

問題化「寫實主義」： 以《飛燕去來》與《家在台北》的臺北（人）再現為例ⁱ

張俐璇ⁱⁱ

摘要

本文以小說《飛燕去來》（1969）和改編電影《家在台北》（1970）為研究對象，藉由兩個文本對臺北（人）的再現觀察，說明「寫實主義」一詞的建構性。同是處理留學生議題，非留學生作家孟瑤在長篇小說中，將臺北再現為異域／抑鬱之城，深感格格不入的知識分子猶如飛燕來去其間；而留學生導演白景瑞則在電影中，將臺北打造為新舊文化兼蓄的自由堡壘，老者少者在此樂業安居。兩個文本的比對，不在探究「如實」與否，而是意圖經由文藝展演的差異剖析，理解美援終結未久、中華文化復興運動統攝下，臺灣文藝生產的想像與建構。

關鍵詞：孟瑤、白景瑞、留學生文學、寫實主義、「健康寫實」電影

ⁱ 本文的撰寫，受益於諸位審查委員的建議，特此致謝。

ⁱⁱ 成功大學臺灣文學系博士候選人兼任臺南大學國語文學系講師。

The Problematization of “Realism”
A study on the Representation of Taipei
in Fēi Yàn Qù Lái and Home, Sweet Home

Chang, Li-Hsuan

Abstract

This article focuses on the construction of “realism” in Taiwan by analyzing the representation of Taipei in *Fei Yan Qu Lai* (Meng Yao, 1969) and *Home, Sweet Home* (Bai Jingrui, 1970). Both the two texts are topic for “Study Abroad Student Problem”, the novel represents Taipei as a foreign land, the depressed intellectuals in the city feel out of place and just like the flying swallows come and go; the cinema builds Taipei as a sweet home with both traditional and modern culture, the city makes the overseas students change their mind and stay in Taiwan. My goal is not only to show the differences between novel and film but also to indicate the imaginary construction of cultural production after the end of U.S. Aid and during the period of Chinese Cultural Renaissance Movement.

Keywords: Meng Yao, Bai Jingrui, Overseas Students Literature, Realism, “Healthy Realism” Cinema

一、前言：問題化「寫實主義」

現實主義是一個不幸的、含混的詞，在文學界被當成了一聲吆喝。¹

-Thomas Hardy, "The Science of Fiction"

一般來說，提及「寫實主義」，依照我們對於戰後臺灣文學史的認識，與「寫實主義」緊密連繫的，當屬 1970 年代；然而若是細細耙梳，那麼可以看見，幾乎在每個時期，都有「寫實主義」的倡議。換句話說，寫實主義在此前的歷史階段中，擁有不同的「化身」，因應不同的需求，所謂的「寫實」意識在臺灣，擁有不同的想像、建構，以及展演、實踐的過程。

例如，在戰後初期的 1945-1949 年，這一段無論在政治環境與文化氛圍上都相當特殊的時期，前「帝國的殖民主義」者日本人離去、後「定居的殖民主義」(settlement colonialism) 者國民黨政府尚未遷臺。這段時間曾被再做細部梳理，區分為 1945-1947 年間的「現實主義思潮的復甦」或曰「臺灣文化重建」；以及 1947-1949 年「現實主義思潮的激化」時期²。許多外省知識分子在此時抵臺，和本土精英共同致力於臺灣文化的重建。諸如 1945-1947 年間有許壽裳（1883-1948）、黃榮燦（1916-1952）等人藉由編譯、木刻版畫等方式傳播五四新文學、新文化以及魯迅思想。在官方的《台灣新生報》「橋」副刊上，開啓一場「臺灣文學問題論議」³，來臺的中國左翼文人有「新現實主義」理論的倡議。

進入 1950 年代，為與共產中國充滿左翼能量的「現實主義」一別苗頭；自由中國文藝體制有「寫實主義」的倡議。張道藩（1897-1968）在 1954 年發表〈三民主義文藝論〉，以寫實主義為三民主義文藝的創作方法，因為「三民主

¹ 英文 realism 一詞，在華文語境中有「寫實主義」與「現實主義」的兩意／譯。後者多半帶有左翼批判色彩。原文出自英國作家哈代（Thomas Hardy）Realism is an unfortunate, an ambiguous word, which has been taken up by literary society like a view-halloo, and has been assumed in some places to mean copyism, and in others prurency, and has led to two classes of delineators being included in one condemnation. Harold Orel, ed. *Thomas Hardy's Personal Writings*. London: Macmillan, 1966. 134-138. 此處翻譯轉引姜濤譯，安敏成著，〈第一章導言：講述他人〉，《現實主義的限制：革命時代的中國小說》（南京：江蘇人民出版社，2011），頁 4。

² 諸如陳建忠，《被詛咒的文學：戰後初期（1945-1949）台灣文學論集》（台北：五南，2007）。以及黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建（1945-1947）》（台北：麥田，2007）。

³ 陳映真、曾健民編，《1947-1949 台灣文學問題論議集》（台北：人間，1999）。

義文藝的重視寫實，是中國文藝傳統的延續，也是時代與社會的要求。」⁴這裡有兩個很重要的部分，第一是「寫實主義」的提出，因為寫實主義對於真實／不真實，二元對立的真假設定，可以使得事物產生非黑即白的分類，因而成為黨國執行其反共意識形態計畫的利器之一。第二個重點，也在於「寫實主義」，張道藩採用的辭彙是「寫實主義」，而非「現實主義」。這兩個名詞置換為英文都是 realism，但在中文的譯意語境中，因為時代的變化，有了不同的指涉。關於這一點，李歐梵、王德威等學者都曾經論述說明，大抵是「五四以來，寫實主義就是文學主流」，但是 1930 年代以後，寫實主義和批判社會連繫起來，採用蘇聯傳來的名詞稱作「批判的現實主義」，自此「由左翼作家改了名號叫現實主義」⁵，此後寫實主義就不再只是一種文學技巧或思潮，而是「變成作家社會良心、政治意識和民族承擔精神的表現」⁶。於是，既然彼端的共產中國取用了現實主義，那麼此岸的自由中國，則名之為寫實主義。

稍後，中影在 1956 年模仿義大利電影的新寫實主義（Neorealism）拍攝《碧海同舟》；龔弘（1915-2004）在 1963 年推動「健康是教化，寫實是鄉村」的觀念，策劃《蚵女》等「健康寫實」的電影創作。《蚵女》裡頭，有健壯的漁夫，《養鴨人家》裡面，有氣色紅潤的養鴨公主；可是到了《兒子的大玩偶》（1983），我們看見的是又乾又瘦、辛苦生活的小丑。所以，以我們的後見之明，《蚵女》和《養鴨人家》的定位，是健康而不寫實的，它們所釋出的文化想像，與主導文化的意識形態具有相當的親和性，完全經不起後繼的臺灣新電影的考驗。但是作為文藝政策的「健康寫實主義」電影，它確實完成文藝體制賦予它「文藝到海外去」的任務，《養鴨人家》等健康寫實電影，轟動東南亞，觸動僑鄉對於自由中國的想像。也因此，如果單純將健康寫實電影與國家機器扣連，那麼可能忽略了它在當時當地這些特定語境下的「現實」意義。

⁴ 張道藩，〈三民主義文藝論〉，道藩文藝中心主編，《張道藩先生文集》（台北：九歌，1999），頁 641。文長約四萬字的〈三民主義文藝論〉，最初發表於 1954 年《文藝創作》月刊，分由「實質論」、「創作方法論」以及「形式論」闡述三民主義的文藝政策。

⁵ 王德威，〈國族論述與鄉土修辭〉，周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田，2000），頁 71。

⁶ 李歐梵，〈中國現代小說的先驅者——施蛰存、穆時英、劉呐鷗〉，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（台北：麥田，1996），頁 163-164。

以 1970 年代前後的《家在台北》為例，它將《飛燕去來》做了「健康寫實」化的影像呈現，不過無論是原著小說的孟瑤（1919-2000），抑或是改編劇本的張永祥（1929-）、影像呈現的白景瑞（1931-1997），對於創作者來說：

如果你說一位作家的作品全是抽象的、虛構的、幻想的、荒謬的、怪誕的，他必定會認為這是一種蓄意誹謗。因為沒有一位作家不認為自己的作品是寫實的，他們都說他們的興趣與關懷主要是現實的世界、真實的生活。但是現實指的是甚麼呢？則又各有各的看法，各有各的解釋。⁷

假如一切文本俱是「寫實」，那麼「寫實主義」一詞的定義就不是穩定的，它勢必存在著：因為時代、立場、視界的位移，與認知的差異，而有不同的指涉與生產。也因此本文中，我試圖將「寫實主義」看作一面鏡子，這絕非簡單的機械反映論，而是觀察：攬鏡者何人、在怎樣創作環境、歷史條件下的映照？意圖看見怎樣的顯影？以資對應當下如何的現實？

相較電影《家在台北》（1970）既有研究的豐富⁸；關於小說《飛燕去來》（1969）的討論是相對較少的⁹。本文將由小說文本談起，析論箇中的兩種「臺北人」形象；接著再聚焦於電影文本中，「臺北空間」的顯影，以及小說中的「臺北人」到了電影文本中身分的「改造」。與這兩個文本相關的是稍早的歷史帷幕：1961 年孔孟學會成立、《孔孟月刊》創刊，黨國體制確定儒家思想為復興中華文化的重點；1965 年，美國終止對臺援助，但是新殖民主義對於臺灣文化的影響，並沒有就此終結；1966 年，相應於彼岸共產中國的「文化大革命」；此岸的自由中國展開「中華文化復興運動」。本文將根植於如是的歷史基礎之上，深入探討《飛燕去來》改編成《家在台北》後，在現實詮釋上的偏重或是質變，關於電影文本的既有前行研究，將是本文的佐證，藉以釐清兩個文本如何寫實怎樣的現實？在對於現實的指涉、想像以及意圖背後，也有助於理解在美援終結未久、中華文化復興運動統攝下，臺灣文藝的創作環境與生產

⁷ 何欣，〈寫實主義與現實〉，《現代文學》復刊第 3 期（1978.3），頁 7。

⁸ 例如林文淇《尋找電影中的台北》（台北：萬象，1995）；李怡秋，《白景瑞早期電影風格研究（1964-1970）：「健康寫實」中的異質寫實性》（台南：台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2011）；許天安，《洋鬼子與洋大人：戰後台灣政宣電影中的美國形象》（台北：東吳大學歷史學系碩士論文，2007）等論著。

⁹ 一來《飛燕去來》小說文本現已難覓；二則孟瑤並非留學生作家，在「留學生文學」的討論中，時常缺席。

狀態。換言之，在討論「小說如何被改編」，以及「電影何以如是呈現」的背後，關於「寫實主義」一詞的闡述與演繹，是本文的關懷核心。

二、留學「生」議題——從美國到自由中國

孟瑤的長篇小說《飛燕去來》，自1968年11月起在《中國時報》人間副刊開始連載，小說主要敘寫一群美國留學生，在暑假返臺兩個月期間發生的故事，藉由暑假返臺的重聚再相會，勾勒出當時青年在文化心態的幾種樣態。

留學，曾經「是推動中國現代運動的重要手段之一」¹⁰，無論是民初中國，抑或是日治臺灣，都有文人的旅外書寫¹¹。第二次世界大戰之後，因為國際政治和經濟、美援臺灣等種種直接或間接的原因，作家的「旅外」書寫，有了特定的地域：美國。當時的臺灣大學生，「也許不知道總統府在哪裡，但一定知道『美國新聞處』的所在」¹²。王德威曾經指出「留學生出國、歸國與去國的行止，不只顯現留學生個人的價值抉擇，也暗指了整個社會、政治環境的變遷。」¹³然而究竟是怎樣的社會政治環境變遷？如果置放在1960年代的臺灣，那麼這股留美風潮氛圍的形構，其來有自：一是在戒嚴體制中成長的青年，因為臺灣與外界的隔閡，而對於西方文化的非常心態；二是美援臺灣時期，伴隨「美元」而來的美援文化，間接塑造了「美國夢」的想像；三是黨國政策的直接影響，1962年「國外留學規程」的修訂，出國門戶大開，「去去去，去美國」的留學熱潮達到顛峰。

「留學生文學」可說是出國熱衍生的附加產物，1966年於梨華（1931-）在《徵信新聞報》人間副刊連載的長篇小說《又見棕櫚·又見棕櫚》，堪稱一項指標，齊邦媛（1924-）稱之為「最早由臺赴美留學生文學的代表作」¹⁴。於梨華率先記錄了屬於當時代氛圍的諸種景觀：探親的歸國學人也會受到官方相當

¹⁰ 范銘如，〈嫁出國的女兒——海外女作家的母國情結〉，《眾裏尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2002），頁122。

¹¹ 例如有蘇雪林銘刻旅法經驗的《棘心》、林獻堂的《環球遊記》等。

¹² 喻麗清，〈由流亡到生根，從漂泊到回歸〉，《文訊》總號172「鄉愁的方位——從留學生文學到移民文學」（2000.2），頁53。

¹³ 王德威，〈出國·歸國·去國——五四與三、四〇年代的留學生小說〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》（台北：麥田，1993），頁246-247。

¹⁴ 齊邦媛，〈留學「生」文學——由非常心到平常心〉，《千年之淚：當代臺灣小說論集》（台北：爾雅，1990），頁152。

的禮遇：報館的採訪、歸國消息報導、政府官員的宴請、安排參訪等等。不過，「六〇年代的留學生小說中幾乎沒有人坦白地承認這種具有種種優勢的『留學光明面』，而寫出來的盡是些失落、孤棲、徬徨的憂患面」，齊邦媛曾經犀利地指出：即便是在臺灣，「由本省鄉鎮到臺北來謀生就學的人何嘗不飽嘗寂寞孤單之苦」。因此齊邦媛認為這些留學生文學「由初嘗飄流感的非常心漸漸回到寧靜自適的平常心也是條艱辛的長路」¹⁵。換言之，1960年代的留學生文學，大都是留學生「寫自己」的文學¹⁶，也因此，出自「非留學生作家」之手的《飛燕去來》也就顯得獨樹一幟。

〈留學「生」文學〉是齊邦媛寫於1986年的評論，一「生」兩義：討論的是既是由臺灣赴歐美「留學生」的作品；同時也是因為留學而「生產」的文學心態。本節以留學「生」議題為名，帶著幾分效仿與致敬的意思，同時也在齊邦媛的研究基礎之上，提出一些不同的觀察取徑，並希望藉此回應王德威對於留學生文學的觀點。

首先，在齊邦媛的討論文本中，鎖定的對象是於梨華等留學生作家作品；而孟瑤作為非留學生作家，加上「一開筆即走通俗小說的路線」¹⁷的文學定位，因此孟瑤的長篇小說《飛燕去來》往往不在論述之列¹⁸。但是正因為「不在其位」，孟瑤小說的留學生形象，於焉與於梨華筆下的主人翁心性，大異其趣。這其中的差異視角，除卻「從臺灣看美國」，與「從美國看臺灣」的不同敘事觀點；還包括了世代與雅俗文學的場域區隔：於梨華出身《現代文學》作家群¹⁹，歷經《現代文學》「心理寫實」的菁英藝術洗禮；而孟瑤（1919-

¹⁵ 齊邦媛，〈留學「生」文學——由非常心到平常心〉，《千年之淚：當代臺灣小說論集》（台北：爾雅，1990），頁152、153、157。

¹⁶ 喻麗清，〈由流亡到生根，從漂泊到回歸〉，《文訊》總號172「鄉愁的方位——從留學生文學到移民文學」（2000.2），頁54。

¹⁷ 吉廣興，〈第二章孟瑤創作世界通論——一身筆耕幾人知〉，《孟瑤評傳》（高雄：高市文化，1998），頁131。

¹⁸ 《飛燕去來》甚至也不在作者「敝帚自珍」的名單裡，在相似題材的著作中，作者偏愛的是《盆栽與瓶插》，此為1975年「赴美探望兒子」其後的產物。參見孟瑤，〈孟瑤自傳〉，吉廣興編選，《孟瑤讀本》（台北：幼獅文化，1994），頁7；以及吉廣興，〈第三章孟瑤作品專論——味吾味處尋吾樂〉，《孟瑤評傳》（高雄：高市文化，1997），頁177。

¹⁹ 關於《又見棕櫚·又見棕櫚》以及《飛燕去來》並置討論的前行研究，可見：陳大道，〈留學歸不歸——以錢鍾書《圍城》、於梨華《又見棕櫚·又見棕櫚》、孟瑤《飛燕去來》為例〉，中興大學中國文學系「紀念揚宗珍（孟瑤）教授全國學術研討會」會議論文（2010.10.29）。以及：陳大道，〈遊子行不歸——六、七〇年代《皇冠》《現代文學》等刊物

2000)的小說則有《暢流》半月刊、皇冠出版社等通俗文藝場經驗²⁰。相較於學院小眾知青的「非常」視野；《飛燕去來》反因其之「俗」，而擁有更多大眾的在地「日常」景觀。

其次，王德威認為「留學生小說是現代中國文學的一支奇兵」²¹，而1960年代的臺灣留(美)學生小說是「上承晚清留學小說」與「五四(以及五四後)的留學生小說」遺緒²²；與此觀點不同的是，本文認為，臺灣留學生小說的生成脈絡，自有其生成的語境，並不宜做譜系的編派。例如，長達15年的美援，是戰後臺灣經濟社會建設的主要資金來源，因為依賴機制使然，美援直接或間接地影響介入了自由中國的文化生產。基於全球冷戰結構，美方為了「扶植安定的親美政權」²³而注入的軍援與經援，間接在臺灣文化場域成爲一種軟性的支配力量，其中對臺灣文藝生產的影響，則以對「現代性」的追求，此一意識形態爲最。而這也職是成爲分析「留學生文學」議題時，不可不注意的一個重要環節。

和《又見棕櫚·又見棕櫚》相仿地，《飛燕去來》也揭示了在美國擁有「更好的生活」的虛幻。不同的是，於梨華後來由留學生成爲移民者，小說中的視角，多是歸國學人看臺灣，同時有許多海外辛酸血淚書寫；而孟瑤，身爲非留學生作家，有更多出自臺灣日常生活的「向外看」書寫，流下一把辛酸淚的，是沒有出國的一群，例如吳大任之妻淑姮，如何在夫婿去國十年期間，獨自撐起一個家。《又見棕櫚·又見棕櫚》的主人翁牟天磊，後來決定居留在有

留美學生台灣家人的小說情節類型》，《國立台北教育大學語文集刊》第17期(2010.1)，頁265-314。

²⁰ 孟瑤，本名揚宗珍。生於湖北漢口，童年在南京，與父親同爲平劇戲迷。1938年參加全國第一次的大學會考，分發至中央大學歷史系，因戰爭爆發，與校遷移至重慶沙坪壩，結識航空系張君，1942年畢業後結婚。1949年來台，先後任教於臺中師範學校、中興大學中文系。1953年出版的《心園》，在1952年先連載於《暢流》半月刊，其後在1955年，和張漱菡的《意難忘》一同名列「青年最喜閱讀的十部小說」。1954年以《危巖》獲中華文藝獎(今國家文藝獎前身)。1962年應梁實秋之邀，赴新加坡南洋大學中國文學系任教。1969年以《這一代》獲嘉新文藝獎。1979年自中興大學中文系主任退休，赴美依親就醫。著作除多部長篇小說外，另有「孟瑤三史」：《中國戲劇史》、《中國小說史》以及《中國文學史》。

²¹ 例如從於梨華《又見棕櫚·又見棕櫚》、白先勇《紐約客》到張系國《昨日之怒》等。王德威，〈賈寶玉也是留學生——晚清的留學生小說〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》(台北：麥田，1993)，頁229。

²² 王德威，〈出國·歸國·去國——五四與三、四〇年代的留學生小說〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》(台北：麥田，1993)，頁246。

²³ 文馨瑩，〈第一章 分析架構：美援的政治經濟學〉，《經濟奇蹟的背後——臺灣美援經驗的政經分析(1951-1965)》(台北：自立晚報社文化出版部，1990)，頁27。

棕櫚樹的地方；而《飛燕去來》則開宗明義地指出這是一群往返來去的飛燕。就內在底蘊來說，《又見棕櫚·又見棕櫚》與《家在台北》其實更加精神相通，並且同樣擁有官方的加持²⁴；但是電影選擇《飛燕去來》作為改編對象²⁵，非留學生作家文本的書寫策略職是令人好奇。本文將以小說《飛燕去來》與電影《家在台北》對臺北（人）的再現為核心，析論當美援終結、「中美不合作」的年代裡，原先幾乎與美國畫上等號的「現代」，如何被嫁接植入自由中國現代化的進程與想像之中，以及留學生，如何由飛燕轉為家臺灣。

三、後美援時代的格格不入者：《飛燕去來》的「臺北／人」

（一）抑鬱／異域臺北

擁有英國名字與阿拉伯姓氏的愛德華·薩依德（Edward Waefie Said）曾經在回憶錄寫道：「我生命裡有這麼多不諧和音，已學會偏愛不要那麼處處人地皆宜，寧取格格不入」²⁶。寧取格格不入的知識分子薩依德，從疏離的位置，成就批判的能量。《飛燕去來》中也有許多的格格不入者，但是（自以為）疏離的位置並沒有成就批判的能量，代之是體現的是消極的逃避與自我孤立，臺北也因而成為異域與抑鬱之城。

1. 小巷歸客

小說改編為電影《家在台北》，原初的名稱並沒有如此「正面」，而是名之為《小巷歸客》，正是出自小說主人翁吳大任的視角：去美十年返家的吳大任，驚見「他原來住在一條陋巷裏」。心夢裡的「家」原來是破敗的陋巷。然而即便看見父老妻小棲身在又破又髒的小巷弄，已小有經濟基礎的吳大任，怎麼也不肯慷慨地拿出他的所有：

²⁴ 《又見棕櫚·又見棕櫚》曾由《徵信新聞報》推薦，獲得第三屆嘉新新聞獎文藝創作獎，評審委員：王藍、邱楠、嚴停雲、張秀亞、姚朋。同年的新聞評論獎得獎人為胡一貫，作品是由《青年戰士報》推薦的「共匪內鬥的剖析」社論一系列。中央社，〈第三屆嘉新新聞獎得獎名單公佈〉《徵信新聞報》（1967.6.16）第2版。

²⁵ 當然箇中應有其他「經濟」方面的考量因素：孟瑤小說《飛燕去來》所提供的電影素材，實際上被一分為二，除白景瑞拍《家在台北》，李行另拍歌唱片《群星會》。林黛嫻，〈卷參 電影李行〉，《李行的本事》（台北：三民，2009），頁172。

²⁶ 薩依德（Edward Waefie Said）著、彭淮棟譯，《鄉關何處》（台北：立緒文化，2000），頁405。

因為他知道這一切都是由血淚換得。這些傷痕，除了自己去撫摸，沒有誰憐惜過。……長期的貧困使大任有抹不去的寒愴；改不了的吝嗇。這吝嗇，不僅使淑姮憔悴，家庭破敗，而且分割了他們生存於兩個不同的世界。²⁷

吳大任和妻子淑姮，在四川相戀結婚。來臺北後，淑姮負擔家計，照養公公、小叔以及兒子，讓吳大任去美十年，取得博士學位。但是成爲高知識分子的吳大任，面對妻子淑姮端出一家人賴以爲生的泡菜，接收到的不是生活的辛酸，而是「一股奇異的味道」，讓他體會生活逼使淑姮「脫下了知識分子的衣冠」，因而無法再將妻子「視爲同類」²⁸。從映入眼簾的陋巷、因生活與歲月而衰敗的妻的容顏，到撲鼻而來的醃漬味，在在使得吳大任感到「格格不入」，索性在返臺省親期間，投宿飯店。知識分子的身分，加上美國經驗的隔閡，臺北陋巷之「家」猶如「異域」，吳大任隨時有「返」美的準備。

2. 後 1949 移民

吳大任所居住的這條陋巷，其實也是另一則「臺北人」的故事，《飛燕去來》出版於 1969 年，距離大江大海的 1949 年遷移，已是二十個年頭過去；但小說中的 1949 移民者陳其德，並沒有隨著時間的流逝，改變生活。如果說吳大任體現的是「現實的知識分子」形象；那麼陳其德呈現的則是「知識分子的現實」難題。同在陋巷的住戶陳其德，是吳大任中學時期的國文老師，在北平時，是深受藝術陶融的舊世家子弟，習得的知識是屬於藝術之宮的深奧精緻。來臺北之後，面對技術性填鴨式的中學教育，陳其德的學問無法滿足於升學導向的現實，顯得英雄無用武之地，加之學生需要把更多的時間花在「數理」科目上，於是在時代的鉅變浪頭下，陳其德「雖沒有被粉碎，却澈底傷殘了」²⁹。無能改變生活，反倒被生活改變，陳其德精神失常，日常生活需要妻子玉珩的照料，因此一家生計，依靠女兒秀秀到夜總會唱歌維持。過去的世家之子，抑鬱在臺北異域。

3. 現代化主流價值之外

²⁷ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 104。

²⁸ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 16、22、46。

²⁹ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 51。

小說《飛燕去來》的出場人物眾多，大抵圍繞在以吳大任為中心的幾個大學同學際遇描繪。除卻吳大任、陳其德這類因空間置換而深感格格不入者，還有如丁遲在社會主流價值觀上的格格不入。森林系出身的丁遲，來自貧苦農村，熱愛土地，後來在中央山脈的伐木區工作。丁遲和大學時代的校花女友于荻，在生活觀念上有著根本上的歧異：于荻習慣於供應無缺的都市生活，後來雖然沒有赴美，但也在美國機關工作。大學畢業後，兩人分道揚鑣；當吳大任到山上找到這老同學，丁遲已經山居十年。如果說于荻「在那繁華、畸形的臺北市過著充滿了歡笑的生活」；那麼丁遲的生活，不僅是遠離臺北，更是「連報紙都懶得看」地遺世而獨立³⁰，格格不如於崇美與現代化的氛圍之中。

在《飛燕去來》中，吳大任和陳其德，分別出自於美國與大陸經驗的美好，嚮往與沈溺，終究與臺灣此地的現實格格不入；而丁遲則是在價值觀上與主流社會格格不入，他們同將臺北再現為一異域／抑鬱之所。

（二）出入美國夢

1950 年的韓戰之後，美國開始「援助／干涉」自由世界，將臺灣納入西太平洋反共冷戰體制，賦予臺灣「自由中國」的位置，取得國際合法性。接著，在一連串的文化冷戰策略下，成功營建了自由中國的親美意識，「美國夢」職是形構，美國象徵著自由與進步，前往美國，猶如取得實現人生夢想的入場券。《飛燕去來》以兩位女性角色作為出入美國夢的演繹。

1. 美國夢碎

冷露是小說中唯一的歸客。對於美國，冷露是曾經望之深切的，為了想到美國看看，她逼著大學時代的男友老趙，赴美深造，待到老趙的生活步入穩定常軌，冷露跟著赴美。但是故事並不是從此過著幸福快樂日子的結尾，冷露在美國看見的老趙，已經是被高度資本主義社會馴化，機器一般的忙碌生活著的「科學怪人」³¹；冷露自身的在美生活也日日消耗在重複的家務之中。其實在老趙赴美之後，冷露已另有小男友王溥，但是美國夢的強大能量，驅使冷露無論如何也要出去看看再說，因此拋下既有的平淡靜好，毅然決然赴美。美國夢

³⁰ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 109。

³¹ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 114。

碎後，冷露回臺，爲了一反在美的單調寂寞；開始迷戀於打牌、請客、有傭人服侍的生活，因爲彷彿如此，她在美國像老媽子打掃家務的那一段日子，才能「得到補償」³²。但是如此這般夜夜笙歌的生活，令作爲美術老師的王溥感到厭惡，於是乎，冷露離開老趙，而王溥則選擇離開冷露。冷露回到臺北，但許多情事已然回不去了。

2. 築夢美國

夏之霞是年輕版的冷露，一心認爲「美國，那是非去不可的，否則此生白活。」³³因爲她從電影中看見的美國，有摩天大樓、科學又漂亮的廚房等室內裝置，種種現代化的氣息，令她心嚮往之。夏之霞是留學生夏之雲的妹妹，原先指望抓住哥哥的手飛向美國，但是因爲夏之雲的冷淡以對，夏之霞於是把念頭寄託在婚姻對象上。其實夏之霞是有男朋友的，男友許承志是玩音樂的大學生，面對「現在的女孩子都忙着想上美國去」，許承志認爲「我只活一輩子，我不想拚命。」³⁴但是許承志想留在臺灣過自在的生活，在夏之霞解讀，則是「沒出息」的。就在哥哥返臺探親的這個暑假，下肢雲很順利地找到婚姻對象胡範，幫她完成前往美國的心願。胡範是當時另一種留學生類型：雖然沒有拿到學位，但是頂著留美的光環，藉著暑假回臺找對象。他和汪涓涓已經通信許久、論及嫁娶。汪涓涓依照家中長輩的意思，和胡範見面，一度也彷彿看見美國「那金元國已經在向她招手」。不過胡範開口閉口「在美國……」的浮華誇大，令汪涓涓猶豫了。因緣際會下，夏之霞趁虛而入，成爲赴美的新娘。

於是乎，小說的最後，除了冷露，這群飛燕再次啓程。夏之雲夫婦返美繼續學業、胡範帶上新婚妻子夏之霞、吳大任有弟弟大侃同行，因爲吳大侃受到工廠推薦出國深造。雖然吳大任在美期間也經歷過留學生的艱辛歲月，但是它仍試圖帶走兒子小凱到美國念書，因爲「那一邊的研究環境」對一個學理工的人來說，是理想許多³⁵。然而不同於吳大任對於美國夢的執著，小凱有感於母親淑姁的委屈，斷然拒絕。最後吳大任只有交代兒子好好念書，「將來，早晚

³² 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 59。

³³ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 31。

³⁴ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 230、295。

³⁵ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁 219。

也可以到美國去。」³⁶美國顯影的，是理工科技的現代化烏托邦；臺北的匱乏，需要到那流奶與蜜之地，才得以完成。

四、新舊兼蓄的自由中國：《家在台北》中「臺北（人）」的打造與改造

相較於小說顯影的是身在臺北的諸種「格格不入」；改編電影主要展演的則是人人樂業安居的「自由中國」，既現代進步，同時也守護著舊有的中華文化。1969年3月，中央電影公司購得《飛燕去來》攝製電影版權³⁷，由白景瑞導演為《家在台北》，張永祥執筆改編³⁸，影評人黃仁認為《家在台北》是「第一部針對『留學』時代的寫實片」³⁹。對於《家在台北》，影評肯定它是「寫實」的；不過它同時卻也是龔弘（1915-2004）在中影總經理任內「健康寫實主義」的產物。隸屬於國民黨專管文宣的第四組（後來的文工會）的中央電影公司，是臺灣電影史的重要篇章，藉由「健康寫實主義」電影的攝製，讓觀眾認同國家宣導的意識形態，並強化國家統治的合法性基礎（legitimacy）⁴⁰，換句話說，就是發揮大眾文化的「社會控制」（social control）功能，以其達成社會的順應性（conformity）⁴¹。在「健康寫實」電影初期，我們看見《蚵女》、《養鴨人家》裡的農村符碼，顯影一個合乎自由中國體制且能行銷海外華人的「現實」臺灣。但也正因為官方意識形態濃厚，「健康寫實主義」一詞在出現之初，就受到「健康就不寫實，寫實就不健康」的質疑。黨國的「寫實」電影，也無法完全與臺灣社會現實畫上等號。這裡並無意於真實與虛構的辯證，那大抵是屬於哲學領域中認識論的問題；代之，如果套用馬森曾經提出

³⁶ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁323。

³⁷ 〈飛燕去來：孟瑤小說，將拍電影〉，《中國時報》，1969.3.24，第6版。

³⁸ 張永祥（1929-），山東煙台人。政工幹校第一期戲劇組畢業。一鳴驚人的《養鴨人家》是其首部電影劇本。1960-1970年代，多與導演李行、白景瑞合作。《家在台北》獲得五十九年度金馬獎的最佳影片與最佳剪輯獎；也是張永祥暨《養鴨人家》之後，在亞洲影展再次獲得最佳編劇獎。

³⁹ 黃仁編著，《電影阿郎：白景瑞》（台北：台北電影史料研究會，2001），頁69。

⁴⁰ 周韻采，〈「台影」：意識形態、政令與市場〉，本國電影史研究小說編，《歷史的腳踪：「台影」五十年》（台北：電影資料館，1996），頁116。

⁴¹ 廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉《電影欣賞》72期「一九六〇年代臺灣電影「健康寫實」影片之意涵」專輯（1994.11-12），頁38。

的「擬寫實主義」概念（1985）⁴²，假如「真正寫實」不存在，或有各自認知的不同；那麼，在臺灣文藝生產的過程中，存在有哪些「擬寫實」的方式？如何「模擬」的策略？出於怎樣的需求？意圖展演如何的「現實」？

同樣是健康寫實主義電影，最初在李行（1930-）導演的黑白片《街頭巷尾》（1963）中，臺北只是外省百姓逃難的暫時／戰時居所；到了白景瑞的《家在台北》，臺北已然是「家」的所在。也因此，林文淇將《家在台北》定位為「第一部明確地將臺北呈現為國家都市的國片」⁴³。「臺北」如何由「暫居」而「成家」，大抵可由 1970 年前後的國際社會談起：1969 年的自由中國，蔣經國出任行政院副院長兼改組過的經合會主委，開始參贊行政決策，漸次開展臺灣政治本土化的時期⁴⁴；而 1968 年底的美國大選，以結束越戰為號召的尼克森當選總統，全面調整外交政策，其中影響中華民國最深者，便是對中共的「關係正常化」政策⁴⁵。於是自戰後長期依賴美國的「自由中國」政府，開始必需面對國際「質疑中華民國政府代表中國唯一合法政府的危機」⁴⁶。也因此 1970 年代之初這個時間點上，《家在台北》毋庸置疑地是一部政策電影⁴⁷，有著「安內攘外」的「政治運作」功能，藉由「健康寫實電影」的實踐，「強化或鞏固既有現存的社會體制」⁴⁸。於是，《家在台北》讓我們看見了「健康寫實」電影如何改變它的符碼選樣以及召喚對象，以下深入析論《家在台北》如何再現「臺北」，及其在現實詮釋上的質變與偏重。

⁴² 馬森原初提出的「擬寫實主義」主要係針對劇作，「襲取了寫實主義的外貌，精神上卻是出於浪漫主義的抒情方式加上理想主義的思想內容」。換句話說，因為泛政治傾向的影響，「文以載道」的傳統教化思想復活，使得「真正寫實」成為不可能，而代之以「擬寫實主義」或曰「偽寫實主義」。馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉《馬森戲劇論集》（台北：爾雅，1985），頁 347-372。

⁴³ 林文淇，〈台灣電影中的台北呈現〉《尋找電影中的台北：1950-1990》（台北：萬象圖書，1995），頁 79。

⁴⁴ 彭懷恩，〈第六章危機與轉機（1973-1987）〉《台灣變遷四十年》（台北：自立晚報，1987），頁 103。

⁴⁵ 彭懷恩，〈第五章兩難抉擇的時代（1962-1973）〉《台灣變遷四十年》（台北：自立晚報，1987），頁 87。

⁴⁶ 林果顯，〈第四章 文復會的工作內容〉《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）——統治正當性的建立與轉變》（台北：稻鄉出版社，2005），頁 169。

⁴⁷ 白景瑞亦曾在訪談中如是直言：「《家在台北》是一部政策電影，也是第一部在大陸公開放映的影片」。改革開放後的中國，也同樣面臨出國熱的問題，因此電影受到極大迴響。張令嫻整理，〈影人訪談：白景瑞〉《尋找電影中的台北：1950~1990》（台北：萬象圖書，1995），頁 147。

⁴⁸ 廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉《電影欣賞》72 期「一九六〇年代臺灣電影「健康寫實」影片之意涵」專輯（1994.11-12），頁 41。

（一）現代中國與文化中國的形塑

電影對於拍攝者和觀眾都是一種社會實踐：從影片的敘事和意義中我們能夠發現我們的文化是如何認識自我的。⁴⁹

1. 家園「正盛」，胡不歸？——自由中國現代化

家園正盛，胡不歸？由海歸者白景瑞導演，更是充滿說服力。《家在台北》的電影本身，也是現代性的，在 1990 年「中國電影四十年回顧展」中，它被定位為「徹底粉碎電影的時空格局」，在敘事策略的變化上具有劃時代的意義。電影在一架現代性特徵強烈的華航客機落地之後，展開三條敘事線⁵⁰：夏之雲一家、冷露與王溥、吳大任一家，這三組故事起於同一個開端，中間在自成段落，最後在終點匯流，是當時電影史上「罕見的嘗試」。不過，在此次回顧展中，也很持平地指出電影中的留學生「到最後幾乎每個人都不走了，彷彿過於巧合」⁵¹。當然這是 1990 年的後話。留學生從都走了，到幾乎都不走了，從小說到電影的變易，正好留下一窺黨國文藝體制如何主導「現實」顯影的縫隙。

例如夏之雲與如茵夫婦。小說中，這對夫妻的著墨不是太多，他們僅是非常單純的來去「飛燕」之一；但在電影裡，夏氏夫妻卻存在著相當的「戲分」。電影劇本裡的夏之雲，是一位農家子弟，他帶著妻子如茵回到畜養著牛羊的農場老家。這個老家取景於墾丁國家公園以及清境農場，顯影的是具有展示意味的模範農場，土地綠意盎然，雙親慈祥可親⁵²，我的家庭真可愛。如茵的身分由小說中「旅居香港的上海小姐」改為從未來過臺灣的「美籍華人」，在寶島土地與家庭倫理的感召下，夏之雲和如茵決定不回美國了，因為「美國終究不是我們的家」，就此決定「家臺北」。

⁴⁹ 格雷姆·特納 (Graeme Turner)，〈前言〉，高紅岩譯，《電影作為社會實踐》（北京：北京大學出版社，2010），頁 3。

⁵⁰ 三條敘事線在 James Wicks 有詳細的前後差異表列。James Wicks, "Projecting a state that does not exist: Bai Jingrui's *Jia zai Taipei/ Home Sweet Home*", *Journal of Chinese Cinema*, Volume 4 Number 1, 2010, pp.20.

⁵¹ 蔡國榮，〈「中國電影四十年回顧展」家在台北徹底粉碎電影的時空格局〉《中國時報》（1990.10.1）影視娛樂 20。

⁵² 夏之雲的父親，由《養鴨人家》中的慈父葛香亭（1917-2010）飾演。

電影中的吳大任，依舊是以學有所成的水利專家身分歸國，不同的是，小說中「在美國，他從沒有鬧過什麼桃色糾紛」⁵³；電影則落入簡單可解的情感俗套，安排吳大任已另有新歡，並且是名外國女人，辦離婚是此行歸來的要事。吳大任與淑姮相約談離婚的所在，取景於中央酒店頂樓的阿波羅廳，這一家位在中山北路的旋轉餐廳，是當年最豪華的地方，「國內外的觀眾也從這裡看到了國家已經進步到有世界上數得出來的高樓旋轉餐廳」⁵⁴。然後編劇安排吳大任走出臺北，見識了正在曾文水庫進行的新壩工程，展示臺灣業已擁有的電子控制技術、全自動化的碎石廠等現代化建設。

參照小說情節與電影劇本的差異，從海歸學子的跨國觀點，可以看見「健康寫實」定義中所企欲「模擬」的「現實」圖象，臺灣「現實」充滿著發展與進步狀態的詮釋，有展示現代性的模範農場、新壩工程，也有傳統性的倫理秩序。

2. 展示「中山樓」：中華文化復興基地的標舉

共產中國的文化大革命十年，製造了自由中國復興中華文化的一個高潮。《家在台北》的電影開場，就是「一連串的木偶戲、賽龍舟、京劇臉譜、彩色花轎和中國傳統的舞龍表演」。根據美國學者白睿文（Michael Berry）的分析，「這一連串不相干的影像與實際故事之間毫無關聯，這列影像組合構成了一個完美而又典範的『神州國粹』形象」⁵⁵。

《家在台北》試圖號召的，是共同體意識的凝聚，因此以陽明山中山樓作為展演中華文化的符碼選樣。美術老師王溥帶著慧敏⁵⁶到此寫生做人物畫，在中山樓前展演年輕一代的活力與希望。中山樓「作為文復運動象徵」⁵⁷，係模仿北京故宮的建築，曾是國民大會執行職務、接待外賓之處、亦曾為革命實踐研究院。革命實踐研究院時期，由蔣介石親任第一位院長，是培訓黨員再教育

⁵³ 孟瑤，《飛燕去來》（台北：皇冠，1969），頁141。

⁵⁴ 亮軒，〈誰說爛電影不好看？談《家在台北》的改編與當時背景〉，李志蕃等撰述，《愛、理想與淚光——文學電影與土地的故事（上）》（台南：國立台灣文學館，2010），頁88。

⁵⁵ 楊倩譯、白睿文撰，〈移民、愛國、自殺——白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想〉，王德威主編，《中國現代小說的史與學：向夏志清先生致敬》（台北：麥田，2010），頁445。

⁵⁶ 慧敏是改編電影加入的新角色，角色的設定是冷露的老同學于姐的女兒。小說中的于荻，在電影中沒有出現，代之可能為開設育幼院的于姐。

⁵⁷ 林果顯，〈第三章 文復會的起始與組織〉，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）——統治正當性的建立與轉變》（台北：稻鄉出版社，2005），頁91。

的地方。中山樓在 1966 年由修澤蘭（1925-）建築師設計完工，興工的 1965 年，正是彼岸共產中國文化大革命的開始；作為中華文化道統的復興基地，此岸的自由中國，以明清彩繪、傳統中國宮殿式傢俱形構的中山樓，正是「拿建築當法統的詮釋權」、「國共冷戰時期的時代象徵」⁵⁸。換言之，中山樓建築物本身，意義在於「記憶和地理對征服和統治欲望的控制」⁵⁹，使「文化中國」的生產成為可能，它超越了地理上的斷裂，將中華文化內涵具象化，以展示之姿讓觀者內化於心。格雷姆·特納（Graeme Turner）將電影視為一種社會實踐，並且提出「國家再現本身特別值得重視，因為它們不僅生產，而且複製了主流觀點。」⁶⁰中山樓經由《家在台北》影像的攝入，將中華文化道統如此這般地做了視覺化的展示，一則相對於共產中國的「非正統」，二則是相對於美國文化，召喚海外遊子回返，落地成家，在在是為「寫實主義」之名背後，主導文化的意識形態。

（二）老者安之，少者懷之——強國與強種的臺北人改造

1. 吹臺青

為了「防止美國的海外活動被指為帝國主義」、「對抗共產國家的宣傳」、「激勵開發中國家的進步」，USIS 臺北的宣傳內容也指出，臺灣的發展是由當地的少數菁英所執行。⁶¹

所謂的「健康寫實」電影，並不因為官方政策而截然地不「寫實」。《家在台北》電影出品的 1970 年，這一年也是時任行政院副院長的蔣經國，開始起用臺灣本土菁英之際，也因此電影是極為「寫實」的：配合「吹臺青」政策，召喚海外青年回臺灣共同建設。其實回溯美援期間，臺灣的發展便是由在地菁英執行；時至吹臺青階段，返臺的菁英仍然帶著美帝建構的光環與文化心態。

⁵⁸ 丁榮生特稿，〈修澤蘭打造中山樓神話〉《中國時報》（2001.4.16）第 21 版。

⁵⁹ 愛德華·賽義德（Edward Waeffie Said），〈發明、記憶與地點〉，陳永國主編，《視覺文化研究讀本》（北京：北京大學出版社，2009），頁 169。

⁶⁰ 格雷姆·特納（Graeme Turner）著，高紅岩譯，〈第六章電影、文化與意識形態〉《電影作為社會實踐》（北京：北京大學出版社，2010），頁 183。

⁶¹ USIS 為「美國新聞處」簡稱。林鴻亦，〈美援下的台灣廣播產業與國民黨政府的對外宣傳〉，貴志俊彥、土屋由香著，林鴻亦編，李啟章等譯，《美國在亞洲的文化冷戰》（台北：稻鄉出版社，2012），頁 155。

以電影中的吳大任為例，自美國海歸的身分，十分受到一群在地土木工程師的歡迎，希冀留下吳大任及其所象徵的西方力量。

2. 拓荒榮民與土木建設

因為「健康寫實」之故，小說中窮困潦倒的舊時王孫陳其德，理所當然地不會出現在電影之中；後 1949 移民者由榮民取代，並藉由清境農場與曾文水庫的景觀再現。這群移民包含了 1949 年後滯留於滇緬邊區的異域孤軍，1961 年來臺後被安置在當時還是荒山野嶺的清境農場；移民者也包含了參與曾文水庫工程的榮民，藉由丁遲之口，體現為「過去是如何為國家流血，退役以後又如此這般為國家流汗。」十分感傷地以對家國的「建設性」作為存在的證明。

相較於原著《飛燕去來》，丁遲一角，在電影《家在台北》中，出現截然不同的面貌：從出世到入世，從消極到積極。小說中的丁遲，寄身山林之間，不問世事；在電影中則成為工程師，是積極投入大規模的水庫工程土木建設。電影中的丁遲，是吹臺青吳大任「家臺北」的關鍵角色，除了自由中國業已現代化建設的誘因外，電影亦藉丁遲之口強調：「夫妻之間最重要的是道義，假如大家像你一樣，這社會還有什麼秩序？還有什麼家庭？」中華文化中舊有的綱常倫理，被妥貼地整合進現代社會秩序之中。於是乎，「現代建設」與「傳統倫理」雙管齊下，吳大任不走了，甚至為一家人買了新的公寓，準備搬遷。電影藉此帶出城裡的違章建築都將拆除，未來在臺北的家，既充盈著新興的氣象，同時也保留舊有的父慈子孝、夫妻相敬的倫理秩序。換言之，「美哉中華」或許是《家在台北》最好的註腳，電影除卻「將美國現代化的理念移置到臺灣本土進步與發展的象徵中」⁶²，更不忘置入自由中國的文化道統，既具有進步意識形態的現代性，又兼有傳統綱常倫理的中華性。

3. 育幼教師

小說中夏之霞的男友許承志，身分從玩音樂的大學生，轉為作育英才的體育老師，他拒絕去美的理由也不一樣了，在小說中，許承志只想悠哉地做自己；電影裡，他則認為應該要留在國內做事，譬如教小孩子體育，是在為國民

⁶² 楊倩譯、白睿文撰，〈移民、愛國、自殺——白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想〉，王德威主編，《中國現代小說的史與學：向夏志清先生致敬》（台北：麥田，2010），頁 447。

運動打基礎。這裡其實與主導文化的意識形態，遙相呼應。早在 1942 年，「蔣委員長」於中國各地「國民兵運動會」場上，就曾訓詞：「鍛鍊體魄卓越千古，強身強國立業立功」⁶³。體育作為強身的立國之本，強身其後強種強國的企圖，不言而喻。

相似的「強種」企圖，亦顯現在電影中新增的「育幼院」空間。《家在台北》的第二條敘事線，以昔日的校花冷露為主角，鋪述她回到臺灣與王溥的前緣再續以及難再續。相較於小說文本，電影中冷露、王溥的這一段，多添加了兩位角色：經營育幼院的于大姐和女兒慧敏。電影以清純素樸的幼兒老師慧敏，對照浮華豔麗的冷露。冷露與王溥最終依舊因生活價值觀的差異分開了，但不如小說中冷露的堅韌形象與分手的瀟灑；電影中的冷露，主體性格不甚鮮明。面對青春已逝、情人遠走，她變賣豪宅，寄身在于大姐的育幼院中，尋找到最後的救贖。這一段故事的最後畫面，就停格在冷露受到院童歡迎簇擁、留下淚水的畫面，彷彿在情感上獲得完足。「飛燕」冷露最後「家」在育幼院，是歇息，是安頓，也是新生。

電影片尾曲高唱道：「疲倦的鳥，趕快回巢！臺北！臺北！」在最後送機的對白裡，我們聽見「這次回來，很多人都不走了」。《飛燕去來》中，只有冷露是歸客；《家在台北》中，唯一離開的是何範（小說中的胡範）和夏之霞。如果說《飛燕去來》對於現代性有較多的反思與質疑；《家在台北》則更進一步將現代性做了好與壞的區分：例如許承志志留臺灣，教授兒童現代體育課程，帶有幾分體力即國力，強種便強國的隱喻；而影像中的何範被打扮為一個傲慢的，「喜歡昂貴的西服、太陽鏡和諸如高科技相機之類新鮮玩意兒的花花公子」，「反映了美國的所有缺陷——放蕩、傲慢、淺薄、貪婪、奢侈」，但是胡範的返美，象徵著「最終被放逐到墮落的西方世界」，「臺灣也因此而免受污染」⁶⁴。於是「在臺」的體育老師許承志，與「返美」的留學生何範，恰恰呈現一「健康臺灣」與「糜爛美國」的對比。在小說中對美國「心嚮往

⁶³ 〈蔣委員長訓詞〉《中央日報掃蕩報》（1942.7.7）第 10 版。

⁶⁴ 楊倩譯、白睿文撰，〈移民、愛國、自殺——白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想〉，王德威主編，《中國現代小說的史與學：向夏志清先生致敬》（台北：麥田，2010），頁 446。

之」的臺北人，「流放」出境；小說裡，原初自美歸來的「格格不入」者，則受到一個兼具傳統與現代的新城市空間的召喚，自此「家臺北」。

不僅小說中的「臺北人」在電影中被予以「改造」；從中山樓到曾文水庫，從兒童體育到育幼院，許多納入鏡頭的地理空間，也是經過一番「打造」，是小說文字之外的影像「裝置」。從改造到打造，無非營造出一強種強國的自由中國景觀。如果置入 1960、1970 年代之交的社會脈絡思考⁶⁵，《家在台北》顯影的亦是對於新殖民主義的初步反思，即面對以美國為代表的、跨國經濟體系的結構下，民族主義的回歸。於是，作為「自由中國現代化城市」的臺北，在這個意義上，與作為「中華文化復興基地」的臺北，是並行不悖的，現代與傳統兼而有之。經由「健康寫實主義」文藝政策對於小說文本的改造，現代化與民族化於焉被統合起來，以內涵豐富、新舊文化兼蓄的「自由中國」之姿，顯影對臺北的想像。

五、批判與建構：「寫實主義」的詮釋位移

問題的癥結在於社會科學中作為一種主導性詮釋實踐的現實主義正統（realist orthodoxy）……現實主義執行其意識形態計劃最為有效的方式，正是通過訴諸於「真實」而將某些東西合法化，同時又將它稱之為「不真實的」東西斥為非法的。⁶⁶

當現代主義、後現代主義的思潮一波波襲來登岸，英國學者雷蒙·威廉斯卻說道「現實主義的意圖並未被全然拋棄」⁶⁷。本文將「寫實主義」視為一種姿態，是各個時代再現社會與世界樣態的一種方法，因為有一個預設的「現實」存在彼岸，於是透過「寫實主義」的不斷強調與模擬，傳遞自我認知的何謂「真實」。因為這種特性，使得「寫實主義」猶如「文化」的概念，可以是

⁶⁵ 因應美援的終結，1966 年底，高雄加工出口區建成；1967 年台灣第一份經濟專業報紙《經濟日報》發行，以「為工業化添動力，為工業農業作喉舌」為宗旨；1968 年，九年國民義務教育開辦，是為 1970 年代經濟發展的人力資源基礎。

⁶⁶ 因為採用中國譯本，故此處引文為「現實主義」。劉禾，〈第四章「經濟人」與小說現實主義問題〉，宋偉杰等譯，《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（北京：三聯書店，2002），頁 152。

⁶⁷ 因為採用中國譯本，故此處引文為「現實主義」。Raymond Williams、葛林譯，〈現實主義和當代小說〉，朱立元、李鈞主編，《二十世紀西方文論選·上卷》（北京：高等教育出版社，2002），頁 690。原文為 Raymond Williams, "Realism and the Contemporary No-vel", *20th Century Literary Criticism*, ed. David Lodge(London,1972).

一種「持續性的社會產物」，是「各種各樣的變化、利益和關係爭奪支配地位的競技場」⁶⁸。於焉，「寫實主義」在這個社會文化的競技場中，顯影的，絕不會是單一的面貌。

從小說《飛燕去來》到改編電影《家在台北》，顯影的便是一從批判到建構的寫實主義詮釋的位移。如果說《飛燕去來》只是單純地「如實」呈現臺北留學生的來去現象，以及後美援時期的文化心態；那麼《家在台北》的關懷則不僅止於臺北，它置入更多對於「現實」的期待。改編電影因此不會也不需忠於原著，中山樓與阿波羅旋轉餐廳的場景，讓抽象的中華道統與發展中的現代中國，得以視覺化；角色職業身分更是最大的改變：小說中猶如山林隱士的丁遲，化身建設曾文水庫的工程師；玩音樂的大學生許承志，轉為國小體育老師；校花于荻在電影中成為掌管育幼院的慈善于大姐，夏之雲夫婦則安身在農場，士農工商各司其職，各有所安。相較於原著小說，電影更強調「家庭」之為「興國」之基礎：夏家的家庭溫暖、吳大任的迷途知返，以及冷露所投奔的育幼院，也具有一替代性的家庭功能。在影像文本中，家在臺北的各人，從職業到志向，顯影的是更加健康精進的形象。

非留學生作家孟瑤，在「通俗寫實」定位下的《飛燕去來》，顯影臺北人「格格不入」的諸種際遇；而留學生導演在「健康寫實」電影脈絡下的《家在台北》，顯影的則是老者少者「家臺北」的樂業安居。前者對留學效應以及文化殖民予以諷刺和質疑；而後者經由「健康寫實」電影「模擬」的「現實世界」，可以說是一民族精神、現代性展示與追求、文化倫理傳統復歸的綜合演繹。兩個文本再現臺北（人）的例子，讓我們得以對於「寫實主義」一詞重新問題化：重點不在於虛假真實，穿過文藝展演（perform）特質的背後，對於「寫實主義」意識形態的建構，方是角力的所在。

⁶⁸ 一如雷蒙·威廉斯在《文化與社會》以及《關鍵詞》中對於「文化」詞義變化的分析。樊柯、王衛芬譯，雷蒙·威廉斯著，《政治與文學》（開封：河南大學出版社，2010），頁167。

參考資料

專書

- 文馨瑩，《經濟奇蹟的背後——台灣美援經驗的政經分析（1951-1965）》（臺北：自立晚報社文化出版部，1990）。
- 王德威主編，《中國現代小說的史與學：向夏志清先生致敬》（臺北：麥田，2010）。
- 本國電影史研究小說編，《歷史的腳踪：「台影」五十年》（臺北：電影資料館，1996）。
- 吉廣興，《孟瑤評傳》（高雄：高市文化，1998）。
- 吉廣興編選，《孟瑤讀本》（臺北：幼獅文化，1994）。
- 宋偉杰等譯，劉禾著，《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（北京：三聯書店，2002）。
- 李志薈等撰述，《愛、理想與淚光——文學電影與土地的故事（上）》（臺南：國立臺灣文學館，2010）。
- 李歐梵，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（臺北：麥田，1996）。
- 周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（臺北：麥田，2000）。
- 孟瑤，《飛燕去來》（臺北：皇冠，1969）。
- 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）——統治正當性的的的建立與轉變》（臺北：稻鄉出版社，2005）。
- 林黛嫻，《李行的本事》（臺北：三民，2009）。
- 范銘如，《眾裏尋她——臺灣女性小說縱論》（臺北：麥田，2002）。
- 馬森，《馬森戲劇論集》（臺北：爾雅，1985）。
- 高紅岩譯，Graeme Turner 著，《電影作為社會實踐》（北京：北京大學出版社，2010）。
- 陳儒修、廖金鳳編著，《尋找電影中的台北：1950-1990》（臺北：萬象圖書，1995）。
- 貴志俊彥、土屋由香著，林鴻亦編，李啓章等譯，《美國在亞洲的文化冷戰》，臺北：稻鄉出版社，2012。
- 黃仁編著，《電影阿郎：白景瑞》（臺北：臺北電影史料研究會，2001）。
- 齊邦媛，《千年之淚：當代台灣小說論集》（臺北：爾雅，1990）。
- 樊柯、王衛芬譯，雷蒙·威廉斯著，《政治與文學》（開封：河南大學出版社，2010）。

龔弘口述、龔天傑整理，《影塵回憶錄》（臺北：皇冠，2005）。

論文資料

James Wicks, “Projecting a state that does not exist: Bai Jingrui’s *Jia zai Taipei/ Home Sweet Home*”, *Journal of Chinese Cinema*, Volume 4 Number 1, 2010, pp. 15-26.

何欣，〈寫實主義與現實〉，《現代文學》復刊第3期（1978.3）。

陳大道，〈遊子行不歸——六、七〇年代《皇冠》《現代文學》等刊物留美學生臺灣家人的小說情節類型〉，《國立臺北教育大學語文集刊》第17期（2010.1），頁265-314。

陳大道，〈留學歸不歸——以錢鍾書《圍城》、於梨華《又見棕櫚·又見棕櫚》、孟瑤《飛燕去來》為例〉，中興大學中國文學系「紀念揚宗珍（孟瑤）教授全國學術研討會」會議論文（2010.10.29）。

喻麗清，〈由流亡到生根，從漂泊到回歸〉，《文訊》總號172「鄉愁的方位——從留學生文學到移民文學」（2000.2）。

廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，《電影欣賞》72期「一九六〇年代臺灣電影「健康寫實」影片之意涵」專輯（1994.11-12）。

影視資料

白景瑞，《家在台北》，中央電影公司，1970年出品。

報章資料

〈蔣委員長訓詞〉《中央日報掃蕩報》（1942.7.7）第10版。

丁榮生特稿，〈修澤蘭打造中山樓神話〉，《中國時報》（2001.4.16）第21版。

蔡國榮，〈「中國電影四十年回顧展」家在台北徹底粉碎電影的時空格局〉，《中國時報》（1990.10.1）影視娛樂20版。