

錯戀台北青春：從 1960 年代三部台語片的無能男談起

沈曉茵

摘要

台語片是活潑又包容多種類型的電影。若專注過去偏文藝的台語片，其最吸引人的特色便是，故事中的女主角總是命運坎坷，難以尋得幸福。女主角艱辛的歷程就是電影催淚的法寶。影片中的男主角則是關愛女主角，但毫無能力改變、扭轉他倆命運中的各種險惡。這種「苦命女」與「無能男」的組合是台語片多年的主軸，也是為何台語片會被認為是一種帶有「悲情」調性的電影。本文希望透過這「無能男」的元素來審視 1960 年代的台語片，並選擇林搏秋的《錯戀》（1960）、梁哲夫的《台北發的早車》（1964）、辛奇的《危險的青春》（1969）來橫跨整個 1960 年代，看看「無能男」能帶引出台語片什麼樣的內涵。探究林搏秋的《錯戀》，可看到台語片苦命女、苦情女經驗裡難得又美好的女性情誼，及相當犀利的無能男呈現。由梁哲夫的《台北發的早車》可審視女性與城鄉的關聯，及男性面對都會時的殘弱。1960 年代末辛奇的《危險的青春》則為都會的苦命女及無能男找到出路、破解了台語片悲情的環套。同時，本文也對三部台語片的形式風格做分析，凸顯它們亮眼的電影敘事。

關鍵字：

臺灣電影、林搏秋、梁哲夫、辛奇、酒家／歡場

一、前言

拍過台語片、瓊瑤片，以武俠功夫片著稱的郭南宏如此回憶他台語片的「歸宿」：

我執導及編劇拍的 24 部台語片，一部都沒有保存下來，全部被電影沖印廠認為放映過了的影片，底片沒有用了而把它全扔掉了，我從香港趕回台灣後，整個月「嘔死了」，全國有九百多部台語片電影底片同樣被沖印廠（有三家沖印廠）當作沒用垃圾東西而全部扔掉了。¹

台灣 1955 到 1970 年，出產了 1,900 多部台語片，現在只留下 161 部，² 而且一些影片是殘破的，有待修復。當今做台語片研究就是從這些百餘部的作品中來進行。本文聚焦三部 1960 年代的台語片：林搏秋的《錯戀》（1960）（最後十分鐘傷損），梁哲夫的《台北發的早車》（1964）（下集失傳？），³ 辛奇的《危險的青春》（1969）（聲軌部份殘缺）。本文選擇這三部片子來思考台灣過去這些非常活潑又多樣的電影。三部作品橫跨 1960 年代，內容觸及愛情、倫理、家庭，是題材較為文藝、通俗劇的台語片。《錯戀》及《台北發的早車》以女性角色為重，《危險的青春》則透過兩位迥異的女性呈現男主角的成長及選擇。

台語片研究可以說是 1990 年代由井迎瑞在其電影資料館館長任內啟動的。除了《電影欣賞》中的台語片專題，由資料館出版的專書《台語片時代》是當時具體的研究成果。資深影評人黃仁接續出

¹ 黃仁，《俠古柔情：電影教父郭南宏》（臺北：秀威資訊科技，2012），頁 274-5。

² 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》（臺北：國家電影資料館，1994）。1,900 餘部是林泳泉的估計（頁 245），井迎瑞表示電資館存留 161 部台語片（頁 18）。

³ 黃仁討論《台北發的早車》便標明其為「上集」，參見黃仁，《悲情台語片》（臺北：萬象，1994），頁 217；《台語片時代》也是如此，頁 355。

版了《悲情台語片》。世紀轉接，在葉龍彥的《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》之後，2001年廖金鳳的《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》針對台語片，加深了電影、社會、文化的連結討論。新世紀，學院陸續產出研究生論文，如台大戲劇所林奎章2008年的《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》、師大台文所陳睿穎2011年的《家庭的情意結——台語片通俗劇研究》等。2010年後，王君琦、林芳玫從性別、羅曼史小說角度持續探討台語片中的凝視及歌德元素。⁴ 2011年Jeremy E. Taylor對廈語電影的英文研究開展了將台語片放大脈絡來思考的模式，將台語片置入並存、多語、多區域的華語電影中來審視。⁵

在數部台灣電影的專書中，台語片都會在初始章節裡被討論。⁶ 在這類專書中，盧非易1998年的《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，⁷ 在多達十章、66節的研究裡，在開頭投注了大約十節的篇幅，以政治及物質的角度分析台語片的興起及沒落。葉月瑜與戴樂為2005年的*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*，在全書六章中的第一章，以「並行電影」（Parallel Cinemas）來審視台語

⁴ 王君琦，〈悲情以外：1960年代中期以前台語電影的女性主義閱讀〉，《電影欣賞學刊》13期（2010），頁4-19。林芳玫、王俐茹，〈從英文羅曼史到台語電影：《地獄新娘》的歌德類型及其文化翻譯〉，《電影欣賞學刊》16期（summer 2012），頁6-19。

⁵ Jeremy E. Taylor, *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-dialect Film Industry in Cold War Asia* (New York: Routledge, 2011). 近年，中國及香港也出版了廈語片的書籍；如洪卜仁的《廈門電影百年》（廈門：廈門大學出版社，2007）及吳君玉編《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012）。《廈門電影百年》廈語本位，會將白克的《黃帝子孫》定為「台灣第一部廈門話電影」，頁13。1950年代，台灣亦是台語本位，會以「台語片」來歸類宣傳廈語片，參見Taylor, p. 25。二戰後廈語片在香港拍攝；廈語片的存在，與台灣市場、台灣電影政策、台商投資及台灣演員參與（例如，白蘭）都有相當的關係。

⁶ 呂訴上500多頁的《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1961），台灣電影的部份，佔了156頁，其中有相當的篇幅是談論台語片。杜雲之分為三冊的《中國電影史》（臺北：臺灣商務印書館，1972），內含九章的第三冊，以一章的篇幅介紹台語片。中國陳飛寶的《台灣電影史話》（北京：中國電影出版社，1988），全書七章，有一章專注台語片。

⁷ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（臺北：遠流，1998）。

片與國語片在台灣後殖民初始時期的發展。⁸ 洪國鈞 2011 年在其也是六章的專書，*Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*，花了一整章的篇幅討論台語片在台灣電影中的位置。⁹ 洪國鈞藉由白克的《黃帝子孫》(1956)，¹⁰ 透過影片的戲曲及寫實元素，探討台語片為何可以視為台灣電影的初始。洪國鈞描述了台製（台灣省電影製片廠）的《黃帝子孫》如何開展了本土的電影製作，電影如何成為國民政府在台灣國族宣導媒介。¹¹ 本文認同洪國鈞的論點，並且希望強調，台語片在 1950 年代中期後的活絡的確是台灣電影戰後的啟動鈕，而台語片 1960 年代的豐富則是奠定了台灣電影本土製作的局面。¹²

⁸ Emilie Yue-yu Yeh and Darrell Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005). 葉月瑜強調，台灣電影的初始不只是台語片、國語片的並行，也是商業／政宣、小製作／大製作的並行，pp. 17-18；葉也以 *artisanal*（手工業，也有小而美的意涵）稱呼台語片製作，p. 25。

⁹ Guo-Juin Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2011). 洪國鈞專書的第二章，“Cinema among Genres: An Unorthodox History of Taiwan’s Dialect Cinema, 1955-1970”，也分析了台語片喜劇《王哥柳哥遊台灣》(1958)及通俗劇《高雄發的尾班車》(1963)；最後洪國鈞透過《台北發的早車》(1964)提及 Andrew Higson 對國族電影的分析，強調台語片的本土性及跨國性超越國族性的論點，pp. 33-63。這種強調影片的跨國性也是 Jeremy Taylor 分析廈語片時所採取的態度。王君琦也是以跨國華語電影的框架來研究台語間諜片，參見《離心的電影跨域實踐：以台語間諜片為例》，陳芳明編，《文學東亞：歷史與藝術的對話》(台北：政大出版社，2015)，頁 119-145。

¹⁰ 白克祖籍廣西，生於廈門，畢業於廈門大學，1945 年來台。白克從 1955 至 1961 年，拍過至少九部台語片（數部影片是雙聲、三聲帶）；1957 年改編自社會新聞的《瘋女十八年》是白克當年叫好又叫座的台語片。白克 1962 年白色恐怖入獄，1964 年死刑槍決，葬於回教公墓。黃仁編著的《白克導演紀念文集暨遺作選輯》(臺北：亞太，2003)對白克的台語片有簡要的陳述。呂訴上在《臺灣電影戲劇史》也論及《黃帝子孫》，並強調此部影片「起用呂訴上訓練的臺語劇團的許多省級演員，養成臺語片早期的重要活躍份子」，頁 43。

¹¹ Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*, p. 45.

¹² 洪國鈞的專書，其台語片的章節，末尾做了如此的結論：“the legacy of generic diversity and aesthetic flexibility of dialect cinema would be key elements that helped Mandarin-language cinema to take flight in the 1960s”，Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*, p. 63. 換句話說，戰後的局面促成了台語片的產生，台語片的發展促成了國語片的起飛。李天鐸 1997 年也曾如此觀察：「六〇年代是台灣電影業的轉捩點」、「台語影片也是這股推動〔台灣電影〕工

台語片是活潑又包容多種類型的電影。若專注於過去的時裝台語片，其最引人的特色常常是，故事中的女主角總是命運坎坷，難以尋得幸福；女主角艱辛的歷程就是電影催淚的法寶。此類的台語片，黃仁在其書《悲情台語片》中甚而將之歸類為「命薄如絲的女性電影」。相對地，此類影片男主角的呈現較為虛弱；¹³ 男主角關愛女主角，但毫無能力改變、扭轉他倆命運中的各種險惡。這種「苦命女」與「無能男」的組合是台語片多年的主軸，也是為何台語片會被黃仁定為是一種帶有「悲情」調性的電影。¹⁴ 本文希望藉由這「無能男」的性別元素，¹⁵ 透過電影史、類型、作者的方法，來審視 1960 年代的台語片，凸顯它們亮眼的電影敘事，並在現今一個懷疑經典的時代，嘗試拓展經典台灣電影的內容。

《錯戀》、《台北發的早車》、《危險的青春》橫跨 1960 年代，方便思考「無能男」做為一個分析元素所能帶引出的個別影片內涵。探究林搏秋的《錯戀》，可看到相當犀利的無能男呈現，及台語片苦情女經驗裡難得又美好的女性情誼。透過梁哲夫的《台北發的早車》可審視男性面對都會時的殘弱，及女性與城鄉的關聯。1960 年代末，

業雛形肇建的重要策動者」，參見《台灣電影、社會與歷史》(臺北：亞太，1997 年)，頁 127。

¹³ 台語悲情片中這種「陰盛陽衰」的現象也反應在演員片酬上：「當時價碼一部片金玖一萬，石軍六、七千」；若是簽約基本演員，「金玖二萬，石軍一萬五」，參見鐘喬主編《電影歲月縱橫談(下)》(臺北：國家電影資料館，1994)，頁 636。

¹⁴ 黃仁以「悲情」定調台語片，不只顯現於其書名及影片歸類，對於台語片的發展，也強調其坎坷的歷程；黃仁在《悲情台語片》中亦陳述：「台語片以悲劇擅長，與民族性長期壓抑有關」，頁 51。張英進也以「悲情」來探討台語片，參見 Zhang Yinjing, "Articulating Sadness, Gendering Space: The Politics and Poetics of Taiyu Films from 1960s Taiwan," *Modern Chinese Literature and Culture*, 25: 1 (Spring 2013), pp. 1-46. 當然，若以整體的台語片來看，台語片其實不怎麼悲情(想想早期的《大俠梅花鹿》、王哥柳哥系列、間諜片、武俠片《三鳳震武林》等等)。

¹⁵ 以男性(男性氣概)角度分析華語電影，2005 年香港出了專書：Laikwan Pang and Day Wong, eds., *Masculinities and Hong Kong Cinema* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005). 書中沈曉茵的文章處理了台灣男性在香港九〇年代電影裡的樣貌："Obtuse Music and the Nebulous Male: The Haunting Presence of Taiwan in Hong Kong Films of the 1990s," pp. 119-135.

辛奇的《危險的青春》則為都會的無能男及苦命女找到出路，以青春個人破解了通俗劇台語片悲情的環套。

二、《錯戀》與入贅男

留學過日本的林搏秋（1920-1998），1957 年在緊臨桃園的台北縣鶯歌創建了湖山片廠。1960 年，繼《阿三哥出馬》（1959）及《嘆煙花》（1959），林搏秋執導了由張美瑤擔綱的《錯戀》（又名《丈夫的祕密》）。¹⁶ 《錯戀》是玉峰影業公司發行的第三部影片。當年電影海報如此宣傳這部台語片的經典：「台語社會警世家庭倫理愛情大悲劇巨作」。

歷史學者吳密察 1994 年談及林搏秋，將他放入台灣近代知識份子的框架中觀察，認為他的作品都會觸碰到「如何去除封建性，及如何把台灣近代性導入進來的問題」。¹⁷ 吳密察也觀察到，那年代的作品，其近代性是表現在男性追求近代愛情上，並提醒，台灣那時流行歌或電影，描寫近代愛情的地方、場所就是 Sakaba（酒場）。¹⁸ 導演林搏秋的訪談中確實提及，他剛從日本回台時，「很受彼時的文化仙〔文化人／前輩〕的照顧」，會跟著四處跑，譬如到南部的藝旦間。¹⁹ 林搏秋年輕時對藝旦間的觀察也確實顯現在他的作品中：在《嘆

¹⁶ 《錯戀》改編自日本小說，竹田敏彥的《淚的責任》（1939）；小說曾於 1940 年由松竹拍成電影。1961 年出版的《臺灣電影戲劇史》皆以《錯戀》稱呼林搏秋這部 1960 年的作品；《丈夫的祕密》是電影拍攝時的暫定片名（working title），參見林盈志訪，〈天生麗質難自棄——專訪深居簡出的低調美女張美瑤〉，《電影欣賞》152 期（2012.7-9），頁 63。

¹⁷ 張秀蓉、石宛舜整理，〈台語電影史上的一脈清流：林搏秋其人其事座談會記錄〉，《電影欣賞》70 期（1994.7-8），頁 32。陳睿穎的碩論亦稱林搏秋的《錯戀》為「知識份子型台語片」，參見《家庭的情意結——台語片通俗劇研究》（臺北：國立台灣師範大學台灣文化及語言文學研究所碩士論文，2011），頁 36。

¹⁸ 張秀蓉、石宛舜整理，〈台語電影史上的一脈清流：林搏秋其人其事座談會記錄〉，頁 14。

¹⁹ 石宛舜訪問／整理，〈戲劇的氣味：林搏秋訪談錄〉，《電影欣賞》70 期（1994.7-8），頁 25。

煙花》、《錯戀》、《五月十三傷心夜》(1965)、《六個嫌疑犯》(1965)，酒家都是故事發展的重要場景。《錯戀》女主角就是掙扎在酒家的悲情女。雖說《錯戀》以女性角色為重，以下將先探視電影中的男性來研讀影片，並首先專注林搏秋如何處理男性在酒家的樣貌。

想一想新電影之後的台灣電影，如侯孝賢的作品，的確顯現了男性在酒家追求浪漫愛情的內容；《戲夢人生》(1993)、《海上花》(1998)、《最好的時光》中的〈自由夢〉(2005)都有這種呈現。回頭看《錯戀》，酒家內容特多：由張美瑤扮演的女主角「麗雲」就是一位天真多情、因命運捉弄而難以脫離酒場的煙花女。但《錯戀》裡與酒場相關的男性角色們，林搏秋將他們呈現得齷齪剝削或輕浮幼稚，毫無追求近代愛情的浪漫。麗雲的初戀情人「勝烈」等於就是她的皮條客，向她索錢、逼她下海。勝烈擁有麗雲的痴心，卻毫不遮掩地與其他女伴上床，還邀麗雲來「三人組」。勝烈得知麗雲育有他的小孩，也毫無負責撫育的表示。勝烈顯然是《錯戀》裡的壞男人，那麼電影裡的好男人、男主角「守義」呢？守義(張潘陽飾)與麗雲曾是一對戀人，但他倆發生感情的地方不在酒家。當守義確實光顧酒家時，電影呈現的是男人的醜態：酒客醺醉唱喝、對酒女霸王硬上弓。而守義在酒家，看似英雄救美，實際是懦弱地與麗雲發生一夜情，使悲情劇因麗雲懷孕而繼續發展加溫。

換言之，《錯戀》裡的酒場看不到浪漫，沒有近代愛情。男人在林搏秋的酒場所顯現的是他們的強勢及弱勢。酒客流氓光顧酒家交際、消愁、發洩；勝烈在酒家向麗雲展示他的強勢，守義則洩露他的弱勢。勝烈與麗雲多年不見，重逢後，追到酒家，看似又想靠麗雲吃軟飯。《錯戀》有意思的是，它常藉由男性的醜態顯現女性的情誼、情操。麗雲被勝烈追逼，她的酒女同事聰明地娛樂盯梢的流氓來幫她脫身。麗雲懷孕後，照顧她的是她板橋的酒女同事「碧珠」；當麗雲因病臥床、走投無路，碧珠用她酒女的手腕及關係連絡到守

義，幫忙解圍。守義在《錯戀》裡是個入贅男，²⁰ 本姓陳，後從妻姓，改姓林。若說台語片常見「悲情女」、「苦命女」，那麼守義可說是台語片常浮現的「苦悶男」。林搏秋繼《嘆煙花》後，續用秀麗的張美瑤擔任《錯戀》女主角，但沒續用《嘆煙花》英俊的林龍松（凌雲）擔任男主角，²¹ 選擇的是外貌較「弱勢」的張潘陽，如此強化了入贅男守義的一種閹割味。《錯戀》在男主角身份外貌上如此選擇，在劇情上更安排守義與麗雲談戀愛、兩人突然被勝烈及夥同的小混混干擾，戀人倆面對威脅，是麗雲用身體保護守義，避免他被揍，再度凸顯了守義的軟弱無能。²²

在 1994 年林搏秋座談會裡，吳密察提出台灣文化裡的酒場與近代愛情，張昌彥則提醒，林搏秋喜好重疊回憶／記憶的電影手法，同時也是一位重視描寫人性情感的導演。²³ 林搏秋喜好的重疊回憶技法在《錯戀》裡是使用在守義身上。²⁴ 《錯戀》進行了四個回憶／倒敘，都發生在影片的前 30 分鐘內。第一個倒敘就是重疊回憶，近乎四分鐘：守義回想過去與麗雲的戀情，戀情裡麗雲追述她與勝烈的初戀，然後回到守義麗雲戀情，再回到守義的現實／時。《錯戀》前段中的多個倒敘，它們除了幫忙交代角色們的過往，還使守義看來是個沈溺在過去的男性。《錯戀》將守義回想過去與麗雲窮於奔命交替呈現；換言之，當麗雲到處奔走、苦於生計，守義則陷溺於過往、欠缺行動力。當守義跳脫回憶，他的「行動」止於向麗雲承認自己沒勇氣、向秋薇賠罪表示慚愧。《錯戀》不只在影像、劇情上顯

²⁰ 《錯戀》裡男主角「入贅男」這個身份是承繼日文小說的內容。

²¹ 林龍松也曾主演《大俠梅花鹿》（1961）；後來到香港發展，改名凌雲，在邵氏主演過文藝愛情片《紫貝殼》（1967）及《早熟》（1974），也演過多部武俠片。

²² 王君琦分析 60 年代華語電影曾提醒，文藝片的男主角的典型常是「溫吞感性的公子哥兒」；參見〈殊途同歸的現代化與現代性再現——60 年代健康寫實電影與家庭倫理文藝類台語電影之比較〉，陳芳明編，《殖民地與都市》（台北：政大出版社，2014），頁 215。

²³ 張秀蓉、石宛舜整理，〈台語電影史上的一脈清流：林搏秋其人其事座談會記錄〉，頁 33。

²⁴ 林搏秋在《六個嫌疑犯》設計了更多的重疊回憶，令人暈眩。

現男性虛弱（守義的長相、行為、身體語言、話語發聲），在敘事時空上也建構此一特質。

相對於男性，《錯戀》中的女性較為正面。我們若專注《錯戀》中「命薄如絲」、苦命的酒女麗雲，大概會認同「悲情台語片」這樣的印象；但我們若轉注《錯戀》的第二女主角「秋薇」（吳麗芬飾），則會偏向王君琦所提醒的「悲情以外」的台語片觀察，注意到台語片中的苦情女有著多樣的潛能。²⁵ 秋薇是獨生女，擁有家產；經舅舅做媒，招贅守義，對入贅丈夫溫柔親愛。秋薇與麗雲是中學同學；麗雲落難，秋薇溫暖相助，首先就將婚戒摘下給麗雲變現救急。對於這麼一位養尊處優卻心地和善的第二女主角，電影賦予她的「悲情」是讓她身體「無能」、難以懷孕。《錯戀》令人訝異的是它如何處理秋薇不孕、麗雲懷孕這僵局。

僵局是由秋薇聰明地打破。悲情劇中，禍總是不單行，麗雲懷孕又患得心臟病；碧珠連絡守義，後者無能為力，請太太秋薇來醫院想辦法。麗雲昏迷中透露懷有守義的小孩；守義向秋薇賠罪，之後便近乎無言無聲。長輩想要強勢介入，舅舅勸秋薇快快「擺平」麗雲。電影此時將舅媽納入鏡頭，還給了她一個特寫；舅媽望著舅舅，一臉不屑，表情顯示「男人都一樣」的蔑視，口中唸著，「妳舅舅以前也有一個」（小老婆）；並向秋薇諷刺地說（甚而有點幸災樂禍？），守義「對別人有情，對妳也才有情，妳了解一下才好」。舅媽顯然是一位了解父系結構，與之犬儒共存的女性，並願意提醒秋薇現實的男女法則。秋薇最後不顧舅舅、舅媽反對，堅持將守義和麗雲的嬰孩報為己生，立為長子，取名「忠信」。秋薇不顧舅媽嘲笑「小老婆的兒子竟當長子」，強調「林家的財產是我的，誰有權力來計較？」溫柔的秋薇掌握並發揮手中的資產，駕馭法律，闢出了一條「大家才能幸福」的路：林家有後，秋薇仍舊是太太，守義成為

²⁵ 王君琦，〈悲情以外：1960年代中期以前台語電影的女性主義閱讀〉，《電影欣賞學刊》13期（2010），頁4-19

心存感激又愧疚的入贅丈夫，麗雲成為「肚子借人生子」的女性友人。秋薇是同時代台語片中少見的聰慧「傳統」女性。²⁶

《錯戀》終尾大家都幸福了嗎？《錯戀》的結尾是放在圓通寺。碧珠、麗雲帶著兒子在圓通寺與秋薇、守義及寶寶巧遇；大家寒暄、告別後，麗雲自憐地說，「肚子借人生子，就是我」。電影若如此結束，可說是半個大團圓，但《錯戀》似乎堅持要給個全盤大團圓。結尾，勝烈也出現在圓通寺；改邪歸正的勝烈與兒子相認，與麗雲一家團圓（碧珠變成尷尬的第三者）。²⁷《錯戀》宣傳是個「大悲劇」，卻給了個大團圓，而整部片子仍帶有淡淡蒼涼味，也許就在於結尾發生在圓通寺，一個北台灣少有的尼寺，散發著一種佛式慈悲。

雖說《錯戀》裡看不到吳密察提出的酒場近代愛情——看到的是資產至上的近代現實——但林搏秋的確是那時代台灣的知識份子，且喜以酒家做為思考封建、近代性問題的場域。1943 年編導過《鬧雞》、《高砂館》的林搏秋，透過這些劇作，表現了他（與那時的文化人張文環、呂赫若）對於台灣的時代處境、男性困境所做過的深思。²⁸ 1959 年林搏秋轉向電影，初嘗試文藝片便選擇了張文環的《藝旦之家》，改編成《嘆煙花》，藉由張美瑤所飾的悲苦藝旦呈現社會的多樣層面。林搏秋在他 1960 年的《錯戀》對台北酒場的呈現相當精闢；筆者認同香港影評人羅維明的評斷：《錯戀》是台語片的傑作、台灣影片的珍品。²⁹ 如此認定，不只是因為《錯戀》在通俗倫理劇的模式中做到了犀利的社會觀察，《錯戀》還嘗試了許多電影技巧、鋪陳了精確、耐人回味的影像細節。

²⁶ 陳睿穎的碩論認為秋薇與守義的婚姻發展，「在台語片通俗劇中可謂空前絕後」，參見《家庭的情意結——台語片通俗劇研究》，頁 33。

²⁷ 碧珠的狀態有如英文的 odd wo/man out（吊單、格格不入）；《錯戀》裡有著各式「三角關係」、同性情誼、異性情感，多樣又充滿可能。

²⁸ 對於林搏秋の出生、留學及劇場歷程可參考石宛舜專書《林搏秋》（臺北：台北藝術大學，2003）。

²⁹ 羅維明，〈錯愛《錯戀》：台語片的經典，林搏秋的名作〉，《電影欣賞》70 期（1994.7-8），頁 47。

羅維明在 1993 年便點出《錯戀》中令人讚賞的鏡頭調度及精彩的單鏡場面。³⁰ 1994 年在電影資料館的林搏秋座談會，黃玉珊則強調林搏秋電影對底層女性的同情。³¹ 2001 年，如同羅維明，廖金鳳也注意到《錯戀》裡令人眼睛一亮、麗雲在松山的那個單鏡場面，並如此形容這個鏡頭：酒女們「由遠處走向等在車內的恩客。林搏秋以固定於車窗視野的鏡頭，持續捕捉她們走近車子，在一個鏡頭裡創作戲劇化的效果」。³² 換句話說，這個固定單鏡是個景深長拍（deep-focus long-take），也是羅維明所說的「典型威爾斯式的縱深手法」。³³ 此類長拍前景大、景深，因為是長拍，鏡頭持續，縱深處「有戲可看」。對於這個固定景深長拍，羅維明的描述較細緻：

前景兩個流氓在車內靠在椅上吊起二郎腿，而張〔麗雲〕及好友身影在另一邊窗框自遠而近、自小而大的奔過來，然後彎下身靠在車窗框，懇求兩個流氓改日再見；那重重的框架、那彎腰的姿勢、那委屈的感覺，便無言地給形象化出來。³⁴

這個持續 33 秒的鏡頭內容還不只如此；它巷頂深處「後景」站著抱著麗雲兒子的幫傭，讓人看到麗雲赴酒場的背景；中景男性路人走

³⁰ 羅維明，〈錯愛《錯戀》：台語片的經典，林搏秋的名作〉，頁 47-48。

³¹ 張秀蓉、石宛舜整理，〈台語電影史上的一脈清流：林搏秋其人其事座談會記錄〉，頁 35。

³² 廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》（臺北：遠流，2001），頁 114。

³³ 羅維明，〈錯愛《錯戀》：台語片的經典，林搏秋的名作〉，頁 48。王君琦在其英文論文注意到《錯戀》也運用了表現主義、黑色電影打光及西洋 gangster（黑幫）影像符碼；請參考 Chun-chi Wang, "Affinity and Difference between Japanese Cinema and *Taiyu pian* through a Comparative Study of Japanese and *Taiyu pian* Melodramas," *Wenshan Review of Literature and Culture*, 6.1 (2012.12), p. 97. 這篇英文論文對台語片更深更廣的觀察調整了如張昌彥主要以日本電影來比擬台語片的模式，請參考，張昌彥，〈《不平凡的愛》與日本電影《愛染桂》轉換之間〉，《春花夢露五十年：台語片學術研討會論文集》（臺北：國家電影資料館，2007），頁 50-64。王君琦一再傳輸加大台語片研究框架的立場，參見王君琦，〈從二元性走向多樣性：台語片研究的意義〉，《藝術觀點 ACT》68 期(2016.10)，頁 80-83。

³⁴ 羅維明，〈錯愛《錯戀》：台語片的經典，林搏秋的名作〉，頁 48。

過，還有左鄰孩童們的觀望，呈現《錯戀》裡常有的陌生人眼光。

《錯戀》裡陌生人喜好的就是看麗雲的「好戲」。影片開頭，麗雲在醫院向秋薇哭訴求助；這兩位女性在窗邊同感辛酸，身後就有男人走過探頭，秋薇將之瞪離。另一場景，麗雲走向勝烈住處，與走廊中蹲著開伙（生炭火）的男鄰居點頭，之後就是難堪地目睹勝烈與人共床，繼而倒臥勝烈胯下、忍受他的暴力淫威；而我們可想像，男鄰居可能就在門外偷窺旁聽。喜好偷窺的不只是男性；《錯戀》裡的女房東聽到麗雲房內有吟聲，以為有「好戲」可看，一臉癡笑，發現是丈夫在非禮麗雲，快快狠狠地將發高燒的麗雲痛打、趕走。電影後半部，懷孕的麗雲在板橋屋內向碧珠訴說絕望，林搏秋安排窗外路人往來，對屋內的絕望漠視無感。1993 年羅維明曾表示，《錯戀》「故事的曲折許多時真教人瞠目結舌」，³⁵ 並對團圓結局不滿，認為影片道德力量表現不足。現今 2017 年看《錯戀》，關注它的畫面調度、單鏡場面，它的窗框、走廊、巷子畫面設計，則可觀察到，對比大環境的冷漠，影片烘托了女性情誼並表達了對底層女性的同情。《錯戀》更是藉由秋薇，考量了對應父系結構的方法。

1994 年黃玉珊觀察林搏秋電影：「他跟當政保持距離，可是又得將事實描寫出來，所以他採取這樣的折衷方法，不直接尖銳點明，而是間接透過下層階級的女性敘述他們的不平」。³⁶ 林搏秋的《嘆煙花》、《錯戀》、《五月十三傷心夜》都有藉由下層階級女性來說故事的設計。這種「女性發聲」，《錯戀》裡還有更具體的發揮：《錯戀》

³⁵ 羅維明，〈錯愛《錯戀》：台語片的經典，林搏秋的名作〉，頁 48。

³⁶ 張秀蓉、石宛舜整理，〈台語電影史上的一脈清流：林搏秋其人其事座談會記錄〉，頁 36。現今，研究 1960 年代台灣電影與「當政」、時代關係，已有多篇論文；例如，Taylor 在 *Rethinking Transnational Chinese Cinemas* (New York: Routledge, 2011) 便分析了過去廈語片與台語片在冷戰時期的運作；三澤真美惠的〈1960 年臺北的「日本電影欣賞會」所引起的「狂熱」和「批判」〉（王麒銘譯、鐘淑敏校正），《臺灣研究》17 期（2014.10），頁 113-150，針對台灣在 1960 年對日本電影的反應也有分析；蘇致亨的《重寫臺語電影史：黑白底片、彩色技術轉型和黨國文化治理》（臺北：國立臺灣大學社會科學院社會學研究所碩士論文，2015）對於台語電影與當代黨政關係有所探討。

在聲軌配上了強而有力的女聲旁白。這旁白除了可說是林搏秋透過女生／女聲敘述的另一例證，它也幫忙轉換時空，評論劇情（有如過往的「辯士」）：女聲旁白會對情境及角色們表示同情、表示責備。林搏秋認為通俗劇是「讓你會流眼淚的，哭得越兇越有人要看」³⁷，而《錯戀》的女聲旁白就是烘托劇情、讓它大眾化的電影技法。刊登於1994年《電影欣賞》的林搏秋訪談，林導演對1960年拍出《青春殘酷物語》及《日本夜與霧》、日本新浪潮的大島渚作品有如此的看法：「這樣的電影敢有好？他們的電影我看起來沒戲肉、沒場面，實在說，看不太懂。電影不就要作一個讓人能感動的，就是我剛才說的要大眾化」。³⁸ 台語片是追求流行、大眾化的片種；《錯戀》是這片種中的一部台語家庭倫理愛情通俗劇，是1960年台語文藝片的經典。³⁹

三、《台北發的早車》與盲眼男

《錯戀》中難以生產的秋薇體現了資產女性弔詭的「全勝」：掌握資源、駕馭法律，不考慮接納麗雲做丈夫的小老婆、拒絕「三人一起共同生活」的封建婚姻，但接手麗雲與守義的寶寶（還借以提醒丈夫要「忠信」）、解決林家子嗣問題（拒絕舅舅將嬰孩送入孤兒

³⁷ 石宛舜訪問／整理，〈戲劇的氣味：林搏秋訪談錄〉，頁23。

³⁸ 石宛舜訪問／整理，〈戲劇的氣味：林搏秋訪談錄〉，頁26。

³⁹ 《錯戀》的「經典性」或許可由「大眾經典」的角度認知：美國影評人 Pauline Kael 曾以「淺薄作品、淺薄經典」來定位威爾斯的《大國民》(1941)，強調《大國民》之所以是部「大眾經典」源自於它的通俗、令人興奮又耐久的風格及所提供的通俗娛樂。Pauline Kael, *Pauline Kael on the Best Film Ever Made* (London: Methuen, 2002), pp. 6-7. Kael 在書中文章“Raising Kane”稱《大國民》為“a shallow work, a shallow masterpiece”，“*Citizen Kane* is a ‘popular’ masterpiece”，與那時代的 *Rules of the Game* (1939)、*Rashomon* (1950)、*Man of Aran* (1934) 是不同種的作品。此種肯定電影的大眾、通俗性的文章，以班雅明的最著稱，參見 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Harcourt, Brace and World, 1968), pp. 217-251.

院的提議)、得到入贅丈夫的感激及臣服。對於秋薇的優勢，王君琦在她中英文的論文中都提議，《錯戀》裡的秋薇得到麗雲「禪讓」、秋薇的幸福是麗雲的成全。⁴⁰ 筆者倒認為，悲情的麗雲是實際又無奈地交出、讓出了寶寶，成全了秋薇的「近代家庭」，但對重逢的守義有點避之不及，對於缺乏勇氣又結了婚的守義沒有回收佔有，也就沒有禪讓的意思。《錯戀》結尾差點沒結束在碧珠、麗雲及兒子的女女「摩登家庭」組合；勝烈末尾的出現有其必要，如此故事才能最後幾秒內重現血緣正統的傳統家庭、完成大團圓。《錯戀》裡不論是近代家庭或傳統家庭，其中的男性都是虛弱的，而弱勢男一再出現在台語片的「大悲劇」中。

《台北發的早車》就是 1960 年代受矚目的台語大悲劇。這是 1957 年來台、出生於廣東台山的梁哲夫（1920-1992），在「空前大悲劇」《高雄發的尾班車》（1963）大受歡迎後，再度與賴國材的台聯影業公司合作，推出的「又一超特大悲劇」（當時的宣傳廣告詞）。兩部影片顯現了那時台語片在電影市場上的活絡，也表現了梁哲夫對於台灣南北差異、城鄉發展的觀察。《台北發的早車》是由《尾班車》的白蘭及陳揚再度擔綱的台語片；當時宣傳海報強調悲情，並邀天下有情人「同聲一哭」。梁哲夫不只擅長催淚片，還喜好嘗試各種影片類型：《火葬場奇案》（1957），《添丁發財》（1958），《羅小虎與玉嬌龍》（又名《臥虎藏龍》，1959），⁴¹ 《泰山與寶藏》（1965），《間諜紅玫瑰》（1966）。梁哲夫也是一位「多語」導演，拍過粵語片、台語片、國語片，如《苦海鴛鴦》（1956 粵語），《目蓮救母》（1968

⁴⁰ 王君琦，〈現代愛情與傳統家庭的倫理衝突：從台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〉，《應用倫理評論》53 期（2012），頁 74。Wang, “Affinity and Difference between Japanese Cinema and *Taiyu pian* through a Comparative Study of Japanese and *Taiyu pian* Melodramas,” p. 91. 此英文論文也注意到台語片裡的女性情誼（solidarity）（p. 91）；筆者認為《錯戀》裡較多女性 solidarity，較少禪讓。

⁴¹ 根據陳儒修的研究，《羅小虎與玉嬌龍》是第一部台語武俠片；請參考，陳儒修，〈從《三鳳震武林》探索台語武俠片類型化研究〉，《春花夢露五十年：台語片學術研討會論文集》（臺北：國家電影資料館，2007），頁 107-113。

國語)。《台北發的早車》則是台語的「大悲劇」、台語催淚片中的代表性作品。

《台北發的早車》，一部 90 多分鐘的片子，就包含了三種劇情——農村樂、都會沈淪、法庭劇。劇情內容看似誇張多樣，其實已具有社會寫實的內涵，表現了那時代社會新聞經常報導的毀容事件。⁴² 影片充滿著敘事性的影音內容，相當飽和，甚而奔放。梁哲夫的電影敘事可說是「為達目的不擇手段」：倒敘只用在開頭，不用來收尾；胖胖鄉村男女開頭帶來喜感，接續功能微薄消失；剪接執意、誇張，有時只求一時感官效果（男孩哭喊，製造男主角受暴「錯覺」，男孩與故事毫無關係）。這種強勢、「花腔」式的、通俗劇滿溢式的敘事（*excess*），在影片的音樂設計、音像部署上發揮得最為具體。

Jeremy Taylor 的研究提醒了歌曲、歌台、廣播與 1950 年代開始興盛的廈語片的關係；Taylor 的書凸顯了音樂與廈語片宣傳、接收的密切關連。⁴³ 台語片承接了這種對歌曲的倚賴。王君琦在〈悲情以外〉分析了歌曲在個別台語片的功能；文章並點出，歌曲〈意難忘〉在《台北發的早車》出現了七次，帶有多層的「追憶」功能。⁴⁴ 〈意

⁴² 舞女遭毀容是台語片時代的一個社會現象及問題，報紙有非常多的報導。1956 年《中國時報》有如此的新聞：「今後對毀容案 從嚴訴追處刑」（1956.04.24，第 4 版）。到 1965 年《中央日報》仍有如此的刊載：「邇來的毀容事件，猶如進入了颱風季節」（1965.07.16，第 8 版）。報紙常出現聳動的標題：「牆花驟遭暴風雨 惡漢導演風塵劫 賺騙妓女·人財兩得 口蜜腹劍·辣手毀容」（《聯合報》1960.02.16，第 3 版）。

⁴³ 世界許多地區的電影，有聲片的起始及電影的普及都與音樂歌曲關係密切；如，美國的 *Jazz Singer*（1927）、中國的《歌女紅牡丹》（1931）。從近年的出版物，2010 的《歌壇春秋》，慎芝、關華石的手稿，可一窺 1949 年後歌曲與初始台灣電影的關連；書中關華石談了那時「西門町音樂場」及「台灣早期的歌場」的樣貌；參見汪其楣編，《歌壇春秋》（慎芝、關華石手稿原著）（臺北：臺大圖書館，2010）。

⁴⁴ 王君琦，〈悲情以外：1960 年代中期以前台語電影的女性主義閱讀〉，頁 16。〈意難忘〉改編自山口淑子（李香蘭）的〈東京夜曲〉；國語版由慎芝譜詞，1960 年代初，美黛灌錄唱紅；台語片充滿著這種「混血歌曲」。對於〈意難忘〉與台語片的淵源亦可參考，李志銘，〈台語片時代曲：兼談我所收藏台語電影歌謠黑膠唱片〉，《電影欣賞》168、169 期（2016.7-12），頁 12-19。

難忘〉在《台北發的早車》強力放送；開頭有它，結束有它，且都全曲放送；有國語版、台語版；有銅管版、弦樂版、竹笛版。〈意難忘〉就是《台北發的早車》的主題曲；《台北發的早車》也順應台語片配樂相當混雜的風貌，影片還有許多其他歌曲（包括西洋曲調、國語歌）。⁴⁵ 前段有整曲的快樂農村歌（〈鄉村夜曲〉），製造純真農村的短暫印象。中段，穿插男女內心旁白後，影片在台北車站放置了男女輪唱的〈台北發的早班車〉；⁴⁶ 這混血歌的播放，畫面下方配上了歌詞，方便地透露、強調男女主角的情緒（打歌詞的方式也示範了早在六〇年代就存在的 KTV／卡拉 OK 式的操作）。⁴⁷ 台北車站第一月台片段之後，往下就是近乎五分鐘、啟於夜總會的豐滿音像部署片段；這不只是影片關鍵的劇情轉折片段，還表徵了台語片通俗劇式的樣貌。

白蘭飾演的女主角「秀蘭」在台北車站，在〈早班車〉的歌曲中，沒能追回陳揚飾演的男主角「火土」，心想回鄉，決定向董事長（陳財興飾）辭去舞女的工作。代表著「有錢好色男」的董事長當然不會輕易放人。影片大致 40 分鐘處，「第一大飯店」內，夜總會全是男性樂手的樂隊吹奏著〈意難忘〉，穿著花朵圖案洋裝的秀蘭，坐著被三個男性包圍、灌酒。影片突顯喇叭樂器，再轉接火土鄉下竹笛（傳達著城鄉間的張力）。秀蘭的醉態及三個男性的邪獐面容，簡要地告知，秀蘭即將失身；不同調性的〈意難忘〉及雷聲表達著

⁴⁵ 例如，周藍萍國語的〈回想曲〉以重編舞曲面貌出現在《台北發的早車》。周藍萍參與了早期台語片的配樂工作，如李行的《王哥柳哥遊台灣》（下集有周藍萍作曲的〈美麗的寶島〉）及唐紹華的《林投姊》（1956）。請參考沈冬編，《寶島回想曲：周藍萍與四海唱片》（臺北：臺大圖書館，2013）。周藍萍對台語片的配樂可能還更廣，請參考 2016 年沈冬的〈「篤定賺錢」：由一則新發現的史料看周藍萍與台語電影〉，《電影欣賞》168、169 期（2016.7-12），頁 20-23。

⁴⁶ 〈台北發的早班車〉改編自 1950 年代日本歌曲〈羽田發 7 時 50 分〉，最初由葉俊麟填詞，洪一峰演唱；梁哲夫電影重新填詞，郭金發、張淑美幕後演唱。

⁴⁷ Taylor 的研究告知，當年廈語片中的摩登歌曲通常都配上字幕，但對話無字幕，此種設計仿製香港的國語片；Taylor, *Rethinking Transnational Chinese Cinemas*, pp. 90-91. 此種歌曲字幕，早在 1930 年代中國的有聲片便出現，如《馬路天使》（1937）。

事件中的激昂、感傷。夜晚下雨打雷，雨聲雷聲伴隨著董事長皮鞋踏踩白色花朵；影音明白告知，畫外進行著「辣手摧花」。秀蘭在飯店內被侵犯，影片是用樂隊吹奏扭扭舞曲來表現；夜總會裡的男女忘情扭動、舞步熟練；激昂的樂器畫面轉接雨中抖動的喇叭狀花朵，秀蘭床旁煙灰缸上點著一根煙。長達兩分多鐘的樂曲片段（沒有對話、歌詞），以董事長「別傷心……以後，我會更加疼愛妳」的話語終結；接續，秀蘭揮打兩巴掌；秀蘭失身片段以董事長淫笑、「享受」巴掌的表情結束。

《台北發的早車》就是以這種誇張、討巧、通俗、「俗而有力」的電影語彙說著「大悲劇」故事。⁴⁸ 六〇年代台語片中的催淚片，連角色們本身都會感嘆「我們怎會這麼命苦」；而坎坷命運大多集中在像麗雲、秀蘭如此的女主角身上。台語片中女主角們的悲情，常與她們的美麗及能動性連在一起。台語片喜好借用女性敘說台灣的城市故事；城市的誘人、光鮮、剝削、無情都可透過女主角的臉容、身體、命運表現出來。秀蘭從鄉村坐火車到台北，人也亮麗地改頭換面，加入夜總會舞女陣容，後又悲慘毀容，終結在冷峻的看守所大牆外。《台北發的早車》更以秀蘭面對鏡像的演變及美醜兩張畫像凸顯她的城鄉經驗、城市歷程。

《錯戀》裡的麗雲面容姣好，管區警察馬上判斷她是「酒女」，麗雲也以此身分穿梭在台北、萬華、松山、板橋；麗雲的行動好似串連了大台北、顯現台北的擴延。比起台北酒場的麗雲，《台北發的早車》的秀蘭，其行動空間更廣泛，從南到北，從鄉土、酒色、到法律。《台北發的早車》除了音像鋪陳俗而有力，女主角陷入苦命也「毫不猶豫」（同時顯現男主角的退縮無力）。台語催淚片的力道吊

⁴⁸ 梁哲夫的催淚片或許濫情，但並不見得粗糙；例如，洪國鈞分析《高雄發的尾班車》注意到了片中圓形物件的構圖（如各式輪子、鐘錶等）與敘事的關連（Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*, pp. 57-58）；洪國鈞也以 sophisticated compositions（複雜構圖）形容《台北發的早車》的場面調度：Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*, p. 60.

詭地發生在女主角迎向誘魅都會、悲慘命運的義無反顧。秀蘭在鄉下就表現對新事物的好奇，問意圖為她畫像的寫生油畫家什麼是 mo-de-lu（「模特兒」的日式／台式發音）。為母親還債，秀蘭敢於到城市闖蕩；一到台北，秀蘭就進入 New Taipei 現代都會建物的畫面中；穿上旗袍、洋裝進入 Night Paris 夜總會工作；腳蹬高跟鞋出入 Overseas Club。⁴⁹ 秀蘭穿梭在董事長、李經理及舞廳的男客間；後來獨自站立、面對全是男性主持的法庭；上訴過程中，拒絕自我辯護，甘願接受無期徒刑的判決。

台語催淚片中的女性，她們的美（或說性感）及苦命就是推展劇情的動力；台語片的苦命女是很有動能及力氣的；相對地，催淚片的男主角，功能虛弱，主要烘托女主角的紅顏薄命。王君琦的〈悲情以外〉分析了三部台語片；文章觀察《羅通掃北》（1963）及《舊情綿綿》（1962），提出前者男性角色的「吸睛」功能薄弱及後者男主角虛弱的行動力，對於《台北發的早車》則點出火土是個「陰性化的男性角色」。王文觀察，火土「比秀蘭更常處在追憶狀態」：火土以橫笛吹奏〈意難忘〉就是他處在追憶狀態的視覺與聽覺表徵。⁵⁰ 換句話說，《台北發的早車》讓火土以〈意難忘〉處在追憶狀態，就如同《錯戀》以層層回溯／倒敘呈現守義陷溺在過往；兩片皆以電影語彙凸顯其男主角行動力的薄弱。

《錯戀》以入贅男的身份做為削弱守義陽剛氣概的技法之一；《台北發的早車》雖有面容身材皆陽剛的陳揚，影片還是逐步利用多種設計折損火土的男性氣概。首先，秀蘭母女遇到困難，親近鄉田的火土生財無方、束手無策。秀蘭北上賺錢；火土之後到台北，意圖

⁴⁹ New Taipei, Night Paris, Overseas Club 都是具體出現在電影畫面的英文招牌字樣，影片不做字幕解釋。對於台語片中女性的能動性及趨近現代性，王君琦以「女性、城市、現代性」在其論文中亦有探討，參見〈殊途同歸的現代化與現代性再現——60 年代健康寫實電影與家庭倫理文藝類台語電影之比較〉，頁 230-235。

⁵⁰ 王君琦，〈悲情以外：1960 年代中期以前台語電影的女性主義閱讀〉，頁 16。

將秀蘭接回家鄉，但面對秀蘭外表亮眼的改變、城市的強勢，火土感到自卑、變得退縮消極，縱使內心慾求秀蘭，最終留個便條、不告而別、負氣離去。當秀蘭的母親表達強烈思念女兒、勸火土不要「賭氣」；火土再次北上，忍受都會的羞辱，處處碰壁，街頭賣報尋找秀蘭，絕望時在屋內吹笛。當秀蘭火土這對有情人重逢，決定搭「早班車回去」，電影讓董事長的打手、城市流氓將「鄉下小子」毒打一頓；火土因而失明，更加喪失行動力，只能在床上吹笛。火土的失明導致這進城的鄉下小子面對都會處處跌撞，在電影的後 30 分鐘片段——秀蘭行殺董事長、身受監禁、以燒毀的臉容面對法律法庭——無能扮演任何角色，只能盲目無言地在街頭吹笛賣藝，接受城市的施捨。

「超特大悲劇」《台北發的早車》，如同《錯戀》，結尾調和悲情，讓情人倆在看守所大牆外再度重逢：火土眼盲跌倒，秀蘭容毀自稱「鬼婆」；火土承諾「我會等你」，獄吏宣佈「時間到了」；電影以女聲唱出〈意難忘〉、秀蘭行走長長入監路結束。

按照電影敘事結構的慣例，若以倒敘開頭，通常會以抽出倒敘、回歸現時收尾。《台北發的早車》以畫家的倒敘開頭，但沒有回歸現時的收尾。如此的設計，除了可讓觀眾拭淚離場，可能還有讓影片尚未完結、「吊人胃口」的商業考量，含有那時代台語片「賣座則連續」的拍片邏輯。⁵¹ 《台北發的早車》在電資館的拷貝，末尾在整曲台語的〈意難忘〉中，打出了如此的字句：⁵²

⁵¹ 「賣座則連續」最著名的應該是李行台語的王哥柳哥系列：《王哥柳哥遊台灣》(1958)、《王哥柳哥遊台灣》(續集)(1958)、《王哥柳哥好過年》(1961)、《王哥柳哥過五關斬六將》(1962)。電影拍攝一窩蜂現象是商業電影市場的通則；台灣的王哥柳哥系列賣座，香港邵氏迫拍廈語的《王哥柳哥》(1959)，由小嫻(凌波)主演。廈語片也經常「抄拍」、「翻拍」當時的國語片，Taylor 稱之為 copycat movies，例如，《曼波姑娘》(1959)抄《曼波女郎》(1957)；Taylor, *Rethinking Transnational Chinese Cinemas*, pp. 80-81.

⁵² 豪客發行的 DVD 沒有這些字句。

此恨綿綿無絕期 情意難忘生離別
以後的秀蘭命運 火土的前途如何？
故事發展如何？請看下集完結篇

《台北發的早車》在許多資料中都會加標為上集，但現有的影片資料中卻找不到下集。當時下集已經拍出來了嗎？⁵³ 秀蘭與火土的故事還能如何發展？秀蘭容毀、火土眼盲，若多年後重逢，還能如何更加悲慘、超越上集的「超特大悲劇」？難道會發展為感人團圓劇？

根據《台語片時代》所收錄的 1992 年梁哲夫訪問稿，那時《台北發的早車》曾在高雄中正文化中心的「台語經典名片大展」中放映；現場，「為《台北發的早車》感動落淚的觀眾殷殷追問：下集什麼時候放？」訪稿如此回應：「影史浩如煙海，唯作品自證，梁導演作品遺失的豈止一部電影的續集」。⁵⁴

四、《危險的青春》與飛車男⁵⁵

梁哲夫回憶他的台語片說：

《高雄發的尾班車》、《台北發的早車》……一大堆什麼車的，還有《相逢在橋邊》還是《相逢台北橋》，搞得我人都忘了，到底拍過哪部戲我都不記得了。⁵⁶

⁵³ 根據葉月瑜的 *Taiwan Film Directors*，《台北發的早車》預告下集的結尾凸顯了當時台語片「多集」(serial)、賣座則連續的特色；葉月瑜也確定，下集從未拍攝；Yeh and Davis, *Taiwan Film Directors*, p. 21. 當然，《台北發的早車》也可看成《高雄發的尾班車》廣義上的下集；當初台聯公司就是以「高雄發尾班車的姊妹篇」來宣傳《台北發的早車》。台語片在其黃金時代，報紙上的宣傳廣告有相當的參考價值；林奎章的碩論在這方面做了具體的收集及運用。如，「空前大悲劇」、「又一超特大悲劇」就是當時電影海報及宣傳廣告上的用詞。

⁵⁴ 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 226。

⁵⁵ 「飛車男」是指《危險的青春》中騎機車、有阿飛色彩的男主角。

⁵⁶ 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 232。

梁哲夫在台語片時代，起初三個月拍一部，後來一個月拍三部；同時期有過「沒有十家起碼也有八家」請他拍片的日子。⁵⁷ 台山人的梁哲夫，因為拍台語片，逼得半年就會講台語。光在台聯拍的台語片，就「起碼有六十部以上」；在台灣拍了差不多一百多部片子。⁵⁸ 相較於梁哲夫，出生台北萬華的辛奇變成是少產的導演，拍片量是梁哲夫的半數，電影生涯出產了五十多部片子；可是，就如同郭南宏、梁哲夫，存留下來的影片實在不多，只有八部與製片戴傳李合作的作品。⁵⁹

辛奇(1924-2010)有林搏秋式的文藝素養，也經驗過梁哲夫式的台語片趕拍、一窩蜂時代。辛奇投入過舞台劇，也做過編劇，改編過《雨夜花》話劇劇本，由邵羅輝拍成電影《雨夜花》(1956)。拍片初期改編了張文環小說〈闍雞〉，拍成《恨命莫怨天》(1958)。⁶⁰ 辛奇拍過西洋小說《米蘭夫人》改編的《地獄新娘》(1965)，⁶¹ 拍過金杏枝中文小說《冷暖人間》改編的《難忘的車站》(1965)。台語片的大製片戴傳李就認為辛奇有涵養，是適合拍文藝片的導演。⁶² 辛奇也是較受研究界寵愛的導演；黃仁為他編寫了專書《辛奇的傳奇》；林芳玫探究了《地獄新娘》中的歌德元素。辛奇的台語片中，

⁵⁷ 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 232。

⁵⁸ 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 232。

⁵⁹ 黃仁的《辛奇的傳奇》(臺北：亞太，2005)列了五十二部辛奇作品。存留的八部：《地獄新娘》(1965)、《難忘的車站》(1965)、《三聲無奈》(1967)、《三八新娘憨子婿》(1967)、《阿西父子》(1969)、《燒肉粽》(1969)、《危險的青春》(1969)、《再會十七歲》(1970)。

⁶⁰ 〈闍雞〉是《台灣文藝》中張文環的一篇小說；1943年林搏秋將之編導、搬上舞台。辛奇沒看到舞台劇的〈闍雞〉；辛奇的《恨命莫怨天》是直接改編小說；國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 126。

⁶¹ 《地獄新娘》改編自《米蘭夫人》，編劇是張淵福；影片裡也可看到《簡愛》及《蝴蝶夢》的內容；葉月瑜與戴樂為以 *stylish thriller* 來形容這部台語片中難得的高質感、有國際風的作品，*Taiwan Film Directors*, p. 23。然而謙虛的辛奇，1991年回看《地獄新娘》，總是說「看了真的臉紅」；國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 132。

⁶² 鐘喬主編，《電影歲月縱橫談(下)》，頁 635-636。葉龍彥也將辛奇定位為「台語文藝片大導演」，參見《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》(臺北：臺灣閱覽室，1999)，頁 177。

相當受矚目的是辛奇自編自導的《危險的青春》(1969)；⁶³ 廖金鳳台語片的專書、林奎章及陳睿穎台語片的碩士論文都花了篇幅論述這部片子。廖金鳳欣賞《危險的青春》的構圖；林奎章注意到影片如何在台語「異色電影」中開闢社會寫實空間；陳睿穎則在通俗劇範疇內探討這部台語片對成長、愛情、家庭秩序的演繹。本文將關注《危險的青春》中的機車、性及男性成長，進而凸顯辛奇如何以他的青春片破解台語片的悲情環套。

如同片名，青年是《危險的青春》的主角，影片也強調青春的力道、青春歲月中的危險。影片開場以青年男主角「魁元」(石英飾)騎機車載「女友」馳騁，來呈現追求速度及情慾的「危險青春」，同時配合快節奏喇叭音樂，傳達著青春活力及自由(但馬上就破風——機車破胎)。《危險的青春》許多地方都透露了 1953 年美國黑白片《飛車黨》(*The Wild One*)的影子；辛奇除了安排機車，還設計男主角有著馬龍白蘭度式的不馴及性感。但《危險的青春》的機車不全然狂野不馴，也不像美式「飛車黨」那麼體制外；魁元的機車雖優游，卻也是經濟體制內的生財工具——魁元是騎機車的送貨員(但會「漏氣」地送錯地址)。《危險的青春》的機車也承載著性的意涵；魁元用它載「女友」，用它勾引、載送他為「高級宵夜店」吸收的少女。如同《飛車黨》，《危險的青春》的機車、機車群常圍繞稚氣女主角，使她驚恐、暈眩。《危險的青春》做為台語片晚期的作品，脫離了過去城鄉、火車式的呈現，沒有倒敘沈溺過往，沒有吹笛追憶；《危險的青春》放大機車引擎聲，專注當下都會。影片中每個角色都有動能：魁元有機車，女主角「晴美」坐計程車，董事長坐司機轎車，

⁶³ 片子開頭列的編劇「辛金傳」就是辛奇。

老闆娘開敞篷跑車。⁶⁴《危險的青春》雖沒有 *mo-de-lu* 或 *Night Paris*，但它的交通工具示範著現代、西化都會的運作。

魁元有機車的動能，並希望藉由機車在城市內取得經濟上的攀升。《危險的青春》寫實地呈現勞工男性在都會經濟中的處境及心情——對女老闆忌妒又調侃，對交友市場中女性偏好物質無奈接受，對自我欠缺教育資本感到心虛。影片凸顯勞工男性在性別、經濟及文化資本上的弱勢，但辛奇並沒有將魁元的機車附上《單車失竊記》(1948)式的悲調內容；魁元藉由機車載到了晴美，為宵夜店吸收到新血，為自己增加了經濟來源。魁元的機車不只有動能，還有多種可能，其中最強的就是性的潛能。魁元騎著機車在都會遊蕩、送貨、交友、生財；魁元騎機車到舞場歡樂。過去的藝旦間、酒場、歌廳、酒店，到《危險的青春》變成了阿哥哥舞場及宵夜店。⁶⁵《錯戀》裡東洋風的酒家、《台北發的早車》裡上海風的舞場，到了《危險的青春》分裂成青春的舞廳及「老闆模樣的老頭」會光顧的宵夜店。⁶⁶就如同林搏秋及梁哲夫影片，在這些「歡場」中找不到愛情；《危險的青春》比《錯戀》及《台北發的早車》更進一步，除了藉由宵夜店顯現男性的醜態及透露男性的弱勢，影片中的男性角色更直接談及男性的「六點半」(陽痿)。《危險的青春》的董事長(由《台北發的早車》扮演董事長的同一演員陳財興飾)仍舊有錢好色，

⁶⁴ 連女主角母親(素珠飾)的情夫(直接說應該是「炮友」)影片都設計成貨車司機。沈曉茵在〈《南國，再見南國》：另一波電影風格的開始〉，對於電影中的交通有簡要的論述。沈曉茵在〈馳騁台北天空下的侯孝賢：細讀《最好時光》的〈青春夢〉〉，對於青春、機車、馳騁有進一步的分析。參見沈曉茵，〈《南國，再見南國》：另一波電影風格的開始〉，《藝術學研究》11期(2012.12)，頁49-84。參見沈曉茵，〈馳騁台北天空下的侯孝賢：細讀《最好時光》的〈青春夢〉〉，《電影欣賞學刊》18+19期(2013.2014)，頁32-44。《飛車黨》可說是一部 *biker film* (機車片?)；美國片的次類型 *biker film* 或 *road movie* (公路電影)常透過馳騁、公路講述著一種 *road to the self* (行向自我)或 *journey to manhood* 的故事。

⁶⁵ 陳龍廷的〈台語電影所呈現的台灣意象與認同〉點示了許多台語片中的場景與台灣時代狀態的關連；例如，《王哥柳哥遊台灣》裡台中醉月樓舞廳的西洋招牌與1950年代台灣美援文化的關係；參見陳龍廷，〈台語電影所呈現的台灣意象與認同〉，《臺灣風物》58卷1期(2008)，頁97-137。

⁶⁶ 廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》，頁211。

但他有錢「無勢」；這董事長性無能。而騎機車、會跳西洋阿哥哥舞的魁元，有青春、有女友、有老闆娘、有晴美。

林奎章將《危險的青春》放在「異色電影」中來探討是恰當的。⁶⁷ 黑白台語片《危險的青春》若與那時代中影製作的「健康寫實」國語彩色影片並列，差異立見。例如，白景瑞的《寂寞的十七歲》（1968）壓抑迂迴地呈現少女的情竇初開及性成長，《危險的青春》騎機車的魁元卻是露骨地推銷他的鐵馬：「黑頭車坐下去，心情就會輕鬆」。《危險的青春》充滿著這種暗示性的對白。影片在視覺上也不含蓄；魁元騎著他的黑頭車穿遊在三位女性間、提供服務。辛奇塑造魁元的性魅力，讓他經常裸露上身，不時就撲上穿內衣的晴美（鄭小芬飾）或圍著浴巾的老闆娘（高幸枝飾）。魁元蓋著不同棉被、臥在不同睡床上，顯露青春的慾望，展示肉體的誘魅。《危險的青春》如此大辣辣地呈現情慾，依然能獲得觀眾的認同、同情（或電檢的通過），主要原因應該在於它主角的青春俊美、社經弱勢、及最後正向的抉擇。董事長、老闆娘及晴美的母親都以金錢購買溫情（包養、養男人）；青春的魁元及晴美則是在金錢的交易中被購買，並在如此的買賣中學習、成長。最終，他們的青春成長「危及」了成年人的市儈價值；辛奇也在流行的異色台語片中暗渡了他的社會評論。

本文選擇的三部台語片，故事中父親或強勢父親皆缺席，有的只是舅舅或有錢好色的董事長；母親則不是缺席就是體弱或失責；年輕主角們面對考驗都得獨力選擇、自尋方向。辛奇在《危險的青春》中探討，在一個幾乎是由「淫媒、妓女和老鴿」交織成的危險世界中，⁶⁸ 年輕的魁元及晴美要如何自處。晴美見識了她母親（素珠

⁶⁷ 「異色電影」是林奎章碩論沿用葉龍彥對台語片後期一些作品的稱呼；這些作品仿拍日本軟調情色片。「異色電影」也是當時台灣普遍對情色片的稱呼。《危險的青春》報紙廣告就有凸顯情色，「暴露現代青年男女性的問題」的宣傳詞。林奎章以「異色中的成長隱喻：辛奇的青春文藝片」來探討辛奇的《危險的青春》及《再會十七歲》，參見林奎章，《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2008年），頁 161-171。

⁶⁸ 廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》，頁 210。

飾)「照顧男人」式的情慾，體驗了董事長只要「妳靜靜的，我摟一下」式的無能，清楚地選擇青春的魁元、與他去旅舍。電影將晴美的考驗、成長濃縮呈現在長達五分鐘、近乎無台詞的片段(又一個通俗劇滿溢式的段落)；其間，晴美面對機車黨，之後到診所考慮墮胎。阿哥哥短髮的晴美穿著迷你裙及時髦晶亮的高跟鞋，被機車黨的引擎巨響圍繞，被診所的鐘錶滴答聲、嬰兒哭叫聲、手術室女性呻吟聲纏繞；最終，晴美的心情由紛亂掙扎趨向篤定，獨自做了生命的抉擇，完成了女性自主的成長。

魁元的考驗及成長較為「費時費力」，也是《危險的青春》主要的關切。魁元沒有親人，獨自在都會打拼；他起初認同董事長、老闆娘金錢至上的價值，對於晴美的感情、懷孕毫不在意。電影一度將魁元與老闆娘湊成一對，讓他倆星期天開跑車到開闊的郊外兜風；魁元以為金錢與肉體的結合就是愛情，甚而向老闆娘求婚，換來的是老闆娘的嗤笑及金錢打發。對於魁元初始的愛情認知，電影早有「意見」。若說《錯戀》的配樂古典優雅、《台北發的早車》的配樂偏東洋風，那麼《危險的青春》的配樂則充滿青春流行的美國樂曲。⁶⁹ 然而，在老闆娘及魁元郊外兜風片段，影片配上了國語、有歌詞的〈愛情像霧又像花〉，⁷⁰ 提醒看不清狀態的魁元：「痴心人兒是傻瓜…唏歷歷，花啦啦，呼嚕嚕，莎啦啦…霧非霧呀花非花」。後來，穿著阿飛風襯衫的魁元，認清真情，宣誓「到天涯海角」也要找到晴美。

電影末尾肯定青春的魁元與晴美，讓他倆「有情人終成眷屬」，

⁶⁹ 例如，若說東洋歌〈意難忘〉是《台北發的早車》的主題曲，那麼強力放送的 Sam Cooke 的 “You Send Me” 可說是《危險的青春》的主題旋律。影片還有 *Valley of the Dolls* (1967) 的主題曲、“(Sittin’ On) The Dock of the Bay” 等等多首美國樂曲。

⁷⁰ 國語歌曲〈愛情像霧又像花〉，由莊奴作詞，古月作曲，1960 年末由姚蘇蓉唱紅。辛奇在《危險的青春》持續台語片配樂混雜、多元的風貌，但辛奇應該是偏好西洋樂曲；他曾對《地獄新娘》日本歌曲偏多表示不滿，懊悔當初順從電影老闆的音樂喜好；國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 132。

將他倆放入令廖金鳳驚艷的「情侶畫面」，呈現了魁元與晴美漂亮的臉部特寫：

寬銀幕的構圖裡，安置於畫面一端的兩人依偎臉龐，
在一純白潔淨的天空背景中，表現近乎聖潔的愛情。⁷¹

這漂亮的構圖讓青春有情人短暫脫離物質都會，在偏自然的環境中肯定彼此的感情，完成了彼此的成長，成就了向高看、向前看的視野。辛奇也以如此開闊的畫面，配上薩克斯風 “You Send Me” 的浪漫旋律，用青春的動能、活力、成長突破了台語片悲情的環套。

《危險的青春》的結尾，在漂亮的情侶畫面之後，貼上了短短老闆娘背對鏡頭、電話道歉的落寞片段。這片段打擾了青春情侶重聚的美好結局。廖金鳳認為它是「台灣電影史裡難得看到拒絕美滿結局」的一個呈現；⁷² 林奎章認為它是電影肯定愛情並賦予老闆娘成長空間的設計；⁷³ 王君琦則認為它是影片「反映惡有惡報的封閉式結局」。⁷⁴ 飾演老闆娘的高幸枝也是《危險的青春》的監製，辛奇以她來結束影片，帶來一種故事尚未終了、一種較為突兀開放、一種偏歐洲 1960 年代盛行的曖昧結尾。⁷⁵ 《危險的青春》引人注目，不只在於它為台語片注入了青春活力，也在於它為台語片尋找不一樣形式風格的嘗試。

1991 年電資館與辛奇做了一系列的訪談；當時辛奇的台語片只有《地獄新娘》收存下來。閱讀訪談，可感受到辛奇的失落。訪問者好奇導演這麼多年後，現今對拍片有什麼看法；六十好幾的辛奇

⁷¹ 廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》，頁 213。

⁷² 廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》，頁 214。

⁷³ 林奎章，《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》，頁 166-167。

⁷⁴ 王君琦，〈殊途同歸的現代化與現代性再現——60 年代健康寫實電影與家庭倫理文藝類台語電影之比較〉，頁 234。

⁷⁵ 請參考 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

回覆，「已經失去信心」。⁷⁶ 訪問者拒絕導演「失去信心」，希望導演「充滿希望」；辛奇大笑後，也就以 1989 年的《悲情城市》來作調整：

《悲情城市》闖出名聲，對台灣有正面的意義，令我們這些人感到欣慰……為什麼「二二八」之後，台灣人都變了，變成啞巴，很少講話，不說心裡話。《悲情城市》替台灣人說出心裡話。⁷⁷

黃仁認同辛奇，認為台語片、台灣電影發展至今，相當難得，雖說前一代台語片休止，但「台語片較廈語片幸運的是到八十、九十年代甚至二十一世紀的台灣，仍有人拍攝」。⁷⁸

五、結語

如今研究台語片，我們起碼有八部辛奇的作品可做探討（希望繼續有影片「出土」被發現、修復）；我們不必對上一代台語片的消逝感到沮喪，因為還有一百多部台語片可做研究，而現今台語在台灣電影裡也不缺席。倘若台語片繼續被台灣電影研究界合力細心踏實地探究，台語片就會發聲；倘若台語片不再沈默，為台灣電影「重建經典」的工作就可逐步實踐。⁷⁹

本文藉由三部影片編織出一個台語片的「成長」故事。《錯戀》雖是改編自日本小說，但做了許多改變：例如，日文小說結束於一場聲淚俱下的法庭劇，電影將其完全刪除，將結尾放置在平和的圓通寺。《台北發的早車》更是「在地」，見證了 1960 年代台灣城鄉狀

⁷⁶ 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 144。

⁷⁷ 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，頁 144。

⁷⁸ 吳君玉編，《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012），95 頁。

⁷⁹ 廖金鳳以「重建經典」命名他《危險的青春》的分析文章，參見廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》，頁 209。

態、社會現象。《危險的青春》甩開了東洋風、上海風，開啟了西洋阿哥哥風；辛奇透過阿飛、青春個人，欲求一種向前看、向高看的台語電影。這三部台語片中的男女，男性從弱勢、殘弱到成長個人，女性從苦命女、苦情女到青春自主。台語片確實有著「悲情以外」的故事。

台語片的故事甚至可以「最美」。⁸⁰ 《錯戀》的女主角張美瑤（1941-2012）從家鄉（台灣美女之鄉）埔里進入鶯歌湖山片廠，第一部影片要發行，林搏秋就主張改名。張美瑤回憶：「他說我的本名富枝太日本化了，需要改個名字……他說他的五、六位女兒都是美字輩的、第三個字都是斜玉旁，所以他說：『那你就叫美瑤』」。⁸¹ 寶島玉女張美瑤的電影經歷，內含著台灣電影的發展歷程：台語片，彩色國語片（台製 1962 年的《吳鳳》），香港國語片（借調電懋 1964 年的《西太后與珍妃》），政宣片（出借中影 1965 年的《雷堡風雲》、台製 1967 年的《梨山春曉》），與日本的合作片（東寶 1967 年的《香港白薔薇》），外借獨立製片的寫實片（萬聲 1970 年的《再見阿郎》）。⁸² 張美瑤的電影生涯好似印證了洪國鈞及王君琦對台語片「跨國・在地性」的認知。「台製之寶」張美瑤是 1960 年代台語片、國語片雙棲的女明星，體現了台語片所帶起的台灣多語多樣的電影風貌，陳述了一個「婉約動人」的文藝電影故事。⁸³

最後，讓我們回到悲情台語片。熟悉台語片的人都知道，早在

⁸⁰ 2012 年，「國聯五鳳」之一的江青為《電影欣賞》寫了一篇追念張美瑤的文章，篇名〈最美——美瑤〉。江青，〈最美——美瑤〉，《電影欣賞》152 期（2012.7-9），頁 58-60。

⁸¹ 林盈志訪，〈天生麗質難自棄——專訪深居簡出的低調美女張美瑤〉，頁 63。

⁸² 沈曉茵對於改編自陳映真小說〈將軍族〉的《再見阿郎》、對於其文藝及寫實做過分析；請參考沈曉茵，〈冬暖窗外有阿郎：台灣國語片健康寫實之外的文藝與寫實〉，《台灣文學研究學報》20 期（2015.04），頁 191-218。

⁸³ 「婉約動人」是導演潘壘對張美瑤的氣質及演技的形容。1967 年，潘壘邀約張美瑤及柯俊雄主演他的文藝片《落花時節》。參見潘壘，《不枉此生：潘壘回憶錄》（臺北：國家電影資料館，2014），頁 266。

1964 年台語片就有片名《悲情城市》的作品。⁸⁴ 熟悉台灣電影的人會知道，1989 年台灣推出了另一個《悲情城市》；片子打破了當時電檢對國片語言上的限制：台語不再受限。侯孝賢《悲情城市》之後的 1990 年代，蔣渭水的外甥、台語片的製片戴傳李大氣地講述：

我覺得《悲情城市》這部片該由我來拍才對，因基隆中學事件中的鐘校長是我的親姊夫，那故事我最清楚……如果提早十年環境容許，我一定拍《悲情城市》，哪會輪到他們拍，而且我想成績絕不會輸於他們，也許更好也說不定，至少差不多。⁸⁵

台語片、台灣電影、台灣電影研究就是要有這種（或許有點阿 Q）的信心：不管環境如何，戮力而為，捨我其誰。

（責任編輯：田伊婷）

⁸⁴ 《悲情城市》(1964) 是林福地導演的台語文藝片；當年海報有金玫與陽明的臉面，並宣傳其為「天下第一悲喜劇」。

⁸⁵ 鐘喬主編，《電影歲月縱橫談（下）》，頁 649。

引用書目

文獻史料

秀琴，〈譚毀容案件〉，《中央日報》，1965.7.16，8 版。

中文論著

三澤真美惠，〈1960 年臺北的「日本電影欣賞會」所引起的「狂熱」和「批判」〉（王麒銘譯、鐘淑敏校正），《臺灣研究》17 期（2014.10），頁 113-150。

王君琦，〈悲情以外：1960 年代中期以前台語電影的女性主義閱讀〉，《電影欣賞學刊》13 期（2010），頁 4-19。

王君琦，〈現代愛情與傳統家庭的倫理衝突：從台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〉，《應用倫理評論》53 期（2012），頁 57-81。

王君琦，〈殊途同歸的現代化與現代性再現——60 年代健康寫實電影與家庭倫理文藝類台語電影之比較〉，收於陳芳明主編，《殖民地與都市》（臺北：政大出版社，2014），頁 205-240。

王君琦，〈離心的電影跨域實踐：以台語間諜片為例〉，收於陳芳明主編，《文學東亞：歷史與藝術的對話》（臺北：政大出版社，2015），頁 119-145。

王君琦，〈從二元性走向多樣性：台語片研究的意義〉，《藝術觀點 ACT》68 期（2016.10），頁 80-83。

石宛舜，《林搏秋》，臺北：台北藝術大學，2003。

石宛舜訪問／整理，〈戲劇的氣味：林搏秋訪談錄〉，《電影欣賞》70 期（1994.7-8），頁 22-26。

江青，〈最美——美瑤〉，《電影欣賞》152 期（2012.7-9），頁 58-60。

李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》，臺北：亞太，1997。

李志銘，〈台語片時代曲：兼談我所收藏台語電影歌謠黑膠唱片〉，《電影欣賞》168、169 期（2016.7-12），頁 12-19。

杜雲之，《中國電影史》，臺北：臺灣商務印書館，1972。

呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961。

吳君玉編著，《香港廈語電影訪蹤》，香港：香港電影資料館，2012。

- 沈冬編，《寶島回想曲：周藍萍與四海唱片》，臺北：臺大圖書館，2013。
- 沈冬編，〈「篤定賺錢」：由一則新發現的史料看周藍萍與台語電影〉，《電影欣賞》168、169期（2016.7-12），頁20-23。
- 沈曉茵，〈《南國，再見南國》：另一波電影風格的開始〉，《藝術學研究》11期（2012.12），頁49-84。
- 沈曉茵，〈馳騁台北天空下的侯孝賢：細讀《最好時光》的〈青春夢〉〉，《電影欣賞學刊》18、19期（2013.2014），頁32-44。
- 沈曉茵，〈冬暖窗外有阿郎：台灣國語片健康寫實之外的文藝與寫實〉，《台灣文學研究學報》20期（2015.04），頁191-218。
- 汪其楣編，《歌壇春秋》（慎芝、關華石手稿原著），臺北：臺大圖書館，2010。
- 林芳玫、王俐茹，〈從英文羅曼史到台語電影：《地獄新娘》的歌德類型及其文化翻譯〉，《電影欣賞學刊》16期（2012 夏季號），頁6-19。
- 林盈志訪，〈天生麗質難自棄——專訪深居簡出的低調美女張美瑤〉，《電影欣賞》152期（2012.7-9），頁61-74。
- 林奎章，《尋找台語片的類型與作者：從產業到文本》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2008。
- 洪卜仁，《廈門電影百年》，廈門：廈門大學出版社，2007。
- 國家資料館口述電影史小組，《台語片時代》，臺北：國家電影資料館，1994。
- 陳飛寶，《台灣電影史話》，北京：中國電影出版社，1988。
- 陳睿穎，《家庭的情意結——台語片通俗劇研究》，臺北：臺灣師範大學台灣文化及語言文學研究所碩士論文，2011。
- 陳龍廷，〈台語電影所呈現的台灣意象與認同〉，《臺灣風物》58卷1期（2008），頁97-137。
- 陳儒修，〈從《三鳳震武林》探索台語武俠片類型化研究〉，《春花夢露五十年：台語片學術研討會論文集》（臺北：國家電影資料館，2007年），頁107-113。
- 張昌彥，〈《不平凡的愛》與日本電影《愛染桂》轉換之間〉，《春花夢露五十年：台語片學術研討會論文集》（臺北：國家電影資料館，2007年），頁50-64。

張秀蓉、石宛舜整理，〈台語電影史上的一脈清流：林搏秋其人其事座談會記錄〉，《電影欣賞》70 期（1994.7-8），頁 27-38。

黃仁，《悲情台語片》，臺北：萬象，1994。

黃仁，《辛奇的傳奇》，臺北：亞太，2005。

黃仁編著，《俠古柔情：電影教父郭南宏》，臺北：秀威資訊科技，2012。

黃仁編著，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》，臺北：亞太，2003。

葉龍彥，《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》，臺北：臺灣閱覽室，1999。

廖金鳳，《消逝的影像：台語片的再現與文化認同》，臺北：遠流，2001。

潘壘口述，左桂芳編著，《不枉此生：潘壘回憶錄》，臺北：國家電影資料館，2014。

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

羅維明，〈錯愛《錯戀》：台語片的經典，林搏秋的名作〉，《電影欣賞》70 期（1994.7-8），頁 47-50。

蘇致亨，《重寫臺語電影史：黑白底片、彩色技術轉型和黨國文化治理》，臺北：國立臺灣大學社會科學院社會學研究所碩士論文，2015。

鐘喬主編，《電影歲月縱橫談（下）》，臺北：國家電影資料館，1994。

日文論著

竹田敏彥，《淚的責任》，東京：矢貴書店，1947。

西文論著

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Hong, Guo-Juin. *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

- Kael, Pauline. *Pauline Kael on the Best Film Ever Made*. London: Methuen, 2002.
- Pang, Laikwan and Day Wong, eds. *Masculinities and Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.
- Taylor, Jeremy E. *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-dialect Film Industry in Cold War Asia*. New York: Routledge, 2011.
- Wang, Chun-chi. "Affinity and Difference between Japanese Cinema and *Taiyu pian* through a Comparative Study of Japanese and *Taiyu pian* Melodramas." *Wenshan Review of Literature and Culture* 6.1 (2012.12): 71-102.
- Yeh, Emilie Yue-yu and Darrell Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Zhang, Yinjing. "Articulating Sadness, Gendering Space: The Politics and Poetics of *Taiyu* Films from 1960s Taiwan." *Modern Chinese Literature and Culture* 25.1 (Spring 2013): 1-46.

Misplaced Taipei Youth: A Look at Weak Men in Three *Taiyu Pian* of the 1960s

Shen Shiao-Ying

Abstract

Taiyu Pian (Taiwanese-language film, Taiwanese-dialect film) is a vibrant part of Taiwan's cinema. This paper examines three *taiyu pian* of the 1960s to trace how their suffering male and female protagonists evolve over a decade of Taiwanese melodrama. The article focuses especially on the weak men in the three films to bring out the distinctive qualities of *taiyu pian*. The essay studies Lin Tuan-qiu's *Misplaced Love* (a.k.a. *The Husband's Secret*, 1960), Liang Zhe-fu's *The Early Train from Taipei* (1964), and Xin Qi's *Dangerous Youth* (1969). Through this study, features of female friendship, urban-country dynamics, and filmic narrative style emerge as vital elements in the high-energy *taiyu pian* of the 1960s.

Keywords: Taiwan Cinema, Lin Tuan-qiu, Liang Zhe-fu, Xin Qi, *sakaba*/dancehall

* The author is currently Associate Professor in the Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University. E-mail: ssy@ntu.edu.tw.

