

公視文學劇「畫魂」：影像美學、文化符碼與性別建構

陳佩君^{*}、趙庭輝^{**}

《摘要》

本論文以文本分析為研究方法，以公視文學劇《畫魂》為研究對象，分別從影像美學、人物造型及劇情對白三方面，對劇中男女角色之形象、權力關係及社會性別建構進行分析。本論文以影像美學、敘事理論、精神分析、女性主義等理論觀點與文本分析方法，解構這齣文學劇的性別意涵。

研究結果可歸納為三部分，第一部份為人物造型所再現之男女角色形象。第二部分為影像美學所再現之男女角色形象與權力關係。第三部分為劇情內容分析。從研究結果中發現，被塑造為強者形象的傳統男性，表面上是父權體制的受益者，實際上卻也是僵化父權體制下的受害者，在享受受益者特權的同時，卻為特權表面的假象而付出更高的代價。而傳統女性表面上看來堅守婦德、麻木不仁，事實上她們卻透過不同的反抗策略，保有自身最終勝利者的位置。女性反抗的對象並非是男性而是社會文化背後的父權意識形態，只不過這種反抗策略並不能為女性帶來真正解脫，只是在無形之中更加強大與鞏固父權意識形態罷了。

關鍵字：文本、哈利波特、故事、敘事分析、電腦遊戲。

^{*}作者畢業於輔仁大學大眾傳播研究所碩士班，E-mail: Chun19800211@yahoo.com.tw。

^{**}作者趙庭輝為輔仁大學大眾傳播研究所專任助理教授。E-mail：
maco0003@mails.fju.edu.tw。

投稿日期：2007年4月15日；通過日期：2007年7月。

壹、前言

在台灣電視圈在二〇〇〇年年初颳起了一陣「文學風」，公視推出的文學劇《人間四月天—徐志摩的愛情故事》，為該台創下了有史以來最高的收視紀錄，¹突破百分之一的收視率、網路上一波波的猛烈討論、VCD 和 DVD 的暢銷熱賣，²都證明了「人間四月天」在當時確實造成不小的轟動，³緊追這股風潮，公視隨後相繼推出《橘子紅了》、《畫魂》等劇碼，強調延續《人》劇之黃金製作群及演出固定班底，讓觀眾對文學劇不再陌生、甚至養成收視習慣。在本地劇（如：台灣龍捲風）及偶像劇（如：流星花園）兩大當紅劇種的夾殺下，⁴公視文學劇成為市場中另一種票房保證，提供觀眾對電視劇更加豐富的選擇權，相同的，電視台為滿足觀眾變換莫測的口味，也不斷在電視劇種上推陳出新，無形間亦促使電視劇在各類節目中佔有越來越重要的地位。

在無線、有線台八點檔偶像劇及本地劇打的不可開交的同時，⁵一新型態之電視劇種悄悄崛起，就是公共電視所播出的一系列「文學劇」，播出之始，並沒有引起廣大收視群的注意，直到二〇〇〇年年初播出《人間四月天—徐志摩的愛情故

¹ 《人間四月天》所創下的個人收視率最高點為 1.46（曹琬凌，2001: 47）。

² 《人間四月天》之視聽產品銷售為套裝產品銷售排行榜中第一名，其中 VHS 銷售 2292 套、VCD 銷售 586 套、DVD 銷售 502 套。調查期間為民國 87 年 9 月至民國 89 年 12 月。（引自公共電視文化事業基金會（2000）。《公共電視年度報告 1999-2000》，台北：公共電視文化事業基金會。）

³ 詳見彭素娟（2000 年 2 月 2 日）。〈人間四月天 熱得不像話〉，《星報》，第 5 版；江中明（2000 年 1 月 25 日）〈公視文學劇 人間四月天 令觀眾著了摩〉，《聯合報》，第 7 版。

⁴ 詳見褚佩君、吳起綜（2004 年 12 月 14 日）。〈偶像劇大洗牌 八點檔戰況激烈〉，《民生報》，CS4 版。

⁵ 2001 年各家電視台相繼推出極具代表性之連續劇作品，例如：華視播出首部偶像劇《流星花園》、瓊瑤戲劇《情深深雨濛濛》、民視播出《飛龍在天》、三立播出《台灣阿誠》等。資料來源：林奇伯（2002），〈擦亮八點檔招牌--台灣電視再逢春〉，《光華》，27(12)：80~87。

事》一劇之後，公視文學劇才在觀眾心裡留下了深刻的印象。《人間四月天》和《橘子紅了》是公視委託台灣「縱橫國際」公司及大陸「榮信達」合作的文學劇，公視除擁有無線電視公播權外，也擁有錄影帶販售權，⁶此外，以上兩劇皆有發行VCD與DVD，《人》劇甚至為隨劇推出的電視原聲帶大賣而舉辦慶功宴。⁷二〇〇四年五月才上檔的《畫魂》，則是公視外購回來的電視劇，在大陸播映時雖然票房叫好不叫座，⁸但是由擅長刻畫女性心理的關錦鵬執導，十分細膩動人（陳莉青，2003：4），該劇在公視播映之時，因為劇情節奏較慢，反應出現兩極化，不過隨著劇情走向，越到後段，雋永的對白加重濃厚戲味而引發好評，使該劇在衛視中文台進行重播。⁹由此得知，公視文學劇的製作品質有一定的水準，不論是極具人氣的《人間四月天》和《橘子紅了》，或是質感取勝的《畫魂》，皆曾引發收視新熱潮。

公視「文學劇」的出現，給公視及觀眾雙方都帶來了不小的震撼，二〇〇〇年推出的《人間四月天》引領了文學劇風潮，為公視締造超高收視，該劇播出後，劇中雋永的對白「許我一個未來」成為最流行的術語，徐志摩及其他五四時期的文人作品也頓時成為顯學，魅力驚人（公共電視年度報告，2000），而首播收視率就超過《人間四月天》的《橘子紅了》也不遑多讓，在正式播放前兩個月，公視研發部為其架設的專屬網站一天就吸引四、五千人瀏覽，播出兩週內，共計有超過三萬人進入討論區發言（曹婉凌，2001：46），藉此奠定了公視「文學劇」

⁶ 詳見江中明（2000年1月25日）。〈公視文學劇 人間四月天 令觀眾著了摩〉，《聯合報》，第7版；粘嫦鈺（2001年7月2日）。〈公視新八點檔 橘子紅了三妻四妾今晚登場〉，《聯合報》，第26版。

⁷ 同註3。

⁸ 詳見李筱雯（2004年4月8日）。〈畫魂「視敗」 李嘉欣恐「劇」〉，《星報》，第5版。

⁹ 詳見褚佩君（2004年8月10日）。〈李嘉欣「畫魂」中文台重播〉，《民生報》，C3版。

在觀眾心目中的地位。值得一提的是，於民國 87 年 9 月至民國 89 年 12 月期間，《人間四月天》的 VHS、VCD、DVD 是公視視聽產品銷售的第一名，而於民國 90 年 1 月至民國 90 年 12 月期間，《橘子紅了》的 VHS、VCD、DVD 也是同期視聽產品銷售的第一名（公共電視年度報告，2000，2001），由此可證明，公視「文學劇」的高品質深受觀眾所認同，並且在台灣偶像劇尚未大行其道之前，公視「文學劇」的流行性與之相比，必定是有過之而無不及的，因此文學劇是一個值得研究的議題。

選擇《畫魂》此齣文學劇的主因，在於其敘事內容具有獨特性，且拍攝手法十分精細。《畫魂》是改編自石楠的同名小說《畫魂》，描寫揚名海外女畫家潘玉良曲折離奇的一生。電視版的《畫魂》，爲了要增添戲劇張力，加入兩個原著中沒有的人物（奧米、田守信），豐富的故事支線，讓戲劇更具可看性。導演關錦鵬表示，「女性與女性間的相處，是一種很微妙的關係，既互相欣賞、又互相競爭」，而奧米就是扮演這樣的位置。另外，在拍攝手法上，關錦鵬導演有意將電影格局拉進電視劇的螢幕裡，因此採用觀點透視法，大膽原創了潘玉良這個女畫家的性格，關錦鵬認爲以這樣「原創」的方式處理，就某種程度來說，絕對是比把歷史原封不動的搬回來，更能讓觀眾理解，保留原創空間也是生產一部作品的意義之所在。而該劇的美術與藝術總監由知名設計大師張叔平擔任，因此不管在佈景、道具，乃至演員們的衣裳、小配件，均可見藝術之美感（吳娟寧，2004：7-9），更增添研究的必要性。

藉此，本研究將以公視文學劇《畫魂》爲研究對象，提出三個研究問題：一、文學劇中，人物角色透過鏡頭，所再現的性別形象及權力關係爲何？二、文學劇中，人物角色透過故事結構與劇情內容的安排，所再現的性別形象及權力關係爲何？三、文學劇中，人物角色在性別本質上產生的性別差異，透過哪些層面進行建構？又性別建構與社會文化的關聯性爲何？

貳、文獻回顧與研究方法

一、文獻回顧

綜觀國內電視劇的研究，可以區分為五大取向：

第一為電視劇的製作與播出生態取向，此取向著重在討論電視劇的製播過程中，受到哪些內在及外在因素所影響，包括了電視台內部管理層面及電視台製作電視劇之社會環境分析等等，此類研究聚焦於電視台「製作播出」層面，在研究方法上通常採取一級、二級資料分析再搭配對電視工作者進行深訪（王韻儀，1986；高世威，2000；袁櫻珊，2002）。第二取向是把電視劇看做是一種商品進行行銷研究（蔡秀玲，2000；蔡雅敏，2003）。多頻道的競爭及日韓劇的侵台，使得只顧製作而不重包裝的電視劇面臨極大挑戰。¹⁰第三為電視劇的閱聽人接收取向，此類研究重心多以電視劇對閱聽人產生何種影響？如何產生及為何產生為主？多數會先選定特定的電視文本進行文本或內容分析，然後再對閱聽人作文本解讀模式上的解析，使用抽樣方式作數據統計、或是進行深度訪談、焦點團體訪談（林芳玫，1996；趙喬，1997）。第四為電視劇的播映內容取向，此取向著重在探討電視劇與社會文化的關聯性，意圖從電視劇的內容題材與呈現方式，找出其對社會文化的影響原因及影響層面（郭江東，1978；劉菁菁，1987）。

最後一類為本研究欲採取之研究取向—電視劇的文本分析取向。此類研究目前在國內仍屬少數，從上述對電視劇研究的整理可看出，電視台與製作生態的實證分析或政治經濟分析、以及電視觀眾的閱聽眾分析或接收分析皆為較多學者所關心的面向，反倒是電視文本被社會科學者、行為科學者視為娛樂商品，因此缺乏研究價值。事實上，電視文本本身即為當代社會的一項文化產物，與社會文化脈絡關係極為密切，關於電視文本的研究，與上述第四類播映內容取向最大的不同處在於，研究應著重於討論電視劇文本「如何」（how）建構與再現社會文化

¹⁰ 就連二〇〇四年的金鐘獎獎項，也有一項「年度電視節目行銷獎」，可見電視劇結合行銷已經是未來不可擋的趨勢。

中的性別關係，而非是電視劇文本反映了社會文化中「什麼樣」（what）的性別關係。此類研究兼具電視劇文本美學與內容的詮釋與分析，美學著重在電視技術層面與抽象哲學思維，而文本則是介於美學與文化層面，透過符號學探索文化意義，例如從電視劇中角色的形象塑造、角色間的對白及劇情內容的安排等等發掘劇中隱而不見的意識形態與文化意涵。

因此從目前大多數電視劇研究的取向來看，皆多由電視劇製播生態、行銷策略及閱聽人接收等進行討論。若論及電視劇的內容形式，有絕大部分是以傳播社會學角度出發（郭江東，1978；雷庚玲，1996），或是引用社會心理學（吳知賢，2003）、政治經濟學（陳慧婷，1999）等理論層面對電視劇內容進行分析，其研究重心皆放於社會結構現象面的解釋（explanation），卻忽略電視劇文本本身的文本流行性，及其與社會文化脈絡之間辯證關係的詮釋（interpretation）（趙庭輝，2005c，頁 138-139），尤其是電視劇中的畫面構成、場景設計、場面調度以及男女主角的形象、對白動作、角色關係，極少為研究者所重視。再單從電視劇文本研究來看，探討電視劇文本中性別關係的研究十分稀少。其主要研究的劇種以肥皂劇（soap opera）或通俗劇（melodrama）為主（宋詩盈，2005；周君蘭，2002；秦嘉菁，1999）。另外，許多電視劇研究雖然相關於性別議題，不過重心放在女性觀眾之上，真正觸及文本與男性的部分並不多。¹¹相對於上述研究走向，本研究選定之研究文本公視文學劇提供另一個觀視角度，對兩性關係作全盤性之解讀

二、研究文本與方法

公視文學劇《畫魂》的主要劇情，是在描述一百年前（約 1920 年代）的知名旅法女畫家潘玉良最精彩絢爛的人生際遇，包括她從妓院女子到小妾，再到揚名國際、成為名畫家的過程，尤其是她與丈夫潘贊化、閩中密友奧米、及知己田守信之間的三段感情，最為細膩動人。劇中玉良原為一妓院之清倌人，在遇見潘贊化後，兩人相識相愛，潘贊化將玉良贖出，兩人開始共同生活。玉良隨著贊化到

¹¹如：林芳玫的瓊瑤戲劇或是日劇《阿信》研究。

上海，不僅開始接觸西洋畫，更結識了奧米、守信兩個好友。劇末玉良為追尋自我理想，不得不放棄了她與贊化的夫妻情，獨自一人在法國終老。

本文將採用文本分析方法，對電視劇中的性別建構與再現進行研究，同時置研究焦點於電視劇文本之上，並借用電視符號學分析法對文本進行討論。電視是一套再現的系統化視聽語言，畫面中所有出現的影像與聲音都是可分析的符號。¹²依據 A.A. Berger 關電視符號學分析的方法，電視符號學分析可以詮釋影像與聲音的影像美學，例如攝影鏡頭與場面調度等視覺符碼，以及背景音樂的聲音效果（轉引自趙庭輝，2005c：142），藉由鏡頭、攝影機運作、剪輯技巧、燈光、音樂等符號具的分析，將可對電視劇所要傳達的印象與意念，有更深層的了解（Berger, 1991／黃新生譯，1992: 37-38）。

本文所挑選的文學劇是屬於敘事型態的故事結構，人物角色不僅是組成故事的重要元素、且對故事的推進具有重要功能，為了進一步剖析劇中人物角色之間的關係，本文將以人物角色間的對白，作為分析聽覺符號上的重要關鍵；而人物角色的外觀、服裝、化妝屬於第一層次「現實」之符碼，不同服裝造型的塑造可呈現不同人物角色的形象，經由服裝分析將可進一步了解人物角色之性格及與社會文化的關聯性。

除了電視符號學之外，電視美學亦是文本分析的重要工具之一。電視符號學討論的是單個畫面中每個符碼所存有的文化意涵，電視美學則是將重心放在不同「鏡頭語言」，所能傳達出的不同訊息。也就是說，攝影的位置、角度、景深以

¹²依 Saussure 所提出的符號學基本概念，符號分為符徵（signifier）與符旨（signified）。符徵是指一個字的真實聲音，符旨是符徵所代表的概念或意義，兩者的關係是任意武斷的，因為 Saussure 認為，符徵的價值並不是存在於它與符旨間的關係，而是在於它與其他符徵間的關係，換言之，意義是由系統的差異性所產生的。詳見 Lapsley, R. and Westlake, M. 'Semiotics', *Film Theory: An Introduction*, pp.32-66..Manchester: Manchester University Press, 1988。

及鏡頭的焦點、距離及圖像的取景大小都是構成及影響畫面的必要條件（謝章富，1996：88-91）。比起固定鏡頭，攝影機移動的動態鏡頭提供了戲劇表現更獨特的機會，它可取代一系列的剪接鏡頭，跟隨著一個主題，連接不同的意念及創造影像和韻律的變化、或在一個主觀性的段落裡，去模擬一個人物的運動。攝影機運動包括：左右橫搖（pan）、上下直搖（tilt）、向前/後推軌（dolly in/back）及升降（crane）等，經由連續流動的運動，可連接多重的故事元素，同時使觀眾更容易理解故事內涵（Katz,1991／井迎兆譯，2002: 359; 383）。

除了攝影取鏡與景框構圖會影響畫面的呈現之外，燈光與色彩也是影響畫面的主要因素之一。燈光具有情調與氣氛的營造、預示照明¹³及達成戲劇效果等功能（謝章富，1996：174）。不同種類、不同方向跟不同型態的燈光，可以製造不同的戲劇效果。而色彩具有一種感染性，它會給人們各種不同的感應而影響其情緒，如：白色、黑色、紅色、黃色¹⁴各有不同的象徵性（陳文泉，1987：420）。由上歸結出，一個影像畫面的構成，受到眾多因素的影響，包括景框的構圖、攝影鏡頭的運動、燈光技巧及色彩運用。最後，聲音也是幫助影像完美呈現的一大要素，經由聲音表現，可以讓我們對影像產生某些感受，同樣一場戲，加上愉快或悲傷的聲音後，便輕易的將氣氛變的快樂或凝重（Zettl,1995／葉春華譯，1999: 312）。所以本文試圖將把聲音納為研究要項，透過電視劇畫面所搭配上的配樂，對文本作進一步的解讀及詮釋。

參、《畫魂》的文本解讀與詮釋

一、救贖亦或掌控 - 贊化與玉良的夫妻之情

劇中潘贊化與潘玉良兩人糾葛的情感關係是劇情發展之主軸，兩人唯美的愛

¹³ 例如：光從明調轉成暗調、或從暗調轉成明調，或明暗速度的轉換，都能顯示事件可能的發展。

¹⁴ 白色表現光明與貞潔、黑色表現罪惡與死亡、紅色表現熱情與流血、黃色表現高貴與忌妒。

情過程確實透過鏡頭運作而成爲描繪重點之一。在《畫魂》的構圖設計中，當玉良向贊化表白要在一起的決心之時，兩人在淡藍色系昏暗的月光下散步，影子相互的遮蓋住了對方的身體與臉孔，微風吹徐著雙方，整個景象流露出淡淡的眷戀感，玉良看著贊化時，是以微微的仰角，表現出她的愛慕之情，最後畫面將兩人置於鏡頭左下方，右邊一大片是葉子枯落的枯木林，在樹蔭底下，兩人被壓縮的很小，就像在訴說著即使相愛，也難以克服現實環境的幽幽之嘆，月光與枯樹爲劇情增添濃濃的惆悵（第六集）。另外，當玉良與贊化在法國重逢之時，兩人漫步在街頭，歐洲古典的建築作爲背景，讓感情添加上一層浪漫色彩，最後兩人相擁，畫面又將其置於鏡頭三分之一的右半部，左邊遠方一排佔有三分之二的棕色牌樓，將整個構圖的比重平衡過來，既不會搶去兩人在視覺上的重要性，又爲畫面增加了深度（第二十四集）（張健，1999：468-471）。

而在剪接（editing）方面，電視劇的剪接功效多在使劇情內容能夠流暢的爲觀眾所接收理解，《畫魂》一劇也不例外，不過在某些劇情片段，導演仍用了特殊的剪接手法，表現劇情裡細膩的感情部分，譬如：當玉良身著大紅嫁衣要嫁給唐文駿時，贊化即時出現，兩人的臉部表情交叉剪接，交映出兩人對彼此的期待，兩人一由左向右前進、一由右向左前進，就是要製造觀眾期待他們四目交接那一刻的緊張情緒，而穿插在其中文駿不停敬酒的畫面，就像是在諷刺文駿根本渾然不知自己在兩人間，是處於多餘的第三者的愚蠢位置（第八集）。

高唱男女平等思想的潘贊化，在雜誌上發表的文章吸引了讀者安娜的愛慕，安娜慕名而至，贊化也被安娜勇於追求幸福的個性感動，兩人遂譜出一段戀曲，不過面對安娜強烈的愛與佔有慾，贊化卻無法妥協（第二集），當安娜自行決定舉行訂婚儀式時，他斥責安娜並嚴詞拒絕。可見對潘贊化來說，愛情與生活是兩回事，安娜過高的自主意識讓他動心、但同時也令他懼怕。因爲表面上看來開明的贊化，保有中國傳統男性掌控所有一切的慾望，他可以接受女性擁有學識、獨立能幹，但這一切必須以他的想法爲首、經過他的許可才行。

潘贊化的傳統面正巧符合了道德保守主義者的說法，¹⁵此觀點的核心是對傳統性別角色的捍衛，男人適合扮演的是遮風避雨與養家活口的陽剛角色，而生兒育女及照顧者的陰柔角色則適合由女人來扮演。道德保守主義相信有絕對的一套價值，這些價值體現在傳統家庭為中心而建立的社會秩序上，若要延續這個秩序則必須維繫傳統家庭於不墜。男人在他們社會化的角色裡，是保護一家妻小的人、也是小孩的嚴父，他們需要印證男子氣概的工作才能覺得他們對社會有貢獻（Kenneth Clatterbaugh, 1990／劉建台與林宗德譯，2003: 42-45）。潘贊化就是努力扮演著社會期望的傳統男性角色，因為要延續以傳統家庭為中心的社會秩序，所以即使他與安娜外遇、與玉良相愛，他都不會背叛家鄉的妻子賢珍、與其離婚，擁有一個完整的家庭是贊化對自己身為一個男人的基本要求，他擔任家庭照顧者的角色、同時享受家庭給他的溫暖，若是外面的感情世界讓他受了挫折，他終歸會回到「自己的家」。

另外，要負起照顧一個家庭的責任，男人最需要的就是事業，對贊化來說，事業除了代表了提供家庭經濟來源與保障，更代表一個男人的尊嚴。如同 Pease（2000）所主張，要了解男人，就必須了解他們物質和經濟的地位，以及他們在家中和工作中的社會實踐，男性是因為掌握了資源的分配及生產的方法，才得以擁有支配權的。所以從日本留學歸國的贊化，雖然原本對創辦事業有著滿腔熱血，卻不得不為現實的家境問題，接手了蕪湖海關監督一職，這個職務對潘贊化而言，因備受人情壓力、而無法發揮所長，他多次想要辭去官職，都囿於家中母親長輩及妻兒的期許，又打消念頭。這就是傳統男人的悲哀，他們被認定「主外」，¹⁶在

¹⁵ 一九七〇年的保守主義有兩種頗具影響力的形式，分別是「道德保守主義」和「生物保守主義」。道德保守主義人士以 Edmund Burke（1729~1797）為開山始祖。E. Burke 相信他所謂「先入為主的觀念」是具現在家庭、教會和社群的社會傳統智慧。他認為女人「天性上」就適合相夫教子的角色，而男人「天性上」就適合遮風避雨與養家活口的角色，而這些角色的「適當性」可以在傳統的智慧中找到證據。也就是說，道德保守主義主張：男人和女人的本性限制了他們一般能有的行為和態度。

¹⁶ 家庭對男子氣概的塑造具有一定的影響，基本的家庭分工是「男主外、女主內」，男性

外頭打拼事業為的不只是要撐起一家大小吃喝穿用，更是爲了要保住他們在家族當中的地位，擁有成功的事業、就等於對家庭負責任，男人一但在事業上無法獲得社會肯定，那麼不僅會被社會很快的淘汰，就連家中妻兒也會對他們的存在價值抱著質疑的態度，從這邊我們可以理解，贊化的海關監督對他具有何重要性，「監督頭銜」除了代表實際的物質幫助外，更代表了一個男人的社會名聲，所以當潘贊化決意辭去職務之時，他必須承受雙重壓力，一是家庭的經濟壓力、一是家庭與社會的認同壓力。經濟壓力對家中尚有置產的贊化來說，並不構成威脅，真正令他難受的是妻子對他的失望與外界冷落的眼光，初得知贊化辭職的決定時，賢珍並不贊成、甚至是難過（第二十一集），贊化卸職後爲母親辦的祝賀大壽，場面也十分冷清（第二十二集），這些情景都足以證明男人有時在理想與現實的兩難局面下，是必須向現實低頭的，否則忍不住一時心高氣傲不僅得不到別人的讚賞，還會顯現出自己懦弱、不爭氣、難堪的一面。贊化的落魄符合了 Fiske（1987）的說法，在父權建構的場域中，男性陽剛特質展現在權力以及服務、自由以及規訓、個人以及依賴之間總是存在著矛盾，權力的展現也總是伴隨著責任以及服務而來。

潘贊化擁有的高學識使他成爲清末民初倡導新思想的知識分子。爲展現他的高尚情操，劇中透過某些舉動來強化其性格。¹⁷種種行徑都將潘贊化進一步的形塑爲高知識水平的謙謙君子形象，更值得注意的是上述行徑皆與男性負有遠大的理想抱負有關，這就是傳統社會對男性角色的期望與配置，就像劇中的潘贊化一樣，擁有趨近完美的人格。男性通常被認爲是父權體制下的獲利者，但他們作爲

需要獨立，以便給予家庭依靠，而當男性在家裡時，則會將公領域（工作）的權力也帶回家中行使。（Nixon, S., 1997: 299）

¹⁷譬如：潘贊化憑藉海外留學之名聲接受好友之邀，擔任小學的名譽校長，於開學之際上台發表演說、鼓吹新思想（第三集）、爲了反抗政府某些腐敗的政策，贊化與幾名志同道合的好友討論共同辦報的計畫（第六集）、而爲了實現辦報理想，他又遠度重洋前往上海，在船上與好友唱起激勵人心的歌曲（第十一集）。

既得利益者，人性也因為男性角色的緣故而被強烈扭曲，也就是說為符合社會期望，他們會產生強烈的自我要求，這對他們而言同樣是一種壓力，由此處可見男性在父權意識形態下受害的一面（陳佑任，2003：152-153）。除上述所言，作為一個父親，受傳統男性形象影響，贊化同樣也無法敞開胸懷的表現出自己的情感，不論是玉良流產失去小孩之時（第十二集）、或是賢珍帶著小碩（贊化唯一的兒子）到上海一同生活之時（第二十八集），贊化都必須是嚴厲的父親角色，這是因為傳統的父親常常因為社會存在的性別刻板印象，在感情方面疏於表達或不知如何表達，所以造就出父親在場卻不與子女身體和感情互動的父職角色（Basow, 1992）。因此贊化的傳統父親形象，不僅剝奪了他作為一個父親的情感顯露，更剝奪了他作為一個男人的情感顯露。

最後贊化的服裝造型配合他保守拘謹的性格，和一般傳統男性穿著沒有太多的差異。為表現他中國傳統男子的一面，他多是穿著長衫，偶而會佩戴上一條長圍巾增加他的書生氣息，又為了表現他思想新穎，他也會穿著白色襯衫、正式西裝，增添他在商場上的專業形象。不論是長衫或是西裝，這兩種服裝都是中國傳統男性最主要的打扮，即使劇末贊化到法國與玉良共同生活、年紀已大，他還是沒有改變一貫的穿衣風格，只是多添了嘴上的一排鬍子，慣穿的長衫與西裝就像他一生都不曾改變的傳統性格，表現他作為男人一生都得背負著對家庭、對社會、對自己逃不開的責任與義務。

二、保護亦或寄託 - 守信與玉良的知己之愛

相較於潘贊化對玉良在一生中所佔據的主導性地位，田守信（劉燁 飾）反而是一直扮演默默付出的角色。守信與玉良在鏡頭上的呈現，和贊化與玉良也有極大的相異之處。贊化與玉良完美的構圖設計並不會發生在守信身上，守信自始至終保持與玉良的知己關係，讓他們兩個在鏡頭上多以近景和遠景詮釋。例如當守信跟玉良聊天談心事的時候，一開始兩人並肩而坐、背對著鏡頭，全景展示了兩人全身以及景物的全貌，搖晃的樹影、老舊的校舍加上木製的長條椅，散發兩

人濃濃的學生氣息，接著當守信向玉良示愛，採用的雖是可以表現人物表情，暗示人物內心活動、或渲染情緒氣氛的近景，但靜止不動的鏡頭讓兩人並沒有透露男女感情間的激情，反而展現一種友誼堅定的信任感（高鑫，2001：94）。在此劇中，玉良與守信從鏡頭呈現出來的感覺，就如同劇情安排一樣的平實與簡單，劇末夕陽西下的河畔邊，兩人又是並肩而坐、背對鏡頭，兩人的背影搭上餘暉映照出的粼粼波光，也象徵他們溫暖不變的長存友情。

如果我們將潘贊化定義為外表開明、內心守舊的舊時代傳統男人，那麼田守信應該接近於由裏到外都充滿新思想的新時代男人。完全擺脫傳統禮規教條的守信，實際上是接近於所謂「尋覓靈性成長的男性」。靈性觀點主要是借用榮格（Carl Jung）的理論：男人一開始是一個完整的個體，但是由於傷害而喪失完整性而變得支離破碎。最後，假如男人探索埋藏在他們無意識中的原型，他們將能夠療傷，並且回復到他們完整的狀態以及心理靈性上的健康。因此，每個男人的集體意識中，同時有許多種原型，其中包括了陰影（shadow）和靈性（anima，或譯為阿尼瑪），陰影要比任何其他原型含藏著男人更多的動物本性，靈性是女性的原型，它涵蓋一切陰柔的特質。處於平靜狀態之下的男性知道他的陰影以及靈氣，並且接受它就是本身的一部分。事實上這樣子的接受就是自知之明，而它也恢復了童年喪失的完整性（金一虹、劉伯紅，1998：172-177）。由上可知，男性若要得到完整性，必須探索原型，認清原型是本身的一部分後，才能療傷，也才能恢復為完整個體。完整個體是靈性觀點者所追求的，因為如此男人才有機會成為「新男性」。榮格的理論注重人類心理的原型，不管是從男性由陰柔面或是陽剛面，都是希望男人誠實面對、尋找回最完整的自己。

以守信來說，當他在表達自己的情感時，他是比贊化要來的更直接、更坦白的，他從來不會口口聲聲的說要男女平等，但是他卻打從心底的接受玉良的出身、欣賞玉良的才華，他曾經說過，「如果有一天，男人可以懷孕的話，我第一個就去做，愛一個女人，是應該可以承受她生命裡所有的痛苦的。」（第十三集）。

可見他的確具備所謂靈氣的原型，他能坦然接受男人身上所具有的女性特質。表面上看來，他給玉良的比玉良所能回報他的多的多，事實雖是如此，但從另一方面來看，守信也是將自己某部分的期望寄託在玉良身上，尤其是繪畫。因為認清現實世界裡要以繪畫作為謀生工具根本不可能，所以他乾脆就放棄繪畫之路，轉行做皮革生意（第二十四集），但是他仍然希望玉良繼續朝著畫畫的藝術邁進，他深愛著的，就是在畫畫時擁有專注神情的玉良，從玉良身上他可以看見自己陰性的一面，藉由玉良找回了自己靈性的原型，也成為一個更完整的新男性。對於贊化，守信也展現極有風度的一面，當贊化與玉良感情出現爭執時，他反而幫助贊化，甚至是開解他，¹⁸守信是以溫柔善良、情感的一面去看待女人，他承認女性對男性的重要性、也承認男人不是像表面上看來那麼無畏，同樣身為男人，他甚至比玉良更能了解贊化內心的痛苦（第二十九集），這就是守信為什麼可以比贊化更接近新男性的原因，因為他的柔軟與誠實，讓他能找回原型，並恢復到完整的狀態與心理靈性上的健康。

從田守信的服裝造型也可以明顯看出他與潘贊化的差別。為配合他藝術家的氣息，襯衫與吊帶褲是他最普遍的穿著，或者他會以格子襯衫搭配駝色外套或大衣，顯現他的隨性，而在正式場合，他也會穿上一整套的西裝，顯露他同樣接受西式的文化思想。不過值得注意的一點是，不論哪一種服裝，守信都不曾以中式長衫出現，因為他完全不符合中國傳統男性形象，即便經過了很長一段時間，最後他為了玉良遠從法國回到中國，不復年輕的他，改變的只有西裝頭的髮型，衣著仍然不變，個性完全開放不受拘束的守信，不論時代如何變遷，在造型上都少了贊化那份保守與拘謹感。

三、相互欣賞與妒嫉的密友情結 - 奧米與玉良

和田守信一樣，奧米（本名夏夢櫻，伊能靜 飾）的角色也是由電視劇版的《畫

¹⁸守信曾對贊化說，「兩個大男人，糾纏一個女人，說來好像很不光彩，不過一個男人如果沒有女人，事業再成功的話，也顯得乏味。」（第二十六集）。

魂》虛構而來。¹⁹《畫魂》劇中的奧米是個性格鮮明、又極度矛盾的中國女性。她面對玉良與守信的友情時，總是帶著快樂陽光的氣息，令人感覺充滿希望，相反的，她面對丈夫國良的愛情時，總是抱著懷疑不信任的態度，散發出陰暗詭異之感。為表現她極端的個性，劇中拍攝場景之燈光有極大的差異。首先，當奧米回到家中房間面對丈夫時，室內燈光多是以暗色調為主（第十四集、第十六集、第十七集），陰影大範圍的覆蓋住兩人的臉孔，幾乎快看不見雙方的表情，不論是兩人發生爭吵、或是和好、或是奧米獨自一人的孤獨徬徨，暗調的風格，帶有神秘而不祥的調性（Zettl, 1990／廖祥雄譯，1991:45）。再者，當奧米決定擺脫灰暗的婚姻生活，與守信商量一同去法國找玉良（第二十一集）、及奧米在法國和玉良談心（第二十三集），此兩幕場景都將對話的兩人置於大片窗框之前，使整個空間充斥著明亮的感覺，過多的光線照入讓我們幾乎看不見兩人的臉孔，此種拍攝手法即是以背光（backlight）效果加上曝光過度（over-exposure）來表現出影像的柔和與幻想，同時白色光線灑在奧米身上，也顯出他內心正面與溫暖的感受。

另外，從鏡頭與燈光安排上也可窺知奧米與玉良兩人的關係。大多數兩人對話都是以平等的過肩鏡頭呈現，且多是臉部特寫，完整體現出女人豐富真實的情感。劇中兩人情感上相互了解又相互競爭的矛盾心態，使兩人在同一幕情景中，被置於對比的位置。當兩人為了玉良的朋友雙燕起爭執時（第十四集），玉良是四分之一側面、奧米則是四分之三側面，四分之三側面較四分之一側面給人更為疏離的感覺，此鏡即是讓奧米身體背對鏡頭，表示不合作與不友善的態度；另外，燈光打在玉良身上，奧米則是坐在陰影的一方，鏡頭上接受日光的玉良相較於陰暗的奧米多了一份正義感，因為一般而言，光代表自由精神與新知、也代表解放，

¹⁹ 根據導演關錦鵬的說法，為了深入刻畫女人間的真摯情誼與惺惺相惜，他特別創造了奧米這個洋化開朗，不受世俗約束，追求藝術的女音樂家角色。資料來源：公視新聞稿〈公視文學劇「畫魂」今日伊能靜、劉燁登場〉，2004年6月9日。參考網址：<http://www.pts.org.tw> / 公共電視網站。

光明帶給人安全與美德之感（金元浦，1999：471），所以透過窗外照進的光線，將玉良與奧米個性中坦蕩及晦暗的一面表現出來。

劇中奧米極端的個性使她面對婚姻時，產生許多矛盾之處。女性主義者提出「個人的就是政治的」（The personal is the political）的口號，其認為社會上的支配和附屬的關係，是從私人生活領域所複製過去的。支撐性別關係的是，藉由性別本質再定義女性的性慾，女性主義者將權力與性別相連結，因此性別政治是由每日生活與社會的和政治的關係所組成（Harding, 1998：16）。奧米存在的處境驗證了上述之看法。奧米的丈夫是入贅進夏家，但是這並不代表她就可以全盤控制丈夫，相反的，她被丈夫所控制。身為夏家獨身女的奧米，對身邊一旦事物的佔有慾都極為強烈，她原本有足夠的理由擁有一段絕對忠誠的婚姻，但就因為她是「女人」、且是「夏家的女人」，於是她被迫為了名聲，必須對在外拈花惹草的丈夫百般容忍。當她提出離婚要求，卻得到父親的回應是，「在外面，哪個男人沒有女人？」（第十四集），這句話清楚宣示了當時社會對男性的婚姻忠誠度要求不同於女性，父權社會三妻四妾或金屋藏嬌乃是稀鬆平常之事，這樣的觀念對於自稱是「新女性」的奧米來說，自然更無法接受。

劇中除了對奧米的愛情與婚姻有所著墨之外，她與玉良的友誼更是本劇描繪的重點。與玉良同為女人，對女性的難處都極為感慨的兩人自然結為知交、惺惺相惜，但這段友誼又受到女性比較的心態影響，使奧米不自覺的想與玉良競爭，因此，奧米對玉良有著既欣賞又妒嫉的矛盾情結。奧米對玉良的欣賞來自於玉良和她一樣擁有不畏父權社會的壓制、努力追求成為新女性的自主意識，這從她們一起向學校爭取就學資格的舉動即可看出。奧米與玉良深知身為女人的苦處，相互為對方著想與鼓勵所建立起的感情，十分類似女性主義者在婦運中所喊出的「意識揚昇」（consciousness）及「姊妹情誼」（sisterhood）兩個口號，「意識揚昇」的意思是女人在團體的過程中，藉由互動而深刻的了解自我和所有女人的共同處境、「姊妹情誼」則是在經歷意識揚昇後，有女性意識的女性會試圖團結起來以便一起對抗父權。奧米玉良兩人並肩對抗當時之父權體制、相互扶持所培養出深

刻的友情，可說是姊妹情誼的展現。²⁰既然奧米與玉良都因對方而了解自身處境，為何奧米最後還是與眾多女性一樣，走上自殺的絕路呢？這是因為從某些角度來看，姊妹情誼概念一方面美化了想像中女人的共同性，另一方面又極端的突顯了女人的差異性，也就是說，作為一個異質的整體，女人之中也會因有各種不同而產生極為複雜、多變的權力關係，因此「女人壓迫女人」不僅是想像上可以成立的可能性，甚至是在某些地方中有些女人必須面對的社會事實（王雅各，1999：13-14）。如上所言，每個女人不同的生活處境，會造成她們的差異性，進而使女人間有了比較心態，更產生壓迫感與被壓迫感，雖然奧米與玉良情同姊妹，但與玉良比較之下，她始終認為自己過的不幸福、不快樂，她渴望獲得眾人的關愛，現實卻一再與她的希望相違背，失去丈夫的忠誠、失去知交（守信）的友誼、又失去父母的疼愛，最後因為得不到玉良的正面回應，於是選擇走上絕路，她最後對玉良說，「玉良，你不理解我。」（第二十八集），這句話正呼應了玉良擁有許多她所沒有的東西，所以玉良才會無法理解，也因為如此，奧米才會對玉良產生既羨慕又忌妒的矛盾心理。

相對於男性競爭的表面化，女性間的競爭通常會被忽視，事實上，由於文化對男女社會化的要求不同，女性的自我發展模式與男性不同，根據佛洛伊德對伊底帕斯情結的解釋，男孩的自我發展是透過認同父親角色、而與母親分離（separation）的方式來達成，但大部分女孩因為無法與母親分離，故無法用分離模式來完成自我發展，女孩對關係的忠誠促使他們傾向採用「發聲」（Voice）模式來發展自我，也就是說她們並不會從一段關係中完全撤離，而是企圖統整自我與關係、嘗試在關係中發聲，避免陷入因撤離所帶來的疏遠。從上述所言可以了解女性與男性在關係處理上的不同，女孩因為害怕在衝突中失去關係，所以將之

²⁰如：奧米對丈夫不滿而借酒澆愁、玉良見狀仗義相助（第十三集）、奧米不斷高唱女性自主的論調，玉良接受並支持他的想法，於是兩人一同做出以女性裸體為題材作畫的舉動（第十六集）。

間的競爭轉為地下化，改以迂迴、間接的方式處理。社會文化總是期望女孩能像母親般照顧人，故女孩的童年多在學習怎麼照顧彼此，且從最好的朋友身上尋找親密感與依附感的喜悅，但由於此種文化長期忽視女性的同性情誼，使得女孩認為只應該對男生有感情，將照顧他人的能力投注在丈夫和小孩身上，無法處理女孩間的感情，也極容易使女孩間的親密關係一觸即發轉變為相互衝突。競爭與妒嫉即是相互衝突的一種，許多人認為「好女孩」不該具有競爭和妒嫉的心態，尤其是妒嫉違反了女性特質中的完美和自我犧牲，妒嫉是人們的慾望，它使朋友便成客體，使女孩渴望將別人所有、但自己所沒有的優點都佔為己有，亦是一種自私的表現（Simmons, 2001／曾如瑩譯，2003: 4-6; 40-41; 132-133）。

由上述看來，劇中奧米對玉良即是懷有妒嫉之心，她妒嫉玉良擁有她所沒有的愛，不論是丈夫之愛或是知己之愛，玉良此時在她眼裡變成一個客體，奧米只知道她渴望由玉良身上奪取其所擁有的珍貴愛情，幾度忘記兩人是友誼深厚的好友，她的情緒失控及極度不安的性格使她在劇中被視為一不理性的角色，不符合社會既定規範的他所受到的懲罰，除了得不到社會認同與異性關愛外，最後甚至還得走上絕路。

四、舊時代中新女性的情感表達 - 裸體畫作與玉良

潘玉良是《畫魂》一劇中的靈魂人物，劇中有許多幕鏡頭的構圖都是框限她的，譬如：她與曉蘭談心事時（第一集）、她被打受重傷時（第四集）、她獨自一人在立春院想念贊化時（第七集）、她流產時（第十二集），這些鏡頭分別運用窗框、門框與鏡框將玉良框於其中，此種拍攝技巧主要是想透過場景中現有的建築與物品，無形中表現出玉良在立春院與嫁作小妾時所受到的控制，利用空間的縮小，透露出玉良的無奈心情、以及被社會所隔離的陌生感。而當玉良尋找到畫畫作為生命另一精神寄託，這種被框架在畫面之中的鏡頭就極少出現，暗喻玉良內心脫離控制、逐漸獲得自由與解放。

玉良在劇中因人生不同階段，畫面色調的表現也有所差異。在心理方面，色

彩效果則對人的知覺與情感行為有足夠的一貫性，因此，色彩此種美學因素，會造成一種全面的、特殊的情感效果（謝章富，1996：206）。此劇中也運用色調的轉換，暗喻著玉良心境的改變。首先，當她還在立春院做丫環與清倌人時（第一集~第九集），廂房內畫面多呈現灰暗的暗色調，僅有幾盞昏黃的桌燈與燭火讓人幾乎快看不見玉良的臉孔表情，整體場景以黑色系作為基調，彷彿與玉良沉重的心情相互呼應；接著，當她嫁作贅化成爲小妾之時（第九集~第十九集），她一人在畫室獨處的畫面多是呈現月光倒映的藍色調，此處冷色系的運用有一種疏遠的作用，體現出玉良一人孤坐枯等的失落心情，而畫室裡的鮮豔的大紅花，在黯淡月光照射下，亦失去熱情、反而散發出悠悠喟然的感傷，最後，當玉良決定遠赴法國進修並且學成歸國之時（第二十集~第三十集），畫面一改過去的低調暗沉，改以多出現亮眼白色與溫暖黃色爲主，除了暗示玉良身分由過去不受尊重轉爲逐漸被社會文化所接受外，也表現出玉良擁有主導權，不再受限他人、走向自我光明之路的心情。

除上述的影像部分，《畫魂》的敘事結構還有一獨特之處，就是在故事進行中還穿插了許多女主角潘玉良老年時的回憶獨白。此種幕後獨白（voice-over）或內心獨白，將敘事者（narrator）隱藏起來，只聞其聲、不見其人，藉著鏡頭場景的切換，達成普遍而間接的敘事功能，同時內心獨白還可以輔助文字、敘事或對白的不足，成爲連接故事情節的重要技巧。因此依靠內心獨白的畫外音（off-screen sound），可以使整個故事的運作完全掌控在說故事的人（storyteller）之所見與所思，幫助觀眾解讀事件，此手法不僅能爲觀眾設定劇情發展與內心情緒的觀察和體會，更能夠濃縮故事情節、任意轉換時空環境，甚至以全知敘事者的角色看透劇中人物的心思意念（Kozloff, 1992: 81-85；轉引自趙庭輝，2005a: 149-150）。

《畫魂》一劇以潘玉良最燦爛的三十幾年生命爲描繪主軸，但爲了表現出角色在年老歷盡滄桑後從人生百態中所得到的領悟與感想，於是劇中不時穿插玉良老年獨居法國的旁白，企圖以此手法增加故事的生動力與真實度，讓觀眾對此戲劇有更深的參與感。

最後值得一提的是，《畫魂》劇中有許多橋段都會出現片尾曲的音樂做配樂，這首片尾曲的曲名為《千色》，²¹是由西方活躍的中國當代作曲家許舒亞所做，創作者許舒亞希望藉由這首歌的曲風，將潘玉良的情感融合在裡面，同時他知道潘玉良一生都在學習知識、有所追求，所以他以三步舞曲的節奏，以給人向前推進的感覺。²²為了進一步表現潘玉良的女性情感，片尾曲配樂總是在她獨處或想念某事物時出現，這就是音樂的藝術功能，它給人直接的感受，並對刻劃人物、渲染氣氛、抒發感情有特殊功效，具有語言、文字難以奏效的特色（張鳳鑄，2000：312），對《畫魂》一劇來說，要完整描繪出潘玉良的女性細膩心思並不是相當容易的事，但透過音樂即可簡單的表達出許多內心深處、不言而喻的思維與情感。

《畫魂》劇中的女主角潘玉良為真人真事改編，而潘玉良以女性裸體畫像震撼學術界的大膽行爲也確實令人印象深刻。²³玉良以女體畫作作為自我突破的象徵，但畫中之人究竟是誰呢？當她拿起畫筆深刻描繪出女人身體的每個部位時，她畫出的是否僅是存在於真實的一個女人，還是她存在於他意識中的一個女人？這裡可試圖借用拉康（Lacan）鏡像階段的理論來分析。²⁴劇中玉良為女體作畫時，

²¹ 演唱者：朱樺。歌詞內容：掬一把藍色相思，送走藍的憂鬱，掬一把紫色相思，送走紫色傷逝，倒映在生命河流，我和藍的天紫的雲，美麗的孤獨自由，波光中遇見哀愁的你，送給我紅色相思，紅成了眼淚，送給我千色相思，擔不起愛與罪，春雨後淒美的淒美，雙手還給我至愛，天地轉瞬搖曳，珍重說一聲別離別離，瀟灑看今夕夜光，輕吻我臉吻我入夢，搖曳間一片遺忘，遺忘的相思被夢壓碎，碎成灰呀，手中卻不是塵灰，是我倆今生、今生的翠綠。掬一把藍色相思，送走藍的憂鬱，你所有千色相思，千色呀！都成我回眸處處翠綠。

²² 資料來源：《北京青年報》，2003年10月13日，<http://202.130.245.40/chinese/CU-c/420494.htm>。

²³ 電影版《畫魂》由女星鞏俐飾演女主角潘玉良，他親自出馬在朦朧鏡頭下畫出自己的裸體畫，成為當時電影的一大焦點；但電視劇因為有尺度關係，所以飾演潘玉良的李嘉欣沒有裸露鏡頭，而是由飾演奧米的伊能靜擔任裸體模特兒讓李嘉欣畫，這點是電影版與電視劇的不同之處。資料來源：陳莉青（2003），〈畫魂—關錦鵬大導演首度跨足小螢幕的精心之作〉，《公視之友》，65：5。

²⁴ 該理論認為嬰孩在鏡子中看到的影像為自我（ego），這個自我是要同嬰孩日後通過對話

無論她是看著別人的身體、或是從鏡子中看見自己的身體作畫，畫中的身體就像是她照鏡子所看到的自我一樣，透過畫畫她開始對自身有所認識，並在這認識的過程進行自我認同，藉此領會到一個完整的人體的能動性。所以玉良畫中的女體，是鏡中的自我，也是一個永遠和主體異化與疏離的部份，在這個「想像的」（imaginary）秩序中，她對自身的影像或是某種原始意象有自戀性的認同，以女體作畫象徵玉良仍處於想像的秩序，暫時得以逃離掌控主體的語言的秩序，畫中虛構的自我儘管只是玉良錯誤的認知，卻可以通過想像，展現對自己軀體的駕馭，玉良也被此虛幻的影像所迷困（Lapsley, R. and Westlake, M., 1988: 67-70；梁濃剛，1989: 8-14; 28-29）。由此可以了解，玉良對現實生活的不滿致使她以畫畫來作為逃避的途徑，畫中女體如同她回歸鏡像階段所見的鏡中自我，並不是真實存在的女體，而是她內心所認識及認同的自我影像，女體畫是玉良描繪自我的具體呈現，正因如此，她對於贊化不苟同自己的畫作感到萬分失望（第十七集），因為贊化的不認同代表的不只是對畫作本身的不認同，同時也代表她對畫作背後所隱藏之玉良追尋鏡中自我意涵的不認同。

上述拉康之論點是將佛洛伊德的伊底帕斯情結觀點置於語言的觀點。佛洛伊德觀點中父親的角色是實存的、生物性的觀點；而拉康則將「父親的名字」（Name of the Father）放在語言的層次，對孩童而言，因為陽具的對象已經轉移到父親，父親建立了父親的法規（即父親的名字）使孩童就範，因此，所謂父親的法規其象徵性即是指無論父親是否現實在場都具有法規的威力，因為它已成為一種普遍的符號。父親因而成為象徵性的父親，「父親的名字」產生至高無上的作用。拉康用 Phallus 取代 Penis，是一種力量的象徵，而非專屬於任何一種性別，拉康認為，由於我們的幻想都是基於渴望完整的象徵性再現，因此，我們會以為當自己

言的掌握而形成的主體（subject）區分開來的，嬰孩對語言運用的實際掌握即是進入了「語言的」（symbolic）秩序，這個秩序同時意指每個主體對「父親的名字」這一「語言的法則」的認可，此時主體開始認識到自己在家庭結構中所處的位置，從而接受社會對亂倫的禁制。

擁有他人的 Phallus 時便能夠變得完整 (Sarup, 1993: 14-17)。藉此進一步分析玉良的裸女體畫，女人的身體是他最感興趣、最想挖掘、也最善於描繪的素材，但為何是裸女的身體，究竟玉良想藉由畫筆下的裸女傳達什麼？以佛洛伊德觀點來看，女性經過伊底帕斯情結後，會因去勢作用而產生陰莖欽羨的心態。也就是說，不止是男性，女性也會希望自己和男性一樣擁有陰莖，因為擁有了陰莖就等同於擁有完整身體，那是一種對完整身體的渴望。而此處玉良的裸女畫超越生理層次，進入了拉康象徵性的語言層次，女性渴望的不單是陰莖這個生殖器官，而是陰莖這個器官所轉化的陽具意涵，畫中完整的女性裸體是玉良渴望擁有 Phallus 的表現，藉由擁有 Phallus、讓自己成為象徵性的父親，並擁有「父親的名字」—至高無上的力量。依佛洛伊德說法，女性欠缺陽具，亦沒有閹割焦慮，因此無法內化「父親的名字」（即父親的法規，社會道德規範），也無法形成強大的超我與穩固的自我，但「父親的名字」依然無所不在。欠缺陽具的女體原本就被視為較男性低一等，而女性無法內化父親之的名字更讓女性被排擠在外，也就是說，在父權潛意識形成的過程當中，身上陰莖確實不存在，會使女性感受到「閹割的威脅」（Mulvey, 1975: 6）。玉良公開發表裸女畫就是對「父親的名字」所做的挑戰，他展現女體的完整性，即便是欠缺陽具也渴望能進入父親的名字所代表的社會規範中。玉良知道自己在人生經歷中所遭受到的壓迫，對她而言，人與人之間的平等在於女性和男性一樣可以受到社會公平的待遇，裸女體畫是要求公平待遇的一個能指，如果社會能接受這幅畫，那表示社會也能接受缺乏陰莖的女性，同樣能擁有陽具背後所代表的文化權力。

潘玉良內心存有濃厚的女性自主意識，那麼在當時他是如何與父權社會做抗衡？從下列三點可以看出：第一、對知識的渴求。玉良原先在立春院當婢女的時候，沒有自己的名字，後來贊化的朋友幫她改取了「張玉良」這個名字，玉良從此對這個名字十分喜愛，因為她認為贊化的朋友都是相當具有知識的人，有知識的人比起一般人更令人崇拜（第十集）。而後玉良開始學習讀書寫字、接觸西洋畫、進而到上海美專就讀，她的人生從此與繪畫脫離不了關係，而她也憑著這份

對知識的熱情，成為當時代獨立自主的新女性。

第二、經濟獨立。當玉良仍身為贊化小妾之時，她所有經濟來源都是來自於丈夫潘贊化，贊化成為她生活的重心，因為如此，她自覺對贊化有所虧欠，更想要靠自己的實力過生活。但玉良與一般女性的不同，她將自己對贊化的依賴視為是一種拖累，也不認為女人應該完全仰賴丈夫過活，堅持靠自己的本事賺錢（第二十九集），這樣的想法與傳統以丈夫為天的女性有極大的差異性，為此她走上一條不同於傳統女性的人生之路。

第三、爭取身分地位。劇中潘玉良將自己的姓由「張」改為了「潘」，此舉表面上看來是為了感激潘贊化對他的恩惠，實際上卻暗藏了她對「潘太太」這個身分的企圖心。她曾說過，「為了潘太太這三個字，多少個夜晚，我睡著了也會笑醒。」（第二十五集），可見對玉良來說，一個女人應當有丈夫、有孩子，組成一個完整的家，否則就永遠不能真正成為家中的一份子，失去懷孕生子的資格等同於失去一個做女人的資格，也等同於失去擁有幸福家庭的資格。這就是她最後會選擇離開的原因，因為她清楚明白自己再沒有機會成為潘家真正女主人，身分地位不可能有所改變，不願意接受一輩子做小妾的玉良，當然以退出做為自己婚姻的收場。

最後，從潘玉良的服裝造型可以明顯看出她的蛻變。她的服飾成為一種由東方轉為西方、由傳統轉為現代的象徵符號。依尋其身分的不同，潘玉良的造型也跟著轉變，首先是她還待在蕪湖，見識尚未廣泛之前，她的打扮就和賢珍一樣，穿著傳統的旗袍、梳著包包頭（第一集~第十一集）；等到他到上海，開始學習繪畫，見識越來越廣泛之後，她雖然還是穿著旗袍，但是以將髮型變換成較時髦的捲髮，跳脫傳統女性固定的賢淑印象（第十一集~第十九集）；最後當她遠赴法國留學，她褪下旗袍，改穿襯衫、長裙，代表其身分的轉換，她已經不再是過去鄉下一無所知的俾女，而是留學法國、新潮的西洋女畫家。潘玉良在劇中明顯的造型轉變，為她獨特且豐富精采的人生，做了最好的注解。

肆、結語

本文以公視文學劇《畫魂》為研究對象，分別從影像美學、人物造型及劇情對白三方面，對劇中男女角色之形象、權力關係及社會性別建構進行分析。承接上述章節的分析與詮釋，本文歸納出鏡頭呈現與劇情對白兩大面向，進行深入的討論。

一、鏡頭呈現面向 - 人物造型所再現之男女角色形象

此齣文學劇的時代背景以清末民初中西文化交流與衝擊的中國社會為主，故人物造型大致結合了傳統中國與新潮西方兩種特色，以男性而言，最常見的就是長袍馬褂，以劇中男主角潘贊化為例，為體現他出身書香世家的文質彬彬氣息，中式長袍馬褂成為其註冊商標。相較於潘贊化的長袍，田守信以一身藝術家氣息與之顛覆，為了表現他頹廢、不拘小節的一面，他最常穿著的襯衫與吊帶褲，此種穿衣風格，也呼應了他不為世俗所限、完全為自己而活的角色性格。而為符合當時代之西方禮儀，在出席工作或正式場合時，潘贊化與田守信皆會不約而同的以西裝展現紳士風度，總體看來，長袍與西裝是潘贊化最固定的裝扮，也是一般中國男性被認為最適當的穿著，相對於潘贊化的中式，田守信再現的則是西化的男性形象，透過上述服裝樣式之比較，亦可見潘田兩人拘謹與隨性之差別。

女性方面，中國傳統婦女最常出現的旗袍幾乎是每個女性角色皆不可避免，不過旗袍樣式略有不同，而女性大多在人生遇見轉折或是結婚後，造型出現大幅改變，這些都是為了配合她們不同的心境與形象。大約可分為三類，第一類就是中式旗袍，包括賢珍及潘玉良都是以旗袍為主要的穿著，兩人多穿著整件式的旗袍，富有優雅意味，也突顯出中國女性的傳統面；第二類是西式套裝、襯衫及長裙，這類穿著大多出現在女性轉型之後，譬如：遠赴法國的潘玉良即是以此類服裝轉換表現出由私領域走向公領域的一股現代感氣息，同時證明女性擁有與男性一樣的文化素養與學識經歷；第三類是連身洋裝，劇中生活於繁榮都市的奧米即是穿著此類服裝，此類服裝一反中國女性的傳統形象，讓女性散發流行且嫵媚的

味道，同時洋裝也代表一種新穎的風格，與旗袍的傳統產生明顯的對比。

二、鏡頭呈現面向 - 影像美學所再現之男女角色形象與權力關係

（一）景框與構圖

為表現出劇中男女主角的浪漫愛情，本劇在構圖表現上也力求完美，包括贊化與玉良兩人在暗藍色調的夜裡互訴情衷、樹蔭佔據景框的右半邊，在樹蔭底下，景框左半邊的兩人則被壓縮的很小，彷彿暗喻兩人戀情將會遭受到環境阻撓與重重困難，另外，當兩人在法國重逢、街頭相擁之時，畫面以歐式建築佔據了左半部，棕色牌樓增添了縱深感，不僅平衡了整個構圖的比重，更襯托出兩人在視覺上的重要性。

而為了表現出女性在當時代環境的受困之處，本劇許多景框設計都利用窗框或門框將女性角色限於其中，包括玉良與小蘭談心事時、玉良被打受傷時、玉良獨自一人在立春院思念贊化時皆是，而為了表現景框中兩人的心有隔閡，畫面也運用樓梯與窗戶將對話兩人隔成兩個世界，如玉良到鄉下潘家與賢珍的對話及玉良在家中與贊化產生爭執皆是一例。

（二）鏡位與角度

以角色在景框中所佔的位置決定角色間強勢與弱勢是導演極常使用的拍攝手法，而鏡頭的角度則可以表現角色在觀眾心中的地位，同時能產生美感、興趣、刺激、懸疑等諸多情緒（謝章富，1996：99）。當玉良拒絕守信的告白時，她佔據鏡頭前方冷淡回應，守信只能遠遠站在她身後、望著她的背影，由兩人在畫面中所佔分量的差距可看出，守信毫無動搖玉良想法的可能性；而當奧米灌輸玉良新女性的人生觀及感情觀，她以較高的鏡頭角度看著玉良，不僅顯現她在兩人中的主導性，同時為她新女性的論調作了無形的背書；最後玉良與守信、奧米與守信的兩人對話，皆是採平視角度拍攝，表現出他們互信互存的友誼，以及平等的男女地位。

（三）採光與色調

燈光具有製造情調與氣氛的功能，它能確定的指示我們，場景是否反應著明亮而快活或神秘而不祥的情調（Zettl, 1990／廖祥雄譯，1991），所以藉由燈光我們可以感受到劇中角色的性格轉變與角色間的情感關係。在同一個景框當中，藉由角色所處位置的光亮及陰暗，顯現出角色不同的個性特質及角色間的相互衝突性，譬如：玉良與奧米同坐在咖啡廳中聊心事，而後黃雙燕出現，奧米瞧不起人的態度引發玉良的不滿，此時玉良坐在光線明亮之處，有如化身為正義之士、主持公道，奧米則相對的處於晦暗的一方，顯現其陰沉的一面；而為突顯角色間關係的緊張與冷漠，奧米與丈夫國良的爭執不休、賢珍對丈夫贊化的心有怨言，都選擇以昏暗與昏黃的燈光來表現，幾乎看不見的臉孔吐露出無奈與傷感；相對的，為了展現生活新希望，畫面選擇大量光線的亮色系畫面來呈現，如奧米與守信相約到法國尋訪玉良之時，及奧米與玉良在法國暢談未來之時，皆以此手法呈現。

畫面中色彩的運用可以彰顯出溫暖及冰冷的情感導向，譬如：隨著心境的不同，畫面中玉良被呈現出來的色調也有所差異，從一開始當清倌人的灰黑色調、到嫁作小妾時的藍色調到最後由國外學成歸國的暖色調，具體表現出玉良力爭向上、走向光明之路的心情，同時暗藍色及暗黑色是顯示情感冰冷的常用色調，如奧米與丈夫國良就以黑色調作為情感不睦的象徵。

三、劇情內容面向

（一）男性氣質展現

男性的形象並不是完全同一化的大男人，而是具有陽剛和陰柔兩種不同傾向的差異性。男性傳統上被認為具有男子氣概，也就是陽剛的化身，這類被定型為典型傳統派的男性即屬於陽剛型的男性形象。如《畫》劇中的潘贊化即屬於此類，陽剛型男性保有「英雄形象」，他們被社會文化廣為接受，且被視為是正當的男性表率。然而細分劇中男性角色可以發現，有另一類男性反抗傳統社會文化，不吝於表現出自我真實情感，此類男性可歸類為陰柔型的男性形象，如《畫》劇中

的田守信即是，陰柔型的男性通常被社會認為思想叛逆，所以容易招致社會輿論批評且難以被社會接受。²⁵

上述陰柔型的男性在劇中多扮演具顛覆性質的角色，他們的存在使劇情出現更多衝擊性，不過他們本身具有的陰柔特質卻被劇中隱而不見的父權意識形態所排斥，陰柔型的男性總是被安排成為社會批判的對象，他們為忠於自我感情不得不違抗社會規範，但矛盾的是他們違抗社會規範所追求的愛情最後還是要放棄，因為他們的行為不符合劇中既存的父權意識形態，所以只能藉由負心來得到自我解放，失去所愛及背叛所愛是文學劇中陰柔型男性所要承擔的苦果，與之相比，陽剛型男性的陽剛反而成為他們的保護色，合乎傳統的男性形象，使他們不但受到社會文化的肯定，更獲得了安逸穩定的度過下半生的資格。

（二）女性氣質展現

女性角色和男性角色多有雷同之處，即其分類皆有傳統面與反傳統面，也就是說，與男性形象的陽剛陰柔對應的是女性的剛強柔弱，只不過女性被社會文化所接受的傳統面為柔弱，恰巧與男性相反。男強女弱的迷思在電視劇中已被視作常態，因此剛強的女性形象總是被貼上不遵守道德規範的標籤，反之，柔弱的女性因具有社會文化的正當性，不僅被接受、還可獲得認同。

中國傳統女性通常被認定是刻苦耐勞、任勞任怨的「賢妻良母」，遵從家規及遵守婦道是社會文化給予她們最基本的要求。此劇中的女性角色玉良（尚未接觸繪畫之時）與賢珍即符合上述條件。柔弱型的女性存活在既定的社會文化下，表面上看來，她們以柔弱順從得以保住社會地位，但事實上柔弱中兼具剛強的性格才能夠在社會佔有一席之地（如：到上海及法國學習繪畫的潘玉良），我們可將此類柔弱生剛強的女性，稱做介於傳統與反傳統的中庸派，中庸派與傳統派的女性最大的不同點即在於她們具有「女性意識」，這種女性意識是後天得來的，

²⁵ 陽剛型男性與陰柔型男性的區分，是根據異性戀的兩元性別位置之社會文化建構而來。

意識的產生使她們對人生充滿想像與期待，她們學會肯定自己，努力學習知識、充實自己，開始能獨立存活，也找到「我」的價值，因此中庸派女性不能接受丈夫的三妻四妾，在她們內心裡是存有實在兩性平等的期望的。

與所謂傳統派的柔弱型女性相對的即是反傳統派的剛強型女性，此種女性形象容易被塑造成為劇中反派的女性角色，因為她們性格中帶有的叛逆與當時代社會文化往往格格不入，她們的言行舉止也被視為與中國傳統婦女應保有的婦德背道而馳，如果我們將傳統柔弱型的女性定型為「賢妻良母」，那麼反傳統剛強型的女性就會被定型為「妒婦」或「蕩婦」，如奧米即屬此種女性形象。反傳統女性在劇中被塑造的形象通常是面容姣好且身材玲瓏有致的，她們渾身散發對男性的吸引力，同時她們也以此為樂，這樣的心態使她們得不到大眾的認同、並被歸類在不貞不潔的類型中，同時她們也背上被社會淘汰、被丈夫拋棄的悲慘包袱，更因如此，剛強型的女性通常對現狀不滿、對人生諸多抱怨，並且總是活在憤世嫉俗的情緒當中。

文學劇中柔弱型的女性形象總是被加入善良、天真等優點，剛強型的女性形象則被附上邪惡、陰險等缺點，這就是因為中國傳統女性在家從父、出嫁從夫、夫死從子的三從四德觀念根深蒂固，因此女性的順從與柔弱也被視為理所當然，反之，違抗社會文化的女性即使擁有再完美的外表，還是一個內在惡毒的蛇蠍美人，由此看來，柔弱的女性氣質指的並非是外在的柔弱，而是內在的臣服，此種氣質由內而外，使柔弱幾乎與貞潔被畫上等號，相對的，剛強型女性的不認命則使她們最終只落得背負不貞潔惡名的下場。

（三）兩性與同性角色間的權力關係

兩性關係向來是整齣電視劇的發展主軸與重心，一般而言，男女主角的感情戲是觀眾關心的焦點。表面上看來，男歡女愛似乎與男女性別沒有多大關聯性，然而，情愛背後卻隱約透露出性別角色間存有的權力關係，當中包含的不僅止於男女兩性、更包括了男男或女女的同性關係。

首先從男女兩性方面來看，最基本的關係即在於男強女弱，譬如潘贊化與賢珍，他們屬於傳統的夫妻形式，由男性主掌家中大權，女性則完全服從丈夫的指令，符合所謂「男主外、女主內」的兩性分野。其實，男性在家中的巨人形象並非完全堅不可摧，依劇情安排，男性角色與女性角色會有不同強弱的權力關係，更有可能出現權力相互對調的情況，如：守信向玉良坦白自己的情感，雖感動了玉良，卻始終因為玉良深愛著贊化而得不到回應；贊化因為失去工作對人生也失去信心，沒有安全感的他希望玉良能陪在他身邊，卻遭到玉良的拒絕。這些劇情都一反女性不能沒有愛情的迷思，也將男性理性與女性感性的位置完全顛覆，女性不再只是將生命寄託在愛情上的託付者，反而成為男人情感寄託的被託付者，可見男女兩性之間並非僅有過去男女、壓迫被壓迫、掌控被掌控的二元對立關係，還存有更多性別權力轉換的討論空間，證明男強女弱只不過是兩性關係的表象。

再者，與兩性關係相比，男性之間與女性之間的同性競爭關係，極少被討論與關切，事實上，除了兩性之間會產生權力關係之外，同性間亦存在著微妙的權力關係。以男性來說，其同性關係通常保持的非常好，因為重視自我理想與親情友情的他們，不會為了愛情而爭風吃醋，即便是共同喜歡上一個女子，也會保持君子風度，做出拱手讓之的心理準備，如潘贊化與田守信就是很好的例子。男性向來被冠以不為小情小愛耽誤前途、毀損尊嚴的刻板印象，因此就算是一開始為了愛情不得不成為競爭對手，他們的競爭到最後也會獲得化解，甚至成為相互體諒的至交，男性競爭的隱形化，明白突顯出擁有氣度的男性才能被社會文化所接受的價值觀。相對於男性競爭的隱性，女性的競爭就是顯性，如玉良和奧米理應是相互支持的好友，然而奧米卻因為自身婚姻不幸福，不自禁的表現出對玉良的忌妒，甚至對守信鍾情於玉良而感到不能平衡，由奧米的心態可知，女性為了愛情與終身幸福所產生的競爭，是可以容許被表現出來的，透過得到男性愛慕來肯定自己並一較高下的女性，心胸狹窄與擅妒的形象從此建立，相對的，女性互相關愛的同性情誼卻顯得十分薄弱與微不足道。

（四）社會文化對男女兩性之性別建構

歸結以上所述，兩性形象與性別權力關係都是由瀰漫在社會文化中的父權意識形態而來，此種意識形態不僅壓迫著女性，同時壓迫著男性。在父權體制下，社會性別配置分野極為清楚，男女兩性該有什麼樣的穿著打扮、該有什麼樣的思想言論、該怎麼樣的施展權力或聽從命令皆依照社會價值觀來決定，而非男性或女性本身。

過去女性總被塑造為弱者形象，同時以此種形象大喊打破父權體制的口號，其實被塑造為強者形象的男性，表面上是父權體制的受益者，實際上卻也是僵化父權體制下的受害者，以潘贊化為例，他握有家中的經濟大權，是家中唯一支柱，然而他卻不被允許失敗，也不被允許有倒下的一天，父權體制下的傳統男性不被允許有脆弱的一面，即便是面臨挫折，也要勇敢承擔，不得有任何怨言；再以田守信來看，具有反抗傳統男性形象的他，仍是活在父權體制的社會中，父權意識形態的禁錮，使他們想要突破界限卻引發衝突，不僅要遭受社會異樣眼光的對待，也要接受自我內心的譴責，最可悲的是，即使他使盡力氣努力到最後，還是會一無所獲，因為他不符合父權意識形態的行徑，使他不論怎麼付出，還是得不到深愛的人（玉良）的回應，甚至失去了女性好友（奧米）的珍貴友誼。由此可證明，不論是傳統或是反傳統的男性都逃脫不了社會中父權意識形態的控制，在享受受益者特權的同時，更因此特權表面的假象而付出更高的代價。

傳統女性受父權壓迫是電視劇最擅長發揮之處，也是最容易使人察覺與感同身受之處。比較傳統與非傳統派的女性會發現，社會給予傳統派女性很多重獲新生的機會，卻將反傳統派的女性置於被社會淘汰的邊緣。表面上看來傳統派女性堅守婦德、麻木不仁，事實上她們卻透過不同的反抗策略，保有自身最終勝利者的位置，如潘玉良即利用接受新式思想、充實自我實力、勇於追求理想等改變自身條件的方法，使自己在社會上有資格與男性平起平坐，因為在當時的社會背景下，擁有知識與經濟實力是女性邁向獨立的第一步，所以女性必須藉由這個策略，達到擺脫父權壓迫的目的。而賢珍則是利用自身強烈的道德觀與對家庭的忠誠，

換取得到社會之認同，因為自古以來中國社會對女性貞操的要求便極為嚴苛，所謂休妻、七出之條都是為了規範女性對婚姻的忠誠度，中國傳統女性以堅貞的耐力苦守丈夫的行爲，向來獲得社會文化極高的評價，所以女性堅持自我傳統信念，到最後爲自己換得名譽與名聲是常見的事蹟，女性也藉由這個策略，達到凌駕父權壓迫的目的。

傳統女性雖一直被認爲是父權體制下的受害者，然而她們卻以遵從傳統根本扭轉了女性的劣勢。不過這並不代表女性已成功的挑戰並顛覆父權意識形態，因爲劇中自稱覺醒的女性，最終還是以放棄自身渴求的愛情與建立家庭的希望，來獲取兩性真正的平等地位（如：潘玉良）。由此可了解，女性以自覺做反抗，並不能爲她們帶來內心真正的期望，因爲她們反抗的對象並非是男性而是社會文化背後的父權意識形態，相反的，以遵從來反抗父權還有保存一席之地的機會，只不過這種反抗策略並不能爲女性帶來真正解脫，只是在無形之中更加強大與鞏固父權意識形態罷了。時下商業化的電視劇，充斥著僵化的兩性關係，本研究之研究文本「畫魂」翻拍自文學名著，與時下一般電視劇的產製條件有極大的差異，正因如此，在拍攝手法及走向上也大相逕庭，文學劇特有的文學特質使得「畫魂」中男女角色形象刻畫更爲細膩，在兩性關係上更容易產生辯證的火花。本文依此特質，對文本進行深入剖析，希望發掘有別於時下一般電視劇的兩性價值觀，更重要的是，期望藉由文學劇此一劇種的分析，爲電視劇研究提供一種全新的研究視野。

參考文獻

- 公共電視文化事業基金會（2000）。《公共電視年度報告 1999-2000》。台北：公共電視文化事業基金會。
- 公共電視文化事業基金會（2001）。《公共電視年度報告 2001》。台北：公共電視文化事業基金會。
- 牛慶福（1981）。《由電視劇看中國婦女角色的變遷》。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 王敏如（2000）。《閱聽人與電視劇互動情形之探索：以兒童詮釋連續劇性別刻板印象為例》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 王雅各主編（1999）。《性屬關係（下）》：性別與文化、再現。台北：心理。
- 王雅各主編（1999）。《性屬關係（上）》：性別與社會、建構。台北：心理。
- 王韻儀（1986）。《我國電視連續劇在製作過程中的影響因素分析》。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 田易蓮（2000）。《兩岸電視劇由抗爭到交流的社會歷史分析》。輔仁大學大眾傳研究所碩士論文。
- 江中明（2000年1月25日）。〈公視文學劇 人間四月天 令觀眾著了摩〉，聯合報，第7版。
- 吳知賢（2003）。〈國內八點檔連續劇的價值意涵分析〉。《視聽教育》，45(3)，15-24。
- 吳娟寧（2004）。〈畫出生命的靈魂：關錦鵬鏡頭下的才女潘玉良〉。《公視之友》，71，7-9。

- 宋詩盈（2005）。《台製偶像劇的本質與「擬像」—以流星花園為例》。台南藝術學院音像藝術管理研究所碩士論文。
- 李筱雯（2004年4月8日）。〈畫魂「視敗」 李嘉欣恐「劇」〉，星報，第5版。
- 李慧馨（2002）。〈電視劇製播與收視率——一個情境和結構取向的探討〉，《藝術學報》，71，115-123。
- 阮梨碧（2005）。《潘玉良的人格發展與藝術創作關係之研究》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文。
- 周君蘭（2002）。《電視收視與價值觀認同之關聯性分析—以「飛龍在天」為例》。南華大學傳播管理碩士班論文。
- 林奇伯（2002）。〈擦亮八點檔招牌--台灣電視再逢春〉，《光華》，27(12)，80-87。
- 林欣平（2003）。《台灣八點檔電視劇內容價值觀分析及國小學童電視劇價值觀批判思考教學探討》。台南師範學院社會科教育研究所碩士論文。
- 林芳玫（1996）。〈「阿信」連續劇觀眾研究：由觀眾詮釋模式看女性與社會規範的互動關係〉，《台灣社會研究》，22，153-193。
- 林惠珊（2004）。《民視「日正當中」行銷策略之研究》。銘傳大學傳播管理研究所碩士論文。
- 金一虹、劉伯紅（1998）。《世紀之交的中國婦女與發展：理論、經濟、文化與健康》。南京：南京大學。
- 金元浦編（1999）。《影視藝術鑑賞》。北京：首都師範大學。

夏士芬（1993）。《連續劇內容之價值體系與社會指標的關聯分析》。中國文化大學新聞研究所碩士論文。

秦嘉菁（1999）。《電視劇中家庭概念之呈現方式及閱聽人解讀型態之研究—以「中視劇場—花系列」節目為例》。政治大學廣播電視研究所碩士論文。

袁櫻珊（2002）。《華語地區無線電視產業競爭策略研究》。淡江大學大眾傳播研究所碩士論文。

高世威（2000）。《電視戲劇節目製播流程之品質管制探討》。政治大學廣播電視研究所碩士論文。

高鑫主編（2001）。《影視藝術欣賞》。北京：北京廣播學院。

張健主編（2002）。《影視藝術欣賞》。台北：五南。

張鳳鑄（2000）。《影視藝術新論》。北京：北京廣播學院。

曹琬凌（2001）。〈文學活了 橘子紅了一公視文學劇場精緻策略之個案探討〉，《廣電人》，80，43-47。

郭江東（1978）。《家庭價值取向之變遷：傳統與現代—電視連續劇的分析研究》。政治大學新聞學研究所碩士論文。

陳文泉（1987）。《影視戲劇導演技術基礎》。台北：合記。

陳佑任（2003）。〈父權意識形態下的男性經驗探究：以三位國小教育人員為例〉，《應用心理研究》，17，121-156。

陳莉青（2003）。〈畫魂—關錦鵬大導演首度跨足小螢幕的精心之作〉，《公視之友》，65，4-6。

陳慧婷（1999）。《台灣媒體諷刺文化之社會意涵分析—以諷刺劇我們一家都是人為例》。世新大學傳播研究所碩士論文。

粘嫦鈺（2001年7月2日）。〈公視新八點檔 橘子紅了三妻四妾今晚登場〉，聯合報，第26版。

彭素娟（2000年2月2日）。〈人間四月天 熱得不像話〉，星報，第5版。

彭詩倩、宋晏臣（2004年2月5日）。公視文學大戲 細膩刻畫台灣歷史。上網日期：2006年3月14日，檢自：

http://mol.mcu.edu.tw/search_show.php?enid=51864

游淑綺（2004年12月13日）。〈本土偶像劇 現在正流行〉，星報，C3版。

梁濃剛（1989）。《回歸佛洛伊德—拉康的精神分析學》。台北：遠流。

雷庚玲（1996）。《國內八點檔連續劇所顯示的親子互動模式》。台北：文化總會電研會。

褚珮君（2004年8月10日）。〈李嘉欣「畫魂」中文台重播〉，民生報，C3版。

褚珮君與吳起綜（2004年12月14日）。〈偶像劇大洗牌 八點檔戰況激烈〉，民生報，CS4版。

趙庭輝（2005a）。〈電視偶像劇《吐司男之吻》：寫實主義的建構與再現〉，《傳播與管理研究》，5(1)，27-58。

趙庭輝（2005b）。〈大陸歷史劇《三國演義》：陽剛特質的建構與再現〉，《藝術學報：綜合類》，1(2)，31-52。

趙庭輝（2005c）。〈電視偶像劇【薰衣草】：愛情神話的建構與再現〉，《朝陽

人文社會學刊》, 3(2), 131-172。

趙喬 (1997)。〈單元連續劇與女性意識—從中日連續劇比較談起〉。《輔仁學誌—文學院之部》, 26, 39-259。

劉菁菁 (1987)。《電視戲劇節目描述的人際衝突及其抒解之研究》。政治大學新聞研究所碩士學位論文。

蔡秀玲 (2000)。《無線電視台八點檔連續劇行銷研究—以「台灣廖添丁」、「還珠格格二」、「土地公傳奇」、「狀元親家」為研究對象》。政治大學廣告學系碩士學位論文。

蔡雅敏 (2003)。《日本偶像劇行銷宣傳研究》。台灣師範大學大眾傳播研究所碩士學位論文。

謝章富 (1996)。《電視映像美學析論》。台北市：國立台灣藝術學院廣播電視學會。

Berger, Arthur Asa (1992)。《媒介分析方法 (Media analysis techniques)》(黃新生譯)。台北：遠流。(原作 1991 年出版)

Clatterbaugh, Kenneth (2003)。《男性氣概的當代觀點 (Contemporary perspectives on masculinity: men, womwn, and politics in modern society)》(劉建台與林宗德合譯)。台北：女書文化。(原作 1990 年出版)

Katz, Steven D. (2002)。《電影分鏡概論：從意念到影像 (Film directing shot by shot : visualizing from concept to screen)》(井迎兆譯)。台北：五南。(原作 1991 年出版)

Simmons, Rachel (2003)。《怪女孩出列：揭開女孩間的隱性攻擊文化 (Odd girl out : the hidden culture of aggression in girls)》。(曾如瑩譯)。台北：商周。(原

作 2001 年出版)

Tong, Rosemarie Putnam (1996)。女性主義思潮(*Feminist thought: a comprehensive introduction*) (刁筱華譯)。台北：時報文化。(原作 1989 年出版)

Ward, Peter (2005)。影視攝影與構圖(*Picture composition for film and television*) (廖億蒼譯)。台北：五南。(原作 2001 年出版)

Zettl, Herbert (1999)。錄影製作：觀念、原理與科技(*Video Basics*) (葉春華譯)。台北：亞太。(原作 1995 年出版)

Zettl, Herbert (1991)。映像藝術(*Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics*) (廖祥雄譯)。台北：志文。(原作 1990 年出版)

Basow, S. L. (1992). *Gender stereotypes and roles* (3rd ed). California: Books/Cole Publishing company.

Fiske, J. (1987). *Gendered Television: Masculinity. Television Culture* (pp.198-223). London and New York: Methuen.

Harding, J. (1998). *Investing Sex: Essentialism and Constructionism. Sex Acts: Practices of Femininity and Masculinity*, (pp.8-22). London and Thousand Oaks.

Kozloff, S.R. (1992). *Narrative theory and television*. In R.C. Allen (Ed.), *Channels of discourse, reassembled, television and contemporary criticism* (2nd ed), (pp.67-100). London: Routledge.

Lapsley, R. and Westlake, M. (1988). *Psychoanalysis, Film Theory: An Introduction*, (pp.67-104). Manchester: Manchester University Press.

Lapsley, R. and Westlake, M. (1988). *Semiotics, Film Theory: An Introduction*,

(pp.32-66). Manchester: Manchester University Press.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, 16(3): 6-18.

Nixon, S. (1997). Exhibiting Masculinity. In Hall S.(Ed.), *Representation :Cultural Representations and Signifying Practices* (2nd ed), (pp.291-336). London: Sage.

Sarup, M. (1993). Lacan and Psychoanalysis. An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism (2nd ed), (pp.5-31). London: Harvester/Wheatsheaf.

Pease, B. (2000). The Men Question in Feminism and the New Men's Studies. *Recreating Men: Postmodern Masculinity Politics*, (pp.11-25). London and Thousand Oaks: sage.

TV Literature Drama "Painting Soul" : Visual aesthetics, Cultural codes and Gender construction.

Pei-Chun Chen、 Daniel T.H. Chao

《Abstract》

This paper adopts textual analysis, taking 《Painting Soul》 – a literature drama of Public Broadcasting System – as research case. It analyzes gender images, power relationships and social constructions of gender with three dimensions including visual aesthetics, characters, and dialogues. Based on the theoretical perspectives of visual aesthetics, narration theory, psychoanalysis, and feminism, this research demonstrates sexuality in the literature drama.

The research results could be concluded to three parts: gender images the characters represented, gender images and power relationships aesthetically represented, and plots analysis. It shows that, males in traditional society were often portrayed dominant, nevertheless, he could be a victim in the patriarchal system and pays the higher price to maintain his privilege. On the contrary, the female in traditional society keeps her role expectation, and seems to manage to have developed several resistant strategies. Yet resistant strategies proposed by the female might not set her free, but strengthen the control of patriarchal ideology.

Keywords : Construction and Representation, Gender, Literature Drama, 《*Painting Soul*》, Visual Aesthetics