

## 距離的調節與情愛的回歸 ——《半生緣》影劇改編的修訂及超越\*

莊 宜 文\*\*

### 摘 要

《半生緣》從原著改寫到後代改編，是不斷修正的過程，從《十八春》到《半生緣》，剝落了政治歷史外緣因素的作用，回歸對情愛人生的內在探索，後代影劇編導在自身改編經驗上加以調整，也借鏡於他人的改編成果。許鞍華電影《傾城之戀》刻意鋪陳時代背景和外在環境，《半生緣》轉為著重情感和內心狀態，並透過鏡頭語言寓含獨特視野。林奕華與許鞍華互動微妙，曾參與毛俊輝舞台劇《新傾城之戀》編劇，改編舞台劇《半生緣》借鏡以往經驗，並在形式上尋求變化，賦予多層次的現代意涵。改編電影和舞台劇都刪節枝蔓歸於素樸簡約，淡化時空背景然極力捕捉時光流逝之感。電視劇則和張作精髓背道而馳，走上瓊瑤劇路線。三齣改編影劇風格形式各異，然都將原著重點加以挪移，聚焦於情愛的浪漫和失落的悵惘，迴避了世俗的無奈和現實的妥協。

**關鍵詞：**張愛玲、《半生緣》、許鞍華、林奕華、《傾城之戀》、改編

---

\* 本文發表於2010年9月30日香港浸會大學中文系主辦「傳奇·性別·系譜——張愛玲誕辰九十周年紀念國際學術研討會」。感謝學報兩位匿名評審提供寶貴意見。本論文之撰成感謝「非常林奕華」劇場黎肇輝和「香港話劇團」梁子麒先生提供部分相關資料，筆者於2004年6月觀賞音樂劇《半生緣》來台演出，並於2007年4月、2008年11月、2010年9月三度赴「香港話劇團」調閱《傾城之戀》演出光碟。

\*\*國立中央大學中文系助理教授(yiwen0826@gmail.com)

投稿日期：99.5.26；接受刊登日期：99.7.28；最後修訂日期：99.8.20

**The Distance Adjustment and a Return to Love**  
——**the Revision and Transcendence in the**  
**Adaptations of *Ban Sheng Yuan***

Yi-wen Chuang\*

Abstract

*Ban sheng yuan*, from the re-edited version to the adaptation of the later age, is the process of constant revision. From *Shi ba chun* to *Ban sheng yuan*, the author takes out the outer cause of political history and returns the story to the inner exploration of love life. When the screenwriter and director in the later age adapt this novel for play or film, they adjust it through their screen writing experiences and learn from other adaptation results. In Ann Hui's movie *Qing cheng zhi lian*, it emphasizes the era background and the outer environment on purpose. While in *Ban sheng yuan*, it turns to emphasize the emotions and inner feelings and imply the unique sights by way of the cinematographic language. The interaction between Edward Lam and Ann Hui is subtle. Besides, Edward used to be the screenwriter of Mo Zeon-fai's play *Xin Qing cheng zhi lian*. Therefore, when adapting *Ban sheng yuan*, for play, he not only learns from his previous experience but also seeks for the change in form and endows it with the diverse modern meanings. The adapted play and film change the complex texture to the plain plots, weaken the era background and yet try best to capture the feeling of the fleeting of time. Compared with the core of Chang's novel, the soap opera version totally runs in the opposite direction and tends towards the Ching-Yau

---

\* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Central University  
Received May 26, 2010; accepted July 28, 2010; last revised August 20, 2010.

style. The styles in three film and play adaptations are totally different, but they all move the core of the original around, focus the story on the romantic love and the sadness of loss and avoid or delete the feeling toward the protagonist in having no choice but to accept the secular reality.

**Keywords:** Eileen Chang, *Ban sheng yuan*, Ann Hui, Edward Lam, *Qing cheng zhi lian*, adaptation

《半生緣》是張愛玲最受歡迎的小說之一，<sup>1</sup>也是多位影劇創作者最心儀的一部作品，迄今改編影劇包括：1976 年香港導演張之珏改編的電視劇，1991 年香港電台沈月導演、姚秀玲編劇的廣播劇，1997 年許鞍華改編電影，2003 年林奕華改編舞台劇和胡雪揚導演電視劇，以及 2004 年上海歌劇院劉烈雄導演、劉志康編劇之歌劇，<sup>2</sup>其中許鞍華（1947-）電影、林奕華（1968-）舞台劇和胡雪揚（1963-）電視劇三齣互文關係尤為密切。許鞍華和林奕華都是張迷，他們的改編不為「超越」原著，而欲以影劇形式「企及」原著豐富的內涵，進而向張愛玲致敬，歷來張愛玲文學改編者唯有李安富於挑戰原著高度的企圖心。對於許鞍華和林奕華而言，他們的競爭對手是其他改編者，挑戰對象則是過去的自己。兩位導演在此之前都有改編張愛玲作品的經驗，且最喜愛的張愛玲小說即是《半生緣》，<sup>3</sup>他們在自身過往的改編經驗上加以修正調整，以求更妥貼地傳達閱讀原著的感動，相較於前此各自改編張愛玲之作，可見明顯的進步。值得注意的是，導演之間有著微妙的較量競爭心理，作品因而更相互影響牽引，產生隱性互動和繁複互文的關係。此即為羅伯·史坦（Robert Stam）所言，針對一部小說所做的多樣化改編，可構成一個大規模並繼續累積的前文本，為相

<sup>1</sup> 《半生緣》名列三十本「臺灣文學經典名著」（1999 年由行政院文建會主辦，聯合報副刊承辦評選）；並和《傾城之戀》小說集入選全民票選之「最愛一百小說」（2004 年由教育部、臺北市文化局、誠品書店、聯經出版、聯合報副刊、公共電視舉辦）。

<sup>2</sup> 香港導演譚家明曾購下《半生緣》電影版權，然未能開拍。林奕華 Edward Lam，〈性格，決定了愛情和命運——我與張愛玲的《半生緣》〉“Xingge, jue ding le aiqing han mingyun——wo yu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”，《表演藝術》[*Biaoyan yishu*] 期 137[no. 137]（2004 年 5 月），頁 50。1992 年大陸導演田壯壯也想改編成電視劇未果。鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*（香港[Hong Kong]：至高圖書有限公司[Zhigao tushu youxian gongsi]，2009 年），頁 78。

<sup>3</sup> 林奕華 Edward Lam，〈性格，決定了愛情和命運——我與張愛玲的《半生緣》〉“Xingge, jue ding le aiqing han mingyun——wo yu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”，頁 51。鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，頁 77-78。

對「較晚」進入該系列的導演提供資訊。電影的改編也因此在本體產生的其他文本所形成的無窮循環、轉化和蛻變過程中，陷入不斷地互文參照與改造的輪迴中，找不到明確的起點，<sup>4</sup>此言不僅應用於電影改編，對其他影劇改編亦然。

本文以探討《半生緣》改編為主，因許鞍華、林奕華各曾改編《傾城之戀》為電影和舞台劇，故亦引為參照。章節安排首先透過與《小團圓》等作的對照，探討《半生緣》如何融入張愛玲自身情感體驗，以成就其最動人的作品，及此作的特點在改編時可能遭遇之困難，其後論述許鞍華電影《半生緣》如何在《傾城之戀》改編經驗上加以省思，接下來分析林奕華舞台劇《半生緣》所受參與香港話劇團《新傾城之戀》編劇的啟發及其突破，最後簡述胡雪揚改編電視劇，並比較三齣改編影劇的異同。以往探討《半生緣》改編的論述，多針對個別影劇且偏重於外在時空背景的探討，本文強調多部影劇之間互相影響與調整修訂的過程，並著眼於內在情感的掌握和影劇形式特色，分析導演如何以其自身理解，透過不同影劇類型的表現手法，詮釋文本的情感樣態並注入各自的世情觀點。

## 壹、純摯與惘然之愛 ——張愛玲的情感體驗與心理投射

關於《半生緣》的來源，張愛玲曾明白表示：「《十八春》就是《半生緣》的前身……故事結構採自 J. P. Marquand 的 *H. M. Pulham, Esq.* 《樸

---

<sup>4</sup> Robert Stam, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation," in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005), 31. 筆者相關系列討論參見莊宜文 Chuang Yiwen, 〈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〉“Bainian chuanqi de xiandai yanyi——*Jin suo ji xiaoshuo gaisie yu yingju gaibian de kuawenbensing*”，收錄於林幸謙 Lin Xingqian 編，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Eileen Chang: wenxue, dianying, wutai*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，2007年），頁97-127。

廉紳士》。」<sup>5</sup>前此討論三部文本之間的關連時，論者多探討《十八春》（1950）和《半生緣》描寫政治背景和意識形態的差異，或對比《樸廉紳士》和《半生緣》的人物、情節和結構等。<sup>6</sup>然而《小團圓》（2009）出版之後，回過頭來再看，始發現「半生緣」實未完，要透過此書才得以「小團圓」。《小團圓》中述及情感生變後之雍逕自翻動九莉物件：

她戰後陸續寫的一個長篇小說的片段，都堆在桌面上。

「這裡面簡直沒有我嚟！」之雍睜大了眼睛，又是氣又是笑的說。但是當然又補了一句：「你寫自己寫得非常好。」

寫到他總是個剪影或背影。<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> 林以亮（宋淇）Lin Yiliang (Song Qi)，〈私語張愛玲〉“Siyu Eileen Chang”，《明報月刊》[Mingbao yuekan]期 123[no. 123]（1976年），頁 19，收錄於陳子善 Chen Zishan 編，《私語張愛玲》Siyu Eileen Chang（臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1981年），頁 33。《十八春》曾於 1950 年 3 月至 1951 年 2 月在《亦報》連載，《半生緣》於 1967 年在香港《星島晚報》和臺灣《皇冠》雜誌連載，後《皇冠》於 1968 年出版。

<sup>6</sup> 可參見李小良 Li Xiaoliang，〈歷史的消退——《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉“Lishi de xiaotun——Shi ba chun yu Ban sheng yuan de xiaoshuo han dianying”，劉紹銘 Liu Shaoming、梁秉鈞 Liang Bingjun、許子東 Xu Zidong 編，《再讀張愛玲》Zai du Eileen Chang（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，2002 年），頁 71-88；高全之 Gao Quanzhi，〈本是同根生：為《十八春》、《半生緣》追本溯源〉“Ben shi tonggen sheng: wei Shi ba chun, Ban sheng yuan zhuibensuyuan”，〈大我與小我——《十八春》、《半生緣》的比對與定位〉“Dawo yu xiaowo——Shi ba chun, Ban sheng yuan de bidui yu dingwei”，《張愛玲學：批評·考證·鉤沉》Eileen Chang xue: piping, kaozheng, gouchen（臺北[Taipei]：一方出版社[Yifang chubanshe]，2003 年），頁 247-265、267-291；何杏楓 He Xingfeng，〈華麗緣中的愛玲女神——《樸廉紳士》、《半生緣》和進念舞台改編探論〉“Hua li yuan zhong de Ailing nushen——Pu lian shenshi, Ban sheng yuan han Jin Nian wutai gaibian tanlun”，林幸謙 Lin Xingqian 編，《張愛玲：文學·電影·舞台》Eileen Chang: wenxue, dianying, wutai，頁 128-161。

<sup>7</sup> 張愛玲 Eileen Chang，《小團圓》Xiao tuanyuan（臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，2009 年），頁 307。

作為一部自傳色彩濃厚的小說，《小團圓》此段所述背景約為四七年，對照張愛玲寫作歷程，其中所指文稿應即為五〇年首部發表的長篇小說《十八春》。現實中這段對話未必真的發生，然張愛玲在此卻埋下了解讀《十八春》／《半生緣》的重要線索，即《小團圓》中的九莉與曼楨性格相仿，張愛玲寫給宋淇信中更直言：「我在《小團圓》裡講到自己也很有不客氣」，<sup>8</sup>九莉身上既有著張愛玲自身投射，由此應可推論，曼楨和張愛玲性格亦有部分相近之處，在張愛玲最重要的兩部愛情小說裡，隱然暗藏作者變形的分身。

《十八春》／《半生緣》幾次描寫曼楨和世鈞分隔上海和南京的相思之情和書信往返，為何是南京呢？除了藉雙城對照代表時髦和保守的兩種風氣，或可再與《小團圓》相聯繫。之雍一度在上海、南京兩地間往返：「之雍回南京去了，來信說他照常看朋友，下棋，在清涼山上散步，但是『一切都不對了。……』」<sup>9</sup>心境亦有如世鈞在南京「一想起曼楨，他陡然覺得寂寞起來……他這故鄉好像變成了異鄉了。」<sup>10</sup>而清涼山，即是曼楨到南京後，幾位青年男女共遊之地。《十八春》／《半生緣》裡率真的曼楨將思念之情寄託在書信：「你走了有些時了我就有點恐懼起來了，無緣無故的。」而九莉的心情卻是更迂迴繁複又矛盾反覆的：

他回南京去了。

她寫信給他說：「我真高興有你太太在那裏。」

……她不忘妒過去的人，或是將要成為過去的。……

在同一封信裏她又說：「我還是擔心我們將來怎麼辦。」<sup>11</sup>

<sup>8</sup> 張愛玲 Eileen Chang, 《小團圓》 *Xiao tuanyuan*, 頁 4。

<sup>9</sup> 張愛玲 Eileen Chang, 《小團圓》 *Xiao tuanyuan*, 頁 175。

<sup>10</sup> 張愛玲 Eileen Chang, 《十八春》 *Shi ba chun*, 《張愛玲文集》 [*Eileen Chang wenji*] 卷 3 [vol. 3] (合肥[Hefei]: 安徽文藝出版社[Anhui wenyi chubanshe], 1997 年), 頁 49; 張愛玲 Eileen Chang, 《半生緣》 *Ban sheng yuan* (臺北[Taipei]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1991 年), 頁 59。

<sup>11</sup> 張愛玲 Eileen Chang, 《小團圓》 *Xiao tuanyuan*, 頁 188。

此句對照胡蘭成《今生今世·民國女子》中所敘：「我到南京，張愛玲來信，我接在手裡像接了一塊石頭，是這樣的有份量，但並非責任感。」<sup>12</sup>顯見男女雙方面對情感狀態全然迥異的心境。南京對深陷戀愛中的曼楨／九莉而言，是一處難以迄及的所在，空間的遙隔喚起內心對戀情未知變數的恐懼，一種「惘惘的威脅」，往後恐懼確然被印證了，翠芝成為世鈞的太太，而《小團圓》卻還有武漢的小康（小周）、溫州的辛巧玉（范秀美）。

《十八春》寫世鈞與曼楨分手多年後，猶然刻骨銘心之感：

他一旦想起曼楨，就覺得他從來也沒有停止想念她過。就是自己以為已經忘記她的時候，她也還是在那裡的，在他一切思想的背後。<sup>13</sup>

未曾經歷刻骨銘心戀情，無法描寫出如此深刻的思念，《半生緣》卻將這段刪除了，後在《小團圓》裡幽影再現：

許久沒有想起他來了。她自己以為他的痛苦已鈍化了。但是那痛苦似乎是她身體裡面唯一的有生命力的東西，永遠是新鮮強烈的，一發作起來就不給她片刻的休息。<sup>14</sup>

如果失戀之苦曾被深深壓抑，之後的反作用力便會格外強勁，這兩段「不思量，自難忘」的記憶，是從根深蒂固的愛戀到永難剷除的痛苦，正也對應於現實中張愛玲對胡蘭成從心碎絕望到憎惡鄙夷。正因現實中不能平衡地面對這段感情，此後張愛玲對情感的描寫往極端方向發展。儘管對現實中的戀人絕望，卻不忘對情感的初衷和曾抱持的想望，《小團圓》末尾甜蜜家庭的夢境反映內心潛藏的嚮往，現實中則以寫作彌補心中的遺

---

<sup>12</sup> 胡蘭成 Hu Lancheng,《今生今世(上)·民國女子》*Jinsheng jinshi (Shang) · minguo nuzi* (臺北[Taipei]: 三三出版社[Sansan chubanshe], 1990年), 頁276。

<sup>13</sup> 張愛玲 Eileen Chang,《十八春》*Shi ba chun*, 頁287。

<sup>14</sup> 張愛玲 Eileen Chang,《小團圓》*Xiao tuanyuan*, 頁235、286。

憾，除了情感真摯的《半生緣》，《秧歌》（1954）裡月香和金根共患難的夫妻之情，《赤地之戀》（1954）中劉荃和黃絹的相互體諒，《怨女》（1966）中銀娣和小劉的純真之戀，都格外真誠動人，而在〈色，戒〉（1979）、《小團圓》（2009）中那股反擊的力道，卻又令人不寒而慄。《半生緣》未探究情愛之極致，以平淡近自然的筆調，描寫性格和命運造就的情愛悲劇，讀來猶有未足之感；《小團圓》卻深入愛欲的陰暗與毀滅的力量，文筆曲折又解剖犀利，令人驚駭震動。

由此得見《半生緣》和《小團圓》可謂瞭解張愛玲戀愛心境最重要的兩部文本，有如日和月，映照出感情的美好溫馨和陰鬱險戾。前者寫純潔真摯之情遭毀傷，後者卻是被需索無度的情慾撕裂。世鈞的溫吞，成全了對曼楨的尊重，也阻斷他追求幸福的決心；之雍的自我，贏得了九莉的崇拜，也摧毀了她對幸福的憧憬。曼楨從純真明朗到自暴自棄的性格急遽轉折，未嘗不反映了作者當時內心底層破碎的程度，而她以文字創造出純真的戀情，相對於同時期現實情感所受到的背叛負傷，何其諷刺，令人感喟。「我將只是萎謝了」<sup>15</sup>，張愛玲對胡蘭成臨別所言，也是曼楨往後人生的縮影，「生命卻是比死更可怕的，生命可以無限制地發展下去，變得更壞，更壞，比當初想像中最不堪的境界還要不堪。」<sup>16</sup>這也是《半生緣》悲劇意識深層的來由——曾經抱持的希望被擊碎之後的蒼涼無望感，及生命隨即走向了凋零枯萎。

在情愛體驗之外，《十八春》／《半生緣》還融入作者其他親身經歷，除曼楨被軟禁時一心想逃出去的心境明顯源自遭父親軟禁的經歷；產後曼楨和看護的互動，也挪移自張愛玲散文〈燼餘錄〉的香港戰爭經歷，張愛玲當看護時無視於病患哀嚎要水喝，曼楨則受到冷漠看護的折磨而求水不

---

<sup>15</sup> 胡蘭成 Hu Lancheng,《今生今世(下)·天涯道路》*Jinsheng jinshi (Xia) · tianya daolu*, 頁 436。

<sup>16</sup> 張愛玲 Eileen Chang,《半生緣》*Ban sheng yuan*, 頁 324。

得，<sup>17</sup>「她向看護要一杯水喝。上次來量熱度的時候她已經說過這話，現在又說了，始終也沒有拿來。她實在口渴得厲害，只得大聲喊……」將現實中自身為看護旁觀病患受苦的經驗轉換置入小說。<sup>18</sup>張愛玲曾指出：「寫小說的間或把自己的經驗用進去，是常有的事。至於細節套用實事，往往是這種地方最顯出作者對背景的熟悉，增加真實感。作者的個性滲入書中主角的，也是幾乎不可避免的，因為作者大都需要與主角有點認同。」<sup>19</sup>《十八春》／《半生緣》部分情節融入作者經歷和情感體會，且罕見地對筆下女主角曼楨流露較多的認同感。

在《十八春》之前，張愛玲多描寫庸碌世俗的女性和頹唐的遺老遺少，《十八春》可謂張愛玲描寫正面人物和真摯情愛的開端。前半段細膩鋪陳情感，後半段卻因應政局轉變，讓人物性格遽變且簡化了人性和人際關係，原已走向消沈的曼楨，一向猶疑的世鈞，備受打擊的慕瑾，自戀的叔惠和驕慣的翠芝，在對社會燃起希望之後思想遽轉為積極正面，眾人拋卻糾葛複雜的私情迎向樂觀光明，赴東北建設新中國，小說後半幾乎不像同一作者所寫。金宏達認為《十八春》、《半生緣》僅結局不同，「《十八春》刪去後半部便成了《半生緣》，張愛玲還是張愛玲」<sup>20</sup>，李小良則認為兩部

<sup>17</sup> 張愛玲 Eileen Chang, 《半生緣》*Ban sheng yuan*, 頁 257。

<sup>18</sup> 〈燼餘錄〉描寫病人「整夜他叫喚：『姑娘啊！姑娘啊！』悠長地，顫抖地，有腔有調。我不理。我是一個不負責任的，沒良心的看護。我恨這個人，因為他在那裏受磨難，終於一房間的病人都醒過來了。他們看不過去，齊聲大叫『姑娘』。我不得不走出來，陰沉地站在他床前，問道：『要什麼？』他想了一想，呻吟道：『要水。』他只要人家給他點東西，不拘什麼都行。我告訴他廚房裏沒有開水，又走開了。他歎口氣，靜了一會，又叫起來，叫不動了，還哼哼：『姑娘啊……姑娘啊……哎，姑娘啊……』」張愛玲 Eileen Chang, 《流言》*Liu yan* (臺北[Taipei]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1991 年), 頁 50-51。

<sup>19</sup> 張愛玲 Eileen Chang, 《紅樓夢魘·三詳紅樓夢》*Hong lou meng yan · san xiang Hong lou meng* (臺北[Taipei]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1977 年), 頁 197。感謝學報評審提點此一引文，可援以詮解張愛玲對小說創作融入個人體驗之觀點。

<sup>20</sup> 金宏達 Jin Hongda, 〈論《十八春》〉“Lun Shi ba chun”, 于青 Yu Qing、金宏達 Jin Hongda 編, 《張愛玲研究資料》*Eileen Chang yanjiu ziliao* (福州[Fuzhou]: 海峽文藝出版社[Haixia wenyi chubanshe], 1994 年), 頁 402。

小說「是兩種全然不一樣的歷史意識的生成……國家論述、去東北、國民黨的負面和共產黨的正面政治陳述，貫串了《十八春》的情節」<sup>21</sup>，兩種論述似過於弱化和強化小說末尾政治力的作用，小說後半風格明顯斷裂，單是結局就足以置換了整部文本的意義。從《十八春》到《半生緣》，是從政治的「小團圓」，到情愛「回不去」的惆悵悲涼，剝落了政治歷史外緣因素的作用，回歸對情愛人生的內在探索。

正因情感真摯，所以格外動人，《半生緣》可謂張愛玲最感人的愛情悲劇，也成為最受歡迎的小說之一。除了情感深刻細膩，又因情節富於戲劇性，文字平淡自然，深受後代改編者青睞。然而《半生緣》並非不存在弱點，小說最重要的轉折，便在於曼璐設局讓鴻才強暴曼楨一段，彷彿非順著人性和人情自然發生，而是作者特意將角色推向萬劫不復的悲劇深淵，顯得過於戲劇化且突兀，與前半段風格迥異。正如許鞍華所言：「劇情峰迴路轉的完全是人為因素，而非一種比較高級的命運悲劇」，若沒辦法扭轉這點，「完全是肥皂劇的格局」。<sup>22</sup>此外，《半生緣》結局曼楨和世鈞一進餐廳隔間即擁抱親吻的舉止，亦有超出常情之虞，姑不論雙方各有家世，在重重誤會和迷團尚未解釋澄清之前，瞬即穿越十四年迢迢時光橫阻，頗令人不可思議。小說情節戲劇化，人物塑造也顯得善惡分明，凡此都可能改編成通俗劇。

小說的特長也成為改編的障礙，作者全知全能鑽進每個角色幽微的心裡，描寫出微妙的情緒，論者便認為根本難以改編。楊照曾舉小說名句「我們回不去了」及世鈞聽聞後的感受，直陳「這些對話只活在書中角色彼此

---

<sup>21</sup> 李小良 Li Xiaoliang，〈歷史的消退——《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉“Lishi de xiaotun——Shi ba chun yu Ban sheng yuan de xiaoshuo han dianying”，劉紹銘 Liu Shaoming、梁秉鈞 Liang Bingjun、許子東 Xu Zidong 編，《再讀張愛玲》Zai du Eileen Chang，頁 75。

<sup>22</sup> 鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)，頁 82。

的耳中，才有那種感觸與情緒，它們無法，也不該被搬出來，外面的旁觀者光靠具體、客觀聲音，沒有張愛玲的鋪陳詮釋，是聽不到同樣感觸同樣情緒的。」<sup>23</sup>這段話固然出於文學本位，也切中了某些張愛玲作品改編的癥結，然而果真沒有以影劇形式傳達的可能嗎？

從改編電影和舞台劇，我們看到後代改編者，如何竭盡影像和戲劇的特長，試圖轉譯和傳遞角色情感心理。若說《半生緣》是張愛玲套用了《樸廉紳士》的架構，融入自身情感和經驗，道出自己對純愛的嚮往和無奈的體會；後代改編者則是套用了《半生緣》的故事，訴說自身對情愛的詮釋和人生的理解。

## 貳、時光的流速與視點的變焦 ——許鞍華改編電影

許鞍華可謂張迷導演，改編過電影《傾城之戀》（1984）、《半生緣》（1997）和舞台劇《金鎖記》（2009），且和香港另兩位張迷導演關錦鵬、林奕華互動關係微妙。許鞍華曾請關錦鵬擔任《傾城之戀》等多部電影的副導，關錦鵬其後執導《紅玫瑰·白玫瑰》（1994）評價卻高於《傾城之戀》；十年後許鞍華邀以《紅玫瑰·白玫瑰》獲金馬獎最佳改編劇本獎的林奕華，擔任《半生緣》劇本顧問而遭拒，電影上映後林三度撰文批評，<sup>24</sup>

<sup>23</sup> 楊照 Yang Zhao，〈時間殘酷物語——重讀張愛玲的《半生緣》〉“Shijian canku wuyu—chongdu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”，《印刻文學生活誌》[*Yinke wenxue shenghuo zhi*]期 11[no. 11]（2004 年 7 月），頁 83。

<sup>24</sup> 林奕華 Edward Lam 兩週內發表三篇評文：〈假如，拍《半生緣》的是我〉“Jiaru, pai *Ban sheng yuan* de shi wo”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 480[no. 480]（1997 年 9 月）；〈許鞍華糟蹋了《半生緣》〉“Ann Hui zaota le *Ban sheng yuan*”，《信報》[*Xinbao*]（1997 年 9 月 11 日）；末篇〈有本書叫《半生緣》，有部電影又叫《半生緣》〉“You ben shu jiao *Ban sheng yuan*, you bu dianying you jiao *Ban sheng yuan*”甚至指出：「當閣下重閱《半生緣》，發現一頁頁一行行，竟然比拍成了的電影更電影，你可以不喊『冤枉』嗎？」《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 481[no. 481]（1997 年 9 月），頁 64。

其後將《半生緣》改編為舞台劇；新近許鞍華執導《金鎖記》舞台劇時，重提曾被林奕華評為「糟蹋」《半生緣》舊事，可見對此評議猶念念難忘，而舞台劇《新傾城之戀》、《半生緣》突破改編電影限制，或也促使許鞍華嘗試以舞台劇形式改編張愛玲作品。<sup>25</sup>

《傾城之戀》可謂張愛玲文學改編電影中最慘不忍睹的一齣，也讓導演獲得慘痛的教訓，然正因前車之鑑，當許鞍華邁入半百之齡，有了更深刻成熟的人生體悟和對藝術形式的嫻熟掌握之後，才誕生了沉靜蒼涼的《半生緣》。本節在探討電影《半生緣》改編之時，也引《傾城之戀》為對照，更可見許鞍華的調整和進步。

許鞍華曾多次表示嗜讀且迷戀張愛玲小說，〈傾城之戀〉寫出香港小說未能呈現的華洋雜處風味，引起她的共鳴，早先在電視台工作時即欲拍成電視劇，<sup>26</sup>《半生緣》則是她最鍾愛的一部小說，八〇年代前期即想拍成電影，因不能到大陸取景，故改拍《傾城之戀》，過後十年總有想拍《半生緣》的念頭。許鞍華對電影改編文學作品的觀點趨於保守，<sup>27</sup>以忠於原著表達對張愛玲的崇敬，指出張愛玲小說描寫細緻且觀察精準，「張愛玲的小說的意境是到家的，是拍不出來的……別人想看演繹和看法，我是只想還原……我在藝術上還沒有這個高度，還沒有比張愛玲還高的高度，我

---

<sup>25</sup> 許鞍華指出：「一般來說電影中有些對白是像日常生活中人們的對話，舞臺上的臺詞則可以比較風格化地講內心的歷程」，拍電影時「沒有辦法把張愛玲寫出來的當時的上海和室內的光線拍出來。就算拍出來，也沒有讀者的想像那麼好。可是在舞臺上，可以很自如地從實到虛，再回到實。很自由的空間。」龍迎春 Long Yingchun，〈許鞍華解析話劇《金鎖記》：自如解構張愛玲〉“Ann Hui jixi huaju Jin suo ji: ziru jieyou Eileen Chang”，《廣州日報》Guangzhou ribao，轉引自 2009 年 10 月 24 日「東方新娛樂網」Dongfang xin yule wang，<http://big5.eastday.com:82/gate/big5/enjoy.eastday.com/e/20091024/u1a4756609.html>，2010 年 2 月 10 日下載。

<sup>26</sup> 鄭保威編 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)，頁 34。

<sup>27</sup> 盧瑋鑾 Lu Weiluan、熊志琴 Xiong Zhiqin 主編，《文學與影像比讀》Wenxue yu yingxiang bidu（香港[Hong Kong]：三聯書店[Sanlian shudian]，2007 年），頁 103、105。

也沒有這個意圖。」<sup>28</sup>然而改編也是一種創作，過於服膺張愛玲小說的結果，便是一開始即屈居下風。

「搬字過紙」從來不是上乘的改編，唯有以影劇形式表現汲取自原著的意念並與之對話，才能成就創作本身完整的生命。比較文學碩士出身的許鞍華，未能理解並掌握〈傾城之戀〉小說的精神，許導自己也不諱言《傾城之戀》的失敗，她想用電影的形式表現張愛玲小說的意境，呈現兩個城市與人物命運的關係，但一直都找不到適合的形式，只照搬了故事和台詞，然原著小說概念性強，難以透過影像表現，相對而言《半生緣》故事比較樸素，較易透過情節和人物體現。<sup>29</sup>許鞍華改編《半生緣》多所借鏡於前此經驗，小說《半生緣》是改編電影依據的原文本（hypotext），而電影《傾城之戀》也是另一種潛在的原文本，電影《半生緣》的時代背景、人物心理、角色對白、情節剪裁、鏡頭語言，都是在改編《傾城之戀》經驗上加以大幅調整，可以說許鞍華藉由改編張愛玲另篇小說，修訂了自己先前的作品。許鞍華原不解〈傾城之戀〉小說的反諷精神，誤讀為亂世中的浪漫情愛，到《半生緣》採創造性誤讀，擷取小說元素欲呈現兩主角的戀愛關係和時間的流逝，刪略世俗現實的無奈和繁瑣，展現了圓熟的人生體悟和自信的改編態度。

## 一、從外部回歸內在

在改編著力點上，電影《半生緣》做出重心的挪移，許鞍華自承《傾城之戀》是「根本拍錯了」，<sup>30</sup>電影從外部著眼，刻意增添香港華洋雜處

<sup>28</sup> 王寅 Wang Yin, 〈許鞍華：電影不是唯一表達方式〉“Ann Hui: Dianying bu shi weiyi biaoda fangshi”, 《藝術不是唯一的方式——當代藝術家訪談錄》*Yishu bu shi weiyi de fangshi——dangdai yishujia fangtanlu* (上海[Shanghai]: 上海書店[Shanghai shudian], 2007年), 頁80。

<sup>29</sup> 鄭保威 Kuang Baowei 編, 《許鞍華說許鞍華(增訂版)》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*, 頁77。

<sup>30</sup> 里岩 Liyan, 〈許鞍華和誰結下半生緣?〉“Ann Hui han shei jie xia Ban sheng yuan?”, 《大眾電影》[*Dazhong dianying*]期5[no. 5] (1997年), 頁26。

情境和大量戰爭場景，然而主角的心理狀態和感情試探卻顯得浮面，電影《半生緣》轉而關注主角內心情感，讓原著的時代背景模糊化。李小良指出「許鞍華的《傾城之戀》把原著的背景歷史商業景觀化，《半生緣》則從歷史中退出，兩次的張愛玲改編，用力不同，相反取向。」<sup>31</sup>此一觀察頗為精準，然而我們要進一步問：何以如此？

張愛玲〈傾城之戀〉奠基於戰爭時期的雙城背景之上，而《半生緣》雖被李小良指稱為近於〈傾城之戀〉的情與城結構，主角情感和命運卻未和歷史事件緊密結合；從《十八春》到《半生緣》，張愛玲還原情愛的本質，這也是最吸引後代讀者和影劇創作者之處。從商業考量來看，許鞍華改編《傾城之戀》欠缺對內心戲的深刻掌握，在明星卡司之外，刻意營造時代環境，添加具視覺震撼性的戰爭場面，既鋪陳了歷史背景又欲吸引觀眾注意，意圖拼貼愛情文藝和戰爭災難兩類片種，卻顯得尷尬不相融合；然而電影《半生緣》無須交代歷史背景，單憑主角情愛便足以支撐起整部電影。

至於兩部電影的歷史背景從強化到淡化，是否體現了導演潛在國族意識和歷史觀點的轉變呢？盧偉力指出：「《傾城之戀》以香港淪陷為時代背景，某程度來說，是香港人『九七意識』的時間轉喻，也可以說許鞍華也在尋另一種根——歷史的根。」<sup>32</sup>如是觀之，九七上映的《半生緣》淡

<sup>31</sup> 李小良 Li Xiaoliang, 〈歷史的消退——《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉“Lishi de xiaotun——Shi ba chun yu Ban sheng yuan de xiaoshuo han dianying”, 劉紹銘 Liu Shaoming、梁秉鈞 Liang Bingjun、許子東 Xu Zidong 編,《再讀張愛玲》Zai du Eileen Chang, 頁 88。

<sup>32</sup> 盧偉力 Lu Weili, 〈驀然回首, 識盡愁滋味——說許鞍華的獅子山下半生緣〉“Moran huishou, shijin chou ziwei——shuo Ann Hui de shizishan xia Ban sheng yuan”, 《城市文藝》[Chengshi wenyi] 卷 1 期 8 [vol. 1, no. 8] (2006 年 9 月), 頁 96。此外, 由於許鞍華《傾城之戀》和《半生緣》分別於 1984、1997 年上映, 論者認為隱藏政治隱喻, 經導演否認。何杏楓 He Xingfeng, 〈銀燈下, 向張愛玲借來的「香港傳奇」——論許鞍華《傾城之戀》的電影改編〉“Yindeng xia, xiang Eileen Chang jie lai de ‘Hong Kong chuanqi’——lun Ann Hui Qing cheng zhi lian de dianying gaibian”, 林幸謙 Lin Xingqian 編,《張愛玲: 文學·電影·舞台》

化了歷史背景，莫非成了消極的迴避？許鞍華電影創作果真顯現這麼明確的企圖和深刻的意念？或許仍存可議之處。

許鞍華曾試圖解釋張愛玲風靡香港這代導演的文化現象，認為「可能是四〇年代上海和香港相仿，由此產生的認同感。」<sup>33</sup>電影《傾城之戀》裡港滬雙城的空間營造方面，上海顯得侷促暗沈，相較之下香港明亮寬敞，因沒能赴上海取景，<sup>34</sup>上海白公館的搭景風格怪誕，插入的上海外灘夜景照片更顯突兀，套用原著小說的形容，「彷彿下樓梯的時候踏空了一級似的，心裏異常怔忡」；<sup>35</sup>香港的部分則刻意呈現殖民處境，包括洋人對華人的貶抑，英日軍隊的衝突，都潛藏導演對港人身份認同的探索。值得注意的是，許鞍華出生於東北，幼時在澳門度過，後成長於香港，母親則為日本人，自身身份認同自是繁複，在《傾城之戀》中卻未見明確顯影，日軍攻打香港的場面拍攝得商業化且浮面化，未蘊含深刻歷史寓意，就雙城對照來看，上海顯然是架空了，香港沉重的歷史卻因誇張的商業表現手法顯得突梯滑稽。

至於電影《半生緣》中歷史的消隱，我以為相當程度上是許鞍華對自己前作的反思，《傾城之戀》意欲複製還原，卻拍不出真實的上海，《半生緣》索性抽離時空背景，還原到情愛本身，這是基於失敗經驗的改編策略，某種程度或許也是在迴避，正因拍《傾城之戀》「本意是盡量複製時

---

Eileen Chang: *wenxue, dianying, wutai*，頁 92。

<sup>33</sup> 許鞍華表示：「我都唔法解釋，點解張愛玲會風靡我們這代的導演，這個是 cultural phenomenon。可能上海四十年代同現在的香港好似，她所面對的，我們其實可以認同。」鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，頁 89。

<sup>34</sup> 當時香港電影創作者不能到大陸取景，是因會被臺灣列入黑名單，禁止電影在臺灣放映。盧瑋鑾 Lu Weiluan、熊志琴 Xiong Zhiqin 主編，《文學與影像比讀》*Wenxue yu yingxiang bidu*，頁 81。

<sup>35</sup> 張愛玲 Eileen Chang，《傾城之戀·傾城之戀》*Qing cheng zhi lian · Qing cheng zhi lian*（臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1991 年），頁 213。

代氣氛，然而這似乎是勉強不來的」<sup>36</sup>，改編《半生緣》遂「痛下決心改過，要拍上海，便一定要拍一個由我們給予 *interpretation* 的上海」。<sup>37</sup>電影《半生緣》和影劇上海熱中燈紅酒綠的十里洋場有著明確區隔，導演不刻意仿古和重現，而呈現主觀詮釋的印象，動機自不脫商業考量，意欲帶給觀眾新鮮感並考量外國觀眾的接受度<sup>38</sup>，因而呈現具東歐情調的上海，卻也不過於牽強而顯得獨樹一幟，且營造出風格沉靜的懷舊情調。

《傾城之戀》過於著重外在具體景象，輕忽了內在抽象的心理掌握，而當外在景象未能富於說服性，內在心理又未能準確呈現時，無疑是雙重的失落，情景未能自然交融。對於拍電視劇出身，以往慣拍劇情戲的許鞍華而言，心理戲的呈現是一大考驗。<sup>39</sup>偏偏小說〈傾城之戀〉又特別迂迴，許鞍華選擇照搬原著對白，無疑是最偷懶簡便的方式，然而原著本即較為文藝腔，張愛玲創作此篇小說時尚未談過戀愛，套用了不少類同羅曼史的調情對話，直接搬放在大螢幕上更顯矯揉造作。相較而言張愛玲中後期小說風格趨於平淡自然，對白亦較生活化，改編電影再將對白改得更生活化，且不似《傾城之戀》以粵語拍攝而改為國語，顯得自然流暢。

---

<sup>36</sup> 陳耀成 Chen Yaocheng，〈許鞍華談《傾城之戀》〉“Ann Hui tan *Qing cheng zhi lian*”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 136[no. 136]（1984 年 5 月），頁 5，收錄於李幼新 Li Yousin 編，《港臺六大導演》*Gang Tai liou da daoyan*（臺北[Taipei]：自立晚報出版社[Zihli wanbao chubanshe]，1986 年），頁 201。

<sup>37</sup> 盧瑋鑾 Lu Weiluan、熊志琴 Xiong Zhiqin 主編，《文學與影像比讀》*Wenxue yu yingxiang bidu*，頁 82。

<sup>38</sup> 鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，頁 81。小說中也曾出現過東歐情調的描寫，世鈞和曼楨第一次牽手，「街道轉了個彎，便聽見音樂聲，提琴奏著東歐色彩的舞曲」。張愛玲 Eileen Chang，《半生緣》*Ban sheng yuan*，頁 92。

<sup>39</sup> 石琪留意到許鞍華拍電視劇出身的限制，石琪 Shi Qi，〈重談《傾城之戀》——一盤心理智能的棋局〉“*Zhong tan Qing cheng zhi lian——yi pan xinli zhineng de qiju*”，《石琪影話集》*Shi Qi ying hua ji*（香港[Hong Kong]：次文化堂出版社[Ci wenhua tang chubanshe]，1999 年），頁 62。

小說《半生緣》固較〈傾城之戀〉直白，然而情感狀態亦不易掌握，許鞍華對《半生緣》的看法應與多數讀者相通：「小說架構基本上是一個 *melodrama*」，但最具吸引力的地方是人物的心理描寫，<sup>40</sup>不同於電影《傾城之戀》藉多位配角對白分析男女主角情感態勢並說出原著犀利警句，《半生緣》編劇陳建忠加插許多畫外音，<sup>41</sup>電影一開始便從曼楨和世鈞兩種角度輪番回溯這段戀情，全劇共十七段，部分出於原著部分為編劇新增，交錯呈現兩位主角各自的觀感。有論者認為「兩個視角交叉進行，相當於一個全知全能視角」，<sup>42</sup>亦有論者認為世鈞和曼楨的限制視角，去掉了原著的滄桑感，<sup>43</sup>實則影片畫外音的效用更為複雜，電影中兩種限制視角，其

<sup>40</sup> 許鞍華表示：「我是很喜歡小說裡那種主觀式盲目的愛情，和不知不覺間一切已面目全非的感覺，但這卻是很難捉摸的。」立賢 Lixian，〈半生尋覓半生緣 許鞍華終於如願〉“*Bansheng xunmi Ban sheng yuan, Ann Hui zhongyu ruyuan*”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 480[no. 480]（1997 年 9 月），頁 48。電影運用暗示或直陳表現主角的主觀心理，增添世鈞在南京和叔惠、翠芝同遊時邊走邊剝栗子吃，說道：「我覺得上海的比較好吃。」叔惠說：「我覺得差不多。」藉以呈現世鈞因與曼楨相戀對上海產生主觀偏愛。曼楨訪南京沈家，小說描寫世鈞將衣服借給曼楨：「他非常喜歡她穿著這件絨線衫的姿態。在微明的火光中對坐著，他覺得完全心滿意足了，好像她已經是他家裡的人。」，見張愛玲 Eileen Chang，《半生緣》*Ban sheng yuan*，頁 176。電影則安排世鈞直接對曼楨說：「穿上我的衣服，就是我的人。」改編電影且以預言方式暗示角色命運發展，眾青年一起爬山時，曼楨說：「我覺得翠芝和他未婚夫好像有點……」世鈞接口：「不配。」又問：「那和我配不配？」曼楨回答：「配。」隨後一鵬即和翠芝解除婚約。世鈞到上海找曼楨時，欲擦除衣服上的髒污：「髒了，也不曉得什麼時候弄髒的。」預示兩人感情已萌生變數。

<sup>41</sup> 《半生緣》電影編劇原先找大陸蕭茅，寫到第三稿就投降，沒辦法重新組織，後來香港編劇陳建忠加插好多 *voice over*。鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，頁 83。

<sup>42</sup> 王曉玲 Wang Xiaoling，〈《半生緣》小說與電影之比較〉“*Ban sheng yuan xiaoshuo yu dianying zhi bijiao*”，《蕪湖職業技術學院學報》[*Wuhu zhiye jishu xueyuan xuebao*]卷 9 期 2 [vol. 9, no. 2]（2007 年），頁 73。

<sup>43</sup> 周潞鷺 Zhou Lulu，〈無法迴避的「十四年」——試論張愛玲小說《半生緣》的影視改編〉“*Wufa huibi de 'shisi nian'*——*shilun Eileen Chang xiaoshuo Ban sheng yuan de yingshi gaibian*”，《名作欣賞》[*Mingzuo xinshang*]期 6[no. 6]（2009 年），頁 140。

實不能替代原著全知全能的敘事觀點，但很妥貼地呈現了戀愛中永恆存在的問題，即無法全然探知對方的心意，也難以讓對方徹底明瞭自身想法，觀眾卻透過兩人各自的獨白見證了他們內在的心情，此一安排未見得削弱了原著的滄桑感，反而更令觀眾感嘆於這段戀情的錯失。

## 二、刪節枝蔓聚焦情愛

電影《半生緣》和《傾城之戀》都採忠於原著的改編方式，《傾城之戀》在原著中短篇的篇幅上增添戰爭場景，《半生緣》將長篇原著大幅刪節，細節的變動也較多，顯示導演較前部改編更自信大膽。長篇小說必得濃縮精鍊，刪除枝蔓細節，電影集中於主要角色，簡化次要角色如翠芝、沈家二老等人的戲份及其人際關係。許鞍華改編《傾城之戀》未能找出表達原著主題的電影形式，《半生緣》則以剪接節奏展現人物面對時間流逝的心理感受，原著以第十一章曼楨遭祝鴻才強暴的關鍵戲為分水嶺，小說前半段聚焦於曼楨和世鈞的戀情，後半段描寫分離後的生活，前段略多於後段而大體勻稱，電影則以四分之三總長鋪敘原著前半段，敘述重心的偏移昭然可見。

許鞍華細緻拍攝主角相戀過程，大刀闊斧刪去分離後十餘年生活，以前慢後快的節奏符合小說所述對時間的感受，<sup>44</sup>此一策略呈現的效果頗富於爭議性，石琪批評電影前段詳盡拍攝細節，後段關鍵戲卻匆匆帶過，曼楨從醫院逃出一段因未拍好而刪除，然曼璐病逝、鴻才破產亦無特別交代（按：僅透過破敗寒愴的居家環境和曼璐遺照交代此一轉折），不拍出女主角下嫁鴻才，「減少了難堪，尊重了人格，但不是《半生緣》的全貌，少了一層重要的人性轉折，全片劇力亦輕了淺了。」進而指出導演「應該學習張愛玲編劇法」，「集中於人物和情節，不會在瑣碎細節浪費筆墨」，甚且建議「其實兩對男女大家講明講白，便可調換結合，扭轉命運地大團

---

<sup>44</sup> 鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，頁 79。

圓，像張愛玲編的愛情喜劇片那樣。」<sup>45</sup>然而許鞍華本人卻「不大喜歡張愛玲的劇本，覺得沒有幾個是寫得精彩的。」<sup>46</sup>客觀而言，改編張愛玲小說很難借鏡張愛玲的劇本，張愛玲兩種創作類型風格迥異，或更確切地說，酷愛張愛玲小說的人，往往被其描寫的微妙心理和細膩情感所吸引，不易同等程度地著迷於她的劇本。更何況《半生緣》若以喜劇完結，就不復而為《半生緣》。然而許鞍華展演的卻是「愛情的悲劇」而非「人生的悲劇」，原著急轉直下「一步步走進沒有光的所在」，曼楨婚後的不堪和磨難，世鈞和翠芝在瑣碎事物上磨合的相處方式，凡此世俗生活在改編電影時多經刪除，留下浪漫的戀情記憶，部分論者認為未能發人深省，<sup>47</sup>然而若在劇情片中鋪排過多庸俗瑣碎的生活，易顯得節奏拖沓缺乏戲味，聚焦於情愛關係毋寧更能吸引觀眾目光。

為了增添情節說服力與選角考量，改編電影將原著的角色性格和關係也作了相當調整，小說中曼楨純真羞澀，有些地方近於瑣碎而小氣，<sup>48</sup>吳

<sup>45</sup> 石琪 Shi Qi，〈三談《半生緣》——應該學習張愛玲編劇法〉“San tan Ban sheng yuan——yinggai xuexi Eileen Chang bianju fa”、〈《半生緣》之人性變態——少了一段慘情〉Ban sheng yuan zhi renxing biantai——shao le yiduan canqing”，《石琪影話集》Shi Qi ying hua ji（香港[Hong Kong]：次文化堂出版社[Ci wenhua tang chubanshe]，1999年），頁92-93、94-95。

<sup>46</sup> 傅葆石 Fu Baoshi 等著，〈超前與跨越：胡金銓與張愛玲〉Chaoqian yu kuayue: Hu Jinqian yu Eileen Chang（香港[Hong Kong]：香港臨時市政局[Hong Kong linshi shizhengju]，1998年），頁162-163。

<sup>47</sup> 周潞鷺認為電影「變成一齣徹頭徹尾的愛情悲劇，放棄了對曼楨和世鈞世俗性的營造，將兩人變為悲劇愛情故事中相對純潔的男女主人公，引人同情，但不發人深省。」周潞鷺 Zhou Lulu，〈無法迴避的「十四年」——試論張愛玲小說《半生緣》的影視改編〉“Wufa huibi de ‘shisi nian’——shilun Eileen Chang xiaoshuo Ban sheng yuan de yingshi gaibian”，頁140。

<sup>48</sup> 小說中曼楨經常臉紅，諸如拿到世鈞尋回的手套，告訴世鈞自己家世卻難以解釋為何沒告訴叔惠，工廠長官祝壽時幫世鈞簽到，在房間照鏡時世鈞靠近，世鈞提到婚事後心不在焉，世鈞一天來顧家兩次，寫信時恰巧被世鈞看到，叔惠在沈伯母前開玩笑時等等，都會為此臉紅。以上段落分見於張愛玲 Eileen Chang，《半生緣》Ban sheng yuan，頁9、17、32、86、149、150、165、181。

倩蓮出飾的曼楨卻直率爽朗、活潑大方，初次見面三人合影時，小說中曼楨拿出鏡子讓世鈞照好擦掉臉上髒污，電影中曼楨則直接以戴著手套的手幫忙擦拭，由此曼楨和黎明飾演的世鈞，更形成直率剛強和溫吞內向的個性對比和互補。次要關係也以較簡約明確的方式處理，小說中世鈞對翠芝的態度客氣謹慎怕被誤會，而電影卻明顯表現不耐，翠芝由對叔惠一往情深改為被動等待。原著形象負面的曼璐和鴻才的行為動機被合理化，曼璐因見豫瑾對曼楨產生好感而備受打擊，電影增添梅豔芳出飾的曼璐對曼楨說出自輕自賤之言，背後暗藏傷懷落寞的隱衷，不明就裡的曼楨卻因剛和世鈞發生爭執意氣回言，由此更生誤會並激怒曼璐，<sup>49</sup>以曼璐的立場而言，自己既為家人犧牲了幸福，妹妹的犧牲便顯得大巫見小巫，是夜即設局安排鴻才強暴曼楨；此外，葛優飾演的鴻才對曼楨頗有幾分真情流露，在曼璐病逝後流露悔過遷善之意，既增加觀眾的接受度，亦不脫為維護明星形象之考量。<sup>50</sup>

### 三、鏡頭寓含導演悲憫眼光

儘管小說《半生緣》風格近於平淡自然，描寫情愛真摯動人，內中仍有著張愛玲清冷的眼光，相較而言許鞍華的創作態度更顯溫煦，論者認為電影「淡化甚至消解原著所體現的女性自省意識」，「削弱了對男性的批判力度」，<sup>51</sup>然而對許鞍華而言，「女性身份不是什麼主義，也許就是一

<sup>49</sup> 電影中這段爭吵源自顧母提起曼楨的訂婚戒指，曼璐說：「能嫁給你喜歡的人，也是你的幸福。」曼楨道：「我可沒這麼幸運。」「是啊，我們的二大小姐不希罕，可挑選的人多了，不像我是個爛泥貨。」顧母：「這話是誰說的？」「我根本就是的。」曼楨說：「別說了，要是這麼不稱心的話，乾脆離婚算了。」「離婚？那我下半輩子靠誰啊？」「以前沒有花園洋房不是也過得好好的嗎？」「以前我還有希望，現在我什麼都沒了。」（指與豫瑾的戀情回憶）「妳沒有那幾個臭錢就沒有了希望啦？」「臭錢？妳能有今天，還不是靠我當年不要臉的去賺這個臭錢！」兩人因各懷隱衷，未能理解覺察對方話語中潛藏的心事。

<sup>50</sup> 葛優答應接演反派角色祝鴻才前頗為猶疑。立賢 Lixian, 〈半生尋覓半生緣 許鞍華終於如願〉“Bansheng xunmi *Ban sheng yuan*, Ann Hui zhongyu ruyuan”, 頁 48。

<sup>51</sup> 王曉玲 Wang Xiaoling, 〈《半生緣》小說與電影之比較〉“*Ban sheng yuan xiaoshuo yu dianying zhi bijiao*”, 頁 73。

種情懷，一種看待世界的角度，無法迴避，但也如此而已。」<sup>52</sup>因而她無意從女性角度提出自省和對男性的批判，且在女性情感的表現上更顯溫情，如世鈞因父親急病趕回南京前，曼楨說：「萬一真有什麼事情發生的話，都有我，在你身邊」，較小說原文更顯深情，<sup>53</sup>沈父到上海就醫時，沈母也向世鈞道：「反正發生什麼事情，我們都在他的身邊。」類同的語句都顯現不同世代女性對戀人和伴侶的一往情深，增添了婚戀關係中溫煦真摯的一面。

電影《半生緣》展現滄桑平和、從容淡定的敘事風格，導演以俯瞰之姿表露對角色命運同情的關照，《傾城之戀》只是匆匆說完了故事，《半生緣》則致力營造哀而不傷的氛圍。除透過角色追憶的旁白和具古典風味的配樂，更重要的是徐緩而沉穩的鏡頭語言，如盧偉力所言「像一幅工筆寫意長卷畫」。<sup>54</sup>《傾城之戀》的鏡頭倉促粗糙，少數畫面成功地以影像替代文字，如白流蘇第一次在舞廳和薩黑蕙妮正式照面，仰視對方走下台階；和范柳原互打心理戰時，伺機而出的薩黑蕙妮遠坐後方，形成三角構圖鏡位；最後在自家公館俯視薩黑蕙妮緩緩走下階梯，兩位女主角處境改易清晰可見。然而更多時候影片鋪陳感情戲是力不從心的，柳原在鏡子前俯吻流蘇的鏡頭，明顯套用好萊塢電影風格，誇張而煽情，隨之剪接流蘇隔日攀折紅花的鏡頭，對照「野火花直燒上身」<sup>55</sup>的文字形容，更顯滑稽突兀。

---

<sup>52</sup> 姚堯 Yao Yao,〈許鞍華：「電影值得你永遠追個不停」〉“Ann Hui: ‘Dianying zhide ni yongyuan zhui ge buting’”，《電影》[*Dianying*]期 5[no. 5]（2009 年），頁 19。

<sup>53</sup> 小說原文是：「有什麼事情發生了，你有一個人在旁邊，可以隨時的跟我說說，你心裡也痛快一點兒。」，見張愛玲 Eileen Chang,《半生緣》*Ban sheng yuan*，頁 152。

<sup>54</sup> 盧偉力 Lu Weili,〈漫說許鞍華〉“Man shuo Ann Hui”，鄭保威 Kuang Baowei 主編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，頁 216。

<sup>55</sup> 張愛玲 Eileen Chang,《傾城之戀·傾城之戀》*Qing cheng zhi lian · Qing cheng zhi lian*，頁 220。

《半生緣》的悠遠意境無法直譯，電影以鏡頭訴說，情景交融圓熟自然。許鞍華選擇狹逼的框景營造角色生活處境與樣態，寬闊的遠景帶出自然風光，兩種鏡頭交錯運用構成反差，有如視點的變焦。前者表現方式已獲論者注意，如：

人物的感情對話，都是透過圍繞飯廳、酒樓的空間而發生。攝影機的位置、運動和「框景」(Framing)都非常節制。以達到上海三十年代家庭和個人感情一種強烈的壓抑感。<sup>56</sup>

《半生緣》裡很少採用寬闊的取景空間。擠逼的公寓，灰色的畫面，狹窄的小視角等元素，加上神情憂鬱的男女主人公，造就了自始至終的被困壓的感覺，在電影敘事中形成了一個獨特氛圍的影像世界。<sup>57</sup>

而此處要論述的重點，恰不同於前人已指出的部分，相對於影片中大多數鏡頭拍攝狹逼的市井生活空間，部分以遠距離拍攝自然景觀的空鏡頭，更寓含超越於人物悲歡之上的俯瞰視野：當曼楨獲悉世鈞決定回南京繼承家業後，轉接江邊工廠煙囪冒出煙氣繚繞的遠鏡頭；其後世鈞扶靈坐船回南京時，將誤以為遭曼楨退回的戒指丟入江中，隨後以近半分鐘的橫移鏡頭攝入浩瀚江水和輕緩搖擺的蘆葦，都以古典幽緩的配樂襯托浩瀚遼闊的景觀，呈現蒼茫情調及流動的時間感，呼應小說蒼涼風格並帶來昇華的意境。電影《傾城之戀》也數度以遠景空鏡欲呈現戰後蒼涼之感，然未如《半生緣》般抒情自然。此外，《半生緣》共計二十餘個鏡頭，是先由

---

<sup>56</sup> 張鳳麟 Zhang Fenglin, 〈《半生緣》一部由張愛玲小說世界轉化成影像世界的創作〉“*Ban sheng yuan yibu you Eileen Chang xiaoshuo shijie zhuanhua cheng yingxiang shijie de chuanguo*”, 《影話連篇》*Ying hua lianpian* (香港[Hong Kong]: 鳳麟工作室出版社[Fenglin gongzuoshi chubanshe], 1998年), 頁88。

<sup>57</sup> 潘梅芳 Pan Meifang, 〈《半生緣》: 從小說到電影——小說與改編電影的距離〉“*Ban sheng yuan: cong xiaoshuo dao dianying——xiaoshuo yu gaibian dianying de juli*”, 《作家》[*Zuojia*] 期16 [no. 16] (2002年6月), 頁109。

窗框外拍攝室內人物，或由門框構成前景遮蔽部分室內中景，有如局外旁觀者，引領觀眾探入人物受制於命運的處境，隔著一定距離的鏡頭帶來靜定穩重的氣息，也寓含許鞍華沉穩而悲憫的眼光。

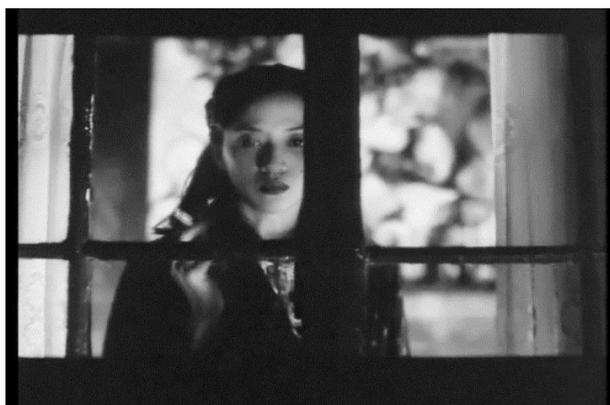


曼楨獲悉世鈞決定回南京繼承家業後，轉接江邊工廠煙囪冒出煙氣繚繞的遠鏡頭。



世鈞扶靈坐船回南京時，將戒指丟入江中，隨後以橫移鏡頭攝入浩瀚江水和搖擺的蘆葦。

電影中的關鍵戲處理得節制又具張力。曼楨遭強暴是夜，小說僅以曼楨莫名的恐懼和嗅聞到鴻才的香水味，驚覺「有人在這間房間裡」交代。電影以幾個隔著窗框的鏡頭表現，先從窗框外以前推鏡頭拍攝曼璐臨窗陰沉背光的臉，再隔著窗框拍攝曼楨掙扎的影子，<sup>58</sup>最後拍攝內藏凶險的陰暗洋房，三個鏡頭分為近景、中景、遠景，漸次拉開距離。中間穿插拍攝室內景的俯拍和仰拍鏡頭：酒醉的鴻才將玄關處的籠中鳥放出來，仰拍鴻才繞著迴旋樓梯拾級而上，俯拍曼璐在如柵欄的迴旋樓梯下冷靜仰頭觀望，一旁鳥群狂亂飛行，呈現家中權力位階地位的對比，和曼璐瘋狂扭曲的心理和自囚囚人的處境。<sup>59</sup>



從窗框外拍攝曼璐臨窗陰沉背光的臉。

---

<sup>58</sup> 許鞍華也承認這段關鍵戲處理顧及演員尺度。立賢 Lixian, 〈半生尋覓半生緣 許鞍華終於如願〉“Bansheng xunmi *Ban sheng yuan*, Ann Hui zhongyu ruyuan”, 頁 49。

<sup>59</sup> 電影前此數度仰拍曼楨在陽台或頂樓等待世鈞的鏡頭，也對比出兩姊妹早先處境的差異。



俯拍曼璐在迴旋樓梯下冷靜仰頭觀望。

電影尾聲的處理富於巧思卻帶微瑕，如前一節所述，原著小說本有不近情理之處，而電影未能呈現遙隔十餘年後重逢的時間感，隔著餐廳窗框拍攝兩人突然激情擁抱，<sup>60</sup>令人錯愕，曼楨娓娓道來「就是我們吵架那天」發生的變故，也彷彿不久前方才發生的事；運用交叉剪接（cross-cutting）叔惠和翠芝敘舊，當叔惠靠近翠芝斜倚在沙發上的臉後，鏡頭切換改從窗框外拍攝；同時轉接餐廳中的世鈞和曼楨，陳年誤會一經解開卻更痛苦遺憾，當曼楨說出小說經典名言：「我們是回不去了。」鏡頭改從窗櫺狀

---

<sup>60</sup> 黃淑嫻指出：「直至走入較私人的空間，他們互相擁抱，而電影的鏡頭立刻便移向鏡子的倒影……這個婉轉迴避的鏡頭，似乎就表現了含蓄細緻的一面，好像既欲突出這對歷劫重逢的情侶，又不想唐突打擾，又好像想暗示這一剎那的擁抱疑幻似真。」黃淑嫻 Huang Shuxian,〈許鞍華電影中的女性書寫〉“Ann Hui dianying zhong de nuxing shuxie”，劉現成 Liu Xiancheng 編，《拾掇散落的光影：華語電影的歷史、作者與文化再現》*Shiduo sanluo de guangying: Huayu dianying de lishi, zuozhe yu wenhua zaixian*（臺北[Taipei]：亞太圖書出版社[Yatai tushu chubanshe]，2001年），頁194。然而仔細觀察此處非鏡子的倒影，而是隔著窗櫺狀的屏風拍攝，以拉開距離拍攝兩人突如其來的擁抱。

的屏風外拍攝，橫移帶離主角，轉向餐館其他喧嚷的賓客，男女主角崎嶇的戀情，在蒼茫人世間中不過如滄海一粟。

電影另以天候變化呼應人物關係和預示情節進展。曼楨和世鈞初見合照時底片恰巧用完，隨即降雪，預示了戀情的悲劇；世鈞遍尋不著曼楨後，在下雪的南京寫信給曼楨；此後兩人街頭驚鴻一瞥又再度下雪；豫瑾入住顧家時，也以滂沱大雨呼應豫瑾對與曼璐舊情的追憶，和世鈞面對敵手狼狽的狀態，天候和人物心境起了正襯作用。小說中牽繫起曼楨和世鈞戀情的紅手套，在電影中強化為情感起落的象徵，從飯館初次共餐到世鈞主動尋找遺落的手套，紅手套成為情感初萌的媒介；電影添加豫瑾表白好感時，曼楨正在為世鈞挑選手套，以示心有所屬；此後曼楨和世鈞邊爭執邊翻尋手套，找到時卻因已生嫌隙未送出，曼楨遭曼璐軟禁時，拿起皮箱中的手套黯然睹物傷情，鏡頭前推上移拍攝窗外世鈞正黯然離開祝家，透過物件和鏡頭運動交代兩人僅隔一窗即錯身而過，從此咫尺天涯，表達了文字未能呈現的惆悵感；片末剪接兩人初識當天，世鈞夜裡到郊外拾起曼楨遺落手套的剎那，那最初相識的悸動和戀情初萌的喜悅，對照「回不去了」的感傷，更突顯人事全非的淒涼、遺憾和悵惘。

### 參、在入戲與出戲之間——林奕華改編舞台劇

音樂劇《半生緣》為張愛玲文學改編提供了新的可能。二十年來林奕華共改編六齣張愛玲文學和生平劇作，包括：《心經》（1982）、《列女傳》（1984）、《華麗緣——一個行頭考究的愛情故事》（1986）、《斷章記》（1995）、《張愛玲，請留言》（2001）、《半生緣》（2003）等，並任電影《紅玫瑰·白玫瑰》（1994）編劇，和胡恩威合作編導的《半生緣》奠基於此，結合了先前的創作特色並加以改進，無疑是最圓熟動人的一齣。

林奕華早期舞台劇實驗性強，觀眾不易融入和理解，而《半生緣》仍保留以往的實驗痕跡，如《華麗緣》中舞台上三把椅子，分別標示「華」、

「麗」、「緣」三字，在《半生緣》中延伸為兩兩並排的「楨」、「鈞」以及「芝」、「惠」椅子，既代表兩組戀人關係，也是心中存繫的顯像和現實狀況的空缺。電影《紅玫瑰·白玫瑰》多處將字卡疊映於影像上，具多重指涉和間離作用，結合張愛玲生平、作品和香港流行文化的《張愛玲，請留言》，則透過紗幕顯影原文，其中包括曼楨寫給世鈞的信，以及張愛玲少女時代被囚禁時迴盪著「放我出去」的聲效，後又在《半生緣》再現；《張愛玲，請留言》劇末紗幕映現九一一事件驚駭撼人的影像，以取自張愛玲散文〈愛〉首句「這是真的」作為註解，和《半生緣》劇末「我們回不去了」回音之後穿插今昔上海影像，都企圖與現實連結；然舞台劇《半生緣》未有《張愛玲，請留言》的論述辯證意味，<sup>61</sup>僅保留感性抒情的戀人絮語，且是林奕華改編張愛玲劇作中首部以普通話發音的一齣，對廣大華語觀眾群更富於親和力。

林奕華自陳因鍾愛小說《半生緣》，在關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》開拍前「多番干預內政，力陳改拍《半生緣》的百利而無一害」，電影《紅玫瑰·白玫瑰》大量引自原著的字卡引起爭議，林奕華卻表示倘若再為電影《半生緣》編劇，「大抵還是死性不改——獨白，畫外音，沉默，都會比對白更多。……層層推進的文字描寫，情景交融，直達『各人有各人隱衷』的高峰，才是讀者／觀眾的心坎所在。」<sup>62</sup>許鞍華電影《半生緣》曾邀林奕華擔任劇本顧問，林奕華建議將「時間」作為電影的母題，以世鈞尋找失蹤的曼楨作為開場，採羅生門的結構倒敘故事，然而許導欲以感情戲吸引觀眾故未合作，<sup>63</sup>電影上映後林奕華接連發表犀利影評，苛刻挑剔

---

<sup>61</sup> 陳正熙 Chen Zhengxi, 〈好沉重的林奕華留言〉“Hao chenzhong de Edward Lam liuyan”, 《表演藝術》[*Biaoyan yishu*]期 116[no. 116] (2002年8月), 頁 31。

<sup>62</sup> 林奕華曾設想若將《半生緣》拍成電影,「十分抗拒實地取景,只想每個畫面都是情感高濃縮的大特寫。」林奕華 Edward Lam,〈假如,拍《半生緣》的是我〉“Jiaru, pai *Ban sheng yuan* de shi wo”, 頁 50。

<sup>63</sup> 林奕華 Edward Lam,〈性格,決定了愛情和命運——我與張愛玲的《半生緣》〉“Xingge, jue ding le aiqing han mingyun——wo yu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”, 頁 49。

的態度毋寧蘊藏著自認能詮釋得更允當的心理，在《半生緣》場刊中林奕華卻態度一轉，對過往的評議深感慚愧，且以自身情感經驗的體悟，對以往的改編觀點做出調整，將「時間論」轉為「性格決定命運」。<sup>64</sup>有趣的是，舞台劇定調為「多媒體音樂話劇」，也揉合了電影形式，開場巨型紗幕「進念映畫」後映現「半生緣」和演職員名單一如電影片頭，劇中紗幕投射的影像帶來觀影感，隱然欲透過最擅長的舞台劇彌補未能親自改編電影的遺憾。

以舞台劇形式詮釋《半生緣》，其優勢便是與觀眾互動的臨場感，且較不受限於大眾接受程度可保有更多人文氣息。<sup>65</sup>而「進念·二十面體」《半生緣》除累積林奕華過往創作經驗之外，與「香港話劇團」《新傾城之戀》亦存在微妙繁複的互相影響關係。

### 一、《新傾城之戀》的歌舞元素

六十年來《傾城之戀》舞台劇共計四個版本，1944年張愛玲自行編劇、朱端鈞（1907-1978）導演的話劇引起廣大迴響，四十年後香港話劇團三度改編為粵語劇，1987年陳冠中（1952-）編劇、陳尹瑩導演的版本，大抵依循原著，當時原計邀請毛俊輝（1947-）飾演范柳原，毛俊輝未接下此角卻引發對此劇的好奇；2001年林奕華《張愛玲，請留言》一出，無形中吹起張愛玲舞台旋風；2002年毛俊輝在陳冠中原劇本基礎之上，

---

<sup>64</sup> 林奕華表示「是受到一些愛情挫敗的影響吧，使此時此刻的我為《半生緣》重新下了論定」。引自林奕華 Edward Lam,〈性格，決定了愛情和命運——我與張愛玲的《半生緣》〉“Xingge, jue ding le ai qing han mingyun——wo yu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”，頁49。另可參見林奕華 Edward Lam,〈導演的話〉“Daoyan de hua”，《半生緣場刊》*Ban sheng yuan changkan*（香港[Hong Kong]：進念·二十面體[Jinnian, ershi mian ti]，2004年），頁7-8。

<sup>65</sup> 藝術總監榮念曾強調舞台劇的特殊性，在於「電影往往是已通過過濾的一種『冷』的了結」，而舞台「是不斷活生生『熱』的發展」，並批評《半生緣》電視連續劇是「背書不是創作，不是再造」，「在電視框框裡被消費」。榮念曾 Rong Nianceng,〈藝術總監的話〉“Yishu zongjian de hua”，《半生緣場刊》*Ban sheng yuan changkan*，頁4。

另邀林奕華一起重編《新傾城之戀》，穿插歌舞營造喜劇氣氛，並安排歌者以現代歌舞串場詮釋情節，惜毛導排練未久即因病由副導馮蔚衡接手，整體表現較為僵硬；2003年林奕華、胡恩威編導多媒體音樂劇《半生緣》，也運用歌舞形式且更具現代感，並請張艾嘉擔任說書人；2004年上海歌劇院《半生緣》歌劇亦安排敘述者轉場串連；同年關錦鵬監製、彭浩翔（1973-）導演和陶傑（1958-）編劇創作音樂話劇《再生緣》，將張愛玲留在新中國，頗富歷史嘲諷意味；2005年重新改編的《新傾城之戀》，編劇名單未見林奕華之名，除毛俊輝外新增喻榮軍，較近於《半生緣》的簡約形式，剔除了2002年版過多排場和枝節，讓歌舞和情節達成有機融合，節奏較為明快，故事情節和表演方式趨於溫厚含蓄，結尾安排老年的白流蘇揮在上海舊宅拆遷前留影，增添了現代意涵。<sup>66</sup>

《新傾城之戀》將原著的反諷精神和蒼涼風格轉化為浪漫通俗，主角從自私為己轉為尋求真愛，白流蘇不若原著內斂壓抑，范柳原亦多了份誠懇真摯。最特殊之處在於穿插歌舞，編導毛俊輝因體認到小說是敘述而舞台是表現的，兩者方式不同，文字形容難以直接在舞台上表現，即使通過對白說出也會很尷尬，於是以 ballroom dance 為母題，汲取五〇年代好萊塢歌舞片、百老匯歌舞劇形式與風格，<sup>67</sup>令人不禁聯想到許鞍華之前改編《傾城之戀》時未能尋到適切電影形式的困境，或許毛俊輝亦以此為借鏡，尋找出適合詮釋原著小說的戲劇形式。舞台劇和電影固然類型迥異，

---

<sup>66</sup> 關於香港話劇團改編《傾城之戀》舞台劇版本，何杏楓認為87年版本強化女性意識和伶人意象，2002年版本則顯得歌舞昇平。可參見何杏楓 He Xingfeng，〈「今夜你們唱甚麼歌」——論香港話劇團的《（新）傾城之戀》〉“‘Jinye nimen chang shenme ge’——lun Hong Kong huajutuan de (Xin) Qing cheng zhi lian”，《香港戲劇學刊》[Hong Kong xiju xuekan]期4[no. 4]（2003年1月），頁237-260；何杏楓 He Xingfeng，〈死生契闊——香港話劇團《2005新傾城之戀》〉“Si sheng qi kuo——Hong Kong huajutuan 2005 Xin Qing cheng zhi lian”，《香港文學》[Hong Kong wenxue]期255[no. 255]（2006年3月），頁51。

<sup>67</sup> 毛俊輝指出：「越是成功的小說越是不能改，所以我要為自己找一個點，一個創作的視像。」毛俊輝 Mao Junhui，〈他來自香港〉“Ta laizi Hong Kong”，《新劇本》[Xin juben]期4[no. 4]（2006年7月），頁6。

仍有些許相通處並形成另一種互文關係：許鞍華認為〈傾城之戀〉寫出香港小說未呈現的華洋雜處風味，毛俊輝亦著迷於「中西文化的衝突」；<sup>68</sup>電影已較小說浪漫溫情，而舞台劇更富喜劇性，兩者皆削弱原著對蒼涼命運的感嘆和雙城文明的隱喻，著重戰火鴛鴦戲劇性結合的煽情橋段，讓世俗的結合一變而為浪漫的相契，<sup>69</sup>舞台劇更且透過直白的歌詞歌頌「死生契闊」、「天荒地老」，將亂世感嘆轉換為「不曾懷疑」、「長存不老」。雙城觀點亦明顯偏移，小說以上海為主體，香港為他者，電影和舞台劇都側重香港，舞台劇添加雙城交流，薩黑美妮、配角朱先生都有上海經驗，且香港認同更趨鮮明，原著白流蘇初見香港：「在這誇張的城裡，就是栽個跟頭，只怕也比別處痛些」，戰後「在劫後的香港住下去究竟不是長久之計」，「一有了船，他們還得設法上海」，而舞台劇徐先生則認為「香港是個好地方」，戰後流蘇說：「這是家，我不能走」，<sup>70</sup>香港成為意欲安身立命的所在；電影和舞台劇皆以粵語發音，更彰顯出香港特性，舞台劇將台詞改為淺白化，而無電影彳亍的文藝腔，反因方言增添獨特的世俗氣息。張愛玲其他小說細節也進駐電影和舞台劇，電影裡白流蘇在母親床上哭泣時如〈金鎖記〉曹七巧將金鐺子往手臂上推，婚後在浴室貼手帕之舉有若〈第一爐香〉的睨兒；<sup>71</sup>舞台劇借七妹之口道出白家親戚中有位「七

<sup>68</sup> 以上引文見於鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui* (Zengding ban)，頁 34；毛俊輝 Mao Junhui，〈他來自香港〉“Ta laizi Hong Kong”，頁 6。

<sup>69</sup> 參見陳嘉恩 Chen Jiaen，〈滬港雙城記：論〈傾城之戀〉與《新傾城之戀 2002》的時空意識書寫〉“Hu Gang shuang cheng ji: lun ‘Qing cheng zhi lian’ yu *Xin Qing cheng zhi lian* 2002 de shikong yishi shuxie”，2005 年 7 月南京大學與上海戲劇學院主辦「中國戲劇——從傳統到現代」國際研討會“Zhongguo xiju——cong chuantong dao xiandai” guoji yantaohui。“香港話劇團”網站 Hong Kong huajutuan wangzhan，[http://www.hkrep.com/tc\\_chi/articles/20050831-1.html](http://www.hkrep.com/tc_chi/articles/20050831-1.html)，2008 年 5 月 9 日下載。

<sup>70</sup> 陳冠中 Chen Guanzhong、毛俊輝 Mao Junhui、喻榮軍 Yu Rongjun，〈新傾城之戀（劇本）〉“*Xin Qing cheng zhi lian* (Juben)”，《新劇本》[*Xin juben*]期 6[no. 6]（2005 年 11 月），頁 38、48。

<sup>71</sup> 參見盧瑋鑾 Lu Weiluan、熊志琴 Xiong Zhiqin 主編，《文學與影像比讀》*Wenxue yu yingxiang bidu*，頁 94。

巧姨」，然都僅是細節穿插，未如林奕華為電影《紅玫瑰·白玫瑰》編劇時，交融多部張愛玲文本重詮原著精神。

如何傳遞〈傾城之戀〉原著結尾的象徵意涵，無疑是改編影劇最大的挑戰。許鞍華改編電影以字卡將張愛玲原文照錄疊印於傷兵狼藉臥地的影像之上，突兀又令人難以理解，而毛俊輝認為小說結尾根本無法傳達，<sup>72</sup>索性另闢新局，2005 年版安排年老的白流蘇回到將拆遷的上海老家，結局的改易呼應了上海迅急發展的現代腳步，也傳遞出懷舊傷逝之情。毛俊輝指出此一更動受到李歐梵《范柳原懺情錄》啟發，李歐梵以范柳原為角度表達對故事獨特的看法，舞台劇則改以白流蘇的視點，表達經時間沉澱洗禮的情懷並抒發張愛玲年輕時寫不出的蒼涼，<sup>73</sup>此一更改也與舞台劇《半生緣》劇末新舊上海景觀交錯呈現的現代視角精神相通。

參與 2002 年版《新傾城之戀》舞台劇編劇，應為林奕華隨後創作《半生緣》注入穿插歌舞表演的靈感。《新傾城之戀》安排歌者作為說書人現身舞台，巧妙穿梭於情節關鍵處，以八首富於現代感的粵語歌曲詮釋主角心境，歌者是註解情節的敘述者，亦傳達白流蘇的內在聲音，又如原作者張愛玲的評述，更且表達現代人的觀點，<sup>74</sup>以全知觀點冷靜旁觀情節進展；而《半生緣》的歌者為女主角劉若英，背景音樂採韋瓦第《四季》樂章，以包含季節變遷意象的四首流行歌曲襯托戀情的起落，旁白另安排說書人

<sup>72</sup> 毛俊輝 Mao Junhui, 〈他來自香港〉“Ta laizi Hong Kong”, 頁 7。

<sup>73</sup> 黃宇鵬 Huang yupeng 整理, 〈香港製造的上海世故——李歐梵與毛俊輝對談〉“Hong Kong zhizao de Shanghai shigu——Li Oufan yu Mao Junhui duitan”, 《am post》[am post] 期 22[no. 22] (2006 年 2 月), 頁 23。毛俊輝 Mao Junhui, 〈他來自香港〉“Ta laizi Hong Kong”, 頁 7。

<sup>74</sup> 關於舞台劇中歌者的作用, 可參見吳戈 Wu Ge, 〈感受《傾城之戀》〉“Ganshou Qing cheng zhi lian”, 2006 年 6 月 18 日「中華戲劇學會文藝會訊」網站“Zhonghua xiju xuehui wenyi huixun” wangzhan, <http://www.com2.tw/chta-news/2006-6/chta-0606-b5.htm>, 2008 年 11 月 2 日下載; 方梓勳 Fang Zixun, 〈《新傾城之戀 2005》的疏離感〉“Xin Qing cheng zhi lian 2005 de shuligan”, 「香港話劇團」網站“Hong Kong huajutuan” wangzhan, [http://www.hkrep.com/tc\\_chi/articles/20050912-1.html](http://www.hkrep.com/tc_chi/articles/20050912-1.html), 2008 年 5 月 9 日下載。

張艾嘉擔綱。此外，《新傾城之戀》以節奏動感且具煽惑力的現代歌舞貫穿，如白流蘇和范柳原初見跳探戈，配合歌曲《露珠》呈現短暫貪歡，劇末華爾滋群舞和合唱烘托出華美氣氛，既表現小說男女主角的情愛關係和難以傳達的內心狀態，也讓觀眾得以脫逸於勾心鬥角的緊張關係之外；《半生緣》也有類同表現方式，當世鈞向曼楨流露情意之後，原著寫道：

她臉上完全是靜止的，但是他看得出來她是非常快樂。這世界上突然照耀著一種光，一切都可以看得特別清晰，確切。他有生以來從來沒有像這樣覺得心地清楚。好像考試的時候，坐下來一看題目，答案全是他知道的，心裡是那樣地興奮，而又感到一種異樣的平靜。<sup>75</sup>

文字巧妙刻畫沉浸於戀愛中甜蜜又明晰的心境，難以透過對白轉譯，舞台劇安排女主角唱著歡快的歌曲，沉醉的男主角一旁忘形舞動，貼切表達墜入情網之際輕盈愉悅的情緒。

## 二、多媒體音樂劇《半生緣》的敘事策略

相較於舞台劇《新傾城之戀》整體風格歡快俏皮且富娛樂性，《半生緣》較顯沉靜哀愁而具現代感，舞台設置、服裝和歌舞，都以當代風貌呈現，兩岸三地演員跨地域合作，全劇以普通話發音更易為各地觀眾接受，兩齣舞台劇最大的區別，在於《半生緣》不若《新傾城之戀》排場華美熱鬧而較顯樸質，著重探索細緻的內心活動，且「將演出的主體放在原著的文字上」，<sup>76</sup>透過旁白和紗幕映現，顯現編導對文字的迷戀和感動。

舞台劇透過創意新穎的實驗形式探觸原著精神，採讀劇方式，演員泰半坐著對觀眾抒發潛藏的內心想法，時而和其他角色應對，藉以表現人物的「口不對心」，觀眾初始很可能不習慣，後漸體認進入人物內心

---

<sup>75</sup> 張愛玲 Eileen Chang，《半生緣》*Ban sheng yuan*，頁 83。

<sup>76</sup> 林奕華 Edward Lam，〈性格，決定了愛情和命運——我與張愛玲的《半生緣》〉“Xingge, jue ding le ai qing han mingyun——wo yu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”，頁 51。

的意趣而入戲。然而此一表現方式評價兩極，魏紹恩認為角色心理活動「由原著中全知觀點改成舞台上不同當事人娓娓交錯獨白後，效果有自掘墳墓的驚心動魄」，周慧玲則認為原著第三人稱的敘述改為第一人稱角色自白過於煽情。<sup>77</sup>然戲劇表現難以做到張愛玲原著的冷靜旁觀，若非由演員自白，單憑旁白或字幕傳達原文，比例又過重且不易鑽到人物內心。當觀眾從習於關注演員表演動作轉為靜心諦聽心聲表述，反而開啟另一種可能，即如于善祿所指「劇中角色、場景、事件的存在，存於角色的話語與思維之中」，<sup>78</sup>而這其實極貼近觀眾／讀者的閱讀經驗——文學閱讀的思維流動是自由的，場景和情境都存於心念之間，舞台劇更運用旁白、獨白、影像和聲音轉換場景，讓時空切換自由無拘。

劇長三個多小時中場不休息，情節剪裁從容，節奏悠緩不急迫。有時數個橋段可同時進行，如世鈞為曼楨戴上戒指之際，邊和母親對話爭論門第之見，隨即和曼楨因溝通不良吵架，即省卻了轉場時間，充分展現電影、電視劇無法企及的優勢。舞台劇既聚焦於心理活動，演員動作卻在規律中展現另種趣味，如曼楨為豫瑾換燈泡時，世鈞自述醋意，隨後當曼璐思及妹妹對豫瑾的殷勤，曼楨再度重複爬上桌換燈泡的動作，舞台光束往覆掃射幾位角色，當曼璐自抒滿懷嫉妒之意，曼楨在舞台上靜滯如道具，後又如被姊姊擺佈的傀儡，如實呈現曼璐意欲進行謀略報復的心理。

舞台設計簡約且具象徵意義，前半鋪敘戀情時以擺滿書籍的大型書架為背景，後段進入婚姻生活之後轉為放置日常用品的另一面，結局整座書架迴旋靜止於擺放書的一面，有若從內心的探索到世俗的妥協，終歸於跋

---

<sup>77</sup> 魏紹恩 Wei Shaoen,〈淘井獨門秘笈第一式：排演一齣表演唸書的信〉“Taojing dumen miji di yi shi: paiyan yi chu biao yan nianshu de xin”,《明報週刊》[*Mingbao zhoukan*]期 1829[no. 1829](2003年11月),頁77;周慧玲 Zhou Huiling,〈為什麼我們需要張愛玲〉“Wei shenme women xuyao Eileen Chang”,《民生報》[*Minsheng bao*]2004年6月16日,A12版(文化風信)[A12 ban (Wenhua fengxin)]。

<sup>78</sup> 于善祿 Yu Shanlu,〈敘事劇場 劇場敘事〉“Xushi juchang, juchang xushi”,《明報月刊》[*Mingbao yuekan*]期 469[no. 469](2005年1月),頁111。

涉過千山萬水卻再也「回不去了」的初心。「書」原即為小說導引情節的重要物品，世鈞第一次到曼楨房間即注意到書，<sup>79</sup>後曼楨借書給豫瑾引起世鈞和曼璐的妒意，世鈞婚後因見書頁間掉出的舊時信件勾起思念，而舞台劇演員和觀眾也都在重讀張愛玲原著。舞台道具極簡，除長桌和椅子營造出如圖書館的情境，前側擺放的菊花盆栽有追憶和致敬之意，後方的時鐘如月影，渲染時間流逝的蒼涼感，多數場景和道具都以燈光音效營造，如以直射移動的光束和轟轟音效逼真地製造出火車行駛的效果。

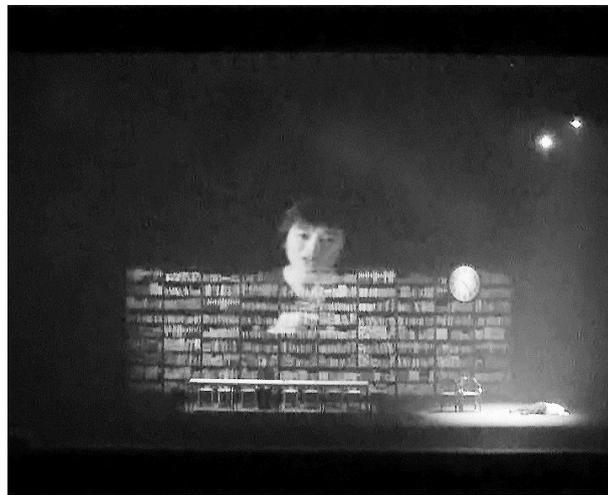
在關鍵戲處理上，舞台劇充分發揮了讀劇、說書和多媒體混融的獨特效用。曼楨回想和世鈞吵架的經過，旁白唸出原著第十一章的末句：「有人在這間房間裡」，曼楨迴身驚問：「誰」，旋即舞台全黑，鴻才掙掙喘氣著訴說強暴過程，帶來驚駭的效果，隨即添加打雷聲和曼楨一聲聲「放我出去」的喊叫，同時曼璐、鴻才、顧太太併坐以平板腔調翻閱劇本讀劇，藉以指涉彼此應對態度和善後方式的虛偽浮面。其後世鈞到曼璐家遭退戒指，擔任旁白敘述的張艾嘉突然出現映現紗幕上，細說戒指潛藏的可疑之處，評論者對此段安排亦持不同看法，周慧玲認為說書人現身破壞了辛苦經營的「非戲劇」敘事策略，林志明則指「畫蛇添足」，何杏楓卻以為令曼楨和世鈞等「凡人」的掙扎更顯卑微無力，<sup>80</sup>實則此一敘事策略運用後設手法產生間離效果，讓觀眾從入戲的情緒中暫時抽離，隔開距離悲憫觀

---

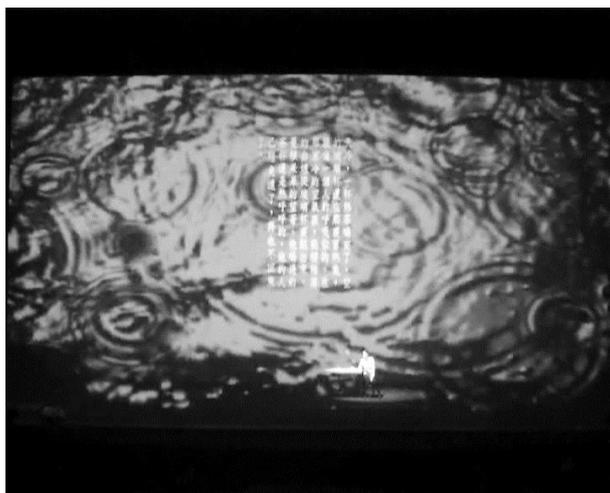
<sup>79</sup> 小說描寫世鈞第一次到曼楨房間，注意到「看來看去，真正屬於她的東西只有書架上的書。有雜誌，有小說，有翻譯的小說，也有她在學校裡讀的教科書，書脊脫落了的英文讀本。世鈞逐一看過，有許多都是他沒有看過的，但是他覺得這都是他的書，因為它們是她的。」見張愛玲 Eileen Chang, 《半生緣》*Ban sheng yuan*, 頁 86。

<sup>80</sup> 周慧玲 Zhou Huiling, 〈為什麼我們需要張愛玲〉“Wei shenme women xuyao Eileen Chang”; 林志明 Lin Zhiming, 〈恰如其分評《半生緣》多媒體的應用〉“Qiaruqifen ping *Ban sheng yuan* duomeiti de yingyong”, 以上兩文同刊於《民生報》[*Minsheng bao*]2004年6月16日, A12版(文化風信)[A12 ban (Wenhua fengxin)]; 何杏楓 He Xingfeng, 〈華麗緣中的愛玲女神——《樸廉紳士》、《半生緣》和進念舞台改編探論〉“Hua li yuan zhong de Ailing nushen——*Pu lian shenshi, Ban sheng yuan* han Jin Nian wutai gaibian tanlun”, 頁 146。

看主角所受的壓迫和掙扎，既有著類同於作者現身的效果，張艾嘉的顯影又來了當代眼光。當旁白敘及曼楨遭軟禁，「有一隻鳥立在曼楨的窗台上跳跳蹦蹦，……竟飛進來了，撲喇撲喇亂飛亂撞。……她因為和這世界完全的隔離了，所以連這陽光照在身上都覺得有一種異樣的親切的意味。」紗幕以空中遨翔的鳥反襯曼楨失去自由的處境，傳達悲哀淒涼的意象。隨著旁白引述：「她現在倒是從來不哭了，除了有時候，她想起將來有一天跟世鈞見面，要把她的遭遇一一告訴他聽，這樣想著的時候，就好像已經面對面在那兒對他說著，她立刻兩行眼淚掛下來了。」原文傳達內斂壓抑的情感，而舞台劇添加打雷和一迭聲哭喊「世鈞」的音效，有若內心淒哀痛楚的回音，紗幕投映雨滴落下泛起圈圈漣漪，牽動著觀眾情緒，此際映現小說前段的文字：「……他喝過的茶杯還是熱呼呼的，他的人已經走遠了，再也回不來了。」更突顯一經錯失即成永訣的遺憾和痛楚。



擔任旁白敘述的張艾嘉映現紗幕上，細說戒指潛藏的可疑之處和世鈞的心情。



隨著打雷聲、曼楨哭喊著「世鈞」和淒涼配樂，紗幕投射雨滴落下泛起圈圈漣漪，後映現小說前段的文字。

舞台劇將小說後半段改編得簡潔有力，紗幕出現讀秒畫面，隨即映現「十年後」，翠芝和世鈞以雙人相聲方式互相模仿對方語氣姿態，幽默表現對朝夕相處的配偶熟悉又倦怠的心緒。重逢後透過曼楨向世鈞回溯往事自述心境，濃縮小說後半段重要事件，此際紗幕在兩人間落下有如彼此的阻隔，敘及寫信沒回音的焦急煎熬，紗幕映現熊熊火焰，聽聞世鈞結婚消息時，以電影溶鏡技巧轉接淒涼落雨，讓內在情緒具體顯像，卻稍嫌刻意煽情。紗幕上升後曼璐和鴻才依序現身，曼楨交代灰心下嫁鴻才的始末，隨後街頭偶遇世鈞一段，落下的白色紙片營造落雨效果，曼楨慌亂震懾，毫無所悉的世鈞一旁繞轉，呈現同一時空裡終究錯身的淒哀，迎面差點撞上曼楨的汽車，僅以舞台後方直射的白光營造來勢洶洶的威脅感，當曼楨泣訴「這是我自己掘的活埋的坑」後，兩人終於相對站定，世鈞撫握曼楨受傷的手，隨後相擁而泣，經過曼楨自述辛酸遭遇之後，兩人情感自然流

洩，毫無原著一進餐廳裡間便先擁抱後始傾訴的突兀感，此時旁襯抒情感喟歌曲《多少遺憾》，瀟灑動人的氛圍和無奈淒涼的況味。陳正熙指出：「不論他（林奕華）對這些角色的性格弱點有多強烈的批判，或如何冷靜地面對因此而造成的遺憾，但戀情的浪漫，人無法掌握自己命運的悲傷，還是林奕華最在乎的事。」<sup>81</sup>然而情愛的浪漫與命運的悲哀亦非舞台劇欲表達的終極意旨，當曼楨說出三次「我們回不去了」，重複回音聲中男女主角和背景書架在平台上旋轉，紗幕映現時間倒數讀秒，上海新舊市景交錯，有如穿越時空的歷史寓言，迴盪旁白所述的零碎片段，舞台後方投射的光束和紗幕上遨翔的鳥群，帶領觀眾與當代接軌回到現實，展現超越個體蒼涼情愛而轉向集體對歷史回顧的意圖，惜此段回聲和影像稍嫌冗長和造作。

## 肆、餘論

### 一、胡雪揚改編電視劇的通俗演繹

在探討電影和舞台劇的改編之後，自不能忽略電視劇的改編走向，和舞台劇同年上映的電視劇，揭示了劇種屬性的差異，及面向小眾和大眾表現方式的區隔，在本文步向尾聲之前，先簡要析論電視劇《半生緣》，以突顯不同影劇媒介改編的特性。

《半生緣》原著的篇幅長度和曲折情節頗適於改編為電視劇，1975年香港麗的電視（亞洲電視前身）張之珏導演曾改編為電視劇，首開張愛玲作品在當代改編影劇先鋒，<sup>82</sup>新世紀張愛玲文學改編搭上電視劇上海熱潮，迄今共三部改編連續劇：胡雪揚（1963-）導演、胡玥（1936-）編劇的《半生緣》（2003），由瓊瑤劇偶像明星林心如、蔣勤勤擔綱演出，不

---

<sup>81</sup> 陳正熙 Chen Zhengxi,〈再談張愛玲與林奕華的半生緣〉“Zai tan Eileen Chang yu Edward Lam de Ban sheng yuan”,《美育》[Meiyu]期 143 [no. 143] (2005年1月),頁47。

<sup>82</sup> 香港導演左几編導《黛綠年華》(1957)取材自〈沉香屑——第一爐香〉,然非直接改編自張愛玲原著。

脫瓊瑤劇格局，情感表現誇張，負面人物最終懺悔，又富於教化意味，結局尚保留些許蒼涼風格；相較於前一年穆德遠（1956-）導演、方圓（1948-）編劇的《金鎖記》（2002），將原著精神竄改成奇情亂倫的「情鎖記」，以及新近編導鄒靜之（1952-）《傾城之戀》（2009），大加鋪陳白流蘇和前夫的婚姻生活，與范柳原歷經香港之役誇張煽情如戰火鴛鴦，劇末卻草草了結而顯得節奏失衡，《半生緣》允為較成功的一齣。

胡雪揚改編電視劇力求和許鞍華電影走向截然不同的風味，胡導認為：「電影可以將原著含蓄的內容帶過，但電視劇卻必須將其呈現給觀眾，甚至將隱含的情感放大給觀眾。」<sup>83</sup>電影表現出蒼涼韻味和內斂情感，而電視劇風格浪漫且人物情緒澎湃起伏，儘管如此，電影仍在電視劇裡留下些許痕跡：電影中飾演曼楨母親的演員吳雲芳，到了電視劇成了曼楨的奶奶；曼璐在家中吃點心時沾到口紅卻誤以為食物帶血未熟而向母親抱怨，也脫胎自電影細節，形成另一重互文關係。

電視劇將時空背景加以渲染，導演胡雪揚生於上海：「我有老上海情結，希望能拍一部表現老上海的電影，我想讓更多的人看到以前上海的樣子。」<sup>84</sup>卻加添佐料將上海拍成華靡罪惡的十里洋場，黑幫介入舞廳爭風並在賭場設局，且融入時代事件，如南京遭空襲、抗戰結束，婚後世鈞想到「北方」和翠芝分開一段時間，正和《十八春》相似，然最後仍遵循《半生緣》的結尾，未涉及前往延安一段，可見將此劇定位為愛情悲劇而未牽涉政治傾向，對原著的取捨也反映中國大陸從共產主義到資本化的走向。

---

<sup>83</sup> 李彥 Li Yan，〈《半生緣》不像張愛玲像瓊瑤？〉“*Ban sheng yuan bu xiang Eileen Chang xiang Qiongyao?*”，《北京青年報》[*Beijing qingnian bao*]2003年9月21日。「新浪網」Xinlang wang，<http://ent.sina.com.cn/2003-09-21/0557203988.html>，2010年3月5日下載。

<sup>84</sup> 李彥 Li Yan，〈林心如讚吳倩蓮半生緣盡上海灘〉“*Lin Xinru zan Wu Qianlian Ban sheng yuan jin Shanghai*”，《北京青年報》[*Beijing qingnian bao*]2002年7月23日。「南方網」Nanfang wang，<http://www.southcn.com/ent/celeb3/zhaoyazhi/news/200505111221.htm>，2010年3月5日下載。

原著情節經加油添醋，人物糾葛又經煽風點火，朝向充滿表面衝突的戲劇化發展。角色的戀愛關係鋪衍成繁複的多角戀，叔惠單戀翠芝，翠芝卻單戀世鈞，曼楨面對任職家教的家長楊鎮遠展開熱烈追求，卻未如張愛玲編劇電影《不了情》的虞家茵對夏宗豫產生情愫；此外，新添曼璐舊相好張魯生反目報復，再加上舞女菲娜胡纏攪局，讓曼璐婚戀過程曲折崎嶇。曼璐和曼楨姊妹情深，曼楨卻因沈父和曼璐的金錢糾葛而戀情受阻，又因曼璐婚姻失和被逼上絕境而慘遭毒害，既加強戲劇張力也合理化角色的變態行徑。不同於電影採隔窗拍攝和舞台劇以獨白、對白閃避直接處理曼楨遭強暴的關鍵戲，電視劇上演全武行，其後交叉剪接曼楨難產和世鈞婚禮以強化悲喜對照。原著中「戒指」代表盟約和信任，戒指遭退強化了世鈞潛在對這份感情的不確定，許鞍華改編電影安排世鈞如祭悼儀式般將戒指沉江，取代世鈞一出祝家便丟在路旁的迫切感，而電視劇更將戒指意義轉換為精神的相守，世鈞將定情戒嵌在曾與曼楨許願的樹仙上，後曼楨取出珍藏，支撐她度過難堪的歲月，彰顯唯美深情並達煽情之效。

改編電影和舞台劇藉助旁白陳述人物心理，電視劇以曼楨畫外音起始和收尾，主要依靠演員演出和對白直陳心理狀態，將原著含蓄幽微的情感表達得誇張淺白。胡雪揚要求演員表演充滿爆發力，指出「電視劇如果按小說的表現方式，感染力度就會削弱，因而拍攝時就必須要把煽情做到極致。」<sup>85</sup>曼璐和鴻才爭執激烈，叔惠向翠芝露骨表白，世鈞新婚夜竟對翠芝直陳心思，曼楨和世鈞重逢時更深情相擁痛哭流涕。儘管電視劇部分情節、對白和細節忠於原著，但少了心理鋪陳，加上演員情緒直露，和瓊瑤劇幾無二致，有評者認為：「《半生緣》的編劇是領會了張愛玲作品的精髓的，而且感到了張愛玲作品寒冷掩蓋下的溫情，把隱含的情感放大給觀眾，符合電視藝術審美特性和觀眾的欣賞習慣。」<sup>86</sup>這段話最後一句應可

<sup>85</sup> 李彥 Li Yan, 〈《半生緣》不像張愛玲像瓊瑤？〉“*Ban sheng yuan bu xiang Eileen Chang xiang Qiongyao?*”。

<sup>86</sup> 廖小勤 Liao Xiaoqin, 〈將隱含的情感放大給觀眾——從《十八春》到《半生緣》〉“*Jiang*

成立，然就改編呈現的結果而言，編劇和張作精髓卻是背道而馳，「掩蓋的溫情」、「隱含的情感」一經導引誇大，即原味盡失，這便是張愛玲作品改編電視劇難以逃脫的宿命。

## 二、影劇對照集

回顧張愛玲《半生緣》小說創作與改編，是一連串調整與修訂的歷程。從《十八春》到《半生緣》，張愛玲還原情愛本質，訴說作者內在對純摯之情的嚮往，其中蘊含深切的情感投射和體悟，也是最吸引後代讀者和影劇創作者之處。許鞍華、林奕華不僅改編《半生緣》原文本，也在過往自己改編張愛玲作品的經驗上做出修訂，或借鏡於他人改編成果，力求尋找適合形式以傳遞動人情感，可謂集體創作和互為影響的歷程，也在相互刺激和隱性競爭中獲取進步。許鞍華電影《半生緣》在改編《傾城之戀》失敗的經驗上加以反思，將前此對外在環境的鋪陳轉為著重內在情感狀態，對白調整得更為生活化，且運用剪接節奏傳達時間感，透過鏡頭語言寓含導演視野。林奕華對許鞍華電影《半生緣》多所建言和批判，改編舞台劇時引為借鑒並重新反思，將過往設想以時間為改編主軸，轉向性格決定命運的主題，此外調整過往自身改編風格以更為大眾接受；舞台劇《半生緣》且與「香港話劇團」《新傾城之戀》存在微妙的互相影響關係，和 2002 年版《新傾城之戀》同樣運用歌舞元素，其簡約形式或又影響 2005 年版《新傾城之戀》的修改方向，並促使許鞍華進一步思索舞台劇改編的可能性，進而投身導演《金鎖記》舞台劇。

就改編的整體走向而言，本文引為說明的《傾城之戀》或主要探討的《半生緣》，儘管影劇形式和表現方式極為不同，都將原著重點加以挪移，從世俗的蒼涼和現實的無奈，轉向情愛的浪漫和失落的悵惘。《半生緣》原著中段以後鋪敘庸常乏味的婚後生活，呈現主角面對現實的無奈妥協，

---

yinhan de qinggan fangda gei guanzhong——cong *Shi ba chun* dao *Ban sheng yuan*”，《電影文學》[*Dianying wenxue*]期 24[no. 24]（2007 年），頁 30。

彰顯了張愛玲作品慣有的悲劇意識，特別是《十八春》寫作與成稿的階段，正是作家本身經歷深刻情感之際，曼楨生命一度的下沉和無望之感更顯深刻。電影、舞台劇、電視劇卻都將原著後半大幅縮減，約為總長四分之一，刪略庸俗瑣碎的生活細節，聚焦於鋪陳情愛關係，以增強情節張力並吸引觀眾注意，三部改編影劇都將曼楨下嫁鴻才一段淡化處理或予以合理化，電影以曼楨旁白三言兩語帶過為孩子選擇留下的心情，全然刪除婚後的磨難不堪；舞台劇以曼楨和鴻才輪番自白及對話呈現摩擦衝突；電視劇強調曼楨和鴻才約法三章不得行夫妻之實，以保全女主角形象並維護浪漫基調。此一改編走向主要自為考量觀眾接受程度，由此亦可見，張愛玲作品深沈的悲劇意識乃作家個人鮮明特色和思想底蘊，難在後代影劇創作者的改編作品中充分再現。在影劇節奏安排方面，改編電影細膩鋪陳感情戲又迅即剪接別後生活，意欲對比主角對時間的心理感受，卻顯得節奏失衡；舞台劇末段藉主角重點追述明快剪裁情節，並透過多媒體畫面和舞台布景靈活轉換，節奏調度得宜；電視劇因其總長得以較完整呈現婚後生活且再加以渲染情節。原著結局停留在翠芝和叔惠重聚一段，作者以冷眼旁觀的姿態彰顯現實的無奈，三齣改編影劇都回到曼楨和世鈞身上，終於浪漫戀情的淒涼休止，以符合觀眾對悲劇的預期心理。

《半生緣》的創作與改編也是從外部回歸內在的過程，小說《半生緣》剝落了《十八春》後半段與前半段格格不入的社會外緣背景，改編影劇中除電視劇刻意加添佐料渲染十里洋場景觀之外，電影和舞台劇都刪節枝蔓歸於素樸簡約，並愈益淡化時空背景。許鞍華電影《傾城之戀》和《半生緣》分別走向寫實與寫意兩種路向，《傾城之戀》著重外在具體景象，意欲還原歷史現場，卻拍不出真實的上海，香港部分刻意增添時代背景，又徒然落得滑稽刻意，更因輕忽了微妙的人際關係和內在心理的掌握而顯浮面。電影《半生緣》轉為關注主角內心情感，退離歷史現場讓時空背景模糊化，唯一可和戰爭扯得上關連的，是遭逢變故後的曼楨教書時，一字一句唸出杜甫〈春望〉全詩：「國破山河在，城春草木生……」然頗顯突兀

未見明確指涉，影片刪略對時代背景的鋪陳，運用黃灰色調的鏡頭和古典情調的配樂呈現歷史感。

《半生緣》原著隱含上海和南京的雙城對照，小說藉一鵬和翠芝欲往上海置辦嫁妝以及文嬾的評述，突顯上海的時髦便利和南京相對的傳統保守。改編電影刻意泯除上海的商業特性，營造市井弄堂的生活況味，導演不刻意仿古和重現，反欲呈現主觀詮釋的印象，取上海外景拍出東歐氛圍，南京則別具幽緩沉舊的古城氣息。舞台劇的雙城則僅存於言說，如何杏楓所指：「上海是一個懸浮於歷史時空的符號。這個符號未有指涉何時何世何地，不帶國家論述的歷史記憶，甚至算不上是一個懷舊的渲染。」<sup>87</sup>或與編導林奕華和胡恩威皆出生於香港、留學英國的經歷攸關，舞台劇將上海化作抽離歷史脈絡的普遍存在，無意呈現歷史而著重賦予現代意涵，上海成為架空的符碼和虛擬的空間，故事可能發生在任何空間。相較於此，《傾城之戀》原著以上海為主體而香港為他者，改編電影和舞台劇都側重香港，且以粵語發音突顯香港特性，舞台劇原編劇陳冠中和其後編導毛俊輝，皆出生於上海、成長於香港、曾旅居美國，改編劇則明顯偏向認同香港。

《半生緣》改編電影和舞台劇淡化特定時空，然極力捕捉時光流逝之感。小說幾度描寫主角戀愛時和失戀後對時間流速的不同感受，一開頭即敘述曼楨和世鈞別後時光飛馳，相戀的幾年卻彷彿經歷了一切哀樂，「日子過得真快，尤其對於中年以後的人，十年八年都好像是指顧間的事。可是對於年輕人，三年五載就可以是一生一世。」描寫曼楨和世鈞熱戀時論及婚嫁，「他們在沉默中聽見那蒼老的呼聲漸漸遠去。這一天的光陰也跟著那呼聲一同消逝了。這賣豆腐乾的簡直就是時間老人。」當曼璐和豫瑾

---

<sup>87</sup> 何杏楓 He Xingfeng, 〈華麗緣中的愛玲女神——《樸廉紳士》、《半生緣》和進念舞台改編探論〉“Hua li yuan zhong de Ailing nushen——Pu lian shenshi, Ban sheng yuan han Jin Nian wutai gaibian tanlun”, 頁 139。

舊情人重逢，「只覺得那似水流年在那裡滔滔地流著。」<sup>88</sup>將不同生命和情感階段對時間流逝的心理感受，刻畫得極為微妙而精準。電影則多次安排世鈞於火車和電車行進間回想戀人情態與往事，呈現思緒流淌及年華似水，藉火車行駛於隧道內迎向前方出口的光，營造出時間悠長又倏忽即逝之感，舞台劇以直射移動的光束和轟轟音效逼真地製造出火車行駛的效果，既應和了小說所謂「時代的列車」，「火車的行駛的確像是轟轟烈烈通過一個時代」，<sup>89</sup>也帶來時光迢遞的蒼茫之感。

從外部走向著重內心狀態，電影和舞台劇各採獨特的敘事方式，並透過距離的調節展現創作者的觀點和態度。張愛玲的眼光慣常疏離清冷，相較而言許鞍華的創作態度更顯親和溫煦，原著全知全能的敘事觀點以文字表現游刃有餘，電影則藉由男女主角各自獨白，讓觀眾貼近其內在心情並感嘆於戀情的錯失；導演以俯瞰的姿態，表露對角色命運同情的關照，鏡頭由窗框或門框外拍攝室內人物，有如局外旁觀者，引領觀眾探入人物受制於命運的處境，部分以遠距離拍攝自然風光的空鏡頭，寓含悲憫的視野，展現滄桑平和、從容淡定的敘事風格；舞台劇則透過讀劇自剖心理狀態，穿插歌舞表達戀愛心情，又藉助說書人旁白補充並俯視角色的掙扎，亦流露悲憫之姿，全劇充滿對原著的尊重，憑悼追懷的不只是逝去的戀情，也是永恆的文本和一去不復返的時光。相比之下電視劇全賴演員誇張演出和直露對白表陳心理，將原著含蓄幽微的情感表達得誇張淺白，便欠缺可堪玩味的內心狀態，並少了創作者眼光的注入和隔著距離的審視。

《半生緣》改編影劇的成果，為所謂「忠於原著」與否提出另一重深刻的省思。許鞍華改編電影秉持忠於原著的原則，然對〈傾城之戀〉原著精神缺乏理解又尋找不到適切電影形式的結果，是如評者所譏評：「將一個顛覆才子佳人的故事拍成了才子佳人的套路」，「看似『忠實原著』，

---

<sup>88</sup> 以上引文見於張愛玲 Eileen Chang，《半生緣》*Ban sheng yuan*，頁 3、102、142。

<sup>89</sup> 張愛玲 Eileen Chang，《半生緣》*Ban sheng yuan*，頁 81。

實際上就是一種失卻了原著神韻的機械複製」，<sup>90</sup>消泯原著諷刺意涵和象徵意義，也悖反了原著精神。電影《半生緣》的改編雖也遭評議為：「走在原典的老步伐當中，在轉化之中沒有提升，在時代感上欠缺當代眼光的灌注」<sup>91</sup>，然透過圓熟的電影形式加以巧妙轉化並蘊含導演獨特的視野。胡雪揚改編《半生緣》相較於其他電視劇《金鎖記》、《傾城之戀》對情節大肆竄改，堪稱較忠於原著的一部，然而增添過多佐料和泯除心理描繪的結果，仍走上與原著類型迥異的瓊瑤劇路線。至於林奕華改編舞台劇，以讀劇、投影方式照搬原著對白和評述，看似忠於原著內容，卻在形式上尋求變化，運用影像和音效詮解原文，賦予多層次的現代意涵。換言之，若「忠於原著」僅停留在照本宣科的表象層次，以影像和演出直譯原著，不僅未能深入張愛玲小說豐富多義的內涵和層次，還可能適得其反背離了原著精神，唯靈活運用影劇獨特形式詮釋原著精神，並賦予時代觀點的改編，方能成就獨立而完足的新文本，和原文本產生豐沛的互文關係和對話空間。

---

<sup>90</sup> 丁曉萍 Ding Xiaoping、張志豪 Zhang Zhihao，〈小說〈傾城之戀〉改編電影後的精神錯位〉“Xiaoshuo ‘Qing cheng zhi lian’ gaibian dianying hou de jingshen cuowei”，《紹興文理學院學報（哲學社會科學）》[*Shaoxing wenli xueyuan xuebao (zhexue shehui kexue)*]卷29期1[vol. 29, no.1]（2009年1月），頁100、102。

<sup>91</sup> 龐奴 Pang Nu，〈十八春，半生緣——一個戀／觀者的論述〉“*Shi ba chun, Ban sheng yuan*——yi ge lian/guan zhe de lunshu”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期481 [no. 481]（1997年9月），頁63。

## 徵引文獻

- 丁曉萍 Ding Xiaoping、張志豪 Zhang Zhihao，〈小說〈傾城之戀〉改編電影後的精神錯位〉“Xiaoshuo ‘Qing cheng zhi lian’ gaibian dianying hou de jingshen cuowei”，《紹興文理學院學報（哲學社會科學）》[*Shaoxing wenli xueyuan xuebao (zhexue shehui kexue)*]卷 29 期 1[vol. 29, no.1]，2009 年 1 月，頁 99-103。
- 于善祿 Yu Shanlu，〈敘事劇場 劇場敘事〉“Xushi juchang, juchang xushi”，《明報月刊》[*Mingbao yuekan*]期 469[no. 469]，2005 年 1 月，頁 110-111。
- 王寅 Wang Yin，〈許鞍華：電影不是唯一表達方式〉“Ann Hui: dianying bu shi weiyi biaoda fangshi”，《藝術不是唯一的方式——當代藝術家訪談錄》*Yishu bu shi weiyi de fangshi——dangdai yishujia fangtanlu*，上海 [Shanghai]：上海書店[Shanghai shudian]，2007 年，頁 74-81。
- 王曉玲 Wang Xiaoling，〈《半生緣》小說與電影之比較〉“Ban sheng yuan xiaoshuo yu dianying zhi bijiao”，《蕪湖職業技術學院學報》[*Wuhu zhiye jishu xueyuan xuebao*]卷 9 期 2[vol. 9, no. 2]，2007 年，頁 72-74。
- 毛俊輝 Mao Junhui，〈他來自香港〉“Ta laizi Hong Kong”，《新劇本》[*Xin juben*]期 4[no. 4]，2006 年，頁 6-7。
- 方梓勳 Fang Zixun，〈《新傾城之戀 2005》的疏離感〉“Xin Qing cheng zhi lian 2005 de shuligan”，「香港話劇團」網站“Hong Kong huajutuan” wangzhan，[http://www.hkrep.com/tc\\_chi/articles/20050912-1.html](http://www.hkrep.com/tc_chi/articles/20050912-1.html)，2008 年 5 月 9 日下載。
- 立賢 Lixian，〈半生尋覓半生緣 許鞍華終於如願〉“Bansheng xunmi Ban sheng yuan, Ann Hui zhongyu ruyuan”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 480[no. 480]，1997 年 9 月，頁 48-49。
- 石琪 Shi Qi，〈三談《半生緣》——應該學習張愛玲編劇法〉“San tan Ban sheng yuan——yinggai xuexi Eileen Chang bianju fa”，《石琪影話集》

- Shi Qi ying hua ji*, 香港[Hong Kong]: 次文化堂出版社[Ci wenhua tang chubanshe], 1999年, 頁94-95。
- , 〈《半生緣》之人性變態——少了一段慘情〉“*Ban sheng yuan zhi renxing biantai—shao le yiduan canqing*”, 《石琪影話集》*Shi Qi ying hua ji*, 香港[Hong Kong]: 次文化堂出版社[Ci wenhua tang chubanshe], 1999年, 頁92-93。
- , 〈重談《傾城之戀》——一盤心理智能的棋局〉“*Zhong tan Qing cheng zhi lian—yi pan xinli zhineng de qiju*”, 《石琪影話集》*Shi Qi ying hua ji*, 香港[Hong Kong]: 次文化堂出版社[Ci wenhua tang chubanshe], 1999年, 頁61-62。
- 李小良 Li Xiaoliang, 〈歷史的消退——《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉“*Lishi de xiaotun—Shi ba chun yu Ban sheng yuan de xiaoshuo han dianying*”, 劉紹銘 Liu Shaoming、梁秉鈞 Liang Bingjun、許子東 Xu Zidong 編, 《再讀張愛玲》*Zai du Eileen Chang*, 香港[Hong Kong]: 牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe], 2002年, 頁71-89。
- 李彥 Li Yan, 〈林心如讚吳倩蓮半生緣盡上海灘〉“*Lin Xinru zan Wu Qianlian Ban sheng yuan jin Shanghaitan*”, 《北京青年報》[*Beijing qingnian bao*] 2002年7月23日。「南方網」Nanfang wang, <http://www.southcn.com/ent/celeb3/zhaoyazhi/news/200505111221.htm>, 2010年3月5日下載。
- , 〈《半生緣》不像張愛玲像瓊瑤?〉“*Ban sheng yuan bu xiang Eileen Chang xiang Qiongyao?*”, 《北京青年報》[*Beijing qingnian bao*] 2003年9月21日。「新浪網」Xinlang wang, <http://ent.sina.com.cn/2003-09-21/0557203988.html>, 2010年3月5日下載。
- 何杏楓 He Xingfeng, 〈「今夜你們唱甚麼歌」——論香港話劇團的《(新)傾城之戀》〉“*Jinye nimen chang shenme ge—lun Hong Kong huajutuan de (Xin) Qing cheng zhi lian*”, 《香港戲劇學刊》[*Hong Kong xiju xuekan*] 期4[no. 4], 2003年1月, 頁237-260。

- ，〈死生契闊——香港話劇團《2005 新傾城之戀》〉“*Si sheng qi kuo*——*Hong Kong huajutuan 2005 Xin Qing cheng zhi lian*”，《香港文學》[*Hong Kong wenxue*]期 255[no. 255]，2006 年 3 月，頁 51。
- ，〈華麗緣中的愛玲女神——《樸廉紳士》、《半生緣》和進念舞台改編探論〉“*Hua li yuan zhong de Ailing nushen*——*Pu lian shenshi, Ban sheng yuan han Jin Nian wutai gaibian tanlun*”，林幸謙 Lin Xingqian 編，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Eileen Chang: wenxue, dianying, wutai*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，2007 年，頁 128-161。
- ，〈銀燈下，向張愛玲借來的「香港傳奇」——論許鞍華《傾城之戀》的電影改編〉“*Yindeng xia, xiang Eileen Chang jie lai de ‘Hong Kong chuanqi’*——*lun Ann Hui Qing cheng zhi lian de dianying gaibian*”，林幸謙 Lin Xingqian 編，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Eileen Chang: wenxue, dianying, wutai*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，2007 年，頁 89-126。
- 里岩 Liyan，〈許鞍華和誰結下半生緣？〉“*Ann Hui han shei jie xia Ban sheng yuan?*”，《大眾電影》[*Dazhong dianying*]期 5[no. 5]，1997 年，頁 26。
- 吳戈 Wu Ge，〈感受《傾城之戀》〉“*Ganshou Qing cheng zhi lian*”，2006 年 6 月 18 日「中華戲劇學會文藝會訊」網站“*Zhonghua xiju xuehui wenyi huixun*” wangzhan，<http://www.com2.tw/chta-news/2006-6/chta-0606-b5.htm>，2008 年 11 月 2 日下載。
- 林奕華 Edward Lam，〈假如，拍《半生緣》的是我〉“*Jiaru, pai Ban sheng yuan de shi wo*”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 480 [no. 480]，1997 年 9 月，頁 50-51。
- ，〈許鞍華糟蹋了《半生緣》〉“*Ann Hui zaota le Ban sheng yuan*”，《信報》[*Xinbao*]1997 年 9 月 11 日。
- ，〈有本書叫《半生緣》，有部電影又叫《半生緣》〉“*You ben shu jiao*

- Ban sheng yuan, you bu dianying you jiao Ban sheng yuan*”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期 481[no. 481]，1997 年 9 月，頁 64。
- ，〈導演的話〉“Daoyan de hua”，《半生緣場刊》*Ban sheng yuan changkan*，香港[Hong Kong]：進念·二十面體[Jinnian, ershi mian ti]，2004 年，頁 7-9。
- ，〈性格，決定了愛情和命運——我與張愛玲的《半生緣》〉“Xingge, jue ding le aiqing han mingyun——wo yu Eileen Chang de *Ban sheng yuan*”，《表演藝術》[*Biaoyan yishu*]期 137[no. 137]，2004 年 5 月，頁 48-51。
- 林以亮（宋淇）Lin Yiliang (Song Qi)，〈私語張愛玲〉“Siyu Eileen Chang”，《明報月刊》[*Mingbao yuekan*]期 123[no. 123]，1976 年，頁 19-23；收錄於陳子善 Chen Zishan 編，《私語張愛玲》*Siyu Eileen Chang*，臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1981 年，頁 32-45。
- 林志明 Lin Zhiming，〈恰如其分評《半生緣》多媒體的應用〉“Qiaruqifen ping *Ban sheng yuan* duomeiti de yingyong”，《民生報》[*Minsheng bao*]2004 年 6 月 16 日，A12 版（文化風信）[A12 ban (Wenhua fengxin)]。
- 周潞鷺 Zhou Lulu，〈無法迴避的「十四年」——試論張愛玲小說《半生緣》的影視改編〉“Wufa huibi de ‘shisi nian’——shilun Eileen Chang xiaoshuo *Ban sheng yuan* de yingshi gaibian”，《名作欣賞》[*Mingzuo xinshang*]期 6[no.6]，2009 年，頁 138-141。
- 周慧玲 Zhou Huiling，〈為什麼我們需要張愛玲〉“Wei shenme women xuyao Eileen Chang”，《民生報》[*Minsheng bao*]2004 年 6 月 16 日，A12 版（文化風信）[A12 ban (Wenhua fengxin)]。
- 金宏達 Jin Hongda，〈論〈十八春〉〉“Lun *Shi ba chun*”，于青 Yu Qing、金宏達 Jin Hongda 編，《張愛玲研究資料》*Eileen Chang yanjiu ziliao*，福州[Fuzhou]：海峽文藝出版社[Haixia wenyi chubanshe]，1994 年，頁 389-402。

- 高全之 Gao Quanzhi,〈本是同根生：為《十八春》、《半生緣》追本溯源〉“Ben shi tonggen sheng: wei Shi ba chun, Ban sheng yuan zhuibensuyuan”,《張愛玲學：批評·考證·鉤沉》Eileen Chang xue: piping, kaozheng, gouchen, 臺北[Taipei]：一方出版社[Yifang chubanshe], 2003年, 頁247-265。
- ,〈大我與小我——《十八春》、《半生緣》的比對與定位〉“Dawo yu xiaowo——Shi ba chun, Ban sheng yuan de bidui yu dingwei”,《張愛玲學：批評·考證·鉤沉》Eileen Chang xue: piping, kaozheng, gouchen, 臺北[Taipei]：一方出版社[Yifang chubanshe], 2003年, 頁267-291。
- 胡蘭成 Hu Lancheng,《今生今世》Jinsheng jinshi, 臺北[Taipei]：三三出版社[Sansan chubanshe], 1990年。
- 姚堯 Yao Yao,〈許鞍華：「電影值得你永遠追個不停」〉“Ann Hui: ‘Dianying zhide ni yongyuan zhui ge buting’”,《電影》[Dianying]期5[no. 5], 2009年, 頁16-19。
- 張愛玲 Eileen Chang,《半生緣》Ban sheng yuan, 臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1991年。
- ,《流言》Liu yan, 臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1991年。
- ,《傾城之戀》Qing cheng zhi lian, 臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1991年。
- ,《紅樓夢魘》Hong lou meng yan, 臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1977年。
- ,《十八春》Shi ba chun,《張愛玲文集》[Eileen Chang wenji]卷3[vol. 3], 合肥[Hefei]：安徽文藝出版社[Anhui wenyi chubanshe], 1997年。
- ,《小團圓》Xiao tuanyuan, 臺北[Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 2009年。
- 張鳳麟 Zhang Fenglin,〈《半生緣》一部由張愛玲小說世界轉化成影像世界的創作〉“Ban sheng yuan yibu you Eileen Chang xiaoshuo shijie

- zhuanhua cheng yingxiang shijie de chuanguo”，《影話連篇》*Ying hua lianpian*，香港[Hong Kong]：鳳麟工作室出版社[Fenglin gongzuoshi chubanshe]，1998年，頁88-89。
- 陳正熙 Chen Zhengxi，〈好沉重的林奕華留言〉“Hao chenzhong de Edward Lam liuyan”，《表演藝術》[*Biaoyan yishu*]期116 [no. 116]，2002年8月，頁30-31。
- ，〈再談張愛玲與林奕華的半生緣〉“Zai tan Eileen Chang yu Edward Lam de *Ban sheng yuan*”，《美育》[*Meiyu*]期143 [no. 143]，2005年1月，頁44-47。
- 陳冠中 Chen Guanzhong、毛俊輝 Mao Junhui、喻榮軍 Yu Rongjun，〈新傾城之戀(劇本)〉“Xin Qing cheng zhi lian (Juben)”，《新劇本》[*Xin juben*]期6 [no. 6]，2005年，頁29-52。
- 陳嘉恩 Chen Jiaen，〈滬港雙城記：論〈傾城之戀〉與《新傾城之戀 2002》的時空意識書寫〉“Hu Gang shuang cheng ji: lun ‘Qing cheng zhi lian’ yu *Xin Qing cheng zhi lian 2002* de shikong yishi shuxie”，2005年7月南京大學與上海戲劇學院主辦「中國戲劇——從傳統到現代」國際研討會“Zhongguo xiju——cong chuantong dao xiandai” guoji yantaohui。「香港話劇團」網站 Hong Kong huajutuan wangzhan，[http://www.hkrep.com/tc\\_chi/articles/20050831-1.html](http://www.hkrep.com/tc_chi/articles/20050831-1.html)，2008年5月9日下載。
- 陳耀成 Chen Yaocheng，〈許鞍華談《傾城之戀》〉“Ann Hui tan *Qing cheng zhi lian*”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期136 [no. 136]，1984年，頁3-5，收錄於李幼新 Li Yousin 編，《港臺六大導演》*Gang Tai liou da daoyan*，臺北[Taipei]：自立晚報出版社[Zihli wanbao chubanshe]，1986年，頁200-201。
- 莊宜文 Chuang Yiwen，〈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〉“Bainian chuanqi de xiandai yanyi——*Jin suo ji xiaoshuo gaisie yu yingju gaibian de kuawenbensing*”，收錄於林幸謙 Lin Xingqian 編，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Eileen Chang: wenxue,*

- dianying, wutai*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，2007年，頁97-127。
- 黃宇鵬 Huang Yupeng 整理，〈香港製造的上海世故——李歐梵與毛俊輝對談〉“Hong Kong zhizao de Shanghai shigu——Li Oufan yu Mao Junhui duitan”，《am post》[*am post*]期22 [no. 22]，2006年2月，頁22-25。
- 黃淑嫻 Huang Shuxian，〈許鞍華電影中的女性書寫〉“Ann Hui dianying zhong de nuxing shuxie”，劉現成 Liu Xiancheng 編，《拾掇散落的光影：華語電影的歷史、作者與文化再現》*Shiduo sanluo de guangying: Huayu dianying de lishi, zuozhe yu wenhua zaixian*，臺北[Taipei]：亞太圖書出版社[Yatai tushu chubanshe]，2001年，頁175-198。
- 傅葆石 Fu Baoshi 等著，《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》*Chaoqian yu kuayue: Hu Jinqian yu Eileen Chang*，香港[Hong Kong]：香港臨時市政局[Hong Kong linshi shizhengju]，1998年。
- 楊照 Yang Zhao，〈時間殘酷物語——重讀張愛玲的《半生緣》〉“Shijian canku wuyu——chongdu Eileen Chang de Ban sheng yuan”，《印刻文學生活誌》[*Yinke wenxue shenghuo zhi*]期11[no. 11]，2004年7月，頁78-84。
- 榮念曾 Rong Nianceng，〈藝術總監的話〉“Yishu zongjian de hua”，《半生緣場刊》*Ban sheng yuan changkan*，香港[Hong Kong]：進念·二十面體[Jinnian, ershi mian ti]，2004年，頁3-5。
- 廖小勤 Liao Xiaoqin，〈將隱含的情感放大給觀眾——從《十八春》到《半生緣》〉“Jiang yinhan de qinggan fangda gei guanzhong——cong Shi ba chun dao Ban sheng yuan”，《電影文學》[*Dianying wenxue*]期24[no. 24]，2007年，頁30-31。
- 潘梅芳 Pan Meifang，〈《半生緣》：從小說到電影——小說與改編電影的距離〉“Ban sheng yuan: cong xiaoshuo dao dianying——xiaoshuo yu gaibian dianying de juli”，《作家》[*Zuojia*]期16[no. 16]，2002年6月，頁106-111。

- 盧瑋鑾 Lu Weiluan、熊志琴 Xiong Zhiqin 主編，《文學與影像比讀》*Wenxue yu yingxiang bidu*，香港[Hong Kong]：三聯書店[Sanlian shudian]，2007年。
- 盧偉力 Lu Weili，〈漫說許鞍華〉“Man shuo Ann Hui”，鄭保威 Kuang Baowei 編，《許鞍華說許鞍華（增訂版）》*Ann Hui shuo Ann Hui (Zengding ban)*，香港[Hong Kong]：至高圖書有限公司[Zhigao tushu youxian gongsi]，2009年。
- ，〈驀然回首，識盡愁滋味——說許鞍華的獅子山下半生緣〉“Moran huishou, shijin chou ziwei——shuo Ann Hui de shizishan xia *Ban sheng yuan*”，《城市文藝》[*Chengshi wenyi*]卷1期8[vol. 1, no. 8]，2006年9月，頁95-97。
- 龍迎春 Long Yingchun，〈許鞍華解析話劇《金鎖記》：自如解構張愛玲〉“Ann Hui jixi huaju *Jin suo ji: ziru jiegou Eileen Chang*”，《廣州日報》*Guangzhou ribao*，轉引自2009年10月24日「東方新娛樂網」*Dongfang xin yule wang*，<http://big5.eastday.com:82/gate/big5/enjoy.eastday.com/e/20091024/u1a4756609.html>，2010年2月10日下載。
- 魏紹恩 Wei Shaoen，〈淘井獨門秘笈第一式：排演一齣表演唸書的信〉“Taojing dumen miji di yi shi: paiyan yi chu biaoan nianshu de xin”，《明報週刊》[*Mingbao zhoukan*]期1829[no. 1829]，2003年11月，頁77。
- 龐奴 Pang Nu，〈十八春，半生緣——一個戀／觀者的論述〉“*Shi ba chun, Ban sheng yuan*——yi ge lian/guan zhe de lunshu”，《電影雙週刊》[*Dianying shuang zhoukan*]期481[no. 481]，1997年9月，頁62-63。
- Stam, Robert. “Theory and Practice of Adaptation.” In *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, 1-52. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

