

# 暴力的慾望反撥： 日本與台灣的黑幫電影中的抵抗意識

張藝鐘\*

## 摘 要

本論文以 70~80 年代風行於日本與台灣的黑幫電影為中心，分析電影內部的暴力慾望與其所指涉的時代意義。論文首先回溯兩地的黑幫片產生的時代背景，再以兩部作品：《仁義的墓場》與《女性的復仇》中個體對群體的抵抗意識來反思黑幫電影反撥的暴力。

日本東映 70 年代的《無仁義的戰爭》系列將背景拉到了戰後的日本，刺激的內容很呼應日本自安保鬥爭以來社會動蕩不安的氛圍。

台灣社會寫實電影也搭上了本地美麗島事件的順風車，加上眾多性感女星的加入，使黑幫電影脫離了社會寫實而進入了類似西方 B 級片的路線。

這些電影雖都稱不上學術殿堂內所認可的好電影，但透過拉崗精神分析主體對小對件的分析後發現，唯有這樣反抗時代的暴力反撥不斷持續，維繫主體的正當性才能一直被確立。

**關鍵字：**黑幫電影、東映、社會寫實片、小對件

---

\* 本文 2012 年 3 月 9 日收件；2012 年 5 月 30 日審查通過。

張藝鐘，輔仁大學跨文化研究所博士生。

# Repulsion of Violent Desires: Resistant Consciousness in Mafia Films in Japan and Taiwan

I-Chung Chang\*

## Abstract

This paper aims to deal with repulsive desire for violence in mafia films in Japan and Taiwan. This paper also examines the significance of the films in their contexts when the films were produced. Starting by elaborating on their backgrounds, two films, *The Grave of Jingi* (1975) and *The Women's Revenge* (1980) will be analyzed by narratology and Lacanian psychoanalysis.

Toei company in Japan initiated the *War without Jingi* series in post-war Japan. The radical contents of the films congruously correspond to the fervent atmosphere in the Anti-Anpo Protest era.

So-called Social Realist Films in Taiwan manifest the same situation. Most of these films were made in the early years in Taiwan's democratic movement. But with many sexy stars' participation and involvement, this genre transforms itself to mimic B films in the west.

These films are never great films, but with a Lacanian approach to the *object petit à*, it is clear that repulsive violence in the mafia films in fact sustains and perpetuates the legitimacy of the subject (characters in films and the audience alike) consciousness living justifiably without moral misdemeanor.

**Key words:** Mafia movies, Toei, Social Realist Films, object petit à

---

\* Received: March 9, 2012; Accepted: May 30, 2012.

I-Chung Chang, Doctorate student, Graduate Program of Cross-Cultural Studies, Fu Jen Catholic University.

## 一、日本的暴力電影

在台灣日本電影的接受度呈現兩極化的現象。就以學院而言，黑澤明、小津安二郎、溝口建二、今村昌平與北野武是學術上被大部分學者研究的導演；而對一般觀眾來說，很多人對日本電影的印象則是純愛電影（岩井俊二的《情書》、土井裕泰的《現在，很想見你》），或是恐怖片（中田秀夫《七夜怪談》）或是在國際上大放異彩的《我們來跳舞》、《送行者》等在上映當時能夠與美國電影票房為之抗衡的作品。除此之外，大部分的日本電影對台灣的觀眾而言是相當陌生的。一些作品若不是有電影台的播出，其實不容易有機會在台灣看到（此處不包括動畫片）。並且根據筆者跟電影台的購片部門的側面請益，本地的觀眾仍然較習慣於好萊塢的影片模式，因此電影台在選購其他非英語的影片時也都多有所顧忌，因之我們真正能看到的日本電影的種類也不是那麼多。

然而就以電影界的拍片風潮來說，早期台灣電影有相當一部分很受到日本作品的影響，其中台語片即為一例，而後期的社會寫實電影也多少借鏡於日本 60-70 年代的 やくざ（黑幫）電影。但對於我們的觀眾來說，對這些類型的日本電影的記憶可能不是那麼多了。

本篇論文所討論的日本暴力電影事實上有很長的歷史可回溯。日本幫派電影的先驅起自於無聲片時代的時代劇，自 20 年代開始這些以幕府時代某俠客到處旅行並行俠仗義的故事因為同時富具娛樂性與忠義的精神，很受到當時觀眾的歡迎，如勝新太郎主演的一連串《人生劇場》、《座頭市》系列與マキノ雅弘執導的《次郎長三國志》等影片造就出日本「旅股物」類型電影的傳統。但這些時代劇因為無法對抗戰後的電視等新娛樂事業的衝擊，60 年代東映公司便開啟了暴力性濃烈的新任俠電影，高倉健與鶴田浩二主演的《昭和殘俠傳》、《唐獅子牡丹》等的作品真正的掀起了黑幫電影的波瀾。更進一步地，70 年代深作欣二執導的《無仁義的戰爭》系列將黑幫電影的背景拉到了戰後的日本社會，血肉橫飛的內

容很呼應日本自安保鬥爭以來社會動蕩不安的氛圍，因此吸引了眾多學生族群與社會下層年輕勞動者的觀眾。這個系列的影片也激發了後來台灣社會寫實電影的浪花。

日本自 1920 年以來便有所謂「任俠」電影的出現，著名的有尾上松之助主演的《沓掛時次郎》開始的「人生劇場」系列電影，內容多半是主角以一人之力去對抗社會上邪惡的組織，而俠客本身個性稟賦仁義的精神，樂天助人並且桀驁不馴，所以很受早期日本觀眾的歡迎。依據日本電影評價家佐藤忠男的意見，這種電影就如同美國的西部片的任俠電影可以反映出庶民的價值觀。他在自己的書《日本映畫史》中有下列的評述：

以流氓角色做為主人公的黑幫電影自 1910 年代便開始，描寫一位被對手追逐的流氓的旅程，這樣的電影自 1927 年伊藤大輔執導、大河內傳次郎所主演的名作《忠次郎之旅》已經出現了。《沓掛時次郎》的不同點在於他電影中對主人公描寫的方式不同。早期的黑幫電影都在販賣男主角，女性的角色都非常苦。……然而在《沓掛時次郎》裡名叫時次郎的流氓卻是一位自己在決鬥之際感到自己有守護自己的妻子與孩子的責任，在幫助妻女之中被對女性的熱情之心所指引，進而產生洗心革面，不再賭博的決心。(291-92)



圖一 尾上松之助主演的  
《沓掛時次郎》

深愛女性並照顧妻兒甚至為此犧牲自己是這類型電影角色塑造上不可欠的要素，而《人生劇場》系列電影會受到歡迎應該可以反映出戰前保守安定的日本社會大眾守舊的思想。

到了戰後，這些時代劇的黑幫電影卻產生很大的變化，因為戰後的日本社會逐漸走出貧瘠後因為受美國資本主義的影響已經不復過往地保守，另一方面也因為 50 年代開始電視的興起，這些「股旅物」電影因為沒有太多的新意因此不如過往受到歡迎，所以戰後的黑幫電影聚焦更多在複雜的人際關係，同時導演技術如暴力影像的表現手法上都更加進步了。1961 年田中德三的《惡名》以及其後一連串的新「人生劇場」系列日漸走出時代劇的氛圍，新式的暴力電影再度展開一波高潮，雖然日本 5 家大電影公司都在拍攝這類的黑幫片，此一時期最有名的拍攝黑幫片的公司仍然屬東映與日活兩家，分為兩個路線分別運作：

(1) 東映的實錄派黑幫電影：最有名的屬鶴田浩二、高倉健所主演的一系列電影，如石井輝男執導的《網走番外地》(1965)、マキノ雅弘的《唐獅子仁義》(1965) 等系列都是。70 年代以降，以二戰後日本低下階層與黑市做為背景，改編自真實的流氓—美能廣三的故事而搬上銀幕、深作欣二導演的一系列《無仁義的戰爭》(1974) 與《仁義的墓場》(1975) 的黑幫電影開啟了另一波當下時空的黑幫電影路線，相當受到歡迎。

(2) 日活的新動作片 (ニューアクション)：主要是由石原裕次郎所主演的一連串動作電影，如《紅色的手帕》(1966)、《鎗與刀》(1959)、《賭場破鐵》(1966) 等等。這個系列的特色是參照美國 40 年代 Humphrey Bogart 等明星所主演的黑色電影 (film noir)，描寫一個孤獨的主角與黑暗的環境抗戰，最後往往在成功達成目標的時候自己也捲入未知的漩渦之中，石原裕次郎的明星魅力當然是這一系列的最主要吸引觀眾的主要因素，同時這個系列的作品也對後來台灣的社會寫實片，尤其

是富都、永宇、樺樑等電影公司的作品很多地方跟日活的新動作片有很多相似之處。除此之外，小林旭主演的一系列「無國籍」系列電影如「渡り鳥」系列也甚受歡迎。在西方甚至為日活這一段時間的動作片特別命名為 **Nikkatsu Action**，可見其受歡迎的程度之大。

(3) 其他如松竹、大映、東寶等公司也有拍攝黑幫電影，如東寶的《出獄的祝福》、《曉的挑戰》等都是，但就以產量與賣座來說，東映跟日活還是這個類型電影的主要供應者。

時至 70 年代，東映與日活轉換路線，大量地拍攝刺激性高，意即充滿異色的粉紅電影（ピンク映画）甚至後來與黑幫電影結合出粉紅暴力電影（ピンキーバイオレンス映画）的系列。東映鈴木則文的《不良御姐傳》、《殺之節》與日活的《野良貓》、長谷川安部的《暴裂傑克》等作品都是這一時期量產下的名作。我們當然不能說這些大量以女性身體與暴力場面做為號召的電影是好作品，但是它們的風行說明了電影不斷向極限擴展的驅勢，而約莫 10 年後，台灣的製片公司如日昇也創造了以女性復仇為主題的社會寫實電影，我們甚至可以在許多的電影上看到與日本片相似之處。根據筆者請益當時永宇影業公司的制片人王峰先生與編劇呂繼尚先生，他們都不諱言表示就取材與主題而言當時社會寫實片取法了大量日本片的影子，加上改編本地許多報章雜誌的社會新聞，造就了社會寫實片這個名詞的出現。雖說如此，當時的台灣觀眾還是無緣一窺 70 年代的日本刺激路線電影。



圖二



圖三

圖二、三 東映的《殺之節》與日昇的《情殺》(原名：癡情奇女子)相似之處。

這個年代的日本影壇暴力與色情泛濫，也因此就連日活旗下的成人浪漫電影的名導田中登都認為這類電影太多了：「浪漫色情片的性極限化、東映暴力電影的極限化，我們目前來講沒有比回到原來電影的初心更重要的事了」(47)。因此這段時間可以說是日本暴力電影與異色電影的量產時代。而到了 80 年代左右，東映以新演員松田優作推出的一連串黑幫暴力電影已經不復過往深作欣二的電影風行；而浪漫色情片也因為錄影帶的影響逐漸淡出舞臺，1988 年日活宣佈不再拍攝浪漫色情片，時至今日日本粉紅電影的觀看人口主要是僅為老年男性。

從日本時代劇的旅股物電影到以近代舞台為背景的黑幫片，日本的黑幫片在語源上跟美國的黑幫電影的生成有著很大的不同。1930 年代起，當時還是小電影公司的華納兄弟 (Warner Brothers) 已經開始拍攝黑幫電影以對抗 MGM 這類龍頭片廠的大製作，華納兄弟很早就開始買社會新聞的版權來拍片，Paul Muni、James Cagney 等明星主演的 *Scarface* (1932)、*Public Enemy* (1931) 以及 *Marked Woman* (1937) 等片都是其中著名的作品；而真正所謂的黑色電影卻是以小說家 Raymond Chandler 的一系列偵探小說的改編電影開始的，John Huston 是這個類型的先驅導

演。這樣看來，日本的暴力電影在早期真的是以傳達仁義精神為主，跟美國向社會事件取法所拍的商業電影差異非常大。只是到了 60-70 年代，日本的黑幫電影才真的脫離時代劇的包袱，誠如影史作家酒井隆史所述：

任俠電影的善人跟惡人分的很清楚，善人在最後沒有辦法的時候才使用暴力，如被揶揄為「古人」而以善人為代表的高倉健與鶴田浩二，他們以任俠的倫理自居，而到最後因為在瀕臨忍耐之臨界點之下才使用暴力以求反轉局勢。……但《無仁義之戰》的片名已經揭示，這場戰爭是沒有意義的，這樣的目的或理念說明著大義之喪失，意即暴力並非追求正確目前的最後手段……深作欣二的作品一以貫之代表著一種無政府狀態的定式——沒有神也沒有主人。伴隨著全共鬥運動的餘波與戰後勞動爭議的高峰，在內向性的暴力與絕望的活性化色彩濃厚的 70 年代，（這些作品）偶然地與這個時代的氛圍產生共振效應。(204-06)

酒井說明了 70 年代的日本黑幫電影已經脫離了過往旅股物電影中闡釋仁義精神的包袱，進而真正進入時代的氛圍當中，也因此當時這類影片吸引了許多學生與中下階層勞動者觀眾前往觀賞<sup>1</sup>。

其實日本與台灣的黑幫片不外乎都是講述社會上失敗者的故事，若我們認為任俠電影中的高倉健與鶴田浩二是英雄人物，那麼自黑澤明的《泥醉的天使》到深作欣二的黑幫片裡的人物則是在社會的任何角落都

---

<sup>1</sup> 當時東映的加藤泰導演在《經濟評論》上有這樣的描述：多くの若者達の支持を得ているのは、ヤクザ映画だと言われている。その若者達の多くは、「つまり、寿司やの職人であり、ラーメン屋の出前持ちであり、バーやキャバレーのバーテンであり、ホステスでアリ…」と言われている。そしてそれにもう一つプラス、真っ赤な怨念の火の玉の全共闘のような若者の群れだとも言われている (64)。



難以生存的悲劇性江湖人，如果這些人物的故事在社會動盪不安的年代可以深得觀眾的心，這到底是基於甚麼樣的原因呢？我們也許可以從文本上看出一些端倪，下面我們將以 1975 年深作欣二的《仁義的墓場》的分析來驗證這時期黑幫電影的特色。

## 二、深作欣二的《仁義的墓場》

在前面的論述裡已經對日本黑幫電影做了一部分的探源，以下我將利用羅蘭巴特 (Roland Barthes) 的符號學理論來分析深作欣二的《仁義的墓場》。<sup>2</sup>



圖四 《仁義的墓場》

《仁義的墓場》的舞台是發生在 1946 年的東京，主要是根據當時的一位黑幫份子石川力夫的犯罪的一生做為腳本改編而成。石川本來屬於新宿河田組的成員，於組織中的兄弟們每天在黑市裡流連，並且時常與「三國人」（中國人、台灣人、朝鮮人）的幫派成員發生衝突。雖然是一名市井無賴，力夫卻非常有正義感。當時美軍不時有濫用職權勾結日本政客，並在街上強暴女性的事件發生，力夫卻敢於與美國人對抗，在一

---

<sup>2</sup> 筆者這裡應用的是羅蘭巴特在其《符號學歷險》(*L'aventure sémiotique*, 1985) 的理論來探討這部作品，羅蘭巴特在這本書中用自己的符號學理論來分析類型電影，如 007 電影。因此，羅蘭巴特的理論十分適合用來分析通俗影片。

次的衝突中，力夫殺了一個美國人而開始了他的逃亡生活，在潛逃的過程中無意間潛入了賣春婦千惠子的房間，一次意外的相遇卻讓這一對男女生出感情。

而在此時，力夫與親和會的青木產生矛盾，而求助野津組的力夫因為不滿於野津組的不聞不問，力夫在其組織的賭場放火。而這事件卻引起了河田組組長的不滿因此要制裁力夫，力夫先發制地刺殺了組長。當然力夫也因此入獄，出獄後非旦沒有改過並再度刺殺了過去的兄弟今井，因此又被判刑入獄。

此時的千惠子每天等待著力夫的出獄過著看不到未來的日子，並且因為結核病時常咳血不止，終於因禁不住病痛在力夫尚未出獄時便自殺而死。力夫在請假出獄後便為今井與千惠子建立墓碑，並命工匠於碑上刻上「仁義」二字。1954年，力夫於監獄的屋頂上跳樓自殺而亡，結束了自己僅30年的生命，僅留下遺願要與今井與千惠子合葬。

這部電影在1975年推出時獲得非常高的評價，也被《キネマ旬報》選為該年度的十大佳片。片中對日本戰後極度貧瘠的社會有相當傑出的描寫，同時深作大量使用手持攝影機、半記錄片式的黑白—三色—彩色的混用手法成為該片的一大特色。在劇本上腳本家鴨井達比古也努力地摸索石川力夫這個角色，將他塑造成一個時代大機器的小齒輪，讓這個小角色反映出個體生命 v.s. 社會的互為主體關係 (inter-subjectivity)，石川年輕一生的悲劇是值得我們更多深思的。<sup>3</sup>

力夫並非是一個真的十惡不赦的人，從他對今井與千惠子的態度看來他是一個重情義、渴望愛的男人。只是在現實生活中他違反了黑幫社會的法則，以至於到最後失去所有的朋友。連愛人千惠子也死去，石井

---

<sup>3</sup> 在鴨井達比古的文章〈笑顔のない青春—石井力夫の生涯〉中提到他一再改劇本的過程，在這個歷程裡不斷地反思這個角色的悲劇性：「青春とは何か、破滅感とは何か、に始まり、暴力の問題、いき方の問題…方法論の解明にまでに至らぬまま時間切れ解放」(114)。

覺得自己已經沒有生存的理由。

以羅蘭巴特的符號學來看，這部電影的行動層是很明確的。所謂的行動層是基於人物的行為所連貫對故事結構層次所做的闡述；力夫的人生是一個被捲入不斷地鬥爭的混亂，一連串殺人、復仇使力夫失去了自己的意志而墜入暴力的循環。而對於此，對千惠子的愛情是使力夫還守候人性邊緣的仁義唯一的理由。他們兩人都是社會下層難以上昇的邊緣人，這使得愛情成為他們對生存獨一的希望。而這一個在愛情與暴力間糾纏的極端性在人物行動層導致了最後力夫悲劇的人生，而這也是實錄電影大致上對黑幫份子的命運所劃下的休止符。

而以功能層來說，這部電影也有所謂的索引 (indice) (另一翻譯為「標誌」)。索引的功能有兩種，一種是明確地標誌人物性格；另一種則是製造電影裡的特殊氛圍。在這部作品裡，黑市裡所販賣的東西如腐敗的羊肉、酒，還有其他功能性的物件如賣春婦取暖用的火，黑暗且擁擠的巷道等等都是渲染這部電影灰色基調的功能物。而就以人物的標誌來說，如力夫所戴的黑色太陽眼鏡 (全片只有他有戴)，增添了他冷酷無情的性格特徵同時也區別了主人翁與其他角色的關係；而賣春婦們所穿的豔麗的服裝、誇張的化妝也是一種職業的索引。這些索引的功能如實地勾勒出戰後日本社會殘破的一面，這也是東映實錄電影跟日活的無國籍電影差異最大的一部分。

功能層的另一組意義是核心 (cardinale) 與催化 (catalysis)，在這部電影裡暴力的影像 (殺人的兇器如刀、棒、槍) 是核心；最後在黑白兩道追逐的橋段裡，屋外不僅有 50 位的帶槍的警察包圍，也有其他的幫派份子用石頭奮力向屋內攻擊。整個場景的蒙太奇交錯剪接屋內單獨抵抗的力夫與屋外的一群拼命攻擊的敵人讓整個橋段暴力的力量不斷被催化，而暴力的核心正象徵著個體對社會群體的抵抗，也就是整部電影的主題。這個核心的意義 (個體對社會群體的抵抗) 在所有的催化物如金

錢、兇器、賭牌、毒品等等的加溫下讓劇情的鋪陳以快節奏的速度進行，同時也刺激觀眾的感官。因此儘管這樣的黑幫電影的功能層是片斷地截取部份的黑道象徵物（如毒品與賭牌）來渲染氣氛，但是仍然成功地發揮了影像修辭的效果。

另外，催化與索引也會同時作用在一個物件之上，如三國人在車上揮舞的國旗，它同時是一種國別認同的索引也是對後來與日本人起紛爭的一種催化物。而千惠子的血，不但是標示她結核病的索引也同時是兩人愛情的催化物（縱然生病咳血力夫仍然不離棄她），因此血的功能驗證了兩人真實不虛偽的愛。而當然這些幫派份子各自的服裝、身上的刺青等也都標誌著分別野津組、親和組、今井組的索引功能。

從上述的行動層、功能與整體的敘述層，結構上來分析這部作品的敘述層是由主人公不斷地捲入暴力、逃亡、女人、釋放、背叛的行為與兇器、毒品這些事物的功能所組織出來的敘事。因此力夫的人生就如同戰後的日本黑市一般在灰暗的夾縫中求生存。雖然力夫本人很聰明，但是還是無法與整個社會環境對抗，意即這樣的時代下個體是齒輪的一小部分，永遠都配合大機器的運動，但如果小部分發生問題則會干擾到大機器的運作。因此，個體與社會的互存關係是很微妙的，如果大機器要持續運作，這些不配合的小齒輪將會遭到排除，而小齒輪的反抗可能會引起的就是危害整個大機器運作極端的暴力。對力夫而言，如果反抗失敗這個社會就會制裁他，而他唯一生存的力量就是仁義的信念，包括對所愛的人的愛情希望，力夫的墓場就象徵著一生對大時代的暴力性的抵抗。

關於這種抵抗性所產生主體的排他（又譯賤斥）效應，我們可以回到台灣的社會寫實片的脈絡裡找到更多的證據。

### 三、台灣的社會寫實電影

如果我們要在台灣電影史中比對類似日本實錄派的黑幫片，自然我們就必須提到 80 年代的社會寫實電影。同樣是自社會案件出發的《錯誤的第一步》、《凌晨六點的槍聲》這些電影對於下層階級的人物如何進入犯罪的深淵做了相當有趣的描寫，而與日本類似的方面不外乎是對犯罪的過程、背德、賭博、復仇等事物的內容。

然而台灣的啟程稍晚，若以 1979 年《錯誤的第一步》做為社會寫實片的第一步來看，台灣社會寫實片約晚日本 10 年左右才出現的。而以拍攝的手法來說，日本的實錄電影在技術上仍然技高一籌，如前面驗證的《仁義的墓場》的特色在台灣電影裡就比較少見。而以製作公司的規模來看，日本是以大公司如東映為首在拍攝這些電影，但是台灣卻都是小的電影公司在拍，而且許多的公司都是拍個幾片甚至是一片公司。一些如樺樑、富都等拍的較多的「大」公司也多只是在這段時間較活躍，待 80 年代中末期社會寫實片慢慢消失之後這些公司也退出了製片的舞台或至香港發展。<sup>4</sup>

而以影評上來說，除了早期的《凌晨六點的槍聲》、《上海社會檔案》幾部片之外，大部分的影片是不被重視，甚至連提都不提。而主要的評論也都是對這些電影商業性的批評。在焦雄屏當時報上的專欄裡有一段對電檢制度的存疑：「新聞局只重小節，顧此失彼地將許多佳片摒諸門外（新聞局大量容忍《女王蜂》等徹底做剝削性的暴力色情存在，卻因為「描述犯罪情節」禁演《胡越的故事》這種有嚴肅主題的電影。）……」（65）。另外，《今日電影》一篇梁良所寫的特稿也說：「像《女王蜂》、《瘋狂女煞星》、《女性的復仇》這類電影，根本稱不上是「社會寫實片」，因

---

<sup>4</sup> 富都的負責人顏武東先生於 1990 年出資拍攝《海口人》後便退出影界；80 年代出品《歹路不可行》、《煙花女》的鳳城電影公司的負責人李寶堂先生則於 90 年代轉移至香港成立寶航電影公司並拍攝一系列的錄影帶電影。

為在這類電影中根本看不到社會，更談不上寫實，有的只是惡狠狠的母老虎像瘋子一樣用各種殘暴的手法來報復那些曾經強暴他的臭男人吧！」(10)。看來這些影評人對電影的看法都較偏愛有藝術性與嚴肅主題的作品，同時藐視有暴力或色情的商業片，而且他們所聲討的電檢制度是一種由個人藝術觀念出發的批判，其實電檢本身就是一種主觀的認定問題，我們不需要大費周張地討論為何這個電影通過那部電影不過，而是應該提出一種新的判斷方式來改進電檢的疏失，所以當時的影評人為某些電影叫屈雖然不是不好，但對整體電檢的作法卻無法提供更好的建議。

而在一般人的心中，社會寫實片所指涉的意義也都是色情與暴力，許多人認為這些電影有害於社會風氣，因此就算自己會去看這些片子但是也不會跟人說。這個情況在所謂的 B 級片來說是一致的，甚至許多從業人員也不願透露自己曾經做過這一行的經歷。<sup>5</sup> 2005 年侯季然導演的紀錄片《台灣黑電影》則是透過多位學者的分析與當時台灣政治狀況如美麗島事件與其他政治事件的比對推敲這個類型電影所反映的時代意義，也就是經濟起飛的台灣社會已經處於一種一觸即發的亂局狀態，因此社會寫實片煽情的內容事實上呼應了社會動蕩不安的民眾心理。從這個論點可以得知，不論這類片種拍得多差，它們仍然是有時代的符號意義的。

值得注意的是，社會寫實片的風潮正值蔣經國時代的中後期，剛好是台灣經濟發展最快的時期，台灣的黨外民主化運動掀起一陣陣風波，政治上的解嚴與工商業的發達使這時代處於一種極度不平衡的氛圍，讓

---

<sup>5</sup> 隨著時光推移，香港色情電影院官涌戲院於 2011 年結束營業，香港電影資料館曾經有意對香港的情色電影做口述歷史的整理，然而無奈這個類型的工作人員多對自己現在的工作有所顧忌因此不願再談過往，但從這個現象也道出了這類 B 級電影的文化保存工作之艱辛，而撰寫此篇論文之目的也就在於希望能以更具人性關懷的態度來看待類型電影的歷史，而非只是從藝術價值的批評來評價他們。

這個時代亂象紛起，許多人沉迷於股市、大家樂與房地產炒作。社會寫實片不斷地衝撞尺度的邊緣在銀幕上凝結了各種閱聽大眾對影像的慾望，而在消費它們過後人們卻把它們遺棄，正如學術上不重視它們對於影史的影響力一般。

綜合上述當時 80 年代影評人的看法與 2005 年較近期的再評價，社會寫實片正是處於一種不易處理的陰暗處，畢竟太多從事此行的影界人士多為利益所驅的機會主義者。但以筆者的意見，這種大家所鄙夷的心理卻是一種主體正當化的賤斥作用，在這個作用的背後社會的主體意識逐漸朝向中產，因此黑電影裡面的人物已經完全被客體化進而被排斥在邊際。

克莉絲蒂娃 (Julia Kristeva) 在其《恐怖的力量》(*Powers of Horror*, 1982) 一書中對賤斥下了定義，賤斥主要是以身體的排斥作用為架構，對任何不潔之物如糞便、殘屍、淫穢之物，引發對過去傷痕為例所產生的排抗作用。克莉絲蒂娃原本是指母性空間，也就是尚無主體意識形成之前，自母體分泌出對它者排斥的體液、如羊水等物質。因為母體不能坦然地承受這些不潔物的影響，賤斥便成為母體意識一部分的機轉，透過賤斥我們才能保持自身清潔與正當化的可能，進而持續生命的進程。這也是克莉絲蒂娃分析聖經文本中形容各種污穢物時所產生的恐懼力量與根源：

在任何一個與他者的關係建立之前，必須存在著一個能夠支撐此關係的基礎，這意味著一個古老空間的建構已經完成，亦即令主體性出現前之先決條件已然預先劃下地標，這些拓樸標記代替了往昔《利未記》的褻瀆憎惡，在位於言說存有之內的主體 (su-jet) 和卑賤體 (ab-ject) 劃出差異。(149)

套用在社會寫實片上，雖然這類電影跟克莉絲蒂娃原本所指的母性

空間無關，但不論在戲裡戲外這類電影都上演著賤斥的劇碼，也就是對他者產生恐懼的根源。筆者在早期一篇論文就討論過這些以社會邊緣人為主軸的電影的特色：

在社會寫實片中的邊緣人，就像是被社會主體隔離的客體，在任何情況下都是被邊緣化的，而且也永遠回不到主體裡。更進一步來說，這些邊緣人們聚集起來形成的黑幫世界成為社會的邊緣，然而我們的社會主體意識卻因為對這些黑幫的恐懼逐漸成形，不斷地要與之劃清界線如文程對阿郎一般。這迫使阿郎一定要成為一個悲觀性的角色；一個被反向暴力的客體，而社會的主體對這些邊緣人的排擠意識卻演變為阿郎人生罪與罰的禍根。(182)

因此，不論是電影本身的劇情或是社會對這個片種的態度都是遊移在賤斥的循環當中，這是與實錄電影在日本的遭遇很不同之處。而對於觀眾的主體來說，這些電影如同分泌對它者排斥的體液，使我們可以與這些社會邊緣的人生隔離，使當時的觀眾可以在那樣社會動盪但經濟生活大幅好轉的時代裡能坦蕩自清地生活下去，對做為國家機器的大主體來說，這種對社會寫實片的賤斥成為一種代罪羔羊，彌補了當時一連串對黨外運動的焦慮與壓抑的人心。

但是我們是否就無法再在社會寫實片找出新的詮釋之可能？這裡我試以蔡揚名的《女性的復仇》的分析來驗證這個問題。

#### 四、《女性的復仇》與小對件的追尋

《女性的復仇》為蔡揚名所執導的1980年著名的女性復仇片，這部電影當年因有二陸一楊的招牌所以引起過不小的話題，不過在影評上就



表現平平。但是在 2010 年的恐懼影展中本片曾經受邀播放，許多現代的影迷看到此片的許多鏡頭時都十分訝異在 30 年前台灣就已經拍過了這樣火辣的電影。



圖五 《女性的復仇》當時火辣的海報

但是與其用作品的故事內容來證明這是一部宣揚女性主義的作品顯然太過牽強，可是再細部地去閱讀這部電影，我們會發現許多有趣的面向。

這個故事發生在日本的東京，主要是一位香港的韻律舞老師玲玲（楊惠姍）收到乾姐妹美華的來信並被告知美華受到日本黑社會的控制恐不久人世，因此託付玲玲來日本尋找美華失散的妹妹美鳳。

然而不久之後美華就被黑社會殺害，玲玲為了找尋美鳳來到日本並找到舊識三郎來協助尋找。但很快地他們發現美鳳其實也落入了黑社會的手裡，而對方所開出贖回美鳳的條件是以美華偷走的毒品來交換，但玲玲並不知道毒品的事情。突然有一天警察來訪並說明美華有兩件失物招領的罐子未領。玲玲與三郎一下就明白這就是黑幫所要的東西，而接下來的故事就是這兩方為爭奪毒品與美鳳的廝殺……。

這部戲與同時的其他女性復仇片如《女王蜂》、《瘋狂女煞星》來比是拍得較有特色的一部，蔡揚名在許多火爆場面用多角度的攝影、快速的剪接與音效營造出十分緊張的效果，尤其最後女性的反撲場面利用貨櫃做為工具與壞男人們週旋是非常有創意的，所以雖然意識型態上女性復仇片沒有脫離這樣冤冤相報的模式，但若是導演有心在營造效果上仍

然可以發揮類型電影的影像力量。

若是日本人來看這部電影，他們可能會認為這部電影對日本黑社會的描寫太過誇張（切腹、斷指、虐待女性），但是這些元素在日本黑幫片與台灣的社會寫實片來說是屢見不鮮的。真正有趣的是這部電影惡化日本黑幫的手法與《仁義的墓場》對三國人負面的描寫如出一轍，也就是我們都期待著以醜化外人的形象來證明自己的所為是正當的。雖然這不盡然跟賤斥一致，但對於自身形象的正當化的功能是相似的。身為觀眾的我們，在看電影的時候若非看到惡者受到懲罰，我們很難在情色暴力的發洩之後得以自處。也因為此，不論是賤斥或是醜化他者都是類型電影中必要的訴求。

但在這部電影比較有趣的是，玲玲追尋美鳳的過程就如同拉崗所講的個體對小對件（object petit à）的追求。拉崗的精神分析理論中，人在經過鏡像階段開始認識自我形象起，生命中對意識的自覺就開始了；而經過閹割情結之後，對於被閹割而失去陽具的創傷便刺激我們開始對慾望有所追求，進入象徵界之後更進一步因為語言的習得更確立了自我的實存（identity），但在這當中實際上有一個一直處於個體外而且永遠構不著的慾望體，也就是小對件，它永遠是一個處於主體外的對象體。它是自閹割開始就因個體的缺乏而分裂出一個慾望的標的，並獨立於個體之外，但這個無法被滿足的一塊，卻是一輩子與我們的實體共存的有意義體。而以精神狀態正常的人來說，個體跟小對件的界線是清楚的，只是小對件一直會被分散在各種事物的進程之中，但終其一生小對件對實存來說絕對重要。

在《女性的復仇》這部戲中，玲玲雖然受到美華所託才來到東京，但在中間的過程中卻成為她自己的實存的追尋。前面提到女性復仇片對女性身體的凌辱，而片中的玲玲卻一直在破碎女性被意淫的可能性，因此玲玲不是真為找美鳳而與黑幫火拼，而是在潛意識裡想要完成一個小

對件的追求，美鳳雖然是這個慾望的起點 (the register)，但是逐漸的玲玲感受到一種驅動 (drive) 去打垮一群以操縱、壓榨女性身體的日本黑幫。這也是為何在片中一次與眾女弟子結盟宣示復仇的橋段裡，玲玲說：「我所要對抗的是一群沒有人性的男人，他們從來沒有把女人當人看過，我不惜要犧牲性命跟他們拼一拼，各位是否已經考慮清楚願意助我一臂之力？」因此，玲玲的復仇不是一個單純的尋人事件，而是一個女性追求分離的小對件的事件。而這之後就是男性遭殃，一群女性用自己的身體武器誘惑這些黑社會份子再一一鏟除。

而相對一方的日本黑幫集團則是以現實的需求來利用美鳳以奪取在玲玲與三郎手上的毒品，因此像野口（集團的高級領導）這樣的男人雖然擁有施展暴力的能力，但他們的追求並沒有進入象徵界的意義，因此美鳳雖然是在自己的手上，但真正掌握比賽發球權的還是在代表女性的玲玲這一方。女性這一方才真正有這些男人們所需要的一切東西。

但這裡卻是社會寫實片弔詭之所在，女性復仇片的噱頭是以女性的裸露與暴力來吸引觀眾，但這些電影裡的女性卻為了破除這種剝削而不斷追尋小對件。所以這種電影到底是讓男性觀眾滿足慾望，或是讓女性的實存更上層樓？女性的復仇究竟偏重在男性意識（捕捉女體的鏡頭）為首的符號系統中運作，或是在開拓女性意識（即小對件）的更多可能性？這種矛盾性並不是一般只是批評這些影評人所說的如「惡狠狠的母老虎……用各種殘暴的手法來報復」可以那麼單純解釋的問題。

就以這部片的結局來說，玲玲在解救美鳳後也因為自己的罪行被日本警方逮捕。這當然是為了符合當時保守社會的價值觀與電檢的合理結局，但在理論上來說這個結局隱喻著：女性就算以自己的力量破除了男性的壓制，不論是否是為己或是為全體女性，在符號系統外仍然存在著一個更大的社會秩序要對抗（已經非性別的對抗），因此小物件仍然無法觸及，因為女性還是要抵抗下一種社會制約的準則，而這永恆的追尋卻

正符合了拉崗對小物件的定義。

## 結論

就如同日本黑幫片裡主角對仁義的依戀，台灣社會寫實片裡的女性角色也一直為了去破碎男性的蹂躪而以行動追逐自己的小對件。他們都有一種抵抗的意識與對他者的醜化在暴力電影中匯集，但最終這些都隨主角的悲劇結局消散。我們不能否認這樣對社會上的弱者的詮釋不無瑕疵，但更重要的是這當中的反抗性卻不斷地在衝撞時代裡沸騰的觀眾心理，而賤斥的效應保護了觀眾自己的正當性。

從時代經緯的軸線來看，不同於美國的黑幫電影，黑幫電影在日本與台灣的地域板塊上確有它們與時代環境交融所產生的異質發聲性 (heteroglossia)。基於日本與台灣的電影風格的嬗變我們可以看出社會價值觀與觀影慾望是如何與電影製作進行著微妙的共犯與反撥的效應，由此可見「旅股物」的電影傳統在各方面必須要轉變才能適應於後來的日本社會而台灣的社會寫實電影則因為銀幕內外的眾多爭議性所以黯然淡出原本的舞台。這整體的過程猶如拉崗精神分析主體對小對件無盡的追求一般，唯有這樣追尋的慾望不斷持續，主體存在的意義才能一直被確立。然而黑幫電影的暴力慾望反撥是否有一天會因不能再勾起社會群體對新的小對件的追尋而劃下休止符？意即若這些電影缺少了那些影像與情結的衝突性，它們是否還能誘發觀眾追尋小對件慾望？也許在將來，這些電影若要能再發光發熱，它們需要更豐富的層次性與擴大它們的議題，以順應不同時代觀眾的需求。

## 引用書目

### 中文書籍

- Kristeva, Julia。《恐怖的力量》。彭仁郁譯。台北：桂冠，2007。
- 侯季然。《台灣黑電影》。台北：時光創作，2005。
- 梁 良。〈社會寫實片「真的毫無價值嗎？」——從港片《靚妹仔》談起〉。《今日電影》134期（民國71年7月25日）：10。
- 張藝鐘。〈臺灣社會寫實片之初探：談《凌晨六點的槍聲》、《漂ノ七蠶郎》、《憤怒的玫瑰》的暴力元素〉。《世新大學人文社會學報》第11期（2010年9月）：163-96。
- 焦雄屏。《焦雄屏看電影·港台系列》。台北：三三書坊，1985。

### 日文書籍

- 田中登。〈行動の連鎖的暴発を夢見る〉。《キネマ旬報》664(1975)：47。
- 加藤泰。〈やくざ映画の稚気と熱気〉。《經濟評論》(Summer 1972)：59-65。
- 佐藤忠男。《日本映画史4》。東京：岩波書店，1995。
- 酒井隆史。《暴力の哲学》。東京：河出出版，2004。
- 鴨井達比古。〈笑顔のない青春—石井力夫の生涯—〉。《シナリオ》31(1975)：112-14。

