

當反共言情遇上鐵道影像

——論台語片《難忘的車站》的互媒性*

王萬睿

中正大學台灣文學與創意應用研究所副教授

摘要

1960 年代的台語片中，「鐵道」是一個常見的視覺造型，多數台語片以此公共空間的影像再現表述現代性的誘惑。辛奇導演的台語片《難忘的車站》改編自金杏枝的反共言情小說《冷暖人間》，電影劇本原名為《苦戀養女淚》。本文透過跨媒介敘事的視角，主張《難忘的車站》應置於反共文藝、台語片產業與台語歌曲發展的脈絡下，才得以理解影片的互媒性策略。本文首先將梳理小說《冷暖人間》不同的版本差異，進而指出電影劇本《苦戀養女淚》刻意省略小說中的戰爭情節與政治宣傳，創造跨媒介互文的敘事張力。本文第二部分則聚焦台語片《難忘的車站》的歌曲調度，理解本片如何透過歌曲敘事，將鐵道作為日常生活實踐與個人慾望流動性的象徵，一方面挑戰冷戰意識形態下文化場域的治理邊界，二方面體現跨越階級自由戀愛的感覺結構。

關鍵詞：鐵道影像、台語片、歌曲調度、互媒性、難忘的車站

* 本文為國科會專題研究計畫編號 110-2410-H-194 -084 -MY2〈台灣電影研究新面向：美學、聲音、身分政治——情「聲」意動：台語片通俗劇的流行歌曲敘事研究〉之部分成果。本文撰稿及搜集資料過程中，藏家陳明章先生提供個人珍藏之《電影「難忘的車站」插曲》黑膠唱片音檔作為學術研究之用，特此致謝。同時感謝審查委員們寶貴的修改建議，使本文更臻完整。

When Anti-communist Romance Meets Moving-images of Railway:

Exploring Intermediality in *Encounter at the Station*

Wang Wan-jui

Associate Professor

The Graduate Institute of Taiwan Literature and Creative Innovation
National Chung Cheng University

Abstract

The use of the railway trope is common in Taiwanese-language films from the 1960s, most of which used images of public space to express the allure of modernity. The film *Encounter at the Station* was directed by Hsin Chi and adapted from the anti-communist romance novel *Cold and Warm World* written by Chin Hsing-chih, the screenplay of which was originally titled *Adopted Daughter Love*. By using a transmedia narrative perspective, this article argues that *Encounter at the Station* must be situated within the context of anti-communist literature, the Taiwanese-language film industry, and Taiwanese songs to understand its intermediality. In the first section, primary emphasis is placed on the differences between versions of the novel *Cold and Warm World*. In particular, the narrative tension of transmedia intertextuality in the screenplay *Adopted Daughter Love* is created by deliberately omitting war plots and political propaganda depicted in the novel. The second section analyses how the railway is a metaphor for daily life and the fluidity of individual desire in *Encounter at the Station* through the mise-en-scène of songs. Such symbolism challenges the

boundaries of cultural governance and embodies cross-class free love amidst Cold War ideologies.

Keywords: Moving-images of Railway, Taiwanese-language Film, Mise-en-Scène of Songs, Intermediality, *Encounter at the Station*





當反共言情遇上鐵道影像

——論台語片《難忘的車站》的互媒性

一、前言：銀幕、鐵道、台語片

《火車進站》（*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895）不僅僅是電影史上最早的動態影像，片中火車的造型，也成為電影史上象徵現代性、視覺性與流動性的複雜意涵。湯姆·甘寧（Tom Gunning）曾如此說明《火車進站》帶給當下觀眾的體感經驗：「那輛疾速行駛的火車，並不只是生產負面的恐懼經驗，還產生了現代性特有的刺激娛樂型態。」¹ 電影中的火車作為現代性的隱喻，無論帶來的是驚恐或刺激，成為觀眾追求觀影快感的觸媒。當火車進站離站，旅人上車下車，車站無形中就成為了旅人間的交換情感的空間場域。正是在那狹長筆直的月台上，攝影機捕捉了暫時停滯或準備啟程的火車影像。此時，動態火車成了背景，而上下車的旅客成為前景。劉吶鷗曾參照法國盧米埃兄弟的《火車進站》構圖，親身搭上火車對著鏡頭揮手，現身於《持攝影機的男人》（1933），此片記錄了台灣導演作品中目前現存最早的月台影像，月台與火車的動態構圖混雜著導演現代性的誘惑。戰後台語片之所以能大量生產，多數仰賴民營製片模式，大量吸納好萊塢電影中的類型元素，進而成功外銷東南亞。1960年代曾出現了一批以鐵道為片名的台語片，如梁哲夫《無情夜快車》（1959）、《高雄發的尾班車》（1963）與《台北發的早車》（1964）；吳飛劍《離別月台票》（1964）與徐守仁《哀愁的火車站》（1965）；辛奇《難忘的車站》（1965）與湯淺浪男《霧

1 Tom Gunning, "An esthetic of Astonishment Early Film and the (In)Credulous Spectator," *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Edited by Philip Simpson, Andrew Utterson and K. J. Shepherdson. (London and New York: Routledge), p.85.

夜的車站》（1966）等；在影片中置入鐵道元素的有白克《黃帝子孫》（1955）、李行《王哥柳哥遊台灣》（1959）、邵羅輝《舊情綿綿》（1962）、辛奇《地獄新娘》（1965）、梁哲夫《送君心綿綿》（1965）等片。林文淇曾指出，涵蓋火車、月台、鐵軌的「鐵道」影像，是台語片其中一個重要的關鍵字，「不僅連結到日常生活中的重要工具，也是台語片增加電影吸引力的視覺『奇觀』與情節強化元素」。² 其中，鐵道影像與歌曲配樂的平行敘事，更創造台語片的鐵道音像蔓生了悲歡離合的情感皺摺，逐漸形成茱莉亞娜·布魯諾（Giuliana Bruno）所謂的電影地理學脈絡下的景觀之旅（site-seeing journey）。³ 影片中角色離別的悲傷表述，透過實景拍攝的車站空間、月台開放性與火車的靜止與移動，擾動觀者日常體驗與虛構文本的邊界，逐漸產生以鐵道為核心的情感地理學。

台語片研究的學者們已陸續指出「鐵道」的重要性，鐵道作為一種符號或隱喻，透過銀幕上車體運動、車廂空間與車站造型大致上可歸納三種視覺內涵：現代性、流動性，與陰性空間。首先，銀幕上的火車具有速度體感與器械質感，是台灣戰後現代化歷程最具代表性的交通工具之一，因此論者大都認為火車影像指涉現代性。洪國鈞以白克的《黃帝子孫》為例，將火車視為現代性的象徵，影片中以火車和車站，分別凸顯時間前進與後退的動向：「火車上躍動的剪接風格——動態攝影代表著現代化進程以及各個構圖宏偉的殖民時期火車站建築——建築體現了歷史的靜止」。⁴ 第二，火車代表著旅行的流動性與影像的紀實性，特別是在車廂內的活動，可以是乘車期間的危機與轉機，也可能是浪漫邂逅的緊張與曖昧。陳龍廷以《王哥柳哥遊台灣》為例，認為火車在其中的意義在於「可以將戰後的台灣視為旅遊對象的可能性」。⁵ 相較《王哥柳哥遊台灣》這部喜劇電影透

2 林文淇，〈台語片的新關鍵詞：「鐵道」〉，《文訊》430期（2021.08），頁50。

3 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (London and New York: Verso, 2002), p.15.

4 洪國鈞著，何曉芙譯，《國族音影：書寫台灣·電影史》（台北：聯經出版事業公司，2018.10），頁92。

5 陳龍廷，〈台語電影所呈現的台灣意象與認同〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》（台北：聯經出版事業公司，2017.10），頁125。

過兩位主角於車站或車廂內的喜劇表演創造笑料，《地獄新娘》車廂內的搭訕對話則成了推理類型刻意為之的伏筆。第三，鐵道象徵的陰性空間。張英進以《高雄發的尾班車》和《台北發的早車》通俗劇類型為例，將車站這一公共空間，「從一個經常與陽剛的現代科技連結的空間，轉化為一個充滿悲情的陰柔空間。」⁶火車或許縮短了城鄉間的距離，而車站則如同現代性軌跡的見證者，一來體現了資本向城市流動與集中的向心力，二來卻同時視覺化階級差異的離心力。台語片通俗劇的鐵道影像，則大多作為角色能動性的加速器，其悲情敘事反映了資本主義興起，伴隨現代價值與傳統倫理觀的對抗張力。

芭芭拉·曼聶爾（Barbara Mennel）曾指出，西方電影作為與現代性連結的新媒介，火車作為一種比喻（trope），建構了與城市的陷阱和誘惑協商的角色，早期電影中，這種人物大多是由女性角色來體現，甚至整個電影史中，這類的敘事建構意圖屢見不鮮。⁷相較於西方電影的發展，女性角色的悲情表述也是台語片通俗劇常見的敘事策略，經由鐵道來體現陰性空間，強化流行歌曲與影像雙軌並行的雙重複述（double iteration）。⁸1960年代的台語片通俗劇當中，火車、車站與月台是一系列頻繁出現的視覺母題，導演往往透過畫外音的歌曲配樂強化角色當下的情感動能。

鐵道相關的台語片雖多，但辛奇執導的《難忘的車站》⁹或許是一個特殊的案例。首先，影片故事原型改編自反共言情小說，而非常見的由台灣民間故事或新聞題材改編；第二，原小說名為《酒家女》，後增加篇幅改版為《冷暖人間》，皆無涉鐵道母題。台語片《難忘的車站》則透過鏡頭呈現豐原車站多面向構圖角

6 張英進著，卓庭伍譯，〈悲情表述與性別空間：1960年代台語片的政治與詩學〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，頁250。

7 Barbara Mennel（芭芭拉·曼聶爾），高郁婷、王志弘譯，《城市與電影》（台北：群學出版公司，2019.03），頁15。

8 同註4，頁98。

9 1965年永達影業出品，2018年由國家電影及視聽文化中心完成數位修復。辛奇，《難忘的車站》數位修復DVD（台北：國家電影及視聽文化中心，2018）。

度與空間，使用電影原聲帶的配樂形式，布置了男女主角國良（石軍飾）與翠玉（金玫飾）的苦戀調性，雖然戀情曲折坎坷，但片中的鐵道象徵邂逅的美好，而非分離的傷感，最終抵達有情人終成眷屬的幸福結局（happy ending）。本文想繼續追問的是，為何將反共言情小說改編成以鐵道元素為主的台語片通俗劇？鐵道題材的台語片儘管曾掀起觀影熱潮，但除了悲情表述之外，《難忘的車站》是否正面肯定了跨越階級差異的想像？

儘管近年來學者們開始關注台灣電影音樂或電影歌曲，但大多集中在國語片相關的討論，譬如黃梅調電影、健康寫實電影或台灣新電影，台語片電影歌曲研究偏少。葉月瑜《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》則是從電影音樂研究的領域提供一個極佳的分析範例，以媒際（intermedia）取向來研究台灣二十年來（1975-1995）的文化生產演變，提出一個歷史文化觀來解釋媒介生產、個人或團體的才華，與閱聽人三者的關係。¹⁰ 本書樹立了台灣電影聲音研究的里程碑，就研究方法來說，媒際乃是為了探究跨媒界之間的生產迴路，包含電影、唱片、廣播、電視不同媒介之間的轉化與展示歌曲的敘事型態深具啟發性。

《難忘的車站》中突出的歌曲調度，是否體現鐵道音像美學的多樣性？本文將以跨媒介敘事（transmedia narrative）的理論框架出發，將可分析故事網絡如何延展其虛構世界，其中，延展（expansion）包括「媒介延展」（media expansion）與「敘事延展」（narrative expansion）兩個層面，「媒介延展」為故事改編為相異的媒介類型，「敘事延展」則增加角色、事件等延伸故事旨趣。¹¹ 以此框架思考《難忘的車站》的文學改編策略，延續葉月瑜上述的媒際取徑，本文聚焦在互媒性（intermediality）——「強調不同媒介之間關係的變化與張力，而非只是標示不同媒介之間結構或本質上的差異」。¹² 當電影作為 1960 年代主要

10 葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》（台北：遠流出版公司，2000.09），頁 18。

11 Carlos Alberto Scolari, Paolo Bertetti & Matthew Freeman. *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), p.3.

12 Ágnes Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-between* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), p.1.

的大眾媒介，本文將《難忘的車站》置於冷戰意識形態與國家文藝政策的治理脈絡下，重新思考台灣庶民文化如何成像？

本文首先將梳理金杏枝小說《冷暖人間》不同的版本差異，進而指出電影劇本《苦戀養女淚》的「敘事延展」策略，乃刻意省略小說中的戰爭情節與政治宣傳。第二，分析《難忘的車站》的「媒介延展」策略，分析電影歌曲唱片製作與音樂調度的視聽美學，鐵道的隱喻於是乎從城鄉差異的焦慮過渡到個人主體慾望的協商空間，一方面逸離冷戰意識形態文化場域的邊界，二方面體現跨越階級自由戀愛的感覺結構（structure of feeling）。

二、敘事延展：《酒家女》、《冷暖人間》與《苦戀養女淚》的版本變奏

反共言情小說改編的台語片《難忘的車站》，其實經過多次且不同版本的增補、刪改與轉譯。電影的「敘事延展」聚焦於酒家女的角色，將小說中冷戰氛圍下的國共對抗則完全省略，反而是強化鐵道與車站的視覺隱喻。陳睿穎曾指出，辛奇導演將焦點轉向了「命運的捉弄、情人間的聚散、傷病的情感召喚力，編整為台語片所需的標準通俗劇格式」。¹³ 然而，仍待釐清的是《冷暖人間》複雜的出版背景與《苦戀養女淚》電影劇本的改編過程中，為何鐵道意象取代了冷戰氛圍？抹消戰爭前線的政治宣傳修辭，強化跨越階級的自由戀愛來對抗傳統婚姻觀念，是否型構了台語片肆應官方意識形態的另類觀點？

反共文學曾是冷戰時期台灣的文藝主流之一，陳芳明認為 1949-1955 年是第一個階段，文學受到政治干涉；1956-1960 年是第二個階段，逐漸出現了女性文學、現代主義文學與本地作家的本土主義。¹⁴ 陳芳明《台灣新文學史》花了不少篇幅討論反共文藝政策與戰鬥文藝對於作家創作題材上的影響，但也同時留意到台灣社會民間本土主義與女性文學崛起的現象。然而，在反共文學的斷代史裡，

13 陳睿穎，〈家庭的情意結——台語片通俗劇研究〉（台北：臺灣師範大學台灣文化及語言文學研究所碩士論文，2011），頁 85。

14 陳芳明，《台灣新文學史》上（台北：聯經出版事業公司，2011.02），頁 277。

討論通俗文學的篇幅較少。劉秀美認為，戰後至解嚴前後的通俗小說類型中，其中一種市場主力乃是「社會言情小說」，她並將其再細分為「浪漫言情」、「戰爭羅曼史」與「都會言情」三種次類型。她更進一步強調，特別在「戰鬥文藝」的主旋律之下，台灣言情小說與時代背景和社會發展有密不可分的關係，在「沉悶的政治氛圍壓抑著蠢蠢欲動的情愛渴求，因此社會言情小說成為撫慰人們心靈的良藥。」¹⁵而在劉秀美的分析框架中，金杏枝被歸為「浪漫言情」作家。據張文菁的研究指出，《冷暖人間》作者金杏枝本名不詳，一說是鴛鴦蝴蝶派作家馮玉奇的筆名，二說是文化出版社的集體創作。¹⁶其中還牽涉紅嬌與金杏枝是否為同一作者？為何小說中人物與作者同名？目前皆尚無定論。然而，依據《酒家女》到《冷暖人間》的不同版本，考量匿名作者或集體創作導致情節發展的擴延，或可謂之一部結合反共意識形態與女性情愛的反共言情小說，再者，若將其置於全球的視角下，也可視為一部冷戰羅曼史的個案。本節將考察紅嬌的《酒家女》、金杏枝《冷暖人間》與陳小皮電影劇本《苦戀養女淚》的敘事延展，指出電影劇本已逐步聚焦鐵道意象，象徵階級衝突的白熱化，《難忘的車站》則重回《酒家女》的羅曼史敘事，游移在意識形態國家機器所劃定的邊界。

表1 《酒家女》與《冷暖人間》的出版情況（此表格由作者自行整理）

年份	書名	作者	內容
1956	《酒家女》	紅嬌	1-8章
1958	《酒家女：下集》	紅嬌	9-16章
1959	《冷暖人間》	金杏枝	合併《酒家女》和《酒家女：下集》，共16章
1961	《冷暖人間：續集》	金杏枝	17-40章

15 劉秀美，《五十年來的台灣通俗小說》（台北：文津出版社，2001.11），頁56。

16 張文菁，〈1950年代臺灣中文通俗言情小說的發展：《中國新聞》、金杏枝與文化圖書公司〉，《臺灣學研究》17期（2014.10），頁99。

1962	《冷暖人間：合訂本》	金杏枝	合併《冷暖人間》與《冷暖人間：續集》，共40章
------	------------	-----	-------------------------

《冷暖人間》的成書過程相當曲折，首先，1959年出版的《冷暖人間》，應為1956紅嬌的《酒家女》（1-8章）與1958年《酒家女：下集》（9-16章）兩部作品的合集，兩者內容完全相同，但換了書名，作者由紅嬌改為金杏枝。1961年出版了《冷暖人間：續集》，1962年則將《冷暖人間》（1-16章）與《冷暖人間：續集》（17-40）合併為共40章的《冷暖人間：合訂本》（表1）。¹⁷特別的是，《冷暖人間：合訂本》前半部是浪漫言情的主題，強調省籍融合，17章開始起轉向男女主角參與八二三炮戰的前線戰事，若依劉秀美對於戰後通俗小說的類型分析框架，其實這是一部自浪漫言情過渡到戰爭羅曼史。然而，辛奇的《難忘的車站》雖然在廣告上宣傳此片針對《冷暖人間》進行改編，但實際上電影敘事刪去了《冷暖人間：合訂本》後半部分金門國軍的英勇英姿與精實向上的軍旅生活細節，只保留男女主角歷經波折之後的終成眷屬的結局設定。若放在應鳳凰所謂的五種反共小說類型框架下來看，《冷暖人間：合訂本》較為接近王藍《藍與黑》（1958）與彭歌《落月》（1956）從屬的「言情+反共」型。¹⁸無論是紅嬌、馮玉奇、金杏枝或集體創作的《冷暖人間》，或是不同版本之間的出版與再版形式，至今皆無法確認作者身分的前提下，相較於1960年代風行一時的歌德羅曼史小說／電影，¹⁹《冷暖人間》可謂體現台灣通俗文學場域受到國家文藝政策干預的治理軌跡。

從《酒家女》小說的續寫篇章、《冷暖人間》改名再版以及《難忘的車站》劇本改編的過程中，可視為跨媒介敘事的「敘事延展」。《冷暖人間：合訂本》

17 同註16，頁103。

18 五種類型有：1. 女性成長與覺醒型；2. 群魔亂舞型；3. 苦難大地型；4. 「言情+反共」型；5. 見證歷史型。參見應鳳凰，〈「反共+現代」：右翼自由主義思潮文學版——五〇年代台灣小說〉，陳建忠等合著，《臺灣小說史論》（台北：麥田出版公司，2007.03），頁111-195。

19 林芳玫，〈從文藝愛情到家庭矛盾：《庭院深深》電影改編後的女性情誼〉，《台灣學誌》16期（2017.10），頁86。

開篇即聚焦台北仙官酒家的場景，富二代大學畢業生何杏痴與酒家女金杏枝於應酬場合一見鍾情，儘管杏枝母親百般刁難，但兩人最後共結連理後，卻因杏痴旅美後，其表哥郭英追求杏枝未果，遂揭穿杏枝的酒家女身分，因此杏枝被迫離開何家。當杏痴返國後不見杏枝於是借酒澆愁，接受父母安排娶了愛珠。然而再次於酒家遇到杏枝，愛火重燃，決定與杏枝建立愛巢。當愛珠發現杏痴外面另有女人，遂找杏枝談判，杏枝因此二度離開杏痴，並前往金門（金門）參加醫護工作，一次受傷後回到台灣，再次見到的卻是病危的愛珠，愛珠不幸過世後，杏痴與杏枝果然最終有情人終成眷屬，並相約要回到日月潭蓋醫院和學校，改善部落的生活。小說的前半段敘事線聚焦於男女主角的二合二離，主要是上一代的階級觀念與性別框架築起「自由戀愛」的鴻溝，後半段則依附冷戰意識形態的國家反共文藝路線，受到民族精神感召的杏枝從醫報國，直至杏痴元配病歿後，杏痴與杏枝的愛情才終於開花結果。

《冷暖人間：合訂本》是融合浪漫言情與戰爭羅曼史兩種通俗小說的次類型敘事，在無法脫離 1950 年代反共文藝路線的主流論述框架下，文本的空間裡劃定了省籍角色的差異，男女主角的結合隱喻了族群融合、反日情結與殖民現代性想像，可在邂逅、蜜月與結局三處敘事轉折點分析冷戰羅曼史的意識形態運作。首先，《冷暖人間》原名《酒家女》，敘事主軸即圍繞在酒家女金杏枝如何能脫離燈紅酒綠的苦海？如何能找到歸宿？小說第一章即透過杏枝的觀點破題：「其實一個身為酒家女的女人，找歸宿原是太不容易的事。酒客大都已有妻室，即是單身漢，他也決不會在酒家女身上找真愛情。他們花了錢買愛情，說來愛情兩字在這裡不適用，坦白說一句，無非是找尋他們發洩情慾的對象。」²⁰ 可以看到金杏枝小小年紀，對於聲色場所的本質已有透澈的分析，酒家討生活的女性身體已然物化，體認父權結構下的霸權結構，為酒家女成長敘事的建構其角色認同。

小說男主角何杏痴設定為外省籍身分，而女主角金杏枝則接受日文教育，儘

20 金杏枝，《冷暖人間》合訂本（台北：台灣文化圖書出版公司，1962），頁9。

管如此，對於日本殖民的記憶，作者不意外地採取批判的觀點：

「你讀過幾年書？」

「初中畢業還差一年。」

「那麼你受教育的時候還是日據時代？」他說：「你很聰明，光復才兩年，你國語就講得非常流利。」

「我們讀書的時候，也有一科是漢文。」我告訴他：「日本人真兇，他們責打本省的學生，打斷手腳也不算稀奇的！」

「現在本省同胞不會受日本的欺侮了。」²¹

小說中以女主角「金杏枝」的第一人稱敘述，開展與外省籍大學生何杏痴的羅曼史。時年 22 歲的何杏痴自廣東的大學畢業後，因父親辦事處遷台，全家遂一同定居台北。相較於杏痴的上流身世，18 歲的酒家女金杏枝年幼即成為孤兒，與養母相依為命。小說中標示了兩人的邂逅乃是 1947 年，階級的差距的角色設定預設了兩人戀情的波折，為呼應冷戰時期為了「反共抗俄」的政治口號，因此特別強調兩族群身分的差異性與難捨難分的情感連結。除此之外，連兩人第一次的蜜月旅行中，也藉由何杏痴與日月潭邵族的交往中體現了漢族的族群優越感，金杏枝也在旁呼應，兩人一搭一唱：

「高山族人也是我們中華民國的同胞之一，我認為他們的生活實在有改變的必要。假使我這次留學回來，我要在這裡開學校，開醫院，第一教授山地兒童先學國語，讓他們教育水準逐步的提高。其次是注意他們衛生，減少他們的疾病，可以增加他們的人口。」

「你的志願很偉大，我非常敬佩。」我點頭說：「不過還有一點，你應該注意。」

21 同註 20，頁 12。

要改變他們生活，必須在這裡設立小型工廠，提倡生產，使他們的經濟才有充分的基礎。單靠他們捕魚、狩獵、採樵的收入，生活就無法改善的。」²²

上述引文中，杏痴一方面凸顯漢人族裔位階高於高山族／原住民，以教化者和啟蒙者的發言位置，體現了漢人透過進步主義視角所形塑的啟蒙知識分子立場，同時，戰後推動國語運動延續日本殖民時期皇民化的殖民論述，二來改善衛生，乃是要成為冷戰前線的戰力資源。此外，酒家女金杏枝則是強調資本主義與生產工具的必要性，進一步思考原住民經濟條件轉型的可能，同樣建築在杏痴的進步主義觀點之上。如同黃英哲指出戰後台灣文化的重建工作，乃是國府一連串「去日本化」並「再中國化」之由上往下的「國民建設」，更明確的說，是將台灣「中國化」，台灣人「中國人化」。²³ 毫無意外，《冷暖人間：合訂本》的大結局裡，杏痴的元配愛珠病逝，杏痴終與杏枝破鏡重圓，兩人計畫至日月潭各開設一間醫院和學校，醫院由杏枝負責，學校由杏痴主導。這個小說結局表面上完成通俗小說的「幸福結局」，實際上也體現了否定日本文化遺產，與無條件「再中國化」的意識形態。

然而，從小說《冷暖人間》改編成電影劇本《苦戀養女淚》，甚至最後改名為《難忘的車站》的過程中，既無省籍差異的角色設定，國共對峙的戰事情節更完全刪除，敘事上強化跨越階級的自由戀愛，視聽上強化鐵道影像與歌曲調度，反映當時的台語片重視製片策略與文藝出版審查的差異。電影劇本《苦戀養女淚》以酒家女和富家少爺的跨越階級戀愛為敘事主軸，聚焦在豐原車站的實景上，車站不僅是現代性的隱喻，更是階級協商的空間指涉。影片主要描述中學生翠玉遭養父賣入酒家抵債，因一次車站邂逅而相戀的男大生國良為她贖身，待出國留學後即成婚。但國良母親不巧獲知翠玉曾為酒家女的身分，因此苦勸她離開

22 同註 20，頁 76-77。

23 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建（1945-1947）》（台北：麥田出版公司，2007.12），頁 223。

自己的兒子。國良返國後翠玉已離家，因而娶了門當戶對的富家女雲嬌，婚後卻流連酒家巧遇翠玉而再續前緣。雲嬌與翠玉相繼為國良生下兒子，兩位女人相見後不願彼此為難，翠玉將兒子託付雲嬌再次離開國良身邊。國良得知後隨即崩潰發瘋，翠玉也因為辛勤工作患了眼疾，雲嬌則抑鬱患病，時日無多之時，雲嬌決定成全翠玉與國良的愛情。片中的車站已是男女主角日常社交的公共空間，車站作為現代性的隱喻，不再是劃定階級差異的邊界，而是具有賦予角色跨越階級差異的能動性。

蔡明燁指出，台語片是以製片人／投資商常常成為創作過程的支配力量，製片人／投資商若對某個故事有興趣，便會雇用導演或編劇寫成劇本，再拍成電影。²⁴ 戴傳李於1961年成立永新影業公司，因為節稅的考量，1962年另外成立永達影業。《舊情綿綿》是永達影業公司戴傳李的創業作，而《難忘的車站》則是永達的第九部作品，皆屬戴傳李偏愛的文藝片類型。²⁵ 戴傳李為何將片名自《苦戀養女淚》改為《難忘的車站》？林奎章推測有兩個原因，一方面是受到日本女性電影影響，二方面可能是台語片「火車」電影熱潮²⁶的商業考量。²⁷ 實際上，根據當時媒體報導，台語片上映前片名鬧雙胞是常見的現象，以《難忘的車站》為例，1965年7月3日開鏡時的片名的確為《苦戀養女淚》，本片主打當年才與永新公司簽下基本演員約的女明星金玫。本片監製戴傳李不太喜歡這個片名，金玫提議改為《金色玫瑰》較佳，戴也支持，但當時同在永新拍片的郭南宏導演卻直跳腳，認為「金色玫瑰」是他的新片點子。²⁸ 於是《苦戀養女淚》直到拍攝完

24 蔡明燁著，張玄竺譯，〈台語電影：國家 vs. 市場、國家文化 vs. 跨國文化〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，頁287。

25 鍾喬主編，《電影歲月縱橫談》下（台北：財團法人國家電影資料館，1994.01），頁634。

26 梁哲夫曾在訪談中指出，當時在台聯拍片，非常忙碌，不論是《高雄發的尾班車》還是《台北發的早車》，都是台聯老闆賴國材的點子。電影資料館口述電影史小組，《台語片時代1》（台北：國家電影資料館，1994），頁232。

27 林奎章，〈尋找台語片的類型與作者：從產業到文本〉（台北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2008），頁141。

28 戴獨行，〈影壇搜秘：金色玫瑰之爭〉，《聯合報》，1965.07.11，8版。

成後，最終才在 1965 年 8 月 3 日《聯合報》上，首次對媒體露出《難忘的車站》的片名。²⁹ 現存電影劇本封面是字體工整的「苦戀養女淚」作為片名，劇本內頁除了鋼板字之外，還有紅色與藍色的筆跡，可推測為導演辛奇的拍攝劇本手稿。³⁰ 由此可知，導演和編劇對於片名可能沒有最終決定權，只有永新公司老闆兼製片人戴傳李才有權力更改片名。

若細讀《苦戀養女淚》電影劇本的場次，共計 72 場中，有八場是安排在火車站或車廂內，全數皆出現在電影中，並且有四場註明了歌曲的使用方式，包括翠玉尋找生父下落，以及國良精神錯亂後到火車站尋找翠玉的身影。然而，電影片頭中豐原車站的空鏡頭，其實並未出現在劇本中。合理的推測是，片頭的鏡頭是在整個電影攝製完成後，才因片名修正後的補拍影像，同時進行電影歌曲創作與配唱，以及演員配音與聲音剪接。於是，從小說到電影劇本的改編過程，反映了文藝政策之下出版業與台語片圈面對官方政策與審查機制彈性的肆應立場，而「鐵道」意外則成為台語片肆應冷戰意識形態的另類景觀。

三、媒介延展：台語唱片的生產與《難忘的車站》的歌曲部署

《難忘的車站》的改名不但延續「鐵道熱」，同時也發行同名電影歌曲唱片，透過唱機、收音機、擴音器等聽覺裝置得以延展跨多媒介的音像迴圈。陳培豐曾指出，因為淪落女性的悲運為主題的小說《酒家女》和《酒家女：下集》曾大受歡迎，體現當時台灣底層庶民社會的壓抑氛圍，因此充滿哀愁悲苦的酒／舞女系列的台語歌曲也陸續出版，廣為傳唱。³¹ 然而，考察近年出土的電影劇本《苦戀養女淚》，編劇陳小皮在劇本中已有多處刻意安排鐵道相關場景。若進一步思考鐵道造型與電影歌曲的關係，值得深入分析的是兩者間的生產脈絡為何？

29 戴獨行，〈台語影圈〉，《聯合報》，1965.08.03，5 版。

30 中央研究院數位文化中心開放博物館：陳小皮，《苦戀養女淚》分場對白本。（來源：https://openmuseum.tw/muse/digi_object/642ebc005df610abc395b4daa07b501a，檢索日期：2021.12.04）。

31 陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民後臺語歌曲的變遷》（台北：衛城出版，2020.12），頁 248。

1960年代是台語片第二個黃金時代，而台語片也在同期創造了質與量的高峰，除了早期受到傳統戲曲歌仔戲的影響之外，流行音樂也是眾多精緻台語片必備的聲音元素。³² 洪國鈞認為台語片中的流行音樂與流行歌曲之所以扮演舉足輕重的角色，他認為「流行樂和電影深受彼此影響，各自靈感的啟發也很多元，彼此交流互動、施予養分，造就更深的混雜性。」³³ 因為台語片常以歌曲表現出另一個與影像雙軌並行的聲音敘事，除了提升通俗劇類型的視聽強度，並體現台灣戰後文化構型的混雜性與殖民遺緒。因此，台語片研究大多關注的電影類型的在地化，例如，廖金鳳提出「過渡電影」的框架定位台語片的類型風格。³⁴ 斐開瑞（Chris Berry）則認為台語片產製大多處於低限的製作預算下，但成功挪移以好萊塢商業電影為主的類型公式，形成所謂的「體質貧弱下的另類電影」（an alternative cinema of poverty）。³⁵

電影學者理察·戴爾（Richard Dyer）曾指出電影中的歌曲使用有幾種方式，首先，儘管電影歌曲使用不必然與角色相關，或是透過插曲產生立即性的煽情效果，但在西方電影中，電影歌曲傳達電影中角色當下的情感。歌曲引發聽者的感覺，它們有可能傳達悲傷或戀愛的情感，甚至喚起當下的情緒。第二，由於電影的結構上是一種影像軌與聲軌分離的狀態，因此能夠讓歌曲呈現在銀幕上是一種聲音與身體分離的部署。在這樣的情況下，歌曲敘事連結了第三人稱觀點的說明與補述。第三，角色於影片中表演歌曲演唱的片段，表現了聲音與影像互相強化的重要性。³⁶ 林文淇透過對侯孝賢電影音樂的研究，將歌曲的場面調度的研

32 陳龍廷，〈台灣電影所呈現的台灣意象與認同〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，頁119。

33 洪國鈞，《國族音影：書寫台灣·電影史》，頁103。

34 廖金鳳，《消逝的影像——台語片的電影再現與文化認同》（台北：遠流出版公司，2001.08），頁133-138。

35 Chris Berry, "An alternative cinema of poverty: understanding the Taiwanese-language film industry," *Journal of Chinese Cinemas* Vol.14 No.2 (2020), p.144.

36 Richard Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film* (London and New York: Routledge, 2012), p.9.

究方法推進一步，稱之為「歌曲調度」（mise-en-song），³⁷不只將電影中的歌曲部署單純視作配樂，聚焦導演在歌曲使用上的美學開創性。

台語片的配樂策略主要有三種形式。首先，依據電影類型或影片情節，直接找唱片中現成音樂或歌曲（pre-existing song）進行配樂。³⁸第二，是歌手參與演出和演唱的音樂電影，如洪一峰《舊情綿綿》與文夏的「文夏流浪記」系列電影。第三，將歌曲納入電影製作的一個環節，為電影製作全新曲目，並與電影上映時同時發行電影原聲帶。若考察台語片電影歌曲唱片發行情況，有些歌手「唱而優則演」，如陳芬蘭、洪一峰、文夏、黃西田、劉福助等人。但另一方面，也有不少電影配樂採用現存歌曲，邀請歌手幕後代唱，如張淑美、鄭秀美、郭金發等歌手，他們會因為影片宣傳目的而隨片登台。1965年劉福助、鄭麗玲出版《難忘的車站》唱片，乃是電影行銷與唱片宣傳整合的個案，本片的幕後主唱劉福助曾指出，「有些電影公司會把插曲提供給唱片公司，讓他收錄在即將發行的唱片中，一張唱片放入幾首插曲還可省下幾首歌曲的製作，有些插曲更因電影播放走紅，也帶動唱片銷售，台語片後期時有些電影公司還會與唱片公司合作製作 500 套左右的唱片給戲院。」³⁹因此，原創電影歌曲唱片的製作，不僅體現了唱片公司與電影公司的合作關係，更是「媒介延伸」的策略。

以《高雄發的尾班車》、《台北發的早車》與《難忘的車站》這三部現存「火車」電影熱潮下的台語片為例，電影歌曲的製作與視聽部署也略有差異。梁哲夫《高雄發的尾班車》片名以「高雄車站」為母題，黃仁曾批評此部片「在劇情上

37 林文淇，〈音樂夢：《最好的時光》的歌曲調度與歷史回訪〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲夢時光：侯孝賢電影的城市、歷史、美學》（台北：國家電影中心，2015 02），頁 157。

38 戴傳李曾針對台語片配樂／歌曲的情況有以下說明：「一般台語片的配樂都直接找唱片，一部兩千元，我都是請樂隊來配樂，一個樂師就要一千元，差不多十幾個樂師，我大部分找台灣省立交響樂團。」鍾喬主編，《電影歲月縱橫談》下，頁 634。

39 劉福助口述，劉國煒整理，《快樂唱歌謠：劉福助的歌唱故事》（台北：正聲廣播公司，2017.12），頁 83。

沒有強調這尾班車構成重要的關鍵」，⁴⁰但對於火車站內月台空間的影像剪接有高度肯定。影評人早已留意到此片刻意以火車作為片名，期待有畫龍點睛的效果。《高雄發的尾班車》主題曲由郭金發幕後代唱，構圖刻意選取高雄車站站內與火車外觀的空鏡頭。從擴音器、站內掛鐘、警鈴、蒸汽列車的汽笛、蒸汽列車的車輪、與駛離車站的車廂外觀，呈現了 1960 年代高雄車站與蒸汽火車的公共空間。郭金發演唱的電影同名歌曲〈高雄發的尾班車〉，作詞人葉俊麟以火車入歌，暗示階級差異下情人之間終究無法相守的悲劇，如「看火車離開月台，憂愁流目屎，咱今後離別後，相逢時何在？」換句話說，本片的鐵道象徵階級之間無法跨越的現代性阻礙。

台語片中的地理空間是封閉的敘事系統，在銀幕中的每一個空間，都是由它在整體中的相對位置所決定的，譬如車站與月台，或旅客與風景。電影歌曲的調度策略與鐵道相關的影像構圖，則捕捉了情感之外的空間隱喻，暗喻一段段苦戀的偶然與巧合。《台北發的早車》作為《高雄發的尾班車》的續集，男女主角最終在月台上擦肩而過，然而透過歌曲調度，預告這對無法結合的苦戀。《台北發的早車》的電影主題曲〈台北發的早車〉的視聽調度則更為細緻，郭金發和張淑美對唱的曲式，搭配月台上戀人的擦肩而過，歌詞暗示有情人的悲劇命運，這回鐵道仍舊是個阻礙，劃定了鄉村與城市的邊界。《台北發的早車》電影主題曲改編自 1958 年葉俊麟填詞，洪一峰演唱的〈台北發的尾班車〉，原曲為日本低音歌手法蘭克永井（フランク永井）日本曲〈羽田出發 7 點 50 分〉（羽田発 7 時 50 分）（宮川哲夫作詞，豐田一雄作曲）。⁴¹值得注意的是，這首電影主題曲因為片名的關係，從原本的〈台北發的尾班車〉改成〈台北發的早車〉，電影主題

40 黃仁，〈高雄發的尾班車〉，《台語片 50 週年紀念輯之一：優秀台語片評論精選集》（台北：亞太圖書出版社，2006.11），頁 114。

41 〈台北發的尾班車〉收錄在亞洲唱片「洪一峰歌唱集」（AL-366），出版時間約 1960-1961，早於《台北發的早車》上映前。而據邱婉婷的統計，洪一峰的「日歌台唱」一共有 78 首，其中翻唱法蘭克永井的歌曲佔了 18 首，比重最高，次高則為石原裕次郎的 10 首。

曲的歌詞也與葉俊麟的版本不同。⁴²

相較於多數台語片的幕後代唱形式，《難忘的車站》於上映時推出同名電影歌曲唱片《電影「難忘的車站」插曲》⁴³，唱片封套上註明主唱人為劉福助與鄭麗玲，由國賓唱片出版（編號 KP-306）。唱片共收錄八首歌曲，A 面為〈難忘的車站〉（劉福助）、〈子兒再會啦〉（鄭麗玲）、〈伴你遊春光〉（劉福助 vs 鄭麗玲）、〈落雨的暗暝〉（鄭麗玲）。B 面則是〈寂寞的心聲〉（鄭麗玲）、〈可憐的愛情〉（劉福助 vs 鄭麗玲）、〈快樂的經過〉（鄭麗玲）和〈前途天清清〉（劉福助 vs 鄭麗玲）。除了主歌曲〈難忘的車站〉（曲：游國謙／詞：葉俊麟）由劉福助主唱之外，其餘的七首歌曲有四首歌是鄭麗玲主唱，另三首為兩人合唱。雖然《電影「難忘的車站」插曲》唱片一共收錄八首歌曲，唱片封底標示出電影主題曲與插曲只有六首，而電影《難忘的車站》確實也未收錄唱片中鄭麗玲主唱的〈落雨的暗暝〉和〈寂寞的心聲〉兩首歌。而六首電影歌曲中，只有一首〈可憐的愛情〉的三段歌詞完整呈現在電影片段，其餘的五首歌曲都只取部分段落，或是不同的幕後配唱版本。其實在《難忘的車站》之前，國賓唱片公司已為台語片《哀愁風雨橋》（1965）出版由葉俊麟製作的《精選電影主題歌集：哀愁風雨橋》（編號 KP-303）。據統計，劉福助曾出版過至少 13 張電影歌曲唱片，⁴⁴ 是當時台語片受歡迎的幕後主唱之一，也是 1960 年代台語唱片市場與台語片產業密切合作的個案。此外，《難忘的車站》電影原聲帶唱片的資訊，可見於此片的片頭字幕，皆可說明這部台語片製作與廣播電台、唱片產業之間的媒際網絡。

1960 年代初期台語片發行之所以能夠衝高，其中一個重要原因，乃是因為

42 邱婉婷，《寶島低音歌王洪一峰：一場追尋之旅》（台北：唐山出版社，2013.03），頁 154-164。

43 據藏家陳明章提供的原版《難忘的車站》黑膠唱片封套可確認，本張唱片的名稱應為《電影「難忘的車站」插曲》。

44 據統計，劉福助的電影歌曲唱片至少有 13 張，計有《請問芳名》、《天災地變彼一日》、《霧夜的燈塔》、《哀愁風雨橋》、《採茶姑娘》、《難忘的車站》、《只愛你一人》、《台北街頭》、《船上的愛人》、《無緣的人》、《浪子回頭》、《風流少爺》、《安童哥買菜》。其中，除了由永芳影業出版的《船上的愛人》之外，其餘的 12 張電影歌曲唱片可說都是電影原聲帶的形式。參見陳明章，〈從劉福助的電影歌曲探 1960 年代台語片〉，劉福助口述，劉國煒整理，《快樂唱歌謠：劉福助的歌唱故事》，頁 179。

台語廣播劇和台語唱歌曲唱片在中南部相當流行。⁴⁵ 由於國民所得提高，收音機與電唱機逐漸出現在鄉村農家或工廠裡，如台語廣播劇改編，徐守仁執導的台語片《難忘鳳凰橋》（1963）大受歡迎，片中主題曲由葉俊麟作詞，吉田正作曲，張淑美主唱的〈難忘的鳳凰橋〉傳唱大街小巷，《難忘鳳凰橋續集》（1965）則改由鄭義男執導，白蘭續任女主角。而歌手與廣播的關係也很密切，譬如廣播主持人宋我人先生，曾主演《台北街頭》（1965）和《挑戰地獄島》（1966）等台語片，並提攜鄭麗玲進入歌壇。鄭麗玲為台北板橋人，甫出道即受聘為國賓唱片基本歌星，一年之間即演唱了《哀愁風雨橋》（1965）、《難忘的車站》與《相思河畔》（1965）等電影歌曲，並曾當年年底《台北街頭》（1965）上映之時，與本片男女主角至台中樂舞台與草屯進發兩家戲院登台獻唱。⁴⁶ 演唱本片主題曲的劉福助，出道早於鄭麗玲，曾受作曲家許石與聲樂家林寬兩位老師教導，樂理與視譜能力強，成為受到產量極大的台語片圈爭相邀約的幕後主唱，如《霧夜的燈塔》（1965）、《鐵樹開花》（1965）、《最後的裁判》（1964）等片。⁴⁷

《難忘的車站》的片頭曲〈難忘的車站〉則由劉福助主唱，以厚實聲線腔調與車站空鏡頭剪接形成影音雙軌的平行敘述。戴樂為（Darrell William Davis）認為，流行歌曲除了互文之外，也是富含種類各有不同的多文本。流行歌曲喚起聽眾／觀影者對某段歷史時期的聯想、對某表演者的記憶與印象，和對我們自身歷史的各種回想。當流行歌曲置入電影中或許會使敘事變為複雜，或者可能會截斷、破壞敘事。⁴⁸ 此片頭的畫面是 1960 年代全新改建的豐原火車站，鳥瞰鏡頭俯視新穎的水泥站體，電影主歌曲搭配片名與工作人員字幕，同時也成為影片的聲音敘事定調，而歌詞部分雖然相較起唱片版本少了一段，基本上仍然起了指涉整

45 黃仁、王唯編著，《台灣電影百年史話》（台北：中華影評人協會，2004），頁 340。

46 和美訊，〈新進歌星 登台獻唱〉，《民聲日報》，1965.11.13，6 版。

47 龍海，〈本省民謠名歌唱家——劉福助〉，《民聲日報》，1966.03.11，8 版。

48 Darrel William Davis（戴樂為）著，葉月瑜譯，〈聲音的活動〉，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，頁 237。

部影片劇情發展的功能：⁴⁹

雙人踮火車站，相逢一見鍾情，心期待結成情侶，快樂過一生。
因為家庭的環境，毋知咱心性，美麗青春受阻礙，暝日心袂清。
雙人睹著意志，求著青春自由，世間上猶原也有，春天的溫柔。
苦味過後甘又來，放揀心憂愁，造成快樂好家庭，暝日心清幽。
(00:00-01:55)

洪國鈞曾以梁哲夫執導的《高雄發的尾班車》為例，認為「火車和火車站在過渡期的台灣扮演了重要角色，城市再現則提供了借題發揮的場域，反映出了發展中國家裡的階級鬥爭與性別紛擾。」⁵⁰相較《高雄發的尾班車》男女主角忠義與翠翠無法跨越階級的戀情，《難忘的車站》的敘事雖延續 1960 年代台灣現代化過程中的階級對立與性別再現，但辛奇在本片中以豐原為敘事地景，除了聚焦新落成豐原車站水泥站體的奇觀化與角色的日常生活的視覺象徵之外，更強調作為現代性的隱喻——自由戀愛創造階級流動的可能。戴爾指出，歌曲與電影之間的關係變化極大，歌曲可作為一個場景空間的方法，透過歌曲建立敘事場景的定場鏡頭。第二種歌曲作為是角色啟動的召喚模式，電影中的歌聲作為角色情感的表述。⁵¹換句話說，導演不僅將車站與火車的公共領域透過歌曲打造成陰性化情感空間，更重要的是，當車站空間成為敘事母題，本片並無男女主角翠玉和國良難分難捨的場面調度，反而只有兩個人分別對於車站的眷戀。如果說，移動的火車體現了現代性中對時空感知的變化，車站則是男女主角面對階級鬥爭的前線。然而，影片中的車站空間影像和其他台語片通俗劇的火車／月台敘事相較之下出現

49 其實〈難忘的車站〉唱片版本共有三段，電影則只用了第一段和第三段。第二段歌詞其實也鋪陳了劇情，原詞如下：「雙人受了阻礙，猶原再來同居。又攞來生出一個，可愛的子兒。無疑又來起風波，北人拆分離，一時精神受刺激，不知地也天。」

50 洪國鈞，《國族音影：書寫台灣・電影史》，頁 92。

51 Richard Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*, p.9.

差異，影片中的豐原車站不僅成為情感影像地圖的樞紐，更透過片頭歌曲調度來歌頌跨越階級之愛。

《難忘的車站》的片頭曲具有調度場景空間的敘事功能，建立了主要場景（豐原車站內外）的定場鏡頭，一系列的鏡位角度變化（俯角、仰角、橫移），以及對於車站建築、貨車車廂、鐵軌、月台、天橋來建構車站空間，透過歌曲調度來展示場景空間的隱喻：相遇、分離、困境與重聚。這段片頭主題曲的歌詞主要強調透過自由戀愛能克服階級差異的愛情。這段音畫部署不僅表述了敘境空間，歌詞鋪陳了本片的敘事結構，輕快的音樂節奏也預設了歌曲結束後男女主角歡愉的情感能動性。片頭歌曲結束後，鏡頭隨即切入女高中生李翠玉和大學生張國良於豐原火車站的邂逅，因國良拾起翠玉遺落在地上的乘車證而相識，後車廂內巧遇而互有好感。車廂中愉快的邂逅，不僅是兩人戀情旅程的起始，也顛覆了台語片大多將車站視為男女主角階級阻礙的象徵。王君琦認為台語片多以鄉村到都市的移動為背景，大眾運輸工具成為台語片重要的視覺母題。她進一步分析以火車或車站為名的台語片，電影角色的地理移動強化了純樸鄉村與騷動城市之間的對比，而捲入現代化潮流所經歷的困惑與恐懼的敘事主線。換句話說，「城市」是電影角色「取得資本的實體場域，是「趨近」現代性美好承諾的場域，但卻往往也是毀滅的起點。」⁵² 在上述的論點中，火車、車站或月台成為台語片中傳統價值與現代性拉扯的一個協商場景或過渡空間，如果火車是強化城鄉之間的動態性張力，那麼《難忘的車站》的空景視聽調度，透過歌詞預告崎嶇的戀情，但同時也顛覆了台語片總是趨近悲劇的結局。除此之外，主題曲〈難忘的車站〉的旋律也成為國良思思念念站在車站頂樓的旁白的音景（17:31-18:15），強化了車站的情感動能。當翠玉開心地在車站內與車廂內的朋友揮別後，再次巧遇國良時的配樂（06:38-08:12），則是古巴裔美國音樂家荷西·梅利斯（José Melis）的拉丁爵士樂曲〈Bacoso〉。此段配樂混合雨水、火車汽笛聲的音效配置，更強化的車

52 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〉，陳芳明主編，《殖民地與都市》（台北：政大出版社，2014.11），頁231。

站的日常性。上述的車站構圖隨著歌曲／音樂部署，象徵跨越階級、性別平等的烏托邦慾望的情感投射。

儘管翠玉因為母親過世被養父賣入酒家，但一對情侶仍愛得深刻。兩人因此相約出遊，這時第二首插曲響起，由葉俊麟作詞、楊三郎編曲的〈伴你遊春光〉，鄭麗玲與劉福助的對唱模式與銀幕上的情侶郊遊場景形成和諧的視聽關係：

春風微微來吹送你我的身邊，山崙草色也青青伴咱心歡喜。
趁著這時應該著來加添好情意，自今後你我就是一對好伴侶，
最好著來放捨揀心內酸苦味。
心情快樂來踏著輕鬆的跬步，欣賞美麗好景色向對好前途，
你我將來照著約束毋通來耽誤，咱今日著來提出青春的熱度，
對天立誓毋分離，永遠相照顧。（19:00-20:46）

這首對唱情歌是女聲與男聲的對唱組合，與銀幕內的男女主角剛好成為一個對位聲部，同時也分別代表了男女主角的敘事觀點。⁵³ 歌詞中呼應了電影戶外場景與地理空間，歌曲的旋律輕快地表述了男女主角熱戀的節奏。更重要的是到了第二段男聲劉福助主唱時，鄭麗玲轉為合聲，歌曲演唱方式的轉變也是兩位主角的銀幕表演互動親暱的一個聲音敘事，此歌曲部署轉而表述男女主角情感累積的層次。翠玉與國良的肢體互動，從一開始並肩聊天進而牽手行山，兩人玩起捉迷藏後的親暱摟抱，手部的動作頻繁，也代表兩人的情感加溫。史蒂文·雷賓（Steven Rybin）以古典好萊塢 1950 年代的家庭通俗劇為核心，試圖分析演員如何藉由表演來詮釋愛情，特別是銀幕情侶互動之間不同的表演策略，因為類型的不同而產生肢體或表情上的化學變化。⁵⁴ 如梁哲夫《高雄發的尾班車》中對於男女主角陳揚與白蘭的戀愛敘事搭配了同名主題曲，成為了一種愛情姿態（love

53 〈伴你遊春光〉的唱片版本共有三段，最後一段是男女合唱，而電影只取前兩段。

54 Steven Rybin, *Gestures of Love: Romancing Performance in Classical Hollywood Cinema* (New York: State University of New York, 2018).

of gesture) 的音像敘事，歌曲加深了兩人情投意合、真心相愛的過程。⁵⁵

然而若觀察兩人之間「你追我跑」的互動，會發現金玫飾演的翠玉為較主動的一方，國良的表演則顯得較為羞赧，大多屬於被動或在後方追逐的性別位置，與《丈夫的秘密》、《台北發的早車》和《危險的青春》等片的「無能男」有異曲同工的設定。⁵⁶ 國良的角色設定為富家少爺，大學畢業後隨即出國留學，對工作無企圖心，因為娶非所愛，情感受挫下面臨精神崩潰。相較之下，命運坎坷的翠玉要獨自扛起家計，對於愛情也自有主張，兩位主角的情感強弱的位置也可自視聽關係中的張力中加以定位。

劇情到了中半段，當翠玉因為酒家女的過去被趕出國良家，重新踏入酒家重操舊業之際，國良回台先結了婚，之後偶遇重逢，因誤會冰釋而有了愛的結晶，此時再次響起了配樂：

經過一日又一日，暝日陪伴伊，看著囡兒漸漸大，又來心歡喜。
祈願著心愛的人，無來變情意，無論有啥物苦味，阮也毋願心酸悲。
好親像初戀彼時，啊，快樂心綿綿。
經過一日又一日，又是過一年，心愛囡兒也知影，爸爸疼惜伊。
雖然是心愛的人，有時來分離，阮暝日感覺幸福，不願露出心哀悲。
好親像初戀彼時，啊，快樂心綿綿。(56:57-59:00)

〈快樂的經過〉的編曲以銅管樂為主，鄭麗玲透過溫暖的聲腔詮釋大銀幕裡翠玉的家庭生活。銀幕中的翠玉生下兒子後，兩人和兒子三人之間的甜蜜時光，從翠玉的角度來看，雖然她是介入國良婚姻的第三者，但卻倍感呵護。其次，此歌曲

55 黃文車，〈從電影主題曲到台語流行歌詞的實踐意義——以李臨秋戰前作品為探討對象〉，《大同大學通識教育年報》7期（2011.07），頁74-93。

56 沈曉茵，〈錯戀台北青春：從1960年代三部台語片的無能男談起〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，頁199-232。

表述了國良與翠玉的兒子成長的時空壓縮感，另外，國良與雲嬌生下了女兒，但卻備受冷落，歌詞的觀點雖然聚焦在翠玉身上，但影像敘事卻是兩個女人互相參照，在這此消彼長的情感轉向，無論是翠玉或雲嬌，都無法擁有百分之百的國良，因此婚姻裡的兩位女人其實一同分享了不完整的愛。⁵⁷ 同時，這首歌曲調度也具有敘事發展的暗示，在一夫一妻制度下勢必出現矛盾與衝突的關係，這首歌曲也成為本部片後半段邁向高潮的起點，也是導致翠玉第二次離開國良的動機。

心愛囡兒再會啦，媽媽欲來去。為著你幸福將來，忍耐滿腹酸苦味。

期待你身體保重，好好來過著日子，毋通心傷悲。

媽媽是真不得已，才著佢你來分離。

心愛囡兒再會啦，媽媽欲來去。一切是運命安排，毋通恨阮無情意。

你乖乖聽人的話，到日後會得成器，阮就真滿意。

媽媽的將來代誌，好歹總是由在天。（1:10:14-1:12:24）

鄭麗玲主唱的這首〈子兒再會啦〉，日式演歌唱腔貼切的表述母親被迫與兒子分離的傷感情緒。⁵⁸ 敘事觀點聚焦在翠玉身上，當雲嬌前來談判後，翠玉不僅決定離開國良，為了避免兒子未來可能背負私生子的閒言閒語，因此也決定把兒子交由雲嬌和國良撫養。這是一段媽媽對兒子的殷切期盼，金玫在表演上強化難捨難分的哀傷情緒，特別在歌曲結束前的一個臉部大特寫，更是決定性的標示了歌曲作為畫外音的方式，描述女主角被迫遺棄兒子的情感挫折。

堂堂一个男兒，變成瘋亂的人，踎街路橫行直搗，不知西也東。

到底誰人來害伊，精神受苦痛，想要揣著意中人，對伊表心房。

57 〈快樂的經過〉唱片原曲歌詞共有三段，影片則取前面兩段，第三段歌詞表述未婚生子的結果，母親擔心兒子未來的名分歸屬。

58 〈子兒再會啦〉唱片原曲歌詞共三段，影片則取前面兩段，第三段歌詞持續強化母親對兒子依依不捨的傷感。

離開囡兒身邊，看破心愛情侶，心茫茫向對前面，流浪過日子。
心愛爸母在何方，阮欲去揣你。無依無倚一個人，愈想心愈悲。
精神雖然失常，猶原會記彼時，難忘的彼个車站，雙人的相見。
看見火車就叫著，心愛的名字，哪通放阮做你去，轉來阮身邊。
(1:19:45-1:22:42)

這首〈可憐的愛情〉為劉福助與鄭麗玲的雙人對唱，與片頭曲〈難忘的車站〉同曲不同詞，歌詞的意義也南轅北轍，但卻是唱片中唯一一首未經剪接、原汁原味呈現在電影中的歌曲。〈可憐的愛情〉的歌曲部署主要具有一個強烈的敘事曲線，歌曲分成三段，劉福助唱第一和第三段，表述國良失魂落魄、精神失常的狀態。第二段則由鄭麗玲演唱，詮釋翠玉離開台中隻身前往彰化，一個人無依無靠的忐忑。戴爾認為，電影歌曲介入了文字、音樂、人聲、情感與知覺，而歌詞則引導出愛情、懷舊、快樂、感傷、絕望等情感變奏。⁵⁹ 然而，歌詞為全知觀點，如同片頭曲，但在歌曲的內容則是聚焦男女主角第二次分離後的行動與欲望，歌曲調度分別聚焦兩人的面容變化和肢體表演，歌詞另具有旁白補充敘事的功能。

雙人歷經滄桑，今日恢復好情意，一家人人雖然為咱心歡喜。
心內猶原也留著難忘的酸苦味，期待今後漸漸放袂記。
陪伴兩個心愛囡兒，快樂笑微微。(1:50:44-1:52:33)

影片的片尾曲〈前途天清清〉是一首雙人合唱曲，就演唱的編排方式與歌詞內容體現出影片大團圓的基調。無論是戀情初始的〈伴你遊春光〉或是戀情受阻時的〈可憐的愛情〉，基本上都是劉福助代表男主角，鄭麗玲代表女主角的聲部，或許也是所謂「幕後代唱」的另類功能。然而，若對照〈前途天清清〉唱片原曲的三段歌詞編制，其實電影中只用了原曲鄭麗玲主唱的第一段歌詞，並改為劉福助

59 Richard Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*, p.8.

與鄭麗玲合唱。⁶⁰ 換句話說，唱片歌曲與電影插曲的曲式編制不同，電影插曲透過兩人「幕後合唱」片尾曲詮釋本片的幸福終局，且是透過雲嬌過世的悲傷情境，突然逆轉成快樂的家庭重組。於是，電影片尾歌曲調度結合了銀幕情侶的演繹與家族和解，不僅是一夫一妻的家庭倫理定錨，也是兩位台語片明星石軍與金玫銀幕情侶形象的再次肯認。⁶¹ 瑪莎·諾奇森（Martha Nochimson）曾強調好萊塢片場制度下的銀幕情侶的化學作用（*couple chemistry*）的重要性，這種化學作用創造了一種絕佳的溝通形式，也是商業電影製作上的一個條件。所謂的銀幕情侶的化學作用，乃是一種親密性的單一模式，神奇地將兩位演員的表演合而為一。銀幕情侶之間產生的化學作用不僅是一種歡愉與誘惑的來源，也常常是好萊塢電影中的母題。⁶² 雖然整部影片充滿情感波折的「酸苦味」，但男女主角的瘋癲或眼疾都已治癒，片頭的「車站」只是起點，男女主角搭乘小轎車離家，不僅是有情人終成眷屬的設定，似乎是向「悲劇」告別的另類起手式。

四、結論：冷戰時期互媒性的感覺結構

本文由跨媒介敘事的觀點出發，分析金杏枝的冷戰羅曼史小說《冷暖人間：合訂本》的版本差異與台語片《難忘的車站》的互媒性，試圖反思 1960 年代國家文藝政策下台灣通俗文化場域中的治理邊界。從文本分析出發，《冷暖人間：合訂本》延續《酒家女》系列的反共言情小說類型，但更強化了女主角在戀情受挫的情況下，積極學習醫護專長，並支援前線戰事的後勤角色，呼應反共文藝政策的意識形態機器下的敘事轉向。劉秀美認為台灣社會言情小說乃是從 1950 年

60 〈前途天清〉原曲共三段歌詞，第一段由鄭麗玲主唱，第二段是劉福助主唱，第三段是兩人合唱，電影插曲只用了第一個段落，且改為兩人合唱。

61 《難忘的車站》正是永新公司於 1965 年簽下兩位明星後所推出的作品。陳幸祺指出：「1965 年，永新公司簽下金玫與石軍，先後見報。在這個案例中，我們可以看見戴傳李嘗試基本演員制度，運用媒體宣傳的狀態。」參見陳幸祺，〈1960 年代台語片演員與影業之關係〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，頁 422。

62 Martha Nochimson, *Screen Couple Chemistry: The Power of 2* (Austin: University of Texas Press, 2002).

代開始蓬勃發展起來，雖然並不全然以政治觀點來創造作品，然而這時候的許多言情小說都要沾染反共抗日色彩，小說中無法免去的戰爭題材可反映出當時政治和社會的氛圍。⁶³ 因此，考察小說《酒家女》、《冷暖人間》不同版本與電影劇本《苦戀養女淚》片名的修改與增補，可以說這部反共言情小說的複數版本體現了 1960 年代文化生產的冷戰圖景。

相較於《冷暖人間：合訂本》受制於官方文藝政策主導的反共意識形態，《難忘的車站》是一部台語片通俗劇，影片消除了原著小說人物省籍差異的設定，也無涉反共意識形態。片中包括男女主角皆為台灣中部台籍身分，僅有男主角赴美留學與赴日看病的兩個情節線索，可視為將台灣納入以美日為主的反共同盟的冷戰結構位置。⁶⁴ 換句話說，台語片本土市場機制的成熟，而鬆動了反共文藝為主流的典律中心，提供張誦聖所謂「邁向常態化時期」的冷戰文化生產脈絡下，現代主義文學之外的另類面向。⁶⁵ 基本上，《冷暖人間：合訂本》17 章至 40 章關於杏枝從事前線軍務的情節，電影與之省略，電影的空間則透過火車站造型重新定錨，勾勒出豐原為中心，擴延至台中市與彰化縣的 1960 年代的中部生活圈與地方感。《難忘的車站》一方面透過通俗劇類型轉譯冷戰羅曼史，二方面以歌曲敘事來強化觀眾觀影情感，訴諸階級差異的愛情觀，挑戰家庭倫理、世代價值和婚姻制度。

台語片通俗劇往往透過唱片歌曲建立敘事聲景（*narrative soundscape*），展示角色情感或主題變奏，這是聲音蒙太奇予以強化的敘事轉向。透過分析辛奇《難忘的車站》的歌詞表意、曲調旋律與聲畫併合的效果，提供一種台語片「視聽敘事」（*audio-visual narrative*）的路徑，有助於進一步理解戰後大眾流行文化的生產政治。從電影歌曲調度來看，電影歌曲就在故事主線上創造出意

63 劉秀美，《五十年來的台灣通俗小說》，頁 333-334。

64 梁碧茹，〈辛奇電影中的地理參考與次帝國意識〉，王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》，頁 388。

65 張誦聖，〈台灣冷戰年代的「非常態」文學生產〉，陳建忠主編，《跨國的殖民記憶：台灣文學的比較文學研究》（新竹：國立清華大學，2011.06），頁 21。

義和深度的印象；歌曲暗示了一個更大的普世性意義。⁶⁶ 里克·阿特曼（Rick Altman）指出電影聲音研究的重要性，更應該重新聚焦長期被忽略的流行歌曲配樂，因為很多電影類型都由歌曲模式主導。⁶⁷ 更重要的是台語流行歌曲除了有自己的消費市場，它們常常能在影片中提供特殊的敘事意圖。因此，考察台語片的視聽協商關係，不僅不能輕忽冷戰文化對台語片影像敘事產生的「化學變化」，也應該留意台語唱片歌曲的配樂部署帶給電影敘事的「加值」效果。



66 Peter Larsen, *Film Music* (London: Reaktion Books, 2005), pp.146-183.

67 Rick Altman, "Cinema and Popular Song: The Lost Tradition," *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Edited by Arthur Knight and Pamela Robertson Wojcik. (Durham and London: Duke University Press, 2001), p.26.

參考資料

一、專書

王君琦主編，《百變千幻不思議：台語片的混血與轉化》（台北：聯經出版事業公司，2017.10）。

林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲夢時光：侯孝賢電影的城市、歷史、美學》（台北：國家電影中心，2015.12）。

邱婉婷，《寶島低音歌王洪一峰：一場追尋之旅》（台北：唐山出版社，2013.03）。

金杏枝，《冷暖人間》合訂本（台北：台灣文化圖書出版公司，1962）。

洪國鈞著，何曉芙譯，《國族音影：書寫台灣・電影史》（台北：聯經出版事業公司，2018.10）。

陳芳明，《台灣新文學史》上（台北：聯經出版事業公司，2011.02）。

——主編，《殖民地與都市》（台北：政大出版社，2014.11）。

陳建忠主編，《跨國的殖民記憶：台灣文學的比較文學研究》（新竹：國立清華大學，2011.06）。

——等合著，《臺灣小說史論》（台北：麥田出版公司，2007.03）。

陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民後臺語歌曲的變遷》（台北：衛城出版，2020.12）。

黃仁，《台語片 50 週年紀念輯之一：優秀台語片評論精選集》（台北：亞太圖書出版社，2006.11）。

黃仁、王唯編著，《台灣電影百年史話》（台北：中華影評人協會，2004）。

黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建（1945-1947）》（台北：麥田出版公司，2007.12）。

葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》（台北：遠流出版公司 2000.09）。

電影資料館口述電影史小組，《台語片時代 1》（台北：國家電影資料館，1994）。

廖金鳳，《消逝的影像——台語片的電影再現與文化認同》（台北：遠流出版公司，2001.08）。

劉秀美，《五十年來的台灣通俗小說》（台北：文津出版社，2001.11）。

劉福助口述，劉國煒整理，《快樂唱歌謠：劉福助的歌唱故事》（台北：正聲廣播公司，2017.12）。

鍾喬主編，《電影歲月縱橫談》下（台北：財團法人國家電影資料館，1994.01）。

Ágnes Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-between* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011).

Arthur Knight and Pamela Robertson Wojcik eds., *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music* (Durham and London: Duke University Press, 2001).

Barbara Mennel（芭芭拉·曼聶爾），高郁婷、王志弘譯，《城市與電影》（台北：群學出版公司，2019.03）。

Carlos Alberto Scolari, Paolo Bertetti & Matthew Freeman. *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines* (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (London and New York: Verso, 2002).

Martha Nochimson, *Screen Couple Chemistry: The Power of 2* (Austin: University of Texas Press, 2002).

Peter Larsen, *Film Music* (London: Reaktion Books, 2005).

Philip Simpson, Andrew Utterson and K. J. Shepherdson eds., *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003).

Richard Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film* (London and New York: Routledge, 2012).

Steven Rybin, *Gestures of Love: Romancing Performance in Classical Hollywood Cinema* (New York: State University of New York, 2018).

二、論文

（一）期刊

林文淇，〈台語片的新關鍵詞：「鐵道」〉，《文訊》430期（2021.08），頁50-53。

林芳玫，〈從文藝愛情到家庭矛盾：《庭院深深》電影改編後的女性情誼〉，《台灣學誌》16期（2017.10），頁85-108。

張文菁，〈1950年代臺灣中文通俗言情小說的發展：《中國新聞》、金杏枝與文化圖書公司〉，《臺灣學研究》17期（2014.10），頁89-112。

黃文車，〈從電影主題曲到台語流行歌詞的實踐意義——以李臨秋戰前作品為探討對象〉，《大同大學通識教育年報》7期（2011.07），頁74-93。

Chris Berry, "An alternative cinema of poverty: understanding the Taiwanese-language film industry," *Journal of Chinese Cinemas* Vol.14 No.2 (2020), pp.140-149.

（二）學位論文

林奎章，〈尋找台語片的類型與作者：從產業到文本〉（台北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2008）。

陳睿穎，〈家庭的情意結——台語片通俗劇研究〉（台北：臺灣師範大學台灣文化及語言文學研究所碩士論文，2011）。

三、報紙文章

和美訊，〈新進歌星 登台獻唱〉，《民聲日報》，1965.11.13，6版。

龍海，〈本省民謠名歌唱家——劉福助〉，《民聲日報》，1966.03.11，8版

戴獨行，〈台語影圈〉，《聯合報》，1965.08.03，5版。

——，〈影壇搜秘：金色玫瑰之爭〉，《聯合報》，1965.07.11，8版。

四、電子媒體

中央研究院數位文化中心開放博物館：陳小皮，《苦戀養女淚》分場對白本（來源：https://openmuseum.tw/muse/digi_object/642ebc005df610abc395b4daa07b501a，檢索日期：2021.12.04）。

五、影音資料

辛奇，《難忘的車站》數位修復DVD（台北：國家電影及視聽文化中心，2018）。