

從文藝愛情到家庭矛盾： 《庭院深深》電影改編後的女性情誼*

林芳玫

國立臺灣師範大學臺灣語文學系教授

fmlin@ntnu.edu.tw

摘要

本文以宋存壽導演之《庭院深深》一片為研究對象，探討電影與瓊瑤原著小說之差異。瓊瑤小說為歌德羅曼史，富有濃烈個人風格。瓊瑤式愛情具暴烈性質，虐心亦虐身，常以身體之強烈反應代表浪漫愛的極致激情。此外，此書之情節與場景充滿廢墟、鬼魅、懸疑、秘密等典型歌德元素；女主角也與女配角——即二位柏太太——處於二元對立位置。宋存壽電影除去浪漫愛、削弱歌德氛圍、改成家庭矛盾與女性情誼的主題。片中呈現男主角的自私霸道，以及二位柏太太相互的瞭解支持。電影結局看似大團圓，導演卻以四個停格將男主角孤立於母女親情之外。電影因而可說是反羅曼史，批判父權制度下男性的自私與自以為是，暴露世代與性別的矛盾，強化女性情誼與母女親情。

關鍵字：瓊瑤、歌德羅曼史、宋存壽、反羅曼史、女性情誼

◎ 收稿日期：2017 年 4 月 22 日；審查通過日期：2017 年 6 月 28 日。

* 本文為科技部專題研究計畫「瓊瑤早期小說的歌德書寫：匿名學觀點的研究取向」（計畫編號：MOST 104-2410-H-003-106）部分研究成果。論文初稿宣讀於「半世紀的浪漫：瓊瑤電影學術研討會」（國家電影中心主辦，2016.10.14-15）。論文構思與撰寫階段，感謝臺灣師範大學臺灣語文學系博士生王俐茹、邱比特參與討論及協助文稿校對。

一、前言：當電影改編偏離原著小說

本文旨在探討瓊瑤歌德羅曼史 (Gothic Romance) 《庭院深深》及其改編為電影二者的差異。歌德小說為西方文學的一種類型，其場景包括廢墟、鬼魅、女主角被幽禁而意欲逃亡、亂倫背德的逾矩行為、陰森黑暗的氣氛、與女主角相似的另一個女性而形成「重像」(the double)、對陌生人或陌生地產生似曾相識的詭異感 (the uncanny)。瓊瑤在其早期寫作生涯中——也就是 20 世紀 60 年代，曾寫過許多具歌德色彩的羅曼史，如《月滿西樓》、《尋夢園》、《菟絲花》、《庭院深深》。小說中不是鬧鬼，就是有精神異常變態的人物，企圖殺人而最後自殺。《庭院深深》這部小說更於人物對話中露骨地指涉經典歌德羅曼史《簡愛》(Jane Eyre) 與《蝴蝶夢》(Rebecca)，其火災廢墟、盲眼男主角等也明顯模仿《簡愛》，但又呈現出自己獨特的瓊瑤風格。

瓊瑤小說的相關研究非常多，但是電影研究不多。黃儀冠論文〈言情敘事與文藝片：瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉強調瓊瑤早期作品的歌德色彩，但是在視覺元素上加入華人文化元素。例如《庭院深深》的客廳具有中西合璧的特色，中式的擺設增加屋內陰暗沈重的氣氛 (黃儀冠, 2014)。此外，劉素勳在其博士論文〈浪漫愛的譯與易：1960 年以後的現代英美羅曼史翻譯研究〉討論翻譯羅曼史對本土言情小說的影響。在 1960 年代，翻譯羅曼史中屬於歌德類型的比例甚高，這些書籍又由皇冠出版，顯示當時此類型受歡迎程度 (劉素勳, 2012)。身為皇冠作家，瓊瑤極可能也看過這些翻譯羅曼史。當時連台語片都改編暢銷的歌德羅曼史 (林芳玫、王俐茹, 2012)。¹劉素勳在單篇論文中指出，瓊瑤的歌德作品「不夠恐怖」，只能說是進口自西方的舶來品 (劉素勳, 2008)。本論文則認為，瓊瑤歌德小說幾乎不會出現流血、謀殺等視覺上可見的恐怖，但是筆下自虐 / 虐人的感情、亂倫、背叛、出走等主題深具心理上的懸疑驚悚效果。

這部小說改編成電影，由宋存壽導演。這部片子既無瓊瑤熾烈的愛情告白，也沒有陰森黑暗的歌德氣氛。整部電影將瓊瑤的男女愛情世界改變為親子關係與家庭矛盾的命題。瓊瑤的世界飽含愛情與身體的慾望，而宋存壽的風格則是雋永平淡；一碗濃湯與一杯清水，各有千秋。

¹ 此處指的是 1965 年拍的台語片《地獄新娘》，改編自翻譯的歌德羅曼史 *The Mistress from Mellyn*，中譯本為皇冠出版社出版的《米蘭夫人》。

電影一定要忠於原著才是好電影嗎？筆者並不這麼認為。但如果電影可以大幅更動原著而無損其電影價值，那麼導演與編劇何需利用原著，直接拍自己（或片商、觀眾）想拍的電影就好了。這個看似矛盾的現象引發本文的問題意識：電影與原著的差異如何讓我們得以更瞭解原著的特色？如果沒有宋存壽版本的《庭院深深》，我們對此書的理解也許會受限於對瓊瑤的刻板印象。不像瓊瑤，才能以不同方式瞭解瓊瑤。另一方面，電影有其獨特的功能與價值，並不只是藉由像或不像原著來重新闡釋原著。本文另一個目的就是藉由電影本身，討論宋存壽《庭院深深》此片充滿深刻意義的各種矛盾：世代、性別、階級的矛盾。他以母女親情來置換熾熱的情慾，對母職與家庭倫理的重視表面上似乎使他偏向保守、鞏固父權家庭倫理。但同時他也建構了女主角與女配角的女性情誼，並於結局時以母女擁抱的畫面將男主角／丈夫／父親排除在外。這部電影因此成了一個女人國，男主角的功能只是用來襯托三種女性關係：婆媳關係、母女關係、前後兩任柏太太的女性情誼。男性的地位起初居於中心位置，最後卻被邊緣化，家庭倫理與親情是女性撐起來的；父權家庭已然隕落衰退，成為象徵性的歷史幽靈與家庭幽靈。宋存壽與瓊瑤各自有其保守面，卻也不約而同地以各自方式顛覆了傳統父權。

筆者認為，家庭倫理與矛盾不只是這部電影的主題，同時也是問題意識。主題是靜態的一套價值觀及其敘述，而問題意識則是選定某個出發點，探索家庭、性別、世代的矛盾。宋存壽以母女親情為出發點，探討父權體制下婆媳關係的緊張，以及看似以浪漫愛情為基礎的婚姻，如何因男性的自我中心而變質。此外，這部電影也探討女人在婚姻制度位置上的重疊、可替換性，以及合法正當性的脆弱。章含煙死了，她的妻子位置可被愛琳置換。柏霈文不愛愛琳，使得愛琳妻子的實質身分被剝奪，但是又諷刺地因妻子身分而屢屢被柏霈文責備其晚歸與酗酒行為。當方絲綳重回柏家，最後身分被暴露為章含煙，兩個女人、兩位柏太太的妻子身分都變得模糊曖昧。這不只是法律問題——若是第一位妻子沒死，那麼第二段婚姻有效嗎？這也涉及柏霈文的主觀認定：他可以一方面把酗酒晚歸的愛琳當成妻子來訓斥，又可以在發現章含煙沒死時認定愛琳不是他的妻子。

本文首先介紹小說《庭院深深》的特色；然後介紹《庭院深深》改編電影的特色及其與原著的差異。最後，筆者探討這些差異具有社會、文化、美學上的重要性與創造性。雖然筆者前面說過，我們不必以原著為量尺來評斷電影，但是筆者堅持一項例外，那就是：瓊瑤小說中提到的被火燒過而殘缺不堪的手記。斷簡殘篇式的手記不僅是瓊瑤這本書的重要元素，也出現於許多歌德文本。歌德文本中的手記是用來「隱藏」，有如無解的密碼；而宋存壽導演電影的手記／日記卻相反地用來「敘說」過去，讓過去清晰明白。隱藏式的密碼關係著整個文化對個人與集體創傷的態度：這不只是瓊瑤的書寫技巧，而是集體社會對過去歷史如何面對的問題。在這點上，瓊瑤難解的殘破手記無疑勝過宋存壽內容豐富的日記。

對《庭院深深》的改編電影進行討論之前，筆者以下先介紹瓊瑤《庭院深深》這部小說。

二、《庭院深深》小說：浴火重生的愛情

小說《庭院深深》分成三部分，以第三人稱全知觀點交錯著現在與過去的故事。故事一開始是留美碩士方絲縈來到郊區小學擔任教師，並受聘擔任一位小女孩的家庭教師，居住在柏宅。學生家長柏霈文盲眼，原因是一次火災事件後而受傷，他的第一任太太章含煙也在更早之前的颱風之夜投水自盡。火災後的廢墟因而被鄰人傳說有第一任柏太太的鬼魂出沒。第二任柏太太愛琳因為得不到丈夫的愛而酗酒，甚至以柏霈文女兒亭亭出氣。柏霈文逐漸感到女家教方絲縈其實就是自己的太太章含煙；經過確認，方絲縈果然就是章含煙。故事第二部倒敘當年往事。先是柏霈文熱烈追求章含煙，兩人結婚後，婆婆日日對章含煙冷嘲熱諷，罵含煙為賤人。含煙不堪受辱，在颱風夜奪門而出到河邊跳水自盡。但是她並沒死，於是展開新生命，申請前往美國就讀大學。她在美十年後因思念女兒而回到台灣。故事第三部又回到現在，霈文懇求含煙原諒並留下，含煙拒絕，霈文於絕望中跳上汽車衝到山邊，身受重傷。含煙因此改變心意願意留下來，第二任柏太太愛琳有成人之美，答應離婚，自己悄悄離開。故事結束於一家三口幸福的生活，他們的歡笑與歌唱，傳遍整個茶園。

本書烈火般濃烈的愛情帶來毀滅與重生，其愛情至上原則是瓊瑤世界至高無上的真理。

(一) 濃烈的愛情與自虐 / 虐她傾向

瓊瑤小說濃烈的愛情及其誇張的說話語氣一直是令人注意的特色，也成為非瓊瑤讀者訕笑的對象。瓊瑤的愛情與其說是不食人間煙火的空靈，不如說是以身體為籌碼的人生賭注。身體器官如心臟、頭腦、眼睛、四肢、頭髮、嘴唇、舌頭、手腕、手指皆可獨立被詳細描述，證明愛情的濃烈。其中，心臟是最常被提到的器官。五臟六腑、從頭到腳，皆可因愛恨嗔癡而病而痛。例如：「這是怎樣的一對眼睛，它怎樣的絞痛了他的心臟，牽動了他的六腑。他覺得呼吸急促，他覺得滿胸腔的血液都在翻騰洶湧」（瓊瑤，1969：201）、²「他的心臟抽搐痙攣起來」（246）、「愛得發瘋、愛得發狂、愛進了骨髓。含煙！」（295）又如：「『妳說！妳說！快說呀！』霈文搖著她，搖得她渾身的骨頭都鬆了，散了。

² 以下引自瓊瑤《庭院深深》者，僅於文後標註出處頁碼。

搖得她的牙齒格格作響。」(338-339)除了具體的身體部位被愛情穿透，瓊瑤獨特式寫作風格就是重複關鍵字，並加入許多驚嘆號：

每一天我都在悔恨中度過！豈止每一天！每一時！每一分！每一秒！你不知道那日子有多漫長！我等待著，等待著，等待著，等待著……哦，含煙！」他喘著氣喊，他的身子滑下了床沿，他就跪在那兒了。跪在床前面，他用雙手緊抓住她的手，然後，他熱烈的、狂喜的把嘴唇壓上了她的手背，他的嘴唇是灼熱的。「上帝救我！」他喊著。「妳竟還活著！上帝救我！天！我有怎樣的狂喜！怎樣的感恩！哦，含煙，含煙，含煙！」(350-351)

短短幾行，用了十餘個驚嘆號，以及若干重複詞彙。雖然大眾對瓊瑤的愛情書寫是清純、去性化的，然而瓊瑤的故事與文筆其實蘊含著飽滿的情慾：

他捧住了她的臉，然後，他的唇貼了上來，緊緊的壓在她的唇上。

一陣好虛弱的暈眩，她站立不住，傾跌了下去，他們滾倒在地毯上，他擁著她，他的唇火似的貼在她的唇上，帶著燒灼般的熱力，輾轉吸吮，從她的唇上，到她的面頰，到她的耳朵、下巴，和頸項上。他吻著她，吮著她，抱著她。一面喃喃不停的低呼著：

「哦，含煙，我心愛的，我等待的！哦，含煙，我愛妳！我愛妳！我愛妳！」(414-415)

上述這種誇張的文藝腔，若真的演出來，恐怕令觀眾覺得肉麻。因此不只宋存壽完全拋棄瓊瑤式文藝腔，其他導演也有類似傾向。不過其他導演還是會以愛情為主，或是建立愛情與親情的平衡。而電影版的《庭院深深》完全刪去男女主角相識與戀愛的情節。

瓊瑤式愛情是虐情、虐身、虐心。男主角為了證明自己對對方（女主角）毫不保留的愛，不但以露骨的方式表白，也強迫對方接受。瓊瑤的愛情不只是濃得化不開，還有暴虐本質，以肉身的自傷或傷人來證成真愛。小說第三部中，方絲綦身分被揭穿後一直拒絕留下來，但霈文強硬的肢體動作使兩人滾到地毯，霈文熱情地擁吻，引發方絲綦身體對情慾的記憶，再加上霈文的懇求屢次被方絲綦拒絕，他悲憤而開車衝撞、身受重傷，兩次肉身相搏才改變了方絲綦。

而宋存壽電影是不重視身體感官的，也刪去情慾的成分，結局以女兒的呼喚來挽回方絲縈 / 章含煙。在片尾的母女擁抱鏡頭，男主角以另一個畫面居於邊緣位置（沈曉茵，2015：123-125）。反之，瓊瑤原著是男女主角加上女兒來形成的完整家庭，就連多年前柏霽文好友高立德也重新回茶園工作。瓊瑤的結局是視覺化與聽覺化的，這視覺是拉長鏡頭的遠景，可看到柏家的建築、花園、茶園，還有女兒的歡笑與歌唱，甚至連「採茶的姑娘們都相視而笑，連那站在一邊監工的高立德，也不由自主的微笑着起來。」（485）瓊瑤不僅誇大了愛情，也把男性友誼、事業一起包進去，成爲一個理想國。相形之下，電影結局時除了母女擁抱的停格畫面，還有男主角獨自一人的停格畫面，面容肅穆哀傷地望向遠方。宋存壽爲何於片尾將男主角邊緣化？這個問題耐人尋味，筆者將於第三節回應。

（二） 女主角與女配角的對比與對立

大部分言情小說會呈現女主角與女配角外表、穿著、個性、價值觀上的對比。女主角通常清純脫俗、不注重物質享受、具文化素養、溫柔體貼、愛護兒童。女配角外表艷麗、衣著時髦、重視物質享樂與金錢、自私自利、不在乎他人感受。《庭院深深》這部小說亦是如此。小說第一部甚至出現愛琳屢屢毆打或擰痛亭亭的情節，十分符合後母的刻板印象。到了小說第三部，愛琳酒醉後與霽文爭吵，方絲縈看出愛琳長期被丈夫冷落的可憐之處，主動扶持愛琳進房間。此時愛琳在酒醉下吐露心聲，怨恨自己得不到丈夫關愛。經由這次事件，方絲縈與愛琳的關係逐漸變友善。但以篇幅而言，小說中的愛琳不是虐待亭亭，就是故意羞辱方絲縈，兩人間關係緊張。但在電影版的《庭院深深》，愛琳並未毆打亭亭，一開始她維持疏離態度，之後很快地就因醉酒事件與方絲縈建立默契，兩人關係友善。

（三） 歌德美學：荒廢之美與陰暗藝術

瓊瑤學習西方歌德文類，其擬仿相當到位。小說一開始就是女主角走在鄉間樹林，看見廢墟而走進去，營造對過去的緬懷。在原著裡，瓊瑤對各種植物描繪仔細。而這些植物攀爬著廢屋，二者似乎合而爲一。房屋雖經火燒成爲廢墟，仍看得出房屋曾有的豪華：「可是，仍可看出這棟屋子設計得十分精緻，那是棟兩層樓的建築，房間似乎很多，有彎曲的迴廊，有小巧的陽台，有雕花的欄杆，還有彩色的玻璃窗。」（10）在歌德傳統裡，廢墟一方面似乎陰森恐怖，另一方面又代表荒廢之美。瓊瑤描寫廢墟及其纏繞著的藤蔓，在荒煙蔓草中有兩株玫瑰花開得燦爛，二者形成對比。此段敘述類似《蝴蝶夢》開場，女主角在夢中走進荒廢的莊園，詳細描述各種植物，特別是交纏的藤蔓，有如雜交，暗喻主要故事裡不同人物個性的強烈對比與弔詭地混雜、互相影響。忽然間，房屋

似乎有了生命，從窗戶可看到燈光亮起，似乎回到往日光華年代。而瓊瑤在此處則是寫女主角心中好奇這裡曾經發生怎樣的故事，並且感嘆著：「一切『廢墟』都會給人一種淒涼的感受，帶給人一份難以排遣的蕭索和落寞。」(11)「這兒，……，曾發生過怎樣的故事？」(10)帶給讀者好奇，也展開一段段懸疑的後續發展。

在改編電影中，只看到雜草，並無更細緻的多種植物的鏡頭。房屋也失去主結構，成為幾根燒黑的樑柱，難以引發「曾發生過怎樣的故事？」的想像。

歌德文類製造懸疑效果的工具之一是手記、紙片、日記、書信。這些文件往往以斷簡殘篇的方式出現，好像可以給人什麼線索，可是又缺乏清晰的資訊。在小說《庭院深深》裡，有「手記」與「我寫的一本書」兩份文件。第一份手記是方絲綦在廢墟牆角發現的。經過火炙與濕氣，紙片邊緣捲起或是被火燒到而難以辨識。即便沒有受到這些大自然因素的影響，手記本身的書寫方式也是一串單獨的句子，缺乏來龍去脈：

六月八日

「她」又來找我了，我心苦極。我不知道該怎麼辦好，此事絕不能讓需文知道。我想我……(下面燒毀)(123-124)

六月十七日

我必須要寫下來，我必須。(下面燒毀)(124)

六月二十九日

我決心寫一點東西了，寫一本小小的書，我要把我和需文的一切都寫下來。(125)

這本手記有如密碼，它一方面是手記作者用來抒發情緒，另一方面又像是隱藏很多事情。比如說，「她」是誰？從匿名學(crytonymy)的觀點而言，文字的功能除了表達，還包括隱藏與沈默。我們將一件事情命名，而其命名其實是密碼，隱藏此事的真相。如何從文字的蛛絲馬跡與殘缺空白中發掘表象下的意義，這就是匿名學(Smith, 1992; 林芳玫, 2016)。瓊瑤此書吸引人之處，就在於利用這些斷簡殘篇製造懸疑。手記的存在以及方絲綦認真的閱讀手記，推敲其意涵，形成本書淡淡的後設風格。瓊瑤小說是「文本的書寫」(writing of the text)，而其手記則是「文本中的書寫」(writing in the text)。在讀者閱讀當下(第一部)，我們不知道發生了什麼事情，到了全書第二部，我們才瞭解這是

媳婦被婆婆精神虐待的家庭悲劇。

含煙受苦而寫手記來抒發情緒，最後她決定「寫一本小小的書」來記錄她與霈文的一切。這本書在含煙離家出走後才被霈文發現，並用一個精緻的雕花木盒裝起來。至於手記，一直藏在廢墟牆角沒被發現，直到方絲縈夜闖廢墟才無意中發現。在第一部快結束時，柏霈文開始猜測現在的方絲縈老師就是他以前的妻子章含煙，於是他請方絲縈拿出木盒中的書，唸給他聽。但是這本較完整的書寫，瓊瑤仍然沒給我們清楚的訊息。霈文與含煙如何相識相愛，婚後生活又是如何，這些都是從小說第二部的以第三人稱全知觀點來敘述，與手記、「小小的書」二者皆不相關。在原著中，手記與小小的書二者都沒透露太多訊息。

（四） 自我鬼魅化

作為一本歌德小說，鬼魅是必要元素。章含煙於颱風夜企圖跳水自殺而未遂，她離家不再回頭，後來更至美國留學取得碩士學位。柏霈文這邊，追到橋邊後，只發現她的鞋子，屍體一直沒找到。無論如何，含煙被認為已經淹死。從此以後霈文聽信傳說，認為黑夜裡點蠟燭可能召來鬼魂。他夜夜點蠟燭等著，有一次似乎看見含煙了，蠟燭卻起火燃燒，導致整幢房子燒毀，霈文也因而瞎眼。此後柏家搬離到附近，而舊居廢墟開始被鄰里傳言鬼魂出沒。鬼魂自然指的是含煙。

含煙固然被他人誤以為是鬼魂，當她決定重生，展開新生命，過去的含煙對她自己而言也是死了。她重新自我命名為方絲縈，將過去埋葬，把過去的自己視為已死的鬼魂。章含煙與方絲縈似乎是兩個不同女人的重像（the double），卻又是同一個人。此處我們看到瓊瑤在此書的歌德書寫相當具有正面積極意義。方絲縈的過去充滿創傷，因而她遠走高飛，逃避過去。但是當她擁有自信後，她回到台灣、回到廢墟、召喚自己的鬼魂、面對創傷、面對過去，把過去的象徵性死亡視為現在之我的力量來源（Lin, 2016）。

瓊瑤的歌德書寫看似缺乏恐怖，並無謀殺等血淋淋的場面。其實她的書寫充滿象徵性的暴力與謀殺，深入閱讀，讓人不寒而慄。當柏霈文請昔日好友高立德出面確認方絲縈就是含煙，他問高立德：「立德，你認出來了嗎？是她嗎？」方絲縈聲音淒厲地說：

「不，柏霈文，那不是她！章含煙已經在十年前，被你殺死了！」（160）

小說中方絲縈聲音淒厲地對柏霈文說出上面的話。電影中則是方絲縈淡定地對愛琳說：「章含煙已經死了。」鬼魂對柏霈文與章含煙 / 方絲縈有不同意義。對柏霈文而言，

鬼魂是內心歉疚感的投射，也是對過去的執念。過去又分成兩種：一種是戀愛與新婚初期的甜蜜，另一種則是亭亭出生前後，他聽信母親讒言，認為含煙與高立德有染，辱罵含煙為賤人，導致含煙於暴風雨之夜離家出走、投水自盡。他對第二種過去感到追悔，對第一種過去則懷念不已。兩種態度都是對過去的陷溺。對當時年輕無自信的章含煙，鬼魂是受冤屈的狀態。對目前已是留美碩士的方絲縈而言，她不相信傳統定義下的鬼魂（受冤屈的死人回來尋仇），但是她有自己對鬼魂的看法：鬼魂就是過去的創傷，面對自己的鬼魂，才能療癒創傷，更堅強地走下去。瓊瑤歌德小說缺乏驚悚恐怖，但是對於壓抑與沈默、其後的情緒爆發、接下來的創傷與療癒，在在顯示女性由愛情而自我覺醒、而受傷、而自我成長的不同階段。瓊瑤表達出來的強烈力道，在宋存壽電影裡是看不到的。《庭院深深》電影改編淡化愛情部分，轉而強調母女親情。看似回歸家庭倫理，又將男主角邊緣化，並加強女性情誼，似乎悄悄地諷刺了男主角的霸道與自以為是。以下筆者就開始分析《庭院深深》的電影改編。

三、《庭院深深》電影改編：母女親情與女性情誼

（一） 不夠浪漫，也不夠歌德

若說瓊瑤的小說是色彩濃烈、筆觸厚重的歌德羅曼史，宋存壽的電影有如簡約清淡的水墨畫。電影完全跳過男女主角相識與求愛的情節，以新婚數天三人出遊的畫面簡短交代男女主角曾有的歡樂時光。此處三人指的是：柏霈文、章含煙、柏霈文的好友高立德。

電影一開始是天空中的飛機，然後是方絲縈坐在計程車裡，帶著看起來時髦的棕色太陽眼鏡，好奇地看著繁華的台北街景。這樣的現代化都市場景與原著一開始女主角漫步於樹林大不相同。電影女主角離開台北來到鄉下，雖然道路兩邊植有樹木，但是不夠茂密，明亮的陽光從樹葉間灑落下來，並無荒涼之感。如同原著小說，女主角來到鄉下，首先就看到廢墟而進入察看。與小說不同之處是，小說中的廢墟仍保有房屋基本結構，引發女主角想像房屋曾有的建築特色：彎曲的迴廊、小巧的陽台、雕花的欄杆、彩色的玻璃。但是在電影中，我們只看到橫七八豎燒黑的木條，且陽光仍十分強烈，缺乏歌德的陰森氣氛。簡單的幾面牆幾乎無法看得出曾是豪華別墅的廢墟，也難以令人想像房屋過去的榮光與衰敗的原因及過程。

小說裡有幾場關鍵性的廢墟邂逅。方絲縈夜訪廢墟，沒想到柏霈文也在那裡。盲眼的柏霈文感覺到有人也在，他敏感地主觀認為這就是章含煙鬼魂出現，於是熱情地上前

擁抱、親吻。這種情慾的、肉體表現在電影中都遭刪除。電影裡只有一次柏霈文、方絲縈、亭亭三人在廢墟，兩人初遇，柏霈文問方絲縈「府上哪裡？」至於深夜，電影裡兩人並未在廢墟遭逢。電影裡的夜景是在白天拍的，人物形象與廢墟場景都顯得清楚、容易辨識（沈曉茵，2015：120）。

倒是男女主角婚後與母親同住的房屋很能顯示女性被家庭關係與空間拘禁。這個活生生的空間，進行著婆婆對媳婦的情感傷害。原著小說著重婆媳間的對話，對屋內陳設幾乎沒有描述。反倒是電影，以豐富的視覺意象，強調父權空間對女性的禁閉與折磨。雖然歌德式空間也常強調對女性的禁閉，但電影的室內布置與場景缺乏陰森詭異之感，而只是大戶人家豪華裝潢顯示的厚重感與封閉感。

電影裡的房屋內部陳設裝潢，以西方木雕風格為主調。牆壁是厚重的鑲木，牆壁邊緣及樓梯欄杆等以木頭雕刻紋路的柱子裝飾，紅絲絨的布簾綴著金色流蘇，還有西式壁爐。整體色彩嚴肅厚重。在西式裝潢外，牆上的一幅書法最吸引人。這幅書法起初絲毫看不出是哪種風格，有點類似篆書，但又不完全是。每個字彎彎曲曲，難以解讀，推測可能是鐘鼎文（又稱銘文或金文），為商周時代的文字。³這些難以辨識的文字像是遠古時代的密碼，以悠遠的歷史象徵家族史，也象徵新婚妻子在此空間乃是格格不入的局外人。柏霈文的母親嚴肅地坐在椅子上說話，背後就是這幅書法。

電影改編缺乏愛情鋪陳，但是原著中緊張的婆媳關係被精準地再現。除了婆婆不斷責罵媳婦不堪的過去（曾當過舞女），電影中增加一段原著所沒有的，而這段增添更能烘托原著精神。

增加的情節是這樣的。霈文母親白天時指責含煙曾是舞女，含煙受不了此刺激而回房哭泣。霈文下班後發現含煙傷心哭泣，問清原因後打算找母親溝通。他才剛見到母親，「老太太」就滿臉嚴肅的問兒子：「你知道今天是什麼日子嗎？」霈文茫然不解，老太太坐在椅子上，遠處牆上掛著一幅書法，她厲聲說：「這是你父親的忌日，你連這個都忘了。」（圖一）此時鏡頭拍攝牆上一幅戴眼鏡中年男子的相片（圖二），也就是柏霈文的父親的相片。這個場景把瓊瑤筆下單純的婆媳不合帶入父權家庭的制度層面。父親若在世，也許會、也許不會日日苛責媳婦，但是父權制度的可怕之處在於，以女性為代理人，由上一世代執行對下一世代的規訓：不只是性別的問題，還有世代的面向。鏡頭在母親與兒子的表情二者間來回拍攝，起初牆上父親照片是整張出現，後來拍攝霈文表情時，他的

³ 由於書法置於遠景，無法清楚判斷，筆者將其視為最古老的鐘鼎文，只是策略性詮釋，用以象徵柏家的古老。

後面就是牆上的照片，但是被霈文擋住而只看到一部分（圖三與圖四）。這裡我們一方面看到父權父系的象徵，另一方面這張照片又被霈文擋住而只剩下部分，似乎也同樣看到父權父系制度的邊緣化。若非霈文母親的介入，根本沒人在乎忌日。



圖一 柏霈文的母親坐在椅子上對兒子訓話
（資料來源：宋存壽導演，1971）



圖二 柏母訓話時，柏父照片整張出現
（資料來源：宋存壽導演，1971）



圖三 柏霽文回話時，柏父照片只露出一部分
(資料來源：宋存壽導演，1971)



圖四 柏霽文回話時，柏父照片只露出一部分
(資料來源：宋存壽導演，1971)

前面提及電影刪除男女主角相識與戀愛經過，改成婚後數天的蜜月。雖然是蜜月，卻是章含煙、柏霽文、高立德三人行。電影聲軌響起輕快的旋律〈我倆在一起〉，畫面搭配的是公園、風景區出遊場景，洋溢著歡樂情緒。這一段看似符合瓊瑤式的愛情場景，然而導演使用許多定格照片，卻又發人深思。這些停格照片讓當下感削弱，彷彿是從未來的觀點看待這些照片，使得這些出遊照片看似歡樂，而其實有幾分懷舊、傷感的色彩。這也預示了快樂時光的短暫，以及接下來婚姻生活的困難與挑戰。

這段簡單的場景，有一幕耐人尋味。那就是含煙拿著相機替霈文照相，霈文搔首弄姿，擺出許多不同姿態讓含煙拍照，而高立德悄悄躲在霈文身後，做出古怪滑稽動作。照相作為一種凝視，通常是男性居於主動的凝視位置，而女性是被凝視的客體（Berger, 1973）。這裡的關係恰好相反，拿相機的是含煙，被照的霈文搔首弄姿，擺出各種姿態。雖然在鏡頭裡是含煙在照相，我們看到霈文的背部以及含煙的正面臉部與身體。因此從觀眾的角度而言，含煙仍是被凝視的客體。含煙既站在主體與客體的雙重位置，可解讀為新婚時期的她，曾短暫擁有自我主體性，但很快地，她就要受婆婆折磨而回到傳統可憐小媳婦的位置。霈文擺出各種姿勢，也顯示他的強勢與主動，並非只是靜靜地站著讓含煙照相。高立德的存在，更沖淡了浪漫愛的兩人世界，也強化這個故事的多重的三人關係：（1）柏老太太與霈文及含煙；（2）高立德與霈文及含煙；（3）愛琳與霈文及含煙；（4）亭亭與霈文及含煙。這些人物的排比，都沖淡了男女主角的浪漫愛關係。

柏霈文這個角色由楊群主演。他的表演方式，使他一點也不像羅曼史男主角。婚後夫妻二人曾有一場衝突，霈文感到不解與憤怒，拿出香菸點上，把自己重重地摔向床上，橫躺在床上翹著腿抽煙。這是相當輕浮的姿勢，毫無羅曼史男主角的瀟灑與深情，在對照下文即將討論的幾個面向，都顯示出此片的柏霈文並不像是個羅曼史男主角。先是像個浪蕩富家子，失妻與火災瞎眼後，身著白色長袍，又像个鬼。所不變者，是他以自我為中心的強勢風格。

（二） 從對立到包容：女性情誼的展現

《庭院深深》原著一開始，第二任柏太太就展示了所有壞女人的特色：與先生惡言相向而遭打耳光，她再以亭亭為出氣桶，打她耳光，甚至擰痛她。故事發展到很後面時，愛琳才因酒後吐心聲，向方絲綉告白自己內心的痛苦，自此以後兩人的關係才改善。最後，愛琳更是自願離婚，成全柏霈文一家三口。在小說裡，愛琳大部分時候是被描寫為惡毒的。不過結尾時，她放下執著，離開柏家，贏得讀者好感。

此處我們可參考 *Mad Woman in the Attic* 一書給我們的啟發（Gilbert & Gubar, 1979）。此書兩位作者 Sandra M. Gilbert 與 Susan Gubar 研究 19 世紀女作家時指出，當時的社會氛圍將女性以二元對立的方式分為「家中天使」與「怪物」：前者善良服從，後者情慾奔放、行為不理智，甚至瘋狂。在女作家作品（如《簡愛》）的表層文本，簡愛與瘋女人伯莎似乎成為對比。然而再進一步深究，兩人其實更像「重像」（the double），簡愛並非只是善良服從，而是一直擁有獨立判斷的思考。她幼年也因為父權家庭的不當對待而失控如發瘋。發瘋因而是女性受父權制度禁閉而產生的反抗。在《庭院深深》一書中，含煙起初猶如家中天使，而愛琳則是情慾放縱的怪物。其實，不管是小說或電影，女主角含

煙最後都成功地擺脫了父權家庭賦予的賢妻良母傳統角色，拒絕當家中天使。愛琳後來對方絲縈吐露心聲，更擺脫了邪惡後母與怪物形象。

電影對愛琳的呈現則是聰明、世故、保持距離，完全沒有虐待亭亭的情節。某天她晚歸發現家裡有客人——也就是方絲縈，霈文責備愛琳不該晚歸，愛琳並不直接與霈文衝突，對客人的存在也無任何表示，拿起飯桌上的酒喝了幾口就逕自回頭準備離去。當柏霈文叫住她，愛琳只回頭說了：「還有什麼新的管制條例？」短短一句，犀利地諷刺了柏霈文的霸道。柏霈文告知愛琳要請方老師當家教，她的回答是：「這事你看著辦，何必問我？」此處點出兩人的互動關係：柏霈文只是「告知」要請家教，並不是真的要與她商量；而愛琳也看穿這個不平等權力關係的遊戲，聰明地避開。

電影裡的愛琳，第一次出場時穿著簡約的秋香色洋裝，靠近脖子處的衣領以金屬材質繞一圈，頗有亮點。她的服裝簡潔大方，又富有現代、時髦的氣息，但卻非貴婦的豪華打扮。愛琳酒醉後被方絲縈扶上床，愛琳的一番告白，使得方絲縈對她產生同情與理解。這並非方絲縈站在一個較優越的位置來可憐方絲縈，而是站在平等的立場，看穿兩宗婚姻的類似處。雖然兩宗婚姻乍看下不同：前者基於愛情、後者則是接受母親安排，兩人間沒有愛情。但是共同點就是婚姻生活以柏霈文的主觀情感為中心，以妻子為主觀情感的投射對象。不管是新婚時深愛含煙、後來懷疑含煙有外遇；或是第二段婚姻漠視妻子卻又經常指責她酗酒，卻不去深究愛琳為何酗酒，都暴露出柏霈文的自我中心。電影情節的安排，都讓觀眾感受到柏霈文的自私，也因而強化兩位女性之間的情誼。宋存壽不只是消極的刪除愛情場面，而是刻意凸顯婚姻生活中男性的自私與女性的委屈。除了情節安排，也可由演員的表演來呈現。

電影裡方絲縈與愛琳互動，她顯得主動而友善。電影中，她唯一一場較為露骨流露情緒的場景是第三部，她原是章含煙的身分被揭穿，柏霈文進房來懇求方絲縈 / 章含煙留下來。此時她才情緒激動，怒罵當年柏霈文對她造成的傷害。方絲縈 / 章含煙說：「你已經毀了一個章含煙，不要再傷害愛琳。」柏霈文回答：「那不是我的錯。」方絲縈 / 章含煙接著反駁：「你不要以為安排愛琳的命運像安排章含煙那樣容易。」這段電影裡最激情的場景，顯示方絲縈看透兩段關係、看出兩個女人命運的相似性，她們兩人也形成「重像」的關係。

雖然柏霈文的外表改變甚多，他的霸道仍然不變。柏霈文對愛琳的態度動輒斥罵，完全無法想到自己在這段關係也應負的責任。這兩段婚姻看似差異很大，前者是雙方熱戀而結婚，後者是母親替他安排的，但是柏霈文的兩次夫妻互動方式卻沒變，都是以他自己為中心去命令妻子或對妻子有諸多期望，而在自己是否也同樣付出這方面，欠缺反

省能力。

第三部是方絲綦身分被認出，她其實就是章含煙。柏霈文到方絲綦房間懇求原諒並希望方絲綦留下來。方絲綦終於發洩出醞釀已久的不滿情緒，怒聲指控當年柏霈文對她的誤解與錯待。這是整部電影最具情緒張力之處；其餘段落，各角色的情緒表達都相當淡定。方絲綦對柏霈文一番怒斥之後，柏霈文只說：「你儘管罵吧！」幾秒鐘後，再以堅定的語調簡短地說：「含煙，我愛你」這五個字，然後便離開房間。雖然小說與電影裡的柏霈文都說了「含煙，你儘管罵吧」，然而二者含意卻大有差別。柏霈文在原著中數度以激烈地口氣表達懺悔與贖罪，然後要含煙盡量罵，這是一種瓊瑤式的虐心與虐身，由此來平衡雙方之間的情債。在電影裡，男主角則是表現淡定，並無流露強烈贖罪心意。他所說的「你儘管罵」，反而是溝通的終止。彷彿自己仍站在優位，可以包容地承受含煙的一切責備，然他本人並無意回應這些指責。「你儘管罵吧」，其實是雙向溝通的終止，男主角這邊已無意再多說些什麼。

瓊瑤式男主角不乏霸道、專制的人，但經由瓊瑤濃烈的筆觸，這種霸道都可以解釋為男主角愛情的深度與熾熱，因此讀者不會對男主角產生疏離與不認同。但是在《庭院深深》電影，由於男主角對愛情表現的淡定，他的霸道因而容易凸顯出來。

（三） 手記 / 日記在小說與電影中不同的功能

在歌德小說中，常出現手記、日記、紙條、信件等書寫。在經典歌德羅曼史《蝴蝶夢》一書中，甚至只出現男主角亡妻 Rebecca 生前的簽名，以及每日的行事曆。在其他歌德羅曼史裡，日記或書信是完整的，通常出現於接近結尾時，以此工具來暴露事實，讓真相大白。但最吸引人的還是斷簡殘篇式的手記，寫著一些字，但這些字猶如密碼，無法立即被解碼閱讀，替文本製造懸疑。在《庭院深深》的小說裡，有兩份文件：手記與回憶錄。⁴前者為前面論文引用過的，只是每日幾句話的記載，並未說明什麼。文字猶如密碼，扮演隱藏的功能。手記中女主角表達內心痛苦，決定寫一本小書來完整地記錄她與霈文戀愛及結婚經過。這本回憶錄的表達方式較為完整，但是也只是開頭第一段，回憶她第一天到茶園當女工、認識霈文的經過。接下來則是一首自創情詩，纏綿悱惻。

在小說中，我們得以看到這本小書的方式如下：男主角柏霈文生病躺在床上，不斷喊著含煙的名字。等他病情轉好後，他請方絲綦幫他由抽屜拿出一個雕花木盒，盒中有珠寶與回憶錄。霈文要求含煙唸給他聽，方絲綦唸了幾段，就因情緒激動而離開。回憶

⁴ 瓊瑤從未使用「回憶錄」這個詞彙，而是用「一本小書」、「手稿一冊」。

錄的功能在於柏霈文以此來測試方絲縈是否章含煙，並不斷表達追悔之情。回憶錄雖然相對於手記具有表達功能，但它所表達的，不是回憶錄本身的內容，而是扮演柏霈文對章含煙懺悔的功能。

此外，在小說中，柏霈文並不知道有手記的存在。方絲縈單獨夜訪廢墟，無意間發現這本手記，於是帶回去閱讀。此時小說情節尚未暴露方絲縈就是章含煙，方絲縈讀著手記，彷彿這是另一個女人的手記。這是女性主體的分裂與重像疊影。章含煙成為方絲縈的閱讀客體、被凝視的他者，而方絲縈在閱讀手記時試圖進入手記作者的處境，將他者納入自我，形成「自我中有他者」、「自他合一」(self-other-in-the-self) (Hogle, 2002: 7)。這種自我分裂、自我凝視、最後達成自我整合，是《庭院深深》此書的最大特色。

在電影中，兩份文件合併成一份日記，其功能不是隱藏而是表達，用以向讀者交代過去發生的事情。小說中以柏霈文閱讀章含煙回憶錄來表達追憶與懺悔；電影裡則是銜接過去與現在的工具，而柏霈文在電影裡表達懺悔的場景與力道也不多。原著中篇幅不短的相識與戀愛經過完全被刪除。再加上本文前面提過的霈文父親忌日與牆上照片，都說明了此片核心問題意識是家庭倫理。

電影劇情來到亭亭出生，某個颱風夜哭鬧不已。此時，又出現章含煙旁白，顯示她在寫日記，日記寫著：「亭亭，妳選了一個最不相宜的時刻來到這個世界。亭亭，不要再哭了！妳的哭，只會惹煩霈文。」畫面上是哭鬧的嬰兒與柏霈文喝酒，以及章含煙的畫外音。由於是章含煙的旁白，顯示這是一段「再現的再現」，亦即方絲縈在廢墟閱讀第一人稱「我」的日記。

由柏霈文對是否離婚的態度轉變，顯示他對愛琳及其婚姻關係的冷酷無情。之前無論他與愛琳關係多惡劣，亭亭也屢受後母虐待，他都不願意離婚。這段婚姻對他而言沒有意義，所以一動不如一靜，就保持現狀，愛琳在婚姻中的痛苦，干他何事？一旦他開始懷疑方絲縈可能是章含煙，他就願意離婚了。由此可看出他的自私冷酷。

電影裡還有一個原著所沒有的關鍵場面：柏霈文以「我有一個朋友，他犯了很大的錯」來告白他十年來的悔恨。原著柏霈文在確認方絲縈就是章含煙之後，用強烈地情緒不斷表達後悔與贖罪之情，流露典型的瓊瑤式「虐情、虐身、虐心」。電影裡柏霈文把高立德找來，與方絲縈／章含煙三人在廢墟見面。柏霈文對著高立德、方絲縈／章含煙以冷靜嚴肅的口吻緩緩道來：「我的朋友」如何認識一個好女孩卻又誤會她、不知珍惜。說完後問在場二人：「你們覺得，我的朋友可以被原諒嗎？」此時方絲縈／章含煙終於情緒潰堤，掩面而哭，跑出廢墟。忽然冒出躲在一旁偷聽的亭亭，大聲叫喚：「媽、媽！」章

含煙帶淚擁抱孩子，說明自己不得不離開。此景本是柏霽文懇求章含煙原諒，但是章含煙究竟是否原諒？她並沒有回答，而是掩面而哭。亭亭忽然冒出來喊媽，將此場景迅速切換到母女之情。夫妻間的愛恨恩怨又被擱置。

柏霽文用第三人稱「我的朋友」來說明自己的悔罪並尋求諒解，這是否也和方絲綵／章含煙的自我分裂、自我他者化、自他合一類似呢？筆者認為這是兩種不同的情況。柏霽文是爲了避免自己與大家尷尬（高立德也在場），將自己抽離出來，製造一個中性情境。這是一種自我防衛、自我保護的行爲技巧，把令人傷痛難堪的場景變得有轉圜的空間。因此柏霽文並未經歷自我分裂與重新整合的痛苦過程，而是一直處於男性自我中心的優越位置。他在婚姻中的位置不必改變，要改變的是章含煙與愛琳。兩個女人總有一個要離去。

接下來就是章含煙收拾行李準備離開。柏霽文帶著亭亭站立在樹林道路旁。此時他沒穿平日常穿的白色長袍，而是改穿西裝。章含煙經過時看見父女倆，鎮定地繼續往前走，此時出現愛琳旁白，交代她寫給章含煙的信，表示自己要離開成全他們。在這短短幾秒，似乎兩個女人都要離開了，崩毀的家將要無法重建。但是觀眾不會擔心，因爲大家熟知羅曼史與通俗劇的大團圓公式化結尾：章含煙一定會留下來。章含煙提著行李往前走，此時亭亭喊出「媽！」她繼續前行。亭亭第二次喊「媽！」這次章含煙回頭奔向孩子，母女擁抱。電影最後一分鐘用停格（freeze）的方式呈現，而且不尋常地連用四個停格：一個章含煙特寫、一個女兒特寫、一個柏霽文特寫。最後一個用中遠景呈現母女擁抱，出現於畫面左側，然後畫面中間疊上工作人員名單，而男主角則獨自一人站在畫面最右邊（沈曉茵，2015：123）。這四個停格耐人尋味，使得本來是羅曼史與通俗劇必備的大團圓快樂結局，卻因此而顯得蕭索落寞。

第一個停格是女主角的正臉，她將女兒亭亭抱在懷裡（圖五）；第二個停格是撲進母親懷裡的亭亭的正臉（圖六）。相形之下，男主角柏霽文身體僵硬地站立著，姿勢沒有改變，臉部表情落寞，也象徵著他沒有參與這場親情團聚。第三個停格是柏霽文個人臉部特寫，表情悲傷，毫無團圓喜氣（圖七）。到了最後一個停格，工作人員名單出現於中間，母女相擁出現於左邊，而柏霽文以較小比例被擠壓在右邊，看著右前方（圖八）。這個所謂大團圓結局顯得曖昧起來：真的有大團圓嗎？看起來似乎是母女情蓋過了夫妻情。原本是以柏霽文爲中心的婚姻，愛琳的離開，讓中心暫時停止功能；而含煙留下，似乎可以恢復以柏霽文爲中心的三人家庭，但是柏霽文被邊緣化，由母女情主導。



圖五 第一個停格：女主角章含煙正臉特寫
(資料來源：宋存壽導演，1971)



圖六 第二個停格：女兒柏亭亭正臉特寫
(資料來源：宋存壽導演，1971)



圖七 第三個停格：男主角柏霈文特寫
(資料來源：宋存壽導演，1971)



圖八 第四個停格：用中遠景呈現母女擁抱，出現於畫面左側，畫面中間疊上演員名單，而男主角則獨自一人站在畫面最右邊

（資料來源：宋存壽導演，1971）

如此突兀的結局其實早就有跡可尋。打從一開始，當宋存壽放棄愛情路線改為家庭倫理劇時，他就把家庭倫理定位在問題意識，從中探索父權父系家庭結構下性別、世代、階級的矛盾。以婆媳關係的情節為例，在瓊瑤小說中主要的功能是凸顯含煙受到的委屈，用以連接後來的出走、企圖自殺、重生。至於批判父權家庭以及婆婆為父權家庭的代理人與共謀者，這是「副作用」。瓊瑤聚焦在男女主角個人的心理狀態，並不關心社會結構性的問題。

相形之下，宋存壽則相當有自覺意識地想要呈現家庭制度的矛盾。電影添加了柏霽文父親的忌日及牆上的父親的照片，營造世代的傳承與中斷：柏母記得丈夫的忌日，並用以責備兒子；兒子卻不記得父親忌日，只想請母親不要提含煙的身世。這是一個世代矛盾。柏霽文在兩段婚姻關係中都是主導者，而含煙的出走及愛琳挑釁與諷刺的說話口吻都是女性對男性的反抗。愛琳酒醉晚歸，柏霽文叫住她，她說：「還有什麼新的管制條例？」充分顯示出這段婚姻中柏霽文不以丈夫位置去關心妻子，而是以丈夫位置來管束妻子。兩段婚姻縱然有愛情之有無此面向的差異，但是同樣以男性為中心、由男性主導。含煙與愛琳兩人互相信賴，也同樣面臨在婚姻位置上的合法正當性之不足，但柏霽文身為丈夫的位置是穩固的，這又是一個結構性的性別矛盾。到了電影結局，男主角的地位大逆轉：母女親情把男主角擠壓到邊緣。家庭倫理作為問題意識，一方面凸顯性別不平等與世代差異，另一方面也是導演的介入，在結尾以停格方式及其畫面構成將男主角的「放逐」。

根據電影資料中心對宋存壽的介紹（〈宋存壽〉，2017），宋存壽的風格清淡雋永。他的電影內容強調個人與家庭、個人與社會、個人與傳統的衝突，但是並不用煽情誇大的手法來表現，反而是以樸實清淡的手法來處理。瓊瑤早期小說曾被中影改編為「健康寫實」電影，如《婉君表妹》、《啞女情深》，這些標榜健康寫實、其他導演所拍攝的電影仍有誇張的愛情呈現手法。本片以低調方式處理愛情，為宋存壽導演一貫的風格。加上他選擇歸亞蕾為女主角，其螢幕形象與表演風格也是平實淡雅。此片淡化愛情而強調家庭倫理，與當時的國家主導電影政策關係不大。宋存壽呈現家庭倫理的方式是以平淡手法呈現矛盾衝突與倫理困境，並非單純地宣揚家庭倫理的重要性。

四、結語

瓊瑤《庭院深深》一書呈現愛情至上的世界觀，並以虐情、虐心、虐身的濃烈與誇張筆法來鋪陳轟轟烈烈的愛情。瓊瑤筆下的男主角並非沒有缺點，但是在「愛情至上」的浪漫愛意識型態下，男主角對章含煙與愛琳的殘忍都可以被合理化。

原著裡婆媳關係是重要主題之一，瓊瑤以相當長的篇幅來描寫柏霈文母親的嚴峻苛刻。這種呈現，其功能是製造情節的高潮起伏，讓含煙受辱而離家出走。也許這樣的場面有批判父權家庭的「副作用」，但其重點仍以男女主角為愛情世界的雙核心，而婆婆與愛琳是這個雙人世界的破壞者，扮演負面功能。小說最後愛琳自願離開，成就一家團聚，又使得她由壞女人變成好女人。瓊瑤以浪漫愛為至高無上的原則，破碎的愛情能修補，之後才能重新建立幸福的家。

宋存壽的電影降低愛情的重要性，以家庭倫理為問題意識，探討性別與世代的矛盾。此片以男主角為中心，其肢體語言及表演風格呈現柏霈文的自我中心、優越感、霸道。這些特色也存在於瓊瑤小說，但瓊瑤以男主角熾熱的愛情掩蓋了這些缺點。電影裡去掉愛情的成分，男主角的缺點更容易被凸顯出來。柏母的專制威權一方面忠實再現原著小說，另一方面又增加力道，加入柏霈文忘記父親忌日這個橋段，顯示宋存壽對父權家庭有意識的質疑。

電影英文片名也耐人尋味：*You Can't Tell Him*。第一個意思是章含煙被婆婆虐待卻被警告不可以向柏霈文告狀。第二層含意則是兩段婚姻中的兩個女人都被丈夫誤會，但訴說委屈也無濟於事，柏霈文根本沒有傾聽能力。

電影兩度使用停格照片，讓看似歡樂的場面突然凍結起來，染上一層淡淡的哀傷。第一次是新婚後的出遊，配樂輕快活潑，本應配合音樂而流暢進行的畫面敘事卻變成停格照片，讓歡樂的當下瞬間凍結，成為站在未來位置所凝視的過往回憶，一個註定要經歷滄桑的未來觀看位置。第二次則發生於結尾處：四個停格照片讓男主角孤獨一人，排除於母女團圓之外。方絲綦 / 章含煙控訴柏霽文殺死了含煙，而宋存壽則驅逐了柏霽文。方絲綦 / 章含煙是否原諒柏霽文？這個問題已不重要，母親與女兒團聚就夠了。宋存壽的電影與瓊瑤小說有顯著差異，但二者都同樣關心家庭倫理與世代矛盾，只是二者採取了不同的回應方式。瓊瑤以愛情至上原則推翻了老一輩的權威，宋存壽則以女性友誼與母女親情巧妙地批判了男性中心。兩人殊途同歸，見證了時代變遷下舊式家庭的隕落，敲響了父權 / 夫權家庭的喪鐘。而宋存壽更進一步解構了異性戀浪漫愛的神話，建構一個不需要男人的女人世界。

（責任校對：邱比特）

引用書目

一、中文書目

- 〈宋存壽〉，2017，國家電影中心台灣電影數位典藏資料庫，<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=484>，瀏覽日期：2017.04.24。[Song Chun-so. (2017). Taiwan Film Digital Archives Databases. Taiwan Film Institute. Retrieved April 24, 2017, from <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=484>.]
- 沈曉茵，2015，〈關愛何事：三部 1970 年代的瓊瑤片〉，《藝術學研究》，第 17 期，頁 115-152。[Shen, Shiao-ying. (2015). Home of Romance: Three Qiong Yao Films of the 1970s. *NCU Journal of Art Studies*, 17, 115-152.]
- 林芳玫，2016，〈瓊瑤早期作品中的歌德羅曼史：從匿名學角度分析《菟絲花》與《庭院深深》的創傷敘事〉，《中國現代文學》，第 30 期，頁 113-136。[Lin, Fang-mei. (2016). Gothic Romance in Qiong Yao's Early Works: Analyzing the Narrative of Trauma in Two Novels, *Dodder Flower* and *You Can't Tell Him* by Using the Approach of Cryptonymy. *Chinese Modern Literature*, 30, 113-136.]
- 林芳玫、王俐茹，2012，〈從英文羅曼史到台語電影：《地獄新娘》的歌德類型及其文化翻譯〉，《電影欣賞學刊》，第 9 卷第 1 期，頁 6-19。[Lin, Fang-mei & Wang, Li-ju. (2012). From English Romance to Taiwanese Film: The Gothic Genre and Cultural Translation of *Bride from Hell*. *Film Appreciation Academic Journal*, 9(1), 6-19.]
- 黃儀冠，2014，〈言情敘事與文藝片：瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，《東華漢學》，第 19 期，頁 329-372。[Huang, Yi-kuan. (2014). Romance Narrative and Wen-Yi Films: The Imagination of Modern Love and Movie Scene in Qiong Yao Cinema. *Dong Hwa Journal of Chinese Studies*, 19, 329-372.]
- 劉素勳，2008，〈論瓊瑤的歌德式愛情小說：西方歌德文類的舶來品？〉，《崇右學報》，第 14 卷第 2 期，頁 231-246。[Liu, Su-hsen. (2008). On the Gothic Romances of Chiung Yao: A Transplant of the Western Gothic Fiction? *Journal of Chungyu*, 14(2), 231-246.]
- 劉素勳，2012，〈浪漫愛的譯與易：1960 年以後的現代英美羅曼史翻譯研究〉，臺灣師範大學翻譯研究所博士論文。[Liu, Su-hsen. (2012). The Translation / Mutation of Romantic Love: An Exploration of the Translation History of Modern Romances in Taiwan after 1960. Doctoral dissertation, Graduate Institute of Translation and Interpretation, National Taiwan Normal University, Taipei, Taiwan.]

瓊瑤，1969，《庭院深深》，台北：皇冠。[Qiong Yao. (1969). *The Abandoned Garden*. Taipei: Crown Culture Publishing Co., Ltd.]

二、英文書目

Berger, John. (1973). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Hogle, Jerrold E. (2002). Introduction: the Gothic in Western Culture. In Jerrold E. Hogle (Ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (pp. 1-20). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Lin, Fang-mei. (2016). The Representation of Ghost in Qiong Yao's Gothic Romance. Paper presented at the Supernatural Conference. Budapest, Hungary. March 11-13.

Smith, Allan Lloyd. (1992). The Phantoms of *Drood* and *Rebecca*: The Uncanny Reencountered through Abraham and Torok's "Cryptonymy". *Poetics Today*, 13(2), 285-308.

三、電影

宋存壽導演，1971，《庭院深深》，香港：鳳鳴影業。[Song, Chun-so (Direct). (1971). *You Can't Tell Him*. Hong Kong: Fung Ming Motion Picture Co., Ltd.]

From Romantic Love to Family Contradictions: Female Solidarity in the Film *You Can't Tell Him*

Lin, Fang-mei

**Professor, Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,
National Taiwan Normal University**

Abstract

This paper seeks to study the differences between the novel *The Abandoned Garden* written by Qiong Yao and the film adaptation *You Can't Tell Him* directed by Song Chun-so. Qiong Yao's novel is a Gothic romance with a strong personal style of extreme passion and suffering. Romantic love as portrayed by Qiong Yao is violent and full of S/M indications, and the body is often depicted as the vehicle for expressing intense passion. In addition, in the novel there are many Gothic elements such as abandoned space, ghost, suspension, and secrets. The heroine and her foil—the two Mrs. Bo—are arranged in the plots as binary oppositions.

Song's film adaptation is neither romantic nor Gothic, but instead focuses on family problems and female friendship. The film portrays the hero as selfish and emphasizes the mutual understanding and support of the heroine and her foil. The ending appears to be a happy ending, but Song uses a freeze frame of four still pictures to isolate the hero from his wife and daughter. The film can be said to be an anti-romance, exposing and criticizing patriarchy and male self-complacency. It demonstrates contradictions regarding gender and generational relations on the one hand, and on the other hand depicts female solidarity in friendship and mother-daughter relations.

Keywords: Qiong Yao, Gothic romance, Song Chun-so, anti-romance, female solidarity