

No.2

藝術與文化論衡

The View of Art and Culture.

國立勤益科技大學 文化創意事業系 學刊

藝術

與文化論衡

The View of Art and Culture 2

慧珍

藝術與文化論衡 第二期 版權頁

發行人：陳坤盛

編輯室：國立勤益科技大學性別與藝術研究室

主 編：游惠遠

美術編輯：陳玉珊

封面作品：羅慧珍

出版單位：國立勤益科技大學 文化創意事業系

National Chin-Yi University of Technology

411台中市太平區中山路二段57號

TEL:04-23924505#8903 FAX:04-23936331

Web:<http://www.ncut.edu.tw>

編排印刷：鉅統有限公司

40855台中市南屯路文心南三路120巷18-8號

TEL:04-2473-2298 FAX:04-2473-2858

出版日期：2011年10月1日 Printed in Taiwan.

價 格：新台幣250元

ISSN : 2218-6670



GPN : 2009902542

藝術與文化論衡

徵稿啟事

1. 本刊長期對國內外徵稿，凡與藝術、文化暨性別議題等相關論述，均歡迎投稿；尤其歡迎結合上述議題之跨領域研究。
2. 所有來稿隨到隨審，審查作業分兩階段進行：
 - a. 初審：決定錄用與否，並邀請出席《性別藝術與文化》學術研討會發表論文。錄用訊息於每年之三月、七月與十一月公告於「國立勤益科技大學文化創意事業系」網頁。
 - b. 複審：初稿稿件經發表並修改後，經兩名以上審查委員審查後，正式發表於《藝術與文化論衡》，每年於十月正式發行。
3. 文稿與圖片：來稿請以電腦打字，須附Word電子檔燒錄成光碟及列印紙稿三份（含中英文摘要、中英文關鍵字、全文及相關資料，若有手寫原稿亦請附加）。圖片（電子等影像色彩模式為CMYK，畫素（解析度）應具備300pixels／cm以上，圖版規格長寬15x10cm以上之條件）須附詳細圖說，若為美術作品應依序標明：作者、作品名、年代、尺寸、材料、收藏、圖片來源等。
4. 作者資料：來稿請用真實姓名，並附作者／譯者中英文簡歷（學經歷及現職）、電話、地址、傳真及電子郵件信箱地址或其他通訊方式。
5. 著作權與版權：文責由作者譯者自負，凡譯文與圖版或其它牽涉版權部分請先徵得原作者或出版者同意再行使用；如有任何爭議，請自行負責，本刊不負版權責任。
6. 英文譯名：為因應目錄英譯之需，請附作者暨題目所涉姓名之正確英譯。
7. 字數：約8,000~12,000字。
8. 撰寫格式：論文撰寫，其註釋與引用文獻內容請用下列格式：
 - a. 專書（中日韓文）：作者，《書名》，出版地，出版者，年份，頁碼。
 - b. 期刊論文（中日韓文）：作者，〈篇名〉，《刊物名稱》x卷x期，年份，出版地，頁碼。
 - c. 西文專書、論文格式，請比照中日韓文格式，惟西文書名及期刊名請用斜體字，西文篇名加” ”。
 - d. 其他：如引用光碟、網路、影音等資料請參考MLA之標註格式。
 - e. 資料式及報導性文章請勿投稿。
9. 稿酬：來稿不支酬，一經錄用請出席論文發表會並獲贈紙本論文集一冊。

來稿逕寄：國立勤益科技大學 文化創意事業系

411台中市太平區中山路二段57號

電話：04-23924505#8900、8903

傳真：04-23936331

藝術與文化論衡 第二期

The View of Art and Culture 2

本期專論

反國光石化運動的文化創意模式_____蘇志宗__1

The Cultural & Creative Resource of Anti-Kuokuang Petrochemical Activities_____Su, Chih-Chung__1

鹿港傳統工藝產業的過去、現在與未來_____諸葛正__17

From past and present to think about the future of Lu-Gang's traditional craft industry_____Cheng Chuko__17

本期論文

科大女生的性別論述策略——藝術領域女生與工科領域女生的比對_____游淑華__29

Strategies employed by female technological students regarding gender discourses: A comparison between female fine arts majors and engineering majors_____Yu, Shu-Hua__30

一位女性藝術家的邊緣發聲練習——柳依蘭_____林殷齊__41

The Practice of Borderline Voicing by Female Artists——Liu Yi-Lan_____Y-C Nadia Lin__42

台語俗諺對非婚姻關係男女互動之描繪_____黃士嘉__57

The Description of the Interactions Between Male and Female Who Are In Non-Marriage Relationship of Taiwanese Poverbs Abridgement_____Shih-Chia Huang__58

解析張徹陽剛武俠電影《獨臂刀》之男性角色_____陳韻琦__75

To Analyze the Males in Chang Cheh's Masculine Knight errant Movie "The One-Armed Swordsman"_____Chen, Yun-Chi__76

反國光石化運動的文化創意模式

蘇志宗

國立勤益科技大學文化創意事業系 助理教授

前言

「文化創意」這個名詞，近幾年被用得特別頻繁，但其實在人類的歷史中，「文化」與「創意」的行為一直都存在，只是過去沒有特別用「文化創意」這個組合的名詞來強調，但它又必須被普遍大眾所理解和接受，所以得經由創意去轉化運動的訴求；此外，社會運動所涉及的層面往往是很廣的，參與的人也多來自各個領域，所以在不同領域的統合上，同樣需要創意。

從以上兩個面向來看，其實在台灣近三十幾年的發展中，社會運動應是較早、較具體地運用文化創意的概念來進行操作的。因為社會運動所訴求的目標，往往是很專業的，但它又必須被普遍大眾所理解和接受，所以得經由創意去轉化運動的訴求；此外，社會運動所涉及的層面往往是很廣的，參與的人也多來自各個領域，所以在不同領域的統合上，同樣需要創意。

值得觀察的是，台灣自 2000 年擅長操作社會運動的民進黨開始執政後，台灣的社運界突然陷入了"對象混亂"的尷尬局面，民進黨本身也不再積極培養社運人才，因為對於執政者來說，那等於是拿石頭砸自己的腳。於是，台灣的社運界開始面臨斷層、轉型和生存的壓力。如此隱忍了四年，直到 2005 年，環保團體在忍無可忍之下，向執政的民進黨嗆聲「綠色執政，環境災難」，正式脫離戰友關係。但歷經四、五年的茫然與錯亂，環保團體早已元氣大傷。所以即使 2008 年民進黨退居在野，社運團體對於社會議題的主導性，依然不復當年。在這樣的背景下，反國光石化運動原本是完全不被看好的，畢竟它已被政府界定為非做不可的國家重大建設。但出乎意料的是，正因為舊有的民間團體力量不再有那麼強的主導性，反國光運動反而得以跳脫原本環境運動的操作框架，引入了跨領域的多元力量，文化創意的展現，淋漓盡致，甚至將環境運動的格局拉抬到更高的境界，從"國光石化該不該建在彰化海岸？"的地區性議題，發展成"環境優先"、"世代正義"的普世價值，而整個運動過程，能夠吸引這麼多跨領域，跨族群、跨越意識形態的人，一起為同一件公益性的事情努力，是非常難得的，即便國光石化還沒設廠，但大家已看到它潛在的危機，共同反對，而且大量融入科學性、理性的辯證。它可以說是台灣從 1980 年開始的社會運動裡，最特殊的一次，是史無前例的社會運動新典範。

社會運動的操作，基本上需掌握四個策略，第一，吸引媒體的關注；第二，彰顯運動的價值；第三、爭取民眾的認同；第四，維持運動的熱力。本文將從這四大策略分析反國光石化運動的操作。此外，亦將從文化創意的角度，分析其操作的模式。

壹、國光石化之歷史背景

1991 年，經濟部宣布 2000 年興建第六、第七、第八三座輕油裂解廠，使台灣的乙稀產量每年達 204 萬公噸，以維持台灣競爭優勢。台塑接掌興建六輕，其他石化業者擔心台塑獨占原料，遂積極要求政府興建七輕與八輕。

1996 年，中油正式提出八輕開發案。1999 年，中油總經理潘文炎出任八輕籌備小組召集人，經濟部亦全力推動，物色廠址為屏東南州農場、嘉義東石及雲林離島工業區。屏東縣長蘇嘉全大力反對，嘉義及雲林執政者都表示歡迎。但永續台灣雲嘉聯盟以全面抵制總統大選的方式，抗議蕭萬長引進八輕，地方居民並組成「反八輕布袋自救會」，王金山也組織養殖業者成立「反八輕行動委員會」。然而，中油與嘉義縣政府仍於 1999 年 12 月 6 日簽訂八輕合作意願書。直到 2000 年 3 月 18 日，陳水扁先生當選總統，經濟部才宣稱不鼓勵興建七、八輕，但八輕並沒有因此落幕。

2002 年，中油仍未放棄八輕，重新評估八輕廠址。隔年，SARS 爆發，石化業者體認到大陸投資的不確定性，紛紛重回中油的懷抱，讓中油推動八輕的信心大增，積極會勘彰化大城、雲林台西及屏東南州。五月，中油對外表示八輕將落腳雲林離島工業區，台西鄉長林煙泉以六輕汙染危害反對八輕。2003 年 9 月 25 日，中油董事長郭進財拜訪雲林縣長，張榮味表示只要民意支持，沒有理由反對。八輕也取得經濟部支持，將其列為國家重大建設。

2004 年，彰化縣長翁金珠積極推動西南角（大城）海埔地工業區開發計畫，初步規劃以大城區沿海 2,600 公頃海埔地納入工業區報編範圍，引進燃煤發電、煉鋼等重工業。2006 年 1 月 19 日，中油與遠東、長春、和桐、中纖、富邦等數個財團，合資組成「國光石化科技公司」，六月中旬，國光石化公司表達投資大城鄉海埔地開闢工業區以興建八輕的意願。2008 年 7 月 12 日，中油公司副總經理曹明前往拜訪大城鄉公所等機關，受到大城鄉長許木棧歡迎。許木棧說，大城鄉人口外流，無大型工廠，一年稅收僅五百多萬，國光石化設廠可望改善人口外流及鄉內地層下陷問題。2008 年 8 月 7 日，副總統蕭萬長率朱雲鵬、施顏祥等官員，在台北遠企醉月樓宴請中油、遠東集團、長春、大連、富邦金控創投、和桐等國光石化股東，據與會石化業者轉述，蕭萬長在晚宴中強調，國光石化投資案是件很好的投資計畫，而且非做不可。蕭萬長並指出，以往政府作業常被評估是「慢吞吞」，因此，這次由他出面協調國光石化投資案，以利此案能快速且有效推動。言下之意環評只是必要程序，國光石化開發案勢在必行。2009 年 3 月 10 日，《經濟日報》報載，為推動八輕（國光石化）及台塑大煉鋼廠開發案，政府希望將環評的程序和速度加快，原本在明年 9 月通過環評的時程能夠提前至明年年初。

2009 年 8 月 19 日，國光石化在彰化大城舉行首次環評說明會。反國光石化運動則緊盯著一次又一次的環評審查會，展開一波波的反制。直到 2011 年 4 月 22 日馬英九總統召開記者會，表示不支持國光石化在彰化設廠，整個八輕計畫的攻防戰，才暫告一段落。

貳、反國光石化運動的策略分析

如何吸引媒體的關注？如何彰顯運動的價值？如何爭取民眾的認同？如何維持運動的熱力？本章將就這四大策略來概分反國光石化運動。當然，其中有許多操作同時掌握了這四大策略，但我們仍以最大的策略傾向來分類。至於許多一般性的陳情、抗議活動，則不進行分類。

策略	時間	事件
吸引媒體的關注	2005.02.15	六名男學生全裸抗議政府漠視京都議定書。
	2006.02.15	雲林縣環保聯盟、台灣永續聯盟在台西八輕及大煉鋼廠預定地海域裸泳抗議。
	2006.02.16	雲林縣淺海養殖協會發動抗爭，在離島工業區新興區入口處宣讀「守護海洋宣言」，演出「發蚵超人」行動劇。
	2006.10.17	台灣環保聯盟及台西蚵農舉行「發蚵家族轟趴」募款餐會記者會。
	2007.01.28	台灣生態協會、台灣永續聯盟、台灣環保聯盟、雲林縣野鳥協會、福爾摩沙鯨豚保育小組、彰化海岸保育行動聯盟及蠻野心足生態協會等數個環境團體在立法院召開記者會，宣布成立「搶救媽祖魚聯盟」。
	2010.05.11	內政部區域計畫委員會審議「國光石化科技股份有限公司申請『彰化縣西南角（大城）海埔地工業區計畫』案，第二次專案小組會議。彰雲環境搶救聯盟、芳苑反汙染自救會、彰化縣環境保護聯盟、反中科熱血青年、臺灣綠黨等團體陳情反對國光石化開發案，並演出行動劇。」
	2010.06.11	臺灣媽祖魚保育聯盟、臺灣生態學會、臺灣永續聯盟等團體發起「環保救國攏係假 財團治國卡係真」總統府快閃抗議行動。
	2010.06.13	彰化縣環保聯盟於端午節前夕演出跳海行動劇，呼籲總統馬英九停止國光石化開發案。
	2010.09.09	媽祖魚保育聯盟及綠黨等團體在總統府前、北一女門口演出行動劇，諷刺政府支持國光石化廠開發案，讓人民別想活「99」，演出行動劇後，步行到總統府遞交辯論挑戰書，總統府方面由侍衛室值日官出面代表收受。
	2010.11.02	媽祖魚保育聯盟等團體至國光石化最大民股遠東集團企業大樓前舉辦聽證會，並演出死神發送折壽券的行動劇，呼籲遠東集團負起企業社會責任，盡早退股。
	2010.11.11	第三次健康風險專家會議。環境團體於場外上演針灸銅人行動劇，由環團扮演的中醫針灸用銅人抱病求醫，諷刺「八若設廠，健康去了了」。
	2010.12.06	行政院長吳敦義頒發國家永續發展獎給彰化環保聯盟，蔡嘉陽身穿「耗光國本：石化政策要轉彎」T恤抗議領獎。
	2011.01.24	台灣媽祖魚保育聯盟、荒野保護協會、彰化縣環保聯盟等團體，在北一女校門口召開「馬總統，請聽孩子怎麼說」記者會，近三十位小朋友與父母來到總統府前，希望能將親手寫的明信片直接交給馬總統。

	2011.03.30	全國青年反國光石化聯盟在台大企業徵才博覽會會場，舉行「優秀人才注意!別進投資國光石化的無良企業」記者會。
	2011.03.29	清大校慶，邀請總統馬英九與歌手王力宏來校對談，演講題目為「夢想造就軟實力」。清大學生行動小組在會場外高舉「夢想造就軟實力？錢權才是硬道理」布條，並發放傳單。
	2011.04.03	彰化醫界聯盟、活力旺企業協會及芳苑鄉反汙染自救會，在芳苑舉辦「全民拒絕國光石化，萬人拼健康餐會」，馬英九、蔡英文、蘇貞昌都到場。
	2011.04.16	《靈魂的旅程》導演陳文彬，致贈「土地正義」毛巾給馬英九總統，要求反對國光石化
彰 顯 運 動 的 價 值	2005.06.20	在因應京都議定書舉行的全國能源會議上，台灣環境保護聯盟到場抗議，反對興建八輕及台塑大煉鋼廠，會議最後的共識是將二氧化碳排放量納入環評項目，要求中油及台塑重新進行環評。
	2009.11.03	國際鯨豚保育學者來臺舉行白海豚國際保育工作會議。東臺灣海峽白海豚技術顧問工作小組（ETSSTAWG）主席 Dr.Peter Ross 指出，若不立即針對「優先保護棲地」裡的漁業、用水、開發行為、汙水排放和製造噪音的活動採取相關措施，白海豚將滅絕。紐西蘭奧塔哥大學（Otago Univ.）助理教授 Dr.Elizabeth Slooten 強調「白海豚個體數量不如林務局說的那樣多，保育政策不應只維持現況。」
	2010.04.13	環保署召開國光石化開發案首場專家會議，針對「漂沙」、「社會經濟」、「中華白海豚保育」等議題進行實質審查。中山大學海洋物理研究所教授劉祖乾直言國光石化提出的環評報告資料根本不正確，「若是碩士論文根本無法畢業」。居民與委員提出高達 80 項質問，未獲令人滿意的答覆，主席決議下回再審。
	2010.04.19	「國際國民信託聯盟」（International National Trust Organisation）會員發展及服務部門最高負責人奧利佛.莫里斯（Oliver Maurice）來台訪問，期間走訪包刮大成濕地在內的西海岸。他指出，「這樣的河口溼地在英國至少也是 SSSI（Site of Special Scientific Interest，具有特殊科學研究旨趣的場址），而彰化海岸這麼重要的河口泥灘地，如果是在英國，早就是保育最高位階的自然保留區（Nature Reserve），臺灣政府真的很 Shame，沒有盡到保護的責任。」
	2010.06.09	為釐清國光石化開發是否對白海豚的族群生態造成影響，環保署召開專家會議討論。國光石化委託的研究團隊台大生態學與演化生物學研究所教授周蓮香建議，開發單位可以「行為訓練」引導白海豚穿越彰化海域。但此方法尚無成功案例，周蓮香也坦言「實驗性質非常高」。臺南大學生態科學與技術學系教授鄭先祐表示，中華白海豚已經極度瀕危，應啟動禁漏原則。農村武裝青年主唱阿達於會中演唱白海豚之歌。此次會議無結論，決議再舉行延續會議。
	2010.06.16	中興大學應用經濟系教授陳吉仲透露，學界將推動百位專家連署，以保農業健康生態之名反對國光石化開發案。
	2010.07.05	中國醫藥大學生命科學院院長，中研院院長周昌弘於第 29 屆院士會議提案建議政府停建八輕，出席分組討論院士 24 人中 19 位同意通過，28 位具名連署。連署院士多為環境生態、公衛、生醫、藥理、毒理、肝臟、癌症及血液權威。

2010.07.17	臺灣環境保護聯盟舉辦環保茶坊講堂，講題：國光石化的健康風險。
2010.07.24	彰化王功舉辦漁火節，彰化環保聯盟邀請連署反對國光石化的學者、環評委員、專家會議學者走訪王功漁港，親眼看看這片廣闊的潮間帶，聽聽當地居民的聲音。不過現場只有反對國光石化學者到場，不見環評委員參與。
2010.08.21	臺灣基督長老教會彰化中會發表對國光石化（八輕）影響彰化西海岸生態之聲明。
2010.08.23	臺灣媽祖魚保育聯盟、臺灣蠻野心足生態協會、臺灣生態學會等團體召開「白海豚，鯨豚媽媽還要你們嗎?!」記者會。臺灣鯨豚研究先驅楊鴻嘉教授呼籲停建八輕，設立自然保護區。
2010.09.11	陳定南文教基金會舉辦「從宜蘭反六輕看臺灣石化業的發展」座談會。
2010.09.24	針對經濟部花公帑登廣告挺石化業，及某些化工學者「不食人間煙火」的批評，一千三百多位連署學者發表「全國大專院校反對國光石化在彰化興建新聞稿」，提出三點聲明及要求：（一）反國光石化在彰化設廠而非反石化產業，（二）要求政府於一個月內舉辦「國光石化是否在彰化興建」的辯論會，（三）政府行政中立。
2010.10.10	公共電視推出「石化週」節目，包括系列分析報導與論壇，希望藉此提醒大眾，企業社會責任、環境與社會成本應納入公共政策的總體效益分析，才能真正透視問題核心。
2010.10.16	彰化縣環保連盟在彰化四鄉鎮分別舉辦四場「反國光、救彰化」座談會
2010.10.22	連署學者於立法院召開記者會，要求舉辦國光石化影響之辯論，並呼籲經濟部舉辦「行政聽證」，與民眾充分溝通。
2011.01.10	社運團體與藝文界在立法院召開《溼地、石化、島嶼想像》新書發表會，彰化詩人吳晟老師朗讀作品《煙囪王國》。
2011.01.25	彰化縣環保聯盟、台灣媽祖魚保育聯盟、台灣生態學會等團體舉行「我要國際溼地、不要低級國光石化」遊行，到彰化縣政府要求將國光石化預定地劃為國際級溼地。彰化高中近四百名學生利用下課十分鐘，戴著口罩集結在校園中正堂前，以靜坐方式，表達反對國光石化在彰化縣設廠的決心。
2011.03.05	台大舉行「氣候變遷、產業政策與風險管制」研討會，正反雙方學者激辯國光石化。
2011.04.15	反國光石化的學者發起捐款二十六萬，買下四十輛北市公車廣告，以黑底白字寫上「馬總統，停止國光石化，環保救國」字樣。
2011.04.20	「遍地反國光、永續護台灣」在彰化火車站、台中美術館、新竹火車站、台北總統府前、高雄市議會進行遊行及靜坐。十三位前後任行政院永續會委員召開記者會，要求停止國光石化。

爭取民眾的認同	2010.01.25	彰化縣環保聯盟發起「收復濕地、還我河口」搶救濁水溪彰化海岸重要濕地網路聯署。
	2010.04.11	臺灣首宗環境信託行動「濁水溪口海埔地公益信託」正式啓動。
	2010.06.23	臺灣環保聯盟、臺灣環境資訊協會、荒野保護協會、媽祖魚保育聯盟等團體與多位文學界人士，以及從美國來台進行訪問、長期對抗台塑等石化工業污染的環運鬥士黛安·威爾森（Diane Wilson）舉行白海豚濕地保育信託「全民守護家園」記者會，會中詩人吳晟發表詩作（只能為你寫一首詩），作家劉克襄分享濁水溪口參訪經驗。
	2010.07.06	彰化縣環境保護聯盟、臺灣環境資訊協會；荒野保護協會、蠻野心足協會、媽祖魚保育聯盟等團體召開「萬人環境信託濕地保育」記者會。
	2010.07.07	「濁水溪口海埔地公益信託」正式送交內政部審查，送交時有超過三萬民眾認股。
	2010.07.23	鍾理和文教基金會董事長曾貴海醫師等五名醫界人士發起反對石化業開發連署。
	2010.08.03	學界反國光石化連署學者群達 1173 人，召開記者會，前中央研究院院長李遠哲親自出席，建議政府停止國光石化於彰化設廠之開發案，盡快召開「永續臺灣」經濟發展會議，研發「低汙染、低耗能、低健康風險」的臺灣產業轉型具體方案。
	2010.08.05	醫界反國光石化開發連署記者會。出席單位：江自得醫師、葉宣哲醫師、林世賢醫師、吳焜裕教授、田秋堇立法委員、劉建國立法委員、媽祖魚保育聯盟、彰化縣環境保護聯盟、臺灣環境保護聯盟、臺灣蠻野心足生態學會、臺灣環境資訊協會等。
	2010.08.19	臺灣綠黨、臺灣媽祖魚保育聯盟、臺灣蠻野心足生態協會、彰化環境保護聯盟、臺灣環境資訊協會等團體號召支持者關閉台北富邦銀行帳戶、拒絕使用台北富邦信用卡、定期存款解約等，要求富邦金控退出國光石化投資案。
	2010.09.01	環境信託第二階段認股正式展開。目標 20 萬人認購水鳥覓食棲地 800 公頃。
	2010.09.15	財團法人賴和文教基金會發起藝文界反國光石化連署，召開「全國藝文界守護濁水溪口，許臺灣健康未來立法院記者會」。計有文學界李昂、黃春明、吳晟、廖鴻基、劉克襄；劇場界汪其媚、李永豐；音樂界林強、陳明章、吳志寧、農村武裝青年；攝影家張照堂、曾敏雄；藝術界施並錫、陳世憲等上百位藝文界人士響應連署。
	2010.10.13	夏耘農村草根調查二林王功小組、相思寮後援會、反中科熱血青年、學生監督環評網、清大環境議題小組、交大農學小組等學生青年團體發起反對國光石化開發連署行動。
	2010.11.13	由彰化縣環保聯盟發起的「石化政策要轉彎，環保救國大遊行」，包括地方民眾、學者、醫師、藝文界、青年學子及公民團體等 80 多個團體共約八千人（公視報導）參與。

	2011.01.20	2646 位彰化中學學生連署反對國光石化縮小範圍。
	2011.04.19	全國青年反國光石化聯盟製作《中蚵時報》、《聯蚵報》、《自由蚵報》和《蘋果蚵報》，共計三萬份的《國光石化環評預言報》。
維持運動的熱力	2010.04.25	彰化縣環保聯盟等團體舉辦第一屆臺灣白海豚盃路跑賽。
	2010.06.26	志工媽媽張育憬及一群家長和孩子、教師、音樂藝術創作者在西門町的紅樓廣場前舉辦移動音樂會及彩繪遊行。請求保留濁水溪出海口濕地與海域，讓臺灣团子的美麗憧憬-白海豚與八色鳥的海洋夢公園得以實現。
	2010.08.08	天主教臺中教區、臺灣生態學會、天馬騎士團、彰化縣環境保護聯盟等團體舉辦「88 守護彰化海岸濕地單車騎士大會師」活動。天主教臺中教區蘇耀文主教主持「為臺灣生屈祈福」。
	2010.09.04	九名交通大學、清華大學以及屏東科技大學的碩博士生由新竹出發，展開為期一週「守護國境之西，揹著小白豚去旅行」繞行西海岸活動。
	2010.11.06	彰化縣環境保護聯盟、財團法人賴和文教基金會舉辦「濁水溪口生態文化祭－白海豚股東同樂會。」 青平台在彰化芳苑舉行「搶攤行動」
	2010.11.09	荒野保護協會召開記者會，宣示號召 119 名孕婦及藝術家，於明年 1 月 19 日參與「孕育新生 119」活動，邀請藝術家在孕母身上彩繪，讓民眾認識白海豚，認股救濕地。
	2011.01.26	台大、清大等二十幾所大專院校學生組成的「全國青年反國光石化聯盟」，傍晚先在台北賓館集結，提出「國光石化，立即撤案」、「保障農漁永續，守護糧食安全」、「立即劃設為國際溼地」等三項訴求，遊行至環保署，展開靜坐守夜。
	2011.01.28	醫界、民代等反國光石化人士，一連三天在彰化火車站前舉辦反國光石化靜坐抗議活動。
	2011.02.11	全國青年反國光石化聯盟舉行「守夜過後：我想認識你，討論、集結、再出發」。
	2011.03.05	全國青年反國光石化聯盟在台大杜鵑花節發動「杜鵑行動」抗議。
	2011.03.06	《文訊》封德屏社長擔任總召，舉行「大城溼地、人文之旅」，包括小野、季季、陳若曦、汪其楣、陳義芝、顏艾琳等藝文界人士參加。
	2011.03.07	詩人大會後，席慕容、路寒袖、白靈、顏艾琳等人遊大城溼地。
	2011.03.19	鴻鴻、張鐵志、吳志寧召集舉行「走向溼地、守護春天」大城溼地之旅，藝文界八十多人參加。
	2011.05.07	青平台等團體舉行「為你唱一首歌」藝文界守護溼地詩歌會

參、民間力量展現的文化創意模式

本節將反國光石化運動中的一些重要民間力量，歸納為「創造話題」、「在地紮根」、「品牌經營」、「挑戰權威」、「建立平台」、「借題發揮」、「遍地開花」、「藝文渲染」、「媒體傳播」、「政治操作」等十個模式。

一、創造話題

從第二節的分析可知，整個反國光石化運動，幾乎是從 2010 年起，才開始呈現星火燎原之勢，在此之前的運動事件十分有限，但也因為民間力量尚未凝聚，所以採取的手段也往往要更極端，例如 2005 年 2 月 25 日，眾所矚目的京都議定書正式生效日前夕，為了呼籲政府正視溫室氣體議題，並抗議政府同意高污染的中油八輕與台塑鋼廠計畫，由台灣環保聯盟、台灣生態學會、台灣永續聯盟、雲林縣野鳥協會等環保團體及六名來自靜宜、環球、台大的男學生，前往行政院拉開「揭穿國王新衣，正視京都生效」的長條抗議海報，而六名男學生則以幾近全裸的方式，以寫著「拒」「當」「環」「保」「無」「賴」的小紙片遮住重要部位，背部寫著「反」「八」「輕」「煉」「鋼」「廠」等字樣，諷刺政府漠視京都議定書，就像「穿著國王新衣，光著屁股走進國際社會」。一年後的同一天，台灣永續聯盟也以「解放海洋」為訴求，由環球科技大學助理教授張子見率領學生及台西蚵農，前往八輕及大煉鋼廠預定地海域裸泳抗議，他們以「Green Government? Greenhouse Gases Maker!」的海報標語，反諷「綠色執政團隊」已成為最大的溫室氣體製造團隊。這些極端的手法，無非是想創造話題，吸引媒體，引起民眾關注。

其後，較具話題性的事件還有如 2010 年 6 月，彰化縣環保聯盟於端午節前夕演出跳海行動劇，以及由臺灣媽祖魚保育聯盟、臺灣生態學會、臺灣永續聯盟等團體發起「環保救國攏係假，財團治國卡係真」總統府快閃抗議行動。但這兩個事件的操作手段還不算極端，力道相對較不明顯。

二、在地紮根

促使社會運動成功的因素相當多，但絕不可缺席的因素就是在地力量。若在地沒有改造的意願和勇氣，再多外力的介入也徒然無功。而就反國光石化運動而言，最先開始凝聚在地力量的是 2006 年 10 月，台灣環保聯盟及台西蚵農所舉行的「發蚵家族轟趴」募款餐會，將過去敢怒不敢言的蚵農集結起來，形成一股守護家鄉海洋的在地力量。

到了 2008 年，國光石化預定地確定在彰化大城、芳苑海岸，並進入正式環評階段後，當

時，彰化縣環保聯盟理事長蔡嘉陽便開始詢求各界的聲援，包括將訊息透露給當地農漁民，正巧當地農漁民爲了抗議中科四期的廢水排放問題早已有了動員和集結，於是順勢跟國光石化這個議題相結合，將反對中科廢水排放的這一股在地力量，平行轉移到反對國光石化設廠的抗爭上，這些農漁民成了反國光石化運動的基本盤，其影響力不僅在當地持續發酵擴散，瓦解了支持開發者「瞞天過海」的技倆，在街頭運動上，他們更是不可或缺的民意基礎，否則環保團體做再多的努力，也都易遭到質疑。更可貴的是，這些農漁民經過一次又一次運動的洗禮，漸漸從過去單純爲了維護自己的權益，昇華爲守護自然資源，他們相信這樣才對得起後代子孫，甚至形成了一種環境信仰，使他們的意志更堅定、更團結，而且未來只要當地文化或環境遭到任何的威脅，這股力量都會迅速集結。

三、品牌經營

一說起反國光石化運動，大家隨即會聯想到「白海豚」或「媽祖魚」。其實，自 2007 年 1 月 28 日，多個環保團體在立法院召開記者會，宣布成立「搶救媽祖魚聯盟」開始，也等於確立了媽祖魚這個品牌，成了反國光石化運動中，最討好民眾的符號。而且，白海豚因俗稱媽祖魚，所以環保團體刻意強調「媽祖魚」這個名詞，因爲媽祖是台灣最主要的民間信仰，以「搶救媽祖魚」爲號召，自然特別容易讓民眾產生共鳴。環保團體甚至進一步跟世界三大信仰活動之一的大甲媽祖遶境活動扣合在一起，用小發財車載著媽祖魚的模型，跟著遶境隊伍走透透。而且自此之後，在每一次的社會運動中，都會將「媽祖魚」抬出來，強化民眾對白海豚的印象。此外，從環境教育的角度來看，可愛的白海豚不也是面對孩子們的最佳代言人。

國際化是「媽祖魚」這個品牌的另一個賣點。透過國際鯨豚保育學者來臺舉行白海豚國際保育工作會議，等於讓國光石化的議題，隨著白海豚成爲國際議題，無形中給執政當局帶來不小國際輿論的壓力。另外，彰化縣沿海一些關心環境的企業，正好也拿白海豚來做文章。例如創辦玻璃博物館並長期支助受刑人相關活動的台明將公司，開始將白海豚這個意象，導入彰化監獄裡，請受刑人試著去做各式各樣白海豚的花燈、布偶、造型等等，然後再與企業設計生產的白海豚系列產品相結合，諸如白海豚的杯子、衣服等生活相關產品，甚至還規劃了一個小小的白海豚博物館，他們希望透過這些生活化的產品、創意，進入一般人的生活領域裡，也就是將保育觀念內化於民眾的生活中。

台明將的負責人林肇睢表示，由於企業界往往不便跟環保人士一樣，站在街頭大聲吶喊，所以他改以這樣的方式來反國光石化，透過創意的軟實力去做保育的推廣，而且他還起了帶頭作用，不少在地的中小企業也都跟進，所以，檯面上看起來好像只有一家台明將公司，但背後其實有兩三百家公司在支持。

四、挑戰權威

談到反國光石化運動的 NGO 團體，就不能不提彰化縣環境保育聯盟，而談到這個團體，就不能不提其理事長蔡嘉陽。蔡嘉陽博士就讀東海大學時，便已開始研究彰化海岸的生態環境，所以他對彰化海岸相當了解，正因如此，他極力想把他所擁有的知識，充分發揮在彰化海岸的保育上。

從文化創意的精神來看，蔡嘉陽是結合了自己的研究知識及彰化環境保育聯盟的組織這兩項現有的資源，產生「保護彰化海岸」的新價值，並用這個新的價值來對抗八輕在彰化海岸設置。而八輕設置一定要經過環評，所以他盡可能在環評裡發揮關鍵角色，將大部份的力量集中在環評審查會，也就是走環評法的路徑；每一場大大小小的環評審查會議他都參與，提出很多研究觀察與數據來跟開發單位對辯，初期幾乎是處於孤軍奮戰的狀態，憑藉著自身所擁有的專業知識，挑戰權威，雖頗有一夫當關的氣魄，卻也岌岌可危。

直到中興大學邱貴芬、莊秉潔教授，在資深媒體人柯金源的引導下，伙同不同學校的二十幾名學者實地踏勘芳苑海岸後，決定為反國光運動建立更堅實的學術後盾，開始組織了工作坊，將國光石化的議題，一一討論出來，從生態、經濟、公共安全衛生等不同面向，進行分析和評估，不但透過各種管道發表，甚至親臨環評現場，與環評學者唇槍舌戰，這種「仙拼仙」的局面，無疑給環評審查會帶來莫大壓力，導致環評委員不敢讓國光石化所提出的環評報告書輕易過關。

五、建立平台

2010 年 4 月 11 日，臺灣首宗環境信託行動「濁水溪口海埔地公益信託」正式啟動，同時建構網站，讓民眾可以自由上網認股購買大城、芳苑溼地，雖名為認股，其實是在凝聚反國光石化的民意。只要有參與認股的人，多半會經常上網去關心入股人數的發展，這認股的網站，自然成了反國光運動的資訊交流平台，其影響力越來越大，正因如此，該網站也曾遭到駭客入侵。

六、借題發揮

2010 年 7 月 25 日，台塑六輕廠發生火災，不到三個月，又發生了第二起工安事件，除了燒出石化廠的工安問題，更燒出產業政策的爭議。這無疑給了反國光石化運動一個強烈質疑石化產業的機會，索性左右開攻，拳打國光，腳踢台塑，清算二十年來的石化爛帳。再加上國光石化的環評報告書，一補再補，都還是漏洞百出，於是，在反國光石化運動的窮追猛打下，一意孤行的執政當局，簡直是灰頭土臉，毫無招架之力。

七、遍地開花

2009 年 6 月 9 日的環評審查會前，彰化大城地方民代、鄉長約三百多人北上聲援國光石化，另一方面則只有十多位環保團體代表到場表達反對，一邊是「我要健康活下去，國光石化滾出去」，另一邊則是「歡迎國光石化，創造經濟發展」，人數落差，形成強烈對比。直到 2009 年底，國光石化仍不是那麼受外界矚目，彰化縣長卓伯源甚至還大肆宣傳成功爭取國光石化的政績。但任誰也沒想到，半年之後，國光石化在彰化政壇，已經從資產轉化為負債。之所以會有這樣的大逆轉，關鍵就在於 2010 年 4 月 11 日，臺灣首宗環境信託行動「濁水溪口海埔地公益信託」的正式啓動，這項行動立即展現的效益就是將全台的環保團體緊緊地綁在一起，畢竟這是台灣首宗的環境信託案，任何一個環保團體都寄望它能成功，形成典範，以利未來反制各種不當開發，於是，立刻將國光石化這個彰化縣的議題，提升為全國性的議題。

再者，這項行動更在凝聚民意的過程中，不斷地進行環境教育，舉辦許多柔性的活動來搭配，而民眾也漸漸理解到，原來透過環境信託，我們還是可以抗拒大財團的貪婪，為土地伸張正義的，這種環境民意的覺醒，至關重要，特別是對知識分子而言。之後，包括學術界、醫師界、藝文界，大專青年、高中青年等不同領域的聯署行動，都是在環境民意的基礎上發展出來的。以學術界為例，短短不到一個月，就有一千多位台灣大專院校的老師教授參與連署反對國光石化，特別是中研院的院士，也有多達 18 位聯名反對國光石化設廠，連剛卸任的李遠哲院長都參與連署，這是前所未有的，而且參與聯署的教授，涵蓋各個領域，也沒有藍綠意識形態之分。知識分子彷彿在這次聯署的過程中，重新找回了知識分子的價值與尊嚴。於是，大學生也站出來了，高中生也站出來了，甚至連懷孕的女性也站出來維護世代正義，而小朋友、小學生一樣可貢獻心力，每到假日，就到西門町等人群很多的地方發傳單，希望大家參與環境信託，保育白海豚。民意發展至此，已沛不可當。

八、藝文渲染

2006 年 2 月 16 日，雲林縣淺海養殖協會發動抗爭，在離島工業區新興區入口處宣讀「守護海洋宣言」。羞澀的老蚵農手持蚵殼打造的「金蚵寶劍」，演出「發蚵超人大戰溫室魔王」行動劇。劇中，蚵仔伯吃下有台灣威而剛之稱的「蚵仔」，搖身一變成爲可以讓養「蚵」產業永續「發」展下去的「發蚵超人」，與蚵農一起打敗溫室魔王。這可能是反國光石化運動歷程中，最早的一齣行動劇。「行動劇」，向來是社會運動中不可或缺的元素，反國光石化運動中上演的行動劇更是不計其數。

此外，藝文界的聯署和投入，更為反國光石化運動注入了一股文雅動人的力量，單是詩人為反國光石化所寫下的詩，就已相當可觀。其中較具代表性的，如詩人吳晟所寫的「只能為你寫一

首詩」：

這裡是河川與海洋
相親相愛的交會處
招潮蟹、彈塗魚、大杓鷗、長腳雞
盡情展演的溼地舞台
白鷺鷥討食的家園
白海豚近海洄游的生命廊道

世代農漁民，在此地
揮灑汗水，享受涼風
迎接潮汐呀！來來去去
泥灘地上形成歷史
稍縱即逝的迷人波紋

這裡的空曠，足夠我們眺望
感受到人生的渺小
以及渺小的樂趣

這裡，是否島嶼後代的子孫
有機會來到？

名為「國光」的石化工廠
正在逼近，憂傷西海岸
僅存的最後一塊泥灘地
名為「建設」的旗幟
正逆著海口的風，大肆揮舞

眼看開發的欲望，預計要
封鎖海岸線，回饋給我們封閉的視野
驅趕美景，回饋給我們
煙囪、油汙、煙塵瀰漫的天空
眼看少數人的利益
預計要，一路攔截水源
回饋給我們乾旱

眼看沈默的大眾啊，預計要
放任彈塗魚、放任招潮蟹、放任長腳雞
放任白鷺鷥與白海豚
甚至放任農漁民死滅
只為了繁榮的口號

這筆帳
環境影響評估
該如何報告

而我只能為你寫一首詩

多麼希望，我的詩句
可以鑄造成子彈
射穿貪得無厭的腦袋
或者冶煉成刀劍
刺入私慾不斷膨脹的胸膛
但我不能。我只能忍抑又忍抑
寫一首哀傷又無用的詩
吞下無比焦慮與悲憤

我的詩句不是子彈或刀劍
不能威嚇誰
也不懂得向誰下跪
只有聲聲句句飽含淚水
一遍又一遍朗讀誦
一遍又一遍，向天地呼喚

另外，反國光石化運動也結合一些非主流樂團的創作，有時是在年青人較多的地方（如台北師大路的夜市公園）開演唱會，有時則配合活動（如認購溼地活動、守護環境文化祭等），一場又一場不斷地唱，以維持整個運動的熱度。畢竟，一個公民運動除了要有很清楚的理念跟完整的資訊之外，還必須守住熱情，才能一直走下去，讓媒體無法忽視他們的存在。更何況，這些演唱會往往具有激勵人心的作用。

九、媒體傳播

在媒體傳播方面，有一股很關鍵的力量，那就是公共電視的新聞部，因為公視自開台以來，新聞部始終堅守著重視環境議題的傳統。而其中又以資深製作人柯金源為代表，他透過紀錄片的拍攝，以媒體的角度監視著國光石化的一切動向，並透過公視的公信力，進行社會資源的串連。例如，一千多名學者的聯署，其根源，就從他導引了二十幾位學者親臨芳苑海岸現場開始。而在媒體傳播的蝴蝶效應中，他也扮演著重要的角色，包括《商業週刊》和《今週刊》有關國光石化爭議的大篇幅報導，他也都熱心提供資訊。總之，凡有媒體想報導，卻又對當地不了解的，柯金源都會積極提供在地觀點給他們做參考。

有趣的是，繼《商業週刊》「台灣天空浩劫」的悚動報導：「台灣人將因國光石化，平均壽命減少 23 天」，之後，幾乎大多數的媒體都跟著引用這樣的標題來探討國光石化。就連原來對企業界較為禮遇的天下雜誌，也開始從環境的角度來評估國光石化的正負面。另外，撇開意識形態來看，自由時報也有幾次扮演很關鍵的角色，報導篇幅很大，影響力不容小覷。

2010 年十月，公共電視更在柯金源的策劃下，推出了為期一星期的石化週---「今晚跟你說石化（實話）」，目的是希望讓大家更有系統地了解什麼是石化產業？石化產品跟人的關係是什麼？是不是該重新評估石化產業對台灣的影響及必要性？報導期間，台塑正好又發生了第二次工安事件，更加強了石化週報導的效應。

不容忽視的是，近年來，網路媒體在社會運動中，有了越來越突出的表現，而隨著越來越多青年學子投入反國光石化運動，網路的傳播效益，更是被發揮得淋漓盡致。他們大搞 KUSO，製作短片，在網路世界快速串流，讓反國光石化運動在很短的時間內，就成為年輕學子之間的話題，並為嚴肅的社會運動注入不少輕鬆的氣息，形塑了一種談笑用兵的運動自信。此外，加上臉書、鋪浪等經營，更讓反國光石化全國各大專院校及高中的青年社群快速連結。這也是最讓執政者措手不及的。

運動後期，全國青年反國光石化聯盟甚至應用了所謂文化干擾，以短短兩天的時間，製作發行《中蚵時報》、《聯蚵報》、《自由蚵報》和《蘋果蚵報》等，共計三萬份的《國光石化環評預言報》，其創意與效率，讓社運團體的前輩們望塵莫及，讚嘆不已。這股源源不絕，彷彿足以翻天覆地的青年力量，更讓整個反國光運動鬥志高昂，氣勢如虹。

十、政治操作

反國光石化運動的排山倒海之勢，簡直讓政治人物跌破眼鏡，又適逢 2012 年總統選舉將屆，促使所有有意參選者紛紛表態。先是在野的民進黨發現民氣可用，機不可失，參選人蘇貞昌與蔡英文率先表態，除了對於過去執政期間，大力推動八輕的政策，謙卑認錯之外，也表示一旦

當選，將終結國光石化計劃。這迫使執政的國民黨候選人馬英九也不得不表態，他必須趕快設下停損點，否則整個選舉過程他將因國光石化的議題一路挨打，輕易被叩上諸如「官商勾結」、「違反環境倫理」、「置國民健康於不顧」、「漠視世代正義」等罪名，那麼他的政見再好，也都會因國光石化而破功。所以當 2011 年 4 月 3 日，彰化醫界聯盟、活力旺企業協會及芳苑鄉反污染自救會，在芳苑舉辦「全民拒絕國光石化，萬人拼健康餐會」時，馬英九總統不請自來，明顯打了一個哀兵姿態，接著又跟著環保聯盟的安排去溼地體驗，傾聽民意。有了這樣的動作之後，最後一次的環評審查，環保署、經濟部跟環評委員合演一齣兩案並陳的戲碼，把球做給總統做最後決定，結果，當然是由總統出面喊話，表達不支持國光石化在彰化設廠的態度，再由經濟部跟國光石化主動撤案，讓原本可能爆發更大的危機暫時落幕。

選戰的另一個重要考量是「首投族」，他們發現這一次反對國光石化聯盟裡，年青人佔大多數，就像磁吸效應，藍綠陣營都看到這一塊選票處女地的重要性，所以當馬英九總統化解國光石化的選戰危機之後，便開始安排各個學校的青年論壇，去跟青年對話，顧好首投族的票源。所以國光石化雖是起於經濟議題，轉於環境議題，最後還是進入到政治議題，用政治手段解決。

結語：

正如東華大學副教授吳明益在《溼地 石化 島嶼想像》一書的序言中所強調的，這是一個「沒有旁觀者的時代」。在資訊傳遞如此發達的年代，不僅環保署不能再關起門來做環評審查，自此而後，藝文界、醫師、律師……等過去可能在社會運動中選擇旁觀的「知識分子」，也不容再當一個沈默者，因為在你使用資訊的同時，也在接受資訊的檢視。以反國光石化運動的學者聯署為例，許多年輕學子都睜大眼睛在看，自己認識的教授，有沒有參與聯署，在這樣的氛圍下，為人師表的學者，豈可坐視。

「資訊」已成了這個世界真正的國王，如何製造、傳播和利用資訊，更是未來社會運動的關鍵課題。以第三節所列舉的十項模式為例，每一項都跟資訊脫離不了關係。創造話題，就是製造民眾有興趣的資訊；在地紮根，是將專業資訊轉化為在地可以理解的訊息，凝聚共識；品牌經營，是將資訊簡化、符號化，使資訊更具滲透力；挑戰權威，無疑是一場專業資訊的攻防戰；建立平台，加速資訊的交流集散；借題發揮，是擴大特定資訊的張力；遍地開花，是資訊串連的顯現；藝文渲染，是為資訊化粧，使其更具感動的力量；媒體傳播，是資訊的誘導和聚焦；政治操作，則是資訊的壓力，國王的命令。

在「文化創意」還處於摸索期的階段，「資訊的製造、傳播和利用」是相對比較容易切入的命題，也是現代年輕學子比較親近理解的話題。希望本文所提出的模式，可讓投入文化創意事業的學子，對社會有更多的觀察和想像。

參考文獻：

吳晟、吳明益，《溼地 石化 島嶼想像》，有鹿文化，2011 年 1 月。

謝志誠、何明修，《八輕遊台灣：國光石化的故事》，左岸文化，2011 年 8 月。

徐光蓉，《虛幻之石化王國：探討國光石化的必要性與其環境影響評估》，台灣環境保護聯盟，2010 年。

賴寧寧等，〈台灣天空浩劫〉，《商業周刊》1179 期，2010 年 6 月 24 日。

林倖妃，〈國光石化爭議 五大謬誤 殘害國土〉，《天下雜誌》450 期，2010 年 6 月 30 日。

黃靖萱，〈留下它，就要管好它〉，《天下雜誌》453 期，2010 年 8 月。

「我們的島——今晚跟你說石化」系列報導，製作人 于立平，公共電視，2010 年 10 月 10 日至 18 日。

「紀錄觀點——退潮」，製作人 柯金源，公共電視，2010 年 10 月。

《生態台灣季刊》與生態電子報（<http://ecology.org.tw/>），台灣生態學會。

環境資訊中心（<http://e-info.org.tw/>）

苦勞網（<http://www.coolcloud.org.tw/>）

鹿港傳統工藝產業的過去、現在與未來

諸葛正

朝陽科技大學工業設計系 副教授

摘要

本文主要是回顧鹿港傳統工藝產業的歷史變遷過程，以論述鹿港工藝產業的發展內涵，藉此檢討台灣工藝政策跟這些傳統工藝產業的關連性與影響力。鹿港自 1970 年代後半開始，觀光事業便成為鹿港小鎮發展的重要核心，而在當地的傳統工藝產業種類與從事匠師人數，也都是全台首屈一指的位置，印證鹿港在台灣傳統工藝產業中的代表意義與重要價值性。從 1980 年代後期的勞力密集產業海外出走潮中，傳統手工藝產業亦是備受影響的產業項目之一。而經營成本的提昇，也影響著必須面臨轉型的未來鹿港。

鹿港傳統工藝產業是地方傳統產業再造相關政策推動下的代表性地區之一，有許多發展軌跡所留下的經驗，值得後人去檢討並做為借鏡之用。本文則試圖對鹿港傳統工藝產業的過去、現在與未來所形成的工藝產業發展歷史過程進行詮釋說明，並加入日本傳統工藝產業相關獎補助政策，與近年日本有關調查傳統工藝產業發展實況的調查結果，藉此以討論台灣傳統工藝的發展跟政策的關連性與影響力，並進而在最後藉由前述的日本過去施策經驗，比較探討鹿港傳統工藝產業的未來發展可能性。

關鍵字：傳統工藝產業、鹿港、工藝、工藝政策

壹、鹿港地區的過去

鹿港，這個台灣開發史上時間僅次於台南的第二古都，文風鼎盛、人口眾多，是早期中部地區的生活重心。但受限於清治後期開始的港口淤塞現象而導致海上貿易日漸蕭條，長期以來的商業貿易重鎮形象也隨之雲淡風輕，而拱手將中部地區首府的代表權轉移給近鄰的彰化、台中市鎮地區。從日治時期以後，鹿港地區因為沒有縱貫線鐵路動脈的經過，也因而逐漸被世人所遺忘，不再是眾人所矚目的重點地區。這現象持續延伸至戰後 1980 年代之前，鹿港地區一直只扮演著一個不太受到注意的角色。

不過，工商業的不發達（其實應該說是重工業不發達，也不是交通樞紐），反而讓鹿港不像台南、台北地區一般，古蹟區域會快速不斷地縮減消退。相對地，將完整的早期生活聚落形象，幾乎是在沒有什麼太多破壞的情形之下大部分保存下來，卻反而是鹿港地區從 1970 年代後半期開始，能夠重新以文化、觀光重點地區之形象再度崛起的重要關鍵。

當然，觀光事業自 1970 年代後半期開始，便成為鹿港小鎮的發展核心。以歷史文化古風與留存古蹟聚落為中心，進行對外宣傳與招攬遊客進入鹿港，好增加地方居民的生活收入，與繁榮地方經濟，便成為鹿港當地文化觀光有關單位積極參與運作重點工作項目。

在古蹟聚落與地方小吃極度被地方觀光事業所渲染推動之下，以文化發展視野為重心，似乎便定調成為鹿港地區的第一重要事項。而外來遊客大量於假日進入鹿港的消費人潮，在帶來地方經濟復甦的同時，也一直藉此不停地再挖掘地方上所有的既存文化項目，這就是希望能夠一直不停地將這些項目搬上舞台，以維持鹿港地方文化觀光發展的形象維繫。尤其當 1990 年代中期以後，台灣各地方鄉鎮市地區因為勞力密集產業外移，所導引出的產業出走潮，與台灣地方人口大量移出空洞化，然後地方產業經濟快速衰退的現象刺激之下，所引發的地方社區再造等現象風起雲湧之後，「社區總體營造」工作的積極參與就變成一項顯學。然後各地區總會有打著地方傳統產業再造的文化觀光大旗，以進行「社區總體營造」實踐工作的光景出現。

貳、鹿港傳統工藝產業的過去

鹿港地區的傳統工藝產業，就是上述打著地方傳統產業再造的有關推展政策下所對應出現，最被重視的文化產業對象項目。尤其是鹿港地區有著與其他台灣鄉鎮市最大的不同之處，就是當地的傳統工藝產業種類與從事匠師人數，都是現階段台灣其他地區所難望項背之處。光這一點而言便可知道，鹿港地區在台灣傳統工藝產業中的代表意義與重要價值性。

鹿港傳統工藝產業的重要價值所在，當然也是因為其發展歷史悠久，並能夠延續至今之故。鹿港在清治初期就已是台灣重點發展的港口之一，隨著移民禁令解除、1784 年的島外開港、幾

個重點區域的對岸移入人口，更是助長鹿港地區的經濟繁榮程度。隨著地方定居的人口增加，宗教建築寺廟的興建，便成為一項必要且重要的工作項目。雖說一開始工匠必定來自於對岸引入，但久而久之，隨著本地需求日益增加，在有利可圖的利誘之下，對岸工匠渡海來台落地生根自然也就不會是什麼稀奇之事。而在鹿港地區所留下最早定居於此地的工匠名號，根據 1982 年王建柱等所出版的田野調查紀錄《鹿港手工藝》一書中，根據田野調查地方家族族譜之後所得到的最早時間，記載著有 1830 年的李克鳩（已逝鹿港薪傳獎得主著名木雕師傅李松林的曾曾祖父）、與 1843 年施順興小木店的開業紀錄，而這些紀錄就算是在全台灣，也是現存可見數一數二的極早數字。十九世紀中葉以前，鹿港地區的工藝產業，似乎已經開始綻放出耀眼光芒，而這也是後來聞名全台灣的鹿港傳統工藝產業之源頭所在。

鹿港傳統工藝產業主要以木家具、木雕、錫器、竹家具製品等，圍繞著宗教祭祀與日常生活用途的產業項目而展開。這些項目在發展至日治時期之後，因為日人長期追蹤調查之故，從歷年的《臺灣總督府統計書》、《台中州統計書》等中央、地方統計報告書的內容中，就已經可以發現鹿港地方傳統工藝產業的發展盛況，這之中又尤以木工藝產業的規模與產值最為龐大，之後也就一直在地方工藝產業項目中，扮演著中流砥柱的重要角色。詳細內容可以詳閱近代出版物《鹿港鎮誌》便可一探統計資料究竟，在此便不再深述。

鹿港傳統工藝項目的產業規模雛形，大致上也是奠定於日治時期的發展。當時像是後來在當地近郊相當著名的傳統家具店「吳隨意家具店」、「蔡義和指物工場」、「施成益指物工場」等，都是創設於此時期。匠師在清治時期一個個移入定居生根之後，在日治時期之間，便逐漸拓展各項產業規模，然後形塑出一項項地方傳統產業的基本形象，替後來戰後鹿港地方傳統工藝項目的發光發熱奠定起厚實的基礎。

這些地方傳統工藝產業，在二十年之前，其實還是跟當地宗教祭祀與常民生活所需用品的生產製造有著不可切割、息息相關的供需關係。早期的工藝產品，提供著當地、近郊居民日常生活中各項所須物品，無論是桌椅，還是各項祭祀器具等。然後又因為戰後並未過度開發，傳統工藝品的產地並未遭致太大破壞之故。雖然戰後開始歷經一開始的供應內需之用，以及因應 1950 年代後半開始的外銷風潮，然後開始大量投入生產外銷家具與工藝品的生產製造過程。但這反而更促使著地方傳統工藝產業得以繼續維持下去，並逐步深化紮根。在迎向文化觀光發展的同時，雖然其實亦是宣告著地方傳統工藝產業必然已開始走向衰退之途，但加上一些民俗工藝產業項目的加入發展，地方工藝產業仍藉此艱苦地走過產業外移的衝擊，存活下來。在 1996 年臺灣省手工業研究所（現國立臺灣工藝研究發展中心）曾經做過一項鹿港地方傳統工藝產業調查，之後所出版少量的《鹿港工藝資源手冊》，裡面仍記載著有「雕藝類（木雕、金銀雕、玉雕）」、「塑藝類（捏麵人、陶藝、泥塑、土黏香人偶、製香、糖塔、畫糖、臘果）」、「編藝類（結飾、竹編器具、柴劈花編、藤編、土甕製作、蒸籠）」、「紙藝類（獅頭製作、糊紙、紙雕、書畫裱褙）」、「家具類（木工、漆工）」、「金屬類（鐵器、錫器）」、「縫織類（刺繡、香包）」、「皮革類（皮塑）」、「圖繪類（玻璃彩繪、手繪佛像、葫蘆彩繪）」、「複合技藝

（宮燈、燈籠、扇藝、紙傘、毛筆、樂器）」、「童玩（絲巾童玩、通草童玩、竹頭號、草編）」、「其他類（牙籤模型）」等十二大項、三四十子項的既存工藝產業職業項目與完整說明，亦可由此見得鹿港地方傳統工藝產業為何會馳名中外的根基所在。這些是鹿港工藝產業過去發展軌跡的見證，亦是未來鹿港工藝產業還能否繼續發展下去的重要關鍵之處。

參、鹿港傳統工藝產業走到現今

1980 年代後期的勞力密集產業海外出走潮之中，無可免俗的傳統手工藝產業也是備受影響的產業項目之一。經營成本的提昇一樣地影響鹿港傳統工藝產業必須開始面臨轉型的未來。

為求降低工資成本，在鹿港只要是稍微有規模的工廠，大概都會考慮移廠至大陸、東南亞一帶成為台商繼續維持經營，事實上也有部分工廠已外移，尤其是稍具量產規模的中型木工廠等。不過當然也有許多小成本規模，且無法移民海外的小型工藝產業從業者，只能繼續留在本地苦心經營。這在鹿港來說數量其實也是挺多，不過畢竟國內勞力市場在持續萎縮的趨勢之下，傳統工藝產業從事者有部份也只能朝縮減規模、減少聘僱人數等方向下手。像是前節談及的鹿港傳統著名木工廠老字號，俗稱「北吳隨意、南蔡義和」的這兩家木工廠，都在 1990 年代後半期時相繼吹起熄燈號，走入歷史之中。相對地許多工藝匠師，因為工作來源逐日減少，便只能因此被迫選擇提早退休（如木匠師傅楊天成等人）、轉業（如雕刻師傅陳銘松等人）等途徑，沒有市場發展前景的只能選擇歇業（如竹家具匠師尤老慶等人）。當然，還是有繼續從事的工廠與匠師存在，這些大部分要不是跟外銷訂單還有關係（不管是銷歐美的木製玩具，還是銷日的欄間雕刻、佛壇等產品），就是已逐步轉型成文化產品製作販賣形態的方向。

其實早從 1980 年代後期開始，就已有許多工藝匠師開始思考轉型。像是木工的王漢松（已逝）與王肇楠父子；木雕的李松林（已逝）與李秉圭父子、施鎮洋、黃國書、施煥文、黃媽慶等；錫器的陳萬能；刺繡的許陳春等。又或者是屬於民俗技藝方面的如香包的周月容、捏麵人的施教鏞、紙扇的陳朝宗、燈籠的吳敦厚等匠師們，皆陸陸續續走上產品與創作並行，甚至到後來發展成以藝術創作為主的發展路線，試圖以個人的努力繼續維持著鹿港工藝產業的形象與未來性。

這股轉型風潮在 1990 年代，台灣進入地方文化發展重視的成熟期，以及 1995 年開始的「社區總體營造」政策的推行之後，也逐漸形成一股不小熱潮，同時更促使著上述的傳統工藝產業快速地朝著「文化創意產業」的形式方向迅速轉變。在數年之後的 2002 年文建會開始推展起「文化創意產業」的有關發展政策之後，鹿港地方傳統的工藝產業就開始朝著不同方向分頭邁進。還有外銷訂單的工廠繼續堅守崗位；至於有內銷市場的大概就只剩下古董家具修護這類極需高超技術的工藝技術，與可以在廟會活動中繼續發光發熱的民俗技術項目；以及藝術品的工藝創作路線

分流。民俗技藝與創作品的方向，在後來也順利地融入「文化創意產業」的項目中，繼續以另一種有別於產品形式的樣貌繼續發展下去，也成為維繫鹿港工藝形象的重要指標。

至於跟隨著「文化創意產業」政策，鹿港本地也發展出新的社區工藝產業項目，如菜園里的婦女刺繡與柴絲花編工藝項目的再現，以及一些資深匠師所辦的傳統工藝技術傳習教育課程（如李松林、施坤玉、施鎮洋、王漢松等匠師皆辦過技術傳習教育），都對鹿港的傳統工藝技術與工藝文化傳承有著不小貢獻。尤其在上一代逐漸凋零，而這一代又面臨青黃不接、無人得以繼續承繼的窘境之際，雖是杯水車薪，但也有略盡綿薄之力的效用存在。

肆、國內外工藝推廣政策的發展情景

在瞭解鹿港傳統工藝產業的歷史軌跡與現況後，這裡要轉個方向，先比較回顧台灣與鄰近國日本的工藝產業推廣政策上的差異之處，以作為後續討論未來可能性之前的先導概念。

臺灣的地方傳統工藝產業，從十五年前起實已慢慢步入夕陽黃昏時期的開始，至現在為止其實亦沒有太大的改變跡象出現。之中如果有改善的不外乎是業者自求轉型，不然就是轉向投入文化傳承事業領域中才有可能。至於地方上本已步入衰退的既有傳統工藝產業業者，多已息業不再從事。像是前面曾去訪談數次的鹿港「北吳隨意、南蔡義和」的鹿港傳統兩大家具業者，也都於20世紀末時停業收工，讓人不勝唏噓。

當然，問題或可說成是業者本身不思努力轉型，自食其果。但是從接觸與研究日本地方相關工藝產業的政策與法律之際，也可發現台灣工藝公部門的有關機構為何無法如日本一般，能對那些步入衰退的傳統工藝產業伸出實質援手（如立法、推行實質輔助計畫）。而近年來卻只見有少數學者、學生開始對工藝政策提出看法，甚至寫成研究論文。而筆者認為那些其實都並未真正對上述這些傳統工藝產業提出真正實質性的因果分析，當然其結果的影響力也就不了了之。至於對工藝政策的研究雖有，但綜觀之下卻又多是談及表面大家都看的到的皮毛，卻鮮少有人真正深入調查分析在台灣，工藝政策在公部門，或是民間底層被長年實施下來的整體功過檢討，反而經常會變成像是在政令宣導唱著高調，而沒有實質意義上的可資參考概念存在。

工藝政策研究的實質內容其實會牽涉到許多部分，像是政策本體的影響力（也就是研究者工藝政策議題的大多數選擇範圍）、施策者的能力與目標達成度（這較難精準判斷，但又很大程度的實質影響著政策實施的成敗）等部分其實都應該是研究重心。當然相對地從工藝產業業者、購買使用消費者的角度出發進行對工藝政策施行成果的反向回饋檢討，也會有極大的重要性存在。所以由此觀之，過去許多研究內容都只是進行前述的一部份，自然就極易會忽略其他面相，而流於方向偏頗的檢討結果。

台灣大概目前只有 1982 年所制定的「文資法」，跟傳統工藝產業有些關係。目前使用之文資法將其保存項目劃為七大類：

- (1)古蹟、歷史建築、聚落：指人類為生活需要所營建之具有歷史、文化價值之建造物及附屬設施群。
- (2)遺址：指蘊藏過去人類生活所遺留具歷史文化意義之遺物、遺跡及其所定著之空間。
- (3)文化景觀：指神話、傳說、事蹟、歷史事件、社群生活或儀式行為所定著之空間及相關連之環境。
- (4)傳統藝術：指流傳於各族群與地方之傳統技藝與藝能，包括傳統工藝美術及表演藝術。
- (5)民俗及有關文物：指與國民生活有關之傳統並有特殊文化意義之風俗、信仰、節慶及相關文物。
- (6)古物：指各時代、各族群經人為加工具有文化意義之藝術作品、生活及儀禮器物及圖書文獻等。
- (7)自然地景：區分為自然保留區及自然紀念物；自然保留區指具保育自然價值之自然區域、地形；自然紀念物包括珍貴稀有植物及礦物。

上述第四項類別中，對傳統工藝有較具體的保存文字出現。但這畢竟跟扶持、地方產業的法令（如日本的傳產法一般）仍有相當大的差距。台灣傳統地方工藝產業只有靠「文資法」是無法有所太大作為。

至於 2002 年台灣實施文化創意產業發展的相關政策後，工藝產業做為其中十三項目中的一環，才被注意到有待大力推廣與發展振興的必要性。不過事實上已有些晚，傳統工藝產業已在快速衰退，如何有效且穩定的繼續扶持，並促進其轉型成長，已成為一項刻不容緩，且需積極發展的重要工作項目。至於剛成立通過的「文化創意產業法」能對傳統工藝產業有何實質幫助，則很可能還有待時間去考驗，目前還無法得知效果。

同樣地，亞洲鄰國的日本，從戰後衰敗中逐日快速復甦。而在 1970 年代時，也已經開始注意到許多地方的傳統工藝產業，正因為兩次經濟起飛所導致的景氣上揚，然後工資上漲、產業外移潮興起的後果陸續接踵而來，而不得不面對與正視傳統工藝產業也因為身屬勞力密集產業範疇，必然受到工資上漲、產業出走的打擊，而非得產生因應對策不可。故此，當時日本國會快速立法，傳統產業振興法等相關法令、相關組織的出現，確實一時之間不但遏阻衰敗的速度外，甚至還和緩延長傳統工藝產業得以能夠繼續生存下去的時間。

從台灣有關日本傳產法制定的現況解析，也有少數報告文獻存在，像是洪文珍、翁徐得在《日本 21 世紀傳統性工藝品產業政策藍圖-邁向新生活文化的創造》一文中所提到的日本傳統產業現況：

...傳統性工藝品產業可說是 21 世紀至末世應該好好繼承下去的日本珍貴財產。這樣的傳統性工藝品產業自昭和 49 年（1974）『傳統性工藝品產業振興法』（傳產法）制定以來，一直都是做為國家政策執行振興事業，但法律制定至今已過了 1/4 世紀，在面

對 21 世紀即將來臨的今日，此產業正面臨重大的轉換期。即，在因全球化進展、大量消費社會的定型、情報革新的急速展開等因素導致國民生活型態改變以及長期經濟不景氣等背景下，傳統性工藝品產業銷售額低迷，隨之而來的經營困難與後繼者不足等環繞傳統性工藝品產業的各種問題日益嚴重，長久下來，該產業的生存正面臨威脅，陷入前所未有的困境中...¹。

而另一方面，日本國民追求豐裕生活的期望升高，在其先進技術極度受到讚揚的另一面，日本基礎技術力的低落令人憂心，在此情況下也出現了手工製物，特別是「日本技術」的原點「傳統性工藝品產業」有再度受到評價的跡象。因而傳統工藝品產業處在這些狀況中，由日本通商產業大臣提出「21 世紀傳統性工藝品產業政策藍圖」，向審議會進行諮詢與進行新政策的討論，因此及時作出重大的諮詢案，來尋求解決方策。在 21 世紀之日本歷史與豐厚的土地上所孕育而生的珍貴財產「傳統工藝品產業」將能夠更有活力地繼續發展下去。目前台灣傳統產業亦面臨大陸低價成本競爭的壓力，經營困難情景如同早期日本。日本透過類似傳產法，為地方工藝產業尋求再造、振興，這作法對台灣現在所欲發展的方向，確實有著指標性的引導參考作用。

其實在 2008 年 4 月日本學者上野和彥亦出版一本《傳統產業產地的去向－傳統工藝品的現在與未來》，也提供出許多對日本傳統工藝產業的現在進行式思維。如對嚴峻現況的反省：

...許多的傳統產業產地是與地方產材料、或是跟地方生活需要有關所產生，不只是地方經濟，甚至跟社會、生活、文化、歷史有著密不可分的關係，明治時期以後，因為政策需要擴展了許多地方產業，但隨著戰後工業化的快速成長，產地逐漸形成以同質性的生產者有效率的大量生產低附加價值的量產型產業構造，以及代表著工藝民藝運動的一人工匠集團、工藝作家、小型產業集團之小規模生產體制等並存方向...

...傳統產業依據傳產法的制定，持續形成手工製作，兼具歷史文化感的商品特性，1979 年傳產業界到達 34043 工廠，29 萬人從業者的極盛期。之後，隨著西化情景日趨增強，傳統產業亦開始衰退。...但是，隨著泡沫經濟出現，中國廉價製品大量引入後，傳統產業產地的生產量顯著衰退，工作減少，後繼無人的現象便日益增加。...2004 年時只剩下 17793 間工廠，從業者 10 萬人...²。

由上述可以看出就算是有傳產法的扶持，頂多也只能減緩日本傳統工藝產業的衰退速度，近 30 年來還是約略衰退了一半以上。但是可想而知的釋，如果沒有法令與制度面的維護，那衰退速度可能就會更快。

¹ 洪文珍、翁徐得，〈日本 21 世紀傳統性工藝品產業政策藍圖-邁向新生活文化的創造〉，《台灣工藝》，6，（台北，2001）：4。

² 上野和彥，〈傳統產業產地的行方-傳統的工藝品產業の現在と未来〉，177-179。

日本推動社區發展及活絡地方產業工作，在戰後較台灣早二、三十年。其推動手法與經歷過程，常成為台灣觀摩與學習的對象。2002年3月20日，日本地方經濟綜合團體商公會議所，提出一份應全力振興地方產業之建言，報告中的主要內容，在在吻合現今台灣發展地方特色產業應有的觀念與做法：在經濟社會多元化、個性化及全球化之潮流下，地方產業不僅為國家固有文化資源、物品製造文化、與國家對外的顏面，亦為全民財產及地方競爭致勝的工具。惟地方產業應在各地生根，若是一旦潰散，不只該項產業將會空洞化，甚至會影響雇用，停滯地方社會的發展腳步。

地域間競爭日益激烈，為讓地方傳統資源的地方產業再度引人矚目，年輕人開始重視手工藝振興「本國文化」的現象處處可見。這也對促進創業雇用以活絡地方產業的目的，有著極大的影響力。現存的地方產業，一直在傳統的維持與革新之間掙扎、在排斥與融合中應變，約可歸類為「產業再生者」與「傳統文化延續者」，今後均應與工藝產業加強合作關係，以求成長。

反觀台灣的文化，傳統與現代、固有與西方的問題論辯許多年，現在仍停留在精緻與大眾文化之爭，耗損在本土化與去中國化的糾結中。可是不管怎麼談，就是很少有人倡導「讓民眾享受高級文化」的觀念，國家也未意識到提升國民文化素養的重要性。在全民普遍缺乏文化基礎的情況下，要推動文化創意產業，恐怕只是空中樓閣！從文創法有諸多條例參考日本與韓國的做法來看，是否能夠真正地像這兩國看齊，能夠確切地實施文創法與實施，亦是探討法源根據所在之相關議題研究的必要性，而這也突顯出台灣在此方面的研究仍是甚少，且並未積極行之。

伍、鹿港傳統工藝產業的未來可能性

在《傳統產業產地的去向－傳統工藝品的現在與未來》一書的最後，提及三項在觀察研究後，對傳統工藝產業未來發展的建議，約略整理如後。第一，以傳統工藝品為核心強化生產機能與市場開拓以維持擴大需求。也就是將具有地方歷史文化與地方技術材料所共同構成的傳統性特質，最大限度的強化發展為重要使命。第二，將傳統工藝品的傳統性格品牌形象活用以開發出新產品、新市場。譬如將非日用品用途的工藝品朝生活用品方向轉化，活用傳統工藝品的歷史文化、材料技術上的特性，融合高科技與量產技術，或者是透過傳統產業產地的異業種交流，以達新產品與新市場開發的目的。像是非傳統工藝品指定項目的化妝筆，就利用日本當地的知名熊野筆產地的品牌提高產品形象，而開拓出新書法筆、畫筆的市場銷路便是一種作法。第三，以多樣化的產品線培育愛上傳統的粉絲層，讓潛在市場浮上檯面。將傳統這個品牌附加價值廣泛地打入消費者的生活之中，並且也要時時進行對消費者的教育，提高消費者對傳統工藝品的關心程度。像是和服市場近年來因為浴衣（傳統服飾）流行，便產生出傳統工藝品的高級浴衣市場；以及因為二手和服市場的出現，和服變的可以較為廉價，便從中產生出新的和服愛好者，而因此活化傳

統的和服市場，便是佳例。所以傳統產業跟學校共同組成體驗學習課程、體驗事業、體驗教室，便是一個可以對所有人提高傳統工藝品知名度的好方法，打開粉絲層其實也是非常重要的事³。

而台灣學者對工藝產業的文化創意產業化，亦有著極大的期盼，提出許多相關解決方案。如孫華翔在《台灣工藝產業轉型之路－從社區營造出發的經營模式探討》文中提到：

綜合來說，產業的經營型態大致可以分成兩種類型，『市場化』的經營模式與『地場化』的經營模式。在文化經濟中的市場化經營模式可說是『文化工業』，而文化工業指的是均質化、庸俗化、提供大眾消費、強調大量生產的方式，個人不但無法主導文化，反過來是被工業生產所主導...，台灣近年發展文化經濟的歷程，肇始於這些年來文建會所推動的社區總體營造政策中以『文化產業化』與『產業文化化』的理念。這樣的『文化產業』不同於『文化工業』，『文化產業』完全是依賴個別的獨特性，也就是產品的個性、文化傳統性、地方特殊性，包括工匠或藝術家的獨特性，所強調的是產品的精神價值內涵，這些正是文化工業所沒有的素質...⁴。

學者黃世輝亦對日本文化振興產業內涵相關發表論述，以其在《以文化创意產業帶動地方振興—日本的文化產業振興》一文中談到日本作法：

日本產業振興的三個時期六個階段，1970 年的博覽會是日本現代設計創意表現的結果，而大約早十五年的 1950 年代則是日本地方振興、社區營造的開端時期。從 1950 年代後半到 1990 年代後半，日本的產業振興可以分成三期，即高度經濟成長反思時期、石油危機與地方主義時期、後泡沫經濟時期，還可細分成六階段，從各期與各階段可以看出不同時期、階段在地方上發展重點及地方創意的不同⁵。

上文中表示出無論是哪一個時期或階段，四十多年來日本地方產業振興的演變，都與地方的歷史、文化、自然緊密結合，包括歷史資產的活用、傳統產業與自然遺產的活化、地方博物館的設立、地區自立的運動、閒置空間的再利用等，也正符合所謂的「產業文化化、文化產業化」的基本概念。

加上台灣社區工藝產業如今亦面臨兩大競爭的嚴峻考驗，像是一方面中國大陸與東南亞低成本的工藝品傾銷，另一方面則是歐、美、日高度設計感精緻化工藝輸入的壓力。想要在夾縫中突破重圍，確是非常困難。首先，已不可能再走回頭路，用低價的勞工或是原料來源來壓低成本，這個時代已經過去，而是要更進一步去發現工藝的核心價值，而不只是強調它的傳統功能性。第

³ 上野和彥，《伝統産業産地の行方-伝統的工艺品産業の現在と未来》（東京：學藝大學出版會，2008），172-173。

⁴ 孫華翔，〈台灣工藝產業轉型之路－從社區營造出發的經營模式探討〉，《台灣工藝月刊》，29，（台北，2008）：16-17。

⁵ 黃世輝，〈以文化创意產業帶動地方振興—日本的文化產業振興〉，《文建會文化创意產業地方巡迴論壇》，（台中，2003）：1。

二，從市場的角度來看，如何去滿足、瞭解未來消費主流需求亦加重要。現在製作的工藝品，必須為未來設想，而不該一味追求當下的短暫流行之物。第三，台灣跟中國大陸、日本的生活形態並不完全相同，台灣處於一個多元生態、多元族群與多元文化混合的島嶼，且不斷有新文化的加入，這是台灣的獨特優勢。因此運用開放胸襟與多元學習機會，讓大家能在地產生撞擊，進而形塑出一種有別於其他地方的特殊文化情調，將會是台灣工藝產業發展較具利基且可行的一條路。當我們觀察歐、美、日一些先進國家的企業在品牌、服務與價值創造上的趨勢，會發現所謂未來的產業應該是專注於生活面的思考，以「人本」為主體的思維，而這也是目前發展社區工藝產業最重要的核心。這種走向是一種以文化為核心的社區產業模式，是一種與地方生活緊密結合的社區經濟模式，就是讓工藝產業的發展由技術創新、製程，走向使用者導向的生活工藝應用模式。

同樣地鹿港在推動傳統工藝產業的振興工作上，也不是說就只有原地踏步如此而已，許多人與組織為此也做出甚多貢獻。像是從 1970 年代開始的「民俗才藝活動」中的工藝品展示會、各種技藝傳習工作、社區工藝產業的重新紮根推廣工作。甚至筆者在 1997 年利用鹿港為例所提的「鹿港工藝生活環境博物館化」的消極作法也是一例。後來隔年國立臺灣工藝研究發展中心（當時仍是台灣省手工業研究所）還有一個筆者曾參與的《鹿港生活工藝村構想書》計畫結案報告中，則提出在鹿港設立「地方工藝村」的概念模型。在當時多是參考類似日本許多地方既有的「工藝村」構想來模擬，雖然後來並未付諸實現，但是至 2004 年時，鹿港財團法人鹿港文教基金會受彰化縣政府委託，辦理「彰化縣地方產業交流中心（預設地址為福興穀倉，筆者也曾參與）」營運輔導暨產品開發規劃案，算是更大規模地實踐類似於日本縣市級產業交流中心在台灣設立的構想。不過可惜後來因為諸多因素影響，最終仍沒有成功開放營運，殊為可惜。如能啟動營運機制的話，或許台灣地方傳統工藝產業產地在目前仍未有法令能夠積極保護扶持之際，還是能夠有一些繼續維持下去的動力，並成為可讓外界參考學習的對象，而不像現在仍只能靠少數匠師與工廠獨自勉強維持的現況。畢竟如果是彰化縣（尤其是鹿港）的工藝村、產業交流中心都無法成形的話，在台灣大概也很難有比鹿港更好條件來進行此項工作推展的其他地區存在。

鹿港傳統工藝產業的過去有著輝煌的發展史，不管中間是否沉寂一段時間，但近代的再次發光發熱，也再次促使著人們要正視其對傳統工藝產業傳承上不容忽視的重要性。這個條件不是偶然形成，而是長時間日積月累下的成果，也不能輕易就讓其消亡，只徒留照片遺物。做為一個台灣最具代表性的傳統工藝重要產地，鹿港其實是責無旁貸地有其領頭發展的重要義務與責任存在，希望未來能夠有那麼一天可見其傳統工藝的風華再起，並再發光發熱。

參考書目

1. 洪文珍、翁徐得，〈日本 21 世紀傳統性工藝品產業政策藍圖-邁向新生活文化的創造〉，《台灣工藝月刊》，6，（台北，2001）：4。
2. 上野和彥，《伝統産業産地の行方-伝統的工芸品産業の現在と未来》（東京：學藝大學出版會，2008），172-173。
3. 上野和彥，《伝統産業産地の行方-伝統的工芸品産業の現在と未来》（東京：學藝大學出版會，2008），177-179。
4. 孫華翔，〈台灣工藝產業轉型之路－從社區營造出發的經營模式探討〉，《台灣工藝月刊》，29，（台北，2008）：16-17。
5. 黃世輝，〈以文化創意產業帶動地方振興－日本的文化產業振興〉，《文建會文化創意產業地方巡迴論壇》，（台中，2003）：1。



神轎



燈籠



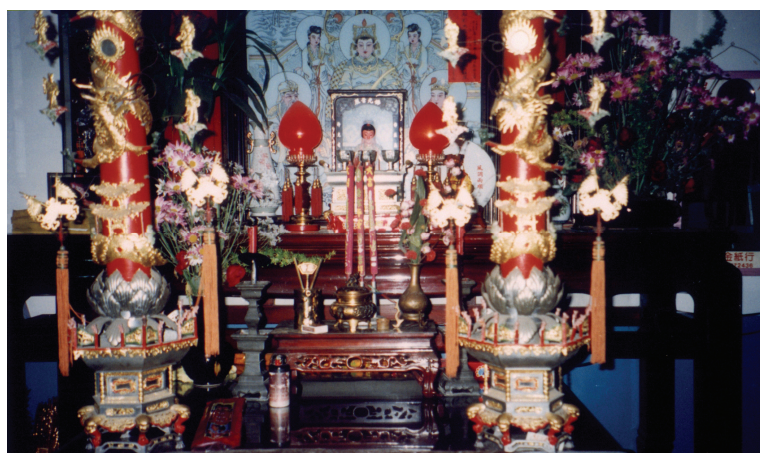
神像雕刻



藤家具



蒸籠



傳統廳堂擺置



皮雕



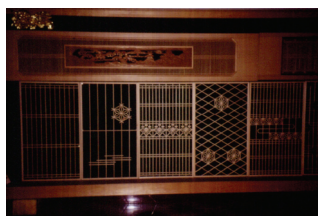
香



雕刻品代工



竹椅



組子欄間代工



太師椅組

圖 1 各式鹿港工藝產品

科大女生的性別論述策略——藝術領域女生與工科領域女生的比對

游淑華

台南應用科技大學生活服務產業系 副教授

摘要

技職教育在台灣一直處於「次等」角色，儘管政府近年來普設科技大學，希冀藉此扭轉局勢，但社會觀感卻仍未見改變。而，身處科技大學的女學生不僅受到「技職生」的束縛，還得同時承受社會對「女性」的抑制，此種雙重限制的處境，對其學習歷程必然有著強力的影響。本研究希望藉由對照藝術系科及工科女生的方式，更深入掌握科大女生的性別論述策略。本研究以訪談方式收集資料，並分兩階段進行。首先，以焦點團體方式訪談藝術科系的女生共 3 團，每團 5 人，每團訪談 1-2 次。之後，則以個別訪談方式訪談就讀工科的女生，共 15 位。資料收集後係以 Hycner (1985) 所提出的現象學分析步驟進行，其進流程如下：(1)研讀所有紀錄或文本，並理解與掌握整體概念；(2)從資料中找出有意義的單位；(3)對每一個有意義的單位均能清楚指出其現象；(4)統合所有的意義單位，區分一般性主題與獨特性主題；(5)形成整體主題脈絡。結果發現，1.藝術領域女生的性別策略，包含「親近男孩」，如成為男孩的哥兒們、妹頭、花癡等；「模仿男孩」，如變成成中性或 T 等；「與男孩競爭」，如女強人；「讓男孩喜歡」，如淑女、小女人、弱女子等。2.工科女生的性別策略則包含，「讓自己更女性化」、「志當男生的秘書，儘量照顧男生」、「當啦啦隊，鼓勵身旁女生和男生競爭」、「雙性化：讓自己同時擁有男、女性特質」、「成為榮譽男性：比男生更強」等。本研究藉由兩種極端性別處境的對照進行以下論述：1.不同性別處境中的性別建構特徵；2.性別論述策略的被迫性與自主性；3.工科女生的性別抗拒經驗：肉身的投入；4.女性進入科學領域的正當性。此外，本研究結果將作為科大校園的性別教育與性別諮商之用。

關鍵字：性別刻板印象、性別論述策略

●本研究承國科會專題計畫（NSC97-2629-S-165-001-）補助，特此致謝。

Strategies employed by female technological students regarding gender discourses: A comparison between female fine arts majors and engineering majors

Yu, Shu-Hua

Abstract

Vocational training has long been considered in Taiwan as an educational system of *secondary importance*, despite the government's recent effort to establish polytechnic universities nationwide hoping to change the social sentiments. A female polytechnic student suffers restrictions not only as a "vocational student" but also as a "woman" amid gender discrimination. Such a double restriction surely makes an enormous impact on a college girl's academic pursuit. By comparing female students in fine arts departments, which feature all-female classes, against those in engineering departments where each class comprises no more than three girls, this study is expected to delve further into the strategies employed by female polytechnic students regarding gender discourses. In this study, data is collected by means of interview in two stages. First, female fine arts students were interviewed in three focus groups, each made up of five girls. After conducting 1-2 interview sessions with each focus group, 15 female engineering students were interviewed on a one-on-one basis. The information collected was mostly analyzed following the phenomenological analysis steps proposed by Richard H. Hycner (1985): (1) Read through all the records/texts to understand and grasp the overall concept in each of them; (2) Discover meaningful units from the information collected; (3) Clearly identify how each unit of meaning demonstrates itself; (4) Integrate all units of meaning before dividing them into two groups, one addressing generalized topics and the other specific ones; (5) Create the overall context of topics. The findings from this study are: 1. Female fine arts students adopt such gender strategies as "get close with boys" (as a buddy with boys, a flirt, or someone resembling a younger sister); "imitate boys" (as a gender-neutral person or a Tom boy); "compete against boys" (as an ambitious, career-minded woman); "be popular with boys" (i.e., adopting the ladylike, vulnerable and fragile qualities of femininity). 2. The gender strategies employed by female engineering majors include "make oneself more feminine", "be a cheerleader and encourage girl friends to compete against boys", "possess both masculine and feminine qualities", "volunteer to serve as a boy's secretary, taking as good care of him as possible" and "get stronger than boys and become an honorary man". By comparing the polar-opposite gender situations, this study explored the following discourses: 1. The distinctiveness of gender roles constructed under varied gender situations; 2. The coerciveness and independence embodied in strategies regarding gender discourses; 3. The female engineering majors' resistance to gender roles; 4. The justifiability of females entering the fields of technology.

Keywords: *gender stereotype ; strategies regarding gender discourses*

壹、前言

技職教育在台灣一直處於「次等」角色，就像女性仍舊束縛於「第二性」角色一般。而，身處科技大學的女學生不僅受到「技職生」的束縛，還得同時承受社會對「女性」的抑制，此種雙重刻板化的處境，對其學習歷程必然有著強力的影響。本研究係藉由兩種極端性別處境的對照：藝術領域（女生為性別多數）與工科領域（女生為性別少數），以深入探究科技大學女學生的性別經驗及其因應策略。以下僅先說明性別刻板化的來由、建構特徵及校園裡的性別刻板化現象：

一、性別刻板印象的來由：

Hamilton 和 Sherman 在 1994 年指出，刻板印象是指人們對於某一社會族群的認知結構，其中包含知識、信念與期待。¹而「性別刻板印象」（gender stereotype）即指，人們對於男性或女性群體成員所保持的信念。Shaffer 於 1996 年亦表示，性別刻板化印象是社會文化對男女兩性該如何表現內、外在行為的規範。²易言之，刻板化帶有烙印的意味，是一種影響巨大的人際現象。但，性別刻板印象是怎麼來的呢？自 Bem 在 1974 年進行性別特質研究之後，「角色特質」乃成為探究性別刻板印象的重點，人們開始注重角色特質的內涵，卻忽略其動態形成的過程。³事實上，角色特質是特殊情境下的互動產物，諸如，女性之所以體貼、溫柔，是因為她以家為活動範疇，與她接觸的人都是有血緣關係的親密家人；而男性的活動範圍則主要在家外，他必須算計空間、資源、權力，以得到最大收穫。弔詭的是，在一天一天的歲月中，「貼心女人與果斷男人」卻成為一種刻板化的形式，即使來到電子科技時代，男人、女人的分工以跟古代大不相同，人們卻還期待見到此種組合。因此，本研究認為有必要以科大女學生為對象，深入理解其性別經驗，以彰顯其主體性。

二、性別刻板印象的社會建構特徵：

研究者認為，從建構觀點理解性別刻板印象，才能使我們關注其情境脈絡與互動歷程，避免掉入去脈絡化的窠臼中。Kelly 在 1955 年提出個人建構論，他認為每個人都是科學家，人們總是帶著自己內在的建構系統去認識世界，而且，個人所擁有的關係均會涵蓋在其建構系統中。⁴簡單

¹ Hamilton, D. L., & Sherman, J. W. "Stereotypes", *Handbook of Social Cognition* (2nd), (NJ: Erlbaum, 1994) pp.1-68.

² Shaffer, D. R., *Developmental psychology: Childhood and adolescence*. 4th ed, (CA: Brooks/Cole, 1996).

³ Bem, S. L., "The measurement of psychological androgyny", *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 1974, vol.42, no.2, pp.155-162.

⁴ Kelly, G., *The psychology of personal constructs*, (New York: Norton, 1955)

來說，「建構」就是個人用來解釋世界的方式，是其所建立的一組用來觀看世界的鏡片。國內學者吳芝儀亦在 1998 年的研究中指出，要了解研究對象的經驗世界必須深入其「建構系統」，而非將自己的預設強加於研究對象身上。⁵Dpnaghue 則於 2003 年表示，建構是一個流動的歷程，人們因應生活中的各種情境及人事變化時，會隨之修正或改變原有建構，甚至產生新的建構。⁶而，Vygotsky 所提的「社會中的心智」概念，也在強調認知並非個人的事，主體所認知的一切都與身邊的人、事、物有關。⁷Gergen 更早在 1973 年就主張，知識是人們一起做的某些事，是由處於特定脈絡中的個體，透過社會性的互動而獲得的。⁸這些見解在在表明，凡是人的認知都帶有社會互動性，當然，性別刻板印象也不例外。因此，本研究嚐試以社會建構觀點為典範，關注女學生如何在學習情境中形成其性別策略，以揭露其間的社會建構性。

據此，本研究認為，性別刻板化是社會建構的產物，是主體在其所置身之處，透過不斷與人互動所形成，因此，在不同的性別處境中，主體將形成不同的性別論述策略。也就是說，科大女學生在其日常生活中，會依據自己的所處情境與實際互動經驗，逐漸成一種性別互動的方法，此方法一方面是「自我表態」（我要當怎樣的女人），一方面則展現她在性別秩序中選擇怎樣的位置。

三、性別刻板印象在教育情境中的影響效應：

許多性別研究學者，如莊明貞、蔡秀美等均指出，學校是性別角色社會化的重要機構，⁹但，學校裡卻常無意識的進行著性別刻板化的行動。美國知名記者 Peggy Ooreinstein 曾於 1994 出版《校園中的女學生》（School Girl）一書，¹⁰書中以相當細膩的筆觸描繪校園裡，女學生在強大的性別化社會中，一點一滴喪失自尊，扭曲自我的過程。這本書一出版即得到相當大的迴響，書裡的「好女孩」、「學生妹」、「敏感女孩」、「迷失女孩」等形象，完全呼應實際生活中的女性角色，幾乎每一位女學生都可以在書裡找到自己。在台灣，亦有許多研究發現性別刻板化的痕跡。吳嘉麗在 1997 年的研究發現，數學與理化課本出現男性的頻率遠多於女生。¹¹莊明貞則在 2003 年檢視國小社會科與自然科的教科書，她發現，男女性在書中的性別角色形象均極為刻板

⁵ 吳芝儀，〈犯行青少年生涯建構系統與生涯關注〉，《國立中正大學學報（社會科學分冊）》，1998 年第 9 卷 1 期，頁 51-92。

⁶ Dpnaghue, H., "An instrument to elicit teachers' beliefs and assumptions", 《ELT Journal》2003, vol. 57, no.4, pp.344-351.

⁷ Vygotsky 的「社會中的心智」概念可見於蔡敏玲、陳正乾譯，《社會中的心智》，（台北：心理出版社，1997）及 Hodson, D., & Hodson, J., "From constructivism to social constructivism: A Vygotskian perspective on teaching and learning science", 《School Science Review》1998, vol.79, no.289, pp.33-41.

⁸ Gergen, K. J., "Social psychology as history", 《Journal of Personality and Psychology》1973, vol.26, no.2, pp. 309-320.

⁹ 此種觀點可見諸於莊明貞，《性別與課程》，台北：高等教育文化，2003。及蔡秀美，〈性別與教育：論性別意識之再製與轉化教育〉，《性屬關係：性別與社會、建構（上）》，台北：心理出版社，1999，頁 227-251。

¹⁰ 張馨濤譯，《校園中的女學生》，台北：女書文化，2002。

¹¹ 吳嘉麗，〈從性別角色看國中數理化教科書〉，《性別與科學教育研討會論文集》，台北：台灣大學，未出版，1997。

化，而，女性在公領域的價值與貢獻均被忽略，強調的反而是其私領域的行為。¹²謝臥龍、駱慧文、吳雅玲等人則於 1999 年進行師生互動研究，結果發現，國小教師在自然與數學課上偏向與男生互動，而在社會與國語課上則較常與女生互動。¹³此外，林美和在 1995 年的研究發現，性別差異仍然明顯存在於系科及學校類型的選擇上。¹⁴蔡秀美則於 1999 年表示，學校是社會文化價值傳遞的場域，透過教育，學生學到社會期待他們表現的行為，性別行為則是其中最重要的一環。¹⁵而，台灣文化傳承中國「男尊女卑」的父權秩序，教育環境中因而處處可見此種性別刻板化印象的薰染。準此，針對各種性質校園進行深化理解，應該是性別研究的當務之急。

綜上所述，本研究希冀透過對照藝術領域女生及工科領域女生的性別論述策略，理解科大女生的性別經驗及其用以因應性別處境的性別策略。

貳、研究方法

本研究以南區 4 所科技大學女學生為對象進行二階段訪談，首先，以焦點團體方式訪談藝術科系（音樂、舞蹈、美術）的女生共 3 團，每團 5 人，每團訪談 1-2 次。之後，由於工科女生系散佈在 3 個學校之中，無法形成焦點團體，乃以個別訪談方式進行，共 15 位。資料收集後係以 Hycner（1985）所提出的現象學分析步驟進行，其進行流程如下：(1)研讀所有紀錄或文本，並理解與掌握整體概念；(2)從資料中找出有意義的單位；(3)對每一個有意義的單位均能清楚指出其現象；(4)統合所有的意義單位，區分一般性主題與獨特性主題；(5)形成整體主題脈絡。¹⁶

¹² 莊明貞，《性別與課程》，台北：高等教育文化，2003。

¹³ 謝臥龍、駱慧文、吳雅玲〈從性別平等的教育觀點來探討高雄地區國小課堂中師生互動的關係〉《教育研究資訊》1999 年第 7 卷 1 期，頁 57-80。

¹⁴ 林美和，〈婦女教育政策白皮書研究與建議〉，《婦女政策白皮書》，台北：中國國民黨中央婦女工作會，1995。

¹⁵ 蔡秀美，〈性別與教育：論性別意識之再製與轉化教育〉，《性屬關係：性別與社會、建構（上）》，台北：心理出版社，1999，頁 227-251。

¹⁶ Hycner, R.H. "Some guidelines for the phenomenological analysis of interview data", 《Human Studies》1985, no.8, pp.279-303.

參、研究結果

一、藝術領域女生的性別策略：

從本研究所獲資料得知，藝術領域女生從小幾乎都在單一性別環境中學習，尤其是音樂與舞蹈系科，對她們來說，男生是陌生又具吸引力的人類，而在此種性別隔離的性別處境中，她們卻展演出相當豐富的性別策略，其中包含「親近男孩」、「模仿男孩」、「與男孩競爭」及「讓男孩喜歡」四種類型，但研究者發現，無論何種女性樣貌，均離不開以男性眼光為參照點的性別思維方式。換言之，藝術領域女學生雖然身在以女性為主的環境中，卻未能形成「女性中心」的性別策略，她們感受到的均是「男孩眼中的女性」。

不過，儘管藝術領域女生無法擺脫傳統女性角色的束縛，但是，卻也出現某些具有新意的女性角色，例如「男孩的哥兒們」、「妹頭」、「女強人」、「T」等，均有突破舊有女性格局的企圖，展現出女性特質的更新、翻轉，而這也正顯露女學生主動建構性別特質的特徵，他們並非只是性別角色的被動接受者，僅說明如下：

（一）親近男孩：變成男孩的哥兒們、妹頭、花癡

1. 男孩的哥兒們

「因為我的個性本來就很像男生，然後，就會跟男生勾肩搭背，搬重東西都會去搬，反正我就是屬於男生那邊的呀，對。然後來到這邊，女校這邊，可能搬重東西我一定也是去搬...可是骨子裡還是女的呀」（E1Q61,219）

2. 妹頭

「就是你在校內有人際關係，對，可以號召的起來，然後，你校外又有人脈，找得到聯誼的對象，反正就是人家知道你有辦法，對對，男生覺得你就是辦得起來聯誼」（G1Q02）

3. 花癡

「就是會妝一變，連人都不一樣了哦，跟男生面前講一套，在女生面前又講一套...我覺得比較討厭的是你裝扮變了，人也變了，講話態度什麼都不一樣，那比較討人厭」（D2Q404,409）

此種類型女生對男生抱持好感，願意親近之，但其所採取的策略十分不同。「男孩的哥兒們」是讓自己像個男孩，表現出不拘小節、大而化之，而男孩通常也不當他們是女生，運用此種策略的女孩，能夠有效模糊性別界限，獲得較為自由的角色行為。「妹頭」則是以高超的人際技

巧獲得男女雙方的好感，因而成為男女聯誼的媒介，受到雙方的認同。「花癡」是最受到女學生不恥的類型，她們敢於顯露出自己對男性的好感，並主動接近男生，因而會遭來女同學的鄙夷。本研究發現，「男孩的哥兒們」很少出現在音樂、舞蹈系學生之中，可能是因為該系科男性非常稀少，女學生也就較無機會以此種方式接近男性。另外，音樂系也無「妹頭」類型的學生，資料顯示，音樂系學生課業繁重，少有聯誼機會，因而無「妹頭」存在的必要。

（二）模仿男孩：變成中性或 T

「就裝男生呀...好厲害哦，可以變成那樣子...有胸部就像沒有胸部這樣...一看就不知道，ㄟ，是男的，ㄟ，不是女的...可是會想說他們在想什麼，怎麼會要這樣子？」
(B1Q88,97,100,119)

這類女生選擇反轉女性角色，從裝扮、行為舉止上著手讓自己「成為男性」，但此種方式與「男孩的哥兒們」不同，前者的目的是讓自己變成男生，甚至取代男生。不過，這類女孩以男性為模仿對象，在變成男性的過程中，同樣顯露出一種「男性中心」的思維；而後者骨子裡還當自己是女生，她只是要自己「太辣辣」起來，一方面免於女性的束縛，一方面可以獲得異性情誼，成為較有彈性的女性。

（三）與男孩競爭：變成女強人

「...可是我會覺得說，不要因為是女生，然後就看不起我這樣，就是男生可以我也一定可以，對，我就往反方向走...我覺得還是要去嘗試...我覺得要試了才會知道呀」
(E1Q202,204,207)

「女強人」不服氣「男強女弱」的性別規則，她們希望在能力上要強過男性，服膺的是「男生能做的，女生也能做」。也就是說，「女強人」認同自己的女性角色，但希望自己要能夠強過男性，以證明自己的能力。

（四）讓男孩喜歡：變成淑女、小女人、弱女子

1. 淑女

「我覺得那是很傳統，就是，一直以來都是這樣子的觀念吧，因為，我覺得說，可能，就是心裡就會覺得說，男生應該會覺得說，女生要有女生的樣子，對，所以不要，不要太拉塌」(E1Q187)

2. 小女人

「女孩子很討厭，就很做作呀...就裝小女人呀」(A2Q63,64,66)

3. 弱女子

「就是，給人家感覺甚麼都不會，可是我覺得像她這樣子，我反而，不知道是因為女校待久了，我反而不太喜歡，就覺得你甚麼都不會...然後擔心她，以後要怎麼辦，你會不會被騙，你會很容易吃虧」（A1Q599）

這類女生被認為最符合傳統女性嬌弱、文靜、有氣質的形象，而這也是多數受訪者認為最受男性歡迎的「女樣」，但此種類型卻可能遭到「做作」或「會吃虧」的質疑，受訪者似乎認為當今女生需要能夠「自強」要不然會難以進入社會。不過，文靜、有氣質的女性仍被認為是吃香的女生。

二、工科領域女生的性別策略

工科女生是系科裡的性別少數，與藝術領域女生的性別處境全然不同。本研究所訪談的女生，在班上的同性同學大約都在 3 人左右，因此，他們每天都得面對和自己不同性別的男性同學，在日復一日的過程中，本研究發現，她們也形成許多不同的性別策略，諸如讓自己更女性化、當男生的秘書、當啦啦隊、雙性化、當榮譽男性等。由此可知，工科女生亦能主動建構其性別角色，而非僅在男性領域中繼續扮演傳統女性角色。僅說明如下：

（一）讓自己更女性化

「我喜歡女性化，如果，中性的話，人家會覺得男人婆吧...那如果，像我們比較不那麼中性的話，ㄟ，被別人這樣講（中性化），就好像聽了會比較不舒服吧...覺得，我也很女生呀，為什麼你要說我像男人婆？...那我會儘量改，就是會變得比較有女生的樣子」（C021-287-291）

身處工科領域，有些女生會擔心自己被認為是男人婆，因此希望自己更女性化一些，免得被認為不夠女生，因此，她們會儘量去維持自己的女性形象。

（二）當男生的秘書：盡量照顧男生

「有蠻多女生就班對，就男生有機車（笑）很，很方便，像難的科目有人可以教，就電路學那種，也是有感情那種啦...女生就幫她抄筆記阿，恩印講義...」（D031-114，118）

也有一些工科女生會與班上男生交往，並因此得到一些好處，例如讓男朋友教項電路學者種難的科目，然後，她們也會幫男朋友抄筆記、印講義，像是男友的秘書那般。此種互動樣貌正好

維繫男女雙方原有的性別規範，女生擔任照顧者角色，而男生擔任主導者角色。

（三）當啦啦隊：鼓勵身旁女生和男生競爭

「我欣賞有企圖心的女生…可是我個人比較隨遇而安…但是中性化的女生，會給我就是比較多思想上面的反省…還蠻容易就是與這種人接近的…可能他們可以促使我這樣吧」
(E021-129, 375, 376)

在工科領域的學習，讓女學生深感有必要突破原有的刻板化女性角色，但改變總是會帶來猶豫與掙扎，因此，有些工科女生就會像是啦啦隊那樣，支持或鼓勵比較激進的女生，而且，她們也覺得自己受到這些女生的啟發，但在行動上，她們寧願選擇當啦啦隊員，以持續其原有的女性角色行爲。

（四）雙性化：讓自己同時擁有男、女性特質

「她會有比較混合的部分，但是個人偏於女性化，但有些思想就是也是中性化」(D021-243)

與男生相處之後，有些工科女生會開始向男生學習一些特質，例如思考方式等。她們希望繼續擁有女性特質，但希望自己能增加一些男性特質，也就是朝雙性化發展，讓自己湊構文武兼具，更有彈性。

（五）成為榮譽男性：比男生更強

「到科大，就是，我第一次覺得被人家當成人，就不是看你是女生，就他把你當成競爭對手…」(E031-168)

這類工科女生感受自己受到男同學的認同，覺得自己是以「人」的方式被看待，而不再只是個「女人」而已。從本研究的資料看起來，此種樣貌的工科女生比較認同自己所選擇系科，對未來發展也較具信心。

最後，研究者發現，上述五種策略可再區分為「女性化」、「雙性化」與「男性化」策略。「女性化」策略顯現工科女生讓自己更女性化，也就是順從原有男女差異的作為，這應是相當安全的做法。另有些工科女生則設法學習一些「男性」的行徑，如獨立、堅強等，讓自己成為剛柔並濟的中性女生，以增加適應力。最後，「男性化」策略則是以認同男性為宗旨，讓自己比男性更強，甚至被男同學視為對手。由此可知，工科女生在其性別處境中，展演著相當多樣化的性別策略。

肆、討論

一、不同性別處境中的性別建構特徵：以「男性中心」為底蘊

本研究以藝術與工科領域二種極端不同的性別處境為場域，理解女學生的性別經驗及其因應策略，結果發現，「男性中心」是二種處境女學生在性別思維上的共同性，無論她們選擇親近男生、模倣男生或強過男生，她們都還是以男性為參照點，而無法真正「走自己的路」。此種現象正呼應 Johnson 所言，女性經常在無意中以「男性之眼」來思索自己，而且自以為必須具備女性特質，因為這樣才能有別於男人。¹⁷例如，女性會說男性天生主動，因此女生就必須顯得被動，主動可能就有失分寸。換言之，女學生太過關注男女間的差異，而忽略男女間的共同點及女性之間的差異性，這種傾向使她們無法逃開男性的凝視。

二、性別論述策略的被迫性與自主性：

Archer 和 Lloyd 曾於 2002 表示，性別刻板印象並非奠基於人們與相關群體本身的互動經驗，而是來自於與社會角色的互動經驗，換言之，所有的個人都不是以其本身被看待，而是以其角色。¹⁸從本研究看來，科大女學生的性別腳本仍充斥著性別刻板化的痕跡，不過，即使她們被迫接受女性性別規範，還是隱隱然看見二種自主性的展現，其一為藝術領域女學生，尤其是音樂系女生，在社會期待與實質生活的矛盾中所獲得的自主性。音樂系女生是社會所公認符合溫柔、文靜，又有氣質的女性，頂著此種招牌，讓她們備受肯定，但另一方面，她們又心知肚明音樂系女生也有不文靜、不溫柔，甚至沒氣質的時候，於是，她們學會玩弄性別的「兩面手法」，在必要的時候作出傳統女性的樣子，而在私下又能盡情展現自我。

其二則為採取女性化策略的工科女生，她們在男性的世界中，選擇讓自己更為女性化，形式上雖然是遵守傳統規範，但實質上卻是一種自主性的因應行為，因為更女性化讓她們能夠擁有保護色，一方面以女性的形象獲得男性的認同，一方面又順理成章獲得某些特權與優待，以因應其性別處境。Connell (2002) 曾言，性別始終牽涉社會體現 (social embodiment) 的過程，也就是說，主體總是以其自身投入關係網絡中，並藉由與人互動形成性別關係。¹⁹因此，在藝術領域女生所形成的「性別多數」及工科女生置身所在的「性別少數」，均形成特有的社會結構，其中雖有傳統的女性規範，卻也有規範到不了的空間，而這就給了她們自主性，讓她們能夠加以操弄、玩耍。

¹⁷ Johnson, A. G., 《The gender knot : unraveling our patriarchal legacy》, (Philadelphia, PA :Temple University Press, 1997) .

¹⁸ Archer, J.& Lloyd ,B., 《Sex And Gender.》, (Cambridge University Press, 2002) .

¹⁹ Connell, R.W., 《Gender》, (Malden, MA :Blackwell Publishers,2002) .

三、工科女生的性別抗拒經驗：肉身的投入

工科女生除了以順從策略因應其性別處境外，亦展演其抗拒策略。工科女生闖入男性世界中，打破了社會的性別分派，也無可避免的要遭受異樣眼光，於是，有些女生會藉由向男性學習，來強化自己的適應力，或者贏過男性以獲得男性的認同，這些努力均是她們用來抗拒性別規範的策略。工科女生的適應策略逐漸形成一種新的女性特質，讓女性角色有機會獲得翻轉。依 Young 在 2005 年所指，本該在家裡玩洋娃娃的女孩，一旦在球場玩起球來，就會遭受男性規則的檢驗，因此，很快的，她們就會因為打的不像男生那樣好，而消失在球場。²⁰工科女生就是那在球場玩球的女孩，她們會不斷遭受男性觀點的質疑，而這也就是社會為她們設下的路障。不過，當工科女生以肉身投入工科領域之中，也同時向世人宣告一種專屬女性的特殊性，她們的存在本身就是對男性化系科的挑戰，是一強而有力的抗拒策略。

四、女性進入科學領域的正當性：

綜合本研究的研究結果可知，無論藝術或工科領域女生，都帶著性別化的經驗，進入已然性別化的學習情境中，但，儘管如此，她們總會依其實際生活建立起特殊的性別互動關係，而這總會與原有的社會期待產生矛盾，於是，工科女生也就有機會滲入男性世界中，並在其中找到自己的位置，宣告了女性進入工科領域的正當性。當然在此同時，藝術領域女生卻產生相反的動力，她們雖然成為社會所期待的女性樣貌，但卻在性別單一化的情境中，找到自由，並且鬆動原有規範，學會操弄與玩耍性別規範，而不再被動的接受社會的形塑。

本研究透過性別多數/性別少數的對照，理解藝術與工科女生的性別經驗，並且發現她們同樣身受傳統「男性中心」文化的束縛，不過，由於二種領域女學生均會在其生活過程中遭逢社會期待與個人現實的矛盾，因而有了翻轉、抗拒性別角色的機會，而這也就顯露科大女生主動建構性別策略的主體面貌。本研究建議性別教育必須重視不同處境的性別經驗，並深入理解實質性別互動過程，才能掌握主體觀點，建構有效的教育策略。

²⁰ Young, I. M., 《On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays》, (New York : Oxford University Press , 2005) .

一位女性藝術家的邊緣發聲練習——柳依蘭

林殷齊

東華大學多元文化教育研究所博士候選人

摘要

本文旨在探討，一位從未受過正統學院訓練的高雄女性藝術家：柳依蘭（1966-）。透過女性藝術家的生命述說，全文以質性方法中的「敘述訪談」（narrative interview）進行，藉以受訪者述說著對自己個體經驗世界的探究，進而產出的資料。忠實敘說著有關自己的生命經驗，探索自己對生命故事主軸的檢選與陳述，望能找出深刻的故事以及深層的文化意義。

透過深入訪談，瞭解「作品詮釋生命、生命詮釋作品」是柳依蘭創作的主軸，全神貫注的觀看自己、紀錄自己，是柳依蘭試圖找尋與自己內心對話的方法。因此，內文主要經由柳依蘭的生命述說，瞭解繪畫如何成為女性自我的展現空間，並且進一步瞭解女性藝術家面臨的女性經驗困境。

關鍵字：生命述說、女性藝術家、生命經驗

The Practice of Borderline Voicing by Female Artists——Liu Yi-Lan

Y-C Nadia Lin

Abstract

This paper aims to discuss the life story of a plain non-academic female artist in Kaohsiung - Liu Yi-Lan (1966-). Through narrative interview of qualitative method, this paper allows the interviewee to tell her exploration of the individual and experiential world, and her life experience truthfully. By exploring the narration of one's life story, this paper expects to probe into a deeper story and profound cultural meaning. "A creation that interprets life, a life that interprets creation" is the main axis of Liu Yi-Lan's creation. She gazes herself with full concentration and records herself in an attempt to conduct an inner dialogue with herself. Hence, this paper focuses on understanding how painting becomes a space for self manifestation of females through Liu's life story, and further identifying the female experiences and predicament faced by female artists.

Keywords: *life story, female artist, life experiences*

壹、緒言

張小虹（1996）指出：「只有當女人也寫、也說、也畫、也談論自己的身體，女人身體才有可能在傳統『神聖』與『罪惡』的二極撕扯中重生。女人不同的身體，開創女人不同的論述修辭與美學空間，女人不再只是文化符碼與客體」。¹

柳依蘭，一位世俗價值認定為邊緣的人：女性、國中畢業、父母離異、父親早逝，十八歲嫁給在市場賣醃製菜的丈夫，育有一子一女，直至今日依然必須每日四點到市場幫忙。這樣的女性如何成為一位展示自我之積極創造性的女性藝術家。依蘭作畫時，面對大鏡中自己的容貌身形，自畫像成為她創作的基調，最鍾愛的主題是自我生命中時時刻刻必須去面對的描擬。

對柳依蘭來說，繪畫是自傳書寫的方式，她畫的是「眼中的真實，也是心裡看到的真相」。李俊賢（2009）如此敘述：「依蘭自畫像的表情很憂慮，但神色卻很堅定；依蘭的用色很華麗，但場域卻很頹廢；依蘭的畫很真實，但氛圍卻很矯飾。」這即是柳依蘭生命中兩極、矛盾的生命不斷拉扯，所以要瞭解依蘭的作品，就必須瞭解她的生命經驗。²換言之，「作品詮釋生命、生命詮釋作品」，這，就是柳依蘭自我呈現的方式。藉由生命與作品兩者間的交互激盪，依蘭讓我們看到了，那世俗的枷鎖與我們之間的相通性。

柳依蘭的作品總有一種，女人撰寫女人的故事，創造女性臍帶相連的認同。在網絡彌天的性別控制以及女人在文化中被放置的位置，柳依蘭的創傷是個人的，也是集體女人的、是生命經驗、也是創作動能。在她的訪談裡，回溯小時記憶時，柳依蘭的媽媽與奶奶，與她自己，似乎有著無法切斷的共同女性命運枷鎖。在依蘭的成長經驗裡，爸爸的早逝，她將其視為奶奶的無知，婆家對她的些許微詞，她視為媽媽不負責任離開的影響。



圖 1：幼時的柳依蘭(前二)，柳依蘭提供

¹ 張小虹，《自戀的女人》，台北市：聯合文學，1996，頁 168-169。

² 李俊賢，〈柳依蘭的深切刻畫〉，2009。（2010.8.23 參考）<http://simplement.pixnet.net/blog/post/29677305>



圖 2：柳依蘭，人與鏡系列一～四、2008，170x110cmx4，油畫。

幼年的柳依蘭，三、四歲即感受到，大人世界的改變將影響她的一生，懵懂的五歲便對死亡產生疑問，於是開始眉宇深鎖，失去童年應有的天真笑容。

未上小學的她，必須無奈接受母親受不了夫家的沈重擔子而離開，缺乏母親親情相伴的成長過程，是她這輩子抹不去的痛。十二、三歲，進入青少年時期，沒有權力享受叛逆，卻必需面對承受失去父親的傷痛。當別人在準備一生中重要的聯考時，她卻必須每天在住家的對面，一間專售醃漬菜的商家，切筍子打工過日子，十八歲便嫁給大自己四歲的對家老闆的兒子。花樣年華的二十，依蘭已是兩個小孩的媽媽。

柳依蘭的人生步伐總是走的比別人快，年紀漸長的她，開始懂得思考自己想過什麼樣的生活，但現實的殘酷，總是不停的刺傷著她，歷經失眠、身體不適，與憂鬱症之戰後，她終於找到方式讓自己停了下來。

30 歲開始接觸文學與繪畫，除了上蔣勳近十年的美學課，受到蔣勳的啟發外，也在高雄師範大學美術系旁聽，足足旁聽了一年，後來重疊著在中山大學旁聽生死學，在空中大學唸人文科學，到社區大學唸藝術欣賞，除了沒有世俗的文憑證書證明她的能力以外，凡是可以充實自己的美術學識，她從不放棄。柳依蘭試圖找尋與自己內心對話的方法，最後透過自學油畫藝術創作，全神貫注的觀看自己、紀錄自己，為自己的靈魂尋找出路，這是柳依蘭藝術創作啟動的開始，也是找到「我」的方式。依蘭曾說過：「面具與鏡子都代表著她現實生活與精神生活間的拉扯。」

當我覺得自己要畫什麼時，呈現出來時，那個畫作卻反過來影響你，很奇怪，你創作了它，它卻反過來影響你，你就在那種情境裡，那不是表淺的那種自戀，而是一種「我」的存在……³

³ 2010 年 9 月 28 日，訪問柳依蘭。



《生命之曲---愛情》



《生命之曲---性別》



《生命之曲---生死》



《生命之曲---血緣》

圖 3：生命之曲，2008~2009，175x280cm x3，油畫。

Virginia Woolf (1882-1941) 在《自己的房間》裡，認為擁有自己的空間，是女性擁有個人自由的開始。⁴柳依蘭一開始作畫的時候，都是躲在自己的臥房角落，直到畫作越畫越多，需要一個較大的空間，才將住家的二樓當作她個人的畫室，從此他擁有了屬於自己的獨立空間。小屋閣樓內，是她的畫室，一天中的另一段時刻開始了，也是她最感興奮的開始，她感受到在這間小屋內，她不再是那個賣菜的小女人，她是畫作的創作者。⁵我曾經問過柳依蘭，為什麼畫作裡，只有她的先生與小孩，其他親人？她笑著輕輕的回答：我怕屬於我的空間會瓦解掉。

⁴ Woolf, Virginia, *A room of One's Own*. (London: Hogarth Press, 1929).

⁵ 趙慕嵩，〈她賣菜，她想當畫家〉。(2011.3.23 參考)

<http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-float/0,3417,112007020300437+11051302+20070203+news,00.html>

貳、研究方法

本文的研究方法將以深度敘述訪談（in depth narrative interview）及生命故事的書寫方式為主，並以柳依蘭藝術創作以及相關文件的蒐集。內容採用深度訪談的用意，主要是蒐集受訪者對自己的創作和生活經驗的主觀感受。藉由不預設立場的提問，以雙向、討論、互動的對話建構意義。訪談中成功的互動與對話亦幫助訪談者釐清盲點，提供深入瞭解現象背後意義與發現經驗主體的機會，更刺激雙方對這些經驗主體的敏感性與自我察覺。⁶換言之，「敘述訪談」可以說是一種透過受訪者述說產出的資料形式，進行對個體經驗世界探究的資料採集方法。敘述訪談對於 Schütze（1987）而言，將之定義為：「敘述訪談是一種社會科學採集資料的方法，它是讓報導人在研究命題範疇內，將個人的事件發展及相關的經驗濃縮、細節化的一種即興敘述。」⁷

進行敘述訪談，其實是透過某種特定情境引導下，藉由訪談者簡短的起始問句後展開。在談論的內容和方式上，主要是由敘說者自己決定。透過訪談，述說者談論著有關自己記憶中的生命經驗，透過這樣的過程，述說者對生命故事主軸的檢選與陳述鋪陳，生活重大事件隨著生命流程進路逐漸展現。依此，訪談是說故事、意義建構、瞭解他人狀況的認知、感覺、經驗、詮釋與文化意義追尋的過程、並非簡單的驗證假說、尋找答案，透過訪談能找出深刻的故事以及深層的文化意義。依據，得知，訪談與日常談話不一樣，它是一種有特定目的和一定規則的交談，透過語言的交流，讓研究者和被研究對象共同建構事實與行為，這樣的交流可以讓不同人之間達到一定的相互理解，通過提問和交談，人可以超越自己，接近主體之間視域的融合，建構出新的、對雙方都有異議的社會現。⁸

Josselson (1995)主張「敘述是一個過程的再現；一個自我對自我及世界的「對話再現」，所以「述說不是事實與事情的真實性如何紀錄，而是使一生龐雜的想法與經驗成為意義系統的紀錄。」⁹而 Riessman(1933)提出「說」（tell）的形式包含有脈絡與意義兩個層面，個體藉由陳述生活故事而成為自傳者，以語言呈獻個人生活經驗，其內容不僅是陳述一些過去生活歷程，也表達個人對這些事件或行動的瞭解狀況及意義解釋。¹⁰

關於生命經驗研究，可能因記憶或選擇性敘說而遺忘、漏失，但也可能是因為研究焦點、或是蒐集資料時間的限制而漏失某些生命史的資料。但是儘管敘說內容及記憶而有漏失，並無所謂客觀與否，重點是在當事者主體觀點的詮釋。因此，生命史研究以個人經驗為主軸，相當仰賴受訪者的自我揭露（self disclosure），端賴研究者與受訪者間的和諧關係才能形成研究並延續研究。因生命史研究能讓研究對象談論生命歷程與其經驗，提供豐富的資料。

⁶ 高淑青，《質性研究的18堂課》，高雄：麗文文化，2008，頁119。

⁷ Schütze 所言，引自倪鳴香，〈敘述訪談與教育學傳記研究〉，《教育研究月刊》，2007，No.118，26-31。

⁸ 陳向明，《社會科學質的研究》，台北：五南，2002，頁221-243。

⁹ Josselson, R., & Lieblich, A.(Eds.). (1995). The narrative study of lives: Vol.3 Interpreting experience. Thousand Oaks, CA:Sage.

¹⁰ Riessman, C. K. (1933). Narrative Analysis. Qualitative Research Methods Series, No.30. Newbury Park, CA: Sage.



圖 4 柳依蘭、持向日葵
自畫像，2005，
油畫，170x60。

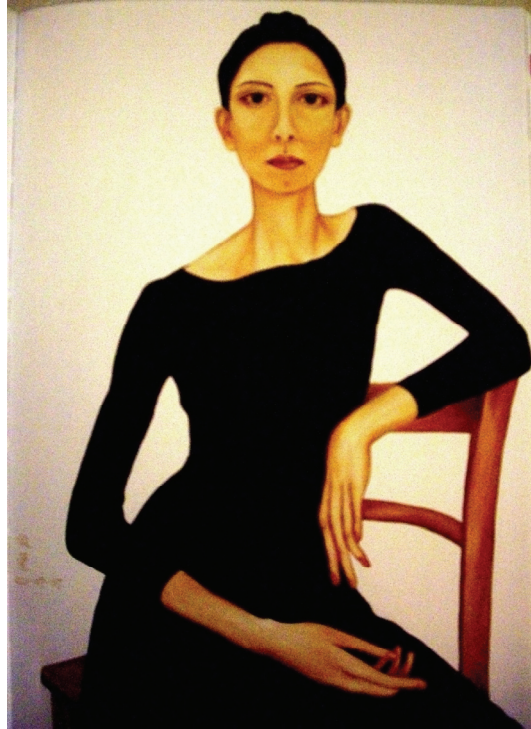


圖 5、柳依蘭，一身黑衣，2002-2007，油畫，
116x80，蔣勳收藏。

本研究針對台灣當代女性畫家柳依蘭（1966-）作其生命經驗的深度訪談，探討一位女性藝術家面臨的困境。並透過相關創作與訪談內容，得知創作者如何展現出一位非主流學院學習出身的在地女性藝術，且不只展現出台灣女性個人的生命情感，也道出了，在台灣非主流意識下藝術創作的艱難性。

參、另一種藝術發聲

我們不是學校出來的，所以作品一定要緊扣自己的生命，就是你的生命和思想有什麼變化，你就會呈現在作品，我們的變化不像學院，那麼...階段性這麼明顯，我的意思是說，因為他們技巧的訓練都蠻成熟的，所以他們就一個階段要改變，就一下畫風就可以改變，我不是啊！要變，也要循序漸進。¹¹

¹¹ 2010年9月28日，訪問柳依蘭。

一、我的内在美與外在理想美

經典藝術的繪畫總是將「美」當作一個基本原則，畫面呈現的是一種純粹的美，他們按照古典雕像的標準，將「理想美」和「美化自然」加以系統化、規格化。¹²而柳依蘭的人物畫充滿了不自然的形式和色彩，她的筆觸是來自她最初的思考而不是美學技巧性的訓練，她將自己獨有的生命過程表現在作品裡，儘管是這樣的「不正確」，可是卻又如此真實動人，讓觀者相信藝術是沒有所謂的「過時」「正確」「法則」的，好的藝術一定可以超越時間、空間、與形式，只要它能感人就是成功。蔣勳（2008）說道：「我喜歡依蘭自畫像裡的裸體。裸體的意義被虛偽化成為學院美學裡沒有個性的習題。然而，依蘭的裸體自畫像顛覆了世俗加在她身上一切表面的框架。在做為他人的女兒、妻子、媳婦與母親之前，她尋找到完整的自我。」

柳依蘭畫中人物總以誇張的技法突顯大眼睛和顴骨，可以說不美的。完全不符合追求完美比例的文藝復興時期的「自然、美好、美」的思維觀念，也不像中古世紀宗教繪畫有種靜穆安詳之感，她的畫構成一種特有的女性共通的內在秩序，一種屬於身為女性無奈的精神與物質、現實與夢想等所形成的拉扯與矛盾秩序。眼神的憂傷、是生命經驗抹煞不去的累積，顴骨的誇張，是身為中國女性角色的自我反思。柳依蘭的宰制與顛覆成為藝術創作中如影隨形的模式。

我一直對著鏡子在畫自己，一直看，就越看越大，然後就不知不覺越畫越大，而且這是第一點。第二點就是說，因為你覺得那個地方重要，你就會凸顯某個你認為重要的地方，就像我們說的誇大其戲劇性，就像我這顆痣，其實沒有很大，可是我去誇大、強調它。比如說以前人說女生顴骨高是剋夫，但是那只有在中國才會這樣認為，西方社會也沒有這樣，但是華人很多都是高顴骨，然後，後來我才覺得...喔！因為以前是父系社會，要女人三從四德，女人不能有太多自己的思想，所以如果一個女人如果太有思想，就會有意見，就會與丈夫的意見有摩擦，那就叫剋夫，那個「剋」，不是說剋死。¹³

意識為個人和環境互動所得的經驗總體，可以是個人長期經驗的累積，也可以是對某事物所獲得的認知。¹⁴柳依蘭的自畫像，總是有三個象徵特點：誇大的憂鬱之眼、斗大如米般的痣、象徵父係社會思想的高顴骨。在象徵中尋找女性被壓抑的潛意識部分，進而勾勒一種女性想像的可能性，再象徵化這種可能性的象徵域。¹⁵

柳依蘭是位極力想擁有自我特質的藝術家，從未受過正統學院技巧訓練的她，尋找著，能夠代表「自己」的一種新的型態，描繪這人類共通情感的事物。然而，當她想說的事件、景象已經

¹² 章伊秀、邱建一、水瓶子，《西洋美術小史》，台北：好讀出版，2003／2010，頁162。

¹³ 2010年9月28日，訪問柳依蘭。

¹⁴ 楊美慧〈單身女性之婚姻觀---現象學方法的討論〉，台灣師範大學心理與輔導研究所碩士論文，1991。

¹⁵ 刁筱華譯，Rosemarie Tong，《女性主義思潮》，台北：時報出版，1996，頁25-26。

在畫面中呈現出來時，她不再斤斤計較技巧的潤飾，她的人物雖然都無表情，但眼神、畫面卻充滿情感和張力，她並不想去傳達她人生中的悲劇，而是想透過「自己的形體」，展現出世俗人性枷鎖下仍有的自由表達形式。高千惠（2008）形容柳依蘭的作品乃獨立於學院和潮流之外，樸素卻帶著拙氣，有「舊」的味道。柳依蘭的女性世界，有一種邊陲、普羅的社會階級品味，發出一種真實而俗拙的聲音，又有在地民間的風味。¹⁶

我是覺得一位藝術家至少要具備三種，他才可以稱為……當然這是我的理想，我可能花一輩子的時間去…都想去落實。第一個就是**個人風格**嘛！這是最基本也是最重要的、第二個就是**土地風格**！就是…我們是台灣人嘛！我們是一個華人嘛，你畫的東西，不能看不出來是哪裡人畫，像我們是高雄、南島嘛！要有那一種南台灣的那種感覺。第三個，就是我們剛剛說的**人類的共通情感**。這種東西，就是作品出來不止就是會感動你..自己或是....感動在地人...就是說不同國籍的也可以不用透過文字語言，他一樣會感動，因為圖像本身就是一種語言嘛。¹⁷



圖 6：柳依蘭，是自己思想的主人也是奴隸、2006、油畫、170x60cm。



圖 7：柳依蘭，只開一朵梅花，油畫，170x60cm，新思惟人文空間收藏。

¹⁶ 高千惠，〈求藝於市---2008年高雄獎複審觀察和感想〉，高雄：《藝術認證雙月刊》，4期（19），2008，10-15。

¹⁷ 2010年9月28日，訪問柳依蘭。

如上所述，柳依蘭透過自己的生命處境，以一種「有意識」甚至「無意識」的方式在藝術上展現自己與外在的「共通情感」。「意識」，是一個人覺察與認識自己存在經驗的某種心裡狀態，¹⁸意識的覺醒代表了一個人對於所發生於自身的生命經驗，能用自己角度、觀點來分析，掌握自己生命的「主體性」（subjectivity），一個意識覺醒與擁有主體認知的人，是自己心裡的主人，透過生命經驗不斷感受、反省、與自我辯證的歷程，逐漸瞭解「自己是誰」、「想要什麼」，使自我對人生諸多不同面向價值觀的追尋，漸漸清晰。這樣的誠實面對自己，藉由自我的觀照，重新審視自我生命的意義，將外在肉體、內在精神合而為一。這樣的創作動力也呼應了女性藝術家謝鴻均（2006）敘述的一段話：「…她毫不約束自己；她在飛翔；她的一切都匯入她的聲音，她是在用自己的血肉之軀拼命地支持著她演說中的「邏輯」。她的肉體在講真話，她在表白自己的內心。事實上，她通過身體將自己的想法物質化了；她用自己的肉體表達自己的思想。這從來不是簡單的，或直線的，或客觀的、籠統的：這是將自己的經歷寫進歷史。」¹⁹

二、我的內在真實與外在困境

根據黃志偉（2008）形容著：「柳依蘭繪畫表現圍繞在「我」的主題上，涵蓋面向很廣，以她的生活層面與自學背景來說，有點傳奇式的特殊性，在學習繪畫的進程中也接受了為文學與藝術理論的滋養，要稱她是個素人、常民畫家可卻帶著文人氣質與學院些許的影響，說單純也好，說複雜也罷！也因此我們難以界定或論及多餘，但這也是她真實的「我」的狀態，一個屬於柳依蘭她的繪畫藝術的「我」。²⁰藝術家之創作題材及藝術風格表現，總是呈現藝術家個人內心深層的思維，更呈現藝術家與當時社會文化之對話內涵。因此，藝術創作的風格表現，對社會文化之發展與反思是具有深層的影響力。

柳依蘭的作品在參展時，曾經受到當局保守學院的爭議。她的作品有像各大師敬意意味，只是透過想利用一種屬於自己身份、定位的形式來表現。她不想透過「知識」、「技巧」告訴她，怎麼畫畫。她的作品使用一種單純又強烈的線條和色彩。喜歡運用鏡子、使用的家俱、自己的服飾、家人、表現繪畫的真實感。不論群像、日常生活題材，柳依蘭自己常出現讓真實有其更廣泛的社會意義。她說：「其實我畫的很多畫都不是我一個人，只是我一直在這裡。」²¹

¹⁸ Tolman, C. W. (1994). Psychology, society and Subjectivity : An introduction to German Criti.

¹⁹ 謝鴻均著，《原好：混混乃陰性空間，瀝瀝如母性系譜》，台北市：台灣商務，2006。

²⁰ 黃志偉，〈醃製出的真我〉，高雄《藝術認證雙月刊》，4期（19），2008，22-25。

²¹ 2010年9月28日，訪問柳依蘭。

柳依蘭用一種全新的角度去詮釋真實的存在感，她無法像經典藝術中的古典美學般呈現，因為她認為那樣的美是「沒有骨、沒有肉、沒有生命」。她更不希望呈現出美輪美奐的浪漫思維，只是著重強調情感和幻想以及逃避現實的作法。高千惠於 2008 年擔任高雄獎海外觀察員暨複審委員，在評審討論的過程裡，她發自內心說道：「當個人品味無法說服他人品味，便要靠外在引力的舉證、比較、分析，並且能養成具有機制性的修辭，以取得認同。因此評審既是屬於機制內的權威，也常常是於其間，又置於度外的的情境。」²²

高雄獎特殊之處，便是除了選出五位得主以外，另增加二位觀察員獎，高千惠（2008）如是說：「此組作品，一路走來，最後還是在最後一輪中被汰除，其中理由，包括男性評審對於畫面部分中的男性微笑斷首，感到不適或難接受。將男性斷首盛於盤中，典出於西方的「沙樂美和聖約翰」的故事，這樣滿足微笑的男首，透露出個人的性別觀點。所以在評議的過程，暴露出評審界的「男性沙文主義」和「政治正確」兩種選件態度。」高千惠接著說：「台灣女性／藝術運動二十餘年，失敗大於成功，從中年男性論者可試圖進入年輕粉脂女娃之藝區，但對同世代中年婦女世界之陌生隔閡，可以看台式沙文主義在台灣藝界的隱形力量。」

如上所言，這樣的評審觀點是否也流露出了，台灣男性論述的強勢主導，相對的，也折射出女性論者的迴旋無力。值得思考的是，是否所謂的「觀察員獎」，便是某種欲留給另類聲音的存在位置呢？



2008 高雄獎觀察員特別獎

圖 8：柳依蘭，一個藝術家的愛慾，2007，170x450cm，油畫，高雄市立美術館典藏

²² 高千惠，〈求藝於市---2008 年高雄獎複審觀察和感想〉，高雄：《藝術認證雙月刊》，4 期（19），2008，10-15。

肆、建議與結論

「我認為我是屬於陰性書寫」這是柳依蘭對於自己創作的敘述。她畫作展現的愛情、宗教與死亡之間，都呈現出一種女性沈默無聲的抗議。展現出一種女性特有的信仰，相信身體的束縛，無法限制人的自由意識，相信女性的存在行事在於自己的行動與抉擇。將自己畫進歷史。陰性書寫對潛存的「無」、「匱缺」、「邊緣」及「被壓抑的部分」中的種種可能性都抱有無限地興趣，不受限型式的書寫方式、不依賴傳統的二元邏輯，以一種「曖昧」為樂，不喜歡陽性物理中心的理性秩序。沒有界限與法則，「陰性書寫」的存在是應著四周環境的變化而作的紀錄。²³

其實，作品之所以有雋永生命力，是因為藝術家把自己的個性融會，並表現在他們的藝術中。作品其實是具有雙面的陳述效用，能夠給人內心鼓舞的力量。一位從未受過正統學院訓練的女性藝術家：柳依蘭，嘗試著將藝術和自己結合，藝術是她，她就是藝術，依蘭的藝術是一種在生活中、生命中自然的了悟。

但是，當藝術必須以一種公共視點呈現時，此時，權力機制便會介入。台灣的官方藝術比賽，藝術文化往往意味著代表某一階層的觀點，甚至隱含政治的觀點。兩者論述最大的差異在於作品所產生的效果論述，欣賞雖是觀者的主觀體會，但是作品意念上的矛盾，可以發現，具有批判意識的主題論述常常不被看見，或是被技術性的調整。這便是傳統個人主義會在相關位置上獲得的優越感。

以高雄為例，雖然，高雄市當代藝術活動除了曾以貨櫃藝術節、數次展出女性藝術大展和南島藝術文化，建立讀者有別於他地的藝術期待。但當碰觸到如此的性別議題時，免不了還是落入「視界」是陽性環境所塑造的公共領域，一舉一動都是在父系視點「關照」下進行。²⁴反觀 Judy Chicago 的「女人之屋」（Woman House）以女性主義藝術開啓女性美學的第一章，她讓女學生在沒有男性視點的關切下，尋求女性的原生性及其美學的根據，將私領域帶到公開場合和舞台上，讓男性學習認同女性，當男性在觀看「女人之屋」時，當下自己儼然成為「他者」，開始必須學習女性一直以來沒有選擇的以「他者」立場觀看男性藝術的展演。²⁵

所有論述都有其脈絡可循，都是在特定的社會情況下發生，因此關注柳依蘭畫作的創作經驗與世俗主流階級的排擠中，這些脈絡的線索可以探討其真實性，以及藝術家社會身份、背景、作品略窺一二。如同歐崇敬所言，如果文化思維只剩下單一規準時，將形成文化霸權，而阻礙整個知識的發展。所以，以台灣官方藝術比賽為例，是否也彰顯出站穩主流藝術的父權視點觀照，也形成了另一種女性藝術發聲的阻礙呢？²⁶

²³ 謝鴻均著，《原好：混混乃陰性空間，瀝瀝如母性系譜》，台北市：台灣商務，2006，頁 65-72。

²⁴ 謝鴻均等譯，Norma Broude, Mary D. Garrad (1998)。Anne Higonnet〈蟄居的視界〉，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 II》，台北：遠流出版，頁 337-364。

²⁵ 陳宓娟譯，Judy Chicago，《穿越花朵》（Through the Flower）台北：遠流出版，1997。

²⁶ 歐崇敬，《從結構主義到解構主義》，台北市：五南出版，1998。。

文化一方面鼓勵女人自戀，另一方面也打壓女人的自戀，鼓勵她以「他人」為始點與終結的自戀，打壓她以「自我」為出發為依恃的自戀。²⁷但不論是鼓勵也好、打壓也罷，女人似乎難有機會探究經由自戀型構出的主體意識，因此少數能以自戀激萃創作激情的女性藝術家，便如鳳毛麟角般備受珍貴矚目。那女性是要用陽性語言來創作，已在父系社會立下一席之地，還是要用女性獨特的語言文化來表達自身的特殊經驗？²⁸

女性藝術家主體性的內涵建構，無法脫離來自於外界的影響，「女性」加上「藝術家」的角色，所產生的矛盾和壓力，自信心的建立需靠不停循環的觀察與警覺，才能建構出屬於自己的創作內涵，而無界的解讀，與藝術家本身所要傳達的真實概念或有落差，即所謂「他者」的觀點，不論是來自於藝評的論述、父權意識型態下的抗爭、展覽中以集體力量合作以求個人意識能被彰顯，都無法逃脫權力結構中互相對峙之狀況。

「開放一種可能，也回歸一種潛能」，試著從多元文化的行動來看，其實藝術家是能夠把一個支離破碎的，分裂成兩個互不交流的領域世界，變成一個社會行動者互相衝突或彼此合作的社會場域，因為除了這是他們一個與生俱來的能力以外，另一個過程是因為個人無法忍受與自身分離或置身雙重從屬地位，於是力求自我重建，透過藝術創作重新獲得獨一性，以及這種屬於自己獨一性的意識。以柳依蘭為例，透過繪畫實現了自我的重建，在將自己當作主體的過程裡，同時也成為意識和變化的創造者。

柳依蘭將自己身為女性藝術家的經驗，將兩個分離部分重新縫合在一起，不是個人，是主體以個人為依據在個人身上做出的表現。把個體從市場和社群中解脫。這種雙重解脫將使個人在生產和文化領域中重新找到自己的位置。這也是柳依蘭彈性利用其孤立性，一方面整編小世界，一方面則強化與主流藝術的差異。

除此之外，若從個人重要生命經驗理解出發、詮釋著女性藝術家自己如何活出自己生命的品質，更影響了他人的生命品質，這樣的生命經驗研究，似乎更能詮釋出生命本質思考之蛛絲馬跡？

²⁷ 張小虹，《自戀的女人》，台北市：聯合文學，1996，頁168-169。

²⁸ 簡瑛瑛，《何處是女兒家》，台北：聯合文學出版，1998，頁204-205。

伍、參考書目

- 李俊賢。〈柳依蘭的深切刻畫〉。搜尋日期：2010／8／23〈<http://simplement.pixnet.net/blog/post/29677305>〉
- 倪鳴香。〈敘述訪談與教育學傳記研究〉。《教育研究月刊》。No.118，2004，
- 高千惠。〈求藝於市---2008 年高雄獎複審觀察和感想〉。《藝術認證雙月刊》。4，No.19，2008。
- 高淑青。《質性研究的 18 堂課》。高雄，麗文文化，2008。
- 楊美慧。〈單身女性之婚姻觀---現象學方法的討論〉。台灣師範大學心理與輔導研究所碩士論文，1991。
- 黃志偉。〈醃製出的真我〉。《藝術認證雙月刊》。4，No.19，2008。
- 章伊秀、邱建一、水瓶子。《西洋美術小史》。台北：好讀出版，2010。
- 張小虹。《自戀的女人》。台北：聯合文學，1996。
- 陳向明。《社會科學質的研究》。台北：五南，2002。
- 歐崇敬。《從結構主義到解構主義》。台北：五南出版，1998。
- 簡瑛瑛。《何處是女兒家》。台北：聯合文學出版，1998。
- 趙慕嵩。〈她賣菜，她想當畫家〉。搜尋日期：2011／3／23〈<http://news.chinatimes.com/Chinatimes/Philology/Philology-float/0,3417,112007020300437+11051302+20070203+news,00.html>〉
- 謝鴻均。《原好：混混乃陰性空間，瀝瀝如母性系譜》。台北：台灣商務，2006。
- 謝鴻均等譯，Norma Broude, Mary D. Garrad (1998)。《女性主義與藝術歷史》。(The Expanding Discourse: Feminism and Art History)。台北：遠流出版。
- 蘇振明。《台灣樸素雕塑家》，台北：常民文化事業，2000。
- Judy Chicago。《穿越花朵》。陳宓娟譯。台北：遠流，1997。
- Josselson, R., & Lieblich, A.(Eds.). (1995). *The narrative study of lives: Vol.3 Interpreting experience*. Thousand Oaks, CA:Sage.
- Rosemarie Tong。《女性主義思潮》。刁筱華譯。台北：時報出版，1996。
- Riessman, C. K. (1933). Narrative Analysis. Qualitative Research Methods Series, No.30. Newbury Park, CA: Sage.
- Tolman, C. W. (1994). Psychology, society and Subjectivity : An introduction to German Criti.
- Woolf , Virginia (1929). A room of One's Own. London: Hogarth Press.

陸、附錄

時間	柳 依 蘭 經 歷
個 展	
2010	《倩花爲媒》台南 102 藝術
2009	《鏡花逐夢》高苑科技大學藝文中心
2009	《島嶼勝豔之花》高雄國際機場出境通廊東、西區
2008	《我就是我》高雄市立美術館
2005	《碰觸那個自己》高雄市立文化中心
聯 展	
2011	《花身人間---柳依蘭、周耀東雙個展》新思惟人文空間。（高雄）
2010	《台灣報到---2010 台灣美術雙年展》國立台灣美術館。（台中）
2010	《今日·當代台灣》慶南道立美術館。（韓國）
2010	《福地》新思惟人文空間。（高雄）
2010	《老叢一發一新枝》新樂園藝術空間。（台北）
2009	《夏景》新思惟人文空間。（高雄）
2009	《歌裡的野薑花》一票人票畫空間。（台北）
2009	《2009 高雄獎》高雄市立美術館。（高雄）
2008	《身體美學》新思惟人文空間。（高雄）
2008	《2008 高雄獎》高雄市立美術館。（高雄）
2002	《今天你有沒有看見彩虹》高雄市立文化中心。（高雄）

台語俗諺對非婚姻關係男女互動之描繪

黃士嘉

國立勤益科技大學文化創意事業系 助理教授

摘要

台灣先民對於非婚姻關係的男女互動極為重視，因此透過俗諺的訓勉，一再告誡世間男女必須遵守的傳統倫理規範；這些俗諺對於男女互動的描繪，都是當時社會環境的最佳反映，亦成為身處於傳統社會下台灣男女的互動準則。這些俗諺，在經過三四百年歲月的洗禮與時代變遷的考驗之後，對現代的台灣社會而言，絕大部分仍具有指導的功能，仍對吾人具備相當明顯的啟示作用。本論文即在探討這些規範與準則的內涵，包括婚前男女的性行為禁忌、非婚姻關係的男女互動及一夫多妻議題的討論等三大面向，並提出若干對現代男女關係的研究以為對照，期能顯現出這些俗諺對現代社會的意義與啟示。

關鍵詞：台語俗諺、兩性關係、非婚姻關係

The Description of the Interactions Between Male and Female Who Are In Non-Marriage Relationship of Taiwanese Poverbs Abridgement

Shih-Chia Huang

Abstract

People who formerly live in Taiwan put emphasis on the interactionsof male and female who were in non-married relationship. Therefore, peoplecautioned males and females about the traditional ethic standard which they mustfollow through Taiwanese poverbs. The descriptions of these poverbs whichportrait the interactions between males and females are the best reflections ofthe social surroundings at that time. They are also the rules of the interactionsof males and females who live in the traditional socociety. After the trial oftime over three to four hundred years, these poverbs, to the modern Taiwanesesociety, mostly retain the function of instructing and also inspire me in anobvious way. The essay is discussing about the content of these standard andrules including the three aspects: taboo of sexual behavior before themarriage, the interactions between male and female who are in non-marriage relationship,and the issue of polygamism. The essay also includes the research ofinteractions between males and females in modern socociety as comparison. Everythingcovered in this essay is expected to appear the meanings and inspirations ofthese Taiwanese poverbs to modern socociety.

Keywords: *Taiwanese poverbs, the relationship between male and female, non-marriage relationship*

壹、前言

在台灣傳統社會的倫理規範裡，「男女授受不親」一直是兩性互動的主要準則，即便是關係親如「兄妹」、「姊弟」、「叔嫂」等，一概在其禁止之列。此種觀念，其實源自於中國文化的傳統，如《增廣賢文》即指出：「**叔嫂不親授，老幼不比肩。**」¹要求小叔（即丈夫的弟弟）與嫂嫂之間不親手遞交物品，以避嫌疑；長輩與晚輩不並肩站立，以示長幼有序。因此，台灣先民總是要求子孫必須遵守「**男女授受不親**」²的行為規範，尤其是對女性，更是諄諄教誨，「千叮嚀，萬交代」，深恐一不小心越過雷池，那就是麻煩的開始。

即使是處於當今民主開放的時代，仍有類似傳統的規範存在。根據報載：某校高中生向聯合報投訴，指老師說女生去找男生講話就是在一起。學校表示，可能是教師禁止男生跑到別棟教室去「騷擾」女生班，因為以前曾有類似狀況，所以校規嚴格禁止。另外，學校也規定男女學生不可以有「肢體接觸」，因為學生血氣方剛，不要有所接觸，以免生事。³所以，身處過去台灣傳統社會的男女，一旦踰越這項「男女授受不親」的規範，將會遭受到各種不同程度的責難、批判，甚至是無情的處罰。

不但在肢體的接觸有所規範，甚至言談亦有所限制，如《增廣賢文》云：「**長幼內外，宜法肅詞嚴。**」⁴由於古代中國女子只能在室內操持家務，不參與社會活動，男子反之，故以內外分別稱呼女子和男子，也因此形成「男主外、女主內」的傳統性別分工模式。此句意即訓示吾人，家中的長輩與晚輩、男人和女人，應當嚴守家規禮儀，說話謹慎，不隨便言談說笑。

既然身體的接觸已經不可行，非婚姻關係的性行為更是必須絕對嚴格禁絕的。另外，婚外情、外遇等相關問題，亦是台灣先民強調必須禁止的事；再者，進出風化場所的男子，及從事該等行業的女子，也成為俗諺提醒後世子孫應宜避免類似行為的重要內容；至於一夫多妻的情形在台灣傳統社會雖然未予以完全禁止，但在先民的眼中則認為儘可能避免始為上策。

根據上述，台灣先民對於非婚姻關係的男女互動極為重視，因此透過俗諺的訓勉，一再告誡世間男女必須遵守傳統的倫理規範。本論文即在探討這些規範的內涵，包括婚前的性行為禁忌、非婚姻關係的男女互動（或婚外情）及一夫多妻議題的討論等三大面向，並提出若干對現代男女關係的研究以為對照，期能顯現出這些俗諺對現代社會的意義與啟示。

* 本論文初稿曾發表於國立勤益科技大學文化創意事業系主辦之「第三屆性別藝術與文化學術研討會」（2011年5月28日，台中市）。承蒙評論人邱春美教授（大仁科技大學觀光事業系）不吝指教，提供寶貴修正意見，讓本論文有機會更臻完善，特此致謝。另外，本論文所謂之「台語俗諺」係指台灣閩南語俗諺而言，有別於台灣客家語及其他語言所產生的俗諺，在此一併說明。

¹ 馬自毅，《新譯增廣賢文·千字文》（臺北市：三民書局，2002年），頁88-89。

² 此句俗諺來自家族長輩的訓斥。事實上，二三十年以前的學校教育中，對於男女的接觸是多所忌諱的，特別是學校訓導處（即現在的學務處）均千方百計禁止男女肢體的不必要接觸。筆者於七十年代就讀師專時，學校對於一男一女的獨處，即有相關規定，如：應有第三者（男或女均可）在場、不得在夜間進行、不得在校外進行、應以討論功課或班級活動等公事為範圍、不得論及男女私情、不得談情說愛等。

³ 《聯合報》，C2版，2009年1月16日。

⁴ 馬自毅，2002：100。

貳、尾溜未斷會作謔：婚前的性行為禁忌

台灣先民對男女之間的性行為是多所忌諱的，就如同曾釗新所言：性交的對象是已婚的男女，是相愛的夫妻。性行為是必須受限制的，限制既不是放縱，也不是禁欲，它是節欲。性交的空間是要受限制的，它一定是非公共場合，不能在公共場合。甚至於性交的時間也是受限制的，既不是辦公的時間，也不是學習的時間，也不是病危的時間，也還不是例假的時間。如果沒有以上的限制，就會帶來很多疾病。⁵先民也過俗諺提出性行為的時間禁忌，故俗諺云：「男忌早，女忌飽。」亦即是男性忌諱於清晨時間從事性行為，女性則忌諱於飯後為之。⁶

以上所述是針對已經具有婚姻關係的夫妻而言，尚且有如此多的禁忌，如果不是名正言順的夫妻，其間的性行為當然是不能為台灣先民所容許的。所以，一旦男女尚未長大成人，就會談戀愛，甚至與異性發生性關係，先民則透過俗諺譏諷其人乳臭未乾，俗諺云：「未曾斷尾溜，就會作孽（謔）。」⁷這句俗諺亦是為人父母或長輩者，慨嘆其子女或晚輩真是不知羞恥，連帶地影響父母顏面無光。

在台灣的傳統文化裡，強調男女間要「矜持守禮」，自然不鼓勵浪漫綺麗的舉止。經由間接學習，男女之間的互動均有所節制，尤其是女孩子知道身邊隨時有評價的眼光跟著，只要一時行為失「守」，就必須背負被人說閒話的後果，這股力量往往促使女孩子控制住任性的情緒。而女孩子從小受的教育，也讓她們很自然地知道要注意「名節」，因為「名節」指的是別人的評價，即使沒有發生什麼事，但若別人想歪了，就可以感覺到「名節」受到挫敗的羞愧和沮喪。而男孩子具有「道德評價」上的先天優勢，較不怕被議論，但女孩子卻需留心被評價的壓力。⁸

這種女性矜持的表現，在台灣褒歌裡即能見其梗概，如褒歌云：「梅花開透嶺上芳，阮厝猶有序大人，娘仔暗靜共哥講，起跤動手仙毋通。」黃進蓮認為：這首褒歌描述的是阿哥日思夜想的約會已經成功，阿哥一時歡喜、接棧袂稠，愛情的熱度像飛箭；人衝動，情欲爆發；一時起跤動手做出孔子公禁止的動作。阿娘仔暗靜輕聲細說共阿哥講「起跤動手千萬毋通，因為厝裡猶閣有序大人咧管教，愛留寡予人探聽啦！（以台語發音）⁹不過，民風保守的傳統台灣社會裡，偶爾也會發生女性主動示愛的情景，如台灣褒歌云：「雙跤踏夠哥房中，雙手牽哥來參詳；叫哥毋通大聲嚷，我是無翁姑不終。」¹⁰這首褒歌所描述的即是女性主動向男性表示愛意，而且名目張膽地走入男性的房中，為的就是希望求得如意郎君；但是畢竟這種行為勢必遭受當時倫理道德所不容，以及長輩、輿論之譴責，所以女子亦小心翼翼地叮嚀那心目中已暗許終身的對象，切勿大聲

⁵ 曾釗新，〈關於婚戀的思考〉，《大學教育科學》第99期（2006年），頁13。

⁶ 徐福全：《福全台諺語典》（台北市：作者自印，1998年），頁432。

⁷ 徐福全，1998：335。陳主顯：《台灣俗諺語典，卷一·人生哲理》（台北市：前衛出版社，2009年），頁80。

⁸ 莊慧秋，〈層層關卡，步步防設——男女嚴防〉，張老師月刊編輯部，《中國人的愛情觀——情感與擇偶》，（台北：張老師出版社，1992），頁285-289。

⁹ 黃進蓮，〈台灣褒歌的情愛書寫研究〉（台南市：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010年），頁77。

¹⁰ 黃進蓮，2010：30。

張揚，以免惹來許多是非與麻煩。

由於傳統社會的台灣女性，在終身大事的決策歷程是處於被動、消極的地位，往往也是備受牽連與指責的對象。假使遭受風流男子欺負，非但未得到同情，還必須背負引誘犯罪的責任，遂有俗諺云：「**狗母若無搖獅，狗公毋敢來。**」¹¹「狗母」，指女人；「狗公」，指男人；「搖獅」，原是嬰兒高興時，搖晃著小頭顱，逗人疼愛的動作，此處指女人挑逗男人的舉動。此句俗諺意指：「一個巴掌拍不響」，如果女人沒有刻意向男人示好，男人豈敢隨便造次？用法有二：一是舊時農村和事佬，用來調解風流子弟侵犯或誘拐黃花大閨女產生紛爭的說詞；二是用做警語，教訓女性應該注意自己的言行舉止，務須端莊、謹守禮教，以免惹人議論。甚至有些不願意負責任的男性在未婚女子與自己發生肉體關係，而珠胎暗結，東窗事發後，更會說出俗諺：「**妳興不是我手槍。**」意謂是妳自動要求苟合者，不得怨嘆，警告該女子不得要求男性負起責任。¹²

因此，身處保守、刻板印象極為深刻的傳統社會，台灣女性必須想著隨時保護自己，俗諺對此提出警語：「**寵伊上踏枋，續（煞）要上眠床。**」¹³踏枋，就是踏板，因為昔時八腳床高度相當高，所以在床前皆有一塊踏板以方便上床。此句俗諺是描繪一個女孩子只允許男人坐在踏板上，彼此談情說愛，享受甜蜜時光，未料男人卻得寸進尺、想入非非，接著要求上床。其實，當女孩子允許男人登堂入室坐在床前的踏板上，表示兩人已經交情匪淺，極有可能雙方家長都已經同意小倆口的婚事，只是尚未完成婚事而已，否則男人豈能如此容易、明目張膽地進入女孩子的閨房？

在台灣的兩性文化架構裡，女孩子是比較容易吃虧和受傷害的「弱者」，所以，父母師長對她們會特別強調「男女不親」、「端莊不狎」、「潔身自好」、「當心別人說閒話」的人際禮教。而且，孤男寡女共處一室，向來是「男女嚴防」中的大忌。其主要目的，當然是防範「性」的滋生，重點則是制止「性行為」的發生。¹⁴但是，往往事與願違，男女之間發生性行為有時並非理智可以完全控制，一旦真正發生，相關人等就必須面對。有時先民會以俗諺指責男性「**色膽，包天。**」¹⁵有時先民則以較為輕鬆且略帶玩笑的口吻，為年輕男女脫罪，即說「**天地所設，毋是弟子作孽（謔）。**」¹⁶以這句俗諺嘲諷年輕人做出「作謔」的事。作謔，指做出不規矩的事，小至愛開玩笑，大至涉及男女發生性行為。先民之意表示，男女之間的性行為發生乃是盤古開天闢地的自然現象，是天地所允許的動作，並非子弟們自己自作孽。然而，對於未婚男女發生性關係，先民朝向應首先斥責自家小孩，切莫急著怪罪他人，故俗諺云：「**著關雞母，毋通扑鷓鴣。**」¹⁷母雞帶小雞至野外，容易招來老鷹（鷓鴣）的攻擊，老鷹我們管不了，只好管母

¹¹ 徐福全，1998：419。陳宗顯：《臺灣人生諺語》（台北市：常民文化事業股份有限公司，2000年），頁125。陳主顯：《台灣俗諺語典，卷二・七情六欲》（台北市：前衛出版社，2008年a），頁10。

¹² 林再復：《閩南人》（台北市：作者自印，1993年），頁580-581。

¹³ 徐福全，1998：232。陳宗顯，2000：126。

¹⁴ 莊慧秋，1992：282-283。

¹⁵ 陳主顯，2008a：103-104。

¹⁶ 徐福全，1998：195。陳主顯，2008a：101。

¹⁷ 徐福全，1998：514。

雞。借喻男女偷情，我們管不了對方，只好責管自己。

再者，在台灣褒歌中曾出現類似先民對於未婚生子的描繪，褒歌云：「海水轉來淹海坪，兩尾龍蝦相牽行；大姨嫁翁無生囡，小妹無翁囡會行。」¹⁸在這首褒歌中，先民以龍蝦比喻女子，指出姐姐雖已嫁為人婦，但未生子，妹妹尚未出嫁，卻已經生有小孩且會走路了。褒歌的表達方式雖較為輕鬆，但先民對於未婚生子的忌諱卻經常透過俗諺予以表達，如俗諺云：「未做衫先做領，未嫁起（翁）先生子（囡）。」¹⁹雖然未做衣服之前先做領子，未嫁丈夫之前先生孩子，結果是一樣，但順序不對。所以，先民對女孩子不免透過俗諺諄諄告誡未婚女子：「甲好人行有通做衫，甲歹人行有通生囡。」²⁰意指：交上好朋友，可以學做衣服，學習各種手藝；交上壞朋友，可能引誘妳做壞事，最後還會生出孩子來。

俗諺又云：「和好人行，有布通經；和歹人行，有子通生。」²¹昔人勸誡婦女，與好人為伴，會勤於織布營生；與壞人為伍，會相率淫奔，私生孽子。是以女子擇友，不可不慎。未婚生子畢竟不是婚姻的常態，尤其在台灣的傳統社會觀念裡，這會被視為「癩見笑」（不要臉）的事。但是，有些女子卻認為既然未婚生子，就敢做敢當，對於旁人的指指點點不以為意，甚至還大言不慚地說出相當不在乎的言語，因而產生俗諺如：「笑做你笑，干單阮有囡通叫。」²²意指：該名未婚生子者認為笑罵由人，反正自己已有孩子可以叫「娘」。

面對未婚生子的窘境，先民調侃式地認為這不是人為因素，而是向責任推給神明，故俗諺云：「婆祖母，創治在室女。」²³「婆祖母，戲弄在室女。」²⁴婆祖母（姆），註生娘娘的十二名屬下，專司執行婦女生育大事的命令。在室女，無性行為經驗的女子。創治、戲弄，均有惡作劇、搞怪、作弄，故意讓人難堪之意；用以恥笑未婚小姐懷孕生子，但比喻是婆祖母讓未婚少女懷孕。另外，俗諺指出為人父母者面對女兒的未婚懷孕事實所表現的無奈，如俗諺云：「鴨母討食別人區，生卵家己的。」²⁵「鴨母討食別人坵，生卵家治的。」²⁶「鴨討食別人的田，生卵家治的。」²⁷「鴨食伊的田，卵是阮厝的。」²⁸鴨母，專指未婚女子。生卵，生產之意。用本句俗諺暗指未婚的女孩在外頭和男人有了小孩之後，回到娘家生產。

然而，既然未婚生子的狀況已經發生，該如何因應？先民透過俗諺表達一些看法。如俗諺云：「生米，煮熟飯。」²⁹「生米已成熟飯。」³⁰「米成飯纔講。」³⁰舊時，用此俗諺表示未婚生

¹⁸ 黃進蓮，2010：99。

¹⁹ 徐福全，1998：336；陳宗顯，2000：127。

²⁰ 陳宗顯，2000：126。

²¹ 徐福全，1998：153-154。

²² 陳主顯，《台灣俗諺語典，卷五·婚姻家庭》（台北市：前衛出版社，2008年b），497。

²³ 陳主顯，2008b：446-447。另有「床母，創治人」的說法。（陳主顯，2008b：447）

²⁴ 徐福全，1998：210。

²⁵ 陳主顯，2008b：448。

²⁶ 徐福全，1998：639。

²⁷ 徐福全，1998：638。

²⁸ 陳主顯，2008b：444。

²⁹ 徐福全，1998：426。

³⁰ 徐福全，1998：470。

子的事已定局，用以勸說男女情侶雙方家長，請讓他們趕快拜堂完婚，因為女生已經懷有身孕，假使一拖再拖，恐怕真的要結婚的話，新娘挺著大肚子的模樣，是會遭受親朋好友及旁人非議的。亦可用以勸說女方家長，既然已經成定局了，就毋須再堅持反對；勸說男方家長，既然女生都已經懷有男方的骨肉，是應該負責任，將女生娶回家。假使男女有一方反對結婚，先民就可能透過俗諺予以指責，俗諺云：「米成飯，則講嘢。」³¹「米煮成飯，纔講毋。」³²既成的事實，生米已經煮成熟飯，才提出異議。指責對於任何約束或承諾反悔的人，既然已經答應人家，也已經有了某種關係或行為的事實，就不應該再後悔，應該確實履行承諾。用以嚴厲要求務必讓這對造成未婚生子事實的男女儘快完婚，避免讓新生兒落得「父不詳」的悲慘命運。另外，有「先坐車，後補票」³³的說法，比喻男女情侶先上床、先懷孕，再補辦婚禮，完成法定儀式。

以上所述，先民對於未婚生子的態度、因應策略，雖然以俗諺方式呈現較為輕描淡寫的一面，但實際情形卻未如此。例如台灣歌謠「青春悲喜曲」，就描寫一位未婚懷孕的女子，面對傳統倫理規範與社會輿論的壓力下，而且完全失去社會支持系統的恐懼，內心雖充滿無奈，卻又期待男方能儘快負起應負的責任，甚至表明若未能如願與男方結成連理，將再也無顏見世人，暗喻尋短見之可能。歌詞云：「心憂悶無元氣，煩惱身中的子兒，為難事不敢，對人亂講起，阮運命現在，親像在水墘。」³⁴

就現代觀點而言，勵馨基金會曾統計 96 年的電話和網路服務發現，未成年懷孕年齡層有下降的趨勢。就諮詢的個案數量，16 歲以下已經接近三成，12 歲以下也有一成，男女求助的比例則呈現 1 比 5 的懸殊差距。因此，基金會呼籲社會資源首要防止未成年懷孕，強化男性的責任，並且有關身體底線、男女情感等性教育，希望向國小中高年級延伸，除了認識性器官之外，也要融入預防懷孕、延後性行為的知識等。³⁵而且，婚前男女性行為的頻率增加，在現代的台灣社會已經造成嚴重的後遺症；因為根據內政部的統計資料顯示，台灣青少年「生產力」驚人，高達千分之 8，也就是每 1000 個小女生有 8 個小媽媽，居亞洲較開發國家之冠，是日本的二倍、韓國的三倍。醫界推估，2005 年，有 77 萬個 15 歲到 19 歲青少年，生育力為千分之 8，也就是有 6100 個小媽媽，其中有五成被墮胎，也就是有 3050 名胎兒遭墮掉。婦女保健專家指出，台灣墮胎率居高不下，與性觀念開放、女性自主避孕觀薄弱、墮胎方便及成本低有關，避孕應多重管道，男性帶套（保險套）、女性吃藥（避孕藥），才能有效遏止小媽媽與小孩墮胎的悲劇不斷上演。³⁶

總之，女性在整體婚前性行為的過程中總是處於弱勢的地位；因此，學者提出忠告，對於即將奉獻自己的身體給屬意的男性時，或許可以再多加深思。夏凡說：「對於女性來說，愛雖然需

³¹ 陳主顯，2008a：187。

³² 徐福全，1998：470。

³³ 陳主顯，2008b：444-445。

³⁴ 青春悲喜曲，戰後創作歌謠，1950 年代發表，蘇桐作曲，陳達儒作詞。

³⁵ 聯合新聞網〈情竇初開，未成年懷孕年齡向下延伸〉，摘自網路資料 <http://tw.news.yahoo.com/article/url/d/a/080902/1/15774.html>，檢索日期：2008 年 8 月 19 日。

³⁶ 聯合新聞網〈扯！國中女懷孕 24 週稱「處女」〉，摘自網路資料 <http://tw.news.yahoo.com/article/url/d/a/080912/78/15riw.html>，檢索日期：2008 年 9 月 3 日。

要伴隨著性，卻不應太過於輕率地發生性的關係。不能輕而易舉地得到滿足，這就是戀愛的滋味。如果毫無阻力就可以得到性的滿足，戀愛早已消失了。記牢：採過蜜的蜂是會飛到別的花叢去的。」³⁷

參、偷來暗去契兄婭：非婚姻關係的男女互動

「契兄」，泛指勾引有夫之婦的男子，亦指前往風化場所消費的嫖客。「婭仔」，則泛指勾引有婦之夫的女子，或指從事性工作的女子而言。如此的稱呼，都顯現台灣先民對於這種非婚姻關係的交往行為，極為不齒，所以運用稱呼對這些男女表示蔑視的態度，亦可謂對其污名化。彭莉惠在對於女性婚外情的研究指出：污名，可以說是女性婚外情慾處境中最顯明的特性。對於女性婚外情慾者的污名標籤，除了「外遇」、「偷吃」、「出軌」、「通姦」指稱，尚包括水性楊花、不檢點、不貞、自私等負面烙印。³⁸而身為婚外情女性的配偶，雖可說是婚外情的受害者，但卻避免不了也被污名化，台灣先民則以「烏龜」稱之。

俗諺對於外遇的描述是非常貼切、活靈活現的。例如，以「偷來暗去」³⁹形容男女的不正常關係。以「偷咬雞仔」⁴⁰比喻婦女有外遇，在外偷漢子。又說「七里香，盤過牆。」⁴¹比喻婦女移情別戀、紅杏出牆。尤其是「一個穿草鞋，一個結鞋帶。」⁴²此句俗諺描繪不守婦道的妻子，其夫才穿草鞋出門，她就趕忙穿起繡花鞋要去與情夫幽會的景象。而「契兄夥計」，即係不正常的男女關係，或是不正常的露水姻緣。無論男性背著妻子私下與人同居，或是女性背著夫婿與男子同居，都可以適用此句俗諺。⁴³

在彭莉惠的研究亦指出，這些婚外情女性儘管爲了要避諱污名關係曝光、工作職責的考量，而必須在婚外關係經營上的時間費心，但倒可以在工作之餘，巧妙地挪出與情人交往的時間。「刻意」製造機會，「巧妙」挪出時間，其實突顯的是婚外關係在相處時間上的「稀有」以及關係的禁忌。也因爲「稀有」、禁忌，使得婚外關係的交往益加的珍貴與值得把握。⁴⁴在台灣褒歌裡，亦描繪此種婚外情女性用盡心思、想盡辦法密會情郎的景象，褒歌云：「龍眼開花何萋萋，娘仔意愛少年家；瞞翁騙婿興揀茶，欲去茶樓伴大客。」⁴⁵

³⁷ 夏凡，〈戀愛是不穩定的〉，《諮商與輔導》240期（2005年12月），頁10。

³⁸ 彭莉惠，〈女性婚外情慾的處境與蘊含〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第18期（2004年12月），頁60。

³⁹ 徐福全，1998：89。

⁴⁰ 徐福全，1998：89。

⁴¹ 徐福全，1998：31。

⁴² 徐福全，1998：22-23。

⁴³ 林再復，1993：581。

⁴⁴ 彭莉惠，2004：79。

⁴⁵ 黃進蓮，2010：38。

先民透過俗諺告誡女性，凡事若要人不知，除非己莫為，故俗諺云：「偷食，𦵇瞞得嘴齒；偷𦵇，𦵇瞞得鄉里。」⁴⁶偷𦵇，意指婦女紅杏出牆，或稱討契兄；這種行為在傳統台灣社會裡是相當不恥的，會受到民眾輿論的齊聲譏笑、指指點點。而台南市亦有一則俗諺：「呂祖廟燒金，糕仔𦵇記提。」⁴⁷譏諷不守婦道女子多藉口。呂祖廟在清代東安坊，今台南市警察局附近，廟中人常引良家婦女與人通姦，不少婦女至該廟燒香後，藉口糕仔忘記拿而潛赴廟內暗室與人相姦，後為官府察覺，毀廟改為引心書院，即日後之蓬壺書院。

此種婚外情女性遮遮掩掩的情景，在現代社會亦有類似情形，如彭莉惠的研究即指出：女性一旦進入試圖調和、兼顧「妻子」與「情人」身分角色學習，她就必須認知到掩蓋其擁有情夫的身分事實或控管婚外情歷程可能顯露的任何改變，避免被先生起疑，成了婚外情女性必須持續不斷演練的功課。⁴⁸外遇女性在面對父權體制時所受到的宰制往往更深刻、更孤立無援，包括害怕、痛苦、陷入兩難。女性在外遇關係裡，通常沒有男性來得自在釋放，她們比較苦惱、有較多的罪惡感、變得對婚姻更不滿意，以及感覺離不開她們的情人。情感出軌的女性，對於沒有時間和孩子相處，通常也較男性有更多的心理掙扎。身為家庭中主要照顧者，女性通常比男性更常把小孩送到保母或托兒中心，以便和情人幽會——這種做法有讓女人覺得自己的行為是雙重欺騙。⁴⁹

但是，女性發展出另外一段感情，有一種情形是較為特殊的，如俗諺所云：「堀裏無水𦵇飼得人的魚」。⁵⁰池塘中無水，無法養魚；喻若兒子既死，就難以留養媳婦。此種情形之下的女性，若表明不願繼續守寡的立場，通常比較能獲得男方家族或輿論的諒解，即俗諺云：「要守守得清；要嫁嫁得明。」⁵¹謂女子喪夫，要守寡就要守得徹底，要改嫁就得嫁個清楚。

至於男性，先民亦透過俗諺提出警告。如俗諺云：「別人的某，𦵇過五更。」⁵²與別人的老婆偷情，五更（凌晨三時至五時）前便要趕回家去；並以此諺比喻別人的老婆終究是別人的東西，無法長久佔用，而且也不能安心使用。並以俗諺譏罵與朋友之妻通姦的不義之徒，說他們是「好朋友，𦵇牽手」。⁵³𦵇，睡；牽手，妻子。所謂「朋友妻不可戲」的倫理規範，對這等不義之徒而言似乎是馬耳東風。然而，如果男人的風流事發生，或扒灰事被發覺，或是做出有虧友情的錯事被發現，已經無臉見人，只好用一個笑得有些尷尬的面具戴著，遮住自己醜陋的臉龐，俗諺則予以戲稱：「戴小鬼面。」⁵⁴小鬼面（或稱小鬼仔殼）即假面具。⁵⁴

⁴⁶ 徐福全，1998：90。

⁴⁷ 徐福全，1998：150。

⁴⁸ 彭莉惠，2004：80。

⁴⁹ 彭莉惠，2004：87。

⁵⁰ 徐福全，1998：176。

⁵¹ 徐福全，1998：530。

⁵² 徐福全，1998：114。

⁵³ 徐福全，1998：200。

⁵⁴ 林再復，1993：580。

假使不聽先民言，恐怕立即後悔就在眼前，因為會有最嚴厲的酷刑伺候，俗諺云：「**剝後腳筋**」⁵⁵。斬斷腳後筋使其不良於行，乃昔日施用於姦夫之刑罰。另有較輕的處罰，即是「**吊猴**」（徐福全，1998：148）。⁵⁶猴，指嫖客或偷婦女的姦夫。嫖客嫖妓付不出錢被鴇母扣住要債，姦夫被男家捉姦逮著吊起來懲治，都叫做吊猴。當今徵信社從事的抓姦行動，即稱為「抓猴」。而被抓到的這一隻「猴」，其下場即如俗諺所云：「**吊猴，穿紙衫**。」（徐福全，1998：148）⁵⁷嫖客白嫖未付錢或姦夫被逮到，除了被吊起來懲治，還會被剝光衣服，最後只好用紙當做衣服蔽體溜走。

至於當了「烏龜」的男人，先民亦毫不留情地戲稱他們是：「**阿西阿西，娶某尬人公家**。」⁵⁸與人公家老婆，分明是戴綠帽子，譏人老婆紅杏出牆。更令男人痛心的，出牆的婦人心態是「**契兄公較大三界公**」⁵⁹，情夫的地位竟然比自己的丈夫還高。昔有一不守婦道之婦人，上元日做粿要祭拜三界公，其夫自田中返家肚子餓要吃粿，婦人以尚未拜三界公而阻之；後來其情夫（契兄公）來，也想吃粿，婦人允之，被其夫知悉，其夫心中忿忿不平，乃口出此語，流傳既久而成諺語，用喻婦人心中以情夫地位為高。

另有一台南市俗諺：「**飲鼓吹，送契兄**。」⁶⁰描寫昔時有一鼓吹手，其妻極為淫蕩，每趁其夫外出工作而引姦夫（契兄）至家作樂。一日正與姦夫姦淫，適其夫因事提前返家，其妻恐為識破，乃欺騙其夫謂人云鼓吹手雙目被掩即吹不響，其夫不知是計，從其言以烏巾掩目，猛吹鼓吹（嗩吶），姦夫即趁機溜走。事傳街坊，遂有此諺。

由於先民對於不守婦道及姦人妻者均極為不恥，故俗諺云：「**賊無情，婬無義，客兄無志氣**。」⁶¹「**婬無情，竊無義，客兄無志氣**。」⁶²「**婬無情，賊無義，契兄無志氣**。」⁶³婬仔只為錢無真情，竊賊強取他人財物毫無公義，情夫獻情吃軟飯，為姦情而失去大丈夫該有的氣概，毫無志氣。又俗諺云：「**婬嘴契兄律**」⁶⁴，指責妓女、姦夫盡講口不應心的甜言蜜語，提醒人莫錯把花言巧語當真。再者，戲笑婬仔比情夫更想偷情，內心很想要，但不表現於外，故俗諺云：「**婬子較興契兄**」⁶⁵。婬子，指偷男人之蕩婦；契兄，指偷女人之邪男。

台灣先民認為有志氣的男人，絕不接受妻子的請求回頭，俗諺云：「**有倒回豬無倒回牛，倒回查某絕後嗣**。」⁶⁶妻子既然自求下堂，日後又想破鏡重圓，絕無其事。其意如同《增廣賢文》

⁵⁵ 徐福全，1998：118。

⁵⁶ 徐福全，1998：148。

⁵⁷ 徐福全，1998：148。

⁵⁸ 徐福全，1998：589。

⁵⁹ 徐福全，1998：197。

⁶⁰ 徐福全，1998：162。

⁶¹ 陳主顯，2008a：314。

⁶² 鄭文海：《常用臺灣俗語話（上）》（台北市：益群書店股份有限公司，2000年），頁320。

⁶³ 徐福全，1998：209。

⁶⁴ 徐福全，1998：209。

⁶⁵ 徐福全，1998：209。

⁶⁶ 徐福全，1998：330。

所云：「覆水難收。」潑出去的水難以收回。漢代朱買臣早年十分窮困，其妻嫌貧，自請離去。朱買臣勸她別走，再過幾年一定會富貴，妻子不信，堅決求去。數年後買臣當了會稽太守，其妻又請求復婚，朱買臣取一盆水潑在地上，說：「如果能夠收回，才可以復婚。」以此句比喻夫妻離異，不能重圓。⁶⁷

前述數段已就婚外情之景象進行描繪，而另有「偷來暗去」情形者，則是男人尋花問柳，「行舞廳端酒家」⁶⁸的行徑。此等人在中國傳統社會的觀點裡，即是予以負面表述，如《增廣賢文》云：「絕嗣之墳，無非好色狂徒；娼妓之祖，盡是貪花浪子。」意思是斷絕嗣續、沒有後代祭祀的墳墓中的人，生前必定是迷戀淫欲的狂徒，是放蕩恣肆之人；娼妓的祖先都是在煙花巷中流連忘返的浪蕩子，這些男子僅知貪戀與妓女或行為不端的女子之間的風花雪月，不務正業、專事遊蕩玩樂。⁶⁹

台灣先民亦藉著俗諺表達對這些風流男子的看法，如俗諺云：「五枝鬚」⁷⁰「五枝鬚，烏屎面。」⁷¹喻好色之徒，風流成性。又以俗諺「內褲，穿倒邊。」⁷²「出去穿白褲，轉來穿花褲。」⁷³戲稱男子去嫖妓，匆忙中要回家，卻把內褲穿反，或是穿錯內褲回家。至於嫁給此等風流老公的女性，即使三餐都是山珍海味，也是味同嚼蠟，故俗諺云：「嫁著風流尪，山珍海味也吃齋香。」⁷⁴先民以此為女性感嘆，假使丈夫長相討喜，尤其有女人緣，又有家財萬貫，卻是自私自利，只顧自己享樂，每日在外面花天酒地，「出去若拋見，返來若撿到」⁷⁵，將錢用光，豈不是悲慘的下場！更嚴重的情形是，「乞食灶孔，濫糝擠」。⁷⁶灶孔，燒柴火的竈口。乞丐的灶口不挑柴草，只要可燃便往裏塞（濫糝擠）。比喻亂嫖亂吃，不加選擇。然而，偶有年紀較大的男人不畏旁人眼光，執意買春，則有一俗諺形容：「嘴鬚未白，是龍仔銀白。」⁷⁷故事是某老翁登樓買妓，眾人笑其年老，老翁即以囊中龍銀示人，且誇言其鬚鬚不算白，他的龍銀才是雪花花的白，眾人聞之無可奈何，此老翁用此俗諺表示有錢即是大爺。

有鑒於對風流的負面觀點，先民乃藉著俗諺奉勸男性切勿以尋花問柳為樂，因為嫖妓一事，即是「了錢兼了滿」⁷⁸的傻事，既花錢又傷身。又透過俗諺，形容某些男人為歡場女子傾心，笨

⁶⁷ 馬自毅，2002：128-129。

⁶⁸ 此句嚴格而言不能算是俗諺，但在筆者小時候，可算是長輩們對一些手頭有錢，卻終日沉迷於煙花溫柔鄉的風流男人們，最普遍與貼切的形容。

⁶⁹ 馬自毅，2002：146-147。

⁷⁰ 徐福全，1998：64。

⁷¹ 徐福全，1998：65。

⁷² 徐福全，1998：104。

⁷³ 徐福全，1998：113。

⁷⁴ 徐福全，1998：215。

⁷⁵ 此句話意謂丈夫將家裡當成旅館，出門也不知會妻子，就像失蹤一樣，回來又好像是撿到了。亦可用以比喻某些人對家庭無責任感，完全不將家人感受當一回事。

⁷⁶ 徐福全，1998：57。

⁷⁷ 徐福全，1998：161。

⁷⁸ 徐福全，1998：60。滿，男性的精液。

到「**儉錢買菜脯，提錢飼查某。**」⁷⁹或云：「**食飯配菜脯，儉錢開查某。**」⁸⁰菜脯，蘿蔔乾，在往昔台灣農業社會裡，乃是至賤之食物，不值錢的東西；然而，卻有男人甘願吃飯很節儉，只配蘿蔔乾，一方面省吃儉用，一方面卻把所省下來的錢，將白花花的銀子拿去嫖妓，真是傻人做傻事。如果風流男性已經為歡場女子暈頭轉向，先民更以俗諺警告男性萬萬不可做傻事，俗諺云：「**博，三分擒；開查某，無采錢；食鴉片死了年。**」⁸¹「**博繳三分運，隨查某無彩錢，食鴉片死了年。**」⁸²博繳，賭博；隨查某，追女人，養姘頭，包養女人、金屋藏嬌，開查某，嫖妓；食鴉片，吸食鴉片。此句俗諺意謂賭博有輸有贏，可以依靠三分運氣；但養女人和嫖妓，不僅浪費金錢、精力，還會「中鏢」得性病；而抽鴉片煙，不只花錢更是無比傷身，無異尋死。

既然嫖妓一事乃眾所週知之傻事，為何有些火山孝子卻甘願一頭栽進去？俗諺可以為此提供答案，如俗諺云：「**好玩，捌脰趕緊。**」⁸³意謂妓女平易近人，親和力佳。因為妓女接待嫖客，十之八九皆態度不佳，且多方催促，俾便趕快了事；若是態度從容不迫、溫柔婉約，又不曾催促嫖客，則往往被嫖客視為具有親和力者。面對此等手段高明的妓女，風流男性果然樂不思蜀。而且，風塵女郎更會以「**你咱兩人做夥睏，較好滾水泡冰糖**」⁸⁴的話語哄慰嫖客，騙取風流男子與其同床共枕，兩人「糖甘蜜甜」的結果，男人的錢財自然會源源不絕地湧上妓女。再者，妓女戶老鴇常唸「**來惹惹，去空空，枕頭公，腳桶王**」⁸⁵的滑稽句，藉以求生意興隆。意謂嫖客來時慾念攻心都傻頭傻腦，走時口袋裡的錢都花光光，祈求枕頭公、腳桶（辦完事洗下身用的水桶）王兩位神明多多庇佑。

無論如何，先民總以俗諺對歡場女子給予負面的印記，如以「**五代無阿公**」⁸⁶，罵人乃世代為娼妓。因為昔日老鴇為求死後有人燒香，常抱養他人女子為養女，養女日後長成為娼，年邁，又抱養一女子為養女，代代如此，堂上便無男性祖先，故云「五代無阿公」。又云這些娼妓的乃非全部不得已，故俗諺云：「**三十柙，四十燒，五十損破人豬欄。**」⁸⁷「**三十討柙，四十討燒，五十弄破人豬欄。**」⁸⁸指婦女三十歲左右賣淫是為饑寒所迫，在四十歲左右賣淫是因性之過分需求，五十歲左右仍在賣淫則是荒淫已極。更以俗諺批評「**上海雞，頭艱艱。**」⁸⁹雞，妓女；昔日自上海來淘金之妓女多梳頭垂肩，顯得身材高。如果是私娼，先民則給予「**企壁的**」⁹⁰稱呼，指站在街屋壁下拉客的流鶯。更會譏諷這些私娼是「**半掩門假書家**」，⁹¹鹿港諺語，謂身為私娼

⁷⁹ 徐福全，1998：100。

⁸⁰ 徐福全，1998：621。

⁸¹ 徐福全，1998：140。

⁸² 徐福全，1998：141。

⁸³ 徐福全，1998：200。

⁸⁴ 徐福全，1998：83。

⁸⁵ 徐福全，1998：85。

⁸⁶ 徐福全，1998：65。

⁸⁷ 徐福全，1998：48。

⁸⁸ 徐福全，1998：49。

⁸⁹ 徐福全，1998：35。

⁹⁰ 徐福全，1998：80。

⁹¹ 徐福全，1998：138。

卻又處處模仿藝旦或良家婦女，喻人故作姿態，假裝淑女以抬高身價。

總之，先民對於無論男女的婚外情及男性的嫖妓行爲，均是期期以爲不可的。因此透過俗諺一再呼籲，給予此等行爲不斷的污名化，更以俗諺對此等男女給予直接的負面評斷，就是期望身處於傳統社會的男女們，務必引以爲警惕，千萬不要自誤，重蹈覆轍。

肆、大某細姨難雙全：俗諺的妻妾觀

昔時的台灣社會對於婦人外遇是絕對不允許、任何人皆無法容忍的，但對於男性則有差別待遇，潛意識裡是允許男人有妻有妾的，甚至對於娶有兩位老婆的男人尙投注羨慕的眼神，說他們是坐享齊人之「福」。因此，形容男人妻妾眾多，就說：「**三妻四妾**」⁹²。還以線象徵男子，以針孔象徵女子，比喻一男有二妻妾是「**一線兩針**」。⁹³有鑒於此，先民祭出俗諺：「**著愛想穿前補後補，毋通想娶前某後某。**」⁹⁴藉以奉勸讀書人務必集中精神追求功名富貴，穿戴「前補後補」的官服，千萬不要胡思亂想欲娶豔婦美妾做爲「前某後某」。

然而，傳統社會的價值觀不僅默許男人可娶妻納妾，且早在張潮的《幽夢影》中更堅持娶妾必須貌美才可，他說：「**娛情之妾，固欲其美；而廣嗣之妾，亦不可不美。**」馮保善的注解是：舊時置妾，或爲娛情，或爲廣嗣。出於娛情，妾的美醜，至關重要。對醜婦無法引起美的愉悅，有佳人相伴，則讓人心飛神弛，心意蕩漾。而爲了廣嗣，雖然廣嗣爲其目的，但既然朝夕相處，若對嫖母，也不免有煞風景之憾，不免讓人心裡黯淡。所以在張潮看來，無論是娛情或是廣嗣，美貌都是置妾的首選條件。⁹⁵

而在郭松義對清代的納妾制度研究裡，即提出清朝男人（其實是歷代的中國男人）納妾的原因：妾的存在和發展，正是中國傳統社會中階級差別在男女之間，以及婚姻關係上的反映，代表著中國古代社會中，男子對女子具有絕對支配的權力，清代既仍是個階級森嚴的社會，那麼作爲婚姻制度中派生出來的納妾制，也同樣會合法存在。⁹⁶

綜合張潮的妻妾觀和郭松義的研究分析，都表現出在傳統社會裡，因爲性別而產生的差異對待，默許男人可以風花雪月、甚至可以三妻四妾，提供男性合理化的說詞，卻對女性給予極大的限制與壓力。針對這種情形，彭莉惠的研究受訪者（女性）就抱怨說：「這個社會對女人太不公

⁹² 徐福全，1998：37。

⁹³ 徐福全，1998：2。

⁹⁴ 陳主顯，2008b：461-462。筆者在此句俗諺後再加上「攔較毋通想欲儉錢開查某」，用以呼應先民對非婚姻關係男女互動的準則規範。所謂「前補後補」的官服，係指清朝官服的式樣，因爲在官服之前之後均縫上一塊補丁，按其文武官位之不同，分別繡以文禽或猛獸的紋飾。因此，台灣先民以「前補後補」比喻在朝爲官之意。

⁹⁵ 馮保善注譯，《新譯幽夢影》（臺北市：三民書局，2003年），頁207-208。

⁹⁶ 郭松義，〈清代的納妾制度〉，《近代中國婦女史研究》第4期（1996年8月），頁35、61。

平了，男人可以外遇，女人外遇就好像做了多麼不可原諒的事，然後就會被說得很難聽。」彭莉惠認為這種婚外情慾表現的性別差異，牽涉的是一種情慾文化的道德雙重標準，此基本上是假設男性天生情慾充沛，女性情慾則是需要被啟動，藉此將男性慾望合法化，進一步要求女性要負擔較高的道德要求。⁹⁷

在盧彥君的研究中亦指出，「通姦」主要在指稱婦女於婚姻關係之外的性關係，是一種違反婚姻忠誠與女子德行的罪惡，而鮮少用於指稱男性對於婚姻的不忠。原因是過去的婚姻制度為一夫多妻制，男子有納妾的權利，而女子被視為丈夫的財產。因此，通姦多半用於指涉女子對於婚姻的背叛，也就是女子與丈夫以外的男人發生性關係的罪名上。⁹⁸盧彥君進一步指出：「貞操」的原意主要指的是恰合其宜、守信的行為。就婦女而言，泛指有德的婦女。雖然在傳統的文化中，吾人鮮少發現貞節對於男性的規範性，而是僅止於對女性的道德審視。因此可以說，在過去社會的性規範上，主要偏重在對女性身體、以及心理的控管與規訓來達到一個社會文化對於家、血緣延續的結果。但是，事實上貞操的原意並非片面對於女性的要求，而是對兩性的規範，男性也需謹守貞節。⁹⁹但是，如果一個丈夫發現他的妻子對他不忠實時，那麼這段婚姻比起一個妻子發現她丈夫有外遇時，結束的可能性更大。¹⁰⁰故俗諺云：「一哥兩嫂無要緊，一嫂兩哥叮咚咚。」¹⁰¹一夫二妻尚有可能和平相處，一女二夫則難以安寧。

台灣先民對於男人坐擁妻妾的現象描繪，以俗諺形容男人與細姨（小老婆）的互動是「嘴笑目笑，細姨毋甘指。」¹⁰²「前某扑到死，後某毋甘比。」¹⁰³對太太百般虐待，對嫵媚妖嬌的姨太太（細姨）則是寵愛有加，連做個打人的手勢都捨不得（毋甘比），連用手指頭指一指都捨不得。甚至還可以讓大小老婆分工合作，俗諺云：「大某管家，細姨舉鎖匙。」大某，正室、妻子；細姨，妾室、偏房。大老婆權掌全家大小，小老婆管財務，各有所司，看似其樂融融？¹⁰⁴

但是，畢竟一夫二妻非婚姻之正常狀態，所以俗諺即道出妻妾成群的窘態：「一某無人知，兩某見笑代。」¹⁰⁵「一某無人知，兩某相洩代。」¹⁰⁶「一厝一某無人議，一厝兩某洩世代。」（徐福全，1998：27）¹⁰⁶一夫一妻不會有人議論，一夫二妻會被人恥笑。家有二妻，易因小事端爭吵而家醜外揚，讓人取笑而感到羞恥（見笑）。此句俗諺亦可視為主張「一夫一妻制」婚姻思想之表現。奉勸台灣男人千萬別「雙腳踏雙船，心頭亂紛紛」¹⁰⁷，應該要有「一厝配一某，人生堵堵

⁹⁷ 彭莉惠，2004：65。

⁹⁸ 盧彥君，《解構婚姻的圍城：論婚外情中的主體與權力》（新北市：淡江大學大眾傳播學系傳播碩士班碩士論文，2006年），頁5。

⁹⁹ 盧彥君，2006：102。

¹⁰⁰ 彭莉惠，2004：70。

¹⁰¹ 徐福全，1998：27。

¹⁰² 徐福全，1998：161。

¹⁰³ 徐福全，1998：120。

¹⁰⁴ 徐福全，1998：187。

¹⁰⁵ 徐福全，1998：22。

¹⁰⁶ 徐福全，1998：27。

¹⁰⁷ 「雙腳踏雙船，心頭亂紛紛」為筆者創作，或可稱為「台語新諺」。

好」、「一厝配一某，人生𪛗艱苦」¹⁰⁸的正確觀念才是。

如果男人心存僥倖心態，以為可以妻妾相安無事，那就大錯特錯。因為一旦妻妾開始為權利而鬥爭，就可能產生「大某無權利，細姨舉鎖匙。」¹⁰⁹的現象，側室僭越，姨太太掌權。尤其先民再三告誡男人：「家要齊，置雙犁；家要破，置雙妻。」¹¹⁰「家欲齊，置兩犁；家欲破，置兩妻。」¹¹¹欲興家，需置購兩張犁，勤於耕作，自然收穫就會增加，家庭自然興旺；欲敗家，只需娶兩個老婆，一妻一妾，則日夜爭吵不休，相互鬥爭，搞得天翻地覆，家庭自然破敗。俗諺又云：「起厝無閒一冬，娶某無閒一工，娶細姨無閒一世人。」¹¹²蓋房屋要忙一年，娶老婆忙一天，娶姨太太會吵鬧，那可要忙一輩子，勸人勿娶細姨。再不相信，極有可能落得「多（濟）牛踏無糞，多（濟）某無地𦵏」¹¹³的下場。譏諷妻妾成群者，終會落得無處棲身。總而言之，「厝若有醋桶，免想娶細姨。」¹¹⁴家裡有妒妻，休想討小老婆（細姨）。

既然家裡有妻有妾已可預見紛紛擾擾的狀況必定發生，何以男人甘願冒此風險，甚至有人樂此不疲呢？郭松義就曾提出四個男人納妾的理由：

一是「作為地位和權力的象徵」，在古代社會裡，就男性而言，擁有妻妾名號和數量的多寡，也表現了權力的大小和地位的高低。

二是「生育兒子，繁衍後代」，做妻子的不但無子須為丈夫置妾，有了兒女，丈夫藉口多生子女，以得欣然再為納妾。很顯然地，納妾求子，傳代防老的思想，因男權主義的膨脹，已走向扭曲，成了男子實行多妻制的張目傘。遺憾的是很多女子，囿於「三從四德」的規範，卻心甘情願地為丈夫置妾買婢而盡心竭力。

三是「協助處理家務」，一些出身官宦富豪之家的女子，在娘家往往做慣了小姐，出嫁後不善處理家務，或因嫡配體弱多病，無法盡心侍候丈夫。這時，妾便可協助正室，負起照顧丈夫，料理家事的責任。

四是「貪戀美色，滿足肉慾」，相當部分的低階官員，即使俸食菲薄，額外收入不多，他們也不忘附庸風雅，「娶一個小」擺擺排場，講講享樂。更離譜的是，老夫少妾的翁妾年齡差極大，平均達到 22 歲，甚至有「翁年六十姬十六」、「姬年十七翁七十」、「翁年八十姬十八」的說法。¹¹⁵

對於第四點的理由，台灣先民就以俗諺「老牛想食幼草」¹¹⁶或「老牛想食幼管筍」¹¹⁷表達他

¹⁰⁸ 「一厝配一某，人生堵堵好」、「一厝配一某，人生𪛗艱苦」為筆者創作，或可稱為「台語新諺」。

¹⁰⁹ 徐福全，1998：189。

¹¹⁰ 徐福全，1998：227。

¹¹¹ 鄭文海，2000：198。

¹¹² 徐福全，1998：559。

¹¹³ 徐福全，1998：179。

¹¹⁴ 徐福全，1998：144。

¹¹⁵ 郭松義，1996：43-55。

¹¹⁶ 徐福全，1998：483。

¹¹⁷ 徐福全，1998：484。

們的看法。幼筍筍，嫩的蘆葦苗；用此句俗諺譏諷老男人的非分之想，或以此委婉地譏諷老男子想娶小女子為妻，似乎是世人難容的。俗諺又云：「**好鐵毋扑菜刀，好查某毋嫁癡哥。**」¹¹⁸以此俗諺奉勸良善好女子不能嫁給愛情不專一的男子。

縱使男人有權有勢欲納妾，但根據郭松義的研究，在傳統社會裡，由於凡為人妾者，多係貧苦女子，有人曾明白指出：「父母貧則賣為妾，父母富則嫁為妻。」不只有地位、有身份的家庭不會讓女兒充人妾，就是一般貧下戶，只要沒有外界壓力，生活勉強能過，做父母的也很少願意賣女作妾的，因為那是要受到輿論譴責的。而且，妾在家庭、在社會受到歧視，所以有的地方就出現了「雖家貧，恥為人作妾」；或「貧寒之家，恥於鬻女為妾」的情況。可以說，這是人民大眾對少數有權納妾者所採取的帶有抵制性的做法，隱含了他們對納妾行為的鄙視。¹¹⁹

在台灣先民的觀念裡，亦奉勸女性儘可能不要成為男人的妾，如俗諺云：「**嫁擔蔥賣菜，毋嫁半平婿。**」¹²⁰「**甘願擔蔥賣菜，毋甘願合人公家翁婿。**」¹²¹半平婿，指與人共夫；以此俗諺鼓勵女性寧可嫁給小菜販，生活固然清苦，但只要認真努力，終究可以闖出屬於自己的一片天，也不要與人共事一夫，嫁給人做側室。這種觀念的呈現，多少也能表示女性在傳統社會裡，受到男尊女卑差別待遇的困窘處境下，保留一點婚姻的自主性與為人的尊嚴。

總之，縱使傳統社會的價值觀對於坐享齊人之福的男人，並未訂定具體明確的規範，亦無清楚的懲罰規定或輿論的大聲撻伐，但是三妻四妾亦非台灣先民認同的婚姻常態，因此透過俗諺諄諄教誨那些欲納妾的男人們，告誡他們妻妾成群將是家庭吵鬧的根源，要求他們務必將全部心力用於追求功名，始為正途。對於女性，則奉勸不應以經濟狀況為婚姻考量，更呼籲勿將自己的終身幸福交付給愛情不專的男人，以免悔恨一生。

¹¹⁸ 徐福全，1998：204。陳主顯，2008b：317。

¹¹⁹ 郭松義，1996：37、43。

¹²⁰ 徐福全，1998：213。

¹²¹ 陳主顯，2008b：317。

伍、結語

台語俗諺是台灣人共同的文化資產、智慧的寶藏，她開始產生於三四百年前的台灣民間，展現一股台灣人特有的生命力，透過簡短、通俗易懂的語句，清楚呈現昔時的倫理道德觀念、民間普遍的價值取向。對於男女互動的描繪，都是當時社會環境的最佳反映，亦成為身處於傳統社會下台灣男女的互動準則。這些俗諺，在經過三四百年歲月的洗禮與時代變遷的考驗之後，對現代的台灣社會而言，絕大部分仍具有指導的功能，仍對吾人具備相當明顯的啓示作用，頗值得深入探究。

俗諺對於婚前男女互動的描繪，雖然產生於傳統禮教束縛的農業社會，對於當時的青年男女具有相當高程度的約束力，也是當時青年男女戀愛歷程的禁忌和警語。縱使今昔時空背景皆已大異其趣，現代社會崇尚開放、自由的戀愛氣氛，青年男女往往有更多主張自我權益的機會，但這些提醒無一不是現代社會有識之士憂心忡忡者。尤其是因為婚前性行為的發生，導致未婚懷孕，以至於未成年少女未婚生子的一連串問題，確實都需要吾人重新向台灣先民的智慧取經，以思索解決之道。

對於婚外情的問題，邇來由於電視劇的效應，「小三」議題不斷發燒，部分服務業者亦以此為噱頭，藉以招徠商機，更因為經典台詞：「在感情的世界裡，不被喜愛的才是小三」，而提醒觀眾重新思索未婚男女或夫妻的感情與婚姻問題。但若回溯至傳統的台灣社會，台灣先民對於婚外情的發生（無論其感情的正當性如何），則期期以為不可，先民亦透過俗諺對台灣男女提出告誡。尤其面對離婚率居高不下的現代社會，外遇事件不勝枚舉的情形，先民的俗諺智慧無疑可以發揮振聾啟聵作用，足以警醒所有尚在作夢的台灣男女。無論是「契兄」或「婊仔」，都宜回頭是岸，切勿再執迷不悟，如果抱持僥倖心態，以為神不知鬼不覺，終將紙包不住火，因為「鴨卵再密也有縫」，屆時落得十目所視、十指所指的窘境，恐怕就是玩火自焚、「頭毛試火」，為時已晚。

雖然學者 Griffin 以自身作為「情婦」的角色認為，情婦與妻子的角色雖相異卻可互補，兩者的角色分際必須清楚，不需競爭搶奪成為唯一，否則將帶來麻煩與困擾；她並不認同「情婦是一夫一妻制的代罪羔羊」的說法，也不認為情婦需要去辯解自己的行為，她相信情婦是一種個人的選擇，只是一旦選擇成為情婦，就要接受社會大眾不會為妳加油鼓掌的事實。¹²²言下之意，似乎成為情婦是個人自由意志的展現，即使如此，這種不為社會主流價值所接納的個人行為，是否值得嘗試，對於那些蠢蠢欲動或已經身在其中者，無論男女，似乎都有必要一再三思的。與其花費難以估計的時間、心力去尋尋覓覓婚外的真感情，倒不如回過頭來認真經營自己的婚姻與感情，或許在經過沉澱與深思熟慮之後，會發現原來自己的婚姻還有一片如此美麗的天空，是過去的自己忽略了，並非她不存在。

¹²² 盧彥君，2006：13。

最後，雖然比起女性，台灣先民對於男性在婚姻與感情的表現上相當寬容，其自由度之高，從俗諺的描繪亦可見其一斑。但男性似乎不宜無限上綱，以為可以對女性呼風喚雨，畢竟在現代社會中，講究民主、自由、平等的風潮下，願意百般「吞忍」的女性（或直接說是妻子亦可）幾乎是絕無僅有的。因此，每一個聰明而有智慧的男性似乎應當堅守「一夫一妻」的婚姻思想，斬斷腳踏兩條船的邪念，用自己的全部生命去好好愛護自己的另一半，因為那才是最平凡的、最實在的幸福。

解析張徹陽剛武俠電影《獨臂刀》之男性角色

陳韻琦

聯合大學通識教育中心 講師

摘要

本篇論文就以下層面，來探討張徹武俠電影《獨臂刀》的男性角色：一、張徹的陽剛理念；二、《獨臂刀》男性與俠義；三、《獨臂刀》男性的陽剛之氣與暴力美學；四、《獨臂刀》的父親形象與父親情結；五、《獨臂刀》方剛與張徹經歷的對照；六、殘缺英雄——《獨臂刀》方剛與金庸《神雕俠侶》楊過。

關鍵字：武俠電影、張徹、獨臂刀、陽剛、暴力美學。

To Analyze the Males in Chang Cheh's Masculine Knight errant Movie “The One-Armed Swordsman”

Chen, Yun-Chi

Abstract

The research was discussed with the following viewpoints, To Analyze the Males in Chang Cheh's Masculine Knight errant Movie “The One-Armed Swordsman”: 1, Chang Cheh's idea of "Masculinity"; 2, Males and Chivalrous of “The One-Armed Swordsman”; 3, “The One-Armed Swordsman” aesthetic to men's violence; 4, “The One-Armed Swordsman”'s father-image and father complex; 5, Comparing “The One-Armed Swordsman” Fang Gang's Experience with Chang Cheh; 6, Defective hero — Fang Gang of “The One-Armed Swordsman” and Yang Guo of Jin Yong's “The Giant Eagle and its Companion”.

Keywords : *aesthetic, Chang Cheh, Knight errant Movie, The One-Armed Swordsman , violence*

壹、前言

一、研究動機

1950 年代以後，梁羽生與金庸開啓了「新派武俠小說」的風氣，此時拍攝技術日趨純熟的武俠電影更蔚為盛行，除了龐大的武俠小說可作為劇本題材，電影公司與導演的重視，以及大量的男性俠客，令武俠電影得以在文藝愛情片（以女角為主）當道的年代，顯得類型鮮明且獨樹一幟。

自古典俠義小說至現代武俠小說以降，其人物的塑造普遍以「男性」為主軸。由男性「負責在江湖行俠仗義」，此不僅符合傳統社會中「男主外，女主內」的保守觀念，且建立於「極多作家本身即為男性，故了解男性至為深入」的基礎上，從而促使武俠小說的內容，俯拾皆是「陽剛俠客」。小說文本的影響力，延伸至諸多武俠電影，亦衍生強烈的「陽剛氣息」特質。楚原、胡金銓……等，皆為武俠電影導演的一時之選。其中，根據焦雄屏所稱：「張徹——陽剛電影祖師爺」。¹以此稱號肯定張徹樹立陽剛武俠電影風範的貢獻與成就，無疑為一語中的。

誠然，男性已然成為武俠電影幾不可缺的要素。故本論文研究動機如下：

（一）關於《獨臂刀》在武俠影壇所建立的記錄，根據陳墨所言：

張徹 1967 年導演的《獨臂刀》（倪匡編劇，王羽主演）則轟動一時，一舉打破香港電影票房記錄，突破了百萬元大關，從而被稱為「百萬導演」，由此奠定了張徹的導演地位。……開創潮流的經典性「新武俠電影的代表作。」……實現了邵氏公司老闆提出的「彩色武俠新世紀」的理想，堪稱「創世紀」之作。²

票房雖屬於商業性的觀察指標之一，然《獨臂刀》成為「陽剛武俠電影」的經典名作，提昇武俠電影的地位功不可沒，具有影史上的重要價值。如根據盧偉力所言：《獨臂刀》開創臺灣與香港電影的「新武俠世紀」，³

（二）張徹在《獨臂刀》有意識的提昇男性「地位」，因而帶動了以男性為主的電影風氣。根據林保淳認為：

¹ 焦雄屏，〈焦雄屏專欄——悼張徹——陽剛電影祖師爺〉，《世界電影》403，2002，臺北市，頁 36。

² 陳墨，《中國武俠電影史》，臺北市，風雲時代，2006，頁 148—150。

³ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，臺北市，麥田，2003，頁 309。

《獨臂刀》突破百萬票房，使得武俠片在六〇年代末期掀起另一段高潮。導演張徹對於古裝動作片最大的影響在於他大量將以男性為中心的意識形態注入香港電影。⁴

長期以來，社會往往會以「陽剛」形容男性。⁵事實上，將社會思維融入娛樂藝術，亦為張徹所致力之理想。故根據張徹認為：把「陽剛」風格結合文化生態、大眾對電影銀幕形象的取向來談，很有研究價值。「我那時提出『陽剛』口號，自是對中國電影一向以女角為主的反動但卻因此扭轉了風氣。」⁶而張徹將《獨臂刀》作為「以雄性電影扭轉女性電影風氣」的作品之一，使得關於男性的探討，在該片至為突出。「陽剛與男性」的聯合，在片中亦有不可或缺的關鍵作用。因此剖析《獨臂刀》的男性，具備理論與實質的意義。

二、研究問題

論述張徹《獨臂刀》如何經由外在（武）與精神（俠）的多元面向，具體描寫男性。並檢視該片男性與陽剛之氣、暴力美學的結合。

三、研究方法

以學術、文化與藝術的角度，採用「歷史研究法」，蒐集相關的歷史資料（historical sources）：

（一）主要資料：張徹《獨臂刀》電影內容的男性發展取向與陽剛表現。

（二）次要資料：關於張徹《獨臂刀》的著作與評論，如：期刊論文、相關文獻。

經鑑定資料的真實性（authenticity）、適切性、意義與可靠性（dependability）後，進而發現有關本論文研究主題的資料，加以有系統的歸納與組織，並說明、分析。

四、文獻探討

（一）武俠電影起源的文獻

武俠小說的延伸，在於以多元化的樣式呈現。如根據林保淳所言：

⁴ 林保淳，《武俠小說與武俠電影之探究》，臺北市，行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告，2000，頁6。

⁵ 現今的觀念，有時亦會用「陽剛」指涉一個人的個性（未固定性別），然多數仍以形容男性為主。

⁶ 張徹，《回顧香港電影三十年》，香港，三聯書店，1989，頁51—59。

武俠小說是近代中國通俗小說中讀者數量最龐大、影響最廣泛，也最能體現中國傳統特色的文學類型，長久以來，即以各種形式滲透、融合入我們的社會生活中。⁷

以「超文本」（非平面印刷）形式傳播的武俠文化，其中一項即為「武俠電影」。電影發明至今已超過百年，故武俠電影的影響，源遠流長，至於東方的第一部武俠電影，當然亦奠定了往後武俠電影的根基，其發展根據林保淳所述：

從 1928 年的「火燒紅蓮寺」改編平江不肖生的《江湖奇俠傳》廣獲矚目後，歷年來，以武俠原著或相關情節、人物改編的武俠電影，不計其數，而且都在社會上起了廣泛的迴響。……武俠電影是中國文化最具特色的類型電影之一，它不僅闡揚中國的俠義精神，更將中國武藝透過影像做具體的呈現，不斷地推陳出新，是中國電影史中較為成熟的民族電影類型。武俠電影做為一種文化形式，不僅反應民族文化及價值觀，形式上符合大眾的審美心理，並且與當時社會的政經狀況相互呼應。⁸

至於東方的第一部武俠電影，當然亦奠定了往後武俠電影的根基。根據林保淳描述：

從 1928 年的「火燒紅蓮寺」改編平江不肖生的《江湖奇俠傳》廣獲矚目後，歷年來，以武俠原著或相關情節、人物改編的武俠電影，不計其數，而且都在社會上起了廣泛的迴響。

（二）《獨臂刀》男性角色的文獻與評論

檢視關於《獨臂刀》男性角色的評論，梳理後有以下重要的文獻，提供本論文研究的基礎：

1、專書

（1）張徹，《回顧香港電影三十年》，香港，三聯書店，1989

張徹，《張徹：回憶錄·影評集》，香港，香港電影資料館，2002：

兩部著作具「口述歷史」的性質，皆包含張徹在拍攝《獨臂刀》的過程記錄，並暢談他提倡「陽剛美學」的用意，及男性在武俠電影的重要性。

（2）陳墨，《中國武俠電影史》，臺北市，風雲時代，2006

陳墨，《百年電影閃回》，臺北市，風雲時代，2006：

根據陳墨在兩部著作具體分析張徹的男性陽剛與暴力美學理念，與實踐的方式。陳墨並將《獨臂刀》方剛，與具有類似情節的金庸《神鵰俠侶》楊過作比較。

（3）羅卡，〈張徹〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，香港，牛津，1997，頁 22—33：

⁷ 林保淳，《武俠小說與武俠電影之探究》，頁 2。

⁸ 林保淳，《武俠小說與武俠電影之探究》，頁 2、3。

根據羅卡以三篇文章綜論對張徹武俠電影的觀察，言簡意賅的從《獨臂刀》劇情發展，剖析其男性角色「情義」的內在情懷，並評論張徹導演武俠電影時極為了解觀眾的心理、與那些是自已和公司所需要的，且用心設計有新意的橋段。

(4) 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁 307—321：

根據盧偉力認為大家普遍看到張徹電影男性的「暴力」，卻忽略男性的「情義」，因此盧偉力結合「看到」與「忽略」的，將「顯性」與「隱性」並置，將更能全面理解張徹的陽剛文化。

2、期刊論文

(1) 朗天，〈武俠電影的雄性書寫--以《獨臂刀》和《刀》為例〉，《文學世紀》16，2002，臺北市，頁 20—25：

根據朗天於論文回顧古典文學中男性俠客的起源，亦討論當代武俠小說作家金庸對男性的描寫，並以文字學的角度析論「俠」字的涵義，進而層層推展到現代武俠電影（以《獨臂刀》和《刀》為例）關於男性的描述，最後綜合兩部電影如何在殘缺中成就雄性之風。全篇引用西方電影學理論，並引述傳統的儒家與道家思想，文末並給予讀者一項延伸思考的問題：「德」與「力」究竟要如何平衡，才能讓「儒」與「俠」結合。該文貫通中西，歷史素養豐厚，學術理論紮實。

(2) 聞天祥，〈影迷藏寶圖：男兒往事--兼談「獨臂刀」系列重出江湖〉，《世界電影》429，2004，臺北市，頁 40、41：

根據聞天祥提到《獨臂刀》男性的陽剛風氣不僅影響張徹其後的《獨臂刀王》、《新獨臂刀》，並引領臺灣與香港影壇十多年流行武俠片。由此可知男性在武俠片的主導地位。

3、本論文的新研究

建構於上述文獻既有的研究上，本論文另有以下論述的重點：

(1) 本論文強化《獨臂刀》的父親形象論述，與方剛父親情結的層次，分析方剛產生父親情結的原因。且基於諸多文獻均將《獨臂刀》金庸《神雕俠侶》作比較，本論文則試圖從父親形象的角度，將方剛師父齊如豐與金庸《神雕俠侶》郭靖兩位截然不同的父親角色互相對照。

(2) 從張徹發現他如何將自身的經歷投射於《獨臂刀》方剛的身上。如根據羅卡所言：「張徹自己說『《獨臂刀》的意念和全劇輪廓出自我本人。』」⁹

(3) 眾多文獻主要從「殘缺」的角度，分析《獨臂刀》方剛與金庸《神雕俠侶》楊過，本論文則從以下層面，將兩人的相近之處再作細究：

形象：方剛與楊過在成長為英雄前，一直發生變化。兩人皆為孤兒，但兩人之後成為殘疾人士，內心與形象發生重大的改變，歷經滄桑後，有種人生的睿智。

⁹ 羅卡，〈《獨臂刀》（1967）〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，香港，牛津，1997，頁 29。

俠氣：方剛與楊過與他人相處時會顯現強烈的俠氣，乃一種天性，與發自內心的「英雄主義」，並非教育或學習的結果。

滄桑：青少年時期的方剛與楊過，由於自小失去父母，懵懂年紀就要在陌生環境生存，故比他人多一份滄桑。

五、預期結果

本論文透過「非文本」的武俠電影，闡述張徹在《獨臂刀》所具體實踐的「陽剛」理念。且張徹試圖突破武俠電影中傳統的男性俠義精神，故彰顯《獨臂刀》男性有別於傳統俠客的特殊處，因而衍生再造男性俠客「新風範」的可能性。

貳、張徹的「陽剛」理念

一、《獨臂刀》情節梗概

千百年來，慷慨豪俠之歌，藉由文人的創作不停吟唱。如根據（唐）李賀的《南園》：「男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州。」「仗劍去國，辭親遠遊」，是李白的長吟；「射人先射馬，擒賊先擒王」，乃杜甫的豪言；書生賈島，尚拔劍以問天下不平之事；江湖女俠，也不惜將千金買寶刀視為豪氣干雲。至文者當武，至武者當文。流傳千古的詩文躍然紙上，蘊含著文人們高貴豪俠的靈魂。

《獨臂刀》敘述刁蠻師妹齊佩（潘迎紫飾）雖對同門的孤兒方剛（王羽飾）暗生情愫，卻因方剛個性孤傲，齊佩反生怨恨之心，經常與兩位分別出身於富豪人家和武俠世家的師兄一起欺負方剛。雪夜較技，齊佩竟斬去方剛右臂。方剛斷臂後得到村姑小蠻相救，本想退出江湖、與她歸隱山林，然小蠻遭到笑面二郎欺侮，方剛卻無能為力。小蠻拿出父親遺留的殘缺刀譜《左手圖譜》交予方剛，終令方剛練成「左手獨臂神刀」，一雪前恥。方剛師父齊如豐遭長臂神魔復仇，弟子被殺，齊佩被囚。方剛知道後，不顧小蠻的極力勸阻，毅然返回師門增援。方剛不計前嫌救出齊佩與齊如豐，又殺笑面二郎、長臂神魔及其黨羽。最後，方剛與小蠻離開江湖。

方剛以殘疾之身，反練成奇功的遭遇，是張徹刻劃方剛此悲劇英雄最扣人心弦之處。「獨臂、一把斷刀、一本殘譜」，構成了方剛複雜的情感。「獨臂」激發他的生存意志；「斷刀」則代表父情師恩：父親臨終留下斷刀，師父收留他，方剛重情重義，師門有難自會赴湯蹈火、義無

反顧。而殘譜既是小蠻情思所繫，亦為江湖仇殺的象徵。待學得殘譜功夫，方剛究竟與愛侶歸隱，或是繼續維護師門榮辱，或有其他思考。方剛的心理矛盾與情感衝突相互激盪，令《獨臂刀》盡顯陽剛慘烈之美。

二、《獨臂刀》與張徹陽剛理念的衍生背景

（一）1960 年代香港社會演變對武俠電影與《獨臂刀》發展的影響

1、1960 年代香港社會環境

（1）政治局面詭譎

全世界的每個國家，政治環境足以主導民眾生活水準的好壞。早年香港由英國治理，但 1960 年代仍存有國共兩種政治勢力的對峙，其風暴讓社會有極大的動盪，¹⁰局勢令民眾深感不安。

（2）「六七暴動」

1967 年是香港充滿暴動的時期，中國文化大革命的極「左」思想充斥，而「九龍新蒲崗人造塑膠廠」勞工權益受損的勞資糾紛，有勞工遭港英政府出動警察及防暴隊鎮壓，更是引發其後曠日持久的官民暴力衝突的導火線。接著陸續發生工人罷工、商人罷市，甚至工人、農民與港英軍警衝突，政府更逮捕左派工會、學校、記者與演員，¹¹政府與民眾的糾結不斷擴散。

根據劉蜀永所言，發生的動亂：「擁有相當廣泛的社會基礎，由於勞工雙方關係惡劣，充滿怨氣，工人們才會一呼百應，借助於政治行為發洩其不滿，表達其憤怒。」¹²然更甚者，左派組織竟於公共場所佈置真假炸彈陣，炸彈攻擊目標不明，不斷傷及無辜，令民眾憂心忡忡。因此儘管一連串的暴動已表達出民怨，但民眾更期待生活安寧。1967 年 12 月 25 日，造成 51 人死亡、近千人受傷的炸彈陣停止，持續數月的暴動終於平息。¹³根據劉蜀永所言：「六七暴動」讓香港經濟受到重創，但其後政府採取措施，緩和勞資關係，並加強與民眾的溝通。

（3）貧富差距擴大的矛盾

1960 年代香港財富分配不均，勞工生活困苦，物價急劇上升，¹⁴貧富對立明顯，如根據卓伯棠所言：「貧苦大眾仍佔大部分，而且不少人買不起房子，只有居住在山邊的木屋。這正是香港內部矛盾最大，也是最不容易調和化解的地方。」¹⁵

¹⁰ 卓伯棠，〈六〇年代「青春電影」的電影語言的特色〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁 126、127。

¹¹ 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，香港，三聯，2009，頁 381—384。

¹² 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，頁 384。

¹³ 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，頁 384。

¹⁴ 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，頁 385、386。

¹⁵ 卓伯棠，〈六〇年代「青春電影」的電影語言的特色〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁 129。

2、1960年代香港社會對武俠電影與《獨臂刀》發展的影響

(1) 文化與商業因素

由於中國文化大革命，導致 1940 年代末後武俠小說發展呈現停滯的狀態。而 1950 年代後，梁羽生與金庸讓武俠小說再度復甦，電影改編自梁羽生與金庸武俠小說的風氣日漸滋長，如：第一部改編自金庸武俠小說的電影《射雕英雄傳》在 1958 年拍攝、《神雕俠侶》在 1960 年拍攝。當時亦是武俠小說在東南亞與香港風靡一時的有利時機，¹⁶故連帶帶動了武俠電影的拍攝熱潮。我們即能發現武俠電影的茁壯時期，幾乎集中於 1960—1970 年代。如：根據陳穎所言：「自六七十年代起，港臺武打影片、電視劇連篇累牘。」¹⁷

1960 年代中期至 1970 年代中期，香港武俠電影開始另一波的發展高潮，可追溯至邵氏公司的崛起。根據陳墨所言：在武打設計方面，邵逸夫希望能有美國牛仔的激烈打鬥與傳統武術精華的武俠片。邵逸夫或出於對上海 1930 年代武俠片繁榮的懷念，或出於拓展商業的雄心壯志，邵逸夫要創造「彩色國語武俠世紀」。¹⁸而張徹與胡金銓發現華語武俠片節奏緩慢，¹⁹於是張徹在 1964 年拍攝「新武俠世紀」開山之作的《虎俠殲仇》，擺脫傳統武俠程式化的弊病，而胡金銓《大醉俠》、張徹《獨臂刀》更真正開啓了「香港國語電影的彩色武俠世紀」²⁰的高峰，許多大場面的武俠片如雨後春筍般出現。

且 1960 年代，文藝電影、黃梅調電影或面臨瓶頸，或已發展至顛峰，從市場的需求而言，重新發揚武俠電影，是一種必然的趨勢。古人的豪氣風雲與陽剛力度，藉由武俠電影亦能淋漓盡致的展現。《獨臂刀》與其他武俠電影的出現，正處於這些時空背景的輻輳上。

與上個時期相比，1960 年代武俠電影最明顯的特點即為「暴力美學」和「武舞風格」的展現。邵氏公司的張徹、胡金銓是新武俠電影的創始人物。張徹的《獨臂刀》以殘暴激烈的動作描繪出自虐式的英雄世界。其影片中的主人公往往是帶有濃厚悲劇色彩的英雄或俠客，「盤腸大戰」為特色之一，以此表現冤冤相報的暴虐世界。

此一時期，具有強烈教化色彩的武俠片，更迅速地向商業化運作靠攏，張徹即是一位典型的商業片導演，他能聞風而動，呼應市場趨向的改變，不斷變化自己的拍攝路線，開拓新的題材及類型，在競爭中求得生存。但張徹亦會根據觀眾的審美心理需求製作電影，敏銳度用心，如根據羅卡所言：「他（張徹）非常了解觀眾心理和興味的趨勢，而且總是搶先一步奪得這份賣座秘笈。當黃梅調唱得差不多了，他率先提倡新派武俠，為邵氏打開武俠片橫掃港台的局面。」²¹

¹⁶ 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，頁 417。

¹⁷ 陳穎，《中國英雄俠義小說通史》，南京，江蘇教育，1998，頁 430。

¹⁸ 陳墨，〈香港武俠電影的發展與衍變〉，《當代電影》3，1997，中國，頁 46、47。

¹⁹ 張徹，《回顧香港電影三十年》，頁 45、46。

²⁰ 陳墨，〈香港武俠電影的發展與衍變〉，頁 47。

²¹ 羅卡，〈張徹的兩王〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁 25。

（2）社會因素

1960 年代，由於「六七暴動」後香港政府開始重視民眾意見，令經濟逐步成長，文化主體性亦日漸建立，以往影片常反映的「國家興亡，匹夫有責」意識、農村破產、外族入侵的情節已難復見，²²昔日的民族英雄不再是導演熱衷的主題，取而代之的是代表俠義的江湖好漢。張徹武俠片中的俠義精神，亦隨著市場的變化而變化，主要的表現為傳統的儒家之俠，逐漸減少「理想主義」，之所以如此，原因無它，如根據陳墨所言：「最主要的原因是香港在 70 年代，已逐漸由傳統的農業文明背景下的『集鎮』，發展為現代工商業文明的『都市』。它的強烈的世俗化、功利主義的價值觀念，不能不決定市民觀眾的口味，從而影響武俠電影的價值取向及其發展流變。」²³

尤其，1960 年代即使香港經濟增長，然社會局勢令人心惶惶，民眾生活普遍貧苦，如根據卓伯棠所言：「左右兩種意識的對立，仍然是社會不安的潛在因素。換句話說，香港正是在這種進步中有矛盾，在矛盾中求進步的辯證關係運行，整個社會相當封閉。」²⁴民生凋敝，缺乏精神寄望，觀賞電影成為民眾休閒娛樂的重要方式之一，且武俠電影快意恩仇的情節，可讓生活清苦的民眾有所共鳴，由「刀光劍影」暫時忘卻煩惱。²⁵而現實生活中的不安情緒，藉著觀看武俠電影亦能獲得舒緩。

1960 年代貧富差距擴大的情形，反映在許多武俠電影導演拍攝的潛意識中。如：《獨臂刀》方剛孤兒貧苦的身分，與齊佩錦衣玉食的生活呈明顯對比。而齊佩與其他師兄弟藐視方剛，此種「先敬羅衣後敬人」的勢利態度，亦或多或少暗示當時香港的某些社會風氣。

另外，1960 年代的香港年輕人是戰後成長的一代，亦受到外國文化風尚的影響，崇尚自由且叛逆，如根據卓伯棠所言：「當時的社會特別是歐美正處於反叛的年代……。愛跳阿 GoGo 舞蹈，正是香港社會傳統與現代、貧與富，體制與個人之間矛盾對立得不到調和，他們被壓抑的情緒需要宣洩，對社會現狀不滿的強烈表現。」²⁶「在一個不開放、甚至異常封閉的社會，青少年的機會更加有限，社會既不能容納他們，自然挫折感會發生，理想會幻滅，下一步就容易走到反社會的道路上。」²⁷需要發洩的年代，亦需要發洩的電影，張徹拍了《獨臂刀》，建構了需要發洩的「陽剛美學」。方剛將失怙、被師門排擠、遭砍斷臂不容於江湖的挫敗，轉而放逐與歷練自我，由獨臂揮刀發洩壓抑，更在危難中剷除長臂神魔，為江湖除害，我們從如此的內容，能見到方剛是 1960 年代許多年輕民眾的投影，有一些反制度、反權威，也或許有一點年輕人的傲骨，但代表了社會正義的方剛，卻未嘗不是 1960 年代艱難歲月許多香港年輕人的內心中，對未來與希望的寄託。這種「虛構」（電影）與「現實」的交錯，實則隱含諸多的象徵，如根據王宏志、李小良、陳清僑所言：「『江湖』，在電影的意義世界裡，往往寄意表徵，涵括著對『世界』的

²² 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，頁 418。

²³ 陳墨，《半間齋影話——陳墨電影評論集》，中國，百花洲文藝，1997，頁 217。

²⁴ 卓伯棠，〈六〇年代「青春電影」的電影語言的特色〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁 127。

²⁵ 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，頁 417。

²⁶ 卓伯棠，〈六〇年代「青春電影」的電影語言的特色〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁 131。

²⁷ 卓伯棠，〈六〇年代「青春電影」的電影語言的特色〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁 135。

借喻和象徵，也無非是對人間世的一種喻象。」²⁸而如同《獨臂刀》與其他武俠電影所投射的社會現象，其社會性價值如同根據王宏志、李小良、陳清僑所言：「我們將電影視為一種『文化中介』，亦即一種具象性的社會表徵過程：其中介的作用是：它給與我們某種時間及空間，使我們可體現一己作為社會想像群體的一部分。」²⁹

（二）張徹的「陽剛」理念

根據歷代文獻，對陽剛提出了廣泛的定義，不外乎為「豪壯」、「俠氣」。諸如：根據孟子所言：「充實之謂美。」荆軻的慷慨悲歌：「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還。」根據蘇東坡所言：「大江東去，浪淘盡千古風流人物。」根據岳飛〈滿江紅〉：「壯懷激烈」、「重頭收拾舊山河。」這些詞彙皆為對陽剛的描述。而古人對於陽剛的看法，顯然亦以男性為中心。

根據張徹所建立的「陽剛」理念，統整其緣由如下：

1、動機

張徹之所以「首創」並力主「陽剛」，³⁰並非因為先前無男性的武俠電影，而是根據張徹所言：

我那時提出「陽剛」口號，自是對中國電影一貫以女角為主的反動，正如因主角不能死的「神話」，而一連串影片的男主角皆死，可能都有矯枉過正處，但卻因此扭轉了風氣。³¹

顯然，張徹的「男性意識」，讓他對早前的武俠電影不甚滿意，因而根據陳墨進一步分析：由於當時（1960年代）臺灣與香港電影市場盛行的「黃梅調電影」，³²不僅以女角為主，甚至男角也常由女演員反串（如：凌波），各製片公司都是以旦角當行，甚至電影人口的結構，也是以婦女觀眾為主體。因此「陰柔過度」，需要反動並改變，即張徹的「陽剛」之說。³³

張徹處於電影角色多數是「陰盛陽衰」的時空背景下，認為需要由武俠電影增加男性角色的出現，進而讓電影的發展獲得「性別」平衡。而武俠電影的收視群則以男性為主體，可見張徹認為市場（商業）取向是決定票房的因素之一。「陽剛」等同「男性」，亦是天經地義，故根據陳墨進一步理解張徹提倡「陽剛」的目的在於：「傳統的武俠世界，一向是男性為主的世界，亦即應該是陽剛世界。」³⁴「要拍武俠電影，當然就要有點陽剛之氣。」³⁵「張徹最重要的電影理論或『理念』，是他大力倡導並且躬身實踐的『陽剛美學。』」³⁶

²⁸ 王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港——歷史·文化·未來》，臺北，麥田，1997，頁284。

²⁹ 王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港——歷史·文化·未來》，頁284。

³⁰ 陳墨，〈香港武俠電影的發展與衍變〉，頁48。

³¹ 張徹，《回顧香港電影三十年》，頁51。

³² 「黃梅調電影」始於1950年代李翰祥《貂蟬》、《江山美人》、《梁山伯與祝英台》大獲成功，因此香港電影成了「黃梅調」的天下；張徹，《回顧香港電影三十年》，1989，頁16。

³³ 陳墨，《中國武俠電影史》，159。

³⁴ 陳墨，《中國武俠電影史》，159。

³⁵ 陳墨，《百年電影閃回》，臺北市，風雲時代，2006，頁236。

³⁶ 陳墨，《中國武俠電影史》，158。

2、「陽剛」理念的具體內容

「陽剛」乃形容詞，張徹必須要具體實踐，而不致淪為泛泛口號。這種「陽剛」的特質，張徹在情節上總是安排男主人翁／陽剛英雄實踐其生命價值的過程，觸發這個過程的原因，則以「報仇」或「報恩」的主題為多。另外，「陽剛美學」亦表現於人物的雙重層面，包括：外在（臉部表情、武打動作……等），以及內在（俠義精神、悲壯感……等）。「陽剛」的落實，首先即要「形於外」。根據陳墨所言：

張徹的陽剛之說，首先是要落實在男性的強健的體魄、堅實的肌肉、雄性的英姿上。³⁷……把暴力打鬥提升到了美學的層面。³⁸

張徹所謂的「重視外表」，未必指的是「俊帥與否」（因其往往涉及到個人的主觀喜好），而是從外表強化男性的「氣質」，張徹即要求演員的面部表情必須「夠陽剛」。如根據陳墨所言：

男主角不苟言笑（導演甚至規定王羽等演員在每一部影片中只能笑一次）；氣質上，落寞憂鬱、悍鷙硬氣、深沉堅定；性格上任俠使氣、古道熱腸、敢做敢當；行為上乾脆俐落、身手敏捷、勇猛頑強；加上經常裸露健壯的身體，受傷流血仍戰鬥到底，最後甚至多有死亡的結局等等，使得張徹的電影具有典型的男性電影特徵，是他的「陽剛美學」最好的詮釋。³⁹

由此得知：除了表情，張徹亦重視男性的體格，誠如根據張徹所述：「動作片常需要有悲壯感，營造悲壯氣氛，用雄壯的男性總好過溫柔的女性。」⁴⁰

綜上所述，根據張徹的「陽剛美學」，他認為男性展現身材會有種壯碩的美感與「雄性」特徵（相較於女性而言），故根據陳墨歸納張徹「陽剛美學」的總體宗旨：「張徹的『陽剛美學』是一種以男性為中心的、以武生形象為造型基礎，以英勇悲壯為審美創造目標的電影美學觀念。」⁴¹

張徹除了重視場面氛圍的營造，男性更是電影的核心，並注重男性情誼的塑造，男女愛情與女性人物的描寫則較為淺薄，張徹甚至慣以「死亡」作為電影的結束。此類的陽剛情懷，可謂顛覆了一般武俠電影的傳統，令人津津樂道。且張徹武俠電影與其他武俠小說、武俠電影有些微差異的是：一般武俠小說與武俠電影，儘管大多以男性為主題，「輔佐」性質的女性仍具一定比例，或是女性亦能成為主角。張徹則為了實行「陽剛」，有時不惜將女性的角色淡化至可有可無的程度。

³⁷ 陳墨，《中國武俠電影史》，159。

³⁸ 陳墨，《中國武俠電影史》，160。

³⁹ 陳墨，《百年電影閃回》，頁237。

⁴⁰ 張徹，《回顧香港電影三十年》，頁54。

⁴¹ 陳墨，《百年電影閃回》，頁236。

無論如何，張徹的陽剛武俠電影，在 1960 年代實為大膽而創新的嘗試，至今仍受到一些導演的仿倣，且持續不斷的進行與探索。例如：張徹塑造的俠客，通常是為男性而犧牲，體現「義薄雲天，惺惺相惜」的江湖男性氣概，此種橋段，在 1970 年代後的武俠電影中亦比比皆是，成為導演競相模仿的典範。

而儘管《獨臂刀》並非張徹第一部實現陽剛理念的電影，如根據聞天祥所言：「張徹在回憶錄裡表示【獨臂刀】不應該被視為『一夜成名』，觀眾在此之前（如：《虎俠殲仇》、《邊城三俠》……等片）已經逐步接受他的概念（陽剛）。」⁴²然而，《獨臂刀》為香港首部票房超過百萬元港幣的電影，⁴³因此視《獨臂刀》為張徹將陽剛理念發揚光大，並讓觀眾更嘆為觀止的武俠片，理應所言不虛。

參、《獨臂刀》男性與俠義

一、「俠義」與男性的視點

傳統時代中，由於制度使然，許多在五倫倫理觀念支配下生活的東方民眾，大多只知道自己和家族，卻缺乏整體的國家與社會觀念。社會正義的伸張，一般人亦漠不關心，這或者是以往一項民族性的缺點。俠義精神雖脫胎於倫理觀念，但俠義精神除了重視自己的家族外，對忠君愛國思想和伸張社會正義更極為注重，而且不惜犧牲生命以達到理想。因此，在歷史上我們閱讀到許多慷慨激昂的俠士故事，如：荊軻刺秦王、聶政刺（相國）韓傀、專諸刺王僚……等，皆為用生命以追求理想的可歌可泣悲壯事蹟，並合乎俠義精神的內涵。其他人物，如「士」，亦有「行俠仗義」的風範。根據陳穎所言：雖然「士」依附於某公卿王侯，但戰國至先秦，「士」和「俠」皆為：「當時政治、軍事、外交舞臺上相當活躍的人物。他們的共同特點是重諾守信、知恩必報、慷慨赴義，為知己者死。」⁴⁴

司馬遷則是對「俠」亦秉持正面的態度，肯定俠在社會的示範作用。根據司馬遷的《史記遊俠列傳》認為：「今遊俠，其行雖不軌於正義。」換言之，遊俠的行為未必合乎社會規矩，但他們有：「其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之厄困」的俠義精神。根據李白的《俠客行》，則描述俠必定有豪情與勇猛的氣魄。根據唐人傳奇、《水滸傳》所描寫的豪俠義士，其所向披靡的俠義氣息，頗能引起被壓迫者的認同。根據劉魄生在《七俠五義》的序，則寫出「正史」對俠的稱讚：「古之稱俠義者，豫讓荊軻，謂之烈俠；朱家郭解，謂之盜俠；其名存

⁴² 聞天祥，〈影迷藏寶圖：男兒往事——兼談「獨臂刀」系列重出江湖〉，《世界電影》429，2004，臺北市，頁 40。

⁴³ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁 148。

⁴⁴ 陳穎，《中國英雄俠義小說通史》，頁 14。

於正史者也！唐之猿公虬髯，或負囊如飛，或掣劍如電，謂之劍俠。」

根據梁守中以金庸、梁羽生為例，認為他們筆下的俠客，大多符合傳統俠義的標準，如：

有強烈的正義感和責任感；敢於與欺凌孤弱的豪暴之徒進行殊死的抗爭；不惜犧牲自己的身家性命為別人排難解紛，報仇雪恥；在國家民族危難之時，能夠挺身而出，毫不考慮個人的安危得失，甚至捨生取義，殺身成仁，等等。⁴⁵

另一方面，「俠義」，是東方人的傳統品格。俠義之所以為俠客的精神核心，乃是「義」。義，是傳統型倫理文化孕育的奇葩，有著民族性的內涵。

故歷來整體社會對於「俠義」的看法，毋庸置疑，大都以「維護公平正義」為至上。根據陳穎認為「歷史社會背景」的因素，亦讓民眾在「維護公平正義」的武俠小說中獲得精神上的充足：

近代中國自鴉片戰爭後，外強入侵……。市民大眾置身於亂世之中，目睹社會上種種不平現狀，自身對此又無能為力，於是便把救世的幻想寄託在俠客豪傑身上。武俠小說之所以多在亂世盛行，蓋源於亂世之人多愿避亂救和，實乃動亂之世民眾社會心理的一種反映與需求。⁴⁶

俠的精神在影片中成為英雄或俠客行動的理念支撐，進而成為故事敘事的驅動力，它是一種江湖規則，支配著敘事的方向和流程。在民眾的不平之鳴難以得到有效的解決時，更令人容易欣賞俠士除暴安良的形象。故根據蔡鶯所言：「所以武俠是弱小者的保障者，是強暴者的懲戒者，其能裨益於社會人心，實非妄言啊！而文人的加以表揚，戲劇加以宣傳，也實在有很大的理由在也！」⁴⁷

俠義精神亦是武俠電影所要表現的核心主題，亦為武俠電影的靈魂。武俠電影之所以受到華人觀眾的歡迎，主要是因為見義勇為、除暴安良、捨身取義、為國為民的俠義精神，能給人們帶來不同形式的精神安慰與心靈滿足。俠義精神有強勢的人道主義，與人文主義關懷，獨立特行俠客的俠義精神，給世人一份溫暖與希望，是對不公正的個人修補、對苦難的個人拯救，是俠文化所著重表現的可貴品格。從這個意義，因為俠客與哲學家、思想家均為人類能活得更珍貴而設想，俠義精神有了形而上的高度，但俠客是用具體的行動實行。

有俠義精神，有武德體現，有忠孝抉擇，有情義外顯，更是表現出某一時期人們對這一倫理道德的認同觀念。因為，人需要正義，或代表正義的化身。需要帶有民族自尊的忠與孝，需要灑脫自如，「為善不欲人知」俠士。於是，原本以武俠小說抒發的俠義，都在武俠電影中得以實際凸顯。

⁴⁵ 梁守中，《武俠小說話古今》，臺北市，遠流，1990，頁126。

⁴⁶ 陳穎，《中國英雄俠義小說通史》，頁176。

⁴⁷ 蔡鶯，《武俠片的結構問題》，北京，中國電影，1996，頁671。

武俠電影的俠義表現，基本上與武俠小說齊頭並進。早期至 1950 年代後的武俠電影，大都與武俠小說如出一轍，不脫「行俠仗義」、「抑強扶弱」的範圍，以影像與文字表達俠義，提供民眾強而有力的精神支柱，可暫時逃脫紛亂的社會。

除此之外，俠義與「男性」的關聯，始於古代。根據歷史文獻的記載，我們見到古代的社會制度缺乏法治觀念，故民眾以武力對抗不公的情況比比皆是，且明顯以男性為主，這是由於男性的體力與各方面的條件，在社會（或江湖）使用武力的能力較女性具備優勢，因而「行俠仗義」多數於男子身上做表現。前述文人所傳遞的俠義概念，明顯以男性為敘述對象。關於武俠人格的塑造，向來亦以男性的特質為中心。俠士的故事，即如同英文詞彙「History」（歷史）的寫法，是「他」的男性故事，而非女性。

二、「千古文人俠客夢」——《獨臂刀》實踐、消解、批判與顛覆江湖

（一）俠義的實踐：載道與儒化思想

1、載道說

傳統文化，從古以來即有各種學說，但以「載道說」的影響最為深遠。文化的意義幾乎不離「道」，根據歷朝歷代的文獻，不斷有人呼籲重道，豐沛的文學典籍更是捍衛「道」和表達「道」。如根據《論語》的「朝聞道，夕可死矣。」到《老子》的「道可道，非常道。」根據韓愈的「文以載道」、朱熹的「文道合一」，皆主張「道」。「道」，基本上即是孔孟之道、仁、義、禮、智、信與忠孝節義、三綱五常、忠君報國、「無道則隱，有道則現」、窮則獨善其身與達則兼濟天下、為聖賢立言、為生民請命……等封建倫理道德和處世哲學。一些武俠電影繼承了「載道說」傳統，載道觀一直綿延不絕。

當《獨臂刀》方剛被齊佩陷害而僅存獨臂後，反而解救齊佩與齊如豐全家。方剛不記恨，不以個人恩怨作為考量，此為他協助師門的動機，亦是俠義行為。然而，方剛對付長臂神魔的目標，並非僅救援師門以報師恩，或再與江湖有所連結，方剛主要是為了「止戈為武」，為武林除害，不僅止著眼於師門恩怨，而是將格局擴充至整個江湖，頗有「完成大我」之風，其胸襟明顯與長臂神魔作出強烈的「正負」對比。其所貫穿的，始終是一種俠義情結，即輕生死重大義、除暴安良以及正義感，與仁義的載道觀。而方剛戰勝長臂神魔的原因，並不是齊家武藝與金刀，而是父親方誠所遺留的斷刀與小蠻所提供的刀法，其中則寄寓了方剛對父親表達忠孝節義的載道思想。

方剛斷臂後，即「無道則隱」；但他練就武功後，則又「有道則現」，出現在江湖。由此看出，傳統文化深刻地烙印於《獨臂刀》中。只不過，「義」關係的強調，讓《獨臂刀》在「道」意念的實現，依舊稍為低落，有流於形式化之嫌。取而代之的，則是更多方剛為報齊如豐收留之

恩的「責任」與「義務」，如根據羅卡所言：

只安排一輪決鬥，壞人死盡，好人亦死泰半，然後團圓結局。……編導在此強調的完全是一個「義」字：人皆應盡在其道義上的本份，而對同等重要的「仁」，卻沒有去攝寫。因此片中父女、師徒、夫妻、朋友、男女之愛，都避而不寫，而皆代以道義關係。所以，故事到了最後，各路英雄一一戰死，我們感到的只是營造出來的戲劇迫力，而不是更普遍的悲情。他們的死，都像情勢使然的，是道義債項的清償，無法博得我們的同情與悲憫。因此《獨臂刀》中張徹要載的道，畢竟是偏缺不全的：偏義而缺仁。⁴⁸

2、儒化思想

方剛獨臂而隱，是因為「無道」；最終為了小蠻而隱，是為了「情義」。兩次的隱退，其實皆有明顯的儒家思維，而非掩耳盜鈴的躲避現實。「儒以文亂法，俠以武犯禁」，已足證儒與俠的結合有其淵源。

根據傳統文獻，認為「柔性」是「儒」的象徵，如根據《說文解字》記載：「儒，柔也，術士之稱。從人需聲。」根據《禮記·儒行》疏：「儒行者，以其記有道德所行。儒之言優也，柔也。能安人。能服人。又儒者，濡也。以先王之道能濡其身。」「儒」，亦為孔子和他弟子一家的學說，其特點是強調對孝、仁、義、禮、智、信……等基本道德的實踐和修養。自古以來，儒化思想一直作為許多人的理想人格，因為儒者亦是舊時對學者或讀書人的稱呼，有強烈的教化功能，以溫文儒雅來安人與服人。但在文化人類學中，儒化、柔化一個人，如同閹割一位男人。也就是說，方剛的斷臂，等於是被儒化，被閹割了一些雄風的成分。但方剛用斷臂與缺頁的秘笈兩種殘缺，創造獨臂刀法，是「負負得正」的收穫。尤其透過除去惡徒，雄性力量再度發揮，證明被閹割的獨臂獲得了真實的重生。而經由直觀血腥的斷臂考驗，使雄風反而益加完整且合乎常理。

方剛相救師門，以「知其不可而為之」、忠孝節義的入世精神為動力，正為儒家的道德規範。正派人物如方剛，莫不以此為立足的根本。

在獨臂的軀體上要實現儒家，隨時有吞噬儒家的危險性。但方剛獨臂揮刀，伸張正義，卻又偏偏大快人心，符合江湖的期待。儒、道思想在武俠電影中交叉互通者並不罕見，然「德」與「力」要平衡，道與儒的思維精義要能齊頭並進，仍存在著明顯的衝突。

（二）俠義與江湖的批判

1、俠義標準的違反

觀察《獨臂刀》所建構的「正派」與「反派」男性人物，卻不乏有「違反」社會道德與俠義準則的實例。按照傳統的標準，男性俠客的社會責任之一，必然是要維護俠義，即便為反派人

⁴⁸ 羅卡，〈《獨臂刀》（1967）〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁23。

物，亦有可能設定自身的言行須具有「俠義」的涵養，如：認為擔任武林盟主以統領江湖，是謂「俠義」。惟反派人物對於俠義的認知，往往仍與正派人物背道而馳。

以長臂神魔為例：他明顯為反面人物，然其行為，難以僅用「俠義」與否的單一結構論定。長臂神魔復仇的背景，源自於十三年前他與齊如豐決鬥時輸了一刀。長臂神魔記仇與不服輸的性格，致使他焚膏繼晷發明「金刀鎖」，以便對齊家趕盡殺絕。長臂神魔創立金刀鎖，既非為了當武林盟主，抑或有為師門而戰及保持正義的「遠大志向」，亦非將武功傳給後代，或對創建武功有所「貢獻」。長臂神魔的小己之私與心胸狹隘，讓金刀鎖全然僅用於報一刀之仇。故他的行徑，與是否遵循俠義原則並無直接相關。

2、退隱江湖的矛盾與江湖鬥爭的批判

《獨臂刀》最末，正派人物方剛於燦爛刺激的江湖遨遊，和清淡恬靜的「務農」生涯之間挑選了後者——由擁擠的、主要以男性組成的江湖多彩社會，回歸到與小蠻朝夕相對的規律生活。故方剛告訴齊如豐：「師父，弟子已經是一個殘廢之人，早已厭倦了江湖的爭強好鬥。今天報了師恩，從此遠走天涯，做一個種田的農夫了！」齊如豐隨即折斷金刀——暗示與方剛的恩義已至此方休，方剛亦毋需再報養育之恩。方剛欲終止武林爭鬥，以和為貴，大丈夫當如是觀。但另一方面，方剛對於是否退出江湖，卻有「進退兩難」的局面。俠客身在江湖，乃理所當然，卻可能與人結怨，後患無窮。如根據朗天所言：

《獨臂刀》為武俠文本點出了一個江湖中人的兩難處境：要有實力，還是不要有實力？帶刀？抑或棄刀？帶刀練武，可以不受人欺負，但把刀掛在身邊，打退了惡霸／仇人，卻可能帶來以後更多，更大的麻煩和不幸。⁴⁹

這些問題，亦為方剛自我的一個設問。從他解除武林「後患」，雖有報師恩的因素，但主要為的是能安心與小蠻退隱看來，可發現方剛並非沒有自我的考量。所以方剛儘管具有大我的俠義氣概，然架構此氣概的基礎，亦包括一位平凡男子想組織家庭的期待。而「退出江湖」雖與男權社會中的男性俠義責任相互衝突，但方剛在是否要繼續帶刀以累積雄性力量的考量上，他自處的方式即為選擇放棄江湖，選擇聽小蠻的勸退，選擇家庭。且於情於理，小蠻是照顧傷殘方剛的恩人，他無法背離。另外，自古「忠孝難兩全」，為了避免雄性力量樹大招風，反招致負面作用，甚至為家庭帶來災難，方剛索性退出江湖。如根據朗天所言：「雄風反而成為負累，解決的方法便是：（暫時）放棄雄性，闔之可也！」⁵⁰故方剛（暫時）放棄雄性的作法，至終並無真正的違反俠義之道（何況尚有方剛再度涉足江湖的續集《獨臂刀王》：（1969））⁵¹，亦實為《獨臂刀》批判江湖鬥爭的反思。

⁴⁹ 朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，《文學世紀》16，2002，臺北市，頁24。

⁵⁰ 朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，頁24。

⁵¹ 羅卡，〈張徹的兩王〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁25。

《獨臂刀》亦透過小蠻暗示方剛要離開江湖，目的在於以「女性」質疑雄性力量，並印證方剛放棄雄性的正確性。小蠻恐懼江湖，所以根據她形容俠客是：「表面上有情義有血氣，看上去像個堂堂男兒。」但愛上俠客卻要吃苦，如：往往會受到傷害或遭仇家追殺。不過，由女性說出如此的話，佐證了武俠電影中，女性通常得退居為家庭人物，註定難以參與男性的江湖世界。

長期以來，武俠文化賦予讀者一個強大的「千古文人俠客夢」，此種「夢想」，出於法律制度尚未健全的時代，或法律未必合乎人們對正義的期待下，所應運而生的產物，大為充實了讀者在精神上「打抱不平、實現正義」的滿足感，這亦是武俠小說與武俠電影歷久難衰的原因之一。如根據張潮《幽夢影》記：「胸中小不平，可以酒消之；世間太不平，非劍不能消也！」根據楊昌年所言：「或基於人類物種遺傳『爭鬥』的原型，或由於人世永難免除的不平，俠稗之表現原型，為讀者不平的積悵提供畫餅充飢式、聊勝於無的桃源，看來已是宿命。」⁵²然而，社會和文化的成熟發展，終使我們必須面對現實，無法一味耽溺於「夢境」，如今已是法治社會，並不允許「逞兇鬥狠」出現在我們的生存環境。舉一實證：1990年代後「黑幫」電影盛行，曾有觀眾認為它們是「現代武俠」的代名詞。我們進一步發現：黑幫電影的內容與人物，是古代江湖與俠客轉至現代後被壓縮的身分，但是黑社會與法律相互對立，多數民眾亦認為黑社會必定影響社會的穩定和發展。相較之下，武俠電影雖與現實社會有眾多脫節之處，但虛構的江湖，極少受到法律的約束與侷限。

《獨臂刀》批評江湖鬥爭，乃張徹對傳統武俠電影的主題有所突破——企圖將江湖連接現實，能夠給予現代法治社會的觀眾一種新的現實和審美需求，尤其慣於接收科技武俠電影與感官刺激的年輕觀眾，必定感到新奇。審視《獨臂刀》對於江湖的省思：男性已不再僅純粹實踐重諾守信、知恩必報、慷慨赴義的江湖責任，而是有其他面向的思索，令《獨臂刀》得以超越傳統武俠電影的框架，開創武俠電影新穎的思想領域。在《獨臂刀》的「序幕」，是齊如豐與仇家的對話，我們能夠隱約地發覺：齊如豐之所以招惹仇人，是因為他喜愛「路見不平，拔刀相助」，因而阻礙某些人的「前途」。齊如豐的「古道熱腸」等同我們所認知的俠義，卻沒有得到「善報」，反為他帶來禍害。方剛最終放棄社會責任，選擇當一位農夫過日常生活，就表象而論，方剛似乎逃離男性的江湖道義，實質上，是因為他期待為家庭付出責任，不再讓小蠻提心吊膽，而不得不為。或許一入江湖，總有些不從人願的身不由己，《獨臂刀》向我們毫不修飾地揭示了武俠世界裡的殘酷現實。方剛的抉擇與矛盾，乃至最後的追尋自我，如根據王宏志、李小良、陳清僑所言：「『人在江湖』這句諺語，在一定的程度上，勾畫出個人置身於無限之中，是怎麼的漂泊與無主。當此普及想像在電影中再現成章時，敘事的脈絡往往便糾纏於天涯劍客如何多番探尋生命真諦之種種問題。」⁵³類似這些思想，較之於傳統武俠電影的男性，可能更具有現代性與寫實意義。

⁵² 楊昌年，〈雙劍合璧補闕史〉，林保淳、葉洪生，《臺灣武俠小說發展史》，頁v。

⁵³ 王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港——歷史·文化·未來》，頁284。

《獨臂刀》對江湖爭鬥的反思，挑戰了武俠電影的「類型化」，其「類型化」如：我們在每部武俠電影，幾乎皆能見到「武功」的制式主題。《獨臂刀》「小人長戚戚」的長臂神魔，亦成為類型人物，乃其後新武俠電影的典範，「長臂神魔們」（類似長臂神魔的奸佞人物）會將武功用來為非作歹與報仇。以長臂神魔的武藝，或能稱其為「武林高手」，但他為報小己之仇而不擇手段，徹底顛覆了武俠電影「其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之厄困」的傳統主題，讓觀眾見識江湖的複雜——彷彿當今真實的社會面。因而《獨臂刀》完成了武俠／武打電影的現代轉型，解除虛幻的千古俠客夢與迷思，邁向了現代、理性的現實人生。

（三）情感價值的提昇

多數的武俠電影，大都注重男性人物之間的「義」，而忽視男女之間的「情」，為義可捨情，抑或在收穫義的條件下方能收穫情，此為一種「禁欲主義」。在 1960—1970 年代，是臺灣與香港經濟逐漸成熟發展，社會價值觀卻相對保守的蛻變階段，亦是青少年們對異性有愛說不出（或不能說）的半壓抑時代。故當時一些武俠電影（相對於文藝電影）的俠士們，同樣為了忠烈、國家乃至同性情誼，而犧牲（壓抑）對異性的情感，這類壓抑包含導演所觀察的社會實況，其實亦是一種對異性示愛的「浪漫」方式，如：《獨臂刀》方剛與小蠻的愛情並不是轟轟烈烈，而是存在著一種對異性思慕的壓抑與替代。這種壓抑轉而對銀幕惡人「盤腸大戰」的悲壯性格，同時滿足了銀幕下男性觀眾在現實生活中的自我認同，不論是對異性表白的自我形象維護、或是向異性示愛過程含蓄的「形象整理與修飾」（如：表現自我），或是新舊交替，受流行文化衝擊的直接暴力宣洩，皆為男性觀眾的壓抑提供了另一種心理補償與認同的機制。甚至於有論者指出：「男性的充斥造成女性地位的卑微或全面失蹤。」

《獨臂刀》雖消解了部分的傳統俠義精神，人性情感的價值卻並非蕩然無存，而是益加突顯了人性的七情六欲，且進一步調整「義」與「情」的關係，使情的顯現與義並重，甚而越俎代庖，如同方剛與小蠻壓抑但真實的感情。另外，方剛對抗長臂神魔，一部分是藉以報答齊如豐的恩情，亦是為了完成方剛與小蠻的愛情。齊如豐折斷金刀後，與在門外駐足的方剛，彼此雖對過往深感惆悵，然終究能釋懷且了然於胸，此謂「情義」。方剛最終能相擁佳人，男女之情的表現在電影未置於首要地位，情的渲染仍可謂盡矣，頗有「餘音繞樑，三日不絕」的效果。如此，淡化了一個血雨腥風的江湖，一個殺戮的江湖顯得溫馨。方剛與小蠻的愛情，其中亦包括方剛欲答謝小蠻照顧斷臂的他的「義」與恩情，「患難與共」的溫情，如今社會已幾不可得。此類情懷，「現代性」的意味至為顯著，其「現代性」指的並非僅存於現代的情感，而是世風日下的社會，負面事件層出不窮，《獨臂刀》細膩的情感，則帶給當代更為渴望親情、友情、愛情，並憎恨鬥爭的啟示。

（四）「俠客」的反思

俠，是歷史現實與文化記憶共同締造出來的獨特民族文化現象。根據歷來文學所記載的「俠」，除了文學價值以外，亦形塑了一代又代理想的人格模式，即使未必皆合乎現實。

《獨臂刀》的男性俠客，並不是完全「書面化」的表徵，或僅為固定的形象，而是具有義薄雲天、雖千萬人吾往矣的多樣豪情。方剛斷臂後雖一度對人生感到絕望，卻依然對武功保有熱情。而他以斷臂練功，某些層面或許是在受到壓迫之下，需要借武功的動感來宣洩心中無端的鬱悶。這份鬱悶並不是因為思慕異性，而是屬於男性本身的。在相助師門前，方剛亦已逐步蛻化變質，既不思對齊佩報仇，且「終極目標」是與小蠻當農家夫妻。方剛的變化，實隱含反叛與任性的性格，因此體現明顯的個人英雄主義傾向。

故方剛人生的發展脈絡，從孤兒、斷臂至完成自我，其歷程如根據吳瓊所言：「片子的敘事模式：主角遭到不公對待——浪跡天涯——學得絕招——路見不平，拔刀相救（或報親仇）——身亡，構塑了悲劇英雄的形象。」⁵⁴

捫心自問：方剛的「英雄形象」，是否為標準的俠客。事實上，方剛是屬於一種「真實性」的俠。方剛的形象，就社會學和思想性判斷，價值比理想化的「俠」符號具有更強烈的審美價值和文化意義，因為有些個人的價值，通常難以和社會的價值體系互相抗衡，既然社會價值如此，方剛最後遠離江湖，亦屬合情合理。

方剛斷臂的悲劇，造成落寞憂鬱、悍驚硬氣的個性，如同根據陳墨所述：「方正陽剛，俠氣充盈，鐵骨錚錚，卻又沈鬱深邃，柔腸婉轉，飄零飛絮，讓人一見難忘。」⁵⁵

由以上可發現：方剛實是一位「典型（圓形）人物」，他令我們感受到，他是一位有血有肉的活生生人物。因為他不只有一種單純的性格，而是有多方面性格的統一，如同一般人類，有複雜的情緒，難以一言以蔽之。尤其方剛視作習以為常的不苟言笑表情，既擁有俠客的傲氣，亦凸顯他自小遭受排擠，與人群格格不入的孤寂。這些皆如根據福斯特所言：「只有圓形人物才能短期或長期作悲劇性的表現，除了不能逗笑及有時顯得彆扭外，可以令人產生任何情感。」⁵⁶

然而，就文化學的角度而論，「俠」的原始意義是任俠使氣、一諾千金的個人英雄。如同方剛的個體命運因斷臂而改變，但他始終沒有完全忘記齊如豐收留他的情義。

⁵⁴ 吳瓊，〈試論武俠電影敘事與俠義精神〉，《北京電影學院碩士論文集》，中國：中國電影出版社，1996，頁410—448。

⁵⁵ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁149。

⁵⁶ 福斯特著（E. M. Forster）著、李文彬譯，《小說面面觀》，臺北市，志文，2000，頁99。

肆、《獨臂刀》男性的陽剛之氣與暴力美學

一、陽剛之氣

（一）雄壯的陽剛

張徹重視陽剛，有其追本溯源的合理性，因為歷來武俠電影的基本架構，即為「男性」。如根據朗天所言：「武俠電影作為電影的一個類型，它甚至可以說是主動戴上這種雄性金剛罩，不單止是電影的文本大多根據既有的雄性武俠故事，也不單止市場考慮方面，不得不有面向男性觀眾的態度。」⁵⁷當然，武俠電影的觀眾群，一直以男性對象為主。

張徹力主陽剛，不但注重內在之氣，同時也重視外在形象。其「外在」指的不是外貌，而是男性藉由身體所散發的魅力。故張徹許多的武俠電影，男性有赤膊上陣的場面，顯露強壯的肌肉。儘管早在《三國演義》的張飛、許褚，已用赤膊表現豪放不羈；明代的杜松對抗清兵時，更以赤膊對抗，身中十八箭而悲壯身亡。但是 1960 年代的電影，裸露畫面仍是屈指可數，因為導演普遍認為暴露實為「不雅」，亦不甚符合東方觀眾含蓄的欣賞角度。然張徹為了建構完整的陽剛形象，並增強力度，我們即見到《獨臂刀》方剛在雪地中赤身的場景，用體格展露陽剛。在電影風氣普遍尚屬保守的年代，張徹以開放的作風表現陽剛，其中亦隱含了「扭轉保守」的用意。如根據張徹認為：「『赤膊上陣』可表現男性的豪雄。」⁵⁸以及如根據盧偉力所言：「張徹把『雄』與『壯』並置，視『壯』與男性的氣質與雄偉的身體關聯。」⁵⁹顯然，張徹企圖將「外表」與「精神」合而為一，如根據陳墨所言：

在張徹的『陽剛美學』之中，不僅要求男性成為陽剛世界的主體，而且還進一步要求大力展現男性的『雄壯美』，從而使得陽剛之氣充溢於銀幕天地之間。……

張徹的陽剛之說，首先是要落實在男性的強健的體魄、堅實的肌肉、雄性的英姿上。張徹提倡陽剛之說，不僅是要讓男性形象在銀幕上與流行的女性形象分庭抗禮，而要讓男性形象重振雄風。⁶⁰

張徹的「赤裸陽剛」，開發了男性武俠電影的典範，如後來李小龍在其演出的功夫電影裡時常赤膊，表現體魄健壯的形象，並逐步開啓了觀眾新的視野，張徹可謂功不可沒。如根據聞天祥所言：「在類型風潮上，張徹從此打開主導港臺影壇十多年的武俠片流行；在作者風格上，他尊

⁵⁷ 朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，頁 22。

⁵⁸ 張徹，《回顧香港電影三十年》，頁 56。

⁵⁹ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁 312。

⁶⁰ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁 159。

崇陽剛，動輒讓男演員袒胸露肌，武打場面必定血漿四濺的作風，也形成一種獨特的印記。」⁶¹

縱然根據人體的極限，《獨臂刀》方剛在寒天凍地赤裸身體，明顯違反生理結構。但由於是「男性」，故張徹將大雪紛飛依然赤膊的狀態視為理所當然，因為「男女有別」，如傳統觀念的「男主外、女主內」，男性必須有陽剛的「強健體格」，才能吃苦耐勞、保家衛國，並且與女性呈現出迥然不同的對比。如根據張徹綜合其「強烈的男性意識」與「社會普羅大眾的看法」認為：

男女天生有別，從原始的時代起，男性打獵謀生，負責戰鬥保衛，以保存個體女性生兒育女，綿延種族，自然本賦予不同任務。人類幾千萬年的發展，男性雄壯，女性溫柔。⁶²

自古以來皆由男性負戰鬥任務，花木蘭和貞德到底少見，連幻想中的樊梨花、穆桂英也靠「異能」法力，倒說明她們並非強壯而能打鬥。⁶³

方剛與長臂神魔的對決，則有由「力」出發的陽剛，兩人皆有高深武功，高手過招，令人屏息以待。兩人的比武，由易而難，武打場面也越來越兇險，但方剛的形象亦越來越不凡，說明「強中更有強中手，能人之外有能人」，且容易令人期待一種「興奮」，此興奮源自於「希望正義的一方（方剛）打贏」。如根據盧偉力所言：「力的表現，要衍發出壯美，就人來說，是強者與強者比拼，就事來說，是強者一夫當關、殺出重圍。」⁶⁴

方剛的斷臂，亦為一種混合悲壯與慘烈痛楚的陽剛，尚隱含張徹緬懷類似方剛經歷的歷史人物的寓意，其緬懷明顯轉移至電影作品中。如根據盧偉力所言：「張徹電影的陽剛，往往以壯烈形象和情節表徵，近岳飛；並且他又把一份悲情與慘烈加在他的人物身上，成為他前期電影主人翁的特點，近荊軻。」⁶⁵

（二）「反理性」的陽剛

張徹的陽剛之氣，另有一種明顯的「反理性」傾向，放縱陽剛豪情之時，理性難以控制，於是「兩害相權取其輕」——尤其東方人長久以來的理智：慣於瞻前顧後、左顧右盼、三思而後行，乃至於多思而少行，多一事不如少一事，甚至一事無成，致使張徹的陽剛之氣，必須更換其他方式做實現，即便是毫無道理，或是毫無意義。比如傳統觀念的：「有仇不報非君子」，惟方剛卻不思對害他傷殘的齊佩報仇。其後方剛更奮不顧身救助齊佩，即為「反抗理性」，尤其是反抗傳統的理性，但或許我們可謂之為「以德報怨」。而從傳統倫理的角度觀察，方剛此舉亦情有可原，畢竟他有齊如豐養育之恩的「人情壓力」。故與其稱「方剛救齊佩」為一種明知故犯的

⁶¹ 聞天祥，〈影迷藏寶圖：男兒往事——兼談「獨臂刀」系列重出江湖〉，頁40。

⁶² 張徹，《回顧香港電影三十年》，頁53。

⁶³ 張徹，《回顧香港電影三十年》，頁54。

⁶⁴ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁316。

⁶⁵ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁311。

「浪漫情結」，或亦為另一種典型的「自我救贖與情緒發洩」，藉由「報答齊如豐」讓自己的人生達到平衡，一方面為觀眾帶來強烈的精神刺激，另一方面亦含有張徹反理性的形而上奧妙。此類的浪漫情結，如根據羅卡所言，他發現張徹認為：「現今的寫實片都不夠寫實，……觀眾寧願看『成人童話』來發洩個痛快，因此，『浪漫主義』的武俠片仍能一枝獨秀。」⁶⁶然而，「浪漫的武俠」是否徹底符合「文藝思潮」的精神，基本上，「武俠片」與「寫實片」應該或可各自發展，或可並行不悖。

二、暴力美學

現今，電影中血腥場面、暴力場面越來越刺激人們的感官系統。暴力作為一種視覺上的行為，似乎在人類的視覺媒體——「電影」得以淋漓盡致的表現。因此，電影中的暴力美學也就應運而生。「暴力」與「美學」兩項看似風馬牛不相及的概念，其中內在卻存在著深刻的聯繫，成為現在電影中至為流行的詞彙。

（一）解讀暴力美學的型態

所謂電影美學，就是美學原理在電視、電影領域的運用。暴力美學為電影中的語言，在向觀眾表現暴力的基礎上，運用美學的原理以及導演的美學修養，加之美學的因素，把暴力美化，使觀眾在視覺上可以接受導演們所表現出來的暴力感。

暴力美學是個廣義的概念，並非嚴格的美學概念，具有電影史意義的敘述風格形態，主要展示攻擊性力量，與誇張的、非常規性的暴力行為。它主要發掘槍戰、武打動作或其他一些暴力場面的形式感，並將這種形式美感發揚到觀眾能欣賞的程度。電影中的暴力美學，將暴力或血腥的東西變成純粹的形式感，大致可分為兩種不同型態：

1、暴力在經過形式化、社會化的改造後，其攻擊性得以軟化，暴力變得容易被接受，比如：《獨臂刀》斷臂的場景經過特技……等手段處理後，其侵害性被大為減少。而在一些電影中，實施暴力的人亦代表正義，卻蒙受冤屈，如：學武的方剛（「武功」或為暴力手段之一）被砍斷手臂，這種人物關係的設置，亦些微軟化了暴力行為的侵略性。

2、電影導演將野蠻的暴力移轉至螢幕，比較直接地展現暴力過程以及血腥效果，渲染暴力的感官刺激性，予以觀眾赤裸的暴力鏡頭，給觀眾視覺上的衝擊，亦迎合了一些觀眾的口味，如：《獨臂刀》方剛與長臂神魔一戰。

以上兩種暴力在影片中表現的審美價值不同，社會效果也不盡相似。人有不同的審美需求，因此電影中暴力美學的表現亦有所差異。

⁶⁶ 轉引自羅卡，〈百萬與浪漫之間〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁31、32。

暴力美學作品的出現，存在一定的市場因素，亦存在著一定的社會因素，在當今社會中擁有一定的暴力美學收視群眾，所以暴力美學在武俠電影中的運用亦日益廣泛。電影導演們仍在不斷的拍攝更多影片，以適應大眾的需要，暴力美學的發展亦有待於更多、更深入的探索。

（二）《獨臂刀》的暴力美學

張徹的武俠電影，藉由武功表達暴力美學，不流於僅有打鬥殘暴的制式表演，與以往的電影有明顯區別，如根據陳墨所言：

過去的武俠電影中的武打，大多只是作為一種必要的情節元素，或者是作為一種技術成分，且不說影片中的「法術」或者是「舞蹈」，即使是作為某種真正的武功套路的展現，也只是停留在戲劇式的打鬥架構層面上，從來不曾被提升到一種美學的層面加以展現。而在張徹的影片中，暴力超越了情節敘事和技術展現，成了一種真正的美學元素⁶⁷

武術本身就是一種中華文化的獨特結晶，而影片中精彩的武打場面設計，更成為吸引觀眾的視覺奇觀。故張徹武打場景的設計，使他成為「暴力美學」發揚者，並符合他陽剛主義的理想。

《獨臂刀》以「刀」為主要的暴力武器。刀亦為「十八般武藝」之一，⁶⁸一種以雄渾、豪邁的暴力風格而馳名的常見兵器，霸氣十足，其力量足以驚天動地。如根據清朝詩人鄭世元的〈刀〉描寫道：「秋水飛雙腕，冰花散滿身。柔看繞肢體，纖不動埃塵。閃閃搖銀海，團團滾玉輪。聲馳驚白帝，光亂失青春。殺氣騰幽朔，寒芒泣鬼神。舞餘回紫袖，蕭颯滿蒼旻。」方剛在腥風血雨中獨臂舞刀，更瀰漫著壓抑和狂暴的氣息，如：長臂神魔的金刀鎖直插入方剛的軀體，方剛毫無招架之力，讓人感到死亡的暴力恐懼，幸而在驚濤駭浪中，方剛臨危不亂，克制長臂神魔，化險為夷。《獨臂刀》一方面標榜男性陽剛之氣，擡舉男性英雄地位；另一方面，由始至終，卻不斷表演男性的殘暴受虐，由男性實現暴力，由武打傳達暴力。如根據盧偉力所言：

對敵的搏鬥，男性與男性在激動中互相拼力，因而有暴烈的意象。……

對於強豪，殺生或許是習慣，但於正義之士，暴烈只能是受動的產物。所以，刀斧插在身體上，血流滿身，仍奮力搏鬥。⁶⁹

暴力場面，亦形成了張徹個人獨特的狂、傲、奔放特色，與血腥搏鬥的反叛暴力美學，並表達了凡人的血肉感。張徹的武俠電影，諸多英雄不殺女人，但又會因女人而傷亡，方剛即是被齊佩斬掉一臂，因而殘疾。故方剛雖是俠客，但仍為凡人。在銀幕上必有誇張，但張徹沒有「英雄不死或不受傷」的拍攝想法。

⁶⁷ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁 159、160。

⁶⁸ 梁守中，《武俠小說話古今》，頁 102。

⁶⁹ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁 314。

傳統武俠電影中，「武」是解決江湖恩怨、各種糾紛的最高訴求：以武功高下論成敗。通常代表正義的一方在遭到挫敗後，會超越自我因此武功精進，最終以「暴力」戰勝邪惡，因為如根據盧偉力所言：「暴烈所涉及的是致敵於兇殘死地的原始攻擊意識。」⁷⁰《獨臂刀》方剛最後即以獨臂刀功夫獲勝，維護了個人尊嚴，如同宣示他忍辱偷生後，以武功的實力，令欺侮他的人報以刮目相看的眼光。除此之外，方剛將暴力延續為一種維護江湖和平的決心，故使他打贏長臂神魔。如根據盧偉力所言：「強者與強者比拼的，除了功夫，還有尊嚴、意志。」⁷¹

就常理而論，方剛克服身體的不便，以斷臂練就一般人尚未必能練成的奇特功夫，難免荒誕不經，如根據梁守中所言：「有生理缺陷而又武功奇高的現象是頗為反常的。」⁷²然此「荒誕不經」且血淋淋的「力」，又偏偏成為「刀」變奏的力量。如根據朗天所言：「『刀』字出頭便是『力』。在武俠文本之中，刀根本便是力量（而且是雄性力量）的標誌。但這種力量的表現，卻有著常態和變奏的形相。」⁷³被斬斷右臂的方剛，手持一把斷刀，獨臂配斷刀，兩樣殘缺的東西，卻組合出了最驚人的威力。所以根據羅卡所言：「如果要研究暴力在那個年代電檢與倫常道德的限制下如何獲得變態的表現」，張徹的《獨臂刀》，「實際是相當好的標本與範例。」⁷⁴況且，我們亦可常在武俠電影見到被傷害而殘缺，卻武功高強的「傳奇」與常態，這類傳奇可以按照戲劇衝突的原則結構故事，演繹出多種固定的傳奇模式。

暴力，亦是人類力量的一種表現形態，但人的力量絕非全然是暴力，除了暴力以外，更有其他具審美價值形式的力量。例如：在武俠電影中，有時人的力量可以通過正義和邪惡的鬥爭展示，而在展示過程中，正義與邪惡之間的劃分甚為清楚，予人更為純粹的美學感受，《獨臂刀》即以「武」體現著善惡之分。武打是在人與人之間進行的，除了視覺上可見到暴力，從中我們亦能看出人物的道德歸屬。胸懷俠義的俠客通常武功高強，所使用的武功出自名門，如：少林、武當，從不暗下毒手偷襲對手；而惡人或者壞人則與之相反，他們的武功一般來路不正，練功後使人變邪、變惡，甚至走火入魔，下手狠毒，不敵對手時偷施暗器。如：長臂神魔用長鞭抽傷方剛，並用暗器刺住了方剛的半截衣袖，正在危急時刻，方剛飛身躍起，用父親遺留的斷刀刺死長臂神魔。光明正大的方剛，與暗箭傷人的長臂神魔，善惡立判高下。

導演為了美化暴力，加之美學的原理，通過導演的構思，攝影機的鏡頭，以展現暴力給觀眾帶來的視覺衝擊。在視覺以外，張徹則有「寓言」般的暗示。方剛極度殘忍的命運，除了表象所見的暴力，張徹將其變化與美化成「置之死地而後生」的力量，此為張徹對於暴力的正面看法，與對暴力美的另外一種理解。如根據聞天祥所言：「極度殘忍的斷臂，更成為主角擺脫卑微宿命，進而練就絕世武功的關鍵。武俠片裡的自虐與虐待傾向（主角必先遭到重大打擊，或家破或

⁷⁰ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁314。

⁷¹ 盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁318。

⁷² 梁守中，〈《武俠小說話古今》〉，頁100。

⁷³ 朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，頁24。

⁷⁴ 羅卡，〈《獨臂神尼》（1969）〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁19。

身殘，才得以接觸天下奇功。」⁷⁵所以方剛的斷臂，雖慘不忍睹的削弱了男性雄風，但方剛因此意識到，他必須為「正常化練武功」付出更多的努力。如根據朗天所言：「之後的因禍得福展示了雄性敘事克服閹割恐懼的慣例——透過集合比閹割前更大的力量，透過表現出更強勁的雄風，把閹割反為挑戰和成長的考驗。」⁷⁶「雄性力量的常態，是俠客雄風的發揮，而透過被閹割，則出現變奏，但最終仍曲折地成就自身。」⁷⁷

關於前述方剛的「浪漫主義」，主要是由「發洩」以達至一種理想的浪漫。在張徹電影中，「暴力美學」與「浪漫主義」之間擁有雷同之處，若分寸拿捏不當，會產生負面的影響。故根據羅卡所提出的疑慮：

我不否定張徹的武俠片有其個人的浪漫氣質，但如果只因為發洩得激烈、慘酷，構想得虛幻、偏奇就堂堂皇皇稱之為「浪漫主義」底，則未免過份粗率。……

不滿現實而縱情向現實報復發洩，並不是我們所需要的「浪漫主義」，而浪漫主義更不應是大規模謀利的手段或放縱個人情緒的藉口。⁷⁸

所以良好的武俠片，要能表達「武」的「止戈為武」精神，與高尚人格的俠性，且要抑制暴力，而非製造暴力。故關於作品中的血腥，根據張徹所言：宣揚正義，除奸殲暴，一刀殺之即可，毋需慘殺，否則有違俠道。⁷⁹因此《獨臂刀》的暴力，最終仍須以「俠道」至上，即為張徹所言的「適可而止」。斷臂的暴力，藉著方剛與小蠻的感情展現，亦有一種溫柔的暴力，與一種被導演美化的暴力，這些皆為張徹對美的其他詮釋，與其「暴力美學」的目標——抑制與軟化暴力。

其實，張徹對於他電影中的「暴力」，從不辯答，根據張徹所言：「說『暴力』就『暴力』吧！說『血腥』就『血腥』吧！一切開拓者都有點『霸氣』。」⁸⁰但也或許正是一份「霸氣」的堅持，造就張徹開啓武俠電影暴力美學的機緣。

（三）《獨臂刀》暴力美學對大眾的影響

暴力美學隨著藝術作品的發展而產生，也逐漸在人們的娛樂生活中流行，它給人們帶來的影響是多方面的。電影中的暴力美學作用，有正負兩方面的影響。現在大部分的武俠電影，多數有明顯的「市場化」與「商業化」特點，這是電影發展必然面對的一個途徑。電影根據觀眾的需要來製作，亦逐漸成為趨勢。

⁷⁵ 聞天祥，〈影迷藏寶圖：男兒往事——兼談「獨臂刀」系列重出江湖〉，頁40。

⁷⁶ 朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，頁23。

⁷⁷ 朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，頁24。

⁷⁸ 羅卡，〈百萬與浪漫之間〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁32。

⁷⁹ 轉引自盧偉力，〈張徹武打電影的男性暴力與情義〉，卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，頁318。

⁸⁰ 張徹，〈回顧香港電影三十年〉，頁58。

《獨臂刀》一些暴力的場面雖然血腥、恐怖，有時甚至使人作嘔，但真正的從感官上刺激觀眾，使觀眾了解人物的感受。《獨臂刀》的暴力場面，亦重現了真實的場景，使用當時屬先進的特技將一些暴力鏡頭美化，使其暴力的場面表現較為柔和，讓觀眾在身臨其境的同時又可以接受，方剛斷臂即為其一。

《獨臂刀》方剛與長臂神魔血淋淋的暴力打鬥，有足夠的刺激感與恐怖感，對於觀眾而言，方剛打贏更是大快人心，其大快人心，某部分或與「同情方剛遭遇」有關，當方剛不再受鄙視，觀察即認為正義感總算得以實現。如同根據梁守中所述：「特別是正直的俠士掃蕩大奸巨惡時，殺得越多，越使人快意和解恨。」⁸¹

觀眾欣賞《獨臂刀》的打鬥暴力，可能不寒而慄，但仍會出於好奇而追看，其心理狀態如同根據梁守中所言：「越是害怕就越要看下去，充分反映出人們追求刺激的心理。人的這種心理，確是很奇怪的。明知可怕，還是要看；明知危險，還是要去；即使後果不堪設想，也要去嘗試一下。」⁸²由此可知，暴力美學仍有其發展的空間，每位導演在影片中所表現的暴力各有特質。呈現給觀眾的影片有異，給觀眾所帶來的影響亦迥異。

然暴力美學亦有其負面的影響，電影本身就是審美的客觀主體，是一種精神的產物，一些觀眾在觀看影片而在精神上獲得解脫的同時，通過想像中的角色轉換，實現現實中難以達成的夢想，在虛擬中改變自己的弱勢地位，這樣一些意志力薄弱的人即很容易模仿，仿效電影中的暴力場景，釋放侵略的欲望，增加了社會不安分的因素。但電影中的暴力美學是審美範疇的事情，是一種美學選擇，它僅提供一個虛擬的世界，與現實生存世界並不同。例如：方剛戰勝長臂神魔，令人深感邪不勝正。但有觀眾極可能想像自己為了成為正義的一方，如前述梁守中所言：「殺得越多，越使人快意和解恨。」因而模仿暴力，這正是暴力美學潛在的危險性之一。所以，我們必須要理解：武功雖是一種解決江湖爭鬥的手段，惟武力並不允許在現實的法律環境中出現。⁸³

《獨臂刀》的許多暴力，在於將血腥的場面、殘暴的鏡頭直接的展現給觀眾，使觀眾受到視覺上的刺激。然張徹在螢幕上展現暴力，並不僅是單純為了讓觀眾產生感官上的刺激，有時表現的，是一種男性為了在江湖上生存、為謀求生路而迫不得已的暴力模式，故將暴力的最終結局呈現給觀眾。如同根據陳墨所言：「暴力呈現本身卻並不是張徹電影創作及其美學理想的終極。」⁸⁴

⁸¹ 梁守中，《武俠小說話古今》，頁 219。

⁸² 梁守中，《武俠小說話古今》，頁 219。

⁸³ 根據林保淳、葉洪生所述：1965 年 7 月 2 日的《臺灣日報》第八版，刊登了一位署名虞彪的讀者，寫了一篇文章，題為〈武俠小說害了我——一個年青學生的痛苦自述〉，談到為了武俠小說廢寢忘食，又意志力不足，故加入幫派；林保淳、葉洪生，《臺灣武俠小說發展史》，頁 404、405。此類似本論文中所提及的在想像中做角色易位，但虛構與現實畢竟不同。

⁸⁴ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁 160。

伍、《獨臂刀》的父親形象與父親情結

一、方誠與齊如豐的父親身分

張徹多數武俠電影的父親形象，基本上呈現貧乏的狀態。以《獨臂刀》的斷刀、斷臂與殘譜而言，或已暗示父親的形象亦為殘缺。

《獨臂刀》的父親角色，有方剛原生家庭的父親方誠，與收留他並教導他武功的師父齊如豐。

方剛的父親方誠，是齊如豐的忠僕，挺身護主，刀斷身亡，故方誠的父親形象，在電影中缺乏深入的表達。

方誠的犧牲，並未讓被齊如豐收養的方剛有「優勢地位」，齊如豐與方剛的關係並不親近且淡漠，因為在雙方的潛意識中，恐怕認為兩者仍是「主僕有別」，方誠是僕人，他的兒子方剛亦為僕人，故齊如豐在方剛面前即以「主人」自居，而非養父。綜上而論，我們無法稱齊如豐為一位稱職的父親，他的父親身分等於形同虛設。但在武俠電影「父權主義」當道（父親地位高高在上）的 1960 年代，《獨臂刀》所有人物仍不可避免的在江湖的限域中游離，張徹對於加諸個人的限制及必然性（缺少父親形象）所作的省思，反而顯得格外珍貴。

二、齊如豐與金庸《神雕俠侶》郭靖的比較

倘若閱讀與《獨臂刀》有部分情節相似的金庸武俠小說《神雕俠侶》，並進行相比，即能更具體發現齊如豐的父愛甚為淺薄。

以《神雕俠侶》郭靖為例：郭靖與楊過的父親楊康情同手足，爾後楊康認賊作父，不得善終，但由於郭靖樸實與善良的性格，且出於義氣與責任，他依然視楊過為故人之子對待，並以父親的角度關心楊過的成長。當郭靖發現楊過適合其他的教育環境，而將他送至全真教學武，固然是因為郭靖的教育能力有限，但他仍一直關愛楊過。楊過公開與小龍女的愛情，郭靖認為他的行為與禮教大防相悖，因而堅決阻止，實為郭靖在道德規範上對楊過的嚴謹要求，以及愛護楊過的表現，亦包括傳統社會中，許多父親堅持嚴格管教的一貫思想。郭靖的關心，讓楊過後來幾度欲殺害郭靖報「殺父之仇」，然想到「郭伯伯對他的好」——因為楊過對郭靖還有一份自己未完全意識到的父子情感，終而懸崖勒馬。當郭靖與楊過再度相逢，已默許他與小龍女的關係。或許女兒郭芙砍斷楊過的手臂，使郭靖心感愧疚；或許是因為楊過救他全家多次的恩情；或許郭靖的「父愛」情感，讓他終能認同「兒子」的選擇。無論原因為何，對楊過而言，除了義父歐陽鋒以外，郭靖終究曾經給予他自小即欠缺的父愛。

再觀看《獨臂刀》：齊如豐忽略方誠爲他而亡的恩義，長期視方剛爲下人，認爲讓方剛「物質生活充足」，三餐得以溫飽，且教他武功，即爲報答。齊如豐並無徹底關切方剛的生活，或是做親近的互動。因此齊如豐雖對方剛有養育之恩，但他的父親名義，實爲虛有其表，與方剛的父子關係僅存名目。

而齊佩是齊如豐的親生女兒，故齊如豐恣意放縱齊佩與弟子欺侮方剛，終而招致齊佩砍斷方剛手臂的悲劇。我們幾乎可認爲：方剛的斷臂，齊如豐亦爲「元兇」之一。

齊如豐雖讓方剛有棲身之處，卻與他有主僕的隔閡，這亦是方剛與長臂神魔一戰，終結禍患的目的遠比報恩更爲強烈的關鍵。而電影終齊如豐折斷金刀，與方剛分別時的冷漠，讓齊如豐的父親形象益顯淡薄。

三、方剛的父親情結

（一）第一層次：思父情結

方剛的「父親情結」，遠比「父親的死」更爲複雜。對父親過世的遺憾，僅爲方剛父親情結中最淺層的部分，亦爲方剛心理的「武俠」層面，因爲方誠是爲了用武功保護主人而結束生命。在武俠江湖裡，因武功而犧牲性命實爲司空見慣。進而更深層的一面，方剛如同其他無父親的孤兒，對父愛至爲渴望。尤其他寄人籬下，心思益發敏感，理應對父愛的期盼會更加強烈，以作爲他精神上的後盾。

（二）第二層次：尋父情結

爲了思念父親，從小，在方剛的想像中，會將父親塑造成一位英雄——這是出自兒子崇敬父親的本能，以此撫慰他的心靈。故方剛父親情結的第二層次，在於他的「尋父情結」——找一位父親。從另一個角度，或者我們認爲：在方剛的心中，父親的死亡帶給他恐懼，他需要其他的父親予以他安全感。但沒有真正的父親，方剛因而情不自禁的欲以師父齊如豐代替父親，他認爲收養他的齊如豐會視他如兒子，抑或此應爲社會價值體系中一貫的觀念，更是方剛尋父情結中最重要的實證。意想不到的，方剛對於齊如豐而言，僅是一位僕人與學武的弟子。

（三）第三層次：抗父情結

無法將「尋父」的念頭付諸實踐後，方剛開始轉移目標——衍生「拒絕父親」的意圖。拒絕父親的例證在於：方誠留給方剛的斷刀，就方剛而言，他認爲既非傳家之物，亦無紀念性質，更非代表方誠的父親身分繼續存在。「斷」的缺陷，乃一種不斷提醒方剛是孤兒與僕人身分的「恥辱」。且方剛爲「現實」與「精神」上的雙重孤兒——父親已過世（現實），寄人籬下卻受到同門弟子的藐視，而「主人師父」齊如豐亦無法讓方剛獲得完整的父愛（精神）。故方剛拒絕父親留存於他的生命，此乃他父親情結最爲深刻的層面。

（四）父親情結的複雜性

父親情結在方剛的人生過程中，存在著巨大的影響，綜合後共有三項情結：

- 1、從小父親過世：期待父愛。
- 2、尋找一位父親：補足父愛。
- 3、缺乏對象當作父親：方剛抵抗父親的存在，並放棄父愛。

對於父愛的渴望、追尋，乃至於最後選擇放棄，使得方剛父親情結的心理結構甚為複雜，其複雜性在於：方剛原本想從父親身上學習一些東西，例如：學習如何當一位男人、仿倣父親如何為人處世，甚至是如何當一位完整的「人」。尤其在古代的父權社會中，對兒子而言，父親往往是一個人格模型，與自己努力的目標。但顯然事與願違，沒有父親能當方剛的學習範本。

（五）父親情結的解除

放棄父親，並不表示方剛已解除父親情結。經由「斷臂」的衝擊與歷練，離開齊如豐真正自給自足，方剛開始學習以豁達的心態面對自己的身世，理解人生難以圓滿的現實，於是乎他最後用曾認為是恥辱的斷刀除去長臂神魔，不容許長臂神魔破壞江湖。此時，代表方剛已徹底地長大成人，並接受父親方誠真正的「死去」，而斷刀則從恥辱轉化成為方剛的「榮耀」（以父為榮），他坦然正視與齊如豐的主僕關係，「父親情結」至此已解開。

由方剛的父親情結，我們認為張徹非但無意於《獨臂刀》建立完整的父子關係，也無意於相類似的人際關係，如：一般武俠電影反覆強調與渲染的師徒之情。然張徹在適當時機，依舊維護傳統父權、家長制、社會組織的觀念，如：方剛對亡父仍有悼念，對師父的報恩。這些作為，亦讓舊有的父系社會制度在《獨臂刀》發揮作用——即使僅有輕描淡寫。

陸、《獨臂刀》方剛與張徹經歷的對照

許多作家會將自己的經歷投身於文字，甚或以著作中的人物作為自我形象，寄寓個人的人生觀，張徹亦然。張徹在《獨臂刀》片頭即設定方剛的身分是僕人之子，似已暗示其卑微地位所註定的坎坷際遇。方剛父親方誠為了保護長風堂掌門人齊如豐，而死於淮南二毒手下，故齊如豐收方剛為弟子。但方剛反而遭同門嫉妒，齊如豐獨女齊佩常以下人視之。我們可發現方剛身上具備強烈的暗示性——幾乎可與張徹的個人境遇相互對應。

從事電影導演之前，張徹在臺灣為前總統蔣經國延攬成其幕僚，擔任國防部總政治部簡任專員，軍階至上校。根據張徹所言其經歷：

我被安排在幹校任教，納入系統，置身與李煥、王升同列。蔣氏對幹校系統一力培植，逐漸成為臺灣軍政界一大勢力。日後王升官至上將，一度被視為蔣氏的接班人。⁸⁵

原文運會系統的人，本就嫉視我，這時正好抓到機會，在張道藩面前對我大肆攻擊，指我是「叛徒」，時間久了，自也發生影響，蔣氏手下也有內鬥。李煥傾向的「本土派」，勢力也在擡頭，而我思想上本不認同王升的軍事高壓方法，但卻被納入王升系統之內，因此漸漸有前途多艱之感，看出臺灣政局前途成疑，離臺來港。⁸⁶

根據張徹所自述的遭遇中，數個關鍵字：「幕僚身分」、「接班人」、「被嫉妒而求去」，指的是因為同行相忌，有人蓄意藉故製造是非並攻訐張徹。這些過程，對應方剛是下人身分與被欺負的劇情，與張徹的人生如出一轍。

張徹離開臺灣至香港後，初期以寫專欄維生，生活清寒，而且拍攝武俠電影後，並非隨即順遂，甚至屢遭打擊，如根據羅卡所言，張徹拍攝的黃梅調歌唱片《蝴蝶盃》（1963）票房不佳，雖然責任不能完全由張徹一人負責，只不過根據羅卡發現：「此期間又側聞邵氏大老闆會看過張徹拍出的一些新片片段，皆極不愜意而下令燒燬。於是，對張徹導演其人開始留下印象：一個可能是滿懷創意而鬱鬱不得志的新進導演。」⁸⁷但張徹不以為苦，為的是伺機而動，以謀取機會，此精神頗似方剛斷臂後練功的隱忍和勇氣。因此解讀張徹安排方剛此位角色的用意，《獨臂刀》劇情關鍵字：「獨臂、斷刀、殘譜」的喻意即益加清晰。方剛的斷臂與練就神功，或指張徹遇及人生轉折時遠離臺灣與是非，反能「絕處逢生」——榮獲「百萬導演」美名。⁸⁸

環境培植了張徹堅苦卓絕的個性，從《獨臂刀》亦能看出張徹以方剛寄託自我的端倪。如根據電影導演徐克評論張徹：「張徹突破及將自己的根重新更生，力度好令人感動，是一位武裝起來的文人。」⁸⁹

柒、殘缺英雄——《獨臂刀》方剛與金庸《神雕俠侶》楊過

由張徹與倪匡編劇的《獨臂刀》，「斷臂」內容的取材靈感，始於金庸《神雕俠侶》的楊過。就基本設定觀之，《獨臂刀》的前半段情節與《神雕俠侶》相似：方剛在齊如豐家裡名為徒弟，實卻被其他門人排擠、被師妹當下人指使，後來還因意外被師父的女兒斬斷右臂——這活脫是《神雕俠侶》裡楊過的翻版。

⁸⁵ 張徹，《張徹：回憶錄·影評集》，香港，香港電影資料館，2002，頁37。

⁸⁶ 張徹，《張徹：回憶錄·影評集》，頁84。

⁸⁷ 羅卡，〈百萬與浪漫之間〉，羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，頁28、29。

⁸⁸ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁148

⁸⁹ 紀錄片《登峰造極——張徹》對徐克的訪談。

楊過斷臂求生、壓抑自我並抱持與小龍女重會的希望，終練得高深武功獲取「神雕俠」美名，實乃英雄落魄而後東山再起的例子。方剛遭到砍臂，奮發向上練功，鏟除長臂神魔，維持江湖的安定，與小蠻終成眷屬，其遭遇則與楊過有異曲同工之妙。《獨臂刀》在《神雕俠侶》的某一段落上另起爐灶，乍看來似為冒險手法，然進一步分析方剛與楊過的相近之處，則發現《獨臂刀》借鑒《神雕俠侶》，實為妙招。

一、形象

方剛與楊過在成長為英雄前，一直發生變化。兩人皆為孤兒，成為青年後，俊俏的外貌日漸突出。方剛在大雪天尚赤了強壯的上身劈柴，無怪乎齊佩見到後小鹿亂撞。而楊過的風流個性，讓幾乎所有的女性皆心儀他。但兩人之後成為殘疾人士，內心與形象發生重大的改變。歷經滄桑後，方剛面無表情，寡言少語，老成持重，有種人生的睿智。楊過戴著面具示人，讓人難以窺探他的情緒。惟有小蠻與郭襄如此善解人意的女孩，方能懂得欣賞並了解方剛與楊過的心理。

二、俠氣

方剛與楊過成為大俠，其俠氣證明他們並不是作者虛擬的人物。換言之，並非張徹、倪匡與金庸所任意虛構。方剛外表雖冷若冰霜，然為了江湖正義，即使小蠻再三規勸他不要再涉入江湖，經過掙扎後，方剛仍義氣的助師門一臂之力。楊過有著自以為是的傲氣與狂妄，內心卻仍至情至性，常在江湖行俠仗義。故方剛、楊過與他人相處時，皆會顯現強烈的俠氣。

「俠氣」，某一部分是天生的品性，以方剛與楊過的心理層面做剖析：兩人從小孤苦，個性本質上會格外敏感，欲藉著表現自我能力、協助他人以得到肯定與尊重，增強信心，並證明自我的存在，然此「證明自我」，主要是證實自己有幫助他人的價值，因此努力實踐為人生設定的目標，從而達到根據馬斯洛所提倡的「需求層次理論」最高境界：「自我實現的需求。」⁹⁰

故方剛與楊過的俠氣，是一種天性，與發自內心的「英雄主義」，並非教育或學習的結果。方剛最後救師門，並非為了當受人崇拜的大俠，主要是「止戈為武」，不讓長臂神魔的暴戾繼續傷害江湖。楊過救援郭襄，並不是要做如同郭靖的「為國為民，俠之大者」，而是要報答郭襄對楊過的純潔情感。所以方剛與楊過的俠氣始於人性化、個人化，而非道德化與「回應社會期待」的規範。

⁹⁰ 馬斯洛著（Abraham Maslow）著、劉千美譯，《自我實現與人格成熟：存有心理學探微》，臺北市，光啓，1988，頁1。

三、滄桑

「斷臂」，無疑為方剛與楊過滄桑人生的註解。

青少年時期的方剛與楊過，即比他人多一份滄桑。由於他們自小失去父母，懵懂年紀就要在陌生環境生存，故孤苦滲透至內心，使心理受到傷害，其後又外化成為個性。

方剛自小生活於幾乎無人喜歡他的環境，讓他必須學習察言觀色，因而他的心智「提前成熟」，此後更具有一種「看透人生」的睿智，練成的「獨臂刀」不僅表現了人生的傷感，更盡顯方剛人生與心靈的滄桑。年紀尚為少年階段的楊過，在歐陽鋒與洪七公過世後，對人世深感疲憊，已漸有滄桑感。楊過後來創造的「黯然銷魂掌」，有與小龍女離別的感傷、感情的苦澀，表達了中年楊過的無盡滄桑。滄桑，亦使得方剛、楊過的心靈境況，與年齡相仿的齊佩、郭芙幾乎不可同日而語。

但是，楊過的滄桑，尚包括了他從青年至中年，等待小龍女十六年的時間。而方剛雖然沒有如楊過一樣耗費青春，然失去父親的痛楚與仰人鼻息的生活，使客觀的人世滄桑成為兩人共通的個性表現與特徵。

四、殘缺

正如日本的《盲俠》遺毒無窮，《獨臂刀》亦在「殘缺」中，將殘障武功的另類視覺刺激渲染到極致，堪稱登峰造極之作。

所謂：「有失亦有得」，《獨臂刀》之所以能在如過江之鯽的武俠電影中脫穎而出，實因「獨臂」的殘缺激發人類潛藏的鬥志，反而造就了「突出」的英雄，此部分，有鼓勵人們樂觀進取的含意。如根據梁守中所言：「武俠小說家為了創造奇特的人物，喜歡選取一些有生理缺陷的人，賦予他非凡的武功。成為遠勝於正常人的武林高手。」⁹¹我們當然並非鼓勵為了成為英雄，而刻意去做違反常理的行為，而是在平凡中的勝出，往往益顯珍貴。《獨臂刀》方剛是位孤兒，獨臂，與一本殘譜、一把斷刀，讓方剛孤獨得無以復加，但為了不被欺負，必須更加奮戰不懈，使這位壓抑悲憤的獨臂刀客，練成了獨特的左手刀法。楊過被郭芙砍斷一臂，卻因禍得福遇到神鵰，並在神鵰指引下習得已故前輩獨孤求敗的內功修煉方法和劍法，在武學修為方面更上層樓，成為絕頂高手。

彼等與「正常人士」的懸殊對比，我們更推崇的是傳統中的「恩義」。方誠捨身救主，讓齊如豐感動之餘，收養其子方剛。即使齊佩與一些所謂的大俠之後，頤指氣使的當方剛是下人使喚，他亦從不發怨言。當齊佩遇險，方剛為了報恩，依舊不計前嫌搭救。郭芙藐視楊過且砍斷楊

⁹¹ 梁守中，《武俠小說話古今》，頁 100。

過手臂，楊過仍多次搭救郭家，並心懷對郭靖的感念，甚至到最後，楊過爲了不讓過去的仇恨持續，原諒郭芙。

方剛與楊過的「獨臂」與眉頭深鎖，幾乎有一種嗜血的焦慮，與潛藏的狂怒不安，力度十足，亦具江湖惡鬥的悲壯，「殘缺」與「對害自己斷臂者寬容」，讓他們各自釋放出不同的「英雄崇拜」氣息，兩人皆爲時代環境所塑造的、具有正面意義的象徵，當足以令人興起「大丈夫當如是也」，甚至衍生「彼可取而代之」的雄心壯志，實爲激發人心奮發向上的力量。如根據嘉萊爾在《英雄與英雄崇拜》（ON Heroes, Hero Worship and the Heroic in History）一書提到：他肯定「英雄」並強調「英雄崇拜」的重要性。這些英雄，可能是神明、先知、詩人、教士、文人或帝王。⁹²令人感動的英雄，必與「公平、公理、正義」有所聯繫，如方剛與楊過，人格與性格均讓人值得仿效。

捌、結論

1966 至 1967 年，時值文革爆發後，香港暴動，社會紊亂，而邵氏電影公司寄予厚望的武俠片卻在此時結出豐碩成果，胡金銓的《大醉俠》與張徹的《獨臂刀》陸續問世，將武俠電影推至新的高度。相比於胡金銓的溫文儒雅的韻味，張徹陽剛慘烈的《獨臂刀》則是切中時代，社會性意義深遠。張徹實現了將香港電影風格「化柔媚爲陽剛」的目標，並彰顯男性體態美與陽剛氣，可謂反傳統、反潮流，剛猛反叛，方剛斷臂一段拍得尤爲慘烈，結尾方剛與長臂神魔決戰的畫面更是武俠片中的經典場景，長臂神魔以匕首、金刀鎖、長鞭、標槍四種尖銳的武器，對戰方剛的斷刀，令人目不暇給。而影片的精神寓意：英雄在措手不及時遭遇意外，因而殘缺，卻能重新振作，擊倒強敵，重新成就生命價值的主題。剛毅之氣和俠客氣息透過簡陋的佈景凜然可嗅，在兒女情長與俠之大者的抉擇之間，在忍辱負重的悲情，與淡泊瀟灑的氣度交相輝映之下，大丈夫何去何從漸次明瞭，方剛於是告別摯愛，提刀而行，而能夠在渺茫路途當中淡然從容，視死如歸。

《獨臂刀》多以男性陽剛統領全域，方剛慷慨激昂的面對險惡現實，英雄情感熾烈，性格強猛，有滿腔赤誠，但曾因獨臂受制於環境的藩籬，有志難伸，所以在雄偉豪放中，總帶著一絲悲愴憤慨，最後與愛人飄然遠去。方剛生性狂傲，生於任何時空都會飽受折騰，難以錦衣玉食。小蠻的善解人意，還有家傳的武功秘笈，讓方剛從物質與精神雙失的孤兒，成爲足以起死回生，鳳凰涅槃的英雄。

綜觀《獨臂刀》，未必爲最佳的武俠電影，甚至有明顯的血腥恐怖場面。但張徹陽剛武俠電影的風範，近先秦的戰國遊俠，所謂有古風，是荆軻、聶政、豫讓之輩，把司馬遷《史記》大刺

⁹² 嘉萊爾（Thomas Carlyle）著、曾虛白譯，《英雄與英雄崇拜》，臺北市，商務，1968，頁1。

客的孤傲尖銳與壯烈，激進的推向極致。而《獨臂刀》男性的情懷，則不乏有人們理想的俠客人格、想法與語言習慣。方剛輕命重氣、特立獨行，盡力地滿足了觀眾對於俠客的部分想像。他的正直性格，在放逐中自我修行終至成功，揚眉吐氣。然張徹在某種程度上，卻又對僅停留於舊有世界的、金庸《神雕俠侶》楊過式的故事傲然不屑，因而塑造方剛的孤傲，呈現出張徹電影大力頌揚正面男性人物的典型人格特徵。

而方剛斷臂被逐、苦修到洗雪前恥，乃至得到紅顏知己相助的遭遇，有著極富聯想啟發性的張徹自身投影，最後顯示出方剛不僅在武功上，也在人格上高於陷害他的反派人物，這自然而然地寄託了張徹的一些理想。英雄的斷臂，雖是悲劇，可是卻含有擺除世俗的意味，可視為是一種解脫，因而觀眾激起的是一種集聚哀愁與歡樂的複合情緒。

參考文獻

一、專書

- 王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港——歷史·文化·未來》，臺北，麥田，1997。
- 《北京電影學院碩士論文集》，中國，中國電影出版社，1996。
- 李天鐸，《臺灣電影、社會與歷史》，臺北：臺北視覺傳播藝術學會，1996。
- 李思孝，《從古典主義到現代主義：歐洲近代文藝思潮論》，北京：首都師範大學，1997。
- 金庸，《神雕俠侶》，臺北市，遠流，2003。
- 林保淳、葉洪生，《臺灣武俠小說發展史》，臺北市，遠流，2005。
- 吳昊，《武俠·功夫片》，香港，三聯，2004。
- 吳昊，《古裝·俠義·黃梅調》，香港，三聯，2004。
- 卓伯棠、廖金鳳（編），《邵氏影視帝國》，臺北市，麥田，2003。
- 梁守中，《武俠小說話古今》，臺北市，遠流，1990。
- 彭吉象，《影視美學》，北京，北京大學，2002。
- 張徹，《回顧香港電影三十年》，香港，三聯書店，1989。
- 張徹，《張徹：回憶錄·影評集》，香港，香港電影資料館，2002。
- 蔡鶯，《武俠片的結構問題》，北京，中國電影，1996。
- 郝建，《影視類型學》，北京，北京大學，2002。
- 劉成漢（編），《第五屆香港國影電影節香港武俠電影研究一九四五~一九八〇》，香港，市政局，1996。
- 劉蜀永（主編），《簡明香港史》，香港，三聯，2009。
- 陳穎，《中國英雄俠義小說通史》，南京，江蘇教育，1998。
- 陳墨，《中國武俠電影史》，臺北市，風雲時代，2006。
- 陳墨，《百年電影閃回》，臺北市，風雲時代，2006。
- 陳墨，《半間齋影話——陳墨電影評論集》，中國，百花洲文藝，1997。
- 陳飛寶，《臺灣電影史話》，北京：中國電影，1988。
- 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》，臺北：書林，2009。
- 羅卡、吳昊、卓伯棠（合著），《香港電影類型論》，香港，牛津，1997。

二、期刊論文

朗天，〈武俠電影的雄性書寫——以《獨臂刀》和《刀》為例〉，《文學世紀》16，2002，臺北市，頁20—25。

高肖梅，〈武俠電影的演變與蛻變〉，《電影欣賞》130，2007，臺北市，頁93—95。

焦雄屏，〈焦雄屏專欄——悼張徹——陽剛電影祖師爺〉，《世界電影》403，2002，臺北市，頁36。

邱飛，〈武俠電影世界中的美〉，《渝西學院學報》6，2005，中國，頁103。

喬潔瓊，〈新武俠電影的發展與新世紀武俠電影的思考〉，《柳州師專學報》1，2005，中國，頁138。

賈磊磊，〈消解暴力——中國武俠電影的敘事策略〉，《當代電影》5，2003，中國，頁54。

聞天祥，〈影迷藏寶圖：男兒往事——兼談「獨臂刀」系列重出江湖〉，《世界電影》429，2004，臺北市，頁40、41。

董炎良，〈能砍殺出來些甚麼呢？〉，《純文學》2：6，1968，臺北市，頁207。

陳墨，〈香港武俠電影的發展與衍變〉，《當代電影》3，1997，中國，頁44—51。

三、博、碩士論文

孫健（2003）。《電影“暴力美學”研究》。中國東南大學碩士論文。

四、研究計畫

林保淳，《武俠小說與武俠電影之探究》，臺北市，行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告，2000。

五、翻譯作品

馬斯洛著（Abraham Maslow）著、劉千美譯，《自我實現與人格成熟：存有心理學探微》，臺北市，光啓，1988。

福斯特著（E. M. Forster）著、李文彬譯，《小說面面觀》，臺北市，志文，2000。

嘉萊爾（Thomas Carlyle）著、曾虛白譯，《英雄與英雄崇拜》，臺北市，商務，1968。

藝術與文化論衡 第二期

The View of Art and Culture 2

發行人：陳坤盛

編輯室：國立勤益科技大學性別與藝術研究室

主編：游惠遠

編審委員：詹前裕等

文字編輯：游惠遠

美術編輯：陳玉珊

封面作品：羅慧珍

出版單位：國立勤益科技大學文化創意事業系

National Chin-Yi University of Technology

411 台中市太平區中山路二段 57 號

TEL:(04)23924505-8902 (04)23936331

<http://www.ncut.edu.tw>

編排印刷：鉅統有限公司

40855 台中市南屯區文心南三路 120 巷 18-8 號

TEL:(04)24732298 FAX:(04)24732858

出版日期：2011/10/1

Publish Date/2011/10/1

Printed in Taiwan

ISSN：2218-6670