

離散書寫中的貴族視角與平民視角

——白先勇作品改編電影《最後的貴族》與《花橋榮記》比較研究

郝旭映*

摘要：電影《最後的貴族》（1989）與《花橋榮記》（1998）分別由導演謝晉與導演謝衍改編自白先勇的短篇小說〈謫仙記〉（1965）與〈花橋榮記〉（1970）。前者被認為是謝晉從「謝晉模式」突破的轉型之作，而後者則成為白先勇作品改編的影視作品中少見的「黑色幽默」之作。本文擬通過三個層面的比較——白先勇兩部原作、兩部電影對小說的改編、兩部電影風格，來論證白先勇的小說原作就已為中國人的離散經驗提供了大鄉愁和小鄉愁兩種表述，貴族的和平民的不同視角，而兩部電影的改編中則著力將這原作中的貴族與平民精神進行了放大。《最後的貴族》用群體的世俗生活來凸顯貴族個體在失去原鄉之後的自我放逐，而《花橋榮記》則以平民個體視角來描述離散群體的淪落過程。前者以實襯虛，用象徵手法和崇高美學來提升謫仙之死的哲學意味，將以家國為對象的思鄉之情上升到現代人失鄉後的普世精神危機；而後者則以虛襯實，通過在影像上對原作中留白的昔日進行浪漫化的補充和強化來對比今日現實的不堪和生存之難。但兩部電影又有共性，皆儘量避免「感傷過度」，去展現離散者的共同困境：或生存，或毀滅。

關鍵詞：大鄉愁 小鄉愁 貴族 平民 離散

一. 引言

電影《最後的貴族》（1989）與《花橋榮記》（1998）分別由導演謝晉與導演謝衍改編自白先勇的短篇小說〈謫仙記〉（1965）與〈花橋榮記〉（1970）。前者被認為是謝晉從「謝晉模式」突破的轉型之作，而後者則成為白先勇作品改編的影視作品中少見的「黑色幽默」之作。謝晉在為謝衍的《花橋榮記》所寫的評論中稱這兩部作品代表了「兩代人對白先勇作品的情結」。¹ 而且，《花橋榮記》恰好是謝晉最初想拍的白先勇的作品，因無法到臺灣取景，只能作罷。² 謝晉說若由他拍《花橋榮記》，「可能會透

* 郝旭映，香港 香港都會大學 人文社會科學院副教授。

1. 謝晉：〈兩代人對白先勇作品的情結〉，載謝衍、楊心愉等著：《〈花橋榮記〉電影劇本與拍攝紀事》（臺北：遠流出版公司，1999年），頁13。

2. 同上，頁15。

露出許多的悲涼與滄桑感來，衍兒則不然，這樣今不如昔、生生死死的故事，卻拍得很有些黑色幽默，甚至有一點喜劇的味道。」³ 他將這兩部作品對白先勇作品的不同詮釋歸為代際差異。

前人研究雖留意到兩部電影在「離散」這一主題上的共性，但對於離散主體的階層差異和離散經驗的美學呈現的差異以及造成差異的原因尚缺深究。⁴ 本文擬通過三個層面的比較——白先勇兩部原作、兩部電影對小說的改編、兩部電影風格，來論證白先勇的小說原作就已為中國人的離散經驗提供了大鄉愁和小鄉愁兩種表述，貴族的和平民的不同視角，而這兩部電影影像風格差異首先是由白先勇作品的風格差異決定，對原作改編的得失也與電影對這兩個特質的強化有關。這三個層面的比較可以幫助我們進一步討論白先勇的作品及其作品的影像化如何豐富中國文學和電影的離散經驗表達。

自從歐陽子將《臺北人》的主題思想概括為「今昔對比」、「靈肉衝突」和「生死之謎」之後，這三個對照結構就成為我們解讀白先勇短篇小說避不開的框架。儘管小說〈謫仙記〉與〈花橋榮記〉基本上也通過「今昔對比」、「靈肉衝突」和「生死之謎」這幾個方面來書寫離散經驗，但因所描寫的群體不同，所採用的敘事視角有貴族與平民視角之別，敘事基調上則有出世的悲愴與世俗的無奈之別，所表達的鄉愁則有「大鄉愁」與「小鄉愁」之別。電影《最後的貴族》與《花橋榮記》在改編過程中都著力將這原作中的貴族與平民精神進行了放大：前者用群體的世俗生活來凸顯貴族個體在失去原鄉之後的自我放逐，而後者則以平民個體視角來描述離散群體的淪落過程。前者以實襯虛，用象徵手法和崇高美學來提升謫仙之死的哲學意味，將以家國為對象的思鄉之情上升到現代人失鄉後的普世精神危機；而後者則以虛襯實，通過在影像上對原作中留白的昔日進行浪漫化的補充和強化來對比今日現實的不堪和生存之難。但兩部電影又有共性，皆盡量避免「感傷過度（sentimentality）」（歐陽子語）去展現離散者的共同困境：或生存，或毀滅。

二. 貴族與平民：大鄉愁與小鄉愁

離散是白先勇作品中眾人物的共同狀態，而鄉愁則是這些離散者的共同心緒。古繼堂曾將白先勇小說中的鄉愁分為小鄉愁和大鄉愁，《臺北人》中的鄉愁屬於「小鄉愁」，而《紐約客》中的則是「大鄉愁」：

如果說《臺北人》中那些角色背負的是民族分裂悲劇下的小鄉愁，因為他們雖然遠在他鄉，拋家別子，但他們畢竟還是在自己的寶島，中華的國土上；雖然失去了鄉土的溫暖，但卻仍有同胞的情意和關照。而《紐約客》中的角色，他們背負的卻是東西方文化、民族、生活方式、人情世故等矛盾衝突悲劇下的大鄉愁。他

3. 同上，頁17。

4. 對兩部電影較為深入的比較研究見莊宜文：〈白先勇小說改編電影中的1949年和離散經驗——以《最後的貴族》、《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》為例〉，《中央大學人文學報》第54期（2013年4月），頁61-91。

們是一批漂泊於海角天涯的孤魂野鬼。既失去了鄉土的溫暖，也失去了同胞的關懷；既沒有祖國可作屏障，也沒有主人的身份賴以自持，而是完全生活在不能自主、無依無靠、舉目無親的環境裡。《臺北人》中的主要角色們如果是歷史和時代的棄兒，那麼《紐約客》中的角色卻是些漂泊異鄉的孤兒；前者所懷的是滅亡之痛，後者心底卻是流浪的悲哀。⁵

林幸謙則認為不應僅從空間角度（即國土內外），而更應該從精神層次來區分鄉愁：「兩者之間的鄉愁乃在精神層次上有所差異，而不在於空間意義上有所不同……若延用『小鄉愁』和『大鄉愁』字眼——即小鄉愁乃是只指涉沒有歷史和民族文化情感或較弱的思鄉情懷；而大鄉愁則指涉具有較強烈、滲透性複雜的歷史感和民族文化的思鄉情懷。」⁶ 在這一定義下，《臺北人》中有作品表達大鄉愁，《紐約客》中亦有作品承載小鄉愁。劉俊則將這兩部小說集的創作立場變化概括為「從國族立場到世界主義」，因為《臺北人》中「人物雖然在大陸的『前世』和臺北的『今生』之間擺蕩撕扯，到底也還是中國人自己的事」，而《紐約客》「則以紐約的『世界人』為描寫物件——這裡所謂的『世界人』既指中國人到了國外成了『世界』公民，同時也是指包含了非中國人的外國人。」⁷

以上關於大鄉愁和小鄉愁的界定涵蓋了空間、精神內核和身份等多種角度，但除此之外，白先勇作品中對鄉愁的書寫還根據群體階層差異而採用不同的敘事風格，呈現不同的精神實質，這一點則較少被論及。我們可以通過〈謫仙記〉和〈花橋榮記〉對比清晰可見。

發表於1965年《現代文學》第25期的〈謫仙記〉講述了家世顯赫的上海貴族小姐李彤在經歷了家國變故之後，在美國日漸淪落，最後在威尼斯投河自殺的故事。小說著重刻畫小說主人公李彤的謫仙氣質與貴族身份，讓她從世俗生活脫離出來，聚焦其精神流亡的特性，從而展現了一種抽象的、普世的、精神的、本體論意義上的大鄉愁。發表於1970年《現代文學》第42期的〈花橋榮記〉則是以榮記麵館老闆娘榮蓉的講述，塑造了在臺北的廣西人平民群像，通過具體的今昔、靈肉和生死的對照，表現了世俗的、生存層面的、對於具體人事和故土思念之情的小鄉愁。

儘管這兩部小說都採取寫實框架和使用旁觀者敘事視角，但在具體寫實手法上卻有所不同。歐陽子曾經指出白先勇的現代主義寫實風格在《臺北人》各篇中表現出差異：

寫作現代短篇小說的一大原則，便是表達故事含義的方法，不用「訴說」，而用「呈示」。白先勇嚴格遵守這一項原則。然而「呈示」的方式，又有明暗程度的不同。在《臺北人》裡，例如〈永遠的尹雪豔〉、〈那片血一般紅的杜鵑花〉、

5. 古繼堂：《臺灣小說發展史》（瀋陽：春風文藝出版社，1989年），頁201。

6. 林幸謙：《生命情結的反思：白先勇小說主題思想之研究》（臺北：麥田出版有限公司，1994年），頁226-227。

7. 劉俊：〈從國族立場到世界主義〉，載白先勇著：《紐約客》（臺北：爾雅出版社，2007年），頁3。

〈思舊賦〉、〈孤戀花〉等篇，由於作者多用暗示和暗喻來表達故事旨意，所以相當難解。另外又有幾篇，由於呈現旨意的方式多半是明示和明喻，所以我們覺得比較容易瞭解。〈一把青〉是其中的一篇。〈花橋榮記〉是另一篇。⁸

該分析雖然僅針對《臺北人》篇章，但是〈謫仙記〉和〈花橋榮記〉也正好符合上文所說的明暗程度不同。前者主要用暗示和暗喻，而後者則較多明示和明喻，它們顯然各自配合著主題上的大鄉愁與小鄉愁之別。本節試從敘事視角切入對兩部小說的鄉愁屬性加以分析。

謝晉曾評價〈謫仙記〉「它有史的作用，詩的境界」，⁹ 既點出了小說的時代性和超時代性的特點，也點出小說在風格上「以實（史）寫虛（詩）」的特點。小說以李彤好友慧芬的丈夫陳寅的第一人稱旁觀者視角來「呈示」而不是「訴說」李彤的悲愴內心。作為一個局外人，陳寅的視角至關重要，它引導著讀者視角從由表層到深層去瞭解和理解李彤。但是，他對李彤的敘述則是經歷了從轉述到直接觀察再到轉述，即從「不在場敘述」到「在場敘述」再到「不在場敘述」的變化。¹⁰ 他首先從自己的太太慧芬和其轉述來瞭解到所謂「最後的貴族」，小說一開頭就說明：

慧芬是麻省威士禮女子大學畢業的。她和我結了婚這麼些年經常還是有意無意的要提醒我：她在學校裡晚上下餐廳時，一徑是穿著晚禮服的。她在廚房裡洗蔬菜的當兒，尤其愛講她在威士禮時代出風頭的事兒。她說她那時候的行頭雖然比不上李彤，可是比起張嘉行和雷芷苓來，又略勝了一籌，她們四個人都是上海貴族中學中西女中的同班同學。四個人的家勢都差不多的顯赫，其中卻以李彤家裡最有錢，李彤的父親官做得最大。¹¹

從一段不在場敘述進入李彤故事，帶出兩層對比。第一層是今昔對比，通過慧芬廚房洗菜與威士禮時代穿晚禮服的形像對比，傳達出貴族蛻變為平民的唏噓。第二層則是在借慧芬的敘述凸顯李彤的與眾不同。由此，李彤就逐漸由貴族群像的背景中被單獨聚焦，成為貴族中的貴族。從陳寅認識李彤之後，慧芬今不如昔的懷舊敘事就淡去，而李彤乖張、放浪、遊戲人間的姿態之下的疲憊和厭世就成為陳寅的敘述重心。如果說慧芬

8. 歐陽子：〈《花橋榮記》的寫實架構與主題意識〉，載白先勇著：《白先勇文集·第二卷》（廣州：花城出版社，2000年），頁325-326。

9. 謝晉：〈形象大於思想——《最後的貴族》的藝術追求〉，載《謝晉電影選集·女性卷》（上海：上海大學出版社，2007年），頁125。

10. 林淑貞將《臺北人》中的敘事策略歸納為「不在場敘述」。根據其定義，「『不在場』是指現在不在敘述的現場之中，是被追溯的人物，而『不在場』的不僅是他人，也是敘述者自己的一段過去。」《臺北人》常常「透過『在場者』追述『不在場者』之現在的情境或是過去發生的事件。」（林淑貞：〈尋找記憶：白先勇《臺北人》「不在場」之敘事策略〉，《東亞漢學研究》第3號〔2013年9月〕，頁331。）本文此處借用「在場與不在場敘述」的概念，但主要強調敘述者對於被敘述對象的講述是基於在場的直接觀察還是不在場的轉述之間的區別。

11. 白先勇：〈謫仙記〉，載《紐約客》（臺北：爾雅出版社，2007年），頁16。

的轉述為李彤形象補充了家國飄零的時代注解和作為「中國」的象徵性，從而傳達了作品對中國傳統的憑弔和哀悼主題，那麼，無論是失控狂舞，還是賭馬、疲憊，則是逐漸趨近內心的挖掘，體現了白先勇小說中的另一個常見主題：失根後的現代個體被人性之中不可抗拒的自毀傾向驅動，墮落或死亡。

當李彤死後，她的朋友們爭論其死因時，陳寅的直接觀察再次轉為轉述。

「這是怎麼說？她也犯不著去死呀！」張嘉行喊道，「她賺的錢比誰都多，好好的活得不耐煩了？」

「找勸過她多少次：正正經經去嫁一個人。她卻一直和我嘻皮笑臉，從來不把我的話當話聽。」雷芷苓說道。……「我曉得了」，張嘉行突然拍了一下手說道，「李彤就是不該去歐洲！中國人也去學那些美國人，一個人到歐洲亂跑一頓。這下在那兒可不真成了孤魂野鬼了？她就該留在紐約，至少有我們這幾個人和她混，打打牌鬧鬧，她便沒有工夫去死了。」¹²

此處的轉述一方面解釋了李彤的死無關世俗原因，排除了金錢、愛情、友情、婚姻、甚至也不是「身在哪裡」的原因；另一方面也通過朋友的選擇來襯托李彤的孤傲。同被貶入凡間，其他人已向世俗妥協，無論甘與不甘，只有李彤無法釋懷，「好像把世人都要從她眼睛裡攆出去似的」。李彤並不講述自己，無論是往昔的風光，還是她的家國情懷，在李彤自身的展示裡一直是淡化的，因而引起了對其悲劇性質的各種討論。李彤的中國象徵性毋庸置疑，但困住李彤的到底是「故國之思」，還是命運之網，抑或是兩者的複合？李彤的投水是水仙花式的感傷，還是屬於感時憂國的表徵？¹³ 陳寅視角的轉換，間接觀察和直接觀察的綜合，說明了李彤悲劇的複雜性和多義性。正如林幸謙說：「白先勇身為一個廣義的現代主義作家，從各方面來看待世界，人生的一切內容都是現代主義作家的表達對象。他也關注現實主義作家依據的歷史經歷，同時也關注在此歷史經驗中隱藏內心深處的痛苦、恐懼、幻想、奧秘和癡狂。」¹⁴ 如果說陳寅對來自於「最後的貴族」群體的轉述在於呈現「歷史經驗」，那麼，陳寅作為局外人對於李彤的直接觀察，則是為了傳達「歷史經驗中隱藏內心深處的」種種。但〈謫仙記〉並不是如〈遊園驚夢〉一般使用心理描寫，而是「以外寫內」，以一種舉重若輕的、「背面敷粉」¹⁵ 的客觀小說方式。不僅小說中的人物試圖以世俗生活世俗熱鬧去掩蓋失根的空

12. 同上，頁41-43。

13. 江寶釵在〈投水事件與憂國傳統——以《芝加哥之死》與《謫仙記》為觀察核心〉（見《白先勇與臺灣當代文學史的構成》〔臺北：駱駝出版社，2004年〕，頁71-85）將白先勇小說中的投水事件按照功能分為五類：一、僅作插曲式的片段，作烘托用；二、映發心理狀態，象徵潔淨、死亡與再生；三、水仙子情結；四、象徵慾望；五、既寓有人類普遍的象徵意義，又是民族記憶之再現。該文將李彤的投水放在自屈原到王國維的感時憂國傳統中。

14. 林幸謙：《生命情結的反思：白先勇小說主題思想之研究》（臺北：麥田出版有限公司，1994年），頁242。

15. 聶偉：〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晉電影《最後的貴族》的個案意義〉，《杭州師範學院

虛，連作品的風格也是著力於刻畫活潑熱鬧的日常細節來反襯痛苦。

〈花橋榮記〉則是《臺北人》中寫實框架更為明顯的一部作品。小說中的敘述者老闆娘本身是離散中人，她的作用不僅是講述小說主人公盧先生從希望到絕望的悲劇故事，而且還要講述自己以及其他離散群體，如李半城、秦癩子的故事。他們的故事共同指向「今昔對比」的主題。一個世俗、現實、計較著生意，愛講是非，但有同情心的老闆娘的敘事者形象及相應的「現實、輕鬆、風趣的『語氣』或『語調』（tone）」¹⁶ 在小說中起到多重作用。首先，正如歐陽子所說，如此敘述語調避免了將盧先生的整個悲劇主線「過於感傷化（sentimental），過於戲劇化（melodramatic）」。¹⁷ 呂正惠曾批評《臺北人》，意識形態上錯誤的同情心「遮蔽了他對人物的『真切認識』」，然而，相較於對上層人物「淪落」的同情，白先勇對於下層人物的「流落」則較能保持冷靜，呂認為〈一把青〉和〈花橋榮記〉因為冷靜而獲得了某種程度的成功。¹⁸ 雖然此說關於僅同情上層人物的批評有失偏頗，但〈花橋榮記〉確實因為老闆娘敘事而起到一種冷靜效果。老闆娘和她的榮記麵館作為群像故事的交匯點，增強了離散故事的世俗性和現實性。從她的角度講的故事，即使再唏噓，也是形而下的生存層面的。即使是盧先生的悲劇是《臺北人》中常見具有象徵性的靈肉之爭，從對純真愛情的堅守到對肉欲的沉溺，其墜落令人唏噓，但展現的仍是世俗的情感，是直接而明瞭的。更不用說，李半城經濟上的潦倒，秦癩子的犯花癡，都是非常具體的生存困境。

其次，老闆娘在講述人物故事時不斷提到「飯錢」，也是對現實性的強化。描述完李半城在七十大壽第二天上吊身亡，老闆娘說：「他欠的飯錢，我向他兒子討，還遭那個挨刀的狠狠搶白了一頓」；¹⁹ 在講述秦癩子的故事之前，她說：「我們開飯館，是做生意，又不是開救濟院，哪裡經得起這批食客七拖八欠的，也算我倒媚，竟讓秦癩子在我店裡白吃了大半年」；²⁰ 甚至，在盧先生死後，她立即轉向：「我把盧先生的賬拿來一算，還欠我兩百五十塊。」²¹ 這些市儈的語調不斷地打斷感傷氛圍，將敘事的焦點拉回現實。而同時，老闆娘一邊炫耀過去：「提起我們花橋榮記，那塊招牌是響噹噹的」，「我們桂林那個地方山明水秀，出的人物也到底不同些」；一邊數落著現實：「個個的荷包都是乾癟癟的……想多榨他們幾滴油水，竟比老牛推磨還要吃力」。²² 固然是處處為了讓過去與現在的對比，但實則也展現出了離散中人生的韌勁，讓我們看到以老闆娘為代表的離散平民從桂林人到臺北人的艱難落地過程。學者們一般認為，白先

學報（社會科學版）》，2009年第1期，頁64。

16. 歐陽子：〈《花橋榮記》的寫實架構與主題意識〉，頁340。

17. 同上。

18. 呂正惠：《戰後臺灣文學經驗》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010年），頁202。

19. 白先勇：《臺北人》（臺北：文學出版社，1976年），頁135。

20. 同上。

21. 同上，頁148。

22. 同上，頁134。

勇直到《孽子》，才是「真正的書寫『臺北人』的開始」，²³ 但發表於1970年，《臺北人》集子尾聲的〈花橋榮記〉其實已經正視臺北的現實生活，儘管無奈和掙扎。

綜上所述，在白先勇的離散書寫中，在同樣的時代變動和歷史創痛的背景下，我們看到不同層次和角度的群體與個體的創傷反應，在〈謫仙記〉看到出世的悲愴，在〈花橋榮記〉中則看到世俗的困頓；前者是貴族的，而後者則是平民的。區分白先勇離散書寫中的大鄉愁和小鄉愁也正是去說明白先勇作品兼具時代性與超越性。正如他曾在訪談中所提到他的作品兼有歷史和人性的層面：「我的作品可能要分兩方面來講，一方面是非常個人的，另一方面是歷史的，隸屬於中國歷史文化的大傳統。我常常在兩方面之間取得平衡，也在大時代裡寫一些人的感受，這是時代給他們的衝擊，卻也是他們極端個人的。」²⁴

三. 《最後的貴族》與《花橋榮記》的改編：放大的大鄉愁與小鄉愁

1986年中國電影界開始了一場關於「謝晉模式」的大討論。評論者批評謝晉模式為「情感擴張主義」，是「以煽情性為最高目標的陳舊美學意識」。²⁵ 之後，再有論者將謝晉電影的重要特徵概括為「家—國一體」。²⁶ 從1987年開始準備的《最後的貴族》是否謝晉對外界討論的一個有意回應，我們不得而知。但可以肯定的是，謝晉在拍《最》時有著明確的美學目標：「在影片即將開拍時，我想再強調一下，我多年來一直追求而沒有完全能達到的『形象大於思想』這個問題，我認為表現性格，就是表現思想。」²⁷ 從他自己的角度來看，「形象大於歷史，大於思想」的追求在這部電影中有以下幾方面體現：一是力圖有超越國族和時代性的共鳴，「《最後的貴族》可以說是從社會使命感上升到人類使命感，它具有巨大的審美幅度，拍好了，它的震度是宇宙行的，世界性的」；²⁸ 二是追求「言外之意」，因此影片的特點和個性是「含蓄的、婉轉的、暗喻的」。²⁹

為了用形象去呈現原著中的「史的作用」和「詩的境界」，電影作了幾處明顯的改動：首先，陳寅的身份從非貴族的局外人變成貴族群體的一員，從純粹的旁觀者視角介入故事，並與李彤有著複雜的感情糾葛。電影中的陳寅是糅合了小說中的兩個人物：追求過李彤的王珏和慧芬的丈夫，因此他成為了李彤從前的戀人，好友的丈夫，甚至扮演著某種守護者的角色。對此改動，評論界普遍認為是對小說的誤讀，是改編的敗筆。近

23. 洪珊慧：〈從「臺北人」到「紐約客」：白先勇筆下的離散與城市〉，載周建渝編：《城市文化與人文視野》（香港：香港中文大學亞太研究所，2009年），頁280。

24. 楊錦郁：〈把心靈的痛楚變成文字——在洛杉磯和白先勇對話〉，《幼獅文學》第64卷4期（1986年10月），頁129。

25. 朱大可：〈謝晉電影模式的缺陷〉，《文匯報》，1986年7月18日，版4。

26. 賈磊磊：〈謝晉電影中的國與家〉，《電影創作》，1999年第1期，頁54-57。

27. 謝晉：《謝晉電影選集·女性卷》（上海：上海大學出版社，2007年），頁126。

28. 同上，頁128。

29. 同上。

似三角戀的通俗劇元素的添加，淡化了李彤悲劇的哲學意味，「李彤此後的『沉淪』似乎就可以在更為通俗化的故事層找到原因」，³⁰「一個深刻的個性悲劇便被淺薄地降格為戀愛不果的無力呻吟了」。³¹ 這些批評不無道理，但此一改動是否源於編導與原著「彼此相異的敘事態度與價值走向」？³² 則並不然。事實上，白先勇不僅參與了該電影劇本大綱的設計，還為劇本完成稿提出非常細緻的修訂意見。³³ 因此，關於誤讀和價值走向相異的評價本身也是一個誤讀。我們恰恰應該從電影是如何力圖再現原著精神的方向去思考電影改編的得失。

不同於小說的限知視角，電影主要使用全知視角，部分保留了陳寅的敘事視角，但賦予其局內人身份。陳寅從非貴族變成貴族群體一員，這一改變的主要作用是為突破原著中限知視角的局限，以便於呈現謫仙貶入凡間的完整過程，也即是李彤失根而失魂的完整過程。³⁴ 如前文已述，在原著中「史的部分」，即李彤與中國的命運同構性完全靠隻言片語的轉述進行，而陳寅僅僅見過李彤四次，僅能片段式地側寫其作為個體的「格格不入」和自我放逐。編劇白樺坦承，小說在刻畫「這個人走向精神深淵的那段最痛苦，也是最美麗的歷程」時是以「最含蓄的『藏』的手法收到其最佳效果」，而小說的象徵技巧，「藏」的技巧在電影中卻較難發揮，「因為在電影裡人和事必須讓觀眾看到或聽到」。³⁵ 正是為了實現白先勇所反覆強調的「要抓住『最後的貴族』這個基調」，³⁶ 電影於是在「最後的」與「貴族性」上補足人物發展的邏輯。白先勇所期待的是：「我想應以李彤這個人的傳記來反映一個時代，很細緻地把人物的七情六欲、五臟六腑寫出來。」³⁷ 電影試圖用陳寅這個李彤「由盛而衰的見證人」的目光來引導觀眾層層深入地去理解李彤的隕落和她的心緒，逐步地把握由具體的、世俗的、到形而上的原因——從個人與家族層面，如父母遇難與愛情的失落，到民族層面，如太平輪事件的打擊，中國的沒落，再到鄉愁的普世性，威尼斯的自沉——由國族到世界，由史到詩。

電影不僅為李彤立傳，也為離散貴族群體立傳，對於四強中其他三強個性、命運與抉擇均有仔細交代。一方面是如原著一般用她們的「隨遇而安」去襯托李彤的不妥協，

30. 聶偉：〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晉電影《最後的貴族》的個案意義〉，《杭州師範學院學報（社會科學版）》，2009年第1期，頁64。

31. 謝文平：〈《謫仙記》的誤讀——評影片《最後的貴族》〉，《電影評介》，1990年第4期，頁23。

32. 聶偉：〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晉電影《最後的貴族》的個案意義〉，《杭州師範學院學報（社會科學版）》，2009年第1期，頁63。

33. 相關記錄見陸士清：〈合作、友誼和追求：《最後的貴族》從小說到電影改編始末〉，載《筆韻——他和她們詩的世界》（上海：復旦大學出版社，2013年），頁118-128。

34. 根據陸士清的記錄，1987年在謝晉與白先勇的討論中，「他們確定，電影要改變視角，但有些地方可以保持陳寅的視角，以表現陳寅既是李彤的知己，又是她由盛而衰的見證人。」見陸士清：〈合作、友誼和追求：《最後的貴族》從小說到電影改編始末〉，頁122。

35. 白樺：〈世界上的水都是相通的〉，《文匯報·筆會》，1987年11月18日，後再載於《文匯報（上海）》網絡版，<https://wenhui.whb.cn/zhuzhan/bihui/20190116/236368.html>。

36. 白先勇、謝晉：〈未來銀幕上的《謫仙》〉，《文匯月刊》，1988年第1期，頁37。

37. 同上。

另一方面也為喚起觀眾對於整個群體的離散感同身受。小說中僅用一句來傳達留學生這個離散群體的悲哀，「我感到我非常能夠體會慧芬那股深沉而空洞的悲哀」，³⁸ 點到即止。電影則為了強化這種共鳴，仔細地刻畫了這一群體的今昔變化，試圖再現貴族群體在時代變遷中載浮載沉的漂泊感。

對於李彤自我放逐的種種表徵，電影在將小說中非常隱晦的淪落加以具體化和戲劇化過程中，比如與鄧茂昌這樣的有婦之夫戀愛，以及被誤作妓女抓入警局，不免給人以獵奇和庸俗之感。其本意大概是想要通過貴族與風塵的反差，來強化白先勇小說中常見的「靈魂位於肉」的自毀情結，也即是白樺所指的「走向精神深淵的那段最痛苦，也是最美麗的歷程」。雖然效果並不佳，以至於電影被批庸俗化、喪失了中國象徵性、「沖淡了家國離散背景下的文化無依感」等。³⁹ 但並非源於編導的誤讀，而恰恰源於太過執著地去要將「最後的貴族」種種細節加以形象化，以至於適得其反。

電影另一個引起頗多討論的改編在結局，即李彤在自殺前的場景。小說對於李彤自殺並無直接描寫，僅通過朋友轉述和一張明信片來交代。電影則安排了李彤在威尼斯相遇了與上海有淵源的白俄樂師與李彤相遇，一起緬懷了過去和故鄉，李彤問樂師的問題「世界上的水是相通嗎」把現代中國人的離散主題上升到了世界性的離散主題。編導們對這一設計都頗為滿意。白先勇曾專門就此部分貢獻了修訂意見。⁴⁰ 編劇白樺曾為這句話而痛哭：「我確認這是李彤面對威尼斯河最後一定要想到的一個問題，這也是白先勇多次想到的一個問題」。⁴¹ 謝晉則認為，這一改動「不論是內心的意蘊，或者是美學形式上，都是超越了原著的」。⁴² 但評論界對此評價不一，一方面正如主創者期待的，人們結尾中看到了昇華。比如，聶偉評價道：「李彤的思鄉病（影片中特別用 *Are you homesick?* 的提問來表現她的失落與絕望情緒）就不全是政治意義上的『家國』，不是空間意義上的『上海』、社會關係層面上的『父母』、『戀人』或『同學』，亦非語言層面的『鄉音』，而更接近文化哲學意義上的、形而上層面的『原鄉。』」⁴³

另一方面，也有如王志敏批評影片的結尾與前面通俗劇情節脫節，「突然將李彤徹底從世俗的煩憂中拉了出來，為一個形而上的『無家可歸』的絕望做了注腳。從世俗的

38. 白先勇：《紐約客》（臺北：爾雅出版社，2007年），頁47。

39. 有趣的是，根據黃儀冠的觀察，「八十年代臺灣電影對於白先勇小說的影像化，受限於電影時間長度，商業市場的運作機制，因此小說中原有的現代主義意識流技巧往往被改編為通俗劇敘事模式。」（黃儀冠：〈性別符碼、異質發聲：白先勇小說於電影改編之互文研究〉，載范銘如、陳芳明主編：《跨世紀的流離：「白先勇的文學與藝術」國際藝術研討會論文集》〔臺北縣中和市：INK 印刻文學生活雜誌出版公司，2009年〕，頁322。）可見通俗劇敘事模式是現代主義文學改編中較普遍的趨勢。

40. 見陸士清：〈合作、友誼和追求：《最後的貴族》從小說到電影改編始末〉，頁118-128。

41. 白樺：〈世界上的水都是相通的〉，同註35。

42. 謝晉：《謝晉電影選集·女性卷》，頁126。

43. 聶偉：〈泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晉電影《最後的貴族》的個案意義〉，《杭州師範學院學報（社會科學版）》，2009年第1期，頁64。

訴求跳躍到形而上的概念，顯然是一種深刻的難以彌合的矛盾」，⁴⁴ 結尾只不過是附加了一個家的概念而已，整體上影片的改編進行了從「形而上到形而下的轉換」。⁴⁵

如果深究這所謂形而上和形而下的矛盾，我們會發現，這些改編仍然是出自同一個要將貴族隕落過程完整化和形象化的目標。遇見白俄樂師和自沉威尼斯的細節化改動除了昇華、抽象化和普世化之外，是凸顯失去原鄉的痛苦和回歸母體的渴望。「世界上的水是相通的嗎」不僅是為表達「同是天涯淪落人」的離散思緒，更是關於「一條條都是歸途」的醒悟和釋然。小說並無出生在威尼斯一說，投水於威尼斯被認為是「孤魂野鬼」，象徵著永久的漂泊，而電影則以結尾呼應開頭，回到出生地終結此生，完成了謫仙的沒落，並且「回歸母體」的全過程。⁴⁶ 所以這一改動與陳寅角色設定的改變目標是一致的。

《最後的貴族》作為謝晉的轉型之作，對〈謫仙記〉的改編並未如其所期待的那樣廣受認可，得到的回應褒貶不一。除了提到為外部諸多因素的影響，比如演員選擇的遺憾等，批評者主要將其失敗歸結為編導對於原作的誤讀。本文同意其有不足之處，但並不認同這是因為誤讀所致，而恰恰相反，本文認為這部電影在風格上的優勢和不足其實都源於編導太過執著於對白先勇原作中的大鄉愁和「最後的貴族」影像再現和完整化。

電影《花橋榮記》與《最後的貴族》在風格上大相逕庭。它由謝晉之子謝衍和其同班同學臺灣編劇楊心愉一起改編。該片獲得了第35屆金馬獎最佳改編劇本和最佳男配角兩項提名。電影在風格極力發揚了原作避免「感傷過度」的努力，一方面用黑色幽默去稀釋現實的沉重，另一方而則採用了大量閃回，把過去，桂林的回憶，以柔焦鏡頭，帶有詩意及懷舊感的敘事手法，將過去補充了情節、人物，用影像風格的差異來強化「今昔對比」。編劇楊心愉如此闡述其對原作的理解：「〈花橋榮記〉的主題是本質上相衝突的懷舊與適應。這發生在我們顛沛流離的上一代，也發生在白先勇、謝衍、我自己和許多移民身上。這是一個愈來愈沉重的主題。或許就是因為沉重，我從開始就努力把它輕鬆化……」⁴⁷ 如果說在整個《臺北人》中，白先勇寄予同情和悲憫最多的是那些不肯放棄過去，生活在把現在當過去的幻覺中的人。那麼，〈花橋榮記〉中的老闆娘作為「保持對過去的記憶，卻能接受現在的人」之一，則難得既保留對於過去的悵悵，又表現出適應現實的活力和韌性。楊心愉亦留意到，與《臺北人》的其他篇章不同，〈花橋榮記〉「描述的不是某一人物」，「而是一群」，這群人本身亦構成了「懷舊」與「適應」的反差。因此，電影為了突出這兩點，用詩意的影像來對應「懷舊」，表達對

44. 王志敏：〈超越的界碑——重讀《最後的貴族》〉，載謝晉著：《謝晉電影選集·女性卷》，頁221。

45. 同上。

46. 白先勇對於劇本的建議是讓白俄樂師出現在開場李彤的生日會，讓其作為一個見證人。（見陸士清：〈合作、友誼和追求：《最後的貴族》從小說到電影改編始末〉，頁118-128。）電影展現的並不明顯，但生日會的眾樂師中確有一位長得似白俄樂師的年輕版。

47. 楊心愉：〈《花橋榮記》電影劇本改編後記〉，載謝衍、楊心愉等著：《〈花橋榮記〉電影劇本與拍攝紀事》（臺北：遠流出版公司，1999年），頁35。

過去的悵悵，而黑色幽默的喜劇手法則處理「適應」部分，展現生命的堅韌。而又因為無論是懷舊還是適應其實都是對應小鄉愁，即世俗的、生存層面的、對於具體人事（愛人）和故土（廣西）的思念，所以電影所做的也是儘量完整地去表現這現實的、世俗的情感，以及對於生活的本能的應對和樸素的態度。

電影相比於原作進行了以下的改動：一、以閃回的方式為所有人物、無論主角還是配角都補充了「前世」，即在廣西的故事和情感，以柔焦鏡頭進行了浪漫化、詩意化的懷舊畫面，與臺灣現實的部分用市儈的、埋怨的、然而又是帶有同情的口吻來講述的故事形成巨大反差。首先是為老闆娘春夢婆補充了感情線：在小說中僅簡單交代了「我先生」的身份，行伍出身、在米粉店「把我搭上」，以及在夢中「血淋淋的」，象徵著死亡的形象。在電影中則一方面以浪漫唯美的風格全程再現了老闆娘與團長先生的結識、看戲、婚禮、離別；另一方面則以現實主義風格、暗淡色調、樸素又帶戲劇性的故事暗示她與榮記廚師陳師傅患難與共的情感，共同維持榮記的生存，共同抗颱風等。最後，老闆娘在盧先生死後燒紙錢時的痛哭著「我要我的男人」倚在陳師傅肩頭，某種程度上象徵其情感的落地。此外，電影還添加了一條榮蓉對盧先生的微妙情感線，從兒時的戲語「我就是喜歡盧家少爺」，到臨近結尾處夢見盧先生和丈夫的合二為一，血淋淋地出現，以此作為盧先生死亡的預告。有研究曾對此進行了精神分析，認為「電影中的榮蓉被塑造為充滿壓抑的角色，她將自己與某些巨大的情緒經驗隔離，以保護自己不受傷害，壓抑這些需求、感情或意圖以避免心靈的痛苦。」⁴⁸ 儘管白先勇小說中常見的「從靈到欲」的反差在老闆娘這一形象的刻畫上並不明顯，但顯然，電影多次用「夢魘」這一元素來揭示老闆娘是如何用心理防禦機制來盡力保護自己免受過去的籠罩。而每一次夢魘之後電影都會陳師傅出現。一次因夢見與丈夫失散而大叫，陳師傅跑上閣樓關切地問「怎麼了」；另一次當老闆娘自己夢見丈夫和盧先生的死亡，鏡頭則切換到樓下陳師傅睡覺打呼的畫面，充分可見「現實無夢」、「生存無夢」。

與老闆娘的心理防禦機制相反的是盧先生、李半城、秦癩子這些人。電影將原本由敘事者老闆娘的「不在場敘述」講出來的人物過去的或略或詳的故事以全知視角的閃回加以補充——比如，李半城買下半個桂林城教育兒子成為「李全城」，秦癩子左擁右抱三個老婆嬉戲，盧先生的家世及與未婚妻羅家小姐的愛情——與老闆娘在現實中觀察到的他們的經濟困窘、花癡病以及從規矩人墮落的完整過程，凸顯這些人活在鄉愁中，不願捨棄舊夢的悲劇。為了強調他們的舊夢未醒，電影分別賦予他們各自以標誌性的意象或話語加以渲染。比如李手中已變廢紙的地契和口中念念不忘的兒子、象徵秦的色欲與權力的「抓一抓」，以及盧先生失魂落魄時自言自語著：「我們就要回家了，不要怕」，來強化他們「至死不醒」的舊夢，心酸而荒誕。

二、電影的另一大改編是加重了空間和環境的對比。小說本身是《臺北人》的離散

48. 莊宜文：〈白先勇小說改編電影中的1949年和離散經驗——以《最後的貴族》、《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》為例〉，頁81。

書寫中小鄉愁較為明顯的，明確故鄉桂林為寄託對象。小說中老闆娘反覆用驕傲的口氣提到山明水秀的桂林，包括人、事、戲，還有空間的描述如東門外花橋頭，水門外，花橋，橋底下是灑江，橋頭那兩根石頭龍柱等等。儘管如此，對桂林的回憶在小說中僅僅是點綴和象徵，主體部分仍集中各人在臺北的流落。電影則明顯加重了桂林的比例，除了如上所述交代各人在桂林的過去之外，畫面上尤其注重展現桂林之美。⁴⁹ 除了逃難場景，電影中多數桂林場景有著煙雨濛濛的潑墨效果，遼闊而靜謐的灑江百里、峻峭的興坪極峰、敞亮的花橋榮記，民國大宅，花橋等等。這些風景的共同特點是開闊、以深深淺淺的綠色為主基調，讓各個人物的桂林生活在柔焦鏡頭下顯得富有生機，充滿希望。相比之下，鏡頭切換到臺北現實時，則以逼仄的室內和半室內空間的近景為主，昏暗局促的榮記麵館、李半城搖搖欲墜的小閣樓、盧先生所住的擁擠雜亂的大雜院、颱風過境時各家四處漏水、倒灌的狼狽場景，均以暗淡的深藍色和黑色為主基調來展現。唯一略有生機的綠色出現在老闆娘在大樹下聽盧先生唱桂林戲《回窯》。但代表一抹生機的綠色在此處多少具有反諷效果，因為緊接著盧先生的命運就急轉而下，因被表哥所騙，讓十五年來的等待和希望化為泡影。

除了環境的對比效果之外，風景的轉接也預示著心境的變化。例如，影片結尾老闆娘將盧先生和羅小姐在桂林的發黃照片掛在自己店裡的牆上。從臺北空間中看桂林空間，暗示基於現在的立足點再看過去。從老闆娘的視角拉近照片而進入到桂林空間，電影在此處使用了「舊照片與實景鏡頭溶接的效果」，⁵⁰ 從桂林的地靈人秀再移向爺爺在灑江邊的「花橋榮記」招牌，象徵了老闆娘將過去轉化為力量的決心。同時響起老闆娘的畫外音：「喏，那就是我爺爺開的那家榮記米粉店。多少年了，它依然還在灑江邊，花橋旁。對了，我要找人來看看，把店重新裝修裝修，再和秀華商量一下，我就不信，我不能把『榮記米粉店』這塊招牌再打響。」⁵¹

相比於小說的結尾：「日後有廣西同鄉來，我好指給他們看，從前我爺爺開的那間花橋榮記，就在灑江邊，花橋橋頭，那個路口子上」，⁵² 電影顯然更為積極也更為堅定表達了老闆娘適應臺北，再出發（即「再打響」）的決心。而從表述的時態來講，小說中對爺爺的花橋榮記的描述是「從前」，是明顯的過去時態；而電影中用的是「多少年」和「依然」，模糊處理了過去時和現在時，某種意義上顯示了老闆娘的決心打通空間和時間阻隔，活在現實中，但讓鄉愁成為現實的精神支撐。

無論是故事情節的補充，還是空間對比的加強，電影都為了強化「懷舊」和「適應」的現實邏輯。一方面，用閃回將人物的懷舊情感實體化和對象化；另一方面，把關

49. 或許跟桂林當地對電影的投資不無關係。根據攝影師的記錄，桂林副市長叮嚀：「多把桂林風景拍得美一些，也可以影響久遠。」見林良忠：〈攝影師手記〉，載謝衍、楊心愉等著：《〈花橋榮記〉電影劇本與拍攝紀事》，頁52。

50. 根據攝影師的記錄，這一效果是導演謝衍的要求。見林良忠：〈攝影師手記〉，頁51。

51. 楊心愉：〈《花橋榮記》電影劇本改編後記〉，頁35。

52. 白先勇：《臺北人》，頁149。

於人物命運的因果關係的交代得非常完整，以明確的故事線來讓回憶具體可感，並增加現實生活的世俗性和戲劇性。如此處理，不僅在風格上還是主旨上均放大了作品的小鄉愁，即對於特定地域和人事的思鄉情，和平民視角。但是，電影的問題也由此而來。

誠如歐陽子所總結：「籠統而言，《臺北人》中之『過去』，代表青春、純潔、敏銳、秩序、傳統、精神、愛情、靈魂、成功、榮耀、希望、美、理想與生命。而『現在』，代表年衰、腐朽、麻木、混亂、西化、物質、色欲，肉體、失敗、委瑣、絕望、醜、現實與死亡。」⁵³ 這樣的對比自然不是所謂「客觀中立」的，以致於歐陽子也對《臺北人》世界的景象與道德價值觀提出過責評：「『過去』不見得真那樣美，那樣充滿活力和光榮；『現在』也不見得那樣醜，只剩下腐朽和敗亡。」⁵⁴ 但細想，其實，過去之所以美，是因為它是「想像的鄉愁」，人們依賴於現在建構往昔，借助於審美距離，讓過去的美顯得自然而非刻意，卻並不等於過去真的如此。然而，一旦將「過去的榮光」如實再現，籠罩在過去上的「靈暈」則會削弱。比如，秦癩子做縣太爺時的荒淫奢華生活其實並不美亦不善，固然能為他之後的花癡症提供解釋，不但不能增加對人物的同情，反而多少證實了批評者所批評的，這些角色是「病態的，自瀆的——他們是一個墮落社會裡的最後殘餘，正走向無可避免的消亡」。⁵⁵ 這不得不說是對小鄉愁，對過去柔光過度的一種反效果。

四. 結語

1967年，在白先勇第一部小說集《謫仙記》出版的時候，尉天驄就以「最後的貴族」為題批評白先勇作品在感情上、意識上的「貴族味」。⁵⁶ 貴族不僅僅指小說人物的階級身份，更在於「他們的道德執迷，他們拒絕改變」。⁵⁷ 而之後出版的《臺北人》則招致更多的負面批評，指責其所寫與「下層社會」無關，與臺北無關，「隔岸觀火」，充滿「非現實性」。⁵⁸ 白先勇對此曾有回應：「有些人批評我寫沒落的貴族，我覺得不是，我什麼都寫嘛。在《臺北人》裡，老兵有，妓女有，酒女也有，老傭人、老副官、上的、下的，各式各樣的人。……」⁵⁹ 本文通過〈謫仙記〉和〈花橋榮記〉的文本比較

53. 歐陽子：〈白先勇的小說世界——《臺北人》之主題探討〉，載白先勇著：《白先勇文集·第二卷》，頁195。

54. 歐陽子：〈從《臺北人》的缺失說起〉，載白先勇著：《白先勇文集·第二卷》，頁195。

55. 劉紹銘對尉天驄批評的概括，見 Joseph S.M. Lau, “‘Crowded Hours’ Revisited: The Evocation of the Past in *Taipei jen*,” *The Journal of Asian Studies* 35.1 (November 1975), p. 35.

56. 尉天驄：〈最後的貴族——讀白先勇的「謫仙記」〉，《文學季刊》，1968年第6期，頁125。

57. Joseph S.M. Lau, “‘Crowded Hours’ Revisited: The Evocation of the Past in *Taipei jen*,” p. 35.

58. 在此僅列舉一些代表性的批評：尉天驄：〈自圓〉，《大學雜誌》第47期（1971年11月），頁59-61。何田田：〈論《臺北人》的人物和主題〉，《文藝月刊》第76期（1975年10月），頁21-28；蔣勳：〈臺灣寫實文學中新起的道德力量——序王拓《望君早歸》〉，載尉天驄編：《鄉土文學討論集》（臺北：遠景出版社，1978年），頁473-474；胡秋原：〈訪胡秋原先生談民族主義〉，《夏潮》3卷5期（1977年11月），頁48-56。

59. 白先勇：〈與白先勇論小說藝術——胡菊人白先勇談話錄〉，《聯合報》，1976年12月28日-29日，第12版。

再次證明白先勇的離散書寫的豐富性和鮮活性。不僅離散群體涵蓋不同階層，鄉的指涉和鄉愁均具有多重寓意和多重變奏。鄉愁既可以表現為傳統中國的宿命背景下一個極具現代意識的頹廢和虛無的症候，也可以是背井離鄉後的市井生活中的種種淒涼、不堪和掙扎。

電影《最後的貴族》與《花橋榮記》儘管未能在觀眾和電影史上得到全面的肯定，但它們分別挖掘了白先勇原作中鄉愁的形而上與形而下表達，從貴族與平民視角來刻畫離散群體與個體，豐富了華語電影的離散經驗的呈現，為不同階層的人們在歷史變遷中的創傷記憶留下了見證與記錄。從它們的得失也可以一窺文學影像化過程中各種因素與機制的複雜互動。可以說，它們自身也成為其時代的見證。八十年代末的《最後的貴族》不僅標誌著謝晉個人風格的轉型，創作時也恰逢兩岸關係趨向緩和，隨著兩岸開放探親，離散之痛漸成歷史之際。而且，作為第一部在美國拍攝的中國電影，電影一方面著力表達離散主題的國族敘事，另一方面透露出普世的和世界性的漂泊之感。某種程度上代表著中國性與世界性的結合，也是第四代導演融入世界電影的嘗試。⁶⁰ 九十年代後期在由大陸、香港和臺灣合力完成的《花橋榮記》則一開始就需要在商業、政治與藝術三者之間周旋「求生」，與電影放棄宏大敘事，著眼於生存與尊嚴的小敘事的審美選擇可以說是「表裡如一」了。 □

60. 根據記者唐寧回憶，謝晉在拍攝《最後的貴族》之前就主張去科學分析好萊塢模式。1985年謝晉訪美時，也曾向美國電影人了解電影在美國發行進入主流院線的條件。（馬戎戎：〈謝晉的最後20年〉，《三聯生活周刊》，2008年第40期〔總502期〕，<http://old.lifeweek.com.cn/magazine/lifeweek/2008/376/>。）