

南 華 大 學

傳播研究所

碩士論文

張艾嘉導演電影的美學與性別

The Aesthetics and Gender in Sylvia

Chang Director's Films

研 究 生：陳鈺芬

指 導 教 授：劉平君 博士

中 華 民 國 一〇一 年 六 月

南 華 大 學

傳播學系研究所

碩 士 學 位 論 文

張艾嘉導演電影的美學與性別

研究生：陳鈺芬

經考試合格特此證明

口試委員：高阿如
劉子亮
程紹偉

指導教授：劉子亮

系主任(所長)：張裕亮

口試日期：中華民國 101 年 6 月 27 日

《誌謝》

直到今天，也過完了人生三分之一，求學生涯也終於告一段落了。

一直以來總覺得自己時常抱怨東埋怨西的，甚至把自己的人生當作是一場悲劇，後來，才發現自己是多麼幸運呀。在南華的三年也感覺到自己有所收穫，首先要鄭重地感謝我的指導老師劉平君老師，劉老師不僅在課堂上給予我許多啟發，而且非常有耐心的帶領著走入研究的領域，也非常感謝程紹淳老師與簡妙如老師兩位口委老師給我的寶貴建議，以及班導師陳婷玉老師。

感謝我的學長姐們，以及同學小高、書榮、樂樂、慧玟、碗淨、阿成、宜軒、米雪兒、小花與可名，謝謝你們陪我走過低潮，帶給我許多開心的時光，還有瑄瑄、宜靜、Samantha、雅婷、幸芬與玫云，還有那些幫助過我的每一個人，最後，感謝我最愛的媽媽，在精神上與物質上的全力支持，讓我毫無後顧之憂，還有天上的爸爸，謝謝他給我的一個夢想，而在沉靜下來的回憶這一路的點滴，才發現原來自己的生命是多麼幸福。

研究所的生涯也許只是我人生中的一小部分，期許自己未來可以找到自己的信仰，為自己所信仰而努力。

《摘要》

張艾嘉導演熱衷於導演、編劇與演戲，並且創作出許多膾炙人口的電影，張艾嘉導演的電影主要從女性的角度出發，並且敘述女性經驗，其中更探討許多性別的議題，因此，張艾嘉導演可說是女性電影的代表。

而本研究即使用女性主義電影理論的視角來觀看張艾嘉導演的電影，並藉由作者論與類型研究的方法來分析文本，藉此來審視張艾嘉導演的電影美學，以闡述張艾嘉導演所展現的女性意識與性別意識。

本研究的研究範圍為張艾嘉導演獨立拍攝的八部電影，包括《最愛》、《夢醒時分》、《少女小漁》、《今天不回家》、《心動》、《想飛》、《20、30、40》與《一個好爸爸》。研究發現，張艾嘉導演的電影風格有顯著的轉變，前期電影展現女性的壓抑與困境，以彰顯女性受到父權體制的宰制，藉此使女性產生反思；後期的電影除了仍延續女性的壓抑之外，更強調女性自身的愉悅來彰顯女性的主體性，使女性得以獲得解放。

關鍵字：女性主義電影理論、女性形象、作者論、張艾嘉、類型

《目次》

《誌謝》	I
《摘要》	II
《目次》	III
第一章 緒論	1
第二章 理論背景與文獻探討	5
第一節 女性主義電影理論	5
一、 60年代至70年代中期：社會學的刻板印象分析	5
二、 70年代中期至80年代中期：心理學的觀看位置解讀	7
三、 80年代中期迄今：文化研究的閱聽人詮釋	11
四、 小結	12
第二節 台灣之女性主義電影研究	15
一、 電影產製研究	15
二、 電影文本分析	17
小結	23
第三章 研究方法	25
第一節 研究方法	25
一、 作者論	25
二、 類型研究	27
第二節 研究對象	31
第四章 張艾嘉電影的美學風格與性別意識	35
第一節 前期：壓抑的女性	36
一、 鏡頭取景	36
二、 符號象徵	44
三、 場景	53
四、 聲音	54
五、 小結	59
第二節 後期：愉悅的女性	61
一、 鏡頭取景	61
二、 符號象徵	66
三、 場景	71
四、 聲音	72
五、 小結	75
第五章 結論	77
參考文獻	81

第一章 緒論

電影，一直是傳播媒體中的重要媒介，透過觀賞電影可以達到娛樂的效果，甚至電影被認為是一種「逃避主義」，藉此來逃離現實的生活。另一方面，電影又試圖建構出一幅「真實」的景象，甚至比我們真實所見更為逼真，使得觀眾可能無法分辨虛幻或真實，亦即，我們坐在電影院觀看電影時，透過電影的剪接手法、特效等，讓我們擁有身歷其境的感受，這是其他媒介無法達到的效果。Albert Laffay (Metz, 1994／劉森堯譯，1996) 就曾指出，觀眾在看電影時所經驗到幾近真實的情境，絕對比閱讀小說、觀賞戲劇或欣賞人像畫作為甚，電影帶給觀眾的是一種認知和情感的參與 (participation) 過程 (很少人會對電影感到厭煩)，電影容易挑起觀眾的認同感—未必百分之百，但至少比其他藝術多，而且是絕對生動有說服力—它提供我們一種活生生的真實證據。

Andrew Tudor 等社會學者也指出，這種影像與聲音訊息的高強度、觀看者的舒適感以及看電影整個事件被賦予的特別性，都會讓觀眾更容易受到傳達訊息的控制 (Turner, 1988／林文淇譯，1997)。所以，電影在建構真實的過程中所再現的價值觀會潛移默化地影響閱聽人，這被稱作電影的意識形態功能，其中又以性別意識型態和電影的關係最受關注。

「媒介」與「性別」的研究重點在於電影如何再現刻板的「性別」形象，許多女性主義者即批評媒介對女性的再現過於狹隘，甚至有將女性「物化」之嫌，而女性主義者認為刻板化的性別迷思實際上即為鞏固父權體制的一種方式。John Berger 在《觀看的方式》(Ways of Seeing) 中提及觀看女性的方式：

一言蔽之：**男人行動，女人表現**。男人注視女人。女人看自己被男人注視。這不僅決定了男人與女人之間的大部分關係。女人在內在的審視者是男性：被審視者是女性。她把自己轉變成對象—尤其是視覺的對象：

一種景觀。(John Berger, 1972／吳莉君譯，2011)

所以我們可以說，電影常將女性刻劃為一個被觀看的景觀，藉此滿足男性的窺視，女性的意義是在男性凝視下被建構出來，其符合男性要求和想像的女性形象，甚至女性也在無形中內化此種觀看模式。在電影這個表意系統中，女性已經被意識型態建構成為具有固定不變的形象，而且也是意義生產的符號（趙庭輝，2010）。如同 Tuchman（1981: 169）認為，若某物未能以一種肯定的態度再現，則它便隱含了「符號滅絕」的概念：「不管是譴責、瑣碎化，甚至讓女性缺席，都意味著符號的滅絕」（轉引自 Strinati, 2004／袁千雯等譯，2005）。

事實上，大眾傳播媒介經常複製男性宰制的意識型態，使男性觀看／女性被觀看、陽剛／陰柔、主動／被動等成為常態的價值體系，因此要解放性別宰制就必須探究父權體制背後的運作方式，以了解意義如何被生產，並建立女性的主體性。因此，女性主義介入電影研究，提供一連串對於父權體制、性別、女性形象等問題的政治性討論，試圖揭開父權體制下「自然化」女性符號的文化意義，希冀為性別意涵帶來饒富啟發性的思考，並藉此達到性別解放的目的。

現今，台灣的電影研究也曾探討性別形象，但多針對男性導演的電影作品，例如李安、張藝謀、王家衛、蔡明亮等，鮮少討論女性導演的電影作品以及其中所隱含的性別意識與女性自覺，使得屬於女性的聲音淹沒在以男性為主流的電影中。然而，隨著後結構思潮，「書寫」的概念不再限於文字／直線／平面的表達方式，更進而指涉影像／跳躍／空間的多樣可能，於是「女性書寫」或「陰性書寫」可擴大為女人拿起攝影機捕捉她的身體、她的愛人、父親、祖母、她的社會角色扮演、工作、她的歷史位置、媒體形象，甚至是她與愛滋病的愛恨關係（陳儒修、黃慧敏、鄭玉菁編，1999）。所以，要了解電影中的女性聲音與女性意識，應直接審視女性導演的女性書寫，即她的電影作品和文本。

張艾嘉早期出身自歌手與演員，接著轉向幕後的導演工作與編劇，更曾獲得亞太影展最佳編劇、金馬獎最佳女主角等殊榮，可謂是集編、導、演於一身的才女。她曾主演過二十三部電影，執導過十二部電影。張艾嘉在 1981 執導第一部電影作品《舊夢不須記》(別名：某年某月某一天)(1981)，六年後自導自演《最愛》(1986)，該電影入圍第二十三屆金馬獎最佳原著劇本、最佳導演，最後只獲得最佳女主角獎項，不過也間接使張艾嘉的執導備受肯定；接續拍攝《黃色故事》(1987)、《夢醒時分》(1992)與《新同居時代》(1994)，而她的代表作為《少女小漁》(1995)，獲得第四十屆亞太影展最佳影片、最佳編劇，《今天不回家》(1996)，也獲得第四十一屆亞太影展最佳編劇獎，而後期的《心動》(1999)則獲得香港金像獎最佳編劇，《想飛》(2002)、《20、30、40》(2004)、以及《一個好爸爸》(2008)。由此可知，張艾嘉熱衷於導演、編劇與演戲，更創作出幾部膾炙人口的好作品，探討的議題也涉及當代女性情慾、兩性議題、女同性戀、親子議題，展現出社會關懷的多樣性。

張艾嘉尤其擅長刻劃女性的內心心境，例如《少女小漁》中的小漁與《20、30、40》中三個年齡層的女性，說明張艾嘉是書寫女性經驗的代表，此外，張艾嘉也是台灣女性導演中，產量與品質皆具的商業電影生產者，因此，張艾嘉可說是研究電影中女性經驗與性別意識的不二人選。

至於研究方法，敘事電影 (narrative cinema) 與性別論述 (gender discourse) 的研究重心在於，解讀電影中的性別形象 (sex and gender image) 與主體建構 (subject construction)、陰柔特質 (femininity) 與陽剛特質 (masculinity) 的性別權力關係，不僅成為當代顯學，而且也是電影研究裡相當具有前瞻性與批判性的領域 (趙庭輝，2010)。亦即，每種電影類型 (genre) 的背後都存在一套社會與文化規則，而透由類型的研究便能挖掘敘事電影展現的文化意涵。

因此，本研究選擇女性導演中極具代表性的張艾嘉為研究對象，試圖從作者

論方向研究張艾嘉導演的電影風格，並結合類型研究而從張艾嘉電影作品的美學形式來看其對於「女性」的獨特視角，進而解析其所隱含的性別意識。

第二章 理論背景與文獻探討

由於本研究試圖探討女性導演張艾嘉電影中的女性形象，並解讀其所展現的女性意識，因此，本章先行闡述女性主義電影理論，透由歷時性的女性主義電影理論發展與視角，以瞭解女性電影的基本輪廓；接著再從產製和文本面向，探討國內的女性主義電影研究。

第一節 女性主義電影理論

一、 60 年代至 70 年代中期：社會學的刻板印象分析

1914 年春天，美國一本綜合性雜誌《世紀》月刊（The Century）的首篇社論裡，這樣聲明道：「為女性主義的時候來到了；我們不可能置之不理。」（顧燕翎、鄭至慧主編，1999）。這顯示女性主義作為一種趨勢，並將成為當代的一股思潮，而女性主義也擷取各個理論的思維，如自由主義、馬克思主義、存在主義、精神分析、後現代理論等，豐富了「女性主義」的性別批判基礎，進而蘊育出了自己的路；此外，女性主義的批判視角也開始與各個學科相互碰撞並產生絢爛的火花，諸如哲學、社會學、心理學、傳播學等，而當女性主義與電影連結，便開展了電影研究的性別觀看與批判視角。

自 60 年代開始，隨著婦女運動的全面展開及女性平權思潮本身的理論化延展，女性主義與性別論述逐漸為各人文與社會學科所涵涉，在此理論化過程的歷史語境中，作為一種社會文化實踐（socio-cultural practice）的電影，自然成為性別論述場域主要的研究客體（吳珮慈，2007）。而女性主義電影理論是以生理性別（biological sex）的兩性差異（sexual difference）作為概念架構，著重女性與男性與生俱來的不同之處，強調陰柔特質的特殊性、關注女性認同（female identification），試圖建構女性主體（female subject）的可能，最終成為女性主義

電影理論（趙庭輝，2010）。

有關電影中女性形象的研究，可溯自 1960 年代全國女性組織（National Organization for Women）；和一本於 1970 年至 1972 年之間出版的先鋒期刊《女性和電影》（Women and Film）；另有一本電影期刊《跳接》（Jump Cut），以女性主義研究為中心架構；最後就是崛起於 1976 年的期刊《暗箱》（Camera Obscura），特別專注於女性主義的電影理論，這本刊物受到英、法兩國電影理論的影響，成為美國學生和研究者論著的主要泉源（Allen, 1993／李天鐸譯，1998）。暗箱在創刊號的編輯報告中即指出：「女性並不僅止在經濟方面和政治方面受到壓迫，也同樣在文化論辯、指涉及符號交換的根本形式上受到壓迫，電影特別適合被拿來作此種檢驗，因為它獨到地融合了政治的、經濟的以及文化的表現模式。」（Camera Obscura Collective, p. 3／轉引自李臺芳，1996）

而女性主義電影理論早期著重於批判好萊塢的主流電影，從較廣泛的社會學角度出發，解讀主流電影如何再現女性形象，批判主流電影透由刻板化定義而扭曲了女性形象。當時受重視的研究，包括 Molly Haskell 的《從敬畏到強姦》（From Reverence to Rape）、Marjorie Rosen 的《爆米花維納斯》（Popcorn Venus）、Joan Mellon 的《新電影的婦女與性愛》（Women and Sexuality in the New Film），這些研究指出電影常常透過負面的僵化類型（negative stereotypes）再現女性的角色，諸如妓女、蕩婦、焦躁不安者、拉皮條者、掏金者、女學究、聒噪者等等，層出不窮，「把女人幼稚化、妖魔化，或轉化成為激情的性獵物。」（Stam, 2000, p171／轉引自黃新生，2010）。

這些著作開展了女性主義的電影研究，其中尤以 Haskell 與 Rosen 的研究最受重視。Rosen 和 Haskell 以社會學式分析，凸顯電影中女性角色與時代社會的關聯性，研究主題包括：女性角色被塑造成為刻板印象的方式、主動和被動的地位、銀幕時間的分配，以及她們對銀幕下女性的正負面影響等等，目的在批判古

典好萊塢電影不但無法掌握女性生活的複雜現實，甚至扭曲了真實的女性經驗（李顯立，1994）。

Haskell（1987: 30）指出，電影把女性形象簡化在一個有限範圍內的女性刻板形象（轉引自 Thornham, 1997）。她發現多數角色的刻畫不是端莊的處女，就是熱情而邪惡的妓女（Bywater& Sobchack, 1989／李顯立譯，1997）。諸如此類的女性刻板印象在好萊塢電影中展露無遺；而 Rosen 則探討 1900 年到 1970 年代的女性形象，認為電影扭曲了真實社會的女性形象。Rosen 從 1900 年好萊塢電影探討歷來每個十年女性形象的轉變，女性在社會角色和經濟情況都與當時背景相反（Thornham, 1997）。最後，Rosen（1974: 388）認為電影因而「無意識或有意識地」「解釋」和反映了我們」（轉引自 Thornham, 1997）。由此可知，早期的女性主義電影理論以社會學的刻板印象觀點，探討主流電影如何誤現女性形象，批判女性受壓抑與性別歧視，並藉以喚醒女性意識。

二、70 年代中期至 80 年代中期：心理學的觀看位置解讀

到了 70 年代中期，女性主義電影理論從社會學轉向心理學，援引 Sigmund Freud 與 Jacques Lacan 的精神分析觀點，女性主義研究者試圖揭開父權結構的電影文本中所存在「窺視」（voyeuristic）與自戀（narcissistic）的觀影快感。著名的女性電影研究者 Laura Mulvey 於 1975 年《銀幕》（screen）雜誌的〈視覺快感與敘事電影〉（Visual Pleasure and Narrative Cinema）一文即分析電影如何反映、揭露，甚至直接影響了來自社會對於性別差異的文本詮釋，此種詮釋方式控制影像以及其所引起性慾的觀看方式和奇觀（spectacle）（Mulvey, 1989）。

Mulvey 挪用 Freud 與 Lacan 的概念來看電影敘事與男性凝視的巧妙結合，認為男性透過其想像中的女性形象，使女性進入男性的象徵秩序，從而產出女性成為「他者」的意義，自此，女性便被束縛在男性所建構的位置裡，Mulvey 即

以此概念探討父權體制下，電影如何透過陽具中心的邏輯而再製性別宰制觀影快感。

Thornham (1997) 將 Mulvey 的視覺快感分成兩個面向：「窺視」(voyeuristic) 的快感，其為積極的、侵略的，並以被動的（情慾化）女性形象為對象；自戀 (narcissistic) 的快感，觀看者在自戀中認同他的「理想自我」，即是「他們想像出來的理想自我中，鏡像比真實的自己來得更完美、更完整、更有力量」(Mulvey, 1989a: 20／轉引| Thornham, 1997)。第一個面向的「窺視」(voyeuristic) 快感，即是觀眾在電影院中凝視電影所產生的偷窺快感。第二個面向的「自戀」(narcissistic) 快感即是對於主角的認同。觀眾「認識到」(recognize) 銀幕形象與本身自我類似之處，很容易產生認同作用 (identification)，但又因為明星主角們通常都有超凡入聖的魅力，觀眾往往就將劇中所認同的人物投射成一個理想化的自我 (ideal ego)，而神往 (fascination) 不已 (劉立行，2005)。

因此，Mulvey 主要的關懷在於主流電影中性別化的觀眾、電影影像與愉悅感之間的關係，她認為主流電影以性別區分觀眾群，強調流行電影的視覺愉悅主要是來自偷窺式和戀物式的觀看角度，這些電影的角度都是預先安排好的，觀眾根本毫無招架之力，只能認同敘述中的男性主角，與男主角共謀物化女主角；至於女性則是被塑造成被動的「性景觀」，一切都在男主角眼光的凝視掌握中 (Hollows & Jancovich 編, 1995／張雅萍譯，2001)。

也正因 Mulvey 揭露電影產生「視覺快感」的機制—即主流電影如何再現「凝視」的位置，所以 Mulvey 提出的解決策略就是排斥古典好萊塢電影的敘事形式，因為該類電影是建構在男性幻想基礎上，對女性非常不利，使得女性受男性眼光的侵犯，成為被動的接收者 (黃新生，2010)。如果以舊有的方式來觀看女性，仍然不脫離父權文化中對於女性論述的壓抑，唯有打破傳統電影的符碼，並破壞我們對窺視癖的依賴或視覺愉悅的基本原則，讓觀影者產生去中心化的、去拜物

觀的、去自戀的觀看方式，才能超越原有的凝視（吳珮慈，2007）。也就是說，Mulvey 透過揭露主流電影視覺快感背後所隱藏的陽具中心觀影方式，進而提倡前衛電影來擺脫舊有的好萊塢敘事手法，藉以破壞觀影快感，而得以扭轉觀看的位置。

總之，Mulvey 樹立了女性電影理論的典範，她的〈視覺快感與敘事電影〉（Visual Pleasure and Narrative Cinema）帶給電影理論一股開創性的思潮，也帶動了許多的反思與迴響，更包括 Mulvey 本人。後續 Mulvey 在 1981 年的《視覺快感與敘事電影的反思》（Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'）一文中做出回應，對於自己 1975 年發表的文章再度思考，表示要探討兩大議題：一是女性觀眾在觀賞男性類型文本，會不會得到愉悅快感？二是文本敘事處理女性角色的輕重，會如何影響文本與觀眾？換句話說，女性主義所探討的問題，不再是女性形象的再現，而是關心女性如何看電影？女性觀看連續劇之類的女性類型節目，會發生什麼反應？Mulvey 的結論認為電影提供一個位置給女性觀影者，不過，那是一個尷尬的位置，因為女性被迫性別倒錯（transvestite），採取男性角色去「解讀」電影，不是出自心甘情願的選擇（Mulvey, 1988／轉引自黃新生，2010）。亦即，女性觀眾習慣性採用跨性別認同（trans-sex identification），擺盪在這種男性化的易裝癖幻想（transvestite fantasy）中（Thornham, 1997）。因此，雖然 Mulvey 回過頭來思考女性的位置，但她預設了男性「凝視」，即男性佔據了主動觀看的位置，所以，女性只能藉由易裝才能採取主動的觀看位置。

由於 Mulvey 的理論架構奠基於精神分析，而其所探究的「偷窺」與「戀物癖」均源自 Freud 陽具中心主義式的閹割焦慮概念，所以，Mary Ann Doane 則延伸 Freud 的論點，試圖解釋女性的觀看位置。Doane 立論的基點為：女孩在看到男孩性器同時理解到性別差異的事實，不似小男孩在看到母親身體時，只是誤會女性是受閹割的結果，沒有因而對性別差異有所認知，才會形成陽物化崇拜的心

理機轉，以消弭差異存在所暗示的（閹割）危機（李臺芳，1996）。所以，女性在觀影位置就不會複製男性「偷窺」與「戀物癖」的模式。

換句話說，Doane 認為把陰柔氣質作為一種面具，能夠為女性觀眾或女性主體在自我和銀幕上的形象創造一段距離，她不需要過分認同影像，而是可以玩弄電影所提供的認同，操縱它們來得到自己的愉悅和目的（Thornham, 1997）。Doane 尋求一種假面偽裝（masquerade）的方式而作為觀看位置的扭轉，並也作為對父權體制的反抗，更藉此尋求女性主體的位置。最重要的是，這種距離的形成也能夠解決女性過度沉溺於認同與性倒錯（paraphilia）或性變態（perversion）的問題（趙庭輝，2010）。

然而，Doane 對於女性主體性和女性觀眾的界定有兩個主要的關鍵點：需要擴展電影觀眾精神分析理論去瞭解女性觀眾如何被定位；另一個問題是，女性主體性如何在父權體制內的特殊時間點上生產出來（Thornham, 1997）。所以，Doane（1982:87）引用 Foucault 的理論概念指出：「現在，陰柔特質必須被視為一個『在權力關係的網絡之內』建構起來的位置。」（轉引自趙庭輝，2010）。此觀點對女性主義頗具吸引力，因為，Foucault 提供女性作為文化和歷史中的主體，而不是總是在 Beauvoir 與 Mulvey 之間的理論家中所談論的男性中心內作為「他者」（McNay, 1992:3／轉引自 Thornham, 1997）。透過 Foucault 的概念提供女性主義電影理論拓展「性別」的論述空間，有助於瞭解女性在文化、歷史上的脈絡中主體性的流動，而非直接將女性定位成固定於「他者」的意義概念，並且從性別的差異轉向性別權力關係的探討，此論點帶動後續女性主義電影理論在性別權力關係的討論。總結而言，此時期的精神分析角度啟發了「女性觀眾」位置的解讀與批判，並試圖扭轉觀看位置而使女性獲得主動觀看的愉悅，進而豐富了女性主義電影理論的思考方向。

三、 80 年代中期迄今：文化研究的閱聽人詮釋

由於第二階段的女性主義電影理論透過符號學和精神分析等方法來看文本所創造的男／女性觀看位置，以致偏向文本決定論而忽視了閱聽人的主動詮釋能力。新興的閱聽人研究認為，只要詢問閱聽人，得知他們的詮釋、使用和經驗，便能更適切理解流行文化的意義（van Zoonen, 1994／張錦華，劉容玫譯，2004）。因此，第三階段的女性主義電影理論接合文化研究的閱聽人詮釋觀點，開始探討「真實」世界的女性觀眾，視其為主動詮釋文本的閱聽人，並透由女性觀眾的文本詮釋來看女性解讀文本的愉悅。

因此，文化研究的女性主義性／別研究即針對言情小說、雜誌、電視與電影等來探討女性文化，此外，除著重於性／別議題外，並也納入種族、階級和國家等問題，例如 Janice Radway（1984）的《閱讀羅曼史》（*Reading the Romance*），採文本和閱聽人兩種研究方法來探討女性閱讀羅曼史小說的意義。而 Radway 分析羅曼史小說的閱讀樂趣，不同於許多女性主義所採取的另一種觀點，也就是把流行文化的讀者和觀眾都視為「假意識」的受害者（van Zoonen, 1994／張錦華，劉容玫譯，2004）。此亦提醒女性主義者跳脫「文本決定論」的框架，透過閱聽人詮釋來看文本的意義，並將意義置於閱聽人所處的社會情境與日常生活，才能擺脫以往視閱聽人為被動、受文本召喚和控制的個體，而從閱聽人的解讀與愉悅面向來瞭解流行文的意義。

而文化研究的電影研究也同樣著重於閱聽人的多義性解讀。如 Helen Taylor 於 1986 年的《緋衣婦：《亂世佳人》與它的女影迷》（*Scarlett's Women: Gone with the Wind and its Female Fans*）一書中公布了一項透過各式雜誌和報紙，針對女性觀眾做的問卷，試圖了解每個受訪者在觀賞或閱讀《亂世佳人》小說或電影時的詳實記憶和反應，以探討《亂世佳人》對英國和美國影迷所產生的不同意義，並

探查來自不同社會文化脈絡下的受訪者如何對同一文本產生不同的解讀方式（Hollows & Jancovich 編, 1995／張雅萍譯，2001）。

此外，Jackie Stacey 的《凝視明星》（1994）則探討觀眾如何觀看好萊塢的電影。她匯集了女性主義電影理論和文化研究的觀眾研究，研究 1940 和 1950 年代英國女性觀眾對好萊塢明星的記憶，探討「歷史和國別位置如何影響好萊塢明星對女性觀眾的意義」，並也檢視「觀看電影的過程如何產生和重塑女性身份」，在她看來，身份是「處於發展過程中」和「不斷發生變化的」（Thornham, 1997）。Stacey 以大多超過六十歲、勞工階級，在 1940 和 50 年代經常上電影院的英國白人女性為受訪者，進行觀眾反應分析後將觀眾反應分成三類論述，分別是逃避現實、認同和消費（Story, 2001／李根芳、周素鳳譯，2003）。

Stacey 的研究顯示女性觀眾觀賞電影時，並非單方面服膺於資本主義社會的控制，相反的，女性觀眾具有能動性，透過觀賞好萊塢電影而獲得愉悅感，並建立女性的主體性，亦即，閱聽人在解讀電影文本時，是一種與文本不停「協商」的過程。因此，Stacey 強調，「她們記憶中的美國理想女性，顯然逾越了約束性的英國女性特質，因此可以被用來作為一種抵抗的策略。」（Storey, 1999／張君玫譯，2001）。

總之，從關心訊息製碼的過程，轉向研究訊息解碼的過程，可謂理論取向的一大轉變（黃新生，2010）。所以，女性主義電影理論與文化研究的閱聽人觀點接合，賦予閱聽人能動性，關注女性觀眾的文化經驗與意義詮釋，並將解讀文本的愉悅置於歷史文化的脈絡中，而除性／別意涵外，也涵蓋種族、階級與國家面向，並也開始關注同志理論等不同的文化經驗。

四、 小結

整體而言，女性主義電影理論可以分為本質說（essentialism）與反本質說

(anti-essentialism) (李臺芳, 1996)。

本質說認為，「女性」的真實受到父權社會的壓抑，因此，透過對於父權社會的批判得以創造女性的另一種可能性。以本質說為原則的女性主義理論中，近似此種女性專享特質的概念，經常以「女性智慧」、「女性本質」(feminine essence)等辭彙出現，而其共通點即在於：這些都是女性與生俱來的秉賦。不過，本質論的缺失在於：絕斷的認定「女性觀眾」群體的存在，並肯定其天賦的優勢，彷彿生理上的性別差異，提供了一副「女性智慧」的眼鏡，只要有這副眼鏡，就能擁有與男性不同的見地，換個立場，將這種「優勢的女性眼光」運用到電影攝影機之後，所生產的電影即必然與男性的作品迥異 (李臺芳, 1996)。

反本質說的基本信念，即否定女性本質 (feminine essence) 的存在。而反本質女性電影所關切的焦點：分析破解電影裝置 (Cinematic apparatus) 這種「象徵系統」(Symbolic systems) 如何建構觀影者的主體性及性別觀念，以期超越界分男／女性別差異的二元說法，或者至少要認清電影 (甚至社會、文化) 構設「女性」(female sexuality) 的運作過程 (李臺芳, 1996)。而反本質說可能落入的危機是其完全排除女性身體的立場，既然「女性」(female sexuality) 或者「女性身體」(female body)，都是父權意識型態所構設出來的，執此論者往往會抗拒所有再現女性身體的論述 (Doane, 1981／轉引自李臺芳, 1996)。

從本質論與非本質論的爭辯來看，第一階段以社會學角度出發的女性主義電影理論具有本質論的色彩，他們透過量化研究來探究「女性形象」被誤現的事實，隱含了天生「性別」的本質論概念。到了第二階段，女性主義電影理論從批判媒介內容的刻板印象轉而探討電影文本如何建構觀眾的性別位置，受到法國思想的影響，他們擷取 Freud、Lacan、Barthes、Derride、Althusser 等歐陸學者，以及法國電影理論家 Metz 和 Baudry 的思想，採用結構主義符號學、正文分析、精神分析學和馬克思意識型態理論等方法，主張電影中的主體地位不是真實社會的反

映，而是一種建構過程的產物；這種建構過程即是父權社會無意識機制的符號運作（李顯立，1994）。如 Mulvey 挪用 Freud 的精神分析來探究主流電影以「偷窺」和「自戀」模式建構出男性觀看的快感，因此，此時期偏向非本質論，其以拆解電影文本所隱藏的陽具中心運作，企圖破壞此種父權社會的觀影快感機制。最後在第三階段，女性主義電影理論也在非本質論的基礎上，跳脫文本的框架，著重於真實的「女性觀眾」，關注其作為閱聽人的文本詮釋、性別經驗和女性主體性的問題。

此外，女性主義批判電影文本的性／別宰制也引伸出何謂「女性電影」的問題。Molly Haskell（1974）最早提出「女性電影」這個概念，同時將它與通俗劇進行區分，她認為，在 1930 年代至 1940 年代的古典好萊塢電影中，通俗劇與女性電影是不同類型，女性電影特別是針對女性觀影者拍攝，並且也以女性作為主要角色（趙廷輝，2010）。

而 Judith Mayne 則指出，女性電影最初可以藉這兩種觀點來劃分（Doane, 1984, p.49／轉引自趙廷輝，2010）：

一是由女性創作的各種電影，包括美國古典好萊塢電影女性導演 Dorothy Arzner、法國印象主義女性導演 Germaine Dulac，無論其是否具有明顯的女性自覺意識（female self-awareness）；二是 1930 年代至 1940 年代在好萊塢相當盛行的「催淚電影」（the weepies），這種專門為要騙取女性觀者眼淚而進行故事情節的設計，也就是 Molly Haskell 最早將其定名為「女性電影」的類型（Doane, 1984, p.49／轉引自趙廷輝，2010）。

所以我們可以說，女性電影普遍被理解的方式有兩種：狹義而言，是指由女導演以女性觀點來詮釋有關女性議題的電影。廣義而言，則指凡是由女性導演所拍攝的電影（無論其類型或題材為何），以及男導演所拍攝有關女性題材的電影

都稱做女性電影（黃玉珊、王君琦，2010）。

而本研究則為非本質論立場並採狹義的女性電影定義，關注於女性導演的女性經驗，以及其所展現的「性別意識」，如 Tereas de Lauretis（1985b：163）宣稱，女性電影的目標「應該不再是摧毀或顛覆男性中心的視界，而是揭發它的盲點、間隙或壓抑的層面」，進而創造出另一種屬於女性或女性主義的視界（vision）（轉引自趙庭輝，2010）。因此，本研究以女性導演張艾嘉的電影為研究對象，透由電影文本所書寫的女性，來看其所呈現的女性經驗和女性意涵，以及其所隱含的性／別意識。

第二節 台灣之女性主義電影研究

台灣第一屆女性影展始自 1993 年，大量的西方女性電影傳入台灣，也奠定了台灣的女性主義電影研究。以下將由電影產製和文本面向介紹台灣的女性主義電影研究。

一、 電影產製研究

女性主義電影研究在產製部分多關注於女性導演及其作品，以及女性導演所在的電影產製環境。由於，電影導演長久以來多為男性所佔據，而當女性走入電影領域時，她們也面臨家庭與資源上的困境。林杏鴻（1999）的《叫喊「開麥拉」的女性－台灣商業片女導演及其作品研究》，以訪談來瞭解女性導演的背景與家庭，並分析女性導演的從影過程及處境，試圖找出台灣商業片女導演的個人及共同的影像風格。林杏鴻發現，台灣女性導演身分與家庭、婚姻難以取得平衡，因此拍攝題材容易因為性別因素而受限，所以，女性導演多拍攝以女性為主的題材，另一方面也為女性的自覺發聲，希望透過電影來展現女性聲音。至於台灣女性導演的風格，1970、80 年代初期的女導演作品受商業因素的影響，風格較不

明顯，不過，80 年代後期台灣新電影誕生，型塑藝術電影導向的電影風格，90 年代更邁向國際化。

而游婷敬（2004）的《凝視與對望_端睨九十年代台灣女性電影原貌》則由女性導演的作品風格延伸至電影工業的產製環境分析，文中分為兩部分，第一部分針對九十年代台灣女性導演的電影文本分析，第二部分則透過參與式觀察和深入訪談探討台灣女性電影作品及獨立製片模式下的工業環境分析。首先，游婷敬爬梳台灣八十年代電影中的女性形象，包括侯孝賢、楊德昌等，再檢視九十年代女性導演的作品風格，包括黃玉珊、王小棣、張艾嘉等；其次探討女性影展與獨立製片的關係，並賦予女性影展在公領域的貢獻。透過參與觀察與訪談，游婷敬認為獨立製片的時代來臨了，因其可以擺脫片廠制度的壓力，使女性導演以自己的創作模式和風格來展現作品。

此外，黃玉珊、王君琦（2010）的《新電影之後台灣女性導演及作品—作者、映像、語言》中爬梳 60 年代至 90 年代的台灣女性電影歷史脈絡。從 60 年代的「健康寫實主義¹」的傳統女性形象，再至 70 年代眾多改編鄉土文學的「鄉土寫實」，其較不著重於女性的刻畫，而 80 年代開始著重於描繪女性故事為主的女性自覺議題，最後並聚焦於 90 年代女性導演張艾嘉、黃玉珊、周美玲的電影作品討論，包括其作品內容與風格。黃玉珊、王君琦認為從台灣女性電影的脈絡可以發現當中的轉變，並且逐漸發展許多不同的議題，直至 90 年代後期，新銳的女性導演風起雲湧，其所展現出多元議題，包括自身經驗、性別議題、歷史題材、社會議題等，亦展現台灣女性導演的多元化與創造力。

上述女性導演的研究方向指出「女性導演」視角的重要性，認為透過女性導演的困境剖析有助於未來女性電影的發展，並可以女性導演的創作來述說女性的

¹健康寫實電影揚棄「義大利新寫實主義」的揭發社會貧窮、犯罪、落後的黑暗呈現，以其它濃厚的人道關懷精神，轉而專注於 60 年代台灣政經發展的黨政社會教化。參見廖金鳳（2001）。邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記。上網日期：2012 年 3 月 29 日，文建會台灣電影筆記，檢自：<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-269.php>。

經驗、建立屬於女性的聲音。

二、 電影文本分析

女性主義電影研究多著重於解讀電影文本所隱含的性／別意義，因此，以下再以男／性和女／性研究之分來說明電影文本的相關研究。

(一) 男／性研究

Allen G. Johnson 指出：「父權體制不是指我們任何男人或男人的集體，而是男人和女人都參與其中的社會。」(成令方譯，2008)。因此，在女性主義的性／別批判聲中，男性研究也繼之而起，電影研究開始關注電影文本中的「男性形象」和「男性主體」。康靜文(2002)的《《美國心·玫瑰情》與《鬥陣俱樂部》中男性主體之死》，援引意識形態理論、女性電影理論、心理分析、男性身體論述、傅柯的權力和規訓觀點、以及電影敘事理論來探討男性的主體性。透過電影文本的男性形象解讀，康靜文說明男性在父權體制下的尷尬處境，即男性如何在父權體制下自動被召喚進入男性陽剛的裝扮，進而失去主體性。而除了男性形象外，康靜文也在男／女性的權力互動關係中一併討論電影文本所展現的女性形象，如文本中試圖採取主動凝視的安琪拉、跳脫傳統女性的卡洛琳或者具壞女人形象的瑪拉，他認為女性鬆動傳統的女性規範時，也造成男性的焦慮感，最後，他強調無論男性或女性都受制於父權體制的性別控制。

而吳振邦(2004)的《先報告班長，再成為男人？—國片軍教電影的變遷與性別論述》則採女性主義的批評觀點，探討軍教片中男性形象的轉變，以及性別形象的再現與建構。吳振邦認為軍教片顯然是一種父權中心的類型，隱含著性別權力的不平等，因此，文本所再現的性別形象也服膺於主流的價值體系，像是女性雖然擁有軍官位置，但電影的再現重點卻在外表是否「漂亮」，將女性視為被

性慾化的客體，顯示女性進入男性的（公）領域時，性別不平等更是顯而易見。吳振邦發現，軍教片傳遞了男性必須透過當兵才能變成真正男性的性別意義，強化了陽具中心的陽剛形象，使男性必須展現其標準的男性氣概，建立出「軍人／成熟男性／父親」三位一體的形象。

此外，蔡昆奮（2005）的《許不了喜劇電影中的男性形象研究》奠基於性別理論、文化理論和精神分析，以符號學分析許不了飾演的《大小姐與流浪漢》（1981）、《傻丁有傻福》（1982）、《天生一對》（1984）、《小丑與天鵝》（1985）等四部電影。蔡昆奮視性別為一種游移狀態的「扮裝」，並從扮裝與逼真性的概念闡述男性形象的建構，研究結果歸納出兩項特色：一為過度誇耀的拜物化男性氣質；另一為被閹割的陰性化男性氣質。也就是說，傳統的性別價值根深蒂固，男性形象總是具備陽剛氣質，反之，當許不了呈現一種閹割化、陰性化特質時，就遭來一連串的懲罰，顯示此種性別價值觀是性別焦慮的根源。

另有平烈偉（2009）的《難言之隱／男言之影：論李安電影中男性形象的性／別展演與認同建構》，其透過女性主義理論的觀看視角來審視李安電影中男性的形象，並試圖挖掘「男性電影」的可能性，論述男性自覺是否能突破父權的框架。平烈偉認為，從李安電影中男性形象可知，男性被箝制於傳統禮教，男性主體也被壓抑和束縛，他並將李安作品中眾多受父權體制壓迫而無法真實做自己的男性形象歸因於四點：1. 父權文化與傳統禮教的約束與規範、2. 父權檢視的目光與自我內化的父權意識、3. 情感的壓抑與人格的扭曲無處宣洩、4. 強加於男性身上而難以卸下的男性堅強武裝。

上述四篇研究都指出電影所承載的意識形態，透過傳遞性別劃分的符碼來展現男性與女性氣質，而此種刻板印象在無形中被再建構，甚至成為主流的的意義。不過，蔡昆奮（2005）與平烈偉（2009）則站在較樂觀的立場，認為電影也

可成爲一種批判父權體制的政治武器。

(二) 女／性研究

從女性主義電影理論的發展脈絡來看，電影文本中的女性形象一直是女性主義電影研究的重要課題之一。因此，此部份透過台灣涉及性別與電影的研究脈絡進行探討。

高珮瑜（2000）的《Filmic Transvestism and Female Spectatorship》（電影中的扮裝與女性觀眾主體性），從電影《窈窕淑女》（1982）與《大亨也瘋狂》（1996）中的裝扮重新思考有關女性主體性的議題，其以精神分析、女性主義、Butler 的性別表演、後殖民主義爲理論背景，並透過電影的語言，包含鏡頭、剪接等來探討女性主體性所遭遇的問題，包括男性觀看、視覺快感、性別主體與心理認同的議題。高珮瑜發現，透過分析兩部電影不同的性別扮演角色，可探討扮裝與女性主體間的關係，並藉此爲女性觀眾主體的性別論述注入新的觀點。

而蔡秀佳（2004）於《女性的觀看與被看：從林正盛的電影〔美麗在唱歌〕和〔愛你愛我〕談起》中探討女性的觀看與被看，她以 Mulvey 所提出的觀看方式來討論文本的女性形象，另一方面又援用精神分析和 Althusser 的意識型態理論討論導演本身的意識型態。最後，蔡秀佳發現，雖然電影的敘事都由女性角色出發，但是整體的敘事觀看卻是男性的位置，顯然，林正盛的電影仍舊遵從父權體制的觀看方式。

而楊菀喻（2004）的《李安電影中的性別形象》，首先從作者論分析李安導演的作品特色，並由 C.G. Jung 的女性潛影理論，提出李安在電影文本中所展現的女性，其實即是李安個人潛意識中的「女性潛影」；其次，以激進派女性主義和女性處境的存在主義來探討李安作品中「女性」形象與「父親」形象的建構與塑造，並歸納出性別研究一般有三個重要的方向：第一，以女性主義研究而言，

它顛覆了傳統以父權為主的迷思，往兩性互利的方向邁進；第二，就男性研究來說，它揭示了一種新型人際關係和生活方式的可能性；第三，在同性戀及酷兒理論的研究上，它促進所有邊緣群體對主流意識形態及話語權力的挑戰。

同樣也探討李安的電影，曾武清（2005）的〈臥虎藏龍「藏」了什麼？從女性主義電影理論「男性凝視」觀點談論武俠電影新類型〉則使用女性主義電影理論的「男性凝視」觀點來分析文本中的女性形象，並發現臥虎藏龍中的男性人物其實未能掌握「觀看」的主宰權力，片中女性（尤以玉嬌龍為代表人物）反而更展現足以跳脫男性「凝視」的能動性，像玉嬌龍就有一套女性意識的模式，如「規避凝視」以及「扮演」，又如打破被觀看模式、不迴避鏡頭的觀看、或採取主動的觀看，此扭轉了「男性凝視」的觀看模式。曾武清認為李安電影中的女性形象有了革命性的轉變，女性不再只是一個被凝視的客體，他也認為李安為武俠電影置入新的元素，顯示女性形象在電影中的轉變。

而劉惠君（2005）的《貞子爬出古井之後—當代日本恐怖電影之女性形象研究》，從文化研究與女性主義角度，分析《七夜怪談》出現前後，日本恐怖電影中女性形象的變遷。研究發現，《七夜怪談》之前的女性／女鬼被刻劃為賢妻良母、犧牲奉獻的形象，顯然服膺於父權社會的刻板形象，而《七夜怪談》之後的恐怖電影中，女性形象則趨向妖魔化，女性角色雖然逐漸獨立自主，但仍然無法擺脫父權體制的框架。

周郁文（2005）則在《小女孩看天下—卡洛琳·玲克的電影及其風格》中，分析卡洛琳·玲克的三部電影文本《走出寂靜》、《冰淇淋的滋味》與《何處是我家》，並探討德國女性導演的作品風格與美學，以及女性導演的書寫策略。

而鍾慧盈（2006）的《論莎莉·波特電影中女性觀視的力量—以《驚悚》、《美麗佳人歐蘭朵》以及《夢幻舞神》為例》也著重於凝視和觀看位置，但將焦點

放在女性觀眾的觀看樂趣，而非電影文本中的性別角色互動。鍾慧盈以精神分析理論、視覺理論和性別理論分析英國導演 Sally Potter 的三部作品，並探討女性凝視。她認為雖然在精神分析的前提下擺脫不了陽具中心的觀看方式，但是觀者可以在認同、偷窺、戀物的交替過程中得到「男性」的觀視樂趣，更甚之，觀者可在影像疏離的觀影過程中得「女性」的觀影力量——一種不受陽具中心思想左右的性別意識，而 Potter 的影像，即可使觀眾與影像產生疏離，傳達出女性觀視力量，因為，在 Potter 的影像中所內含的女性凝視力量，即質問凝視、性別越界凝視、新生凝視的反覆過程中，建立以「人的差異」為中心，對性別尊重和包容的態度。

此外，李欣馨（2007）的《異化變相的女性主義—以宮崎駿動畫為例》也揭露電影中男性的凝視。李欣馨援用 Beauvoir《第二性》的概念，認為女性意義乃透過男性凝視而再製，她除了探討少女裙擺飄盪的形象成為視覺凝視的快感外，也說明父權體制下的女性同時成為異化的勞動者，使女性的形象進入一種支配關係，淪為第二性。因此，李欣馨強調宮崎駿雖然時常以女性角色為主，事實上卻是變相的父權體制控制模式，顯示父權體制會經過一連串異化的方式，使觀眾不易察覺，所以，女神形象、專業能力等，只是宮崎駿神話的中介物，隱而未宣的消費女體、女性為客體、他者、第二性，才是宮崎駿動畫中隱藏的本質，也就是說，宮崎駿的動畫再製了父權體制以男性凝視來建構女性意義的模式。

同樣也討論女性形象以及凝視問題，涂倚佩（2008）的《論蔡明亮電影中的女性主義敢曝—以《洞》和《天邊一朵雲》為例》更著重於女性的「慾望」和「主體性」。涂倚佩以 Robertson 的「敢曝」（camper）概念來說明女性觀者觀看的方式，Robertson 的理論開創性地跳脫異性戀或同性戀框架，她呼籲女性觀者將自己觀看的位置也視為一種敢曝，敢曝的扮演特質可以使觀者擺盪在主體和客體位置之間，於是女性觀者既可以將螢幕上的形象視為自我形象的「扮演」，又可以

回到觀看的主體位置，這麼一來女性觀者在觀看時，能夠享受主體流動的觀看樂趣，也正因女性觀者可以扮演各種角色，所以性別在敢曝的範疇中沒有固定意義，而使得女性觀者可以採取自由解釋的立場進行主動的觀看。

因此，涂倚佩認為蔡明亮電影中的女性表現出女性的慾望和強而有力的主體，顛覆了父權社會的女性形象，因為透過誇張的表現方式扭轉了觀看的位置，使女主角不再是被看的客體，而是具有發聲權的位置。涂倚佩說明道，她們的形象隨著歌舞劇出現，在強烈的疏離效果下，她們的慾望反而越趨強大且鮮明，於是，她們以女性主義敢曝的姿態展露了女性為慾望的主體，並以強而有力的凝視注視著觀眾，逆轉觀看的權力關係，使觀眾變成她們凝視的對象，而女主角除了凝視觀眾外，也質疑與顛覆了男性的凝視，例如《洞》中女主角用殺蟲劑噴男主角偷窺的眼睛，象徵女性對於男性凝視的回擊。

此外，涂倚佩（2008）更進一步認為，蔡明亮電影中的觀看模式也提供了女性觀者主動觀看的可能，因為透過歌舞劇，使性別呈現一種氣質的「扮演」，而顛覆了性別與觀看的模式，帶給女性觀眾有別於「男性觀看、女性被觀看」的模式，使女性觀者的觀看位置得以擺盪在主體與客體之間，體現了女性多元的樣貌。

事實上，涂倚佩所討論的「敢曝」概念，其實即就是透過誇大的性別扮演來拆穿性別的劃分，而黃郁傑（2009）的《Wuxias/Nuxias: The Subversion of Gender Performativity in Ang Lee's Crouching Tiger, Hidden Dragon》（武俠／女俠：李安臥虎藏龍中性別扮演的顛覆）也從 Butler 的性別扮演來看李安的〈臥虎藏龍〉，認為性別劃分是源自後天的性別扮演，而〈臥虎藏龍〉的扮裝模糊了性別的劃分，其成功地扭轉了性別的常規。

另外，林宴夙（2009）的《電影〈高跟鞋〉、〈安東尼雅之家〉及〈鋼琴教師〉中母親形象與母女關係之探討》中，探究女性主義所關心的母親角色，包含情感、

慾望與母女關係，並試圖解讀電影文本所展現的母親形象是否擺脫父權體制中心的觀點。林宴夙發現，三部電影皆呈現不同類型的母親形象與母女關係，而且，他們都對傳統的「母職」提出了質疑。

至於翁菁穗（2010）的《李安電影中女性角色之研究》也探討李安的電影文本，不過其僅著重於李安《飲食男女》、《理性與感性》、《臥虎藏龍》、《色／戒》等片中的女性角色，除探討電影中的美學形式，亦試圖解開李安所關注的女性議題。

上述研究不論是解讀女性亦或男性形象，都視電影中的性別形象為一種文化意義，並著重於探討性別（gender）是如何進入父權體制的象徵系統，主體又如何內化性別劃分的凝視位置。此外，研究也多關注於如何扭轉男性凝視的問題，如「裝扮」或破壞觀看模式，提供了女性觀看的位置以及觀影的樂趣。而女性主義電影研究除了致力於批判女性被壓迫外，也開始關注男性研究、酷兒、同性戀議題與母女關係的研究，試圖拆解父權體制，揭露性別壓迫，以實踐性／別解放。

小結

Christine Gledhill（1984: 18-48）認為，由於電影都是刻意選擇之後進行組合的結果，因此女性導演可以透過電影作為傳達女性意識的表現方式（轉引自趙庭輝，2010）。E. Ann Kaplan（1983／曾偉禎等譯，1997）也曾提到：「我認為男性凝視在定義及宰制女性成慾望對象（erotic object）以及設法壓制女性與母親（Mother）之間的關係上一留下一個不受男性「殖民」的空隙（gap），而透過這層醒悟，希望女性由此得以開始建立一個論說、一個聲音、一個位置，讓自己成為主體（subject）」。因此，本研究以女性導演為對象，視其創作的電影文本為女性書寫，並從電影語言和電影風格來看其所展現的女性形象與女性意識，以及其

所建立的女性主體位置。

而由台灣女性主義電影研究的文獻來看，其多關注於「男性導演」的性別建構與男性觀點的性別意識，相較之下較缺乏討論「女性導演」的電影文本。此外，少部份探討女性導演的電影研究文獻則多採歷史性的鉅觀視角來看台灣的女性電影，且多著重於女性創作的電影產製環境，因此，本研究專注於個別女性導演的女性視角，希冀提供不同於男性經驗的性別批判與意識。

本研究以張艾嘉導演的電影文本為分析對象，因為，張艾嘉早期的《少女小漁》即被譽為是具有女性意識的電影，之後，以不同年齡層女性問題的《20、30、40》亦叫好又叫座，且張艾嘉的電影文本常涉及性別議題，足以作為女性導演的代表，所以，本研究試圖由張艾嘉電影中的美學風格，探究其在女性位置所展現的女性形象，以及其所內涵的性別意識。

第三章 研究方法

本研究試圖探究張艾嘉導演的電影美學風格，並詮釋其透由美學形式所再現的女性形象，再深入解析張艾嘉導演的女性經驗背後所潛藏的性別意識。因此，本章首先概述本研究的研究方法，即作者論與類型研究，接續說明研究對象以及研究文本。

第一節 研究方法

一、 作者論

作者論一開始時是由一羣影評人，包括 Truffaut、Rohmer 和 Godard 在一本法國電影雜誌《電影筆記》(Cahiers du Cinema) 寫影評時形成的 (Schatz, 1981 / 李亞梅譯, 1999)。作者理論 (auteurism or auteur theory) 源自 1950 年代法國電影期刊《電影筆記》(Cahiers du Cinema) 的文章，指的是具有創見的導演，既撰寫劇本，又參與實務，以熟練的技巧管控電影攝製，而且注入明顯的個人風格與新意，即是電影的作者，類似文學作品的著者 (Nelmes, 2001 / 轉引黃新生, 2010)。

1954 年左右，Truffaut 開始在《電影筆記》提出「導演是電影真正的作者」一說，認為電影的靈魂不是製片 (producer)，不是編劇 (scriptwriter)，而是導演 (director)，他認為導演作為電影的靈魂人物，相當於有意識地創作嚴肅文學作品的作者，因而提出作者論，作者論的說法主要有三：

- (一) 導演經常處理同一主題或題材。
- (二) 導演有一套鮮明的個人風格
- (三) 電影能夠表現導演的個人視野，通過電影可以看到他如何處理

事物，對世界的看法。「視野」指導演的態度與立場，並不等同世界觀（鄭樹森，2005）。

而 Andre Bazin 於 1957 年四月份的《電影筆記》中發表一篇題名「作者的策略」(De La Politique des Auteurs) 的文章，他指出這個「策略」主要根據全部或一系列的作品（電影）來研究一個作者（導演），而同時亦根據一個導演的風格來研究他的每一部電影（劉成漢，1992）。至此，法國的《電影筆記》展開對於「作者論」的討論，將導演視為整部電影的核心，並且也將導演視為具有獨特的藝術價值。

之後，美國電影理論家 Andrew Sarris 將作者論概念應用於好萊塢電影的分析。Sarris 把導演視為一部電影的「作者」，這項觀點擬具一個理論，稱為「作者論」(auteur theory)（劉立行，2005）。他在一篇名為〈關於作者論的幾點認識〉(Notes on the Auteur Theory in 1962) 的文章中，解釋三個有關導演成為作者的評估標準：(1) 技術的純熟度；(2) 可識別的個性；(3) 內在意義（Stam, 2000 / 陳儒修、郭幼龍譯，2002）。

雖然 Sarris 的觀點遭致批評，不過，Sarris 也指出如何成為一名「作者」的依據，按 Sarris 技術純熟度的標準來說，導演能夠將抽象的構想轉換為影像給觀眾觀賞才是最重要的，並且有足夠的電影美學背景才能拍攝出穩定的視覺影像，因此才稱得上是一部「電影」的作者。除此之外，拍攝一部電影涉及各個面向，如電影的劇本、攝影師的鏡頭風格、演員、燈光、音效、剪接等，當中各個環節互相扣連，猶如一艘船隻的零件缺一不可，然而，真正掌舵控制方向的則為導演。奉行「作者論」的影評人必須嚴謹地研究一個導演的一系列作品，以斷定它們互相的關係是否有異同的結構、題材和風格存在，因為「作者論」的一個重要觀點，是有些導演的作品如果單獨來看可能平平無奇的，但作一系列的觀察則往往可以發掘出有價值的風格和主題來，而這些又常是該導演本人都未知的（劉成漢，

1992)。因此，瞭解導演一貫的風格，也即為 Sarris 所言的可識別個性，藉此來探究導演內在意義，包含導演的世界觀、價值觀等，即挖掘導演在作品中所傳遞的核心概念和立場。

一個作者論者關心的是，找出在電影大量生產所形成的一致性的壓力下，個體的創作成就，作者論把演員、編劇或導演的一部部影片放置在他們所拍的其他影片的脈絡下研究，看看是否達到整體一致的美學特點 (Bywater & Sobchack, 1989 / 李顯立譯, 1997)。而作者論在邏輯上是一種以作品為重心的分析方法，然而在實質上卻是一種影片的詮釋方式，影片的每項特殊因素都被分析者順著導演世界觀的方向加以詮釋 (Aumont & Marie, 1988 / 吳珮慈譯, 1996)。因此，本研究也透過作者論的方式來研究張艾嘉導演的電影美學形式，如鏡頭的運用、構圖、色彩、符號象徵，甚至其人物刻畫與對白等等，藉此瞭解張艾嘉導演的美學風格，並深入發掘張艾嘉導演在電影中所展現的女性意識與性別視角，除此之外，亦透過作者論方法來彰顯女性導演的「作者風格」與性別書寫。

綜合上述，作者論著重導演的美學形式，透過分析導演的風格來建立導演的作者地位與藝術價值，並試圖瞭解導演透由文本所傳遞的內在意義。然而，電影作品不僅是作者個人的美學風格和意義詮釋，更涉及外在的社會與文化脈絡，因此，本研究以類型研究來補足作者論所缺乏的權力關係與意識形態批判。

二、 類型研究

「類型」(genre) 原是一法文字，意指形式 (type) 或種類 (kind)，一旦應用於文學、電影和電視研究時，卻有更廣泛的意涵。傳統文學類型概念是指一般性的文學分類 (如喜劇和悲劇)，這種分類方法並沒有歷史或文化上的特別意義 (Allen, 1987 著 / 李天鐸譯, 1993)。類型意指透過有系統的評斷標準方式將其分門別類，而每種類型有其獨特的性質，以及其所展現的社會、文化意義。而類

型從文學批評方式轉而套用至電視、電影的批評，逐漸發展成爲對於大眾媒體一套固定的分類標準，另外，類型的研究也涉及產業、閱聽人以及文本三者的關係，類型的概念試圖建立起產業與閱聽人之間對文本一種共同的默契。

類型（*genre*）關注其價值觀、美學品質、藝術性，透過確定和區隔一個典型、特定類型來建立本身的類型（Hansen, 1998）。然而，每種類型都有一個不變的核心—展現它主題的對立和不斷發生的文化衝突（Schatz, 1981／李亞梅譯，1999）。因此，從古典的類型特質，經過一連串的發展、演變出不同的類型概念，藉此建立符合當代社會文化背景的類型概念。

類型研究可分成美學（*aesthetic*）、儀式（*ritual*）和意識形態三種取向，美學取向是以藝術表現的成規系統來界定，此取向與作者論特別有關；儀式取向則認爲類型是工業和觀眾的交換，經由交換而與文化產生對話（*speak of itself*），亦即藉此來維繫普遍的文化價值與信仰；意識形態取向則把類型視爲一種控制工具，亦即，類型使資本主義體系中的優勢意識形態得以再生產，其並定位詮釋社群而使正文的優勢意識形態自然化（*naturalize*），雖然三者實質上無法絕然劃分，但在闡釋電影和電視類型時仍能看出它們各自不同之處（Allen, 1987 著／李天鐸譯，1993）。

因此，本研究以作者論和類型研究的美學形式分析來看張艾嘉電影的美學風格，即從電影語言來看張艾嘉電影的構成形式（如鏡頭、構圖、色彩、符號象徵的運用等），再由意識形態取向來詮釋此電影文本的美學形式所蘊含的女性意涵及其背後的性別意識。

而在美學形式方面，本研究由視覺上的鏡頭取景、符號象徵、場景與聽覺上的聲音等四種電影構成元素來檢視張艾嘉導演的電影形式與風格，分述如下：

(一) 鏡頭取景：

電影的鏡頭取景包含鏡頭 (shots)、構圖、角度 (angle)、景深與特效等，也就是說，電影中任一景框 (frame) 內的攝影技巧是相輔相成、相互影響的。「鏡頭」即是電影的語言之一，而鏡頭的使用如同導演的眼睛，因此，透過鏡頭的使用能夠察覺導演的視角。一般而言，鏡頭的使用可約略劃分為遠景鏡頭 (long shot)、中景鏡頭 (medium shot) 與特寫鏡頭 (close-up)。遠景鏡頭可以說明主體與環境、空間的關係，如西部片經常描述一片遼闊的沙漠與牛仔，藉此凸顯牛仔在艱困的環境中求生存，所以，遠景鏡頭適合展現性別上的壓抑與情感的氛圍。另外，中景鏡頭通常拍攝膝部以上的範圍，透過中景鏡頭說明人與人或者人與物的關係，使用中景鏡頭來訴說故事能夠使觀眾感受臨場感，猶如在場的第三者般。而特寫鏡頭則以人的肩上景為主，主要刻畫人的五官表情，透過特寫鏡頭可以表現主體的內心情感，因此，特寫鏡頭能夠展現人或物的重要性或展現人物的情感，而使用特寫鏡頭則代表導演強調的重點，因此可以透過特寫鏡頭來瞭解導演本身的意識。

另外，構圖也是電影美學的一環，透過構圖方式展現出畫面的平衡或不協調感，即展現出景框內人、事、物的比例與關係，構圖的方式也能展現角色在畫面中所產生的意義，如權力關係、親近遠疏等意涵。

而在攝影的角度方面，牽涉人、事、物給予觀眾的感覺，如仰角 (low angle) 會使主體變高、變大，使主體具有權威性、壓迫感；而俯角 (high angle) 則相反，透過俯角的鏡頭則會使主體呈現弱小、無助等意涵；至於水平鏡頭 (eye-level shot) 是電影中最常出現的角度，主要用於交代敘事的發展，通常也是最客觀的呈現方式。另外，在景框內的水平 (level) 也具有意涵，如一般水平鏡頭即為一般人的視野角度，使人感到平衡、安定，另一種傾倒 (canted) 鏡頭則屬於不安

的水平角度。

(二) 符號象徵：

電影集結視覺與聽覺上的感官傳遞方式，每個景框內包含許多電影語言的元素，如鏡頭、聲音、服裝、色彩等。事實上，電影語言的美學形式就像中國文字的修辭學，而符號象徵即類似修辭學所說的譬喻、借代、象徵、比擬。符號象徵指電影文本中所呈現的物質素材（如房屋、家具等）和畫面色調（如燈光顏色和服裝等），因其隱含了導演的意識與觀點。

(三) 場景：

電影所呈現的空間，也具備情境的意義。Bazin 寫到：

人物在劇場中是最重要的，而銀幕上的戲劇卻可以不要演員，一扇砰然關上的門、風中的一片葉子、拍打岸邊的海浪都會加強戲劇效果；有些經典影片只有把人物當成配件，像臨時演員般或做為自然的比對，而大自然才是真正的主角（Bordwell & Thompson, 1993／曾偉禎譯，1996）。

由此可知，場景在電影中具有重要的意義，導演藉由選擇場景來敘事，即由場景所展現空間的氛圍、情境以及空間與角色之間的關係來反映角色的心境。

(四) 聲音：

從有聲電影的誕生開始，聲音即成為電影中不可或缺的元素之一。組成電影的元素有兩部份，一為視覺畫面，另一則為聆聽聲音的聽覺。因此，電影除了強調視覺畫面之外，也透過聽覺的感官來增加電影的真實性。

而聲音可區分為對白、音效與音樂聲。對白指角色之間的對話聲音，或者是角色的哭聲、笑聲等。而音效部份，一般以為其主要的功用在營造氣氛，但事實

上它也可以成爲電影的主要意義，如高調會使聽者產生張力感，尤其當該聲效又延長，其尖銳的刺耳感會令人焦躁不安（Giannetti, 1990／焦雄屏等譯，1992）。至於音樂則是相當抽象、純粹的形式，要務實地談音樂的「內容」，有時是相當困難的事，有歌詞時，音樂本身的意義就比較明晰，無論有沒有歌詞，音樂與影像配合時，意義就成容易傳達（Giannetti, 1990／焦雄屏等譯，1992）。而使用音樂美學的作品不勝枚舉，一方面能藉由音樂來烘托角色心境以及環境的氛圍，另一方面又能感染觀眾的情緒，挑起觀眾的共鳴，所以，音樂也爲電影中重要的環節之一，也成爲許多導演在電影藝術上著墨的語言。

而聲音的使用方式又可區分爲劇情／與劇情空間相關（diegetic）與非劇情／與劇情空間無關（nondiegetic）的聲音。聲音是有空間上的特性，因爲它產生自某一聲源，而此聲源可由其所佔的空間標明出來；如果聲音的來源是影片中故事空間裡的角色或物體，我們便稱這是屬於劇情／與劇情空間相關的聲音，影片中角色的說話聲音、物體所發出的聲音，或故事空間裡樂器所傳出來的音樂聲都是劇情內的聲音；另外有所謂非劇情／與劇情空間無關的聲音，指聲源來自故事空間之外，是爲了加強電影情節而配上的音樂即是非劇情的聲音中最平常的例子（Bordwell& Thompson, 1993／曾偉禎譯，1996）。

第二節 研究對象

張艾嘉導演 1953 年出生於台灣，外祖父魏景蒙是著名的新聞事業家，擔任過國民黨中央通訊社社長、新聞局局長、中國廣播公司總經理、國策顧問（陳飛寶，2000）。由此也可見張艾嘉導演出身名門書香世家，而張艾嘉更是一位全方位的才女，曾參演超過七十部電影，對於編劇也有涉及，她從幕前到幕後皆有涉略，甚至影響台灣的電視圈，包括《幕前幕後》的節目，以及戲劇《十一個女人》，這也奠定張艾嘉導演在電視圈、電影圈的地位。也因此，當年在台港中頗有權威

性的《天下雜誌》把張艾嘉列入新一代精英領導人物，而台港甚至有些影評家把她視為「新導演之母」(陳飛寶，2000)。

張艾嘉直至今日共執導十一部電影，其中有三部非獨立完成的作品，包括：第一部執導的電影，其為 1980 年接替車禍過世的屠忠訓導演的遺作《某年某月的某一天》，或稱《舊夢不需記》，此也展開張艾嘉的導演之路，她曾在《電影欣賞》的訪談中表示，初導《某年某月的某一天》時對於執導的方法都懵懂無知就貿然接下執導的工作，甚至，在《某年某月的某一天》的記者會上喝醉的說：『我拍得很爛，我什麼都不懂，我拍得很爛。』(轉引自黃建業、聞天祥、薛惠玲，2011)。不過，當張艾嘉導演經歷《十一個女人》製作時發現自己已經有所進步，進而拍攝自導自演的《最愛》，而《最愛》也為張艾嘉獲得香港金像獎與台灣金馬獎的最佳女主角。

此外，1987 年張艾嘉與王小棣、金國釗共同執導三段式交錯而成的故事《黃色故事》，《黃色故事》是一部女性在經歷婚姻歷程的電影，探討女性從婚前、婚後到離婚的轉折；1994 年張艾嘉則與楊凡、趙良駿共同執導《新同居時代》，《新同居時代》內包含《未婚媽媽》、《摘星記》與《怨婦俱樂部》三段交錯的故事，電影同樣也討論現代人的兩性議題。而為考量故事的完整性與一致性，本研究並未將《某年某月的某一天》、《黃色故事》及《新同居時代》列入研究範圍。

因此，本研究選取張艾嘉導演的八部電影文本為研究範圍，以鏡頭取景、符號象徵、場景和聲音等四種電影語言形式來分析其所展現的美學風格，並試圖探討其透由美學形式所再現的女性形象，再詮釋電影文本背後的女性意識和性別意識型態。八部電影如下列表：

編號	年代	片名	故事大綱
1	1986	最愛	白芸（張艾嘉飾）與吳明玉（繆騫人飾）兩人是相識十年的好友，兩人丈夫都已去世，無意之中，兩人提起過往，竟發現兩人的最愛竟是同一人，透過回憶敘說兩個女性的情感與友情的掙扎。
2	1992	夢醒時分	馬莉（鞏俐飾）與彼得交往，雖然彼得供她吃住，但她卻像一個沒有靈魂的軀殼，她壓抑著自己，為那股空虛感而失落，她以為得到真愛，但實質上卻非如此，反而是失去她自己。不過，當遇到王國威（鍾鎮濤飾）時，她似乎也悄悄轉變，她不依賴任何人，她決定自己重新出發。
3	1995	少女小漁	小漁（劉若英飾）與男友江偉（庹宗華飾）兩人從中國到紐約生活，為獲得綠卡，江偉透過管道安排小漁與MARIO結婚，最後，小漁得到綠卡，但是她也離開了江偉。
4	1996	今天不回家	故事由一個「家」開始延伸，從父親的婚外情，母親為此離家出走，兒子事業不順遂，女兒對婚姻的徬徨，劇中角色展現出對現狀的壓抑，是什麼束縛著他們？今天不回家透過幽默的手法傳達出沉重的社會壓抑。
5	1999	心動	故事從導演Cheryl（張艾嘉飾）與Wallace（蘇永康飾）討論電影劇本，展開一段劇中劇的故事，然而，實際上也是Cheryl的回憶。故事訴說著浩君（金城武飾）、小柔（梁詠琪飾）與陳莉（莫文蔚飾）三人的關係，浩君與小柔兩人的在熱戀時在旅館中渡過一夜，雖未發生任何肉體關係，卻因此而受家人反對，兩人最後以分手收場，而好友陳莉卻喜歡著小柔，但最後卻與浩君結婚。浩君與小柔數年後又在日本相遇。
6	2002	想飛	Joker（吳彥祖飾）透過PUB的女服務生保玲（李心潔飾）設計出虛擬的角色，而外表酷勁十足的保玲，卻在虛擬的她中獲得滿足感，以填補自卑感，最後，保玲移民之後，去找尋她心目中的樂園，而Joker也找尋到他畫中的那片樂園。
7	2004	20、30、40	透過三個故事展現不同女性的情感，從女性同性之間的情誼與夢想，到三十面臨感情、婚姻，最後到四十卻面臨離婚的命運，三段式的故事似乎就說著一個女性的生命歷程。

8	2008	一個好爸爸	李天恩（古天樂飾）飾演一位黑道大哥，當他與美寶（劉若英飾）相戀之後，生下一名女嬰，而李天恩從抗拒到慢慢接受女兒的誕生，甚至，開始學習如何當一位好爸爸。
---	------	-------	---

表 3-1：研究者整理

第四章 張艾嘉電影的美學風格與性別意識

電影誕生並成爲現代的「第七藝術」，電影美學也自然成爲衡量電影藝術價值的方式。彭吉象（1992）指出電影美學的思潮大致可以分成三個時期，20 年代初是電影的萌芽期，主要強調電影的逼真性；到 60 年代則是電影美學的成熟期，電影美學藝術趨於成熟，如蘇聯蒙太奇電影學派、義大利新現實主義、紀實主義電影等，這些電影美學的風格也奠定電影美學發展的基礎；直至 70 年代發展期，電影美學的思潮更注入許多方法論，如符號學、結構主義、精神分析等，使得當代電影美學產生豐富且多元的論述空間，更加入了許多哲學上的思辯。

這顯示當代的電影美學十分錯綜複雜，並且受到許多現代理論的影響，而在電影美學的眾多論述空間內，女性主義電影理論也參與其中。此外，每種藝術皆有其獨特的語言及展現方式，更有其審視美學的角度，而電影的獨特之處即在於它透過電影的語言，包含電影的鏡頭、構圖、剪接、聲音等美學形式集結了視覺與聽覺上的感官接收方式。因此，本研究透由張艾嘉導演的美學風格審視其所再現的女性形象，也就是透由視覺上的鏡頭取景、符號象徵、場景安排，以及聽覺上的聲音使用等電影語言來看張艾嘉導演的電影作品中所展現的女性形象，並探討其內含的女性經驗與性別意識。

本研究發現，張艾嘉導演的早期作品偏向探討傳統女性的壓抑，並試圖透過女性自我意識來擺脫性別上的宰制，包括 1986 年的《最愛》、1992 年的《夢醒時分》、1995 年的《少女小漁》和 1996 年的《今天不回家》；而後期作品除了仍從女性的成長與自我意識出發之外，更展現了女性的自我愉悅與解放，包括 1999 年的《心動》、2002 年的《想飛》、2004 年的《20、30、40》和 2008 年的《一個好爸爸》。

第一節 前期：壓抑的女性

本研究從張艾嘉導演早期的電影作品，包括《最愛》、《夢醒時分》、《少女小漁》和《今天不回家》，透過其鏡頭取景、符號象徵、場景安排和聲音使用等電影美學風格發現，張艾嘉導演試圖探究早期在傳統社會下，女性受父權體制壓迫的情況，因此，電影中展現出壓抑、受宰制的女性形象。

一、 鏡頭取景

電影的鏡頭取景包含鏡頭（shots）、構圖、攝影角度（angle）、景深與特效等。張艾嘉個人首部作品《最愛》，是一部純粹描述女性的電影，其以兩位女性白芸與吳明玉的回憶與現實的穿叉交錯來呈現她們與俊彥的三角關係。明玉與俊彥因工作關係相識而準備結婚，但是俊彥與白芸也逐漸產生情愫，三人關係既曖昧又矛盾。一方面白芸與明玉是摯友，另一方面俊彥又沒有勇氣悔婚，卻又心繫白芸，因此，電影文本大量使用中景鏡頭來展現三人的互動關係，並且透過三角構圖來說明三人角色的衝突關係（如圖 4-1、4-2），而俊彥為三角的頂點，也暗示俊彥左右為難無法選擇，至於白芸則呈現嬌小、邊緣的位置，即透露出白芸情感上屬於被壓抑的情況。

此外，《最愛》的主要場景為白芸與吳明玉兩人坐在椅子上對話，導演透過水平的鏡頭來敘述，展現出平衡的客觀陳述，不過，電影在彰顯三人矛盾的同時，張艾嘉透過兩人的傾訴來彰顯兩位女性的情誼，從發現矛盾到平衡，最終，隨著時間流逝以及俊彥的去世，對於白芸與明玉而言，一切如過往雲煙，是恨、是情敵再也不重要了，兩人最後攜手走入餐廳。



圖 4-1 《最愛》



圖 4-2 《最愛》

而在《夢醒時分》中，馬莉一個人隻身在香港，男友 Peter 是家境富裕的珠寶商，馬莉形同被包養，甚至，Peter 不願意讓馬莉外出工作。馬莉說：「我不是為了錢做事的，為了我的自尊心、自信心。」馬莉一個人在異地，又無身份證，彷彿一個軀殼般活著。馬莉一個人徘徊在街頭，導演透過兩個中景鏡頭、遠景鏡頭與俯角鏡頭來彰顯馬莉的弱小、茫然與無助（如圖 4-3），尤其，在遠景鏡頭中刻劃馬莉與景的關係，更凸顯出馬莉的渺小，並且，透過長時間刻劃女性的心境來展現女性的壓抑，此種鏡頭也是為了後續描述女性破繭而出所做的伏筆。



圖 4-3 《夢醒時分》

在三角構圖當中，顯示馬莉與男友 Peter 以及國威三人的關係，而此種構圖方式展現事件的衝突（如圖 4-4）。國威帶馬莉到拍賣會場，遇上男友 Peter。國威將號碼牌給馬莉，並且教馬莉如何競價，



圖 4-4 《夢醒時分》

馬莉與 Peter 父親展開競爭喊價，馬莉以八十五萬得標。Peter 父親更斥責 Peter 總是不慎選女友，甚至有人誤以為馬莉是泰國貴族，諷刺的是當馬莉是普通人身份，Peter 不敢將馬莉介紹給他父親。

而在這場拍賣場景中也顯示三人階級上的差異，事實上，馬莉的獨特仍源自於國威所賦予的權力。支配者企圖合理化女性乃配屬於私領域，以粉飾利益上的衝突，藉以鞏固男性擁有的支配權。因此，女性必須依附在男性與家庭的保護傘之下，但也因而失去其他的可能性，如同國威在劇中與快遞員工的打賭，國威信誓旦旦的說：「據統計這種商業大廈的男女比例是六比一。」這也說明，性別在工作比例上的懸殊，顯然，女性仍被禁錮在家庭中。不僅如此，男性藉由不斷要求女性既定的形象來符合男性標準，使得女性形象受到限制，如馬莉必需符合 Peter 與 Peter 父親要求的形象才能夠被認同，且必須是門當戶對的對象。因此，張艾嘉導演首先反映出社會一個普遍的現象，再藉由刻劃馬莉的離開與工作來展現女性對父權體制的反抗，以展現女性的自我意識，並且賦予女性存在的價值。

至於《少女小漁》是改編嚴歌苓的小說，而《少女小漁》則被視為張艾嘉的經典之作，也被譽為具有女性意識色彩的電影。在《少女小漁》中同樣出現三角構圖，當江偉為了拿到綠卡，透過友人找到馬里奧，希望藉由小漁與馬里奧假結婚來獲得綠卡，江偉甚至有權力決定小漁的未來。

江偉告訴小漁：「你知不知道假結婚要多少錢？」

小漁問：「多少？」

江偉回答說：「兩萬五。」

小漁說：「別逗了，那我寧可回去算了。」

江偉說：「好呀！回去啊！從此你就見不著我了。我來想辦法，妳知道一張綠卡咱們倆都齊了。」

小漁說：「要不等你畢了業找個工作，要不我再去找一份工，反正我已經習慣躲移民局的人。」

當江偉與馬里奧達成假結婚協議時，馬里奧問江偉：「她知道這件事情嗎？」江偉回答：「還不知道。」馬里奧又問：「她同意嗎？」江偉說：「她沒得選擇。」假結婚的方式也帶來三人的問題，甚至於引發馬里奧原配麗坦的衝突。



圖 4-5 《少女小漁》

從圖 4-5 中的三角構圖與對話即能發現，小漁在夾在江偉與馬里奧的中間，三人在公證結婚之後在門口合照，馬里奧表現出自然的模樣，而江偉雙手環抱在胸前，表現出不耐煩、厭惡的表情，反觀站在中間的小漁身穿紅色衣服，一手拿著一束花，另一隻手卻不知所措，表現出十分不自在的樣貌。

江偉因為對於小漁和馬里奧的親暱互動而感到醋意，而小漁則因一整晚等不到江偉回家，於是，兩人在郵局的窗口產生爭吵（如圖 4-6）。張艾嘉透過垂直切割的景框構圖展現兩人的對立關係，不過，此種對立關係馬上被江偉彌平，此也展現小漁長久以來一直處於被宰制的角色，也流露出小漁主體受到壓抑，甚至沒有選擇權。



圖 4-6 《少女小漁》

由於馬里奧的妻子麗坦回來發現這場假結婚，使得江偉、馬里奧與麗坦之間發生衝突（如圖 4-7），圖中展現前景與後景小漁的對比，景框內的小漁在最後面、也最渺小，這顯示小漁的無奈，再利用特寫鏡頭表現出小漁一個人沉默的看著三人的衝突，小漁的沉默與三人的爭吵形成強烈的對比（如圖 4-8），顯示她只是一個附庸者的角色以及無語、沉默的主體，也就是說，從假結婚到搬進馬里奧家中，小漁只是被擺佈、犧牲、壓抑的主體，但這也為小漁的蛻變埋下伏筆。



圖 4-7 《少女小漁》



圖 4-8 《少女小漁》

《少女小漁》除了故事以女性成長為主軸外，更強調女性意識的覺醒。小漁如同《夢醒時分》的馬莉一樣皆為離鄉背井的女性，張艾嘉導演透過中景鏡頭與遠景鏡頭，並用長達一分零七秒的時間，以十二個鏡頭來鋪陳小漁內心的孤單情境，透過小漁穿越繁華的紐約街頭來對比小漁內心的孤單（如圖 4-9）。事實上，只有女性電影才會長時間捕捉女性心境的轉折，張艾嘉透過馬莉與小漁的無語和沉默展現女性的壓抑，尤其是女性與景的疏離關係來展現女性的身影，使女性擁有一個自省的空間。



圖 4-9 《少女小漁》

另外，張艾嘉導演也透過三角構圖的中景鏡頭與淺景深鏡頭，將焦點放在小漁的表情來凸顯小漁的主體，此景框說明了小漁、江偉與雪莉的三角關係（如圖 4-10）。小漁似乎發現江偉背叛她，甚至她想放棄移民署的面談，不過，馬里奧告訴小漁：「我怎麼不幫你？我是尊重你的決定，不是江偉的，如果你不想去，我們就不要去，你也該在這時候學一學，多尊重你自己，這是你的生命。」張艾嘉導演透過小漁的特寫鏡頭以強調小漁的蛻變（如圖 4-11）。因此，透過馬里奧

的提醒，小漁開始自我反思。



圖 4-10 《少女小漁》



圖 4-11 《少女小漁》

最後，當小漁拿到綠卡時，馬里奧也生病了，小漁告訴江偉她希望留下來照顧馬里奧。江偉卻說：「我只等你五分鐘，你不下來我就走，你愛在那裡待多久就待多久。」小漁最後選擇留下來。因此，小漁終於擺脫長久以來被支配的命運，如同小漁告訴馬里奧她到美國的原因，小漁說：「江偉來美國之後，他母親擔心他會娶美國女孩子，所以她一定要我來，她把我弄進一個訪問的文化團，我就這樣待下來了。」長久以來，女性被刻劃成爲家庭犧牲奉獻的女性，因此，導演透過特寫小漁的鏡頭（圖 4-12、4-13），來彰顯小漁的情感與主體性。



圖 4-12 《少女小漁》



圖 4-13 《少女小漁》

而在《今天不回家》中，陳太太發現丈夫陳品嚴身上的香水與幼稚園秦園長相同，也意外發現丈夫外遇。導演透過中景與遠景鏡頭來述說陳太太的心境（如圖 4-14），並且透過溶的特效來顯示時間的流逝境，陳太太一個人獨自坐在丈夫的診所，即便後景的計程車司機發生衝突，陳太太仍不爲所動。張艾嘉導演透過一個強烈對比的情境與長時間刻劃女性的心境來凸顯女性無語、沉默的心靈空

間，使女性擁有反思的空間。



圖 4-14 《今天不回家》

隨後，陳太太跑到幼稚園找秦園長興師問罪，不過，秦園長反而告訴陳太太：「.....你活在什麼年代，男人女人一樣要為生存奮鬥，你以為整天待在家裡伺候男人，他就會對你好？你沒名沒姓嗎？」秦園長的一句話，也點醒陳太太，於是，陳太太也離開家庭，離開家庭的禁錮，並且尋找自己的主體位置，而非成爲一個依附男性、依附家庭的人。

綜觀上述，張艾嘉電影文本經常使用中景鏡頭來表現人與人之間的互動關係，並且透過三角構圖的方式來展現人與人之間的衝突、矛盾，使觀眾猶如在場、正觀看事件發生的第三者，所以，張艾嘉電影是一種「寫實」的表現風格。

寫實主義電影最早源於戰後的義大利，透過電影的拍攝反映當時的社會概況。寫實主義的電影多以真實世界的架構呈現在電影世界中，觀眾能夠自然而然瞭解寫實主義的電影世界觀，甚至誤認電影即爲真實世界。電影，不是一面映照現實世界的鏡子，它是一種對現實世界的詮釋（Suber, 2006／游宜樺譯，2009）。

而張艾嘉導演主要寫實的對象就是女性，其透過鏡頭美學來述說女性的情感與經驗。張艾嘉電影中所刻畫的是在權力邊陲的女性，如《夢醒時分》的馬莉、《少女小漁》的小漁與《今天不回家》的陳太太，她們的共通點在於缺乏一個主體的位置，馬莉被 Peter 控制、小漁依附於江偉以及陳太太被家庭所箝制。

父權社會賦予女性「母親」、「妻子」、「女兒」的身份，並且將她們歸屬於私

領域，彷彿在告訴她們「她們是幸福的」。如同 Peter 告訴馬莉：「你知不知道有多少女人想像你這樣。」然而實質上女性的主體性就消失在女性的身分中了，使女性必須依附於男性，如秦園長問陳太太「你沒名沒姓嗎？」女性確實已成爲一個無名氏。因此，父權社會中性別是一種男性／女性、主動／被動、支配者／附庸者的關係，支配者能控制附庸者的發展，並且試圖告訴附庸者「什麼是對她有益的。」而這種刻板印象在文化的潛移默化下成爲「正常」現象，所以，長久以來女性在人類歷史上總是缺席的，這也是因爲男性長期擁有掌控書寫的權力。

對此，女性導演開始擁有書寫能力時，就能藉由媒介來述說女性經驗、情感，並且以關懷女性爲出發點，張艾嘉的書寫策略即是透過鏡頭取景的表現手法來展現女性受壓抑與宰制的情況，並透過女性意識的覺醒而開啓女性主體位置的反思。

二、 符號象徵

符號象徵指電影文本中所呈現的物質素材(如房屋、家具等)和畫面色調(如燈光顏色和服裝等)，而張艾嘉導演慣用門／窗、水與紅色的服裝／色彩來象徵女性的處境與兩性的互動關係。

(一) 門／窗

張艾嘉導演經常藉由門／窗的符號意象來象徵角色的心境，藉以強調景與人的關連性。在《最愛》中，俊彥爲了見白芸於是到她的上班地點，並且，在電話亭中撥電話給白芸，但是，白芸藉故拒絕與俊彥見面，因爲，白芸與俊彥的感情是不被社會、明玉所允許的。張艾嘉導演透過俊彥在電話亭的畫面，以及白芸佇立在窗邊的樣態(如圖 4-15)來說明兩人情慾的壓抑與限制。而門／窗的符號象徵即展現景框內的角色心境，兩人在此符號之下如同被拘禁在牢籠之中，透過門

／窗的意象意指兩人是受禁錮的主體。



圖 4-15 《最愛》

而《夢醒時分》同樣也使用門／窗的符號象徵，馬莉看著鏡中的自己，手中拿著珠寶，但是臉上卻沒有任何一絲笑容(如圖 4-16)，張艾嘉導演透過此景框中水泥與鐵窗的符號意象，暗喻一座監牢，差別在於馬莉是住在一個華麗的監牢中。雖然男友 Peter 提供了許多金錢給馬莉，不過，馬莉卻無法獲得自我實現與成就感。之後，當馬莉意識到必需追求自我的成就感時，馬莉拿到身分證後立即決定搬家，鏡頭從



圖 4-16 《夢醒時分》



圖 4-17 《夢醒時分》

一個鐵門縫角度觀看馬莉搭車離開(如圖 4-17)。導演藉由圖 4-16 與 4-17 的門／窗意象，象徵女性主體的禁錮與解放，也展現了女性的主體意識。

另外，《今天不回家》即從「家」展開討論，透過父親、母親的婚變以及子女的互動來反思家庭的意義。

父親品嚴覺得他的一生都貢獻給家庭，身上背著無形的壓力，某次與秦園長發生外遇，意外被妻子發現，因此，品嚴決定要與妻子離婚：

母親說：「我要離婚。」

父親說：「我不反對。」

母親說：「診所怎麼辦？」

父親說：「不做了，我終於可以不做了。」

母親說：「那孩子怎麼辦？」

父親說：「他們還需要監護權嗎？你要都給你好了？」

母親說：「那錢呢？」

父親說：「反正也沒多少錢，都由你保管，我什麼都不要，我只要一點自由，我真的活膩了。」

接著，品嚴帶著行李離開了家（如圖 4-18），張艾嘉導演透過窗戶的鐵欄，象徵品嚴離開家庭，並且將焦點放在品嚴離開，引導觀眾視線的轉移。從兩人的對話可以發現，品嚴一直為家庭



圖 4-18 《今天不回家》

付出勞動力，因而失去了生命的樂趣，他最後選擇自由，選擇另一段愛情。不過，品嚴的外遇是從一個家，進入另一個家，實際上仍脫離不了父權體制的「家」，僅是從一個牢籠進入



圖 4-19 《今天不回家》

另一個牢籠中，尤其，當品嚴進入秦園長的家時，品嚴的角色開始轉變，他開始打掃房間、買早餐等，品嚴成為從事家務的家庭主夫，顯然，此與父權體制的性別角色相悖，他仍然必須回到父權體制固定的性別位置，因此，張艾嘉導演在此也弱化男性的反抗，只存在短暫的逃離父權體制與情慾解放。最終，他仍選擇回到原本的家庭（如圖 4-19），因此，張艾嘉導演即透過門／窗的意象來說明「主體」的宰制與框架。

而當陳太太跑到幼稚園找秦老師談判時，她告訴秦園長：「對，你能幹，你開放，對你來說或許只是玩玩，根本無所謂，但是，我的先生，我的家，是我的

生命，是我的生命。」由此可知，陳太太對於家庭的重視，之後，陳太太也離開家庭，遇見牛郎龍龍，並且住進龍龍的家（如圖 4-20、4-21），不過，陳太太仍然再進入另一個家庭的性別分工，她依舊如同照顧兒子的母親一樣，繼續從事家庭的勞務。



圖 4-20 《今天不回家》



圖 4-21 《今天不回家》

因此，當女性進入婚姻生活時，女性也進入「母親」、「妻子」的角色，她們開始為家庭、為子女犧牲奉獻，家庭甚至是她們的全部。傳統觀念認為性別是天生的，此「性別」差異導影響了後續「男主外、女主內」的觀念與實踐，不過，女性主義也試圖透由「母職」的研究來從事性別抗爭，希冀女性與男性一樣有獨立自主發展的機會。

最後在《今天不回家》，所有人又再一次回到家庭之中，母親學會開車，並且擁有一份保險業務員的工作，母親一邊煮飯一邊拉保險（如圖 4-22），表面上女性獲得工作權，似乎展現她的自主意識，



圖 4-22 《今天不回家》

然而母親最後卻必須成為兼顧家庭與事業的雙重負擔。導演在圖 4-22 的景框中，透過狹小的門縫展現母親在廚房內，將母親壓縮在狹小的廚房內，使得畫面比例十分擁擠，也暗示女性存在一個壓抑的空間，再次象徵性別主體受到宰制的意涵。

恩格斯（1884）在《家庭、私有制和國家的起源》即指出，早期一夫一妻的

家庭制度其實是為規範女性的忠貞，而一夫一妻的關係實質上即是一種臣屬關係，甚至是一種傳宗接代、鞏固私有財的方式，不過，隨著父權家庭、工業社會的發展情形，男性與女性逐漸化約成男主外、女主內的模式，因此，女性被排除在公領域之外（轉引顧燕翎、鄭至慧編，1999）。然而，在男性／女性、公領域／私領域的劃分下，也成為性別角色的枷鎖。男性為遵從父權制度而必須是陽剛的、權力的、強壯的，甚至要一肩扛起家庭的責任；女性則被要求是陰柔的、賢慧的、溫柔的、甚至要為家庭犧牲奉獻。

因此，「家」成為父權制度的溫床，性別的差異、性別的分工都在家庭中逐漸養成，甚至不易察覺父權體制的存在。張艾嘉導演在《今天不回家》中，透過「門／窗」符號來象徵父權制度的牢籠，透過角色「進／出」家門做為對父權體制的反抗，不過，從《今天不回家》中的母親角色發現父權體制再一次利用其他方式來控制「性別」分工，以合理化男性主導公領域的合法性，如母親試圖告訴龍龍如何進入「家」，以及母親除了工作之外，仍然必須堅守家庭勞務，才能使家庭秩序平衡。而父親最後回到原本的家庭，也削弱父親情慾上的解放。雖然，張艾嘉導演僅透過短暫逃離家庭的束縛來象徵對於父權體制的反抗，而最終又回歸傳統家庭的分工與束縛，但她也彰顯家庭的宰制意涵，並且藉由進／出家庭來反思性別關係與主體位置。

（二）水

古人常以「魚水之歡」來形容男女性慾之愛，其中多少隱藏著水意象與魚意象在「生命延續上」的原始思維；並將水之生命肇端與魚之強大生命力的象徵投射為對生命繁衍的原始思維（陳忠信，2004）。而水的意象為流動、變動，隱含著情慾上的流動與不被框架的形體，因此，張艾嘉導演透過此意象連結情慾的展現。

在《今天不回家》中的父親，父親一回家即被兒子澆了水，下一個鏡頭又插入一名女性躍出水面的低吟。剛過完六十歲生日，父親說：「你媽希望我吃素、禁慾，最好是當和尚。」鏡頭一轉，品嚴泡在浴缸內對著自己的下體說：「你也六十了吧？」接著又插入一個女性躍出水面的鏡頭（如圖 4-23）。暗示品嚴的情慾被受壓抑，以及對於「性」、「情慾」的渴望。



圖 4-23 《今天不回家》

不過，張艾嘉導演也透過「水」的象徵，使品嚴回到原始的開端—「家」，亦即，透過父親品嚴在游泳池中溺水來象徵重生，而父親在載浮載沉中彷彿看見妻子伸出手要拉自己（如圖 4-24），最後，品嚴靠著自己的毅力而獲救。然而，張艾嘉導演安排品嚴回到「家」時，也同時削弱父親情慾的解放，全部角色又再一次回到「家」。同時，雖然品嚴已經回到家，但當他看電視廣告時，又再次出現躍出水面的女體，鏡頭特寫品嚴，他吐出耐人尋味的嘆息。張艾嘉導演反覆透過女性躍出水面的畫面，除了展現品嚴對於情慾的渴望之外，也流露出品嚴情慾的壓抑。不過，在《今天不回家》中，女性的身體顯然成為父親品嚴觀看、慾望的對象，包括躍出水面的女體與秦園長。



圖 4-24 《今天不回家》

（三） 服裝／色彩

在張艾嘉電影中，女性經常穿著紅色服飾，「紅色」的安排能使觀眾視線得以聚焦於女性，藉以突顯女性所展現的意義。而紅色在中國為吉祥、喜氣的顏色。因此，張艾嘉導演在演員服裝的安排上常使用「紅色」來裝扮，藉此強調畫面中

的女性。

《少女小漁》中，小漁一開始即在一間裁縫工廠上班，隨後，移民局的人來抓非法移民者，小漁一聽到移民局即立刻逃到頂樓，小漁身穿紅色裙子，站在圍牆邊躲移民局（如圖 4-25），除了象徵小漁的處境危險之外，也揭開小漁壓抑的開端。



圖 4-25 《少女小漁》

而當小漁將與馬里奧假結婚時，小漁身穿紅洋裝，然而，在結婚當天也是小漁與馬里奧第一次見面，從小漁的難為情的表情也展現出小漁的無奈與不知所措，如在圖 4-26 當中，小漁前往結婚登記的場所，張艾嘉透過高聳的建築物



圖 4-26 《少女小漁》

與身穿紅色洋裝的小漁形成強烈對比，小漁甚至渺小到幾乎快消失，此也展現出小漁的壓抑與被宰制。然而，下一場景即為小漁與江偉的床戲，在此景框中，紅色的洋裝已被掛在檯燈上，整個房間充滿紅色的色調，而江偉與小漁的對話如下：

小漁：「江偉，輕一點，輕一點。」

江偉：「怎麼？怕人聽見？」

小漁：「不是，我是怕你把床給弄散了。」

江偉：「你得記住，妳是我的人。」

在這場景當中，「紅色洋裝」即為展現中國結婚的喜氣，也有象徵「婚姻」的儀式，然而，真正與小漁洞房的卻是江偉。從圖 4-27 與江偉的對話來看，江偉試圖破壞「婚姻」的儀式，並且擁有強烈的佔有慾，然而，在此場景中的小漁則展現出被動的主體，甚至，是受到傳統的婚姻關係所限制，如同江偉所說，必須是忠貞的。因此，透過紅色洋裝的符號來象徵小漁是受到父權體制與男性所宰制的客體。

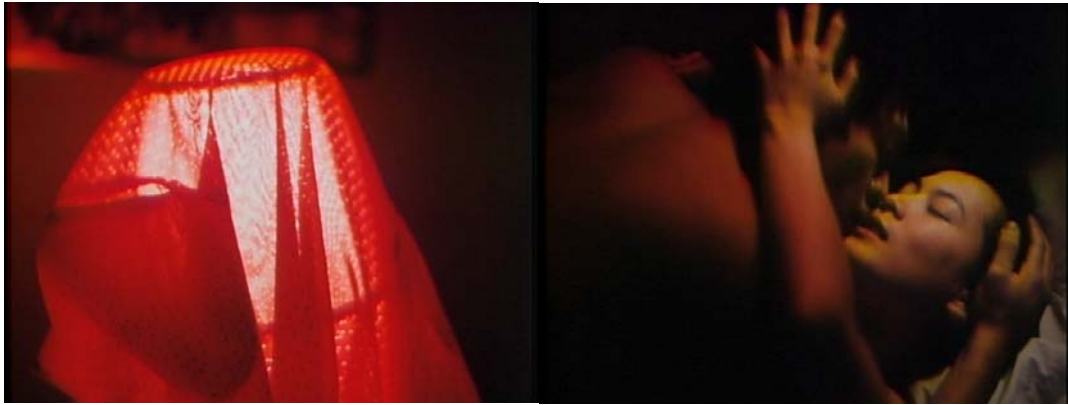


圖 4-27 《少女小漁》

而《夢醒時分》中的馬莉也反覆穿著紅色的衣服，並且展現出馬莉的轉變。馬莉從一個穿著打扮時尚的女性，轉變成為一個導遊小姐。當馬莉被 Peter 包養後過著衣食無缺的生活，也即是貴婦的生活，然而，卻是沒有名份的日子。Peter 因工作而無法陪伴馬莉，在圖 4-28，馬莉在車子裡與 Peter 通話時，Peter 總是在忙碌，即使馬莉穿著華麗的衣服去購物、逛街也無法彌平她的焦慮（如圖 4-29），因此，此時的馬莉僅是依附於男性的客體，而紅色雖然展現馬莉的美麗、性感，但也象徵她花瓶般的存在，不過，當馬莉意識到自我存在的焦慮時，她茫然的走在街頭，透過穿著紅色的衣服除了展現出女性的特質之外，也藉由紅色的色彩來凸顯女性的主體（如圖 4-30）。此時期的馬莉總感覺鬱鬱寡歡，直到馬莉拿到身分證時終於露出笑容（如圖 4-31）。因此，馬莉的離開以及馬莉擁有一份工作都使得馬莉獲得成就感，馬莉終於藉由成就感與存在感而獲得自我的主體性。因

此，張艾嘉導演即透過紅色來展現女性的特質以及女性強烈的存在感。



圖 4-28 《夢醒時分》



圖 4-29 《夢醒時分》



圖 4-30 《夢醒時分》



圖 4-31 《夢醒時分》

至於《今天不回家》的母親，因為與父親離婚後也穿紅色外套到兒子斯明開的舞廳，遇上了牛郎龍龍，隨後，遭到大姐頭的追殺，母親即與龍龍和長庚逃到山區，而三人談論著「婚姻」，而母親甚至連「性慾」都不敢說出口，因此，龍龍告訴母親，品嚴的外遇一定有原因，那秦園長身上一定有母親所缺乏的。

母親回答：「對，她比我年輕，她比我大膽，她比我開放，她比我不要臉。

」

龍龍：「她比你刺激。」

母親：「她比我淫蕩。」

龍龍隨後又問：「你上次主動要求妳老公做愛是什麼時候？」

母親欲言又止的說：「我覺得夫妻之間這並不是最重要的，重要的是這個男人對家有責任感，要給這個家安全感。」

而《今天不回家》的秦園長也穿著紅色的泳衣。品嚴第一次見到秦園長即是

秦園長從游泳池上岸的畫面，秦園長穿著連身式的紅色泳衣。當小芸發現爺爺品嚴身上的香水味時，品嚴即到浴室洗澡、露出十分滿足的表情，鏡頭插入品嚴正在想秦園長的畫面（如圖 4-32）。正如品嚴所說：「我就是喜歡你這種不囉嗦的女人。」張艾嘉導演刻劃的秦園長是一個美麗又性感、開放且敢愛敢恨的女人。相對的，母親穿著紅色西裝外套，一方面展現女性特質，另一方面則透由黑暗場景的對比顏色來凸顯女性，如母親在舞廳與山上時穿著紅色外套，一邊抽菸一邊談論性事（如圖 4-33），母親甚至無法說出「性慾」兩字，除了顯示傳統女性的保守，也流露出女性的壓抑。張艾嘉導演透過母親與秦園長的對比來展現兩個全然不同的女性特質。



圖 4-32 《今天不回家》



圖 4-33 《今天不回家》

三、 場景

在張艾嘉導演電影的場景中，經常出現舞廳／夜店／酒吧等空間，而這些場景中即成為女性逃避的空間。

《夢醒時分》一開始即有五位女性打麻將，並且聊著八卦，談論第三者如何對付元配，並且得到名車，或者透過生男孩而獲寵。然而，當他們看到馬莉時，又偷偷笑馬莉不需要對付元配，更慘的是 Peter 有個嚴格的老爸。張艾嘉導演透過五位女性的對話說明馬莉的困境，隨後，馬莉走進熱鬧的酒吧，落寞的一個人喝著悶酒，並且意外與國威喝醉酒而回到馬莉家中。此場景展現馬莉的孤單、寂寞，然而，馬莉也只能藉由酒精來麻醉自己、逃避現實。

而在《今天不回家》中，舞廳也是重要的場景之一，母親與龍龍即相遇在舞

廳的場景，母親因為受到父親外遇的打擊而來到兒子斯明開的舞廳，甚至，母親一點也不瞭解舞廳文化，透過服務生的說明才「賞大酒」給龍龍，還問龍龍一起跳舞是否也要賞大酒。最後，龍龍還將母親打扮的花枝招展，一身黑皮衣與高跟鞋的去舞廳跳舞，甚至，當父親躲在車內看到母親時，還問女兒那真的母親嗎，完全無法相信眼前的母親是從前那一個買菜、顧家的家庭主婦。

《今天不回家》的母親，透過進入舞廳來規避家庭的羈絆，不過，當母親又進入龍龍的家時，又自動進入家庭的角色劃分，也弱化了母親解放的可能。當龍龍又帶母親到舞廳跳舞時，雖然製造母親的解放機會，不過，張艾嘉導演透過兩個輕描淡寫的舞廳場域鏡頭，也淡化了母親的愉悅，也因此，母親最後又回到原本的家庭之中，說明了張艾嘉導演僅賦予母親短暫逃避的可能。

舞廳／夜店／酒吧等場所是一個封閉、燈光絢爛、吵雜、酒精、人群的空間，而此與家庭形成強烈的對比，如前述「門／窗」場景，性別主體被侷限於其中，也說明「家庭」乃箝制女性主體的壓抑空間，而張艾嘉導演賦予女性逃出家庭的束縛與情感的壓抑，即進入舞廳／夜店／酒吧的場景來逃避束縛。

四、 聲音

聲音可區分為對白、音效與音樂聲，或是劇情／與劇情空間相關（*diegetic*）與非劇情／與劇情空間無關（*nondiegetic*）的聲音。而張艾嘉導演在電影中擅長使用音樂來展現角色心境與環境氛圍，尤其是《少女小漁》更曾獲得第四十屆亞太影展「最佳音效」，因此，在聲音美學的分析部份，區分為對白、音效和音樂。

（一） 對白與音效

在《夢醒時分》中，國威碰巧搬到馬莉隔壁，在 Peter 慶生的場景中，張艾嘉導演透過兩個空間來表現聲音：一方面國威在聽錄影帶；另一方面 Peter 生日，

邀請朋友到家唱卡拉 OK，由於馬莉房間的卡拉 ok 聲音很大，所以，國威可以聽到馬莉房間的聲音，而張艾嘉導演即透過兩個空間的交叉敘述來展現聲音。

國威房間的錄影帶發出：「Thank you 是謝謝。.....如果你遇到瑪莉，想向她問候，你可以說，瑪莉，你好嗎？」而國威即跟著複誦「瑪莉，你好嗎？」不過，馬莉房間即傳來喧鬧的聲音，場景又轉到馬莉的房間。國威聽到吵鬧聲之後，錄影帶又碰巧說到：「氣色還可以解釋成臉色，英文是 Complexion，當某人不高興時，你可以說他的臉色很難看。」隨即錄音帶聲音源又延續到馬莉房間的場景，並且特寫馬莉不開心的表情，而房間的喧鬧即與馬莉的沉默形成強烈對比。

有位女生告訴馬莉：「我要可樂，減肥可樂，你是不是叫 Mary 阿？我聽 Peter 叫你 Mary，是不是？」馬莉搖頭說：「我姓馬叫莉。」女生接著說：「馬莉就是 Mary，一樣的。」而 Peter 與另一名女生唱著「其實你不懂我的心。」當有人要酒喝時，Peter 馬上用麥克風說：「馬莉，馬莉，馬莉，麻煩妳拿一點酒菜，馬莉，拿酒來，謝謝。」

從上述對話發現，張艾嘉導演透過聲音美學來結合兩個空間的敘事，國威的錄影帶直接呼應了馬莉的心境，而此場景也直接展現了馬莉的沉默與壓抑。

另外，當馬莉與國威參加拍賣會後，Peter 的父親對馬莉的印象很好，隨後，Peter 反而高興的告訴馬莉：「馬莉，來，這次我們可以結婚了，你知不知道我爸爸他說你什麼呀？他說你高貴大方，雍容華貴，還有，他說不知道你是哪個老朋友的女兒，我們計畫一下，首先你要學英文，廣東話不用特別去學了，就當你在國外長大的，或者就說你父母親去世了，給你留了很多遺產，後來你就長期住在這個歐洲，對，可是歐洲什麼地方呢？不行，不行，不能說歐洲，歐洲要說法文的，更麻煩了，這樣吧，我跟我爸爸說你住在英國，我爸爸不了解英國，我想你一年之後你的英文也應該差不多了，對話也應該沒有問題了，然後我再教你珠

寶、古董什麼的，OK？」Peter 的長篇大論與馬莉的沉默形成強烈的對比，馬莉終於意識到兩人的差異，馬莉不盲從於金錢的枷鎖，她認為自己擁有成就感才是真正的價值，因此，馬莉選擇離開。導演透過馬莉的沉默創造馬莉一個反思的空間，尤其，以馬莉的形象與心境來展現女性的成長與蛻變。

而在《少女小漁》中，小漁住進馬里奧家後，陸續引發麗坦與馬里奧的衝突，其中，當馬里奧貼心的幫小漁開門口燈時，也引發麗坦的氣憤，因此，麗坦與馬里奧開始爭吵。鏡頭拍攝在另一個房間的小漁，小漁口中念著英文單字，直至小漁睡著，外頭的爭吵聲仍然沒有停止。張艾嘉導演透過劇情／與劇情空間相關的聲音來敘說景框之外所發生的事件，不過，鏡頭仍在小漁的房間，即便沒有拍攝馬里奧與麗坦的爭吵畫面，也能透過聲音使觀眾了解小漁聽見兩人的爭吵聲。因此，透過小漁的畫面，以及馬里奧與麗坦的爭吵聲音來展現小漁的無奈。

最後，小漁在面臨與江偉離開，亦或留下來照顧馬里奧的抉擇時，小漁最終選擇照顧生病的馬里奧，她開始擁有自我的意識，在安靜的場景之中，江偉的喇叭聲、江偉的腳步聲更顯得急促，不過，此也對比出小漁的沉默以及小漁萌發的自我意識。

（二） 音樂

在《夢醒時分》Peter 慶生的場景當中，一群人唱著「夢醒時分」，然而，只有馬莉是沉默的、冷眼旁觀地看著喧鬧的人群，尤其，這首歌又直接呼應電影名稱「夢醒時分」，張艾嘉導演透過劇情／與劇情空間相關聲音，即眾人唱歌、飲酒作樂的歡樂場景，對比馬莉的無語與沉默，創造了一個反差的空間感，即房間的喧鬧與馬莉內心的沉靜。

而在《少女小漁》中，當小漁搬到馬里奧的住處，馬里奧聽著古典歌劇，而小漁一邊整理房間一邊聽著華語流行音樂，在兩者不同的文化背景下，兩人展開

了同居的生活，從文化差異到彼此相互瞭解，最後，小漁的堅忍與柔韌使得兩人化解了文化上的隔閡，成為忘年之友。張艾嘉導演透過劇情／與劇情空間相關聲音來強調兩人文化差異的衝突感。此外，導演也透過音樂來描述裁縫工廠女工的心境，並使女工之間產生共鳴，其中一名女工（夏台鳳飾）跟著電台的音樂唱著《決定》：

只是我根本沒有看仔細
對感情一點也沒有看清
只是從來不曾懷疑而來到這裡
早已給你全部的心
難道能把一切證明
你真的明白何為真心
也許你並不是我唯一的伴侶呀
雖然曾經最需要給你我鼓勵
相信你對我的付出是真心真意
我不會，我不曾，更不可能忘記
希望你別再把我緊握在你的手裡呀
多麼渴望自由自在的呼吸
你知道這裡的天空是如此美麗
就讓我自己作些決定

沈曉茵（1999）在《電影中的女性書寫：檢視張艾嘉《少女小漁》及《今天不回家》中的（少）女性書寫》提到，此首歌曲展現出小漁的省思空間，也是一個「無言的」女性空間。此場景透過劇情／與劇情空間相關聲音，鋪陳長達一分三十四秒的音樂，描述女工一邊裁縫，一邊撫摸著自己的小孩子，也引起了其他女工的共鳴，除了道出移民者遠離家鄉的苦悶與辛酸之外，更顯示出傳統女性的壓抑。而此音樂又透過鋼琴版的《決定》作為配樂而延續到小漁在家中的場景，小漁看著窗外，陽光從窗戶灑進來，小漁看著盆栽。張艾嘉導演透過與劇情相關和無關的音樂聲音來訴說女性的情感與氛圍，也就是說，在此兩分鐘的時間內，導演創造出屬於女性的沉靜空間。而此無語的沉默空間，也是女性心靈的自覺與

反思的空間。

另外，白瑞景在 1969 年導演《今天不回家》時，主題曲也曾轟動一時，當時姚蘇蓉演唱的《今天不回家》更被認為與政府「反攻大陸」的理念相悖，因此被視為禁播歌曲。接續，張艾嘉所執導的《今天不回家》改編自李崗所編的《上岸》，而張艾嘉透過鏡頭訴說「家」所開啓的問題。

在《今天不回家》中，牛郎龍龍在兒子斯明的餐廳演唱《今天不回家》，而大姐頭鳳姐也獨愛龍龍。由於龍龍的父母雙亡，他不認為有一個「家」的存在，不過直到最後遇到母親之後，龍龍也開始安定下來，住進一個家。張艾嘉導演透過龍龍演唱《今天不回家》：

徘徊的人 徬徨的心
迷失在 十字街頭的你
今天不回家 為什麼 你不回家
朦朧的月 暗淡的星
迷失在煙 霧夢境的你
今天不回家
為什麼 為什麼不回家
心在哪裡 夢在哪裡
不要 忘了家 的甜蜜
迷失的人 不要忘了 家的甜蜜
往事如煙 愛情如謎
迷失在 舊日情愛的你
今天不回家 為什麼 你不回家

而父親品嚴離家出走之後，母親也來到兒子的餐廳，聽著龍龍演唱著張艾嘉的歌曲《愛的代價》，也安慰了傷心的母親。最後，母親還賞了龍龍一杯三千元的酒，也引發後續與鳳姐的衝突。張艾嘉導演透過劇情／與劇情空間相關的聲音，展現牛郎餐廳的場域，並使龍龍得以安慰傷心的母親。

由於，《今天不回家》在當時時代背景而言是一首極具批判性的音樂，導演

透過《今天不回家》製了解放的可能，父親、母親皆逃脫家庭的責任，不過，《今天不回家》也只是短暫的假像，更弱化性別解放的可能。父親走入秦園長的家，母親走入龍龍的家。父親的角色從醫生變成家庭主夫，開始打掃家庭、買早餐，扭轉了原本男主外、女主內的模式，然而，此種模式違背了父權體制，因此最後父親仍然回應原有父權體制的召喚。而母親從一個家逃到另一個家，不變的是她仍然是父權體制的共謀者，她教導龍龍如何進入「家」，而母親最後也又走入「廚房」的空間。不過，導演仍賦予母親轉變的可能，母親開始從事「工作」，雖然是雙重勞務的身份。

綜觀上述，張艾嘉導演透由對白、音效話與音樂，展現出女性主體的宰制與壓抑。除此之外，朱自清曾提到：「沉默是一種處世哲學，用的好時，又是一種藝術。」而電影中的「沉默」則是藉由畫面的留白來展現更深層的語言，也更具情感的穿透力，因此，沉默的場景更有「此時無聲勝有聲」之意。張艾嘉導演透過電影的聲音來展現空間的畫面，而「沉默」的場景更創造女性無語的沉默空間，使女性角色與其他角色產生疏離感，藉此創造女性主體的反思空間。

五、 小結

綜觀張艾嘉電影的鏡頭取景、符號象徵、場景與聲音等美學風格發現，張艾嘉導演早期的風格偏向「寫實」主義電影，即以通俗而非艱澀、抽象的概念和表現手法，讓觀眾能清楚地理解電影內容。也就是說，張艾嘉導演常藉由中景與遠景鏡頭來展現女性的壓抑與女性的沉默，並也多以特寫鏡頭來彰顯女性主體的內心情感和性別反思。

因此，張艾嘉導演早期所形塑的女性角色，除了面臨性社會困境之外，也展現女性在父權社會下宰制與壓抑，亦即其展現女性生活在一個雙重限制的牢籠中。不過，張艾嘉導演也透由電影語言反覆強調女性的內心情感，以及女性在自

我省思後的轉變。

總之，張艾嘉導演早期的電影美學風格並沒有強烈的性別批判意味，而是透過壓抑的女性形象彰顯父權社會下的女性處境，並也透過女性沉默無語的反思空間和女性獨立自主的建立暗示了女性意識的開啓與性別抗爭的可能。



第二節 後期：愉悅的女性

本研究從張艾嘉導演後期的電影作品，包括《心動》、《想飛》、《20、30、40》和《一個好爸爸》，其鏡頭取景、符號象徵、場景安排和聲音使用等電影美學風格發現，張艾嘉導演試圖展現歷經了時代的變遷與思想的開放，女性除了抗拒父權體制外，並也開始尋求主體的歡愉，因此，電影中展現出愉悅與解放的女性形象。

一、 鏡頭取景

《心動》是張艾嘉導演首部以青春愛情為題材的電影，透過 Cheryl 編導故事來展現劇中劇，並且使用倒敘交叉的手法呈現兩條支線發展的故事，而劇中劇的小柔即為 Cheryl 自身故事的寫照。

當小柔與陳莉一同參加派對時，小柔與陳莉跳舞的畫面（如圖 4-34），以及浩君與小柔分手後離開香港到日本，浩君躺在頂樓彈著吉他（如圖 4-35），都是使用傾倒的鏡頭，張艾嘉導演藉由傾倒的水平來彰顯小柔與陳莉的狂歡，以及浩君的孤單。在《心動》劇中呈現複雜的三角關係，小柔與浩君分手後，陳莉即向小柔說出自己愛慕之情（同性之愛），十年之後，陳莉與浩君在日本結婚，直到小柔與浩君在日本相遇後，浩君與陳莉也離婚了，浩君希望小柔能與他結婚，不過，最終兩人仍然未能步入禮堂。而張艾嘉導演在描繪年輕時的小柔與浩君時，即採用傾倒（canted）鏡頭來敘事，除了展現出過去與現在的時空差異外，也彰顯青春歲月本身即是一種失衡的世界。



圖 4-34 《心動》



圖 4-35 《心動》

事實上，《心動》可說是《最愛》的青春版本，同樣從兩個女性的互動與親密私語來展現女性的情誼，也同樣愛上同一個男性，不過，《心動》已經不再強調三角關係的問題，反而著重於角色的自我感知。張艾嘉導演在《心動》展現三人的角色關係時，捨棄三角構圖的方式來展現角色的矛盾與衝突，顯示張艾嘉導演不再強調情感衝突的壓抑，如外遇、暗戀，並逐漸淡化道德上的監控，轉而彰顯角色的情慾流動。總之，張艾嘉導演的前期作品多以水平平衡的構圖，使畫面呈現出寫實與平衡的景框，並使用三角構圖的方式來展現角色的掙扎與壓抑；而在後期，張艾嘉導演除了延續前期的鏡頭外，更融入傾倒（canted）的鏡頭，使畫面更豐富、活潑而具有戲劇張力，也展現導演在技巧上的純熟，這也是張艾嘉在美學風格上的轉捩點。

另外，《心動》也是張艾嘉導演首部嘗試使用電腦特效的電影，在最後一幕採用電腦合成的動畫效果，透過小柔與浩君兩人站在樹下的畫面，在長達一分鐘的特效鏡頭內（如圖 4-36），展現張艾



圖 4-36 《心動》

嘉纖細的情感，創造出一種青春浪漫的唯美畫面。張艾嘉在花絮中曾提到，最後一場特效的畫面，對她而言是人一生當中最美好的畫面，因為人一生中總會有一次或那麼一個人是忘不了的。

換句話說，科技的快速發展推動了電影藝術的革新，使電影語言日新月異，表現的手法也越多元與創新，如 3D 電影即是技術上與觀看上的創新方式。而張

艾嘉的後期電影也利用電腦特效的視覺美學，讓電影跨越寫實與動畫的虛幻之間，使電影呈現輕鬆、浪漫的氛圍。

而《想飛》則是一部遊走在真實與虛幻之間的故事，描述阿玲為擺脫債務的糾纏而奮鬥，Joker 因為與公司對於虛擬角色的認知有差異而離開公司，最後，Joker 依照阿玲的模樣完成 princess-d 的遊戲。Joker 一開始因為誤服藥物而產生幻覺，在他眼中的阿玲彷彿是一位女戰士，對抗一群壞人。張艾嘉導演透過電腦特效來展現 Joker 的觀點，使畫面呈現出迷幻、虛幻的場景，彷彿置身於虛擬的世界(如圖 4-37)。《想飛》完全打破王子拯救公主的戲碼，反而是阿玲拯救 Joker，在圖 4-38 中，張艾嘉導演除了透過電腦特效來描繪場景，如打鬥、飛簷走壁與月亮的畫面，並使用傾倒的鏡頭來展現出虛幻的世界，也以仰角鏡頭來表現主體，使阿玲展現出的強大的力量與放大主體的效果。



圖 4-37 《想飛》



圖 4-38 《想飛》

對於 Joker 來說，他心目中的虛擬角色不需要是「36、24、36」，她不需要太完美，不需要擁有完美的身材，而是有自己的生命力、有個性，甚至有缺點，因此，Joker 利用阿玲的形象創造虛擬動畫世界的女戰士，不過，因為 Joker 與公司理念不合，他決定離開公司，創造出屬於他心目中的「princess-d」。

在虛擬世界的 princess-d 即是阿玲的化身，princess-d 渴望自由，這同樣也是阿玲所希望的。當 princess-d 上市時，阿玲也帶著家人離開香港。阿玲彷彿與 princess-d 一樣擁有一雙翅膀能夠飛翔，去尋找一個屬於她的「夢」，當阿玲擺脫

債務的糾纏之後，終於擁有自由了。最後，阿玲與 Joker 兩人分開各自去尋找一個夢，阿玲帶著母親與弟弟離開香港，而 Joker 踏上尋找阿玲喜歡的夢中草原的旅途。張艾嘉導演透過跨越虛擬與真實之間，描述女性追求「夢」的過程，並且透過動畫來象徵『夢』可以真實的存在。



圖 4-39 《20、30、40》



圖 4-40 《20、30、40》

至於《20、30、40》中的小潔與童，兩人因緣際會到台灣之後成為室友，而第一天即遇上地震，兩人因為從沒遇過地震而感到十分害怕，她們開始互相照顧、互相依賴，成為形影不離的好友。某天，兩人一邊化妝一邊聊天，突然開始嬉鬧玩耍，互相逗弄，最後兩人一邊哼著歌一邊跳著舞（如圖 4-39、4-40）。張艾嘉導演透過特寫鏡頭來展現女性之間的曖昧情誼，也透過中景鏡頭來展現兩人的親暱肢體互動，並且使用傾倒的水平表現出女性之間的嬉鬧，展現出輕鬆、活潑的氛圍。

《20、30、40》的小潔與童也如同《心動》的小柔與陳莉，都展現了同性的情誼與曖昧的味道，遊走在友情與愛情邊緣，使得青春期女性的互動增添一分曖昧的情愫。不過，雖然張艾嘉導演透過描繪同性之間的情誼來訴說女性的互動形態與經驗，卻並沒有刻意凸顯同性戀的愛慾，而是凝聚了同性情誼的能量，創造了女性多元論述的空間，也展現了女性的歡愉。

另外，在《20、30、40》的想想是一個同時擁有三段交往關係的女性，其中一個是住在國外的 Jack，另一個是錄音師小齊與已婚的 Brian。

當想想發現小齊與阿 May 過於親密時與小齊吵架，小齊不小心打破魚缸時，

Brian 即進門查看，隨後，小齊與 Brian 兩人即趴在床下抓地上的魚，兩人互相搶著抓魚（如圖 4-41）。當要買鋼琴的司徒來到想想家時，小齊立刻覺得想想同時劈腿三個對象，而想想也認為小齊同



圖 4-41 《20、30、40》

樣也與阿 May 有曖昧，即對著小齊說「人家自己送上門不要白不要，對不對？」同時，也轉頭向 Brian 說：「不要白不要對不對？」（即指自己也是送上門的）。因此，張艾嘉導演利用傾倒的鏡頭將三人壓縮在半個景框之中，展現出想想世界的失衡，並且使用輕鬆的鬧劇來訴說複雜的三角關係，同時也淡化衝突的三角關係。

而《20、30、40》的 Lily 因為丈夫外遇而決定離婚，當 Lily 離開家搭電梯時傷心的哭泣著，此鏡頭即透過翻拍監視器畫面來呈現（如圖 4-42）。當女兒與好友都詢問 Lily 為什麼要離婚、贍養費如何處理、未來該怎麼辦時，Lily 站在梳妝鏡前一邊化妝一邊回答（如圖 4-43）。然而，在圖 4-42、4-43 的構圖中，張艾嘉導演透過切割畫面、線條的構圖來展現 Lily 內心的破碎，並透過鏡子的反射展示 Lily 內心的焦慮、分裂，不過，Lily 隨即轉變心態，樂觀的面對自己的婚變而尋求自我的愉悅，如 Lily 與王先生的性愛場景（如圖 4-44），即採傾倒的鏡頭來展現性愛的激情與 Lily 的愉悅。



圖 4-42 《20、30、40》



圖 4-43 《20、30、40》



圖 4-44 《20、30、40》

最後，《一個好爸爸》以倒敘的手法與現實交叉呈現，並透過李天恩的第一人稱旁白來敘述故事，尤其，李天恩在劇中可以對著攝影鏡頭說話（可以跟第三者說話，但劇中其他角色不知道有攝影機的存在）。李天恩是一位黑社會大哥，

而陳美寶是一名律師，當李天恩與陳美寶第一次相遇時，張艾嘉導演透過電腦動畫的方式呈現兩人一見鍾情、怦然心動的感覺（如圖 4-45）。



圖 4-45 《一個好爸爸》

總之，張艾嘉導演後期的鏡頭取景融入了更多元的電影美學形式，像是透過電腦特效的表現手法來展現抽象的概念，如心動的感覺。此外，從構圖與敘事也發現，張艾嘉導演早期特別強調角色之間的性別權力角力，如《夢醒時分》的馬莉和《少女小漁》的小漁等，後期則明顯淡化性別的權力關係，顯示其女性形象的轉變，著重於描繪女性的感知與女性的愉悅，如《想飛》中的阿玲，破壞了父權體制的二元對立模式，打破男性剛強、女性柔弱的規則，又如《20、30、40》強調女性的獨立自主與愉悅。

二、 符號象徵

張艾嘉導演後期的電影作品也同樣延續前期作品的符號象徵，包括門／窗、水與服裝／色彩。

（一） 門／窗

張艾嘉導演的後期作品同樣也使用門／窗的意象來象徵女性的壓抑，不過，她更著重於如何抗拒父權體制，也更強調女性的解放。

在《心動》中，當小柔的媽媽知道小柔與浩君一起住在旅館之後，母親即帶小柔到醫院檢查（即檢查是否發生性行爲），她們急促的通過兩扇門（如圖 4-46），在此場景中，小柔哭著說：「我們什麼都沒做。」醫生安慰小柔說：「我知道，我會告訴你媽媽。」長久以來，女性情慾總是受到限制，像是女性是否為「處女」，又或者譴責妓女淫亂，但在多年之後，小柔與浩君重逢，也點燃兩人的情慾，浩

君進入小柔的房間（如圖 4-47），即使小柔發現浩君已結婚，他們仍然無法壓抑心中的情感，因此，兩人藉由情慾的解放來突破道德上的框架。



圖 4-46 《心動》



圖 4-47 《心動》

而在《想飛》中，阿玲的父親坐牢，母親因此精神失常，弟弟阿森又不務正業，使得家中龐大的債務都落在阿玲的肩上，阿森為了還債決定走私毒品，而阿玲為了不願意看弟弟鋌而走險，最後，阿玲偷偷的幫阿森走私，所幸，包包內的毒品



圖 4-48 《想飛》

早就被母親拿去玩而調包。阿玲的生活是混亂、糟糕的，她也因「家庭」因素而無法自由，阿玲因此告訴 Joker 想飛，而導演透過阿玲在鐵網的場景，暗示阿玲的主體受到限制，不過即使阿玲是壓抑的，她仍微笑的面對（如圖 4-48），她仍樂觀地堅信有一個夢存在。最終，阿玲夢想成真，帶著她的家人移民了。而 Joker 也透過阿玲的形態創造出能夠飛翔的 princess-d，Joker 也找到阿玲心目中夢想的草原。

至於在《20、30、40》中，Lily 因為離婚後不知道如何渡過周末，因此打電話找友人一起度過（如圖 4-49）。張艾嘉導演透過鐵門的符號來象徵女性的困境，隨後，Lily 與男性約會，打網球、



圖 4-49 《20、30、40》

慢跑、跳舞、性愛等，顯然當 Lily 揮別挫折的婚姻之後，又能立即找到自我愉悅的方式。

因此，門／窗的符號象徵成爲張艾嘉導演慣用的符號，藉此展現主體的壓抑與困境，不過，後期的符號象徵除了展現女性的困境外，卻更以樂觀的方式賦予女性新的生活契機，展現更多元、開放的女性樣貌。

（二）水

「水」是生命的泉源，更維繫著人體與地球的循環運作，象徵著原始生命的開端，彷彿在母體內的羊水孕育出生命。此神話思維的底蘊乃「回歸初始」(return to the origin)，生命由此回歸而獲得再生。(Mircea Eliade, 1958, pp51-54／轉引自陳忠信，2004)。張艾嘉導演的後期作品也同樣出現水的符號，並透過水的符號來象徵寧靜、沉澱的空間，以及重生的意涵。

在《想飛》中，精神失常的母親與 Joker 打麻將輸的時候，母親突然叫阿玲「洗牌」（用水把麻將洗乾淨）（如圖 4-50），雖然在此景框與敘事中的「洗牌」非常突兀，不過，卻也是張艾嘉導演所設的伏筆。隨後，阿玲代替弟弟從香港



圖 4-50 《想飛》

走私毒品到大陸，當阿玲被海關攔截後，海關翻開阿玲的行李袋時，阿玲害怕的說不出話，甚至眼淚都快奪眶而出，所幸，毒品早已被精神失常的母親當成麻將調包了，阿玲才喜極而泣。因此，用水「洗牌」儼然成爲阿玲「重生」的契機，隨後，阿玲也移民了，張艾嘉導演透過「水」的意象來象徵阿玲的重生所獲得的「自由」。

而在《20、30、40》中的想想一直非常矛盾地徘徊在三個男性之間，當想想

與男友小齊吵架時，小齊突然拿著一桶水潑向想想，接著，兩人卻又和好如初，並在與小齊發生關係後，想想在浴室內洗澡而將整個人泡入浴缸之中（如圖 4-51），透過水賦予想想寧靜的力量，而想想也渴望重生的力量。另外，劇中 Lily 與丈夫離婚，Lily 透過一連串的自我體認與對話，最後，她將自己的頭泡在洗手台內（如圖 4-52），象徵甩開過去，彷彿又獲得新生命，開始追求自己新的人生。張艾嘉導演透過 Lily 在挫折上的轉變，展現離過婚的女性並非是悲慘的，一樣可以具有自主的情慾，一樣可以擁有自主、豐富的人生。



圖 4-51 《20、30、40》

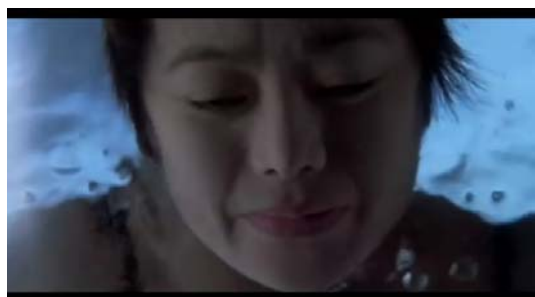


圖 4-52 《20、30、40》

至於《一個好爸爸》，李天恩是從小就是喜歡逞凶鬥狠的人，當結婚生子之後，李天恩開始改變，以符合一個「好爸爸」的條件。最後，唯一不符合的剩下「黑社會大哥」的身份，李天恩說：「李天恩當初花了一分鐘踏入江湖，卻用了大半生想盡辦法離開。」，顯示李天恩對自我身份的矛盾，不過，張艾嘉導演透過李天恩墜海假死的方式，賦予李天恩新的生命（如圖 4-53）。



圖 4-53 《一個好爸爸》

水以往給人陰柔的感覺，張艾嘉導演卻挪用「水」的意象來象徵女性從壓抑中覺醒，並賦予女性重生的意涵。

(三) 服裝／色彩

《想飛》中的阿玲，原本只是一名酒保，爲了生活所需兼職賣藥，她的生活僅剩下工作、家庭與債務，直到阿玲認識 Joker，他透過阿玲的形象創造出 princess-d，也建立了阿玲的自我認同。



圖 4-54 《想飛》

當阿玲到 Joker 家時，Joker 的父親教阿玲跳國標舞，當阿玲要離開時，開心地自己跳著舞（如圖 4-54），雖然阿玲並未穿著華麗的衣服，然而，阿玲卻是發自內心的快樂，張艾嘉導演即透過紅色的符號賦予阿玲對生命、夢的熱情。

而在《20、30、40》中的小潔與童，兩人到校園演唱，卻與校長的兒子起衝突，小潔說：「我想可能我們真的唱得很爛吧。」童回答：「不會，我覺得 Sunday Sisters 比齊豫唱的更好呀。」接著童即



圖 4-55 《20、30、40》

唱著《走在雨中》，兩人高聲唱著歌，一路上嬉鬧著穿梭在校園的走廊、樓梯間（如圖 4-55），紅色的衣服展現出女性的情誼與青春的樣貌。另外，當 Lily 意識到「離婚」不代表世界瓦解，因此，



圖 4-56 《20、30、40》

她透過飲酒、跳舞來解放自我（如圖 4-56），儼然展現出女性的自信風采與愉悅。

由此可知，張艾嘉導演透過「紅色」的符號來象徵女性的生命與熱情，「紅色」作為女性色彩的象徵，展現了出女性的「溫度」和女性的歡愉。

三、 場景

在《心動》中，小柔與浩君即是在 Party 的場所認識，尤其浩君喜歡彈吉他，喜歡音樂，而小柔更喜歡此場所的狂歡氣氛，因此，《心動》即反覆出現 Party 的場景（如圖 4-57），展現了浪漫的氛圍、青春的瘋狂，以及兩人的歡愉。



圖 4-57 《心動》

而在《想飛》中的阿玲也在酒吧當酒保，因此，阿玲對於此場景的喧鬧、昏暗、絢爛燈光、酒精以及音樂皆習以為常，甚至還常接觸到暴力與藥物。當 Joker 與阿玲在第一次見面的酒吧場景中，Joker 因為誤服藥物而產生幻覺，接著，阿玲與人發生衝突，展開一場廝殺，甚至，還救了 Joker。另外，當 Joker 的弟弟 Kid 到酒吧找阿玲時，Kid 說：「我看你很久了，我都搞不清楚你是男的還是女的。」阿玲隨即面無表情的將上衣攤開，露出她的內衣。Kid 又問阿玲是否有賣「糖」（指藥物），阿玲賣一個奶嘴給 Kid，Kid 拿到奶嘴即開始跳舞取悅阿玲，張艾嘉導演即透過 Kid 與他人跳舞的場景來展現酒吧的狂歡的氛圍。

雖然在酒吧的場景中，女性顯然成爲男性觀看的對象，但阿玲卻不規避男性的觀看，反而透過展現身體來抵抗男性的觀看，因此，張艾嘉導演在此賦予阿玲反抗男性凝視的力量。

另外，《20、30、40》的 Lily，離婚後即到酒吧引酒作樂，與男性跳著雙人舞，而友人與男性即露出驚訝、不可置信的表情（如圖 4-58）。顯然，社會上仍然對於女性有一套審視的標準，並將



圖 4-58 《20、30、40》

女性劃分在「家庭」的場域中，而當女性挑戰或是踰越此種規範後，即透過「凝視」來審判、處罰女性。不過，張艾嘉導演鏡頭下的 Lily 不但不服膺於父權體制的規範，反而能由此場域獲得愉悅感，因此，張艾嘉電影作品後期的女性已擺脫被監控的框架，能夠透由情慾的歡愉而反思自我的主體位置。

總之，張艾嘉導演展現女性進入「舞廳、酒吧」等場景所追求的情慾與歡愉，彰顯出女性的主體位置與性別解放的空間。

四、 聲音

(一) 對白與音效

在《心動》中，張艾嘉導演透過劇中 Cheryl 的旁白帶出劇中劇的故事。旁白即是一種劇情／與劇情空間相關的聲音，雖然鏡頭內的角色未開口說話，但是觀眾卻能聽見角色內心的話。

Cheryl 拿著小攝影機拍攝，一邊說：「如果說相識是緣分，那麼分手是否也是注定的呢？我一直想拍一個愛情故事，一個簡簡單單的愛情故事，譬如說...為什麼這個女的不是和那個男的在一起，而是和這個男的呢？可是幾年後她嫁的又可能是另一個人，對於愛情似乎永遠找不到一個清楚的定義，人與人之間，一切都很自然，很簡單，其實卻也不然。」在此場景中，張艾嘉導演透過 Cheryl 的獨白來展現 Cheryl 的想法，也藉此穿插過去與現在的敘事，再透過 Cheryl 與 Wallace 兩人的編劇過程，例如討論小柔與浩君的愛情故事而不斷地帶出劇中劇。Cheryl 一邊看著劇本，旁白道：「我好像從來沒有站在浩君的角度，去看整件事情，如果不是寫這個劇本，我大概永遠都不會站在任何其他人的角度去看，其實，每個人都是一樣的，每天忙忙碌碌的都是為了自己，為了現實生活，很少站在別人的立場去想，也就是因此，世界就變得很小很小，也不知道自己就失去

了些什麼，可能命運就此也不一樣，有誰敢說，自己一生沒有任何的後悔或是遺憾呢？」

不過，雖然張艾嘉導演透過旁白的聲音來訴說 Cheryl 的內心想法，但從整體敘事發現，Cheryl 劇中的小柔也即是 Cheryl 自己的故事，因此，導演讓 Cheryl 站在第三者的角度來觀看自我，即透過一種自我對話的形式展現女性經驗。

而在《想飛》中，Joker 騎腳踏車載著阿玲時，阿玲內心旁白：「夜晚可以這麼安靜，街道可以這麼寬闊，或許，我可以變成一個公主，將來會怎樣，我更沒有想過，可是這一刻，我相信我一定能飛。」（如圖 4-58）張艾嘉導演同樣透過女性自我對話來建立女性的自覺空間。



圖 4-59 《想飛》

至於《20、30、40》中，想想因為淋雨而發燒，在夢境中，她回想到小時候母親教導她彈鋼琴的畫面。

想想：「媽媽，為什麼我一定要彈鋼琴？」

媽媽：「為你自己好，學個一技之長，將來有一天你老公不要你了，你還可以教鋼琴養活你自己。」

想想：「可是，為什麼他不要我呢？」

媽媽：「這不重要，重要的是你已經做好準備，繼續練。」

夢境中的想想繼續彈著鋼琴，場景轉換到想想的現實生活，張艾嘉導演透過想想接續彈著鋼琴使夢境與現實空間串連。而夢境中的想想也反映想想缺乏安全感的心境。

最後，想想來到墓園，她告訴母親：「媽，我好想安定下來，可是為什麼這麼難呢？要找個愛我的人很容易，可是要找個對的男人又在哪裡呢？從小妳就告訴我，男人會拋棄女人，所以每次感情來的時候，我都抱著懷疑的態度去面對它，真的會有這麼幸運的事情發生在我身上嗎？愛情真的可以這麼單純嗎？而且那個對的人出現的時候我怎麼知道他就是呢？媽，妳起碼...可不可以給我一個"提示"？譬如說...哪裡的鐘聲突然響起，或者，天使突然唱歌了，哪怕就是一陣微風突然吹過來也好。」而當想想準備離開時，突然一陣風吹過來，想想即看到買鋼琴的司徒和他女兒。想想透過教司徒的女兒鋼琴，她告訴司徒的女兒：「以後長大可以彈給心愛的人聽。」想想透過彈著同一首曲子，卻彈出了不同的人生、也找到了幸福。張艾嘉導演透過鋼琴治癒了想想童年的陰影。

此外，《20、30、40》中的 Lily 因為發現丈夫外遇並生了一個小孩。Lily 毅然決然的離婚，她與女兒和友人的對話：

女兒問 Lily：「媽，為什麼？為什麼要離婚？」

Lily：「等你長大，長大你就會懂了。」

好友 A：「Lily，男人不可靠，沒有男人我們一樣可以過日子。」

好友 B：「你平常有沒有存私房錢呀？我告訴你，那個贍養費你千萬不能放過他，你都四十多歲了，再找個男人也難了。」

好友 A：「就算真的找到了，我想你也不要吧。」

Lily 對著鏡子的自己說：「為什麼不要？有好的為什麼不要。」

而某天，Lily 看著韓劇一邊哭一邊旁白說：「我終於感覺到痛了，在沒有找到特效藥之前，或許...或許韓劇加上冰淇淋是可以療傷的。」當 Lily 站在鏡子前歇斯底里的說：『我是個被拋棄的女人，我是個被拋棄的女人，我是個被拋棄的女人，我是個被拋棄的女人，我是個被拋棄的女人，我就是個被拋棄的女人』語氣一轉，Lily 豁達的說：『我就是個被拋棄的女人。』

此時，Lily 不再因為她是個「被拋棄的女人」自哀自憐，而是透過自我對話、自我自癒的方式來找到出口。張艾嘉導演透過重複的對白展現表演者內心的轉換，因此，畫面一轉，Lily 開始跑步，搭配著《我要你的愛》的音樂，也為故事畫下完美的句點。張艾嘉導演透過中年女性 Lily 面臨婚變的轉變，呈現女性的內心情感與蛻變過程。

綜合上述，張艾嘉導演在後期的聲音美學上著重旁白的使用，以此展現女性的自我對話，並透由女性所擁有的發聲權來訴說女性的經驗，以展現女性的成長、自我意識的甦醒以及女性主體性的建立。

五、 小結

張艾嘉導演後期的作品，其美學的形式已產生轉變，包括鏡頭的構圖、傾斜的水平與特效的手法，皆展現張艾嘉導演的電影表現手法趨於成熟，並呈現出較活潑、輕快以及虛幻、浪漫的美學風格。

此外，《心動》的小柔與陳莉、《想飛》的阿玲以及《20、30、40》的小潔、童、想想與 Lily 和《一個好爸爸》的美寶，這些女性都有著「愛情」的問題，包括同性愛情與婚姻挫折，然而，隨著張艾嘉電影美學的轉變，後期作品顯然已經擺脫傳統女性的壓抑與道德上的框架，並以女性的自我對話而建立女性的主體性，更透由女性自身的情慾來實踐女性的歡愉與解放。

而張艾嘉導演也在《世界電影》雜誌中表示：『在拍完《想飛》之後，我覺得應該拍點比較自然的東西，其實我的專長就是敘述女人和情感關係，所以我對這個構想（指 20、30、40 的創作）非常滿意，但是後來我又覺得挑戰性很大，因為要讓三個故事交織在一起，在編寫劇本和執導的時候都是困難重重，我通常不會管那麼多技術層面的事，我只想用自己的方法來敘事故事，不過這次我想來點不一樣的，讓這三個故事各有各獨特的風格，但是整體上也要融合得恰到好

處，這就是最高難度。(史金龍發行，2004)』由此也再次印證張艾嘉導演在後期作品中希冀呈現較為輕鬆、自然的風格。尤其，《20、30、40》為張艾嘉與弟子兵李心潔與劉若英共同創作的劇本，也展現三位不同年齡層女性的故事，甚至帶有個人半自傳的影子，如李心潔即刻畫離家的女性，而張艾嘉則描述離婚的女性。因此，《20、30、40》的 Lily 可說是反映出張艾嘉導演的個性，也展現張艾嘉導演在離婚的心境上，除了樂觀接受外，更強調女性勇於追求自我的愉悅。

總結而言，電影一直是社會文化的縮影，因此，女性電影即是透過電影的美學來展現女性導演的女性視角與性別意識。從張艾嘉導演的前、後期作品來看，前期的電影作品展現出被宰制、壓迫與拘謹的女性形象，而這些壓抑的女性又常處於沉默無語的景象，如《夢醒時分》的馬莉、《少女小漁》的小漁、《今天不回家》的母親，不過，除了透由「有苦說不出」的語境彰顯父權體制的壓迫外，無語的空間也是一種沉默的抵抗，更是性別意識覺醒與反思的空間，因此，張艾嘉導演也在前期作品中埋下女性自我覺醒的種子，女性的心靈逐漸產生化學變化，開始蛻變，以至於後期作品，張艾嘉導演除了展現女性的成長與突破困境外，更透過女性的愉悅和自我對話來建立女性多元的主體性。

由此可知，張艾嘉導演的作品是以女性陰柔的特質來展現女性導演獨特的風格，並藉由書寫女性經驗、女性意識與女性主體來建立女性多元的身影，不過，從張艾嘉的電影美學風格發現，她並非以強烈的批判手段衝撞父權體制，而是以柔性、溫和的方式呈現壓抑的女性形象，並透過女性的自覺和愉悅來展現性別意識與性別批判，更藉由社會體制與性別關係的矛盾而彰顯性別的多元空間。

第五章 結論

張艾嘉導演擁有豐富的經歷，才能在歷經演員、導演、編劇的累積下成就她今日在電影圈的重要位置。不過，看似獲獎無數的張艾嘉，卻始終未獲得「最佳導演」的殊榮，然而，張艾嘉導演對於導演工作仍然十分熱衷，即使遇到挫折仍越挫越勇，並且嘗試拍攝許多不同題材的作品，展現她不受限制的特質。

在本篇研究中，筆者將張艾嘉電影分成前期與後期作品，藉由電影的鏡頭取景、符號象徵、場景與聲音四部份來說明張艾嘉導演的美學，並分析其所展現的性別意識。研究發現，張艾嘉導演前期作品展現女性面臨的困境，呈現出壓抑的女性形象；而後期作品除了再現女性的壓抑之外，更強調女性的自覺與愉悅，因此，後期的作品轉向愉悅的女性形象。

張艾嘉導演前期的《最愛》、《夢醒時分》、《少女小漁》與《今天不回家》四部電影皆展現壓抑的女性形象。前期作品在鏡頭取景上多使用中景與遠景鏡頭來展現女性與環境的關係，使女性呈現渺小、無助的困境，並利用三角構圖來展現性別的互動關係，畫面中女性皆為渺小與邊緣位置，因此，鏡頭取景上女性皆呈現被動、無助、渺小與壓抑的樣貌。不過，張艾嘉導演仍會藉由特寫鏡頭來再現女性的成長與蛻變。

而在符號象徵上則使用門／窗、水與服裝／色彩等素材來象徵女性的處境。張艾嘉導演經常反覆使用門／窗的意象來象徵主體的禁錮，如《夢醒時分》的馬莉即藉由窗戶來象徵主體受到限制，再藉由馬莉離開家門象徵解放；又如《今天不回家》的母親，同樣透過進／出門來象徵對於父權體制的反抗。另外，藉由水來象徵《今天不回家》的父親對情慾的渴望。最後，又透過紅色的服裝來裝扮女性，一方面凸顯女性角色，另一方面，展現女性為被動、被凝視的客體，如《少女小漁》的小漁，即藉由紅色的符號來象徵傳統婚姻的限制。因此，張艾嘉導演

常使用物質素材將女性描繪為壓抑的主體。

另外，張艾嘉也藉由女性進入舞廳／酒吧／夜店等場景而暗示女性受到父權體制的限制，並賦予女性短暫脫離家庭箝制的可能來逃避父權宰制。

最後，張艾嘉導演利用對白、音效與音樂來展現女性沉默、無語的空間，使女性與角色產生疏離感，創造了女性反思的空間。

張艾嘉導演後期的《心動》、《想飛》、《20、30、40》與《一個好爸爸》，除了展現女性的壓抑之外，更強調女性的愉悅。後期作品的鏡頭取景方面，張艾嘉導演開始使用傾倒的水平來展現輕鬆、活潑的感覺，並以電腦特效來呈現抽象的概念與虛幻的氛圍，使女性的形象呈現出愉悅、歡樂的樣貌。而在三角關係的處理手法上也有顯著的轉變，前期透過三角構圖來強調女性的壓抑與邊緣化，但在後期，卻明顯淡化三角關係的角力拉扯，反而藉由傾倒鏡頭與輕鬆的鬧劇來彰顯女性情慾的流動，因此，後期的鏡頭取景風格已逐漸朝向女性的愉悅與解放。

而在符號象徵上也同樣使用門／窗、水與服裝／色彩等素材，但卻隱含不同的意義。在門／窗的意象上，雖然仍象徵女性主體受到壓抑與限制，不過，女性卻能樂觀面對，並找尋自我的愉悅方式，即後期的女性更強調女性在壓抑過後的愉悅。另外，前期透過水的意象來表徵男性的情慾渴望，女性則成為男性觀看的客體，但後期則以水來象徵女性的重生，使女性能夠藉由水獲得寧靜、重生與解放。而在服裝／色彩方面，前期的紅色隱含女性主體受到父權的限制，並成為被觀看的客體，而後期卻是藉由紅色符號來象徵女性的熱情、生命與女性的歡愉。

此外，在場景方面同樣出現舞廳／酒吧／夜店，不過，前期的場景是女性逃避的空間，使女性獲得短暫解放，最終又回歸父權的道德枷鎖。相反的，後期的女性角色卻能夠優游相同的場景，而此歡愉的空間也使女性主體突破了男性的觀

看與道德的監控。

最後，在聲音的對白與音效部份則著重於讓女性角色透過自我對話的形式展現女性的愉悅，也就是說，前期以女性的沉默和無語來建立反思的空間，後期的女性則開始具有訴說、發聲的話語能力，並透過自我對話來強調女性的主體位置。

綜觀上述，張艾嘉導演的電影風格有著顯著的轉變，前期作品以壓抑的女性來凸顯女性的處境，使女性產生反思。而隨著張艾嘉導演的生命歷練與社會開放，後期作品則逐漸以女性的愉悅來破除父權體制的壓抑，並透過女性歡愉與自我對話來建立女性的主體位置，由此可知，張艾嘉導演在後期除了凸顯女性的困境之外，更具有性別的能動性，使女性開始擺脫以往的框架，並得以實踐性別解放。

雖然，相較於許多風格顯著的女性導演，張艾嘉並不算是基進前衛的女性主義者，像是台灣導演周美玲，其拍攝的彩虹三部曲旨在探討同志議題，展現前衛女性導演的風格，而同樣在電影中觸及女同性戀議題，張艾嘉導演所展現的女性情誼卻相當含蓄，且情慾解放的程度也相對保守。此外，香港許鞍華導演的電影作品將觸角延伸至中下階層的女性。由此可知，張艾嘉導演在性別議題上較為保守，且受限於中產階級的框架，不過，這並未減損她在電影美學和性別文化上的重要性，因為張艾嘉導演對於女性的詮釋來自於自身的背景和歷練，成為張艾嘉獨特的電影美學和性別觀點。

事實上，《20、30、40》中的 Lily 面臨離婚，戲外的張艾嘉也曾離過婚，但情感上的挫折與經驗卻也是張艾嘉導演的創作能量，並也透由電影創作而展現張艾嘉的感情觀，所以，張艾嘉導演特別擅長拍攝女性題材的電影。不過，張艾嘉的後期作品也嘗試多元的題材，像是《一個好爸爸》即以男性為主，透露出張艾嘉導演開始突破以往的題材限制。如同她在訪談中強調：『《最愛》讓我比較清楚，

我自己拍哪一種類型的電影是可以掌握得比較好。我後來知道我拍女性的、感情的是我比較擅長的。可是知道了以後，又會想去嘗試其他東西。(轉引自黃建業、聞天祥、薛惠玲，2010)。」

在現實生活中的張艾嘉是一個為愛痴狂的女性，她曾說：『我一直很想走到導演的崗位上，因為做導演需要了解與體會的東西太多了……我一生中最大的目標就是生個孩子，我想做真正的製作「人」，我倒不覺得導演是我一生中最大的目標，只是我認為比較可以勝任的工作（轉引自鄭慧蘋，1991）。』所以，張艾嘉的兒子奧斯卡，對張艾嘉來說即是人生中最好的獎項，直到 2000 年張艾嘉的兒子奧斯卡被綁架後，也改變張艾嘉對於兒子的教育方式，之後，張艾嘉更投身公益活動。

因此，從張艾嘉現實生活與其所執導的電影中皆展現張艾嘉導演的「真」，流露出張艾嘉導演對於愛情與夢的信仰，並且展現她對於生命與電影的樂觀態度，而這也就是她電影中所帶給觀眾獨有的一道希望的暖流。

整體而言，張艾嘉導演透過她自身的女性經驗來書寫女性形象，展現她對女性的關注，並藉由書寫女性的形象來訴說女性的經驗與歷史，更呈現了女性導演獨有的女性意識。而張艾嘉導演的風格轉變也凸顯她自身意識的轉變：從女性的壓抑到女性的愉悅，並藉由女性的愉悅來解放性別的壓抑。

參考文獻

中文文獻

- 史金龍發行 (2004)。〈世界電影〉。《三個女人的感情心事【20.30.40】》。423 期，86-88 頁。
- 平烈偉 (2008)。《難言之隱／男言之影：論李安電影中男性形象的性／別展演與認同建構》。台南藝術大學音像管理研究所論文。
- 成令方譯 (2008)。《性別打結—拆解父權違建》。台北市：群學。(譯自 Johnson, Allen G.(1997).*The Gender Knot-Unraveling our Patriarchal Legacy*)
- 吳振邦 (2004)。《先報告班長，再成為男人？—國片軍教電影的變遷與性別論述》。輔仁大學大眾傳播學研究所論文。
- 吳珮慈 (2007)。《在電影思考的年代》。台北市：書林。
- 吳珮慈譯 (1996)。《當代電影分析方法論》。台北市：遠流。(譯自 Aumont, J.& Marie, M.(1988). *L'Analyse des Films*)。
- 吳莉君譯 (2005)。《觀看的方式》。台北市：麥田。(譯自 Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*)。
- 李天鐸譯 (1993)。《電視與當代批評理論》。台北市：遠流。(Allen, Robert C.(1987).*Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*)。
- 李亞梅譯 (1999)。《好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度》。台北市：遠流。(譯自 Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio*)。
- 李欣馨 (2007)。《異化變相的女性主義—以宮崎駿動畫為例》。台東大學兒童文學研究所論文。
- 李根芳、周素鳳譯 (2003)。《文化理論與通俗文化導論》。台北市：巨流。(譯自 Story, J. (2001). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*)
- 李臺芳 (1996)。《女性電影理論》。台北市：揚智文化。
- 李顯立 (1994)。《女性與影像—女性電影的多角度閱讀》(游惠貞編)。台北市：

遠流。

李顯立譯(1997)。《電影批評面面觀》。台北市：遠流。(譯自 Bywater, T& Sobchack, T. (1989). *An Introduction to Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film*)。

沈曉茵(1999)。〈電影中的女性書寫：檢視張艾嘉「少女小漁」及「今天不回家」中的(少)女性書寫〉。中外文學，第28卷，第5期，頁32-44。

周郁文(2005)。《小女孩看天下一卡洛琳·玲克的電影及其風格》。臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所論文。

林文淇譯(1997)。《電影的社會實踐》。台北市：遠流。(譯自 Turner, G. (1988). *Film as Social Practice*)。

林杏鴻(1999)。《叫喊「開麥拉」的女性—台灣商業片女導演及其作品研究》。成功大學藝術研究所論文。

林宴夙(2009)。《電影《高跟鞋》、《安東尼雅之家》及《鋼琴教師》中母親形象與母女關係之探討》。臺北市立教育大學視覺藝術學系論文。

涂倚佩(2008)。《論蔡明亮電影中的女性主義敢曝—以《洞》和《天邊一朵雲》為例》。成功大學藝術研究所論文。

翁菁穗(2010)。《李安電影中女性角色之研究》。台北藝術大學美術史研究所論文。

袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯(2009)。《概述通俗文化理論》。台北市：韋伯。(譯自 Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*)。

康靜文(2002)。《《美國心·玫瑰情》與《鬥陣俱樂部》中的男性主體之死》。成功大學藝術研究所。

張君玫譯(2001)。《文化消費與日常生活》。台北市：巨流。(譯自 Storey, J. (1999). *Cultural Consumption and Everyday Life*)。

張雅萍譯(2001)。《大眾電影研究》。台北市：遠流。(譯自 Hollows, J. & Jancovich, M 編.(1995). *Approaches to Popular Film*)。

張錦華，劉容玫譯(2004)。《女性主義媒介研究》。台北市：遠流。(原書 van Zoonen, L. (1994). *Feminist Media Studies*)。

- 陳忠信 (2004)。〈試論《山海經》之水思維—神話與宗教兩種視野的綜合分析〉。
《成大宗教與文化學報》。第三期。
- 陳飛寶 (1999)。《台灣電影導演藝術》。台北市：亞太圖書。
- 陳儒修、郭幼龍譯 (2002)。《電影理論解讀》。台北市：遠流。(譯自 Stam, R (2000).
Film Theory: an introduction)。
- 陳儒修、黃慧敏、鄭玉菁編 (1999)。《凝視女像：56 種閱讀女性影展的方法》。
台北市：遠流。
- 彭吉象 (1992)。《電影：銀幕世界的魅力》。台北市：淑馨。
- 曾武清 (2005)。〈臥虎藏龍「藏」了什麼？從女性主義電影理論「男性凝視談論
武俠電影新類型」〉。廣播與電視。24 期，93-120。
- 曾偉禎等譯 (1997)。《女性與電影—攝影機前後的女性》。台北市：遠流。(譯自
Kaplan, E. Ann. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*)。
- 曾偉禎譯 (1996)。《電影藝術：形式與風格》。台北市：麥格羅希爾。(譯自 David
Bordwell, D. & Thompson, K. (1993). *Film art: An Introduction*)
- 游宜樺譯 (2009)。《電影的魔力：Howard Suber 電影關鍵辭》。台北市：早安財
經文化。(譯自 Suber, H. (2006). *The Power of Film*)。
- 游婷敬 (2004)。《凝視與對望_端睨九十年代台灣女性電影原貌》。台南藝術大學
音像藝術管理研究所論文。
- 焦雄屏等譯 (1992)。《認識電影》。台北市：遠流。(原書 Giannetti, L. (1990).
Understanding Movies)。
- 黃玉珊、王君琦 (2010)。《台灣女性導演研究 2000-2010：她·劇情片·談話錄》
(陳明珠、黃勻祺編)。台北市：秀威資訊科技。
- 黃建業、聞天祥、薛惠玲訪問 (2011)。〈幕前幕後—尋訪張艾嘉的創作軌跡〉。《電
影欣賞》。148 期，3-35 頁。
- 黃新生 (2010)。《電影理論》。台北市：五南。
- 楊苑喻 (2004)。《李安電影中的性別形象》。佛光大學文學研究所論文。
- 趙庭輝 (2010)。《敘事電影與性別論述》。台北縣：Airiti Press Inc。

- 劉立行 (2005)。《影視理論與批評》。台北市：五南。
- 劉成漢 (1992)。《電影賦比興》。台北市：遠流。
- 劉惠君 (2005)。《貞子爬出古井之後—當代日本恐怖電影之女性形象研究》。淡江大學大眾傳播學系論文。
- 劉森堯譯 (1996)。《電影語言：電影符號學導論》。台北市：遠流。(原書 Metz, C. (1994). *Essais sur la signification au cinema*)。
- 蔡秀佳 (2004)。《女性的觀看與被看：從林正盛的電影〔美麗在唱歌〕和〔愛你愛我〕談起》。臺北市立師範學院視覺藝術研究所論文。
- 蔡昆奮 (2005)。《許不了喜劇電影中的男性形象研究》。成功大學藝術研究所碩士論文。
- 鄭慧蘋 (1991)。〈永遠在整理箱子的女人—張艾嘉的電影夢·愛情觀〉。《世界電影》。185 期，110-113 頁。
- 鄭樹森 (2005)。《電影類型與類型電影》。台北市：洪範。
- 鍾慧盈 (2006)。《《論莎莉·波特電影中女性觀視的力量—以《驚悚》、《美麗佳人歐蘭朵》以及《夢幻舞神》為例》》。成功大學藝術研究所論文。
- 顧燕翎、鄭至慧主編。(2009)。《女性主義經點：十八世紀歐洲啟蒙》。台北市：女書。

西文文獻

- Hansen, A., Cottle, S., Negrine, R., & Newbold, C. (1998). Analyzing the moving image: Genre, Washington square. In Hansen, A. (Ed.), *Mass Communication Research Method* (pp. 163-188). NY: New York University Press.
- Thornham, S (1997). *Passionate Detachment: An Introduction to Feminist Film Theory*. London: Arnold.
- Mulvey, L. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual Pleasure and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 14-26.
- 高珮瑜 (2000)。《Filmic Transvestism and Female Spectatorship》。清華大學外國語文所論文。

網路資料

廖金鳳（2001）。邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記。

上網日期：2012年3月29日。檢自：

<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-269.php>。