

從歷史記憶到懷舊想像

——論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換

莊 宜 文*

摘 要

南來作家劉以鬯吸收海派小說傳統並將之在地化，成為王家衛汲取上海記憶和香港經驗的重要源頭。王家衛將前行作家文本視為引發靈感的媒介，挪用原著意念發展為新文本，運用獨特的電影語彙訴說香港故事和上海懷想。王家衛的影像處理將劉以鬯小說新穎的形式技巧刨光發亮；然將其歷史意義與批判性消解，留取華麗頹靡的生活情調。王家衛對歷史的曖昧態度，較接近張愛玲以個人記憶凌駕大歷史敘事的方式，同樣著重情愛描寫與生活質地的鋪排。本文探討劉以鬯和施蛰存小說與王家衛《花樣年華》、《2046》、《愛神·手》之互文關係，進而勾連港滬雙城的影文連繫。

關鍵詞：劉以鬯、王家衛、施蛰存、海派小說、互文

* 國立中央大學中文系助理教授

投稿日期：96.10.1；接受刊登日期：96.12.20；最後修訂日期：97.1.21

**From Historical Memory to Imaginary Nostalgia:
The Intertextuality of Liu Yi-chang's Fiction and Wong
Kar-wai's Films**

Yi-wen Chuang*

Abstract

Liu Yi-Chang, the representative of writers from Mainland China, crystallized the tradition of Shanghai-style novels and localized the style. Liu's work is an important source of Shanghai memories and Hong Kong experiences for Hong Kong film director Wong Kar-wai, who draws from these texts to create new stories and nostalgia about Shanghai. Wong Kar-wai developed Liu's new style of novel writing in his films, in which historical and critical significance is replaced by glamorous and decadent lifestyle. Wong's ambiguous approach to history is close Eileen Chang's narrative style, in which the importance of personal memories is always placed above the grand history, a style that focuses greatly on the depiction of love relationships and the elaboration of the essence of daily life.

This essay will discuss the intertextuality in Wong's *In the Mood for Love*, 2046, and short film "The Hand" in *Eros*. The paper will further illustrate the connection between Shanghai and Hong Kong as captured in films and fiction.

Keywords: Liu Yi-chang, Wong Kar-wai, Shi Zhe-cun, Shanghai-style novels, intertextuality

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Central University
Received October 1, 2007; accepted December 20, 2007; last revised January 21, 2008.

前言：影像與文學的探戈

王家衛（1958-）電影如幽秘曲折的迷宮，電影文本間巧妙的互涉關係，向來為人津津樂道，尤為顯著的是香港六〇年代三部曲系列：《阿飛正傳》（1990年）、《花樣年華》（2000年）、《2046》（2004年），其中角色形象和身世記憶，情節對話乃至於意象都相指涉銜接。¹此外組構王家衛電影的重要元素：音樂和文學，與電影構成一顯一隱的互文關係，王家衛擅長挪用音樂（appropriated score），²拼貼各種背景風情的音樂以催化電影情境，此亦廣獲討論。嗜讀文學的王家衛，更將前輩作家文本作為靈感重要來源，如唯一的武俠片《東邪西毒》（1994年）發想自金庸（1924-）《神雕俠侶》；三部曲中《花樣年華》與南來作家劉以鬯（1918-）《對倒》（1972年），兩者看似情節無涉卻有千絲萬縷的關係；《2046》的主角形象神似劉以鬯《酒徒》（1963年）；《愛神·手》（2004年）靈感則取自上海新感覺派施蛰存（1905-2003）三〇年代小說〈薄霧的舞女〉（1933年），形成另一種繁複的互文關係。

王家衛電影與前輩作家作品的互文關係少有專文探討，原因或許在於

¹ 香港三部曲多有重複聯繫的部分，角色方面如《阿飛正傳》中旭仔（張國榮飾）去世後，演員梁朝偉在片尾出現，後為《花樣年華》和《2046》的男主角周慕雲，並繼承旭仔的浪子形象；而旭仔「沒腳的小鳥」的自喻，也讓改名咪咪的舞女露露（劉嘉玲飾）在《2046》中猶念念不忘；至如《花樣年華》周慕雲對蘇麗珍（張曼玉飾）未曾說出口的內心獨白：「願不願意跟我走？」成了《2046》反覆出現的關鍵語；意象經營如《花樣年華》片末周慕雲到吳哥窟對著頹壁洞穴訴說深藏心中的秘密，在《2046》片首複製。重複出現的人物和相近的人際關係，點出人世間交遇聚散潛在的微妙規律，而重複的臺詞則成為歷經滄桑後的心靈註腳，種種重複仿如音樂主旋律的變奏，層層複寫銘刻入觀影者的記憶。

² 挪用音樂獨特之處來自作品原初語境，比創作音樂更令觀眾印象深刻，並將其置於一定的文化空間。Jerrold Levinson, "Film and Agency," in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell and Noël Carroll (Madison: university of Wisconsin Press, 1966), 249. 中譯本參見麥永雄、柏敬澤等譯，《後理論：重建電影研究》（北京：中國社會科學出版社，2000年），頁344。

此非直接的改編關係，難以清晰具體地論證。開拍前不習慣先寫好劇本的王家衛，是極具個人風格的電影作者，他藉系列電影傳達同一核心意念，視前行文本為引發靈感的媒介。Karen Kline 曾界定三種改編模式：其一翻譯模式，即忠實再現文本；其二精神模式，乃傳達原著的精神；其三改造模式，電影與原著分庭抗禮，原著是蟬蛻之殼，像幽靈般存在，兩者間僅存在些許聯繫。³王家衛電影多介於後兩者間，與原著關係若即若離，借用部分人物形象、情節或意象，加以挪用發想，融入其所要表達的意念，以獨特的電影語彙發展成新文本，脫離了傳統改編模式。

近來羅伯·史坦（Robert Stam）等電影研究者，指出電影「改編」研究應走出忠於原著的束縛，而以包容開放的態度探討兩者間流動的「互文性」。⁴本文即欲探討王家衛電影與前輩作家作品的互文關係，分析洋溢復古情調的「旗袍三部曲」：《花樣年華》、《2046》、《愛神·手》，對劉以鬯、施蛰存原文本的引用、轉化與改造。其中《花樣年華》和《對倒》，尚不只於單一小說與電影的互涉，而在電影海報、圖文書等副產品間，產生多重互文關係，亦將於論述中分析。身為臺灣研究者，在資料取得上相對困難，特別是香港知名作家劉以鬯，在港出版量甚多，在臺藏書甚少且未獲研究者注意。⁵然而作為港滬雙域外的「第三隻眼」，我欲發掘香港研究者在典律形成過程中忽略的部分，包括王家衛如何汲取劉以鬯作品的時代素材以形塑懷舊氛圍，及對原文本歷史記憶的處理方式，並分析兩人如何汲

³ Karen Kline, "The Accidental Tourist on page and on screen: Interrogating Narrative Theories About Film Adaptation," *Literature/film Quarterly* 24, no. 1 (1996): 70-83. 中譯與延伸解說見阮秀莉，〈有點俗又不太俗：《英倫情人》的影本和文本——兼論文學改編電影的模式〉，《電影欣賞》卷 16 卷期 3（1998 年 5 月），頁 21-31。

⁴ Robert Stam and Alessandra Raengo, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Oxford: Blackwell, 2005): 24-31.

⁵ 關於取得劉以鬯作品的方式，筆者朝幾個方向進行：除在臺灣各大圖書館借閱影印書籍，亦赴港購書且於圖書館影印臺灣未收藏書籍，並向師長借閱書籍，期間曾獲李瑞騰老師、政大曾秀萍學妹和香港中大曹玉騫同學協助，謹在此致謝。

取海派小說養分，融入香港在地精神與個人觀點，進而勾連港滬雙城的影文系譜。

壹、雙城影文繫連

王家衛出生於上海，五歲跟父母移居香港，九〇年代以降其以香港為背景的电影系列，皆充滿上海情懷。《阿飛正傳》中旭仔的養母、《花樣年華》的房東太太（皆為潘迪華飾）和女主角蘇麗珍都是上海人，且片中也常出現上海方言；《花樣年華》和《愛神·手》分別在泰國和港澳拍攝，卻營造出濃郁的舊上海風華及情調。長四十歲的南來作家劉以鬯，正是王家衛捕捉上一輩由滬來港移民者的具體形象來源。劉以鬯原名劉同繹，一九一八年生於上海，一九四九年遷居香港，⁶從事編輯和創作，曾在商業社會的壓力下長年賣文為生，具自傳色彩的長篇代表作《酒徒》，描寫落魄文人生活與內心掙扎，並反思香港文學發展與文化現象。⁷而王家衛六〇年代移居香港時，隔鄰即住著一位昔日上海知名記者，因賣文為生成日苦悶喝酒，令其印象深刻，此一親身見聞正與《酒徒》內容頗為近似，是以王家衛一直想將此作搬上銀幕，然此書的電影版權已先出售他人，不能直接改編，《花樣年華》和《2046》中周慕雲的原型即來自於劉以鬯，兩部電影皆插錄《對倒》及《酒徒》引文字卡，王家衛希望藉此讓觀眾認識劉以鬯其人其作。⁸

⁶ 易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁2。

⁷ 劉以鬯曾言：「賣文，因為做編輯的收入太少。……不賣文，無法應付生活所需。」「香港是一個商業社會，用心寫的文章不容易賣出，容易賣出的文章多數是媚俗的。因此，當我企圖將賣文作為謀生工具時，我必須接受金錢控制文學的事實。」劉以鬯，〈我為什麼寫〈酒徒〉〉，原載香港《文匯報》（1994年7月24日）。轉引自易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁62。

⁸ 王家衛訪談見藍祖蔚，〈所有的記憶都是潮濕的——王家衛談文學與美學〉，《自由時報·副刊》，2004年10月15-16日。

細細尋繹王家衛電影，劉以鬯小說留痕尚不止於此，《愛神·手》靈感固取自施蛰存〈薄霧的舞女〉，亦與劉以鬯其他小說巧合聯繫，將置後闡述。實則從上海新感覺派大師施蛰存，至六、七〇年代左右劉以鬯的香港書寫，已隱然聯繫起一條繁複卻清晰的港滬文學譜系。劉以鬯三〇年代在上海念中學時，除喜愛閱讀具強烈抗日意識的作品，也深受當時活躍於文壇的新感覺派作家穆時英（1912-1940）小說吸引，並受其影響創作。新感覺派以繁華頹廢的都市生活為背景，揭示現代人複雜的生存狀態與孤獨茫惑的心理感受，寫作技巧常見時空跳躍並將主觀感覺投射至客體，⁹這些特點在劉以鬯少作即初露端倪：〈流亡的安娜·芙洛斯基〉（1936年）「嘗試用接近新感覺派的手法」，描寫出身貴族的白俄女子流落上海霞飛路邊的困頓與掙扎；¹⁰大學時除創作取材時代現實且具民族意識的作品，並進行小說技巧的實驗，移居重慶後發表的創作〈露薏沙〉（1945年），描寫上海抗日地下工作者的生活，雖是革命加戀愛的模式，卻融入上海都市浮華風情與新感覺派寫作技巧，此兩部少作都受穆時英影響。¹¹

劉以鬯赴港後六〇年代初代表作《酒徒》，藉主角觀點列舉穆時英小說《公墓》（1933年）等「是相當優秀的作品」。《酒徒》曾被譽為中國第一部用意識流技巧創作的小說，劉以鬯對此很感不安，表示在三〇年代已知意識流小說，但對其小說技巧和美學觀念不甚瞭解，《酒徒》雖運用意識流手法，但著重的是時間的蒙太奇。¹²無論是意識流或劉氏所謂「時間

⁹ 上海新感覺派受日本新感覺派影響，其文學特色可見嚴家炎，《新感覺派小說選·前言》（北京：人民文學出版社，1985年）；楊義，《京派與海派綜論》（北京：中國社會科學出版社，2003年）等專論。

¹⁰ 原刊於劉以鬯，《酒徒》（香港：獲益出版公司，2005年），頁100，再版時刪除；轉引自易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁96。

¹¹ 〈流亡的安娜·芙洛斯基〉原載於上海《人生畫報》卷2期6（1936年5月10日）。〈露薏沙〉原名〈地下戀〉，刊於重慶《文藝先鋒》卷7期8（1945年9月），收錄於劉以鬯編，《劉以鬯卷》（香港：三聯書局，1991年），頁12-50。關於劉以鬯受穆時英影響的部分，見於易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁8、28。

¹² 《八方》文藝叢刊第6期（1987年8月），頁62。轉引自周偉民、唐玲玲《論東方詩

的蒙太奇」，都是新感覺派小說家慣用的手法，後者尤其受到電影技巧影響。即至七〇年代初長篇小說《對倒》，一開頭以新感覺派片段印象式筆法描寫香港：

它是一粒珠。……它是天堂。……它是購物者的天堂。……它是「匪市」。……它是一棵無根的樹。……它的時間是借來的。……它是一隻躺在帆船上的睡狗。……¹³

以短句營造出都會迅急的節奏感和虛浮的存在感。同年發表的短篇小說〈第二天的事〉（1972年），描寫前晚參加派對的青年，尋址造訪令他驚豔的少女，途中不斷回想舞會情景，全文以兩種敘事方式輪番交錯：第三人稱限制觀點敘述現在進行的事件，第一人稱主觀回憶交代昨夜經歷；前者以精簡俐落的短句分段，後者以粗體字區隔並運用意識流手法，頗具新感覺派特色。至於結構形式對稱並列的實驗創新手法，及末尾出人意表的失落結局，則為劉以鬯小說擅長經營的特質。¹⁴

對穆時英作品欣賞效法之餘，劉以鬯也提出精闢犀利的批評，論作〈雙重人格：矛盾的來源〉（1972年）指出穆氏在三〇年代創作了《南北極》（1934年）和《公墓》兩種風格截然不同的小說，《南北極》受左翼文學影響，以寫實筆法表現基層生活，與作家生活型態迥異；《公墓》則以新感覺派的觀點技巧和知識份子語彙，描寫都市浮華生活，取材自個人生活閱歷，兩種風格迥異如出自不同作家之手，顯示雙重人格的傾向；劉以鬯

化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》（北京：中國社會科學出版社，1997年），頁54-55。

¹³ 劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁67。

¹⁴ 〈第二天的事〉收於劉以鬯編，《劉以鬯卷》（香港：三聯書局，1991年），頁232-237。此外劉以鬯以黑白色調為軸心的系列小說《黑色裡的白色 白色裡的黑色》，似也受到穆時英小說視覺意象的啟發，穆氏〈夜總會裡的五個人〉（1933年）中：「白的檯布旁邊坐著穿黑禮服的男子：黑的和白的一堆：黑頭髮，白臉，黑眼珠子，白領子，黑領結，白的漿褶襯衫，黑外褂，白背心，黑褲子……黑的和白的……」即將黑白色彩意象並比。摘自吳歡章主編，《海派小說精品》（上海：復旦大學，1996年），頁566。

並稱讚〈上海的狐步舞〉(1932年)、〈夜總會的五個人〉(1933年)等作追求新形式，在同時代鶴立雞群，但也因過份重視形式吞噬了內容。¹⁵劉以鬯自身也追求技巧的創新，但不至如其評穆氏所言「形式雖美而內容貧乏」，¹⁶其小說創作約可分三大類型，產量最多的是描寫都會生活具現代主義色彩之作，如《酒徒》、《對倒》等；其次是古典故事新編，如〈寺內〉(1964年)、〈蛇〉(1978年)等；¹⁷另有少數以寫實筆法描寫基層生活之作，如〈亞財與細女〉(1960年)等。最受文壇矚目且獲影劇改編青睞的是第一類型，趨近於郁達夫的頹廢風格及新感覺派傳統，而劉以鬯汲取上海文學傳統使之在地化，呈現香港商業社會型態與特殊處境，在描寫浮華城市中人際疏離之餘，更深入人物內在掙扎並進行反思。此外，劉以鬯和移居香港的海派作家徐訐(1908-1980)、葉靈鳳(1904-1975)亦有交誼並曾撰寫評文，前者也嘗試意識流寫作技巧，後者則介於新感覺派實驗精神和通俗小說流脈間。

劉以鬯作品深受海派小說影響，而海派小說素來與電影淵源深厚，從上海二〇年代風格頹廢的郁達夫(1896-1945)、三〇年代新感覺派施蛰存、劉呐鷗(1900-1939)和穆時英，以迄四〇年代融會新感覺派和鴛鴦派的張愛玲，¹⁸皆對電影深感興趣且頗有研究，甚至參與電影工作，並常在作品中運用電影技巧。李歐梵曾指穆時英〈上海的狐步舞〉對舞廳的描

¹⁵ 劉以鬯，〈雙重人格：矛盾的來源〉原載於《四季》創刊號(1972年11月)，收錄劉以鬯編，《劉以鬯卷》(香港：三聯書局，1991年)，頁195-202。

¹⁶ 劉以鬯，〈雙重人格：矛盾的來源〉，劉以鬯編，《劉以鬯卷》，頁198。

¹⁷ 〈寺內〉改寫自〈鴛鴦傳〉，〈蛇〉改寫自〈白蛇傳〉，此兩篇小說收錄於劉以鬯，《不是詩的詩》(香港：獲益出版社，2001年)。施蛰存也曾撰寫多篇故事新編小說，代表作如〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉、〈石秀〉等。

¹⁸ 海派文學相對於質樸傳統的京派，以商業性格著稱，從鴛鴦蝴蝶派、三〇年代新感覺派，至四〇年代新市民文學蘇青、張愛玲等，皆大體言情並呈現現代消費型態。郁達夫作品受現代主義影響，與郭沫若等組成的創造社，又影響施蛰存、劉呐鷗、穆時英等新感覺派作品風格，然論者對其是否屬海派作家未有定論。參見楊義，《京派與海派綜論》(北京：中國社會科學出版社，2003年)，頁30。

寫有如「以繚亂鏡頭組成的蒙太奇」，「攝影機以不停的移動創造一種令人暈眩的效果」¹⁹：

蔚藍的黃昏籠罩著全場，一只 Saxophone 正伸長了脖子，張著大嘴，嗚嗚地衝著他們嚷。當中那片光滑的地板上，飄動的裙子，飄動的袍角，精緻的鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬鬆的頭髮和男子的臉。男子的襯衫的白領和女子的笑臉。伸著的胳膊，翡翠墜子拖到肩上。整齊的圓桌子的隊伍，椅子卻是凌亂的。暗角上站著白衣侍者。……²⁰

此段輕巧的短句如一個個特寫鏡頭，捕捉舞池中形形色色的人物與服飾，後兩句距離漸次拉遠轉至中鏡頭，即運用電影剪接技巧。

同樣擅長運用電影蒙太奇技巧，穆時英藉以捕捉都市尖端的浮花浪蕊，深受佛洛伊德精神分析學影響的施蛰存，則關注角色內在心理變化。〈梅雨之夕〉（1929年）的男主角在落雨的黃昏為陌生女子撐傘，一路浮想翩翩，「我偶然向道旁一望，有一個女子倚在一家店裡的櫃上。用著憂鬱的眼光，看向著我，或者也許是看著她。我忽然好像發現這是我底妻，她為什麼在這裡？我奇怪。」²¹主角只是繼續行走，此一插入鏡頭營造出近乎超現實的情境，也暗合主角恐懼其行徑和心理被人識破的潛意識。新感覺派小說的敘述特點和電影技巧多有相符之處，作家著重女體描寫，有如好萊塢主流電影慣以男性凝視角度，進行女體局部特寫，女性成為被注視、被物化的他者；論者也曾指出新感覺派小說情節破碎、以場景代替敘述、不連續句法等手法營造出來的「空間形式小說」，及如萬花筒般片斷

¹⁹ 李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000年），頁 207-208。

²⁰ 吳歡章主編，《海派小說精品》（上海：復旦大學，1996年），頁 528-529。

²¹ 吳歡章主編，《海派小說精品》，頁 297。關於施蛰存小說的蒙太奇技巧，郭詩詠〈論施蛰存小說「技術化視覺性」與心理分析之關係〉中亦有相關分析，《電影欣賞》卷 20 期 4（2002年9月），頁 18-29。

破碎的性質與結構特點，正與電影多樣可變的觀點、圖象本質、蒙太奇手法以及段落轉換的技巧可相對應。²²

從根源來看，九〇年代以降王家衛《花樣年華》、《2046》、《愛神·手》系列電影，實與海派小說脈絡有其聯繫，和新感覺派浮華都會風情、錯綜男女情愛情節和個體茫惑孤寂的心理狀態相合，《2046》頹廢浪蕩的情調近似郁達夫的風格，《花樣年華》、《愛神·手》則具張愛玲華麗中見蒼涼的風格和細緻綿密的質地。新感覺派小說不重情節而關注人際狀態與人物心理，表面時間短而心理時間長，王家衛電影亦有此特性，他著名的慢鏡頭（slow motion）舒緩優雅，可在「熟悉的主題中發現完全陌生的運動主題」，²³以強化內在戲劇張力；並擅以前景遮蔽中景的鏡頭顯出空間的狹迫；以徐緩的橫搖鏡頭（pan）帶出節奏感；以深焦鏡頭（deep focus）營造幽秘迴旋的氛圍，呈現如萬花筒般繽紛片段的都會場景。電影鏡頭多次聚焦在女體的局部，如《愛神·手》的華小姐和《2046》中白玲分以手、腳的特寫入鏡，成為煽惑男性的情慾象徵；旗袍包裹的女性軀體在王家衛鏡頭下搖曳生姿，衣飾花紋與佈景圖飾相映。王家衛的鏡頭捕捉的是香港，也是上海。「每一個蝴蝶都是從前的一朵花的鬼魂，回來尋找它自己。」²⁴透過華麗繽紛的影像，上海風華仿若再現，而香港觀點也盡在其中。

貳、那個時代已過去

——《對倒》與《花樣年華》的多重互文

劉以鬯常將自身作品改寫為不同版本，並被後代編導改編為影劇，亦

²² 李今，《海派小說與現代都市文化》（合肥：安徽教育出版社，2000年），頁168。

²³ 班雅明著，〈可技術複製時代的藝術作品〉，王炳鈞、楊勁譯，《經驗與貧乏》（天津：百花文藝出版社，1999年），頁284。

²⁴ 張愛玲，《流言·炎櫻語錄》（臺北：皇冠出版社，1991年），頁119。

呈現豐富多元的互文關係。²⁵早在四、五〇年代，劉以鬯小說即被改編為電影，如上海時期《失去的愛情》（1948年）和香港時期《私戀》（1959年）。²⁶代表作《對倒》的互文關係尤為繁雜，劉以鬯將長篇改寫為短篇，再經改編為多種影劇，並有後輩作家挪用其形式、指涉其內容，創作不同文類的新文本，然前此未有論者全面探討，本節以《對倒》和王家衛《花樣年華》為中心，兼及《對倒》與其他文本的互文關係。

《對倒》以七〇年代香港社會為背景，兩位主角一男一女、一老一少相對照，戰時移居香港的淳于白，心中縈繞舊上海繁華和離亂的回憶，不時慨嘆香港二十年來巨大的轉變，而荳蔻少女亞杏則耽於幻想、憧憬未來，他們的思維模式迥然不同，對這城市的觀感大異其趣，沒有交集的兩人幾度擦肩而過，後鄰座一同觀賞電影，又各奔東西。長、短篇版本最大的差異，是短篇刪略了港滬今昔社會情況和生活細節的描寫，節奏更為緊湊。《對倒》非以情節取勝，而憑特殊寫作技巧引起評論界重視，嗜好集郵的劉以鬯取郵學名詞「對倒」（即一正一負的雙連郵票）為名，²⁷結構採雙線平行的敘事方式，至末段合述。以意識流技巧呈現人物內心獨白，藉狹迫空間距離突顯遙遠的心理距離，表現都市人際疏離和個體的孤獨感，嫡傳上海新感覺派小說特色。

²⁵ 不同於其他作家多將短篇小說擴充改寫為長篇，劉以鬯幾乎都在報刊發表連載小說，後結集時再加以刪略改寫。如自傳性長篇小說〈離亂〉（1963年）改寫為中篇〈過去的日子〉（1995年），參見劉以鬯，《寺內·自序》（北京：中國文聯，1995年），頁2；曾在港、新、馬三地報刊發表的中篇〈前途〉（1982），結集時也改為短篇〈一九九七〉（1983年），參見劉以鬯，《一九九七·後記》（臺北：遠景出版社，1984年），頁197。對於常改寫舊作的原因，劉以鬯曾解釋：「小說在報紙連載時必須顧到一般讀者的閱讀興趣」，結集時「可以按照自己的心意修改或重寫。」（《寺內·自序》，頁2）

²⁶ 《失去的愛情》由湯曉丹導演、徐昌霖編劇，《私戀》為王天林導演、上官牧編劇，見易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁46、211；《私戀》相關資料可見香港電影資料館 http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/index_flash.html。

²⁷ 劉以鬯改寫的經過和創作發想見於《對倒·序》（香港：獲益出版公司，2000年），頁21-22。

《對倒》的敘事結構本即富於電影感，一節男主角、一節女主角的敘事方式，有如電影轉場，好似以攝影鏡頭跟拍兩位主角。²⁸小說先是改編為電視短劇（1987年），又轉化入電影《花樣年華》（2000年），後改編為舞臺劇（2003年），而劉以鬯對改編也持開放態度，認為「電視、電影、戲劇和小說本身是不同的媒體，應該可以用不同的手法去表達。」²⁹

最早是香港電臺港臺電視部製作的「小說家族」系列，³⁰改編為片長半小時的電視短劇，將原著年代挪後十年，以八〇年代香港都會為背景，呈現九七前騷動不安的時代氛圍，原著罪惡的城市氣息被擴大和強化，香港成了強盜殺人處處的罪惡淵藪，街道巷弄播放的流行歌曲及電視節目等次文化淺薄浮動。兩位主角身份也加以代換，男主角成了出獄的過氣老大，女主角因反叛離家結識不良少年，屬於過去式和現在式的兩個人，前途同樣茫然無助，和這城市的未來一般無所適從。《對倒》電視劇的市井況味和平實風格，迥異於十餘年後王家衛《花樣年華》電影的華麗風格和前衛手法，和同時期王家衛電影《旺角卡門》（1988年）、《重慶森林》（1994年）氛圍倒有些許近似。洛楓曾指《對倒》電視劇開頭兩位主角在樓梯間錯身而過，和《花樣年華》開頭意象相仿。³¹《對倒》小說和電視劇，同樣可視為《花樣年華》的原本本。

電視劇《對倒》的改編採精神模式，以八〇年代觀點重新詮釋七〇年代原著小說；電影《花樣年華》則接近改造模式，將七〇年代的背景往前推至六〇年代，並以新世紀技巧營造懷舊復古情調，與小說《對倒》的表

²⁸ 王南在〈劉以鬯的《對倒》〉中指出小說結構如「一個分鏡頭劇本」，「每小節隨角色跟拍」。收於劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁252。

²⁹ 〈劉以鬯訪問〉，新域劇團《對倒》場刊（香港新域劇團提供）。

³⁰ 《對倒》電視短劇導演翁偉微、編劇張志成，演員李麗蕊飾阿杏，林正英飾淳于白。筆者曾於2006年10月1日至香港銅鑼灣中央圖書館觀賞此片。

³¹ 洛楓，〈如花美眷——論《花樣年華》的年代記憶與戀物情結〉，原刊於《作家》第14期（2002年2月），頁87-94；收錄於潘國靈、李照興編，《王家衛的映畫世界》（香港：三聯書局，2004年），頁155。

面交會甚少，卻隱含內在聯繫。劉以鬯曾指「《對倒》是一部沒有故事的小說」，「是寫人與人之間間接關係」，³²王家衛《花樣年華》則以含蓄壓抑的劇情表達兩性間距離的拉鋸，英文片名 *In the mood for love* 點出以戀愛心境的探索為主題。比鄰而居的周慕雲和蘇麗珍，各自發現配偶竟與對方伴侶外遇，彼此惺惺相惜下萌發感情，周遠走新加坡，多年後重回香港舊址，與蘇麗珍隔牆錯身而過。電影情節人物和劉以鬯《對倒》幾無交涉，倒經影評人指出和日本小說家小松左京〈殉情〉情節相似，〈殉情〉描寫兩位已婚男女對門而居，配偶都因外遇少在家，孤獨的兩人先是試探為何久不見對方配偶行蹤，彼此皆礙於顏面有所隱瞞，某日兩人再遇後發生婚外情，道破原來是彼此配偶與對方配偶外遇，後選擇一起殉情。³³小說情節前半段與《花樣年華》頗為雷同，緊迫的空間感和試探性對話也相當神似，唯經王家衛否認「抄襲」此小說。

王家衛是否曾接觸過小松左京〈殉情〉並受其影響無從查證，但電影和小說本不同媒介，「抄襲」之說未免太沈重。王家衛特別強調的是《花樣年華》與劉以鬯《對倒》的關連：

對我來說，tête-bêche 不僅是郵票學上的名詞或寫小說的手法，它也可以是電影的言語，是光線與色彩，聲音與畫面的交錯。

³² 劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁17、246。

³³ 小松左京〈殉情〉敘述兩位鄰居各自出門上班，在樓梯處，男人說：「你先請吧。」傍晚回來，又在樓梯相遇，輪到女人說：「這次請你先上吧。」從一樓到四樓，皮鞋響著空虛的聲音。男人問她：「最近，怎沒見到你先生呢？」她回應：「出差去了。」在背對背開門的同時，她忽然問道：「最近，你太太呢？」男人的臉暗了一下：「病了，回故鄉去了。」深秋時男人試探著問：「我能過去聊聊嗎？」他終於說：「有點寂寞……」落霜的日子近了，某夜偶然在窄巷相遇，喝過酒後，兩人便在小旅館過夜。依偎在男人臂彎裏的女人說：「我愛著我丈夫，從沒愛過丈夫以外的人。」男人也邊哭邊說：「我也愛著妻子。即使現在，我也發瘋似地愛她。」其後，這段迷情在漫天霜雪中道破：是他們各自的配偶與對方配偶外遇，最終男女主角雙雙在山裏湖中殉情。吳智，〈電影從來需要故事〉，《電影雙周刊》期537（2000年3月），頁8。

tête-bêche 甚至可以是時間的交錯，一本 1972 年發表的小說，一部 2000 年上映的電影，交錯成一個 1960 年的故事。³⁴

悉心觀察才能發覺，《花樣年華》與《對倒》的「交錯」，除電影中直接引錄《對倒》文句的字卡，以及片尾「特別鳴謝 劉以鬯先生」的斗大字幕之外，還牽連港滬雙城情緣，及影文結構的呼應。

王家衛將《花樣年華》的故事背景設在一九六二年的香港，因為這一年，他隨父母移居香港，那些上海人在香港的生活型態令他緬懷不已：

今天我已經看不到這樣一個圈子，我感覺它消失了。所以我想把這樣一個型態在銀幕上還原。……那批上海人懷念的是 30 年代的上海，他們到香港之後想在那裡重新塑造出一個假上海的世界出來，那是一個很多人對上海的梦想。³⁵

在六〇年代的香港懷念三〇年代的上海，正印合《對倒》中淳于白的舊日情懷：

三十多年前的上海，有許多東西是值得留連，值得懷念的。那些東西已經過去了，再也找不回了。那些東西在香港是找不到的。香港也是冒險家的樂園。但是，香港終究不是上海。它無法產生舊日上海的氣氛。³⁶

終究不是上海，卻試圖要營造舊上海的氣氛，這是《花樣年華》人物的心理背景，也是王家衛的執念。然而淳于白此輩對上海戰亂的回憶，在片中消弭無蹤，只留取瀟灑靡靡之音和滿溢斑斕色調的三〇年代上海生活情調。

³⁴ 王家衛，《《對倒》寫真集》（香港：春光映畫），2000 年。

³⁵ 陳冰，〈《2046》王家衛墨鏡化向自己敬禮〉，《新民周刊》，2004 年 12 月 11 日。

³⁶ 劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000 年），頁 110。

《花樣年華》有三處字卡引自長篇《對倒》，片首：「那是種難堪的相對。她一直羞低著頭，給他一個接近的機會。他沒有勇氣接近。她掉轉身，走了。」原為淳于白回憶三〇年代與初中同窗的純情戀慕，其實並不符合片中周慕雲採取主動而蘇麗珍退卻的關係，卻同樣呈現壓抑含蓄的情感樣態。片末：「那個時代已過去。屬於那個時代的一切都不存在了。」以及「那些消逝了的歲月，彷彿隔著一塊積著灰塵的玻璃，看得到，抓不著。他一直在懷念過去的一切。如果他能衝破那塊積著灰塵的玻璃，他會走向早已消逝的歲月。」³⁷與其說是周慕雲回憶過往的感嘆，倒不如視為王家衛借淳于白的上海回憶，道出自己內在的心聲。正如片中以周璇〈花樣的年華〉點題：「花樣的年華，月樣的精神，冰雪樣的聰明，美麗的生活，多情的眷屬，圓滿的家庭。驀地裡這孤島，籠罩著慘霧愁雲，慘霧愁雲。啊！可愛的祖國，幾時我能夠投進你的懷抱？能見那霧消雲散……」出差的丈夫為蘇麗珍點播的三〇年代流行歌曲，開頭歌頌圓滿美好的婚姻生活，聽在男女主角耳裡既諷刺又惆悵，其後歌詞中感嘆家園變色的孤島意識和愛國情操，被王家衛左右橫搖捕捉隔牆男女主角各自沈思的鏡頭給湮沒，成了慵懶悠揚的背景音樂，具時代意義的流行歌曲不過是營造復古氛圍的符碼。

《花樣年華》和《對倒》不僅於港滬情緣的牽繫，與對時間流逝人事全非的感傷，另有形式結構的呼應。黃勁輝提出若不採重視內容和情節相近（即表面意義）的尋索方式，改從結構肌理尋求深層潛藏的內在意義，以音樂欣賞的方式尋找主題及其變奏，《花樣年華》亦近於《對倒》一正一負、一男一女的雙線平行對照，劇中幾次擦肩而過，離而合、合而離，將《對倒》中人際的距離感更強化且具體表現。³⁸此一有新意的論點可提供從事改編研究者另一種觀察角度，然較缺乏具體的說明。若參照其他論

³⁷ 以上引文分別出自劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁119-120、96。

³⁸ 黃勁輝，〈結構與意義：對倒與《花樣年華》的關係〉，《文學世紀》卷4期1（2004年1月），頁31-37。

者觀點，可以得到更完足的論證。

首先《對倒》本即富於音樂性結構，王友貴指其「具備意識流小說家常採用的一種音樂作品結構，頗似巴赫的複調音樂：兩條旋律線逆向而行，交織成一個整體」，即具奏鳴曲「對比、變奏的結構」。³⁹《對倒》整部小說如複調音樂，從人物思想到形式結構俱巧妙對應。路況亦認為《花樣年華》採音樂式「對位關係」，即在音樂創作中使兩條以上相互獨立的旋律同時發聲、彼此融洽並相互作用，「從男女主角『對位關係』的框架構圖開始，一個鏡頭到另一個鏡頭的剪接聯結，逐步構成一影像組合的『公寓』與『街區』，如同組構一首音樂的旋律與節奏，主題與變奏。」⁴⁰「複調音樂」本常與「對位音樂」同義，此兩說巧合呼應，嫻熟音樂特質與作用的王家衛，⁴¹在《花樣年華》中汲取了《對倒》的音樂對位式結構。並以頻繁出現的鏡像，先拍攝鏡中人物，鏡頭再移動攝入鏡前人物，營造出真幻虛實交錯的繁複意象，呈現出視覺上的對倒。

³⁹ 王友貴，〈劉以鬯：一種現代主義的解讀〉，見劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁306。

⁴⁰ 路況，〈書寫六〇年代香港的「騎士愛」——論王家衛的「花樣年華」〉，《電影欣賞》卷19期2（2001年4月），頁74。

⁴¹ 《花樣年華》的音樂作用十分鮮明，以京劇、爵士樂、拉丁情歌、流行歌曲等各式音樂營造氣氛並為角色心境代言，展現同一場景前後氛圍的變化。音樂研究者更指出《花樣年華》的影、音之間具有緊密的互動關係：鏡頭移動、切換及人物動作變化，不僅和主題曲的節拍律動配合呼應，影像在律動較強處的變化更有舞蹈般律動的效果，除引起視聽美感外也具隱喻男女主角關係的作用。參見游巧瑩，〈節奏性的影像變化——《花樣年華》中音樂與影像的互動關係〉（臺北：臺灣大學音樂學研究所，2004年）。



附圖 1 《花樣年華》周慕雲和蘇麗珍外遇前曾多次在窄小階梯上錯身而過，彼此窺探對方思緒，電影構圖狹逼、色調黝黯，以空間的緊迫突顯人際間距離的方式，在劉以鬯《對倒》中淳于白和亞杏鄰座看電影等段落也有相近的表現手法，然情節與人物關係迥異。

《花樣年華》後續影響驚人，上映後適巧《對倒》重新出版，小說原文本（hypotext）因電影超文本（hypertext）的助力而狂銷；電影的準文本（paratext）海報與字幕，在《對倒》扉頁中現身再成小說的準文本。⁴² 同年王家衛與劉以鬯又各出新文本相唱和，圖文參照的《對倒——花樣年

⁴² 傑哈·吉內特在《隱跡稿本》*Palimpsestes* (Paris: Du Seuil, 1982)提出「跨文本性」(transtextuality)，分為五個主要類型：1. 互文性 (intertextuality)：包括引語、典故及抄襲。2. 準文本性 (paratextuality)：文本與周遭附屬資訊間的關連，如一部作品的序、跋、插圖及封面上的文字等。3. 後設文本性 (metatextuality)：指與評論的關係，將一文本與此文本所談論的另一文本聯繫起來。4. 廣義文本性 (architextuality)：指為了充分理解一文本及其互文本，讀者需要瞭解組成文學領域的種種類型的等級體系 (the hierarchy of genres)，亦指文本標題所相應或抗拒的類型。5. 超文本性 (hypertextuality)：指超文本 (hypertext) 將原文本 (hypotext) 聯繫起來的任何關係。英譯本 Channa Newman and Claude Doubinsky, trans. *Palimpsestes: Literature in the Second Degree* (Lincoln: University of Nebraska, 1997)；中譯節本參見史忠義譯，《熱奈特論文集》(天津：百花文藝，2001)，頁 68-80。

華寫真集》，文字引自《對倒》，照片出自《花樣年華》；其後劉以鬯撰寫五百字左右的極短篇〈多雲有雨〉⁴³，敘述主角為看《花樣年華》致釀成悲劇，小說共分五段，首句都是「二〇〇〇年十一月七日，多雲，有雨，天文臺懸掛一號風球。」從下午兩點到三點十分，分別描寫亞花邀森仔看《花樣年華》，森仔因沒錢買電影票搶劫路人，肥婆流血倒地，老鄭行經未報警，一名警察路過也未發現。小說仿若由五段隨角色跟拍的鏡頭所組成，在規律中產生變化的形構，此為劉以鬯所擅長的技巧，並藉以指涉人生的巧合及無奈。

其後鯨鯨（本名葉德輝，1952-）結合《花樣年華》情節及《對倒》形式，創作兩首新詩〈花蟹——花樣／年華／的對倒〉和〈珠蚌——對倒的／花樣／年華〉（2001年），成為指涉原文本互文關係的超文本，其中一段：「珠蚌同體的小世界／你投影在我的投影／我呼吸著你的呼吸／／摸不到但可感應／你柔軟的肉身／旗袍裡流動如水／／摸不著但可感應／我孕育的珍珠／褲管裡浮游如月／／我們的樓梯太窄／扶手因撫摸而溜滑／牆壁因摩擦而斑駁／／我們的雨夜太短／燈影因暍濕而失焦／話語因煙味而朦朧／／（略）總在鏡像裡對倒／斗室裡的花樣／人海裡的年華」⁴⁴，以平行對照的形式，將電影畫面詩文化，旗袍西裝內隱藏壓抑的情慾，窄逼的樓梯、斑駁的牆壁、朦朧的雨夜燈影、對倒的鏡像等電影經典畫面，一一涵蓋入詩。此一饒富新意的創作方式，令人聯想到董啟章〈對倒《對倒》〉（1996年）亦將原文本加以轉化再創作，⁴⁵刻意模仿《對倒》的結構和情節，安排敘事者在咖啡店邊讀《對倒》邊觀察周遭人物，小說的故事橋段發生於眼前，今昔對照，寓評論於創作中。

⁴³ 〈多雲有雨〉原載於《大公報·文學》（2000年11月29日），收於劉以鬯，《多雲有雨》（香港：三聯書局，2003年），頁166-167。

⁴⁴ 鯨鯨，〈花蟹——花樣／年華／的對倒〉、〈珠蚌——對倒的／花樣／年華〉發表於《電影欣賞》，卷19期2（2001年4月），頁115。

⁴⁵ 董啟章，〈對倒《對倒》〉，原載於《講話文學》（1996年8月），收錄於劉以鬯《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁259-273。

電影《花樣年華》上映後引發的效應，還包括促使《對倒》舞臺劇（2003年）的誕生，「新域劇團」編導譚孔文因《花樣年華》始接觸劉以鬯《對倒》，後進行改編。⁴⁶舞臺劇共一個半小時，分為十二場，將淳于白和亞杏並排看電影的意象擴大、貫穿全場。舞臺設計井然對稱，舞臺中醒目地置放一藍一紅兩張椅子，男左女右分坐，牆面門窗等布景雙雙成對；最後一幕舞臺上原本並排的兩張椅子後倒相對，投映的字幕倒寫，以此呼應「對倒」的結構。舞臺劇將原著淳于白的回憶和阿杏的幻想具體化，投映四〇年代末上海、重慶的文字註記，以燈光音效呈現戰亂情境；並讓亞杏把玩兩個裸體玩偶以喻性幻想。評論者指劇場效果不俗，但「為了要向《對倒》這篇小說致敬，『對倒』彷彿成為了美學上的魔咒」，徒具小說形式的外框。⁴⁷然而舞臺劇確實成功將小說「對倒」形式，透過舞臺形式具體化。舞臺劇和電視短劇的改編方式同屬精神模式，而電視劇重視的是時代精神的重新詮釋，舞臺劇則著重劇場形式的實驗。

參、所有的記憶都是潮濕的

——《酒徒》與《2046》的時空列車

和《花樣年華》同時開拍的《2046》，題材近似劉以鬯《酒徒》，王家衛雖未取得小說版權，且片末未再出現鳴謝劉以鬯的字幕，但《2046》較《花樣年華》更明顯地接近劉以鬯原著。

《酒徒》富於自傳色彩，與劉以鬯隔年發表的〈離亂〉（1963年）⁴⁸可

⁴⁶ 引自《對倒》場刊，舞臺劇於2003年4月18-21日在沙田大會堂文娛廳演出，編導譚孔文、演員陳曙曦飾淳于白、邵美君飾亞杏。本論文研究之光碟與場刊，由新域劇場提供，特此致謝。

⁴⁷ 鄧正健，〈《對倒》的舞臺美學〉，《大公報》，<http://blog.roodo.com/iamchingkin/archives/263110.html>，2007年5月12日下載。

⁴⁸ 〈離亂〉後改名為〈過去的日子〉，收錄於劉以鬯，《寺內》（北京：中國文聯，1995年）。

視為姊妹作，都以第一人稱描寫流離生活並抒發文人感嘆，後者未運用意識流技巧而更近於自傳體。劉以鬯長年擔任副刊編輯，對商業社會賣文為生的現象感受深刻，《酒徒》的創作動機，是欲「通過一個文人的感觸點來反映香港社會的某些現象，特別是文學因商品化與庸俗化的傾向而喪失特質特性的事實。」⁴⁹小說主角懷才不遇、潦倒落魄，曾感嘆：「在香港，賣文等於妓女賣笑，必須取悅於顧客，否則就賺不到稿費。」⁵⁰因而常縱情酒色以排遣憂悶，流連在舞廳與舞女懷抱間獲得撫慰。《酒徒》和後出的《對倒》皆不以情節取勝，而憑寫作技巧奠定文學地位，《酒徒》運用意識流技巧，交錯描寫清醒時的思考和酒醉後的呢喃，往返在回憶過去與批判現實間，並抒發長篇大論的文學理念，缺點也在於這些大量穿插的論說顯得過於刻意，有如作者藉以抒發個人文學觀點，不斷干擾情節的進展。

《酒徒》主角形象和二〇年代頹廢派作家郁達夫頗為神似，郁達夫外受混亂時代煎熬，內遭求職碰壁頓挫，為排遣苦悶常出入妓院、沉迷酒色，性格極為複雜矛盾，其人其文皆流露頹廢感傷的氣息，然又富於民族意識和愛國情操，曾參加抗日工作，且深具文化使命感，一九三八年赴新加坡擔任《星洲日報》等報刊編輯，致力於文化傳揚，他關注國際文學發展，瞭解電影對新感覺派和心理分析寫作技巧的影響。劉以鬯一九五二至一九五七年也曾至新加坡報館工作，⁵¹《酒徒》和《對倒》中皆有關於新加坡的回憶，《酒徒》主角在回憶新加坡編輯經歷時，還特別提及「郁達夫曾在這裡編過副刊」。⁵²王家衛《花樣年華》和《2046》都曾述及周慕雲前往新加坡工作，不過挪移至六〇年代，周慕雲的身影中疊合劉以鬯的文人原型，也與三〇年代郁達夫的經歷悄然交集。

⁴⁹ 劉以鬯，〈我為什麼寫《酒徒》〉，原載香港《文匯報》（1994年7月24日）。轉引自易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁77。

⁵⁰ 劉以鬯，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁225。

⁵¹ 梅子、易明善編，《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學出版社，1987年），頁54。

⁵² 劉以鬯，《酒徒》（香港：獲益出版公司，2005年），頁38。

《2046》與《花樣年華》互文關係密切，敘述周慕雲與蘇麗珍分別後，背負記憶遊走於多位女子間無法靠岸。王家衛拍此片時維持不先寫劇本的慣例，然而紛雜的劇情無主軸收束，在坎城影展放映時令觀眾茫惑不解，此後重新剪接配音，仰賴周慕雲畫外音獨白貫穿連結，縫補支離破碎的結構，因此公播版更接近《酒徒》的結構。片中亦有三處字幕引用小說原文，片頭「所有的記憶都是潮濕的」，原是《酒徒》主角回憶戰亂流離經歷發出的感喟，卻成為帶出周慕雲一連串風流韻事的引言，原著的歷史意義再度被消解。當周慕雲結識與蘇麗珍同名的賭徒黑蜘蛛，欲帶她一起回香港時，她沉默以對，「一若牡丹盛開，她站起身，走了，留下既非『是』又非『否』的答覆。」即引自《酒徒》描寫舞女張麗麗的部分，且同樣呈現難以捉摸的情愛關係。片尾歷經愛情滄桑的周慕雲獨自坐車邁向茫然未來，後插入字卡：「他彷彿坐上一串很長很長的列車，在茫茫夜色中開往朦朧的未來，車上的乘客只有他一個。」將現實情境與周慕雲撰寫的科幻小說《2047》交融。此句源出《酒徒》末尾主角酒醉時的囁語：「這是一串很長很長的列車，車上祇有我一個乘客。」⁵³然而小說主角的孤寂感來自文學理想無法在現實遂行的無奈，迥異於電影中情愛失落的悵惘。

《2046》與《花樣年華》背景同為六〇年代，仔細觀察可發現，《2046》人物形象和《酒徒》有所交會，男主角皆為通俗小說家，同遭連載專欄逼稿，病中也不得休息，且情欲關係皆錯綜複雜。旅館老闆小女兒王潔雯主動勾引周慕雲，脫胎自《酒徒》房東小女兒司馬莉的早熟行徑；癡情於周慕雲的舞女白玲，則承襲了劉以鬯《天堂一角》⁵⁴裡同名舞女的堅毅性格。《2046》的角色形象、臺詞對白、情境意象都充滿輪迴感，有如劉以鬯短篇小說〈鏈〉（1967）的結構安排，〈鏈〉共分十段，各由不同角色輪番出場，似鏈的各個環扣，關係雖不緊密，在片段和斷裂間又相連繫，每位人

⁵³ 引文出自劉以鬯《酒徒》（香港：獲益出版公司，2005年），頁39、57、291。

⁵⁴ 中篇連載小說《四舞女》香港南天出版單行本時改題《天堂一角》。易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁69。

物離場時都以不同方式巧妙引出另一人物出場，彼此維持適當距離，以此反映林林總總的香港衆生相和社會特性，⁵⁵而《2046》也有此種特質。套句劉以鬯小說的形容，《2046》整體風格有如「各種印象混在一起，像剪開的碎紙，在一個奇異的世界中飛舞。」⁵⁶



附圖 2 《2046》周慕雲重感冒時為趕專欄截稿，口含溫度計邊講述武俠小說情節，房東女兒在旁幫忙抄寫，鏡中隱約可見王靖雯伏案的身影，而鏡前擺了一瓶酒，此段與劉以鬯《酒徒》主角重感冒時仍為專欄趕稿的情況近似，卻多了志趣相投的紅粉知己幫襯。

《2046》片名表面指向周慕雲因無法忘懷在酒店 2046 號房和蘇麗珍幽會的記憶，返港後租住「2047」號房觀察出入「2046」號房的女子們，此一敏感數字恰指涉香港九七後五十年不變的政治承諾。「2046」意象的構成及背後的時代指涉，成為與《酒徒》的分水嶺。《酒徒》主角的愁緒來自於背負上海戰亂回憶，與對香港當下文化現象之不滿；《2046》以六

⁵⁵ 關於〈鍊〉的分析參見朱崇科，〈空間形式與香港虛構——試論劉以鬯實驗小說的敘事創新〉，《人文雜誌》期 2（2002 年 3 月），頁 93-98。

⁵⁶ 劉以鬯，〈鏡子裡的鏡子〉，《寺內》（北京：中國文聯，1995 年），頁 13。

○年代香港暴動的黑白紀錄片呈現混亂時代背景，但未構成主角浪蕩失重生活型態的主因，而是個體的愛情經歷所導致，《酒徒》主角的自我矛盾困頓，在片中延伸為影涉香港處境的矛盾和定位的不確定，然電影特意指涉的政治寓言卻顯得朦朧未明。

周慕雲和《酒徒》主角都寫武俠小說和色情小說，電影裡周慕雲撰寫科幻小說《2047》的戲中戲，靈感或許來自《酒徒》醉後的思緒「我欲乘坐太空船去到很遠很遠的地方」，⁵⁷然《酒徒》主角是欲向神秘宇宙尋求人世間的解答，周慕雲則為寄託對王靖雯的情意。周慕雲的原型雖來自劉以鬯，然在《花樣年華》和《2046》中，寫作是為抒發苦悶或藉此與戀慕的女子進行情感交流，屬寄情玩票性質，迥異於《酒徒》主角在商業社會壓力下鬻文生的苦悶；同樣放逐於酒色間，《酒徒》主角因文學理想無法遂行，周慕雲則為紓解情愛失落，原著對現實的批判性，被耽溺唯美的氛圍所取代。正如《花樣年華》將《對倒》中香港社會人際疏離和價值差異的命題，代換為懷舊氛圍下的情愛惘然。

王家衛摒棄劉以鬯小說對社會現象和文學生態的反思批判，以春光映畫、聲色影像製作兼具商業／藝術的影片，著重的是視覺形象而非內容思想。換個角度來看，劉以鬯《酒徒》、《對倒》固然技巧前衛，文采卻不特別精緻，是王家衛以流麗影像讓其煥發異彩。然而正如劉以鬯評穆時英小說所言，創作若過分重視形式，「有時會鼓勵形式變成飢餓的野獸，將內容當作食糧吃掉」，⁵⁸王家衛電影風格的華美和技巧的圓熟，是最鮮明的特點，也可能是最明顯的弱點。《花樣年華》可謂復古情調的精彩展演場，而《2046》的未來感和懷舊風混搭，固然頗具視覺效果但顯得扞格突兀；

⁵⁷ 劉以鬯，《酒徒》（香港：獲益出版公司，2005年），頁50。石琪指《酒徒》此句「大概啟發了《2046》中未來太空式時光列車戲中戲。」〈王家衛和劉以鬯《2046》和《酒徒》〉，<http://ycchow.blogspot.com/2004/12/2046.html>，2006年4月23日下載。

⁵⁸ 劉以鬯，〈雙重人格：矛盾的來源〉，原載香港《四季》第1期（1972年11月），轉引自易明善，《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁125。

眾多明星卡司成了支離破碎形式的重要支柱，卻也是導致結構割裂之因。對電影興趣濃厚的劉以鬯，曾在《酒徒》借主角之口提出對國片的諍言，包括：製片家必須放棄所謂「生意眼」、認識劇本的重要性、打倒明星制度等，⁵⁹此番理想在四十年後的香港仍難遂行，尤為諷刺的是，劉以鬯對香港社會商業化的反思，在王家衛電影中不僅湮沒消散且反其道而行之操作，卻迴向造就了原著小說的商機。

肆、暮色中美麗的女手

——《愛神·手》與施蛻存、劉以鬯小說

《2046》耗時五年斷續拍攝始完成，然顯得支離破碎，期間王家衛趕在兩週內拍出的精緻短片《愛神·手》⁶⁰卻出落得渾然天成。

此片靈感來自施蛻存〈薄霧的舞女〉，小說場景為法國租借區公寓裡，以舞女素雯一個下午接的四通電話，交代她的遭遇和心境變化：素雯先是向舞廳經理沈先生請辭，又婉拒熟客來訪，接著打給即將同居的子平，卻驚聞對方破產的噩耗，整理思緒後隨即邀約邵先生共進晚餐。素雯通話的男子們不僅皆未現身，也未曾「現聲」，僅有女傭乖姐制式化的詢問和寵物貓牟莎的撒嬌聲，小說對話雖略顯冗贅和不自然，卻成功透過談話內容與神情描寫，勾勒出素雯從愉悅期待、驚愕幻滅到重整旗鼓的複雜心情變化。和〈春陽〉（1929年）、〈梅雨之夕〉等相較，〈薄霧的舞女〉雖非施蛻存代表作，然其表現形式別出心裁，在王家衛鬼斧神工的運鏡下，脫胎為華美精緻的影像文本。

⁵⁹ 劉以鬯，《酒徒》（香港：獲益出版公司，2005年），頁216。

⁶⁰ 《愛神》（“Eros”）為三段式電影，依序為王家衛執導「手」、史蒂芬索德柏（Steven Soderbergh）「夢」、安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）「慾」，主題皆圍繞在情慾。

電影背景原訂為三〇年代的上海，因逢 SARS 無法到上海實地拍攝，轉而在港澳完成。《愛神·手》片長四十分鐘，透過裁縫徒弟小張的觀察，完整鋪敘華小姐從交際花淪落流鶯的起落。《愛神·手》具體的時地背景不明，未如《花樣年華》、《2046》以字幕標示，偶然一閃而過的日曆，也無年份可尋。電影前半段華小姐家中瀰漫的四〇年代左右流行歌曲，縈繞著懷舊氛圍；華小姐潦倒後轉租老舊公寓，透過門房的廣播節目和守衛說的粵語，始透露背景為香港。有趣的是，從華麗到頹敗，從顛峰到沉淪，是從海派排場轉向香港底層生活，此間或也潛藏了王家衛對港滬雙城想像的隱喻。

SARS 期間人際接觸的緊張氣氛，啟發王家衛以「手」為主軸，讓華小姐開啟小張情慾的手，與小張為華小姐製作旗袍的手，作為兩人間曖昧情感的聯繫。〈薄霧的舞女〉多處也有手的特寫，素雯想像未來同居生活時，愛撫著貓咪將之視作性幻想的對象，得悉噩耗陷入沈思之際再度撫觸貓咪，「它底在暮色中幾乎要看不出的烏黑的背脊上，線條很瘦勁地勾繪出了一隻美麗的女手。」⁶¹原著小說以手勾勒女主角的情思起伏。電影則是開頭採倒敘，以華小姐畫外音起始：「還記不記得我們第一次見面？」「還記得我的手嗎？」鏡頭轉入青澀的小張初識成熟嫵媚的華小姐，即因隔牆聽到床第雲雨而起生理反應，後華小姐以手觸動了他的羞憤交雜的情慾，也促成了他精湛的裁縫手藝。

電話也成了貫穿全片的重要媒介，每回小張量身時華小姐皆在講電話，透過談話內容交代遭遇和心情起落。〈薄霧的舞女〉中素雯曾疑心使君有婦的子平在偷窺偵察她的行蹤，電影則發展為原欲包養華小姐的朱老闆，疑心她另有小白臉趙先生，華小姐電話中先是否認，其後因紙包不住火而攤牌，隨即決定復出上班，打電話給老客人邵先生邀吃宵夜，發出如小說所形容「一個經過了努力的鎮靜，故作，和準備而發出來的嬌媚的聲

⁶¹ 吳歡章主編，《海派小說精品》（上海：復旦大學，1996年），頁310。

音」⁶²，臺詞「那你一定得來。」源自小說素雯的嬌嗔：「一定要來的呀。」⁶³其後卻遭情人趙先生拋棄，經濟資助和情感著落兩空，同樣地，這些男子皆不曾出現或未以正面現身。



附圖三 《愛神·手》華小姐遭朱老闆拋棄後，打電話給熟客邵先生嬌媚地邀約吃宵夜，此段脫胎自施蛰存〈薄霧的舞女〉中的情節。電影構圖採鏡像呈現（圖右顯現圓形鏡框），鏡面投射出在旁量身的裁縫小張，透過談話內容瞭解華小姐的處境與心情。影片中無所不在的鏡像，折射出角色曲折心境和迷離的人際互動。

《愛神·手》的華小姐形象脫胎自〈薄霧的舞女〉的女主角素雯，我以為華小姐的內在情思，及其與小張的關係及小張的性情特質，卻頗似劉以鬯〈亞財與細女〉（1960年）。⁶⁴小說男主角亞財是名窮苦擦鞋販，偶遇賣淫為生的細女，陷入迷戀且一心期待與之廝守，年方十六卻已歷經滄桑的細女，雖被亞財打動，卻因現實考量未和亞財遠走高飛，最後遭包養者

⁶² 吳歡章主編，《海派小說精品》，頁310。

⁶³ 吳歡章主編，《海派小說精品》，頁311。

⁶⁴ 〈亞財與細女〉原計三十萬字，在《成報》發表，結集於《寺內》時節錄五萬字。見劉以鬯，《寺內·自序》（北京：中國文聯，1995年），頁2。

使計拆散。小說將細女的現實世故與亞財的單純專情做出鮮明對比，電影雖是熟女少男配，性格亦如小說。《愛神·手》中小張對華小姐的專情是外顯的，然而片中華小姐的態度卻難以捉摸。情感受創的華小姐離家多年，再度打電話找小張訂製華服，聲稱為一搏和老客人定情的最後機會，內心已猜到對方一直珍藏著那些親手裁製的旗袍，如同保留對她的眷戀，並開玩笑要將自己介紹給仍舊單身的小張，其後被環抱時感動落淚。電影未明確交代此後華小姐為何寧願暗夜流落街頭招客，也不選擇和小張在一起，答案或許可在〈亞財與細女〉中窺見端倪。

歷經滄桑的風塵女子，格外懂得單純癡情男子的可貴，小說有幾段細女心境的描寫：「她是一個被迫出賣皮肉的可憐蟲，接觸過的男人很多很多；但是從未遇到一個像亞財這樣純真的。細女知道：別人只要她的胴體，唯有亞財不同。」⁶⁵「她知道有一個男人是死心塌地地愛她，關心她，希望她能活得像個『人』。」⁶⁶「細女與別的女人不同，別人有『靈』有『肉』；而細女的皮肉卻是最不值錢的東西，她有的只是『靈』。誰能獲得她的心，無異就占有她的一切。」⁶⁶華小姐同樣明白小張才是真正愛她的，正因如此，已罹患重病的她不願意拖累小張，也不曾和小張進一步發生關係，以保全這份難能可貴的感情。而《愛神·手》的末段情節，再次巧合地與劉以鬯極短篇〈賣淫婦〉（1951年）⁶⁶相似，小說中罹患肺結核的婦人黃麗芳，咳嗽不止仍為生計接客，後病重遽逝；華小姐也似罹患肺結核，電影拍攝了她躺在床上狂咳的鏡頭，且因擔心傳染躲避小張的親吻。黃麗芳猶有丈夫幼兒為她送終，而華小姐只有小張陪她最後一段。電影末段接回片首小張的特寫鏡頭和華小姐的畫外音，同樣的對話重複，此時才切入華小姐的反應鏡頭（reaction shot），臥病在床的她神色憔悴，以褪去華麗裝飾的手再度為小張手淫，是為報答小張的深情，卻也是悲哀訣別的蒼涼手

⁶⁵ 分別引自劉以鬯，〈亞財與細女〉，《寺內》（北京：中國文聯，1995年），頁111、113、117-118。

⁶⁶ 收於劉以鬯，《天堂與地獄》（香港：海濱書屋，1951年），頁8-15。

勢。⁶⁷

《愛神·手》與施蛰存小說明顯互文，又和劉以鬯〈亞財與細女〉、〈賣淫婦〉有微妙關連。前文已論述劉以鬯和郁達夫、穆時英的文學聯繫，劉以鬯與施蛰存亦有交集。劉以鬯離滬前創辦的懷正文化社（1946-1948年），出版過施蛰存等人的著作；在文學主張方面，施蛰存在上海編輯《現代》雜誌時，標榜現代性並推崇文學實驗，⁶⁸劉以鬯亦與之相近。〈薄霧的舞女〉以電話談話內容側寫女性情思的技巧，也曾在劉以鬯〈鏡子裡的鏡子〉（1969年）裡出現，女打字員甄薇妮邊工作邊接電話，透過談話內容顯現其複雜的人際往來關係，⁶⁹王家衛《花樣年華》中也以電話作為情感試探的媒介，將蘇麗珍在商行接電話處理老闆及自己各自的外遇私事，和打字處理公事的鏡頭穿插。

前此劉以鬯《酒徒》、《對倒》對香港社會和文學的關注，在王家衛電影中消泯不彰，只汲取其形式特質或部分情節，然持平而論，劉以鬯此兩部小說形式技巧雖新穎，文采卻欠細膩，王家衛的影像處理將其刨光發

⁶⁷ 電影並未明確交代華小姐最終下場，但從最後一幕小張和金師傅的對答中，觀影者可推測出較合理的結局，影片先是以過肩鏡頭（over-the-shoulder shot）拍攝金老闆正面和小張背影，金師傅問小張去哪裡，小張說：「我送華小姐去了。」金師傅問：「她走了？」「走了。」「這麼快。」「是啊。」當觀眾以為華小姐已溘然長逝，出乎意料小張接道：「今天機場很多人，都是去送她的，她很高興，也很漂亮。」金師傅嘆道：「她也真不容易，前兩年我以為她完了，現在一個機會又翻身了。真沒想到。」小張說：「**是啊，真沒想到。**」當金老闆仔細注視小張時，驚問：「你怎麼了？」最後切入小張的反應鏡頭，神色極度哀淒愴然。此時觀影者約可理解，小張為華小姐編織了一個美麗的謊言，而他的回答一語雙關（粗體字標明處），背後蘊含了承受真相的悲哀。前一過場鏡頭亦為線索，首度現名的「永生服裝行」卻見證了繁華易逝，和華小姐落居「皇宮旅館」的破落狹逼，同樣以饒富意味的命名反襯人生的蒼涼不堪。

⁶⁸ 梅子、易明善編，《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學出版社，1987年），頁122。

⁶⁹ 劉以鬯，〈鏡子裡的鏡子〉收於《寺內》（北京：中國文聯，1995年），頁22-23。小說原於一九六九年《明報晚報》連載，長十五萬字，一九九五年編選入《寺內》時加以刪改。

亮，顯得流麗炫目，然王家衛的風格特點正也是弱點，《花樣年華》、《2046》有如浮花浪蕊，欠缺擊入人心的力量，形式與內涵的結合在《愛神·手》有了完美的呈現。電影披上了施蛻存〈薄霧的舞女〉華美中帶點蒼涼的紗幕，又有著劉以鬯〈亞財與細女〉和〈賣淫婦〉淒哀且具實感的生活質地。相對於劉以鬯代表作《酒徒》和《對倒》，描寫社會基層的〈亞財與細女〉和〈賣淫婦〉顯然少獲重視，卻彌合了王家衛前此電影的不足。

《愛神·手》的精緻展演，除了得助於文學養分，自然也得利於圓熟的電影技巧。此片和《花樣年華》都在房間擺設乃至衣著飾品上細加安排，佈滿具復古實感的小物件，再現色澤斑斕、質感溫軟的懷舊情調。王家衛曾分析「這部電影中的攝影機絕大部分時間像是個鄰居，它永遠就躲在後面在看某些事物」，⁷⁰前景遮蔽中後景的橫搖鏡頭依舊，帶領觀影者層層窺見角色的內心；深焦鏡頭依舊，讓主角們迴旋陷入沒有出路的迷宮；鏡像更為頻繁地出現，住所和裁縫店無處不在的鏡子，投射出角色曲折的心境和迷離的人際互動；⁷¹旗袍更緊密服貼著主角的經歷與心境，⁷²式樣從奢華

⁷⁰ 藍祖蔚專訪，〈王家衛談藝錄〉，《自由時報》2000年10月29日，28版。

⁷¹ 藍祖蔚認為鏡像中的人生與實際人生產生撲朔迷離的互動往來，鏡面反射出的人生模樣，多半帶了層謎樣氛圍，比實際生活多了角度起伏，產生更多歧異的解讀空間。（〈愛神的香氣〉，<http://blog.yam.com/tonyblue/article/108090>，2005年4月30日下載。）藍祖蔚〈香港最後探戈——王家衛的「手」與音樂〉對《愛神》音樂分析頗為透徹（《印刻文學生活誌》卷1期8，2005年4月，頁61-66），唯影片中的流行歌曲非如文中所謂皆是五、六〇年代，而多是四〇年代末上海流行歌曲，僅〈我有一顆心〉例外，為從滬到港的歌星逸敏五〇年代末演唱。蔡文晟，〈蝕：《花樣年華》與吳哥窟〉一文也對王家衛的電影美學也有相關解說，http://www.funscreen.com.tw/fans.asp?F_No=409&period=87，2007年7月9日下載。

⁷² 「旗袍三部曲」中的女主角頻頻更換繽紛華麗的旗袍，影片可謂旗袍的展演場，境遇低落時女主角衣著格外素淨，《花樣年華》蘇麗珍在婚姻觸礁情緒最低潮時穿著素淡條紋旗袍，《2046》白玲遭周慕雲回絕時也穿著灰黑格紋的旗袍。其中《2046》的黑蜘蛛和《愛神·手》的華小姐有著重像關係（皆鞏俐飾演），新加坡賭場的黑蜘蛛長年穿著黑旗袍，左手戴著黑手套，包藏著不為人知的秘密和情傷；而華小姐每次出場幾乎都是黑色系服裝，她的手開啟了小張的澎湃情慾，引人聯想的是，華小姐出遠門的幾年

亮麗到簡單樸素，身材尺寸由增至減，透露了華小姐的起落，小張則藉由裁製和撫吻旗袍作為情慾替代的出口；潦倒後的華小姐穿著素淡條紋的旗袍，與小張的領帶條紋相映襯，此際他們已然跨越身份的懸殊，產生真正的心靈交流。王家衛延續個人風格並收束浮誇的技巧，讓鬼斧神工的電影藝術滲入豐沛厚實的文學基底，成就了渾然天成的《愛神·手》。

餘論：歷史記憶與懷舊想像

劉以鬯小說吸取上海二〇年代頹廢派郁達夫，及三〇年代新感覺派等文學養分，將海派小說傳統在地化，以表現香港商業社會型態與特殊處境，在描寫浮華都會之餘，更寄寓作者的批判性，深刻反思香港社會文化現象。南來作家劉以鬯其人其文，是王家衛汲取上海記憶和香港經驗的重要橋樑。王家衛將劉以鬯、施蛰存文本作為引發靈感的媒介，挪用原著意念，獨立發展為新文本，運用獨特的電影語彙造就以六〇年代香港為背景的「旗袍三部曲」，此中又瀰漫著三〇年代的上海氛圍，且不同於劉以鬯對上海深刻的記憶，王家衛間接汲取的上海歷史記憶，充滿對故鄉的浪漫想像。

劉以鬯作品充滿深刻的歷史感，若說「《對倒》淳于白的記憶本身就是一部歷史。這歷史包括了由抗戰到內戰，以至於從上海逃到香港的一大段人生歷程；由中國近代史到香港戰後發展史；由淳于白初到香港租住的舊樓到七〇年代的摩天高樓。」⁷³歷史意義在王家衛電影被消解，未有直接戰爭經驗的後代導演，只留取了上海華麗頹廢的生活情調。《花樣年華》與《對倒》有著港滬雙城情緣的牽繫，與影文結構的呼應，然《花樣年華》將《對倒》中香港社會人際疏離和價值差異的命題，代換為懷舊氛圍下的情愛惘然。同樣地，《酒徒》充滿對上海戰亂的回憶與香港當下文化現象

中究竟去了哪裡，劇中未有交代。

⁷³ 董啟章，〈對倒《對倒》〉，《對倒》（香港：獲益出版公司，2000年），頁262。

的省思，而《2046》僅留取男主角浪逐酒色的情節，加添指涉九七後五十年不變政治承諾的國族寓言，則顯得隱微不彰。王家衛摒除原文本對社會現象和文學處境的反思和批判，著重視覺形象勝過內容思想，劉以鬯的上海記憶，成了王家衛打造復古氛圍展演場的借材，藉此召喚觀影者的懷舊思緒，卻弔詭地背離了前輩作家的歷史記憶。

在王家衛電影的懷舊世界裡，充滿了世紀末的頹廢感，也投合了港人對未來不確定而耽於懷舊的心理，然其對歷史的處理方式也頗具爭議性。周蕾認為「王家衛的美學化影像在當今全球資本主義的強勢流通下成為滋生懷舊影像的拼貼和擬仿物，導致觀者在欣賞影片時失去了對歷史深度的摯戀。」⁷⁴朗天也指出：「王家衛作品的獨特時間感覺令所有歷史感都被抽掉了，他的人物故事彷彿在一個沒有時間實感的時空出現和發生，所謂『六十年代』的人與事，只不過成為某種風格某種型號放置在等待觀賞呼喚觀賞的位置。」⁷⁵《花樣年華》和《2046》的歷史敘事確非王家衛電影的重點，人物的姿態與營造的氛圍才是其所關注並著力之處，然若全然無意於歷史敘事，又大可不需刻意以旁白和字幕特別強調時間點。廖勇超認為王家衛忽視歷史敘事而執著於觸感視覺和體感形式，其電影所欲傳遞的本不是香港的「歷史」，而是上海移民香港者生活的「質感」，生活細節的種種往往瞬間消失於歷史洪流之中，然而具體感形式的影像卻得以保存其中的體感經驗和記憶。⁷⁶

王家衛對歷史的曖昧態度，既不同於上海新感覺派只欲捕捉都市生活的浮花浪蕊，對大歷史敘事毫不在意，也大異於劉以鬯《對倒》和《酒徒》對歷史記憶和時代現象的耿耿於念，較接近張愛玲以個人記憶凌駕大歷史

⁷⁴ 周蕾著、林建國譯，〈幻影學門〉，《中外文學》卷 30 期 12（2002 年 5 月），頁 130-149。

⁷⁵ 朗天，〈後八九與王家衛電影〉，《王家衛的映畫世界》（香港：三聯書局，2004 年），頁 20。

⁷⁶ 廖勇超，〈觸摸《花樣年華》：體感形式、觸感視覺、以及表面歷史〉，《中外文學》卷 35 期 2（2006 年 7 月），頁 108。

敘事，著重情愛描寫與生活質地的鋪排。劉以鬯作品承繼郁達夫風格與新感覺派特色，少見張愛玲影響痕跡；而王家衛雖未曾改編張愛玲作品，氣韻風格卻頗為相近。《2046》較近於新感覺派小說的浮光掠影和片段零散；而《花樣年華》華麗蒼涼的風格、曖昧幽微的情慾、細膩綿密的生活質地和圓熟精緻的技巧，則與張愛玲小說氣息相通。⁷⁷蘇麗珍曾到新加坡周慕雲住所，在他吸過的菸上留下口紅印，讓人聯想起〈紅玫瑰與白玫瑰〉中嬌蕊因戀慕振保嗅聞殘菸的情節，此一經典段落也曾在關錦鵬改編電影裡演出；此外，王家衛的好友鍾曉陽為香港張派作家代表，《花樣年華》部份對白和字幕亦出自其筆下。然而《花樣年華》與《2046》對歷史背景的處理上，不僅明確定出時間點並以黑白影片指涉背景，此一刻意操作方式與張愛玲作品多隱晦指涉時代背景的手法相異，對人性與情愛探勘亦未及張作的豔異幽深。

《花樣年華》和《2046》意欲以時間點和紀錄片帶出歷史情境，然而與主角行徑和經歷卻牽涉不大，未能達成有機的融合。《愛神·手》未標明確切時間點，不刻意突顯歷史的結果，反而產生了深刻的歷史隱喻，片中從繁華盛極到衰頹落敗，從海派排場轉向香港底層生活，潛藏了上海移民香港者的歷史處境。施蛰存〈薄霧的舞女〉新穎的形式，張愛玲華美蒼涼的風格和細密精緻的技巧，及劉以鬯〈亞財與細女〉、〈賣淫婦〉淒哀且具實感的生活質地，完美融合於此片，港滬雙城的牽繫與對照，也在電影與文學的結合中迸放流光異彩。

⁷⁷ 王家衛受訪時表示：「我認為張愛玲小說是很難被拍成電影的……我很喜歡《半生緣》，但《半生緣》是拍不了的，每個讀者對它都有自己的看法，就像《紅樓夢》一樣。對我來說，……《花樣年華》就是王家衛版的《半生緣》。你可以拍出張愛玲小說的精神氣質來，要多拍『神』而不要拍『形』。」楊林採訪，〈王家衛：《2046》是終結 以後不拍老上海了〉，北京新浪網，<http://news.sina.com.tw/ents/sinacn/cn/2007-12-25/073135192465.shtml>，2007年12月28日下載。

徵引文獻

一、文本

(一) 作品

- 吳歡章主編，《海派小說精品》，上海：復旦大學出版社，1996年。
- 陳子善、徐如麒編選，《施蛰存七十年文選》，上海：上海文藝出版社，1996年。
- 施蛰存，《十年創作集——施蛰存文集（小說卷）》，上海：華東師範大學，1996年。
- ，《梅雨之夕》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，1997年。
- 董啟章，〈對倒《對倒》〉，收錄於劉以鬯《對倒》，香港：獲益出版社，2005年，頁259-273。
- 劉以鬯，《天堂與地獄》，香港：海濱書屋，1951年。
- ，《一九九七·後記》，臺北：遠景出版社，1984年。
- 劉以鬯編，《劉以鬯卷》，香港：三聯書局，1991年。
- 劉以鬯，《劉以鬯小說選》，北京：中國文聯，1995年。
- ，《寺內》，北京：中國文聯出版社，1995年。
- ，《對倒》，香港：獲益出版公司，2000年。
- ，《不是詩的詩》，香港：獲益出版公司，2001年。
- ，《多雲有雨》，香港：三聯書局，2003年。
- ，《酒徒》，香港：獲益出版公司，2005年。
- 鯨鯨，〈花蟹——花樣／年華／的對倒〉，《電影欣賞》卷19期2，2001年4月，頁115。
- ，〈珠蚌——對倒的／花樣／年華〉，《電影欣賞》卷19期2，2001年4月，頁115。
- 嚴家炎，《新感覺派小說選》，北京：人民文學出版社，1985年。

(二) 影劇錄像

王家衛，《2046》，上海：上海電影集團；香港：澤東電影公司，2004年。

——，《花樣年華》，香港：澤東電影公司，2000年。

——，《愛神》第一段〈手〉，香港澤東電影公司，2004年。

譚孔文，《對倒》舞臺劇，香港：新域劇團，2003年。（新域劇團提供）

翁偉微，《對倒》電視劇，香港：香港電臺，1987年。（香港銅鑼灣中央圖書館館藏）

二、論著

王友貴，〈劉以鬯：一種現代主義的解讀〉，收錄於劉以鬯《對倒》，香港：獲益出版公司，2005年，頁306-308。

王南，〈劉以鬯的《對倒》〉，收錄於劉以鬯《對倒》，香港：獲益出版公司，2005年，頁252-253。

石琪，〈王家衛和劉以鬯《2046》和《酒徒》〉，<http://ycchow.blogspot.com/2004/12/2046.html>，2006年4月23日下載。

朱崇科，〈空間形式與香港虛構——試論劉以鬯實驗小說的敘事創新〉，《人文雜誌》期2，2002年，頁93-98。

吳智，〈電影從來需要有故事〉，《電影雙周刊》537期，2000年3月。李今，《海派小說與現代都市文化》，合肥：安徽教育出版社，2000年。

李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國1930-1945》，香港：牛津大學出版社，2000年。

阮秀莉，〈有點俗又不太俗：《英倫情人》的影本和文本——兼論文學改編電影的模式〉，《電影欣賞》卷16期3，1998年6月，頁21-31。

周偉民、唐玲玲，《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，北京：中國社會科學出版社，1997年。

易明善，《劉以鬯傳》，香港：明報出版社，1997年。

- 林建國譯，〈幻影學門〉，《中外文學》卷 30 期 12，2002 年 5 月，頁 130-149。
- 洛楓，《世紀末城市——香港的流行文化》，香港：牛津大學出版社，1995 年。
- 郁風，〈郁達夫：蓋棺論定的晚期——《郁達夫海外文集》編後隨筆〉，郁風編，《郁達夫海外文集》，北京：三聯書店，頁 695-718。
- 梅子、易明善編，《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987 年。
- 郭詩詠，〈論施蛰存小說「技術化視覺性」與心理分析之關係〉，《電影欣賞》卷 20 期 4，2002 年，頁 18-29。
- 陳冰，〈《2046》王家衛墨鏡化向自己敬禮〉，《新民周刊》，2004 年 12 月 11 日。
- 曾華鵬，《零餘者的嘆息：郁達夫》，臺北：文史哲出版社，2001 年。
- 游巧瑩，《節奏性的影像變化——《花樣年華》中音樂與影像的互動關係》，臺灣大學音樂學研究所，2004 年。
- 黃勁輝，〈結構與意義：《對倒》與《花樣年華》的關係〉，《文學世紀》卷 4 期 1，2004 年 1 月，頁 31-37。
- 楊林，〈王家衛：《2046》是終結 以後不拍老上海了〉，北京新浪網，<http://news.sina.com.tw/ents/sinacn/cn/2007-12-25/073135192465.shtml>，2007 年 12 月 28 日下載。
- 楊義，《京派與海派綜論》，北京：中國社會科學出版社，2003 年。
- 葉佳瑾，〈欲望三部曲：論王家衛的電影《阿飛正傳》、《花樣年華》與《2046》〉，《中外文學》卷 35 期 2，2006 年 7 月，頁 10-39。
- 路況，〈書寫六〇年代香港的「騎士愛」——論王家衛的「花樣年華」〉，《電影欣賞》卷 19 卷 2 期，2001 年 4 月，頁 71-75。
- 廖勇超，〈觸摸《花樣年華》：體感形式、觸感視覺、以及表面歷史〉，《中外文學》卷 35 期 2，2006 年 7 月，頁 85-110。
- 潘國靈、李照興編，《王家衛的映畫世界》，香港：三聯書局，2004 年。
- 蔡文晟，〈蝕：《花樣年華》與吳哥窟〉，http://www.funscreen.com.tw/fans.asp?F_No=409&period=87，2007 年 7 月 9 日下載。

鄧正健，〈《對倒》的舞臺美學〉，《大公報》，<http://blog.roodo.com/iamchingkin/archives/263110.html>，2007年5月12日下載。

藍祖蔚，〈所有的記憶都是潮濕的——王家衛談文學與美學〉，《自由時報·副刊》，1994年10月15-16日。

藍祖蔚專訪，〈王家衛談藝錄〉，《自由時報》2000年10月29日，28版。

藍祖蔚，〈香港最後探戈——王家衛的「手」與音樂〉，《印刻文學生活誌》卷1期8，2005年4月，頁61-66。

——，〈愛神的香氣〉，<http://blog.yam.com/tonyblue/article/108090>，2005年4月30日下載。

Bordwell, David and Carroll, Noël，麥永雄、柏敬澤等譯，《後理論：重建電影研究》，北京：中國社會科學出版社，2000年。

Genette, Gérard，史忠義譯，《熱奈特論文集》，天津：百花文藝，2001年。

Genette, Gérard. *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska press, 1997.

Kline, Karen. "The Accidental Tourist on page and on screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation." *Literature/film Quarterly* 24, no. 1 (1996): 70-83.

Stam, Robert and Alessandra Raengo eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.

Teo, Stephen. *Wong Kar-wai*. London: British Film Institute, 2005.