《藝術學研究》 2018 年 12 月,第二十三期,頁 99-125

新女性的復仇:

社會寫實電影中的色情、越界與批判

江美萱*

摘要

目970 年代末期到 1980 年代初期,臺灣電影工業出現大量以暴力、色情為賣點的「社會寫實電影」,雖然女性復仇主題在社會寫實電影中有著舉足輕重的地位,但目前研究並未針對該類型中的色情及女性議題做進一步討論。本文將重新爬梳女性復仇電影興起的背景並深入探討臺灣從 1970 年代中期開始的社會變遷如何影響該類型中女性形象的塑造。文章前半部將女性復仇片置於臺灣 1970 年代中期開始的一場「色情與藝術」論戰以及逐漸開放的媒體潮流中,討論當時社會寫實電影如何以藝術性及寫實主義之名為女性復仇片的色情解套。除了傳播媒體尺度的改變,臺灣社會中的女性地位也出現劇烈變化,從 1960 年代末期大量女性加入職場開始,到後來 1970 年代非官方主導的女性運動,都迫使社會面對新女性與傳統男性主導社會的衝突。藉由分析女性復仇片中所形塑的大膽、越界女性影像,特別是楊家雲的經典作品《瘋狂女煞星》(1981),本文進一步討論該類型如何反映當時婦女問題以及社會對新女性的理解及批判。

關鍵字:臺灣電影、社會寫實片、女性復仇、色情與藝術、 新女性、《瘋狂女煞星》

^{*} 國立台北藝術大學電影創作學系助理教授。 Email:meihsuan@filmmaking.tnua.edu.tw.

一、引言

1970 年代末期到 1980 年代初期,暴力、賭博、復仇、性愛等題 材充斥了臺灣電影,這些號稱「社會寫實電影」的作品在短短幾年內 快速成長,1978年的時候只有兩部社會寫實片,但到了 1981年一年 間就出產了至少24部。雖然這些電影一度極受觀眾歡迎,但是因為他 們過度煽情的劇情以及粗糙的製作過程,並沒有受到太多學界的關注, 更多時候只被當成邪典電影 (cult movies) 或是低成本的 B 級電影。 相較於該類型的商業娛樂取向,1980年代初期出現的臺灣新電影因為 其現代主義手法又或是國族議題上的深刻複雜呈現,吸引了更多國內 外學者對其進行研究。在第一部社會寫實電影出現27年後,侯季然的 紀錄片《臺灣黑電影》(2005)再次將大眾的注意力導向這個被忽略 的類型,這部紀錄片採訪眾多影評與當時重要的電影工作者,重現社 會寫實類型發展時期的社會歷史框架,同時檢視這些電影如何反映 1970 年代臺灣社會的集體焦慮。如同陳儒修在電影訪談中提到,1970 年代臺灣經歷的一連串外交挫敗以及國內的危機——例如1975年蔣中 正去世、1979年的高雄事件、1980年的林家血案等——都強化了人民 對於國家命運的不確定性以及迫切的危機感。1 他並進一步指出社會 的不滿與憤怒藉由社會寫實電影發洩,譬如電影中所呈現的無力的警 察系統、黑社會的霸權、以及存在於各個社會角落的暴力,都顯示出 大眾對政府的不信任感。

目前對社會寫實電影的評論和研究,主要建立在《臺灣黑電影》中所討論的類型發展與國族歷史間的關係,但是針對電影中的色情及女性議題並未進一步深入探討。社會寫實電影中的女性角色常被放在比較的框架下討論,將其與亞洲及好萊塢電影中的女性復仇類型做比較,鮮有專注在臺灣女性復仇形象的論述。²即使觸及銀幕上女性身

^{1《}台灣黑電影》,導演:侯季然,演出:朱延平、陽家雲、陸小芬,2005。

² 例如 Julien I Chung Chang, "From Tenderness to Merciless: The Transfigured Female Identity of Women's Revenge Films During the 70s to 80s Across Japan, Hong Kong, and Taiwan." *US-China Foreign Language*. 13.2 (2015.2): 139-154. 以及 Wing-Fai

體影像的相關討論,重點也大多放在宏大歷史敘事上,認為女性銀幕上的影像在當時被用來想像或解決社會的國族、政治焦慮。事實上,女性在社會寫實電影裡扮演極為重要的角色,不僅在電影裡有大量的裸露鏡頭,她們的行為及面對(男)性的大膽開放態度都與戰後臺灣電影所呈現的「玉女」形象大為不同。相較於戰後女性銀幕形象的單一化——例如健康寫實電影裡反映傳統家庭倫理觀念的女性,和 1970年代愛情文藝片中清純的瓊瑤女郎——社會寫實電影的女性形象充滿矛盾與複雜性。

本文將以女性復仇片為主題,探討這個類型的興起以及其對於女 性形象的形塑。論文前半部追溯1970年代中期開始臺灣社會對於裸露 的爭議,檢視女性復仇片如何在「色情與藝術」論戰以及色情影像逐 漸充斥媒體的環境下挑戰社會尺度,並以藝術性、寫實主義之名為類 型中的色情解套。除了傳播媒體的日漸開放,臺灣社會中的女性地位 也出現劇烈改變。從六○年代末期大量女性加入職場開始,到後來七 ○年代非官方主導的女性運動,都迫使社會面對新女性與傳統男性主 導社會的衝突。如同 Thomas Schatz 在 Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System 一書中提到的,類型電影不只是一 群導演的藝術表現手法,而更像是藝術家和觀眾的契約,由電影工作 者跟觀眾合作呈現他們集體的價值觀和理想。3 換言之,透過類型電 影的研究能顯示出觀眾和整個社會的需求,還有一個時代的價值觀。 藉由分析女性復仇片中所形塑的大膽、越界女性影像,特別是楊家雲 的經典作品《瘋狂女煞星》(1981),本文後半部將進一步討論這個 類型如何反映當時婦女問題,以及這些電影如何與多種關於性別的論 述做對話,並從中探察社會對新女性的理解及批判,重新思考社會 「寫實」下的女性剝削。

Leung, "The Transnational Journey of O Ren Ishii: The American Cultification of the

Asian Female Avenger." Transnational Asian Identities in Pan-Pacific Cinemas: The Reel Asian Exchange (New York: Routledge, 2012), pp. 66-67.

³ Thomas Schatz, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (Philadelphia: Temple University Press, 1981), pp. 15-16.

二、包裝色情

1964 年中央電影公司總經理龔弘提出了「健康寫實」電影的理念, 道德淨化成為臺灣電影產業在 1960 到 1970 年代的製片方針。「健康 寫實」的目標在於掃除「黃(色情)、黑(暴力)、紅(共產)」,4 因此大多以帶有說教意味的家庭倫理劇為主。隨著臺灣社會轉型以及 電視的逐漸普及,中影順勢把「健康寫實」修正成「健康綜藝」,將 道德訊息淡化,轉向更多符合觀眾口味的類型電影,譬如音樂劇、喜 劇、以及瓊瑤小說改編的文藝愛情片。但是到了1970年代末期,臺灣 觀眾已經逐漸厭膩了這些類型的公式化,搶拍和跟風更加速類型市場 的死亡。5 同時,香港新藝城及其他獨立電影的猛烈攻勢也加深臺灣 雷影的壓力,在這樣不安的環境下,臺灣電影產業出現越來越多聳動、 煽情的色情暴力電影。蔡揚名的《錯誤的第一步》(1978)便是在這 樣的背景下誕生的產物。這部電影根據前科犯馬沙(本名劉金圳)的 自傳改編,雖然充斥著1970年代少見的暴力影像,但因為故事涉及前 科犯如何改過向善成為一個成功作家,這部片依舊安全地通過政府審 查。因為《錯誤的第一步》開了先例,各種犯罪和暴力的電影迅速在 1980 年代成長,其氾濫的程度甚至造成政府在 1981 年一度暫停接受 賭片審查。當時就算是健康寫實的代表人物,像是陳耀圻、柯俊雄等 也都加入社會寫實電影的製作,另外如導演白景瑞,也被社會寫實潮 流所影響,用較煽情的成分來包裝他的電影,譬如《怒犯天條》 (1981)就有誇張的宣傳詞句:「比暴力電影更暴力,比色情電影更 色情。」

從《錯誤的第一步》到王菊金的《上海社會檔案》(1981),社 會寫實電影的說教意味變得含糊。《錯誤的第一步》的教化概念尚與 早期健康寫實電影相似,反觀《上海社會檔案》呈現的是邪惡的勝利、

⁴「黃、黑、紅」的概念源自蔣介石在1953年頒布的《民生主義育樂兩篇補述》, 後來 1950 到 1960 年代由張道藩再次提倡。參見劉現成,〈六○年代臺灣「健康 寫實」影片之社會歷史分析〉,《電影欣賞》72 (1994),頁 50。

⁵ 盧非易,《臺灣電影:政治、經濟、美學(1949-1994)》(臺北:遠流, 1998),頁233。

社會墮落以及貪污的無助感,結局也暗示整個法律體制腐朽無用。像是《上海社會檔案》這樣的社會寫實電影通常已經不再強調道德理想了,而將重點放在感官的衝擊性,讓觀眾宣洩被壓抑的情緒。如同侯季然在他的社會寫實電影論文裡所說,「暴力和犯罪成了消費主義下的產品」,6觀眾藉由這樣的類型來滿足他們原始的慾望。王菊金的《上海社會檔案》不只給社會寫實電影帶來新的道德觀,也從以男性為主角的故事發展到女性議題,打開女性復仇電影的新章節,讓「三陸一楊」——陸小芬、陸一嬋、陸儀鳳和楊惠姍等女星一夕成名。儘管政府沒有完全放鬆電影審查,電影公司還是找到許多體制內的漏洞,得以在社會寫實電影裡處理性愛與暴力的議題,甚至冒著被開罰的危險,偷渡具爭議性的畫面到電影中。也正因為電影公司的各種挑戰與嘗試,女性復仇主題的社會寫實電影很快就充斥於 1970 年代末期到 1980 年代初期的臺灣電影院裡。

事實上,類似於社會寫實電影中的危險女性和女性復仇者在歐美和日本電影也都有其傳統。⁷ Jacinda Read 認為好萊塢電影裡致命、具威脅性的女性並不只出現在特定類型,而是在歷史上不同時期以不同方式呈現:不論是早期黑色電影(film noir)中的致命女性(femme fatale)、恐怖片裡的最後女孩(final girl),情色驚悚片(erotic thriller)或強暴—復仇片(Rape-Revenge Movie)裡的女主角等,⁸ 她們都是女性主義學者的研究對象,而大多相關的女性主義論述都圍繞

_

⁶侯季然,〈《臺灣黑電影》紀錄片之創作與意義〉,碩士論文,國立政治大學, 2005,頁 8。

⁷面對 1960 年代早期觀影人數減少的問題,日本幾個大片場開始以低成本製作的軟性色情電影—所謂的「粉紅電影」,這些片子有時也被稱為"eroduction",這個字是情色製作"erotic production"的縮寫。當時東映的「粉紅暴力」結合性愛主題與動作片,劇情通常關於女性遭到侵犯進而鍛鍊自己已達到復仇目的,像是石井輝男的《龍紋怪談》(1970)、鈴木則文的《女番長游擊隊》(1972)等都是這個類型的經典,而他們也與臺灣社會寫實電影中的女性復仇類型也有極高相似度。詳見 Abe Mark Nornes 在 2014 年編撰的合輯 *The Pink Book: The Japanese Eroduction and Its Contexts* (Tokyo: A Kinema Club Book, 2014)。

⁸ Jacinda Read, *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle* (Manchester and New York: Manchester UP, 2000).

在這樣的形象如何滿足男性觀眾的慾望又或威脅男性主體性。9 由於 臺灣的社會寫實電熱潮來得快也去得快,因此大部分華語電影史學者 多簡略帶過甚至忽略這個類型。10 少數的討論則聚焦在產業與類型與 起的社會背景上,對於這個類型裡佔有中心地位的女性角色的研究, 幾乎並無具份量的研究。11 目前相關的討論,有盧非易的《臺灣電影: 政治、經濟與美學》與侯季然的《臺灣黑電影》,兩者都追溯了當時 臺港電影產業狀況如何促成黑幫、社會寫實電影類型發展,指出社會 寫實電影反映出臺灣社會在七〇年代所經歷的動亂以及社會的集體焦 慮,認為這個類型成為觀眾發洩壓抑情緒的出口。張藝鐘(Julien I Chung Chang)的〈暴力的慾望反撥:日本與臺灣的黑幫電影中的抵 抗意識〉將社會寫實電影與日本1960年代的黑幫片做比較,點出臺灣 的社會寫實電影和日本在六、七〇年代所製作的黑幫片有諸多相似性。 他認為在社會寫實電影裡處於社會邊緣的角色被客體化,成為「他 者」。他同時指出,影片對這個階級的角色呈現的的鄙夷心態,反映 出臺灣社會的主體意識朝向擁抱中產階級價值觀,「使當時的觀眾可 以在那樣社會動盪但經濟生活大幅好轉的時代裡能夠坦蕩自清地生活 下去」。12 張藝鐘在另一篇論文〈暴力的慾望反撥:日本與臺灣的黑

⁹例如 Carol Clover 在討論像 1970 年代好萊塢的強暴—復仇片時,認為這個類型中怪物般的女性形象其實滿足了男性的視覺愉悅;而 Barbara Creed 則挑戰佛洛伊德精神分析理論,藉由分析好萊塢經典恐怖片中的女性形象,認為男性觀眾對女性影像的恐懼不是因為女性被閹割,而是女性代表的閹割者身份。詳見 Carol J Clover, Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992) 以及 Barbara Creed, The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis (New York, NY: Routledge, 1993).

¹⁰ 例如張英進在重要的華語電影史專書 *Chinese National Cinema* 中僅以一個段落帶 過這個類型,將 1979 到 1989 年臺灣電影發展的重點放在新電影上。Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (New York: Routledge, 2004), pp.241.

¹¹ 卓庭伍在 2017 年國立臺北藝術大學舉辦的「第三屆臺灣與亞洲電影史國際研討會: 1950至 1970年代臺港電影(人員)的交流」上,發表〈女性復仇與母性回歸: 1970年代後期臺灣新女性主義與社會寫實女星的形象轉變〉,從明星研究的角度看待當時女星從性感脫星形象轉型參與新電影的演出,為少數聚焦在臺灣女性復仇片的研究。

¹² 張藝鐘, 〈暴力的慾望反撥:日本與臺灣的黑幫電影中的抵抗意識〉,《文化越界》1.8 (2012),頁 148。

幫電影中的抵抗意識〉裡檢視戰後日本及港臺電影中女性復仇者的脈絡,梁穎暉(Leung Wing-Fai)則追溯好萊塢電影裡亞洲女性復仇者形象的建立。¹³這兩篇討論社會寫實電影女性角色的文章,均從較大的亞洲框架下討論戰後女性復仇類型,但對臺灣的社會寫實電影並沒有進行深入討論。此外,莊怡文雖然以《上海社會檔案》為例證,點出該片「在貌似嚴肅的政治主題下,暗藏消費女性的意圖」,¹⁴但她的重點還是放在改編自傷痕文學的反共電影及其意識形態轉換。

社會寫實電影的興起除了上述學者所提到的產業及社會背景外,不能忽略的的是臺灣從1970年代開始對於色情和女性議題的關注和討論。由於西方藝術和流行文化的影響,臺灣社會在1970年代重新定義色情和藝術之間的界線,過去被認為是色情和禁忌的表現手法在這個時期轉變為現代性及進步的象徵。臺灣的創作者和觀眾也被鼓勵接受、學習較為大膽、開放的美學。1970年代中後期臺灣媒體大肆報導一場色情與藝術論戰,其開端可追溯至美術界對於裸體畫的看法。當時李石樵和謝孝德等藝術家的油畫被指為色情作品,15畫家本人及藝術界人士都跳出來澄清。在保守衛道人士的反對之外,也開始有許多菁英份子為裸體和情色作辯解,讓裸體不再受到貶抑和全面否定。有趣的是,當時大多數藝術評論者多將問題歸咎於中西方國情差異或是傳統與現代價值觀的落差,他們大多認為西方藝術對身體表現的重視是一種文明與現代性表徵,不同於傳統中國及亞洲對裸體及性慾的蔑視。

-

¹³ Chang, "From Tenderness to Merciless: The Transfigured Female Identity of Women's Revenge Films During the 70s to 80s Across Japan, Hong Kong, and Taiwan," pp 139-154. 以及 Leung, "The Transnational Journey of O Ren Ishii: The American Cultification of the Asian Female Avenger," pp. 66-67.

¹⁴ 莊宜文,〈重探改編自傷痕文學的反共電影:兼論八零年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應〉,《臺灣文學研究學報》12(2011.4),頁 66-67。

^{15 1975} 年謝孝德的油畫《禮品》被指為色情作品之後,李石樵於同年完成的裸畫《三美圖》也面臨舉發。1977 年在華南銀行邀請之下,《三美圖》登上該公司推出的火柴盒之上,但是隔年一月高雄市警察局接獲檢舉,認為火柴盒上的畫作有妨害風化之嫌,因此印有該畫的火柴盒被全面回收。

¹⁶ 國情及時代差異這兩個面向也主導了接下來藝術及流行文化中的「色情與藝術」之爭,試圖將色情(pornography)與情色(erotica)做出區分。

除了在傳統藝術的領域外,流行文化中也開始有越來越多的裸露 書面。雖然民眾對於性議題的接受程度不盡相同,但隨著國外影視作 品的開放風潮,色情議題和暴露畫面的曝光度也隨之增加。社會寫實 電影熱潮開始的前幾年,臺灣電視及電影便已經開始出現「有過多傷 風敗俗的劇情和裸露片段」的作品,例如美國電視節目《三人行》 (Threes Company, 1977–1984) 和《霹靂嬌娃》(Charlie's Angels, 1976-1981)。¹⁷來自歐美的電影也讓臺灣觀眾見到更開放的色情尺度, 如《深喉嚨》(Deep Throat, 1972)、《艾曼紐夫人》(Emmanuelle, 1974)、《巴黎最後的探戈》(Last Tango in Paris, 1972)、《午夜 牛郎》(Midnight Cowboy, 1969),也經常受到媒體報導。各地特定 的電影院原本就常有插播色情影片的情形,隨著錄影帶的普及,一般 大眾更能夠輕而易舉地看到這些帶有色情內容的影片。除了歐美的情 色作品,和臺灣電影產業關係最密切的香港在1970年代後半也出現許 多「肉彈」明星、色情「毛片」。18 事實上,從 1970 年代初期開始, 李翰祥為邵氏所拍的一系列帶有色情元素的風月片便開始一波情色風 潮,這些風月片也與其他港片同樣引入臺灣。從當時各大報的報導中, 可以明顯看出這些「色情」影視作品的氾濫,政府雖然強加取締還是 防不勝防,但這也顯示觀眾在這個時期對於色情、裸露作品的接受度 大幅提高。隨著社會寫實電影的成長,當時多數電影公司找到各種法 規漏洞放映這些有觀眾票房的影片,在放映時將海外版較暴露的畫面 偷接回國內版,甚至鋌而走險直接播放未通過審查的片段。

¹⁶ 相關論點參見刊登在《中國時報》上的〈「裸體畫」如今還是個「問題」色情? 藝術?且聽專家評議〉(1978.02.19,7 版)及〈裸體藝術座談,名家各抒己見〉 (1978.02.19,7 版)。

¹⁷ 蘇菲亞,〈美國電視色情節目愈來愈新潮〉,《中國時報》,1978.02.24,7 版。 18 宇業受,〈香港影業「不正經」銀幕競賣色情,花樣常翻新如今又有「毛片」 電影〉,《中國時報》,1978.02.01,7版。

對於 1970 年代末期出現的社會寫實電影,政府和大多數影評視這 個類型為單純的色情電影,但參與其中的電影工作者則以藝術、寫實 主義之名為色情解套。針對色情的定義問題,當時主管電影的新聞局 電影事業處表示「許多電影界的人士對『暴露的界線』仍不甚了解」, 因為除了檢查是否三點不露,還需檢視「拍攝的角度、劇情和感覺」。 ¹⁹ 當時有不少電影評論者擔心電影的暴力、色情對社會道德的影響, 在1982年《雷影沙龍》雜誌的一篇調查裡,訪問了眾多電影、藝文和 學術界人士,包含李行、瓊瑤、司馬中原、張永祥、陸小芬等對於暴 露和接吻鏡頭的感想,雖然抽樣並不完整,但可以清楚觀察到除了參 與社會寫實電影的相關人士外,大多數受訪者都持有較為保守的態度, 如同該篇報導總結:「大部分的人士還是主張劇情的適度表達,合理 的安排效果,不應為了某種特殊的『目的』,而扭曲了畫面的實質意 義以及他所應該賦予社會的一份責任 L。20 針對色情電影的影響,評 論家邱家韜在《真善美》雜誌發表了更深入的看法,他認為「一味地 賣弄拳頭與枕頭,電影的內容必然是空洞的,只能帶給觀眾短暫的感 官刺激,卻沒有心靈共鳴的領會」。21 藉由分析西方電影上的性與暴 力,他表示「暴力和色情是歷史常態」,也觀察到女性主義運動造成 銀幕上對於色情議題的影響和改變,但是他總結社會寫實電影中的色 情必須有其極限,因為沒有一個國家可以忍受春宮式的表現手法。

在一片討伐、批評聲浪中,當時參與社會寫實電影製作的影人大 多為該類型中的色情和暴力辯解。在1982年《銀色世界》的一篇報導 裡,作者開頭便點出「『性感』與『藝術』的不同點何在?這一年來, 臺灣電影圈流行提出這個問題。也流行製造這個問題。其實,香港影 增老早就存在這個問題,至今沒有獲得答案。臺灣剛剛才開始,如何

^{19 〈}國片海外版夾帶色情,新聞局決心遏阻歪風〉,《聯合報》,1981.12.19,9 版。

²⁰ 〈「暴露」「接吻」:火辣辣的鏡頭·您有何感想?〉,《電影沙龍》7 (1982),頁21。

²¹ 邱家韜,〈社會寫實電影走入歧途:兼論暴力與色情〉,《真善美》104 (1982),頁13。

會有解答。」22 的確如該作者所觀察到的,參與製作社會寫實電影的 影人刻意「製造」色情與藝術論戰,並沿用1970年代中期開始的色情 與藝術之爭中常見的論點和措辭,將其作品合理化。例如《女王蜂》 (1981) 導演王重光就曾在訪談中表示,1968年通過的電影檢查法已 不適用於當代,而「國情不合」也不該成為反對社會寫實電影的藉口。 ²³ 這種批評政府時代價值觀落後或是不應以國情差異為藉口的意見, 其實和早期為裸畫所提出的辯解極為相似。另外也有部分創作者以 「藝術」作為女性復仇片的包裝,例如導演陳耀圻提到他的《癡情奇 女子》(1982)的原型是希臘神話米蒂雅,電影真正在闡述的是女人 的性格悲劇。24 少數評論者甚至刻意將色情解讀成獨特的美學風格, 例如香港影評人進念就在1984年《銀色世界》雜誌中回顧港臺這波色 情電影,將香港1984年色情電影拿來與臺灣的社會寫實片做比較。他 總結道:「但是人們的觀念,已不再對於道德、情慾做斤斤計較,肉 彈、毛彈之詞已沈淪,再加上那些女星的演技和敬業精神,她們變成 一種有風格、有性格、有品味的女星。...反正觀眾的觀念已改變, 『脫』也不再被貶了,反而變成了像『維納斯』般地被崇敬,是性感 的象徵,被注目、重視及成名的機會更大」。25 換句話說,女星性感 的形象被解釋成一種敬業犧牲精神,把她們比喻成象徵美麗與愛情的 維納斯,也同時將社會寫實的色情昇華到純藝術的境界。

除了以藝術之名為社會寫實的色情裸露做辯護,部分創作者表示 他們大膽使用色情元素只是為了寫實地呈現情感和社會議題。《女王 蜂》製片王峯就直言社會寫實電影並非藝術,但是堅持自己的作品是 寫實之作:「電影究竟不是純藝術,而是商品。... 在軋支票的時候, 哪裡還想到藝術,只不過我絕不是拍黃色電影創票房,黃色電影根本

²² 江函,〈『性感艷星』個個有得撈〉,《銀色世界》,146 (1982),頁 62。

²³ 〈電影與錄影帶對社會風氣影響有多少?〉,《今日電影》,132 (1982.6), 頁 16。

^{24 〈}電影與錄影帶對社會風氣影響有多少?〉,頁15。

²⁵ 進念,〈展望 1984 年香港影壇:「女性」電影抬頭了?〉,《銀色世界》169 (1984),頁 37。

不必刻意描寫,我拍的是人生活上最自然的情感表露」。²⁶ 王峯對於情感寫實的說詞或許過於牽強,但的確有不少當時的創作者將社會寫實電影的「寫實」,解釋成對於社會議題以及人類原始情慾的真實呈現。對於這些創作者來說,色情與暴力是他們批判社會、挖掘真實情感的工具,而不是流於表面的感官娛樂。《瘋狂女煞星》導演楊家雲就曾提到,社會寫實電影的女主角談不上脫星或為藝術犧牲,這個類型處理的其實是女性議題。²⁷ 這類對寫實主義的定義其實充滿爭議性,本文將在下面的章節做更深入的探討。

臺灣在1970年代後半期的「色情與藝術」論戰,讓社會重新思考 裸體的藝術價值和其他的可能性。在越來越多鼓勵開放態度的聲音中, 傳統繪書及流行文化的領域也開始充斥大量裸露的身體影像,但是色 情與藝術間的界限仍然模糊,特別是1970年代末期社會寫實電影出現 後該如何面對大量的裸露書面成了新的議題。如同前述兩派立場:當 時一部分影評認為社會寫實片是「色情」,充斥猥褻的影像和墮落的 題材,並以暴力攻擊貶抑女性身體;但另一部分電影工作者則認為這 是「情色」,是具有現代性的藝術表現、具批判性的寫實主義,他們 的解讀多少為了替自己的作品作辯護,讓自己的作品更能夠被大眾所 接受。有趣的是,這樣對於色情與藝術的論述在某個層次上與西方八 〇年代「性大戰」(sex wars)裡關於色情電影引發的眾多爭議相呼 應。在 1970 年代末期,反色情女性主義(anti-pornography feminism) 支持者開始抵抗色情影片,認為這是一種男性霸權對女性的暴力剝削。 而另一派擁性女性主義 (pro-sex feminism) 則在 1980 年代做出回應, 認為反色情女性主義強化對性的審查及壓抑,並且反對他們將性給妖 魔化。這場爭辯提出了許多問題:怎樣的性才是政治正確的?色情電 影是否為一種對女性的暴力?還是一種享樂為首(primacy of pleasure) 的表達方式?這些問題也深植在許多對於社會寫實電影的討論裡,而

²⁶ 倪有純,〈女性暴力電影的始作俑者:王峯談陸一嬋的野性〉,《今日電影》 125 (1982.2)。

²⁷ 作者於 2018.02.07 對楊家雲導演所進行的訪談。

這樣的「反色情/擁性」、「色情/藝術」對立或許來自於社會寫實 電影本身在形塑女性身體時就有的矛盾:它們挑戰了傳統銀幕上女性 身體影像,一方面女性銀幕上幾近裸露、飽受暴力折磨的身體滿足了 男性視覺快感;另一方面,如同許多創作者所解釋,這樣復仇的身體 同時也具有威脅性,甚至是處理當時女性問題的工具。這般身體所反 映的是女性剝削還是女性自主?是反映真實女性處境亦或藉由虛構新 女性形象包裝物化女性的企圖?

三、越界的新女性

「社會寫實電影」的定義一直受到許多質疑,在某個層次上,它 與 1960 年代所提倡的健康寫實主義一樣,雖名為寫實電影,卻與寫實 主義格格不入:健康寫實因為政治意識形態的介入,造成電影只有 「健康」,沒有「寫實」,其正面光明的通俗劇形式和具社會批判性 的寫實主義有著極大落差。另一方面,社會寫實電影作為一種極度暴 力、煽情的類型電影,何來寫實可言?雖然正如前面所提到的,不少 社會寫實電影的創作者自認作品符合寫實風格,但就連永昇電影公司 老闆江日昇,這位打響社會寫實電影類型的幕後功臣,自己也在訪談 中提到對「寫實片」這個名詞是被誤用了,他並不認為好像只要處理 人性直實面的電影,不論是文藝片或恐怖片都可以被冠上寫實片之名。 28 在 1982 年一月份,一篇《聯合報》的報導更嚴厲批評社會寫實電影 「顯然沒有真正發覺現實問題的誠心與能力」。29的確,社會寫實電 影常被評論者認為與臺灣其他類型電影一般充斥逃避主義,誇張的暴 力和色情不能反映真實社會狀態。而且為了規避審查制度和社會質疑, 影片通常將反烏托邦(dystopian)的故事背景設在臺灣以外的地方, 特別是香港和日本,又或是含糊帶過地理位置,藉此將色情、犯罪問 題和臺灣的關聯性切割,因此社會寫實電影常被評斷為不具有任何政 治批判性。

^{28 〈}永昇的掌舵人——江日昇〉,《真善美》106 (1982),頁35。

^{29〈}影視綜藝:對暴力色情及犯罪的隱憂〉,《聯合報》,1982.01.02,9版。

如同 Thomas Schatz 對好萊塢類型電影的解析,一個類型在發展 的初期通常還是會依據社會歷史現實呈現,但隨著類型發展,逐漸建 立起該類型的現實狀況,這也造成類型的敘事重心從初期對社會價值 的重視轉向後期形式美學價值。30 換言之,社會寫實電影——至少在 發展初期——的確是受到現實環境的啟發,特別是當時社會逐漸攀升 的犯罪率,讓不少創作者直接從直實新聞事件中尋找靈感,例如《錯 誤的第一步》裡犯罪者馬沙的自述。導演楊家雲最初也是受到報上一 篇關於一個富家子弟強暴小演員的報導啟發,才發展出她的代表作 《瘋狂女煞星》。31 儘管到了類型發展末期,類型電影也並非與社會 完全脫節,而是必須在看似虛構的外表下呈現大眾能夠接受的價值觀, 以達到觀眾的期待。Schatz 在他對類型的討論中一再提到,一個類型 就像社會與自我的對話。類型的重要特徵正是該社會的文化背景,各 主要角色的態度、價值觀和行動都反映出這個社會既有的衝突,他們 如何解決這些意識形態的衝突也影響了觀眾的認同。類型電影的結尾 通常呈現衝突的化解,藉此強化主流的意識形態。換句話說,一旦現 **曾世界中社會的觀眾認同故事的脈絡,往往也就是認同電影中的角色** 所體現的世界觀和道德準則。32 建構在 Schatz 對類型的研究上,本文 接下來將討論社會寫實電影如何反映當時1970年代後期女性社會地位 的改變,以及復仇敘事背後社會對於新女性的態度。如同 Pam Cook 所指出,好萊塢電影中的女性復仇角色可以被解釋成好萊塢對女性主 義以及女性特質的解讀,她認為流行文化文本製造出的是「通俗版本 的女性主義,而不是複製『真正的』女性主義政治」。33 同樣的,臺 灣社會寫實電影裡的女性形象背後所反映的並非真正女權運動的主張 或女性主義理論,而是電影工業和一般大眾對女性的理解,特別是社 會對於獨立、挑戰傳統的女性的看法。

³⁰ Schatz, Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, pp. 40-41.

³¹ 作者於 2018.02.07 對楊家雲導演所進行的訪談。

³² Schatz, Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, pp. 35.

³³ 轉述自 Read, The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle, pp. 36. 本文作者翻譯。

在臺灣的經濟發展帶動下,1960年代末期有越來越多女性投入職 場,隨著教育水平提高,女性職業也從早期工廠女工逐漸擴張到其他 領域。1970年代中後期開始,每年報紙的三月八號婦女節專欄除了報 導慶祝活動外, 通常會針對不同職業女性進行訪問, 一方面盲揚女性 在社會上的貢獻,但另一方面強調家庭還是職業婦女生活重要的一部 如單身女性的居住安全、職場性別歧視、職業婦女對托兒所的需求等。 電影產業也開始出現較多的女性導演和製片。 每當媒體訪問女性導演, 如楊家雲、劉立立、李美彌等人,問題總圍繞在女性創作者在電影圈 是否因為性別受到特殊待遇、阻撓。34 值得注意的是,此一時期女性 的犯罪率也開始大幅攀升。《聯合報》1981 年在一篇〈女性犯罪漸成 問題〉報導中提到,女性犯罪人數在1975年只有約2000-3000人,到 了 1979 年已經達到 6800 人。犯罪的類型不如社會預想的以妨害風化 為多,而是竊盜、賭博和傷害等居多。該篇報導因此認為女性不再是 「溫柔」、「纖弱」的弱者,「今天的女性非但不可輕侮,有時還得 提防她們為非作歹」。35

因著臺灣社會的轉型和女性地位的改變,臺灣在 1970 年代也興起 一波非官方的女性主義運動。事實上,國民黨政府早在1949年遷臺後 便成立了「婦聯會」及「婦工會」等官方主導的婦女團體。但這些團 體主要提倡女性在家庭、國家中所扮演的賢妻良母角色,談不上真正 的女權運動,直到1972年呂秀蓮提出了「新女性主義」,才開啟臺灣 女性主義新思潮。受到西方第二波女性主義影響,新女性主義除了提 倡嶞胎合法,更著重在女性在家庭之外的角色,例如職場兩性平等以 及女性婚後的職場生活等。雖然呂秀蓮為各報章雜誌撰寫文章,也四 處奔波演講,獲得部分固定的支持者。但整體而言,報紙論壇上對於 該運動的評價多以負面為主。36 更有專欄引用國外報導,認為新女性

³⁴ 〈 女導演: 女性電影的票房與看板 〉 , 《 中國時報 》 , 1981.01.09 , 9 版。

³⁵ 唐經瀾,〈女性犯罪漸成問題〉,《聯合報》,1981.06.10,7版。

³⁶ 例如作家胡汝森在 1976 年八月連續四天在他《中國時報》的專欄撰文回應新女 性主義支持者對他發動的論戰,並一一點出他們在理論上的缺失和知識不足。

主義強調女性走出家庭,反而造成女性的精神疾病。37 這樣的負評在美麗島事件爆發後變得更加嚴重。根據新女性運動支持者,也是後來《婦女新知》的創辦人李元貞所觀察,呂秀蓮因該事件入獄對整個新女性運動打擊極大,造成新女性被污名化,許多支持者也開始退縮,導致後起的女性主義運動在1980年代要花費更多心力才重新獲得支持。

除了呂秀蓮的新女性主義,1970 到 1980 年代初期還有許多不同 的聲音關注女性的新形象,這些不同的論述反映女性社會規範從 1970 年代中末期已開始轉變,也呈現出整體社會對於新女性及女權運動的 看法。例如著名的「薇薇夫人」樂茝軍,從1960年代《聯合報》創立 家庭版開始,便開闢兩性專欄撰文。在1970年代時她也關注到女性進 入職場所面臨的新問題,但她仍保守認為女性的歸屬在家庭,最終目 標是為國家培育下一代。另外也有不少著名海外婦女,例如楊美惠、 陳香梅根據她們在海外的觀察提出對於現代女性的看法,雖然不像薇 薇夫人那般保守,但也表示不需要高喊女權,成為賢妻良母對於現代 女性來說並不可恥。38 直到 1980 年代,報章上才陸續出現以知識份子、 學者為主支持新女性的評論,例如甚受西方女性主義影響的作家李昂 從1981年在《中國時報》開始的專欄「女性的意見」。此外,報上也 更常出現女性文學和電影的論壇與討論,例如作家暨紀錄片導演韓良 露在1982年金馬獎國際影展專題藉由分析較少受到關注的女性紀錄片, 探討當代電影如何改變傳統電影媒介對女性問題的處理方式, 39 有趣 的是,該專題甚至提供「性質指標」,在影展放映片名後加註是否為 「女性主義作品」。

臺灣從1970年代中期開始,女性的社會定位與形象的快速改變,明顯反映在社會寫實電影裡的女性復仇類型敘事中。但女性復仇類型

參見〈「新女性」正需要開放的心靈:胡說風波〉,《中國時報》, 1976.08.05-08,12版。

³⁷ 無花, 〈新女性的隱憂〉, 《中國時報》, 1977.04.10, 12 版。

³⁸ 參閱〈健全的現代女性,不要做二等男人〉,《中國時報》,1982.11.28,3 版。 39 韓良露,〈金馬獎國際電影展專題:自覺的呼聲,兩部反映兩性政治關係的女 性電影〉,《聯合報》,1982.09.25,8 版。

也提供了社會對於這些問題的看法以及對新女性的批判。事實上,不少對女性復仇片的評論均透露出社會對於新女性抱持著嘲諷的態度。例如,一篇在《今日電影》刊登的報導提到飛騰影業公司的《誰是無業遊民》(1982)找來一名「新女性」拍攝床戲,刻意將新女性的性自主直接和性放蕩劃上等號,甚至暗指新女性為淫亂。40 另外在《銀色世界》一篇名為〈展望 1984 年香港影壇:「女性」電影抬頭了?〉文章的副標題下,作者諷刺地加上:「女『性』電影果然抬頭『挺胸』了」,同樣將性直接等同女性身體,貶低女性電影。41 1970 年代的臺灣女性不論在家庭、職場或是整個社會裡越來越不安於室。這些越界的女性既引發男性社會的想像,也帶來焦慮,成了社會寫實片最佳的故事題材。本文接下來將藉由分析楊家雲 1981 年的經典女性復仇片《瘋狂女煞星》,更具體分析社會寫實電影是如何想像、處理這些具有侵略性、反抗性的新女性,以及在這樣的手法背後所反映的複雜男性慾望與焦慮。

四、《瘋狂女煞星》中的危險新女性

楊家雲為 1970 年代少數的女性導演之一。她從 1979 年便和女作家玄小佛共組陽光影業公司,在當時,這算是極少見以女性為主導的電影公司。她的作品常觸及女性議題,一開始以愛情文藝片為主,後來才逐漸轉向社會寫實類型。在一次訪談中,楊家雲提到當時許多片商覺得女性導演比較適合拍攝特定主題,像是抒情片,並且質疑女導演是否有能力拍攝暴力、強硬的題材。42 其實楊家雲從文藝片時期便常處理強勢的女性形象,例如她在 1981 年推出的《小葫蘆》也以女子籃球隊為主題,凸顯出女性角色的堅韌。後來永昇公司老闆江日昇在籌劃拍攝《瘋狂女煞星》時,認為只有女性導演才能夠了解女性復仇心理,導演陳耀圻便推薦當時還算是新人的楊家雲擔任一職。在這部片熱賣後,楊家雲以此為契機在 1980 年代接連拍攝多部社會寫實片,

⁴⁰ 小妮, 〈70 年度國片總決算〉, 《今日電影》, 125 (1982.2)。

⁴¹ 進念, 〈展望 1984 年香港影壇:「女性」電影抬頭了?〉, 頁 36-37。

⁴² 作者於 2018.02.07 對楊家雲導演所進行的訪談。

包括《冷眼殺機》(1982)、《瘋狂少女營》(1982)等。據楊家雲所說,《瘋狂女煞星》就像是命題作文,她被賦予一個類型風格和指定演員(陸小芬),便根據這些因素創作。⁴³ 在這部片中,陸小芬扮演的是記者徐婉清,她負責調查模特兒朱凱玲對強暴犯李世傑的控訴。但是因為李世傑的社會地位和豐厚財力,以及社會對模特兒的負面印象,法官認為是凱玲自己勾引李世傑,因此凱玲被判敗訴,導致她在社會輿論壓力下自殺身亡。婉清不顧她未婚夫和上司的阻止,持續對此案進行調查並且一再挑釁李世傑,但是後來不幸遭到一群醉漢輪暴。在她的未婚夫拋棄她之後,婉清開始對傷害她的醉漢進行一連串的報復行動,直到最後才發現當中一位加害者正是李世傑,無奈她還沒完成復仇就被警察制止,遭到法律制裁入獄。

《瘋狂女煞星》在一開始便將凱玲與婉清塑造成兩種截然不同的 女性: 凱玲體現許多計會對女性的刻板印象,特別是她沒大腦、過度 感情用事的形象;嫁清則是思想銳利的新女性,關懷女性議題並一再 挑戰男性權威。雖然電影刻意強化她們對立的形象,卻在最後讓這兩 個角色有了一樣的悲劇結局,這樣的劇情設定反映出影片對於女性是 非理性的看法依舊,並未因新女性角色的出現而有所改變,藉此合理 化女性以暴力復仇的劇情。雖然凱玲和婉清都是1960年代以來新出現 的職業女性,但凱玲模特兒的職業仍然受限於許多對女性的既定印象, 特別是廣告通常藉由物化女性來滿足男性的慾望。如同凱玲自己對李 世傑所說的,她的工作就是賣弄性感:「夏天的時候我穿著泳裝在沙 灘上跑,冬天的時候我穿著泳裝在浴室裡洗澡。」凱玲初次搭上李世 傑的便車,就在他駕駛座旁大方換裝,不忌諱李世傑是陌生男人。李 世傑告訴她,他看過她一張口紅廣告「很挑逗」,她告訴他「那是廣 告,是假的」,但她此時下身幾乎裸露,高舉雙腿穿褲子,影片以李 世傑的特寫鏡頭呈現他看到後的反應,接下來就有了侵犯的行為。凱 玲雖然表現出新女性對於自己身體絕對的主權,看在李世傑的眼裡, 她的行為與廣告裡的「挑逗」並無兩樣,如同把自己的身體當成商品

⁴³ 作者於 2018.02.07 對楊家雲導演所進行的訪談。

推銷給他,也以此作為侵犯她的藉口,最後將她強暴。對於凱玲的遭遇,婉清的未婚夫並不同情,他認為模特兒一向拋頭露面,「她們的職業本來就讓人感到不檢點」。對於她被強暴,他認為她也必須負部份責任,因為凱玲的廣告「勾引全香港的男人」。他相當程度代表影片中的男性觀點,影片看似高舉新女性的身體自主權,實際上將受男性侵害的責任怪罪在女性自己「不檢點」。

事實上,男性的視覺暴力不斷圍繞著社會寫實片的女主角。在這 部片一開始,凱玲在鏡頭前奔跑,試著逃過躲在暗處的槍擊手,她在 被射傷後在地上爬行,卻在下一秒突然拿起地上的產品對著鏡頭微笑。 此時電影的觀眾才發現原來這個片段只是劇中的廣告拍攝,凱玲只是 在鏡頭前按照廣告導演的要求,在「臨死之前還不忘記自己的漂亮」。 這個片段已經預先舖陳電影中女性角色的命運,凱玲和婉清在接下來 都面臨男性追逐迫害,她們也都在電影鏡頭前瘋狂地挑命。有趣的是, 這個廣告也暗指當時社會的性別政治:女性意識逐漸抬頭之下,男性 已經無法從光明處打壓女性,只能躲在暗處瞄準她們,而女性也成了 男性凝視的獵物。在社會寫實電影中,女性不只被電影中的男性角色 所覬覦,也同樣被銀幕另一面的男性觀眾所窺視。在《瘋狂女煞星》 裡,鏡頭誘過大量男性眼睛的特寫,反覆強調這種男性視角。例如在 電影後半段婉清入住旅館的一幕,首先特寫李世傑在黑暗中的眼睛, 從旅館大樓外面觀察婉清,然後畫面切換到一個醉漢在門縫間的眼睛 特寫,顯示他從旅館房內偷看婉清更換衣服。這樣的鏡頭剪接凸顯無 所不在的男性凝視以及男性社會對女性的嚴密監控。

雖然凱玲不甘成為受害者,勇於為自己爭取權利,但在電影裡她被貶為一個不理性且愚昧的女性。在受到侮辱後,她並沒有因為羞恥而保持沈默,儘管受到各種社會輿論的打壓,依舊挺身控告財經鉅子李世傑,不放棄為自己爭取正義。這樣勇於為自己爭取權益的行為,正是當時社會在女性主義興起後,對於新女性的認知。凱玲的行為著實超越傳統社會對女性的期待與規範,但在法院質詢時,她很快就落入對方律師的言語圈套,強暴控訴被判定為是她自己對李世傑的挑逗。

在整個訴訟過程中凱玲並沒有能力提出有說服力的辯解,只能將一切 訴諸非理性的行為,例如,在法官宣判後,她在法院外看見李世傑接 受媒體採訪,她近似歇斯底里地拿起皮包衝過去要攻擊他作為報復。 她的暴力身體攻擊,反而給對方能夠控告她傷害罪的機會。由於無法 透過法律途徑獲得她渴求的正義,凱玲再度試圖拿刀突襲李世傑,並 在衝動的復仇行動失敗後投海自殺。凱玲大膽衝撞傳統父權價值觀 (包括李世傑、法官、律師等),這樣的行為讓她看似具有女性主義 主體意識的新女性,實則在片中成為男性笑柄的負面角色。

同樣是獨立的職業女性,身為記者的婉清是全然不同的形象:她 專業、冷靜,並且有能力對父權社會進行調查,提出高度理性的批判。 觀眾第一次在電影中見到她,便是她從凱玲座車的後座突然出現,她 埋伏在車上爭取訪問的機會。如同她自己所說的,記者是「無孔不入 的」,從一開始她便以這樣的機智形象出現。而對李世傑的案子,她 是電影裡唯一站在凱玲受害者立場書寫的記者。她能夠理性地調查李 世傑過去的犯罪背景,並且以敏銳的提問挑戰李世傑。她被形容為 「採訪組的紅人」、「報界的一顆煞星」,她的工作能力被公司所認 可,而她的正義感也一再被電影所強調。她拒絕向不義的那方妥協, 堅持不被李世傑收買,也不怕與她的上司發生衝突,要以公正的報導 來幫助其他女性。影片明顯將婉清塑造為與凱玲這位無能女性極端對 比的新女性角色,也透過她記者的身份,為觀眾指出社會不容易注意 到的隱藏男性中心論。事實上,臺灣電影從1970年代開始也陸續有以 女記者為主題的電影, 4 其中, 最著名的例子莫過於宋存 1974 年的愛 情文藝喜劇《女記者》。在這部電影裡,女主角沈馥慧常常因為記者 工作忽略男朋友,她為了打破社會對於女性記者的歧視而積極爭取各 種採訪機會,希望藉此證明女性也能採訪重大新聞。最後她靠著精明 的手段,比所有男記者搶先訪問外賓並受到嘉獎,也獲得男朋友和他 的家人的讚賞。這部片正面地總結女記者比男記者更有能力,也更能

⁴⁴ 社會寫實電影中也有許多以女記者為主角的片子,例如楊家雲的《瘋狂女煞星》 和《冷眼殺機》(1984)、歐陽俊的《慧眼識英雄》(1982)。

夠進行公正、嚴肅的報導。《瘋狂女煞星》看似要透過婉清描寫類似的女記者故事,卻在情節中安排婉清也受到強暴,讓她變成另一個凱玲,呈現她透過身體的暴力對於加害男性——的復仇。

婉清在調查李世傑的案子時,經過一處公園發現有一位女子被五 個男性侵犯,她的正義感使她不顧自己危險挺身而出,也因此將自己 變成五人侵犯的新對象,在經過一陣逃跑與追逐後,在一處工地空屋 被五人輪暴。電影對婉清的角色刻畫,在她受到侵犯後有了巨大的轉 變。婉清告訴她的未婚夫她被輪暴後,未婚夫的第一個反應是他無法 面對他的朋友, 隨後更避不見面並交上新女友。強暴的創傷加上受到 未婚夫的背叛,加深了婉清對男性的憤恨。起初她不知道該如何面對 生活的轉變,借酒消愁卻不斷被噩夢折磨,最後她決定對當時的加害 者復仇。她以報導為藉口,去檔案室尋找這些加害者的犯罪紀錄,並 目發揮記者調查能力,潛入酒吧、屠宰場、賭場等地尋找當時強暴她 的男人。她的每一起謀殺都經過精心策劃,在她殺害每一個強暴者前, 她都會預先寄送死亡預告,例如其中一個強暴者收到了一個寫有「肝 膽相照,坦誠相見」的盒子,裡面放著一隻紮滿針的青蛙,這隻青蛙 的模樣和男人最後慘烈的死狀幾乎一模一樣:他在大樓工地被舉重機 高高舉起吊掛在半空中,再重重被摔下,最後他的屍體被地上的鋼筋 所刺穿,由此可見婉清的精密計算。除此之外,婉清缜密的思路以及 清晰的表達能力也與凱玲形成強烈對比。當警察開始著手調查這一連 串的殺人事件後,他們追蹤到婉清的行蹤,到婉清家中盤問她,但婉 清一點也不慌亂緊張,反而聰明回應所有的質問,藉口說她想寫篇關 於勞工生活的報導,所以到屠宰場搜集資料,輕鬆將警察打退。雖然 婉清有計畫性的復仇比起凱玲衝動性的攻擊行為手段高明甚多,但婉 清已經從記者變成攻擊者,她的新女性形象已經消失殆盡,有的是與 凱玲同樣近似動物本能的復仇。

婉清復仇的每一起謀殺也都充滿對男性暴力罪刑的批判,或是讓 男性體會受害女性的遭遇。她下手殺害的第一位強暴者是一個在屠宰 場工作的工人,婉清讓自己受雇成為女工,藉此接近他。接著,她利 用他與另一位女工在空無一人的屠宰場約會的機會,提前埋伏將他殺害。待他的女友抵達之後,婉清將他的屍體和其他豬隻一起勾掛在運送軌道推出。這樣極具諷刺意義的殺人方式,明顯批判男性就和豬隻一樣。同樣的,她對住在山裡的另一位工人強暴者的復仇計畫,是打扮成女獵人,欺騙他說自己是來打獵的,要尋找「野獸」。隨後,趁著他企圖將她帶往無人樹林中時,拿槍瞄準他。這一幕將男人和野獸劃上等號,也連結到電影一開始凱玲的廣告拍攝。這裡男女性別角色互調,婉清成了在暗處的狙擊手,而男人成了獵物,婉清替自己報仇的同時,也代表著影片宣告女性在這場與男性的戰爭中的勝利。只是,靠著身體復仇的婉清,在復仇的過程中,依舊是銀幕外男性偷窺視角的獵物。整個復仇過程中,影片的鏡頭不斷聚焦在婉清的身體上。這在最後遭到李世傑追逐的激烈片段中最為明顯,如她被撕開的袖子下白皙的手臂,還有沾滿血跡的衣服下半裸露的胸部。婉清代表女性對加害男性的復仇,並無利於最終還是被警察逮捕下獄的她,反而是帶給電影男性觀眾如同手握獵槍,躲在暗處瞄準女性獵物的刺激與快感。

然而,這種因果報應式的復仇劇情,讓女主角逞了一時之快,卻傳達出越有能力的新女性越是危險的訊息,真正批判的對象不是對女性加害的男性,而是越界的新女性。社會寫實電影形塑出許多帶有女性意識的女性復仇者,她們個人的復仇大多時候昇華成對整體男性暴力以及既有性別不公的抗爭,宛如女權運動的發聲者:《女王蜂》的女主角亞萍借助黑社會力量替姊姊復仇,自己也成了兇殘的殺手;《神勇女煞星》(1982)裡工廠女工碧荷在自己遭遇侵害後,便常常變裝在城市裡遊蕩,專門逞罰欺負女性的男人;《女性的復仇》(1982)裡的舞蹈老師玲玲,也帶領一群女性共同對抗專門逼迫女性下海為妓的黑道組織。這些電影看似反映女性隨著新社會發展取得的主體性與能動性(agency),但是她們對抗男性的方式皆被刻畫為原始社會的復仇行動,更強化社會認為女性是次等性別的刻板印象。社會寫實片的結尾通常藉由懲罰這些越界的女主角,恢復法律的權威性和社會秩序。《神勇女煞星》裡的女主角被診斷為精神失常因而關進

精神病院,《瘋狂女煞星》裡的如凱玲在復仇失敗後的自殺,婉清最後也接受法律制裁入獄。

楊家雲導演在訪談時提到,當時社會體制造成這個類型一定要有一個「光明的結局」,犯罪者一定要受到處罰。45 然而,社會寫實電影裡這種懲罰女性角色的情節,本質上還是一種性剝削(sexploitation)與性別管教(domestication),不只藉由鏡頭前暴露的女性身體帶來男性視覺愉悅,滿足男性觀眾幻想,更藉由懲罰對抗父權的女性角色,馴服對男性帶來威脅的新女性。《瘋狂女煞星》的片名已經點出男性社會對於新女性的看法:既是「瘋狂」也是「煞星」。要說社會寫實電影有什麼「寫實性」,應該就是寫實反映出 1980 年代前後這段期間,臺灣男性中心社會對新女性出現的焦慮。

(責任編輯:凌紫鈞、田伊婷、張育晴)

⁴⁵ 作者於 2018.02.07 對楊家雲導演所進行的訪談。

引用書目

文獻史料

- 〈女導演:女性電影的票房與看板〉,《中國時報》,1981.01.09,9 版。
- 小妮, 〈70年度國片總決算〉, 《今日電影》125 (1982.2)。
- 宇業受,〈香港影業「不正經」銀幕競賣色情,花樣常翻新如今又有 「毛片」電影〉,《中國時報》,1978.02.01,7版。
- 〈永昇的掌舵人——江日昇〉,《真善美》,106(1982),頁34-36。
- 江函, 〈『性感艷星』個個有得撈〉, 《銀色世界》146 (1982), 頁 62-63。
- 邱家韜,〈社會寫實電影走入歧途:兼論暴力與色情〉,《真善美》 104(1982),頁 8-13。
- 胡汝森,〈「新女性」正需要開放的心靈:胡說風波〉,《中國時報》,1976.08.05-08,12版。
- 唐經瀾,〈女性犯罪漸成問題〉,《聯合報》,1981.06.10,7版。
- 倪有純,〈女性暴力電影的始作俑者:王峯談陸一嬋的野性〉,《今日電影》125(1982.2)。
- 〈國片海外版夾帶色情,新聞局決心遏阻歪風〉,《聯合報》, 1981.12.19,9版。
- 〈健全的現代女性,不要做二等男人〉,《中國時報》,1982.11.28, 3版。
- 進念, 〈展望 1984年香港影壇:「女性」電影抬頭了?〉, 《銀色世界》169(1984), 頁 36-37。
- 無花,〈新女性的隱憂〉,《中國時報》,1977.04.10,12版。
- 溫禾,〈「裸體畫」如今還是個「問題」色情?藝術?且聽專家評議〉,《中國時報》,1978.02.19,7版。
- 〈電影與錄影帶對社會風氣影響有多少?〉,《今日電影》132 (1982.6),頁14-16。

- 〈「暴露」「接吻」:火辣辣的鏡頭·您有何感想?〉,《電影沙龍》 7 (1982),頁 18-21。
- 〈影視綜藝 對暴力色情及犯罪的隱憂〉,《聯合報》,1982.01.02,9 版。
- 〈裸體藝術座談,名家各抒己見〉,《中國時報》,1978.02.19,7版。
- 蘇菲亞,〈美國電視色情節目愈來愈新潮〉,《中國時報》, 1978.02.24,7版。
- 韓良露,〈金馬獎國際電影展專題:自覺的呼聲,兩部反映兩性政治關係的女性電影〉,《聯合報》,1982.09.25,8版。

中文論著

- 卓庭伍,〈女性復仇與母性回歸:1970年代後期臺灣新女性主義與社會寫實女星的形象轉變〉,「第三屆臺灣與亞洲電影史國際研討會:1950至1970年代臺港電影(人員)的交流」,2017年10月6-8日,國立臺北藝術大學,論文發表。
- 侯季然,〈《臺灣黑電影》紀錄片之創作與意義〉,碩士論文,國立 政治大學,2005年。
- 莊宜文,〈重探改編自傷痕文學的反共電影:兼論八零年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應〉,《臺灣文學研究學報》12 (2011.4),頁51-87。
- 張藝鐘 , 〈暴力的慾望反撥:日本與臺灣的黑幫電影中的抵抗意識〉, 《文化越界》 1.8 (2012) , 頁 133-153。
- 盧非易,《臺灣電影:政治、經濟、美學(1949–1994)》,臺北: 遠流,1998。
- 劉現成,〈六〇年代臺灣「健康寫實」影片之社會歷史分析〉,《電影欣賞》72 (1994),頁 50。

西文論著

Chang, Julien/I Chung. "From Tenderness to Merciless: The Transfigured Female Identity of Women's Revenge Films During the 70s to 80s Across Japan, Hong Kong, and Taiwan." *US-China Foreign Language*. 13.2 (2015.2): 139-154.

- Clover, Carol J. Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York, NY: Routledge, 1993.
- Leung, Wing-Fai. "The Transnational Journey of O Ren Ishii: The American Cultification of the Asian Female Avenger." *Transnational Asian Identities in Pan-Pacific Cinemas: The Reel Asian Exchange*. New York: Routledge, 2012.
- Nornes, Abe Mark, ed. *The Pink Book: The Japanese Eroduction and Its Contexts*. Tokyo: A Kinema Club Book, 2014.
- Read, Jacinda. The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle. Manchester and New York: Manchester UP, 2000.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press, 1981.
- Zhang, Yingjin. Chinese National Cinema. New York: Routledge, 2004.

電影

- 《女王蜂》,導演:王重光,演出:陸一嬋,永宇影業有限公司, 1981, DVD。
- 《女性的復仇》,導演:蔡揚名,演出:楊惠珊、陸儀鳳,富華影業 公司,1982,DVD。
- 《女記者》,導演:宋存壽,演出:林青霞、秦漢,第一影業公司, 1974,DVD。
- 《上海社會檔案》,導演:王菊金,演出:陸小芬,永昇電影公司, 1981,DVD。
- 《台灣黑電影》,導演:侯季然,演出:朱延平、陽家雲、陸小芬, 2005。
- 《神勇女煞星》,導演:陳耀圻,演出:銀霞、譚詠麟,永昇電影公司,1982,DVD。
- 《錯誤的第一步》,導演:蔡揚名,演出:馬沙、梁修身,鴻揚影業 有限公司,1979,DVD。

《瘋狂女煞星》,導演:楊家雲,演出:陸小芬,永昇電影公司, 1982, DVD。

Revenge of the New Woman: Eroticism, Transgression, and Critique of Social Realist Film

Mei-Hsuan Chiang*

Abstract

Taiwan saw the rise of Social Realist Film (shehui xieshi dianying, aka. Taiwan Pulp), a popular genre dominated by extreme violence and eroticism from the late 1970s to early 1980s. Although the theme of female revenge plays a significant role in these films, the existing literature does not pay much attention to the genre's representation of female sexuality and women's issues. This article re-examines the rise of female revenge films and ways in which social changes starting from the mid-1970s help shape women's image in this genre. The first part of the article situates female revenge films in the "sex versus art" discourse from the mid-1970s to explore social realist films' defense of its erotic appeal. While media and popular culture were gradually flooded with sexual images during the second half of 1970s, women's social status also went through drastic transformation—more and more women joined workforce starting from the late 1960s and unofficial feminist movements began to appear—which forced the society to face the conflicts between growing feminist consciousness and traditional male-dominated world. Through the analysis of the bold and transgressive female avengers, with a specific focus on Yang Jia-yun's *Lady Avengers* (1981), the article further discusses ways in which the genre reflects emerging women's issues during the 1970s and 1980s, and the society's conception and critique of the new woman.

^{*} The author is currently Assistant Professor in the Department of Filmmaking, Taipei National University of the Arts. Email: meihsuan@filmmaking.tnua.edu.tw.

Keywords: Taiwan Cinema, Social Realist Film, female revenge, sex versus art, new woman, *Lady Avengers*