

新奇的城市、矛盾的臺北： 臺語片中的寶島遊記

黃文車

摘要

臺灣的臺語片興起，和香港的廈語片發展有很大的關係。大約1955年，邵羅輝執導的《六才子西廂記》雖是臺語片草創作品，後來何基明與麥寮拱樂社老闆陳澄三協議合作拍攝古裝名劇《石平貴與王寶釧》，1956年1月4日在臺北中央、大觀兩戲院首映，獲得空前成功。1961-1969間是臺語片第二次的生產高峰，往後的十五、六年間，臺語片發掘與造就了許多的編、導、演人才，逐漸走出自己的拍攝方向與定位，也為日後的國語電影或閩南語電視劇奠下基礎，促進臺灣影藝戲劇工業的發展，因此也確定了臺語片的時代意義。

透過1960-1970年代寶島遊記型和歌唱型的臺語影片，我們可以發現臺語片應時創新的能力，而且影片中強調的正面能量，包括介紹與紀錄臺灣的實景空間，以及片中「明星化」的英雄形象塑造，都讓這時期的臺語片賣座又賣相。不過當觀眾陪著電影中主角和鏡頭出遊時候，他們看見的實景城市既是如此，但影片透顯出來的城市氛圍卻又那麼弔詭。兩相衝突下，城市反倒成為矛盾的存在，成為鄉村青年離開地方卻又害怕迷惘之處，於是筆者認為這時期的臺語片同樣繼承臺灣日治時期以來的「現代性」意義，不過卻更強烈地傳達批判城市的概念。

關鍵詞：臺語片、廈語片、臺北、記憶、城市、現代性

黃文車：國立屏東大學中國語文學系副教授。

E-mail: hcram58@mail.nptu.edu.tw。

Strange City, Contradictory Taipei: The Traveling Record of Taiwan in Taiwanese Language Films

Huang, Wen-Chu

Abstract

Through the 1960s and 1970s, we look forward to observe the traveling record of Taiwan and singing style of Taiwanese language films. We can find the innovative and the positive energy in these films, including the introduction and record of Taiwan's real space, and the "star" shape of the heroic image, so that these Taiwanese language films can be popular to Taiwanese at that time. But when the audience accompanied with the protagonist and the lens of the movies, they can't see the real city, because the films reveals lots of paradoxical atmosphere. So the city has become a contradictory existence, as a confused place where rural youth left countryside to go. I think these Taiwanese language films around 1960s to 1970s inherited the modernity from the Japanese colonial period, but more Strongly conveys the concept to criticize a modern city.

Keywords: Taiwanese language film, Amoy film, Taipei, Memory, City, Modernity

Huang, Wen-Chu: Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Pingtung University.

壹、臺語片的興起與沒落

臺灣的臺語片興起，和香港的廈語片發展有很大的關係。1950年代中期邵氏公司逐漸調整電影製作朝「本地意識」發展時，我們可以發現其重回粵語片本行，並讓粵語片或華語片的拍攝充滿在地風情與色彩。有趣的是，1956年邵氏公司開拍第一部廈門語電影，¹其目標在於福建籍的東南亞僑民。可見以粵語片起家的邵氏並不以粵語電影為滿足，東南亞華人方言群中最大的福建幫群，當然是邵氏公司經營方言電影必須開拓的另一片市場。

談到廈語片的起源，我們可能要往前推到1947年由新光公司拍攝的第一部廈語片《相逢恨晚》，畢虎導演，鶯紅、白雲主演。後來新光公司沒有繼續拍片，反而是導演畢虎和製片許立齋合作設立「五洲公司」，以當時特殊的「一劇（片）兩拍」概念拍攝了廈語片《破鏡重圓》（1948）²及粵語片《香閨春暖》。之後有金城公司出品的《雪梅思君》（1949）（金戈、胡蓮主演），但此時正值兩岸情勢大變之際，直接影響廈語片的廈門市場，於是廈語電影的生產停頓了2年。³

從《香港廈語電影訪蹤》一書最後所錄之「香港廈語片片目」（頁201-259）所載，可知目前香港電影資料館藏有香港廈語片共243種，其中，首次以臺灣為公映地點的廈語片，從1949年的1片，1953年的2片，到了1955年已成長9片，到了1956年更有14片，此後便開始逐年遞減，至1960年和1963年

¹ 《南國電影》第6期，1958/05，頁31。

² 按：《破鏡重圓》是廈語版，當時同劇還被拍成粵語版，片名為《香閨春暖》（1948），由張瑛、白燕和黃曼梨合演。根據1948年新加坡光藝影業公司出版的《光藝電影畫報》中記載的「名片陣容」，包括14部國（華）語片、25部粵語片，以及一部的廈語片，片名為《破鏡重圓》（1948）畢虎導演，主角是鶯紅和黃英。《光藝電影畫報》第1期（新加坡：光藝影業公司，1948/04），頁12-13。

³ 按：所謂的「廈語片」，指的是1947年至1966年左右以「廈門語」（閩南語）發音的影片，其資金多來自東南亞，在香港拍攝，技術、人才來自中國、臺灣，而電影最後則在東南亞市場播放。有關廈語片的興起與發展，可參考黃文車：〈香港廈語片中的臺灣印象〉，文章收錄於林華冬、陳燕玲主編：《追尋與探索：兩岸閩南文化的傳承創新與社會發展研究》（廈門：廈門大學出版社，2013/08），頁195。

只各剩1片。若將這個數據和上文所探討的香港廈語片發展時期相互參照，可以發現在臺公映的廈語片之「蓬勃期」恐怕是在1955年至1959年之間，而1960年後便進入廈語片的沒落期了。這個時間點和香港研究者的分期時間有所落差，⁴當然我們可以單純將1954年到1957年「發展期」納入「蓬勃期」之中，如此或可解釋1955年廈語片在臺首映片數驟增情況，這當然也和海外市場的需求增加有關。不過，若換個角度思考，臺灣首映的廈語片數從1955年後便急速增加，這可能和臺灣本地的製片工業興起有很大的關係。

1955年，邵羅輝執導的《六才子西廂記》雖是臺語片草創作品，但也為臺灣本土影業打響了第一炮。1956年初，華興電影製片廠在何基明導演三弟何炯明的規劃下建廠成立，當時何基明與麥寮拱樂社老闆陳澄三協議合作拍攝古裝名劇《石平貴與王寶釧》，這是臺灣第一部35釐米的臺語片，1956年1月4日在臺北中央、大觀兩戲院首映，獲得空前成功。從此以後，華興電影製片場開始擴建（1956–1957），1957年後徐仁和等加入投資，華興又擴大組織，並更名為「華興電影製片廠股份有限公司」，⁵直至1960年隨著臺語片時代沒落，華興也宣告停產。換言之，臺灣本土臺語片影業的起步可以從華興電影製片廠開始說起，而《臺語片時代①》一書後附錄的「臺語片片目」也是從1955年開始蒐集整理至1981年（頁329–384）。因此，我們可以如此說：臺灣臺語片的發展和香港廈語片不同的地方在於，臺灣臺語片不像香港廈語片拍攝製作完成後需銷往海外華人市場，因為臺灣除了擁有自己的製片廠外，更有本地的方言市場，於是乎1955年至1959年成為香港廈語片在臺首映的「蓬勃期」，而這些所謂的香港廈語片，其實有很多都是臺灣本地製作的臺語片。

關於臺語片的發展，大致可區分成三期：1956–1958為第一期，1962–1968

⁴ 蒲鋒將香港廈語片的發展分成「雛形期」、「蓬勃期」和「熾熱期」，時間約在1954年至1961年之間，參考蒲鋒：〈細說從頭：廈語影業的基本面貌及影片特色〉，文章收錄於吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012），頁36–43。

⁵ 參考薛惠玲：〈華興電影製片廠簡史〉，收錄於電影資料館口述電影史小組作《臺語片時代①》，（臺北：財團法人國家電影資料館，1994/10），頁78–81。

⁶ 參考吳俊輝：〈辛奇訪談錄②：臺灣無三日好光景〉，收錄於電影資料館口述電影史小組作《臺語片時代①》，前揭書，頁146。

為第二期，1971–1981為第三期。⁶自1955年至1981年期間，究竟生產過多少部臺語片？據黃仁先生估計，此廿五年間應該有近2千部之多。⁷不過從《臺語片時代①》附錄之臺語片目錄觀察，發現目前可見者約只有943部，而且影片生產多集中在1957–1959和1961–1969這兩段時期，若比對香港廈語片的發展時期大約是從1954年後到1961年此近十年時間，爾後廈語片逐漸走下坡，我們可以判斷：（一）臺語片的第一期高峰時期正好與廈語片的光景相配合，這期間臺、廈語片在東南亞的市場上常被混淆，很多臺語片被視為廈語片，而實際上卻是臺灣出資拍攝而成。依據筆者初步分析，目前可見的243部廈語片中就有46部和「臺灣」有關，其中大多是時裝的倫理或愛情悲劇為主，被置入於片中的臺灣身影是特殊的社會事件或鄉土人文風情。換言之，被海外華人或臺灣觀眾看見的「臺灣」是社會奇聞或情愛悲劇，恐是香港廈語片中出現的「特殊臺灣」！⁸

香港廈語片真正發展的光景大約是從1954年後到1961年此近十年時間，而臺灣的臺語片正好欣逢際會，在1954下半年到1957年的下半年的廈語片發展期中成長茁壯，例如嘉義的林章開設必達影業公司，曾拍攝《孟麗君》（1955）和《聖母媽祖傳》（1955）等片，臺北板橋環球戲院的老闆林漢鏞設立華僑影業公司，力捧小豔秋並將之送到香港拍攝廈語片，也在香港拍攝《愛情與金錢》（1958）和《愛的誘惑》（1958）兩部片。還有臺灣發行商張陶然成立海通影業公司，拍攝《運河奇緣》（1956）及《安安尋母》（1956）等片。從臺灣片商投資拍攝的影片來看，其主題大多局限在臺灣題材和市場，加上公司營運時間多不長，以致海外廈語片市場競爭力不若菲律賓片商或香港片商，這也促使臺灣影業人士致力於臺語片的製作與拍攝上。

或許臺語片因為擁有自己的片場、戲院和觀眾群，因此自（二）1961–1969間又形成第二次的生產高峰。在這近十五、六年間，臺語片發掘與造就了許多的編、導、演人才，逐漸走出自己的拍攝方向與定位，也為日後的國語電影或閩南語電視劇奠下基礎，促進臺灣影藝戲劇工業的發展，因此也確

⁷ 參考石婉舜、林文佩提案：〈臺語影片資料蒐集整理計畫〉，收錄於電影資料館口述電影史小組作《臺語片時代①》，前揭書，頁250。

⁸ 參考黃文車：〈香港廈語片中臺灣印象〉，前揭文，頁201。

定了臺語片的時代意義。

在臺語片發展的這段期間，出現了許多「遊臺灣」或「到城市」的紀遊影片，那時的臺灣百廢待興，雖然社會狀態已漸趨穩定，不過時值戒嚴時期，這些臺語片的出遊題材主要在傳達表現怎樣的空間記憶？透過這些紀遊影片，我們可以發現怎樣的社會議題與時代現象？而這些紀遊影片帶給當時的臺灣人民又具有怎樣的新奇價值？

貳、兩種出遊：臺語片的空間記憶

臺語片中的寶島遊記影片，最讓人津津樂道的莫過於1959年由李行導演拍攝的《王哥柳哥遊臺灣》上、下集。片中的甘草人物王哥柳哥一胖一瘦，串起整部影片的詼諧笑鬧，令人印象深刻，十足就是英國1920-1940年代紅極一時的勞萊與哈臺（Laurel and Hardy）喜劇雙人組合翻版再製，不過這翻版情況並非只有臺灣如此，例如1934年中國演員韓蘭根因出演蔡楚生《漁光曲》一舉成名，從此他就開始與殷秀岑合作，模仿好萊塢勞萊和哈臺的胖瘦組合；⁹而在東南亞廈語片傳播的新加坡，也有王沙、野峰等例子。

本文所要探討的「寶島遊記」臺語片，指的是影片中觸及遊覽臺灣寶島的主題，因此暫將之分成「紀遊影片」和「臺灣城市地點」影片。透過《臺語片時代①》書後附錄和《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》書後「附錄：臺語片片目」¹⁰觀察，從1955年至1981年的臺語片目錄名單中發現屬於「紀遊影片」約有37部，請參考文後附錄之表1：臺語片中的「紀遊影片」略表（1955-1981）。另外影片以臺灣某城市空間或以寶島為片名之數量約有53部，請參考附錄之表2：臺語片中有關「臺灣城市地點」影片略表（1955-1981），¹¹合計有90部，約佔目前可見臺語片目錄數量的十分之一，分

⁹ 參考尹鴻、蕭志偉：〈好萊塢的全球化策略與中國電影的發展〉，2007/01/08。[人民網] <http://media.people.com.cn/BIG5/5258901.html>。下載時間：2015/05/01。

¹⁰ 葉龍彥：《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》（臺北：博揚文化，1999），頁263-320。

¹¹ 按：目前可見的臺語片目錄未必全有完整影片可以觀賞，故本文歸類上暫以《臺語片時代①》和《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》二書後附錄的臺語片片目為基礎，表1多擇取影片片名中出現「遊」或「流浪」等關鍵詞者進行標記，表2則以片名中出現「城市」、「地點」或「寶島」者為主，未必完全精確，故稱為「略表」。

量可算不少。

此外，可以發現這些寶島遊記片通則特色是：1.「紀遊影片」拍攝高峰期集中在1963–1969年間，而有關「臺灣城市地點」影片則分別集中於1957–1958和1963–1966兩個階段，這和上述臺語片拍攝的兩個高峰期時間相當吻合。2.特定導演拍攝特定類型影片：例如李泉溪擅長拍攝歌仔戲，李行多和「王哥柳哥」主題有關，莊國鈞則拍攝「奇案、慘案」影片，徐守仁和梁哲夫等多和臺灣城市影片相關，而辛奇乃是臺灣文藝片大導演等。3、賣座好的影片不斷會有續集：最明顯的就是《王哥柳哥遊臺灣》上、下集造成轟動後，開始便有《王哥柳哥好過年》(1961)、《王哥柳哥過五關》(1963)、《王哥柳哥〇〇七》(1967)和《王哥柳哥遊地府》(1969)等；或如「文夏流浪系列」電影從1962年以來總共拍攝了《臺北之夜》、《文夏歷險記》、《臺北之星》、《文夏風雲兒》、《流浪天使》和《再見臺北》等。其實拍攝續集的現象在當時的臺語片界相當常見，例如後來的《天字第一號》(1964)掀起臺語片的「諜報片」風潮，片中由臺語片巨星白虹女士主演的「白牡丹」成為家喻戶曉的女特務，接下來就連續拍攝了四集天字續集，這還不包括其他的間諜類型片。

關於臺語片的題材和分類，葉龍彥說：「臺語片多達千餘部，其類型之多實在很難分類。外國有的，我們都有，外國沒有的，我們更有。」¹²葉氏將臺語片分成12類，但其實很難就將臺語片完全分類定位，例如「俚語片」是以片名作為分類，但其內容恐怕觸及「新劇」、「歷史」或「文藝」主題；而「神怪」內的《林投姐》、《吃人井》或《臺灣怪談》等，或許也可以放在「民間故事」類型內。因此，臺語片的類型分類是研究起步的第一層工作，而進一步的觀察則要從影片內容去分析，如此才更能掌握臺語片的研究主題。

本文即是以臺灣寶島遊記作為觀察重點，因此設定以臺灣寶島做為空間場域，去觀察臺語片時代中導演和編劇如何讓劇中人物透過影片帶著觀眾遊覽臺

¹² 葉龍彥在其《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》書中將臺語片類型分成「歌仔戲」、「新劇」、「民間故事」、「社會事件」、「文藝」、「歷史」、「科學動作片」、「歌唱」、「偵探」、「神怪」、「武俠」、「俚語」等12類。前揭書，頁201–203。

灣，去看見1960-1970年代的臺灣記憶和時代批判。而在這麼多類型的臺語片目中，相當受到觀眾歡迎的「紀遊影片」，和描述寶島臺灣的城市地點影片，便成為本文主要觀察的對象。據筆者觀察，寶島遊記型的臺語片中，正好呈現兩種「出遊」臺灣方式，一種是「遊覽新奇的城市」，另一種是「流浪的特殊記憶」，一喜一悲，配合起來恰巧填補當時觀眾的不同期待與想像。

一、遊覽新奇的城市

電影鏡頭所捕捉的場景透過畫面傳遞給觀眾，於是坐在電影院裡的人不用起身也可以跟著影片「移動」（movement），就觀眾而言，這是一種想像的位移，讓電影帶著自己出遊；但對導演及參與電影製作者而言，則是不同場景的找尋與換位。這就如Gardies（1991）對於電影的文法構成層次上所認為的電影空間並非單純可以歸結為影像片段的總和，其實不可忽視觀眾複雜的認知參與活動，以及電影的鏡頭（plan）和段落（séquence）共同建築了電影中的空間。換言之，透過影片的敘事，導演通常創建了一個特殊的電影敘述空間，即如Pudovkin所言電影導演透過不同鏡頭的連接，建立出一個屬於自己的電影空間，「聯合及壓縮從真實空間中不同角度錄製而來的元素，而轉化成一個電影空間。」（Lewis, 1970: 132）至於作為一個觀眾，或可自由意志地參與影片中的空間移動並與之進行敘事互動。

早期的臺語片製作經費普遍不高，為了不另花費製作豪華佈景，於是製片人便必須找尋「實景」節省成本，想不到因為當時為了省錢的實景拍攝，意外地為臺灣保留早期的城市影像與空間記憶。略舉數部紀遊影片及場景說明如表3。

表3 寶島遊記影片中出現的場景空間略表¹³

年代	臺語片名	場景
1957	港都夜雨	基隆、臺中、高雄、嘉義
1958	小寡婦淚灑八卦山	臺北圓山頭、西螺大橋、八卦山
1958	鬼湖	屏東
1959	王哥柳哥遊臺灣	北投、圓通寺、西螺大橋、日月潭、赤崁樓、中興新村、山地門
1963	相逢臺北橋	臺北橋
1963	思相枝	鵝鑾鼻燈塔、墾丁公園
1964	雪中四姊妹	大雪山、合歡山、梨山、霧社、大貝湖
1964	港都苦命女	太平洋岸
1966	愛你入骨	澎湖
1967	思慕的人	臺南茄定、學甲、下營、橋頭漁村
未詳	情斷天涯	屏東山地門、小琉球

從表3可以發現，當時的臺語片可謂跋山涉水，從臺灣頭到臺灣尾，北從基隆，南至屏東山地門、小琉球都可以看到劇組足跡。以今日來看，這些臺語片正好記錄了1960年代前後臺灣社會與空間的純樸樣貌。回到當時社會，1956年臺灣省政府倡導發展觀光事業，報刊報導「臺灣是個美麗島，有奇山秀水自然之勝，有古跡名勝供人賞憩。」或言「臺灣氣候四季如春，風景美麗如畫。」¹⁴可說是替政府政策作了直接的宣導。那麼或許我們也可以這樣解讀，臺語片的影片語言和國民黨政府的國語政策不同調，然而其卻能持續地拍攝至1980年代初期，或許是看在臺語片偶有「為國宣導」的功用，才偶有這樣的

¹³ 按：本表參考葉龍彥：《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》，前揭書，頁256-259。當中有幾部影片並未放入附錄之表1或表2，一來是筆者分類之方便，二來也在說明臺語片中多有採用臺灣實景拍攝之情況。

¹⁴ 見《聯合報》「臺灣省第11屆光復節紀念特刊」，1956/10/25，第七版。

「允許」存在。¹⁵

1960開始到1976年間臺灣實施「公地放領」、「耕者有其田」，並開始實行農地重劃政策，一夕之間臺灣民衆似乎看見未來的希望。有人將這時期的施政稱做健康寫實主義，不提社會黑暗面、階級對立或是浪漫主義等。¹⁶當時的美援雖在1965年停止，不過臺灣在1965年開始興建高雄加工出口區，這是亞洲第一個加工出口區。1969年再設置楠梓與臺中兩個加工出口區。整個1960-1970年代，臺灣從貧窮不足的農業社會，逐漸轉型走向工商業發展社會，城市與文明的出現，也讓臺灣開始改頭換面，臺語片中的寶島遊覽影片就是在這樣的時空背景下出現的。

這裡要談的兩部片代表寶島遊覽中的第一種出遊：「遊覽新奇的城市」，一部是1959年的《王哥柳哥遊臺灣》（上、下），另一部是1969年的《康丁遊臺北》。兩部片的時間正好是臺灣經濟起步的1960-1970年間。

一、《王哥柳哥遊臺灣》（1959）

《王哥柳哥遊臺灣》上集的場景是臺北近郊住有胖瘦二人，名曰王哥、柳哥，王哥擦鞋爲生、柳哥踏三輪車餬口。兩人本性純樸、相依爲命。鄰女阿花與柳哥相戀，但柳哥貧困竟難以成親。一日王哥柳哥返家途中遇見算命先生「小神仙」論斷，稱王哥三日內中彩券發財，而柳哥則剩下44天壽命，當下二人未當一回事。誰知三日後王哥果然中了第一特獎，歡欣之餘才想起小神仙的話，換言之柳哥只剩下不多的生命。於是王哥決定在柳哥有限的生命裡，陪他走遍臺灣各地，飽覽臺灣景色。遊臺灣過程中當然驚險無比，錢財露白被歹徒

¹⁵ 其實1955年政府頒布電檢制度，成立新聞局的電檢處，所有影片都不需經過電檢處的嚴格審查。其中只要有違反善良風俗或觸及色情暴力者，必須剪掉，又或是違反三民主義及時代精神者，同樣難逃電檢法眼，然而電檢處的審查制度常會流於主觀認定，而其影響便是戕害許多電影片商或從業人員。據筆者訪談林福地導演，其言當時拍攝的影片常會有檢查不過的情況，而且原因常讓人不明究理。（訪談時間：2015/04/01。訪談地點：臺北國家電影中心）。可見臺語片的存在因為跟國民政府的國語政策相抵觸，因此獲得官方的支持和補助並沒有太多。

¹⁶ 參考奚浩：〈臺灣電影百年軌跡〉，2006/09/09。下載時間：2015/05/01。下載網址：<http://shalumovie.pixnet.net/blog/post/45914073-2006.9.09>。

覬覦，後王柳二人夜宿山中，被原住民擒獲，酋長之女對柳哥有意，然柳已有阿花為意中人，乃偕王哥逃出山地，重新遊覽。後來到了臺南，又協手喬裝智退欺負鄰村老婦的歹徒，並脫身離去。

《王哥柳哥遊臺灣》下集則以王哥柳哥被流氓追趕倉皇逃竄開場，逃出生天後在古屋歇息，竟遇到兒童裝鬼嚇人。之後二人到關仔嶺，享受按摩滋味，並遊覽山光水色；接著到南投日月潭化蕃社遇到毛大爺及大公主、三公主，柳以為又會被逼婚，本欲逃離，但



【王哥柳哥在臺北圓通寺前，右一為李行】

在毛大爺解釋下才釋懷，於是共遊日月潭湖光山色。隨後到了臺中醉月樓跳舞，細想離家已經36天，離死期僅剩1日，因此兼程趕返臺北。王哥急忙為柳哥準備後事，柳哥穿整壽服靜待棺中，阿花則在旁守侍。午夜12點一過，葬儀社人已在外等候，然而柳哥卻未死。王哥柳哥最後悟出術士之語愚人愚己，人生不應盡信命運，而是要自我掌握、開創未來，於是王哥乃將中獎彩金餘額全數捐贈慈善機構，而柳哥與阿花公證結婚，共創美滿人生。

片中飾演柳哥的矮仔財本名叫「鍾福財」，1916年出生於臺北建成圓環附近（1916–1992），曾參加「鐘鳴新劇俱樂部」，1940年加入「鐘聲新劇團」。1956年在臺語片《林投姐》中軋演船夫，同年在《雨夜花》中飾演丑角，從此踏入電影圈。¹⁷相對於矮仔財的紀錄，飾演王哥的李冠章資料較少，待日後增補。不過《王哥柳哥遊臺灣》上下集一推出後，影片魅力傳遍大街小巷，後來也率陸續拍攝王哥柳哥續集，甚至還有第二代柳哥出現。

1960年左右的臺灣經濟開始平穩，李行導演拍攝的這部王哥柳哥喜劇片模仿英國勞萊哈臺組合，讓觀眾不只隨著影片中的甘草人物從北投、臺北、中興新村、日月潭、關仔嶺、山地門等地，用鏡頭帶著大家遊覽寶島，更用一種戲

¹⁷ 參考姚立群主編：《臺灣影視歌人物誌1950–1965》（臺北：行政院新聞局，2008/03），頁173–177。

謔的電影語言讓觀眾隨著王哥柳哥經歷一場生命的玩笑鬧劇，最後才在驚喜中瞭解「自我努力」的重要性。後來的續集雖以王哥柳哥為名，不論擔任○○七、過新年，還是遊地府題材，雖然也多賣座，但在臺語片的時代意義上都没有這部《王哥柳哥遊臺灣》來得重要，主要是這部片可以代表臺灣進入經濟成長期後，臺灣人民透過影片看見臺灣美好風情及想見未來的可能性。

二、《康丁遊臺北》（1969）

本部影片內容大意在說：康丁與吉仔兩人都是補傘工人，為爭生意不打不相識，後來成為好友。一日，善良的康丁在因緣際會下，挺身相救盲女雪英，也就此結識其弟文龍。後來康丁將母親有遺物（古賦）一事紮進雨傘內，滿懷鴻鵠之志到了臺北城市，途中遺失母親遺物，後來只好幫人補傘找尋。吉仔知道真相後搭允幫忙，誰知後來卻狡詐拿走古賦，後竟輾轉到了當地富豪之手。康丁費盡千辛萬苦，輾轉才將母親遺留之物重新找回，最後他終能了解母親的一片苦心，也協助盲女雪英醫治眼睛，康丁也終能獲得美人心而與之攜手度過下半生。

康丁本名為「張錫圭」（1936–2011），出生於彰化鹿港，18歲時到臺北打拚。20歲到電臺打鼓維生，後來加入捷豹康樂隊被導演魏一舟發掘，並取藝名為康丁，其中《康丁遊臺北》即為其成名代表作。後來還演過《康丁一大笑》、《康丁失戀記》、《康丁正傳》、《流浪到臺北》等臺語片。

對比《王哥柳哥遊臺灣》遊臺灣的冒險刺激與景色怡然，《康丁遊臺北》的背景其實是為了找尋母親遺物的過程，影片中雖然能看到臺北的部分景致，不過卻是多了苦情的經驗。不過，這也是一場「尋找自我」的勵志故事，在1970年前的臺灣，《康丁遊臺北》還是傳達出努力的人仍可得到上天的眷顧。

如果我們比較《王哥柳哥遊臺灣》和《康丁遊臺北》兩部在1960–1970年前後寶島遊覽影片，可以發現兩部臺語片相同之處在於：1.影片的噱頭是臺灣風景或城市風光；2.主角都是來自「鄉間」的純樸男性（接近憨直）；3.都是喜劇為主；4.最後找到自我定位與人生價值。於是觀眾透過影片，除了看見寶島臺灣之美，也可以從影片中找到人生的美好，那正是1960年以後臺灣社會欣

欣向榮的美麗光景圖。

Boyd Davis將電影空間劃分為「鏡頭內描述的空間」（space depicted within shots），以及「連接鏡頭所創造的空間」（place created between shots），此則涉及時間的問題。¹⁸如前所提，電影的鏡頭和段落共同建構了電影中的空間，而空間在景框內被建構，景框內的動作也成為電影的中心，構成了電影的敘事。電影的每一刻被放入景框的空間內，使其得以被觀眾隨時閱讀，景框內的空間被建構成為敘事空間。電影敘事的發生，也成為進入觀眾心中的敘事空間。那麼，我們就可以更加清楚知道，透過《王哥柳哥遊臺灣》和《康丁遊臺北》等遊覽新奇的都市之寶島記遊影片，純樸的鄉間男性在臺灣現代城市移動的冒險與驚奇，常常成為電影觀眾可以投身參與對話的想像，電影的敘事於是結合觀眾敘事，透過這類記遊的臺語片，可以發現與看見當時臺灣城市的美好願景。

二、流浪的特殊記憶

相對於遊覽新奇的都市的那般美好，寶島遊記影片中也有屬於「流浪的特殊記憶」，那是臺語片在記錄遊覽臺灣的第二種「出遊」方式。這種記憶延續著臺語片「賺人熱淚」的宣傳模式，讓進電影院的觀眾陪著演員邊流浪邊流淚。

早期有一類臺語片以臺灣社會新聞事件或鄉土人文風情為題材，前者如《運河殉情記》（1956）及《基隆七號房慘案》（1957）等為代表，而後者則如《補破網》（1956）、《瘋女十八年》（1957）、《愛情與金錢》（1958）、《寶島姑娘》（1958）、《醫生與護士》（1960）等。我們若以臺灣「運河奇案」事件為例，當時曾有廈語片《運河奇緣》和臺語片《運河殉情

¹⁸ Boyd Davis, S., (2002) "Interacting with Pictures: Film, Narrative and Interaction." Digital Creativity 13(2): 71-75.

記》¹⁹打對臺，廈語片強調是「臺南運河奇案改編」作品，臺語片則強調「婦孺皆知本省三大奇案之一」。從兩片電影戲橋上的宣傳標語來看，較勁意味濃厚。臺語片《運河殉情記》強調的是「本省故事・本省實景・本省明星・本省服裝・本省歌曲・本省風俗・本省情調・本省經營」，更強調「故事完整，與眾不同」，²⁰看來是要讓這臺南運河奇案事件，充滿臺灣／臺南本土味道；而廈語片《運河奇緣》戲橋宣傳語則搬出當時的「臺語皇后」江帆、「風流小生」白雲為題，強調這是「中國第一部超視綜藝體臺語鉅片」、「臺灣民間故事/本省三大奇案之一」，更說此戲是「為人父母為人子女必看的劇片」，是「愛／恨造成空前悲劇」，噱頭性十足。²¹這樣的苦情記憶或許正好呼應與呈現那個巨變的年代中，小人物與大時代對抗的無奈下場；透過電影空間，讓觀眾能投身其中並與影像記憶進行對話。

其實電影和戲劇的都有「隱含讀者」（implied reader）的存在，而電影業者更有市場取向和商業利益的考量，臺南運河事件只是起點，背後他們關心的是如何與隱藏觀眾產生交流，讓他們掏錢進入戲院看戲，電影賣座，才是最主要目的。於是乎，我們可以說無論是廈語片《運河奇緣》或是臺語片《運河殉情記》，都是一種影像的「再現」（representation），編劇、導演選擇具有「代表性」（representative）的事件「符碼」（codes），讓它與現實世界或背後理念進行溝通和重構（re-construction）。透過這些符碼，電影可以和臺灣社會產生某種程度的連結與互動，讓臺灣民眾藉影片看見「自我」或「本地」的身影，從而產生所謂的「本地意識」，最後便能形成如Mitchell所言的代表性意義，而所謂的意義還是使用這個符碼的社會中成員共同接受的，也就是一種

¹⁹ 《運河殉情記》，何基明導演，劉哲、柯玉霞主演，華興電影製片廠製作，南洋影業、必達影業出品，1956/11/24首映。參考薛惠玲、吳俊輝整理：〈臺語片片目（1955-81）〉，收錄於《臺語片時代①》，前揭書，頁331。按：以「臺南運河奇案」為主題的臺語片或廈語片，同時在1956年11月下旬同在臺北上映。1956年11月21日香港永華公司拍攝的廈語片「運河奇緣」（陳煥文導演）在臺北的赤崁戲院、華南戲院和中央戲院上映，同年11月24日導演何基明拍攝的臺語片《運河殉情記》則選擇在大全成戲院、大光明戲院和大觀戲院上映，兩片大打對臺。廈語片《運河奇緣》標榜正宗臺語，由閩南籍的女星江帆和小生白雲主演，而臺語片「運河殉情記」，則邀請男女主角劉哲、柯玉霞隨片登臺，「每張戲票特送高級肥皂一個」，強調拍攝地點在臺南市運河實地拍攝，以抵抗廈語片外地取景。

²⁰ 參考《聯合報》廣告，1956/11/24，五版。

²¹ 參考黃文車：〈香港廈語片中的臺灣印象〉，前揭文，頁199。

約定俗成的價值。²²

但怎樣的題材能讓觀眾進入電影院？或許這才是片商關心且願意投資的一個重點。於是乎，延續早期苦情記憶的熱潮便成為臺語片熱衷的另一種類型，後來的流浪類型也就成為「苦情的流浪經驗」，例如《小燕流浪記》（1957）、《流浪三兄妹》（1963）、《小妹妹流浪記》（1963）、《流浪天涯三兄妹》（1966）、《流浪四兄妹》（1969）等。不過「流浪」主題中除了悲情，當年叫好叫座的「文夏流浪系列」可以算是流浪寶島歌唱片中的特殊記憶。

1960年代開始，電臺廣播盛行，連帶著音樂和廣播劇也流行起來，而臺語電影中的歌唱片也應運而生，約莫從1962年洪一峰的〈舊情綿綿〉開始，歌唱片成為當時的臺語電影主流，而擔任影片中男主角「阿文兄」的文夏，想必也是在這樣的情況下被電影公司相中，拍攝了多部「文夏流浪系列」電影。

文夏（1928-），本名叫做「王瑞河」，臺南麻豆人。早年僑居日本，回臺後曾在臺南組成「夏威夷音樂隊」，曾與妻子文香，以及文鳳、文雀、文鶯組合成「文夏四姊妹合唱團」，而文夏四姊妹也多參與多部臺語片演出。文夏演出的第一部臺語片就是由郭南宏導演的《臺北之夜》（1962），配合全臺各地的隨片登臺，成為當時最賣座的臺語片。²³除了隨片登臺，這些身兼主角的歌手也會配合著廣播、畫報、唱片多元發展行銷，於是臺語片除了帶動唱片業的興盛外，臺語流行歌曲也成為臺語片時代中的流行產物，而洪一峰、文夏、葉俊麟、郭金發、謝雷等都是當時較有名的歌曲演員。²⁴

文夏流浪系列電影中的首部曲《臺北之夜》目前應該是看不到了，不過郭南宏導演（1935~）在訪談中提到他在當兵時文夏就已經很紅了，於是他未退伍前就寫好《臺北之夜》劇本，1961年退伍後便直接打電話給文夏，邀請他北上拍電影。既然是替文夏量身訂做的臺語片，當然是一部歌唱片。郭導說：

²² W. J. T. Mitchell, "Representation," p. 13. 轉引自參考柯思仁、陳樂編著：《文學批評關鍵詞：概念・理論・中文文本解讀》之第十章〈再現〉（新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心、八方文化工作室，2008/08），頁169。

²³ 參考國家電影中心「臺灣電影數位典藏資料庫」網站，「文夏」詞條。下載時間2015/05/02。下載網址：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=673>。

²⁴ 參考葉龍彥：《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》，前揭書，頁252-253。

《臺北之夜》既然是為文夏量身訂做，我在電影裡用了文夏和他的四姊妹在亞洲唱片的八首歌，記得的有「採檳榔」和「賣花姑娘」……等等拿來劇情中演唱。那影像呢？郭導說：開場就是文夏帶著吉他，跟著一顆破窗的球到一個房間，看到受傷的女孩(丁黛飾演)，文夏仗義找尋線索，然後展開打抱不平，找尋社會正義的擊劍任俠的流浪道路。而最後一景最有意思，郭導說，快拍完時，文夏跟我說，結束既然要在河邊，那麼你要幫我弄條真正的船，讓我站在上面，跟觀眾揮手道別。郭導說，我就真的請製片去弄條船來，就在臺北淡水河靠近大稻埕的碼頭外，把最後一景拍完，那天月光很美，星星滿天，很是動人的《臺北之夜》的結束。²⁵

從上述訪談可知《臺北之夜》講述的是男主角文夏打抱不平、維持正義的救美過程，最後還站在月光很美、星光滿天的淡水河碼頭邊的船上，跟觀眾揮手道別。若我們再比較1969年的《再見臺北》，這部是「文夏流浪系列」的完結篇。影片描述的是晚年孤獨的康老富翁懸賞獎金五十萬元，要尋找下落不明的孫女阿美，這筆獎金吸引流浪歌手阿文兄及伙伴小王的注意，找尋過程中發現一瘦小鞋童太郎被人欺負，於是便邀其同行。路過某飯店前發現一賣花少女酷似富翁孫女，誰知此事也被替人做廣告的二小丑人物知道，為了牟取這五十萬元，二小丑用計支開阿文兄，邀賣花少女、太郎和小王前往富翁家取款。最後事跡敗露，兩方人馬進行追逐戰，混亂之際阿文兄發現太郎原來是女扮男裝，且有富翁孫女之天生胎記，才知太郎和賣花少女是孿生姊妹。最後富翁喜獲兩位明珠，阿文兄和小王完成義舉，便離開這座臺北城。

從《臺北之夜》到《再見臺北》，文夏的流浪主題歌唱片拍了六部左右，而且幾乎是部部賣座，這要歸功於郭南宏創新改變當時臺語片流浪苦情的概念，轉而結合文夏的歌手身份，讓歌唱片一飛沖天。郭導說：事實上，我在當兵時寫為文夏寫《臺北之夜》劇本時，就設定是小林旭和石原裕次郎的臺灣版，但是整個電影情節和發展都是我的原創。郭南宏認為當時社會大家能說日語看日語的很多，而文夏的歌又是日本曲翻唱，所以最能抓住觀眾的還是日本

²⁵ 引自石計生訪談、郭南宏口述：〈大導演郭南宏談文夏電影「臺北之夜」〉，2014/10/30。下載網址：<http://cstone.idv.tw/?p=4318>。下載時間：2015/05/02。

風格的電影。事後來看，從1962年《臺北之夜》到1969年的《再見臺北》，可以說，文夏的流浪系列電影的基本風格，就是由郭導在《臺北之夜》裡所設定的小林旭和石原裕次郎的臺灣版風格。所以石計生教授認為：《臺北之夜》創造了寶島歌王文夏的臺灣歌謠與臺語片電影的顛峰事



【1969再見臺北。截圖】

業，同時也讓郭南宏從香港進入的亞洲電影市場，成為與張徹、胡金銓並列的港臺電影市場的武俠片宗師，成就「百萬導演」的顛峰。²⁶

然而，筆者認為「文夏流浪系列」電影的成功賣座，其實不可忽略歌星主角文夏的個人魅力。過去的廈語片幾乎都是女星的天下，百年綠葉黃英、胡同、王清河永遠只是必要的配角身份。這情況到了1960年代的臺語片，男明星卻紛紛攻佔新聞版面。對比過去的悲情流浪戲，文夏在流浪過程中是為人解圍、伸張公理的正義形象，正好形塑一個英雄主義式人物讓觀眾去崇拜、模仿，只不過這位英雄似乎帶著美國西部大鏢客的氣魄，卻又兼備日本俠義黑道的風格。於是混合著美、日英雄風格的流浪歌手阿文兄，既有伸張正義之能，又能貼近臺灣群眾，在第一期臺語片消沈後，以流浪的特殊記憶帶起1962年後的另一波臺語片高峰。

透過電影的「再現」過程，我們相信導演或編劇所擇取的這些具代表性的社會與文化意義符碼，其實是電影業者期待或企圖重新建構的社會「普遍認知」（common sense），如果這個「普遍認知」能夠在社會上形成一股風潮，那麼其便能在臺灣或東南亞的閩南方言區找到他們預設的隱藏讀者/觀眾，而電影的銷路自然不成問題。

²⁶ 引自石計生訪談、郭南宏口述：〈大導演郭南宏談文夏電影「臺北之夜」〉，2014/10/30。

參、矛盾的臺北城：離開地方、批判城市

1930年代是臺灣城市邁入現代化的一個重要時間點，和臺語歌謠較有關係的是臺灣電影業從業人員於昭和7年（1932）引進上海電影《桃花泣血記》時為招徠觀眾而創作的宣傳主題歌曲。因為《桃》片是一部影戲，於是請了當時臺北市大稻埕的詹天馬與王雲峰兩位辯士分別作詞與作曲，因此目前被視為臺灣第一首新創作的臺語流行歌曲〈桃花泣血記〉於焉誕生，而此電影主題曲也成為古倫美亞唱片公司（コロムビア、Columbia，-1945）所推出的第一張唱片。此後，世界現代化風潮在日治中期臺灣逐漸穩定提升的社會和經濟橫植進入，在臺北城漸次出現的百貨店、蓄音機店、電影館、咖啡店、舞廳與撞球間、衣著新潮的烏貓烏狗，說明著臺灣的現代化城市正被生成——那是臺灣第一個「跳舞時代」²⁷，摩登的思維與現象異同於過去對於日治時期臺灣人民苦難、悲情的刻板印象。

一、離開地方到城市

在這個時代中日本殖民的苦難還在臺灣各處持續，但城市的臺灣人開始用另一種角度觀看臺灣的悲情，甚或是刻意忽視。例如日治時期林越峰曾在《臺灣文藝》的創刊號當中發表〈到城市去〉一文（1934），文中提到：「到城市去吧。城市有高偉的洋樓。有燦爛的水銀燈。有滑油油的大馬路。這是多麼的美麗啊！」、「到城市去吧。住在城市裡的人。有汽車坐。有大菜吃。還有舞廳跑！這是多麼幸福啊！」（頁37、43）這樣的敘述其實是反諷的批判。又如吳漫沙在其第一本小說《韭菜花》（1939）中亦提及：「咳！都市越文明、越進步，青年男女越容易墮落，一些醉生夢死的摩登少女，已著了跳舞狂，每夜

²⁷ 按：〈跳舞時代〉原是1932年由陳君玉作詞、鄧雨賢作曲，純純演唱的臺語流行歌曲，歌詞內容主要描寫「阮是文明女，東西南北自由志」、「阮只知文明時代，社交愛公開」及「男女雙雙，排做一排，跳狐步舞我上蓋愛。」等等，傳達當時現代化的臺北城市裡，都會中產女性追求自由開放思潮的想法與主張。而這樣的思潮與現象，是傳統論述日治時期臺灣悲情社會外的另一面向，但卻頗為適合用以描述當時臺北的「摩登」時尚感。

都有許多有聲望的紳士兒女到舞場去逍遙，非爲亂做、敗壞風紀，潔白如玉的少女，因之變成浪漫的蕩婦，還有弄到身敗名裂，大有人在。如果一些有子女的家長，不自加教督約束，將來社會的悲劇還多著呢！」（前衛版，1998，頁190）由此可見，對於臺灣城市的急速開發，看在知識份子眼中則是不宜之事。在此氛圍下的衝突、忽視與矛盾想必時有所見。

臺語片中以臺灣的空間或地點爲名的影片不少，在節省成本的考量下，許多臺語片甚至更是上山下海找尋實景作爲拍攝現場，竟也意外爲當時的臺灣留下許多珍貴的時代記憶。在這些記錄寶島臺灣空間地點的臺語片中，「城市」是不可避免的主題，上文提到臺語片的兩種「出遊」方式，無論是遊覽新奇的都市，或是流浪的特殊記憶中，絕對少不了離開故鄉到都市的劇情。這些城市中，要以臺灣的首善之都：臺北城，更是臺語片中必定會遊覽、流浪的空間。

前文提到臺灣自1960年到以後，社會開始穩定下來，經濟也逐次成長。直至1970年代左右，臺灣漸漸走向從農業社會邁向工商業社會。急速的工業化也帶來了城市文明，於是開始吸引許多鄉村的勞力往都市集中，那時很多農村的女孩都嚮往到城市去「做著女工過日子」，1960年代初期閩南語流行歌曲〈孤女的願望〉透過九歲的陳芬蘭稚嫩的童音傳唱大街小巷，歌曲描寫一位失去雙親的少女，由鄉村要到都市應徵工作的心情。〈孤女的願望〉不但讓陳芬蘭初嚐走紅的滋味，也暗喻著城市急遽發展，鄉村人口外流，臺灣的產業人口結構正在調整變動。而這些被鄉村青年趨之若鶩的城市中，又以「臺北城」最是重要。

1962年由葉俊麟做詞（日本曲）、洪一峰演唱的這首〈省都的一封信〉中唱道：

你有閒來逗逗我真歡迎，才帶你臺北街市看光景。
幽雅的招牌、暝時的霓虹燈，奇奇巧巧真趣味，包你心會清。
不時都踮在農村，那有啥路用？/
自彼時來離開已經一年，我事業雖然也袂來得志。
文化的潮流、配合著新鮮味，稀稀奇奇真有價值，合我的心意。
不相信你來參觀，就知實也虛。/

頂一日彼張批我有接過，你最好來踎臺北無問題。

一切的事項、我會辦真好勢，勇敢勇敢來踎臺北，包你開心花。

未輸你惦農村，每日無事做。

「省都」指的是1967年7月1日改制為院轄市前的臺北市，主人翁寫信讓家鄉的人勇敢來臺北，因為臺北城奇奇巧巧、稀稀奇奇，有著文化的潮流、配合時代的新鮮味，正合外出的他心意。於是勸說家鄉的人勇敢來待在臺北吧！待在農村，每天没事可做，有何意義呢？另外同樣是葉俊麟²⁸用日本曲填詞，由黃西田唱紅的〈田庄兄哥〉敘述青年搭乘火車離開農村，遠赴臺北投身現代社會的心路歷程。歌中表明要「趁著機會」到臺北謀生，從此不願再聞農村土味、不願再騎犁田水牛、不願再聽水蛙叫聲等，而火車從「臺南」、「臺中」，迅速到達「臺北」，輕快的旋律讓南方到臺北的空間移動變得更加快速，而「人」在這樣的追求現代、城市新奇的過程中似乎也逐漸卑微渺小。

這些閩南語流行歌曲在在傳達1960-1970年代臺灣城市遽起後出現的好「機會」，工業化與城市生活不斷呼喚鄉村青年們投身都市，不論是到城市工廠找機會的女工，還是放棄農村生活的田庄兄哥等都是當時年輕人的時代縮影，他們為了生活奔入城市，把青春寄託在未知的現代性與工業化中。過去的農村生活變成苦難的記憶，時下青年轉身奔向城市的懷抱，似乎也承接起1930年代以來臺灣「現代性」（modernity）發展的時代風潮。

²⁸ 按：文中所舉三首閩南語流行歌曲都出自葉俊麟先生（1921-1998）的創作，葉俊麟的作品常常和臺灣在地性與時代性有緊密的聯繫，如上述的〈孤女的願望〉、〈省都的一封信〉或〈田庄兄哥〉正好傳達1960年代前後的臺灣社會現象，甚至有〈寶島四季謠〉描寫臺北城的往昔風華，或是〈臺北迎城隍〉中記錄的臺北迎城隍民俗活動等。葉俊麟的閩南語歌曲創作總能捉住時代記憶與地方特徵，歌詞中的寶島美景或市井人物，總是傳神無比，可以稱得上是記寫臺灣社會風情的重要代表作詞家。相關論述可以參考吳裕元：《戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）》，（中壢：國力中央大學歷史研究所碩士論文，2000），郭麗娟：〈臺灣歌謠臉譜：淡水黃昏帶詩意-文思敏捷的作詞家葉俊麟〉，《源》37期，2002/01，頁66-70。林淇漾主編：《作詞家葉俊麟與臺灣歌謠發展研討會論文集》（臺北：國立臺北教育大學臺灣文化研究所出版，秀威資訊編印發行，2008），周宗憲：《葉俊麟臺語流行歌詞研究》（屏東：國立屏東教育大學中國語文學系碩士論文，2010）等。

二、矛盾的臺北城

1960年代後臺灣民生社會愈加穩定發展，城市化與工業化讓農村青年爲了更好的生活或光明的未來，選擇離開地方來到大都會。

1963年梁哲夫²⁹導演了《高雄發的尾班車》相當賣座，電影選在高雄大貝湖、愛河、蓮池潭和大新百貨公司取景，記錄了許多珍貴鏡頭。影片講述村女翠翠（白蘭）被家人强行許配給村長兒子呆銅，但翠翠因被大學生陳忠義（陳揚）解救，心屬意之。婚禮當天翠翠失蹤，原來是上臺北找忠義。那時忠義已任公司總經理，林董事長提攜之，而且其女美琪（吳靜芳）也對他情有獨鍾。但忠義屬意翠翠，跟父親告知此事後被家中反對，而抵達臺北的翠翠無意間聽到忠義和美琪的婚事也暈倒在地，剛好被林董所救。故事後來忠義和翠翠決定廝守一生，忠義在報館任職，翠翠成爲電視臺歌星。最後忠義發生車禍，而翠翠則被北上的呆銅與惡棍誤刺，在最後一次演唱中不省人事，忠義則終生不再娶妻。



【《高雄發的尾班車》本事】

²⁹ 梁哲夫（1920-1992），廣東人。曾擔任過中學美術教師，也從過軍。抗戰勝利後當過警察局督察長，後來在海南礦局任行政工作，兼管附屬劇團，並且兼任導演，為與戲劇淵源之始。1950年到香港後進入電影界，先後從事過場記、編劇、副導演等工作。1957年隨堂兄梁樂音來臺，從此在臺灣定居，開始任臺語片導演，執導《鴉片戰爭》、《釋迦傳》、《火葬場奇案》、《臺北街頭》等八十多部影片，其中《高雄發的尾班車》和《臺北發的早車》熱賣轟動，也捧紅了白蘭、陳揚等明星。1966年起改導國語片為主；1970年曾赴港導演粵語片《特警勇戰黃金豹》，其後自組公司拍攝國語片《上海大亨》等影片。1989年的國語片《地藏王》為其最後一部作品。梁哲夫擅長拍攝文藝愛情臺語片，改拍國語片後為了市場和票房需求，才以古裝神怪片和時裝動作片為主。參考戴獨行：〈這些人，那些人：臺語片人物介紹〉，收錄於電影資料館口述電影史小組作《臺語片時代①》，前揭書，頁271-273。又見國家電影中心「臺灣電影數位典藏資料庫」網站，「梁哲夫」詞條。下載時間2015/05/02。網址：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=575>。

電影中的美好記憶設定在翠翠和忠義最初相遇相戀的高雄，至於兩人分離後前往的「臺北」卻是「苦難」的來臨。電影同名主題歌唱道：

看火車離開月臺，憂愁流目屎，咱今後離別後，相逢時何在？
為情愛苦悶心內，此情誰人知？高雄發的尾班車，推動心悲哀。

這是臺語片文藝愛情戲的基調，或許也是當時社會的某些切面，搬演著許多觀眾的經驗。於是從高雄離開後，年輕人要去面對的臺北是一條城市化的路，但卻也無疑地批判了臺北的現代化與現實性。

對於臺北的的矛盾情結更出現在1965年同樣由梁哲夫導演的《臺北發的早車》，此部片於1964年推出後承其《高雄發的尾班車》轟動之勢而來，但劇情及批判性更加引人入勝。如林文淇教授說的，這部影片要傳達的是對於臺北的矛盾情緒。³⁰影片一開始，梁哲夫用臺語片中少見的鏡框式手法，讓畫家（庠斗飾）回憶起過去幫鄉村女子秀蘭（白蘭飾）及其日後在看守所幫被硫酸潑成鬼婆的秀蘭作畫時的落差敘述開始，藉以回述鄉村的年輕人總想往城市移動卻慘遭毀壞的傷心過程。當秀蘭要離開彰化鄉下到臺北工作時，火土（陳揚飾）曾心急地跟她說著，臺北是一個五光十色的都市：

「你一定要去臺北嗎？那裏十分複雜！」
秀蘭說：「難道你不相信我嗎？」

離開前的承諾總是信誓旦旦的堵住愛她那個人的嘴，這一「堵」後總是滄海桑田，總是物非人非。故事中女主角被飯店經理污辱（雨中白花凋落），火土因思念過度而失明，而被控制人身自由的秀蘭刺殺了老闆與手下，過程中也因硫酸翻落而導致顏面全毀。最後女主角被判無期徒刑，從鄉下趕來探望的老母親病死臺北，火土失明、秀蘭因硫酸潑面而成「鬼婆」，在被移監服刑時，北監外的秀蘭與火土終於再度握著彼此的手，但和在鄉村純情時期相比，這時

³⁰ 參考林文淇：〈三十年來臺灣電影中臺北的呈現〉，下載時間：2014/12/20。下載網址：<http://www.ncu.edu.tw/~wenchi/review/taipei.html>。

的他們已是盲者不見，殘者難過。兩人相擁而泣，著實悔不當初。此時秀蘭說道：

我若沒有來都市，也許現在我們仍在鄉下過著快樂的日子。

這恐怕才是這部《臺北發的早車》³¹主要進行的現代城市控訴主題。臺北城市是許多鄉村青年的夢想，不過到了臺北才發現現代化的都會燈紅酒綠、繁華詭譎，於是臺北變成一座矛盾的存在，如有致命的吸引力一般。

我們繼而推想：那時秀蘭所到的臺北，接觸的五光十色是怎樣的生活？——「舞女」，一個早期臺灣城市中被視為自甘墮落的女性形象。雪娥（秀蘭朋友）說：「只要我們堅持的住，這也是一份工作。」後來秀蘭才發現：原來自己堅持得住還不夠，還要旁邊的豺狼虎豹不伸魔爪，周圍的環境不渺渺花花。這份工作，或許還有可能堅持下去。影片中舞廳經理蹂躪秀蘭一幕，梁哲夫巧妙地讓〈意難忘〉歌曲旋律從鄉間火土的哀傷橫笛聲吹起後竟被臺北舞廳內小號的激昂樂音覆蓋過，藉以傳達城市迷人甚而吃人的現象，而秀蘭如「白花」在臺北的「夜」裡被狂風驟「雨」摧折。梁哲夫在這部臺語片中把傳統女性的悲哀和日治時期的「雨夜花」意象做了承接，並且還加入「酒」和「舞」的兩項都會主題，於是，1970年代以降的閩南語歌曲中，酒女和舞女，又成了另一種特殊的閩南語流行歌曲現象。



³¹ 按：海報參考文化部臺灣文化工具箱網站，網址：http://toolkit.culture.tw/filminfo_142_125.html。檢索時間：2017/05/25。

肆、結語：帶觀眾出遊

1960-1970年代，臺灣社會與民生漸趨穩定，工業化在政府的強力推動下，經濟逐漸起步，城市化與現代化腳步加速成長。臺灣民眾能享受小小娛樂的人口數慢慢增加，過去困苦的日子似乎慢慢遠離。這時期正好進入臺語片的第二高峰期，過去苦難悲情主題的影片量漸次減少，取而代之的是傳達健康、正面能量的電影，其中紀遊影片和歌唱片就在1960年前後應運而生。

在節省電影製作成本的考量下，臺語片的實景拍攝為歷史上的臺灣留下許多珍貴的影像畫面，而這些寶島遊記影片的移動地點，正好多是新奇的城市空間，觀眾透過導演建構的電影空間，隨著影片鏡頭和主角遊走臺灣，這是臺語片中的第一種「出遊」型態；而在遊覽寶島中，很多角色和劇情其實是帶著苦情或特殊的流浪經驗，於是這便成了第二種臺語片的出遊。觀眾參與其中，也能與電影對話，形成電影敘事中的觀眾空間。

透過1960-1970年代寶島遊記型和歌唱型的臺語影片，我們可以發現臺語片應時創新的能力，而且影片中強調的正面能量，包括介紹與紀錄臺灣的實景空間，以及片中「明星化」的英雄形象塑造，都讓這時期的臺語片賣座又賣相。不過當觀眾陪著電影中主角和鏡頭出遊時候，他們看見的實景城市既是如此，但影片透顯出來的城市氛圍卻又那麼弔詭。兩相衝突下，城市反倒成為矛盾的存在，成為鄉村青年離開地方卻又害怕迷惘之處。當然筆者不否認那是臺灣經濟起飛的前期，仍有前往城市奮鬥成功的例子存在；不過透過這時期的臺語片觀察其繼承日治時期以來的「現代性」意義，反而更強烈地傳達批判城市的概念，電影背後對於城市的發展導致人心疏離與社會冷漠其實有著更大的痛心疾首。但「批判城市」並不表示「反對現代」，臺語片中的「城市」批判重點在於提出良善警醒，讓進入電影院的觀眾可以忖度如何在逐漸現代化的社會進行美好想像的同時，更能知道如何安穩自己的人生實際面。

只是在工業化和城市化高度發展後，臺灣人民（尤其是鄉村青年）似乎越活越渺小卑微，因此當觀眾花錢進電影院看見主角的英雄氣概之餘，可能也會想起影片中透顯的生命議題或美好想望，於是電影呼喚觀眾並與之對話的目的或許就成功了。

參考文獻

一、專書及論文

1. 中文部分

電影資料館口述電影史小組（1994）。**臺語片時代①**。臺北：財團法人國家電影資料館。

Oral Film-History Group of National Film Archive (1994). *“The Age of Taiwanese Language Films I”*. Taipei: National Film Archive.

葉龍彥（1999）。**春花夢露：正宗臺語電影興衰錄**。臺北：博揚文化。

Ye, Long-Yan (1999). *“Chun Hua Meng Lu: True Record of History about Taiwanese Language Films”*. Taipei: Boyoung Culture.

國家電影資料館（2007）。**春花夢露50年－台語片學術研討會論文集**。臺北：國家電影資料館。

National Film Archive (2007). *“Chun Hua Meng Lu 50 Years: A Proceedings of Academic Symposium on Taiwanese Language Films”*. Taipei: National Film Archive.

姚立群（2008）。**臺灣影視歌人物誌1950-1965**。臺北：行政院新聞局。

Yao, Li-Qun (2008). *“Memory and Record of People in Taiwanese Film and Singing”*. Taipei: Government Information Office.

柯思仁、陳樂（2008）。**文學批評關鍵詞：概念・理論・中文文本解讀**。新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心、八方文化工作室。

Quah, Sy-Ren, Chen, Le (2008). *“Key Words of Literature Criticism: Interpretation to Concept, Theory and Chinese Text”*. Singapore: Centre for Chinese Language and Culture, Global Publishing.

吳君玉（2012）。**香港廈語電影訪蹤**。香港：香港電影資料館。

May Ng (2012). *“Interview with Hong Kong Amoy Films”*. Hong Kong: Hong Kong Film Archive.

林華冬、陳燕玲（2013）。*追尋與探索：兩岸閩南文化的傳承創新與社會發展研究*。廈門：廈門大學出版社。

Lin, Hua-Dong, Chen, Yan-Ling (2013). “*Seeking and Exploring: A Study on the Inheritance, Innovation and Social Development of Southern Min Culture across the Taiwan Strait*”. Xiamen: Publisher of Xiamen University.

林亮玟（2014）。*打開時空膠囊：舊時代的電影青春語*。高雄：高雄市電影館。

Lin, Liang-Wen (2014). “*Open the Space Capsule: Young Language of Films in Old Age*”. Kaohsiung: Kaohsiung Film Archive.

2. 外文部分

Gardies, A., (1991) “*Le Récit Filmique*.” Paris: Hachette.

Lewis Jabocs, (1970) “The Expression of Time and Space.” Jacobs, L. (Ed.). “*The Movies as Medium*.” New York: Farrar, Straus and Giroux.

Stephen Boyd Davis, (2002) “Interacting with Pictures: Film, Narrative and Interaction.” *Digital Creativity* Vol.13, No.2, pp.71-82.

二、報紙雜誌

光藝電影畫報，第1期（1948/04）。新加坡：光藝影業公司。

“*Kong Ngee movie pictorial*”, Issue No. 1 (Apr., 1948). Singapore: Guangyi Film Company.

聯合報（1956/10/25）。臺灣省第11屆光復節紀念特刊。第七版。

“*United Daily News*” (25, Oct., 1956). The 11th Anniversary Issue of Taiwan Retroration Day in Taiwan Province. The 7th edition.

聯合報（1956/11/24）。廣告。第五版。

“*United Daily News*” (24, Nov., 1956). Advertising. The 5th edition.

南國電影，第6期（1958/05）。

“*Southern Films*” (May, 1958). Issue No. 6.

附錄

表1 臺語片中的「紀遊影片」略表（1955–1981）

年代	臺語片名	導演	主要演員	公司	首映日
1957	嘉慶君遊臺灣	李泉溪	古月、素真、吳炳南	華安	12.4
	小燕流浪記	田清	小雪、小燕、田清	萬國	4.5
1959	王哥柳哥遊臺灣（上下）	李行、方震、田豐	矮仔財、李冠章、柯玉霞、犀斗	臺聯	2.7
1961	矮仔財遊臺灣	李泉溪	矮仔財、杜玉琴、王哥	天華	2.4
1962	臺北之夜 （文夏流浪記系列）	郭南宏	文夏	華明	8.8
1963	王哥柳哥過五關	李行	李冠章、矮仔財、何玉華、夏琴心	臺聯	1.24
	臺北流浪記*				2.1
	文夏歷險記（又名：高原遊俠）（文夏流浪記系列）	李嘉	文夏、毛冰如、小王、小龍、小娟	華明	2.14
	流浪三兄妹	邵羅輝	小秀晔、戴佩珊	永達	2.22
	大孀婆遊臺北	陳千萬、李泉溪	林琳、玲玲、金塗、矮仔財、犀斗	中美	4.5
	小妹妹流浪記	徐守仁	美華、香菱、陳劍平	晃東	6.15
	臺北之星 （文夏流浪記系列）	郭南宏	文夏、丁黛、林琳	宏亞	7.17
1964	流浪賣花姑娘	郭南宏	文鶯、文雀、文朱	國人	3.8
	阿文哥 （文夏流浪記系列）	許峰鐘	文夏、小王、文香、文燕、文蓉、文蘭	永達	11.20
	夢遊美人島		矮仔財、犀斗、玲玲		12.27
	田庄兄哥	梁哲夫	矮仔財、柳青、陳揚	新光	12.31
1965	流浪漢	吳飛劍	石軍、雲卿、白蓉		2.7
1966	流浪補雨傘	吳飛劍	矮仔財、犀斗、何玉華	新光	1.5
	流浪天涯三兄妹	邵羅輝	高敏玲、蘇真平	天祥	3.21
	文夏風雲兒 （文夏流浪記系列）	許峰鐘	文夏、陳秋燕、文香、文蓉、文化、文燕	永新	4.22
	流浪到臺北	羅文忠	康丁、矮仔財、黃西田	國益	8.26
	小姑娘入城	吳飛劍	何玉華、黃三元、張清清、陳揚	黑松	10.1
	流浪客	劍龍	黃俊、奇峰、柳青	佳瑋	12.20

年代	臺語片名	導演	主要演員	公司	首映日
1967	王哥柳哥〇〇七	李冠章	李冠章、何玉華、矮仔財	華明	2.8
	流浪天使（文夏流浪記系列）（大型歌舞）	許峰鐘	文夏、戴佩珊、金伶	永新	4.29
	流浪找愛人	羅文忠	黃西田、劉福助、林美惠	京華	8.11
1969	流浪四兄妹		陳雲卿、李傑	天勝	3.23
	兩傻遊臺北	徐守仁	康丁、黃小冬		4.23
	張帝找阿珠	徐守仁	楊麗花、張帝		8.22
	阿西入城	余漢祥	陳淑貞、矮仔財、柳哥		11.1
	王哥柳哥遊地府	徐守仁	瑪莉莎、王哥		11.28
	劉茶古遊臺北	辛奇	陳雲卿		
	康丁遊臺北（又名：唐丁尋爸爸、魚咬貓）	吳飛劍	康丁、矮仔財、白雪	萬象	
	再見臺北（文夏流浪記系列）	許峰鐘	文夏、文香、小王、康丁	永新	
	阿三哥遊臺北*			金貓	
	張帝流浪找柳青*（原名：熱戀）	余漢祥		南國	

表2 臺語片中有關「臺灣城市地點」影片略表（1955-1981）

年代	臺語片名	導演	主要演員	公司	首映日
1956	運河殉情記	何基明	楊一笑、柯玉霞	南洋	11.24
1957	赤崁樓之戀	李泉溪、石虹、鄭東山	呂燕芬、呂秋蘭、鄭政雄	漢興	3.30
	基隆七號房慘案	莊國鈞	康明、吳萍	華興	7.13
	風城情波	許成邦、陳仰光	周怡德、周英、鄭冠志	新光、寶島	11.12
	港都夜雨	陳文泉	白蘭、陳揚	亞洲	12.25
1958	萬華白骨事件	莊國鈞	小雪、康明	大茂	1.18
	臺南霧業大奇案	白克	康明、白蘭	興亞	3.8
	海南島戰後歸來	魏忠民	陳劍平、藍麗	愛國	7.10
	金山奇案	何基明	何玉華、李佩玲、洪洋	華興	7.23
	血戰噍吧嘑 (本名：西來庵事件)	何基明	歐威、林琳、何玉華	華興	8.26
	小寡婦淚灑八卦山	文泉	陳茵、林姬、陳揚	聯合	11.8
	鬼湖	郭南宏	黃英、洪光、江城	亞洲	11.10
	寶島姑娘	陳煥文	白蘭、陳茵、白虹、鄭良、 犀斗、石軍	長江	12.10
1959	魂斷西子灣	孫俠	許玉、王俠、洪光	亞洲	4.18
1960	南京東路	房勉	柯玉霞、何玉華、康明	一新	1.8
	圓環石松	吳文超	白虹、夏琴心、文玲	聯邦	2.19
1961	林秀姑殉情打狗山	藍天虹、方霞	洪明麗、藍天虹、康明、丁黛	藍天	12.9
1962	龍山寺之戀	白克	莊雪芳、唐菁、龍松	福華	9.18
1963	西門町男兒	林福地	易原、夏琴心、矮仔財	華藝	1.11
	思相枝	林福地	游娟、劉明、易原	中興	3.3
	相逢臺北橋	梁哲夫	陳劍平、何玉華、陳揚	金獅	4.15
	丟丟銅	田清、吳振民	田清、石軍、林琳、王滿嬌、矮仔財	南海	5.24
	再會夜港都	李泉溪	黃秋田、游娟、林琳	天勝	11.1
	高雄發的尾班車	梁哲夫	白蘭、陳揚、吳靜芳	臺聯	12.31

年代	臺語片名	導演	主要演員	公司	首映日
1964	無情的都市	張方霞	何玉華、柯俊雄、陳蘭	華明	4.30
	臺北十四號水門	高仁河	游娟、翁一青、川原	中興	5.1
	愛河別君三年後	梁哲夫	陳揚、康明、歐雲龍	老長壽	5.7
	臺北人	余哥	張敏、康明、傅清華	佳成	5.7
	港都苦命女	徐守仁	金玫、白虹、石軍	中光	7.7
	再會港都	徐守仁	石軍、奇峰、林世芳	中光	7.19
	臺北發的早車	梁哲夫	白蘭、陳揚、吳靜芳	臺聯	8.13
	鹽田區長	魏一舟	庠斗、陽明、華君	雙龍	8.22
	野柳義魂情難忘	徐守仁	柯俊雄、奇峰、白蓉	電塔	10.25
1965	霧社事件	洪信德	丁香、川原	三環	6.9
	寶島櫻花戀 (中、日合作)	余漢祥	曉彩子、高峰紀子、馬沙	影都	7.6
	港都夜船	徐守仁	石軍、張清清、矮仔財	永芳	7.25
	八卦山浴血記	蔡秋林	柯俊雄、黃俊、白蓉	美都	7.30
	港都十三號	徐守仁	雲卿、石軍、小林	大益	8.14
	內山姑娘	魏一舟	張清清、劉明、康丁	電塔	9.17
	送君心綿綿	梁哲夫	白蘭、陳揚	臺聯	10.9
1966	臺北街頭	梁哲夫	宋我人、白蘭花	聯合	3.8
	霧夜淡水河	梁哲夫	洪明麗、六輕、陳揚		4.16
	內山姑娘要出嫁	吳振民	葉啓田、陳淑貞、柳哥	黑松	7.14
	溫泉鄉的吉他	周信一	黃秋田、陳雲卿、李鳳	黑松	10.22
	悲戀關子嶺	辛奇	金玫、何玉華、石軍	永新	11.12
1967	太平山入仙奇遇	章逸猷	林風、李英	章氏	9.13
1968	美人島之戀	羅文忠	郭大成、莊明珠		4.9
	琉球之戀	林福地	陽明、丁香、張清清	瑞昌	9.15
1969	安平追想曲		石軍、柳青	南國	4.11
	金瓜寮老師父	辛奇		永芳	
1972	回來安平港	吳飛劍	楊麗花、魏少朋、小林	龍昇	1.31
1971	寶島	余漢祥			
1980	哀怨赤崁樓 (國、臺語兩版)	羅雪瀚 (即羅文忠)	秦風、于珊珊、顧寶明		1.24

按：*乃是葉龍彥《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》書中附錄新發現之影片。