

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

Graduate Institute of Taiwanese Literature

National Chengchi University

Master Thesis

指導老師：楊小濱教授

Advisor: Dr. Xiao-Bin Yang

欲望大他者：80年代電影與小說的互文性

——以〈孤戀花〉、〈我愛瑪莉〉、〈風櫃來的人〉為例

**Desiring the Other: the Intertextuality between
Fiction and 1980s Films—using *Love's Lone Flower*, *I
Love Mary*, and *Boys from Fenggui* as the examples**

研究生：吳孟翰

By Meng-Han Wu

中華民國一〇四年九月

September, 2015

國立政治大學台灣文學研究所
碩士論文學位考試審定書

台灣文學研究所碩士班研究生 吳孟翰 君所撰寫之論文

欲望大他者：80年代電影與小說的互文性——
以〈孤戀花〉、〈我愛瑪莉〉、〈風櫃來的人〉為例

經本委員會審議通過，特此證明。

學位考試委員：

主 席 黃儀冠

謝世宗

楊小濱

指導教授 楊小濱

所 長 范銀珊

中 華 民 國 104 年 09 月 10 日

摘要

本研究的核心關切，在於指出小說與其改編電影之間的差異的面貌，乃因文化語境作為一個拉岡精神分析理論下的大他者，時刻影響著文本的生成與改變。因此，本研究透過互文性的脈絡，將文化語境此一要素引入文學與其改編電影的討論之中，並且經由拉岡四種話語的結構，重新對兩類文本進行分析。在此一方法下，本研究以白先勇〈孤戀花〉、黃春明〈我愛瑪莉〉，以及朱天文〈風櫃來的人〉為主要文學文本，並以林清介、柯一正、與侯孝賢於八〇年代分別執導的同名電影為探論對象，最後指出改編電影在文化語境的影響下所形成的三種樣態，分別是：主人話語結構下，主體追尋大他者絕爽的改編；或者，在大學話語結構下，主體因為對文化語境完全臣服，而使改編陷入一種錯亂的情境；又或者，在分析師話語結構下，主體因穿越大他者的幻想，而在境界上形成的超越改編。

關鍵詞：大他者、四種話語、〈孤戀花〉、〈我愛瑪利〉、〈風櫃來的人〉

Abstract

The main purpose of this study is to argue the influence of culture, which being the Other in Lacanian psychoanalytic theory, in fiction and its film adaptation. That is, this study would elaborate how a subject's desire toward the Other could let the Other affect the generation and transformation of the adaptation in every second. Hence, through the context of intertextuality, this study brings culture into the discussion between fiction and adaptation, and re-analyses two kinds of text by the structure of four discourses in Lacan's psychoanalysis theory. Using the fiction *Love's Lone Flower*, *I Love Mary*, and *Boys from Fenggui* as the example, and comparing to their film adaptation, this study, in the end, points out three different types that, under the influence of culture, the adaptation would become: In master's discourse, the adaptation could be the production, produced by the subject who chases after the Other's jouissance. And in university's discourse, it could be a confused situation that results from subject's complete obedience to the Other. Or in analytic discourse, it could be a transcendent adaptation which is generated by the subject who traverses the Other's fantasy.

Keywords: the Other, four discourses, *Love's Lone Flower*, *I Love Mary*, *Boys from Fenggui*

目次

摘要.....	I
目次.....	III
圖式目錄.....	IV
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究立場與研究方法.....	7
第三節 研究範圍與文獻回顧.....	12
一、 孤戀花.....	15
二、 我愛瑪莉.....	17
三、 風櫃來的人.....	20
第四節 80年代影壇概況.....	22
第五節 章節概要.....	26
第二章 孤戀花開未？主人話語下的文本轉向.....	31
第一節 悲情孤戀花：主人話語下的成家幻滅.....	32
第二節 摧折孤戀花：改編電影的人物斷裂.....	41
第三節 孤戀花開未？追尋絕爽的主人話語式改編.....	48
第四節 小結.....	55
第三章 誰（不）愛瑪莉？大學話語與倒錯話語下的文本錯綜.....	57
第一節 我愛瑪莉？大學話語下的主體分裂.....	58
第二節 我愛瑪莉：倒錯話語的主體臣服.....	67
第三節 誰（不）愛瑪莉？話語錯雜的改編處境.....	75
第四節 小結.....	82
第四章 風櫃人來否？分析師話語下的幻想超越.....	85
第一節 風櫃人來去：象徵的追求與大他者認同.....	86
第二節 風櫃人何去：權威話語的自我消解與真實界回應.....	93
第三節 風櫃來的人：分析師話語下的意義重建.....	99
第四節 小結.....	108
第五章 結論.....	111
參考書目.....	117

圖式目錄

圖式 1	四種話語的基本結構	10
圖式 2	話語結構的四種型態	10
圖式 3	小說〈孤戀花〉中主人話語結構	38
圖式 4	改編電影與文化語境的主人話語關係	53
圖式 5	小說〈我愛瑪莉〉的大學話語結構	64
圖式 6	電影《我愛瑪莉》的倒錯話語結構	71
圖式 7	改編電影與文化語境的大學話語結構	78
圖式 8	分析師話語的話語結構	102
圖式 9	電影《風櫃來的人》的分析師話語結構	103
圖式 10	改編電影與文化語境的分析師話語關係	107
圖式 11	癡症話語的話語結構	111



第一章 緒論

自有電影以來，文學和電影的結盟便越趨緊密；畢竟，一個好的文學作品能夠化為電影的養分，而改編的電影，則能替原著帶來更多的關注。即如巴贊（Andrew Bazin）所言，從文學與戲劇中取材的電影，帶回了「自文藝復興以來藝術事業逐漸丟棄的」¹觀眾，使得這些作品再次受到注目，甚而在文學出版方面，造成原著銷售量大幅增加的結果。²但是，作為一個學院的研究，我們必須要問，文學與其改編作品間的關係為何？我們如何看待改編作品與原著之間的異同樣貌？而造成此一差異的原因又是何故？

第一節 研究動機與目的

在進一步回答這些問題之前，事實上，我們必須先在忠實性（fidelity）與互文性（intertextuality）兩課題上進行探論，以釐清部分觀點。就前者而言，忠實性在改編電影的討論中，始終不曾缺席：在多數場合中，關於改編電影的討論，往往就其是否成功地再現了小說，進而判定該改編電影的優劣；³而在現當代的研究中，雖然忠實與否已不再是唯一的判準，但忠實這項因素，卻始終存在於研究者的考量之中。例如巴贊在〈非純電影辯〉中，便主張一部好的改編作品，並非表面式的依樣畫葫蘆；它必將破壞原著本有的平衡，並透過新的結構手法，以及電影對自身美學型態的理解，而完成對原作的「忠實」展現。⁴此外，電影學者在分類改編電影時，也往往帶有這樣的傾向：例如杰弗里·華格納（Geoffrey

¹ 安德烈·巴贊著，崔君衍譯：《電影是什麼？》（北京：中國電影出版社，1987），頁 108。

² 安德烈·巴贊著，崔君衍譯：《電影是什麼？》，頁 97。

³ 以近年李安改編《戒 | 色》為例，研究者如孫筑瑾認為原著中因隱含張愛玲與胡蘭成的情事對照，故而寫得模糊不清、語焉不詳；而李安的改編電影為了因循這層關係，也因此變得含糊不清，難以定位電影本身究竟要拍什麼樣的故事。（孫筑瑾：〈《色戒》的兩個版本：評張愛玲小說兼談李安的電影〉，《思想》第 15 期（2010 年 5 月），頁 227-237。）言下之意，大有小說已非佳作，而電影更次之意。而本文後續將論及之《我愛瑪莉》，黃春明本人即認為已脫出原著之意甚多，因而有所不滿。（參閱本文頁 18）換言之，忠實與否仍是普遍考量一部改編是否成功的觀點。

⁴ 安德烈·巴贊著，崔君衍譯：《電影是什麼？》，頁 100-102。

Wagner) 提出改編電影的三種類別時，便按照改編對原著忠實程度的高低，提出位移 (transposition)、批評 (commentary)、類比 (analogy) 的三分法。⁵後續承襲此三分類而有所修正或改寫者，如達德利·安德魯 (Dudley Andrew) 提出的借用 (borrowing)、截取 (intersecting)、轉換 (transforming)，⁶以及邁克爾·克萊恩與吉莉安·帕克 (Michael Klein & Gillian Parker) 所言的三種類別，⁷皆是如此。甚至，在華語研究圈中，當李歐梵論及改編自戲劇的電影時，其所提出之忠實改編 (faithful adaptation)、無修飾改編 (literal adaptation)，與鬆散改編 (loss adaptation)，⁸都可視作是這種分類法的變體，而難與忠實原則無所牽連。

然而，「忠實」作為一種論斷改編與原著關係的判準，卻始終有其困難：因為當討論到「忠實」時，人們總不禁要問：對誰忠實？這個問題的答案貌似理所當然的即是改編作品的原著，但仔細考慮之後，恐怕不盡如此。當代電影研究者布萊恩·麥克法蘭 (Brian McFarlane) 即指出，改編電影不論再怎麼想貼近原著，但事實上，它呈現的只會是某個特定人士的觀點和看法，而無法滿足所有觀眾、讀者對於原著的想法。⁹因此，當用「忠實」與否來討論改編電影與原著之間的關係時，實際上等於只是說改編的結果與個人的理解不合：

任何一個被給出的電影版本只能是電影製作者個人對原著閱讀的再造，並且期望這個版本能夠與許多其他的讀者或觀眾所想相吻合。但既然這種巧合不見得可能，那麼忠實這條路徑便似乎是注定失敗的事業，而對忠實的

⁵ 就位移而言，指的是直接將小說搬上螢幕；而評論則指原著在有意識或不經意的情况下，在某些方面被改變。類比則是指小說在電影中僅保留了主要的意旨，但從小說人物的行為到小說本身的内容，都有可能被改變。參閱：Deborah Cartmell and Imelda Whelehan eds., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (London: Routledge, 1999), p. 8.

⁶ 安德魯認為，借用是電影藉由原著的聲望，以取信觀眾的一種方式；截取則是因原著難以妥協，而使改編電影產生了對抗的狀態；而轉換則是電影對文本進行忠實的再現。參閱：Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), pp. 98-100.

⁷ 這兩位學者將改編電影分類成「對原著主旨忠實」的改編、「只保留原作結構的核心而重新演繹」的改編，以及「只把原作當作發展素材」的改編。參閱：Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1996), p. 11.

⁸ 李歐梵：《文學改編電影》(香港：三聯書店，2010)，頁 34。

⁹ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, p. 8.

批評也就變得沒辦法闡釋清楚。也就是說，那些對失於忠實的挑剔批評，實際上說的不過是「這個對原著的閱讀在這裡或那裡與我的看法不合」而已。¹⁰

相似地，另一位電影研究者羅柏·史坦 (Robert Stam) 也認為，談論「忠實」與否，即是在檢驗改編電影是否「背叛」了原著：他援引克里斯提安·梅茲 (Cristian Metz) 的看法指出，當觀眾或讀者認為電影比原著差，或者電影「背叛」了原著時，這個被「背叛」的對象，實際上僅僅只是個人與原著間的幻想關係，而且只是表明了讀者或觀眾認為自己的幻想版本比導演的更好。史坦更進一步指出，即便「忠實」的目標指涉的是作者的意旨，但不論是作者意旨的內涵，又甚或是由誰決定此一內涵，我們其實都無能斷言。更甚者，當原著作者同時身為改編的劇作者時，所謂的「忠實」，又該是忠於原著，還是忠於劇本？¹¹這些問題在忠實作為討論的方法時，我們都無法找出答案。

史坦認為，如果深入來看，「忠實」原則的背後其實假設了小說在文字的表象之後，具有某種可以被提煉出來的本質。但是，當文本可以引發各式不同的閱讀結果，可以與其他文本形成互文 (intertext) 關係，而在詮釋中變為一個近乎無邊界的文本時，這種看似可被移轉的核心，根本就是不存在的；所謂的本質或作品精神，只是詮釋社群 (interpretative community) 的一種共識而已。¹²

除此之外，另一位研究者伊梅爾達·衛勒漢 (Imelda Whelehan) 指出，「忠

¹⁰ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, p. 9. 中文為筆者自譯，凡下述引文自本書者，皆同。

¹¹ 此一問題在面對台灣 80 年代改編電影時尤為醒目，因為此一時期作者在改編電影中多半具有高度的主導權，對於電影的劇本，甚至是最終呈現的樣貌，可能都有所干涉，甚至親身參與。有關此時期原著作者於改編電影中的地位，可參考黃儀冠：〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉，《台灣文學學報》第 14 期（2009 年 6 月），頁 139-170。

¹² Robert Stam, "The Theory and Practice of Adaptation," in Robert Stam and Alessandra Raengo eds., *Literature and Film: A Guide to The Theory and Practice of Film Adaptation* (Malden, MA: Blackwell, 2005), pp. 14-15. 按：從本文後續史坦所倡議，應以互文作為改編研究的方式來看，史坦的這種批評，顯然是為自己的論述進行鋪路，而已然存有互文的立場。然而，我們並不能因此認為史坦的評論失其效力，畢竟自羅蘭·巴特 (R. Barthes) 提出「作者之死」的觀點後，文本已不再侷限在過去作者論的單一封閉性，而有豐富開展的可能。因此，史坦的批評與其說是一種外部批評，不如說是要求電影與文學站在同樣的立足點被研究。

實」原則還透露出文學對電影的偏見，以及一種以文學為尊，認為文學具有特殊地位的態度。過去在「忠實」原則的主導下，對於電影無法處理心理狀態、夢境、記憶、想法的種種批評，其實是忽略了電影具有它自身專屬的敘事策略，並且預設了小說在處理上述的題材時，不需仰仗任何人造的媒介。換句話說，這種看法假定了文學是比電影更複雜的藝術創作，並且因為認定電影無法處理隱喻或象徵，致使對電影更深入研究的可能遭受毀壞。¹³

因此，不僅麥克法蘭認為忠實只是個應該被重視的「粗略的描述性詞語」，去指稱某一類型的改編電影，而非一種評判的標準，¹⁴史坦也認為應該將研究方向轉往互文性研究，從而探究文本改編時的情境脈絡，以及文本跨界轉譯時所刪減、增補的痕跡。這也是當前學界主要用來觀察此二者關係及差異面貌的方法，也就是本文在展開正式討論之前，必須探論的第二個課題。

所謂互文性，係由克莉斯特娃(Julia Kristeva)在翻譯巴赫汀(Mikhail Bakhtin)「對話論」(dialogism)時所提出；其關注的焦點，並非特定的文本或文本類型，而是試圖建立文本與文本間的關聯，從而將諸文本視為一個網絡體系。因此，狹義而言，互文研究是在明顯可見關聯的諸文本間，討論其互相指涉的關係；而廣義來說，文本的互文甚至可能是與其他藝術文本，或與社會文化間的關係。¹⁵

這個理論後來經由傑奈特(Gérard Genette)的闡發，成為「跨文本性」(transtextuality)此一用以指稱「一個文本(不論是明顯或私下的)與其他文本互相關聯的所有關係」¹⁶的專有名詞。在他對跨文本性指稱範圍的分類中，¹⁷又

¹³ Deborah Cartmell and Imelda Whelehan eds., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, p. 6.

¹⁴ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, p. 166.

¹⁵ 參閱：蒂費納·薩莫瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》(天津：天津人民，2003)，頁 3-11。

¹⁶ 羅柏·史坦著，陳儒修、郭幼龍譯：《電影理論解讀》(台北：遠流，2002)，頁 283。

¹⁷ 傑奈特將跨文本性分為五類，分別是互文性(intertextuality)、近文本性(paratextuality)、主文本性(architextuality)、後設文本性(metatextuality)，以及超文本性(hypotextuality)。前四類要旨如下：互文性指的是引用或暗示，近文本性則是被標題、序言、說明、甚至書封所暗指或提及的次要信號(secondary signals)；後設文本性則指文本與另一文本間的另一種關係：它可能沒有明確的指涉，甚至只是默默地喚起與另一方的關聯；主文本性則是指文本的標題內含對於類型的分類，例如羅曼史、遊記等。參 Thomas Leitch, "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" in Deborah Cartmell ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (Malden, MA: John Wiley & Sons, 2012), p. 96.

以超文本性對當代改編電影研究最具啟發：在傑奈特的定義裡，超文本性所指的是一個文本——或者，他稱之為超文本（hypertext）的後起文本——指向一個先前的文本——也就是傑奈特稱之為次文本（hypotext）——的文本間關係，其包括次文本將被超文本進行轉變、修改、闡發、甚至是延伸等。前述曾提及的學者羅柏·史坦認為，超文本性與改編的相關性是不言而喻的，甚至比過去用文本互涉的觀點更為清楚：原著作為一個次文本，使得後繼改編電影在透過剪裁、擴充、修改之後，可以變為一個新的、卻又有關係的超文本；甚至，改編電影本身也可以作為一個次文本，提供給之後的改編者參考利用。因此，超文本性可說是揭露文本與另一文本間各種運作模式，而進一步拓展了改編研究。¹⁸

我們可以說，互文性和超文本性的引入，確實替當前改編研究打開了一條康莊大道，並且足以回應本文初始所提出的前兩個問題，也就是如何看待文學作品與其改編電影間的關係及差異面貌。但就另外一方面而言，其在華語學圈的發展，卻也面臨到一些問題：互文性作為一種研究方法，本應涵蓋到各面向的文本，甚至是該文本當下所處的時代環境；然而，在當前的研究中，由於過度重視原著與改編間的關係，因此缺少與其他文本的對話，或者是將兩類文本的時代因素納入，進行深度討論。¹⁹就改編電影的本質來看，改編研究本不該脫離時代與文化等因素，因為改編電影始終有著與之不可分割的情形存在：喬治·布魯斯東（George Bluestone）在分析電影作為一種藝術時即指出：「在電影中，社會力量在最終的成品中留下的痕跡，比在其他藝術中更為明顯。」²⁰而勞倫斯·凡努提（Lawrence

¹⁸ 羅柏·史坦著，陳儒修、郭幼龍譯：《電影理論解讀》，頁 286。

¹⁹ 再以〈色，戒〉改編為例，如莊宜文〈文學／影像的合謀與拮抗：論關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》、李安《色·戒》和張愛玲原文本的多重互涉〉（《政大中文學報》第 9 期，2008 年 6 月）一文，便關注在小說和電影之間的差異與轉化，但對於改編電影所受到的思想影響，或人物與情節的轉變原因，實則著墨有限。又，以本文後續研究對象為例，謝世宗對《風櫃來的人》的研究，雖然把其他有關之電影文本納入，但在缺少對原著討論的情況下，也就無法看出時代如何對兩名創作者產生不同的影響。有關謝文的討論，見本文 20 頁。另按：在更糟的情況中，評論者甚或交互參照原著與改編的內容，以補足另一方的空白，卻未曾注意到互文研究的重點，應是互涉過程中文本的相互刺激，以致於錯亂地將兩類文本合併觀看，而忽視了其中或有根本無法結合的差異。但這並非理論發展或應用的缺陷，而是理論操作失誤的結果。因此本文僅於此說明，而不再進一步討論這種現象。

²⁰ 喬治·布魯斯東著，高駿千譯：《從小說到電影》（北京：中國電影出版社，1981），頁 38。

Venuti) 雖然站在不同的角度, 主張將改編視為是一種詮釋 (interpretation), 並以翻譯 (translation) 的觀點來進行既非忠實、也非互文的第三種改編研究,²¹但其同樣也認為文化的、社會的因素是被包裹在電影裡的:

一部改編電影……不僅在電影形式的各個方面因為是不同脈絡的結構, 而創造了本質上不同的表意過程, 同時, 它們也更進一步地在有區別性的演出、導戲, 和製片場製作風格中被轉變, 或者是在特定演員、導演, 甚至是劇作家的事業軌道中被轉變, 又或者是因為經濟和政治的因素, 因為價值、信念和表現 (representation) 在文化處境——也就是改編被生產的地方——中的階層 (hierarchy), 而有所轉變。²²

凡努提認為, 上述的這種情況, 使得透過符碼 (codes)、價值, 與意識型態完成的主題式釋義 (thematic interpretants), 因此包括了「對被改編素材的一種詮釋, 一種已經在他處被建構完成的詮釋: 一種經由導演所分享, 且過去經常能吸引特定觀眾, 或者能反映特定社會團體興致所在的政治立場的道德觀或文化品味」。²³

由此可知, 改編研究實際上無法獨立於文化語境的脈絡之外。因此, 即便這個觀察確如麥克法蘭所言, 「很難建立一個有規則的方法去調查當電影與其改編依據的小說相比較時, 其所強調的重點究竟有多大程度是在受到文化情況的影響

²¹ 凡努提的詮釋觀點在於反省改編電影如果是一個多重互涉的結果, 那麼在什麼意義下還有原著此一根本源頭? 而又是在什麼意義下, 原著才能與改編緊密相連? 因此, 此一觀點並非對互文的全然否定, 而是對互文研究的路線進行修正, 試圖重新界定改編與原著的關係。然而, 即如托馬斯·利奇 (Thomas Leith) 在評論琳達·凱爾 (Linda C. Cahir) 的看法 (她同樣主張以翻譯來討論改編) 時所指出, 翻譯的取徑將再次面臨到忠實性的問題, 而又回到「對誰忠實?」的困難之上。因此, 「翻譯」是否適合作為討論改編的方法, 或許猶待考察, 但本文下述中, 凡努提對於改編中文化因素的討論, 仍頗有見地。有關利奇對凱爾「翻譯」方法的評論, 參閱: Thomas Leitch, "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" in Deborah Cartmell ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, p. 98.

²² Lawrence Venuti, "Adaptation, Translation, Critique," in Timothy Corrigan ed., *Film and literature: An Introduction and Reader* (New York: Routledge, 2012), p. 93. 中文為筆者自譯, 凡下述引文自本書者, 皆同。

²³ Lawrence Venuti, "Adaptation, Translation, Critique," in Timothy Corrigan ed., *Film and literature: An Introduction and Reader*, p. 95.

下，而發生轉變」，²⁴但這個在過去의 文本分析中被遺漏的區塊，便是本研究理應重新檢視的部分。

事實上，對於文化語境的重新檢視，除了有助於我們理解小說和改編電影間的差異外，筆者認為，還能幫助我們回答本文初始所提出的第三個問題，也就是「改編電影為何產生改變？」此一問題，正是因為過去在互文性的討論中，疏忽了對文化語境的探討，所以才未能有所深入而加以回答的。因此，本研究的目的，除了重新將文化語境帶回到改編研究的討論以外，更重要的，是試圖通過觀察文化語境在小說與改編電影內外所產生的影響力，去解釋改編電影為何走上與原著不同的道路，進而看出文化語境在小說與改編電影中，如何發揮其影響作用。由此，我們才能以一個更全面的方式，去檢視小說與其改編電影間的各種面向。

第二節 研究立場與研究方法

本文既欲探討文本背後的文化語境如何對其造成影響，則有兩方面問題需先確立：第一、以什麼樣的立場面對小說及其改編電影？第二、以什麼樣的方式對小說及其改編電影進行研究？

就第一個問題而言，筆者認為，應當把此二者視作具有關聯，卻又各自獨立的作品；而此一觀點，實際上則是承襲自布魯斯東在《從小說到電影》一書(*Novels into Film*)中的闡發：他指出，小說和電影根本上是兩種不同的藝術產品，代表著兩種不同的美學種類；他們在表面上雖然相似，但其內裡實際上卻是一種對立的關係。他引申門迪洛夫(Adam Abraham Mendilow)的觀察進一步解釋小說和電影的差異：

詞的象徵必須通過思考的過程被翻譯成物體的形象、感覺的形象、概念的形象。動態電影通過視覺直接到達我們，語言卻必須從概念的理解之幕滲

²⁴ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, pp. 21-22

透進來。²⁵

鑑此，他認為對電影的改編，除了需要認識到改編手法的界線和可能性，還必須去協調兩套往往衝突的語彙邏輯；而正是此一過程，才使兩方各自形成獨立的體系。在這樣的立論下，改編電影與其說是對小說進行改編，但實際上卻更像是對小說故事的梗概進行處理。他最後引述貝拉·巴拉茲 (Bela Balázs) 的看法，為其論點做結：「〔影片製作者在改編時，〕就會把原著僅僅當成是未經加工的素材，從自己的藝術形式的特殊角度來對這段未經加工的現實生活進行觀察，而根本不注意素材已具有的形式。」²⁶改編電影正是在這個因素下，才變成一個和原著截然不同的藝術品。²⁷

布魯斯東將小說與電影分立的觀點，使我們更能看清改編運作的邏輯；唯有這種近似「作者電影」²⁸的立場，才使我們能在觀察小說和電影時，不以任何一者為尊，而有所偏頗。此外，基於這樣的立場，則本文既欲指出文化語境對改編電影在更動原著方面的影響力，那麼其首要工作，便無可避免地需回到觀察此二類文本間的相異之處。這樣的作法，雖然看似與過去的研究方法一致，但實際上，若缺乏觀察差異所得到的素材，我們就無能進一步地對潛藏、甚至是超越在文本之上的外部因素，有所探知。因此，這樣的過程，係為本研究的必經之路。

不過，為了進一步針對文化語境及其影響力進行觀察，筆者認為，或可參考麥克法蘭在其著作《小說至電影》(*Novel To Film*) 一書中所提示的兩種路徑：

²⁵ 喬治·布魯斯東著，高駿千譯：《從小說到電影》，頁 21。

²⁶ 喬治·布魯斯東著，高駿千譯：《從小說到電影》，頁 69。

²⁷ 以上參閱喬治·布魯斯東著、高駿千譯：《從小說到電影》，頁 1-69。

²⁸ 所謂「作者電影」，係指電影與其他藝術創作相同，是個人的創作。此處的個人，所指即是電影導演，也就是「電影作者」；不僅因為其是對電影具有最終操控權的人，而且在原始的語境中，「作者電影」中的「作者」所創造者，是具有高度藝術性、個人特色的作品。因此，此處僅言「近似」而非「即是」，其一緣由即因布魯斯東在書中並無強調如前述「作者」所需有的內涵。此外，作者論作為一個備受爭議的觀點，始終背負著「誰有權獲得作者頭銜」的質疑。再者，以本文後續研究的三個電影文本來看，不論作者電影的定義究竟為何，《孤戀花》與《我愛瑪莉》實難歸入作者電影的行列，而明顯地係屬商業電影的範疇。是故，這裡用作者論此一說法，僅是採取一個寬鬆的方便說法，以使讀者能夠理解改編電影的獨立性。有關「作者」，參閱雅克·奧蒙、米歇爾·瑪利著，崔君衍、胡玉龍譯：《電影理論與批評辭典》(北京：上海人民，2011)，頁 27-28。又，羅柏·史坦著，陳儒修、郭幼龍譯：《電影理論解讀》，頁 120-126。

其一，他認為通過觀察主要角色的改變，可以使我們得知文本被變成何種型態的改編：

在考慮何種型態的改編被制作出來時，我們可以透過將主要角色在原著中的功能獨立出來，並觀察這些功能多大程度地被保留在電影版本中。透過觀察這些分散在七個「行動領域」(sphere of action)——根據他們的演出者所命名，例如惡棍、幫助者——的功能，我們便可決定電影製作者是否致力於保留原著的根本結構，又或者是極端地將其重製。²⁹

除此之外，麥克法蘭也注意到連結電影敘事的，並非如小說一般的文字，而是透過符碼 (code) 的操作。在這裡，符碼所指不僅是在電影內部的燈光、音樂、以及攝影角度等面向，甚至也應向外延伸至附加在電影之上 (extra-cinematic) 的部分。他指出有下述四個面向：(一)、語言符碼：包括語音中特定的、可能代表社交方面或個人氣質的口音與音調。(二)、視覺符碼：在這裡指的是具有解釋性的、有選擇性的畫面，而非任何可見的。(三)、非語言的聲音符碼：包括音樂的和其他聽覺的符碼。(四)、文化符碼：任何有關人們如何在特定的時空中生活的資訊。³⁰

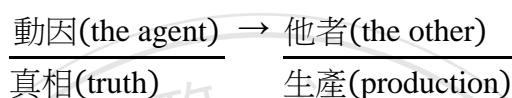
就麥克法蘭所指出的第二種途徑而言，當外部元素在改編電影中顯現它的運作效果時，實際上就為我們建構了一個文化語境的面貌，而得以去與原著中所顯現出來的文化語境進行對照；而當對照的結果有所差異時，我們在第一種途徑中所看到的主要角色變化，便或許可以對應到這種文化語境的改變，從而使我們重新理解其轉變的意義，並揭露出文化語境的影響力。因此，透過這兩種途徑所得到的差異比對，正是我們得以進行更深入剖析的素材。

不過，為了更深入地討論上述素材中文化語境的影響力，筆者在這裡將進一

²⁹ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, p. 25.

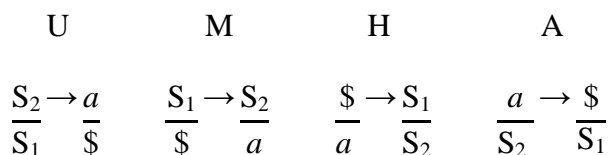
³⁰ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, pp. 28-29.

步援引拉岡提出的「四種話語」，以進行更細緻的分析，——因為其與此二途徑，正有契合之處。³¹四種話語係為拉岡於第 17 期研討班所提出，並且在第 20 期研討班中，闡述話語基本結構的意義；藉由共享著這個同一的結構，並且因為固定的四個代數符號——分別為代表主人能指的 S_1 、代表知識的 S_2 ，以及分裂主體 $\$$ ，與代表絕爽（jouissance）的小它物 a ——在話語結構中的位置變換，此一結構因而形成四種不同的話語型態。此一共通的結構如下：



圖式 1 四種話語的基本結構

這個圖式表示了話語的運作模式，它可被如此解讀：橫槓上方的「動因」雖然即是話語的發話者，決定了話語的性質，但動因的背後是由「真相」作為其支撐原因；「他者」則是動因傳遞訊息的對象，並且完成話語作用導致結果的「生產」。因此，當不同的代數符號占據了結構中發話動因的主導位置時，四種話語的型態便應運而生，分別為：主人話語（the discourse of the master）、大學話語（the discourse of the university）、分析師話語（the discourse of the analyst），與癡症話語（the discourse of the hysteric）。如下圖所示：



圖式 2 話語結構的四種型態

³¹ 本文雖以拉岡精神分析理論作為研究方法，但終非是拉岡理論的專著研究。有鑑於此，對拉岡所闡述的各項理論，在限於篇幅及個人學養的考量下，因無能、也無法全面兼顧，故往後凡有所論及之處，僅就本文核心關切者仔細探究，其餘則簡要申述其意，並於註腳中著錄可參書目，以供進一步查閱。

有關四種話語型態以及各項變數在拉岡精神分析理論中的闡釋，筆者將在後續正文觸及時，再做更進一步的說明。但是至此，如何理解四種話語與上述兩條路徑的結合？筆者認為，可從「話語」一詞作為起始。拉岡曾不只一次地使用「話語」一詞，其目的即如狄倫·伊凡斯（Dylan Evans）所指出，是為了強調「語言超越個體本質，也就是言說（speech）總是暗指了另一個主體，一個對話者」的存在。³²雖然拉岡後來在第 20 期研討班中，重新將「話語」認定是一種「以語言為基礎的社會紐帶（social bond）」，³³但其原始意涵實仍隱於其間：誠如紀傑克所指出，拉岡後來對話語意義的定義，意味著話語是社會文化主體的問題與精神分析學說的關聯。³⁴而這種關聯，顯然即是主體與社會文化——也就是另一個主體，一個對話者——的四種關係。

因此，當並置檢視兩種觀察途徑與四種話語時，筆者認為，其內裏相互呼應的關係便就此浮現：符碼（尤其是文化符碼）作為文化語境的體現，其所處的位置，便是話語意義中主體所對話的社會文化；而主要角色於兩種文本中的歧異，實際上就是面對著不同的社會文化，與不同的另一主體對話後的結果。因此，單就話語意義的層面，便已經初步地揭示出四種話語如何導引我們看出人物（主體）與文化語境（言說對象）的關係。

除此之外，我們還可以從拉岡對欲望的闡述，來看待這兩方的結合。在 50 年代中期以後，隨著語言學維度的引入，拉岡便將欲望重新闡述為「人的欲望就是大他者的欲望」。³⁵對拉岡而言，大他者代表的是一種根本他性（radical alterity），是語言，也是律法，更是象徵界本身。大他者同時作為一個構成言說的場所，以及因為被其他主體占據，而間接地體現出來的另一主體，它調節著主體與其他主

³² 狄倫·伊凡斯著，劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》（台北：巨流，2009），頁 71。

³³ Jacques Lacan, "To Jakobson," in *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton & Co., 1999), p. 21.

³⁴ Slavoj Žižek, "Four Discourses, Four Subjects," in Slavoj Žižek ed., *Cogito and the Unconscious: Sic 2* (Durham, and London: Duke University Press, 1998), p. 75.

³⁵ Jacques Lacan, "Of the Subject who is Supposed to Know, of the first Dyad of the Good," in *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Co., 1998), p. 235.

體間的關係，並在主體建構的過程中，扮演著賦予主體意義——也就是使主體從假想完整的 S ，變成被劃槓的、分裂的主體 $\$$ ——的角色。³⁶如此一來，當欲望被闡述為「人的欲望就是大他者的欲望」時，其至少體現了兩重意義：第一，這表述出人的欲望是成為大他者的欲望對象，是希望獲得大他者的認可。第二，這也表明了人的欲望對象根本上就是大他者所欲，是主體從大他者的角度在進行欲望；而通過這樣的角度，主體才結構了自身的欲望。³⁷

通過這樣的辯證關係，四種話語與兩種途徑的結合也就更為清楚：因為文化語境既為語言所構造出來的大他者領域，那麼在兩類文本中，人物（話語結構中的分裂主體 $\$$ ）的欲望（ a ）實際上便揭露出文化語境此一大他者的（透過 S_1 與 S_2 展現）的欲望。此外，當人物的轉變實際上是為了獲得文化語境的認同時，這便使我們更進一步地從文本內走到文本外的層次，看出改編電影是為了獲得什麼樣的文化語境認可，從而轉變了原著的樣貌。

因此，不論是主要角色內涵的改變，又或者符碼在改編電影中的展現，它們都將回頭勾勒出文本所身處的大他者樣貌，進而使我們在以四種話語進行剖析後，重建小說文本與改編電影的內涵，並且觀察出文本內與文本外的主體，其在社會文化中的位置和關係；而這兩種方法的結合，便是我們回答改編電影為什麼改寫原著的重要關鍵。

第三節 研究範圍與文獻回顧

誠如前述，文學與電影的往來已久，故本文雖已確立研究方法，但卻不可能對所有的改編作品與原著進行剖析；因此，設立研究的範圍及討論的個案，即是本文當前需面對的課題。但此一選擇實際上有著先天上的限制：因為跨媒介改編作為研究主題，其在時空條件的選定上，必然受限於文學文本有無其改編之影視作品，或者是改編作品多寡的考量。故以電影為優先條件，進而設立研究範圍、

³⁶ 有關大他者的簡易說明，參閱狄倫·伊凡斯著，劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》，頁 222-224。

³⁷ 參閱吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁 591-611。

甚至是後續的個案對象，實則是不得不然的結果。

因此，就研究範圍而言，本文擬關注在 80 年代的改編作品之上；此係因為該時代是文學改編電影的高峰，且根據黃儀冠的研究統計，此時期所拍攝的文學改編電影，竟多達 84 部。³⁸有關此時期文學與影壇的互動關係，筆者將在下節概述，此處便暫且按下。不過正是基於這樣的情況，本文自然以 80 年代的改編電影作為研究的範圍，以期能在樣本較豐的狀況下，可與之後討論的個案相互連結，共構一個比較清晰的時代切面。

但在個案方面，如何從 84 部改編作品中，選出適切的代表，亦是本文的難處。其有以下幾個考量：第一，就數量而言，84 部電影終需大量觀影時間，而筆者於撰文期間，實無可能悉數盡覽，更遑論有些電影本身，今已實難尋獲（例如楊青矗原著、蔡揚名改編的《在室男》）。因此排除部分選擇，已是必然。第二，再就改編原著來看，部分電影或取材自長篇小說，或取材自通俗文學，但這兩類作品，實各有討論的難處：就前者而言，長篇小說的改編必然需要更多的篇幅去著墨改編者如何剪裁文體，以及如何化用自身與社會的美學觀和價值觀於改編之中；此絕非一本碩士論文所能及，需要更多的心力與精神。就後者而論，作為一個以嚴肅文學為本位的學院研究，通俗文學或可為討論對象，但恐需另起爐灶，分門專論。

因此，在考量到上述的因素後，本文乃將個案之研究鎖定於白先勇〈孤戀花〉、黃春明〈我愛瑪莉〉，以及朱天文〈風櫃來的人〉等三篇短篇小說及其改編電影（林清介《孤戀花》（1985）、柯一正《我愛瑪莉》（1984）、侯孝賢《風櫃來的人》（1983））。不過，在繼續申述選取這三部作品的理由之前，筆者有必要於此先行解釋為什麼將《風櫃來的人》放在改編電影的脈絡下討論——畢竟就侯孝賢與朱天文的緊密合作關係來看，這兩部作品似乎與尋常意義下的改編關係，有所不同；而筆者認為，這可從兩方面來看，分別為文本的時間脈絡，以及「改編」一詞的

³⁸ 詳細的片單列表，可參黃儀冠：《從文字書寫到影像傳播：台灣「文學電影」之跨媒介改編》（台北：台灣學生，2012），頁 369-372。

理論意義。

從理論意義來看，「改編」一詞雖然仍難有一個確切、不受爭議的定義，³⁹但不論是史坦將改編描述為一種「永不停歇的迴旋之中：是互文參照以及改造，是一個文本生成另一文本的無止盡循環、改造、與變形，而沒有明確的起源」，⁴⁰或者是如另一名學者托瑪斯·利奇（Thomas Leitch）將改編認定為「是互文性一個鮮明的實例，而不是一個主要或典型的實例」，⁴¹又或者是琳達·哈琴所認為，改編應具有其一特質即是互文性，⁴²這些觀點，都顯示了被稱之為改編電影者，其重點只在於與原作之間是否內涵有一個互文性的關係而已。因此，正如筆者在前述曾指出的，如果史坦提出互文性，是為了解釋像是「原作者改寫自己小說為劇本」這類無法用「忠實原則」來討論的「改編」的話，那麼筆者認為，像《風櫃來的人》這樣的電影，當然也還是改編——因為原作者與電影劇作作者間的距離，根本不是考量的重點；真正被「改編」一詞所考量到的，只有兩者間是否有互文性這個特質而已。⁴³此為其一。

而就時間脈絡來看，〈風櫃來的人〉雖係朱天文專為侯孝賢電影所創作，但其原初仍是以小說形式先行寫成，而後再由其將之改寫為劇本。此外，雖然在今存之文獻中，並無可查知劇本與小說具體的差異幅度，但由電影最終的成品與小說內容觀之，實際上仍經過一定幅度的調整修改，並非全然相同。⁴⁴是故，筆者乃據此將朱天文所創作的小說與侯孝賢拍攝的電影，視之為原著與改編電影的關

³⁹ 有關「改編」的定義爭議，可參見 Thomas Leitch, "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" in Deborah Cartmell ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, pp. 87-104. 利奇以琳達·哈琴 (Linda Hutcheon) 對改編的定義「an extend, deliberate, announced revisitation of a particular work of art」為出發點，討論改編的定義以及其應涵蓋的範圍。

⁴⁰ Robert Stam, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in Timothy Corrigan ed., *Film and literature: An Introduction and Reader* (New York: Routledge, 2012), p. 82.

⁴¹ Thomas Leitch, "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" in Deborah Cartmell ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, p. 102.

⁴² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), p. 8.

⁴³ 但這並不意味互文性便可全面取代改編一詞，因為以史坦的論述為例，他對互文性一詞的闡釋，基本上還是放在「改編的理論」的脈絡下在談的。換句話說，改編這個語詞並沒有被捨棄，仍是用以稱呼的小說和電影之間的型態與內容的轉變關係，而互文性則是用以解釋這重關係的理論方法。為免讀者有此混淆，筆者特此澄清。

⁴⁴ 有關〈風〉文從小說到劇本的過程，參照朱天文：《朱天文電影小說集》（台北：遠流，1991），頁 7。

係；而透過這樣的釐清，筆者才能進一步向下申論選擇此三部作品的理由，而不使本文在研究尚未開展之前，便已先陷入了可疑的處境。

本文之所以選擇這三部作品，一方面蓋因其前行研究在廣度或深度方面有所不足，筆者在為其貢獻己力之餘，得以能較不受拘束地展開析論。另一方面，就前兩部小說及其改編作品而言，其恰好能使我們看見在 60 與 80，以及 70 與 80 年代間的文化觀點差異；末者則能使我們藉此觀察在同屬 80 年代的狀況下，導演同樣作為一個創作者，如何因為個人自身的探索，而使得改編文本走向不同的方向。更重要的是，這三篇作品及其改編作品，正好代表了文學原著在 80 年代被改編時，與文化語境的三種關係，甚而是因此所形成的不同樣態。有關此一點，本文將透過三章正文，進一步仔細申論。是故，本文以下將回顧過去對此三部作品及其改編電影的研究，在汲取其所長之餘，亦標的出本研究自身的定位。

一、 孤戀花

即如前述所言，收錄在《台北人》中的〈孤戀花〉，實際上是白先勇小說較少人深入談論的一則短篇。過去關於〈孤戀花〉的研究，若非是在《台北人》的綜論中簡短地被提及，⁴⁵即是與背景相近的〈金大班的最後一夜〉一同被討論。⁴⁶真正對其進行專論者，仍是少數。

事實上，曾秀萍已為我們指出這種空白的可能成因：她認為，該篇小說由於涉及同志情節，才使得過往的一些研究出現這種同時緘默的「巧合」；而這種巧

⁴⁵ 例如柯慶明〈情慾與流離——論白先勇小說的戲劇張力〉、山口守〈白先勇小說中的鄉愁〉、施懿琳〈白先勇小說中死亡意識及其分析〉等文，其對〈孤戀花〉的討論都在半頁以內，陳碧月〈白先勇及其小說中的同性戀人物〉一文雖已屬主題專論，理應較能深入探討，但對該篇小說實際上的討論，不出三百字。雖然篇幅的長短並不與論述的好壞有關，但已足見〈孤戀花〉確實較為缺乏討論。前三篇文章俱見柯慶明選編：《台灣現當代作家研究資料彙編 43：白先勇》（台南：國立台灣文學館，2013）；陳文則收於氏著《小說選讀》（台北：五南，1999）。

⁴⁶ 例如袁良駿《白先勇論》（台北：爾雅，1991）將兩篇小說併置，探討酒女此類下層階級的生活困境；而胡萬川〈你方唱罷我登場——從《台北人》中幾篇小說談起〉（《中外文學》第 16 卷第 7 期，1987 年 12 月）雖對〈孤戀花〉有較多著墨，但僅在兩篇小說相似的酒女生涯中，探究其內部所具有的一種主題輪唱結構。

合，正是異性戀主流思維一種沉默暴力。⁴⁷這樣的觀點，使我們意識到歐陽子評論的重要性，因為發表在 1975 年的〈〈孤戀花〉的幽深曖昧含義與作者的表現技巧〉⁴⁸一文，即大膽地點出了角色間所具有的女同志情愫。在這篇文章中，歐陽子透過將雲芳定位為女同性戀中的「男性化」角色，並結合宿命論的觀點，重新觀察小說中的人物關係，進而認為小說的真正核心是全體人類的「冤孽」。從當時的角度來看，歐陽子的評論可謂相當前衛，但這種前衛，卻沒有在當時的評論界引發太多效應，一直要到新世紀以後，才又有研究者重回這條道路。蒲彥光〈白先勇《台北人·孤戀花》主題試析〉⁴⁹一文以佛洛伊德精神分析理論挖掘小說人物的內在，雖有所創發，但其主要的論旨，仍與歐陽子的命定說相似，而以原慾的抒發、原罪的赦免作為此一小說命定的終局。不過作為一個作品研究，該文在許多地方都刻意地將人物的關係與白先勇的同志身分交互參照，並以此推論小說人物與作者間的對應關聯，這使得文內的許多論述，難免都有失公允。

另一方面，紀大偉的〈愛錢來作伙——1970 年代台灣文學中的「女同性戀」〉⁵⁰則試圖重新看待過去小說中的女同志關係。他反對歐陽子的論斷，以人類學家喬納斯·費邊（Johannes Fabian）的「視覺主義」觀點，指出這種一定要在女女關係中看見一男一女的組合，實際上正是具有優勢者強化自身與他者對立的結果。⁵¹因此，他企圖從美國經濟學家齊利澤（Viviana A. Zelizer）所強調，親密關係和經濟活動間的拉扯，來重新看待女女關係的結合，進而指出女女關係的生產與再生產，根本上是以金錢或照顧對方生活的方式在運作；而〈孤戀花〉中的女

⁴⁷ 曾秀萍：〈流離愛欲與家國想像：白先勇同志小說的「異國」離散與認同轉變（1969~1981）〉，《台灣文學學報》第 14 期（2009 年 6 月），頁 176-177。

⁴⁸ 歐陽子：《王謝堂前的燕子》（台北：爾雅，1976），頁 153-176。

⁴⁹ 蒲彥光：〈白先勇《台北人·孤戀花》主題試析〉，《中國文學研究》第 20 期（2005 年 6 月），頁 319-352。按：此文實際上在《華文文學》2005 年第 2 期已先行刊出，唯台灣學界似皆以後出之《中國文學研究》為引註出處，故筆者乃順應台灣習慣，引著後作。僅此說明。

⁵⁰ 紀大偉：〈愛錢來做伙——1970 年代台灣文學中的「女同性戀」〉，《女學學誌》第 33 期（2013 年 12 月），頁 1-46。

⁵¹ 事實上，在後續許多有關〈孤戀花〉的研究中，都延續著歐陽子這樣的觀點，包括黃儀冠〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉（《台灣文學學報》第 14 期，2009 年 6 月）、吳佳芬《白先勇小說中的同志人物形象刻畫與心理研究》（台北市立教育大學中國與文學系碩士論文，2008）、葉思嫻《性別、離散與空間——白先勇小說電影化研究》（國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2010）等文，皆是。

同志情節，正體現了金錢對女女關係的必要性。紀大偉提出的此一觀察，對本論文的後續研究有著相當程度的啟發，筆者將留待專論時，再行討論。

而在林清介執導的改編電影方面，黃儀冠的〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉⁵²可說是首開風氣：延續著蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）的「男性凝視」論點，其探論白先勇小說與改編電影中的女性形象差異，以及小說文本與影像文本的互文關係。她指出，改編之《孤戀花》不僅為滿足男性觀眾的視覺欲望，將女性身體作為欲望的對象，同時又透過對原著的修改，使得電影變為帶有教化意味的通俗劇。黃文的觀察確實提供了我們一個切入改編電影的角度，不過在另一方面，該文因為對文本之外的因素較為關注，因此對文本內部，或者是兩類文本在詮釋方面的問題，未能有較為全面且深入的探討；而師承黃儀冠的葉思嫻，其碩士論文雖亦觸及到此一文本，但也未能有所闡發，而僅停留在改編電影如何粗糙地演繹原著，以致陷入前述「忠實」改編所言的文學尊崇困境。⁵³近年研究中，林宜孝《女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究》⁵⁴雖因大抵上沿襲過往的研究成果，未能在詮釋上有所創發，但其影視專科的背景，使其在電影分鏡、剪輯、構圖等方面的觀察，仍提供我們進一步探索改編電影的可能。

二、 我愛瑪莉

〈我愛瑪莉〉自寫成以來，質疑的聲浪始終持續不斷。這大抵可歸結為兩個因素：第一、這部小說代表著黃春明的轉向，從詼諧幽默的諷刺，變為直接辛辣的針砭；第二、這種轉向，似乎使得黃春明小說的藝術性從中消失。例如楚覬〈論黃春明的轉變〉中，即憂心黃春明這樣的轉變，是否將失去他早期作品中的真摯

⁵² 黃儀冠：〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉，《台灣文學學報》第14期（2009年6月），頁139-170。

⁵³ 見葉思嫻：《性別、離散與空間——白先勇小說電影化研究》，頁79-87、151-155。

⁵⁴ 林宜孝：《女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2012。

動人，而在嘲諷越演越烈的過程裡變為「為了嘲弄而嘲弄」，反無助於作品藝術性的延續？⁵⁵更有甚者，則如彭瑞金直接在所撰文章中，以標題表明「我不愛瑪莉」的立場：他指出黃春明從〈莎叻哪啦·再見〉以来越漸強烈且尖銳的諷刺，無形之中似乎使作品變為一種口號式的激情吶喊，而過於明顯地表現出其借小說人物之口，傳達欲喚起大眾突破帝國主義殖民經濟包圍的意圖。⁵⁶

不過隨著這種聲浪的逐漸退去，在後來的研究中，批評者也能以較為公允的立場，重新評價這篇小說。例如齊益壽在後來的評論中，便認為這篇小說實際上是以寫實之筆，道出作者對於土地的真實情感；它是〈蘋果的滋味〉與〈莎叻哪啦·再見〉後的必然產物，是黃春明思考社會現象後的必然歸結。因此該篇小說其實並沒有〈莎叻哪啦·再見〉那樣過於浪漫的筆觸，而是透過荒誕的諷刺，傳達出作者深刻精到的視野，以及沉痛辛酸的感嘆。⁵⁷此外，陳映真以新殖民主義的觀點，認為該篇小說所描繪、台灣接受美國意識型態灌輸的狀況，處處令人想起日本殖民時期的樣態；其差別僅在於美國是以經濟強權的方式介入。但小說中人物的「自我東方主義」，實則與過去相去不遠。⁵⁸無獨有偶，徐秀慧作為黃春明小說研究的先鋒，其比陳文早一年發表的碩論中，即指出該篇小說實際上就是將美、日經濟殖民、台灣主體性殘廢的現象推到極致後所產生的作品。她認為黃春明是這種「反對為藝術而藝術」的主張，其背後乃是因為國家接連挫敗的外交，使他焦慮地表述出對於凝聚民族認同的期望，並呈現自我否定性的質疑。⁵⁹而宋

⁵⁵ 楚覬：〈論黃春明的轉變〉，《自立晚報》，1978年11月12日，第3版。

⁵⁶ 彭瑞金：〈我不愛瑪莉——試論黃春明的變調〉，《泥土的香味》（台北：東大，1980），頁93-105。

⁵⁷ 齊益壽：〈一把辛酸淚——試評《我愛瑪莉》〉，收於王夢鷗編：《當代中國新文學大系·文學評論集》（台北：天視，1979），頁470-480。

⁵⁸ 陳映真：〈七十年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識——以《莎叻哪啦·再見》、《小寡婦》和《我愛瑪莉》為中心〉，《文藝理論與批評》1999年第2期，頁89-101。按：在李瑞騰、梁竣瓏編選之《台灣現當代作家研究資料彙編42：黃春明》（台南：國立台灣文學館，2013）的資料列表中，陳映真實際上還曾寫過〈新實辦階級的處境——說〈我愛瑪莉〉〉一文，但查其所列出處，今流通之《世界華文文學論壇》（於1998年自《台港與海外華文文學評論和研究》改名）1999年第1期中，並無該篇；且至目前為止，幾經搜尋仍無所獲。已去信台文館詢問。

⁵⁹ 徐秀慧：《黃春明小說研究》（淡江大學中國文學系碩士論文，1998），頁135-149。按：除此論文以外，梁竣瓏的研究可說是站在徐秀慧的基礎上，並試圖引入社會和歷史的材料作為研究拓展的方向，然而單就〈我愛瑪莉〉的成果來看，實並未大幅超越徐秀慧的詮釋。但其所提供的文化材料，仍是寶貴。見梁竣瓏：《黃春明及其作品研究——文學、社會和歷史的交互考察》（國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2000）。

澤萊近年出版的《台灣文學三百年》更以文學史的角度，認為〈我愛瑪莉〉作為一篇諷刺文學，實際上與吳濁流的〈波茨坦科長〉恰是台灣戰後諷刺小說的兩條路線：就後者而言，它是對黨國統治集團進行的諷刺，而前者則是針對美日資本主義的抨擊。立基於此一觀點，他認為〈我愛瑪莉〉這篇小說，其實在文學史上有著重要的意義。⁶⁰ 這些論點，對於小說文本後續的進一步探討，都提供了一種可能的方向。

然而在柯一正導演的改編電影方面，相關的討論至今可說是近乎闕如：於今日可查的文獻中，除謝婉貞〈台灣社會中的一雙銳眼——黃春明的小說及其改編電影〉⁶¹一文曾有略微提及以外，惟黃儀冠〈想像國族與原鄉圖像——黃春明小說與台灣電影之改編與再現〉⁶²一文有所探論。不過，其中有關〈我愛瑪莉〉的部分，多關注在電影近三分之一的英文對白，與人物玉雲學習英文的過程，如何與荷米·巴巴（Homi K. Bhabha）的番易（mimicry）觀點對話，因此對電影本身，並無全面性的討論。⁶³就此而言，這或者如李天鐸所指出，因為新電影在形式和內容上，都無法引起青年人的興趣，而導致該片如詹宏志所言「無人重視」；⁶⁴又或者如黃春明所述，是因為導演與製片有著認知上的差異，致使影片主角最終

⁶⁰ 宋澤萊：〈台灣戰後諷刺文學的兩條路線——以吳濁流的〈波茨坦科長〉和黃春明的〈我愛瑪莉〉為例〉，《台灣文學三百年》（新北：印刻，2011），頁 272-295。

⁶¹ 謝婉貞：〈台灣社會中的一雙銳眼——黃春明的小說及其改編電影〉，東吳大學中國文學系系刊第 28 期（2002 年 6 月），頁 5-6。

⁶² 黃儀冠：〈想像國族與原鄉圖像——黃春明小說與台灣電影之改編與再現〉，收錄於江寶釵、林鎮山編：《泥土的滋味：黃春明文學論集》（台北：聯經，2009），頁 73-112。

⁶³ 實際上，就黃春明其他作品的改編電影而言，仍有相關的材料，尤以《兒子的大玩偶》因與台灣新電影關係甚密，故討論尤多。但由於與本文無涉，故在此不詳加羅列。另外，在李瑞騰、梁竣瓘編選之《台灣現當代作家研究資料彙編 42：黃春明》中，雖可見陳恆嘉〈70 年代 è 文學電影——ü 黃春明 è 小說改編作電影講起〉一文，但實際翻閱載錄該文之論文集，其於該會議中所發表的，並非此文，應是於議程公布後，改換題目。故此研究論文實未曾存在，已去信台文館建議修正，並於此提醒後繼研究者留心。

⁶⁴ 李天鐸認為，新電影在形式上保持客觀記錄的特質，使得電影與觀眾總是保持著一定距離距離，而這與電視文化興起後的觀影經驗有所差距。再者，他認為主流的通俗電影使得絕大部分的年輕人將電影視為一種逃避壓力、追求娛樂的方式。因此當新電影主題多半在回顧台灣發展歷史時，實際上並無法引起年輕人興趣。以上（包括詹宏志引言）俱見李天鐸、陳蓓之：〈八十年代台灣新電影的社會學再探〉，收於《銀幕與螢幕：東西影像文化探討——第二屆電影電視錄影國際學術論文集》（台北縣新莊市：中華民國視覺傳播藝術學會、輔仁大學傳播學系，1990），頁 229。

變為「無知的人」，⁶⁵而落入影評人「難脫狹窄小人物心態描寫」⁶⁶的失敗。但不論如何，有關這部改編的探討，除了對有關資料繼續探索挖掘之外，恐怕實難從前行中獲得更多幫助。因此本文對原著與改編的探討，也就顯得更為重要。

三、 風櫃來的人

朱天文電影小說的研究，一直以來並非顯學，即便在綜論朱天文作品的研究中，也未必能捕捉到此類小說的蹤跡。⁶⁷除此之外，當前有關〈風櫃來的人〉的探討，也幾乎只見於學位論文之中；然而這些論文對該篇小說的探討，多半停留在表層式的觀看，除了重申成長小說的幻滅必然之外，幾乎沒有更深入的探討。⁶⁸更有甚者，論者由於將小說與電影交互參照，乃至於幾度迷失在影像之中，而毫不自知。⁶⁹因此，對於朱天文的這些作品，乃至於本文欲專探的〈風櫃來的人〉，實難透過對前行研究的回顧，而獲得比較全面性的討論。這也是筆者在本次研究中，選定該篇作品並企圖重新解讀之因。

但在另一方面，作為侯孝賢風格轉變與定位的改編電影，則有較多的討論；不過較之於其「悲情三部曲」等作的備受矚目，實際上仍算是篇幅有限。事實上，有關《風》片的討論大多散見於侯孝賢風格的綜論型文章；而在他們關注焦點各異的情況下，對該片片段或全片的理解，也大異其趣。例如鄭樹森從「涉世」(initiation)⁷⁰觀點出發，認為《風》片最終雖以年輕人準備去當兵一事來終止

⁶⁵ 焦雄屏：《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁 254。

⁶⁶ 焦雄屏：《台灣新電影》，頁 68。

⁶⁷ 例如申偉佩《女性、城市、現代性——朱天文劇本與侯孝賢電影之互文研究（1987-2007）》（國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2013）一文雖已以朱天文與侯孝賢合作之作品為核心，但由於題材的選擇與時代斷限，故也未能全面性的探討所有的作品。

⁶⁸ 如徐正芬《朱天文小說研究》（國立台灣師範大學國文系在職進修碩士論文，2002）、羅琇怡《朱天文電影文本研究》（高雄師範大學國文教學碩士論文，2012）對作品的分析形同重述小說，其中部分論斷甚至過於粗糙武斷，已偏離出原著之意甚多。

⁶⁹ 如張舟《朱天文的文學與電影創作關係研究》（上海外國語大學碩士論文，2014）一文往往將電影情節、畫面帶入小說的文本分析，以致於無法釐清所談究竟何者。按：事實上，從相反的方向來看，對《風》片的評論或詮釋雖然為數可觀，然而多半亦將小說文本片面地引入電影文本的詮釋中，以致於在看似流暢的互為詮解之際，實際上已模糊了兩者間的內在差異而不自知。

⁷⁰ 鄭樹森引用艾薩克·賽奎拉（Isaac Sequeira）的說法指出，涉世是生命中的一種遭遇或存在的危機，使青春期的主人翁經歷痛苦，但卻獲得關於自身或世界的知識。見鄭樹森著，吳小俐、唐

對未來的悲觀預感，但車來人往的市集卻將這層寓意又再次抬升出來。⁷¹李振亞則透過對鏡頭影像的分析，指出都市和鄉村之間並無本質差異，只是進步的快慢有別而已。在此觀點下，他亦認為《風》片中的年輕人與兩地景在長鏡頭的拍攝下，顯現出一樣的親密關係，而不存在顯著的差異。⁷²業師楊小濱則透過拉岡精神分析理論，認為成長小說作為現代性的「象徵化形式」，《風》片的最後實是顯示出青年人脫離懷舊的、撫慰的、作為想像界被體現的自然風光，而被歸整入象徵的商業化秩序。⁷³

同樣的情形在專論型的論文中，也依舊如是。當前最新的兩份研究中，謝世宗以互文研究結合佛洛伊德原欲的觀點，將《風》片與沈從文的自傳、侯孝賢早期商業作品《風兒踢踏踩》，以及維斯康提（Luchino Visconti）的《洛可兄弟》（*Rocco and His Brothers*）並置，指出其內在連結關係之際，也說明在角色身上不斷流動的蓬勃生命力，是使得全片充滿希望與可能性的原因。⁷⁴然而在另一份研究中，張夢妮雖然與謝世宗具有相近的觀點，卻也站在不同的角度，認為片中同時呈現了對這種本能壓抑的過程，而這個過程，也才是成長的關鍵。⁷⁵

文本的研究本應使我們對文本有更明確的認識，但以上種種殊異的剖析，卻使得《風》片的面貌越顯模糊不清；而這種狀況的造成，恐怕也與侯孝賢電影去因果關係的鬆散風格，不無關係。雖說詮釋並無正誤，但是否有一種方式，可以統合上述分歧的諸多觀點呢？因此，如何解讀這部改編電影，並且釐清改編電影與原著的差異原因，便是本文需進一步深入說明的部分。

夢譯：〈「涉世」的意識形態——論侯孝賢的五部電影〉，《世界電影》1998年第4期，頁49。

⁷¹ 鄭樹森著，吳小俐、唐夢譯：〈「涉世」的意識形態——論侯孝賢的五部電影〉，《世界電影》1998年第4期，頁53。

⁷² 李振亞：〈從歷史的回憶到空間的想像：侯孝賢電影中都市影像的失落〉，《中外文學》第27卷第5期（1998年10月），頁266-267。按：李振亞雖然強調這是一種影像的分析，與敘事和文本詮釋無關，不過筆者認為，形式上的解釋恐怕無法全然地獨立在內容之外；唯有進一步解釋這樣的鏡頭語言在置入文本後如何發揮作用，或許才能更進一步看出電影的旨趣。

⁷³ 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013），頁262-273。

⁷⁴ 謝世宗：〈再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究〉，《台灣文學研究學報》第17期（2013年10月），頁9-32。

⁷⁵ 張夢妮：〈鄉土視域中的《風櫃來的人》〉，《名作欣賞》2014年第30期，頁146-151。

第四節 80 年代影壇概況

透過上述對過往研究成果的整理，筆者係已釐清與過往研究不同之處，以及其後將發展的方向。不過，在開始闡述本文後續的發展輪廓前，本文仍須對 80 年代的影壇概況，進行一基本的介紹，以便往後在說明改編電影所處的文化語境時，能有一更清楚的時代圖像。

台灣影壇在邁入 80 年代之後，由於政府對於電影的管制逐漸放鬆，因此過去許多受限的題材，才能一一登上螢幕。例如自 1978 年宋楚瑜擔任新聞局長起，電影裡始允許出現五星旗、毛澤東像等過去禁止之物。此外，政府又於 1982 年取消劇本先審制度，對電影逐漸採取較為寬鬆的管理辦法，並積極辦理金馬獎、國際影展、學苑影展等活動，以促進影壇的活動。官方曾自言這一系列改革的動機，其言：

現在社會已經夠亂了，我們希望電影能由虛幻的愛情與爆烈打鬥中脫離出來，多拍些表現人性光輝，反映台灣……富社會教育的價值的影片。我們希望能經由電影這個非官方管道將台灣進步繁榮傳播到海外。⁷⁶

從這樣的言論來看，官方對於台灣電影的立場，其實仍是維持著一貫大敘述的立場，希望其能夠朝著正向、光明的路線，繼續前進，拍出更「貼近」台灣社會寫實的面貌，而這從官方接連於 1984 年表揚《箭瑛大橋》、1985 年表揚《陳義興老師》、1986 年表揚《國父傳》等健康光明主題的電影，可以窺知一二。⁷⁷

然而，台灣的影壇並不如官方所期許的一般，充滿健康光明的色彩，相反的，反而陷入一場黑色風暴之中：1975 年以後，電影圈為了搶演員、搶檔期、搶發行權等，曾引起多次的紛爭；鬥毆、恐嚇、黑道介入等事件層出不窮。⁷⁸而 1978

⁷⁶ 行政院編印：《希望大家都知道行政院的工作》（台北：行政院祕書處印，1982），頁 37。轉引自李天鐸：《台灣電影、社會與歷史》（台北縣新莊市：視覺傳播藝術學會，1997），頁 184。

⁷⁷ 參閱李天鐸：《台灣電影、社會與歷史》，頁 184。

⁷⁸ 例如當時的影壇為爭執成龍電影的版權，包括林榮豐、王應祥、王羽等重要人士，都介入其

年 12 月，由蔡揚名（化名歐陽俊）執導、朱延平編劇、號稱是社會寫實片的電影《錯誤的第一步》，將吳祥輝報導，內容描述一名妓女戶中綽號馬沙的保鏢，入獄後浪子回頭的故事，搬上銀幕，更使台灣影壇投入這場混戰之中。⁷⁹正如影評人李泳泉所言，這部以監獄與妓女戶為主要場景，雖然「表面上既揭露了社會的黑暗面，又標榜著『警世』的企圖」，實際上卻是「販賣黑道義氣和血腥暴力」；⁸⁰它的賣座，導致了 80 年代台灣犯罪電影的路線就此打開，類型電影迅速竄起，並由此發展出幫派片、警匪片，甚至與結合香港賭片結合等種種變形；⁸¹這些影片一方面上承 60 年代中期所興起的武俠片，將其脫胎換骨，形成街頭黑幫恩仇快意的時裝犯罪，另一方面卻也不自覺地反應了當時台灣影壇的混亂。

除此之外，取材自大陸傷痕文學，並於《錯》片後上映的《上海社會檔案》（王菊金，1981），疑似因為搭上了「愛國」的便車，致使中間大膽暴露兩點的畫面竟通過電檢；再加上片商以聳動的副標題「少女初夜權」宣傳片中女角被強暴的情節，上映後因而頓成賣座大片。這樣的結果，也使得片商在女體暴露、性事展演的情節中，嗅到了新的發展方向。因此，一系列題材近似、風格雷同的電影遂在 80 年代初期被大量地產出，例如《瘋狂女煞星》（楊家雲，1981）、《女性的復仇》（歐陽俊，1981）、《少女集中營》（王重光，1983）等片，皆是如此。更

中；而香港導演高寶樹與台灣黑道起爭執，演員谷明倫自殺，劉家昌避走美國等事件，都對影壇帶來極為負面的影響，甚至導致後來影視工作者對台灣電影界的排斥感。參見盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流，1998），頁 230。除此之外，拍片期間諸如演員檔期、拍攝場地、拍攝內容、後製進度等事，都不乏黑道介入「協調」。例如朱延平便曾在訪談中表示，拍攝現場「有時就殺來殺去，這已經見怪不怪」，甚至比「電影裡的〔黑社會〕好看千百倍」。由此可知當時黑道介入的嚴重。有關朱延平的訪談，參見侯季然所攝之紀錄片《台灣黑電影》（2005），或其碩士論文《「台灣黑電影」紀錄片之創作與意義》（國立政治大學廣播電視學研究所，2006），於頁 69 的影片完整對白附錄。按：該附錄僅在第一次出現新人物時會附註訪談者的姓名職稱，因此其後對白雖如實抄錄，但由於不再標明發話人，並不能直接得知究竟是由誰闡述。因此本文其後雖仍將對白本參考頁碼列於附註，但讀者在參考對白本時猶需特別留心。

⁷⁹ 《錯誤的第一步》事實上是先有主演劉金圳在獄中重新渲染所聽聞的故事，請人代筆編派而成的「自傳」。初稿交付書商後，歷經多人多次編修，並在吳祥輝不明內情的報導以及書商的操作之下，一夕走紅。有關此部電影及其後相關種種，可參考管仁健：《你不知道的台灣·影視視辛》（台北：文經社，2013），頁 113-133。

⁸⁰ 李泳泉：《台灣電影閱覽》（台北：玉山社，1998），頁 65。

⁸¹ 例如賭片如陳俊良執導的《賭國仇城》（1979）、程剛《賭王鬥千王》（1981），而幫派警匪片則如王重光《探獄》（1982）、徐玫《錯誤的腳步》（1983）。

甚者，這類女性復仇的題材或與前述的黑幫主題相互結合，形成一種相輔相成的局面，進而變為台灣影壇的製作大宗。80 年代中期以前的台灣影壇可以說，都在拷貝、延續這種風潮，因而籠罩在性、暴力與社會失序的氛圍之中。

這種一窩蜂跟拍的風氣雖然造成電影工業在市場上仍能獲利，並且在此起彼落間找到新的方向，但是就長遠來看，實有其侷限。當代電影學者黃建業即言：

台產作品表現得最具朝氣的時代應該是六〇年代中後期至七〇年代初，上面承接五〇年代國片的文人電影傳統，對電影創作仍具高度理想……七〇年代情況開始改變……若不是粗劣地炮製公式化的武俠片，就是把過去倫理片庸俗化為俊男美女的文藝電影，創造力很快地窒息在這兩個封閉的類型世界……。最後演變到粗製濫造，以傾銷暴力、色情為能事，庸劣處叫人不忍卒睹，也在八二、八三年加速台產舊影業制度的衰亡，並澈底動搖了國片觀眾的信心。⁸²

由是可知，80 年代的台灣影壇被這股「社會寫實」的風潮影響甚劇，進而與台灣影業的沒落，有所牽連。⁸³

不過，於此同時，台灣影壇另有一批新聲音的出現，使得這樣的情形，有所緩解：這批投身電影的工作者，或者受過專業的電影訓練，⁸⁴或者接受台灣自 60 年代以來，於報章雜誌上刊載有關西方電影理論、評論的薰陶，⁸⁵因此失望於國

⁸² 黃建業：《人文電影的追尋》（台北：遠流，1990），頁 48-60。

⁸³ 按：有關台灣電影的沒落，除此一原因以外，電影學者盧非易另指出，新電影雖不如當時輿論所言，需負起全責，但仍佔了部分原因：他認為，新電影始終與觀眾保持一種距離，只客觀呈現經驗，邀請觀眾感受，但也因此過度追求抽象意涵，而失去張力、意義，並導致節奏過度緩慢。因而流失觀眾。參閱盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁 276。

⁸⁴ 例如柯一正、萬仁、曾壯祥在國外攻讀電影碩士學位，侯孝賢、蔡明亮則是畢業於國內專科、大學電影相關科系。參閱李天鐸：《台灣電影、社會與歷史》，頁 188。

⁸⁵ 台灣在 80 年代以前，先後有《劇場》（1965-1968）、《影響》（1972-1998）雜誌刊行西方電影知識、評論；而在報刊方面，50 年代《聯合報》與《徵信新聞》各有專欄引進外國電影新知，而 1978 年時，同屬聯合報系的《民生報》更於 4 月起增闢電影專欄刊登於每日新聞版中，並邀請專業人士寫稿，提供大量中外電影的批判與報導，引進外國電影新知。參閱盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁 309-310。又，黃仁、王唯編著：《台灣電影百年史話》（台北市：中華影評人協會出版，2004），第九章頁 9。

片在類型作品中，反覆自我抄襲，而對於台灣電影的走向，具有全然不同的觀點。一般認為，以中影出品之《光陰的故事》（1982）為起始，這批電影人的作品具有文學特質，並以自然寫實風格為主，係為台灣「新電影」時期，重要作品例如侯孝賢、曾壯祥、萬仁導演之《兒子的大玩偶》（1983）、陳坤厚《小畢的故事》（1983）、侯孝賢《風櫃來的人》（1983）、曾壯祥《殺夫》（1984）、楊德昌《青梅竹馬》（1985）等片。在這些電影中，又以《兒子的大玩偶》引起文化界與輿論界的注目，因為同時期由台影開拍，並由台灣當時最重要三大導演胡金銓、李行、白景瑞執導的《大輪迴》，不僅在票房上，甚至是評論界，反應都很平淡，而由一票新導演組成的，根據黃春明小說改編拍攝的《兒子的大玩偶》，卻賣座異常。⁸⁶

因此，構成新電影時期的這批電影人，雖然並沒有統一標準的美學觀，但除了前述所言，主要以寫實主義為其特色以外，在新電影中，更常見台灣文學的身影。⁸⁷例如《小畢的故事》是侯孝賢改編朱天文聯合報散文獎得獎作品，並由陳坤厚執導拍攝；《莎哟娜啦·再見》（葉金勝，1985）與《看海的日子》（王童，1983）都改編自黃春明的小說，其後還有改編自楊青矗小說的《在室男》（蔡揚名，1984）、王禎和小說的《嫁妝一牛車》（張美君，1985）等文學改編電影的出現。焦雄屏認為，造成新電影中大量出現文學小說的改編，有以下數個原因：

1. 缺乏原創編劇，新導演及部分編劇年紀都輕，人生經歷也撐不了過多製片的索求。選取現成小說的結構及劇情，是方便且素質高的作法。
2. 新電影工作人員大都對鄉土小說及張愛玲、白先勇小說有相當多認同

⁸⁶ 盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁 265-266。

⁸⁷ 嚴格而論，台灣電影出現文學文本的身影，至少可上溯至 60 年代中期瓊瑤與古龍電影的興起。但一般而言，該時期所借用之文本，往往被劃入通俗文學的領域，與此處所謂嚴肅的「純文學」不盡相同。不過新電影興起之前，也有部分文學作品登上螢幕，例如《破曉時分》（朱西甯原著，宋存壽導演）、《再見阿郎》（人物取材自陳映真《將軍族》，白景瑞導演）、《母親三十歲》（據於梨華後來改名為《母與子》的《海天一淚》改編，宋存壽導演）等電影。參閱聞天祥：〈台灣新電影的文學因緣〉，收於台北金馬影展執行委員會編：《台灣新電影二十年》（台北：財團法人中華民國電影事業發展基金會，2002），頁 66。

感，閱讀經驗是其成長幾不可缺的一部分，這也與一般新知識份子觀眾的心理契合。

3. 大量小說家投入電影改編或編劇行業……使小說素材更易搬上螢幕。⁸⁸

有了台灣戰後生長的年輕作家投入電影界，並以描寫台灣成長經驗的小說為電影的題材，小說一方面拓寬了電影發展的路線，一方面也因此打開了小說家的知名度，使得小說家與電影形成一個互利共生的局面。

是故，在新電影倚仗台灣文學叫好不叫座之後，將台灣文學作品改編為電影，遂成了 80 年代中期電影界的另一種新風向：它不僅是新電影工作群緊密結合的對象，許多在商業電影中已走入死胡同的電影工作者，更藉此開創了新的路線，並重新取得票房佳績，因而吸引更多新電影以外的商業力量投注其中。

這便是台灣影壇在 80 年代的樣貌：它一方面有刀劍槍砲不絕於耳的「社會寫實」，二方面則是玉體橫陳的「女性復仇」；三方面則是新電影帶出的文學改編電影，四方面則是這幾種風向的綜合產物。台灣影壇遂在這種情況下，進入一個相當「熱鬧」的年代。

第五節 章節概要

承續前述本研究之基本要素，以下則就各章節的安排進行說明，以闡明其後的發展輪廓。首章緒論，說明本文的研究動機及研究目的，並指出過去在文學文本及其改編電影課題的研究上，其短處之所在。透過回顧傳統所使用的忠實判準，以及當代常見的互文參照，本文企圖在此二者的得失之外，引入拉岡學派的精神分析理論，進而以「四種話語」結構，作為剖析小說與電影背後隱在的文化他者的工具，以期能夠釐清兩類文本的作者與作品，如何受到文化他者的影響與介入，以致於最終走向不同的道路。以此為基礎，本文進一步設定研究範圍與對象，

⁸⁸ 焦雄屏：《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁 336。

並針對欲探討的個案進行文獻回顧，以界定本研究之定位。最後，依序說明本論文的章節大要，以提供一個概括的圖像。

第二章以〈孤戀花〉為探討對象，指出小說與其改編電影間存在著一種文本轉向的關係；這種關係，導因於改編電影對文化大他者的服膺，並且得以使我們以四種話語中的主人話語來檢視。就小說而言，敘事者雲芳作為一個分裂主體，一方面面對的是自身的同志情慾，另一方面卻又必須在送往迎來的歡場中陪酒賣笑，以維持她對「家」此一小它物的渴望。但作為大他者的文化語境既為異性戀霸權所主宰，成家的幻想最終也只能破滅不存。而在改編電影方面，其所面對的文化語境雖與往昔相似，但更添入了 80 年代以利益為導向的消費社會情境。此一結果，致使導演身為「超文本」作者，縱使有意承接由新電影浪潮所帶起的文學改編風氣，卻仍陷入 80 年代以性、暴力、社會失序為主流的影壇脈動；而改編電影也在此一情形下，體現了另一重主人話語的結構：為了達成主人能指所指示的「他者的欲望」，電影不僅抹去原文本中的女同志情愫，將原本的愛戀移情變為報恩救贖，更透過時空的異動將小說中的「姊妹」關係轉為「母女」關係。這使得改編電影最終在前半與後半間產生邏輯上的斷裂，變異為一個小它物：一個帶給大眾娛樂，卻又充滿缺漏的創痛產物。

本文第三章則以〈我愛瑪莉〉為例，闡述兩類文本遊移在大學話語與倒錯話語的處境。在小說文本中，「狼犬」瑪莉作為小它物，牠勾勒出故事主角陳順德崇尚商品化、形象化的美國文明的欲望。但另一方面，實際上是在台灣購買、被洋主管一家既嫌棄又不願脫手的混種狗瑪莉，也體現出看似進步的西化背後，依然存在著漏缺；而這種漏缺，也使得陳順德對於西化的欲望，根本無能在形式的復刻中完成。作為一個欲望主體，陳順德最終在這個日益西化的體制中，面臨到愛人或愛狗的分裂，而凸顯出看似「中性」、以知識為主導的大學話語，其背後始終潛藏著另外一股主宰的力量。但在改編電影中，此一主體卻完全臣服於在 80 年代更加穩固的消費社會邏輯，而展現出一種倒錯話語的結構，凸顯出主人能指的再次確立。這也是陳順德最後不僅最後沒有分裂在愛人或愛狗的錯亂之中，

甚至期望前主管衙門到來的原因。然而，由於電影本身也順從著同樣的消費邏輯，使其自身亦在此一情況下，變為另一重大學話語結構下的小它物。因此，改編電影最終遊走在兩種話語之間，而使觀影者在影片結束之時也被捲入另一種隱然的分裂：主體是要選擇認識到改編電影中或許存在著一種諷刺而自省，還是單純地接受消費社會語境下，電影所帶來的娛樂效果，而變為跟電影中的人物一般處境，活在追求他者的絕爽中而不自知？

在探討過作品與文化語境的關係後，本文第四章則以〈風櫃來的人〉為討論對象，試圖指出改編電影如何因為電影作者在文化語境中，意識到與前文本不同的方向或答案，因而在看似相近的脈絡中，實際上逐步地超越了「次文本」的境界：透過對小說與電影文本的分析，本文將指出以青年成長為主題的兩類文本，其同樣邁入對現代性——即大他者——的追求與肯定，希冀在社會文化(象徵界)中尋得自身位置的過程，本即是必然的結果。不過，本文乃進一步指出，無論是在其進程或結果上，兩類文本實際上皆有其不同之處：就小說而言，阿清作為文本中的主體，其從初始之時，即是身處在象徵法則的世界之中，從而在追尋自身意義無果之後，陷入幻滅虛無的處境。但就電影來看，主體則是先從想像的維度(澎湖)進入到象徵的體系(高雄)之後，才開始對自身意義的何在進行追尋，進而陷入與原著相同的幻滅局面。這種結果，使我們看見主人話語的再次浮現，又一次地標記出主體在話語內終將面臨無可避免的傷痛。然而，電影最終卻展開了一種分析師話語的超越，使主體突破了這層困境，走出對大他者欲望的幻想，並重新在現代化社會中展開生命歷程的探索。這個結果，使得電影不僅跳出了原有的框架，也使我們意識到改編電影實際上也是一種分析師話語的結構，在內容、甚至是形式上，展開超越層次的實踐，作為對文化語境的可能回應。

本文第五章係為結論，在補充說明癡症話語於改編文本中的運作模式之後，總論小說文本與其 80 年代改編作品的關係，以及文化語境此一關鍵性的「大他者」，如何影響小說文本與改編電影的差異關係。筆者認為，四種話語或許在為我們回答出改編電影為何改編之際，也指出了改編電影在文化語境影響下的三種

樣態：它可能是創作主體接受在文化語境的領導之下，所形成的追求絕爽式的改編；或者，它可能是創作主體完全地臣服在大他者的欲望之中，而在把大他者的絕爽當作自己的欲望在追求之時，所形成的錯亂。又或者，其亦可能是創作主體在洞悉了大他者欲望的空洞之後，重新在這個文化語境中，尋找一個可能的方向的結果。





第二章 孤戀花開未？主人話語下的文本轉向

誠如筆者在上章所述，台灣文學以黃春明《兒子的大玩偶》為起始，其身影在 80 年代大量地出現在影壇；許多過去的經典，甚至當下文學獎的作品，在當時都變為影壇拍攝取材時，所依賴的重要養分。概括而論，在 80 年代出現的改編電影，可說涵蓋了鄉土與現代兩派的文學作品：就前者而言，其作品被改編者如王禎和、黃春明、楊青矗、廖輝英等，而後者則主要以白先勇為代表。這種文學與影視媒體的合作，意味著一種新的文化商品在當時的誕生，因而使我們看見 80 年代改編電影的蓬勃樣貌。

然而，在這批蓬勃發展的改編電影中，白先勇的改編作品卻格外引起筆者的注意：在當時，白先勇作品被改編為電影者包括《玉卿嫂》(1984)、《金大班的最後一夜》(1984)、《孤戀花》(1985)、《孽子》(1986)，以及《最後的貴族》(1989，依據小說〈謫仙記〉改編)。在這些改編的原著中，絕大部分的作品都曾在文壇引起相當熱烈的討論，甚至在電影上映後，引發另一批重回文學的閱讀熱潮，但唯獨依據同名小說而改編的《孤戀花》，不僅其在各方面的討論實際上未曾有過耀眼的時刻，就連其小說在本質上，也可說與其他改編原著大相逕庭。

在小說剖析的方面，過去關於孤戀花的論述，本即可說是微乎其微。正如筆者在緒論中曾引述曾秀萍的論斷，這種同時的緘默，或者是環繞在其他旁枝而不深入討論的現象，不外乎因為該篇小說涉及在當時仍屬敏感的同志情節，因而使評論者故左右而言他，始終無法對小說進行切中要旨的申論。而這種未能深入探討的結果，自然也使得該小說所具有的同志情愫流動，以及外省人士遷台後，產生落地生根的心境轉變，¹無能被明晰地指認出來，甚至劃地自限地在酒女生涯與宿命悲劇中打轉。

在這樣的情況下，改編電影的出現，便使人更為好奇它究竟將呈顯出怎樣的

¹ 有關此一論點，參閱曾秀萍：〈流離愛欲與家國想像：白先勇同志小說的「異國」離散與認同轉變（1969~1981）〉，《台灣文學學報》第 14 期（2009 年 6 月），頁 178-179。

面貌？雖說即如李歐梵所指出，文學與電影係因語言模式不同，後者只能用相對等或不同的電影技巧去重構前者，因而使兩者間必然有所差異；²但當電影作為一個視覺性的產物，是以一個更為直接的方式在面對大眾之時，改編電影所面對者，就不再只是文學文本與自身的關係，而必然地將文化語境——也就是本文所稱的大他者——考量在內。因此，1985年由林清介改編、執導的電影《孤戀花》，其雖以白先勇原作為底，但若仔細對照，則不難發現在人物角色的安排、情節發展的細節上，皆有所差異；更有甚者，其間或易時代背景，或改人物關係，或增添場景者，可謂不勝枚舉。有鑑於此，透過「閱讀」這些在改編文本中的種種更動，便能替我們在理解其所欲達到的效果之外，揭露出導演甚或是編劇的意圖，並顯現出改編電影改變原著的真正原因，也就是筆者所認為，乃是創作主體在文化語境此一大他者中，尋尋覓覓，最終所得的幻想產物。

職是之故，本章乃藉由話語結構去重新分析小說與電影文本，並試圖指出小說因其本即建構於一個以異性戀、男性霸權為主人能指的主人話語之上，故作為話語產物並帶有痛感的小它物「家」，實則早已蘊含了「命定悲劇」的要素於其中。另一方面，改編電影在改編原著的過程中，由於未能超越文化語境此一大他者欲望的束縛，以致於最終遊走在兩種截然不同的文脈之時，形成對自身的挫傷。在這重意義下，改編電影遂顯現出其在另外一重主人話語結構下的運作面貌：它一方面是一種資本主義式的邏輯，是「向錢看」的商業話語；而另一方面，它則顯現為異性戀霸權論述的再次復刻。

第一節 悲情孤戀花：主人話語下的成家幻滅

正如本文前述所言，過往的研究評論之所以未能切中核心，乃是因其迴避了原著中的同志情愫。因此，本文對該小說的研究，勢必重回此一關鍵，以啟下文之開展；而有關此一面向，實際上可從小說中的「家」作為切入的要點。在小說

² 李歐梵：《文學改編電影》（香港：三聯書店，2010），頁30。

中，白先勇透過雲芳的自白，來講出關於「家」的祈願：

從前我和五寶兩人許下一個心願：日後攢夠了錢，我們買一棟房子住在一塊兒，成一個家，我們還說去贖一個小清倌人回來養。……「娟娟，這便是我們的家了。」我和娟娟搬進我們金華街那棟小公寓時，我摟住她的肩膀對她說道。五寶死得早，我們那樁心願一直沒能實現，漂泊了半輩子，碰到娟娟，我才又起了成家的念頭。³

在這裡，我們看到了敘事者雲芳在上海與台灣有過成家的念頭，且其對象，皆為在酒女生涯中遇見的另外一名女性。甚至，在最初的成家願望之中，這個家還以一個具有近似於親子關係的長幼結構形象被想像著。正是這樣的畫面，方使我們理解到，這個家並非只是一個純粹的、基於互相扶持的友誼產物，事實上，它還帶有私密情感的成分在其中。如同曾秀萍在近期的討論中所指出，〈孤戀花〉不同於其他同志小說，不以「性」的表現作為同志情誼的展現，相反地，白先勇則是藉由「成家」一事，來確認角色之間流動的女同志情愫。除此之外，作家陳雪也認為，小說中雲芳與兩名女性的互動，已不僅僅是姊妹模式，而有著戀人的關係。⁴再者，朱偉誠更指出這種排除男性的未來想像與具體實踐，其實頗近似英美文化與文學中的「浪漫友情」(romantic friendship)與「波士頓婚姻」(Boston marriage)，又或者是中國南方的「惠安女」與「自梳」：藉由指向一種強烈的情感甚至是堅定的共同生活，即已替同志揭示該種型態是為自我歷史軌跡的一部分。⁵由是可知，雲芳之於五寶，或者之於娟娟，其間確有流動的女同志情愫。

不過，小說中的「家」除了為我們確認女同志情愫的流動之外，更重要的是，

³ 白先勇：《台北人》(台北：爾雅，2002)，頁 191。

⁴ 〈青春懺誰人害，變成落葉相思栽——電視劇「孤戀花」座談會〉，收於白先勇原著：《孤戀花》(台北：遠流，2005)。按：該書為〈孤戀花〉於 2005 年重新改編為電視劇及電影的影像集結，另收錄導演、演員、作家等人的訪談，不著頁碼。

⁵ 朱偉誠：〈〈孤戀花〉·文本解析〉，收於朱偉誠編著：《台灣同志小說選》(台北：二魚文化，2005)，頁 62。

它也是貫穿整篇小說的核心要素：因為唯有這個「家」的想望，小說中三名人物的命運才能產生連結；也唯有在「家」的牽絆之下，小說的情節最終才會走向宿命的悲劇。就「家」的想望所造就的人物命運連結，上述小說的引文已概略地指出這層關係，因此本文於此暫且按下；但在後者的部分，筆者則認為，我們可以藉由紀大偉對於本篇小說的解讀，以獲得進一步的啟發和闡釋。

在〈愛錢來作伙——1970年代台灣文學中的「女同性戀」〉一文中，紀大偉援引美國經濟學家齊利澤(V. A. Zelizer)所強調，經濟活動對親密關係的促成，來重新看待女女關係的結合：他指出，台灣文學裡的女女關係，往往是建立在這兩個相互滲透的關係之中。其言：

本地文學中，錢以「照顧」（提供對方生活費）的形式發功：兩女互相照顧，或是某女一廂情願地照顧另一女，女女作伙的狀態才得以被生產、被再生產。如果某方不能持續提供利益，那麼女女關係就可能瓦解。⁶

據此，其進一步指出〈孤戀花〉中的女女關係，實際上是透過女性與男性進行異性戀式的性交易之後，才能繼續維持這個建立在經濟上的情愛關係。同時，也因此故，小說中的男女關係與女女關係，實則是彼此相反：前者的關係建立在一種男性不需考慮成本，將女體用過即丟的糟蹋之上，而後者則是在經濟關係中，撫慰並安頓女體。因此，建立在金錢關係上的女女關係，便使雲芳在文本中「對金錢的掛念絕不下於對女體的眷戀」。⁷

透過此一分析，我們便能更進一步地理解，小說中「家」的構成，除了情感層面的因緣媒合之外，還有更實際的、經濟層面的因素在其中；而正是這個經濟層面的因素，才使得「家」一步步地變為通往人物悲劇的門階，——因為排除已故的五寶不計，小說中被「家」所綑綁牽動的雲芳及娟娟，她們的經濟來源，都

⁶ 紀大偉：〈愛錢來做伙——1970年代台灣文學中的「女同性戀」〉，《女學學誌》第33期（2013年12月），頁5。

⁷ 紀大偉：〈愛錢來做伙——1970年代台灣文學中的「女同性戀」〉，頁13-14。

隸屬於這個產業的一部分，而與踐踏她們的男性緊密相關。然而，此二人就現實的層面考量而言，是全然不可能從此中脫離開來的：就娟娟而言，被父親遺棄的現實使其在失去所有的依靠之後，只能仰賴此一女性的「本能」生活；而對雲芳來說，在上海時期積存的積蓄已隨著跑單幫的失利付之流水，而為了建立安穩生活的「家」給娟娟，在台灣酒樓所賺取的財富，以及放債所得的金錢，也已全數投入置產，甚至必須將五寶遺留的玉鐲賣掉，才能補足不足的款項。因此，不論是娟娟或者雲芳，實際上都在「家」的建構中陷入了更艱辛的生存困境，而不可能自本來的經濟生產模式中脫離。如此，原本在此一情色產業中踐踏女性的男性力量，便始終隱然地潛伏在她們的生活周遭，而不可能因為「家」的建構完成之後，就被摒除在外。

這個現象在柯老雄搭上娟娟之後最為明顯：在小說的開頭，雲芳便坦言過去和娟娟在五月花下班之後，「總是兩個人一塊兒回家的」；但「現在不同了，現在我常常一個人先回去，在家裏弄好宵夜，等著娟娟，有時候一等便等到天亮。」⁸而在其後，她更清楚地講出娟娟一夜不歸的理由，是因為她總被柯老雄帶出場，以暴力、性虐待的方式對待，甚至因此染上了毒癮。「家」縱使是雲芳耗盡一切所打造出來的避風港、是撫慰安頓受傷女體的所在，但一旦離開這個區域之後，所有的庇護之力都成為枉然，而使女體在回歸之後，不斷地撕裂這個安定的所在。甚至，當雲芳為了娟娟的安危，不讓她再次因為與柯老雄在外苟合，被警察當作野雞逮捕，而使他們來到此一家中，進行她所不願意見到的行徑之時，本已受挫的「家」，其傷口就愈被撕裂開來，而再難發揮它本來的功用。為了維持家的完整與作用，雲芳這個無奈的選擇，反使本是安身所在的「家」，最終引入男性的、暴力的、霸權式的力量傾門踏戶，而導致不可挽回的局面。

在此，筆者將進一步援引拉岡所開展的精神分析理論，來看待這個情境：因為在小說文本中出現、是雲芳一心所繫且竭盡所能要維持的「家」，正是小它物 *a* 的化身。在拉岡的闡述中，小它物 *a* 是象徵界（symbolic order）無法整合的真

⁸ 白先勇：《台北人》，頁 184。

實界 (real order) 殘餘；⁹它作為欲望的對象原因 (object-cause)，雖然描繪出主體的欲望，但卻是「一件原初已喪失的、或根本就是缺失的物體，一件否定性的物體」。¹⁰因此，即如拉岡以換喻的形式來表述欲望一般，¹¹當欲望是永遠「對別的東西有欲望」之時，¹²小它物所勾勒出的主體欲望，也就總是一個難以企及的目標，而呈顯出紀傑克所說「你越是擁有，就越是缺乏」的面貌。¹³

如此，當我們在這個架構下回望小說之時，我們才能發現在小說中的家，雖然是雲芳一心所求，但它的根源，卻是一個更為深層的、不曾被直接表述的歲月靜好，是女女關係中兩人世界的神仙童話；同時，也正是這個穩定的家庭圖像，才勾勒出「家」作為一個小它物的真意：因為當我們結合在緒章曾說明的「欲望是他者的欲望」之時，這個透過主體而被揭示的、屬於文化大他者對於愛情關係所期待的面貌，實際上就是那根本缺失之物，是不可能在現世中被實現、被肯認的女女關係。

這便使我們進一步走向拉岡所闡釋的「幻想」(fantasy)，一種在小它物與主體間的關係。誠如前述，小它物雖是欲望的對象原因，但欲望的建構，卻是透過幻想的機制來完成的，並且可以用 $S \diamond a$ 的公式來表述之：在這個公式中， S 代表欲望的主體， a 代表小它物，而代數符號 \diamond 則表示了兩者間因為小它物那原初

⁹ 拉岡將精神分析分成三個層次，分別是想像界 (imaginary order)、象徵界、真實界。就想像界而言，鏡像期所發展的自我認同即隸屬於此一範疇；象徵界則是語言的向度，其與律法、結構有關，且即如上章所述，也等同於拉岡闡述中的大他者。最後，真實界意味著無法被象徵界整合的部分，是一種不可能性，因此與創傷緊密相關。拉岡後來以波氏結 (Borromean knot) 來解釋這三者的結合關係，並強調任一者的脫離都會造成另外兩者的崩解。各名詞的內容，參閱：狄倫·伊凡斯著、劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》(台北市：巨流，2009)，頁 30、135、267、338。

¹⁰ Richard Boothby, "Figurations of the *Objet a*," in Slavoj Žižek ed., *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Vol. 2 (London: Routledge, 2003), p. 160. 中文翻譯引自楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》(台北市：麥田，2013)，頁 29。

¹¹ 換喻是為能指的橫向活動，是從一個能指滑向另外一個能指；而因為能指的不斷滑動，使得意義的出現越顯困難。拉岡在這個基礎上認為換喻與欲望具有相同的結構，都是不斷指向另外的對象，而沒有終止。參閱：Jacques Lacan, "The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud," in *Écrits*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton & Co., 2006), p. 439.

¹² Jacques Lacan, "The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud," in *Écrits*, trans. Bruce Fink, p. 431.

¹³ Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* (New York: Verso, 2000), p. 24.

失落的特質，而構成的「不可能的關係」。¹⁴在這種情況下，由於欲望即是他者的欲望，但他者的欲望又因為這種不可能的關係成為一個難以捉摸的永恆之謎時，主體便只能以幻想去填補此一謎團所留下的孔洞，去回應主體面對這種困境所發出之「你到底要什麼？」(Che vuoi?)的提問。¹⁵

而這也導引出幻想所有的另一項特質，一種防護性的功能：對拉岡而言，其幻想概念雖承襲自佛洛伊德，且依然視幻想為具有視覺性質的影像，但他並不如佛洛伊德將幻想當作是與現實相對，或者一種個人的想像；相反地，他更強調幻想猶如螢幕上突然停止的電影影像，具有一種防護功能，阻止主體去面對幻想背後的創傷性場景。因此，拉岡將幻想稱之為「真實界上的窗子」：¹⁶透過幻想過濾真實界本質中所蘊含的創傷特質，¹⁷並允許主體在受到控制的條件下，對於真實界有所探知，卻又保有距離。¹⁸

正是幻想這樣的雙面特質，才使我們注意到「家」在小說中其實有著更為複雜難解的面貌：它的建立，顯現出雲芳在當下的社會情境中，對於自身情感如何安置的探索，也就是大他者所欲望、所期待的情感結局。因此就這方面而言，「家」是面對那「你到底要什麼？」的提問而出現的幻想回應。但是，承前所述，女女之間的情愛實際上是早已失落、不可能被肯認之物，所以主體所搭建的此一幻想，也就在另外一方面而言，變為是為了阻止自身面對這種現實，而形塑出的防衛假象。這兩種內涵的矛盾，使得「家」作為小它物，或者成家作為一種幻想，實際上本身就內含有相互撕扯的傾向，——因為文化大他者所期待的，實際上只有一男一女的世界；意即，女女之間的家庭組合最終並非能被認可的「家」的樣貌。而「家」這種既不是又假裝是的矛盾性，也正是拉岡在其理論後期發展中，小它

¹⁴ 紀傑克著、蔡淑惠譯：《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡》(苗栗縣：桂冠，2008)，頁6。

¹⁵ 參閱吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》(北京：中國人民大學出版社，2011)，頁608-611。

¹⁶ Jacques Lacan, *Autres écrits* (Paris: Seuil, 2001), p. 254.

¹⁷ 有關真實界與創傷的關係，本文礙於篇幅，無法詳述，可參閱吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，頁455-458。

¹⁸ 參閱狄倫·伊凡斯著、劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》，頁98。又，Ed Pluth, *Signifiers and acts: freedom in Lacan's theory of the subject* (Albany, NY: State University of New York Press, 2007), pp. 83-88.

物以擬幻物 (semblance) 被呈現出來的樣貌：儘管主體 (雲芳) 知道小它物 (家) 並非是那個真正的失落之物 (女女關係的被肯認)，但是它以一個虛擬的姿態對該空缺的填補，依舊使得主體感到安心與滿足，並且假裝、或者根本相信小它物即是那個失落之物。¹⁹

在這裡，我們還可以再更進一步地透過四種話語中的主人話語，來解讀小說中的家的不穩定性：因為家作為小它物，作為在雲芳在性產業工作下努力後的產物，甚至作為她抵抗現實所依憑之幻想的一部分，實際上占據了在上一章所提過、話語結構中的「生產」位置。那麼小說中的主人話語，也就因此浮現：

色情產業「滿足男性」的本質 (S₁) → 色情產業中的「女性」知識 (S₂)
 同志情慾與酒女身分 (\$) 家的形成 (a)

圖式 3 小說〈孤戀花〉中主人話語結構

而當小說中主人話語的結構被顯現出來之時，這便提供了我們一種角度，去理解家的不穩定性，甚至是其崩毀的必然性：因為透過小它物 *a* 被表述的絕爽，並非是純粹的快感，還包含有創傷性的痛感；而它的痛感，實際上就來自於前述藉由紀大偉的分析所指出的，透過經濟力量介入女女關係，那來自男性的、暴力的霸權式力量。為了更清楚地解釋這層意義，本文乃於下述中展開對此一話語結構的細部剖析，以重新對文本進行理解。

就主人話語的結構而言，我們可以概略地將其解讀如下：分裂的主體作為真相，它支持著某種具有領導性質的主人能指運作；而主人能指則通過文化、社會等知識性的框架，再生產出絕爽的結果。在〈孤戀花〉中，透過前述對「家」此一小它物的分析，我們已經看出在小它物背後運作的，其實是一個只有男女結合關係具有合法地位的異性戀思維。而就全篇〈孤戀花〉的發展來看，正是這種思

¹⁹ Russell Grigg, "The Concept of Semblant in Lacan's Teaching." 參閱：
<http://www.lacan.com/griggblog.html>。最後查閱時間：2015 年 8 月 11 日。

維在小說中占據著話語領導的地位，甚至，還加上了以男性為尊的特質；而也正因為是這樣的主人能指，才替我們勾勒出小說文本中的文化語境：因為主人能指表示了它對於社會的理想面貌，主宰了每個人在當下所應該接受的内容，因而使主人話語以一種超我式的語調，進行勢在必行的言說。²⁰

然而，在這個色情產業中扮演著最高指導的思維模式（S₁）背後，實際使話語得以維持運作的，是作為真相的、受到壓抑的分裂主體雲芳：她一方面期望與愛人成家，但又活在不可能完成的、異性戀霸權論述下文化語境；除此之外，她也分裂在自身女同志情愫，以及作為一個娼妓，必須提供男性娼客對於戀愛氛圍、性愛需求的滿足。因此，雲芳雖然在色情產業中服膺著這種以男性為尊的異性戀霸權論述，但在其穿梭於酒客的生涯裡，實際上是以一種假面的方式，賣弄著一個娼妓應有的「女性身分」知識（S₂），以達到她建構自身夢想的可能。

但即如上述，在話語結構中，這個作為話語最終產物的小它物，除了前述所闡述的意義之外，還代表著一種絕爽的快感。這種快感，意味著一種並非純粹快感的快感，而是包含有創傷性的痛楚：因為快感原則實際上是「不快感原則」，它尋求的是心靈的平衡，是透過尋求快感以降低伴隨緊張而來的痛感。但絕爽實際上就是要求「超越快感原則」，總是要求主體追求更多快感；而主體對快感的有限性承受，最終將使超過限度的快感變成痛感。²¹因此拉岡說「絕爽就是受苦」，²²表述的正是主體這種弔詭的滿足。

在這種意義之下，作為小它物的「家」就還有另一層解讀的空間：因為這個家帶給主體的，除了本來因為家的形成，而能夠在其中享受到、專屬於女女私密情誼的愉悅歡快以外，實際上還有伴隨而來的痛感存在於其中；而這種不快的起源，何其矛盾地，就是為了維持這種快感的延續而造就的。正如前面所言，為了維持家的繼續存在，雲芳和娟娟都無法自原本的酒女生涯脫離出來，而持續面臨

²⁰ Ellie Ragland, "The Discourse of Master," in Willy Apollon and Richard Feldstein eds., *Lacan, Politics, Aesthetics* (Albany: State University of New York Press, 1996), pp. 133-134.

²¹ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，頁 701-703、707。

²² 轉引自狄倫·伊凡斯著，劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》，頁 152。

到男性霸權的侵犯；而為了繼續維持家的完整，雲芳甚至必須引狼入室，使柯老雄進入這個自己好不容易搭建起來的居處。因此，這個女女結合的快感延續，最終彰顯的，反而是一個創傷的處境，一個真正意義的家不可能到來的真實，而映證了拉岡藉由持重物折返的故事對小它物所進行的描述：沒有任何工作被完成，所有實行的勞動最終都等同於零。²³

除此之外，在話語的結構裡，我們還看到幻想的公式顯現在橫槓的下方，且更清晰地顯示出主體與小它物間無法交集的關係：因為由「家」所構成的幻想一方面讓我們看到了雲芳作為一個主體的欲望，但另一方面，卻也揭露了大他者的欲望，是對這種欲望的排拒；這致使作為絕爽的小它物總是顯現為一種空洞，一種主體 (\$) 無法把握的不可能性，並且一次又一次地使主體更加深化自己那不能在現實社會中被妥善安置的女同志身分。²⁴而幻想作為一種抵禦機制，實際上也只能不斷拖延真相（家的不可能／崩毀）到來的時刻，暫時阻止著雲芳面對到他者欲望（異性戀家庭）和自身欲望（異質家庭）背道而馳的事實。

如此，這個歐陽子所認為的命定論悲劇，²⁵或許就可以得到一種新的理解：因為不論是家的崩毀，還是娟娟的瘋狂與殺人，實際上都與作為主人能指的、刻畫出以男性為尊的異性戀霸權緊密相關；同時，也正是這種文化語境，才使得家在建構的過程中，早已蘊含了「悲劇的宿命」——因為這個對雲芳是種防禦的幻想總是不經意地漏洩出真實界的黑洞，總是在阻止雲芳面對真相的同時，因為男性霸權一次又一次地介入，而對娟娟帶來一次比一次更為嚴重的傷害。作為雲芳欲望的表述，「家」本來是她愛與善的實踐；但何其諷刺地，對它的執念，卻也使得這個本應甜美的果實，腐化成一顆有毒的蘋果，並且在最後，使娟娟無能再

²³ 拉岡設想一個場景：我們持背負重達 80 公斤之物往下五百公尺，而一旦我們完成後，又回頭返回原初所在。如此反覆，耗盡我們所有的氣力，使我們誤以為好像成就了什麼了不起的大事，但實際上什麼也沒完成。參閱 Alenka Zupančič, “When Surplus Enjoyment Meets Surplus Value,” in Justin Clemens and Russell Grigg eds., *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII* (Durham: Duke University Press, 2006), p. 160.

²⁴ 即如紀傑克所言：「主體的悖論在於它的存在只有通過它自身根本上的不可能性，通過那永遠阻止主體達到完整本體論身份的在喉之鯁，才有可能。」參閱：Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, p. 28. 中文為筆者自譯。

²⁵ 歐陽子：《王謝堂前的燕子》（台北：爾雅，1976），頁 153-176。

繼續共同存活於此一幻想之家，進而引發致命的危機。職是之故，我們才能理解娟娟對柯老雄的反擊，其真正的原因，並非導因於娟娟在血緣裡遺傳了母親的瘋癲，也不全是小說中有意暗示的、五寶鬼魂的回返復仇，更甚者，也不可能會是因為同性戀作為一種血裡帶來的原罪，必須在殺死具有父親形象的柯老雄之後，才能獲得赦免；²⁶它真正的原因，即是主體以這樣瘋癲的姿態，質疑主人能指所代表的準則，以及其所勾勒的世界。²⁷這也正是小說透過人物所要對話、控訴的文化語境：一個女性、甚至是具有不同性傾向的人被壓迫的世界，一個一切話語的主導權都掌握在男性手上，並且是用以維護男性自身利益的世界。²⁸只是當小說的最後，娟娟因澈底的心神喪失進入了精神病院，而雲芳與幾乎看不見的楊三郎，孤獨地自精神病院踏上歸途之時，那樣的悲苦，似乎也昭示了這樣的控訴，似乎只能是蚍蜉撼樹，永遠沒有獲勝的一天。

第二節 摧折孤戀花：改編電影的人物斷裂

承上節所述，如果說白先勇〈孤戀花〉的悲劇性是建構在主人話語下的背景下，所肇生之產物的話，那麼改編電影若有意對作品進行「忠實還原」或再現的話，其結構也應是建構在同一的主人話語結構，而呈現出相似的模式與敘事結構。但是，當我們仔細觀察電影時，卻不免發現其雖有意在改動小說設定之餘，盡可能地「貼近」小說原著的發展，但它的內裏，實則早已走向截然不同的發展脈絡。

就最基本的時空條件而言，改編電影便已有不同之處：電影《孤戀花》將小說中雲芳早年的上海背景完全捨棄，改作為台灣日治末期的酒女，而在台北的生

²⁶ 有關同性戀作為一種必須被赦免的血的原罪，參閱蒲彥光：〈白先勇《台北人·孤戀花》主題試析〉，《中國文學研究》第20期（2005年6月），頁338-339。

²⁷ 就此而言，小說在這裡透過娟娟所展示的，是話語結構的另外一種型態，是透過質疑主人能指，而產生一種新的知識的「癥症話語」結構。然而，由於本章節乃將主力放在主人話語的展現之上，為免蔓生枝節，可參閱後續於第五章所進行的補充。

²⁸ 有關論點，可參閱王艷平：〈男權壓迫下的女性哀歌——解讀白先勇《孤戀花》〉，《文學界（理論版）》2011年第7期，頁56-57。按：王艷平雖指出這種男性的壓迫，但該文僅是概括性的描述小說中的女性處境，故並未進一步挖掘女同志情愫在其中所面對的掙扎。

活，也不以原著的 60 年代為主，而改易為 80 年代。²⁹隨著這樣的改動，小說中的三名主要女性也因此有所轉變：就五寶而言，電影文本將之與林三郎愛慕的白玉樓（電影改稱醉楓樓）酒女合併，改稱白玉，並且確實地與林三郎發展出一段浪漫的愛情故事；而雲芳與後來照料的娟娟，則因為改編後時間差距的拉大，故而從原本的姊妹關係，變為母女般的溫情看照。³⁰

更重要的是，筆者在上節中已經指出、關係著小說命定悲劇的重要關鍵「家」，在電影中，實則已消失無蹤；取而代之者，乃是截然不同「菜館」一途：在電影中，白玉母親來信，告知其兄長離開，致使家中現況更為艱困，需其寄送比往日更多的錢財以維持生計；白玉閱信後，擔心自己現在已是酒女，家中要求再增，恐怕將會陷入更惡劣的處境，因而落下淚來。此時雲芳見狀，旋即上前安慰，要她別著急，等她存夠錢，兩人便能一起出去經營餐館，到時所有的問題都會迎刃而解。

從原本情感聯繫的「家」變為生存取向的「菜館」，這種殊異之甚，使我們意識到改編電影在本質上，或者已與原著拉開大幅度的距離。誠如筆者在上節中所指出，雲芳與五寶的成家心願，顯示著兩者間確有流動的同志情慾；但在這裡，以供養生活為主要目的的菜館，卻只能顯現出兩者之間有某種合作的、互相扶持的友誼關係。此外，接續在這段故事背後的兩段情節，更令人玩味：電影先是安排林三郎來訪，送給白玉一塊白綢緞作為日前弄髒她衣服的賠禮，並在白玉探出窗外，目送他搭車離去之時，特寫雲芳既不甘又落寞的眼神。爾後，電影更安排雲芳拒絕黑社會大老柯阿俊³¹取做姨太太的提議，並於其後對白玉講述被人賣到上海，在逃回台灣的過程中，本有意下嫁他人，可惜對方已是有婦之夫，而不願

²⁹ 此處認定為 80 年代，係由電影台詞所推斷：劇中以娟娟八字給相士測算時，言其癸卯年四月出生，屬兔，年 23。由此可知為 1963 年出生。又，農曆以虛歲計算歲數，故可推知測算當時應為 1985 年，符合電影製作的年代。前行研究中，林宣孝判斷其為 70 年代，有誤。有關林宣孝的判斷，見氏著：《女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究》（輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2012），頁 54-57。

³⁰ 改編電影中並未實際指出雲芳的年歲，但若假定雲芳於日據末年為 20 歲，80 年代之時，雲芳也已 55 歲，與當時 23 的娟娟，大抵符合母女的長幼關係。

³¹ 電影所增設，柯老雄的父親。

意做他人之妾的心情。這樣子緊密時間內的兩次強調，其所暗示的訊息，無疑是告知觀眾，電影中的雲芳是一名「一般的」、異性戀的女性，其嚮往的，仍是一個單一的、美滿的感情世界。電影中雖偶令雲芳橫互在白玉與林三郎間，使兩人的交往遭到一些阻隔考驗，彷彿有意要使讀過的原著的讀者，在此間捕捉到一些嫉妒的元素，但就整體觀來，反則更接近是將白玉視為妹妹的雲芳，在替妹妹檢視對方是否確為可交付的人。期間雲芳望向白玉或三郎時，或有流露出落寞神情，也只是因為他人覓得良緣歸宿，而自己仍孤單一人的不甘而已。換言之，原作中雲芳與五寶之間的情愫，在此已蕩然無存。

在這樣的情況下，原本在小說中的主人話語結構，遂在電影中有了改變：當小它物 a 從家變為菜館，其與分裂主體所形成幻想結構，就形成了另外一重意義：如同筆者在前述已曾指出，主體透過幻想所企圖回應的，乃是「你究竟要什麼」這個被主體所設想、文化語境此一他者的欲求；因此，菜館所帶出的意義，正是一個文化語境所認可的、正當且能安身立命的職業。因此，在電影的前半，主人話語所透露出來的結構，便揭示出雲芳作為一個異性戀者，如何在酒池肉林的性產業環境中，因為懷抱著脫娼以回歸一般女性身分的願望，而在社會文化對於女性「正常」面貌的期待 (S_1) 中，展開周旋在酒客之間以取得金錢的工作 (S_2)，好完成賺取足夠的財產脫身，或者甚至是覓得真心人的心願。

這種小它物的變異，乃至於主體意識的改動，致使改編電影在後繼的發展過程中，不得不有所調整，以使整個故事能夠合乎情理；其中，影響最甚者，便是原著中眉眼間與五寶有幾分神似，而使雲芳產生移情作用的娟娟，——畢竟在電影中，雲芳與白玉（小說中的五寶）的關係已經轉變，雲芳與娟娟之間的關係，也就因此必須重新考量。電影文本遂在這種情形下，為了維持雲芳與娟娟後續的同居關係，而填入一段白玉於空襲中身亡的情節，企圖重新建立起雲芳與娟娟、白玉間的錯綜關係：在電影中，酒樓突地遭逢美軍飛機空襲而起火燃燒。被林三郎拉出屋外的白玉，因未見雲芳逃出，故而從林三郎身邊掙脫，又再次衝入火場；此時，在旁人幫助下較晚逃出的雲芳，眼見此景，遂於屋外高聲疾呼，要白玉盡

快離開酒樓。不料，就在白玉回首看見雲芳之時，一顆飛彈正好炸中屋舍，將所有的一切付之一炬。雲芳對這一切的親眼目睹，致使其心中充滿對白玉的愧疚，因而在日後看到形似白玉的娟娟時，將這長久以來的歉疚感，彌補至娟娟身上。

於是，之於白玉是姐，之於娟娟是母的雲芳，在電影中，就再也未曾顯現過曖昧的情愫於兩兩間的互動之中；對於他們，雲芳的心中存在著的是憐憫之心，是因為對方皆是涉世未深，不諳酒家生存之道的年輕女子，而擔憂對方上當吃虧的同理心。此外，雲芳之於娟娟，更因為前述增添的情節，而有著一份愧疚補償的心理。

不過，這樣的改動雖然看似合於情理，並使故事得以繼續推行，但事實上，其內部卻充滿著矛盾及難以說明之處，——因為其內在發展的邏輯，又回到了形似小說的層面上。在上述的分析中，我們已經知道對雲芳而言，過去其「合開菜館」的心願，實透露出她一心所求者，乃是追求財富，好與白玉得以脫離這個複雜的生活處境；然而在白玉死後，當她再見到娟娟時，其所具有補償意願的心理，卻並未使其做出相對應的抉擇，而是如小說中所描述一般，為了照顧獨自從蘇澳來到台北酒店上班的娟娟，而在台北買了棟新房子，並使娟娟入住自家。這個從「菜館」又回到「家」的過程，使我們意識到，電影在這裡為了回到小說的發展脈絡，而不自覺地造就了某種斷裂：因為在這裡作為生存選擇的「菜館」，和作為庇護所的「家」，都必須抵上雲芳所有的一切才能換得，故而無法同時併存；而在沒有任何前提預兆下，以「家」作為最終選擇的雲芳，更使得局面像是進入了某種精神錯亂的時刻，任她忽視自己長久以來的心願，並將自己的過去和現在一刀兩斷。

更進一步來看的話，這個家的選擇，不僅突兀，同時也令人費解：就其功用而言，在電影中，「家」的建立似是要給娟娟一個更安穩的生活環境。但是，這個功用是否真能實踐，著實引人疑慮：一來，當兩人在「家」的建立後，仍工作於情色產業時，生活中來自男性霸權的侵凌，將無可避免地持續存在。這使得家的建構與安穩生活的希冀便有所衝突。再者，當柯老雄作為一個男性霸權的象徵，

以一種間接的方式侵入了這個生活空間之時，作為在電影中「剛買就漲價」的房子，實則能給予她們安穩生活重新開始的機會，但電影為了遷就與原文本的相契，我們並未見到這種可能性被展現出來，反使過去那個懷抱有安身祈願的主體，此時無所作為。此外，如果說小說中的雲芳容忍柯老雄的到來，是為了保持家的運行，使得娟娟仍能待在這個家中，而不會因為與柯老雄在外私混被捕的話，那麼當電影在前述的脈絡下將柯老雄引入家中，以解娟娟毒癮之時，其在邏輯上的混亂便顯得更加鮮明：因為當家的建立與真正的心願相抵觸時，柯老雄的到來，就既不可能是小說中無奈之下的選擇，也不是電影裡為完成雲芳心願而有的舉措。相反地，它反而暴露出一種不可能性，一種電影回歸小說的不可能性，一種主人話語結構在電影中的不可能同一。換言之，在前半經由改寫設定而建構起與小說截然不同的主人話語結構，在電影的後半，竟如同主要角色雲芳在電影中的「人格分裂」一樣，硬生生地斷裂開來。

因此，上述藉由話語結構所進行的分析，便能使我們清楚的認識到，為什麼電影總是在看似合理的故事情節中，處處給人一種突兀之感：因為它內藏了一種斷裂，一種主體——或者更精細地就結構上來說，分裂主體——和小它物在故事發展過程中毫無緣由的轉變。小它物 *a* 從從菜館到家的改變，無法遏止地使以脫離酒女生涯為夢想的雲芳，在電影的前後半，根本可被視作是不同主體結構：因為有能力購買新居提供娟娟庇護的雲芳，未曾如其先前所言，存夠了錢離開酒女生活，反而在這其間未明緣由地繼續追逐著商業利益；此外，在看似與小說相近的電影後半，小它物的變異雖使雲芳作為一個酒女，分裂於為維持「家」而不得不繼續在酒店生活，忍受男性霸權論述的處境，但其內在實則毫無必然性與一致性。更甚者，這種小它物的變異也造就了主人話語結構中的知識（ S_2 ）層面，出現必然性的缺失：因為作為酒女在酒客間周旋以取得金錢的知識，在往日是一種為脫身，但後來則變為是為供養兩人生活。可是正如前述，這種在小說裡必須賭上一切才能建構的「家」，在後來導致的生存困境，在電影裡已經消失無蹤。因此，在電影中的雲芳毫無困難地購房，且其後也不見生存的困境的狀況下，電影

後半在主人話語所顯現的知識結構，甚至是主體對知識的遵從，就更難以自圓其說。換言之，這個難以自圓其說的主人話語，實際上為我們展現出一個事實：一個沒有生存壓迫的主體，忍受著沒有必要承受的霸權迫害，以堅守一個沒有必要存在的家。

正是在這種情況下，才使我們注意到改編電影的結局雖然看似合理，但實際上，它卻是一個錯覺，一個建立在小說留給讀者的印象上的幌子，——因為當電影最終使娟娟在被柯老雄迷姦的過程中，陷入瘋狂而失控殺人之時，我們所能看到的，只剩下一名女性在不堪忍受男性霸權的施虐之後，突如其來地展開她復仇的舉動。然而，這也是它唯一僅存的緣由了：因為在白先勇的原著中，娟娟的瘋狂殺人，除了本有的這層悲劇命運以外，事實上正如同歐陽子在其評論中所指出，還有著白先勇有意暗示娟娟就是五寶的投胎或附身，回來報復前世所受到的冤孽的這層因素。³²從小說中幾個對娟娟與五寶的描述我們可以觀察到這個現象：在原著中，娟娟與五寶雖不相像，但是幾個面貌上的相同特徵，卻使得她變為五寶的影子，重新復生在雲芳的心中；而她被父親強暴，繼而又被柯老雄以毒品控制，成為性虐待的玩物，又使其彷彿重複著五寶昔日受到華三折磨的命運般，格外引起雲芳的憂慮。最為巧合的是，在接娟娟同住後的某個中元節，將祭拜五寶之日，娟娟竟也終於無法再忍受柯老雄的凌虐，失去理智，以熨斗將其天靈擊碎。因此，這使得原著在娟娟瘋狂殺人的過程中，還疊合著五寶復仇的鬼魅身影，而〈孤戀花〉這篇小說在這種種「巧合」的情況下，便顯得鬼影幢幢，增添許多陰森曖昧的氣氛。

但是，當電影文本改易了三位女性間的關係之後，這樣被小說暗示的關聯性，已不復存在，——畢竟在電影中，白玉的一襲白綢緞旗袍，不僅象徵著過往的純淨與美好，更形成了雲芳心中永難磨滅的虧欠。如此，白玉既是記憶中永恆的純真，又是林三郎悉心呵護的情人，更是為雲芳付出生命的女子，這樣的她，便根本不存在任何復仇的動機。然而在娟娟的身上，電影仍套用著白先勇的故事，

³² 歐陽子：《王謝堂前的燕子》，頁 165-172。

演出娟娟如何地薄命，如何地受父親強暴、被柯老雄玩弄等情節，甚至還刻意地在娟娟出場之時，使其穿著一身漆黑的蕾絲禮服，去強化那被父親強暴、墮落的、淒苦的「不潔之驅」，以營造她與白玉間顯而易見的對比，好凸顯「同人不同命」的命格殊途。除此之外，電影在娟娟命格上的大凶，仍要以命理師的卜掛預言，來預示她的必然崩潰，以及其後發瘋殺害柯老雄的發展；而在柯老雄遇害的場景，甚至更以血濺的畫面，疊合白玉的照片，來渲染這股陰森復仇的氣氛。³³種種情節，實際上早已無法回歸電影本身的文本脈絡，而處處充滿著矛盾的罅隙。

正是這樣的罅隙，才為我們點出了一件事實，一件拉岡透過孟克（Edvard Munch）的名作《吶喊》所企圖闡述的：當前的事物雖架構了我們所見的一切，但真正的核心所在，事實上反是那個不在畫面裡的事物。拉岡指出，在孟克的這幅畫中，我們雖然只看到了寂靜，但卻不能忘記它的根源實是本出吶喊；意即，唯有藉由這個消失在寂靜之中的吶喊，才標示了寂靜。而這個畫面，正表明了那在大他者中的真理，就是在寂靜空洞中所呈現出來的「吶喊」；真理並不是吶喊者喊出來的東西，而是那個痛苦者瘖啞的、不在畫面內的、不可能被聽見的吶喊。換言之，當作為聲音的吶喊沒有在《吶喊》這幅畫裡，而作為真理的「吶喊」本身卻出現在那個嘴巴的空洞裡時，它就表明了大他者的空洞之處（拉岡把它寫作 $S(A)$ ）才是真理的所在——因為實際上並沒有任何事物可以確保大他者的確實性。³⁴

以此回望改編電影，我們才能更清楚地體認到，改編電影內的種種矛盾疏漏，實際上都導向同一個不在電影文本之內，甚至是被其刻意排除、係屬小說不可動搖的根本要素：女同志的情愫。當電影的結尾使雲芳與林三郎在探視完發瘋的娟

³³ 筆者曾在另一篇文章中，將此一畫面誤讀為以柯老雄之血「潑濺在牆上白玉的照片上」；但經筆者數次重觀後，確認該照片在電影擺設中，實際上位處客廳，不在房內，因而非是實際濺灑於其上，而是藝術手法的影像疊合。職是之故，於此特別堪誤說明，並向因此受到誤導的讀者致歉。有關該文錯誤之處，參閱拙作：〈論〈孤戀花〉改編電影中的女性形象轉換〉，《文化研究雙月報》第 148 期（2015 年 1 月），頁 11。

³⁴ Jacques Lacan, *From an Other to the other*, trans. Cormac Gallagher, from unedited French manuscripts (S.l.: s.n., 2002), p. I-14. 該講座目前雖無正式英文版，但法文版已有整理定稿，可參：Jacques Lacan, *D'un autre à l'autre*, ed. Jacques-Alain Miller (Paris: Editions du Seuil, 2006), p. 24.

娟之後，共同牽著原著中未曾誕生、那因娟娟被父親強暴而生下的孩子，一起走在寬闊的馬路之時，這個刻意的姿態就更清楚地被顯現出來：因為這個「畫面中有父親、母親以及小孩，不但合乎當代社會對家庭的想像，也符合雲芳一夫一妻的思維」，並隱含有「家庭延續的傳承」的意味。³⁵換言之，這個作為整部電影收尾的畫面，彷彿象徵著這樣破碎的生活，終要以核心家庭的面貌，來重新迎向未來的希望，而異性戀的「正統」論述，至此終於「成功」地將原著，改頭換面。

由此，我們終於能夠切入改編電影和小說之間的交互關係，並解釋為什麼電影改編最終走向這個局面：因為這個被排除在電影之外的、在大他者空洞之處被我們窺視到的真相，事實上就表明了電影本身正處在另外一重的主人話語結構之中，並占據著那代表著漏缺與絕爽雙重意涵的小它物，在結構中的「產物」位置。而這一重結構，正顯現出改編電影與原著之間的第一種關係樣態：一種終將失敗的不可能關係。

第三節 孤戀花開未？追尋絕爽的主人話語式改編

誠如前述，為了理解這種不可能的關係，我們必須藉由電影對女同志情節的排斥，作為切入觀察的角度；而這個角度，實際上就顯現了在改編電影的文化語境裡，大他者的欲望正是以這樣一個異性戀霸權為主導的框架，拒斥並否認任何同志情誼的合法性。換言之，作為文化語境的大他者，它為我們展現的，即是一個只以異性戀為「正統」的社會主流，而作為改編電影創作主體的導演，正服膺於這種主人能指的指導，因而對於原有的作品進行刪減修改。

事實上，從電影以外的資料，我們也可以得到進一步的佐證：例如從後來白先勇長篇小說《孽子》及其改編電影的處境，我們或許也能回推由林清介執導的這部電影，之所以做出這樣的選擇，實是主體在接受了大他者欲望後的必然結果。《孽子》這部以同志作為主要描述對象，並在後來成為文學經典的小說，在 1983

³⁵ 林宣孝：《女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究》，頁 123。

年出版時，評論界可說是一片肅靜。白先勇對此曾指出，「那時候台灣社會好像不知如何對待這本『怪書』，先是一陣沈默，後來雖然有些零星的言論，但也沒能真正講中題意。要等到九〇年代，有關《孽子》的評論才漸多起來。」³⁶其後該書被改拍為電影上映之時，除了在電檢過程遭遇重重阻礙，上映時也被宣傳為「0 與 1 的掙扎」、「為你打開那扇神秘的玻璃窗」的電影，處處顯露出對同志話題的禁忌性與獵奇心態。由是可知，當時對於同志議題，尚未普遍接受，對於同志間的種種，也還未能以較為客觀的態度來面對。

另外，從當時影視圈的風氣來看，對於同志議題，或者也未必友善；以當時在影視圈占有一席地位的吳念真為例，其在《皇冠》的同志議題專訪中，便曾顯露出排斥的態度：他認為愛情或從愛衍發的行為，只能在異性之間發生，所以理智上雖可接受同性戀，但情感上而言，卻無法同意；而對於歐美電影常有同性戀題材，則覺得台灣電影「題材很多，並不一定要拿這個來表現。也許在歐美，同性戀的人口比較多，所以適合他們看，在我們這裡倒沒有必要。」³⁷

更甚者，從改編電影創作的時間點來看，由林清介執導的這部電影，其製作時間既晚於歐陽子一文，且編劇除群除林清介自身以外，尚有白先勇本人以及多次與白先勇合作、進行白氏著作改編的電影博士孫正國，故就情理而言，就已經不可能全然無知於該篇小說具有同志情誼的詮釋可能。³⁸而從後來報導來看，編劇群中林清介與吳念真對於同志情誼是否納入劇本的爭執，實際上也就顯示出他們對此一癥結早已了然於心。³⁹由此推導《孤戀花》製作當下的文化語境，則不

³⁶ 白先勇：〈孽子的行旅〉，收於曾秀萍：《孤臣·孽子·台北人——白先勇同志小說論》（台北：爾雅，2003），頁2。

³⁷ 心岱：〈亞當不再愛夏娃——問卷之五〉，《皇冠》第335期（1982年1月），頁261。

³⁸ 《孤》片的編劇群組成，包括：白先勇、林清介、孫正國、謝家孝、以及最後進行總執筆的吳念真。參見未著撰者：〈白先勇「孤戀花」搬上銀幕〉，《民生報》，1984年7月6日，第11版。

³⁹ 據報導，林清介認為「為了加濃戲劇性」，應加上同志情誼的演出，吳念真卻認為沒有這個必要。見未著撰者：〈陸小芬、姚煒／比演技不比脫〉，《民生報》，1984年11月27日，第12版。另按：然而就此來看這部改編電影最終呈現出的面貌，便還有更令人玩味之處：雖然我們無從得知白先勇本人對這部電影在方向上的調整最終有多大程度的影響（僅知其每次自美返台總有關切），但假若這個結果是在白先勇所同意下出現，再加上前述資料中吳念真的自白與後來行徑，則這不正解釋了文化語境做為一個大他者，其力量之大，竟能迫使當下對電影具有相對威權地位的原著作者，也必須屈服於它的事實嗎？

難想見作為創作主體的導演，為何將原著進行根本性的改頭換面。但是，正是那刻意排除的部分反而道出了原著的根本，正是那不在場的事物反而引出了某種真相——電影的創作者在刻意地迴避了同志情愫的存在後，反而顯現出其所追隨的大他者的欲望。

除此之外，筆者認為，在電影對於小說的選材與剪裁過程，甚至是電影對小說的再現手法中，我們還可以讀到另一面向的主人能指特色，也就是一種資本主義式的邏輯，是向錢看消費社會。為了更清楚地闡釋這點，此處必須先回望電影改編時的時代脈絡，才能獲得更明晰的理解。

就影片的定位而言，導演林清介早期因拍攝一系列學生議題作品，因而受到電影界的矚目；⁴⁰儘管電影學者李天鐸認為其堪稱是新電影風潮的前驅，⁴¹但在多數學者的觀點中，林氏與新電影的核心群，仍有段距離，⁴²而就林版《孤戀花》的製作年代來看，也確實是在新電影所引發的改編浪潮之後。因此，筆者認為，這部電影仍應放在新電影浪潮的影響下來檢視。

在這樣的脈絡下，我們方能看出電影作的種種改動，其實也有著其商業性的考量：在題材方面，小說〈孤戀花〉的選用，可說是延續著 1984 年上映的《金大班的最後一夜》的成功，在考量其具有近似的酒女題材，又同屬白先勇作品情況下的結果。不過，由於《金》片為重建 30、40 年代十里洋場的風貌，耗資甚鉅，且中經重重困難，但最終仍無法完整重現上海文化，甚至連 50 年代的西門町文化也無法尋覓。⁴³若《孤》片依循同樣的模式，不免遇上相同的困境。再加

⁴⁰ 例如成名作《一個問題學生》(1979)，反映青少年在混亂的社會中，坎坷、無奈的成長經歷，並抨擊了現代社會的失序。

⁴¹ 李天鐸：《台灣電影、社會與歷史》，頁 182。

⁴² 在討論新電影工作群時，如陳儒修《台灣新電影的歷史文化經驗》、焦雄屏《台灣新電影》、梁新華《新電影之死》都未將其納入。而盧非易認為，廣義的標準下，林清介之影片當視作是後來跟進新電影而改編文學者。參閱盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁 277、279。

⁴³ 報導指出，《金》片估計前後至少斥資兩千萬元製作整體場景、戲服，且為重建上海百樂門的盛況，費盡心力尋找有關資料與人士。此外，導演白景瑞也表示，以當時的經費而言，僅能拍攝「金大班」本身，但完全不足以再現兩個時代，就連小說中的夜巴黎舞廳，雖然能找到，也已經完全不一樣，要還原小說中的時代背景，實異常困難。見：楊士琪：〈黃浦灘頭銷金窟／百樂門舞廳重現〉，《聯合報》1984 年 5 月 18 日，第 9 版。又，未著撰者：〈廿六套戲服／只穿了一半／「金大班」主戲已結束〉，《民生報》1984 年 5 月 31 日，第 11 版。又，白先勇：《金大班的最

上《孤戀花》既為《金大班的最後一夜》的跟風之作，若又以上海時期酒家作為背景，對觀眾而言不免喪失新鮮感。因此，改編電影最終將上海時期的背景改置台灣，不僅可以免去《金》片所遭遇到的困境，同時，又可以結合「孤戀花」本身即是台語歌謠的特性，強調在地本土的特質，以迎合當時因新電影而繼起以鄉土為趨勢的台灣影壇，而「使本地觀眾更能接受」。⁴⁴此為其一。

另一方面，我們不能忽略的是，《孤戀花》在製作期間，實際上仍是身處在上一章中筆者所提過的、80年代以性、暴力、社會失序、女性復仇等主題為主流的市場中。因此，電影《孤戀花》所受到的影響，不僅有由新電影引發的文學改編浪潮，也還包括了此類所謂「社會寫實」的電影。不過在這裡必須指出的是，雖然新電影和「社會寫實」的電影都強調「寫實」，但這兩股潮流在「寫實」或反映社會現實這一點上，實則大相逕庭：新電影的寫實在於在題材上貼近庶民的日常生活，並且在風格上企圖真實的再現現實世界；而聲稱「社會寫實」的這類女性復仇電影，由於過度渲染擴張，除了原始題材可能還取材自社會事件之外，實際上早已完全地脫離了現實。正如陳儒修所指出，「社會寫實」電影往往建構出一個倒敘的框架結構，由一個權威性的人物去回溯事件的歷程。然而，這個看似要對事件發生原因進行探討的結構，卻往往對事件背景相關的事物（例如國家、社會、家庭）進行簡化，並且將之排除到框架之外，以致於電影最終在把社會問題個人化之後，實則沒有提供任何的答案。因此，這些電影最後其實是藉由女性的報復，甚至女性被欺負的過程，來使觀眾在觀影過程中，獲得快感與刺激。⁴⁵

有鑑於此，則不難想見原著之所以獲得片商青睞，正是因為小說中娟娟所經歷的種種悲苦情事，以及最終不堪折磨的瘋狂殺人，在影像畫面上，都有著大量胴體的暴露，並且能帶來極大的視覺刺激；在當時，這種經由視覺刺激所挾帶的

後一夜（劇本）》（台北：遠景，1985），頁116-117。

⁴⁴ 見未著撰者：〈花心紅杏拖住女星〉，《聯合報》，1985年4月15日，第9版。

⁴⁵ 參見侯季然《台灣黑電影》中，對陳儒修的訪談。又，或可參其碩士論文：《「台灣黑電影」紀錄片之創作與意義》（國立政治大學廣播電視學研究所，2006），頁72。

票房刺激，可想而知。⁴⁶這正解釋了為什麼電影在行至後半之時，雖已在邏輯上無法貫通，卻仍要使用這樣斷章取義的方式來「忠於原著」、甚至是「重回原著」：因為它考量的即是前述所言的商業賣點，且服膺於商業法則的引領。即如黃建業所指出，〈孤戀花〉小說本身即暗藏不少可被用做宣傳的煽情素材：諸如娟娟被強暴、酒女生涯、台語歌曲、黑社會人物、暴力和瘋狂殺人。⁴⁷為了展現這些素材，由陸小芬所飾演的娟娟，不僅在服飾上露出較多的身體部分，也刻意凸顯其身體曲線。葉思嫻指出，電影裡娟娟受暴的三段情節，全都「運用鏡頭特寫女主角的臉部表情，或者受虐中的身體。這些鏡頭都是以男性主控的觀看出發，使電影成為男性欲望下所掌控的影像」，更「將他們的情慾幻想投射到螢幕中被典型化的女人形體——娟娟之上」。⁴⁸此外，黃儀冠借用蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）的「男性凝視」論點，進一步指出改編電影將女性的身體作為欲望對象，因而大量地暴露女性胴體，並藉由男性暴力主動，女性受虐被動的關係，滿足男性觀眾的視覺欲望。故鏡頭下的男性施暴者都是面目模糊，而女性受暴者的面孔總是被清楚地展現，藉以凸顯施暴者掌控權力的主導地位。⁴⁹因此，娟娟這名角色，在電影中，其實已成為異色凝視的對象：她不再是白先勇筆下那孤苦淒涼的弱小女子，而是被男性以欲望的眼光所打造而成的關注目標。換句話說，她是犯罪、性、暴力、邊緣人等多種身分的集合體，也是投資者商業利益的化身。

因此，綜合來說，將〈孤戀花〉搬上銀幕，不僅一方面是受到新浪潮改編文學作品的啟發，另一方面，它也就有著濃厚的商業主流的影子。這兩種關係的結合，即顯示出作為主導的主人能指，它所具有強烈的、以利益為導向的特質；而這種特質，也就更清楚地標記出前述中，主人能指所具有的特定的、異性戀正統

⁴⁶ 從當時的報導亦可知，在拍攝過程中，實際上也有意強調這種裸露的場景。電影開拍第二天，飾演娟娟的陸小芬便與導演因裸露尺度而有所衝突，一個月後又因一場在酒家穿上內衣的戲碼而爆發拒演的爭執。由此可知當時影壇製片對裸露的關注程度。參見未著撰者：〈暴露尺度引起衝突／陸小芬雨林清介陷入冷戰〉，《聯合報》1985年3月21日，第9版。又，孟莉萍：〈再脫，她就拒演？陸小芬鬧「穿幫後遺症」？〉，《民生報》1985年4月22日，第12版。

⁴⁷ 黃建業：〈孤戀花——被商業扭曲的文學電影〉，收於焦雄屏：《台灣新電影》，頁349。

⁴⁸ 葉思嫻：《性別、離散與空間——白先勇小說電影化研究》，頁85。

⁴⁹ 黃儀冠：〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉，頁154-155。

的視野——因為這個在電影中被抹除的同志情愫，在原著中如此隱微且從未被直接言明的特質，幾乎可說是未影響足以作為電影賣點的部分。

如此，在這種內與外的雙重情境分析之後，我們才能看出這個文化大他者，由於在走向 80 年代之時與資本主義結盟，而使其不僅強化了原著小說中即有的男性異性戀霸權思維，同時又附加了以商業利益為導向的面向於自身。即如在第一節中筆者曾提過的，作為領導的主人能指，其所刻畫的，就是一個社會的理想面貌，是大眾應知道、應接受的準則；而當文化大他者以這樣一個絕對的姿態降臨在改編的電影製作過程之時，電影對原著的改編之因，也就因此浮現出來：因為改編電影本身，即是此一話語結構運作下的最終產物，是那充滿漏缺的小它物。

異性戀框架下的資本主義邏輯 (S₁) → 電影工業討好觀眾的選材與攝影公式 (S₂)
商業或文學的選擇 (\$) 電影 (a)

圖式 4 改編電影與文化語境的主人話語關係

作為動因的主人能指 (S₁)，它代表的是一種資本主義式的邏輯，是向錢看消費社會；電影產業在這種原則的指導下，必然以當時最為流行、最受大眾喜愛的題材進行製作 (S₂)。其結果，就是在電影內容的選材上，除了當時因新電影風潮而興起的鄉土文學往往被選擇為改編對象以外，那些充滿性、暴力的黑色題材，以及具有強烈視覺刺激的內容，也就總是在其優先考量的順位。同時，在攝影上，也就為了迎合觀眾的喜好，而在有女性袒裸的段落中，不斷地強調那些暴露的胴體，並且以極具有誘惑性的視覺構圖，作為其吸引觀眾的手法。於是在 80 年代，以性、暴力、情色為主流的製片風格，以及因新電影間興起的文學改編風潮，便在《孤》片的取材與改編過程中，滲入到電影文本之內。除此之外，當主人能指的另一面顯現為異性戀霸權的論述時，那電影在選擇〈孤戀花〉作為改編題材的當下，也就無可避免地必須排除原著中暗藏的女同志情節。

不過，夾在這兩種趨勢之間的本片，實際上反而還凸顯了在主人能指背後，電影導演作為電影最主要的創作主體，其分裂於兩者間如何取捨平衡的猶疑與不確定。作為一個過去以清新風格、藝術傾向較為強烈的創作者主體，導演或者曾經有意在向文學靠攏之際，呈現出自己的個人的美學觀點；但另一方面，主人能指的強勢命令，卻使得主體必須令自身「消亡」，方能繼續存活在這個象徵體系的社會。⁵⁰

所以當電影最終依循著商業準則的領導，並且以裸露、暴力、異性戀正統為其主要在鏡頭下呈現的面貌時，電影在行至後半的選材便只能硬生生地搬演小說中具有話題性的部分，而罔顧前半的更動將使改編電影在這樣的選擇下，出現前後的邏輯不一致。由此觀來，黃建業在電影上映之時，曾評論《孤戀花》這部改編電影只是剝削且消費文學，⁵¹其實並非全無道理，因為當商業文化以票房作為主要的追求指標時，電影工業中的創作主體，也就只能一次又一次地在探問文化語境究竟想要什麼的時候，總是獲得「錢」這個最終的指標，而於改編的過程中做出種種「趨利避害」的選擇。

在這樣的情況下，改編電影最終被呈顯為一個處處充滿漏洞的小它物，而體現出一個在異性戀框架的商業考量下，所形成的絕爽式改編：它的快感，在於改編電影於異色的畫面中，提供了觀影者視覺性的刺激，而在性與暴力的面向上感到滿足；同時，它的痛感，也全然是導因於主人能指的這種要求，而使電影因為人物邏輯的斷裂，以及無法自圓其說的情節，變成一個無足輕重的產物。觀者在這種情況下，也就無可避免地在享受快感滿足的觀影過程中，總是感覺到某種無以名狀的不協調感與不自在：因為這部電影總是有某種隱在的斷裂和殘缺，使得觀者不能真正地感覺到純粹的爽快，而且總是在主人能指顯示它威權的過程中，因為原著本即存有對異性戀與男性霸權的控訴，故而在同樣屬性的影像進行

⁵⁰ Dominiek Hoens, "Toward a New Perversion: Psychoanalysis," in Justin Clemens and Russell Grigg eds., *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII* (Durham: Duke University Press, 2006), p. 94.

⁵¹ 黃建業：〈孤戀花——被商業扭曲的文學電影〉，收於焦雄屏：《台灣新電影》，頁 348-351。

中，四處潛藏著對電影間接的批判。⁵²

是故，電影雖然最終在票房上交出了不俗的成績，⁵³但即如林清介本人，也不否認自己交出了一部不成功的作品。⁵⁴不過從本文的角度來看，這個不成功，不該指電影未能真切地重現小說，與原著間存在有天南地北的差異，而產生之「忠實」與否的評價；相反地，這個不成功，其實是因為以商業、異性戀價值為主導的主人話語，最終將面臨到失敗的局面：因為文學文本作為一種對現實的控訴，始終呈現為一個不能被象徵體系吸收的小它物殘餘，阻擋著認同主人能指、服從主人能指的主體，所進行的種種努力；⁵⁵而電影最終呈現出來的「既像又不像」，也為我們揭示了電影被改編成這種面貌的最終成因：因為主人話語中的主人能指根本不在乎主體如何付出和掙扎，它要的，只是話語最終的生產出來的剩餘價值，也就是電影的票房。

第四節 小結

至此，我們已經得出改編電影為何改編原著的第一種可能：作為異化／分裂主體的創作者，他雖然搖擺在小說文本與文化語境之間，但因其接受了作為主人能指的文化語境的領導，從而生產出一種絕爽型態的電影改編。從白先勇的小說到林清介的改編電影，我們可以看到從 70 年代走向 80 年代，這個強勢的主人話語，如何持續地在兩類的文本中，展現它的運作痕跡。

⁵² 事實上，這也就解釋了為什麼筆者在前述嘗言「不在場的事物反而引出了某種真相」，同志情愫的刪除反而道出了大他者想隱藏的事實：因為電影作為小它物，作為導演此一主體探問大他者後建構的幻想回應，實際上正如紀傑克所言，是「掩藏住恐懼，可同時它又產生出它意圖掩藏的東西——它所壓抑的參照點」。有關紀傑克此一論述，參閱：Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London; New York: Verso Books, 2008), p. 6. 中文翻譯轉引自齊澤克著，胡雨譚、葉尚譯：《幻想的瘟疫》（南京：江蘇人民，2006），頁 6。

⁵³ 據報導，當年端午假期各家新片上映三日後，《孤戀花》台北票房達五百萬元，僅次於同期成龍電影《威龍猛探》的千萬票房。其餘新片最多者不超過兩百萬，最低者甚至不滿百萬。約十日後，則累積至一千三百萬片房，次於《威》片兩千三百餘萬。如此，大概可知該片獲益程度。參見：未著撰者：〈端節國片票房分曉〉，《民生報》，1985 年 6 月 25 日，第 11 版。又未著撰者：〈暑假開始了／戲院最熱鬧〉，《民生報》，1985 年 7 月 2 日，第 11 版。

⁵⁴ 龍傑娣整理：〈學生·電影——林清介〉，《電影欣賞》第 52 期，1991 年 7 月，頁 34。

⁵⁵ Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, p. 43.

在白先勇的小說中，70 年代酒女生涯的悲劇演出，其控訴者，不僅僅是女性被壓迫的生活，同時，也蘊含了同志情誼在這個文化語境中不被接受的真相。因此，小說中透過男性展演的主人話語，以及其對家的破壞，實際上就是為了要透過威權話語與悲劇命運的緊密相繫，來凸顯、反省這種以男性為尊的異性戀霸權話語，是否具有合法的地位。

但在改編電影的部分，隨著 80 年代的台灣進入消費社會，雖然物質水平逐漸提升，但「社會寫實」片引起的一股以犯罪、性、暴力為題材的電影風潮，使整個影壇都籠罩在這股歪風之中。再加上因為新電影帶來文學改編風潮，使得〈孤戀花〉遂因為內容中包含有強暴、黑道、酒女生涯等符合潮流的賣點，而登上銀幕。換言之，電影《孤戀花》的出現，全然是因為商業要素的考量，而非是因為時人認識到或受感於原著裡面的這層控訴而登場。這使我們發現這個在原著中即有的大他者，那樣狹隘偏頗的文化語境，並未隨著時間的更迭而改易；相反地，它甚至因為與資本主義結合，而使得它在顯現於電影此類文化工業產品之時，變得更加穩固而強勢。在這種情況下，原著間因話題禁忌而遭易寫的同志情節，以及為節省開支而遭轉換的時空背景，都使原著的核心精神，完全丟失。這部作品遂成為以販賣女性肉體，將女性變為消費客體的流俗電影；並且在文本的結構上，出現了自身難以圓場的矛盾。

正是當電影在這個結構中就被呈現為絕爽的小它物時，我們才得以體會到，文化語境作為大他者，時時刻刻影響著作為創作主體的導演，其對改編文本進行的演繹；而當電影體現出在追求大他者欲望（也就是商業利益）、甚至是大眾娛樂之時，改編電影也才會無可避免地，形成對自身的挫傷。

第三章 誰（不）愛瑪莉？大學話語與倒錯話語下的 文本錯綜

在上一章中，本文透過主人話語的結構，指出文化語境作為一個大他者，如何以一種權威的姿態，進入到文本改編的情境之中，進而扭轉了改編文本的內容和呈現方式，甚至在電影改編的過程中，對作為創作者的導演產生了極大的影響。不過，我們也需注意到，這種權威式的話語結構，在當代的社會中，還以另外一種形式潛伏在我們日常生活，並以更不易察覺的姿態，影響著文學文本如何被改編為電影，甚至形成另一種結構關係。這種權威話語的新形式，拉岡將其稱為「大學話語」（The Discourse of University），是一種看似公平中立，實則仍充滿權威力量的話語結構。

我們如何觀察這種潛藏在社會背後的權威力量？又從何觀察其介入影視文本的改編過程？筆者認為，透過觀察黃春明的小說〈我愛瑪莉〉，乃是達到此一目標的最佳途徑。在這篇中篇小說中，黃春明描寫一名在洋務機關工作的男子，為了提昇自己生活、社交的地位，而在領養了前主管留下來的狼犬後，所發生的種種荒誕故事。即如宋澤萊所指出，黃春明透過這樣一個故事，展開他對當時台灣環境的諷刺，而其所欲針砭者，除了「飛揚在這片鄉土天空上的外國人資本」以外，同時也朝向了台灣人的傾美取向及自我矮化的態度。¹而正是小說中所描繪的這種情形，才使我們得以窺見文化語境中，權威的力量如何將自己隱藏起來，但又同時繼續維持形似於主人話語所具有的強勢型態。

但是，我們必須注意到，當這樣一個 70 年代末期的文學文本在 80 年代中期被改編為電影時，卻有著極為不同的走向：從電影中大量充斥的英文對白，以及其自諷刺文學變為喜劇電影的定位，都迫使著我們去詢問這樣的改編電影，其所欲傳達的意義為何？又或者，在時代的演進以及表現媒材的轉易中，文化語境此

¹ 宋澤萊：〈台灣戰後諷刺文學的兩條路線——以吳濁流的〈波茨坦科長〉和黃春明的〈我愛瑪莉〉為例〉，《台灣文學三百年》（新北：印刻，2011），頁 285、292-293。

一大他者的內涵是否有其更迭變貌，以致於在改編的過程中易寫了原著作品的精神內涵，並建構了改編電影與原著之間另一重型態的結構關係？

因此，在本章中，筆者企圖透過對小說〈我愛瑪莉〉以及其改編電影的分析，指出小說和電影之間實有著複雜難解的話語結構交錯；就小說而言，其所顯現的，正是本章在初始之時所指稱之威權話語的另一種型態，也就是大學話語；而改編電影卻因為在改編的情境中，透露出將小它物這樣的「剩餘絕爽」奉為圭臬的面貌，而使得電影最終呈顯為與分析師話語（The Discourse of Analytic）具有相同結構，但意義卻全然倒錯（perversion）的話語型態。²甚至，這種倒錯話語的結構，還因為電影對於原著的差異呈現，而在改編電影的不同面向中展現出來。在這樣的情況下，改編電影與原著間的關係遂變為更加錯雜；而這種結果，方使我們得以更清楚地看見改編電影的生成，其實是受到文化語境此一大他者的影響，而在另一重大學話語的結構中，所產生的形變。

第一節 我愛瑪莉？大學話語下的主體分裂

承前所述，作為一篇諷刺小說，黃春明實際上是藉由故事中的陳順德，去批判當時台灣社會的一味崇美，以及其背後的資本主義對這片土地所帶來的影響與傷害。〈我愛瑪莉〉作為「買辦三部曲」³的最後一篇，齊益壽先生認為，係為黃春明在寫下〈蘋果的滋味〉以及〈莎啞娜啦·再見〉後的必然產物，因為這是他當時對台灣人民崇洋媚外，甚至失去自我，甘作他人奴隸的狀況，進行思考後的結果。⁴因此，這篇小說正如同徐秀慧所指出一般，是黃春明在受到民族意識高漲的時代風氣影響下，以「隱含著寓言的方式，將台灣殖民地的主體性置於小說

² 有關分析師話語的闡述，本文將在第四章中透過討論〈風櫃來的人〉的原著與改編電影，進一步申述之。因此，在本章中，將僅以倒錯話語作為主要的闡述面向。

³ 黃春明所寫之〈莎啞娜啦·再見〉、〈小寡婦〉，以及〈我愛瑪莉〉，因為皆牽涉到台灣人與外國人士的互動，甚至是替後者奔波服務的種種事情，因此被稱做是「買辦三部曲」。參閱褚錦婷、曾兩潤記錄整理：〈黃春明文學與宜蘭風土座談會記錄〉，《宜蘭文獻雜誌》（1994年9月），頁59。

⁴ 齊益壽：〈一把辛酸淚——試評《我愛瑪莉》〉，收於王夢鷗編：《當代中國新文學大系·文學評論集》（台北：天視，1979），頁472、476。

的脈絡之中」。⁵故小說中處處得見其以種種的比擬象徵，將當時沉浸在西化（美國化）美夢，乃至於對洋人逢迎拍馬的台灣社會風氣，凝縮在這個故事裡，進而達到他喚起社會自我醒覺的目的。

透過這樣的詮釋角度，我們很快便能發現，在這篇小說中，陳順德積極領養，並全心呵護的狼犬瑪莉，即是那觸及美夢的媒介，是他為進入那「崇高境界」而不可或缺之物，甚至，還是那被刻畫為進步化的美國文明的具體形象。在小說裡，我們可從陳順德的自白，作為切入觀察的點：當陳順德告知他太太玉雲，其將領養調職返美的上司（衛門）的狗，並遭到生性怕狗的玉雲反對時，他便坦言其養狗的目的，並非是真心想豢養一隻寵物狗，而是只想養「衛門家的狗」，因為「衛門雖然回美國，但是還是跟我們有關係，並且他可能還有回到台北的機會」。⁶換言之，這番話的言下之意，正如同玉雲所設想的一般，養狗是「和大胃的職業成就連在一塊想了」，⁷是藉由養狗而能有向上攀升的機會。這點也可從陳順德後來的內心獨白獲得驗證，其言：

對於用盡心機，一心一意想接養瑪莉，本來是一件很具體的，和他想在這外國機構爬升的事業的計畫有關，而〔且〕是其中的一個步驟，是很重要的。……他認為糟蹋瑪莉，在他社會性的本能上，覺得是在糟蹋他的前途，甚至於過去一切辛勞。⁸

但是，這僅僅是就其表象而言；真正盤旋在陳順德心中而未曾說出口的理由，實際上是其「醉心於美國式的生活方式」⁹的緣故。在小說中，陳順德對於美國文明——或者實際上是西洋文明——的傾慕，可說是俯拾皆是：例如他心裡嚮往的居所，是如衛門在天母一般的房子，而現在雖未能完成這個目標，但至少他開

⁵ 徐秀慧：《黃春明小說研究》（淡江大學中國文學系碩士論文，1998），頁 72。

⁶ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，收於氏著：《莎啞娜啦·再見》（台北：皇冠，1987），頁 241。

⁷ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 241。

⁸ 黃春明：《我愛瑪莉》，頁 272。

⁹ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 242。

的車，是從洋同事手中接過的一部歐洲舊車子。除此之外，嗜甜的他，日常生活中的飲品，也刻意改變為本質苦澀的咖啡，甚至在閒暇時日，也會到咖啡館去，看著落地窗中反映的自己，構想著一幅大好的遠景。更重要的是，他對自身原有的名姓已棄之不用，甚至當他人以本名呼之時，也充耳不聞；在他的心中，自己的名字，只剩下 David 這個英文名字，或者是經過中文譯音（大衛），又遭同音字改寫的「大胃」別稱了。

在這個脈絡下，我們便能更清楚地理解當瑪莉跳上陳順德的轎車後座，在椅墊上留下許多他過往根本不可能忍受的「帶砂的梅花腳印」¹⁰時，他內心那根本不在意的心情：因為他此刻真正在乎的，是他人的關注，是那在接收瑪莉之後，自覺生活水平又向上提升的狂喜感受。對此，小說如此寫到：

他似乎變得很在意別人是否注意著他；每當遇到紅燈停下來的时候，總在擺頭左右看看，或是看看反射鏡注意後頭，看看是不是有人看他，然後回過頭看看瑪莉逗逗牠。¹¹

除此之外，瑪莉在後座不安的躁動，以及因牠用舌頭與腳在兩旁的車窗和後窗，留下種種「抽象繪畫的傑作」，所引起的「不具任何意義的，只是一種反應的眼神」，也令陳順德「很清楚的自覺得，他的生活又往上跳升了一格，越來越像美國式的生活了」，並且從中享受到一種從未有過的飄然之感。¹²

至此，我們終於能夠很清楚地指出，狼犬瑪莉雖然一方面確實是陳順德一心所求之物，但另一方面而言，他真正藉此而欲求的，是那在瑪莉身後所代表的一種地位提昇，——不論那是職場上實質的職務升遷，又或者是自己在他人眼中，是否更靠近被眾人稱羨的「美國文明」。因此，陳順德對於瑪莉的在意，即如研

¹⁰ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 238。

¹¹ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 238。

¹² 引文俱見黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 238。

究者周俊偉所言，根本上可等同於他對西方文化價值體系的態度；¹³而這一結果，也就使沿襲著拉岡精神分析理論的筆者，在這裡自然地將陳順德與狼犬瑪莉之間的關係，視做是上一章我們所曾提及過的，經拉岡所闡釋的「幻想」關係：一種被以 $\$ \diamond a$ 所表示的、勾勒出主體內在深層欲望的結構。¹⁴同時，這也就意味著狼犬瑪莉在這篇小說裡，即是一個小它物 a 。

然而，我們必須注意到，狼犬瑪莉雖然在這裡與陳順德有著展現欲望的幻想關係，但是就其深層內涵來看，牠與陳順德的關係並不全然等同於我們在上一章中，藉由主人話語所揭示的那般，是分處於話語的左右兩端，也就是在話語中分屬說話者（*speaker*）與接收者（*receiver*）的兩個不同面向；¹⁵如果我們更清楚地分辨這之間的不同，則我們便能察覺到，在主人話語的結構中，小它物所處的位置係為話語最終之「產物」，是主體在某個主人能指的領導之下，最終生產出來的成品。但在這裡，狼犬瑪莉並非是陳順德努力工作所創造出來的成果（雖然他確實是為得到牠而費盡心神），而是從前主管手中接過，既有的存在實體。如此，狼犬瑪莉在小說中扮演的角色，實際上是一個站在他者位置上的客體，一個等待著、「召喚」著主體前來，卻又是永遠不可能完全觸及到的滿足處境。¹⁶

有鑑於此，有關狼犬瑪莉作為一個小它物的詳細論述，筆者將暫且按下，留待下文論及時再做進一步的說明；而當此時刻，筆者認為，我們更應該將焦點擺放至對小它物發話的源頭，也就是宣述這個小它物內涵的發話者，以進一步釐清小說中作為他者的小它物，其與陳順德或者其他人事物間的關聯。在小說中，由於瑪莉是自衛門手上交付給陳順德領養的，因此，占據此一位置的，即是陳順德的上司衛門，或者更宏觀的來看，是由其所表徵的洋務公司體系。不過，我們並沒有在小說中時常看見這個體系直截地闡述它的觀點，或直接地展現它的力量，

¹³ 周俊偉：〈後殖民文化與台灣當代文學〉，收於方忠編：《多元文化與台灣當代文學》（北京：文化藝術，2011），頁 284。

¹⁴ 有關拉岡所闡釋的「幻想」，參閱本論文第二章第一節。

¹⁵ Mark Bracher, *Lacan, Discourse, and Social Change: A Psychoanalytic Cultural Criticism* (New York: Cornell University Press, 1993), p. 54.

¹⁶ T.R. Johnson, *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer* (Albany: State University of New York Press, 2014), p. 136.

因為一如筆者在前述中所言，作為小說主要角色的陳順德，實際上已遵循著這種西方文明的形象，亦步亦趨地打造自己的生活，甚至將自己全然地投入它的「教導」。換言之，這個體系已經成功地將自身內化於陳順德周遭的種種事物，而不必刻意被強調出來。所以，在小說中，其最主要的一次展現，是在衛門講述他——或者，更精確地說，即是黃春明有意暗示的西方——「時間哲學」的時刻：在衛門的觀點中，工作中的時間運用，當順暢如流水，才能同時兼顧效率、職業道德、以及工作藝術等多重目標，而使工作本身即是一種樂趣與享受。他更進一步認為，中國人長久以來的毛病，就是沒有辦法精確的進行時間管理。其言：

我不否認中國人有五千年的歷史，有五千年的時間，但是五千年的寶貴時間，就像你們這樣浪費掉了。能把握時間的話，不要五千年，也不要五百年，兩百年足夠了。我想我也跟你們一樣糟糕，一樣糟蹋時間，如果你們仍舊再犯老毛病的話。¹⁷

這樣的講述姿態，以及其所言說的內容，無一不顯現出衛門將自身認定為一個地位較高的指導者，並以俯視的角度，宣教其認為應奉行的理念。這隨即使我們體認到，站在這個位子上的衛門，以及其所代表的洋務機構和西方文化體系，其在話語結構中所扮演的角色，即是站在領導話語進行的主導位置——也就是結構中的動因（agent）——之上，並且代表著「知識」的 S_2 。如此，這便初步顯示出拉岡所講述的大學話語型態。

在大學話語中，占據動因地位的知識，意味著「言說的主體或者話語的發送者現在被假定為有知識的人」，並且以一種「中立」的姿態對這種知識進行宣講，傳遞著一種「純粹的」、客觀的普遍知識。¹⁸因此，在大學話語中的知識，它的

¹⁷ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 220。

¹⁸ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁 825-826。

構成，實際上已內涵了一套「必須遵守的方法、公式、方向，以及準則」。¹⁹這個情形，正如同在小說中，衛門對下屬所講述的「時間哲學」，或者是陳順德自身對英語純正口音的堅持，又或者是他對西化文明的「正統」想像，都可說是包裹在這種知識體系內的部分。更甚者，當衛門責怪大衛些微的不守時後，卻又說出這樣的責備是希望他能做到更好時，²⁰這種知識的普遍客觀性，就更顯明確。

不過，這種看似中立、具有「純然為知識」的純粹性，對拉岡而言，根本是不存在的，因為在此一知識的背後，支持著話語運作的，實際上還是原本在主人話語中，占有領導地位的主人能指 S_1 ；它的退居幕後，以及使得知識成為話語的主導，最終是為了替「霸權的位置提供合理性和合法性證明的手段」。²¹以黃春明的這篇小說為例，我們便可以清楚地看見這個狀態：例如陳順德自認自己只對英文名字的稱呼有所反應，是因為他全心投入在這個西洋公司的運作之中，並且從中「脫胎換骨」，而已扎根在他工作環境的緣故。甚至，他還真切地相信，正是此一結果，才造就了他與上級間具有良好的關係與親密情誼。但是，在陳順德如此思考的同時，我們也看到黃春明毫不留情地指出，這種「親密情誼」，事實上「並不是人與人之間的感情關係，而是對當地的洋務推展上，有多角性的利用價值在」；²²而衛門一家人甚至也不把陳順德當一回事，談起陳順德，「結論是一頭豬一隻狗」，²³故在言談中往往以之代稱其名。如是可知，這個以西方文明為自豪的衛門，這個代表著先進文化的知識體系，其最終所展現者，實則與主人話語別無二致：它並不在乎為它所驅使的人究竟獲得了什麼，而只在乎能從中獲得什麼。

這正是拉岡將大學話語視為是主人話語的現代版的緣故，因為其最終目的，仍是為了主人能指而服務。楊小濱認為，作為一種科學化的、體制化的知識，大學話語裡的知識「基本上應和了主人話語的總體性功能，甚至必須藉助主人的強

¹⁹ T.R. Johnson, *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer*, p. 144.

²⁰ 見黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 221。

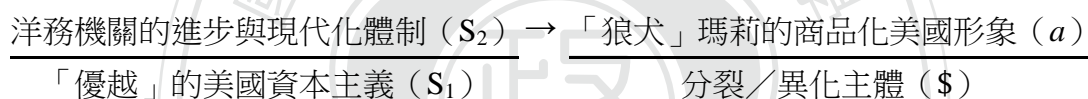
²¹ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，頁 834。

²² 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 217。

²³ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 233。

權，或者說，符號邏輯依賴於強權的非邏輯」。²⁴而當我們以這個脈絡回望小說之時，我們便能更清楚地理解到，以衛門為象徵的、這個盤據在台灣土地上的西方知識體系，實際上它所服務的對象，是那「優越」的美國資本主義，是那以利益為導向，並在表面穿戴起中立「知識」假面，以進行剝削台灣人民的商品消費文化。這也就說明了為什麼拉岡將大學話語與資本主義聯繫在一起，因為它所欲望的，就只是剩餘價值。²⁵

至此，這篇小說中的大學話語結構終於全面地浮現出來：它以進步的西方文明為號召，以剝削的資本主義為其背後的理念，而將商品形象化的美國生活，以狼犬瑪莉的姿態，變為了陳順德的欲望對象。我們可以將上述的種種關係寫成以下的結構圖式：



圖式 5 小說〈我愛瑪莉〉的大學話語結構

在這個結構下，我們就更能明白為什麼大學話語是一種威權話語，因為在看似中立的知識背後，占據著真相位置的主人能指始終掌握一切；而知識所展現的規範性邏輯，其體現、甚至是憑藉的，就是主人能指的力量。這使得以知識為領導的大學話語，最終只是在這個具有特定權威與規範的方式下，覬覦並追逐著更多知識；²⁶個體 (individual) 在這種脈絡下的行為、思考、欲望，都只是對這個知識體系的實踐、延展，與再生產而已。²⁷正如同小說中的陳順德，其對美國式

²⁴ 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013），頁 234。

²⁵ 拉岡的研究者布魯斯·芬克 (Bruce Fink) 對此曾指出：「在此知識召喚剩餘價值——作為資本主義經濟的產品，其所採取的行是就是一種失落或從勞動者那裡榨取的價值——，並使它合理化和合法化」。參閱 Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995), p. 132.

²⁶ T.R. Johnson, *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer*, p. 136, p. 148.

²⁷ Mark Bracher, "On the Psychological and Social Functions of Language: Lacan's Theory of the Four Discourses," in Mark Bracher ed., *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society* (New York; London: New York University Press, 1994), p. 115.

生活幾近全面式的服膺，最終只是使得這個知識體系更加穩固，而使得其背後的主人能指（也就是資本主義）影響範圍更加廣闊。

通過這樣的脈絡，我們才得以進一步釐清陳順德（主體）與狼犬瑪莉（小它物）之間的關係。就後者而言，狼犬瑪莉雖然作為陳順德欲望的對象，而被我們視作是一個小它物，但更根本的原因在於，牠所代表的、看似完好無缺的美國形象，根本是不存在的事物；同時，與前述相反，牠在小說中處處顯露的，反而是「文明」背後暗藏的陰暗面：例如對衛門一家而言，衛門太太雖然在瑪莉要被交付給陳順德時，表現出極端的不捨和重視，但實際上，瑪莉根本只是他們在台灣居留期間的玩物，對於牠其實並沒有真實的情感。於是，這種人與狗和樂一家的美國式生活，實際上根本是個假象，但卻變成是衛門一直追逐，並企圖在自己的生活中重現的想像。更甚者，瑪莉在血統方面的純正，自始至終就是個不存在的事實，因為牠只是衛門一家在台灣花六百塊買來的雜種狼犬。因此，狼犬瑪莉的這些特色，就如同筆者在上一章對小它物進行的描述，是一個本來就已經喪失的、或者根本就是缺失的物體；同時，經由牠一併帶給陳順德的苦與樂，也就體現出在話語結構中，由小它物所表徵的絕爽（*jouissance*），那種並非是純粹的快感，而還有痛感於其中的感受。

有鑑於此，我們才能理解，陳順德為了領養瑪莉所做的種種努力，以及後來對牠的種種呵護，甚至是因為牠而導致的種種生活困境，為什麼都是白費心機且自尋煩惱的；同時，我們也才能夠明白，為什麼陳順德在這個追逐美國幻夢——也就是藉由疼愛瑪莉來完成他美國式生活的幻想——的過程中，只能不停地感到挫敗與失落：因為在表象與現實（*reality*）之間終究存在著一個巨大的差距，而使得他總是與焦慮一再相遇。²⁸即如前述，瑪莉的到來雖然對陳順德帶來地位提

²⁸ T.R. Johnson, *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer*, p. 136. 按：這種情況，實際上就與紀傑克對於中低階層的人士的分析有所應和：他指出，中低階層人士以為他們低於上階層的人的原因，在於自身錯過了某種東西，或者某種隱藏的規則，因此覺得必須更加嚴格地遵守所有規則；但是，錯誤正在此處，因為真正屬於上層社會的神祕品質並不能被確定是為什麼具體的、或正面的象徵特徵。而正是這種被錯誤地被斷定的品質造就了小它物的誕生，並使得這兩種層級人士的有著兩套存在著巨大區別的行為：一者是真正的上層社會品質，另一則是對

昇的滿足快感，但是另一方面，卻也替陳順德的生活帶來更多的問題，例如瑪莉不受控制的胡鬧，竟使他心愛的蘭花，最終因自己被瑪莉突如其來地撲倒，而全數毀壞；即連他耗盡心力所打造出來的理想家屋，也在瑪莉暴風般的跑跳襲捲之下，殘損破敗。甚至到了最後，他的家庭，也在玉雲不堪忍受持續因瑪莉而被責罵挨打的情況下，帶著孩子與他分道揚鑣，而陷入了分崩離析的景況。因此，正如拉岡所警示的一般，對知的欲望並不會抵達知識本身；²⁹陳順德對西方文明的追求，最終也只會墜入無奈與疲憊，以及不斷循環往復的煩惱列車。³⁰

所以，作為大學話語的產物，陳順德的追逐，最終是使自己變為一個分裂的、異化的主體\$：他的異化，在於他奉獻所有的心力給這個知識體系，最後卻被隱藏在知識體系背後的主人能指奪走了所有的絕爽，只能在看似越來越靠近完滿的美國式生活的同時，越明確地感覺到自身的不滿足與快感享受的缺乏；而他的分裂，在於他棄絕了本有的一切，最後卻什麼也沒有獲得，甚至陷入了妻子玉雲所質問的「你是愛我？還是愛狗？」³¹的困境之中。換言之，這個「愛人還是愛狗」的選擇，顯示著大學話語最終只能產生一個主體無法調和、也無能解決的矛盾——這也就應合了黃春明寫這篇小說的目的：以西洋社會為尊的社會風尚，是否最終將以失去原初的自我為代價，而徒留在復刻其表象形式之後，那缺乏靈魂的空殼？³²

前者拙劣的模仿。關於紀傑克此一論述，參閱 Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London; New York: Verso Books, 2008), pp. 30-31.

²⁹ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis*, trans. Grigg, Russell (New York: W.W. Norton & Co., 2007), p. 23.

³⁰ T.R. Johnson, *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer*, p. 138.

³¹ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 279。

³² 不過，在這裡筆者必須指出的是，雖然小說在這裡有意指向一個先在的、本有的自我面貌，從而在與那被西洋文明「洗禮」的主體並置檢視後，賦予前者更高——或者至少是貶抑後者——的地位；但是從精神分析的角度來看，所謂自我實際上是個虛幻的存在，因為自我意識的發展，實際上仍是始自於在鏡像階段，經由鏡中或他人眼眸所看到的完整自身形象，而想像出來的理想自我（ideal ego）。即便主體在進入律法的世界，接受到象徵體系的闡割，致使理想自我轉變為自我理想（ego ideal）以後，這個新的自我意識，仍然是對照著律法的世界而變化的。因此，在精神分析中，自我始終是個與他者參照應對之後才誕生的產物，並沒有所謂本即擁有的面貌。此外，在小說中，不論是主體的異化，或者是主體的分裂，對黃春明而言，似乎都有其貶意：前者作為一種對西洋文明尊崇，乃至於是自我矮化的過程，自然是黃春明所極力針砭的對象；而後者陳順德最終走入的悲慘局面，自然也就帶有某種因果循環的報應意味。不過，在精神分析的視野中，不論是主體的異化或分裂，都是主體作為一個欲望的主體，必然走向且具有的面貌，因而單

職是之故，陳映真以台灣歷史發展為著眼點，將〈我愛瑪莉〉解讀為黃春明對新殖民主義的批判，也就使我們有了新的體悟：陳映真認為，小說中陳順德的種種行徑，實際上就是台灣在 60 年代接受美援之後，所逐漸陷入的新式殖民情境：因為「物質的、經濟的依附化，帶來政治、意識型態的扈從化」，甚至導致在「思想、意識型態和文化知識上的對美庸從」；³³而陳順德的作為，就像是法農在《黑皮膚，白面具》中所指出的一般，是在模仿與學習殖民者的過程中，「急切地否定、拒絕、唾棄自己的種性、文化和傳統，以背棄和否定自己，全心傾慕、諂媚和崇拜殖民者，否定真實的自我」。³⁴陳映真的這段評論雖可說是一針見血，不過在我們透過大學話語的分析之後，我們便能明白，小說雖有這層面向的存在，但卻也不僅僅只是如此；它可以擴大是為對整個權威話語的批判，從而使我們意識到當前的社會，主人能指如何將自身隱藏在看似中立客觀的知識背後，並使我們為他奉獻一切。如此，藉由揭露小說角色與文化大他者之間的關係，小說得以使我們在看清自身的處境之後，完成其引導讀者重新思考自身的定位的終極目的。

第二節 我愛瑪莉：倒錯話語的主體臣服

在上節中，筆者透過大學話語的結構，已經指出威權話語的力量，如何在現代的社會中，一面隱藏它自身的面貌，一面又繼續發揮它的影響力。而隱身在〈我愛瑪莉〉中，以資本主義為主人能指的威權力量，似乎使我們立即地想見，當這樣的小說在被化為影像的過程中，將會如何呈現，——因為物質文明的世界、商品文化的精神，在當前以影像為主導的社會中，可說是無可匹敵。也正因此故，

就理論系統而言，其並無絕對的負面意涵。綜上之故，筆者乃於此補充說明，以使讀者能夠釐清陳順德此一「主體」在理論和小說意義的解讀上，實有著一定程度的差異。有關拉岡學派的主體觀，可參考：Ed Pluth, *Signifiers and acts: freedom in Lacan's theory of the subject* (Albany, NY: State University of New York Press, 2007), pp. 50-54.

³³ 陳映真：〈七十年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識——以《莎啞娜拉·再見》、《小寡婦》和《我愛瑪莉》為中心〉，《文藝理論與批評》1999年第2期，頁91。

³⁴ 陳映真：〈七十年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識——以《莎啞娜拉·再見》、《小寡婦》和《我愛瑪莉》為中心〉，《文藝理論與批評》1999年第2期，頁96

當這篇小說被改編為電影之時，其藉由商品文化所展現的物質文明，也就一如我們期待的那般，成為其中重要的特質之一。

不過筆者認為，在這裡我們需先擱置這重特色不論，轉而探究對電影文本的解讀。這是因為，在改編電影中的數個差異之處，使得電影與原文本之間，顯現出不同方向的旨趣；而這個不同方向的旨趣，甚至使得電影在最後收尾之處，雖然看似與小說所描繪的景況一致，但實際上，卻有著精神上的分殊。

誠如前述，在小說的結尾中，陳順德雖然安撫著被注射子宮收縮劑而痛苦不堪的「狼犬」瑪莉，但內心卻糾結在太太攜子離家前，於吵架時對他提出的「你愛我？還是愛狗？」的質詢。在今天，我們很容易就可以想像這個畫面的呈現，或者可以運用畫面的閃回³⁵剪接，又或者只透過畫外音³⁶的方式，將玉雲的質詢再次呈現在影像進行的過程之中。但是，令人意外的是，在電影的結尾中，雖然陳順德仍全心奉獻給瑪莉，說出種種關懷、希望瑪莉能支持下去的言語，但這個極為容易重現的場景，卻沒有在電影的最後出現。換句話說，這個在小說中占據重要意義的「愛」的語句，竟一次也沒有在電影的最後出現。³⁷相反地，在電影的最末，我們只看到一個自屋內樓梯轉角的遠眺鏡頭，將陳順德與瑪莉在客廳沙發上的微小身影，困限在兩側牆壁陰影所製造出的狹小視框之中；而畫面中這個已經澈底失去方向的男子，竟在這個瞬間，以幾乎弱不可聞的低訴，對著命若殘燭的瑪莉說出「衛門很快就會回來」的言語，作為他與瑪莉的最後告白。這個結果，使我們不得不警覺到，電影在這裡，或許有著更為嚴酷的批判力量；而這個看似貼近小說的改編電影中，恐怕也有著不同的對話對象，或者說，在主體與文化語境之間，呈現了不同的關係。

³⁵ 閃回是指在順序進行的敘事中，插入過去時空發生的片段場景或段落，用以表現人物在某一瞬間對某件事情的回憶，是一種帶有主觀視角的意識流技巧。參閱徐立功、井迎瑞、黃建業總編：《電影辭典》（台北：國家電影資料館，1999），頁 103。

³⁶ 畫外音即指影像中某個出現、但其聲源不在鏡頭畫面之中的聲音。在電影剪輯技巧中，這種畫面外的聲音與影像的疊合，往往能夠賦予影像更多的延伸空間，或者，對觀眾體驗電影所欲描述的主旨，產生導引的功能。參閱徐立功、井迎瑞、黃建業總編：《電影辭典》，頁 167。

³⁷ 必須指出的是，這種結果，絕不可能是導演技術能力不足所造成的，因為在電影中實有多個片段運用了此類聲音和影像的穿插交疊。

就筆者的觀點來看，這個言說著前主管很快就會回來的主體，暗示著原本在原著裡還要隱藏自身的權威力量，於今可說是獲得了全面性的勝利：因為主體不僅不曾思考過自身的面貌，甚至於還只想持續地從他欲望的對象中獲得快感，以致於最終在過於認同欲望對象的情況下，反而使得原本藏身在知識背後的權威力量被凸顯出來。而這個結果，無疑就是紀傑克藉由拉岡的分析師話語結構，所闡述的另一種同形異義體，也就是筆者在本章前言中，所提及的「倒錯話語」。

所謂的「倒錯話語」，是作為話語動因、「代表著想像中幻想的誘惑／屏幕（lure/screen）」³⁸的小它物，占據了倒錯者的位置——也就是他者欲望對象的位置——，進而展開的話語結構。紀傑克認為，在這個結構中，欲望小它物的他者「並不知道自己什麼；相反地，是這個倒錯者替她知道〔她要什麼〕」，並且「假裝從（關於他者欲望的）知識位置上對其言說，以使他為另一方服務」。³⁹在這個情況下，他者對於欲望、對於代表絕爽的小它物的追求，實際上正是楊小濱所指出的，是一種為大他者欲望追求的結果，是「將大他者的絕爽當作自身的絕爽來追逐的，或者說，他明知是大他者的絕爽，但仍然滿足大他者的期望而努力執行那個意願，從而成為『大他者絕爽的工具』」。⁴⁰

那麼，倒錯話語作為一個為大他者絕爽服務的話語結構，又如何與前述電影結尾的改變，產生聯繫呢？筆者認為，這可以從「衛門很快就會回來」這句話來思考：因為當我們不把這句話的用途侷限在安慰瑪莉與陳順德的面向時，這句話同時所代表的，也就是陳順德脫口而出的願望／欲望表述。

不過，作為一個欲望的陳述句，這句話卻也有著複雜難解的解讀空間：因為假使這個欲望被實現了，衛門一如陳順德所求，回返台北，那麼他究竟能帶給陳順德什麼呢？也就是說，這個欲望的終極目標，究竟為何？如果衛門一如過去那般，是陳順德所膜拜，係屬於進步、文明的知識體系，那麼陳順德的願望，便只

³⁸ Slavoj Žižek, "Four Discourses, Four Subjects," in Slavoj Žižek ed., *Cogito and the Unconscious: Sic 2* (Durham, and London: Duke University Press, 1998), p. 80. 中文為筆者自譯。

³⁹ Slavoj Žižek, "Jacques Lacan's Four Discourses." 參閱：<http://www.lacan.com/zizfour.htm>。最後查閱日期：2015年8月11日。中文為筆者自譯。

⁴⁰ 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁242-243。

能帶給他更多的苦痛（小至不再被信任，大則可能因此被開除）。如此，在這個欲望的表述中，他所尋求的，好似是一種解脫，一種終於認識到資本主義邏輯對自身的殘酷，而欲從他手上脫離的念頭。然而我們也必須注意到，作為一個欲望的表述句，它其實也就標記了一個願望的尚未、甚至是沒有被實踐；因此，這也就顯現了衛門不可能馬上回來的事實，同時，也就意味著所謂的欲望，在這個瞬間是必然落空的。是故，衛門的不可能回返，似乎也就使得陳順德可以因瑪莉的辭世，不再繼續沈浮於欲望的追逐之中，而能有相似的解脫契機。在這樣的脈絡下，此一欲望語句的表述如果確實是「解脫」的話，似乎就顯得多餘且失去其存在的必要。⁴¹

有鑑於此，我們就必須從衛門作為一個專業的、進步的知識體系，去思考他的再次到來，能夠帶給陳順德什麼樣正向的結果，以從另外一個角度，去理解陳順德的欲望。或許，我們就能依此給出一個更好的答案，即是替他挽救這個正在消逝的小它物，或是更甚者，是再賜給他一個延續欲望的小它物。換言之，陳順德欲求衛門到來的這個願望，闡述的其實是對於美國夢的瓦解（瑪莉之死）的不能接受，期望能藉由衛門的到來，來維持這個幻想的繼續存在。

因此，當我們理解到電影中的陳順德幾乎可以說是活在一個不停追求美國夢的欲望處境，甚至是到了最後還淪陷於其中而不可自拔之時，我們才能更明確地指出，為什麼改編電影所呈現的，不再是小說中的大學話語結構，而是倒錯話語的具體顯現：因為小它物在電影中，始終占據著主要的地位。我們可以將電影中的倒錯話語結構，寫為如下的表述：

⁴¹ 事實上，從這個角度而言，或許也還有其解讀空間，也就是是筆者在前述大學話語曾提及的，威權話語要的只是剩餘價值，而不在乎主體究竟最終變為什麼面貌。但在電影文本中，這個語句既以一種哀泣懇求的口吻被說出，顯然就並非是那在被異化之後，即將要進入癡症話語結構，企圖透過逼問主人能指而獲得新知的分裂主體\$，——因為大學話語的最終產物，實際上是一個作為真相的主人能指無能掌控的「思考的主體」。（參閱 Alexandre Leupin, *Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion* (New York: Other Press, 2004), p. 69.）如此，以大學話語解讀之雖也有其可通之處，但似乎就顯得不夠全面。有關此處所提到的癡症話語結構，同前章所述，將在第五章時，做較為清楚的說明。

$$\frac{\text{商品、物質化的美國夢 (a)}}{\text{進步與現代化的「文明」體制 (S}_2\text{)}} \rightarrow \frac{\text{異化主體 (\$)}}{\text{剝削的美國資本主義 (S}_1\text{)}}$$

圖式 6 電影《我愛瑪莉》的倒錯話語結構

在這個結構的表述中，雖然各項代數內涵與前述大學話語相差無幾，而看似只是結構中各代數的位置改變而已，但實際上，其意義是截然不同的。在這個結構中，占據動因位置的小它物，正如同紀傑克所言，是作為快感的超我指令在作用的；⁴²它的用途，就是一再地對話語結構中的他者，發出「去爽」的指令，⁴³進而完成對異化主體的建構。由此回望電影，我們就能明白，在電影中陳順德對瑪莉一次又一次地屈從與呵護，實際上就是瑪莉作為一個小它物，不斷展現其魔力的結果。例如，電影中的陳順德對於自家花草可說是百般愛惜，因此對自家小孩弄斷蘭花草葉、割損仙人掌肉莖的行徑，不但使他們抱持受損的盆栽半蹲，還禁止他們吃晚餐以作為處罰。然而，當同樣的行徑首次發生在瑪莉身上時，他不僅以牠初來乍到為開脫理由，甚至還在牠接著造成整個花房坍塌、面對著小孩質問他這次是否可以懲罰瑪莉之時，將所有的責任歸咎到自己身上。這種情況，豈不就是他對小它物的一種膜拜嗎？或者，更進一步來說，不正是他對於小它物，甚至是它背後的文明體制（S₂）的全面性認同，才使得他貶抑自己的身分，變得比狗還不如嗎？無怪乎電影在瑪莉造成花房搗毀的過程中，使陳順德雙手一攤，用半消極、半投降的語氣說出「All right, you win!」的臣服言語，因為這句話不僅是在表面上宣示著這個主體的無力與放棄，更是在深層的向度中，揭示著他的主體性，早已是一個源自於認同虛幻，接受閹割（畫槓）的異化主體，所以才會出現他對小它物全心奉獻的情境。

事實上，電影對於陳順德這種被閹割的主體性，有著更深度的描繪：在電影

⁴² Slavoj Žižek, "Object a in Social Links," in Justin Clemens and Russell Grigg eds., *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII* (Durham: Duke University Press, 2006), p. 108.

⁴³ Jacques Lacan, "On Jouissance", in *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton & Co., 1999), p. 3.

的後段，陳順德於自家舉辦的耶誕晚會中，因為同事以玩具手槍對自己鳴發，而勾起了過往的記憶。童年時，他被來鄉間打獵的外國人戲弄，並在窺視他們的過程中，被其假裝視為獵物，持槍追逐。逃跑的途中，他不慎摔倒，但是卻也因此獲得外國人的攙扶，並將打來的野鳥贈之，而得以在鄉間炫耀。這段安排，顯示出電影有意替陳順德對美國幻夢的追逐，尋求一個合乎情理、甚至是使人同情他的溫情立基。⁴⁴可諷刺的是，當電影中的陳順德對美國夢陷入一種誇大與著魔之時，當這樣的故事，接合起他在逐夢過程中，將自身貶抑為比狗還不如的身分之後，這個電影有意使之成為陳順德尊崇美國人的童年經驗，最終卻只會使我們發現一個形象化、公式化的空殼：也就是成為美國人（夢）的玩物，最終會有所回報或餽贈。

順著這樣的脈絡往前回溯，則在電影的初期，我們便能見到這樣的心態，只是在最初照會之時，它還未對我們呈現出這樣的意涵：當電影裡陳順德一票同事被開除（或者，按照他們的堅持，是自己先辭職），衛門命陳順德重整部門，招募新人之後，陳順德除了近乎留聲機般複述了衛門的時間哲學以外，同時，竟對新任用的職員們，講述做個有用、卻不強過上司，且留點缺陷給主管挑別的職場「守則」，好使主管覺得舒適而且有面子。這段場景，使我們立即地聯想到小說中陳順德自言挨上司的罵不算什麼，因為這樣可以「不傷上司的尊嚴，滿足上司的權威感，同時又可以控制上司的傲氣」，甚至使上司服貼地表示自己的工作令他滿意；更何況「這些洋腔是自己操縱出來的，自己願意把自己怎麼著，誰管得了」。⁴⁵不過，透過上述的分析，我們就能明白電影在這裡顯然是將小說中原本的逢迎拍馬，更為強烈地變為根深蒂固的信念，好凸顯出主體對欲望對象的絕對執念。

更進一步來看，我們還可以把陳順德的這種行徑與受虐狂或暴露狂等同起來，

⁴⁴ 這種溫情的意圖，也展現在影像畫面的營造之上：電影在這段回憶中，使影像的色彩呈現一種灰褐色的懷舊質感，並且透過畫面的無聲進行，使得童年的陳順德在最後拿著獲贈的野雁於孩群間燦笑奔跑時，因畫面的靜謐中而透露出極具張力的喜悅。如此，這段改編電影自行增設的橋段，其功能與目的，便如同正文所述一般，昭然若揭了。

⁴⁵ 引文俱見黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 222。

因為他們都是倒錯者 (pervert)，都是如同拉岡學派的研究者那希歐 (Juan-David Nasio) 所指出的那般，是在被羞辱的痛楚中，獲得一種痛楚的爽快，也就是拉岡所謂的絕爽：

當倒錯者看到如紙牌屋般經過精心構造的東西崩塌之時，他也是滑稽的 (comical)。在那個時候，他以被輕視的丟臉行為，來經歷作為結果的「絕爽」感受，並且在受虐的痛苦中感覺到滿足。⁴⁶

因此，對陳順德而言，狼犬瑪莉就是這絕爽的源頭，這無時不刻對他予以羞辱、玩弄，卻也令他在其中獲得美國幻夢實踐滿足的小它物。這也就再一次地解釋了電影裡為什麼陳順德對瑪莉極盡愛護，愛護到只注意到瑪莉精神不濟，而毫無耐心去面對玉雲說明她那被瑪莉拖行所造成的四肢挫傷；愛護到替瑪莉洗澡後只擔心牠擦的不夠乾會感冒，而忽視了一旁跌入水池的女兒正一身濕漉；甚至到了最後，竟因為愛護瑪莉，擔心牠會被其他公狗強行交合，而使之在下半身套上滑稽可笑的「貞操帶」。因為唯有保持這個小它物的完整與完好，才能使自己持續地獲得爽快，持續地在追求欲望的過程中，獲得絕爽滿足。

然而小它物從來就是個充滿罅隙的幽靈，從來就不曾如主體所想像的那般完好，從來就如同紀傑克所宣稱的那般，實際上是「被誘惑物所混淆的、在它背後的空無」。⁴⁷只是這個被異化的主體過度沉浸在小它物的誘惑之中，所以才會直到最後，也未曾察覺到這層真相。例如電影中的陳順德一如小說的發展，直到最後也絲毫不察瑪莉作為雜種狼犬的事實，甚至，也從未注意到，那個自以為美好的美國式家庭願景，實際上早已在分崩離析：在小說中，衛門和太太露西雖然在生活中早已浮現出回國可能就會離婚的危機，不過兩人在言語和行動上的交鋒，

⁴⁶ Juan-David Nasio, "Fantasy," in *Five Lessons on The Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*, trans. David Pettigrew and François Raffoul (Albany: State University of New York Press, 1998), p. 107

⁴⁷ Slavoj Žižek, "Four Discourses, Four Subjects," in Slavoj Žižek ed., *Cogito and the Unconscious: Sic 2*, p. 80. 中文為筆者自譯。

即如小說所言，是一場「劇烈的冷戰」，且是「大胃完全沒有察覺到」的暗中較勁。⁴⁸但是改編電影與此相反，不僅令兩人的交火直接在檯面上搬演，甚至還令在場的陳順德無措手足：在改編電影中，陳順德前往接回瑪莉的那日，衛門一家將於不久後出門前往派對。因此，當衛門太太（電影改稱為 Ursula）對瑪莉面露不捨，似乎有意要多留狗在身邊一陣子時，衛門不僅提醒她已沒有時間再繼續照顧瑪莉，還催促她趕緊出門，否則將來不及準時趕赴派對。但衛門太太毫不在意，繼續跟陳順德叮嚀各種細節，甚至要求陳順德在那個當下對瑪莉說出愛的語句。如按小說，發展至此本應接續的，即是陳順德愉快地載著瑪莉回家；可是電影鏡頭突地一個拉遠，中景鏡頭中的衛門此時竟好整以暇地坐在沙發上，一面招喚著陳順德過來坐下，一面悠閒地沖起茶來，彷彿自己剛剛催促太太出門之事，從來不曾發生。更引人發噱的是，衛門太太在此時突然又想起了「守時」的原則，反過來催促衛門出門。陳順德就在這好像應起身告辭卻又被要求坐下的情境中，反反覆覆，最終尷尬地懸掛在空中，坐也不是，站也不是。⁴⁹

是故，當電影在其後接續著陳順德喜悅地載著瑪莉返家，而全然地遺忘了方才在衛門家的尷尬經歷時，我們終於夠明白，如果小說本即有諷刺之意，那麼改編電影在這方面而言，似乎藉由這種近乎戀物——只看見自己想像中的、想看見的美好事物，而忽略它本有的、致命的缺陷——的傾向，展現出一種更絕望的針砭，因為在這個追逐欲望的過程中，一次次被凸顯出來、被陳順德加以鞏固的，實際上是那個本來在小說中將自己隱藏起來的主人能指，是那既要剝削、卻又要假裝中立的資本主義。如此，即如楊小濱所指出的：「倒錯者之所以倒錯，是因為他的絕爽和大他者的意願不可分割」；⁵⁰改編電影如此誇張地演繹陳順德與瑪莉之間的關係，甚至到了最末還使陳順德呼喊衛門的再臨，也就顯現了改編電影的意圖，實則是將那最殘酷的真相直接地擺到觀者的眼前，逼使觀者直接面對資

⁴⁸ 黃春明：〈我愛瑪莉〉，頁 237。

⁴⁹ 事實上，改編電影在其後還令兩人直接發生爭執，使這個美夢在觀影者的眼前澈底地被撕毀；有關這段情節，本文將在第三節中詳述之。但可以先行說明的是，這也就更清楚地揭示了小它物所建構的本就只是個假想的美夢，而它背後的真相，實是處處充滿漏缺的不可能完滿。

⁵⁰ 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 244。

本主義獲勝的事實。因此，就這方面而言，電影在文本方面的演繹，或者遠比原著更為悲觀：因為從 70 年代末期走向 80 年代，資本主義的強勢抬頭已使迂迴的諷刺難以顯現它的效果，而必須以一種更為清晰、明確的方式，來指摘問題的核心所在。

第三節 誰（不）愛瑪莉？話語錯雜的改編處境

然而，電影的正片雖然即如前述，在那遠眺陳順德與瑪莉身影的鏡頭中，蕭瑟地畫下尾聲，但在此後，卻有著一股氣氛截然不同的歡樂，於工作人員名單的放映過程中，被呈現給觀眾。在這個片段裡，怕狗的玉雲躡手躡腳的打開白色狗屋的門，並且拉起狗屋內的狗繩；但沒想到，這次牽出來的並不是瑪莉，而是由李立群所飾演的陳順德。他化身為一條狗，穿著一條與瑪莉貞操帶顏色相同的黃色短褲，在螢幕前追趕著玉雲。緊接著，在螢幕之外，由侯孝賢飾演的離職同事走入，說是為了陳順德的太太，要來教訓他，隨後又跟著加入同樣飾演離職同事的萬仁，為了他的小孩要來教訓他。在此之後，還有為了無辜的「美麗」來教訓他的舅舅，為了螢幕另一端那些贊成教訓的聲音而打他的阿西，以及飾演新任經理，不知道為了什麼而來，最後與狗模狗樣的陳順德打成一團的曾壯祥。這幾個人的輪番上陣，結合狗味十足的李立群——他不僅要模仿狗的儀態，即連搔癢、翻滾、撒尿等舉止，也都「如實」演出——在畫面中的四處逃竄，再搭上劇中所使用的、歡快非常的〈我愛瑪莉〉插曲，使得電影的結尾，突然間充滿繽紛喜悅的視聽效果，一掃先前正片中，瑪莉垂死時的那股低迷氣氛。

在這樣的安排下，觀影者雖然得以從前述正片的鬱悶低氣壓中逃離，但這兩者間巨大的落差，使我們突然意識到，這已經不是這部電影第一次出現這樣的安排；事實上，這種專屬於改編電影所獨有的笑鬧片段，總是一次又一次地，在電影即將進入一種尷尬的處境之時，突如其來地出現在劇情之中。例如，在電影初始之時，陳順德為了逃避同事打來的、責難其不共同簽署離職同意書的電話，遂要女兒在對方二次打來時，謊稱自己不在家；但沒想到，女兒接起電話之後，竟

全按「字面」之意，完成了他的交代——她向對方表示：「爸爸說他不在家」。又或者，在前述女兒跌進水池，陳順德終於發現、並要她趕快進屋去換衣服之後，他雖然意識到背對瑪莉可能會被牠撲倒而轉過身來，但就在他自以為倖免於難的時候，瑪莉一個勁的正面撲襲，使他全然不備地跌坐在院子中的仙人掌上。更巧合的是，在他好不容易站起來後，他一個不留心，竟又踩到兒子遺留在庭院中的滑板，摔了個四腳朝天，而使方才勾附在褲子上的仙人掌斷枝，對自己造成加重的二次傷害。

這些片段，或許我們都還能說，是為了達成某種「惡有惡報」的道德教訓，但又不希望其說教意味過於濃厚，所以才刻意地以一種詼諧笑鬧的方式來呈現的。但是，當電影溢出了小說發展的脈絡，在瑪莉進入發情期，引來許多野狗而即將被強行交合之前，硬生生地插入一大段在文本中無所依憑，且其內容幾乎只有逗趣笑鬧的情節時，我們或許就必須考慮，這些夾雜在片中的種種橋段，實際上，是環繞著某種同樣的核心意識在發展的。職是之故，我們就有必要更進一步地，來討論這個增添的段落。⁵¹

在這段情節中，陳順德毫無緣由地先於公司邀請大家來參加舉辦在自宅的聖誕節化妝晚會，爾後在回到家之後，才告訴太太玉雲這個計畫，並且指點她如何應對聽不懂的英語。耶誕舞會的當天，陳順德的家中擺滿了各種西式的餐點；玉雲穿著一套公主的裝扮，與阿西充當起侍應，端著食物和調酒，穿梭在客人之間。陳順德自己則扮起牛仔，招待著穿著清宮貴族服飾的新上司，以及其他服裝或舉止滑稽的同事們：例如誇張巨大的小飛象與他人搶食，聖誕老人與日本武士一起餵瑪莉喝酒；已經喝醉的吸血鬼錯把 19 世紀紳士的真鬍子當假鬍子撕，而醉到快暈倒的女巫雖然想繼續暢飲卻被自己的長鼻子擋住。除此之外，陳順德也趁此機會，邀請了自己以前的同學，以及由詩人管管飾演的舅舅前來。陳順德的同學在與之簡單寒暄之後，不久就告辭離去，但舅舅則是對屋內的西洋雕塑「上下其

⁵¹ 必須說明的是，前述所言為達成某種「惡有惡報」的道德教訓片段，實際上也是電影另外增設的情節。但因其所佔篇幅較短，且或可從原著發展脈絡中尋得些線索，故此處乃以下文將提的聖誕晚會片段，為主要討論對象。

手」：因其不同意玉雲所說的藝術品觀點，所以他不僅拿聖誕節裝飾遮住雕塑裸露的下體，又以圍巾蓋住另外一尊雕塑袒裸的胸部。甚至，他還拒絕吃派對上的西式餐點，而要玉雲另外替他煮麵。更荒謬的是，當玉雲被陳順德的新上司叫住，稱讚她煮的食物很好，有一個美好的家庭，並且坦言四處旅居的她雖然希望留下，但更希望能夠回國定居時，不懂英文的玉雲因為她不斷往下指的手勢，竟誤以為她在談論放置在地上的垃圾桶，而蹲下翻看起內中究竟有何玄機。一旁的阿西見狀，甚至還跟著發揮起「超譯」的功夫，將 *settle down* 翻譯為「洗頭髮」（洗頭髮），而說她誤會對方之意。⁵²

這場不論是哪方都「出盡洋相」的派對，最後在眾人醉醺醺地齊拉拉炮中，歡樂地結束了，且隨著陳順德受驚於同事對之擊發玩具手槍的畫面，轉入前述所提過的回憶之中，進而重新回到原著的發展脈絡，演出瑪莉被強行交合的情節。但是誠如筆者前述所提，既然這場派對和後續的發展毫無關係，也與前述的情節不能接合的話，那麼這個段落的貢獻，除了槍鳴記憶帶出陳順德的心理因素以外，其餘的，就只剩下是純粹的笑鬧娛樂而已。如此，我們似乎終於找到了這個添加段落的核心要旨，這個真正足以將所有笑鬧情境串連起來的中心意識，也就是「娛樂」本身：因為即便是在前面具有道德教訓的段落之中，它的笑鬧演出，終究是為了要消滅道德說教所引發的不快，甚至，是去抹除道德說教的痕跡。這樣的操作，導致這些段落本來可能要宣揚的、賞善罰惡的觀點，最終都會在笑鬧的出演中，因為力道的被削弱，而失去它的作用，甚至被觀影者所遺忘忽略。因此，作為一種娛樂，戲謔式的演出雖然在電影中原本只是為了消除某種不快的方法，但它最終，卻弔詭地變成了真正的主角。換言之，這部改編電影最終透過形式結構的操作所呈現的，並不如本文在前一節中所陳述過的，是那被刻意擺放到觀眾面前的殘酷真相，相反地，它最終投遞給觀者的，只剩下是純粹的娛樂。

是故，我們幾乎可以說，電影的這些橋段，使得我們在上節中所說的、那樣

⁵² 這其實並不是阿西在電影中的第一次超譯。在之前的段落中，阿西不僅將個人基本資料表上的 *sex* 翻譯為性感，更把 *nice boy* 聽成 *nice ball*，而在新到的主管面前拿著螺絲起子，假裝在打棒球般亂揮一通。

強烈的批判意識，幾乎是消弭無蹤；我們在觀影的過程中真正感受到的，其實是電影作為一種商品媒介，如何將純粹的娛樂，呈獻給觀眾。那麼，在這裡，我們就會看到電影實際上就是一個小它物，而體現了在文本之外、在另外一層對象關係之中的大學話語結構：

$$\frac{\text{通俗搞笑的劇本與攝影公式 (S}_2\text{)}}{\text{資本主義的商業導向 (S}_1\text{)}} \rightarrow \frac{\text{喜劇電影 (a)}}{\text{分裂／異化主體 (\$)}}$$

圖式 7 改編電影與文化語境的大學話語結構

作為動因的知識 (S₂)，它代表的即是當時影視工業的體制；且一如話語結構所顯示的，它的功用就是要解釋並建構它所處體系的終極目標。⁵³所以在電影工業中，這個知識體系代表的，就是當時電影製作的一套規範和準則，並且描繪著電影工業最終的願景和目的。

但我們不能忽視的是，文化工業的機制雖然在表面上宣述著方向，可是在它的背後，實際上有著更為強勢的主人能指 (S₁)，作為真正領導一切的「真相」；而在這裡，這個主宰，指的就是資本主義：因為正如筆者在上一節中所闡述的，當電影的內容實為我們勾勒出一個資本主義獲勝的文化語境時，那麼在上一章中，筆者藉由分析改編電影《孤戀花》所揭示出的那種文化語境，便又再一次地從文本之內，跨到文本之外的向度；只是當改編電影在形式和內容上意外地「殊途同歸」時，原本在《孤戀花》中分裂的創作主體，就不復存在，而顯現出資本主義掌控著電影發展邏輯的真相。同時，也由於這種形式和內容的結合，更使得資本主義得以在發揮其作用時，又隱藏在文本既有的結構之中。

因此，電影製片作為一種文化工業，雖然它看起來講述的是一種中立客觀的知識，但在 80 年代，它仍是被資本主義的邏輯所一手掌握的。換言之，如何透

⁵³ Jeanne Lorraine Schroeder, *The Four Lacanian Discourses: or Turning Law Inside-Out* (New York: Birkbeck Law Press, 2008), p. 54

過拍攝電影賺取營收，甚至因此鞏固資本主義自身，或許才是真正的重點所在。正如同當年的報導指出，在當時，受到觀眾喜愛，占據了「賣座前五名的票房片」，是「滿足視覺感官的性、暴力刺激片以及通俗趣味片」，並且使得「發行商不惜跑到香港去搶港片」。⁵⁴甚至，影評人黃仁在當年還透過分析閱聽群的屬性，解釋通俗喜劇片為什麼是當前比較受到歡迎的電影類型：

在現有的觀眾群中，大約百分之七十都是中學程度，單身的年輕人，他們多半沒有家庭負擔，沒有重大的工作責任，才有較多的時間看電影。他們多半只尋求感官的刺激，過癮、開心，而不願意多花腦筋。因此不花腦筋的喜鬧片、動作片，較適合他們的口味。⁵⁵

所以，當〈我愛瑪莉〉被搬上銀幕之時，由於它既不可能有充滿刺激的喋血復仇，又不可能平白添入香豔的女性肉體袒裸，如此，在編劇小野取得黃春明意見，為改編電影「添加多場有戲味的情節」後，⁵⁶在製作小組為免原著中以狗寓人的諷刺性太強，致使改編電影遭受非議，而「添加一些邊配人物，但不改變原著內靈魂人物個性」後，⁵⁷改編電影所呈現出來的喜劇風格，也就可說是它必然的結果了——因為這是在資本主義控制之下，它唯一能在電影工業裡「成功」的道路。這也就解釋了改編電影為何以這樣的方式改變了原著：因為作為電影的創作者，導演在初始之時，就已經服膺在資本主義所掌控的電影製片體制之下。⁵⁸所以儘

⁵⁴ 孟莉萍：〈女的要「豪放」男的要「驃悍」／國片兩新途令人心憂憂〉，《民生報》，1984年12月1日，第11版。

⁵⁵ 黃仁：〈國片危機再現「罪」不在演員導演／這回救命的應是電影院！〉，《民生報》，1985年2月17日，第11版。

⁵⁶ 金琳：〈白先勇、黃春明陷入矛盾／深恐影片破壞了原著精〉，《民生報》，1983年12月17日，第11版。

⁵⁷ 未著撰者：〈「我愛瑪莉」元月初開鏡／保持原著情節？柯一正「頭大」〉，《民生報》，1983年12月19日，第11版。

⁵⁸ 有關這點，我們也可以從後來的訪談中窺知一二：聞天祥指出，剛拍完〈蘋果的滋味〉的萬仁因為被認為有拍攝喜劇電影的天分，因而使製片商有意請他執導本片；但由於他不願意被定型為喜劇電影導演，而柯一正當時也恰好想拍攝一部喜劇電影，因而在影界許多前輩的鼓勵下，接手該片的拍攝。因此，雖然本文其後也指出《我》片最初是以「藝術」為出發點，但實際上，恐怕也確實難逃本即有服膺商業主流的意味。有關訪談，見江寶釵、林鎮山編：《泥土的滋味：黃

管這部電影是以「藝術」作為它的出發點，⁵⁹但最終，幾可說是分毫不差地，遵從著資本主義的邏輯了。

在這個脈絡下，我們才能又一次地領會到，改編電影為什麼是在此一消費邏輯的運作下，將自身變為另一重大學話語結構下，代表絕爽的小它物：因為電影作為文化工業的一種產物，它召喚著人們前來享用純粹的娛樂；但另一方面，它卻也同時體現出一種痛苦，使得人們永遠也不可能感受到真正的、永恆的滿足，例如前述所言的，那些在電影中弔詭地從主角變為陪襯的道德教訓，那些總是一再地在歡快的背後隱隱地刺痛觀者的真實言語。⁶⁰又或者如電影對衛門一家的擴寫，不僅使其在後來的互動中對彼此互相叫囂(先生先罵太太是令人厭惡的婊子，太太則罵他是頂著肥肚的醜男，是雙面人、是假好心的偽君子)，互罵過程中兩人甚至還各自露出最醜陋的一面：先生被太太扯下假髮，露出無毛的禿頂，而太太則在氣話中噴出她的假牙，露出面龐的凹陷空洞。這種刻意操作的畫面，雖然一再地使我們從中享受到樂趣，但它其中蘊含的真實，不正可以是同時指向電影內外的、小它物的某種殘缺嗎？它難道不是在說，不論是美國夢或者娛樂，都不可能是想像中的純粹完滿，而永遠都不可能達到嗎？

這樣的結果，終使我們體會到電影在改編的過程中，事實上令自己進入了一個極為複雜的處境：如前所述，就電影的文本來看，其與原著貼近的部分，顯現的是一種倒錯話語的結構，有著強化原著諷喻精神的意圖。但是從電影增添的情節，以及其呈現的手法來看，我們卻看到改編電影有著以資本主義為核心精神的大學話語結構，並在其中以享樂這個永不可能滿足的欲望對象，召喚著人們前來。這兩種矛盾的結構，使得觀影者在觀影過程中，根本被拉向兩個極為不同的世界，

春明文學論集》(台北：聯合文學，2009)，頁 405。

⁵⁹ 孟莉萍：〈女的要「豪放」男的要「驃悍」／國片兩新途令人心憂憂〉，《民生報》，1984年12月1日，第11版。

⁶⁰ 在電影中，陳順德的女兒總是扮演著「真實」的揭露者，而在電影製造歡樂的過程中，將自身同時顯示為一個揮之不去的尖刺。例如前述陳順德對電話的迴避卻被女兒道破，對把蘭花都打壞的責任歸屬到自己身上的陳順德，直言他可以像自己所說，如瑪莉再犯要吊起來打一般懲罰自己。又或者面對眾人皆醉的聖誕節派對，直言「聖誕節真無聊」，指出狂歡派對某種空洞虛無的真實。

或者，出乎意料地，甚至在電影的播映過程中，同時映現在觀影者身上：因為當他／她在觀影的當下享受到電影帶來的絕爽，並受其吸引的同時，觀影者也就可能是這個電影文本原本所間接指涉並批判到的，那個對小它物完全著迷的他者。

更進一步來看，這種複雜的處境還呈現在電影以小它物的身分，出現在大學話語的結構之時：因為被劃槓的主體作為話語結構的最終產物，它的生成，其先在之因即是由於小它物正如筆者在上一章曾引述紀傑克所言一般，是一個猶如可口可樂的，你越是享受就越缺乏的欲望客體。⁶¹那麼，在《我愛瑪莉》的改編情境中，主體對於這種娛樂的享用，也就會落入這種永遠不能滿足的情景。但是，這個不能滿足的主體，它仍然是歧異的：它既可能是一個被異化的主體，也可能是一個分裂的主體。從後者來看，之所以可能是為分裂主體，是因為假若觀影者體認到改編電影中或許存在著一種諷刺而自省，那麼在其觀影的過程中，他就只能感受到自己享受到的娛樂越來越少，甚至因此質疑起自己。但就前者而言，如若觀影者澈底地享受著電影的娛樂價值，那麼在劇中的倒錯話語，就確實地變為小它物所暗示的「去爽」命令式，使得觀影者變得跟電影人物一般，活在追求他者的絕爽中而不自知。

如此，當改編電影最終遊走在兩種話語之間的時候，觀影者在電影播映之時也就因此被捲入另一種複雜的處境：電影究竟要讓我們哭或笑？究竟要我們體會人物的自食其果，還是享受電影的娛樂價值？或者，當我們再次來到本節一開始所提到的，那個佐以歡愉樂曲的笑鬧片段之時，電影究竟是要觀者在影片對陳順德的教訓中，反省自身是否也對美國資本主義過度崇拜而導致迷失方向，還是，在那歌頌學習英文簡單且有趣的歌聲中，隨著引人發噱的畫面，全然地沉浸在追逐欲望的幻夢之中？

不過，從話語的根本結構來看，我們或許可以說，電影工業（話語的動因）與它背後的資本主義（話語的真相），其實根本不在乎這個問題，因為這正是改

⁶¹ Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* (New York: Verso, 2000), pp. 23-24.

編電影在體現大學話語的結構後，所必然呈現出的姿態：大學話語的目的不在其他，只在於再生產它自身（self-reproduce）；⁶²而在這科學化且「解釋」你該欲望什麼的大學話語裡，不存在屬於個人主體、甚至是他的苦難（suffering）的空間。⁶³我們幾乎可以說，《我愛瑪莉》當年在中秋連假上映，與同期電影相互競爭之後，它三天僅有 25 萬的台北票房，就是這個論述的最佳驗證：因為在這個導演苦悶，觀眾被異化或分裂的情境背後，真正獲勝的，難道不就是能夠再一次出演它自身邏輯的資本主義嗎？而在那三天中出盡鋒頭，以各式香豔、血腥、暴力畫面吸引觀眾的《唐朝豪放女》（方令正導演，邵氏兄弟出品）、《屠夫》（王重光導演，永懷影視出品），甚至是另一部文學改編電影《殺夫》（曾壯祥導演，湯臣影視出品），難道不都是以資本主義為真相的大學話語產物嗎？從這樣的角度來看，《我愛瑪莉》作為一部在票房上失利的改編電影，不也仍然是有專屬於文化大他者的「成功」了嗎？

第四節 小結

至此，我們便得出改編電影改編原著的第二種型態：一種在完全服膺於大他者指示下所進行的改編。這種結果，使得電影變成是為大他者所服務，宣述著那個在文化語境本就強勢的意識型態，並且以自己的犧牲奉獻，來使這個被主人能指所暗中掌握的知識系統得以繼續運作。從黃春明的小說到柯一正的改編電影，我們可以看見資本主義如何使自身匿跡於逐漸走入商業文明的消費社會，但又無處不在其掌控之內。

在黃春明的〈我愛瑪莉〉中，藉由陳順德收養前上司所養的「狼犬」瑪莉的故事，黃春明企圖對台灣當時過度傾美，甚至是把所有美國文化都崇高正典化的現象，進行嚴厲的批判。因此，在小說中透過大學話語所顯現的，不僅是美國文化以及洋務機關後的資本主義，也是以經濟力量進行實質控制的新式殖民批駁，

⁶² Alexandre Leupin, *Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion*, p. 78.

⁶³ Jeanne Lorraine Schroeder, *The Four Lacanian Discourses: or Turning Law Inside-Out*, p. 54

更是台灣人自我矮化的主體性殘廢。小說最後結束在陳順德面對愛人或愛狗的分裂之中，其目的就是要點出這種看似客觀中立的文明知識背後，有著真正傷害自身的剝削，並期望讀者能在這個過程中，重新省思當前的處境和地位。

然而，在改編電影之中，這種重新省思的意旨，卻在電影內容與形式的交疊之下，越顯模糊曖昧。從電影的內容來看，其使陳順德此一主體卻完全臣服於在 80 年代更加穩固的消費社會邏輯，並藉由他近乎戀物地追逐著欲望，顯現出一種倒錯話語的結構，好在最終凸顯出那被陳順德鞏固愛護，實際上卻是既要剝削又要假裝中立的資本主義。因此，電影就這方面而言，可說是對原著的批判力道進行了強化，是以一種更為直接且殘酷的方式，將原本迂迴在原著間的各種諷喻，直接地展現在電影觀眾的眼前。

但是電影在形式方面而言，其以喜劇的手法所呈現的樣貌，最終使得電影仍逃不開大學話語的結構，而又回到資本主義所掌控的路線之上。這樣的結果，使得電影作為文化工業下的產物，「實質上是充當了壟斷資產階級為現實和統治辯護的意識型態工具」，並且有著「意識型態的控制和強化資本主義文明的作用」。⁶⁴這也就是電影為什麼最終改變了原著，並且在看似無法「忠實」於原著的同時，卻又弔詭地重現了原著所欲批評的核心精神：因為在大學話語的結構之下，改編電影作為一種手段，也只是為了達到它強化自身的目的。

⁶⁴ 孫晶：《文化霸權理論研究》（北京：社會科學文獻，2004），頁 53。



第四章 風櫃人來否？分析師話語下的幻想超越

在前兩章中，筆者透過兩種威權話語的結構分析，已經指出文化語境作為一個大他者，如何介入並影響改編電影的生成。但這並不意味著，導演作為電影的創作者，只能總是在大他者的影響下，因為接受或完全信服於大他者的領導，而使電影每每陷入為電影工業服務、為鞏固資本主義而存在的局面。相反地，改編電影存在著一種可能，即是創作者超越了以大他者欲望為自身欲望的處境，並且從而在這個文化語境之中，重新找到屬於自己可能的前行之路。

因此，本文於此章中的切入角度，將從原本對於文化語境的觀察，移轉至在文化語境中的主體，藉以看出這種不同路線的發展。同時，藉由朱天文〈風櫃來的人〉以及侯孝賢的改編電影為探討對象，使得本即處在同一語境脈絡的兩者，在不必探論他們的文化語境差異之後，得以更清楚地看出兩類文本背後為什麼是主體的能動性作為影響改編電影改變的主要原因，——因為兩類文本的主人翁在結尾處的顯著不同，即提示我們應對此有所注意：在小說中，阿清最後望著浪來潮湧的海岸，深感虛無，因為「潮岸不知伸向何方。他們亦將是、其去未知」；¹但電影裡，阿清卻在回到市集發現郭仔即將返鄉入伍後，在街上叫賣起賠本折扣的錄音帶。

有鑑於此，從主體的視角出發，或者我們才能看清文本中的人物是如何在相似的文化語境中一點一滴地轉變自己的生命，以致於在最後有了不同的發展，甚至是因此看出文本外的創作者，如何在文化語境中做出不同的選擇，進而對改編產生影響。畢竟，雖然誠如林景蘇所分析，侯孝賢的世界裡充滿眷戀的色彩，拍的是懷舊、歷史與記憶，²但是懷舊如果是對於現代性的一種反省和抵抗，如何解釋電影在呈顯導演對於往昔依戀的同時，電影角色在另一方面卻往往落入現代性此一大他者的規整之中？而相似地，業師楊小濱雖然以拉岡的精神分析理論進

¹ 朱天文：〈風櫃來的人〉，收於《最想念的季節》（台北：遠流，1994），頁139。

² 林景蘇：〈侯孝賢的電影美學與語言〉，收於《應華學報》第1期（2006年12月），184-185。

一步指出侯孝賢的懷舊，以及其徘徊在前現代與現代中的特質，根本上可以視作是作為大他者的現代性，對於前現代此一充滿撫慰性的想像界鏡像結構，進行打破和重整，³但若自然景物作為一種想像性的鏡像結構，並且在電影中總是扮演著紓解現代性的矛盾與困境之時，如何解釋在《風》片的電影與朱天文的原著中，一者走入了自然，一者則歸於市集的這種差異？

基於這樣的考量，追尋主要角色在兩類文本中的發展，進而看出其不同之處究竟何在，也就是本章中的主要工作；而這種細部式的考察，也將使得我們必須並置兩類文本，不再如前述一般分開討論，而能以一種對照的方式，凸顯出兩者間那看似處處相近，卻又總是存在內裡差異的路線。透過這樣的方式，筆者試圖指出青年成長為題材的兩類文本，雖然都存在著對於現代性追求的渴望，希冀能在象徵界中獲得大他者的肯認，進而尋得自身的位置，然而小說與電影不論在此一進程或是結果上，都有所不同：就進程而言，小說中的主體從初始之時即體認到對象徵法則的渴望，但在電影中，主體則是明確地在想像的維度中接受到象徵法則的滲透，從而逐步地跨入追尋象徵法則的過程。而就文本的發展結果來看，小說透過主體對象徵界的觀察，體認到大他者本身並非完滿無缺，以及欲望滿足的不可能性，從而使主體因此跌入虛無的處境；但另一方面，電影則在相似的情節發展中，使角色體悟這種空缺的必然性，並且更進一步地走出對大他者欲望的幻想，展開一種分析師話語式的超越，而重新在現代化社會中探索自身的生命意義。這種結果，使得這部電影因此也就可以一種後設的方式被重新看待：它即是侯孝賢往後電影風格的預示，顯現出他個人超脫出電影作為一種文化工業的產品，總是受制於商業主流的境界，且因此一轉變而改寫了改編電影的發展。

第一節 風櫃人來去：象徵的追求與大他者認同

誠如楊小濱所指出，在侯孝賢電影中，自然景物「始終是作為某種自我認同

³ 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北市：麥田，2013），頁 261-262。

的對象向自我展示的」；它「拉開了與社會符號域之間間距」，並且使得《風》片中的人物從鄉村移居到都市的過程，「可以看作是從虛幻的想像界進入嚴酷的符號域的過程」。⁴然而，亦如本文前文所言，這種想像界的鏡像結構，卻總是一次次地被象徵法則所侵入，以致於無能完成「懷舊」的安撫功效。

事實上，我們可以說這種想像界無法完成撫慰的無效性，是最終必然的結果，因為代表象徵界的大他者即便是在澎湖這樣一個充斥自然風光的場域中，仍不斷在《風》片中的社會運作著。有關這點，我們可從拉岡「父之名」(Name of the Father)的概念來進行檢視：在拉岡的闡述中，父之名與「父法」一詞意義大致相同，它指向一種權力、功能、甚至是命令，是社會的象徵法則和象徵秩序。它並非是特殊的法律條文，相反的，在最初始之時，它代表著對於亂倫禁忌此一維繫社會關係的根本大法。在後來，它甚至也代表著維繫社會運作的一種普遍原則。換句話說，父之名在本質上即是父親的「不」，是「父親通過話語宣講出來的象徵性禁止」。⁵而作為被語言所結構、代表著象徵法則的大他者，即以父之名的形式被呈現出來，成為一個至高無上的禁制和律法規範；當主體在建構的過程中接受父之名的閹割——也就是使主體從假想完整的S，變成被劃槓的、異化的主體\$——，從而從中獲得自身的意義時，便是主體進入象徵維度的時刻。⁶

透過父之名的觀點，我們便得以看出代表象徵界的大他者，在文本中實際上是不斷地存在的，而此一起點，即是作為家中長者的父親。在電影與小說中，父親作為象徵法則的最清楚呈現，是在父親喪事辦畢，清仔於餐桌上回憶父親身形的一段倒敘：在電影無言而僅有配樂的片段中，父親在餐桌上斥責一身髒亂的阿清；他不僅拆下阿清手腕上的飾品，指著桌前的一堆物品質問阿清，並且如同小說中所寫，以「中指的骨關節狠狠敲他一記腦袋」。⁷不論阿清被處罰、被責罵的

⁴ 引文參見楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 264、267。另，符號域即本文所言象徵界，為 symbolic order 翻譯上之不同；有時因行文之故，order 一詞或者被翻譯為秩序。為免讀者困惑，於此說明。

⁵ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁 530-531。

⁶ Samuel Weber, *Return to Freud: Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*, trans. Michael Levine (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991), p. 143.

⁷ 朱天文：〈風櫃來的人〉，收於《最想念的季節》，頁 133。

原因究竟為何，這個片段清楚地對我們展示了父之名作為象徵界中大他者的體現：它宣示著一種不得不遵守的禁令，使得阿清在這個過程裡，受到父之名的閹割，進而必須進入集體的、屬於社會的象徵法則之中，以尋找從 S 變為\$的自己，在象徵界裡究竟該何去何從。

更進一步而言，如果我們承認「盜亦有道」的話，阿清一群人作為澎湖的小混混，實際上也是處在另一重的象徵法則之中：即如紀傑克所闡述的：法律分裂為成文公法和它的陰暗的、「未成文的」、淫穢的、祕密的法則；透過這些祕密的規則，才能補充公法的不完備，才能針對某些雖然沒有違反公法，但卻與「共同精神」保持某種內在距離，且沒有真正認同這種精神的人。⁸阿清等人正是在這種情境下，一面嬉鬧在公法管轄的邊緣，同時在另一面，受到隱於暗處的法則所管束。在這個潛伏的社會層級之中，某種無法道盡內涵的「江湖道義」，協定、約束著每個人的舉止；而唯有遵守著這個法則，才能使這個隱密的社群繼續運作。正因此故，當這些小混混堅守著賭博不使詐術的原則，卻被裁賊挑釁之時，才會產生聚毆鬧事的行為：因為作為一個純然仰賴機運、沒有任何實質單位能確保其穩定性的遊戲，它的背後，只剩下某種祕而不宣的誠信原則。此外，電影中的阿清在哥哥因管教學生，卻莫名地被流氓修理時，也才會因為「井水不犯河水」的界線被跨越，而興起了「有仇報仇」的念頭。

然而，透過父之名所彰顯的象徵法則雖然在雙面都有其運作痕跡，但由於占據父親位置，彰顯法則作用的清父，其終究是個已經失去言語、無法正常活動的個體，故而使得象徵法則終究缺乏一個一統的、明確的導引方向。當具有主導地位的象徵法則失去其「表述」欲望的能力時，它便使得接受父之名閹割的個體更無所適從：一如筆者在前述的章節中反覆重申拉岡所言：「人的欲望就是他者的欲望」，⁹可是欲望的特色即是不斷地推延，永遠是「對別的東西有欲望」。¹⁰因此，

⁸ 齊澤克著，胡大平等譯：〈缺省的超我〉，收於《快感大轉移——婦女和因果性六論》（南京：江蘇人民，2004），頁 67。按，齊澤克即紀傑克，係大陸譯名之別。

⁹ Jacques Lacan, "Of the Subject who is Supposed to Know, of the first Dyad of the Good," in *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Co., 1998), p. 235.

欲望本即是一無能捕捉到的真相，而主體面對這種困境，只能一次又一次地發出之「你到底要什麼？」(Che vuoi?)的提問，並且不斷地以幻想(fantasy)來填補他者欲望謎團所留下的孔洞，試圖去回應，並架構自身的欲望與模樣。¹¹但是，面對失去語言系統，逐漸從象徵世界中脫離的父之名，主體所建構的幻想只能一次次地落空，且連回應也無能獲得。不論在哪種文本，當阿清還處在澎湖的時光時，他始終是無法確認這個大他者所欲求的對象的：他無法確認，這個大他者所欲求的對象，是否是過往父親教訓自己時，所教導出來的形貌？他也無法確認，自己應該，或者不應該成為他哥哥的翻版？甚至，更直截的問題是：這個社會秩序的大他者，究竟希冀他變成怎樣的模樣？這些問題，他都無能獲得解答；而這些疑惑，都深化了阿清對於象徵法則的渴望。

不過，更細緻地來看，小說與電影對於象徵法則的渴望，事實上有著一定程度的差異。在小說中，阿清對於法的雙面性格，其體會是錯綜交揉的：有關前述已曾論及的父法渾沌與失落，此處便不再贅述；在這裡，更重要的是阿清聚賭時的械鬥、成為阿清代罪羔羊而被毒打的兄長，以及阿清一群人替之復仇後竟被告上警察局的三個接續情景。這三個情節之所以重要，是因為它們不僅顯示了父法的空缺，以及公法的非常在，甚至還凸顯了「私法」不能確保它自身有效性的困境。是故，作為象徵界的「法」，其在小說中實是愈趨混亂不明，使阿清的內在衝突愈顯嚴重。但就電影而言，這種象徵界的複雜性實是相對薄弱的：儘管電影最終仍以警察介入小混混的鬥毆事件，來終止這場處於私法領域的紛爭，但不論是聚賭所引發的械鬥，或是前述中曾提過，在電影中與小說不同，是因為管教學生而導致被打的兄長，以及阿清為此所展開的復仇，其實都是偏重在私法的不穩定而呈現。因此，公法與父法的空缺，實際上都未能造就電影中的阿清，其內在能否浮現出更多挫折或焦慮。

正是這點的不同，才使得電影和小說在初始之時雖然有著相同的目標，都是

¹⁰ Jacques Lacan, "The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud," in *Écrits*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton & Co., 2006), p. 431.

¹¹ 有關此處欲望與幻想的內容，可參照本論文第二章第一節，頁 35。

企圖為角色鋪排離開澎湖的原因，但深入而論，其內裡卻截然不同：在小說中，阿清總是感到發慌，總是想要放棄，更總是想要逃離：因為父親坐在搖椅上的剪影只是個無能指引的父之名，而在電影院中分神回溯的往昔更是一段尚未被建構、只能隱約察覺的創傷。¹²此外，如果說電影透過自然風光呈現想像秩序的鏡像結構，企圖以此安慰人心，那麼在小說中，我們更能清楚地看見這種可能性的缺席：因為自然作為一完整的對象，它本即令小說中的阿清隱約地感受到自身的不完備；而象徵界雖然未曾整全地展現自身，但也已透過各種潛在的法則在主體身上留下種種的刻痕，使得他根本無能在想像的境域中獲得單純的滿足，而放棄在象徵中欲求更多。因此，坐在電影院中的阿清感到「生命一點點，一涓涓，都流走了」，他「終會耗竭而死」，¹³因為「他者的欲望」總是恆在，只是困限於此地的自身永遠無能得以理解其背後真正的意蘊。而在阿清與眾人報復完願賭不服輸，且因此打傷兄長的阿猴後，坐在沙岸上望著落日的他，也才會僅能感受到細細清清的晚風「叫人很累，很累的，想丟掉這一身臭重皮囊，讓潮水把自己帶走」，因而說出「我們離開這裡吧」的決定：¹⁴因為鏡像中的理想自我（ideal ego）早已在象徵法則的進入後變成了自我理想（ego ideal），此時的主體也不單純地只是認同在想像秩序裡，理想自我所承諾的未來，而是接受自我理想所導引出主體在象徵界的位置。¹⁵更甚者，他們一群人即便是離開到了內垵，也無能排解這種困境：儘管「石窗透進外面白光光的晨曦，這樣似乎是全新一天的開始，令人痛快」，¹⁶使他們興奮地在沙灘上狂奔，甚至脫光了衣服裸奔，但這種近乎回歸初始狀態的行徑並沒能將他回歸到原初的理想自我；相反地，阿清「只覺得不夠」，因為來

¹² 有關此處創傷的建構，詳見下文頁 93。

¹³ 引文見朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 111。

¹⁴ 引文見朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 114。

¹⁵ 理想自我與自我理想在拉岡的闡述中，係屬不同階段的產物：理想自我係隸屬於想像界，是主體在鏡像階段所誤認、且認同為自身的理想形象，它是主體預期未來發展的一個整體性的幻覺；而自我理想則是主體在進入到象徵界之後，把外部對象內化為自身象徵結構的一部分的結果，是主體第二次產生認同的對象。在拉岡的代數系統中，理想自我以 $i(a)$ 被表示，而自我理想則寫作 $I(A)$ 。有關理想自我與自我理想的區別，參閱：Lorenzo Chiesa, *Subjectivity and Otherness: a philosophical reading of Lacan* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), pp. 19-24.

¹⁶ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 114。

來去去的海水儘管淹沒了他的背脊和胸膛，卻只令他感受到「一種滿溢的慌空」。¹⁷換言之，小說中的阿清在海島澎湖中，只能不停地感受到自身欲望的不滿足，以及對於象徵法則的熱切渴望和失落。

正是在這種情形下，才引發了阿清向外追求象徵秩序的內在動力，而最終逃離了風櫃。但也正是這重因素，才使得他在高雄還處於茫然不知去向的階段時，因為被癩三與騙子耍得團團轉，並看見阿榮姊姊依舊毫無秩序的生活，而再一次地感到失望，道出「我們回去吧」¹⁸的逃避言語：因為對象徵法則的追求又再次落空，自身在象徵界的位置仍然是渺無蹤跡，使得「一種失敗的感覺像蛇一樣，涼涼滑滑爬上阿清的身體來」。¹⁹這種情形，一直要等到阿清一群人到了租賃之處，遇到了黃錦和以及藉他所體現的現代化社會法則後，才有所消滅。

但在電影裡，阿清並沒有這種強烈的內在衝突：空缺的父之名雖然對阿清也有著一定程度的影響，但當清父被棒球擊傷的往事被突然地置放在電影播映的時刻時，父之名的空缺更顯現為一種反襯，帶出了現實生活的停滯不前，——因為劇中透過放映義大利導演維斯康堤(Luchino Visconti)的《洛可兄弟》所暗示的，是鄉下人進入城市之後，只要願意努力付出，也能夠有所收穫，甚至是成家立業的意識型態。再者，在這個被引用的片段中，洛可還與其他兄弟在公寓的地下室遇見妓女娜蒂亞(Nadia)；她舉手投足間流出的誘人姿態，使畫面處處顯現出男性視角對女性肉體的情慾凝視。這個畫面，誠如謝世宗所分析，不僅是預示了未來阿榮姊姊與未登記結婚的「姊夫」的同居關係，也是黃錦和與小杏在高雄的生活型態，更使城市與某種情慾的連結被建立起來。²⁰因此，電影《洛可兄弟》中城市與這兩重面向的連結，無疑可說是在阿清的心中種下離去的因子。²¹

¹⁷ 引文見朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 115。

¹⁸ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 120。

¹⁹ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 120。

²⁰ 謝世宗：〈再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究〉，《台灣文學研究學報》第 17 期（2013 年 10 月），頁 20。

²¹ 這裡必須指出的是，當我們從一個整體的觀點進行一種後見之明的考察時，在電影院突然映現的這段記憶，當然也可以如同孫松榮所指出，是因為電影銀幕作為重現人物大腦影像場域的地方，「像是一個猝不及防會將固著影像擦去並填充嶄新內容的空白表面，它既不只是個召喚創傷

除此之外，從阿清前往高雄的原因來看，小說中那股對象徵法則的急迫追求，在電影中也無能得見：因為他的離去實則非盡出於本意，而是因為友人郭仔嫌棄澎湖的生活，認為「老待在這邊都快被曬乾了」，不如前往高雄找阿榮的姊姊，說不定「可以叫她幫忙找個事情做做」。因此，與其說是父之名的空缺顯然可感，造成阿清對象徵法則有著深切的渴望，進而構成他主要離去的動因，不如說是當下生活的無趣，以及身旁友人的推動，才使其傾向追求更豐富、更有方向性的人生。

事實上，電影中的阿清也未曾如小說一般，顯現出對於現實生活空洞、缺乏法則指引的恐慌，即連前往內垵，也純粹只是為了逃避仇家追殺的避禍之旅而已。更有甚者，當這群人到了內垵之後，反而還展現了某種在想像界中獲得滿足的情境：因為在這段情節裡，電影不僅再現了小說中他們在海灘奔跑的情景，甚至還使其在海灘邊「半路認親」，進而在港口邊上演了一齣「綵衣娛親」把妹的戲碼。在這個堪稱經典的畫面中，四個人對著被郭仔誤認為表妹的楊金花，一面跳著滑稽的舞步，一面被拍打提防的浪潮濺濕，但他們臉上的神情，卻是充滿著戲謔與歡愉，而無半點扭捏或不快。此情此景，不正是想像界發揮其魅力的魔幻時刻嗎？當自然以一個充滿生機的型態投注給阿清等人，使其理想自我的認同，被建構在一個活潑且奔放的形象時，這種結果，不正是他們之所以能夠在誤認對方身分之後，絲毫不感覺到尷尬而隨即展開把妹行動的原因嗎？而忘情地在內垵殺雞宴飲，不也是因為身處在想像界的這個境域，象徵的法則還未能發揮它影響力的緣故嗎？

因此，當電影中阿清一群人乘船前往高雄時，配樂所採用的維瓦第《四季·冬》的第一樂章，才給人一種複雜難解之感：因為此時船上三人的歡欣雀躍，除

記憶的無形景框，也是個隨時會將曾顯現於現實場景的影像儲存起來並將之投映的表面凹槽」，因而是一個創傷場景的到來。（孫松榮：〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動〉，《電影欣賞學刊》第 14 期（2011 年 6 月），頁 44。）不過筆者認為，創傷既是一種經由事後回溯才引發的效果，那麼在此一時刻，這種影像的映現實際上還並未對文本內的角色形成這樣的結構關係，而是等到後來父親過世之後，經由空椅與空的碗筷，才真正把這一組對父親影像的回溯，整體地串連成創傷意義的建構。有關電影的創傷建構，可參考下文頁 96 處的分析。

了顯露出即將面對新生活的期待以外，似乎也透露出主體與想像界的完滿自足，仍保持著一種親密的關係。然而此曲卻在不斷堆疊的八分音符中，譜出白雪飄降的情景，並再以小提琴的獨奏，顯示出強勁凜冽的寒風；這種音樂畫面與電影畫面的涇渭分明，難道不能說是原著對電影的滲入，所造成的錯置決定嗎？²²

不論如何，至少在這裡，我們已可清楚地看見原著與電影的初始差異：小說透過多重交織的關係，種下了阿清一角內在對於象徵法則的渴望，並使其因此前往高雄，尋求更明確的方向；而電影此時對父法的空缺雖然相對著力薄弱，但透過將之與現代化社會的「有所作為」並列起來，使得阿清對於象徵法則的追求，在較為薄弱的內在渴望以外，還有更為偏重的外在導引。

第二節 風櫃人何去：權威話語的自我消解與真實界回應

因循著這種差異，儘管電影的改編在某種程度上仍是忠於原著的情節，但兩者間的區隔亦愈趨分明；而透過觀察情節的重新調度，我們便得以更進一步地看出這種差異對文本造成的影響。

承前所述，在小說方面，阿清對於象徵法則的真正領會，實際上必須等到在高雄中覓得新居，並被黃錦和帶入加工廠工作以後，才有所開展。在這個過程中，阿清一群人表面上接受了現代化社會的運作邏輯，試著使自身融入當代社會之中，但事實上，卻在這個融入象徵體系的過程中，發現現實不盡然如他們所想：在現代化的社會中，也有比澎湖的混混更不入流、更不守「江湖道義」的低下角色；

²² 同樣從一個後見之明的角度來看，這或者也可能是導演有意在影像的構成裡，暗示他們此去困難重重，願望難成，而在文本內外刻意製造的背反：誠如林文淇指出，電影一開場就以兩個空鏡頭的拍攝，融合海風與海浪的聲響，顯現出風櫃的荒涼，並使觀眾領悟這兩個空鏡頭「不僅是劇情場景的指涉，同時也是四個主角的生活背景以及心境的隱喻」，隱含著「風櫃年輕人在此地無法發展的社會意義」。(林文淇：〈「醜味」與侯孝賢電影詩學〉，《電影欣賞學刊》第6期(2007年3月)，頁108。)從此一觀點來看的話，這段配樂的運用，或者也就具有前述所言的那種相似效果。除此之外，必須指出的是，這種因配樂而起的解讀分歧，可能並非導演在最初之時所能預見：因為在現行收錄的電影DVD版本中，其配樂並非由侯孝賢親自進行配置，而是在電影後製結束前，交由楊德昌進行重新剪輯，以古典樂抽換掉侯孝賢原本有意採用、由李宗盛所寫的流行歌。有關楊德昌對《風》片重新配樂一事，見卓伯棠編：《侯孝賢電影講座》(桂林市：廣西師範大學，2009)，頁117、120。

也有行善之後，發現對方也非善類的情境；更有看似完全遵守著社會規則的黃錦和，最終也被揪出不法的私下勾當。這些事情，使得「法」的穩定性，以及代表象徵界的大他者的欲求，又再次受到懷疑與挑戰。

因此，在這裡我們必須再一次地回到四種話語中的主人話語來進行檢視——因為係屬威權話語的主人話語，總顯現出主體在進入這個現代化社會時，將必然感到的創傷：正如筆者在第二章所提，在主人話語的結構裡，實有著分裂的主體作為真相，支持著話語的運行。而主人能指雖然領導著話語的方向，但其目的，只是要生產、並且享用絕爽的結果，因而對於主體的欲求或受苦，毫不在乎。這使得顯現在橫槓的下方的幻想公式（ $\$ \diamond a$ ），總是明白地指出兩者間無法交集的關係：小它物（ a ）作為絕爽的體現，其實總是一種空洞，無法被主體（ $\$$ ）所把握。所以在主人話語裡，他者的欲望其實是「一件原初已喪失的、或根本就是缺失的物體，一件否定性的物體」；²³主體接受主人能指運作所生產出的絕爽快感，也就因此不可能全然等同於主人能指所宣稱，而將無可避免地包含有創傷性的痛楚。

以此回望朱天文原著，我們更能瞭解上述阿清在接受現代化的社會法則時，所面對到的困境：在小說中，澎湖的成長經歷便已經種下阿清內在的分裂，使得阿清必然呈現為一個分裂的主體（ $\$$ ）；他一方面接受了現代化法則的規訓（ S_1 ），學習著現代化社會所需的知識（ S_2 ），企圖成為一個有用、守法、上進的人，但另外一方面，卻也無法迴避過去早已目睹過的、法的晦暗不明。法的陰暗面依然常在，在現代化的社會裡阿清等人雖然服膺了資本主義的邏輯，卻只能一次又一次地在擁有收入之餘，看到它挫敗的下場。這種絕爽的痛感，甚至也展現在阿清陪同小杏前往墮胎的過程中：阿清雖然接受了社會法則的指引，成為了一個能夠被信賴的男性，然而他至多只能成為同意書上的一個名字，成為阿杏身邊一個非常平凡的同行。因此，我們可以說阿清雖然最終在象徵世界中獲得了位置，可是

²³ Richard Boothby, "Figurations of the *Objet a*," in Slavoj Žižek ed., *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Vol. 2 (London: Routledge, 2003), p. 160. 中文翻譯引自楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 29。

我們也可以發現，這種透過主人話語所得到結果，其實是無可避免的傷痛：「人都是孤獨的，彼此不能代替。顏煥清想著，我們都是他媽的孤獨透了。」²⁴這種結果，正是紀傑克所指出的：在主人話語中堅持存在的幻想，實標誌出主人話語最終將面臨無可避免的失敗；²⁵因為即如拉岡在最終的欲望圖示²⁶中所揭示的，幻想隱藏了大他者秩序的建構方式，實際上是圍繞著一個創傷性的不可能性、一個難以被象徵化的某物所建構而成的。²⁷也就是說，拉岡以代數符號 $S(A)$ 所表明的，是大他者根本無能提供任何東西，或者，只能提供一個欠缺的能指的狀態；大他者不僅無法保證自己言說的有效性，即連對於自身要求的表述事實上也是空洞不存在的。²⁸在這樣的情況下，透過主人能指所展現出來的現代化法則，其本身的無意義性和意義的空缺，也便一覽無遺。

更進一步來看，在阿清因父喪回到澎湖之後，這種法則的空洞化甚至還清楚地透過父親的死去展現出來。在小說中，阿清在父親的葬禮過後，與小杏隨口聊起父親被球砸傷的事情；緊接著，阿清又提及父親用球棍打死蛇，數日後蛇屍被曬乾至只剩下蛇皮之事。此時阿清突然笑了出來，口中重複著方才說過的話，喃喃說道：「都沒有了，真奇怪，只剩下乾的皮」。²⁹

我們可以說這兩段事件只是一個偶發性的聯想，是因為同屬與父親的棒球記憶才被聯繫起來。但是，其更隱在的深意是，乾到只剩下皮的蛇即是父親的隱喻，是真實界的透露在象徵界中的硬核，是父法本來即是空洞的證明。誠如紀傑克所指出：象徵界本身就已經隱藏區隔、漏洞、缺陷，並且環繞著某些不可能性，因此，象徵界中的任何互動溝通都需要一小塊真實界的介入，去填補這個空缺，才能支撐住它的一致性。而這個偶發卻被我們發現的、支撐著象徵世界的真實界，

²⁴ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 130。

²⁵ Slavoj Žižek, "Four Discourses, Four Subjects," in Slavoj Žižek ed., *Cogito and the Unconscious: Sic 2* (Durham, and London: Duke University Press, 1998), p. 76。

²⁶ 有關拉岡欲望圖示的四個階段，本文無法詳述。詳請參閱註 27 中紀傑克之著作。

²⁷ Slavoj Žižek, "Che Vuoi," in *The Sublime Object of Ideology* (London; New York: Verso Books, 1989), p. 123.

²⁸ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，頁 652。

²⁹ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 134。

才能藉此引發無盡的詮釋，來連結我們「真實生活」中的事件以及象徵秩序中的脈絡，並使得所有的事情在這個瞬間都有所意指。³⁰

藉由這個脈絡，我們才得以明白這個偶發的、被回憶的蛇皮事件，為什麼引得阿清發笑，卻又只能喃喃重複自己說過的話：因為大他者的不完備早已內存於阿清的潛在認識之中，只是過往的他未能確知、確信，因而積極地透過向外尋求更高階的指引；然而真相卻早已銘刻在過往的經歷之中，不論是家庭中的「父之名」父法，還是社會中的大他者大法，實際上都是空洞而無能保證自身的。這個大他者無法象徵化又被阿清排拒的硬核，最終只能以「一種創傷形式『歸回』與『回應』入侵象徵秩序的空間」，³¹逼使他認清當下的處境，面對這個真實事件背後的真實界真相。因此，看見父親靈柩的無淚，其實並非如阿清所言，「也許七年前那次父親就死了，現在只不過是消失」；³²而想起往日父親教訓他的畫面落淚，也並不如他聲稱的「又像是為了小杏感到悲傷」。³³這些語言上的自我欺瞞，實際上都是為了避免去面對這個總有一天會被建構完成的創傷：那些關於父親的、曾經璀璨閃亮如寶石，但如今已澈底遺落的「一個夢，他自己也不知的夢」。³⁴而這個創傷的無意間到來，更證明了象徵世界的無能為力。

透過主人話語與真實界的回應，我們得以瞭解小說為何在過程中，逐步走向虛無。但這也使得具有相似情節的電影，為何在最終走向的不同結局的疑惑，更加被凸顯出來。換句話說，主人話語與真實界的回應，是否能在電影中產生一致的作用？

事實上，筆者認為主人話語與真實界的回應在電影中仍然是成立的，甚至因為電影對故事情節的重新安排，以及展現手法的不同，其效力反而更加顯著。這從主人話語的運作方式可窺知一二：在電影中，主人話語的效力先是透過黃錦和的事業有成，對比阿清等人的一無所長而被彰顯出來。此後，黃錦和不但成為他

³⁰ 紀傑克著、蔡淑惠譯：《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡》（苗栗縣：桂冠，2008），頁 46-51。

³¹ 紀傑克著、蔡淑惠譯：《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡》，頁 60。

³² 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 133。

³³ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 133。

³⁴ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 111。

們進入主人話語的引導，更成為阿清學習模仿的對象：在小說中，阿清學習日語是因為想要趕上小杏的生活層級，使自己不再是個無用的小混混；而在電影中，阿清學習日語的動機儘管沒有直接地被展現出來，但這個接續在被騙子兜售色情片之後的情節，顯然即透露出他的內在原因——因為他接受了象徵的法則，並且以當前所見最有成就，一邊上班一邊上學進修的黃錦和為效法對象。即如楊小濱所指出，當阿清等人踏尚未完工的大樓，看見的不是期待中在大銀幕上播映的色情電影，而是在窗戶外映現的、作為都市文明符號象徵的高樓時，便顯現出「都市生活的現實以符號秩序的面貌擊破了阿清等仍試圖尋找和認同的想像性鏡像」；城市的視覺意象與騙子的語言將想像界重新歸整，展現了象徵界的整飭功能。³⁵因此，阿清對於主人話語的遵從，正是在這層意義下才真正開始開展的。所以他抗拒阿榮與郭仔與地痞流氓的瞎攪和，對於他們認為黃錦和只是因為「很倒楣」而被開除的言論也不表贊同；其後，他甚至因為對二人在工廠裡打鬧的行為感到不滿，而端出「等等又要被領班罵」來制止他們。這些種種，都顯現出阿清已經接受了現代化社會運作的邏輯，進入象徵體系之中。³⁶

然而我們不能忘記，電影中象徵法則的混亂依然存在：阿榮與之鬼混的地痞流氓們踐踏了「朋友妻，不可戲」的守則，而奉行「向錢看」的黃錦和最後也因盜貨私售之事東窗事發，淪於被開除的下場。即如自己，就算再努力，也不可能成為小杏身邊真正重要的角色：畢竟當黃錦和醉倒在床上，小杏因其呼喊，而衝入房內的舉動，便反映了這殘酷的事實。更甚者，當阿榮道出在這種工廠作工，一輩子也不可能賺到大錢時，更點出了他遵行的法則的荒謬性——這正是拉岡最初藉黑格爾主奴辯證談論主人話語所揭示的：奴隸所生產的剩餘絕爽（surplus-jouissance）最終將被主人所掠奪，被主人轉換為剩餘價值加以享用，

³⁵ 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 264-265。

³⁶ 這也就解釋了為什麼李振亞在透過對鏡頭影像的分析之後，指出本片中的年輕人在都市和鄉村之間，具有一樣的親密關係，而不存在顯著的差異。因為在這個角度之下，不論是係屬自然的風櫃，還是人工建構的高雄，都使他們得到一種暫時性的滿足；只是在風櫃中的滿足，是為想像界中對自我完滿狀態的誤認產物，而在高雄，則是因為他們能在象徵體系的世界裡，找到一個安身立命的位置。有關李氏觀點，參閱：李振亞：〈從歷史的回憶到空間的想像：侯孝賢電影中都市影像的失落〉，《中外文學》第 27 卷第 5 期（1998 年 10 月），頁 266-267。

而奴隸永遠無法獲得絕爽的滿足。³⁷這些情境，都表現了前述主人話語的運作，實際上只能產生絕爽這種帶有痛感的結果。電影人物一方面在遵循主人話語的論述中有所成長，另一方面，卻也不斷地在獲得成長時感受創痛。

而就真實界的回應來看，電影實際上也是透過使父之名澈底地呈顯為空缺來展現。不過值得注意的是，電影將阿清回憶父親以球棒殺蛇之事，重新安排至抵達高雄不久後：當時他欲寫信給母親，但由於不滿意內容，遂撕去重寫；就在這個時刻，他發現一隻乾癟的蟑螂屍體，壓印在次頁信紙上。阿清一面在蟲屍身邊畫出一圈圈如漣漪般放大的波紋，一面也憶起了往事。

如本文前述所言，電影中的阿清在離開澎湖之時，其內在對父之名的空洞並不如小說般強烈，一直要到這個瞬間，才使之較為明確地被呈現出來。從蟑螂的屍體到父親以球棒殺蛇，由於電影使阿清在早前陳述這段往事時，並未如小說般陷入沉默，反而是在這個時刻，以不涉及後續蛇屍乾硬的情況下，聚焦在父親殺蛇過程，因此更凸顯了這之間連結關係，其實並非是「雙屍效應」如此單純，而是建立在父親與蟑螂的屍體之上的。阿清在這裡所產生的跳躍聯想，即是從被壓扁的蟑螂屍體，指向被球棒殺死的蛇，再從蛇屍的畫面，走向失能的父親。換言之，父親即是乾癟的蟑螂，即是那被擊殺的蛇，即是那個早已無能作用，缺乏指引性的父之名。從寫信給母親到一圈圈的筆墨漣漪中憶起父親，電影用更隱微的方式呈顯出阿清一次又一次地探問這個不知所蹤的父之名「你到底要什麼」，一如阿清在小說中餵父親吃飯時，因憶起這段往事而越發急促，導致父親噙到的場面。³⁸換句話說，阿清對於父之名的空缺在此時已有所察知，只是因為當下仍期待著接受現代化社會法則的洗禮，因而無法澈底體悟。

此一情形在他回到風櫃之後，因為失去了現代化社會的遮蔽，再加上在主人話語中對於法的空洞性越趨醒悟，故而必然被放大呈顯。因此，透過凝視失去父親身影的搖椅，以及飯桌前那被刻意安放，像是等待著父親的鬼魂也會在葬禮後

³⁷ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，頁 819。

³⁸ 小說場景參見朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 113。

回來用膳的碗筷，阿清回憶起的兩段過往，才真正使他觸碰到了真實界在象徵界中插入的硬核，那個以創傷形式回歸的、早已脫落的父之名「真相」。

事實上，電影在此處有個更耐人尋味的安排：在飯桌上，阿清不停地被母親與家姊叨唸，言其不要以為到了高雄沒人管，就盡作些不正當的事情，繼續跟不三不四的朋友混在一起。然而，透過上述的分析，我們已經知道在這個時刻，阿清不僅是個已經經過現代化法則洗禮，並且接受象徵體系轄中的主體，同時，也是個已然體認到象徵界空洞的主體。但他的親人一方面停留在想像界的時間裡，以一種停滯的時間觀觀看阿清，另一方面又以失落的父之名大法來規勸他的行為。這種錯亂的複雜體悟，終使他憤怒地摔下手中的碗筷，衝出家門，並且又再次來到當初在前往內坵前，眾人曾經齊聚於廝的那棟空屋之前。這個以相似鏡頭構成，卻只剩下阿清的場景，顯示著曾經是撫慰人心的自然風光如今再也無能為力；被象徵法則與真實創傷穿透的阿清，已永不可能回歸那虛幻的理想自我。

至此，我們可以說小說與電影在此二方面之所以有不同的展現，係因為文本中的角色有著不同的發展階段之故：在小說中，當阿清從澎湖來到高雄，進而走入這種幻滅時，其早已身處在象徵的領域之中；但電影裡的阿清，則先是在高雄受到象徵法則的穿透，並從澎湖的想像階段脫離之後，才開始體會到象徵法則的空洞，進而領悟到某種隱在其後的真實創痛。但另一方面，由於兩類文本畢竟皆以青年成長為題材，其中某種理想或期待的幻滅本就是無可避免的結局；這導致觀者在相似的情境中，或者便自然而然地將兩個文本等同觀之，而忽視了內裡發展實際上有著細緻的不同，因此未能注意到在這種差異之下，兩類文本最終走向截然二分的道路。

第三節 風櫃來的人：分析師話語下的意義重建

如果透過上述的分析，使我們在兩類文本中得出一致結果的話，那麼行文至此，我們不禁要問，究竟是什麼使得電影走入不同的處境？筆者認為，這可先從

阿清如何面對真實界所透露出來的真相，作為觀察的起點。

小說中的阿清在回到高雄之後，雖明知象徵法則實則充滿罅隙，但卻也更堅守著這種象徵法則：他企圖建立一種屹立不搖的型態，以面對當前逐步瓦解的世界。於是當眾人紛紛離開加工廠時，他仍堅守著資本主義社會的運作法則；明知自身無法取代過往黃錦和在小杏心中的位置，卻仍然奉行著應該要成為一個可靠、可信賴的男子的守則，甚至即如小杏因黃錦和將返，欲離高雄時，阿清也硬是陪同往赴車站。這正如同紀傑克所指出，當真實界的回應撕毀了過往欺瞞性的偽裝之時，人唯一的逃離方式就是把這個過往的偽裝看得更加嚴肅，並堅持著這種信念。³⁹

可是這些堅持最終都是無用的產物。當小杏走了之後，那個被刻意忽視的真實界創痛又會重返象徵世界的視野，重新在阿清的生命中展開。當阿清一群人在西子灣海灘裸奔，重現了當初在內坵海灘的情境時，象徵界的無能滿足又再次地被顯現出來；只是這次阿清已非過去那個不明事理的自己，而是在一重一重的挫折過後，深刻地體悟到空洞的象徵界背後，猶有真實界的混沌樣貌。這個體悟在阿清問阿榮未來規劃，阿榮竟道出娶妻生子的答覆時，尤為深刻：因為如果這個如此單純的結果，即是象徵界的大他者所欲求的，那他實際上全無外尋的必要；又，此若非是象徵法則所追求、所希望自身達到的，那象徵的空洞性就愈發顯著——因為他們在象徵界中最終仍一無所獲。面對此情此景，小說最終以「潮岸不知伸向何方。他們亦將是、其去未知」⁴⁰作結，顯現出小說人物在觸碰到真實界後的無力與頹喪，也為小說的虛無傾向作了最終的定調。

以此回望電影情節的發展，我們則不難發現，類似的情境雖然在電影中也有所重現，但卻在影片的最末有了極大的轉變：電影中的阿清在回到高雄之後，固然即如前述對小說的分析一般，進行著某種對於創傷真實的「抵禦」，而過著與往日無異的生活，甚至表現出某種更為愉快的樣貌。但正如同拉岡所宣稱：任何

³⁹ 紀傑克著、蔡淑惠譯：《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡》，頁 52。

⁴⁰ 朱天文：〈風櫃來的人〉，頁 139。

在象徵界中受到壓抑者，都將在真實界中回歸；⁴¹這種方式最終仍要走上失敗的結局，而使主體不得不去面對真實界所透露出來的真實，也就是那些被刻意隱藏、視而不見的創傷。例如在看似快樂的生活中，小杏望海所流下的眼淚；或者，在她接到黃錦和來信後，毅然決然地離開高雄的結局。這些種種，都逼使阿清去面對那個曾經以為能夠賦予自己方向的「法」的脫落，而揭開過去那個對大他者所欲的幻想背後，實際上是個無能填滿的空洞，是象徵界真正的面貌。也正是在這個時刻，電影與小說的最終差異才終於展開：因為當小說在面對真實的創傷而落入虛無之際，電影卻積極地尋求一條道路，使得人物儘管苦痛傷悲，猶能在現實之中繼續存活。楊小濱認為，阿清在電影的最後，於市集上叫賣起打折的錄音帶，便是「成長為商業秩序的語言體系所建構的『主體』」。⁴²但筆者認為，這樣的說法未能澈底解釋面臨這種創痛與焦慮，主體如何繼續生活於象徵世界之中；真正的關鍵所在，應聚焦在叫賣打折商品的行為之上——因為這個「買一送二」的賠本生意背後，洩漏了主體在那個當下，棄絕了資本主義社會的思路，從而不再以大他者或主人能指給予的方向為尊，而走出自己的生命道路。

這正是拉岡認為精神分析的終極目標，也就是主體「不要向欲望讓步」的真義：主體因為在他者的欲望中認識到自己欲望的不可能性，使自身不再以他者的欲望作為自身的欲望，才能夠因此穿越過往不斷以幻想填補大他者提問的處境，到達語言之牆的另外一面，而真正認識到自己欲望的界限。⁴³在這個過程中，幻想的公式被逆寫，從原本的 $S \diamond a$ ，變為 $a \diamond S$ ，顯示著那個原本作為欲望對象一原因（object-cause）的小它物，其根本缺失的性質已被主體所體認到；主體也因而不再以在大他者中取得位置作為他的欲望，從而改變了大他者的地位。⁴⁴

事實上，我們還可以從四種話語中的分析師話語來進行更進一步的觀察——

⁴¹ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*. Trans. Russell Grigg (New York: W.W. Norton & Co., 1997), p. 203.

⁴² 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 273。

⁴³ Jacques Lacan, *The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis*, trans. Sylvania Tomaselli and John Forrester (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988), p. 246.

⁴⁴ Ed Pluth, *Signifiers and acts: freedom in Lacan's theory of the subject* (Albany, NY: State University of New York Press, 2007), p.98.

因為穿越幻想的公式，就展現在分析師話語的結構上方：

$$\frac{a}{S_2} \rightarrow \frac{\$}{S_1}$$

圖式 8 分析師話語的話語結構

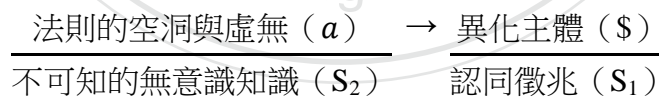
在這個結構中，小它物（ a ）占據了話語動因的位置，對於主體所提出之任何捕捉它面貌的企圖，給予一種否定性的沉默。它迫使主體（ $\$$ ）必須以大量的言說補足那空白的鴻溝，進而在這個過程之中，回答出「我是什麼？」的課題，而消解原本那遺落在真實界的創傷，使其進入象徵的體系之中。這個結果，將使主體產生一個新的、屬於他自身的主人能指（ S_1 ），一個不曾從屬於大他者的主人能指，以使主體去衡量、標定他自身的存在意義。⁴⁵

在這樣的結構下，我們便能更清楚地理解在電影的最後，為什麼阿清做出了與小說中截然不同的行動：因為正是一次又一次地被小它物所拒斥，從而使他開始反思自身的面貌。不論是小杏或者是加工廠的工作，實際上都未能真正地勾勒出他的面貌；而當小杏最終也離開高雄之時，阿清的身邊頓時顯現為一片空無——畢竟過去與他朝夕相處的朋友因轉換跑道，不再與他同處在同一的生活情境，而期盼與小杏成為佳偶的希望，最終也落空無果。正是在這重意義之下，我們才能理解當阿清獨自一人走向市集時，為什麼未曾如小說一般，終止在虛無的境地：因為在主人話語中獲得的財富與社會位置，至此竟轉變為一種虛空，去逼問他真正的欲求究竟為何，自身的定位又在何處？也正是在這樣的一個時刻，某種新的主人能指才會突然地在阿清的心中萌生，使其以拋棄資本主義唯利是從的

⁴⁵ Jeanne Lorraine Schroeder, *The Four Lacanian Discourses: or Turning Law Inside-Out* (New York: Birbeck Law Press, 2008), p. 108. 按：透過上述對分析師話語的描述，那麼筆者在上一章中將電影《我愛瑪莉》的文本內容，解讀為倒錯話語此一與分析師話語同形異義的結構，其緣由也就更為清楚：因為在電影裡，瑪莉作為小它物，總是召喚主體前來對它欲望，並使主體永遠因此覺得不滿足而追逐著它以獲得更多快感；但在分析師話語裡，小它物的作用反而應當是要促使主體去生產一個專屬於他自身的、能夠解釋他存在意義的主人能指，以使他得以轉化某種在象徵界中獲得的苦痛。因此，在這種情形下，《我愛瑪莉》中藉由瑪莉而使陳順德不斷追求欲望的過程，就只能是倒錯話語而不可能是分析師話語的情境。

主張為其新生扉頁的起點。

然而，我們必須注意到，這樣的頓悟就其行為本身而言，實際上有著超乎常理的邏輯跳躍：當阿榮質疑阿清這樣會害他賠本時，阿清卻回他「什麼賠本？郭仔後天就要走了啦，你還講那麼多幹嘛！拼了！」這不禁使我們疑惑：在郭仔的入伍與賠本生意之間，究竟如何建立起關聯？事實上，從分析師話語的角度來看，這種無法道盡緣由的舉動，恐怕即是此一結構下主人能指的特色。對拉岡而言，透過分析師話語所產生的主人能指，是主體的愚昧(法語 *bêtise*，英譯為 *stupidity*)：作為一種還未能被主體適切地賦予意義，並象徵化的真實界創傷，這個主人能指以一種徵兆 (*symptom*) 的形式被表現出來，且缺乏明確的意義。⁴⁶換言之，主體實則未能清晰地掌握到這個主人能指真正的內涵為何。除此之外，這個隱藏在小它物之下、作為真相支持著小它物的知識 (S_2)，實際上就是無意識的知識；然而對所有的主體而言，無意識的知識都是個謎，只能被「半說」，因而永遠與主體在話語中所產生的主人能指，相隔著一道鴻溝。⁴⁷因此，在這個當下，阿清對自己所做的行為，實際上也無能明確地道出其背後的意涵；甚至對他而言，這個行徑的選擇，也只是一個偶然的、武斷的、被他所認定能夠超越當前困境的決定。在這個角度下，分析師話語便為我們展示了一種截然不同於小說的結構：



圖式 9 電影《風櫃來的人》的分析師話語結構

就這個結構來看，電影與小說最大的不同，就在於主體是否能從這個虛無的空洞中跳脫，將這個有如創傷的結果，轉化為一個自身所能接受的痛楚，進而從中發展新的、可能的生命契機（儘管其將以一種徵兆的形式被呈現）。因此，在

⁴⁶ Jeanne Lorraine Schroeder, *The Four Lacanian Discourses: or Turning Law Inside-Out*, p. 109

⁴⁷ 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，頁 842。

電影的最末所展開的差異路線，正揭示了主體在面對大他者時，可能走向的不同道路：即如前述，在小說裡面，由於主體無法解決這種困境，只是不斷地否認、拒絕面對法則空洞的真相，因此小說最終只能在阿清陷入虛無的同時，也將這個困境留給了讀者。誠如楊佳嫻所言，這類以少年啟蒙為書寫主題的「成長小說」所著重的，並不是青年成長的過程將如何發展，而是一種覺悟，是青年最終以一種非理性的、感性的方式去認識世界，並發現時間與現實本質所隱含的悲劇性；除此之外，台灣成長小說普遍共有的結局，是青年在以幻滅作為成長代價的同時，往往「明瞭了某些事務上自我的無能為力，對於自我和現實的認識，乃是在於發現裂縫，而非與群體社會達到更好的接合。」⁴⁸小說〈風櫃來的人〉在結尾所面臨到的這種虛無處境，無疑正是這個框架下的最佳例證。但依小說而成的改編電影，卻在此時此刻使角色有所頓悟，透露出一絲希望的曙光，而沖淡了結尾本該有陰鬱低迷。儘管我們並不能知道阿清這樣的行動是否真能成功，是否能確保他在往後將這股創傷化消為可承受的疼痛，從而超越過往以大他者為尊的生活方式；但不論如何，唯有透過這樣的方式，他才能一步一步地重拾那些在接受象徵法則時，可能已經錯亂、甚至陷入混沌的往日——例如那被自己遺忘甚至拋棄的友情，竟連郭仔即將入伍都渾然不覺——，並重新建立起自己真實的面貌。

至此，我們也才能看出侯孝賢的電影，實則是希冀在混亂的現代生活中，重新發掘生命的意義的。即如鄭樹森所指出，當片尾以靜止不動的鏡頭，拍攝熙來攘往的市集，並使車流、人潮淹沒了阿清的叫賣聲時，這種強烈的孤獨感與異化感，便自然而然地在結尾之中浮現出來。⁴⁹但也正是這種反差的對比，才使我們意識到這聲嘶力竭的叫喊背後，有著更深層的渴望：那是主體在經歷過象徵的空洞，並開始實踐幻想的穿越之後，所展開的另一種生命型態，一種在跌撞中，須歷經苦難、認同自己的徵兆，才能獲得的些微光明，是新的生命意義或許必須由

⁴⁸ 楊佳嫻編：《台灣成長小說選·增訂版》（台北：二魚文化，2013），頁7、8。

⁴⁹ 鄭樹森著，吳小俐、唐夢譯：〈「涉世」的意識形態——論侯孝賢的五部電影〉，《世界電影》1998年第4期，頁51。

此才能獲得的一種艱困嘗試。⁵⁰

而正是這種新的生命型態才使我們意識到，電影本身，實際上也在實踐一種新的可能，一種迥異於過往在商業電影中打轉，且企圖從中脫出的分析師話語情境。有關這點，我們可以從這部電影與侯孝賢此前作品的拍攝手法上不同，看出一些端倪：誠如劉森堯所指出，在這部電影中，侯孝賢在影像風格和拍攝方法上，最引人注目的突破，即是「長拍鏡頭」(long take)與「深焦鏡頭」(deep focus)，⁵¹而以此回望侯孝賢此前的三部長篇作品——《就是溜溜的她》(1981)、《風兒踢踏踩》(1982)、《在那河畔青草青》(1982)——，其前後分殊就顯得分外分明：在《風》片之中，這兩種鏡頭常結合運用，使得畫面經常是在距離被攝對象非常遙遠的地方，以一種極為冷靜客觀的語言模式，維持長達一分鐘、甚至是兩分多鐘。除此之外，這種鏡頭還常常佐以固定機位的方式，將景框凝定在某一位置上，使得鏡頭下的人物「自然地」進出視野內外，而顯現出一種確如日常生活般的觀察角度。因此，在《風》片中，即便影像在鏡頭下有所動態，但其敘事也仍是趨向緩慢而靜寂，而呈顯出某種靜如止水的自然感。⁵²一個最顯著的例子即是阿清一群人在前往內坵之前，群聚在一棟不知名的房舍之前的景象：在這段長達一分鐘的遠景鏡頭中，昏黃的夕陽雖然使得固定機位中的人物表情，因為高反差的對比，只剩下些微的動態可以捕捉，但是這種含混不清的對話氣氛，反使得環境與人物的關係，幾乎融為一體，而在極為靜謐的畫面中，抬昇了整體的情緒張力。

⁵⁰ 值得一提的是，謝世宗雖然認為《風》片的結尾充滿著無可阻擋的青春生命，但由於他強調的是一種原初的生命力，因此在該文中，似乎未能得見其對這種生命力有著層次上的分別。對於這樣的觀點，筆者並不贊同：如果正是這種原初的生命力驅使著青年在挫折後前進，那麼就本文的觀點來看，這些青年便只是一直停留於想像界的領域，而未有前進。此外，倘若只是一種同質的、原初的生命力持續不變地在影片中流動，那麼青年在遭遇困頓時，似乎便難有任何需要克服的可能，——因為那不止息的生命力總會替他們打破困境，使其勇往向前。此遂與成長的題材有所扞格。參見謝氏著：〈再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究〉，《台灣文學研究學報》第17期（2013年10月），頁27。

⁵¹ 劉森堯：〈風櫃來的人——電影的寫實主義〉，收於焦雄屏編：《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁324。

⁵² 這種拍攝觀點的改變，自然與侯孝賢閱讀沈從文自傳，並受其影響有關；然本文終究不是侯孝賢專論，對於侯孝賢的討論，也只能點到為止。有關沈從文對侯孝賢的影響比較，可參照：楊雅君：〈沈從文對侯孝賢影像語言的影響研究〉，收於《東吳中文線上學術論文》第20期（2012年12月），頁77-111。

因此，即如劉森堯所言，正是因為有了這樣的拍攝手法，才能澈底展現這種青少年對未來茫然疑惑的感覺，而展現了電影的美學高度。⁵³

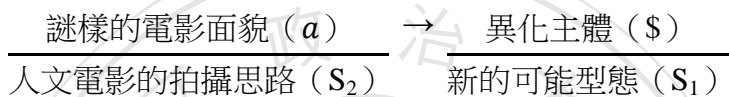
然而相對於此，過往的三部作品中，大部分的鏡頭轉換便顯得相對短促，或者常在較長的鏡頭中，出現鏡頭快速地地拉近或拉遠，並跟隨著角色移動，以製造出某種動態的關注。因此這些電影的敘事語言就變得較為快速流動，而顯現出某種主觀的特質。例如在《風兒踢踏踩》中，當鳳飛飛飾演的蕭幸慧送鍾鎮濤飾演的盲人郭金台回台北家中時，電影便採取中景跟拍的方式，將視覺的焦點完全凝聚在他們身上。又如在《就是溜溜的她》中，身處於農村中、由鍾鎮濤飾演的顧大剛為解蛇毒，找上與其有過節的火旺一家，進而發生爭執時，鏡頭先是特寫發難的火旺，隨後將鏡頭回拉，顯現出大批的圍觀群眾和由鳳飛飛飾演、作為調解人的潘文琦。隨後，當兩人衝突加深時，又拉近鏡頭，將畫面鎖定回主要的爭執人群，並以連續的特寫鏡頭雙方白熱化的動武對壘，以及潘文琦因雙方都不講理而動怒離去的畫面。甚至連風格上已經有所端倪、較為靠近其新電影時期的《在那河畔青草青》，其中盧大年與陳素雲偕同另一名老師到河邊戲水的歌唱畫面，那種接連反拍的人物觀點鏡頭，也幾乎可說與當時音樂錄影帶的拍攝方法，如出一轍。我們可以說，這些鏡頭的語彙，在在都顯示出侯孝賢於此一時期的思考模式，仍然是以主觀的角度，去捕捉、貼近能吸引觀眾的視覺素材，以獲得大眾觀影的興味；更遑論這幾部電影本身愛情喜劇的定位，其題材在親民特質背後的商業意圖，也就更不言而喻。

因此，如果說有過三部長篇作品的侯孝賢在拍攝《風》片時，曾躊躇無主，如果說他的風格轉變是因為在閱讀了沈從文自傳後，從中獲得啟發，並在拍攝完畢後，覺得自身對電影有了新的認識，⁵⁴那麼從之前的三部商業作品，到《兒子的大玩偶》的轉折，最終在《風櫃來的人》完成風格轉捩的侯孝賢，他在這部電影裡對電影新形式的提出，難道不也就可以看成是在分析師話語下的產物了嗎？

⁵³ 劉森堯：〈風櫃來的人——電影的寫實主義〉，收於焦雄屏編：《台灣新電影》，頁 326。

⁵⁴ 楊雅君：〈沈從文對侯孝賢影像語言的影響研究〉，收於《東吳中文線上學術論文》第 20 期（2012 年 12 月），頁 80。

不正是因為過往所習得的商業電影製作方式，以及在那種知識體系下，所形成的電影圖像，無法套用到這個改編電影的拍攝運作之中，方逼使他放棄以大他者的欲望為自身的欲望，而去思考究竟什麼樣的電影，才是他理想中的樣貌嗎？換言之，此時此刻的電影，難道不就是作為一個小它物，站在分析師話語中的動因位置，不斷地對那異化主體所提出之任何捕捉它面貌的企圖，給予一種沉默的否定嗎？如此，《風》片作為一部改編電影，它也就呈顯出另外一重分析師話語的結構：



圖式 10 改編電影與文化語境的分析師話語關係

正如同當代的話語結構研究者布拉舍 (Mark Bracher) 所指出，在文化情境中的分析師運作，意味著是要藉由閱讀文化中多樣的、甚至是矛盾的話語，以揭露小它物 a 所提供的幻想，實際上即是主人能指和整個象徵體制運作下的假面；⁵⁵ 而主人能指作為分析師話語下的產物，就是主體在面對小它物的拒斥而自我分裂或異化之後，為了使自身能夠與過去那個造就他象徵認同的主人能指分割開來，因此形成的一個新的、較為寬泛且較少衝突的主人能指與認同。⁵⁶ 通過這個脈絡，我們或許才能更加明白，《風》片作為一部改編電影，為什麼以這種形式重現了朱天文的原作，又在最後超越了原有的發展，達到了不同的境界：因為在電影中，那個竭盡其力、企圖在象徵世界裡找到生存意義的阿清，或者根本上，可以就是那在商業影壇中，尋找自我方向的侯孝賢自身投影；而阿清在法則世界裡的迷惘

⁵⁵ Mark Bracher, "On the Psychological and Social Functions of Language: Lacan's Theory of the Four Discourses," in Mark Bracher ed., *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society* (New York; London: New York University Press, 1994), p. 126.

⁵⁶ Mark Bracher, "On the Psychological and Social Functions of Language: Lacan's Theory of the Four Discourses," in Mark Bracher ed., *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*, p. 125

與失落，或者也因此，就是侯孝賢在最初面對這部電影時的無力與無助。如此，阿清在最後對象徵法則的超越，也就得以與侯孝賢對電影型態的重新體悟，有了相互指涉的連結；而《風》片在這重考量下，便是他對自身理念的一種結合實踐，是他在這個資本主義的文化語境、這個以商業電影為主流的電影工業之中，探問自身方向的最終結果。

第四節 小結

透過拉岡的精神分析理論，本文試圖重新檢視《風櫃來的人》在朱天文小說與侯孝賢電影中的差異，並企圖指出電影與小說之所以一者走向自然，一者走向市集，是因為文本中的人物對於象徵界的認識，有著不同程度的重新認識。

不論是小說抑或是電影，《風櫃來的人》在初始之時，都呈現出對於象徵法則的渴望。但這種渴望卻有其內在或外在的差異性因素：就小說而言，它凸顯出從父法延伸而來，對於不明確的、混亂的象徵法則的疑惑，因而積極尋找一個更具有指引性的象徵法則；而電影則透過強化象徵法則對處在想像界的澎湖風光的滲透，引發電影人物的離去動機。

作為成長小說／電影，從想像界跨入象徵界中，似乎是一個不可避免的過程；但二者由於其前因的不同，因此在跨入象徵世界的過程中，也開展了截然不同的道路。小說與電影固然都走向必須面對象徵空洞背後的真實界創傷，但前者最終因人物無能從真實的黑洞中逃脫，故而逐漸步入虛無的處境。相反地，電影雖然因襲著小說的本貌，走進類似的處境，但於此同時，卻試圖要重新為人物尋找一個生命發展的立基，使人物能夠繼續存於社會。因此，電影最終以棄絕他者的欲望作為自身欲望的方式，展開拉岡式的穿越幻想，以完成自身生命立基的重新建立。這種結果，使得電影最終在孤獨苦悶的場景裡，因為呈現出了分析師話語的結構，而顯現出那種即便前路不知是否可行，但仍要在跌撞中，尋找存在意義的人生況味。

同時，也正是這種情況才使我們注意到，這部電影的改變，即是因為侯孝賢在改編電影的拍攝過程中，超越了電影文化工業的主流商業思維，而使電影實際上也是處在另一層次的分析師話語下的產物：它是侯孝賢對大他者幾度探詢無果的最終體悟，也是他對這種領悟的具體實踐。這種結果，方使我們明白：改編電影雖然無處不受到文化大他者的影響，但當主體在其中看透了大他者欲望的謎團，重新凝定起自身方向之時，那麼他基於自身能動性而對這種理念的實踐，也就造就了改編電影轉變原著的結果，並使電影在脫離大他者的規範後，有了異於其他電影的風格和面貌。



第五章 結論

通過拉岡對話語結構的闡述，筆者以上述三章的討論，檢視了小說與其改編電影之間的關係，並且解釋了文化語境作為一個大他者，如何扮演一個主要的因素，介入並影響了電影改編原著的過程。不過在進行最後的總結之前，筆者認為，於此有必要先行解釋一個在論述過程中我們不曾涉及，但卻始終是存在的面向，——也就是話語結構中的癡症話語（the discourse of the hysteric）。

在四種話語中，癡症話語以異化／分裂主體為其動因，顯示出主體對於權威話語的質疑，而展現一種批判的性格。其結構如下圖所示：

$$\frac{\$ \rightarrow S_1}{a \quad S_2}$$

圖式 11 癡症話語的話語結構

在這個結構中，作為支持話語運行的真相，小它物橫陳於癡症主體的下方，表示著主體無法滿足或一致於主人能指在社會中所賦予自己的理想面貌，因而在焦慮或恥辱中感受到自身失敗。¹這重感受，迫使著主體對主人能指進行言說，企圖使其孤立或者破壞它的權力。²因此，這個結構正如同拉岡所言，是異化或分裂的主體「將主人逼到角落，迫使他產生知識」，³以回應主體所提出的提問，並如同當代拉岡研究者弗哈格（Paul Verhaeghe）所指出，顯示出癡症話語中的「癡症主體質疑和瓦解權威的傾向」。⁴

¹ Mark Bracher, "On the Psychological and Social Functions of Language: Lacan's Theory of the Four Discourses," in Mark Bracher ed., *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society* (New York; London: New York University Press, 1994), p. 122.

² T.R. Johnson, *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer* (Albany: State University of New York Press, 2014), p. 169.

³ Jacques Lacan, *Autres écrits* (Paris: Seuil, 2001), p. 254. 中文翻譯引自楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013），頁 245。

⁴ Paul Verhaeghe, "The Collapse of the Function of the Father and Its Effect on Gender Roles," in Renata Salecl ed., *Sexuation: Sic 3* (Durham: Duke University Press, 2000), p. 21. 轉引自楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 247。

從結構上看，癡症話語不曾出現在前述原著與改編電影間的關係討論，實屬必然的結果，因為電影在結構的四個代數中只能是小它物，是影視工業所生產出來的產物，而當它在癡症話語的結構中處在隱而未顯的真相位置時，其所涉及的討論範疇，就不會是自身與其原著間的種種關係。換句話說，在這個意義下，改編電影只能作為一個其他事件的根源被討論，而無法進入自身的探索，因此使癡症話語不存於筆者在前述三章的討論脈絡之中。

但另一方面而言，這並不表示癡症話語便缺席於前述的討論脈絡；事實上，除了《風櫃來的人》沒有明顯地有這重面向外，另外兩部原著或電影，都還是能見到癡症話語的結構於人物情節之中。例如在〈孤戀花〉中，不論是小說還是改編電影，娟娟此一人物即是癡症話語中的異化／分裂主體（\$）；她最後瘋狂殺人的行徑，實際上就是去逼迫男性中心論的社會（ S_1 ），去回應她為什麼總是被男性當作是逞慾的工具而失去自我的存在意義，甚至是小說裡，她必須一再面對的、完滿家庭（ a ）的不可能建構。相似地，在〈我愛瑪莉〉裡面，最後一反過去懼怕陳順德的打罵，以抗拒的姿態質詢著陳順德，並且毅然決然地攜子離家的玉雲，不也就是那因為被賦予的理想面貌無法達成，而背負著挫敗與焦慮的主體嗎？她對在家中扮演權威的、資本主義代言人的陳順德，所提出之愛人或愛狗的質詢，不就是對這個權威的主人能指提出控訴與抗議嗎？更甚者，從一個寬泛的視野來看，改編電影《我愛瑪莉》的失敗，不也可以看做是導演柯一正的某種挫敗與焦慮的源頭，致使他在質詢以資本主義為領導的電影工業時，獲得了一種新的電影拍攝構作的知識，而最終在 1997 年時拍出了與過往截然不同，帶有濃厚實驗性質的電影《藍月》⁵嗎？

職是之故，我們便能明白，雖然筆者在前述三章的論述中，並沒有在改編電影與其原著的關係裡涉及到癡症話語的結構，但事實上，癡症話語仍隱伏在文本的某處，等待我們對其進行更深刻的挖掘；而這個結果，其實也就應和了當代以

⁵ 該部電影將劇本寫成成紅、橙、黃、綠、藍五本，並各自拍成短片，在電影放映時，可任意排列組合，而產生 120 種不同影片結構，但整體仍是一部完整的電影。

話語結構進行法學研究的施蘿德 (Jeanne Lorraine Schroeder) 所指出的那般：「沒有人只在一種話語之中言說，每一個人都是從一個話語移動到另一個話語」。⁶唯本文的核心關切終究不在此上，故只能在此以簡略的篇幅，提供一個初步的輪廓，以期未來或有研究者，能再繼續深入申述。

至此，我們方能重回本文的探索目標，進行最後的總結。在第二章與第三章中，筆者藉由考察原著與改編電影的內在結構，依此指出改編電影對於原著的改編，係因在不同程度與面向上，受到了文化語境此一他者的影響，因而改易了原作。在第二章中，筆者以〈孤戀花〉為代表，指出小說中雖然有著以主人話語結構所呈現出來的、對異性戀霸權的控訴，但電影在改編的過程中，由於不僅受到 80 年代影壇以犯罪、性、暴力為主流的電影風潮影響，再加上狹隘的性別觀點並未隨著時間更迭而有所轉變，致使改編電影在以女性大量暴露胴體為其賣點的同時，還全面地抹除了原著中本即有的同志情愫，因此使改編電影最終在「靠向」文學的同時，又背離了文學本身，甚至因此形成了對自身的批判。正是在這個情境下，才使我們意識到改編電影實際上即是一個主人話語結構下的小它物，它體現出了文化語境作為一個大他者，如何使主體追求它對商業利益的欲望，而罔顧電影最終將對自己形成的挫傷。

在第三章中，筆者乃藉由〈我愛瑪莉〉及其改編電影，進一步申論這種大他者的力量，如何以一個現代化知識的面貌，隱藏自身的權威，但仍對逐漸走入商業文明的消費社會進行掌控，致使改編電影最終陷入複雜的話語處境。在小說中，我們透過大學話語的結構，看見黃春明對資本主義、對以經濟力量進行實質控制的新式殖民進行批駁，並企圖喚起台灣人反思自我矮化的現狀。然而，在改編電影中，雖然其內文本曾企圖以一種倒錯話語的結構，使得那既要剝削又要假裝中立的資本主義，能以一種更為直接且殘酷的方式被顯現出來，進而強化原著的批判力道，但由於它在形式方面的喜劇手法，反使得電影最後仍逃不開大學話語的

⁶ Jeanne Lorraine Schroeder, *The Four Lacanian Discourses: or Turning Law Inside-Out* (New York: Birbeck Law Press, 2008), p. 2.

結構，而又回到資本主義所掌控的路線之上。因此，改編電影對於原著的改變，反而弔詭地重現了原著所欲批評的核心精神，而變成了某種特殊意義的「忠實」改編。如此，改編電影作為一種手段，實際上反使我們看見文化語境作為一個大他者，如何達到它強化自身的目的。

本文的第四章則以〈風櫃來的人〉為例，指出改編電影雖然無處不受到文化語境的影響，但創作主體面對這個大他者，依然能因為他自身的體悟與領悟，而跳脫出本來既有的欲望框架，而產生出新的可能型態。因此，本文透過對小說與電影細部式的分析，指出無論是小說抑或是電影，都描繪了對於現代性，意即大他者的追求與肯定，希冀在象徵界中尋得自身的位置。然而，小說與電影的差異在於，小說透過對象徵界的觀察，使得主體體認到大他者本身亦存在著空洞與漏缺，進而探知到欲望滿足的不可能性；而電影雖然具有相似的情節發展，也呈現出對象徵法則漏缺的探知，但最終卻了悟這種空缺的必然性，走出對大他者欲望的幻想，重新在現代化社會中展開生命歷程的探索，進而呈現出一種分析師話語的結構。同時，也是因為這樣的結果，才使我們明白改編電影實際上就是侯孝賢對這種體悟的投影，並在他從文化語境的桎梏中脫離之後，所進行的具體實踐。如此，原著樣貌的轉變，便不在僅有文化語境此一大他者的影響；創作主體對於大他者欲望的超越，也就使得改編電影，有了新的型態可能。

透過上述三章的討論，本論文以四種話語的結構，重新檢視了 80 年代文學改編電影的三種型態：它可能是主人話語結構下，追尋大他者絕爽的改編，可能是大學話語下對文化語境完全臣服後的錯亂，但也可能是創作主體在穿越大他者幻想之後，所形成的超越式改編。這種由內而外式的觀察，使我們終於能夠離開過往以「忠實」為原則時所陷入的困境，並且得以在互文性的基礎上，不僅關注在文本與文本之間的互動，同時更擴大到文本自身與文本所處的文化語境的關係。而這樣的結果，也使我們能以一個更為宏觀的視野，去對文學文本與電影文本進行分析，而翻轉出兩類文本在內涵意蘊的方面，或許有著更幽微的深意向度。

通過探討 80 年代的文學改編電影，並導入拉岡學派的精神分析作為研究方

法，本論文期望這樣的嘗試，能替改編電影的研究帶來一種新的、可能的方式。雖說精神分析作為一種閱讀文本的方式，或許已非創舉，然而，通過四種話語的結構，將精神分析導入文化語境與文本分析的交互關係研究，或許仍是一個值得且尚待擴展的研究領域，——畢竟本論文受限於學養與篇幅，無能對 80 年代的改編電影逐一檢視分析，甚至是進行統合與歸納；但若能通過這樣的方式進行通盤考察，並且以本論文所建立的三種型態為基礎模版，或者，我們便能更全面地看見文化語境與改編電影間的互動，而勾勒出一個更為細緻的電影時代圖象。更甚者，這個研究或者還能在經由這個模版的穩定建構之後，再更進一步地往 90、甚至是兩千年後影壇邁進，去探究當 80 年代文學改編風潮過後，文學改編電影的處境將如何變化，乃至於對自身改編的過程，造成了什麼樣的影響。同時，也能夠在文化語境的更迭易轉之中，更清楚地看見大他者對改編電影以及創作主體的影響，如何在這個變化之中，有著細微的勢力轉移或平衡。這些課題，都是本論文在探討 80 年代改編電影過後，期望今後能繼續延伸探討的面向。

參考書目

一、 中文書目

(一) 專書

- 白先勇：《台北人》，台北：爾雅，2002。
- 白先勇：《金大班的最後一夜（劇本）》，台北：遠景，1985。
- 白先勇原著：《孤戀花》，台北：遠流，2005。
- 安德烈·巴贊著，崔君衍譯：《電影是什麼？》，北京：中國電影出版社，1987。
- 朱天文：《朱天文電影小說集》，台北：遠流，1991。
- 朱天文：《最想念的季節》，台北：遠流，1994。
- 江寶釵、林鎮山編：《泥土的滋味：黃春明文學論集》，台北：聯合文學，2009。
- 吳瓊：《雅克·拉康——閱讀你的症狀》，北京：中國人民大學出版社，2011。
- 宋子文：《台灣電影三十年》，上海：復旦大學，2006。
- 李天鐸：《台灣電影、社會與歷史》，台北縣新莊市：視覺傳播藝術學會，1997。
- 李泳泉：《台灣電影閱覽》，台北：玉山，1998。
- 李瑞騰、梁竣瓘編選：《台灣現當代作家研究資料彙編 42：黃春明》，台南：國立台灣文學館，2013。
- 李漢偉：《台灣小說的三種悲情》，台南：台南市立文化中心，1986。
- 李歐梵：《文學改編電影》，香港：三聯書店，2010。
- 狄倫·伊凡斯著、劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》，台北：巨流，2009。
- 卓伯棠編：《侯孝賢電影講座》，桂林市：廣西師範大學，2009。
- 柯慶明選編：《台灣現當代作家研究資料彙編 43：白先勇》，台南：國立台灣文學館，2013。
- 紀傑克著，蔡淑惠譯：《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡》，苗栗：桂冠，2008。
- 孫晶：《文化霸權理論研究》，北京：社會科學文獻，2004。

- 孫慰川：《當代台灣電影（1949-2007）》，北京：中國廣播電視，2008。
- 徐立功、井迎瑞、黃建業總編：《電影辭典》，台北：國家電影資料館，1999。
- 袁良駿：《白先勇論》，台北：爾雅，1991。
- 梁新華：《新電影之死》，台北市：唐山，1991。
- 陳儒修：《台灣新電影的歷史文化經驗》，台北：萬象，1993。
- 喬治·布魯斯東著，高駿千譯：《從小說到電影》，北京：中國電影出版社，1981。
- 曾秀萍：《孤臣·孽子·台北人——白先勇同志小說論》，台北：爾雅，2003。
- 焦雄屏：《台灣新電影》，台北：時報，1988。
- 雅克·奧蒙、米歇爾·瑪利著，崔君衍、胡玉龍譯：《電影理論與批評辭典》，北京：上海人民，2011。
- 黃仁、王唯編著：《台灣電影百年史話》，台北：中華影評人協會出版，2004。
- 黃建業：《人文電影的追尋》，台北：遠流，1990。
- 黃建業編：《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》（中冊），台北：文建會，2005。
- 黃建業編：《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》（下冊），台北：文建會，2005。
- 黃春明：《莎啞娜啦·再見》，台北：皇冠，1987。
- 黃儀冠：《從文字書寫到影像傳播：台灣「文學電影」之跨媒介改編》，台北：台灣學生，2012。
- 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，台北：麥田，2013。
- 楊佳嫻編：《台灣成長小說選·增訂版》，台北：二魚文化，2013。
- 葉龍廷：《八十年代台灣電影史》，新竹：竹市影像博物館，2003。
- 蒂費納·薩莫瓦約著，邵煒譯：《互文性研究》，天津：天津人民，2003。
- 管仁健：《你不知道的台灣·影視祕辛》，台北：文經社，2013。
- 齊澤克著，胡大平等譯：《快感大轉移——婦女和因果性六論》，南京：江蘇人民，2004。
- 齊澤克著，胡雨譚、葉尚譯：《幻想的瘟疫》，南京：江蘇人民，2006。
- 歐陽子：《王謝堂前的燕子》，台北：爾雅，1976。

盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，台北：遠流，1998。

羅柏·史坦著，陳儒修、郭幼龍譯：《電影理論解讀》，台北：遠流，2002。

（二）單篇論文

王艷平：〈男權壓迫下的女性哀歌——解讀白先勇《孤戀花》〉，《文學界(理論版)》2011年第7期，頁56-57。

朱偉誠：〈〈孤戀花〉·文本解析〉，收於朱偉誠編著：《台灣同志小說選》(台北：二魚文化，2005，頁62-63。

朱熠：〈光影中的屋簷——侯孝賢電影對家庭形象的建構〉，《美育學刊》2011年第3期，頁89-97。

吳孟翰：〈論〈孤戀花〉改編電影中的女性形象轉換〉，《文化研究雙月報》第148期(2015年1月)，頁1-20。

宋澤萊：〈台灣戰後諷刺文學的兩條路線——以吳濁流的〈波茨坦科長〉和黃春明的〈我愛瑪莉〉為例〉，《台灣文學三百年》，新北：印刻，2011，頁272-295。

李天鐸、陳蓓之：〈八十年代台灣新電影的社會學再探〉，收於《銀幕與螢幕：東西影像文化探討——第二屆電影電視錄影國際學術論文集》，台北縣新莊市：中華民國視覺傳播藝術學會、輔仁大學傳播學系，1990，頁199-242。

李振亞：〈從歷史的回憶到空間的想像：侯孝賢電影中都市影像的失落〉，《中外文學》第27卷第5期(1998年10月)，頁120-135。

李朝陽：〈《風櫃來的人》主題意蘊剖析〉，《電影文學》2011年第1期，頁28-29。

肖睿：〈幸福在哪裡——評《風櫃來的人》〉，《青年文學》2005年第12期，頁72-75。

周俊偉：〈後殖民文化與台灣當代文學〉，收於方忠編：《多元文化與台灣當代文學》，北京：文化藝術，2011，頁263-306

林文淇：〈「醜味」與侯孝賢電影詩學〉，《電影欣賞學刊》第4卷第1期(2007年3月)，頁104-117。

林景蘇：〈侯孝賢的電影美學與語言〉，《應華學報》第1期(2006年12月)，頁

165-196。

紀大偉：〈愛錢來做伙——1970 年代台灣文學中的「女同性戀」〉，《女學學誌》第 33 期（2013 年 12 月），頁 1-46。

胡萬川：〈你方唱罷我登場——從《台北人》中幾篇小說談起〉，《中外文學》第 16 卷第 7 期（1987 年 12 月），頁 56-69。

孫松榮：〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動〉，《電影欣賞學刊》第 14 期（2011 年 6 月），頁 39-54。

孫筑瑾：〈《色戒》的兩個版本：評張愛玲小說兼談李安的電影〉，《思想》第 15 期（2010 年 5 月），頁 227-237。

張夢妮：〈鄉土視域中的《風櫃來的人》〉，《名作欣賞》2014 年第 30 期，頁 146-151。

莊宜文：〈文學／影像的合謀與拮抗——論關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》、李安《色·戒》和張愛玲原文本的多重互涉〉，《政大中文學報》第九期（2008 年 6 月），頁 69-100。

陳映真：〈七十年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識——以《莎喲娜拉·再見》、《小寡婦》和《我愛瑪莉》為中心〉，《文藝理論與批評》1999 年第 2 期，頁 89-101。

陳碧月：〈白先勇及其小說中的同性戀人物〉，收於陳碧月編：《小說選讀》，台北：五南，1999，頁 147-196。

陸杰：〈我們青春停靠的車站——解讀《風櫃來的人》〉，《電影評介》2009 年第 11 期，頁 38-39。

彭瑞金：〈我不愛瑪莉——試論黃春明的變調〉，《泥土的香味》，台北：東大，1980，頁 93-105。

曾秀萍：〈流離愛欲與家國想像：白先勇同志小說的「異國」離散與認同轉變（1969~1981）〉，《台灣文學學報》第 14 期（2009 年 6 月），頁 171-203。

曾秀萍：〈從「台北人」到「雙城記」：《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園認同〉，《第五屆國際青年學者漢學會議——表演與視覺藝術領域中的漢學研

- 究》會議論文，台北：輔仁大學，2007。
- 覃嫦、孫慰川：〈論當代台灣電影對城鄉文明的書寫〉，《南京師範大學文學院學報》2008年第1期，頁137-141。
- 黃儀冠：〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉，《台灣文學學報》第14期（2009年6月），頁139-170。
- 楊雅君：〈沈從文對侯孝賢影像語言的影響研究〉，收於《東吳中文線上學術論文》第20期（2012年12月），頁77-111。
- 廖素琴：〈黃春明七〇年代城市小說之語言與文化探析〉，《朝陽人文社會學刊》第7卷第1期（2009年6月），頁131-160。
- 蒲彥光：〈白先勇《台北人·孤戀花》主題試析〉，《中國文學研究》第20期（2005年6月），頁319-352。
- 褚錦婷、曾雨潤記錄整理：〈黃春明文學與宜蘭風土座談會記錄〉，《宜蘭文獻雜誌》（1994年9月），頁29-76。
- 齊益壽：〈一把辛酸淚——試評《我愛瑪莉》〉，收於王夢鷗編：《當代中國新文學大系·文學評論集》，台北：天視，1979，頁470-480。
- 鄭樹森著，吳小俐、唐夢譯：〈「涉世」的意識形態——論侯孝賢的五部電影〉，《世界電影》1998年第4期，頁48-56。
- 謝世宗：〈再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究〉，《台灣文學研究學報》第17期（2013年10月），頁9-32。
- 謝婉貞：〈台灣社會中的一雙銳眼——黃春明的小說及其改編電影〉，東吳大學中國文學系系刊第28期（2002年6月），頁5-6。
- 韓琛：〈台灣新電影三十年：鄉土與本土的糾結〉，《台灣研究集刊》2012年第1期，頁79-86。
- 簡政珍：〈白先勇的敘述者與放逐者〉，《中外文學》第30卷第2期（1997年7月），頁169-194。

(三) 學位論文

申偉佩：《女性、城市、現代性——朱天文劇本與侯孝賢電影之互文研究（1987-2007）》（國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2013。

吳佳芬：《白先勇小說中的同志人物形象刻畫與心理研究》，台北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2008。

林宜孝：《女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2012。

侯季然：《「台灣黑電影」紀錄片之創作與意義》，國立政治大學廣播電視學研究所，2006。

徐正芬：《朱天文小說研究》，國立台灣師範大學國文系在職進修碩士論文，2002。

徐秀慧：《黃春明小說研究》，淡江大學中國文學系碩士論文，1998。

張舟：《朱天文的文學與電影創作關係研究》，上海外國語大學碩士論文，2014。

梁竣瓘：《黃春明及其作品研究——文學、社會和歷史的交互考察》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2000。

梁瓊芳：《文學·影像·性別——八〇年代台灣「文學電影」中的女身／女聲》，中興大學台灣文學研究所碩士論文，2008。

黃儀冠：《台灣女性書寫與電影影像之互文研究——以八〇年代文化場域為主》，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2005。

葉思嫻：《性別、離散與空間—白先勇小說電影化研究》，國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2010。

廖師宏：《侯孝賢電影中的青年群像與青春敘事》，中興大學台灣文學研究所碩士論文，2010。

趙庭婉：《尋找港都美學：電影中的高雄再現》，國立台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2013。

羅琇怡：《朱天文電影文本研究》，高雄師範大學國文教學碩士論文，2012。

(四) 其他

于麗娜：〈青春物語——台灣新電影中的青春視角〉，《藝術廣角》2004年第6期，頁30-33。

心岱：〈亞當不再愛夏娃——問卷之五〉，《皇冠》第335期，1982年1月，頁261。

未著撰者：〈「我愛瑪莉」元月初開鏡／保持原著情節？柯一正「頭大」〉，《民生報》，1983年12月19日，第11版。

未著撰者：〈廿六套戲服／只穿了一半／「金大班」主戲已結束〉，《民生報》1984年5月31日，第11版。

未著撰者：〈白先勇「孤戀花」搬上銀幕〉，《民生報》，1984年7月6日，第11版。

未著撰者：〈陸小芬、姚煒／比演技不比脫〉，《民生報》，1984年11月27日，第12版。

未著撰者：〈暴露尺度引起衝突／陸小芬雨林清介陷入冷戰〉，《聯合報》1985年3月21日，第9版。

未著撰者：〈花心紅杏拖住女星〉，《聯合報》，1985年4月15日，第9版。

未著撰者：〈端節國片票房分曉〉，《民生報》，1985年6月25日，第11版。

未著撰者：〈暑假開始了／戲院最熱鬧〉，《民生報》，1985年7月2日，第11版。

孟莉萍：〈女的要「豪放」男的要「驕悍」／國片兩新途令人心憂憂〉，《民生報》，1984年12月1日，第11版。

孟莉萍：〈再脫，她就拒演？陸小芬鬧「穿幫後遺症」？〉，《民生報》1985年4月22日，第12版。

東方既白：〈黃春明式的嘲諷——從〈我愛瑪莉〉說起〉，《中國時報》，1997年10月4號，12版。

金琳：〈白先勇、黃春明陷入矛盾／深恐影片破壞了原著精〉，《民生報》，1983年12月17日，第11版。

黃仁：〈國片危機再現「罪」不在演員導演／這回救命的應是電影院！〉，《民生

報》，1985年2月17日，第11版。

楊士琪：〈黃浦灘頭銷金窟／百樂門舞廳重現〉，《聯合報》1984年5月18日，第9版。

楚覬：〈論黃春明的轉變〉，《自立晚報》，1978年11月12日，3版。

聞天祥：〈台灣新電影的文學因緣〉，收於台北金馬影展執行委員會編：《台灣新電影二十年》，台北：財團法人中華民國電影事業發展基金會，2002。

龍傑娣整理：〈學生·電影——林清介〉，《電影欣賞》第52期，1991年7月，頁34。

二、 外文書目

- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press, 1984.
- Boothby, Richard. "Figurations of the *Objet a*," in Slavoj Žižek ed., *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Vol. 2 (London: Routledge, 2003), pp. 2-159.
- Bazin, Andre. "Adaptation, or the Cinema as Digest," in Timothy Corrigan ed., *Film and literature: An Introduction and Reader*, New York: Routledge, 2012.
- Boothby, Richard. "Figurations of the *Objet a*," in Slavoj Žižek ed., *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Vol. 2, London: Routledge, 2003.
- Bracher, Mark. "On the Psychological and Social Functions of Language: Lacan's Theory of the Four Discourses," in Mark Bracher ed., *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society* (New York; London: New York University Press, 1994), pp. 107-128.
- . *Lacan, Discourse, and Social Change: A Psychoanalytic Cultural Criticism*. New York: Cornell University Press, 1993.

- Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan, eds. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999.
- Clemens, Justin and Grigg, Russell, eds. *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Chiesa, Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: a philosophical reading of Lacan*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Constandinides, Costas. *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation: Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters across Old and New Media*, New York: Continuum, 2010.
- Fink, Bruce. "Knowledge and Jouissance", in Suzanne Barnard ed., *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, Albany, NY: State University of New York Press, 2002.
- . *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.
- Grigg, Russell. "The Concept of Semblant in Lacan's Teaching."
<http://www.lacan.com/griggblog.html>
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.
- Hoens, Dominiek. "Toward a New Perversion: Psychoanalysis," in Justin Clemens and Russell Grigg eds., *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 88-103.
- Johnson, T.R. *Lacan's Four Discourses and the Development of the Student Writer*, Albany: State University of New York Press, 2014.
- Lacan, Jacques. "Anamorphosis," in *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Co., 1998.

- . “Of the Subject who is Supposed to Know, of the first Dyad of the Good,” in *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Co., 1998.
- . “On Jouissance”, in *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, trans. Bruce Fink, New York: W.W. Norton & Co., 1999, p. 1-13.
- . “To Jakobson”, in *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, trans. Bruce Fink, New York: W.W. Norton & Co., 1999, p. 14-25.
- . *Autres écrits*, Paris: Seuil, 2001.
- . *Écrits*, trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Co., 2006.
- . *D'un autre à l'autre*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Editions du Seuil, 2006.
- . *From an Other to the other*, trans. Cormac Gallagher, from unedited French manuscripts, S.l.: s.n., 2002.
- . *The Seminar of Jacques Lacan: The Ego in Freud's Theory and in The Technique of Psychoanalysis*, trans. Sylvana Tomaselli and John Forrester, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988.
- . *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis*, trans. Grigg, Russell, New York: W.W. Norton & Co., 2007.
- Leitch, Thomas. “Adaptation and Intertextuality, or, What isn’t an Adaptation, and What Does it Matter?” in Deborah Cartmell ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Malden, MA: John Wiley & Sons, 2012.
- . “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation,” in Timothy Corrigan ed., *Film and literature: An Introduction and Reader*, New York: Routledge, 2012.
- Leupin, Alexandre. *Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion*, New York: Other Press, 2004.

- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York: Oxford University Press, 1996.
- Nasio, Juan-David. *Five Lessons on The Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*, trans. David Pettigrew and François Raffoul, Albany: State University of New York Press, 1998.
- Pluth, Ed. *Signifiers and acts: freedom in Lacan's theory of the subject*, Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
- Ragland, Ellie. "The Discourse of the Master," in Willy Apollon and Richard Feldstein eds., *Lacan, Politics, Aesthetics*, Albany: State University of New York Press, 1996.
- Schroeder, Jeanne Lorraine. *The Four Lacanian Discourses: or Turning Law Inside-Out*, New York: Birbeck Law Press, 2008.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in Timothy Corrigan ed., *Film and literature: An Introduction and Reader*. New York: Routledge, 2012.
- . "The Theory and Practice of Adaptation," in Robert Stam and Alessandra Raengo eds., *Literature and Film: A Guide to The Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Venuti, Lawrence. "Adaptation, Translation, Critique," in Timothy Corrigan ed., *Film and Literature: An Introduction and Reader*, New York: Routledge, 2012.
- Verhaeghe, Paul. *Beyond Gender: From Subject to Drive*. New York: Other Press, 2001.
- Weber, Samuel. *Return to Freud: Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*, trans. Michael Levine, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991.
- Žižek, Slavoj "Che Vuoi," in *The Sublime Object of Ideology*. London; New York: Verso, 1989.
- . "Four Discourses, Four Subjects," in Slavoj Žižek ed., *Cogito and the*

- Unconscious: Sic 2*, Durham, and London: Duke University Press, 1998.
- . “Jacques Lacan's Four Discourses.” <http://www.lacan.com/zizfour.htm>
- . “Object *a* in Social Links,” in Justin Clemens and Russell Grigg eds., *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 107-128.
- . *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* New York: Verso, 2000.
- . *The Plague of Fantasies*, London; New York: Verso Books, 2008.
- Zupančič, Alenka. “When Surplus Enjoyment Meets Surplus Value,” in Justin Clemens and Russell Grigg eds., *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 155-178.

三、 影視資料

- 林清介：《孤戀花》。演出：姚煒、陸小芬、歐陽俊。1985。
- 侯孝賢：《在那河畔青草青》。演出：鍾鎮濤，江玲。1982。
- 侯孝賢：《風兒踢踏踩》。演出：鳳飛飛，鍾鎮濤，陳友。台北：豪客唱片，2012。
- 侯孝賢：《風櫃來的人》。演出：鈕承澤、張世、庹宗華、楊麗音、陳淑芳、林秀玲。三視，2001。DVD。
- 侯孝賢：《就是溜溜的她》。演出：鳳飛飛，鍾鎮濤，陳友。台北：豪客唱片，2012。
- 侯季然：《台灣黑電影》，2005。
- 柯一正：《我愛瑪莉》。演出：李立群、阿西、禹黎朔、侯孝賢、吳念真。1984。