

國立台灣大學政治學研究所碩士論文

指導教授：許介麟 先生

台語片的興衰起落

研究生：黃翯如 撰

中華民國八十年六月

論 文 提 要

對於關心台灣本土文化的研究者而言，台語片的研究可以說是一個完全陌生的領域，也因此一切都必須從頭開始。雖然目前正在進行這項工作的研究者多是三十歲以下的年輕人，不曾經歷過台語片的風光時期，但是在有限的經費，人力以及資料不足的窘境中，仍然努力去尋找將被世人遺忘的台語片歷史，以期能夠為未來的研究者提供更豐富的資料，進而為台語片在台灣文化史中找到一個最適切的定位。

本文的目的旨在說明台語片自1955年至1981年的發展概況，並嘗試從其自身的經濟條件，與其同時的競爭對手，以及主管當局的電影政策三方面，來探討台語片之所以沒落的因素。全文共分為六個章節，除了第一章簡述研究動機與研究方法，第六章為結論之外，其餘四章的重點分別為：

第二章：終戰後的台灣電影市場在國語片乏善可陳，廈語片全力搶灘的刺激下，台灣本地的電影從業人員遂嘗試自行拍攝台語片。由於深受觀眾喜愛而掀起台語片熱潮。

第三章：由於台語片發展初期經濟實力不足，因此在品質上常流於粗製濫造；然而當台語片正值景氣的時候，卻並沒有致力於水準的提昇，最後終於失去了電影市場。

第四章：愈禁愈盛的日本片，日有起色的國語片，以及新興媒體的電視，先後成為台語片的競爭對手。台語片氣勢較盛的時候尚能保有一方地盤，一旦開始走下坡，便被夾擊出局了。

第五章：做為電影事業主管機關的政府部門，自始至終對台語片的態度即非常不友善。在電檢方面的百般刁難，缺乏真正有誠意的輔導政策，再加上推行國語運動對母語文化的箝制

，使得台語片的生存空間日漸縮小，終致消失。

正文之後所附的年表，係依照台語片發展史的年份，對照著國內政治社會大事，相關電影政策的流變，以及國語片發展的過程，而編寫成台語片的大事年表。

台語片的興衰起落

目 錄

第一章 前言	1
第二章 台語片發展簡史	7
第一節 反共文藝沒落 本土影劇抬頭	7
第二節 各路英雄好漢 齊集台語片圈	11
第三節 兩度台語影展 肯定既有成就	15
第三章 從經濟觀點看台語片	21
第一節 生產要素不全 只有因陋就簡	21
第二節 跟拍搶拍濫拍 導致生產過剩	26
第三節 電影公司浮濫 片商眼光淺短	30
第四章 從台語片的競爭對手看台語片	35
第一節 愈禁愈是熱烈 日片歷久不衰	35
第二節 國語片找生機 台語片扶一把	39
第三節 電視快速興起 造成嚴重威脅	44
第五章 從電影政策看台語片	49
第一節 電檢制度無理 損害創作自由	49
第二節 國語政策至上 地方語言悄然	54
第三節 國語片受輔導 台語片遭痛擊	58
第六章 結論	65
參考文獻	69

附錄一：年表 75

附錄二：圖表 111

第一章 前言

(一) 研究動機

這是一個夾雜著問號與驚歎號的開始。台語片是什麼啊？怎麼從來都沒有聽說過？那是什麼時候的事情呢？台語片和前一陣子引起許多爭議的“台灣新電影”有什麼不一樣嗎？是不是只要有講台語的電影就叫做台語片呢？那麼像《悲情城市》這樣的片子算不算呢？研究台語片啊？如何研究起呢？還有該採取什麼樣的方法比較適當呢？七嘴八舌卻興奮莫名，一群不到三十歲的年輕人，與台語片的第一次接觸。

親眼目睹了台灣社會進入1980年代之後的大變動，這一代的年輕人開始思索以前未曾思索過的問題，也開始走出象牙塔到民間社會去尋找答案。他們看到了以前被視為“一小撮野心份子”的黨外居然組起黨來了；還有農民，工人，原住民為了爭取自己的權益而走上街頭；愈來愈多的著作探討台灣的過去，包括抗日運動，反對運動，經濟活動，風土民俗，戲曲美術等等。而當《悲情城市》《香蕉天堂》這類觸及台灣過去的电影受到台灣觀眾的討論時，這群熱愛電影，會為了一年一度的國際影展而徹夜排隊買票的年輕人，也開始對這塊土地上曾經存在過的台語片產生興趣了。

1990年8月，電影資料館成立了一個“本國電影研究室”。指導老師李泳泉曾如是說：“當年恭逢台語電影盛會的父母輩觀眾，以及與台語片一起成長的一代，大部分極少再步入電影院；今日更強勢的視聽媒體也在在使他們忘卻了往昔觀看台語影片的樂趣……對今日國內電影的主要觀眾而言，台語片是不曾存在過的……究其原因，時代

變遷與社會樣態的急劇轉型固然是種藉口，長久以來我們社會缺乏對文化的重視與反省，以及全無保存史料的認知與行動，應是讓歷史留白的主要因素。”（李泳泉，1990：3）這番話說明了兩點：如果我們這一代再沒有人去整理台語片，那麼不僅我們這一代的人將完全無知，就算下一代有人想整理，也找不到任何資料了。而更令人難受的是，事實上台語片所留存下來的東西已經所剩不多了。根據資深影評人黃仁的估計，台語片的總產量近兩千部，但是目前電影資料館所收藏者僅百餘部（蔡菁菁，1990：33），其他的不是散失便是毀損。

於是，去把台語片的歷史挖掘出來，便成為研究室這批年輕人未來的目標。他們開始訂出一堆計畫，拼命地閱讀舊書與舊雜誌，努力地尋找老影人的下落，密集地開會討論，甚至爭辯得面紅耳赤，這一切只為了能夠找到台語片之所以出現與為什麼就此沒落的原因。而這個也是本文的研究動機。

（二）研究的方法與面臨的問題

研究計畫採文獻資料的蒐集整理和田野調查的紀錄保存兩者並重的方式：

(1) 文獻匯整：對台語電影史相關之史料，論文，官方檔案，期刊報紙等加以統合匯編，以便將已見諸記載而散佚四處的文字資料聚集研究。

(2) 影片蒐藏：

〈1〉影片是最重要的原始資料，對蒐集到之所有台語影片重新拷貝，並翻製成 VHS，BETA 帶供保存，觀看與研究。

〈2〉影片底片將在持有人或版權所有人的同意並簽約後，統一收藏於電影資料館的片庫中。

(3)田野調查：因為台語片本質上即為一文化綜合體，與時代潮流，民間生活脈絡息息相關，因此田野蒐集非僅侷限於影片的尋找，尚需涵蓋所有的背景資料，諸如：

- 〈1〉與台語片相關的文藝活動（探詢台語片與歌仔戲團，新劇，流行樂界……之關係）。
- 〈2〉台語電影工業各部門的發展與流變。
- 〈3〉台語片從業人員的個案（包括從業人員生平經歷之記載，工作動機，創作經驗與現況之紀錄等）。
- 〈4〉今昔影業活動之比較（包括攝製經費，人員調配，影片發行，以及影片取材趨勢與設備技術發展等）。

(4)運用文字與視聽媒體作為紀錄，分析與研究的工具：

- 〈1〉手抄，影印所有文獻與田野蒐集的資料，並利用各種管道取得流散在國外的本事，劇本，劇照，海報等資料。
- 〈2〉正片攝影：以幻燈片翻拍照片，海報等，俾對原始資料完善保存，並利於運用研究。
- 〈3〉訪談討論時，作錄影及錄音紀錄，以求客觀完備，避免疏失。

(5)電腦建檔：按照所蒐集台語片資料之特性，加以分類，整理，建檔，並輸入電腦，以建立完善資料庫，便利各種性質的檢索查閱（摘自石婉舜，林文珮，1990：38-39）。

以上所述便是“本國電影研究室”實際上從事台語片採集的工作情形。由於研究對象本身所具有的影像特質，因此常常無法形諸文字來加以表達。但是為了能夠讓外界對台語片有個初步的認識，進而吸引更多有興趣的同志前來切磋琢磨，所以研究室便決定以本篇論文做為拋磚引玉的第一步。本文所參考的各項資料均為“本國電影研究室”所提供，其中包括由影劇界前輩呂訴上所著之〈台灣電影戲劇史〉

(1961)，以及由廈門大學陳飛寶教授所著，並迎瑞館長贈送的〈台灣電影史話〉(1988)，和資深影評人黃仁先生的數篇文章，而這些基本資料對我們瞭解台語片的歷史實有莫大的幫助。同時本文也參考了電影資料館現存的台語影片，以及每位研究員所整理的田野調查資料，對於證實或否定某些文獻上的陳述也有著相當的助益。

然而，其中仍然有許多文獻上的記載或者是口述歷史還有某種程度的錯誤，這些錯誤或者是出現好幾種說法而無從證實誰對誰錯，或者是在時間上或邏輯上完全無法成立，但是因為影片早已散佚，或當事人業已作古，而無法再做進一步的求證，因此可能會有錯誤百出的陳述或者過於大膽的推論出現。但無論如何，本文的目的便是等待匡正，若能因此找到正確的答案，那就是台語片研究工作當中最令人欣喜的事了。

(三) 本文的結構

第二章：台語片發展簡史

首先說明台語片的定義與其時間範圍。繼之試圖從台灣整個大環境的改變，找出刺激台語片發軔的因素。進而由台語片從業人員的背景分析，來看台語片與當時影劇界的交互影響。最後則以兩次台語片影展的舉辦，說明當時台灣社會對台語片的肯定。也因此有必要探討台語片為何就此沒落的原因。

第三章：從經濟觀點看台語片

台語片做為電影市場上的一種商品，勢必牽涉到製作與發行的過程。本章分別從資金，設備，人才等生產要素檢討台語片的製作品質；然後談到台語片的生產數量與台灣電影市場

上的供需關係；最後提及台語片影業公司的營運狀況與片商的經營態度等，來檢視台語片興衰起落的因素。

第四章：從台語片的競爭對手看台語片

為了爭取台灣這個具有消費潛力的電影市場，台語片和其他類型的影片彼此之間競爭地非常激烈。自台語片發展以來，最大的敵手一直是屢次成為話題的日本片；然而到了1960年代以後，對台語片威脅更甚的反而是先前不景氣的國語片與新興的媒體寵兒--電視。

第五章：從電影政策看台語片

由於電影本身所具備的影響力，不僅止於藝術與商品的領域，因此執政者對於電影事業的管理向來便有一套既定的政策。本章先從電檢的實施來看主管單位對台語片的態度；繼之談及國語政策對台灣社會的影響，間接地波及台語片；最後則探討當局對國語片與台語片的兩種不同對待方式。

第六章：結論

針對本文前四章中所陳述的內容予以簡短的整理，期望能夠對台語片的發展與沒落有個更清楚的瞭解。然後藉本文再進行下一個階段的研究工作，俾能增加本文原先所沒有的資料，或匡正本文錯誤之處。

第二章 台語片發展簡史（1955～1981）

現在我們所稱呼的“台語片”，在電影檢查及准映執照等官方文書中是稱為“閩南語片”的，如同我們早已習慣聽到“閩南語連續劇”一樣，在香港這類影片叫“廈語片”（即廈門語片），不過此處我們仍以台語片稱之，因為無論是當時的從業人員或是社會大眾，都是叫“台語片”的。此外，雖然早在日據時代就有本省人士拍過電影，但由於皆為默片和日語發音的影片^①，因此並不在本文討論的範圍內。而台語片發展史的計算，則以1955年第一部《六才子西廂記》開始，到1981年最後一部《陳三五娘》為止。至於1982年以後崛起的“台灣新電影”，雖然也有大量運用台語對白的情形，然而不論在形式上或精神上，皆與早期的台語片大異其趣，因此本文也不予討論。

第一節 反共文藝沒落 本土影劇抬頭

首先談談台語片發生之前的大環境。自國民政府接收台灣之後，先是陳儀政權的貪污腐敗，導致“二二八事件”的悲劇發生；繼而中國大陸國共鬥爭愈演愈烈，國民黨兵敗如山倒，倉惶退守台灣；當政治局勢大為不利，國民黨政權風雨飄搖之際，1950年6月25日發生的韓戰卻因此挽救了台灣免於中共的血洗。戰後新興的世界霸權美國不僅立即恢復對國民政府的軍經援助，同時派遣第七艦隊協防台灣，正式將台灣納入其全球性圍堵政策的一環。驚魂甫定的國民黨對外接受來自美國的各項援助：軍事顧問團的駐紮，美援運用委員會的成立，文化經濟協會的來台，共同防禦條約的簽定等等，漸漸使得國民黨取得反共陣營的“身分證”，進而在國際社會裏繼續立足。在此同時，對內實施的“三七五減租”，就如同“二二八事件”一樣，已經發揮

了壓抑本土精英的效用；再加上蔣介石整肅異己成功（吳國楨離台赴美，孫立人事件等），整個台灣籠罩在白色恐怖的統治之中，政治氣氛雖然肅殺但政治局勢卻相對地穩定。

什麼樣的社會便有什麼樣的文化。在“反共抗俄”的旗幟之下，全國各界莫不傾力配合國民黨中常會的文藝政策。於是報章雜誌上不是反共抗俄便是歌頌蔣介石豐功偉業的樣板詩文；劇團上演的都是《女匪幹》之類的戲碼；而自1949年至1954年之間所拍攝的15部國語劇情片，若非高舉反共抗俄大旗，便是讚揚國民政府在台灣所實施的“德政”（參見表〈1〉）。這種自上而下的文藝政策，只是把文學，詩歌，戲劇，電影視為政令宣導的工具，對於人類心靈的洗滌不僅無法達成，即連娛樂社會大眾的功能亦無從發揮。無怪乎，在反共文藝逐漸走下坡之際，來自香港和美國好萊塢的商業電影能獲致市場上的成功。這段期間香港的廈語片尤其受到台灣觀眾的喜愛。

廈語片的產生和中國的動亂也有關係。中共政權成立之後，許多演藝界人士紛紛自上海和廈門逃往香港，大部份的人員投入粵語片的拍攝，直到局勢穩定之後，他們找到來自東南亞和台灣地區的資金援助，便開始拍攝以自己家鄉題材和語言為主的廈語片，時約1951年和1952年左右。沒想到在各地大受歡迎，從此打開廈語片的市場（黃仁，1987：73）。當廈語片進入台灣市場時，台灣觀眾的反應自然是高興的。雖然早在陳儀接收台灣之際即成立了“國語普及委員會”（1946年4月），然而推行結果尚未見效，而台產國語片又流於反共抗俄的樣板戲；再加上由於中日和約尚未簽訂，兩國正常外交關係未恢復前，開放日片似嫌太早（姚榮齡：68），於是廈語片的大發利市自不在話下。不久之後便開始有台灣人想自己拍攝台語片了，這不能不說是受到廈語片的刺激。

另外還有個也是台語片興起的重要因素，就是戰後蓬勃發展的歌

仔戲。曾在日本統治之下不得演出或被迫改良的歌仔戲，一到終戰之後立即重整旗鼓，只短短一年便有一百多個劇團恢復演出。而1949年更是歌仔戲的黃金時代，當時約有三百多班戲團在全省各地上演，上演歌仔戲的戲院比放映電影的還多（曾永義，1988：66）。經營閩南都馬劇團的葉福盛，早在戰後初期就有利用劇團演出空閒將戲碼拍成電影的計劃，但是電檢當局卻勸他打消這個念頭。直到連香港的廈語片都進口了，他才鼓起勇氣買了一架Eymo製的16mm攝影機，請到留日的邵羅輝來擔任導演，大概花費兩個多月的時間，拍出第一部台語片《六才子西廂記》。然而由於在戲院放映的效果不佳^②，再加上宣傳不夠，上了三天便下片了（黃仁，1990：15）。雖然如此，邵羅輝和都馬歌劇團卻因此成名，開始拍起台語片來了。

拍攝第一部台語片的邵羅輝，1919年生於台南，本名邵守利。童年時期的邵羅輝因隨著父母四處流浪，經歷過許多事物，是以其後的作品中以傳奇和流浪的題裁為多。小學畢業後到日本留學，進入帝國影劇學校，拜中村雁之助為師學習歌舞伎。之後在大阪松竹映畫專屬的劇院從事舞台表演，並學習如何拍電影。戰後邵羅輝由大阪回到台南，為國風劇團演出歌舞劇，隨後即自組梅芳玉劇團全省巡迴演出國語的《木蘭從軍》《孟姜女》等古裝歌劇，卻因不堪虧損而解散（邵羅輝：1990.10.09.&12.04.）。然後他應都馬劇團老闆葉福盛之邀，前往執導拍戲。都馬劇團專門演出歌仔戲，由於在外埠演出期間常遭到廈語古裝片搶去生意，遂興起自拍台語片的念頭。於是，邵羅輝便因此拍出了第一部台語片《六才子西廂記》。

不過真正使得台語片造成大轟動的卻是由何基明導演，麥寮拱樂社演出的《薛平貴與王寶釧》。麥寮拱樂社可說是歌仔戲顛峰時期中的“巨擘”，創辦人陳澄三是個具有經營頭腦的人物，他的劇團人數多達七八十人，其中不乏演技頂尖者，因此幾乎場場爆滿。而他的戲

乃高價委託專家撰寫劇本，歌仔戲也因此由幕表“說戲”走上根據劇本演出的搬演方式（曾永義，1988：68-69）。由於陳澄三認為歌仔戲加電影形式，市場必定看好（陳澄三：1990.09.23.），於是便和當時首創台灣民營製片公司的何基明商量，決定合作拍攝歌仔戲電影，將台灣民間家喻戶曉的“薛平貴與王寶釧”搬上銀幕。

成為拍攝第二部台語片導演的何基明，1916年生於台中，自小便喜歡照相，也玩過當時極為少見的9.5mm攝影機。他常自編自導，在村子裏做公開放映，自此迷上電影（何基明：1990.07.30.）。小學校畢業之後，他就前往東京學習攝影和電影，先後自東京寫真學校和多摩藝術大學映畫科畢業。回台之後任職於台中州內務部教育課，擔任技手主事，曾遍訪中央山脈的山地村落，以及深入農村鄉間。而這些過往經驗都可以在他的作品像《青山碧血》（即霧社事件）和《血戰噶吧嘰》之中找出些許痕跡。曾經替歌仔戲團拍過連環本戲③的何基明，自己有一台Eyemo製的35mm攝影機，也有暗房設備，遂將自家後院改裝為攝影廠，成立了台灣第一個民營製片廠——“華興電影製片廠”，並開拍其創業作《薛平貴與王寶釧》。

1956年1月4日《薛》片第一集在中央，大觀戲院聯映，演出的麥寮拱樂社女子歌仔戲班全體團員整裝打扮，乘兩部小包車（此處引呂訴上所言，但根據黃仁的更正，應為黃包車），吹著西洋樂器遊台北市街大事宣傳，中央戲院因觀眾擁擠，致使打破玻璃甚多，因愈演愈盛，三天後美都麗亦加入聯映，24天的放映天收入三十多萬，打破當年最賣座西片《金字塔》和最賣座國語片《桃花江》的紀錄。不但如此，《薛》片在地方的放映才是賣座，可說已達到“動員”觀眾的程度（一家全部出去看的意思）。估計全省首映映畢，負責發行的成功影業社就可賺新台幣120萬元，這個情形不但使眼速手快的片商慌著搶拍台語片，連地方的外行人亦齊集游資，若雨後的春筍陸續成

立影片公司（呂訴上，1961：70；黃仁，1990：15）。

台語片之所以受到台灣觀眾的歡迎不是沒有原因的。由電影上映總目中看來，以1956年上映的11部片子而言，《薛平貴與王寶釧》就連拍了三集；此外《范蠡與西施》《廖添丁》《林投姐》等，不是人們早已耳熟能詳的歷史故事，便是台灣民間流傳已久的傳奇軼聞，這對於中年以上的觀眾，或者國語運動推行不到的鄉間百姓來說，自然是日片的最佳替代品。其次，像《雨夜花》《補破網》這類由流行歌曲改編而成的影片，不僅投觀眾所好，而且這類悲苦哀怨的戲碼歷久不衰，似乎更符合台灣人長久以來所身受的情境。另外將社會事件加以改編成電影，也滿足了一般人的幻想力。看過小豔秋主演的《瘋女十八年》（1957年）和《火葬場奇案》（1957年）的觀眾，至今仍對其精湛的演技津津樂道（梁良，1984：70-91）。即使是22年之後重拍的國語版《瘋女十八年》（1979年），仍然無法超越前人的成就。

第二節 各路英雄好漢 齊集台語片圈

自從將歌仔戲搬上銀幕的嘗試成功之後，許多知名的歌仔戲團便紛紛投入電影的拍攝。開風氣之先的都馬劇團與麥寮拱樂社固不待言，像《薛平貴與王寶釧》就連拍了三集；至於其他的劇團，像嘉義的新南光，桃園的日月團，寶金寶，美都等劇團也一窩蜂地拍起歌仔戲電影來了。這類電影之所以受到本省觀眾的喜愛，是因為同樣的一齣《樊梨花》，舞臺歌仔戲要連演兩個星期，而電影在兩個小時之內就結束了；況且電影鏡頭逼真，外景自然，動作故事化，只花一次票價就有許多享受。就這樣電影歌仔戲搶走了不少舞臺歌仔戲的觀眾，而不少劇團也成為兩棲歌仔戲團了（曾永義，1988：78）。

不獨歌仔戲團在此時期大放光彩，同樣也曾於戰後蓬勃發展的新劇團體亦成為台語片圈的重要角色。台灣的新劇運動有著一段輝煌的歷史，在日據時代便是深具民族意識與企圖改革社會的文化活動，然而經過日本人有計劃的收編與同化，遂使得整個新劇運動淪為“皇民化運動”的犧牲品。戰後的台灣原先正是新劇復甦的最佳時機，當時也的確曾有一些有心人士在全力推動，例如演出諷刺舞台劇《壁》與《羅漢赴會》的“聖烽演劇研究會”，便因諷刺時政而大受歡迎；但是卻也因此遭到禁演，導演宋非我在“二二八事件”之後亡命中國大陸，劇作家簡國賢則在被逮捕之後遭到槍斃的命運^④。經過一連串的動亂與整肅，新劇早已失去改革者的角色，有時甚且還成為當政者的傳聲筒。當大陸來台的軍中劇團正如火如荼地上演反抗俄大戲，以配合當局鼓吹的反共文藝運動時，台語劇團也“愛國不落人後”地，紛紛推出反抗俄的戲碼，連所謂的改良歌仔戲與布袋戲也不能免俗地以反共抗俄戲曲應卯（參見年表有關台語藝文部分）。而這種政策宣傳意味濃厚的戲劇，日子一久觀眾便倒足了胃口，漸漸地看戲的人口愈來愈少，電影成為台灣觀眾的新寵。

雖然因受限於環境與題材，使得新劇演員無法在舞台上有所發揮，但是由於他們加入台語片的拍攝，卻使得台語片得以保持一定以上的水準。例如以主演《瘋女十八年》而膾炙人口的第一代影后小豔秋，便是著名的桃園日月園劇團當家小旦^⑤。在其全省巡迴演出的生涯中，便曾有因為爭睹她的風采而致使大橋戲院觀眾席垮台的事情發生（小豔秋：1990.10.31.）。再以鐘聲劇團的當家小旦小雪為例，也曾有在虎尾公演，女學生翹課前去看戲，結果老師跑去抓人而自己也坐下來看的趣事發生（小雪：1990.11.07.）。由於這些新劇演員非常受到觀眾的喜愛，因此他們所拍攝的台語片也相當叫座。當時的著名新劇團，如星光，鐘聲，國風等，都有大批優秀的演員參與台語片的演