

# 現代戀愛與傳統家庭的倫理衝突： 從臺語電影家庭倫理文藝愛情類型 看 1950-1960 年代愛情、婚姻、家庭的道德想像

王君琦\*

出身貧寒、標緻可人的女主角、嗜錢如命的父母、多金好色的董事長、大環境不允許的苦戀，這些都是自稱為「家庭倫理文藝愛情片」的臺語類型電影中不可或缺且為人所熟知的基本元素。以民營為主的臺語電影從 1950 年代中末期開始活躍至 1960 年代，直到 1960 年代末、1970 年代初始出現疲態，因此臺語電影在戰後臺灣社會的通俗文化場域中舉足輕重。雖然臺語電影受到好萊塢電影、日本電影、廈語片等國際電影不小的影響，但相較起肩負國族意識型態的少量國語片而言，卻更為接近當時庶民社會的樣貌，也捕捉到了臺灣社會當時在倫理、道德價值觀、意識型態上的擺盪與掙扎，<sup>1</sup>尤其是那些以社會事件或現象為題材的新本創作。<sup>2</sup>這些交錯著階級、性、愛情、家庭的故事透露了戰後臺灣社會在大規模轉進工業現代化社會之際局部但卻非邊緣的「感覺結構」（the structure of feelings）。<sup>3</sup>

---

\* 國立東華大學英美語文學系助理教授，南加大電影電視理論批判研究博士

<sup>1</sup> 廖金鳳，《消逝的影像：臺語片的電影再現與文化認同》（臺北：遠流，2001 年），頁 158。

<sup>2</sup> 除此之外，臺語電影尚有傳統戲曲改編如《薛平貴與王寶釧》（何基明，1956）、《羅通掃北》（洪信德，1963）、《孫臏下山》（吳文超，1962），民間故事如《運河殉情記》（何基明，1956）、《金姑看羊》（莊國鈞，1957）、《安童哥買菜》（陳揚，1968），外國電影改編如《金色夜叉》（林福地，1964）、《地獄新娘》（辛奇，1965）等。

<sup>3</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Hogarth, 1992), p. 48.

受日本殖民的緣故，臺灣早於 1920 年代前後就已逐步進入現代化生活，出現各式西方文明的產物如汽車、飛機等交通工具，百貨公司、公園、法院、監獄等現代空間，多在日據時期出現，1930 年代前後至少在臺北，西方文明已是都市的風貌之一。<sup>4</sup>除了物質現代性所帶來的影響之外，現代性所帶來文化、社會層面的衝擊繼續持續到國民政府遷臺後推行「進口替代」、「出口導向」的經濟政策後，因為更壓縮且密集的工業資本化而更加劇。<sup>5</sup>戰後臺灣社會以急速壓縮的方式從農業社會型態邁向工業現代化的階段，農業就業人口逐漸流失，都市創造大量的就業機會和偏高的收入引發人口向都市集中，百萬以上人口的大都市在 1960 年代以後逐漸出現，<sup>6</sup>而現代化發展過程中的變遷也影響著人際關係及互動，尤其是親族關係的衰弱，以及相對因核心家庭興起而被強化的婚姻與親子關係。<sup>7</sup>現代性思維引導下的婚姻與家庭出現了傳統父系價值與現代自由戀愛觀念交織的結構性衝突，女性也開始搖擺於追求自我愛情與恪守女子傳統道德的矛盾之中，<sup>8</sup>早自三〇年代的臺語流行歌曲就已經開始對於自由戀愛與傳統婚姻制度之間的扞格有所著墨，<sup>9</sup>上述這些結構性衝突依舊是 1950、1960 年代社會變遷下「家庭倫理文藝愛情」的類型電影在敘事上的母題與背景，戲劇張力來自個人的愛情追求與傳統家庭規範和期許之間的扞格。本文以 1960 年代幾部重要的「家庭倫理文藝愛情」臺語片為文本分析對象，耙梳這些影片如何透過愛情的命題與通俗劇（melodrama）的模式展開傳統家庭價值與現代個

<sup>4</sup> 陳柔縉，《臺灣西方文明初體驗》（臺北：麥田，2011 年）。

<sup>5</sup> 黃崇獻，〈「現代性」的多義性／多重向度〉，輯於黃金麟、汪宏倫、黃崇獻編，《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》（臺北：群學，2010 年），頁 48-49。

<sup>6</sup> 章英華，〈都市化與機會結構及人際關係態度〉，輯於楊國樞、瞿海源編，《變遷中的臺灣社會：第一次社會變遷基本調查資料的分析》（上冊），（臺北：中央研究院民族學研究所，1988 年），頁 162。

<sup>7</sup> 謝高橋，〈社會變遷中的人際關係及互動〉，輯於楊國樞、瞿海源編，《變遷中的臺灣社會：第一次社會變遷基本調查資料的分析》（上冊），（臺北：中央研究院民族學研究所，1988 年），頁 231。

<sup>8</sup> 林津如，〈追尋與徘徊：百年臺灣家庭與親密關係之變遷〉，輯於黃金麟、汪宏倫、黃崇獻編，《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》（臺北：群學，2010 年），頁 298。

<sup>9</sup> 周俊男，〈悲情現代性：由生命政治角度解讀當代臺語流行歌曲中的女性與愛情，以黃乙玲為例〉，《文山評論》第 4 卷第 2 期（2011），頁 37。

人思維的辯證、表現出個體性與集體性的摩擦和搓揉。然而本文不欲採取反映主義的立場，論證這些電影直接反映了主流文化信念和價值觀，正如 Graeme Turner 所說，電影的再現既是由文化的意義系統生產出來，也介入文化意義系統的生產。<sup>10</sup>意識型態隱身於私人故事的敘事結構與音像部署之中，透過將故事私有化以求無涉於政治社會結構。在這裡所分析的幾部臺語片裡，我們將會看到一套愛情征服一切的公式，歷經波折的愛情無論是以悲劇或喜劇收場，都帶我們見證了浪漫愛情是如何帶動個人挑戰舊秩序的戒律與規範，但其結果並非顛覆或挑戰，而是一種試圖與傳統價值折衷妥協的新道德想像（moral imagination），其中不乏矛盾與曖昧，而這個模糊地帶透露出壓縮現代化過程中某種進退失據的尷尬處境。在下文中，我將從通俗劇類型電影如何將意識型態符碼化開始，分析影片中以個體主義出發的自由戀愛與新、舊秩序各種社會力間的對立／抗爭或協商／折衷，試圖梳理出 1950-1960 年代的通俗文化對愛情、婚姻、家庭的意識型態想像與詮釋。

## 一、家庭倫理文藝愛情片的通俗劇模式

此類型的臺語電影兼具倫理親情與浪漫言情（即男女情愛之敘寫，以浪漫愛情故事為基礎）兩大敘事軸線。「文藝」一詞的使用多被用來相對於西方「通俗劇」（melodrama）一詞，字面意義指稱結合音樂與戲劇、以製造情感性效果為主的敘事。在蔡國榮《中國近代文藝電影研究》一書中，被定義為「偏重情緒、情感」的類型（1985: 3），但此一說法過於籠統。葉月瑜從二十世紀初的文獻考究文藝一詞在華語電影史脈絡下的變遷意涵。到 1960 年代左右，在臺灣文化語境中「文藝」一詞的使用強調精緻質感的藝術美學及廣義的社會人文關懷，不同於西方通俗劇電影自默片時期以來是透過大眾文化形式來傳遞現代性中的政

<sup>10</sup> Graeme Turner, *Film as Social Practice*, second edition (New York: Routledge, 1993).

治社會變遷、體現現代性所提供不同於以往的官能感受。<sup>11</sup> 臺語電影以文藝遂行分類當然扣連到當時社會普遍對文藝一詞的理解，但實際上臺語電影的家庭倫理文藝愛情片反而不與傾向藝術電影的華語文藝片在同一陣營，而是與西方通俗劇模式有著不少的重疊，例如被邊緣化、被壓迫的女性受害者視角出發、道德兩極化（moral polarization）、壓抑復返（the return of the repressed）的精神分析式結構、狀況結構（the structure of situation）、激烈情感與浮誇美學上所構成的過剩風格（excessive style）、感官煽動（sensationalism）、透過沈默或拒絕溝通營造感傷力（pathos）來啓動觀眾的情感參與等等，音樂（含歌曲）在這類型的臺語電影中更是與西方通俗劇模式一樣在結構與表現手法上有絕對的重要性。<sup>12</sup> 究其相似的原因可能有二：一，臺語電影初始源於商業利益考量出發而非思考電影做爲一種藝術形式，因此具有「東抄西襲」的混雜特質，並沒有完全承襲泛華文化的文藝傳統；二，根據 Thomas Elsaesser 的說法，通俗劇並不是類型，而是 Peter Brooks 所謂的通俗劇想像（melodramatic imagination）：一種跨越時代與藝術形式、由歷史與社會牽動的經驗模式（Elsaesser, 1991: 68-70）。Brooks 指出，通俗劇是一個強調美德戰勝惡勢力的現代形式，具形化於君主封建制度與教堂代表的道德和真理誠律在法國大革命後解體之時，被用來於重塑美德政權（the regime of virtue）（Brooks, 1992: 14-15），而此後通俗劇最受歡迎的時間點也總是巧妙地與歷史與意識型態的危機時刻重疊

---

<sup>11</sup> Emilie Yueh-yu Yeh, "Pitfalls of Cross-cultural Analysis: Chinese *Wenyi* film and Melodrama," *Asian Journal of Communication* 19:4 (2009): 445-449.

<sup>12</sup> Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: The Family Melodrama," rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), pp. 68-91; Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1992); Chuck Kleinhans, "Notes on Melodrama and the Family under Capitalism," rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), pp. 197-204; Geoffrey Nowell-Smith, "Minnelli and Melodrama," rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), pp. 268-274; Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context* (New York: Columbia University Press, 2001).

(Elsaesser, 1991: 70)。臺語電影出現的時機正是臺灣社會轉形的動盪期，因應快速資本主義化所需、同時也在這個過程被製造出的新價值衝擊著舊社會的傳統秩序，通俗劇善惡二分的套數正可以被挪用以建立舊秩序崩毀後的新道德。

通俗劇是資本主義現代化的產物 (Elsaesser, 1991; Brooks, 1992; Kleinhans, 1991)。在西方的脈絡下，十八世紀戲劇形式的通俗劇發出的意識型態訊息是以中產階級意識抵抗封建餘毒，所謂中產階級意識型態指的是「在面對經濟需求、現實政治、忠誠於家族等多重壓力下逆長出的理想性志向」(Elsaesser, 1991: 70)。二十世紀初，新資本主義秩序帶來了不同以往的階級劃分、剝削、失業等狀況，運用通俗劇模式的文藝作品開始關注個人在面對都市化、工業化、企業型資本主義化等社會變遷時所感受到的飄搖存在感和道德困頓 (Elsaesser, 1991: 72)；二十世紀中期，人口流動、女性在教育及工作上的普及等因素皆衝擊著核心家庭的凝聚力和穩定性，電影當中的通俗劇想像因此將家庭描繪成高度結構化的父權社會建制，帶來壓迫的同時也是衝突的基礎和來源。<sup>13</sup>儘管不同時期的通俗劇模式處理不同的經驗，但基本結構方式都是將階級對立的意識型態衝突織入以情感為支配的家庭狀態中，有時階級對立會隱藏在其他的二元組合之下，如城鄉、性別等 (Kleinhans, 1991: 202)；而家庭關係、境遇乖舛的戀人、迫婚、反派角色對女主角性攻擊和預謀性侵等則是通俗劇想像中定型化的敘事元件 (Elsaesser, 1991: 71)。這個表現方式呈現出個人與融入私領域的社會結構間的交涉與對抗，換言之，雖然敘事藉由象徵善的主角受到外在力量束縛與要脅來刻畫環境之惡劣與壓迫，但私我狀態彰顯的不是性格發展或心理動機，而是意識型態與社會脈絡。正因為通俗劇想像實際上刻畫的是社會心理的態樣 (social psychological situation)，因此人物只是工具性地演繹善惡價值及設定好的衝突，但不是製造衝突的成份或催化劑 (Kleinhans, 1991:

---

<sup>13</sup> Thomas Schatz, "The Family Melodrama," in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), p. 154.

201)。通俗劇想像的原型其目的在於建立一個善惡分明、邪不勝正的烏托邦，透過再神聖化（resacrilization）建立新道德。如同 Ben Singer 所說，藉由無辜且良善的主人公不斷遭遇挫折、打擊，通俗劇喚起現代化生活中舊有體制的瓦解、文化的斷裂、意識型態改變等無所依歸的不安與脆弱困境。爲了消弭現代性所帶來的焦慮，善有善報、惡有惡報的封閉式結局爲觀眾確立了冥冥中會有一股力量確保公平正義的必要與必勝。但近代的通俗劇想像卻漸次簡化社會力施加的過程，將衝突來源歸諸於反派人物的性格缺陷，化解的契機多半來自於連串的巧合（*dei ex machina*）代行報復或施以懲罰而不是來自主人公自身的行動（Singer, 2001: 137）。角色的無作爲彰顯了面對現代化變遷所帶來的焦慮與無助，透過巧合的出現危機得以解除、主人公亦可在道德上確保純淨，但 Elsaesser 認爲當受壓迫的好人亦毋須反抗仍得以善終、甚至反派角色不再受到懲罰，這也意味著近代通俗劇模式從批判轉爲順應主義（conformism）（1991: 71）。<sup>14</sup>

在臺灣，中產階級做爲一個群體的出現受到特定歷史社會文化因素的影響。1950 年代的土地改革將社會結構以小農取代地主的主導地位，1960 年代則在國家的領導下快速發展資本主義工業化。新的資本累積管道帶來新的生產關係，造成社會階級結構的根本改變，資產階級、工人階級（很大一部份來自農村外移人口）浮現，而介於其中的中產階級則包括小資產階級的中小企業主、介於勞資間的專業管理階層、國家部門中上級公務人員。<sup>15</sup>在 1950、1960 年代達到巔峰的臺語電影在敘事主題上便緊扣著這個社會變遷脈絡，以通俗劇模式的階級對抗結構來面對舊秩序式微伴隨著工業資本主義興起所帶來的衝擊。扁平刻板的反派角

<sup>14</sup> Thomas Elsaesser 在“Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”這篇影響電影與電視通俗劇研究至深的專文中提出「結構本身有其真理與生命」（the structure has a truth and life of its own）的觀點，從形式的部署找出內部矛盾以批判、拆解通俗劇自身日趨保守的意識型態。這個啓發也使得許多注意到通俗劇模式的電影或電視普遍受到中下階層及女性閱聽者歡迎的研究者，可以從結構上尋找批判、抗衡意識型態的可能，顛覆通俗劇保守反動的刻板印象。

<sup>15</sup> 徐正光，〈中產階級興起的政治經濟學〉，輯於蕭新煌編，《變遷中臺灣社會的中產階級》（臺北：巨流，1989 年），頁 35-36。

色就是「董事長」（或經理），此號人物壓迫弱勢純為展現權勢與身份地位。代表好人的男女主角同樣制式，有著良善、堅忍、正直等美德特質。然而因為戰後臺灣社會在轉進工業資本主義的時程上過度壓縮，原本在西方脈絡下因為不同的時代階段所出現的不同對抗內容卻在臺語電影中一併出現而呈現特殊化、在地化的通俗劇想像。

原型的通俗劇想像尚在，門不當戶不對的男女主角克服萬難追求個人選擇下以情感相繫為基礎的浪漫愛，但真正目的是為了對抗傳統農業社會的父權封建主義，例如在《愛妳到死》（徐守仁，1967）一片中，富家子不顧一切愛上了查某佃仔翠翠，而在《高雄發的尾班車》（梁哲夫，1963），男主角不顧父親反對與鄉下女孩翠翠結為連理，而翠翠也逃離父親所安排的婚姻。有時，起身反抗封建父權控制的是女主角，如《舊情綿綿》（邵羅輝，1962）。家庭倫理文藝愛情臺語片中封建主義的主要內涵除了上述由家長作主的婚姻安排外，還包括以家庭責任義務為圭臬的生命安排，如《悲情鴛鴦夢》（吳飛劍，1965）裡失去主張自我生命權利的童養媳；《臺北發的早車》（梁哲夫，1964）和《為愛走天涯》（吳飛劍，1965）裡女主角為了替家裡還債甘願犧牲自己。雖然在《高雄發的尾班車》和《舊情綿綿》裡，資本主義所應允的經濟獨立與個體化有條件地提供了脫離家庭責任與傳統道德限制的可能性，但在大部份臺語電影中，資本主義被表現為掌握生產工具所有權和控制權的資產階級所帶來的巨大的壓迫。

而在更多其他的例子中，封建家庭中的父權與新興資產階級共謀，利用個人必須聽命於父親與家庭的道德誠律來滿足資產階級的需求，並在金錢上回饋父權家庭為交換。《舊情綿綿》的女主角被父親脅迫成為董事長夫人；《為愛走天涯》的女主角雖心有所屬，但仍須為了解決父親經商失敗的債務而在覬覦她的企業家麾下當秘書。這個共謀關係迂迴地反映出在臺灣的工業資本主義模式結合了系譜中心主義家戶制度，佔據臺灣經濟力相當版圖的中小企業正是以業主本身或自我剝削的

家族勞力方式進行。<sup>16</sup>因此，將女兒「贈予」企業家正是透過聯姻方式進入以家族為基礎的資本主義體系，而相對地，若欲推翻封建家庭體制也必然會與資本主義有一番硝戰。《愛妳到死》和《高雄發的尾班車》等片也都暗示著自由戀愛將會破壞婚姻與經濟之間應有的加乘效果。但儘管有情人終成眷屬是大多數影片的結局，但父權封建家庭與資本主義共犯結構的崩解卻不是自由戀愛勝出的連帶效應，兩造之間的鬥爭關係最後多是以妥協與和解收場。打了折的理想性志向某種程度呼應了戰後臺灣社會在經濟體制變革下出現的中產階級普遍欠缺政治意識，僅以追求財富為最大目標因而服膺國家指導性原則的心態。而在那些從現代婚姻展開的劇碼裡，資本主義現代化所推崇具有個人主義色彩的婚姻並不如想像中完美。現代婚姻中的妻子不見得願意為了家庭或丈夫的期待犧牲自己，但在家庭倫理文藝愛情類型的臺語片中，這一現代親密關係的殘缺圖像卻總是被另一個甘願承擔傳統女性角色的人物所彌補，一方面在道德上譴責已婚女性的自主性，二方面也限縮現代親密關係的自主程度，將其退回到如不少社會學者所點出的，工業社會將男女依據公私領域嚴格劃分的現代封建規則。<sup>17</sup>《大某小姨》（永新影業出品，導演年份不詳）與《三聲無奈》（辛奇，1967）都屬於這類故事，擁有傳統美德的女主角取代了不安於室的妻子照顧被拋下的家庭與孩子。透過「宿命式的巧合」問題被個人化（individualized），社會結構亦毋需被改變，因為老天自有安排，心存歹念者也可以突然就良心發現，正如《五月十三傷心夜》（林搏秋，1965）裡的真兇突然良心發現現身自首，讓原本捲入兇殺疑雲的女主角得以全身而退。

<sup>16</sup> 徐正光，〈中產階級興起的政治經濟學〉，輯於蕭新煌編，《變遷中臺灣社會的中產階級》（臺北：巨流，1989年），頁41。Hill Gates, "Small Fortunes: Class and Society in Taiwan," in *Taiwan: Beyond the Economic Miracle*, edited by Denis Fred Simon and Michael Y. M. Kau (New York: M. E. Sharpe, 1992), pp. 176-178.

<sup>17</sup> Ulrich Beck and Elizabeth Beck-Gernsheim 著，蘇峰山、魏書娥、陳雅馨譯，《愛情的正常性混亂》（*Das Ganz Normale Chaos der Liebe*）（臺北：立緒，2000年）；Lynne Jamieson 著，蔡明璋譯，《親密關係：現代社會的私人關係》（*Intimacy Personal Relationships in Modern Societies*）（臺北：群學，2002年）。



總的來看，家庭倫理文藝愛情臺語片當中的通俗劇想像是在表面二元對抗的框架下處理傳統與現代價值的對沖與折衷以及各種不同社會力的交纏與牽制。在下面的篇幅裡，我將系統性地就以下三個主要面向分析新舊價值間的拉鋸是如何被呈現：與父權資本主義的交涉、處於愛情競爭者間的禪讓政治、以及現代婚姻對女性的規訓。透過文本分析我們不難看出此間各種意識型態充滿模稜兩可的矛盾，而這個矛盾透露出的正是壓縮現代化過程中面對新舊交替進退失據的尷尬處境。因為臺語電影普遍較不為人所熟知，加上這類型的影片因其劇情結構有多處轉折，因此在分析之前都會提供簡短的劇情梗概以利理解。

## 二、惡之父權資本主義的必要

霞要是做董事長太太，那我不就是老闆的丈人？

——《舊情綿綿》

妳知道爸爸的境遇，需要妳幫忙，否則會破產，

所以我無法不阻止妳的自由。

——《為愛走天涯》

我絕對反對你和鄉下女孩結婚……

你要知道我的地位是靠她老爸牽成。

——《高雄發的尾班車》

在《舊情綿綿》與《為愛走天涯》裡，父權家庭對男女主角愛情的否定與經濟地位的取得或鞏固有絕對直接的關係，而在《高雄發的尾班車》裡，剝奪或放棄家族財富繼承權既是父權家庭否定愛情的方式，也是主角取得個體自由的方法。下面的段落將分析上述三部影片中愛情如何受阻、如何被爭取以及最後如何成功（或失敗）來論證這些影片在自由戀愛與父權資本主義鬥爭時所出現的矛盾：金錢至上的意識型態既是自由戀愛被反對的理由，也是自由戀愛可以成立的原因。

《舊情綿綿》是知名製片家戴傳李掌舵的永新製片廠為當時的紅星洪一峰量身訂做的電影。洪一峰在片中以本名飾演的一位才華洋溢的音樂老師，於鄉下任教時結識女主角月霞，兩人情投意合。月霞貪財酗酒的養父設法迫洪離職好安排月霞嫁給甫喪妻的上司，洪不堪壓力遠走山區，月霞另日逃家投奔洪，兩人生下一女，但月霞仍難脫養父與董事長魔掌。洪與月霞被迫斷絕關係後，將幼女托給鄰居自己前往臺北一邊以演唱為生，一邊查探月霞的下落。洪一家終得團圓，養父與董事長亦因詐欺罪被捕，洪以替董事長交保換得月霞的終身自由。《為愛走天涯》是多產導演之一的吳飛劍與當時一線演員金玫、石軍、陳揚合作的作品。惠珠與文華兩人相戀，但惠珠之父因經商失敗欠下債務，設法讓惠珠與劉經理交好以解決債務問題。本在臺北上班而後返鄉協助家業的文華雖在鄉下有祖產，但母親反對變賣財產幫陳家解決債務好娶惠珠。最後陳家的財務危機獲得劉經理前女友麗玲的協助，惠珠與文華的戀情得以圓滿。《高雄發的尾班車》是來自香港的導演梁哲夫以北高兩地的距離為背景的兩部作品的第一部。<sup>18</sup>村長之子呆銅單戀女主角翠翠欲對其不軌，忠義剛好經過出手相救，與翠翠結下不解之緣。忠義北返後，翠翠逃家以躲避父親為了解決債務與村長訂下的婚約。逃家後的翠翠在街上發生車禍，恰巧被忠義父的上司一家所救。上司之女美祺對忠義情有獨鍾，忠義之父為迎合，安排忠義娶美祺，但忠義在與翠翠重逢後決定私奔自組家庭，無奈周遭人持續在兩人間製造障礙，導致兩人誤會叢生，翠翠最後也因傷心過度染病辭世。

即使從簡化了的劇情梗概亦可看出，女兒的婚姻在封建社會的舊秩序中是最好的交易籌碼。無論是《舊情綿綿》裡為了升遷往上爬的養父，還是《為愛走天涯》與《高雄發的尾班車》裡債務纏身的父親，女主角都在他們的控制之下被迫犧牲自己的幸福，「賣」給資本雄厚的反派人物。而在這場交易裡，女性身體是交易很重要的一部份。《舊情綿綿》裡的養父刻意安排月霞陪董事長喝酒吃飯，並利用她換取高額聘金和高

<sup>18</sup> 另一部較廣為人知的作品《臺北發的早車》也是由白蘭與陳揚主演，1964年出品。

職位。而在《為愛走天涯》裡，惠珠同樣被迫與劉經理喝酒吃飯，甚至是陪同過夜出差。在《高雄發的尾班車》片中，翠翠被發現偷偷夜會忠義後，立即遭到父親一頓毒打。深夜的約會暗示著身體的親密接觸，但她的身體理應要完整地留給呆銅，這場以婚姻換取財富的交易才能成立，這也是為何養父撞見月霞與洪一峰私會後，想盡辦法逼洪走路。

當女性的身體透過婚姻成為交易籌碼可以被父權家庭裡擁有絕對權力的父親喊價時，自然也對財務相對弱勢的男主角形成壓力，阻礙了以浪漫愛為基礎的戀情發展。在《舊情綿綿》裡，擔任音樂老師的洪一峰雖充其量只能算是中產階級，無法幫助月霞的養父攀向資產階級。《為愛走天涯》裡的文華雖然在臺北是領死薪水的上班族，但其身價尚包括祖傳的茶廠和茶山，即使他並非窮小子，但相對於可以立即提供現金救急的劉經理而言，在經濟地位上仍是相對弱勢。這個落差反映了資產類別的重要性在由農業轉移到工業資本主義的變革過程裡出現變化，象徵著貨幣經濟（money economy）的流動現金不只主導經濟制度，也定義著社會關係並對個人的私領域產生決定性影響。在《高雄發的尾班車》片中，忠義雖然不是因為無法替翠翠償還債務而使得戀情受阻，但他卻受挫於自己的父親想要向資產階級靠攏的企圖，男性因此也是有價的，只是貞節不是計算男性價值高低的度量標準。

上述的敘事情節透露出文本中階級對立的內涵不一定是下層階級與資產階級兩極化的衝突，而在於資本累積與晉升資產階級在速度與程度上的差異所帶來的壓力，這也導致面對階級壓迫的態度由批判轉為妥協與配合。《為愛走天涯》裡的地主之子文華唯有變賣家產後才能取得與劉經理相同的競爭條件，而這一點實際上才是城鄉落差的真正涵義：城鄉之間並非是「純樸鄉村 vs. 墮落城市」的對抗關係，而是鄉村在經濟實力上的不足與落後讓鄉村處於劣勢，甚至感受到必須追隨城市腳步的壓力。在《舊情綿綿》中，董事長的優勢不只是經濟的，也是地域的，「臺北來的」是置於董事長語彙之前用來形容的補語。《高雄發的尾班車》裡來自臺北的大學生忠義雖然面對父親上司一家人無置喙的餘地，

但相對於高雄鄉下的呆銅卻有絕對優勢。我們可以以此歸結男性象徵性的陽具權威來自於以現金為度量標準的資本實力以及城市背景的雙重優勢。

自由選擇的愛情正是如此利之所趨的普遍心態之下被凸顯出其可貴之處，甚至藉由劇中人的直接發聲將愛情至上的口號喊得響亮以對比門當戶對利益相謀的邏輯。當《為愛走天涯》裡的文華在得知惠珠陪同劉經理出差過夜而決定前去阻攔一切時，他表情堅定彷彿下了戰帖般地說著，「來看看是金錢比較有魔力還是愛情的力量比較偉大」。而在《高雄發的尾班車》裡，導演以插科打諢的方式透過一個收水費員的客串角色點出時代變遷下現代婚姻本質中的矛盾：它既應以自由戀愛為基礎（「現在是自由戀愛的時代」），又應具備協助個人及原生家庭往上層社會流動的實用價值（「年輕人有這樣的勇氣很好，但……制度」）。水費員的評語一語道破父母之命的傳統制度是自由戀愛的男女最難過的關卡，無論是文華還是忠義，違背以孝為先的倫理成了達到目的不得不的手段。在《高雄發的尾班車》和《舊情綿綿》裡，身為女性的翠翠和月霞，也透過逃家及婚前性行為的肉體事實彰顯自由戀愛最重要的意涵：對傳統封建制度的抵抗。

儘管這些影片看似鮮明地主張對抗社會結構的自由戀愛，但仔細分析故事的轉折卻不難發現此一主張事實上有所保留，更在某種程度上妥協於實用功利主義，也依舊依賴傳統家庭制度來解決焦慮、克服障礙。在《高雄發的尾班車》的前半段，愛情佔了上風，但兩人結為夫妻後卻急轉直下。忠義母在兩人婚後出面請翠翠退出，翠翠決定顧全大局，向忠義謊稱自己並不幸福。憤而離家的忠義不幸發生車禍，但在醫院照料忠義的美祺因親眼目睹傷重的忠義與翠翠兩人情深義重，決定成人之美，但不知情的翠翠仍不停設法讓忠義誤以為她水性楊花，承受多方壓力又傷心過度的翠翠終於病倒。臨終前，翠翠牽起忠義與美祺的手要求忠義將對自己的愛移轉到美祺身上，鏡頭以特寫停留在忠義與美祺放在翠翠病體上互握的雙手，而結局最後成就的姻緣正是封建家庭與資本主

義合謀的主流意識型態一路所認可與鼓勵的。翠翠是自由戀愛的陪葬品，她的遺言反而賦予了忠義與美祺兩人締結的正當性，也一起原諒了封建家庭與資本主義所帶來的傷害和壓迫。

而在《為愛走天涯》與《舊情綿綿》裡，封建家庭與資本主義的雙重壓迫結構雖然終究未能得逞，但毫無疑問的，男女主角愛情的圓滿肯定了掌握金錢就能一切操之在我的資本主義邏輯，而這也正是董事長或嗜錢如命的父親的行事邏輯。在《為愛走天涯》裡，不只文華的母親主動變賣家產取得陳家還債所需的現金，劉經理的前女友麗玲也主動賣掉名下財產出面解圍。乍看之下，有一股錢財乃身外之物的氣勢，但深究之下，其實是以資本主義的方式解決資本主義運作機制所造成的問題，愛情只是以附帶條件的方式成立。而在《舊情綿綿》裡，貪得無厭的張父雖然被繩之以法，但被蒙在鼓裡的董事長反而得到了月霞的同情。兩部影片安排都將問題根源從社會結構導向人的善念，造成悲劇的並非制度的壓迫而是權勢者的無良。在這些影片裡，自由戀愛終究順應封建父權家庭與資本主義的要求，個人接受了體制，但因為壞人已經被排除因此不需擔心被壓迫，獨留可以投射的（虛假）美好。

### 三、愛情的禪讓政治

在《為愛走天涯》和《高雄發的尾班車》這兩部片裡，備受阻撓的自由戀愛之所以能夠善終與原本涉入感情競爭的配角在態度上的轉變極為相關。情敵退出競爭或甚至轉而支持男女主角的情節十分常見，甚至可以說是家庭倫理文藝愛情類別的臺語片的公式之一。情敵的戲碼在開始時建立了故事衝突，但她／他們在結尾時的相讓稀釋了愛情當中以個人動機與利益為導向的競爭性。禪讓政治的展現有三種主要的方式，一是肯認浪漫愛的專一性和獨佔性，二是超越異性愛的同性情誼，三是在一夫一妻關係中包裹妻妾制度的婚外情。除了《為愛走天涯》和《高雄發的尾班車》，我將納入另外三部片《難忘的車站》（辛奇，1965）、

《悲情鴛鴦夢》、《丈夫的祕密》(又名錯戀)(林搏秋, 1958), 分析這些影片中的愛情禪讓政治。葉啓政在討論譯書《愛情的正常性混亂》(*Das Ganz Normale Chaos der Liebe*)一書時指出, 以「個體持具存有」的形式與內涵為基礎的愛情只是在證明自我, 註定要自食惡果, 他提出「帶著謙虛色彩的感激心理」來體會人與人之間的關係, 或謂博愛、或謂慈悲、或謂仁慈、或謂謙沖, 「學習以自制(或甚至是犧牲)的方式, 把自我予以適當的懸擱」。<sup>19</sup>這樣的情懷在家庭倫理文藝愛情的臺語片中俯拾皆是, 然而, 與其說這是出於對現代親密關係的反思, 更是一種現代愛情的進化未完全。

《悲情鴛鴦夢》與《為愛走天涯》一樣是導演吳飛劍、金玫與石軍的組合。女主角玉春與男主角東山雖互相愛慕, 但礙於玉春是東山堂哥三六的童養媳, 無法結合。另一方面, 東山受到叔父(玉春養父)友人大金伯的提拔, 大金的女兒燕燕心屬東山因而拒絕表哥志雄的感情, 志雄遠走日本。三六在母親安排洞房當晚協助玉春逃家, 玉春突然出現在東山和燕燕訂婚當日, 但眼見東山與燕燕已有婚約, 決定放棄, 東山卻因玉春的離去重新確認自己的感情, 而燕燕也在眾人的勸慰之下, 決定成全兩人。《難忘的車站》與《悲情鴛鴦夢》是辛奇導演改編自金杏枝小說《冷暖人間》的作品。女主角翠玉與男主角國龍在車站邂逅相戀。翠玉養母病逝後, 嗜賭的養父將她賣給酒家。國龍撞見後出面贖身, 並向父母隱瞞翠玉身世將她娶進門。國龍出國深造後, 翠玉曾為酒女的過去被揭露, 張母將其趕出家門並安排回國後的國龍另娶文嬌。翠玉為償清國龍的贖身費再入酒家工作, 被返國後的國龍撞見, 兩人再續前緣, 瞞著眾人在外共組家庭, 並育有一子。婚外情終被文嬌發現, 翠玉離開而將兒子托付給張家請文嬌代為撫養。最後, 翠玉和國龍終得到文嬌諒解, 但文嬌不幸病逝。《丈夫的祕密》是留日導演林搏秋改編自日本電

<sup>19</sup> 葉啓政, 〈序言: 愛情、婚姻、家庭的生命圖像〉, 《愛情的正常性混亂》(*Das Ganz Normale Chaos der Liebe*), Ulrich Beck and Elizabeth Beck-Gernsheim 著, 蘇峰山、魏書娥、陳雅馨譯(臺北: 立緒, 2000年), 頁 12。

影《眼淚的責任》的作品。單親媽媽麗雲街頭巧遇好友秋薇。麗雲遇人不淑，與流氓未婚生下一子愛松，從此生活多舛，秋薇不但在財務上提供協助，並將病重的麗雲帶回家中照顧，休養期間麗雲意外發現秋薇的丈夫守義是自己的前任情人而離開，爲了躲避流氓騷擾四處從事酒女的工作。但麗雲與守義又再度意外重逢，兩人並且發生關係，麗雲因此懷孕。東窗事發後，一直爲不孕所苦的秋薇將麗雲與守義的非婚生子報爲己出，保全了自己的婚姻也有了子嗣，麗雲則與出獄後改過自新的流氓重逢，一家團圓。<sup>20</sup>

在這幾部片裡可以歸納出的第一種禪讓形式藉由競爭者被男女主角的真情感動，或是意識到無可挽回而退出，以此凸顯浪漫愛基於兩情相繫的至高地位，而在過程中，當事人（男女主角）也都有犧牲自我的念頭和行徑。《高雄發的尾班車》屬於上述競爭者狀態的前者。美祺因目睹翠翠與忠義不顧世俗反對的澎湃情感而做出成全他人的決定，也不只一次表達她對翠翠的認同。美祺的退讓儘管來不及挽回翠翠的生命，但仍是一股抵禦壓迫更進一步往前逼近的力量。《悲情鴛鴦夢》裡則有多重、動機不同的禪讓關係。三六的退讓源自自卑，東山則是爲了遵守倫常，志雄則是爲了尊重燕燕的選擇。玉春一度退出是因遵守現代婚制體制的規訓，最後燕燕則因認知到現代社會中準婚姻關係無法帶來承諾的保障，決定接受父親的建議：成全他人。

在這迴圈式的禪讓過程中，志雄和東山的競爭與相讓夾雜著一種同性間的惺惺相惜。當東山拒絕了玉春的示愛回到基隆後，他與燕燕恢復了頻繁的互動，也同時增強了他與志雄的競爭關係。某日兩人在公司的露台談論起這件事，東山強調志雄與燕燕才是門當戶對，而志雄則點明互相喜歡才是真愛。對話之後，出現了三組以東山和志雄爲畫面中心、

---

<sup>20</sup> 彭峻益在討論本片時指出影片最後秋薇沒有擺脫「傳宗接代」的使命，但值得注意的是守義是被秋薇家招贅入門的女婿，因爲秋薇的決定不是爲了夫家傳宗接代，而是爲了自己的家族。雖然都是父權下女性必須爲家族而活的使命，但從性別政治的角度來看，男性入贅的情節的確也在女性犧牲受苦的主題之下，帶出男性雖不負責任但卻也無置喙餘地的弱勢感。彭峻益，〈林搏秋〉，臺灣電影研討，URL=<http://ctl2.tnua.edu.tw/blogs/taiwancinema/2010/06/29/林搏秋/>。（2012/6/15 瀏覽）

從過肩鏡頭拉近至臉部近特寫的正反拍鏡頭。這類在臺語電影特有的鏡頭語言向來用在女主角遭遇反派角色脅迫時，以強調兩人面對面的正面衝突，照理說，在這裡的運用應暗示著志雄與東山之間的劍拔弩張，但下一個畫面卻是在機場送別志雄的戲，而這個外派的工作在敘事上是志雄為了迴避與東山競爭而主動爭取的，這也導致在視覺上充滿張力的三組正反拍鏡頭其符號意涵除了第一層的競爭關係之外，還有第二層英雄惜英雄的象徵意義，<sup>21</sup>而片中更不乏東山和志雄兩人彼此肯定對方的橋段。因此我們可以說，志雄甘願放棄追求燕燕肯定了婚姻應以愛情為最高指導原則，也包括了足以超越異性戀競爭關係的同性情誼。

以同性情誼為優先而放棄愛情的敘事線在《為愛走天涯》裡則更為具體。劉經理的前女友麗玲原本和惠珠是情敵關係，但最後，她卻變賣了名下財產向劉經理換得陳家借據，成就惠珠和文華的愛情。情節的轉折在於她對於惠珠恐正經歷她所經歷過的——「被以金錢奪取肉體」——而感到良心不安。當惠珠因被文華誤會與劉經理有染走投無路時，麗玲將其收留，兩人結為姊妹。劇中，麗玲說出了一番頗具有女性意識的話強調姊妹情誼的重要：「只有查某人才知道查某人的痛處，世上沒有一個男人可靠……以後我們靠自己的力量來打拚」。麗玲所謂的痛處是「失貞」，而另一個關鍵字「金錢」點出了壓迫真正的來源。透過麗玲的角色，影片點明問題的根源來自社會結構的本質，個體間的情感競爭將使個人在零和的規則下成為壓迫他人的共犯，愛情勝過一切的最高指導原則在這類的敘事情節中得到修正。

基於同性情誼的禪讓雖然提出了愛情不是全部的另類出路，但在另一端，不以自我性為指標的競爭主義想像愛情，卻映照現代愛情中封建妻妾制度的殘影，而這也是在這類型臺語片中可以歸納出的第三種禪讓

---

<sup>21</sup> 羅蘭巴特 (Roland Barthes) 把影像的意義分成三個層次：第一層是訊息層面，第二層是象徵層面，第三層巴特稱為「鈍義」(obtuse meaning)。而在這裡的三組正／反拍鏡頭在訊息層面上是兩人的眼神交換，而惺惺相惜之情則類似第二層的象徵意義。Roland Barthes, "The Third Meaning: Research notes on some Eisenstein Stills," *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, translated by Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 43.



形式。在中國傳統文學的想像中，妾是男人戀慕的（年輕）女人，納妾是體現浪漫情懷的一種形式。在中國的家庭制度中，妻子象徵了責任與義務，而納妾則為情慾衝動提供了出口。<sup>22</sup>《難忘的車站》的後半段先以妻妾共事一夫的原型抗衡傳統封建婚姻對個體欲望的控制，最後再以禪讓回歸現代一夫一妻的封閉婚姻關係。在片中，合法妻子文嬌的落寞對比國龍與翠玉互動熱絡的婚外情，正如妻與妾在情感基礎上的落差，也批判奉父母之命媒妁之言的形式婚姻。秉持現代婚姻圭臬的正房妻子文嬌強調兩女不事一夫的現代思維，但以妾自居的翠玉卻渴望可以「三人一起共同生活」。在寫給文嬌的書信中，翠玉稱呼她「太太」，而非「張太太」，「太太」的稱謂呼應了傳統上妾與正妻間形同主僕的位階關係（Ebrey, 2003: 95）。翠玉最後以妾身不得與正房爭權的傳統思維服膺了現代社會的一夫一妻制度，但把子嗣留給張家以傳承系譜（張父和國龍明顯表現有男丁的喜悅），正如傳統儒家禮教中妾的兒子在認祖歸宗的原則下也必須視正室妻子為母親，是母職權威的合法及唯一代理人。影片最後讓擁有合法地位的文嬌病逝好自敘事上消失，試圖在推崇自由戀愛與尊重封建婚姻制度這兩種相悖的意識型態間找到平衡。換句話說，文嬌臨終譴責自己自私的遺言在敘事意義上是遲來的禪讓，這個必要的延遲保留了她做為正室妻子的象徵性地位，但同時也圓滿國龍和翠玉的愛情並回過頭來正當化不合法卻合情合理的婚外情。

《丈夫的祕密》裡，被第三者介入的婚姻與《難忘的車站》在性質上有所不同。雖然秋薇與守義是經人介紹，但兩人情投意合，因此秋薇、守義與麗雲三人之間的情感糾葛純粹是出於婚姻排他性與個體自由之間的對立，而「三人一起共同生活」在視覺與敘事上的隱喻同樣一度在敘事中被提出成為解決對立的一種（非法性）想像。當麗雲帶著愛松於林家休養時，愛松稱守義為爸爸，不知就裡的秋薇也不以為意。麗雲離開後，守義與秋薇甚至希望麗雲回到林家，「一家真正團圓」。守義在秋薇不知情的前提下一廂情願所勾勒的圓滿正是在現代婚姻的規範內

<sup>22</sup> Patricia Buckley Ebrey, *Women and the Family in Chinese History* (New York: Routledge, 2003), p. 40.

復辟二女共事一夫的內涵，這個做法也得到秋薇舅父的認同。與《難忘的車站》相同的是，兩部影片都以深厚的婚前情感為工具凸顯現代婚姻的理性壓抑，藉以讓介入婚姻的情感得到諒解與認同，而子嗣在家族傳承的重要性也就象徵了妻妾式家庭不能存在但曾經發生的間接證據。

不同於日本的原著小說，影片的第一個敘事母題就環繞著秋薇不孕，麗雲懷孕後，秋薇的舅父出面介入要求孩子的所有權，與《難忘的車站》雷同的敘事邏輯再次出現：妾之子因系譜傳承的需要被納入正規的家戶系統之內，但妾不一定就能因子而貴與正房平起平坐。麗雲在情感上的禪讓出於背叛秋薇的良心不安以及與守義的感情欠缺合法性，但她之所以變成自己口中借腹生子的工具乃是相對於秋薇在地位上的低下。另一方面，秋薇不願叔父反對將麗雲與守義的孩子報為己生而非養子的做法固然源自於解決絕嗣的問題，但若加上影片一開始就透露守義渴望孩子的訊息，則我們可以說影片清楚傳遞的是為人妻應承擔丈夫作為的婦德教條，而這一點不因婚姻的現代化而有所更變。無論是透過正室妻子在敘事中消失或是第三者的退讓，一夫一妻的現代規訓最終都得以確認，然而在敘事鋪陳中我們卻能聽到以對舊制度的緬懷所發出對現代規訓的囁嚅之音。

#### 四、摩登女性的婚姻不適

無論是文嬌還是秋薇，妻子的角色在《難忘的車站》和《丈夫的祕密》中都呈現出女子既嫁從夫的傳統教條，尤其願意養育非己出的孩子更是以夫為尊、以宗嗣傳承為重的表現。但在家庭倫理文藝愛情類型的臺語片中，並非每個母親都是賢妻良母，《大某小姨》和《三聲無奈》裡的母親拋夫棄子只為追求自己的情欲與物欲。現代化的社會允許女性出外工作並擁有自己的生活圈，但追尋自我經常成為女性道德瑕疵的主要原因。雖然《悲情鴛鴦夢》的玉春、《高雄發的尾班車》的翠翠、《舊情綿綿》的月霞等都主動啟動情感關係，甚至自願與男主角發生婚前性

行爲，然而在違逆父權家庭追求個體性的同時，經濟階級上的弱勢使得她們得以以受害者的姿態得到憐憫，而她們從一而終與自我犧牲的情操也讓她們站穩了道德立場。正如紀登斯所指出的，羅曼史的女主角積極地主動創造愛情，但高貴的浪漫愛與婚姻扣連、結合了妻子與母親的角色。<sup>23</sup>浪漫愛顛覆了世俗規範，但母職與婚姻卻壓抑了女性的自主性，而在《大某小姨》和《三聲無奈》裡則是此一邏輯的反轉：女性的自我追尋與自我認同讓她們失職於妻子與母親的角色，而對她們的負面刻畫顯然是對挑戰妻子與母親角色的現代女性做出了懲罰。

《大某小姨》的片名容易讓人誤以爲是另一部以現代婚姻暗渡妻妾想像的故事，但劇中主角其實經過了現代的離婚程序。身爲舞女的秋雲因無法忍受貧賤生活，選擇離開丈夫大業與還在襁褓中的兒子仲明遠走香港。六神無主的大業遇到被惡棍（稍後透露爲秋雲的表哥）性攻擊的靜芬，兩人因此結緣。七年後秋雲以富商太太的身分返國，挾著金錢優勢與表哥聯手展開奪回大業與兒子的計畫，先是利用靜芬的父親陷害大業入獄，再製造靜芬與婆婆之間的嫌隙並收買靜芬父親爲說客，也試圖收攏只認靜芬爲母的親生兒。秋雲詭計最後未能得逞，獨自一人遠走他鄉。

在影片開場的場景裡，秋雲穿著精緻的無袖洋裝出現在頗爲寒愴的房內，目光雖看向床上的嬰孩但卻是站在床尾收拾行李，場面調度各個元素間的衝突既透露出秋雲與家內空間的格格不入，也表明她與母親形象的扞格，與稍後出場的靜芬樸實的白衣黑裙形成強烈對比。秋雲從香港返國後的扮相更爲摩登（盤髮、濃妝、飾品、香煙），當然也更顯出靜芬的端莊閨秀。從這裡開始，兩者在階級、扮相、個性等的差異貫串了整部影片，更大的不同在於她們看待婚姻和家庭的價值觀。秋雲離開時，對著孩子（也是對著觀眾）明說她是因感到不幸而離開，換言之，離開是爲了追求自己的幸福。但她的新身分將她所追求的連結到資本主

<sup>23</sup> Anthony Giddens 著，周素鳳譯，《親密關係的轉變——現代社會的性、愛、慾》（*The Transformation of Intimacy, Love & Eroticism in Modern Societies*）（臺北：巨流，2001[1992年]），頁46-47。

義蓬勃的商品戀物 (commodity fetishism)，<sup>24</sup>而她第二階段的自我追求——以更好的經濟條件重組家庭——則被定位為自私的表現。相反地，靜芬為愛不為財，全心奉獻忍辱負重。秋雲與靜芬的對比最後在生育與養育孰為大的爭執中被激化。秋雲以血緣及懷胎十月主張其做為生母的權利，而靜芬則以妻子的法律身份及七年的養育之情為自己辯護，而影片透過仲明與靜芬的母子情深給出答案。一旦女性主張自我生命的權利並拒絕配合男性扮演賢妻良母的角色，則血緣關係不再具有決定性的關鍵地位。影片的意識型態是藉由以愛之名的現代婚姻(靜芬與大業)對比以經濟需求為考量的擇偶方式(秋雲與大業)；同時，透過稱許為人妻為人母以愛之名奉獻的偉大情操讓女性自願留在私領域之中，以滿足他人欲望為自我欲望，如秋雲般踰越男女二分楚河漢界的女性終究被排除於以妻母身份認可女人的象徵秩序之外，以達規訓之效。

在《三聲無奈》的故事裡，士宏與英美夫妻，替遭債主性脅迫的秋香解圍，秋香自願擔任女僕以報恩。士宏前往泰國經商後，英美生下一女慧珠，士宏因政變入獄失聯數年。丈夫失蹤的英美又因父親藥廠的違法糾紛遭有心人士利用導致疏於母職、家產散盡淪為舞女。帶著慧珠離去的秋香與管家阿忠相依為命，終得與返國後的士宏重逢，但英美仍決定與士宏離婚。士宏在往日下屬的協助下恢復事業，另娶秋香，英美則為彌補自己的錯誤出家為尼。

雖然英美的墮落不像《大某小姨》裡的秋雲一樣拜金，但她同樣沒有堅守於妻子與母親的崗位，而溫柔賢淑的秋香與靜芬一樣是英美的對照組。英美在士宏失聯後夜夜晚歸、交友不慎、與慧珠疏遠，照顧家庭與養兒育女的母職責任全落在秋香身上。慧珠與英美、秋香的親疏也透過場面調度中演員的相對位置呈現，英美與慧珠母女倆的身體共同出現時多位於在景框最遠的兩側象徵著距離，若是靠近則衝突一觸即發；相

<sup>24</sup> 周俊男以「生命政治」的觀點討論三〇年代臺語歌曲中煙花女子的悲情時指出，臺灣女性現代性的內在矛盾就在於「一方面解放主體，一方面把主體量化」使其成為可被管理的對象(2011: 42)。秋雲成為時髦現代的女性後所經歷的挫折，亦可以從這個角度理解為是施以懲罰的管束方式。

對地，秋香與慧珠的身體從襁褓時期開始就一直彼此貼合，而慧珠尚且不止一次將秋香與母親的意象合而為一。在敘事情節中，妻子與母親的角色與需求屢屢被暗示為不相容。對英美而言，守（活）寡讓她成為一個不幸的妻子才導致她不甘寂寞自甘墮落，但對士宏而言，身為妻子的需求應屈就於做母親的職責。似乎，成為稱職的母親是每個女人最重要的責任與身份認同，但矛盾的是，做為一個稱職的母親並不一定就能換得救贖、淨化的機會，或正如英美自己所說的，要先是聖女才有資格做一個稱職的母親。毫無意外地，這一切的矛盾在擁抱母職、安分守己的秋香身上得以化解。片末，士宏對秋香的評語說明了一切：「她是一個標準的女人」。與《大某小姨》一樣，《三聲無奈》的愛情與婚姻具有了自由選擇的現代意義，然而選擇的依據卻鞏固了封建的性別二分。男主外女主內的性別意識型態延續自 1930 年代以來國民黨蔣氏右派政權所宣揚的女性內涵：「女性最主要的責任是照顧家庭與養兒育女……母職被公開地讚揚與榮耀，也藉此約束、壓抑女性性相（female sexuality）來否定其存在」。<sup>25</sup>《大某小姨》將女性在經濟上的獨立以及賢妻良母以外的自我追尋扣連到資本主義的壓迫，而《三聲無奈》雖將英美定位為遭人誘拐、控制的可憐女人，但也間接否定了任何與賢妻良母宗旨相悖的女性自我意識。

## 五、結語

家庭倫理文藝愛情類型與通俗劇模式的高度相似性讓我們可以從價值對立的基本結構為起點，進一步發掘蓬勃於 1960 年代接近底層庶民社會的臺語電影如何透過對愛情、婚姻、家庭的想像投射出社會變遷時的新舊對立。而在本文的分析裡，我們發現藏在對立底下的是一連串因妥協帶來的矛盾。主人公所經歷的生命波折與愛情阻滯都鑲嵌在資本

---

<sup>25</sup> Norma Diamond, "Women Under Kuomintang Rule: Variations on the Feminine Mystique," *Modern China* 1:1 (1975): 12-14.

主義現代化階級對立的時代脈絡裡，也彰顯了階級對立所造成的迫害與困境，但脫離困境的方式卻是進入資產階級，並將階級意識從對立的成因中移除，改以心存善念的傳統道德規訓化解階級衝突。此外，這些影片一方面肯定現代社會中體現個體性的自由戀愛，但卻憂心於它具有破壞人際社群的殺傷力。在這樣的兩難中，競爭者的禪讓成了現代性的個體主義與舊制度的以親族為核心的集體主義兩者協商後的結果，然而女性間的禪讓卻回到了妻妾傳統的思維，介入者以道德上的羞愧感交換諒解與同情，正室以接受呼應以夫為中心的一夫多妻傳統。透過其中一人以死亡方式在敘事上的消失，現代社會一夫一妻的現代規訓雖得以建立，但傳統妻妾家庭的幽靈不散。最後，現代社會雖賦予了女性某種程度自我追尋、建立新的自我認同的條件，但這些摩登女性卻總是背離對女性的傳統道德期待。現代性所應允的個體性主張既提供了女性（看似可以）擺脫困境的方法，但她們同時也承載了社會對於女性自主普遍感到的焦慮與不安。家庭倫理文藝愛情類型的臺語電影挪用通俗劇模式的故事結構掩飾了面對新舊秩序價值轉換的曖昧不明，而這正是社會結構快速變遷下道德斷層所衍生的必然效應，也透露出在經濟結構往資本主義現代化快速移動的同時，面對社會權力位階更迭時的保守與顧忌。

## 參考書目

- 林津如，2010，〈追尋與徘徊：百年臺灣家庭與親密關係之變遷〉，輯於黃金麟、汪宏倫、黃崇獻編，《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》，臺北：群學，頁 283-310。
- 周俊男，2011，〈悲情現代性：由生命政治角度解釋當代臺語流行歌曲中的女性與愛情，以黃乙玲為例〉，《文山評論》第 4 卷第 2 期，頁 31-57。
- 徐正光，1989，〈中產階級興起的政治經濟學〉，輯於蕭新煌編，《變遷中臺灣社會的中產階級》，臺北：巨流，頁 33-47。

- 陳柔縉，2011，《臺灣西方文明初體驗》，臺北：麥田。
- 章英華，1988，〈都市化與機會結構及人際關係態度〉，輯於楊國樞、瞿海源編，《變遷中的臺灣社會：第一次社會變遷基本調查資料的分析》（上冊），臺北：中央研究院民族學研究所，頁 159-194。
- 黃崇獻，2010，〈「現代性」的多義性／多重向度〉，黃金麟、汪宏倫、黃崇獻編《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》，臺北：群學，頁 23-61。
- 葉啓政，2000，〈序言：愛情、婚姻、家庭的生命圖像〉，《愛情的正常性混亂》（*Das Ganz Normale Chaos der Liebe*），Ulrich Beck and Elizabeth Beck-Gernsheim 著，蘇峰山、魏書娥、陳雅馨譯，臺北：立緒，頁 3-15。
- 廖金鳳，2001，《消逝的影像：臺語片的電影再現與文化認同》，臺北：遠流。
- 蔡國榮，1985，《中國近代文藝電影研究》，臺北：電影圖書館。
- 謝高橋，1988，〈社會變遷中的人際關係及互動〉，輯於楊國樞、瞿海源編，《變遷中的臺灣社會：第一次社會變遷基本調查資料的分析》（上冊），臺北：中央研究院民族學研究所，頁 195-237。
- Beck, Ulrich and Elizabeth Beck-Gernsheim 著，蘇峰山、魏書娥、陳雅馨譯，2000 [1990]，《愛情的正常性混亂》（*Das Ganz Normale Chaos der Liebe*），臺北：立緒。
- Giddens, Anthony 著，周素鳳譯，2001 [1992]，《親密關係的轉變——現代社會的性、愛、慾》（*The Transformation of Intimacy, Love & Eroticism in Modern Societies*），臺北：巨流。
- Jamieson, Lynne 著，蔡明璋譯，2002 [1998]，《親密關係：現代社會的私人關係》（*Intimacy Personal Relationships in Modern Societies*），臺北：群學。
- Barthes, Roland, 1970 (1985), *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, translated by Richard Howard, Berkeley: University of California Press.

- Brooks, Peter, 1976 (1995), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University.
- Diamond, Norma, 1975, "Women Under Kuomintang Rule: Variations on the Feminine Mystique," *Modern China* 1(1): 3-45.
- Ebrey, Patricia Buckley, 2003, *Women and the Family in Chinese History*, New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas, 1972, "Tales of Sound and Fury: The Family Melodrama," *Monogram*, 4: 2-15, rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, Detroit: Wayne State University Press, 1991, pp. 68-91.
- Gates, Hill, 1992, "Small Fortunes: Class and Society in Taiwan," in *Taiwan: Beyond the Economic Miracle*, edited by Denis Fred Simon and Michael Y. M. Kau, New York: M. E. Sharpe, pp. 169-185.
- Graeme, Turner, 1993, *Film as Social Practice*, 2<sup>nd</sup> ed., New York: Routledge.
- Kleinhans, Chuck, 1978, "Notes on Melodrama and the Family under Capitalism," *Film Reader* 3: 40-47; rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, Detroit: Wayne State University Press, 1991, pp. 197-204.
- Nowell-Smith, Geoffrey, 1977, "Minnelli and Melodrama," *Screen* 18(2): 113-19, rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, Detroit: Wayne State University Press, 1991, pp. 268-274.
- Schatz, Thomas, 1981, "The Family Melodrama," in *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York: Random House, rpt. in *Imitation of Life: A Reader on Film & Television*



- Melodrama*, edited by Marcia Landy, Detroit: Wayne State University Press, 1991, pp. 148-167.
- Singer, Ben, 2001, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context*, New York: Columbia University Press.
- Williams, Raymond, 1961 [1992], *The Long Revolution*, London: Hogarth.
- Yeh, Emilie Yueh-yu, 2009, "Pitfalls of Cross-cultural Analysis: Chinese *Wenyi* film and Melodrama," *Asian Journal of Communication*, 19(4): 438-452.