

國立台灣師範大學台灣語文學系

碩士論文

指導教授：應鳳凰 博士

再現家庭共生關係－析論張作驥電影《當愛來的時候》

研究生：曾玉芳 撰

2012 年 6 月

國立臺灣師範大學臺灣語文學系
碩士學位論文通過簽名表

系所別：臺灣語文學系碩士班

文化

組

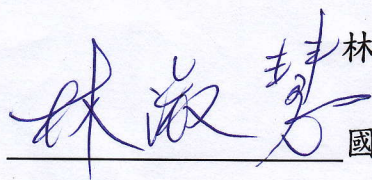
姓名：曾玉芳

學號：697260069

博(碩)士論文題目：再現家庭共生關係—析論張作驥電影《當愛來的時候》

經審查合格，特予證明

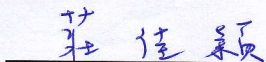
論文口試委員



林淑慧 博士

國立臺灣師範大學 臺灣語文學系 副教授

莊佳穎 博士



國立臺灣師範大學 臺灣語文學系 助理教授

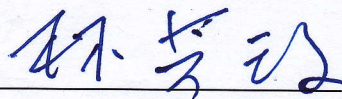
應鳳凰 博士



國立臺北教育大學 臺灣文化研究所 副教授

論文指導教授

系主任(所長)簽章：



中華民國一〇一年六月二十八日

謝 誌

真摯的感謝應鳳凰老師一路以來的支持與無限寬容，玉芳感念在心。

以及

口試委員，林淑慧老師與莊佳穎老師給予的指教與鼓勵。

與母親之間的扞格，一直存在。我想，或許可以透過論文書寫的過程，去釐清與母親的愛與恨。但到書寫的結束，我明白，與母親之間愛恨情感的雙向拉扯，是很難有清晰的解決之道的。母親常說無法理解我，然而我也同樣的無法滿足母親遠超過我能力所及的種種要求或期待，長久下來，母親對我的看法時常出現「丟臉」二字，因此也常讓我自覺自己是個不及格的女兒。對我來說，這成了我沈重且難以釋懷或理解的心理負擔與包袱，母親的「盼望」，就像是永無止盡的情感勒索。

我仍感謝母親、父親及二姊，你們三不五時的冷嘲熱諷與否定，無形中成為了我書寫這本論文的動力。希望透過這本論文的完成，不會再讓你們因我崎嶇（或說異於常人）的求學過程而感到「沒面子」。

最後，感謝我的妹妹 Lia 及與遠嫁他鄉的大姊 Kitty，妳們的正面支持與鼓勵。
也謝謝一直在我身邊支持、鼓勵與肯定我的好友。

2012 年，襖熱的夏季

摘 要

本文選取張作驥導演於2010年執導的電影作品：《當愛來的時候》為研究題材，旨在研究台灣電影所呈現之家庭、母女關係與有著去勢焦慮的父權。試圖透過女性主義批評、母女關係理論及電影敘事手法等分析方式，耙梳其電影主題脈絡。進而推演出電影裡母女關係與父權體制所呈現出台灣社會文化特殊的情境與背景，以及如何地順從或顛覆父權。這其中也包含母女兩代的行為模式與互動關係投射出的情感脈絡、成長經驗與身分認同。

筆者以電影中的母女關係和女性角色為中心，輔以其他親情互動及男性角色，闡述家庭成員間的共生關係。在片中這個不那麼「正常」的家庭中，親情並非侷限於血親關係中，而是相互涉入彼此生命的互動。電影中的「母親」角色雖展現了無與倫比的堅強與韌性，但也不乏她們始終依附傳統、恪守母職與被父權體制箝制的敘事情結。在另一方面，雖然故事中的入贅丈夫（父親）呈現出無能、軟弱與去勢焦慮，但他仍有形或無形地透過其男性的地位，介入與影響家中其他女性成員的生命歷程。最終，導演以某種程度的女性挫折為電影中的男性去勢焦慮解套，並以未成年懷孕女兒的視野，對家的本質做出了另一詮釋。

關鍵字：母女關係、家庭、女性主義、去勢模擬

Abstract

Through using Director Chang Tso-chi's No. 6 films directed in 2010, "When Love Comes", this study analyzes the family, mother-daughter relationship and patriarchy with castration complex in Taiwan's movies. Also, this study attempts to methodize sequence of movie themes through some analytical methods such as feminist criticism, mother-daughter relationship theory, and film narrative pattern and so on. Furthermore, this study will deduce special circumstances and background of Taiwanese social culture reflected by mother-daughter relationship and the patriarchal system, and how to obey or to subvert the patriarchal. This is including intricacy of emotion, growing experience and sense of personal identification expressed by the behavioral models and interactions between mother-daughter generations.

The author focused on the mother-daughter relationship and the role of women in the movie but also other family interaction and the male characters to state the familiar interaction between the family members. In such an 'abnormal' family, familiar affection should be the interaction of each other's lives rather than limited to the genetic relationship. The role of 'mother' in the film has demonstrated unparalleled strength and toughness, but there are still a lot of scenes with regard to that they always depend on tradition, abide motherhood and are restrained by patriarchy. On the other hand, what the husband/father in an uxorilocal marriage showed are incompetency, weakness, and castration complex but he still tangibly or intangibly intervened and influenced the life courses of the other female members in his family by his male position. Finally, the director used a certain degree of female frustration to relieve the male castration complex and gave a different interpretation of the nature of home from a teenage pregnancy daughter's viewpoint.

Key words: mother-daughter relationship, family, feminism, castration complex

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識	8
第二節 文獻回顧	12
一、電影專書論著	13
二、女性電影專著	15
三、學術論文回顧	17
第三節 研究範疇與方法	20
一、研究文本的選擇	20
二、研究方法	21
三、論文主要理論的參考及援引	22
四、論文章節架構說明	28
第二章 社會及家庭中的女性形象演變	31
第一節 母親形象	31
一、華人文化下的母親定位	31
二、西方文化中母職形象的迷思	32
三、當母職成為父權控制女性的手段	34
四、現代台灣母親	36
第二節 女兒角色	38
一、華人社會文化下的女兒	39
二、西潮東漸中的年輕女性	41
三、現代女兒所處的情境	41
第三節 家庭系統中的母與女	43
一、家庭系統理論	44
二、中西的親子關係	46

三、小結	47
第三章《當愛來的時候》中的角色及敘事再現.....	49
第一節《當愛來的時候》角色風格展演	49
一、《當愛來的時候》中的女兒.....	50
二、《當愛來的時候》中的既定母親.....	55
三、《當愛來的時候》中的既定父親.....	59
第二節《當愛來的時候》中現身與潛匿的男性	61
一、落跑男友—牟宗福.....	61
二、邊緣觀察者—叔叔.....	63
第三節 面對未成年懷孕的衝擊—以《鴻運當頭》為對照.....	64
一、未成年少女性別角色轉化與再塑.....	65
二、《鴻孕當頭》.....	66
三、兩部電影中父母親與社會環境的態度.....	69
四、關於兩部電影中的未成年少女懷孕.....	70
第四章《當愛來的時候》中的親權結構與認同	72
第一節《當愛來的時候》中的母親與父親形象	72
一、《當愛來的時候》中的母職展演.....	73
二、《當愛來的時候》中去勢父親的形象.....	84
第二節《當愛來的時候》中的母女關係	98
一、母女之間的衝突與對立.....	99
二、互為主體的母女之間.....	102
三、母女之間的扭轉共生.....	104
四、理解互助的共生相繫.....	107
第三節《當愛來的時候》家與親情的認同	111
一、家族的招贅鬆綁.....	112
二、家庭中的性別區分要求與母女情感契約	115

三、 單親小媽媽的社會現實處境.....	117
第五章 結論	122
一、 再現家庭圖像.....	122
(一) 帶著傷痕共生的母親與女兒.....	124
(二) 解套男性去勢焦慮.....	126
二、 侷限與展望	127
參考文獻	130
附錄：《當愛來的時候》演員相關資料.....	134



第一章 緒論

本文書寫的時間背景十分特殊，正是台灣電影，也就是一般稱之的國片，正發光發熱的時期。學界甚至整理出一專有名詞：台灣後新電影（Taiwan Post-New Cinema）。與《當愛來的時候》同年上映的電影有：猶如童話般愛情故事《背著妳跳舞》、鬼才編劇武打鉅製《劍雨》、親情感人《阿輝的女兒》、《妳是否依然愛我》、《三振》、《初戀風暴》、《第四張畫》、《茱麗葉》、《我，十九歲》、《藍色矢車菊》、台灣首部 3D 動畫《憶世界大冒險》、《第 36 個故事》、《一頁台北》、《被遺忘的時光》等十多部風格、類型各不相同的優質台灣電影¹，各在票房上表現出某種程度的水準，也各有支持的觀影群眾。以上述的電影來俯視，其大都是由男性導演所構成的文化場域，而其所執導的電影，呈現的風格、運鏡手法、故事題材，大都是展現男性的成長經驗、人生歷程、男性的認知或是以男性的思維模式進行拍攝或電影的呈現。

於是，筆者在書寫本文時，所感到困惑的是，以男性為中心表現了男性的觀點與角度。那麼，長期的在男性凝視下，國片的女性觀眾所認同的女性形象，或是內心所形塑出的女性樣貌，自然而然的是男性主體所建構出的視角，女性會不自覺的內化為及認同並接受男性凝視的觀點，即重男輕女、男主外女主內的傳統男性觀念。如此一來，台灣新電影由男性導演想像的女性主體與形象，最後必然被建構成父權觀念下的附屬品，電影則悄然地交織出男性想像的女性主體形象與性別認知的文化建構。在此疑慮下，展演出筆者對於此論文書寫之方向與問題意識之起源。

¹資料來源：國家影視產業資訊平臺：

<2010 國片「紅」起來 15 部新片接棒再造新盛世> <http://tavis.tw/files/15-1000-11591,c1029-1.php>

台灣新電影於 1980 年代末達到高峰，到 1990 年代下旬，逐漸失去觀眾。1970 年代健康寫實當到²，當年幾位新銳導演如楊德昌、侯孝賢，以及稍後的蔡明亮，在美學上力求突破，各自發展出獨特的新浪潮風格。由於國片輔導金制度的培育，加上歐美電影節大獎的推波助瀾，造就了台灣電影有史以來的國際級大師，被譽為「電影作者」(auteurs)。但如今，國際電影學界雖仍忠心耿耿，一般觀眾卻早已對新電影興趣缺缺，新電影的導演群也淪為學院派導演。結果多年來國片沈寂一片，到了二十一世紀初，「台灣電影已死」的悲觀看法，甚囂塵上。³

許多資料都顯示出，魏德聖導演於 2008 年執導的《海角七號》，是台灣電影一項非常重要的時代指標，電影融合了商業要件與電影所需的爛漫元素。魏德聖成功的成就出一部「大小通吃」的台灣電影，將不同領域、年齡及甚至是幾乎不看國片的民眾帶入電影院觀看國片，當時還引發了所謂的「海角現象」，電影票房十分亮眼。更重要的是，為台灣新電影的發展帶來另一新景地，也改變了以往大多數人認為國片只是看不太懂的藝術片之框架與刻板印象。

《海角七號》的意外成功，被視為台灣電影的奇蹟。從 8 月 22 日上片，到 12 月 12 日首輪戲院下片，四個月總票房累計五億三千萬元，在台灣電影史上僅次於《鐵達尼號》，就華語影片而言，則高居冠軍。一時之間，《海角七號》似乎引發了全民看國片運動，旋風所及，《囧男孩》(2008)、《九降風》(2008)、《漂浪青春》(2008)、《停車》(2008)、《亂青春》(2009) 等影片，連帶引發關注；台灣儼然進入「後新電影」時期。⁴

如果想談論後新電影的內在美學邏輯或其中蘊含的文化批判意識，其實是無

²所謂的「健康寫實」，指的是效法戰後義大利新寫實電影，以一種寫實手法來關注整個社會，但不同的是，義大利新寫實電影挖掘許多社會的黑暗問題，而我們的健康寫實則是要盡量省略社會黑暗面，而將社會光明面呈現給大眾。見《電影欣賞》，1990 年第 46 期，頁 71。

³《劇作家》創刊號，〈創刊序：「台灣電影」已死？〉，2006 年 7 月 11 日。

⁴《電影欣賞學刊》，〈《海角七號》：意外的成功？回顧台灣新電影〉，2010 年第 142 期，頁 124。

法直接從 2008 年以來的幾部電影中談起，而是勢必回到台灣新電影的脈絡底下進行討論。⁵主要原因在於，後新電影的產生有一部分正是源自對於 1980 年代以來台灣新電影的重新反省與再思考。興起於 1980 年代的台灣新電影雖然多帶有鄉土文學主義的色彩，但卻在當時台灣新電影走向藝術美學的路數底下，弔詭地同時偏向現代主義與菁英的姿態，許多敏感議題或是台灣與現代性結合的問題雖然在當時被提起了，卻多半選擇將問題輕輕掀開再輕輕蓋上的側面迴避。然而自 1987 年解嚴以來隨著台灣歷史的進程與改變，台灣社會開始強調混雜文化、多音交響的共生現象存在，再加上 1980、90 年代台灣陸續引進的後現代與後殖民思潮，台灣電影的敘事策略與主題呈顯亦有所調整，台灣新電影的時代告終與後新電影的形成也在時代的更迭中進行交接與對話。

後新電影的萌芽與起步其實很難真正準確地切割出一個時間點，正如同對於新電影的結束。有人將其定位在 1987 年由詹宏志起草，小野、吳念真等人共同連署所發表的台灣電影宣言或以 1989 年侯孝賢所拍攝的《悲情城市》作為揮別新電影的手勢，亦有評論者及導演認為新電影其實一點也不新，或是認為新電影其實從未結束。但正如我們在處理文學史或歷史一樣，為了便於歸納概括出每個時代所展現的特色，時期的分隔是必須的。但這並不代表當我們將某個時期稱做後新電影，便排除了後新電影之外的所有可能，這樣的斷代分隔是一種便於讓研究者們能快速掌握每個時期的主要特色。⁶

近幾年來台灣電影出現一種普遍的敘事方法，亦即皆朝向故事主題上分線進行或是形式上分段的敘事策略。較為明顯的例子至少浮現在《一年之初》(2006)、《最遙遠的距離》(2007)、以及 2008 年的《流浪神狗人》、《漂浪青春》、《花吃

⁵ 《電影欣賞學刊》·〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度—從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 158。

⁶ 《電影欣賞學刊》·〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度—從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 159。

了那女孩》、《停車》、《蝴蝶》等電影。這樣的拍攝手法雖然容易將事件的諸多面向呈現給觀者，強調多元並置的可能，然而一旦在說故事的技巧上掌握不好便很容易流於主題失焦、情節混亂或導致敘事碎裂的危機。當然，也許把這樣的問題擺放在 21 世紀的社會脈絡下來思考，敘事的終極可能不再是訴說一個完整的故事，而是透過幾段看似關連緊密，卻又彼此獨立進行的故事呈現影片的內在精神。

7

回溯台灣 1982 年由四位導演分執組合而成的影片《光陰的故事》亦是由分段的敘事策略與包裝，揭開了台灣新電影的序幕。雖說新電影的後來發展並未如同兩千年以來普遍呈現的分段、多線敘事，然而當時這樣的嘗試與組合，確實已展現台灣新電影試圖發展出一條有別於過往為了配合政治宣傳的愛國電影，或是在國家機器監控底下所形成諸多逃避現實的武俠、愛情片的路徑。其實無論是 1980 年代由組合式的《光陰的故事》領軍，開啟台灣新電影的一路發展，或是兩千年以來多部國片不約而同採取類似的電影敘事，兩者在電影的敘事美學這一個層面上皆進行了反省與改造，不過必須注意的是，2000 年以來所出現的一些普遍共有敘述手法並非突然產生，而是在新電影產生之後，亦即 1990 年代所興起的新新浪潮脈絡中漸漸轉化、再生的美學創造。

文學、藝術、電影或文化在每個時代的轉折都有不同的問題要面對，其所迎戰的姿態也隨之有所調整。焦雄屏在《台灣電影 90——新新浪潮》一書中的兩篇序文曾經替我們大致描繪 1980 年代與 1990 年代台灣電影在敘事手法上的美學特色。她指出崛起於 1980 年代的台灣新電影以突破性的成熟美學以及寫實傳統建立了這段時期台灣電影的特色，然而到了 1990 年代這樣的美學手法面臨了侷限與新的挑戰，在這一波新新浪潮效應之下，無論是崛起於 1980 年代新電影的導演或是之後才新興的新銳導演，1990 年代所開展出來的便是在形式美學上產生

⁷ 《電影欣賞學刊》〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度——從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 159。

的高度自覺。⁸

但在許多論及 1990 年代台灣電影的現象與轉折的論述中，較常被提及且有較多專書討論的仍多半聚焦在侯孝賢、楊德昌或蔡明亮等人身上。但如果仔細觀察張作驥在 1990 年代所拍攝的《忠仔》（1995）和《黑暗之光》（1999），我們可以發現張作驥在拍攝手法上實則為台灣後新電影灌注了不少豐富的敘事模式。⁹一方面加強了後新電影之於新電影的特殊性與改變，另方面亦是 2000 年之後，後新電影蓬勃發展之前的一股潛在能量。

一般若將張作驥的電影放在新電影與後新電影之間的脈絡底下來討論時，多半會提及他在傳統寫實主義上所展開的突破，卻較少討論到張作驥在打破寫實主義的成規下，他電影裡頭關於時間與空間的開展如何進一步形成後新電影的重要特色之一。強調情節分線、形式分段的敘事策略，或是凸顯節奏明快、情節緊湊等特色，可說是 2000 年以後（尤以 2005 年以來）後新電影與新電影在電影敘事手法上所形成最明顯的差異。¹⁰空鏡頭、長拍定鏡等美學模式自 1980 年代以來已可說是象徵台灣新電影的特色標誌之一，如此的拍攝手法與風格不只奠定了一些台灣導演在國外各大影展的地位，亦影響後續 1990 年代台灣電影的敘事美學。

只是，堅持電影藝術的結果雖在國外大放異彩，反觀國內長鏡頭下的影像再現卻成了枯索無味的代名詞。1990 年代的台灣電影在國內無論是產量、票房或是與觀眾的互動等層面，大致上仍處在黯淡艱困的時期，然而即使在這一波新新浪

⁸ 焦雄屏曾提及，侯孝賢的《戲夢人生》（1993）、《好男好女》（1995）對於歷史記憶本質進行拆解與註釋，重塑了歷史間的相互詰問，使他過往為人稱道的古典寫實美學蛻化為帶有後現代色彩的辯證形式；而新新浪潮之下陳玉勳、瞿友寧、蔡明亮等人亦在美學形式上有所開展。相關評論參考焦雄屏。〈序一：台灣電影 90——新新電影浪潮〉、〈序二：世紀末的台灣電影〉。《台灣電影 90——新新電影浪潮》，頁 6-16。

⁹ 《電影欣賞學刊》〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度——從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 159。

¹⁰ 《電影欣賞學刊》〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度——從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 160。

潮之下仍舊存在著許多向 1980 年代新電影學習、仿效的電影。¹¹

但不可否認的是，1990 年代剛起步的後新電影在電影敘事上仍企圖開展有別於新電影的美學形式與策略，其中張作驥在 1990 年代所奠基下來的敘事美學是一個討論新／後新電影之間過渡、交接與突破的最佳例證。如果熟悉張作驥電影的觀影者，必定會察覺在他的電影裡頭帶有些許侯孝賢的運鏡風格或子題，包括長拍定鏡的使用、拍攝吃飯戲的喜好以及不時將拍攝鏡頭望向大自然的空鏡等等，但在這些看似仍停留在新電影痕跡的影子下，張作驥從 1995 年的《忠仔》一路到 2008 年的《蝴蝶》，電影中所呈現的「黑幕」與「開放式結局」這兩種類型的敘事手法卻創造了一種重新觀看電影的方式，甚至可以說是開啟了另一道凝視時間的門。¹²歷來有關長鏡頭的評價眾說紛紜，有褒有貶，其中吳珮慈在一篇關於反思長鏡頭美學的文章中特別提到了長鏡頭與時間之間的關連性，她表示：

長鏡頭保證事件的時間進程受到尊重，可以讓觀眾觀視時空全貌和事物的實際關連。……長鏡頭最能有效地使人體察當下的時延。……通過對事物的常態和完整的動作揭示動機，長鏡頭凝視時間，保持透明和複義的真實；它強調時間的延續，突出那些似乎什麼事也沒發生，但時延卻如此強烈地存在過的時刻（10-12）。¹³

吳珮慈藉由巴贊（Andre Bazin）著名的本體論以及柏格森（Henri Bergson）的

¹¹吳念真的《多桑》（1994）以長拍代替剪接，或是林正盛的《春花夢露》（1996）、《放浪》（1998）等以歷史救贖鄉愁童年為題，皆延續新電影的寫實傳統。焦雄屏，《台灣電影 90——新新電影浪潮》。

¹²《電影欣賞學刊》〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度——從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 160。

¹³相較於有些論者提及侯孝賢電影中比方打鬥衝突場面慣以定鏡長拍處理，不但淡化了戲劇張力，有時對纏鬥的兩方是誰都一頭霧水的拍攝手法，張作驥在觀點鏡頭中運用了正反拍與反應鏡頭等鏡位處理皆提供了觀眾閱讀故事的角度、視野，乃至於對其中角色的認同態度，甚而建立一種異位認同的效果。可參考吳珮慈。〈凝視時間，在動與不動之間——長鏡頭的一種美學反思〉。頁 11、黃櫻棠著。〈長拍運鏡之後——一個當代台灣電影美學趨勢辯證〉。《拾掇散落的光影——華語電影的歷史、作者與文化再現》。台北：亞太圖書，2001 年，頁 77。盧非易，〈觀看黑暗——觀點、認同、寫實論之重探〉，頁 55。

時延概念思索長鏡頭，認為通過全面地拍攝時間的描述性手段，長鏡頭把時延具象化了。而再回過頭來觀看張作驥從《忠仔》到《蝴蝶》，我們亦可看見他在電影中對於長鏡頭的使用，然而相對於長鏡頭，他亦運用許多中長鏡、正反拍甚或臉部的集中與特寫。張作驥的電影鏡頭選擇在適切的時機適當地接近劇中人物，一方面增強了戲劇張力，另一方面亦拉近觀者的認同感受。除此之外在 90 年代之後所發展的後新電影脈絡下，張作驥電影中持續出現的「黑幕」與「開放式結局」卻是解構、突破新電影長拍定鏡模式的另類敘事美學。¹⁴

如果說電影在某種程度上反映了社會事實，並且象徵著一種參與社會事實建構的機器，那麼電影的再現必然涉及了生活的重塑。¹⁵我們能夠發現，從 1980 年代台灣新電影時期被關注，到 1990 年代後新電影起步的時期逐漸有所轉化不再單一旦封閉，而至兩千年之後隨著歷史與社會進程的累積，政治與經濟結構產生多次變革，地方的符碼亦與多重意義結合，開展出更為繁複的空間。

後新電影這個詞彙不管是在斷裂、延續、超越甚或轉化的意義上，必定是與新電影有所對話它才會被稱做後新電影，透過探討張作驥電影中在敘事美學上對傳統寫實主義的突破、時間空間的解構與重構，在主題呈現上透過使用開放式結局的策略啟動地方符碼的開放性意義這些重點去思索後新電影所承載的特殊性，以及與新電影之間的異同和對話。

¹⁴當然新電影的特色不只有長鏡頭，但這的確是新電影十分重要且關鍵的敘事策略，亦在新電影與後新電影的交界與跨越之間產生了顯著的改變，並引發後續諸多美學反思。

¹⁵《電影欣賞學刊》〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度—從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 164。

第一節 研究動機與問題意識

豪豬們因為需要溫暖而聚在一起取暖，卻又因靠得太近，刺傷了彼此。
越是親密的關係，越容易產生互相傷害的情況。到後來，那份感情像緊密纏繞的藤蔓，纏的人透不過氣；又是拋不掉的心頭重擔，壓得人無法呼吸。

—《飲冰室茶集》

台灣電影於筆者書寫的此時，承如前述，已經發展出台灣特有的電影敘事風格：台灣後新電影。而本論文欲探究的題材內容，緊密的貼和某種特殊台灣家庭的真實面貌。然而電影中的親子關係，尤其是母親、父親與女兒互為矛盾、具殺傷力卻又互為依賴、希望獲取認同…等親子關係刻劃極深且真，是為本論文探討的核心動機。

因此，本文以《當愛來的時候》為研究題材，電影中扣緊親情、女性主體、母職、父權、傳宗接代及生育等議題。《當愛來的時候》為導演張作驥執導的第六號電影作品，有別於張作驥以往拍攝題材，首次深度探討探討母體 / 女性。該片受邀為倫敦國際影展觀摩片、台灣高雄電影節第十屆開幕片，以及亞洲釜山國際影展的「大師放映」單元。入圍第四十七屆金馬獎最佳劇情片、最佳導演等十四個獎項，於該屆的入圍獎項最多的大熱門，最終獲得最佳劇情片等四項獎。¹⁶近年來台灣電影的內容與風格已經有大幅的轉變，如前述所提及的「台灣新電影」及 2008 年由《海角七号》後所發展出的「台灣後新電影」即是台灣新電影轉型的重要指標。

¹⁶四項獲獎獎項分別是：最佳劇情片、最佳攝影、最佳美術設計、觀眾票選最佳影片
資料來源：台灣金馬獎官方網站：
<http://www.goldenhorse.org.tw/ui/index.php?class=funcnav&func=news&subwork=ghac>

再次回顧張作驥導演歷年來所執導的電影：1996 年《忠仔》、1999 年《黑暗之光》、2002~2003 年《美麗時光》、2008 年《蝴蝶》、2009 年《爸…你好嗎？》到 2010 年《當愛來的時候》張作驥所執導的電影故事敘事軸心與其喜歡處理的題材大多探討聚焦在與處理父與子、兩代之間的親情問題¹⁷或是隔代教養與單親家庭的孩子的成長故事。張作驥也曾處理過被置於台灣社會次文化問題，如同性戀、青少年暴力或情慾等相關議題。¹⁸張作驥曾坦言過自己一直很關注男性，也喜歡寫男性間的互動。¹⁹例如，在《黑暗之光》中是以女性角度出發，但張作驥在原本的劇本中仍花了很大的篇幅講電影中的父親角色。

而且在張作驥的作品中的「母親」角色大多處於一個缺席的狀態，而且透過畫外音（off-screen sound）或其他對話，可以發現其作品中的母親（生前）其實過的都不好。《黑暗之光》康宜與阿平的母親都過世了，《美麗時光》小偉的母親過世，阿傑則是被母親拋棄，《蝴蝶》中一哲與阿佩的母親也都死了，《爸…你好嗎？》的情況也差不多，唯一例外的是《忠仔》的母親（邱秀敏飾演）。另外，也可以發現張作驥作品中，常會出現一些較為邊緣位置的母親角色，如謝月霞一連在《黑暗之光》等三部片中飾演的角色。或者是謝寶慧在《黑暗之光》飾演康宜的繼母、《蝴蝶》中的阿嬤等等，這些女性角色性格迥異，卻有著不同程度的堅毅與強悍。²⁰關於上述母親角色的缺席與地位邊緣的原因，張作驥則表示，在《忠仔》裡他將自己的母親形象套入的太深，邱秀敏也詮釋的非常到位，太過真實，後面的電影不想重複，也就自然的讓她們缺席了。²¹

而在《當愛來的時候》開拍之前，張作驥就說明，不會再讓母親缺席。²²而

¹⁷ 張作驥執導《美麗時光》，2003 年上映。

¹⁸ 同上，《蝴蝶》，2008 年上映。

¹⁹ 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010 年，頁 190。

²⁰ 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010 年，頁 191。

²¹ 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010 年，頁 192。

²² 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010 年，頁 192。

我們所看的，的確是以女性（母親）為主體的電影。解讀《當愛來的時候》，筆者認為，是以母親與女兒之間同為女性於相同的生理狀況下彼此的情感與身體經驗異變為一種扭曲的角力鬥爭。從張作驥接受平面媒體的訪談記錄中得知，其對於母親的印象，與張作驥從小的成長背景有著相當密切的關係。²³若我們以導演張作驥以往執導的電影來看，張作驥的電影，大多數與其自身的生長背景有著相當密切的連結。張作驥導演的雙親皆為廣東人，國共內戰時期，家族親戚隨著當時的國民政府輾轉到了香港、美國、英國…只有父母親來到台灣，定居永和。原本富裕的家境因此一落千丈，父親委身做個約聘的小公務人員，母親則是努力的學台語及客語，當女工貼補家用。

張作驥的電影裡面所有的母親角色，全都被定位為很強悍、嘮叨的外在形象，因為，那就是母親在他心中的印象。從小母親便對張作驥過份保護，原以為是生活壓力與寂寞使的母親將重心全然的放在他身上，長大成年後，才知道原因出自於在他未出世前的兩個早夭的姊姊。母親過份且強勢的保護，也讓張作驥對於家與家庭中的母親形象有獨特且深的感受與解讀。

《當愛來的時候》故事背景為一個傳統的三代同堂的家庭，電影的一開始，以擁擠繁雜的畫面呈現出一個經營海鮮快炒的餐廳，家中成員逐一出場，且各司其職。電影的首幕便將每個演員於家庭中的地位做出鮮明的展現。故事女主角：呂來春，間歇性的在片中出现口白，配合著電影情節的進行而述說著內心的感受。來春在片中是名年僅十六歲的女孩，口白設計的內容時而幼稚愚惑，時而成熟懂事。

電影故事中的角色設定有別於以往台灣電影以家庭故事為背景的題材，特別的是，其入贅父親於家庭中的地位若以電影角色設定來分析，其從屬地位可以被

²³ 摘自《壹週刊》專訪，第 493 期，2010.11.4，頁 82-88。

視為片中家庭裡的母親角色地位之詮釋。在過去的研究論述中，台灣家庭於社會中被定位成從父權體系之下來發展。而在電影中，父親角色被設定為一個招贅而來的丈夫。接受招贅的男性，不僅是父系社會中的家庭地位上的矮化，同時進而承接了與古代女性背負著傳宗接代的重責大任，成為了綿延子嗣的生產工具。入贅父親的陽具幾乎就等同於女性孕育嬰孩的生理工具，能否為家族帶來男嬰成了入贅父親於該段婚姻中最重要的任務與意義。

一個女性若充滿力量，握有權勢，父權社會的解讀便是：模仿男性。電影中的大媽一呂雪鳳，便是這樣的一個女性。在電影中，雪鳳臉上的妝濃烈而強勢，頂著俐落的短髮，穿著保守亦嚴謹，說話時聲音宏亮甚而有些聒噪。這樣「像男人的女性」讓在身旁的入贅的丈夫一黑面，更顯窩囊侷促，即使黑面是個體型胖壯，面帶殺氣的男人，但無論是在家庭地位上或是海產店的經營權上，皆被雪鳳「壓落底」。如雪鳳這般的女性，自然難以引起男人的慾望與期待。而家中的二媽一何子華，同電影中的主角之一，子華是來春的親生母親，與雪鳳的外在形象與角色定位有顯著差異。藉由電影的故事進行，可以知道，允許子華成為丈夫黑面的小老婆的主要原因是雪鳳無法生育。而雪鳳必須容忍接受入贅而來的丈夫，更要接納可替家中傳宗接代的小老婆子華。

為求家族的血脈綿延不絕，子華即使已年近不惑，仍冒著高齡產婦的生理風險，只為產下一名男丁。張作驥鋪陳下的故事情節，讓雪鳳與子華被緊密堅固父權社會概念所影響，將女性存在的價值取決於生育能力，這樣的態度到了對待女兒身上來春亦是如此。而有著閹割焦慮的黑面，陽具象徵著一種權威的渴望，一種陽剛氣質與權力的重建。是故，新生的兒子不但能帶給了黑面朝思暮想所希望獲得的目標，黑面也能間接的重建自己的「男性雄風」。再者，女兒來春的未婚懷孕，直接反應了父親黑面在家庭中低落的父權地位。同時也讓來春的親生母親子華對於女兒年紀輕輕便未婚懷孕而表現出感到羞恥與憤怒的態度。來春的未成

年懷孕，展演出大媽雪鳳、小媽子華與來春的之間的母女關係，同時也是掀起家庭紛爭、父權展現與去勢父親的憂傷的主要因素。

綜合上述，筆者認為如此將可爬梳出本論文主要的問題意識：

第一：以未成年女兒來春為電影的主要敘事軸心，呈現親情與愛情兩者撕裂其心靈而成長的故事，來春的內心與電影中所呈現面貌為何？

第二：去勢模擬的父權以及偽陽具母親，電影中如何再現（representation）？

第三：父權社會體制與結構對母親及女兒的影響為何？

第四：張作驥在電影中如何再製傳統的台灣家庭圖像？

綜合上述，本論文將處理家庭與生活經驗中的母女關係，並透過招贅婚姻延伸處理父權社會下男性的閹割焦慮（去勢模擬）。

第二節 文獻回顧

承如前述，現今的台灣電影已經不再只是局限於藝術片的框架中，電影題材可以是大眾文學作品、台灣本土文化、或是原住民歷史事件等作為素材。此風潮中，現代女性的形象與親子關係的演繹為許多新電影關注的議題。針對此部份研究，本文從書籍專著、碩博士論文、單篇論文及其他論述，返顧前人之建樹。

一、電影專書論著

對於台灣電影之中之女性角色的研究貢獻，目前有焦雄屏所編著《台灣新電影》一書²⁴，其中相當詳細的記載台灣新電影的崛起與衰落。全書分為四大主線來討論：第一為台灣新電影的工業形式變化；第二為台灣新電影的創作者；第三為台灣新電影的內容、形式、取材；第四為台灣新電影的跟進與反省。收錄各家對當時台灣電影工業環境源由，再到台灣新電影運動的開始過程，以及其中影響電影界形勢的事件，像是削蘋果事件、玉卿嫂事件、我這樣過了一生的停拍事件等電影媒體風波。且對電影導演與工作人員群像收錄各家說法，更列舉創作內容的選擇來自導演個人經驗和台灣經驗、語言的突破、改編文學的優劣並用一章提及台灣新電影中的女性的變貌。

〈女性的變貌〉此章說明女性角色的改變，為新電影的重要特色，誠如齊隆壬〈從訴苦到控訴〉所言，台灣電影的女性樣貌不斷在改變，自〈梁山伯與祝英台〉時，以女扮男裝來替換心理，到了「二秦二林」時期，投射不食人間煙火，只強調美麗與浪漫的愛情虛構形象，到了新電影所闡揚受苦的女性形象，揭示台灣電影中的女性形象以由虛幻到寫實的轉換階段。

其次，以陳儒修在《台灣新電影的歷史文化經驗》一書中，著眼於十九世紀末台灣電影的起源開始介紹，一直討論到 1980 年代末新電影的興衰，重點著墨於呈現臺灣電影裡的歷史文化經驗，特別著重幾個概念，如語言、歷史、文化及認同等，並解勾勒出一個清晰且完整的台灣電影歷史變遷的過程。該書重點在於論述台灣新電影中的歷史文化經驗，浮現了散佈離散（dispersion）、兩極徘徊（ambivalence）、交錯混雜（hybirdity）三大特質的台灣文化經驗。其中，他表達在有過殖民經驗的文化場域中，有些觀念，如語言、文化屬性（cultural identity）、

²⁴ 焦雄屏編著，《台灣新電影》，台北：時報，1988 年。

流亡經驗（diasporatic experience）、男女角色扮演、現代化過程等，應將第三世界電影與台灣電影放入一起談論西方殖民母國遺留下的價值觀與文化資產，對這些新興獨立國家必定有重大影響，試圖勾勒一個清晰、完整的台灣歷史變遷的過程。

而在書中的第六章〈台灣電影中的男女角色扮演〉，討論男性與女性的螢幕形象，反映不同的文化內涵，說明台灣受到中國傳統父權社會體制的教化，又因文中研究報告指出女性受教育程度越高，隨著現代思潮而有所修正。特別以台灣新電影中導演特別關懷女性，嘗試以女性的角度來看問題，或是在電影裡討論女性議題，如女性的慾望、女性如何成為母親的變化、女性意識與父權體系的關係。更指出台灣新電影中的女性形象可分為四種類型，分別是：一、謹守社會道德規範（特別是貞操），並且走著既定的道路，然後聽天由命、以萬仁所執導的《油麻菜籽》中的母親秀琴為例。二、反叛傳統教導的婦德，不惜放棄一切，以張毅的《玉卿嫂》為例。三、賢妻良母，為家庭支柱，對家庭、社會的貢獻，可以張毅的《我這樣過了一生》為例。四、女性意識覺醒，起而爭取應有的平等與尊重，可以曾壯詳的《殺夫》為例。²⁵依據陳儒修的女性意識省思，總結那四部電影的女性不是自殺，便是死於癌症，或是被判處死刑，女性彷彿是依舊為了家庭、先生與小孩犧牲奉獻，於父權思想體系上，一直運作固有的模式如以陳儒修觀點，這樣的女性形象為男性導演的關注面向，還是文本情結的內容？本文以為可以期待後續釐清影像與文本的相互指涉或處理其相同之處。

女性形象透過男性導演的詮釋，更隨著攝影機運動，或許真實地再現了男性凝視女性樣態，片中的女性形象泰半為受苦的女性，而她們的心理描繪或是情感、情慾的部分，都未能深入。而且，在男性導演無論是有意識或無意的狀態下改變女性文本的當下，早已將女性本有女性意識的視角思維，轉化為男性的固有父權

²⁵ 陳儒修著、羅頤誠譯，《台灣新電影的歷史文化經驗》，台北：萬象，1993年，頁128-135。

體制下的女性形象。面對小說與電影之間的時間與空間轉變，女性形象於文本反映與男性導演文本所關照的面相，究竟是性別所關注的不同，還是男導演在影像再現的女性角色，所帶來的混沌地帶。

再者，盧非易所著的《台灣電影：政治、經濟、美學（1949～1994）》²⁶一書則是作者以史觀的方式，前後用了五年的時間來著作。將關注的時間由四〇年代末開始，完整的敘述台灣電影到九〇年代的發展始末，該書可說是一本微型的台灣電影發展史書。此書的論述以台灣電影工業發展為研究軸心，從台灣政治、經濟、文化、美學與都市發展等面相切入研究，佐以數據及圖表供研究者參照。第一本從戰後以來社會政治美學變遷角度，論述台灣電影的發展和演變，分析不同電影工業的演化與改變。一部電影雖然寫的是那個時代的小故事，但反映的卻是那個時代的文化精髓，包括政經美學所投射的不同影像。政經固然影響了電影的走向，從美學觀點來看，衍生了不少類型、理論與形貌。藉由作者的研究，可了解五十年來台灣電影的流變，並且可以從不同層面體會到台灣電影發展過程中的掙扎、瓶頸與火花。

二、女性電影專著

關於女性電影的主要文獻，主要以蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）在 1975 年發表的文章〈視覺快感與敘事電影〉（Visual Pleasure and Narrative Cinema）²⁷為主要參考文獻。這篇文章一直視被電影理論界視為是女性主義論述的經典之作。Mulvey 從心理學的角度剖析了觀眾（特別是男性觀眾），以及男性角色的某些心理情結，例如：戀物（fetishism）、偷窺、陽具崇拜、閹割恐懼（fear of castration）等。在文章中還分析出電影劇情總是夾帶著男性主動與女性被動的父權意識。男

²⁶ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，台北：時報，2006 年。

²⁷ Laura, Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Screen, No.3, 1975. P.7。

性的主動往往表現在具有「主控、侵略、攻擊」的凝視（gaze）銀幕中的女性被銀幕中的男主角與銀幕外的觀眾偷窺及凝視，不管男性或女性，此種「凝視」必然是採取了男性位置（masculine position）²⁸。

Mulvey 同時說明，主流電影遵照父權潛意識而構成，經由與該潛意識語言應對平行的男性本位語言及言說構成了電影的敘事。在電影的文本中。女性只是男性潛意識所運用的一個符號，此處的女性並不是真實的女性。女性在父權文化中只是作為指涉男性他者的符碼，受到象徵秩序的箝制，男性在此種秩序之下，經由支配語言的權力來發揮其想像與執念，將之加諸於女性無言的形象上，如此一來，女性只能承載意義，卻不能生產意義。

其後，Mulvey 應用心理分析學說，探討種種相關的觀影現象，以揭露父權潛意識架構的電影形式手段。Mulvey 在文章中的幾個觀念，例如：聖女貞德或美麗壞女性的女性形象、男性主動凝視（gaze）與女性被物化、被觀看的父權意識及視覺快感與敘事電影論點中，女性做為慾望的客體，並藉此帶給男性視覺上的快感等等。

除上述外，其他輔助參考書籍及文獻，亦是本文電影中女性形象論述之參考資料。李臺芳《女性電影理論》²⁹對女性電影提供了簡單扼要的完整概說，亦對蘿拉·莫薇的〈視覺快感與敘事電影〉中的重要論點，做出簡明扼要的說明。劉立行《電影理論與批評》³⁰中，論及女性主義電影批評，也對蘿拉·莫薇的〈視覺快感與敘事電影〉，有詳細的回應與分析。此外，約翰伯格（John Berger）《藝術鑑賞之道》³¹其中對於解讀電影中觀看現象背後所帶有的女性想像與父權意識

²⁸ 李臺芳，《女性電影理論》，台北：揚智，1996年，頁60。

²⁹ 李臺芳，《女性電影理論》，台北：揚智，1996年。

³⁰ 劉立行，《電影理論與批評》，台北：揚智，1996年。

³¹ John Berger 著，戴行鉞譯，《藝術鑑賞之道》（Ways of seeing），台北：台灣商務，1993年。

意涵，都具有參考的價值。

以下，本文從碩博士論文回顧台灣電影及國內親子關係的研究書寫。

三、學術論文回顧

若從現今的碩博士論文來看，關於台灣電影的論述，前人研究數量頗豐，但大多數是為台灣文學作品改編之電影的研究結果，雖不乏探討親情關係之電影，但單就電影文本做分析則相對有限。另外關於國內母女關係（親子）的研究，多從量化或深度訪談作為研究之參照，同樣的，純粹以電影來做分析之研究成果數量上也趨於少數。

2003 年蔡秀佳《女性的觀看與被看：從林正盛的電影〔美麗在唱歌〕和〔愛你愛我〕談起》³²本文以「女性的被看」和「女性的觀看」為兩個分析途徑，試圖闡述女性如何在視覺文化中被排除於「陽具中心論」的父權論述之外，並以林正盛的〔愛你愛我〕和〔美麗在唱歌〕這兩部電影作為研究題材，進一步分析影片當中「看」與「被看」的性別差異問題。

2006 年張得娟《台灣新電影中的女性角色：二十年之後》³³挑選了《油麻菜籽》、《桂花巷》、《我這樣過了一生》、《不歸路》、《殺夫》及《怨女》等六部電影作為研究和分析的對象。以深度訪談法對電影文本產製者、婦運推動者與具女性意識之高學歷、高社經地位之閱聽人進行研究分析。2006 年張嘉倪《女女相繫的牢

³² 蔡秀佳，《女性的觀看與被看：從林正盛的電影〔美麗在唱歌〕和〔愛你愛我〕談起》，台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2004 年。

³³ 張得娟，《台灣新電影中的女性角色：二十年之後》，國立中山大學中山學術研究所博士論文，2006 年。

牢結—台灣電影之母女關係研究》³⁴旨在研究台灣電影所呈現之母女關係，試圖將台灣電影之脈絡聚焦化，而已電影中顯著表現母女情結的文本作為探討對象，並在不同電影文本、不同導演以及不同關係組合的前提上，並關注到女性主義批評、電影文化理論及影像美學、電影與原著互設文本與泛文本的分析方式，去深入探討女性與整部電影的內外關係。

而就社會文化層面來針對台灣母女關係之電影題材為研究之學術論文，就目前所可獲得的資訊中，其數量較不如以文學作品或文學作品改編成電影來做文本分析之論文豐富。

2001 年鄒金鳳《親密戰爭？由母女關係看性別角色與認知的建構》³⁵以六對母女為研究對象，透過深入訪談的方式寫下十二位女性的生命故事，希望從母女關係看有關性別角色與認知的建構，希望藉由傳統文化規範的探討，去發現如何在台灣婦女身上傳遞及可能的轉化因素。其研究結果發現處於台灣社會文化下的女性，仍受傳統性別規範的影響，母親因時代轉變與所處環境迥異，使得自身在性別的認知上有所不同，進而影響了女兒的認知。雖然母親有時被視為女性傳統複製循環的機制，但在今日母親角色內涵轉變的同時，也鬆動、顛覆了父權體制的力量，使得母女之間有了重新建構性別角色與意義的機會。

學者劉惠琴（2000a）以質性焦點團體訪談的方式，訪談了包括青春前期的大學生凡 18 人，嘗試從社會建構下的角度，用母職文化的觀點看待母女關係，試圖以青少年對不同境遇的母親之解讀，來探討母女關係的傳遞與移動。其研究分析發現，透過女兒們對母親的多面向瞭解，如：慈愛、學習、嚴厲、辛苦、非

³⁴ 張嘉倪，《女女相繫的牢牢結—台灣電影之母女關係研究》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2006 年。

³⁵ 鄒金鳳，《親密戰爭？由母女關係看性別角色與認知的建構》，國立花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文，2001 年。

理性以及非模範母親形象，有助於女兒對母親角色情境脈絡的解讀，並使她們學習能夠對母親多瞭解與體諒。

劉惠琴（2000b）在另一篇研究中，則結合團體前的個別訪談、焦點團體與團體後深度訪談三種程序，探討青少年在母親關係脈絡下「個體化」的歷程。其研究結果指出覺察、發聲與分離等三種個體化歷程下的六種個體化模式，也提到青少年對母親「讀境揣摩」的能力對個體關鍵性的影響，以及青少年在個體模式的歷程中，與母親之間關係的轉變和性別的規範經由母親傳遞到女兒身上，以至於影響自我認同的問題。

1997 年帥文慧《母女關係的移動：以情節的書寫朝向改變》³⁶則是以「自身」為研究對象，透過自傳式情結書寫的思考脈絡，企圖表現出母女關係複雜性下的多重聲音，在述說的過程中，其母女關係的視角一再移動，從家庭到家族，從家族在延伸到整個社會文化中。隨著故事情結的移動，使的母女關係因述說關係本身而改變，並在重述的不同階段中被賦予不同或矛盾的意義。但身為「我」的主體自覺坦然接受未解的衝突，與母親雙方相互尊重了彼此的主體性，並接受了在父權社會中所無可避免的挫折和敵意的體驗。

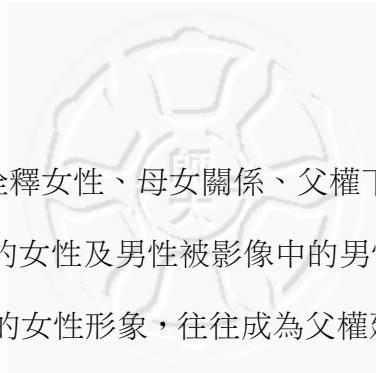
綜合上述研究可以發現，在談論母女關係時社會文化的結構是關係建構中極為重要的一環。在文化機制的傳遞下形塑了母親的信念同時也延伸到了下一代，身為女性的母親與女兒能在對這樣的轉化有所察覺，除了能使女兒重新認識自身，也能促使女兒能設身處地在母親的情境中，進而對母親產生理解和體諒，用尊重彼此的態度來創造雙方的新關係。

³⁶ 帥文慧，《母女關係的移動：以情節的書寫朝向改變》，輔仁大學應用心理學研究所碩士論文，1997 年。

第三節 研究範疇與方法

一、研究文本的選擇

本研究以張作驥導演所執導的第六號作品《當愛來的時候》作為研究取材。電影描繪台灣的百姓小人物的悲情、無奈、關心以及家庭環境，其中探討母女親情、家庭、父權以及傳宗接代等種種互為依賴又瀰漫著衝突的矛盾關係為其主要重心。以電影文本進行系統閱讀，耙梳張作驥導演在電影情結設計、場面調度、鏡頭擺設、燈光、剪接旋律等等。電影中男性導演對影像及故事的呈現，來探討電影故事中家庭生活經驗中的家庭關係，女兒的未婚懷孕也反映了母女之間的衝突與對立、依賴與共生，以及入贅父親的家庭地位，同時將延伸處理父權社會下男性的閹割焦慮。



從男性的角度凝視或詮釋女性、母女關係、父權下的閹割焦慮，如何以電影的形式被詮釋。在電影中的女性及男性被影像中的男性角色觀看，同時也被女性角色審視，在男性凝視下的女性形象，往往成為父權建構的影像，因此在影像中的女性再現，不是將之物化，就是在影像中成為被窺看的客體。所以，在電影中的女性形象總是成為他者 (the other) 並塑造為依附 / 服膺男性權力的弱勢角色，而電影中女性角色時常以父權的規範、道德觀念來審視女性與男性，同為電影中重要的敘事呈現。

張作驥以現今已鮮少耳聞的招贅婚配形式來鋪陳改寫傳統台灣普遍的家庭中，男主外女主內、男強女弱的既定權力關係，沒有誰是永遠的掌控者。故事中父親與母親的關係明顯是男方處於弱勢，而經由納妾，生下男丁之後，兩人之間的從屬位置方為趨向平等。同時再次深化了入贅父親必須仰賴傳宗接代的方式來扭轉在家中的劣勢，或說是減低自己於父權社會下的閹割焦慮。而電影中的每個

角色隨著故事情節的發展有強或弱的張力表現，亦同為本片的特色之一。

二、研究方法

（一） 電影文本分析

本文主要透過電影分析的方式來詮釋解讀張作驥執導電影中的台灣社會文化層面問題。在人文社會科學中，文本分析可以透過紙本、影像等類型的資料進行分析，針對電影中的場景、故事結構、演員角色定位等作深入的探討。並試圖詮釋電影影像可能的文化意涵，這樣的方法有助於研究者在研究對象上的探討及掌握，並伸展其電影故事意義。具體來說，電影的中每一幕場景都是固定的，導演一旦呈現出來便無法改變，所以，關於故事內容中的敘事、引述對白及故事分析必定力求確切，也就是說，導演是有意識的呈現某些現象。然閱聽者若只是觀影不會完全知道導演的內在用意，也許就可以透過閱讀分析的方法，試圖歸納、掌握張作驥電影作品中的文化面向及拍攝該部電影時的目的。

（二） 相關理論的運用

在經過文本分析的解讀後，適切的運用相關領域的理論，應能使研究更加深入。如張作驥身為台灣導演，又對於自己於台灣社會文化有讀到的見解，其作品若以與電影主題所相關的理論加以詮釋，可探究出更深刻的文化意涵。而本文將運用、引述的相關理論，則陳述如下。

三、論文主要理論的參考及援引

(一) 女性主義理論

(1) 女性主義研究的三種典範與用途

從啟蒙時代以來，科學理性的思考掌控了絕大部分知識的形成。固定不變的二分法、普通適用的單一原理、客觀與秩序控制都由握有權力的男人宣稱使用。男性對女性的宰制和壓迫，得以透這些知識，獲得合法和更強大的力量。在這個知識體系下，女性被貶抑成負面的元素，等同於劣等和缺乏。男人由他們自己的觀點來構成這個世界的樣子，然後，就成了唯一的真理。所謂的女性主義研究，簡而言之，就是一種具有政治性質的研究，用以對抗男性的絕對知識權力。女性主義的研究目的，是要產生女性自己的知識，抗拒會壓迫女性的虛假信仰，進而改善女性的處境。

女性主義的典範，從歷史的演變過程來看，可以粗略地分成三個階段。這三個階段個別有各自的女性知識論，以及與之相合的政治策略。它們的變化，當然受到整個西方科學環境的影響甚巨，在科學典範脈絡中，女性主義者，親近那些與自己理念能相通的論點，發展出女性主義的典範。(Harding,1987；Olesen,1994)

最早出現的典範，被稱之為『女性主義實證論』(feminist empiricism)。這個典範仍然相信，有一個單一外在的真實，可以客觀的呈現。女性主義研究的目的是從研究過程裡去除性別主義和其他偏見，就能做出價值中立的研究。

第二個階段，稱之為『女性觀點』(feminist standpoint)。女性的觀點為特別重要的，著重道德性。要了解女性的生活，必須從壓迫的經驗和權力來探究。知識

論上，應該是最接近於後實證主義論的。³⁷

最近的一個階段，是『後女性主義』（feminist post-modernism）批判通則理論，拒絕只有一個真實的自我存在。與後現代主義相近，強調多重主體、破碎和流動；從這個時期開始，女性主義研究對文化中的再現和文本討論快速發展。包括文化物件的意義，它們的交換，脈絡的分析，迷思和意識型態對經驗的控制塑造，慾望的強調等等。

雖然這三個典範的知識論，和各個「流派」的女性主義之間，都曾經就幾個主要的議題（譬如，本體論、本質論、分離論等等）有過一段時間的辯論，但目前的趨勢，很顯然的是我們關切的重心已經轉移了，看待女性主義有了新的焦點。女性主義實踐，已經超越女性主義理論（Eisenstein,1984），研究者不再是無關的旁觀者，社會研究的「社會批判性」愈趨重要（Denzin & Purvis,1994）。無論選擇或拒絕任何一種理論和方法，實際上，乃是取決我們到底想做什麼或想要什麼，而不必侷限於單一種特定的典範。

所有的女性主義研究，有個要旨：它必須自我檢驗它的用途、陳述的動作，是否經得起考驗。這個考驗的層面，可以是向外的論述場域，廣泛到公共政策的決策爭論或影響所有女性自覺的提昇；向內則會是個人所持有的道德價值與信念的改變。而在此指稱的道德，並非刻意合乎某個特定族群的價值，而是在主導研究者的多個主體性和不斷變化間發生的辯論。³⁸

（2）女性主義研究的特點

³⁷ Jennifer Mather Saul 著，國立編譯館主譯，謝明珊譯，《女性主義：議題與論證》（Feminism Issues & Arguments），台北：巨流，2010 年，頁 20。

³⁸ Jennifer Mather Saul 著，國立編譯館主譯，謝明珊譯，《女性主義：議題與論證》（Feminism Issues & Arguments），台北：巨流，2010 年，頁 23。

一個研究被視為女性主義研究最顯要的特點是，它所主張的問題，一定是關於女性的經驗，或將性別與壓迫的關聯指出。探討在社會生活中，性別的區分對女性的作用，或是說，在男性擁有最大權力的文化下，女性的經驗是如何被建構起來的。

對男人來說，性別或許不一定是個明顯的問題。可是女性的故事或生命經驗，總是和性別有關；因為女性在男人／父權社會眼裡，是作為性對象存在的。它可以三個彼此相關的方面呈現：男女間的權力關係、性別化的自我認同及個人和社會的性別常態模式之協調（Personal narratives group,1989）。

男人與女性之間的權力關係，一直是被女性主義理論所關注的。在婚姻和家庭關係裡，這種不平等的霸權落在個人身上，有最為具體的表現。男女雙方分別有被預設好的角色，婚姻財產制度，性別勞力分工，都使得女性在男人共同生活的家庭中，權力被壓抑與剝奪。它直接影響到女性的性別自我認同和基本的生存條件。

性別化的自我認同，牽涉到女性的主體性發展過程和女性特質認同。性別認同的過程和其內容，出自複雜的人際關係，除了母親—女兒這個最強的連結之外，還有其他人的介入。父親、上一代家族成員或朋友，都有可能影響女性的性別認同。自我是不斷改變的概念，它會經由與他人互動的經驗慢慢發展出來，同時形成對自己與對方的認知。在母親及女兒的關係中，性別化的自我認同是個中心的課題。母親和女兒同為女性，又是最親密的發展個人主體性和認同的夥伴，自然可以從兩者的互動中，看到性別化自我認同是如何影響著母女之間的親密或衝突。以及母女間的親密衝突是如何透過選擇的形式展露出來，性別化認同的選擇，也常受性別權力關係的作用。小孩社會化的成長中，會自父母身上感受到不同的性別權力，這也可能影響自己的性別主體認同。

女性對自己的期望，常常是社會認知下所建構出來的。如何在社會結構的限制下，求得最好的生存方式，是每個女性都要面臨的挑戰。所以除了研究社會的結構之外，女性做為一個有能力的主體去應對的行動與反應也值得關注。每個女性與父權協調的方式都不一樣，如同女性主義者的主張都不盡相同。譬如在父權文化中，母親的「完美形象」就是一個真實女性永遠不可能完成的難題。成為母親的女性，必須在無理的要求下，和社會的性別常態與個別特殊的條件奮鬥與妥協，並找到在生活中維持「自己」的可能。當一個女性在述說自己的時候，我們可以看到她認定自己在社會中的位置，也顯現出她的自我意識架構和採取某一種生存策略的理由與邏輯。

（二） 母女關係研究

（1） 精神分析理論：Freud、Nancy J. Chodorow

佛洛伊德談到母女前伊底帕斯期的關係時，指出母親是女兒慾望的第一客體，佛洛伊德從女兒的主體出發去分析母女關係，母親被視為一個沈默的背景。佛洛伊德也指出小女孩在分化的過程中，女兒發現自己缺少陽具，內心充滿抑鬱，也因為母親沒有給予陽具而感到失落生氣，因此埋怨母親。因為渴望擁有陽具的補償性心理，轉而戀愛父親、敵視母親，並藉由仿效母親來取代母親在父親中的地位。在拋棄與認同母親的兩難中，女兒一方面輕視自己與母親的性別，一方面又要認同母親的性別，故母女間呈現愛恨交織、對立矛盾的狀態。佛洛伊德向來被女性主義抨擊的就是他論點中的陽性中心思維，他獨尊陽具，將母親與女兒之間的關係互動貶低為負面的親子關係。³⁹

³⁹ 帥文慧，《母女關係的移動：以情節的書寫朝向改變》，輔仁大學應用心理學研究所碩士論文，1997年，頁44。

相對於佛洛伊德將陽具視為母女關係中決定性的因素，Nancy J. Chodorow 在分析母親、父親與嬰兒的關係時，提出三者的關係來自於主體與客體之間的互動與認知。由於母親擔負照顧哺育孩子的主要工作，所以成為孩子最重要的客體，女孩和男孩都一樣，母親都是他們第一個愛戀的對象。到了伊底帕斯期分化時，男孩在伊底帕斯情境下，壓抑對母親原始的愛，斷絕與母親的認同。但女孩與母親性別相同，可以一直保持前伊底帕斯期初始共生依存的緊密關係。

有別於佛洛伊德，Chodorow 認為父親的出現，反而造成女孩感覺母親比較愛有陽具的父親，因此感到失望，才會轉向愛戀父親，以逃避對母親的愛。藉由戀父，區分自己與母親的差異。女兒對父親的愛戀，是在母女關係的基礎上在加入父親，女兒與母親的關係從不曾完全斷絕，女兒的情感因此呈現出自己、母親、父親的三角關係，父親並不是她唯一的愛戀；母親與女兒的關係是延長而共生的親密關係。

Chodorow 反對佛洛伊德對母女關係的貶抑，認為母女緊密相互依賴是女性人格發展的潛力所在，藉由與母親之間的共體感知，將是女性與他人交往之豐沛情感的源頭。⁴⁰ 母女關係如 Chodorow 所說，是一種綿長不斷的共生狀態，因為同樣身為女性，女孩的性別與自我的感覺，都與母親相連不斷，共生狀態亦持續不斷。

（2）女性主義中的母職：Simone de Beauvoir、Adrienne Rich

西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）在《第二性》一書中，解析了父權體系下的「母職」現象，她認為父權話語下的母職，只會不斷的異化母親，去除母親的

⁴⁰ 藍慧蓮，《電影《面子》與《蝴蝶》中的女同志情慾與母女關係》，國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2007 年，頁 17。

主體性，藉由母女相傳，母親內化的父權意識型態，將持續灌輸到女兒身上，吞噬女兒的主體，讓女兒延續母親的角色。波娃致力於解構母性的神話，並極力否定父系體制下的「母職」。有別於佛洛伊德以女兒為主體，波娃還原了母親的主體性。批判父系社會中，對母性超出人性的頌揚，將母親的形象神話解讀為難以達到的「完美母親」，竭力破除母性神話語母職天性的建構，波娃並且強調：

「沒有『母性本能』這種東西，因為母親是藉由環境，一點一滴的灌注到女性深層意識中」。

強制性的「母職」並無法帶給母女間愉快正面的關係，唯有在自願且幸福的基礎上，母職才能引導出豐富的女性生命經驗，母職並非女性必然的選擇，若能通過自覺性的母職，體現真實的女性經驗與母女關係，才能破除母職的神話。唯有正面積極的擔起母職，才能給予孩子更多的滋養，母職對女性來說才具有豐富生命的意義。

關於西蒙·波娃解構「母職」的觀點，女性氣質或女性宿命並非是固定的本質，而「母職」就是讓女性屈居於下位的原因之一，女性被囚禁在生殖與哺育的功能當中，喪失全然的自我。父權體制下的母職，的確是需要被解構，但這並不是意味著完全否定母職對女性的正面意義。另一女性主義者 Rich 所著的《女性所生》(Of Women Born) 一書，可視為女性主義反思「母職」的重要轉捩點，帶領女性重新審視「母職」對女性的意義。Rich 區隔了女性的母職經驗與父系下的母職制度，她反對的是父權定義與限制下的「母職」，一種被整合到男性控制政經權力的模式所導致的結果，所以母職應該從父權思考中解放。⁴¹

Rich 在《女性所生》中提到她對母職的看法，她已自身的經驗來看待母職，脫離父權操弄，母職對女性也可以是正面的影響，擔任母職帶來的充實感，創造立

⁴¹ 蔡麗玲，《母職作為女性主義實踐》，國立清華大學人類研究所碩士論文，1998 年，頁 7-8。

即喜悅，都可以成為很美好的女性生命經驗。若能脫離父權體制底下母女對立的狀態，重建母女間圓滿緊密的生命體驗，提倡女性情誼及其根源的母女情誼，將有助於母女關係的重建與重建父權體系下「母職」制度的解放。

此外，Rich 還提出「勇敢做母親」(courageous mothering) 的行動，Rich 認為唯有母親不再屈從於文化的諸多箝制，勇敢的站出來做犧牲者，走出社會要求的無我角色，拒絕成為他者的再生產者，女兒將在母親這位前導者的引薦下，走出宿命的生命情境，現代女性才能在勇敢母親的開鑿下擁有一片天地。⁴²

四、 論文章節架構說明

本研究的電影對象為張作驥導演執導的第六號電影《當愛來的時候》，以親情關係、女性情慾、父權制度、家庭等關係來探究女性及男性社會角色的扮演、道德倫理的定位擴充到女性內在深邃的情感世界，企圖探索電影中女性身影、女性聲音、家庭與父權之共向與殊向。

本文以〈家與愛的複雜定義與共生關係——論張作驥第六號電影作品《當愛來的時候》〉為題，鎖定的是電影當中的母女關係、家庭、去勢模擬的父權於女性的心理及社會認同與定位等重要元素，探討張作驥導演鏡頭下欲呈現的主要觀點。在述說一個故事的同時，同時思索劇情的發展及畫面背後，女性於社會及家庭中的心理歸屬與父權焦慮下如何透過鏡頭被聆聽與被傳達，女性主體又如何被掩蓋或彰顯；以下將進行章節架構與細部的內容開展作一概略敘述。

⁴² 鄒金鳳，《親密戰爭？由母女關係看性別角色與認知的建構》，國立花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文，2001 年，頁 18。

第一章 緒論：說明本文的研究動機與目的、問題意識，以及研究對象與研究範疇。談論所涉及的研究方法，藉由章節架構闡明所使用到的相關理論、其中的研究取徑與電影和台灣社會文化之間的互涉，再總覽本論文內的細節章節，以期對於本論文的研究風貌有更全面、更清晰的關照。

第二章 社會及家庭中的女性形象演變：說明母親與女兒之間的複雜連結，彼此的相似性，不僅僅是在生活中有一個模糊的影子。仔細的去體察母女之間的文化角色傳遞，內容是什麼，是如何產生作用的，可以看到女性在父權社會的維持中，被分配到的位置，怎樣從母親傳遞給女兒。這期間充斥著無法逃脫的困難，在文化表面上被稱之為宿命的枷鎖，而在宿命的無奈背後，其實是性別控制的龐大社會體系。母親與女兒的不僅僅只是身分的不同，隨著年齡及角色的轉變，兩者敘事功能向前推移，最後融合。而女性成為母親之後，必須從事母職，而母職作為父權控制的手段似乎是女性擺脫不掉的角色設定，並試著探討成為母親之後所必須從事母職對於女性的存在意義。

第三章 《當愛來的時候》中的角色及敘事再現：家庭的故事絕對不僅只有母親與女兒的互動，母親與自己，母親與丈夫或其他家人；女兒與父親，女兒與其他家人或是自己的男友之間，各種角色之間的交互牽扯，是如何的透過電影鏡頭與故事進程來展現？電影是被加工過的社會現象，筆者企圖在電影中探究張作驥底下各個角色詮釋的寫實層面，而非只是各個演員於演技上的琢磨。

第四章 《當愛來的時候》中的親權架構與認同：俯視電影中的親職關係，父親與母親的過往與現在對女兒成長過程中所造成的影響，以及子女在面對父母與家庭成員時的種種應對方式及其心態的轉換。在電影的空隙中，藏匿在故事中家庭的角落裡，我們會看到哪些有關於親子之間與愛的生命故事？以電影來觀看張作驥的主題概念如何被呈現。

第五章 結論：本章總結上述內容的研究成果，並釐清歸納張作驥如何再現與再製台灣社會中的家庭圖像。思考未來相關議題研究可能的發展性，並對目前的台灣電影現況與風氣做一些反思。



第二章 社會及家庭中的女性形象演變

本章節將先自社會的脈絡來看待母親以及女兒兩者的角色，先從早期的母親形象談起，當時的女性被賦予什麼樣的使命與任務，他們的處境又為何。又在母親形象蛻變的過程中，母親們身上仍舊掙脫不開傳統母職的桎梏，再處理父權社會下對女性從事母職的迷思。而時至今日的台灣母親，在社會形態的轉變下，所面對的又怎樣的一個環境。而女兒的角色又是如何的被父權社會所定位？在與母親的相處上又是處於怎樣景況中，本章將一併論述之。

第一節 母親形象

一、華人文化下的母親定位

在傳統的華人社會裡，「母親」這個角色相較於為人媳、為人妻，在地位上顯得高出許多，這意味著他們列身「尊長」之位，對子女而言和「父親」是相列的。若我們從華語小說家筆下的母親角色來參照檢視，「母親」的權威並非如父親教化而成，而是透過「母教」的歷程而成。母親在教養的過程中不斷地以犧牲自己來成就子代，這樣的付出往往在子代有所成就時方能得到回報。

男尊女卑的觀念已是根深蒂固，追溯到《易經》中所提到的：「家人，女正位乎內，男正位乎外，男女正，天地之大義也」。⁴³西漢的劉向作《烈女傳》就以〈母儀〉作為第一篇⁴⁴，開宗明義的宣告母儀的重要在於「惟若母儀，賢聖有智，行為儀表，言則忠義。貽養子孫，以漸教化。既成以德，致其功業」。明代呂坤在

⁴³ 〔清〕魏荔彤：《大易通解》，台北：商務，1983年，頁32。

⁴⁴ 〔漢〕劉向：《烈女傳—母儀》，收於劉殿爵編。古烈女傳逐字索引，台北：商務，1994年，頁1。

《閨範》書中指出：「婦道母儀，始於女德，未有女無良而婦淑者也」。⁴⁵然而在《禮經》〈喪服傳〉中則提到：「婦人有三從之義，無專用之道。故未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子」。⁴⁶東漢的班昭著《女誡》，更是將《周禮》中的「四德」的條目具體化，提出「女有四行：一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功。……此四者，女性之大德，而不可乏之者也。然為之甚易，惟在存心爾」⁴⁷三從四德之說即出於此。《易經》與劉向的言論，強調婦女的家庭組織中的定位以及身為母親的行為外在準則，雖以女性的德行為第一考量，但基本上仍是以社會分工的角度出發。然而夫死從子之說，卻已呈現出貶抑女性的意涵。隨著儒家禮教的發展，這般的貶抑愈發嚴重，所謂的分工，流於社會體制控制女性的一種手段。

在重視孝道的觀念中，母親的形象被普遍的崇高化，因而造就她在家中絕對的權威形象，不但能夠干預「內事」，也能夠憑藉個人意志干涉「外事」，所以傳統的女性並非永遠居處於弱勢（郭立誠，1983），尤其當「子代」功成名就之時，更相得益彰出「母教」的權威性。然而在上述的環境因素下，卻也產生「多年媳婦熬成婆」的說法。「母親」在一個家中從一個相對弱勢的「媳婦」角色升格為婆婆的位置；如此這般的角色演變，進而造就出女性不斷受父權體教化出的觀念，得以在女性家庭位置中得以代代相傳下去。

二、西方文化中母職形象的迷思

或許西方基督教社會對女性的箝制不若儒家思想來得嚴重，探究西方社會中對於「好母親」的定義，源於聖經中聖母瑪利亞與夏娃的二元對比，人們對於聖潔無私的母親形象卻有著深深眷戀；在工業革命過後，起飛的經濟與父權文化共同建構了「母職」（motherhood），將之設計成「母職的浪漫迷思」（romantic myty）

⁴⁵ 〔明〕呂坤：《閨範》，上海：上海古籍，1994年，頁185。

⁴⁶ 任寅虎編，《禮經—喪服傳》，台北：商務，1998年，頁130。

⁴⁷ 〔漢〕班昭：《女誡》，收於《女誡—婦女的枷鎖》，北京：中央民族大學，頁3。

(Debold & Wilson & Malave, 1993),「家庭主婦」頓時成了神聖崇高的角色 (Lamanna & Riedmann, 1994)。這種女性的迷思, Friedan (1963) 認為將女性定位在丈夫的妻子及孩子的母親的家庭供需角色,而非以女性自身在社會中的行為來界定,將「她」視作人來決定,甚至擁有小孩也被當做是「女性天職」。女性被認定天生就以想要、需要及擁有小孩為樂。(李令儀譯, 1995; Steet, 1994)。

然而就許多女性主義者而言,「母職」是女性生命中不可承受之「重」。所以諸如 Chodorow (1978) 從心理分析的觀點研究母職是經由社會的不斷再製,使女性有無意識的將自身定位為「類母親」,為解除此複製,雙親必須共同負擔子女的教養。基進女權主義 (Radical feminism) 者 Shulamith Firestone 則認為女性唯有脫離「生理母親」(biological motherhood) 的角色,才能脫離父權的宰制 (俞智敏譯, 1995); 或 Jeffner Allen 主張女性從母職中「撤退」以自我的日常生活為優先考量 (王瑞香, 1996); 女性存在主義者 Simone de Beauvoir 則主張母職將女性囚禁成家庭的奴隸,因此必須廢除母職制度與兩性分工,她認為母性是經由後天社會學習而來,非與生俱來的,即「一個人之為女性,與其說是天生的。不如說是『形成』的」。⁴⁸又或 Adrienne Rich 以為女性從母職中解放出來,必須先推翻男性對母職制度的建構,才能創造出不同於男性的新思考價值觀。

雖說女性主義者對母職有不同的看法和出路,然而母職真的就是女性的天職嗎? 蔡麗芳 (1997) 便指出雖然男性使女性受孕為母,但是社會化或學習的過程才是造成女性自覺應該當母親的主要因素。也因為如此,女性為了維持所謂的「好」母親的角色,便不自覺地承認自身的於社會上或家庭中的從屬位置,更進一步地將所謂的主流價值觀念傳遞給女兒,影響了女兒某些信念 (張娟芬, 1991)。相對的,在「文化母職」的影響下,女兒也會無意識地用某些社會期待的標準來看待母親 (曾瑞真, 2000)。

⁴⁸ 顧燕翎主編,《女性主義理論與流派》,台北:女書,2009年,頁105。

反觀每年世界各國在母親節所舉行各種慶祝活動，再「母愛」歌功誦德一番（蘇芊玲，1996），但另一方面卻又設置種種人為條件來牽制「母親」角色一職（李元貞，1991），甚至將孩子無論心理上或行為上的任何踰矩或差池歸咎於母親的失職，動輒得咎的譴責母親（Bigner，1994）。如此一來，所謂的母親節，可說僅僅是商業炒作下的產品，從事母職的辛勞與無奈，豈止儘是一個節日可以彌補或回饋的。

三、當母職成為父權控制女性的手段

母性天職的概念，無疑是父權社會裡用以控制女性最精密也最透徹的手段了。女性自身內化了這些想法之後，改變或反抗的可能性幾乎等於零。就算是自我意識提昇，在重重包裹之中，要促使社會的父權本質改變，依舊非常困難。

首先，把女性和母親聯想在一起。女性天生就應該是溫柔的照顧者，男性與女性之間的相處，和母親與孩子的互動，有相同且既定的理想模式。女性（母親）要提供無私的愛情，為男人（孩子）奉獻自己。從在自己家中做個乖巧的女兒，到成長後的異性戀關係，最後成為母親，這樣的角色認定很可能持續一生。如果拒絕其中任何一個位置，都會被認定成不像個女性甚至是不完整的。「女性」和「母親」的角色二合一，使得多數的女性無法自在的選擇要不要婚姻或生育。

而當女性進入婚姻關係以後，家庭外的公共區域和家裡的私人區域被一分为二；公 / 私領域的劃分，是性別勞力分工的基礎。大抵而言，男性二分領域，然後將家事與養育小孩的工作分配給女性，自己外出工作。家務事是被貶低的，女性從事家務則被視為理應如此的，沒有薪資可領的工作，女性在勞動市場上的價值因此被輕視。尤其是社會工業化以後，私領領域多半縮小為核心式的家庭；如此

一來，女性一旦失去了自己家族的支持，在小小的範圍（家庭）裡，就更為孤立，更沒有力量了。

然而，這並不代表著女性至少在家裡有個她能掌控的領域。相反的，雖然平時事由她來維持家庭內的事務和小孩的照顧，她做著這些工作的時候，仍然是不能自主的。因為，社會裡還有著各方面無數的「專家」。自十九世紀，教育的重要性被提出後，父權的力量就直接由這些專家施加至女性的身上。專家以醫學、男性為主要為主發展出來的知識，教導女性如何做一個母親。⁴⁹這些科學的專家，否認由女性發展出與傳承下來的傳統經驗與智慧。把男人私己的慾望，名正言順地灌輸給女性（母親）們。

女性們不能擁有自己獨特地作母親的方式，不能依據自己的經驗去行動或判斷，Rich 分析母親角色的時候，「制度」這部份，相對於「經驗」是一個異化的過程。男人將母親和他自己的身體分離開來，使得當母親的女性只能從體制聽到她該接受的，而自己真正的感覺則不被承認。（劉惠琴，2000a）

然後，最難被意識到的壓迫，可能是「愛」和「工作」的刻意區分了。如果我們認為兩者對立，那麼做一件事的動機，出自於單純的愛，或將其視為工作，差別就在於要求的回應。愛是利他的，不一定要有相對應的回報。工作是斤斤計較的，要換取金錢、地位。文化建構裡的母親，愛著她的孩子，她所做的一切，都是出自於關愛，將這個概念推到極致，就變成母親理所當然無止盡的付出。並且不能要求孩子，像母親愛他一樣的程度的愛著母親，因愛的名義，女性心甘情願地做著無償的工作。必須跳脫這迷思，讓母職不僅有愛的成份，同時它也是一份工作。母親有權要求回報，但問題是，這個回報可以是什麼？當丈夫或子女的不可能母親有同等的付出，即使成功的勝任「母職」的工作，稱職的「母親」，

⁴⁹ Udith Shapiro 著，許瓊瑩編，《女兒與母親的親密對話》，台北：麥田，1999 年，頁 99。

其內心的空虛或慾望仍然有無法被彌補或滿足的可能。

四、現代台灣母親

早期台灣因經歷過現代化後的日本殖民統治，受大和文化的影響，女性的在家庭中的角色與位置與傳統的華人社會必然有著觀念上的差異。直至近年來的台灣社會在家庭結構上有著重大的改變，尤其是台灣婦女地位的提升，正在逐漸動搖著父權為主的社會（蔡采秀，1992）。因此隨著經濟化、都市化的腳步，兩代之間的關係也必然在轉變的家庭結構中有所改變（利翠珊，1999）。

相對於傳統的女性，視「好母親」一職為人生的最高發展，將「相夫教子」、「養兒育女」以及「犧牲奉獻」作為最高指導原則。現今女性的「好母親」角色，在內容上已有所改變（李元貞，1991）。但是多數的女性仍將「母親」一職視為多重角色中要求最多的一角，並且將「母職」視為理所當然，不斷地單向持續付出（劉惠琴，2000a）。所以女性雖然在工作上逐漸兩性平權的觀念，但在對子女教養方面，仍舊抱持「較宜育兒」的看法，且會因為生兒育女而減少工作上的承諾，但對於教育程度較高的女性，則較容易尋求分擔或支持照顧孩子的資源和系統（王叢桂，2000；劉惠琴，2000a；黃聖桂，2001）。

因而我們發現現今的母親多數仍生活在母職的壓力下，但是教育和就業率的提升，能夠使這些女性在經濟條件的支持下，更易於同時扮演好職業婦女以及稱職母親的角色。但相對的，對一些教育水準不高或是缺乏經濟能力等支持的母親，就只好在現實生活與從事母職兩者間的夾縫中尋求喘息的空間，一人分飾多角，家庭與孩子之間奔波。

若將母親角色放在台灣的歷史脈絡中來檢視，戰後初期的母親形象可以稱之

為「愛國的」母親角色，出現在主流媒體中的母親形象幾乎都與國家民族的計畫相關。直到七〇年代以後，因為社會環境的改變以及國家相關政策的影響，母親角色漸漸的以不同以往的樣貌出現在媒體雜誌中。再加上民間育兒雜誌的興起，大眾文化或廣告中慢慢看到有別以往的母親樣貌，而這些母親樣貌代表的是當時社會所推崇的母親形象。隨著女性教育程度的提升以及經濟能力的自我掌控，婦女在婚後有相對較大的空間能夠繼續工作。⁵⁰然而，社會中保守注重家庭價值的力量也紛紛出現。如前述所提，直到九〇年代以後，由於台灣女性的受教程度普遍提高，在職場工作的比率也較以往更高出許多。女性不願意在婚後放棄工作的情況下，使得家庭事業兩相兼顧的「女超人」形象成為當代台灣「理想母親」的典範。

當女性與男性同時擁有自己的工作時，父權結構未就此鬆動，傳統台灣女性負責的家務勞動工作未因此而轉變，導致多數職業婦女呈現「蠟燭兩頭燒」的窘境。即使家庭中有男性願意分擔家務，對於家務勞動的分配，實際上仍然依循著自小的生命經驗而來。⁵¹因此縱使看似兩性平等的家務勞動分配，可能也是不斷的挫折以及與男性的溝通中獲得妥協的結果，它並不是一個原本就存在的平等。這些都是女性在父權結構生活下，每天生活所必須面對的壓力，因此才有女性主義者基於自己的生命經驗以及周遭朋友的經驗，深刻體悟出父權文化塑造出的「賢妻良母」形象，造成大多數女性的壓力。同時，女性主義者也主張透過自我書寫的方式，希冀打破「模範母親」的神話（蘇芊玲，1996）。這樣一種拒絕在做模範母親的論述，事實上是對於母職體制（motherhood is institution）的抵抗，對女性長期以來受到父權社會所制定的規範，所遭受到的壓迫的拒絕方式。

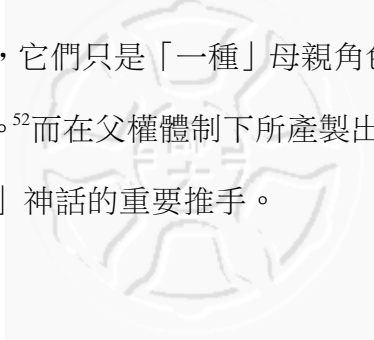
縱然我們可以在台灣文化進程中，看到母親形象在台灣社會的轉變，然而這

⁵⁰ 李芳瑾，《誰的媽媽不「模範」？台灣「理想母親」形象的論述建構》，東海大學社會學系碩士論文，2007年，頁54。

⁵¹ Udith Shapiro 著，許瓊瑩編，《女兒與母親的親密對話》，台北：麥田，1999年，頁99。

些關於「理想母親」的論述仍然保有許多的父權意識型態在其中。「母性天生論」以及「異性戀家庭」的意識型態等等，都是主流大眾文化諸如：育兒雜誌或女性專欄，常常看到的論點，而他們也是導致大眾媒體中的母親形象變得單一且僵化的原因。主流大眾媒體透過父權文化對「好女人」或「理想母親」的塑造，將存在於台灣社會中不同種族女人之間的社經文化差異就此撫平。

如 Luce Irigaray 所主張，母親角色是一種「缺席的在場」(an absent presence) (Woodward, 1997)，就台灣戰後以來的這段歷史來看，浮現在大家腦海中的母親樣貌總是如此的單一、片面或是脫離現實。人們談論母親角色不是在一種抽象層次讚頌其偉大（如前述的母親節活動），不然就是以一種嚴格審核的心態去檢討失職的母親（尤其是單親媽媽）。可惜的是這些都是透過父權社會的語言、語境所呈現出來的，嚴格來說，它們只是「一種」母親角色的文化再現，甚至是脫離女性真實經驗的文化影像。⁵²而在父權體制下所產製出的種種文本，正是形塑「母職體制」以及「理想母親」神話的重要推手。



第二節 女兒角色

早期傳統華人社會向來有著「重男輕女」的觀念，使得身為女兒的孩子，受到不甚平等的待遇，女兒們的命運及其一生歸屬似乎都掌握在他人（父權體制）的掌控中，是故而有女性是「油麻菜籽」命的說法，視女性的婚配、出嫁為其命運的轉捩點。相較今日的女兒們，雖然在家庭的地位日趨平等，也無須年紀輕輕就必須嫁為人妻，但面臨到人生成長的課題時，卻也多了更多的躊躇與兩難。是故，本節將處理傳統華人社會下女兒的角色，在從西風東漸的影響中看現代女性的轉變，最後回到今日女兒的處境來探討。

⁵² Udith Shapiro 著，許瓊瑩編，《女兒與母親的親密對話》，台北：麥田，1999 年，頁 53。

一、華人社會文化下的女兒

傳統封建 / 農業社會之下，「兒子」是最可靠的資源，因封建社會需要打手，農業社會需要勞力，因此在父權體制下「女兒」的角色在身份上通常是不受重視的，必須遵從著「在家從父」的刻板教條。再者，「女兒」最終會出嫁，在意義上將會是屬於外姓氏的人，以致於「女兒」的在家庭中最重要任務及價值是覓得良好姻緣，所以也才会有「女兒生向外」，或是「世俗女子在室，自處以客，而母亦客之」，等將女兒視作外人的說法（郭立誠，1983）。

此外，華人社會文化下牢不可破的送終觀念，同是真正造成女兒在家中地位低落原因之一，孟子云：「不孝有三，無後為大」趙岐注曰：「於禮有不孝者三事：謂阿意曲從，陷親不義，一不孝也；家窮親老，不為祿仕，二不孝也；不娶無子，絕先祖祀，三不孝也。」承上所知「女兒」身分是「不能送終」的。而清代《婦女一說曉》⁵³中亦有提到：「哪曉得，女雖親，要忘媳婦養老身。女子家，要嫁人，哪得時來養你身。若媳婦，就不同，生前使喚死送終」。因此女性無法「傳宗接代」、「女子生而向外」以及「女大不中留」等觀念，在在都造成女兒在本家地位的低落，清代廖免驕在其所編著的《醒閨編》⁵⁴，更有以下詳實的敘述：

有女兒，莫大意，三從四德需仔細。

切莫謂，女是客，溺愛養成害人賊。

兒不好，在家庭，女兒不好害他人。

親家娘，無臉面，婆家一族都抱怨。

有等人，更堪笑，自己女兒不訓教。

為兒子，娶媳婦，卻又要選賢內助。

⁵³ 〔清〕賀瑞麟：《婦女一說曉》，收於《女誠—婦女的枷鎖》，北京：中央民族大學，頁 143。

⁵⁴ 〔清〕廖免驕：《醒閨編》，收於《女誠—婦女的枷鎖》，北京：中央民族大學，頁 153。

倘他人，也像你，要選賢婦在哪裡？

何不知，各人教，彼此都有賢婦到。

由上可知，無論是知識分子或升斗小民，都將出嫁視為女兒最重要的人生義務，因為雖說女兒終將是外人，本家卻必須負起教育的責任，否則將來在婆家若有做出不適當的行為，娘家也會跟著蒙羞受辱。雖然反襯出女兒的累贅性，但有時候養育女兒也等於是某種形式上的投資，期盼養育出「好女兒」，並透過婚姻的形式，強化本家的社經地位。且期望出嫁女兒未本家爭光的同時，亦期盼能夠娶進「賢媳婦」，這樣的觀念使得女兒在無形中成為一種具有風險的「投資標的」。

因為「出嫁從夫」的觀念使然，所以女子對於父母的奉養轉而對丈夫，甚至是夫家的侍奉與照顧。從班昭在《女誡》⁵⁵中的描述，可以儼然說是父權體制下對出嫁女子種種要求的規範代言：

夫叔妹者體敵而分尊，恩疏而義親，若淑媛謙順之人則能依義以篤好，崇恩以結援，使徽每顯彰，而暇過隱塞，舅姑矜善而夫主嘉美，聲譽曜於邑鄰，休光延於父母。

由此可以看出傳統的「女兒」被要求居身於附屬地位，她們必須隨著角色的轉換改變依從的對象，她們必須盡心扮演好文化體制下的角色要求，竭盡心力的去討好原生或後來家庭中的成員，可以說終其一生都是在為他人而活，極度地缺乏屬於自我的主體性。

⁵⁵ 〔漢〕班昭：《女誡》，收於《女誡—婦女的枷鎖》，北京：中央民族大學，頁5。

二、西潮東漸中的年輕女性

相較於傳統華人社會下的女性，西方女性在工業革命前經歷了身兼多職的社會角色，而後因工業的興起改變了農業社會的結構，稍讓女性在多重性別角色任務中獲得喘息。Weitenc 和 Lloyd（1994）認為現今步入 90 年代的女性，因為教育機會的提高使得女性晚婚成為一種趨勢。Rich（1993）則認為現今女性喜歡浪漫，希望能戀愛、結婚然後養兒育女，並希望擁有一份穩定的工作，在人生道路上的抉擇較以前寬廣，大體而言她們在關心「愛情」之餘，同時也會顧慮到「經濟」層面上的需求。

對照於走向西方文化的現代台灣社會，今日的女性角色也因為教育的普及而使得傳統的社會角色有所鬆動。劉惠琴（2000a）就指出台灣在過去 45 年來因平均教育水準提升，並因教育伴隨而來的就業結構的轉變，使得現代女性獲得更多的社會支持與資源。又根據行政院主計處（2010）所做的國情統計顯示⁵⁶，現今台閩地區受高等教育的女性人數多於男性，顯示兩性在接受高等教育上已經趨向平等。但無可諱言的是，年輕女性也因為接受過西方教育制度文化的薰陶，接受了重視個人發展與自主意識的觀念，這對於一向重視家庭主體與關係依附的年輕女性而言，在觀念上不僅是種衝突而已。此外工作機會的獲得，使得女性在經濟上有了保障，使得台灣女性不必步入婚姻中，甚至將追求成功的事業當做婚姻的替代物（梁淑娟，1994）。

三、現代女兒所處的情境

無論是傳統或現代，因為父母對子代的悉心照顧，往往會讓子女因幼兒時的

⁵⁶ 資料來源：行政院主計處，教育類性別統計。5/30/2011，
http://www.edu.tw/files/site_content/B0013/99gender.pdf

依賴，而在成年後產生報恩反哺的心理，相對地傳統「嚴父慈母」、「長幼有序」的規範，則為父母提供了與子女相處的模式（余德慧，1991b；馬麗莊，2001）。

然而，因為青少年在追求自我的過程時，從敢說敢做中肯定了自己的意見、了解了自我的能力以及社會的現實層面，卻也同時挑戰了父母接受的尺度，這使得「個人自主」與「尊卑有分」乍看之下，產生了矛盾或衝突（馬麗莊，2001）。此外根據陳秉華對台灣大學生的研究指出（1995），在傳統孝道倫理的規範下，所追求的自我分離及個體化的心理歷程中，所伴隨的常是對父母感到愧疚、矛盾、沮喪和罪惡感的相關負面情緒，以及必須背負著「不孝」、「自私」等感覺。

所以此時的青少年必須脫離對父母情感上的依賴，這種分化的心理逐漸由「我與你（母親）的不同，但我中有你」，進展到「我是我，你是你」的過程，且青少年將母親由心中面對外在世界的指導角色，轉變為獨立於外的對象（孫世雄，1996）。因此現今的年輕女性除了要面臨外在傳統文化的倫理規範，對內則是與自己（獨立自主）與母親（順從親意）的天人交戰的兩難情境。

根據葉光輝（1995）對大學生所做的研究中發現，現代子女在面對親子互動的困境時，常會採用五種類型的解決模式：（一）自我犧牲模式，即為遷就父母的要求，而犧牲自我利益的子女；（二）功利主義模式，是以自我的利益與目標為第一優先考量，以對自己最有利的方式解決困境；（三）兼容並蓄模式，這類型的子女在滿足自我利益與目標之餘，會盡量兼顧父母的需求；（四）規避逃離模式，即當問題情境沒有必要立即解決時的一種暫時應付模式，或是因為不願意承擔問題的後果，而以逃避或不理會來因應；（五）折衷妥協模式，係指現實情況無法滿足子女與父母需求時，採取滿足雙方部分需求的折衷模式。從這些解決模式中可以看出年輕女性在面對與母親間互動上的困境時，或許正以這些的模式來應對與母親的問題。

Walsh 認為青少年成長的心理歷程，要完成三方面的主要任務：一、尋找並澄清自我形象；二、肯定自我性別認同，學習與異性相處；三、學習獨立不依賴父母的生活（瑪麗莊，2000）。對於女兒來說，她們習慣徜徉在如廣大綠茵草地般的母愛中，是母親的付出就像每年母親節時所歌頌般的，母親慈愛又偉大，「似乎」母親生來就應該為自己奉獻一切，但矛盾的是當女兒在享受、消耗母愛之際，同時也想多出自己的一片天空時，卻不理解也不能諒解，為何母親總是多所牽絆，掙脫不開母親的約束和限制，自然對女兒而言，也會有她們的怨懟產生。

所以如 Steinem 所言：「女性一生有兩次危機是很自然的，第一次是在青春期中，那時她得進入女性的社會角色；第二次是在五十歲左右，那時社會摒棄她的女性角色。也未能完全改造社會之前，童年的經驗是引導我們在暮年創造自我的良伴」。⁵⁷在家庭成員中，母親和女兒是同性的人，也可能正同時步入屬於女性的兩次危機中，女兒身上有著尚未褪去的青春期中發展特質，而母親也可能正進入更年期中。或許因為雙方各有自己的問題尚待解決，所以益發容易使彼此不經意的摩擦，因而引發軒然大波。

成長原是一件很美好的事情，但若母女雙方對這份「成長宣言」有了各自的解讀，而產生不同的心態和立場，甚至發生激烈的對立與衝突，不免是成長過程中的一份缺憾。

第三節 家庭系統中的母與女

在爬梳母親與女兒於社會環境建構下的演變及處境後，本節將從家庭的角度切入，試圖從整體的家庭概念，來看待家庭中母親與女兒的關係。所以先從家庭

⁵⁷ Gloria Steinem 著，羅勒譯，《內在革命：一本關於自尊的書》 台北：正中，1997 年，頁 71。

系統理論切入，了解母親與女兒於家庭內的運作與互動，並且比較中西方在親子教養關係上的差異。

一、家庭系統理論

系統理論最初是由生物學家 Von Bertalanffy 所提出，作以解釋人與環境的關係，其後在 1960 年代被家庭治療師 Salvador Minuchin 和 Jay Haley 等人接納，並進一步發展該理論（馬麗莊，2001）。以下就家庭系統一理論，整理出一些主要的概念：

（一）、家庭結構（family structure）

Minuchin 認為家庭結構是家庭成員間相互的關係，形成一套無形的家庭規則，成員即在規則中互動（曾瑞真，1993）。而這些規則則會影響家庭成員間的互動型態，例如一個性格過分依賴或極度自我的青少年背後，通常有一對過於遷就或呵護子女的父母（馬麗莊，2001），所以母女之間的互動型態，即母親對女兒的態度往往會決定這個女兒的一些外在行為與特質表現。

（二）、次系統（subsystem）

所謂的「系統」是指家庭中次於家庭的一個單位。其影響周遭的環境。因為家庭由不同的成員組成，個體之間會因輩份、身分、功能和性別等因素成為子系統，而子系統的多寡則取決於個別家庭本身之結構和成員人數。在家庭中又以婚姻、親子和手足的三個次系統最為持久（Bigner，1994），母女關係正屬於家庭裡最重要的親子次系統中的一環。

(三)、界域 (boundaries)

「界域」是指系統及其環境的邊界，影響環境和系統間訊息與能量的流動。就子系統而言，子系統之間雖然相互依賴，但是各自也有自己的界域，這些無形的界域可從一些日常生活的細節中顯露出來 (Klein & White, 1996)。因為界域的存在，使得家庭能夠維繫並保有自己的獨特性，雖然界域有其彈性，每一個家庭的開放和通融程度也有所不同，但過於寬鬆或太狹隘的界域都容易衍生出家庭問題 (許英珪譯，1999)。

例如母女間的界域如處於不健全的狀態，則會處於兩極端，一端界域「鬆散」使得母親過度關心及介入女兒的生活，產生「黏結」的關係；另一端則是界域「僵固」，時母女之間情感疏遠，缺乏相互支持的「疏離」關係。



(四)、轉變 (transition)

當家庭從一個階段轉移到另一個階段時，家庭發展中的壓力將達到最高峰，而轉移的這個時期即為家庭的過渡期 (馬麗莊，2001)；另外 Bigner (1994) 認為當個人在轉變的危機 (transitional crisis)。母女之間如母親面臨到家庭「空巢期」的來臨，或是個人「更年期」的到來；又或是女兒的離家及個人生涯危機時，都會對家庭發展造成壓力，並影響母女之間的相處互動。

從以上這些家庭系統的概念中可以知道，家庭系統中任一個部分的改變，皆會影響到系統的其他部分，因此我們就必須從整體的觀點來考量。此外「個人經驗內含在相互影響之中，個人經驗的內涵即為社會現象」(許英珪譯，1999，頁19)所以在探究母女關係的內涵時，希望就整體家庭生活經驗的脈絡下來看待年輕女性與母親互動時的經驗發展過程，藉以瞭解此現象中的實質內涵。

二、中西的親子關係

我們在探討父母的教養觀點時，常會援引西方的研究結果作為理論根據，然而究竟東西方父母的教養觀點又有何殊異。Baumrind 根據研究將西方父母親的教養風格分為四大類，分別是（一）「民主式的教養」：即父母親以合理的要求設定底線，並堅持孩子的服從與執行，這類的教養讓孩子發展出高度的自尊與自主性；（二）「權威式的教養」：是種對孩子嚴苛的教養，以父母的需求為依據，使得孩子自我表現與獨立自主被壓抑著；（三）「放縱式的教養」：這類型的父母允許孩子替自己做決定，即使孩子還沒能力如此，據調查發現這類型的孩子會不夠成熟，並缺乏自制力以致有負面的行為產生；（四）「不干涉式的教養」：這類的父母通常對孩子極少生活上的照料，有時甚至是極端「疏忽」現象，因此這類型的孩子在各方面的表現不佳，也容易有負向的發展（Berk，2000）。

值得注意的是，長期以來由西方社會所發展出來親子關係的理論，多以中上社經地位的白人階級為研究參與員，所以 Howard 和 Scott (1981) 便指出這在不經意間往往造成了劣勢（deficiency theories）的產生（劉慈惠，1999）。Chao（1994）指出，例如非裔美國人被定型為沒有文化的族群；黑人或中下階層家庭代表著貧窮、落後。拉丁家庭如墨西哥裔則是殘缺文化的民族，而亞裔家庭如中國父母，自是權威專制的代表。（Gelles，1995）。

然而中國父母的權威式教養和西方父母權威式教養可否一概並論，根據 Chao（1994）的看法，中國父母教養孩子除了嚴峻高壓的控制外，也強調孩子生活上無微不至的細心呵護，實質介入了孩子生活上的各方面表現；反之與 Baumrind 所界定西方權威式教養的父母，並不具備的關懷、照顧角色，以及視管教孩子為一種責任的教養思維模式，所以在本質上和中國父母並不相同。所以許琅光（1989）就指出，中美文化親子關係的最大差異在於：美國家庭強調的是對孩子權力與福

利的重視，因此美國的孩子被鼓勵獨立，且需自我負責，所以孩子多半在半獨立的狀況下成長。相對地，中國家庭重視子女的對父母養育及反哺的義務，所以中國小孩多被要求聽從父母的一切安排，孩子和父母一直保持著密切的關係，甚至是互賴（李美枝，1998）。

正因為西方的親子是權力和責任交相錯雜的關係，一旦父母無法對子女盡責，就失去了教養管束孩子的權力（成中英，1985）。反之在儒家思想浸沉下的親子關係，則是要求「下一代」對「上一代」的完全順從，認為只有做到如此才是「盡孝」，否則及被冠予「不孝」的罪名（孫隆基，1992）。若從「文化」的觀點來看待中國人親子關係由「生活佈局」中所呈現的「系共生」現象，「系共生」現象以親恩依附予責任合一為主軸，父母擔起撫育、教養子女的一切責任，使得親子行為具有單向控制的特性。然而無論是傳統或現代，因為父母對子代的悉心照料，往往會讓子女因幼兒時的依賴，而在成年後產生了報恩反哺的心理，相對地傳統「嚴父慈母」、「長幼有序」的規範，則為父母提供了予子女相處的模式（余德慧 1991a；瑪麗莊，2001）。

三、小結

今日台灣社會的為人父母者，也許正徘徊在新舊的的十字路口間，一邊是傳承已久的傳統教養觀念，一方則是西風東漸的思潮（劉慈惠，1999）。對母親與女兒來說，在東西文化的夾擊下以及傳統和現代的拉扯中，母與女正在為彼此的相處互動尋找著一條合適且廣闊的道路。

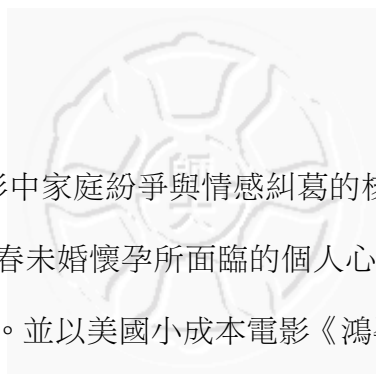
母親在女兒成長的過程裡，尤其是發展過程中自我的追求佔著舉足輕重的地位，因為在家庭中的母親一直是女兒學習的仿效的對象，對於母親，女兒會有一定程度上的依賴，但是這種依賴有時對女兒自我的追求可能會形成一種無形的阻礙，

形成心靈上對母親分離或和合的窘境。甚至會延伸到對上一代（親代）或下一代（子代），產生情感上的糾結與困擾，但探究其原因還是無可避免地受到社會文化因素的影響，然而社會卻也是人們所建構出來的，所以母與女唯有透過自我的察覺，從自身行為或心態上的調整，才有可能不反被社會制度所建構，重新創造出世代之間的新氛圍。



第三章《當愛來的時候》中的角色及敘事再現

《當愛來的時候》故事背景為一個台灣傳統的三代同堂的家庭。電影的一開始，以人潮擁擠雜沓的畫面呈現出一個經營海鮮快炒且生意興隆的店家，亦同時傳達出存在於台灣傳統社會的禁忌習俗。每當有客人坐到家人口中那桌不祥的位置時，海產店成員立即會有人前往阻止，以避免招致禍端。電影開始後約莫十分鐘，便將家庭中主要成員在家中的地位與角色定位做出鮮明的呈現。故事中的主角：呂來春，一名十六歲的少女，角色的設定與個性的呈現，對於電影故事的進行有相當大的關係。同時配合著電影情節的進行而述說著自己內心的感覺，是為電影最為主要的敘事軸線。張作驥藉著來春青澀的眼光，來探索並再現出「家」與「愛」的複雜圖像。



最後，回歸到掀起電影中家庭紛爭與情感糾葛的核心事件，未婚懷孕，於此事件中來探討關於主角來春未婚懷孕所面臨的個人心理壓力、家庭處境的改變以及與家庭成員的互動關係。並以美國小成本電影《鴻孕當頭》(JUNO) 為例來說明東西方家庭在面對子女未成年懷孕時的衝擊時的態度與差異。

第一節《當愛來的時候》角色風格展演

在《當愛來的時候》故事鋪陳的兒女角色除了故事主角，來春。還有一位年紀相近的妹妹，來日，以及與來春相差十六歲為了傳宗接代而出現的弟弟。再者，既定的母親角色有兩位，一位是大媽呂雪鳳，另一位是來春的親生母親，二媽何子華。以及，電影裡家庭中的男性成員有三位，分別是大媽藉由招贅的婚姻形式而來的丈夫黑面，為來春的父親，還有雪鳳高齡的老父，最後是黑面患有自閉

症（即：肯納症）的弟弟，阿傑，是為來春的叔叔。另外還安排了與來春交往的落跑男友牟宗福。以下將分點陳述電影中的各個角色之特質展演。

一、《當愛來的時候》中的女兒

電影中的主角也是著是發展主軸一十六歲的少女來春，一名在家人口中「沒有一個查某因款」的叛逆女兒。來春在電影中的角色定位為一個嚮往家庭溫暖與熾熱愛戀的年輕女孩；來春在電影的口白中曾說到，她雖然喜歡熱鬧的感覺，但覺得家裡總是吵吵鬧鬧的，讓她有著莫名的孤獨感，想逃離卻又無法獨立在外生存。來春的成長背景其實帶些曲折，親生母親子華曾是歌仔戲班的小生演員，從小在戲班成長，在與來春年紀相仿的時候，懷了來春，卻不知孩子的生父是誰。輾轉透過同鄉好友黑面的照顧，成了黑面的小老婆，好讓來春在法律上有合法的父母親，也讓來春的親生母親子華有了一個可以棲身的家。

來春與親生母親子華的關係並不融洽，子華覺得來春就像是個叛逆少女，整日濃妝艷抹，穿著不三不四，往來的朋友也像是豬朋狗友。來春與子華的對話則是充滿挑釁與橫衝直撞，完全不是個她認知中傳統觀念裡身為一個女孩「應該」的樣貌。來春的種種行為讓子華感到非常羞恥，還說出要將來春送到歌仔戲班演戲，好讓她化妝化個夠以及說出來春的出生是她不幸的開始……等苛刻話語。筆者以為，當子華對於來春種種的要求與羞恥是來自於子華對於自己的出身的一種水平移植心態。電影的發展告訴我們，子華的出身亦不好，從電影接近尾聲時子華幫雪鳳擦洗身體時的對話及裸露出半身的刺青可得知。子華對於來春感到羞恥的心態，有很大可能來自於她對於女兒的期許，希冀能透過來春的長進與成就，洗刷掉自己不光彩的過去。

而來春的未婚懷孕，更是引發了家中一連串的爭執與不悅，導演透過這樣的手法，讓觀眾體會到台灣傳統家庭的親子關係與傳統觀念中女性未婚懷孕所必須

背負的指責與道德批判。而雪鳳在來春因懷孕與黑面及子華產生爭執的時候，則扮演著從中調解的人物：

黑面：丟臉，沒用啦，沒用了啦……

才幾歲而已，就懷孕，連小孩的爸爸是誰都不知道，

我們家在外要怎麼做人？整天個跟不三不四的男生混在一起！

有像個女孩子的樣子嗎？全家人都因為妳感到丟臉！

來春：每次都罵我，我明明就沒怎樣！……幹嘛把我生下來！（對子華叫囂）

子華：妳現在是怎樣？丟臉妳知道嗎？丟臉兩個字妳知道怎麼寫嗎？

來春：我又沒怎樣，我身分證上有妳的名字嗎？妳只不過是生孩子的工具！

黑面：（趨前揮打來春耳光，被雪鳳阻止）

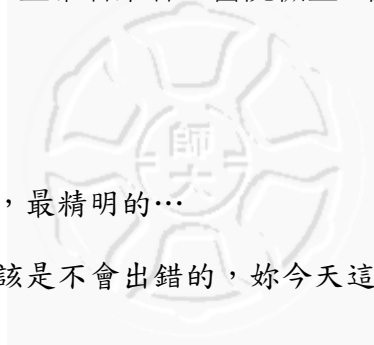
雪鳳：你打什麼打！全家就你最沒資格講她！（48：49）

因為來春的未婚懷孕，讓子華與父親黑面都感到非常沒有面子，而來春的男友牟宗福得知來春懷孕後便人間蒸發，年紀尚幼的來春無法交代孩子父親的下落，讓黑面與子華感到蒙羞不已，更加覺得來春只是個跟男生胡亂瞎搞的不良少女。即使與黑面和子華發生激烈的爭執，仍可透過來春與朋友的談話可得知，剛開始得知懷孕且男友行蹤不明時，來春其實非常害怕因此遭受子華的責難與憤怒。黑面與子華的怒罵，更加讓來春覺得自己不被疼愛，不受重視。此時的來春自認完全感受不到家庭的溫暖，自己不但被男友狠心拋棄，父母親也只是怒罵與叫囂，憤怒的當下完全忽視她的生理及心理狀況都急需獲得照顧與安慰。



圖一：來春被子華及黑面連番謾罵之後，夜裡難過又氣憤，狂打自己的肚子，又哭著說沒人疼愛沒人重視，妹妹來日與子華在旁束手無策，任由來春哭鬧。

令人感到意外的是，大媽雪鳳是最早得知來春懷孕的家人，她溫和慈善的告訴來春她對來春的失望，並且帶著來春上醫院檢查，甚至是四處奔波到外地尋找密醫墮胎。



雪鳳：我想說，妳很聰明，最精明的…

錯在我相信妳，應該是不會出錯的，妳今天這樣…。

來春：（不發一語）

雪鳳：妳以為全家都沒有人疼妳嗎？沒有給妳關心嗎？

現在我給妳關心，妳有接受嗎？妳怎麼會這樣？（語帶哽咽）（44：20）



圖二：當來春知道已經無法墮胎後，惱怒之下的將家中種植的木瓜樹搖斷，雪鳳見狀，也只是指責來春怎麼會不懂得要避孕，不懂得要保護自己。

在電影中，有三個主要鮮明的女兒角色，分別是：來春、子華與雪鳳，事實上母親也曾經是女兒。雖說來春的乖張個性讓子華惱怒不已，然而子華也曾經是叛逆離家到歌仔戲班的女兒，由於自己的出身，對於來春，子華其實是有著期許的。在這三個女兒角色裡，來春與雪鳳之間的關係，雖然僅是法律上的母女關係，但實際上兩個人的個性有諸多相似之處，例如：喜歡照顧別人、說話聒噪、講義氣、個性剛硬……等。也許正因如此，雪鳳對於來春並不吝於付出照顧與關懷，雖說雪鳳一心盼望有個能延續家族血脈的男丁，但也並未因此而冷落了與她並無血緣關係的來春與來日姊妹倆。

而從雪鳳對老父無微不至的照料可以得知她是個孝順的女兒，身為家中唯一的孩子，為了延續家族的血脈，年輕時狠下心與相愛的男人分開，順從父親的心意接受招贅的安排。



圖三：雪鳳對家庭的付出，無論是在家務處理或是餐廳的經營，皆由她發落。甚至是老父的摩托車無法發動，也是雪鳳充當黑手修理，儼然就是個家中長子的角色。

張作驥導演在電影中將女兒角色的形象塑造成必須獨立、個性堅強及情感強烈的形貌，但卻又將身為女性獨有的溫柔、善良氣質藉由劇情的發展來展現。也將傳統觀念中身為女孩子必須無聲、安靜的觀念由妹妹來日來詮釋，切合了前述傳統觀念上身為女兒應有的本質。來日在電影中的鏡頭並不多，而且相對姊姊來春而言，幾乎沒有特寫的鏡頭。譬如因來春未婚懷孕引發家庭紛爭的時候，即使只是站在樓梯角落不發一語，仍不斷的被路過的家人叫囂命令著。來日同時也要分擔起照顧有自閉症的叔叔，而對於叔叔三不五時的失常，同樣的也是安靜承受，與來春與叔叔對話時以不斷咆哮來回應的態度大相逕庭。

若我們就電影中的女兒角色來分析，可將其角色於親子之間的互動區分出下列五種類型：

（一）自我犧牲型：大媽雪鳳。為了迎合父親傳宗接代的要求，接受招贅，而離開了年輕時所擁有的愛戀對象，並且全心全意投入於家庭與餐廳的經營，兩者兼顧，幾近放棄自我需求。

（二）功利主義型：來春。懵懵懂懂的年紀，總是以自我的想法、需求與目標為

第一優先考量，也因此如此時常與父母、家中成員產生出摩擦與口角。

(三) 兼容並蓄型：來日。來日在電影中的角色定位就是一個較為安靜聽話的女兒。這樣的角色詮釋也是傳統觀念中身為女兒必須呈現的樣貌。或者是說為了可以在複雜的家庭中安然生活，也同時兼顧到父母的需求或期待。

(四) 規避逃離型：小媽子華。國中畢業時即逃離金門老家，到歌仔戲班學唱戲，這很可能是叛逆個性使然。但也有很大的原因可能來自於不願因為逐漸年長而必須承擔家庭責任，所以以逃避來因應。

(五) 折衷妥協模式：懷孕後的來春。現實狀況下來春必須與生活及家庭都做出妥協，盡可能的滿足雙方部分的需求的折衷態度。

二、《當愛來的時候》中的既定母親

故事中既定的兩位母親：大媽雪鳳與二媽子華。大媽雪鳳一角的外在形象鮮明而強烈，一位掌管家中大小事與餐廳經營權的女性，同時也是照顧全家人的母親。我們從故事的發展來解讀雪鳳這個角色的外在形象展演，張作驥將雪鳳設定為是一個堅強獨立帶著男性陽剛特質又孝順老父的女性。雪鳳對於面對處理家務瑣事得心應手，而在面對丈夫的軟弱無能時又散發著強勢的主控權與指揮權。但雪鳳角色的個性設定並不代表她是個黃臉婆或「番婆」。雖然雪鳳對於丈夫黑面總是頤指氣使，但對於黑面的照顧並未因此而有所減少。雪鳳如同一般的女性一樣，對於外在的打扮有著自己的選擇與喜好。雪鳳的穿著妝束算是十分得體的了，外出時也一定化著濃妝，也很在乎自己隨著年紀增長而老化的皮膚。從她與黑面在臥室裡談話的時候，仍不忘敷著面膜，以及命令黑面與子華回到金門去散心之

後，一個人在臥室內仔細為自己卸妝與擦試著保養品的畫面都可以得知，雪鳳是個注重外觀儀容的女性。

觀影時讓人印象頗深的一幕，在子華剛產下她與黑面日夜期盼的男丁時，雪鳳應許黑面的要求前往探視子華，黑面穿著短褲，夾著脫鞋便要驅車前往。緊跟在後的雪鳳穿著大紅套裝搭配上完整的妝容，胸前還掛著一串看起來價值不菲的珍珠項鍊，對照著黑面邋邋隨便的穿著，是強烈對比。雪鳳還因此在車內當著老父的面前訓斥黑面。以及當她知道來春懷孕之後，帶著來春上婦產科做檢查，甚至是奔走偏遠外地尋求密醫墮胎時，雪鳳的穿著仍是精心打扮過的。



圖四：雪鳳與黑面帶著老父要前往醫院探視子華，精心打扮的雪鳳，對於黑面隨便的穿著感到丟臉與氣憤，直說：是要去看你的後生（兒子）耶，穿成這樣！同車的雪鳳老父居中緩解雪鳳的不悅與黑面的窘境，還半開玩笑的說：又不是要去吃喜酒，沒關係啦。

雪鳳顯露於外的穿著打扮，筆者以為，那是雪鳳內心想呈現出自我認知中身為女性應該有的模樣。雖然雪鳳說話時的措詞用語並不十分文雅，但雪鳳了解一個女性在外，自己的穿著打扮是給他人的第一印象，更況且是身為家中的「一家之主」以及餐廳的「老闆」。所以雪鳳只要外出，必定化著妝，穿著合宜的衣裳。雪鳳對家人的照顧可以說是無微不至，對自己外在的穿著打扮也沒有因此疏忽過。雪鳳懂得照顧家人的需求，更懂得要打理好自己，這也可以說是雪鳳一種女性特

質的展現，她不願讓自己因忙著處理家務或經營餐廳而成為黃臉婆。

從故事的後續發展來看，我們可以解讀她也有可能是希望丈夫黑面對她多些關愛與注目，而不是每次在面對她時，總是膽怯畏縮。又或許是想讓老父放心，因為身為獨身女的她將自己照顧、打理的很好。又或者是，雪鳳對於家中紛爭的調解或餐廳因被強收保護費時與黑道弟兄的談判，也是盡可能的面面俱到，不會因自己握有主導權而蠻橫不講理。從張作驥的專訪得知，《當愛來的時候》的故事雛形裡的大媽雪鳳是一間知名海產店的千金小姐，因此，我們可以從張作驥最初的角色設定推論，注重自己外在形象與性格剛毅的雪鳳與優渥的家境與家庭背景有關。⁵⁸

另一位母親，二媽子華，與雪鳳在角色設定上有著鮮明的對照。子華可以說是雪鳳在年輕時所收留的一位「家人」。子華在電影的一開始，大腹便便的仍如往常一般的幫忙餐廳的工作，被其他商家發現羊水破裂，舉步維艱時才被攙扶至市場角落產子。而在旁協助生產的雪鳳，一看到是男孩，則是開心的直說：我的心肝阿。從故事的這一幕來解讀，還不能清楚理解張作驥安排子華角色的用意，但隨著故事的發展，讓我們知道，子華角色的必要性以及其與女兒來春的衝突與對立是其來有自的。

就從外觀上來判斷，子華在年紀上較雪鳳年輕許多。子華在穿著上，很明顯的年輕、輕鬆很多，不如雪鳳的謹慎留心，甚至有些場景的穿著打扮跟與女兒相似。穿著牛仔褲，連帽上衣或者是棉質 T-shirt，也因為外貌與穿著上的年輕和率性，感覺上就像是三位子女的大姊姊或小阿姨。在與人交談時，說話態度也比較隨性，或者是給人有些不愛搭理的感覺。子華的角色在外型上被張作驥定位的較為年輕而在面對事情時的應對進退時甚而有些輕浮，用以凸顯出雪鳳經歷風霜、世故、

⁵⁸ 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010年，頁192。

圓融的種種態度。

而也因為子華對於家庭的觀念不像雪鳳來的有所堅持與重視，以至於在面對家中所發生的事情時，所表現出的態度就十分激烈氣粗也較自我為中心。例如，面對來春的穿著感到不三不四時的表情與說話語氣，又或者是知道來春懷孕時的叫囂譴責。甚至是到故事的後半，面對丈夫黑面病危時的冷靜與之後一如往常般的生活態度，也對比出雪鳳對於得知黑面病危時的激烈反應。雪鳳對於來春的穿著打扮沒有發表過任何意見，對於來春懷孕也是關懷以對，直到知道黑面病危的崩潰、一蹶不振的表現都與子華是兩個極端。

就以黑面罹癌末期的故事橋段來舉例敘說，雪鳳是完全無力抵抗這項打擊的，這噩耗擊潰了雪鳳，不但哭倒在黑面的病床前，在家也心神恍惚。而子華卻是完全的冷靜，她平靜的處理家中的事務，鎮定的繼續維持餐廳的經營。或許是因為子華與呂家並無血緣關係，而黑面對她而言也只是她的同鄉，她與黑面雖有夫妻之實，但初衷是為了代替無法生育的雪鳳生下傳宗接代的男丁。

基於上述種種緣由，子華雖然是兩個女兒，一個兒子的母親，但她對家庭的照顧，卻不像雪鳳來的認真仔細。子華一開始也是習慣、依賴著雪鳳對於生活瑣事的照顧與安排的，好比雪鳳說要照顧來春將孩子生下來或是囑咐她與黑面回金門老家看看，拜拜祖先…等等。直到雪鳳崩潰，子華才開始認真看待家裡的狀況，也擔負起家中秩序的維持與餐廳的經營。子華的改變，我們或許可以粗淺的從她的外觀打扮上來發覺判斷，子華的穿著從原先的牛仔褲、簡便上衣，到後來的套裝外套與仔細的妝容，都與她原先的穿著打扮有明顯的差異。因為到故事接近尾聲的子華，已必需擔負起餐廳的經營，她不能再像以往般輕浮隨性，她接替了大媽雪鳳在家中與餐廳的角色與位置。或許在待人接物上她還無法如雪鳳般世故圓融，但她的外在可以如雪鳳般中規中矩。

三、《當愛來的時候》中的既定父親

電影裡的父親角色，有入贅的黑面以及在電影中扮演著調解及緩和家庭氣氛的雪鳳父親。

黑面的角色設定是個處境窘迫的丈夫，因為招贅婚姻使然，以致於他在雪鳳面前沒有大聲說話的權力與地位，只好每日酗酒發洩內心的委屈。而身處在兩個妻子之間的黑面，在面對兩個妻子的時候，又必須時時刻刻的顧慮到兩個女人的心情。以至於黑面在大多數的時候，在面對事情上或說話時總帶著言不由衷的畏縮或擔憂。然而，在兩個女兒面前，黑面則是有父親的地位的。從他得知來春懷孕時候氣到吃不下飯並且大聲喝斥來春。又或是當來春與子華對罵頂撞後上前攔來春耳光等反應與行為可以知道，黑面在家中雖然沒有傳統丈夫威權的地位，但卻有父親的位置。

黑面對於女兒來春的態度大多時候就像子華看待來春時一般，說話內容總帶著責難與奚落。但矛盾的是，偶爾也會藉著酒意與朋友抱怨無法和女兒講講心事或者是女兒不了解他之類的話語。對於張作驥在安排黑面這個角色上的用意，筆者以為，可以解讀為一個反常態家庭所造成一個男人被擠壓的形貌。接受招贅的黑面，本身就與傳統的婚姻關係背道而馳，而從裡到外皆被妻子雪鳳掌握控制，他每天要做的、應該做的，都必須順從雪鳳的意思來進行，幾乎沒有自主權可言。甚至是在教訓女兒來春的未婚懷孕，還要被雪鳳阻止甚至告誡他是全家裡面「**最沒有資格**」罵來春的那個人。身為父親的權力無法全然地展現，黑面被扭曲的心境與家庭地位上的被壓迫，都讓他身為父親的角色在電影的鏡頭前時常有著失溫與失色的悲情模樣。

黑面的貧寒出身使得他必須負責起自閉症弟弟阿傑的生活，照料弟弟的生活起居。譬如說，為了安撫害怕孤單的弟弟，體型胖壯的黑面蜷縮在一張狹小的摺疊床上睡覺，緊鄰在弟弟的床邊，還要隨時注意弟弟是否趁機溜出家門，無法好眠。又或者是，沒受過什麼教育的黑面，帶著弟弟去相關的特殊教育機構想要更了解弟弟的處境與內心世界。然而面對機構人員對弟弟情況的解說，一知半解，似懂非懂，看著弟弟一張張的圖畫卻也想不出個所以然。這樣的付出，黑面可以說不僅僅是三個孩子的父親，對弟弟的照顧與用心，同時也像是弟弟的「父親」。

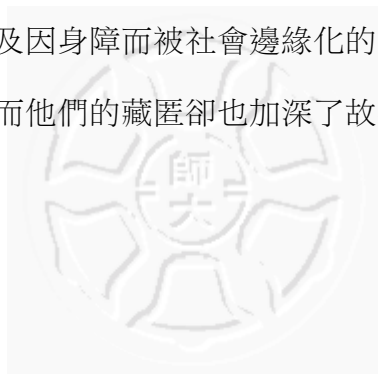
另外一位父親的角色，雪鳳的父親。從他為雪鳳招贅的決定可以明白，雪鳳的父親在家庭中的位置凌駕於其他人之上，角色上安排是退休在家養老的長者，而內心則深信「家和萬事興」的家庭觀念。所以倘若家中發生紛爭或雪鳳與黑面有口角時，老父便居中調停，緩解氣氛，相信萬事以和為貴。老父一角，或許可視為是張作驥的刻意安插，藉由家中長者的沈靜以對，來張顯或強化電影中家庭衝突不斷與失和的情節。電影中並未交代雪鳳的成長背景，但可以從雪鳳與老父緊密的互動與雪鳳無所不至的照料可以得知，雪鳳視父親為最親密的家人之一。

雪鳳的老父，也如同是家庭中的精神來源，老父有著堅定的宗教信仰，對於家庭成員的照顧也是全心全意。而當黑面的弟弟阿傑，從金門來台灣，老父雖然年事已高，但也同時肩負起分擔照顧的責任。例如，帶著阿傑上寺廟拜拜祈求平安，也擔心他吃不飽，時時叮嚀阿傑的生活大小事，還買了小雞給阿傑照顧，讓他生活有了其他重心。上述的種種表現，都像是老父對於膝下子女的一種關愛。故事的發展可以知悉，老父將家中的每一位成員都視如己出，盡心盡力的照顧，給予溫暖與精神上的力量。在電影的後半，黑面的病危，老父也扮演著陪伴與支持雪鳳的精神來源。

老父的角色，張作驥並沒有給予太多特寫鏡頭，至多是配合著年邁長者的腳步與說話語調，緩慢的移動鏡頭。也從老父阻止客人坐在餐廳中不祥的位置與每日虔誠的燒香拜佛，來呈現出台灣傳統觀念下的長者對於信仰的迷思與堅持。而老父的場景位置安排大多以家中為主，很寫實的呈現台灣高齡者的生活情境。

第二節 《當愛來的時候》中現身與潛匿的男性

電影中的男性角色除了以黑面為最主要的既定男性角色之外，還包括了來春的男友牟宗福，還有不斷以畫畫來呈現內心世界的自閉症叔叔，也就是黑面的親弟弟。對於這兩個角色，雖然說是配角，但同時也是張作驥喜愛處理的角色：隔代教養下的問題人物以及因身障而被社會邊緣化的小人物。他們的現身多像是在襯托故事的複雜性，然而他們的藏匿卻也加深了故事的內涵意義。



一、落跑男友—牟宗福

從牟宗福與來春的交往態度可以得知，來春對於牟宗福而言充其量只是個「容易上手」的小女孩，她從來春身上取得對於性的需求以及玩樂時需要有人陪伴，對於來春情感上的付出不以為意，甚至在得知來春懷孕後，連夜搬家，人間蒸發。牟宗福對於情感上的不負責任，直至電影的最後找到答案，隔代教養成長的牟宗福，對於親情與家庭真正的內涵與存在意義了解的不多，或許他也無從或無心去了解。張作驥將牟宗福設定為一個孤子的角色，從小父母親就離開了他，由年邁的姨婆帶大。張作驥並未交代牟宗福在電影故事裡的工作狀況或者是經濟來源，牟宗福般的角色，就像是我們在日常的社會新聞中看到的「問題人物」，整日無所事事或玩樂度日，只懂得去在乎或關心自己的事情。這與牟宗福隔代教養與殘缺的家庭的成長背景有著直接的關連。

以牟宗福這個角色設定來說，十分契合張作驥喜歡處理的人物與題材，尤其是隔代教養的原生家庭背景。對於張作驥來說，這樣的家庭出身的孩子，不負責任、自以為是與無法自我約束管理…等等為相關角色必然的特質展演。而就目前台灣現實社會景況而言，隔代教養或單親家庭下成長的孩子，成為社會問題的比例一直都偏高，相關新聞報等層出不窮。而牟宗福的原生家庭基本上就是不完整的，從患有老年痴呆的姨婆口中間接得知，牟宗福生長背景的殘缺，姨婆還說出了：他怕小孩啦。

或許牟宗福曾經對於與來春的交往有認真看待過，但那也不過是浮光掠影而已。當得知來春有了自己的小孩，對牟宗福而言，能夠回應這事件的態度就是逃避與藏匿，讓來春找不到他，不必面對他所應該付出的代價。因為自己從未真正了解或感受過完整家庭的內涵，孩子對牟宗福而言只是個麻煩或是陌生的「產物」。雖說來春的原生家庭背景也有些複雜，但不像牟宗福那樣，來春至少還有陪伴她與撫育她的爸爸媽媽，相較之下，來春的家庭成長背景是較為完整有秩序的。

牟宗福的不負責任與逃避，到電影的尾聲我們才再度看到他模糊的現身，他身邊換了一個感覺上年紀與來春相仿的女孩，那時的來春已經接近臨盆。她與牟宗福擦身而過，但來春並沒有與牟宗福相認，還微笑的應對牟宗福回應身邊女孩「不認識她是誰」的那句話。筆者以為，牟宗福消失的那段時間，讓來春獨自面對與經歷身體因懷孕的改變以及家庭裡種種的變故，反而促使來春無論是在生理或心理上都「長大成人」了，不再是那個只會叫囂或與家人唱反調的叛逆少女。

二、邊緣觀察者—叔叔

來自金門老家，患有自閉症的叔叔，阿傑⁵⁹，在故事一開始客人結帳時他依序將菜單與價錢羅列出並計算出正確無誤的總額時驚人的記憶、對於數字的莫名偏執與算數能力以及在畫圖時對圖畫用色的堅持與圖案的排列與設計，可以感受到一般人對於自閉症特質的普遍認知：有著極佳的算數能力或繪畫天份。

雖然活在自己想像的空間裡，整日畫著色彩濃郁飽和的圖畫，但從電影的進行中，仍可以知道，叔叔雖患有自閉症，但他並非完全的是個「狀況外」的人。張作驥安排叔叔這個角色，讓他用自己的角度與眼光與觀察家中的每位成員，叔叔的位置就像電影中的觀察者，好比哥哥黑面的酗酒與憂鬱，他用圖畫表現出來。黑面病危昏迷在醫院，他躺在黑面擺設在床邊要看照他時的摺疊床上睡覺，就好像是在等著哥哥回家。來春難過家裡沒人替她過生日，他送來春冰淇淋來給予關心。整日嘴邊掛著：「存錢娶老婆」、「阿嬤說……」及「要回金門」等話語。或許我們可以解讀為，他用他的方式來告訴我們他知道的世界與感受到的外在環境變化。

⁵⁹ 肯納症（Kanner's Syndrome）即為一般俗稱「自閉症」的正名，一種行為發展障礙。主要病理特徵為缺乏與現實環境接觸的能力與興趣，完全活在自我的幻想中。語言能力有缺陷，不與他人交談。有極少部分的患者在算術或手工藝方面有特殊的智慧和潛力。此病原因不明，尚無根治方法，早期治療則部分療效很好。

資料來源：教育部

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?cond=%A6%DB%B3%AC%AF&pieceLen=50&fld=1&cat=&ukey=1165738288&serial=3&recNo=0&op=&imgFont=1>



圖五：電影中的自閉症叔叔最喜歡在他的小房間裡畫畫，圖案的呈現都十分繁複，色彩繽紛。

自閉症叔叔的角色，筆者以為，同是為張作驥的刻意安排。身障者容易成為家庭中沈重的負擔，在社會現實環境下，容易被社會邊緣化、孤立化，貼合了張作驥對於相關題材的偏好。雖然叔叔一角，更加深了電影中的家庭複雜性，但也提醒了我們，現實社會上有許多這樣的身障者，需要社會大眾的關心以及資源協助。倘若失去家庭的支撐與照料政府相關機構的輔助，患者相對的也容易發生造成自身及他人不便甚至危險的失序行為。

第三節 面對未成年懷孕的衝擊——以《鴻運當頭》為對照

此章節將處理在面對家中未成年女性懷孕時，中西方家庭父母的反應與後續應對態度，筆者嘗試以 2008 年在台灣上映的美國喜劇電影《鴻孕當頭》(JUNO) 為例。該片的故事主角朱諾 (Juno) 與來春年紀相同，但兩者在知道懷孕後，無論是在面對家人、朋友或者是讓她們懷孕的男友時面臨到兩個迥然不同的反應與態度。以下將先簡述關於未成年女性懷孕的社會處境及個人身心狀況。

從女性主義的觀點來看，多數女性在社會中位處弱勢、附屬於男性、缺乏權力的位置，在長時間接收這些訊息之後，會將其內化。女性比男性較常表現出對自己不具信心，表現出較低的自尊，也容易產生非自我肯定的行為，不認為自己

擁有任何的權力，也不認為自己能夠爭取相當的權力（劉珠利，2006）。在女性的成長過程中，有太多負面的自我感受，可能事關性別經驗、家庭結構、家庭功能、被教養對待的方式以及社會文化中對女孩的期待等等。上述原因都有可能造成女性在女孩時期的成長經驗中經常或自覺不如他人，缺乏自信，對自己有過質疑或看輕，因而造就出未成年未婚懷孕的結果。或許我們可以從來春的故事中，呼應上述說法。

一、未成年少女性別角色轉化與再塑

在青春期的第二性徵陸續呈現時，也是兩性異化最明顯的階段，對性別角色發展的影響力也從家庭轉移到學校同儕。此時，女孩多半透過同儕觀感形成自我認知，而許多女性們因為普遍缺乏自信，容易順服他人。因此在性別角色自我認知上受到同儕很大的影響，尤其是來自男性肯定的態度成為她們的自信來源。而男性所有對女性的觀感也多半來自一般社會文化對女性角色的期待，因此與男性的交往會強化他們女性角色陰性特質的發展。⁶⁰筆者以為，從兩部電影中的女主角，來春及朱諾的故事發展中，她們明顯的感受出自己身為女性的角色特質，有很大部分的原因是來自於與男性交往的關係，而強化了此部份，因此女性性別角色在青少年時期有較為明顯的轉化過程。

此外，因為第二性徵的出現，除了自身性別的發展，也會對異性開始產生好奇。加上有著孤單、疏離與負向自我概念的女性在追求自我的同時，也特別需要仰賴與他人的互動及回饋。因此，容易尋求外在的慰藉來達成，形成了青少年早戀的發展，並透過親密的性行為來強化肯定。這此部份可能會牽涉到基進女性所

⁶⁰ 王淑芬，《從女性主義觀點看未成年懷孕女性性別角色發展歷程之研究》，東吳大學社會學系碩士論文，2007年，頁116。

言，父權體制下男性對女性身體及性意識的操控與壓迫。⁶¹

而當女孩們正要開始正視自己的女性角色或發展能力時，卻因為未成年懷孕事件讓他們必須面對接踵而至的人生考驗，心境上甚至可能因此而陷入低潮。因為家庭、社會輿論及現實生活的壓力，使得尚未準備好的她們難以坦然面對，此時的自我認知很可能充滿負向、混亂、迷失的。在女性性別角色的發展也跳過成為一個成熟女人的階段，直接從女孩成為母親，如同經歷生命的斷層，使得她們對於女性角色容易產生出悲情的宿命論點。

本章節中，所提到的來春與對照的朱諾，其實都可以說是幸運的。未成年懷孕以及選擇擔負母職，雖然沈重，但也可從事件中獲得生命中無法取代的成就感。故事的安排，讓孩子為她們的人生帶來新的意義。在家庭角色中，也讓家中其他成員或是周遭朋友用不同視角來看待她們的存在與價值。她們也可以因此重新以一個正向的態度來看待自己。

以下將就此兩部電影中家人與社會環境對於未成年少女懷孕的態度陳述之：

二、《鴻孕當頭》

《鴻孕當頭》是部小成本製作的美國喜劇電影，榮獲第八十屆奧斯卡金像獎最佳影片與最佳原創劇本的提名，最終獲得最佳原創劇本獎。⁶²故事內容有趣且具親和力，電影反應的是一直存在於青少年之間的兩性問題，講述的是每一個人都有可能發生的故事。電影的主角：朱諾（Juno）是一位個性獨立且性

⁶¹ 顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書，2009年，頁99。

⁶² 奧斯卡2008年官方網站：<http://pearl.tvb.com/special/oscar2008/nominations.html>

格敏感的十六歲高中女生，她大膽的主動向沒什麼主見的男友布列克發生了性關係，「很幸運」的，一次就中獎懷孕了。朱諾還是名高中生，當然沒有能力獨自撫養小孩，但基於愛護生命的想法，朱諾不願意墮胎，於是朱諾與朋友決定，要將小孩生下，並出養小孩。⁶³

朱諾和好友在報紙上找了一對看起來氣質不錯（根據朱諾的形容詞是「很cool」）的年輕夫妻當小孩的養父母：馬克和凡奈莎。朱諾原本以為父親和繼母應該會為懷孕的事抓狂憤怒，沒想到當朱諾和他們坦白懷了布列克的孩子的时候，她那位性格老爸則是回答了一句：「哦？我還不知道這小子原來也硬得起來。」而繼母也同樣的平靜以對，搭腔說到：「有人會在這荒謬的鳥事上得到上帝珍貴的恩賜。」⁶⁴



圖六：在《鴻孕當頭》中朱諾與父母親開誠布公，說明懷孕的經過，雙方雖然驚訝但完全沒有責罵，還以輕鬆幽默的態度詢問朱諾將如何處理以及看待自己懷孕這件事。

有了父母與朋友正面的支持與協助，於是朱諾開始了為期十個月的「鴻孕當頭」的懷孕過程。她在懷孕期間造訪未來孩子的養父母，卻發現原來外表光鮮亮

⁶³ 所謂出養，是永久性的。孩子將永遠被帶離原生家庭，並透過法律的程序轉移父母的親權，生父母對孩子的權利義務將完全被取消。資料來源：內政部兒童及少年收養資訊中心
<http://www.adoptinfo.org.tw/Adoptee.aspx>

⁶⁴ 相關資料來源：[http://blog.xuite.net/ethankyo/movie/16335116-小媽媽孕記～鴻孕當頭\(Juno\)](http://blog.xuite.net/ethankyo/movie/16335116-小媽媽孕記～鴻孕當頭(Juno))

麗恩愛甜蜜的他們，其實在婚姻中存在著明確的危機。也因此她開始重新檢視自己和布列克之間的情誼，也開始用一種新的不同的角度來看待自己和爸爸與繼母之間的關係。她面對了世俗的眼光，開始明白也學會面對當自己不同於常人的時候該如何自處。

電影中有一段當朱諾帶著請假單到學校辦公室，辦公室的小姐在看到「產假」的時候，臉上露出十分不以為然的神情。之後朱諾到醫院產檢，居然連醫院裡的護士都能以不屑的眼光看著這位年輕的未婚媽媽，並且以尖酸刻薄的言語貶低她，而在旁陪同朱諾的繼母則是以更犀利的言語挖苦回去，以行動來支持、保護朱諾。而朱諾男友布列克，不論當時他是以什麼心態和朱諾發生關係的，他始終保持著一種很平淡但不逃避的態度來面對朱諾未成年懷孕這整件事。甚至在朱諾即將臨盆的時候，跑去和朋友開派對認識漂亮女生，還邀請朱諾一起加入。而可愛天真的朱諾，則是在這一刻才發現，原來自己並不是不喜歡布列克，只是這一切來得太措手不及了，她還沒時間好好地去解析釐清自己的情感。

或許有很多人認為，結婚或懷孕是會讓人長大的。可是在電影中朱諾所挑選上的養父馬克，卻偏偏是個結婚好幾年卻比朱諾還更孩子氣的大孩子。他喜歡看恐怖變態電影、聽龐克音樂、渴望用音樂和藝術來編織他整個不食人間煙火的夢幻人生。遇到朱諾，馬克開始發現原來自己和這名「小媽媽」還蠻談得來的，也同時讓他明白，其實自己和這個十六歲的高中生所差不遠。電影的情結安排讓馬克藉由朱諾來思考，或許，他並不像自己所想像的，適合當一個父親，撫養一個孩子。

在看遍了未婚懷孕的悲慘淒苦、由可憐天真的小女孩與男友發生關係後懷孕卻被拋棄的嘶聲力竭的指控泣訴的橋段戲碼，輕鬆詼諧的《鴻孕當頭》選擇了一個讓人意想不到的角度切入這個普遍卻時常被社會大眾忽略的未婚青少年懷孕的

事件。到了故事的最後，朱諾的孩子出生了，她和布列克的關係，更是走到了一個比情侶更親密更醇濃的一種昇華的友情；編劇很巧妙地讓故事就停留在她們還是高中生的時光。友誼長存，或許是比戀愛更美好的甜蜜。



圖七：朱諾做出將孩子出養的選擇，家人的支持陪伴下使生產完後的朱諾回歸到純真的在學生活，讓朱諾又再度找回身為青少年可以擁有的自由與無憂無慮。

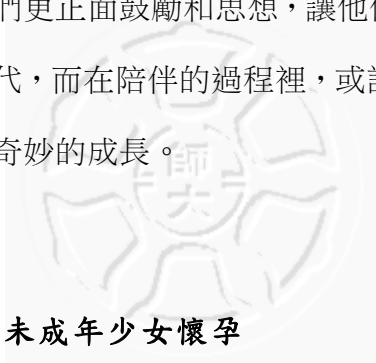
三、 兩部電影中父母親與社會環境的態度

我們從上述《鴻孕當頭》的故事情節可以得知，中西方父母對於面對自己的子女未成年懷孕時的態度；如前章所述，朱諾的父母親在得知女兒懷孕時，沒有憤怒叫囂，更沒有指責謾罵，朱諾的繼母甚至還告訴朱諾的父親，懷孕這件事並不是男方作主的；同時還認為這的確是件荒謬的事情，但卻可以在這件事情中得到上帝珍貴的恩賜。而在前述可以得知，在《當愛來的時候》未成年懷孕的來春，在面對家人時的所遭受的難堪與責罵，還必須承受男友牟宗福不負責任的逃避行為，來春面臨的種種困境與朱諾所面對的情形完全相反。

中西方父母所呈現的反差態度與兩者所處的社會環境或知識教育有極大的關係。如前章所引述，美國家庭強調的是對孩子權力與福利的重視，因此美國的孩子被鼓勵獨立，且需自我負責，所以孩子多半在半獨立的狀況下成長。也因如

此，未成年懷孕的女孩，無論懷孕的原因為何，家人或朋友的支持與關愛將會是她們重要的精神依靠，並強化自我生命歷程中的種種決定。青少年未婚懷孕不論在台灣、美國或是在世界各地，都不會是偶然發生的異數事件。很多學者專家會用「問題」來形容這些事件，但早熟和孩子們，即使性觀念開放甚至懷孕，只要家庭給予關懷與支持或相關的社福團體提供完善健全的協助，她們並不會因未婚懷孕而造成社會的重大負擔或問題。

身為父母、師長以及旁觀的社會大眾，或許能夠以更寬廣的胸襟來看待並且接納這些行為。與其指責鄙視，甚至對這樣的行為暴跳如雷的排斥或將這些孩子全然否決，何不以更寬容的同心來理解、來明白他們，甚至在陪伴他們的過程裡，找到和他們溝通並給予他們更正面鼓勵和思想，讓他們用健康的態度來面對。陪伴著孩子孕育他們的下一代，而在陪伴的過程裡，或許身為成人的第三者們，也可以在其中體會另一種更奇妙的成長。



四、關於兩部電影中的未成年少女懷孕

在《鴻孕當頭》中我們看到了堅強天真的朱諾用她自己最獨特的方式面對懷孕的過程和外界異樣的眼光；而在《當愛來的時候》中我們看到同樣是十六歲少女的來春所面臨的種種指責與困境。是否我們也該開始重新檢視我們的道德觀和看待一些曾經是社會禁忌的行為。關於性觀念上，似乎一直在開放和保守之間搖擺於一個十分主觀而模糊灰色地帶上；對於年齡半大不小，性觀念和愛情觀足以明白卻不夠透徹了解的未成年少女懷孕這件事，我們究竟該抱以何種姿態來看待？

或許我們在看電影的時候，將自己設身處地，當作故事中的任何一個角色，無

論在《當愛來的時候》中的來春、雪鳳、子華、黑面或者是《鴻孕當頭》中的朱諾、布列克、朱諾的父親、繼母、馬克、凡奈莎，甚至是一路陪伴朱諾的好朋友，我們會用什麼樣的態度看待這整件事，是否也能如同電影的主角一樣，保持著同樣的信念並且堅強的面對自己的行為後果與所作出的選擇。

當然，東西方家庭文化上的差異是我們無法去完全改變或仿效的，畢竟兩者之間存在的不同絕非僅是在生育、教養觀念上的不同而已。或許，我們能藉由這兩部電影，去觀察東西方家庭對於未成年懷孕所展現出的態度與處理方式，甚至較為溫和的心情去體會一些我們從前所不曾經歷甚至措手不及的種種情緒。

另外，社會文化對女孩的刻板印象與父權體制下的期待，女孩的某些部分被放大檢視與過分要求，同樣造成女孩的沈重壓力。例如，出生性別、女孩的身材外貌及守貞的要求等，導致女孩一味追求理想中的女性樣貌，當不符合期待時，便嚴重損害到女孩對女性角色性別認知，帶來更多負面自我概念。即使這通常都不是女性犯錯或女性可以完全掌握的事情，卻多由女性承擔責難（特別是台灣社會環境），造成責備女孩，而可能有二度傷害的機會發生，而多數女孩在此情境下也多被期待需要壓抑或隱藏自我需求。

第四章 《當愛來的時候》中的親權結構與認同

每一個人身處在複雜的家族結構之中，同時相對於不同的他人，扮演著不同的角色。在這些角色之間，有錯綜複雜的人際關係，相互的權力位置，個人獨有的過去，文化價值以及強而有力的社會常模牽涉其中。不同的世代，經歷不一樣的社會歷史時間、事件和情境條件，也有各自的問題，形成互異的核心家庭結構。然後整個家族歷史的演進，隨著社會歷史的變遷，加入不同的新成員，或是來自不同家庭的融合，便結成一長串的網絡。

本章將探討《當愛來的時候》片中在家庭內部，實際的人際關係裡，協調與經歷各種人與人之間相互影響的力量和因素，產生個別的生存方式。將家族背景和家庭權力結構視為一種脈絡來分析，用來解釋故事中親子之間的親職與親權的關係，以及對家庭認同的展現。而且家族中的每一個成員，在整個家族構成的場域中，互為因果，每一個人都影響到其他人，也反被人影響。

第一節 《當愛來的時候》中的母親與父親形象

傳統電影中的母親時常被安排為完美與奉獻的圖騰，在父親的主導下成為服務他人的客體，而非自己的主體。⁶⁵母親的身分是為丈夫及女兒所存在，是應對丈夫及兒女的客體，一個沈默，邊緣的她者。即使有發聲的位置，也是站在父權的背後發聲，為什麼母親總是自我犧牲和被壓迫呢？在成為一個母親的過程中，他們向下一代傳遞出了怎樣的訊息？在心理分析中，母親其存在只是依附她和小孩的關係，而非以一個女性的主體存在，母親並非主體，而是一個與嬰兒共生的

⁶⁵ E. Ann Kaplan 著，曾偉禎譯，《女性與電影：攝影機前後的女性》（Women and Film: both sides of the camera），台北：遠流，1997年，頁93。

結合體，是一個他者。⁶⁶

Kaplan 在《Women and Film: both sides of the camera》中提到：

母親這個角色必須沒有聲音，要服膺於核心家庭，放棄她自己。因此。矛盾的是，事實上是主要在生理上與情感上提供他人大量的滿足的母親，在心理上竟是被壓抑的；做為她的自身，她對於家庭和社會是隱形的。另一方面，雖然（電影中）父親是隱形的，但因為他代表著支配的「律法」，因此在心理分析上他是存在的。他是主體、操縱支配，而且被賦與聲音，對應者被強加在母親上的沈默。⁶⁷

一、《當愛來的時候》中的母職展演

隨著電影情節的發展，故事中擁有的母親形象角色的分別是大媽雪鳳、小媽子華與未婚懷孕的來春。從電影的進行中可以發現這三位母親，她們因著不同的生命歷程與從事著社會認知之下的母職，儘管她們在大多數的時候是因為環境與自身的變化，在無從選擇下所作出的決定，但她們仍舊從事著母職制度下的種種要求。

（一）父權執行者

大媽雪鳳，是在家庭中與餐廳的經營上都握有權勢與充滿力量的女人，在父權社會的解讀則是：模仿男性（或說：dragon lady）。筆者以為，張作驥刻意形塑出如雪鳳這般外型的女性，來張顯故事中的反常態家庭及家庭成員關係。雪鳳臉

⁶⁶ 蔡秀佳，《女性的觀看與被看：從林正盛的電影〔美麗在唱歌〕和〔愛你愛我〕談起》，台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2004年，頁118。

⁶⁷ E. Ann Kaplan 著，曾偉禎譯，《女性與電影：攝影機前後的女性》（Women and Film: both sides of the camera），台北，遠流，1997年，頁278。

上的妝濃烈而強勢，頂著俐落的短髮，穿著保守亦謹慎，說話時聲音宏亮甚而有些聒噪，讓雪鳳看起來就像是個「像男人的女性」。來對比出與小媽子華在外型與個性上的差異；也凸顯出在電影中，因為招贅黑面的緣故，讓她就像是父權體系下的「男人角色」。從雪鳳與黑面的對話中可以得知，雪鳳不僅掌管家中經濟大權、家中秩序甚至連黑面生育的決定與否也是由她來決定：

黑面：我是不是應該到醫院看一下阿華？

雪鳳：要去你就去阿，問我幹嘛！

黑面：妳是一家之主，總是要經過妳的同意是吧？再說阿爸也想看。

雪鳳：把我爸抬出來講比較有份量是吧？

你要生幾個，生不生，都是我作主！

(7:37)

雪鳳的角色，顛覆了傳統男主外，女主內的主從模式。從小在依循父親的指揮下成長的雪鳳，連婚姻都是由父親為她安排決定好的。在這般環境下成長的女性，其實承襲了父權對於女性的規範與傳統教條，擔負起父權體系下的母職制度，並且認同父權體系的意識型態，一切聽從父親的安排。然而，雪鳳雖然有個入贅的丈夫，於婚姻的角色中扮演著「丈夫」的地位，在家中握有權勢，但內心其實對於黑面疼惜子華的心意仍然感到非常吃味，以致於對於黑面表示要去探望子華的要求時，以非常不屑甚至挖苦的話語來回應黑面。筆者以為，這真實的反映出雪鳳內心深處其實是個深受父權結構影響的傳統女性，一來接受父親的婚姻安排，二來丈夫雖然是入贅而來，但內心深處仍希望得到丈夫疼惜與關注。



圖八：黑面欲前往醫院探望剛生產完的子華，但仍須徵求雪鳳的同意。雖然雪鳳對於家中終於有了延續血脈的男丁而感到喜悅，但仍對於黑面在乎子華的心情而感到不悅，進而對黑面頤指氣使。

父權結構下的男性往往是控制權力及威權的來源，並制定女性生活、行為及態度的過程。在社會化養成的過程中，女性身為一個社會成員，必須學著去認同和內化一切父權下的政治規範、價值觀念和信仰，身體政治就是女性在社會化養成的過程，被父權下的政治規範。父權下的政治規範、價值觀念及信仰，成為一股能在女體與女性思維中束縛、宰制及監控的力量。⁶⁸雪鳳在家庭中猶如是個有著陽具的母親，她握有家中權勢與金錢，這對黑面來說，更加深了黑面的閹割焦慮。父權結構下的雪鳳，繼承了父權制度下所建立的種種規範，並將這些規範加諸於她的入贅丈夫及家庭上，雪鳳就像是個父權代言人、執行者。令人感到玩味的是，雪鳳無形的「陽具」是她成為家庭中最主要的力量與權勢來源。

再者，父權對女性而言是一體兩面的權力架構，在傳統父權的庇蔭或照顧下，女性可以衣食無缺的生活，但相對的就少了自主性。如影隨形的父權結構讓雪鳳來執行壓迫、指揮他者的工作。父權社會總會假設女性是以主體而存在，不論是在經濟、思維甚至情慾上都需要有男性（丈夫或父親）來支撐。若不遵從或嘗試獨立自主，便要付出被掃地出門、切斷經濟支助的代價。在電影中的雪鳳與黑面

⁶⁸ 藍慧蓮，《電影《面子》與《蝴蝶》中的女同志情慾與母女關係》，國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2007年，頁95-96。

其從屬地位互換，若黑面選擇獨立，便要承擔前述的種種後果。

女性主義者衍生出許多種理由來解釋為什麼結婚後的真實生活名實不符。Ann Oakley (1982) 認為，女性在家庭生活中主要經歷了四個領域的衝突：⁶⁹

1. **性別化的勞動分工**意謂女性必須負責家務工作及照顧小孩。這代表，女性在經濟上越來越依賴男性，而且也沒有（或受到限制）管道接近被認為是屬於丈夫的金錢。
2. **男性與女性不同的情感需求**所帶來的衝突。女性時常必須處理丈夫與小孩的挫折與憤怒，但她們自己的情緒卻無法交付給任何人（研究顯示，大部分的女性在家庭都必須從事「情緒工作」）
3. 丈夫與妻子之間在**經濟與身體上的權力差異**。這代表，女性未擁有一個經濟資源的控制權，也不能參與社會活動，並且還要遭受丈夫的身體暴力。
4. **男性對性與生殖的控制**。這意謂男性的需求被認為是最重要的事。人們期待女性「取悅」他們的丈夫、滿足他們的性需求，並且生育及照顧他們的子女。

然而，上述的四個領域上衝突，若我們就雪鳳與黑面的關係來對應，面對衝突的其實都是黑面，在以招贅而成立的婚姻關係中，黑面承接了婚姻關係裡女性所必須扮演的角色或性別分工。黑面的經濟來源由雪鳳支配，情感需求也須徵得雪鳳的允許。再者，嬌小的雪鳳當然無力以肢體暴力來對付黑面，但三不五時的冷嘲熱諷、目使貽令…等態度對於因招贅而感到羞恥無比的黑面來說，也可視為是種精神上暴力壓迫行為。而關於傳宗接代的決定，同樣是雪鳳在主宰著黑面，黑面對生理上性的需求可以透過子華得到紓解，但生育大權卻仍就掌握在雪鳳的

⁶⁹ Pamela Abbott、Claire Wallace、Melissa Tyler 著，鄭玉菁譯，《女性主義觀點的社會學》（A Introduction to Sociology Feminist Perspectives），台北：巨流，2008 年，頁 166。

手中。



圖九：黑面因來春未婚懷孕又頂撞子華，上前教訓來春，被雪鳳阻止，還說出了黑面在家庭中的地位與權力低落的話語。在電影中，相關的家庭紛爭與計畫安排，幾乎都是由雪鳳解決或掌管。

「親生母女」始終懷帶著愛與恨的雙向拉扯，非親生母女卻是立基於偶然相繫的因緣以及 Rich 的「女同志連續體」（lesbian continuum）概念，這使得非親生母女之間不是強勢的佔有與期待，反而代之以無限的包容與關愛。上述的觀點可以從雪鳳與子華在面對來春懷孕時，做出明顯的對應。雪鳳電影中是個未能生育的「母親」，即便如此，她對於沒有血緣關係的來春、來日、弟弟甚至是黑面患有自閉症的弟弟不斷的釋出「母愛」並且從事「母職」。而子華與來春這對親生母女，在情感上則被愛與恨兩種複雜情感關係拉扯著，以致於兩人關係緊張，也展演出子華對於來春懷孕的埋怨與憤怒情緒與態度。

在雪鳳的悉心照料下，家庭中的每個成員因雪鳳都能感受得到安慰與照顧。又好比是傳統家庭中的「一家之主」，讓家中每一位成員在家都能適得其所，這反襯出子華不得不從事「母職」的態度。雖然雪鳳對於黑面的窩囊窘迫感到心有未平，但對於黑面接納子華的態度仍呈現出坦然接受，也期待子華能為家族延續血脈。

（二）父權社會下的母職制度再審視

劉慧卿在《母性精神分析—女性精神分析大師的生命故事》一書的導讀中談論到：「關於『母性』（mothering）一詞，指的是一種照顧、撫育，像母親一樣的照顧和對待的感覺，或者是一種母親或母性的特質」。⁷⁰ 就是身為一位母親的狀態或事實，是母親的感情與愛。⁷¹ 女性在生理上的確具備了孕育下一代的本能，但生理與心理上的母親是否能畫上等號，母性是否為女性的天性呢？關於這點，學界有肯定與否定的兩種看法。認同女性天生具有母性的學者從動物生理學的領域去研究生理性別為「母的」動物是否天生具有母性，而在經過一連串的實驗研究後，提出肯定的看法。

但也有持反對意見的學者否定女性一定天生具有母性，例如 Sarah Blaffer Hrdy 在《母性》一書中提到：「母親之所以擔起母職，不是因為具有什麼神奇的『母性本質』，而是因為嬰兒出生時他當然在場，他的激素分泌狀況做好了準備，她對嬰兒發出的訊號反應敏銳，以及和嬰兒有血緣關係」。⁷² 這段論述說明了母性是女性生產時腺素的激發及生產後與嬰兒的互動所逐漸增強而來的，女性並非天生具有母性，而是經由生產與成為母親之後，才產生的母性。

相較之下，筆者較為認同後者的說法，女性未必有天生的母性，但當女性懷孕及生產後，體內的激素與嬰兒的刺激，的確會激發女性的母性。將女性與母性畫上等號，是過於武斷的說法，但女性一旦懷孕或經歷生產，母性的確會在體內慢慢醞釀，女性成為母親後與母性畫上等號較為適切。⁷³

若我們就小媽子華的角色來檢視，從故事的進行中，可以得知來春在戶籍上

⁷⁰ Janet Sayers 著，劉慧卿譯，《母性精神分析—女性精神分析大師的生命故事》，台北：心靈工坊，2001 年，頁 28。

⁷¹ Judith Shapiro 著，許瓊瑩編，《女兒與母親的親密對話》，台北：麥田，1999 年，頁 232。

⁷² Sarah Blaffer Hrdy 著，薛綢譯，《母性》，台北：新手父母，2004 年，頁 454。

⁷³ Pamela Abbott、Claire Wallace、Melissa Tyler 著，鄭玉菁譯，《女性主義觀點的社會學》（A Introduction to Sociology Feminist Perspectives），台北：巨流，2008 年，頁 191。

雖然有合法的父母親：黑面與雪鳳，但實際上來春與他們並沒有血親關係。子華在與來春年紀相當的時候就懷了來春，在無路可走的情況之下，輾轉投靠了同是來自金門的黑面。當時的黑面與雪鳳並未育有子嗣，因此他們接納了子華，同時也接納了子華腹中的孩子。然而，黑面與雪鳳婚姻本就是建立在傳宗接代的基礎上，對於子華連續生下的都是女兒，讓兩人感到著急。在電影的開始，可以知道子華已年近不惑，卻冒著高齡生產所可能伴隨著的生理風險懷孕，而且並未離開她在餐廳的工作崗位。直到羊水破裂，在陰暗、潮溼甚至有些骯髒的市場角落產下雪鳳與黑面日夜期盼的男丁。

子華與來春的母女關係十分緊張，日常生活中兩人的紛爭與口角不斷，在面對子華時，來春認為子華只不過是個生孩子的工具；而子華在面對來春的種種叛逆行徑時，也是語帶嘲諷或指責。雪鳳相對於子華而言，雪鳳對於來春的照料更像是來春「真正的」母親，不斷的對來春釋出關愛。而子華就像是因為懷孕與生產，不得不背負所謂的「母職」。又譬如子華在生下來春弟弟之後獨自從醫院回到家時與小叔的對話，緊接著再斥喝揶揄來春與朋友間踰矩的玩鬧。或者是因為漲奶而感到的不適所表現出的不耐煩…等種種表現，筆者以為，子華對生產完不以為意的態度就像是覺得終於卸下責任的一種回應。



圖十：當子華得知來春懷孕時，十分氣憤，不斷怒罵來春，並命令來春到醫院將孩子拿掉。

從子華與來春的相處過程來看，筆者以為，子華與來春的相處模式並不如雪鳳來的有「母性」（或說是「母愛」）的表現與關懷。子華對於來春的種種行為感到丟臉與氣憤，或許是因為子華必須從事「母職」是來自於年幼不懂事下所必須承擔的後果，感到心有不甘。再者，子華內心對於自己的過去其實是感到非常不光彩的，又得知來春幾乎是步上她的後塵，所以激動的要來春將孩子拿掉，然後持續的對來春怒罵與叫囂。

母職與母性不同，「母職」是異性戀父權社會下女性詮釋母親這個性角色受到社會審視的一套標準及規範制度。Nancy J. Chodorow 在《母職的再生產》一書中，從心裡分析與社會性別的角度對「母職」做全面的分析，在〈後記〉中，Chodorow 提到：「女性的母職，透過了社會結構所衍生的心理機制，維繫了它自身的情況，這並不是女性生理的直接後果。女性之所以擔任母職，乃是因為他們小時候是由女性的母親帶大」。⁷⁴由上面的觀點可以得知，女性擔任母職並非與生俱來，將母職與女性相連結或畫上等號，是父權體制強加在女性身上一種武斷的說法。

工業革命後，生活影響了家庭結構，父母雙方無法同時進入或離開生產線，生育與教養原本可以分開的職務，被迫由負責生育的女性來承擔，逐漸地，「母職」便與「女性」畫上等號。「母職」被視為女性「天職」的觀念延續至今時今日，一個女性在成長的過程中，不斷的被有形或無形的灌輸「母職」的教育或訓練。⁷⁵

（三）母親做為女兒內化的對象

社會文明的傳遞，是靠著教導進入社會中的人，各種價值觀和規範，將文化

⁷⁴ Nancy J. Chodorow 著，張君玖譯，《母職的再生產：心理分析與性別的社會學》，台北：群學，2003 年，頁 211。

⁷⁵ 蘇芊玲著，《我的母職實踐》，台北：女書文化，1998 年，頁 58-59。

的過程一代代延續下去。一開始，也是最重要的社會化過程，是在每個人的家庭裡發生的。從嬰兒時期開始，父母（照顧者）就經由食物和保護的提供，讓孩子學習到什麼是適當的行為，在環境脈絡中預測他人的反應。而孩子在他 / 她小小世界中，父母便是這個社會文化的完全代表。在發展成長時，小孩逐漸形成對自我和他人、社會的概念。別人看待她和世界的方式，會透過內化的過程，變成他 / 她的價值體系的一部分。

尤其對女兒來說，與母親同為女性，內在與母親的相關，比起男性的孩子，必定是要大的多。她們的文化建構會有一樣的面相，會面臨到同樣的問題，要在相似的脈絡中築起自我的主體特質。女兒內心中的「完美共生母親」，是性別化社會中做為女性的性別角色典範。對女性來說，所有的社會化知識內容，她的重要性超越一切，因為性別關乎生存。⁷⁶

來春的未婚懷孕，以及家人口中的不學好、叛逆等態度，或許我們可以從上述的觀點去解讀來春的行為與表現。來春的親生母親是子華，法律上的母親是雪鳳；來春幾乎是承襲了兩位母親的個性、價值判斷甚至是生命經驗。來春的個性與大媽雪鳳幾乎如出一轍，生命歷程又幾乎是複製了生母子華。也許是因為來春年紀尚幼，對於未來生活中所必須面對的困境與難關也還沒有具體成熟的想法。面對自己未婚懷孕首先從男友牟宗福的逃避與之後的人間蒸發等態度感到氣憤。關於懷孕，來春一開始也沒有什麼主張，只覺得：為什麼大家都要怪我、罵我？為什麼男生可以玩玩之後遇到問題就「落跑」？以及，我的男友其實是愛我的，只是「他忘了」。當時的來春的憤怒難過的原因還是聚焦在「愛情」及「不被關心」之中。

⁷⁶ Pamela Abbott、Claire Wallace、Melissa Tyler 著，鄭玉菁譯，《女性主義觀點的社會學》（A Introduction to Sociology Feminist Perspectives），台北：巨流，2008 年，頁 152。

郵差學長：ㄟ，學妹、學妹…妳怎麼了？

來春：你吵什麼啦！沒幹嘛啦，你幹嘛跟著我？

郵差學長：妳心情不好喔？

來春：沒幹嘛啦，我肚子被搞大，被我爸打，幹嘛，你害怕阿，你還要跟著我嗎？

郵差學長：妳怎麼了阿，要不要緊阿？

來春：你不要一直跟著我好不好，我沒怎樣啦，我根本就不喜歡你，你不要一直跟著我好不好！我很愛我男朋友，你只不過是我利用的工具…。

為什麼你們男生可以劈腿？為什麼？為什麼女生不可以玩？

我玩玩而已嘛，為什麼我玩就要被罵不三不四？我明明就沒有怎樣！

為什麼我懷孕大家都要罵我，我明明就沒怎樣！

懷孕又怎樣，為什麼你們男生遇到事情就可以跑掉？

為什麼我一個人要承擔那麼多，沒有人關心我，大家都一直罵我…

我明明就沒有怎樣，懷孕又怎樣，大肚子又怎樣！ (54:40)

根據 Roggow 與 Owens (1998) 指出懷孕青少年的心理調適歷程，可以分為震驚、否認、憤怒、磋商、憂傷、接受及成長等七個階段。我們從故事的發展可以得知來春正經歷與驗證著上述的心理歷程。當來春初次發現懷孕時，感到震驚、害怕、否認，再次驗證，相互責備，再討論如何處理，過程中有許多的擔心與焦慮，最後只能接受，並從中成長。正如前面所提及，相互印證可以得知，此時來春的激烈叫罵，並不是單純針對懷孕這件事，而是因為男友牟宗福的不見蹤影以及家人的怒罵所伴隨產生的不知所措與強烈的恐慌。並且因強烈恐懼的產生及遭受家人責備等個人及環境因素，心理感受呈現出混雜的景況。



圖十一：來春因未婚懷孕與家人爭執後，氣憤離家，恰巧遇上暗戀她的學長，氣憤之下說出自己感到委屈的心情。完全不明究裡的學長，只好回說：自己不檢點，怪誰阿。此話更是惹得來春怒不可遏。

在傳統家庭制度中，母親做為主要的照顧者，是幼兒發展第一內化的對象。依照 Mahler (1975) 的說法，幼兒的人格發展過程，是先從與母親共同擁有一個不能區分的自我狀態，到和母親分離、個體化；但是在整個生命階段中，一個人可能永遠無法達到與母親的完全分離。我們總是會保有那個內化了「完美共生母親」，她會變成我們內心深處的「理想自我」。

因此，母女間的內化和相似，是持續一生的關連。成為大人的女兒，內化了母親用來解決困境的機制，可能也使用同樣的方法應對她自己的問題。許多實證研究指出，不同近代的母親和女兒們，有著相同的行為模式。譬如，她們可能有相近的精神分析結果，或者顯示出一個特定心理問題，會在代間傳遞等等 (Cohler & Grunebaum, 1981)。

承如上述，子華與雪鳳兩位母親面對來春的懷孕的態度與反應雖有著很大的差異，但我們亦可以從來春的行為知道，來春已經不自覺的內化了兩位母親的性別角色模式，也因此來春不明白為什麼當她做出同樣的事情之後卻要承受羞辱與責難。然而故事進行至此，母女關係已同為主體，電影中懷孕後的來春與兩位母

親的角色地位平等，三個人在電影中的地位同樣重要，母親與女兒都是主角，女兒已經不再是從屬於母親的存在之下。此外，母親與女兒成為電影的主體，不再是父權體制中附屬於男性的它者或是被男性凝視的客體。

二、《當愛來的時候》中去勢父親的形象

（一）安排式婚姻及性別角色規範

在世界上許多地方，安排式婚姻（arranged marriage）的原則及實作廣受不同文化的挑戰及捍衛。如 Goran Therborn (2004) 所指出：⁷⁷

就全球觀點來看，父親或雙親可以控制子女的婚姻這件事，最能展現父權制度的力量。結婚是人一輩子最重要的決定，因此最能彰顯一個人擁有的自主性及他律性的差異。所有可得的證據皆顯示，人們在二十世紀擁有越來越多的婚姻自主性。然而，在亞洲一半以上（或甚至更多）的國家、非洲的許多地方、歐洲的一些小國（並不只出現在近來的移民當中）以及美洲的印第安民族中，雙親的一句話對孩子的婚姻仍有莫大的影響力，也在成人子女的各種婚姻生活模式中扮演了重要的角色。（Therborn, 2004, p.107）

對許多女性來說，這代表她們在婚姻與家庭生活中的自由受到限制。我們從 Gerami 及 Lehnerer (2001) 在研究家庭的研究可發現，女性會以一些對抗她們所謂的「父權制度的基要主義」（patriarchal fundamentalism）。她們在抵抗的時候，不

⁷⁷ Pamela Abbott、Claire Wallace、Melissa Tyler 著，鄭玉菁譯，《女性主義觀點的社會學》（A Introduction to Sociology Feminist Perspectives），台北：巨流，2008 年，頁 168-170。

僅會組織集體的力量，更會發揮個體女性的動能性。

在台灣傳統的社會習俗中，以父系家族為主的婚姻制度，是將女子視為所有物的。男方把一個女性依照禮俗迎娶入門，她就成了男方家族的財產之一。這個女性與原來生養她的家庭就必須斷絕關係，她在名義上已經不再是原生家庭的女兒了。嫁出去的女兒，是潑出去的水，不可以再回來的。一旦嫁入男方家族，這個媳婦必須生是這個家的人，死是他家的鬼（死後也要葬在男方家族墓地）。這和整個社會文化以父系男性為主的性別模式是一致的。在以往工業經濟體系尚未發展成熟之際，農業生產的運作完全以家族為單位進行著，家族內擁有勞動力當然是越多越好，婚姻就是經濟交換契約（胡幼慧，1995）。媳婦嫁進門之後，應盡的職責是她分配到的農務、家務及生養出更多的勞動力。同時，整個家族的封閉性及控制力量非常大，在家族體系內，男性，特別是身負血脈傳承的嫡長子一系，掌有絕對的權勢，在交換契約中，女性必得從夫從子。

婚姻對象的選擇，也必須符合男尊女卑這個價值。在傳統一般的婚姻關係中，丈夫總是高高在上的，他有財產，有地位及聲望，妻子則相對的低下。結親雙方的家族背景，有社會的規範，對方如果不是恰好門當戶對，再不然就是出身較低為或貧窮的家庭。再加上婚姻制度使得女性一旦過了門，她原本在娘家所有的一切都被剝奪掉了，她一無所有，她一定得屈卑地服從在男方家族的威權之下。我們可以看到，在同樣以男性為中心的西方社會中，婚姻關係也有類似的情形，在選擇他們的婚姻對象時，女性高攀（marry up），而男人臨幸（marry down）女性。造成一對夫妻裡，丈夫可能有比較高的地位和收入的情形（Bernard,1972）。這預設了婚姻中的權力關係。⁷⁸

⁷⁸ Juliet Mitchell〈父權制、親屬關係與作為交換的婦女〉(Patriarchy, Kinship, and Women as Exchange Objects)，收入張京媛主編《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992年，頁213。

在符合性別模式的狀況中，是由女方往上移動，嫁了一個社經地位和教育程度較高的丈夫；婚姻中的權力平衡，就自然傾向男人身上。但是除此之外，還有一種比較特殊的婚姻狀況——招贅（或說入贅）。

雪鳳與黑面的婚姻就是建構於上述的「安排式婚姻」，也就是所謂的招贅。簡單來說，即為男子結婚後，住進女家，成為女家的成員，子女亦從母姓。招贅男性是「嫁入」女方的家庭，變成女方的人。雙方家族的關係與前面所述的完全相反，換成女方有權有勢，為希望自己的家族有後，而替女兒買下一個男人，這個贅夫，他的本分就是要做女方家族分配的工作，其中最重要的「任務」就是傳宗接代，而孩子將跟隨妻子和丈人的姓氏，成為女方的後代，不屬於男方。在傳統台灣社會裡，男人被招贅，是一件羞恥的事情。他的孩子姓女方的姓，表示他不能有繼承自己家族姓氏的後代，身為男人，他對不起他的祖先。在婚姻關係中，他也沒有地位，凡事都必須由妻子和丈人來決定與安排。所以，會答應被招贅的男人，通常也是那些原來就處於比較下階層的男人。黑面在未被招贅之前，最初在雪鳳家的位置，就是一個被他們雇用，甚至可以說是收留的學徒，他與雪鳳家人的相處，是主人與僕人的關係。黑面身無分文，在台灣也沒有什麼家人或親戚，做為招贅的對象，很合適。

然而，招贅婚姻中的夫妻關係，完全抵觸了社會的性別角色常模。一個男人在家中的地位，比不上他的妻子，幾乎是等於徹底否認了他做為男人的尊嚴。當然這不是女性本身的力量可以造成的。與其說贅夫被他的妻子騎在頭上，還不如說其實是丈人做為一個更強大的父權力量，透過招贅婚姻，壓迫及驅使另一個低階的男人。但無論是男人與男人間是如何的相互踐踏，最基本權力結構劃分，也就是男人和女性間的尊卑關係，是不容改變且無法改變的。招贅關係裡，一旦失去了最有力量的丈人或家庭支持，招贅的妻子也就很難繼續維持先前的地位了。

我們從雪鳳接受父親的安排入贅黑面的態度來解讀，雪鳳本身對於整個父權體制幾乎是無從招架。雪鳳身為家中的獨生女，不得不接受父親的決定，可以從她與舊情人的兒子（一哲）的對話中得知，她對於父親的招贅安排其實是有些怨懟的：

雪鳳：當初我嫁你爸不知道會怎樣？

一哲：我變成你兒子阿。

雪鳳：爽死，有你這兒子，這麼英俊，沒福氣…

跟你爸也是愛的你死我活，被我爸阻止，說要幫我招贅，

我跟他說，好男人不願意被招贅，

不信我的話，結果招到這種的，一張臉黑漆漆，黑面黑面。（36：37）

雖說雪鳳的老父年事已高，在招贅的婚姻關係中，雪鳳仍舊可以說是依靠她的父親讓她在與黑面的婚姻關係裡獲得比較高的位置。即使她無法抵抗整個父權體制於婚姻上的安排，但雪鳳透過她的強勢個性與掌握家中經濟大權，使得她在家中她與黑面的從屬地位仍舊鞏固。又或者是說，我們從黑面納了子華為小老婆來解讀，也許黑面在子華身上可找回屬於男人的尊嚴，同時可以配合他自尊需求或生理需要的女性，但黑面仍舊遵循著雪鳳替他安排或決定生活上的大小事或種種要求。

（二）壓抑、沈默和憂鬱的丈夫與父親

從現今台灣的婚姻制度來看，「招贅」的婚姻形式已經鮮少耳聞，而在電影中，黑面因無法忍受金門老家的貧困與害怕日後需擔負起照顧患有自閉症的弟弟，結合上述兩種因素，黑面選擇逃離金門老家，來到台灣。首先到呂家經營的海產餐廳當學徒，再經由雪鳳父親的安排入贅到呂家。而黑面這一個體型胖壯，面帶殺

氣的「大男人」卻因貧窮與害怕照顧自閉症的弟弟而逃到台灣，並且接受招贅的安排。我們從電影的敘事過程當中可以得知，黑面內心是存在著父權制度下的思維模式的，他對於雪鳳的壓迫與在家庭中的位置地落，並非實質的「一家之主」感到羞愧，以致於黑面必須透過生育，來強壯自己的父權位置與自身價值，緩解自我的閹割 / 去勢焦慮。

在許多探討家庭、父權或女性意識的文本中，時常透過「去勢模擬」的敘事或書寫策略，來顛覆以往文本中，「剛強堅毅」的男性形象。邱貴芬指出：「在蕭麗紅、蕭颯、廖輝英、李昂等等當代台灣女作家創作的故事裡，女主角往往自幼失父，傳統中的父親影像，自始至終未曾出現在她們的生命裡。而這些女性角色所遇到的男人往往是無法自力更生，必須『吃軟飯』方得生存的軟骨人物。換言之，當代台灣女性小說裡充斥著被閹割去勢的男人」。⁷⁹

筆者以為，張作驥雖非邱貴芬所述的台灣女性作家，但張作驥從小的生長背景，讓他透過自身的經歷去思索自己對「家」的複雜記憶。家中的父親因國共內戰來台，委身作個小公務人員，母親時常為了家中經濟而陷入愁雲慘霧的情緒中。回顧張作驥以往所執導的電影，父親的形象總是殘缺與不堪，而母親在故事中又時常缺席或失常，電影所處理或詮釋的父親、母親或家庭中的角色與鏡頭的呈現總是晦暗、卑微與狼狽…等形象。張作驥也坦言，堅持獨立製片有一部分的原因是他所拍攝的題材片商都不喜歡，也因如此，雖然是在拮据的狀況下拍電影，但卻能忠實的傳達出他的想法與故事內涵。張作驥父親來台後的窮困潦倒的形貌，讓他設計出像黑面這樣出身卑微的角色⁸⁰，或是如邱貴芬所言：必須『吃軟飯』方得生存的軟骨人物。

⁷⁹ 邱貴芬：〈性別 / 權力 / 殖民論述：鄉土文學中的去勢男人〉，收入鄭明娉主編：《當代台灣女性文學論》，台北：時報，1993年，頁15。

⁸⁰ 摘自《壹週刊》專訪，第493期，2010.11.4，頁86。



圖十二：黑面因招贅所伴隨的去勢焦慮，無法在家庭中全然展現所謂的「男性權威」，只好每天與朋友群聚喝酒，說些「自我感覺良好」的話語，抒發鬱悶，借酒澆愁。

黑面在電影中的形象總是帶著壓抑、憂鬱與無所適從的窘迫，每日與朋友在餐廳喝酒抒發情緒與連說帶罵，成了黑面唯一可以在家庭外全然展現自己男性威權的場域，喝完酒後趁著無人之時，打擊著爵士鼓唱著由他自己改編的《家後》

⁸¹歌曲：

黑面：有一天大媽如果老了，
我會拿一調繩子讓妳上吊，
妳若沒死，
我把你踢進水溝，
那時老子看你有多厲害。

不計較吃好吃壞，
怨天怨地也不會，
妳的手，
我會把你牽緊緊，

⁸¹ 《家後》是由鄭進一填詞譜曲的台語歌，經由台語歌手江蕙詮釋後，廣受歡迎。其歌詞與旋律動人委婉，日後也有許多男女歌手陸續翻唱。

因為老子我比較倒楣（雖沒）。

我將，老二放在妳家，

我從年輕時，

就被妳唸到老，

人情世事已經看透透，

有誰比妳的財產還重要。⁸²

（17：48）

從歌詞我們可以了解，黑面知道自己入贅最主要的原因是來自於逃到台灣後所面臨的經濟困頓，再加上年輕時也無一技之長，半屈半就之下成了雪鳳的「家後」。這般從屬地位的互換，自然成為了在父權體制下成長的黑面一種男性去勢焦慮。如此的故事安排，讓身為來春、來日及弟弟父親的黑面男性主體價值削減，且不斷的強壯女性家長的隱性主體實質地位。若以「菲勒斯中心論」(phalluscentric)來解讀，則有以下的敘述：

「菲勒斯中心論 (phalluscentric)，為女性主義理論的男權中心論為主要概念。菲勒斯中心論中的「菲勒斯中心論」(指的是男性生殖器)就是一種隱喻的男權符號，菲勒斯的衍生物為筆和炮，則分別是代表男人的文化征服與武力征服的隱喻符號。按精神分析的說法，對菲勒斯的認同代表著人類潛意識裡崇拜父親擁有陰莖進而擔心生殖器陰莖會被閹割的恐懼，這種閹割情結演化為孩子認同父親的情結。菲勒斯為男性中心主義的西方中心思想，菲勒斯為一種象徵狀態，非完整呈現，而為部分的展現，以遮蔽或半遮蔽的方式出現，象徵男性為中心主體」。⁸³

⁸² 引述歌詞以電影的字幕來呈現。黑面唱《家後》用的是台語，若以台語來看黑面改編的歌詞，更可以明白黑面內心的委屈與埋怨。

⁸³ 西蒙·波娃著，陶鐵桂譯，《第二性》〈第二章一性一元論：精神分析學的婦女觀〉，台北：貓頭鷹，1999年，頁53。

黑面在家庭中是個被設定為去勢的父親，但深植於黑面內心中的父權思維卻未因故事所安排的去勢策略而有所削減。黑面藉由努力的傳宗接代來強化自己在家庭中的地位，也時常藉著夜晚四下無人之際來唱歌挖苦雪鳳。或者是與朋友喝酒時，不斷的強調自己多想生個男孩或者是可以生出男孩，以及豪邁的宴請朋友吃喝「攞算我的」、「喝個爽」…等等行為及言語來宣洩鬱悶與紓解糾結的內心情感，同時讓自己被邊緣化的男性主體位置有具體化展現的空間。

（三）父權的實踐與再審視

（1）雙面丈夫角色再現

沙特（Jean-Paul Sartre）的存在主義（Existentialism）哲學概念中，曾經提及「看者」與「被看者」的關係。無庸置疑的，看人的行為是主動的，而被看者則是被動，為人所佔有。⁸⁴這種看人與被看的概念若運用到男女的關係上，可以說是一種很好的敘事策略。長久以來，在父權體制的維護下，男性可以理直氣壯的審視女性（看人），女性只能被動的看著自己被審視（被看者）。如此這般的男主女從關係文化模式一直深植於兩性之間，也不知不覺影響了人們的價值觀。然而，當主客關係產生改變，被看者反看那個看他的人時，卻往往能從另一個角度重新審視兩者之間的關係，並讓被看者得到某種程度的自我肯定或找到自我的位置。

若我們從上述的理論來看待黑面，黑面則成了被觀看的客體。以黑面、雪鳳及子華三人之間的情感糾葛來觀看，黑面周旋於兩女之間，是為兩個女性所審視的男性。雖說黑面是一個招贅來的丈夫，從他對待兩位妻子時的行為可以發現，他對於兩位妻子的疼惜或關注並未因此而消弭，只是在應對兩位妻子的態度有所不同。面對雪鳳時，黑面的大多表現的唯唯諾諾，無所適從，強化了雪鳳女性家

⁸⁴ 沙特著，陳宣良譯：《存在與虛無》，北京：三聯書局，1987年，頁467-553。

長的威嚴及更彰顯出黑面身為贅夫而產生出的羞恥感。筆者以為，或許我們可以用一般夫妻的相處模式來看待黑面與雪鳳的婚姻生活，兩人在相處上與情感關係中，是一種個性上的互補與包容。對於事情的安排及決定，黑面徵詢雪鳳的意見，可以說是身為丈夫一種尊敬妻子的具體行動。而且，從故事的發展可以得知，黑面其實很清楚雪鳳於他們之間的婚姻中也有所犧牲。譬如，放棄年輕時相愛的對象並且接受招贅婚姻、接納子華及扛起一家之主的重擔，這對深受父權體制影響的雪鳳而言，都可以說是考驗與煎熬。

再者，我們從黑面自己改編的《家後》歌曲內容來體會黑面的心情，雖然黑面對於雪鳳的強勢感到排斥與埋怨，但他也在歌詞中唱到：不計較吃好吃壞，怨天怨地也不會，妳的手，我會把你牽緊緊……。這段歌詞表明了黑面的內心世界，對於有著贅夫身分雖感到羞恥，但黑面明白在一段婚姻關係中，夫妻相互扶持的必要。所以，即使他對於雪鳳有著怨念，且兩人時常意見不和，產生摩擦或口角，但仍希望與雪鳳一起相互照顧彼此到終老。

身處於兩位妻子之間的黑面，必須去顧慮到妻子的身心感受比普通一夫一妻制的夫妻還要更細微，並辛苦的在兩個妻子之間的夾縫中尋求自己的「位置」。如黑面在子華生產完之後，心急的想前去醫院探視子華，雖然黑面是以雪鳳是「一家之主」的態度來徵詢雪鳳的意見。但倘若我們能夠從另一角度去感受黑面的用意，黑面或許是擔心也顧慮到未能生育的雪鳳內心因此再次感到挫折。又或者是對於自己關愛另一個妻子而擔憂雪鳳會因此吃醋而心理不平衡，所以才語帶膽怯的詢問雪鳳的意見。筆者以為，這可以視為黑面對於雪鳳的一種疼惜。而從雪鳳回想著與黑面新婚時的情況來看，兩人之間並不全然是主從關係，新婚初夜，害羞的替對方擦洗身體，赤裸相見的兩人，對未來有著期許與不安，就像普通的新婚夫妻一樣。

而面對於另外一位妻子，子華。相較於雪鳳，黑面的男性威嚴可以在子華身上有較為具體的展現空間，而他們夫妻關係的相處模式，展現出來的互動就類似於一般夫妻，有較不避人耳目的親密行為。譬如，子華剛生產完因漲奶而產生的身體不適，黑面權充「集乳器」。舉動親密，互動上較有夫妻間的情趣，然而他主要是為了緩解子華的不適感，這也可說是黑面體貼子華的表現。回到金門老家，黑面藉著酒意與來春訴說著他是如何的感謝、對不起子華。這樣的告白，也許是因為黑面感謝子華讓他在家中找回身為男人的地位與威嚴。若上所引述的沙特存在主義的觀念，被觀看的黑面從另一個角度重新審視他與兩位妻子之間的關係，並讓他自己得到某種程度的自我肯定。子華的加入，對黑面而言，最明顯的就是他得到某種程度的信心。

再者，黑面對無血親關係的來春及來日所付出的關愛，也可以說是在間接彌補委身於妾的子華。從故事的發展得知黑面、雪鳳及子華三人之間的關係及情感糾葛，雖然子華是雪鳳收留的家人，但雪鳳的收留，也讓黑面的贅夫身分及窘迫心境得以緩解。來春及來日的出現，讓三人的情感有了更緊密的延續。

傳統社會中男性給眾人的感受莫過於是堅強、勇敢與權威...等。Marvin Allen 與 Jo Robinson 曾經以「競爭」、「成功」、「不能有情緒」、「不能表現脆弱」、「支配」、「堅定」、「忽略身體狀況」、「不計一切求勝」、「無所不知」...等來說明傳統男性角色的特色。⁸⁵這些特色多半是傳統社會對男性的期望。黑面在電影中被張作驥設定為一個有著去勢焦慮的丈夫，但對於黑面應該呈現的傳統男性個性特質亦透過黑面與兩位妻子之間的互動來展現。三人之間迂迴曲折的情感關係，黑面身處於這段三角關係中，必須身兼「家後」及丈夫。黑面即使對自己在呂家的身分感到侷促，但黑面仍盡心盡力扮演好在兩位妻子中的兩種身分。

⁸⁵ Marvin Allen & Jo Robinson 著，孫柯譯：《與男性為伍——如何了解身旁男人的內心世界》，台北：遠流，1994 年，頁 33。

黑面是個在父權環境下成長的男性，導致他想呈現出傳統社會中男性所應有的特質，最顯而易見的便是：「忽略身體狀況」。家中的男性，即使是黑面這樣身分的男人，他仍想在兩位妻子間及孩子們的面前表現出堅強、值得依靠的形象。以致於即使時常與雪鳳抱怨身體不舒服，也因此被雪鳳叨唸過，但黑面依然堅守在家中的位置與角色扮演。這或許就可以清楚的去理解，為什麼黑面讓健康狀況拖延到到肝癌末期才「倒下」。

(2) 去勢的父親

基於前述，筆者以為，雪鳳在家庭中儼然是個擁有父權的「陽具母親」，這對照我們觀念中的父親形象有著截然不同的展現，黑面成了只是傳宗接代的男人，面對雪鳳而言幾乎是毫無實權的丈夫。雪鳳的表現，顛覆了傳統家庭中的父職制度，從內到外，皆由雪鳳來安排。對黑面來說，家是「枷」，所以他以行動來逃離金門老家，又在心理上逃離招贅的家。

張作驥讓我們看見黑面如何被現實生活與社會擠壓，幾乎喪失了在父權體制下身為一個男人的威權，被社會輕視、親族疏離、家庭失和、自我空懸…等等負面狀態隨之而來，一步步將黑面逼到牆角。好比說當黑面看到來春頂撞子華，趨前摑來春耳光，卻被雪鳳阻止，雪鳳還說黑面是全家最沒資格教訓來春的人。這不僅再次強化了黑面在家中的去勢形象，且從故事的進行中得知，雪鳳怒罵黑面是「最沒有資格講她的人」，主要是來自於黑面與來春並無血緣關係使然；由於招贅婚姻，使得黑面在家中的地位低落，倘若他若要擁有父親在家庭結構中的地位與權力，就必須仰賴血緣的維繫。電影中，黑面的男性去勢模擬在這一幕具體表露（見圖九）。

黑面不斷被削減的父權力量與他的體型呈現出強烈的對比，其晦暗心情就好比他的名字，連自閉症的弟弟幫他畫的畫像也是面如灰土。筆者認為，結合上述黑面與兩位妻子的相處及情感迂迴，張作驥在黑面的身上宣告了一個重要的訊息，他逐漸在失去身為男人的資格與尊嚴。張作驥讓黑面戴上了一個面具（mask），而所謂「面具」是指「呈現的人」，而非「真正的人」。依照瑞士心理學家榮格（C.G Jung）的說法，當人在面對社會要求時，我們會依據他人所期待的，而將真實自我隱藏起來，戴起合宜或是說是必須的面具。



圖十三：黑面因長期酗酒而罹患肝癌住院，患有自閉症的弟弟展現著他幫哥哥畫的圖像，灰暗的臉色與扭曲表情，就像黑面的心情寫照。

「人格面具有兩個來源：符合社會條件與要求的社會性角色，一方面受到社會期待與要求的引導，另一方面也受到個人的社會目標與抱負的影響。前者來自社會的期待與要求，包括必須做到某種類型的人，依據社會習俗適當的行為，以及相信某種對真實本質命題（像是認同宗教教義）。第二個來源則包括個人的社會企圖心。為了使社會能夠影響個人的態度與行為，個人必須想要歸屬於社會。自我必須被激勵去接受社會要求提供的人格面具特質與角色，否則他們就會被避免掉，那麼就完全沒有認同可言，個人與社會間的某種協議必須產生，以便人格面具能

成形落實。否則個人便在文化邊緣過著孤立的生活」。⁸⁶

從上述的定義，來檢視黑面的處境，我們可以知道黑面帶上面具的原因，是為了符合社會期待與要求，或者是個人的社會企圖心。帶上面具的黑面，其令人感到悲哀的不僅僅是無法擁有所謂的「反自我」(anti-self)，連「意志」(will)也只是空談。⁸⁷黑面不僅不被社會所期待，也不具有社會企圖心的能力，黑面有自己的想法，所以不甘心當個「家後」，但被迫因家庭與自身處境來選擇他必須呈現的模樣。

從故事的發展得知，黑面雖說並非來春的親生父親，但他對來春的關愛仍可以從他對來春的失望或談話中來得知。黑面從來未因來春的出生背景而對來春有所冷落，當黑面對春未婚懷孕時的氣憤，也許是來自於父親對女兒的心疼。回到金門與來春的對談，只是因為想和女兒說說心事，吐吐怨氣，種種行為，也許正來自於親子與家人之間最基層的本質：愛。

黑面：來春阿，爸爸知道妳從小就不高興，

我也知道妳很不快樂……。

妳小的時候，如果發脾氣，

爸爸就會帶你來這裡看鴿子，

妳看到天上飛的鴿子，妳就會很高興，

可是如果鴿子飛到妳面前，妳就會哭，應該是會怕……。

我們要回去的時候，

妳看到堤防邊，有人再燒垃圾，

⁸⁶ Murray Stein 著，朱侃如譯《榮格的心靈地圖》，台北：立緒文化，2003 年，頁 148。

⁸⁷ 詩人葉慈 (W.B. Yeats) 在《一種凝視》(A Vision) 一書中，曾就意志 (will) 與面具加以區分：意志是個人 (self, ego)；面具與意志恰巧相反，是「反自我」(anti-self) 是個人內心渴望要表現的外著意向。一個人通常有兩個面具：「正確的與錯誤的，而意志可能會使人選錯了他內心真正想要的面具」。

妳就高興的跑去跟他們玩在一起……。

(1:35:00)

上述是來春回想父親黑面對她說過的話，但此時的黑面卻早以因肝癌末期而昏迷不醒，時日不多。黑面對來春的關愛，我們可以從上述黑面形容來春小時的模樣得知。來春與黑面雖然時常吵鬧，意見不和，但兩人的父女情感卻未因此而有所變動。



圖十四：此時的來春已接近臨盆，她到醫院探望昏迷的父親，並讓父親觸碰肚中胎兒的胎動，來春或許是想借著新生命的即將到來讓父親趕快甦醒。此時的黑面雖是昏迷狀態，卻也流下眼淚。

佛洛姆 (E.Fromm)《愛的藝術》⁸⁸一書中提出，愛本質上是一種意志行為，用自己的生命來完成承諾另一個生命的決心。其中「另一個生命」，落在親子關係上來說是最為貼切的。廣泛的認知是，母愛是天性；以生理角度而言父親對子女雖不帶有臍帶相連的締結，但以一個人其愛的心靈的發展過程來說，父子天性的微妙關係，實在無庸置疑。以愛的發展來說，人們賦有理性，能察覺自己的生命、察覺生命的孤獨、隔閡以及在大自然中和社會的力量，人們會因此感到無依無靠，這些孤獨的經驗使的人們產生焦慮，人生種種窘境成為一所無法忍受的監牢。

人類最深的難題便是要克服孤獨及非永恆的焦慮，並脫離此寂寞的監牢。此時人心根源愛的力量，便成為面對困境、解決困境的一種力量，一種擁有自由意

⁸⁸ 佛洛姆 (E.Fromm) 著，孟祥森譯，《愛的藝術》，台北：志文，1960 年。

志的力量，其特色在於給予而非接受。因為在給予能夠實實在在獲得「體驗自我力量」的經驗，獲得「感受自我生趣」的滿足。在物質的領域中，給予代表富有，那麼，給予者便是富有者。⁸⁹

但超過某種程度的貧窮使的人無法給予，這便形成生命中的挫敗與屈辱，這樣過分的窮困會直接折磨窮人，並且剝奪了窮人從事給予的樂趣。所幸最重要的並不是在物質領域中無法給予，而是人類的領域。於是，人類勇於獻出了最珍貴的生命，在此指的生命並非生命的犧牲，而是生命中精采的一部分，例如：快樂、興趣、尊嚴及渴望…等等，透過這樣的給予與個體外的個體有所聯繫，使自己的內心能夠脫離那孤立無援的監牢，超越個體的生命，尋求救贖與和諧。此愛的給予對象落實在人們的日常生活中，便是最直接且親密的親子關係。⁹⁰

黑面或許沒有能力在物質上做一個充分給予的富有者，但他卻是十足父愛給予的富有者。因為入贅及血緣而受限的自身環境，他有其意志卻不能自由與徹底的實踐父權社會所給予的父權力量。若說黑面是被迫選擇戴上面具，或許我們可以反過來以父愛的角度來解讀、審視他，其實黑面是心甘情願的戴上以父愛為名的面具。

第二節 《當愛來的時候》中的母女關係

電影中除了描寫來春這位十六歲少女眼中的「家」與「愛」的定義來貫穿整部電影之外，來春與兩位母親—雪鳳與子華之間的互動也是電影中值得仔細探究的關鍵。兩位母親身兼被壓迫與壓迫者的角色，而女兒來春則夾在自我混沌與母女

⁸⁹ 佛洛姆 (E.Fromm) 著，孟祥森譯，《愛的藝術》，台北：志文，1960 年，頁 30。

⁹⁰ 佛洛姆 (E.Fromm) 著，孟祥森譯，《愛的藝術》，台北：志文，1960 年，頁 32。

親情的矛盾關係中，形成了女兒與母親之間的牴觸與衝突，以下分析電影裡所呈現出的母親與女兒的關係與互動。

一、母女之間的衝突與對立

來春與親生母親子華的衝突與對，最初我們可以從子華不滿來春的穿著打扮得知。子華因生產在住院，黑面則對來春漫不經心的態度感到不悅，直說好歹是妳的媽媽，多少也應該去關心一下，整天只會講手機、不聞不問等之類的話語。來春到醫院探望子華，子華一開始便開始譏諷來春的穿著打扮，順道干涉來春的交友狀況，還說到來春倘若有了男友，對方喜歡就是會喜歡，不會因為妳的外在穿著有任何改變：

子華：妳看你，眼睛跟指甲畫成這樣，

我若知道你這麼愛畫，我就送你去學歌仔戲，讓妳畫個夠本。

真是有夠不三不四！

來春：什麼不三不四，我又沒怎樣！

子華：什麼沒怎樣，穿成這樣，妳現在是怎樣，交男朋友了，談戀愛了阿？

來春：沒有，就交朋友，跟妳一樣阿，交朋友。

子華：交朋友要看款，我跟你說，

不要最後吃虧的是妳自己，念妳是為妳好，我跟你說。

男人如果愛你，妳穿長褲他也愛你，

如果不愛你，妳穿再短，內褲露出來還是不愛妳啦！

來春：妳很吵ㄟ，快點喝湯好不好！

子華：我跟你說，妳下次如果要來看我，

妳給我穿長褲來，不要穿成這樣，

讓別人知道妳是我女兒，丟人現眼！

我跟妳說！聽到沒有！

(15:51)

母女之間，一個傳統，一個現代。喜好、品味與價值觀都大不相同。電影中，子華對於來春的許多行為都感到很「丟人現眼」，來春只要不想回應子華的追問與責罵，便轉移話題並自顧自的答非所問或乾脆直接頂撞回去，兩人之間各說各話，處於無法溝通的對立狀況。洪雅文在〈母女共乘的諾亞方舟〉一文評論電影中的母女關係時提到：「新時代的女兒們，比起過去他們的母親與祖母之間的關係，似乎更無法理解他們的母親，和女兒之間似乎充滿各種因為不了解或不被理解而產生的『敵意』」。⁹¹

來春與子華兩人的敵意是明顯的，不但在具體溝通上有障礙，心靈的溝通上更是兩人的態度相左，背道而馳。來春抗拒子華口中所謂的「關心」，而子華則指責來春的「不三不四」。長久以來母女兩人的溝通方式就是這樣，即使來春在口白中曾說到：喜歡被關心的感覺。但子華關心的方式卻不是來春所想像的那樣美好與溫暖，年紀輕輕的來春，無法真正理解母親叨唸的「弦外之音」，母女之間對彼此的關心，在對方眼中卻成了壓力，母親跟女兒之間因為溝通不良而產生對立。

母女關係在母女之間隔著父權社會下的母職制度，常使母女之間存在這一種矛盾緊張的關係，母親一方面希望女兒有好的發展，另一方面卻又灌輸女兒服從父權的意識型態，母親認為，女性就是要選擇一個好對象，結婚生子，才會幸福。母親的監控與監督是來自於父權家庭中對母職的要求，母親也會在女兒成長的過

⁹¹ 洪雅文〈母女共乘的諾亞方舟〉收於陳儒修等編，《凝視女像：56種閱讀女性影展的方法》，台北：遠流，1999年，頁174。

程中，對女兒灌輸父權語境中的女性特質。⁹²若我們就前章所引述之生物學家 Von Bertalanffy 所提出的系統理論來解讀來春與子華的關係特質，可用界域 (boundaries) 系統理論來解釋，母女之間雖然相互依賴，但是各自也有自己的界域，這些無形的界域可從一些日常生活的細節中顯露出來 (Klein & White, 1996)。

因為界域的存在，使得母女之間能夠維繫並保有自己的獨特性，雖然界域保有著其獨特的彈性；然而，每一個家庭的開放和通融程度也有所不同，但過於寬鬆或太狹隘的界域都容易衍生出家庭問題 (許英珪譯，1999)。假如母女間的界域如處於不健全的狀態，則會處於兩個極端，一端界域「鬆散」使得母親過度關心及介入女兒的生活，產生「黏結」的關係；另一端則是界域「僵固」，時母女之間情感疏遠，缺乏相互支持的「疏離」關係，子華與來春之間的關係就是如此。

顯而易見的，來春與子華的母女關係處於缺乏相互支持的事件或關鍵中，以致於兩人衝突紛爭時常發生，兩人的母女關係也隨時處於拉扯與緊張的狀態下。而到了子華得知來春未婚懷孕的事情，兩人的母女關係也進入到衝突的最高點。子華斷然拒絕接受來春懷孕的事情，可以說是子華投射出了自己年輕時的年少輕狂以至於年紀輕輕就懷了來春，甚至不知道父親是誰。而來春也不再隱藏其內心對於母親於法律上沒有正式身分的輕蔑，來春覺得母親是個為求家族香火延續而不斷懷孕的女性，自己懷孕也不過剛好而已，甚至還覺得母親只是生孩子的工具。

從上述的敘說中理解到相同一件事，就是來春與子華過早的懷孕及從事母職影響、壓縮了女性自我發展與理解他人的空間與時間。因為擔任母職幾乎消耗掉她們的精力，使得她們對自我的投資與發展受到限制。當女孩還來不及發展成為

⁹² 俞彥娟，〈女性主義對母親角色研究的影響〉收於《女學學誌：婦女與性別研究》，2000 年，頁 40。

一個成熟女性時，便已經先成為母親。而少女母職的角色，她們面對的是沈重的角色負荷與角色衝突，必須以壓縮自我需求的方式，努力、辛苦的學習扮演成人的角色。這使得女孩需要放棄自我探索與成長，中間過程呈現出女性角色自我發展的斷層。而這斷層可能造成的負面觀念與態度或許可以從來春與子華這對親生母女對彼此的衝突與敵意來得知。因此未成年懷孕事件對女性的性別發展就如同是一種壓迫，卻也是一種被迫急速成長的推力，而結局就看每個人所擁有的資源與自身的調適能力。

二、互為主體的母女之間

同為主體的母女關係在此意味著隨著電影情節的發展母親與女兒的地位趨於平等，母女在故事中的重要性旗鼓相當，母親與女兒都是主角，女兒不再附帶於母親的存在之下。此外，也可說母親與女兒共同成為電影中的主體，不再只是父權電影中附屬於男性的他者或被男性凝視的客體。

《當愛來的時候》這部電影可以分為兩條主要的敘事主軸，一是來春的未婚懷孕與兩位母親的互動關係，二是父權的顛覆與家庭關係。母親與女兒都是電影的主角，子華與來春的未婚懷孕，向友人埋怨招贅婚姻的雪鳳，在父權語境中，是一種反叛行為。三人彼此呼應，彷彿在照鏡子，妳看見我，我看見你。⁹³ 三人都具有主體性，母親是主體，女兒也是主體，母親與女兒的互動不一定要有一方是客體，也可以兩者都是主體。⁹⁴ 觀影者可以很清楚的從第三者的眼光去感受女兒與母親之間的差異，影片中的兩位母親是形象鮮明的人，在電影中有明確的發言位置及動能性，而女兒亦呈現出未成年少女的青澀與叛逆。

⁹³ 范坡坡，《百部同志電影全記錄》，哈爾濱：北方文藝，2007年，頁238。

⁹⁴ 陳儒修等編，《凝視女像：56種閱讀女性影展的方法》，台北：遠流，1999年，頁165。

懷孕之後的來春，也即將擁有母親的身分，或許年方二八的來春並不能真正理解從事母職的辛苦，但在護育嬰兒的過程中，其母性可能會隨之產生。來春一開始雖然對於懷孕感到憤怒不平，但來春對於孕育肚子裡的孩子仍然是有著期待的，從鏡頭特寫來春撫摸著隆起的肚子感到滿足並且微笑的畫面得知，來春看著腹中的胎兒一天天成長，來春內心很有充實感，這說明了懷孕所激發的母性，對女性來說也可以是富足的生命經驗，具有正面的意義。

但母性不意味著能將「母親」與父權制度下的「母職制度」畫上等號，女性作為一個母親，可以有豐富的母性，卻不一定非要擔任父權體制下的母職。

Abrienne Rich 在《女性所生》(Of Woman Born) 一書中提到母職若能脫離父權操弄，對於擔任母職的女性而言，也可以帶來正面的能量，生活也能更加充實，Rich 提到：

母職的「罪惡」不是來自於它本身，而是由於父權操弄的結果。…女性被奴役並不是因為具有生殖能力此一事實，而是事實被整合入男性控制政經權力所導致的結果。…因此，女性要是拒絕，並不是母職本身，而是要將母職自父權思考中解放出來，成為女性可以自行選擇從事與否的決定。也就是母職作為父權之下的「體制」，是必須被摧毀的。但相反的，母職作為女性以自身身體去實踐所獲得的「經驗」，是必須被肯定，甚至是可以自其中尋找激進性因子的。⁹⁵

雖然來春在未成年的時候懷孕，並且在不得已的情況下決定生下孩子，無論這當中來春是如何去產生決定的，懷孕的過程都讓來春感受到身為母親的重要性與伴隨著懷孕而產生的責任感。懷孕後的來春不再是依附於母親之下的小女孩，來春獨立成為一個主體，而另外兩位母親，雪鳳與子華本來就是以主體的位置而存在於故事中的。

⁹⁵ 蔡麗玲，《母職作為女性主義實踐》，國立清華大學人類研究所碩士論文，1998 年，頁 7-9。

三、母女之間的扭轉共生

母女之間的關係，往往將母親設定為照顧者，而女兒為被照顧者，這樣的關係隨著電影情節的發展而扭轉了。剛開始雪鳳與子華就像一般傳統的台灣母親，嘮叨聒絮著來春的生活瑣事，以照顧者的姿態出現，尤其是大媽雪鳳的照顧。而在來春未婚懷孕之後，母女三人的關係慢慢的扭轉開來。實際的情形是，大媽雪鳳對於來春的未婚懷孕又慘遭男友拋棄感到心疼並四處奔走想辦法解決(墮胎)，也替來春年紀輕輕與男友發生性關係又不懂的保護自己而感到懊惱。大媽雪鳳的表現，是一位家中長輩對與孩子的關懷與不忍。傳統觀念中，女性的未成年未婚懷孕，是一種傷害更是一種羞恥；不忍則是，來春完全不照著傳統的「標準程序」走，如此一來，來春往後的生活必須背負著未婚懷孕以及單親小媽媽所衍生出的諸多社會負面觀感。

從兩位母親對於來春的未婚懷孕，我們可以將雪鳳以及子華所呈現出的態度來理解，雪鳳擔憂的是來春未來人生所必須背負的傷害，無論是在心理上或生理上；而親生母親子華則是因為內心所認知的社會負面觀感使然，對於來春的未婚懷孕感到蒙羞。或許可以將兩位母親的態度都解讀為是「母親的關愛」，但很明顯的是，子華的「關愛」，來春當下是完全感受不到「愛」的。

母親和女兒都同時背負著照顧者與被照顧者的角色。女性主義學家 Abrienne Rich 在分析女性母性心理時，曾提到女性無止盡的關愛有時是源於對於母愛匱乏的心理黑洞。女性之所以勝任、擔任母職，或許是因為她認為自己是「別人需

要她」。⁹⁶ 女性希望藉由被他人需要來定義自我並彌補心理的缺口。雪鳳在無法生育的狀況下，將子華所生三個孩子視為她心中的依靠，並藉著對孩子們的關愛，以證明自己的存在與理所當然。母親需要以「孩子需要她」來滿足自己內心的匱乏，母親看似犧牲奉獻的表層下，往往隱藏著她需要藉由她人才能定義自我的空洞。主動照顧的那一方，很有可能才是需要被照顧的，母女關係在照顧者與被照顧者之間游移著。

然而，當故事發展到黑面因長期酗酒過量而導致肝癌末期的時候，一直是家中支柱的大媽雪鳳，卻是完全無力承受的。從雪鳳的行為表現來察看，這項打擊完全撕毀、擊潰了雪鳳盡心盡力去維持的父權代言人形象，整天失魂落魄，無法如往常一般打扮及照顧自己。這樣的雪鳳，自然再也無力去關心她的「孩子們」、家庭與餐廳的經營。也因如此，子華與來春之間原是衝突對立的關係有了緩解的原因與必要；因為雪鳳的驟變與家中低迷的氣氛，促使她們不再發生衝突也不允許再有衝突。

子華在黑面與雪鳳相繼病倒後，一肩扛起原是雪鳳與黑面所指揮與協助的工作，譬如，餐廳的經營，家中秩序的維持；來春因日漸隆起的肚子，原先激烈傲慢的態度也隨之轉換，改變之大，連失魂落魄的雪鳳都察覺到了，可以從雪鳳對子華說的話得知：

雪鳳：來春阿…

來春現在有身孕了，變了個人，

變得好安靜，真像妳當初來的時候…。

（1：14：42）

故事發展至此，可以看出來春與子華的關係開始有明顯的扭轉，依據動物生

⁹⁶ 蔡麗玲，《母職作為女性主義實踐》，國立清華大學人類研究所碩士論文，1998年，頁68。

理學的说法⁹⁷，女性倘若懷孕或經歷生產，母性就會在體內慢慢醞釀。承如前述，來春因為懷孕的關係，生理上有了明顯的改變，而心理上也跟著蛻變，來春懷孕後，與其他人的相處與互動上明顯變得和善許多，不再氣燄囂張。也開始懂得主動關心與輔助時常失控的自閉症叔叔的心情或生活瑣事，不再排斥叔叔，也讓叔叔參與她的生活。譬如說，幫叔叔理髮、帶著叔叔嚷嚷著要存起來娶老婆的零錢桶到銀行開戶存款，或是帶著叔叔到宜蘭去牟宗福的老家探視，順道與叔叔外出走走散心。一個人的時候，就安靜的回想以前與家中成員或父親相處的記憶，看待事情時的眼神，也變得溫和，就像是母性的一種展現。而來春的外在打扮也隨之轉換，不再像子華以往口中說的不三不四，濃妝艷抹，回歸到了一個十六歲女孩清純簡單的樣貌。



圖十五：經歷懷孕與家裡環境改變之後的來春，逐漸的以一種溫暖的眼神看待眼前所發生的事情，以一種想念的心情解讀內心的感受。

母女的關係猶如 Chodorow 所說，是一種延長共生的狀態，因為同樣是女性，女孩的性別與自我感覺，都與母親相連不斷，共生狀態仍持續不斷。

女性的愛為存在能夠相互溝通中，母女關係亦是如此，唯有透過聆聽、暫時打破

⁹⁷ Sarah Blaffer Hrdy 著，薛絢譯，《母性》，台北：新手父母，2004 年，頁 454。

「妳」、「我」的區別，讓母親同時是女兒，女兒同時也是母親，摒除黨在母女肩的欄杆，重返前伊底帕斯期的母女聯繫，進一步在愛的關係中建立女性永恆的關愛。⁹⁸

Chodorow 的觀點著重於前伊底帕斯期女性的正面成長，女兒意識到自己會與母親相似，並不會像佛洛伊德所主張的母女關係會斷裂或是女兒厭惡母親。反而是會發展出與母親的共體感，而與母親建立的共體感，成為女兒往後與他人家交往，建立親密關係的源頭。子華與來春，因為家裡的變故、懷孕…等，兩人的接觸往來也不再針鋒相對，雖然鏡頭並沒有特別呈現讓兩人關係扭轉的肢體互動，但隨著故事的進行，來春與子華心靈相依，不必言說的默契，促使兩人持續和平共生著。



四、理解互助的共生相繫

來春與子華從一開始的對立無法溝通，到逐漸理解對方，接受對方，母女之間的關係朝向正面發展。從電影的敘事過程中，可以得知，子華有一段年少輕狂，不甚光彩的過去，這是隱藏在黑面、雪鳳與子華三人內心中的一段公開的祕密。從黑面住院後，雪鳳的行為止舉開始失常，甚至連基本的生活起居都出現問題，必須由子華從旁協助。而從子華與雪鳳共浴的一段對話中可以得知，子華內心對於雪鳳與黑面是十分感恩的：

子華：妳知道我心裡頭有多痛苦嗎？

⁹⁸ Nancy J. Chodorow 著，張君玖譯，《母職的再生產：心理分析與性別的社會學》，台北：群學，2003 年，頁 244。

我心裡很感激妳，

是因為妳肯收留我。

這個家，也只有妳不把我當外人

妳肯收留我，要不然我現在流浪到哪個地方，我自己也不知道……

年輕時不懂事，肚子裡才有來春，

多虧妳跟黑面不棄嫌，

來春才能再這個家庭長大。

(1:17:28)

這段話透露了子華與雪鳳彼此相識的過往，也許因為如此，子華對於來春的諸多行為感到不滿，或許源自於子華內心始終覺得自己虧欠於雪鳳與黑面許多，子華希冀來春能夠有好的表現，間接彌補自己對雪鳳與黑面的缺欠。而在經歷家庭的變故之後，子華與來春的關係逐漸朝正面發展。來春正經歷著未婚懷孕的徬徨無助，子華再次提起那段不堪的回憶，當兩人面對彼此的處境時，也就是兩人的關係面臨著考驗的開始。如何跨過這道考驗，理解後的相互扶持，乃是破除對立關係的關鍵。洪雅文在〈母女共乘的諾亞方舟〉一文中說到：

破除母女關係的一點可能性，那便是「理解」。由於互相理解，母女便能共生，能產生男性所不能的力量。故事中的母女，由於有著共同的信念，或說是過去，因此周遭眾鬼齊聲嘲笑，甚至是因為他們的嘲笑，她們才能逃走。母親與女兒唯有相互理解，信念一致，方能找到如聖經中的諾亞方舟，載著她們安然離去。⁹⁹

隨著故事的進展，雪鳳、子華與來春三人之間的母女關係已經有了微妙的改

⁹⁹ 洪雅文〈母女共乘的諾亞方舟〉收於陳儒修等編，《凝視女像：56種閱讀女性影展的方法》，台北：遠流，1999年，頁177。

變。大媽雪鳳從一個獨立堅強的女性，原是一家之主的角色，變成需要他人照顧生活起居的被照顧者角色；小媽子華原先也是在雪鳳的照顧下而得以過著安穩的生活，但因雪鳳的一蹶不振，讓子華開始扮演雪鳳的角色。來春經歷了懷孕與家庭的重大變故，她開始重新認識自己的母親與家人並以善意的眼光與思考來看待每一件事情；藉由這些事件開啟了母女之間的相互理解，是改善兩人母女關係的第一步。不只來春改變了，子華也逐漸接受來春即將成為單親小媽媽的事實。從劇情的發展可以得知，三個人之間的互動，已經是互相理解並相依生存的了。



圖十六：子華協助雪鳳擦洗身體，從子華裸露的背影可得知，那刺青將伴隨著子華的一生，猶如她那不堪的過去，也將隨同著她的往後人生，無法洗去。

母女之間的互動改善了，有助於進一步理解、體貼或照顧對方的需求。來春大腹便便的仍到餐廳幫忙，還將叔叔畫的圖畫張貼在餐廳的牆面上，供客人觀賞，美化餐廳的牆面。而此時的子華已全然擔負起餐廳的經營任務，來春雖因懷孕而無法給予勞力上的協助，但來春用自己的方式，讓餐廳的環境在視覺上更有特色，叔叔五顏六色的「藝術畫作」使得餐廳環境內的明亮度大大的提升，感覺既溫暖又熱鬧，無形中，這也是一種協助子華的具體行動。

來春男友牟宗福的不聞不問，人間蒸發，對懷孕後期的來春來說，已然是無關緊要了，從她勇敢且自主的經歷懷孕的過程可以得知，來春已經了解到自己才是

將陪伴自己一輩子的「那個人」，張作驥讓來春透過來春的微笑與懷孕所產生的滿足感及激發出的母性，來改變來春，讓她勇敢地面對往後的人生。

母女雙方若有一方願意傾聽對方，並從父權社會規範的枷鎖中勇敢走出來，會為彼此帶來很大的力量。在生命歷程裡，很多時候母親會成為女兒的典範，女兒會承襲母親的；¹⁰⁰在電影的最後一幕，張作驥讓我們看到了來春是如何承襲親生母親子華的生命歷程，來春同樣是在餐廳幫忙的時候開始陣痛並且即將生產，子華被其他商家呼喚前來幫忙，一群婦女七手八腳的準備熱水、毛巾及剪刀等物品，來協助來春生產；來春同樣的被攙扶到陰暗、潮溼甚至也有些骯髒的角落生產，就如電影的一開始，子華曾經歷的過程。來春如同複製了親生母親子華的生命故事，而子華協助來春生產，等於是承接了當時子華生產時雪鳳的位置與責任。筆者以為，這段畫面，是告訴我們，來春的人生即將透過生產而獲得新生，透過女性獨有的陰道及子宮，並勇敢承受生產時的劇烈疼痛，就如同是一種洗禮。



圖十七：來春在餐廳的角落產下孩子。這段情節，呼應了電影剛開始的子華，也經歷了同樣的過程。

Rich 的「勇敢做母親」中的觀點可以用來說明這對勇敢的母女，母女之間的相互協助，讓女兒及母親同樣都能自在的迎接未來的人生。Rich 提到：

¹⁰⁰ 胡幼慧主編，〈父系社會下的母女關係探討〉收錄於《質性研究--理論、方法及本土女性研究實例》，台北：巨流，1996 年，頁 355。

唯有打破「母親」自我犧牲、慈祥溫柔的神話，將母親自深淵中置放出來，女兒才能自在呼吸。為開發母女之間的正面力量，女性應該勇敢拒絕透過男性的眼光來審視自身，重新看待自己的身體及情感。將強而有力的抗拒行動，進駐到父系化與定義下的母女循環空間。有自覺的不再以「第二性」自居，透過這種行動，打破父系拘禁母女的藩籬，以自身為女性為榮，撥除屏障於女性成長空間種種的陰霾，這種重返自身的愛，將會是女性打造生存空間的美好契機。¹⁰¹

家庭之間的愛才是克服一切問題的重要關鍵，因為有愛，所以可以諒解；雪鳳體貼照料了家中的每一位成員，黑面接納了無血緣關係的女兒，子華則接受了來春的未婚懷孕；親情與母愛是世界上最可貴的力量之一。然而，若社會如果不給予女性充分發展的自我空間，母愛往往成為自縛且也縛人的情繭。¹⁰² 當母女倆一同掙脫束縛後，母女間的關係反而更緊密的結合了；到了電影尾聲，來春與子華彼此之間透過生產時的相互支持，展現了母女正面積極相處的關係模式。

第三節 《當愛來的時候》家與親情的認同

社會學上的傳統上視家庭為以親屬關係為基礎而建立的社會機制：一種以血緣、婚姻或領養方式所形成的社會聯繫，將個體們連結成緊密的社會群體或網絡。近來，David Morgan (1999) 等社會學者開始主張，了解家庭的最好方式是將個體們視為一系列的實作（而非與其相反的一種機制）。這種認為家庭是「做」（do）出來，而非「在」（in）那裡的思考方式是比較合適的觀點。「家庭」所反映出來

¹⁰¹ 蔡麗玲，《母職作為女性主義實踐》，國立清華大學人類研究所碩士論文，1998年，頁65。

¹⁰² 林芳玫，《權力與美麗：超越浪漫說女性》，台北：九歌，2005年，頁70。

的是，我們的社會經驗不僅受社會結構所形塑，也受到我們行動的能力影響。¹⁰³

一、家族的招贅鬆綁

故事接近尾聲的時候，雪鳳因黑面長期酗酒而罹患肝癌末期住院昏迷不醒，感到無所適從，甚至後來整個人精神恍惚，連生活起居都無法自主。筆者以為，張作驥在此要傳達的是父權制度下的家庭崩潰。前述所提，雪鳳順從老父的安排，藉由招贅的方式以求家族血脈的延續，雪鳳成為了家中的父權代言人，身兼「父職」與「母職」，雪鳳的角色被形塑成是家中的重要支柱。但是，在黑面病倒後，雪鳳脫序的表現，讓我們知道，雪鳳的內心深處一直都是個被父權體制所箝制著的女性。招贅而來的婚姻，讓雪鳳與黑面的關係有著「主從模式」的存在，雪鳳在故事中不斷的表現出性格的剛烈且有差遣、安排家中大小事的權力，但在醫院中對黑面的告白，卻將雪鳳隱藏在內心中的苦楚表露無遺：

雪鳳：我是想說…

你也沒有嫌我生不出來，

阿華說要來幫我們生一兩個，

我也說好，

想說你高興就好了，那都是為了你阿…

否則女人，是誰願意跟別人同一個丈夫？

黑面，

你要趕快醒來阿，你聽到沒有？你聽到沒有…

¹⁰³ Pamela Abbott、Claire Wallace、Melissa Tyler 著，鄭玉菁譯，《女性主義觀點的社會學》（A Introduction to Sociology Feminist Perspectives），台北：巨流，2008 年，頁 152。

你趕快醒來，

黑面阿，我不念你……(不斷哭泣)

(1:11:13)

有時，我們遺忘了，母親也是這個世界的孩子，她也需要愛情和保護，來滿足她自己的欲求。母親被迫只能藉由提供孩子保護，獲得她在這個世界的位置，可是，隱藏在她「內在的孩子」並不會因此而消失。我們忘了她是跟我們一樣是個孩子，母親曾經也是女孩。她是跟我們一樣的一個女性，跟我們有一樣的慾望需要被滿足。當她被給定做為一個母親的功用時，它們(慾望)必須徹底的消失，她不能言說她自己的慾望。如果我們一直用心理孩子的慾望去看待母親，沒有足夠的強度與能力，我們永遠無法明白母親內心真正的渴望。

從雪鳳對黑面的告白可以知悉，雪鳳同樣也是一個父權體制下的受害者與被壓迫者。她不但違背自己的心意順從父親的安排接受招贅婚姻，同時拋棄了年輕時相愛的對象，還要為自己的無法生育尋求解決之道，進而接受非親非故的子華替家族傳宗接代，與黑面「二女共事一夫」。雪鳳內心的慾望無法被滿足，只好透過在家庭中強勢的主導權來滿足內心的缺口。雪鳳在家同時扮演著父親與母親兩種角色，但其內心其實是想全然的當一個母親或妻子，雪鳳早已內化父權體制對女性的要求。在父權體制的壓迫下，母親作為一個個體和女性，其權力和慾望被剝奪掉的部份，可以經由靠近她自己的角度述說過程中，獲得自由解放，再展現出來。

母親的角色應該是由成熟女性、每個女性以及每個母親來定義的。母親也是一個(女)人，在社會脈絡中生活著，而不只是一個被抽離的真空狀態，憑空產製出的母親。以一個成熟女性的角度(Knowles,1990)來重新審視雪鳳，她的故事將會是另一個不同的版本。將母親這個角色放回世界的網絡，具體而不再抽象，

要恢復的部份有許多。好比雪鳳的家庭背景、家庭關係、過去的經驗、成為母親角色後的去性化等等。



圖十八：雪鳳到醫院探望黑面，神情哀傷，語氣溫柔，不斷啜泣著對著黑面說出了隱藏內心多年的話。

當子華替失魂落魄的雪鳳擦洗身體時，雪鳳說出了當時與黑面新婚時兩人的相處情況，雪鳳對子華表白，她與黑面新婚時，黑面也幫她洗過澡，裸身相見的兩人，感到十分羞怯，不好意思，黑面害羞到變「紅面」了。這段陳年往事，表明了雪鳳與黑面兩人的感情，雖然是安排式的婚姻，丈夫是經由招贅而來的，但年輕時的兩人對於未來仍存在著新婚的憧憬與想像。雪鳳表現於外的強勢與掌有控制權不是一開始便存在的，而是雪鳳無法抵抗緊密的父權結構，長久下來，囂張跋扈成了雪鳳的「保護色」或是如前所引述的「面具」。

而當故事進行至黑面住院的情節，筆者以為，這是一種陽具母親的「去勢」，雪鳳不再像以往一樣氣燄囂張，而是委婉的請求黑面早日清醒。雪鳳原先擁有的父權，已經逐漸泯滅，在此時，身負著「入贅」男性恥辱的黑面，透過雪鳳的告白得以從「招贅」的父權力量鬆綁，黑面不再是被困招贅婚姻，被壓迫驅使的低階男人。最基本權力結構劃分，也就是男人和女性間的尊卑關係，從雪鳳的真情

告白回歸到傳統父權體制下的「男尊女卑」。

二、家庭中的性別區分要求與母女情感契約

母女的社會相似性根源，除了在既有的條件下，看似比較自然發生的內化之外，還有一類重要的因素，來自強力介入的社會要求。在社會學習的過程中，認同或模仿可以被懲罰或讚賞增強。而在這裡要特別注意與強調的是，文化裡父母親對於小孩的要求，是有性別差異的。性別塑造（gender typing）一個簡單的想法，就是要使得男孩像父親，女孩像母親。在同一個家庭中，而小女孩通常是要被鼓勵與母親膩在一起的。¹⁰⁴

父親與母親的角色截然不同，父親的工能性主要是做為家庭系統和外界的聯繫，讓孩子調整符合社會的道德和價值；母親負責情感（照顧、同情）的功能，以及著重於孩子的能力與成就導向這方面較次之的工具性。由此我們可以想見，女孩的社會學習，是如何的被集中在學著做一個照顧者的犧牲位置上。她表現出對母親的依賴是理所當然的，與男孩相反，她不被鼓勵要離開母親去探索新環境。她應該要學習的是分擔母親所做的家務，因為家事是女性們該去內分的工作。女性是「居家」的，要照顧家人的需要，負擔家裡的事情。

男孩的社會化過程，在強調離開和否認小時候和母親的關聯；而女孩的社會化過程，則是一直在強化她與母親之間的關係和學習。結果女兒與母親的相互依賴，更是被迫在生活上與男人們劃分開來。¹⁰⁵

¹⁰⁴ 游素玲編《母職研究再思維——跨領域的視野》，台北：五南圖書，2008年，頁45。

¹⁰⁵ 蔡麗玲，《母職作為女性主義實踐》，國立清華大學人類研究所碩士論文，1998年，頁47。

而當女孩變成母親之後，被從小到大的社會結構所影響，必須從事「母職」當個「好母親」。Millre (1976)和 Rich(1976)，都主張女性要重視自己的經驗。當母親的經驗本身，不一定是痛苦的，是男性支配破壞了母親的愉悅。而在這樣的體制下，母女關係被扭曲；母親成為了一個否定父權社會中女性犧牲的替代品。Rich 提出了一個成為新的女性主義者家庭神話（feminist family romance）的典範 (Hirsch,1989)。女性主義者的母親論述，走出「母親仇恨」（matrophobia）的階段開始持續地尋找作為女性根源的母親，包括生理上及文化上的母親。¹⁰⁶ Chodorow、Cixous、Irigaray 都是代表性的人物。

在這個理想的家庭或文化組成中，有兩個特點。一是刻意排除男人；另一點是強調身體的經驗，以及母親與孩子的共生。女性要達到女性之內的認同，父親、兄弟及男朋友就必須要消除。相對於以前的心理學理論對父親（男人）的友善，Chodorow 認為，因為一個女性與丈夫無法擁有她與母親一樣美好的關係或連結，所以她需要生一個小孩，以回復到完美的連結。對 Irigaray 而言，男人是孩子與母親繼續連結的阻礙，是殺害母親的人。¹⁰⁷

來春的懷孕與生產，都加深了她與兩位母親的連結。懷孕是女性身體經驗的具體實踐，而心理狀況，來春順利生產，當了母親，她或許將嘗試以一個成熟女性的心情或是說以一個成熟女性的角度，去同理兩位母親的狀況，讓自己作為一個主體而存在。來春會跟她的兩位母親一樣，在眾多的環境背景中，做出選擇和努力。來春的主體性，並不是一開始就被設定好的，即使是在當了母親之後，她的自我也仍然在改變之中。

¹⁰⁶ 蔡麗玲，《母職作為女性主義實踐》，國立清華大學人類研究所碩士論文，1998 年，頁 65 頁。

¹⁰⁷ Nancy J. Chodorow 著，張君玫譯，《母職的再生產：心理分析與性別的社會學》，台北：群學，2003 年，頁 211。

不論一個女兒因為何種原因與母親分離，或者要與母親一起享受共生親密的愉悅，而如何的去描繪母職的痛苦或喜樂，那都是在反應著女兒的慾望。母親變成一個被動地被說的對象，由她的身體和功能來決定她的形象。雖然，我們藉著將母親視為客體，構成了我們與社會現實、角色性別、經驗與自我主體間關係的論述或實踐，但就整體而言，還是有其效果存在的。釐清母親自己的主體性和訴說的通路，對女兒和母親之間的關係或兩者本身都是有幫助的。二元的思考模式，將憤怒、恨及照顧、愛區分開來，一個女性不能在做母親的行動中，帶入自己的憤怒和挫折，也無法像照顧孩子那樣，照顧自己的需要。將女兒與母親視為兩個不同的主體，女兒和母親都能更靠近與了解自我。

三、單親小媽媽的社會現實處境

在少女未成年懷孕的相關因素中，家庭結構、父母婚姻狀態、父母管教的方式、父母的親密和和諧程度都會造成青少年早發的性行為（柯澍馨，2001）。

Lerman(1997)整理實務工作者經驗指出：缺席父親、單親媽媽此類的家庭結構形式都是促成未成年懷孕的相關因素。已婚懷孕的成年女性成為最普遍的價值取向，遭受最多非議的便是未婚懷孕的未婚少女，因此可以看的出「婚姻」可以成為未成年懷孕的緩衝劑。¹⁰⁸來春的親生母親子華就是如此，雖與黑面沒有合法的婚姻關係，但將子華納入戶籍，直接成為黑面的小老婆，也可視為一種「體制外」的婚姻關係，不僅讓子華有棲身之處，可以不用遭受社會對於未婚懷孕的譴責，也讓來春有合法的親子關係。

¹⁰⁸ 王淑芬，《從女性主義觀點看未成年懷孕女性性別角色發展歷程之研究》，東吳大學社會學系碩士論文，2007年，頁13。

Lerman 整理實務工作者經驗中同時說明，家庭疏忽、虐待與社會價值是因，個人孤單與缺乏尊嚴是果，進而導致未成年懷孕的事件發生。我們從來春的角色詮釋來看，故事的一開始，來春與平日與父母之間的情感關係呈現疏離狀態，有著孤單成長的經驗，在其外表堅強獨立的背後，隱藏著脆弱的心靈，所以希望尋找依靠的對象，然而家人卻無法提供，對愛的渴望及依賴需求則容易轉移到兩性關係上，來春與牟宗福的交往可以說明。但青少年早戀的現象，並且因為少女年幼的純真、自我，容易對愛情充滿幻想，耽溺於情愛之中，亦不知不覺被操控。

畢恆達（2004）在探討女性性別意識形成歷程中，提及女性的容貌整飾受到極大的社會壓力，而信心來源卻需要男性的肯定。女孩因為被男性追求，而認知或肯定自己的女孩性別角色，進而在男女互動間，不知不覺整修成一般社會及男性期待及認知中的女孩性別樣貌，尤其是陰性（femininity）的特質，因為容易彰顯女性的角色，因此容易被強化。來春被母親子華奚落整日濃妝艷抹，穿著不三不四，很可能是源於上述對於愛情的渴求與希望藉由外在的打扮進而獲得男友的喜愛或肯定。從來春的年齡來判斷，來春應該還是個在學階段的少女，有可能輟學以致於受教育程度不高，而對兩性之間的互動缺乏（或未產生）自己的想法，在沒有主張的狀況下，轉而藉由外型的裝飾來加強、凸顯自己在感情上或同儕間的角色位置。

而在基進女性主義（Radical feminism）方面，則一致認為男性為了自身的歡愉，操控女性的性活動及性意識已久。因此在父權體制中，塑造出男性的性需求是生理自然之所趨，並可能因此獲得強而有力、英勇的讚揚；而女性的性需求則長期遭受污名、辱罵與壓抑，且多需要透過男性解放等。導致男性在性活動上長期扮演著主動、積極的角色，而女性尤其是在性啟蒙階段，多半只能扮演著被動、配合、附屬的角色，甚至可能因此遭到性剝削。在 Connell (1987) 的性別與權力理論當中，即強調性別所導致的權力不對等，男性在社會中因為擁有較多的權力，

使他們在許多方面掌控決定權，包括與性有關的行為執行。再加上未成年少女容易看輕自己在兩性關係中的位置，也就理所當然的將性的主導權交由男性來決定，因此對性有可能成為表達或是滿足情緒的人際關係需求的工具，不一定只是單純的性本質。¹⁰⁹

從來春與牟宗福的交往狀況來檢視，牟宗福從外觀判斷上應該已經是個成年男性，與來春發生性行為時卻沒有採取避孕措施，或許這與他不完整的家庭背景有關。牟宗福在故事裡就被設定為一個不負責任、成天無所事事的男性角色，不懂得「責任」的存在與重要性，牟宗福視自己對性的需求為與來春兩人交往的存在意義，從他得知來春懷孕後便消失無蹤可以得知，因為懷孕的來春是不能繼續是他在性需求上可以取得的對象了。而來春雖在與朋友的踰矩的嬉鬧間頂撞過子華：「這些國中就教過了」。來春似乎是知道避孕的必要與存在性的，但因為來春過度依賴與牟宗福的情感，為配合牟宗福的性需求，沒有堅持或主張避孕措施，這可以說是因為來春不夠在乎自己，看輕自己相對就看重他人，容易配合他人（男性）的需求。

在普遍的社會認知下，未成年且又未婚懷孕是必然要遭受社會責難、批判與標籤化的。未成年女孩懷孕後接踵而至的不僅是生理上的變化，還有必須承受外在社會環境的「道德審判」，男性相對的容易隱身於事件的背後，使得未成年懷孕的關注焦點始終以女性為主，包括對此事件的責難與批評。即使有相關文獻資料及實務經驗都說明未成年懷孕背後有其系統性原因糾結而成，甚至可能是一個性剝削的被害情形。¹¹⁰

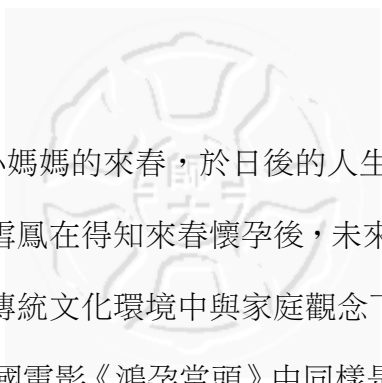
但是，一般社會大眾仍然會直覺性標籤未成年懷孕的少女就是壞小孩，有許

¹⁰⁹ 王淑芬，《從女性主義觀點看未成年懷孕女性性別角色發展歷程之研究》，東吳大學社會學系碩士論文，2007年，頁93。

¹¹⁰ 游素玲編《母職研究再思維——跨領域的視野》，台北：五南圖書，2008年，頁45。

多偏差行為，不負責任，甚至有更嚴厲的，包括少女不知檢點，行為放蕩…等嚴苛不公的種種批判。因為父權對兩性有著不同的期待與要求，導致在相關事件中，基本上是以男性為主導者、播種者，最後卻由女性承擔大部分的責任與譴責，全然就是對女性的一種天生的不合理。如果再加上一個非支持者、充滿壓迫的後天環境，就是對女性的壓迫了。

如女性主義所言，雖然女性是社會建構下的弱勢受害者，但並非是完全被動的受害者，女性主義視女性們為促使文化改變的行動者，「性別」既然是人們透過日常生活中所建構的，就有可能解構與再建構。因此增權成為女性個人發展最重要的思維，而增權是基於相信她們有能力發揮潛質，省覺自己身處的狀況，以及其與他人的關係。



如前所述，成為單親小媽媽的來春，於日後的人生發展中必然會遭遇許多困境，這也就是為什麼大媽雪鳳在得知來春懷孕後，未來春奔走想辦法要墮胎的原因之一。在整個台灣社會傳統文化環境中與家庭觀念下，未成年懷孕的來春自然是不可能如前章所舉例美國電影《鴻孕當頭》中同樣是十六歲少女的朱諾，在告知父母親懷孕後，父母親完全沒有因女兒的未成年未婚懷孕而感到任何羞恥或者是產生負面情緒，反而是冷靜並站在保護、尊重女兒的態度下支持朱諾與出養的決定，也藉由女兒的懷孕來教導女兒如何去看待愛情與自己。而朱諾甚至可以在生產完之後仍可以藉由家人與朋友的支持來回歸到十六歲女孩可以享受的自由與輕鬆安逸，更不必擔負因未成年懷孕而可能伴隨而來的社會負面觀感。

反觀來春，因為懷孕及生產即將必須從事母職工作，在台灣的社会環境中，來春可能必須放棄、犧牲掉十六歲女孩可以揮霍的青春與甚至是被剝奪掉重返校園受教的機會與權力。在重重社會壓力、現實考量與台灣出養制度未臻完善的狀況下，來春無法如朱諾一樣選擇出養，並且在出養後期待著她未來人生中可能發

生的種種美好。來春必須扮演起「母親」及從事「母職」的工作，是不得不的選擇與台灣社會環境強制給予的責任。



圖十九：電影中大多鏡頭多呈現晦暗陰沈，而至電影的尾聲，這場景和煦的背景色調與來春溫順的神情，更加彰顯了來春心境的轉換。

以男性視角為拍攝角度的《當愛來的時候》，張作驥最後讓來春透過生產而重新獲得力量，讓來春成為單親小媽媽，在台灣有限的社福資源與以父權體制為主軸的社會環境裡，來春必須盡可能的讓自己處於一個比較理想或自在的狀態，其突破困境的能量不可忽視，包括找尋紓解壓力的方式，個人潛能的展現，改變自己與他人的關係。來春透過整個懷孕及生產的過程，了解與感受到曾經想要逃離的「家」與另她反感的「家人」將會是她未來人生的精神依靠。最終，張作驥讓來春在生產過程中哭泣與承受痛苦，但以來春著笑容與新生命的到來作為故事的句點，就好比是用盈實的正向能量面對未來的人生與挑戰。

第五章 結論

生活在現在社會中，我們置身於影像化的時代與空間裡，閱聽習慣逐漸的被商業化的傳媒模式所取代，舉目所見盡是以商品行銷為目的的廣告化影像傳播，置入性行銷更是眾所週知。透過影像的使用從傳媒的角色變成消費性生活產品，廣泛的流通於我們的具體生活中，以至於影像已經成為另種模式的「語言文字」，是一種重要的表達系統，影像重新塑造了我們對生活中所認知的一切，其中又以電影遊走於真實的認知與虛妄的意識型態之間，成為我們了解、感受文化或次文化的一種重要文本類型。電影不但是藝術領域中的一種具體成果，藉著電影所呈現的故事與文化再現，有著研究社會文化現象與文化普及的功能與價值。因此，本文藉著電影耙梳出張作驥對於家與愛的複雜定義及共生關係的意念。綜合各章節，筆者歸納出以下的幾個論文結論重點主張。

一、 再現家庭圖像

在觀影的過程中，可以發現到，故事的發展場景大多發生在「家庭」這個場域中，故事主角，來春，從歷經男友的背叛到未婚懷孕的經過與家中的紛爭、變故其特寫鏡頭大多聚焦在家裡。張作驥表示過，「家」對他而言有著一種無以名狀的恐懼感與疏離感。¹¹¹或許因為如此，張作驥試圖拼湊、重建出他想像中那些許陌生卻又是最熟悉的「家」。從張作驥自述的成長過程中得知，因家中的情況使然，為了養家餬口的父親變得懦弱膽怯，母親也為了多攢一些錢，變得撈叨、愛計較、容易緊張兮兮，而且強悍。父母親給予的溫暖、關心，對他而言都是猶如是種無法承擔的感受；而我們從張作驥對《當愛來的時候》所設計出的人物角色與家庭明白，這個家則是表面上像是健全但並本質並不健康的家庭。電影中的家庭成員，有阿公、爸爸、兩個媽媽、三個小孩還有一個叔叔，三代同堂的家庭，

¹¹¹ 摘自《壹週刊》專訪，第 493 期，2010.11.4，頁 82-88。

於家庭體制上，整體面貌很完整。但是，逐一剖析家中主要成員的過往與內心，會發現這個家在情感本質上並不健全或說正常。

在一般人的觀念中，家人之間的連結，源自於愛，筆者在耙梳的過程中，也感受到了張作驥建構出電影中的家庭所潛藏的「愛」。但這「愛」異常複雜，來春的爸爸黑面不是她的親生父親，雪鳳對家中成員的關懷來自於身為父權代言人在家庭的位置所輻射出的愛，子華的愛來自於對雪鳳與黑面的歉疚，來春對家人的關懷，則是因為懷孕後所逐漸強大的。而當來春與子華的衝突對立也是來自於愛，被父權鬆綁的雪鳳與黑面也是種愛，叔叔透過他異於常人的眼光來看待家裡的事情也是種愛。種種交織複雜而成的「愛」成就了張作驥眼中的「家」。

張作驥用招贅婚姻的形式來擴張了電影中的家庭複雜性，再用傳宗接代的必要性來強化；而收養沒有血親關係的子女是為了完整無法生育的母親雪鳳的母性發揮以及生命中的某個缺口，有血親關係的母女卻因有著各自的主張與過去而產生扞格。兩位母親的表現，或許我們可以將其特質展演歸化為「一位母親」的兩面。有時，母愛就像是一面兩刃的銳利刀劍，它可以斬除母女之間的荊棘，讓彼此感受到溫暖，但有時卻又像是傷人不見血的武器，讓彼此的關係更加疏離。母親是一個家庭中最重要成員之一，張作驥強調過，在他所執導的電影中的母親角色全都定位為很強悍、嘮叨與剛強，因為這就是他自己的母親形象。

而《當愛來的時候》的母親，包括來春也詮釋了這樣的個性特質。對張作驥來說，以複雜的角色定位來述說一個看似完整但其實處處是傷口的家庭，是他對這部電影的期許之一。然而，電影許多畫面呈現著流動的情境，筆者書寫至此，認為，那流動運鏡手法或影像並沒有帶來自由，反而因故事中複雜壓抑的「愛」，讓人感到窒息與壓抑。

張作驥在專訪中曾表示：「在我的感覺中，女人身邊的就是男人，她們常常是被壓抑在父權之下，有些看起來好像很脆弱但又堅強到難以想像，如大媽雪鳳；有些則是平常看起來活力十足，但其實只是虛張聲勢，如女主角的媽媽（二媽）。這兩種典型大抵代表我對女人的看法…」¹¹²。電影最後拍出的成品與原先的構想會有多大的差異，也是張作驥自己感到好奇的。

從張作驥的專訪知悉，電影故事情結的雛形，來春是名十九歲的啤酒妹，而子華則是海產店的會計，雪鳳是海產店的千金小姐，黑面雖是入贅，但間接繼承了海產店。¹¹³我們從電影最初的構想到最後的呈現可以知道，張作驥的最初構想與最後電影所呈現的差異不大，尤其是故事中大媽與二媽的角色展演，與其最初構想的樣貌大致符合，也對應了張作驥在上述的專訪中所透露自己本身對於女性的看法。



（一）帶著傷痕共生的母親與女兒

如果馬克思主義文化研究適切的推崇了意識形態的地位，那麼，女性主義分析便著重再主流意識型態機制所塑造的性化樂趣（pleasure）的運作和管理，而視覺再現是這些機制中最強而有力的形式。

(Pollock, 1988 / 陳香君譯，2009:19)

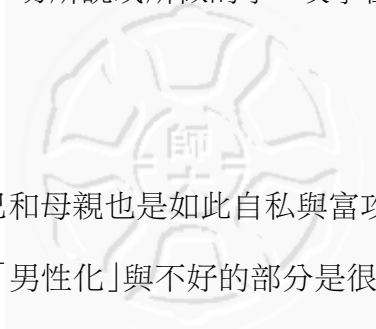
從故事的開始到結束，我們看到了兩位母親的生命歷程與女兒來春的成長經驗，母女關係是為本論文論述的重要主脈。雪鳳無法違背父親的旨意接受招贅的安排，迫使年輕時的雪鳳與相愛的對象分開，這樣的被決定與決定，是雪鳳內心永遠無法消弭的傷痕；而子華的年少輕狂所在背上留下的刺青，時時刻刻的提醒

¹¹² 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010年，頁192。

¹¹³ 鄭秉泓著，《台灣電影愛與死》，〈走出長廊。訪張作驥〉：台北，書林，2010年，頁191。

她曾經犯的錯，這也是子華內心的傷痕，清晰可見。再者，來春歷經生產時承受的疼痛也將成為她生命中的傷口，遭男友遺棄的情感背叛，同樣也是來春永遠無法洗去的傷痕，因為，她的孩子，將如影隨形的提醒她，那段過去。

三個女人共同乘載著不同生命經驗，促使著她們產生出相互共生的連結，她們同樣展現出身為女性獨有堅毅力量。張作驥藉由五十多歲的大媽雪鳳、四十來歲的小媽子華以及十六歲的未婚懷孕的少女來春，「希望涵蓋百分之八十的台灣母親形象」。¹¹⁴故事中的來春因未成年懷孕的狀況，掀起了家庭的紛爭，同時也展演出她與兩位母親的情感契約。來春後來明白關於母親的愛，而「暫時」忘了當初恨的理所當然。在父權文化中，女性被教養成必須是溫柔的、同情的、體貼的，女性應當接受男人一切所說或所做的事，攻擊性和權力成了男人獨有的特質。



但是，當我們要接受自己和母親也是如此自私與富攻擊性的，就很困難。因此，接受我們在我們身上所謂「男性化」與不好的部分是很重要的關鍵 (Knowles, 1990)。為了對抗父權，而過分強調所有女人整合成一個階級的團結，會忽略、遺忘了女性或人的本質，也壓迫了弱勢和更邊緣的女性。女性之間的愛或恨，必須在父權社會的限制下，找到某種最適當，但不可能盡如人意的選擇或相處模式。

母親和女兒，之於服侍男人的責任，是存在著利害關係的。女兒與母親兩者皆為活生生的人，居住於真實世界中，挫敗和爭執是必然的，不管是母女也好，或者是兩個女人之間，都不可能只有善意的親密連結的可能發生，兩個女性之間有競爭也有敵對，或許張作驥透過故事的進行讓母女之間的敵對關係有了轉圜與解套的契機。但筆者認為，在真實世界中，我們所生活的空間裡，母親與女兒的對立或是衝突，可能很難會有完全化解的一天，甚至，或許那只是一個存在於猶

¹¹⁴ 摘自《壹週刊》專訪，第 493 期，2010.11.4，頁 82-88。

如烏托邦世界裡才有的美好關係。

也許，唯有認清並接受自己和母親的關係中，挫敗與痛苦的不可避免，對生活好的何不好的事情都放開心，才能保持關係的彈性和變動的可能。當 Irigaray (1981) 說「我們同時是母親和女兒」時，應該也是感受到了母女關係裡角色相互的移動。女性一生都在與母親和女兒的同體中或分離中徘徊，不會固定下來，也沒有永遠的滿意；持續的瞭解，或部分的分離，將在母女關係中一起存在。

（二）解套男性去勢焦慮

安排了有著去勢焦慮的贅夫黑面，飽受控制與使喚的他無法完全展現父權結構下所賦予男性的「父權」。雖說《當愛來的時候》是張作驥首次深度探討女性／女體的電影，贅夫角色的安排彰顯了女性也能成為「一家之主」扛起男人的工作與社會責任。但是，筆者以為，於電影的尾聲，我們從黑面的病危而導致雪鳳的一蹶不振與她在黑面的病床前的真情告白等表現可以得知，張作驥仍是父權思維為中心思考的。好比接受招贅的雪鳳，她的父權力量源自於為她安排招贅婚姻的老父，到故事尾聲張作驥再藉著原本鞏固的女性權勢遭受到挫折，然後一蹶不振，來為黑面的去勢焦慮找到解套。合理化了女性仍是必須要藉著父權制度的給予以及偽男性（偽陽具）的面貌呈現才能強化女性的力量並且凌駕於父權結構之上的。

雖然故事最後讓子華擔負起雪鳳行使「父權」的角色，但那也是因為黑面與雪鳳在也無力承擔「父權」後而促成的結果。倘若故事的發展是黑面並沒有瀕臨死亡，也不會導致雪鳳堅毅形象的崩垮，亦可以合理的想像故事的發展：子華並不會主動擔負起「一家之主」的角色，而雪鳳「陽具母親」的形象，仍會在家中持續扮演著。

二、 局限與展望

張作驥電影後新電影的語境脈絡下，除了呈現出一種情節轉換的交代，亦帶出一套另類的時空想像與敘事模式，最終所要訴諸的或許是一種對於真實的再質疑與再確認。而從新電影至後新電影的發展，除了敘事美學的轉變以外，底層人民與地方之間的互動也逐漸呈現地方意義的重新再造。地方符碼的轉化逐漸藉由輕質小品、幽默輕鬆的包裝則顯現台灣逐漸拋開受傷者邏輯的位置，後新電影多半不再打出沉重悲情牌，並強調協商的路數不謀而合，也帶出後新電影在面對記憶的創傷時，一條有別同於過往閃躲迴避的正面對決路徑。

一部電影放在不同的脈絡下，便會有不同的討論方式，亦會產生許多各式影像的再詮釋。也因為如此，隨著歷史社會情境的轉變，文本的意義總是開放的，文本與文本之間的對話亦有無限延伸的可能。基於本論文的主題與方向，無法細緻的去探討置身在 1980 年代新電影脈絡的導演楊德昌或侯孝賢等人，去深入探究他們的電影如何由新電影時期至今的流變；也非以偏向新世代的陳芯宜、林書宇、鍾孟宏等人探討當今後新電影的現象。而是透過在台灣新電影與後新電影這兩者之間，具有一個獨特的位置的張作驥來思考後新電影。之所以獨特是因為張作驥的影像呈現一方面與新電影有密切的鏈結，另一方面卻又與之有相當程度的悖離。

115

最後，或許是電影受限於資金的調度，以致於電影時間並不長，這可能會將原先可以處理的更仔細的地方，被迫刪節。也因如此，再某些故事橋段上，筆者認為張作驥較無法去仔細交代，而這對研究者而言，能夠探究的範圍也將跟著縮小。再者，張作驥雖然是透過女性故事、生命及身體經驗來再現（representation）

¹¹⁵ 《電影欣賞學刊》〈台灣新電影的餘緒與後新電影的過度—從張作驥電影中的敘事美學談起〉，2010 年第 142 期，頁 167。

家與愛的定義，並再製出他個人對家的影像，但仍舊是以他身為男性的視角來觀看並呈現出來的。好比他對台灣母親形象的定位，或者對於未成年少女外在與內心的詮釋，身為女兒所應該呈現的面貌，或者是對於有著去勢模擬的男性角色設定到最終的解套，仍然是一個男性觀點與父權體制的呈現，這對於要完全以女性或女體的角度拍攝電影，並且詮釋女性內心感知，仍是有所限制，拘束的。

而關於探討女性與女體的電影題材，或許我們可以期待女性導演表現。近來影展推出的年輕一代女性導演所拍攝的影片，透露了多元化影像創作的和行銷的可能，其作品在題材選擇和語彙的表達上，也都達到了令人興奮的純熟度和開創性，種種現象，都值得未來進一步觀察與期待。以女性觀點為女性書寫歷史，重新詮釋各種生命、各種事件發生的意義，是現代女性責無旁貸使命之一。書寫女性的歷史乃是在聆聽女性內在的聲音，透過她們的才智視野，主張她們的時代的意義，以及角色與性別的差異是如何影響她們的判斷與選擇。¹¹⁶

倘若從女性 / 女體出發，詮釋出女性的生命經驗，對現有男性文明的各個面相提出省思與批判，而並非是以顛覆男性主體或與父權社會對峙等激烈思維為主張，無疑是提供人類文明新的創意，新的思考角度，豐富文化的內涵。透過電影影像攝製，再現女性特有的聲音、身影與歷史座標，也道出影像消費的時代趨勢，同時也呈現出記錄者與被記錄者間綿密的牽繫關係。期許透過女性拍攝女性與女體，來呈現出脫離父權結構的女性「真正的」主體性及其思維脈絡。

以故事中核心事件，來春懷孕，來做出期許，如果女性能從懷孕起就接受到男性或整個社會文化完善的呵護與照顧，視為最真摯、最親密，不帶有絲毫虛假的情感，才能真正充實女性衝空虛心靈與相互依賴感。在女性辛苦教養孩子的過程

¹¹⁶ 黃玉珊〈女性影像在台灣—台灣女性影像創作中的歷史意義〉，收於《2003 年第十屆女性影展-國際論壇》，頁 28。

中，享受到成就與滿足感，支撐她們繼續走下去，此種正向感受超越女性成長經驗中的任何感受，成為現階段最重要的生命意義。因此，我們從這電影中，雖然得知女性還是無法擺脫父權對與性在生育與母職上的壓迫與不公對待，但是，女性的韌性最終將發展出一套自己對於生育與母職的看法，於是從「被賦予」的角色中解除，成為女性自發增權的力量。縱使無法達到完全擁抱真實自我，但是長期在自我被壓抑的情況下，它將會是一個女性憧憬而嚮往的美好目標。

最後，台灣不乏諸如此類小成本製作的電影，雖然台灣政府提供了相關輔導金的補助，但幾乎是杯水車薪。再說，如《當愛來的時候》之類的劇情片，若沒有金馬獎項的加持，能夠上映的戲院在全台分布可說是寥寥可數，冷清的票房反應了某些特殊題材台灣電影於大眾消費娛樂市場上的困境。看慣美國好萊塢大成本大牌明星所拍攝的電影，逐漸的，台灣觀眾的胃口也被養大了，容易忽視了劇本有深度，演員素質佳的台灣本土電影。雖然台灣本土電影在近幾年已經逐漸獲得肯定與重視並發展初期獨有的台灣後新電影景況，但其困境仍是在的，因為，台灣本土電影最需要的仍是觀眾進戲院看戲的行動支持作為鼓勵與肯定。

參考文獻

一、專書

- 顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書文化，2009年再版。
- 胡幼慧主編：《質性研究--理論、方法及本土女性研究實例》，巨流，1995年。
- Pamela Abbott、Claire Wallace、Melissa Tyler著，鄭玉菁譯，《女性主義觀點的社會學》(A Introduction to Sociology Feminist Perspectives)，台北：巨流，2008年。
- Jennifer Mather Saul著，國立編譯館主譯，謝明珊譯，《女性主義：議題與論證》(Feminism Issues & Arguments)，台北：巨流，2010年。
- 羅絲瑪莉、佟恩著，刁筱華譯：《女性主義思潮》，台北：時報文化，1996年。
- E·弗洛姆著，孟祥森譯：《愛的藝術》，台北：志文，1979年。
- 艾弗瑞阿德勒著，蔡美玲譯：《了解人生》，台北：遠流，1980年。
- 張京媛主編《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992年1月。
- 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，台北：時報，2006年。
- 陳儒修著、羅頗誠譯，《台灣新電影的歷史文化經驗》，台北：萬象，1993年。
- 焦雄屏編著，《台灣新電影》，台北：時報，1988年。
- 李臺芳，《女性電影理論》，台北：揚智，1996年。
- 西蒙波娃著，歐陽子譯：《第二性》（第一卷：形成期），台北：志文，1992年。
- 西蒙波娃著，楊美惠譯：《第二性》（第二卷：處境），台北：志文，1992年。
- 游素玲編《母職研究再思維——跨領域的視野》，台北：五南圖書，2008年。
- 鄭明嫻主編：《當代台灣女性文學論》，台北：時報，1993年
- Nancy J. Chodorow著，張君玖譯，《母職的再生產：心理分析與性別的社會學》，台北：群學，2003年
- Janet Sayers 著，劉慧卿譯，《母性精神分析—女性精神分析大師的生命故事》，台北：心靈工坊，2001年
- 張小虹《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》，台北：時報文化，1993年
- 李茂興譯：《諮商與心理治療的理論與實務》，台北：揚智，1999年。
- 林芳玫：《解讀瓊瑤愛情王國》，台北：時報文化，1994年。
- 林芳玫，《權力與美麗：超越浪漫說女性》，台北：九歌，2005年。
- 林蕙瑛：《相愛容易，相處不難》，台北：九儀，1999年。
- 柯柯拉及馬休斯著，孫柯譯：《解開母女情節》，台北：遠流，1997年。

胡幼慧：《三代同堂——迷思與陷井》，台北：巨流圖書公司，1995年。

范銘如：《夢裡尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田，2002年。

孫隆基：《未斷奶的民族》，台北：巨流，1995年。

黃重添、朱雙一、莊明萱、闕豐齡：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾，1992年。

李仕芬著：《女性關照下的男性——女作家小說析論》，台北：聯合文學，2000年。

李仕芬：《愛情與婚姻：台灣當代女作家小說研究》，台北：聯合文學，2000年。

賀安慰：《台灣當代短篇小說中的女性描寫》，台北：文史哲，1989年。

張君玫：《母職的再生產》，台北：群學出版，2003年。

葉石濤：《台灣文學史綱》，高雄：春暉，1998年。

樊洛平：《當代台灣女性小說史論》，台北：商務印書館，2006年。

鄭樹森：《張愛玲的世界》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1989年。

蘇芊玲：《不再模範的母親》，台北：女書文化，1996年。

二、期刊論文

唐文慧、游美惠：〈社會母職：女性主義媽媽的願景〉，《婦女與性別研究通訊》第63期，2002年6月。

張淑麗：〈「閨怨」美學的挑戰——當代台灣女性書寫的異／移位〉，《文訊》第149期，1998年3月。

劉惠琴：〈母女關係的社會建構〉，《應用心理研究》第6期，2000.6

余德慧和林麗雲：中國人的愛與苦-犧牲與求全。台北：張老師，1991年

余德慧和顧瑜君：父母眼中的離合處境與現代倫理意涵。應用心理研究，6期，頁173-211，2000年

邱貴芬：〈女性主義與體制化論述——從廖輝英的通俗小說談起〉，《文史學報》第22期，1992年3月，頁91～99。

邱貴芬：〈「失聲的畫眉」——探討台灣女性小說壓抑的母親論述〉，《台灣文藝》第5期，1994年10月20，頁32～38。

林櫻蕙：〈《油蔴菜籽》母女的二重性格論〉，《台南師院學生學刊》第22期，1990年12月，頁101～111。

曾瑞真：〈幼年的母女關係與母職模式〉，《應用心理研究》第7期，2000.9

林鎮山：〈記述女性的啟蒙——廖輝英的「油蔴菜籽」與愛麗思·孟蘿【Alice Mumro】

的「男孩與女孩」【Boys and Girls】》，《文學台灣》第24期，1997年10月，頁55～75。

孫隆基：〈母胎化之精神現象學——現代小說中的一些男性樣相〉，《女性人》，第5期，1991年9月，頁112～132。

潘淑滿：〈台灣母職圖像〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第20期，2005.12

陳秀如：〈從迷失到覺醒——論廖輝英小說中的女性成長迴路〉，《臺灣文學評論》，第5卷第4期，2005年10月，頁106～129。

謝小苓：〈男性如何可能成為女性主義思考主體〉，《當代》第142期，1999.6

蕭蘋、李佳燕〈母職的社會建構與解構〉，《婦女與性別研究通訊》第63期，2002.6

黃曬莉：〈身心違常——女性自我在父權結構網中的「迷」途〉《本土心理學研究》，第15期，2001年6月，頁3～62。

彭莉惠：〈女性婚外情慾的處境和蘊含〉，《女學學誌之婦女與性別研究》，第18期，2004年12月，頁39～107。

劉惠琴：〈青少年在母女關係中的個體化模式〉，《中華心理衛生學刊》，第12卷第四期，頁121～122。

應鳳凰：〈如何讀廖輝英的小說〉，《幼獅文藝》第63卷3期，1986年3月，頁127～129。

藍佩嘉：〈顛覆母職—母職—消滅女人的制度〉，《當代》第12卷62期，1991年6月，頁84～88。

三、學位論文

江寶釵：《論〈現代文學〉女性小說家——從一個女性經驗的觀點出發》，台北：台灣師範大學國文研究所博士論文，1994。

蔡秀佳，《女性的觀看與被看：從林正盛的電影〔美麗在唱歌〕和〔愛你愛我〕談起》，台北市市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2004年。

張嘉倪，《女女相繫的牢牢結——台灣電影之母女關係研究》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2006年。

鄒金鳳，《親密戰爭？由母女關係看性別角色與認知的建構》，國立花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文，2001年。

帥文慧，《母女關係的移動：以情節的書寫朝向改變》，輔仁大學應用心理學研究所碩士論文，1997年。

藍慧蓮，《電影《面子》與《蝴蝶》中的女同志情慾與母女關係》，國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2007年。

宋園藝：《關於青少年母子關係的一項質性研究——基於子女視野中的母子衝突》，上海：上海師範大學碩士學位論文，2006。

王淑芬，《從女性主義觀點看未成年懷孕女性性別角色發展歷程之研究》，東吳大學社會學系碩士論文，2007 年。

四、網路資源

《當愛來的時候》 Blog: <http://whenlovescomes.pixnet.net/blog>

台灣金馬獎官方網站：

<http://www.goldenhorse.org.tw/ui/index.php?class=funcnav&func=news&subwork=ghac>

查閱日期：5/7/2011。

國家影視產業資訊平台 <http://tavis.tw/files/15-1000-11591,c1029-1.php>

行政院主計處，教育類性別統計。

http://www.edu.tw/files/site_content/B0013/99gender.pdf 查閱日期：5/30/2011

後女性的魔境夢遊 <http://a09201988.pixnet.net/blog>



附錄：《當愛來的時候》演員相關資料

主要 / 家中成員一

劇中角色	演員	主要經歷	附註
呂來春 	李亦捷	第一次演出電影。	從小因熱愛運動和舞蹈，高中就讀莊敬高職表演藝術科舞蹈組，在校即有舞蹈基礎，曾參加金鑽盃國標舞比賽榮獲第三名，也曾參加第五屆的超級星光大道入圍 74 強，高三時被徵選進入張作驥導演劇組，並於 2010 年暑假推甄進台北體院動態藝術學系的公關主持組就讀。 因演出《當愛來的時候》入圍 2010 年金馬獎最佳新演員及獲得 2011 年第 13 屆台北電影節最佳新演員獎。
雪鳳（大媽）	呂雪鳳	大型舞台歌仔戲：《穆桂英》、《秦香蓮》、《丹心救主》、	出身歌仔戲世家，16 歲參加台中「新生樂」學習南

		《刺桐花開》、《彼岸花》、《秋風辭》、《太子回朝》、《賣身做父》、《三把刀》、《白賊 七》、《中山郎》、《賣身做父》、《父子情》、《陸家村》、《楊金花》等。 電視歌仔戲： 《團圓之後》、《桃花女鬥周公》、《三戲正德皇帝》、《漢宮怨》等。 電影： 2010《當愛來的時候》 電視： 2010《搖滾保母》	管小生及小旦、丑角，之後隨團赴菲律賓演出。17 歲加入「珠玉鳳」學習歌仔戲，18 歲成為當家小生，陸續加入台中「聯興」、「玉興」歌仔戲班，為使演出技藝精進，曾跨團學習京戲、客家戲等其它劇種。擅長小生，童生及丑角。現為「陳美雲歌劇團」資深演員及導演，目前為臺灣戲劇專科學校老師。台北市 95 年歌子戲觀摩匯演以《楊金花》入選為優秀演員獎。演出《當愛來的時候》入圍 2010 年金馬獎最佳女配角。
子華（二媽） 	何子華	電視、歌仔戲： 1998年：華視「白蛇傳」 1997年：華視「梁山伯與祝英台」 1996年：華視「陳三五娘」 1995年：華視「皇甫	從小就很喜歡歌仔戲，一直到國中畢業後間接接觸到歌仔戲劇團，並入團學習，十五年前因緣際會下進入葉青歌仔戲團演出，中間曾停滯

		少華與孟麗君」 1994年：華視「伍子胥過昭關」 1992 年：華視「玉樓春」	一段時間未曾接戲，在外工作，後來幾年在新台灣歌仔戲團演出。因演出《當愛來的時候》獲得 2011 年第 13 屆台北電影節最佳女配角獎。
黑面 	林郁順（黑面） 	鄭文堂 2010《眼淚》 張作驥 2010《當愛來的時候》 黃精甫 2005《阿嫂傳奇》 魏德聖 1999《七月天》	出身於綠島，就讀於綠島國小、綠島國中，省立花蓮高工，家中總共有四兄弟，早年生活困苦，學會許多生活技能，畢業後於大同公司修理電視，擅長唱歌，曾奪得高雄盃初賽第三名，因喜愛演藝，故往演藝圈發展，目前活躍於電視圈、並於全省各地主持大型活動晚會，亦常到監獄義演。
阿傑（叔叔） 	高盟傑	張作驥 1999《黑暗之光》 2002《美麗時光》 2009《爸...你好嗎?》 2010《當愛來的時候》 林正盛 1999《天馬茶房》	2002《美麗時光》入圍了金馬獎最佳男配角和最佳新人。 《當愛來的時候》入圍 2010 年金馬獎最佳男配角。

		2001《愛你愛我》 王毓雅 2003《飛躍情海》	
阿公（雪鳳父親） 	魏仁清	曾參演《爸...你好嗎？》單元<阿爸的手錶>中的一角。	
呂來日 	李品儀	第一次演出電影。	就讀於莊敬高職演藝科，演技自然是位備受期待的新銳演員。

註一：上述主要演員除來春、來日及阿公，其它演員角色於電影中皆採用本名稱呼。



客串 / 友情演出—

劇中角色	演員	經歷	附註
牟宗福 	吳慷仁	程孝澤 2008《渺渺》 張作驥 2010《當愛來的時候》 李啟源 2011《河豚》 黃銘正 2012《第三個願望》 王逸白 2012《微光閃亮：第一個清晨》	演出經歷多以電視偶像劇為主。
牟宗福的姨婆 	邱秀敏（歿）	陳玉勳 1997《愛情來了》 朱延平 1997《頑皮故事》 1997《超級天兵之機車班長》 張華坤、陳以文合導 2000《運轉手之戀》 陳秀玉 2002《那年夏天的浪聲》 曹瑞原 2005《孤戀花》 張作驥 1996《忠仔》 2010《當愛來的時候》 陳駿霖 2010《一頁台北》 其演出主要以電視為	邱秀敏出生於1946年，不到三歲就被送去當養女，十八歲參加歌唱比賽獲得冠軍，展開秀場、野台表演人生。1997年以《忠仔》獲得第34屆金馬獎最佳女配角獎。 2010年7月28日因大腸癌病逝。

		主，包括《草山春暉》、《背影》、《矜谷阿嬤》、《孤戀花》、《四重奏》、《2隻魚，游啊游上岸》及大愛、公視等劇場作品。	
禮儀師 	范植偉	張作驥 1999《黑暗之光》 2002《美麗時光》 2009《爸，你好嗎？》 2010《當愛來的時候》 陳義雄 2000《晴天娃娃》 王明台 2002《鹹豆漿》 馬偉豪 2003《地下鐵》 陳秀玉 2010《愛情鬥陣》 程孝澤 2008《渺渺》 楊凡 2009《淚王子》	2002年以《鹹豆漿》榮膺第24屆法國南特影展影帝。同年，以《來我家吧》入圍中華民國91年電視金鐘獎單元劇男主角。 2002年以《美麗時光》入圍第39屆金馬獎最佳男主角及獲得新加坡影展最佳男主角。 2003年以《孽子》入圍第38電視金鐘獎最佳男主角獎。
一哲（黑道友人） 	曾一哲	張作驥 2008《蝴蝶》 2010《當愛來的時候》 許明淳 2008《星光傳奇》	

註二：上述資料主要來源一

《當愛來的時候》Blog：<http://whenlovescomes.pixnet.net/blog>

