無處歸屬

蔡揚名黑幫三部曲中的父子關係與社會反思

江美萱
國立臺北藝術大學

引　言

黑幫片是犯罪電影(crime film)之下重要的次類型，從好萊塢無聲片時期開始，黑幫英雄的權力鬥爭以及幫派成員間超越血緣關係的兄弟情誼便成為類型的核心元素。[1] 在黑幫類型中，家庭雖然不像幫派犯罪一般佔據故事的主體，但其重要性隨著類型發展逐漸增加：早期古典黑幫片雖然強調個人主義，卻有不少悲劇因為主角無法逃離家庭的影響而造成，不論是《疤面人》(*Scarface*, 1932)主角東尼(Tony)對自己妹妹的過度保護，又或是《白熱》(*White Heat*, 1949)中科迪(Cody)的戀母情結都成了這些黑幫角色的弱點，卻也顯露出他們人性的一面。隨著一九七〇年代《教父》(*The Godfather*, 1972)為首的現代黑幫片出現，類型開始有越來越多歐洲移民幫派的描繪，這些新移民對於家庭傳統的重視也反映在犯罪活動中，家庭對幫派的影響力也逐漸加深，在類型的敘事中開始有了越來越大的比重。在好萊塢黑幫類型裏，家庭常造成黑幫進退兩難的局面，黑幫份子被迫在捍衛家人和追求自我成就間作出抉擇，也正是因為對家庭的情感，讓黑幫英雄成為一個模糊曖昧的角色。

August 31, 2021 收到稿件／November 18, 2021 接受刊登
《中山人文學報》no.52 (January 2022): 23-47

§ 江美萱，美國伊利諾大學香檳分校東亞語文學系博士，現為國立臺北藝術大學電影創作學系助理教授。*Email: meihsuan@filmmaking.tnua.edu.tw*

一九八〇年代末期，臺灣黑幫片衍生出不同於好萊塢黑幫片的風格美學，雖然這些作品過去並未受到太多學界關注，但它們在臺灣黑幫片發展上具有舉足輕重的地位，其中更有不少作品能夠與同時期香港幫派犯罪電影相互抗衡。本文以蔡揚名在一九八〇年代末期拍攝的黑幫三部曲為例，探討解嚴後臺灣社會和電影工業如何發展出在地黑幫類型特色，其中，家庭——特別是父子關係——更在蔡揚名所拍攝之黑幫類型片中佔有重要分量，主角在血緣和幫派家庭認同上的困境不只導向男性幫派成員的挫敗陽剛性，更反映出當時社會的集體潛意識，透過家庭主題對社會的反思與批判也成為蔡揚名黑幫片重要特色之一。

蔡揚名為臺灣一九七〇年代至一九八〇年代重要且多產的商業類型片導演，他在臺語片時期是紅極一時的小生「陽明」，[2] 主演過不同類型的電影，從一九六三到一九七〇年間共拍攝過一百多部臺語片。他從一九六九年《淚的小花》開始擔任導演職務，一九七〇年代初期獲得張徹的賞識，因此受邀加入邵氏電影公司，卻因為合約糾紛在幾年後回到臺灣，掛上「歐陽俊」這個名字拍片。後來因為他的《錯誤的第一步》(1979)帶動了一九七〇年代末期臺灣社會寫實電影的風潮，持續在一九八〇年代創作犯罪類型電影，直到一九八〇年代末期他對黑幫類型的掌控逐漸成熟。蔡揚名在一九六〇年代末期到一九九〇年代拍攝至少五十部作品，[3] 類型含括文藝愛情、武俠、喜劇、犯罪等，其中最多為動作類型（武俠、功夫），約有十七部，[4] 其次為犯罪類型，約十二部，而他的犯罪電影大多為警匪片與黑幫片。

蔡揚名的黑幫三部曲：《大頭仔》(1988)、《兄弟珍重》(1990)、和《阿呆》(1992)，延續蔡揚名早期犯罪電影的創作風格，也反映出這些黑幫片所處時代的特點與脈絡。不同於同時期香港幫派片的浪漫英雄主義以及兄弟情誼，這三部作品皆強調男性幫派份子陽剛氣質的挫敗，黑幫主角因為無法獲得親生父親認同（或無法成為被認同的父親）而產生身份建構的危機。前兩部作品達到商業上的成功後，蔡揚名黑幫三部曲的最終章《阿呆》展現了更大的企圖，不再只是以滿足觀眾對於黑幫生態的好奇以及對於動作的快感為目標，而是有意識地透過黑幫主角的父子關係來回應一九八〇年代末期到一九九〇年代初期臺灣社會在快速發展下產生的認同困境，進一步點出解嚴後外省人對臺灣的矛盾情感，以及資本主義現代性對傳統價值

的打擊，並以喪失歸屬感的黑幫英雄為後起的臺灣黑幫片開啟新的面向。

壹、蔡揚名與臺灣犯罪類型片

黑幫類型通常與時事和當代社會有密切關聯，因此，黑幫片在臺灣的社會文化脈絡下自然也有著不同的呈現方式，除了反映出本土幫派生態，也呼應臺灣在不同時期的社會議題，並且透過遊走在社會邊緣的幫派份子的觀點，捕捉解嚴後臺灣社會的轉變。在官方資料上，一九九〇年以前臺灣鮮少有影片掛上「幫派」類型的標籤向新聞局申請影片檢查，[5] 事實上，從臺語片時期就已經有不少以社會犯罪事件為主體的電影，但多為個人或地痞流氓所為，而非有組織的幫派犯罪。一九六〇年代中期國語片興起後，中央電影公司（中影）所提出的健康寫實主義著重在社會教化，表明反對赤、黃、黑文化三害，伴隨當時嚴格的電檢制度更阻止了幫派和犯罪電影的發展。直至一九七〇年代末期，觀眾逐漸對當時受歡迎的功夫和文藝愛情類型感到疲乏，這也迫使臺灣電影工業尋找一個新鮮的類型來吸引觀眾，幫派鬥爭也因此成為當時臺灣銀幕上常見的題材。一九七〇年代末期到一九八〇年代初期的社會寫實電影首先挑戰審查制度，嘗試犯罪議題，蔡揚名的《錯誤的第一步》便是在這樣的背景下出現的產物，這部電影描繪一個殺人犯浪子回頭的故事，雖然電影呈現出一九七〇年代少見的暴力影像，但因為強調主角在蘭嶼管訓機構的改造，警世且正面的訊息順利讓電影安全通過政府審查。蔡揚名的《錯誤的第一步》和《凌晨六點槍聲》(1979)很快便帶動一波社會寫實電影熱潮，當時不只在銀幕上充斥犯罪題材影片，現實世界裏，電影圈也因黑道介入、恐嚇等事件進入一片紛亂。[6] 但在犯罪、賭博電影之外，王菊金的《上海社會檔案》(1981)另外開啟了女性剝削主題，也讓社會寫實電影中有越來越多女性復仇片，蔡揚名的《女性的復仇》(1982)正是這樣的作品之一。[7] 儘管蔡揚名的《女性的復仇》被視為臺灣當時女性復仇片最具代表性的作品之一，他在此時期更常處理的其實還是警匪及幫派電影，前者包含《慧眼識英雄》(1982)、《小妞．大盜．我》(1982)，後者則以《衝破黑漩渦》(1982)為代表。

隨著社會寫實電影熱潮在一九八〇年代中期消退，蔡揚名從一九八四到一九八七年所拍攝的主要為文藝片，同時期快速發展的臺灣新電影也帶

給蔡揚名創作的養分。許多新電影運動的重要電影工作者也與蔡揚名多次合作，例如吳念真便擔任過蔡揚名眾多作品的編劇，其中也包含了蔡揚名後期的黑幫三部曲。另外，在新電影初期改編鄉土及現代文學的浪潮下，蔡揚名也曾在一九八四年改編楊青矗的小說〈在室男〉，在片中刻畫小人物的生活，再現在地人的生活經驗，表現出對鄉土、「臺灣性」的關注。他為臺灣省電影製片廠所拍攝的《芳草碧連天》(1987)一樣關注鄉土，電影中農會提倡精緻農業以及農村改造的主題則與一九六〇年代中期開始的健康寫實電影有著異曲同工之妙。直到一九八〇年代末期，蔡揚名才又回到犯罪電影類型，而他在一九八〇年代中期作品裏對鄉土小人物的關懷也成為他黑幫三部曲中角色形塑的重要元素。

一九八七年臺灣解除戒嚴，電影工業卻陷入一片低迷，在一九八〇年代前半期一度極受歡迎的社會寫實片、校園青春片相繼失利下，臺灣電影只能盲目跟拍香港當時熱門類型，例如疆屍片和「大哥片」(盧非易 301)。香港犯罪電影的發展與臺灣相較之下較早開始，蒲鋒(2014)在他對香港黑幫片發展史的耙梳中提到，一九六〇年代末期香港電檢制度變得寬鬆，加上一九七〇年代媒體對犯罪的報導也提供當時黑幫片不少創作靈感，間接促成一九七〇年代香港黑幫片的成形。香港從一九七〇年代後期新浪潮開始後，也有不少作者導演以自己獨特的風格來呈現犯罪、警匪議題，例如許鞍華的《瘋劫》(1979)、徐克的《第一類型危險》(1980)、譚家明的《烈火青春》(1982)、王家衛的《旺角卡門》(1988)等等，張建德(Stephen Teo)認為正是這一類型的多面性(versatility)以及突顯社會問題的能力，讓許多新浪潮導演以犯罪驚悚類型作為自己的處女作，以此類型對香港做出寓言式的陳述(Teo 1997)。在新浪潮作品外，當時有不少香港商業黑幫片在臺灣受到好評：例如麥當雄的經典之作《省港旗兵》(1984)曾在第廿一屆金馬獎大獲異彩，[8] 吳宇森的《英雄本色》(1986)系列不只讓周潤發飾演的「小馬哥」成為經典幫派英雄形象，也在金馬獎獲得十項提名。同樣由周潤發主演的《龍虎風雲》(1987)也讓導演林嶺東在一九八〇年代末期開啟他的「風雲三部曲」，[9] 可見香港幫派類型電影在臺灣的受歡迎程度。然而，如同眾多學者所指出，香港黑幫片反映出當地特殊的歷史文化背景，不論是香港對大陸內地情感的轉變、對一九九七年香港政權移交的不安、甚至

是對臺灣作為香港的異域之想像等，都展現出香港與臺灣一九八〇年代黑幫片的差異性。[10]

香港黑幫片帶動下，一九八〇年代中後期臺灣也出現一波商業黑幫片，在蔡揚名的黑幫三部曲之外還有張智超的《企業流氓》(1989)和《流氓世家》(1989)、朱延平的《五湖四海》(1992)等片。這幾位導演在一九八〇年代初期皆曾拍攝社會寫實電影，[11] 當時的社會寫實電影多以煽情的敘事手法處理犯罪，並且強調色情和血腥暴力的描繪，這些作品為了規避審查制度而多將故事設定在臺灣以外的地方，例如日本、香港，又或是架空的國度。相較之下，蔡揚名等人在一九八〇年代末期拍攝的幫派犯罪電影在風格上相對寫實，這些黑幫片多以本土幫派鬥爭故事為主軸，同時透過幫派議題反映臺灣當時的社會問題，例如解嚴後幫派的公司與企業化、戰後臺灣的省籍衝突、社會邊緣人物的生存與心理狀況等。事實上，隨著資訊的發達，社會各種犯罪案件充斥新聞版面，例如從一九八四年開始警方所公佈的十大槍擊要犯以及政府的掃黑行動，這些報導受到社會大眾關注，也提供了當時創作者不少對於黑社會更具體的想像。

蔡揚名的黑幫三部曲在一波香港類型電影大舉進攻臺灣市場時上映，也因此常被拿來與香港黑幫片做比較，例如在一九八八年《大頭仔》上映時，《民生報》曾在當年七月四號刊登一篇報導，文中受訪的觀眾將這部片形容成「一部純本土人情風味的寫實社會片」，「編導方面突破港片式的英雄主義，而能更真實，更平常的體會出『角頭』兄弟的生命與悲哀」，當時觀眾都觀察到吳宇森所開啟的梟雄片和蔡揚名對本土幫派文化處理方式的分歧。的確，吳宇森的重點在於英雄的形塑，他鏡頭下的黑幫角色外表光鮮亮麗，透過槍戰與暴力美學描繪主角的英勇無敵，更透過江湖的情義強化英雄崇拜。而蔡揚名的的犯罪類型片則寫實呈現不同於香港的幫派生態，也反映了臺灣在解嚴後的政治、經濟問題。相較於吳宇森的浪漫英雄主義，蔡揚名片中的黑幫主角多為平凡小人物，[12] 劇本也大多根據真實人事改編。臺灣當時並沒有太多黑道小說，反而有些作品依照幫派人物的生平或經歷改寫，而這些作品也成為蔡揚名創作的靈感，例如《衝破黑漩渦》是根據在獄中成為小說家的唐震寰的故事改編；《大頭仔》則改編自角頭老大吳進成的自傳《我在黑社會的日子》。[13] 蔡揚名也多次在訪談中提及兩地

的審查制度造成電影尺度上的差異，例如香港的幫派片可以有在酒家開槍的戲，但臺灣的新聞局認為不能以這樣的方式呈現臺灣社會。[14]

在一九八〇年代到一九九〇年代香港黑幫片興盛、帶動華語電影潮流的時期，蔡揚名的黑幫三部曲在臺灣影壇佔有重要地位，然而目前學界對於蔡揚名之研究甚少，現有對於臺灣犯罪電影的研究，更多聚焦在一九七〇年代末期到一九八〇年代初期的社會寫實電影、解嚴後延續新電影風格的幫派主題電影、及二〇〇〇年後幫派電影的分析。早期對於社會寫實電影的研究中，張藝鐘(2010; 2012)將臺灣社會寫實電影與日本幫派片做比較，強調社會寫實片背後的階級意識，他認為這些犯罪電影中邊緣化角色的客體化，反映出臺灣社會的主體意識更朝向中產階級價值觀。事實上，近幾年對社會寫實電影的研究更專注在女性復仇類型，例如卓庭伍從明星研究角度切入，解析社會寫實女星轉向現代與鄉土文學改編作品後銀幕形象的轉變(2018)，江美萱則追溯一九七〇年代中期的性別論述如何影響社會寫實片中的女性形象(2018)。另一方面，聚焦在解嚴後新電影脈絡下的黑幫題材電影，廖瑩芝在她的研究中指出這些電影突顯出挫敗的男性性格，在這種閹割焦慮背後其實也反映該時代的國族困境。她觀察到這些電影中的男性幫派成員不像好萊塢黑幫英雄，擁有事業上的優越以及吸引人的體魄，而是以保護女人和家庭的決心意志為其強化陽剛氣概的方式，片中挫敗的男性氣概和低社會位階也呼應了幫派男性的生存、認同困境(2015)。[15] 王美玉同樣討論一九八〇年代臺灣電影中的幫派題材，她認為這些電影將青少年成長經驗與幫派相關符碼結合，構成與一九八〇年代青少年成長電影截然不同的樣貌(2009)。在二〇〇〇年後本土黑幫片的再興後，更有不少學者深探這些作品中的兄弟情誼，例如王嘉蘭(Sharon Chialan Wang)觀察到《艋舺》(2010)和不少千禧年後的青春成長片相似，以酷兒元素突破過去臺灣電影在處理本土文化根源時同值性極高的歷史敘事(Wang 2015)。[16]

與上述幾個時期的黑幫片研究相比，一九八〇末期到一九九〇初期商業黑幫片之相關論述相顯匱乏，除了李青蓉從電影中的警察形象和警匪片切入蔡揚名電影研究外(2018)，少有針對蔡揚名犯罪電影之學術討論。因此，本文將聚焦在蔡揚名一九八〇年代末期的黑幫三部曲，探討蔡揚名對類型的獨特詮釋以及其背後所反映之文化意義。在黑幫三部曲中，蔡揚名

奠定了自己的風格與臺灣現代黑幫片的基調，一方面延續他在一九八〇年代初期犯罪電影中對女性的描繪，並加入父子、家庭關係建構出黑幫主角的認同困境；另一方面透過黑幫英雄的父子關係與挫敗的歸屬感反映出解嚴後社會集體潛意識，藉由看似逃避主義的黑幫片回應當時社會劇烈改變，而類型對社會的批判也隨著蔡揚名對黑幫片的熟稔而變得更加顯著。

貳、類型公式的奠定：《大頭仔》、《兄弟珍重》

《大頭仔》開啟了蔡揚名的黑幫三部曲，也大致上奠定了蔡揚名的黑幫片中常見的主題與公式：無法融入幫派的主角與主動且大膽的女性角色產生了愛情，但主角在幫派鬥爭間，也因為無法獲得親生父親認同（或無法成為被認同的父親）而產生身份建構的危機。《大頭仔》描繪農家子弟「大頭仔」（萬梓良）為了討回哥哥被詐賭的錢，失手殺了賭場老闆，因此被捕入獄。他出獄後結識歌舞女郎阿君（恬妞），在替她教訓不懷好意的客人後，大頭仔進而與阿君同居，後來他加入幫派為老大武雄／Take 效命。武雄老大在一次談判中被刺殺，他的手下三郎順理成章繼承老大位置，但三郎對大頭仔一直抱有敵意，便趁大頭仔為武雄復仇的過程陷害他入獄。沒想到大頭仔逃獄找三郎復仇，在最後一刻發現三郎之妻已有孕在身，於是心軟放了三郎一馬。《大頭仔》上映時受到不少關注，在一篇一九八八年六月廿四日刊登在《民生報》的報導裏提到，在與好萊塢大片《第一滴血．三》(*Rambo III*, 1988)同檔期的情況下，《大頭仔》仍然有其票房競爭力，也讓男主角萬梓良贏得當年金馬獎最佳男主角。

黑幫片常被標記成一個陽剛的類型，在這樣的敘事傳統中，黑幫片中的女性和家庭通常處於邊緣位置，從屬於男性幫派鬥爭的敘事之下。然而，蔡揚名的黑幫片打破好萊塢古典黑幫片中的陽剛規範(macho code)，女性角色在片中多具有主導性，而黑幫英雄則多為挫敗的小人物形象。事實上，蔡揚名在一九八〇年代拍攝的作品便有不少女性老大的角色。在女性復仇片中，女主角通常在受到男性侵犯後，轉變成心狠手辣的復仇女煞星，以各種武器以及縝密的復仇計畫為自己或受害的親友對男性展開獵殺行動，例如《女性的復仇》裏顧玲玲（楊惠姍）的好友在日本慘遭黑道殺害，顧玲玲為了好友前往日本組織一個女性幫派，起身對抗這個無惡不做的黑幫

組織。同樣的，《衝破黑漩渦》中楊惠姍所飾演的角色也是心狠手辣的黑幫老大，一手撐起整個幫派的家族事業，一心要為自己的哥哥向敵對的幫派組織復仇。其他蔡揚名於一九八〇年代初期拍攝的犯罪電影中，女性除了扮演黑幫老大外，也有許多其他強悍能幹的形象，例如《慧眼識英雄》中林青霞所飾演的新聞記者，大膽地獨立進行調查，在面對罪犯時也毫不退縮，而《在室男》和《舞女》(1985)裏陸小芬飾演的角色一樣在感情裏具有主導性，比起男性角色更加主動大膽。

女性復仇片熱潮逐漸消褪後，蔡揚名的幫派電影回歸到傳統黑幫片中以男性為主體的犯罪活動。女性雖從過去社會寫實電影中的黑幫首領、女煞星等角色退居到黑幫的女人，成為在男性幫派成員身旁支持他們的女伴(moll)、母親、以及妻子這類角色上，但蔡揚名片中的黑幫女性仍佔有不少戲份，也顛覆許多對於黑幫女性的陰柔想像。例如在《大頭仔》裏，阿君與傳統幫派電影中柔弱的女性形象大不相同，她是眾人口中的「母老虎」，不甘屈於男性保護，行為舉止逾越社會對女性的規範。她甚至在大頭仔被法院判無期徒刑時，機靈且大膽地假借擁吻，趁機將能夠幫助大頭仔解開手銬的鐵片傳遞至他的嘴中，幫助他逃獄。這般形象與香港同時期犯罪電影對女性的描繪有所差異，而吳宇森片中常見的受害者形象正是這樣的代表之一，例如在《喋血雙雄》(1989)裏女主角的雙眼意外被周潤發所飾演的殺手所弄瞎，在片中不具有能動性(agency)，僅仰賴男性的保護。雖然在《大頭仔》裏，阿君最終還是進入傳統家庭空間，渴望婚姻和子嗣，但她在片中大膽叛逆的形象著實帶給了觀眾逾越的幻想，電影也正是透過像阿君這般危險的女性角色對黑幫類型傳統中過剩的的陽剛性及父權結構做出反動，而這樣強勢的女性形象也成為蔡揚名黑幫片的特色之一。

相較於片中果決堅強的黑幫女伴形象，蔡揚名黑幫片中的主角相顯優柔寡斷，此外，他們與好萊塢早期黑幫片中常見的大人物(big shot)和後來香港犯罪片中的梟雄形象大不相同，多為幫派中不求大位的成員。黑幫片是少數能從社會下層和邊緣人物的視角觀看社會的類型，透過他們特殊的立場去審視資本主義社會中的理性與正常。蔡揚名片中的黑幫主角亦是如此，他們一開始在社會邊緣掙扎，因為相信資本主義社會所提倡的成功神話，但拒絕受到社會體制的束縛，於是選擇加入黑幫。例如在《大頭仔》裏，大

頭仔一開始為了賺取生活費，成了高樓窗戶清洗員，其中一幕中，他從窗外看到辦公室內的職員在數著鈔票，那是他勞力工作所永遠賺不到的數目，在絕望之下他選擇放棄正當職業，加入幫派。好萊塢黑幫片傳統中，幫派內個體的男子氣概通常透過他的企圖心和侵略性而決定，這也攸關他在組織內的位階與主體位置，然而在蔡揚名的黑幫片中，相對於覬覦組織大權的反派角色，主角加入幫派後並不追求地位與勢力，他僅求能夠保護身邊的女人與家庭，並且從幫派組織中得到原生家庭裏無法獲得的歸屬感。

事實上，主角與父親間的矛盾情誼一直是蔡揚名片中主角身份建構的危機，他的電影裏充斥著父親的缺席以及超脫血緣的黑道父子關係。蔡揚名黑幫片中的主角大多被親生父親所嫌惡，反而從黑道老大身上獲得未曾有過的父愛，換句話說，血緣家庭的崩壞讓主角轉向黑幫組織尋求歸屬感。在《大頭仔》裏，父親覺得大頭仔入獄害全家顏面盡失，因此把他趕出家門。儘管如此，大頭仔還是渴望獲得父親的諒解與認同，在都市裏賺到錢後便迫不及待回到鄉下，無奈回家後受到父親的冷嘲熱諷，最後只好失落地離開，而回程車上放著的《浪子的心情》的歌詞更清楚地將他鬱悶的心情傳達給觀眾。大頭仔對父親的情感在片尾的一場戲裏表露無遺，他逃獄外出時還特地驅車前往老家，從遠處觀望父親跟其他兄弟在田裏忙碌地務農，那是他嚮往卻無法達到的生活。另一方面，從加入幫派後，武雄老大便一直扮演著大頭仔父親般的角色。在一次談話裏，武雄語重心長地勸大頭仔存錢做正派生意，聽到武雄這一番感性的話，大頭仔感嘆自己親生父親一輩子都沒有這樣跟他講過話，說完拍拍武雄胸口，畫面便停格在開懷大笑的兩人影像，宛如照片般的停格畫面強調了這一刻對大頭仔的重要性。事實上，蔡揚名片中最煽情也最通俗劇化(melodramatic)的表現大多圍繞在這般類父子情誼的描繪上，電影後半部的復仇敘事更是因為大頭仔對於無法在老大被突襲時盡到保護之責所產生的悔恨而展開。

片中黑幫老大與親生父親也分別代表了兩種截然不同的價值：黑幫組織本身便是現代工業化都市發展下的產物，幫派以城市為基礎，因此幫派的生態充滿了資本主義的符號與場景，例如汽車、歌廳、車水馬龍的街頭等，《大頭仔》中武雄老大和他所帶領的犯罪組織在城市中追求利益的擴張，他們明顯體現了都會、資本主義價值。另一方面，大頭仔的親生父親和他

所處的農村則代表了過去的傳統，他過著樸實的生活，兒子的犯罪讓他覺得愧對祖宗、違背道德傳統。儘管大頭仔加入了都市的黑幫，但他對鄉下的老家仍充滿懷舊情懷，他清楚明白那是無法回去的過往。透過生父／黑幫老大、鄉村／都市的對立，《大頭仔》將傳統價值與家庭觀推崇為一種理想，然而這樣的安排在蔡揚名最後的黑幫片《阿呆》也產生了變化。

《大頭仔》的成功讓蔡揚名再次於《兄弟珍重》與萬梓良和恬妞合作，萬梓良飾演的黑道殺手武雄在出獄後到鐵工廠做工，他在工作期間為其他工人打抱不平，很快便受到工人們的愛戴，同時他也愛上在工廠附近賣便當的單親媽媽阿麗。雖然他的生活日趨平靜，但仍無法擺脫入獄前的江湖過往：他先是意外發現入獄前殺死的對手留下一個女兒，她在喪父後淪落到酒家陪酒，為此，他感到極度愧疚。後來，當武雄為了保護工廠的同伴引來黑道的報復時，他發現黑道背後的主使竟是當年駿使他殺人的老大。在他向黑幫老大復仇時，老大的女兒替父親求饒，感動了武雄也讓他在最後一刻選擇放過老大。

因為《大頭仔》一片在香港又名《大哥大》，因此《兄弟珍重》在當時被稱為《大哥大續集》，雖然兩片在劇情上並沒有連續性，仍可以觀察到許多相似的母題與再現方式，例如《兄弟珍重》的主角與《大頭仔》裏的黑幫老大都叫武雄，兩部片的主角都是市井小民出生，對幫派中的地位並不在乎，電影大致上也延續了《大頭仔》中堅強的女性形象：比起武雄的內斂，阿麗一直是比較主動積極的一方，在其中一場戲中，武雄的敵人假借查戶口找上門來，阿麗發現有異後機警地大喊要房間裏的武雄快逃，自己大膽地在槍林彈雨中拖延時間讓武雄脫身，成了武雄的共犯。最重要的是，《兄弟珍重》也同樣強調了父子關係對於主角的身份建構影響。在片中武雄是個無法得到孩子認可的父親，他改嫁了的妻子不能諒解當年丈夫為了道上兄弟缺席自己兒子的童年，因此對兒子隱瞞武雄的真實身份。武雄懺悔自己身為一個失格的父親的同時，也意外發現自己入獄前的罪行害得另一家人喪失了父親，這些父親缺失所造成的遺憾成為武雄最大的恐懼與哀痛，所以當他最後要殺了黑道老大時，因為老大的年幼子女求情，父子之情再次觸及他過去的傷痛，最後只得草草結束復仇計畫。

《兄弟珍重》大抵建構在《大頭仔》的寫實主義風格以及成功的類型

公式上，兩部片同樣強調主角的惻隱之心及江湖道義。相較於外在的幫派鬥爭，親情——特別是父子之情——更是蔡揚名片中黑幫英雄最大的挑戰。在這兩部片中，主角最終獲得新的歸屬感：在《大頭仔》裏，大頭仔原生家庭的缺席短暫地改由黑幫老大和情人阿君所補足，而《兄弟珍重》中，在阿麗被打到重傷住院後，阿麗的女兒給了武雄曖昧的認可，終於讓他有機會成為一個父親並彌補過往在父子關係上的悔恨，電影在最後給予武雄重組家庭的希望。然而，隨著這兩部作品的成功，《阿呆》開始對於黑幫類型的家庭主義進行解構，主角不但無法從血緣家庭獲得認同，亦無法從黑幫家庭得到溫暖，片中不只呈現崩壞的傳統家庭觀，非血緣之父子情誼也不再像蔡揚名早期片中所扮演的救贖角色。另一方面，《阿呆》顯現蔡揚名更大的企圖，不只透過美學表現和社會問題的刻畫，試圖以嚴肅的方式面對黑幫類型，更透過類型中主角與黑幫老大的類父子關係處理解嚴後臺灣的社會及身份認同問題。

參、黑幫類型作為社會的鏡像：《阿呆》

《阿呆》突破過去萬梓良與恬妞的男女主角組合，改由蔡揚名的兒子蔡岳勳飾演主角，[17] 電影在敘事結構上也有大幅度的轉變，改以旁白的方式呈現主角阿呆寫給青梅竹馬阿妹的信件，並以此貫穿整部電影。阿呆來自眷村，因為他的膽量，很快就從賭場代客停車小弟成為黑幫首領林董的私人司機。林董因為不滿過去買通的警察長官勒索，所以派阿呆前往刺殺他，並且將這次的犯罪嫁禍給另一位黑幫老大蔡董。當警察報復性地掃黑，將蔡董和其他幫派老大一網打盡，各幫派才發現林董早已帶著情婦出國避風頭，讓阿呆留在臺灣保護林董夫人莎莉和她的女兒。阿呆與莎莉日久生情，但他頭痛病狀也日益加深，多次進出醫院。後來林董回國後，透過莎莉向阿呆傳達刺殺篡位者的最後任務，阿呆只得抱著重病殺害最初帶他進入江湖的程哥以及他的新老大。最後阿呆被警察包圍在一間藥局，他靠著藥局老闆一家人幫他完成給阿妹的最後一封信。

《阿呆》的故事構想從蔡揚名拍攝《大頭仔》時就已經開始醞釀，[18] 在黑幫三部曲中屬於較成熟之作品，敘事之外也有更多美學上的嘗試，可以看見導演在商業企圖和藝術表現間作出調整。雖然《阿呆》與《大頭仔》、

《兄弟珍重》一般，影像上多屬寫實風格，但在李屏賓的攝影下多了些變化和細節的呈現。例如在拍攝「老闆娘」莎莉時，蔡揚名不只一次讓莎莉與佛堂裏的菩薩像同框，一前一後、一左一右、一明一暗，強調兩者在影像上的相似，強化她一開始善良的賢妻良母形象。但在林董離開臺灣後，電影轉而捕捉許多莎莉面對玻璃的倒影，暗指她看似柔弱的表面或許只是幻影般虛無表象。換句話說，不同於前兩部作品的攝影著重在動作的捕捉與敘事的推衍，《阿呆》中的攝影更有意識地呈現比喻、暗喻、甚至是對角色的評論。此外，《阿呆》的剪輯相較於前兩部作品更為複雜，甚至透過剪輯將片中女人的聚會與男人主導的江湖黑幫做出對比和互文：在警官小孩的滿月酒上，女人們在餐廳裏充滿慶祝的喜悅氣氛，但鏡頭接下來切到宴會廳隔壁的小包廂裏，警察高層正在向黑幫老大們勒索更高額的賄賂，前後顯示出對比的氣氛。同樣的，後來林董把阿呆跟程哥找到餐廳，告訴他們「人家（警察）有牌，我們沒牌」，要他們幫忙把警察高層殺掉，下面接著的是女人們在家打牌的戲，警官的妻子剛好拿到一手好牌，林董看到了讚嘆她生完小孩運氣好，這兩場戲放在一起，透過「玩牌」來將黑幫與女人的世界做出聯結，警察和他的女人都拿到好牌，殊不知下一刻他們的生活即將面臨災難。雖然片中女性角色處在黑白兩道的鬥爭中心，卻冷眼看待男人世界的明爭暗鬥，提供觀眾另一個觀看幫派生態的視角。

愛情和家庭在《阿呆》中佔據極大分量，雖然電影名為《阿呆》，卻以阿妹的視角開頭，最後以莎莉和阿妹的觀點結束。不同於傳統黑幫英雄專情的形象，阿呆周旋於兩個女人間：一邊是純情的阿妹，一邊是象徵著危險的莎莉。阿妹是蔡揚名犯罪電影中少見的聖女形象，為了愛無私奉獻並且甘心屈服於男性與父權下，不求回報地照顧阿呆的母親。從某個角度來看，阿妹是個沒有聲音的角色，電影從頭到尾皆以阿呆朗讀信件的畫外音貫穿，卻沒有呈現阿妹的回信，觀眾也不曾聽到阿妹內心的想法。雖然阿妹與蔡揚名過去作品中的女性形象大不相同，但片中似乎將更多重心放在莎莉上，莎莉的角色也更貼近蔡揚名過去從社會寫實電影便一再處理過的女煞星，她表面上看起來像個賢妻良母，但隨著劇情發展，揭露出她冷靜、能幹的外表下殘酷的一面。

蔡揚名曾在訪談中解釋主角阿呆會愛上莎莉是因為他是個缺乏母愛的

人，[19] 的確，片中多次透過旁白、剪輯將莎莉與阿呆的生母做比較，然而，莎莉表面上的慈愛形象卻隨著劇情發展逐漸崩壞。莎莉雖然不像過往女性復仇片中的女煞星以暴力手段對男性復仇，但她處心積慮地計劃，在她利用阿呆解決掉林董的麻煩後，要求丈夫離開情婦作為回報，當林董以對方有小孩為藉口迴避時，莎莉僅冷淡地回應道：「解決一個小孩，是那麼困難的一件事嗎？」事實上，莎莉在林董逃亡國外時曾經懷上阿呆的孩子，於是她趁著林董返國前自己去診所墮胎，又佯裝甚麼事都沒有發生的繼續她的日常。她扭曲了傳統幫派片中的家庭主義：她以除掉林董心腹之患為籌碼將林董囚禁在婚姻中，她與丈夫的權力關係也在這次事件下做了翻轉，這對莎莉來說也是她對丈夫背叛所進行的終極復仇。

另一方面，《阿呆》延續蔡揚名在前兩部黑幫片中核心的父子關係主題，藉由父子情誼帶出主角脆弱的一面，讓這些黑幫角色不再只是無人性的罪犯。此外，這些黑幫片以煽情的通俗劇手法呈現父子之情，帶給觀眾強烈的情感共鳴。但《阿呆》更進一步透過黑幫主角的血緣與類父子關係探討臺灣在解嚴後的身份認同困境以及社會價值觀的轉變。一方面，阿呆與親生父親的關係呈現出不同世代的外省人在解嚴後對於家國歷史的認知差異與衝突；另一方面，阿呆的老大所代表的黑幫公司化、企業化顛覆傳統江湖道義，也反映出一九九〇年代臺灣社會在快速經濟發展下所面臨的改變。

不同於《大頭仔》中主角的父親單純因為對兒子的失望而疏遠，《阿呆》裏主角生父的外省人身份強化了父子間的對立。蔡揚名曾在訪談裏提到他接觸過一些外省籍老士官兵，他們當年因為戰爭來到臺灣卻再也回不了故鄉，而他們在臺灣的生活極為困頓，只能跟身心有殘缺的本省籍女人結婚，因此心理很不平衡，這也成為他創作《阿呆》的靈感。[20] 《阿呆》一片的開頭便是阿呆與母親被父親毆打、囚困的記憶，隨著故事發展，父親對阿呆和妻子不滿的原因也逐漸浮出檯面——不全然因爲阿呆母親身上的精神疾病，而是因為身為外省人的父親對於臺灣的不認同關係。當阿呆住院時，他的父親也因為去大陸探親，所以沒有前往探望。臺灣在一九八七年開放兩岸探親，[21] 政策一開放立刻造成一波返鄉探親熱潮，而阿呆的父親正是在這波熱潮中回去大陸的一個例子，而且在探親後他更渴望搬回大陸老家，對阿呆的父親來說，瘋癲的妻子與阿呆並不是他真正的家人，臺灣亦不是

他真正的家。當阿呆放假回眷村裏的老家，阿呆的父親只將他當陌生人看待，甚至對旁人說他已經盡義務照顧他瘋癲的老婆和兒子這麼多年，要把臺灣的家清一清「回家去了」，因為大陸也有他的家人，而且那裏的家人「一個一個的比這倆像個人啊！」如此侮辱的話語句句傳達出他對原鄉所產生的扭曲卻美好的幻想。就連阿呆父親的朋友也都嘲諷他對於返鄉的執著，所以當他說打牌可以賺點人民幣時，其他輸牌的牌友半開玩笑地回應「就算我們大發慈悲，救濟大陸苦難同胞吧！」

胡台麗在她對外省榮民在一九八〇年代的身份認同研究中指出，外省人中的「榮民」實屬「弱勢少數」，他們在臺灣與其他族羣的關係區隔性大於接觸性，很難在資源競爭激烈的臺灣取得棲身之處，在調查中，其實他們早已發展定居意識，只是轉化為臺灣人意味著與中國大陸分離，因此他們拒絕這樣的轉化，也造成他們族羣認同上難以跨越界線（胡台麗 128）。《阿呆》不只反映出胡台麗所觀察到的外省榮民在一九八〇年代的處境以及對中國的複雜文化情感，也透過阿呆與父親的關係呈現第二代外省人子女的情感和身份認同。不同於父親對於大陸上原鄉的懷舊，阿呆有著相較清晰的臺灣認同，而他對親生父親的疏離情感更迫使他從本省人為首的幫派尋找新的歸屬。片中一場戲裏，阿呆的父親在打牌贏錢後開心地走入暗巷，卻被兒子半路突襲，打倒在地上，阿呆對父親的憤恨源於自己和母親過去所承受的羞辱與霸凌，另一方面，或許來自於身為第二代外省人在當時對於自身身份認同的矛盾糾結情感，特別是對於父輩的國族認同的反抗。相對於父親對於大陸原鄉的羈絆，「眷村」對阿呆來說也成了一種無法逃脫的身份印記，例如當莎莉和阿呆得知對方同樣來自眷村，他們馬上產生一種聯結，擁有同是圈內人的親切感。他們兩人皆在年輕時離開眷村，走上不歸路：莎莉下海伴舞，成為老大的女人；而阿呆也同樣來到城市，進入黑社會。

臺灣幫派的出現事實上源自戰後本省和外省籍年輕人的衝突對立，然而蔡揚名的《阿呆》與一九八〇年代末期臺灣出現的這波黑幫片不再只是單純呈現省籍幫派鬥爭，而是透過黑幫主角的身份建構來點出臺灣隱存的省籍與世代認同問題。臺灣現代黑幫組織大多成立於一九五〇年代，例如從眷村發跡的四海幫與竹聯幫，[22] 這些「外省掛」的年輕人為求生存成立

幫會對抗本省角頭，外省幫派勢力的興起也因而改變了臺灣幫派生態，然而，在一九八四年「一清專案」掃黑行動後，本省角頭成立了天道盟，嚴重打擊當時外省幫派勢力。不少一九八〇年代末期以來的臺灣幫派電影也都觸及了省籍議題，其中更有許多以第二代外省人為主角的黑幫片，例如徐小明的《少年吔，安啦！》(1992)一樣呈現了第二代外省人與父輩的疏離，片中黑幫小弟阿兜仔的父親是個外省人，他和兒子的關係疏遠，阿兜仔的媽媽甚至還瞞著他計劃要將兒子接到美國一起生活。相似的，張智超的《企業流氓》(1989)除了反映本省、外省幫派的對立，也捕捉外省人生活在當時的劇烈轉變，例如片中身為第二代外省人的烏賊眼見父親娶了年紀很輕的女人為妻，但對方卻只想在眷村改建成國民住宅時趁機獲利，烏賊因此對本省籍的好友蕃薯感歎道：「有些外省人的第二代真的很悲哀，就像浮萍一樣地寄生，想怎麼努力，卻還是抓不住方向。」一語道出第二代外省人「失根」的無奈，同時也反映當時眷村生活型態在一波都市更新時所產生的變化。

對於無法從原生家庭獲得歸屬感的阿呆來說，林董宛如父親的替身，他有著截然不同的父親形象：外表光鮮、西化，不同於傳統角頭老大形象，更像個財團總裁，這也反映出臺灣黑幫在一九八〇年代所經歷的轉型，朝商業發展，並透過參政、公司化進行「洗白」。然而，阿呆在林董的帶領下最終面臨自我價值的衝突，為了對老大表現忠誠，只得放棄兄弟之情，接受林董的任務殺掉「同穿一條褲子長大的」程哥和他的新老大。在這場戲裏，阿呆一進到程哥的 KTV 包廂就受到程哥的熱烈歡迎，要他跟自己合唱一首歌，諷刺的是這時銀幕上出現的是吳念真為這部電影作詞的臺語歌《天涯總有相會時》，[23] 這首歌的歌詞講述的正好是朋友即將要告別：「艱苦也著行／坎坷路你我相照顧／從今後各人走自己的路」。歌詞呼應兩人在組織裏一路上的相互扶持，但當程哥唱著的時候，他渾然不知接下來兩人會生死永別「何時再相會誰人知」。阿呆唱到一半便迅速掏槍殺了程哥和他的手下，在槍林彈雨中背景繼續播放著這首歌曲的間奏，直到完成任務後，阿呆再次拿起麥克風，克制著自己的情緒獨自將整首歌唱完。

《阿呆》最終沒有英雄的勝利，電影也不再推崇類型中理想的男子氣概。過去《大頭仔》和《兄弟珍重》皆強調傳統道德以及主角的情義：大

頭仔為了幫老大復仇而走投無路，而武雄則為了愛情和正義退出江湖，更重要的是，兩部片主角皆因為惻隱之心而在最後一刻放過敵人一馬，顯示出江湖義氣。反觀《阿呆》，隨著劇情發展，片中舊有的父兄權威以及傳統江湖道義皆逐漸崩壞：阿呆在眷村的暗巷裏突襲親生父親，接著又殺死情同兄長的程哥，而他最後所效忠的卻是表裏不一的林董。另一方面，《阿呆》並不像古典好萊塢黑幫片一般，描繪新世代的黑幫英雄推翻舊世界的黑幫領袖，阿呆盲目地屈服於老大與他的類父子情誼，但又無法像林董一樣適應個人利益至上的現代黑幫形式，造成他最後的消亡。換句話說，阿呆作為一個小人物的代表，最後敗給了林董所象徵的現代幫派、商業集團，不只反映出個人的無力以及男性主體性(male agency)喪失，也顯現新型態黑幫以及無法掌控的資本主義現代化對社會的威脅。阿呆在最後喪失了歸屬感：他無法認同懷舊的父親，亦無法追上象徵進步、現代的林董。

蔡揚名的黑幫三部曲以及同時期的幫片電影皆無法與當時社會問題脫節，因為黑幫片本身就是一個現代都市化社會的產物，同時揭露出現代化的諸多後果。解嚴後臺灣電影在處理政治和社會議題相關題材尺度大幅鬆綁，但直接觸及政治題材的影片仍屬少數，[24] 蔡揚名的黑幫片雖然沒有直接指涉臺灣政治事件，但仍然捕捉了社會的轉變和對政治的焦慮。事實上，與蔡揚名前幾部犯罪電影相較，《阿呆》更與社會現實做出更強烈的聯結，不只透過阿呆與親生父親的關係反映出解嚴後的省籍認同問題，更以他與林董的類父子關係揭露一九八〇年代末期開始社會對於政治經濟發展的焦慮不安。在《兄弟珍重》裏一個工人阿吉曾對主角武雄說過：「這個時代要賺錢，要有名氣，只有三種最快：第一就是開家寺廟給香客添香油錢，第二就是出來競選議員，第三就是做流氓」。一語道出當時社會對於資本財富的追求，也諷刺地點出政治的腐敗，而這樣的政治批判在《阿呆》中有更多發揮，特別是電影透過警察與黑幫的勾結嘲諷當時警政體系墮落的議題：片中高階的警官向黑道索賄，後來進行報復性掃黑臨檢，但前線的低階警官卻在片尾一場戲裏開心地跟同事炫耀自己的德國製防彈衣，小警官還強調那是自己買的，而不是政府的配備，反諷政府的無能。事實上，臺灣從解嚴後開放黨禁，也因此讓黑道人物有機會參與選舉、滲透警政系統，而當時的黑幫片正是透過類型本身非正統社會的觀點，突顯出這些觀眾平常

被主流意識型態蒙蔽而不易看到的政治社會面貌。

不少黑幫片研究學者注意到觀眾對銀幕上黑幫角色的認同心理，例如著名黑幫電影學者羅伯特．沃肖(Robert Warshow)所提到的，銀幕上的黑幫英雄演出觀眾最不受拘束的幻想，而佛瑞德．葛達法(Fred Gardaphe)亦在他對好萊塢黑幫片中的陽剛性研究裏指出片中的男性形象提供義大利裔男性的行為範本(2006)。蔡揚名的黑幫三部曲不只作為社會鏡像，反映解嚴後臺灣社會現象，另一方面，挫敗的黑幫形象也折射出當時觀眾的集體潛意識。電影學者梅茲(Christian Metz)在〈想象的能指〉(“The Imaginary Signifier”)中延伸了機制理論(apparatus theory)和拉康(Jacques Lacan)的鏡像理論，將銀幕比喻為一面鏡子，透過凝視，觀眾認同了攝影機和銀幕上的角色情境，逃離秩序回到了鏡像階段，如同拉康對鏡像階段的討論，將銀幕／鏡子上的他者當成了自我，透過角色獲得自我。蔡揚名自己也相信黑幫片是最能引起觀眾共鳴的類型，[25] 黑幫英雄為了生存，起而對抗組織、資本社會的壓迫，他的奮鬥或復仇過程帶給觀眾觀看的快感，同時，對當時的一般觀眾來說，不難在蔡揚名所形塑出的黑幫小人物上產生認同，類型中黑幫英雄無可避免的毀滅與死亡不只引起觀眾的同情和憐憫，觀眾也同時透過對於這些社會「他者」的凝視，再次確認自身在快速社會變遷下的位置。

結　語

蔡揚名的黑幫三部曲和其他臺灣一九八〇年代末期到一九九〇年代初期拍攝的黑幫類型片逐漸勾勒出臺灣現代黑幫片的樣貌，這些影片與早期社會寫實片和犯罪電影不同，外部的幫派鬥爭和暴力不再是敘事主軸，黑幫主角自身的焦慮及衝突反而被進一步突顯，換句話說，當時臺灣黑幫片吸引觀眾的更多是透過對於主角父子、家庭關係的描繪所帶來情感的渲染與感傷(pathos)。事實上，不少一九九〇年代的黑幫題材電影也延續蔡揚名片中挫敗的本土男性黑幫形象以及崩壞的江湖道義，例如徐小明的《少年吔，安啦！》、蔡明亮的《青少年哪吒》(1992)、侯孝賢的《南國再見，南國》(1996)、張作驥的《忠仔》(1996)、《黑暗之光》(1999)、《美麗時光》(2002)等。[26]

蔡揚名片中糾結的父子、老大和小弟情感背後也回應了臺灣社會在解

嚴後所面臨的歸屬感喪失。如同沃肖一再強調的，黑幫片是當代社會的產物，他認為早期美國黑幫片中的幫派份子其實是為一般大眾發聲，表達出對於現代生活的特質的反抗——其實也就是拒絕「美國主義」本身。蔡揚名的黑幫片同樣透過黑幫小人物的父子關係，揭露臺灣社會在快速發展下的身份認同困境與無法調適。在他最後的黑幫片《阿呆》中，蔡揚名更有意識地透過類型包裝捕捉了解嚴後的社會，透過虛構的故事卻迂迴地呈現一九八〇年代末期的集體潛意識：不論是解嚴後對於國族和省籍身份的不確定感，又或是一九八〇年代末期現代幫派的轉型與政治掛鉤。如同經典好萊塢黑幫片《國民公敵》(*The Public Enemy*, 1931)前言所寫道，該片的目的並非「歌頌流氓或罪犯」(glorify the hoodlum or the criminal)，而在於「誠實地描繪環境」(to honestly depict an environment)，對於蔡揚名來說，或許透過類型回應社會的問題，才是他黑幫電影最終的目標。

註　釋

1. 關於好萊塢黑幫類型發展史，參見：Munby (1999) 以及 Gabree (1973)。另外，關於黑幫片的變化型，例如警匪片、強盜片等，參見 Mason (2002) 以及 Grieveson, Sonnet & Stanfield (2005)。
2. 蔡揚名擔任臺語片演員之相關研究，請參見蘇致亨(2020)。
3. 其中有幾部作品由蔡揚名與其他導演合導，例如與張徹合導《警察》(1973)、與丁強合導《從地獄來的女人》(1973)、與多位導演合導《百戰保山河》(1978)。其中有些則是由蔡揚名掛名擔任策畫導演，由其他導演拍攝，例如，在訪談中蔡揚名曾提到：「陳俊良第一部戲叫《糊塗三劍客》……我掛策畫導演，但是我也會誠實地跟片商講：『這個戲我是策畫導演，我的副導演是當執行導演，那錢進來就打給我』」。作者於 2019.12.24 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
4. 蔡揚名從一九七〇年代末期開始拍攝《大地飛鷹》(1978)、《五花神劍》(1978)、《折劍傳奇》(1979)、《快樂英雄》(1980)、《情人．看刀》(1984)等武俠片，追上一波古龍電影熱潮。
5. 一九四九－一九九四共有四百五十部電影以「犯罪」作為類型申請，從一九五七年便有影片以「犯罪」類型送審，直到一九九〇年才有第一部以「幫派」作為類型送審。參見盧非易(1998)，圖十二。
6. 關於這段時期臺灣電影圈與黑道之關聯性，參閱宇業熒(1990)。
7. 另外，蔡揚名的《美人國》(1983)故事設在一個由女人統治、仇恨男人的國度，同樣帶有女性復仇的意味。

8. 該片共獲得六項提名，最後獲得最佳導演和最佳剪輯獎。
9. 「風雲三部曲」另外兩部分別為《監獄風雲》(1987)和《學校風雲》(1988)。
10. 參見張建德(1997)，Kawi-Cheung Lo (2007)，David Desser (2009)，倪炎元(2018)等學者關於香港電影之討論。
11. 張智超早期較著名之社會寫實電影包含《胭脂虎》(1981)、《女子感化院》(1982)等作。而朱延平則曾擔任蔡揚名《錯誤的第一步》的編劇，執導電影《紅粉兵團》(1982)。
12. 蔡揚名在訪談中提到，他也有看香港導演吳思遠的犯罪類型片以及鄧光榮主演的黑幫片，但他覺得自己的黑幫片不是英雄崇拜，而是同情弱者。作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
13. 除了這幾部作品外，《錯誤的第一步》最初也號稱根據馬沙的真實經驗改編，事後卻被查出故事純屬虛構。另外，在看過《上海灘》(1980)後，蔡揚名在一九八三年曾提出《杜月笙傳》的構想，想要拍攝這位一九二〇年代上海青幫的重要人物，但這個拍片計畫因為資金籌備困難以及杜家後代的反對而宣告無疾而終。作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談，另外參見〈邵氏放棄「杜月笙傳」〉(1983)。
14. 一篇關於《衝破黑漩渦》的新聞報導指出，新聞局認為該片當時未獲通過的原因是因為殺人、犯罪、暴力等戲太多，違反新聞局檢查電影法中的「描寫黑社會人物或不法集團非法行為淋漓盡致」。參見〈衝破黑漩渦複審准予上映〉(1982)。其他蔡揚名對審查制度的看法參見洪健倫(2017) 和吳老拍(2017)的專訪。
15. 廖瑩芝(Dominique Liao)其他相關著作，參見廖瑩芝(2004; 2019)。
16. 其他關於《艋舺》的討論，參見陳盈蒨(2013)。
17. 蔡揚名的大兒子蔡政良也在片中飾演程哥一角。
18. 作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
19. 作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
20. 蔡揚名在訪談中頗為同情外省人處境，他提到當時打架很平常，常看到臺灣流氓欺負外省人。作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
21. 時任中華民國總統的蔣經國讓在中國大陸有三等親內血親、姻親、或配偶的臺灣民眾登記赴大陸探親。
22. 四海幫於一九五四年在臺北成立，竹聯幫則成立於一九五七年，早期許多成員來自臺北的眷村。本省掛的天道盟則成立於一九八六。
23. 作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
24. 陳儒修和盧非易在對一九九〇年代臺灣電影的觀察中皆指出當時電影對政治議題的討論多以間接迂迴方式呈現（陳儒修 2013；盧非易 1998）。另外，倪炎元在對一九九七到二〇〇八年間港產黑幫片的討論中也指出，當時更多處理臺灣政治議題的作品來自於香港的黑幫片，這些作品大多著墨於臺灣的黑金政治、幕後交易、以及指涉時事的暴力暗殺(2018)。

25. 作者於 2019.12.24 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。在訪談中，蔡揚名表示他的犯罪電影並不希望說教，而是希望能引起觀眾共鳴，並指出他瞭解角色本身一定都有自己的缺陷：「我是覺得說，電影能讓觀眾購買最要緊，他看你的電影能引起共鳴，他為甚麼變錯誤的第一步，然後他後面又怎麼樣，那你又給他一些溫馨的東西，然後你為主人翁講一些話，導演在裏面埋一些這些東西，讓觀眾去引起觀眾共鳴，就只能這樣做，沒有辦法說去為他創造甚麼東西，因為我知道人沒有那麼偉大，每一個人都有自己的缺點」。
26. 然而，這些作品與蔡揚名商業導向的黑幫片有所不同，在形式和美學上大抵延續新電影時期風格，以作者導演獨特的視角詮釋幫派犯罪，又或利用既有幫派符號處理青春成長經驗及認同問題。

徵引文獻

陳盈蒨(2013)〈女性閱聽人對黑幫電影中「兄弟情誼」的解讀：以電影「艋舺」為例〉，碩士論文，國防大學政治作戰學院，臺北。

〈衝破黑漩渦複審准予上映〉(1982)。《民生報》，9 April: 10。

〈大頭仔〉(1988)。《民生報》，4 July: 11。

〈大頭仔力拼藍波？暑假檔電影今天午夜開火〉(1988)。《民生報》，24 June: 11。

Desser, David (2009) “Triads and Changing Times: The National Allegory of Hong Kong Cinema, 1996-2000.” *Quarterly Review of Film and Video* 26.3: 179-193.

Gabree, John (1973) *Gangsters: From Little Caesar to The Godfather* (New York: Galahad Books).

Gardaphe, Fred (2006) *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities* (New York: Routledge).

Grieveson, Lee, Esther Sonnet & Peter Stanfield (eds.) (2005) *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film* (New Brunswick: Rutgers University Press).

洪健倫(2017)〈翻開蔡揚名導演的電影相簿〉。《放映週報》，13 Jan. (www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=488)。

胡台麗(1990)〈芋仔與番薯：臺灣「榮民」的族羣關係與認同〉。《中央研究院民族學研究所集刊》no.69: 107-132。

江美萱(2018)〈新女性的復仇：社會寫實電影中的色情、越界與批判〉。《藝術學研究》no.23: 99-125。

廖瑩芝(2004)〈解嚴後臺灣新幫派電影與認同〉。《電影欣賞》no.118: 60-64。

廖瑩芝(2015)〈幫派、國族與男性氣概：解嚴後臺灣電影中的幫派男性形象〉。《文化研究》no.20: 53-78。

廖瑩芝[Dominique Liao] (2019) “Futile Liberation: Post-Martial Law Taiwanese Gangster Films.” George Larke-Walsh (ed.): *A Companion to the Gangster Film* (London: Wiley Blackwell Publishing), 395-412.

李青蓉(2018)〈電影中警察角色與警察形象關係之研究〉，碩士論文，銘傳大學，臺北。

Lo, Kawi-Cheung (2007) “A Borderline Case: Ethnic Politics and Gangster Films in Post-1997 Hong Kong.” *Postcolonial Studies* 10.4: 431-446.

盧非易(1998)《臺灣電影：政治、經濟、美學》（臺北：遠流出版）。

Mason, Fran (2002) *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction* (New York: Palgrave Macmillan Publishing Group).

Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* [1977]. Trans. Celia Britton, et al. (Bloomington: Indiana University Press).

Munby, Jonathan (1999) *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil* (Chicago: The University of Chicago Press).

倪炎元(2018)〈認同、黑道敘事與臺灣政客形象：港產電影的「臺灣政治」再現〉。《新聞學研究》no.137: 89-132。

蒲鋒(2014)《江湖路冷：香港黑幫電影研究》（香港：香港電影資料館）。

〈邵氏放棄「杜月笙傳」，家屬不同意，蔡揚名拍不成〉(1983)。《中國時報》，5 Aug.: 35。

蘇致亨(2020)《毋甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢》（臺北：春山出版）。

Teo, Stephen (1997) *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: BFI).

Wang, Sharon Chialan (2015) “Brotherhood of No Return: A Queer Reading of Niu Chen-Zer’s Monga.” *Journal of Chinese Cinemas* 9.3: 271-282.

王美玉(2009)〈解嚴後臺灣電影中的青少年成長／幫派經驗及文化分析〉，碩士論文，國立清華大學，新竹。

Warshow, Robert (1948) “The Gangster as Tragic Hero,” *The Parisian Review* 15.2: 240-244.

吳老拍(2017)〈曾經，臺灣也有好萊塢：臺語片六〇週年專訪蔡揚名導演〉。《報導者》，4 Jan. (www.twreporter.org/a/taiwanese-dialect-film)。

宇業熒(1990)《電影被我跑垮了》（臺北：時報文化）。

張藝鐘(2010)〈臺灣社會寫實片之初探：談《凌晨六點的槍聲》、《漂ノ七蠢郎》、《憤怒的玫瑰》的暴力元素〉。《世新大學人文社會學報》no.11: 163-196。

張藝鐘(2012)〈暴力的欲望反撥：日本與臺灣的黑幫電影中的抵抗意識〉。《文化越界》1.8: 133-153。

卓廷伍(2018)〈女性復仇與母性回歸：一九七〇年代後期臺灣新女性主義與社會寫實女星的形象轉變〉。《藝術學研究》no.23: 51-98。

WORKS CITED

Chen Ying-qian (2013) "Nuxing yuetingren dui heibang dianying zhong 'xiongdi qingyi' de jiedu: Yi dianying *Mengjia* weili" [Female Audience's Interpretation of the Ties of Brotherhood in the Gangster Film: The Movie *Monga* as an Example], Master thesis, Fu Hsing Kang College, Taipei.

"Chongpo heixuanwo fushen zhunyu shangying" [*Breaking Through the Black Whirl* Review Granted] (1982). *Min Sheng Daily*, 9 April: 10.

"*Datouzi*" [*Gangland Odyssey*] (1988). *Min Sheng Daily*, 4 July: 11.

"Datouzi lipin lanbo? Shujiadang dianying jintian wuye kaihuo" [Big Head vs Rambo? Summer Movie Season Kicks off at Midnight Today] (1988). *Min Sheng Daily*, 24 June: 11.

Desser, David (2009) "Triads and Changing Times: The National Allegory of Hong Kong Cinema, 1996-2000." *Quarterly Review of Film and Video* 26.3: 179-193.

Gabree, John (1973) *Gangsters: From Little Caesar to The Godfather* (New York: Galahad Books).

Gardaphe, Fred (2006) *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities* (New York: Routledge).

Grieveson, Lee, Esther Sonnet & Peter Stanfield (eds.) (2005) *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film* (New Brunswick: Rutgers University Press).

Hong Jianlun (2017) "Fankai Cai Yangming daoyan de dianying xiangbu" [Open the Photo Album of the Film Directed by Tsai Yangming]. Funscreen, 13 Jan. (www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=488).

Hu Taili (1990) "Yuzi yu fanshu: Taiwan 'rongmin' de zuqun guanxi yu rentong" [Taros and Sweet Potatoes: Ethnic Relations and Identities of 'Glorious Citizens' (Veteran-mainlanders) in Taiwan]. *Bulletin of the Institute of Ethnology Academia Sinica*, no.69: 107-132.

Jiang Meixuan (2018) "Xinnuxing de fuchou: Shehui xieshi dianyingzhong de seqing, yuejie yu pipan" [Revenge of the New Woman: Eroticism, Transgression, and Critique of Social Realist Film]. *Journal of Art Studies*, no.23: 99-125.

Liao Ying-Chih (2004) "Jieyanhou Taiwan xinbangpai dianying yu rentong" [New

Gang Cinema and Identity in Taiwan after the Lifting of Martial Law]. *Film Appreciation Journal*, no.118: 60-64.

Liao Ying-Chih (2015) "Bangpai, guozu yu nanxing qigai: Jieyan hou Taiwan dianyingzhong de bangpai nanxing xingxiang" [Gangster, Nation and Masculinity: Gangster Men in Taiwanese Post-Martial Law Films]. *Router: A Journal of Cultural Studies*, no.20: 53-78.

Liao Ying-Chih (2019) "Futile Liberation: Post-Martial Law Taiwanese Gangster Films." George Larke-Walsh (ed.): *A Companion to the Gangster Film* (London: Wiley Blackwell Publishing), 395-412.

Li Qingrong (2018) "Dianyingzhong jingcha juese yu jingcha xingxiang guanxi zhi yanjiu" [The Study of Police Image on the Screen and in the Reality], Master thesis, Ming Chuan University, Taipei.

Lo, Kawi-Cheung (2007) "A Borderline Case: Ethnic Politics and Gangster Films in Post-1997 Hong Kong." *Postcolonial Studies* 10.4: 431-446.

Lu Feiyi (1998) *Taiwan dianying: Zhengzhi, jingji, meixue* [*Taiwanese Cinema: Politics, Economics, Aesthetics*] (Taipei: Yuan-Liou Publishing Co.).

Mason, Fran (2002) *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction* (New York: Palgrave Macmillan Publishing Group).

Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* [1977]. Trans. Celia Britton, et al. (Bloomington: Indiana University Press).

Munby, Jonathan (1999) *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil* (Chicago: The University of Chicago Press).

Ni Yanyuan (2018) "Rentong, heidao xushi yu Taiwan zhengke xingxiang: Gangchan dianying de 'Taiwan zhengzhi' zaixian" [Identity, Gangsters' Narrative, and Image of Taiwan Politicians: Representations of Taiwan Politics in Hong Kong Cinema]. *Mass Communication Research*, no.137: 89-132.

Pu Feng (2014) *Jianghulu leng: Xianggang heibang dianying yanjiu* [*Always in the Dark: A Study of Hong Kong Gangster Films*] (Hong Kong: Hong Kong Film Archive).

"Shaoshi fangqi 'Du Yuesheng chuan' Jiashu butongyi Cai Yangming paibucheng" [The Shaw Brothers Picture Drops "Du Yuesheng Biography" due to Family Members Disagree. Tsai Yang Ming failed to film] (1983). *Chinatimes*, 5 Aug.: 35.

Su Zhiheng (2020) *Wuganyuan de dianyingshi: Cengjing Taiwan youge haolaiwu* [*Once upon a Time in Holiwood Taiwan: the Life and Death of Taiwanese Hokkien Cinema*] (Taipei: Spring Hill Publishing).

Teo, Stephen (1997) *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: BFI).

Wang, Sharon Chialan (2015) "Brotherhood of No Return: A Queer Reading of Niu Chen-Zer's Monga." *Journal of Chinese Cinemas* 9.3: 271-282.

Wang Meiyu (2009) "Jieyanhou Taiwan dianyingzhong de qingshaonian chengzhang/ bangpai jingyan ji wenhua fenxi" [An Analysis of Youth

Development/ Gangster Experience and Culture after the Lifting of Martial Law in Taiwanese Films], Master thesis, National Tsing Hua University, Hsinchu.

Warshow, Robert (1948) “The Gangster as Tragic Hero,” *The Parisian Review* 15.2: 240-244.

Wu Laopai (2017) “Cengjing Taiwan yeyou haolaiwu: Taiyupian liushi zhounian zhuanfang Cai Yangming daoyan” [Once upon a Time, a Holiwood in Taiwan: Interview with Director Tsai Yangming on the 60th Anniversary of Taiwanese Film]. *The Reporter*, 4 Jan. (www.twreporter.org/a/taiwanese-dialect-film).

Yu Yeying (1990) *Dianying beiwo paokuale* [*I Ran the Film down*] (Taipei: China Times Publishing Co.).

Zhang Yizhong (2010) “Taiwan shehui xieshipian zhi chutan: Tan *Lingchen liudian de qiangsheng*, *Piaopei qitaolang*, *Fennu de meigui* de baoli yuansu” [A First Glance at Taiwanese Social Realist Films: Violence in *Shooting in the Morning*, *Handsome Vagabond*, and *The Mad Rose*]. *Journal of Humanities and Sociology of Shih Hsin University*, no.11: 163-196.

Zhang Yizhong (2012) “Baoli de yuwang fanbo: Riben yu Taiwan de heibang dianyingzhong de dikang yishi” [Repulsion of Violent Desires: Resistant Consciousness in Mafia Films in Japan and Taiwan]. *Cross-cultural Studies* 1.8: 133-153.

Zhou Tingwu (2018) “Nuxing Fuchou yu muxing huigui: Yijiuqiling niandai houqi Taiwan xin nuxing zhuyi yu shehui xieshi nuxing de xingxiang zhuanbian” [From Avengers to Desperate Wives: Women’s Movement, Taiwan Pulp, and the Transformation of Female Star Images]. *Journal of Art Studies*, no.23: 51-98.

摘　要

一九八〇年代臺灣社會及電影工業皆面臨巨大改變，儘管在這般動盪的環境下，一九八〇年代末期仍有一波成功的本土黑幫片出現。本文耙梳一九八〇年代末期到一九九〇年代初期臺灣黑幫片的發展，聚焦在蔡揚名（歐陽俊）於此時期所拍攝的黑幫三部曲：《大頭仔》(1988)、《兄弟珍重》(1990)、和《阿呆》(1992)，透過分析片中黑幫主角的父子情誼和家庭關係，探討蔡揚名片中喪失歸屬感的男性幫派份子背後所反映出的社會集體潛意識，以及此時期臺灣黑幫片的特殊性與文化意義。蔡揚名的黑幫三部曲在角色建構與敘事上的轉變同時揭露出他對解嚴後臺灣社會的觀察與批判，其中，《阿呆》更進一步藉由家庭主題討論解嚴後外省人對臺灣的矛盾情感以及資本主義現代性對傳統價值的打擊。在類型包裝下，蔡揚名的黑幫三部曲及其他一九八〇年代末期到一九九〇年代

初期的臺灣黑幫片回應了當時臺灣社會在快速發展下產生的認同困境，並以挫敗的黑幫份子形象為後起的黑幫片開啟新的面向。

關鍵詞：黑幫片、臺灣電影、蔡揚名、省籍問題、家庭

Nowhere to Belong
The Father and Son Relationship and Social Critique in Tsai Yang-ming's Gangster Trilogy

CHIANG Mei-Hsuan
Taipei National University of the Arts

ABSTRACT

The society and the film industry of Taiwan underwent great transformation in the 1980s. At a challenging time like this, several important gangster films were still being made by local filmmakers during the late 1980s. This paper investigates the development of Taiwan's gangster films from the late 1980s to the early 1990s, with a specific focus on the gangster trilogy by Tsai Yang-ming (Ouyang Chun): *Gangland Odyssey* (1990), *Fraternity* (1990), and *Joe-Goody* (1992). By analyzing the theme of family, particularly the father and son relationship, in Tsai Yang-ming's gangster films, this paper explores the collective unconscious behind the male gangster's loss of sense of belonging, and the cultural significance of Taiwan gangster films during this period. This paper argues that Tsai Yang-ming's gangster trilogy also reveals the director's view on post-martial law Taiwanese society, and his critique is the most obvious in the last of the gangster trilogy, *Joe-Goody*. The film further elaborates the impact of capitalist modernity and the society's struggle over national and cultural identity during the post-martial law period. With the frustrated and lost gangster figure, Tsai Yang-ming sets the foundation for later gangster-themed films in Taiwan.

KEYWORDS: gangster film, Taiwan cinema, Tsai Yang-ming, ethnic conflict, family