

文學／影像的合謀與拮抗

——論關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》、李安《色·戒》

和張愛玲原文本的多重互涉

莊宜文¹

摘要

關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》和李安《色·戒》兩部改編自張愛玲小說的電影風格迥異，然有多處交集：片名都具二元相對的辯證關係，同樣強化了原著的時代背景、情慾關係和女性意識，並挪用拼貼作者其他原文本。《紅玫瑰·白玫瑰》融會張愛玲多部散文、電影和小說，豐富原著的肌理，在套用和重組間注入新解，不僅對張愛玲作品做出更全面的觀照和解讀，且深掘原文本未言明的內核，在貌似忠於原著的表面形式下，藉挪用和轉化悄悄移位，並以具象化的影像安排，暗喻人物間對照與滲透關係。《色·戒》將張愛玲身世和情感融入電影，角色塑造以真情替代自戀，導演態度以同情取代冷觀，在情節發展的關鍵時刻挪移張愛玲及胡蘭成作品，電影融會張看的眼光，也融入李安對時代的召喚，浩瀚深闊的歷史感與奇詭豔異的情慾關係，迥異於原著隔閡淡漠的處理手法，

2007.12.05 投稿；2008.03.28 審查通過；2008.05.01 修訂稿收件。

本文初發表於「第二屆兩岸三地社會科學論壇」，中央大學中文系主辦，2007年11月17日。

¹ 莊宜文現職為國立中央大學中文系助理教授。

卻在恍然若夢的人生況味上殊途同歸。兩部電影呈現兩種不同的改編模式，但都回過頭來豐富了原文本。

關鍵詞：張愛玲、關錦鵬、李安、紅玫瑰·白玫瑰、色·戒

**The collaboration and the antagonism
between literature and film:
The multiple intertextuality of Stanley Kwan's
Red Rose White Rose, Ang Lee's *Lust, Caution*,
and Eileen Chang's hypotexts**

Chuang Yi-wen*

Abstract

Based on Eileen Chang's novels, Stanley Kwan's film *Red Rose White Rose* and Ang Lee's film *Lust, Caution* represent very different styles while sharing many parallels. First of all, both films are similar in employing titles that consist of two dialectical opponents. Second, emphasizing on the historical background, the two directors try to explore the erotic relationships and feminine consciousness implicit in Chang's original texts. Finally, some related works of Chang's are incorporated into these films.

In *Red Rose White Rose*, Kwan's innovation is shown in blending Chang's other prose, fictions, and an existing movie, so that the story is interestingly enriched. Such transplantation and rearrangement not only provides a new interpretation, but also uncovers Chang's insight in a deeper manner. This produces an amazing effect that what is shown on the screen seems to be coming from the hypotext, but in reality results from a metaphorical transformation of the relationship between characters.

In *Lust, Caution*, Lee even draws from Chang's personal life, particularly her love affair, and hence creates self-revealing, rather than self-indulgent characters. In a subtle reconstruction of the historical background, Lee also injects much compassion into characters. As a result, one can detach Chang's and Lan-Cheng Hu's works at some key scenes. Originally, Chang's text is relatively indifferent about the outside world. Lee changes it into a passionate

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Central University.

movie which includes bizarre but beautiful sex scenes. Such magic transformation, however, enables Lee to return to Chang's original spirit.

This paper sees its major task in showing how both films respectively acquire a new way in visualizing Chang's works, and to what extent the efforts of the two directors should be appreciated.

Keywords: Eileen Chang, Stanley Kwan, Ang Lee, *Red Rose White Rose*,
Lust, Caution

一、前言：穿越華美的文字牢籠

文學與影像的距離可以多纏綿多遙遠，從張愛玲小說改編最能一探究竟。歷來無數編導被張愛玲華美的文字和其鮮明的影像感所惑，紛紛投入改編為電影、電視劇、舞台劇等，寫下華文文學改編史上輝煌而慘烈的一頁。¹早先香港導演左凡《黛綠年華》（1957年），間接擷取〈第一爐香〉的故事原型並加以通俗化。八〇年代以降港台成就了五部改編電影，首開先鋒的許鞍華《傾城之戀》（1984）和但漢章《怨女》（1988），皆採忠於原著的改編模式，然見其形未得其神；關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》（1994）的實驗性手法評價兩極；許鞍華捲土重來的《半生緣》（1997）終拍出了滄桑感；十年後才又誕生李安《色·戒》（2007），在眾聲喧嘩中撥雲見日。

本文選擇《紅玫瑰·白玫瑰》和《色·戒》為探討對象，²兩部原著小說橫跨張愛玲從繁盛期轉向沈寂期的三十餘年，華麗的文筆趨於平淡，聰慧的旁觀評述轉為含蓄內斂，然不變的是理性與感性的辯證。張愛玲曾幾番改寫這兩篇小說，³經後代編導融入個人觀點，展現異於原著的面貌。1957年生於香港的關錦鵬，在「上海三部曲」的中部《紅玫瑰·白玫瑰》裡，延續對上海的一往情深和紅男綠女情愛追逐的觀察；1954年出生台灣的李安，距「父親三部曲」十餘年後，⁴題材迥異的《色·

¹ 《色·戒》編劇王蕙玲即認為：「我常說改編張愛玲的小說，就像面對著一次文字獄的挑戰：你一旦落進她的文字中，就如同坐進了監牢之中，再難翻轉脫身了。」藍祖蔚專訪〈重建張愛玲廢墟：專訪《色·戒》編劇王蕙玲（上）〉，《自由時報》，2007年10月8日。根據筆者統計，迄今張愛玲作品改編影劇共約四十齣，詳見拙作〈百年傳奇的現代演繹——〈金鎖記〉小說改寫與影劇改編的跨文本性〉，收於林幸謙主編，《張愛玲：文學、電影、舞台》（香港：牛津出版社，2007），頁97-127。

² 本文以1995年潤程娛樂公司最初發行的《紅玫瑰·白玫瑰》vcd為研究版本，後出版版本多處刪節；《色·戒》採2007年海上影業有限公司等發行光碟為本。

³ 小說〈紅玫瑰與白玫瑰〉最早發表於《雜誌》（1944年5-7月），同年結集收錄入《傳奇》。〈色·戒〉初刊於《皇冠》第48卷第4期（1977年12月）；後轉載於《中國時報·人間副刊》（1978年4月11日）；結集收入《惘然記》（台北：皇冠出版社，1983）；五〇年代英譯初稿「The Spying」，經後人披露發表於香港雜誌《瞄》（Muse）（2008年3月）。

⁴ 評論界所謂關錦鵬「上海三部曲」包括《阮玲玉》（1992）、《紅玫瑰·白玫瑰》（1994）、《長恨歌》（2005），都以香港觀點詮釋舊上海，早先《胭脂扣》（1988）雖以香港為場景也充滿舊上海風情。李安「父親三部曲」：《推手》（1991）、《喜宴》（1993）、《飲

戒》仍延續父輩的影響。兩部改編電影有不少可相對照之處：首先是片名的分隔符號，張愛玲原著〈紅玫瑰與白玫瑰〉原意非大紅大綠的對比，而是參差對照的關係，隨著情節進展得見兩位女主角性情的轉異滲透；改編電影片名省略掉聯繫詞「與」，片頭以花朵斜枝般的符號區隔「紅玫瑰」「白玫瑰」，英譯則為 *Red Rose White Rose*，前人分析此片時，除依照原著稱《紅玫瑰與白玫瑰》，或直稱《紅玫瑰白玫瑰》，也有以《紅玫瑰／白玫瑰》和《紅玫瑰·白玫瑰》強調一體兩面的關係。至於在色相和警戒間游移擺盪的〈色，戒〉，初刊《皇冠》時以「·」區隔，結集時出版社為有別於前改為逗點，李安援用作者原意稍加改造，使用縱向分隔線並遵中文從右書寫的傳統定為「戒 | 色」，⁵眾人討論時標點區隔不一：《色，戒》、《色·戒》、《色 | 戒》、《色戒》均有，兩部改編電影從片名到內涵皆強化了原著的辯證意味。本文取兩片交集，統一以「·」作為區隔，以強調二元相對的辯證關係。

此外，《紅玫瑰·白玫瑰》和《色·戒》同樣浮凸了原著淡隱的歷史時代背景，肉搏張愛玲含蓄留白的情慾描寫，且強化原著的女性意識，拍攝手法藉戲中戲預示情節，運用大量鏡像以指涉角色的自我分裂，並營造虛實交錯之感；工作人員和演員亦有疊合，藝術指導同為朴若木，演員陳沖從王嬌蕊演到易太太。而本文最主要論述的重點，擺在改編電影和張愛玲原文本的多重互涉，也是歷來論述較為欠缺的一環。張愛玲改編電影多在原著之外混融作者其他文本，可謂華文小說改編電影中特殊的現象：前此《黛綠年華》添入〈傾城之戀〉中范柳原稱白流蘇好低頭的對白；《傾城之戀》淺水灣酒店社交情境，又取自〈第一爐香〉的派對描寫；《怨女》也插入〈金鎖記〉中七巧對媳婦的譏嘲，但都只是局部加添補續。《紅玫瑰·白玫瑰》大量挪用張愛玲其他散文、電影、小說，惜未見前此論者識出；《色·戒》在王佳芝的故事骨架滲入張愛玲的經歷和眼光，作者生平成為另一重要參照的原文本，並且兼融胡蘭成與張愛玲其他著作，兩部電影透過原文本的大量挪用，對張愛

食男女》(1994) 系列，探索中國家庭倫理關係。

⁵ 李安認為色是色相，包括七情六欲和感官世界，戒有警戒意味，色像感性、戒像理性，兩者間有辯證關係。鑄秦，〈色是感性，戒是理性——李安談《色·戒》〉，《印刻文學生活誌》第3卷第12期，總號48（2007年9月），頁26；李達翰，〈一山走過又一山——李安·色戒·斷背山〉（台北：如果出版社，2007），頁436-437。

玲作品或生平進行整體詮釋和綜合觀照，編導關注的不僅是原著題材，更著迷於「張看」的眼光。於此我也要特別強調兩位主要編劇的重要性，林奕華、王蕙玲可謂港台兩地「張迷」編劇代表，林奕華編導過七部取材張愛玲生平作品的舞台劇；而王蕙玲編劇的電視劇《她從海上來——張愛玲傳奇》，在生平敘事中穿插作家正構思創作的作品，和《色·戒》將作家生平融入小說情節的方式相呼應。林奕華和王蕙玲不僅對張愛玲其人其作極其嫻熟，他們的理解方式也相當程度影響導演的詮釋角度。

本文探討《紅玫瑰·白玫瑰》如何在看似忠於原著的表面下，拼貼張愛玲其他作品並注入新解，且以富於巧思的場景道具安排和剪接構圖技巧，強化原著的諷刺性和批判性。與原著看似分道揚鑣的《色·戒》，又怎樣融入張愛玲自身的情愛家國經歷，和李安的歷史使命及影像詮釋。分析改編電影在前者近於中篇而後者為短篇的原著小說篇幅上，挪用文本、增添情節並轉換精神，運用獨特的電影語彙，創造和文學合謀交集又拮抗相對的新文本。⁶

二、《紅玫瑰·白玫瑰》：拼貼重組注入新解

〈紅玫瑰與白玫瑰〉(1944)雖是張愛玲代表作之一，卻遠不及〈傾城之戀〉、〈金鎖記〉(1943)受到重視，原因或許在於小說情節較顯通俗，乍看思想寓意不似前兩篇深刻，實則〈傾城之戀〉、〈金鎖記〉描寫情慾「中間總像是隔了一層白的膜」；⁷隔年寫在與胡蘭成熟戀期間的〈紅玫瑰與白玫瑰〉更具鮮活實感，且將人物形象與文化象徵自然聯繫。整整半個世紀後，關錦鵬和林奕華《紅玫瑰·白玫瑰》以實驗性的表現方式，重新解讀、組合並具象化張愛玲原著，已經多位論者細加抽絲剝繭，然而改編電影複雜幽微的內核仍未真正破繭而出。

小說雖名為〈紅玫瑰與白玫瑰〉，主要刻畫的卻是男主角佟振保外在形象與內在心理的分裂，留洋歸國的振保習得西方的知識和禮儀，骨子裡仍深受傳統文化思想制約，成為新舊交替時代的象徵人物，他生命中主要的兩個女人嬌蕊和煙鸞，各為洋化開放的華僑與傳統內向的中國

⁶ 拮抗作用 (antagonism) 在醫學上是指兩種藥物相對抗、阻止彼此效應的作用，或作頤抗。參見大英百科全書中文線上繁體中文版，<http://tw.britannica.com/MiniSite/Article/id00004184.html>。

⁷ 引自張愛玲，《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》(台北：皇冠出版社，1991)，頁83。

女性，既分別是不同文化的象徵，又是振保內在面向的投射。振保基於現實考量黯然捨棄暗合本我慾望的嬌蕊，屈就於符合社會期待的煙鷗，經歷自我內在的拉鋸和取捨，終無法甘願與滿足。振保將女性扁平化和工具化，原以為具挑逗性的不宜於婚姻，宜於婚姻的不富於挑逗性；孰料熱烈的情婦後蛻變為貞潔的妻子，貞潔的妻子竟成為別人的情婦，小說諷刺男性以既定成見忽視女性主體性和豐富多元的面向，最終女性經過婚戀歷練而獲得成長，而振保只成就了自欺欺人欲迎合社會規範的空洞形象。

導演關錦鵬以其出身香港的邊陲視野，強化了原著對主流論述的批判，並在其中蘊含國族意識；⁸且以男同性戀創作者角度，為振保更增自戀情結和加添酷兒氣質。在表現形式上亦顯露創意，關錦鵬認為張愛玲文字的吸引力在於充滿嘲諷，編劇林奕華指出張愛玲作品精彩處在於刻畫人物心理變化，因此捨棄線性敘事，在表現形式上希望還原張愛玲文字的嘲諷，讓虛構的故事情節、振保的敘述旁白，再加上張愛玲的文字，三者互相矛盾。⁹《紅玫瑰·白玫瑰》最明顯而特殊的改編形式，即在於以男主角的聲音作為第三人稱敘事者，重述原著隱合作者的敘述和評論，有如振保隔著距離的自我剖析和省察；且片中多處在畫面上疊印引自原文的字卡，看似忠於原著，實則策略性地強化了原著的嘲諷批判。

前此多位論者皆關注此一表現形式，林文淇指出敘述聲音和主角振保間的距離感，「顯出主體上不可彌補的裂隙」，也使得觀眾「因為敘事聲音的矛盾，面臨認同的危機。」¹⁰劉紀蕙認為電影運用多種策略，造成振保敘述聲音的權威不斷被質疑；而無聲的畫面文字則「像是意識之外的聲音，也像是從另一層現實／小說原文嵌入的命令，揭露振保未說

⁸ 參見林文淇，〈變色的玫瑰、雜種的中國：《紅玫瑰·白玫瑰》中關於性別與國家民族主義的嘲諷〉，收於張美君編，《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯書店，2007），頁 20-36。

⁹ 張美君、何家珩、魏家欣訪問，魏家欣整理，〈在夾縫中織夢——專訪關錦鵬〉，收於張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯書店，2007），頁 260。林奕華表示：「《紅玫瑰白玫瑰》的『原文照錄』備受惡評之後，我死不悔改地在《半生緣》裡再度『照本宣科』。」林奕華，〈我的張愛玲解讀〉，《中國新聞週刊》（2007年10月15日）。然而舞台劇和電影的節奏與表現方式本即有別，多媒體音樂劇紗幕投影的文字可導引觀眾進入情境，效果頗佳，電影不然。

¹⁰ 林文淇，〈變色的玫瑰、雜種的中國：《紅玫瑰·白玫瑰》中關於性別與國家民族主義的嘲諷〉，頁 30、32。

出來的內心考量」，對觀眾而言畫面文字產生疏離作用，阻斷影像的流動與破解擬真實的幻象，並產生視覺上的挫折，從而讓觀眾退離故事內的世界並開始思考。¹¹然而仔細觀察電影引用原文的插卡文字，部分確實製造出影像與文字指涉的間離效果，如將小說開頭「他整個地是這樣一個最合理想的中國現代人物」，¹²置於電影中段振保斷絕不倫戀意圖重新振作之際，極具反諷作用；然多數字卡是為補充說明主角內心狀態，如振保為嬌蕊在麵包上塗抹花生醬時揣測對方用意的大段引文，及陷入熱戀時兩人各自的想法，不僅突兀冗贅，且凸顯影像轉譯原著描寫幽微內心狀態的無能為力。

《紅玫瑰·白玫瑰》的實驗形式可謂功過各半，匠心獨具但效果欠佳，我以為改編電影最巧妙成功之處，還在於挪用和拼貼張愛玲其他散文、劇作、小說，以補充原著情節及豐滿人物心理，藉以強化原著的諷刺意涵，並對張愛玲作品產生更全面的觀照和解讀。

電影強化了振保的戀母情結，以鋪陳其不成熟心理與得擔負家庭責任的龐大壓力。原著述及振保巧遇舊識艾許太太後，反省自己不應使寡母傷心，其中關於艾許太太和艾許小姐的描寫過於冗贅，可謂小說的敗筆，電影將此段刪改嫁接，讓振保和嬌蕊外出約會共乘電車時巧遇沈媽媽，是留學時學弟清田的寡母，當振保問候清田時，沈媽媽以上海話怨嗔兒子惹她生氣的一段內容，源出於散文〈有女同車〉（1944）。張愛玲原文記敘在電車上聽見中年太太用上海方言抱怨，初聽以為說的是不成材的丈夫，但再聽下去原來是兒子，兒子做出荒唐事得罪了母親：

伊爸爸一定要伊跪下來，「跪呀，跪呀！」伊定規弗肯：「我做啥要跪啊？」一個末講：「定規要儂跪。跪呀！跪呀！」難後來伊強弗過咧：「好格，好格，我跪！」我說：「我弗要伊跪。我弗要伊跪呀！」後來旁邊人講：價大格人，跪下來，阿要難為情，難末喊伊送杯茶，講一聲：「姆媽勳勳氣。」一杯茶送得來，我倒「叭！」笑出來哉！¹³

¹¹ 劉紀蕙，〈不一樣的玫瑰故事：《紅玫瑰／白玫瑰》顛覆文字的政治策略〉，收於劉現成編，《中國電影：歷史、文化與再現》（台北：中國電影史料研究，1996），頁130。

¹² 張愛玲，《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁52。

¹³ 張愛玲，《流言·有女同車》（台北：皇冠出版社，1991），頁151-152。

電影將此段談話照搬，只不過將原文本的父親角色改為外公，母親從怨怒到噗哧一笑，流露內心的疼寵。張愛玲的悲愴感嘆在於「女人一輩子講的是男人，念的是男人，怨的是男人，永遠永遠。」¹⁴而電影則著重於寡母和兒子相互依賴的情結。聽不懂上海話的嬌蕊問振保方才沈太太是否在罵她男人，正承接了散文中張愛玲最初的誤判，亦凸顯母子間愛怨夾纏的複雜情感，隨即振保提起自己的母子關係時，嬌蕊笑問：「你是 mama's boy 嗎？」即以西方諺語詮釋振保傳統中式的戀母情結。值得注意的是，電影先前即安插嬌蕊家女傭和兒子的嗔怒對話，女傭、沈太太和其後現身的振保母親都說上海方言，以此凸顯中國傳統微妙相依的母子關係，也是形塑振保人格特質的重要成因。振保遇到沈媽媽當晚即致信母親，寫下「母親大人尊前」即愧不能書，因而埋下斬斷與嬌蕊戀情的主因。此外，前此振保發現嬌蕊對之動情的關鍵夜晚，及多年後與嬌蕊重逢，電影都將振保與電車上小男孩的臉並置；振保住院嬌蕊前來看顧時，以及煙鸞生產兩段，也以斜移鏡頭聯繫牆上聖母像與兩位女主角，暗示母親般的犧牲與隱讓。¹⁵

片中最為關鍵且具嘲諷意味的挪用片段，是振保毅然與嬌蕊分手後，字卡先出現原著末段：「第二天起床，振保改過自新，又變了個好人。」而後淡出，緊接著切入張愛玲編劇的黑白影片《太太萬歲》(1947)，並交叉剪接原片陳志遠與外遇對象施咪咪初遇的段落，與振保、煙鸞並坐約會看電影的反應和含蓄互動。《太太萬歲》與《紅玫瑰·白玫瑰》於此產生微妙繁複的互文關係，表面看來影片裡二男二女的關係，與正進行約會的振保、煙鸞及兩位陪同親友相仿。片中重要道具——扇子，則揭露了難堪的隱情：施咪咪一出場便說：「喲，誰在用我的扇子呀？」笑望因等待約會對象焦躁不安煽風的唐志遠，後欲以編造的淒苦身世博取同情時，開扇掩嘴媚笑，扇子既流露隱藏的慾望也成為遮蔽謊言的象徵；我們自不會忘記小說開頭「桃花扇」的比喻，振保的扇子非但不似小說所云「窗明几淨」，而已是前科累累，充滿慾望也充滿謊言。志遠向咪咪探聽身世的對話，與先前振保和嬌蕊互探往事的談話相近，振保

¹⁴ 同前注，頁 152。

¹⁵ 劉紀蕙曾舉例指出電影中以並置的畫面強調振保的不成熟，並對嬌蕊和煙鸞要求母親般的寬容與付出。〈不一樣的玫瑰故事：《紅玫瑰／白玫瑰》顛覆文字的政治策略〉，頁 133。

雖未如咪咪扯謊卻也未吐露實情，倒是嬌蕊坦誠以對。更有意思的是，戲中戲在施咪咪向志遠掩嘴一笑後，隨即在白色銀幕上打出「完」字，然此段原是《太太萬歲》影片的中段，要到志遠與太太思珍經歷離婚風暴重修舊好，重臨舊地慶祝時，兩人窺聽到隔鄰施咪咪又說出同樣台詞勾引男子，再度開扇掩嘴媚笑時，影片才戛然而止。編導巧妙地將《太太萬歲》裁剪融入《紅玫瑰·白玫瑰》，振保如同施咪咪般自欺欺人且荒誕不經，既嘲諷了前一幕字卡「第二天起床，振保改過自新，又變了個好人」的虛妄不實，也預示了振保未來會再度陷入振作與墮落的反覆循環，正如施咪咪的重施故技。而觀影時羞怯微笑的煙鸞，並未料到她將走上與片中陳思珍同樣的命運，賢德忍耐並掩飾丈夫的不忠，「處處委屈自己，顧全大局」¹⁶，在謊言堆砌的世界裡求取生存。改編電影中煙鸞也和陳思珍一樣萌生離婚念頭，後重回生活軌道，卻得時時提防丈夫下一次的出軌，兩齣喜劇結尾皆含混曖昧。煙鸞與振保最初的約會，已預示未來的婚姻生活如戲中戲「銀幕上最後映出的雪白耀眼的『完』字」。¹⁷《太太萬歲》與《紅玫瑰·白玫瑰》兩部文本多重指涉，原劇看似輕鬆幽默的橋段，成為改編電影精準犀利的註腳。

原著振保和煙鸞的關係較為精簡，僅佔小說篇幅後三分之一，電影大量藉助張愛玲另部小說〈鴻鸞禧〉加以補足。〈鴻鸞禧〉描寫玉清婚禮前後婆家各人的心境和互動，〈紅玫瑰與白玫瑰〉原著一語帶過的婚禮，在電影中具體上演，白玫瑰雖未至〈鴻鸞禧〉中對玉清的描寫：「半閉著眼睛的白色的新娘像復活的清晨還沒有醒過來的屍首」，倒也「有一種收斂的光。這一切都跟著高昇發揚的音樂一齊來了。」新郎新娘立定之後，證婚人亦說到「新道德、新思潮、國民的責任」，此後「樂隊又奏起進行曲。新娘出去的時候，白禮服似乎破舊了些，臉色也舊了」，¹⁸步出禮堂時煙鸞低垂的臉上光影黯然，接著以長達近十秒的推軌鏡頭，特寫童男童女推出蛋糕上的新郎新娘偶飾，並漸插入男女呻吟的音橋，引導觀眾聯想新婚床第之事，緊接著的畫面卻是振保在妓女床上銷魂，極具諷刺效果。

¹⁶ 張愛玲，《沈香·《太太萬歲》題記》（台北：皇冠出版社，2005），頁9。

¹⁷ 張愛玲，《傾城之戀·鴻鸞禧》，頁36。

¹⁸ 同前注，頁46。

原著小說輕描淡寫的婆媳問題，則經編導挪用《太太萬歲》裡陳思珍與唐老太太的關係加以補綴，《太太萬歲》中婆婆斥責女傭張媽：「妳來了這些個日子，給妳砸碎了多少東西？難道我們的東西不是用錢買的？」和振保母親對媳婦抱怨女傭所言如出一轍，僅將主詞代換為于媽，煙鸞再如實告誡女傭，鸚鵡學舌照搬的老實，對比陳思珍巧言極力安撫兩方的苦心，同樣落得裡外不是人，煙鸞對女傭的談話干擾到正在撥電話的振保而引來斥責，振保還嫌惡煙鸞：「妳不要老穿這樣的線襪好不好？」亦出自〈鴻鸞禧〉中婁鸞伯對婁太太的百般不耐：「不要穿雪青的襪子好不好？」¹⁹皆顯現婚姻關係中瑣碎不堪的細小磨難，然又為顧及旁人眼光竭力維持表面夫妻關係。

〈鴻鸞禧〉中的姑嫂關係充滿女性間的較量，特別是在衣飾方面，既喜歡找人參謀又爭強求勝的心理，在電影《紅玫瑰·白玫瑰》重現：

玉清皺眉道：「……現在買東西就是這樣，稍微看得上眼的，價錢就可觀得很。不買又不行，以後還得漲呢！」……二喬口頭說道：「唔。花頭不錯。」四美道：「去年時行過一陣。」二喬道：「不過要褪色的。我有過一件，洗得不成樣子了。」玉清紅了臉，奪過紙包，道：「貨色兩樣的。一樣的花頭，便宜些的也有。我這人就是這樣，那種不經穿，寧可不買！」²⁰

電影將小說中姑嫂的對話互換，讓煙鸞對小姑說出原本二喬和四美對玉清所言，此番不得體的評議惹來小姑惱怒，由此顯現煙鸞在婆家人緣欠佳且地位低落。此外煙鸞蹲在浴室將手帕排排貼在磁磚蔭乾的習慣，則源自〈第一爐香〉的女傭睨兒，²¹煙鸞在家中地位初始也如女傭般屈卑順從。電影裡煙鸞後來雇用的女傭阿小名字好生耳熟，正來自〈桂花蒸 阿小悲秋〉，她對主子的態度也似小說阿小的謹慎觀察。

《紅玫瑰·白玫瑰》挪用張愛玲多部原文本，裁剪拼貼看似瑣碎庸常的日常對話和情境，營造鮮活的生活實感。改編電影與張愛玲多部文

¹⁹ 同前注，頁 39。

²⁰ 張愛玲，《傾城之戀·鴻鸞禧》，頁 37。

²¹ 〈第一爐香〉描寫「睨兒正在樓下的浴室裏洗東西，小手絹子貼滿了一牆，蘋果綠，琥珀色，煙藍，桃紅，竹青，一方塊一方塊的。……」（張愛玲，《第一爐香》，台北：皇冠出版社，2001），頁 73。許鞍華改編的《傾城之戀》中，白流蘇婚後也有此動作。

本繁複互涉，在套用和重組間注入新解，而非單純的組合關係：散文〈有女同車〉對女人一生心念著男人的感嘆，被轉化為呼應振保與寡母的依戀關係；電影《太太萬歲》嘲諷男性色令智昏受女子謊言所惑的片段，經挪用為諷刺振保的自欺欺人，並預示煙鷗日後得為丈夫掩飾的命運。此外小說〈紅玫瑰與白玫瑰〉於1944年發表，而電影藉由振保翻閱《大公報》的刊頭日期，標示了從新婚1936年至1943年的年份跨幅，然而電影《太太萬歲》是在1947年上映，編導將現實時間錯置拼貼頗具後現代風格。小說〈鴻鸞禧〉更被大量引用以鋪排煙鷗婚後生活，〈鴻鸞禧〉裡玉清和大陸羞澀地沈浸於新婚的喜悅，與公婆疲乏的婚姻狀態相對比，電影卻將婁太太對婁太太的不耐嫁接入振保和煙鷗的婚後生活，道出張愛玲〈鴻鸞禧〉未言明的預言——新婚燕爾也不過是曇花一現。至如〈第一爐香〉的手帕花絮和〈桂花蒸 阿小悲秋〉名字典故，亦連綴為電影的細節。改編電影融會張愛玲散文、電影和小說等多部原文本，加以挪用和轉化，豐滿了原著小說的肌理，並透過編導的詮釋角度，深掘原文本未言明的內核，回過頭來豐富了原文本的可能性，並觀更產生多重趣味。

原著精巧的藝術構思在改編電影裡具象化，小說將熱烈的情婦與貞節的妻子，比作紅玫瑰與白玫瑰，兩者相對照又相滲透的關係，經影像光線色彩、場景道具等細節的巧心安排，讓觀眾直接感受到前後段對比與拉合的視覺趣味。嬌蕊家中光線晦暗、浴室潮濕，色彩豔異、線條凌亂，鏡頭常以傾斜畫面顯示人物的不安和衝動，是激起振保原欲墮入歡快與罪惡交雜的淵藪；從公寓到單幢洋房，振保打造出光線敞亮、擺設齊整的家庭，對符合社會期待的一切現況卻感單調乏味。電影場景讓玫瑰處處以象徵兩位女主角心境情感的轉變：嬌蕊從挑情到陷入熱戀，屋內紅玫瑰和嬌豔的臉龐相輝映；向振保表示考慮離婚之際，鏡頭特寫臥房裡白粉夾雜的玫瑰；振保住院時病房擺放的白玫瑰和百合花，為嬌蕊堅貞的決心代言，卻也是振保捨棄熱烈情婦欲擇取貞潔妻子的預告。婚後家中床頭和戶外全是潔白的玫瑰，象徵煙鷗的嫻靜卻也讓振保倍感無趣；而產房鮮麗的紅玫瑰預示她成為母親後有了主張，此後家中也開始出現粉色或紅色的玫瑰。具體的玫瑰影像為兩位女主角訴說了她們欲語還休的潛台詞。

張愛玲認為「衣服是一種言語，隨身帶著的一種袖珍戲劇。」²²電影讓西化的嬌蕊、中式的煙鸞，以及擺盪在中西文化間的振保，各以衣服展現其文化象徵。小說描寫嬌蕊喜穿色彩刺激犯沖的衣服，電影將之簡化為西式套裝，外出時為迎合振保特地穿起「規規矩矩的中國衣服」，改編電影則在原著「暗紫藍旗袍」²³上加添齊整的方格綴飾，更強化了嬌蕊刻意轉換為貞潔端莊的形象；電影下半段振保從西裝轉為時中時西，婚後一家老少全穿齊整守分的格紋衣，煙鸞則多穿淺色格紋旗袍，振保發現她與裁縫關係曖昧當天，卻身穿一件白底變形紅格紋的旗袍，前所未有的豔麗色彩和不規則的線條，正是煙鸞轉為熱烈情婦的情慾圖騰，而一旁擺置的白色雛菊，預示著不能發展的愛情花語。貼身衣飾手帕則為秩序的象徵，煙鸞習慣在浴室磁磚整齊貼上洗好的手帕蔭乾，背著光源的振保看著滿牆的手帕，盤桓幾步後緩緩撕下一塊，即到床上向妻子尋歡，不熱衷性愛的煙鸞面露排斥且分心地從枕下抽出一塊預藏的手帕，此處手帕代表煙鸞所嚮往的潔淨；其後當振保對鏡預演與嬌蕊重逢的想像台詞，煙鸞詢問是在和誰說話，振保轉身打開無線電走向浴室，要煙鸞多聽無線電吸收現代婦女新知，邊按貼垂落的手帕一角，則以嚴峻的言行鞏固父權秩序。

關錦鵬運用鏡像顯示振保的自我分裂：初夜和妓女前戲時與鏡中倒影，呈現矛盾分裂的內在；和嬌蕊初見即在浴室拾髮放入褲袋，後對鏡審視自己後又將髮取出沖走；聽煙鸞向篤保抱怨後怒擊臥房鏡子，碎鏡片清楚出現兩個臉；和嬌蕊重逢時鏡中自己的倒影令他突然潸然淚下；片末對著破鏡重圓梳頭修補起分裂的自我，回復家庭和睦假象。鏡像也呈現振保的自戀傾向，預演和嬌蕊重逢時，對鏡注視模擬完美形象時水仙情結表露無遺。²⁴原著以暗場含蓄帶過的性愛部分，則被大肆渲染成六次床戲，雖不脫商業考量，然也微妙顯露振保的性愛態度：振保的初夜妓女先是熱情挑逗，中間以黑幕跳過，藉由完事後妓女冷漠輕蔑的表

²² 張愛玲，《流言·童言無忌》，頁12。

²³ 張愛玲，《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁75、77。

²⁴ 林文淇曾就電影鏡像加以分析，〈變色的玫瑰、雜種的中國：《紅玫瑰·白玫瑰》中關於性別與國家民族主義的嘲諷〉，頁29；此外可參考朗天〈鏡裡的男孩——關錦鵬電影的慾望構作〉中分析《胭脂扣》、《阮玲玉》、《藍宇》等片的鏡像手法，《關錦鵬的光影記憶》，頁152-160。

情，暗示振保表現不佳，激發此後振保欲「創造一個對的世界」，「在那袖珍世界裡，他是絕對的主人」，²⁵即欲在情慾關係取得主控地位的決心；然其後和嬌蕊從初次墜入情慾之網，到夾雜罪惡愈發瘋狂的歡愛，及至分手時似幻似真的最後纏綿，卻都採女上男下的性愛姿勢，距離則從一開始的中遠鏡頭到最後一場大特寫，層層推移成難以磨滅的深層記憶。婚後振保選擇豐肥的妓女來填補慾望的缺口，也一樣採取女上男下的姿勢，真正讓他銷魂的是被女體駕御時的快感，影像嘲弄了文字所謂「絕對的主人」，兩者的歧出背反，揭露振保矛盾的內心狀態。他的宰制控馭姿態則在家中床上展現，煙鸞皺眉顯露不快神色，隨後插入激烈呻吟之聲作為音橋，緊接著接上煙鸞躺在醫院床上痛苦生產的畫面，振保履行了傳宗接代的義務，卻因誕生的是女兒而愈加失望憂悶。

改編電影也運用場景對照進行嘲諷與暗示：後半段遭受冷待的煙鸞患便秘症成日窩在浴室，振保則在公共澡堂暢快聊天並參加飯局應酬，運用平行剪接對比男性在外社交、女性幽閉在家的處境。電影拍不出經典細緻的文句：「她低頭看著自己雪白的肚子，白皚皚的一片，時而鼓起來些，時而癟進去，肚臍的式樣也改變，有時候是甜淨無表情的希臘石像的眼睛，有時候是突出的怒目，有時候是邪教神佛的眼睛，眼裡有一種險惡的微笑，然而很可愛，眼角彎彎的，撇出魚尾紋。」²⁶但透過光線的改變，濃縮並交代時間的遞嬗，讓煙鸞在馬桶上從白晝呆坐到夜晚，對振保拍門求和也置之不理，比原著「挾以自重」之詞更顯出無言抗議的詭異感。其後篤保婚禮上，振保期許新人「互尊人格，各盡義務；互諒所短，互見所長。愛情不渝，幸福無疆」，恰為自身婚姻生活的反諷，振保步出禮堂後在電車上巧遇嬌蕊，在感傷和難堪夾雜的時空列車裡進退失據。此際導演再度運用平行剪接，插入煙鸞在婚宴上和女客們閒聊的畫面，她談述的民生瑣事和家中無線電廣播內容一字不差，遭誇獎為愈來愈能言善道，重複的口白內容看似庸常無特殊意義，實則鋪陳角色前後的轉變，煙鸞再不同於前此老實照搬婆婆之言告誡女傭，她看似柔順接納丈夫的訓育，卻默默將之轉化為贏取友誼的籌碼。面對眾人的讚美，煙鸞手裡玩弄著新郎新娘玩偶，邊笑稱新人「才是精彩的下期

²⁵ 張愛玲，《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁 55。

²⁶ 同前注，頁 91。

佳片預告」，²⁷自己不過是下了片的老戲，亦出自〈鴻鸞禧〉中的名言，也顯現對婚姻理想破滅卻維持表象的無奈。以相近情境和重複口白對照人物關係和心境轉變的手法，也出現在煙鸞外遇一段。原著曾出現兩次相近的場景情節：振保借住士洪家時因雨返家取大衣，卻見嬌蕊將大衣拿到裡間且吸聞他的殘煙而心生悸動，十年後相似情景發生，卻發現煙鸞的外遇情事，電影安排顧師傅在振保疑心打量下，慌亂中說出早在初次為煙鸞量身就已說過的台詞，脫胎自〈鴻鸞禧〉裡時裝店夥計所言：「顏色不對要換，可以可以！就這樣罷，把上頭的洗一洗，我們有種藥水。顏色褪得不夠呢，再把下面的染一染。」²⁸顯示從兩人從初識到需掩飾內情的關係進展，成為驗證煙鸞外遇的把柄，此際振保毫不自省全然怪罪煙鸞，對比自身的放蕩行為更顯格外諷刺。

關錦鵬電影從《胭脂扣》、《阮玲玉》到《紅玫瑰·白玫瑰》以至後來的《長恨歌》等，多表現女性的潛能韌性與男性的懦弱脆弱，原即與張愛玲小說展現的女性意識合拍，時隔半個世紀後改編的《紅玫瑰·白玫瑰》，透過巧妙挪用原文本及別出心裁的影像技巧，強化了原著對振保自私自戀與分裂性格的嘲諷批判，並強調女主角的成長與蛻變。

三、《色·戒》：「李」解張看下的百年塵埃²⁹

三十年時光悠悠，張愛玲透過〈色，戒〉（1978）回望造就她寫作顛峰期的上海淪陷區。〈色，戒〉是張愛玲作品中題材較特殊的一篇，而早在四〇年代初即有類同題材名著：丁玲《我在霞村的時候》的慰安婦貞貞受指派刺探日軍情報，回鄉治療嚴重性病卻飽受恥笑；徐訏《風蕭蕭》的舞女白蘋以身體革命，最終天真誤入陷阱慘遭狙擊。兩部小說皆以第一人稱旁知觀點，分別蘊含激進女作家的控訴詰問和男性作家的同情憐恤。從五〇年代初改寫到七〇年代末始發表的〈色，戒〉，則蘊藏張愛玲特殊的人性觀察，既無控訴也少同情，延續了作家前期作品對女性自身盲點的犀利剖析，又瀰漫中後期作品真幻難分的戲劇感，以冷然觀望時代的張看姿態，讓革命女性的悲劇成了人性舞台上的寓言。

²⁷ 張愛玲，《傾城之戀·鴻鸞禧》，頁36。

²⁸ 同前注。

²⁹ 本文討論《色·戒》的部分改寫自拙作〈詭豔的誤讀——《色，戒》原著小說與改編電影〉，《聯合報·聯合副刊》（2007年10月1日）。

小說的資料來源和漫長寫作歷程，一直為人好奇。新近資料證實男女主角以汪政府特務首腦丁默邨和施行美人計的鄭蘋如為本，再加上張愛玲好友宋淇所提供燕京同學在北京自發除奸後被戴笠軍統收編，遭敵方發覺行刑的往事，兩人一同討論小說細節而成。³⁰張愛玲小說常取材自身聽聞再加以改造，〈色，戒〉情節融合刺丁案的色誘佈局和愛國學生運動的天真盲動，而最具爭議性的部分，即在於小說是否隱射張愛玲與胡蘭成的一段戀情。

單從人物身份、關係和情節等來看，現實和小說儘管有些許相仿處：胡蘭成和易先生同在汪政府工作，男女年齡差距大，又男方負了女方，甚至女都比男高半個頭等表面類同；但有更多歧出點：胡是文官而易為特工，胡多情而易不動情，張用情至深不似王飄忽浮淺，且婚外情本就常見男女年齡懸殊，至若女比男高，從丁默邨、鄭蘋如照片看來也頗似如此。而就心理層面而言，早先楊澤指出〈色，戒〉「借屍還魂」道出張愛玲「過去的情感試煉與創傷」，作者「既是敘述這段感情的唯一見證或線人，恐怕也是情節背後真正的操縱者與多重間諜——她不單替自己的慾望或情史，也替整個間諜故事找到了主謀的兇手：那父愛的癥結」³¹，惜未能進一步論證，細查小說亦未見女主角欠缺父愛的蛛絲馬跡，即便是王佳芝缺乏父愛，也未就能與張愛玲情傷劃下等號。余斌的分析較顯細緻：「易先生下令處死王佳芝，胡蘭成所為不啻是對她感情上的謀殺，而面對她責問時的面無慚色以及在《今生今世》中記述一次次負情時的跌宕自喜，活脫就是易某內心獨白的另一版本。逼肖若此，說易某的輪廓得自丁默邨，胡蘭成是他的心理原型，當無穿鑿附會的嫌疑。」³²然而果真如此？

胡張戀時兩人文章即相互影響密切，張愛玲真摯的散文〈愛〉（1944），源自胡庶母經歷。³³張對胡情深意重，分手後寄錢資助逃亡，

³⁰ 馬靄媛，〈宋淇是〈色，戒〉的共同創作者？——張愛玲〈色，戒〉易稿二十載秘辛曝光〉，《印刻文學生活誌》第4卷第8期（2008年4月），頁76-90。其中刊出1977年張愛玲致宋淇信：「我彷彿記得丁默邨是內政部（相等於情報局）長，……如果錯了，就把〈色，戒〉裡的『內政部』改去。」（頁88）

³¹ 楊澤，〈世故的少女〉，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》（台北：時報出版社，1999），頁23-24。

³² 余斌，〈〈色，戒〉考〉，《印刻文學生活誌》第3卷第12期（2007年9月），頁67-68。

³³ 胡蘭成，《今生今世（上）》（台北：遠流出版社，1990），頁100-101。

此後張作產量銳減、文采趨於平淡，然描寫情愛更為深刻動人。去美後主動致信胡蘭成借書，卻遭回信撩撥並奉寄甫初版的《今生今世》上冊，張對書中描寫兩人戀情部分相當不以為然，此後斷絕聯繫。³⁴現實中斬斷的情感，在作品裡幽魂隱現，《怨女》（1966）中銀娣與小張之戀，依稀可見〈愛〉的餘韻；《半生緣》（1967）裡「不管別人對她怎樣壞，就連她自己的姊姊，自己的母親，都還沒有世鈞這樣的使她傷心」³⁵的哀嘆痛切，猶似張失怙於家庭又遭情人背叛的內心回音。

醞釀二十餘年始在七〇年代末面世的〈色，戒〉，取行刺汪政府要官為題材，故事來源與胡蘭成關係自然密切，她對此篇也顯得格外偏愛。發表後張系國對作者政治立場和女主角情慾態度的誤讀，令她耿耿於懷，不僅立即撰文批駁，且和文友數度提及。³⁶其後結集出版時，面對舊情無可避免得再度被拿來做文章，張愛玲說得含蓄而清楚，這故事「曾經使我震動，因而甘心一遍遍改寫這麼些年，甚至於想起來只想到最初獲得材料的驚喜，與改寫的歷程，一點都不覺得這其間三十年的時間過去了。愛就是不問值得不值得，所謂『此情可待成追憶，只是當時已惘然』了。」³⁷此中自有情感投射，然而作品是否影射胡張戀，恐怕還有相當一段距離。眾說紛紜中馬家輝的說法較符合張愛玲一貫的寫作態度，以張極重個人情感隱私的性格，為提防旁人無謂的聯想，發表前應經精密的審查過濾。³⁸況且正如小說與丁默邨、鄭蘋如歷史事件相近而不雷同，王佳芝和老易的情感關係更難和胡張戀類比，從聽聞素材、融入自身想法到創作改寫，此中複雜曲折的過程，實難以對號入座涵括。眾人將小說故事與作者私情相聯繫，多出於憐張批胡不平心理下想當然爾的推斷。

胡蘭成怎麼看這篇小說，卻成了論者們遺漏的空白，朱天文〈花憶前身〉裡頭分明記載著，胡讀〈色，戒〉後述及：

³⁴ 張愛玲主動致信給胡蘭成一事，參見胡蘭成，《今生今世（下）》，頁 642-646。張愛玲對《今生今世》描述兩人戀情的看法，見 1966 年 11 月 4 日致夏志清信，收入于青、金宏達編，《張愛玲文集補遺》（北京：中國華僑，2002），頁 294-295。

³⁵ 張愛玲，《半生緣》（台北：皇冠出版社，1991），頁 269-270。

³⁶ 參見蔡登山，《色戒愛玲》，（台北：印刻出版社，2002），頁 164-166。

³⁷ 張愛玲，《惘然記》（台北：皇冠，1991），頁 4。

³⁸ 馬家輝，〈一起讀〈色，戒〉之一：別低估張愛玲〉、〈一起讀《色，戒》之二：不是鄭蘋如〉，《明報》（2007 年 9 月 24、25 日）。

張實在是文章之精，此篇寫人生短暫的不確定的真實，而使人思念無窮。寫易先生（丁默村）有其風度品格，此自是平劇演壞人的傳統，不失忠厚，亦逼肖丁本人。結構迴復照應，皆虛皆實，敘事乾淨之極，在今時當推獨步，然亦稍稍過嚴矣。又抗戰期間中國人皆有一種茫然的愛國真情，卻時而忽然雲開，現出了黃灰灰的江山如夢，色戒寫學生似乎還可以點出幾筆。³⁹

儘管分別三十年，胡蘭成猶不愧為張愛玲文章的知音，此段標準胡氏風格的評述切中小說要核：虛實相生、精簡過嚴，也委婉點出可多著墨於愛國真情後的虛幻感，且隱約透露一項重要訊息：小說寫的是丁默邨且極似本人，若非有認識其人者向作者描述，恐難單從史料揣摩捏塑得「逼肖」。再者，小說倘若真指涉舊情或暗批舊情人，聰穎任真如胡蘭成，會如此渾然不覺或意欲掩目不見？

儘管疑義猶存，胡張戀的注入，卻成為電影改編構思的泉源。李安認為「這一部好像是她的自傳，是她對愛情的牽情之作，這是相當明顯的」，小說暗寫胡蘭成，說出了對他的恨，⁴⁰於是劇中易默成融合丁默邨、李士群、胡蘭成、戴笠等人特質，主要編劇王蕙玲讀小說「只覺眼前走過來的是一個王佳芝走過去的是一個張愛玲的背影」，改編時將「張愛玲的身世揉進王佳芝生命裡」，⁴¹電影王佳芝母親早逝，一如張愛玲母親長期缺席，她們都為父親再娶而痛哭，且一直想去英國唸書未成，劇中王佳芝是小說女主角和作者張愛玲的疊影，張愛玲生平成了改編電影另一重要的原文本。過度詮釋才能鋪展成戲，編導融入張愛玲的生平與對情感的態度，也豐滿了原著的血肉。

李安對原著的解讀主觀而感性，他的理解詮釋和張愛玲原意可能南轅北轍，卻成就了電影自身的特殊風格。電影的王佳芝和小說的王佳

³⁹ 朱天文，《花憶前身》（台北：麥田出版社，1996年），頁66。原文作丁默「村」。

⁴⁰ 李安相關言談見於王倩，〈李安：我像在拍張愛玲〉，《新民周刊》2007年第35期（2007年9月2日）；李達翰，〈一山走過又一山——李安·色戒·斷背山〉，頁316。

⁴¹ 相關報導見於龍應台，〈如此濃烈的「色」，如此肅殺的「戒」〉，原載於《中國時報》（2007年9月25日），收於鄭培凱主編，《《色·戒》的世界》（桂林：廣西師大出版社，2007）；藍祖蔚專訪，〈重建張愛玲廢墟：專訪《色|戒》編劇王蕙玲（上）〉，《自由時報》（2007年10月8日）。

芝，有如〈心經〉中的小寒和綾卿，形似而神異。原著王佳芝虛榮而自戀，喜成為眾所矚目的焦點，她擔綱色誘漢奸的主角，最初動力是被舞台魅力所驅使，後來卻陷入被工具化、受歧視的不甘心理狀態。王佳芝未曾深陷愛情漩渦，對曾有好感的鄭裕民失望生恨，亦不曾因性而愛，她不信所謂「到女人心裡的路通過陰道」，不僅更討厭和她預排床戲的梁閏生，且回憶「跟老易在一起那兩次總是那麼提心吊膽，要處處留神，哪還去問自己覺得怎樣」。⁴²因未曾戀愛過無法判定是否愛上老易，而老奸巨猾的易先生更未曾對她動過真情。原著的王佳芝有著水仙子式自我疏離的特質，始終懸身於現實世界外，⁴³愛演戲卻不易入戲，電影的王佳芝卻全身心投入。李安塑造的王佳芝是名愛國女青年，先失怙於家國，後被愛慕的鄭裕民喚起行動力，學生時代演出的愛國話劇中，恨身為女兒的台詞，諷刺地成為日後從事情報工作的籌碼，為浪漫理想走上遠離純真的不歸路。電影增添了她被遺棄的孤女情懷，並塑造出易感善良、深情而又冷靜的性格，未曾受過特訓，只單純扮演好麥太太的角色，因而贏得易先生的信任，自己卻跌入戲劇情境，導向必然的悲劇。

原著小說輕描淡寫的情慾關係，在電影中鋪演成激狂熾烈的性愛場面，甚且成為靈魂交媾的前奏。小說僅多次描寫王佳芝飽滿誘人的乳房，及情場老手易先生如何透過不著痕跡的肢體碰觸調情，不少論者斷章取義指「每次跟老易在一起就像洗了個熱水澡」，是暗示激烈的性愛關係，卻忽略了下一句：「把積鬱都沖掉了，因為一切都有了個目的」，張愛玲早先即曾怒指域外人（張系國）「忽視末句，把她編派成色情狂」⁴⁴，電影倒將易先生變成個色情狂。性交姿態從宰制施虐到甘願被王佳芝控馭，除顯現情感關係的翻轉變換，肢體瘋狂的纏絞，更體現兩人極度緊繃且悲哀絕望的心理狀態：易先生所處的高壓環境讓其心理變態，透過瘋狂性交紓壓；王佳芝懂得他的需求，而她同等地配合除因有命在身，還源於自身也處於不知所終的極度壓力下，他們透過索求彼此身體帶來

⁴² 張愛玲，《惘然記·色，戒》，頁29。

⁴³ 參見李焯雄，〈臨水自照的水仙——從〈心經〉和〈茉莉香片〉看張愛玲小說中人物的自我疏離特質〉，收於鄭樹森編選，《張愛玲的世界》（台北：允晨文化，1989），頁103-127。

⁴⁴ 張愛玲，《續集·羊毛出在羊身上——談「色，戒」》（台北：皇冠出版社，1993），頁22。

的折磨和快感，體驗真實的存在。身心過度的投入激起愛恨交織的濃烈情緒，更讓她深感陷溺和分裂的危險，掙扎不已瀕臨崩潰邊緣。她曾掏心挖肺向情報上線老吳和鄭裕民抒發掙扎和怨怒，只換來冷酷或怯懦的回應。李安對女間諜處境的態度，較近於丁玲的控訴和徐訏的憐恤，異於張愛玲的冷眼旁觀。他所塑造的王佳芝，為吸引易先生而理解他，因理解他而愛上他；易先生不知其中原委，卻被這女子內在強大的能量所激盪，不免動情，在李安詮釋的影本中，激烈的性愛成為導引劇情的關鍵樞紐。

戒指於此有了不同的意義，小說一開場麻將桌上的戒指展覽會，王佳芝就自覺矮人一截、怕人見笑；當老易第一次得手後，曾口頭承諾要送鑽戒，後王佳芝藉機籌備行刺佈局。當接受昂貴物質的餽贈，恍惚間似乎也得到愛情的憑證，準備埋單的老易此時「臉上的微笑有點悲哀」，內心感嘆本以為是中年豔福，終究還是權和錢所致，然王佳芝卻將他的表情錯讀為「溫柔憐惜的神氣」，誤以為「這個人是真愛我的」，⁴⁵剎時轉念放走他，破局後王佳芝僅單純顧慮是否將遭同僚懲罰，萬沒料到易先生下手乾淨俐落；歷險後的易先生疲憊虛脫之餘，還自我陶醉「她還是真愛他的」，且「無毒不丈夫」，「不是這樣的男子漢，她也不會愛他。」⁴⁶張愛玲筆下的兩位主角，和振保同樣有著濃厚的水仙子情結；而李安卻將原著自戀自憐的主角捏塑得情深意切。

劇中最關鍵的感情戲發生在日本酒館，易先生聆聽藝妓歌樂疲憊傷感地和王佳芝傾訴：「妳聽他們唱歌像哭，聽起來像喪家之犬。鬼子殺人如麻，其實心裡比誰都怕，知道江河日下，跟美國人一開打又快到底了，跟著粉墨登場的一班人，還在荒腔走板的唱戲。」對心防森嚴的易先生而言這真是交心之言了，作為鄭裕民所謂「日本人的鷹犬」，千夫所指的漢奸透露了對虛妄現況的無奈和身不由己的感嘆，也流露對人生如戲的洞察。此段對時局的觀察正出自胡蘭成《今生今世》中記載：「張愛玲一點亦不研究時事，但她和我說日本的流行歌非常悲哀，這話便是說日本將亡」⁴⁷，編劇將張愛玲的預言挪移為易先生的感傷，也和原著

⁴⁵ 張愛玲，《惘然記·色·戒》，頁30。

⁴⁶ 同前注，頁33-34。

⁴⁷ 胡蘭成，《今生今世（上）》，頁283。編劇王蕙玲受訪時曾提及此段，藍祖蔚專訪〈重建張愛玲廢墟：專訪《色·戒》編劇王蕙玲（下）〉，《自由時報》（2007年10月9日）。

易先生對時局悲觀茫然的看法相近：「他對戰局不樂觀，知道他將來怎樣？得一知己，死而無憾。」⁴⁸小說中無情自私的易先生索性將王佳芝權充戰利品聊以自慰，劇中易先生倒真是天涯海角遇知音。

隨後王佳芝深情為易先生獻唱〈天涯歌女〉，已大異於香港時期和同學們合唱〈畢業歌〉的慷慨激昂，昔日自命為社會棟樑，擔負天下興亡的豪情壯志，早被婉約深情給湮沒。歌詞除抒發命運捉弄下的郎情妹意，也寓含對家鄉淪落的痛切，初聽唱時易先生只當是情趣，在王佳芝無限感慨唱出：「家山呀，北望呀，淚呀淚沾襟……」時，易先生竟為之動容，電影未曾交代他走上這條不歸路的歷程，不若王佳芝身世坎坷、內心曲折歷歷在目，殘酷狠厲如易默成，似也對千千萬萬失鄉的中國百姓流露不忍之情；即至唱到「患難之交恩愛深」，他已為之顫動；曲末「穿在一起不離分」更令其落淚。亂世命運難測，情愛誓言何以相守，正如范柳原吟起「死生契闊，與子相悅，執子之手，與子偕老」⁴⁹時的感嘆，易先生更有著切身悲痛。

是夜易先生以讓王佳芝驚喜的方式準備贈戒示愛，此時他的態度早已從裁縫店裡命令「穿著」緊身旗袍的性欲狩獵，進展至要求她「戴著」璀璨戒指的愛情許諾；讓已深陷劇本情境無法抽身的王佳芝顫動無法自持，她承受不起貴重餽贈和深濃情意，更不忍背叛對方的情感，此刻易先生發自內心「溫柔憐惜的神氣」，讓掙扎的王佳芝情緒崩裂囁嚅請求他快走，後獨自慌亂無助地乘上黃包車，讓車伏駛向與易先生幽會的小公寓，當封鎖線隨即拉起，她了然地牽動一下嘴角，此際電影以其主觀鏡頭插入一旁嚷著要回家燒飯婦人的呼喊，這段細節正出自張散文〈道路以目〉：

上街買菜，恰巧遇著封鎖，被羈在離家幾丈遠的地方，咫尺天涯，可望而不可即。太陽地裏，一個女傭企圖沖過防線，一面掙扎著，一面叫道：「不早了呀！放我回去燒飯罷！」眾人全都哈哈笑了。坐在街沿上的販米的廣東婦人向她的兒子說道：「看醫生是可以的；燒飯是不可以的。」⁵⁰

⁴⁸ 張愛玲，《惘然記·色，戒》，頁34。

⁴⁹ 張愛玲，《傾城之戀·傾城之戀》，頁216。

⁵⁰ 張愛玲，《流言·道路以目》，頁63。

張愛玲常將在日常街頭觀察的人生百態拈入散文，「人生的所謂『生趣』全在那些不相干的事」⁵¹，電影此段安排乍見突兀卻極具巧思，輕鬆歡快的黃包車伕，為生活小事爭嚷著的婦人，都反襯了王佳芝此刻的沈重處境，她看著這親切而遙遠的人生插曲，露出一抹淺笑，隨後拿出之前老吳交給她的藥丸，回想起從話劇舞台走向諜報舞台的關鍵一瞬，亦是從光明純真潛入黑暗幽深，從虛浮表層漸深入生命極限的分界。王佳芝未選擇先服毒了斷，最終冷靜與同學一同接受槍決，承擔歷史共業。對比其他愛國學生臨刑前驚駭無明，無法接受自以為的正義竟成肉身祭壇，忠於自己情感以身獻祭的王佳芝更顯清明洞徹。易先生依靠王佳芝獲得救贖的可能，而王佳芝通過易先生獲得最終的完成。她回看的不僅是引領她入戲的鄭裕民與恍如一夢的往事，也是匆促跌宕的一生與蒼涼淒愴的歷史。

王佳芝以冷眼熱情為時代見證，她的熱情是李安注入的，而冷眼則是張愛玲式的，電影多次以其主觀鏡頭靜察動盪時局，臨危之際猶冷靜自持靜默旁觀，將王佳芝的處境滲入張看的眼光。劇末和原著更徹底分道揚鑣，狠心下令的易先生悲傷含淚，流露的脆弱痛楚迥異於小說的平靜自得。原著結局令人毛骨悚然，電影末尾卻教人不勝歎歎。張愛玲寫得冷靜，李安拍得投入。他和張愛玲同借上帝之眼，卻不站在雲端上看廝殺，而是悲憫俯瞰滾滾紅塵。

李安和張愛玲皆浸潤中國文化且多所反思，原著與改編亦都行走偏鋒，展現不同凡響的生命力度與創造能量。李安將原著含蓄的情慾描寫導引噴發，亦著力鋪排小說隱斂的時代背景。他認為〈色，戒〉寫的不僅是女性的悲劇，而是中國人的百年塵埃，一種深沈的氣氛和氣質。⁵²張愛玲多聚焦於人性描寫，讓時代成為淡隱的背景，除少數作品如〈中國的日夜〉流露鮮明的愛國情懷，其個人主義是凌駕於國家意識之上的，與政治環境密切攸關的〈色，戒〉，時代背景仍處理得雲淡風清，卻被李安拍得排山倒海，欲透過此片「表達對我父母那一代的紀念」，⁵³他嚮往且欲召喚屬於那純真年代浪漫前衛的愛國情懷，並將自己青春期

⁵¹ 張愛玲，《流言·燼餘錄》，頁42。李安對散文〈道路以目〉似乎格外偏愛，拍片時曾發給劇組人員閱讀，李達翰，《一山走過又一山——李安·色戒·斷背山》，頁432。

⁵² 鑄秦，〈色是感性，戒是理性——李安談《色·戒》〉，頁30。

⁵³ 李安受訪時所言，王倩，〈李安：我像在拍張愛玲〉。

的理想投射在鄭裕民這個角色裡。⁵⁴原著正提供李安借題發揮的複雜時代背景，他將《色·戒》拍成一部磅礴史詩，有著《秧歌》、《赤地之戀》中的殘酷掙扎，也在殘酷中顯露仁慈，呈現面對歷史命運的深沈悲痛。片中流露對正反角色鮮明的同情，每個人都不過是棋子，背後被巨大無形的力量所監控。象徵光明正義的鄭裕民和陰鷲深沈的易默成互為映照，鄭為正義目標不惜運用陰暗手段，而滿手血腥的易先生卻流露真誠契機，他們各為王佳芝進入生命不同層次的媒介，且皆在混濁時代效忠特定政治團體與國族，最終卻落得虛妄不堪。胡蘭成評點原著時指出可多著墨於愛國真情後的虛幻感，於此在片中淋漓展現。

為了再現真實的時代質地，李安除在場景道具極其所能的仿真，更欲透過文化細節重喚舊上海風情，日常可見的《大公報》、《新民報》，乃至於王佳芝練槍時，牆上《良友》海報嫣然巧笑的仕女圖——雖非曾載於此刊的鄭蘋如照片，倒也巧妙呼應。王佳芝唱的〈畢業歌〉、〈天涯歌女〉分別出自三〇年代電影《桃李劫》和《馬路天使》，並藉王佳芝三度看電影的橋段，融會原著王佳芝對話劇的興趣與現實中張愛玲對電影的喜愛，電影與戲中戲更形成另一種互文關係。王佳芝在香港乍聞父親再娶消息，獨自前往觀賞《寒夜琴挑》（*Intermezzo*），影片敘述已婚男子外遇後回到妻兒身邊的情事，她看著別人的故事哭著自己的傷悲，悲痛難抑淚流滿面，也預言愛上有婦之夫的未來。⁵⁵到上海後寄居姑母家，課後來到美琪大戲院，鏡頭一晃而過戲院外大型手繪廣告，首部是《月宮寶盒》（*Cabin in the Sky*），敘述巴格達宰相施詭計竄位，後王儲重新奪回政權的故事，似隱射未來政局走勢；接下來王佳芝在《深閨疑雲》（*Suspicion*）廣告前短暫駐足，影片中妻子與丈夫的心計攻防，預言王佳芝未來懸疑試探的情感歷程；而她選擇看《月夜情歌》（*Penny Serenade*，或譯為《斷腸記》），是一對夫婦收養嬰兒的肥皂劇，李安特意選用此片以構成氣氛的對照。投身諜報工作後王佳芝到平安戲院和鄭裕民會報，此時播放的老國片應是《博愛》，為被日本收編的華影所拍攝的「漢奸電影」，正吻合時勢，劇中兄長勸說妹妹的對話，也似彼

⁵⁴ 王蕙玲受訪時所言，藍祖蔚專訪，〈重建張愛玲廢墟：專訪《色 | 戒》編劇王蕙玲（下）〉。

⁵⁵ 此段令人聯想到許鞍華電影《半生緣》安排曼楨得悉世鈞結婚後，獨往電影院看喜劇片邊落淚邊失神而笑的悲痛之情。

時廊、王之情。⁵⁶李安不僅與這些類型電影對話，⁵⁷更重要的是藉由戲中戲營造出幻夢感，呼應了原著的精神底蘊。

張愛玲作品經常表現人生如夢之感，特別是後期作品《怨女》、《半生緣》等。〈色，戒〉行刺的關鍵時刻王佳芝如置身夢中，璀璨的昂貴戒指閃亮如異星，色澤神秘，「可惜不過是舞台上的小道具」，用金條換取「也是天方夜譚裡的事」，⁵⁸愈發強化了不真實感。電影將光豔的戒指作為重要道具，不僅贈戒時盛載情意，劇末晃動的戒指訴說易先生內心的撼動，以華麗色相反襯蒼涼人生。⁵⁹電影且運用鏡子和玻璃窗的折射反照，為亦真亦假的角色和虛實相生的人生代言。鏡子不僅是王佳芝粉墨登場妝扮為麥太太的道具，也寓含著自我分裂，借住易先生家時房間的床邊鏡，讓導演藉鏡位拍攝出「麥太太」背影，和門口易先生所看不見的鏡中「王佳芝」倒影，形成三角構圖；同樣的鏡位在片末再度出現，頹然撫床思人的易先生，面對惶然前來詢問原委的易太太艱難以對，鏡中同樣倒影著易太太所不識易先生的另一面。⁶⁰王佳芝常懸身於現實之外，莽動同學集體殺人的血腥成年禮，她隔著玻璃落地窗驚賭慘劇；初次幽會玻璃窗反射易先生的倒影，讓沒有準備好轉換身份的她大吃一驚；做了易先生的情婦後更常在幽閉室內隔窗望外；離開珠寶店茫然慌亂地走在街上，此時「車如流水，與路上行人都跟她隔著層玻璃，就像櫥窗裡展覽皮大衣與蝙蝠袖爛銀衣裙的木美人一樣可望而不可即，也跟她們一樣閒適自如，只有她一個人心慌意亂關在外面。」⁶¹電

⁵⁶ 參見李歐梵，《睇〈色，戒〉——文學·電影·歷史》（香港：牛津出版社，2008），頁36-42。

⁵⁷ 《紐約時報》周日評論認為《色戒》是黑色電影，不論是情節還是氣氛，都近於希區考克《美人計》和《深閨疑雲》。Dennis Lim, "Love as an Illusion: Beautiful to See, Impossible to Hold," *New York Times*, August 26, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/08/26/movies/26lim.html>.

⁵⁸ 張愛玲，《惘然記·色，戒》，頁27-28。

⁵⁹ 前此關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》中，煙鷗勉強行夫妻義務之際和嬌蕊向振保訴說別後心境時，鏡頭都特寫兩位女主角的婚戒；許鞍華《半生緣》的定情戒更成為世鈞和曼楨從情深、誤會到分離的見證。

⁶⁰ 關於電影中的鏡像運用參見影評人周星星的分析，〈In the Mood for Lust〉，<http://blog.yam.com/jostar2/article/12041704>。

⁶¹ 張愛玲，《惘然記·色，戒》，頁32。

影如實拍出她與周遭的隔離之感，並透過玻璃窗倒影轉身招來一輛終被攔截的黃包車，此處孤獨對窗的畫面近於散文〈燼餘錄〉的情境：

時代的車轟轟地往前開。我們坐在車上，經過的也許不過是幾條熟悉的街道，可是在漫天的火光中也自驚心動魄。就可惜我們只顧忙著在一瞥即逝的店鋪的櫥窗裏找尋我們自己的影子——我們只看見自己的臉，蒼白，渺小；我們的自私與空虛，我們恬不知恥的愚蠢——誰都像我們一樣，然而我們每人都是孤獨的。⁶²

玻璃窗上的倒影蒼白渺小，孤獨茫然地被時代列車推送著。現實人生的悲歡愛恨，終被黑不見底的深淵吞噬。李安拍出呼之欲出又恍若一夢的上海，也是張愛玲改編電影前此未達的境界。當故事終了，彷彿「整個的上海打了個盹，做了個不近情理的夢。」⁶³

四、餘論：重塑記憶的疊影底片

「電影是最完全的藝術表達方式，更有影響力，更能浸入境界，從四面八方包圍。」⁶⁴張愛玲曾一語道出影像的優勢，沒有說出的限制是，碰到如其筆下細膩幽微的原著文字，編導往往迷陷其間又束手無策。

緊緻濃麗的文字，無法直譯照翻。《紅玫瑰·白玫瑰》為強化原著對振保的嘲諷，策略運用引述原著的字卡和振保的敘述旁白，以呈現多角度觀照的策略，也增補影像說不出的意涵，然割裂支離的實驗手法流露斧鑿之痕，對觀影者造成過多干擾扞格，遠不若關錦鵬前此在《阮玲玉》中後設技巧運用得嫻熟巧妙，剪掉多處字卡的新版本反而較顯順暢，編導或許試圖在藝術和商業間取得平衡，然顯得進退失宜。至於以場景衣飾等具象化的影像，豐實角色血肉並暗喻人物間對照與滲透的關係，頗見生動靈活。改編電影最巧妙成功之處，在於挪用和拼貼張愛玲多部散文、劇作、小說，如〈有女同車〉、《太太萬歲》、〈鴻鸞禧〉等，透過日常對話和情境營造鮮活的生活實感，補充添綴原著情節並豐滿人

⁶² 張愛玲，《流言·燼餘錄》，頁 54。

⁶³ 張愛玲，《第一爐香·封鎖》，頁 236。

⁶⁴ 殷允芃，〈訪張愛玲女士〉，收於蔡鳳儀主編，《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》（台北：皇冠出版社，1995），頁 165。

物心理，在挪用和重組間注入新解，看似忠於原著，實則對張愛玲作品做出更全面的觀照和解讀，衍義脫胎的新文本，也回過頭來豐富了原文本，惜整體組構失之零散，尚未能成就獨立於文學之外完整的藝術生命。

李安展示另一種改編模式，選擇篇幅精簡且不特別著名的〈色，戒〉，原著敘事極為節制嚴謹，人物心理幽深卻非血肉飽滿，文句平淡但具戲劇性。李安認為這部小說特別像電影，他「不想把電影做為小說的一種影像化的翻譯」，「那永遠是打不贏的，永遠在下風，老是轉不出來。」⁶⁵文學提供私密的閱讀空間，可以慢慢品嚐回味；銀幕需緊緊牽繫觀眾，如照原著直譯勢將失去張力。李安採通俗敘事手法，將潛藏的戲劇性推到表面，以準確的剪接喚出原著的蒙太奇技巧，整部電影極度緊繃、一觸即發，急速的運鏡、逼促的配樂營造出驚悚懸疑的氣氛，將情感推向頂端後爆裂歸塵。

在張愛玲作品改編電影中，《色·戒》可能是離原著觀點最遠，卻是最貫徹「導演所理解文本」的一部。編導將張愛玲身世和情感融入電影，作為另一重要的原文本，背離小說冷漠的外殼，趨近作者幽微的心聲，角色塑造以真情替代自戀，導演眼光以同情取代冷觀，在情節發展的關鍵時刻，將張愛玲〈道路以目〉以及胡蘭成《今生今世》等作挪移入鏡，融會張愛玲對時代的觀察，也融入李安對歷史的召喚。他將《色·戒》拍成既壯闊又蒼涼的時代寓言，為了重現真實的時代質地，除在場景道具極其所能的仿真，更欲透過老電影和老歌等文化細節重現舊上海氛圍。改編電影充滿浩瀚深闊的歷史感與奇詭豔異的情慾關係，迥異於原著對時代和情愛隔閡淡漠的處理態度，卻在恍然若夢的人生況味上殊途同歸。李安的改編撼動人心，然將胡蘭成所謂原著敘事乾淨過嚴之處大加補綴，也失去迴旋餘地，留下些許情節上欠合理的瑕疵，讓觀眾感到強烈震撼之餘，不免留有一絲遺憾。

兩部改編電影都強化了電影的時代感，透過影像填補文字留白處，引領觀眾進入時代氛圍。不同於台灣外省第二代導演但漢章，在新電影時期拍攝的《怨女》模糊了原著的時空環境；更迥異於香港導演許鞍華改編的《傾城之戀》，將日軍攻打香港的情境拍成好萊塢式戰爭情愛片；或《半生緣》僅藉曼楨教學童唸詩，以「國破山河在」暗喻戰時背景的

⁶⁵ 李達翰，《一山走過又一山——李安·色戒·斷背山》，頁447。

隱晦手法。兩部電影既有明確的時地標示，也有細膩的時代實感，片頭都標示出上海的地理背景，《紅玫瑰·白玫瑰》取1936年前到1943年左右為期，收音機播放徵召戰地看護呈現抗戰背景，街景、餐廳、公共浴室瀰漫上海市井氣息，意欲描摹大時代裡瑣碎庸常的人生。李安更著意將時代背景擴大渲染，《色·戒》巡禮1939年的香港至1942年的上海，噹噹的電車少年的夢，森嚴的魔窟交戰的情慾，時尚的街景弄堂的屍首，繪出鮮明的時代素描，然因思想背景裡有「惘惘的威脅」，⁶⁶李安勾勒的時代圖景既寫實細膩又蒼茫虛無。

張愛玲喜以上海人的眼光書寫香港他城，而香港導演關錦鵬好以影像詮釋上海舊地，並增添原著的雜揉性和邊緣性。台灣導演李安則呈現對港滬歷史的省思，香港為女主角成長啟蒙地，青澀的青春在明亮寬敞的場景奔馳；淫雨霏霏的上海，讓成熟華美的女體陷入陰暗淪陷之城，以此潛藏對雙城文化的隱喻。《色·戒》從香港到上海，節奏從鬆散到緊湊，與《紅玫瑰·白玫瑰》從陰暗頹靡的嬌蕊家到光亮乏味的煙鸞家，影片節奏從充滿張力到趨於舒緩恰恰相反，皆展現導演對空間意象和節奏安排別出心裁。港台導演的詮釋態度、文化養成和資金挹注有別，造就影片風格迥異，卻同樣採取抵中心的姿態回看中國，《紅玫瑰·白玫瑰》對官方推行運動和八股口號多所嘲諷；《色·戒》則引發大陸對「美化漢奸」的疑懼和震盪。

《色·戒》在嚴峻的時代背景下演出激烈的性愛，透過強烈反差展現人性情慾的壓抑扭曲，將床戲作為導引劇情的關鍵樞紐，大陸大幅剪掉性愛鏡頭的版本直是不明所以，喪失了情節推展的合理性。《紅玫瑰·白玫瑰》亦在床戲上大加鋪展，性愛姿勢和鏡頭距離隨情慾關係轉變，然並不比振保背著嬌蕊在房間浪笑更能展現放蕩的歡快，有錦上添花之虞，然關錦鵬前作或也拋磚引玉促成了李安震懾人心的情慾大戲。兩部電影的情慾態勢都展現權力位階的轉變，嬌蕊在振保之上的浪蕩對比煙鸞在其下的屈從，煙鸞對裁縫則流露處於主控地位的滿意神情；王佳芝從初始被強行進入到凌駕之上，顯示其在易先生心中地位的節節高升。原著的女性意識亦被後代改編者強化，振保和梁閨生婚前第一次性經驗對象都是妓女，但他們獲得自己或旁人的寬宥理解，而從蕩婦蛻變為貞

⁶⁶ 張愛玲，《傾城之戀·傳奇》再版自序，頁6。

女的王嬌蕊和為理想獻身的王佳芝卻得背負異樣眼光，她們的情慾經驗卻促成了自我成長與蛻變，當電影中煙囃道出離婚念頭，王佳芝顛覆虎與偃的狩獵關係，新時代的女性形象已改造了六十年前的女主角處境。

貌似忠於原著卻藉挪用轉化悄悄移位的《紅玫瑰·白玫瑰》，與原著形貌風格迥異但哲學境界相當的《色·戒》，揭示了文學與電影並非合謀或拮抗的分判對立，而是如同電影片名的分隔符號般進行著微妙辯證。改編電影是脫胎自原著的新文本，讓觀眾／讀者獲得不同的啟發，也指引出理解張愛玲另一種方式，當觀影後回過頭來重讀原著，我們將發現影像記憶與文學想像已相疊合，開啟了更深邃幽祕的世界。【責任編校：林淑禎】

主要參考書目

專著

Eileen Chang, Wang Hui-Ling, James Schamus. *Lust, Caution : The Story, the Screenplay and the Making of the Film*. New York: Pantheon Books, 2007.

于青、金宏達編，《張愛玲文集補遺》，北京：中國華僑出版社，2002

李達翰，《一山走過又一山——李安·色戒·斷背山》，台北：如果出版社，2007

李歐梵，《睇《色，戒》——文學·電影·歷史》，香港：牛津出版社，2008

胡蘭成，《今生今世》，台北：遠流出版社，1990

張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯書店，2007

張愛玲，《張愛玲全集》，台北：皇冠出版社，199

張愛玲，《色，戒》，台北：皇冠出版社，2007

鄭培凱主編，《《色·戒》的世界》，桂林：廣西師大出版社，2007

蔡登山，《色戒愛玲》，台北：印刻出版社，2007

期刊文章

- Dennis Lim. "Love as an Illusion: Beautiful to See, Impossible to Hold."
New York Times, August 26, 2007. <http://www.nytimes.com/2007/08/26/movies/26lim.html>.
- 王倩，〈李安：我像在拍張愛玲〉，《新民周刊》2007年第35期，2007年9月2日
- 余斌，〈〈色，戒〉「考」〉，《印刻文學生活誌》第3卷第12期，2007年9月
- 林奕華，〈我的張愛玲解讀〉，《中國新聞週刊》，2007年10月15日
- 馬家輝，〈一起讀《色，戒》之一：別低估張愛玲〉、〈一起讀《色，戒》之二：不是鄭蘋如〉，《明報》，2007年9月24、25日
- 馬靄媛，〈宋淇是〈色，戒〉的共同創作者？——張愛玲〈色，戒〉易稿二十載秘辛曝光〉，《印刻文學生活誌》第4卷第8期，2008年4月
- 藍祖蔚專訪，〈重建張愛玲廢墟：專訪《色 | 戒》編劇王蕙玲(上)、(下)〉，《自由時報》，2007年10月8-9日
- 鑄秦，〈色是感性，戒是理性——李安談《色·戒》〉，《印刻文學生活誌》第3卷第12期，2007年9月

專書論文

- 李焯雄，〈臨水自照的水仙——從〈心經〉和〈茉莉香片〉看張愛玲小說中人物的自我疏離特質〉，收錄於鄭樹森編選，《張愛玲的世界》，台北：允晨文化，1989
- 殷允芃，〈訪張愛玲女士〉，收錄於蔡鳳儀主編，《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》，台北：皇冠出版社，1995
- 楊澤，〈世故的少女〉，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》，台北：時報出版公司，1999
- 劉紀蕙，〈不一樣的玫瑰故事：《紅玫瑰／白玫瑰》顛覆文字的政治策略〉，收錄於劉現成編，《中國電影：歷史、文化與再現——海峽兩岸暨香港電影發展與文化變遷研討會論文集》，台北：中國電影史料研究，1996

審查意見摘要

第一位審查人：

分析張愛玲兩篇小說與兩位華人導演改編電影間的多重關係，視角獨到，揭示了文字與影像中潛藏的幽微互動。幾點細節，尤其是電影中的互文關係，發前人所未發，對張愛玲文本認識不深，不能進行如此緻密的觀察。色戒一節，開展歷史討論與文本詮釋，較前節更具見地。然而觀察有餘，期待論者更能將論述推深，如對鏡像的論說、電影技巧的表現與思考、拼貼的價值等。

第二位審查人：

從文學與電影的互文討論張愛玲小說的多重指涉，文字流利通暢，論點細膩，能作散文、小說、影像之跨文類研究與比較，在張學中另闢蹊徑，頗為不易。跨文類之比較孰為重心，文學或電影，論者似乎把焦點放在電影上，然電影之分析是否在專業領域討論，或者僅為業餘喜愛上漫談？不如將重心回歸文學，如此方能達到「回過頭來豐富原文本」之效用。

