

從個人傷痕到集體記憶

——《橘子紅了》小說改寫與影劇改編 的衍義歷程

莊宜文

國立中央大學中國文學系助理教授

中文摘要

〈橘子紅了〉小說改寫與影劇改編的歷程十分繁複且富時代意義，本文追蹤原始資料試圖釐析脈絡。琦君以散文見長，風格溫婉敦厚，但複雜的家庭背景無法在散文中吐實，僅能依靠小說虛構的帷幕，探勘不可言說的真實經驗。〈橘子紅了〉小說原取材自真人實事，透露琦君的家庭經歷和身世之謎，前此如〈阿玉〉、〈梨兒〉和譯作〈柿子紅了〉都為題材相近的文本，作者在反覆書寫的過程中進行自我治療和救贖。真實與虛構間曖昧含混的地帶，讓影劇改編者的想像力得有充分施展的空間，衍生出不同情節結局的新文本。同輩作家朱白水改編的廣播劇大體遵循原著情節而更見大膽；後輩吳孟樵電影劇本以後設手法對照今昔並反思兩性處境，融入琦君真實經驗且探索內在世界；大陸第五代導演李少紅的電視劇，將原著情節曲折化、人物複雜化、空間抽象化、意象擴大化，且強化命定觀，既批判卻仍受制於封建社會及父權觀念的不徹底態度，在中國大陸引起極大爭議，本文認為若琦君繼承的是五四文學中溫柔婉約的一脈，改編的電視劇便是與五四激進一脈進行對話與反思。原作者個人的創傷經驗，被處於不同社會文化背景的後代女性創作者重新詮釋，進而撩動了民族集體記

憶，成為檢驗社會意識型態發展的指標。

關鍵詞：琦君 橘子紅了 朱白水 吳孟樵 李少紅 廣播劇 電影劇本
電視劇 改寫 改編

From individual trauma to collective memory ——the derivation and connotation between the fictions and plays of “Oranges turn red”

Yi-Wen Chuang

Associate Professor, Department of Chinese Literature
National Central University

Abstract

The rewrite of the fiction and the reproduction of plays of “Oranges turn red” were very complicated and represented the significance of the era. The goal of this thesis is to analyze the transaction through tracing original data. Chi-Chun, the writer of “Oranges turn red”, was known for her gentle and honest non-fiction writing. In order to embody the unspeakable true experiences from her complex family background though, Chi-Chun chose the form of fiction to express herself. “Oranges turn red” along with Chi-Chun’s early creations such as “A-Yu” and “Li-Re” were all based on her own experience and were written to express her personal experiences and the myth of her life. Chi-Chun performed self-treatment and rescue via repeated writings, and created an ambiguous space between reality and fiction that let play-writers’ imagination to be able to fully expressed thus created new texts with different endings.

Through the re-creation from different playwrights and writers, “Oranges turn red” was changed from gentle and composed fiction into valiant radio shows, movies, and radical TV dramas. The personal trauma of Chi-Chun was then re-annotated by female creators with various social backgrounds, which eventually lead to the national memory and became the standard in examine the development

of social consciousness.

KEY WORDS : Chi-chun “Oranges turn red” Chu,bai-shui Wu,meng-chiao,
Li,shao-hung radio show film script TV drama rewrite
adaptation

從個人傷痕到集體記憶

——《橘子紅了》小說改寫與影劇改編的衍義歷程

以散文見長的琦君（1917～），小說〈橘子紅了〉因改編為電視劇而成為家喻戶曉的名著。對琦君而言這篇小說的重要意義，是揭開身世的秘密帷幕，早在此文發表之前，她曾寫作題材相近之作：〈阿玉〉（1956）、〈梨兒〉（1964），並譯有〈柿子紅了〉（1966），醞釀經年而後瓜熟落蒂。1987年〈橘子紅了〉發表後，曾有朱白水改編為廣播劇（1990），又經吳孟樵改編為電影劇本（1998），後由兩岸合作、大陸李少紅執導電視連續劇（2001），三者都是以表演方式傳布戲劇性的敘事活動，¹不同藝術形式的改編，透露文學傳播方式的改變。

〈橘子紅了〉的文本演繹，歷經逾五十年的歲月（參見表一），不同文本之間相互指涉與再現的情況十分繁複，然而僅有一些局部零散的研究。²本文試圖尋察原始資料，包括琦君學生林秀蘭訪談其身世未刊的稿件，朱白水先生改編的廣播劇，以及吳孟樵女士改編完成但未開拍的電影劇本，以期釐析此一龐雜脈絡。³論文架構先分析琦君〈橘子紅了〉的生成，探索琦君透過相近題材的反覆書寫，逐漸揭露身世之謎並自療創傷記憶，進而以此解釋其創作特質；其次討論改編自〈橘子紅了〉的電影劇本與電視劇，由於琦君原著以散文筆調平緩

¹ 蔡琰，《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》（台北：三民，2000年），頁64。

² 如夏志清〈母女連心忍痛楚 琦君回憶錄評賞〉指出〈阿玉〉、〈橘子紅了〉是琦君回憶錄中的基礎部分，敘述者就是作者自己（《中央日報》第九版，1991年11月9-10日）；陳雅芬《琦君小說研究》（台北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，1993年）亦有局部討論；改編電視劇部分則有林致好〈從「橘子紅了」跨藝術互文現象看現代文學傳播〉，第七屆青年文學會議，2003年。

³ 本文初稿完成後，與林秀蘭於同一研討會發表論文，後偶獲其未刊的訪談稿；朱白水改編的廣播劇保存於中國廣播公司，經與節目部孫積祥女士聯絡後前往聽帶，而劇本則無保存；吳孟樵劇本未發表出版，是於網路作者個人資料中偶然查獲此筆資料，與吳女士聯絡後慨然願提供作研究用，特此一併致謝。

陳述，較欠缺戲劇張力，因此改編者加強了衝突性，朱白水改編的廣播劇已朝此邁進一步；吳孟樵電影劇本則可見作者加入時代感的意圖，而李少紅導演的電視劇更將原著情節發展做出極大的改動，其與小說文本的對照與引發的爭議，也是本文探討的重點。改編不僅牽涉藝術形式和容量，改編者的背景、時代價值觀和所處的社會結構背景，更讓原著小說繁衍、演變、蛻變為不同意義。

一、身世之謎／創傷記憶——琦君〈橘子紅了〉的生成

琦君〈橘子紅了〉是一則哀婉淒涼的小說，敘述者秀娟眼見大伯授意不孕的大媽尋妾，小妾秀芬在等待大伯返鄉之時，和年齡相近的六叔滋生情意，卻被大媽阻斷，其後秀芬懷孕二太太欲接到城裡，驚慌的秀芬連夜奔逃導致流產，最終自責焦慮病死。除了情節動人之外，小說格外引人注目之處，在於作者自述取材真人實事。回顧琦君歷來作品，這篇小說的素材其實散落蔓生久矣。

早在〈橘子紅了〉發表的三十年前，有部容貌相似的姊妹篇〈阿玉〉(1956)。以大太太的女兒小鶯為敘述者，描述姨娘的丫環阿玉與三叔相戀，後父親和姨娘將小鶯及阿玉一同帶到杭州，又被姨娘發現婢叔兩人魚雁往返，便將阿玉遣送回孀孀家，最後嫁作船家婦而失去聯繫。兩篇小說有如失散多年的雙胞胎，極易指認：敘述者小鶯／秀娟的父親／大伯都娶了精明厲害的二太太；而被姨娘買來當丫環的阿玉，和被大媽買來作妾的秀芬，各因爹娘早死和母親改嫁與兄嫂同住；其後分別與在中學唸書的三叔，和在唸大學的小學學長六叔滋生情愫；不倫之戀各被二太太和大太太發現，有情人最終被迫分離。小說不僅情節相近，角色亦十分對稱（參見表二）。

琦君雖言道：「不必追究故事的真實性如何」，卻又透露：「我特別偏愛此篇，是阿玉的笑影淚痕，時時在心」，⁴此中人物令琦君「深深懷念」，「時隔十餘年，重讀時仍不免淚水盈眶。」⁵阿玉便是另一個秀芬，只是有著不同身分和結局；甚至次要人物也都各有來歷，如小鶯／秀娟的家庭教師同為鄉村小學校長，秀

⁴ 琦君，《錢塘江畔》（台北：爾雅，1980年），頁5。

⁵ 琦君，《七月哀傷》（台北：驚聲文物，1971年），頁158。

娟的老師信佛，便似琦君恩師夏承燾和葉巨雄的合影，（兩位老師形象見於琦君《一襲清衫萬縷情·做個「學堂生」》和《萬水千山師友情·似海師恩》等作）；至於小說中的長工長庚伯／阿川伯則脫胎自《母親的金手錶·阿標叔》中的阿榮伯。小說的第一人稱限制敘事觀點，實則最接近作者當年現實心境，〈阿玉〉被收入《琦君散文選（中英對照）》裡，彷彿在文類橫跨間隱隱透露了自傳性質。

〈橘子紅了〉女主角秀芬與前作阿玉實為雙身同源；至於大媽的經歷，亦曾在〈梨兒〉（1964）現身。小說敘述食品店老板娘不孕，夫妻商議娶店員阿菊為小老婆，年輕的阿菊生兒育女後得寵，被冷落的大太太只得忍氣吞聲，寄情於長子梨兒將他視如己出。梨兒之名，取自其生母懷孕期間天天享用水梨之故，暗指女主角與夫婿情感上的分離。作者表示故事藍本是台北市店鋪老闆娘的真實經歷，由其夫婿聽聞後告知，寫作心情「一如該文筆調的輕鬆」，⁶富於悲憫情懷的琦君，寫作這篇悲劇時何以心情輕鬆，令人費解，且時隔兩年之後，又翻譯相同題材的小說〈柿子紅了〉（1966），當中自有原委。

〈柿子紅了〉為韓國女作家孫素姬所作，女主角寶蓓因不孕主動安排丈夫蓄妾，得子後兩人感情生變，寶蓓至尼姑庵修行，滿百日時丈夫與妾同來接回，卻見女人戴了戒指，於是拒收丈夫另給的戒指，當下剪髮出家。小說之名源於寶蓓等待丈夫來時，動念要數樹上柿子，若過百則是祈禱應驗將會懷孕，若未滿便永不會生育，但沒勇氣數，其後丈夫來時帶了柿子，她返身供佛不再出殿，以柿子紅了象徵女性的生育。琦君認為「故事表現了東方女性的傳統容忍精神」，⁷她因不懂韓文而轉譯自英文譯本，然而琦君英文不好，與之相熟的晚輩透露「若非這篇小說令她有非譯不可的理由，她是不會鼓起勇氣的」，可能是這篇小說驚人地吻合其「家庭之慟」，⁸這些欲言又止的暗示，在〈橘子紅了〉可尋出端倪。

前幾篇短篇小說的積累，彷彿是一段漫長的醞釀過程，隨琦君遠離家國移居海外之後，水到渠成而誕生了中篇小說〈橘子紅了〉（1987）。小說讓〈阿玉〉中的婢女與〈梨兒〉中的怨婦換裝同台演出，又套用了〈柿子紅了〉的篇名及

⁶ 琦君，《錢塘江畔》，頁4。

⁷ 琦君、沈櫻等譯，《純文學短篇小說選譯》（台北：純文學，1981年），頁14。

⁸ 符立中，〈與舊景鄉情告別——琦君〉，《中華文藝》（2002年10月），頁14-15。

意象，以喜氣題目寫悲淒故事。小說中大媽習慣成雙地數算橘子，寄託她對雙雙對對的渴望，橘子由青轉紅、熟透到落盡，秀芬也由青澀、成熟、懷孕到死亡，以此象徵女性的成長與生育。

〈橘子紅了〉裡伯母的生活，明顯投影自琦君散文〈母親〉：「她一直自甘淡泊地住在鄉間，為父親料理田地、果園」，年年將最好的水果寄到杭州，只要父親來信致謝便感欣慰；⁹小說中姪女秀娟時常寫信提醒大伯回家的情節，也吻合琦君的自身經驗。¹⁰作者附上後記說明：「秀芬事實上並沒有死，而是被帶到外地，受盡了折磨，在大伯逝世後，被逐出家門。」¹¹此後結集出版的書前序中，又提及返鄉探親見到二叔（即小說中六叔）的現況，¹²男女主角分別現身之後，作者始自揭身世：「我忍不住要向親愛的讀者朋友吐露一件心事：數十年來，我筆下的母親，其實是對我有天高地厚之愛的伯母。」¹³

從琦君出生年來看，真實事件應發生在二、三〇年代左右，二十年後琦君寫作〈阿玉〉，猶以原生家庭為背景，又過了三十年後始有〈橘子紅了〉，已改為敘述者的寄養家庭，小說發表後的十年間，作者陸續藉由短文透露身世與經歷。從琦君不同年代的文本再參佐訪談稿，我們可拼湊出事情的輪廓：琦君幼時過繼給沒能生育的伯母，父母雙亡後哥哥也被接來（據夏志清私下詢問得知後因姨娘疏於照料病死），其後三太太進門卻和二叔萌發感情，又被二太太箝制，遭受如阿玉般的虐待折磨。而根據琦君學生林秀蘭訪談的未刊稿，現實中將三太太娶進門的是未能生育的二太太，並非同樣也無兒女的大媽。¹⁴

遙隔半世紀，琦君的難言之隱，是因牽涉複雜的家庭背景，且故事裡面深沉的痛，有大媽、秀芬，也有作者自己的。她們各有悲劇命運，或沒能生育、

⁹ 琦君，《桂花雨》（台北：爾雅，1976年），頁25。

¹⁰ 琦君，《永是有情人》（台北：九歌，1998年），頁35。

¹¹ 琦君，《橘子紅了》（台北：洪範，1991年），頁106。

¹² 同上註，頁7-8。

¹³ 琦君，《永是有情人》，頁5。

¹⁴ 琦君《錢塘江畔·父親》中曾提及哥哥之死，夏志清讀後致電詢問，果然可謂姨娘「故意謀殺」致死，見〈母女連心忍痛楚 琦君回憶錄評賞〉。林秀蘭未刊稿〈泥地上的紫娃娃——琦君的身世之謎〉和〈真實與虛幻的完美結合——琦君談《橘子紅了》的連續劇、小說及創作背景〉（2003年4月），披露曲折複雜的內情，為尊重作者和訪談者在此略過。

或身為小妾、或作為養女，彼此命運又相結合。作者固著於複雜家庭背景帶來的創傷經驗，卻難以在散文中吐實，僅能依靠小說虛構的帷幕，衍生為題材相近的文本，以較安全的形式探勘不可言說的真實經驗，在反覆書寫的過程中進行自我治療與救贖，並為無法回返的過去和自己尋求出路。琦君自言寫此篇「是我對秀芬粗心大意，未能多多照顧的心理補償」，¹⁵因而不論是〈橘子紅了〉中的秀芬對秀娟，或〈阿玉〉中的小鶯對阿玉，都格外關懷且同情，或許在琦君年長之後回看彼此的身世命運，相對而言自己是何其幸運，於是她刻意安排主角取名秀芬，與敘述者秀娟名字相近命運卻殊異，和〈一對金手鐲〉裡的小春與乳娘女兒阿月同帶一對手鐲卻各有不同命運，都製造出一種「雙身對照」的效果。於是她更透過小說不同的結局安排，帶領現實中秀芬／阿玉離開原本更不堪的遭遇。

作者未明言的，還有對大伯大媽的複雜情感，和自身無能為力的感歎。琦君散文再三頌揚雙親的慈愛恩情，原也是因身世特殊格外珍惜感念。然小說中的姪女秀娟點出大伯正人君子的形象，亦有自私軟弱的一面，由此造就諸多悲劇，其中多少也寄寓作者對大伯的複雜情感。透過琦君的創作心理，我們也可進一步了解其作品特色，世人常說琦君作品溫柔敦厚、溫暖和諧，其實正如〈橘子紅了〉喜氣題目背後的悲哀，作品表象下蘊藏複雜的內在心事，正因經歷陰暗而朝向光明，曾鬱積怨憤憎厭而提昇為悲憐同情。琦君散文幾度表達對寫作形式的焦慮，以及溫厚態度的來由：

我大半生所遭遇到的許多事、許多人物，並不個個都像我回憶童年文中的人物那麼純樸善良。年輕時，我想寫那些人和事由於我的厭惡與憎恨，現在已完全沒有厭恨，只有同情和憐憫，但我又不知如何下筆。那些人和事明明是要用小說寫而不能化為散文的。¹⁶

¹⁵ 同註 11，頁 106。

¹⁶ 此段見於琦君《與我同車·讀〈移植的櫻花〉》（台北：九歌，1979年），頁 180。又如《萬水千山師友情·四十年來的寫作》（台北：九歌，1995年）中所述：「小說必須著意安排，強調，虛構，穿插，而我記憶中的人物實在太鮮活，太真實，我不忍心著意描繪，深怕他（她）愠怒而遠離了我。還有些我想起來就不愉快的、曾給我極大痛苦的人物，我又沒有一支兇狠的筆，一顆報復的心去寫他（她）們。因為恩師與先母對我說過：『時時要有佛家憐憫心腸，不要著一分憎恨』。由於這種矛盾心理，我筆下也產生不出反派角色，

上述作品遊盪於小說與散文間，亦在出入虛實間獲得轉化空間；以小鶯、秀娟的第一人稱旁觀敘述，得以分身重返過往時空並表達議論，在〈梨兒〉中仍使用第一人稱，得以進入不孕女子內在心境，更為體貼諒解她們的處境，在世間重複上演的故事中洗滌往事沉鬱，因而獲得開脫。

〈橘子紅了〉故事未完，作者卻難再動筆，「若要再寫她（秀芬），那又將是另一人的化身，另一篇小說的開始了，但我現在不想寫。」¹⁷琦君的心願，在後代劇作家手中接續完成，透過其他藝術形式的改編，衍生出不同情節和結局的新文本。

二、遊走在禮教的邊界——改編的廣播劇與電影劇本

對於琦君〈橘子紅了〉的故事發展，白先勇曾提出不同看法：「如果按照真實故事收尾，是不是悲劇性更濃一些。」¹⁸小說取材自現實再加以改寫，真實與虛構間曖昧含混的地帶，讓其後影劇改編者的想像力得有充分施展的空間，並為原著急轉直下的結尾增添續曲。

文學和影劇原是不同的表現方式，即使力圖忠於原著也仍是另一種形式的翻譯，況且改編本不需拘泥於原本的人物、情節、主題，而是從原著中汲取靈感，從不同視角重新思考和詮釋，大可偏離加添賦予新意涵，以創生新文本。改編不僅是讀者和原作者的對話，也是創作者的再生產、再創造。

小說結集出版的前一年，與琦君年齡相近且有同事情誼的朱白水先生，因出於對原著的喜愛欣賞，將之改編為兩集廣播劇（1990），¹⁹當時在中廣播出獲得熱烈迴響，十餘年後聽來，仍引人入勝。廣播劇大至情節梗概小至物件象徵，都頗為忠於原著，首尾及劇中也多處用秀娟的內心獨白交代故事。原著中秀娟

因此我永遠只能寫溫厚善良人物。」（頁 189-191）

¹⁷ 琦君，《橘子紅了》，頁 106。

¹⁸ 白先勇〈棄婦吟〉，收於琦君，《橘子紅了》，頁 5-6。

¹⁹ 改編廣播劇之事，詳見朱白水〈琦君享譽文壇四十年〉，《文訊》總號第 37 期（1992 年 1 月），頁 100；以及琦君《橘子紅了·小序》，頁 8。此外，〈阿玉〉曾由朱白水友人改編為電視劇，在台視播出，見於琦君《錢塘江畔·細說從頭》，頁 5。《橘子紅了》廣播劇導播侯穎，主要播音員為李若梅（秀娟）、魏德瑜（秀芬）、李方（六叔）、劉引商（大媽）、張鳳康（阿川）等，兩集長約一百分鐘，錄製日期為 1990 年 6 月 2 日和 6 月 7 日。

連夜奔逃的一段，在廣播劇中添入巨風狂雨的音效而格外生動。改編更強化了戲劇衝突和張力，大媽曾帶著三太太到葉伯伯家與二太太聚面談判，而秀芬和六叔的戀情比原著更大膽明確，如兩人曾夜半在橘園小屋幽會談心，後被阿川叔發現轉告大媽；六叔在秀芬和大伯圓房後仍回鄉下找秀芬，然遭秀娟阻止；秀芬病重時說出想念六叔，病逝後六叔欲上墳致哀；秀娟更明言還是「一夫一妻制」好，讓原著小說的自由戀愛精神更往前邁進一步。

到了後輩女性編導手中，則更具反思意圖。1998年吳孟樵²⁰改編電視劇本時，台灣文藝界後設風潮未歇，劇本在小說的基礎之上，融入原作者敘述的真實經歷再加以改編，在虛實之間交互指涉：

（一）以後設手法對照今昔

這部兩萬多字的劇本，穿梭在過去和現在之間：美籍華裔青年 Jeff 閱讀祖母小說手稿，見秀芬遭遇心生不平，貌似男主角的 Jeff 於是化身為周平（同一人飾演），進入小說欲改變秀芬命運但卻徒勞。其後 Jeff 又透過祖母口述，得知小說發展為周平遠走他鄉，秀芬胎兒不保且遭二太太梨花帶走，後秀芬哥哥接受梨花賄賂將秀芬遺棄野外，眾人遍尋不著只見之前留給周平的信物。在 Jeff 追問下，祖母坦承自己就是秀娟，並已接到小叔來信，邀 Jeff 一起返鄉探親，兩人見到小說中男女主角現況，二叔已婚而秀芬成了清掃婦，昔日橘園充斥著樓房，不禁感歎萬千。

作者試圖藉現代西化的眼光，省思原著傳達的中國傳統情愛，並對原作者心境進行挖掘，當 Jeff 問道：「Grandmom！你來美國這麼久了，怎麼很少寫美國生活？」祖母回答道：「寫文章算是種自我救贖，self-redemption。」這句話從未出自琦君筆下，編劇卻點出琦君創作的重要動機。

²⁰ 吳孟樵出版作品包括：《2月14》、《半大不小？沒大沒小》、《儂本多情》、《真女人紀事》、《少女小漁》、《我喜歡我自己——台灣現代生活啟示錄》、《青春無悔》。曾編劇：《2月14》、《橘子紅了》、《我的心留在布達佩斯》、《婚期》、《愛的進行式》。見於〈吳孟樵的《2月14》，不一樣！〉，<http://www.queennet.com.tw/people/?titleid=15&start=0>。

（二）兩性處境的反思

除了加入現代人的眼光，作者也強化角色的反叛性格，故事前半段雖大體依照原著發展，但角色們常對傳統兩性地位提出質疑。

劇作裡男性角色的觀點，彷彿蘊藏女作家的理想投射。除了 Jeff 仗義執言：「傳宗接代這麼重要？還是大男人主義作祟？」男主角周平也對兄長納妾行徑不以為然，強烈批判為了繼承香火納妾對女性極不公平，直言：「這世界上的女人很多種，男人卻好像只有兩種。……有能力娶老婆和沒能力娶老婆的。」原著裡權威的大伯，則成為易受姨娘擺佈的角色；其好友葉先生忠於一妻，對納妾行徑並不苟同，指若閨房事處理不好，搞不好丟了官差，也點出社會觀念的演進對男性所起的規範作用。

相對於劇中男性的表現，女性反顯保守。原著敘述者秀娟，在劇中經常接觸新書，志在四處遊歷、開辦學堂，聽見先生灌輸秀芬婦德思想時反駁道：「婦德固然重要，但一個妻子過於賢淑，凡事以夫為天、成全丈夫，是不是失去了自我本色？」但面對化身為周平的 Jeff 強力勸說，卻陷入兩難；劇中大媽冥頑固執，不僅不接受 Jeff 勸說，當丈夫輕易答應放棄納妾，並欲將秀芬許配給 Jeff 假扮的周平時，她激烈反對；秀芬也未抓住機會把握幸福，以不忍為自身幸福讓他人傷心為由，回拒 Jeff 帶她離家的苦心。正如周平所指出，男人三妻四妾的慣性是女人縱的；劇中女性的悲劇，也多是自己造就的。

如果故事可以重來，會有不同的結局嗎？應是劇作的原始構想，但是答案顯然是悲觀的。當白髮蒼蒼的周平悔恨於若當年能更勇敢，也許一切都會改觀時，Jeff 道：「沒有用的，我試過，這是秀芬選擇。」如故事大綱中點出：「造成事件、命運的發展不僅是當代環境、風氣，也是人物的天生個性使然。」儘管劇作凸顯傳統與現代觀念的差異，角色仍膠著在命運與性格交織的網，平添滄桑含蓄的韻味。

這部未能開拍也未正式發表的電影劇本，有著承先啟後的作用，不僅將琦君的內在世界與所述的真實事件融入，也彷彿為其後廣受矚目的電視劇鋪路：男主角周平宛若仗義不平的耀輝前身；姪女秀娟更進一步演化為追求新

思潮的宛晴；劇本中秀娟曾問小叔在城裡有無女友，這一句倒問出了嫺雅。劇本中未言明男女主角情慾關係，但二太太脫口說出秀芬可能和周平私奔的戲言，卻在電視劇中一觸即發；末尾周平回憶過往兩人對坐，阻止秀芬點蠟燭時所說：「即使在一片黑裡，我也要把你牢牢記住……」這句引人遐想的對話，則在電視劇鋪敘出纏綿情節。至於電影劇本中不斷出現的橘園場景，亦在電視劇中綿延拓展。

三、在亂倫和去勢之外——李少紅導演改編的電視劇

自兩岸合作的電視劇播出，挾大眾媒體的威力，橘子真正「紅了」。電視劇和電影劇本的促成同樣為徐立功授意，²¹電視劇延續近年兩岸合作模式，由台灣縱橫傳播公司出資製作，並貢獻了兩位（維護封建勢力的）年長演員，導演李少紅²²、主要編劇和大多數演員及拍攝地點都在大陸，兩岸播出後，在大陸引起的討論與爭議更甚於台灣。

李少紅和張藝謀、陳凱歌等人，被稱為中國電影第五代導演，共同特色是既有著深厚民族文化傳統淵源，又富於反叛意識，運用現代意識觀照和超越傳統文化，表現出傳統與現代的衝撞，時亦被譏評為「暴露中國的醜陋和落後以討好洋人」。²³其中被認為是中國最好的女導演李少紅，十四歲時因弟弟誕生備受冷落而離家，此後進入軍旅生涯，女性自覺啟蒙較晚，作品多著眼於女性哀怨情感與壓抑的慾望，以家庭與婚戀悲劇為主，大膽探勘偏執的情愛關係和複雜糾纏的人物情緒。改編自文學作品的《雷雨》和《大明宮詞》（台灣名為《太

²¹ 筆者曾請問吳孟樵女士，得知改編原因是縱橫傳播公司徐立功老闆授意，曾申請獲電影輔導金但未開拍；後縱橫又與大陸導演李少紅接洽合作拍攝，李少紅曾在受訪時間接透露，比喻她與《橘子紅了》「不是自由戀愛」，「這種感情的培養要經過一個痛苦的過程」，「足足培養了半年時間」。佟奉燕，〈橘子是怎樣變紅的？——訪導演李少紅〉，收於鄭重、王要《橘子紅了》，（北京：人民文學，2002年），頁1-8。李少紅也是縱橫傳播公司製作的名劇《人間四月天》總監製。

²² 李少紅電影作品有：《銀蛇謀殺案》、《血色清晨》、《四十不惑》、《紅粉》、《紅西服》等，主要電視作品：《夜奔》、《雷雨》、《大明宮詞》、《橘子紅了》、《綠衣紅娘》、《人間四月天》、《金錢本色》、《斗蟋情緣》。〈李少紅簡歷 主要電影作品〉
<http://www.iindependent.jknet.hk/leesiuhungbio.htm>。

²³ 蒲穎〈「第五代」還能走多遠？〉，《神州學人》（2002年4期），頁24-26。

平公主》)，引發大陸論者強烈批判，認為將原著批陳的社會悲劇轉變為性格悲劇，非但不控訴封建勢力反而耽溺於淫亂的情慾關係。²⁴

李少紅改編的《橘子紅了》延續以往個人風格，以電影手法拍攝電視劇，質感精緻典雅、富含詩情意蘊，呈現淒美悲涼、陰鬱壓抑的氛圍。一般通俗劇講究情節緊湊、人物善惡分明、表現誇張，《橘子紅了》電視劇節奏緩慢、人物性格豐富多樣、表現方式也較內斂沉穩。

琦君原著近四萬字的中篇長度，其實較適於拍攝成電影，改編為長達二十集的電視連續劇，必得在內容上擴充並加入戲劇衝突。對李少紅來說，原著小說以一個未成年的女孩為敘述者，表達對家庭局部而零碎的主觀感受，「這些經歷銜接的部分很弱，反而給了她很大的空間發揮」。²⁵劇本最初由台灣劇作家夏美華（也是朱白水學生）編寫未完，再由大陸作家鄭重、王要編劇，²⁶拍攝主要依據後者，夏美華本欲朝向較忠於原著的方向改編，讓男女主角在父權社會仍有戀愛與自由思想的空間，但最終仍屈服禮教，²⁷後由大陸編導接手而大幅更動，李少紅導演不僅延續擴大，並對原著小說情節做出顛覆性的改變。電視劇前半段情節和原著還頗有相近之處²⁸，其後徹底脫離，若與琦君原著並觀，更有許多可探勘之處：

²⁴ 何祖健〈李少紅電視劇女性意識兩重性的文化學透視〉，《當代文壇》（2003年2期），頁87-88。

²⁵ 田小蕙〈橘子這樣紅了〉，《電影藝術》（2003年3期），頁63。

²⁶ 夏美華（1948～）編著電視劇包括《一剪梅》、《秋潮向晚天》、《秋水長天》等，著眼於人性的自私軟弱，結局多導向昇華與超越。大陸編劇鄭重（1970～）芝加哥藝術學院戲劇專業畢業，在《橘子紅了》一劇亦出飾大偉；王要1968年生，兩人曾合著李少紅導演《大明宮詞》劇本。《橘子紅了》的編寫情況是，導演看過原著但編劇並沒有讀過，拍攝期間劇組提出多種發展可能再選定最後結局。見於李崢嶸〈李少紅談《橘子紅了》：節奏是在人的心中〉，《大紀元》（2002年），<http://www.shotv.com/teleplay/jzh/index4.html>。

²⁷ 夏美華喜愛原著小說故保留其精神，但抗議無法接受的劇情，她認為禮教是男人制定規範強迫女人遵守，因為不認同只重視男性權益卻剝奪女性權利的社會，改編時加入正義感和同情心，但每個角色仍是禮教下的悲劇人物。平路、夏美華、林佩芬〈女性的情愛〉，《聯合報》（2001年7月15日）。琦君對經大陸編導大幅更動的情節十分不以為然，和夏美華也曾就此討論，見林秀蘭訪談琦君的未刊稿〈真實與虛幻的完美結合——琦君談《橘子紅了》的連續劇、小說及創作背景〉，2003年4月。

²⁸ 電視劇和原著小說相似的情節有如：最初秀禾是五百銀兩買來；秀禾端茶給老爺時未獲正眼注視，新婚時睡在藤椅上，之後宛晴發現秀禾與老爺圓房後的轉變時兩個女孩的悄悄話；以及二太太從城裡來帶人但秀芬不願跟去；甚至如婚禮放喜炮時大媽說的吉祥話、老爺回城前煮湯圓以求團圓的細節都相近似。

(一) 情節曲折化

電視劇對原著情節最主要的改編，在於讓女主角秀禾（小說中的秀芬）與六叔耀輝（周平）大膽相戀，且安排二太太外遇，兩人都懷孕後，老爺卻發現自己原來不能生育。以對男性家長的「去勢」扭轉情節並帶動戲劇性，將原著不能生育者為大媽的「女性原罪」，和老爺為此合理化納妾行為，做出徹底顛覆，使得女性悲劇更顯無辜，進而嘲諷父權社會對女性的歧視。至此，琦君筆下的舊社會悲劇，已被後代女導演賦予現代精神。

為了凸顯改編的顛覆性與批判性，電視劇彰顯了宗法家長制度的宰制力量。一方面延續並強化原著女性家長對女兒的婦德教育，如劇中秀禾母親死前，囑託她要嫁個好男人，正相應於小說中秀芬母親改嫁前所言：「女人家的命就捏在男人手裡」，²⁹劇中大太太對形同女兒的秀禾既慈愛又控管，阻止秀禾唸書、讓耀輝回城的態度與原著一致，更時時耳提面命傳統婦德，並在發現亂倫情事後嚴加體罰。另一方面也讓男性家長容耀華對形同兒子的么弟耀輝，傳授宗族姓氏的責任與事業重於愛情的態度。然而家長的強勢態度卻隱藏脆弱心理：先是大媽借腹生子、後是大伯借種生子，他們對男女主角的情感原具有自我投射的成分，後透過兩人亂倫的結晶，補償替代自身不孕的遺憾，以此尋求生命的延續。

最後呈現了弔詭的結局：男女主角壓抑的情慾爆發後遭阻斷，終究回到社會常規，耀輝娶了符合家族利益的嫻雅，而秀禾難產致死；容老爺和大太太終於得到名分上的子嗣，但延續容家香火的卻是衝破禮教的結果。電視劇原透過重複社會上的兩性關係和衝突，顯現特定家庭權力結構與價值意識，以真實再製社會控制模式，³⁰此劇在顛覆反叛和妥協遵循社會模式間，取得巧妙的平衡。

²⁹ 琦君，《橘子紅了》，頁 89。

³⁰ 蔡衍，《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》，頁 56。書中並指出，為使電視劇能普遍獲得觀眾接受，劇中訊息與再現符號也須符合大眾經驗及記憶模式，或符合大眾認知之標準，仿照原始社會結構，以「刻板模式」或「標準化故事情節」（俗稱「公式」）再現有關生死、男女、善惡與人神傳說的傳播方式（頁 78）。電視劇之故事皆有特定類型與公式結構，為社會經驗中約定俗成風俗的再現（頁 231）。

(二) 人物複雜化

劇中未依循通俗劇是非善惡二分法的模式來塑造扁平人物，更將白先勇所指：「往往在不自覺的一刻，琦君突然提出了人性善與惡、好與壞，難辨難分，複雜曖昧的難題來」³¹的原著精神加以擴大。小說中的大媽和姨娘仍依循傳統溫柔賢妻、厲害蕩婦的女性形象二分法；至於吳孟樵改編的電影劇本或因受限篇幅，人物性格較單一化，二太太梨花、秀芬哥哥石頭都是典型反派角色；到了電視劇中，主要角色都是圓形人物，大太太既慈悲也殘忍，二太太實際精明也多情執著，三太太柔順而堅毅，容老爺既有威儀又脆弱不堪，耀輝勇敢也怯懦，每個人物都展現豐富複雜的性格面向。角色間且發展出亦敵亦友的人際關係：情同父子的耀華和耀輝彼此競技也互相守護；大太太待三太太視如己出卻不免較量；二太太對三太太競鬥裡也包含同情；嫻雅鼓勵情敵秀禾追求幸福；耀輝在二嫂情夫大偉鼓勵下勇敢示愛，劇中人物在爭鬥與扶持間展現微妙關係。

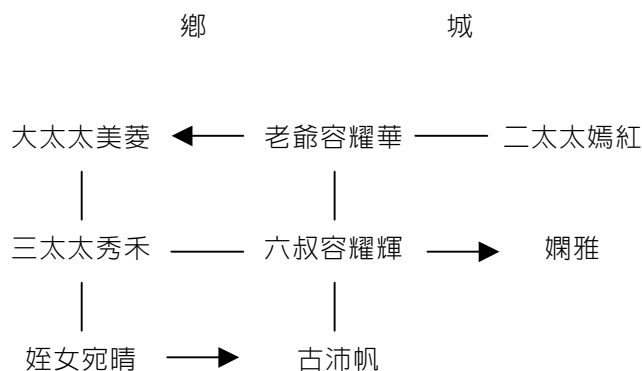
(三) 空間抽象化

琦君原著以二、三〇年代杭州為背景，李少紅導演則將時空概念模糊化以表現普遍性，影像雖讓小說空間得以具體呈現，其間蘊藏的意涵卻更為抽象。小說原本固守在鄉下場景，電視劇則擴展到城市，容家在城鄉各有一個家園，以鄉村陰森封閉對比城市明亮開放的空間感，前者象徵中國傳統文化體系和道德倫理觀念，後者則意味自由開放、時尚且西化。³²

³¹ 白先勇，〈棄婦吟〉，收於琦君，《橘子紅了》，頁5。

³² 張薇〈《橘子紅了》的意象之美〉中指出：「沉重滄桑的老宅和清香飄逸的橘園是兩種意境的設置，也是兩種意象的象徵。一實一虛，一真一幻。」城裡「開放式的環境塑造氣氛恰恰與鄉下老宅封閉式的環境塑造相對立。」三者「演化成三個視覺符號，是三種情感意象的象徵。」（《當代電視》2002年5月，頁20-21）郭玉瓊〈女性啟蒙理想的失落——談電視劇《橘子紅了》中秀禾命運的敘述〉據此演繹鄉村文化，認為「如果說陰森而空洞的容苑是鄉村秩序的代表，它禁錮、扼殺著人的自由與對自由的嚮往的話，那麼島上橘園則代表著生命在鄉村別樣的勃勃生機。」「『城市』意味著對鄉村秩序的顛覆，意味著人的自由解放的夢想成真。」「在從『鄉村』到『城市』，又從『城市』到『鄉村』的輪迴敘述中，女性寄望於男性拯救神話徹底幻滅，重新陷入鄉村秩序運行的軌道中去。」（《欽州師範高等專科學校學報》2003年6月，頁43-45。）

人物各有其城鄉背景與文化象徵，彼此之間的戲劇衝突也象徵社會文化的矛盾糾葛³³。城鄉間的人物關係十分對稱：居住在鄉村的大太太、三太太、姪女宛晴，與在都市發展的容老爺、耀輝、古沛帆，各成三組對應的情愛關係，不同世代亦有各自的價值觀念。



如圖示，分別居住在鄉、城的大太太與二太太，是傳統中國與現代西化的代表，以寬大厚重的古裝對比緊身華豔的洋裝，以內斂沉緩對比開放不羈的舉止，各呈現保守與開放的觀念；秀禾則是中國社會轉型階段中擺盪的象徵人物，從鄉村到都市，原本受保守封建觀念桎梏，發展出嚮往自由、渴望新生的新思想，然而最終被送返鄉間，以自身的消亡創造新生命。³⁴角色們在城鄉間的移動情況不僅牽涉情節發展、情感歸屬，也導向命運結局：容耀華以老家為根基在城市發展事業，在城裡著西裝、在鄉穿馬褂，最後選擇退休返鄉回到大太太身邊，由事業沙場返回精神家園；原本在城裡工作的耀輝因迷戀秀禾頻頻返鄉，後仍回城並與嫻雅完婚；新世代青年古沛帆自城到鄉與宛晴相遇，其後宛晴到城脫離舊社會迎向新思潮。三組情愛關係也是三種文化表徵：大太太與老爺信奉的封建傳統有其穩固性，但已遭受顛覆質疑；宛晴和古沛帆期待的新中國似

³³ 林芳玫即曾指出：「電視大眾文化的角色為主流意識型態的體現，不同角色之間的戲劇衝突就是社會矛盾的演出。」（《解讀瓊瑤愛情王國》，台北：時報文化，1994年，頁300）

³⁴ 周蕾指出，在原初的、鄉村的古老文化中，女性總是原初激情投射之所在，「女性」既是「自然」又是「文化」，有時占據了與景觀、鄉村和帶有農村起源的「中國」相似的席位，有時身具文化壓迫、交換以及商品化的過程。（《原初的激情》，台北：遠流，2001年，頁67-68）秀禾的角色即近於此。

充滿光明但未免過於單薄；秀禾和耀輝在新舊觀念衝撞之下，被折磨撕裂而導向悲劇。

劇中最後的結尾，頗似《紅樓夢》中寶玉娶妻、黛玉病死的悲喜對比，且運用中西儀式的往復剪接對照，表現高度反差效果，城裡的喜事中隱含不安，鄉下的喪事中有創生，當秀禾在鄉下陰暗的宅院因難產掙扎，與此同時耀輝與嫻雅在明亮教堂舉行西式婚禮，喜慶的彩紙紛紛落下，最後弔喪白紙遍灑鄉下宅院，劇中以俯視鏡頭表現超然悲憫，以教堂聖歌為背景音樂昇華悲悽。秀禾的死是深宅大院的陪葬品，秀禾的悲劇也是舊社會的悲劇。

除城裡洋房、鄉下宅院之外，其他空間亦有象徵作用：鄉下容宅裡黑沉沉的祠堂代表積累千年的封建宗法文化；迷離夢幻、充滿詩意光暈與夢境效果的橘園，是劇中人物表露內在聲音和情感萌生之地，具有洗滌昇華作用；佛堂與教堂則帶著宗教意境，成為全劇超脫救贖的力量。

（四）意象擴大化

琦君原著以「橘子紅了」隱喻少女的成長與生育，李少紅抓住此一象徵，運用影像效果加以強化。前此論者指出，劇中以植物凋謝復生的周年循環形式來揭示人類「死亡——再生」的理想及信念，³⁵然而生命得以延續，女性解放自由的理想卻失落了，³⁶以此更顯出悲劇意義。若將橘園裡的植物景觀，和容宅裡的人文景觀進一步對照，更可見出導演反襯主角悲劇之意。劇中「紅色」的象徵擴大化了，最初是秀禾以嫂嫂生子的紅蛋致謝報恩，促使大太太聯想可將其納為妾；其後張燈結綵的婚禮與秀禾的淒然神情反襯；最終二太太流產與三太太難產兩度見血導向悲劇。至此，果樹的結實、婚禮的喜慶與女性的悲劇，三者相結合衍生更豐富的意象。

隨著情節的改編，原著小說的物件「香包」指涉意涵也產生改變：琦君小說〈阿玉〉裡女主角曾贈三叔香包以示情意；〈橘子紅了〉中秀芬明贈丈夫而給

³⁵ 周曉寧，〈男權中心意識的無意識顯現——也談《橘子紅了》〉，《職大學報》（2002年5期），頁44-46。

³⁶ 郭玉瓊，〈女性啟蒙理想的失落——談電視劇《橘子紅了》中秀禾命運的敘述〉，頁43-45。

六叔的暗藏著未送出，以此分別表達合乎禮教與壓抑禁忌的愛意，前者被二太太發現導致悲劇，後者則在死後被發現而徒留遺憾；電視劇中秀禾只對耀輝情有獨鍾，一對香包一送耀輝而另個自己留著，其後老爺發現勃然大怒，引動了情節發展，香包上繡著小娃圖樣原是老爺的希冀期盼，但最後秀禾懷的卻是耀輝的孩子，頗具嘲諷意味。原著小說中另有求子用的盜娃娃重複出現，以最後的碎裂預示秀芬的流產與死亡；電視劇則以反覆出現的風箏，寄託秀禾對自由幸福的渴望，從求子夢到自由夢，小說與電視劇表現的女主角精神大不相同。³⁷

（五）強化命定觀

改編電視劇甚至戳破原著意圖揚升的結尾。小說中當秀娟感歎秀芬命運是前生數定，六叔駁斥：「命運是靠自己奮鬥的，幸福是要自己爭取的。……現在是個新的時代。」³⁸然而直到永訣時仍選擇壓抑情感的周平，自身未能實踐所言。到了吳孟樵電影劇本中，當秀娟問小叔不是說過命運靠自己創造時，周平答道：「可是，自從見過秀芬以後，我知道，有些人的一生注定是無可奈何。」電視劇則更為強化命定觀，大媽相信秀禾是她「命裡的人」，秀禾對耀輝亦然，容耀華深信算命師所言長子有後才能維持家業，儘管其他具新思想的角色主張命運要自己爭取，但秀禾的爭取卻敵不過命運的安排，夏美華指出：「一個悲劇人物如果不認命，會更悲慘。」³⁹換個角度來看，新思想的啟蒙和眾人的援助，反成了秀禾墜入悲劇深淵的推手。Cawelti 曾指通俗文化的主要功能之一，是藉劇情與人物行動來探索可行／不可行，可欲／不可欲之間的界線。不可行、不可欲的行動屬於宿命觀的部分，而在可行、可欲的範圍內，通俗文化中的主角提供給觀眾行動的典範。⁴⁰秀芬與耀輝的努力是新舊交替時代的範例，他們欲衝破不可行和不可欲的禮教藩籬，但終敵不過悲劇宿命的籠罩。

³⁷ 另外巧合的是，電視劇中秀禾栽種蘭花時，耀輝教她土別蓋得太多太緊，「跟人一樣，壓得太緊就失去了自由」，正與〈阿玉〉中三叔將釣到的魚放生：「放它自由吧！」「魚要養在活水裡；人也是一樣的。」（琦君，《錢塘江畔》，頁159）兩者象徵意涵相同，同樣表現男主角對女主角身不由己處境的關懷之意。

³⁸ 琦君，《橘子紅了》，頁101。

³⁹ 平路、夏美華、林佩芬，〈女性的情愛〉，《聯合報》（2001年7月15日）。

⁴⁰ 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，頁173。

以琦君立場回頭來檢視改編的電視劇，除了人物情節更動極大悖離原意之外，亦不符合其創作觀，她主張作品應盡量朝向美好光明並帶給人們啟發，然而這齣悲劇已近乎慘劇，未能達於哀而不傷的境地，⁴¹並且注重形式的精緻雕琢，與琦君提倡淺白平易的創作原則大不相同。

四、李少紅，看磚！——電視劇在中國大陸引發的爭議

從以上分析可見，李少紅導演的《橘子紅了》已脫離原著成為更為繁複的新文本。電視劇播出後，在兩岸同樣締造高收視率與熱烈反響，但在觀眾反映與評論文字所形成的詮釋社區（interpretive community）裡，台灣多關注於人物性格、情愛關係與女性處境等微敘述層面，大陸則聚焦於劇中反映的社會階級和意識型態等大敘述層面，並多從社會教化功能角度激烈批評，列數如道德沉淪、人性陰暗，形式華美內容病態等「罪狀」，⁴²而最主要的爭議點則圍繞劇中對封建社會／父權觀念的態度：

⁴¹ 琦君對悲劇和慘劇的界定是：「在悲劇中沒有仇恨與殘殺，只有容忍和犧牲」，悲痛後會萌起溫厚的寬容，由此產生希望，進而體會生命的價值與意義，而慘劇總是盡量挑起彼此的仇恨、暴露人性醜惡面，「明明可以獲得圓滿結局的事，卻故意要搞得天下大亂，把一個個角色置之死地而後快，把讀者的心刺得出血而後快。」（《淚珠與珍珠·悲劇與慘劇》，台北：九歌，1989年，頁115。）

⁴² 台灣觀眾討論可見於公共電視網站，大陸批判情況熱烈，觀眾討論區定名「李少紅，看磚！」普遍認為內容病態頹廢，是「嚴重殘疾的作品」（魏雅華，〈《大明宮詞》·《橘子紅了》——嚴重殘疾的作品〉，《南方日報》，2002年5月12日，<http://ent.sina.com.cn/r/m/2002-05-26/84993.html>），並就《橘子紅了》的篇名加以嘲諷：如李煉司徒〈橘子紅了，頭發黑了〉、〈一盤腐臭的「酸菜」——評《橘子紅了》〉、〈紅橘皮裡有爛瓢——踢一踢賣柑者李少紅的攤兒〉等。其中劇情亂倫通姦的部分，被認為有引導道德沉淪的嫌疑：「難道女權主義者竟然可以這樣地為婦女爭取這樣的『權力』嗎？」又如：「精神鴉片！！……在積極向下的引導人們的道德觀念。」（海娃子，<http://www1.people.com.cn/BIG5/guandian/183/2181/2977/20020226/674766.html>）或認為表現人性陰暗極不健康：「在精美的鏡頭語言中，是一群畸形的人物在表現自己的醜陋，所有人都在為自己的慾望苦苦掙扎。」易產生「不良的社會影響」（蕭筱，〈陳腐與蒼白——評電視劇《橘子紅了》的唯美取向〉，《當代電視》，2002年6期，頁15）；另如「在《橘子紅了》為我們精細描刻的情愛畫廊裡。我看見的是自私和殘忍。」（馮錦芳，〈金玉其外的『橘子』——對《橘子紅了》及其現象的思考〉，《當代電視》，2002年6期，頁10-12）總體而言認為形式大於實質：「吃人的封建禮教、扭曲的靈魂、病態的『愛情』、異化的人性，都用『唯美』的遮羞布包裹起來。」（琢石，〈金玉其外 敗絮其中——評「橘子紅了」〉，2002年2月26日，<http://www1.people.com.cn/BIG5/guandian/30/20020226/674083.html>）。

(一) 反抗封建還是美化封建？

在這齣封建社會背景的悲劇裡，觀眾並沒有看到具體而明確的批判對象，每個人物都有其可悲可憫之處，僅有少數論者認為該劇「亮出的是反封建旗幟」，⁴³多數譴責其美化封建社會的意圖：

好像那個時代沒有尖銳的兩極衝突，沒有憤怒的人群。……這種牽強的敘述，給強勢群體添加慈悲，替弱勢群體隱瞞痛苦，只是編造了一個強弱友愛的神話，非常不堪一擊。⁴⁴

這樣的看法與前此大陸論者對琦君作品的評價何其相似：

完全抹煞人間的矛盾對立，不分時代不分階級也不分是非，否定鄉村中剝削與壓迫現象的存在，將舊時代的農村描繪成世外桃源，藝術光彩掩不住思想的貧弱。⁴⁵

她所展現鄉間生活，一片和諧寧靜，30年代舊中國農村殘酷的階級壓迫等真實的社會現狀，在她的散文內得不到應有的反映，筆下的人物，看不出階級區分。……她的溫柔敦厚思想也往往成為不分階級、不分是非的慈悲的菩薩心腸。⁴⁶

所不同的是論者認為琦君作品缺乏批判性，是因溫柔敦厚思想與慈悲宗教情懷，而李少紅罪加一等，根本是「打著反封建的幌子美化封建社會和封建意識」，⁴⁷大陸通俗劇扮演的社會功能由來已久，⁴⁸對不符合主流意識型態的電視劇，抗

⁴³ 曾慶瑞、趙遐秋，〈到「橘園」看悲劇——關於《橘子紅了》的對話〉，《當代電影》（2002年2期），頁91-92。

⁴⁴ 李煉司徒，〈橘子紅了，頭髮黑了〉，《大舞台藝術雙月刊》（2002年第三期），頁63。

⁴⁵ 杜元明，〈梁實秋、琦君、張秀亞的散文〉，《現代台灣文學史》（瀋陽：遼寧大學，1987年），頁747。

⁴⁶ 潘夢園，〈魂牽夢縈憶故鄉——試論琦君懷鄉思親的散文〉，《暨南學報》（1984年4期），頁87。

⁴⁷ wenzha 〈「橘子紅了」打著反封建幌子美化封建社會、意識〉（2002年2月26日），<http://www1.people.com.cn/BIG5/guandian/183/2181/2977/20020226/674561.html>，類似的看

議聲浪自然格外強烈。

究竟電視劇是美化了封建社會或是持批判態度？先看劇中人物關係的安排，容老爺可謂維護封建勢力和父權威嚴的代表，然而和他形同父子的耀輝卻與秀禾亂倫，二太太嫣紅也和公司職員大偉外遇，無論就家庭倫理或社會階級地位而言，都是下對上的反叛，其中隱含的顛覆性不言而喻，然而最終結局仍回歸正軌，呈現一場不徹底的反抗。嘲諷的是，容老爺年輕時原是與美菱自由戀愛成婚，其後卻仍落入三妻四妾的舊式婚姻模式，他在鄉下家中喜讀的小說《覺醒》，即以突破封建禮教婚戀自主為題材，此書發揮五四時期文學神聖的啟蒙作用，成為秀禾嚮往的典範並以身效法，後其萌發的自由思想卻受容老爺壓制。

與容耀華所代表的封建思想相對的人物，是走在時代潮流尖端的左翼青年古沛帆，他下鄉體驗農村生活、抗議封建思想、不時批判「吃人的禮教」，且讓宛晴在寫給秀禾的信中宣揚：「舊勢力用家庭麻痺女人，使她們成為男權的奴隸，女性解放的戰場，總是從家庭開始……」但矛盾的是，他鼓勵宛晴跟家長勢力鬥爭，卻也懼怕他認為代表了封建禮教的大媽；他將耀輝視為封建勢力幫凶，但對這位學長也惶然敬畏不知所措。古沛帆的理念徒然流於單薄的口號，卻感動並喚醒了單純的年輕女性，最後宛晴寫給秀禾的信中深受男友口吻影響：「作為新時代的年輕人……我們決定不再成為舊勢力的幫凶，我們不願看到一個我們所愛的人成為另一種封建勢力的犧牲品……」促使秀禾下定出走的決心。

劇中最後一集，宛晴出借容耀華城裡的家，讓古沛帆率領學生召開以「反帝·反封建·民主救國」為訴求的討論會，在被視作「太資產階級」的洋房大

法還有「在上乘的藝術格調下包容的是搖擺矛盾的弱勢主題內容。對封建的一夫多妻制溫情脈脈，多少反映出情感上的不健康。」（王雨萌，〈藝術鋪墊的強勢與主題搖擺的弱勢——淺談《橘子紅了》的藝術表現及其內在走向的矛盾〉，《中國電視》，2002年8期，頁22-23）「沒有任何一個角色敢於向封建禮教和舊勢力發出怒吼。人們看到的都只是屈從於慾望的悲哀。……華美的包裝，實在無法掩盖它內容的陳腐和蒼白。」（張雅田，〈華美的包裝掩盖不了陳腐和蒼白——觀《橘子紅了》感言〉，《當代電視》，2002年5期，頁18-19）

⁴⁸ 中國二〇年代個別電影即已關心女權和勞工問題，三〇年代著名編劇家夏衍將五四反帝反封建求更簡化、大眾化；此後左翼文人要使「通俗劇」這一流行形式服務於革命的政治，在舊有基礎上轉入馬克思主義關於階級鬥爭、資本主義、帝國主義的概念，使善惡更加涇渭分明。（畢克偉，〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉，鄭樹森編，《文化批評與華語電影》，頁37-49）

廳中，掛滿呼喊自由和解放的紅布條，討論「論婦女解放的途徑」，當古沛帆鼓吹眾人都應深入農村，去愛一個被封建勢力壓迫的女孩，把她們從黑暗中帶出來，此際方被迫與秀禾訣別的耀輝，帶醉闖入悲憤譏嘲，要沛帆立刻帶宛晴離家以免步上自己後塵。這一段安排就全劇風格而言過於突兀直白，但有意思地是，李少紅導演卻為男主角的痛切陳詞感動而「很喜歡這場戲」，⁴⁹此段明顯指出五四以降打倒封建勢力的理念，在現實中難以落實的無奈，也透露編導的省思和理念。⁵⁰劇中對封建勢力確有沉重的反思，但非單一的控訴而有諒圉理解，甚且流露對舊社會氛圍的沉湎戀念，尤其反映在細節的講究鋪陳和神秘幽微氣氛的營造，至於對傳統衣飾精雕細琢地展現（名家葉錦添設計），已呈現近於耽溺執戀的情態。

（二）展現女性主義或複製父權思想？

琦君曾道：「我自幼受的是三從四德的舊教育。」⁵¹作品的女性意識儘管偏向保守，卻也曾讓〈阿玉〉中的小鶯一抒男尊女卑的怨氣：「就為沒有兒子，說我女兒家不中用，要討個二太太來生兒子。我長大了一定要爭口氣，阿玉。你也要爭氣……現在的世界是男女平等。」⁵²李少紅強化了原著中封建與反封建之間的張力，並和先前電影編劇吳孟樵一樣更彰顯了女性意識。相較於劇中女性勇於犧牲奉獻、生命力堅韌，男性顯得自私軟弱且怯懦，象徵父權勢力的容老爺更遭「去勢」，男性觀眾對此極表不滿，然亦有女性主義者認為：「李少紅在對強悍男權統治下女性悲慘命運的關注、思考的同時，掩飾不住男權中心意識的無意識流露。」⁵³女導演果真在無意間遵循父權傳統的標準與價值？

⁴⁹ 佟奉燕，〈橘子是怎樣變紅的？——訪導演李少紅〉，收於鄭重、王要，《橘子紅了》，頁8。

⁵⁰ 在鄭重、王要編寫的劇本中，對封建勢力的著墨更多，如強調老爺和太太當初相戀違抗家長自由戀愛的過程，曾鋪展大媽對佃農欠債的寬宥，以及嫵雅要求耀輝向下屬大律師道歉時，對階級觀念的慷慨陳詞，這些都未容納在電視劇中。

⁵¹ 琦君，《銀行媽媽》（台北：九歌，1992年），頁176。

⁵² 琦君，《錢塘江畔》，頁155。

⁵³ 對於此劇中的女性意識，有男性表達不滿：「男人是弱者，是懦夫……而女人是強者，是愛和美的化身，有著崇高的犧牲精神，奉獻精神，和悲憫情懷。……李少紅的『橘園』裡，男人無疑是劣質品，女人則都是優良品種。」（張峰，〈男人，橘園裡的劣質品〉——

編導並未讓劇中兩性呈現單向的宰制／被宰制關係，容耀華既是女性的加害者，也是父權觀念的受害者；而大媽既是父權觀念的受害者，也是其他女性的加害者。原本靠大太太家產起家的老爺，依仗社會中男性的優勢凌駕其上，自認為是一家之主，最後領悟原是大太太在支撐這個家。容老爺畢生為宗族姓氏、名譽事業努力，太太們娘家的姓氏被漠視而效忠容家（如秀禾姓氏只出現在出嫁前，及死後牌位上的「容李秀禾之靈位」），女性為愛情家庭付出、為生育問題苦惱，儘管耀輝與大偉也視情愛於事業之上，但最終他們的愛情承諾卻未能實踐。

對於耀輝和古沛帆這些受過新式教育的青年而言，他們的愛情負有英雄般的神聖使命，看似重蹈五四話語中知識青年拯救／啟蒙弱勢女子的模式，然而古沛帆灌輸宛晴新思想，兩人前景卻未必光明；耀輝以為自己扮演拯救秀禾的角色，真正讓秀禾懂得並體驗現代女性生活的卻是嫻雅，且耀輝最終也需要嫻雅拯救。

再看女主角秀禾，作為一個被欲望也被拯救的客體，導演的取鏡是以男性位置⁵⁴在觀看並塑造她楚楚可憐的神態，如困獸般在社會禮教的牢籠掙扎步步

析「橘子紅了」裡的一種人性觀誤區），2002年，<http://www1.people.com.cn/BIG5/wenyu/64/130/20020228/676444.html>）也有論者從女性主義角度表達強烈不滿，認為構成秀禾與媽紅孩子一生一死不同結局的原因，在於孩子是否姓「容」，以從此可「窺見她的文化價值判斷，實際上不就是男權中心意識的無意識顯現嗎？」並對劇中女性全數批判，認為大媽「已經異化為男權的一分子，是不折不扣的封建衛道者」，「她的至善至美，掩蓋了（起碼是淡化了）她作為男權代言人，扼殺青年一代的自由意志時的殘忍、僵化。」導演原是要藉秀禾遭遇「控訴封建禮教的吃人本質」，顯現個性解放者無法逾越男性統治障礙，然而表現出來的「卻仍然是被男性文化想像和價值取向所造就出來的女性。」「媽紅常因情起恨，妒深而氣盛。她的算計、撒潑、任性、猜疑，實際上是男權中心時代卑微女性為護身權益的一種可憐而又可悲的反抗形式。」至於最理性的知識女青年嫻雅「以對男性勇敢挑戰開始，卻以對男性依附、屈服告終。」結論為：中國最好的女導演，偏偏只會編造出置弱勢女性於死地的「存天理滅人欲」的男性迷夢，「潛在的男性話語立場使得劇本的反封建創作初衷變了味，也只能讓人慨歎男權中心意識之強大、冥頑！」（周曉寧，〈男權中心意識的無意識顯現——也談《橘子紅了》〉，頁44-45）前此亦有論者指出，李少紅將以男性視角展示舊式中國家族的名著《雷雨》和《大明宮詞》，徹底顛覆成細膩動人的女性故事，「卻仍然無法迴避以男性話語為主體的社會背景的時時籠罩和審視」。見於何東〈「精神分析」女導演李少紅〉，2004年，<http://www.booker.com.cn/big5/paper23/22/class002300004/hwz159857.htm>。

⁵⁴ 影劇中掌握並運作「注視」(gaze)者，是採取了男性的位置(masculine position)，女性只是男性潛意識所運用的一個符號，女性並未被再現為女性(not woman as woman)。參見李台芳《女性電影理論》(台北：揚智文化，1996年)，頁60。

走向死亡。儘管她被物化，成為老爺、大太太和耀輝實現各自願望的工具，但也在眾人刺激下萌發自覺，她曾先後上演兩次出走記：第一次被動地接受耀輝安排，預計由嫻雅接應到城裡，卻恰巧在此時老爺回來；另一次是臨盆前充滿希望地表達自主意願：「我要走，一生完孩子就走，像娜拉那樣……」以五四話語展現主體意識，生命卻旋即結束使得理想未竟。難產原因為「孩子長倒的，頭朝下！」大太太聞言直歎：「造孽呀，造孽……」以此顯現天意對亂倫的懲罰，一場女性意識萌芽對封建勢力的抗爭，卻不敵命運的安排而告終。

李少紅讓女性情慾衝破禮教桎梏，同時也讓她們遭受制裁。二太太嫣紅曾以搬離容家抗議老爺背叛，進而發展外遇，她勸導秀禾：女人的一生最重要的只有愛情，它能讓人踏實滿足不再恐懼遺憾，但旋即被愛人拋棄。兩位姨太太都遭受懲罰，最終成功保有家庭愛情的是傳統安分的大太太，至於新女性嫻雅理性追尋幸福，仍以家庭愛情為最後依歸，凡此皆顯露女性意識保守的一面。

劇中女性覺醒但未能掙脫桎梏，有控訴埋怨也有無奈依從，女性主義者以反宰制、反迫害的單一觀點來看，自然格外敗興。大陸論者以反封建思想和女性主義觀點檢視，不免過於僵硬，而李少紅本人坦承自身非女權主義者，卻強調劇中表現反封建思想，⁵⁵由此可見意識型態之禁忌不可觸碰。事實上此劇可供玩味之處，正在於將老舊題材置入顛覆性，既批判卻仍受制於封建社會與父權觀念的不徹底態度，唯其如此，也更貼近人們的真實經驗。進一步來看，造成悲劇的主因，與其是封建制度與父權觀念，倒不如說是人物性格弱點和命運宿命。以大陸主流意識型態來看，這無疑是倒退的，但倘若能容許矛盾發展的空間，或許才是進步的吧！

⁵⁵ 面對眾人對此劇的撻伐聲，李少紅辯駁強烈：「有人說，我拿反封建當幌子，……一個弱女子能勇敢的追求愛情，在如此嚴密的封建道德規範下，她敢於這麼想，敢於這麼做，不是反封建是什麼？……她用生命喚起人們的覺悟。……難道非讓她跟共產黨走才叫反封建嗎？……她以最悲劇的方式，昇華了人性的尊嚴，她也孕育出了新的生命。這生命比她更耀眼，這是一個有希望的悲劇。」（田小蕙，〈橘子這樣紅了〉，頁65）。

五、從個人傷痕到集體記憶

改編電視劇在大陸引發的爭議，當是本無意控訴封建家庭的原著作者始料未及的。白先勇指出五四以來不少批判封建家庭充滿革命激情的作品，如今卻少流傳，他認為「琦君並無攻擊『封建家庭』的企圖」，⁵⁶而是以含蓄之筆深刻描寫婦女痛苦。大陸學者對琦君的缺乏批判性引以為憾，對改編電視劇的要求也以此為準，討論劇作時聯想到是巴金的《家》，⁵⁷並將古沛帆比作魯迅筆下的狂人、將太太的愚昧自責比作迷信無知的祥林嫂。⁵⁸然而身為台灣觀眾的我，想到的並非這些激烈控訴的作品，而是魯迅〈傷逝〉中，女主角子君在滿口新思想的涓生感召下產生自我覺醒，追求自由戀愛進而同居，卻不敵現實摧磨分離步向死亡的淒涼悲劇；是張愛玲〈五四遺事〉，那些附庸風雅的舊式文人談新式戀愛，最終落得三妻四妾的荒謬結局；以及與琦君同期的林海音〈蘭姨娘〉中，姨太太在大學生德先叔帶領下閱讀《傀儡家庭》，蛻變為新女性攜手邁向未來，那猶讓人驚疑不定的結尾。

我認為若琦君繼承的是五四文學中冰心溫柔婉約的一脈，改編的電視劇便是與五四激進一脈進行對話和反思。電視劇與五四話語接軌對話：套用了英雄拯救弱勢女子的模式、文學書籍啟蒙的關鍵作用、娜拉出走的題材，但從邁向光明倒退為在陰暗中掙扎。大陸詮釋社區的激烈批判和爭論，其實透露著不安的訊息，在新世紀的春節期間，一個舊社會悲劇創造高收視率⁵⁹，或許不能單以華美精緻的包裝和密集廣告宣傳，或是趕搭上復古風潮便可輕易解釋。如詹明信（Fredric Jameson）所指，大眾文化若只有意識型態的一面，對既存社會秩序擁護支持，那麼必定無法引起共鳴或深入人心，成功的大眾文化都包含了焦慮與希望，那麼，這齣不符合正確意識型態的電視劇，究竟勾引起人們心中

⁵⁶ 白先勇，〈棄婦吟〉，收於琦君，《橘子紅了》，頁3。

⁵⁷ 任媽、馮旭、唐崢，〈泯滅的愛情夢想 聚焦「橘子紅了」：在爭議中紅透〉，《大紀元》，www.epochtimes.com/b5/2/2/28/n173361.htm。

⁵⁸ 陳欣（2002年）〈橘子紅了到底在宣揚什麼〉，<http://www.people.com.cn/GB/wenyu/64/130/20020222/671798.html>。

⁵⁹ 電視劇在2002年春節中央台播出，北京地區單集最高收視率為12.5%。（任媽、馮旭、唐崢〈泯滅的愛情夢想 聚焦「橘子紅了」：在爭議中紅透〉）。

的什麼潛心事？

在大陸眾多討論文章中，有一篇未陷落在意識型態爭論而從中國傳統文化著眼的論作，作者認為此劇沒有簡單借助主角的反叛及虛幻的勝利來體現反封建主題，而「揭示了中國傳統文化的奧秘和民族心理特徵，同時也揭示了人對生命永恆的渴望和人性的特質」，體現了創作者對文化傳統獨特的感性把握⁶⁰，然而電視劇究竟如何呈現，又呈現了什麼樣的中國傳統文化？

不少論者認為第五代導演總擅長搬演中國符碼並製造異國情調，包裝被壓迫的故事作為賣點，也有觀眾認為「也許只有外國人對這種題材感興趣」，⁶¹但顯然不僅於此，正如女導演以男性位置凝視女主角，華人觀眾亦通過帶有東方主義色彩的影片窺看、反觀自身，透過影像中的城鄉奇觀與重覆的習俗禮儀，追懷並形塑舊中國，揭開並創造民族集體記憶——不論觀眾或排斥抗拒或沉湎其中。

如詹明信所謂「民族寓言」(national allegory)⁶²的當代中國影劇所在多有，且經文化傳播媒體複製繁衍、集體創作，《橘子紅了》與其他類同影劇又有何不同？首先在形式上是電視劇，閱聽者眾也影響甚深，從電影小眾走向電視群眾，自然引起矚目與抨擊也多；再者導演為女性，在男性價值為主導的社會，以女性觀點站在不同的發聲位置。另就意象追尋來看，劇中並沒有指引出一處光明的所在，既非象徵封建宗法勢力的鄉下宅院，或現代西化充滿資本主義色彩城裡洋房，更非理想青年心目中塑造起的新中國，但它指引了一個精神依歸——橘園，此一與生育、女性、情愛連結的朦朧意象，和陳凱歌《黃土地》、張藝謀《紅高粱》等電影中的自然場景，都是中國原初文化的精神象徵，但前者是陰柔細緻而後者是剛勁壯闊的。

再對照頗有相近處的《大紅燈籠高高掛》，電影與連續劇形構自異，張藝謀此部經典的藝術性仍難超越，但片中的幾縷殘魂，彷彿投胎到李少紅這齣電視

⁶⁰ 見於何峰〈詩化的悲劇人生——《橘子紅了》觀後隨想〉，文中並指創作者「那種世事虛妄、人生如夢，一切都像過眼煙雲的虛無感傷情懷，用佛眼看人生的藝術化表現。」(《電影藝術》，2002年3期，頁61-62)。

⁶¹ 阿玲〈也許只有外國人對這種題材感興趣〉，人民網，2002.2.28，<http://www.people.com.cn/GB/wenyu/223/7600/7601/20020228/676530.html>。

⁶² 詹明信著，陳清橋等譯，《晚期資本主義的文化邏輯》(北京：三聯，1997年)，頁523。

劇中。同樣改編自妻妾成群題材、結局死傷慘然的小說，導演們都強化了原著角色的父權象徵，也更激化了女性爭鬥，讓封閉的宅院與先祖畫像凌駕環伺等場景營造出壓迫感，並刻意製造疏離效果，及對舊時代氛圍既批判又耽溺的曖昧態度，種種都似曾相識。

《橘子紅了》的情節走向和精神內涵更具顛覆性，李少紅試圖以現代精神反叛舊有習俗禮教，重新詮釋歷史；但相對於劇中蘊藏的前衛反叛精神，它亦隱含墮落倒退的魅影，當觀眾以現代人的眼光和情感觀看電視劇塑造的舊時代，亦被拉入充滿迷信和奴性的黑洞，一齊墜入迷園般充滿詩意光暈的橘園，與科學民主背道而馳，更與唯物論和進化論分道揚鑣。然而它的倒退又未嘗不是一種反叛，它試圖喚醒觀眾的集體潛意識，積累長久的民族集體記憶自不能為一時的意識型態所掌控與壓制，如果對原初的迷戀隱含對官方話語的抗爭性批判，⁶³此劇對五四主流精神與共產社會價值觀，做出了曖昧不明的反思，也創造出有別於官方的人民記憶（popular memory）。⁶⁴

回過頭來看，前此論述琦君創作不僅出於懷舊心理，讓她再三回首、反覆探勘的是不可言說的真實經歷，與隱藏在其間的身世之謎，成為一股在相近題材上重複書寫的執念。原作者個人的創傷經驗，被處於不同社會文化背景的後代女性創作者，賦予時代新意與現代女性觀點，不僅深入女性情愛經驗和人類生存的無奈，進而撩動了民族集體記憶，甚至成為檢驗社會意識型態發展的指標。⁶⁵至於琦君個人的懷鄉之情，也擴大為群眾對中國固有文化的追懷和省思，故鄉杭州的橘園脫離了具體時空所在，轉化為沒有具體時空背景、朦朧抽象且

⁶³ 周蕾提出，「原初」(primitive) 不僅是壓抑性的官方話語的中心部分，而且是一種流行而普遍的迷戀，它同樣結構了迄今所見的大多數電影和電影批評對官方話語進行的「抗爭性」批判。(《原初的激情》，頁 73)

⁶⁴ 此處援用了 Gabriel「人民記憶」(popular memory) 的觀念，第三世界的人民要重新回到歷史，不是懷舊，也不是對過去充滿浪漫幻想，而是重新寫過自己的歷史，一本有別於官方的歷史。Gabriel 的說法轉引自陳儒修《電影帝國——另一種注視：電影文化研究》(台北：萬象，1994 年)，頁 294。

⁶⁵ 林海音與琦君的《城南舊事》、《橘子紅了》，在大陸因改編為影劇而成家喻戶曉的作家，促使觀眾進一步閱讀原著，改編年代相距已久，前者強化了懷鄉情緒而後者加強階級關係，分別遭受讚揚與批判，原作者懷念鄉土人情之作，「反攻大陸」竟成為檢驗其社會意識型態發展的指標。

涵括性更高的豐沛意象。

電視劇的風行帶動小說的閱讀和銷售，反餽回原著作者，讓琦君在台灣獲得金石堂年度出版風雲人物，也促使一系列書籍重刊。⁶⁶琦君隱而未揭的身世，不僅成為人盡皆知的秘密，且經後人的改編，讓琦君／小鶯／秀娟穿越時空，從無能為力或出聲阻擋不倫情誼的角色，到促成有情人突破禮教壓抑追尋情愛——儘管是在想像的影劇中。而這些反覆改寫、改編的文本，讓真實走向虛構，也讓不可復返的過去蛻變新生。

⁶⁶ 《橘子紅了》電視劇尚未播映前，台灣在媒體宣傳下小說已售出一萬兩千本，比十年來售出總合還要多。讀者對小說與電視劇看法分歧，有些認為原著小說過於平淡，有些認為改編失去原味，參見網路上公共電視等各討論區。

表一：琦君〈橘子紅了〉相關小說及改編的影劇作品

	年代	類型	作品／作者	內容說明	故事來源 ／改編原因	發表刊物 ／演出電台
琦君〈橘子紅了〉的相關小說	1956	小說創作	阿玉	二太太的丫環阿玉與三叔相戀，後被遣送嫁作船家婦	改寫自琦君親身見聞	初刊於 1956 年 1 月《菁姐》，曾改編為電視劇，台視播出
	1964	小說創作	梨兒	大太太不孕，夫妻商議娶店員阿菊為小老婆，後移情於長子梨兒，將之視如己出	改寫自琦君夫婿轉述真人實事，與琦君親身見聞頗有相近之處	初發表於 1964 年 2 月《皇冠》雜誌，後收於 1980 年 4 月《錢塘江畔》
	1966	小說翻譯	柿子紅了	大太太不孕，為丈夫尋妾生子，後覺受到冷落而出家	翻譯自韓國女作家孫素姬小說	初發表於 1967 年 1 月 1 日《純文學月刊》，後收於 1980 年《純文學短篇小說選譯》
	1987	小說創作	橘子紅了	大媽不孕大伯授意蓄妾，小妾秀芬與六叔生情，但迅速被阻斷，秀芬懷孕後二太太欲接到城裡，因躲避流產後病死	改寫自琦君親身見聞	初發表於 1987 年 6 月《聯合文學》第三十二期，轉載於 1988 年 3 月號《讀者文摘》，收於 1991 年 9 月《橘子紅了》

改編的影劇作品	1991	廣播劇	朱白水編劇 (1916~)	大體忠於原著，強化戲劇張力，如秀芬和六叔曾單獨密約	朱白水與琦君為中央大學同事，亦曾改編小說〈菁姐〉	1990年中國廣播公司 分上、下兩集播出
	1998	電影劇本	吳孟樵編劇 (出生年不詳)	美籍華裔青年 Jeff 讀祖母小說手稿，進入小說化身為六叔，欲改變秀芬命運徒勞，後與祖母（即為小說中秀娟）返鄉探親，見到小說中男女主角	縱橫國際公司 徐立功授意改編	入圍1988年電影輔導金 未正式發表
	2001	電視劇 李少紅導演 演	夏美華編劇 (1948~) 鄭重 (1970~) 王要 (1968~) 編劇	讓男女主角相戀但悲劇收場，將小說大多場景遷到上海 三太太秀禾與小叔耀輝亂倫，二太太嫣紅與丈夫容耀華下屬大偉有染，兩人懷孕老爺卻發現自己不能生育，回到太太美菱身邊，後嫣紅索得封口費卻流產而遭大偉拋棄，秀禾要求產後離家卻難產致死，同時耀華與女友嫻雅完婚	縱橫國際公司	未完成 2000年開拍 2001年台灣公共電視台首播 2001年10月北京人民文學出版劇本與原著小說 2002年春節中國大陸中央電視台播出

表二：〈阿玉〉、〈橘子紅了〉與真實事件人物身分對照

	阿玉（1956）	橘子紅了（1987）	真實事件
敘述者	小鶯（女兒，10～13歲）	秀娟（姪女，16歲）	琦君
女主角	阿玉（丫環，13～16歲）	秀芬（小妾，18歲）	
男主角	三叔（鄉小畢業，中學生）	六叔（鄉小畢業，大學生，20歲）	二叔
家長	父親	大伯（做官）	大伯潘國剛
大太太	母親（信佛）	大媽（未生育）	大媽葉夢蘭
二太太	姨娘	姨娘	姨娘
老師	鄉村小學校長	鄉村小學校長（信佛）	夏承燾、葉巨雄
長工	長庚伯	阿川叔	阿榮伯

本文原發表於中央大學主辦「琦君作品研討會暨相關資料展」，2004年12月1日