

台灣言情敘事與電影改編之空間再現： 以六〇至八〇年代文化場域為主

黃儀冠*

摘 要

從六〇到八〇年代台灣言情小說敘事的發展，從瓊瑤的純愛言情敘事到廖輝英、蕭颯等人的社會言情敘事，展現對於愛情、親情的各種層面，以及社會變遷、傳統倫理、與人際關係之間的種種糾葛，言情敘事這個類型隨著社會的變遷發展愈發地豐富多元。女作家所創作的言情敘事成為書市暢銷的寵兒，並迅速地在文化場域累積聲譽、作品的知名度，進而成為大眾媒體——影視，競相改編的素材。本文試圖以瓊瑤、廖輝英、蕭颯三人的言情小說被改編成電影為例，其小說文本皆觸及傳統價值觀與現代婚戀觀之間的矛盾掙扎，具備言情通俗的敘事元素，而在小說被改編的電影裏，其視覺化的空間，如何將現代性的想像，異國的情調，飄泊離散的心緒與言情敘事結合在一起，並且成為推動電影敘事的重要元素。

關鍵詞：言情敘事、女性小說、台灣電影、瓊瑤電影、廖輝英、蕭颯

* 臺灣彰化師範大學國文學系助理教授。

一、言情敘事與通俗劇

從六〇到八〇年代台灣言情小說敘事的發展，從瓊瑤的純愛言情敘事到廖輝英、蕭颯等人的社會言情敘事，展現對於愛情、親情的各種層面，以及社會變遷、傳統倫理、與人際關係之間的種種糾葛，言情敘事這個類型隨著社會的變遷發展愈發地豐富多元。女作家所創作的言情敘事成為書市暢銷的寵兒，並迅速地在文化場域累積聲譽、作品的知名度，進而成為大眾媒體——影視，競相改編的素材。

女性書寫與電影文本之間的關係，在六〇及七〇年代言情小說的類型公式，轉化為影像上通俗劇的想像，此時期以瓊瑤的作品為代表，傳統價值觀與現代婚戀觀之間的世代衝突，為其小說的主題核心。六〇年代女性作家的作品，瓊瑤、郭良蕙、孟瑤、徐慧藍等皆曾被改編為影視文本，¹大眾媒介與通俗文類之間的互動流通，一直是學院知識份子視女性作家作品為次等作品及區隔的重要憑藉，而閨秀文學往往被貶抑為通俗／言情／公式化，缺乏描寫真實及美學品味的書寫，不值得閱讀，而所改編的電影也不值得觀賞。這些女作家被置於學院批評的邊緣位置，卻是位於當時大眾文化場域的重要發聲位置。從一九六五，李行改編瓊瑤作品開始，一直到二〇〇七年的電視劇《又見一簾幽夢》，圍繞著瓊瑤小說而衍生的影視文本不計其數，此種「瓊瑤文本」對於當代華人圈是相當重要的文化現象，然而對瓊瑤作品影視化的研究，至今仍少見。一九六五至一九八三共有四十九部瓊瑤電影產生，本文試圖從中探析其空間再現，作為探索言情敘事的一個起點。²

至八〇年代兩性關係日趨複雜，約會與自由戀愛亦不再是禁忌時，傳統婚姻與自由婚戀等世代衝突的主題意義削弱了它的社會功能，新型態的女性書寫遂開始有了她們發聲的

¹ 郭良蕙早期有《春盡》改編為電影《此情可問天》(1978)，孟瑤《飛燕來去》改編為電影《家在台北》(1970)，徐慧藍《河上的月光》改編成電影《葡萄成熟時》(1970)。

² 目前學位論文探討言情小說者，大致可分類如下：一是以瓊瑤作品作為研究文本，應用社會學視野，並結合性別政治論述，探索女性身體政治代表意義之演變，如：許哲銘《言情小說中的女性身體政治——瓊瑤小說與一九九〇年代後言情小說之比較》(南華大學，教育社會學碩士，2003)；另有以瓊瑤小說一九六〇至一九九〇年代為例，闡明通俗文學與嚴肅文學的對立與消融，如：林欣儀《台灣戰後通俗言情小說之研究——以瓊瑤 60-90 年代作品為例》(中興大學，中國文學系碩士，2002)。二是以言情小說作為文化研究之分析文本，如：范翠玲《席絹小說及其流行現象之研究》(東海大學，中國文學系碩士，2006)，以一九九〇年代興起的言情小說作家席絹為對象，就其小說文本與所引發的流行現象作深入探討；賴育琴《台灣九〇年代言情小說研究》(淡江大學中文系碩士，2001)，以一九九〇年代的言情小說為範圍，觀察文學與社會的關係；鄭雅佩《言情小說女性讀者與文本關聯性研究》(中國文化大學，新聞研究所碩士，1998)研究言情小說的女性讀者與文本之間的關聯性；鄭伊雯《女性主義觀點的語藝批評——以幻想主題分析希代「言情小說」系列》(輔仁大學，大眾傳播學碩士，1996)。上述論文由消費文化、性別意識、文化工業等議題探討文學商品化對小說創作的衝擊與影響。三是從教育觀點去研究言情小說對青少年的影響，探討羅曼史小說對中小學生性別觀念的形構有何影響。

位置。台灣新電影的崛起與本土女性作家的發聲，是八〇年代兩個最受矚目的文化現象。當時暢銷女作家的作品往往被改編為聲色俱佳的影像產品，在電影界粉墨登場。在八〇年代台灣電影新浪潮中，女性文本被改編的數量佔有一定的比例，獲得兩大報文學獎的文壇才女，幾乎都有一至兩篇作品被改編成電影文本，³這個現象頗堪值得玩味。此時的電影及女性創作的文化場域皆發生變化，新電影的開展試圖將電影從通俗娛樂的文化位階，轉向藝術層次，而女性作家的書寫位階此時也從軟性通俗的文類，試圖通過文學獎機制走向嚴肅／菁英品味與取向。中產階級知識女性在八〇年代的都會發展裏，所面臨的自我價值觀與婚戀觀的矛盾與衝突，成為女性小說主要的探討主題，其中蕭颯及廖輝英的小說可謂是其中的代表作家，而八〇年代改編的女性文學電影也以蕭颯及廖輝英小說被改編的較多，且多是探討婚戀之言情小說，有別於朱天文與侯孝賢的合作模式。⁴廖輝英從八〇年代開始，書寫了一系列有關女性婚戀的小說，致力於描繪女性在新舊夾縫中如何奮力掙扎，透過言行舉止表達內在的女性意識，以反抗父權的壓抑。廖輝英婚戀小說中的女性，可發現女性在成長歷程中總有盲點、痛苦與困惑，經過人、事、物之歷練後，女性有了覺醒的意識，找到真正的自我，掌握生命的意義與價值感。蕭颯是八〇年代新女性主義文學的代表人物之一。她以女性的觀點和社會境遇出發，著眼於婚姻結構、家庭模式、愛情觀念、事業前程和角色衝突等問題，寫出了台灣婦女從傳統女性到現代女性之間的角色轉換。蕭颯將創作筆觸深入社會各階層之中形形色色的人物，透過這些人物形象，生動的描寫男女愛情、家庭親情、外遇婚變，或青少年的社會問題。我們可從作品人物的互動關係中，了解女性在人倫關係中角色的改變、心態的轉換以及心境的調適，同時也反映出女性的價值觀和道德觀在社會轉型中的嬗變。從六〇年代瓊瑤的言情小說到八〇年代愛的故事，言情敘事的焦點產生位移，由愛情為中心題旨，轉向女性對於婚姻戀愛以及母職的探究與思索，故本文在八〇年代婚戀小說改編電影的文本，以蕭颯及廖輝英為主，以集中議題探討的焦點。本文試圖從空間再現這個視角，來探索新電影如何以新的電影語言及形式來改編言情敘事，重而使八〇年代強調新女性特色及女性主體的小說，擴大成為家國敘事，並將女性成長與經濟發展互文轉喻，女性主體與台灣意象連結在一起。

言情小說主要是書寫人間情愛，特別是男女情愛的敘寫。以浪漫愛情故事為基軸，鋪陳男女主角的戀愛事件，經過重重的考驗，包括兩人誤解，父母的反對，時空離別等等磨難，更加堅定愛情意志，營造出愛情的堅貞不渝。瓊瑤的小說是以愛情作為命題中心，但改編成電影時，社會文化的時尚氛圍則從電影空間中傳遞出來，並且強化傳統價值觀與現

³ 諸如：朱天文〈愛的故事〉後改編為《小畢的故事》，李昂的《殺夫》、蕭麗紅的《桂花巷》、蕭颯的《霞飛之家》等等。

⁴ 瓊瑤、蕭颯、廖輝英小說所改編之電影片目資料，請參見本文附錄。

代自由婚戀的世代衝突等問題；廖輝英、蕭颯的婚戀小說則透過兩代女性不同的價值觀，或者社會變遷下外遇問題、職場衝突、親子關係與婆媳問題等等，更強調女主角的自我成長與女性意識。雖然瓊瑤言情小說與廖輝英、蕭颯的作品，在內涵上有所不同，然而從六〇年代至八〇年代文學場域中，仍將女性言情敘事視為軟性文類，女性作品等同於閨閣文類，也等同於暢銷作家，仍被劃歸為通俗作品，並不為學院所重視，一直到九〇年代才有女性主義學者將這些女作家納入學院研究的範疇，並且從文化研究、女性意識、性別研究等開拓女性書寫的先鋒意義。⁵在改編為電影時，不論是瓊瑤式的言情小說，或學院所認定的八〇年代女性成長小說，皆改編成三幕式通俗劇（melodrama）的戲劇結構，⁶並強化女性怨憤形象，作為劇情的轉折及衝突點。是故本研究試圖探析六〇至八〇年代的文化場域，透過女性書寫、文化研究及視覺影像的再詮釋，女性言情敘事與台灣電影之間的互文轉化的關聯，以及女性書寫在台灣影像上的影響，如何將軟調的言情敘事轉譯為異國想像及家國之愛。再者，電影與文學的關係，著重於小說的敘事空間如何轉化成電影場景，以及小說人物如何具象化為影像角色，這兩者皆有空間上的意涵，實質空間上的轉化，由小說敘事空間轉變為影像地點場景，抽象空間上，則是人物身份地位（position）轉化為影像上的形象姿態（figure）。小說的影像化，著力在場景轉換與人物塑造上，將文學文字的抽象符號轉化為具象實體。文學與電影的關係即在表意文字轉化為表象影像，寫意的小說敘事則被轉化為寫實的電影敘事。本文試圖以瓊瑤、廖輝英、蕭颯三人的言情小說被改編成電影的四部作品為例，這四部小說文本皆觸及傳統價值觀與現代婚戀觀之間的矛盾掙扎，具備言情通俗的敘事元素，而在小說被改編的電影裏，其視覺化的空間，如何將現代性的想像，異國的情調，飄泊離散的心緒與言情敘事結合在一起，並且成為推動電影敘事的重要元素。

二、瓊瑤電影的三廳場景與異國想像

女性小說在戰後與主流媒體關係相當密切，多數台灣女作家作品的問世來自於作品的暢銷，以及主流媒體的支持，其中暢銷的女性小說素材更是經常被電影媒體網羅，改編成為電影文本。在六〇及七〇年代由言情小說的類型公式，轉化為影像上通俗劇的改編，此

⁵ 諸如：林芳玫對於瓊瑤言情小說的研究，張小虹從流行文化中介讀性別意涵等。

⁶ Syd Field 對電影劇本提出三幕劇結構：一部劇本由三幕所組成，第一幕「鋪敘」（The setup），佔劇本的四分之一，目的在設定整齣戲的前提。第二幕「衝突的建立」（The confrontation），佔全劇中間的兩個四分之一。情節鋪陳中會出現兩個主要的轉折點。隨著衝突的白熱化及情勢的緊迫，呈現主角與阻礙的鬥爭。第三幕「結果」（The resolution），佔故事的最後四分之一，描述最後對決的餘波。參見 Ken Dancyger 著，易智言譯：《電影編劇新論》（台北：遠流，1994）及 Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (Dell Publishing Group, 1984)。

時期可以瓊瑤的作品為代表。六〇年代的瓊瑤小說在《聯合報》及《皇冠雜誌》連載，迅速建立起言情小說類型的「作者品牌」，而在文化場域中，她是屬於遠離學院討論的文本，被標誌為大眾文化的位置。六、七〇年代成為電影改編的寵兒，並在七〇年代自組電影公司，自此從小說創作、電影攝製到電影歌曲全由瓊瑤一手掌控。⁷八、九〇年代則引領風潮改編為電視劇，重新改寫昔日的小說文本，如《幾度夕陽紅》、《煙雨濛濛》、《庭院深深》、《在水一方》，造成收視熱潮。九〇年代以清末民初為背景的《雪珂》，及接下來的《青青河邊草》、《梅花三弄》等，遠赴大陸取景，造成熱烈迴響。直到二〇〇七年瓊瑤再次將《一簾幽夢》搬上電視螢幕，並將小說情節、人物身份大幅改寫，以《又見一簾幽夢》為名改編為四十集的電視連續劇。這個「瓊瑤現象」所形構的言情類型，橫跨小說、電影、電視不同的文藝媒介(medium)，在台灣及大陸所造成的文化影響，堪稱是個最持久的「超文本」，並隨著時代變遷產生出新的詮釋與意義。

六〇年代瓊瑤小說言情類型的建立，到七〇年代跨足大眾傳播媒體，形成小說創作，電影拍攝，電影配樂文本生產行銷作業線自上游到下游一體成型，大眾傳媒的特質遂介入文本敘事的創作活動中，強調世代衝突的早期小說，到七〇年代電影拍攝時期，則轉為年輕世代的愛情糾葛。在瓊瑤小說早期複雜多元的人物角色漸漸趨於平面化，主題也由大敘事的家仇國難化約為個人情愛苦惱，早期敘事策略的多線交錯也簡化為單一直線敘事。⁸如：後期的小說《我是一片雲》、《女朋友》等就多為單線敘事。⁹但是轉戰電視連續劇之後，則將直線敘事又擴張成多線的敘事，並多為改編早期有世代衝突的小說，如《幾度夕陽紅》、《煙雨濛濛》等。瓊瑤小說早期所建構的世代衝突及價值觀的妥協，強調浪漫愛情為基礎的自主婚姻，並強化五四思潮所追求的民主自由，成為早期電影改編的特色，如1965年李行導演的《婉君表妹》。但到了七〇年代瓊瑤自組電影公司之後，大眾傳播媒體的特質則反過來影響作者的書寫，瓊瑤在構思小說情節時，已預先思考電影的改編，小說的書寫受到電影劇本的影響，早期冗長的段落及詳細的描述消失了，取而代之的是簡短的句子及人物的對話；古典詩詞的引用也顯著減少，換上白話，口語的小詩。這些押韻的短句譜上旋律則變成穿插在情節中的電影主題曲。此種瓊瑤小說受到影視媒體影響，逐步變成劇本化，影像化，因而小說文本／影視文本／歌詞文本形構成瓊瑤類型重要的互文特質。

瓊瑤電影除了延續五四時期所推崇的個人自主，以及自由戀愛為基礎的婚姻，以浪漫愛為中心而不斷強化其言情類型的意義外，七〇年代的瓊瑤電影文本，對於台灣閱聽群眾

⁷ 根據廖金鳳的研究，從一九六五到一九八三年瓊瑤電影共拍攝49部，參見廖金鳳：〈瓊瑤電影意義的「產生與停滯」之初探〉，附表，《藝術學報》第58期，頁357。

⁸ 關於瓊瑤小說的敘事研究，請參見林芳玫：《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化，1994）。

⁹ 此處的前期、後期是根據小說完成並拍攝為電影的時間作為依據，請參見附錄「瓊瑤作品改編電影目錄」。

所產生的文本愉悅，以及影像世界所產生連結的符碼意義，對台灣電影文化以及社會脈絡而言值得進一步探索。瓊瑤電影所建構的想像世界，偶像明星，三廳電影，文藝腔對白成為瓊瑤文本可資識別的類型元素。但是筆者認為瓊瑤電影裏的現代化生活、異國情調、時尚品味更是造就瓊瑤文本能獲得閱聽人認同的重要因素。¹⁰根據費斯克（John Fiske）的研究，閱聽人並不是被動接收訊息，通俗文化的商品化過程是一個實踐或運作的過程，人們對於文本的「消費」，會依照自己的需求與想像去解讀文本，從賦予文化產品意義與傳播的過程中，獲得愉悅感。¹¹閱聽人在自己的社會身份地位與文本之間產生互動情境，將文本與日常生活實踐互相結合的過程下，使得文本得以扮演刺激意義與產生愉悅的角色。而通俗文化的意義也就在閱聽人與社會脈絡之間互文的動態過程中產製出來。以下筆者以《一簾幽夢》（白景瑞，一九七五）、《我是一片雲》（陳鴻烈，一九七七）為例，進一步說明瓊瑤電影的空間再現如何建構閱聽人心中對於現代愛情的浪漫想像。

瓊瑤小說裏青年男女有強烈追求自主愛情的意願，然而女主角的形象卻是清靈，娟秀與纖弱的外貌，在電影螢幕上，我們卻發現另一種觀看瓊瑤女主角的方式，女主角的衣著時尚，個性則略為活潑任性，並且有一種積極向上自主獨立的氣質，如《我是一片雲》裏，女主角一出場即活潑的蹦蹦跳跳，且以帥性的褲裝出現，上衣則搭配類似今日的小可愛，專科畢業之後積極投入職場工作。女主角的家庭充滿父慈母愛，家居擺設華麗優雅，天真無邪地成長，住在頗整潔舒適的臥房內，展現新興的台北中上階級的生活空間。男主角除了英俊瀟灑，多半為高級菁英份子（大學生）或帶有國外經歷與學歷的背景，如《一簾幽夢》的男主角費雲帆，即旅居歐洲多年。另外，當感情出現挫折時，出國（歐美）象徵遠離現實生活的一切紛擾。瓊瑤的言情敘事中，常面對強勢母親的阻撓，或是親情的召喚，最終男女主角總是會屈服，或者以戲劇的方式營造男女主角的悲劇，男女主角死亡或女主角自我放逐或精神流亡。強勢的母親所代表的傳統勢力，以及衛道思想，如《我是一片雲》男主角的寡母，主觀地厭惡女主角，以孝道要求男主角，使得男女主角愛情破裂。¹²此時男主角就以出國留學暫時遠離一切現實紛擾。在瓊瑤電影中，台北的現代生活，中產階級的價值觀，知識菁英留學歐美的想像，都構築電影的浪漫元素，也增添敘事的張力。

瓊瑤電影予人最鮮明的印象即是「三廳場景」，因為電影大部份的場景是在客廳、咖啡

¹⁰ 「異國情調」一詞，於一九二〇年代末由曾樸翻譯「Exotisme」一詞，他援用的是法文，原指法國文學中一支描寫遠方事物見聞的文學思潮，它在十九世紀一度與浪漫主義思潮結合，在巴黎文壇造成流行，而曾樸將之譯為「異國情調」。參見曾樸序，張若谷：《異國情調》（上海：世界書局，1929）頁1。亦可參見 Pierre Jourda, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand* (Paris: Boivin, 1938). 在此本文則指影像中呈現異國符號與想像，以及異國空間的場景再現。

¹¹ John Fiske, *Reading the Popular*. (London: Routledge, 1989).

¹² 對於浪漫愛在中國的發展，以及到台灣之後的發展，還有對於瓊瑤敘事策略的詮釋，可參酌林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報，1994）。

廳及舞廳，故瓊瑤電影又被稱為「三廳電影」，這三廳往往標誌著戀人之間情感的進程，推動著敘事線的進行。其實瓊瑤電影也多有外景拍攝，多選在美麗的大自然或優美的大學校園，讓戀人互訴情衷，然而瓊瑤電影描寫戀人之間美好的時刻並不多，很快地就因為各種家庭、內心的衝突而導致戀人猜疑或分手。三廳場景各有其功能及符碼，舞廳（舞會）是情人邂逅，以及象徵流行時尚的場合，如《一簾幽夢》的舞會場景，將當時年輕人流行的舞步，西洋音樂，時尚穿著等展露無遺。客廳常象徵著家庭的和諧美好，但也是世代之間衝突發生的地點，如《我是一片雲》女主角去見男主角的母親，三次都在客廳發生嚴重的口角衝突，因為母親的強勢阻撓而摧毀戀情。咖啡廳則往往是戀人之間表露愛意及展現內在衝突的地方，在咖啡廳約會或爭辯成為瓊瑤電影常上演的戲碼。這三廳場景都強化現代都會的戀愛氛圍，同時展現進步、西化且現代化的生活空間，提供閱聽人一種對於現代戀愛敘事的空間想像。

由白景瑞執導的電影《一簾幽夢》，於一九七五年上映，小說敘事圍繞在兩姐妹同時愛上一個男人，個人戀愛與傳統倫理之間產生愛恨糾葛的三角戀情。姐姐身為一名美麗的舞蹈家，一心想要出國留學，卻在取得獎學金之際遭逢人生巨變，成為只剩一條腿的殘疾人士，此種三角或四角戀情在瓊瑤的作品是常見的主題，然而姐妹之間的情敵競爭，因意外造成的人生境遇不同，使敘事增添「出走／束縛」的寓意，一個健康的人可以海濶天空的遨遊，與另一位被迫停在原點而遲滯不前。此種出走／束縛的符碼寓意，改編成電影之後，敘事線從台灣／異國兩者的對比拉鋸而產生更為戲劇性的張力。這部電影有大半的情節並不發生在台北，而是在充滿浪漫氛圍的義大利鄉間，白雪皚皚的自然風光，以及歐風的建築空間。男主角費雲帆（謝賢飾）與女主角紫菱（甄珍飾）為了離開台灣糾葛的三角戀情，結婚之後，遠赴異鄉，展開一段令人稱羨的環球旅行。在義大利鄉間雪景讓女主角欣喜若狂，因為下雪代表一個異國的象徵符碼，而男女主角的滑雪活動，更是在亞熱帶的台灣難得一見。接著，他們一同前往希臘、英國、埃及、美國，此蜜月旅行持續一年，共同體驗異國美景。雖然義大利的雪景實際上是在韓國搭景而成，而那個夢幻的環遊世界旅程，則是一幕幕由各國的地標明信片剪輯而成的蒙太奇（montage），疊映上紫菱對於這個異國之行種種新鮮、驚喜的臉部表情。對於觀影觀眾而言，那個環球夢幻與跨國旅行，卻是一場真切的透過幻影蒙太奇得到的異國情調饗宴。

一九七〇年代台灣觀眾的生活環境與瓊瑤電影所呈現的現代化都會生活，以及自由遨翔於異國天空顯然是存在著差距。一九七〇年代的台灣尚在前現代工業時期，其產業主力仍是農業社會，西化與現代化尚未完全深化到每個人的日常生活。然而透過這個消費瓊瑤電影的過程，台北現代化的生活模式，男女主角的時尚品味，富足家庭裏的客廳華麗場景，勾勒出一個現代化與日常生活的想像。另一方面，異國元素則加添浪漫的成份，台灣閱聽

觀眾遙想歐洲異國成為發生浪漫愛情的最佳地點，能讓人不由自主墜入情網。異國同時也代表著擺脫昔日的束縛，自由自在的生活，新奇事物的探索，一切指向開放與自由。觀眾透過影像的消費，對言情敘事中的浪漫場景產生移情與想像，台北場景與異國風情在觀眾心中成為載負著現代化、浪漫與自由等意義的意符。瓊瑤電影的客廳、咖啡廳、舞廳三廳式的電影文本，以及沙灘漫步，雨中訴衷情等經典場景的建構，異國元素的想像與添加，使得偶像明星、浪漫場景、流行歌曲以及瓊瑤式文藝腔的對白成為一個世代愛情劇的象徵符碼。再加上八〇年代後期瓊瑤再次重寫原先的文本，改編成電視劇，造成一股旋風。這些文學文本與影視文本，跟隨著社會文化的脈絡予以詮釋及再建構意義，遂使得瓊瑤文本形成一個龐雜的超文本，評論家及閱聽人在瓊瑤文本上一層又一層地覆寫自己的觀點與詮釋話語，所以在建構瓊瑤超文本的意義時，此超文本也承載台灣社會變遷，及文學與影視互動的文化象徵。

三、《油麻菜籽》的女性／台灣現實生存空間

張誦聖在〈台灣女作家與當代主導文化〉一文中，試圖從文學作為一種現代社會裏的體制來分析女作家在當代台灣文化生產場域中的位置，以及女作家在文學生態中所扮演的角色作初步的反思。台灣在一九四九年以後文化生態處於威權體制，其政治領導者建構一種正面的，保守的，尊崇傳統道德的教化性「主導文化」，此主導文化對文藝品味取向引導出抒情，軟調，逃避主義式，及保守妥協的中產階級品味，與五〇年代及六〇年代所興起的一批女作家有密切的聯繫，再加上文類形式的性別化，軟調抒情的文風與女性氣質的直接或間接串聯，使得閨秀作家隱然被貼上保守中產階級品味的標籤。¹³然而此種所謂「閨閣文類」在八〇年代產生更多元的書寫傾向，由於傳播媒體介入市場機制的力量漸漸強大，遂逐步將原本主導文化中傳統價值觀予以侵蝕，消解，女作家們也在市場機制及文學獎的競逐裏，展露頭角，透過文學獎桂冠光芒，這些女性文本往往受到媒體青睞，得以改編成電影電視。

在這批崛起的女作家中，廖輝英的作品展現對於女性的生存處境，愛恨情仇，婚戀關係寫實細膩的描繪，並與八〇年代的社會脈絡緊密扣連。她的作品指出女性不僅身受傳統價值觀的壓迫，同時也受到社會結構，經濟結構的束縛。范銘如認為：廖輝英勇於挑戰當時較為禁忌、聳動等議題，鼓吹爭取女性自主權，她並未輕估現代社會裏傳統思維習慣對女性的壓力與箝制。廖輝英不是理想派、或菁英的女性主義者，但是務實、保護性強。因

¹³ 參見張誦聖：《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001）。

為她的社會性鮮明，使她的文本即使遵循寫實主義的傳統技巧，不強調形式上實驗創新，卻使她有別於「閨秀」作家，從通俗文學裏發揮女性主義潛能。¹⁴女性作家要在通俗文學裏發揮女性主義潛能，是評論家對小說家所寄予的深切期許。廖輝英在一九八二年以《油麻菜籽》奪得《中國時報》第五屆時報文學獎短篇小說首獎，一九八三年由萬仁導演，侯孝賢、廖輝英編劇，改編為同名電影，由中央電影公司出品。這部電影在台灣新電影中代表著台灣女性成長敘事，深刻探討台灣女性深受傳統父權文化的壓抑，以及現代工商社會的衝擊下，女性如何從過去傳統依附角色，轉變成獨立自主的新女性。

在《油麻菜籽》中，廖輝英透過「女兒的凝視」來表現了一個傳統母親三十多年的婚姻生活。同時也深刻地揭露母親角色的多面性與複雜性，擺脫傳統母親溫柔敦厚、犧牲奉獻的形象，凝塑出台灣本土母親的現實形象。再者，母女之間矛盾而愛恨交織的關係，亦在女兒的敘說口吻及女兒的視角裏，顛覆偉大母親的形象，形塑出母女兩代不同的價值觀與主體性。小說裡的母親是個踏實、堅忍能幹的婦女，但由於生活的粗厲與嚴峻，漸漸變成一位鑽營刻薄，口舌一生的悍婦，雖然這位母親默默地承受庭訓：「查某囡仔是油麻菜籽命，落到哪裡就長哪裡」¹⁵的命運安排，一方面和卑微無能缺乏責任感的丈夫爭執吵嚷，另一方面又心甘情願地為他養兒育女，辛苦持家。而且她還以「油麻菜籽」的宿命論教育自己的女兒：「沒嫁的查某囡仔，命運不算好……你阿兄將來要傳李家的香煙，你和他計較什麼？將來你還不知姓什麼呢？」¹⁶這裡描寫的雖然是母親對兒子與女兒的不同態度，實際上則露出她對女性自身價值的評價。廖輝英筆下的母親就是這樣一個浸潤封建道德觀念的傳統女性。然而，《油麻菜籽》中廖輝英在表現傳統女性意識的同時，也開始顯露出新女性主義的角色。小說文本裏的女兒阿惠就具有現代女性的雛形。她雖然是在傳統家教下長大的，但由於大學的教育薰陶，畢竟走上了不同於母親那代人的生活道路。阿惠成為典型的成功女性，事業有成，婚姻也似乎充滿光明的遠景。這無疑是廖輝英創作新女性文學的嘗試。

在小說文本裏，敘事的視角主要是女兒阿惠的詮釋，依循著她自幼至長的成長歷程，透過幾個具體的人生事件來描述父母親的關係，親子之間的關係，以及兄弟姐妹之間的關係。文本裏的敘事者是位已經長大成熟的女兒，回溯及既往童年時期、青少年時期的成長歷程，母親深受父權思想的禁錮，而使得女兒童年充滿著挫折與辛苦，但回首前塵往事，女兒是帶著諒解而寬容的口吻，敘說著父權宗族威權與重男輕女教養下的台灣女性童年。

文本和電影上的情節大致上依照著女兒阿惠的成長歷程，幼年時父母親失和經常口角暴力相向，接著外祖父過世，母親失去唯一的憑恃，風流的父親更加肆無忌憚地浪蕩，常

¹⁴ 范銘如：〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉，《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2002），頁164-165。

¹⁵ 廖輝英：《油麻菜籽》（台北：聯經，1983），頁29。

¹⁶ 同前註。

與母親因為金錢而發生爭執，父親一次外遇事件，使舉家搬離北遷。在經濟困窘的環境裏，父親收斂不少荒唐的行徑，母親則是在金錢窘迫的生活裏，勉強支撐著家庭的開支。在資源有限的狀態裏，資源大多數是給要承繼香火的兒子，然而阿惠成績的優異，考上初中第一志願，再加上父親到菲律賓工作，開始改善家庭經濟，使得父母讓她繼續升學。大學時代以及進入社會工作之後，阿惠一人肩負起一家大小的生計，扮演起幹練的女強人及護佑家人的管家婆角色，成為全家經濟的供應者。敘事情節結束在阿惠即將出閣的時刻，從原生家庭走向自己婚約家庭，展開人生另一段旅程。

文本的敘事是屬於線性時間的散文式抒情，以女兒阿惠在成長的歷程為經，而以家庭生活細瑣事件為緯，密密細織成一幅台灣女性自童年至成年的剪影。在電影影像的敘事結構裏，大致上仍依循著線性的時間結構，並且仍以阿惠為敘事視角，但為求影像及敘事節奏的影視效果，分別在人物造型，情節，場景，予以相當程度的創造性改編，以場面調度與敘事角色的視線凝視營造出吸引觀眾目光及閱聽人詮釋的空間。首先是女性勞動場景的介入，揭示家庭空間中的家務勞動，以及家庭代工的生產，連繫了資本社會底下勞動階層的經濟體制脈絡。有別於以往文藝片所呈現的整潔光亮的客廳，在《油麻菜籽》的第一幕是母親靠著一台小紡織機，正在從事家庭代工，往後還有許多片斷詮釋母親在廚房烹飪，女兒忙於打掃，照顧弟妹等等的瑣碎而繁重的家庭工作。鏡頭聚焦於母親與女兒的勞務生產，召喚出集體觀眾記憶，那個「客廳即工廠」的年代，則是台灣經濟飛騰背後數百萬勞工家庭的成長經驗，而場景的變動及人物造型的轉換，則呼應著《油麻菜籽》影片所蘊含的龐大企圖心，藉由一位女性成長的故事，將台灣經濟發生與變化嵌入敘事之中，所以影片的審美意義，可由阿惠形象的創造及場面調度的形塑予以呈顯。¹⁷《油麻菜籽》的電影敘事結構可由下圖解析之：

¹⁷ 場面調度 (mise-en-scène) 一詞借自劇場，原意是「舞台上的佈置」，在劇場裏泛指在固定舞台上一切視覺元素的安排。電影的場面調度觀念較為複雜，混合劇場和平面藝術的視覺傳統。在拍攝過程中，電影導演也是將人與物依三度空間觀念安排，但經過攝影機後，即將實物轉換成二度空間。由此，電影的場面調度在形式與表現上，有如繪畫藝術一樣，是在景框 (frame) 中的平面影像。一般來說，寫實主義者傾向視覺化的戲劇表達：如劇情、角色和戲劇連戲觀念。表現主義者則傾向繪畫性，視覺豐富，形式複雜，影像不只由敘事來主導。參見 Louis D.Giannetti 著，焦雄屏譯：《認識電影》(台北：遠流，1991)，頁 60。

阿惠	童年	少年	青年	成年
飾演的演員	李淑禎	佩佩	蘇明明	
場 景	日式房子	違章小矮房	公寓	大樓華廈
劇情轉折點	父親外遇		初戀	
戲劇的衝突	母親剪破父親西裝	母親剪女兒頭髮	母親剪斷花	

電影通過母親三次剪刀的戲劇衝突，以及兩個劇情轉折點（父親外遇，初戀），形成三幕式通俗劇的劇情結構。影像的場景，由鄉村而城市，由台北貧民區到中產階級公寓，結合著阿惠從童年到成年的歷程，正反映台灣工業化變遷的腳步。阿惠童年時期外公所給的日式房子是寬闊明亮，屋外即是隨風搖曳的山芒與綿延的田野，片頭的幾個鏡頭先是以遠景拍攝暮色中的日式房子，畫外音是童稚的童謠遊戲聲，接著鏡頭切到屋內以中景略帶俯角的鏡頭拍攝兩個稚子，母親正以紡織機抽繅出毛線，伴隨著機杼聲，鏡頭由母親的視點與兩個稚兒的純真遊戲互相切換，背景音樂則由片頭音樂延續著，是由李宗盛作曲的主題曲，以純粹旋律鋼琴伴奏引領出家庭通俗劇裏，流露母親關愛及家庭溫馨恬適的氣氛。隨後，父親回家的場景，先是在門口玄關處稍作停留，整個父親的臉是暗色調，全身亦著深黑色的西裝，鏡頭先拍攝父親的臉，接著以父親的視角俯看母親，身形嬌小，身著白色洋裝的母親仰頭看一眼父親，父親快速進入屋內企圖拿母親的嫁妝，兩人爆發口角與肢體的衝突，在場面調度下，可以感受到母親的嬌小弱勢，而父親一出現在家庭空間裏，立即帶來一股嚴肅，山雨欲來的狂暴氣氛，家庭溫馨的氣氛瞬間被打斷，空氣的溫度也迅速凝結。

童年時期，女兒阿惠在家庭空間中時常在家務勞動，對比於兒子阿雄則是放任地與鄰家小孩玩耍，此時家庭分工與性別角色的差別亦相當明顯，阿惠跟隨著母親，以母親為角色楷模榜樣，學習家務，照顧弟妹，所以童年的影像裏，阿惠不是彎著腰在擦拭地板，就是背著小弟弟，善盡姐姐的職責，女性在家庭空間裏是無時無刻都在勞動當中；而哥哥阿雄卻是在田野玩騎馬打仗，或者與爸爸一起出去玩，並且內化父權的價值觀。此段影像是呈現在廖輝英的文本敘述裏，所描繪阿惠與阿雄不同的童年際遇：

其實我（阿惠）心理是很羨慕大哥的。我想哥哥的童年一定比我快樂，最起碼他

能成天在外呼朋引伴，玩遍各種遊戲；……爸媽吵架的時候，他（哥哥阿雄）不是在外面野，就是睡沈了吵不醒。而我總是膽子小，既不能丟下媽媽和大弟，又不能和村裏那許多孩子一樣，果園稻田那樣肆無忌憚的鬼混。

哥哥好像也不怕爸爸，說真的，有時我覺得他是爸爸那一國的，爸爸回來時，經常給他帶《東方少年》和《學友》，因為可以出借這些書，他在村裏變成人人巴結的孩子王。有一回，媽媽打他，他哭著說：「好！你打我，我叫爸爸揍你。」媽媽聽了，更發狠的揍他，邊氣喘吁吁的罵個不停：「你這不孝的天壽子！我十個月懷胎生你，你居然要叫你那沒見笑的老爸來打我，我先打死你！我先打死你！」打著打著，媽媽竟大聲哭了起來。¹⁸

這段小說的敘事，轉化為電影的橋段時，是阿雄偷拔鄰居未成熟的水果，媽媽為了教訓他，以籐條打他，鏡頭以中景拍攝母親抓著小孩的手，使勁地鞭打著小孩的身體，待小孩冒出「你打我，我叫爸爸揍你！」的話時，母親更使勁的抽打著，一邊叫囂咆罵著，終至嚎啕大哭。母親的痛心顯示出下一代兒女又再度複製父權的壓迫，兒子能意識到自己身為男性的權力，並請出父親的律法來壓制母親。另外電影的橋段裏又增添父親每天騎著腳踏車載著兒子阿雄去上學，女兒阿惠則是自行步行到學校；父親常帶著兒子去市鎮玩，有一次兒子帶著不認識的阿姨所贈送的塑膠劍，被母親所識破，自此之後，母親得知父親有外遇。這幾個橋段都在鋪敘著性別角色分工的不同，兒子與女兒就如同父親與母親似乎是切割在不同的國度裏，母親訓練著女兒家務及理家的本領，而兒子則跟隨著父親，學習著父權的價值觀及行為，童年時，女兒與兒子就承受著不同的角色期待與性別職能。

由於父親的外遇，再加上外公過世，阿惠青少年時期舉家北遷，由鄉村進入都市，成為都會邊緣討生活的勞工家庭。電影的鏡頭裏，先以大遠景俯瞰大片的違章建築（此是十四號公園預定地，原在中山北路晶華酒店後，現已拆除），而阿惠全家則生活在其中的一間違章小矮房子裏，屋內的光線是晦暗的，破舊的飯桌兼工作桌，母親和阿惠在房子裏操勞作手工，父親和哥哥則在二樓，父親有時利用工作餘暇在畫畫，順便監督兒子阿雄的功課，所以這個場景裏，我們很清楚地看到母女兩人在家庭中持續地以家庭代工貼補家用，而父親和哥哥則在另一個空間中，哥哥要專心讀書考試求取功名。至於阿惠的升學之路，鏡頭take 在阿惠的臉上，光線是沈暗的，她要上二樓喚醒沈睡的哥哥起床讀書，畫外音則傳來父母的商量聲音：「沒有錢讓阿惠讀書，讓阿惠去做女工好了。」在家庭經濟資源有限的情況下，只能全力栽培兒子，以傳宗接代，養兒防老，女兒將來是婆家的財產，不須刻意地

¹⁸ 同前註，頁15。

栽培，甚至在女兒求取成就及自我實現時，往往招致的是周遭貶抑的負面聲音。如阿惠有一次美術比賽得了第一名，拿到家庭所買不起的水彩獎品，母親的回應卻是：

妳以為那是什麼好夕事？像你那沒出脫的老爸，畫，畫出了金銀財寶嗎？以後妳趁早給我放了這破格的東西！¹⁹

在影像上則是阿惠志得意滿地拿著水彩獎品，站在母親面前，此時鏡頭視角是略為低矮的中景，蹲踞在地上的母親正操持著家務，對著阿惠破口大罵，而阿惠則神情黯然，鏡頭較低角度的拍攝，人物面對面一站一蹲的場面調度，以及灰撲撲的影調都顯示出阿惠與母親在性別觀念上的相左。

在阿惠考上第一志願之後，父親到菲律賓工作，家境漸漸獲得改善，電影場景由違章建築到公寓房子，到電梯大廈，影片則先由畫外音父親獨白自己所寫的家書，女兒阿惠正在書桌前仔細地閱讀，阿惠身著綠制服黑裙，象徵著台灣第一女子高中，剪著西瓜皮的頭髮，父親勸戒她勿再兼家教，專心讀書，意味著阿惠的品學兼優，乖巧懂事。然後隨著阿惠的居家生活，鏡頭也帶領觀眾瀏覽屋內的陳設，公寓房子的客廳是竹製的籐椅，簡單樸實的家具，但已經擺脫了家徒四壁的窘迫。影像鏡頭在陳述完阿惠的高中時期初戀之後，就以長長的跟拍鏡頭，跟隨女主角阿惠走在路上，阿惠由身著大學服轉變成熟的裝扮，來作為凝縮情節的過場，畫外音則是阿惠的聲音獨白，簡述這幾年自己的成長與變化，然而場景則切換到阿惠任職的公司，此時阿惠的形象是盤著頭髮，身著上班套裝，透顯著成熟幹練的女強人形象，反觀在家庭裏的母親，其形象則是燙著媽媽爆炸頭的捲髮，身著睡衣，正在家裏敷臉，父親則閒賦在家看報紙，鏡頭由家裏的客廳酒櫃裏的國外舶來品慢慢地橫搖至電視，沙發，潔淨明亮的居家空間，指涉著這幾年家庭經濟的好轉，也呼應小說文本裏，所描述的：

那些年，一反過去的坎坷，顯得平順而飛快。遠在國外的父親，自己留有一份足供他很愜意的再過起單身生活的費用。隔著山山水水，過往尖銳的一切似乎都和緩了。每週透過他寄回的那些關懷和眷戀的字眼，他居然細心的關照到家裏的每一個人。偶然，他迢迢託人從千里外，指名帶給我們一些不十分適切的東西……

然我們也有了能買些並不是必須的東西的餘錢了。她（母親）也不必再為那些瑣

¹⁹ 同前註，頁 30。

瑣碎碎的殘酷生計去擠破頭了。²⁰

高中畢業後，阿惠考上母親早晚燒香祈求的第一志願大學時，母親竟然撇撇嘴說：「豬不肥，肥到狗身上去。」言行不一的母親，內心充滿了比外表更多的矛盾。一生被婚姻拖累的母親，潛意識中不希望女兒重蹈她的覆轍，因此她阻礙女兒交友。然而，能幹自主的阿惠還是作了結婚的決定。女兒成長的軌跡持續與母親的衝突矛盾中，觀念及時代的變化不斷地拉鋸著。除了突顯女性意識與成長經驗之外，影片刻意在空間上的營造，從日式的房子，充滿鄉間風情，到離開鄉村遷徙到都會，但住在大都會邊緣的違章建築內，最後因為經濟的改善而住在台北的電梯華廈。因此，在阿惠從兒童而少女，由少女到成年的每個轉折中，情節的鋪陳緊扣著台灣經濟的發展，從「前現代」到現代，從鄉村到都會，從農村產業到工商業社會。而影片亦著意刻劃女性意識在台灣社會發展的特殊性，父親雖會對母親展現父權壓制，但對於女兒卻是透過血緣宗族的認同，而支持女兒的成長。在心靈空間上，電影敘事透露出阿惠的懼母和戀父，聯考獲勝時母親的奚落（豬不肥，肥到狗去），對比於父親給予由衷的支持；珍藏情書和初次幽會的緊張和憧憬，卻被母親硬生生打斷的初戀，父親在家庭空間裏的缺失和在女兒心靈空間中的存在（父親從菲律賓來信成為阿惠的精神支柱），中學時代戀人的失而復得和婚姻自主的堅定不移，貫串著女性心理在曲折中成熟的軌跡。

在小說文本強調著女性主體性及自覺意識的開啓，影片文本除了以母親及阿惠的人物造型來描繪兩個女性身處不同時代，但在影片中，我們更感受到編導的強烈企圖，以各個不同的場景來塑造一個台灣家庭跟隨台灣經濟變遷的歷史，以各個不同時期的家庭場景，具體而微地隱喻台灣經濟資本的起飛與擴張。阿惠一家人經歷了城鄉的遷移，從純樸的鄉鎮來到繁華的都市，卻是居住在破舊的違章建築。社會發展與身體性別之間的互喻關係，在社會學研究中得到相當的佐證，²¹電影及小說則更透過女性敘事聲音，呈現出母女內心話語的展露。在小說文本中，女兒的聲音並不全是叛逆的，面對母親的話語，女兒對母親的態度也呈現出想佔有母親的愛、壓抑自我、想補償母親的匱缺之中交替反覆，但不容否認的小說文本中的女兒聲音是壓過母親的聲音，母親對於阿惠的種種父權話語，也使得小說裏的母親象徵女性與父權體系之間的依存關係，以及母親不能自我掌控命運，母親的小產時所帶來女人身體所潛藏的危險與脆弱狀態，再再都使得女兒所象徵的新女性，或女權論述，對於母親角色無法認同，也對母親的象徵權力成為父權幫凶，使母女關係產生矛盾

²⁰ 同前註，頁 36。

²¹ Bryans S. Turner, *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (New York: B. Blackwell, 1984), p.126-158.

情結。然而轉換到影像時，我們發現一個鮮明的母親刻劃，以及沈默的女兒形象，在影像中我們反而更能看清楚母女之間複雜而愛恨交織的糾葛。

在小說文本裏，我們也可以看到母親的言行是由女兒阿惠聲音視角所描繪出來，片斷的支解，使得母親只成為女權批判的客體他者，這是經由女兒聲音複述母親的話語，然後再加以詮釋，母親並未自己發聲，女兒詮釋之後的代言觀點，突顯了女兒所關注的性別不平權的視角。然而在電影《油》片，母親皆是由陳秋燕飾演，女兒則從小至大分別由四個不同的女演員及童星所主演，母親有了自己的身影及聲音，不再有代言人，母親在此整個生命歷程反而有了一致的連貫性，其性格的轉變也使得母親的主體性得以確立，女兒的生命由四個不同演員所切割，其成長的斷裂，反而使女兒的主體性只能獲得切片式的窺探。影像亦從一個家庭的變遷入手，細緻地描寫台灣兩代婦女的命運，透視轉型期社會中女性意識的甦醒。

《油麻菜籽》影像的特殊之處，在於塑造一個備受父權壓抑，卻又在家庭場域內複製父權的台灣母親形象。在影像空間的編導方面，母親翁秀琴的強烈情感藉由三把剪刀的衝突性戲劇情節突顯出來。這三把剪刀極具象徵意味，剪刀所具有的破壞力與創造力，正隱喻著解構父權的宰制支配，與創造新生的女性意識。第一把剪刀場景，秀琴剪破丈夫的西裝，以渲洩一種激烈的憤怒，對有外遇的丈夫施行報復，但是剪破了丈夫的西裝，也在奮力抗爭男人的施虐時，剪破自己的手心，此時傳達出秀琴遭受父權壓迫，在精神、情感和肉體受盡折磨，剪刀被賦予控訴者所隱忍的聲音。雖然秀琴在夫權支配之下，備受凌辱，受盡淒楚。但是自從他的丈夫私通鄰女，東窗事發，瓦解一家之主的地位之後，她就由受虐而漸變為施虐，集父權和母權於一身，慢慢地變為這個家庭的主宰。通過影像營造及空間再現，表現夫妻之間主客位置的顛倒和替代（秀琴由從屬變為支配地位，其丈夫由統治退居陪襯直至完全退出畫面）；通過敘事關係的營造，實現男性從這個家庭中的被放逐和消失（秀琴丈夫在劇情中段去菲律賓供職），從而建立秀琴在這個家庭裏的絕對統治地位。

第二把剪刀場景就發生在父親缺席而母親主宰家庭的時空中。秀琴剪掉女兒阿惠的秀髮，以懲罰她和男友的初次幽會，有意在初戀的女兒心中留下一個深重的創傷，以示家教的森嚴。鏡頭裏女兒低頭啜泣著坐在椅子上，母親嚴厲地拿著剪刀站立著，象徵著執法的威權角色，然後鏡頭以俯角拍攝紛紛飄墜的髮絲，喻示著女兒無力抵抗母親的威權。母親象徵著父權律法，壓抑著女兒的情欲，要女兒進入象徵秩序，作個循規蹈矩，符合道德律法的乖女兒。在這段情節裏，父親溫情的畫外音，獨白著家書的內容，流露對女兒的關愛。此時在家庭場域中，執行父權秩序的反而是母親，而非缺席的父親，使得強勢的母親與弱勢的父親形成對照。在影片的後半部丈夫重新回到富裕豪華，今非昔比的台北華廈大樓，但他在家庭中的形象則是微微駝背，扮演著卑微的地位和旁觀者姿態。在秀琴這個妻子／

母親身上，既烙印著夫權尊嚴留下的屈辱和傷痕，又體現重男輕女，壓抑女性的男權思想，影片展現了激憤衝突的母性面貌。

第三把剪刀場景是阿惠已成為職場女強人。當阿惠長大成人，已是社會獨當一面的職業婦女，她又遇到初戀情人，並且再度陷入熱戀，此時，母親依舊對於她的情感異常地反對，女兒又陷在與母親共生的愛戀情感，或者是獨立自主另覓自己的天空兩難的抉擇裏，在一次女兒夜歸的衝突裏，母親又拿起剪刀將桌上的花朵全給剪爛，以象徵著她內心憤怒的情緒，母親此時仍想控制女兒，仍要女兒作個聽話的好女孩，並時時以自己的婚姻經驗，來作為對照，尤其姓李的三個兒子不得不相繼離家他住，沒有一個留下來承歡膝下，對她而言，實在是個很諷刺的結局，而且母親在自己婚姻失敗後，有別於年輕時對「歸宿」的憧憬與看法，所以面對於女兒的婚姻時，也就起了偏見。電影裏她常常以與丈夫的水火不容來警告阿惠，場景鏡頭是母女共臥在床上，母親諄諄告誡：

不結婚未定卡幸福，查某囡仔是油麻菜籽命，嫁到歹厝，一世人未出脫，像媽媽就是這樣，像你此時，每日穿得水水的去上班，也無免去款待什麼人，有什麼不好？何必要結婚？

當阿惠下定決心要結婚時，影像的畫外音是一聲催促一聲的電話鈴聲（暗示可能是阿惠的男友打來），而阿惠走出來，面對著母親，此時母親正站在椅子上插香，當她聽見阿惠說：「我決定嫁給沈立偉」，她的神情一下子落寞不少，鏡頭突然插進一個回溯（flash back）片段，場景是母親的娘家，父母親第一次的見面，昏黃的低調的光線斜射進門庭，母親身著一身紅旗袍，端著茶進入門庭，外祖父端坐在廳堂裏，而母親略抬頭看了一眼年少不知所措的父親，就這樣在外祖父的決定下註定了一輩子的婚約，此時這插入的回溯片斷，像是腦海裏一幀幀泛黃的相片，沒有任何的聲效，只有一幅幅回憶初識場景的影像，大宅院裏昏黃的光線，使得這個回憶的片段是如此地遙遠又模糊，卻勾起母親一生所有情感之寄託。當女兒要出嫁時，母親也立即回溯起自己昔日當新嫁娘，以及初遇父親的時刻，母親不斷地將自己的生命經驗與女兒的相比較，同時也將自己的生命經驗銘刻在女兒的成長記憶裏，當最後一幕女兒身著白紗，母親幾乎是彎腰俯倒在地拽起白紗時，女兒的姿態是充滿著光明而自信地奔向未來，母親的情緒則是五味雜陳，最後母女相擁的場面調度，是母親坐在椅子上，而女兒則是跪在地上，哭倒在母親的懷抱裏，象徵著母女以愛來化解一切的衝突，而母親再有不是，仍然是高堂白髮，含辛茹苦一輩子的母親，女兒在出嫁前依然要跪別，感謝母恩的浩蕩。

經歷過婚姻的風暴，秀琴認為結婚不一定能帶來幸福，但對已獨立自主的女兒而言，

她已斷然拒絕再成為父權下犧牲自我的客體，如同電影片尾主題曲所闡釋的：「誰說我的命運好像那油麻菜，只是你不知將它往哪裏栽；就算我的命運好像那油麻菜，但是我知道了怎樣去愛，……經過了那些無奈和期待，我好高興有了自己的將來。」²²《油麻菜籽》一片的場景營造將台灣社會變遷與台灣女性成長敘事緊密扣連，並以三把剪刀的空間場景，具象地塑造一位台灣母親所隱藏的矛盾衝突，負面情緒，以及對父權觀念的內化複製。影片敘事的視角，不僅在傳達女性自主意識的展現，而是以兩代女性典型，闡述對於女性主體／台灣經濟成長之間的互文轉喻。

四、《霞飛之家》影像改編之家國想像

《我這樣過了一生》改編自蕭颯 1980 年（民國 69 年度）得到聯合報中篇小說獎的《霞飛之家》。²³蕭颯擅長用簡潔的文筆呈現台灣女性面對情感及家庭的歷程；在台灣電影中描述女性情感的文藝片相當多，以母女兩代的情感世界作為敘事主軸的，在新電影中便有萬仁的《油麻菜籽》，《油》探討了兩代女性對感情的態度。小說《霞飛之家》的結構也是如此；前半段寫桂美，後半段寫桂美的繼女正芳。小說文本第一部份以桂美嫁作人婦之後，如何面對嗜賭的丈夫，經歷一番拚搏奮鬥，終於拉拔五個小孩成長，並開創自己的餐飲店「霞飛之家」。第二部份則以正芳為敘事視角，面對繼母桂美衰老的心情，自己面對追求者時的感情態度，以及如何處理餐廳「霞飛之家」為敘事鋪陳的主題。轉變成影像的《我這樣過了一生》亦是大致可分為二個大段落，前半部以桂美為主，後半部以正芳為主，但是正芳的心情，心緒的轉折，以及面對情感的問題跟小說版本有相當大的出入，並且正芳的角色在電影中作了很大的濃縮。

以下先以簡要的提綱將小說的情節及電影的劇情作個比較。

小說版與電影版的敘事序列比較

小說敘事序列	電影的敘事序列
第一部份桂美	第一部桂美
桂美與侯永年相親	桂美與侯永年相親

²² 《油麻菜籽》電影主題曲，作詞、作曲：李宗盛，演唱：蔡琴。

²³ 蕭颯：《霞飛之家》，（台北：聯經，1981）。

桂美生育，侯永年嗜賭	桂美生育，侯永年嗜賭
決定去美國幫傭，正興去學戲	決定去日本幫傭
在美國幫傭情形，正全去學做菜	在日本幫傭情形，正全去學做菜。離開原顧主，在日本做非法勞工。
回到台北，正芳叛逆，成立「霞飛之家」小館	回到台北，正芳叛逆，成立「霞飛之家」小館 正芳懷孕，桂美陪她去墮胎 侯永年外遇，桂美決定離家出走，爲了小孩，又再度回到家裏

第二部份正芳	第二部份正芳
桂美生病，正芳接管「霞飛之家」	桂美生病，正芳接管「霞飛之家」
對於「霞飛之家」去留問題，正芳遇到心上人魏振東	對於「霞飛之家」去留問題，五個小孩對「霞飛之家」各有看法
正芳與魏振東交往，五個小孩對「霞飛之家」的算計	正芳陪著桂美散步，回溯過往
正芳掙扎於是否賣掉「霞飛之家」，是否嫁給魏振東	探視昔日親友，正芳陪桂美到表姨家，得知桂美初戀情人在大陸的情形
桂美過世，正芳拒絕魏振東的賣店提議。正芳決定接管「霞飛之家」，並撫養正全的小孩	正芳決定接下「霞飛之家」，不出國念書，並幫桂美將大陸親友接濟到台灣

在小說的部份，是以母女兩代對於情感處理的態度作為敘事的主軸，並以桂美的傳統隱忍包容，無怨無悔地奉獻付出，一再原諒丈夫的嗜賭，依附於家庭及父權制度下，含辛茹苦地度過一生，最後因過勞得到肝癌過世。相反地，小說第二部的女主角，正芳則能夠理智地處理感情問題，展現新女性自主獨立的形象，不願依附在婚姻制度及父權的掌控之下，堅定而有自信地承擔「霞飛之家」的經營事業，並自願收養哥哥的小孩湯米，做個堅強獨立的單親媽媽。電影則完全以桂美為主角，二次重要的衝突作為戲劇的轉折點，一次是桂美為了先生嗜賭，憤而拿刀子想要同歸於盡，卻導致羊水破裂，緊急生產，另一次則

是桂美因爲先生外遇，整夜未歸，獨自面對遭逢颱風肆虐過後的家園，憤而以掃帚打破窗玻璃，此二次劇情轉折點形構成電影三幕式通俗劇結構，有別於小說桂美、正芳的二元結構。電影的片名也由原先小說強調《霞飛之家》的外省女性自主獨立，變成象徵母親（母土 motherland）含辛茹苦的《我這樣過了一生》。

在電影中《我》片主要的敘述視角則著重在細膩描述桂美近乎二十年的生活歷程。原本小說中母女兩代的情感鋪陳及對比性的現代／傳統婚戀觀，轉化影像之後，則主體成爲桂美及她的丈夫侯永年的奮鬥歷程，以及台灣二十年間，艱辛困苦的勞工所營造的經濟成長。電影的影像中，侯永年與桂美結婚之後，原本侯永年在飯店當服務生，每天看美國人臉色，業餘時喜歡聚眾在飯店廚房內賭牌，失業後仰賴桂美的家庭手工業維生。由於生活上經濟的壓力，桂美決定「外銷」勞力，與侯到外國打工；存了點資本，回國開了自家的小西餐廳。侯的外遇，使得桂美出走，爲了生存她到紡織廠做女工。最後桂美爲了稚幼的孩子，還是回家經營餐館，將西餐廳搬至仁愛路，完成了將家族帶入富裕生活的任務。桂美的成就如同台灣的經濟成長；桂美的刻苦耐勞、勤儉持家、自立自強、體諒包容等等美德，正是孕育經濟成長的必要精神。桂美不只是促成家庭生活改變的原動力，也是那「推動台灣經濟搖籃的手」。

改編成電影之後的《我》片，對小說的敘事結構作大幅度的改變，女性身體的勞動記憶與台灣經濟的成長則成爲互相隱喻的象徵符碼，並且以影像上女主角的造型作爲象徵性的指涉意涵與商業賣點。鏡頭一開始是在一個幽暗狹小的廚房，桂美瘦削的身形與中長的頭髮，在悶熱逼仄的空間裏，穿梭忙碌著，畫外音則是幽遠的唱機傳來京戲聲，傳遞出外省家庭的氛圍。短暫而靦腆的相親之後，桂美嫁給侯永年，此時桂美的形象則是溫柔飽滿的妊娠婦女，宜室宜家的操持家務並關照前妻的三個小孩，由於丈夫的嗜賭，導致家庭經濟的困窘，桂美與家裏兩個較年長的小孩奮力地作家庭代工。電影鏡頭拍攝家庭內黯沈的色調，在昏濁的燈光下，一角錢一角錢地營聚著，勉力撐持著家庭生計。接著桂美與侯永年兩人到日本幫傭，桂美則是一襲工作服，圍裙，鏡頭時常是俯視著她，而她的身影則是全身幾乎俯貼在地上，使勁而勤奮地刷地，操勞著家務性工作，或者是有關餐飲的工作。桂美一直抱持著一個心願，要在自己的土地上，開一家屬於自己的店，不再寄人籬下，全家能夠團聚，所以結束在日本的勞力輸出，回到台灣之後，她經營起自己的店面「霞飛之家」，此時她的身體變得豐腴渾圓，髮型則是典型捲捲的媽媽頭，家庭的經濟成長，隱喻著台灣的經濟起飛，促使台灣得以自主茁壯，而經濟的卓越，是透過母體的孕育成長，女性的勞動生產力化爲血汗滋養了台灣這塊土地。

以女體來表達女性的犧牲奉獻、刻苦耐勞，恰如以女體暗喻國體，女體的豐饒如同國體經濟的富裕神話。女主角楊惠珊，在接拍文學電影之前，是以社會寫實影片崛起，曼妙

的魔鬼身材及女性復仇的形象是觀眾所熟知。這部影片則以楊惠珊一邊拍片，一邊增胖作為行銷噱頭，且以其增胖二十公斤引起閱聽人窺奇的心理誘因，在人物塑形上，將楊惠珊魔鬼身材變成了大地之母的身材，也變成了家庭中的聖母／天使象徵。理想女性是母性的，身材是接近大地之母式的，而這種女性是內心只有慈母般的關愛，沒有情慾的需求。因此，影片中兩場桂美與侯永年涉及性意涵的床戲，都是女性以性來交換生存的穩定，而非尋求性的歡愉。其中一場戲，桂美上床為侯永年掏耳，兩人親密交談，侯向桂美求歡，她便將性變成交換戒賭，努力工作的條件。另一場戲則是桂美懷孕大腹便便，侯永年將整個頭放在桂美因妊娠而隆起的腹部，同時侯永年為自己的好賭而辯解，一方面像是小男孩做錯事在對母親撒嬌，另一方面彷彿是男性對於母親子宮的無限依戀，渴望母性贖罪與無限的包容。桂美一次又一次展現母性的關愛與溫柔，對侯永年一再地體貼與寬恕，包括他的嗜賭與外遇。桂美是一位外省女性，由於大陸國共內戰，流亡到台灣，她一如傳統女性，不斷委屈求全，原諒丈夫，結婚後先是照顧前妻留下的三個小孩，之後自己生下雙胞胎，一再地犧牲自我，奉獻家庭，成為一個完美的母性符碼。她的圓胖身形已在影像上形成一種奇觀，完全被化約為一個孕育生產的子宮，既孕育著生命、萬物、社會，同時也護佑著小孩，家庭，甚至社會的成長。

由《霞飛之家》到《我這樣過了一生》，可知原先小說的主題隱含著大陸來台的外省人色彩，在蕭颯的小說敘事裏，「霞飛之家」這個桂美所經營的餐廳，是相當代表外省社群的象徵，對於顛沛流離半輩子的外省群落而言，擁有一方可安身立命之所，不再飄零遊走是一種奢侈的企盼，而這家店「霞飛之家」本身就帶有明顯地懷舊色彩、外省色彩，滿足著異鄉遊子的鄉愁：

她（桂美）在老家鄉下時，聽說有個親戚住在上海城裏霞飛路，於是小時候對上海的豪華印象，也就只有霞飛這二字，於是她要她的小飯館叫「霞飛之家」。²⁴

自動門進去，地毯殷紅，金粉飾壁。桌椅是實心的木頭外貼柚片，感覺十分重實，再鋪上淡褐色粗麻桌巾，到了黃昏，玫瑰花換成蠟燭盞，整齊排列的刀叉銀光閃爍，加上肥墩富態的老闆娘坐櫃臺邊一口上海鄉音，使人不由得聯想起老式上海西餐廳的俗麗卻又故作高雅的派頭。「霞飛之家」賣的就是這份聯想。²⁵

一九四九年，國共的戰爭迫使國民黨退守台灣，當時的統治者帶來近百萬的流亡軍民，

²⁴ 同前註，頁 53。

²⁵ 同前註，頁 58。

桂美與侯永年也是跟隨著國民黨來到台灣。當桂美要在台北開餐館時，她展現對大陸鄉土、現代化都會的想像。自己擁有餐館，不再為外國人打工、不再寄人籬下，這是自我主體性的開展。這個主體性更具體展露在她為這個餐館「命名」時，她對「遙遠的歷史中國」的回憶與想像，此即趙彥寧所謂流亡主體對中國之「慾望觀想」，此經由這觀想過程，對於家鄉文化凝視、認知、期望，用以建構自我主體認同與主體自我再現。流亡主體「是由鏡像的投射中認知自己，在民族國家意識形態下鏡子將影像投向一個遙遠的歷史中國。」²⁶這份文化想像是相當有趣而繁複，出身於鄉下的桂美，嚮往當時十里洋場的大都會上海，其觀想聚焦在上海繁華的情景。她對自己餐館的想像是在繁華的都會裏，一個現代化、西化的西式餐廳，此切合當時台灣已經從鄉土前工業的社會正慢慢轉型為工商業繁榮的消費社會。而且，她在外國一心一念想回去的是台灣鄉土，她雖然想複製對上海繁華的文化想像，但是她了解這是個商品上行銷的「氛圍聯想」，與原先的懷鄉情緒想要再返歸的認同是不同的。這可說明外省流亡女性立基於現實上，帶著對於大陸原鄉的記憶來到台灣，在這裏展開新的生活經驗、鋪衍新的生命故事，於是新的認同也被建構出來。

但是這份上海懷鄉式的聯想，轉換到電影影像上，則伴隨著台灣經濟成長的模式而有所轉變。影像上二個「霞飛之家」的場景，一個是剛開店時的家庭式的簡便小館，家裏的客廳就是餐廳，就是營生的所在，這個在台灣大多數小型家庭式的小館子隨處可見，在電影中這個家庭小館，簡單的塑膠墊餐桌椅，賣著中式簡餐，配上一杯紅茶。第二個「霞飛之家」則是在十年之後，擴充原本的小館子，變成有著高雅情調的西餐廳，播放著古典音樂，販賣西式套餐，在這兩個場景裏，並沒有與上海能夠連繫的象徵符碼，影像文本裏桂美及侯永年則是標準的國語發音，也沒有上海鄉音，影像主體的焦點視角由「霞飛之家」轉向女主角桂美。在《我》片，外省人的主體意識及生活氛圍被淡化，主要是以桂美（由楊惠姍飾）堅毅卓絕的一生作為敘事的主幹，以楊惠姍明星的光環，其戲劇主題強調母性形象與大地之母式的身體，以迎合主流意識形態。

這部影片是被稱為「鐵三角」的蕭颯、張毅、楊惠姍合作的片子，蕭颯的小說及編劇、張毅導演、楊惠姍主演。²⁷《我》片的影像敘事與呈現對於小說的增刪有相當幅度的改變。雖然原作者及編劇蕭颯曾表示：

²⁶ 趙彥寧：〈國族想像的權力邏輯——試論五〇年代流亡主體、公領域、與現代性之間的可能關係〉，收於氏著，《戴著草帽到處旅行》（台北：巨流，2001），頁151-202。

²⁷ 「鐵三角」的組合主要是指改編女作家蕭颯的作品，而由導演張毅負責拍攝成影片，楊惠姍主演。《我這樣過了一生》（原著：《霞飛之家》）及《我的愛》（原著：《唯良的愛》）這兩部片子皆是由號稱「鐵三角」的蕭颯，張毅，楊惠姍所合作的片子。

我對自己寫過的東西不滿意，只要有機會，我都會想重新再來過。《霞飛之家》就是最好的例子；當它改編成《我這樣過了一生》劇本時，我再重新創作的慾望，使我將它改動許多。²⁸

但是《我這樣過了一生》中所作的原著改編，其實並不全然決定於編劇蕭颯的滿意不滿意或創作慾望；事實上女性編劇在電影的商業機制作用下，發聲音量是微乎其微。而原著者若是女性作家，如蕭颯，才剛在文壇上展露頭角，可謂人微言輕，再加上導演是她的先生，男性／女性在文化工業的職稱位階（編劇／導演）及男／女性別權力，都讓蕭颯不太可能對於影片情節的增加刪減有太大的發言空間。八〇年代的新銳女作家對於讀者市場而言，尚未累積一定的文壇聲譽，故對於製片者及電影公司來說，導演及演員對於群眾的號召力及吸引力，無疑地在商業電影的需求扮演著更重要的角色。

楊惠姍是八〇年代參與新電影的少數明星級人物。她在七〇年代崛起，其形象是以社會寫實片裏女性復仇者著稱，媒體時常形塑她的標誌是「魔鬼般的身材，天使般的面孔」，她在螢光幕上展現的是女性性感胴體、剽悍的肢體打鬥，以迎合誘導男性觀眾的視線與慾想。楊惠姍在八〇年代標榜藝術、嚴肅的新電影文化場域裏，文化工業會如何運作其身體的再現？沈曉茵認為楊惠姍在《玉卿嫂》裏身體的再現是情慾的主體；《我這樣過了一生》片則是個母性的代碼；在《我的愛》一片中則形塑一個婚姻遭背叛的女性，展現的是受難形象的身體。²⁹

《我》整部片子以楊惠姍所扮演的桂美為主，正芳只是最後出來陪襯著病老的桂美。此種戲份的改變與電影工業機制有著密切的關係，楊惠姍的明星光環，再加上她母性圓融的肢體展演，形成視覺焦點，也成為影片行銷放入文化工業時重要宣傳工具。小野曾在一次訪談中表示：當初他們的企劃案就是張毅要讓楊惠姍在片中一直胖一直胖，形成一個視覺觀影的焦點。³⁰這也就是說，電影開拍後，鐵三角中的一角，編劇蕭颯便得退隱。女明星的形象成為商業市場的主要賣點。角色編導上，傳統母性形象的桂美取得重要戲份，使得這部影片變成歌頌母愛，符合主流意識形態的電影。這個母性的身體象徵著受難的過程、生育的辛勞、包容與愛，經歷台灣經濟發展中的家庭代工時期、到外國當「外勞」時期、最後終於回到台灣成為「頭家娘」，擁有自主的一間店。這個外國的場景原先在小說裏是設定在美國，但是在電影開拍之後則變成日本，夫妻在日本環境下受到僱主的欺侮，被迫到

²⁸ 蕭颯：《走過從前》（台北：九歌，1988年），頁386。

²⁹ 沈曉茵：〈胴體與鋼筆的爭戰——楊惠姍、張毅、蕭颯的文化現象〉，《中外文學》第2期第226卷（1997年7月），頁98-114。

³⁰ 小野在「台灣新電影二十年」的座談會上的談話。此次研討會由金馬獎執行委員會及中央大學主辦（2002年10月）。

中國餐館非法打工。雖然場景由美國變成日本，主要是節約拍攝經費的考量，但是這個場景的改變，其實象徵著來台的外省人對日本一種複雜的國仇家恨，故當男主角得知要去日本打工當外勞時，不禁脫口而出，自己的家鄉對日抗戰的歷史傷痕，對要去日本做事，內心充滿不堪與矛盾。但桂美說服先生，忍辱負重，故這個母性身體不僅是下一代的子女生育，也象徵台灣經濟成長的家國寓言體。

因此，在原先小說《霞飛之家》裏，桂美與正芳的篇幅是等量齊觀，蕭颯想要以桂美和正芳來作為傳統女性／現代新女性兩者的對比，來突顯傳統／現代兩代女性價值觀上的衝突、異同。雖然《我》片被歸類為新電影，但是其敘事結構，明星角色，意識形態，以及改編刪節上，皆類同通俗商業影片。《我》片以形塑桂美這個角色來貫穿整部片子，讓明星得到最大的曝光率，以符合商業市場運作機制，而女主角的肢體表演正符合觀眾所需求的「奇觀式」、「大地之母」的窺奇心理。正芳的故事被刪便能加重楊惠姍的戲份，此種刪節也牽涉到電影真正在戲院上映時，其片長的限制。³¹雖然正芳的戲份遭到刪節濃縮，但在病老的桂美身邊，正芳扮演著一個母女傳承的重要角色，在陪伴年老桂美拜訪親友時，桂美得知昔日初戀情人的家人正等待在香港，希望有人能接濟他們到台灣，桂美將這個最後的遺願及餐館「霞飛之家」，在影片的最末，病房的場景，託付給正芳，傳遞母女之間的連繫，同時也將兩岸三地的大歷史敘事融入了電影敘事的場景。

從小說上的《霞飛之家》到影像上的《我這樣過了一生》，由於考慮到商業市場的運作，再加上編導企圖將桂美的生命歷程與台灣經濟發展的歷程連結，遂呈現主要以桂美為主軸的生命故事，以承載各種編導想要投射的主觀意義，將桂美的母性渾圓身體連結生育、成長的主題，連結台灣社會的成長，甚至以桂美來連繫兩岸三地親情人倫的包容、涵攝，因此而成就了桂美這個在台灣電影裏多重豐富意義的母性符碼。

五、結語

本文試圖探討六〇年代至八〇年代的言情敘事，改編成電影，搬上螢幕之後，其空間再現所呈現的象徵符碼。本文主要以瓊瑤電影、《油麻菜籽》、《霞飛之家》（《我這樣過了一生》）作為分析文本。透過上述的分析，女性言情敘事在改編為電影時，不論是瓊瑤式的言情小說，或學院所認定的八〇年代女性成長小說，皆改編成三幕式通俗劇（melodrama）的戲劇結構，並強化女性怨憤形象，作為劇情的轉折及衝突點。瓊瑤電影中的空間場景，以

³¹ 《我》片拍攝過程，中影公司曾向張毅發出最後通牒，警告他不得繼續超出預算，後製作期間，張毅又被通告片子不得太長，必須剪輯在兩小時之內，以便利戲院的放映。參考小野：《一個運動的開始》（台北：時報，1986），頁 225-228。

西化、現代化及流行文化元素（服飾、音樂），再加上對於歐美留學的憧憬，異國情調的浪漫，滿足閱聽人對於現代都會愛情的空間想像。八〇年代的言情敘事則著重在女性主體意識，女性成長，改編成電影之後，其空間再現則強化台灣資本經濟發展，以及不同族群歷史文化融匯，使得女性主體成長與台灣家國茁壯互喻。在女性獨立自主與傳統性別觀點拉鋸時，《油麻菜籽》、《我這樣過了一生》點出在經濟結構、家庭結構轉型期時女性內心的衝突矛盾，其影像的空間再現不只與台灣歷史脈絡及文化象徵系統互相應和，也呈現台灣女性獨特的成長經驗。

引用書目

一、小說文本與電影文本

（一）小說文本

瓊瑤：《一簾幽夢》，台北：皇冠，1996。

瓊瑤：《我是一片雲》，台北：皇冠，1999。

廖輝英：《不歸路》，台北：聯經，1983。

廖輝英：《油麻菜籽》，台北：皇冠文化，1983。

廖輝英：《今夜微雨》，台北：皇冠文化，1994 新版（初版 1986）。

蕭颯：《霞飛之家》，台北：聯經，1981。

蕭颯：《我兒漢生》，台北：九歌，1981。

蕭颯：《我這樣過了一生》（霞飛之家）電影分場對白劇本，台灣：中央電影公司，1983。

蕭颯：《少年阿辛》，台北：九歌，1984。

蕭颯：《唯良的愛》，台北：九歌，1986。

蕭颯：張毅，《我兒漢生》，電影分場對白劇本，台灣：中央電影公司，1986。

蕭颯：張毅，《我的愛》，電影分場對白劇本，台灣：中央電影公司，1986。

蕭颯：《走過從前》，台北：九歌，1988 年。

（二）電影文本

瓊瑤電影，詳參「附錄」。

張永祥：《今夜微雨》，台灣：大大公司，1986。

張毅：《我這樣過了一生》，台灣：中央電影公司，1985。

張毅：《我兒漢生》，台灣：三一有限公司，1986。

張毅：《我的愛》，台灣：中央電影公司，1986。

張蜀生：《不歸路》，台灣，1983。

萬仁：《油麻菜籽》（台灣：中央電影公司，1984）。

二、近人論著

小野，《一個運動的開始》，台北：時報文化，1986。

小野，《白鴿物語》，台北：時報，1988。

王志弘，《性別化流動的政治與詩學》，台北：田園城市文化，2000。

王雅各，《台灣婦女解放運動史》，台北：巨流出版，1999。

沈曉茵，〈胴體與鋼筆的爭戰——楊惠姍、張毅、蕭颯的文化現象〉，《中外文學》，第2期，第226卷，1997年7月，頁98-114。

沈曉茵，〈胴體與鋼筆的爭戰——楊惠姍、張毅、蕭颯的文化現象〉，《中外文學》，第2期，第226卷，1997年7月，頁98-114。

林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，台北：時報，1994。

范銘如，《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田，2002。

張誦聖，《文學場域的變遷》，台北：聯合文學，2001。

廖金鳳，〈瓊瑤電影意義的「產生與停滯」之初探〉，《藝術學報》，58期。

廖金鳳：〈瓊瑤電影意義的「產生與停滯」之初探〉，《藝術學報》第58期。

趙彥寧，《戴著草帽到處旅行》，台北：巨流，2001。

Ken Dancyger 著，易智言譯，台北：遠流，1994。

Louis D.Giannetti 著，焦雄屏譯：《認識電影》，台北：遠流，1991。

附錄

表一：瓊瑤小說改編電影目錄

編號	年代	片名（原著小說）	出品	導演	主要演員
1	1965	婉君表妹（六個夢.追夢）	中影	李行	唐寶雲、王戎、謝玲玲、江明
2	1965	菟絲花	國聯	張曾澤	楊群、汪玲、朱牧
3	1965	煙雨濛濛	天南	周旭江	歸亞蕾、武家麒
4	1965	啞女情深（六個夢.啞妻）	中影	李行	王莫愁、柯俊雄
5	1966	花落誰家（六個夢.三朵花）	天南	王引	歸亞蕾、武家麒
6	1966	窗外	中國育樂	崔小萍	趙剛、白茜如
7	1966	幾度夕陽紅（上）、（下）	國聯	楊甦	楊群、汪玲、甄珍、江清
8	1967	春歸何處（幸運草.黑蘭）	新亞	周旭江	柯俊雄、張美瑤、謝玲玲
9	1967	尋夢園（幸運草.尋夢園）	萬聲	周旭江	柯俊雄、張美瑤、謝玲玲、武家麒
10	1967	紫貝殼	邵氏	潘壘	江楓、凌雲、歐威、唐美麗
11	1967	窗裡窗外（幸運草.迴旋）	國聯	林福地	江清、田野
12	1967	遠山含笑（潮聲.深山裏）	國聯	林福地	甄珍、康凱、江清、田野
13	1968	第六個夢（六個夢.生命的鞭）	翡翠	白景瑞	柯俊雄、唐寶雲
14	1968	月滿西樓	火鳥	劉藝	李湘、康威、夏凡、江明
15	1968	明月幾時圓（六個夢.歸人記）	國聯	郭南宏	甄珍、鈕方雨、吳風、劉維斌
16	1968	陌生人（幸運草.陌生人）	國聯	楊甦	楊群、甄珍、李虹
17	1968	深情比酒濃（六個夢.夢影殘痕）	國聯	郭南宏	歸亞蕾、劉維斌、李紅、金滔
18	1968	女蘿草（幸運草.晚晴）	國聯	林福地	歸亞蕾、王沖、佟林
19	1968	寒煙翠	邵氏	嚴俊	方盈、喬莊、岳華、井莉
20	1968	晨霧（潮聲.晨霧）	國聯	高立	汪玲、康威
21	1969	船	邵氏	陶秦	何莉莉、金漢、楊帆、井莉
22	1970	幸運草	火鳥	高山嵐	夏凡、江明、范菱、孟飛
23	1971	庭院深深	鳳鳴	宋存濤	楊群、歸亞蕾、王戎、李湘
24	1973	彩雲飛	興發	李行	甄珍、鄧光榮、紫蘭
25	1973	窗外	八〇年代	宋存濤	林青霞、秦漢、張俐仁、恬妞
26	1973	心有千千結	大眾	李行	甄珍、秦祥林、紫蘭
27	1974	海鷗飛處	大眾	李行	甄珍、鄧光榮、秦漢、謝賢

28	1975	一簾幽夢	第一	白景瑞	甄珍、秦祥林、汪萍、謝賢
29	1975	翦翦風	金獅	張美君	恬妞、于洋、劉志榮、高凌風
30	1975	女朋友	第一	白景瑞	林青霞、秦祥林、蕭芳芳、江彬
31	1975	在水一方	香港聯合	張美君	林青霞、秦漢、恬妞、谷名倫
32	1976	秋歌	大眾	白景瑞	林青霞、秦祥林、夏玲玲、劉尚謙
33	1976	碧雲天	馬氏	李行	林鳳嬌、秦漢、張艾嘉、江明
34	1976	浪花	馬氏	李行	柯俊雄、李湘、林鳳嬌、秦漢
35	1977	我是一片雲	巨星	陳鴻烈	林青霞、秦祥林、秦漢、胡茵夢
36	1977	人在天涯	白氏	白景瑞	秦祥林、胡茵夢、夏玲玲、馬永霖
37	1977	奔向彩虹(水靈.五朵玫瑰)	巨星	高山嵐	林青霞、秦祥林、馬永霖、藍毓莉
38	1977	風鈴風鈴(水靈.風鈴)	香港聯合	李行	林鳳嬌、秦漢、江明、崔愛蓮
39	1978	月朦朧鳥朦朧	巨星	陳耀圻	林青霞、秦漢、馬永霖、宋岡陵
40	1979	一顆紅豆	巨星	劉立立	林青霞、秦祥林、馬永霖、賴宜君
41	1979	雁兒在林梢	巨星	劉立立	林青霞、秦漢、馬永霖、謝玲玲
42	1979	彩霞滿天	巨星	劉立立	林青霞、秦漢、馬永霖、張璐
43	1980	金盞花	巨星	劉立立	林青霞、秦漢、朱海玲、王艾迪
44	1981	聚散兩依依	巨星	劉立立	呂琇菱、鍾鎮濤、劉藍溪、周邵棟
45	1981	夢的衣裳	巨星	劉立立	秦漢、呂琇菱、鍾鎮濤
46	1982	卻上心頭	巨星	劉立立	呂琇菱、劉文正、劉藍溪、雲中岳
47	1982	燃燒吧火鳥	巨星	劉立立	林青霞、呂琇菱、劉文正、雲中岳
48	1982	問斜陽	巨星	劉立立	楊惠珊、呂琇菱、雲中岳、胡冠珍
49	1983	昨夜之燈	巨星	劉立立	鄭少秋、費翔、陳玉蓮

表二：廖輝英小說改編電影目錄

編號	年代	片名	導演	編劇	演員	備註
1	1983	油麻菜籽	萬仁	廖輝英 侯孝賢	陳秋燕 柯一正 蘇明明 李淑禎	金馬獎第 21 屆最佳改編劇本獎、最佳女配角獎
2	1983	不歸路	張蜀生	宋項如 孫材敏	柯俊雄 蘇明明	
3	1986	今夜微雨	張永祥	張永祥	林以真 張國柱 歐陽龍	

表三：蕭颯小說改編電影目錄

編號	年代	片名	導演	編劇	演員	備註
1	1985	我這樣過了一生	張毅	蕭颯	楊惠珊 李立群 劉明 文瑛	原著《霞飛之家》 第 31 屆亞太影展最佳導演獎
2	1985	少年阿辛	張美君	葉雲樵	西文芸 李志奇 蕭紅梅 魏伯勤	
3	1986	我兒漢生	張毅	蕭颯	江霞 李興文 林芳岑 王菁菁	
4	1986	我的愛	張毅	蕭颯	楊惠珊 王俠軍	原著《唯良的愛》
5	1986	小鎮醫生的愛情	邱銘誠		秦漢 顏寧 李志奇	

The Representation of Space in Taiwan Romance Narrative and Film Adaptation –Emphasis on the 1960~1980s Cultural Field

Yi-Kuan Huang^{*}

Abstract

This study attempts to research gender issue in Taiwan romance fiction and film adaptation. This thesis uses text analysis research to analyze the text meaning in both Qiong-Yao's romance novel and 80's romance novel, which were adapted into films. We also comparative both romance novels and films in the politics of woman's body, which concerns sex and appearance, and try to find the constructed woman image and the meanings of gender in which one is conservative. This study will discuss Taiwanese women films in the 1960-1980s, and focus on the representation of scenes in commercial movies. It also discusses women's consciousness in female/male director's works and how much control a woman issue can have in a male dominated industry.

Keywords: woman fiction, Taiwan film, romance narrative, Qiong-Yao's film,
Liao Hui Ying, Xiao Sa

^{*} Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Changhua University of Education, Taiwan.