

性別符碼、異質發聲

——白先勇小說與電影改編之互文研究

黃儀冠

彰化師範大學國文系助理教授

中文摘要

台灣新電影的開展與現代文學影像化可謂八〇年代至九〇年代兩個重要的文化場景，在商品市場的機制運作下，名家大師的作品時時被改編成電影，躍上大螢幕粉墨登場，轉化成聲色俱佳的文化產品，電影文本與文學文本之間頻繁地互動與對話，形成複雜的文本互涉（intertextuality）現象。本論文其研究範圍以白先勇小說作品改編為電影為主，並以八〇年代台灣文化場域範疇，針對電影改編對於外省族群、同志族群的影像再現，以及小說到電影中的性別議題、離散文化意象為主。本論文將以互文研究作為其研究方法，探討小說文本與電影文本的差異性，及共同性。其研究文本包括〈孽子〉、〈孤戀花〉、〈玉卿嫂〉、〈金大班的最後一夜〉，此四部文學電影皆拍攝於台灣八〇年代，是故，透過此四部小說／電影以探究台灣八〇年代的文化場域，對於性別議題、族群認同、同志影像再現等課題作進一步爬梳。本論文亦嘗試從台灣電影進程的歷史脈絡與文化，分析在八〇年代所呈現外省族群影像，女性議題與同志形象在台灣電影發展上有何意義，以及對台灣文化的先鋒作用。

關鍵詞：白先勇，現代小說，台灣電影，互文性，性別研究

Gender Code, Representation of Heterogeneity

–The Intertextuality of Pai Hsien-yung’s novels and film adaptations

Huang Yi-Kuan

Assistant Professor, Department of Chinese literature,
National Changhua University of Education

Abstract

There are four films, *The Last Night of Madame Chin*, *Madam Yu-Ching*, *Love’s Lone Flower*, and *The Crystal boys* adapted from the novels of Pai Hsien-yung in 1980s. Owing to the high reputations of the novels as well as of film directors, prestigious for its social concern of the minority groups, the four films, including its production and casting, and the representation of homosexuality have gained intense attention. The numerous lectures and newspaper reports and interviews all become part of the “Literature and Film” phenomena in 1980s. By comparing and contrasting the four films and Pai Hsien-yung’s novels, this thesis explores how the concept of gender and homosexuality are reconfigured and represented in the mass media.

Key Words: Pai Hsien-yung, novel, Taiwan movie, intertextuality, gender study

性別符碼、異質發聲

——白先勇小說與電影改編之互文研究

一、前言

八〇年代台灣文化場域漸漸從封閉威權的社會氛圍，走向多元開放、資本主義深化的消費世代。複雜的家國認同，以及族群、階級、性別的種種差異，還有現代化生活裡離鄉背景的疏離感，對商品消費的空洞感，交織在八〇年代的文化語境中。但是此種多元而豐富的當代文化現象，作為學術研究分析的對象時，往往對於小說文本分析著墨甚多，但對於其所牽涉到的文化傳播議題，其觀照相對不足。一九八三年《兒子的大玩偶》，及後續《看海的日子》等文學電影改編獲得成功，使得台灣影壇熱衷於文學改編的題材，文學名家也變成了明星商品。在商品市場的機制運作下，六〇、七〇年代的知名小說時時被改編成電影，躍上大螢幕粉墨登場，轉化成聲色俱佳的文化產品，電影文本與文學文本之間頻繁地互動與對話，形成複雜的文本互涉（intertextuality）現象¹。其中白先勇的小說不論在兩岸都曾被改編成為電影，二〇〇三年由台灣公共電視製作，曹瑞原導演所製播的電視劇《孽子》，更引起台灣同志文化及影視文化的

¹ 此處所指的是電影與小說兩種不同文本的互相指涉，即「互文」。文本互涉即文本（text）與文本之間的互相指涉，狹義而言是陳述一具體，容易辨別出的文本和另一文本，或數個文本間的互涉現象；廣義而言則是一篇文本與更廣濶、更抽象的文學、社會和文化體系，以及作家本身受特定社會時空的影響，即創作前便以吸納、消化的他曾閱讀過或接觸過的文本。參見 Heinrich F. Plett ed. *Intertextuality*, Berlin ; New York : W. de Gruyter, 1991. 及（法）蒂費納·薩莫瓦約著，劭煒譯《互文性研究》（天津：天津人民出版社，2003年）。

熱烈探討。在《孽子》電視劇獲得廣大迴響之後，二〇〇五年曹瑞原導演再詮釋白先勇小說〈孤戀花〉，攝製女同志的電視劇《孤戀花》，並再加以剪接成為電影版《孤戀花》。兩部電視劇及電影的製作，我們看到同志主體的呈現，以及同志異質發聲在商業影視運作的可能性。往前回溯，白先勇小說《孽子》與〈孤戀花〉在八〇年代即曾改編成電影，以妓女及同志為主角的身影展現在台灣文化場域內，但是相關論述卻較少關注。本文探討白先勇小說在八〇年代與台灣電影之間的關係，作家、演員與導演以敘事文類／電影文本作為演練場域，以電影敘事改編、影像形塑、符號語言的表述，如何再現當時台灣生活經驗，並且透過白先勇小說的電影改編如何展現當時藝文工作者對於社會議題的關懷、對歷史文化的反思。

本論文研究範圍以白先勇小說作品改編為電影為主，並以八〇年代台灣文化場域範疇，針對電影改編對於女性角色、外省族群、同志族群的影像再現，以及小說到電影中的性別議題、離散文化意象為主。本論文將以互文研究作為其研究方法，探討小說文本與電影文本的差異性及共同性。其研究文本包括〈孽子〉、〈孤戀花〉、〈玉卿嫂〉、〈金大班的最後一夜〉，此四部文學電影皆拍攝於台灣八〇年代，是故，透過此四部小說／電影以探究台灣八〇年代的文化場域，對於性別議題、族群認同、同志影像再現等課題作進一步爬梳。本論文亦嘗試從台灣電影進程的歷史脈絡與文化，分析在八〇年代所呈現文學電影，以及影像美學與改編小說之間的關係在台灣文學／電影發展上有何意義，作為對台灣文化的剖析觀察。

本論文所研究的對象，分別為白先勇小說以及八〇年代所攝製電影，茲將其創作時期表列如下：

小說／電影	小說初版時間	導演	編劇	主要演員
玉卿嫂 1984	1960	張毅	張毅	楊惠姍，林鼎峰
金大班的最後一夜 1984	1968	白景瑞	章君毅，林清介，孫正國	姚煒，慕思成，歐陽龍
孤戀花 1985	1970	林清介	孫正國	姚煒，陸小芬
孽子 1986	1983	虞戡平	孫正國	孫越，姜厚任

除了上述幾部電影在八〇年代由台灣的導演及製片公司攝製之外，有兩部電影《最後的貴族》、《花橋榮記》由大陸導演謝晉、謝衍相繼改編。台灣文學的研究在近幾年有許多專家學者相繼投入，成果已漸漸豐碩，然而在小說文本於電影影像再現這方面的論著，卻相對薄弱。本研究希冀能透過白先勇小說改編而成的電影，探索性別、族群與離散意象，以期能連結小說、媒體與台灣文化場域，並豐富白先勇小說與台灣電影的研究。

二、現代主義技法與通俗劇的敘事模式

台灣八〇年代的文學逐漸與資本社會裡的商品消費關係密切，由於文化工業的運作與大量複製的手法，再加上流行體系與消費規律的交互作用，促使文學加速商品化的現象。「文學商品化」簡言之就是文學成為資本家謀利的工具，作品存在的意義是以交換價值而非美學價值來衡量。文化產品逐漸如同工業產品一般，必須不斷地被產出，交換為資本家積累財富。八〇年代台灣邁入學者所謂消費社會的階段，在學界的論述裡開始產生一些分析概念：商品化、商品美學，並且不時地交叉穿插著文化批評的論述。此時「文學商品化」的現象亦為當時知識份子所關注，並引發諸種不同的論點及觀察。若從表象而言，文學商品化所指涉的是：文學文本在市場機制下，注重包裝、行銷，內容也傾向於通俗化及普及化。而在八〇年代電影文化場域，出現許多由鄉土派或現代派小說作品改編成電影的創作影片，文學與影視媒體的合作，亦回應台灣進入消費社會階段，小說經由影像的詮釋與再現，配合強勢的行銷與卡司的魅力，使小說文字重新被包裝成新穎而通俗的文化產品。八〇年代這個「文學電影」的現象令我們不禁思索：是那些小說家的作品被拍成了電影？在當時的文化場域裡是否有那些迎合觀眾的題材？小說與電影之間分屬不同的符號體系，在轉換框架時會產生什麼問題？為了符合影像的產銷體制，又會將小說的敘事做怎樣的挪置與轉化？

電影與文學之間的改編關係，亦可從「文學商品化」及台灣進入消費社會的脈絡視之。雖然在六〇至七〇年代瓊瑤小說改編為電影蔚為風潮，然而瓊瑤

小說本身所具有大眾通俗文學的特質，服膺於電影這個大眾媒體娛樂性質，再加上瓊瑤自己組成公司，擔任編劇、製片、選角等等工作，成為影像產銷的主導者，此與八〇年代之後現代文學改編電影現象有所不同。白先勇的小說在文化場域裡是屬於學院、精英的位置，他的小說如何進入大眾媒體，被改編為電影？又被如何地詮釋？瓊瑤小說與白先勇小說，改編之後是否符合商業電影與藝術電影的區隔？歷來對於商業電影／藝術電影的二分法，最常見的意識型態是藉由電影導演來策略性地標示出藝術／商業的「差異」，商業電影就是因襲好萊塢的模式，追求利潤；藝術電影則追隨世界電影美學思潮及重要的導演風格，追求創意；商業電影就是標準化的商品，藝術電影則是個人原創性的表徵等。瓊瑤電影的導演大部份是劉立立所掌鏡，被歸類為明星取向的商業電影，而白先勇小說所改編者，其導演多具個人原創表現，並在台灣影史上佔有一席之地。八〇年代台灣電影界對於電影本身不只視為娛樂產品，同時也是藝術展現，因此現代小說內涵有許多社會、文化、美學的先鋒元素，為電影所承繼。

在黃春明〈兒子的大玩偶〉及〈看海的日子〉兩篇小說被改編成電影，分別受到廣大迴響之後，引起鄉土小說的改編熱潮，鄉土電影也成為鄉土文化運動的具體實踐。文學改編成電影一時蔚為風氣，文學名家白先勇先生的小說也成為導演及片商感興趣的對象。至於在商業機制下，電影導演、製片家、編劇及作家這幾位主導電影敘事的「作者」，各自在文化場域中占據什麼發言位置，掌握如何的文化象徵資本，則是饒有興味的問題。法國電影創作者亞歷山大·阿斯楚克(Alexandre Astruc)提出「攝影機鋼筆」論(camera-stylo / camera-pen)，電影導演能夠像小說家或詩人一樣的自稱「作者」。導演是一位具有創造力的藝術家，掌握電影「整體藝術」²。法國重要的電影評論雜誌《電影筆記》(*Cahiers du cinéma*) 推升作者論(auteurism)的理論傳佈，其評論將導演視為負責電影美學及場面調度重要的關鍵人物。隨著六〇年代的法國新浪潮導演將作者論具體實踐在電影作品，與當時的新小說產生複雜的互文關係，並且結合藝術家浪

² Alexandre Astruc(1948) "The birth of a new avant-garde: la camera-stylo", Peter Graham (ed.), *The New Wave*, London:Secker and Warburg, 1969, pp.17-23.

漫的表達、現代主義和形式主義風格上的不連續與斷裂³。歐美六〇年代盛行的「作者電影」論在八〇年代由一群新銳導演及影評人強調並援引至評論界，使得當時台灣電影商業電影與藝術電影的爭論更為尖銳化。八〇年代的台灣電影，一方面從風格、形式上強調導演作者特徵，另一方面又從文學改編來提昇電影藝術位階，以及導演與作者論的密切關聯⁴。白先勇小說的藝術美學歷來已為各家所細究探討，尤其他身為現代派美學之精神領袖，不禁使人想一探其小說美學如何被轉化為電影影像？在八〇年代台灣糾葛於商業／藝術的文化場域中，其具象化之後的影像文本究竟呈現何種面貌？

一九六〇年代白先勇創辦《現代文學》雜誌，承接一九五六年所創辦的《文學雜誌》，以引介、傳播現代主義思潮為主，並且另有些前衛、小眾的文學雜誌諸如：《筆匯》、《劇場》等也積極介紹西方美學、現代電影美學，六〇年代遂被史家定位為移植西潮的「現代主義時期」。在文學技巧上，「現代主義」(modernism) 挖掘內心幽黯，情慾深淵，在語言的實驗上以超現實，意識流等種種技巧。現代主義小說在台灣開展於六〇年代，七〇年代與鄉土／寫實分裂鮮明對比的兩方，然而台灣的現代派文學，其實有其「在地性」，甚至現代主義與鄉土文學也非壁壘分明，江寶釵以為：「現代主義和鄉土文學一樣也是現代化的反動 (anti-modernization)，是針對現代化不同反應的結果。」⁵白先勇於八〇年代被改編為電影的四部小說有兩部創作於六〇年代，一部是七〇年代，一部是八〇年代。白先勇的小說筆法兼融古典與現代，以現代主義技法書寫一群放逐漂泊的異鄉人，以潛藏的意識流、豐富的意象營構出人性內心幽微之處，成為現代派重要的文學名家。再者，白先勇小說中的家國之思，今昔對照又奠定其歷史縱深的層次感。小說文本場景桂林、上海、台北、香港傳達濃厚的地方感，各地方言、俚俗語又加深其地域文化的「鄉土感」。歷來研究者，以新批評細究白先勇小說的美學及藝術手法，並將其定位為現代派小說家，聚焦於小說

³ Robert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》(Film Theory: An Introduction) (台北：遠流，2002年)，頁124。

⁴ 台灣八〇年代電影改編文學的概況，請參見焦雄屏〈改編文學及其庸俗化〉，收入焦雄屏編著，《台灣新電影》(台北：時報，1988年)，頁335-352。

⁵ 江寶釵，〈現代主義的興盛、影響與去化——當代台灣現代小說現象研究〉，收入陳義芝主編，《台灣現代小說綜論》(台北：聯合文學，1998年)，頁126。

所展現的外省族群流亡的焦慮，外省族群的國族關懷。然而白先勇小說筆下的女性主體及情慾書寫亦是相當重要的主題。在近期的研究中，由於同志書寫的發展，探討白先勇小說中的性別與情慾的研究取向漸漸受到青睞，但仍不是研究主流⁶。筆者想探究的是一向被劃歸現代主義流派的白先勇小說，在八〇年代作者電影論述爭取發言空間，藝術電影（另類電影、新電影）試圖與商業電影分庭抗禮，白先勇小說電影改編之後，影像的再現上，是否透露前衛、先鋒，並循著現代主義美學觀？或者在商業體制下被曲解與消融？而白先勇小說三大主題「女性主體／情慾探索／國族關懷」在電影改編之下放大那些議題，又消解那些議題？

雖然現存最早的兩部電影《玉卿嫂》、《金大班的最後一夜》攝製於一九八四年。事實上，早在一九七〇年，甫留美歸國的電影導演陳耀圻就曾與白先勇合作改編小說〈玉卿嫂〉成為電影劇本，另一位電影導演但漢章也很想拍攝〈謫仙記〉、〈寂寞的十七歲〉⁷，可知當時白先勇小說的現代派美學已吸引新銳導演想要嘗試以影像重新詮釋。一直到八〇年代台灣才出現四部由白先勇小說所改編的文學電影，這跟當時台灣新電影所引領的電影改編風潮，對電影定位為藝術表徵，及小說家投入影視的拍攝，成為電影工作者有密切關係⁸。白先勇曾說：「從小我就愛看電影，可以說是跟著好萊塢影片長大的，倒是沒有料到有一天自己也參加電影製作起來，我一共有六篇小說改編成電影，有幾部我曾參加編劇。一九八四年的《金大班的最後一夜》是集體創作，我跟孫正國、章君毅先生組成了編劇小組，孫正國的專業是電影，擅長場景設計，章君毅先生是位有豐富編劇經驗的作家。那部電影姚煒把金大班演活了，《金》劇劇本其實也就是

⁶ 朱偉誠曾指出：「近來經典化白先勇的過程中，國族關懷已成為他作品的（唯一）想像中心，而其他重要的呈現主題——「女性主體」和「怪胎情慾」——因而遭到邊緣化或從屬化。」，出自朱偉誠，〈（白先勇同志的）女人、怪胎、國族：一個家庭羅曼史的連接〉，《中外文學》第26卷第12期（1998年5月）。

⁷ 參見白先勇〈「玉卿嫂」改編電影劇本的歷程與構思〉，《玉卿嫂》（劇本）（台北：遠景，1985年），頁1-2。

⁸ 焦雄屏分析新電影改編小說風潮的原因：一、缺乏原創編劇。二、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感，閱讀經驗是其成長不可缺的一部分。這也與一般新知識份子觀眾的心理契合。三、大量小說家投入電影改編或編劇行業。出自《台灣新電影》，頁336。

為女主角量身打造的。後來我跟孫正國又合作編寫了《玉卿嫂》、《孤戀花》、《最後的貴族》，《玉卿嫂》導演張毅自己另編寫了演出本，女主角楊惠姍表演優異，是她的代表作。」⁹白先勇對於作品改編為電影，往往身兼編劇、製片、藝術總監，與電影導演深刻溝通，並關注男女角色的選角，可謂視改編電影文本為自己另一個文學分身¹⁰。

在八〇年代改編文學的電影風潮中，我們經常見到男性文學名家的作者身影，諸如黃春明、白先勇、王禎和等，這些小說之所以被改編成電影，因為作者業已經經典化的文學地位，故電影改編乃借重於作者文學知名度，以及迎合中產階級消費品味的知識份子心理。在八〇年代藝術電影論述的脈絡下，電影編劇由文學名家親自操刀，更增添電影文藝氣息¹¹。白先勇小說所改編的文學電影，有多部經由作者與電影博士孫正國兩人共同參與電影劇本，並決定電影情節及敘事觀點，唯一由導演張毅改編的《玉卿嫂》，歷來討論改編的電影劇本多達四個版本，也讓謝家孝先生不禁感嘆：「金（金大班）玉（玉卿嫂）二嬌的命運有所不同！」¹²作家面對改編的電影，及再創作的電影劇本是否具有權威的解釋權？原本但漢章也寫了一個《玉卿嫂》的改編劇本（但本），白先勇與他經過一個月的討論，發覺但漢章對「玉卿嫂」的看法與原著距離愈來愈遠。後來但漢章自己承認他並不喜歡玉卿嫂這個動刀殺人的女人，他認為如果按他的意思，結尾玉卿嫂應該放走慶生，不必置之死地。由於但漢章對「玉卿嫂」的詮釋與原著差距太大，終於退出「玉」片製作，因此「但本」也就沒被採用¹³。從《玉卿嫂》改編的歷程可知，八〇年代的電影產銷過程，由於作者電影論述

⁹ 參見白先勇〈全家福〉，《聯合報》2008年9月12日，E3。

¹⁰ 白先勇曾說：「我跟電影公司訂契約，其中有一條是男女主角需經過作者同意，電影才可以開拍。」，出自台灣大學主辦「白先勇的藝文世界」，座談地點：國家圖書館，2008年09月20日。

¹¹ 黃春明親自改編《看海的日子》、《莎啞哪啦·再見》，王禎和有三部小說改編為電影，皆親自改編電影劇本。原為小說家的吳念真則改編多部小說為電影劇本，成為新電影重要的劇作家。

¹² 電影《玉卿嫂》改編版本計有：陳耀圻、白先勇版（陳白本），但漢章版（但本），孫正國、白先勇版（孫白本），張毅版（張本）。遠景公司所出版的《玉卿嫂》劇本則為孫正國、白先勇所改編的孫白本。白先勇〈「玉卿嫂」改編電影劇本的歷程與構思〉，及謝家孝〈苦命玉卿嫂「難產十四年」〉，皆收於《玉卿嫂》（劇本）。

¹³ 同上註，頁2。

影響，再加上新電影所引發對於國片反思，極需提昇國片品質，因而對於文學家、編導者的發言位置是頗為尊重，白先勇在這幾部改編電影的製作過程，對於影像需「忠於原著」的堅持，也擁有較大的詮釋權及發言權。

從小說敘事如何改編為電影影像，這過程涉及對於小說具像化之後，人物、聲音、色調、場景、場面調度等等影視美學上的投射與想像。白景瑞導演當初拍攝〈金大班的最後一夜〉時，曾提出一個對於電影敘事影像的構想：「金大班的三個男人，三個不同的性格，不同年齡的男人，每人各拍一段，然後將三段戲整個揉在一起，因為三段所用的色彩，調子都不一樣，代表一個女性三種感情的顏色，完全不考慮時空，金大班進巴黎只是一個引子，一進夜巴黎，三個男人的影像交錯，一出夜巴黎馬上結束。」¹⁴此種三段式的拍攝手法，在白景瑞所導的另一部影片《家在台北》（1970）就曾發揮過，其現代化前衛的美學嘗試，展現在影像前兩段：現代拼貼風格、快速剪接，分割畫面等。此種影像再現運用六〇年代電影現代主義的手法，以切割畫面強調多重敘事觀點，主觀鏡頭的建立，以及濃厚象徵意義的配樂，在視覺上傳達台北現代化及西化的意涵。在金大班這部片子，白景瑞導演原先提出以色調區隔三段不同的情感，打破傳統線性敘事，將三個男人，三段情交叉剪接，增強小說主角金大班意識流中時隱時現的三段回憶，展現導演現代前衛的功力。不過此種現代主義前衛大膽的拍攝手法，並沒有被製片及原著者採納¹⁵。影片仍以色調來呈現不同的時代氛圍，現在的時刻是黯淡的黑色，金兆麗所穿也是一襲黑紗旗袍，當年遇見月如時，是她畢生的第一次真誠的愛戀，色調是以白色為主，金兆麗幾場出場的戲全穿上全白的旗袍，而失去月如重回到上海百樂門的那段歲月則以一場熱鬧的群舞，以及紅艷色調的舞廳布景及戲服來強調金兆麗當年的風華與十里洋場的炫目耀眼。以此來呼應白先勇以今昔對比來象徵墮落／美好，負／正價值判斷裡的雙重視角。

¹⁴ 趙曼如記錄，〈「金大班」下片後的話題〉座談，與會者：白先勇、白景瑞、曾西霸、蔡國榮、毛瓊英。收錄於白先勇，《金大班的最後一夜》（劇本）（台北：遠景，1985年5月），頁116-117。

¹⁵ 白景瑞說：「我曾經很大膽的跟先勇提過另一個方式（三段式），但被先勇否決掉了。「金大班」是最容易考導演的，因為先勇的小說在海內外都很有名，我接他的東西來拍，拍成了，好的是他的，壞的是我的，這種東西，一般人不願意接……（如果照我的構想拍），就是我導演的功力了，對我來說有表現的機會。」，出處同上註。

當時金大班的編劇小說有六個人，包括導演及原著者白先勇¹⁶，共同討論敘事主軸。按原著的結構，一夜講完一個女人一生的故事，這一生的故事橫跨兩個時代。現代主義敘事上常使用的技巧，透過獨白或意識流串接回憶與現況，雖然現實時間只過一小時或一日，但敘事時間卻能因時空跳接縱橫古今，驀然回首，以展現人的內心情感糾葛與焦慮。小說的金大班敘事軸線：西門町夜巴黎——現況：下嫁陳榮發——回憶：秦雄——現況：朱鳳——回憶：二十年前往事月如——現況：筱紅美——回憶：上海百樂門吳喜奎——現況：夜巴黎最後一夜，最後一支舞。電影敘事結構上，白先勇及編劇小說盡量符合小說的敘事，以回溯（flash-back）技法，現在——過去來回跳接，將時間濃縮，避免平鋪直敘¹⁷。轉化為影片的敘事結構則以兩段金大班的回憶作為戲劇轉折點，一段是二十年前初戀月如，一段是船員秦雄，並以此加深月如及秦雄兩位男主角的戲份，雖然影像上現在——過去來回跳接，避免傳統敘事的平鋪直敘，然而其敘事結構則符合好萊塢古典（classic）三幕劇結構，以兩段回憶作為敘事轉折點（月如、秦雄）來突顯主角的內心變化及情節推進。影像美學及場面調度則近似好萊塢歌舞文藝片。在歌舞場面、夜巴黎場景及訓練舞女的過程，則呈現通俗劇的敘事模式，在影像敘事而言，此片是相當典雅而精細，符合古典美學，是將商業與藝術結合的佳作。

雖然白先勇及編劇小組是擁有發言權，在電影產銷結構裡，市場的利益仍需要考慮，拍攝經費的不足，製作重現昔日風華相當困難，有許多劇本上的構思難以執行，上海三〇年代場景，及西門町五〇年代的場景很難如實呈現，所以白先勇小說明顯特色：今昔對照，國族情懷，則在影片通俗化及以女主角為主的情感世界中被消融。導演白景瑞認為小說中所呈現的台北人是一種懷舊情懷，從一個上海紅舞女到台北一個舞廳大班，以小人物呈現大時代的變遷，情感上對於昔日風華絕代，雖無限神往，卻已然無法回首；現實上千瘡百孔，卻必須面對無法逃避。這是兩個時代的無奈，既不堪回首，卻又要在現實中生存。

¹⁶ 〈金大班的最後一夜〉，編劇小組有六個人，三個編劇：章君毅、林清介、孫正國，再加上策劃謝家孝、白導演和白先勇。收於《金大班的最後一夜》（劇本），頁116-117。

¹⁷ 同上註。

他很想將這樣的心緒情懷搬上螢幕，而不只是一個女人的一生。但是拍攝過程中，不但難以建構三〇年代的上海文化，甚至連五〇年代西門町文化也早已難以尋覓，當時的台北夜巴黎早已改變了形貌¹⁸。在台灣速食的、斷裂的文化語境中，影像難以呈現深刻歷史感，而只能聚焦於女主角心境的滄桑及一生的情愛故事了。

另一部影片《孤戀花》則大幅度地改編原著形貌，不僅完全剝除現代派意識流的敘事語調，形成傳統線性敘事，同時將時代整個改變。首先在空間場景上，把原來在大陸的萬春樓，改為台灣日據時代的酒家。這個改動不只改換了時空，更重要的是，它淡化《台北人》原著中，大陸外省人遷徙流亡的歷史意義，並強化台灣本地的描述。由於時空的改換，人物也跟著變換，原小說中白玉樓的酒女和五寶，在電影中結合成白玉這個角色。在電影中增加易原所飾的柯老闆一角，成為後來柯老雄的父親。將三十年代上海情節刪除，擴增林三郎的敘事線。影片前半段陳述林三郎、白玉與雲芳的關係，從原著所強調上海風塵女的漂泊滄桑，以及兩段姐妹情誼，影像則轉化成台灣日據時期一個知識份子與酒家女的情愛故事，後半段則著力於娟娟與柯老雄的愛恨情仇，而背後潛藏的敘事背景則是黑社會的勢力與犯罪。白玉與娟娟則都由陸小芬所主演，敘事線由雲芳（姚煒飾）橫跨兩個時代場景（日治時期蓬萊閣與五十年代台北五月花），鋪陳一段從白玉（五寶）到娟娟的前世今生之孽緣。此部由林清介導演所執導的影片，可以看到他受到電影《金大班》及《看海的日子》的一些影響，包括，以女主角的服飾色調表現出白先勇小說的今昔之比，靈肉之爭，在《看海的日子》白梅（亦由陸小芬所飾）決心放棄妓女身份，回到原鄉時的鏡頭，即是女主角全身雪白衣飾，加上柔焦鏡頭凝視。而林清介導演在處理陸小芬所飾演的二個角色，白玉則是常是一身雪白，在與林三郎約會的場景則以柔

¹⁸ 白景瑞說：「本來我們想把很多那種五〇年代的西門町拍進去，比如那時候的彈珠汽水啦，獎券西施啦，在騎樓下下棋啦，但是無法完整地重現五〇年代的西門町，因為這部片的製作成本，足以給你拍『金大班』，卻不足以再現兩個時代，而剛好再現兩個時代是最花錢的，這是我們最薄弱的一環。劇本中有很多東西我都無法執行，雖然我們收集了很多資料，那時候的服裝等等，但是你連台北夜巴黎都變了，跟當初夜巴黎不一樣，我們光要去找個地下舞廳，把它當成夜巴黎，就有困難。」收於《金大班的最後一夜》（劇本），頁116-117。

焦鏡頭處理，光線柔和明亮，以象徵昔日的青春、純潔、美好。娟娟與柯老雄的場景，則是黯淡幽昧，娟娟黑衣花裙，濃妝艷抹，象徵今日兩人肉慾關係所呈現的灰敗、墮落、色慾、猥瑣。

白先勇《台北人》透過小人物的敘述觀點，來反映對時代變遷和個人命運的感喟。改編成影片之後，國族感懷與時代變遷受限於商業製作經費，因而削弱其歷史感，家國之思退位，情慾現身，而幽昧的意識流則被直敘通俗劇模式取代，現代主義美學則讓位於寫實俗麗的場面調度。影片改編顯示台灣八〇年代快速變遷的現代步調，傳統雙重斷裂的文化背景（不論是大陸五四文化或台灣日治傳統都遭到斷裂），造成台灣斷裂的，不連續的，變遷的感覺結構，與被圍堵、切割、碎裂、過濾的文化語境。雖然作者電影論述試圖尋找新的視覺語彙與敘事手法，然而文化傳承的斷裂，商業機制的運作，使得影片無法演繹出在小說裡，上海文化的沒落，西門町文化的取代，整個時代洪流所造成的小人物對現實疏離感，與無奈的自嘲自虐語調，反而是抓住風塵女郎的身份，情感的波折，以及小說敘事語調裡輕佻喜感，而形成通俗劇式台北舞女生活樣態及酒家女苦情哀史。

三、身體情慾與影像凝視中的他者

影像發明之初，觀眾的觀影心理即想要到劇院觀看新奇事物，而影像也以一種提供觀看的奇觀（spectacle），以及滿足觀眾窺探心理的功能存在，因此觀看的行為往往能帶來驚奇與樂趣，電影理論學者 Laura Mulvey 說明觀看者透過凝視的行為，使得觀看主體得到一種掌控被注視者的快感。此種主動的觀看視角常常是以男性凝視（male gaze）的觀點，在影片中的女性「被影像中的男性角色觀看」或者「被慣以男性視角的觀眾觀看」，在男性凝視下的女性形象，往往成為父權所建構的影像，因此在影像中的女性再現，不是將之物化，就是在影像中成為被偷窺的客體，所以，在商業電影中的女性形象總是成為「他者」（the others）並塑造為依附／服膺男性權力的弱勢角色¹⁹。電影也常藉由鏡頭、

¹⁹ Laura Muley(1990)“Visual Pleasure And Narration Cinema.” In Patricia Erens. (Ed.) *Issues in*

剪接、語言、表演，以及敘事結構等父權所建構的電影語言操弄女性情慾的展現。在台灣八〇文學電影中，我們如何詮解男性的觀看，男性的凝視（male gaze）？面對影像所複合的多重語言符號，我們如何理解它的製碼（encoding）與解碼（decoding）過程？Laura Mulvey 啟發我們對電影文本的性別符碼意涵的深究與延伸，在八〇年代台灣的文學電影一方面以知識份子品味提昇電影位階，另一方面則受限於片商以商品賣座及吸引消費者為主要訴求，在這兩種力量的拉鋸中，電影文本在資本主義及父權意識型態建構下，對小說書寫進行了如何的改編與互文？小說的女性形象與同志社群在螢幕上所展現的性別符碼，以及背後所牽涉的歷史脈絡、文化場域就成了饒富興味的課題。

八〇年代台灣的電影影像裡女性主體與性別符碼究竟呈現何種面貌？我們可以從當時常被改編的三位知名小說家（黃春明、白先勇、王禎和）的作品被改編成電影的文本裡，觀察到只要文本裡涉及風塵女子、酒家女、妓女等敘事文本往往成為片商所熱衷拍攝的題材，除了焦雄屏所提到的一窩蜂地將改編小說搬上電影螢幕，只是造成浮濫的改編文本，只是將文學作品庸俗化之外²⁰；其實從台灣電影的脈絡而言，一九七八年社會寫實類型片《錯誤的第一步》上映，以監獄與妓女戶為主要場景，自此描述社會犯罪，暴力等影片迅速攻佔台灣電影業。從電影類型片及觀眾窺奇的角度，導致當時台灣電影產業熱衷於改編有關黑社會及妓女題材，以獲取商業利益與票房。此類電影鋪陳人性暴力與社會失序題材，並發展出賭片、犯罪新聞片、幫派片以及女性復仇片等種種變形，充斥於八〇年代的國語影壇²¹。當時台灣片商投資的文學改編作品，著眼於明星品牌，以及故事題材的窺奇聳動性，四部八〇年代白先勇小說所改編的文學電影，《金大班的最後一夜》、《孤戀花》涉及黑社會與風塵女郎，《玉卿嫂》是描述寡婦情殺事件，另一部《孽子》則鋪陳同志情慾世界，亦有社會犯罪事件，皆成為片商眼中值得投資的題材。從這個角度而言，八〇年代台灣文化場域漸趨商業化與消費社會化，電影工業的產銷體制也對文學電影改編的題材起

Feminist Film Criticism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp.29-31.

²⁰ 焦雄屏，〈在室男——文學作品的庸俗化〉，《台灣新電影》，頁 342。

²¹ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》（台北：遠流，1998 年），頁 231。

了決定性的作用。這四部電影導演日後分別被歸類為新電影／非新電影導演，也形成台灣電影改編文學不同風格取向。八〇年代台灣除了作者電影論述之外，亦受到香港新電影的影響，香港電影工作者認同電影工業的商業模式，台灣新電影則不認同。香港電影所追求的美學形式開拓，與觀眾市場緊密連結，此種電影語言的開拓有別於作者電影的創作風格。香港電影工業強化與觀眾的互動對話，擁抱商業美學。此與八〇年代台灣新電影一開始就對電影工業模式的庸俗化作法，有著主動的抗拒，因而採取鏡頭客觀、低調寫實、疏離的影像風格有所不同²²。商業電影／藝術電影、作者電影／觀眾電影等等的爭論與糾葛，使得八〇年代文學改編電影呈現不同的面貌。

這四部文學電影除了《孽子》探討男同志情慾，其他改編電影都以女明星為敘事主角，其中以新藝城出品的《孤戀花》更可見其商業電影機制，以及當時台灣電影想要模仿香港電影所開展的製作模式。原著小說〈孤戀花〉就文學批評的眼光而言，其主旨是相當幽深曖昧，歐陽子細膩的剖析作者所使用的敘事技巧，強調過去的五寶和現在的娟娟兩人相似處，以及兩人經驗遭遇前後重覆或相互對應，以突顯兩人是敘述者雲芳的同性愛戀對象²³。五寶和娟娟都有一種悲苦的神情，兩人都會唱戲唱歌，童年身世同樣孤苦飄零，「兩個人都是三角臉，短下巴，高高的顴骨，眼塘子微微下坑，兩個人都長著那麼一副飄落的薄命相」²⁴。小說以今昔混淆，現實、回憶交錯雜揉，將過往上海前塵往事與現今台北交插敘事，今昔之轉接，界線有時曖昧模糊，展露現代主義擅用的意識流敘事技法。酒家女的皮肉生涯，兩人都受盡折磨，五寶被黑社會的華三百般欺虐，娟娟也被下流惡狠的柯老雄糾纏，任其施暴凌虐。最終在中元節時娟娟以黑鐵熨斗，狠命捶打柯老雄的頭顱，敲開他的天靈蓋，豆腐渣似的灰白腦漿灑了一地。在敘述者雲芳眼中彷彿是五寶在中元鬼節還魂來復仇。敘述者述及娟娟與五寶時，總暗含冤孽宿命的心理描寫，增添了小說幽森曖昧的氣氛，其技巧則隱含現代主義挖掘心理層面，情慾深淵的特質。此篇小說潛藏的女同

²² 黃建業，〈一九八四年台灣電影回顧——充滿挫折感的一年〉，《台灣新電影》，頁 64。

²³ 歐陽子，〈「孤戀花」的幽深曖昧含義與作者的表現技巧〉，《王謝堂前的燕子——「台北人」的研析與索隱》（台北：爾雅出版社，1997 年）。

²⁴ 白先勇，《台北人》，頁 189。

志情誼及現代主義意識流的心理刻劃，在電影改編時全遭抹除，對於電影產業而言，這個故事素材魅力在於可加以渲染的犯罪兇殺情節，諸如女性被強暴、酒家女生活、台語歌曲、黑社會人物、性暴力和瘋狂情殺等等，對購買小說版權的老闆來說，煽動的情色與暴力無疑是更有「賣點」。小說中的雲芳是敘事主體，五寶與娟娟是敘事客體，在電影中雲芳由姚煒所飾演，延續她在《金大班的最後一夜》帶給觀眾的印象——一位世故成熟的老大姐，周旋於酒客之間，照顧著旗下的風塵女子，然而電影鏡頭主要的觀看與凝視焦點並不在姚煒身上，而是另一位女主角——陸小芬。

《孤戀花》、《看海的日子》的女主角陸小芬，以及《玉卿嫂》女主角楊惠姍，這兩位女明星在接拍文學電影之前，皆以演出社會寫實片揚名於影壇。一九七八年《錯誤的第一步》及一九八一年《上海社會檔案》分別捧紅了兩位女明星，後來更扮演社會寫實片中女性復仇者的角色著稱。在當時嚴格的電檢制度下，有限度之內的胴體誘現，以及肢體打鬥都是陸及楊所擅長。故兩位女明星的身體在影劇圈是觀眾及片商所熟悉的商品。一九七五年蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）發表〈視覺快感與敘事電影〉，她指出好萊塢電影中的觀看快感是男性的專利，通過對觀看行為裡性別角色的位置，進入好萊塢電影的敘事模式，將其父權的話語作全面拆解及抵抗式閱讀。她將傳統好萊塢電影視為一種父權秩序的無意識符碼結構，由此，她對電影中的男性，女性各自的位置做了劃分，對於觀看者及如何觀看做了描述。她認為「在一個由性別不平衡所安排的世界中，看的快感分裂為主動的／男性和被動的／女性。男人的眼光起著決定性的作用，他把他的幻想投射到照此風格化的女人形體上。女人在她們傳統裸露角色中被人看和展示，她們的外貌被編碼成強烈的視覺和色情感染力，從而能夠把她們說成是具有被看性的內涵……她承受視線，她迎合男性的欲望，指稱他的欲望。」²⁵電影版本的《孤戀花》則如同《看海的日子》呈現出男性欲望及凝視下，女性的兩種刻板形象，一是純情善良的天使，另一是情慾誘惑的淫婦。《孤戀花》前半段以日治時期東洋情調為主，由陸小芬飾演林三郎所愛的酒家女——白玉，其形象天真純情而衣飾上也多以白色為主色，兩人一邊躲避日治

²⁵ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* 16, No.3, 1975, p.231.

時期戰爭空襲，一邊仍然沉浸在戀愛甜蜜中。另一個湖畔約會的場景，林清介導演則套用文藝愛情片的電影語言及橋段劇情，男主角林三郎划船，白玉則頭戴白花環，穿著純白飄逸長裙洋裝，然後將一朵朵小白花拋擲到湖水中，隨水飄去，緩慢鏡頭以柔焦，霧鏡處理，強調戀情朦朧唯美，也透顯林三郎眼中（男性凝視）白玉的純情及天真形象。後半段則以定格、溶接等技巧，濃麗俗艷色調，極力鋪陳另一個女主角娟娟飽受柯老雄暴力相向及毒癮控制的受虐過程，展露其胴體，三場性暴力的戲，父親的性侵、柯老雄的施虐，以及最後娟娟手刃柯老雄的血腥場景，都以陸小芬的身體作為鏡頭凝視的焦點，勾起男性的欲望，因而埋下悲劇因子。女性身體作為欲望對象，大量的暴露女性胴體，男性暴力主動／女性受虐被動，則滿足男性觀眾的視覺欲望，故鏡頭前男性施暴者都是面目模糊，卻掌控著主導權力，並藉以傳達小說所述女性作為物化商品的悲劇，娟娟被毒品控制，以性換取毒品；父親的強暴之後則換得胭脂作為補償。在此種電影話語中男性的欲望及其實踐，是敘事線的動力，男性角色及男性觀眾的觀看期待視野，就完全控制電影的敘事與想像，女性只能作為一種客體存在，無法成為創造意義的主體。

女性主義者檢視古典敘事的好萊塢影片，發覺好萊塢資產階級的電影文化透過一種壓制、剝削女性的父權主導與控制，並引導著敘事進行及視覺的愉悅感。此種以男性欲望作為基礎的視覺愉悅感，我們在《玉卿嫂》這部影片可以略探一二。八〇年代新生代導演張毅著手改編《玉卿嫂》，由於改編原著的堅持與白先勇產生歧異，使得張毅變成曝光率相當高的年輕導演，在八〇年代初只要改編白先勇的作品便自然引起媒體注意及報導²⁶。當時白先勇已有改編的《玉卿嫂》劇本，改編過程先後有「陳白本」、「孫白本」，白先勇認為敘事觀點是改編時最困惑的地方。小說是採用十歲大容哥的觀點第一人稱寫出，改編成電影劇本有許多窒礙難行之處，於是便決定放棄侷限於容哥兒一人的觀點，而「陳白本」採用比較靈活的全知觀點，但場次轉移與小說情節發展相當密合，對話也有不少是從小說裡直接移植過來的，但白先勇認為「陳白本」太拘泥於原著，

²⁶ 焦雄屏，〈玉卿嫂——性的祭典〉，《台灣新電影》，頁 173。

只是個初期的藍本²⁷。第二次改編仍著眼於敘事觀點是否要全以容哥兒的視角，「孫白本」採用容哥兒的主觀觀點與全知觀點混合使用：以容哥兒為主的幾場戲使用容哥兒的觀點，有幾場重頭戲，容哥兒在場無法發揮，便用客觀全知觀點。白先勇認為玉卿嫂替慶生刮痧的一場戲，是全劇最能發揮玉卿嫂對慶生噓寒問暖、柔情萬種的一刻，如果容哥兒在場，玉卿嫂便無法對慶生表示親暱的動作及言語了。又如最後玉卿嫂殺慶生，在小說中只好用暗場，電影暗場將削弱戲劇效果，跳開容哥兒的觀點，便可以將這場戲處理得撼人心弦²⁸。「孫白本」把「玉卿嫂」的世界分成三個境域，第一境是戲劇世界——高陞戲院及金家班。第二境為深宅大院的李府，第三境為陋巷中的小閣樓——玉卿嫂收藏慶生的所在。容哥兒穿梭於這三個截然不同的世界，引導出一幕愛情悲劇來。「孫白本」劇本以戲院開始，以戲院結束，由上戲到散戲，點出「人生如戲」的主題以及容哥兒即將目擊到人生舞臺上的一齣「愛與死」²⁹。

張毅電影的改編，則刪減濃縮戲劇世界的象徵意涵，以容哥兒主觀鏡頭凝視，引領觀眾窺見女明星楊惠姍的肢體表演與身體情慾。推進敘事線動力的則是在容哥兒凝視下女主角姣好面容，身體情慾由幽微而張顯。玉卿嫂形象由容哥兒原先眼中的溫柔貌美到最後轉變為被情慾支配的激烈張狂。小說中玉卿嫂是個白潔但皺紋已現的女人，不過在張毅的鏡頭下則突顯玉卿嫂的美貌，皺紋已被撫平不見，初見容哥兒的當下，玉卿嫂的出場，由玉墜子，白大褂，一絲不亂的髮髻，蓮蓬及水的意象，不斷烘托出女性的古典美。一雙玉蔥似的巧手波動著銅盆裡的水紋，溫柔體貼地為容哥兒揭臉，緩慢的運鏡，讓每個觀眾隨著容哥兒的主觀鏡頭，細細欣賞玉卿嫂的美貌。另一場化妝的戲，玉卿嫂動作優美緩慢，以特寫鏡頭柔焦處理繞視玉卿嫂，薄酒微醺及將要會見情人的歡愉，使得三面鏡中的玉卿嫂呈現出陶醉神情。此種多重鏡像滿足了觀影者窺視美貌的欲求，承載男性視線的愉悅感。

²⁷ 白先勇，《玉卿嫂》（台北：遠景，1985年），頁1。

²⁸ 同註27，頁3。

²⁹ 同註27，頁4。

白先勇認為〈玉卿嫂〉這篇小說可以歸類為啟蒙小說，其主題環繞在容哥兒的成長，因此容哥兒目擊到人生兩大課題愛情與死亡之心理變化，是「孫白本」的重點。容哥兒除夕夜無意窺伺到玉卿嫂與慶生牀第纏綿，白天端莊溫柔的玉卿嫂突然變得面目全非——容哥兒無法理解，無法接受這個事實，心靈上受到極大的震撼³⁰。小說描述玉卿嫂強烈愛恨及佔有欲，使容哥兒眼中的玉卿嫂形象漸漸起了變化，令人心生畏懼：「不知怎麼的，玉卿嫂一逕想狠狠的管住慶生，好像恨不得拿條繩子把他拴在她褲腰帶上……我本來一向覺得玉卿嫂的眼睛很俏的，但是當她盯著慶生看時，閃光閃得好厲害，嘴巴閉得緊緊的，卻有點怕人了。慶生常常給她看得發了慌，活像隻吃了驚的小兔兒。」³¹在情慾描寫的情節中強調玉卿嫂一種駭人掠奪的特質，而一再以小兔比喻情人慶生像被殘害的柔弱獵物：

她的眼睛半睜著，炯炯發光，嘴巴微微張開，喃喃吶吶說些模糊不清的話。忽然間，玉卿嫂好像發了瘋一樣，一口咬在慶生的肩膀來回的撕扯著……她的手活像兩隻鷹爪摳在慶生青白的背上，深深的掐了進去一樣……慶生兩隻細長的手臂不停的顫抖著，如同一隻受了重傷的小兔子，癱瘓在地上，四條細腿直打顫，顯得十分柔弱無力。當玉卿嫂再次一口咬在他肩上的時候，他忽然拼命的掙扎了一下用力一滾，趴到床中央，悶聲著呻吟起來，玉卿嫂的嘴角上染上了一抹血痕，慶生的左肩上也流著一道殷血，一滴一滴淌在他青白的脅上。³²

小說中玉卿嫂像是在情慾過程中將吞噬情人的可怕黑寡婦，然而在電影中則以鏡頭呈現女主角凝脂肌膚的玉背，而不是慶生受傷流血的背，接著鏡頭凝視並攫取女主角喜愛性愛的微紅喘息臉龐，及白皙跨抬的腿。容哥兒所述玉卿嫂在情慾上的可怕形象，在電影再現中則充分運用楊惠姍的肢體——天使臉孔，魔鬼身材，將恐怖的黑寡婦轉化為螢幕上姣好面容與誘人的身體，以滿足觀眾窺伺的好奇心及視覺愉悅。

³⁰ 白先勇，《玉卿嫂》，頁5。

³¹ 白先勇，〈玉卿嫂〉，《寂寞的十七歲》（台北：允晨文化，1989），頁114。

³² 同上註，頁121。

當年楊惠姍飾演玉卿嫂可謂其演技的一大突破，然而片子在送審新聞局時床戲便遭刀剪，甚至無法提名金馬獎，因為楊惠姍的情慾演出有違良家婦女的呈現³³。沈小茵認為在八〇年代台灣對於女性肢體與情慾展現，仍相當壓抑保守，雖然楊惠姍並未真正裸露三點，甚且比起女性復仇片所給予的性暗示，實在是含蓄多了，然而因為電影敘事裡賦予女性身體一個主動追求情慾，挑戰傳統的姿態³⁴。因此玉卿嫂遭到新聞局的電檢，金馬獎的打壓，以及電影結局想要將之消音：「(容哥兒)不久之後全家搬到重慶。在家裡，母親不許任何人提起玉卿嫂的名字。但是玉卿嫂的死和接著而來的戰事，就此結束了我的童年。」此種追求情慾的執著及強烈愛恨建構女性身體的主動性，雖然傳統勢力，官方意識型態想將之壓抑，卻仍然伴隨著歷史大敘事(中日戰爭)，刻劃入年幼容哥兒的心版上，成為與戰爭同等份量的重要記憶，無法完全被消音與壓抑，此亦是女性身體的一種反抗力量。

這樣的女性影像是連結著商業機制的運作以及滿足觀眾窺奇式的觀影心理，女性主義者在檢視文化中的性別結構時，注意到影像在幕前扮演著建構社會價值觀的角色，而幕後又受制於各種權力與宰制性意識型態。觀眾期待透過影片滿足觀看的慾望，最大的樂趣是窺伺到平常看不到的東西；社會或道德所禁忌，不准觀看的東西，或是因種種文化，地理，認知侷限而「看不到」的東西。異國風情或是他人私密的情慾世界當然激發觀看的慾望。八〇年代改編同志小說《孽子》則部份迎合了觀眾窺探同志情慾世界的好奇欲望。白先勇曾表示，「那時候臺灣社會好像不知如何對待這本『怪書』，先是一陣沉默，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。」³⁵由於文學改編風潮的盛行，白先勇的著作接連受青睞而獲改編，《孽子》也在時代風潮下，順勢搭上改編的列車。一九八六年，電影

³³ 焦雄屏及小野皆曾透露，當時評審中有人認為楊惠姍的演出有違良家婦女的呈現。甚至有人抗議楊在床戲中腿抬得太高了。這些評審意見導致當年楊惠姍沒能以〈玉卿嫂〉提名最佳女主角，而是以她在〈小逃犯〉中所扮演的母親角色提名，進而獲獎。焦雄屏《台灣新電影》，頁174、192。

³⁴ 沈小茵，〈胴體與鋼筆的爭戰——楊惠姍、張毅、蕭颯的文化現象〉，《中外文學》第26卷2期(1997年7月)，頁100-101。

³⁵ 白先勇，〈「孽子」的行旅〉(代序)，收錄於曾秀萍，《孤臣·孽子·臺北人——白先勇同志小說論》(台北：爾雅出版社，2003年4月20日)，頁2。

《孽子》上映，由虞戡平執導，孫正國編劇，董今舒製片，孫越、蘇明明、邵昕主演。

當年《孽子》海報上以「孽子為您打開那扇神秘的玻璃窗」作為宣傳語，甚至劇中亦藉由李青之父的眼睛，來窺探同志的一言一行及其家中擺設突顯的陽具崇拜意涵，透過主觀鏡頭的拍攝，事實上是讓觀眾在「安全距離」下進行窺視，而孫越扮演的男同志，其肢體語言充滿娘娘腔，熱愛護膚保養，個性溫順體貼，再現著社會對於男同志的刻板印象。開這扇「窗」的用意，不免使人疑惑究竟是為增進大眾對同志的了解，或只是如朱偉誠所說：「八〇年代末《孽子》被改拍為電影，與愛滋病使大眾對同性戀產生偷窺興趣有關。」³⁶

導演虞戡平曾在《聯合報》發表〈上一個世紀的《孽子》〉一文，提及：

當時，八〇年代後期，臺灣仍屬戒嚴時期，社會保守封閉。尤其是當時被冠以「二十世紀的黑死病」的 AIDS 爆發未久，又與男同性戀劃上了等號。在舊道德標準下，被形容成上帝對同性戀者的天譴。在這樣的氛圍裡，劇本的改編就必須考量如何能在不影響白先生的著作精神，又能同時兼顧整個社會的接受度中，選擇最好的表現方式。……為避免當時嚴苛的電檢標準，影片中儘量減少身體親暱的接觸畫面，同時以不停飛翔的白鷺鷥隱喻同性戀者被社會被逐的孤寂心境。龍子軍人世家的背景也只含蓄點出即可。而受制影片長度的因素，白先生將傅老爺子與楊媽兩位重要角色融合為一，以期能較純淨地呈現出包容、體諒的人性特質。……³⁷

根據導演的說法，電影版《孽子》與小說其實限於影片時間、社會的保守氛圍、嚴苛的電檢標準，不得不大加更改，以「不影響白先生（白先勇）的著作精神」進行改編。但在比對電影與小說後，電影情節大幅更動，角色及人物關係相當的刪減化約，畢竟要將長篇小說濃縮成二個小時限度的電影，因而電

³⁶ 朱偉誠參加「青春的行旅——與白先勇談《孽子》現身公視」座談會中提出此觀點。刊載於1993年2月25日之《中國時報》第39版。

³⁷ 虞戡平，〈上一個世紀的《孽子》〉，《聯合報》第39版，2003年2月28日。

影與原著有相當大的出入。在八〇年代的《孽子》如何呈現同志的形象，在父權意識型態的鏡頭下，影片將同志情慾導向異性戀家庭溫情，如孫越收容無家可歸的青少年，並增加曼姨角色，形成擬親屬關係。而片中的同志幾乎呈現陰性化的傾向，包括在小說中常以挑釁語言作性別越界的小玉，影片將他各種粗俗、不雅的嘲弄語調全部消音，而且將生理性別為男性的同志，改造成社會文化性別中性的青少年，並且由一位身材瘦削的女演員反串，如同葉德宣所言：小玉在造型上搖身一變，從集淫褻刁鑽與八面玲瓏於一身的男同志，成了一位俏皮伶俐卻不失可愛，像 T 又似 Gay 的青少年³⁸。此種置換過程是一種對小玉身體的建構與想像，螢幕上中性調皮的青少年顯然對於男性觀眾並不會造成太大的威脅感與侵略性。

八〇年代影像對於身體情慾的再現，除了上述觀眾的窺奇，男性凝視的視覺愉悅，尚有改編過程原作者與導演之間的協商爭執。白先勇的作品〈金大班的最後一夜〉，如前所述原作者積極參與全片的攝製，提供相當多的意見，諸如對於情節的鋪陳、男女主角選角等等，在拍攝當中女主角是否要裸露，以及金大班的床戲也成為爭議的焦點，謝家孝紀錄當時的情況道：「文學作品搬上銀幕又涉及是否也有被認為藉機賣弄色情的問題，藝術與色情的分野，是屬於慣見的老爭論，寫『金大班』一片攝製內幕，也就從這熱門的電檢問題談起。當我們最初改編劇本時，就為編劇小組所共認的在『金大班』這個主角人物身上，有兩個重要的男人，也就是女主角金兆麗自己所說的：她一生只為兩個男人流過淚，而流淚都是在性愛過程之後，以電影的慣用詞來說，那就是『床戲』。」³⁹雖然電影影片想要藉由文學名家的聲望提昇其藝術的正當性，電影導演也想要在影片創作上達到藝術性的要求，成為一位「電影作者」，但是在改編過程中，仍然將女體的展露視為影片的重要情節以及改編的重點，而「金大班的最後一夜」，也就成為通俗劇裡「金大班生命中的三個男人」，以及其中情慾的糾葛。

³⁸ 葉德宣，〈兩種「露營／淫」的方法：〈永遠的尹雪艷〉與《孽子》中的性別越界演出〉，收錄於《中外文學》第26卷第12期（1998年5月）。

³⁹ 謝家孝〈金大班的最後一夜攝製內幕〉，收於《金大班的最後一夜》（台北：遠景，1985年），頁90。

另外，當時除了藝術對色情的爭端外，電檢的尺度與標準亦是爭議的重點，謝家孝認為：「床戲」的重點，大家知道十分緊要，不僅關係到電檢，影片藝術與色情的分野，評論與賣座，都息息相關，而且「金大班」片中有兩場床戲，與初戀情人月如的一場是純情的美，與船員秦雄一場是肉慾的掙扎，是一種奉獻式的告別。在劇本文字上沒有多少形容詞可以著墨，主要就得看導演怎麼運鏡處理，演員怎麼表演，如何能讓觀眾感動，有美感的反應，而不會被批評為粗俗下流⁴⁰。當時的電影界也就在藝術、文學、情色、票房之間互相的協商與糾纏，拍攝完成後白先勇和白景瑞導演曾為了金大班的床戲而有所爭執，白先勇認為金大班與歐陽龍的床戲拍得不夠美，應予刪除。但白景瑞認為女性的胴體男性觀眾愛看，而男性的裸體則是歐陽龍螢幕的「處男作」，話題十足！但白先勇認為歐陽龍又高又白的身材，影像上的裸體像剝了皮的白樺樹桿不好看！白導演早已憋了很久的情緒爆炸開了，他叫起來，「好像人人都成了電影專家，那要我導演做什麼？那個鏡頭該剪都要你們來指點，等於我改你的文章任意的隨我高興，我看不順眼就刪去！不管你整個文氣通不通，你高不高興？太過分了嘛！」⁴¹二白各執己見，一場詮釋權、主導權的爭執浮上枱面。

白先勇與白景瑞，一位是文學界久享盛名的文學名家，一位是電影界攝製過多部佳作的名導演，當大師遇到大師時，在文字與影像的轉換框架裡，導演的詮釋權與作家的詮釋權都在爭取自主的發言空間，形成彼此交鋒越界的爭端，最後是在送審時，兩位大師又聯手出擊，在電檢委員要重審剪除床戲時，導演白景瑞與原著白先勇，均表示要申訴要爭取，後來電檢處仍然稍作修剪，據記載是正好剪除白先勇認為拍攝不好的片段⁴²。當時電檢處鑑於白景瑞與白先勇兩位創作者的藝術聲望，遂維持大致的影像原貌。現在我們看到金大班與歐陽龍的「床戲」並不放在整個電影的敘事架構裡，而是金大班在舞廳度過最後一夜之後，在片尾主題曲的旋律中，將以往的片段剪輯，然後出現金大班與月如（歐陽龍飾）的一段情，床戲部份以白色薄紗營造浪漫純情的氛圍，緩慢

⁴⁰ 《金大班的最後一夜》，頁 91。

⁴¹ 同上註，頁 108。

⁴² 同上註，頁 109。

的運鏡也蘊釀刻骨銘心的時刻，兩三個鏡頭都是以金大班女主角的臉部作為特寫，男主角月如的鏡頭則著墨較少，可知兩位大師最後在互爭詮釋權、協商，還有電檢制度下，影像呈現出純潔浪漫的文藝愛情戲碼。

四、異質發聲？家庭魅影？

白先勇四部改編電影的小說，書寫流離的社會邊緣人，其中〈孤戀花〉及《孽子》分別觸及同志議題，在八〇年代台灣文化場域應是一種先鋒的異質聲調，然而電影媒體往往要迎合中產階級主流價值，不敢冒然以激進的前衛觀點，挑戰社會大眾主流價值觀，以符合商業市場利益。故白先勇小說中的另一個關懷主題：社會邊緣人對於「家」的渴求、叛逃與尋求接納，變成電影的潛台詞，並且形成揮之不去的異性戀主流家庭體制觀點。

《孽子》描述對象是一九六〇年代以台北新公園為活動據點的一群年輕男同志，他們被家庭驅逐後為生活出賣身體，卻仍一心盼望重獲家庭接納。李青雖逃家仍渴求父親的認同，小玉自幼喪父，念茲在茲的是到日本尋找父親，吳敏渴求家的溫暖，是故虞戡平導演的《孽子》雖然是台灣第一部正視同志議題的影片，但可惜的是電影並不敢真正跨越性別界線，反而呈現出青少年在傳統家庭功能崩解之後，如何徬徨於社會邊緣，從小說中同志黑暗王國的敘寫，轉變成強化家庭溫馨（另類家庭），青少年同儕與社群認同的影像。虞戡平導演曾說：「這種結構嚴謹、情節波濤的故事是最好的電影題材。……當我的導演工作在電影圈內得到一定程度的肯定後，即提出拍攝此片的構想，並邀得白先勇共同著手劇本的改編工作。……討論過程中觸及到臺灣社會對第一部『同性戀電影』的可能反應時，劇本就陷入膠著狀態。」⁴³對於同志的呈現，在當時仍相對保守的年代，原著者與導演都有著對於電檢制度，及觸犯現實性別越界的種種顧慮。因此，影片兩條敘事主線，以李青為主角，一是李青離家之後對於家庭的渴望與眷顧，另一是新公園青少年群聚在社會邊緣生存情景，受到前輩照顧及同儕間相互的依偎取暖，形成另類的家庭。

⁴³ 虞戡平，〈上一個世紀的《孽子》〉，《聯合報》第39版，2003年2月28日。

電影強化家庭溫情的擬親子關係，孫越所飾演的楊教頭與他的房東曼姨不時提供協助與庇護，形同擬親屬關係中的父親與母親，成為這些青少年代理監護人，而住在一起的一群青少年則情同手足。雖然，導演以黑暗的紐約都會及陰森的中央公園為背景，以表現主義的誇張來象徵被驅逐的龍子內心荒蕪孤憤，並且以龍子和李青裸露上身作為暗示兩人的關係，不過最後兩人的關係變成擬親屬中的兄弟手足之情。影片將同志情慾刪減到最低，而以在新公園找到擬親屬，擬家庭關係，找到親情與家庭溫暖，作為合理化這些青少年的叛逆與逃家。

影片描述這些身分認同不被主流社會接納的邊緣人對「家」的叛逃與尋求接納。電影中不斷穿插李青對自己原生家庭的回憶、夢魘，對父親與母親、弟娃等家庭關係有許多片段鋪陳，其中一幕夢境，李青凝望著母親的背影，母親緩緩轉過身來，正與情人在交媾中，而母親的臉蒼白，眼睛卻畫著誇張濃黑眼線，殷紅的嘴唇，長得拖地的頭髮，仿若是鬼魅再現，身著大紅日式浴服，裸露雪白的肩膀，妖媚地回眸凝視，此時父親突然出現，身著軍服，正拿著槍對著母親與其情人，靜默畫面裡，父親開槍，而李青則是無聲吶喊！電影在李青回顧原生家庭時，性慾化、甚且妖魔化台灣母親，父親則是軍國化、黨國化的象徵符號，代表紀律與威權。此段影像喻示母親與李青都是被父權體制驅逐的邊緣人，對於家的渴望，使得李青在夢境裡回憶中仍不斷尋父、尋母。透過李青、老鼠、小玉等人的「尋父」歷程（尋找那些出走、疏遠、或將自己驅逐的父親身影），塑造流離的異己個體對親情溫暖與主流家庭體制的依戀渴望。論者曾就這些同志漂泊無依的情形喻稱之為「『異』國流亡」⁴⁴，「『異』國」之詞一語雙關，首先它代表「以異性戀為主流的國度」，次則表示同志在此「異性戀國度」中，備受打壓，宛如流落「異國」，無所依歸，因而對同志而言故鄉亦是「他鄉」，歷經身心雙重流亡，有如無根之人。李爽學曾云：「誠如《孽子》書題中的『孽』字所示，小說中『子』和『父』總是處於對立之局，而且張力不斷，

⁴⁴ 邱雅芳，〈「異」國的流亡——解讀女同志作家邱妙津的家國認同〉，「第十六屆中區中文研究所研究生論文研討會」論文，靜宜大學中文所主辦，1998年11月14-15日。

對立尖銳。」⁴⁵在小說中，李青之父親將他逐出家門後，即因李青的迴避而使得兩人不曾再正面對話，李青其實是不斷地向心中的父親形象表達歉疚。如李青在颱風夜送母親的骨灰回家後：

突然我覺得我再也無法面對父親那張悲痛的脸。我相信，父親看見我護送母親的遺骸回家，他或許會接納我們的。父親雖然痛恨母親墮落不貞，但他對母親其實並未能忘情……如果母親生前，悔過歸來，我相信父親也許會讓她回家的。而我曾經是父親慘淡的晚年中，最後的一線希望：他一直希望我有一天，變成一個優秀的軍官，替他爭一口氣，洗雪掉他被俘革職的屈辱。我被學校那樣不名譽的開除，卻打破了他一生對我的夢想。當時他的忿怒悲憤，可想而知。有時我也不禁臆測，父親心中是否對我還有一絲希冀，盼望我痛改前非，回家重新做人。到底父親一度那般器重過我，他對我的父子之情，總還不至於全然決裂的。⁴⁶

父慈子孝，兄友弟恭，子承父業這樣克紹箕裘的觀點並非僅止於父親單方面的認定，事實上，孽子們也對於自己在父親心中無法完成「理想自我」，亦無力繼承父親衣鉢，完成父系傳承的孝子形象，感到焦慮而沮喪。朱偉誠便以為：「正因為白先勇內化、認同了父親這一方的觀點，所以這些被逐出家門的同性戀兒子才成了《孽子》。」⁴⁷當自己無法企及父親的期望時，將如弗洛伊德所指出的，對「自我」狂亂地施以無情的暴力，最終甚至會將自我逼上絕路。小說中的李青、王夔龍及傅衛，無法面對父親的深切期許，因而形成巨大的壓力，造成離家與叛逃的結果。

柯慶明曾指出，《孽子》其實掌握的乃是一般人的成長結構：隨著「情慾」自我的醒覺，人們必須逐漸脫離對父母的依順，走出「家」門，在外「流離」，並透過師傅的引導、同輩的互相支援，經歷智慧老人的啟迪，瞭解永恆的生命神話，

⁴⁵ 李爽學，〈人妖之間——從張鶯的〈遊仙窟〉看白先勇的《孽子》〉，《中國文哲研究通訊》第15卷第4期（2005年12月），頁138。

⁴⁶ 白先勇，《孽子》（台北：允晨文化，2003年2月），頁207。

⁴⁷ 朱偉誠，〈父親中國·母親（怪胎）台灣？白先勇同志的家庭羅曼史與國族想像〉，《中外文學》第30卷第2期（2001年7月），頁113。

然後真正尋獲「自我」，以及「自我」的人生道路，終於能夠自立成「家」⁴⁸。這段話中似乎將同志的認同之路視為所有人皆如此的成長過程，忽視文本是以同志為書寫對象，與歷來不少評論者有同樣的詮釋⁴⁹。電影則依循此種文本詮釋模式，強化這群叛逆青少年對於親情的渴求與追尋，以及自我成長歷程，影片遂轉變成啟蒙成長的青少年電影。王溢嘉曾對個人與家庭關係作出如下之詮釋：

……，如果可以，他們多麼希望做個好兒女。他們的個人身分違逆了家，而家也對他們做出激烈的迫害；然而，家對他們來說，卻是永遠回不去的鄉愁。……家和個人並非對立的，但卻是以拔河的方式存在的。⁵⁰

雖然小說文本敘事主體奠基於同性戀這個族群，他們有其特殊的成長摸索、探尋的過程，但電影弱化同志情慾的呈現，強調他們流落街頭，逃家棄學主因是家庭缺乏溫暖，親子關係緊張，父母關係離異，或者父親失蹤，父親身陷牢獄，被迫離家與一群叛逆青少年在新公園互相照護取暖作為敘事主軸。

孽子雖能感受到父親的傷痛，也一度想要回家，然而最終在小說裡孽子們仍要像青春鳥一樣揮灑自己的天空，航向自己的旅程。當傅老爺子講述傅衛的往事，表明為父的痛苦後，李青的內心獨白：

不，我想我是知道父親所受的苦有多深的，尤其離家這幾個月來，我愈來愈感覺到父親那沉重如山的痛苦，時時有形無形的壓在我的心頭。我要躲避的可能正是他那令人無法承擔的痛苦。那次我護送母親的骨灰回家，站在我們那間陰暗潮濕、在靜靜散著霉味的客廳裡，我看見那張讓父親坐得油亮的空空的竹靠椅，我突然感到窒息的壓迫，而興起一陣逃

⁴⁸ 柯慶明，〈情慾與流離——論白先勇小說的戲劇張力〉，《中外文學》第30卷第2期（2001年7月），頁57。

⁴⁹ 如龍應台，〈淘這盤金沙——細評白先勇「孽子」〉指稱：「『孽子』，不是一本探討同性戀的小說」。或如袁則難，〈城春草木深〉中，認為《孽子》的主題，是「現代中國分裂的傷亡慘痛，中國人的流離、迷失與掙扎。」

⁵⁰ 王溢嘉主講、王妙如整理，〈心理與文學——個人與家的拔河〉，《聯合文學》第16卷第3期，頁124。

離的念頭。我要避開父親，因為我不敢正視他那張痛苦不堪灰敗蒼老的面容。⁵¹

孽子們不堪回顧父親衰敗的容顏，並直至小說結尾，李青父子親情決裂的問題依然懸而未解，用以象徵當時社會性別意識型態所加諸的悲劇還在延續，意味著問題的癥結仍是無法解開，對於「孽子」們而言，必得待主流社會價值觀有一天能敞開胸襟接納，或許才有可能修補父子親情，面對家庭創傷。小說其實比電影有著更為肯定同志的語調論述，透過李青這個虛構的人物，來呈現同志成長過程中可能的痛苦、壓抑，並以結局鼓勵同志走出屬於自己的人生之路，是不依附於任何他者，自覺而堅定的步伐。小說結局李青與一個離家出走的十四、五歲的少年——羅平，一同走向一條並肩而行的路途，開展了新的生活。關於這個結局的安排，有幾位評論者皆認為此中是具有希望的，如柯慶明：

就白先勇的作品而言，反而罕見的不是結束在「悲情」，而是充滿了自信與希望的，在口令中奔跑前進：「一二 一二 一二 一二」，甚至這些口令都是逐漸上揚的排列。⁵²

或如葉德宣所云：

在《孽子》的最後，主角自發地選擇在除夕夜的時候不回家，而留在新公園照顧新進的成員，和他一起迎著冬夜的寒流向前跑去，不但沒有逃避的消極意味，而且還饒富積極樂觀的態度，這一點從寒夜中的漫漫長路作為一種客觀物質環境艱難的隱喻，對比上爆竹作為新年新氣象的祝福之提喻，即可見一斑。雖然如李青自敘，他之所以不回家是因「不敢回家」，因為不敢面對父親「那張痛苦不堪灰敗蒼老的面容」，但這種逃避在小說最後卻隱隱被這「離家」的跑步方向所肯定。……李青對自己男性認同的重新界定，不是針對他和異性戀國／家象徵體系的關係，而

⁵¹ 白先勇，《孽子》（台北：允晨文化，2003年2月），頁314。

⁵² 柯慶明，〈情慾與流離——論白先勇小說的戲劇張力〉，《中外文學》第30卷第2期（2001年7月），頁57。

是以重新脈絡化的方式加強了同性戀社群中的情誼聯繫，同時也確立了自己在這個社群中的定位。⁵³

小說中幽微的無法面對父親的心緒，以及最後結局的開放性，喻示了主角將努力地在新公園及同志社群中爭取生存的空間。但電影版中，刻意地製造李青幾回試探性或窺探性地向父親表達他的心意，包括送母親骨灰回家後，窺探父親的反應、將工作所得寄給父親等，讓父子間有互動，使得李父因此得以按照信封地址找到李青的住處，似乎有意接回他，但電影中楊教頭的造型及表演（美容護膚，手拈蓮花指）呈現出同志的刻板印象，使李父對同志的誤解更加深，家中的性器擺飾也突兀地令李父感到不快，再加上曼姨對李父的一頓訓斥，終鬧得不歡而散。最終則因楊教頭之死，李青結束漂泊的生活，在電影最後一幕走進家門。電影媒體為了迎合大多數中產階級主流價值的意識型態，最後仍要這群叛逆青少年回到「溫暖」的家庭懷抱，以達成教化訓育的目的。

《孤戀花》題旨雖隱含女同志情誼，但是電影則強調雲芳與娟娟的擬親屬母姐關係。小說中的雲芳個性不同於五寶、娟娟以及歡場中逢迎賣笑的酒女，她的風華隨著遲暮之年而漸漸消逝。不過雲芳的大家風範與八面玲瓏的社交手腕使其成為台北五月花的外省女大班，總是為年輕酒女與媽媽桑排憂解難。而外省酒客、本省小姐都以象徵軍人／成熟男性／父權體制的稱謂——「總司令」稱呼雲芳，某種程度是隱射雲芳的女性陽剛化形象。而後續也有酒客描述雲芳時，認為她是「風塵出俠女，儼然紅拂女的化身」，可看出雲芳懾人的性格與膽識。關於此點，白先勇在原著小說〈孤戀花〉有如下描繪：

其實憑我一個外省人，在五月花和那起小查某混在一塊兒，這些年能夠攢下一筆錢，就算我本事大得很了。後來我泥著我們老板，終究撈到一個經理職位，看管那些女孩兒。五月花的女經理只有我和胡阿花兩個人，其餘都是些流氓頭。我倒並不在乎，我是在男人堆子裏混出來的，我和

⁵³ 葉德宣，〈從家庭授勳到警局問訊——《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉，《中外文學》第30卷第2期（2001年7月），頁131。

他們拼慣了。客人們都稱我做「總司令」，他們說海陸空的大將——像麗君、心梅——我手下都佔齊了。⁵⁴

雲芳提及五月花酒女時，以「那些小查某」、「那些女孩兒」等稱呼他們，好像自己原就不屬於女性似的，加上她以「在男人堆子裡混出來的」、「我和他們拼慣了」形容自己的經歷，「總司令」形象昭然若揭⁵⁵。此種較陽剛、中性化氣質，甚至說話有點粗俗的雲芳，在電影中則轉化為世故內斂，體貼溫暖的母姐形象。

小說中主角雲芳漂泊一生，渴望同志情感與家庭安定，電影在取材時，擴張回歸家庭的主題，另一方面完全忽視女同志的情誼。小說中雲芳一直想跟五寶有個自己的家：「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。」⁵⁶然而事與願違，因戰亂而離鄉背景，最後落腳於台北酒家。遇見娟娟之後，在異地異鄉的失根與漂泊感，再加上她將五寶同志愛移情到娟娟身上。以往和五寶成家的想像與期待又重新被激發出來：

「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。⁵⁷

小說中所陳述這種對「家」的眷戀隱喻著雲芳對五寶及娟娟的女同志情感，以及大時代流離失所中，在大陸無法成家，迫於現實落戶在台灣的家／國之思。雲芳對五寶的思念，加上對娟娟「流離」的命運的同情，最終促使雲芳和娟娟在台北成家，並把象徵五寶回憶的翡翠手鐲拿去典當，買下小公寓，以認同現下（台北）去斬斷過去（中國），獲得一股安身立命的實在感。雲芳悉心照顧娟娟，在一起工作與同居的日子互相撫慰，享有短暫安定，但在雲芳心裡，那份遺失在「中國／五寶」的失落感仍是如此強烈，總在魂牽夢縈之際掀起波瀾，

⁵⁴ 白先勇，〈孤戀花〉，收於《台北人》（台北：爾雅出版社，1998年），頁145。

⁵⁵ 歐陽子，〈「孤戀花」的幽深曖昧涵義與作者的表現技巧〉，《王謝堂前的燕子——「台北人」的研析與索隱》（台北：爾雅出版社，1997年），頁162。

⁵⁶ 白先勇，〈孤戀花〉，收於《台北人》，頁151。

⁵⁷ 同上註。

而常常將五寶與娟娟兩人的身影疊合在一起。小說在意識流技法上連結五寶與娟娟，以預示上海／台北之今昔映照，然而在電影中雲芳搬入新居則完全淡化小說中飄泊流離的異鄉感，反而是一群酒客酒家女到雲芳新居嬉鬧打牌，並且捉弄其中一位熟識酒客的兒子，以「在室男」等言語嘲弄他，突顯酒家女放浪粗鄙的形象。在家庭空間中，雲芳不僅接濟娟娟，同時也常常照顧病弱的林三郎，電影強化雲芳作為一個熱心照顧弱勢，與包容寬待男性的母性角色，小說突出的「總司令」陽剛特質則消弭無蹤。

電影結局也與原著有所出入，原著的娟娟遭父親性侵強暴之後，懷孕被強迫吞下墮胎藥，故沒有留下小孩。但在電影《孤戀花》的鋪陳則是娟娟發瘋住進療養院之後，雲芳到娟娟老家，看到她與父親亂倫遺留下的稚子，最後結局是林三郎與雲芳牽著娟娟的小孩，探視娟娟之後，在夕陽餘輝中，淒清的「孤戀花」曲調揚起，三人手牽著手步上回家的路，暗示著狂暴失序的感情世界終將止息，而風暴過後核心家庭（一男一女一子）將修復生命的缺口，重拾新生（下一代）的希望。

五、結語

八〇年代台灣電影對於白先勇小說的影像化，受限於電影時間長度，商業市場的運作機制，因此小說中原有的現代主義意識流技巧往往被改編為通俗劇敘事模式。白先勇小說中明顯的家國之思、今昔之感，則受困於客觀環境無法如實呈現大陸場景，因而削弱其歷史感，反倒強化台灣的地方感。白先勇與其編劇小組雖為製片的重要一環，但在小說改編電影的實際創作上，往往很難擺脫商業運作的機制，影像世界裡市場價值投注在將影像具體化的明星（男女主角），故為了展露男女主角影像上的魅力，在影像上強化女性身體與男性視角，使得文字裡所描繪的千迴百轉的情慾深淵，轉化成影像上迎合男性凝視所帶來的視覺愉悅。白先勇小說中的女性愛恨分明，個性鮮明，甚至是世故而精明圓熟的，但化為影像之後，往往刻板化為好女人（賢妻良母）／壞女人（蕩婦淫女）的性別符碼，或者使影像敘事結構聚焦在男女主角「床戲」的情節上，而

無法進一步更深入探討女性或同志情慾的幽微曖昧。八〇年代矛盾又掙扎的商業電影與藝術電影之爭，以及電影導演與原著者之間的互動，使我們窺探了小說改編電影所牽連的機制，電影工業與文化價值的協商，以及原著作者與電影作者如何在商業機制、藝術性、情色窺伺等價值觀下，折衝與協商。本論文對於白先勇小說與電影的探索只是個初步開展，白先勇小說主旨深刻，意象豐富，往後將衍繹出更多藝術形式的改編作品，將小說、電影、舞台劇等各類型文本作互文比較將是未來可努力開發的研究議題。