

探索戰後閩南語戲曲與電影結合的機遇與興衰

王亞維*

摘要

第二次世界戰結束後，在中國大陸境外的香港與臺灣興起了三種閩南語戲曲與電影結合的電影類型，然而這三類電影從崛起到沒落的榮景都僅維持約十年左右。此一短期由盛而衰的文化現象，既是東西兩種文化形式交融的機遇，也交摻戰後中、港、臺與東南亞區域政治、經濟與的互動等諸多問題。本文將先探討「閩南語戲劇文化圈」數百年的形成與質變，其次敘述二十世紀港台兩地的電影與三種閩南語戲曲跨媒介結合的契機與興衰，之後討論戰後外在政治、經濟對這類電影的作用，探究1950年代到60年代閩南戲曲與電影的結合、傳播以及三者堪稱「短暫」的文化現象。

關鍵詞：閩南語戲曲、戲曲電影、廈語片、潮語戲曲片、歌仔戲電影

*國立政治大學傳播學院 副教授

Contingency and the Life Cycle of the Xiqu Movies Beyond China —A Study on Three” Hokkien Xiqu Movies” from 1950s-1965s

Wang, Yae-Wei*

Abstract

After the end of the Second World War, three types of films combining Hokkien Xiqu and movies emerged in Hong Kong and Taiwan outside mainland China. However, the prosperity of these three types of films from the rise to the decline only lasted about ten years. This short-term cultural phenomenon of prosperity and decline is not only an opportunity for the integration of the two cultural forms of the East and the West but also many problems such as the interaction of politics, economy, and post-war China, Hong Kong, Taiwan, and Southeast Asia. This article will first discuss the formation and qualitative change of the "Hokkien drama cultural circle" over the centuries, and then describe the opportunities and rise and fall of the cross-media combination of films from Hong Kong and Taiwan in the 20th century and the three Hokkien Xiqu, and then discuss the post-war external politics. , The role of the economy in such films, exploring the combination and dissemination of Southern Fujian opera and film, and the three cultural phenomena that can be called "ephemeral" from the 1950s to the 1960s.

Keywords : Hokkien Xiqu, Xiqu Movie, Xiamen language movies, Chaozhou Xiqu movies, Gezisi movies

*Associate Professor, College of Communication, National Chengchi University.

探索戰後閩南語戲曲與電影結合的機遇與興衰

王亞維

前言

第二次世界戰結束後，在中國大陸境外的香港與臺灣興起了三種閩南語戲曲與電影結合的電影類型¹-廈語²古裝歌唱電影、潮語³戲曲電影與臺灣歌仔戲電影。港產廈語古裝歌唱電影經南洋華商的資金投入，從1949年開始製作⁴，發行至廈門、臺灣、新加坡、菲律賓與印尼等漳、泉移民人口的區域，

-
1. 戲曲與電影結合的方式不同歷史階段有不同的發展，也在不同華人地區產生不同的形態，因此中、港、臺三地的學者各有不同的說法。香港前輩學者余慕雲(2000)首先就電影演員是否結合鑼鼓、身段並融於唱念而進行判斷，忠於戲曲表演本質的演出，才能稱為戲曲電影，他引早期粵劇改編的電影為例，認為他們只是古裝歌唱電影，不能稱為粵劇電影。中國學者高小健(2005)則以電影如何轉化戲曲的角度，稱有戲曲舞台紀錄片、戲曲藝術片、戲曲故事片；臺灣學者蔡國榮看法類似，但香港學者蒲峰(2019)認為紀錄片有其特殊定義，不宜混用，因此認為它們都屬戲曲片，但有廣義、狹義之分。筆者認為戲曲按曾永義教授的研究有其清楚的定義與必要之九大元素，且有詩歌為本質之概念，不宜任意混用，因此本文歸納，保有大部分戲曲元素的電影以詩歌為本質者可稱為戲曲電影或者某劇(種)電影，採用少部分元素無詩歌本質者則仿余慕雲說法，稱為歌唱電影，因此廈語片絕大部分演出戲曲內容的電影，採用少部分戲曲元素稱為廈語歌唱電影；潮語演出戲曲內容者，因為電影幾乎保留詩歌語與大部分戲曲元素，因此稱為潮語戲曲電影或潮州戲電影。就歌仔戲與的電影的結合，施如芳(1997)的碩論以來源判斷，由歌仔戲劇團演出者即稱為歌仔戲電影，但文字記錄所見，歌仔戲團拍的電影品類多元、型態混雜，有些可能僅為話劇。施文避過形式自有其考量，但劇團演出之電影現存拷貝極少，這種歸納雖值得商榷，但也無法實證而分類，本文暫仍以歌仔戲電影稱之。
 2. 廈門語是漢藏語系漢語族閩語支閩南語的一種方言，廈門的居民大多來自泉州以及漳州，廈門語屬於閩南語的泉漳片，主要通行於中國福建省廈門市一帶，也流行於東南亞漳泉移民社會。
 3. 潮州語是漢藏語系漢語族閩語支閩南語的一種方言。潮州語屬閩南語潮汕片，是潮州汕頭居民的母語，雖然行政區域在民國初年即劃為廣東省，但語言系統屬於閩南語，在海外的潮汕移民聚居的地區為主要使用的語言。
 4. 南戲題材的廈語有聲電影在戰前已有製作，但是否結合戲曲元素未可知。戰後港產第一部結合南管戲曲元素的古裝廈語片為《雪梅思君》，1949年由香港的粵語片製作商金城電影公司投資製作。

其產量與出口量到1952年明顯增加，並且逐年在臺灣與東南亞華人電影市場的輸出與發行達到高峰。到1966年為止，廈語片共生產243部，屬於戲曲題材的古裝歌唱類的計有71部⁵。但廈語片極少在香港上映，外銷為主要目的。

1955年南洋僑商的資金再度投資香港電影界，製作另一種以香港與南洋潮州移民為對象的閩南語電影-潮語片。初期產量稀少，且部分是在粵語片上配音，但1960年共產中國建政十年之後派遣廣東省潮劇院一團來港九演出潮州戲，造成極大轟動，接著中、港兩地合作多部紀錄潮州戲舞臺表演的彩色電影，從港九熱映再擴散東南亞，引發觀影風潮，也造成南洋片商投資香港製作潮州戲電影，之後共生產143部⁶。

廈語古裝歌唱電影引入一海之隔的臺灣後，因為語言相近，故事為臺灣民間所熟悉，臺灣片商從1949年開始引進，1953年進口3部，1954年進口9部，隔年更達19部⁷，其後港產廈語片幾乎全數在臺上映。廈語古裝歌唱片的進口與臺灣內臺歌仔戲團在同一類戲院映演，競逐相同的觀眾市場，在地劇團乃開始思考生產同性質的電影瓜分商機。1955年「廈門都馬劇團」開始自製電影《六才子西廂記》，為臺產閩南語戲曲類型電影的濫觴，到1981年為止，這類電影約生產可能超過140部⁸，但其發行上映僅在臺灣，完全供應內需市場，也幾乎沒有向東南亞華人社區輸出的紀錄。

可以說戰後香港生產了兩種具有閩南語戲曲元素的電影類型並催生了臺灣的歌仔戲電影，1950年代中期至1960年代，港、臺兩地這三種具有戲曲元素的閩南語電影共計生產約357部。放大視野來看，這類電影奠基於之前歷經

5. 王櫻芬：〈廈語古裝片的音樂運用：以南管為焦點〉，《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012年），頁96-98。王櫻芬統計廈語古裝片普遍運用南管與歌仔調作為配樂與插曲的共計生產71部。

6. 統計自吳君玉編：〈香港潮語電影片目〉，《香港潮語電影尋跡》（香港：香港電影資料館，2013年），頁250-274。

7. 資料來源：吳君玉編：〈香港廈語片目〉，《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012年），頁206-222。

8. 王亞維：〈歌仔戲電影片目形成分析〉，《歌仔戲與媒介—科技、政治與經濟作用下的變貌》（臺北：國家出版社，2019年），頁286。筆者根據近20年新發現資料重新統計歌仔戲電影計生產約為143部。

數百年形成的「閩南語戲劇文化圈」之上，但是三個類型中戲曲元素與電影美學結合的方式並不相同，傳播的範圍也不同；另一方面，兩地所生產的這三類電影從崛起到沒落的榮景都僅維持約十年左右⁹，它們產量同樣在1965年後急速衰退，逐漸絕跡。此一短期由盛而衰的文化現象，既是新舊兩種文化形式交融的機遇，也交摻戰後中、港、臺與東南亞區域政治、經濟與大眾傳媒的互動等諸多問題，呈現出類似的結果。本文將先略述「閩南語戲劇文化圈」數百年的形成與不同地域戲曲、電影與劇院的互動發展，其次敘述二次大戰後香港與臺灣的電影與三種閩南語戲曲跨媒介結合的契機，之後討論戰後外在政治、經濟與傳播媒介對這類電影的作用，探究1950年代到60年代閩南戲曲與電影的結合、傳播以及三者堪稱「短暫」的文化現象。

本文研究的資料來自香港電影資料館、臺灣國家電影中心現存之電影拷貝；網路可見的中、港戲曲相關電影拷貝；兩岸三地電影史研究、片目的整理與中、港、臺、星報紙資料庫之報導與廣告等。筆者進行初步比較研究，希望提供管見，藉此類電影盛衰的現象做為戲曲與今日新興媒介的傳播提供討論的基礎。

一、閩南戲劇文化圈的形成與質變

二十世紀初德國民族學提出文化圈理論(Kulturkreis, Culture Circles)，強調在一個地理區域之內，分析在數量上相近的文化元素，探究他們作為文化叢體(Culture Complexes)之間的歷史發展、文化傳播與地域統合關係，從而發現族群遷徙與文化擴散(diffusion)的脈絡。¹⁰中國大陸學者陳世雄循此，以閩南語言運用做為文化叢體的主要依據，劃分「閩南語戲劇文化圈」並且定位了

9. 臺灣攝製歌仔戲電影始於1955年，到1965年佔了118部，之後十七年零星生產19部，由盛而衰，乃至於消逝，主要產期近10年。而潮語戲曲片的高峰期與臺灣歌仔戲的電影類似，自1960年開始計算到1976年生產約140部，其實在1968年即停止製作，到了1976年又生產三部後全面停止，量產期僅約9年。

10. 文化圈概念由二十世紀初德國民族學者萊奧·弗洛貝紐斯(Leo Viktor Frobenius)提出，再由另一民族學者弗里茨·格雷布內爾(Fritz Graebner)結合地理與歷史學，完備其理論與方法。

其地理範圍。這個區域包括中國福建省南方漳、泉、廈一帶、廣東省潮州地區、臺灣以及閩南語族群移民的東南亞諸國。¹¹

陳世雄以文化圈理論中的核心擴散概念，將「閩南語戲劇文化圈」在中國境內的漳、泉、廈地區與潮州列為中心地帶，與中國大陸一海相隔的臺灣列為次中心地帶，而距離更遠的東南亞華人僑居地區則列為外圍地帶。這樣的理解，大致符合中國沿海的閩南語族群自明代中期大量的南向移動的歷史脈絡。十六世紀初期每年即有十萬餘眾從泉州與月港前往馬尼拉營生¹²，之後有清一代數百萬泉、漳、廈人民繼續移居臺灣與東南亞。閩南地區的戲曲如梨園戲、高甲戲、潮劇、瓊劇、四平戲、福州戲(閩劇)與偶戲(布袋戲、魁儡戲與皮影戲)從中國境內擴散至東南亞與臺灣，華人移民社會也帶著原鄉的神明與祭儀，在僑居地發展出以酬神活動為核心的戲劇活動。據英國學者樸賽爾(Victor Percell)考察十七世紀潮州戲已經在暹羅的大城(Ayutthaya)演出¹³，之後臺灣與東南亞的華人社區均邀請中國戲班在廟會演出，也發展出在地職業戲班，更有大量業餘子弟戲館閣存在至今。

然而「閩南語戲劇文化圈」在中英鴉片戰爭(1840-1842)之後發生質及量的鉅變，首先中國封閉的中國東南沿岸港口先對外開放貿易，引入市場經濟，造成城市化與西化的改變。同時期，西歐殖民帝國為開發東南亞新領地資源，從中國招募大量華工，此後觸動了「下南洋」時期的移民高峰期。從鴉片戰爭到第二次世界戰前夕約一百年間，以香港為中心聯繫廣東與廣西，加上廈門作為福建省移民的門戶，多達700萬左右的粵、閩族群為謀生與交易等經濟因素移居南洋，閩南移民人口分布於菲律賓、印尼、新加坡與馬來西亞，並在當地城市形成大小不等的華人街區。

11.過去中國戲曲分類主要以聲腔為主，經此而有地域特徵與流播的空間概念。謝柏梁：〈中國戲劇發展的地域性特徵〉，《文藝研究》第6期，1994年。陳世雄：〈論閩南戲劇文化圈〉，《閩南戲曲與當代》(廈門大學出版社，2011年)，頁2-5。

12.卜正民著，廖筱博譯：《掙扎的帝國—氣候、經濟、政治與探源南海的元明史》(臺北：麥田出版社，2016年)，頁365。

13.轉引自周寧主編：《東南亞華語戲劇史》(上冊)(廈門大學出版社，2007年)，頁25。

(一)華語劇院的跨地域網絡形成與市場化

1842年清廷戰敗後與英國簽訂《南京條約》，主要內容除了賠款與割讓香港之外，即為開放沿海五個港口：廣州、廈門、福州、寧波和上海與英國通商。之後美國、法國等也訂立條約取得同樣的權利。五口通商以前，清政府只允廣州一地進行有限度的通商，五個港市開放後，大量的東西方商貿往來下，帶動了廣東廣州一帶、福建沿海以及江南的發展，而五個城市成為區域發展的核心，腹地的規模急遽擴大，而農村人口流向城市則為最為明顯的城市化現象，商賈與市民所需的娛樂場域也隨之產生。

開放的五個口岸中，以上海的發展最為迅速，上海縣在1840年人口約50萬，此後每年遞增10萬人，1850年建立起第一座中國式商業茶園劇場¹⁴，1860年代到1870年間，上海已有四十餘家茶園劇場。廣州約與上海同時建立茶園，福州約在1870年間設立第一家商業茶園，而廈門則在1902年開辦¹⁵。在五大港埠之外，一些周邊次級城市也開始建立戲院，自此，一個以城市為場域，商業演出為核心的劇院網絡在中國東南沿岸形成，娛樂事業所需的持續性演出活動與消費經濟隨之產生，具有票房的劇團基於各地劇院的檔期而流動，而著名的伶人與樂師也在各劇團間移動與交易。劇團的獲利方式從傳統社會經爐主請戲轉為市民觀眾個人的消費，分工明確的大型商營劇團首先在上海出現，而市場供需之間也促成劇院、聘戲組織與劇團互動的效應¹⁶，一種新興的商業化傳統演藝產業逐漸形成。

另一方面，西方殖民者在南洋殖民，引入大量閩、粵華工，也在城市形成新的聚落，戲曲表演原來附屬於民間祭典，但是移民所需的常態商業娛樂劇場隨之興起，定址劇院的建立也逐漸普及於南洋華人社區。而中國境內的閩南職業戲班也隨移民的南洋網絡開展的商機，自十九世紀中葉開始傳播至

14.許敏：〈仕、娼、優--晚清上海城市生活一瞥〉，收錄於汪暉、余國良編：《上海：城市、社會與文化》（香港：香港中文大學出版社），頁121。

15.陳翹：《福建戲史探考》（北京：中國戲劇，2007），頁76-78。

16.王亞維：《歌仔戲與媒介—科技、政治與經濟作用下的變貌》，頁37-38。

南洋各國華人社區¹⁷。清末上海人士李鍾鈺1887年旅遊新加坡，並寫成《新加坡風土記》，該書記載當地：

戲園有男班，有女班，大坡共四五處，小坡一二處，皆演粵劇，間有演閩劇、潮劇者，惟彼鄉人往觀之，戲價最賤，每人不過三四占，合銀二三分，並無兩等價目。¹⁸

李氏清楚描述了當時新加坡商業戲園的數量、演出劇種與票價，也說明十九世紀末在「閩南語戲劇文化圈」南緣的新加坡，戲曲在商業化戲園演出以粵劇為主，閩劇、潮劇次之。

而處於此文化圈的東緣的臺灣已於1895年割讓給日本帝國，殖民政府的現代化政策也使得城市在島內快速成型，日籍商人先行在島內各城市建立商業戲院，1905年日人在臺北、臺中與臺南已建立7座劇場¹⁹，臺灣的現代戲劇事業逐步形成。同樣為了因應新興城市階級與商人社交的娛樂需求，1906年福州商人率福州知名京班「三慶班」租借日人經營的「臺北座」演出，造成轟動。另一批在地商人聘福州京班「祥陞班」租另一日本商人經營「榮座」開演，號稱「榮座茶園」。²⁰此後建設劇院、成立聘戲組織、劇團在各地劇院巡迴演出的商業戲劇活動逐漸蓬勃。1911年開始到1930年的20年間²¹，臺人建立的劇院高達72處²²，上演中國來的京班、閩班、布袋戲(漳、泉語為主)與在

17. 週艾黎轉引17世紀法國使節Alexandre de Chaumont出使泰國的見聞錄，推測7世紀中期中國戲劇可能已經傳入泰國。職業戲班如潮劇、粵劇、瓊劇、高甲戲巡演於馬來西亞在1850年前後；瓊劇在新加坡與泰國的演出紀錄在1857年前後。資料來源：毛小雨：《東南亞戲劇概觀》（北京：北京時代華文書局，2018），頁266。週艾黎〈海外潮劇縱橫談〉，《潮劇研究》（汕頭：汕頭大學出版社，1995），176頁。

18. 李鍾鈺：《新加坡風土記》（中國哲學書電子化計劃）<https://ctext.org/zh>。大坡指新加坡河以南地區。

19. 包括浪花座（1897）、臺北座（1897）、十字館（1898）、榮座（1902）、臺中座（1902）、臺南座（1903）、蛭子座（1900-1909）。

20. 徐亞湘：《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天書局，2000），頁263。

21. 1911年建立的「大舞臺」是由臺南富商洪采惠、鄭潤涵、謝群我、王雪農、張文選、蔣襟三等人共同發起集資興建而成的劇場，1912年「臺中戲園」的出資者為霧峰林家。

22. 臺灣總督府第一至四十五統計書，轉引自王文玲：〈日據時期臺灣電影活動之研究〉（臺北：師大歷史所，1994年），頁153-154。

地歌仔戲等劇目，這也呼應著「閩南語戲劇文化圈」中，民間的宗教劇場之外，商人資本與公眾劇場商業化的急遽發展。

(二)戲曲與電影的結合與美學的偏移

另一方面，現代娛樂新形式電影於1895年法國誕生，隔年即傳入上海，十年間法國與美國生產的各類娛樂短片在中國上映，也沿襲購票觀影的商業模式。直至1905年北京的豐泰照相館才開始自製少量短篇京劇武打默片電影，但為時不長²³。1920年代上海形成中國電影製作中心與市場後，以戲曲為內容製作的電影仍屬少數²⁴，內容以身段為主，且尚在實驗階段。當時中國觀眾仍然習慣在茶園「聽戲」，沒有聲音的默片無法觸及戲曲藝術的核心。

當時中國沿海大城市的電影戲院多半控制於國外片商，第一次大戰後，美國電影取代法國成為電影的主要產地，外籍戲院商以簽約進口美國電影牟利，排斥中國片商製作的電影，因此中國本地製作的電影短片主要市場基本上在境外的香港與南洋市場²⁵。因為這種發生於中國境外的買賣關係，上海片商與南洋戲院商人發展出一種完全依賴幾個海外賣埠的資金預買版權的模式，憑著故事題材與明星陣容即下單之後才開拍，稱為「買片花」。這些上海為首所生產的短片初期通常與戲曲、相聲或雜耍等在演戲劇為主的戲院中放映，是一種混合戲院的型態。類似的情形在上海之外的城市像廈門、廣州、香港，或在馬來西亞、印尼、泰國與新加坡等華人移民社區的劇院都有類似的情形²⁶。

23. 1905年北京的豐泰照相館開始嘗試自製電影，選擇著名的京劇老生譚鑫培演出《定軍山》中老將黃忠的兩段武戲段落。這部無聲短片曾在北京大觀樓影戲園與吉祥茶園首映，因為觀眾反應熱烈，到1908年豐泰照相館另外拍攝七部著名的京劇武打或做工段落。程季華主編：《中國電影發展史》（北京：中國電影出版社，1963年），頁15、519。

24. 同註23，頁23。1920年代僅由上海商人夏粹芳、張元濟所創辦的商務印書館拍攝了《春香鬧學》（梅蘭芳主演）、《天女散花》（梅蘭芳主演），以及張季直投資「中國電影製造有限公司」拍攝《四杰村》（1922），且均為1000呎左右（12-13分鐘）的默片。

25. 同註23，頁20。

26. 葉玉瑜、馮復才、劉輝編：《走出上海—早期電影的另類景觀》（北京：北京大學出版社，2016年），頁85、199。

一海相隔的臺灣於1900年傳入電影，當時島上的閩南人民大部分務農，各類源自南戲的戲曲與偶戲劇團遍布於全島，觀劇仍屬於歲時祭儀與宗教的特定活動。然而隨著殖民現代化的進程，重要城市逐漸形成，市民娛樂所需的商業劇場高速成長。儘管如此1930年臺灣全島商業戲院達87處，專門電影院僅10家，且以日籍觀眾為主，臺人習慣看連臺本戲的北管、布袋戲、歌仔戲、海派京劇或其他戲曲，是主要娛樂方式²⁷。1928年桃園內臺女班劇團「江雲社」首先將日本傳入臺灣的新派劇類型「連鎖劇」發展為該團特色。「連鎖劇」（れんさげき）是將電影外景短片當作戶外場次，表現劇場無法呈現的真實場景，而演出時放映短片與舞臺演出串連成為整齣戲。「江雲社」邀請臺籍電影青年張雲鶴等人以電影外景短片配合該團《楊國顯巡案》與《江雲娘脫靴》兩齣十本連臺本戲改製為「連鎖劇」，拍攝「按君被劫」、「秀才遭難」、「花園燒秀才」、「花園燒節女」、「節女投海」、「秀才投江」與「節女投江」等八小段拍成外景默片串場²⁸，「火燒」與「投江」在舞台上難以呈現，是影片拍攝項目的重點，但本地傳統劇團結合「連鎖劇」的紀錄極少，僅可視作少數戲曲劇場中一種新穎的特效。

對於戲曲與電影真正具有革命性的發展來自有聲電影技的成熟，1927年第一部全片使用聲畫同步的美國歌舞電影《爵士歌手》（The Jazz Singer）在紐約上映並且全美賣座。它原來是百老匯的一部歌舞劇，由華納兄弟電影公司買下版權而以有聲技術完成製作，本片的巨大營收使得美國製片廠在有聲電影的投資與產量大增，而無聲電影的時代則走向結束。當時好萊塢已經是世界電影工廠，有聲電影對全世界電影產業都引發了巨大的效應。

1930年代初期有聲電影的技術被引入上海後，南洋片商看到商機，企圖仿照好萊塢有聲歌舞片，改編著名戲曲舞臺作品為歌唱片。粵劇名伶薛覺先與片商邵醉翁首先在上海拍攝昔日的「改良」時裝粵劇舞台劇目《白金龍》（1934）。本片採用話劇演出加上粵劇唱段，但是捨去大鑼大鼓，加入粵語白話

27. 王亞維《歌仔戲與媒介—科技、政治與經濟作用下的變貌》（臺北：國家出版社，2019年），頁128-129。

28. 呂訴上：《臺灣電影戲劇發展史》（臺北：銀華出版社，1961年），頁284-285。

聲音元素，在上海、廣州、香港甚至星、馬大賣，之後各大劇團與片商開始採用同一模式量產，成為一種獲利甚豐的片型²⁹。但上海受到南京國民政府推行國語壓制方言電影政策的影響，中國境內禁止製作粵語電影，粵語片的製作逐漸轉到境外的英屬香港，與南洋片商的院線也形成了粵語電影更穩定的供需網絡。

有聲電影技術使電影更為完整，也深化了寫實的程度，但戲曲與當時賣座的粵語歌唱電影之間已存在明顯的美學「扞格」。1935年廣州〈民國日報〉就有禁波投書嚴詞批評粵語聲片把改編傳統故事為時裝是畸形的發展，乃是「舞臺劇不折不扣地搬上銀幕」、「雖在水銀燈下演白話戲，表情總是多少帶舞臺風」，同時「為了保持舞臺上的上『唱情』，極力延長唱曲的場面」³⁰，然而這種電影是否仍能以戲曲為名稱為「粵劇電影」值得討論。

學者曾永義對於戲曲定義曾詳加解釋：

中國戲曲的「大戲」，是在搬演曲折複雜的故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈（身段），其美學基礎是歌舞樂的三位一體，加上雜技，以演員充任腳色、扮飾人物，體現演員、角色、人物的三位一體，並運用說唱文學的敘述方式，以「代言體」（有別於「敘述體」），在狹隘的劇場上，所呈現出來的綜合文學和綜合藝術。³¹

他指出其中演員妝扮表演、詩歌、舞蹈、代言、故事、雜技、音樂、說唱、文學敘述方式、狹隘劇場為其中的九個因素，更強調戲曲質性在於「寫意」，其美學基礎是「歌舞樂的三位一體」，而「因素之主從，又影響其本質之顯晦」³²。以此考證當時的粵劇與有聲電影結合其實歌舞樂已經分離，無法稱之為戲曲，僅是取用一部份戲曲元素的電影。

29.如薛覺先在1935年就連續開拍三部時裝粵劇歌唱影片《毒玫瑰》、《俏郎君》、《生活》；新馬師曾則有《美滿姻緣》等。

30.禁波〈論粵語聲片〉《民國日報》(1935.11.11, 第4頁, 版3)。轉引自葉月瑜、馮筱才、劉輝編：〈新史料選編〉《走出上海—早期電影的另類景觀》(北京：北京大學出版社，2016年)，頁343。

31.曾永義：《戲曲學(一)》(臺北：三民書局，2016年)，頁8-10。

32.曾永義：《戲曲演進史(一)》(臺北：三民書局，2020年)，頁188。

香港已故電影研究者余慕雲也認為1930年代到1950年代的粵語古裝片與時裝片，題材或唱曲或者取自戲曲，也包括粵劇的唱段，其他如戲曲表演的身段與念白未採行於電影，而說白與唱曲也沒有互相結合的關係，也幾乎沒有鑼鼓，乃是以話劇方式編寫與演出的棚內製作，因此稱之為「古裝歌唱片」。³³不過這種型態的電影仍因為大眾風靡伶人風采，繼續在廣州、香港與南洋票房賣座。市場牽制電影本質的發展，「話劇加唱」的歌舞劇形式更加鞏固，甚至延續至戰後香港影業的重建，造成支配性的影響，及於日後的廈語古裝片與歌仔戲電影的製作。

二、港、臺閩南語戲曲與電影的結合與發展

日本在1945年戰敗後，臺灣與中國恢復之前的文化交流，話劇團、雜技團與傳統劇團均有來臺的演出紀錄。然而國共在中國境內惡戰，1949年退守臺灣的國民政府即於次年宣布戒嚴，除了基隆、高雄、馬公三港在戒嚴司令部監管下運行，其餘所有港口封鎖。其後的冷戰期間，美國結合東北亞與東南亞國家對中國採圍堵政策，港英政府也關閉中港邊界，閩南戲曲劇團無法再從中國境內輸出，臺灣因為戒嚴也管制民間人士出境，「閩南語戲劇文化圈」短暫恢復而又再次產生了切割。這個歷史的際遇(historical contingency)推進閩南語傳統戲曲及電影結合的契機，由境外的英屬香港大量生產，替代上海供應本地與東南亞的華人市場，輸出具有戲曲元素的閩南語電影。

(一)香港廈語古裝歌唱電影：粵語歌唱電影商業模式的延續

香港在戰前已經略有電影產業基礎，日本侵華後，上海影人與設備轉往香港，1937-1941年間港產影片達310部，但國語片僅佔20部。如前所述，香港面對本地與南洋市場，粵語發音的電影佔有最主要的生產比重。1941年香

33.余慕雲：《香港電影史話》(香港：次文化堂，2000年)，頁94。筆者另查當時的廈語古裝片海報也以「古裝歌唱電影」來宣傳。

港陷落，部分的電影片廠雖然在日軍入侵期間受到破壞，但戰後在既有的人才基礎上復原迅速。中國深陷內戰動亂之際，香港在殖民政府轄下的政治與社會相對穩定，隨即取代上海成為華語電影最大的生產中心³⁴。

由於內戰動盪，戰後更多上海與廣東的伶人赴港拍攝大量粵語有聲電影、武俠片、古裝歌唱電影、時裝歌唱電影等，它們同時活躍於舞臺與電影，所謂「伶星雙棲」的現象一直延續到戰後的1960年代，而粵劇圈的編劇、撰曲、音樂、舞臺監督(提場)都成為電影幕後人員。就整體工業而言，香港戰後粵語電影可說是粵劇圈的延伸³⁵。

隨著內戰局勢逆轉，一百五十萬難民由中國邊境湧入，香港人口在五年內擴增三倍³⁶。此外南洋華人社區因為橡膠獲利而繁榮，按1957年六月份大西洋月刊(The Atlantic Monthly)估計1956年即有3000萬美金由東南亞匯入香港³⁷。大規模的游資投入的行業從房地產、建築業、股票到電影。隨著這個來自南洋的熱錢，粵語片的生產在香港與南洋的娛樂需求下擴增，其產量是建立在本地粵籍居民、大量逃港難民與東南亞華工移民的人口結構上，南洋片商繼續以「買片花」的模式來控制片源，也在南洋華人商埠開設更多的戲院，因為觀眾屬性粵語片在票價低廉的次級戲線上映，大多是取材武俠小說與戲曲，以武俠片與粵語歌唱片為主³⁸。

1950年代粵語電影年年生產百部以上，香港《新晚報》即報導「很少會有完整的劇本，導演只拿了一份編劇大綱，就提槍上陣」，因此有「七日

34.以1947年華語電影生產總量97部為例，中國生產的僅占23部，美國地區1部，香港生產73部，幾乎是中國的三倍。資料來源：<http://www.dianying.com/ft/list/1947/feature/1>

35.黎鍵：《香港粵劇敘論》(香港：三聯書店，2010年)，頁420。

36.1945年香港人口約75萬，但到1950年已達237萬。資料來源：香港特別行政區政府政府統計處。資料來源：https://www.censtatd.gov.hk/hkstat/sub/sp150_tc.jsp

37.該報導敘述游資來自越南、泰國、菲律賓、馬來西亞、印尼的華商，香港充斥游資也反映在建築業，地產與股票市場，也造成香港地產業的繁榮。1954年，香港、九龍與新界建成新樓938棟，到1956年迅速增至2817棟。資料來源：<https://www.theatlantic.com/past/docs/issues/57>

38.文潔華編輯：《粵語的政治：香港語言文化的異質與多元》(香港：香港中文大學出版社，2014年)，頁203。

鮮」³⁹這樣粗製濫造的惡名。究其本質上屬於一種短期製作完成的廉價娛樂產品，預算始終低於國語電影。也因為大部分來港難民屬於普羅大眾，片商投資的電影題材延續戲曲與民間故事的基調與道德觀念，在劇本上少有創新，並隨著同類觀眾屬性的擴大而更趨保守，港產粵語片正反映了這類電影暴增的歷史際遇與體質良窳的成因。

1947年在菲律賓經營僑社戲院的廈門籍商人伍鴻卜、戴佑敏看準菲律賓的閩南語族群，便嘗試在粵語電影片源外，開發閩南語電影市場⁴⁰。新加坡片商吳士衡到香港與旅港廈門集安堂南樂社重要樂師施振華合作，成立「南風影業公司」，施的妻子江帆(本名吳程雲)出身泉州南管世家，由她擔綱演出，但他們採取複製粵語片的模式，也承襲著粵語片的工作班底進行生產⁴¹。同一時期，菲律賓僑商伍鴻卜重返香港創立「一中影業公司」，該公司投入較大的資本改編南戲《陳三五娘》，所製作的三集《荔鏡緣》1954年在新加坡與馬來西亞上映時收益頗豐，顯示一個以閩南語人口為主的市場存在不小的商機。本片的成功刺激港產廈語片此後在星馬地區維持在二十部以上的輸出。因為本薄利豐，南洋游資大舉投資拍片，投機的小電影公司在香港林立，1958年暴增達63部，而1959年更達百部⁴²，即時造成一股榮景。

儘管如此，廈語片幕後工作人員與部份演員與粵語片是同樣的一批人，演員借自粵語片明星與滯港的廈籍移民⁴³或招募自新加坡。而與粵語片不同的是，閩南語人口在香港數量有限，廈語片並無香港在地市場的支撐，完全輸出到南洋不同地區的僑鄉上映，因為無香港粵語人口市場，完全由海外閩南移民城市片商已以「買片花」集資金製作，乃是一種投機的商品。

39.戲稱香港當時粵語影片從開拍到上片只用七天時間的情形。轉引自香港《新晚報》，1954年11月12日。

40.余慕雲：《香港電影八十年》(香港：香港區域市政局，1994年)，頁155。余慕雲指出「中國第一部廈語片是1933年上海暨南影片公司在蘇州拍攝的《陳靖姑》，導演是香港著名導演馮志剛。」但其後的製作紀錄少見。

41.「南風電影公司」所聘的導演如白雲、陳煥文與畢虎都出身古裝粵語歌唱片演員再轉型導演。

42.郭崇江：〈試論20世紀50年代廈語片在新馬地區的發展—以《南洋商報》(1953-1959)為中心〉，《當代電影》2012年，頁61。

43.如凌波(黃裕君)即為來自廈門的滯港難民，在廈語片以小娟為藝名出道。

香港學者蒲鋒指出廈語古裝歌唱片內容有些在粵語古裝歌唱片的基礎上重拍或改編自民間故事，甚至有用同一套劇本、場景、服裝，僅演員不同的情形⁴⁴，可視作是在粵語古裝歌唱片基礎上的低價文化加工產品。因為地理上與原鄉的隔絕與分散，觀眾又散布於各殖民地城鎮，因此複製原鄉古代中國文化符號、故事、價值觀，並以原鄉語言與音樂演出，即能安慰大多數觀眾的鄉情，這是市場的特殊性，也是其保守性的來源。儘管如此，基於鄉音的口白、南音與「閩南語戲劇文化圈」既有的傳統，受到臺灣與東南亞移民市場的歡迎，尤其從1955年到1959年，廈語古裝歌唱電影進入產量的高峰期，五年共生產178部，平均每年產出三十多部。

(二)臺灣歌仔戲電影：港產廈語片模式的在地複製

1955年臺灣共有270家戲院，六成為演劇與電影放映混合經營形態⁴⁵，但廈語古裝歌唱片的進口量已達到19部，在劇院裡的港產電影一方面威脅在地劇團的商機，也給予他們獲利的誘因。因內戰而滯臺發展的廈門「都馬劇團」首先以16釐米電影片拍攝劇團拿手戲《六才子西廂記》上映⁴⁶。本片目前不存，從現存電影摺頁上強調「紹興名曲數支」、「廈門南樂名宿擔任伴奏」、「本省風光名勝，旖旎風光畫入鏡頭」可知此本劇採南音伴奏演唱，部分場景以外景拍攝。再從所附劇照來看則可發現，至少調動14隻馬匹供演員騎乘，布景為立體而非平面，演員的裝扮也已為寫實，但因技術問題，票房慘澹。

雲林「麥寮拱樂社」歌仔戲團繼之，聘請留學日本學電影的何基明擔任導演，拍攝該團自有劇目《薛平貴與王寶釧》。何基明基本排斥歌仔戲，堅

44. 蒲鋒：〈細說從頭：廈語影業的基本面貌及影片特色〉，《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012年），頁44-45。

45. 轉引自自施如芳：《歌仔戲電影研究》（臺北藝術大學戲劇研究所碩士論文，1997年）。

46. 該團曾在1953年獲全省地方戲劇競賽冠軍。《六才子西廂記》出自元雜劇《西廂記》，為該劇團公演的熱門劇目。

持以寫實的方式拍攝⁴⁷。由目前拷貝所見，除了幾支歌仔戲唱段外，基本上是「話劇加唱」的拍法。本片標榜「正宗臺語片」，指的是以在地臺語而非泉州腔閩南語製作，且使用歌仔調而不是南管插曲，因此在廈語古裝歌唱片量仍佔市場優勢的狀況下連演150場，票房大獲成功。

《薛》片上映後獲得巨大成功後，其他內臺歌仔戲劇團與少數新劇團立即集資拍片，他們以劇團的副業為思維，翻拍團內既有劇目。在不增加成本的考慮下，以劇團既有的演員、道具等表演資源投入，常在深夜以日間演出的舞臺拍攝。劇團著眼於既有成功的內容以及劇團固定觀眾的基礎，期待短期再創利潤。

歌仔戲電影從1955年至1961年可視為第一階段，由各大劇團自行集資拍片為主，每年維持4-6部的產量，全國著名劇團包括：美都、華臺園、大振豐、錦玉己、國光、寶銀社、新南光、汪思明、日月園、賽金寶、新都、寶金玉、勝利、臺南少女等團與獨立製片公司合作生產共有25部，大多複製自劇團的自己內臺劇目。但片目所見，這批電影的題材、情節進展與表演模式都承自內臺，導演半數有電影背景，其他則聘任新手甚至劇團團長自任導演⁴⁸。此時期大部份歌仔戲電影已經散逸，按照當時的製片條件來看，臺灣民間在資金、膠卷資源、設備與技術人力的條件，與香港影業有眾多技術人員與設備的片廠相比，極為匱乏，而其技術成本又相對高昂，幾乎是香港的兩倍⁴⁹，資金不足，又求短期回收，品質可能不及廈語片。

統計1955-1961年第一階段歌仔戲電影的出品與發行數據，25部歌仔戲電影的出品公司有共有12家，除了自己擁有「美都歌劇團」的蔡秋林成立「美都影業社」自產自銷6部片，何基明及「拱樂社」有密切關係的「成功影業

47.何基明生前曾受訪說陳澄三邀他拍電影時，他聲明「我不是要拍歌仔戲，要寫實的那種」

資料來源：紀錄片《消失的王國—拱樂社》(李香秀導演，1999年)。

48.劇團團主自任導演包括美都劇團的蔡秋林與拱樂社的陳澄三，李泉溪之前僅跟過一部片任場記，而辛奇為地方戲劇雜誌的編輯。

49.王亞維：〈探索歌仔戲電影的產製環境與影響——香港廈語古裝歌唱片為對照〉，「2018影像•映像——戲曲傳播再當代媒體之回顧與發展」國際學術研討會(中國文化大學，2018年11月15日)。

社」出品4部外，多數劇團設立一家影業社製作一部影片自產自銷後銷聲匿跡，這也顯示歌仔戲電影在此階段的投機性與脆弱性。

1960年代初廈語古裝歌唱片在臺灣與東南亞都走向沒落，1962年歌仔戲電影產量竟然進入擴張期，因為廈語古裝片大量減少，本地院線片商看到市場缺口，立刻投資沖片公司與編導組成集團⁵⁰，以生產線的模式量產，兩年共達73部，為前兩年的9倍。他們學習香港以片場為中心的生產方式，邀集「新南光劇團」與「日月園歌劇團」為主的兩個歌仔戲團複製兩團既有劇目。編導以四十天為一個集中工作期，外聘兩個攝影師輪流作業，劇團如內臺演出一般提供檔期配合拍攝，以十天為一個周期生產影片，以此大量生產。

觀察現存這些在國家電影中心存在的14部電影拷貝，時長都在兩個小時左右，但它們的鏡頭數大約僅在三百多個鏡頭左右⁵¹，因此以記錄劇情為主。而話劇演法、唱曲比例低，無鑼鼓、西樂配樂、且搭配題材後製加入特效，為了節省時間，攝影機的鏡位(camera blocking)缺乏移動與角度變化，同時推估受限預算，棚內場景的搭建都不大，內景的取鏡以中景(medium shot)與近景(close shot)為主，而且長鏡頭(long take)居多，同時因為拍攝天數短，使得打光只能採取通光整場打亮的方法，無法製造層次或營造氣氛，且演員正面向攝影機演戲，少有立體走位，有深重的舞台感⁵²，在此似乎也看到廈語片與粵語片的片廠短期量產的「七日鮮」影子。而這些電影也從未在臺灣以外的地區發行，產銷上是一種以島內市場為範圍的商品。

50. 主要由導演李泉溪、編劇洪信德與天華影業的周天素、台聯影業的賴國材、大來影業的鄭錦洲為主要合夥人。

51. 筆者統計三位導演與三個不同劇團的合作如《二度梅》上集(1962, 吳文超/汪思明劇團)約310個鏡頭，《孫贖下山》(1962, 吳文超/日月園劇團)使用280個鏡頭，《羅通掃北》(1963, 洪信德/日月園劇團)約380個鏡頭，《薛剛大鬧花燈》(1962, 李泉溪/新南光劇團)約330個鏡頭。

52. 包括《孫贖下山》、《孫龐鬥法》(1962, 吳文超/日月園劇團)、與《薛剛大鬧花燈》、《薛剛三祭鐵丘墳》(1962, 李泉溪/新南光劇團)、《盤古開天》(1962, 洪信德/新南光劇團)、《三伯英台》(1962, 李泉溪/美都劇團)《羅通掃北》(1963, 洪信德/日月園劇團)，其中僅《二度梅》上、下集(1962, 吳文超/汪思明劇團)與偏向戲曲藝術的紀錄型態。

(三)香港潮語戲曲電影：「戲改」與統戰下的影響

廈語古裝歌唱電影的製作與獲利刺激另一個以南洋為市場的閩南語系潮語片的生產。潮語片在1955年之前的存在都是在粵語片或廈語片上進行配音發行的，算是一個更為次級的閩南語電影片型。不同於廈語片的觀眾幾乎在香港以外，香港本地即有一批使用閩南語系潮州話的潮汕居民，當時人口僅三十萬但仍無法支撐一個劇團，僅有三個潮調的皮影戲班。潮語片此時幾乎每年只以小規模的資金投入，在廈語片或粵語片的基礎上生產少量古裝歌唱電影試探市場，到1959年為止總量僅生產9部，因為沒有明顯特色，也沒有本地市場上支撐，僅滿足南洋小眾市場的需求。然而1960年產量竟開始大增，到1965年為止在生產達155部，但這個片型的啟動初期或者與商業無關，但與香港境外共產中國的「戲劇改革」(以下簡稱「戲改」)⁵³卻息息相關。

1950年代中期經過「戲改」後，為呼應中共總理周恩來1955年在萬隆會議上所制定的「擴大世界和平統一戰線」、「促進各國間的友好合作」的政策，中共已經攝製一批表演與電影品質甚佳的戲曲電影輸出到香港與新加坡⁵⁴。1960年中方首度批准廣東省潮劇院一團以廣東潮劇團為名受邀到九龍與香港演出三週。香港觀眾首次透過舞台目睹「戲改」後的戲曲演藝，它們在劇本、表演、舞臺美術與樂團配樂等，因為劇團國家化的原因，呈現前所未見的高度藝術成就，引起極大轟動⁵⁵。趁著這個熱潮，北京政府重點投資的香

53. 共產中國在1949年建政後，即對「具有封建意識」傳統戲曲進行「戲改」，「戲改」一方面使得傳統戲曲一部分劇本被禁演，一部分則被修改、整編以除去舊封建社會「歌頌帝王將相、貶抑勞動人民」的內容，而新編劇本加強反封建的「進步」內涵，經審定後方能演出，用以宣揚黨的意識形態。當時大部份的中國地方戲曲仍保留俚俗庶民趣味、即興活戲與因陋就簡的野台形式，「戲改」對他們的影響尤其深遠。

54. 包括京劇戲曲電影有《楊門女將》、《四進士》、《大戰雁蕩山》、《野豬林》；越劇戲曲電影有《梁山伯與祝英台》、《紅樓夢》、《碧玉簪》、《雲中落繡鞋》、《龍三娘》、《追魚》；黃梅戲電影有《天仙配》；薈劇電影《陳三五娘》、粵劇電影《搜書院》、瓊劇電影《紅葉題詩》及漢劇片有《齊王求將》等。

55. 轟動情形可參考香港《大公報》6月9日的報導《戲迷勇搏暴風雨，三千人徹夜輪買票》：「昨晨到高昇戲院買票的觀眾長龍，是從前天深夜開始擺成的，愈排愈長。雖然急風暴雨，但觀眾為了能欣賞潮劇，持著雨傘，穿著雨衣，任風吹雨打而等購戲票。據估計，由高昇戲院門前排至橫巷的觀眾長龍達3000人」。

港新聯商投資配合潮州戲做為文化統戰南洋僑民的政策，因此由新聯公司出資、發行，邀請香港導演赴廣東汕頭與珠江片場，以彩色技術拍攝廣東幾個國營潮劇團著名劇目，成為當時海外統戰重要路線⁵⁶。

正如其他「戲改」的電影，潮州戲電影仍持續以戲曲演出為主體性，減少電影化的表現。以目前網路上所見1960年至1962年的《火燒臨江樓》、《蘇六娘》、《告親夫》、《乳燕迎春》、《陳三五娘》、《韓江花似錦》、《劉明珠》等七部彩色潮州戲電影，幾乎完全保留舞臺上戲曲的曲文、音樂、唱工與象徵式表演⁵⁷，由於以國家力量介入電影製作與宣傳，整體藝術品質突出，同時表演精湛而製作精美，在南洋僑社引起欣賞潮劇電影的熱潮。例如《蘇六娘》在新加坡從首映後連演72天共593場，打破中西票房的紀錄，掀起所謂「蘇六娘熱潮」⁵⁸。

潮州戲電影自1960年之後走向蓬勃，這個階段的產製模式完全有別於粵語或廈語古裝歌唱電影，中共基於統戰目的提供資金、國家專業劇團與國營電影攝影棚支援，以藝術包裝政治宣傳，與香港左翼影人合作，向東南亞華人市場輸出共產中國建國後的改革成績。但資本主義市場自行運作的力量更為龐大，香港在地的潮劇團自此從皮影戲班或業餘劇社組織起來，加上來自南洋院線片商包括新加坡光藝公司的何啟榮、邵氏兄弟公司邵逸夫，泰國曼谷國泰院線的陸運濤等提供資金與香港潮劇電影公司簽約，形成製作到發行的產業鏈。新加坡、馬來西亞與泰國的發行商等南洋的資本家也與香港本地潮劇團合作，包括東山、嶺東、萬聲、榮華、華文、泰蘭、鴻圖、光藝、邵氏……等二十多家影業公司，開始拍攝潮語片，在香港的片場製作基礎上，

56.即如中共海外統戰工作負責人廖承志1964年在北京香港電影工作會議所指出的「香港電影要面向華僑、面向亞洲、非洲的人民，我們的片子要向這方面打開出路」。

57.目前其中《蘇六娘》(1960)、《告親夫》(1961)、《陳三五娘》(1962)三片目可在網路上查閱其形式。《蘇六娘》<https://www.bilibili.com/video/av15668377/>，《告親夫》https://www.bilibili.com/video/av20130697/?spm_id_from=333.788.videocard.2，《陳三五娘》<https://www.youtube.com/watch?v=4CVeszy7Y2g>

58.蘇章愷：〈「六娘熱潮」：潮語片《蘇六娘》在新加坡的跨建制互動〉，《香港潮語電影尋跡》，頁82。

大量生產潮州戲紀錄電影，三年達到72部。其劇目來自傳統劇目如：《陳三五娘》、《呂蒙正》、《孟姜女》、《蓮香戲鞋》等流傳已久的宋元南戲，但要供應百部以上的電影製作產量，劇目仍繼續借用中共「戲改」之後的新編潮劇劇目與京劇⁵⁹。

其中香港民間的東山影業為主要生產單位，他們組織的「東山潮音劇藝社」(後改為「東山潮劇團」)其後共製作了五十部潮州戲電影，而萬聲影業公司也組織「新天彩劇團」演出二十七部電影。據東山宣稱該公司每一個月可生產兩部電影，萬聲則是每年拍攝六至十二部，這種量產速度可推斷其生產型態回復到粵語片模式，大部份於攝影棚搭景拍攝戲曲演出，是一種以影片複製舞臺演出的商品，保留戲曲表演的大部分型態，影片內字幕與廣告宣傳都自稱為「舞臺藝術紀錄電影」⁶⁰。

潮州戲電影在1960年後的興起，即漸取代廈語古裝歌唱電影在南洋市場日趨疲弱的位置。1962年廈語古裝歌唱電影已無產量，而潮州戲電影產出達47部，並可向北方輸入中國境內在廣東地區上映。它的活躍時期為1960年到1968年，共生產152部，之後七年未見生產，在1976年又生產四部後全面停止製作，總計潮語電影共生產了164部，主要發行地區為泰國、新加坡與香港本地，極少數曾於馬來西亞上映，但未曾進口到臺灣⁶¹。

三、興衰的探究：投機、供需失衡與沒落

正如前述，廈語片乃是由粵語片系統中產生的次要方言電影類型，因此有些是粵語片演員出身兼廈語片編導演，如畢虎與白雲，也有拍攝粵語片或國語片的專職電影導演兼拍廈語片，如王天林、周詩祿等，後者年產量有時

59.蒲鋒：〈對潮語片的一些觀察和認識〉，《香港潮語電影尋跡》，頁39。

60.筆者查閱新加坡南洋商報現存當時潮語片的電影廣告，如大陸與香港合作的《蘇六娘》(1960)即標榜「舞台藝術」，在地劇團港產影片從初期《後母心》(1960)、《蘆林會》(1960)到後期的《湘子橋》(1965)也都標榜「潮劇舞台藝術紀錄電影」。

61.因為中共官方介入港產潮州戲電影，臺灣不曾進口，另1964年3月之後，泰國也未再進口。

超過10部影片以上平均3-4週即完成一部電影，反映1950年代粵語片仍承襲戰前一種體質不良製作條件，廈語片則為他們例行作業的一個部份⁶²。

在廈語片總產量243部中，廈語古裝歌唱電影從1949年到1963年為止共生產71部，佔廈語片總量近三成。大小出品公司共達33家，少數公司外，多數公司年產量都在2部以內，同時發行公司高達21家，顯示從生產端到發行端的產業並無「兼併整合」，也顯示包括南洋與臺灣片商不同來源的熱錢呈現小額游資投機生產的現象。另一個原因則為南洋各國圍堵共產中國，中國也關閉邊界，移民人口無從增加，南洋地區華人觀眾市場也無擴大可能，這種市場很容易飽和，造成粵語片與廈語片可賣出的海外版權存在上限。由下游市場端決定上游製作端的內容的模式，受制市場機制中的價格機制(price mechanism)，各地區閩南語市場的片商提供有限的資金，買方市場(buyer's market)具備主導力量，因此代工的香港電影製作端每部電影得控制在38000元港幣的成本，才能獲利2000至4000元⁶³。是一個針對海外閩南語觀眾製作的特定商品，基於獲利微薄，成本限縮製作期程，直接影響品質，編導與演員與粵語片重疊，可視為方言電影代工事業，既無太多的主體性，也說明其產業上的脆弱性。

1955年之前臺灣的閩南語電影市場只有廈語片，但歌仔戲團被廈語片啟動自製影片後，民間立即集資而進入臺語片的量產期，1957年產量已高達51部，幾乎為前一年的5倍，然廈語片也有29部在臺上映，以發行量來看港臺閩南語電影當年在臺上映高達80部⁶⁴，當年度廈語片在臺灣已有5部排不上檔。筆者統計1959年臺北市僅有的臺語片院線大光明、大觀戲院當年度的映演資料可發現全年共安排了64檔混合型態的節目，臺語片(含歌仔戲電影)共30部，而港產廈語片佔17部，其他有少量西片與內臺新劇或歌舞團⁶⁵。當年度臺語片

62.如1955年周詩祿粵語片與廈語片產出10部，1956年導演王天林拍攝廈語片7部，但粵語片11部，全年共18部。

63.轉引自余慕雲：《香港電影史話》卷五(香港：次文化有限公司，2001年)，頁164-165。

64.統計自黃仁：〈1957年臺語片目與廈語片目〉，《新臺灣電影：臺語電影文化的演變與創新》(臺北：商務印書館，2013年)。

65.數字統計自邱坤良：《新劇與臺語片互動關係研究1955-1970》(國科會研究報告，1997年)，頁36-

產出62部，顯示半數以上無法在臺北市發行，而廈語片當年製作片量也為62部，在此院線僅發行17部，一些排往1960年後的戲院檔期，一些則未安排在臺發行⁶⁶，以此可見臺灣一地的封閉性閩南語電影觀眾網絡系統，無法消化這些港臺閩南語片量。新加坡也反應同樣的狀況，「南洋商報」指出1958年到年終尚有17、8部廈語片仍無機會在新加坡放映，許多公司業務因而停頓⁶⁷。大量生產導致市場飽和，庫存過多的問題為普遍的現象，也預示投資無法回收的危機。

正如前所述，南洋的游資構成廈語片主要的經濟基礎，但熱錢流動速度極快，這種一定規模的短期游資令市場繁榮，但投資者一旦發現投資機會已經過去，這些資本又會迅速流走。廈語片獲利停滯，明星與技術人員逐漸轉移到粵語片、潮語片或新興大公司如邵氏與電懋的古裝黃梅調電影與國語電影⁶⁸。廈語片自1961年急遽衰退，至1966年停產前的新製影片僅18部，在臺發行的記錄僅存3部，到菲律賓的僅2部，主要發行至新加坡一個市場，票房收益銳減，南洋資金逐漸退場，從此一蹶不振。

至於潮州戲電影曾因政治的原因令這個相對小眾的地方戲在主體上與表演上大幅優化，電影繼而在海外市場擴大了這個效益，但中後期衰退的原因與廈語片相似。在廈語片市場崩潰後，投機性的游資轉入潮語戲曲電影，同樣因為極度擴張而產銷失衡，短期量產後形式僵化，正如香港學者鍾寶賢研究指出，香港因為沒有足夠的潮州戲出身的傳統演員可支撐潮州戲電影的量產⁶⁹，明星與情節大量重複，使得觀眾生厭。

臺灣民間製作的歌仔戲電影在第一階段可視為一種內臺古冊戲劇目電影複製，劇團集合游資生產，以少數拷貝在島內映演，並未整併，屬於獨立製

37。

66.統計自《香港潮語電影尋跡》(2012)片目，頁212-257。

67.《南洋商報》1959.01.15，第二版，新加坡。

68.廈語片一線女星包括丁蘭、小娟(凌波)、白蘭、小艷秋在廈語片式微後轉拍國語片，小娟更以凌波之名演出多部黃梅調電影，稱霸港臺影壇。

69.鍾寶賢：〈潮語電影語與海外潮橋網路〉，《香港潮語電影尋跡》，頁56。

片型態，美學近於廈語古裝歌唱電影。1960年代初期，廈語歌唱片逐漸在退出臺灣市場後，幾個主要發行片商與製片公司合作，意圖從製作到發行全面壟斷島內的臺語片市場，以價低大量生產的歌仔戲電影填補各院線檔期，設立進入門檻，阻止其他競爭者機會。

不同於廈語歌場片或潮州戲電影的市場分散於不同的國家，游資的投機性主導電影的產製與品質。臺灣院線商集團集中管理生產、資金、品質與產量並控制生產與發行時間，但是危機也隨即出現。正如經濟學者波特（Michael E. Porter）所警告，維持「垂直整合」的經營將產生：資本增加的壓力，供應/發行上應變能力降低與產品缺乏特色等危機⁷⁰。歌仔戲電影在這兩年經「垂直整合」的量產後，演員、編導過度集中與生產期過短，都導致歌仔戲電影缺乏特殊性。而當廈語片演員轉型投入資本較大、技術較佳的彩色寬銀幕的黃梅調電影橫掃港臺與南洋華人電影票房時⁷¹，資金不足與應變不足的黑白歌仔戲電影已經無力應對。再加上1965年臺灣的南北電視網完成，一週至少有三檔電視歌仔戲播出，與戲院中的黑白歌仔戲電影型態相去不遠，歌仔戲電影在1964-1965年兩年僅生產15部，之後幾乎停產。

結語

本文有意探索閩南語戲曲與電影結合的機遇與興衰，首先反思數百年「閩南戲曲文化圈」的形成與鴉片戰爭後閩南語戲曲一百多年的海外擴散與質變。十九世紀末電影被引入中國，戲曲與默片的結合並沒有為市場廣泛地接受。1920年代粵劇在主領導性藝人推動「改良」後，去除動作程式與鑼鼓，成為「話劇加唱」的新型舞臺劇，大幅地離開戲曲寫意本質與歌舞樂一體的美學，有聲電影技術出現後與之結合後，成為一種在南洋華人市場獲利極佳的古裝歌唱電影，這種低價快速量產模式開始形成於粵語古裝歌唱片，

70. Michael E. Porter (1980) *Competitive Analysis*. New York: Free Press. Pp 321.

71. 1963年港產黃梅調電影《梁山伯與祝英台》在臺大賣，黃梅調電影連續兩年每年10部在臺上映，且半數以上都進入國片十大票房之列。

影響及戰後的廈語古裝片與臺灣的歌仔戲等電影，幾乎都成為歌唱古裝電影。可惜的是，它們在歷史的機遇下一度歷經市場的榮景，同樣在資本過度操縱下量產導致消費者卻步，走向消逝。

1950年代的共產中國因為政策強勢介入戲曲改革下，基於「戲改」的成績，以戲曲為主體，深化歌舞樂一體而加以精鍊，雖具有意識形態的革命意識，但在美學上形成一種具有特色的「戲曲電影」類型⁷²。它們在1960年代初先行影響香港潮語戲曲電影，振興香港與南洋的潮劇，繼而觸動港產潮州戲電影在南洋市場的風潮⁷³。值得注意的是1960年代興起的潮州戲電影其實是一種使用人口較少的方言電影，但在強勢的好萊塢大片席捲亞洲與疲軟的廈語片之後再創榮景，可視為一種「異數」，也可證明精煉戲曲藝術本體性具有非凡的魅力。然而不可諱言，資本市場的投機再度使它陷入低價量產的困境。

相對而言，臺灣的歌仔戲電影其實可以有不一樣的發展路徑。首先香港因為閩南語人口少，原本並無職業南管劇團或潮州戲劇團，也沒有龐大的在地市場，而電影市場分散於海外，製作的質與量必須由外地資金決定，終究只能淪為代工，而缺乏主體性。臺灣則一直擁有龐大的歌仔戲劇團數量、戲院與單一而封閉於島內的閩南語人口市場，原本可以是一個生產者壟斷的賣方市場(seller's market)，巧妙的調節供需之間，則可形成一種支配的關係。然而依附在資本市場的投機思維下，嘗試的初期或有開創，但終究成為一種大

72.從1954年到1956年的三年內，東北、長春與上海等三大官方片場陸續在「戲改」的作品之上生產了25部電影，有些優秀的作品既兼顧戲曲藝術也能展現電影美學，如越劇電影《梁山伯與祝英台》(1954，桑弧導演)獲得國內外影展肯定，而黃梅戲電影《天仙配》(1955，石揮導演)則以分鏡處理戲劇並大膽去除鑼鼓點重新編曲，中國境內與港、澳與南洋都大受歡迎，深深影響李翰祥創造的國與黃梅調電影。此說廣泛發揮影響，學者高小健在《中國戲曲電影史》(2005)定義「戲曲電影」為「中國傳統戲與電影藝術手段相結合的產物」，他特別強調並分舞台藝術紀錄而是「兩種藝術形式與各自表現手段的結合，在保持戲曲的藝術表現基礎上融合電影表現技巧，進而達到美學上的交融，成為一種獨特、獨立的電影種類。」

73.如中國生產的越劇電影《梁山伯與祝英台》(1954，桑弧導演)獲得國內外影展肯定，而黃梅戲電影《天仙配》(1955，石揮導演)則以分鏡處理戲劇並大膽去除鑼鼓點重新編曲，中國境內與港、澳與南洋都大受歡迎，深深影響李翰祥創造的國語黃梅調電影。

量生產廉價加工的電影商品。受制於游資的投機，市場的品味，產業缺乏追求品質企圖，更未建構起可以行之久遠的產業鏈，所以始終脆弱，經歷十多年仍走向消退。

筆者比較研究前人的嘗試與興衰的實證，並思索美學的從屬之間，可看出以精緻的戲曲藝術本體，而將視聽媒介視為載體是一個較可行的走向。經研究也發現，臺、港的產製條件或有不同，但過度依賴市場而生存，追求短暫利益，導致了「短暫」興衰的共同命運。如何堅持本體上的質性、美學，借助媒介科技傳播共創「永續」的可能，是閩南語戲曲結合視聽媒介在「閩南語戲劇文化圈」乃至於華語文化圈無可迴避的課題。

徵引文獻：

1. 卜正民著，廖筱博譯：《掙扎的帝國—氣候、經濟、政治與探源南海的元明史》，臺北：麥田出版社，2016年。
2. 文潔華：《香港嘅廣東文化》，香港：商務出版社，2014年。
3. 文潔華編輯：《粵語的政治：香港語言文化的異質與多元》，香港：香港中文大學出版社，2014年。
4. 王亞維：《歌仔戲與媒介：科技、政治與經濟作用下的變貌》，臺北：國家出版社，2019年。
5. 李孝悌：《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》，臺北：聯經出版社，2008年。
6. 汪暉、余國良編：《上海：城市、社會與文化》，香港：香港中文大學出版社，。
7. 余慕雲：《香港電影八十年》，香港：香港區域市政局，1994年。
8. 吳昊：《香港電視史話(1)》，香港：次文化有限公司，2003年。
9. 吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》，香港：香港電影資料館，2012年。
10. 吳君玉編：《香港潮語電影尋跡》，香港：香港電影資料館，2013年。
11. 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961年。
12. 梅蘭芳：《我的電影生活》，北京：中國電影出版社，1984年。
13. 邱坤良：《新劇與臺語片互動關係研究1955-1970》，國科會研究報告，1997年。
14. 徐亞湘：《日治時期中國戲班在臺灣》，臺北：南天書局，2000年。

- 15.程季華主編：《中國電影發展史》，北京：中國電影出版社，1963年。
- 16.高小健：《中國戲曲電影史》，北京：文化藝術出版社，2005年。
- 17.黃仁：《新臺灣電影：臺語電影文化的演變與創新》，臺北：商務印書館，2013年)。
- 18.周寧主編：《東南亞華語戲劇史》，廈門：廈門大學出版社，2007年。
- 19.郭靜寧編：《香港影人口述歷史叢書之一：南來香港》，香港：香港電影資料館，2000年。
- 20.梁沛錦：《粵劇劇目通檢》，香港：三聯書店，1985年。
- 21.黎鍵：《香港粵劇敘論》，香港：三聯書店，2010年。
- 22.郭崇江：〈試論20世紀50年代廈語片在新馬地區的發展—以《南洋商報》(1953-1959)為中心〉，《當代電影》，2012年。
- 23.施如芳：《歌仔戲電影研究》，臺北：臺北藝術大學戲劇研究所碩士論文，1997年。
- 24.曾永義：《戲曲學(一)》，臺北：三民書局，2016年。
- 25.曾永義：《戲曲演進史(一)》，臺北：三民書局，2021年。
- 26.陳世雄：〈論閩南戲劇文化圈〉，《閩南戲曲與當代》，廈門：廈門大學出版社，2012年。
- 27.陳耕：《閩臺民間戲曲的傳與變遷》，廈門：福建人民出版社，2003年。
- 28.陳翹：《福建戲史探考》，北京：中國戲劇，2007年。
- 29.謝柏梁：〈中國戲劇發展的地域性特徵〉，《文藝研究》第六期，1993年。

- 30.葉月瑜、馮筱才、傅葆石、劉輝：《走出上海-早期電影的另類景觀》，北京：北京大學出版社，2016年。