

國家文藝體制下的臺港電影敘事： 以 1960 年代《星星月亮太陽》、《街頭巷 尾》、《養鴨人家》為探討範圍

蘇偉貞*

摘 要

歷來探討臺港電影，國家文藝體制下的臺港電影敘事及場域操作較少論及。中華民國在臺灣以國家文藝體制介入香港電影製片始於 1953 年「港九電影戲劇事業自由總會」成立，及至 1960 年代中國大躍進、文革運動不斷進而鎖國，導致國片市場重心轉移，臺灣趁此祭出文藝政策獎勵辦法，拉攏港九影業。鑑於當時港臺文化交流密切，本文因此有意以電影交流為前提，探討臺港電影國家文藝體制下的敘事策略，主要側重 1960 年代具國家文藝體制敘事色彩與交流成分的香港《星星月亮太陽》（1962）及臺灣《街頭巷尾》（1963）、《養鴨人家》（1965）。電影理論學者大衛·波德維爾（David Bordwell）有言「敘事是人類把握世界一個基本的途徑」，據此先行爬梳敘事對內部結構的形式掌握，即文本內緣的「怎麼講」，再結合影片文本外緣「講什麼、講了哪些」要素，便可釐清電影敘事的操作成分。在此論點的基礎上，本文分兩步驟進行論證國家文藝體制下的臺港電影敘事，首先梳理 60 年代國家文藝體制下的臺港電影交流模式，接著析證《星星月亮太陽》、《街頭巷尾》、《養鴨人家》影片敘事如何貼近國家文藝政策並兼顧自主性與藝術性。

* 國立成功大學中國文學系教授。

關鍵詞：國家文藝體制、電影敘事、《星星月亮太陽》、《街頭巷尾》、《養鴨人家》

Taiwanese-Hong Kong Film Narratives under National Literary: From the 1960s Cases of *Sun, Moon, Star, Our Neighbor,* and *Beautiful Duckling*

Su Wei-Chen
Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

The current research on the Hong Kong-Taiwanese films has not fully studied the films in the realm of narrative strategies under the influence of literary and artistic institution. It is since 1953, the Hong Kong-Kowloon Film Freedom Association had been established as a means of how ROC (Taiwan) intervened with the film productions in Hong Kong. While the Great Leap Forward and the Cultural Revolution during the 60s resulted in China's isolation and the shifts in the national film market, Taiwan has been adopted literary and artistic rewards strategies to influence the Hong Kong film production. Given the intense Taiwan-Hong Kong cultural interaction then, the project studies how the Taiwanese-Hong Kong narrative strategies of the film had been developed with the effects of institutions. This paper will discuss three movies—from the Hong Kong movie *Sun, Moon and Star* (1962) to two Taiwanese movies *Our Neighbor* (1963) and *Beautiful Duckling* (1965), works produced with the narrative styles and cultural interactions which show the influence of national literary and artistic institutions in the 60s.

Through to the viewpoint of David Bordwell, in which “narrative serves as a means of thinking of the world and creating a text” have been explained. Through this application, narrative shows how a text relates to external reality in its internal structure:

with the clues of “look through,” “how,” and “what.” those questions do not only helps us to read a text’s agency, style, plot and relation with reality; they also examined the logic of experience in narrative. With these issues, the project consists of two parts: firstly, to review the film interaction between Taiwan and Hong Kong under the influence of literary and artistic institution in the 60s. Secondly, to explain how the film narrative of the three movies reflects institutional strategies.

Keywords: National Literary and Artistic Institutions, Film Narratives, *Sun, Moon and Star, Our Neighbor, Beautiful Duckling*

國家文藝體制下的臺港電影敘事： 以 1960 年代《星星月亮太陽》、《街頭巷 尾》、《養鴨人家》為探討範圍

蘇偉貞

一、前言：國家機器與文藝政策

1960 年代國民黨政府在臺灣仍思反攻復國大業¹，不言而喻意識型態成為國家機器再製造生產關係的重要手段。法蘭克福學派重鎮阿圖塞（Althusser）在〈意識形態的國家機器〉（“ideological state apparatus”）概論國家機器形態有兩種，一種是強制型，如警察、軍隊、情治等系統；另一種是意識形態型，如教育、宗教、文學、戲劇等。若更進一步以國家機器建構文藝體制框架，「國家文藝體制」於焉形成，阿圖塞認為，意識形態的國家機器，主要透過國家機器向公民社會輸出既定的主流意識形態，以確保「生產關係和模式不墜」²，斯時國家文藝體制即指向這樣的功能，而電影是當時重要的媒介，意識形態、生產關係、手法與模式，多透過影片內容、主題、角色塑造等敘事政治展開，然電影作為藝術，避開制約性從來各有招數³，相對實踐面擁有很大的自主空間。思考當時港臺文化交流密切，除了文學，香港電影是臺灣國家文藝體制操持重要的一條路線，本文因此有意以電影交流為前提，探討

¹ 1950 年 5 月 16 日，蔣介石因國軍撤退舟山、海南群島，發表文告，宣示「一年準備，兩年反攻；三年掃蕩，五年成功」決心。

² Althusser, Louis, Ben Brewster tran. *Lenin and Philosophy and other Essays* (London: New Life Books, 1977), pp. 123-179. 轉引自周韻采：〈國家機器與臺灣電影工業之形成〉，《電影欣賞》72（1994.11-12），頁 64。

³ 譬如當時國民黨文宣主導張道藩即曾呼籲作家不要受制於教條制約：「為發揚人性而寫作，爭取生存而寫作。」見張道藩：〈戰鬥文藝新展望〉，《文藝創作》57（1956.1），頁 6。此言說也反映了當時文藝體制的自相矛盾。

臺港電影國家文藝體制下的敘事策略，相關論述我在〈夜總會裡的感官人生：香港南來文人易文電影探討〉⁴、〈一九五〇、六〇年代臺港電影交流的分與合——以《星星月亮太陽》為探討核心〉⁵已有涉及，這裡則擴大文本，探討 1960 年代具國家文藝體制敘事色彩與交流成分的香港《星星月亮太陽》（1961）⁶及臺灣《街頭巷尾》（1963）⁷、《養鴨人家》（1965）影片。⁸本文分成兩步驟論述，先聚焦 60 年代國家文藝體制下的臺港電影交流模式，接著解析影片敘事如何貼近國家文藝政策又各自發展自主性與藝術性。

二、國家文藝體制下的臺港電影交流

引伸阿圖塞「透過國家機器向市民社會輸出既定的主流意識形態」特質，陳建忠定義此為「剛性體制」⁹，得以或顯或隱支配冷戰與戒嚴時期的臺灣文藝思潮走向，源於 1950 年 3 月國民黨總裁蔣中正正在臺復行視事，建立並展開由上而下的政黨體系，及於影業發展，強人不僅注入反攻思維亦強力涉入文化思想，明顯有著「匡時濟俗、保國衛族」的父權心態，而 1953 年頒布的「革命建國過程中，電化教育事業必須先要由國家經營」¹⁰條文，具體宣示國權思維，打出「影業即國業」最高指導方針。政府初遷臺黨政軍掌控了三大製片系統：一，臺灣電影製片廠（臺影）歸在省黨部旗下；二，農民銀行出資的農業教育廠（農教）；三，中國電影製片廠（中製）

⁴ 蘇偉貞：〈夜總會裡的感官人生：香港南來文人易文電影探討〉，《成大中文學報》30（2010.10），頁 173-204。

⁵ 蘇偉貞：〈一九五〇、六〇年代臺港電影交流的分與合——以《星星月亮太陽》為探討核心〉，《文學評論雙月刊》（香港：香港文學評論出版社，2012.8），頁 55-63。

⁶ 《星星月亮太陽》，香港電懋影業出品，分上下集。上集在港首映 1961 年 9 月 21 日，下集在港 1961 年 12 月 30 日首映。日後國泰影業出版的 dvd 則冠 1962 年出品。

⁷ 《街頭巷尾》，臺灣由自立電影公司出品，1963 年臺灣首映。

⁸ 《養鴨人家》，臺灣中央電影公司出品，1965 年首映。

⁹ 陳建忠：〈「美新處」(USIS) 與臺灣文學史重寫：以美援文藝體制下的臺、港雜誌出版為考察中心〉，《國文學報》52（2012.12），頁 211。

¹⁰ 蔣總裁（蔣中正）：《民生主義育樂兩篇補述》（臺北：中央文物供應社，1953），頁 77、78。

隸屬國防部總政戰部督導。伊時香港影業左右陣營拉鋸，這才成為中華民國「國家文藝體制」亟欲爭取的對象。

說來臺灣電影 1950 年代並不蓬勃，港臺電影製片一面倒向香港，抽樣 1950 年臺北，上映國語片 157 部，而臺灣製片僅 2 部，其他皆港製，1951 年也沒有太大差別。說明臺灣當時並沒有真正的電影工業，臺港交流，一方面是政治考量，一方面借重已經發展成熟的香港製片能力。為強化電影實力，1954 年 6 月蔣中正裁示農教與臺影合併為中央電影有限公司（中影），歸屬黨營事業，擴大製片效能，帶頭攝製「配合國策、打擊共匪暴政、激勵民心士氣。移風易俗……」¹¹影片。

為了提升製片力與拉攏香港影業，1962 年政府祭出一條鞭管理策略，分三波進行：一，管制外片措施；二，輔導攝製國語電影片貸款辦法；三，國語影片獎勵辦法。¹²此管制、輔導、獎勵策略，符合美國大眾傳播學者 Robert G. Picard 所言政府介入市場經濟運作常用的四種手段：制定法規、優惠待遇、補貼政策、賦稅。¹³坐實政府介入痕跡。

首先，為了保護國片市場，1962 年 2 月政府率先管制外片進口，甚至列入「行政院（民）五十二年度施政方針」。¹⁴電檢處採取了四項措施¹⁵，主要針對日本影片，因為非法方式進口的外片以日片為多，對國語影片市場影響甚大。此管制外片措施一經公布實施，聯合報即以社論回應：「這具有重大的經濟意義，也具有重大的教育

¹¹ 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，《電影欣賞》72（1994.11-12），頁 17。

¹² 〈電影大事記·1960-1969 年〉，《財團法人國家電影中心／臺灣電影數位典藏中心》網站，網址：<http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1097>（2015 年 9 月 27 日上網）。

¹³ 〔美〕皮卡爾（Robert G. Picard）著，馮建三譯：《媒介經濟學》（臺北：遠流出版公司，1994），頁 161。

¹⁴ 施政方針相關電影部分的文字：積極輔導國語電影事業，改進外片進口辦法，並加強督導電影檢查業務。本報訊：〈行政院五十二年度施政方針〉，《聯合報》第 3 版，1962 年 2 月 24 日。

¹⁵ 四項新措施分別為，一，任何影片進口，必須由電檢處人員會同海關提出檢驗；二，凡外國劇情短片申請進口，必須列入政府規定片額之內；三，在規定配額內獲准申請進口的外國影片執照，一律不准更改片名；四，獲准進口的外國影片給予三年執照，三年期滿後如欲進口新拷貝，必須列入配額內重新申請，以減少外國影片的流量。幼獅社訊：〈保護國語影片國內市場電檢處採四項措施管制外國影片進口日片非法入口將可因此遏止〉，《聯合報·新藝》第 8 版，1962 年 2 月 2 日。

文化意義。」重申臺灣不能淪為長期的「國際公開市場」¹⁶；另如著名影評人哈公亦發表〈戲劇節談影劇〉語重心長強調：「如果讓外國影片歌舞馬戲之類，大量進口，漫無限制，那麼當失去了觀眾的時候，我們影劇藝術的水準，是很難提高的。」¹⁷封閉的時代，影藝圈期待撐開保護傘，微妙的說明國家文藝體制的時代角色。

第二波同年4月1日接著公布「輔導攝製國語電影片貸款辦法」，開宗明義「為輔導國內及香港地區電影製片事業」，貸款基金新臺幣320萬元，每部影片貸款額以新臺幣20萬元為限，為拉攏港九影業於是把港九審核權交給右派「港九影劇事業自由總會」，強調「劇本及故事內容違反我國固有文化或缺乏教育意義者」不得貸款規定。¹⁸

第三步，同年五月快速公布「獎勵國語優良影片」辦法，設置金馬獎，規劃最佳劇情片、最佳導演、最佳女主角、最佳男主角、最佳編劇、最佳攝影等十八項獎，評審影片依主題意識及攝製技術兩項分別計分，得獎須達八十分以上，主題意識強調「能配合國策，或具有深厚倫理教育意義。」¹⁹

不爭的是，影片產業是有其「形勢比人強」的現實面，上述影業管理策略再積極良美，若非有相關條件配合，仍難以造就1960年代電影產業的繁盛初起。首先是政治的安穩，1960年6月18日，美國總統艾森豪二十四小時旋風訪華，重申臺海安全保證，中美友好，反觀同年7月中蘇反目，中國益形孤立封閉，形同鎖國。其次，臺灣消費力在1960年代開始節節提升，引導臺灣每年觀影次數爆增，至1968年躍居世界第二，僅次於日本。²⁰其次，港產片量雖大²¹，但觀影人口遠不及臺灣，

¹⁶ 社論：〈春節談娛樂〉，《聯合報》第2版，1962年2月7日。

¹⁷ 哈公：〈戲劇節談影劇〉，《聯合報·新藝》第8版，1962年2月15日。

¹⁸ 本報訊：〈輔導攝製國語影片政院公布貸款辦法四月一日開始接受申請每片貸款限新臺幣廿萬〉，《聯合報·新藝》第8版，1962年3月21日。

¹⁹ 本報訊：〈獎勵國語優良影片分別設置十八項獎政院核定辦法公布施行凡得獎影片將舉辦影展展出〉，《聯合報·新藝》第8版，1962年5月25日。1962年第一屆金馬獎，由龔弘承辦。「金馬獎」，取金門、馬祖前線意思，戰鬥文藝十足。

²⁰ 1968年聯合國教科文組織發表統計，臺灣觀眾每年觀影次數僅次於日本，居世界第二。參見〈電影大事記·1960-1969年〉。另據1964年統計，一部國語片在臺收入，已佔整個國片市場三分之一，與星馬市場地位同，1964年在臺上映的首輪國語片包括黑白片在內，逾30部，其中三分之二的淨收入都超過臺幣100萬元。余心善：〈光明遠景：蛻變·掙扎·進步6——五十三年來的臺灣影業〉，《聯

且製片相對昂貴，版權費亦不如臺灣給的優厚。²²第三，相對大陸同期，大躍進、文革……運動成風，電影工業完全停滯，境外國片亦無法輸入大陸²³，也就給了香港影業趁勢而起的機會。然英殖民治下，左右陣營拉鋸成就香港特殊的文化現象，香港影人早有對應之道，最為人津津樂道的是邵氏影業與電懋影業的競爭傳奇²⁴，兩大影業皆大打商業牌，推出黃梅調、武俠、歌舞片，成就 1960 年代臺港影壇盛世及主導片種。²⁵至於臺灣，相較大陸政治運動潮、香港的商業取向，臺灣的戰鬥文藝口號、反共題材顯得教條與靜態，電影界難免「試圖找出新方向」，主要企盼多拍寫實電影。²⁶

梳理上述，「影業即國業」思考基礎上祭出的三大電影策略，從時間點來看，最先受惠的，是香港電懋影業出品易文導演的抗戰愛情片《星星月亮太陽》，該片一舉奪下 1962 年第一屆獎勵國語優良影片諸多大獎；其次是李行導演的《街頭巷尾》²⁷

合報·新藝》第 8 版，1964 年 12 月 27 日。

²¹ 香港影評人羅卡便指 1960 至 1970 年，香港生產電影近二千四百部。羅卡：〈十年來香港電影市場狀況與潮流走勢〉，《電影欣賞》32（1988.3），頁 7-14。

²² 以《蚵女》和《養鴨人家》為例，兩部製片費都在 200 萬元新臺幣左右，若是民營製片，只需 150 萬元，這樣的製片費，在國內市場差不多便可回收成本，當年《蚵女》在臺灣淨入便近 200 萬元。此外一部彩色國語片的香港、星馬地區版權費，可賣到 15 萬元港幣以上（當時港幣、臺幣匯率約 1：8），泰國和菲律賓可賣 5 萬元港幣左右，合計起來，折合新臺幣也有 150 萬元以上，另韓國、越南、美國華僑地區尚未計算。反觀香港拍一部彩色國語片，至少要 40 萬元港幣以上（比臺灣多三分之一到一倍以上）。余心善：〈光明遠景：蛻變·掙扎·進步 6——五十三年的臺灣影業〉。

²³ 李多鈺主編：《中國電影百年·上編，1905-1976》（北京：中國廣播電視出版社，2005），頁 297-305。

²⁴ 票房是影片競爭力的指標，據載邵氏 1964 年 1 至 10 月的票房，已達 1958 年全年紀錄的 9 倍。1960 年代初期一部國語片的票房收入達三數十萬港幣已是不錯的成績，而邵氏 1968 年每部影片平均收入 65 萬港幣，1969 年升至 75 萬，1969 年票房超過 100 萬的邵氏片有 5 部。反觀 1964 年電懋精神領袖陸運濤過世後，1965 年香港十大賣座國語片，電懋改名的國泰只佔 1 部（第九位《聊齋誌異》），其餘均為邵氏電影。票房的失敗，也預告了 1971 年國泰的結束。見郭靜寧：〈香港影片大全第 6 卷（1965-1969）前言〉，《香港電影資料館》網站，網址：https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/zh_TW/web/hkfa/publications_souvenirs/pub/hkfilmographyseries/hkfilmographyseries_detail06/hkfilmographyseries_foreword06.html（2015 年 9 月 27 日上網）。

²⁵ 李多鈺認為此連鎖效應，不同程度上改變了華語電影美學的方向。李多鈺主編：《中國電影百年·上編，1905-1976》，頁 297。

²⁶ 俞嬋儂整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 16。

²⁷ 《街頭巷尾》為「自立電影」獨資出品，公司由李行父親李玉階東拼西湊籌組資金創立。

獲輔導國片貸款 20 萬元。²⁸第三部為國營中央電影公司出品的《養鴨人家》，三部影片形成港臺國家文藝體制一脈，但是否借勢提升臺灣製片能力，如影評人余心善所預言：「種種趨勢來看，國片的製片中心，勢將從香港移到臺灣。」²⁹恐怕繫於敘事策略與路線的操作手法。

1963 年 3 月龔弘新任中影總經理，龔弘出身美國西北大學新聞碩士，此前為新聞局副局長，文化視野、思維自與傳統影人不同。身為國營影業掌門人，既要順依國家文藝製片方針，兼及票房現實³⁰，開創新局談何容易。當時古裝、黃梅調賣座，他考量國內缺少拍黃梅調人才，加上古裝成本高，想起李行編導的《街頭巷尾》，對影片寫實風格記憶猶新，於是動念邀請李行加入中影³¹，遂發展出日後對臺灣影壇影響至深的「健康寫實」風潮。予龔弘製片方針靈感的《街頭巷尾》，是以 1950 年代初期臺北一座中下層大雜院為背景，描述一群從大陸撤退臺灣的小人物和本省同胞一起生活的故事，是寫實也是現實。說來彼時香港左派受文革政治氣候影響，充滿「不做不錯」的觀望心態，右派則多拍虛幻、不真實題材具逃避色彩電影。李行的加入，在龔弘是擺脫逃避題材、兼顧文藝政策又有影片可拍的雙贏之計，至於打動李行的原因是：

龔弘覺得《街頭巷尾》有人情味，描寫小人物、小市民為生活打拼的真實情境，在那麼艱苦的環境裡求生存，大家住在違章建築裡，但是小市民們彼此守望相助，彼此關切，沒有猜忌、鬥爭，沒有心機想陷害人，人與人相處非

²⁸ 本報訊：〈輔導國片貸款尚餘 160 萬元〉，《聯合報·新藝》第 8 版，1963 年 12 月 25 日。

²⁹ 余心善：〈光明遠景：蛻變·掙扎·進步 6——五十年的臺灣影業〉。

³⁰ 作為國營／黨營的中影、臺製、中製，製片量相較民營低很多，以 1962 年為例，中影才拍了兩部片子《秦始皇》、《金門灣風雲》（1963 年上映改名《海灣風雲》）兩片，還是與日本合作。

³¹ 龔弘海外求學時就喜歡寫實主義電影，觀影印象主要來自義大利新寫實電影，但他覺得雖寫實，「但都太強調黑暗面了」，思忖臺灣當時社會氛圍，才有「我要製作光明面的寫實電影，鼓勵大家走光明面；想來想去，就想到了『健康寫實』。」見張靚蓓：〈邁向健康寫實〉，《龔弘的十二個故事》網站，網址：http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_2.php（2015 年 9 月 29 日上網）。新寫實主義興於二戰結束後，當時社會資源困窘，民生凋敝，無獨有偶，義大利政府亦對電影界施行貸款制度，唯要求必須拍攝社會進步、健康光明面，以建設性主題，啟發人生的意義。有些寫實導演為了資金問題，不得不採取此路向，1952 年以《兩分錢的希望》（Due Soldi Di Speranza）得坎城影展第五屆金棕櫚獎的大導演卡斯特拉尼（Castellani）即是代表。黃仁：〈從義大利新寫實主義的蛻變談中影可行的玫瑰寫實主義〉，《聯合報》第 8 版，1963 年 8 月 1 日。

常的溫馨。這些都影響龔弘決定去拍反映臺灣現實的電影；又因為中影公司肩負著為國宣傳的責任，可是宣傳的形式、口號，他都不要，他希望能透過一個動人的故事來包裝。³²

要談國家文藝政策下的電影敘事策略，就無法避開具有國家黨政色彩的中影，龔弘雖言不要形式、口號，主張透過動人的故事包裝，明擺很可能行不通。首先要怎麼講動人的故事呢？涉及的是敘事手法。再談到包裝，眼前就有容易的港片「兩條路線」³³，是眾所周知的市場指標，可龔弘「要跟著人家的老路走，我又覺得不甘心。可是我們自己該怎麼走？又不知道！」《街頭巷尾》的賣座既反映現實又有口碑，就給出龔弘「走自己的路」³⁴之信心與路徑，但如何在文藝政策下包裝動人的故事，頂著「為國宣傳的責任」，龔弘認為唯有另闢蹊徑「自創品牌」，才能提升國片製作水準，和港片分庭抗禮。相對李行《街頭巷尾》的封閉大雜院，適正文化人劉昌博提出大海討生活的蚵女健康形象故事腳本，對了龔弘的脾胃，龔弘便在封閉寫實的基礎上拉開現實視界，定調製片「健康是教化、寫實是鄉村」³⁵宗旨，發微為「擴大觀察的視野並將他們帶到大自然裡去」行動，李行走進漁鄉導演《蚵女》（1964，與李嘉合導）、《養鴨人家》，加上之前《街頭巷尾》，成就了李行「健康寫實三面體」全景式導演事功。³⁶日後《蚵女》、《養鴨人家》二片相繼上映，「使原本眼中無臺灣電影的香港觀眾，因為赫然看到臺灣電影中的鄉村的自然景觀」³⁷眼睛為之一亮，走自己的路，不再那麼不可企及。

³² 張靚蓓：〈邁向健康寫實〉。

³³ 指邵氏的黃梅調古裝歷史宮闈片、武俠片及電懣的時裝都會片、文藝愛情喜劇片等片種。

³⁴ 龔弘關於走自己路之思考，見張靚蓓：〈邁向健康寫實〉。

³⁵ 此「健康是教化、寫實是鄉村」策略，除了遵守當時中影身為黨營事業肩負的文化宣傳功能外，龔弘還訴求可在銀幕上呈現出很不一樣的臺灣風情。〈龔弘〉，《財團法人國家電影中心 / 臺灣電影數位典藏中心》網站，網址：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=1&id=662>（2015年9月29日上網）。

³⁶ 陳煒智：〈「健康寫實」三面體：《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》〉，《電影 101P_國家電影資料館電子報部落格》網站，網址：<http://ctfa74.pixnet.net/blog/post/49806800>（2015年9月27日上網）。原文陳煒智、陳孟宏、謝佳錦、捷瑟敏：〈健康寫實的十四面體〉，《電影欣賞》154（2013.3），頁16-26。

³⁷ 俞嬋儂整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁18。

但影片再好看，若沒有票房的支持，誠如《養鴨人家》的音樂指導駱明道所言：「是要受上級的檢討。」³⁸幸好《養鴨人家》1964年12月16日在臺北市遠東、中國、寶宮戲院上映，票房不俗。年底「中國影評人協會」的中外佳片選拔，選出年度五大國產片，分別為《養鴨人家》、《深宮怨》、《故都春夢》、《山歌戀》、《情人石》，只有《養鴨人家》是臺灣自製，其他四部都是香港公司拍攝。影片同時囊括1964年第三屆金馬獎最佳劇情片、男主角、女主角、彩色攝影大獎；同年在亞洲影展也拿下最佳編劇、男配角、藝術指導大獎。凡此，不僅意味國片製作水準大幅提升，更創造了和港片平起平坐的地位。《養鴨人家》驗證了健康寫實的可行，也實現了龔弘的抱負。³⁹

「健康寫實」路線多少是對之前戰鬥文藝政策的修正。何謂戰鬥文藝政策？必須回到1950年5月4日中國文藝協會（文協）成立，國民黨文宣重要舵手張道藩主事，其〈論文藝作戰與反攻〉立言「戰鬥的時代，帶給文藝以戰鬥的任務」⁴⁰，是很赤裸的宣示，主因中國電影在三〇、四〇年代盛行寫實批判，左派影人鼓吹不滿政府的情緒，製造對立，對當時的國民政府構成很大的威脅，導致國府遷臺後，杯弓蛇影疑慮未消，寫實主義擱置，「端正」意識，戰鬥文藝無異重口味。然港九影人爭取獎勵及票房，對他們何來戰鬥文藝之有，於是逃避主義及中產趣味影片興起⁴¹，如前述臺灣製片能力低的1950、60年代初期，國片市場充斥大量文藝、歌舞、古裝、武俠片，然而在1962年，卻出現一個值得探研現象，那年的臺北國語片最賣座的前十名：（一）楊貴妃，（二）星星月亮太陽，（三）花田錯，（四）夜半歌聲，（五）早生貴子，（六）不了情，（七）神仙老虎狗，（八）龍山寺之戀，（九）一萬四千個證

³⁸ 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁18。

³⁹ 張靚蓓：〈邁向健康寫實〉。

⁴⁰ 張道藩：〈論文藝作戰與反攻〉，《文藝創作》25（1953.5），頁1-3。

⁴¹ 關於中產階級觀影心理，焦雄屏言，類如歌舞片提供了歌舞昇平的烏托邦想像，銀幕上衣香鬢影、曼妙輕快、浪漫求愛、嬉戲人間、模擬化情節、視覺性布景，「堆砌了一個逃避社會現實的幻想天堂」。關於香港中產階級主題及拍片趨勢，參考焦雄屏：〈故國北望：中產階級的出埃及記〉，《時代顯影：中西電影論述》（臺北：遠流出版公司，1998），頁117。焦雄屏：〈逃避主義下的花團錦簇〉，《歌舞電影縱橫談》（臺北：遠流出版公司，1993），頁11-14。至於彼時主導香港中產影片拍攝的電懣影業，可參考傅葆石：〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2009），頁52。

人，(十) 颱風。⁴²

十部電影除《龍山寺之戀》、《颱風》是臺灣出品，其餘全港製。耐人尋味的是，這張名單具戰鬥文藝成分的韓戰的《一萬四千個證人》、抗戰的《星星月亮太陽》卻是香港製片，而《星星月亮太陽》票房衝上第二高，較之戰鬥色彩更濃厚的《一萬四千個證人》成績、風評皆遙遙領先。《星星月亮太陽》意義還在電懣跳脫片廠制拍攝大部頭戲外景調度能力，甚至引發競爭對手邵氏跟進拍抗戰故事片《萬世師表》。⁴³可以這麼說，《星星月亮太陽》成功，反寫了戰鬥文藝片命運，展示了文藝駕馭戰鬥，並超越戰鬥，形塑影片風格與藝術性，靠的正是文藝成分的情感敘事。

1963 年國片賡續去年交出一張溢出常理規範的成績，十大賣座影片如後：(一) 梁山伯與祝英台，(二) 花木蘭，(三) 紅樓夢，(四) 吳鳳，(五) 白蛇傳，(六) 鳳還巢，(七) 海灣風雲，(八) 武則天，(九) 街頭巷尾，(十) 江山美人。⁴⁴

細究這年「十大」中，有幾個值得深究的現象：一是，臺灣有三部影片進榜：《吳鳳》、《海灣風雲》、《街頭巷尾》。二是，時裝片僅占兩部，皆為中影出品。《海灣風雲》以金門「八二三砲戰」為背景的彩色戰爭片，《街頭巷尾》則是黑白文藝片。《海灣風雲》為中影與日本日活合作，將轟動中外的八二三金門砲戰介紹於世⁴⁵，算是重新取回了「戰鬥文藝」發言權，然此片大卡司大製作，叫座卻不叫好，在那年金馬獎全軍覆沒。反觀《街頭巷尾》演員、取景皆小格局，卻更集中挖掘時代與人性，同年金馬獎羅宛琳得到最佳童星獎。這年賣座名單可謂反映了臺港製片的各自表述。

劉現成評論 1960 年代的臺灣「是一個政治沈寂、經濟即將起飛的年代」⁴⁶，若轉換為「政治沈寂、電影即將起飛」誰曰不宜？來到《養鴨人家》時期，戰鬥文藝

⁴² 本報訊：〈北市片商公會發表最賣座片〉，《聯合報》第 6 版，1962 年 12 月 18 日。

⁴³ 邵氏跟進，說白了無非想打「援電懣先例到臺灣拍外景，並向國防部借用軍隊助陣演出」算盤，後來因《萬世師表》原著作者張駿祥時任中共文化委員而未成。

⁴⁴ 據統計，《梁山伯與祝英台》大賣新臺幣 912 萬元，影劇記者姚鳳磐據評：「國語片在觀眾的心目中已大大地抬頭」；而《街頭巷尾》票房 73 萬元，可謂「黑白小銀幕的能列入十大，也屬難得。」姚鳳磐：〈從臺北今年最賣座的影片看觀眾心理〉，《聯合報·新藝》第 8 版，1963 年 12 月 24 日。

⁴⁵ 《海灣風雲》將震驚世界的「八二三」金門砲戰編入劇情中，主軸當然是反共。影片由日本巨星石原裕次郎飾演日本醫生，赴金門醫病，愛上金門姑娘。大部分影片都在臺灣、金門兩地拍攝完成。戰爭場面國防部全力支援。

⁴⁶ 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 (1994.11-12)，頁 50。

似已褪色，談及《養鴨人家》主題意識與編劇理念，張永祥雖出身政工幹校影劇科（現國防大學政治作戰學院應用藝術學系）科班，理應「戰鬥」成分十足，但憶及寫劇本的毫無經驗，以致劇本「毫無半點學理根據」。⁴⁷拍片前期，龔弘每晚集合導演李行、攝影師賴成英、副導演、中影訓練班編劇群至少十五人集體討論《養鴨人家》，逐場細談，不過夜裡十一點不解散，龔弘對結局一直不滿意，有天討論結束，張永祥回北投住家的火車已經收班，只好到附近新公園繞了一夜，苦想結局。天一亮即等在中影樓下攔住龔弘，講述結局——女主角小月的養父林再田把全部鴨子賣掉，錢給小月哥哥朝富：「你把這些錢帶走，好好地照顧你妹妹，不要讓你妹妹去學唱戲，要讓她好好念書。」龔弘當即認可：「這就是我們中國傳統的怨道！這樣寫就對了！」一般咸認《養鴨人家》整體成績勝過《蚵女》，主要是張永祥的劇本出色，人物性格分明，結構安妥。張永祥卻自嘲：「當時寫劇本無非想賺稿費。」⁴⁸然 1994 年舉辦的「時代的斷章『一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵』座談會」⁴⁹上，三十年後回望，亦自覺影片「與當時社會脈動緊緊相連的」意義終浮現了出來。

《星星月亮太陽》打著抗戰主題，「能配合國策」而獲國語優良影片獎勵，但上映時最吸引觀眾的，反而是男主角徐堅白（張揚飾演）與象徵星星月亮太陽的阿蘭（尤敏飾演）、秋明（葛蘭飾演）、亞南（葉楓飾演）三位女子的情感戲碼。至於《街頭巷尾》與《養鴨人家》，李行指出《街頭巷尾》時代住民雜居違章建築中，生活窮苦，都想抓住機會改善生活，但本質上人心浮動，到了《養鴨人家》時代，政府實行「耕者有其田」，農村漸漸富有，類似四健會輔導養鴨、競賽活動，「就是提醒大家把浮動的心態轉化為落地生根的信心。」⁵⁰誠哉斯言，李行可以說是「如何健康、怎樣寫實？」最佳代言人。

⁴⁷ 張永祥回憶當年寫《養鴨人家》劇本，不叫電影劇本，叫對白本，與話劇本沒差多少，寫了八場拿給李行導演看，李行說：「大概就這樣，你拿給龔先生看。」龔弘看了：「大概就是這樣了吧！」龔弘也沒看過正式的电影劇本。俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 19。

⁴⁸ 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 19。

⁴⁹ 座談會 1994 年 10 月 30 日舉行，由臺北市中國電影史料研究會主辦，與會者有李行、李嘉、黃仁、張永祥、華慧英、賴成英、駱明道、鄒志良、李天鐸、廖金鳳、劉現成、王璋。

⁵⁰ 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 17。

綜言之，細探《星星月亮太陽》、《街頭巷尾》、《養鴨人家》，不難發現，三片正連成流離輾轉到臺灣聚合雜居到安身立命鄉土產生地方感之時間線及「寬恕」主軸。⁵¹此「把浮動的心態轉化為落地生根」演練，不僅是對政治管束的切換，更是電影藝術／人生結合之印證與實踐。

美國電影學者 David Bordwell 在《電影敘事：劇情片中的敘述活動》論述敘事策略，認為可由掌握觀眾的感知活動著手：(1) 觀眾所接觸的故事訊息量；(2) 訊息能被歸因的適切程度；(3) 情節和故事間的形式對應。理想的情節會提供「正確」數量的訊息，推動敘事進行。⁵²這裡，訊息和敘事，明顯關係密切，亦即敘事往往隱含或處理訊息，換言之，敘事做為一種過程與手法，Bordwell 指出，「是一種選擇、安排和表現故事材料的活動。」⁵³事實上，我們在觀賞戲劇表演、看電影、聽音樂、讀小說時，不同的敘事形式總能吸引我們的注意力，激發我們的感知，喚起情感，帶給愉悅，進而接受作品的信息，因此，敘事是這樣的強而有力，可它是怎麼做到的？通過什麼方法？⁵⁴這就涉及了電影敘事是如何運作的，觀眾如何理解一部敘事影片，在敘述的過程中電影媒體的特性扮演何種角色？⁵⁵也就是說，無可避免的，影幕上的「選擇、安排和表現故事材料的活動」，它們決定了我們得到什麼訊息，Bordwell 舉影幕兩個人物講話為例，我們可以隨著鏡頭的輪換聽到整個對談，也可以只聽到一方，或者看到聽者對講話的反應，每種選擇都以不同的方式在表現這場談話，因此，電影通過敘事，產生了兩種活動，一是對敘事文本進行組織，一是對敘事做向外推導加工⁵⁶，總言之，電影不是無機組合，它有一個內在系統管理著敘事、風格、人物、情節等之間的結構關係。⁵⁷因著上述兩種活動，我們洞悉影片說

⁵¹ 張靚蓓：〈邁向健康寫實〉。

⁵² 〔美〕David Bordwell 著，李顯立等譯：《電影敘事：劇情片中的敘述活動》（臺北：遠流出版公司，1999），頁 129。

⁵³ 〔美〕David Bordwell 著，李顯立等譯：《電影敘事：劇情片中的敘述活動》，頁 14。

⁵⁴ 〔美〕David Bordwell 著，張錦譯：〈電影敘事的三個維度〉，《電影詩學》（桂林：廣西大學出版社，2010），頁 104。

⁵⁵ 〔美〕David Bordwell 著，李顯立等譯：《電影敘事：劇情片中的敘述活動》，頁 17。

⁵⁶ 〔美〕David Bordwell 著，張錦譯：〈電影敘事的三個維度〉，《電影詩學》，頁 115。

⁵⁷ 〔美〕大衛·鮑德威爾·克莉絲汀·湯普遜著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》（臺北：美商

了的和沒說的、影幕上和影幕後的故事，建立經驗邏輯，逐步理解不斷形成的電影敘事如何形成，擁有這些，「等同旅行者在指引下穿過一座建築物」。⁵⁸而穿過的方式有很多種，David Bordwell 強調，電影及其再現機制的配合總是優先於我們的認知，據此，作為觀影者的我們，呈現媒介載體是次要的，主要透過（look through）怎樣（how），聚焦於什麼（what）。⁵⁹連接上述敘事策略層層論點，結合 how、what 方法，我以為，適正歸結了影片與外界因素及內緣的關聯，前者即文本外緣「講什麼、講了哪些」，後者揭櫫了一般咸認敘事首重對作品內部結構形式的描述，即文本內緣之「怎麼講」⁶⁰，此三者呈顯了國家文藝體制的操作模式與敘事主體性，透過一連串過濾訊息、了解媒體特性、外推活動、分析敘事外緣與內在動能，有助我們認知影片「講什麼、講了哪些、怎麼講」，進而定位影片。《養鴨人家》編劇張永祥對電影的生產與社會外緣因素便曾現身說法：「健康寫實主義口號的出現是一種社會的因素」⁶¹，他自言編寫《養鴨人家》時，並沒多少意識形態之思與脈絡符合，很單純的「只想到怎樣可以得到李行導演及龔弘先生的同意」，且在 1950、60 年代的懷鄉懷舊情境下，題材儘量要求「健康、明朗、活潑、愛、勇敢、歡笑」正面⁶²，而李行影片風格，主軸「有其一貫對傳統倫理的執著」。⁶³換言之，張永祥之言是解說《養鴨人家》與外界因素及內緣的關聯最好的例子，但也與一般中影受制國家文藝體制的操作的印象有所出入，因此，唯有透過解析《星星月亮太陽》、《街頭巷尾》、《養鴨人家》敘事的「講什麼」、「講了哪些」和「怎麼講」，方能明證影片與國家文藝體制之間的關係與自主性。

麥格羅·希爾有限公司，2008），頁 64-67。

⁵⁸ 〔美〕David Bordwell 著，張錦譯：〈電影敘事的三個維度〉，《電影詩學》，頁 116。

⁵⁹ 〔美〕David Bordwell 著，張錦譯：〈電影敘事的三個維度〉，《電影詩學》，頁 116。

⁶⁰ 亦有譯「為什麼這樣說」、「說了什麼」、「怎麼說」。見楊遠嬰：〈第十四章敘事學電影理論〉，收入李桓基、楊遠嬰主編：《外國電影理論文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006），頁 566-568。本文統一為講什麼、講了哪些、怎麼講。

⁶¹ 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 22。

⁶² 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 19、23。

⁶³ 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 23。

三、《星星月亮太陽》：女性情誼反寫家國敘事

1961年初，香港電懋導演易文率《星星月亮太陽》外景隊南下高雄拍片，此改編徐速同名小說抗戰史詩影片⁶⁴，戰爭場面概由國防部支援。易文和臺灣黨政關係良好⁶⁵，60年代參與編導具有臺灣成分影片有《天倫淚》（1960）、《星星月亮太陽》、《西太后與珍妃》（1964）等七部⁶⁶，以《星星月亮太陽》成就最高，此片由影壇才女秦羽改編⁶⁷，咸認是突破國家文藝政策、創作限制，經營個人色彩美學的關鍵。

《星星月亮太陽》原文本1952年初刊香港《自由陣線》⁶⁸，書成後香港自由影業負責人黃卓漢取得版權欲與中製廠合作，不料自由影業結束，版權轉讓電懋前身國際影業。何以《星星月亮太陽》如此受青睞，明顯因其主題及內容政治正確的「講什麼」和「講了哪些」，反觀敘事的「怎麼講」才是《星星月亮太陽》拍片美學的關鍵，本文欲由秦羽的改編劇本著手。

《星星月亮太陽》初始只是一篇四千字的散文，主述男主角徐堅白與象徵「星星」的青梅竹馬朱蘭、親上加親的表妹「月亮」馬秋明、獨立勇敢的「太陽」蘇亞南的亂世情緣。刊登後大受歡迎，欲罷不能，這才發展成三十萬字長篇小說。星星月亮太陽既代表三位女主角與男主角徐堅白發生情感的輪序，亦是情感寄託的象徵與命題：「陌生的環境裡，唯一使我得到一點安慰的，也只有天空中的星星、月亮、

⁶⁴ 史詩影片的說法，參考國家電影資料館「電影大事記」1962年3月條目，〈電影大事記·1960-1969年〉。

⁶⁵ 易文父親楊天驥曾任國民政府治下江蘇吳縣縣長、交通部秘書等職，與國民黨要員于右任、黃少谷交誼深厚。1953年港九電影戲劇事業自由總會成立，易文是自由總會的骨幹，1957年至1977年，由執行委員升至副主席。

⁶⁶ 其他幾部為《草莽喋血記》（1966）、《落馬湖》（1969）、《原野游龍》（1967）、《精忠報國》（1972）。

⁶⁷ 秦羽本名朱護，另有筆名秦亦孚。香港大學文學系畢業，編劇《同床異夢》（1960）、《野玫瑰之戀》（1960）、《玉女私情》（1959）等十一部影片，亦曾參加電影《碧血黃花》（1954）及張愛玲編劇的《情場如戰場》（1957）演出角色。黃愛玲：〈人物小傳〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰故事》，頁280。

⁶⁸ 徐速小說《星星月亮太陽》有多個版本，在《自由陣線》初刊時題名「星星、月亮、太陽」，出版後有《星星·月亮·太陽》（臺灣水牛版）、《星星、月亮、太陽》（臺灣東方版）不同版本，電影名《星星月亮太陽》，本文因主要探討電影，因此行文概稱《星星月亮太陽》，後注不另說明。本文小說版本為徐速：《星星·月亮·太陽》（臺北：水牛出版社，1986）。

太陽。」⁶⁹電影和小說皆為第一人稱敘事，相對情感命題，影片由徐堅白遠眺大海日月星象 OS 獨白拉開序幕：「這是命運，命運使我這個平凡的男人，遇到三個不平凡的女人。……只有真正的愛情永遠留在心底。」以影像敘事，畫面強化了命運母題，幾個畫面便形成聚焦。至於小說中人物形象反複出現，強調了堅白難以逃脫於日常的日昇月落星辰：「太陽落下了。這是月亮和星星的世界」⁷⁰、「月亮高照的時候，我始終沒有忽略過星星的一瞬」⁷¹、「看啦！月亮被太陽吞沒了」⁷²，反觀影片，導演則調度鏡頭詮釋內心，使觀眾透過影像理解敘事者「我」的左右為難與順應天命，以一種全景鏡頭看待「我」的處境，進而產生同情，強化世間男女面對戰亂家國的難以兩全的敘事效果，指涉了影片敘事內緣之「怎麼講」，這就必須梳理小說和電影講了哪些？影片中有兩段重逢戲碼，偷渡愛情敘事昇華女性情誼，避開了僵硬的家國敘事，符合文宣教條。第一段徐堅白由城裡指腹為婚表妹秋明家返鄉奔祖母喪，偶遇青梅竹馬孤女阿蘭，之前阿蘭謊稱已嫁同鄉李志忠（朱牧飾演），斬斷情絲只為成全堅白和秋明，如今真相大白，只因現實作梗：

……環境怎麼變化，過去、現在、和將來，我在情感上總不會變化的。

那麼你為什麼又逃避現實呢？

我以為逃避可以緩和現實的衝突。⁷³

兩人於是相約私奔。影片中秋明知道後對阿蘭曉以大義：「（堅白）熱孝在身，這樣一走，會給所有親戚朋友，一輩子看不起。」阿蘭因未赴約，堅白陰錯陽差獨走異鄉，而在火車上巧遇亞南，展開另一段感情。至於李志忠這裡，因阿蘭拒婚離鄉從軍，埋下第二段與堅白、阿蘭重逢的因子。日後抗戰軍興，亞南執意投身抗戰，堅白後追去，神差鬼使的在戰場上巧遇李志忠，李志忠暗中保護，然槍林彈雨不長眼，堅白重傷昏迷，被當成亡者送進戰地醫院，被已當護士的阿蘭認出搶救下來悉心照

⁶⁹ 徐速：《星星·月亮·太陽》，頁 390。

⁷⁰ 徐速：《星星·月亮·太陽》，頁 67。

⁷¹ 徐速：《星星·月亮·太陽》，頁 36。

⁷² 徐速：《星星·月亮·太陽》，頁 163。

⁷³ 徐速：《星星·月亮·太陽》，頁 112、113。

顧。不同的是，小說中李志忠陣亡戰場，與阿蘭無緣再見，但電影卻讓李志忠有了示範真愛的機會，在此劇情基礎上展開了一段情感及家國敘事。當堅白再度向阿蘭示愛，這次阿蘭自知肺疾復發，去日無多，再度央請李志忠謊稱兩人將結婚，斷了堅白念，李志忠亦再度允應。此段改編，影評人潘亭給予極高評價，認為李志忠在逐愛隊伍中猶如鶴立雞群，以愛國替換愛人，「在氾濫的感情中，成為一股明淨的清流。」⁷⁴是很具代表性的愛情＝家國敘事。

回顧堅白私奔失敗情事，前此不乏評論原著寫堅白欲與阿蘭私奔，卻又答應和秋明偕道求學，復與亞南交往等情節彼此矛盾糾結，難以說服，梁秉鈞便指「情節互相排擠抵消」、「無法感受男主角的感情線索，有時甚至感到荒謬。」⁷⁵改編則仔細整理情感線索強化了兩次重逢的角色心理轉變，補實了文字空白，使之合理化。秦羽重新組合，且以影像重塑具象化三位性格迥異的女性形象，從原著三十萬字小說抽離汰洗，加強了三位女性的時代主角個性風格，顛覆了男性主導的刻板印象，三位女主角角色清楚，轉換為視覺感知，這才讓人印象深刻，秦羽功不可沒。

譬如為推動情節，秦羽編織了四人有形與無形的聯繫網，小說中堅白與亞南相戀後仍未忘情於秋明和阿蘭，央請友人打聽留在家鄉的兩人消息：「阿蘭打算病好後，決定回上海去投考護士學校，至於他們還談些什麼，別人就不得而知了。」⁷⁶梁秉鈞認為秦羽在「別人就不得而知」留白處，製造懸念，增添了秋明和阿蘭相伴相扶持劇情，創造了新文本，彌補了小說男性凝視的微弱敘事：「編劇從兩人（秋明和阿蘭）的對話層層展開，寫出女性心理，刻劃逐步建立起來的女性情誼，這種女性角度，補充了原著中男性浪漫話語。」⁷⁷在「不得而知」的細縫，填充了阿蘭病好後，聽秋明的建議，不僅投考了護士學校，並走上了戰場，埋下與堅白重逢的伏筆，一方面印證女性情誼如何反寫家國敘事，一方面投射了那一代的離散流亡記憶。難怪《新京報》形容「中國電影百年」具指標性的《星星月亮太陽》有著易文這代南

⁷⁴ 潘亭：〈影評《星星月亮太陽（下）〉〉，《聯合報》第8版，1962年4月4日。

⁷⁵ 梁秉鈞：〈秦羽和電懣電影的都市想像〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰故事》，頁168。

⁷⁶ 徐速：《星星·月亮·太陽》，頁174。

⁷⁷ 梁秉鈞：〈秦羽和電懣電影的都市想像〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰故事》，頁168。

來文人「更多亂世的想像與宏闊的國族記憶，並在對親情與人倫的追尋中體現出令人傷神的流亡情結。」⁷⁸流亡往往是被迫的，內化為易文一代文人的創傷，託寓了堅白和三位女性命運之唯有走上不斷重逢、錯過、失散一途。值得注意的是，影像深化添補了小說流於口號的家國肌理，原著中戰爭的最大發生彷彿僅為成就堅白等一干時代兒女愛情追逐路線，秦羽的改編，讓三位女性反思生活意義，譬如阿蘭投考護校，由村姑脫胎換骨成為救人淑世的護士，另如秋明看破情關，皈依宗教，即使堅白找去修院，以情召喚：「秋明！你忘了我啦？跟我一塊走吧！」秋明空洞凝視堅白轉身離開，迴避無言，注記不再依賴男性父權。至於亞南，因戰火受傷截肢，拒絕堅白求婚，不欲兩人情感抹上憐憫色彩，顛覆了世俗弱者女人、強者男人的二元思考。三位女主角堪稱國片現代女性新形象。而結局的若有所失，強迫觀影心理思考，延長了影片的結局，難怪一舉拿下是年第一屆金馬獎最佳劇情片、最佳編劇、最佳女主角大獎。⁷⁹

四、《街頭巷尾》：小人物的悲歡離合記事

如果《星星月亮太陽》影像性移動流離，那麼《街頭巷尾》可謂流浪的定點附著。也就是說，抗戰後活著的亞南、秋明、堅白 1949 年後輾轉南向，香港有家回不去，再走一步，就到臺灣，成了《街頭巷尾》裡流落異鄉窩居角隅之一員。

《街頭巷尾》英文名「Our Neighbor」，直譯「我們的鄰居」，望文生義，講的是陋巷居民情事。導《街頭巷尾》前，為李行執導臺語片時期，《王哥柳哥遊臺灣》（1958）是其處女作，因賣座極佳，欲罷不能接導王哥柳哥系列《王哥柳哥好過年》（1961）、《王哥柳哥過五關斬六將》（1962）等，分由李冠章與矮仔財飾演王哥、柳哥，角色一胖高一矮瘦，如美國片《勞萊與哈台》。⁸⁰《街頭巷尾》的成功，劉現成

⁷⁸ 李多鈺主編：《中國電影百年·上編，1905-1976》，頁 310-312。

⁷⁹ 三大女星同臺飆戲，飾演阿蘭的尤敏脫穎而出獲最佳女主角獎，說明阿蘭角色編劇賦予的複雜度。

⁸⁰ 李行執導的臺語片還有《豬八戒與孫悟空》（1959）、《豬八戒救美》（1959）、《凸哥凹哥》（1959）、

精要的指出，《街頭巷尾》可說是李行獲得製片貸款之後，總結了臺語片的訓練與實驗，充分揮灑的突變之作。⁸¹

《街頭巷尾》主述大陸來臺人士落腳大雜院悲歡離合相濡以沫故事，人物情節分幾條線，一是外省族群徐奶奶（崔小萍飾演）和孫子志明（揚帆飾演）、單親林媽媽（何玉華飾演）和女兒林小珠（羅宛琳飾演）、勞動生產者石三泰（李冠章飾演）和三輪車伕陳阿發（曹健飾演）、操臺語口音本省籍酒家女朱麗麗（游娟飾演）及男友吳根財（雷鳴飾演）。族群與相互砥礪，此即獲製片貸款重點之「講什麼」和「講了哪些」主訴。至於「怎麼講」，可從電影鋪陳林小珠和媽媽及石三泰無私關係對照朱麗麗拉開序幕看出，道盡小人物情感交織無分島內島外。先是林太太生病在床，養女出身的朱麗麗不無自傷的對林太太說可把小珠賣人當養女：「我也是養女，也活下來了。」林母極痛心脫口而出：「我再怎麼苦，也不會賣了小珠做人養女，將來長大了和你一樣，我絕不幹！」家庭倫理道德內涵我們並不陌生，李行《養鴨人家》、《貞節牌坊》（1965）、《路》（1967）、《秋決》（1972）到《小城故事》（1980）等，蔡國榮便指一貫有著其「服膺的家庭倫常道德觀念」⁸²；劉現成更進一步強調，李行最擅於處理家庭倫理題材，主要「經由人物的命運與悲歡離合，藉以宣揚中華民族家庭倫常的美德。」⁸³因此，與其說《街頭巷尾》合乎國家文藝策略，不如說藉由「怎麼講」傳遞內在藝術性及「家國」性，這可從整部電影推墨家國情感、倫常、道德觀可見，而此觀念便建立在「安貧」敘事上，此「安貧」，不僅反應在金錢，也反應在處境。譬如有場戲，吳根財鼓動徐奶奶拿錢出來放高利貸，徐奶奶以沒錢為理由推掉，吳根財：「我們是鄰居啊，怎麼會害你呢？只要答應合股，賺了錢志明可以不必再送報了，大家不是可以好日子，千萬不要錯過。」徐奶奶堅拒：「窮日子我過慣了，我不想發什麼不義財。」其實徐奶奶心裡有數：「這是我的棺材本，誰也別

《武則天》（1961）及國臺語雙聲《兩相好》（1961）、《白賊七》（1962）、《白賊七續集》（1962）及歌仔戲《金鳳銀鵝》（1962）等。

⁸¹ 劉現成：〈李行電影探源：中國遺緒〉，網址：<http://ir.lib.ksu.edu.tw/bitstream/987654321/4319/1/>（2015年10月7日上網）。

⁸² 蔡國榮：《中國近代文藝電影研究》（臺北：電影圖書館出版部，1985），頁247。

⁸³ 劉現成：〈李行電影探源：中國遺緒〉。

想碰！」以事件演繹「固窮」而現家國觀，影片還有幾段重要言詞交鋒，像是吳根財游說石三泰幫他去取一批走私貨報酬可觀，徐奶奶得知後對石三泰說：「小心，貪便宜會貪出麻煩來的，人窮要窮得有骨氣！你記得我這句話，現在在臺灣，大家都應該安份守紀的做事情，我們才能夠回我們的家鄉。要是都像吳根財那樣不幹正經事，嗨，那就完了！」另如石三泰在林太太過世後收養了小珠，卻被小珠同學取笑是個窮撿破爛的，他理直氣壯：「不錯，像我這樣是會讓許多人笑話，可是我自己並不覺得可笑，我沒有本事，不偷不搶，憑自己的力氣吃飯，又有什麼不對！」壯哉斯言。

「安貧」之外，情感戲碼亦很重要。不妨回到吳根財這條線索，吳根財脊樑骨軟，壓迫朱麗麗去酒家上班，麗麗不從即被打罵，只有消沈度日，旁人也不好插手。一日麗麗下班走暗路，遭無賴騷擾，適被陳阿發撞見，出手搭救，麗麗因對阿發心生感激，但阿發木訥，麗麗也不知說什麼，不了了之。及至有天麗麗和阿發在院內偶遇閒談，被吳根財冷嘲熱諷且打麗麗，陳阿發這才仗義對打起來，吳根財跌落泥窪，卻無人伸援手，吳根財惱羞成怒，鋌而走險去取走私貨毒品，想賺暴利「揚眉吐氣」，反遭逮捕，麗麗沒有隨吳根財墮落，才能與阿發攜手共度。麗麗從格格不入到融入院內被接納，沒有人瞧不起她的出身，由無家到找到家，操臺語的麗麗與根財語言無礙，是當時少有的省籍情感敘事。

另一條線索則是親情。小珠母親風雨夜病逝，李行處理送葬畫面，剪影鏡頭，充滿版畫雕刻藝術味，歷來皆稱為李行定格美學代表。小珠跟著光棍石三泰生活，四處撿破爛，後來學校老師家庭訪問，石三泰才念起小珠該上學，石三泰送小珠去學校，並未隱瞞他的職業，卻成為小珠同學取笑的對象，石三泰雖行正坐穩，仍耿耿於懷，決定改行，試了很多工作，拉三輪車、擦皮鞋、扮小丑、當搬工……終於累倒，之前小珠就因母病為錢犯愁抒發心聲：「我只希望有錢，把媽媽病治好。」如今又為石三泰治病沒錢發急，聽了志明建議，去賣獎券，但她沒本錢，只好把心愛的小狗賣人，有了小本錢批了獎券大街叫賣，學也不上了，老師又上門訪談，宣揚小珠上學受教才有未來思想，鄰居們都來關心，麗麗也在列，聽了老師一席話，大刺刺表示自己沒上學還不是活著，「一個女孩子不要讀書有什麼錯？」老師苦口婆

心：「現在女人和男人一樣都必須要讀書。」多少反應了當時外省家庭讀書出頭的立場和時代新觀念。那廂病好的石三泰仍執意謀個錢多的工作，讓小珠過好日子，經人介紹去礦場，一日推煤車失足墜落山坡，動手術須錢孔急之際，徐奶奶要志明回去取「棺材本」，慷慨供給石三泰開刀，回應上文「安貧」敘事之外，亦體現了離散生聚流露出的真情感。

此外，情節中的反共敘事，是比較「國家文藝體制」風之「講什麼」，但亦反映出斯時現實與人性。徐奶奶兒子媳婦兩岸阻隔，下落不明，鄰居們皆同盼他們能團聚，但顯得遙遙無期，孫子志明有天持報告訴奶奶有流亡香港難民轉赴臺灣的船隻抵達消息，眾人聽到，七嘴八舌安慰徐奶奶：「現在大陸的老百姓都被折磨得活不下去了。」志明接口：「奶奶，他們一定會反共，那個時候我們大家都可以回家了。」上述情節雖有些突兀，不爭的是，反攻情緒瀰漫，即使不因反共，想家渴望回鄉是真實的心理狀態。且就事論事，《街頭巷尾》獲輔導國片貸款 20 萬元，即使有上述情節，國家文藝體制主導色彩並不算濃，影片情節更多的是反映定點流浪族群的求生心態，反而攝影機鏡頭這時回到最原始的紀錄功能，為一個動盪時代裡小人物群像留下影像見證。

影片尾聲，礦場摔傷的石三泰出院後決定重拾舊業撿破爛，不再離開小珠，與眾人並肩「固窮」，全片哀而不傷，敘事表達意在言外，賦予影像精神的十足提升。這時的鏡頭敘事，李行調度長拍相濟共生的石三泰偕小珠步出大雜院往街上一路走去跟鏡頭，充滿直視人生悲欣交集況味，見出李行建立影片紀實風格的嘗試痕跡，香港電影學者劉成漢便稱譽《街頭巷尾》為 1960 年代港臺影片中，長鏡頭場面調度的經典範例。⁸⁴明顯較李行之後的《養鴨人家》更貼近新寫實主義手法，意謂與《養鴨人家》的健康寫實亦有所區隔。

⁸⁴ 劉成漢：《電影賦比興集》（香港：天地圖書公司，1992），頁 330。

五、《養鴨人家》：鄉土風情畫與聲音敘事

《養鴨人家》基本上是以劇中女主角林小月為敘事中心，藉由人物遭遇呈現了清純／現實、城／鄉二元對照，表現人物性格與鄉土風情畫。鞏固了健康寫實「講什麼」主軸。

角色概分四組。一組是林再田一家，第二組是競爭養鴨的鄰居賴石頭（陳國鈞飾演）、賴大有（葛小寶飾演）父子；第三組是歌仔戲團曾朝富夫妻，第四組是富農鍾大山一家。

故事主述農村養鴨人林再田（葛香亭飾演）與養女小月（唐寶雲飾演）鄉下養鴨為業，親生兒子登科（武家麒飾演）一心嚮往城市，反而養女小月死心塌地守著農村。不知道自己身世的小月，有個親哥哥曾朝富（歐威飾演）是歌仔戲配角演員，透過父親遺囑得知小月身世，藉此頻頻上門勒索，再田疼愛小月，怕她知道真相傷心，以錢養秘。朝富妻子錦珠（高幸枝飾演）在戲班受年輕女演員排擠受氣，於是鼓動朝富帶回小月學戲自組戲班。再田父子城鄉衝突幸賴小月撒嬌化解，安撫了老父怒火，反觀錦珠和受寵年輕女演員爆發口角幾個特寫鏡頭，朝富卻無力應付，相形升高錦珠氣焰，導致朝富向再田勒索鉅款。兩段情節展示了不同的女性敘事角度。相對養鴨安穩單純，戲班子顯得奔波流動，人際磨擦、環境複雜。

而「鴨子」在這裡可說是隱形的變因與敘事聲音。再田父女知足度日、凝聚向心力是因為養鴨，再田父子爭執也因為養鴨，最後小月出走與回家，也因為（賣）鴨子。劇情急轉直下，小月從鄰居賴石頭、賴大有處得知自己身世及父親被勒索，刻意切斷關係：「你就算把什麼東西都賣了，我也不是你親生的！」半夜離家找到兄嫂，願隨他們去，只求別再勒索養父。破曉時分，林再田把所有鴨子賣掉，換得鉅款送交小月兄嫂，不為贖回小月，而是希望他們帶著小月好好過日子，林再田對小月說：「我就算把什麼都賣了，你也不是我親生的。但是……不是我親生的，我還是捨不得！」此刻黑夜過去天色大白，父女留下錢，齊心回家從頭開始，朝富良知覺醒，在朝陽中追出去想把錢還給再田，已不見父女倆蹤影，痛哭失聲，鈔票散落翻飛。天象作為隱喻，是很好的敘事輔助工具。

事實上，除了上述對照養鴨生涯的平靜安隱的戲班奔波流動畫面，全面表現農村與人情之美，《養鴨人家》還安排了另一副線富農鍾大山（崔福生飾演）家庭的安定狀態，鍾太太（素珠飾演）純樸和善、二兒子鍾國材（江明飾演）大方溫和，因著人物面向不同，角色產生了不同交集。在這組人物敘事裡，主要集中表現再田和小月趕鴨訪鄰於大山並協助割稻⁸⁵，趕著鴨群穿溪過林景物如畫，而鍾太太親切熱情，鍾國材憨厚有禮，傳達臺灣農村家庭勤奮溫馨寫照。再田觀察鍾國材對小月有情，有意促成這段姻緣，於是暗地獨自返家，不料小月發現父親離開，堅持趕回家照顧鴨群。

上述四組角色，具襯映了影片人物正面性。賴石頭父子是本分人，錦珠也不算真正的壞人，只是環境逼人，比較現實。尤其再田全心全意對待小月，情節推動十分自然，無須刻意說明，理所當然視小月如親生，見出人性善美。也才能解釋小月為了不忍養父賣掉心愛的鴨子，說出「不是你親生的」的用心。

幾場移動的戲，視覺性十足，趕鴨群到大山家過程，另如小月乘坐國材機車追在溪邊追上父親，父女剪影映著水色、霞光鏡頭，在在勾勒出「情致富厚的本土風情畫」⁸⁶。

和《星星月亮太陽》一樣，《養鴨人家》全片亦側重女性敘事，除了歌仔戲班女演員交手，主要顯現在小月身上，再田、登科父子衝突是段關鍵戲，這段情節起於返家的登科勸父親賣掉鴨子，再田發火責罵：「不喜歡養鴨就別回來！」小月出面打圓場：「每次哥哥回來，你都罵他。」再田：「不喜歡他說話難聽！」小月乖巧貼心化解：「你說話好聽？」恬淡清新的農村女兒形象，深植觀眾心，唐寶雲演來自然無邪，帶點嬰兒肥的臉容，樸素可愛，觀眾將對小女兒、天真爛漫女性角色的想像投射到唐寶雲身上，難怪電影上映後，一炮而紅，贏得「養鴨公主」的美稱。且化身養鴨人的唐寶雲，不矯揉造作，捲衣袖、收裙襬、泡在池塘裡；或蹲地撿鴨蛋；或不時舉長竿趕鴨子，動作自然入戲，再一次提醒了我們，寫實的美學風格，可以建

⁸⁵ 這段鴨子出動大陣仗情節，被評與現實「略有脫節」。〈李行從頭看，養鴨人家（1964）〉，《論叢》網站，網址：<http://jenfeng.blogspot.tw/2009/08/1964.html>（2015年10月7日上網）。

⁸⁶ 陳煒智：〈「健康寫實」三面體：《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》〉。

築在合於真實而超越真實上。

不僅角色敘事，聲音敘事也是《養鴨人家》營造鄉土背景、意識形態一個「隱而不顯」的敘事手法。周俊男指出聲音敘事造成了寫實影像與「健康」聲音、鄉土與黨國之間的互補，在這裡寫實影像與鄉土畫上等號，健康聲音則是當時政府推行的國語，象徵黨國認同：

國語雖然讓健康寫實電影，顯得不寫實，……但國語旁白則讓國語和黨國的聲音產生聯想，便聲音與敘事的互補而指向黨國的終極認同。⁸⁷

此外，音樂作為敘事，一般咸認《養鴨人家》最大的敗筆，在於影片以鄧雨賢作曲的《望春風》為主弦律，《望春風》歌詞表現少女懷春，民間耳熟能詳，多能琅琅上口，比較起來，鵝聲、鴨聲及歌仔戲等代表鄉土的聲音雖與鄉土認同無涉，卻反而更具單純鄉土敘事背景功能。⁸⁸簡言之，音樂與國語對白、鄉土聲音交錯運用，是為《養鴨人家》的聲音政治。

六、小結：國家文藝體制下的影片命運

《星星月亮太陽》的拍攝雖幾經周折，在不確定的年代，道盡影片流轉的命運，巧合的反射了《星星月亮太陽》本身的離散故事，影片內外緣可說是一次流浪元素的總合。開拍後，以國家文藝體制是瞻，影片敘事以戰爭推移情節，基本仍照小說「戰前、戰時、戰後」三階段規劃⁸⁹，如此大跨度時空，因著有了原著小說的加持，在此基礎上秦羽凝視女性成長，將戰爭作為時代兒女試煉的背景與後臺，刪減原著空洞口號及女性附屬，串起角色時空成長的核心價值，精密解剖小說人物血肉性格肌理，重構既個人又合體的時代群相，賦予三位女主角血脈，前臺演出始終是悲歡

⁸⁷ 周俊男：〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉，《文山評論：文學與文化》6：1（2012.12），頁27-28。

⁸⁸ 周俊男：〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉，頁27-28。

⁸⁹ 徐速：〈書成贅語〉，《星星·月亮·太陽》，頁3。

離合色相與因果，臺前臺後，從而編織出影片「最顯著的成績」⁹⁰，這是《街頭巷尾》和《養鴨人家》難以比擬而必須從零展開的地方，但這也形成《街頭巷尾》和《養鴨人家》有更多發展自主性與實驗藝術性的可能，掌握契機，把自己放在電影史一個開創的位置。

《街頭巷尾》出現在一個人心浮動的年代，影片的完成十足弔詭，是政治文藝體制與創作理念的一次交手。《街頭巷尾》是李行父親李玉階獨資創辦的「自立電影」所出品，李玉階政治形象並不為當權所喜，雖身為國民黨員，卻一向不與時人彈同調，臺灣重要的黨外報紙《自立晚報》便由其在 1951 年 9 月 21 日創刊，李玉階擔任發行人、撰寫專欄，敢言能言直言，譬如 1958 年 5 月，內政部修定《出版法》，李玉階認為此舉違反新聞自由，高調退黨，更甚於在《自立晚報》報頭標示「無黨無派，獨立經營」，彰顯新聞人本色、知識分子獨立思考精神。類此，《自立晚報》在他手上曾被禁止發行兩次，1965 年李玉階為免拖累《自立晚報》將之售給吳三連，並退出經營。李玉階的作風在強人領導下照說定受訾議，意外的未對李行造成影響。李行獲製片貸款後，不走當代脫離現實影片潮流，逆勢拍攝《街頭巷尾》，明顯身影「肖父」。《街頭巷尾》放開胸懷，走出攝影棚片廠制，大街小巷穿梭，回歸現實面，不僅建立了紀實風格與開創了個人長拍美學風格，亦留下大時代記憶。

張永祥側身健康寫實影片之開創者之一，及身而返，目睹了此路線的興衰，他認為還是必須回歸歷史面，他強調當時電影環境，從政治與社會背景著手處理電影內容，是必要及重要的選擇，因之 60 年代影片呈現的題材，「自然有其社會現實環境框限」，但他亦提示，即便現實環境當前，仍可「尋找社會關心的題材……呈現所要的創作觀點」，《養鴨人家》既反映當年，亦有著社會關心題材的成分與呈現創作觀點的眼光。拉開時空距離，後人如何評價《養鴨人家》健康寫實風潮的崛起？可從電影學者劉現成由臺灣電影工業發展角度來看的論點可窺見一二，他指出，龔弘上任徐圖大展，健康寫實主義開創作《蚵女》是中影第一部自製彩色電影，之後《養鴨人家》等，推動凝聚了這階段電影走勢與票房，這才有了「臺灣第一代電影工業

⁹⁰ 梁秉鈞：〈秦羽和電懣電影的都市想像〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰故事》，頁 159。

人才」的誕生，進而發展出臺灣電影史上第一個浪潮，印證了《養鴨人家》的電影成就非僅放在國家文藝體制脈絡下檢視，是足以進入臺灣電影史的指標影片，李行以影片表現及開創姿態說明一代代電影工作者當有作為電影史編織傳承者的志氣，在回應張永祥的「框限」說時，李行意重心長誠實指陳「電影本質上是無法脫離時代的框架」，但同時必須回歸電影性：「不能一味地以政治來抹煞一切。」⁹¹相當程度還國家文藝體制下影片敘事兼顧自主與藝術性之可能一個公道。

⁹¹ 上述張永祥、劉現成、李行所言，引自俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，頁 22、23。

徵引文獻

一、原典文獻（電影文本）

- * 《星星月亮太陽》，香港國際電影懋業有限公司，1961。
- * 《街頭巷尾》，臺灣自立電影公司，1963。
- * 《養鴨人家》，臺灣中央電影事業股份有限公司，1965。

二、近人論著

（一）專書期刊

- 李多鈺主編：《中國電影百年·上編，1905-1976》，北京：中國廣播電視出版社，2005。
- 周俊男：〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉，《文山評論：文學與文化》6：1（2012.12），頁27-47。
- 周韻采：〈國家機器與臺灣電影工業之形成〉，《電影欣賞》72（1994.11-12），頁59-64。
- * 俞嬋衢整理：〈時代的斷章「一九六〇年代臺灣電影健康寫寫之意涵」座談會〉，《電影欣賞》72（1994.11-12），頁14-23。
- 徐速：《星星·月亮·太陽》，臺北：水牛出版社，1986。
- 張道藩：〈論文藝作戰與反攻〉，《文藝創作》25（1953.5），頁1-3。
- 張道藩：〈戰鬥文藝新展望〉，《文藝創作》57（1956.1），頁1-6。
- 梁秉鈞：〈秦羽和電懋電影的都市想像〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁159-168。
- 陳建忠：〈「美新處」（USIS）與臺灣文學史重寫：以美援文藝體制下的臺、港雜誌出版為考察中心〉，《國文學報》52（2012.12），頁211-242。
- 陳煒智、陳孟宏、謝佳錦、捷瑟敏：〈健康寫實的十四面體〉，《電影欣賞》154（2013.3），頁16-26。
- 傅葆石：〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，收入黃愛玲編，何思穎翻譯：《國泰

故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 52。

焦雄屏：《歌舞電影縱橫談》，臺北：遠流出版公司，1993。

焦雄屏：《時代顯影：中西電影論述》，臺北：遠流出版公司，1998。

* 楊遠嬰：〈第十四章敘事學電影理論〉，收入李桓基、楊遠嬰主編：《外國電影理論文選》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006，頁 566-568。

劉成漢：《電影賦比興集》，香港：天地圖書公司，1992。

* 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（1994.11-12），頁 48-58。

蔡國榮：《中國近代文藝電影研究》，臺北：電影圖書館出版部，1985。

蔣總裁（蔣中正）：《民生主義育樂兩篇補述》，臺北：中央文物供應社，1953。

羅卡：〈十年來香港電影市場狀況與潮流走勢〉，《電影欣賞》32（1988.3），頁 7-14。

* 蘇偉貞：〈夜總會裡的感官人生：香港南來文人易文電影探討〉，《成大中文學報》30（2010.10），頁 173-204。

* 蘇偉貞：〈一九五〇、六〇年代臺港電影交流的分與合——以《星星月亮太陽》為探討核心〉，《文學評論雙月刊》，香港：香港文學評論出版社，2012.8，頁 55-63。

〔美〕大衛·鮑德威爾、克莉絲汀·湯普遜著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》，臺北：美商麥格羅·希爾有限公司，2008。

〔美〕皮卡爾（Robert G. Picard）著，馮建三譯：《媒介經濟學》，臺北：遠流出版公司，1994。

* 〔美〕David Bordwell 著，李顯立等譯：《電影敘事：劇情片中的敘述活動》，臺北：遠流出版公司，1999。

〔美〕David Bordwell 著，張錦譯：《電影詩學》，桂林：廣西大學出版社，2010。

Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and other Essays*, Ben Brewster tran. London: New Lefe Books, 1977.

（二）報紙

幼獅社訊：〈保護國語影片國內市場電檢處採四項措施管制外國影片進口日片非法入口將可因此遏止〉，《聯合報·新藝》第 8 版，1962 年 2 月 2 日。

本報訊：〈行政院五十二年度施政方針〉，《聯合報》第3版，1962年2月24日。

本報訊：〈輔導攝製國語影片政院公布貸款辦法四月一日開始接受申請每片貸款限新臺幣廿萬〉，《聯合報·新藝》第8版，1962年3月21日。

本報訊：〈獎勵國語優良影片分別設置十八項獎政院核定辦法公布施行凡得獎影片將舉辦影展展出〉，《聯合報·新藝》第8版，1962年5月25日。

本報訊：〈北市片商公會發表最賣座片〉，《聯合報》第6版，1962年12月18日。

本報訊：〈輔導國片貸款尚餘160萬元〉，《聯合報·新藝》第8版，1963年12月25日。

余心善：〈光明遠景：蛻變·掙扎·進步6——五十三年來的臺灣影業〉，《聯合報·新藝》第8版，1964年12月27日。

社論：〈春節談娛樂〉，《聯合報》第2版，1962年2月7日。

哈公：〈戲劇節談影劇〉，《聯合報·新藝》第8版，1962年2月15日。

姚鳳磐：〈從臺北今年最賣座的影片看觀眾心理〉，《聯合報·新藝》第8版，1963年12月24日。

黃仁：〈從義大利新寫實主義的蛻變談中影可行的玫瑰寫實主義〉，《聯合報》第8版，1963年8月1日。

潘亭：〈影評《星星月亮太陽（下）》〉，《聯合報》第8版，1962年4月4日。

（三）網路資源

〈李行從頭看，養鴨人家（1964）〉，《論轟》網站，網址：<http://jenfeng.blogspot.tw/2009/08/1964.html>（2015年10月7日上網）。

〈電影大事記·1960-1969年〉，《財團法人國家電影中心／臺灣電影數位典藏中心》網站，網址：<http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1097>（2015年9月27日上網）。

〈龔弘〉，《財團法人國家電影中心／臺灣電影數位典藏中心》網站，網址：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=1&id=662>（2015年9月29日上網）。

*張靚蓓：〈邁向健康寫實〉，《龔弘的十二個故事》網站，網址：http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_2.php（2015年9月29日上網）。

郭靜寧：〈香港影片大全第 6 卷（1965-1969）前言〉，《香港電影資料館》網站，
網 址： https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/zh_TW/web/hkfa/publications_souvenirs/pub/hkfilmographyseries/hkfilmographyseries_detail06/hkfilmographyseries_foreword06.html（2015 年 9 月 27 日上網）。

陳煒智：〈「健康寫實」三面體：《街頭巷尾》、《蚵女》、《養鴨人家》〉，《電影 101P_國家電影資料館電子報部落格》網站，網址：<http://ctfa74.pixnet.net/blog/post/49806800>（2015 年 9 月 29 日上網）。

劉現成：〈李行電影探源：中國遺緒〉，網址：<http://ir.lib.ksu.edu.tw/bitstream/987654321/4319/1/>（2015 年 10 月 7 日上網）。

（說明：書目前標示*記號前已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Beautiful Duckling. Taiwan: Central Pictures Corporation. (1965)
- Bordwell David, *Dian Ying Xu Shi: Ju Qing Pian De Xu Shu Huo Dong* [Narration in the Fiction Film], trans. Li Xian-Li (Taipei: Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., 1999)
- Chang Jing-Bei, “Mai Xiang Jian Kang Xie Shi” [Towards healthy realism], edited in *Gong Hong De Shi Er Ge Gu Shi* [The Twelve Stories of Gong Hong], http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_2.php.
- Hong Kong: Motion Picture & General Investment Co. Ltd. (1961)
- Liu Xian-Cheng, “Liu Ling Nian Dai Tai Wan Jian Kang Xie Shi Ying Pian Zhi She Hui Li Shi Fen Xi” [Social historical analysis of Taiwan’s “healthy realism” Films in 1960] in *Film Appreciation Academic Journal*. Vol. 72 (November/December, 1994), pp.48-58.
- National Literary and Artistic Institutions, Film Narratives, *Sun, Moon and Star, Our Neighbor, Beautiful Duckling*.
- Our Neighbor. Taiwan: Zi-li Film Corporation. (1963)
- Su Wei-Chen, “The Sensual or, the Life of the Nightclub: An access to Evan Yang’s Movies” in *Chinese Press*, (October, 2010), pp.173-204.
- Su Wei-Chen, “The On-and-Off Relation in the Taiwan and Hong Kong Movies Interflow of the 1950s and 1960s: A Reading of Evan Yang’s Sun, Moon and Star” in *Hong Kong Literature Study*, (August, 2012), pp.55-63.
- Yang Yuan-Ying, “Di Shi Si Zhang Xu Shi Xue Dian Ying Li Lun” [Narrative Film Theory in Chapter Fourteen], edited in Li Huan-Ji & Yang Yuan-Ying. *Wai Guo Dian Ying Li Lun Wen Xuan* [selected theory in Foreign Films], (Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2006), pp.566-568.
- Yu Chan-Qu collated, “Shi Dai De Duan Zhang ‘Yi Jiu Liu Ling Nian Dai Tai Wan Dian Ying Jian Kang Xie Shi Zhi Yi Han’ Zuo Tan Hui” [Taiwan movies health implications of realism in 1960] in *Film Appreciation Academic Journal*. Vol 72 (November/December, 1994), pp.14-23.

