

從張愛玲到關錦鵬¹——〈紅玫瑰與白玫瑰〉²

小說與電影的對讀

黃文車*

摘要

熟悉張愛玲小說的人通常知道張氏文學的語言犀利，內容則多洞悉人性，遍覽人生；一如清楚關錦鵬電影的人了解其電影基調的冷斂細膩。拍攝文學作品改編的電影有其困難性，尤其是改編、拍攝張愛玲的小說。關錦鵬運用細膩巧妙的拍攝手法讓張愛玲的小說幾盡原汁原味地呈現，我們也再次感受張愛玲〈紅玫瑰與白玫瑰〉中動人卻無奈的男女感情。〈紅玫瑰與白玫瑰〉雖非時下流行產品，但重新對讀張愛玲的小說和關錦鵬的電影，我們依然可以看見現今社會的無理現象。張愛玲的小說運用充滿象徵張力的語言文字，大量書寫人物內心，並藉「某個人」抒發內心感受，藉以呈現傳統社會和父權體制下生存的男男女女，她把這些男女寫進小說，而男女情愛背後所透露的時代環境壓迫之無奈或是人情冷暖、世道滄桑，此才是張愛玲極欲呈現並嘲諷的。關錦鵬認同這樣的想法，但仍相信感情依然會有出路，如他所言：「儘管我對那種感情的態度不是很積極、很樂觀，所以呈現很灰，但是真正心裡面我對感情的東西不是完全絕望的。」他用反電影化的「電影語言」，字幕和他音，運用環境和空間的象徵，色調與音樂的對比來呈現張愛玲筆下的〈紅玫瑰與白玫瑰〉，有著改編電影的創新，卻也符合文學原著的精神與目的。

關鍵詞：張愛玲、關錦鵬、紅玫瑰與白玫瑰、後設小說

¹ 關錦鵬 (1957.9.10~)，香港出生。浸信會學院大眾傳播系畢業，曾任演員、監製、副導、導演，導過電影有「女人心」(1985)、「地下情」(1986)、「胭脂扣」(1987)、「人在紐約」(又名：「三個女人的故事」)(1990)、「阮玲玉」(英文片名：「Center Stage」)(1991)、「兩個女人，一個靚，一個唔靚」(1992)、「斯琴高娃二三事」(1993)、「紅玫瑰與白玫瑰」(1994)、「男生女相：中國電影之性別」(1996)、「念你如昔」(1997)、「愈快樂愈墮落」(1998)、「有時跳舞」(2000)、「藍宇」(2001)等。

² 〈紅玫瑰與白玫瑰〉小說引自《張愛玲典藏全集 6》，短篇小說卷 2，(台北：皇冠文化，2001/4/1)，下文所引之小說原文，出處同此，不再贅述。

*黃文車，美和技術學院通識教育中心專任助理教授

壹、前言

張愛玲的小說語言通常是犀利冷峻的，但冷峻當中卻又能洞悉人性；關錦鵬的電影充滿細膩感情，可是細膩當中有時也會出現一片冷調與愴然。當關錦鵬遇上張愛玲，又會有何種火花出現？其實張愛玲的小說並非第一次被翻拍成電影，許鞍華的「傾城之戀」(1984, 邵氏)、但漢章的「怨女」(1988, 中影)已行之在前，關錦鵬能有多大功力將張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉搬上大銀幕？影片出現當時或許頗令人期待！如今重新解讀張愛玲的小說與關錦鵬的電影，主要是希望從關氏擅長刻劃人與人之間細微深刻的感情，以貼近他的經驗與對生活的信仰之習慣，³來詮釋張愛玲的紅白玫瑰，將小說翻拍成電影會有何種不同風味呈現？而在小說與電影不同語言的對讀中，我們又可以發現什麼特殊意涵？抑或是感染，關張二人微弱卻近似的傷感氣息！

貳、聽張愛玲〈紅玫瑰與白玫瑰〉小說講

就許鞍華、但漢章、關錦鵬三位導演將流蘇、銀娣、嬌蕊這些張愛玲筆下的經典人物化入大銀幕的勇氣及熱情，真是應該給予大大鼓勵的，畢竟這些嬌媚柔情的諸多女子在電影中還了魂，說了話。一幕幕的情節隨畫面走過，一群群的觀眾或許被電影感動，或許在劇院中打起鼾來——但張愛玲的小說被影像化了，那小說中糾結紛擾纏繞不定的濃郁人生情愛百態在眼前渲染四散——沒看過張愛玲的小說就無法領悟這幾部電影中那些對白及人物表現，這話或許沒錯！——不過沒看過張氏小說的那些人，卻有人因為這幾部電影而走入張愛玲的文學世界當中。電影絕對是具備影像優勢的，即便改編或拍攝張愛玲的小說並非易事。

張愛玲筆下走動的大多是動亂時代下極為普通的人物，那人物必會存活於當時代你我週遭，在最平常卻苦悶無奈的環境中應對過活。張氏的文字表現冷峻犀靈，描寫情境更是一流，要將之搬上大銀幕，便會直接遇上兩個難題：一是敘事結構，二是風格形式。⁴

就「敘事結構」而言，張愛玲的小說總會跟著主角人物遊走，所以人物幾乎就是小說的主體，所以她總是「挨著人物，以她/他們為中心，去觀察發生在跟前週遭的人的舉止及心眼，很少逸離出這個範疇。」⁵但電影的語言卻不能如此「自主」，它必須考慮觀眾慣性認知的循環特性，必須展開鋪敘、衝突、高潮及解決之道以推演劇情，讓觀眾去認同主角或導演在影

³ 參閱莫乃健：〈90年金馬獎導演—關錦鵬，感情暗流，人生倒影〉。網址：www.cheers.com.tw。

⁴ 引自曾偉禎：〈如藕絲般相連——張愛玲小說與改編電影的距離〉，《聯合文學》11：12=132，1995/10，p.34。

⁵ 參考曾偉禎：〈如藕絲般相連——張愛玲小說與改編電影的距離〉，出處同上注，p.35。

片中所要呈現出來的觀點。如果要說得坦白些，電影的「商業利益」（commercial benefits）訴求是不能被抹煞的，通俗性也是多少要被顧及的。所以如果要將張愛玲的小說搬上大銀幕，但卻不願意改變小說的敘事結構，那麼電影就有可能變得封閉、沉悶，因為它必須忠實地跟著張氏小說走。因此，電影力道很容易因此羸弱而不足，不足力道的電影便不能譁眾取寵，不能譁眾取寵的電影自然受不到太多人的青睞，那麼，電影公司也許就要等著票房慘跌。

此外，張氏小說的另一特色是其洗鍊的文字，電影的對白是該將之全盤搬用，還是要編劇自行修改呢？似乎這得決定於導演或編劇，要將小說中的文字全部搬用就必須擔當風險，不怕風險的不是不怕票房慘跌，就是想要大膽嘗試，但這種嘗試絕對必須對自己有絕對的自信，此外更需電影公司老闆的大力支持，否則導演起來必定綁手綁腳，自然無法游刃有餘！

就「風格形式」而言，張愛玲文字所流露出來的人情練達，氛圍營造上的淒淒迷迷，在電影中要如何呈現呢？如場景選擇、美術指導、人物造型、剪輯轉場、攝影調性、場面調度，以及演技詮釋、音樂襯底等等，該如何拍才能保留小說中的原汁原味？這也得看導演的潛在天賦和拍攝手法。由此看來，要「演」張愛玲並不困難，困難的是要如何讓別人知道你在「演」她！

張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉是其創作小說中唯一的一篇以男主角的觀點來述說故事的嘗試，⁶內容說來說去總不離振保和他的兩個女人的故事，中間的那條貫穿線是佟振保，第一針扎下的也是佟振保，最後一針纏繞打結的還是佟振保。前面繡好的「浪蝶狂蜂繞紅玫圖」是多麼驚心動魄，令人魂縈夢繫；後頭猛地補全的「高山流水遠白花畫」又是如何清淡無味，令人腸枯情竭。小說的文字敘事是令人百讀不厭的。和〈紅玫瑰與白玫瑰〉電影相較，小說自有她的一番魅力，而這些魅力表現在以下幾個方面：

一、語言文字充滿象徵張力

如同前文所言，張愛玲的小說文字是極具張力的，短短幾字幾句，張愛玲就是有辦法讓讀者想見那一幕幕活生生的人生。其中最明顯的要算是諸多挑逗的語言了。

小說中當王士洪離開後，嬌蕊的一言一行，振保是一一看在眼裡的。他注意到她穿著的那件曳地的鮮辣綠長袍，注意到記性最壞的她卻記得自己喜歡喝清茶。塗花生醬時，她要他給自己「塌一點」花生醬，「你不會給我太多的。」可是支使振保的嬌蕊知道，他絕對「不好意思給我塌得太少的（花生醬）！」這樣的欲擒故縱，是釋放自己的情慾空間，請振保入甕。「我頂喜歡犯法。你不贊成犯法嗎？」（p.114）嬌蕊如是說道，而且她也

⁶ 參考水晶：〈雨的大白嘴唇——解讀〈紅玫瑰與白玫瑰〉〉，文章收錄氏著：《張愛玲未完：解讀張愛玲的作品》，（台北：大地出版社，1996/12），p.45。

清楚地知道振保處處剋扣他自己，其實他同她一樣都是「貪玩好吃的人」。當振保有意無意地拋出「你喜歡忙人？」的問題時，他們彼此之間的對話更值得讀者玩味：

「其實也無所謂，我的心是一所公寓房子。」

振保笑道：「那，可有空的房間招租呢？」嬌蕊卻不答應了。

振保道：「可是我住不慣公寓房子，我要住單幢的。」

嬌蕊哼了一聲道：「看你有本事拆了重蓋！」

振保又重重的踢了她椅子一下道：「瞧我的罷！」(p.115)

後來振保真的住了進去，因為那裡住著結合最具誘惑力的「嬰孩的頭腦與成熟的婦人的美」。但是當嬌蕊跟他明白說道：「你要的那所房子，已經造好了。」時，振保只是寫下「心居落成誌喜」(p.122)一行字，剩下的僅有一種蒼涼的心情，說不上是喜歡，反倒幾乎是一種沒有感情的滿足。小說至此已為日後二人分離埋下伏筆，到手的紅玫瑰，久而久之，逐漸變成牆上的一抹蚊子血了！

於是振保「完全清醒了」，選擇了給人第一印象就是「籠統的白」的孟煙鸞，對她，就單只覺得白，「她的白把她和周圍的惡劣的東西隔開來了」，一切逐漸習慣之後，她變成一個很乏味的婦人。小說的文字借顏色象徵並對比了兩個女子的個性與特色，相較於嬌蕊紅的熱情與奔放，煙鸞的白幾近無趣與閉鎖。煙鸞的白隔絕周圍的惡劣，也隔絕了振保一慣喜愛的惡習。於是振保開始宿娼，偏好黑一點胖一點的，他要的是一種「豐肥的辱屈」。(p.136)煙鸞的白讓他想起嬌蕊的好，匆匆在汽車上和嬌蕊相遇的振保不甘心寒暄時那樣心平氣和的顫抖，卻更止不住自己滔滔流下的眼淚。振保不平的除了不甘留不住過去的熱情外，更不甘的是為了家中的「一粒飯黏子」白白糟蹋了自己。——不過振保雖然「砸不掉他自造的家，他的妻，他的女兒，至少他可以砸碎他自己。」(p.150)

張愛玲的小說文字將這樣傷心後的徹底放棄自我展現得淋漓盡致，但弔詭的是，「第二天起床，振保改過自新，又變成一個好人。」(p.152)⁷與其說張愛玲給小說男主角改過自新的機會，然後讓他「又」變成一個好人，不如說是諸多讀者（尤其是男性）共同希望或想像的自新機會。張愛玲塑造這樣一位「最合理想化的中國現代人物」，凡事經過「他自己心問口，口

⁷ 按：和電影「對讀」，小說中這句「聖經式」的經典名句：「第二天起床，振保改過自新，又變成一個好人。」直接放置於最後，似作總結，卻讓文本結果產生不確定性。電影中這句話出現兩次，一次是振保在醫院和嬌蕊分手時候，配合著主題音樂的強烈震撼，陽光照在振保的臉，暗喻著他的新生。第二次是電影最後一幕，振保一家用餐後出現，配合著聖歌的朗亮音樂，振保走出家門，逕入萬花叢中，從此又變成一個好人。關錦鵬將電影無法表現的經典名句呈現兩次，表面雖不合原著，但實際上是落實張愛玲所言振保不斷地改過自新變成好人的嘲諷意圖。

問心，幾下子一調理，也就變得彷彿理想化了，萬物各得其所。」(p.97) 這位「人物」存在現代的中國，這位「人物」是文本的敘述主體，卻也可能是所有面對並進入這篇小說作品的你我他。

或者我們再看，如小說中提到的某個黃梅天，振保雇車回家中拿雨衣，結果：

彷彿十年前的事又重新活了過來……有一種奇異的命裡注定的感覺……。他看看椅子上擱著的裁縫的包袱，沒有一點潮濕的跡子，這兩已經下了不只一個鐘頭了。(p.145)

對於這樣的情形，振保已經了然於心，但他不能說服自己，因為他總是認為自己是「高高在上」的，而煙鷗不也認為「他就是天」嗎？「瞭望著這一對沒有經驗的奸夫淫婦，他再也不懂……」。回去的路上，振保「一路扣鈕子……。不知怎麼有那麼多鈕子。」(p.145-146)

小說的敘事可以跟著主角游移，但電影卻不能如此而不顧及觀眾的眼光，哪有這麼多鈕子可以扣呢？張愛玲小說的文字語言張力，足夠讀者去多方想像。又像小說中嬌蕊和振保歡愉之後，振保早上起來「梳頭髮的時候他在頭髮裡發現一彎剪下來的指甲，小紅月牙」(p.121) 想起昨晚她曾將他畫傷。有人曾將此段文字意象引為是中文現代文學中最高妙的情色文學，⁸電影可能可以將這段文字敘述前的歡愉實況演出，也可能將此文字敘述畫面演出，只不過畫面一經呈現，很多劇情就成定然；但小說的文字敘述卻有辦法讓讀者去冥想振保那「無恥的快樂」(p.121)，那無恥快樂之水該冷該暖，就看讀者如何取飲了！

二、大量描寫人物內心

張愛玲的小說既然以故事主角人物為小說情節遊走的主線，那麼人物所應具備的「心裡戲」，在張氏靈活遊走的細膩文筆烘托下，更是躍然紙上。如前文所說的「小紅月牙」，又如小說中提到振保對嬌蕊存在的「自我說服」：

她彷彿是個聰明直爽的人，雖然是為人妻了，精神上還是發育未完全的，……也許……也許還是她的身子在作怪。男人憧憬著一個女人的身體的時候，就關心到她的靈魂，自己騙自己說是愛上了她的靈魂。唯有佔領了她的身體之後，她才能夠忘記她的靈魂。……(p.117)

⁸ 參閱高全之：〈張愛玲的女性本位〉，《幼獅文藝》38卷2期，1973/8，p.3-18。按：這樣的說法見仁見智，聊備一說。

嬌蕊這個誘惑對振保「這樣一個最合理想的中國現代人物」而言是一大挑戰，他不是不愛，只是覺得不應該，但不應該的快樂卻更令人快樂，其實早從小說一開始振保初見嬌蕊洗髮的那幕就可以看出振保心中的「衝動」：

濺了點肥皂沫子到振保手臂上。他不肯擦掉它，由它自己乾了，那一塊皮膚上便有一種緊縮的感覺，像有張嘴輕輕親吸著它似的。(p.105)

小說文字高明地將振保被吸引的心情轉化成泡沫飄落，又比喻吸吮的觸覺感受，而從這樣的文字語言我們也能清楚知道振保一見嬌蕊，內心的悸動是如何這般了！自此之後振保不斷說服自己——最後，當然無法自拔地陷落了！

相對於遇見紅玫瑰時的挑戰與激情，振保對於他的妻白玫瑰的封閉與蒼白很快就感到乏味了，很快的振保在外面花天酒地，但煙鸞總會自己設想一個理由來說服自己與他人，振保的權威讓她只能自卑與服從，漸漸的婆婆與僕人都輕蔑她。她的氣惱日積月累，於是換來家中永遠闐靜無聲，然後她也得了便秘症——是身體與心理一起「便秘」：

(煙鸞) 每天在浴室裡一坐坐上幾個鐘頭——只有那個時候可以名正言順的不做事，不說話，不思想……只有在白天的浴室裡她是定了心，生了根。她低頭看著自己雪白的肚子，白皚皚的一片，時而鼓起來些，時而癟進去，肚臍的式樣也改變，有時候是甜淨無表情的希臘石像的眼睛，有時候是突出的怒目，有時候是邪教神佛的眼睛，眼裡有一種險惡的微笑，然而很可愛，眼角彎彎地，撇出魚尾紋。(p.144)

誰都看得出煙鸞有病，因此振保帶她去看醫生，最後彷彿是她自己情願留著這點病挾以自重，振保也就不管她了。被閉鎖住的污穢閉鎖在被潔白浴室閉鎖住的蒼白人的身體裡面，多重的封鎖逼使煙鸞近乎白閉，白語地和肚臍對談。她想變成甜淨無情的希臘石像眼睛，也想成為邪教神佛的怒目，雖然露出險惡的微笑，但自己卻覺得很可愛。小說呈現的畫面是一位便秘的女人在浴室裡自言自語(電影應該也是)，但後段文字的書寫卻將煙鸞內心情緒澎湃的無助掙扎讓讀者去自己放大想像。空間是固定的那間蒼白浴室，甚而縮小至蒼白的煙鸞；但人物內心的情緒想像卻是無窮無盡。

又如小說最後說振保對煙鸞丟擲檯燈熱水瓶後，一人半夜被蚊子咬醒時發現：

地板正中躺著煙鷗的一雙繡花鞋，微帶八字型……像有一個不敢現形的鬼怯怯向他走過來，央求著。……他嘆了口氣，覺得他舊日的善良的空氣一點一點偷著走進，包圍了他。無數的煩憂與責任與蚊子一同嗡嗡飛繞，叮他，吸吮他。(p.152)

「善良」過來了，於是「第二天起床，振保改過自新，又變了個好人。」(p.152)⁹小說中的振保常能安慰自己，但安慰的過程想必並非一天二天的事。文字中的書寫讓我們看見振保的內心，電影便直接略過此幕，改以一家人「和樂融融」地吃著早餐的畫面勾出尾聲，以便交代振保又變了個好人了！

內心戲應該是每個演員必須拿手的才對，但並非每個演員都能演好內心戲；最好的演員其實是小說自身的文字，它讓人物內心活躍紙上，讓我們陪他們歡喜悲泣。

三、出現「某個人」發抒評論感受

很多人都提到也都知道張愛玲的小說中常會出現「某個人」，不屬於小說中的人物，沒有名字也無法想像，但「某個人」的存在確和小說情節發展有著不可分離的關係。這「某個人」常會發表意見，提出感受，像是作者對小說人物的評語，亦如小說人物自我心中的暗語。〈紅玫瑰與白玫瑰〉小說中的「某個人」不斷出現，打從一開始即是如此：

振保的生命裡有兩個女人，他說的一個是他的白玫瑰，一個是他的紅玫瑰。一個是聖潔的妻，一個是熱烈的情婦。……(p.97)

他（振保）整個地是這樣一個最合理想的中國現代人物，縱然他遇到的事不是盡合理想的，給他自己心問口，口問心，幾下子一調理，也就變得彷彿理想化了，萬物各得其所。(p.97)

在這一類的會晤裡，如果必須有人哭泣，那應當是她。這完全不對，然而他竟不能止住自己。應當是她哭，由他來安慰她的。……(p.139)

⁹ 按：與電影「對讀」，小說這一段描述後便出現「振保改過自新，又變了個好人」此最後一句結語，不過電影中的呈現並非如此，對煙鷗摔杯擲器後的振保將梳妝台的鏡子擊碎，他從碎裂的鏡片中看見破碎的自己，眼神空洞、無奈，卻似乎若有所思。然後蚊子飛來，接著將畫面轉至電車，振保在那遇見嬌蕊了，然後是自己的自私自尊徹底崩潰，於是才又重新變成一個好人。關錦鵬在此刻意置入振保與嬌蕊的相遇（小說原在139頁），應是為否定他一慣以來的自以為是和標準好人。爾後是聖歌般的音樂伴著神采奕奕的振保，一家人用過早餐後，影片再度出現字幕「振保改過自新，又變了個好人」，至此才承接張愛玲的文字書寫，但影片的處理手法與剪裁穿插似更具震撼力，也讓張愛玲小說的批判意圖更加深刻呈現。

類似這樣的敘述不斷在小說中出現，它讓閱讀更加清楚，也讓文義更加複雜。電影中或許他就是個「旁白」角色，又或許是特殊的手法，如「字幕」。但張愛玲小說中的「某個人」絕對不是旁白這樣簡單，很多時候，他是作者，是主角，也是想像讀者（偷窺者）。這是後設小說的慣用手法，¹⁰將作者隱身於文字背後，讓讀者參與討論與想像，文本的閱讀於是更加豐富與多元。

從那天起振保就下了決心要創造一個「對」的世界，隨身帶著。
那袖珍世界裡，他是絕對的主人。(p.101)

玫瑰的身子從衣服裡蹦出來，蹦到他身上，但是他他自己的主人。他的自制力，他過後也覺得驚訝。他竟硬著心腸把玫瑰送回家去。……(p.104)

「某個人」說話時我們會去注意，是作者在對我們說，可是我們又會耐不住性子去思考那個「『對』的世界」要如何做才會「對」？又是誰可以決定它到底是不是真正的「對」？當振保看見玫瑰裸身之際，竟然沉得住氣「硬著心腸」把她送回去，這樣的「對」讓他成為自己的主人，但讀者的反應絕對大過於振保的「驚訝」！對於振保的理性，「某個人」適時出聲：

這世界上有那麼許多人，可是他們不能陪著你回家，到了夜深人靜，還有無論何時，只要生死關頭，深的暗的所在，那時候只能有一個真心愛的妻，或者就是寂寞的。振保並沒有分明地這樣想著，只覺得一陣悽惶。(p.111)

看見別人的幸福，振保想到自己，只覺得一陣悽惶。張愛玲的文字淒冷地透露振保孤獨寂寞的心情，「它」推著振保朝自己的想法前進——

振保突然提醒他自己，他正在這裡挖空思想出各種的理由，證明他為什麼應當同這女人睡覺。……(p.117)

¹⁰ 後設小說 (metafiction)，指的是對小說這個文類提出反省和檢討的小說創作，批判小說的本質、結構和法則。後設小說的書寫應屬於後現代論述一環，不過西方十八世紀小說興起時，即已不乏後設作品，探討文字再現現實的語意學問題。由於小說蓄意模仿現實，又處處暴露自身虛構的特質，可以說小說這個文類本身就是後設的代名詞。參考彭小妍：〈後設美學與後現代性：解嚴後台灣小說的現實與虛構〉，中研院「正典的生成：台灣文學與世界文學關係」之子計畫 91 年度研究成果，(台北：中研院中國文哲研究所近現代文學研究室，2002)，網址：<http://140.109.24.171/modern/taiwan/peng02.htm>。

振保一晚上翻來覆去的告訴自己這是不妨事的，嬌蕊與玫瑰不同，一個任性的有夫之婦是最自由的婦人。……（p.119）

嬌蕊的床太講究了，振保睡不慣那樣厚的褥子。……以後，他每天辦完了公回來，坐在雙層公共汽車的樓上……朝他的快樂馳去，他的無恥的快樂——怎麼不是無恥的？他這女人，吃著旁人的飯，住著旁人的房子，姓著旁人的姓。可是振保的快樂更為快樂，因為覺得不應該。他自己認為是墮落了。……（p.121）

終於最後我們讀到我們想像中的答案，雖然女主角換成了嬌蕊，不過振保終究還是跟「玫瑰」在一起了。小說再繼續往下走，振保的多慮與遲疑拆除了原本搭建的那棟戀愛大樓。情愛終究還是短暫的，王士洪回來之前他們就分開了。「等他（振保）完全清醒了，嬌蕊就走了。」而當振保看見孟煙鸞小姐的時候，就向自己說：「就是她罷。」（p.134）至此振保又做了一件「對」的事，然而箇中離奇，在作者與某個人與讀者的共同解讀中，成就了文本的不確定性——振保的「對」不見得「對」，不該快樂的卻更快樂了！

「某個人」的手法是後設小說書寫中的特色，「某個人」可能是作者，可能是讀者，可能是其他群眾；換句話說，小說中的「某個人」其實是一個「想像的發言人」，是被敘述者塑造的開放性主體，通過不同讀者閱讀而產生不同的內容結果，文本的不確定性增加，批判、想像、顛覆與照應的空間就更大了。

四、較少描摹四周環境

應該不能說是張愛玲不會烘托小說的場景，描述四周的環境，而是張愛玲的小說書寫既然以人物為主，那麼環境對她而言便不是主要的描摹對象。張愛玲的小說書寫偏重「物為心役」，因此場景的描摹主要乃在服從人物心理活動的需要，或者直接成為這活動的隱喻或象徵。¹¹如小說中提到振保與玫瑰分手在即的情況：

深夜的汽車道上，微風白霧，輕輕拍在臉上像毛毛的粉刷子。
車裡的談話也是輕飄飄的，標準英國式的，有一下沒一下。……
車窗外還是那不著邊際的輕風濕霧，虛飄飄叫人渾身氣力沒處用，只有用在擁抱上……（p.103）

¹¹ 參考甘小二：〈語言的輾轉——《紅玫瑰與白玫瑰》：從張愛玲到關錦鵬〉，《北京電影學院學報》1997年第1期，p.98。

分手那一幕，該是如何痛徹心扉！該是如何難分難捨！然而張愛玲的小說語言所呈現出來的景物只是「微風白霧」，只是「輕風濕霧」，永遠是輕虛飄飄的，或許是藉這樣的處理暗指兩個人的感情就此告別吧！可是當振保遇上嬌蕊之後呢？那壓抑下來的放蕩情愫又再度被挑起，「才同玫瑰永訣了，她又借尸還魂，而且做了人家的妻。」(p.110) 害怕自己失控的他踱出陽台，讓冷風吹熄自己剛才的紅頭脹臉。振保抱著胳膊伏在欄杆往下看：

樓下一輛煌煌點著燈的電車停在門首，許多人上去下來，一車的燈，又開走了。街上靜蕩蕩只剩下公寓下層牛肉莊的燈光。風吹著的兩片落葉踏啦踏啦彷彿沒人穿的破鞋，自己走上一程子。…… (p.111)

那輛載滿溫暖的電車開走了，一車的燈，沒一盞是為自己點亮的。整條街靜悄悄的，那兩片被風吹下的落葉踏啦踏啦地走著振保當時內心的孤獨步伐，這一程子有多遠有多久？我們還在猜測，但振保知道：只要他願意，陽光就會出現！

我們應該可以相信：張愛玲在此篇小說中是不太習慣大寫特寫外在景物的，而小說這樣的特色，關錦鵬的電影中也呈現出來了。

參、看關錦鵬〈紅玫瑰與白玫瑰〉電影演

談到改編作品的電影，我們通常第一個興起的質疑是：是否忠於原著？這樣的概念在文學界和電影界一直被要求著，那麼，忠於原著該是十分重要吧？但是，能夠忠於原著幾分？失了幾分就不算是了？這些必會引起觀眾評論的夢魘常讓電影編導在改編的過程中進退兩難——從文字轉換成影像本就是件不易的事——關錦鵬的〈紅玫瑰與白玫瑰〉有著影像優勢，但電影語言是一幕幕的，它不像小說那般流暢靈活，關氏的〈紅玫瑰與白玫瑰〉能演出什麼特色呢？

也許後現代主義強調的「誤讀」可以增進文本的重新被讀解，又或是詮釋學界以為的「錯誤詮釋」不代表沒有意義。當觀眾願意花錢走入電影院去觀看張愛玲小說改拍的電影，我們相信這些觀眾/讀者應該或至少不會排斥藝術電影；甚而是文本寫成或電影拍成後就應該接受讀者/觀眾的誤讀或錯誤詮釋，讀者容易依照自己的閱讀/觀賞體驗去進行自我省思與批判，然後形成自己的個人閱讀/觀賞成果。「讀者製造了他在文本中所看到的一切」¹²的文學理論用在小說閱讀或是電影觀賞都應該要能夠被接受。

¹² 美·斯坦利·費什 (Stanley Fish) 在其〈讀者中的文學：感受性文體學〉與〈闡釋集注本〉 (Interpreting the Variorum) 中的結論，出自氏著：《這門課裡有沒有文本？闡

不過重新回到原點，觀眾買票進場坐下後的有何種思維我們無從拿捏，但我們很難否定他們絕對會在小說與電影之間遊走，並且進行比較與批判。在此，我們承認但必須暫先略過「誤讀」後產生新意的期待性，回過頭思考改拍自文學作品的電影如何在灌滿小說文本記憶的觀眾腦中攻城掠地，這樣的困難度其實是存在的——當然，看完電影後的群眾總會滿足或倖然地離開戲院。

一、反電影化的「電影語言」

關錦鵬〈紅玫瑰與白玫瑰〉中的人物對白，是把張愛玲小說中「原話」（小說人物/某個人所說的）直接搬入電影，¹³這樣反電影化傾向，¹⁴和一般導演在處理電影中的人物對白是大大不同的。我們可推測：這和關氏在拍攝這部片子前的理念是相互配合的，他想要的是完全呈現張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉，即便有人批評張氏的文學「尖酸」，但關錦鵬認為：那是因為張愛玲「厚道」，厚道才懂得怎麼去尖酸。為了拍出張愛玲這種「身邊文學」，關錦鵬選擇將小說中的原話直接「搬」上電影，¹⁵他要觀眾去直接體會張氏文學中的人生體悟，當然我們也可以有某些程度的懷疑：是編劇刪動不了張愛玲的文字！既然決定要呈現原汁原味的張愛玲，如果刪去她的語言文字，那麼幾乎就是奪走了張愛玲小說的絕大部份！這樣的電影語言通常都是經典名句俯拾皆是的，此外更少了商業化的挑動引誘，我們不禁要質疑：沒讀過張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉的觀眾能懂嗎？這樣的呈現，電影仍具藝術性嗎？這些問題，下文或許可以提供些許解答。

二、字幕和他音

關錦鵬的〈紅玫瑰與白玫瑰〉選擇將小說原話搬入電影，他要呈現原汁原味的張氏文學，但卻有可能造成觀眾難以思考或融入劇情的困境，而且完全運用原著之語，電影仍可算是「獨立和純粹」的「第七藝術」¹⁶嗎？

釋團體的權威》論文集，1980。轉引自斯坦利·費什著，文楚安譯：《讀者反應批評：理論與實踐》（北京：中國社會科學出版社，1998/2），p.4。

¹³ 例如電影中諸多的對話和他聲，以及一再出現的字幕，如：「第二天起床，振保改過自新，又變了個好人」（p.152）、「一個最合理想的中國現代人物」（p.97）、「普通人的一生，再好些也是『桃花扇』……振保的扇子卻還是空白，而且筆酣墨飽，窗明几淨，只等他落筆。」（p.98）等等，均可看出關錦鵬希望盡量忠於原著文字的意圖表現。

¹⁴ 按：電影化的電影語言，應該是「畫面」（picture）和「聲音」（sound）——不是為「詞」不達意的畫面解說的聲音——組成的鏡頭語言。詳參甘小二：〈語言的輾轉——《紅玫瑰與白玫瑰》：從張愛玲到關錦鵬〉，同注 11，p.100。

¹⁵ 參閱莫乃健：〈90年金馬獎導演——關錦鵬，感情暗流，人生倒影〉，同注 3，p.59。

¹⁶ 第七藝術，義大利詩人及電影先驅者里喬托·卡努杜在 1911 年發表一篇《第七藝術宣言》中提到：「電影」是建築、音樂、繪畫、雕塑、詩和舞蹈等六種藝術後應該被注意的「第七藝術」，這是電影史上第一次宣稱電影是一種藝術，從此以後，「第七藝術」成為「電影（藝術）」的同義語。卡努杜認為在前六種藝術中，建築和音樂是主要的，繪畫和雕塑是對建築的補充，而詩和舞蹈則融化於音樂之中。「電影」乃把這些藝術都加以綜合，形成運動中的造型藝術。作為第七藝術的電影，是把「靜的藝術」

關於諸如此類的問題我們猜想關錦鵬應該會去思考，所以其在〈紅玫瑰與白玫瑰〉影片中，便讓「字幕」及「他音」出現，用以彌補從文學小說改編成電影時人物對白的不足之處。很特別的是，關錦鵬的「字幕」不是爲了人物對話而存在，它幾乎是在整個電影中的重要片段前後出現，有其獨特性。從「振保的生命裡有兩個女人」一直到「第二天起床，振保改過自新，又變了個好人」，字幕的出現補足了人物對白的不足，也補充了觀眾的閱讀——這是關錦鵬的創意手法。

而和字幕相輔相成的，便是一直出現在影片中的「他音」。影片中一開始便由「他音」說出：「振保的生命裡……。」這個聲音不屬於影片中的任何一人（我們後來知道：那聲音是振保的！）也看不到發出這個聲音的人物出現在影片中。關錦鵬運用了「字幕」和「他音」的處理手法，強化了〈紅玫瑰與白玫瑰〉的電影語言，也增添了此部電影的藝術特色。說穿了，「字幕」和「他音」其實便是張愛玲小說中的那個喜歡發表議論和感受的「某個人」，它的存在不但補充了電影人物對白的不足，也補充了銀幕前觀眾先行閱讀經驗之不足。

要補充說明的是：電影中的他音大部分是以振保的聲音發聲的，我們可以說那是振保的內心語言，也可以說那是觀眾或讀者的話語，只不過是以振保的聲音說出而已。其實二者可以是相同的假設，因爲影片中的他音是第三人稱的敘述，可是又是振保的聲音——如果我們願意相信，那麼小說中的「某個人」亦或是電影中的「字幕」或「他音」，其實都是發自振保的內心語言，換句話說，那個要振保做對的事卻又一直猶疑不決，愛上紅玫瑰後又拋棄了她再選擇白玫瑰爲妻又覺得無趣，最終認爲是折磨自己的振保，其實是具有自戀（narcissism）傾向的。小說中有一段說到振保晚歸後泡腳的敘述：

他把一條腿擱在膝蓋上，用毛巾揩乾每一個腳趾，忽然疼惜自己起來。他看著自己的皮肉，不像是自己在看，而像是自己以外的一個愛人，深深悲傷著，覺得他白糟蹋了自己。（p.148）

類似的說法也可在嚴紀華〈論《紅玫瑰與白玫瑰》的小說與電影〉一文中的「玫瑰與水仙——戀物與自戀意象的閃爍」小節裡找到：她說張愛玲在此進行的是「超我檢視本我」的工作，關錦鵬把它拍攝出來，表面上雖無關乎己（振保），而實體正是自剖式的獨白。¹⁷此外，水晶在〈潛望鏡下一男性〉中也提到振保其實是具有戀物癖（fetishism）傾向的，因爲

和「動的藝術」，「時間藝術」和「空間藝術」，「造型藝術」和「節奏藝術」全都包括在內的一種綜合藝術。參考上海影視文獻圖書館：綠土地網站：「電影百科」，網址：<http://www.grassy.org/Movie/FKClass.asp?ClassID=5&SubClassID=1>。

¹⁷ 參閱嚴紀華：〈論《紅玫瑰與白玫瑰》的小說與電影〉，《中國現代文學理論季刊》10期，1998/6，p.253。

女人是他的獵物，玫瑰自然也成了戀物癖的一種。¹⁸陳炳良的〈水仙與玫瑰〉一文同樣推測振保的自戀傾向。¹⁹綜合二者，振保便成了自戀以及戀物之人，因此嚴紀華說振保的「超我檢視本我」這種「電影中的插卡」（以文字及聲音進行）就明白呼應了他自戀的傾向。

小說中的振保也許具有自戀且戀物的傾向，但除此之外，張愛玲應該有更想要傳達的思考。若然，那麼想要呈現原汁原味張氏文學的關錦鵬又怎會只突顯振保的自戀呢？應該如是說：電影的插卡表現的是關錦鵬所要呈現的〈紅玫瑰與白玫瑰〉，這部〈紅玫瑰與白玫瑰〉電影要呈現的是張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉小說，即便有所失真，但關氏是極力想拍出原味的張氏文學的。那麼在張愛玲的文字中，那些世間的男男女女是怎樣一個畫面呢？〈紅玫瑰與白玫瑰〉小說中的振保、嬌蕊、煙鸞雖糾纏不堪，但兩個女人到頭來又佔得振保什麼？振保又給了她們什麼？西蒙波娃（Simone de Beauvoir）的《第二性》明白說著：女性是「第二性」（the Second Sex），是「他者」（the Other），在父權社會中，女性往往淪為受壓迫或居下位者，「她是依照男人來定義和區分的，而不是依照她自身，她是附屬性的，相對於本質的非本質性。他是主體，他是絕對的——她是『他者』」（1961）。影片中，振保不斷地想：他要佔領嬌蕊的靈魂，他認為在公車上應該是嬌蕊哭，他要煙鸞當他的妻，他要……許多許多，但當嬌蕊的做法超過他能掌控時，他便要她為他著想；當煙鸞不合他的理想時，他便在外光明正大地拈花作樂——由是看來，女人是沒有主體的——不管影片如何發展，小說早已注定她們的結局，原因就在於振保是這樣一個「最合理想的中國現代人物，縱然他遇到的事不是盡合理想的，給他自己心問口，口問心，幾下子一調理，也就變得彷彿理想化了，萬物各得其所」。振保的「調理」永遠是以自我為中心的，這應該就是他的「自戀」原則；那麼那兩個曾是硃砂痣、床前明月光的女子就成了他者，成了名符其實被愛戀的「物品」，振保自然可以一再而再的「變成了好人」。

關錦鵬要呈現的是如是弔詭卻又無可奈何的張愛玲文學，²⁰而張愛玲要呈現的是傳統/父權社會下女人永遠是被忽略的那一群的文化現象，但這文化現象不僅僅是一兩個男人就可以構成的。小說開頭不早就說明「也許每一個男子全都有過這樣的兩個女人」（p.97），那麼當他們閱讀/觀賞到小說/影片中的振保，他們會有什麼表情和心情？那「超我檢視本我」中的「超我」其實更是觀眾的化身，讓觀眾（尤其是男性觀眾）可以進入檢視的過程與窺視的樂趣當中——當然，張愛玲希望窺視的所有男人看到小說中無

¹⁸ 參閱水晶：《張愛玲的小說藝術》，（台北：大地出版社，1995/9 二版），p.109-142。

¹⁹ 參閱陳炳良：〈水仙與玫瑰〉，收入《張愛玲短篇小說論集》，（台北：遠景出版社，1985），p.73-85。

²⁰ 關錦鵬說〈紅玫瑰與白玫瑰〉裡的紅玫瑰和白玫瑰，張愛玲的小說裡面講的很清楚，表面上呈現的好像是兩個個性不一樣的女人，到頭來她們所承受的還是一樣的。參閱莫乃健：〈90年金馬獎導演——關錦鵬，感情暗流，人生倒影〉，同注3，p.60。

恥的快樂，更希望他們看見那快樂的無恥！也許，關錦鵬也是如是想的！

當然，「他音」在電影中的處理更加多元，除了以振保的聲音出現外，它也會藉其他方式還魂，如當振保發現煙鵬和裁縫師有染後，「他音」便藉著「無線電」發聲：「……我待她不算壞了。下賤東西，大約她知道自己不行，必須找個比她再下賤的，來安慰她自己。……」(p.146)【小說中是振保心中所想】；又如影片中振保和煙鵬第一次約會所觀看的黑白片，「他音」便藉「施咪咪」的聲音出現，她說她是個沒有靈魂的女人，這個她是施咪咪，也暗指著煙鵬……。由是來看，關錦鵬處理張愛玲小說中的「某個人」，手法更加多元而有味了！

三、環境與空間

關錦鵬用字幕和他音來添補電影語言，無形中強化了電影的藝術特色，此外，電影中的環境空間運用更考驗著導演的功力，它是電影藝術特色中的一環，也是導演想藉以傳輸予觀眾的視覺感受。

張愛玲〈紅玫瑰與白玫瑰〉的場景在 30 年代的上海，那該是怎樣的一個風華？我們都未曾也無法參與！關錦鵬能掌握最貼近 30 年代上海原貌的一切資料畫面，但也無法在影片中重新打造一個真正 30 年代的上海，所以我們要討論的是他的電影在環境與空間的掌握上，是否抓得住張愛玲小說中對空間環境的要求。

有人說導演的筆就是鏡頭，從鏡頭中流露出來的，是導演的觀感，一如作家的書寫一般！張愛玲小說是隨著主角人物遊走的，那麼關錦鵬要拍出原味的張氏文學，他的鏡頭運用我們可以想見。沒錯！〈紅玫瑰與白玫瑰〉電影中是極少用到長鏡頭的，因為他要呈現的空間是不求完整，關錦鵬不用長鏡頭去捕捉故事進行時的週遭環境，而是將鏡頭指向人物。例如影片中振保與同事吃飯，畫面直接呈現的是吃客彼此間的吆喝，我們無法看見那間餐館的全景。下一個場景，振保站在回程的電車中，車內的一切均配合著振保目光的游移而出現，或是疲累無語的乘客，或是對他微笑的小娃，然後就跳到下一個場景了，我們依舊見不到電車中的全景，更別說車窗外的世界了。之後是振保站在王士洪家樓下，嬌蕊的琴聲隱隱傳出，振保立身的四周環境相當闕暗，只有路燈微亮——那點光明是指引他人人生該如何前去的方向？還是告訴他：四圍的暗夜已逐漸吞噬他那僅存的微弱理智？……

在此，關錦鵬用電影重讀張愛玲，一樣注重劇中人物的內心表現，一如張愛玲在此小說中不喜多對外在環境進行描述一般，因此外在的環境和空間開始殘缺、內斂而緊縮。但電影還是有電影的苦處，小說中寫到振保在辦公室，張愛玲不需要一清一楚地說明辦公室裡的擺設；但電影不同，鏡頭到了辦公室，那辦公室該怎麼樣就必須呈現出來。而關錦鵬的處理是儘量地減少關於環境的訊息量，盡可能地利用銀幕邊框、光線明暗來鎖定

空間。因為他並不用也不須去複製昔日的景觀，他要做的是努力用最大限度的電影語言來達到文學語言所能達到的境界，把小說搬上銀幕。²¹在這方面，關錦鵬捕捉到了小說中對環境空間的要求，畢竟畫面的呈現是電影語言的優勢，而這個優勢讓小說中的空間書寫更加活現地展露在觀眾的面前。更甚者，電影中人物的內心活動與生命情態也在環境空間的配合下一一流露。好似王嬌蕊說自己的內心是一座「公寓」，振保猶豫許久後還是搭上「電梯」，撩撥「昏黃窄室」中嬌蕊的樂譜，走入她的「房間」；而聽到嬌蕊爆出自己和她的關係，振保狠狠地關起「電梯門」，搭「電梯」直下，離開那座「公寓」……。嬌蕊的生活/生命空間是複雜多樣的，一切由她控制，無論是人或事或物；而煙鸞的活動空間起初在那間屋子，後來是房間，最後是廁所……空間永遠不完整，而且愈來愈狹窄，但她情願關在廁所裡吃東西，因為那裡是她僅存的一片蒼白小天地，只有鎖上門，她才可以控制些什麼，但似乎也控制不了什麼——煙鸞的一生命運，注定只能如此！

四、色調與音樂

除了上述的手法之外，最能表現電影藝術特色的尚有電影的色調及配樂的處理，前者包括了服裝、場景、明亮度等等，而後者的運用更是必須具備巧思。關錦鵬在〈紅玫瑰與白玫瑰〉一片中的色調與音樂掌握都算成功，除了這些是電影語言的優勢，以及其本身的天份外，張愛玲處理故事的自我信念也是一個相當有利的指引標竿。張愛玲在〈傾城之戀〉中有一段文字說道：

我用的是參差的對照寫法，不喜歡採取善與惡，靈與肉的斬釘截鐵的衝突那古典的寫法，所以我的作品有時候主題欠分明……我喜歡參差的對照的寫法，因為它是較近事實的。

於是張氏小說中的人物有了對比，色調有了對比，連音樂也呈現對比。小說中王嬌蕊與孟煙鸞的形象有絕對的「參差」，二人無論是在個性、外貌、服裝、髮型、言談、思考、身家背景等方面均有極大的差異，一如小說以紅、白區分之，一個熱情如火，一個純潔似雪；但火可以燎人，雪也能將人冰封！小說中的人物既然如此參差，那電影中色調的掌握上就有了極好的分水嶺。

影片中王嬌蕊的服飾是多樣的、色彩鮮豔的，喜穿寬鬆衣物（不受束縛），²²她住的地方一切東西應有盡有，多元而複雜，講話時是嗔聲嗔氣的；

²¹ 參考甘小二：〈語言的輾轉——《紅玫瑰與白玫瑰》：從張愛玲到關錦鵬〉，同注 11，p.103。

²² 這或許和張愛玲自小受其母黃素瓊藝術薰陶甚深有關，張愛玲對於服裝、色彩鍾愛程度又表現在嬌蕊的衣著上，她有一件淡墨條子紋布的浴衣，一件家常穿的鮮綠色曳地長袍，一件南洋沙龍布製的襖袴睡衣，一件暗紫藍喬琪紗旗袍等等，每件均有適合的

而孟煙鸞的服飾不求華麗，而且幾乎清一色是純白、格子（生活規矩）的中國傳統旗袍，²³住的房屋佈置也是一派淡白色調，說話時有氣無力，眼神時而呆滯，時而出神……。電影中屬於紅玫瑰的總是濃郁繁複、蒸氣朦朧、色調昏黃，極具挑逗引誘的低迷氣氛；屬於白玫瑰的卻是單調蒼白、拘謹冷感、封閉凝滯的，在在地暗示生活的無趣。如是參差的對照不是張愛玲喜彼惡此或是喜此惡彼，她要呈現的是更真實的人生，而這樣的真實從關錦鵬的電影中來看，直令人大呼過癮！

另外，電影中色調的處理也和人物內心情境相互配合，例如振保和嬌蕊在王士洪家偷情的時候，嬌蕊開燈，振保將燈關掉，好似此情見不得光！之後振保背著煙鸞在外宿妓，床上的女子幾番關燈，振保卻是一直將燈打開，這也是偷情，但振保卻已偷得光明正大。幾個偷情鏡頭，關錦鵬用之印證小說中的振保心情，也讓電影更具可看性。

當然，除了電影的色調之外，影片中的「音樂」也是相當重要的。除了一般的配樂不說，關錦鵬〈紅玫瑰與白玫瑰〉一片中的影片處理有兩個特色，第一是這部電影的「主題曲」，嬌蕊和煙鸞都曾在影片中以鋼琴彈奏出屬於他們自己的音色，但嬌蕊的音色多樣複雜，先是正常，隨著振保搭著電梯上來，琴聲漸緩，最後成了幾個單音，等振保出現，琴聲又回復原樣，但已斷斷續續，最後是跌坐在琴鍵上的五音全放，嬌蕊的心情全然展現；而煙鸞呈現出的卻是單音成曲，始終是平平淡淡，好似她的心情，好似她的人生。紅白玫瑰都會彈奏電影主題曲，那是她們的「心靈之歌」，關錦鵬用音樂呈現出她們不同的人生，也穿插她們生命中那個男人的畫面。嬌蕊彈奏時，燈室昏黃，振保情慾賁張；煙鸞彈奏時，清清冷冷，室內的振保含淚苦笑，似乎就預言了這兩個女子和這男人的一生！

這首「主題曲」也曾激昂振奮地出現在振保和嬌蕊於醫院最後一次溫存之後，清晨時分振保轉頭看見窗外透進的陽光，再瞥見枕頭上嬌蕊的一線青絲，振保流下淚來，此時字幕出現——「一個最合理想的中國現代人物」、「振保的扇子卻還是空白，而且筆酣墨飽，窗明几淨，只等他落筆」，從今以後，「振保改過自新，又變了個好人」。關錦鵬運用如是巧妙的電影手法讓小說意涵一並呈現，配合著激昂的主題曲交代振保的自我贖，雖然異於小說文字，卻更加深刻細膩地呈現張愛玲的小說書寫用意。

此部影片中音樂使用的第二個特色在於「聖歌」的出現，而聖歌只出現在振保「又變成了好人」之前，即是電影最後一幕他和家人吃完早餐走

場景出現，每次出現都有振保在場，也對其二人的感情起了推波助瀾的效果。參考水晶：〈雨的大白嘴唇——解讀〈紅玫瑰與白玫瑰〉〉，出處同注 6，p.47-50。

²³ 按：「旗袍」也可視作傳統/父權對女子的束縛，王嬌蕊在小說或影片中只穿過一次旗袍，那是她真正認同那份感情的時候，但她想不到她真心誠意認同的是傳統社會體制下的中國男人，壞女人上了當也要一生一世。最後兩人分離了，她也嫁做人婦，乖乖地相夫教子，如此度過一生。似乎，這就是張愛玲要傳達出的中國傳統社會下女人的無奈宿命。

出家門之際。「聖歌」和激昂的主題曲同樣具有「振奮」振保的用意，聖歌的出現意味著振保必須止住放蕩，讓生命回歸正常，然而之前的浪蕩不堪經聖歌洗滌後是一個完人重新誕生，而當新生後的振保走出家門後，一人經過萬花叢，那又是如何戲謔嘲諷的景象！——上帝不罰罪人，只要他們誠心認錯。但振保生命中的聖歌一再出現，表示他的錯誤可以一犯再犯？上帝對這個最合理想的中國現代人物似乎也無辦法對付，那世間的女子何其無辜！——關錦鵬在這部分的處理，既是弔詭，卻又令人稱讚！

肆、結論

張愛玲的小說幾乎是洞悉人性，遍覽人生的，但小說中的人物有其擔負的時代環境——我們必須了解張愛玲所處的時代大環境，那個新舊社會交替未全國家欲安未安人心思變未變的動盪時代，才能更進一步去思考張愛玲的小說書寫所要傳達的根本意義。有人說張愛玲文學書寫的是人生的冰冷無情消極和頹廢，但筆者以為那些不過是張氏文學表面的片花片萍；在那個年代張愛玲看到的是傳統社會/父權體制下生存的男男女女，她把這些男女寫進小說，那男女情愛後透露出來無奈的時代環境壓迫或是人情冷暖世道滄桑才是張愛玲極欲諷刺的。

將張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉小說和關錦鵬的〈紅玫瑰與白玫瑰〉電影對讀之後，我們還是要承認小說的文字語言有其自身魅力，尤其是當它是張愛玲的文字時。當然，電影語言亦有它的天生優勢，所以在影像、色調與配樂的輸出上它更容易和觀眾貼近。但我們也相信關錦鵬是要拍出原味的張愛玲小說的，他的拍片技巧有他獨特細膩之處，所以他能運用字幕、他音，窄化空間環境，運用參差對照的色調和配樂，甚或是將小說原話搬上大銀幕，期待一個張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉重生！不過現實與理想畢竟還是存在著距離的，張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉絕對不同於關錦鵬的〈紅玫瑰與白玫瑰〉，但他們的基調相同，要呈現出的男女感情的無奈悲涼是相同的。

張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉讓「某個人」(超我)審視小說中的振保(本我)，她要讀者進入小說一同窺視、享受佟振保的歡愉快樂，一起看見女人始終作為「他者」的無奈；他要觀眾知道小說中振保始終是個「天」，是個「最合理想的中國現代人物」，生命中的那些女人全是為了他而存在——女人沒了主體，更可悲的是她們不懂要如何自主地尋回主體，或是根本就不知女人可以有主體！張愛玲的小說開放出一個想像主體，讓進入小說的你我他成就自己的閱讀思考，後設語言批判外在歷史的典範，亦諷刺內在文本的真實，增添了文本閱讀的不確定性。另者，生存在那個時代環境下的男女(尤其是女人)如果如此悲哀，張愛玲的小說又怎能不頹廢蒼涼！

關錦鵬的〈紅玫瑰與白玫瑰〉談的是張愛玲筆下的男女感情世界，他

要呈現張愛玲筆下的小說世界，所以運用反電影化的電影語言去架構對白，利用環境與空間意象、色調與音樂的對比去營造張氏筆下的紅白玫瑰；此外，關錦鵬以他音與字幕等特殊電影手法補足影片敘述小說的不足，並將小說內容刻意嫁接穿插呈現，表面上雖不同於小說倒敘的模式，但在表現與突顯張愛玲〈紅玫瑰與白玫瑰〉之思想底蘊上是成功的。當然，導演絕少不會將自己的觀點放入電影中的。關氏覺得：「不管男女、男男、女女都好，感情的關係本來就是一種性的政治（sex politic）。」所以，他拍出來的電影基調是灰色的，他說：「電影基調會灰，因為兩個人處在一起，很多時候不見得是一定愉快的……簡單的講，你很珍惜、在意這段感情，不代表它百分之百在你生命中是愉快的。」但是，「儘管我對那種感情的態度不是很積極、很樂觀，所以呈現很灰，但是真正心理面我對感情的東西不是完全絕望的。」²⁴

張愛玲用小說寫出男女感情/時代文化的無常蒼涼，關錦鵬拍電影來闡明感情世界的灰冷，但撕開表面的冷漠灰涼，我們可以確信無論是張愛玲或關錦鵬，他們並非斷然否定世間男女情感/文化世界的價值，他們不過用另一個方式去呈現他們看見的世間；他們期待的是讀過或看過〈紅玫瑰與白玫瑰〉的人，可以更加用心地去看待自己的感情世界，並重新忖思這個浮沉世間的男女人生！

伍、主要參考書目

（一）專書著作

- 水晶《張愛玲的小說藝術》台北：大地出版社 1995/9 二版
水晶《張愛玲未完：解讀張愛玲的作品》台北：大地出版社 1996/12
陳炳良《張愛玲短篇小說論集》台北：遠景出版社 1985
斯坦利·費什著，文楚安譯《讀者反應批評：理論與實踐》北京：中國社會科學出版社 1998/2
《張愛玲典藏全集 6》 短篇小說卷 2 台北：皇冠文化 2001/4/1

（二）單篇論文

- 甘小二〈語言的輾轉——《紅玫瑰與白玫瑰》：從張愛玲到關錦鵬〉《北京電影學院學報》1997年第1期 1997
高全之〈張愛玲的女性本位〉《幼獅文藝》38卷2期 1973/8
曾偉禎〈如藕絲般相連——張愛玲小說與改編電影的距離〉《聯合文學》11卷12期（總132期）1995/10
嚴紀華〈論《紅玫瑰與白玫瑰》的小說與電影〉《中國現代文學理論季刊》10期 1998/6

²⁴ 參閱莫乃健：〈90年金馬獎導演—關錦鵬，感情暗流，人生倒影〉，同注3，p.59-60。

(三) 相關網址

莫乃健：〈90年金馬獎導演—關錦鵬，感情暗流，人生倒影〉網址：

www.cheers.com.tw。

彭小妍：〈後設美學與後現代性：解嚴後台灣小說的現實與虛構〉台北：

中研院中國文哲研究所近現代文學研究室，2002 網址：

<http://140.109.24.171/modern/taiwan/peng02.htm>

綠土地網站 / 「電影百科」上海影視文獻圖書館網址：

<http://www.grassy.org/Movie/FKClass.asp?ClassID=5&SubClassID=1>

From Chang Ai-Ling to Guan Jin-Peng: Re-Read “Red Roses and White Roses ” in the Novel and Movie

Wen-Chu Huang*

Abstract

People who are familiar with Chang Ai-Ling's novels usually know that the fictional language of Chang's literature is forceful, and its contents have an insight into human nature and see human life clearly, just like the people who know Guan Jin-Peng's Movies understand thoroughly the fundamental keys of his movies which are highly coordinated and coherent. It is difficult to re-film literary works, especially Chang Ai-Ling's Fictions. Guan Jin-Peng used detailed and artful execution to present the similar arguments of Chang Ai-Ling's Fictions in his movie. We also can feel man and woman's touching but helpless emotions of Chang Ai-Ling's “Red Roses and White Roses ” once again. “Red Roses and White Roses ” is not a fashionable product nowadays, but after re-reading Chang Ai-Ling's novel and Guan Jin-Peng's movie, we can still find these unreasonable situations and emotions in this modern society. Chang Ai-Ling's novels abound with words of symbolization and tension. She describes human's inner self largely and let “a character” of her novel voice out his/her feeling and thoughts. Chang's novels tell of the emotions of the men and women who live under the traditional patriarchal system, the vicissitudes of life under. What Chang Ai-Ling wants is to present and mock at the pressure of time and environment, and the constantly changing social value. Guan Jin-Peng has the same thoughts, and believe that there should be still a way out for the unaided emotions. Like he said: “Although though my attitude towards these emotions are not very positive and optimistic, and my films present gray color. But truly I'm not totally desperate in my mind. ” He uses language not used in the movies, subtitles and other voice. He also uses the symbolization of environment and vision, the contrast between color scheme and music to present Chang Ai-Ling's “Red Roses and White Roses”. His film has innovatives, which are not deriant from to the implication and purpose of this original literary text.

Keywords: Chang Ai-Ling, Guan Jin-Peng, Red Roses and White Roses,
metafiction

* Assistant professor, Department of General Studies, Meiho Institute of Technology.