



秘響交音

華語語系文學論集

文本、影像與女性符號的再複製
女子絮語、女體神話、子宮迷圖、愛的悼亡詞、暴虐與溫情、多重的變奏、烏托邦的祭典、詩的另類散步法、寶野上的星光、時光的回眸、我與他，與無花果樹之間

辛金順 著

秘響交音

華語語系文學論集

辛金順 著

新銳文叢 AG0137

新銳文創
INDEPENDENT & UNIQUE

秘響交音

——華語語系文學論集

| | |
|------|-----|
| 作者 | 辛金順 |
| 主編 | 楊宗翰 |
| 責任編輯 | 孫偉迪 |
| 圖文排版 | 王思敏 |
| 封面設計 | 陳佩蓉 |

| | |
|------|--|
| 出版策劃 | 新銳文創 |
| 製作發行 | 秀威資訊科技股份有限公司 114 台北市內湖區瑞光路76巷65號1樓 電話：+886-2-2796-3638 傳真：+886-2-2796-1377 服務信箱：service@showwe.com.tw http://www.showwe.com.tw |
| 郵政劃撥 | 19563868 戶名：秀威資訊科技股份有限公司 |
| 展售門市 | 國家書店【松江門市】 104 台北市中山區松江路209號1樓 電話：+886-2-2518-0207 傳真：+886-2-2518-0778 |
| 網路訂購 | 秀威網路書店： http://www.bodbooks.com.tw 國家網路書店： http://www.govbooks.com.tw |
| 法律顧問 | 毛國樑 律師 |
| 圖書經銷 | 貿騰發賣股份有限公司 235 新北市中和區中正路880號14樓 電話：+886-2-8227-5988 傳真：+886-2-8227-5989 |

| | |
|------|------------|
| 出版日期 | 2012年4月·初版 |
| 定價 | 220元 |

版權所有·翻印必究（本書如有缺頁、破損或裝訂錯誤，請寄回更換）
Copyright © 2012 by Showwe Information Co., Ltd.
All Rights Reserved

Printed in Taiwan

序

金順在臺灣就學十九年，大部份的時間都待在中正。可以說，人生最美好的青春都在中正這片校園中渡過。他的碩士論文以錢鍾書小說主題思想為研究對象，論點別具創意，見解獨到。他進入博士班，來找我指導，我感到無比光榮。他是那種你一生中才遇到幾個的學生，集思考、創造、用功於一身，一直都以才情凌轍朋輩，著稱於師長。我們分享著對知識的狂熱、對創作的痴心，甚至是對圖書這種物質文化的執迷。他創作的才情洋溢，早已在馬華文學中樹立他自己的地位；然而他搜集的書近萬本，幾乎是遇書必買，真不在我之下；就連他的閱讀的廣泛，也常常教我自歎弗如，那便是難能可貴了。

我對金順，或在向其他朋友提起金順時，經常掛在嘴邊的一句話，是我與金順，名為師生，實為益友。他常常陪我散步。記憶裡攤開我們一起走過的時間，比我所有的學生加起來走過的公里數都要漫長得多。黃昏了，我們沿著校園的外環道路撿拾那些追逐著葉影掉落的靄色，直到從我們的掌縫露了滿地的靄色一層又一層地沉重了，變為夜色，天上人間各自端出了一盞盞的星光與燈光，映著我們與腳步連響的話語，文壇佚事、學界動向、閱讀心得。到了近來這幾年，他像一隻蠶，不斷吃入愛情的桑葉，做了一隻完美的繭把自己縛起來，論文寫不下去，創作也呈停頓，最後失去了許許多多的機會，生活簸頓到無以為繼，他向我

一遍又一遍，重複提起的，是這種存在的困境，很像是我們在校園裡繞著的圈子。在這時候，金順天性裡超越貨幣價值可估量的性情，尤其讓我感動。儘管褲袋底沒有幾塊錢，他還是搶著飯後付賬。

知識可以討論，感情卻是個別人生的習題，痴長於金順，我傾聽他如何修行他的感情，除了給他若干長輩應給的頗制式的忠告，只能祝福他有一日終能獲得正果。如今儘管正果還略有一點距離，他到底寫完了論文，通過學位考試，在無數挫折後，在他的故鄉找到他的學術事業開啟的契機。做為金順的師友，我多麼地高興。金順終於明白他不必去做一隻困守的蠶，而是一隻可以擁有整片天空的蝴蝶。

博士班期間，金順曾修過我所開授的「女性文學理論與實際」及「現當代文學及其思潮」兩門課。他的想法細膩深刻，總能提出具有建設性的問題供師友切磋討論，帶動良好的氣氛。課堂報告後來分別發表於《中外文學月刊》、《書評雙月刊》及《自由時報·週日評論》上，依序是下列的這幾篇：〈文本、影像與女性符號的再複製——論張愛玲的小說電影〉、〈女子絮語——論平路《凝脂溫泉》的閨閣敘述〉刊登於《書評》雙月刊、〈女體神話——論郝譽翔〈洗〉中的女性存在話語〉、〈子宮迷圖——心岱《地底人傳奇》的生態書寫論〉，它們成為本書的主軸，在十二篇論述裡佔了一半。雖然是男兒身，可能外於女性主義的經驗之談，但金順在女性研究中的表現，卻令人驚豔。這也許是人類原本即隱含著雌雄同體（Androgyny）的基因，也許是因為糾纏著他的愛情之網，教他更深入地去認知了女性特質。因而，我個人以為本書論文系列之白眉，是列在首篇論張愛玲的〈文本、影像與女

性符號的再複製〉。在這篇論文裡，金順探討的命題是，當小說被翻編為一部電影、文字退位給影像之轉換過程中，所涉及的「媒介類型內部的權力抗辯、符號的意識對置、敘述的形式解構等等問題。」與一般研究不同的是，金順出入當代西方文學理論，下筆時卻總能清晰流暢，毫無生難讀之感。

有時候，他的語言保存著詩那樣意象化的思維，如他以「子宮迷圖」喻心岱《地底人傳奇》的生態書寫，下語之情準、妥貼，真是令人印象深刻。在論平路《凝脂溫泉》「世紀末閨閣，是女性一縷魂魄的歸宿，還是畫屏上的夢囈」，論郝譽翔的〈洗〉裡，在展開女性身體與世界之關係的論述時，他用希臘神話為引喻，一下筆就引人入勝，幾乎能與他所探討的文本比美了，請看這一段：

「尼奧貝（Niobe）女兒，在沉寂的時間中凝視著自己裸露的身體時，她內在的世界也由此敞開，並不斷與外在的存有進行了一系列對話，使其長久來遮蔽在深黯體內的欲望、心靈與精神得以開顯。」

除了探討女性作品，深得個中三昧，面對的類型更跨越詩、散文、小說，可以看到金順做為一個作者的特殊感情如何裨益他穿越文字或類型的表層，長驅進入作品之內裡，與作者對話，同時也看到不同類型創作的跨越與鎔合，如陳大為的作品是詩的另類散文步法，教人看了莞爾一笑。

金順收載於本書的論述，使我們深沉珍惜華語文中的文人傳統。當西方，評論與創作為兩條道路，有時前者對於後者還必須有所掩諱，以免創作者的身分影響了評論者的工作，因為個人或社群關係而出現偏頗的評價，華語文卻一直是以無龍淵之利，何以譏斷

割的思維使得創作經驗成為論述必要經過的一座橋。從金順這本論集可以看到兩者互為文本如何強化了論述的品質，造就其可讀性。

這本書既是金順第一本評論或論述的結集，在金順的生命史上自扮演著重要的角色。各篇文章固然在論題的設定、切入的視角、語言的運用、隱喻的縮結等等，各有可觀，在秘音交響處發揮著作者慧心與功力的靈光，但在篇幅上，在討論對象的抉擇上，多少仍有輕的感覺。未來很可能是華語文學界重要的新人，我會期待金順更有系統、更具重量如〈文本、影像與女性符號的再複製〉一文，或甚至更重要的論述出現。

江寶釵 於台北文水樓

2012年開春（序者為國立中正大學台灣文學所所長）

目次

| | |
|------------------------------------|----|
| 序／江寶釵..... | i |
| 文本、影像與女性符號的再複製 ——論張愛玲的小說電影..... | 1 |
| 女子絮語 ——論平路《凝脂溫泉》的閨閣敘述..... | 25 |
| 女體神話 ——論郝譽翔〈洗〉中的女性存在話語..... | 39 |
| 子宮迷圖 ——心岱《地底人傳奇》的生態書寫..... | 51 |
| 愛的悼亡詞 ——論蔣韻的《隱密盛開》..... | 63 |
| 暴虐與溫情 ——論余華《兄弟（上）》..... | 69 |
| 多重的變奏 ——論林耀德的都市散文..... | 75 |
| 烏托邦的祭典 ——論鍾怡雯《河宴》中的童年書寫..... | 93 |

| | |
|---------------------------|-----|
| 詩的另類散步法 | |
| ——論陳大為散文〈木部十二劃〉的書寫策略..... | 111 |
| 歷史曠野上的星光 | |
| ——論陳大為的詩..... | 121 |
| 時光的回眸 | |
| ——論秦林《雙子葉》詩合集中的抒情書寫..... | 139 |
| 兩種情懷的詩性言說 | |
| ——間論李宗舜兩首詩〈音樂課〉、〈經典〉..... | 149 |
| 我與他，與無花果樹之間 | |
| ——黃遠雄詩中的存在世界..... | 157 |
| 論文發表時間、期刊、評論副刊、雜誌表..... | 173 |

文本、影像與女性符號的再複製

——論張愛玲的小說電影

一、跨界空隙間的想像話語

當小說被翻編為一部電影，或文字退位給影像時，在這轉換過程中，無疑涉及了媒介類型內部的權力抗辯、符號的意識對置、敘述的形式解構等等問題。在此，我們姑且不去論及電影外延的商業期待與市場效應，而就其內在從文字文本轉移到影像文本的生產，跨界之間互文指涉（intertext）的差異性，以及做為兩種不同符碼言說的實踐與理論基礎，甚至其背後的意識認知而言，其間是否具有一個更清楚的界線？這似乎成了小說電影觀眾所必須去思考的問題。就如帕索里尼（P.Pasolini）所指出的，文學語言中的技巧不同於電影的詩意表現，電影以鏡頭下的形象符號構築「一個記憶和夢的世界」，與文學語言以一切說話人做為工具性語言機制是不同的¹。換言之，小說的展現和影像的演繹，在個別的符碼結構下，各自提供了不同的想像空間與感知意識，而成了兩種不同的意義。因此，由小說改編成的電影，無論如何

¹ 引自羅納德·阿勃拉姆森（Ronald Abramson）的〈電影中的結構與意義〉，參見艾柯（Uberto Eco）等著，李幼蒸選編《結構主義與符號學》，台北：桂冠出版社，1998。頁 54-56。

忠於原著，總不免還是存在著無法觸及與填補的空隙。所謂以影像「再現」或「再複製」文字的靈光之說，無疑也就成了一種荒謬的神話。

而在這荒謬的神話裏，我們常會閱讀到兩種類型的評論，其一是評論者感嘆電影剝削了文學，讓被改編的小說扭曲與變形，甚至小說的精神完全被電影閹割掉²。另一則是認為導演對小說過於忠誠，服膺於其語言結構，而喪失了電影獨特的風格³。乍看這兩類極端的評論，前者強力為文字「召魂」，後者則堅持為影像「守靈」，相映成趣，別有意曲。然而攝影機中的影像符碼與鋼筆下的文字遊戲，是否有必要相同？改編的電影在忠於原著的影響焦慮下，又如何擺脫小說的魔咒，而自成風格？從這些問題中回頭審視文字到影像轉移與構合的過程裏，期待的視域是不是應該就此單純地停留在「改編」與「忠實於原著」的糾結上？還是應該以更開闊的視野，允許電影對小說進行改造？即使是忠於

² 如黃建業在〈孤戀花——被商業扭曲的文學電影〉一文中，論及白先勇〈金大班的最後一夜〉在被拍成電影後，指出電影淡化了小說主角所具有的歷史與時代感，而淪落成了一齣通俗濫情的舞女哀史，就是最好的例子。參見焦雄屏主編：《台灣新電影》，台北：時報出版，1988年，頁348。

³ 蘇珊在〈「紅玫瑰與白玫瑰」出了岔子〉中認為關錦鵬無法跳脫張愛玲小說的陰影，過於服膺張愛玲小說的結構，造成電影無法超脫小說而獨立（《電影雙週刊》第409期，1995，頁106）。另一位評論者梁子波在〈「紅玫瑰與白玫瑰」一場誤解〉則認為，關錦鵬在電影中的最大敗筆，是將張愛玲的小說，一字不誤地抄在影幕上（《電影雙週刊》第409期，1995，頁68-70），李歐梵也認為做為一部電影，〈紅玫瑰與白玫瑰〉不算成功，因為導演太忠實於張愛玲的故事。見李歐梵著《上海摩登》，北京大學出版，2001年，頁350。

原著，在導演掌控著的攝影機背後，以及影像意義結構間所隱藏的言說，是否必須與小說作者相同？

在這一系列問號裏，我們嘗試以張愛玲小說改編成的電影做為探索的對象，主要原因是張氏曾在四〇年代到六〇年代之間，寫過不少的電影劇本，而且其小說是少數最具有電影感的文本之一⁴。然而在被翻拍為電影的四部小說中，不論是許鞍華導演的《傾城之戀》（1984）或《半生緣》（1997）、但漢章導演的《怨女》（1988），還是關錦鵬導演的《紅玫瑰與白玫瑰》（1994）等，在上映後都未獲好評。誠如馬家輝所說的：「到目前為止，中港台導演群裏似乎仍然無人通得過『張愛玲考驗』」⁵。這正彰顯出張愛玲文字的迷離與魅力，非一般影像符碼所能收編的。小說中所形成的美學時空，在美麗而蒼涼的凝視裏，卻被鏡頭解構掉了。因此，搬上銀幕的，只剩下情事的表象，以及影音的自我演出。然而，電影所表現的風格是這麼簡單嗎？在文本與影象的互涉中，或敘述模式的轉換間，是否還隱藏著另一些想像，或另一種無聲的言說？這正是本文所希望探討的主要問題。

⁴ 張愛玲的電影劇本創作，最早是出現在1947年的《不了情》與《太太萬歲》。後來張氏到香港後，為電懋公司寫了十個劇本，除了改編自美國麥克斯·舒爾曼（Max Shulman）的舞臺劇《溫柔的陷阱》（The Tender Trap）為《情場如戰場》之外，其餘的有《南北一家親》（1962）、《小兒女》（1963）、《六月新娘》、《人財兩得》、《南北喜相逢》、《一曲難忘》、《魂歸離恨天》（1964）、以及《紅樓夢》上下集。其劇本以諷刺及愛情喜劇為主。相關資料參考周芳伶著《豔異——張愛玲與中國文學》，台北：遠流出版社，1999年，頁340-362。

⁵ 馬家輝〈愛情的感覺……〉刊於《星島日報》（香港）2001.7.28。

二、視覺性對小說文本的影響

周蕾曾在論述中國電影的文章中，提出了關於「技術化視覺性」(The Technologized visuality)對中國現代文學的影響是非常巨大之說。她指出，不論是攝影、幻燈片或電影等現代媒體所產生的視覺影像，都曾為一些中國作家帶來了內心的震撼與衝激。最典型的例子是魯迅「幻燈片事件」，從影幕上看到自己同胞被外國侵略者砍頭的恐怖場面，以及旁觀者麻木的臉孔，讓魯迅產生了極大的震驚與困惑，而促使他後來走向寫作的道路，以文字醫療國民的病態心理。然而，從另一方面來看，影像媒體的直接，視覺性的刺激，無疑也讓魯迅意識到一種新興媒體的力量與威脅：「在行刑奇觀使魯迅認識到跨國帝國主義時代中國危難的同時，它也展示了一種清晰的、直接的以及看似透明的新『語言』的令人羨慕的效力」⁶這樣的雙重震撼，啟發了他在推動文化轉型的決心。而三〇年代的小說家，雖然沒有魯迅的際遇，但在二十世紀初新媒體所帶來的視覺性之影響下，都必須擴大自己的文學思考與視野，讓書寫與視覺呈述交融，而產生出新的敘述技巧與話語模式。是以，不論是茅盾、郁達夫、巴金、沈從文、蕭紅、丁玲等人的作品，無不在此電影視覺性影響中留下了痕跡。

至於做為現代化拱廊(arcade)的上海，視覺媒體早就深入上海的市民生活之中了。電影更是市民大眾的熱門娛樂活動，大部分上海作家如新感覺派的劉呐鷗、施蟄存、穆時英等，都是電

⁶ 見周蕾《原初的激情——視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，台北：遠流出版社 2001。頁 28。

影的愛好者，因此他們的作品也不可避免地深受影像技巧化的影響。而張愛玲在這方面的影響尤其顯著，在其小說中，不論對時空的剪接、女性形像的刻劃、男女的情愛關係、主客對位的處理、敘事角度的觀照等等，無不處處顯露電影手法和技藝的刻痕。如她在〈自己的文章〉一文中所談及的「參差對照」美學：「我喜歡參差對照的寫法，因為它是較近事實的。……我用的是差對照的寫法，不喜歡採取善與惡，靈與肉斬釘截鐵的衝突那種古典的寫法，所以我的作品有時候主題欠分明。」⁷易言之，張愛玲的寫法並不刻意凸顯極端的比對，不銘刻國史族事，更不會將悲喜放大為時代的笑淚夢影；有的，只是一群小人物的生活，在戰爭、愛情、婚姻，以及回憶裏相互照映，而疊進大時代的畫卷，卻如交錯的鏡頭在不同的時空間穿插，浮華樸實，參差對照，將大時代中的小情小愛，錯落有致地迴映出來，不悲壯不激烈，卻淡定而滄桑，孤絕而荒涼。因此，行走在張氏筆下的角色，從白流蘇、范柳原、顧曼楨、沈世鈞、許叔惠、佟振保、王嬌蕊、孟煙鷗等，他們在庸俗平凡的生活中，因為時空的錯置，造就了一個個傳奇性的戀愛故事。然而這樣的傳奇，在被時代拋棄的逝水年華裏，卻只剩下惘惘的荒涼。如《傳奇》的再版序言：

⁷ 參見《流言》，台北：皇冠出版社，1994年五刷。頁18。全文為：「我喜歡參差的對照寫法，因為它是較近事實的。〈傾城之戀〉裏，從腐舊的家庭裏走出來的流蘇，香港之戰的洗禮並不曾將她感化成為革命女性；香港之戰影響范柳原，使他轉向平實的生活，終於結婚了，但結婚並不使他成為聖人，完全放棄往日的的生活習慣與作風。因之柳原與流蘇的結局，雖然多少是健康的，仍舊是庸俗。」又：「只是我不把虛偽與真實寫成強烈的對照，卻是用參差的對照手法寫出現代人的虛偽之中有真實，浮華之中有樸素。」（頁21）

將來的荒原下，斷瓦頹垣裏，只有蹦蹦戲花旦的女人，她能夠夷然地活下去，在任何時代，任何社會裏，到處是她的家。(1991a：8)

人物與時間在虛實的對照，或相映互涉下，而從敘述者對角色的嘲諷、同情、哀矜聲調中穿梭過去，疊入想像，令人產生了近乎視覺性的影像感。「參差對照」的敘事美學理論，正突顯了張愛玲小說藝術的精采，在這裡，虛的是舞臺上的傳奇敘述，實的是舞臺下的生活，張愛玲常常以戲諷喻現代人生，讓新舊重疊而衍生了反諷的意味，尤其是對角色的行為與心理變動，在時代的推移間，或歲月的浮沉後，遂有了更深一層的銘刻。而這種創作的表現手法，如調動著變焦的鏡頭，在移動之際，細部地將角色潛意識的世界呈現出來，使內在的真實素樸與外在的虛偽浮華參差對照，並形構了張氏小說人物在紙面上所演出的蒼涼美學。

實際上，張愛玲很早就對電影產生興趣了。依據她弟弟張子靜的回憶，張愛玲在讀書時就看了很多好萊塢電影，如〈閨怨〉(1934, *The Barrette of Wimpole Street*)、〈再生緣〉(1936, *The Journal of A Crime*)、〈亂世鴛鴦〉(1937, *Wells Fargo*)、〈夏娃女士〉(1941, *The Lady Eve*)等等，甚至美國的電影雜誌如《*Movie Star*》、《*Screen Play*》都成了她的床頭書，故電影對她而言已成了最迷戀的娛樂⁸。所以，不論是好萊塢的產品，還是當時「中聯」與「華影」所拍攝的娛樂影片，尤其是以家庭愛情糾葛為素材的，是她最為熟悉，這也可從她所寫的一些影評窺見一斑⁹。因此張氏

⁸ 參見張子靜《我的姐姐張愛玲》，台北：時報文化出版社，1996，頁117。

⁹ 張愛玲在四〇年代曾評過〈梅娘曲〉、〈桃李爭春〉、〈借銀燈〉、〈萬紫千紅〉、〈燕迎春〉、〈新生〉、〈萬世流芳〉、〈漁家女〉等等，後來還寫了劇

的小說創作，往往是朝著電影視覺性內傾，而被媒介化了。〈傾城之戀〉就是最佳的一個例子，它的開頭宛若舞台劇，以胡琴拉出了序曲，此後人物的發展與時空的轉換，好像是在電影鏡頭組合下推展，而完成了一個充滿傳奇性的戀愛故事。在此所謂的「傳奇性」，是電影模式的，因為從現實面而言，白流蘇以一個文盲又缺乏個性的傳統女子，是不太可能和身份與她懸殊的范柳原成為相稱的情侶，然而小說卻逆反現實，最後是以美滿結合做為收場，因此李歐梵在〈淪陷都會的傳奇〉中指出：「所以也便不難證明，只有在電影中他們的傳奇才有可能性。我相信張愛玲是把好萊塢喜劇的敘述模式，挪用來表現角色在最初求愛階段中，那誤置的企圖和個性的衝突。」¹⁰，換言之，這類劇情只有在電影中或舞臺上才可能出現，在現實人生裏發生則無疑成了一則傳奇。尤其是香港的陷落，對照著白流蘇在愛情與婚姻中的圓滿結局，使得傳奇敘事在傳奇中充滿了喜劇與浪漫性反諷（romantic irony）的韻味。這與一些三〇年代末好萊塢所拍攝的愛情婚姻電影，如〈滿庭芳〉（1937, *Three Smart Girls*）、〈愛情的勝利〉（1938, *Love Laughs Later*）、〈今宵良緣〉（1939, *Love Me Tonight*）等，所塑造的愛情糾葛與圓滿浪漫的結局，以及女性在電影中對愛情的瑣碎考量與私心反覆等等情態，頗有異曲同工之妙。由此，我們可以從中窺見張愛玲受到好萊塢影劇影響的點點痕跡了¹¹。

作〈太太萬歲〉、〈不了情〉、〈情場如戰場〉、〈一曲難忘〉與〈魂歸離恨天〉，由此明顯可以看出她對電影的熱愛，以及對電影技巧的瞭解了。因此「技術化視覺性」對她的小說創作技巧之影響，亦自然可想而知。

¹⁰ 見李歐梵著、毛尖譯《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》北京大學出版社，2001，頁 308。

¹¹ 所不同的是，在張氏所書寫的愛情婚姻的傳奇裡，卻以現實之筆勾勒出

即使由《十八春》改寫成的《半生緣》，或從《金鎖記》衍釋成的《怨女》，都難以脫離電影視覺性的影響。感情的錯置、戀人的錯失、歲月的錯過、記憶的錯落，拼貼成了一格格影像，在整個情節演進中淡出淡入。如《怨女》以少女銀娣在哥哥麻油店裡，遭受鄰居木匠假借買油喊「大姑娘，大姑娘」的戲耍為開場，然後夜裏蓬蓬蓬的打門聲，悠悠地穿過了銀娣一生幽深孤寂的歲月，而在小說結束時全化為老年時惘然的回憶：

她不由得想起從前拿油燈燒一個男人的手，忽然從前的事都回來了，蓬蓬蓬的打門聲，她站在排門背後，心跳得比打門的聲音還更響，油燈熱烘烘燻著臉，額上前劉海熱烘烘罩下來，渾身微微刺痛的汗珠，在黑暗中戳出一個個小孔，劃出個苗條的輪廓。她引以為自慰的一切突然都沒有了，根本沒有這些事，她這輩子還沒經過甚麼事。『大姑娘！大姑娘！』在叫著她的名字。他在門外叫她。(1991b: 197)

這種類似蒙太奇 (montage) 的電影手法，以跳接與變換鏡頭的方式，將兩個不同時空的場景相互對照並重疊起來，使夢境與現實互換，而完成了電影詩學的內在敘述¹²。除此，畫面在隱

了隱藏在中國倫理背後，女性居於父權體制下所形成主體喪失與身份邊緣化的龐大壓抑和焦慮，或婆媳的衝突，母女的矛盾等等，這些在她文字構成的世俗傳奇中，已超越了好萊塢電影的虛幻與浪漫氣氛，而迴向女性命運的自覺和省思了。

¹² 做為電影的情緒反應，通過幾個鏡頭的剪接與重疊，而讓整個畫面聯繫起來，並衍生出另一層意義的蒙太奇手法，在許多電影中常可見到。而二〇年代蘇聯電影的主將，愛森斯坦 (Seigei Eisenstein) 在其蒙太奇理論中，就特別強調，只有鏡頭的相互作用，才能產生涵義，也只有通過