

文革敘事，各自表述——《棋王》、 《霸王別姬》跨地域改編電影之研究

莊宜文*

摘 要

九〇年代初改編自文革題材小說的電影《棋王》和《霸王別姬》，原著作者與電影編導皆橫跨不同地域，展現港、中同世代創作者迥異的國族意識和文化視野。香港導演嚴浩、徐克將大陸作家阿城〈棋王〉與臺灣作家張系國同名小說交相穿插，阿城沖和淡靜的尋根小說經改編為曲折誇張的商業電影，原著深蘊的精神追求經簡化為生存問題，隱晦的政治諷諭亦轉為鮮明的嘲諷，然電影表現的香港立場含混，也反映九七前身份認同的模糊和不確定。《霸王別姬》小說和電影交相影響又相互抗衡，小說流露張派蒼涼的人生況味，陳凱歌透過場景安排、京劇文化和人物對白表現京味，風格悲壯且戲劇化，大相逕庭的結局寓含各異的人生態度和國族意識；小說嘲諷文革的荒謬性並展現鮮明的香港意識，電影表現對文革的省思之餘，亦顯示公開展演和自我東方主義化的傾向。兩部電影皆強化了原著的文革敘事，並形成「一個文革，各自表述」的微妙詮釋。

關鍵詞：文革、棋王、霸王別姬、改編

* 國立中央大學中國文學系助理教授。

The Narration of Cultural Revolution in China, Each Gives the Different Expression: The Study of Across-region Book-inspired films *King of Chess* and *Farewell My Concubine*

Chuang Yi-Wen

Assistant Professor, Department of Chinese Literature,
National Central University

Abstract

The 90th's book-inspired movie *King of Chess* and *Farewell My Concubine* are adaptations of the subject matter of the Cultural Revolution in China. The authors of the novels, the editors and the directors of adaptations are from different regions. These show the widely different national consciousness and the cultural horizon between Hong Kong and Chinese writers of the same generation. The Hong Kong directors Yim Ho and Hark Tsui weave two novels with the same titles *King of Chess* written by A Cheng, a Chinese novelist, and Chang Shi Kuo, a Taiwanese novelist together and adapted this series, mild root-searching novel written by A Cheng for the winding, exaggerated commercial movie. Besides, the adaptation simplified the depth spirit pursue in the novel into the living problems. It also turns the inner political satire into the clear-cut satire. However, the ambiguous stance of Hong Kong also reflects the uncertainty and vagueness of identity recognition before 1997. There is a complex intertextuality relationship between the novel and movie *Farewell My Concubine*. The novel is full of the Eileen Chang's legacy, the desolating life circumstance. Through the scenic settlement and the culture and dialogues in role of the Beijing Opera, Kaige Chen manifests the Beijing flavour. The movie style is tragically heroic and dramatic, and the entirely different ending in the

movie implies the different life attitude and national consciousnesses in both regions. The novel satirizes the absurdity of Cultural Revolution in China and expresses the clear consciousness in Hong Kong. The movie not only reflects on the Cultural Revolution in China but also inclines to show the public performance and self-orientalism. Both movies strengthen the narration of Cultural Revolution in China expresses in the novel and form the tender interpretation of “Each gives a Cultural Revolution in China different expressions.”

Keywords: The Cultural Revolution in China, King of Chess, Farewell My Concubine, adaptation

文革敘事，各自表述——《棋王》、 《霸王別姬》跨地域改編電影之研究

莊宜文

一、前言：香港「棋王」和北京「霸王」的交會

九〇年代初兩部改編自文革題材小說的電影《棋王》（1992）和《霸王別姬》（1993），原著作者與電影編導恰巧橫跨不同地域。香港導演嚴浩（1952-）、徐克（1950-）執導的《棋王》，將大陸作家阿城（1949-）中篇尋根小說〈棋王〉（1984），與臺灣作家張系國（1944-）以商業社會為背景的同名長篇小說（1978），¹兩篇不同時空環境的原著交相穿插，賦予現代感和香港意識。與阿城〈棋王〉同年發表的香港作家李碧華（1959-）長篇小說《霸王別姬》（1985），經大陸導演陳凱歌改編為經典名片，突破以往大陸文革題材影片的限制，以鮮明省思和圓熟技巧開啓新紀元。時值大陸進入後新時期，²而香港處於九七大限前，在歷史轉折的時間點，兩片編導對八〇年代中期異地文革敘事的改編，顯現迥異的國族意識和文化視野，態度微妙可相對照。

既有論述多探討個別電影，少見論者對照參看兩部影片，本文將《霸王別姬》和《棋王》兩部電影並置探討，源於多有可相參照之處：兩片各以象徵傳統文化之京劇、棋道在變動時代的際遇為議題，主角都堅守信念，專注於個人興趣與理想，

* 感謝學報兩位匿名評審和王力堅教授提供寶貴意見。

¹ 張系國長篇小說《棋王》1974年連載於《中國時報·人間副刊》，1975年言心出版社初版；阿城小說〈棋王〉1984年發表於《上海文學》雜誌，1985年由作家出版社初版，兩篇小說發表相距十年。

² 後新時期所指為1989年或1990年以降文化趨勢與文學形式的轉變，已廣為評論者使用。參見董健、丁帆、王彬彬，《中國當代文學史新稿》（北京：人民文學，2005），頁563；謝冕、張頤武，《大轉型：後新時期文化研究》（哈爾濱：黑龍江教育出版社，1995）；徐賁，〈從「後新時期」概念談文學討論的歷史意識〉，《文學評論》（1996，5期），頁56-65。

雖成為大時代的犧牲者，也體現了世事如棋、世事如戲的時局下堅守的價值；電影皆強化原著的文革敘事，並藉由紅字標語等文革符號構成影像奇觀（spectacle）。導演和主要原著作者：陳凱歌、李碧華，以及徐克、嚴浩、阿城，皆出生於 1950 年前後，展現港、中同世代創作者迥異的文化視野，並形成「一個文革，各自表述」的微妙詮釋。

本文探討《霸王別姬》、《棋王》原著與改編電影之互文關係，先以《棋王》為引；其後著重於細緻分析《霸王別姬》小說初版、修訂版和電影相互影響之關連與差異，以補既有研究之不足；最後進一步並比對照兩部電影。在政治亦是形態的對照之外，亦探析原著小說與改編電影文藝流派之別，及其展現迥異的藝術風格與人生視野。

二、《棋王》的改編：尋根的斷輟，諷諭的強化

九七大限前後，香港許多文藝作品皆意在言外，透露港人身份認同問題，電影《棋王》結構尤為特殊。該片構思新穎，以阿城原著為主線，張系國原著為副線，主副線交錯剪接（crosscutting），兩線風格殊異。嚴浩執導的大陸部份悲壯霸氣，徐克執導的臺灣部份則顯通俗平庸，除因故事時空背景的巨大差異，更由於導演銜接產生的風格斷裂。嚴浩掛名導演，且和演員梁家輝同任編劇，然因與監製徐克產生分歧而在中途退出，影片最終由徐克完成，部份評論者認為可視作徐克的電影，³然從兩種風格難以交融的痕跡來看，仍應視為雙導演電影。編導與原作者所處環境有別，改編電影的文藝流派、政治諷喻和原著皆大相逕庭。

（一）淡靜的尋根小說與戲劇化的商業電影

中、台兩篇同名原著蘊含作者的切身體驗和文化關懷。阿城於 1968 年上山下

³ 趙衛防，〈銀幕上的動感時空——論徐克電影〉，《當代電影》（2007，第1期），頁46。

鄉，1979 年始回北京，阿城表示〈棋王〉「裡面很多是我自己的心理經歷」，與主角王一生相對比的世家子弟倪斌形象亦有所本。⁴阿城在知青運動中深刻體會到文革對傳統文化之斷傷，融會個人觀察的〈棋王〉被譽為尋根文學扛鼎之作，有別於傷痕文學的沉痛批判和反思文學的懷疑憂思，對民族文化加以深掘，以深刻哲思和沈靜風格獲大陸文壇重視，在台港亦廣為流傳，然未如在大陸獲致隆譽，呂正惠即認為理念過白，王德威亦認為寫作技巧未見特出。⁵張系國《棋王》寫作動機則源於對商業社會知識份子處境的切身體會和反思。⁶電影編導未曾經歷大陸文革亦非身處臺灣社會，影片混融兩篇中、台小說，從香港觀點重新加以詮釋，有別於在早大陸第四代導演滕文驥（1944-）改編阿城小說之同名電影（1989），採忠於原著的方式並保留對棋道哲理的闡述，香港此部改編影片著重戲劇化的情節鋪排。⁷角色安排將張系國小說的敘述者程凌，改編為 1967 年童年時曾赴大陸經歷文革，中年後又到臺灣發展的香港人，以串連起兩部不同時空背景的小說。阿城小說敘述者「我」則由導

⁴ 李怡主持、林思整理，〈與阿城東拉西扯〉，《九十年代月刊》，總第 192 期（1986，1 月號），頁 76，收於阿城，《棋王·樹王·孩子王》（臺北：海風出版社，1998），頁 46。

⁵ 呂正惠認為〈棋王〉的技巧「失敗多於成功」，象徵「是抽象的，是『說』出來的，並沒有從情節裏自然發展而來。……寓意大多是附加上去的議論，只有『理』的骨架，沒有『理氣圓融』的渾然一體。『棋王』是作者最早發表的一篇，名氣最盛。但以藝術成就而言，我以為比『樹王』、『孩子王』都要稍遜一籌。」〈「知青」三部曲——從棋王、樹王、孩子王看文革知青的心路歷程〉，《文星》，卷 105（1987 年 3 月），頁 40。王德威亦認為「〈棋王〉之類作品，不論如何周延精緻，實仍不出三〇年代感時憂國的流風遺韻，算不得美學或理念上的典範性突破。」《閱讀當代小說——臺灣、大陸、香港、海外·中國棋道，畢竟不類？——評阿城的〈棋王、樹王、孩子王〉》（臺北：遠流，1991），頁 139。

⁶ 夏祖麗，《握筆的人——當代作家訪問記》（臺北：純文學，1979），頁 157。

⁷ 滕文驥導演之《棋王》，編劇包括導演和作家張辛欣，曾入圍威尼斯國際電影節。滕文驥以拍攝武俠片出名，大陸電影《棋王》亦強化了政治批判意味，小說王一生替拾荒老人撕大字報時，曾因不慎撕了造反派的告示而被捕，電影就此安排他下放後被特別看管；知青們捕魚時，笑談若人被魚捕可做成哪些料理，接著捕獲的魚卻遭隊長沒收獨吞，呼應了小說中人吃人之暗喻；電影增添傳奇色彩和戲劇性，棋賽後王一生受到群眾擁戴英雄般的歡呼，浩大壯闊的場面長達兩分多鐘；另加添男女情懷作為調劑，並以屋舍遭火融和群眾舉火把營造磅礴氣勢，呈現壓抑的時代氛圍。張系國《棋王》也曾台改編為電視連續劇，由中國電視公司製作，李美彌導演、張立群編劇，共分五集全長近四小時，內容頗為忠於原著，主要聚焦於電視界生態；另曾改編為具百老匯風格的音樂歌舞劇（1987），由 Stanley A. Waren 導演，張系國撰寫劇本並經三毛潤飾，安插作者另篇小說《五玉碟》中一名外星人，增添科幻風味。

演嚴浩扮演，且名喚原著作者本名鍾阿城，巧妙揭示改編電影已代換為異於原著的香港視野。

兩篇原著小說中的棋王，都形象特異、大智若愚，為具寓言性質的象徵人物。大陸棋王王一生儉樸單純，以對下棋之專注執著，成為文革知青中的異數；臺灣五子神童王聖方是汲汲營營的人們藉以謀利的工具，也是讓人們自私醜惡面貌現形的照妖鏡，都啟發人們對時代環境和個體生命的反思。改編電影大抵沿用兩位棋王的形象，然兩篇原著小說深蘊的精神追求命題，在電影卻簡化為生存問題。王一生在飲食方面希冀安穩踏實的飽足感，精神層面則專注於混融道家和禪宗思想的棋道，⁸電影維持原著王一生對下棋單純的堅持和喜愛，然未闡述富於哲思的棋道，且將賽棋的目的改為希冀贏了之後可改善生活，原著文化尋根的精神為之斷輟。此外，兩篇小說原敘述者皆因親睹棋王之奕，進而反思所處時代環境與個人理想，精神面的思考闡述原較顯冗贅，然在電影中悉盡刪除，未見留痕。

阿城原著含蓄恬淡近於京派韻致，經改編為充滿戲劇張力的商業電影，商業電影重煽動觀眾情緒，不似純文學可讓讀者平心靜氣細品。小說敘述者曾和同學邊聊天邊將對方掉落在地上的乾饅頭拾起充飢，電影則轉換為棋賽開始前鍾阿城將珍藏多日的乾饅頭送給王一生，當對手們進入場地，王一生手中的饅頭碎落一地，慢鏡頭特寫顯示以一比九應戰承受的心理壓力；王一生賽棋時，小說敘述者拿出早逝的王母打磨的無字棋，「在太陽底下竟是半透明的，像是一隻眼睛，正柔和地瞧著」，⁹電影裡改以仰角鏡頭拍攝鍾阿城將兩個棋子高舉，透過天窗照射有如雙眼，高喊：「王一生，你媽媽在看著你呢！」此類情節轉換固為添加戲劇張力，然過於誇張煽情。電影末段交錯剪接的節奏愈緊湊急迫，兩個不同時空的棋王進行最後一役，王一生歷經久戰臉色枯竭，最終老棋王前來和棋時，眼神渙散身體僵直，將無字棋灑落一地，貌似力盡猝逝，極具震撼效果；臺灣棋王經改編為硬撐病體參加電視節目

⁸ 一說阿城〈棋王〉的另個結尾，是王一生後來在知青食堂吃飯，有人問他為什麼不下棋了，他答道：「還是這裡的飯好吃」。〈我只會寫這樣的東西——阿城在美國談寫作〉，《文學報》（1987年3月19日），轉引自宗匠〈傳統／現代交織中的「棋王」——兼論尋根文學何以終結〉，《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》（2000，第2期），頁26。顯然與現行版本的意旨截然悖反。

⁹ 阿城，《棋王·樹王·孩子王》（臺北：新地，1990），頁55。

棋賽錄影，卻不支送醫，在救護車上以預知能力熱心救人而遭逢意外，同遭落難成爲悲劇英雄，兩部原著平和安適、留有餘韻的結局，遽轉爲悲壯慘烈。

（二）政治諷諭由隱晦轉為鮮明

電影最明顯的改動是強化了原著的政治諷諭，阿城原著對文革的批判隱晦，起始以「大紅布標語」和「語錄歌」帶出文革背景，後透過拾荒老人論天下大勢：「這每天的大字報，張張都新鮮，雖看出點道兒，可不能究底」，暗批文革流於教條僵化，復以知青吃鼠，鼠既吃糧，亦如人吃人，¹⁰暗指文革鬥爭慘烈。電影則透過鮮明影像和激昂配樂表達強烈的控訴，開場字幕「無論過去、現在、未來，國家都是所有人民的」，表明崇尚民主精神，隨即剪輯人群瘋狂擁護毛澤東的文革紀錄片，羅大佑（1954-）〈愛人同志〉（1988）作爲配樂，歌者雄渾合唱：「哦呵 永不後悔／付出的青春血汗永不後悔／哦呵 永遠愛你／天涯海角 海枯石爛 永遠愛你」，突顯人們盲目擁戴領袖的荒謬行徑，在政治意涵之外，曲名和詞意似也巧合地指涉原著隱藏的同性曖昧情誼。¹¹紀錄片開場後轉接中正紀念堂「大中至正」牌樓的橫移鏡頭，讓蔣中正成爲相對於毛澤東的政治符碼，兩岸各擁偶像，塑造出異中有同的神話。

片中增添宗教信仰以與政治信仰相對照，文革期間倪斌爲避禍，兩度將父親交予的十字架丟掉，被表弟程凌拾起戴在身上，卻在台丟失經小神童撿拾歸還，藉此小物件閃回（Flash back）以串連起故事主副線。¹²電影特別安排臺灣五子神童住在

¹⁰ 阿城，《棋王·樹王·孩子王》，頁18、20。

¹¹ 成長於臺灣的音樂創作者羅大佑，長期在中、港發展，《愛人同志》專輯爲遷居香港翌年發行，呈現對九七回歸前港人身份認同的觀察。其中〈愛人同志〉和〈黃色臉孔〉，配合《棋王》劇本創作（何映宇，〈羅大佑的「昨日遺書」〉，《新民週刊》，<http://magazine.sina.com/xinminweekly/2009027/2009-07-13/ba73851.shtml>，2009年9月1日下載），分別表露對文革的嘲諷與對華人處境的感嘆。羅大佑另首歌曲〈不變的結局〉，則是〈愛人同志〉和〈黃色臉孔〉的綜合版。阿城接受香港電台訪問時曾表示：「〈棋王〉裡面的同性問題，這以前我當然寫得很隱晦，在閱讀上不太容易看出來，現在如果從同性的關係上再去看的時候，你看到蛛絲馬跡。」此段〈阿城談棋王〉訪談日期爲2006年11月10日，見於<http://www.youtube.com/watch?v=WUDOVA9AsdE>，此筆資料爲王力堅教授所提供。

¹² 朗天認爲電影最後再次出現的十字架，代表苦難不會完，然救贖也不會停。朗天，〈「棋王」的反思

十八王宮廟旁，信徒虔誠敬拜忠犬為神明的鏡頭，與狂熱信仰政治領袖的畫面可相對映，藉以指涉群眾政治信仰的盲從與荒謬。片末臺北街頭市民高舉「邪惡的時代，不認真神」的標語，「邪惡的時代」隱然指涉橫跨了二十年的兩個時代，所謂「真神」未見明確所指，從政治偶像毛澤東、蔣介石，乃至忠犬都受敬拜，然未見得即為「真神」，以此彰顯嘲諷意涵。電影安排其他對照手法，如臺北百貨公司展覽秦俑，廣播宣傳「龍的傳人都應該來參觀」，商業社會對歷史文物的商品化行銷手法，正與文革期間對文化資產的禁絕相對比；片中「毛澤東思想萬歲」紅布條映現後，轉接臺北「新東陽」紅色店招，名稱和色彩都相對映，指涉極權社會重威權和商業社會重消費兩種各異的生活型態。

阿城原著情節經改編更富於政治嘲諷意味，電影將知青分為服從中央和自有主張兩大類型，將小說中王一生誤撕大字報被捉，改編為王一生因忘了帶草紙如廁撕大字報應急，被指控為現行反革命而遭監禁，顯現動輒得罪的荒謬感。原著倪斌將家傳明朝烏木棋送給秦書記以求調到好地方，電影則純粹為了友誼營救王一生，當秦書記不著痕跡地和倪斌提出交換條件，電影轉以特寫鏡頭拍攝其胸前的毛澤東徽章，極具嘲諷意味；其後王一生在體制外另闢棋賽，倪斌仗勢要求管理者出借場地，並恐嚇「不然採取革命行動」，既強調特權勢力且增添戲劇張力。王一生迎戰時身後「革命無罪，造反有理」的海報，演變為在草木皆兵的政治氣氛下突圍的另類意涵；鍾阿城為傳棋打開屋頂窗戶，正巧在屋外所繪毛澤東的臉上「開天窗」，諷刺地構成突破威權的鮮明圖像。至於張系國原著也經添加商界爾虞我詐的競爭情節，並讓廣播和電視牆廣告鋪天蓋地，表現都市人遭物化的景觀。不同時空環境下人們各有生存困境：文革期間倪斌以家傳之寶籠絡秦書記，新添臺灣電視節目主持人丁玉梅則以美色討好劉教授，為與權勢勾結換取生存空間，同樣犧牲慘痛；穿插在這兩段對照情節之間的配樂，是羅大佑〈黃色臉孔〉：「一樣的手 一樣的血 一樣在艷陽普照下點點生存／假如你張開的雙眼 給我一點心照的諾言／給一張風吹雨淋後 依然黃色的臉。」點出華人社會面臨的問題異中有同。電影將兩部原著小說

與反諷》，《電影雙週刊》第342期（1992年5月14日），頁62。

隱晦的諷刺轉為鮮明的嘲諷，且以影像奇觀突顯時代的荒謬感，然將集權社會和商業社會的生存哲思，簡化為飢餓與飽食環境下的生存問題，難免流於表象而少深度省思。最後兩位品行純良、秉賦過人的棋王皆壯烈犧牲，卻相聚攜手前行，似乎象徵在兩岸政治對立的環境下，樹立起典範並相互扶持，達成政治層面外的精神匯流和相勉共惜。片末剪輯芸芸眾生倉皇的臉，終於文革紀錄片和臺灣街景的交錯剪接，帶給觀眾對不同環境中處世哲學的省思，然兩線交織略顯牽強，合觀構成的意念亦顯模糊。

整體而言，電影《棋王》融會中、台小說，意欲展現香港視野，固具巧思佳構，然而主副線情節穿插顯得突兀，難以自然巧妙地混融。論者認為程凌童年從香港到大陸體驗文革不合情理，且無法取代小說敘事者扮演的角色，¹³然此片原即帶著超現實色彩，且角色和情節皆不限囿於原著範疇，宜從另一層面加以審視。程凌幼時在大陸旁觀文革知青的困境，中年後參與臺灣商場鬥爭，電影卻未能串連文革經驗對其影響，讓角色顯得分割，擴而言之，兩部文本亦未能準確對應並產生延續的意念。程凌的臺灣友人譏嘲他為九七來台鋪後路，程凌卻感嘆：「我以為臺灣香港都是中國人的地方，其實我一點也不適應。」臺灣商業社會的問題和香港近似，無法適應的原因卻未點明，只顯示了兩岸各自存在的問題，香港導演的立場顯得曖昧不明。梁秉鈞指出「香港的空間卻始終是缺席的。提到香港，也是最表面的符號」，「香港導演在這部電影裡，似乎正是無法說出一個香港的故事，說到香港的時候，又是內化了人家的濫調，再把香港說成一道聯繫的橋樑，把香港的角色，說成一種現實、進取、精明而又面目模糊的角色。」¹⁴其實換個角度，此說恰正呼應了香港真實的處境，面臨九七尷尬不明的身份認同難題，電影缺乏明確主張和特定立場，有如「缺席的存在」，正是香港特性具體而微的呈現。

翌年徐克改編李碧華《青蛇》（1993），原著末段青蛇之子投胎轉世為紅衛兵傾倒雷峰塔救母的情節，流露作者對文革的戲嘲，導演全予刪除，著重於渲染傳奇

¹³ 梁秉鈞，〈民族電影與香港文化身份——從「霸王別姬」、「棋王」、「阮玲玉」看文化定位〉，張京媛編，《後殖民理論與文化認同》（臺北：麥田，1995），頁363。

¹⁴ 同前註，頁365-366。

唯美的氛圍，可見將兩部電影定位為社會諷諭和神怪奇情兩種不同類型，對文革背景的处理方式有別。同年大陸導演陳凱歌亦改編李碧華《霸王別姬》，原著作者和電影導演各展現港、中視野，正可與《棋王》相對照。在和香港「棋王」對奕之後，接下來再和中原「霸王」應戰。

三、《霸王別姬》的改編：交相影響，微妙抗衡

《霸王別姬》小說與電影互文關係極為繁複錯雜。李碧華最初為香港導演羅啓銳執導的電視劇《霸王別姬》（1981）撰寫劇本，後於1985年改寫為小說出版，小說背景起於1929迄至1984年。在製片徐楓力邀下，陳凱歌讀了小說考慮兩年後始決定改編，並請經歷過文革的大陸編劇蘆葦和李碧華合寫劇本，劇本於1992年一月完成，二月李碧華出版修訂版，小說總長增補一倍，封面、封底、內頁等準文本（paratext）皆採電影劇照。由於修訂版已取代初版，評論者多將現行修訂版視作原著與電影進行比較，而我以為九二年版其實已不能視同原著小說，而是深受導演陳凱歌和另位編劇蘆葦影響，並因應電影將上映改寫的新文本，即原文本（hypotext）之上的超文本（hypertext）。¹⁵電影和小說互動關係密切，然對文革的詮釋、國族意識和人生態度皆截然不同。

（一）從張派小說到京味電影

李碧華擅長挪用與改寫經典文本，對傳統文化思維加以反思和創造，修訂版《霸王別姬》目錄援引句式參差的詩文，仿章回小說回目並加以變化。小說藉由戲仿並

¹⁵ 類同的情況也見於《青蛇》，小說1986年初版後，1993年電影上映前再發行修訂版，然而《青蛇》電影編導皆為徐克，和《霸王別姬》小說修訂版根據共同討論的劇本再加以改寫的情況有別。本文此段據傑哈·吉內特在《隱跡稿本》*Palimpsestes*（Paris: Du Seuil, 1982）提出之「跨文本性」（transtextuality），英譯本 Channa Newman and Claude Doubinsky, trans., *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*（Lincoln: University of Nebraska, 1997），pp.1-10；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。

解構典故的手法，透過個人情愛指涉歷史時代變遷的意圖，呈現人生如戲、真幻難分的戲劇感，以及與張愛玲〈傾城之戀〉和《赤地之戀》雷同的句式，在在可見張派小說路數，¹⁶而情節更顯通俗，對政治的諷喻更為鮮明。李碧華《霸王別姬》、《青蛇》（1986）、《潘金蓮之前世今生》（1989）等作，皆以文革為情節轉折的重要背景，《霸王別姬》文革份量尤重，不同於大陸作家多將文革作為隱晦的背景，李碧華將其塑造為鮮明的環境，在狂亂時代上演激烈情節，展現人性的陰暗並嘲諷政治的荒謬，最終讓末路霸王段小樓落居香港，旁觀市民爭索八四年《中英聯合聲明》協議報告的景況，可見作者以邊陲抵中心的思維和顯明的香港意識。

對照《霸王別姬》小說初版和修訂版，雖則輪廓相仿，然細節差異甚大，前此似未見論者探討，初版僅具雛形，修訂版血肉豐滿，幾乎所有極具衝突性和戲劇性強的重要橋段都為新增：修訂版於開頭加強程蝶衣性別認同問題，如程母嘆「他可是錯生了身子亂投胎」，為進戲班狠心砍去他第六根手指頭；蝶衣幾次誤將〈思凡〉

¹⁶ 張派小說可謂海派小說的分流，而海派和京派為相對概念，京、海派定義可參見孔范今主編，《二十世紀中國文學史》（濟南：山東文藝，1997）；吳福輝，《都市漩流中的海派小說》（湖南：湖南教育，1995）；許道明，《海派文學論》（上海：復旦大學，1999）。《霸王別姬》和〈傾城之戀〉部份句式相近，如文革前菊仙心想：「在無產階級之中，有沒有一個方寸之地，容得一雙平凡男女？」極似〈傾城之戀〉中「在這兵荒馬亂的時代，個人主義是無處容身的，可是總有地方容得下一對平凡的夫妻。」另如文革初始段小樓出言不慎遭糾舉，「不知道是小樓講錯了一句話，世上才有文化大革命，抑或有了文化大革命，世上人人都曾經講錯了話？」以及段小樓與菊仙劃清界限之際，「國家成全了蝶衣這個渺渺的願望啊。如果沒有文化大革命，為他除掉了他倆中間的第三者，也許他便要一直的痛苦下去。幸好中國曾經這樣的天翻地覆，為了他，血流成河，骨堆如山。一切文化轉瞬湮沒。」兩段文句脫胎自〈傾城之戀〉中歷史與個人命運微妙的因果關連：「香港的陷落成全了她。但是在這不可理喻的世界裡，誰知道什麼是因，什麼是果？誰知道呢？也許就因為要成全她，一個大都市傾覆了。成千上萬的人死去，成千上萬的人痛苦著，跟著是驚天動地的大改革……」（以上引文分別出於李碧華《霸王別姬》初版，臺北：皇冠，1989，頁100、102、109，修訂版，臺北，皇冠，1994，頁219、229、248；張愛玲《傾城之戀》，臺北：皇冠，1991，頁228、230），太平洋戰爭的陷落成全了流蘇的婚姻大業，文革慘烈的鬥爭也成全了蝶衣心中願望。修訂版中菊仙和小樓在文革風聲下苟且歡愛：「因著恐懼，特別激情，凡間的夫妻，緊緊糾纏，近乎瘋狂。只有這樣，兩個人親密靠近，融成一體，好對抗不祥的明天」（頁223），亦極近於《赤地之戀》中劉荃和黃絹的心理狀態：「他擁抱著她，這時他知道，只有兩個人在一起的時候是有一種絕對的安全感，除此之外，在這種世界上，也根本沒有別的安全」（《赤地之戀》，臺北：皇冠，1991，頁92），五〇年代張愛玲在港描寫大陸土改鬥爭帶來的恐怖荒寒感，八〇年代香港張派作家李碧華描寫六〇年代的文革，慘烈而戲劇化，然較顯浮面。

戲詞唱成：「我本是男兒郎，又不是女嬌娥」，¹⁷慘遭師傅將煙管擣入口中含淚開竅，除兩段廣獲矚目且寓含性象徵的情節高潮，又添加被倪老公褻玩的驚悚片段。在角色塑造和情感糾葛方面，或為考量演員知名度，讓鞏俐飾演的菊仙戲份大增且性格較為飽滿，下場從失蹤改為自殺，更顯戲劇化且富震撼力。時代變動亦加渲染，新增蝶衣亟欲營救小樓不惜為日軍獻唱，抗戰勝利後國軍魯莽哄鬧戲園，與蝶衣以漢奸入罪又經高官當庭釋放等橋段，愈發顯現人物在變動環境下的身不由己。文革敘事在初版約佔七分之一篇幅，修訂版中文革鬥爭一段成為情節發展最高潮處，此外，修訂版中戲文與情節的指涉更綿密緊扣，增添寶劍、妝鏡等象徵，在在可見以電影視覺為考量的痕跡，更顯具象化且意涵愈見豐饒。

曾經歷文革並當過紅衛兵的導演陳凱歌，與香港作家李碧華經歷和視野迥異，劇本經過一年多的磋商始定稿，可謂小說從初版到修訂版的間接功臣。作為第五代導演代表之一，陳凱歌和張藝謀、田壯壯等，常將文革經驗體現於電影創作。戴錦華稱第五代導演為「文革之子」，陳犀禾則認為第五代電影將文革經驗再現於歷史隱喻中，表達對文革觀念體系的激烈批評。¹⁸綜觀相關題材電影，第五代導演對文革的情感其實十分複雜，既充滿懷念，反思也格外深刻。在陳凱歌情感動人、文字詩意的《少年凱歌》一書中，有段頗獲矚目的文句：「我一直認為我的人生經歷大多來自那個時期，其中最重要的是，這個革命幫助我認識了我自己。認識自己即是認識世界。明白這一點，就決定了我的一生。」¹⁹因文革經歷產生深刻感動，進而藉由電影表達所思。第五代導演多有改編文學作品的經驗，張頤武認為第五代的出現幾乎是和知青文學同構，經歷和文化背景一樣，思想和知識來源一致。²⁰然在知青出身的創作者中，陳凱歌的文革經驗不僅特別激進，其後對文革持部分肯定的態度亦頗見突出。他曾對傷痕文學提出批判，指出傷痕文學懷疑文革理想，進而藐視一切精神財富，然而智者應穿透表象看到孕育其中真且美的因素，並指出「『文革』

¹⁷ 李碧華，《霸王別姬》（修訂版），頁 14、34。

¹⁸ 陳犀禾，〈「第五代」電影和臺灣新電影之比較研究〉，《電影新作》（1995，第 6 期），頁 66。

¹⁹ 陳凱歌，《少年凱歌》（臺北：遠流，1991），頁 18。

²⁰ 張頤武，《全球化與中國電影的轉型》（北京：中國人民大學，2006），頁 116。

在政治上是個民族的悲劇，但在精神上卻是個充滿英雄主義的時代。」²¹由是可見陳凱歌和李碧華對文革的經驗和觀感，正分別位於富於情感體認且有所正面肯定，和疏離不熟悉又嘲諷批判的兩端。

在早陳凱歌改編阿城知青文學〈孩子王〉，源於對文化教育的探索和精神理想的追求相仿。陳凱歌和阿城背景原即相近，都出生於北京，上山下鄉時到雲南插隊，其後旅居美國。陳凱歌為改編〈孩子王〉重回西雙版納拍攝，電影結合阿城原著〈棋王〉中知青們對棋王的討論，以及小說〈樹王〉描寫砍樹和燒山的景觀，並充滿對文明的反思與自然的禮讚，這部貼近導演文革體驗的作品，因玄想飄渺且蘊含的哲思抽象難解，少獲矚目和討論，在坎城影展鍛羽而歸，六年後風格丕變，兼顧商業考量和藝術表現的《霸王別姬》，卻在影展大放異彩。若說《孩子王》（1987）貼近導演內在聲音，《霸王別姬》則是拍給他人看的電影；前者淡靜風格中若有潮湧，不易探究；後者將戲劇性推向表面，易於感受。《霸王別姬》和陳凱歌過去的影片題材差異甚大，充滿強烈的戲劇衝突。移民紐約的文化衝擊，以及電影製作模式的改變，都扭轉了陳凱歌的創作路向。當湯臣電影公司製片徐楓邀陳凱歌改編《霸王別姬》，跨地合作模式與鉅額資金的挹注，促使陳凱歌電影導向商業化，然而《霸王別姬》造就其事業巔峰，也成為由盛而衰的關鍵，近作類同題材的《梅蘭芳》藝術成就相去甚遠，即未獲好評。

對陳凱歌而言，決定改編李碧華小說，帶有某種程度的妥協和就勢性質。陳凱歌本身熱愛文學，他認為：「香港的小說不可能非常深刻地去描寫人生」，²²讀了小說兩年之後才融入個人體驗和感受，擇取基本可用的觀點——「人是經不起考驗的」，儘管導演指出李碧華小說為電影提供了一個很好的命運線，然也多次對原著提出批評，認為原小說聚焦於角色間的矛盾，對社會背景欠缺鋪陳，因而顯得瑣碎，讓他無法接受。此處「原小說」指的自然是初版而非修訂版，陳凱歌批評的態度近乎嚴苛，主因即認為香港作家的想像與大陸實情有相當距離：「我一直認為李碧華的小說單薄，計有幾項困難。一是她對大陸情境，京劇梨園不夠清楚，對文革缺乏

²¹ 楊遠嬰、潘樺、張專主編，《90年代的「第五代」》（北京：北京廣播學院，2000），頁268。

²² 王新宇，〈陳凱歌和他的《霸王別姬》〉，《大舞台》（1994，第1期），頁6。

感性的認知和身歷其境的直接感受。再者她的語言也有問題，看得出是非本地人寫本地人」，²³換言之，陳凱歌同意李碧華對人性和角色關係的描寫，然而對社會背景和語言文化等隔閡相當介意。

陳凱歌的態度其實耐人尋味，他再三強調原著的不足，卻鮮少論及所受的影響，從小說初版本到劇本，到根據劇本脫胎的小說修訂版，及至最後的電影，其實是從淡染到濃妝的疊色過程；比起高潮迭起的修訂版，電影更富於戲劇性。小說初版本提供了輪廓，其後編劇更具重要性，確切說來，在製片者撮合繫連的情況下，陳凱歌和李碧華兩位創作者，有著互相被選擇與彼此影響的微妙關係。李碧華《霸王別姬》為典型的張派小說，以大時代為背景而聚焦於人性，作者描寫不熟悉的環境確有不足，然寓含香港立場和政治諷諭的意圖，更甚於再現真實時代背景，然陳凱歌強調原作者背景和經驗之欠缺，改編電影強化了時代環境和文革背景，並透過場景安排、京劇文化和語言對白顯現京味，²⁴於此小說和電影不僅是張派／京派文藝風格的拉距，更隱含身處邊緣／中心政治意識形態的角力。

（二）時代觀點與國族意識的分野

李碧華強調角色恩怨，社會環境僅為遙遠背景，改編電影較小說著重渲染時代氛圍。陳凱歌認為眾人較迷惑於影片裡時代遷衍的大變化，然而他本身感興趣的是「在這個史詩（背景）前活動的人」，並自認和第五代導演不同處即在於「對個體精神的關懷」。²⁵然而電影以字卡交代時代易轉，又藉由不同軍容顯示政權更迭，確實「搶戲」，陳凱歌應意識到在強化人物情慾衝突之餘，對時代背景的展演易於攫住觀眾／評審的眼光。此外，電影亦透過具象徵意義的角色呈現史詩般的浩瀚感。

²³ 焦雄屏，〈中國導演「後五代」的變局〉，《影響電影雜誌》32（1992年9月），頁111。

²⁴ 京味電影特質為：表現北京的自然和人文景觀，講述北京人的生活和民俗，運用濃郁的京味語言刻畫人物性格等。參見甘海嵐、張麗航主編，《京味文學散論》（北京：北京燕山，1998），頁221。京味和京派定義不同，前者展現北京風味，後者常以鄉村為背景，風格樸實，筆調含蓄，描寫淳厚人性。

²⁵ 陳凱歌認為時代背景是為讓作品看上去生氣蓬勃，一切還是為烘托主角並呈現細微的人性和人情。張靚蓓採訪，《夢想的定格——十位躍上世界影壇的華人導演》（臺北：新自然主義，2004），頁122、125。

²⁶京劇的穿插運用更較小說安排細緻得多，和情節達成有機融合，運用名劇《霸王別姬》和《牡丹亭》的片段，以及戲曲在不同年代的際遇，指涉時局變化和人物心境，並顯示藝術精粹相對於政權易改之恆久性。²⁷

電影中增添最多份量的即是文革背景，陳凱歌的紅衛兵經驗為其終生隱痛，屢屢追憶少時受共產黨教育認為國民黨是萬惡之源，於是憎恨曾為國民黨黨員的父親陳懷愷（1920-1994），決定加入群眾鬥爭父親。²⁸電影裡對國民黨和紅衛兵的刻畫因而大異於小說，小說修訂版描寫抗戰勝利後，戲園「來了一群混混」霸佔場地，「有流氓地痞，也有傷兵」，²⁹電影全改為國軍群起吆喝並以手電筒照射戲台上的蝶衣，對照一旁「國軍官兵勞苦功高」的布條顯得格外諷刺，流露導演對國民黨軍紀敗壞的印象。陳凱歌復將文革期間恩將仇報的弟子小四，改為襁褓時即被小豆子收養，且安排在小豆子被張公公凌辱是夜，發現棄嬰拾回戲班，有如自我分娩出的新生命，文革劫難時卻遭逢背叛，毋寧是痛上加痛。導演在小四身上投射自身文革經驗，文革將臨前小四興奮地在人群中奔跑，哼唱〈解放區的天是晴朗的天〉，電影運用搖晃的後拉鏡頭表現躍動興奮的心情，此段隱然跳脫了整部影片的敘事風格，也好似陳凱歌自述被抄家之後，曾穿戴別人的黃軍裝和紅袖章，騎自行車在街上飛馳的心境；³⁰小四渴望成為顛覆傳統開創新局的英雄，公然批判師傅蝶衣並欲取代其地位，亦仿若陳凱歌在文革時鬥爭生父，並破壞曾為知名導演父親的片廠之行徑。

至於電影改動最多的結尾，歷來備受爭議。小說結局發生在香港，敘事重心由前此程蝶衣轉換至段小樓，「現實中，霸王卻毫不後顧，渡江去了，他沒有自刎，

²⁶ 如三〇年代仗恃舊權的滿清遺老張公公，脫胎自小說修訂版的倪老公，在電影特意營造魅豔的東方情調烘托下，形象更顯猥褻，四九年政權易改前卻流落街頭；梨園霸王袁四爺依憑舊文化勢力，電影裡增添中共執政後被封為反動戲霸遭鬥爭的情節，透過兩位配角的沒落表現舊時代的消殞。

²⁷ 關於電影中運用京劇的探討可參見廖炳惠，〈「霸王別姬」：戲劇與電影藝術的結合〉，原載於《中外文學》第23卷，第6期（1994年11月），頁132，收於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》（臺北：麥田，1995），頁139-154；鄭培凱，〈「霸王別姬」的歷史文化隨想〉，《當代》總號95（1994年3月），頁70-87。

²⁸ 陳凱歌，《少年凱歌》，頁59-76。

²⁹ 李碧華，《霸王別姬》（修訂版），頁176。

³⁰ 陳凱歌，《少年凱歌》，頁59-76。

他沒有爲國而死。因爲這個『國』，不要他。」³¹此般如遭遺棄放逐的際遇，隱然指涉港人的處境與身份認同問題。移民香港的小樓爲求溫飽當勞工，也見證了九七前香港浮動無著落的文化現象。小樓重遇自北京訪港的蝶衣，修訂版新添蝶衣意外再斷一節小指，兩次命運的斷指，象徵他從幼時性別認同問題，到中年遭政治鬥爭頓挫，其後卻在黨的安排下結婚，掩蓋了同性戀傾向，兩位主角爲求生存都顯得落魄無奈。然而兩個小說版本有一處微妙的差異，即修訂版增添兩人在幕落後的戲台重演《霸王別姬》，蝶衣自刎、小樓措手不及，讓讀者誤以爲情節發展將和電影結局一致，筆鋒一轉，卻帶出原來是蝶衣自身的幻想。李碧華刻意以出人意表的方式讓情節急轉，這段「反高潮」的安排，維持了初版的意念，展現不徹底的人生觀點，與電影裡蝶衣自刎的悲壯結局大異其趣。末尾仍以香港場景作終，以突顯不同於導演的中原觀點，於此，小說和電影形成北京／香港的雙城寓言，也在中心和邊陲間拉鋸。

兩岸三地學者對小說與電影不同的結局看法針鋒相對，香港學者李焯桃、李小良和臺灣學者林文淇等，對陳凱歌刪除原著末段香港意識的改編手法頗不以爲然，³²大陸評論者則站在對立面，近年新世紀新一代評論者猶認爲「原作只是在嘲諷的語調、象徵性的符碼中，對權威的、神話的官方歷史做出了挑戰和顛覆」，表現香港

³¹ 李碧華，《霸王別姬》（修訂版），頁 275。

³² 李焯桃認爲李碧華的小說結局立足於香港，「寫出了四九年後香港與大陸的微妙關係」，陳凱歌的改編電影「卻從頭到尾都發生在北京，一個密不透風的世界，香港作爲窗戶或緩衝的存在被完全抹煞，與九七回歸日近的政治現實實在是出奇的吻合。」李焯桃，〈「霸王別姬」的藝術和現實〉，影評原載《中國時報》（1993 年 5 月 25 日），收於《淋漓影像館·引玉篇》（香港：次文化，1996），頁 26。李小良也認爲李碧華想像的「中國」是「文化政治的策略，造構自己的論述場域和與強勢他者的交涉空間」，而陳凱歌對原著的批評「很容易流於狹隘的本質主義，以及『大中原』優越感和排他性，處處強調親身經驗和確實性（authenticity）來確認（對中國大陸）論說的合法性」，電影的改編也許是對邊緣反擊中心產生的焦慮反射。李小良，〈邊緣寫入中心——李碧華的「故事新編」〉，收於王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港：歷史、文化、未來》（1997），頁 226、228。林文淇也批評陳凱歌對原著反映的九七問題視而不見，依賴想像的文化傳統建立國族認同。林文淇，〈戲、歷史、人生：《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉，《中外文學》第 23 卷，第 1 期（1994），頁 139-56，收於林文淇、沈曉茵、李振亞主編，《戲戀人生——侯孝賢電影研究》（臺北：麥田，2000），頁 231-259。廖炳惠則批評電影添加的文革場景有些造作，「尤其是後半段以史詩方式爲文革作見證，大致上是第五代中國導演很難割捨的歷史夢魘」，廖炳惠，〈「霸王別姬」：戲劇與電影藝術的結合〉，收於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》（臺北：麥田，1995），頁 152。

人對歷史現實的理解，導演「與中國現代歷史的血脈相連則使電影發掘了原作中所缺乏卻至關重要的東西，那就是對歷史的民族文化立場、現實使命感、本土文化認同……」，³³由此可見大陸中心主義未見消褪，然而《霸王別姬》不僅曾遭禁演，迄今大陸對此片的接受和評價仍存在相當矛盾。³⁴兩岸三地評論各擁所好自無可厚非，然易流於本位主義，持平而論，李碧華和陳凱歌本各有立場，展現香港意識或捍衛中原正統，是其出身背景和所處環境難以跳脫的宿命，電影改編亦無需顧及小說原始精神，但看《霸王別姬》小說修訂版可謂李碧華最成功的作品，改編電影也成為陳凱歌最受矚目的代表作，皆已各自發揮文字、影像之所長和影響力。

（三）人生況味與藝術設置的展現

從國族論述探討《霸王別姬》小說和電影差異的評論已多，以下我想換個角度，從人生視野的差距加以探尋。小說結局段小樓為生計卑微存活，而程蝶衣貌似留存理想，從事戲劇指導工作，但再也不是當年千嬌百媚的名角，他們只能順從時代苟活，兩位蒼老落魄的師兄弟重逢，流露個人無法對抗歷史洪流和命運安排的惆悵感。以往論者著重於李碧華在結局表露的香港觀點，我在此則欲強調其文學淵源與思想。前已論述《霸王別姬》有著明顯類同於〈傾城之戀〉的主題意識和語言句式，這部張派小說結尾亦採反高潮的筆法，出現讓讀者詫異的轉折——特別是先看過電影再閱讀修訂版的大多數讀者。小說中蝶衣想作真虞姬，卻終究沒當成，末尾透過幻想即得到滿足；而商業電影重戲劇性，往往需在結局另創高潮，蝶衣自刎成為必然的結局。若小說結局是傳奇的跌落，電影則是傳奇的完成。

³³ 唐麗芳，〈認同與排斥的悖論——從《胭脂扣》與《霸王別姬》看香港文化定位〉，《江漢論壇》（2004年11月），頁136。

³⁴ 《霸王別姬》為第一部得坎城影展金棕櫚獎的中國電影，因影片中的文革敘事備受爭議曾遭中共禁演，當時中國最高領導人批評電影不該安排程蝶衣死於新時期，且曾因大陸演員過多未能在台上映。美國《時代》雜誌曾評為「一百部最偉大的電影」之一，不久後，2005年中國電影一百週年紀念活動中評選百部優秀電影時，《霸王別姬》得票數很高，後仍遭組委會刪除（陳墨，《陳凱歌的電影世界》，臺北：風雲時代，2006，頁135、137）；更微妙的是，同年在香港經評選為港人十大最愛電影之首，凡此皆反映各地的政治氛圍與接受評價，<http://www.cns.hk/89/news/2005/2005-05-26/578507.shtml>。

電影中苟活下來的是自私軟弱、順應現實的假霸王段小樓，程蝶衣若與世隔絕、堅守理想，對藝術熱忱未曾改變，多年遭禁演無疑似行屍走肉，最後的自盡是以肉身獻祭並完成對藝術和情愛理想的追求。陳凱歌指出程蝶衣多少反映了自身，試圖通過這個角色「對我一貫堅持的藝術理想作出表達」，³⁵然而令人感嘆的是，其實陳凱歌在拍此片時已將以往堅守的理想做出調整，此後做出順應現實的妥協，程蝶衣的死，在戲外竟成了導演揮別和完成的手勢。片中程蝶衣自殺的時間點在大陸備受爭議，部份人士認為「使得『改革開放』、『民主新生』的歷史新時期尷尬無著。」³⁶對這一部得意之作不厭其煩再三詮解的導演，則說明蝶衣的自盡，對角色自身而言是快樂興奮的一刻，非如此不能滿足自己並讓段小樓明瞭心意，且這儀式必得在裝扮妥當的戲劇情境中完成，³⁷表明蝶衣於新時期自殺，確有其「必要性」和「正當性」。

值得注意的是，小說初版其實無一人自盡，修訂版添加小癩子和菊仙自縊，卻遠不如電影具體畫面和震懾人心的配音帶來的衝擊力道強烈；蝶衣則在牛棚幾度欲刎頸，終究尋死不成，而電影中這三人的自盡，都帶著悲壯氣氛和戲劇化色彩，且各有不同的層次。陳凱歌的文革經驗塑就他對自殺的獨特看法，他以為自殺是神秘的事，「是人生中最真實的選擇」，並將歷來自殺分為兩種：一種是主動的，「爲了所愛或所信，用自己的肉體在撞碎的瞬間，作了理想的火花」；另種是被動的，「在世事遷換的動局中，身體或精神上遭遇困厄，或爲解脫，或爲尊嚴而自行了斷」。由此觀之，小癩子無法承受戲班訓練之苦，較近於陳凱歌所言被動的自殺；菊仙在文革鬥爭時不堪小樓與她劃清界限，自縊前對蝶衣若有所思又神秘恍惚的微笑，是對亂世人性的透徹了悟和嘲諷，她以對情愛和自身尊嚴的堅持選擇上吊，介於陳凱歌所言兩種情況之間；唯蝶衣可謂主動的追求，分明度過了最不堪的情境，卻欲完成生命的儀式，也有若陳凱歌對傅雷於文革期間自盡所評：「真人的自毀，好像揉

³⁵ 楊遠嬰、潘樺、張專主編，《90年代的「第五代」》，頁266。

³⁶ 徐牲民，《審美的銀幕——中外電影賞覽》（上海：百家出版社，1996），頁223。

³⁷ 張靚蓓，《夢想的定格——十位躍上世界影壇的華人導演》，頁113-114。

碎了花朵，震撼的同時，還能嗅到色香。」³⁸

電影且以精細的形象化設置，彰顯人生如戲的主題，舞台上演的不僅是戲曲，還有重大的人生事件，包括菊仙意外流產、對京劇樣板戲的論辯、小樓遭訊問等，演出殘酷現實的人生大戲。蝶衣戲內戲外不分，除去頭飾戲服卻頂著戲妝，屈從於化上霸王妝的袁四爺，模糊了戲劇與現實的分界。蝶衣在房內邊抽鴉片邊和那大爺對話，鏡頭拍攝現實世俗的那大爺時，前景是金魚游水；反應鏡頭中沈醉於迷離夢境的蝶衣，躺臥在繡魚屏幕的前景之後，遊蕩於真假虛實間。鏡像的設置也造成鏡花水月之感，蝶衣和菊仙常對著妝鏡與小樓說話，卻有如自語，正反映他們面對的是自身對情愛的理想，現實中的假霸王段小樓終究讓他們期待落空。³⁹

電影和小說相異的性別觀點已有不少相關論述，一般認為陳凱歌將女作家的同性戀書寫轉為男導演異性戀中心的思考角度。從電影技巧來看，象徵物件安排頗具巧思，梨園真霸王袁四爺邀蝶衣之宴，安排雉雞咬斷鰲頸滴血入湯，桑梓蘭指出鰲外型有如陽具，⁴⁰或也預示了蝶衣刎頸的未來；若蝶衣抽鴉片的煙管若帶有自慰意味，⁴¹再三出現的寶劍亦有如陽具象徵且寓含情慾暗示，蝶衣初見此劍在張公公房內，後又為袁四爺收藏，獻身換劍以贈小樓，又經菊仙還給袁四爺，菊仙一句：「劍找到主了」，一語雙關，意欲將蝶衣推給四爺以保婚姻；文革鬥爭時菊仙搶捨火焰中的寶劍，她驚駭於小樓的無情，並對蝶衣的處境感同身受，卻遭蝶衣怒言相向及小樓劃清界限而選擇自縊；其後蝶衣以劍自刎，也為一生的執迷畫下句點。電影以具象的感染力和豐富意象，超越了小說略顯直白的文字詮解。

³⁸ 陳凱歌，《少年凱歌》，頁 114。

³⁹ 關於小樓之於菊仙、蝶衣可謂虛幻存在的分析，可參見余波，〈「霸王別姬」母題的性別敘事與女性意識的建構〉，海南大學碩士學位論文，2007 年，頁 27、29。

⁴⁰ 桑梓蘭，〈程蝶衣：一個異端詮釋的起點〉，收於陳雅滇編著，《霸王別姬——同志閱讀與跨文化對話》（嘉義：南華大學，2004），頁 54。

⁴¹ 同前註，頁 62。

四、餘論：兩岸對弈，雙城角力

《棋王》、《霸王別姬》原著小說和改編電影的文藝流派及國族意識大相逕庭，電影編導藉異地小說家創造的文革故事，表達自身觀點，展現港、中同世代創作者不同文化視野的對照。

就改編模式而言，《棋王》屬創造性改編，香港導演連結兩篇不同時空背景的小說，對照大陸極權和臺灣商業兩種社會型態和生存困境，混融成新文本，原始構想頗富巧思和創意，然徐克、嚴浩兩位導演默契欠佳，主、副線風格斷裂，兩篇文本未能準確對應，產生延續的意念和豐富的意旨，由於電影和原著的主題、風格、結構大異其趣，有如獨立平行的文本，受眾對原著的閱讀印象和觀感未受電影影響。

《霸王別姬》小說和電影相互影響關係則十分密切而複雜，陳凱歌對李碧華原著並不滿意，然商議之劇本仍根據小說初版框架而來，再經渲染時代背景，添加性別認同、人物糾葛等衝突性強的情節，和陳凱歌以往電影路線涇渭分明，影片上映前根據劇本改寫出版的小說修訂版，深受大陸編導影響，且以電影視覺性和戲劇性為考量，然不少讀者將之視同原著，在觀看電影之後再閱讀小說修訂版，透過文字重溫影像記憶。

在文藝流派方面，阿城尋根小說〈棋王〉頗近於京派風格，李碧華《霸王別姬》則可謂張派小說，京派以樸實含蓄風格描寫淳厚人性，張派則繼承海派華麗筆調與對陰暗人性的細膩挖掘，兩者人生觀點和筆調風格判然二分，改編電影又與原著風格路線迥異。電影《棋王》以阿城和張系國小說為主、副線，阿城原著沖和淡靜、含蘊深遠，張系國原著題材玄妙、富於奇想，兩篇各探索不同時空環境中的處世哲學和精神追求，經簡化為較浮面的生存問題，原著平和的結局轉為悲壯慘烈，為一情節曲折表現誇張的商業電影。李碧華《霸王別姬》深受張愛玲作品主題思想和語言句式影響，小說反高潮、不徹底的結局，流露張派蒼涼的人生況味，電影則以傳奇的完成取代傳奇的跌落，風格悲壯且戲劇化；陳凱歌猶可接受原著對人性和角色關係的描寫，然對社會背景和語言文化的隔閡甚感介意，電影意欲「還原」小說欠缺的京味，而當張派小說改編為京味電影，某種程度即已構成邊緣姿態和中原意識

的角力。

兩部電影皆強化了文革敘事，阿城〈棋王〉未以明顯方式點出文革背景，而電影充滿各種政治符碼，如紅字報、毛澤東像、紅語錄等，藉影像奇觀突顯荒謬感，頗具後現代色彩。未曾經歷文革的香港導演，將小說隱晦的政治諷諭轉為鮮明的嘲諷，表現港人的國族意識，對中、台社會現象皆提出觀察和批判，然香港本身立場含混，也反映九七前香港身份認同的模糊和不確定。同為香港創者，李碧華小說《霸王別姬》亦嘲諷文革的荒謬性，且不為詮釋歷史而為表達立場，以展現鮮明的香港意識，並聚焦於其擅長刻畫的角色糾葛和人性陰暗面。文革對香港作家而言是馳騁想像的舞台，對大陸第五代導演則是記憶之痛。陳凱歌表現對文革的懷念、省思與批判，比原著富於歷史企圖，意欲在壯闊的史詩布景上演精彩的人性大戲。小說作者和電影導演有著互為影響和拉鋸的微妙關係，陳凱歌犀利批評原著不諳大陸背景，頗以改編的正當性和優越性自居，卻也流露對歷史詮釋權旁落的焦慮；李碧華則在修訂版堅持初版的結局，秉持以邊陲抵中心的立場並捍衛發言權。不同於改編經驗相近的阿城《孩子王》時，陳凱歌以含蓄沈靜的風格表達內在情思，《霸王別姬》注入自身體會之餘，更顯示公開展演、獲取認同的企圖與進軍世界的野心，為其轉向商業化的重要里程碑，電影流露頹廢的情調遭致自我東方主義化的譏評，在兩岸三地的接受與討論，更難脫政治性考量。

《棋王》的香港編導將兩部原著呈現的中、台社會問題加以提煉和詮釋，無形中也促使兩岸隔空對弈；《霸王別姬》的改編則可謂雙城角力，原著以香港為視角，電影則以北京為唯一環境。有趣的是，《棋王》中的文革場景在臺北拍攝，《霸王別姬》則在香港拍攝；⁴²《棋王》穿插的文革紀錄片藉由羅大佑配樂賦予嘲諷意味，《霸王別姬》固有陳凱歌自身經歷，文革敘事方式卻有刻意誇張化之處，兩部影片所呈現的文革皆為擬仿，而非意欲再現真實。在影像技巧方面，兩片處理時代背景多拉開一定距離，《棋王》穿插的紀錄片時為群眾擁護領袖的遠景，時為民眾瘋狂

⁴² 兩片拍攝地點分別見於藍祖蔚，〈棋王跨兩岸〉，<http://blog.yam.com/tonyblue/article/7024250>（2009年7月10日下載）；廖炳惠，〈時空與性別的錯亂：論「霸王別姬」〉（《中外文學》第22卷，第1期），頁17。

歡呼的特寫，營造視覺奇觀，鋪陳情節時又運用大量的仰拍和俯拍營造強烈的戲劇效果，造成時而疏離時而煽動的效果；《霸王別姬》運用遠景、長鏡頭和俯拍，隔著距離俯視大時代中的小人物，並以黑幕淡出切換入另個時代，增加歷史遞嬗的時程感，然而文革批鬥部份卻以中景和近景居多，既顯示在片中別具特殊份量，也增添了觀眾的感染力。巧合的是，《棋王》電影拍攝出阿城原著排演著名京劇樣板戲《紅燈記》的段落，並安排秦書記在台下打瞌睡以強化諷刺性；而《霸王別姬》電影亦添加菊仙在文革自縊時播放《紅燈記》戲曲：「聽奶奶講革命，英勇悲壯，卻原來，我是風裡雨裡長……」此段戲詞既呼應了菊仙果敢堅毅的性格，也藉由樣板京劇諷刺人性遭扭曲的時代荒謬性。⁴³

透過《棋王》、《霸王別姬》小說與改編電影的對照參看，我們得見相近的文革元素，經不同地域創作者拼組造構，塑就主題風貌大異其趣的影片。當尋根小說搖身一變為商業電影，具邊緣視野的張派小說蛻變為富於中原意識的京味電影，歷史在場的記憶和不在場的想像，也在改編過程中交織重組、變形異構，微妙展現中、港創作者截然不同的意識形態和詮釋觀點。

⁴³ 電影安排菊仙自殺時穿嫁衣點紅燭播放樣版京戲，和先前張藝謀《大紅燈籠高高掛》（1991）中頌蓮於梅珊被殺後，到其房裡點紅燭放京劇的段落有相仿之處。

引用書目

（一）作家作品

阿城，《棋王·樹王·孩子王》，臺北：新地，1990 年。

李碧華，《霸王別姬》，臺北：皇冠，1989 年。

李碧華，《霸王別姬》（修訂版），臺北：皇冠，1994 年。

張愛玲，《傾城之戀》，臺北：皇冠，1991 年。

張愛玲，《赤地之戀》，臺北：皇冠，1991 年。

（二）專書和專書論文

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

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

王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港：歷史、文化、未來》，臺北：麥田，1997 年。

王德威，〈中國棋道，畢竟不類？——評阿城的《棋王、樹王、孩子王》〉，《閱讀當代小說》，臺北：遠流，1991 年，頁 135-140。

孔范今主編，《二十世紀中國文學史》，濟南：山東文藝，1997 年。

甘海嵐、張麗舫主編，《京味文學散論》，北京：北京燕山，1998 年。

李怡主持，林思整理，〈與阿城東拉西扯〉，《九十年代月刊》總第 192 期，1986 年，1 月號，頁 68-78，收於阿城，《棋王·樹王·孩子王》，臺北：海風出版社，1998 年，頁 14-54。

李焯桃，〈《霸王別姬》的藝術和現實〉，《淋漓影像館·引玉篇》，香港：次文化公司，1996 年。

吳福輝，《都市漩流中的海派小說》，湖南：湖南教育，1995 年。

林文淇，〈戲、歷史、人生：《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉，收於林文淇、沈曉茵、李振亞主編，《戲戀人生——侯孝賢電影研究》，臺北：麥田，

2000 年，頁 231-259。

夏祖麗，《握筆的人——當代作家訪問記》，臺北：純文學，1979 年。

徐甦民，《審美的銀幕——中外電影賞覽》，上海：百家出版社，1997 年。

桑梓蘭，〈程蝶衣：一個異端詮釋的起點〉，收於陳雅瀋編著，《霸王別姬——同志閱讀與跨文化對話》，嘉義：南華大學，2004 年。

許道明，《海派文學論》，上海：復旦大學，1999 年。

張頤武，《全球化與中國電影的轉型》，北京：中國人民大學，2006 年。

梁秉鈞，〈民族電影與香港文化身份——從「霸王別姬」、「棋王」、「阮玲玉」看文化定位〉，收於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北：麥田，1995 年，頁 355-373。

陳凱歌，《少年凱歌》，臺北：遠流，1991 年。

陳凱歌，《直面陳凱歌》，北京：經濟日報，2002 年。

陳墨，《陳凱歌的電影世界》，臺北：風雲時代，2006 年。

張靚蓓採訪，《夢想的定格——十位躍上世界影壇的華人導演》，臺北：新自然主義，2004 年。

楊遠嬰、潘樺、張專主編，《90 年代的「第五代」》，北京：北京廣播學院，2000 年。

董健、丁帆、王彬彬，《中國當代文學史新稿》，北京：人民文學，2005 年。

廖炳惠，〈「霸王別姬」：戲劇與電影藝術的結合〉，收於鄭樹森編《文化批評與華語電影》，臺北：麥田，1995 年，頁 155-173。

謝冕、張頤武，《大轉型：後新時期文化研究》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1995 年。

（三）期刊和學位論文

王新宇，〈陳凱歌和他的「霸王別姬」〉，《大舞台》，1994 年，第 1 期，頁 5-7。

余波，〈「霸王別姬」母題的性別敘事與女性意識的建構〉，海南大學碩士學位論文，2007 年。

呂正惠，〈「知青」三部曲——從棋王、樹王、孩子王看文革知青的心路歷程〉，《文星》，卷 105，1987 年 3 月，頁 37-42。

何映宇，〈羅大佑的「昨日遺書」〉，《新民週刊》，<http://magazine.sina.com/xinminweekly/2009027/2009-07-13/ba73851.shtml>，2009 年 9 月 1 日下載。

宗匠〈傳統／現代交織中的「棋王」——兼論尋根文學何以終結〉，《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》，2000 年第 2 期，頁 24-27。

唐麗芳，〈認同與排斥的悖論——從《胭脂扣》與《霸王別姬》看香港文化定位〉，《江漢論壇》，2004 年 11 月，頁 137-139。

朗天，〈「棋王」的反思與反諷〉，《電影雙週刊》第 342 期，1992 年 5 月 14 日，頁 62。

徐賁，〈從「後新時期」概念談文學討論的歷史意識〉，《文學評論》，1996 年 5 月，頁 56-65。

陳犀禾，〈「第五代」電影和臺灣新電影之比較研究〉，《電影新作》1995 年，第 6 期，頁 67-70。

焦雄屏，〈中國導演「後五代」的變局〉，《影響電影雜誌》第 32 期，1992 年 9 月，頁 86-134。

趙衛防，〈銀幕上的動感時空——論徐克電影〉，《當代電影》，2007 年第 1 期，頁 47-52。

鄭培凱，〈「霸王別姬」的歷史文化隨想〉，《當代》總號 95，1994 年 3 月，頁 70-87。

藍祖蔚，〈棋王跨兩岸〉，<http://blog.yam.com/tonyblue/article/7024250>，2009 年 7 月 10 日下載。

羅雪瑩，〈銀幕上的尋夢人——陳凱歌訪談錄〉，《文化電影時報》，1993 年 6 月 5 日。

