

臺北市立第一女子高級中學第二屆人文社會資優班歷史組專題研究

國語影片中的女性形象—
以 1962~1972 年金馬獎最佳影片為例

研究學生：二忠呂伊萱 蘇怡文

指導老師：陳惠珠老師 張百廷老師

發表日期：2007 年 5 月 02 日

摘要

台灣的傳統家庭或社會以男性為重心，女性地位低落，缺乏自我意識。六〇年代台灣經濟起飛，但礙於傳統觀念，女子受高等教育機會低於男性，社會、政治的參與少見女性身影，更遑論電影所屬的文化事業。六〇年代電視尚未普及，電影可以說是最具宣傳效果的黨國機器。在一個高壓統治的年代，對於文化事業有諸多限制，政治氣氛敏感，政府致力於推動反共光復的背景下，女性是怎樣的形象？透過電影，筆者試圖重建男性掌鏡下的女性身影是何種面貌？而所看到的女性又代表什麼樣的時代意義？這些都是本文將要探討的。

目前學術研究對於一九八〇年代後新電影運動下的女性形象研究甚多，但卻少有涉及一九八〇年代以前那段封閉的年代。在某些學術研究裡，一九六〇年代電影中的女性被歸類為賢慧、柔順、善良、隱忍等形象，並將此等形象歸因於儒家道德與黨國體制的影響。

本文選取 1962 年至 1972 年間十屆金馬獎最佳影片中的女性角色作為觀察對象。1961 年政府為配合「反共」、「戰鬥」政策，團結海內外同胞，修改「獎勵國語影片辦法」，創設金馬獎，並積極策動香港影人回台領獎，使六〇年代的「金馬獎」充滿政治味。金馬獎足以反映當時的社會價值與時代背景，故以金馬獎為取材。1972 年呂秀蓮提出新女性主義，常被視為台灣女性主義的萌芽，本文以此年為斷限，究明一九六〇年代台灣電影中的女性形象。

文中第一章，闡明研究的動機、問題意識、研究回顧以及資料運用。第二章，討論政府採行反共抗俄的政策，以及積極推動傳統儒家文化，兩者對於電影事業的限制與規範。第三章，列出第一屆到第十屆金馬獎最佳影片獎中形象鮮明或是值得討論的女性，並略述其特質。本文是以女子追求個人價值開始，擴至守護家庭，最後犧牲為國等三種類型，分析各種女性形象，期以瞭解當時電影中女性形象以何種為重。第四章，提出本文的觀點，並進而與當時的政治、社會氛圍連結探討，期能觀察兩者之互動。

【目錄】

第一章 緒論

第二章 背景概述

第一節 黨國機器對電影事業之介入

第二節 電影檢查制度與相關條文

第三節 六〇年代政治中女性的定位

第三章 影片分析

第一節 家庭倫理的守護者

第二節 犧牲小我的愛國者

第三節 自我價值的追求者

第四章 結論

參考書目

緒論

壹、研究動機與目的

1972年呂秀蓮提出新女性主義之後，逐漸喚起了台灣婦女的自體意識，間接也改變整體的女性心理、外在形象等，開啟另一個年代。但1960年代的威權社會對我們而言，是段模糊的年代；1960年代的女性是何模樣，我們相當好奇。本文即試圖去理解1960年代的女性形像。

影像和文字各自書寫著歷史，我們想選擇影像作為分析對象，去尋找其間的女性身影。我們無法搜羅當時所有的影片，我們想以金馬獎最佳影片得獎作品為材料，時間起始定在1963年首屆金馬獎，底限則定在1972年呂秀蓮提出新女性主義，探討其中的女性角色群像。我們欲藉著探討六〇年代電影中所表現的女性形象，得到在官方文藝政策指導下的電影作品中，女性角色是否完全符合所謂的模範？

貳、文獻分析與回顧

媒體中女性形象的相關研究多是以廣告取材，關於電影中女性形象之探討實屬少數，而現有的研究中，又以台灣新電影運動後的作品為主。六〇年代之研究，探討的議題總不離政治形態與經濟發展等，電影史也是扣著此類型脈絡記述。於是，六〇年代國語電影中的女性形象，幾乎是歷史研究中一塊新領域。

對六〇年代電影相關政策方面，中央大學歷史研究所鄭玩香的碩士論文〈戰後臺灣電影管理體系之研究(1950-1970)〉，爬梳國民黨相關的檔案，釐清台灣五〇、六〇年代電影政策的走向。盧非易經三年時間搜羅台灣電影史料，並成立台灣電影資料庫。專書《台灣電影：政治、經濟、美學》則以三方面交互論述台灣電影產業發展。劉現成的〈1960年代國家機器介入台灣電影事業之研究〉，探討國家機器如何介入台灣電影工業，以一探國家與電影工業發展之間的關係。國家影響女性意識一面，許芳庭〈戰後台灣婦女運動歷史與女性論述之研究〉，以歷史角度探討反共時期國家如何定位女性在社會的角色。

與電影分析相關的議題，以大眾傳播(媒體視角)、社會學(觀眾視角)、心理學(符碼象徵)、文學(文學改編電影)等面向為最多。呂蓓蓓的〈李翰祥〔梁祝〕電影研究—以女性觀眾凝視角度分析〉，運用大量文學語言作為女性觀眾心理，與電影中的女角產生共鳴。楊苑喻〈李安電影中的性別形象〉以社會性別的角度討論多部李安電影中的女角，並大量引用佛洛伊德心理學之論點。黃儀冠在台灣學報發表的專文—〈台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現(1970s—1980s)——以身分認同、國族想像為主〉，討論鄉土轉移成本土的過程中與身份認同交互指涉的關係。

背景概述

1960 是一個極權的年代，經濟開始起飛，台海情勢漸漸穩定，但這個時代的文化政策主要是舉著反共的旗幟。宣導十年的反攻大陸，國家仍在台灣，國民黨是否能反攻大陸開始遭到質疑，人民對反攻的觀點開始動搖。因而，國民黨又在 1965 年提出「毋忘在莒運動」，從軍中到社會各團體紛紛響應這個運動；1966 年大陸掀起文化大革命，國民黨以文化復興運動反制，於 1967 年成立「中華文化復興推行委員會」，另成立教育局文化部作為此一運動的實際推行機構¹。無論反攻大陸還是文化復興運動的推行，多少具有鞏固國民黨在台政權的意味。然而，以國民黨為中心的政府機構是如何積極介入文化事業？本文的重心電影在這樣的背景下是如何發展又如何被箝制？而本文要探討的六〇年代的女性政治上應該扮演怎樣的角色？以下四節將討論這些疑問。

第一節

黨國機器對電影事業之介入

由於國共內戰的失敗，使退至台灣的國民黨不斷檢討其原因，其中在文化宣傳上的失敗不容否認，故在改造時期特別強調文化工作的重要性，大力提倡：『反共抗俄戰爭，主要為思想戰，而思想戰的主要核心在於宣傳。』國民黨中央改造委員會下設置【第四組】，稱為中央第四組，負責黨的宣傳策劃、新聞指導、文化檢肅、書刊、語言、戲劇、雜藝及電影等之管理。1952 年召開國民黨中央委員會第七屆全體會議通過「國民黨中央委員會組織大綱」延續中央第四組工作，掌握黨義之闡述，政綱政策之宣傳及文化運動之策進。編制上設有秘書、專門委員、總幹事、編書、幹事、助理幹事，共 30 名。除秘書處外，中四組為員額最多的組別，可知國民黨對於此組之重視，人事方面歷屆主任均為國民黨主席之親信，多半任過蔣介石父子的官邸秘書，中四組每年都編有預算以進行電影檢查，其所擁有的權利絕不亞於正式的國家行政編列的系統；甚至凌駕行政系統，自成一格。對於應取締的出版物都是直接由中四組處置，行政單位，新聞處、保安司令部等單位對於其不能決定的事皆以公文請示中四組²。可見中四組在文化宣傳扮演著核心角色。而電影、報紙或是出版刊物等文化事業或間接或直接是由國民黨主宰。。

黨意志對文化的主旨不外乎圍繞著反共、光復大陸為主軸。1950 年到 1953 年黨的文化政策尚處於口號階段；至 1953 年，十一月蔣介石發表《民生主義育樂兩篇補述》³，始脫離口號時期，較清晰指出文藝發展的路線，積極鞏固黨的合理統治，並培養民族正氣、鼓舞戰鬥精神，以文藝活動加強反共之決心。在當時，電視尚未普及的時代，文藝活動中最具宣傳效果的便是電影；美蘇冷戰時期、德國的納粹，甚至是國共內戰時期，電影在宣傳上都佔有極大的重要性。國共內戰的失敗，使國民黨格外重視電影事業，如：1949 年原隸屬教育部的台灣電影製片廠〈簡稱台製〉改隸屬於新聞處，1950 年，中國電影製片廠改隸國防部總政治部，以攝製富有反共意志及藝術價值的影片，1954 年，農業教育電影公司〈簡稱農教〉與台

¹ 鄭玩香，《戰後台灣電影管理體系之研究(1950-1970)》第十七頁。

² 同上文 第十八、十九頁。

³ 蔣介石，〈民生主義育樂兩篇補述〉轉引自蔡其昌，〈戰後臺灣文學發展與國家角色〉

灣電影事業公司合併，改制為中央電影公司〈簡稱中影〉，隸屬於國民黨黨營事業，直接受中常會及中四組的領導，也指攝打擊共匪暴政、激勵民族士氣等這類符合黨意志的電影，且劇本需先行提報中四組審查⁴。對於非公營的電影片廠，國民黨也透過各階段的電影法規、公司法等組織約制，或以經濟補助、利益互換等去施展影響力，如：1962年行政院頒布的《輔導設置國語電影片貸款辦法》，便是配合國語運動並有效使台港民營電影公司跟進增加國語片產量⁵。

國民黨積極掌控文化事業以宣傳並鞏固權力，透過政策影響電影發展方向使在五〇年代蓬勃發展的台語影片在六〇年代有所衝擊，雖然六〇年代市場的主流仍為台語影片，但在應映國民的黨國語運動及其文化政策，國語影片逐漸興盛並奠定七〇年代大步成長的基礎。

無論是積極的鼓勵辦法或是消極的檢查無不是透過法令將統治者的意識形態注入，對電影事業而言最高的原則仍是「電影檢查制度」，下節針對電影法令及其相關辦法敘述之。

第二節

電影檢查制度與相關條文

電影檢查法（以下簡稱電檢法）是國民黨對於電影管理的最高原則，也是內政部電檢處行使權力的依據，其內容包括電影檢查機關、電影檢查程序、電影檢查標準等。內容雖隨著行使機構的更迭有所調整但整體的核心內容是相同的：

- 一、損害中華民國利益或民族尊嚴者。
- 二、破壞公共秩序者。
- 三、妨礙善良風俗者。
- 四、提倡迷信邪說者。

有違以上四項原則者都應予修改刪減或禁演。

而電影檢查法的主軸，近乎等同於黨的意志，亦即在反共、光復的旗幟下所建構的制度，法令條文如下¹²：

| | 1951年電影片檢查標準 | 1953、1956年增加之條文 |
|----------------|----------------|------------------|
| 損害中華民族利益或民族尊嚴者 | 1 意圖破壞中華民國憲法 | 4 強調階級鬥爭含有共產思想毒素 |
| | 2 違反國策 | |
| | 3 違反國家法令或政策 | |
| | 4 侮辱本國元首 | |
| | 5 挑撥離間國內各民族之團結 | 5 在戰時足以影響民心士氣 |
| | 6 煽動內亂 | |
| | 7 妨礙外交 | |
| | 8 損害本國榮譽 | |
| 破壞公共秩序者 | 1 表現重大犯罪不予以法律制 | 3 描寫以糾結群眾等方法以達 |

⁴ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》，台北：遠流，1998，第四十七頁。

⁵ 鄭玩香，同上文，第五十六頁。

¹²台(45)教字第 2433 號。

| | | |
|---------|--------------------------|-------------------------------|
| | 裁，而有鼓勵作用 | 不法之願望者 |
| | 2 描寫盜匪、流氓等犯罪行為，而有誨盜作用 | |
| 妨礙善良風俗者 | 1 全部裸體而有誨淫作用 | 3 暴露性器官而無嚴正之生理衛生教育意義者 |
| | 2 以動作或語言表演淫穢情態 | 4 合併 3 為墮胎強姦亂倫之情景 |
| | 3 表演墮胎情景 | 5 指示使用藥劑或催眠術或其他手段來達到淫亂或猥褻之目的者 |
| | 4 表演強姦情景 | 7 鼓勵違反固有道德者 |
| | 5 過份描寫賭博、狎妓、吸毒等情形，足以使人墮落 | |
| | 6 鼓勵自殺行為而無道德意義 | |
| | 7 描寫兒童犯罪而無教育意義 | |
| 提倡迷信邪說者 | 1 表現鬼魂作祟或怪異徵兆而引人迷信 | |
| | 2 傳佈無稽邪說 | |

這套條文沿用至 1983 年；然電檢法條文頗為抽象，容易含沙射影，文化事業在政府縝密的法令、機關控管下，以及政治氣氛使然，在實際實施上，還是以電檢處人員的自由印證為主，電檢處人員當以國民黨中高層黨員為主，除達不到客觀的審核，黨的思想透過國家機器滲入文化層面在此表露無遺。如下：例一 日片《鞍馬天狗》中，其中有一段劇情描述二次大戰科學家研究彈藥時，有下面之對白：

「荒木田頭下一切埋首研究工作，已將優秀性能的火藥製造完成」

「倉田君請你放心，更強烈的火藥可以完成的。」

此對白電檢人員認為火藥是由中國人發明，上述對白會讓人誤會火藥是由日本科學家所發明，乃遭莫名刪剪。⁷

例二 哥倫比亞公司出品的電影《亂世忠魂》，以二次大戰為背景，描寫日本偷襲珍珠港，美國軍人的英勇表現。兩次會減經刪減本可上映，但卻遭保安司令部之質疑，卻基於對軍方之尊重，無法上映。⁸

國民黨中四組總幹事屠義方接任電影檢查處處長一職後，召開六次電影檢查聯席會議，於 1962 年 3 月 18 日完成針對上述四點原則電影檢查標準第二條各款運用尺度釋例，詳述其意義及尺度；並以具體條文及實例為電檢、查禁的依規⁹。然而除了對於反共思想更加強調外，對於合理的電影審核或是客觀性卻沒有實質的改善。

嚴格的關卡以及搖擺不定的標準使得製片人或是片商不堪其苦，同時也限制了電影創作的生動性以及思想內涵。電影中的女性角色，在這樣層層關卡下是如何被呈現？這由下一章來解析，首先來探討國民黨的政府與政策對於女性在社會上的態度。

⁷ (43)台建字第 44309 號。1928 號宗卷

⁸ 保安司令部 430 安欽字第 371 號函。1928 號卷宗。

⁹ 鄭玩香，同上文，第七十二、七十三頁。

第三節

六〇年代政治中女性的定位

首先，先就國民黨的核心黨員性別比來討論。

黨的領袖：國民黨自從建檔以來不曾出現女性領袖，也沒有副領袖，直到1957年才由陳誠任副總裁至其病逝為止。陳誠病逝後就沒有再推舉副領袖，直到1993年選出四位副主席，但仍沒有女性。

中央常務委員會：遷台後一直沒有任何女性參與，直到1988年第十三屆中央委員會才有一位女性常務委員—郭婉容。

全國代表大會：根據民國四十年底統計，台灣省黨部黨員男性佔百分之九十四.四，女性則佔百分之五.六。從民國四十五年至六十年止，國民黨中婦女黨員所佔的比例從未超過百分之三十。而1993年統計，婦女黨員佔黨員總人數百分之二五.八二。

中央委員會：秘書長遷台後至1972年無女性擔任。

政策委員會：秘書長遷台後至1972年無女性擔任。國民黨的主要決策成員皆為男性，女性被排除於決策階層外；而國民黨的婦女黨員亦只佔四分之一¹⁰。

從以上的數據顯示當時國民黨幾乎是個男性政權。

1951年一月三十一日中央改造委員會第七十九次會議通過「中國國民黨現階段婦女運動指導方案」，其指導方針為：

一、號召全國婦女熱烈參加反共抗俄運動，為爭取國家獨立，民族生存而奮鬥。

二、輔導婦女從事政治、經濟、教育、文化及社會事業，以其達到政治經濟社會地位平等之目的。

三、發展婦女組織團結農村、工廠、學校及基層社會之廣大婦女力量，以發揮本黨在婦女運動中的領導作用。

四、輔導婦女革除家庭不良習尚，增進家庭健全生活，以健全家屬為健全社會之基礎。

1952年九月依日中央改造委員會第三九二次會議通過「健全婦女團體基層組織加強黨的領導推行總動員工作實施辦法」，內容共分三部份：

一、健全婦女組織：發展並健全各級婦女會組織及婦聯會之分支機構工作隊，普遍成立並健全鄉鎮級婦女會，積極吸收婦女加入組織。

二、加強黨的領導：以婦女運動委員會為推動婦女工作的動力，在各級婦女會中，建立黨團領導之，積極吸收優秀婦女入黨，並培養其中黨愛國觀念。

三、協助推行總動員。

這些項目可以發現幾個特點：

1. 以動員婦女為主，號召輔導婦女從事戰時服務工作、勞動生產、勞軍、敬軍等活動，為了能利用婦女人力，國家鼓舞他們走入社會貢獻。
2. 婦女的傳統角色並未被棄揚或挑戰，家庭副業、家庭教育、健全家庭生活仍是婦女的責任。
3. 女性意識的缺如：除了加強保護養女運動外，全然看不到任何婦女問題的提出與解決，

¹⁰ 許芳庭，《戰後台灣婦女運動歷史與女性論述之研究》，第六十九頁至七十頁

即使是保護養女運動也是為轉移社會風氣，改造社會¹¹。

除此之外，最明顯表現出黨對女性之態度莫過於當時的模範母親與模範太太，根據台灣省社會處發行的《模範母親專輯》，模範母親的標準如下：

(一) 基本條件

1. 年在五十足歲以上。
2. 生育子女在三人以上，長大成人，均有正當職業者。
3. 身體健康，無不良嗜好。

(二) 評選條件：

1. 茹苦含辛，教子有方，始能孝親，敬長並對國家社會有貢獻者。
2. 艱苦卓絕，治家有道，足為社會示範者。
3. 品德優越，敦親睦鄰，速為鄉里推崇者。
4. 急公好義，樂於助人，對社會有貢獻者。
5. 鼓勵從軍，敬軍，勞軍，富有國家民族意識者。若有重大優越事蹟，經各方一致推崇，並經評選會通過者，得不受基本條件限制。

模範太太(以苗栗國軍某部選模範太太標準為例)：

(一)反共抗俄意志堅強。

(二)不拖累丈夫，可以自立。

(三)能教育子女，照料公婆。

(四)和睦鄰里，親友稱讚。

在這樣的活動中，我們可以看出國家所希冀的婦女角色與功能：

(一) 生育功能：模範婦女必須能「保種」，為國家民族流傳後代，故模範母親必生育子女三人以上。女是婦女的天職，必須教養出可為國家民族犧牲奉獻(如從軍)之人才足堪模範。

(二) 治理家庭的功能：主持家務、照顧公婆，使丈夫無後顧之憂。

最後，模範婦女還必須是個良好公民，熱心奉獻國家。且賢妻良母和好公民的身分是相輔相成、並行不悖的¹²。

國民黨的最高指揮蔣中正也曾說過：「女子也一樣可做聖賢、做英傑，而且古今中外無限英傑都是由母教而成……所以你們女子一定要認識自己地位之重要，與對於社會國家和民族所負責任之重大。我們一定要勤勞、要儉樸，要明禮義知廉恥，要做國民之賢母，要為國家和民族教出無限的聖賢豪傑。」在這樣一個父權政治下的女性形象，除呼應當時的反共復國思想外，這樣的形象仍然無擺脫附屬性、工具性的低落地位，附屬於男性、家庭之外，更附屬於黨國，傳統社會的婦女正位於內在國家政策運作下已轉變為對婦女在齊家治國任務上的深重期許。國民黨對於女性的定位是一個傳統以家庭、男性為重心的形象，透過電影檢查制度所確立的女性形象理想上是限定於這樣的範疇，但是在電影攝製過程中去形塑女性的關鍵應該是導演或是邊劇對於女性角色的安排。下一章將以六〇年的金馬獎最佳影片中的女性角色一一分析並加以探討。

¹¹ 許芳庭，同上文，第七十一頁到七十五頁

¹² 許芳庭，同上文，第一百零九頁到一百一十二頁

第三章

影片分析

筆者利用上表人物特質去定義電影中女性在劇中的安排而分類。主要有：自我價值的追求者、家庭倫理的守護者、犧牲小我的愛國者。

一、自我價值的追求者：

她們在劇中被未必是肯定的，但不同於上面兩種類型，她們並不是在家庭或是一味愛國思想中成就自己，而是對於自我的愛情慾望或是夢想而行，是真正具有獨立價值的女性。也是在《社會變遷下的台灣電影女性形象》¹³一文當中所被忽略的。

二、家庭倫理的守護者：

這類女性角色通常被安排在劇中的家庭場景，她們對家庭十分重視，相較於愛情，她們選擇家庭，有些則是家庭的重心，掌管家庭一切事物，有些將自我成就建築於維繫家庭之上，缺乏獨立的自我，甚至全然犧牲，把所有的一切奉獻給家庭；對於家庭的維繫或是貢獻往往是她們神聖化的依據，這是她們賦與美德的理由。同時她們也是健康寫實主義電影中不可或缺的角色。

三、犧牲小我的愛國者：

這類女性角色可以說是反共文藝政策下的產物，她們被塑造為巾幗英雄，走出家庭為國家奉獻，在成就國家之後，她們則給予神聖的面貌，以成為當時社會女性的典範。

¹³李清，〈社會歷史變遷下的台灣電影女形象〉《台灣研究集刊》(2006年第3期 No.3 2006 總第93期)第九十二、九十三頁。

下列是依據上述三種類型而將這十部電影中形象鮮明的女性角色所做之分類表：

| 分類 | 角色 | 電影 | 屆次 | 女性角色的特質 |
|----------|------|---------|----|---------------------------------------|
| 自我價值的追求者 | 祝英台 | 梁山伯與祝英台 | 2 | 勇於追求愛情與知識，肯定女性的自我價值，受限於環境而與梁生死相隨。 |
| | 立霞 | 家在台北 | 8 | 備受溺愛，不顧眾人反對勇敢築夢。 |
| | 淑君 | 路 | 6 | 尋求自己的出路，不願意終生活在陰影，也不願為難或是耽誤他人，具有獨立價值。 |
| 家庭倫理的守護者 | 小月 | 養鴨人家 | 3 | 體貼懂事，對家庭執著，對親情肯定。 |
| | 秀珍 | 小鎮春回 | 7 | 強勢，重視家庭，積極尋求婚姻及協助姐姐的婚事。 |
| | 若蘭 | 我女若蘭 | 5 | 備受呵護，面對挫折在眾人鼓勵下勇敢站起來。 |
| | 陳老太太 | 小鎮春回 | 7 | 頑固守舊，極力維持家庭的延續，嚴厲慈祥兼具。 |
| | 裴奶奶 | 秋決 | 10 | 寵溺獨子，強悍而努力守護家庭。 |
| | 淑姮 | 家在台北 | 8 | 為家庭犧牲奉獻，孝敬公婆，依順丈夫。 |
| | 秀玲 | 小鎮春回 | 7 | 新潮，重視家庭，在婚姻與家庭中抉擇。 |
| | 蓮兒 | 秋決 | 10 | 沒有地位，沒有自我，命運是被裴奶奶所掌握，最後承襲奶奶的地位繼續守候家族。 |
| 犧牲小我的愛國者 | 秀蘭 | 小鎮春回 | 7 | 抑鬱寡歡，重視家庭，委屈自己以使妹妹幸福。 |
| | 蘇亞楠 | 星星月亮太陽 | 1 | 完全為國家，戰後仍獻身於社會，將愛情視為次要。 |
| | 馬秋明 | 星星月亮太陽 | 1 | 生活富裕，對愛追求不成，繼而報效國家，進而遠離俗世。 |
| | 朱蘭 | 星星月亮太陽 | 1 | 體弱多病，由卑下的養女變更為勇敢為所愛的人與國家犧牲奉獻。 |
| | 西施 | 西施 | 4 | 犧牲為國，勇敢機智，真情不掩。 |

註：1971年第九屆金馬獎得獎影片《緹縈》，實無處可尋，故省略。

第一節

自我價值的追求者

一. 祝英台《梁山伯與祝英台》：

樂蒂所飾演的祝英台十分先進、不讓鬚眉，對愛情敢於追求：大膽地將白璧交給師母寄望其來作媒。她與梁山伯辯論女子之難養，為女子不能受教育而嘆息（初次與梁山伯見面跟他說家中有小妹可惜女兒身不能來學堂讀書），片尾兩人的生死相隨，甚至祝英台以絕食來對抗父親的反對，最後堅持要出嫁前探墓等無不是女性在壓抑的社會地位感情之投射。還有英台返家後不斷受到父權禁錮而被逼與馬文才成婚，女性觀眾的現實生活就是在父權意識型態社會下壓迫而形成，自幼受到家庭的約束，沒有婚姻的決定權，婚後仍以家庭為重心，沒有自我價值之存在。

此片是金馬獎得獎影片中少數賣座的電影，其觀眾有十分之八是女性，以女性凝視的角度來分析片中角色的形象會較貼切¹⁴。民國五十二年的女性族群無論結婚與否，皆身處於父權整體意識型態中，尤其是中年婦女，背負著象徵母親形象的壓力¹⁵。換言之，她們是活在：賢淑仁慈、相夫教子，教子為黨獻身之模範母親的框架，這些女性觀眾將自身慾想經驗投射在《梁祝》的女角上，藉以得到釋放，她們在祝英台身上找到無法實現的自己。

二. 立霞《家在台北》：

立霞是個嬌縱、蠻橫的么妹，代表年輕尚不知承擔責任，以及一心嚮往美國的女子形象。由於立霞家境不錯，父母對她寵愛有加，哥哥立雲又任職美國公司，一切順遂的她，無法接受男友只願擔任教職，她決定接受留學生何範的追求，也快速結婚。在婚禮完成後，立霞收著準備赴美的行李，眼淚卻不爭氣地掉下，顯示她心底眷戀著台北的家，只是心裡的夢想敦促她放棄這些。其實，她雖嬌縱卻是位勇於追夢的女子，不同於傳統接受命運安排的女子。

三. 淑君《路》：

人稱宋太太的陳淑君¹⁶是位裁縫師，一身黑又坐在陰影裏，在劇中被宋世傑責備——「是塊木頭！」「妳是死人哪！」這裡先為她過去的悲慘遭遇埋下伏筆。在宋世傑因轉賣贓物而入監之後，原本顧慮宋世傑有一份救命恩情無法離開的淑君，終於得到了自由，她的臉上第一次出現了笑容，衣著也一改全身黑而成明亮色彩，主動走出家門向常英求助，曾與宋世傑同住使得她在鄰居心中聲名狼藉，她希望藉常英告訴街坊鄰居——「不要歧視我！」她以沉穩的語調將所期望的事一一告訴常英，平凡的用語不失禮貌，也提到想讀點書的意願。之後郭老先生出差，淑君到郭家幫常英煮飯，兩人越走越近，鄰居們的耳語不斷。郭老先生回家之後大力反對，淑君只好選擇離開，常英與父親和好後，他接受了淑君像母親口吻般地勸導——把握自己的前途。淑君一角不同於平常女人，她勇於表達自己的意見，為自己打點出路，是個不輕易屈服的堅韌角色。

¹⁴女性凝視指的是女性主體的視覺觀注在在電影視域中，透過認同視域中的角色，並迷戀角色成為自我，產生因為自我愛戀而有自我靈魂生命力的願想，而形成了關注影像的一種愉悅。

¹⁵呂蓓蓓，《李翰祥〈梁祝〉電影研究--以女性觀眾凝視角度分析》，2002年出版。

¹⁶在宋世傑因犯法入監以前，這個女人只被稱為「宋太太」，根本沒有名字，宋世傑離開後，「宋太太」在向常英陳明自身身分時，說：「我不姓宋，我姓陳，我叫陳淑君。」

第二節

家庭倫理的守護者

一、小月《養鴨人家¹⁷》：

女主角—小月的臉在全片中幾乎一直保持光亮，全片服裝上除了鄉村的樸實外幾乎是赤腳的狀態，試圖塑造出大地母親的形象。她幫忙養鴨，協助父親做事的片段貫穿全戲，而她與父親的真情，也是這部戲的重點，在劇中吵架，最後和解，或是在趕鴨子時在黑暗中露宿野外，小月：要一輩子在爸爸身邊。後來兩人到了鍾家，小月的極為受歡迎，養父想讓小月在那玩幾天，自己先回去，小月知道後卻堅持要去找父親，相見後兩人又是一段真情流露。後來在鄰居大有無意間得知自己不是養父的親生女兒，感到很震撼而起爭執，後得知父親將要把所有鴨子賣掉以付朝富的索金，小月以就算賣掉所有鴨子我也不是你的女兒，而去找朝富。最終，在朝富居所，小月徹夜未眠，跟朝富對話(朝富認為小月幫養父養鴨子，替他賺進不少錢，養父應對她好)：他管我吃穿住，責罵我、照顧我，這些都不是錢。再次表現出她對父親的真情，也顯現對於親情的正面肯定。最後，養父把所有的錢給了朝富，希望他可以用這筆錢好好照顧小月，並放棄留住小月，感動了朝富，小月也回歸父親身邊。當朝富被受感動決定還錢給養父，他們已不知去向。小月始終對親情的肯定，加上結局印證了親情的力量，也呈現健康寫實主義的風格。

二、秀蘭《小鎮春回¹⁸》：

大姐—陳秀蘭是個心理曾受過創傷的女子，在劇中一開始的燈光，並與其它角色的互動也表現出她較為古怪：她自願留下陪著陳老太太，即使陳老太太不願領情；為了順從母親旨意而與前男友分開，從此心靈封閉。而或是當她聽到未出嫁都還是孩子之語感到黯然，或是因為前男友喜愛而留的長髮，或是因害怕有不好結局而減去的長髮等等，都可以看出她對於婚姻的渴望，然而相較自己的婚姻幸福，她仍選擇家庭，努力去維持家庭的和睦。但在她遇見長相與前男友相似的社區工程師李達欣後，她變得心懷漸開，熱情復燃，幾經波折才有結果，過程中遇到挫折時，她總是想放棄而轉回她對家庭與母親，寧可犧牲自己而希望兩個妹妹都有歸宿，很典型地為家庭奉獻。

¹⁷ 《養鴨人家》大綱：中影在龔弘提出健康寫實主義路線後，相繼拍攝許多不同於當時黃梅調或是武俠，瓊瑤式愛情文藝片的電影，一方面採取歐美寫實主義電影的風格，也避免曝露社會的黑暗面。總的來說，健康寫實電影強調傳統儒家倫理道德卻缺乏對現實社會批判的勇氣，但它建立起台灣電影的新風格。龔弘在看過李行之街頭巷尾後，便聘請之同導演李佳拍攝《蚵女》，頗受好評後，相繼拍攝《養鴨人家》也在第三屆金馬獎(1965)獨得劇情片、最佳導演、最佳男主角、最佳彩色攝影等獎項。故事中的女主角小月自幼無父無母，同養父在農村養鴨維生，某日鎮上來了戲班子，其中有小月的親生哥哥一朝富經常以告訴小月其身世來要脅養父，並企圖以將小月帶走去組戲班，養父變賣所有的鴨子試圖挽留小月，而誠摯的父女真情最後與也感動朝富。

¹⁸ 《小鎮春回》大綱：在一個樸實、交通不達、道路猶甚泥濘的小鎮，故事一開始，是小妹帶她的男友回家過年，在路上碰到了兩位姐姐，便一同回家。在家裡，陳老太太的一開始，表現甚為慈祥，但也與社區建設人員因拆建房屋起爭執。這裡帶開了發展社區建設的問題。而當三姐妹回到家中，房子旁邊的路人八卦(討論三姐妹出嫁一事以及大姐前男友被氣走的往事)還有小妹男友一志剛認為大姐頗為奇怪，開始了招贅的問題。大姐曾經有個情深意重的男友，本想結婚，但是陳老太太堅持要招女婿，而前男友不肯最後以分開收場，這使大姐在感情上受挫。而社區開始建設，新來了一個工程師—李達欣，與大姐交好，但礙於他的職業要拆除陳家古厝使陳老太太對之厭惡，讓這段戀情頗為曲折。而故事尾段，隨著社區建設結果頗得民心，陳老太太對李達欣的印象也變好，但依然希望可以招他做女婿來孝順他，但李心中卻十分不願意，因為他給人做女婿是件羞恥的事；最終，解決之道是大姐與李達欣演出一齣假戲碼，讓陳老太太以為兩人為招贅一事而爭執將不歡而散而做出最後讓步，一切完美大團圓，劇中也穿插了小妹未經過允許而與男友結婚等事情來輔助劇情發展。

三、秀珍《小鎮春回》：

在劇中，一開始她與秀蘭同時出現時，她的臉採光顯然就比秀蘭來的更明亮，似乎說明了她於片中擔任的一個積極面。在秀珍回到家之後，陳老太太一再詢問秀珍有無問過子文是否願意入贅¹⁹，而她的男友（子文）以身為家中唯一的男性而拒絕，但她仍極力追求一個幸福婚姻作為最終的歸宿，同時也顧慮到大姐的幸福，例如找相命師在自己工作的理髮店中找尋適合大姐的對象，並極力撮合李達欣與大姐。她積極正向，在許多場合也會試圖安慰其他人，常常是一個協調者的角色。

入贅的意義是為了要延續招贅一方的家族，在中國傳統儒家孝道的概念，子嗣的延續是最為重要的，若不能延續家族的繁衍可謂罪大惡極。在《小鎮春回》一片當中，無論是大姐秀蘭、二姐秀珍或是小妹秀玲，對她們最重要的事並不是這個家族的延續而是傳統女性必經的道路—婚姻，但是她們的母親陳老太太卻對此有所堅持，雖然片中並沒有明白解釋母親陳老太太堅持招贅的原因²⁰，但是故事其實就是三個姐妹在對自己的未來以及在這個家庭之間尋找一個平衡點，劇情就是由這樣的主軸帶開。而秀珍在劇中被安置的角色就是尋找這樣的平衡點。

四、秀玲《小鎮春回》：

小妹秀玲，如同她兩個姐姐一樣，期盼一個幸福婚姻作為最終的歸宿，而致力追求。她也同樣冀望家庭的感情和睦及大姐的幸福，她本來願意等待大姐有圓滿的結局後才願意結婚，但是志剛不願意入贅，同時也因志剛的家庭壓力迫使秀玲成婚。秀玲背負逆女之名，犧牲自己與家庭的連繫去成全志剛的男性本位。但她還是十分執著於家庭，在事後不斷用各種方式去取得母親的原諒，期待達到家庭和婚姻兩面都是美滿的。很清楚地，她是一個維繫家庭的角色。

五、陳老太太《小鎮春回》：

陳老太太是一位傳統女性，從她致力維護古厝的完整，在三姐妹遊戲時專注地上香，提出入贅的條件，可以發現她是傳統典型的中國婦女，她致力維護丈夫家族的延續，保護這棟房子。但到最後維持一個丈夫家族延續的理念似乎消弭了，由於個個女婿都不錯，所以願意開明的接受新的思考模式而不再堅持招女婿。看起來是一個美好結果，陳老太太從此也會快樂的與女婿們相處。事實上，她是個悲劇角色，她致力於兩個男性香火延續權爭奪戰的其中一方，結局無論她是否從一個死板的老古董變成與社區同布發展的開明女性，她注定臣服於兩個男性戰爭的一方。她是個沒有自我的人，就像下面《秋決》中裴奶奶一樣，她依附於另一個主體，還被說服更動她原先依附的主體到另一個主體，她只是一個工具，為男性延續後代的工具。

¹⁹ 入贅是婚姻模式的一種。簡單的說，就是男子如同女子出嫁般，成為女方家庭成員，是岳父母為父母。入贅男子稱為贅婿或贅夫。入贅在不同地方有不同的風俗。有時並附帶婚生子女隨母姓的特別約定。有些是第一子女隨母姓，其他隨父姓，在台灣早期俗稱抽豬母稅。部分入贅婚會要求男子冠上妻子姓氏，如白族。入贅在中國的傳統社會中一般是男方比較窮，女方比較富裕且沒有兄弟(或兄弟無後繼)，入贅的男方往往被人看不起。

²⁰ 片中並沒有明白表現陳老太太是為了延續沒有男性子嗣的陳家，還是單純希望至少有一個女兒結婚之後與丈夫留在家中以防寂寞。

六、若蘭《我女若蘭》²¹：

片中女主角孟若蘭是孟家的掌上明珠，外貌可愛討喜，卻在舞蹈演出時摔倒，而後診斷出是小兒麻痺症，對自尊心強的若蘭來說，確定病症是莫大的打擊，因她無法就學、練舞甚至走路，自此畫面色調轉暗，長久停留在若蘭房內，期間父母親尋遍各種處方，父親更是若蘭精神上最大的支柱；而父親以外另一重要男性——小學同學文雄，則長期照顧當年他贈予若蘭的生日禮物——蘭花，象徵他長期對若蘭的關愛，也使得若蘭對蘭花的培育產生興趣而後從事蘭花培植的工作，有如將生命意志移植到對蘭花的培養，日日鑽研蘭花的栽植，照料著上百盆蘭花，成為一名蘭花專家。編劇也把蘭花與若蘭緊密結合，在若蘭受挫之時，蘭花也被颱風給摧毀，兩者的起起伏伏類同。而蘭花是由文雄照顧，好比若蘭之於父親，若蘭形象的積極面總是由這兩位男性給觸發，起伏也是由兩位觸發。雖然若蘭似乎是一個努力勇敢站起來的女人，像在結局時，得冠軍的剎那，她奇蹟地站了起來，充滿正向與積極，但在強光之下，她是模糊不清，就如全片刻意塑造她的積極健康面但缺乏鮮明的人格特質，反而塑造了一個沒有個性的女孩。她從發病以來，我們只會看到她的嬌弱，她的需要扶持，對男性的依賴，也抽離了一個女性應有的獨立性質。

七、裴奶奶《秋決》²²：

裴奶奶二十歲就開始守寡，掌握家中的大權，是中國婦女中能幹厲害的典型。李行導戲時曾說：「奶奶是個堅強的女人，她從不輕易流淚的，我在這場戲裡不要你流淚！」²³強悍的奶奶為孫子勞心勞力、奔波求情，為香火的傳遞強迫蓮兒成婚，更隱藏的是為裴家(社會)守節；背後呈現出的是女人為了男人而存在的圖像，這是中國社會欺壓女子的手法，孝悌忠信等倫理道德之下是剝削女人的自我意識，使女人像奶奶一樣，心甘情願的犧牲。²⁴

八、蓮兒《秋決》：

表徵第二代女性的蓮兒一角，前三次出場的鏡頭都無足輕重，第一次只是低著頭跟在奶奶身旁；第二次也是低著頭退場；第三次卑微地倒茶，直到奶奶向蓮兒提出入獄和裴剛成親，觀眾始得見到蓮兒完整的臉。導演李行採訪中也說明：「蓮兒在裴家本來就是個無足輕重的角色，她只能像影子似地跟在奶奶身後端茶送飯，所以我有意的忽略了她。等到奶奶死後，她成了裴剛的妻子……她的地位才變得重要了……中國女人在未出嫁以前是沒有什麼社會地位的。」²⁵可見雖然中華民國憲法明令男女平等²⁶，但憲法頒行逾四十年，導演的下意識裡女人還是被

²¹ 《我女若蘭》大綱：中影標榜「向社會提供增進健康之精神糧食」的《我女若蘭》，延續健康寫實路線發展；本片取景雖由過去的鄉村走進了都市，但健康、積極的主題更為明朗。片中第一人稱敘述者為一公務員，口白道出女兒患小兒麻痺症，並如何克服心理障礙的過程。主角若蘭是孟家的掌上明珠，外貌可愛討喜，又是班上的模範生，父親孟仲平認為：「有若蘭一個女兒就心滿意足了。」集寵愛於一身的若蘭，卻在舞蹈演出時摔倒，而後診斷出是小兒麻痺症。雖然如此，但是有著醫生的支持、父親的愛還有另一個小學同學——文雄持續的協助還有細心照顧的蘭花，若蘭在輪椅上成長茁壯，並且開始專研蘭花。劇情隨著文雄對於若蘭的情感漸深而若蘭卻以自身的殘疾無以接受，幾經波折，最後在一場蘭花鑑賞比賽得到冠軍，若蘭也受到鼓舞而站了起來，克服了病魔與心魔。

²² 《秋決》大綱：描述一個四代單傳、奶奶過度溺愛的獨子誤蹈法網，在處決之前，如何從一個純情的少女那兒獲得人性啓示和良知復甦的過程。《秋決》的時空背景並無特別限定，觀者並不能直接看出，這個故事在哪一朝或者在哪一地理區域，此一作法正好擺脫了既有情節的窠臼，使得比情節更重要的內涵得以突顯。《秋》片主軸是裴剛的遷善，宣揚人本有良知，而為傳宗接代逼迫蓮兒入獄成親的劇情，只是鋪陳一個過程，最終蓮兒會以中國女人母性的愛感化裴剛，片尾的裴剛從容赴刑，宛若一名烈士將死。

²³ 傅碧輝，《婦女雜誌》，1972，6，第二十一頁

²⁴ 《婦女雜誌》，1972，6，第十六頁

²⁵ 〈李行鑽出了牛角尖〉，《婦女雜誌》，1972，6，第十八頁

²⁶ 《中華民國憲法》第二章第七條：「中華民國人民，無分男女，宗教，種族，階級，黨派，在法律上一律平等。」

當作一個男人的附屬品來處理，存在價值也取決於能否延續香火婚嫁與否。在《秋》這片悲劇中，李行說：「我是想藉蓮兒來表現一些古代中國女子的美德。例如：她是柔順的、馴服的又是逆來順受的。……我的目的並不在褒貶什麼……」²⁷又見當時影評中所述：「蓮兒是何等大仁、大愛、大勇，她的毅力與女性的韌性是何等令人感動！」²⁸中國女性的婦德在蓮兒身上發揮的淋漓盡致，頻頻可見的溫柔動作，例如倒茶、哭泣、擦地板、包紮等，強化了所謂中國女人的典型——無怨與溫婉貞淑。

九、崔大嫂《路²⁹》：

崔大嫂是一位寡婦，也是四個孩子的母親，她獨自經營豆漿店，與郭老先生曾是路工同事而交情甚篤。一開始，崔大嫂以凶悍凌厲的態度出現，她到宋家中討宋世傑賒的帳，她看不起宋世傑這種不務正業的人。郭老先生早年與妻離散，崔大嫂以「沒有女人，那還成個家嗎？」來催郭老先生替其子常英找房媳婦，也扮演他們父子兩人間的溝通橋樑，她雖沒有閨秀的溫柔細語，但堅強、養育兒女等傳統婦德在她身上顯出無遺。

十、淑姮《家在台北³⁰》：

獲得最佳女主角的歸亞蕾（飾演淑姮），她詮釋的是守婦德的傳統女性。淑姮代表的是一個識字不多卻勤儉持家的婦女，由於家中有老（公公）有少（小孩），先生到美國苦讀無法提供家計所需，於是她自己醃製泡菜到市場販售，攢得金錢養家。等到先生學成歸國，大夥兒覺得她苦盡甘來時，她先生（大任）卻心生嫌棄。其中，她先生帶她外出想談離婚一事，她一襲布衣旗袍，抹上不常出現在臉龐的口紅，滿心期盼與先生相聚，舉手投足充滿小女人期待與羞怯的神情。到等餐廳時，大任吃起習慣的西餐對比未見過世面的淑姮；大任身著西裝對比淑姮樸素的布衣，在在顯示兩人的距離。淑姮面對先生的改變仍隱忍情緒，只能含淚轉身，默然接受命運的安排，若非他人幫她痛責大任，或許離婚會成事實。淑姮，一個禮教內化的女子，默默地承受所有的孤單與責任，只為成全一個家。

第三節

²⁷ 〈李行鑽出了牛角尖〉，《婦女雜誌》，1972，6，第十八頁

²⁸ 《文學及藝術觀點分析「秋決」》，〈聯合報〉，何懷碩，1972

²⁹ 《路》大綱：中央電影公司於1967年出品《路》，並榮獲1968年金馬獎最佳影片、最佳男主角等獎項。本片敘述築路工人郭茂得，服務社會和睦鄰里以及其子郭常英努力求學，救人助人的曲折故事。故事背景是六〇年代平靜的小街，一條街上每戶人家組成的群體就像大家庭，而郭茂德先生是一個深受地方敬重的好人。

³⁰ 《家在台北》大綱：由白景瑞導演拍攝，1970年由中影出品的電影，其劇情係張永祥改編自孟瑤長篇小說《飛燕去來》。此片並榮獲1970年金馬獎最佳影片、歸亞蕾獲最佳女主角，以及最佳剪輯獎等殊榮。電影描寫學成歸國的夏立雲與新婚華僑妻子回到台北同時另一位回來台北相親的留學生何範，後來何範結識立雲的妹妹立夏，兩人並快速結婚。還有一位早年隨富商遠赴美國的冷露，以及一位水利工程博士吳大任。吳大任在美國學業有成後另結新歡，原擬返國與原配淑姮離婚，最終在眾多壓力下，他們闔家團圓。故事的結尾呼應片頭，場景同樣是松山機場，但多位主角體認到台北故鄉的美，於是眾人到機場送走懷抱美國夢的立雲與何範。

犧牲小我的愛國者

一、朱蘭《星星月亮太陽³¹》：

阿蘭—象徵星星，她寄養在叔叔家，開始呈現一種受氣包的形象，順服的長辮子與樸素破舊的傭人裝扮，也沒有自主的權利，終身大事更是由叔孀決定。直到堅白離家求學，秋明與阿蘭拋下兩人互為情敵的身分，沒有成見地成為摯友，秋明並且接阿蘭北上同住，受到秋明的鼓勵，阿蘭接受護士學校的訓練，蛻變為自立自強的新女性。阿蘭決意參加戰地救護隊，此時的阿蘭削短了頭髮，一身俐落的護士服，連秋明都說：「妳變得多了！」她抱著病體在前線不眠不休地照顧傷兵，直到抗戰勝利後病逝家鄉。她由一個地位低下、傳統受到打壓的女性轉變成捐驅為國，肩負國家重任的女性。而當時婦女政策也是鼓勵婦女出走，同男性擔當國家之存亡。朱蘭的身份地位由下往上，是因為她奉獻自我給國家，這個提升是建立在當時呼應反共政策的婦女形象。

二、馬秋明《星星月亮太陽》：

馬秋明—象徵月亮。典型的都市中產家庭出身的她，短髮亮麗且是華麗旗袍裝扮。大家閨秀型的女孩子，活潑(以爬樹撿球的動作出場)、開朗(對誰都笑容滿面)。在校期間曾與堅白關係親近，幾乎論及婚嫁。秋明從旁得知堅白與阿蘭的戀情，而後又因阿蘭的病，兩人互相推讓，此時堅白卻離家出走，三角關係不了了之。戰爭期間，秋明本想陪同阿蘭參加戰地救護隊，但因家人堅持要讓她唸完音樂學校，才作罷。幾年後，跟著長沙勞軍隊的秋明，在軍中唱著愛國歌曲，竟然巧遇堅白，但堅白心中牽掛著亞楠，沒有舊情復燃的可能。抗戰結束後，秋明也不再眷戀堅白，進了修道院成了修女，影片最末堅白來訪也動搖不了秋明，一彎微笑轉身離去。

三、蘇亞楠《星星月亮太陽》：

蘇亞楠—象徵太陽。她熱血剛強，身著褲裝，第一次的鏡頭便是在火車上高談闊論的樣子，她的才能及果斷辦事態度，絲毫不輸男生，在校參與學生救援後備團和學生自治會，抗戰前為文字工作者，戰爭開始後投身前線，在軍中被男兵讚美：有國家思想就是不普通的女孩子。她認為「國家已經到了最後的關頭，男女私情實在渺小的可憐」，並且表示「愛情和國家，我已經選擇其一」，抗戰時棄結婚而從軍的亞楠，抗戰結束後，雖是一身殘缺仍志願投身社會服務工作，冷淡地再次拒絕堅白的求婚。她的人生是完全貢獻給國家社會，她犧牲貢獻，這是反共藝文政策下的產物，也是符合當時一個對婦女的定位，也是黨國思想的依附品。

四、西施《西施³²》：

電影片名雖為《西施》，其內容卻是以吳王夫差為主軸帶開劇情，女性的戲份並不多。最重要的女性角色當然就是西施。

西施開始的台詞：「不怕離鄉背景，只怕家破人亡、沒有國，哪有家？」而與范蠡相見的那一幕，她也發出豪語：「范大夫可以為國忍辱負重，難道我們(將要送至吳國的侍女們)就不

³¹ 《星星月亮太陽》大綱：最初為作家徐速在香港連載的小說，自1954年出版，抗日背景下的兒女情長引起不小的轟動，也受到電影公司的關注，最後由香港電影懋業公司取得改編版權。故事跨越漫漫抗戰年代，青年徐堅白徘徊在三位性格互異的女子之間—分別是朱蘭(尤敏飾)、馬秋明(葛蘭飾)、蘇亞楠(葉楓飾)。三位女子的堅毅果敢，猶如是大時代下的柱石，她們體現犧牲小我的精神，在國家陷入危機之際，都盡己之專長，報效國家。

³² 西施是響應毋忘在莒運動的電影。

能為國捐軀嗎？」後來，她不管是在晉見吳王時，對於伍子胥的褒姒、妲姬之諫，巧妙化解；同時也在越國需要借糧於吳時，做出很大的貢獻。

雖然女性在電影裡戲份真的不多，但是卻很確切的反映時代背景，就像《星》片一樣，呼應了金馬獎設立的意旨，它反應了香港左派自由影人對國民黨的輸誠進而去響應毋忘在莒運動，製作激勵台灣人民士氣的電影。

結論

約在八〇年代解嚴前後，台灣婦女的女性意識逐漸抬頭，此一轉變的起點是呂秀蓮於七〇年代早期提倡新女性主義；在此之前，六〇年代的台灣女性受父權社會教化的影響，缺乏自我意識感。

六〇年代，因電影是結合故事、燈光、音樂、美術等元素的藝術，也是文化的傳播媒介，所以被執政當局視為重要的教化工具，因而電影事業的發展始終受到電檢制度及黨營製片的雙重箝制。當女性意識尚未萌發，又政治權力多由男性掌握，在社會、政治參與便少見女性身影，換言之，不管是在文化事業的參與或是透過政治力操控電影，女性都是屬於較為弱勢的一方。因此，有些學術研究將六〇年代電影中的女性面貌定義為—含蓄內斂的女性及儒家文化下的犧牲品，而無論在電影中的女性或者跳脫螢幕之外的真實社會女性，六〇年代的女人形象一概被認定為「傳統女性」。

但當筆者回溯六〇年代第一屆到第十屆金馬獎的最佳影片，發現將六〇年代的女性完全歸類為上述的形象是不夠周延的，據筆者表列的十七位女性角色中，呈現被動、柔順和情緒性等刻板印象的女人佔了九位，約二分之一強，略高於追求自我及報效國家的女性人數，但仍然不能以偏概全地格式化當時的女性形象。

筆者將電影中的女性角色作為文本探討，同時更進一步分析角色所存在的意義與時代背景之間的關聯。

「家庭倫理的守護者」，這一個類型佔全部女性角色中最大比例。這類的角色共通點是對於家庭的重視以及為成全家庭而犧牲自己。最具代表性的是《秋決》和健康寫實主義的電影。健康寫實主義的電影為避免左派反政府思想之嫌疑，刻意忽略社會底層的現實面，以美好健康的大地母親形象掩蓋農業社會中女性的勞苦形象。《秋決》一片則將儒家道德及傳統婦女的「美德」表現地淋漓盡致，劇中的蓮兒及裴奶奶其實都是延續男性香火的工具，並不存有自己的意識，但無論是當時影評還是電影結局，對於蓮兒都有正面的評價。這樣類型的女性在當時社會上是普遍被認同的，也是大多數當時女性的真實面貌。

從時代背景來檢視，這樣的女性除了受到既有價值觀的影響之外，當時政府為了動員女性勞動力而致力推動的婦女政策也間接肯定這類型的女性，如模範母親及模範妻子的選評活動，模範母親必須是可以相夫教子並且成就丈夫的榮譽等，這就是為何金馬獎給予這類型的女性最多肯定。

「犧牲小我的愛國者」，這一個類型女性角色的共通點就是具有國家意識，也是受到政府影響最顯著的一類。例如《星星月亮太陽》一片中的三位女性角色以及《西施》，這兩部電影的獲獎都有濃厚的政治意味，《星星月亮太陽》這部電影獲得第一屆金馬獎最佳劇情片，而金馬獎的創立本身就有反共光復之意義，《星》片中的愛國意識便契合這樣的主題意識，被選為第一屆金馬獎的最佳影片是合理的，並帶有激勵作用。《西施》的背景是政府為了振奮反共的士氣而發起「毋忘在莒」運動，《西施》的劇情也充斥著國族意識以及光復意念。《星》片中的女性對國家貢獻甚多，而西施對復國的強烈情感，應對政府在當時婦女政策中強調女性對國家的後援性及責任感，這類型的女性被形塑來激勵士氣，充滿政治宣傳性質。

「自我價值的追求者」，在這一個類型中，筆者選定三位女性：祝英台、陳淑君以及夏立霞，這三位女性的共通點是追求自己所想要的，如祝英台求學及追求愛情、陳淑君尋求自己未來的出路、夏立霞追尋美國夢等，這種類型不同於刻板印象中以大局為重而隱忍自我的女

性。但這三名女性的存在卻有著不同的意義，雖然夏立霞追尋自己想要的未來，然而在男性導演或編劇意念下，這樣的女性是未來並不被看好，如同結局她含淚道別前往美國，導演似乎預設了一個不願意遵循傳統步調的女性必須承受負面的結局。祝英台本是一個家喻戶曉的故事，在拍成電影後更造成轟動，而它的風行主要是電影中祝英台的行為抒解了當時女性觀眾一直以來所受到的壓抑，梁山伯與祝英台的生死相隨成就了她們想像的愛情面貌，這樣的電影反映當時女性的心靈層面以及受到壓抑的情緒。

筆者以這三種類型分析六〇年代電影中的女性形象，結果發現女性形象並不同於之前的研究，具有獨立自主意識並有深度內在的女性雖屬少數，但其身影不能被歷史掩蓋；而真實的女性面貌呢？當社會傳統價值觀沒有被質疑，居於統治地位的男性又鞏固並發揚這樣的形象時，真實社會的女性勢必脫離不了父權體制下的特質，故可以說，當時絕大部分的女性如同女性主義者所言沒有自我，然而，當時的女性也有試圖建立自我價值者，只是在傳統社會的壓抑下被塑造成負面的形象，如同夏立霞的結局，這是在回溯女性形象歷史時應該去思考的。

由於筆者對於電影分析理論與歷史文本的研究仍有不足；又，尋求六〇年代的影片亦有困難處，除了影片時間久遠畫質不清楚外，其中有剪接之處也使劇情撲朔迷離，令人難以解釋，因此，若能取得未剪接版本及劇本，將使本文研究更加完整。

參考資料

一、期刊與論文(按作者筆劃排列)

1. 呂蓓蓓,〈李翰祥〈梁祝〉電影研究--以女性觀眾凝視角度分析〉〈中國文化大學中國文學研究所博士論文,2002〉
2. 李道明,〈驀然回首—台灣電影一百年〉,《歷史月刊》,2001,3
3. 李清,〈社會歷史變遷下的台灣電影女性形象〉,《台灣研究集刊》(2006 第三期),廈門
4. 林果顯,〈「中華文化復興運動推行委員會」之研究(1966~1975)〉〈國立政治大學歷史所碩士論文,2001年出版〉
5. 許芳庭,〈戰後台灣婦女運動與女性論述之研究(1945□1972)〉〈東海大學歷史所碩士論文〉
6. 陳煒智,〈四十年來家國—健康寫實電影為台灣寫歷史〉,北美:《世界日報》之《世界周刊》,2004
7. 陳柳妃,〈台灣女性議題報導文學:以文學傳播理論為核心的初探〉〈國立東華大學中國語文學所碩士論文,2005〉
8. 陳儒修,〈用影像書寫的女性歷史〉,《婦女與性別研究通訊》,(第46期)
9. 黃儀冠,〈台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現(1970s—1980s)——以身分認同、國族想像為主〉,《台灣文學學報》第六期,2005,2,頁159-192
10. 黃玉珊口述,洪碧婉整理,〈女性影像在台灣〉,《中外文學》,(1998 第27卷第1期)傅碧輝,《婦女雜誌》,1972,6
11. 張世倫,〈台灣新電影論述形構之歷史分析(1965-2000)〉,2001,7
12. 鄭玩香,〈戰後台灣電影管理體系之研究(1950-1970)〉(國立中央大學歷史所碩士論文,2001)。
13. 蔡其昌,〈戰後臺灣文學發展與國家角色〉〈東海大學歷史所碩士論文,1996年〉
14. 劉現成,〈1960年代國家機器介入台灣電影事業之研究〉〈輔仁大學大眾傳播所碩士論文〉
15. 〈李行鑽出了牛角尖〉《婦女雜誌》,1972,6
16. 聯合報(1962~1972)
17. 中央日報(1962~1963)

二、專書

1. 王雅各,《台灣婦女解放運動史》,台北:巨流,1999
2. 盧非易,《台灣電影:政治、經濟、美學》,台北:遠流,1998
3. 劉力行,《影視理論與批評》,台北:五南,2005
4. 呂秀蓮,《新女性主義》,台北:前衛出版社,1976
5. 杜雲之,《中華民國電影史》,行政院文化局出版品
6. 顧燕翎,《女性主義理論與流派》,台北:女書文化,1996