



香港教育大學

The Education University
of Hong Kong

中國語文教育（榮譽）學士課程
學術研究論文

研究範疇：學科研究

導師：周潞鷺 博士

學生姓名：羅紫依

學生號：

論文題目：從「以情抗理」到「似水流年」

——論電影《遊園驚夢》所展現之流動性對湯顯祖《牡丹亭》主題的詮釋與超越

正文字數：7796

繳交日期：2017 年 5 月 19 日

從「以情抗理」到「似水流年」

——論電影《遊園驚夢》所展現之流動性對湯顯祖《牡丹亭》主題的詮釋與超越

一、引言

《牡丹亭》是中國古典戲曲的高峰，是作者湯顯祖取材自明代話本小說《杜麗娘暮色還魂》的成功改編。¹ 導演楊凡在 2001 年執導的電影《遊園驚夢》，創造性地融合了園林、昆曲和電影藝術，在新舊交替的時空下重新又詮釋了《牡丹亭》的主旨內涵。

歷代學者大多以反抗封建禮教、肯定天然情慾為《牡丹亭》的主要主題，是湯顯祖在宋明理學「存天理、滅人欲」的思想壓迫下，透過筆下的杜麗娘以情感動天地、穿越生死，譜寫「以情抗理」的動人戀歌。² 浙江古籍出版社在《牡丹亭》原著的出版說明中也寫到，這部作品「反映了女性對青春和自我意識的覺醒，對自由、幸福的愛情生活的執著追求，以及要求個性解放、反抗封建禮教的鬥爭精神」³。張宗偉指出：「文學名著的影視改編過程實質上是一個藝術再創造的過程」。⁴ 楊凡的電影改編，一方面保留了原作的基本故事架構和豐富的古典元素，甚至直接借用了不少《牡丹亭》的古典戲曲表演，但在內容和形式上都對湯顯祖的原作主題有不同程度的超越。

電影是內容與形式交互作用的綜合藝術系統，其呈現形式及風格特徵都會影響觀眾對作品內容的理解和詮釋。⁵ 本文將深入檢視電影《遊園驚夢》在形式風格和內容主題兩方面所展現之流動性，並探討影片通過這些流動性特徵所傳遞的「似水流年」主題對《牡丹亭》「以情抗理」主題的詮釋與超越。

¹ 徐朔方：〈《牡丹亭》前言〉，[明] 湯顯祖：《牡丹亭》（北京：人民文學出版社，1963 年），頁 1-25。

² 陳美雪：《湯顯祖的戲曲藝術》（台北：學生書局，1997 年），頁 25-126。

³ [明] 湯顯祖著，吟溪校注：〈《牡丹亭》出版說明〉，《牡丹亭》（杭州：浙江古籍出版社，1998 年），頁 1-3。

⁴ 張宗偉：《中外文學名著的影視改編》（北京：中國廣播電視出版社，2002 年），頁 77。

⁵ 大衛·波德維爾（David Bordwell）、克莉絲汀·湯普森（Kristin Thompson）著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》（台北：美商麥格羅·希爾國際股份有限公司台灣分公司，2001 年，初版），頁 41-52。

二、形式風格的流動性——佈景、音樂、鏡頭運動

影片的開頭先介紹了該片的獲獎記錄，然後直接引用了《牡丹亭》的主旨句「情不知所起一往而深」，再依次呈現了出品公司、主演、導演及片名，開篇至此都是以簡明而無聲的黑底單色字呈現，若以形式特徵來劃分影片的內涵結構，前述出現的《牡丹亭》主旨句可視為對改編原作的致敬，而未必是電影本身的內涵主旨。直到整部電影出現的第一個彩色畫面（圖 1）——倒影著古典園林亭台的泛黃流水影像，配以蒼老低迴的獨白，以第一人稱進行倒敘，才開始了影片的故事主體。類似的場景還出現在榮府一夜擲千金的壽宴之後，榮蘭給在榮府孤寂無憑的翠花過生日之前（圖 2、3）。

「母題（motif）」是在電影中有意義地重複出現的元素，其作用是通過「類似/重複」的形式原則引起觀眾的注意。⁶ 這個在影片開頭和高潮反復再現的音畫搭配，是透視主角內心的第一人稱敘述（此敘述主體貫穿了整個故事），在內容和形式上都足以成為傳遞影片主旨的重要母題，對理解故事內容有舉足輕重的作用。影片的這個「流水」母題一方面交待了故事發生的時（中國舊社會的末年）空（江南園林）背景，另一方面以暗淡的色調、滄桑的音色渲染出韶華已逝的悲涼和似水流年的悵惘。



圖

1

⁶ 同註 5，頁 54-57。



圖 2



圖 3

此外，影片通過對佈景/道具、音樂、鏡頭的選擇和運用，形成了具有流動性特質的視覺、聽覺母題，在形式風格上共同詮釋了影片的流動性主題，以下分別闡述。

1. 流動的佈景/道具

場景/佈景和道具是電影場面調度中的重要元素，「場景的設計會影響我們對劇情的瞭解」。⁷ 吉奈堤也認為電影中的佈景可以傳達許多訊息，成為主題與人物的延伸，而且「形式主義場景引起我們對神奇感覺的興趣」，展現的重點是感覺而非現實。⁸ 本片運用了幾個不同但都具有流動性特徵的風格化佈景（泡泡，花瓣，煙霧，落葉），營造出特殊的視覺效果和主題氛圍。

影片的兩位女主角榮蘭和翠花在榮府壽宴的戲堂裡第一次出場時，伴隨著昆曲音樂響起，畫面上溢滿了泡泡，而且無論人物如何移動，泡泡總是能恰到好處地環繞在人物周圍。雖然這樣完美的效果以及在傳統中式壽宴中大量使用泡泡的做法都未必真實，但這些無處不在的泡泡又確實能在視覺上增添壽宴的熱鬧氣氛，烘托出兩位主角乃至全府上下載歌載舞的快樂心情（圖 4）。

⁷ 同註 5，頁 179–183。

⁸ 路易斯·吉奈堤（Louis Giannetti）著，焦熊屏譯：《認識電影》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2005 年，初版），頁 332-347。



圖 4

第二個類似這樣充滿形式美感的場景是在榮府的壽宴過後，影片的情感高潮——榮蘭手持摺扇、頭戴綸巾、身著戲服扮演柳夢梅，演唱昆曲名段<山桃紅>，為給在榮府裡無人惦記的翠花一個生日驚喜時，漫天飄舞的粉色花瓣環繞著兩人，直到一曲終了（圖 5）。撒花的運用在有效提升畫面美感的同時，也象徵了兩位女主角幸福喜悅的心情和她們之間隱隱流動的浪漫美好的情愫（圖 6）。



圖 5

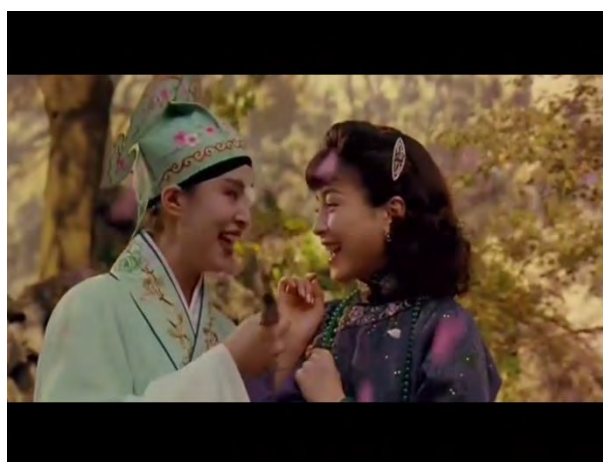


圖 6

煙霧是本文中反復出現的另一重要而極具象徵意義的流動性元素。影片陸續展現了榮府老爺、翠花、榮蘭和邢志剛等人吸食鴉片/抽大煙/紙煙的場景，總計多達 10 處：老爺 1 處、翠花 3 處、榮蘭 6 處（其中一次和邢志剛一起，此行為可展現兩人感情的共融）。一方面，抽煙這個行為本身就能象徵新舊社會交替時人的迷茫和頹廢，從影片展現不同角色的抽煙次數，可以看到他們迷茫和頹廢的不同向度。老爺吸鴉片的行為主要展現的是當時社會普遍的生活方式，一種外在的社會文化上的奢靡與頹廢；翠花抽大煙除了能代表其本身的生活文化屬性，還能表現她內心情感的空虛（圖 7）；而到了榮蘭，在前兩者的基礎上又再加上感情、性別、志向等各方面的自我遊移，前後多次的吸煙行為展現其內心難以抉擇的掙紮與矛盾，所代表的迷茫和頹廢感也更強烈。另一方面，在畫面中繚繞瀰漫的煙霧又使人物和場景都進一步地虛化，強化了一種無言的頹廢感，能很好地傳達出人物內心的空虛和情志的迷茫。是以，流動的煙霧在消解了人物情感和影片敘述的明確性的同時，也增強了電影的流動主題（圖 8）。



圖 7

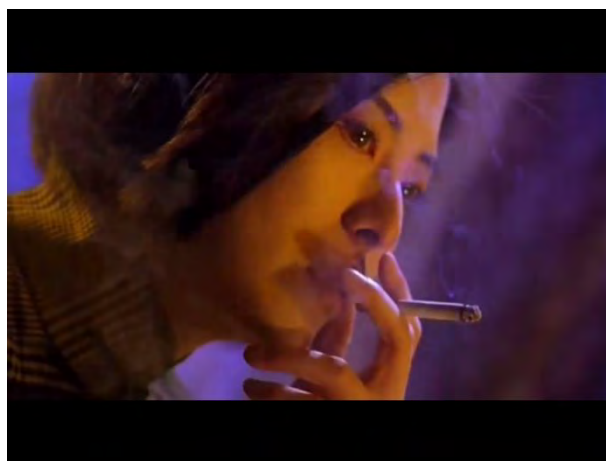


圖 8

在影片的後半部分，晦暗泛黃的秋葉出現的頻率越來越高，無論是仍在枝頭飄搖掙紮的黃葉還是已被風吹落又不時捲起的落葉特寫，都給人一種生機漸逝、奄奄一息的蕭瑟感。例如，翠花因榮府衰敗搬出去投靠榮蘭時，畫面展現她仰頭所見在枝頭搖動的黃葉，象徵著她紙醉金迷的青春年華的結束及人生蕭瑟秋季的到來（圖 9）。而到了影片的結尾，翠花在榮

蘭的懷裡靜默地死去，身後更是黃葉圍繞（圖 10）。



圖 9



圖 10

但在運用這些佈景/道具製造風格化效果的同時，導演又一直試圖消除這些佈景的形式感，使之盡量與劇情、環境自然地交融，接近現實生活。在壽宴場景的開始就展現了幾個正在吹泡泡的小孩子，榮蘭扮演柳夢梅給翠花慶生時背後特意跟隨著幾個撒花的童男童女，情緒表現力強的吸煙行為可看作是從人物生活常態中抽取的一部分特寫，枯黃落葉也配合著影片中的時節更替。即使如此，我們仍能敏銳地感知到這些道具製造的效果有別於現實，而流動是它們在形式風格上的共性。在整個電影的敘事結構中，這樣類近又不同的重複就形成了一種持續流動的視覺母題。實際上，對流動性的風格化展現與對真實、自然的追求並不衝突，因為流動性本身就是一種真實、自然的特徵。所以影片一方面將這些佈景的來源合理化，盡力地保留影片世界的真實、自然；另一方面又以風格化的形式更為直觀地表現其流動性特徵。這正如吉奈堤所言：「場景中的物體使故事素材及導演的藝術視野之本質具體化了。」⁹

由上述分析可見，本片所運用的泡泡、花瓣、煙霧、落葉等幾個具有明顯流動性特徵的風格化佈景/道具，在成功烘托人物心境、推動劇情發展的同時，也從電影形式上暗示了影片主題的流動性。

⁹ 同註 8，頁 345-346。

2. 「流動」的音樂

整部影片以最能表現《牡丹亭》主旨的〈遊園〉、〈驚夢〉兩折戲名合而為題，並在開頭、中間、結尾都完美地融入了其中的昆曲名段，這些經典唱段作為貫穿全片的音樂主題，在形式和內容上都「能代表電影整體的精神和氣氛」。¹⁰

昆曲又稱昆（山）腔、昆劇，是中國最為古老的戲曲劇種之一，經「曲聖」魏良輔及其同道改良後，具有字清腔圓、一腔數轉、轉音柔潤的特點，因此又被稱為「水磨調」。¹¹ 據一位身兼昆曲演員的昆曲研究者概括，昆曲音樂具有清麗婉轉、潤滑細膩的特點，以致在明朝中後期有「行於吳中，流麗悠遠，聽之最是蕩人」的說法。¹² 由此可知，無論是在曲調特質還是聽者感受上，昆曲音樂本身就具備著「流動如水」的特點。而電影《遊園驚夢》所使用的昆曲《牡丹亭》中的幾個名段〈皂羅袍〉、〈山桃紅〉、〈步步嬌〉、〈懶畫眉〉，更是以聲情見長、清柔婉轉的南曲經典，十分擅長抒發纏綿悱惻、細緻入微的內心情感。在電影演員的表演整體都較為含蓄內斂的情況下，昆曲的曲詞就能有效地暗示兩位女主角內心的情感波瀾，實現音樂與情感的和諧流動。此外，所選昆曲的唱詞如「裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線」、「則為你如花美眷、似水流年」等，其間具有流動性的意象俯拾即是，在細膩柔婉的同時也處處給人以流動的感覺。

影片還充分運用了昆曲的間奏作為不同場景、鏡頭之間切換的「音橋」，營造一種自然過渡的效果，也強化了本片如行雲流水的風格特色。根據波德維爾的論述，「音橋」是電影中常見的運用非同時聲音的過場式設計，常用的「音橋」形式包括：上一場景的聲音在下一場景的影像出來時仍在做短暫的迴蕩、或是在畫面上的場景尚未消失時就先放出下一場景中的聲音。¹³ 例如，在開場第一段〈皂羅袍〉唱到最末一句「早難道好處相逢無一言」時，場景就切換到

¹⁰ 同註 8，頁 240－248。

¹¹ 葉長海主編：《昆曲》（上海：上海文化出版社，2011 年），頁 12-23。

¹² 劉靜：《幽蘭飄香——昆曲之美》（北京：紫禁城出版社，2009 年），頁 33-62。

¹³ 同註 5，頁 358－361。

了榮媽帶著翠花的女兒慧珠去拜壽的路上，音樂聲也隨之似自然隔遠一般地淡去，接著就隨人物進入了正式拜壽的壽堂（圖 11、12）。又如老爺命翠花上堂唱戲時，畫面仍是管家到房間接翠花，背景音樂就開始切入翠花之後在堂上所唱的〈步步嬌〉如流水般的前奏，鏡頭再跟著人移動，然後才切換到她端坐堂前演唱的畫面。



圖 11



圖 12

3. 移動的長鏡頭

與柔美悠緩的昆曲藝術相協，本片的畫面運動更多地依賴鏡頭的運動，即攝影機/景框本身的運動。波德維爾指出「鏡頭的運動可以引導及塑造觀眾對一部電影時間與空間的感受。」¹⁴ 吉奈堤也認為剪接鏡頭強調動作的目的，長鏡頭關注動作的過程，而運動的鏡頭更能表現空間的統合、時間/經歷的連續性、以及人與物的連接性。¹⁵ 以影片開始的前十分鐘為例，第一個「流水」母題就是持續約一分鐘的移動長鏡頭，配合人物滄桑的獨白倒敘，同時營造出時間和空間的流動感。接下來用近三分鐘的 2 個鏡頭拍攝江南夜色下園林中的古典昆曲表演，象徵著「從前」的《牡丹亭》和舊時生活。然後是本片第一個昆曲片段〈皂羅袍〉，也是兩位女主角第一次出現的榮府壽宴，在近五分鐘的時間內只用了 4 個移動的長鏡頭來展現準備壽宴的戲班後台。綜觀全片，影片基本是由長達一兩分鐘的長鏡頭連綴而成，一般電影

¹⁴ 同註 5，頁 260-284。

¹⁵ 同註 8，頁 134-143。

常用的短鏡頭剪接反而使用較少，當需要製造一些特殊效果或表達反常的情況，如人物的夢回乍醒時，才會用到短暫、突然、不連貫的鏡頭剪輯。

「攝影機運動不僅是表面的動感，也帶有心理和主題意義」，靜態的長鏡頭利於表現緩和、漸進而不明顯的變化；動態的長鏡頭則給人以流動、活力的感覺，而這種流動性特徵使之能呈現較複雜的內涵。¹⁶ 對移動長鏡頭的偏好和反復使用是本片引人注意的風格特徵之一，而這些技巧上的特徵都與影片的流動性主題有關。影片中出現的移動長鏡頭主要有兩種：一種是隨著人的運動而運動（跟拍鏡頭/following shot），另一種是對靜態景物的動態特寫（包括推軌鏡頭、升降鏡頭、旋轉鏡頭等等），以下舉例分析。

兩位女主角配合昆曲或西洋樂曲載歌載舞的片段可以作為攝影機隨著人運動的典例（圖 13-15），在這幾個類似的片段中，攝影機鏡頭伴隨著音樂、配合著人物的動作或舞步作有節奏的推拉、升降和環繞，觀眾似乎也能透過鏡頭的運動受到感染翩翩起舞。這類移動長鏡頭的運用除了能使運動中的人物更為生動、凸顯並且始終留在畫面中，也能給人以融入情境、隨之而動、自然起伏的流動感。



圖 13

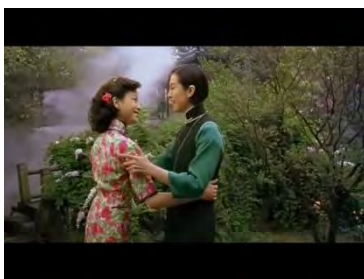


圖 14



圖 15

不同的鏡頭運動還可以擬人式地傳達各種不同的情緒。¹⁷ 本片多次出現對靜態景物（流水、園林、院牆、黃葉等）的動態特寫，是含蓄地表現和預示人物內心及狀態的重要手段。如影片前半段通過榮蘭的回憶敘述翠花嫁入榮府的過程時，就用了一個移動長鏡頭，從

¹⁶ 同註 14。

¹⁷ 同註 5，頁 271-272。

冷暗的門牌外牆向幽深的庭院內緩緩推進，用生動的鏡頭語言詮釋了「侯門一入深似海」的獨白，暗示了翠花在榮府生活的無趣和苦悶（影片時間：21:23-22:10，下同）。而榮府二管家因離府參軍向翠花辭行後，導演用了一個長達二十秒的移動長鏡頭拍攝園林的內景，空無一人的畫面上只有園內層疊的山石花木，但運動的鏡頭以斜仰向上的角度緩緩向前推進，到了高高院牆的盡頭打了半個旋兒再緩緩停住，匠心獨運地展現了徘徊園中不能出府的翠花仰頭所見之景，觀眾也能通過眼前流動的景色感受到翠花內心空虛、寂寥的情緒流動（53:06-53:30）。在翠花得知二管家戰亡的消息之時，緩慢旋轉的黃葉特寫傳達出翠花內心的暈眩感，象徵著一段生命和情感的終結（92:31-92:42）。顫動的鏡頭搖擺地掃過滿地黃葉，配合著翠花劇烈的咳嗽聲，直觀表現了翠花病情的加劇（111:49-112:09）。鏡頭最終也像落葉一般，從仰拍的黃葉慢慢旋轉而下，落在漫天黃葉中的兩位主角身上，再緩緩拉近，暗示著翠花生命的終結（114:50-117:12）。而影片的末尾，在兩位女主角昔日美好的閃回過後，最後一個鏡頭是昏暗天色中江南園林的動態特寫，鏡頭在片片陰翳的山石樹林中緩緩推進，直至日沉光暗，和著「良辰美景奈何天」的昆曲唱詞，成功營造出曲終人散、流年似水的悲愴（圖 16-18，118:30-118:54）。



圖 16



圖 17



圖 18

三、 內容主題的流動性——人物的情感、身份、性向

電影《遊園驚夢》對原作《牡丹亭》在內容上最大的改編是角色設定，具體而言是角色的性別/性取向。相較於傳統《牡丹亭》（包括湯顯祖原作和歷來改編）所展現的男女性別身份明確二分的才子佳人、男歡女愛的傳統情愛模式，電影大膽地起用了兩名氣質迥異的女演員（王祖賢和宮澤理惠）飾演柳夢梅和杜麗娘。而且，有別於傳統戲曲中因演出需要而單純轉變外形的「女扮男裝」（故事中的性別身份明確，柳夢梅始終為男，杜麗娘始終為女），影片中的兩名女主角榮蘭和翠花通過服飾、情節、表演等都展現了不同形式的雙性傾向。在兩岸三地出版的第一本專門討論雙性情慾的書中，具有雙性情慾傾向的人在論述中普遍強調一種自由的「自己作為主體的情慾流動」，超越了任何形式、身份上的標籤或區隔。¹⁸ 近代性別研究也指出，所謂男性化與女性化，是互相依賴的相對關係，「都是特定歷史、文化時空的產品，是川流不息、因時地而異的流動概念」。¹⁹ 電影中兩名女主角在情感、身份、性向等方面呈現出的模糊和複雜性，是影片內容主題之流動性的重要體現，也是對《牡丹亭》原作明確的抗爭主題的巨大超越。

1. 翠花（杜麗娘）：被動的依戀者

電影《遊園驚夢》中的翠花，人如其名，是個相對傳統的女性形象，氣質高貴、性情溫婉、矜持美麗。從得月樓眾星捧月的歌女，到嫁入榮府成為榮蘭表哥（榮府老爺）的第五房姨太太，她的身世塑造也符合傳統女性的社會現實。然而，從影片內容和上文分析可知，翠花在榮府雖然衣食無憂，其情感慾望上的需要卻長期得不到滿足。影片多次以含蓄、隱秘的方式展現了她對男性肉體和陽剛氣質的渴望，包括對家丁赤裸肉體的凝視、與二管家之間隱

¹⁸ 麥海珊等著，金佩偉編：《雙性情慾》（香港：香港婦女基督徒協會，2000年），頁6-50。

¹⁹ 周華山：《性別越界在中國》（香港：香港同志研究社，2000年），頁43-45。

隱流動的情愫、私底下玩牌調戲健壯的小戲子等。即使是對榮蘭較為明顯的情感表達，用的也是舊式女人對男人依附、柔弱、順從的情愛互動方式²⁰，影片中她在與榮蘭同床吸煙之後堅持要下床伺候榮蘭穿鞋的細節就是最好的證明（圖 19）。筆者認為這很可能是翠花受限於傳統與身份，只好將自身對男性的情慾，退而求其次地投射在疼愛她、具有男性氣質、又能在榮府中自由出入的女人榮蘭身上。所以當榮蘭有一次問她「最想要的是什麼」時，她的回答是有人真心的關懷與惦記，並沒有限定是男是女（大概也明白嫁入榮府之後便不再有追求男歡女愛的機會）。由上述分析可見，影片對翠花的雙性情慾流動的表述是較為壓抑的，她在與榮蘭的互動關係中是一個相對被動的依戀者。

2. 榮蘭（柳夢梅 x 杜麗娘）：主動的遊離者

另一位女主角榮蘭的情況就更為複雜，在榮府壽宴後台的第一次亮相，她就身著一身黑色西服，從服飾造型到舉止儀態等一切外在特徵都十分男性化，但她與翠花二人情意綿綿地合唱本是由杜麗娘一人獨唱的昆曲名段〈皂羅袍〉，又暗示了兩人共有的女性身份。可以說，榮蘭在影片中的第一次出場就以「雌雄同體」的形象昭示了她迷人而矛盾的性別遊離。

洛楓指出，「服飾是性別的符碼」，通過社會行為、服飾、舉止儀態、說話方式和意識形態等的選擇和更換，可以重新界定包括性別認同在內的自我，而「性別易裝」在打破傳統的性別符碼與服裝禁忌的同時，也是對性別的等級與權力架構的挑戰。²¹ 榮蘭在影片的前半段大都以相當的男性化的打扮出現，男式西服、大衣、直筒型中式長衫，都有意識地掩蓋其女性特徵，也暗示了她在與翠花相處和互動時的男性化角色。但當她遇到男性化、陽剛氣質更顯著的邢志剛並與之互生情愫後，她的打扮開始偏向中性，甚至穿上了能勾勒出其女性線條的素樸旗袍（圖 20），服飾的轉變暗示了其性別意識的轉向。

²⁰ 易中天：《中國的男人和女人》（上海：上海文藝出版社，2000年），頁46-60。

²¹ 洛楓：〈安能辨我是雄雌——論任建輝與張國榮的性別易裝〉，《香港性別論述：從屬、不公、差異、越界》（香港：牛津大學出版社，2004年），頁569-614。

根據「性別易裝」的理論框架，榮蘭作為易裝者遊離於性別的邊界，締造了許多關於性別的想像（如「雌雄同體」），也顛覆了許多性別規範（如雙性情慾），而其本身所具有的主體意義，「充滿自主和獨立決斷的意味」。²² 從影片中她第一人稱的身世自述就可見，榮蘭的男性化裝扮與她在新舊更替時期試圖掙脫傳統、追求社會進步，以及女性自主意識的覺醒是分不開的。她自覺扮演可被依靠的男性角色，對被動、柔弱的傳統女性角色翠花的關懷與照顧，一方面是出於她對古典女性氣質（包括她自身和翠花所具有的）的不捨和迷戀，另一方面也帶有濃濃的女性之間同病相憐、相依為命的意味。榮蘭最終忍痛告別邢志剛、回到日益病重的翠花身邊，並與之相依相伴的故事結局，就是最好的印證。從這個角度上看，榮蘭在扮演男性身份時所展現的溫柔與不忍，和回歸女性身份時所展現的獨立與自主，都是通過「性別易裝」的方式，以流動的性別角色對傳統上男女二分、兩性角色的反叛和超越，所以她是本片角色中最具自由獨立精神的主動的遊離者。

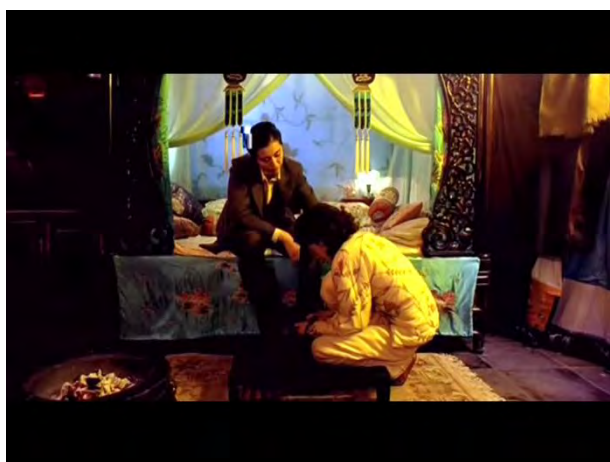


圖 19



圖 20

四、 結語：電影改編在形式和內容上的「流動」對《牡丹亭》主旨的詮釋與超越

如前所述，電影《遊園驚夢》通過視聽母題、佈景/道具、昆曲配樂和鏡頭運用共同造就

²² 同註 20，頁 574 - 575。

了影片在形式風格上的流動性特徵，並且都對影片主題的詮釋起到了重要的作用。影片的音樂母題是改編自傳統昆曲〈遊園〉、〈驚夢〉兩折戲中的名段，是整部影片的主旋律，相當明顯地暗示了影片與《牡丹亭》主題的一致性。而影片流動的視覺元素，能讓人從動作的過程、畫面的變化中更明顯地感知到人物情感的波動、人生的起伏、時節的流轉。例如影片後半部分對飄搖黃葉的特寫與前半部分綠葉紅花的明亮春景就形成了鮮明的對比，「自然景觀的改變呈現了人物內心世界的轉化」²³，也展示了由春到秋、由生到死的完整歷程。由此可見，電影改編超越了原作《牡丹亭》歌頌美好青春、反抗封建禮教的單純鬥爭性主題，呈現了一種更加完整、自然、富於流動和變化的生命主題——「似水流年」。

內容上，電影通過描寫兩位女主角自然的情慾流動，對女女、男女之情愛互動進行了各具特色的唯美寫照，含蓄地表達出對雙性情慾、性別易服等非主流行為的包容，揭示了人之情慾和性向的種種可能性。影片對多元、自然、流動的性/情慾所持有的肯定和開放態度，與當今致力於消解異性戀中心論、反對一切社會建構的性別定型及壓迫、「超越舊有的性模式和性文化」、「抗拒主流性道德的收編與局限」、「更積極地根本思考情慾的流動與可塑性」的酷兒精神不謀而合。²⁴

綜上所述，電影《遊園驚夢》和原著《牡丹亭》同樣聚焦情愛，並都對之進行了唯美的展現和描繪，說明二者在肯定人之天然情慾的主旨上保持一致。但若說《牡丹亭》是鬥爭目的明確地以浪漫、超現實的天地至情來反抗封建禮教的壓迫，那麼楊凡的電影《遊園驚夢》通過形式和內容的改編共同展現的主題「似水流年」，則是在更深層次探討隨著新舊社會更替，封建束縛和階級鬥爭的自然消解之後，以更現實的、生命本然的流動性來消解社會分工、性別定型、情慾規範等種種社會建構，從而實現了對《牡丹亭》「以情抗理」主題的超越。

²³ 同註 8，頁 346。

²⁴ 卡維波：〈什麼是酷兒〉，性別研究第三、四期合刊《酷兒：理論與政治》專號，頁 32-46。

五、參考書目

- [明]湯顯祖著，吟溪校注：〈《牡丹亭》出版說明〉，《牡丹亭》，杭州：浙江古籍出版社，1998年。
- 陳美雪：《湯顯祖的戲曲藝術》，臺北：學生書局，1997年。
- 大衛·波德維爾（David Bordwell）、克莉絲汀·湯普森（Kristin Thompson）著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》，臺北：美商麥格羅·希爾國際股份有限公司台灣分公司，2001年，初版。
- 路易士·吉奈堤（Louis Giannetti）著，焦熊屏譯：《認識電影》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2005年，初版。
- 洛楓：〈安能辨我是雄雌——論任建輝與張國榮的性別易裝〉，《香港性別論述：從屬、不公、差異、越界》，香港：牛津大學出版社，2004年，頁569–614。
- 麥海珊等著，金佩偉編：《雙性情慾》，香港：香港婦女基督徒協會，2000年。
- 徐朔方：〈《牡丹亭》前言〉，[明]湯顯祖：《牡丹亭》，北京：人民文學出版社，1963年。
- 葉長海主編：《昆曲》，上海：上海文化出版社，2011年。
- 易中天：《中國的男人和女人》，上海：上海文藝出版社，2000年。
- 張宗偉：《中外文學名著的影視改編》，北京：中國廣播電視出版社，2002年。
- 周華山：《性別越界在中國》，香港：香港同志研究社，2000年。

六、網絡資源

卡維波：〈什麼是酷兒〉，性別研究第三、四期合刊《酷兒：理論與政治》專號，頁32-46。

檢自：<http://sex.ncu.edu.tw/publication/1998/wk34/pdf/queer4.pdf>（檢索日期：2017

年5月10日）