

“台语片”的文化符号与在地认同

黄钟军

摘要：“台语片”是指从1955年开始到1981年止，以“台语”配音，使用台湾本土资源拍摄的，反映台湾本土文化的影片。作为一种“类型”电影，台语片是在特殊的时代背景下产生的，从制作条件、作品风格、内容到制作者、参与者、受众都自成体系，成为电影文化研究的一个重要对象。文章通过台语电影的具体文本来研究台语片中包括歌仔戏、台语流行歌曲、民间故事、神话传说等文化符号是如何被纳入到电影创作实践中去的。

关键词：台语片；在地文化；符号；类型

作者简介：黄钟军，男，副教授，艺术学博士。（浙江师范大学 文化创意与传播学院，浙江 金华，321004）

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2017）02-0087-05

一、研究背景

2013年2月，萧力修、北村丰晴导演的《阿嬷的梦中情人》上映，成为2012年底《关于加强海峡两岸电影合作管理的现行办法》颁布后第一部在两岸同期上映的台湾电影。影片又名《台湾有个好莱坞》，以一种文化怀旧的姿态诉说台湾上世纪“台语片”无限风光的20世纪六七十年代，并且在影片最后用字幕向“台语片”致敬，唤起台湾观众尤其是中老年观众的集体记忆。

正宗台语片始于台湾歌仔戏电影。1955年，台湾的都马歌剧团与留日的导演邵罗辉合作，拍摄了以歌仔戏为主要表演形式的台语电影《六才人西厢记》，成为战后第一部由台湾人自制的台语片，从此主要以民间投资的台语片开始兴起。直到1970年代末、1980年代初，在台湾新电影崛起前，台语片才逐渐步入末日黄昏，与以国语发音的琼瑶爱情片、政宣片以及武侠片等类型的商业片集体完成历史使命。尽管台语片在台湾官方被登记为闽南语片，但在台湾电影圈，或按照一般民众数十年来的约定俗成，它仍被称为“台语片”。因此，在后来的学术研究中仍以此命名，在台湾电影史中特指从1955年到1981年间，以“台语”配音并使用台湾本土资源拍摄的反映台湾本土文化的影片。作为一种“类型”电影，台语片是在特殊的时代背景下产生的，从制作条件、作品风格、内容到制作者、参与者、受众等方面来看都自成体系。其存在的时间前后达二十多年之久，总产量有一千多部，目前经台湾电影资料馆修复的约有二百多部。

简单来说，台语电影出现的原因有以下几点：（1）经济的富裕是电影文化发展的重要基础。台语片蓬勃兴盛的二十多年正是台湾社会经济快速腾飞的时期，台湾社会经济条件的提升使得电影开始成为庶民有能力负担的一种大众娱乐形式，且本省民众渴望母语电影的出现；（2）过度蓬勃发展的歌仔戏需要新的表现方式来完成转型，而这种具有浓厚本土文化意味的戏曲形式也正好符合台语片克难速成的需要，于是歌仔戏成为台语片的第一个灵感来源及拍摄内容；（3）台湾本土影视人才受到厦语片^①的刺激，渴望得到自制电影的机会，企图以“正宗台语片”抢回自己的市场，发展本省的电影事业；

基金项目：本文系2016年国家社科基金艺术学一般项目“台语片的类型生产与文化再现研究”（16BC043）的研究成果之一。

① 厦语片指的是1949年从厦门、泉州移居到香港的戏曲人员，利用粤语片的设备拍摄的以古装戏为主、以厦门语发音的电影，由于语言接近，在台湾极为卖座，刺激了台湾的戏剧、电影人才。

(4) 台湾当局为了鼓励港人来台拍摄而实行底片押税办法,这使得台语片界有了拍摄电影的物质基础。^[1]正是基于这些条件,台语片得以在台湾兴盛,直至1981年以纯闽南语配音的《陈三五娘》上映后才正式退出历史的舞台。

相较于同时期的国语电影,无论是在数量还是在影响力上,曾在台湾电影史上风华一时的台语片都不逊色。然而在台湾,对于与台语片相关的文史资料,一直迟至1980年代末期才逐渐开始进行系统的记录与保存,而后才促成台语片历史的编纂与整理。可以说,台语片在台湾电影史里暂时性缺席的现象,深刻地反映出台湾本土文化在1990年代之前普遍遭到漠视。由于文化差异、两岸政治关系等问题,中国大陆观众更是无缘一睹台语片的风采。近些年来,经过台湾电影资料馆积极努力地修复和整理,目前已有超过两百部台语片开始与公众见面。后人也因此得以了解台语片的风貌,从而开始修正历史书写中对台语片的集体失忆,并建构起台湾电影史的遗缺页面,广泛深入地认识台湾在地文化的发展。

作为一个对应着特定电影群体的概念,台语片在长达二十多年的时间里能够得到台湾观众的认同,其背后原因较为复杂。一方面台语片使用闽南方言,另一方面其内容题材十分亲近庶民社会,在很大程度上呈现了1949年后台湾社会的样貌。而作为台湾庶民文化的代表,歌仔戏、台语流行歌曲、民间故事等台语片中无处不在的文化符号也是召唤民众本土文化认同的重要元素。因此,本文拟从电影符号学的角度切入,探讨这些文化符号是如何在台语片中产生作用,从而使得台湾民众在多元文化(日本殖民文化、国语文化、本土文化等)混杂的后殖民时代完成其文化认同的。

符号学作为研究符号传意的人文学科,在20世纪60年代兴盛于欧洲,而“电影符号学”作为现代符号学的其中之一,体现了现代符号学以文化为研究范围的特质。索绪尔的研究方法直接促成了后来的结构主义学派的诞生,同时也深切地影响了电影研究,欧美许多电影学者如法国的克里斯汀·麦茨、英国的彼得·伍伦、意大利的艾柯等都致力于将符号学方法纳入电影研究领域。纵观他们的理论,“电影的符号作用至少牵涉到从感官知觉、物理现象、心理联想、风俗习惯、形式风格到文化生活等层面。”^[2]在这些学者当中,麦茨的理论最有影响力。麦茨在谈论电影显意的可能时,把电影视为一个非语言符号体系,并将其分为“特殊符码”和“文化符码”两个显意体系,前者指的是应用与电影动态影像相关的媒介再现,而后者则是指特定社会的一般文化生产活动。

当把麦茨的符号学理论运用到台语片时,我们会发现经过几十年的电影发展,台语片在20世纪五六十年代相当程度上熟悉电影语言/动态影像媒介的特殊符号。而对于“文化符号”,这就牵涉到台湾当下特殊历史情境和一般社会生活,并且也影响着与电影媒介息息相关的戏剧、文学、音乐、广播等台湾既有的文化实践。本文正是通过台语电影的具体文本,来研究台语片中包括歌仔戏、台语流行歌曲、民间故事/神话传说等文化符号是如何被纳入到电影实践中去的。

二、歌仔戏

歌仔戏是由流行于闽南一带的“锦歌”、“采茶歌”和“车鼓弄”等各种民间歌谣、戏曲流传到台湾后,糅合而成的一种新戏曲。它集说唱、表演为一体,吸收了多种剧种的表演形式,盛行于台湾各地,深受广大民众喜爱,后又走出台湾而向闽南地区、新加坡等地发展。正如中国电影是从戏曲(中国第一部电影《定军山》实为京剧折子戏拍摄而成)发端一样,台语片也与歌仔戏有着极为密切的关系:它以1955年的《六才子西厢记》为发轫,最终又以1981年的《陈三五娘》结束,可以说歌仔戏见证了台语片作为片种的整个兴衰历程。据资料显示,台语片最初的剧本故事全部来自歌仔戏。在1955年至1963年间,取材自歌仔戏题材的台语片就有百部之多,“且每当台语片没落,歌仔戏电影就再度兴起,像1960—1963年间,歌仔戏电影就又再流行,到1969年台语片圈整个陷入夕阳工业时,歌仔戏电影又再出现”。^[3]作为一个既有的叙事形式媒介,歌仔戏在台语片发展过程中占据重要的地位,

因为它为后来出现的电影提供了一种叙事基础以及迅速聚拢台湾本土民众的文化心理铺垫。

事实上，在日据殖民时期，台湾民间的传统戏剧包括梨园戏、九甲戏、布袋戏、皮影戏、京剧等，其中大部分来自中国大陆的各个地方，而只有歌仔戏称得上与台湾本土文化关系密切：其语言与台湾本土民众语言一致，另还为一般民众提供社交聚会的场所。于是，这种源自闽南地区的戏曲也就表现出台湾本土文化的强烈生命力，从而在最大程度上获得了本土民众的文化认同。1945年台湾光复后，歌仔戏班如雨后春笋般再次蓬勃发展起来；而后当其过度蓬勃发展而需要新的表现形式时，由于初期台语电影相关从业人员大多具有地方戏曲和新剧界的背景，歌仔戏电影也就成为台语片最初的灵感来源及拍摄内容。

作为地域色彩、文化表征十分明显的艺术样式，戏曲一般与某个时代某个地区的文化及民众的情感认同非常紧密。而当电影这种更为大众化的媒介将戏曲故事的内容与形式等搬上银幕后，它对民众文化认同和情感的召唤则更为显著。在台语片兴盛的20世纪六七十年代，《梁祝》《天之骄女》等经由香港邵氏公司传自台湾的黄梅调电影也风行一时，其主要原因即黄梅调这种具有典型中国大陆文化符号特征的戏曲艺术引发了台湾大量外省人的集体乡愁，唤起了他们强烈的文化认同感。相对地，歌仔戏电影则把电影的受众定位成台湾本省人。自国民政府入台后，对台湾本土文化的打压导致国语影片在电影创作中占据多数，琼瑶爱情片、武侠片以及政宣片等不同类型的电影成为当时的主流。因此，当具有强烈本土感、在地性的歌仔戏电影出现时，台湾本土民众对其的追捧也就不难理解。

在歌仔戏台语片里，比较有名的有《六才子西厢记》《薛平贵与王宝钏》《英台拜墓》《陈三五娘》《甘国宝过台湾》《陈世美》《陈靖姑》《罗通扫北》等。它们在故事上取材于歌仔戏，在表现方式上也普遍具有类似戏剧舞台的特质，强调的都是民族大义和忠孝节义的社会价值取向，“展现出中原/番邦、忠臣/奸逆、皇帝/臣子、官家/百姓、老爷/奴才、夫人/婢女的社会秩序”。^[2]因此，受传统歌仔戏影响的本土观众特别顺利地接受了台语片从歌仔戏到电影文化的意涵演变和扩展。以洪信德的《罗通扫北》为例，这部拍摄于1963年的电影取材于历史传说故事，除歌仔戏电影外，还以评书、评剧等其他曲艺形式被不同地改编过，在台湾地区有着广泛的群众基础。影片讲述的是唐朝皇帝被困木杨城，罗通挂帅扫北救驾的故事。但与之前歌仔戏等戏曲不同的是，原本罗通战胜突厥后违背誓言休弃屠炉公主的结局被更改。电影中，死于罗通剑下的屠炉公主借尸还魂，成功说服罗通与她重修旧好，完成其女性回归从属的地位，并呼应了为家为国忍辱负重等忠孝节义的主题。可见，这部电影无论是故事内容还是题旨思想都与深受儒家思想影响的中国百姓心理相契合，而歌仔戏的表现方式又让传统的台湾本土观众自然而然地接受了这类作品。

三、台语歌曲

台语歌曲是指以闽南语发音的歌曲，它与国语歌、粤语歌等共同构建了中国流行音乐文化多元的格局，成为中国流行音乐的重要组成部分。在中国各地众多方言中，唯有粤语以及闽南语形成系统流行音乐并产生较大影响力。不过在“国语”（普通话）的强势同化下，闽南语歌曲在中国的闽南地区并未流行，反而在台湾地区自成一体，然后才影响至中国大陆。因此，本应被称为闽南语歌曲的音乐，在台湾则被约定俗成命名为台语歌，如《望春风》《港都夜雨》《烧肉粽》《旧情绵绵》《酒后的心声》《车站》等皆为脍炙人口、影响力大的作品。洪一峰、文夏、江蕙、黄乙玲、张秀卿等一批成名的台语歌手涌现出来，在他们中间，无论男女歌者皆如泣如诉，强调庶民社会悲苦命运的故事，使“悲情”成为台语歌给人最普遍的印象。“流浪”、“离乡”等是台语歌中的关键词，它们都带有强烈的后殖民主义色彩，并与乡村与城市的二元探讨相关。在大量歌曲中出现的酒家文化正是日本殖民文化的产物，而在部分台语歌中命运乖舛的女性形象更是台湾保守封建的父权制度的反映。可以这么说，以台语发音的歌曲在台湾本土流行，正是源于其歌曲的风格以及文本（歌词）的书写恰当地召唤了台湾本土民

众的在地精神体认,并满足了性别主体的想象。而作为其发声的工具,台语则在很大程度上与台湾民众的文化、情感有更为密切的关系,这正是其能够成为台语片中重要的文化符码的原因。

如果说歌仔戏为台语片的产生奠定了一定的基础,那么台湾的唱片业则在台语片的后期发展中为其注入了一股动力。一方面,一些台语歌手开始进入台语电影创作领域,如洪一峰、文夏、黄三元以及黄秋田等一批名噪一时的明星就从广播业、录音室跨入大银幕。文夏就是其中著名的例子,早年侨居日本的他回到台湾组建“夏威夷音乐队”,在1962年主演第一部歌唱台语片《台北之夜》。在随片登台的效应下,其电影与歌曲都大受欢迎,成为当时著名的台语影歌双栖明星,也直接带动了台语歌唱片的潮流。之后他还主演过《绿岛之夜》(1964)、《阿文哥》(1964)、《文夏风云儿》(1965)、《再见台北》(1969)等影片,成就了著名的“文夏流浪记”系列。另一方面,台语片甚至会采纳来自台湾民俗歌谣、台语歌的启示,进而发展成电影叙事模式。如辛奇导演的名片《烧肉粽》即是一部混合了台湾著名歌谣(《烧肉粽》)与新闻事件的电影。由于这些台语歌谣多数孕育于台湾日据时期或创作于台湾光复时期的艰困生活,“以通常充满感叹命运、怀念家乡、思念情人和抒发痛楚,并且带有浓厚劝戒人生、教化世人的意味”,^[2]因此,这些借助台语歌谣来衬托情感的影片迅速拉近了与台湾民众的距离,毕竟他们都刚刚经历过这些艰困的生活。这些影片还包括《雨夜花》(1956年,邵罗辉)、《捕破网》(1956年,李嘉)、《何日花再开》(1957年,申江)等。而当台语片进入到1960年代之后,台语流行歌曲的注入则更加让台语片的电影实践继续向外延展,以致于出现了一大批跟台语流行歌曲紧密相关的作品,包括《悲情城市》(1964年,林福地)、《离别月台票》(1964年,吴飞剑)等。它们深切地体现出台语流行音乐与台语片之间的亲密关系,承袭了歌仔戏对台语电影影响的传统,形成了台语电影典型的本土风格之一。

在此,我们以影片《旧情绵绵》为例详加阐述。1962年,台语歌手洪一峰的《旧情绵绵》一曲在台湾全岛大受欢迎,于是永新公司决定依照歌词内容编写《旧情绵绵》电影版的剧本,并且邀请洪一峰担任男主角。为说服洪一峰亲自参与演出,男主角角色形象特意为他量身定做,甚至连名字也叫作洪一峰,并尽可能地让现实中明星洪一峰的身份与角色融为一体。这部源自流行歌曲而专为洪一峰打造电影,其叙事铺陈仍旧来自歌曲的制作脉络。电影中的洪一峰作为音乐教师来到乡下任教,得到乡村女孩月霞的爱慕,然后两人产生一段缠绵悱恻的爱情故事。影片在前半部分选择了两首台湾著名民谣《采槟榔》《阿里山的姑娘》来歌颂南部乡村的淳朴与美好,以其耳熟能详的旋律来召唤台湾本土民众的情感认同;之后当月霞与其一起散步的女性友人被歌声吸引,前去洪一峰住处时,他正在演奏其名作《旧情绵绵》,接着月霞与友人从右方进入画面镜框之中,分别站在房间的窗框两侧,成为窥视的代理者,而此时洪一峰在深情表演,成为被窥探的对象。这个构图意图昭然若揭,意即邀请观众与月霞她们二人一同欣赏洪一峰的表演,并且把欣赏他的最佳位置留给了观众。此时,月霞二人窥视/欣赏的是剧中乡村音乐教师洪一峰,而观众欣赏的则是乡村音乐教师与大明星洪一峰的重叠形象。在此,我们会发现,台语明星洪一峰以及台语流行歌曲两者所象征的本土文化符码共同建构起台湾本土观众与台语电影之间最亲密的关系,同时也让影片拓展出更多元的意义。

四、民间故事/神话传说

长久以来,民间故事、神话传说都是民间文学的重要组成部分,它凝聚的是人类共同的记忆和历史,也是人类情感和心灵的表达。民间故事和神话传说经过世代代的传承、遴选以及再创作,具有了超越时空的永恒魅力。当电影出现后,改编民间故事和神话传说就成为了影视创作内容来源的重要途径,也是传统文化的传承。从社会心理的立场看,作为台湾庶民文化的代表,台语片可谓台湾本省人期待已久的大众文化产物。在20世纪五六十年代,当台湾本土民众将对传统歌仔戏的迷恋转向台语片时,观看台语片成为彼时最重要的娱乐行为,也可以说是台湾农业社会里最后一次的家族式聚会。

除了使用方言以外，歌仔戏、台语歌曲等文化符号与电影符号两个层面的融合、交涉与对话，是台语片在构建视觉想像的文化场域时发挥重要作用的原因。

当然，台语片在题材上亲近台湾庶民社会，也是其获得台湾本省观众追捧的重要原因。除去歌仔戏传统故事以及当代社会事件等叙事题材外，民间故事、神话传说也成为台语片的重要取材来源，并与歌仔戏、台语歌曲等本土文化符号共同介入了台语片的创作。在这当中，取自民间故事的就包括有《运河殉情记》（与厦语片《运河奇缘》闹出一出“双胞胎”事件）、《周成过台湾》《失妻保妻》《痴凤寻妻记》《麻疯女》《路遥知马力》《邱罔舍》《吕洞宾》《梅亭恩仇记》等；取自神话、传说的则包括《台湾怪谈》《唐三藏救母》《王哥柳哥游地府》《林投姐》《玉面狐狸》《飞天怪谈》等。无论民间故事，还是神话传说，其故事的时空都指向中国大陆及台湾本土的历史。这些故事之于台湾本土民众来说，接受起来不存在较大的文化隔阂，而故事所传达出来的“戒之在酒、戒之在色、戒之在财”的强烈道德观正是千百年来中国百姓所认可的，而“好人终有好报、作奸犯科必将受到惩罚”的大团圆结局也是庶民百姓所喜闻乐见的。

我们以《林投姐》为例详加阐述。林投姐的故事是台湾（包括汕头地区）流传甚广的民间故事，与“周成过台湾”、“吕祖庙烧金”、“疯女十八年”并列清代台湾四大奇案。它讲述了台湾拓垦时在清代道光、咸丰年间台湾台北到嘉义一带的一个民间故事。故事中的女主角李昭娘被骗财骗色后上吊于林投树林，死后冤魂不散。乡人为了地方上的安宁，募钱盖庙、供奉香火，尊称其为“林投姐”，但这并不能消除李昭娘心中的怨恨。一日在来自汕头的算命先生的帮助下，李昭娘的冤魂渡过黑水沟，到汕头寻找仇人周亚思，致使周亚思精神失常最后自杀。林投姐的故事在台湾有着广泛的群众基础，1956年台湾导演唐绍华就将其搬上银幕，深受欢迎。1979年，《林投姐》再度被改编成国台语双声电影，由柯俊雄以及歌仔戏名角杨丽花主演。正因为该故事在台湾流传甚广，其故事内涵又是典型的苦情戏，结局又贴近百姓最愿意看到的“坏人终于遭到惩戒”的圆满叙事，并使之产生道德认同；创作上非常符合古典电影的典范规则，也因此受到台湾本土民众的深度认可，完成了台湾本土文化符号与电影符号的交融。

五、结 语

长久以来，当我们在研究台湾的电影史时，因为文化差异以及影片资源的问题，一直是以国语片的发展史来建构整个台湾电影史的脉络；今日，因两岸日益频繁地交流以及台湾电影人对台湾电影史的修正，我们才得以重新深入地了解上世纪50—70年代台湾的政治、历史、社会、文化、风土人情等。恰在这个阶段，台语片作为台湾庶民文化的代表，历经了千余部的风华，在相当程度上呈现了战后台湾社会的样貌。作为以民间投资为主的“商业电影”，其创作以商业诉求为主，直接面向台湾本土观众，在台湾社会从农业社会转型为工业社会之前成为最重要的大众文化形式之一。

台语片的繁荣与消亡有着非常复杂的原因，涉及到政治、经济、文化等各个面向。本文正是从电影符号学的角度来探讨/论证包括歌仔戏、台语歌曲以及台湾民间故事/神话传说等在内的台湾本土文化符码与电影符码之间的交融、对话，从而得出结论：台语片之所以能够在特定历史时期得到台湾本省人的追捧，是与其无处不在的本土文化符码以及显现出来的本土文化显意体系密不可分的。

参考文献：

- [1] 王君琦. 悲情以外：1960年代中期以前台语电影的女性主义阅读 [J]. 电影欣赏学刊, 2010 (2): 7.
- [2] 廖金凤. 消逝的影像：台语片的电影再现与文化认同 [M]. 台北：远流出版有限公司, 2001: 37-38.
- [3] 叶龙彦. 春花梦露：正宗台语电影兴衰录 [M]. 台北：博扬文化事业有限公司, 1999: 200.

Exploring the Cultural Codes and Indigenous Identity in Taiwanese-dialect Films

Huang Zhongjun

What we canonically call Taiwanese-dialect films those movies produced from 1955 to 1981 within the Taiwanese natural and cultural context and dubbed into Taiwanese dialect, thus reflecting the local life and social conditions in Taiwan in an ever so tense tone. Defined by its historical context, production system, aesthetic bias, diegetic space, and stakeholders at all levels, Taiwanese-dialect films are an important subject in both genre studies and cultural studies. This paper will take a close-up look at several Taiwanese-dialect films to further the understanding of how indigenous cultural codes, such as puppet opera (gezaixi), popular songs, folktales, legends and myths, are weaved into the cinematic practice via all possible approaches.