕前幕後演職員的口述以及諸多史料的交相比對分析，我希望可以得到一個相對客觀的解釋。

第四章〈近代文藝電影與國民黨政策〉裡面，我接續上一章節的疑惑，我企圖從國民黨政府的語言政策對於鄉土文藝電影的打壓來看一段威權的統治史。我所懷疑的是在國民黨刻意扶植的「國家文化政策」作用之下台灣的文藝電影是否將產生一種「虛假的集體意識」，我指的是具有地方差異，講述地方人文情感的文藝電影將逐漸的消失，取而代之的是一種集體式的、「我們」國家的鄉土文藝電影，或說是討好國民黨當權者那種創作風格上相當一致的鄉土文藝電影型態。特別是當金馬獎政策開始作用之後，台灣是否還有地方特色文藝電影能夠存在的空間?這是我深深質疑的。而相對的在解嚴之後大量以地方特色為主題創作的小品文藝電影蓬勃發展，這種相關學者所謂之「新文藝電影」的量產現象是否代表一種對於過去威權統治不滿的宣洩?或說是對於自由創作的渴望?新電影在台灣的成功是否也意味台灣社會氛圍越來越注重族群個別差異性與民主化?

第二章 日治時期的文藝電影

第一節 大眾文化與日治時期文藝電影之間的關係

日治時期的文藝電影起源於 1930 年代，早期的台灣電影工業立意是總督府向人民宣導政令與教育文化的媒介，但之後卻因為台灣產業結構從農工自產自足型態逐漸走向資本消費型態，社會風氣開始注重「文化與休閒」議題，觀眾開始主動買票進到電影院看電影，電影從一個教育者的角色逐漸轉變為提供人民共享娛樂的媒介。¹而小山三郎的研究則認為除了上述總體經濟學的因素之外，總督府因應日本內地明治維新以後全面西化政策的影響，也開始意識到工作彈性的概念，也就是認為推廣「休閒生活」政策的重要性，小山認為這種余暇生活政策的推廣，是總督府積極推動都市計畫去興建公園、圖書館、博物館、音樂廳與劇院的主要動機，²而對台灣電影工業的相關政策制定也是從這個時候開始發生轉變的，從一開始的教育媒介逐漸轉變成娛樂媒介。

日軍佔領台北城之後台灣的首都北移，間接讓 1930 年代中末期台北城成為全台經濟最繁榮的首都，電影業看準商機在台北西門町興建許多劇院：包括新世界館、台灣劇場、國際館、大世界館、第二世界館、芳乃館，西門町到今日中華路一帶更在日本政府都市規劃之下被當時外媒稱之為「東方的巴黎」。³根據日治時期的古地圖我也發現到，日治時期的台北電影院經常開設在鬧區附近，特別是西門町一代。⁴

除北部地區之外，在台南地區也有不少劇院設置，這些劇院大多開設在人潮眾多的鬧區、宮廟附近，可以推知地理優勢可能吸引更多人潮入院觀劇。⁵透過上述的資料比對我認為完善的硬體設備、政府政策的推廣、消費條件相對成熟等因素讓台灣籍人士也開始有信心嘗試這個新興產業，包括從事導演、演員與

¹葉龍彥，《日治時期台灣電影史》（台北：玉山社，1998），頁 51~61。

²小山三郎，《台灣映画—台湾の歴史・社会を知る窓口》（京都：晃陽書房，2008），頁 3~25。

³葉龍彥，《西門町電影史》（台北：國家電影中心，1997），頁 59~83。

⁴台灣老戲院文史地圖 <http://map.net.tw/theater/item/p6/> 查閱日期 2020/1/22

⁵陳桂蘭、王朝賜，〈戲院—新化戲院〉，《南瀛學》電子報 114 期（台南：2009），頁 294~299。

攝影人員等相關工作，在 1930 年代特別是 1935 年到 1938 年之間，台籍人士參與製作文藝電影風氣大盛，有些電影的製片甚至會兼任導演或是演員，例如電影演員鄭連捷、劉喜陽也參與過幕後的劇本創作或是編導。⁶

日治時期的電影由於年代久遠，目前並沒有相關的影片資料出土可以提供參考，故只能從紙本的史料去作分析與研究。日治時期在台灣完成製作的劇情電影共有《老天無情》、《誰之過》、《阿里山俠兒》、《情潮》、《血痕》、《折箭》、《怪紳士》、《南國之花》、《望春風》、《榮譽的軍伏》等片，⁷另外也包括已經劇本化但是未能實踐影像化的電影《可愛的仇人》。⁸

然而我認為這些電影當中真正屬於「文藝」電影的其實並不多數。因為文藝電影就型態上比起純粹的劇情電影有更嚴格的定義，並不是講述人類情感的劇情片都可以稱作文藝電影，文藝電影必須符合前章所探討的「文藝」之定義，至少它必須是某個表意精確之文字文本改編的作品，不管它是通俗文學還是高雅文學，亦或是戲曲歌謠。但依上表列，這樣看起來有資格被稱為文藝電影的就只有《南國之花》、《望春風》、《莎韻的鐘》與尚未完成影像化的《可愛的仇人》而已，其實為數並不多數。

根據我對史料的收集，日治時期的文藝電影多改編自《台灣日日新報》、《台灣新民報》等報刊連載的通俗小說或是民間傳唱的歌謠，卻鮮少有改編自經典日本文學名著的電影，這點引起我的好奇。我認為或許這和日治時期大眾文學的盛行有所關聯。尾崎秀樹的觀點認為：「1923 年日本關東大震災扮演了一個轉折的角色。大震災之後，複數的『大眾』同時出現在日本。」⁹他也認為這種「複數的大眾」不是僅限於文學圈，還包括流行音樂圈與電影圈也帶動一系列資本集中的消費型態。此外關東大地震凝聚了日本人的民族意識與對弱勢群眾的關懷情緒，

⁶葉龍彥，《日治時期台灣電影史》（台北：玉山社，1998），頁 112-140。

⁷葉龍彥，《日治時期台灣電影史》，頁 169，頁 233-243

⁸〈日治時期台灣人的電影實踐－通俗空間下的望春風與可愛的仇人〉，
<http://tisanet.org/Activity/20060610/conference/3-1.pdf>，查閱日期 2018/1/23。

⁹葉龍彥，《日治時期台灣電影史》，頁 169，頁 233-243。

¹⁰我認為這是大眾文學在 1920 年代日本得以快速發展的重要因素。然而我認為台灣身為日本殖民地，在社會風氣上可能受到母國的經濟與文化因素影響，致使「大眾風」也興起於台灣各界，包括文藝界、娛樂界。當時也確實有不少描寫小人物悲苦情節的文學作品，包括小說、詩詞、歌曲競相產生，這或許也是日治時期台灣文藝電影多改編自大眾文學文本的因素之一。

另一個原因我認為是在日本統治台灣之前，台灣絕大多數閩粵籍移民價值觀念與生活習慣受到的是漢文化的影響，直到日治時期大部分的台灣觀眾比較熟悉觀看的戲劇型態還是所謂的舊劇，例如《安平縣雜記》所討論到的傀儡班、官音班、四平班、福路班、七子班、掌中班、老戲、影戲、車鼓戲、採茶唱、藝姐唱等傳統戲曲，¹¹這些舊劇的題材設定上面還是以傳統漢文化裡的民間故事作為創作的題材，因此若要透過文藝電影這樣既是新形態的戲劇類型，又非漢文化系統傳承的文本來傳達日本內地較高素質文學文本裡的價值觀給殖民地人民恐怕不是一朝一夕就可能的事情。

以上兩項因素都讓我以為日治時期的文藝電影必須走向在地化且大眾化取向。

另外，從過去的研究我們可以看出日治時期的文藝電影劇情設定上需要處理的人際關係並不是太複雜，多集中在自身的情感關係或是家庭關係。從角色的職業設定也可以發現男女主角多集中在會社員、一般女性、千金小姐等我們身邊的小人物。這種以大眾情緒為導向，描繪小人物情仇的劇碼，也開啟日後台灣文藝電影的敘事傳統，包括國民黨時代的健康寫實主義文藝電影、瓊瑤文藝電影，五六零年代的鄉土類型文藝電影，特別是解嚴之後的新文藝電影在題材選用與敘事風格上面都隱約可以發現日治時期文藝電影的風格。

前面提到「複數的大眾」帶動一系列資金相關的消費型態，所謂資金相關的

¹⁰張俐璇，《建構與流變：「寫實主義」與臺灣小說生產》（台北：秀威，2016），頁 102。

¹¹徐亞湘，〈日治時期臺灣報刊之戲曲資料分析—以《臺灣日日新報》與《臺南新報》為例〉，《日治時期臺灣戲曲史論—現代化作用下的劇種與劇場》（臺北，2006），頁 214-224。

消費型態也就是我先消費 A，但因為 A 和 B 有某種關聯性進而吸引我也消費 B，而我的這份研究則認為日治時期的文藝電影與大眾音樂的關係密不可分。

1930 年代日本唱片公司製作人柏野正次郎認為日商發行的唱片若要能成功打入台灣市場非本土化不可，¹²希望透過本地消費者所熟悉的文化來刺激買氣，這些詞曲創作的風格很多是延續前面所提到的舊劇的戲曲風格。¹³柏野用人不分職業，像鄧雨賢就是公學校的教師，而姚讚福則是牧師，這些因素都讓那個時代的流行歌曲充滿了本土特色，¹⁴另外柏野也捧紅了本土歌星純純、愛愛等，¹⁵他們代替電影女主角唱出角色的心聲。唱片公司方面，在那個曲盤唱片興盛的時代，當時比較大的日商唱片公司有古倫美亞、日東株式會社、勝利唱片等，其中又以古倫美亞最為龐大。古倫美亞唱片公司除了自灌大碟的業務之外，也負責處理在台灣上映的各種電影主題曲版權問題，¹⁶我認為這些因素都讓日治時期的電影工業與曲盤工業關係變的密不可分，有些文藝電影的劇本甚至是完全根據流行歌曲之詞曲意境所改編的，例如電影《望春風》就是很典型的例子，它是由李臨秋譜詞，再經由鄭得福改寫成劇本翻拍的文藝電影。¹⁷曲盤工業的成功發展也附帶行銷了同名的文藝電影，閱聽人很有可能因為熟悉了某首流行歌曲進而吸引他們走入戲院去觀賞由同名歌曲之詞曲意境所改拍的文藝電影。

¹²陳君玉，〈日據時期臺語流行歌概略〉，《臺北文物》4 卷 2 期（1955.8），頁 23-24。

¹³施慶安，〈日治時期唱片業與台語流行歌研究〉，《台北：政治大學歷史學研究所碩士論文，2011》，頁 44~45

¹⁴施慶安，〈日治時期唱片業與台語流行歌研究〉，頁 56

¹⁵〈人氣歌手訪問記—林氏好女士談〉，《臺中新報》，1935 年 2 月 10 日。

¹⁶施慶安，〈日治時期唱片業與台語流行歌研究〉，頁 49~55

¹⁷葉龍彥，〈日治時期台灣電影史〉，頁 242。

第二節 女性節操與女性情節劇在台灣之展現

關東大地震之後，日本國內開始流行一種有別以往以男性作為主題論述的電影型態，主角是女性，此外它的題材也以較為柔性的親情、愛情等元素為主題創作，另外也常有將電影女主角悲劇化的創作傾向。女性情節劇中的母親角色往往周璇在丈夫與兒子之間，她的悲劇身分得以轉變的契機要不是丈夫就是兒子的成就，例如知名製片城戶四郎製作的《愛染桂下情》就描寫那個時代女性死了丈夫拚了命也要獨立養活小孩，又為了要能在職場上生存必須隱瞞已婚有小孩的事實，充分描寫新時代女性嘗試職場生活的辛酸。¹⁸這種女性情節劇的電影在我認為也是基於台灣人比較容易接受的日本內地文化而得以順利的複製到台灣文藝電影界，但經過比較我發現，日本內地的女性情節劇在題材設定上面是比較多元化的，而台灣的同類型電影則多集中在探討男女愛情的部分。歷年來台灣文藝電影的劇情走向變化雖然會加入「時代的變因」這項要素，但主題設定上仍是以男女情愛為主，這也形成日後台灣人對文藝片幾乎等同於愛情片的刻板印象。台灣的女性情節劇多集中在探討愛情，而同時期日本的女性情節劇則是親情與愛情題材比例分布較為平均。

愛情文藝電影作為一種三零年代台灣文藝電影的主流型態，自然免不了引起我的好奇去探究影片中主角群的感情觀，特別是女性主角的感情觀，因為「女性」或說是「女性化」特質在常識上總與「細膩」這個特質相關，任何電影文本在描述女性的情感部分通常會比較細膩，而透過細膩情感的觀察我們也可能看出原創者在創作電影時想給予後世人的啟示。

表 2-1 本文所探討日治時期的愛情文藝電影列表

電影名稱	主角身分	劇中主角需要互動之人
【南國之花】(1937 年發)	糖廠千金	主任技師(男主角)、情敵

¹⁸佐藤忠男，《日本電影史》(上海:復旦大學出版社，2016)，頁 392~397。

行)		鄉下女
【望春風】(1938 年發行)	藝妓秋月	會社員清德(男主角)、情敵茶葉會社千金惠美小姐
【莎韻的鐘】(1943 年發行)	原住民少女莎韻	到山地教學的日本教師(男主角)
【可愛的仇人】(未發行)	一般女性秋琴	志中(男主角)、兒女、情敵志中的原配

資料來源:筆者根據葉龍彥,《日治時期台灣電影史》、李政亮,〈日治時期台灣人的電影實踐－通俗空間下的望春風與可愛的仇人〉初稿整理。

電影《南國之花》描述糖廠技術員工因為總督府的南進政策而被迫離開台灣前往東南亞從軍,此時暗戀他的女主角雖貴為千金也只好成全他的政治婚姻。電影《望春風》則描述台籍女子秋月與台籍青年清德本來彼此相愛已經訂下婚約,卻因為秋月的繼母是一個拜金主義者將她賣入妓院導致兩人分手,清德受到刺激從此發憤圖強,日後成為日商紅茶會社的正社員,在經由社長的介紹之下與社長的千金惠美定下了新的婚約,一日清德在藝妓館交際應酬時巧遇已被培養成為出彩藝旦的舊情人秋月,兩人舊情復燃,慧美得知此事之後雖無法理解,但在母親以大日本國民女性應該保持的風度與美德為行為準則之下,選擇成全秋月與清德的戀愛,而此時秋月也得知清德已經有了新婚約,雖然不捨,在滿足自己被愛的期待與為清德的前途著想兩相為難之下,秋月選擇臥軌自殺欲結束這多重災難的人生,最終卻又因自殺未遂被送回醫院療養,臨終前秋月口中哼著台灣民謠望春風,似乎是為清德與慧美的將來祝福著。¹⁹而電影《サヨンの鐘》漢譯:《莎韻之鐘》則描寫被派駐到山區的國小日本男教師與原住民族少女莎韻相愛的故事,故事結尾男教師因為受到太平洋戰爭的徵召而必須回到日本,臨行前莎韻為了幫忙

¹⁹葉龍彥,《日治時期台灣電影史》,頁 242。

搬運他的行李箱不慎落入溪裡行方不明，總督府為了表揚她的節操贈送一座刻有她名字的鐘給她的族人，史稱「愛國乙女サヨンの鐘」(愛國少女莎韻之鐘)，這是根據〈日日新報〉新聞事件改編小說所翻拍的電影，然而電影版本與真實事件的差異是，現實中的莎韻只是男教師的一名學生，兩人沒有情愛關係，小說以及電影或許為了引人入勝而改編了兩個人的身分關係，另外電影裡面沒有總督府「送鐘」的畫面，只有在片尾時加入了幾聲鐘響作為交代，這些都造成了當時觀眾的爭議。²⁰至於電影《可愛的仇人》則在故事鋪陳上略為複雜，雖然它最終沒有被影像化，但史料上仍留有劇本供後人分析，顯然是跨時代又錯綜複雜的多角戀愛關係。在李政亮的〈日治時期台灣人的電影實踐：通俗空間下的《望春風》與《可愛的仇人》〉一文提到：

「女主角秋琴因所嫁非人，富家出身的丈夫不但坐吃山空，而且因性病過世，留下貧窮的孤兒寡母。在走投無路之際，秋琴家裡卻意外不定期地出現資助，事實上，這是在海外經營事業成功的志中暗中的幫忙。在此資助之下，秋琴之子阿國得以繼續升學，並與志中之子萍兒結為同窗莫逆之交。此後，阿國與富家女慧英相戀，慧英突破家庭反對，與阿國結為連理。志中之子萍兒，與秋琴之女麗茹相戀，在志中的資助之下，定下婚約的兩人雙雙赴東京求學。然而，其間萍兒另與日本女性君子相戀，君子並懷孕生下萍太郎。歷經此波折萍兒在向麗茹懺悔之後兩人重修舊好，不過君子卻在產子之後過世」。²¹

由史料交相比對我們可以發現，在日治時期台灣的文藝電影中，劇中需要成全他人愛情的角色均為女性，而在劇中被犧牲掉的角色也均為女性。劇中需要成全他人愛情的女性角色台灣人日本人都有，台灣人多於日本人。劇中被犧牲掉的女性角色台灣人日本人都有，台灣人多於日本人。這樣我們可以經由分析結果，得出一個假設那就是：在日治時期的文藝電影裡，女性角色多扮演犧牲奉獻或是壓抑自己情感的角色，這雖然和角色的國籍別無關係，但是台灣人角色比起日本

²⁰ 〈山の娘サヨン〉，《台灣日日新報》，1943年12月15日，第四版。

²¹ 〈日治時期台灣人的電影實踐－通俗空間下的望春風與可愛的仇人〉，
<http://tisanet.org/Activity/20060610/conference/3-1.pdf>，查閱日期 2018/2/14。

人角色在電影中出現犧牲奉獻行為的機率是較高的。為何會產生這樣的結果，我認為有以下因素：首先是明治維新之後日本的法律開始師法西方國家的階層制度創立華族制度，華族制度清楚的規範人的地位有等差，故而出現平民與貴族的地位差別，從此日本人接受社會有「階級」這個事實。在家庭制度的設計上面，明治時代的日本是家父長制度，一個家庭中地位最高的是父親，然後是嫡長子與次子，母親與女兒的地位是旁系想當然是最低的。而又因為師法西方的「教育功能論」，明治時代的女子教育主要以培養能進入家庭、發揮社會功用的女性為目標，他國研究者稱之為「賢妻良母教育」或是「母職教育」，²²這樣的教育方式無異是將生理男性與生理女性從社會角色上進行了權利與義務分工，女性角色不僅是沒有思想的，女性為男性無條件奉獻甚至犧牲被認為是一種社會上的義務與責任，我認為這也是那個時代的日本不論是小說還是電影在描繪女性角色時總是會要求她們表現這種行為趨向的原因。至於日治時期文藝電影中的台籍女性角色就更是受到雙重文化因素所形塑，除了接受上述自西方引入日本的賢妻良母教育影響，還繼受漢文化的影響。在漢文化的發源地中國，男尊女卑是天經地義的事情。遠自先秦時代開始《儀禮·喪服·子夏傳》就認為：

「婦人有三從之義，無專用之道。故未嫁從父，即嫁從夫，夫死從子」。²³

女性未嫁人以父親行為作為行事準則，嫁人之後以丈夫行為為準則，夫死之後以兒子行為為準則，直到西漢時代董仲舒的《春秋繁露》仍認為

「君為臣綱，父為子綱，夫為妻綱」²⁴

所謂的「綱」根據文字學的考究在這裡指的是動詞的指導原則，即維持秩序的意思，²⁵夫為妻綱也就是丈夫是妻子的指導原則，一代經學家明顯的通過文字的傳輸又把女性的社會地位依附在男性之下，中國傳來的漢文化勢力持續影響台灣社會的價值，根據清代史書《台灣府志》記載：

²²江新興，《近代日本家族制度研究》（台北：崧燁文化，2018），頁 29-32。

²³〈大戴禮記一本命〉，<https://ctext.org/da-dai-li-ji/ben-ming/zh>，查閱日期 2018/1/22。

²⁴呂雙波，《文化常識知道點》（新竹：方集 2016），頁 18。

²⁵《新編國語日報辭典》（台北：國語日報，2000），頁 1383。

「竊聞婦人『從一而終』；余知『從一』之義耳，他不遑顧矣」。既卒哭，遂投繯而死」。²⁶

可見當時著書者仍認為女性夫死之後尾隨丈夫殉情是一種文化道德上的義務。此外根據洪郁如《近代台灣女性史》一書提到台灣在日治初期衛生政策裡有女性必須解纏足的相關政令，從而推知在日治之前台灣社會裡有教導女性纏足的習俗，²⁷纏足之後的女性因為足部體積縮小全身比例不協調而無法自由行動，故而我認為這是一種變相蜷養女性的風俗，顯然過去台灣社會對女性身心的壓迫行徑並非只出現在中國文史哲學典籍裡面，而是漢人社會裡的普遍行為準則。綜合以上文獻我發現，我所探究的這幾部日治時期文藝電影中的台籍女性角色很可能在文化上是受到日中兩國文化的雙重壓迫，或許不可以否認女性情節劇的設計有可能是為了取悅觀眾、刺激票房等因素而刻意創造出無條件為男性角色犧牲奉獻的悲苦女性角色，但我認為電影創作同時也反映了某部分文化的事實。



²⁶清·高拱乾，《臺灣府志》(台北:台灣銀行經濟研究室，1960)，頁 214。

²⁷洪郁如，《近代台灣女性史》(台北:台大出版中心，2017)，頁 26~77。

第三節 日治時期的辯士文化帶給文藝電影之影響

在日治時期台灣有一種職業叫做辯士，而在漢文化的歷史上面比較接近的職業是中國的說書人。在中國山西的長子縣，有一群這樣的人，他們會在戲班表演時解說劇情，但有時也會負責劇中人物的對白，像是這樣時而擔任敘事者，時而擔任代言者，中國戲曲研究者稱之為「長子書」的說書型態，²⁸而日本統治台灣初期，也將同型態的「落語」、「義太夫」、「清元」等日本傳統說唱藝術型態傳入台灣²⁹，解說人員與上映戲劇統合的傳統是日本文化與漢文化共同有的傳統，自日本電影圈引入辯士說解制度應該是很容易被台灣社會所接受的。

另一方面則是，總督府當年自日本引入電影的目的並不是為了發展台灣的藝術，而是希望透過如《預防霍亂》、《軍國民教育》、《台灣之紀錄》等教學影片對台灣人進行基礎衛生教育或是思想教育，³⁰所以並不期待台灣人可以看得懂高深文學題材改編的電影作品。另一方面三零年代的台灣人日語普及率未達百分之五十，³¹國人普遍缺乏日本文學素養，因此應該很需要有能夠精通日本語與漢語的人士負責解說日本電影片。

日治時期的電影辯士資格取得上面並不容易，總督府希望將電影作為宣導政令與教育台灣人的媒體，自然對於影片解說人員的學養素質相當重視，所以對於辯士的身分檢核是相當謹慎的。辯士資格考的項目包括國語(這裡指的是日本語)、歷史、地理等科目。³²此外 1920 年代以前的台灣辯士多半是由日本人擔任，然而這些日本人也並不簡單，因為他們也需要負責解說由西方傳入台灣的外國電影，除了日漢語能力之外也必須有深厚的西洋文學素養與英語能力才行，這些日籍辯士多半畢業自早稻田、應慶、明治大學等日本名校，他們幫助觀眾導讀《新劇浮士劇》、《泰西活劇》、《新馬鹿大將》等洋片。³³

²⁸郭千尺，《日據時期北市社會剪影》(台北:台北文物，1956)，頁 57。

²⁹葉龍彥，〈台灣的電影辯士〉，《台北文獻直字》121 期(台北:1997)，頁 175~176

³⁰葉龍彥，《日治時期台灣電影史》(台北:玉山社，1998)，頁 173~177。

³¹小山三郎，《台灣映画—台湾の歴史・社会を知る窓口》(京都:晃陽書房，2008)，頁 57。

³²葉龍彥，《日治時期台灣電影史》，頁 193。

³³葉龍彥，〈台灣的電影辯士〉，《台北文獻直字》121 期(台北，1997)，頁 187。

台灣已經在約 1935 年的時候因應總督府的南向政策由農業為主的產業結構轉變為工業為主的產業結構，這也帶動台灣的資本主義發展。³⁴產業結構的改變也吸引外商對台灣的投資，例如美國片商環球、派拉蒙電影公司也將台灣影業納入日本總公司的版圖。³⁵總體經濟條件轉好，人民消費水準提高，無聲電影大量的生產都可能讓辯士的需求量增加，也可能讓更多對電影業有興趣的台籍人士投入辯士作業。另外從過去的史料，我們也可以發現台灣籍的辯士曾經發展過類似自救會、工會這類的組織，他們利用每年的春秋兩季各舉辦一次「辯活大會」，³⁶與會時每人每次需要繳交一元的會費購買上課書籍，舉辦辯活大會旨在充實辯士的文化素養，有點類似我們現代所謂的成人再教育機構為創立之目的。

我認為替台灣的無聲電影加入辯士制度是有當代西方傳播學基礎的，根據系譜軸與臨軸的關係，³⁷這一層關係有點像是代數的幾何學分析法，用 X 與 Y 兩個不同維度的座標系統解析同一個問題。對於文本，也就是電影內容本身可以看作是一個維度，而辯士系統則自成另一個維度，這兩個維度交會共構一個事實。引入辯士系統後的那些文藝電影比起純粹的無聲電影多了一份知性，畢竟靠著解說人員本身的引導令電影文本有了更明確的意義產製，這可能都是日治時期的劇情電影比起其他國家同時期的劇情電影更容易走向文藝電影型態的原因。

總體而言日治時期的辯士雖然在職業性質上面很接近其他國家的說書人、講古仙、旁白等，但是在整體素質上仍是比較經過篩選的，這些辯士的文化素養之高，甚至有出身自日本名校的成員們，³⁸這也讓日治時期台灣文藝電影的學術色彩比起其他國家同時期的文藝電影更為濃厚。

莊永明的《台灣紀事》裡面提到王雲峰，王雲峰除了擔任辯士³⁹之外本身也是作曲家，他和〈望春風〉的譜曲人李臨秋熟識，兩人曾經合作名曲〈補破網〉，⁴⁰前

³⁴鄭政誠，〈評介中村孝志編《日本 U 南方關與 t 台灣》〉，《歷史教育》第二期(台北:1997)，頁 229~245。

³⁵呂訴上，《台灣電影戲劇史》(臺北:銀華出版社，1961)，頁 23-27。

³⁶〈活動辯士會〉，台灣電影史料資料庫，<http://twfilmdata.tnua.edu.tw/node/1944>，查閱日期 2018/3/21。

³⁷張錦華譯，《傳播符號學理論》，(台北:遠流，1995)，頁 136~139。

³⁸葉龍彥，〈台灣的電影辯士〉，《台北文獻直字》，121 期(台北:1997)，頁 187。

³⁹呂訴上，《台灣電影史》(台北:銀華出版社，1960)，頁 20。

⁴⁰莊永明，〈臨秋花菱望春風〉，《台灣紀實》(台北:時報，1989)，頁 156。

面提到日治時期流行歌曲是以閩南語譜詞，日本唱片公司製片人也意識到本土市場的重要性而力推地方語言的詞曲創作，另外整合本文的研究結果，在那個時代有文學才華的人往往會透過寫歌、創作電影或是講解電影甚至整合兩到三項功能來彌補心理上自身文化被掌權者剝奪的相對失落感，而整合研究成果他們所使用來創作或解說的語言都是閩南語。1940 年代以後因應總督府的皇民化政策，閩南語辯士與歌仔戲文化被禁止，⁴¹從此之後台灣籍辯士只能夠使用日本語解說電影。

我認為台灣籍辯士這項傳統帶給社會的影響在於讓閩南語得以高雅化的登壇。除了王雲峰之外，在歷史上比較有名的台灣籍辯士還有詹天馬、黃梁夢、蕭天狗、謝天貓、蔡番王、吳錦春、黃鑫等人，⁴²在日本人刻意區分內地人文化與殖民地人文化的格差統治政策之下，台灣人日常生活上使用的官方語言是日語，總督府甚至推行「國語家庭」、「國語模範部落」，另外服務於官役、學校、役場之人士更是無論公私場合都需常常使用日本語。⁴³即使在國民黨接收台灣之後，歷經二二八事件的省籍衝突，基於統治效率的考量，這些源自中國的外省統治者在文化政策上面總是刻意的打壓地方語言文化而提倡國語文化，⁴⁴這些我認為都讓閩南語、客家語、原住民語等地方語言難登大雅之堂。直到解嚴後國民黨所設下的諸多電影政策逐漸鬆綁，日治時期那些原本大眾取向的閩南語電影主題曲、閩南語旁白反而成為後代電影創作者靈感來源，像是 1950 到 1960 年代台灣流行的台語文藝電影，有許多就是復古日治時期文藝電影風格去創作的作品。⁴⁵當新生代電影創作者重新找尋日治時期元素時，帶有文化啟蒙作用的辯士傳統我當然認為是促使日後地方語言文藝電影得以蓬勃發展功不可沒的先驅之一。

⁴¹〈映畫辯士の臺灣語解説と歌仔戲全廢〉，台灣電影史料資料庫，<http://twfilmdata.tnua.edu.tw/node/3700>，查閱日期 2018/3/21。

⁴²呂訴上，《台灣電影史》，頁 20。

⁴³洪惟仁，《台灣語言危機》（台北：前衛出版社，1992），頁 93~94。

⁴⁴洪惟仁，《台灣語言危機》（台北：前衛出版社，1992），頁 40~45。

⁴⁵黃仁，〈台灣電影特有的日本味〉，《日本電影在台灣》（台北：秀威資訊科技，2008），頁 247~259。

國民黨政府接收台灣之後，一方面伴隨著有聲電影的大量生產，辯士的需求量減少。另一方面國民黨政府對於辯士資格的考核不如日治時期那般嚴格，因此新銳辯士的整體素質下滑促使資深辯士有機會自抬身價，這些情況都讓聘用資深辯士的成本提高，電影院不願意再將主要支出用於辯士這個項目上面，辯士這個職業開始沒落。⁴⁶另一方面又因為國民黨政府在 1955 年透過政令直接廢止辯士這個職業，並強迫他們學習俄帝侵華、中華民族史、共匪暴行等思想，有些辯士改從事「說書人」這個文化工作領域，從此辯士制度正式走入歷史。⁴⁷然而我們不得不承認，在歷史上辯士制度仍是台灣文藝電影有別於他國家文藝電影一項很特殊的傳統。



⁴⁶葉龍彥，〈台灣的電影辯士〉，《台北文獻直字》121 期(台北:1997)，頁 193~196。

⁴⁷葉龍彥，〈台灣的電影辯士〉，《台北文獻直字》121 期(台北:1997)，頁 195。

第四節 日治時期文藝電影帶給傳統台灣女性價值觀的影響

從史書上看 1683~1895 年，台灣的女性形象是非常封閉而保守的，根據史書上的記載，當時的女性形象大約是這樣的：

「婦女過從，無肩輿，則以傘蒙其首；衣服必麗，簪珥必飾。貧家亦然。」⁴⁸

雖然不論是有錢人或是窮人，台灣女性都習慣穿著色彩鮮艷、衣料上等的服裝上街，但如果不是乘坐轎子出門的話，都要用傘把自己的臉給遮住，女子不能夠在公眾的場合拋頭露臉。另外史書上面也有提到：

「婦女惟事針黹，不出戶庭。刺繡之工，匹於蘇廣。」⁴⁹「婦女精勤針黹，不出戶庭。惟蠶桑未興，莫解紡織。斗六紙錢鋪甚盛，貧家女刺繡之餘，多以裱紙為業，一日可得數十丈。」⁵⁰

由這些線索可以得知，清代台灣的女性可以說是不太被鼓勵走出到家門外，大部分都在家從事織物的生產，這似乎也可以看成是台灣漢人男性在建構社會制度時有拳養女性的集體潛在心理。另一方面從對女性的道德要求來看，清代台灣如同其他的國家的文化一般有對女性的貞操要求。

「竊聞婦人『從一而終』；余知『從一』之義耳，他不遑顧矣」。既卒哭，遂投繯而死」⁵¹

女子跟隨丈夫死之後也尾隨上吊自殺被認為是種美德。此外還有：

「洪之廷妻也。年十八于歸；僅生一女，之廷遂故。氏柏舟自矢，舅姑憐其年少，使鄰媼隱諷，以觀其志。氏曰：『微舅姑，我且死；今不得不為舅姑存。若背而之他，「從一」之謂何』？勤紡績，以供甘旨；安淡泊，而和妯娌。孀居四十載，冰節如一日。臺人士咸以節孝稱之。」⁵²

⁴⁸清·周鍾瑄，《諸羅縣志》（台北：台灣銀行經濟研究室，1962），頁 149。

⁴⁹清·周喜，《彰化縣志》（台北：台灣銀行經濟研究室，2016），頁 291。

⁵⁰倪贊元，〈雲林縣採訪冊〉，《臺灣文獻叢刊》，第 37 期（臺北，1987），頁 29。

⁵¹清·高拱乾，《臺灣府志》（台北：台灣銀行經濟研究室，1960），頁 214。

⁵²清·高拱乾，《臺灣府志》（台北：台灣銀行經濟研究室，1960），頁 215。

洪之廷妻雖然沒有尾隨丈夫去死，但是其不去死的理由是為了侍奉先夫的家眷，另外洪妻自己也認同女性應該尾隨丈夫殉死的觀念，從這些種種的跡象顯示，傳統的漢人女性幾乎可以說是沒有生命自主權的，她們自身也認同這樣的觀念。清代台灣士紳階級的女兒常被要求讀《列女傳》、《閨則》、《女論語》等規範女性行為的漢文經典，整個社會從上層階級開始上行下效，這也讓清代台灣女性必須為男性規訓自我行為內化為自己的道德信念。⁵³

另外我們更可以發現，清代台灣的漢人女性甚至沒有身體的自主權。台灣古代漢人社會一直存在畜養苗媳的傳統。苗媳在十多歲的時候被賣到可能婚嫁的夫家培養，無論是否結成婚，苗媳的父母只要與夫家訂下契約就可以獲得一筆豐厚的收入，因此台灣漢人社會普遍存在苗媳婚嫁之後成為他人媳婦再將自己的女兒賣給別人當苗媳的傳統，同時買賣苗媳的傳統也反映出台灣漢人社會重男輕女，以及將女性身體當作是可以交易的貨物的價值觀。⁵⁴日治時期的台灣社會仍然延續清王朝統治時期所遺留下來的閩南習俗，買賣苗媳的傳統依然是存在的。鈴木清一郎於其著書裡面提到日治時期台灣的苗媳們的處遇可以說是天差地別，有生男孩的被婆婆視之為上賓寵上天，也被姑嫂們所喜愛；反之嫁入之後替夫家帶來壞運氣或是無法生育的，則被夫家視之為「媳婦仔精」、「媳婦仔體」、「媳婦仔栽」，顯然的傳統漢人社會往往將家族的厄運轉嫁給新嫁婦來承擔，⁵⁵這個問題直到日治時期都還存在著。

而買賣女性的傳統再延伸，就形成娼妓買賣的歷史根源。日治時期除了提供身體服務的娼妓之外，另外有一種提供娛樂服務的妓女稱之為藝旦。

「所謂藝旦房之藝伎，亦即日本之『藝妓』、『藝者』，號稱賣藝不賣身，是時其賣笑對象是在有產上流階層，否則是時藝伎月收入高達四五百元，其間道理甚明。」

56

⁵³卓意雯，《清代臺灣婦女的生活》（臺北：自立晚報社，1993），頁 105。

⁵⁴卓意雯，《清代臺灣婦女的生活》，頁 46。

⁵⁵鈴木清一郎，《台灣舊慣習俗信仰》（臺北：仲文圖書公司，1984），頁 149。

⁵⁶曾友政，〈警治篇〉，《日據時期台灣北部施政紀實》（臺北：文獻委員會，1985），頁 306。

日治時期的藝旦與文人雅士之間存在曖昧關係。⁵⁷文人雅士流連美人窩的傳統在清代台灣和日治時期都是被社會默許的。根據史料上來看要成為一個出采的藝旦在諸多條件上是很嚴苛的。女給美惠子曾被如此形容：

「身軀瘦小，肌膚映玉，聰慧活潑，酒籌歌板，壓倒群芳，其應酬手腕，女給中堪稱第一。」⁵⁸

看起來成功的藝旦符合了身段輕盈，保養得宜，反應過人，手段高超還得多才多藝等諸多條件。在那個沒有電影公司或是經紀公司提供基本演員的年代，拍攝電影要找女演員只能透過自己的人脈管道，美女角色的演員大都是由藝旦擔任，除了文人雅士與藝旦的這層關係之外，我想因為藝旦的外型經過挑選，又受過美姿美儀和口條的訓練，在出鏡的時候往往可以比較快勝任。例如本文探討的日治時期文藝電影《望春風》，飾演秋月一角的女演員陳寶珠就是藝旦出身，在當時大台北地區號稱是五百萬美人，藝名則是ナナコ(娜娜子)，⁵⁹很顯然的我們從1937年《台灣公論》所提供的報紙廣告中清楚看到，女主角陳寶珠的外表與「身軀瘦小，肌膚映玉，聰慧活潑」不謀而合，⁶⁰而她所飾演的秋月一角，也與傳統漢人社會期待的那種為了丈夫或是戀人無條件犧牲奉獻的女性形象重疊，另外從彭楷棟先生的後人所提供之拍戲現場照片看起來，⁶¹她的妝容與姿態更是與同時期的中國上海流行的電影明星阮玲玉十分相似。⁶²

不過當我在研究同樣是日治時期的另一部文藝電影《サヨンの鐘》漢譯:《莎韻之鐘》則給予我完全不同的發現。《サヨンの鐘》⁶³是由日本女演員山口淑子(やまぐちよしこ)所出演的電影，《サヨンの鐘》是一部由日本松竹製片、中國滿映製片、台灣總督府三方面資金共同完成的電影，⁶⁴根據前述分析這部影片雖然可以視作為一部文藝電影，但是我認為其為政治做宣傳的可能性亦相當高，特別是

⁵⁷ 李毓嵐，〈日治時期台灣傳統文人的女性觀〉，《台灣史研究》第十六卷第一期(台北，2009)，頁96~98。

⁵⁸ 晴雨，〈美惠子〉，《風月報》(台北)，昭和十年八月，頁4。

⁵⁹ 呂訴上，《台灣電影戲劇史》(臺北:銀華，1961)，頁10~13。

⁶⁰ 〈望春風〉，《台灣公論》(台北)，昭和十二年七月一日。

⁶¹ 三澤真惠美，〈帝國と祖国のはざま〉(東京:岩波書局，2010)，頁33。

⁶² 《良友》半月刊，第99期(上海:1934)。

⁶³ 清水宏，《サヨンの鐘》(日本:松竹，1943)。

⁶⁴ 黃仁，《日本電影在台灣》(台北:秀威資訊科技，2008)，頁318。

在日漢文化交流層面上。透過影片觀察，山口淑子所飾演的莎韻是一名天然樂觀的原住民少女，片中的她出鏡時總是穿著原住民傳統服飾，打著赤腳在草原上奔跑，時而牽豬趕鵝，時而照顧幼童，⁶⁵這種形象與漢人女性普遍給予一般人的印象差距甚遠，漢人女性認為纏足是一種身分與教養的象徵，但接受過纏足的女性根本不可能自在的在原野上奔跑，還可以和動物一起競賽，另外根據前面的考證漢人女性比較被鼓勵從事家事生產而非出外勞動，故而我認為總督府透過莎韻活潑的鏡頭形象，其旨在解放漢人的傳統女性，從而我這章節研究裡面提出日本電影政策隱藏的脫離漢文化思想的觀點。

根據山口淑子的生平回顧，出生於中國東北的她過去是滿州國電影公司一滿映電影旗下的女演員，由於當時的長春在政治上受到日本、中國、俄國三種文化勢力的角逐，因此新京這個地域也充滿各種不同的文化色彩，有東方的也有西方的，而東方的部分又分為日本式的與中國式的，山口淑子的出身背景可以說是充滿多國與多文化的交融。而在她所受過的教育方面，根據她本人的回憶錄，當時隸屬於日本管轄的滿州國電影公司一滿映所聘用的表演課教師是日本籍，當時上課的時候由於是日語授課，大部分的中國籍同學完全聽不懂老師傳授的表演技巧與思想，只能透過助教或是山口淑子的翻譯才可以理解其中一小部分，⁶⁶故而山口淑子也與中國的演員們建立了深厚的同學友誼，另外山口淑子也在俄國音樂教師的栽培之下學習過基本的歌唱與發聲訓練，⁶⁷山口淑子雖然在中國這個漢語文化的發源地區長大，身邊友人也都是中國籍，但是她所受過的專業教育與思想都與日本內地人無異，更難能可貴的是她還受過一些西方文化的薰陶，這點與她所飾演的台灣原住民少女莎韻一角的背景很相似，台灣原住民只受過自身文化、西方文化與日本文化的洗禮，完全沒有被漢文化薰染影響到自身的純樸。⁶⁸

⁶⁵清水宏，《サヨンの鐘》(日本:松竹，1943)，15'25"。

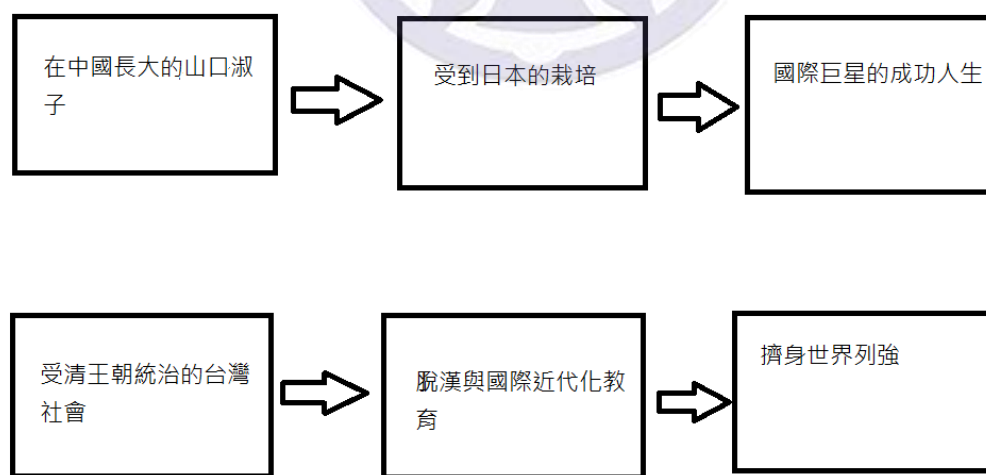
⁶⁶山口淑子，《私の半生—李香蘭》(台北:商周，2008)，頁 77~84。

⁶⁷〈李香蘭遙かなる旅路〉，<https://www.bilibili.com/video/av55685994/>，查閱日期 2018/4/3。

⁶⁸石文誠、陳怡宏、蔡承豪、蕭軒竹、謝仕淵，《簡明台灣圖史》(台南:國立台灣歷史博物館，2012)，頁 37~38、頁 89。

在她個人的演藝資歷部分，雖然為了方便打入漢文化的電影圈，她曾經以「李香蘭」這個藝名在台灣、香港還有中國發展。除了在中國拍攝滿映系列的電影，山口淑子也拍過香港邵氏系列電影，也曾經以「香蘭.山口」這個日中混雜的藝名闖蕩過美國電影界，另外孩童時期透過俄國籍教師學習過的聲樂也奠定了她的歌唱基礎，更讓她唱紅了中文歌曲《夜來香》、《賣糖歌》，演藝發展路線既多元化也國際化。⁶⁹相較之下那些堅持擁抱傳統漢文化並出演台籍人士所創作之文藝電影之女演員在歷史上則多為一片演員，相關文獻探討並不多數，其中又多數是藝旦出身，也沒有受過專業的演藝訓練。洪郁如在她的著書《近代台灣女性史》裡面提到日治時期「新女性」這樣的概念，日治時期高女學生山本禮子回憶錄裡提到出身自本省上層家庭的她們家不論是飯桌禮儀還是說話的口條都要徹底的「日本化」以免被日本人當作是沒受過禮教的番人看不起，⁷⁰而中國出生的山口淑子以其演藝資歷與成長背景來看也是一個徹底成功的脫漢者，其學經歷或也可以說是一位日本新女性，故而山口個人的成就與總督府欲打造整個台灣社會脫漢文化的相關邏輯我認為是這樣被建構起來的：

圖 2-1 山口淑子演藝規劃與總督府文化政策的關聯性



不同於台籍文人所創作的文藝電影總是企圖透過文本意涵喚醒大眾對傳統漢文化的重視，在日本資金介入之下的總督府文藝電影則可能處處隱含「脫漢思

⁶⁹黃仁，〈日本電影在台灣〉（台北：秀威資訊科技，2008），頁 305~320。

⁷⁰洪郁如，〈近代台灣女性史〉（台北：台大出版中心，2017），頁 190。

維」的色彩，除了《サヨンの鐘》之外，前面分析過的電影《南國之花》也隱含軍教的意義，算是文藝電影中帶有皇民化色彩的電影。⁷¹而在政教的策略部分，我認為總督府所採用的並不是硬性的立法，而是透過一種較為柔性的表述，例如透過文藝電影的潛移默化，特別是情感操弄來達到台灣社會逐漸「去漢化」的目的。



⁷¹何憶如，《台灣教育史》(高雄:麗文文化，2009)，頁 225~226

第三章 國語文藝電影的蓬勃現象

第一節 環境對於反叛性文學創作的影響

1945 年日本戰敗之後，台灣被中國國民黨接收，當時的國民黨政府又因為與中國共產黨內戰戰敗，因此被迫將團隊遷來台灣。在商業上國民黨政府在台灣設計的經濟建設主要是分為二個階段，第一個階段主要是以自給自足為目標，因此台灣社會的產業型態以農漁業為主。這個時期的台灣人只管種田給自己溫飽就夠了。第二階段則是以進口替代為主，政府刻意的壓縮外資扶持本地產業，這個時期的本土產業有了發展機會，特別是輕工業，當然也有不少外商在台灣本地投資中小企業，間接在經濟上形成本土化。¹

1960~1970 年代台灣社會出現「在地認同世代」。台灣外部面臨退出聯合國的集體焦慮，內部則面臨大學菁英流失、通貨膨脹、人口問題、犯罪問題等諸多因素，使得戰後嬰兒群與他們的父母輩形成代溝。這種代溝是，過去他們父母輩以為的家國不再是他們所認同的家國。前途未知的國與家令許多當代年輕人開始產生自覺意識。²

兩千年後世代的我們總認為對台灣的國家認同問題存在省籍的差異，例如外省人多傾向認同台灣屬於中國的一部分，但在那個 1960~1970 年代則是不分本省、外省人都對於國家問題有一個共通的認識，我認為這種認識比較接近近代的前總統李登輝先生所提倡的「新台灣人」概念，³也就是那個時代的二三十歲年輕人比起他們的父母輩對於台灣才是自己的國家有更深的體認甚至說是覺悟。我認為既然都決定要根留台灣了，當時的知識分子們必然對經濟、文化、政治制度、社會制度的設計上，要有所檢討與革新，另一方面對於何為「我」？何為「我的家與國」的探索，也讓這波反省思潮崛起。

¹ 〈第一次進口替代與出口擴張時期〉，國家發展委員會檔案管理局 <https://art.archives.gov.tw/Theme.aspx?MenuID=874>，查閱日期 2018/7/12

² 蕭阿勤，《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社會所，2008），頁 66~70

³ 〈新時代台灣人的涵義〉，財團法人李登輝基金會，<https://presidentlee.tw/%E6%96%B0%E6%99%82%E4%BB%A3%E5%8F%B0%E7%81%A3%E4%BA%BA%E7%9A%84%E6%B6%B5%E7%BE%A9/>，查閱日期 2018/12/25。

在陳君愷〈戰後台灣校園文化的轉型〉這篇論文裡陳提到許多 1945 年代之後台灣教育界的荒謬現象，包括惡性補習、教師與所學的专业不符、教師體罰學生、教師貪汙舞弊，國民黨的校園監控系統等教育問題。⁴1939 年出生的黃英武回憶自己就讀羅東高中時的經驗：

「這些人在我的印象中都是開明進步的知識青年。有一位初中時的外省籍校長，思想很先進，他熱心校務，關心學生，十分主動的與學生家長聯繫，甚至為了加強溝通主動在家長會中使用台語而遭非議。」⁵「像這樣一位受學生、家長敬重愛戴的校長，在我念到二年級時就被抓走了。」⁵

故作家李敖生前也對黨國體制下的大學教育提出深刻的批判：

「大學教育帶給人們的不該是讀死書、死讀書、甚至讀書死，它應該真正培養出一些智慧的才具，培養出一些有骨頭、有判斷力、有廣博知識、同時又有影響力的知識份子。」⁶

其實從上述資料我們可以對那個時代的中學與大學教育畫出一個大致的輪廓，那就是學習似乎是為了國民黨虛無的政治理念所服務，既不是為了經濟的需要去培養專業技術，也不是為了自我對知識的嚮往進而充實，國民黨政府企圖對台灣知識分子進行思想與言論控制，⁷這很當然會引起當代覺青的不滿，而且是不分本外省籍。⁸

對政治感到興趣的當代覺青透過組織「黨外」（現在民進黨的前身）從事反對運動，並積極的尋求民主大國的支援。⁹對學術有興趣的學生則自組雜誌社出版刊物，像是《大學新聞》、《大學雜誌》等雜誌，¹⁰其性質相當於今日的《台大意識報》，企圖表達對於當前社會議題的看法與傳遞新的思潮。而對於演藝感到興

⁴陳君愷，〈戰後台灣校園文化的轉型〉，《臺灣 1950 - 1960 年代的歷史省思：第八屆中華民國史專題論文集》（臺北：國史館，2007），頁 473-520。

⁵王歡，《烈火青春：五零年代白色恐怖證言》（臺北：人間出版社，1999），頁 90-91。

⁶李敖，《傳統下的獨白》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1998），頁 220-221。

⁷蕭阿勤，《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》，頁 72~76、頁 82~86

⁸蕭阿勤，《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》，頁 72

⁹賴昭呈，〈台灣政治反對運動：歷史與組織分析(1947-1986)〉，（臺北：國立臺灣師範大學政治所論文，2005），頁 357~370

¹⁰蕭阿勤，《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》，頁 93~96

趣的學生，則透過民歌、搖滾樂來傳達自己對於家國的期待。1955~1968 年之間的美國黑人為爭取與白人同等的地位而發起的群眾性鬥爭運動間接地影響國際反抗運動的情勢，也包括促成台灣的反威權運動與相關流行音樂風潮，而這個時期正好也是美國搖滾樂盛行於世界的時期。¹¹在文學界的部分，1960 年代台灣所盛行強調外省人在台灣遇到種種困境與奮鬥過程的鄉土文學被學者陳芳明認為是一種「孤兒文學」。¹²種種史料跡象，我個人以為 1960~1970 年代的台灣社會可以被形容成「一個叛逆的時代」。

這樣的社會氛圍與文學思潮我認為正好給了瓊瑤文本有了相當大的發展空間。雖然純粹就學術觀點來看，黃儀冠也認為瓊瑤文本同玄小佛、郭良蕙等是一種「閨秀文學」：

「林芳玫所指出：早期冗長的段落及詳細的描述消失了，取而代之的是簡短的句子及人物的對話；古典詩詞的引用也顯著減少，換上白話，口語的小詩。這些押韻的短句譜上旋律則變成穿插在情節中的電影主題曲。此種瓊瑤小說受到影視媒體影響，因為變成劇本化，影像化，因而小說文本／影視文本／歌詞文本形構成「瓊瑤」類型重要的互文特質。」¹³

雖然上段文字暗示瓊瑤文本的文學價值只能算是大眾文學的一個分支，這種文學作品在學院派文學似乎處在於邊緣位置的，¹⁴可是這樣的一個特殊的時代卻正好給予這樣非正統派的小說文本一個可以發揮的契機。

另一個則是瓊瑤小說文本裡面充滿世代衝突、男女主角的戀情必須經過重重的考驗才能開花結果，包括雙方認知差異、父母的反對、隔代戀愛、身分差異等等磨難都是常有的劇情，如此不僅沒有使兩人戀愛的信心受挫，反而更加堅定對彼此的愛情堅貞不渝，我認為對於那一個叛逆年代崇尚自由戀愛的年輕人很具吸引力。¹⁵

¹¹王啟明，〈1960 年代反叛文化對台灣的影響〉，(台北:中國文化大學史學研究所碩士論文，2002)，頁 40~57。

¹²陳芳明，〈台灣新文學史上冊〉，(台北:聯經出版社，2011)，頁 386。

¹³黃冠儀，〈言情敘事與文藝片瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 336。

¹⁴黃冠儀，〈言情敘事與文藝片瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 331。

¹⁵黃冠儀，〈言情敘事與文藝片瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 333。

另外，黃冠儀還以「哥德式情節」來描述瓊瑤文本裡的男性角色：

「從電影類型的角度而言，哥德式敘事與文藝片的結合，添加了文藝傾向中西化、進步、前衛與現代性的元素。哥德羅曼史小說指有懸疑推理成分及異常人格描述的愛情小說。常見的敘事元素有年代久遠的巨宅、幽深的園林、瘋女、智障但忠心耿耿的女僕。……其敘事元素有廢棄的古堡或修道院，一個凶惡掌控欲極強的家長（通常是父權家長，或惡棍 villain），一個受困於古堡或修道院的天真柔弱少女，雙重角色（重像 double）的出現。」¹⁶

我認為這樣型態的電影文本若放在今日必然令多數閱聽人覺得太過沉重，無法引起太多回響，然而在那個黨國威權時代，卻引起不少的共鳴，理由是我認為觀眾很容易將對父權政治體系的不滿，透過心理上的投射作用，映射到瓊瑤文本裡的那些父系角色群裡面，再透過將自身的弱勢處境與女性角色相結合，進而同情女性角色的處遇而獲得情緒上的釋放。此外，瓊瑤民初電影裡充斥濃濃的中國情懷，例如《婉君表妹》¹⁷等題材就是以大中國作為舞台，電影文本所涉及的歷史與文化經驗剛好填補了外省二代心靈上因為思鄉而產生的空虛感，想當然瓊瑤的民初電影獲得不少外省籍人士的支持。而在黃冠儀的論文裡面則另外提到瓊瑤電影與社會運動的諸多關聯，他以為：

「例如《婉君表妹》延續五四思潮改編於電影之中，以家庭倫理連繫五四話語『革命＋戀愛』的敘事傳統，並開展『革命敘事與五四文藝思潮』，並轉化為愛情文藝片與通俗劇類型，形構成現代性的另類衍異。」¹⁸

我則認為這與 1970~1980 時代台灣整體社會氛圍可以說是相當契合。非學院派文本、外省二代為背景的敘事主軸、充滿對威權體制價值觀反叛的文學電影創作，雖然看似很不符合主流所期待的「正統派文學文本」，瓊瑤卻很幸運的遇到一個對的時代讓他的作品能與當代潮流契合，我認為這應該是瓊瑤不論是小說還是電影從本來的小眾取向，之後卻能於 1970 年代開始逐漸佔據主流文藝電影市

¹⁶ 黃冠儀，〈言情敘事與文藝片 瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 341。

¹⁷ 李行，《婉君表妹》（台灣：中影，1965）。

¹⁸ 黃冠儀，〈言情敘事與文藝片 瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 338。

場的因素。

1961~1970 年的台灣正逢一個假性的經濟高度成長期，美援累積的大量外匯、因為政府的手介入經濟政策而形成的短期經濟轉好，讓許多人在生產之餘願意消費於餘暇生活上面。¹⁹其實早在 1962 年歷史上的台灣就已經有電視節目的播出紀錄了。²⁰可是為何在影視休閒方面大家還是寧可花時間花錢買票進到電影院看電影，我認為存在這樣的因素。1960 年代台灣的電視圈存在官股介入的文化，當台灣第一家電視台台視營運良好並開始獲利之後，投資電視變成一門熱門生意，許多國民黨內守舊派人士把自己積存的股份拿來投資各大電視公司，看似民間企業實質都是包裝著黨國色彩的電視台。²¹這種威權時期電視台做出的節目目的當然就是為特定的政治意識形態服務，想當然令人食之無味。

另外，一個電影優於電視劇發展的因素是，當時多數電視劇仍在棚內拍攝，無法呈現如同電影畫面那樣細膩精緻的藝術質感，在民國六十七年中影出版的電影年鑑裡面作者提到中制公司出品的電視電影『寒流』雖然很成功引起各方迴響，但因成本預算過高，同類型的企劃案並不被其他電視台所青睞，故而電視劇對電影市場的威脅在當時還不算大。²²這時台灣的電檢制度比起日治時期在「文化」層面較不嚴格，多數電檢條例只針對電影內容是否鼓吹共產黨思想來取締，²³反而給了文藝電影一個很好發揮的契機，因為文藝電影通常較不涉及政治意識形態。瓊瑤電影則正好遇上這樣一個整體政治、社會、經濟條件很利於文藝電影發展的時代，加上其他諸多條件，因此大放異彩。而瓊瑤電視劇則要到 1980 年代解嚴後才在台灣的各大電視台播出，爾後雖也獲得響應，但這或許是因為瓊瑤小說改編的劇本以漢人社會的風氣來說太過離經叛道，也或許是因為瓊瑤小說改編之劇本只關注在個人的小情小愛，以至於瓊瑤劇本並不在解嚴之前那個家國不分的大

¹⁹翁嘉禧，〈戰後台灣經濟發展路向的解析〉，《興大歷史學報》第十五期(台中，2004.10)，頁 219~241。

²⁰柯裕棻，〈電視的政治與論述—1960 年代台灣的電視設置過程〉，《台灣社會研究季刊》第 69 期(台北:2008.3.1)，頁 107~138。

²¹李福鐘，〈以黨領政，以政養黨—黨國威權體制下的國民黨黨營企業〉，《戰後檔案與歷史研究第九屆中華民國史專題》論文集(台北:國史館，2008.11)，頁 439~466。

²²《民國 67 年中華民國電影年鑑》(台北:國家電影中心出版社，1978)，頁 9。

²³《民國 67 年中華民國電影年鑑》(台北:國家電影中心出版社，1978)，頁 38。

時代受到各家電視台所青睞。

另外，一些讓瓊瑤電影得以大鳴大放的因素，我個人則比較偏向認同於瓊瑤文本的內涵層面。二戰之後到國民黨確立威權之前，台灣有很長的一段時間電影檢查制度是很鬆散的，直到國民黨政府頒布動員戡亂條款，台灣的電影檢察制度才又恢復運作。在這段制度混亂時期，在台灣上映的電影有西洋片也有本土製的電影，然而不論是歐美電影還是國片基本上在內容上面都相當的低俗與空洞，不脫離「武打」與「色情」兩種劇情型態。²⁴民國六十七年中影出版的電影年鑑中清楚地列出反暴力與反色情的電檢條文，²⁵加上我認為觀眾對於一再反覆上映的低俗電影已經產生視覺疲勞，因此使得日治時期所流行的那種大眾取向文藝電影類型的電影文本又再次復甦起來。瓊瑤電影雖於文本上稱不上是高級，但相較於情色電影或是武打電影，當然是相對深刻的描繪人類的情感，特別是在男女愛情的刻畫上面相當的細膩。例如電影《晨霧》²⁶講述了一位活潑開朗的杜小夢（林青霞飾演），為了送還皮夾子給失主戴亞倫（秦漢飾演），因此耽誤工作被老闆開除了，戴亞倫知情後，覺得有些欠疚，又感於杜小夢孤兒的身世令人同情，請小夢在他的公司當職員，窮而有骨氣的小夢毅然拒絕了戴亞倫的好意，幾番波折……其中一段台詞非常的經典：

友人：「小夢你怎麼啦？」

女主角：「我愛上了一個人」

友人：「誰啊？」

女主角：「戴亞倫。」

友人：「多久啦？」

女主角：「第一眼。我愛他高、愛他帥、愛他文雅、溫和、穩重的個性，愛

²⁴葉龍彥，《光復初期台灣電影史》（台北：國家電影資料館，1995），頁 148~149。

²⁵《民國 67 年中華民國電影年鑑》（台北：國家電影中心出版社，1978），頁 38。

²⁶楊家云，《晨霧》（台灣：德威影藝，1978），14'43"-15'27"。

他待人誠懇熱心，總而言之我愛他的一切。」

友人：「他曉得嗎？」

女主角：「我不會讓他知道的。」

友人：「疑，為什麼不告訴他嘛？」

女主角：「因為他有女朋友，是一個又漂亮，身材又好又會打扮自己的虛榮女孩子。」

友人：「是他告訴你的？」

女主角：「虛榮是我自己加上去的，因為我討厭那個女人。」

該段文字細膩的描繪了女性的暗戀情節與女人之間的瑜亮情節，台詞上也採用瓊瑤劇本常見的疊句。同樣使用疊句的劇本還有電影《秋歌》²⁷：

女：「你高貴、上流，那你離開我遠遠的，你找我就是你也賤，你也自甘墮落。」

男：「是我賤嗎？是我自甘墮落嗎？是妳，妳是一個人盡可夫的妓女。」

女：「是，我是妓女，我是人盡可夫，我和整條街上的人都睡過覺。」

這些台詞放在時點今日或許與現代人慣用的口條邏輯不太相符合，但瓊瑤慣用疊句台詞其實可以發現其漢文造詣上面至少知道排句如何使用，這需要有一定程度的中文文法基礎做後盾才編寫得出來，在劇本口條設計上還不至於流於太過俗化，對於看慣了 1949~1950 年代低俗電影的台灣人而言在口味上很可能是一種新鮮的轉變。

當然還有一個令瓊瑤電影從當時眾多文藝電影跳脫出來的關鍵，我認為是瓊瑤電影的劇情，瓊瑤電影符合人性許多。電影《窗外》²⁸是一部描述不被漢人社會所接納的「師生戀」情節電影，女主角江雁容(林青霞飾)是一名才貌雙全的資優生，志向本是就讀國立大學中文系，有望成為專業作家，卻因為與高中國文教師康男(胡奇飾)的不倫戀飽受社會壓力而導致心情鬱悶影響學習，最終大學聯考

²⁷白景瑞，《秋歌》(台灣:大眾電影事業股份有限公司，1976)，1:06'50"-1:07'15"。

²⁸宋存壽，《窗外》(台灣:八十年代電影公司，1973)。

名落孫山。雁容出生在一個保守的外省家庭，弟弟妹妹都是標準的好學生，父母對於優秀的女兒大學聯招竟然落榜感到極為不可思議，母親一查之下發現原來女兒與國文導師已經暗通款曲很久的時間，一氣之下母親跑到康男的家裡興師問罪。康男表示自己願娶雁容以表示負責，但雁容的母親以為雙方的條件差距過大，雁容是前途似錦的女高畢業生，康男不只年歲與雁容雙親相仿而且還有過一段婚姻，兩人怎樣看都不配，於是開始積極地幫女兒找尋相親對象，希望可以擺脫這段孽緣。後來康男因為師生戀情曝光遭到學校免職，雁容也在母親安排之下與父親的學生李立維(秦漢飾)成親，但立維卻始終覺得在這段婚姻關係裡得不到愛情，總覺得雁容始終還是掛念著康男。事後，雁容透過康男的友人打探康男的下落，發現他早已搬離舊址，友人說他一直找不到工作，從高中換到初中，從初中換到小學校，唯一不變的是對雁容的掛念。這部電影雖然最終因為版權問題沒法在台灣上映，但全劇包括導演宋存壽以及演職員都是台灣人，全劇也在台灣取景拍攝，劇中雁容就讀的高中甚至就是演員林青霞自己的母校金陵女中，可以說是完全土生土產的台灣電影。《窗外》雖無緣在台灣上映，²⁹但已經於 1973 年在香港上映。³⁰離經叛道的劇情加上露骨的台詞，例如電影中有一幕康男擁抱著雁容，嘴裡還喃喃自語著：「你這個矛盾的小東西」這樣充滿性挑逗的對白，³¹在那個保守的時代而言可以說是相當大膽的嘗試，卻反而引起了海外觀眾的回響。必然的，那是因為電影內容涉及禁忌之戀的劇情，這比起過去觀眾習慣收看的那種合家歡類型電影更貼近於人性。林青霞本人則於自傳型散文《窗裡窗外》自述：

「七三年我來香港宣傳《窗外》，香港人被我的清純所吸引。媒體給了我一個“清純玉女”的稱號。《窗外》票房錄得六十五萬港幣，當時對文藝片來說是相當高的票房。我一夜成名。」³²

我認為一個對的時機給了瓊瑤電影站上台灣文藝電影史上相當高的位置。

²⁹ 〈宋存壽過世林青霞買下窗外版權〉，《人間福報》，<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?Unid=85620>，查閱日期 2020/1/24。

³⁰ 林青霞，《窗裡窗外》，(台北：時報，2011)，頁 70。

³¹ 宋存壽，《窗外》(台灣：八十年代電影公司，1973)，1:27'29。

³² 同註解 30。

第二節 瓊瑤文藝電影中的諸多父權再現

雖然瓊瑤的電影裡面看似充滿著對於社會體制的叛逆宣言，但矛盾的是在他的文本中，角色與角色之間的互動關係竟還是充滿著某種階級的再現。

表 3-1 與父權再現有關之瓊瑤文藝電影列表

電影名稱	英文名稱	發行年
【一廂幽夢】	Fantasies Behind the Pearly Curtain	1974
【庭院深深】	You Don't Tell Him	1970
【窗外】	Outside The Window	1973
【奔向彩虹】	The Love Affair of Rainbow	1977
【月朦朧鳥朦朧】	The Misty Moon	1978
【卻上心頭】	Wells Up in My Heart	1982

資料來源:筆者經由國家電影中心－台灣電影數位典藏中心所提供之資料整理

電影《窗外》其實就是這種性別階級再現的電影之一。我們分析影片資料裡面的情節可以發現，江雁容的父親一登場就以一種相當權威的態勢訓斥她：

「十八九歲的女孩子還和弟弟打架，你害不害臊？」³³

這句台詞我認為隱含兩層意義，第一層意義是江父認為一個女孩子應該行得正坐得端不應該如同男子一般的淘氣；另一層更深的隱含意義我認為是，江父覺得雁容年紀也不小了，似乎應該找人嫁了，而不應該隨便和男性打鬧。這兩層意義歸納起來我認為在瓊瑤的價值觀裡，相對於雁容的弟弟(生理男性)可以自由自在地選擇自己的人生，身為長女的她則以嫁入好門為人生目的唯一的可能性。另外透過影片我們也可以發現江雁容的母親是相當保守而低調的，除了積極幫女兒找尋相親機會，³⁴相對於雁容的父親在登場時可以不修邊幅的打扮、舉止隨興的

³³ 宋存壽，《窗外》(台灣:八十年代電影公司，1973)，14'40"－15'00"。

³⁴ 宋存壽，《窗外》(台灣:八十年代電影公司，1973)，48'40"－53'02"。

叼根菸斗，江雁容的母親在與男性角色應對時舉止上總是相當拘謹，造型上也以老式包頭與傳統旗袍為主，出鏡時總是維持著過去漢人女性「有分寸」的形象。從影片資料來看纖細與柔弱或是端莊的審美確實也是瓊瑤女演員給予人的普遍印象，不同於林青霞從影中後期走的健康美路線，在她飾演瓊瑤女主角的那段時間裡，她應該下了不少的功夫讓自己在鏡頭上看起來纖弱。在林青霞的自傳散文《窗裡窗外》她提到當初試鏡時被導演宋存壽選舉為女主角江雁容的主因：

「從小就瘦小的我，高中入學第一天，走進教室。全班都說我走錯了地方，他們以為我是初中部的，一直到我入影圈拍戲，體重都沒法超過一百磅，手臂細的幾乎一個手掌就可以圈住，那時候我多麼希望能多長點肉。記得剛成名的時候，有一天在西門町街頭紅綠燈前等過馬路，因為穿上六吋鬆糕鞋，站在人群裡簡直就是高人一等，我聽到一片瘦！瘦！聲，幾乎每個人的嘴巴裡都發出一個瘦字，中間夾著一個女孩子驚恐的聲音：好可怕唷！那時候最怕人家說我瘦了，在那一片瘦聲中，我恨不得馬上鑽到地洞裡。」³⁵

電影中一幕，江雁容與康男在教師辦公室幽會，飾演康男的胡奇棲著江雁容飾演者林青霞的肩膀，³⁶當鏡頭拉背到林青霞的肩膀時，觀眾會發現年輕時的她不僅體態纖瘦，而且頭骨與肩頰骨也相當細小，特別是窄肩的弧度令男演員正好可以一手掌握，這種刻意選取身材較一般生理女性纖細的林青霞作為女主角也好，畫面的構圖也好其實都充滿著生理男性對於女性身體控制的暗示。另外透過劇情的鋪陳我們也可以發現，當康男受迫社會壓力與雁容分手之後，雁容母親開始積極地替她安排相親，還教她化妝跳舞，³⁷這些跡象都再再顯示在瓊瑤的價值觀裡面，女性只是男性的陪襯品，女性的存在是因為男性的社交存在而存在。

同樣證明瓊瑤的男女觀是女性依附於男性而存在的還有這部電影《卻上心頭》。³⁸電影的劇情大致是，中小企業的小開蕭人奇(劉文正飾演)為了追求心儀的

³⁵ 林青霞，《窗裡窗外》，(台北:時報，2011)，頁 327。

³⁶ 同註解 31。

³⁷ 同註解 34。

³⁸ 劉立立，《卻上心頭》，(香港:巨星電影公司，1982)。

女生夏迎藍(呂秀齡飾演)，拜託父親聘請她當秘書。一開始夏迎藍因為蕭氏父子花心的傳聞而對蕭董事長一家懷有戒心，這時一個送貨小弟阿奇每天熱烈的追求排解了迎藍工作上的不安，兩人進而開始交往。某日迎藍在上班時遭到一個滿臉鬍鬚的男子持刀挾持，原來鬧事的男子是一名失意人黎之偉(雲中岳飾演)，他的女友祝采薇遭到蕭家的大公子搶走，他認為這一切都是蕭家父子濫用權勢所造成的，因此對蕭氏企業展開報復，先是他告知夏迎藍阿奇的真實身分其實是蕭家的二公子，令迎藍對阿奇的感情生變，之後更介入兩人的關係橫刀奪愛，但他並不愛夏迎藍，而純粹是基於復仇，想從蕭家奪回尊嚴。劇情尾端透過李韶青(劉藍溪飾演)的告白與開導，黎之偉決定與蕭家和解，故事歡喜收尾。然而整部電影鏡頭充斥非常多的男權意識，像是電影開場時導演劉立立選擇以蕭董事長的視點運鏡觀看徵選來的秘書，這時候鏡頭從女演員的腿帶到胸再帶到臉，每個鏡頭至少停留一到兩秒鐘，³⁹這是很明顯的「男性凝視」概念。⁴⁰另外像是男女主角發生爭執的時候，男主角總習慣用雙手刻意去壓低女主角的肩膀，這也是一種展現男性身體權威的表現。還有就是，我認為整部電影中的主要女性角色都是為了男性角色而設計出來的。祝采薇、夏迎藍是蕭家父子的玩物，因為女秘書是附屬於蕭家企業，甚至瓊瑤還在電影劇情設計上曖昧的隱喻蕭家父子有身體上共用女秘書的情況；而李韶青、祝采薇則是附屬黎之偉的，雖然黎不等同於蕭家父子們有錢有勢，但是其天不怕地不怕的人格特質與孔武有力的身軀還是迫使電影中女性角色們在情感上或是身體上不得不對他臣服，這些因素也可以看做是黎之偉在濫用他生理男性的優勢。

除了上述兩部電影，電影《月朦朧鳥朦朧》⁴¹也充滿著施展男性權威的表現。

《月朦朧鳥朦朧》故事描述女老師劉靈珊(林青霞飾)因緣際會的遇到小女孩韋楚楚，同時愛上了韋楚楚的生父——單親爸爸韋鵬飛(秦祥林飾)，兩人進而交往。然而韋楚楚的生母裴欣桐(謝玲玲飾)對楚楚百般糾纏，甚至有過未經韋鵬飛與劉靈

³⁹劉立立，《卻上心頭》，(香港: 巨星電影公司，1982)，2'12"-2'20"。

⁴⁰廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，(台北: 麥田，2012)，頁 122-123。

⁴¹陳耀圻，《月朦朧鳥朦朧》(香港: 巨星電影公司，1978)。

珊的同意之下就私自帶楚楚出去玩的紀錄，這令有教育輔導背景的劉靈珊感覺到不安。此外裴欣桐的同居人陸超(馬永霖飾)經常對她施以身體暴力，兩人關係始終糾纏不清，連帶令裴欣桐的精神狀態更加脆弱。裴欣桐不穩定的精神狀態終於爆發，在一次與陸超的衝突之下持刀自殺，被送到醫院就醫。臨床前劉靈珊向裴欣桐與韋鵬飛表明自己願意退出這段感情，並且將韋楚楚送還給裴欣桐撫養，希望藉此喚起裴欣桐的求生意志。影片最後裴欣桐反過來成全劉靈珊與韋鵬飛的關係，並選擇結束與陸超的關係，嫁給新男友邵卓生，全劇看似歡喜收場。然而觀看整部電影，從一開始韋鵬飛選擇用體罰的方式教育自己的女兒，只因為韋楚楚玩火不慎將女僕的衣服燒毀了，就已經顯現角色在施展父親的權威。而後裴欣桐的同居人陸超與她的爭執的場面更是，陸超一句經典的台詞：

「你跟我的時候我是不是告訴過你，我這個人是不可靠的，對愛情也不持久。」⁴²

主要角色群也不加以反駁，可見瓊瑤相當合理化男性對感情不負責任的態度。而整部電影的情節鋪陳企圖將裴欣桐塑造成不理性的瘋女，誘拐生女、持刀自殺、精神崩潰，都加深了社會上對於女性在情感處理上總是較為偏激的刻板印象。另外像是林青霞飾演的劉靈珊在本片中一直被韋楚楚視之為可怕的人物，一見到她就會哭鬧，即使劉靈珊付出了全部的心力去教育、疼愛這個非親生子女，透過電影文本的鋪陳，觀眾的思考也很容易被引導然後套入傳統漢文化「後母就等同於壞女人」這樣的刻板印象裏面。漢文化社會總是不去責備男人的暴力或是喜新厭舊，往往將一段破碎的婚姻關係歸咎給女人不守貞操或是誘拐男人，甚至歇斯底里。電影裡不去批判男性角色們施展各種權威於婦女、幼兒所造成的影響，反而將責任推諉給影片中的女性角色們，並要求她們主動犧牲自己的權利，這些跡象都可以看出瓊瑤個人的男女觀念是相當要符合漢人傳統社會所期待的那種「男強女弱」的價值觀的。

除了從劇情的鋪陳上我們可以看出瓊瑤電影裡的男性角色們有著慣性施展

⁴²陳耀圻，《月朦朧鳥朦朧》(香港: 巨星電影公司，1978)，1:18'52 – 1:18'57"。

男性權威的傾向，從角色的社會地位設定上也可以看出男女角色的性別階級是存在的。瓊瑤電影經常出現高身分地位男性戀慕平凡女的情節，例如電影《我是一片雲》⁴³男主角是海歸派，而女主角只是一個舞女的私生女，兩人的感情會出現問題也是因為身分的差異、家長反對等因素所造成的，這點和前文提到的日治時期文藝電影《望春風》的劇情鋪陳很類似。電影《一廡幽夢》⁴⁴男主角費雲翔不僅是海歸教授，而且還能說一口流利的法語，有本事周旋於汪紫菱、汪綠萍兩姊妹之間。電影《奔向彩虹》⁴⁵的男主角是時裝公司的小開，女主角是一般女性。電影《奔向彩虹》台詞：

「女主角父親：你是大學畢業？」

男主角：是的

女主角父親：她只讀過初中喔

男主角：我知道

女主角父親：你家裡很有錢

男主角：是的

女主角父親：她只是個普通的家庭

男主角：我知道

女主角父親：你生長在城裡

男主角：是的

女主角父親：她生長在鄉下

男主角：我知道

女主角父親：你知道啦

男主角：都知道

女主角父親：都知道啦？」

透過上述資料分析，我認為瓊瑤是存在相當程度男性崇拜的。我認為她所塑

⁴³陳鴻烈，《我是一片雲》（香港：巨星影業，1977）。

⁴⁴白景瑞，《一廡幽夢》，（香港：第一影業機構有限公司，1974）。

⁴⁵高山嵐，《奔向彩虹》（香港：東大影業，1977），35'48" - 36'30"。

造出來的女性角色經常是她觀察社會上弱勢者人格的投射，然而我更發現是，瓊瑤電影裡的男主角是她對於社會上男性特質期待總合，例如高、富、帥、博學、成熟等傳統漢人文化上對於生理男性期望的總合，我們無法在瓊瑤電影裡面找到形象如同李康生在蔡明亮系列電影中所飾演的邊緣人角色。⁴⁶另外，我認為瓊瑤還允許這些外在條件被她所期待的男性角色們在電影文本中恣意的放縱、任性，甚至允許他們對女性角色施以暴力。根據文本考證，在瓊瑤文藝電影裡我們可以發現許多男性對於女性施暴的片段。電影《窗外》父親生氣就拿煙灰缸丟女主角的額頭，⁴⁷女主角的丈夫以質問的態度逼問女主畫作的主角是否是康男？是否還迷戀康男？⁴⁸電影《卻上心頭》女主角被暴力男子黎之偉持刀脅迫，此外當女主角與男主角發生爭執的時候男主角總是慣性的用蠻力推倒女主角期待她屈服。⁴⁹另外像是電影後段黎之偉與李韶青發生爭執時，李韶青含著眼淚苦苦要求黎之偉勿衝動對蕭家人報復，黎不從還狠狠的打了李韶青一拳。⁵⁰電影《月朦朧鳥朦朧》有父親以藤條抽打女兒的施暴片段，⁵¹電影《庭院深深》則有疑心病重的男主角懷疑小孩是妻子與他人有所生，不分青紅皂白就狠賞了女主角一巴掌的片段，⁵²這些電影片段都可以看做是瓊瑤默許男性角色對於女性角色施以暴力的證據，然而我們卻甚少從電影文本中看見瓊瑤有利用劇情的鋪陳或是角色群的互動去針對這些電影中男性角色們的暴行做出譴責。

究竟是甚麼造就了瓊瑤文藝電影裡面大量的父權再現？我認為與瓊瑤電影所處時代的社會背景有所關聯。前文我已經分析了瓊瑤文藝電影得以蓬勃開展的1970年代台灣是一個政治、經濟高度動盪的時代，在經濟策略上面台灣歷經一個「進口替代」時期，政府利用調整匯率的方式誘導外國進口貨物減少並特別扶持本土輕工業的發展，家庭代工成為這個時期孩童的共同記憶。⁵³當然瓊瑤文藝

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=bNix_skDEWU，查閱日期 2019/1/23。

⁴⁷ 宋存壽，《窗外》（台灣：八十年代電影公司，1973），16'01"-16'33"。

⁴⁸ 宋存壽，《窗外》（台灣：八十年代電影公司，1973），1:08'47"-1:10'53"。

⁴⁹ 劉立立，《卻上心頭》，（香港：巨星電影公司，1982），57'31"-57'59"。

⁵⁰ 劉立立，《卻上心頭》，（香港：巨星電影公司，1982），1:27'27"-1:28;00"。

⁵¹ 陳耀圻，《月朦朧鳥朦朧》（香港：巨星電影公司，1978），15'22"-16'36"。

⁵² 宋存壽，《庭院深深》（台灣：鳳鳴影業，1971），49'38"-50'02"。

⁵³ 〈客廳即工廠：鼓勵家庭代工〉，國家發展委員會檔案管理局提供資料，

電影也不乏以女工為主題創作的電影，例如《聚散兩依依》⁵⁴就是設定女工為主角的電影。這樣的題材或角色設定與日治時期的文藝電影在時空框架是不相同的。如同前文所分析，日治時期的文藝電影時空背景設定在二戰前後，電影情節往往離不開國家政策對於個人情感的掌控，電影《南國之花》描述男主角因應總督府南洋政策而被迫放棄自己的愛情去從軍，⁵⁵電影《莎韻的鐘》男主角受到國家徵招而必須返回日本，⁵⁶但這些為國犧牲自己戀愛的情節並不出現於瓊瑤的電影文本裡面。反而瓊瑤文本嘗試將電影場景由一個大的空間框架逐漸縮小，由上一個時期日治時代的「國家」，逐漸縮小到「工廠」、「辦公室」、「教室」，最後甚至縮小到自己家的「客廳」。過去研究瓊瑤電影的人對於瓊瑤電影的「三廳元素」做出了分析。

『七〇年代瓊瑤電影展現中上階級家庭的理想圖像。《我是一片雲》（陳鴻烈，1977）、《一顆紅豆》（劉立立，1979）、《月朦朧鳥朦朧》（陳耀圻，1978）等片都呈現中產階級的家庭，充滿父慈母愛，家居擺設華麗優雅，女主角天真無邪地成長，住在頗整潔舒適的臥房內，展現新興的臺北中上階級的生活空間。男主角或女主角父母住在一座美麗的花園洋房，空間明亮寬闊，客廳的佈置整潔，西化沙發茶几，甚至有壁爐的出現，而且大多數氣派富裕的客廳中都有一架平臺式的鋼琴……』⁵⁷

『瓊瑤電影予人最鮮明的印象即是「三廳場景」，因為電影大部份的場景是在客廳、咖啡廳及餐廳（舞廳），故瓊瑤電影又被稱為「三廳電影」，這三廳往往標誌著戀人之間情感的進程，推動著敘事線的進行。』⁵⁸

根據這兩段我推測瓊瑤文藝電影在某些意識型態上雖然是相當叛逆的，但從劇情發展去觀察，瓊瑤的愛情觀念裡面再怎麼奔放還是要有個限度的，只是替瓊

<https://art.archives.gov.tw/FilePublish.aspx?FileID=2196>，查閱日期 2020/1/24。

⁵⁴劉立立，《聚散兩依依》（香港：巨星影業，1981）。

⁵⁵葉龍彥，《日治時期台灣電影史》（台北：玉山社，1998），頁 241。

⁵⁶清水宏，《サヨンの鐘》（日本：松竹，1943）。

⁵⁷黃儀冠，〈言情敘事與文藝片—瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 359~360。

⁵⁸同註解 57 頁 360。

瑠電影裡那些女性的愛情行動做出限制的並不是女角們的主觀意識，而是瓊瑠電影裡的那些男性角色們的行為與價值，如同數學裡的函數關係，瓊瑠電影裡的女性角色們的行為是應變數，而男性角色們的行為才是自變數。我認為瓊瑠將自身情感上的不安感透過電影文本的設計寄託於「三廳」這些相當狹小又相對安全的空間裡面，並將掌控空間秩序的大權交給她潛意識裡所依賴的那些男性形象，例如有著父親人格特質的成熟戀人、受過高等教育的外省男性、體格強壯的外省男性、有資產的外省男性等。

從瓊瑠在創作電影文本時刻意設計狹小互動場域讓角色們去發揮這件事情其實也可以看做她不想承擔社會的風險，於是透過角色設定將自己的情感與思緒停留在某個較不易變動的場域，例如三廳、庭院、小工廠或是教師辦公室等較不易受到大環境波動影響的空間，所以瓊瑠電影的場地取材相當便利，就是你我所熟悉的那些生活場景而已。另外她潛意識裡所依賴的，足以維持空間秩序的那些男性意識最終轉化為電影裡的男性角色們，這或許是瓊瑠文藝電影裡充斥父權再現的主要因素，故而即使這些男性角色們在電影中習慣用暴力解決問題也似乎是被她所合理化的。

根據《傳播符號學》裡面提到的文本第二層隱含意義的解讀，⁵⁹如果我們再將瓊瑠電影文本中那些弱勢的女性角色形象投射成為被統治的本省人，而將施予威權的男性角色們投射成為國民黨外省統治階級，我們更不難發現，瓊瑠有可能是透過國語文藝電影的創作與行銷，間接的協助國民黨政府達到某種程度的社會維穩目的。

⁵⁹張錦華譯，《傳播符號學理論》(台北:遠流，1995)，頁 142

第三節 瓊瑤文藝電影所創造的亞洲巨星現象

令瓊瑤文藝電影得以在台灣、香港、中國甚至東南亞大放異采的因素，除了前文分析的時代因素、文本因素、文化因素之外，我認為一個也相當重要的因素是瓊瑤創造了過去台灣電影史上從來沒有過的「明星」現象。

在上一個時代日治時期的文藝電影演員選取多為導演自身熟識的親友群，或是透過人脈找尋適合演出的人，像是曾出演過《嗚呼！芝山岩》、《望春風》等劇的女演員陳寶珠就是藝旦出身，過去因為演出傳統戲曲《倡門賢母》而被發掘，當時有「五百萬美人」的雅號。⁶⁰然而這樣的運作模式對於演員長期規劃來說畢竟是不可靠的。例如檢閱歷史我們可以得到的資訊，賣座文藝電影《望春風》的男女主角在電影史上留下的紀錄不多，女主角陳寶珠在演完《望春風》之後就沒有下文，男主角彭楷棟則是跑到日本去做生意，還娶了日本女性為妻，之後歸化日本並改名為新田棟一，此後與台灣電影圈再無瓜葛。⁶¹而根據國家電影中心所提供的資料，瓊瑤因為小說《窗外》的版權問題導致電影版的《窗外》無法在台灣上映，類似的版權糾紛不斷令她本人相當困擾，她於是決定於 1976 年停止出售所有小說版權，並與友人盛竹如於香港創立「巨星電影公司」拍攝一系列由她自己所撰寫小說改編的電影。⁶²巨星時期的瓊瑤電影製作流程可以說是非常的標準化，多數時候就是找「八十年代電影公司」女演員林青霞或是林福地導演的愛將林鳳嬌，搭配香港國聯電影公司男演員秦漢，或是香港國泰電影公司男演員秦祥林⁶³共同出演文藝愛情片，電影主題曲則多由當時台灣的紅歌星鳳飛飛主唱，詞曲部分則多交由左宏元譜曲、瓊瑤譜詞，⁶⁴導演部分則多是劉立立負責執導。⁶⁵瓊瑤利用同一批人馬創作不同作品與不同角色，並且透過替演員量身打造的電影主題曲譜詞，進而強化了角色與演員本身形象的連結，事實上是利用社會心理學

⁶⁰葉龍彥，《日治時期台灣電影史》（台北：玉山社，1998），頁 240。

⁶¹〈國立故宮博物院法象風規彭楷棟先生遺贈文物特展—彭楷棟先生生平事略〉，https://www.npm.gov.tw/exh98/pengs_bequest/pg03_c.html，查閱日期 2018/5/24。

⁶²國家電影中心，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=5&id=508>，查閱日期 2020/5/17。

⁶³國家電影中心，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=4&id=496>，查閱日期 2020/5/17。

⁶⁴國家電影中心，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=6&id=731>，查閱日期 2020/5/17。

⁶⁵國家電影中心，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=696>，查閱日期 2020/5/17。

「曝光效應」⁶⁶的原理去操作的。瓊瑤將演員視做商品，透過反覆的推銷讓觀眾對商品產生熟悉度，進而被迫接受商品。從過去影片資料我們可以發現，林青霞、秦漢、秦祥林等瓊瑤班底雖然在飾演不同角色的時候會有不同的打扮，但是基本造型都不會差太多，例如髮型與化妝的方式，甚至連演技也很一貫，例如做表情的方式、口條等。我認為這是因為瓊瑤刻意想要強化演員的個人特質而非角色特質，也因此讓社會俗稱的「二秦二林」⁶⁷不再只是做單純的演員，而是從演員轉變為明星，一種販賣商品的模式去運作，這樣他們的演員生命才有辦法延續。知名電視主持人侯麗芳於其自傳型散文《侯麗芳的一萬個春天》提到：

「跨年晚會後，中華民國電影協會來電，邀請我隨代表團赴新加坡，主持亞洲影展典禮的表演晚會……典禮當天，當地出動大批警力，在飯店外圍成兩排人牆，將熱情的影迷與我們隔開，唯一能接近電影明星的機會，便是典禮後的表演晚會，我在後台梳化準備上台，只聽見外頭陣陣的呼喊，層層潮湧如波浪襲來，林青霞、林青霞…，秦漢、秦漢…鍾振濤、胡因夢…。探頭往外看，露天廣場上人山人海，完全看不見人潮的盡頭，遠遠近近的樹上都掛滿了人。」⁶⁸

這段珍貴的口述訪談史料還原了 1979 年亞洲影展的盛況，也讓我們得以確定瓊瑤的行銷策略是如此成功，甚至席捲東南亞地區。但我認為這樣的行銷模式也讓文藝電影從文本內涵上產生根本的質變。文藝電影文本本應是細膩描述人類情感的電影類型，可惜透過瓊瑤的過度包裝反而將文本內涵變得越來越通俗化。陳景峰針對瓊瑤電影所做的研究裡面就提到瓊瑤電影文本的設計有過多誇張的情節，他認為瓊瑤電影文本有過於強調女主角所承受之苦難與過分強調她們崇高美德的傾向。⁶⁹此外瓊瑤電影演員們擅長用誇張的方式做表演，這樣確實是比較容易引起觀眾的注意，但我認為演員們同時也失去詮釋藝術類電影時所應該保有的某種矜持。

⁶⁶洪光遠、程淑華、王郁茗譯，《社會心理學》(台北:雙葉，2017)，頁 418。

⁶⁷國家電影中心提供資料，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=494>，查閱日期 2019/5/24。

⁶⁸侯麗芳，《侯麗芳的一萬個春天》(台北:商周，2016)，頁 70。

⁶⁹陳景峰，〈瓊瑤電影的思想教育與角色特質〉，《全人教育》集刊(台南，2014.10)，頁 79-100。

我認為另一個令瓊瑤文藝片演員得以明星化的因素是瓊瑤善用自己與出版界的關係。根據國家電影中心所收集的史料香港《銀色世界》期刊，大約於 1974 年開始有關於林青霞的報導，⁷⁰報導中沒有她華麗裝扮的照片或是裸露照片，多是訪問其從影心路歷程。當時因為宋存壽導演所執導的瓊瑤電影《窗外》在香港走紅，林於片中形象又相當清新，香港記者於是企圖將林青霞塑造成有別於一般賣弄性感的女演員，走的是不食人間煙火的女神路線。⁷¹在這之前，民國六十二年 到民國六十三年每屆由《銀色世界》雜誌所舉辦的「十大明星暨十大名片選舉」女演員部分都由甄珍奪冠，1977 年《銀色世界》主催的「十大明星暨十大名片選舉」，林青霞首度擠下甄珍奪冠，⁷²這似乎也代表著甄珍時代的結束與林青霞時代的降臨。

還有一點瓊瑤電影靠娛樂雜誌行銷的證據是瓊瑤會透過《銀色世界》的姊妹刊《銀色畫報—電影小說雜誌》介紹當季即將推出的電影，雜誌內頁會把將要上映的電影劇本改寫成短篇小說先行刊出並附上電影側拍照、製片公司資料與明星資料來吸引觀眾走入劇院觀劇，⁷³這與日治時期的文藝電影行銷演員的方式不同，日治時期雖然也有如《風月報》這樣報導美女的報紙，但是大多數的寫真模特兒都是藝旦，《風月報》報導美女藝旦也不是為了推銷影歌星，而是提供藝旦的基本資料供文人雅士去酒館尋歡的，⁷⁴縱使也有女明星是從《風月報》上被發掘到的，⁷⁵但那畢竟是極少數，大多數時候日治時期的文藝電影靠的是電影主題曲與劇情的連結性來推銷電影，通常是因為某首電影主題曲先走紅，然後才吸引觀眾進到劇院去觀劇，並不是靠演員個人魅力或是導演的才華去吸引觀眾走入劇院觀劇，這點我在前一章〈日治時期的文藝電影〉就已經分析過了。

⁷⁰蔣芸，〈夜半來，天明去，一顆小小的露珠—林青霞〉，《銀色世界》四月號第 52 期(香港:1974 年)，頁 44、45。

⁷¹蔣芸，〈夜半來，天明去，一顆小小的露珠—林青霞〉，《銀色世界》四月號第 52 期(香港:1974 年)，頁 44、45。

⁷²《銀色世界》七月號第 91 期(香港:1977)，頁 78。

⁷³《銀色畫報電影小說雜誌》第 10 期(香港:1983 年)。

⁷⁴柯瑞明，〈大稻埕風月滄桑〉，《台灣風月》(台北：自立晚報，1991)，頁 162。

⁷⁵詹金娘，〈臺灣日據時期揚琴藝旦表演藝術跨領域之探微〉，「跨界對談 13 表演藝術研究學術研討會」(台北:台藝大，2018)，頁 24、25

第四節 其他類型的國語文藝電影與香港電影

其他類型的國語文藝電影也不少承襲了瓊瑤文藝電影的風格，演員部分更是多有重疊。

表 3-2 承襲瓊瑤電影風格之其他類型的國語文藝電影列表

電影名稱	英文名稱	發行年
【白屋之戀】	Love in A Cabin	1972
【心鎖】	The Lock of Hearts	1986

資料來源:筆者經由國家電影中心－台灣電影數位典藏中心所提供之資料整理

由玄小佛同名小說改編的電影《白屋之戀》⁷⁶就是啟用瓊瑤班底演員甄真、江明與鄧光榮主演的電影，整部電影在台北陽明山的別墅取景，而電影劇情設定上仍舊不脫離兩男爭一女的瓊瑤劇情節，這部電影是由中影出品的電影，劇情設定上面將台灣來的男配角江明型塑成一個有強烈佔有慾的小開，他善用勢力指使人離間男女主角的感情，最終甚至綁架女主角令男主角不能得知女主角的訊息而間接導致男主角自殺身亡，至於男主角則是由香港籍男演員鄧光榮所飾演，鄧被導演型塑成一個深情款款的男子鍾斯，角色設定上還是 1970 年代台灣最搶手的理工科系高材生，電影運鏡上有不少女主角以英雄崇拜的視角仰望男主角的鏡頭，同時這部電影也如同其他瓊瑤電影一般，在台詞的塑造上面力求通俗簡潔，卻也加入了不少的疊字詞，這使得角色的情感有強化的效果，也加深觀眾對於角色的印象。另外這部電影也如同瓊瑤電影一般運用了許多大特寫鏡頭來捕捉主演級演員的臉部表情，特別是針對飾演女主角的甄真，整部電影從正面到側面環繞三百六十度的大特寫都有，仿佛整部電影就是為了行銷甄真這個女明星而量身打造的，倘若不仔細考證還真的會以為又是一部瓊瑤文藝電影。

1986 年台灣解嚴之前一年的電影作品《心鎖》⁷⁷也是啟用瓊瑤班底演員出演的文藝電影，他是由郭良蕙的同名小說所改編之作品，故事大致是描繪叛逆少女

⁷⁶白景瑞，《白屋之戀》(台灣:中影，1972)。

⁷⁷何藩，《心鎖》(香港:湯臣電影，1986)。

夏丹琪(呂秀齡飾演)不滿意母親為她安排的結婚對象江醫師(李宗盛飾演)而執意與舊情人范林(林瑞陽飾演)往來，范林卻為了前途娶了江醫師小妹江夢萍(顏寧飾演)，夏丹琪則在負氣之下嫁給了江醫師，由於結婚之後范夏兩人情愫未解，這層關係之下兩人也就成了台灣社會所謂的叔嫂亂倫關係，後來江家三弟江夢石(黃仲崑飾演)也愛上了夏丹琪，江夢石還是個有婦之夫，顯然在角色的設定上面，夏丹琪的感情關係非常複雜，身為有夫之婦又周璇在兩位有婦之夫身邊，而且還有亂倫的關係存在，可以推知這部電影在那個保守的年代應該算是相當大膽的創作。影片最後江夢石與范林兩人約好競逐夏丹琪，比賽賽車看誰勝利就去追求夏，但最後卻落得雙雙被撞身亡的結局。顯然又是一部多男追求一女의瓊瑤劇情節。另外劇情設定上面《心鎖》也承襲瓊瑤文藝電影裡面常有的父母為子女安排對象子女抵死不從、男主角慣性施展威權魅力等電影片段，唯一不同的點是從影片上來看瓊瑤文藝電影中的女主角一定要被包裝的很端莊，出場時甚至連短過膝蓋的熱褲都不能入鏡，只能穿著長洋裝出鏡，據此後代影評人還稱瓊瑤電影的女演員為「瓊瑤玉女明星」、「瓊瑤式的玉女演員」，⁷⁸所謂的「玉女」在漢文化的電影圈裡定義即是形象相對單純，不脫衣服不裸露的年輕女性形象。⁷⁹而相對的呂秀齡在國語文藝電影《心鎖》中的演出則相當大膽。從現實層面上來看，身為瓊瑤電影公司的簽約演員，呂秀齡解放身體的演出無異是對於瓊瑤與當代社會的一種叛逆宣示。

大體而言國語文藝電影在文本上是力求通俗的、大眾化取向的文本，這點與日治時期的文藝電影劇本是同一種類型的，然而在演員的選角部分，國語文藝電影則加入了比較多的香港元素，除了從過去的影片上來看，國語文藝電影除了演員部分有不少是香港籍之外，非香港籍的演員在外表形象上，服裝造型與化妝風格上面都延續香港電影演員風格。

⁷⁸ 〈兩代瓊瑤玉女林青霞、呂秀齡首度合演掀風波〉，噓！新聞，<https://stars.udn.com/star/story/10090/2788370>，查閱日期 2019/5/13。

⁷⁹ 林奕華，《是銀幕不是熒幕，是放映不是播映：當女明星還是大女明星》（香港：三聯書店，2014 年），頁 349。

國民黨政府在 1950~1960 年代為尋求反共的國際政治支援，對於當時同樣繼受漢文化傳承的政治自由地區英屬香港給予不少政治優待，其中也包括透過黨營的電影公司，例如中影直接貸款給快破產的香港電影公司，例如永華等相關案例。

⁸⁰ 1962 年台灣首創金馬獎，更是開放海外國語電影也可以參加競賽，⁸¹從此香港國語電影與台灣國語電影在華人市場可以說難分軒輊。台灣國語電影欲打入香港市場，在題材的選用上面、演職員的形象考量上面、拍攝風格上面難道不符合香港人主流的口味？自然而然我認為兩地區的電影風格逐漸趨於同一。此外當時的香港電影圈也如同台灣社會正逢標準國語取代地方語言廣東話的時期，⁸²光看影片內容不看製片資料還真的很難區分港產國語片與台灣國語片差異在哪裡。

基於以上我認為文化的難以區分性、資金的易交換性與國民黨政府對海外國語電影政策鬆綁間接造成了台港文藝電影於 1970~1990 年代頻繁合作的可能性，這樣的結果最終導致台港電影文化的整合，這些因素很可能是 1970 年代台灣國語文藝電影中處處可見香港風情的原因。

⁸⁰ 小山三郎，《台灣映画—台灣の歴史・社会を知る窓口》（京都：晃陽書房，2008），頁 181。

⁸¹ 〈獎項沿革〉，台北金馬影展，<https://www.goldenhorse.org.tw/awards/about/milestones/>，查閱日期 2020/2/9。

⁸² 小山三郎，《台灣映画—台灣の歴史・社会を知る窓口》（京都：晃陽書房，2008），頁 188。

第五節 國語文藝電影明星之都會氣質

根據國影中心所收藏《影劇周刊》、《銀色世界》、《影響》、《影劇圈》這些資料較完整的期刊顯示，1980~1990 年代台灣電影圈鮮少有像 2000 年世代之後大量的電影明星替商品代言的現象，大多數時候這些過去期刊確實也會刊登大明星以及新人明星的廣告，但廣告不是為了電影宣傳的全彩海報，就是為了特別介紹新人明星的個人簡介。這些雜誌主要也以報導明星的新作品以及私人規劃為主，所以要在雜誌中看到電影明星與商品的連結是很困難的，極少數時候才會看到某明星替軟片公司代言廣告。

台灣國語電影明星代言商品的始祖，應該可以說是瓊瑤文藝電影女星林青霞無誤。林青霞在 1986~1990 年間至少替福特天王星汽車、⁸³lux 麗士香皂、⁸⁴花王衛生巾、⁸⁵義大利鍋寶、⁸⁶等商品代言過廣告，除了電視廣告之外根據資料，福特天王星以及鍋寶還有平面部分的全彩海報廣告。⁸⁷

在下一章我將會探討的，也就是比國語文藝電影更早，大約活躍 1950~1970 年代的台語文藝片女星也有過明星代言商品廣告的相關史料紀錄。根據照片資料，一張是白蘭綁著雙馬尾替藥皂拍攝的上半身平面廣告，另一張是白蘭全身入鏡幫同名的洗衣粉代言的平面廣告，⁸⁸除白蘭之外我並沒有找到其他台語文藝片女星代言商品的相關歷史紀錄。另外在商品的形象設定上面國語文藝電影的明星與鄉土文藝電影的明星是非常不同的。不管是國語文藝片的女星還是男星，我認為在形象設定上總是比較都會化的，我想這也與國語文藝電影拍攝之場景較為都會化，演員形象與當時香港這個外商匯集的國際化都市契合有關。例如林青霞所代言比較具有代表性的這幾支廣告情境設定上面包括林青霞穿著晚禮服與名車一起入

⁸³<https://www.youtube.com/watch?v=x9OaZL4R5C8>，查閱日期 2019/3/3。

⁸⁴<https://www.youtube.com/watch?v=Vn7JOINT9ks>，查閱日期 2019/3/3。

⁸⁵<https://www.youtube.com/watch?v=ovRblcgH7IU>，查閱日期 2019/3/3。

⁸⁶<https://www.youtube.com/watch?v=s9KJQyFtjc0>，查閱日期 2019/3/3。

⁸⁷<http://www.7car.tw/articles/read/1280>，查閱日期 2019/3/3。

⁸⁸<http://blog.udn.com/taoshejii/110333145>，查閱日期 2018/5/4。

鏡、⁸⁹林青霞自在的在遊艇上面曬日光浴，⁹⁰至於林青霞與秦漢合演的鍋寶廣告則更是將場景設定在大都市才會有的大樓分隔套房裡拍攝。⁹¹而諸如白蘭等台語文藝片明星，即使貴為一線也只能夠代言本地的家用商品或是藥用品，主演過黃春明小說《兒子的大玩偶》改編之同名電影三部曲的鄉土文藝電影男星卓勝利終其一生所代言的商品廣告是易而善感冒液，⁹²這種種的差別都讓活躍於 1970~1980 年代國語文藝電影明星在形象包裝上面與鄉土文藝電影明星有了區隔。

現代化是一種無形的殖民文化手段。殖民的手段有許多種，而其中一種就是均質化一個地區的文化。Jean Baudrillard 的觀點認為，當一個地區的統治者透過政治力將自身文化的身價抬高，這個文化會因為強勢文化的效應而自動變成一種「品味的主宰」，進而刺激消費者購賣與強勢文化有連結的商品，購買者與商品的關係並不全然是基於需要或是喜好，而是希望自身能與商品帶有連結的這些文化符碼相呼應以獲得身價的提升。至於這個地區原有的文化就會在市場機制的運作之下自動的變成一種次文化，甚至在強勢文化的襲擊之下完全被吞沒。⁹³無疑的都會形象是近現代社會的一種象徵，它們與傳統鄉村社會在特質上是對立的，而與國語文化相呼應的這些國語文藝片明星，則在替商品廣告代言的同時，又將商品近現代化的形象與自身的文化背景做了融合，致使觀眾產生了錯覺以為外省人總是比較高貴有水準與符合現代潮流品味的那群人，而為了更貼近外省人的境界我也應該努力的學習他們的文化與行事風格，甚至不惜拋棄我原有的族群文化，例如閩南、客家或是原住民語文化，如此一來也就達到國民黨政府均質化台灣社會文化的目的。

除了促進台灣文化趨近於統一之外，國語文藝片男星代言廣告也有企圖粉飾過去外省籍男性官員給予一般社會比較權威形象的嫌疑。憑藉著共演瓊瑤電影女

⁸⁹<https://www.youtube.com/watch?v=Vn7JOINT9ks>，查閱日期 2019/2/3。

⁹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=ovRblcgH7IU>，查閱日期 2019/2/3。

⁹¹<https://www.youtube.com/watch?v=s9KJQyFtjc0>，查閱日期 2019/2/3。

⁹²https://www.youtube.com/watch?v=ZX4fU_Qltd8，查閱日期 2019/2/3。

⁹³張京媛，《後殖民理論與文化認同》（台北：麥田出版，1998），頁 133~147。

星林青霞的高知名度，祖籍浙江紹興的外省籍男演員秦漢⁹⁴得以與她一起代言義大利品牌鍋寶的快鍋廣告，在電影明星鮮少為商品代言的九零年代，男性影星代言商品更是寥寥無幾，而在這隻廣告裡面我們卻可以看到秦漢穿著圍裙，一邊用快鍋做菜一邊愉快的跳舞，林青霞則飾演用望遠鏡偷窺他的鄰居，最後兩個人又合體在秦漢居住的套房一起快樂地做菜共舞。⁹⁵秦漢在這支廣告裡面的形象，又是穿圍裙做菜又是扭屁股跳舞，對於華人男演員而言是一種較為柔性訴求的鏡頭表現。廣告企圖塑造的居家男人形象與本人身分連結，加上明星效應的渲染，過去台灣人心目中那些公部門外省籍男性官員給予人較權威與距離感的形象，也可能逐漸被淡化，本省人與外省統治階級之間的距離感就有機會被拉近，甚至因為電視廣告的強力放送，讓沒有經歷過威權統治的解嚴後世代年輕人產生多數外省人男性天性就是比較溫文儒雅的錯覺。國語文藝片明星所刻意塑造出來的種種都會氣質，甚至有可能是一種對特定類族群人格的粉飾。

另一方面我認為，在主流外省文化掩飾之下，底層外省人的文化與需求會被遮掩，高雅的鄉土文化也會被漠視。直到 1983 年台灣電視公司推出一部受到廣大觀眾喜愛與討論的電視劇《星星知我心》⁹⁶才顛覆了八零至九零年代主流媒體企圖建構好台灣人對於「高級外省人」的刻板印象。這部電視劇描繪底層外省人女性因為貧窮多病不得不把五個小孩分送給富裕的本省家庭教養，多年之後受到老大的招喚，五個分散在不同家庭的孩子才又一起回到原生母親家裡團聚的悲傷故事情節。雖然電視劇不在本論文的探討範疇，但是這部影視作品確實喚起台灣本省人對於外省族群不同以往的想像。

⁹⁴<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=499>，查閱日期 2018/3/3。

⁹⁵<https://www.youtube.com/watch?v=s9KJQyFtjc0>，查閱日期 2019/2/14。

⁹⁶《中華民國電視年鑑第六輯：民國七十七年至七十八年》(台北:中華民國電視學會，1990)，頁 210。

第四章 近代文藝電影與國民黨政策

第一節 地方語言創作的鄉土文藝電影

根據台灣地區 1949 年到 1993 年影片的出產數去做比較，我們發現二戰後的台語片從 1957 年開始急速的成長，到 1960 年代有一個小小的停滯期，而從 1960 年代開始史無前例的急速成長，之後經過不同時期的擺盪，到 1970 年代開始急速的下滑，1975 年之後台灣地區的台語片則接近停止生產的狀態。¹前章我們探討過以瓊瑤電影為主的國語文藝電影則是從 1960 年代開始發芽，到了 1970 年代呈現影片數量與品質的最高峰，到 1980 年代後期開始呈現下滑的趨勢，由兩項數據的比較我認為台灣的台語片和國語片的產量基本上是呈現某種程度的線性負相關，即你消我長的互動趨勢，我個人認為這是很有意義的一項發現。

台語片盛產的時期基本上集中在台灣結束被日本統治後的十幾年，因此我認為這與台灣人對於自己主體文化可能復甦的期待有所關聯性。自從清代以來移民來台灣並受過漢文字教育的多半是中國閩客籍移民，歷史上也多半認同這些閩客籍移民在接受了日本的皇民化統治之後應該對總督府刻意去漢文化的諸多政策有所不滿。在前章我探究日治時期的文藝電影的時候我也特別研究了電影的解說人員一辯士以及其所在的相關社會背景，透過漢語歌謠詞曲意境為文本所創作的文藝電影欲將漢文化傳承給後代。二戰之後台灣人民對於國民黨政府的期待應該是復興漢人生活習慣、價值觀與母語的文化，日治時期上映的電影，特別是講述人類情感的文藝電影，從歷史資料上面我們可以發現多在呈現這樣的隱含暗示，然而從歷史的發展去檢證，顯然的國民黨政府來到台灣後不僅沒有達成人民的期待，反而透過國語運動政策以及國家政策操作電影，²讓優雅的台灣母語文化逐漸的消失匿跡，這點在本章節的後段我會引用相關史料再進行分析。

¹黃仁，〈台語片勃興的社會背景與影響〉，《電影欣賞》（台北，1990），頁 19。

²《中華民國電影年鑑民國 57~58 年》（台北：國家電影中心，1968~1969），頁 7。

林博秋執導張美瑤主演的台語文藝電影《錯戀》³，劇情描述一對舊情人被迫走入截然不同的兩個家庭，女主角卻與舊情人(男主角)的妻子結成閨密，更趁其不注意時與舊情人偷情還懷下了一個非婚生子女。女主角的先生不務正業也不履行丈夫的責任，女主角妻兒窮愁潦倒時常生病更激起男主角的同情，然而不倫戀情終究不被當時的社會所允許。男主角的舅父要求女主角交出小孩過繼給男主角一家扶養，女主角只能癡癡的盼望丈夫改邪歸正。影片最後甚至交代女主角的非婚生子女已經認閨密為母，完全不識自己的親生母親。這部電影經由國家電影中心的修復目前有相當完整的影片資料可供判讀。在影片中我們可以發現女主角在面對人生的障礙時心態上總是相當被動、屈服的。例如電影中一幕，女主角因為嫁給了一個惡霸，母女為了生存必須被迫搬到台北討生活，女主角卻只能與男主角跪坐在榻榻米上相視而泣。

男主：「我也很難受，這都是我的責任」

女主：「不，是我的命。請你不要為我…」⁴

從這些電影對白可以看出台灣本省女性的宿命觀，這與國語文藝電影，特別是瓊瑤類型電影女主角勇於向環境爭取個人戀愛自由的堅毅性格截然不同的不同。

《錯戀》是改編自日本作家竹田敏彥的小說《眼淚的責任》，⁵另外根據影片資料顯示，《錯戀》所使用的漢語台詞也很簡潔儒雅，常使用古漢語的排句(漢俳)⁶來敘事。這樣看起來《錯戀》並不只是一般的劇情片，而是同時具備精確文字表意與藝術性質的台語文藝電影代表之一，因為其透過劇情設計不只傳承了過去受日本教育的本省女性獨特的感情價值觀念，在台詞上也一併保存了古漢語文化。除了上述的《錯戀》之外，幾部同樣是由小說文本所改編的台語文藝電影作品，這些作品分別是：

³ 林博秋，《錯戀：丈夫的秘密》(台灣：玉山影業，1960)。

⁴ 林博秋，《錯戀：丈夫的秘密》(台灣：玉山影業，1960)，0'42"-0'48"。

⁵ 黃仁，《悲情台語片》(台北：萬象，1994)，頁 77。

⁶ 朱實，《中國における俳句と漢俳》(東京：日本語學，1995)。

表 4-1 台語文藝電影的原著小說一覽

電影名稱	原著小說名稱	作者	出版國家
【誰的罪惡】	《爸爸的罪惡》	邵榮福	本土文學
【母子淚】	《野之花》	黑岩淚香	日本文學
【生死戀】	《茶花女》	大仲馬	西洋文學
【六才子西廂記】	《西廂記》	王實甫	中國文學

以上資料根據黃仁《悲情台語片》頁 79、82、87、91，葉龍彥《正宗台語電影史》頁 9 筆者整理。

由此可以知道台語文藝電影的取材類型相當多元化，除了通俗小說改編的劇本之外，也包括了西方文學名著和中國文學名著以及日本的大眾文學改編的作品，這和國語文藝電影的改編劇本只侷限在國語通俗小說非常不同。另一方面，由原著小說改編的台語文藝電影在主題設定上面也比國語文藝電影來的多元化，除了最常被使用的愛情元素之外，有時也加入了親情或是復仇的元素，特別是親情元素這個部分延續日治時期女性情節劇的傳統。由女星白虹出演的文藝電影《媽媽為著你》就是一部描寫一個從事見不得人的職業的母親如何含辛茹苦養大小孩，以及努力和社會搏鬥的悲苦故事。同樣講述親情的文藝電影還包括石原裕次郎成名作《明日又天涯》改編電影《媽媽萬歲》等。這波「媽媽」風潮引發的效應，即是大量的以「媽媽」為主題創作的台語劇情片。像是電影《媽媽三個半》、《媽媽我思念你》、《媽媽十一歲》、《夢中的媽媽》等電影。⁷

除了原著小說改編的作品之外，台語文藝片也延續日治時期的文藝電影傳統，有不少作品是根據當時的流行歌曲詞曲意境所改編的。經歷了二二八事件，本省人對於源於中國的外省統治者的無理統治感到無所適從，日本人對於台灣的統治雖然嚴格但不至於沒有理性，本省人男性對於政治的不滿透過吟唱歌曲來轉移情

⁷ 〈媽媽為著你報紙廣告〉，國影中心開放博物館，
https://openmuseum.tw/muse/digi_object/38ebd68674470810e6411003d9050283，查閱日 2020/1/23。

緒，過去不喜歡日本統治的這些本省籍男性，如今反而開始懷念起日治時代了，許多以男性情節為主題創作的台語歌謠，背後的曲風背景都源自日本歌謠搭配較為順口通俗的閩南語歌詞所編成，⁸這種日本歌謠作底閩南語譜詞的歌曲在王真如的研究裡面被認為是一種「台語歌謠的混血時代」。⁹這種混血的台語歌謠創作始祖為葉俊麟先生，童年時期受過私塾的漢文教育，成年之後又師承於東京歌謠學校的音樂大師淺口一夫，葉俊麟的文字與樂理基礎分別繼承了漢語與東洋系統，¹⁰另一方面葉俊麟與影歌雙棲紅星洪一峰為親交，也因此得以跨足台灣的電影界。葉俊麟在當時流行音樂界的地位可以說與 1960 年代的鄧雨賢齊名，根據葉俊麟歌謠詞曲意境所改編的台語文藝電影佔當時台語文藝電影比例是相當多數的，另外葉俊麟本人也創作過台語電影《愛情保險公司》、《魂斷路情未斷》等劇本。¹¹根據葉俊麟詞曲作品所改編的台語文藝片，從相關的史料交差比對，包括：《台北發的早班車》、《舊情綿綿》、《高雄發的尾班車》、《溫泉鄉的吉他》¹²等多部文藝電影。從過去電影海報上來看《舊情綿綿》更號稱是本省第一部的音樂電影。¹³這些電影除了主題曲之外甚至不時在影片中穿插附歌曲，如電影《高雄發的尾班車》在男女主角遊花園的片段裡面另外加入了一段台語小調：

「天清清萬里無雲，山明水秀笑吱吱。

柳垂影伴著你阮，花開滿山崗。

在河邊快樂情分，一對青春對青春，

已經是熱戀時瞬，相愛身難分。

鳥啼聲含情帶意，美麗風光滿滿是。」¹⁴

都形成台語文藝電影有別於國語文藝片的另一種特色。

⁸陳培豐，〈由閩怨、港邊男性到日本唱腔：1930 - 1960 年代台語流行歌的流變〉，《台灣史研究》第二卷第四期（民國 104 年 12 月），頁 40。

⁹王真如，〈葉俊麟及其歌詩研究〉（台北：國立臺北教育大學音樂學系學位論文，2011），頁 18~21。

¹⁰許梅貞，〈葉俊麟先生紀念專輯〉（基隆：市立文化中心，2001），頁 248。

¹¹許梅貞，〈葉俊麟先生紀念專輯〉（基隆：市立文化中心，2001），頁 249。

¹²葉龍彥，〈正宗台語電影史〉（台北：台灣快樂學研究所，2005），頁 50~86。

¹³葉龍彥，〈正宗台語電影史〉（台北：台灣快樂學研究所，2005），頁 42。

¹⁴梁哲夫，〈高雄發的尾班車〉（台灣：台聯影業，1963），7'19"-7'57"。

戲曲改編的文藝電影也是台語文藝電影的一項特色。台灣第一部台語電影就是傳統戲曲改編的《六才子西廂記》，在電影海報上面還可以清楚的看到斗大的「名曲數支」、「悅耳動聽」等廣告標語。¹⁵另外像是國影中心所提供的報紙廣告，我們可以清楚的看到當年紅遍全台的女星小艷秋為戲曲電影《桃花過渡》所撰寫的登台啟事，這是一部由香港聯合影片公司之台灣分公司一大同影業出品的電影，海報中還特別強調這是由「本省」導演郭柏霖編導的巨作，文案中並且提到電影曲目取材自廈門調、恆春調、宜蘭調、哭調、七字仔調等十一支。¹⁶在《三羅漢哭倒乞食寮》的電影海報中我們也可以看到整個劇團成員都加入電影演出的例子，¹⁷例如這部電影就是由女子劇團日月園劇團成員演出的電影，男主角部分則由女性成員反串。另外像是電影《註生娘娘》也是由女演員反串男主角，新南光劇團全體成員出演的台語戲曲電影。¹⁸同樣的由寶玉金劇團成員演出之戲曲電影則有《胡奎賣人頭》、《呂蒙正拋繡球》，另外賣座的戲曲電影則有《薛平貴與王寶釧》。¹⁹台語的戲曲電影保留了不少地方戲曲的基本元素與文化上的舊價值觀念，像是本省劇團外美都歌劇團曾經拍過一部電影《英台拜墓》²⁰就是根據民間故事為角本設計的戲曲電影，當年的報紙廣告還以劇情精彩度絕對遠勝同題材之港版黃梅調電影《梁山伯與祝英台》為廣告噱頭。

至於台語文藝片是否有像國語文藝電影，特別是瓊瑤電影那般出產明星呢？根據歷史資料的顯示也是有的。林博秋製片投資的玉峰影業在湖山設製片廠培養基本班底演員，其中因演出《錯戀》而走紅的女演員張美瑤就是當時玉峰的新人。²¹另外根據台語文藝片《媽媽為著你》、《乞丐與藝旦》的女演員白虹的回憶錄，該女士當時投考劇團的誘因是因為受到知名國語片女星李麗華的一張美麗寫真的

¹⁵葉龍彥，《正宗台語電影史》（台北：台灣快樂學研究所，2005），頁9。

¹⁶〈桃花過渡〉，國家電影中心開放博物館，
https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/f24365b7783c5e16e1ba8cea73e3835f，查閱日 2019/5/14。

¹⁷葉龍彥，《正宗台語電影史》（台北：台灣快樂學研究所，2005），頁42~55。

¹⁸同註解 17。

¹⁹同註解 17。

²⁰〈英台拜墓〉，國家電影中心開放博物館，
https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/8d978b500df90d300cf9a4cd54e823b4，查閱日期 2019/6/17。

²¹石宛舜，〈追憶湖山片場〉，《電影欣賞》第七十期（台北，1949年七月），頁16~25。

激勵而嚮往演藝圈，²²在一番波折之後從跑龍套演到台語電影的女主角，無奈又逢台語片市場不景氣只好投奔香港拍攝廈語片，之後又在香港電影公司老闆推薦之下到泰國拍攝了幾部劇情片，²³回到台灣之後則嫁給了台語片的名導演張英，自此逐漸的轉到幕後並且協助先生投資國語電影與國語電視劇事業，²⁴影視相關工作的發展路線可說是非常之多元化。而白虹的回憶錄裡面也多次的提到她當年是如何受到台語片前輩小艷秋의冷嘲熱諷，一直堅持到最後才能與她平起平坐的過程。²⁵另外也提到後輩白蘭在取藝名的時候其實參考了自己當初選擇的「白紅」改「紅」為「藍」做為藝名的內幕，²⁶顯然當時台語文藝片女演員的世界也是相當競爭的。

除了白虹、白蘭、張美瑤之外，在近代台語文藝片裡面還有一個翹楚的人物就是當年的高學歷女星陳秋燕。陳秋燕在台語文藝片全盛時代多飾演男女主角的女兒角色，比較有名的作品包括電影《雨夜花》以及《正宗雨夜花》，²⁷而現實生活中陳秋燕也在拍片之餘努力苦讀，最終考上台北的第一女子高校北一女中，形象相當端正良好。²⁸上述女演員們其實都是很容易在現在社會被忽略，但卻是在過去台語片興盛時期的文藝片巨星。

從影片資料或是過去的海報資料上來看，台語文藝片的女演員普遍的在形象上比起國語文藝片的女演員們更加的溫婉，例如主演《高雄發的尾班車》、《桃花過渡》的白蘭²⁹，主演《錯戀》、《嘆煙花》的張美瑤³⁰在外表形象上面比起瓊瑤電影的女演員等五官大器型的美女還要精緻、臉盤更小。瓊瑤電影的女演員為了追求視覺的效果常啟用眼睛特別大，水汪汪大眼的外省籍女子當女主角營造強烈的

²²白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》，(台北:一人出版社，2018)，頁 37

²³白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》，頁 122~144

²⁴白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》，頁 148~163

²⁵白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》，頁 52

²⁶白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》，頁 46

²⁷〈台語片 60 週年，台語片童星系列之二：陳秋燕〉，國家電影中心，<https://www.youtube.com/watch?v=NHArKozub50>，查閱日期 2018/7/18。

²⁸張佩蘭，〈燕語續紛，陳秋燕的過去現在未來〉，《華視綜合周刊》，第 655 期(民國七十三年)，頁 88~89。

²⁹〈寶島姑娘劇照〉，國家電影中心開放博物館，

https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/ad679cc31866249d53948b6b0cdfdb6f，查閱日期 2019/5/6。

³⁰〈張美瑤明星照〉，國家電影中心開放博物館，

https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/048f63464f17791bc9f3363a55a54d6e，查閱日期 2018/4/5。

鏡頭效果，³¹而台語文藝片則相反，多啟用眼神比較柔和的本省籍女子當女主角營造甜美的戀愛氛圍。從身段上來看，瓊瑤電影的女主角多是符合西方九頭身審美的美女，³²而台語文藝片的女主角則多是東方美人。³³

在男演員的部分不論是國語文藝片還是台語文藝片都習慣啟用身材高大、五官端正的俊男擔任男主角。比較有名的台語文藝片男星像是陳揚³⁴、黃秋田³⁵、石軍³⁶等在五六零年代受好評的程度的也不下於七八零年代的國語文藝片男星。然而在造型的部分，或許受到當時國語電影圈與英屬香港電影圈頻繁交流的影響，³⁷國語文藝片的男星造型上多留六零年代英國偶像樂團披頭四成員所流行的厚重寶蓋頭髮型，³⁸台語文藝片男星出鏡時則傾向梳日治時期文藝片男主角所習慣整理的油頭。³⁹而在服裝部分，國語文藝片男主角出鏡時總是穿著時髦的阿哥哥褲裝搭配皮鞋，⁴⁰台語文藝片的男主角則多穿著日治時期文藝電影中男演員習慣穿著的那種厚西裝與白襯衫以突顯穩重，⁴¹可謂各具特色。台語文藝電影不像國語文藝片從主演到助演都是俊男美女，形象逗趣的矮仔財、戽斗、林琳也不時在文藝電影中穿插一角。⁴²這些都讓台語文藝電影的構成元素比起國語文藝電影更加多姿多采。

然而看似相當多元化的台語文藝電影又為何會在1970年代之後逐漸沒落呢？在李福鐘的研究裡面，他特別的提到國民黨在統治初期是如何透過「訓政綱領」

³¹ 〈女演員〉，財團法人國家電影中心台灣電影數位典藏中心，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=3&id=686>、<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=3&id=546>、<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=3&id=494>、<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=3&id=497>，查閱日期 2018/7/19。

³² 劉立立，《卻上心頭》（香港：巨星影業，1982），34'45"、陳鴻烈，《我是一片雲》（香港：巨星影業，1977），0'14"。

³³ 同註解 30。

³⁴ 〈國產台語影片展覽會 1965 十大男女明星第一名〉，國家電影中心開放博物館，https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/9124b5c7fc7c35eb414605b9203b233b，查閱日期 2019/1/25。

³⁵ 〈溫泉鄉的吉他報紙廣告〉，國家電影中心開放博物館，https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/4295e19cedc54b528f25b11640a0477b，查閱日期 2019/1/23。

³⁶ 〈石軍明星照〉，國家電影中心開放博物館，https://tfi.openmuseum.tw/muse/digi_object/695adad0b08acc391d61ae60b1aa1357，查閱日期 2019/1/24。

³⁷ 小山三郎，《台灣映画—台灣の歴史・社会を知る窓口》（京都：晃陽書房，2008），頁 177~187。

³⁸ 〈男演員〉，財團法人國家電影中心台灣電影數位典藏中心，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=4&id=496>，查閱日期 2019/4/5、<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=4&id=499>，查閱日期 2019/5/6。

³⁹ 同註解 35。

⁴⁰ 劉家昌，《雲河》（香港：聯邦影業，1974），23'40"。

⁴¹ 周信一，《溫泉鄉的吉他》（台灣：黑松影業，1966），0'00-0'03"。

⁴² 梁哲夫，《悲情鴛鴦夢》（台灣：台聯影業，1965），41'38"、31'31"。

為手段合理化國庫通黨庫，⁴³也因此我推測當時黨國三家電影公司中央電影製片廠、國防部中國電影製片廠、台灣省電影製片廠⁴⁴等公司在各項資源上面絕對是比私人經營的電影公司要來的充裕許多。

此外民間製片公司不在政府底片減稅補助範圍，⁴⁵台語製片公司只能依靠民間力量籌措資金營運，當時的台語製片公司比較有名的像是玉峰影業，負責人還是受過日本大學以上程度文學教育的地方仕紳林博秋。⁴⁶另外還有在歷史上留下紀錄的是何基明導演的華興製片廠，何基明導演本人則是東京 TEL 映畫研究所的校友，⁴⁷但即使這些導演創作出來的影片內涵或娛樂性再高，我認為民間製片公司在資源上還是無法和中影、中製、台製等大型公司匹敵。

另外一個我認為台語片會逐年沒落的原因是因為金馬獎政策鼓勵國語電影發行。根據《總統府公報第一三三四號》，民國五十一年獎勵國語片辦法裡面第三條丙案提到：「被補助的影片需要以國語發音，但國內地方語言之配有國語拷貝，或基於劇情偶爾穿插國內地方語言者，可視同國語影片。」⁴⁸從這項政策可以推知，當年許多本來以母語創作的文藝電影可能為了競爭金馬獎補助被迫配音成為國語電影，故而母語電影逐漸消失。另外就是我認為參加金馬獎徵選本身也具有宣傳的效應，自然而然母語文藝電影比起國語文藝電影在宣傳上又少了一個平台。

當然演員的身價也是影響觀眾對於電影喜好的因素之一。在白虹的回憶錄裡面提到，以她剛出演台語片時的片酬大約是台幣兩千元，⁴⁹關於台語片演員的身價在王君琦的研究裡面有更清楚的分析，此外這份分析也將當時台灣人的平均月所得與演員一部戲收入做出比較。在王的分析裡面，台語片一線男女演員一部電影基本片酬是台幣一萬元左右，新人演員或是配角大約是幾千元台幣，當時台灣

⁴³李福鐘，〈以黨領政，以政養黨黨國威權體制下的國民黨黨營企業〉，《第九屆中華民國史專題論文集》（台北：國史館 2008），頁 442~444。

⁴⁴《中華民國電影年鑑民國 59~60 年》（台北：國家電影中心，1969~1970），頁 15~17。

⁴⁵王君琦，〈百變千幻不思議台語片的混血與轉化〉（台北：聯經，2017），頁 66~67。

⁴⁶白克，〈記湖山片場〉，《聯合報》，民國四十七年六月五日，第六版。

⁴⁷葉龍彥，〈正宗台語電影史〉（台北：台灣快樂學研究所，2005），頁 20~21。

⁴⁸《總統府公報第一三三四號》部會局令行政院新聞局令局劍一字第二三七六號。

⁴⁹白虹口述，〈特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生〉（台北：一人出版社，2018 年），頁 64。

一般社會的平均月收入則是幾百元台幣，⁵⁰台語電影演員一部片的片酬雖然比起一般市井小民的月收入高出很多倍，但是根據香港《銀色周刊》針對林青霞所做出的報導，活躍於 1970~1980 年代的國語文藝片女演員林青霞為在 1970 年代的片酬大約是一百萬元台幣，⁵¹另外同樣根據《銀色世界》周刊報導，活躍於 1960~1970 年代另一位國語文藝片女星甄珍在接受記者訪談時提到八十萬元台幣為她片酬的一部份價碼⁵²，顯然活躍於 1960~1970 年代華語電影圈的她光演出一部國語文藝電影的價碼可能至少 80 萬元台幣左右，國台語文藝片演員的身價可能是天差地遠的。漢人有一句俗語「物以稀為貴」，但我同時也以為「物以貴為稀」，身價越高的演員自然比較能夠引起大眾的注意，覺得她的檔次是比較高級的，自然而然比較願意付費去看她的電影演出，台語文藝片雖然也存在明星，但是這些明星所能引起的票房效應遠不如國語文藝片明星，這和演員的身價應該也脫離不了關係。

最後就是我認為台語文藝片會逐年沒落的因素是因為台語文藝片缺乏時代感、流行感。文藝片最常被使用的題材畢竟是愛情，也有人認為文藝片是一種「約會電影」，然而前面我雖然提到台語文藝片有許多是由當時流行歌曲意境為靈感改編的電影，但是這些歌曲風格也好電影內涵也好多半脫離不了日治時期的元素，對於 1960~1970 年代正值情竇初開的年輕人來說，那是他們父母輩時代的電影，很自然而然給予人過氣、老派的感覺。至於剩下的那些取材自漢文化，以民間故事為題材改編的戲曲電影，則更是令他們想到祖父母輩的清王朝統治時代，完全與時代潮流脫節。另外從影片的場景去分析，台語文藝電影多半把都市想像成一個只能工作賺錢的場域，拍攝的地點又多半是在郊區或是鄉村，鏡頭總是時不時就帶到公園、車站或是月台；相較之下國語文藝片不論是出鏡率最高的場所還是主角們的穿著打扮都很都會化，讓國語文藝片與台語文藝片形成截然不同的兩種風格，前者明顯比較有現代感，後者則比較有地方感。

⁵⁰王君琦，《百變千幻不思議台語片的混血與轉化》(台北:聯經，2017)，頁 414~415。

⁵¹劉偉光，〈林青霞的愛情與煩惱〉，《銀色世界》九月號第 81 期(香港:1976)，頁 34~35。

⁵²王安妮，〈甄珍再爆婚變內幕〉，《銀色世界》三月號第 87 期(香港:1977)，頁 21。

另外在影像技術方面，國語文藝片是全彩沖印的影片，但台語文藝片則都是黑白電影，之所以會這樣是因為彩色影片技術需要仰賴進口的拍攝器材，而當時的國民黨政府只給予港片與國語片拍攝器材的進出口稅率上面優惠，甚至對於使用鄉土語言創作的電影片在進口拍攝器材上面給予增稅，⁵³故而在影像呈現上面國台語文藝片在色彩的鮮活度部分也給予觀眾截然不同的印象。

統合而言，我認為對 1960~1970 年代的年輕人來說，台語文藝片給人的總體印象很可能是比較落後、不時尚、沒有吸引力的，自然而然台語文藝電影在 1970 年代台灣經濟起飛之後逐年減少量產。不過當我們把這些因素一一拆解來看的時候就會發現，除了時代感、流行感這些因素之外，台語文藝片會在 1970 年代之後逐年沒落甚至最終停產和國民黨統治時期的諸多政策脫離不了關係。

以鄉土語言創作的文藝電影當然不侷限在台語文藝電影。由益萬影業於 1973 年創作的電影《茶山情歌》⁵⁴就是全篇以客家語發音的電影，他是根據同名的客家採茶歌謠意境改拍的文藝電影，影片之中男女主角互相告白的時候也是唱這首歌曲，可以說是非常珍稀的地方語言文藝電影。至於以原住民族相關語言創作的文藝電影，在目前歷史資料裡面則尚未有發現。從種種的研究跡象都可以顯示，在 1950~1970 年代國民黨政府推行國語運動時期對於鄉土題材或是以地方語言創作、發行的電影是相當打壓的，台語文藝電影的相關研究還可以呈現那些被打壓過的痕跡，至於以客家語或是原住民族語言創作的文藝電影則是連出土的相關史料都很有有限，甚至全無。

53王君琦，《百變千幻不思義台語片的混血與轉化》(台北:聯經 2017)，頁 68~70。

54劉師坊，《茶山情歌》(台灣:益萬影業，1973)。

第二節 健康寫實類型鄉土文藝電影

在前章探討國語文藝電影裡面我有提到龔弘與寫實主義電影，這是與瓊瑤文藝電影平行時代的另一種電影型態。後代許多研究者以為健康寫實電影其實是一種政治宣傳的電影，無法充分表現鄉土社會實態。例如張俐璇在「問題化『寫實主義』：以《飛燕去來》與《家在台北》的臺北人再現為例」⁵⁵一文裡面提到龔弘在 1963 年推動「健康是教化，寫實是鄉村」的觀念，但是透過影片比較她發現，號稱健康寫實電影的《蚵女》裡頭只存在健壯的漁夫，對比另一部新電影時代鄉土電影《兒子的大玩偶》觀眾從影片裡看見的卻是又乾又瘦、真正為生活辛苦打拼的男主角。另外同樣號稱健康寫實電影的《養鴨人家》女主角竟是個臉型飽滿、氣色紅潤的莊稼人？電影《蚵女》女主角則更是外型高挑時尚，形象有如模特兒般的海女？這些都與多數人對鄉村生活的經驗不相符合，因此被作者認為此型態電影「健康」卻不寫實。此外張的這篇研究還認為，許多健康寫實電影的小說版本與電影版本存在「文本導向上相對性的崎異」，例如他在這篇研究所舉例的電影《家在台北》與小說版本《飛燕去來》在對「台北」這個地域的詮釋方向上是朝完全對立的方向去進行的。我個人則傾向解讀張「健康而不寫實」的意義是「健康」是指電影情節設計符合主流社會對光明面的期待，但那與諸多事實不相合，甚至與電影的小說文本設定不相合，所以作者才會認為這與龔弘當初企圖效仿義大利發展寫實主義電影的目的是相違背的。然而在這章裡面，我更進一步去探究龔弘與健康寫實電影的社會背景關係，特別是健康寫實的文藝電影，又與一般型態的健康寫實電影有何區別。

在民國五十九年的電影年鑑裡面，龔弘還原了當初將中影的製片計畫導向寫實主義去發展的時空背景與因素。⁵⁶在這裡龔弘提到亞洲影展國片雖獲得國際空前的迴響，但在國內國片不僅需要面對和逐漸成長的電視事業競爭的難題，也面

⁵⁵ 張俐璇，〈問題化『寫實主義』：以《飛燕去來》與《家在台北》的臺北（人）再現為例〉，《文史台灣學報》第七期（台北，2013 年 12 月），頁 153~154。

⁵⁶ 《中華民國電影年鑑民國 59~60 年》（台北：國影中心，1970），頁 7~8。

對國人的觀影素質提高、大量的影業新人輩出，但國產影片的品質卻在關稅的綁架之下逐年衰退的現象。這篇訓斥文認為好的國片也具備教育的功能，我認為這篇訓斥文已經可以看出龔弘企圖改革國片發展路線的動機。而在張靚蓓的《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編》一書中則收錄了龔弘的生平資料並加以整理，其中提到龔弘的祖籍是蘇州，因國共內戰輾轉來台，當時在台灣就讀中學時還有寄讀證明書。

「我在蘇州讀過一學期，甚麼成績都有。學校說你到台灣找個學校，在那邊借讀，等個半年一年戰事平定之後你再回到我這兒來完成學業，當年所打算的不是轉學，我還是要回到原來的學校去的……」⁵⁷

由上對話，可見這批外省人來台時本來是沒有把台灣當成自己的國與家的。另外作者在這本書也另外整理了龔弘的口述資料，他以為台北當時還沒有完全脫離日治時代，許多建築風格都還是日式的平房，百貨公司也很少見，這對於長期旅居上海、香港、加爾各答等大都市的龔弘來說無疑是時尚的沙漠。顯然的，龔弘初來台灣時對於這片土地的好感度是不高的，也不打算久居，那又是甚麼原因讓他對於台灣的情感產生轉變了呢？在張靚蓓的論著裡面提到，龔弘初來台灣的時候全家落腳在中山北路德惠街的家，當時他常常與妻子騎腳踏車在延平區的圓環夜市散心，有時也就順道品嚐地方的風土小吃，而他也親眼目睹當地的農民在空地上架棚出演歌仔戲，有時甚至還唱足一兩個星期，這些情境都讓他感動莫名。⁵⁸龔弘的小孩從小就和本省籍的小孩在一起玩抓泥鰍，他們都是打赤腳在田裡自在地奔跑的，雖然龔弘在他的自傳裡也曾抱怨初來台灣時看到本省人都是穿著木屐在街上走路，這與他所習慣的大都會如香港當地居民出門都是穿西裝皮鞋的風格比較起來稍嫌落後，令他感覺好像退回抗戰時代的重慶，但是當時的台北充滿田園鄉土風味樸實無華，至今(指口訪那日)仍令他回味無窮。這種對於鄉土熱愛的動機促使龔弘企圖將台灣電影事業的發展藍圖導向較為寫實主義的路線，也就

⁵⁷張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》（台北：文化部，2012），頁 76

⁵⁸張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》，頁 71

是拍攝以一般庶民生活為題材的電影作品。⁵⁹

龔弘在《影塵回憶錄》曾提到自己與白景瑞「小白」導演之間的關係。小白曾經在義大利電影大師羅賽里尼、費里尼、狄西嘉、安東尼奧等任教的羅馬電影實驗中心實習過兩年的時間，這些電影大師走的多是歐洲寫實主義電影路線。另外，小白也將最新的蒙太奇、底片、聲帶的三盤剪接機引入台灣，取代了過去膠水重疊接黏法，⁶⁰這是寫實主義電影在台灣生根的開始。在《影塵回憶錄》裡面龔弘也提到了「藍海小組」的存在。根據龔弘的說法，小白雖然是他相當欣賞的新秀導演，但因為資歷較淺，擔心他沒有辦法掌控大局，因此只好委任他擔任製片部的經理工作。但事實是，中影的董事長改由胡健中接任之後，胡不斷提醒龔弘中影是「為黨宣傳的文化機構」，影片的內容必須具備有「教化作用」。例如龔弘曾經「提醒」留學義大利的小白太過於感性，其所執導的《寂寞的十七歲》本來欲走的是寫實唯美路線，若不是經過藍海小組大力修改還不能上映。⁶¹另外藍海小組也籌拍過《還我河山》、《田單復國》等大型歷史軍教片，⁶²替國民黨政府政治宣傳之企圖相當明顯。其實早在漢城舉辦的第十三屆亞洲影展結束之後，龔弘就開始重新思考中影拍片的走向。亞洲影展台灣共獲得最佳編劇、最佳彩色攝影、特別演技、優等劇情片等獎項，成功的經驗讓龔弘以為中影應該多拍攝一些貼近人民心情、以大眾市場為導向的電影。龔弘曾提到本人並不主張政治力量介入電影，⁶³但是強大的藍海小組還是將國民黨的勢力透過編審單位為包裝，悄悄的介入電影創作之過程。在張靚蓓的《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編》裡面作者提到龔弘開始發展「健康寫實」路線的契機是因為觀看過義大利電影《單車失竊記》，認為一般寫實電影內容太過黑暗因此認為寫實電影的結局如果可以符合人性光明面將會更好，所以中影才開始改發展「健康」寫實路線電影。⁶⁴但我個

⁵⁹ 張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》（台北：文化部，2012），頁 68~70

⁶⁰ 龔弘，《影塵回憶錄》（台北：皇冠，2005），頁 133~134

⁶¹ 龔弘，《影塵回憶錄》，頁 137

⁶² 龔弘，《影塵回憶錄》，頁 135~136

⁶³ 龔弘，《影塵回憶錄》，頁 127~132

⁶⁴ 張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》，頁 72。

人認為這是一種對外說法。根據《影塵回憶錄》，以童養媳為題材拍攝的寫實主義電影《婉君表妹》原來只打算照瓊瑤原著處理男女情愛的三角關係，但是藍海小組主觀認為這可能很難通過黨部與新聞局的審核，因此強硬的加入男主角愛國從軍的片段；⁶⁵另一部寫實主義電影《街頭巷尾》原著小說本來是想描繪外省二代初到台灣找工作生存不容易的悲苦情節，但龔弘認為像是這樣的情節倘若真的影像化，那會讓人以為在國民黨的領導之下台灣人民的生活很黑暗、很悲苦，⁶⁶而與龔弘長期合作的導演李行在針對《街頭巷尾》的企劃案也不諱言電影版本「需要包裝」，⁶⁷於是在藍海小組的指導之下，《街頭巷尾》的電影劇情設計與原著小說產生差異。在民國六十七年的中華民國電影年鑑裡面更可以看到梅長齡以「發揮電影事業的社教功能」為主題洋洋灑灑的發表了一篇文章，⁶⁸內容提到在製作電影或是電視節目的過程不可以只想到營收，更要想到是否有益於國?有利於民?是否能發揚中華文化精神，有助於國人走向健康的康莊大道等訓斥文。由上證據可推論龔弘當初或許真心是想要發展寫實主義的台灣文藝電影，但在新聞局與國民黨藍海小組的強勢介入之下，不得已只好將電影發展成某種為黨國宣傳的政教電影型態。

另外在 1960 年代的台灣文學界，台灣的外省作家開始從 50 年代反共文學的思潮中解放出來。「反共」是蔣中正所帶領的政治風潮，他讓台灣人民沒有心思在其他方面得以專心於同仇敵愾抵禦外辱，但反共文學其實也限縮了作家創作的自由，以同一種語言與思想創作。在這個時代，與中國具有血緣與文化關聯的外省籍作家為了避免政府對共匪問題的政治檢查，寫作上處處避免正面評議當前的社會議題，甚至轉而向個人內心層面進行探索。白先勇〈流浪的中國人—台灣小說的放逐主題〉：

「……這些作家為了避過政府的檢查，處處避免正面評議當前社會政治的問題，

⁶⁵龔弘口述，《影塵回憶錄》，頁 128。

⁶⁶張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》，頁 76

⁶⁷張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》，頁 77

⁶⁸《中華民國電影年鑑民國 67 年》(台北:國家電影中心, 1978), 頁 5。

這樣的寫作風格我認為是 1960 年代外省流亡小說流行於台灣的開始。

另外我的發現是，自從二戰之後，這些挾帶文化優越感的外省統治階級來到了他們眼中窮鄉僻壤的台灣，不論是生活習慣上還是文化價值上都與本省人格格不入。這或許也是外省人對故鄉的思念越來越深，多數外省人由聚焦對外部事件的批判轉而探尋內心相對失落感的起因之普遍心理過程，這種集體心理狀態之轉變也反映在他們的文學創作上面。當台灣文學史上這種移植鄉愁的外省文學作品於 1960 年代開始蓬勃的發展，這應該也是探討非權貴外省人生活的寫實主義文學開始流行於 1960 年代台灣藝文界的契機，不同於瓊瑤文本的浪漫情節，寫實主義小說或散文更多時候描繪人性的無奈與黑暗面向，例如文化衝突、生存鬥爭等問題。寫實主義流行在台灣文學界，也間接影響到電影劇本的創作，確實也讓這兩種藝術型態結合進而產生「寫實主義的文藝電影文本」。而在黨國資源不分的 1960 年代，前面提到過的寫實主義文藝電影也在中影等黨營電影公司的主導之下被迫變成了「健康」寫實的文藝電影。

表 4-2 本文所討論的健康寫實文藝電影列表

電影名稱	英文名稱	發行年
【冬暖】	The Winter	1968
【家在台北】	Home Sweet Home	1970
【早安台北】	Good morning Taipei	1979
【孽子】	無	1986

資料來源：財團法人國家電影中心台灣電影數位典藏中心，筆者整理

電影《家在台北》⁷⁰是孟瑤的小說《飛燕去來》改編的作品，由白景瑞導演執導、龔弘監製，這是一個描述外省二代赴美求學的故事。主人翁吳大任(柯俊雄飾)前途似錦是一個留美的水利工程師，他本來的人生規劃是與住在台北的妻子馮淑媛(歸亞雷飾演)離婚，然後再與美國的妻子結婚並取得美國國籍。雖然大

⁶⁹陳芳明，《台灣新文學史》(台北：聯經，2011)，頁 362。

⁷⁰白景瑞，《家在台北》(台灣：中影，1970)。

任對於自己的前程相當在意，但淑媛畢竟是一個保守且盡責任的妻子，大任在美國攻讀博士時是她獨自一個人扶養兒子長大的。大任在眾人所給的壓力之下對於自己的人生抉擇很猶豫，一方面他希望能從美國重新開始，但是另一方面良心上又覺得對淑媛過意不去；另一組人馬則是夏之雲與夏之霞兩姊妹。夏之雲嫁給美籍華人如茵，她的妹妹夏之霞(張小燕飾演)則對於姐姐的人生相當憧憬。之霞在父母經營的農場認識了何範，當時何範本來是為了與筆友兼未婚妻汪娟娟見面才回來台北的，沒想到感情卻遭到之霞的介入而複雜化。電影版本不同於小說版本的結局，想當美國人的大任與之霞最後都在華人的教條規範與親族的情感壓力下放棄了出國的決定，大任決定留在台北與妻子重修舊好，之霞則與前男友復合。

《家在台北》同時處理了文藝電影上最常遇到的兩個問題，一個是愛情一個是親情。在愛情的部分，主角們選擇放棄自由婚姻而選擇傳統華人所期待的戀愛關係；在親情的部分，主角們選擇留在他們所熟悉的故鄉台北繼續為台灣的經濟打拼，這些都讓人產生是當時國民黨的國家政策間接影響電影創作的聯想。

由小野同名小說改編的電影《早安台北》⁷¹則描述追逐歌手夢的男大生葉天林(鍾鎮濤飾演)在廣播電台工作時認識了朋友唐風(江明飾演)的主持人女友蘇琪(林鳳嬌飾演)，兩個人因為替育幼院募款活動而進一步熟識。蘇琪在鄉下的父親(崔福生飾演)因為打魚落海下落不明，這段期間葉天林的主動關懷讓蘇與葉的感情增溫。後來蘇父奇蹟獲救，更讓蘇家以為葉天林是一個福星，故事尾端唐風不幸因為車禍意外過世，蘇琪選擇辭去電台工作回鄉下陪父母，葉天林在眾人鼓勵之下決定追回蘇琪，整個故事雖仍然著重處理親情與愛情的部分，但是我認為導演李行在電影情節的設計上刻意的強化了省籍融合的部分，像是找來外省氣質濃厚的演員群飾演本省籍的村人與女主角家人，另外像是導演刻意設計一個橋段讓飾演男主角的香港籍演員鍾鎮濤在電影裡面有機會與飾演蘇琪家人的外省籍演員們歡樂的合唱台灣本省民謠《杯底不可飼金魚》，都打破了演員現實身分與劇中角色的文化隔閡。

⁷¹李行，《早安台北》(台灣:大眾電影，1979)。

同樣描繪省籍融合的還有由羅蘭原著小說改編的文藝電影《冬暖》，⁷²依然是由外省氣質濃厚的演員歸亞雷與田野分別飾演本省籍女子阿金與外省籍男子老吳，兩人從互相調侃到相戀的過程。劇中設定阿金是洗衣店的老闆娘，老吳是小吃攤的老闆，兩個人互動的場景是台灣四、五零年代的夜市，劇中不時穿插台灣本土小吃、跳寒單爺等民俗活動片段，影片內涵看似本土氣質濃厚，其實熟悉本土文化的人在觀看這些片段的時候多半感覺不太真實，因為劇中的角色設定雖說是本省籍人士，這些演員的外型就不像記憶裡本省人的長相，口條上還有濃濃的北京腔，只能說全片離鄉土寫實有很大的一段距離。

由白先勇同名小說改編的電影《孽子》⁷³則是描繪 1970 年代台灣社會風氣還相當保守時的男同性戀族群生活型態。《孽子》在某部分確實相當寫實的描繪當時男同性戀者的生活，例如在沒有網路交友的時代男同志們如何透過雜誌來徵友，台北新公園(今日二二八紀念公園)就成為男同志們聯誼的一個重要地標，這點與賴正哲口訪文獻所記載的事實相符合。⁷⁴然而電影《孽子》中把男同性戀的社群想像成一種外省黑道體系，具有層級制度，這點就與賴正哲所研究的過去台灣實際的男同志生活型態不太符合。電影《孽子》的角色設定多為外省眷村的男同性戀族群，並強調外省籍男同志在身分上相較於本省籍的優越性，然而現實生活裏面男同性戀當然不限於外省人特有性傾向，外省籍男同志當然也沒有比起本省籍男同志優異到哪裡，電影創作可能窄化了閱聽人對於台灣男同志族群歷史的正確認知。電影版的《孽子》最終設計楊教頭(孫越飾演)「改邪歸正」與閨密曼姨(李黛玲飾演)結成異性夫妻的結局更是令現代人感到不可思議，在提倡婚姻平權的現代社會多數人應該很難接受同性戀者走入異性婚姻的狀況，不過在那個時代這樣的行為卻被認為是一種改邪歸正的表現，而且這段情節在原著的小說裡面本是沒有的，⁷⁵應該也是那個時代的製片或編導害怕電影上映以後，新聞局有可能以

⁷²李翰祥，《冬暖》(台灣:國聯影業，1969)。

⁷³虞戡平，《孽子》(台灣:群龍國際，1987)。

⁷⁴賴正哲，《去公司上班：新公園男同志的情慾空間》(台北：女書文化 2005)。

⁷⁵白先勇，《孽子》(台北:允晨文化，1992)。

「鼓勵同性戀行為」、「違反社會正當風氣」等理由被禁片所以才刻意改編的電影結局。

表 4-3 電影《早安台北》的演員出身背景資料

《早安台北》演員:角色	演員的出身
傅碧輝:阿坤嫂	中國江西
崔福生:阿坤	中國南京政府時期國民黨空軍機械士
葛香亭:賴春木	中國安徽

資料來源:財團法人國家電影中心台灣電影數位典藏中心，筆者整理

即使歷史上諸多文獻對於健康寫實型態之文藝電影多加以批判，但我還是認為健康寫實的文藝電影比起其他類型的健康寫實電影相對的「寫實」。如果說《養鴨人家》與《蚵女》實質上就是替政府農漁政策宣傳而拍的廣告片，那麼《冬暖》、《家在台北》、《早安台北》、《孽子》等文藝片則至少透過鏡頭的書寫，某種程度精確地刻畫出七零年代台灣非權貴階級外省人的種種心理過度。電影《家在台北》透過劇情的鋪陳影射台灣退出聯合國之後，新生代外省人對於國族情懷失落的焦慮，而電影《早安台北》則企圖透過角色形象的設定探討二二八事件之後國民黨政府一直處理不好的省籍問題，電影《孽子》則透過聚焦男同性戀族群的生活型態來影射六零年代外省人在台北漂泊無根的孤寂，電影《冬暖》則是透過劇情設定本外省人在諸多價值觀念上的不同來呈現當時台灣社會本外省人在文化衝突與文化融合兩種作用力之下不斷磨合以求整體社會安定的現象。然而即便是如此，在中影總經理龔弘「健康是教化，寫實是鄉村」的觀念推廣之下，即使不是中影出品的健康寫實文藝電影，在演員採用上仍多舉用都會氣質濃厚的外省籍演員出演本省籍鄉土人士角色，口條的設計上也刻意地去本土化，我認為這是為了響應國民黨政府自光復以來一直推動的國語運動政策，但這樣做法卻也讓角色本身失去了原創性。而所謂的「健康」竟也就是電影劇情走向必須要相當程度符合國民黨文宣部所提倡之「朝向有利於國、有利於民的人性光明面去發展」這樣的期待，

這點就電影做為思想與藝術傳承之重要媒介來看其實是相當可悲的，電影創作者為因應國民黨政策抹殺了太多一個時代的集體情緒與記憶。



第三節 新電影時期的文藝電影

研究 1980 年代之後的台灣文藝電影常常會遇到一個框架問題，那就是許多研究者把這個時期(1980~1990 年代)的文藝電影稱之為新電影。學術論文的部分不少研究者使用「新電影」作為他們研究的標題，除了過去的學術研究者，一些媒體與藝術工作者也習慣用「新電影」來稱呼這個時期的電影作品，這些都讓欲研究 1980 年代到 1990 年代這段期間台灣文藝電影的我免不了需要去理解所謂的新電影到底「新」在哪裡?或者說是否有與新電影相對照的「舊電影」存在?然而翻遍官方的電影期刊《中華民國電影年鑑》從民國七十一年到民國七十三年都沒有「新電影」這三個字出現。起初我認為所謂的「新電影」應該是一種民間媒體工作者或是藝術作者對於某個時期台灣電影特色的一種想像與文字詮釋，而正統的台灣電影界並沒有所謂「新」與「舊」的電影界限存在，然而不可以否認的是，在民國七十一年開始台灣的電影界，特別是文藝電影界，從過去的影片資料與創作者的受訪文獻紀錄觀察，確實在創作風格上面明顯有別於過去 1960~1970 年代的格調，之後我才終於在民國七十六年的電影年鑑發現了一篇報導侯孝賢導演於柏林影展得到青年導演獎殊榮的報導，⁷⁶這篇報導者是倪羅，他以〈馳名國際影壇的文化大使〉為標題大力讚揚侯導演，並且認為侯孝賢、楊德昌等新銳導演正在實踐 Andre Bazin 的創作理想，他以為這種看似平淡無奇的創作題材、以日常生活細節為故事鋪陳的影片敘事風格，最後卻能深深地抓住許多觀眾心靈的深處，他以為這種電影風格有別於過去台灣的劇情電影而稱之為台灣的「新電影」。

表 4-4 本文所討論之新文藝電影列表

電影名稱	英文名稱	發行年
【拒絕聯考的小子】	無	1980
【兒子的大玩偶】	The Sandwich Man	1983
【小畢的故事】	Growing Up	1983
【桂花巷】	Osmanthus Alley	1987

資料來源:財團法人國家電影中心台灣電影數位典藏中心，筆者整理

⁷⁶ 《中華民國電影年鑑 1987》(台北:國家電影中心，1987)，頁 4。

新文藝電影《兒子的大玩偶》是黃春明的同名小說改編侯孝賢導演執導的電影，⁷⁷電影分為〈兒子的大玩偶〉、〈小琪的那頂帽子〉與〈蘋果的滋味〉三部曲。根據影片資料，這部電影主要描寫一個長期失業的青年坤樹為了找到工作養活妻小，不惜假扮小丑到電影院幫電影做宣傳，但即使是如此他還是無法替電影做很有效果的宣傳，電影院的生意始終沒有起色。坤樹的太太常一面抱孩子一面罵坤樹沒用，還斥責坤樹出門就是一個小丑的樣子，回來也是一個小丑的樣子，孩子只認得小丑不認得爸爸。後來電影院決定改用擴音器叫賣方式來宣傳電影，鄰居也願意出讓一部牛車供坤樹沿街去叫賣，坤樹終於不用再穿著怪異的小丑裝、頂著厚重的妝容去沿街叫賣，不過孩子卻已經認不得爸爸了。我自己根據電影的文本內涵分析，我認為這部電影利用電影院：一個播放著明星演出成果的場所；與電影院外：一個為電影宣傳叫賣的路人兩相對比。明星通常給人感覺是與群眾有距離的、高不可攀的，而小丑則是為了取悅路人而存在，電影文本如此設計有可能是為了凸顯男主角坤樹的身分卑微。⁷⁸然而透過電影的台詞觀察，電影其中一段是男主角身上掛著電影「還我河山」的海報並正在與坤樹的親戚們對質。坤樹的親戚：

「我跟你說人家說肯做牛不怕沒有犁可以拖，你老想用投機取巧的方法。」⁷⁹

我對這段台詞的解讀是，坤樹身上掛的「還我河山」海報暗指對於外省政府統治的不滿，而坤樹自己對於出社會其實是有理想與抱負的，只是礙於本省人身分在以外省人為主體的公務機關求職總是受到打壓與挫折。然而影片這裡卻也點出了本省人的某些性格特質。日治時期的民政長官後藤新平曾以一個日本人的觀點認為台灣本省人愛錢可以以「利」攏絡之，⁸⁰本省人的觀念裡普遍認為只要有錢賺就算犧牲點尊嚴反而是正確的作為。影片中的坤樹親戚們認為坤樹不是沒有能力找到工作，而是不願意為了錢低下頭去做某些他不願意做的工作，或是以為

⁷⁷ 林積葦，〈文學與影像的對話—台灣新電影之教材編纂〉，《黎明學報》第二十四卷(新北，2013)，頁 40~41

⁷⁸ 侯孝賢，《兒子的大玩偶》(台灣：中影，1983)，0'26"-1'33"。

⁷⁹ 同註解 81。

⁸⁰ 《台灣民報》第 145 號，1927 年 2 月 20 日，第十四版。

他根本就只想做一些輕鬆而非付出勞力的工作，例如公文書工作而對他多加以批判。然而在當時國民黨時代，光是身分證上面的省籍欄就可以影響坤樹許多工作的機會，這應該也是影片開始的時候，電影劇情設計坤樹應徵公文書工作時，雇主要求看戶政資料的原因，當時的公家機關畢竟是獨厚外省族群的。⁸¹但是坤樹想從事公職難道真的只是因為坐辦公室吹冷氣比較輕鬆嗎？我想不是的，不然影片中就不會設計坤樹身上掛著「還我河山」電影海報沿街宣傳。事實上「還我河山」當然就暗指「還我唐山」，也就是二二八事件之後台灣本省人對於多數外省人掌握公部門的不滿投射。電影文本的創作者也許希望透過坤樹這個角色來期待有一天本省人能重新奪回在台灣社會上的主導權或話語權，但卻又常常事與願違。另外我的觀察，這部電影也隱含國民黨統治台灣開始到解嚴前一兩年台灣整體社會瀰漫為了生存的我，與為實踐理想的我之間的矛盾氣氛。電影文本設計了坤樹的兒子這個小朋友的角色，小朋友是未經社會洗鍊的，是最單純而誠實的，從小朋友的眼睛看到的爸爸永遠是那個為了理想而執著的小丑，這也就是為何當坤樹不再穿著小丑裝，換上一般的襯衫與西裝褲之後小孩反而認不出他了。電影文本隱含大人世界為生存而犧牲理想與現實妥協，反而天真無邪的小孩如同一面鏡子照出大人心理的矛盾。

另一部同樣生產於這個時期，由朱天文同名小說改編，陳坤厚導演執導的新文藝電影是《小畢的故事》。⁸²這部電影看似相當的平凡無奇，也不過就是描述男主角畢楚嘉(林楚嘉)從童年到青少年的生活經歷，包括母親改嫁、上國中之後進入叛逆期與同校男同學打架、為了偷交女朋友努力存零用錢買新皮鞋、常因為調皮惹事被母親用雞毛撻子打屁股、偷偷把女同學便當與自己的調換等惡作劇行為，⁸³這些幾乎我們每個台灣人求學時期都經歷過再熟悉不過的經驗與瑣事拼湊成的電影。剛開始我就覺得這部電影比起《悲情城市》⁸⁴、《牯嶺街少年殺人事件》⁸⁵等

⁸¹ 駱明慶，〈高普考分省區定額錄取與特種考試的省籍篩選結果〉，《Taiwan Economic Review》(台北，2003)，頁 87~106。

⁸² 林積萍，〈文學與影像的對話—台灣新電影之教材編纂〉，頁 42。

⁸³ 陳坤厚，《小畢的故事》(台灣：中影，1983)。

⁸⁴ 侯孝賢，《悲情城市》(台灣：年代有限，1989)。

⁸⁵ 楊德昌，《牯嶺街少年殺人事件》(台灣：中影，1991)。

直接影射社會事實、具有道德啟發意義的台灣新電影在文本設計上面相當的不同，然而後來我想到的是這或許就是所謂台灣新電影的文藝風格。同樣具有這樣風格的新電影諸如侯孝賢導演的《童年往事》以及《童年往事》的續集《戀戀風塵》，所描繪的不過就是以導演自身生命經驗去作改編的小品故事。⁸⁶雖然這也有點延續日治時期的那種文藝電影的風格，描繪都是些小人物的故事，但是在背景設定上面似乎去掉更多影響主角群互動的國族因素而增添比較多的是社會性的因素，例如本外省家庭不同的處事風格或主角的職業別對於故事發展的影響。另外我個人認為新電影中的文藝電影與社會事件改拍之新電影的不同處在於文藝電影中有比較多個人記憶的書寫，而不像是其他類型的新電影充斥集體的情感或是集體記憶的書寫。

前文提到新電影中的文藝電影在創作風格上面明顯有別於過去 1960~1970 年代的文藝電影風格，自然本文就有責任去探究這樣的電影風格究竟是甚麼。根據電影年鑑中的記載，作者蔡國榮以一篇〈國產影片製作概況〉認為民國七十一年開始隨著喜劇片、恐怖片在票房市場上面的式微，反而給了某些特定類型的劇情電影很好發揮的空間，例如探討校園問題題材的電影、探討情感層次的抒情電影等。⁸⁷而在這篇報導文裡面也提到當時電影界幕前幕後新人輩出的盛況，另外也認為這些新型態的電影風格繼承了某些健康寫實時期的鄉土電影風格。此外相當重要的證據是，該年度電影年鑑的第九十九頁以大篇章報導 Avant Garde 前衛精神風格電影。該文作者認為自 1960 年代開始歐美、日本、波蘭等國家率先以極度簡陋的設備(例如八或十六釐米的錄影機)來拍攝一些「他們自己的故事」，這些題材頹廢甚至不具市場性的地下電影成為我們台灣日後實驗電影的靈感來源。而我們台灣也從民國七十一年度開始頒發優秀實驗電影給予鼓勵的金穗獎。⁸⁸這樣的相關報導一直延續到民國七十三年度的電影年鑑中都有不少關於這類型電影的報導記錄，特別是在該年度電影年鑑中以「瓊瑤電影時代結束，黃春明電影時

⁸⁶ 《中華民國電影年鑑 1986》(台北:國家電影中心, 1986), 頁 8~11、頁 14、15。

⁸⁷ 《中華民國電影年鑑 1982》(台北:國家電影中心, 1982), 頁 7~21。

⁸⁸ 《中華民國電影年鑑 1982》(台北:國家電影中心, 1982), 頁 99。

代來臨」為篇章探討了台灣新文藝電影之所以受到當時年輕人愛戴的原因，而作家黃春明本人也對於這些現象感到相當的不可思議。⁸⁹這種種天時地利人合因素，促使 1980 年代的台灣開啟一個新文藝電影的時代。不同於過去那些浪漫文藝電影總是利用兩個不同階級身分的主角來凸顯格差戀愛的困難企圖博取觀眾對於弱勢者的同情，新文藝電影著重在於自我個人內心層次對於情感的探索來換取觀眾對於主角的認同。此外，民國七十三年新頒布的電影法規逐漸在拍攝題材上面鬆綁，⁹⁰文藝電影的題材或內容不必需要再和意識形態綑綁也是創作者能夠更自在的利用電影文本書寫自身生命經驗的一個契機。新文藝電影的書寫除了前面推論的有比較多個人記憶的書寫之外，電影之中經常使用創作者熟悉的語言也是一種特色。

例如電影《兒子的大玩偶》就全篇使用了閩南語發音，⁹¹而電影《小畢的故事》除了使用國語之外，某些演員也參雜了台灣國語(帶有閩南口音的標準國語)的表現。⁹²另外像是由蕭麗紅同名小說改編的新文藝電影《桂花巷》⁹³更是根據劇情鋪陳與場次的需要分別穿插了國語、閩南語與日語。⁹⁴這種更接近原創者對角色想像的語言使用，與過去健康寫實時期同樣以鄉土題材創作的文藝電影在情感層次上面是非常不同的，過去健康寫實文藝電影中本省籍角色的口條受限在金馬獎補助政策與導演文化背景的雙重壓力之下常常被迫配音成為標準國語；相反的新文藝電影的文本再現可能更接近原創者對角色所期待的真實，也可能更貼近大多數台灣觀眾對於鄉土文藝電影的期待。

和《小畢的故事》同樣是由陳坤厚導演的女性情節劇《桂花巷》可以說是九零年代台灣文藝電影達到最高峰時期的代表作品。為何我敢這樣大膽的推論？首先是在這部電影之前，在台灣以女性相關主題書寫的文藝電影都是以一種集體的社會觀點來描繪女性角色的，例如日治時期的女性情節劇、國語文藝電影、鄉土

⁸⁹ 《中華民國電影年鑑 1984》(台北:國家電影中心, 1984), 頁 85。

⁹⁰ 《中華民國電影年鑑 1984》(台北:國家電影中心, 1984), 頁 115~117。

⁹¹ 侯孝賢,《兒子的大玩偶》(台灣:中影, 1983)。

⁹² 陳坤厚,《小畢的故事》(台灣:中影, 1983), 1:10'44"-1:11'14"。

⁹³ 張佳玲,〈桂花巷及其改編電影研究〉(台中:逢甲大學中文所論文, 2005)。

⁹⁴ 陳坤厚,《桂花巷》(台灣:中影, 1987)。

文藝電影中的女性形象都依附在社會對於女性應該弱勢的期待底下被塑造。另外，上述各時期以女性為主題創作的台灣文藝電影中的女性角色經常是透過一個以上的「他者」而被建構出來的。畢竟我們東方社會大體而言在九零年代以前還是相當封閉而且保守的。我們不如同同時期的西方社會已經發展出較高度的人權觀念，更不要提到女權的概念，縱使有這樣的觀念也只存在一些高級知識分子的社群裡面，特別是極少數菁英女性的社群裡面，故而以女性自身生命經驗來書寫她們的故事，不論是原著小說或是電影文本的創作都是乏善可陳。然而蕭麗紅同名小說所改編的電影《桂花巷》則完全打破這樣的限制。電影一開始就以第一人稱為敘事主軸，主角高剔紅(陸小芬飾演)因為天生斷掌(手掌躬起來會有一道橫線)而在清代漢人的台灣社會裡被認為天生剋男人，偏偏她的父兄也真的都英年早逝，其胞弟還是在打魚的時候不幸溺水意外過世的，種種跡象都增添她天生不祥的傳說。還好高有綁小腳在漢文化裡面代表家教好，好不容易母親才勉強將她許配給了村里一戶富貴人家，從此高剔紅只好與打魚為生的兩小無猜阿海分道揚鑣，嫁給一個跟她沒有感情的男人。即使只是完成傳宗接代的任務，高剔紅的丈夫卻也在與她新婚不久即過世，此後掌管夫家生計的權柄落到了她的手上。高剔紅一方面要穩住自己在夫家的地位，一方面又要相夫教子，與青梅竹馬的舊愛阿海則因階級身分早已不同而不好再續舊情，這些都讓她心力憔悴。之後她也因為憂鬱而迷上了鴉片與男妓，心靈空虛的高剔紅常在鴉片與男人之間徘徊，有時候甚至會和夫家的長工相好。高剔紅獨立扶養長大的獨子辛惠池(李志希飾演)終於長大成人，此時台灣已經從清國統治變成了日治時代。辛惠池為了有好的前途決心捨去漢文化而前往日本留學，還在日本與女友未婚生子，這些都讓身為傳統漢人大家庭掌門人的高剔紅相當不能諒解。辛惠池為了獲得母親的諒解，除了將非婚生子女託付給女方親友照顧之外，也順便在這趟日本行程中帶了母親一起旅遊散心。第一次離開台灣的高剔紅終於不用再受到傳統漢文化的束縛，臨行前她終於將綁了二十多年的小腳給拆了。影片最後則安排高剔紅與貼身女婢對談。高剔紅最後

感嘆終其一生為了父親、弟弟、阿海、丈夫、公公、兒子這些男人而活，到最後這些人卻一個個離開自己，唯一對自己最了解、最親熟的竟然還是一個女人，這個女人其實也就是指正在與她對話的貼身婢女。《桂花巷》片尾曲由潘越雲主唱，鏡頭帶到老年高剔紅坐在搖椅上面，回憶自己的一生：

「想我一生的運命，就像風箏打斷線，隨風浮沈沒依靠。這山飄浪過彼山一旦落土低頭看，只存枝骨身已爛。啊..... 只存枝骨身已爛。花朵再壞也開一次，偏偏春風等不來。只要根莖還原在，不怕枝葉受颱風。誰知花等人採，已經霜降日落西。啊..... 已經霜降日落西。風吹身驅桂花命，如果想起心就痛。恩怨如煙皆當散，禍福當作天注定，往事何必回頭看？把他當作夢一般。啊..... 把他當作夢一般。」⁹⁵

雖然歌詞也唱出高剔紅之外過去多數台灣漢人女性共通有的壓抑與孤寂，但這部電影完全是以第一人稱的敘事方式去鋪陳的，電影片尾曲歌詞中「想我一生命運」的這個「我」字我認為是很重要的判斷關鍵。

根據前文分析出來的結果我認為，其他時期台灣以女性為主題創作的文藝電影中的女性形象經常是透過一個以上的「他者」而被建構出來的。舉例來說瓊瑤電影《窗外》女主角江雁容她的形象存在是受限在她的父親與情人，她的感情存在也是。另外像是電影《卻上心頭》更是透過鏡頭視角讓女主角同時的被男主角父子們意淫。電影《庭院深深》則是將女主角形塑成男主角前妻的替身。在日治時期與健康寫實時期的文藝電影中雖然比較少去塑造男女主角的格差身分，女性角色看似不為男性角色所形塑，但角色設定上面還是經常存在女主角因應國家政策而需改變原有生涯規劃，甚至必須犧牲自己愛情的情節。此外上述這兩個時期的文藝電影中女性角色在語言的使用上面也並不自由，往往因為當權者的不同而必須使用不同官方語言來配音，這些都是電影中女性角色依附於男性，或是依附於男性掌權的國家體制而存在的證據。在鄉土語言的文藝電影中，雖不如日治時

⁹⁵ <https://www.bing.com/videos/search?q=%e6%a1%82%e8%8a%b1%e5%b7%b7&&view=detail&mid=CEC45140FE3A5836EE06CEC45140FE3A5836EE06&&FORM=VRDGAR>，查閱日期 2018/8/14。

期與健康寫實時期在對女性角色設定上面受迫於國家政策的壓力，但因為受到地方文化對於女性形象的期待，往往在電影的角色設定上面也被賦予了不少刻板印象的元素，例如台灣本省女性角色就被認為應該存在宿命觀，這些都不是出自女性對自身生命經驗反省進而產生的自我意識的書寫，而是因為身為一個女性角色在國家、社會、時代的大框架之下，因應不同文化而給予的鏡中自我反射。過去漢人社會裡面，女性是沒有自我的，然而我認為當台灣進入了新文藝電影時代，特別是在國家解嚴前後大約十年這段時間裡面，台灣可以產生如同《桂花巷》這樣完全以女性自身生命經驗反省做為題材書寫的文藝電影，這也讓台灣整體社會不論是文藝界還是一般社會都開始走入一個極具個性化的個人主義時代。在之後1995年知名歌手潘越雲發行了一張《春天的花蕊》專輯，在這張專輯裡面收錄一首根據電影《桂花巷》意境譜詞的閩南語歌謠〈純情青春夢〉，歌詞是：

「送你到火車頭，越頭就做你走。親像斷線風吹，雙人放手就來自由飛。阮還有幾句話想要對你解釋，看是藏在心肝底較實在。阮也有每天等，只怕等來的是絕望。想來想去抹凍辜負著青春夢，青春夢。咱兩人相欠債，你欠阮有較多，歸去看破來切切較實在。送你到火車頭，越頭阮要來走，親像斷線風吹，雙人放手就愛自由飛。不是阮不肯等，時代已不同，查某人嘛有自己的想法。」

「甘願是不曾等，較贏等來是一場空。想來想去同款辜負著青春夢…，青春夢…唱歌來解憂愁，歌聲是真溫柔，查某人嘛有自己的願望。阮也有每天等，只怕等來的是絕望。想來想去抹凍辜負著青春夢，青春夢。不是阮不肯等，時代已經不同，查某人嘛有自己的願望。查某人嘛有自己的願望…，查某人嘛有自己的願望。」

96

這首歌謠的歌詞雖然是由男性陳昇譜詞，但卻將女性獨立自主的情感表現的很清楚。

文藝電影《拒絕聯考的小子》是由吳祥輝同名小說所改編的作品，⁹⁷根據過

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ufc514yn-XI>，查閱日期 2019/2/1。

⁹⁷ 《中華民國電影年鑑 1982》(台北:國影中心, 1982), 頁 12。

去的海報，這是一部由徐進良導演執導，陳坤厚與吳念真雙編劇的作品。電影海報上面標題為「年青一代的心聲真人真事改編」，副標題則提到男主角並不是沒有接受大學聯招的勇氣，而是有他自己的人生規劃與目標所以不打算參加聯考。另外這部電影題材在當時保守的台灣社會裡面仍有爭議，電影海報上印著斗大的「最具叛逆性寫實電影」幾個字。⁹⁸徐進良導演之後又根據這部電影原班人馬衍伸題材另外拍了《年輕人的心聲》(1980)、《不妥協的一代》(1981)⁹⁹等強調個人主義至上的劇情電影。另一部同樣以升學問題作為討論的文藝電影《國四英雄傳》則是由吳德亮的同名小說所改編，中華民國電影年鑑裡面則有摘錄自《中國時報》以及《聯合報》對此電影的相關評論，兩位不同背景的筆者均反省台灣八零年代國中重考補習班教育的畸形化現象以及是否人人都有必須念傳統名校的責任與義務的迷思。¹⁰⁰

個人主義至上的文藝電影似乎也帶動了台灣整體社會反省舊體制的意識，加上台灣自 1987 年逐步解嚴，社會風氣也越來越自由化。八零年代末期走紅的女歌手李明依不屑於傳統女偶像必須包裝的非常柔美的形象，以一頭俐落短髮發行專輯《小女生》，¹⁰¹另外她也在 1990 年替奇檬子飲料廣告唱紅了主題曲〈只要我喜歡有什麼不可以〉。¹⁰²「只要我喜歡有什麼不可以」這樣的觀念確實在以儒家漢文化作為倫理價值基礎的傳統台灣社會引起不小的爭議，時至今日仍有不少學者專家以哲學、犯罪學、教育心理學等不同專業角度切入探討這樣的價值觀對於台灣整體社會所造成的正負面影響，在網路上搜尋關鍵字就可以被發現到。在文藝電影的世界裡，我認為這樣個人主義的流行風潮也影響到日後創作者對電影題材的選擇。在兩千年之後的台灣，有許多由輕小說改編拍攝的文藝電影，例如易智言導演的《藍色大門》，¹⁰³陳宏一導演的《花吃了那女孩》，¹⁰⁴以及陳映蓉導演

⁹⁸ <https://v.qq.com/detail/s/sdp0012mxyy83zb.html>，查閱日 2019/4/16。

⁹⁹ <http://www.dcgproduction.com/director.html>，查閱日 2019/5/28。

¹⁰⁰ 《中華民國電影年鑑 1986》(台北:國家電影中心, 1986), 頁 74~75。

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rog4ulN2x4U>，查閱日期 2019/5/16。

¹⁰² <http://blog.udn.com/meatball3/26179556>，查閱日期 2020/1/23。

¹⁰³ 易智言,《藍色大門》(台灣:吉光電影, 2002)。

¹⁰⁴ 陳宏一,《花吃了那女孩》(台灣:紅色製作所, 2008)。

的《十七歲的天空》¹⁰⁵這些電影題材均涉及到台灣傳統社會上相當禁忌的同性戀關係。同性戀關係無疑的是一種相當個人主義¹⁰⁶的情愛關係，畢竟傳統東方社會也好，甚至思想先進的歐美社會，或因為文化因素，或因為宗教因素，或因為考慮到整體經濟利益因素而在多數社會上總是比較鼓吹異性戀關係。過去在台灣，同性戀相關題材的電影創作都必須依附在一個異性戀社群所期待的框架裡面去完成，例如前文所提到的 1986 年由白先勇同名小說改編，盧勘平導演執導，邵昕與孫越主演的電影《孽子》就為了迎合當時社會風氣以及電影檢查制度而修改了與原著小說不同的影片結局。而兩千年之後，大量以同志相關題材為文本創作的文藝電影如雨後春筍般的產出，在電影敘事上面也相當注重同志自身的生命經驗書寫，我認為這些事實都代表過去 1990 年代台灣新文藝電風潮所帶起的「個人主義」效應對後代文藝電影創作之啟發。



¹⁰⁵陳映蓉，《十七歲的天空》（台灣：三和娛樂，2004）。

¹⁰⁶洪光遠、程淑華、王郁茗譯，《社會心理學》，（台北：雙葉，2017），頁 328。

第五章 結論

一直以來在電影的世界裡面，觀眾透過觀察角色與角色的互動，我們企圖發現到許多過去不被注意到的，容易被忽略的，甚至刻意被遺忘的社會真實之投射。而根據前章葉月瑜等學者的觀點，我也認同的是，文藝電影不等同於一般劇情電影。首先是劇情電影的文本創作者是不加思索的，劇情電影的敘事邏輯經常是很混亂的。而相反的，在我的論文定義裡面，文藝電影至少必須是某個文字表意精確的文本改編的電影作品，¹它也許源自一首詩詞、也許是一首歌謠，更多時候它是由散文集或是小說文本改編拍攝的電影作品。任何文藝創作想談的都是人類的感情，文藝創作改編拍攝的電影當然談的也還是人類的感情，只是不同於一般劇情片，文藝電影的文本往往因為有文字邏輯推演之文本作為創作時參考依據而在劇情陳述上面顯得更具有明確意義的產製。在我們觀賞文藝電影的同時，我們不只是抒發情緒，我們也不是過度推論的去理解電影文本的內涵，而是確實可以循著某些電影文本提供的脈絡去尋找電影創作者企圖想要告訴我們的言外之意。而透過聚焦在研究台灣的文藝電影史，我們可以發現到的不僅僅是台灣影片技術的成長史，更是台灣的思想演變史，透過對於影片文本意義的解讀，我們可以了解那些影響創作者靈感的諸多社會性、政治性、文化性等因素。另外這些被創作出來的電影作品也可能透過媒體宣傳效應來改變台灣人固有的思維，更進一步的影響台灣整體社會風氣，甚至政治、經濟結構之形塑。

在日治時期台灣受到日本大眾文化的影響開始流行一些以庶民喜好為導向的娛樂，例如曲盤唱片、文藝電影等。閩南語歌謠的譜詞者除了企圖復興漢文字文化之外，²也企圖將詞曲意境影像化而創作出屬於台灣在地人品味的文藝電影，但多數時候電影還是由文化人組織拍攝與發行，也負責找尋演員，然而畢竟不同於現代具有組織化與專業的製片公司，加上總督府諸多國家政策綁架電影的創作

¹ 葉月瑜，〈民國時期的跨文化傳播：文藝與文藝電影〉，《傳播與社會學刊》第 29 期(香港，2014.7)，頁 77~80。

² 呂訴上，《台灣電影史》，(台北:銀華出版社，1960)，頁 20。

題材，致使日治時期的文藝電影風潮曇花一現。然而透過碩果僅存的報紙資料介紹，我們仍然可以了解到日治時期諸多文藝電影想傳達的社會意義，這些意義所指涉的社會現象包括：國家政策對於個人規劃之綁架、日本人與台灣人的身分不平等、男性與女性的社會待遇不平等、受過西化教育與未受過西化教育在社會上發展際遇的不同等等。日治時期的文藝電影大多是站在同情台灣人這方面為導向去創作的，但對於日本人卻也沒有太多的指責，這也可以看出台灣人對於外民族統治的種種複雜情緒。

而在國語文藝電影興盛時期，受到 1970 年代國家政局的不穩定的影響，台灣當時年輕人對於許多社會現象的不安與不滿反而助長反叛性文學創作，包括像是瓊瑤、玄小佛等「非典型文學創作者」所創作之小說作品反成為文藝電影劇本創作時常採用文本。瓊瑤文藝電影透過小空間場景之拍攝手法企圖將主要角色安插在某些相對穩定的空間場域，例如餐廳、客廳、舞廳，³同時透過強勢男主角搭配弱勢女主角這種男強女弱的組合來敘事。若將外省國民黨政權想成是威權男主角，本省人民想成是弱勢女主角，這樣的組合隱喻一個外省父性的，或說是父權的國民黨政府所經營的台灣社會企圖給予在地人安定的承諾，在當時也確實安撫了許多漂泊無助的年輕人心靈。我認為國語文藝片在台灣的走紅現象與造就亞洲巨星現象就是一種證明。然而當國際局勢對台灣政治、經濟的衝擊越來越無法任由國民黨政府所掌握，那些過去瓊瑤、玄小佛企圖協助政府達到社會維穩之目的，並且透過文藝電影包裝好的，我認為相當充滿外省父權與大中華思想、看似給予人安全感的電影迷魂藥頓然失效，國語文藝電影開始在票房上走下坡，取而代之的是仍然使用標準國語發音，但題材僅限於我們身邊小人物情節的寫實主義文藝電影。寫實主義文藝電影裡面沒有瓊瑤、玄小佛文藝電影裡那種外省籍高富帥男主角可以徹底拯救女主角的心靈空虛與基本生活，女主角不論是生活經濟、家庭問題或是感情問題就只能靠與自己身分處境很相似的男主角一起努力去面

³ 黃儀冠，〈言情敘事與文藝片——瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，頁 359~360。

對。然而在黨國資源不分的 1970~1980 年代，特別是黨營電影公司中影開啟了金馬獎補助政策之後，⁴即使文藝電影題材牽涉到台灣本省人角色或是鄉村題材，多部電影也在時勢之下被迫配音成標準國語來發行。另外在電影的結尾部分也要盡可能符合國民黨文宣部的指導政策，故而被許多電影人詬病為「健康卻不寫實」的文藝電影。這裡所謂的「健康」指的是國民黨文宣部認同的那種「激勵人心、鼓勵向上、增產報國…」等迎合國家政策為導向的劇情鋪陳。隨著時代的演進，台灣社會有越來越多要求解嚴的聲音出現，台灣的文藝電影市場機制也由過去愛情國語文藝片獨霸一方，漸漸變成寫實主義路線的國語文藝電影佔據主要的票房市場。1987 年台灣解嚴之後隨著電影題材越趨自由化，加上創作者對於自身母語文化的重視，典型的國語文藝片在台灣市場上漸漸消失，我認為這也意味著台灣人民對於國民黨外省政權統治不再那樣信任。

在比國語文藝電影更早發展的 1950~1960 年代台灣也曾經有過不少以地方語言發音並且以地方文化做為背景題材拍攝的文藝電影。這些小成本文藝電影與上述黨營電影公司所發行之文藝電影不同之處在於它們有很強烈的文化排他性，例如閩南文化、客家文化。⁵這些電影所描述的比較不依存於台灣普羅大眾的價值觀，所使用的也不是大眾常用的語彙，但卻對於台灣特定族群的語言與文化保存發揮很好的效果。例如這個時期有許多傳統民間戲曲改編拍攝之電影，對於後代從事母語考證或是母語教育研究者而言是很重要的文化資產。另一方面這樣型態的文藝電影也提醒後代文藝片創作者應該要對於自身家鄉文化的注重。這應該也是台灣解嚴之後，新文藝電影之中有不少是以自身家鄉經驗為題材書寫的电影文本的前因。

差不多在 1980~1990 年代開始台灣的文藝電影進入一個全新的紀元。這個時期的文藝電影有許多是以創作者個人的生命經驗所書寫的電影。這種文藝電影的語言使用很自由，有時候甚至夾雜著標準國語與地方語言。這種文藝電影的題材

⁴ 《總統府公報第一三三四號》部會局令行政院新聞局令局劍一字第二三七六號。

⁵ 劉師坊，《茶山情歌》(台灣:益萬影業，1973)。

選用很自由，它沒有所謂國族情感的包袱，也不需要背負文化傳承的重任，它甚至可以是完全只描述一個很特定的人的某段生命歷程。⁶這種文藝電影文本是可以接受社會批判的，有時候它所想傳達的意義可能與現階段社會大眾的主流價值觀相違背，然而這樣型態的電影之所以存在，似乎也與解嚴之後台灣整體社會上瀰漫個人主義至上⁷的社會風氣有關。在 2000 年之後台灣的文藝電影圈開始流行許多輕小說為文本改編拍攝之青春文藝電影，而這些文藝電影的題材往往涉及到傳統台灣社會上面相當禁忌的同性戀關係，有的時候還會涉及到一男一女搶奪一男或是一男一女搶奪一女的雙性戀題材創作。⁸同性戀關係放在當今社會上面來討論本就是相當個人主義至上的，因為不論是東方或是西方社會，或因為宗教因素，或因為文化或經濟因素，大多數的社會總是比較鼓勵異性戀關係的。然而當台灣的文藝電影文本開始出現大量同性戀情節，而且是以同性戀者自身生命經驗為內涵去書寫，我認為這代表台灣人對於個人生命方向之掌握不再依附於傳統的社交文化所建構之下。

前段我企圖使用比較橫向的，也就是以電影文本內涵作為依據去分析各時期文藝電影所產製的不同意義。而在這段裡面我打算用一個比較縱向的，也就是以時間歷程演變來看台灣的文藝電影史。我認為台灣的文藝電影史其實也可以看成一段台灣人從尋求被威權保護到逐漸能夠自我獨立的一段歷史經驗。在日治時期文藝電影裡面的主角們常有因為要配合國家政策而被迫放棄自己生涯規劃，甚至犧牲自己愛情的情節。到了國語文藝電影興盛時期，在以本省籍人士為多數的台灣社會居然容許國民黨這樣的外省政權在電影文本中使用本省人不習慣的語言去詮釋他們自己的情感經驗，甚至還可以獲得空前的成功，這些都代表台灣民族性裡面潛在的奴性發揮了作用。雖然台灣社會也在某些時期有過短暫的覺醒，例如 1950~1960 年代民風較為純樸的台灣社會曾經流行以自己母語創作之文藝電

⁶同註解 98、100。

⁷洪光遠、程淑華、王郁茗譯，《社會心理學》，(台北:雙葉，2017)，頁 328。

⁸易智言，《藍色大門》(台灣:吉光電影，2002)。

影，但在故事的題材設定上仍然背負著很沉重的漢文化包袱。到底台灣人何時才可以完全自在地做自己呢？這是一個不可知的問題。不過隨著 1980 年代末期到 1990 年代開始，台灣的文藝電影圈開始流行以個人生命經驗為題材書寫的电影，這在我的觀點認為是一種極具個人主義的行動表示。當然 2000 年之後大量以同代表社會大眾對傳統社交意識形態的反叛。電影創作者透過文本宣示即將反叛禁錮他思維的國家意識與民族意識，也教育了所有觀眾民主自由的可貴與重要，這也是我研究台灣文藝電影的演變史之後所獲得的啟示。



參考書目

一、史料與官方檔案、統計書

《總統府公報第一三三四號》

二、報章雜誌、期刊

《台灣時事新報》

《台灣民報》

《台灣日日新報》

《聯合報》

《台灣時報》

《台南新報》

《臺中新報》

《華視綜合周刊》第 655 期

《影劇週報》

《電影欣賞》第七十期

《自立晚報》

《新星日報》

《時報月刊》

《中華民國電影年鑑》1982、1984、1986、1978、1979 年

《中華民國電視年鑑第六輯：民國七十七年至七十八年》

《銀色世界》44、45、46、72、405 期

《銀色畫報電影小說雜誌》，第 10 期

《風月報》第 19 號、第 47 號

《人間福報》

三、地方府志、古籍

清.周鍾瑄，《諸羅縣志》

清.周喜，《彰化縣誌》



清.高拱乾，《臺灣府志》

宋.朱熹，《朱文公文集》，卷十七

四、專書(按姓名筆畫)

小山三郎，《台灣映画—台灣の歴史・社会を知る窓口》，京都:晃陽書房，2008。

三澤真美惠，《帝国と祖国のはざま》，京都:岩波書局，2010。

王君琦，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，台北:聯經，2017。

白先勇，《孽子》，台北:允晨文化，1992。

朱實，《中國における俳句と漢俳》，東京:日本語學，1995。

江新興，《近代日本家族制度研究》，台北:崧燁文化，2018。

佐藤忠男，《日本電影史》，上海:復旦大學出版社，2016。

呂訴上，《台灣電影戲劇史》，台北:銀華出版社，1961。

彼得·柏克，《欧洲文艺复兴: 中心与边缘》，上海:人民出版社，2005。

吳莉君，《觀看的方式》，台北:麥田出版社，2016。

卓意雯，《清代臺灣婦女的生活》，台北:自立晚報社，1993。

林奕華，《是銀幕不是熒幕，是放映不是播映:當女明星還是大女明星》，香港:三聯書店，2014 年。

洪郁如，《近代台灣女性史》，台北:台大出版中心，2017。

洪惟仁，《台灣語言危機》，台北:前衛出版社，1992。

莊永明，《台灣紀實》，台北:時報，1989。

鈴木清一郎，《台灣舊慣習俗信仰》，台北:仲文圖書公司，1984。

許梅貞，《葉俊麟先生紀念專輯》，基隆:市立文化中心，2001。

郭千尺，《日據時期北市社會剪影》，台北:台北文物，1956。

陳芳明，《台灣新文學史》，台北:聯經，2011。

陳飛寶，《台灣電影史話》，北京:中國電影出版社，1988。

黃仁，《日本電影在台灣》，台北:秀威資訊科技，2008。

黃仁，《悲情台語片》，台北:萬象，1994。

黃宣範，《語言、社會與族群意識》，台北:文鶴出版，1993。

張錦華譯，《傳播符號學理論》，台北:遠流出版社，1995。

葉龍彥，《日治時期台灣電影史》，台北:玉山社，1998。

葉龍彥，《西門町電影史》，台北:國家電影資料館，1997。

葉龍彥，《新竹市電影史》，新竹:文化中心，1996。

張京媛，《後殖民理論與文化認同》，台北:麥田出版，1998。

葉龍彥，《正宗台語電影史》，台北:台灣快樂學研究所，2005。

張靚蓓，《龔弘一中影十年暨圖文資料彙編一版》，台北:文化部，101.12。

蔡國榮，《中國近代文藝電影研究》，台北:中華民國電影圖書館，1985。

賴正哲，《去公司上班：新公園男同志的情慾空間》，台北：女書文化 2005。

蔣竹山，《當代史學研究的趨勢方法與實踐—從新文化史到全球史》，台北:五南出版社，2012。

蕭阿勤，《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》，台北:中研院社會所，2008。

石文誠、陳怡宏、蔡承豪、蕭軒竹、謝仕淵，《簡明台灣圖史》，台南:國立台灣歷史博物館，2012。

洪光遠、程淑華、王郁茗譯，《社會心理學》，台北:雙葉，2017。

五、回憶錄(按姓名筆畫)

山口淑子，《私の半生—李香蘭》，台北:商周，2008。

王歡，《烈火青春:五零年代白色恐怖證言》，台北:人間出版社，1999。

白虹口述，《特務、妖姬、梅花鹿白虹的影海人生》，台北:一人出版社，2018。

李敖，《傳統下的獨白》，台北:桂冠圖書股份有限公司，1998。

林青霞，《窗裡窗外》，台北:時報，2011。

侯麗芳，《侯麗芳的一案個春天》，台北:商周 2016。

龔弘口述，《影塵回憶錄》，台北:皇冠，2005。

六、期刊論文(按姓名筆畫)

石宛舜，〈追憶湖山片場〉，《電影欣賞》第七十期，台北:1949。

李毓嵐，〈日治時期台灣傳統文人的女性觀〉，收錄於《台灣史研究第十六卷》第一期，台北:2009。

李福鐘，〈以黨領政，以政養黨—黨國威權體制下的國民黨黨營企業〉，收錄於《戰後檔案與歷史研究第九屆中華民國史專題》論文集，台北:國史館，2008。

李政亮，〈日治時期台灣人的電影實踐－通俗空間下的望春風與可愛的仇人〉初稿。

林積萍，〈文學與影像的對話－台灣新電影之教材編纂〉，收錄於《黎明學報》第二十四卷，新北:2013。

柯裕棻，〈電視的政治與論述－1960年代台灣的電視設置過程〉，收錄於《台灣社會研究季刊》第69期，台北:2008.3。

徐亞湘，〈日治時期臺灣報刊之戲曲資料分析－以《臺灣日日新報》與《臺南新報》為例〉，收錄於《日治時期臺灣戲曲史論－現代化作用下的劇種與劇場》，台北:2006。

倪贊元，〈雲林縣採訪冊〉，收錄於《臺灣文獻叢刊》第37期，台北，1987。

翁嘉禧，〈戰後台灣經濟發展路向的解析〉，收錄於《興大歷史學報》第十五期，台中:2004.10。

梁其姿，〈評 davidjohnson、andrewNathan、evelynrawski 編 popular culture in late imperial china〉，收錄於《新史學》創刊號，台北:1990.3。

陳君愷，〈戰後台灣校園文化的轉型〉，收錄於黃翔瑜，《臺灣 1950 - 1960 年代的歷史省思：第八屆中華民國史專題論文集》，台北:2007。

陳景峰，〈瓊瑤電影的思想教育與角色特質〉，收錄於《全人教育》集刊，台南:2014.10。

陳培豐，〈由閨怨、港邊男性到日本唱腔:1930－1960年代台語流行歌的流變〉，《台灣史研究》第二卷第四期，台北:2015。

葉龍彥，〈台灣的電影辯士〉，收錄於《台北文獻直字》121期，台北:1997。

葉月瑜，〈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，香港:2014.7。

黃冠儀，〈言情敘事與文藝片瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，收錄於《東華漢學》第19期，花蓮:2014.6。

黃仁，〈台語片勃興的社會背景與影響〉，收錄於《電影欣賞》期刊，台北:1990。

張俐璇，〈問題化『寫實主義』：以《飛燕去來》與《家在台北》的臺北（人）再現為例〉，《文史台灣學報》第七期，台北:2013。

駱明慶，〈高普考分省區定額錄取與特種考試的省籍篩選結果〉，收錄於《Taiwan Economic Review》，台北:2003。

鄭政誠，〈評介中村孝志編《日本 U 南方關與 t 台灣》〉，收錄於《歷史教育》第二期，台北:1997。

駱明慶，〈高普考分省區定額錄取與特種考試的省籍篩選結果〉，收錄於《Taiwan Economic Review》，台北:2003。

七、學位論文(按姓名筆劃)

王啟明，〈1960 年代反叛文化隊台灣的影響〉，中國文化大學史學研究所碩士論文，2002。

王真如，〈葉俊麟及其歌詩研究〉，國立臺北教育大學音樂學系學位論文，2011。

施慶安，〈日治時期唱片業與台語流行歌研究〉，國立政治大學歷史研究所碩士論文，2011。

張佳玲，〈桂花巷及其改編電影研究〉，逢甲大學中文所論文，2005。

賴昭呈，〈台灣政治反對運動:歷史與組織分析(1947-1986)〉，國立臺灣師範大學政治所論文，2005。

附錄本文討論電影資料一覽表(按發行年)

電影名稱	發行年
南國之花	1937
望春風	1938
莎韻的鐘	1943
錯戀	1960
高雄發的尾班車	1963
悲情鴛鴦夢	1965
溫泉鄉的吉他	1966
冬暖	1968
一廉幽夢	1969
家在台北	1970
庭院深深	1970
白屋之戀	1972
窗外	1973
奔向彩虹	1977
月朦朧鳥朦朧	1978
早安台北	1979
拒絕聯考的小子	1980
聚散兩依依	1981
卻上心頭	1982
兒子的大玩偶	1983
小畢的故事	1983
心鎖	1986
孽子	1986
桂花巷	1987