
相牽相繫的無盡：華語電影女性角色的社會閱讀

Endless Connections: Social Reading of the Role of Female in Chinese Cinemas.

呂 郁 女*

摘 要

本研究挑選了十二部環繞著以女性議題為中心，並曾受到華人矚目及引起廣泛討論的華語電影來分析。這些影片包含了既有的及突破的女性板印象，也能代表中國大陸及台灣過去和現代的社會。雖然有各自獨特的風格，但卻又能摸索出華語電影禮教藩籬的所在，及一脈相通的思維和期許。

在影片中，我們可以清楚地閱讀出女性有她的基本需求——溫飽、被尊重、愛情。女性在影片中明白地呈現出是弱者的形象，縱使再多的眼淚，也無法改變事實。女性的無奈更反映在她們的宿命及被安排的命運，也不得不承受是被偷窺的主體。有時，女性也會為了愛情，追求她的自主性，還進一步要求性的自主。影片中的女性固然是柔弱的，但在必要的時候，她們會不惜藉助外物（像刀、剪刀、竹竿等）來做武器或精神武裝，意欲掙脫枷鎖、反抗傳統。可悲的是，傷害女性、與女性為敵的可能是女人及其尖酸刻薄的饒舌。

* 作者簡歷 銘傳大學大眾傳播學系副教授，先後獲得美國伊利諾大學芝加哥校區大眾傳播研究所碩士及國立政治大學新聞研究所碩士及博士。主要的學術研究興趣為中國大陸傳播媒介發展的研究，曾經撰寫過數篇有關衛星及廣播電視的發展學術論文。在文學創作方面，作者亦曾於聯合報、中央日報副刊發表過中短篇小說及小品。

本文被分析影片大都能以「寫實」的手法來描述生活，如此鋪陳增強了觀眾對女性角色的認同或同情。簡言之，這些電影的共同點多少是在對東方社會根深蒂固道德力量的覆頌，否則，女主角們可能面臨毀滅的命運。如果說淫蕩是對父權最有力的一擊，那麼女人也付出了相當的代價。

壹、緒論：相牽相繫的華語電影

如果作學問是教書工作的必然，那麼看電影，則是在繁忙工作中的最愛和偶然。若能夠時常將這兩樣工作結合在一起，的確是令人由衷的喜悅。

本研究所探討的電影包括台灣的《玉卿嫂》、《我這樣過了一生》、《殺夫》、《五個女子和一根繩子》、《飲食男女》、《愛情萬歲》、《阿爸的情人》，及大陸的《紅高粱》、《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》、《天國逆子》、《秋菊打官司》。（請參閱附錄一及說明）事實上，上述各影片過去曾經在華語電影中引起廣泛、深刻的討論。

挑選這十二部環繞著以女性為中心的影片進行分析，主要考慮的因素有：1. 影片中能呈現女性既有的及突破的刻板印象中的角色意涵；2. 能代表中國傳統和現代暨台灣早期和現在的社會；3. 標誌兩岸的獨特風格（除《五個女子和一根繩子》風格較難判定之外）；4. 可依循其劇情摸索出華人社會一脈相通的思維。因此，本研究側重在分析華語電影中女性角色的社會意涵，並以文本比較分析的方法來閱讀這些影片。

反覆咀嚼這十二部電影，剎那間，自然／文明、沈寂／悸動、血腥／溫馨、掠奪／奉獻、傳統／現代，交疊出雜沓的意念，悲喜輪替，一切有限變成華語電影中詮釋女性角色那份相牽相繫的無盡。

貳、中國傳統社會與兩岸女性電影

第三世界婦女（third world women）一詞本身即包含了雙重的含意；一方面是女性受到性別上的壓制，另一方面是「第三世界」所暗示的無知、窮苦、不文雅、傳統包袱、宗教性、家庭勞務的束縛、受苦受難等。（Afshar, 1996:76）而中國自然也不例外。西方學者們以中國1949年革命後的女性為主題的研究，幾乎都無可避免地談到她們如何受到農村家庭及父權社會的雙重剝削。（Hermann and Stewart, 1994:387）事實上，中國傳統社會是個很典型的父系社會體制，父親或者是長子控制整個社會，且代表一個家庭與外界接觸。女性的地位，可以說微不足道。再加上傳統陰／陽（陰為女、

陽為男)的解釋,女性一直被刻意地壓制著。(陳儒修著,羅頗誠譯,1997:120)這樣的女性受到操縱,其居於從屬地位的文化自然就會影響到電影。

在早期中國電影中,女性被刻板塑造為無助的犧牲品,遭遇各式的性剝削,或成為自我犧牲的聖者,但在二十世紀中國追求現代化的過程中(尤以從五四運動發展出來的二〇年代新文化為甚),開始建立了新的傳統,而女性也開始成為知識的傳承者及社會運動的戰士。

不過到了五〇年代,中共就將各種婦女運動制度化,因此當時拍攝出來的女性電影,大多是基於打破封建束縛的需要。緊接著在電影的現代化過程中,大陸逐漸有導演將女性的生活模式、社會形象和婚姻問題融入作品當中。雖然許多影像不單純從性別角度來刻畫和評價婦女,但多透露出對女性問題獨有的敏感和關切。(倪震,1984:51-52)

台灣完全繼承了中國這部份的文化特質。甚至女性也內化了這種思想。例如,七〇年代呂秀蓮曾訪問了將近一千位不同社會背景、教育程度的台灣女性,結果發現超過三分之二的受訪者,認為她們的丈夫才是一家之長,她們完全內化中國傳統對女性的要求,認為看顧家庭、照顧小孩、服侍先生是女人的本份,她們願意犧牲個人志向以維持家庭。(陳儒修著,羅頗誠譯,1997:120;又參見呂秀蓮,《新女性主義往何處去》,1977)在這樣的文化環境下,台灣的電影究竟呈現何種風貌呢?

值得注意的是,台灣有一批新的電影工作者特別關懷女性,他們嚐試從女性的角度來看問題,或在電影裡面討論女性議題,如女人的慾望、女人成為母親的變化、女性意識與父權體系的關係等等。他們並將台灣新電影中的女性形象分為四種不同的類型:(一)嚴守社會道德(特別是貞操),並且走著既定的道路,然後聽天由命,像《油麻菜籽》;(二)反叛傳統教導的婦德,不惜放棄一切,像《玉卿嫂》;(三)賢妻良母,為家庭支柱,像《我這樣過了一生》;(四)女性意識覺醒,起而爭取應有的平等與尊重,像《殺夫》。(陳儒修著,羅頗誠譯,1997:128-135)

不論是有意或是無意,兩岸電影對於女性的描述似乎有所轉變,也似乎展現出女性趨於掙脫傳統的枷鎖。但是電影中實質反映出的意涵仍值得我們做進一步的探究與思考。

叁、女人要的是什麼？——兩岸電影實質的反映

一、溫飽

溫飽，是沒有謀生能力的女性對男性最基本的索求，《殺夫》裡的林市，新婚夜陳江水酒足飯飽後，她仍餓著肚皮卻被強制履行為妻義務後，才能吃些殘羹剩飯。她不肯在被強暴時發出聲音，陳江水用控制她的糧食來迫其就範，她偷吃，求人家給她工作，「只要有飯吃」，什麼工作都可以做。但陳江水為了要用圈養控制她，故不准她養鴨生產或去工作，他說：「妳嫌我殺豬的養不起妳。」當她殺了陳江水，街坊鄰居批評她不知足，因為她「嫁給陳江水，上無公婆，下無姑叔，又不要下海種田，吃飽了睡，睡飽了吃，誰有這種命？」認為她「不知道守」才會落後這種下場。

《阿爸的情人》中槿柑非常感謝阿爸，慶幸自己被阿爸「選」回來。有吃、有穿，不必像姐姐們被父母賣去陪不同男人睡覺的地方。

《紅高粱》裡九兒的父親對九兒說：「妳得回李家。多大的氣派，張口就給咱一頭騾子。」「往後看李家的財產都歸妳，人活一世圖個啥？」是的，就圖個溫飽。女人是依附男人而生，被男人所圈養的。中國有句俗語：「娶妻娶妻，燒飯洗衣，嫁漢嫁漢，穿衣吃飯。」指的就是這層涵意吧！？

二、尊重

玉卿嫂對慶生也是一種圈養。慶生常說：「我怕玉姐不高興。」因此，順著玉姐之意是他能繼續被圈養的保障。玉卿嫂說：「我在你身上用的心血也算夠了！你吃的、住的，我哪一點沒替你想到？」「我出來給人家做老媽子，為的又是哪一個？別人背後怎麼說我都不怕，吃什麼苦我都能挨！」她要的是「只要你心裡頭有我這麼一個人，我死也閉上眼睛。」她希望慶生去那裡都能跟她講。聽她話不要跟「戲子」在一起，免得被耍。「我什麼都沒有，只有你一人，你要是這樣子（要跟金燕飛走），我活著還有什麼意思，慶生！」但是慶生不尊重她的意見，執意要走，因此，她寧可與他同歸於盡。

《殺夫》中的阿清罵陳江水「不要把人不當人看」就是要求一個對人的「尊重」，林市刺殺陳江水時，口中喃喃唸著「不要幹我

阿母。」就是對陳江水口出穢言「幹你老母」的最沈痛抗議。

《我這樣過了一生》中桂美為這個家辛苦賣命，但是侯永年居然賭博、有外遇，這種不被尊重的感覺迫使她選擇離家到工廠做工。她不肯吃別人送的剩菜，就是對自我能力的一種期許和肯定。

《阿爸的情人》中山產店老板旺來替妓女仙桃退回林阿地的夜渡資。理由是「無功不受祿」，因為林阿地總是談 Tanaka 的英勇事蹟，並未讓她服務。她退回錢，充分表現君子愛財取之有道的尊嚴。

《飲食男女》中與家倩關係親密的男友雷蒙，即將和女友 Sophia 結婚時才告訴她，家倩聽後蹣跚告別，在藝廊外階梯旁彎下身來嘔吐，這種不被尊重的感覺令她作嘔。

《五個女子和一根繩子》中幾乎所有女孩的命運都是被安排的、既定的、被告知的，而不是被徵詢意見，這種無奈迫使她們選擇上吊去「遊花園」。連作壽的奶奶縱使表明「上席」（與大家一起吃飯）的意願仍被兒子拒絕，因此，她躺在床上，像死了般地悲傷。

《紅高粱》裡轎夫很不尊重九兒，當眾宣佈九兒喜歡他，曾和他在高粱地上「野合」，他強行進入九兒臥房，被九兒轟出來叫下人攆他走，之後，他為九兒向挾持她的「禿三炮」討公道，重返酒坊替九兒出酒糟，展示他男子漢的體魄後，九兒默允他成為男主人的宣誓——被他抱入房中。

《秋菊打官司》中秋菊為她丈夫的下體被村長踢到而爭公道，她認為男人傳宗接代的地方，怎可被人踢？因此要爭到底。（黃仁，1994:7:144-148）她不要錢、不反封建、不反傳統、不爭女權，也不畏權勢，它表現了秋菊要討一個公道時的正直、倔強和善良，爭的卻是男人的自尊。

《菊豆》中的楊金山對菊豆說：「買你就是給老子生兒子的，買來的牲口，任老子騎，任老子打，你敢不聽話？」這樣的語言暴力和行為暴力有何差別？受了這些折磨和不被尊重，又怎麼企望菊豆以真心相待？

三、愛情

在這些影片裡，女人們愛的男性並不是高官顯要或富貴紳士，相反的，大多是販夫走卒，甚至像《紅高粱》中轎夫那種「既是英雄好漢，又是王八蛋」的角色。（王斌,1992:89）

《飲食男女》中大姐家珍自己編織和大學同學李凱的夢幻愛

情。學生惡作劇給她情書，她又幻想（或心中期盼）是球類教練明道寫的。當她發現桌上不再放情書時，她難以置信，便對著大操場咆哮，瘋狂的想要揪出那個「打球的對手」，表明自己不要「對著空氣談情說愛」（其實呼應她原來的夢幻愛情才真的是對著空氣談情說愛）。明道安慰她，她突然擁吻明道，這種情愛的渴望和平日道貌岸然的她判若兩人。小芝芝認為愛她的國倫應接受她的折磨，錯誤的愛情觀，把國倫推向真正關心他的家寧身邊，然而愛情的力量，促使家寧無心顧忌國倫原是好友小芝芝的男友。此外，老朱真心對待梁錦榮母女，也讓錦榮接受這份足當父親的忘年之愛。

從頭到尾，讀不出談情說愛（事實上對白很少）的《愛情萬歲》，如果勉強說有愛，則有點像擺地攤一樣，在路上適巧碰到了買一件或吃一碗，各取所需，結束後則分道揚鑣，兩不相欠，這是否就能代表當今的台灣社會文化性愛觀不得而知。而小康扮女裝的行為和他偷偷上床親吻（輕輕的一下）阿榮，或許可以解讀成他想像自己能像美美一樣，作阿榮的性伴侶。

《阿爸的情人》若說桎柑和林阿地彼此無情愛似乎說不過去，第一次林阿地抱了桎柑之後，桎柑坐在床邊，臉上露出甜密的笑容，而林阿地則坐在客廳的矮桌前，也不由自主地笑了笑。在湖畔，桎柑欲拒還迎，口中喊著「阿爸，不行，會慘啦！」待林阿地停止動作，猶豫地挺起身子時，桎柑突然雙手緊抱林阿地並將他的頭擁入自己懷中，林阿地因而受到鼓勵，故而發展出一段棘手的感情。這種鼓勵在《菊豆》中菊豆抱著天青，和《天國逆子》中蒲鳳英被劉大貴呵癢推迎時的笑聲有異曲同工之妙，那是一種好感和情愛的表示。

《紅高粱》裡九兒在高粱地上和轎伕嫖好後，當她騎驢往娘家路上走，聽著轎伕高亢的歌聲，九兒露出滿足的笑容。這種笑容比出嫁時只能凝視著轎伕壯碩的背影，要踏實得多了！

愛情確實會讓人有踏實的感覺，《大紅燈籠高高掛》中三太太梅珊使用極強烈的「弦外之音」告訴她的外遇對象高醫師說她「夜裡睡得不踏實」。

女人的愛情觀中有著強烈的佔有慾，玉卿嫂不讓慶生遠走高飛而殺了他，潘鳳英為了能和劉大貴長相廝守而毒殺親夫，她和丈夫關世昌鬧過分居，也想離婚，就是因為感情不睦，沒了愛情，連村婦都難容忍！

也許就像俗話所說的，愛情只是男人生活的部份，卻是女人生

命中的全部最佳詮釋吧！因此當婦女們被當作貨品買賣，而沒有愛情時，便無法快樂，也註定她們悲愴的命運，像林市、荷香的嫂子、明桃、頌蓮、菊豆等。

四、女性的自主性和性自主

林市無法性自主，每日承受痛苦的性虐待，因而殺了陳江水；玉卿嫂瞭解將失去慶生，無法再支配慶生，因此毀了他。桂美離開日本不再幫傭，決定回台灣開餐館「霞飛之家」，圖的便是做自己的主人，不需仰人鼻息。

《愛情萬歲》的美美所從事的行業是自主性頗高的房屋買賣工作，在感情上，她不會壓抑自己的情慾，能主動找男人，共創美好的夜晚。（陳儒修，1997,4:39）不必談戀愛只要性滿足，她主動脫阿榮的衣服，又自己將衣服除下，大動作的甩掉絲襪，阿榮要親她的臉，她倒退一步，表示應由她主動，她吸吮阿榮的胸部，她壓著阿榮這些動作本來應該是男方主動，但美美一切都採取主動攻勢。

電影一開始，美美叫了一杯果汁，點了一支煙，但果汁只啜了一口，煙也只抽一下便離席，這或許是現代某些年輕人對愛情淺嚐即可的象徵意義。

《紅高粱》裡是否接受轎伕成為這家的主人，不是轎伕說了就算，必須由九兒自己來決定。最後也是她決定替羅漢復仇的行動，她說：「是男人，把酒喝了，天亮把日本人的車給打了，給羅漢大哥報仇。」

《大紅燈籠高高掛》的頌蓮在「點燈」的事兒上她也採取自主，因此她謊稱自己懷孕，藉此可得到老爺每天的眷顧。她認為只要老爺天天跟她在一起，縱使假懷孕，哪一天也會成真的。三姨太梅珊是戲子，跟頌蓮一樣，接觸過新資訊，心中也醞釀著自己的想法，想跳出傳統的羈絆，不論在性或愛情上，都希望擁有自主權。

《菊豆》中菊豆對天青感情是啟始的發動者，她被楊金山虐待，不滿生活，因而主動向天青求援，但她卻以退為進，她說：「天青，我把話先撂給你，你叔他遲早殺了我！……別擋他，我不指望活了！」她還撩撥天青：「你看嬸子像狼不？」「你在洞口偷看的時候，怎麼不怕人呢？」「天青，嬸子這好身子，給你留著呢！」對於向楊金山及兒子天白公開她和天青的感情，她也是居於宣佈者的地位，她比天青更勇於向禮教挑戰。在偷情之後多次提議遠走高飛，她是積極自主的。菊豆一心一意想要和天青、天白過新的生活，遠

遠的離開那個可怖小鎮。也有學者主張女性的淫蕩基本上是對傳統父權社會的反擊。（葉月瑜，1993:87）這種對命運自主權的表現，在《天國逆子》中蒲鳳英向劉大貴說：「你要過日子，就跟我過，你要成家，就跟我成家。」的做法如出一轍！

《秋菊打官司》裡，秋菊四周的男人十足是壓抑女性的封建族長社會的典型，從公安到慶來家人的勸和，顯示出父權社會欲控制女人行為的表現，秋菊忤逆大家息事寧人的勸和，目的就是在求個做人的尊嚴和價值。她以個體戶的身份自主地賣掉辣子，拿那錢一路告。這是否也印證了大陸上「女人撐起半邊天」的說法。

肆、說，未說；做，未做的性

在電影中難免會描寫到性的鏡頭意念或動作，由於性慾的領域極為敏感，於是我們都「抗拒」深入探討人生中最隱秘的私人層面，我們也許甚至壓抑——拒絕進入意識的層面——闡釋一般的性慾與特殊的性行為的觀念與見解。

佛洛伊德把「心中呈現的性慾本能力量」稱作「性衝動」（libido），這應從廣義解釋，不限於性慾關係。那就是說，「性衝動」指的是我們獲得各種感官快樂與滿足。熾熱的性慾、熱情、慾念等，不應該決定我們的行為，因為社會與文明要求自我控制，事實上，文明的約束力強大無比，所以心靈易深受創痛。（Berger 著，黃新生譯，1992:69-74）女人在這兩性互動的過程中，扮演不可或缺的角色。

《殺夫》裡陳江水性衝動的滿足不只來自行為的實踐，還必須加上林市哀哀的叫床聲，林市不肯叫時，他便打她、餓她，他認為「叫床」是女人應該做的事，他把太太比做妓女，並說「妓女也要做事才有飯吃」。

《玉卿嫂》中一群下人背著玉卿嫂說：「那眼、那嘴、那悶騷勁兒，把老子的火都勾出來，要是能跟她睡一晚，死都願意。」「我敢跟你打賭，你碰都不敢碰她一下。」後來小王輕薄玉卿嫂，被她狠狠捶了一頓。有一次探望過慶生，玉卿嫂臨走前又折回，背著容少爺倚在慶生身邊說：「晚上涼，記得蓋被子，蓋那一床薄一點的，嗯！」慶生病了，玉卿嫂撫著他的背替他刮痧，從身後心疼地抱著慶生，那份柔媚令人心折。玉卿嫂每次要去會慶生時，都刻意打扮，仔細地描眉畫眼，塗上胭脂口紅。紅紅的唇有著強烈的性暗示，她

對性的渴求是以一種溫柔含蓄的方式來表現。

《阿爸的情人》林阿地半夜夢見自己拿武士刀切腹，鮮紅的血讓他驚悸醒來，聽到隔壁春生和桎柑做愛的聲音，忿然的說：「混帳，天亮後那有力氣下山！」

林阿地幫桎柑殺了蛇，隔天替她補老鼠洞，他對著春生的相片說：「像這種補洞的事，應該是你的事，現在卻阿爸替你做。」「補洞」在這裡是很曖昧的概念。林阿地到床下補洞卻窺見桎柑赤裸著全身正想更衣，無意中發出聲響，也嚇到了桎柑，他爬出來壓著她，桎柑說：「阿爸，不行啦！」一如前一晚砍死蛇後，林阿地摟著桎柑保護她時一樣，他想，她想，但那無話的一夜並沒有做什麼。

槍，在《阿爸的情人》裡代表男性的特徵，當春生看女兒阿美時，林阿地說：「全身都全了，就欠一把槍。」春生由金門回來後，他說：「我有兩把槍，長短不一樣，長槍打××，短槍打姑娘。」桎柑在林阿地送她金項鍊後說：「阿爸，你需要我的時候可以叫我。」林阿地果真要求她同往電魚，也電了她，並佔有了她。這和桎柑跟春生說：「一生一世只陪一個人睡覺。」有很大的衝突。

《飲食男女》中虔誠基督徒大姐家珍在禁慾的桎梏中壓抑著自己，近距離面對球類教練明道後，突然抱著他主動獻吻，和她那教師身份是何等格格不入，她終於掙脫內心的枷鎖，做了她平時連想都沒想過的事。

《愛情萬歲》中，小康躲在床底下偷聽美美和阿榮的床戲，同時以手淫的方式解決自己的性衝動，電影中對性衝動的處理方式可謂是最直接、最赤裸的一幕。

反觀大陸電影，對性衝動的呈現卻另有安排；他們固然展現出細膩的一面，但更多的是反映出北國粗獷豪邁的一面。

《紅高粱》裡九兒出嫁亮轎時，就自轎裡偷偷欣賞轎夫赤裸的強壯背影。轎夫從強盜手中救回九兒，便握著她繡花鞋的腳尖不放，已暗示對她的愛意。在回門的路上，轎夫在高粱田裡挾持她，當她發現是「他」時，便任他擺佈，躺在高粱地上等他，這一幕被外國影評人讚為「弘揚不可壓抑的人的生命的衝動。」（黃仁，1994年7月，頁146）。當李大頭失蹤，轎夫到酒坊來宣誓他對九兒的「主權」時，他當眾抱起九兒到房裡，九兒弓起身子自後勾著他的脖子，這種默許授權的意義，大家都懂。

九兒選擇了轎夫，使暗戀她的羅漢出走，影片結尾處那場以卵擊石式的平民抗戰的悲壯場面，於民族仇恨之外，更主要地包含了

影片女主角為羅漢的真情所作的回報。（張小河、卓伯棠，1996年4月：213）

在《菊豆》裡，楊金山因自己的無能，故無法從行動中得到快慰，他性衝動的滿足一如《殺夫》中的陳江水一樣是來自菊豆受虐的哀叫聲。楊金山不在家，菊豆看見徘徊在樓梯的天青，她壓抑著自己強烈起伏的胸口，但再一探頭，天青的身影已消失，她的期盼落空了！第二天，她再也按捺不住，衝上前去抱住天青，天青不自禁的抓住她的手，卻還在猶豫，菊豆喘息著說：「嬌子這好身子，給你留著呢！」於是天青再也壓不住心中長久的渴望，把菊豆推倒在染布機旁，兩人激情的動作，扯落了一匹匹染好的布，如洩洪般落下的布，像被掀掉的禮教藩籬，更像那無可遏止的情慾。黃仁認為彩色染布的飄動，象徵男女主角內心不安，也用染坊來象徵舊社會的宗法倫理。但是菊豆可以不顧不貞的禮教，卻無法擺脫身為母親的宗法倫理的命運。（黃仁，1994年7月，頁146-147）

《大紅燈籠高高掛》中點燈，表示那晚老爺會來，要陪他做愛，當晚會有人來洗腳，拿著帶鈴的錘腳棒給那位太太按摩，據說這樣的服侍，會提高女人的性慾，這也是老爺控制太太們的方法之一。而某一院裡傳來槌腳的鈴聲，總掀起了其他姨太太們全身的不自在及腳底的狼癢難耐。癢似乎是另一種性衝動的始點，在《天國逆子》中，風雪地上添馬料房裡，劉大貴在火坑上呵蒲鳳英的癢就引發了不可收拾的戀情。

伍、凝視（Gaze）：電影中的三種「觀看」和窺視樂趣（Scopophilia）

卡普蘭（Ann Kaplan）指出在主流的電影中，觀眾通過凝視銀幕的另一對象產生快感，是基於性的本能運作，她認為觀眾有三種形式：1.男人注視女人，女人成為被凝視的對象；2.觀眾被定義成認同這個「男性凝視」，並將銀幕上的女人視為物件；3.在拍攝電影這個動作上，攝影是最原始的凝視。凝視很容易讓我們聯想到窺視或偷窺。偷窺指的是觀看者在不被看到的情況下，觀賞眼前事物時所產生的性滿足，即是所謂的偷窺者（Peeping Tom），而窺視樂趣（Scopophilia）（Ann Kaplan 著，曾偉禎等譯，1997:36-37）也由此而生。

在這些電影中我們不難看到很多鏡頭是藉由劇中人物的偷窺來

告訴觀眾，甚至滿足觀眾的好奇心，而這種偷窺或凝視倒不見得必然有性滿足的慾求，然而女人成為被凝視、偷窺的對象則為不爭的事實。

《殺夫》中，林市從門縫裡看到母親飢餓地啃著軍伕給她的飯團，並無奈地被軍伕強暴。而阿岡官則經常在門外竊聽林市被陳江水強暴或凌虐的哀號聲。

《玉卿嫂》中，容少爺尾隨玉卿嫂到慶生住的地方，從紙糊窗的洞裡瞧見玉卿嫂雙腿勾著慶生脖子和慶生做愛的一幕後，他再以偷窺的方式看玉卿嫂沐浴的鏡頭。末了，又透過他的眼睛，觀眾看到玉卿嫂手刃慶生後自殺玉石俱焚的結局。

《我這樣過了一生》中，桂美一生的命運轉捩點關鍵是她在夜裡輾轉難眠時，隔著牆無意中聽到表姐懷疑表姐夫對她有感情，甚至私下送她東西，因此決定嫁給已有三個孩子的侯永年。她甚至也在這次的「竊聽」中得悉表姐總是拒絕表姐夫的求歡。

《阿爸的情人》中，林阿地在槿柑床下補老鼠洞時，窺看全身赤裸的槿柑，也引發稍後保護她、抱她的衝動，也為後續的肉體接觸揭開序幕。

《愛情萬歲》中，美美和阿榮兩次的床戲聲音和動作，都是透過小康的耳朵傳達給觀眾，小康彎著腰站在門邊和躲在床下的作法都不是光明磊落的姿態，而是雞鳴狗盜的小偷行徑。

《五個女子和一根繩子》中，荷香窺見嫂嫂以一件藍花布衫掛在竹竿上暗示男友到幽會地方的標誌後，她跟蹤嫂嫂，從叢叢的葉縫中，她瞧見嫂嫂的秘密，並決定放走嫂嫂。

《大紅燈籠高高掛》三姨太梅珊邀請頌蓮打麻將，頌蓮低頭撿東西時，瞥見梅珊和高醫師用雙腳在桌下勾搭傳情。這一幕在頌蓮酒後給張揚開來，導致二太太卓雲去捉姦和梅珊被吊死的命運。

《菊豆》中，天青從澡房的洞偷窺嬌嬌菊豆洗澡，當她知道天青偷窺的事後，索性面對那片有洞的牆。讓天青看她身上的傷痕，加上天青在夜裡聽到菊豆的哀嚎，激發了天青的惻隱之心，也點燃了這段不被禮教允許的戀情。天白冷酷不笑的表情和嚴竣的眼情，告訴觀眾：「我知道一定有什麼事發生在我娘和天青的身上，只是，我還沒親眼目睹而已。如果讓我看到，……」他耳聞別人的閒話，他找到在地窖裡的菊豆和天青，他認為罪證確鑿，於是將昏迷的天青丟入染池中，並跣下醒來企圖爬上岸的天青。

《天國逆子》中，兒子關建從枝葉中窺見母親通報躲在豆子房

的劉大貴，並叫他快走。他也看到在雞湯中放入不明東西及母親倒掉雞湯的怪異行為，這些拼湊出他日後控告母親謀害父親的圖象。

由上面的分析可以看出兩岸的凝視、窺視，都不必然侷限在男人注視女人或達到性滿足的目的，倒是透過窺視的鏡頭能清楚交待最關鍵的發展，如果沒有偷窺或另一種感官的「竊聽」，電影劇情很難推衍下去。而女人很多內心戲也透過被偷窺、竊聽更能清楚呈現。

陸、女人的宿命和眼淚

兩岸電影女性的角色中也刻劃了人性最內層思維的宿命和對命運被安排的無奈，即使是再多的眼淚也無法改變她們坎坷的命運。這是否就是傳統中國社會中女性唯一、必然的結局？

《我這樣過了一生》桂美在生產後向表姐抱怨：「有時候好恨，真不想跟他再走下去。」表姐告訴她：「女人就是命苦，嫁什麼樣的男人都得認命。」中年後的桂美發現侯永年有外遇，她離家後不忍心小孩們乏人照料，而重回家中，她無奈的說：「當先生有了外遇，妳只有兩種選擇，離開他或原諒他。」她認為兩種都不好，但為了孩子，只有原諒先生。桂美就像中國賢淑女性的典範。

《殺夫》中的林市被街坊鄰居歸為和她母親同樣的命，「母女都同樣犯在這件事上，真是命中註定。」然而，林市非但沒有外遇，她的先生陳江水還視她如妓女，當她是洩慾的工具，賭博贏了錢，他丟了些零錢在地上，並說：「老子今天贏錢，賞妳一點開苞錢。」這種物化的夫妻關係，林市自嫁給陳江水第一天開始，便認命得承受。

離開叔叔家嫁給陳江水，林市不必像母親一樣處在飢餓中而感到滿足，這種滿足和《阿爸的情人》中的檳柑一樣，當她不得已拿掉和「阿爸」的孩子後，她認為會有來生，等到了來生再和「阿爸」結成夫妻，並幫他生一屋子的小孩。

《紅高粱》中九兒的父親說：「嫁個人，死活都是李家的人。」九兒說：「你就拿咱換頭驢子。」那種宿命和無奈在《大紅燈籠高高掛》中頌蓮與繼母對話也可以聽到。她說：「嫁人就嫁人吧！」「嫁給什麼人能由得了我嗎？」「你一直提錢，那就嫁給有錢人吧！」「當小老婆，就當小老婆吧！」然後，她自己拎了只皮箱一路走來，意味著她認命接受這種安排。陳府管家要她拜見祖宗，她不太情願，

那種認命而不認同的表情清楚地寫在她的臉上，頌蓮也曾對著鏡子哭，但卻無法改變既定的命運。

女人不只是屈服於男人居優勢的言辭、行動的侵害，她們也有可能被集體的男人施暴，《大紅燈籠高高掛》的三太太梅珊被一群家丁捉去上吊，《五個女子和一根繩子》中荷香的嫂嫂也被一群村民強制扛著丟下坑中活埋，女人是弱者，也無力對抗命運。一如桂娟的姐姐桂英難產，婆婆為了保住孩子，將桂英吊起來，活生生的將孩子硬拉出來，桂英的血沿著雙腿泊泊流出，也流逝那花樣的青春。

《菊豆》中，菊豆和天青聽到待宰的豬叫聲，菊豆說「那豬在哭牠的命哪！」說著，自己也掉下淚來，她口中的豬，其實就是自己那任人宰割的命運。《天國逆子》裡蒲鳳英說：「算命先生給我算過，說我命挺苦的，就是沒有苦，也能造一個苦來。」因此，對死刑的判決，她默然承受。她對告她的兒子說：「連你都把我告了！還上訴什麼？」「媽不是埋怨你，媽是罪有應得。」

《愛情萬歲》中，美美最後一幕的悲泣，她哭得肝腸寸斷，何嘗不能解讀為自怨自艾自己在都市叢林中的孤獨和速食式的性需求？陳儒修認為美美那長達數分鐘的哭泣，是不是「都是女性主義惹的禍」那句話的重新浮現？（陳儒修，1997,4:39）而莊勳則形容楊貴媚所飾的「美美」是「第一次讓我們看到了真實女性在現代生活中的面貌。」而她的哭是「帶著前夜的慘傷，無緣由地坐在公園長凳上哭了起來，哭著哭著，好像長久以來沒有這樣哭過，把委屈、怨憤、不可說的恥辱與作踐自己都哭了出來。」（蔣勳，1994，7:144-151）

柒、女人的陽具和武器

在傳統以男性為中心的中國社會中，女性是脆弱的、需要扶持的。在某些時刻，女性也需要藉外力來武裝自己，刀，通常是她們無奈時的武器。

《殺夫》中林市的母親無奈地用軍伕留下的刀結束她不堪飢餓的生命，而林市也以陳江水的刀作為武器來報復。刺了無數刀，彷彿想把過去陳江水加諸她身上的凌虐連本帶利地還回去。《玉卿嫂》中，玉卿嫂也用刀來手刃她深愛的慶生。《我這樣過了一生》的桂美發現侯永年拿她留作月子的錢去賭博時，隨手拿起身邊的刀恐嚇

侯永年。

《阿爸的情人》中當檳柑發現床下有聲音時，她拿起窗外晾衣服的竹竿往床下戳，來來回回有如自她身上延伸的武器。《菊豆》中菊豆和天青第一次發生關係時，菊豆搶過天青手中的蘿蔔，並且放入口中。兩人做愛時，會有木樁搗東西的聲音伴隨。蘿蔔、木樁都有強烈陽具的隱喻。

《大紅燈籠高高掛》頌蓮聽到陳佐千大兒子吹笛子時，也急忙想找出她的笛子來吹（那是她父親留下來的遺物），當她問雁兒笛子的下落時，雁兒的第一個反應是：「只有男人才吹笛子！」原來那根似陽物的笛子，被老爺拿去燒掉了！（老爺以為是男孩子送給頌蓮做紀念，故逕自燒了它）。

《天國逆子》中蒲鳳英拿著刀威脅伐木的劉大貴，刀成了她迫使劉大貴屈服於共謀毒殺關世昌，並達到兩人共同生活的目的。

《紅高粱》「顛轎」時九兒便拿起預藏的剪刀作為精神的武裝，新婚夜，她捲縮著身子也握著剪刀，全劇她沒有用這把剪刀做任何事，但揣在懷中的剪刀卻陪她渡過了最難熬、最無助被拋來拋去的「顛轎」時光，及和患癲瘋病先生的新婚夜。

捌、誰與女人為敵？

女人最大的敵人是什麼？男人？女人？其實傷害女人最大的可能是閒話，而閒話最多則來自女人。

看《殺夫》中和彩如何揭發婆婆阿罔官：「誰不知妳守的是什麼寡，守到阿吉的眠床上去，誰不知妳三天兩天就跑去給×才會爽。」「妳如不是和人曖曖昧昧，何必普渡時家都不夠拜拜，妳還要大雞、大鴨拿去給阿吉？」

為了讓大家相信她的話具有權威性，因此當阿罔官說林市閒話時，先說「我就住在阿市家隔壁，她那一根毛我不清楚。」「每一次都大聲小聲的唉唉叫，真是敗壞我們女人的名聲……我看哪，是她自己貪，要不然，怎麼會早晚都叫。」「在什麼地方都敢亂來，這還不是跟她媽媽學的，在祠堂正廳都敢要。」「聽說阿水罵她有姘夫。」林市要被帶去行刑時，那一群女人又七嘴八舌說：「這一陣，又不叫，不知道是不是阿水對她沒辦法了，如果真的是這樣，誰又敢說她沒有（意指別的男人），而且你們想想看，她媽媽是怎麼死的？」而這種背後尖酸苛薄饒舌，往往是當著林市的面前，虛

情假意的人。

玉卿嫂也是深受別人背後訴說的害。當胖大媽被別的僕人取笑胖時，她說：「胖，我就是胖得像個豬，我也是清清白白的、正正當當的。」「怎麼，妳酸誰啊？」「酸誰，我能酸誰啊！哼！我是說啊！這個年頭，一個寡婆子，三天兩頭的鬼鬼祟祟、偷偷摸摸的都沒人說，我胖倒有罪！」「我知道妳說誰啦！」也許有些時候他們不指名道姓，但是言下之意，主人翁卻呼之欲出。

對岸電影的《菊豆》中，天白也是由別人訴說母親及天青的閒話中，忿而拿刀追殺那一群長舌的人。《天國逆子》裡，關世昌也是自同校的女同仁口中得悉自己太太和劉大貴的曖昧關係。

顯而易見的，這種閒言閒語困擾著人際關係，似乎在華語的電影中都清楚地呈現出來，或許這不見得是華人圈才有的特色，嚴格說，只要有人的地方，便難避免，除非像《阿爸的情人》事件的發生情境是在與世隔絕的深山中，或許才能杜絕悠悠之口，也倖免輿論的壓力。

玖、女人覆頌倫理道德 vs. 毀滅

「父權」意指女性利益從屬於男性利益的權力關係，運用男性的規範來界定自主和社會的女性角色。（Weedon, 1987:2）

從《殺夫》、《我這樣過了一生》、《五個女子和一根繩子》、《大紅燈籠高高掛》到《菊豆》，每部片子都在為女性被壓迫的悲慘境遇提出令人省思的申訴：它們都指證中國傳統父權社會、男性至上的中心思想為她們不幸的根源。

宗法社會中有一最特殊而最不平的觀念，便是婦人非「子」，子是滋生長養之意，是男子的專稱，是能夠傳宗接代的，大載禮記說：「女者，如也；子者，孳也；女子者，言如男子之教而長其義理者也；故謂之婦人。」由於這種觀念，所以女子無人格，只能依男子而成人格，所謂「陰卑不得自專，就陽而成之。」（白虎嫁娶篇）女子一生的最高標準便是嫁人了！故婦人無名，系男子之姓以為名，婦人無諡，因夫之爵以為諡：在社會上的地位如此，未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子；在家庭的地位如此。（陳東源，1979:1-2）

兩岸電影都以「寫實」對待生活的態度，增強了觀眾對女性角色的認同或同情。這些電影的共同點多少是在對東方社會根深蒂固倫理道德力量的覆頌。

《我這樣過了一生》中的桂美用她全心的愛，照顧侯永年前妻留下的三個孩子和自己的雙胞胎，當發現先生外遇想離婚時，她說「五個孩子都是我的」，只有用真心對待所有的小孩的她，才說得出如此義正辭嚴的話。《飲食男女》中二女兒家倩最早想搬出去，後來看著姐妹們紛紛出嫁，她決定放棄外放阿姆斯特丹而留在台灣，多陪父親，也繼承父親烹飪的手藝，並守著原來的家。

三從四德的觀念，迫使一群女性必須遵從家裡的決定，安排她們的婚姻，剛開始她們是認命的。《殺夫》的林市被叔叔賣給殺豬的陳江水。《阿爸的情人》的桎柑被林阿地買給養子趙春生當媳婦。《大紅燈籠高高掛》的頌蓮被繼母賣給陳佐千當四姨太。

《五個女子和一根繩子》中，荷香的嫂嫂被迫嫁給她滿嘴穢語的哥哥，金梅的姑姑未替姑爹生兒育女被休回來而致發瘋，明桃即將被父母安排嫁給一個家財萬貫的白痴。愛月的奶奶在「夫死從子」的情況下，被兒子拒絕一同上席吃飯，縱使是她的壽筵也不能如願。

《紅高粱》的九兒被貪財的父親賣給五十多歲患麻瘋病的釀酒坊財主李大頭。嫁後回門，她對著滿腦子錢財的父親吼道：「你不是我爹，我走，我走，我沒你這爹，你就拿咱換頭驢子。」但是，憤怒歸憤怒，她還是回到夫家。

《菊豆》是被楊金山買來傳宗接代的。她深恨楊金山，但當楊金山死後，她卻依照當地的習俗，在出殯的時候聲嘶力竭賣力的演出七七四十九回的擋棺。

她們都受中國傳統三從四德的束縛，如果她們違反倫理道德，必將付出代價或導致毀滅的命運。林市殺了丈夫被處死刑。玉卿嫂殺了慶生，也自殺身亡。桎柑和阿爸的戀情，使得家破人亡，失去丈夫，沒了女兒，自己發瘋。荷香的嫂嫂想和心所屬的男人私奔卻慘遭活埋。

《大紅燈籠高高掛》中的三姨太梅珊和高醫師的奸情遭致被吊死的命運，頌蓮謊稱懷孕而被老爺封了燈永不被寵幸。

《天國逆子》裡因為長輩的反對，蒲鳳英和關世昌離不成婚。關世昌曾形容他們夫妻的關係「就像外邊兒那兩片磨，轉的年頭多了，都磨禿了，還拌什麼嘴？將就過日子吧！」蒲鳳英當下回應：「過吧！」那種無奈在她用力拉扯簾子時可以感受到。她有外遇，關世昌責問她時，她理直氣壯的說：「你幹啥打人？」「我為你拉扯三個孩子，我天天侍候你像個大爺似的……」她認為她已盡為人妻、為人母的職責。殊不知關世昌對婚姻的立場是：「我為人師表，

堂堂正正，你竟敢往我臉上抹灰？」兩者價值觀的衝突可見。蒲鳳英毒死親夫，被兒子憑「良心」控告她，也終難逃法網，接受死刑的判決。然而，她並不是全然地毫無悔悟，她告訴劉大貴：「我就像隻烏鴉，拆了舊巢築新巢，還是飛不出這片林子。」悲愴、惱恨隱埋在她低沈的聲音中。

《秋菊打官司》中秋菊贏了官司，卻要欠一輩子難償還的人情債和內心的惆悵。這種懊悔，或許是對自己執拗地要「一個說法」最嚴厲的懲罰。

此外，女兒是否賢德的角色似乎被看作母親的化身，尤其當母親的名聲曾被蜚短流長詆毀過後，作女兒的似乎必須承繼同樣卑夷的眼光。《殺夫》裡林市的下場便被歸諸於跟她母親一樣，縱使她未與任何人私通。而在《天國逆子》中妞兒哭著沈痛的說：「媽媽改嫁，別人就朝我身上吐唾沫。」「媽的名聲毀了，臭了，誰還敢娶她的女兒？大人們想的是風水，二哥想的是他的門面，大哥你再也不會回到這窮山溝，但是有沒有人想到我？」

沒有，女人就像油麻菜籽，落到那兒長到那兒，甚少有人會在乎她的感覺。

拾、結語——相通的思維，共同的期許

就華人社會相通的思維來說，《阿爸的情人》和《菊豆》都是描寫雖然沒有血緣關係，卻發生輩份錯置戀情的故事。《我這樣過了一生》和《紅高粱》劇中兩個家庭如果沒有桂美和九兒兩位具有中國堅強韌性特質的女性，可能無以為繼。《殺夫》、《玉卿嫂》和《天國逆子》中的女主角都是用置對方於死地來尋求情感的出口。

《五個女子和一根繩子》和《大紅燈籠高高掛》中女性命定的際遇彷彿是一面鏡子反射出未來相似的自己。她們見證或遭遇了愛情、婚姻、道德、生育等對女性極度不平等的待遇，而這些不平等待遇的執行者，又往往是認同父系價值的無知女性，男性反而較少露面直接壓迫女性。相對而言，《飲食男女》呈現現代台灣社會女性感情和婚姻的自主，《愛情萬歲》更揭露攤販式、速食性文化生活模式，而《秋菊打官司》雖不爭女權，卻是大陸女性掙脫威權，向新律法尋求公道的嚐試。

情慾片在兩岸的電影裡都有多部的作品，但綜觀所得，兩岸其實都還蠻堅持著傳統道德最後的防線。縱使有違倫常，也還不致把

真正有血源關係的人放置在亂倫的情境中，天青不是楊金山的親侄兒，趙春生是林阿地領養的兒子，只是在名義上菊豆是天青的孀婦，槿柑是林阿地的媳婦。然而，這種關係也未被見容於電影中，該受到懲罰都受了懲罰。如果說淫蕩是對父權社會最有力的一擊，那麼，女人也付出了相當高的代價。

兩岸電影除《飲食男女》算是有較圓滿的結局外（家珍、家寧、錦榮都找到歸宿），其餘的十一部，女主角們的下場都不太令人愉悅。情節輕者像秋菊的惱恨、美美的懊喪。重一點的是發瘋（像槿柑和頌蓮）。最多的則是以死來結束她們的戲劇人生（玉卿嫂自殺，菊豆自焚，荷香、桂娟、金梅、愛月、明桃五人一同上吊，桂美得了癌症，九兒被亂槍打死，林市和蒲鳳英皆因殺夫被判處死刑）。她們並未享受過太多人間的榮華富貴（頌蓮要求吃菠菜豆腐，都必須陳佐千點她的燈才能如願），縱使死了，也沒有什麼備極哀榮的場面，當然，更沒有任何一個地方的風俗，要求喪偶的鰥夫用七七四十九回的擋棺，來表示他們對太太的哀痛逾恆。而社會設下的貞節牌坊，更鎖死了多少婦女沒有春天的歲月（一如《大紅燈籠高高掛》一劇裡只有夏、秋、冬三季而沒有春季）。

激進女性主義的中心議題是女性要求從男性那裡取回她的自主權。也許女性爭取平等對待的過程，還有一段很長又艱辛的路子要走，然而這條路既然有了開始，似乎有如過河卒子，只能往前，不應該再往回頭走，在此，容我借用《紅高粱》裡的轎夫為九兒唱的一首歌，來祝福全世界所有的女性：

「妹妹妳大膽的往前走啊！往前走，莫回呀頭！通天的大路，九千九百，九千九百九哇！從此後，妳搭起那紅繡樓哇！拋撒著紅繡球哇！正打中我的頭哇！與妳喝一壺哇！紅紅的高粱酒哇！呀嘿。」



撰寫本文過程，承蒙縱橫國際影視徐董事長立功、中國時報黃社長肇松、公共電視台廖總經理蒼松、輔仁大學劉現成老師、國家電影資料館蔡菁菁小姐、行政院大陸委員會段有芳小姐，及諸多朋友的協助並提供寶貴的意見，特此致謝！

謹註：本論文曾在一九九八年五月六日至八日輔仁大學影像傳播學系、中華民國視覺傳播藝術學會、台北市中國電影史料研究會主辦的「第二屆海峽兩岸暨香港電影發展與文化變遷研討會」發表。

參考書目

一、中文專書

- 王惠玲、李安、James Schamus，《飲食男女——電影劇本與拍攝過程》，台北：遠流，1994年。
- 王瑋編著，劇本：王獻篋《阿爸的情人》，台北：萬象，1995年。
- 李天鐸譯，Allen, Robert C.著，《電視與當代批評理論（Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism）》，台北：遠流，1996年初版二刷。
- 李天鐸、謝慰雯譯，Lapsley, Robert, & Michael Westake 著，《電影與當代批評理論》，台北：遠流，1997年。
- 李文吉譯，Flusser, Vil'em 著，《攝影的哲學思考（Towards Philosophy of Photography）》，台北：遠流，1995年。
- 李台芳，《女性電影理論》，台北：揚智，1996年。
- 李昂，《殺夫》，台北：聯合報社，1997年初版17刷。
- 李顯立譯，Bywater, Tim, & Thomas Sobchack 著，《電影批評面面觀》，台北：遠流，1997年。
- 李幼蒸選編，烏伯托·艾柯等著《結構主義和符號學》，台北：久大文化，桂冠圖書，1990年。
- 何秀煌，《記號學導論》，台北：水牛出版社，1990年。
- 杜聲鋒，《拉康結構主義精神分析學》，台北：遠流，1988年。
- 呂秀蓮，《新女性主義往何處去》，台北：前衛出版社，1979年。
- 吳珮慈譯，Aumont, Jacques, Michael Marie 著，《當代電影分析方法論》，台北：遠流，1996年。
- 林文淇譯，Turner, Graeme 著，《電影的社會實踐（Film as Social Practice）》，台北：遠流，1997年。
- 俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，台北：久大文化，1990年。
- 高宣揚，《結構主義》，台北：遠流，1990年。
- 高秋雁審譯，羅伯特·蕭爾斯著，《結構主義——批評的理論與實踐》，台北：結構出版群，1989年。
- 倪震，《中國電影，電影中國》，台北，開今文化出版社，1984年。
- 黃新生，《媒介批評，理論與方法》，台北：五南圖書，1987年。
- 黃新生譯，Berger, Arthur Asa 著，《媒介分析方法》，台北：遠流，1992年。
- 陳儒修，《電影帝國——另一種注視》，台北：萬象，1994年。

- 陳儒修著，羅頗誠譯，《台灣新電影的歷史文化體驗》，台北：萬象，1997年6月，一版三刷。
- 陳東源，《中國婦女生活史》，台北：河洛圖書出版社，1979年。
- 陳永寬譯，T.霍克思著，《結構主義與符號學（Structuralism and Semiotics）》，台北：南方叢書出版社，1989年。
- 陳光興等譯，Gurevitch, Michael 等著，《文化、社會與媒體（Culture, Society and the Media）》，台北：遠流，1992年。
- 陳蒼多譯，蘇珊、布朗米勒著，《女性奇論》，台北：森大圖書有限公司，1991年。
- 張錦華，《媒介文化、意識形態與女性》，台北：正中書局，1994年。
- 張錦華，《傳播批判理論》，台北：黎明文化事業公司，1994年。
- 張梨美譯，Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis 著，《電影符號學的新語彙》，台北：遠流，1997年。
- 焦雄屏編，《台灣新電影》，台北：時報文化，1988年。
- 焦雄屏，《台港電影中的作者與類型》，台北：遠流，1991年。
- 焦雄屏編，《新亞洲電影面面觀》，台北：遠流，1991年。
- 焦雄屏編，《紅高粱》，台北：萬象，1992年。
- 焦雄屏編，《秋菊打官司》，台北：萬象，1992年。
- 焦雄屏編，《菊豆》，台北：萬象，1992年。
- 焦雄屏等譯，《認識電影》，台北：遠流，1994年新版5刷。
- 程予誠，《現代電影學——開啟成功票房的鑰匙》，台北：五南圖書，1993年。
- 曾偉禎等譯，Ann Kaplan，《女性與電影——攝影機前後的女性》
台北：遠流，1997年。
- 游惠貞、李顯立譯，Bordwell, David 著，《電影意義的追尋——電影解讀手法的剖析與反思》，台北：遠流，1994年。
- 游惠貞編，《女性與電影》，台北：遠流，1997年。
- 舒坦（蘇遠亮），《電影與文學》，台北：台揚出版社，1992年。
- 葉龍彥，《台北西門町電影史，1896-1997》，台北：國家電影資料館，1997年。
- 齊隆壬，《電影沈思集》，台北：圓神，1987年。
- 劉現成編，《中國電影：歷史、文化與再現》，海峽兩岸暨香港電影發展與文化變遷研討會論文集，台北：台北市中國電影史料研究會，中華民國視覺傳播藝術學會，1996年。

劉森堯譯，Metz, Christian，《電影語言——電影符號學導論》，台北：遠流，1996年。

鄭樹森編，《文化批評與華語電影》，台北：麥田出版社，1995年。

蘇童，《妻妾成群》，台北：遠流，1990年。

盧嵐蘭譯，舒茲著（A. Schutz）《社會世界的現象學（The Phenomenology of Social World）》，台北：久大文化，桂冠圖書，1991年。

嚴歌苓，《一樣鄉音，兩處悲情——十年來海峽兩岸電影發展之漫談》，兩岸文化交流十年回顧與前瞻學術研討會，1997年11月3日。

譚一明審譯，羅伯特·司格勒斯著（Robert Scholes）《符號學與文學（Semiotics and Interpretation）》，台北：結構出版群，1989年。

顧燕翎，《女性主義，理論與流派》台北：女書文化，1996年。

二、中文期刊論文

大久保 賢一，〈初見《阿爸的情人》〉，《影響電影雜誌》，第60期，1995年4月，頁113-114。

王志成，〈渡過蔡明亮心上的河流〉，《首映電影》，創刊號，1997年4月，頁54-58。

王瑋，〈從製片的角度看《阿爸的情人》〉，《影響電影雜誌》，第60期，1995年4月，頁110-112。

王斌，〈第五代的興衰與再生——由《秋菊打官司》談起〉，焦雄屏輯，《秋菊打官司》台北：萬象，1992年，頁84-92。

方戔文，〈初見《阿爸的情人》〉，《影響電影雜誌》，第60期，1995年4月，頁108-109。

朱耀偉譯，Chow, Rey 著，〈原始情慾：視象、性、人種誌與當代中國電影（Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema）〉，《人文中國學報》，第3期，85年12月，頁225-232。

邱貴芬，〈第三世界的女性主義聲音：評第三世界女性與女性主義政治〉，《中外文學》，第24卷第9期，1996年2月。

馬勒，〈《阿爸的情人》〉，《影響電影雜誌》，第60期，1995年4月，頁115-122。

黃仁，〈試探張藝謀作品的轉變，從《活著》回顧他過去的女性問題片〉，《世界電影雜誌》，1994年7月，頁144-148。

- 黃建業，〈我這樣過了一生——古典的回歸〉，焦雄屏編，《台灣新電影》，台北：時報文化，1988年，頁176-179。
- 張小河、卓伯棠，〈中國大陸電影人性與道德的衝突及其發展〉，劉現成編，《中國電影：歷史、文化與再現》，海峽兩岸暨香港電影發展與文化變遷研討會論文集，台北：台北市中國電影史料研究會，中華民國視覺傳播藝術學會，1996年，頁209-219。
- 張岑如，〈女性意識+電影〉，《影響電影雜誌》，第33期，1992年10月，頁56-58。
- 陳儒修，〈電影為何／如何憎恨女性〉，《福利社會》，59卷，1997年4月，頁36-40。
- 葉月瑜，〈木驢、樹、女人和她們的男人，從「阿嬰」談性政治、民族電影及另一種電影的創作〉，《當代》，第91期，1993年11月，頁78-89。
- 蔣勳，〈體溫與救贖心〉，《愛情萬歲》，台北：萬象，1994年，頁144-151。
- 〈遞進情趣或是永遠的痛？——電影中的性暴力與性虐待〉，《影響電影雜誌》，第81期，1997年1月，頁85-89。（本篇為該雜誌特別企劃）

三、英文書目

- Afshar, Haleh, 《Women and Politics in the Third World》, London: Routledge, 1996.
- Hermann, Anne and Abigail J. Stewart (Eds.), 《Theorizing Feminism》, Boulder, Colorado: Westview Press, 1994.
- Tuchman, Gaye, 〈The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media〉 in Gaye
- Tuchman, A. K. Daniel & J. Benet (eds.), 《Hearth and Home Images of Women in the Mass Media》, (Oxford: Oxford University Press, 1978), p.3-38.
- Weedon, C. 《Feminist Practice and Poststructuralist Theory》, New York: Basil Blackwell, 1987.

附錄一：電影資料

玉卿嫂（1984）

地 區：台灣；
獲 獎：1984 年中國影評人協會，票選十大國片之一；
編 劇：白先勇（小說原著）張毅；
導 演：張毅；
攝 影：安浩國。
演員表：林鼎峰；楊惠姍玉卿嫂；阮勝田。

我這樣過了一生（1985）

地 區：台灣；
色 彩：彩色；
對 白：國語。
獲 獎：1985 年金馬最佳劇情片，最佳改編劇本；1986 年第
三十四屆亞太影展最佳導演獎。
編 劇：蕭颯（原著《霞飛之家》）；
導 演：張毅。
演員表：李立群；楊惠姍。

殺夫（1986）

地 區：台灣；
攝 製：海岸貢獻；
編 劇：吳念真（原著：李昂《殺夫》）；
導 演：曾壯祥。
演員表：白鷹；夏文汐。

五個女子和一根繩子（1990）

地 區：台灣；色彩：彩色；對白：國語；編劇：蕭矛（原作
者葉蔚林）；導演：葉鴻偉。
獲 獎：南特電影節最佳音樂獎。
演員表：艾敬；王渝文；楊潔玫；吳珮瑜；陸元琪；張四。
職員表一作曲：趙季平。

飲食男女 (Eat Drink Man Woman) (1994)

地 區：台灣；

出 品：中央電影事業股份有限公司；色彩：彩色；對白：國語；

片 長：123 分鐘。

獲 獎：亞太影展「最佳劇情片」、「最佳剪輯獎」；美國影評人協會最佳外語片第一名。

編 劇：王蕙玲、李安、James Schamus ；

導 演：李安；攝影：林良忠。

演員表：郎雄.....老朱；歸亞蕾.....梁母（客串）；張艾嘉.....梁錦鳳（客串）；吳倩蓮.....朱家倩；楊貴媚.....朱家珍；王渝文.....朱家寧；趙文（王宣）.....李凱；陳昭榮.....國倫；陳捷文.....雷蒙；盧金城.....明道；唐語謙.....珊珊。

職員表—美術：李富雄；

作 曲：Mader ；

剪 輯：李安，Tim Squyres ；

製 片：徐立功；

監 製：鍾湖濱；

出品人：江奉琪。

愛情萬歲 (Vive L'Amour) (1994)

地 區：台灣；出品：中央電影事業股份有限公司；片長：118 分鐘

獲 獎：第卅一屆（1994）金馬獎最佳影片獎、最佳錄音獎；第五十一屆（1994）威尼斯影展金獅獎，國際影評人聯盟獎；法國南特影展「最佳導演」、「最佳男演員」；台北電影展年度「最佳劇情片」、「最佳演員獎」；新加坡國際影展「亞洲最佳影片」。

編 劇：蔡明亮；導演：蔡明亮。

演員表：李康生；陳昭榮；楊貴媚。

阿爸的情人 (1995)

地區：台灣；出品：能能電影事業股份有限公司；色彩：彩色；

對白：國語。

編劇：王獻箴（原著：汪笨湖《撈》）；

導演：王獻箴；攝影：張達隆。

演員表：范瑞君；李立群；郭子乾。

紅高粱（Red Sorghum）（1987）

地區：中國大陸；

攝製：西安電影製片廠；

色彩：彩色；

對白：國語。

獲獎：第八屆（1988）中國電影金雞獎最佳故事片獎；第十一屆（1988）大眾電影百花獎最佳故事片獎；第卅八屆（1988）柏林影展最佳影片金熊獎；第三屆非洲辛巴盛國際電影節最佳影片獎和新穎創作獎最佳導演獎；澳洲第三十五屆雪梨國際電影節評論獎；摩洛哥第一屆馬拉卡什國際電影電視節大阿特拉斯金獎、導演金獎；比利時第十六屆布魯塞爾國際電影節比法語廣播電台青年聽眾評委會最佳影片獎；法國第五屆蒙比利埃爾國際電影節銀熊貓獎。

編劇：陳劍雨、朱偉、莫言（同為小說原著《紅高粱》《高粱酒》）；

導演：張藝謀；

攝影：顧長衛（金雞獎）。

演員表：鞏俐……我奶奶；騰汝駿……羅漢；姜文……我爺爺；計春華。

職員表—美術：楊剛；

作曲：趙季平（金雞獎）；

錄音：顧長寧；

製片：吳天明。

菊豆（1990）

地區：中國大陸/日本（德間公司）；

色彩：彩色；

對白：國語；

片長：114分鐘。

獲 獎：奧斯卡獎最佳外語片提名；坎城影展路易斯·布紐爾獎。

編 劇：劉恆（小說原著《伏羲伏羲》）；

導 演：張藝謀；

攝 影：顧長衛。

演員表：鞏俐……菊豆；李緯……楊金山；李保田……楊天青。

職員表—作曲：趙季平

大紅燈籠高高掛（Raise the Red Lantern）

（1991）

地 區：中國大陸/香 港/台灣（台灣年代公司）；

色 彩：彩色；片長：125 分鐘。

獲 獎：奧斯卡最佳外片提名，威尼斯影展銀獅獎。

編 劇：蘇童（小說原著《妻妾成群》）；

導 演：張藝謀；攝影：趙非；

演員表：鞏俐……頌蓮；孔琳；馬精武；曹翠芬；金淑媛；何賽飛。

職員表—美術：杜媛；

作曲：趙季平。

秋菊打官司（The Story of Qiu Ju）（1992）

地 區：中國大陸/香港（銀都公司）；

攝 製：北京電影學院青年電影製片廠。

獲 獎：第四十九屆（1992）威尼斯影展金獅獎、最佳女主角獎。

編 劇：劉恆（原著：陳源斌《萬家訴訟》）；

導 演：張藝謀；

攝 影：池小寧、于小群、盧宏義

演員表：鞏俐……秋菊；劉佩琦；雷恪生。

職員表—作曲：趙季平

天國逆子（The Day the Sun Turned Cold）（1994）

地 區：香港；

攝 製：長春電影製片廠，中國電影合作製片公司協助拍攝

色 彩：彩色；

片 長：99 分鐘。

獲 獎：第七屆東京電影節最佳電影獎；第一屆（香港）電影金紫荊獎十大華語電影獎。

編 劇：許鞍華（報告文學，原著：張成功《苦海的泅渡》）；

導 演：嚴浩（東京電影節最佳導演獎）。

演員表：斯琴高娃……母親；庹宗華。

說明：

用大陸和台灣（海峽兩岸）來區分本文所分析的十二部影片，似乎很難用截然二分法，根據魏鈞對各類電影的身份界定有下列各種：1.台灣電影；2.香港電影；3.大陸電影；4.台資電影；5.合製電影；6.國語電影；7.外國電影。另據行政院新聞局送檢影片單及中華民國電影年鑑的分法有：1.台產片；2.港產片；3.台資港片；4.台港合製；5.台資大陸片。這樣的分法似乎仍難一目了然，就《大紅燈籠高高掛》而言，錢是由台灣年代公司投資，工作人員是橫跨台、港、中國大陸，出口卻是香港公司，再加上日本來的各種技術人員，侯孝賢擔任執行製片。《紅高粱》、《天國逆子》融合了來自日本的協助。《菊豆》是日本德間公司投資的，《天國逆子》的導演是香港的嚴浩，攝製卻是大陸長春電影的製片廠。因此，將本文的篇名訂為「華語電影」或許較為周延。

資料來源：

中文電影資料庫（Chinese Movie Database and Asiaonline）。《台灣電影選》（1993年）。葉龍彥，《台北西門町電影史，1896-1997》（台北：國家電影資料館，1997年。焦雄屏輯，《紅高粱》，1992:137-139。魏鈞，《當前台灣電影工業的政治經濟分析（1989-1993）》，國立政治大學新聞研究所碩士論文，1994年6月。

