

# 冬暖窗外有阿郎：台灣國語片健康寫實 之外的文藝與寫實

沈曉茵

台灣大學外國語文學系副教授

## 摘要

本文透過三部1960年代中期之後的台灣國語片，討論三種有別於那時代「健康寫實」的電影樣貌；並藉由三部影片的文藝與寫實思考台灣六、七〇年代文藝片在現今華語電影研究裡可以有何種的探討方式。《冬暖》、《再見阿郎》、《窗外》分別為李翰祥、白景瑞、宋存壽在1967、1970、1973年的作品。當初，三部影片在商業上虛弱的表現，對三位導演都是一次失落的經驗。但現今，在電影評論界，這三部作品被認為是各別導演電影生涯中的經典之作。這三部文藝片分別改編自羅蘭的同名短篇、陳映真的〈將軍族〉、及瓊瑤的第一部長篇小說。李翰祥在《冬暖》，以通俗劇的技法傳達了一種離散心境。白景瑞在《再見阿郎》，從角色們的勞動及拼命開貨車的影像中，伸展了他的寫實情懷。宋存壽在《窗外》，一部至今仍舊沒有在台灣公開商業上映的影片，表現了獨特的寫實風格，以樸素的風貌陳述了偏向禁忌的戀情及難以安撫的失落。本文藉由探視《冬暖》，來凸顯西方電影通俗劇研究對分析華語文藝片可帶來的「方便」；審視《再見阿郎》，來強調新電影前台灣影人對電影寫實所做過的努力；研讀《窗外》，來勾勒七〇年代初瓊瑤電影對台灣愛情文藝片所做出的突破。本文藉由審視這三部影片將1960年代中期以後的國語文藝片拉出健康寫實的範疇來探討，呈現那年代台灣電影的豐富樣貌。

關鍵詞：李翰祥、白景瑞、宋存壽、電影通俗劇、勞工寫實、瓊瑤片

# Winter Window Darling:

## *Wenyi* and Realism in Taiwan's Mandarin Films

### Shen Shiao-Ying

Associate Professor

Department of Foreign Languages and Literature

National Taiwan University

### Abstract

This paper studies three Taiwan Mandarin films to highlight three faces and approaches to Chinese *wenyi pian*. *The Winter* (1967), *Goodbye Darling* (1970), and *Outside the Window* (1973) are, respectively, works of Li Han-xiang, Bai Jing-rui, and Song Cun-shou. Each film at its time of release was met with lukewarm, if not “absent,” response; but today these films are considered to be classics in Taiwan cinema. This study looks into *The Winter* as a *wenyi* melodrama to bring out its diasporic sentiments, then places *Goodbye Darling* in the context of cinematic realism to showcase Bai Jing-rui's aesthetic efforts, and finally examines the reserved style in *Outside the Window* to reevaluate Song Cun-shou's contribution to the 1970s' Qiong Yao film genre. These films, all adapted from literary works, demonstrate the diverse styles of *wenyi pian* in an era when Healthy Realism (wholesome realism) ruled supreme.

Keywords: *The Winter*, *Goodbye Darling*, *Outside the Window*, Li Han-xiang, Bai Jing-rui, Song Cun-shou

## 冬暖窗外有阿郎：台灣國語片健康寫實之外的文藝與寫實

電影美學是照妖鏡，有無電影美學，是可以看到電影是在什麼樣的歷史位置上。<sup>1</sup>

二戰後的台灣電影，在國語片的範疇內，確實擄獲市場的系列作品，主要出產自龔弘掌舵的中影。李行及白景瑞1960年代的影片實踐了龔弘設定的健康寫實路線，建立了台灣國語文藝片的基調。因為如此的歷史，導致探討過去台灣文藝片的論述常從健康寫實的概念出發。本文欲求跳脫此種框限，嘗試透過三位導演三部非中影的片子，以「健康寫實之外」的角度，審視1960及1970年代台灣電影中有別於健康寫實的國語片，並探視這三部作品如何拓展台灣文藝片的內涵。

李翰祥、白景瑞及宋存壽——三位二戰後離開中國，後續在香港及台灣發展電影事業的導演——在私營的製片公司實驗了他們的電影情懷，透過他們偏愛的電影美學風格表達他們的電影信念。《冬暖》（1967）、《再見阿郎》（1970）及《窗外》（1973）分別顯現李翰祥、白景瑞及宋存壽的電影嘗試。這三部影片當初在商業上虛弱的表現，對三位導演都是一次失落的經驗。但現今，在電影評論界，這三部作品被認為是各別導演電影生涯中的經典之作。這三部文藝片分別改編自羅蘭的同名短篇、<sup>2</sup>陳映真的〈將軍族〉、<sup>3</sup>及瓊瑤的第一部長篇小說。李翰祥在《冬暖》，以通俗劇技法、漂亮的電影語彙，講述了

1 王墨林，〈台灣國聯與中國文人電影：脈絡的延續與其定位〉，《電影欣賞》155期（2013夏季號），頁17-18。

2 羅蘭，〈冬暖〉，《花晨集》（台北：中國文選集，1971），頁152-186。

3 陳映真，〈將軍族〉，歐陽子編，《現代文學小說選集》第一冊（台北：爾雅出版社，1977.06），頁145-162。

一種離散心境，在龔弘的中影年代為台灣國語文藝片提供了另一種風貌。白景瑞在《再見阿郎》，從角色們的勞動及拼命開貨車的影像中，伸展了他的寫實情懷、掙脫了健康寫實的框限。宋存壽在《窗外》，一部至今仍舊沒有在台灣公開商業上映的電影，表現了獨特的寫實風格，以樸素的風貌陳述了偏向禁忌的戀情及難以撫慰的失落。現今再看《窗外》，也讓我們有機會重新思考，在健康寫實終期，另種樣貌的瓊瑤片。

## 一、李翰祥與《冬暖》

李翰祥是華人導演中，電影作品確確實實攻略了兩岸三地的人物。《梁山伯與祝英台》（1963）風靡港台；1963至1970年李氏在台經營國聯電影公司；1971年起回港發展出了騙片、軍閥片及風月片；1982年在中國拍攝宮廷片《火燒圓明園》及《垂簾聽政》；1996年在預備開展電視劇生涯前，<sup>4</sup>心臟病復發，結束了三十年的銀海生涯。李翰祥在其遊走於中港台的戲夢人生，為華語電影開拓了多種類型、一次又一次地注入活力。本文將專注於李翰祥的《冬暖》（1967）——李氏在國聯親自執導的文藝片。<sup>5</sup>為了《冬暖》，李氏願意暫棄他較受歡迎的黃梅調影片及歷史古裝片，在香港《後門》（1960）之後，在台灣重拾文藝片的拍攝。《冬暖》也顯現李氏欲與當年以「健康寫實」影片掌握了國語文藝片市場的中影「一別苗頭」。

「文藝片」在華語電影研究的領域內是個議題，在此並不欲加入論述，只以其最粗略的定義來開展《冬暖》的分析。<sup>6</sup>「文藝片」常是改編文學、文藝作品並帶有藝術企圖的電影。本文以下探索改編自羅蘭1964年小說的《冬暖》，借重西方電影通俗劇（melodrama）的分析法，<sup>7</sup>深入影片「雨夜旋

4 1996年，李翰祥應影星劉曉慶邀請，開拍四十集大型電視劇《火燒阿房宮》。

5 《冬暖》拍攝於1967，正式上演於1969。

6 葉月瑜在系列的英文論文中提出以「文藝片」（*wenyi pian*）取代「通俗劇」（*melodrama*）來討論華語電影中最主流的類型。請參考，Yeh, Yueh-yu, "The Road Home: Stylistic Renovations of Chinese Mandarin Classics," in Darrell Davis & Robert Chen eds., *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (London: Routledge, 2007), pp. 203-216. "Pitfalls of Cross-cultural analysis: Chinese *Wenyi* Film and Melodrama," *Asian Journal of Communication*, v19:4 (2009.12), pp. 438-452. "Wenyi and the Branding of Early Chinese Film," *Journal of Chinese Cinemas* v.6:1 (2012), pp. 65-94。

7 美國的Linda Williams如此定義電影通俗劇："melodrama is a peculiarly democratic and American form

舞」片段，帶引出作品深切的企圖；並藉此示範，華語文藝片的分析如何可以得利於西方電影通俗劇的理論。

《冬暖》是李翰祥經營國聯期間拍的文藝片。在六〇年代的電影市場上，李翰祥是以拍黃梅調電影及古裝片著稱。李從其處女作《雪裡紅》（1954）便偏好拍攝非當代片，擅長處理設計感十足、棚內搭景的非時裝片。然而，李氏的人文情懷卻是在他較少為人知的時裝文藝片中較易察覺。<sup>8</sup> 1960年在邵氏，李翰祥以黑白片《後門》得到第七屆亞洲影展最佳影片的肯定。《後門》改編自徐訏同名的小說，<sup>9</sup> 由王引及蝴蝶演一對中年夫婦欲求領養鄰居小女孩的故事。對於一位喜好壯觀場面、電影態度後來被稱為「犬儒」的導演，其親情倫理片《後門》可說是一部精緻、「溫情」的作品。李氏的《梁山伯與祝英台》現今已是華語電影中的經典，具有相當影響力，可導引出豐富的論述；<sup>10</sup> 李氏後續發展出的獨特影片類型也是華語電影史必定提及的一環；然而，李氏的文藝片雖然得到評論界的肯定，卻未得到李氏其它類型影片同等的關注。

《後門》將一個原來定在上海的故事改設在香港，將一對不孕夫妻設為香港南來的一代，將這對夫婦欲求新生命的期待及失落與香港的時空連結；《後門》也就讓人感受到，如黃愛玲所言，它是戰後「南來一代如何在香港這個小

---

that seeks dramatic revelation of moral and emotional truths through a dialectic of pathos and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie” . 請參考 “Melodrama Revised,” in Nick Browne ed., *Refiguring American Film Genres* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998), pp.42-88. Thomas Schatz 認為美國五〇年代的通俗劇是 “the most socially self-conscious... films ever produced by the Hollywood studios.” 請參考 *Hollywood Genres* (New York: Random House, 1981), pp. 224-5。

- 8 黃愛玲在她對邵氏黑白文藝片的初探，分析了李翰祥的《春光無限好》（1957），凸顯影片對南來一代在香港的處境所作的呈現。請參考，Wong, Ain-ling, “The Black-and-White *Wenyi* Films of Shaws,” in Poshek Fu ed., *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema* (Urbana: U of Illinois P, 2008), pp. 115-132。
- 9 徐訏，〈後門〉，《女人與事》（中國香港：亞洲出版社，1958），頁75-113。根據梁良，戰後香港的國語影壇，初期以改編徐訏的小說最多；這可歸因於「徐訏的作品突破了以前大陸小說家的懷舊鄉土情調」；請參考，梁良，〈中國文藝電影與當代小說（上）〉，《文訊》26期（1986.10），頁261。
- 10 例如，王君琦發表於《藝術學研究》的論文，便將《梁祝》放入台灣酷兒電影脈絡裡重新審視。請參考，Wang, Chun-chi, “Eternal Love for *Love Eterne*: The Discourse and Legacy of *Love Eterne* and the Lingbo Frenzy in Contemporary Queer Films in Taiwan,” *Journal of Art Studies*, n11 (2012.12), pp. 169-237。

島上安身立命的寓言」。<sup>11</sup> 1963年《梁山伯與祝英台》在台北創下票房記錄；也算是南來一代的李翰祥，進一步南下，從香港邵氏來到寶島，開創國聯。在《七仙女》（1964）、《西施》（1965）之後，在近兩年沒有正式執導演筒的狀況之下，1967年李翰祥在國聯拍了彩色文藝片《冬暖》。

焦雄屏認為《冬暖》是「李氏畢生最佳作品之一」，<sup>12</sup> 但同時又認為它「只能在通俗劇範圍運作，無法……進一步提昇到較深沉的文化層面」。<sup>13</sup> 焦雄屏對《冬暖》顯得矛盾的評價也正是本文對《冬暖》有興趣的地方。讀過羅蘭的小說便可看出李氏電影較大的企圖、較深沉的文化關切。羅蘭的小說，以恬靜的文風，專注在外省的老吳及其眼中的本省女子身上（電影中歸亞蕾飾演的阿金）。李氏的電影則增加了老吳周遭、通是男性、無家無室、彼此沒有血緣關係的外省小人物（老張、二哥）及阿金周遭的親戚（舅媽及其小孩等）。李氏將小說中沒有明文地點的「窄窄熱鬧的街」具體化，<sup>14</sup> 設計成「一條複雜的小街」，<sup>15</sup> 設計成三峽的「老街」：片中「老吳饅頭店」和隔壁的「大德藥房」是搭在三峽市中心、菜市場中間六百餘尺的空地上，是一個外實景。李氏的種種選擇——人物的增加、場景的設定——讓《冬暖》外省人物及本土文化更加豐富。光棍老張（孫越飾）在魚市批發叫賣，對生活各個層面隨遇而安；體弱的二哥（馬驥飾）為重修中的大廟作雕刻木工，本著儒家式的生活哲學單身過日。小街上除了各式店家及攤販，還不時出現布袋戲、三爺七爺遊街。這條街上有著老吳的饅頭店、有著豆漿店、有著香蕉、烤香腸、甘蔗汁。小街附近有三峽大廟、有菜市場、貨倉、貨車站。如此的設計加上李氏擅長的場面調度、推軌鏡頭及橫搖（由原是台語片攝影師的陳榮樹執鏡），讓《冬暖》小街確實熱鬧、人物立體多面。<sup>16</sup>

11 黃愛玲，〈娥眉抖擻 家園頹廢——李翰祥的文藝片〉，黃愛玲編，《風花雪月李翰祥》（中國香港：香港電影資料館，2007.11），頁32。

12 焦雄屏，《李翰祥：台灣電影「產業」的開拓先鋒》（台北：躍昇出版社，2007.11），頁271。

13 同註12，頁142。

14 羅蘭，《花晨集》，頁152。

15 同註12，136頁；《冬暖》藝術指導曹年龍所言。

16 葉月瑜及Darrell Davies如此評斷《冬暖》的開頭片段：“The stunning mise-en-scene and complex camerawork represents a monumental stylization of everyday Chinese life.” *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia UP, 2005), p. 45。

《冬暖》在一條窄窄熱鬧複雜的小街上，將老吳（田野飾）及阿金的感情鋪陳出來。但整部片子的高潮卻發生在一個脫離小街的破漏竹屋裡；屋外下著雨、屋內漏著雨；沒有對話，音樂卻相當戲劇化；屋裡角色不是老吳及阿金，而是老吳及一個還不會說話的男嬰。第一次看到這個片段覺得它「莫名其妙」、甚而滑稽，就有如第一次看到《苦雨戀春風》（*Written on the Wind*, 1956）中女配角「狂舞」的片段。《苦雨》是薛克（Douglas Sirk）經典的電影通俗劇，而那狂舞片段也算是一個經典片段。電影通俗劇研究，常透過風格分析導引出，在商業機制下的影片對其呈現的文化所作的難以明說的批判。倚用此種方法來看《苦雨》，片中莫名其妙的狂舞也就顯露了薛克對美國資本文化所作的評註。《冬暖》陋屋漏雨片段也就有著類似的功能。《苦雨》的狂舞及《冬暖》的老吳男嬰旋舞片段，都有著誇張、過度的特色，也就是通俗劇研究喜好分析的「滿溢」（*excess*）特色。<sup>17</sup> 那麼《冬暖》旋舞片段的「滿溢」是何種面貌呢？它透露了什麼沒有明說的內容呢？

《冬暖》中的老吳很清楚的是外省男子；他賣饅頭、賣麵、賣油餅，都是中國北方食物。阿金是本省女子也是清楚的；她家在彰化；影片開頭，她剛從彰化「吃下水」回來，還從八卦山帶了小菩薩像給老吳。然而，我們現今看歸亞蕾演的阿金可能有點困擾。歸亞蕾，演戲超過四十年，經過了李安的《喜宴》（1993）及《飲食男女》（1994），近乎是當今國語電影中外省女性的代表。焦雄屏認為「歸亞蕾的阿金外型外省氣味太濃」也是當然的。<sup>18</sup> 但了解六〇年代國語片及台語片的生態，國語片語言政策的限制，影片調性的統合，李翰祥選擇歸亞蕾而沒選擇自家「國聯五鳳」的考量，<sup>19</sup> 也就能了解《冬暖》裡許多佈置的緣由。歸亞蕾的「外省氣味太濃」同時也帶來了一種曖昧的魅力。就如同好萊塢過去，不管故事角色來自何國，都讓他們口說英語；不管題材

17 西方對於通俗劇的研究，重要的作品有Peter Brooks的*The Melodramatic Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1976)；電影通俗劇的研究可參考Christine Gledhill所編的*Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (London: BFI Publishing, 1987) 中所收集的系列論文，尤其是Gledhill的“The Melodramatic Field: An Investigation,” pp. 5-39。

18 焦雄屏，《李翰祥：台灣電影「產業」的開拓先鋒》，頁140。

19 「國聯五鳳」：李登惠、鈕方雨、江青、汪玲、甄珍。

何其「嚴肅」，都喜好「露一點腿」，<sup>20</sup> 將其包裝在愛情故事內。《冬暖》的全面國語，淡化了省籍內容，成就了男女主角經常的鬥嘴，讓國語片的觀眾可以不受多元語言的「干擾」，<sup>21</sup> 進入故事的情境、享受男女主角語言上輕鬆的互動。李翰祥選擇氣質相近的田野及歸亞蕾，可以快速營造男女主角彼此相吸的情愫，讓觀眾將《冬暖》看成是一部小人物的愛情文藝片，讓觀眾放淡老吳及阿金的省籍差異，強化觀眾追尋兩者是否會「有情人終成眷屬」的類型期待（這也是薛克好萊塢通俗劇擅長的技法）。《冬暖》的後半部，冬夜裡，當久別的阿金出現在老吳的麵攤前，老吳聽阿金的話，成功「轉型」在廟口賣油餅，觀眾就知道有情人「會」成眷屬。那麼結尾何必加個長達三分鐘、莫名其妙的兩男旋舞片段？

電影中阿金的男嬰，小說中是個女嬰。電影中老吳及男嬰的旋舞，小說中根本不存在。這些電影細節透露影片有話要說（但不是透過台詞對話）。《冬暖》除了溫暖地成就老吳及阿金的感情，它還用通俗劇的技法（melo+drama）進一步成就較深沉的文化連結。長達三分鐘的旋舞片段開始於雨夜；雨滴及雷聲驚哭陋屋中床上的男嬰，老吳抱起、安撫與他沒有血緣關係的男嬰，男嬰微笑，老吳快樂抱嬰旋轉；影片本身也好似產生情緒，音樂旋律變得激昂，鏡頭各種角度及距離快速捕捉老吳及男嬰；屋外路人狼狽避雨，屋內兩男溫暖旋舞；整個蒙太奇有狂喜的味道。狂喜、激情過後，兩男安睡，雨歇，屋內接雨器皿及小菩薩閃著水澤，屋外漸見曙光。影片馬上切接到難得的陽光早晨，場景豁然開朗，老吳在廟前快樂唱賣油餅，兩男對笑。接著阿金出現；老吳推攤車，阿金推嬰車；嬰車上三支玩具風車旋轉；構圖漂亮；電影在冬暖中完成了一個新家庭的三人鏡頭（three-shot）。

除了旋舞片段，《冬暖》另一個特別的地方是接續的阿金微笑特寫停格

20 好萊塢1941年的*Sullivan's Travels*，導演Preston Sturges在片頭便讓劇中的製片強調，不管拍什麼有社會意識的片子，都要“With a little bit of sex”。Sturges在他的電影中則不時以露女性的美腿來實踐此一幽默定律。

21 白景瑞在《再見阿郎》，欲求寫實，採取了「台語點綴」策略：主要國語，不時加入些微的台語；當然，到了1980年代新電影時期，台灣電影也就進入了語言寫實階段。

(freeze)，這也是影片中唯一的停格。<sup>22</sup> 這特寫停格後，片子融接到一個有山有水的遠鏡頭。<sup>23</sup> 這特寫停格前，阿金一直問憨直的老吳要不要娶老婆；之後便是阿金偷望老吳背影微笑，這微笑特寫表現她心中的定見，而影片在此停格便是藉由電影語法肯定阿金的抉擇。影片進一步將阿金的微笑連結到自然的畫面，這又是影片藉由電影類型語彙肯定接續的結局。通俗劇電影中「自然」有著超越、脫俗、生機的意涵（例，《深鎖春光一院愁》（*All That Heaven Allows*, 1955）、《苦雨戀春風》）；《冬暖》中，自然畫面之後也就是阿金積極主動、促使老吳承認感情、完成了有情人終成眷屬的快樂結局。有別於《後門》失落的香港結尾，《冬暖》積極地幫老吳「落地生根」，完成溫暖的台灣結局。李翰祥經歷了香港的邵氏電影文化，來到台灣，透過文藝片《冬暖》，以通俗劇的模式，表達了對寶島深刻的期待。

《冬暖》地景的選擇也是小說中沒有的。例如，小說中只提及女主角「原來家在南部鄉下」，<sup>24</sup> 李翰祥將之定在彰化，似乎就是為了在片頭加入八卦山大佛的畫面。又如，小說也沒有明指老吳的違章建築饅頭店在北部哪裡，李翰祥選擇了三峽，似乎就是為了不時加入在修建的清水祖師廟畫面；影片更是以仰角鏡頭凸顯廟頂的氣勢。如此強調兩個宗教性的地景，為《冬暖》加了一層超然的空間。片頭阿金順搭的貨車，路經八卦山大佛，顯得渺小；但影片馬上呈現阿金微笑特寫、手中握著小菩薩像；這片頭設計讓阿金一開始便有了溫暖和善的氣質。廟頂畫面則是與體弱、有藝術氣息、講究操守的二哥連在一起；當這位關照老吳的二哥過世，老吳搬到廟前賣油餅，反而親近大廟，好似另一種方式承傳二哥並得到了照應。不論是八卦山大佛、小菩薩像、三峽大廟，都是影片用來「祝福」其小人物們的物件及地景。

1967年，已拍過《梁山伯與祝英台》的李翰祥，以「老練」的技法，避過

22 筆者觀看的《冬暖》是寰宇發行的VCD版；此指的停格也可能是拷貝、翻錄影片時技術上的漏失？筆者也參考了掛在網路上的《冬暖》，是有停格。

23 James Wicks 在其論文，透過ecocinema（生態論述），審視了《冬暖》中的自然環境。“Love in the Time of Industrialization: Representation of Nature in Li Hanxiang's *The Winter* (1969)”，《台灣文學研究學報》17期（2013.10），頁82-102。

24 羅蘭，〈冬暖〉，《花晨集》，頁154。

了李行式的、健康寫實性的、政宣式、過度明說式的電影語法，<sup>25</sup> 完成了一部六〇年代漂亮的文藝片。《冬暖》以電影通俗劇的語彙、以不明說的方式傳達了那一代華人的離散心境。《冬暖》同時也透露了華語電影中不時會浮現的一種台灣情結、欲求台灣能為華人挹注生機的期待。<sup>26</sup>

《冬暖》是李翰祥在國聯資金非常困難的狀態下完成的佳作——「很少的錢，三十個工作天」。<sup>27</sup> 《冬暖》也是李氏相當喜好的作品：李翰祥1982年至北京電影學院，便是帶了《冬暖》過去放映。《冬暖》也顯現那時代影人常經驗的歷程：鍾愛的影片、投注電影信念的作品，卻得不到青睞。李翰祥在接受焦雄屏的訪問時，非常肯定《冬暖》，尤其是旋舞片段：「那美術工作做得好極了……做得幾可亂真，加上外景跟內景連得好，還有那下雨的鏡頭」。<sup>28</sup> 李翰祥強調「那下雨的鏡頭」是他「竭盡心力」拍的戲。然而，《冬暖》無論是在台灣或香港都沒有得到商業上的認可。李翰祥甚至認為，《冬暖》的不受重視是他電影轉向的起點：「那個戲是令我轉抽風月片的一個很大原因」。<sup>29</sup>

## 二、白景瑞與《再見阿郎》

在西洋的電影研究裡，通俗劇電影及寫實電影有著「緊張」的歷史。<sup>30</sup> 通俗劇被認定為較陰性的類型，常被歸類為女性電影；寫實電影則較為陽剛，有著較「嚴肅」的地位。台灣的電影論述對「健康寫實」偏重的關注與此種脈絡亦有關係。寫實作為電影風格，從盧米埃的定鏡單景影片，到巴贊喜好的佛萊赫堤（Robert Flaherty）拿努克（*Nanook of the North*, 1922）狩獵的鏡頭，到談論長拍會涉及到的穆瑙（F.W. Murnau）及雷諾瓦（Jean Renoir），到二戰後

25 1967年前，中影已成功推出了多部健康寫實文藝片：《蚵女》、《養鴨人家》、《婉君表妹》、《啞女情深》、《我女若蘭》，前四部主要導演都是李行。

26 華語電影中的「台灣情節／情結」可參考Shen, Shiao-Ying, "Obtuse Music and the Nebulous Male: The Haunting Presence of Taiwan in Hong Kong Films of the 1990s," in Laikwan Pang & Day Wong eds., *Masculinities and Hong Kong Cinema* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp. 119-35, 及紀一新的〈大陸電影中的台灣〉，《中外文學》34卷11期(2006.04)，頁53-70。

27 焦雄屏，《李翰祥：台灣電影（產業）的開拓先鋒》，頁212。

28 同註27。

29 同註27。

30 此種歷史可參考註17所提及Christine Gledhill的"The Melodramatic Field: An Investigation"。

義大利新寫實，經歷了不少議論，包容了豐富的作品。<sup>31</sup> 在台灣國語電影的脈絡裡看寫實，當然避不掉1960年代龔弘的「健康寫實」，而這路線最有力的實踐者是拍片30年、作品豐富的李行。<sup>32</sup> 白景瑞早期的電影也會在健康寫實的概念下被討論；在這歷程中，白氏1964年在中影拍攝的《台北之晨》卻常被忽略；原因在於它不是劇情片，聲軌沒完成，更沒做公開的放映。《台北之晨》差一點就從台灣電影史裡消失，直到2000年之後的「重新出土」。之所以值得在劇情片的範疇內提及《台北之晨》，在於它是白景瑞思考寫實問題的指標性作品，也是調整評論界慣以健康寫實來看白氏作品的重要參考；同時它也顯露了台灣電影在1964年便有大膽又精準的美學嘗試。白景瑞的《台北之晨》，在龔弘確立健康寫實路線之前，便提供了獨特的寫實風貌。

白景瑞在義大利工作、留學，正式進入了藝術及電影的世界。回來台灣，被龔弘網羅進中影；《台北之晨》可說是龔弘測試白景瑞之作。二十分鐘的《台北之晨》顯現白氏對影像、剪接、節奏高度的掌握，為他贏得在中影「大顯身手」的機會。但《台北之晨》不只是一個「敲門磚」，它透露了白景瑞對電影的信念。沈曉茵繼林盈志之後，觀察到白氏《台北之晨》有著蘇聯維多夫（Dziga Vertov）《持攝影機的人》（*Man with the Movie Camera*, 1929）的影子。<sup>33</sup> 換言之，白景瑞在還沒拍劇情片之前就表現了一種影像上的左派情懷、一種非定鏡長拍的紀實／寫實美學。白景瑞第一部中影的劇情片《寂寞的十七歲》（1968），因為當年被要求配合健康寫實精神修改劇情，白氏曾對它表示過「不滿意」；<sup>34</sup> 但《寂寞的十七歲》在健康寫實的路線內，積極嘗試了實景

31 寫實做為電影的形式風格，Kristin Thompson對其歷史有扼要的討論：Thompson, Kristin, "Realism in the Cinema: *Bicycle Thieves*," *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (New Jersey: Princeton UP, 1988), pp. 197-217。

32 洪國鈞（Hong Guo-juin）在其台灣電影的英文專書，*Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2011)，對李行及健康寫實做了實在的分析：“Tracing a Journeyman’s Electric Shadow: Healthy Realism, Cultural Politics, and Lee Hsing, 1964-1980,” pp. 65-86。

33 Shen, Shiao-Ying, “A *Morning in Taipei*: Bai Jingrui’s Frustrated Debut,” *Journal of Chinese Cinemas* v.4:1 (2010), pp. 51-56。林盈志，〈起跳的高度——白景瑞的處女作《台北之晨》〉，王慰慈主編，〈台灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003〉（台北：同喜文化出版工作室，2006.11），頁50-55。

34 黃仁，〈電影阿郎：白景瑞〉（台北：亞太圖書公司，2001.02），頁41。

拍攝（location shoot），表現了地景為心境的實驗。<sup>35</sup> 這期間，白氏也經歷了與民營製片公司的合作（大眾、國聯），延展了他的電影空間（《今天不回家》，1969）、近距離經驗了不同電影人的風貌（《喜怒哀樂》，1969）。1970年白氏總算有機會表現他個別的寫實情懷，拍攝了改編陳映真〈將軍族〉的《再見阿郎》。<sup>36</sup>

《再見阿郎》讓白景瑞跳脫他在中影及大眾比較中產、偏喜劇、以現代台北為重的題材，總算得以處理小人物、邊緣人、勞工階級的故事。《再見阿郎》是白景瑞為中影拍出了健康寫實巔峰之作《家在台北》（1970）之後，有著被中影開除的準備，<sup>37</sup> 執意為萬聲電影有限公司導演的作品。萬聲根據陳映真的〈將軍族〉，編寫了《皇家樂隊》，白氏與編劇張永祥再將之改編為《再見阿郎》；張永祥稱它為白氏的「良心之作」。<sup>38</sup> 白景瑞拍完《家在台北》，接受訪問時表示，他將「不再執導這種女性影片，他將由粗獷的路子，走上自己的理想：新寫實風格」。<sup>39</sup> 然而，《再見阿郎》不只是一個新風格的嘗試，也是在那白色恐怖時代，意圖偏離官方，相當大膽的選擇。《再見阿郎》超越了健康寫實；故事不再有健康美好的結局。影片也不多做商業討好的包裝：放棄加注如《今天不回家》及《家在台北》流行歌曲式的主題曲。《再見阿郎》是白景瑞嘗試新寫實風格的作品。它為了接近本土題材，雖然無法突破國語的限制，但選擇了由台語片轉入國語片的兩位大明星，柯俊雄及張美瑤，擔任男女主角。故事的主線由外省的「老猴子」（小說中的「三角臉」）轉到本土的阿郎；這選擇也透露了《再見阿郎》有別於〈將軍族〉的企圖。

《再見阿郎》將陳映真小說裡沒有的「阿郎」做為影片的男主角，除了是一種本土的轉向，更是意圖在電影的脈絡裡說電影的故事。在世界電影史裡，

---

35 筆者在英文論文對白氏1960年代至1970年的作品做了扼要的風格分析：Shen, Shiao-Ying, "Stylistic Innovations and the Emergence of the Urban in Taiwan Cinema: A Study of Bai Jingrui's Early Films," *Tamkang Review* v.37:4 (summer 2007), pp. 25-51。

36 陳映真1968年入獄，1975年出獄；白景瑞1970選擇改編陳映真1964年的〈將軍族〉可說是某種致意或表態。

37 張靚蓓，〈龔弘：中影十年暨圖文資料彙編〉（台北：文化部，2012.12）。

38 同註34，頁212。

39 徐桂生，〈紫蘭／家在台北〉，《經濟日報》，1969.11.17，9版。

關注小人物、勞工階級及他們如何面對時代轉變的電影，首先讓人想到的就是義大利新寫實；當然，其中的經典就是第昔加（Vittorio De Sica）的《單車失竊記》（1948）。因為義大利新寫實的出色，人們有時會忽略同時期在好萊塢也有的一種「勞工寫實」電影（working class realism）。而此類影片後來被歸類在黑色電影（film noir）的類型中；其中最精彩的可說是達辛（Jules Dassin）的《盜賊公路》（*Thieves' Highway*, 1949，改編自A.I. Bezzerides的小說）。從這義、美兩片的片名中都可看到交通工具的提示：單車、公路上的貨車。兩部影片都告示了勞工階級掌握生產、生財工具的困難，也進一步傳達了掌握資本的角色的冷漠及其對勞工的剝削。這正也是《再見阿郎》後半部加重處理的內容；這些交通工具及阿郎開貨車的內容也都是小說沒有的敘說。

楊照在紀錄片《聖與罪：陳映真文學與人生的救贖》（2010）中形容陳映真的小說是在做一種小人物「尊嚴的書寫」。《再見阿郎》也有這種成份，但白景瑞更有興趣的是將小人物、勞工階級具體地與物質議題扣接，進而顯現台灣在時代、社會轉變中所浮現出來的問題。白景瑞與合作多年的編劇張永祥，在故事前半部，將阿郎設計成相當有雄性魅力的男子，後半部則強調阿郎為了維持男性尊嚴、勞動尊嚴選擇了南北運豬、開貨車的工作。<sup>40</sup> 相對於有雄性魅力的本土阿郎，外省的老猴子看來畏縮可憐（但最終高貴）。相對於前段定位在非台北的「台灣南部」（台南），後半段則清楚定位在高雄。影片如此，除了脫離了白氏中影作品的都會樣貌，同時也凸顯了白景瑞從《台北之晨》便呈現的台灣經濟以台北市為重鎮的模式，隱含了對「中心——邊緣」的觀察：阿郎飛速從高雄運豬、付出代價便是要供應台北都會生活的需求。《再見阿郎》也就是一個跳脫台北、遠離中心的故事。《再見阿郎》雖然觸及台灣人文、經濟方面的議題，但它更積極設法將小人物的故事與「電影的物質」扣接。

本文所謂「電影的物質」是指電影的歷史、素材、結構、形式風格。在1960年代的台灣國語片中很難列舉出像《再見阿郎》如此尖銳處理勞工階級、

40 在美國黑色電影裡，勞工階級常以兩種男性來呈現：運動方面的拳擊手及貨車司機。可參考Dennis Broe的 *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood* (Gainesville: University Press of Florida, 2009)。

社會小人物的影片。<sup>41</sup> 若將脈絡放大，放眼世界電影，那麼勞工、貨車司機電影，除了《盜賊公路》，早一點Raoul Walsh被歸類為黑色電影的*They Drive by Night* (1940) 也是陳述貨車司機爭鬥的作品（此片亦改編自A.I. Bezzerides 的小說）。1950年代初，法國的《恐怖的報酬》(1953)<sup>42</sup> 也呈現貨車司機的掙扎及其為美國跨國企業運輸所面對的危險。本文將《再見阿郎》放在如此世界電影的脈絡裡，並不只是因為白景瑞有著那時代少有的國際經驗及見聞，或是因為這些影片主題上的接近，而更是因為《再見阿郎》設計上有著這些電影的影子，顯現白景瑞想藉由較國際的議題、許多較「粗獷」的元素，來形塑他個別的寫實風貌，脫離中影式的健康寫實。《再見阿郎》不像中影的《蚵女》或《養鴨人家》，有著較陰柔的調性；《再見阿郎》不只風貌較陽剛，還融合了一種悲喜的調性。例如，《再見阿郎》末段有兩部貨車競飆，其中一組司機，一胖一瘦，有點喜感，不只讓人想到《盜賊公路》裡的一組司機，這種略有喜感的角色也讓《再見阿郎》包融了小說既有的「悲喜交合的語言氣氛」。<sup>43</sup> 又如，《再見阿郎》將運豬的過程放在夜晚，當然有寫實的考量，但這設計更讓人覺得是白景瑞及他的攝影師林贊庭想要嘗試夜晚及黑色電影的光影拍攝（night-for-night shooting）。白氏此種陰影嘗試雖然結果差強人意，但《再見阿郎》做為彩色片，它確實成功地在不同片段捕捉了「魅力時刻」（magic hour, golden hour）的光影色澤，並將其連結到恰當的劇情時刻，帶出當時國語片難得的影像氣質。<sup>44</sup>

現今，若同時看*They Drive by Night*及《盜賊公路》，馬上就可看出後者電影美學上的激進，尤其在實地實景方面的拍攝。同時看《冬暖》及《再見阿

41 可參考如李行的《街頭巷尾》(1963)、《路》(1967)；由李行的影片可看出在健康寫實精神下較不尖銳的處理勞工題材的樣貌；如此比較之下，葉月瑜在其*Taiwan Film Directors: A Treasure Island* 稱呼白景瑞為“Unhealthy” Realist 也就可以理解了 (p.35)。

42 《恐怖的報酬》法文原文片名：*Le Salaire de la peur*；導演：Henri-Georges Clouzot。

43 「悲喜交合的語言氣氛」是歐陽子對〈將軍族〉的形容；歐陽子編，《現代文學小說選集》第一冊，頁145。陳映真的〈將軍族〉結束於如此一句：「高大與矮小農夫都笑起來了」；《現代文學小說選集》第一冊，頁162。

44 若想見識「魅力時刻」的代表電影，可參看美國Terrence Malick 1978年的*Days of Heaven*，一部全片皆在魅力時刻拍攝的作品。

郎》亦可看出後者在實景拍攝上所費的心力。白景瑞從《台北之晨》就一直在實景拍攝上下工夫。與白氏合作多年的攝影師林贊庭，回顧《今天不回家》，如是說：「此片的製作模式非常具有獨立製片的精神；大部分影片脫離攝影棚的搭景場景，全部採用實景實地拍攝」；林贊庭說這有著「節省成本」的考量；<sup>45</sup>但我認為白景瑞實地實景拍攝更是表現了他抒發寫實情懷的努力。《再見阿郎》主題及風格技巧上的選擇，處處透露白景瑞在那時代對於電影的強烈企圖心。白氏及林贊庭抱著被中影開除、被列為不往來戶的風險，把握機會，藉由〈將軍族〉、《皇家樂隊》、《再見阿郎》，放手一搏，為台灣寫實電影開拓「不健康」的路徑。

看《再見阿郎》，有時覺得整片的拍攝就是為了嘗試末尾貨車競逐、貨車火車並行的交叉剪接片段。此一片段表現了《再見阿郎》有別於其他勞工寫實影片的電影美學。法國《恐怖的報酬》的末尾也有一段交叉剪接的片段：一景是室內人們聽著廣播隨著華爾滋歡舞，另一景則是男主角開貨車聽著廣播、隨著華爾滋舞曲在公路上蛇行遊蕩，最終滑落山坡爆炸；整段有著強烈控訴的氣味。《盜賊公路》也有貨車滑落山坡起火的内容，傳達了同情勞工、感嘆「自由競爭」的冷血。《再見阿郎》的交叉剪接則是更有著情感上的張力，同時也將整部影片以交通工具表現時代及角色演變的設計凸顯出來：片子開頭呈現了三輪車，劇情中阿郎推攤販車、開計程車及貨車，影片亦顯現火車及機車。《再見阿郎》的末段不只將兩部貨車公路上競爭的兇猛、速度呈現出來，它還將懷孕的女主角放在火車內，交叉剪接兩種交通工具，並透過女主角的視點式鏡頭，讓貨車競逐看起來不只驚險緊張、還帶有「通俗劇化」的高度關切（增加了美國Griffith色彩、淡減了義式新寫實色彩）。<sup>46</sup>阿郎的貨車最終墜落起火，它看起來不只是劇情及影像上的「高潮」，它還強調情感、加入了懷孕女主角的失落悲痛，讓人感受到情況的悲慘。此段充分顯現白景瑞個別的寫實風

45 林贊庭，《台灣電影攝影技術發展概述1945-1970》（台北：行政院文化建設委員會，2003.09），頁129。

46 Griffith是指 D.W. Griffith，即大衛·格里菲斯（1875-1948）。格里菲斯可說是美國電影之父，奠定了劇情敘述的影像文法；其電影以expressive著稱，強調感情彰顯，非常「通俗劇」。

格，一種混雜又矛盾的寫實：內摻有蘇聯剪接紀實、義大利新寫實內韻、美式通俗劇情感。

1949年，面對好萊塢福斯的強勢製片Darryl F. Zanuck及Hays Office的「電檢」，<sup>47</sup>《盜賊公路》有了健康又美好的結尾；這讓人想起白景瑞面對中影及龔弘，對《寂寞的十七歲》所作的調整。相較下來，《再見阿郎》則「獨立」許多；開頭及結尾「天降之聲」<sup>48</sup>的旁白可能是影片面對大環境、電審所作的設計。開頭的「時代是進步的，在一切進步當中，台灣尤其顯得突出……」，畫面上有著走調的樂團及三輪車。結束的「……阿郎那種人，他衝動的戀情和求生的方法，都很難適應今天法治的國家和工業的社會，所以他的命運和歸宿也是必然的。我們只有惋惜的說：再見阿郎」，畫面上有著高樓大廈、光鮮的樂團及進步的「國產機車」。《再見阿郎》只有在開頭及結束配上了男聲的旁白；聽起來多餘，但也是時代的必然。<sup>49</sup>《再見阿郎》的年代不但是中影健康寫實得道的時代、台灣電檢盛行的時代，也是陳映真因白色恐怖被關的時代。《盜賊公路》的達辛在二戰後，被美國定為左派人士、列入好萊塢黑名單，幾乎斷絕了他的影業。<sup>50</sup>《再見阿郎》片頭片尾的權威旁白也就是白景瑞理想寫實中的妥協。

《再見阿郎》這部企圖心相當強的作品，當年在票房上並沒有得到認可，在台灣電影研究裡，論述文章並不豐富。陳儒修在2008年發表了〈從台灣電影觀看巴贊寫實主義理論〉，難得地將新電影及其後的一些台灣影片與巴贊的寫實概念交互審視。本文將1970年的《再見阿郎》放在電影寫實風格歷史的脈絡裡分析，希望能帶引出那時代台灣電影人常被壓抑的電影信念、他們在健康寫實之外對台灣電影美學所作過的努力。

47 Hays Office是The Motion Picture Production Code的別稱，是美國電影界自我設立的工業道德規矩，運作於1930至1968年間，可說是好萊塢自己成立的「電檢／電審」。

48 此指美國1935年始，新聞紀錄片*The March of Time*，voice-of-god式的權威旁白。

49 縱使《再見阿郎》片頭片尾有政治正確的框，根據黃仁，當年金馬獎有些評審仍舊認為其主題太過灰色，片子在獎項上近乎全軍覆沒，只得了一個不是經常性的獎項——最佳技術特別獎。黃仁，《電影阿郎：白景瑞》，頁68。

50 達辛被列上好萊塢黑名單，不得不從美國出走，前往歐洲；他在法國得到拍片機會，拍出了*Rififi*（1954），重建了他的影業。

### 三、宋存壽與《窗外》

中影是在台灣以健康寫實路線帶起第一波瓊瑤片風潮的電影公司；宋存壽是同時期亦製作過瓊瑤片、國聯訓練出來的導演。宋氏為鳳鳴拍的《庭院深深》（1971）及為自家公司拍的《窗外》沒趕上第一波瓊瑤熱，亦沒能受惠於第二波瓊瑤風。<sup>51</sup> 宋氏瓊瑤片的「時運不佳」也顯現它們一種「不時髦」的獨特風貌。法國影評人皮爾李斯昂（Pierre Rissient）曾如此形容宋存壽：「跟白景瑞比起來，他就顯得極為謙虛，在場景，角色之前、之中顯得謙虛」。<sup>52</sup> 的確，宋存壽不像白景瑞那麼熱情、在電影風格上那麼積極、勇於實驗。這特質在宋存壽的導演生涯開始時便是如此。根據宋存壽，李翰祥「最不容易也最成功的一部戲」，<sup>53</sup> 其原著小說〈冬暖〉，是他在李氏鼓勵提供拍片題材的狀況下推薦的。以編劇起家的宋存壽，其導演之路是李翰祥逼出來的。宋存壽在國聯的代表作《破曉時分》（1968），就是李翰祥說「你不拍就交給別人導」的狀態下承接的。<sup>54</sup> 宋存壽有種溫厚的特質，他不像李翰祥，電影技法練達、場面調度眩目、經營片廠霸氣；也不像白景瑞，暗戀寫實、著迷台北、追求現代。也就是宋存壽這種特質，使得討論他的電影更具挑戰。

到目前為止，對宋存壽的評論及評價，大多集中在《破曉時分》、《母親三十歲》（1973）及較後的《此情可問天》（1978）。在台灣電影史上，宋存壽一定被提及的就是拍攝《窗外》（1973），引介林青霞上大銀幕，促成了「二秦二林」、台灣文藝片的「黃金七〇年代」。<sup>55</sup> 妙的是，《窗外》，林青霞的處女作，瓊瑤電影中的經典之作，因瓊瑤的訴訟，一直沒在台灣公開上映，而是在香港受到歡迎。宋存壽的導演路走了16年（1966-1982），在台港兩地拍片，嘗試多種類型、服務許多製片公司；宋存壽導過國聯的古裝戲曲片

51 第一波瓊瑤熱是李行在中影1965的《婉君表妹》及《啞女情深》帶起；第二波瓊瑤風是李行1973年起連拍三部瓊瑤片掀起的：《彩雲飛》、《心有千千結》、《海鷗飛處》。

52 黃建業，《轉動中的電影世界》（台北：志文出版社，1980.12），頁196。

53 黃愛玲編，《風花雪月李翰祥》，頁189。

54 宇業熒編，《永遠的李翰祥》（台北：錦繡出版社，1997），頁113。

55 梁良亦稱其為「浪漫文藝片時代」，〈中國文藝電影與當代小說（上）〉，《文訊》26期，頁261。梁良甚而稱其為「瓊瑤時代」，〈中國文藝電影與當代小說（下）〉，《文訊》27期（1986.12），頁269。

(《天之驕女》1966)、聯邦的武俠片(《鐵娘子》1969)、鳳鳴的瓊瑤片(《庭院深深》)、第一的聊齋式傳奇片(《古鏡幽魂》1974)及多部文藝片(如大眾的《母親三十歲》)。在八〇年代初,當李行、白景瑞、胡金銓意圖「扭轉乾坤」、合拍《大輪迴》(1983)來回應年輕一輩導演的作品,宋存壽的柔和包容則促使他與台灣新電影的催生者明驥、小野、吳念真合作,在中影推出《兒子的大玩偶》(1983)之前,拍了《老師斯卡也達》(1982);同時也就此跟電影導演之位說再見。

對於宋氏的影片,《影響》雜誌、《電影欣賞》做過探討。宋存壽過世,台北辦了「宋存壽電影文物暨作品回顧展」。<sup>56</sup>多年來,宋存壽26部電影作品的成績,得到電影雜誌及影展的肯定;但不像李翰祥,無論在港台皆有專書討論,不像白景瑞,在台也有專書介紹;宋氏尚未有專書關注。宋存壽是一位多類型、但以文藝片著稱的導演;一位在18家公司拍出26部作品的導演;一位出身編劇,但擔任導演後,卻不任(不掛名)編劇的電影人。宋存壽似乎有如美國霍克斯(Howard Hawks),是一位可以考驗作者論的導演。<sup>57</sup>評論界常用如此的辭彙形容宋存壽的影片:「樸實風格」、<sup>58</sup>「恬靜質樸·似淡而實美」、<sup>59</sup>「不載道的言情」。<sup>60</sup>宋存壽文藝片中的「平淡」缺少如李翰祥《冬暖》中通俗劇式的激情片段,也缺少白景瑞《再見阿郎》中對寫實的積極追求。難道宋存壽就是一位相較下「導演印記」淡弱的作者嗎?也許焦雄屏在1992年與宋導演座談中的評論可以是進一步思考宋氏文藝片的一個方向:「追溯歷史來看,我覺得宋導演的作品是個異數,因為他的作品可能比新導演更早

56 1975年,《影響》雜誌出了「宋存壽專題」。1979年,國家電影資料館籌辦了「宋存壽回顧展」;同年,《影響》再次推出另一「宋存壽專題」。1992年,國家電影資料館七月的專題影展選映了十一部宋氏影片;並於同年第59期的《電影欣賞》刊出影展時影評人與宋導的座談。2008年,宋存壽逝世,「台北之家」光點電影院舉行了「宋存壽電影文物暨作品回顧展」。

57 Robin Wood, *Howard Hawks* (Detroit: Wayne State University Press, 2006).

58 黃建業,《轉動中的電影世界》,頁193。

59 曾西霸,〈宋存壽/恬靜質樸·似淡而實美〉,蔡國榮編,《六十年代國片名導名作選》(台北:中華民國電影事業發展基金會,1982),頁99。

60 梁良,〈其實祇是現實的引發:「與宋存壽導演面對面」座談記錄〉,《電影欣賞》59期(1992.09),頁5。

踏入一個寫實的範疇……宋導演可能是新電影的開山始祖」。<sup>61</sup> 本文並不想演練作者論、探討宋存壽的導演印記；本文意圖透過宋存壽思考愛情文藝片，藉由審視宋存壽的平實風格，確認七〇年代健康寫實的沒落，並拓展思考台灣獨有的瓊瑤電影。<sup>62</sup>

《冬暖》及《再見阿郎》分別為李翰祥及白景瑞的鍾愛之作；兩片皆改編自短篇小說。由本文上兩段對兩片的分析可見，在電影的領域裡，改編短篇可以讓導演保留許多發揮的空間。《窗外》則是改編長篇，而瓊瑤的小說就是賣點，宋存壽必須服務故事，電影也忠實地呈現了故事。《窗外》做為一部七〇年代的瓊瑤片，現今看來到底有何特出之處？2011年林文淇對1970年代瓊瑤電影已開始重新省思。林文淇，在〈《彩雲飛》、《秋歌》與《心有千千結》中的勞動女性與瓊瑤1970年代電影的「健康寫實」精神〉，以李行及白景瑞的瓊瑤片初步分析出電影的健康寫實精神如何嫁接在瓊瑤的愛情故事上。林文淇在文章中更一再地希望繼續深究瓊瑤電影與寫實主意精神的關連。林文淇處理了三部瓊瑤片，其中兩部是李行的作品，原因在於李氏可說是健康寫實的代表導演。那麼宋存壽，在七〇年代，除了《庭院深深》，還拍出了經典的《窗外》，一位可說是瓊瑤片的代表導演，林文為何未提及？若考慮七〇年代瓊瑤式電影（愛情文藝片），那麼宋存壽的片子更是不能遺漏。<sup>63</sup> 宋存壽的缺席，數量可以是原因：李行及白景瑞七〇年代拍的瓊瑤片都比宋存壽多。然而，林文淇不提宋存壽更可能是因為，宋氏作品實在不怎麼健康寫實。林文淇也點示，李行與白景瑞的瓊瑤片已走上了「健康綜藝」的路線。早在1986年，梁良在他對文藝電影與小說的研究中就提醒，七〇年代瓊瑤愛情小說電影與國營片廠中的「健康倫理」大有不同。<sup>64</sup>

61 焦雄屏，〈其實祇是現實的引發：「與宋存壽導演面對面」座談記錄〉，《電影欣賞》59期（1992.09），頁11。

62 香港邵氏在六〇年代亦製作過瓊瑤片：《紫貝殼》（1967）、《寒煙翠》（1968）、《船》（1969）。

63 蔡國榮，《中國近代文藝電影研究》（台北：電影圖書館出版部，1985.09）。此書對宋存壽及白景瑞的文藝片的探討比例相當高。

64 梁良，〈中國文藝電影與當代小說（下）〉，《文訊》27期，頁269。

宋存壽拍片歷程中，除了1982的「鞠躬之作」《老師斯卡也達》，從來沒有得到早期中影的青睞、受雇實踐健康寫實的精神。向來，宋存壽的平實、寫實是一種「不載道的言情」。王墨林甚而認為，「宋存壽的寫實與李行、白景瑞所不同的是一種自然與匠氣之差」。<sup>65</sup> 王墨林及聞天祥在宋存壽的樸實中看到了「畸零」、<sup>66</sup> 看到了「台灣電影的性啟蒙」。<sup>67</sup> 這些特質也就是為什麼宋存壽作品相當適合做為進一步審視健康寫實在七〇年代的演繹及消散，並研究瓊瑤電影與寫實主意精神的關連。

中影在1965年啟動了改編瓊瑤小說的風潮。中影改編瓊瑤《六個夢》中的兩個短篇（〈追尋〉及〈啞妻〉），由李行執導，拍出了《婉君表妹》及《啞女情深》。如前所提，改編短篇可以讓電影有較多的「發揮」；中影也就將其《啞女情深》處理成一個健康版的瓊瑤片。小說中男主角面對與啞妻所衍生出來的子嗣遺傳困境、具有道德倫理挑戰的問題，電影是以精緻秀美的風格、以「健康」的手法拍攝。設在民國初年的《啞女情深》將原著男主角在日本續娶、生了兩個小孩的內容去掉，強調男主角不納妾生子的堅持。到了七〇年代，宋存壽面對自家公司「八十年代」第一部電影，選擇了設於當代、時裝的《窗外》。對於瓊瑤的長篇故事，宋存壽並沒有如《啞女情深》多做調整，而是保持了瓊瑤故事著稱的迷離奇情。

《窗外》開頭的場景便是小說第一頁裡的「新生南路上」，但電影呈現了小說沒提及的清真寺；宋存壽的地景選擇透露了影片的「畸異」色彩；整片好似一個少女的「異夢」。健康寫實的《啞女情深》，在劇情及風格上都不避諱戲劇化的呈現（如，大特寫、快速剪接、啞女旁白等）；宋存壽的《窗外》則是相對含蓄。宋氏《窗外》也將小說中改變女主角、相當戲劇化的颱風夜內容放棄，<sup>68</sup> 以較簡約的方式處理影片的末段。《窗外》可以是一個女生的成長故事：主角經歷感情的洗禮、與父母的協商，認知生活裡必經的割捨。在台

65 王墨林，《中國的電影與戲劇》（台北：聯亞出版公司，1983），頁40。

66 同註65，頁36。

67 聞天祥，《影迷藏寶圖》（台北：知書房出版社，1996.12），頁229。

68 瓊瑤，《窗外》（台北：皇冠文化公司，1963.10），頁323。

灣，年輕人智識上的成年禮常以大專聯考來表徵；白景瑞在1975年的《門裡門外》便是以聯考來表達四個女生的轉變，而片子最出色的片段便是混合紀錄及劇情片風格（documentary realism）的考場片段。在《窗外》，聯考是女主角自知得面對、但定會失敗的一場考驗；宋存壽以非常簡短的方式模糊處理畢業考及聯考，將考試片段結束在「康南，你是個混蛋！」的台詞上，凸顯女主角對智識的不屑一顧、完全沉溺在感情的異想世界。<sup>69</sup> 換句話說，宋存壽對高潮起伏的題材喜好較「謙虛」處理；宋氏的《窗外》淡簡了女主角外在的歷程，傾向於以娓娓的手法將「畸零」情愫及「性啟蒙」帶進一個成長故事。

李道明在《影響》11期的「宋存壽專題」，如此形容宋存壽的場景選取：「宋存壽的清淡習性和他的自然主義傾向造成他在場景的選取與安排上重真實而不浮華，簡單而不失自然」。<sup>70</sup> 《窗外》的場景選擇也就有如此的特色。女主角的家、男老師的宿舍住處、南部的小學都是樸實的平房，連師生約會的咖啡廳都是那麼的黯淡，相當不符合後來瓊瑤片就是「三廳片」的說法。這「平實」原則，宋存壽在《窗外》只有一次「違規」。90分鐘的《窗外》，大致在57分鐘處，康南（胡奇飾）與江雁容（林青霞飾）走出咖啡廳，在路轉角處分離。宋存壽將這場戲放在一個非常搶眼的實景裡：師生在一個雕有大大白色「百合花」字樣的黑色牆前道別；影片以不同角度、鏡距呈現這一時刻，輕輕地帶進音樂，最後還插入了僅此一次、簡短的男主角心靈旁白：「她不會來了」。在這麼「恬靜質樸」的一部瓊瑤片中，這片段算是相對奔放的，而其中所釋放的「謎味」，<sup>71</sup> 可在卓明對《窗外》的闡述中體會一二：

康南江雁容……走出街頭，在分手的那一刻，我們……體會到那股天地  
愴然，死生契闊的悲壯感。這幅畫面也是全片中最理智與清醒的表現，  
讓我們看清楚了這樣悲淒的景況是發生在我們經常走過的街道上，而我

69 研究瓊瑤小說的林芳玫指出，瓊瑤中期作品有著年輕人「感性革命」的特色，且充滿著父母對子女的妥協；瓊瑤早期作品則較無此種兩代「平衡」的特色，以致故事會有悲劇的結果。請參考林芳玫，《解讀瓊瑤愛情帝國》（台北：台灣商務印書館，2006.02），頁138。《窗外》是瓊瑤早期小說，女主角有著一切以情感關係為優先的傾向，但還無「感性革命」的能耐。

70 李道明，〈宋存壽作品的結構分析〉，《影響》11期（1975），頁13。

71 「謎味」是朱天文談侯孝賢電影所用的辭彙，林文淇將之續用，並翻成subtle complexity。

們也經常視而不見……。<sup>72</sup>

在這片段，當江雁容轉身離走，街口正好走出一位男路人，就好像江雁容背離康南、轉向另一男士；畫面最後剩下康南孑然一身。

康南，一位背井離鄉，身上背著鄉愁親愁，本想「淡泊明志，寧靜致遠」過日子，後豪賭、選擇新生青春，最終全盤皆輸。《窗外》的康南，在宋存壽的詮釋中，釋放出了悲劇性的力道。宋存壽的康南好似延續了《冬暖》的老吳，在七〇年代的台北，承受著離散的身分，安於且認同於教員的職業；當命運提供挑戰，康南面對台灣所賜予的情感連結，做了義無反顧的抉擇。但《窗外》裡七〇年代的康南是不被祝福的；他忍受世俗的唾棄，感受並目睹連結的消散，明白「她不會來了」，孤獨地麻木續走、滄茫度日。

也許這「百合花」片段會讓人想起《冬暖》旋舞片段的離散內涵，但宋存壽的處理方式跟李翰祥比起來卻是那麼的謙和。場景，除了那「百合花」實景牆面，是那麼地平常、「經常」；畫面剪接音樂絕沒有《冬暖》那種激昂；當然，其氣氛也不是《冬暖》的興奮開朗，而是無限的憂傷。黃建業曾對宋存壽的《母親三十歲》做如此的觀察：《母親三十歲》在主題上觸到「宋存壽的拿手好戲，一個極平常又極具倫理氣味的作品……可使他在母子情結間慢慢醞釀出平實生活的芳香」。<sup>73</sup> 宋存壽擅長的就是在平常中帶出意涵；《窗外》整部片子的鋪陳讓「百合花」片段慢慢醞釀、散發出平實生活中的哀傷，讓人感受到康南內心的衝擊。宋存壽的寫實沒有白景瑞的搶眼、沒有健康寫實的光明勵志，但它的「醜味」有著久久揮之不去的誘媚。

宋存壽的《窗外》緩緩地包容了兩代的歧異、離散的憂鬱、成長的感傷、師生的戀情、丈夫的強暴。如此豐富的內容及內涵，在宋存壽擅長經營的「陰鬱紆緩的情調」中、「獨特傷感的氣息」中鋪展；而如此的呈現卻相當耐看，原因在於，就如同黃建業的觀察，宋存壽電影中的陰鬱及傷感「往往被他一貫

72 卓明，〈綦縈爐上香：談宋存壽的作品〉，《影響》24期（1979），頁15。

73 黃建業，〈轉動中的電影世界〉，頁195。

直下的平實風格所中和，而不至走進濫情的格調」。<sup>74</sup> 宋存壽如此的電影風格讓他能駕馭相當聳動的故事題材、拍出七〇年代獨特的文藝片。除了瓊瑤的《窗外》，宋存壽在七〇年代改編了依達的《輕煙》（1972）、於梨華的《母親三十歲》、郭良蕙的《早熟》（1974）及《此情可問天》。這些片子處理了師生戀、商場職場情慾、近親情慾、蘿莉塔情愫、畸戀。宋存壽的樸實風格讓他的影片能呈現角色們的情慾掙扎、道德抉擇，而不淪入濫情、聳動、或低俗。

回到焦雄屏對宋存壽的觀察：「他的作品可能比新導演更早踏入一個寫實的範疇……宋導演可能是新電影的開山始祖」；這觀察可以幫忙凸顯台灣電影的寫實議題。在台灣文藝片的歷史中，寫實風格並不見得是一個線性的發展——到新電影時得到實踐、變得成熟、達到「高峰」。宋存壽的電影也就是在新電影之前，一次又一次地表現「樸實」、講述愛情故事、實踐寫實。新電影常講述個人成長或台灣的轉型，以致於其寫實得到評論界的重視及寓言式的閱讀。七〇年代宋存壽的瓊瑤片、愛情文藝片，比新電影早一步與健康寫實拉開了距離，運用樸實寫實，觸碰禁忌，處理影像的性衝動，帶引台灣螢幕上的性啟蒙。宋的寫實不像新電影的那麼鮮明（例如使用長拍、遠鏡頭）；但宋的寫實卻能在七〇年代便處理了相當「露骨」的內容（1972的《輕煙》有露兩點的畫面）。宋存壽的愛情文藝片都是時裝片，它們不懷舊，它們不凝視大歷史，然而它們卻「偷渡」了禁忌的內容，展現了一種平淡中的力道。

#### 四、結語

1960年代的《冬暖》利用自然的山水肯定女主角的抉擇；到了瓊瑤片，林文淇觀察「1970年代李行與白景瑞在改編瓊瑤電影時，大量使用大自然場景來刻劃男女主角的浪漫愛情」，而此種視覺元素包含著自由自在與歡愉的內涵、象徵著個人自由及個人主義的現代意識。<sup>75</sup> 宋存壽的《窗外》，在後半段，也

74 同註73，頁199。

75 林文淇，〈《彩雲飛》、《秋歌》與《心有千千結》中的勞動女性與瓊瑤1970年代電影的「健康寫實」精神〉，《電影欣賞學刊》14期（2011.06），頁9。此觀點林文淇在「文學、電影、地景學術研討會」的座談中亦有強調。林文淇、孫松榮主編，《文學、電影、地景學術研討會成果集》（台南：國立台灣文學館，2011.11），頁248-249。

有著年輕男女在自然場景裡約會的片段；然而，宋存壽卻讓這敘事與視覺元素毫無浪漫情愫，反而將陰鬱及傷感灌注其中，不凸顯女主角的個人自由，而是她對父母認同的「正規」感情的屈服。宋氏《窗外》在1973年就表現出有別於李行及白景瑞在七〇年代，繼健康寫實之後，所發展出來的健康綜藝式的瓊瑤片。《窗外》女主角林青霞，在她輕透雅緻的散文集《窗裡窗外》，如此敘說她七〇年代的影業：「七二年至八〇年我總共拍了五十五部戲，其中五十部是唯美文藝愛情片。那個年代的台灣還在戒嚴期，民風保守純樸，電檢尺度很緊，我們這種片子最受歡迎」。<sup>76</sup> 宋存壽就是在那樣的環境中以「純樸」的風格表現了毫不保守的文藝愛情。

2012年，第152期的《電影欣賞》紀念了兩位台灣電影人；期刊以「最真」懷念新電影之父，中影的明驥；以「最美」向張美瑤致意。婉約秀美的張美瑤初出道就拍了重要台語片、玉峰片廠林搏秋的《丈夫的祕密》（1960，又稱《錯戀》），退影前拍了白景瑞寫實代表作《再見阿郎》；兩部都是小人物的故事，觸及低層女性的生命歷程。張美瑤在《再見阿郎》詮釋堅毅的苦命女，觀看著勞工男性的拼鬥、貨車司機的勇猛及悲慘，進而帶引出白氏的寫實情懷。這讓我想起2000年的散文式紀錄片《拾穗者》（*Les glaneurs et la glaneuse*）；法國「新浪潮祖母」瓦爾達（Agnes Varda）以貨櫃車、貨櫃司機帶引出二十一世紀全球化生活的焦慮。2009年的義大利片《娥摩拉罪惡之城》（*Gomorra*），改編自調查報導文學，亦呈現了卡車與貨車司機在後資本社會、地下經濟裡的位置。白景瑞在1970年便以阿郎開貨車思考了勞工與台灣經濟的問題；同時也以他個別的寫實風格，在世界勞工紀實電影中為台灣佔了個位置。

2013年的金馬獎頒獎典禮有如一場台灣電影的歷史課；《冬暖》的歸亞蕾在這金馬五十頒獎典禮上現身，讓人看到台灣電影五十年的具身樣貌。2013年也是李翰祥的國聯在台創廠五十年紀念；此時，《電影欣賞》夏季號刊出〈國聯風華〉專輯，再次提醒讀者李翰祥對台灣國語片所做過的投注。閱讀焦雄屏

---

76 林青霞，《窗裡窗外》（台北：時報文化出版公司，2011.07），頁79。

1993年的《改變歷史的五年：國聯電影研究》會察覺，<sup>77</sup> 本文所提及的台灣電影人，除了林青霞之外，都跟國聯有過關係。金馬五十、國聯五十年後的現今，的確是可以重新審視台灣過去多樣文藝片、關注健康寫實之外的台灣國語片的時候。



---

77 焦雄屏的1993年的《改變歷史的五年：國聯電影研究》（台北：萬象出版社，1993）於2007年後重編，以《李翰祥：台灣電影「產業」的開拓先鋒》再出版。

## 參考資料

### 一、專書

- 王墨林，《中國的電影與戲劇》（台北：聯亞出版公司，1983）。
- 王慰慈主編，《台灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》（台北：同喜文化製作，2006.11）。
- 宇業熒編，《永遠的李翰祥》（台北：錦繡出版社，1997）。
- 林文淇、孫松榮主編，《文學、電影、地景學術研討會成果集》（台南：國立台灣文學館，2011.11）。
- 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情帝國》（台北：台灣商務印書館，2006.02）。
- 林青霞，《窗裡窗外》（台北：時報文化出版公司，2011.07）。
- 林贊庭，《台灣電影攝影技術發展概述1945-1970》（台北：行政院文化建設委員會，2003.09）。
- 徐訐，《女人與事》（中國香港：亞洲出版社，1958）。
- 張靚蓓，《龔弘：中影十年暨圖文資料彙編》（台北：文化部，2012.12）。
- 焦雄屏，《改變歷史的五年：國聯電影研究》（台北：萬象出版社，1993）。
- ，《李翰祥：台灣電影「產業」的開拓先鋒》（台北：躍昇出版社，2007.11）。
- 黃仁，《電影阿郎：白景瑞》（台北：亞太圖書公司，2001.02）。
- 黃建業，《轉動中的電影世界》（台北：志文出版社，1980.12）。
- 黃愛玲編，《風花雪月李翰祥》（中國香港：香港電影資料館，2007.11）。
- 聞天祥，《影迷藏寶圖》（台北：知書房出版社，1996.12）。
- 歐陽子編，《現代文學小說選集》第一冊（台北：爾雅出版社，1977.06）。
- 蔡國榮，《中國近代文藝電影研究》（台北：電影圖書館出版部，1985.09）。
- 蔡國榮編，《六十年代國片名導名作選》（台北：中華民國電影事業發展基金會，1982）。
- 瓊瑤，《窗外》（台北：皇冠文化公司，1963.10）。
- 羅蘭，《花晨集》（台北：中國文選集，1971）。
- Broe, Dennis. *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood* (Gainesville: University Press of Florida, 2009).

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1976).
- Gledhill, Christine, ed. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (London: BFI Publishing, 1987).
- Hong, Guo-juin. *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres* (New York: Random House, 1981).
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (New Jersey: Princeton UP, 1988).
- Wood, Robin. *Howard Hawks* (Detroit: Wayne State University Press, 2006).
- Yeh, Emilie yueh-yu and Darrell William Davies. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005).

## 二、論文

- 阿桀整理，〈其實祇是現實的引發：「與宋存壽導演面對面」座談記錄〉，《電影欣賞》59期（1992.09），頁5-16。
- 王墨林，〈台灣國聯與中國文人電影：脈絡的延續與其定位〉，《電影欣賞》155期（2013夏季號），頁10-19。
- 李道明，〈宋存壽作品的結構分析〉，《影響》11期（1975），頁2-14。
- 紀一新，〈大陸電影中的台灣〉，《中外文學》34卷11期（2006.04），頁53-70。
- 林文淇，〈《彩雲飛》、《秋歌》與《心有千千結》中的勞動女性與瓊瑤1970年代電影的「健康寫實」精神〉，《電影欣賞學刊》14期（2011.06），頁4-19。
- 卓明，〈縈縈爐上香：談宋存壽的作品〉，《影響》24期（1979），頁11-19。
- 梁良，〈中國文藝電影與當代小說（上）〉，《文訊》26期（1986.10），頁257-262。
- ，〈中國文藝電影與當代小說（下）〉，《文訊》27期（1986.12），頁266-277。
- Shen, Shiao-Ying. "A Morning in Taipei: Bai Jingrui's Frustrated Debut," *Journal of Chinese Cinemas*, v.4:1 (2010), pp. 51-56.
- . "Obtuse Music and the Nebulous Male: The Haunting Presence of Taiwan in Hong Kong Films of the 1990s," in Laikwan Pang & Day Wong eds.,

- Masculinities and Hong Kong Cinema* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp. 119-35.
- . “Stylistic Innovations and the Emergence of the Urban in Taiwan Cinema: A Study of Bai Jingrui’s Early Films,” *Tamkang Review*, v.37:4 (summer 2007), pp. 25-51.
- Wang, Chun-chi. “Eternal Love for *Love Eterne*: The Discourse and Legacy of *Love Eterne* and the Lingbo Frenzy in Contemporary Queer Films in Taiwan,” *Journal of Art Studies*, n.11 (2012.12), pp. 169-237.
- Wicks, James. “Love in the Time of Industrialization: Representation of Nature in Li Hanxiang’s *The Winter* (1969)” · 《台灣文學研究學報》17期 (2013.10) · 頁 82-102。
- Williams, Linda. “Melodrama Revised,” in Nick Browne ed., *Refiguring American Film Genres* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998), pp. 42-88.
- Wong, Ain-ling. “The Black-and-White *Wenyi* Films of Shaws,” in Poshek Fu ed., *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema* (Urbana: University of Illinois Press, 2008), pp.115-132.
- Yeh, Emilie yueh-yu. “Pitfalls of Cross-cultural analysis: Chinese *Wenyi* Film and Melodrama,” *Asian Journal of Communication*, v.19:4 (2009.12), pp. 438-452.
- . “The Road Home: Stylistic Renovations of Chinese Mandarin Classics,” in Darrell Davis & Robert Chen eds., *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (London: Routledge, 2007), pp. 203-216.
- . “*Wenyi* and the Branding of Early Chinese Film,” *Journal of Chinese Cinemas*, v.6:1 (2012), pp. 65-94.

### 三、報紙文章

- 徐桂生，〈紫蘭／家在台北〉，〈《經濟日報》〉，1969.11.17，9版。