

# 白先勇小說改編電影中的1949年和離散經驗——以《最後的貴族》、《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》為例<sup>\*</sup>

莊宜文<sup>\*\*</sup>

## 摘要

白先勇小說常對照今昔不同時空之情境，然對國共內戰導致主角離散經歷的關鍵年代背景，卻少正面直接地書寫。謝晉改編自〈謫仙記〉之《最後的貴族》、謝衍《花橋榮記》和曹瑞原《青春蝴蝶孤戀花》此三部電影，不約而同強化了1949年之戰亂背景或逃難經歷，以鋪陳對主角際遇產生的關鍵性影響，並造就揮之不去的心理創傷，且透過影像具體展現過往地理空間並加以美化，突顯角色在亂世中無可奈何的離散經驗和飄零處境。三位導演各自所處的地域、世代、觀點等，亦造就影片不同的風格取向。八〇年代末《最後的貴族》標示了中國電影題材和敘事模式的突破；九〇年代末《花橋榮記》以嘲諷中見悲愴的風格為過往離散敘事做出嶄新詮釋；新世紀《青春蝴蝶孤戀花》標誌上海懷舊風在臺的顛峰。白先勇原著小說透過不同創作者的再詮釋，為大時代留下新的註記和見證。

**關鍵詞：**白先勇、《最後的貴族》、《花橋榮記》、《青春蝴蝶孤戀花》、離散經驗

---

<sup>\*</sup> 本文原發表於「白先勇的文學與文化實踐研討會」，中國社會科學院主辦，2012年11月10日，感謝學報兩位匿名外審委員提供寶貴意見。

<sup>\*\*</sup> 國立中央大學中國文學系副教授 (yiwon0826@gmail.com)

投稿日期：102.01.02；接受刊登日期：102.03.05；最後修訂日期：102.04.02

# **The Year 1949 and Diaspora Experiences in Film Adaptation of Pai Hsien-yung's Novels — Using *The Last Aristocrats*, *My Rice Noodle Shop*, and *Love's Lone Flower* as the Examples**

Yi-wen Chuang<sup>\*</sup>

## Abstract

Pai Hsien-yung's novels often compare different space-time situations of the past and present. However, there are less direct writings on critical time background of Nationalist-Communist civil wars that lead the protagonists' diaspora experiences. Xie Jin's *The Last Aristocrats* (adapted from "A Chinese Girl in New York"), Xie Yan's *My Rice Noodle Shop*, and Tsao Jui-Yuan's *Love's Lone Flower* coincidentally strengthen the background of war or fleeing experienced in 1949 to lay out the key influence of the protagonists' encounters and bring up the lingering psychological trauma. Through images, these movies give concrete expression to the past geographical space and make the beautifications. By these, the movies highlight the protagonists' diaspora experiences and helpless wandering situations in the troubled times. The geographical spaces, generations, and viewpoints of these three directors also created different style orientations for

---

<sup>\*</sup> Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Central University

Received January 2, 2013; accepted March 5, 2013; last revised April 2, 2013

the movies. *The Last Aristocrats* in the late 1980s marked the breakthrough of the Chinese film themes and narrative modes; in the late 1990s, *My Rice Noodle Shop* made a new interpretation of the discrete narratives of the past in a mocking style to see the pathos; new century *Love's Lone Flower* symbolized the peak of Shanghai nostalgia in Taiwan. Through the re-interpretation of the different creators, Pai Hsien-yung's novels also left new annotations and witnesses for the great times.

**Keywords:** Pai Hsien-yung, *The Last Aristocrats*, *My Rice Noodle Shop*, *Love's Lone Flower*, diaspora experience

## 壹、前言

白先勇（1937-）小說常對照今昔不同時空之情境，然對國共內戰導致主角離散經歷的關鍵年代背景，卻少正面直接地書寫。在白先勇小說改編的七部電影中，<sup>1</sup>謝晉（1923-2008）改編自〈謫仙記〉（1965）之《最後的貴族》（1989）、謝衍（1949-2008）《花橋榮記》（1998）和曹瑞原（1961-）《青春蝴蝶孤戀花》（2005）三片，不約而同強化了 1949 年之戰亂背景，並鋪陳主角的離散經驗。三位導演皆不具自大陸流亡來臺的經歷，謝氏父子且分屬大陸第三代和第五代導演，詮釋外交官之驕女和軍隊團長夫人此類國民黨政軍眷屬的心境，為華文跨地域改編電影中的特殊案例，其中相隔的不僅是海峽兩岸的空間距離，更包含政治環境之差異，從原著小說發表到影像播映二十年的時距，相當程度地拉近了兩岸迥異環境下的詮釋角度。此外，三位導演皆透過編劇補足地域的隔閡。謝晉商請原著作者補足其不熟悉的留美經驗，謝衍請留美臺灣同學參與編劇和攝影工作，成為跨兩岸之合作；至於臺灣中生代省籍導演曹瑞原，則藉助成長於外省家庭的蕭颯（1953-）編劇補足上海經驗。<sup>2</sup>

本文所探討的三部電影皆於原著發表二十年後改編上映，橫跨八、九〇年代和二十一世紀，充滿錯雜的互文和交集，不只於小說改編為電影的層面，而是在不同影視媒介中交流碰撞：〈謫仙記〉曾於 1987 年由香港 TVB 拍攝成電視劇，讓主角從小說中的美國移到香港，其中女主角李彤和陳寅在酒吧喝酒的一段，和兩年後謝晉電影中的橋段相仿；原先

---

<sup>1</sup> 除本文探討的三部電影，尚包括張毅編導《玉卿嫂》（1984）、白景瑞導演（章君毅、林清介、孫正國編劇）《金大班的最後一夜》（1984）、林清介導演的《孤戀花》（1985）、虞戡平導演的《孽子》，後兩部亦皆為孫正國編劇。

<sup>2</sup> 詳見蕭颯〈我編孤戀花〉中對其上海經驗之說明，收於林皎宏主編，白先勇原著，《孤戀花》（臺北：遠流，2005 年）。

謝晉打算拍攝〈花橋榮記〉(1970)，然因當時未能到臺灣取景作罷，多年後推薦兒子謝衍改編；曹瑞原將《孽子》改編為同名電視劇精品(2003)，兩年後《孤戀花》電視劇和剪接成的電影《青春蝴蝶孤戀花》同年上映，昭然可見二十年前林清介改編《孤戀花》(1985)的部分遺跡。除了原著小說，先前改編皆可為後出影劇的原文本(hypotext)，多部改編影視文本層層疊繞發展為超文本(hypertext)。<sup>3</sup>

三篇原著小說融入動盪時代下白先勇生長遷徙的經歷，對家鄉桂林的懷念寄託在〈花橋榮記〉；戰後到 1948 年移居十里洋場，成就了〈孤戀花〉(1970)、〈謫仙記〉等作女主角的豔麗風情，即如作者自述：「我的『上海童年』逐漸醞釀發酵，那些存在記憶檔案裡的舊照片拼拼湊湊，開始排列出一幅幅悲歡離合的人生百相來。」<sup>4</sup>〈孤戀花〉雜糅作者在上海偶遇的妓女印象，和在臺灣酒家所見歌聲動人的酒家女；<sup>5</sup>〈謫仙記〉亦蘊含耳聞的故事和在美的留學經驗。白先勇的個人經驗也是集體記憶的縮影，小說呈現作者種種混雜的遷徙經歷，透過徘徊在今昔時空的角色們，譜就時代棄子的眾生面向。

白先勇小說是華文離散文學的代表，主角們因國共內戰而流亡遷徙，思念家鄉卻不得歸，因而「產生恆常的失落」。晚近關於離散(diaspora)的探討已受矚目，起源於猶太族群放逐經歷的詞彙，被廣泛運用在華人

---

<sup>3</sup> 參見吉內特(Gérard Genette)在《隱跡稿本》(*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Du Seuil, 1982)提出之「跨文本」概念。英譯本 Channa Newman and Claude Doubinsky, trans., *Palimpsestes: Literature in the Second Degree* (Lincoln: University of Nebraska, 1997); 中譯節本參見熱拉爾·熱奈特著，史忠義譯，《熱奈特論文集》(天津：百花文藝，2001年)，頁 68-80。

<sup>4</sup> 白先勇，〈上海童年〉，《第六隻手指》(臺北：天下遠見，2008年)，頁 49。

<sup>5</sup> 參見王晉民，《白先勇傳》(臺北：幼獅文化，1994年)，頁 88。

社會中，「離散不僅是空間的移動，更是心理、精神與內在的切割」，<sup>6</sup>「離散代表集體的創傷與罷逐，離散者心心念念想家卻生活在放逐中」，<sup>7</sup>此皆為白先勇小說人物的重要精神樣態。然本文探討的三篇小說，白先勇皆以淡筆寫哀情，未正面鋪敘主角的離散經驗與內在創傷。〈謫仙記〉中李彤赴美留學期間，父母逃難到臺途中遇難，李彤從失魂落魄到放浪形骸，最終自沉於威尼斯，藉由旁觀者帶著距離的角度側寫倉卒跌宕的一生；〈花橋榮記〉開米粉店的春夢婆旁觀鄉親們因思鄉愁緒導致瘋狂或死亡，和〈孤戀花〉中的雲芳同樣關注眼前的生活，將過往埋藏心底。本文探討原著輕輕帶過的 1949 年，在三部改編電影中如何加以強化，以鋪陳逃難經歷對主角際遇產生的關鍵性影響，挖掘角色的內在陰影，突顯其揮之不去的心理創傷，展現創傷敘事的各種風貌。

---

<sup>6</sup> 關於離散經驗的源頭始於西元前六世紀，猶太人遭到驅逐，從耶路撒冷被放逐到巴比倫等地，相關研究參考卡爾拉 (V. S. Kalra)、柯爾 (R. Kaur)、哈特尼克 (John Hutnyk) 等著，陳以新譯，《離散與混雜》(臺北：國立編譯館、韋伯文化，2008 年)，引文出自頁 10、388。林鎮山融合東西方對「離散」一詞的意義，予以新的詮釋，以此解釋華人社會中「離散」的概念，其定義如下：1. 離散 (diaspora) 明指：人類個體／群體的背井離鄉、流離星散，或又記述人心的向背、乖違；2. 離散人士必對原鄉存有鮮明感的記憶，或與原鄉保持聯繫；3. 於離散的「飄零人」而言，永難割捨的故土家園永遠是有如母子連臍，而原鄉故園則是閃現永恆的記憶；4. 飄零的離散人士擁抱著不只一個以上的歷史、一個以上的時空、以及一個以上的過去與現在，還歸屬於此間與他地，又背負著遠離原鄉與社會的痛苦，成為異地的圈外人，而淹沒在無法克服的記憶裡，苦嚙失去與離別。參見林鎮山，《離散·家國·敘述：當代臺灣小說論述》(臺北：前衛，2006 年)，頁 113-114。

<sup>7</sup> 「離散」(diaspora) 與「放逐」(exile) 在細微處雖有差異，意義上卻可轉換，引文出自柯恆 (Robin Cohen) 的專著《全球離散》(*Global Diaspora: An Introduction*)，即以「放逐」定義「離散」。轉引自黃心雅，〈原鄉離散：安綴姿的自我種族誌《擲火向陽，擲水朝月》〉，收於李有成、張錦忠主編，《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》(臺北：允晨，2010 年)，頁 366。

## 貳、《最後的貴族》：生死的輪迴與原鄉的歸返

〈謫仙記〉是白先勇「紐約客」系列小說中極具代表性的一篇，研究者曾指出李彤的離散路線基本上複製了作者的離散經歷，認為白先勇將離散之痛傾注在李彤身上，「通過感嘆李彤的命運和哀痛，來寄寓自己在在大歷史洪流中隨浪漂泊的真實遭際」。<sup>8</sup>曾改編多部反思小說的導演謝晉，選擇改編隔海離散文學，成為導演生涯的轉折，自有其外在和內在因素。本節考察謝晉和白先勇合作後產生的風格轉變，進而探討改編電影對 1949 年和離散經驗的特殊處理方式。

1986 年《文匯報》掀起「謝晉模式」的討論，謝晉電影遭指責為「以煽情性為最高目標的陳舊美學意識」，並由此產生轟動效應。<sup>9</sup>三年後上映的《最後的貴族》，風格迥異於過往，論者認為此片淡化了政治因素，著眼於關注個體命運和生命本質，一反謝晉電影以往的模式，極力淡化戲

---

<sup>8</sup> 聶偉指出 1946 年李彤離滬赴美首度離散，這一年恰是白先勇隨家遷往上海的時間，「上海是白先勇和李彤棄家別國的最後一站」；1949 年李彤雙親罹難，白先勇「其父澈底淪為敗軍之將，家庭面臨巨大變故」；李彤生命離散的終結點是 1960 年，彼時白先勇「即將開始從臺灣到美國的旅程，並最終完成移民、定居以及永久的家國離散。」聶偉，〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事〉，《華語電影與泛亞實踐》（上海：復旦大學，2010 年），頁 49。

<sup>9</sup> 《文匯報》刊登朱大可〈謝晉電影模式的缺陷〉一文，引發此爭端，詳見羅藝軍主編，《20 世紀中國電影理論文選》（北京：中國電影，2003 年），頁 497-498。類同觀點的探討一直延續到晚近，評者認為謝晉電影的意識形態和審美效果與革命電影並沒有本質的區別，其感情的濃烈、大喜大悲的情節，幾乎無人能比，對政治迫害和苦難提供善惡分明的描寫，其感情效果清晰可辨。將創傷的政治歷史問題淡化且美化為審美、感情的形式，沉重的歷史負擔演化成不可承受的視覺、感覺之輕，在創傷的情境中稍稍停留，便急不可待要逾越創傷，通過倡導某種人道主義、人文價值使得受害者不至於步入深淵。參見王斑，《歷史與記憶——全球現代性的質疑》（香港：牛津，2004 年），頁 155-172。

劇性，強調情景、情緒的鋪陳和渲染，突顯濃郁的詩意；<sup>10</sup>或認為此片「開闢了當代大陸電影的離散創作，並與亞洲範圍內的離散電影形成主題學意義的對接」，此外「影片創作期間恰逢海峽兩岸關係走向緩和，1987年開放臺灣老兵回大陸探親，離散之痛轉瞬成爲歷史」，表現出導演敏銳的時代感知與社會洞察能力。<sup>11</sup>部分評論者雖持正面肯定，然而此部電影未獲得高度重視和充分探討。

謝晉選擇改編白先勇小說原因，除受到外在評論影響之外，也有著內在動機，自陳文革之後讀到白先勇作品：

我個人體會，這些作品深刻地透露了一種「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」的歷史滄桑感。而居住在大陸的同胞，也曾經歷了十年「文革」的災難，各階層的人，在生活的長河中，體驗了一種濃重人生的滄桑。因此白先勇的作品引起了深深的共鳴。<sup>12</sup>

謝晉認為〈謫仙記〉具有「史的作用、詩的境界」，「透過人的命運，折射出歷史的滄桑」，<sup>13</sup>由此觀之，謝晉選擇改編此作，或亦欲透過白先勇小說特性，調整自己的創作風格，謝晉電影原本偏向符合主流的宏大敘事，而白先勇小說則透過充滿生活細節的小敘事刻畫時代斷面。前此吳貽弓改編臺灣作家林海音《城南舊事》（1983），即因淡遠悠長的生活化氣息和詩意風格，在大陸電影界引起廣大迴響。此際謝晉從導演文革敘事的反思三部曲《天雲山傳奇》、《牧馬人》、《芙蓉鎮》脫逸而出，遠

---

<sup>10</sup> 王志敏，〈超越的界碑——重讀《最後的貴族》〉，收於《謝晉電影選集（女性卷）》（上海：上海大學，2007年），頁222-223。

<sup>11</sup> 聶偉，〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事〉，《華語電影與泛亞實踐》，頁48。

<sup>12</sup> 謝晉，〈兩代人對白先勇作品的情結〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》（臺北：遠流，1999年），頁13-15。

<sup>13</sup> 參見謝晉，〈形象大於思想——《最後的貴族》的藝術追求〉，收於《謝晉電影選集（女性卷）》，頁125-129。



離了與自身經驗較密切的素材和積極表述的姿態，選擇海外華人離散題材，意在拉出距離並調整以往創作風格。然而謝晉改編《最後的貴族》或可謂一著險棋，小說〈謫仙記〉裡的角色們多為國民黨權貴親族，謝晉除商請白先勇編劇，另邀曾因撰寫傷痕文學劇本《苦戀》而備受爭議的白樺（1930-）操刀，作為慶祝中共建國四十週年的電影，且恰逢天安門事件發生的敏感年份，其中政治的敏感性和微妙處不言而喻。

在與原著作者的對談過程中，白先勇某種程度提示了指導性的原則，他自述其小說的重要特徵「往往從一個人物開始，反映一個時代」，「不是從大事件來推展」，「我們不要忌諱這種骨子裡、血液裡的貴族氣。」言外之意或不僅就謝晉模式進行商榷，也對當時中國大陸環境下的文藝路向進行反思。<sup>14</sup>當小說版權授予導演，白先勇並未隱身旁觀，他是對導演解說故事的作者，甚且搖身一變成爲執筆寫劇本的編劇。八〇年代之後白先勇較少從事小說創作，積極參與改編成爲另一種形式的再創作，以影像進行補充並延展舊作之生命，也可謂一種不同媒介的重寫（rewriting），或可稱爲影視續作。謝晉電影《最後的貴族》和曹瑞原電視劇《孽子》等，不僅是後代編導對原著的詮釋，亦包含原著作者的理念觀點。除對原著權威性的解釋，從編劇人選到片名和音樂，白先勇常提出明確的主張，<sup>15</sup>也因導演對原著作者的尊敬，改編電影多採忠於原著的路向。爾後

---

<sup>14</sup> 白先勇、謝晉對談，〈未來銀幕上的「謫仙」——白先勇謝晉對談，《最後的貴族》〉，原刊《電影》（1989年9月21日），收於白先勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》（上海：百家，1993年），頁233。

<sup>15</sup> 謝晉曾千方百計遊說白先勇參與編劇，白先勇也提出許多意見，兩人對談時白先勇先建議可以「王謝燕子」爲名，即出於歐陽子專評《王謝堂前的燕子》書名，後指出「要抓住『最後的貴族』這個基調。也許，可以用它來作片名？這樣容易給李彤一個標籤。」謝晉當時回應「怕太露」，然白先勇表示露有好處，後即以此定名。此即源於1968年〈謫仙記〉發表是年，文友尉天驄在《文學季刊》發表〈最後的貴族〉評文。白先勇、謝晉對談，〈未來銀幕上的「謫仙」——白先勇謝晉對談，《最後的貴族》〉，收於白先

評論者觀察謝晉《最後的貴族》「有意對時代的大背景進行了虛化處理，在『去政治化』的文化空間中展開關於一個人、一個民族深層文化心理的影像探微。」<sup>16</sup>其成因應與導演的自覺和原著作者的提示皆有關連。

改編電影在此背景因素之下呈現獨特的風采，充滿蒼涼的意韻。電影加強小說中女主角李彤形象的反差，家世顯赫且資質優異的天之驕女，在父母罹難之後特異背俗且任性狂放，不僅如小說描述得放浪形骸，電影更進一步安排讓李彤墮落為風塵女郎。小說中李彤原為中國的隱喻，電影鋪排了上海千金所處中西並陳的文化環境，透過華靡的生活彰顯其貴族情調，開場熱鬧繽紛的生日宴會，即暗藏命運神秘詭譎的氣息：同學張嘉行戲言喜歡看《亂世佳人》，預言了戰爭的顛沛流離，也為李彤接下來的命運註解；曲終人散後，雙親沉重相依看報，透過《大公報》刊頭「開封激戰，國軍堅守，蔣總統昨專機飛鄭視察」，顯現報眉映現「民國三十七年」的動盪時局。李彤赴美留學，是雙親為愛女尋求的庇護之道，所謂「離散」不僅指被迫放逐，也適用於當代的移民和遷移，<sup>17</sup>李彤赴美是自願的選擇也是時勢所逼，此即為主角離散之始。

戲稱為中美英蘇四強的貴族女孩們聯袂赴美，鏡頭透過自由女神、美國國旗等物象，和仰拍紐約高樓大廈的鏡頭，呈現文化衝擊和適應過程。隨後即為 1949 年戰亂的來襲，原著僅以簡短一句交代：「國內戰事爆發了，李彤一家人從上海逃難出來，乘太平輪到臺灣，輪船中途出了

---

勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》，頁 238。白先勇雖未掛名電視劇《孽子》編劇，然積極提供意見。電視劇《孤戀花》編劇蕭颯為白先勇欽定，電影另加上陳世杰編劇，主題曲由嗩吶伴奏，則因白先勇之前認為電視劇《孽子》應為嗩吶。曹瑞原主講，〈影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製〉，收於柯慶明主編，《白先勇的藝文世界》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2009 年），頁 69。

<sup>16</sup> 聶偉，〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事〉，《華語電影與泛亞實踐》，頁 45。

<sup>17</sup> 卡爾拉（Virinder S. Karla）、柯爾（Raminder Kaur）、哈特尼克（John Hutnyk）等著，陳以新譯，《離散與混雜》，頁 17。

事，李彤的父母罹了難，家當也全淹沒了。」<sup>18</sup>電影費心安排新年聯歡晚會，女孩們在張貼 1949 字樣的舞臺上，合唱上海作曲家黃自將白居易詩譜曲的〈花非花〉：「花非花／霧非霧／夜半來／天明去／來如春夢不多時／去似朝雲無覓處……」預示了命運無常，跨年倒數計時後，以搖晃鏡頭拍攝眾人歡騰擁抱，此際李彤接獲英文電報，鏡頭特寫手上祖傳戒指在閃耀，震驚慌亂的李彤離開明朗熱鬧的歡樂場域，鏡頭俯拍李彤跌行到陰暗淒慘的樓梯間，緩慢橫移拍攝電報經風吹落，特寫電報上的幾行英文字，字幕中譯為：「太平號客輪在駛臺途中與建元輪相撞，令尊令堂不幸罹難」，此際插入畫外音（off-screen sound），人聲倉皇的尖叫呼喊和船鳴，彷彿真實發生的情境，又似是李彤想像的情境，鏡頭俯拍失魂的李彤倒下，如被命運推入暗不見底的深淵。雙親的流亡卻意外造成永遠的離散，李彤和雙親連結的生命共同體，至此毀損破碎。此後透過陳寅向黃慧芬等人的陳述，補敘太平輪失事情況：「我離開上海的前一天。五號晚上，當時上海已經很亂了，有錢的人都想走，我們認識的好些人都上了太平輪。……船剛開到舟山群島……就沉了。」電影將西元 1949 年 1 月 27 日農曆除夕前一天的船難，移植到美國跨年當天，乃為強化悲喜對照的戲劇效果，顯現為劇情片情節而設置，是時代轉變的「象徵」而非「史實」，然與陳寅所述的時間點仍兜不攏，成為尷尬的錯置。

電影另安排其後李彤獨自出走的橋段，女孩們同聽美聯社廣播：「今日凌晨，上海完全被中共軍隊佔領，中國國軍少量部隊由海上撤退，中央先頭部隊已轉向江西、福建……」躺在床上的李彤若有所思，鏡頭特寫一旁相框上掛了白花的父母合照。電影兩度透過英文電報和廣播，傳達家／國風雲變色的消息，在異鄉透過外國語文接收這些訊息，突顯身處異鄉的隔閡和無法真實觸及的處境。李彤向室友們留下字條而不當面

---

<sup>18</sup> 白先勇，〈謫仙記〉，收於白先勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》，頁 8。

辭別，較小說中完成大學學業更為合理且具說服性，大勢已去，眼見返鄉之不可能，也失去原本可能留有一絲期待的家鄉親友後援，勢無法完成學業，只能獨立求生。1949年失家去國的撞擊，造就李彤無可逆轉的命運悲劇。對比於好友慧芬的父母隨即到美，後與陳寅結婚的安穩移民生活，李彤在漂泊遊蕩中放浪自棄。

獨自飄盪的李彤和舊友幾次相聚，行徑狂放張揚，卻不會再談述1949年的創傷記憶，甚少透過言語吐露內心世界，再次留言寄予好友，卻也成為告別人世前的遺言，只有單身學者雷芷苓捕捉到不尋常的訊息而感到異樣，其他過著平俗家庭日常生活的友人皆無知無感。李彤給好友們的明信片訴說周遊列國，為「重溫一次童年時候的舊夢……我的最後一站，那將是有水都之稱的威尼斯」，其後畫外音繼續，已成為李彤的內心獨白：「我終於回到威尼斯，我出生的地方」，「不知為什麼，我一點也不感到陌生，竟好像似曾相識。我有種說不出來的感動。我覺得……我好像終於回到家了。」電影透過古老建築呈現水都輝煌又衰敗的意象，褪下華服素淨裝扮的李彤，踽踽獨行於鴿群齊飛的廣場，獨坐貢多拉（Gondola）行經最古老的雷雅托橋，其後李彤被俄國演奏者的小提琴聲吸引，落坐露天咖啡館。交談中與曾住上海又輾轉遷徙的演奏者，產生飄零身世的共鳴之感，聽曲時不勝傷感，鏡頭溶接李彤面龐和波光粼粼的水面，這位俄國人曾被稱為公爵，對聖彼得堡和上海都流露思鄉情懷。<sup>19</sup>李彤問他：「世界上的水都是相通的嗎？」而後若有所悟。李彤獨立橋頭撕碎幼兒時期的照片，

---

<sup>19</sup> 攝影盧俊福指出：「在解放以前的虹橋路一帶，有不少俄國人，他們具有貴族血統，又都窮愁潦倒。……構思了俄國老樂師，他們又加強了原小說中酒吧的酒保這個人物，把他改為黑人，一個被販賣遠離故土祖國的黑奴的後裔。」「在我的腦海中，俄國老樂師，黑人老酒保和李彤，似乎有種內在的聯繫，他們都顛沛流浪異國他鄉，都會有如夢般光輝的過去和飽經憂患的現在。」盧俊福，〈我拍《最後的貴族》〉，收於白先勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》，頁279。

鏡頭特寫漂流水面的碎片，以傾斜鏡頭拍攝地標鐘塔。最後遠景拍攝李彤佇立碼頭的背影，其後橫移、前推拍攝晃動的水面，漫天飛舞的海鷗，復迴轉於原鏡位之空鏡頭（empty shot），人影已消失，徒留背景音樂和海鷗鳴叫交融，片尾出現仿若宣告曲終人散的鐘聲。

電影為小說中李彤自沉的選擇做了補充和鋪排，李彤重臨童年時隨雙親遊訪的歐洲，最後選擇自沉於出生地威尼斯，此為白先勇與謝晉對談時，對舊作添加的想像。<sup>20</sup>當編導兩人共同創作，「寫到淪落在威尼斯的李彤遇見了同樣落魄的白俄音樂家時……我們都為這場戲的意境而興奮不已」，<sup>21</sup>結尾添加俄國樂手一角略顯突兀，然也讓電影主題提升到另一種普世性的層次。

此一結尾安排卻引發爭議，持反面意見的王志敏歸咎於導演謝晉，認為影片結局的處理未遵循之前的邏輯，「突然將李彤澈底從世俗的煩憂中拉了出來，為一個形而上的『無家可歸』的絕望做了註腳。從世俗的訴求跳躍到形而上的概念，顯然是一種深刻的難以彌合的矛盾」，「影片最後所說的『家』，只不過是一個直到最後才附加上的概念而已。」<sup>22</sup>然而 1949 年的變故原即造成李彤精神和物質的雙重失落，她為世俗憂煩更為無家可歸惆悵，兩者未見得相衝突。范銘如即借用空間概念點出「說

---

<sup>20</sup> 討論過程中白先勇為小說補白，指出：「李彤的父親最大的官是在威尼斯做的，李彤就是在那兒出生的。一個人死之前，很喜歡找他出生的地方。」白先勇、謝晉對談，〈未來銀幕上的「謫仙」〉，收於白先勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》，頁 240。

<sup>21</sup> 謝晉，〈兩代人對白先勇作品的情結〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 15。

<sup>22</sup> 詳見王志敏，〈超越的界碑——重讀《最後的貴族》〉，收於《謝晉電影選集（女性卷）》，頁 221。

明了主角始終無法在外在世界找尋到彌補她內在世界崩盤的空缺」。<sup>23</sup>聶偉的分析進一步指出核心：

李彤的思鄉病（影片中特別用「Are you homesick?」的提問來表現她的失落與絕望情緒）就不全是政治意義上的「家國」，不是空間意義上的「上海」、社會關係層面上的「父母」、「戀人」或「同學」，亦非語言層面的「鄉音」，而更接近文化哲學意義上的、形而上層面的「原鄉」。<sup>24</sup>

此說將離散敘事推向另一境界，也恰巧呼應了白先勇自陳的思鄉情懷：「我不認為臺北是我的家，桂林也不是，都不是。……在美國我想家想得厲害。那不是一個具體的『家』，一個房子，一個地方，或任何地方。而是這些地方，所有關於中國記憶的總和」，<sup>25</sup>即如離散論述所謂「離散族裔的家，與其說是一個地理位置，不如說更像是一個感情空間」，「在離散文學的文本中，背井離鄉、流落海外、思念故鄉都是常見的題材，但是他們在文學中表達的歸宿，卻總是落在一個精神家園，而不是一個具體的能夠到達和進入的三維結構。」<sup>26</sup>我們也不宜忽略，當俄國演奏者未聽清李彤的提問，她換句話說：“I mean... Do you miss your country?”在

---

<sup>23</sup> 范銘如，〈頹廢與頹圮的城邦——論白先勇的短篇小說〉，收於陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》（臺北：印刻，2009年），頁225。

<sup>24</sup> 聶偉，〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事〉，《華語電影與泛亞實踐》，頁47。

<sup>25</sup> 林懷民訪問，〈白先勇回家〉，收於柯慶明等，《白先勇研究精選》（臺北：天下遠見，2008年），頁244。

<sup>26</sup> 徐穎果主編，《離散族裔文學批評讀本——理論研究與文本分析》（天津：南開大學，2012年），頁12-13。

此指涉具體的家國。然而影片的意涵亦非可簡單化約在「統戰」的政治層面，<sup>27</sup>而應指向更高的精神層次。

電影結尾威尼斯的具體顯影因而成為關鍵，為何選擇威尼斯作為李彤出生與自沉之地，而非其周遊的倫敦、巴黎等地？正因威尼斯是華麗與蒼涼極致之所在，曾飽經掠奪爭戰，沒落衰頹中仍保有豔異輝煌，匯集繁榮和貧窮、奢華和罪孽，威尼斯本身即是人生的隱喻，讓敏感的靈魂撼動，也讓過早看到生命本質的李彤透視人生的真相。何況，威尼斯是水都。「世界上的水都是相通的嗎？」這句白樺發想的臺詞，是詩意的提點。白睿文評論小說時指出：

李彤的自沉正是對父母死亡的一種呼應，她父母是當年在逃往臺灣的路上沉船死的，而李彤之死彷彿是一個遲到的加入。在這個意義上，李彤之死可被解讀為對國分家散的遲到的後創傷性反應，家、國上的分裂都被象徵性的放置於一九四九年。<sup>28</sup>

電影確實塑造一種生命輪迴之感，李彤父親在威尼斯任官時，母親坐貢多拉趕到醫院生下李彤，其後安排愛女坐渡輪赴美留學，戰亂中雙親坐太平輪號到臺灣失事，船通往生與死，負載愛與悲。李彤的出生和死亡皆在威尼斯，宛若一種輪迴，雙親沉船和李彤自沉，更形成照應。未能回到上海，選在出生地，也是一種歸返。水在此呼應了影片之前兩次李彤卸妝洗滌的片段，她在世俗中故作灑脫，濃妝卻掩飾不住孤寂，

---

<sup>27</sup> 如葉思嫻，《性別、離散與空間——白先勇小說電影化研究》（彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2000年），頁139、208。

<sup>28</sup> 白睿文，〈移民、愛國、自殺——白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想〉，收於陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》，頁157-158。

唯對鏡卸妝回歸素樸時，聽見自己內在的聲音。<sup>29</sup>自沉是最後的洗滌和昇華，也是離散漂流的終止。原著小說和劇本結尾都呈現好友聽聞李彤自沉後的反應，原本電影也拍攝出此一尾聲，後經刪除，更留有餘韻。

謝晉的改編強化時代感，瀟灑史詩般蒼涼壯闊的沉味，挖掘原著女主角神秘詭密形象後孤獨漂泊的心境，呈現華麗與蒼涼的極端對照。

### 參、《花橋榮記》：夢魘的召喚與想望的生滅

謝晉對白先勇小說印象最深的一篇是〈花橋榮記〉，然礙於八〇年代末兩岸往來限制，無法到臺灣拍攝外景，始著手改編〈謫仙記〉。謝晉指出若由他拍攝《花橋榮記》「可能會透露出許多的悲涼與滄桑感來」，兒子謝衍「卻拍得很有些黑色幽默，甚至有一點喜劇的味道」<sup>30</sup>，一語道出父子倆電影風格和詮釋角度的差異。謝衍邀請的編劇楊心愉和攝影指導，都是在紐約大學認識的臺灣同學。編劇楊心愉也相當程度決定影片風格走向：「或許就是因為（主題）沉重，我從開始就努力把它輕鬆化。」<sup>31</sup>改編的走向其實依循且加強了原著的寫作策略，即如歐陽子評小說「單就題材本身來說，過於感傷化（sentimental），過於戲劇化（melodramatic）。白先勇卻十分巧妙地藉由敘述者現實、輕鬆、風趣的『語氣』或『語調』

---

<sup>29</sup> 可參酌劇本說明，舞會後「李彤看著鏡中的自己，也怔住了，她雖然濃妝豔抹，但也沒能掩飾住內心的悲哀和孤獨。水池中水聲嘩嘩作響，不住地傾瀉。」出牢後「噴水的龍頭，李彤在洗浴。她緊閉雙眼，任水沖刷她身上的污漬，沖刷她的一切。水聲，只有水嘩嘩作響。」謝晉，《謝晉電影選集（女性卷）》，頁 184、195。

<sup>30</sup> 謝晉，〈兩代人對白先勇作品的情結〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 13、15、17。

<sup>31</sup> 「《花橋榮記》的主題是本質上相衝突的懷舊與適應。這發生在我們顛沛流離的上一代，也發生在白先勇、謝衍、我自己和許多移民身上。這是一個愈來愈沉重的主題。」楊心愉，〈《花橋榮記》劇本改編後記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 35。



(tone) 控制抵擋住這兩種趨向。」<sup>32</sup>相較於原著小說，電影風格更顯輕鬆幽默，然而對主角內心狀態的挖掘時而更顯沉重悲哀。

九〇年代末兩岸交流已趨頻繁，然或因思鄉情懷的題材在臺灣已然過時，謝衍在臺灣籌不到資金，主要由桂林政商協助出資。當地人士建議不要牽扯政治，並將桂林拍得美一點，以影響久遠。<sup>33</sup>電影中的桂林風光如夢似幻，在影像上落實卻在形象上虛化了原著作者魂牽夢縈的所在。出生桂林的白先勇藉〈花橋榮記〉寄託鄉愁：

花橋橋頭，從前有好幾家米粉店，我小時候在那裡吃過花橋米粉，從此一輩子也沒有忘記過。我回到桂林，三餐都到處去找米粉吃，一吃三、四碗，那是鄉愁引起原始性的飢渴，填不飽的。我在〈花橋榮記〉裡寫了不少桂林米粉的掌故，大概也是畫餅充飢吧。<sup>34</sup>

白先勇筆下創造的「花橋榮記」米粉店老闆娘春夢婆，是家鄉味的供應者，透過緬懷和聯繫故鄉最直接的管道，讓一群處境同病相憐的鄉親們聚合共食，以解思鄉之苦；白先勇難忘小金鳳唱的桂戲，小說中春夢婆、盧先生也同是戲迷；父親白崇禧捐款建東山小學，<sup>35</sup>盧先生的爺爺辦培道中學，在在都展現了作者的思鄉之情。

小說中追述過往的文字段落不多，電影則運用多次閃回 (flashback) 進行桂林和臺北今昔時空的對照，對過往桂林的處理，經常以柔焦鏡頭

---

<sup>32</sup> 歐陽子，〈〈花橋榮記〉研析〉，《王謝堂前的燕子》（臺北：爾雅，1976年），頁196。

<sup>33</sup> 前桂林市長袁鳳蘭召集桂林公司投資。謝衍，〈我的電影步途〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁22-27。桂林文化人建議電影絕對不要牽扯到政治，往生活、人性及文化上著手，才能禁得起歷史的考驗，而副市長則叮嚀將桂林風景拍得美一些，以影響久遠。林良忠，〈攝影師手記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁52。

<sup>34</sup> 白先勇，〈少小離家老大回〉，《第六隻手指》，頁63。

<sup>35</sup> 白先勇，〈少小離家老大回〉，《第六隻手指》，頁54。

產生幻境般的效果，呈現懷舊心理的特徵。小說將時代背景一語帶過：「那曉得蘇北那一仗，把我先生打得下落不明，慌慌張張我們眷屬便撤到了臺灣。頭幾年，我還四處打聽，後來夜裏常常夢見我先生，總是一身血淋淋的，我就知道，他已經先走了。」<sup>36</sup>電影則做出具體的鋪排，片頭以中英文對照的兩個字卡，說明 1949 年國共戰爭背景，以及遷臺大陸人的思鄉夢。<sup>37</sup>其後透過強化春夢婆（榮蓉）對盧先生的微妙情感，以及回憶和夢境，呈現這群離散者的創傷記憶和壓抑情慾。

電影安排榮蓉自小愛慕盧家少爺，其後嫁給軍隊團長，長大後的盧先生則與羅家小姐訂親，兩對戀人都在戰亂中離散，他們難忘情感訂盟的對象，成為故鄉美好面向的代表，也是思鄉情懷具體寄託的載體。在故鄉萍水相逢的兩人，在臺灣因家鄉味聯繫，榮蓉安排姪女和盧先生相親遭拒，對盧先生的態度一度由原本的熱絡轉為冷淡，其後劇情安排的轉折微妙呈現主角的潛意識。<sup>38</sup>電影藉由音橋（sound bridge）作為轉場，讓榮蓉在薛平貴回窯的戲曲聲中，跌入回憶和夢魘。原著中述及的桂戲

---

<sup>36</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 65。

<sup>37</sup> 電影字卡說明：「中國自第二次世界大戰後的幾年，國共內戰不斷，民生顛沛流離。1949 年國民黨退守到臺灣，從此共產黨和國民黨隔著臺灣海峽對峙長達四十年。許多當年逃難到臺灣的大陸人，總以為不久就可以回家鄉與親人團聚，重建家園，卻沒想到就這樣一年又一年地在臺灣落地生根，開始漫長的思鄉夢。」值得注意的是末句英文翻譯成 Their dreams for reunification last forever，以 reunification（重新統一）取代中文字幕的「思鄉」。

<sup>38</sup> 先以姪女婚禮上的沸騰賓客聲作為音橋，轉場接榮蓉返家後夜裡撫摸與先生的合照；再以桂戲作為音橋轉場接白天盧先生拉琴，榮蓉經過聆賞，盧先生唱起薛平貴回窯，榮蓉陷入回憶；桂戲又作為音橋接舞臺上小金鳳唱戲，突地人聲雜沓，士兵附耳向團長稟報軍情，臺上臺下陷入騷動，扮演的王寶釧的小金鳳也往臺下張望（此處戲劇與現實人生的互涉滲透，頗近於 93 年陳凱歌《霸王別姬》的表現手法），是夜團長安排榮蓉和軍眷南撤。

成爲召喚記憶、情感和潛意識的重要媒介，<sup>39</sup>揭示榮蓉和團長丈夫分離的是夜爲其永遠的傷痕記憶，丈夫出隊前承諾「很快就回來的」成爲臨別之言，在夜晚煙霧中兩人離散。逃難人潮從城門湧出，交錯穿插團長在桂林山水中獨騎白馬的大遠景，和榮蓉坐在黑轎車內焦急顧盼的畫面，其後交錯剪接兩人臉部特寫，團長茫然打轉馬聲嘶鳴，榮蓉喚團長之名「天長」驚醒。電影透過閃回呈現人物幽微的心理狀態，白天精明實際的老闆娘，心裡有一道閘（gateway）守護著，把痛苦和創傷的記憶深鎖裡面，不讓它們出現在意識中，<sup>40</sup>獨處的夜晚流露感性懷舊的一面，夢魘揭示潛在的恐懼和陰影，藏匿了日常壓抑的創傷記憶和情感欲求。

除卻偶爾閃現的回憶和夢魘，榮蓉認份地面對當下，然盧先生卻活在過去，表哥謊稱可將羅小姐接到臺，騙光他畢生積蓄，盧先生失魂落魄，盯著未婚妻的來信發呆，在停電的夜裡劃火柴，電影運用閃回交代離散的當夜。原著中盧先生輕笑帶過盧公館的劫毀：「大陸撤退，我們自己軍隊一把火，都燒光嘍。」<sup>41</sup>在電影中化成離亂時刻的具體影像，以遠景呈現人們在火海中滅火，民眾從城門逃難，剪接盧先生慌亂張望，和羅小姐在逃難中呼喊「培明」的近景，其後是著火建築物的遠景，後回到颱風來臨的臺灣現實環境。盧先生這次的回憶仿若告別儀式，守貞多年的他隨即在颱風天與洗衣婆阿春陷入瘋狂的情慾糾纏，自此判若兩人。

---

<sup>39</sup> 原著描寫：「『人家王三姐等了十八年，到底把薛平貴等著了——』……我倚在石凳靠背上，閉起眼睛，聽著盧先生那唧唧啞啞帶著點悲酸的弦音，朦朧朧朧，竟睡了過去，忽兒我看見小金鳳和七歲紅在臺上扮著『回窯』，忽兒那薛平貴又變成了我先生，騎著馬跑了過來。」白先勇，〈花橋榮記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 72-73。

<sup>40</sup> 羅芙特斯（Elizabeth Loftus）、柯茜（Katherine Ketcham）著，洪蘭譯，《記憶與創憶》（臺北：遠流，1998 年），頁 18。

<sup>41</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 69。

值得注意的是，這兩段離亂場面的並置，皆出現士兵坐卡車和民眾逃之城門的場面，一出城門即可能從此離散失家，以逆光拍攝顯現恐怖和慌亂；並交錯剪接兩對伴侶的特寫鏡頭，以淺景深（shallow depth of field）聚焦主角在茫茫人海中的無助悲痛。榮蓉和盧先生都曾在同一時空經歷戰亂和生離，榮蓉理性認知與丈夫重聚希望渺茫，而盧先生從懷抱期待到澈底幻滅。

然而這兩場關鍵戲在送審時險些葬送在政治性的解讀下，謝衍回憶一位號稱是白先勇研究專家的廣電廳高官指出，「這部影片給他的感覺是，戲中那些人物的悲劇是由共產黨造成的，是因為共產黨打贏了這場戰爭，把他們（國民黨）趕出大陸才導致這些悲劇的產生。他甚至提出要我剪掉逃難的兩場戲。這兩場戲是我們拍得最辛苦，也是拍得最精彩的兩場戲。」謝衍當即強調「影片中那些人物的悲劇是由他們本身的性格造成的」，小說「寫的是生命的意義和人生的價值，它遠遠超過一般思念家鄉，渴望統一的泛泛之作。」<sup>42</sup>此說正如其父謝晉所指《最後的貴族》的悲劇「不單單是社會原因，而是人類自身的矛盾、人類避免不了的性格悲劇」，<sup>43</sup>謝氏父子不約而同強調電影中人物性格的關鍵影響，或因身為大陸導演拍攝此一敏感題材所提出自我保護的說詞，實際上兩部電影雖皆將時代處理為遠景，然仍將原著輕輕帶過的時代背景加以圈點浮突，且正因時代歷史的悲劇，導致離散者的創傷記憶和思鄉情懷，讓人性弱點因而彰顯。

---

<sup>42</sup> 謝衍，〈我的電影步途〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 30。

<sup>43</sup> 謝晉，〈形象大於思想——《最後的貴族》的藝術追求〉，收於《謝晉電影選集（女性卷）》，頁 125-129。

《花橋榮記》遵循原著的結尾，讓盧先生在阿春紅杏出牆之後，墮入發狂最終暴斃。長久以來盧先生在構築的幻夢中自我欺瞞，「無視於現實世界的巨變：歷史斷層、民族分裂、人生隨遷臺而受挫；仍一心一意朝著憧憬的理想世界邁進。……無法意識到他們的理想世界的虛幻飄渺，分不清現實性與可能性之間的距離。」<sup>44</sup>歐陽子更一語道破：「『今』『昔』的界線，不在於大陸淪陷之時，而在於十五年後理想粉碎之時。」<sup>45</sup>戀人與錢財雙重落空，情慾投注轉移在聲名狼籍的潑婦身上，與未婚妻團圓的期待粉碎和繼之而來被糟蹋輕蔑的情感，帶來澈底的毀滅力量。

在榮蓉目睹盧先生瘋癲後，電影再次穿插一場重要的夢境：榮蓉站在山頭眺望，團長孤身一人滿身是血，騎著白馬奔向她，大遠景拍攝榮蓉朝團長奔去，團長忽然變成了盧先生，也是滿臉是血，穿著軍裝，頭戴國民黨黨徽的軍帽，榮蓉驚嚇昏倒在地。翌日得知盧先生暴斃的死訊。夢境中丈夫和盧先生的連結，反映了榮蓉壓抑的情感。電影中的榮蓉被塑造為充滿壓抑的角色，她將自己與某些巨大的情緒經驗隔離，以保護自己不受傷害，壓抑這些需求、感情或意圖以避免心靈的痛苦。<sup>46</sup>佛洛伊德早已指出「夢是潛意識的代替」，不屬於白天的隱念，但是潛意識的願望，<sup>47</sup>班雅明亦指出「在潛意識中蟄伏的痕跡通常無法與意識溝通，只有在一定媒介的觸發下才會生發」。<sup>48</sup>表面上過往團長夫人對失聯丈夫的想望幾已斷滅，隱藏在心底的是對眼前未婚單身的盧先生產生情感的轉移和投射，因此對他格外偏心照顧，熱心做媒人，是以正面方式轉嫁了壓

---

<sup>44</sup> 林幸謙，《生命情結的反思》（臺北：麥田，1994年），頁173-174。

<sup>45</sup> 歐陽子，〈〈花橋榮記〉研析〉，《王謝堂前的燕子》，頁180-181。

<sup>46</sup> 羅芙特斯（Elizabeth Loftus）、柯茜（Katherine Ketcham）著，洪蘭譯，《記憶與創憶》，頁12、83。

<sup>47</sup> 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，葉頌壽譯，《精神分析引論》（臺北：志文，1985年），頁119、218。

<sup>48</sup> 譯文引自王斑，《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，頁133。

抑渴求的情慾。夢境即連結了丈夫和盧先生的形象，榮蓉因對盧先生長久的關注記掛，預知其人生的毀滅。繼李半城、秦癩子死後，榮蓉第三度燒紙錢，卻是切身的悲傷，哭喊著：「我要我的男人啊！」盧先生的死喚起榮蓉情慾對象失落之痛，也是她思鄉投射的斷滅。

小說〈花橋榮記〉中「臺灣婆」阿春的形象，近似於〈那血一般紅的杜鵑花〉中的喜妹，都是潑辣負面的角色。對於電影中僅有的臺灣人都是負面角色，編劇楊心愉遺憾沒有作較完善的安排，<sup>49</sup>然這是原著即存在的現象，小說或也藉此呈現當時外省族群的認同問題。實則電影其他的外省籍配角也較原著形象更加醜化：地主李半城從跋扈揮霍到潦倒賒債，昏官秦縣長淪為荒謬的丑角，從淫佚奢華到落魄癡癡，透過情節臺詞的添加和鏡頭具體呈現，對比更為鮮明，下場更顯淒涼，突顯了人性的軟弱和命運的無奈。這群外省人輾轉於現實與過往，回憶和夢境多以柔焦鏡頭，呈現虛實難分的幻夢感。「虛實不明恰恰更能傳達精神受創的現實」，對歷史事件的歇斯底里的反應，有如夢幻和超現實主義，「但這種敘述仍然保留外在、『真實』歷史的烙印」，<sup>50</sup>1949年的歷史刻痕烙印在他們的創傷記憶之中。

電影的結局令人玩味，小說終止於春夢婆將盧先生和羅小姐的合影帶走，「我要掛在我們店裏，日後有廣西同鄉來，我好指給他們看，從前我爺爺開的那間花橋榮記，就在灤江邊，花橋橋頭，那個路口子上。」<sup>51</sup>以此呈現其對桂林家鄉的懷念，電影更添加老闆娘口述：「日後，我要讓來店裏的客人都看看，桂林的山有多青，桂林的水有多美，桂林的人有

---

<sup>49</sup> 楊心愉，〈《花橋榮記》劇本改編後記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁35。

<sup>50</sup> 此處挪用王斑分析文革小說時的解說，《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，頁141。

<sup>51</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁80。

多俊。」結尾呼應開頭桂林的場景，畫外音琅琅道出：「喏，那就是我爺爺開的那家榮記米粉店。多少年了，它依然還在灕江邊，花橋旁。對了，我要找人來看看，把店裏重新裝修裝修，再和秀華商量一下，我就不信，我不能把『榮記米粉店』這塊招牌再打響。」增添希望的光彩，對比於黯淡的現實，更成爲不堪的幻夢，構成無奈的嘲諷。

#### 肆、《青春蝴蝶孤戀花》：時代的再現與創傷的複製

新世紀臺灣電影《青春蝴蝶孤戀花》，乘著上海懷舊風綻開。出生於臺灣南部的導演曹瑞原，意圖藉影像再現四〇年代上海的華美優雅，和五、六〇年代臺灣的樸質草根，呈現鮮明的時空對照，對 1949 年離散經驗的處理更爲顯明且戲劇化。

電影《青春蝴蝶孤戀花》充滿繁複的互文性，除了是衍生自原著的超文本，二十年前林清介（1944-）改編的電影，以及曹瑞原同步拍攝據以剪接的電視劇《孤戀花》，皆爲此作之原文本。林清介改編的電影版本《孤戀花》將原著情節改造，將重要場景和情節發展皆移至臺灣，上海成爲言說中短暫帶過的空洞符碼，對情節發展和人物心理並無特殊影響；且多次以男性凝視的眼光拍攝女性裸露的身體，淡化女同志的情感糾葛，添加血腥暴力場面，流於煽情粗俗。<sup>52</sup>曹瑞原改編版本和林清介版本情節有所近似，林清介版本安排脫胎自原著五寶的本省姑娘白玉，在日本空襲中爲尋覓雲芳身亡；曹瑞原版中五寶決定不與三郎回臺，爲雲芳留在上海，在戰亂中病逝。另有多處細節呼應，如加添三角戀關係，

---

<sup>52</sup> 關於林清介電影《孤戀花》之研究，相關論文包括黃儀冠，〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉，收於陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》；林宜孝，〈女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究〉（新北市：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2012年）。

臺灣作曲者林三郎具大陸行旅經驗，和雲芳失聯後重逢等，又如臺灣酒家東雲閣之名重出，皆可見曹瑞原從林清介版本中汲取靈感，並刻意呈現的互文性。然而曹導致力表現磅礴的時代感，鋪陳戰亂場景，突顯離散經驗和身份認同，並營造生活實感，在情慾表述上落實雲芳的同性戀傾向，大氣中見精緻。

曹瑞原將十八集電視劇剪裁成電影，時序和重心因而挪移。電視劇《孤戀花》大幅鋪陳小說一語帶過的上海往事，採順敘從上海述及臺灣，兩地比例各半，前半片頭旁白皆為三郎對上海的觀點，後半則改為移民者雲芳的視野，呈現他者（the other）觀看異地的視野。剪接電影較接近於原著，以戰後臺灣為主線，然小說中的雲芳較少追憶上海往事，電影透過多次閃回對照上海情景，插入關鍵片段以補充說明情節，較電視劇更頻繁地「見今思昔」，雲芳因而顯得充滿懷舊情緒，上海的五寶成為魂牽夢縈的情感依歸，如柏姆（Svetlana Boym）所謂「懷舊是一種失落與錯置的情緒，但它同時也是個人想像的羅曼史。懷舊之愛僅能在遠距戀情中存活，而懷舊的影像則是一種雙重的曝光——或是說兩個影像的疊置——故土與海外、過去與現在、夢境與凡俗。」<sup>53</sup>隨著雲芳的神思在今昔兩地交錯間交錯遊走，臺北歌妓娟娟身影愈發與歌女五寶的身影疊合。若說電視劇「過往即或出現，卻非陰魂不散、使主人翁無法開展新生活的記憶幽靈」，<sup>54</sup>電影中的上海確然成為陰魂不散的記憶幽靈。然相較於電視劇節奏舒緩鋪排細膩，電影顯得斷裂匆促。<sup>55</sup>

<sup>53</sup> 轉引自王智明，〈回歸想像／想像「回歸」：張婉婷電影裡的離散政治〉，收於李有成、張錦忠主編，《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》，頁 174。

<sup>54</sup> 曾秀萍，〈從「臺北人」到「雙城記」：《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園認同〉，收於輔仁大學藝術學院編，《2006 第五屆國際青年學者漢學會議論文集：表演與視覺藝術》（臺北縣：輔仁大學，2006 年），頁 146。

<sup>55</sup> 電視劇和電影相比評價各異，藍祖蔚較為肯定電影，見藍祖蔚，〈淒豔孤戀花〉，藍祖蔚電影誌，2005 年 4 月 19 日，<http://mypaper.pchome.com.tw/russiablue/post/1246503953>，



原著小說對於離散經驗的描述，僅止於輕淡的一句：「可是一場難逃下來，什麼都光了，只剩下一對翡翠鐲子，卻還一直戴在手上。」電影則鋪展成兩場大戲，先將電視劇中段上海碼頭逃難場景搬到片頭，輔以字卡說明「1949 年，國共內戰，國民黨節節敗退，上海、北京、重慶等各大城市終於失守。國民黨撤守大陸，以臺灣為反攻的根據地」，以交代時代背景，其後始轉接「1958 年 臺北」，並插入電視劇後段片頭雲芳的旁白：「1949 年國民政府撤守上海，那場動亂，也只能用人間浩劫來形容了」，以作為動盪時代的註解。電影將最關鍵且懾人的一段移到片頭，倉皇逃難的人群輔以淒涼浩蕩的音樂陪襯，顯示導演欲突顯動盪時代的強烈意圖。

曹瑞原捨棄剪接紀錄片的簡易方式，不畏艱鉅拍攝此一場面，或因考量原出現在電視劇中段的場景，觀眾已投入沉浸於劇情，此際是以虛構為真實，紀錄片的出現反而造成干擾阻斷，讓觀眾被喚回現實。換言之，導演意欲「再現」而非複製時代，有意圖地重構並展現創作者對時代歷史的認知，並著眼於亂世情愛的刻畫。倉皇的逃難場面，以及女主角誘使男主角上船，自己卻選擇留下的情節，令人聯想到嚴浩《滾滾紅塵》（1990）末段。慌亂人群中三郎和五寶的行動移轉，暗喻彼此關係的牽連迴繞，最終卻不得出路，五寶選擇走離人群欲返回雲芳的家，以淺景深聚焦於五寶的淒哀神情，搖晃鏡頭顯示她內在的波瀾。

---

2012 年 9 月 28 日瀏覽。塗翔文則指出「電視劇剪裁成電影版之後，少了絕大部分原先安排好前後場戲的『連貫』，可能就無法完全交代原來設定好的人物關係與情節因果，反而形成一種『斷裂』」，且五寶的角色趨於「扁平」，「無法撞擊出準確的電影感」。塗翔文，〈《青春蝴蝶孤戀花》從電視變電影的先天失調〉，《中華民國 95 年電影年鑑》，臺灣電影網，2007 年 1 月 23 日，[http://www.taiwancinema.com/ct\\_54256\\_219](http://www.taiwancinema.com/ct_54256_219)，2012 年 9 月 28 日瀏覽。此外電視劇刻意呈現臺灣殖民處境和三郎的本土認同，電影受限於篇幅悉加刪除，國族認同的複雜度隨之削減。

電影在五寶和三郎生離的場景之後，另一段是雲芳和五寶逃難時死別的場面，則穿插在影片末段，中元夜裡雲芳回憶失去五寶的經過而欲趕回住所之際。此段再次以淺景深和搖晃鏡頭，聚焦於車上雲芳五寶的相擁訣別，以逃難流動的人群為背景突顯主角的情愛悲劇。換個角度來看，每個人背後也各自擁有深沉的故事，然臨時演員清一色匆促卻無表情的面孔，卻弔詭地反證了影像的虛構／虛假性。雲芳獨自面對五寶的消殞，求救無門又束手無策，成為其深層的創傷記憶，以往她貌似溫柔守護，卻難掩控制佔有慾，五寶是失而復得的摯愛，最終卻永遠失去，她負咎承諾願讓五寶和三郎在一起。此刻觀眾方始明瞭五寶離世的始末和雲芳的創傷心理，正因害怕再度失去，雲芳恐懼娟娟離開自己的視線，因而引狼入室讓柯老雄為染上毒癮的娟娟注射，卻也間接導致娟娟發狂殺死對方，反而再次複製了另一種創傷經驗，娟娟亦重蹈生母發瘋的下場，呈現命運輪迴的無奈。

原著小說中上海的時空背景模糊隱約，在改編電影中加以強化和美化。曹瑞原意欲「重塑一個時代」，他認為四〇年代的上海是一個很獨特的時空，「是一個很浪漫的、很優雅的、很繁華的年代。然而因為世局波動，這些繁華和美麗都只是一種表象」，他「企圖把那個年代最美好的一面重現。」<sup>56</sup>原著中上海的風月文化陰暗汙濁，電影中的舞廳則優美風雅；雲芳的言語行止原是俚俗剽悍，電影中則褪去風塵味展現大家風範。電影有意透過今昔交錯對比進行雙城對照，空間文化的差異具體展現在語

---

<sup>56</sup> 林慶榕、鄧湘雲訪問記錄，〈一個時代的故事：曹瑞原導演談改編《孤戀花》〉，《印刻文學生活誌》期 20（2005 年 4 月），頁 1-2。「我想要把它拍成一個動亂的故事」，「對四〇、五〇年代上海的癡迷，總覺得很想要試試我有沒有能力去拍這樣一個我沒有經歷過、已經不存在的繁華世界、十里洋場的世界。」曹瑞原主講，〈影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製〉，收於柯慶明主編，《白先勇的藝文世界》，頁 71。

言、歌曲、服裝等。在雲芳的回憶裡，上海繁華璀璨、風華絕代，戰爭離散時卻是倉皇緊迫且充滿生離死別的恐懼；相對而言臺北樸實簡約，融合本土草根氣息和日本文化，落居在此身形安穩然心靈擺盪，過去的魅影不時召喚失落的情感和固著的創傷。電影中主要女性角色似都有著象徵意涵：雲芳成爲外省族群心理狀態的代表，且因爲職業身份和女性戀的情慾傾向，更顯邊緣化；五寶則象徵上海繁華轉瞬即逝；娟娟仿若代表臺灣坎坷受制的命運。三郎和雲芳都有遷徙經驗，一返家一移民，卻同樣難忘舊上海（五寶），因而產生理解同情。

電影結局未述娟娟殺死柯老雄之後的下場，雲芳孑然一身遷居高雄，或因再一次的傷痕記憶，驅使她離開臺北傷心地；不同於電視劇忠於原著結尾，雲芳和三郎相伴探視發瘋的娟娟，兩人同行唱《孤戀花》；或林清介改編電影中，兩人帶著娟娟遭養父強暴生下的孩子漫步的結尾。對雲芳而言，時代如大海而情感爲錨，娟娟作爲對五寶情感的替代和補償，她的毀滅也帶來情感依歸和成家想望之斷滅，電影中再次的遷徙，代表了雲芳將長久處於無奈孤獨和恆久失家的狀態。

## 伍、餘論

本文探討的三部電影，都透過 1949 年的離散經驗，強化時代歷史背景，將原著的淡筆轉爲影像的著墨，並突顯主角的創傷記憶。導演非意在於陳述史實，而是透過亂世情愛的小敘事和影像的再現，爲大時代留下見證，未親身體驗 49 年離鄉失國經歷的導演，於此寄託了對此一族群際遇的同情和理解。觀眾經由這些創傷敘事的電影，感受主角遭遇的傷痛經歷，轉化爲視覺審美活動，爲苦難時代帶來昇華的意境。

影片中多數角色皆是離家遷徙的時代棄子，他們的創傷固著於戰亂造就的離散經驗，不知如何擺脫和解放，<sup>57</sup>凱西·卡茹絲（Cathy Caruth）在探討歷史與個人創傷時指出：「如果創傷必須被視為病態的症狀，那麼，與其說這個病症來自個體的潛意識記憶，不如說是歷史的病症。受創者內心潛藏一個無法面對、無法言說的歷史，或者說，我們自身成爲一個無法把握的歷史的症狀」，創傷病症不僅僅是個體的，而且是歷史的見證，<sup>58</sup>這些主角們成爲中國現代史的縮影。《最後的貴族》中以電報和船難畫外音爲太平輪事件留下印記，李彤的靈魂仿若隨雙親葬逝，不曾以言語訴說深沉的創傷經驗；1949年的離散經驗出現在《花橋榮記》中榮蓉的夢魘，和《青春蝴蝶孤戀花》中雲芳不時閃現的回憶，兩片皆以逃難流動的人群爲背景，突顯主角的情愛悲劇。橫跨近三十年幅度的三部改編電影，片中1949年的戰爭離散場面愈趨鮮明，電影將小說簡約的描述補白，運用影像媒介特質強化視覺效果，以彰顯戲劇衝突。

電影進一步詮釋主角的思鄉情懷：《最後的貴族》中李彤喪失了精神依歸，家人驟逝且無法返鄉造成永恆的失落，在出生地威尼斯自沉，藉由「世界上的水都是相通的」之想像，返回其精神的原鄉；《花橋榮記》中的榮蓉和盧先生對失聯伴侶的思慕中，寄託了深厚的思鄉情懷，盧先生因想望斷滅而生命墜落，<sup>59</sup>榮蓉的潛意識則遊走在戰亂夢魘和思鄉想望

---

<sup>57</sup> 在此挪用佛洛伊德對精神病人的解釋，這些離散者多具某種程度的精神症狀。佛洛伊德（Sigmund Freud）著，葉頌壽譯，《精神分析引論》，頁262。

<sup>58</sup> Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995), p.5. 譯文引自王斑，《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，頁127、159。

<sup>59</sup> 陳麗芬分析小說時指出：「當鄉的源頭從一個具體的地理空間與既定的社群，甚或一種自覺的文化身分意識，游移到一個淪爲丑角的卑微小人物，其無以名狀又猥瑣的潛意識欲望的隱晦地帶時，那所謂的『鄉』的領域與意義上的多重可能性才擴散豐盛起來。」

間；《青春蝴蝶孤戀花》裡的雲芳心繫與五寶共譜的上海往事，身為同性戀煙花女子的邊緣身份，更讓她成家的想望失落斷滅。<sup>60</sup>

白先勇小說多擅長運用平行技巧進行今昔對照，如胡萬川所云：「讓人讀來之所以倍覺酸苦，不只是因為今昔之比，更因為有悲哀情境的反覆交錯。」<sup>61</sup>本文探討的三篇原著小說對過往著墨較少，電影俱加以強化，《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》以多次閃回帶出過往情境。三部改編電影皆透過場景安排具體呈現空間對比性：《最後的貴族》從上海、紐約到威尼斯，首尾兩地色調偏昏黃低沉，輝煌豪華卻予人不堪回首之感，紐約則呼應主角起伏的遭遇而突顯明暗變化；<sup>62</sup>《花橋榮記》中的桂林山水採用柔焦鏡拍攝大遠景，呈現浩瀚如夢的虛幻感，臺北則顯得陰暗單調；《青春蝴蝶孤戀花》從上海、臺北到高雄，十里洋場的華麗唯美和臺灣的素樸鄉土相對照。後兩部電影的家鄉景況皆透過主角回憶呈顯，營造不真切之感，和移居來臺的環境構成高反差的效果，呼應離散者戀慕思鄉的心理感受。

電影且透過對話呈現人物對今昔時空對照的觀點，如《花橋榮記》呈現原著小說中榮蓉的觀點：「我們那裏，到處青的田，綠的水，人的眼

---

陳麗芬，〈從馬肉米粉到蘇飛蛋奶酥——白先勇的饑餓敘事〉，收於陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》，頁 55。

<sup>60</sup> Fortie 曾指出，離散與各種酷兒經驗之間的共鳴，在多大程度上澈底質疑家園的既定及正統概念。對離散個體來說，家是一個導因於遷徙的不穩定類目，而對酷兒來說，家則是因為來自各種正統異性戀期望的社會壓力，而無法穩定下來。參考卡爾拉 (Virinder S. Karla)、柯爾 (Raminder Kaur)、哈特尼克 (John Hutnyk) 等著，陳以新譯，《離散與混雜》，頁 109。

<sup>61</sup> 胡萬川，〈你方唱罷我登場——從臺北人中幾篇小說談起〉，《中外文學》卷 15 期 7 (1987 年 12 月)，頁 57。

<sup>62</sup> 盧俊福，〈我拍《最後的貴族》〉，收於白先勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》，頁 279。

睛也看亮了，皮膚也洗得細白了。幾時見過臺北這種地方？今年颱風，明年地震，任你是個大美人胚子，也禁不起這些風雨的折磨哪！」<sup>63</sup>且添加李半城怨嘆：「我真不願意在這鳥不生蛋，狗不拉屎的鬼地方。」類似的埋怨出現在《青春蝴蝶孤戀花》中上海老客人九爺所謂：「還是上海好，這裡怎麼可以跟上海比呢？」電影亦運用樂曲對比兩地文化或預示角色命運發展，《花橋榮記》中淒楚的桂戲和喧鬧的歌仔戲相對比，薛平貴回窯呼應了榮蓉和盧先生的期待，李半城經常哼唱的京戲《天雷報》帶著自我解說和自嘲；《青春蝴蝶孤戀花》中韻味典雅的上海老歌和俚俗直率的那卡西勾勒出兩地文化和角色心境；《最後的貴族》中跨年晚會四強合唱《花非花》預示了人生無常，其後眾人合唱蘇格蘭民謠“Auld Lang Syne”迎新年，歌詞原意為「友誼天長地久」之意，然而華文憲藉曲創作為著名的《驪歌》，則象徵了告別友誼，預示了李彤少女時代的終結，最後威尼斯樂手的琴聲穿透李彤淒涼的內心，達到情感的共鳴和釋放。

三部電影除強化時代感和空間感，亦將原著敘事角度加以轉換。三篇小說都是第一人稱，以限制觀點夾雜部分全知觀點記述主角經歷，電影則為全知加上部分主觀鏡頭（point of view shot）交代情節，《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》皆輔以畫外音第一人稱旁白「我」說明背景。電影添加角色間糾葛情感，陳寅看李彤、榮蓉看盧先生、雲芳看娟娟的主觀鏡頭，都蘊含微妙情愫，添加了戲劇效果。

八〇年代末《最後的貴族》標示了擅長主流敘事的謝晉風格之轉向，以及中國電影題材和敘事模式的突破；九〇年代末謝衍《花橋榮記》在嘲諷詼諧風格中蘊含悲愴，挖掘主角在戰爭中離散的傷痛記憶，為近半世紀前的離散故事做出嶄新的詮釋；新世紀曹瑞原《青春蝴蝶孤戀花》

---

<sup>63</sup> 白先勇，〈花橋榮記〉，收於謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，頁 68。

標誌在臺吹起上海懷舊風的顛峰，和本土導演回顧歷史的姿態。這些綿延誕生的電影超文本，為白先勇小說中隱而未宣的 1949 年離散經驗和主角的創傷記憶補白，衍生出與原著回顧歷史迥異的角度和觀點，為大時代留下了新的註記和見證。

## 徵引文獻

- 王晉民，《白先勇傳》，臺北：幼獅文化，1994年。
- 王斑，《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，香港：牛津，2004年。
- 白先勇，《第六隻手指》，臺北：天下遠見，2008年。
- 白先勇、謝晉等，《最後的貴族——從小說到電影》，上海：百家，1993年。
- 卡爾拉(Virinder S. Karla)、柯爾(Raminder Kaur)、哈特尼克(John Hutnyk)等著，陳以新譯，《離散與混雜》，臺北：國立編譯館、韋伯文化，2008年。
- 李有成、張錦忠主編，《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》，臺北：允晨，2010年。
- 佛洛伊德(Sigmund Freud)著，葉頌壽譯，《精神分析引論》，臺北：志文，1985年。
- 林幸謙，《生命情結的反思》，臺北：麥田，1994年。
- 林皎宏主編，白先勇原著，《孤戀花》，臺北：遠流，2005年。
- 林鎮山，《離散·家國·敘述：當代臺灣小說論述》，臺北：前衛，2006年。
- 林慶榕、鄧湘雲訪問記錄，〈一個時代的故事：曹瑞原導演談改編《孤戀花》〉，《印刻文學生活誌》期20，2005年，頁164-166。
- 柯慶明等，《白先勇研究精選》，臺北：天下遠見，2008年。
- 柯慶明主編，《白先勇的藝文世界》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2009年。
- 胡萬川，〈你方唱罷我登場——從臺北人中幾篇小說談起〉，《中外文學》，卷15期7，1987年，頁56-69。



- 徐穎果主編，《離散族裔文學批評讀本——理論研究與文本分析》，天津：南開大學，2012 年。
- 陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》，臺北：印刻，2009 年。
- 曾秀萍，〈從「臺北人」到「雙城記」：《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園認同〉，收於輔仁大學藝術學院編，《2006 第五屆國際青年學者漢學會議論文集：表演與視覺藝術中的漢學研究》，臺北縣：輔仁大學，2006 年，頁 138-154。
- 塗翔文，〈《青春蝴蝶孤戀花》從電視變電影的先天失調〉，《中華民國 95 年電影年鑑》，臺灣電影網，[http://www.taiwancinema.com/ct\\_54256\\_219](http://www.taiwancinema.com/ct_54256_219)，2007 年 1 月 23 日，2012 年 9 月 28 日瀏覽。
- 葉思嫻，《性別、離散與空間——白先勇小說電影化研究》，彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2011 年。
- 歐陽子，《王謝堂前的燕子》，臺北：爾雅，1976 年。
- 熱拉爾·熱奈特著，史忠義譯，《熱奈特論文集》，天津：百花文藝，2001 年。
- 謝衍、楊心愉等，《花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事》，臺北：遠流，1999 年，頁 68。
- 謝晉，《謝晉電影選集（女性卷）》，上海：上海大學，2007 年。
- 聶偉，《華語電影與泛亞實踐》，上海：復旦大學，2010 年。
- 藍祖蔚，〈淒豔孤戀花〉，藍祖蔚電影誌，<http://mypaper.pchome.com.tw/russiablue/post/1246503953>，2005 年 4 月 19 日，2012 年 9 月 28 日瀏覽。
- 羅芙特斯 (Elizabeth Loftus)、柯茜 (Katherine Ketcham) 著，洪蘭譯，《記憶與創憶》，臺北：遠流，1998 年。
- 羅藝軍主編，《20 世紀中國電影理論文選》，北京：中國電影，2003 年。

## Selected Bibliography

- Chen Fangming and Fan Mingru ed. *Kua Shi Ji De Liu Li — Pai Hsien-Yung De Wen Xiao Yu Yi Shu Guo Ji Xiao Shu Yan Tao Hui Lun Wen Ji (Proceedings of the International Conference on Bai xianyong's Literature and Arts)*. Taipei: Ink chubanshe, 2009.
- Karla, Virinder S., Raminder Kaur and John Hutnyk. Trans. Chen Yixin, *Li San Yu Hun Za (Diaspora and Hybridity)*. Taipei: National Institute for Compilation and Translation, Weber Publication, 2008.
- Ke Qingming ed. *Bai Xian Yong De Yi Wen Shi Jie (The Arts of Pai Hsien-Yung)*. Taipei: National Taiwan University Press, 2009.
- Ke Qingming, etc. *Pai Hsien-Yung Yan Jiu Jing Xuan (Selected Studies of Pai Hsien-Yung)*. Taipei: Tian Xia Yuan Jian Press, 2008.
- Nie Wei, *Hua Yu Dian Ying Yu Fan Ya Shi Jian (Chinese-Language Cinema)*. Shanghai: Fudan University Press, 2010.
- Pai Hsien-Yung. *Di Liu Zhi Shou Zhi (The Sixth Finger)*. Taipei: Tian Xia Yuan Jian chubanshe, 2008.
- Pai Hsien-Yung and Xie Jin. *Zui Hou De Gui Zu — Cong Xiao Shui Dao Dian Ying (The Last Aristocrats: From Fiction to Movie)*. Shanghai: Bai Jia chubanshe, 1993.
- Wang Ban. *Li Shi Yu Ji Yi — Quan Qiu Xian Dai Xing De Zhi Yi (History and and Memory in the Shadows of Globalization)*. Hong Kong: Oxford University Press, 2004.
- Xie Jin. *Xie Jin Dian Ying Xuan Ji (Nu Xing Juan) (Film Anthology of Xie Jin (Volume on Women))*. Shanghai: Shanghai University Publishing, 2007.
- Xie Yan and Yang Xinyu, etc. *Hua Qiao Rong Ji — Dian Ying Ju Ben Yu Pai She Ji Shi (My Rice Noodle Shop: Movie Script and Highlights)*. Taipei: Yuan Liu Press, 1999.