

复旦大学

---

硕士学位论文

---

许鞍华的身份激活——对《倾城之恋》电影改编的文化阐释

---

姓名：郭静

---

申请学位级别：硕士

---

专业：比较文学与世界文学

---

指导教师：梁永安

---

20090420

## 中文摘要

本论文从“小说到电影”改编的角度切入，对《倾城之恋》在两种媒介间的转换给予关注，探讨许鞍华的多重文化身份。关注小市民的创作风格确立了许鞍华独特的人文式的导演文化身份，通过《倾城之恋》改编为电影的创作，她将自己的身份具体化为探寻香港的都市文化身份和现代女性的文化身份。“身份”理论的应用在本论文中舍弃对冲突方的鉴别，而是着重从无到有的激活。

论文的引言部分主要介绍了论文的缘由和现实意义，对研究动态进行述评，明确论文的理论意义，并在此基础上提出自己的一些看法。此外，在这一部分，我还对本文要研究的内容、问题和思路进行了说明。

第一章通过研究《倾城之恋》的改编，一方面可以看到张爱玲借香港传奇所讲述的上海故事，另一方面又可以观察许鞍华如何借张爱玲的故事来追忆香港的历史文化。而能将两代才女联系在一起的则是二人共同的人生艺术旨趣，此创作风格也确立了许鞍华的导演文化身份。深入民间，关注个体，关注市民，作品虽然给人世俗感，但敏锐的艺术感觉使其捕捉到了日常生活折射出来的生命苍凉，作品因而显得荡气回肠，没有通俗的夸张。

第二章从叙事策略转换的角度，撷取了电影再创作过程中在意象上的改动：旗袍作为道具被电影以特写镜头着意突出，并放到了洋人的派对上；上海式的跳舞从小说的叙述性语言转为电影的类像式画面；上海菜馆隐去了在小说中的名字，但影像透出的气氛反映出南下的上海菜已经支配了一流菜馆，上海的“海味”正式入主港岛。这三大文化元素可以说是上海对香港文化的礼献。运用文化阐释的方法去解读这些符码，借助导演许鞍华的文化追忆，再现影片所指涉的历史文化问题和社会症候，从而揭示都市文化的多元化特质。

论文的最后一章采用女性批评的方法分析《倾城之恋》的女性视角、女性主人公形象和女性观众，论证从小说改编而来的电影在 80 年代的香港被接受的原因，归纳出流苏性格中的“精明”特质。虽然这一特质是被传统所迫，是为了生存不得不自我激发的一种“奇异的智慧”，但它迎合了港岛崛起的“现代女性”的精神心理诉求。《倾城之恋》所展示的具体女性的真实生存经验指出了通向女性主体性之路，对现代女性的文化身份内涵也有了新的观照。

**关键词：**小说；电影；改编；身份；文化阐释；都市文化

**中图分类号：** I106.4

## Abstract

The dissertation considers the adaptation of *Love in a Fallen City* between two types of media, from the novel to film. Different from the novel, the film belongs to another kind of art, adopting an unique method of rhetoric to enliven some value; Also, the film is also seen as cultural product, with images condensating the cultural and historical factors as well as alleging itself. The dissertation is to discover that how the *Shanghai feature* culture behind film images enters into Hong Kong, in order to reveal the interactive and pluralistic nature of the urban culture.

The prolegomenon introduces the reason and significance of the paper, reviews the study history to make clear theoretical meaning of the paper, and on this basis I try to put forward some viewpoints of my own. In addition, the contents, issues and ideas of the thesis is demonstrated.

In the first chapter, by studying the adaptation of "*Love in a Fallen City*", on one hand, we can see the Shanghai story described by Zhang Ailing through Hong Kong legendary; on the other hand, we can also see that Ann Hui is recalling the history and culture of Hong Kong through the same story written by Zhang Ailing. And what links the two talented women is the similar artistic purport, concerning the individual and common people. After all, their works give out the secular sense, but the keen sense of art helps them capture desolation out of day-to-day life, which makes their works meaningful, no excessive exaggeration.

The second chapter selcets three images changed in the process of film re-creation, in the perspective of conversion of narrative strategy. Cheongsam is highlighted by the close-up of camera, and put on the party of foreigners; Shanghai-style dance is shown, from the descriptive to imitative language of the movie; Shanghai restaurant has lost the name, but the atmosphere of images reveals the power of Shanghai dishes on the Hong Kong Island. All these three cultural elements are contribution of Shanghai to culture of Hong Kong. After explaining these signs by cultural interpretation methods, the cultural remembrance of director Ann Hui is presented, and the cultural problems and social symptoms the film refers to has reappeared.

The final chapter starts with the character of "*Love in a Fallen City*", analysing the reasons of it being acceptable in Hong Kong in the 1980's, summing up "smart" feature from Liusu's personality. While the feature is forced by traditional depression, a spontaneous "singular wisdom" in order to survive, but it just meets the spiritual and

psychological demands of "modern women" in Hong Kong. At last, I argue that the cultural interaction between two cities has never been disconnected. What is more, with the changing times, Hong Kong and Shanghai have always been assisting each other, such as that a large number of Hong Kong people come to participate actively in urban development of Shanghai in the 1980's, arousing unlimited reverie.

**Key Words:** Novel; Film; Adaptation; Identity; Cultural Interpretation; Urban Culture  
**Classification Code:** I106.4

## 引言

### 第一节 论题界定与现实意义

迄今为止,由于各种原因,还无法断定电影初次传入中国的具体时间和确切地点。但19世纪末到20世纪初的最初三十多年间,在欧美电影的强势输入和民族电影的初期探索中,电影越来越深和广泛地进入了中国社会生活,渗入都市文化。甚至对小说写作产生了直接的影响。1930年代的穆时英、施蛰存等新感觉派,开始用电影的构图语言来写小说,激发了城市文学的新热点。而最早提出将小说改编成电影的则是夏衍,他将鲁迅的《祝福》搬上荧幕,从此拉开了将小说改编为电影的序幕。其后的中国文艺史中,小说与电影一直相伴相随,成为中国电影文学的重要支柱。《红高粱》、《阳光灿烂的日子》、《霸王别姬》等等获得盛誉的电影,都改编自小说。

这些成就固然可喜,但相比于国外电影业的状况,中国的“从小说到电影”之路还有很长的路要走。在美国奥斯卡最佳影片中,将近一半改编自电影。中国不仅有着丰富的现当代小说,而且还有灿烂的几千年的文学资源,能不能在新的艺术形式条件下将其转换成世界一流的电影精品?在越来越紧密的东西方文化共生中,我们能不能通过“从小说到电影”的改编获得更多文化表达?这是一个富有生命力的话题。

本论文力图从文化研究的理论切入这个论题,因为电影虽然是迥异于小说的一种艺术样式,但同时更是一种文化产品。电影的成形需要各个相互关联的部分的有机联系,如导演、工作人员、商业利益、文化背景、市场机制及观众等,最终才能形成叫做电影的东西。这既是一个技术过程,又是文化生产的链式反应。因此,文化研究是面对这一问题的有效切入点。

本论文选择张爱玲的小说《倾城之恋》和香港导演许鞍华的同名电影作为研究对象,探究电影形成中所包蕴的文化阐释。这样的视点,在具体研究中必然涉及跨艺术和跨地域的问题。跨地域的研究,当然是指上海和香港两地。我不由又联想到一组新闻数据,根据国家对上海发展的定位,到2020年上海要基本建成国际经济、金融、贸易、航运中心和社会主义现代化国际大都市。上海为了实现“四个中心”的目标,最近几年热提“总部经济”的概念,不少经济学家认为此举已成为推动上海经济发展的又一“引擎”。上海社会科学院李安方研究员在07年2月份接受采访时说,“外资企业在上海设立中国区域总部速度越来越快,到2010年,也就是上海举办世博会的时候,在沪安营扎寨的‘总部经济’外资企业将有望达到610家,其中跨国公司地区总部200家、外资投资性公司180家、外资研发中心230家。在数量上,上海拥有外资企业中国(全球)总部将超过

香港。”<sup>1</sup> 在全球化的背景下，跨国公司能对城市的发展所起的作用自不待言，那么，这一些有点耸人听闻的文字会不会带来某种历史信息呢？何况，最近几年，香港的人才、资源及创意已经陆续大量地涌入上海来，看起来似乎上海蒸蒸日上而香港有点儿死气沉沉，尽管它也提出了口号要建成亚洲的“国际大都市”。

过去的一个世纪里，香港和上海的关系得到越来越多人的关注，有人将这两个城市比作“姊妹花”。本世纪以来，人们更频繁地拿上海和香港的各方面来做比较。如果说以抗日战争为分水岭，两个城市各领风骚半世纪的话，如今，随着经济地位的竞争，上海和香港的都市地位会不会再次发生位移？又会不会催生出一些新的文化问题？当然，我不会做虚妄地推断，也无意对当下的热点展开调查，只是从这一臆想出发，去考察上海和香港间的文化多半个世纪以来的关系，给现实问题提供一个比较大的文化背景，一种“历史”的视角；或者更确切地说，通过一部《倾城之恋》的映画改编过程，考察上海文化在香港的介入，及其逐渐融入成为香港的主流文化，从而最后落脚于都市文化的特质探讨。

另外，一九九七年香港回归后，大陆人眼中的香港似乎正变得越来越近，对香港的触摸也正通过各种各样的途径变得越来越多。那么，如何给香港文化以一种更深长的注视，不枉担了同在一片祖先的热土上的虚名？这也是写作这篇论文的一份期待。

## 第二节 学界动态与理论意义

在电影开始从最初的“杂耍”向艺术靠拢的征途上，文学，尤其是小说，无疑充当了最重要的引路者。众多的小说被搬上银幕后，此前只在想象中存在的形象与故事突然成为可见的事物，大大推动了电影的传播。对小说进行改编，成为电影创作的重要来源。“作为一门艺术，电影的发展是比较折衷的，它大量借鉴了小说和文学这一古老形式。因为正是小说把文学遗产传给了电影，从而使它从中获得了灵感和源泉。”<sup>2</sup>因此，一直以来人们尝试用各种方式，力图更切近地对这两种有密切关系的艺术形式进行研究。

人们早就认识到，电影和小说有着不同的艺术特征，“一部根据小说改编的电影，决不是原始材料的一种机械复本，而是从一套表现世界的成规转化和变换成另一套。”<sup>3</sup>而关于两者之间的差异及改编原则，国外著名的电影理论家如贝拉·巴拉兹、克拉考尔、巴赞、麦茨等人在其著作中均有涉及。贝拉·巴拉兹就认为在改编的时候，“把原著仅仅当成是未经加工的素材，从自己的艺术形式的特殊角度来对这段未经加工的现实生活进行观察，而根本不注意素材所已具有的形式。”<sup>4</sup>

关于改编方面的著作，比较有影响力的如乔治·布鲁斯东的《从小说到电影》，

D·G·温斯顿的《作为文学的电影剧本》等等，更多的论述则以文章的形式出现。在国内，夏衍的《写电影剧本的几个问题》，于敏的《本末——文学创作的共同性和电影文学的特殊性》等著作和论文产生了较大的反响。值得一提的是，在上世纪八十年代爆发了一场关于电影文学性问题的论争，张骏祥认为“针对某些片面强调形式的偏向，我们要大声疾呼：不要忽视了电影的文学价值”。<sup>5</sup>而郑雪来则提出疑问：“如果一定要用‘价值’这字眼的话，那么各种艺术所要体现的可说是‘美学价值’，而未必是‘文学价值’。”<sup>6</sup>关于这次争论的相关文章，《电影艺术》杂志社将其编辑成为《再创作——电影改编理论讨论集》出版。

在对待改编的研究方面，存在几种不同的方式，一是从当下出发，在对改编史的回顾中，站在文化的立场上，总结出某些规律。朱国华就认为电影已经构成了文学存在与发展的巨大威胁，并不无悲观地认为电影将作为文学的终结者而存在；<sup>7</sup>二是就某些美学话题，在小说和电影之间进行单纯静态意义上的比较；其三则是建立在具体作品之上的分析，通过两种文本间的差异，总结得失。这方面的文章比较多，大多数均从自己的感受出发，就某些细节问题进行探讨。比如上世纪八十年代关于改编自小说的电影《伤逝》、《阿Q正传》、《骆驼祥子》的热烈讨论。其四是对具体改编技巧和方法的总结。这在夏衍的《写电影剧本的几个问题》中就有涉及，许文郁也提出了诸如“删繁就简，画龙点睛”、“增枝添叶，以细写真”<sup>8</sup>等具体的改编手段。

以上研究把电影作为与小说平行的艺术文本，但是，电影除了具有艺术形式外，更多的是一种文化产品。有的研究者指出，“电影这个亚文化体由电影生产（企业组织、制作、发行）、消费（放映）、社会影响、研究等许多方面组成，并涉及政治、经济、法律、科技、教育、宣传、艺术、风俗、人文科学等各个领域。”<sup>9</sup>

将电影视为文化，包含着这样两层意思：第一，电影作为文化载体，也即影片本文所呈现的文化内涵。无论是作为一种艺术形式，还是作为一种文化形式，电影都将反映特定时代、国家、民族、地域的社会文化现象，并进而表现其特有的文化价值观念。第二，电影自身作为文化。文化影响、制约并且孕育了电影，电影又反作用于文化，促使文化观念的再生产。<sup>10</sup>

因此，不能说电影是一张光盘，或者一堆胶片，它是导演、演员、其他工作人员等共同合作的活动产品，任何一方的表现都会影响到电影的实际样态；是被社会政治文化、电影的商业机制和市场审美心理需求共同制约的生存，不考虑这些，就不会产生一部能被观看的电影。大陆对电影文化的关注始自上世纪80年代中后期，受意识形态理论、女性主义、后殖民主义等西方文化批评模式的影响，电影批评也经历着从电影本体批评向电影文化批评的转向。戴锦华、王一川、胡

智锋、陈默、袁玉琴等先后出版了《镜与世俗神话——影片精读十八例》、《张艺谋神话的终结——审美与文化视野中的张艺谋电影》、《影视文化论稿》、《影视文化学》、《电影文化诗学》等论著，为电影文化理论的建立，做出了一定贡献。

但是，这些专业的电影理论人士重点探讨的是电影和文化之间的复杂关系，而鲜有将文学牵涉进来。从小说到电影的改编是从一种艺术程式转换到另一种文化活动，这其中的转换本身就是极其复杂的，单从导演的立场考虑，他（她）受社会的政治文化环境熏染，对某部作品产生兴趣；但转换过程中的各个细微变动则既要考虑电影本身的叙事需要，同时又要尊重观众的需求。所以，如果从文化研究的视角切入，对改编的观察能透析出更多的文化特质。

另外，由于各种原因，此前的电影文化研究大多以中国内地电影为观照对象，有意无意地忽略了香港电影的存在，使得香港电影仍未获得一种写入“中国”的动机。这样，至少跟新中国建立以来的内地电影同样丰富、深邃和影响巨大的香港电影，始终缺乏自身的历史脉络和文化身份。

本论文试图对《倾城之恋》从小说到电影的转换给以文化研究的观照，通过许鞍华的叙事改编，捡拾香港半个世纪的政治历史文化。

### 第三节 主要问题和研究思路

上世纪50年代美国电影理论家乔治·布鲁斯东认为，“电影形象是外部的空间存在，而无法表现思想，因为思想一有了外形，就不再是思想了。”“电影是让人看的，不是让人思索的，它可以安排外部符号让我们看，或者让我们听到对话，以引导我们去领会思想。而我在这里想做出引导的不是影片或者导演的思想，而是更外围的文化因素。”

本论文以电影《倾城之恋》为分析对象，选取从同名小说到电影转换过程中突出、增加、渲染的几个典型意象，追索它所重裱的“海味”文化如何参与香港的都市文化，香港文化如何在与“海味”文化的对照、共通、融合中存留自身的文化记忆。

在研究方法上，本论文的主线采用“新叙事理论”的方法。“新叙事理论”指的是20世纪90年代以来西方的后经典或后现代叙事理论，它是在近年一些文学和文化理论思潮的冲击下，超越20世纪60年代以结构主义和符号学为基础的经典叙事学，将对故事形式的分析置换为更多的语境阐释方面，不仅仅解决叙事方法、叙事诗学和叙事修辞学的问题，而是借鉴女性主义、巴赫金对话理论、解构主义、读者-反应批评、精神分析学、历史主义、修辞学、电影理论、计算机科学、语篇分析以及（心理）语言学等众多方法论和视角，从而裂变为大家“叙

事学”。

可见，新叙事学是一个相当开放的理论体系。而具体到电影叙事上，它有着不同于小说叙事的各种机制，本论文试图对电影借助叙事技巧加以突现、假定、削弱，使故事的完整性和价值观得到加强的事实给以社会历史文化上的阐释，从而解读许鞍华对自己文化身份的激活。

尽管作为论文切入点的是琐碎的符号，显得微不足道。但是，像 19 世纪晚期德国社会学家盖奥尔格·齐美尔那样，“在每一个生活细节中发现其意义的全部。”<sup>12</sup>我认为，利用文化观察的阐释方式，从细微之处切入，将这些意象饱蕴的历史与社会文化变迁图景呈现出来，也就能达到论文的研究目的了。

## 第一章 “小市民”风格的导演文化身份

### 第一节 身份、空间与时间

身份牵连着西方理论中的一个庞大系统，随着后殖民批评的大热而重新获得全世界范围的关注和追捧。时至今日，它的内涵并非一个本质主义的单一固化概念，而是包含多重文化要素的历史的概念，兼有本土性和开放性。

从广义上说，宇宙万物都是在空间和时间的坐标上定位自身的，身份这一概念本身也是如此。按我的理解，身份总是在变化中不断地实现着新的建构，这种建构就涵盖空间和时间两个维度。如本文所讨论的地域文化不是一成不变地自成一体，而是处在不断的交流和通融中。而新的文化身份不是非要剥离出本来的模样，而是承认融合的结果，通过吸收、交流而产生的新的样态，这也正是文化的生长性。论文的意义就在于探寻文化实现交流的历史情境。

在纵向的时间流中，身份的文化意义随着历史的变迁和认识的深入，而不断做着从传统向现代，从旧到新的穿梭。女性的文化身份在从古老中国到现代的转变中发生了戏剧性的变化，现代的都市文化中的女性意识有着怎样的特质和心理动机，论文中的电影文本给出了探讨，女性的文化身份也借助新的意识元素的界定而获得了新的阐释。

许鞍华作为艺术家的自觉，使她从各个角度探寻着自己的文化身份。她是一个导演，一个香港人，还是一个现代女性，改编而来的《倾城之恋》成为一个文化载体，承载了许鞍华对自己身份的激活。“在个人身份的形成过程中，多数个体也获得团体的忠诚感或团体特征，比如宗教、性别、阶层、种族、性和民族性，这有助于使主体及其身份具体化。”<sup>13</sup>从这个意义上说，许鞍华导演通过形成自己独特的艺术风格获得认可，她对香港都市文化的探寻，以及对现代女性心理的解读，进一步使得她的文化身份具体化。

### 第二节 张爱玲的上海故事

怎样评价《倾城之恋》，一部只有 2.8 万字的小说？算不上感人肺腑的故事——上世纪 30 年代老上海的“非主流女”白流苏，邂逅风流浪子范柳原，滑行在爱情的边缘，一场战争冷静了漂浮的两颗心，得到片刻的安宁，足以支撑一辈子的安稳。

《倾城之恋》于一九四三年九月完成，是张爱玲二十五岁前高峰期的作品。公认的她最优秀的作品，都在二十五岁前写完了。天才女子在最旺盛的青春期中显示了驾驭文字的独特天分。半个多世纪来的“张迷”们所迷恋的或许正是“张式”文字编织的上海故事。

这种魅力无法用言语表达，只有在深入阅读小说作品的过程中才能让人心领神会。宛如昏厥时被掐一记人中，又疼又清醒，继续晕眩的沉醉。当年张爱玲横空出世，傅雷这么形容广大读者的目瞪口呆：“太突兀了，太像奇迹了”。<sup>14</sup>后来胡兰成初读她的小说，也有似真非真的魔幻之感——犀利又华丽的文字，实在不像出自二十出头的女子之手。

从这个意义上说，张爱玲是幸运的。繁杂的身世造就了她敏锐的悟性，而语言的天分又允诺了她在小说王国里徜徉，以此来打捞她的心灵。语言从来都是文学不变的栖息地，也是独一无二的载体，二者在文学这种艺术形式上实现了完美的糅合。如果将语言剥离文学，轻易嫁接于其他艺术形式，必然经过一定的转码。否则，语言的魅力或许会大打折扣。这也是我的论文往下行进的一个导引点。

高行健以作家的感性评价语言，“语言风格是作家的个性、气质、文化修养、美学趣味的总和，是超乎语法和修辞学之上的语言艺术”。<sup>15</sup>语言被小说家使用的时候，更大程度地呈现了其诗性的一面。是文学，让语言的结构和功能都发挥的酣畅淋漓。语言的独特“诗性”也让文学散发着永恒的魅力。

语言是心灵的窗口，是思想的容器。特雷·伊格尔顿说：“文学话语疏离或异化普通言语；然而，它在这样做的时候，却使我们能够更加充分和深入地占有经验。平时，我们呼吸于空气之中但却意识不到它的存在：像语言一样，它就是我们的活动环境。但是，如果空气突然变浓或受到污染，它就会迫使我们警惕自己的呼吸，结果可能是我们的生命体验的加强。”<sup>16</sup>

因此，文学语言的诗性传达了最本真的体验，激起了生命深处的共鸣，成了人们生存境况最彻底的透视。张爱玲作为小说家的魅力，《倾城之恋》被数代人追捧的理由，或许就在这种永恒的揭示，由文字和语言所创造的“精神底片”，一经不同的人阅读，便显影出各异的世界万象，映照出每个人的前世今生、欲言又止。

高超的语言表现在主人公两人斗智斗勇一来二去的对话中尤其精彩。

流苏笑道：“怎么不说话呀？”柳原笑道：“可以当着人说的话，我全说完了。”流苏扑哧一笑道：“鬼鬼祟祟的，有什么背人的话？”柳原道：“有些傻话，不但要背着人说，还得背着自己。让自己听见了也怪难为情地。譬如说，我爱你，一辈子都爱你。”流苏别过头去，轻轻啐了一声道：“偏有这些废话！”柳原道：“不说话又怪我不说话，说了又怪我唠叨！”流苏笑道：“我问你，你为什么不愿意我上跳舞场去？”柳原道：“一般的男人，喜欢把好女人教坏，又喜欢感化坏的女人，使她变成好的女人，我认为好女

人还是老实些好。”流苏心里想着：“你的最高理想是一个冰清玉洁而又富有挑逗性的女人，冰清玉洁是对于他人，挑逗，是对于你自己。”<sup>17</sup>

上述情境中的语言似乎有形、有貌，像利器，每次出击都力图擒获对方；又像盔甲，每次遮挡都想要保护自己。收束之中凝聚了人性的真实。而那段空前绝后的对白——“有一天，我们的文明整个地毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，塌完了，也许还剩下这堵墙。流苏，如果我们在这墙根底下遇见了——流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。”<sup>18</sup>更任凭谁听了，都由不得不动容。

除了语言的精妙绝伦，《倾城之恋》堪称经典的另一后盾，我想应该是作品背后张爱玲的爱情观了。有点儿相信，又有点儿虚无。之所以有这样的基本立场，与她的出发点分不开。张爱玲自幼向往母亲那边光明的世界，也在西方现代作品的熏陶下长大。她理解的爱情是现代的，互相的，是两性健康结合的基础。然而她生活经历的时期却是中国社会转形期，旧的在崩坏，新的还未成形。她默默地观察各种荒谬的生活画面，深刻地剖析不正常的爱情，宣泄失望也寄托自己的殷切期望。

《倾城之恋》是张爱玲正式决定开始写作，继《沉香屑·第一炉香》和《金锁记》之后的第三部作品，积蓄多年的胸臆喷薄而出，而其中最出色的就是她对感情的洞穿。傅雷（笔名迅雨）1944年发表在《万象》上的《论张爱玲小说》，写到“除了男女之外，世界究竟还辽阔得很，人类的情欲也不仅仅限于二种，假如作者的视线改换一下角度的话，也许会摆脱那种贫血的感伤情调。”<sup>19</sup>

殊不知，这一“贫血的感伤情调”正是张爱玲眼中人情世态的真实底色，尤其传达了上海当时纷乱的世态万象。在她的小说里，有受尽情欲折磨而搭上一声笨拙报复的毒妇，有善良清纯但被环境污染被无辜侵害的可怜少女，有失意失望，玩世不恭游戏人间的失恋女性；也有激情不再，于琐碎的尘世中麻木浑噩的世俗男子……情场之上一片狼藉，无一人幸免于伤。

在这些人物之后的作者，本来是清高的、孤傲的，孤芳自赏的，犹如神秘的智者，述说着“人间无爱”，描画着生命这件“华美的袍”，一个一个将上面的“虱子”揪出来，残酷地揭开生活平静的表面，让人们在荒谬面前无处可逃。

吊诡也很无奈的是，张爱玲再俯视，她始终还是众生中的一分子，宿命般地落入自己所鄙视的感情俗套。张才女一共结过两次婚，1943年12月与“汉奸文人”胡兰成相识，1944年8月结婚，1947年6月离婚；1956年2月三十六岁的张爱玲与六十五岁的美国剧作家赖雅产生了忘年恋，也许飘零得太辛苦了，六个月后两人即结婚，十年后相依为命的赖雅离去。后面的三十年里，张爱玲孤独隐

世，青灯伴读，最后魂断异乡，凄凉一生。

如果说后一段感情是为了糊口，是现实中的依赖；那么前一段不为人理解的热恋或许更像当事人理想中的真爱，她上了瘾似的，无法自拔，包容一切的侮辱和伤害，始终卑微地为对方付出所有。张爱玲最后的失望充满着清醒但执着的情怀：“我想过，我倘使不得不离开你，亦不致寻短见，亦不能再爱别人，我将只是萎谢了。”<sup>20</sup>字里行间仿佛一位满腔热情的古典烈女子款款走来。

但纯脆的感情在现实中能灵光乍现，但无法保鲜一世。人生难以排练出完整的一出悲剧，也罕见完美的结局。张胡恋最终也没有演绎为哪般绝世童话，而是酸楚地谢幕，让人绝望。观察世事和自身的经历让张爱玲的神经疲倦不堪，但也由此触摸到文化中一度被忽略的人性真实。人性的基调不是悲壮的理想主义，而是不断妥协的透迤，谱写一首首悲哀的诗。

这一被照亮的文化盲点被张爱玲更形象的概括为“苍凉”，“它像葱绿配桃红，是一种参差的对照。”<sup>21</sup>并宣称“我喜欢参差的对照的写法，因为它是较近事实的。《倾城之恋》里，从腐旧的家庭里走出来的流苏，香港之战的洗礼并不曾将她感化成为革命女性；香港之战影响范柳原，使他转向平实的生活，终于结婚了，但结婚并不使他变为圣人，完全放弃往日的生活习惯与作风。因之柳原与流苏的结局，虽然多少是健康的，仍旧是庸俗”。<sup>22</sup>

至此，张爱玲“苍凉”的阅世哲学，“一半相信，一半虚无”的爱情观形成了，于她自己，是面对种种人性困惑的一个解释；于现代人，极大地迎合了疲倦神经的精神诉求，直到今天，仍被奉为感情的真谛，民间此起彼伏的“张爱玲热”是最明显的注脚，并凝聚了半个多世纪的无数“张迷”追随。

### 第三节 许鞍华的香港历史

“男女平等的口号喊了很多年，电影依旧还是男性为主的世界，香港电影近30年来，男人堆里总是默默站着一个人目光坦荡的许鞍华——拍片不快，赚不到什么大钱，但就是愿意拍电影。虽然作品成就有高有低，但在香港，甚至在亚洲，几乎找不出一个女导演可以与之匹敌”，<sup>23</sup>在创刊号的《香港电影》杂志上，如此介绍了许鞍华这位特立独行的女导演。

她是1947年于东北出生的，在香港长大并接受的教育，在香港大学获取文学硕士学位后，赴英国伦敦国际电影学院学习。读书和看电影潜移默化地影响着许鞍华的电影制作，她自己说，“但具体有哪些说不上来，不会想到《西游记》而拍摄了什么画面，没有，间接的影响很大，可能是整本书或整部电影的气氛，就变成了自己的生活经验。”<sup>24</sup>

同时奠定了许鞍华持久的人文关怀，从对政治社会进行反思的《胡越的故

事》、《投奔怒海》，到后来随着年龄增长，更关注记录细节的平凡命运的《客途秋恨》、《女人四十》、《男人四十》等，从影三十多年的二十多部影片里，虽然题材广泛类型众多，但其电影的主调总在画面与光色之外给人一点咀嚼的哀伤。渗透着一颗多感之心的思考和表达，也正因为这一点，她被尊称为“电影作者”。

“作者论”强调电影导演是作品的终极创作人，控制着电影的成形，赋予一部电影完整的样态，由此创作的电影便被称为“作者电影”。很匪夷所思的两个词语，其结合来源于法国的新浪潮。领军人物弗朗索瓦·特吕弗在《法国电影的一些倾向》中，以导演中心论来批判当时法国主流的“心理现实主义”的大众化电影，认为有价值的改编只是由“影人”写出的作品，而不是“文人”式的要么歪曲原著、要么过分拘谨的“等值性”改造。称赞富于探索的法国电影的创新来自“搞电影的人的创新，而不是电影编剧的创新；是电影导演的创新，而不是文学家的创新。”<sup>25</sup>

通常，电影作者的文化视角是具有辐射社会的功用的，作者犹如文化某一阶段的记录者和代言人，用犀利的目光和真实的叙事描画历史，给人们一个追忆的索引，从而获取对周围世界的一个解释。而这个解释给了平凡的人们把握生活的路径，个人的起伏哀乐便和时代等宏观语境对接起来。

许鞍华的“观世”情怀除了其专业知识的多年积累，还来源于早期触电的实战经验，否则，也没有厚积薄发的从容。她1975年从英国返港后，先后加入无线电视台和香港电台电视部，拍了二十集半小时的记录片《奇趣园》，并且为《CID》、《北斗星》等拍过十七部作品。1977年，许鞍华为香港廉政公署拍摄了八集一小时长的《ICAC》，其中两集被禁。翌年拍了三集《狮子山下》。跑遍香港大街小巷，使她有了丰富的视野，对于香港当地的严肃的社会题材增进了解，成就了后来电影叙事的得心应手。

1979年执导首部电影《疯劫》，获1980年第十七届台湾金马奖最佳作品奖及最佳摄影、最佳编剧奖。被誉为香港电影新浪潮旗手之一。首战告捷鼓励着许鞍华将多年的积累予以表达，书生意气，挥斥方遒，一头扎入社会政治题材，追索厚重的答案。实录式的《胡越的故事》，现实主义的《投奔怒海》及电视剧《狮子山的来客》构成了她关于70年代越南难民的三部曲。

和小说不同，电影《倾城之恋》所渲染的战争场景，柳原甚至还被谴去充当劳役，明显地延承了许鞍华早期对社会历史观照的热情。她在后来面对采访的自白中，也多次强调自己是香港人，一个典型的香港人。所以，如果香港是一棵雍容的大树的话，许鞍华，作为一个创作者，就是树上的花，虽小但精华，她的视点就是香港人的视点，她的电影也在述说着香港人的情怀。

这种情怀的觉醒成就了许鞍华，也繁荣了香港本土的电影业。1978年8月

18日，香港电影杂志《大特写》刊出题为《香港电影新浪潮——向传统挑战的革命者》的专题文章，指出新近的一批导演“有冲劲、勇于尝试、创新和接受新事物”，<sup>26</sup>标志了新浪潮运动的诞生。和电影史上的其他改良运动一样，解放了香港电影人的神经，包括许鞍华在内的新新导演们，没有压力地抒发胸臆，创造了香港电影70末80初年代的辉煌。

许鞍华谈到自己对新浪潮的理解时，虽然认为所谓新浪潮，只是一次历史的综合契机，当时就是盲打误撞的。但也承认当时的想法就是想拍个好看的电影，“尽量按照我理解的香港故事，或者说就是本土化，也不想去讲什么道理、谈什么概念，找到一种合适的方法来叙事就是。”<sup>27</sup>或许正是这种不自觉地忠于内心，实现了真正的香港电影的创新，不再追随好莱坞的模式化，而是从香港人的所思所想出发，去拍香港人的电影。

电影环境的欣欣向荣，个人事业还不错的开端，给了许鞍华幸运的契机，去拍自己喜欢的主题，延续一个导演存在的价值。从这一点出发，她喜欢张爱玲，但不是因为前面分析的我们一般人的理由：华丽的语言抑或通透的感情观。而是香港，她喜欢张爱玲笔下的香港，“她写的香港，是我眼中的香港。因为把中国人和外国人都用同一个视点来写，不会把外国人写成外来者，让他们很怪。”<sup>28</sup>

其实，许鞍华是一直在电影中坚持着自己的个人表达的。尽管电影的艺术追求和商业利益常常是不相兼容的，比如，商业片都要尽可能地迁就观众的口味，在这个过程中创作的表达就要做出妥协；而艺术电影如果太曲高和寡，又会叫好不叫座，没有人能看懂的电影是没有生命力可言的。在这点上，许鞍华给出了成功的表率。作为“香港电影新浪潮”的主将，她游走于艺术与商业片之间，或者说亦文亦商、泾渭难分。不倦的探索和兼收并蓄，让她的作品缤纷多姿。她的电影总是显示多样的类型、高超的技巧，而又散发着诗意的关怀。

为什么琐碎的儿女情长能给人如此人文的关怀？正因为其中分明注入了特属于港岛的记忆和情感，对于香港变迁的坚定追忆。使得许鞍华实现了对香港的诠释，也赢得了香港人对自己的喜欢。不管是越南的难民故事，还是大荧幕上的《倾城之恋》，都仿佛在诉说着香港特有的“无根”的漂泊意识，白流苏大叫着“这个家不能留了”，然后跟着范柳原漂到了香港，在炮火的离乱里却也成全了他们俩的“倾城之恋”。

七八十年代特殊的政治经济地位，很多电影作品里都夹杂着无根的漂泊感，如当时最为主流的类型片——武侠片，几乎都是以四处漂泊的游侠作为主角，特别是在张彻、楚原等知名导演的作品里。许鞍华的电影始终贯穿着“边缘人”的漂泊主题，越南的难民三部曲，体现了华侨卡在半空中的处境，在传统与现代、东方与西方、故乡与异乡之间若即若离。

正是与香港及香港人的这层深度契合,使得许鞍华得以在借助电影展示客观画面的同时,巧妙地渗透进极富个人特色的主观表达,这一“巧妙渗透”借助于现代的影像语言更好地得以实现。

浓重的“家国情怀”、冷静观照世界、批判现实的悲悯情怀,都被隐藏在镜头和叙事后面。从表面上似乎是把叙事者的作用减至最低程度:人物、背景和暗含的参照世界似乎在直接传播,而叙事者则被降至一种被动地进行观赏或记录的地位,实质上并不是刻意追求观众对某些故事特定情绪和氛围的强烈感受,而注重建立观众对导演观点的心理认同机制。<sup>29</sup>

状似客观,实为主观的投射,以及影片视点的混乱和突兀,“正好代表了若即若离、无所适从的边缘困境,这方面就别树一帜,既有个人特色,亦有香港特性。”<sup>30</sup>香港不再只是程式化的打斗热闹,而是诞生了自己的身份代言人,许鞍华也十分乐意承担这一角色。

由此,我们也不难理解观众对许鞍华文艺片的热情接受。从观众的角度来看,特别以一个香港人的视点来看,他们宁愿忽略属于电影作者的个人表达,而津津有味地陶醉在电影虚构的画面中,将之视为历史的再现。因为作者的视点和自己是一致的,看起电影来完全没有障碍,如同老朋友碰面,共同话起当年的点点滴滴,虚幻却真实,窝心的真实。

#### 第四节 二者关注“小市民”的政治历史语境

以电影为缘点,许鞍华和张爱玲两代人被串联在了一起。气质上来看,两人的共同点不多,一个精致的华美,自恋自怜,像一支高昂的莲花,遗世独立于一片残败的荷塘中央,凄美的一首诗;前者则融合了南北地域的双重特性,通俗中充满智慧,爽朗的笑声,更易近人,像倾斜的一朵向日葵,细细地咀嚼世情,远远地给人阳光,温暖的一首歌。

不管多么的大相径庭,在我看来,却固执地能看出两人的契合,心灵的碰撞,即使是擦肩而过的偶然,但却注定了两个人在各自艺术的领域独领时代风骚,成为历史不可越过的一个女人。两个人的相似究竟来自哪里呢?

首先,儿时醇厚的古典文化积淀,浸润在传统中国文化的氛围中,她们有意无意中都被早早植入了文明的基因,成为人生的一个起点。张爱玲非常喜欢《诗经》,在《倾城之恋》就有“死生契阔,与子成悦;执子之手,与子偕老”<sup>31</sup>的精彩引用。实际上。这来源于张爱玲从小就吸收的浓郁的古典文化氛围。

1921年,张爱玲出生在上海地处公共租界的张家公馆。爷爷张佩伦是晚清翰林院学士,外祖父是大名鼎鼎的李鸿章。可以说她出身于满清达官显宦的名门,4岁开始私塾教育,8岁读《红楼梦》《西游记》《七侠五义》等书,13岁跟父

亲学写旧诗，从小受到古典文学的熏陶，对中国古典文学的认识颇深。

这其中，《红楼梦》是对她别具意义的一部大作品。14岁那年，她模仿创作了长篇章回小说《摩登红楼梦》，订成上下两册的手抄本，回目是由她父亲拟订的。这本书情节荒唐。但遣词造句、谋篇布局的神韵和古典名著极其相似。文字的老练更为她赢得天才的美誉。用她自己的话来说，“我是一个古怪的女孩，从小被视为天才，除了发展我的天才外别无生存的目标。”<sup>32</sup>

古典小说对张爱玲后来的小说创作的深远影响，不仅体现在语言的精美雕琢上，对颜色、气味，氛围的敏感，她总是用简单的几个字营造出贴切的意境；还更深刻地渗透进了她对作品整体艺术品格的创作上，“她的小说模式颇具传统小说的风骨，结构完整，叙事清晰，讲述的往往是一个哀婉的故事，从题目到风格，从话语结构到内容底蕴，都可以看到《红楼梦》的痕迹。”<sup>33</sup>

在许鞍华的成长中，一个不得不提的启蒙者是她的祖父。五岁之前，许鞍华都是与祖父母一起在澳门生活。她的祖父爱好古典文学，经常“舞文弄墨，还会作诗”，所以教她古诗词，《唐诗三百首》背诵了很多，“我记得第一首就是李白的《静夜思》，‘床前明月光’。”<sup>34</sup>就这样耳濡目染，很多诗词她都熟背在心，“常常是大人让我背诵，我就站在那里背，他们手舞足蹈，很高兴，我也很得意。我早期对中国文化，中国山川风貌的理解都是在古诗词里。”<sup>35</sup>

因此，许鞍华给人的印象总是散发出强烈的文学色彩和艺术感染力。她对中国古典文学、戏剧和民俗的耳熟能详为她的电影增加了丰富的内涵。《倾城之恋》开场的昆曲《游园惊梦》，带出了“人生如舞台”的意味深长。另一部作品《客途秋恨》中那首同名粤曲所唱出的“凉风有讯，秋月无边”暗中切合主题，表现了“当异乡人回到故乡，才发现故乡已成为异乡”的苍凉与哀愁。

同样出于古典文化的浸润，许鞍华的视觉语言总是在探索场景组合、首尾呼应和象征等表现手法，以突出主题，营造欲说还休的影像意境，增强文学启发性。许鞍华自己从不忌讳说《倾城之恋》改编的失败，“有一些根本是改编的内在的原因。小说体改编成电影是没有问题的，可是小说文字就变不过来了，感情的描述，要找具体的东西来表达就不行了。张爱玲的小说里的意境是到家的，是拍不出来的。”<sup>36</sup>

然而，看过影片的人，都会对弥漫影像里的旧时香港的节奏、气氛印象深刻。许鞍华十分巧妙地借用上海人在香港的起伏故事，为历史的香港做了一次素描。虽然情节是因上海人而起，但当时飘洋过海去到香港的“海味”即是那时的香港风景。旗袍、上海人、上海菜，新奇的舞蹈等风情共同勾勒了许鞍华的记忆。电影从视觉画面的角度上，也获得了高度的认可，被授予第二十五届台湾金马奖优秀作品奖及服装设计奖。

其次，张爱玲和许鞍华都掌握出色的英语，广泛阅读西方文学，热爱毛姆等从细微处解读生活的作家。张爱玲的英文功底是从小就在培养的，11岁开始就读的美国教会办的圣玛利亚女校就很重视英文，为张爱玲开启了一个英语文学的世界。1938年，她参加伦敦大学远东区入学考试，取得第一名的好成绩。由于二战爆发，她转入香港大学学习，成绩优异的她多次获得奖学金，期间她也在努力提高英语，给母亲、姑妈的信件都坚持用英语来写，卓越的英语水平为她研读英文原著奠定了扎实的基础。

“三年期间，她几乎不用汉语写作，说话交流、做笔记、写文章尽量用英文。甚至连书信也是如此。她给姑姑、母亲的信全用英文。她们的英语程度相当好。每收到姑姑在漂亮的粉红色复印纸上写下的漂亮的英文书信，她不仅看信的内容，也认真领会其表达方式。爱玲起初练习用英文给她们写信时，很有些不自信。但经过一段时间的强化训练，她的英语水平有了长足的进步，甚至逐步达到了老到浑成，炉火纯青的水准。”<sup>37</sup>

在《倾城之恋》发表的同一年，张爱玲的第一篇英文稿件 *Chinese Life and Fashions* 发表在“二十世纪”上，在她后来的文章里也经常会出现一些对西方名人作品的精彩评价，更不用说晚年出色的翻译工作。在散文集《流言》之中。路易士、勃郎宁的诗、雪莱的诗，威尔斯的《历史大纲》，萧伯纳的戏剧，契珂夫的小说，P·G·WODEHOUSE 的滑稽小说等等，她轻松道来，如数家常，鞭辟入里。读到 BEVENLEY NICHOLS 的诗：“在你的心上睡着月亮光”，想到童年时被父亲监禁在空房的日子——“楼板上蓝色的月光，静静的杀机”。<sup>38</sup>

许鞍华从小生活在多种语言交汇的环境，英语自然相当熟练。在大学的比较文学专业，也是英语来授课，她思考和写东西也多半用英语。在中国转型的特殊历史语境中，英语不仅意味着另外一种有别于方块字的语言，而是使得她们进入另一种文化的系谱，多了另一种观念的开阔。

在所喜爱的英国作家中，两人都对毛姆有过共鸣。许鞍华喜欢 19 世纪的英国文学，更在中学的时候就喜欢毛姆。这是一位罕见的雅俗共赏的英国文学巨匠，语言客观、朴素，以真人真事为素材却以敏锐的眼光凝视、剖析周围的世界，真实又深刻地揭露人性，表现社会的混乱无序和人生的庸俗无意义。或许只有这样决绝的思想底色，创作者才找到了观照人类的支点，也才能理性地清晰地认识我们自己。

最后，张爱玲和许鞍华先后三十年来到这个世界，为了呈现同一个故事，后者选择了另外一种艺术形式。但不管怎样的方式来和世界沟通，要传达的意念如出一辙，让人怀疑三十年的轮回，“月亮还是那一盘”，人的灵魂也还是不会变太多。前者的时代战火纷飞，政治混乱，从租借到殖民地，眼见的是疯狂的末世凄

凉；后者的时代新潮狂躁，也不乏政治的躁动，港岛要结束百年的殖民史，更掀起人们心底久违的波澜。但在巨大的历史舞台上，两个敏锐的女性艺术家放弃了宏观无当的指点江山，无意借艺术工具去依附哪一方，或者得罪某一派，而是执着地将目光投向地平线之上的芸芸众生，去观察、理解真实的复杂的两面的人性，吟唱凡人的心灵史诗。

张爱玲的确有着自己的悲观，但那是一种生存意义上的彻底苍凉。正是对人类精神的深层理解，使她执着地去拥抱平凡人，即便他们大多不完美。“张爱玲看到了民间有它自己的世界，有它自己的一种生命状态。”<sup>39</sup>这样混杂的日常世界，她感到亲切、充实，有着浓厚的人间味。她明确反对“清坚决绝的宇宙观，不论是政治上的还是哲学上”的，<sup>40</sup>“她认为复杂才是人生，而不是英雄色彩和浪漫主义的幻梦。

许鞍华擅长以边缘人的镜头，捕捉边缘人的故事，这也给了普通人最温暖的尊重。她自己的剖析或许更精准，“我从小就看到人的两面性，在我的眼里，不会把是非黑白分得很清楚。”<sup>41</sup>“我看人生百态有个基础，就是表面很平静，背后却有文化背景等多方面的冲突，充满张力。”<sup>42</sup>

## 第五节 小结

比较文学发展的奠基人之一 Henry H. Remark 给了比较文学经典的定义：

比较文学是超过一国范围之外的文学研究，并且研究文学和其它知识及信仰领域之间的关系例如艺术（如绘画、雕刻、建筑、音乐）、哲学、历史、社会科学（如政治、经济、社会学）、自然科学、宗教等等。质言之比较文学是一国文学与另一国文学或多国文学的比较，是文学与人类其他表现领域的比较。<sup>43</sup>

这一言论不仅开创了美国派的比较文学，而且为世界范围内比较文学的研究开发了新的角度。比较文学不仅仅是突破国界的文学研究，而且越出了自身的形式局限，可以同其他艺术形式作平行比较。电影作为 20 世纪新兴起的最重要的艺术形式，虽然没有名列上述名单，但电影从诞生以来和文学呈现的复杂关系，毫无疑问成为一个相当重要的比较视域。

从小说到电影，有人认为不过是同一个故事的又一次叙述。经典叙事学一般也倾向于认为“故事题材可以成为芭蕾舞要表现的东西，小说题材可以移置到舞台或屏幕上，也可以用词语向某人讲述一部他没有看过的电影。诚然，我们阅读词语，观看影像，领会姿势，但是我们这样做，恰恰也是在接受一个故事，而且

总是同一个故事。”“这种叙事层面上的故事是具有自律性的结构，可以穿越不同媒介而不作改变。

但是，这种传统或经典叙事学的理论现在已经受到了挑战，正如芭芭拉·赫恩斯坦·史密斯指出的“每一次重述，哪怕用同样的媒介重述，都是一个不同的版本。”<sup>46</sup>于是，考察同一故事的不同叙事，将小说和电影不同媒介的叙事作为两个视域来进行比较，探究两类文本的转换反映了怎样的社会文化，成为比较文学一个绕不过去的研究主题。

本章借助新叙事学，对《倾城之恋》的改编进行解读。探讨许鞍华如何激活自身的多重文化身份

而能将两代才女联系在一起的则是二人共同的人生艺术旨趣，深入民间，关注个体。其中，沪港带纽相连的殖民或半殖民历史所造成的政治生态的纷乱不宁，对上述艺术观的发育起到了催化作用，让本就具有“个人主义”倾向的女性创作者无意去与政治问题周旋。疏离之后，她们不由将目光向下延伸，关注市民，所以她们的作品毕竟给人世俗感，但敏锐的艺术感觉让她们共同捕捉到了日常生活折射出来的生命的苍凉，作品因而显得荡气回肠，没有通俗的夸张。

## 第二章 改编所突现的香港都市文化身份

### 第一节 派对上的旗袍

#### 1 镜语系统呈现的“旗袍”符码

旗袍，满语称“衣介”，分单、夹、皮、棉四种，是清朝满洲旗人妇女穿的一种服装。辛亥革命后，汉族妇女也普遍穿用。与汉族的上衣下裳服饰不同，旗袍是一种精美别致的连衣裙，多为鲜艳绸缎布料制成，并以镶上十八道花边为美，特点是宽袍大袖、窄袖、直裰、右开大襟、上纽襟、紧腰身、衣长过膝、两侧开衩。从旗袍发展史上看，化繁为简的新式旗袍，孕育于清顺、康年间。由于旗袍不断改进，品种花样繁多，更使妇女们显示出女性体形的曲线美来，所以，旗袍一直成为东方妇女所喜爱的服饰。<sup>46</sup>

上述对旗袍的特点和历史简单的勾勒，相对于旗袍的实物来说，有点陌生。在视觉文化流行的今天，出现这样的对比，也不鲜见。旗袍被经过各种或长或短的加工，已成为了中华服饰的代表，和明星一样，出没于各种展览、影视乃至日常生活的场合中，体现东方女性的温柔与内涵，绰约风姿。

旗袍的盛行始于三十年代，对于上海女人而言又具有别样的意义。好比又一层皮肤，旗袍和上海的太太小姐们如影随形、血肉相连，无法割舍。张爱玲曾经说过，再狠心的女人提起去年那件织锦缎旗袍时，眼神总归是温柔的。假使时光倒流到旗袍的鼎盛时期，我们不难看到幕布猩红，水银灯下玉立的美人，周璇、舒绣文、黄宗英、上官云珠、阮玲玉等旧上海当红的女明星都把旗袍作为自己的礼服。

2000年，《花样年华》充满华丽、古典，颓废的视觉影像迷倒了无数人，其中一个缘由来自女主角苏丽珍摇曳生姿的旗袍。窄窄的楼梯，长长的走廊，老式的电话，昏暗的街灯，缓慢的生活节奏……在一片深沉的色调中，苏丽珍那紧身旗袍包裹下的一个女人的欲望和热情、绝望和平静——流淌开来。

王家卫也借这部在国际上赢得好评的影片完成了自己对上海的怀旧。其实，他不是唯一对上海有记忆的导演，也不是最早开始记录上海印象的导演。五十年代的香港，被涌进的大批内地人搅醒了，各种新鲜的物器、各种才能的有识之士都来了，香港社会开始蓬勃的发展起来，其中比例相当大一部分就是上海人。生于五十年的许鞍华导演就成长于那个年代，对这些当然留下了深刻的儿时印象。

《倾城之恋》是许鞍华继成功的几部社会题材电影之后，开始追溯自己记忆的电影，跟着她的镜头看过去，我们看到了虽不那么华美，但却更轻便、多样的

旗袍，为香港的上海人印象留下最初的剪影。将近 20 件旗袍，在镜头的远近平移下，光影变幻中透露了白流苏的微妙情绪，甚至成为故事情节推进的暗示。

其实，原作小说中对旗袍的提及只出现过三次：

第一次，故事的开始，徐太太到白公馆来，为宝络提亲。和流苏离婚后被“搁置”了七八年相比，白家对宝络出嫁算是热情高涨，其中一个表现就是准备了高档的旗袍作嫁衣。

白公馆里对于流苏的再嫁，根本就拿它当一个笑话，只是为了要打发她出门，没奈何，只索不闻不问，由着徐太太闹去。为了宝络这头亲，却忙得鸡飞雀乱，人仰马翻。一样是两个女儿，一方面如火如荼，一方面冷冷清清，相形之下，委实让人难堪。白老太太将全家的金珠细软，尽情搜刮出来，能够放在宝络身上的都放在宝络身上。三房里的女孩子过生日的时候，干娘给的一件累丝衣料，也被老太太逼着三奶奶拿了出来，替宝络制了旗袍。<sup>47</sup>

第二次，在流苏和范柳原第一次见面后，流苏心有所动，看到了一丝希望，但对范柳原本人却又充满了忧虑，不敢相信。她抱住自己的旗袍倾诉心声，“偎依旗袍间，对影成三人”，楚楚可怜，流苏的苦闷、孤独的形象得以衬托出来，为后面离家南下埋下伏笔。

范柳原真心喜欢她么？那倒也不见得。他对她说的那些话，她一句也不相信。她看得出他是对女人说惯了谎的。她不能不当心——她是个六亲无靠的人。她只有她自己了。床架子上挂着她脱下来的月白蝉翼纱旗袍。她一歪身坐在地上，搂住了长袍的膝部郑重地把脸偎在上面。蚊香的绿烟一蓬一蓬浮上来，直熏到她脑子里去。她的眼睛里，眼泪闪着光。<sup>48</sup>

第三次，是停战后流苏回到“香港的家”后，看到乱七八糟的凌乱绸缎，暗示战争来光顾过她的家，同时战争也正要结束了，收拾好这个家，他们也要开始正式的生活了。

流苏弯下腰来，捡起一件蜜合色衬绒旗袍，却不是她自己的东西，满是污垢，香烟洞与贱价香水气味。她又发现许多陌生女人的用品，破杂志，开了盖的罐头荔枝，淋淋漓漓流着残汁，混在她的衣服一堆。这屋子里驻过兵么？——带有女人的英国兵？去得仿佛很仓促。挨户洗劫的本地的贫民，多

半没有光顾过，不然，也不会留下这一切。柳原帮着她大声唤阿栗。末一只灰背鸽，斜刺里穿出来，掠过门洞子里的黄色的阳光，飞了出去。<sup>49</sup>

电影不同于文字书写的小说，它是视听的艺术，直观地呈现出来的首先是镜头和画面。电影中的女性统一着装就是旗袍，给观众强烈的冲击，画面的展示获得了提示时间的意义，将观众拉回到那个时代。流苏和旗袍形影不离，才被范柳原当作“中国式女人”而迷恋。这样说来，旗袍成了流苏这个形象的一部分，主人的每个处境，每个不一样的心境，都透过旗袍的变换折射出来。旗袍就像电影中女主角的最外一层皮肤，富有表情。

在前三分之一的片长里，故事刚刚展开，各条线的矛盾也慢慢铺开。电影远镜头范围内的流苏，穿着一件土青色的旧旧的旗袍，无精打采，落魄无奈。旗袍不起眼的、脏脏的，似乎能一眨眼就融化在无边的黑暗的背景里，连主人公一道，隐没消失。流苏正是在大大的老宅子夹着尾巴做人，但还是免不了被周围的人冷嘲热讽，整个人和周围的环境比起来，微不足道，似乎完全没有存在的必要。

当有了一个交际的机会，浅紫色的比较隆重的旗袍也被流苏拿出来打扮自己，渗透着的是自己被发现、被拯救的欲望。这件珍贵的旗袍也是唯一在电影中重复出现的道具，在流苏到了香港，参加一堆老外的聚会，这件约会旗袍又出现了。所以这样一件明亮的旗袍带有恋爱的味道，或者说它的主人有着恋爱的渴望。“初嫁从亲，再嫁从身”，自己好歹是豁出去了，只是希望刚巧碰到的那个人，也能同样的盘算，能怜惜自己。

从某种程度上说，流苏是个幸运的俗女子，因为她背水一战的结果是如愿以偿了。最后以水为镜，映照出一张由衷的笑脸。我看到了她发自内心的得意。世俗的日子虽然琐碎不完美，但她挤破头地冲进去，走上了正常的轨道，从此生存多了一些安全感。这时候特写镜头中的她身着一件条纹布旗袍，做饭烧水，宛若一个贤惠人妇的邈邈和真实。

## 2 旗袍与香港的中产文化

旗袍跟随着上海人南下，或许也是社会风尚的自然扩散，反正旗袍作为一个外来的时髦，冲到了香港，出现在香港的高级饭店、名流聚会，直到后来成为香港记忆中的一个名片，被一个个挖掘香港历史的导演追溯，比如本文论及的许鞍华，还有后来更流行的王家卫。有时人们会迷惑，他们记录的旗袍味道到底是50、60年代的香港，还是30年代的上海。其实这是同一个谜底，旗袍就是从上海的时尚之都到了香港，追随了香港的中产文化。

1841年，香港岛只有十几个渔村，几千个渔民，在英国人到来之前，香港

岛只有不多的文字记载。殖民地的历史，使得香港成了一个在政治、经济、社会和文化方面都急速变化的地方。特别是 20 世纪 70 年代开始，持续到 90 年代，从殖民地到华人社会，从最初的小渔村到如今的国际大都市，香港已然吸引了太多的关注。“香港从一个殖民地管制的社会迈向一个独立的都市国家，形成了自身独特的政策以及某种名副其实的民族认同感。”<sup>50</sup>

在这个转变的过程中，香港最需要感谢的是逃亡而来的上海人。由于战争和政治原因，20 世纪 40 年代前后，大批成功的上海人逃亡到香港，开始创业。电影中徐太太要拉拢流苏去香港，为了安抚许老太太，就介绍到“这几年上海人在香港，可谓人才济济。”<sup>51</sup>比如最出名的包玉刚爵士，仅凭一艘小船进入航运业，从无到有发展成拥有 2000 万吨位的船队，之后又在众多领域进行多元化投资。这些上海实业家与老牌英资财团竞争，在诸多重要行业占压倒性优势，在香港一度被称为“上海大亨”。

上海人带来了资金、设备、技术等财富，同时也打破了香港岛上两极分化的贫富差距，壮大了华人的中产阶级。香港人的衣着讲究也是如此。原先讲究的女士们是一身自制的中式套衫，脚下一双讲究的描金花漆木屐，上班的女士索性完全是西式套裙打扮。而普通女人像电影中聚会上出现的女佣，朴素的白衣黑裤，后拖一根大辫子，她们是来自南国的“自梳女”，填充在香港社会的下层。

上海女士将旗袍带去香港。早在三四十年代，不少香港女士特地到上海——当时中国的第一大城市，订做旗袍。随着上海旗袍师傅南下香港，香港的职业女子便抛弃了中式的短打套裙，和全西式的时装，开始接受混合了西式女装收腰、套装概念的海派旗袍。在五六十年代，旗袍在内地由于种种原因被冷落时，在香港反而逐渐成为中上层妇女的服饰时尚。

在彼时的银幕上，身着极具诱惑力的紧身窄腰旗袍的当红女明星，向世界展示着中国式的性感。总是少两粒扣的钟情李湄，开着销魂高叉的叶枫夷光，必须外加洋装外套的格兰林翠……尤其有着广东人刻苦气质的白燕，穿上富有女人味的旗袍，更显得贤惠知礼。一直到今天，尽管在日常生活中旗袍并不普及，但在盛大隆重场合，仍被港人视为华服。

## 第二节 香港饭店的跳舞

### 1 摹仿语言突现的“上海舞”

从小说到电影改编的过程，要做的事情包括减与增。不利于画面的叙述、与主线相隔太远的冲突、太过抽象的哲理，就需要适当地删减。90 分钟的片长，毕竟容量有限，同时要吊足观众的胃口，不得不将画面和节奏都调度的非常精彩；

另一方面，小说里没交代的细节，本来不重要但拍成电影后仍然进入了观众的视线，就得查找资料，给出一个确定的描写，这一部分显示导演对制造真实的艺术造诣和功力，也是构成影片感染力的重要法宝。

具体到本文讨论的作品，将主人公范柳原和白流苏——两条平行线上的人，连接到一起的一个重要地点是舞厅。如果没有上海的一场舞，流苏不会在不会跳舞的“斯文”（流苏四嫂语）家人之中脱颖而出，自然也不会引起范先生的注意；初到香港的当天晚上，两人就出现在香港饭店，又是一场斗智探底的舞，揭开了毫不相干的两个人在完全陌生的环境中的起伏悲欢。没有家族，没有传统，只有天和地和他们俩，男女之情的本来面目被展露、放大。

导演许鞍华借助镜头将上海缩减成了只有破落的大户人家，舞场所代表的时髦的一面还是和小说一样，通过剧中人的描述间接带出来，固然可以给大家一个充满想象的留白，也不至于和影片后面的画面有重复。但电影不是小说，需要演员的表演组成完整的叙事。上海的一场舞省略掉以后，观众不但看不到了除了没落大家以外的上海氛围，也错过了主人公故事的开端，应该是有点刺激性和喜剧性的相亲场景。

相反，导演对于香港的情景是有把握的，加上她已经决定自己的视角就是从香港出发，要讲述一个发生在香港历史上的故事。于是，范柳原和白流苏在香港饭店跳的舞，拍摄调度都很精彩。非定位镜头本就不容易拍，近身更是不易，但是一个长镜头中的交际舞，将两个人之间若即若离、似有似无、欲拒还迎，那种感情拉锯的情绪表现得很微妙。两人互不相让的对话成了最好的伴奏。

张爱玲了解跳舞的意味，尤其对现代的男女来说，是一种时髦的暧昧的感情交际。她曾以一贯简练精到的笔触评论过当时流行的“社交舞”，也让我们对三十年代上海对这种新型娱乐方式的态度有了一个大概的了解：

中国是没有跳舞的国家。从前大概有过，在古装话剧电影里看到，是把雍容揖让的两只大袖子徐徐伸出去，向左比一比，向右比一比；古时的舞女也带着古圣贤风度，虽然单调一点，而且根据唐诗“舞低杨柳楼心月”，似乎是较泼辣的姿态，把月亮都扫下来了，可是实在年代久远，“大垂手”“小垂手”究竟是怎样的步骤，无法考查了，凭空也揣拟不出来。明朝清朝虽然还是笼统地歌舞并称，舞已经只剩下戏剧里的身段手势。<sup>62</sup>

她继续评述没有跳舞的国家，甚至影响到了女人的体态：

就连在从前有舞的时候，大家也不过看看表演而已，并不参加。所以这些年来，中国虽有无数的辛苦做事，为动作而动作，于肢体的流动里感到飞扬的喜悦，却是没有的。（除非在背人的地方，所以春宫画特别多。）浩浩荡荡的国土，而没有山水欢呼拍手的气象，千年万代的静止，想起来是可怕的。中国女人的腰与屁股所以生得特别低，背影望过去，站着也像坐着。<sup>53</sup>

最后，张爱玲认为社交舞是包含着性的成分的：

然而现在的中国人很普遍地跳着社交舞了。有人认为不正当，也有人它为它辩护，说是艺术，如果在里面发现色情趣味，那是自己存心不良。其实就普通的社交舞来说，实在是离不开性的成分的，否则为什么两个女人一同跳就觉得无聊呢？<sup>54</sup>

社交舞或者交际舞，又叫作舞厅舞（ballroom dance），是17世纪以后伴随欧洲社会逐步工业化的过程中，原流行于贵族中的宫廷舞与农民中的民间舞蹈逐渐合流，适应都市生活的市民舞蹈。舞厅舞包括多种规范的舞蹈，如狐步舞、华尔兹、探戈以及迪斯科等流行舞。近代以后，流行于西方的舞厅舞随进入上海的侨民一起传进来。1872年《申报》载《沪上西人竹枝词》多首，其中两首就是讲西人跳舞的，咏：

小饮旗亭醉不支，玉瓶倾倒酒波迟。  
无端跳舞双携手，履鞋居然一处飞。  
璃杯互劝酒休辞，击鼓渊渊节奏迟。  
入抱回身欢已极，八音筒里写相似。<sup>55</sup>

这是西人尽情尽兴跳舞的场景，但中国的封建社会有着禁止女子参加社会活动的传统，男女授受不亲，这种男女相拥而跳的舞蹈要等到辛亥革命后才在开放的上海流行开来，现代交际舞成为一种娱乐性的商业获得蓬勃发展。然而在当时的时代背景，敢进入舞池跳舞的女人毕竟很少，女性比例远远低于男性，一部分会跳舞的女子干脆以此为职业，长期出入舞厅陪人跳舞，被叫作舞女。

舞女队伍的形成又进一步刺激上海舞厅业的发展，“百乐门”的出现使舞厅业到了顶峰。1932年中国商人顾联承投资70万两在静安寺兴建Paramount Hall，中文名为“百乐门”，共三层，其中二层为舞池和宴会厅，大的舞池计500平方米，还有中池、小池和习舞池。舞女须经考核，持有百乐门签发的许可证方可进

入陪舞。到了四十年代，上海的舞厅已发展到 30 家，共发舞女许可证 490 张，伴舞女侍许可证 114 张。<sup>56</sup>

舞厅丰富了上海的动感，包装了大都市的神话。“夜上海，夜上海，你是个不夜城，华灯起，车声响，歌舞升平……”上世纪 30 年代周璇的这曲《夜上海》，以曼妙的音乐节奏，飘落迷人的声音，传唱着一个霓虹闪烁、醉生梦死的现代都市，聚集着南来北往的过客，连同他们的说不清的爱、没来由的恨。

现代的文学家们借助镜头技法，用文字录下舞厅里的故事，为这一新的都会景观做出另一种注脚。“新感觉”派的代表穆时英的两篇著名的小说——《夜总会里的五个人》和《上海的狐步舞》，就精致地描写了动感的现代场所，通过剪辑的场景序列，将寓言式的都会意象加以艺术化的表达，给人一种陌生化的刺激。他在舞厅寻找艺术的灵感，也在实践着一个上海人的新的休闲生活方式。

除了艺术家，舞厅很快进入社会的各个阶层，成了流行的固定想象，作为上海城市环境的著名标记被其他的中小城市膜拜着。这一城市名片经常出现在无数的报导、文章、卡通画、日报的照片和流行杂志上，催化了其流行速度。上海的艺术名家，像叶浅予、张乐平都曾用舞厅和舞女作他们的卡通题材。他们最常用的形象是一男一女：男的或老或年轻，穿中式长袍或者西装，但女人无一例外地穿旗袍。<sup>57</sup>

## 2 跳舞与香港的娱乐文化

舞厅、夜总会、卡拉OK厅、的士高被称为现代都市的“娱乐场所”，不少大陆和世界各地的游客到香港旅游，除了一睹“东方之珠”的风采，还有就是体验香港特色的夜生活。正是这些娱乐业点缀了香港的夜空，甚至支撑着香港的发展，来自政治界的“马照跑，舞照跳”一语，通过承诺港岛的两大娱乐支柱的维持不变，来慰藉世人关于香港平稳回归的信念，足见娱乐业在香港的社会经济生活中的地位。

而这其中，庞大扰攘的夜总会由于其市场化的色情色彩被商家追逐，不断壮大，而五、六十年代兴盛起来的舞厅反而显得太单纯而逐渐没落，或许也不会最终消失，毕竟它自身已沉淀为一种情调的文化。就这么边缘化地存在着也无妨，时不时地迎来一些熟客或者想要感受一把的好奇之客，完成另一种价值的表达。现场乐队、宽敞的舞池、朋友小聚，追忆已属陈梦的旧上海，没有了凌厉的刺激，却多了几分温暖。

香港舞厅的繁荣确实也和旧上海有着千丝万缕的关系。开埠初期，香港只是一个鸦片走私的据点，上流社会也就是西人有自己集中的居住区和娱乐文化，跳舞就仅限于那个圈子。《倾城之恋》里面周润发说到香港饭店，是“我所见过的

顶古板的舞场。建筑、灯光、布置、乐队，都是老英国式，四五十年前顶时髦的玩意儿，现在可不够刺激了。”<sup>58</sup>在影片中我们看到也是洋人居多。

那么，从什么时候开始，跳舞在香港也成为都市的时尚之风呢？香港的第一家舞厅出现在30年代，名为“银月舞厅”，由一位叶姓华侨所开。其乐队主要从香港粤曲音乐社的乐手中挑选出来，除演奏外国流行曲外，也有粤语时代曲。首家舞厅成功开张，追随者稍后跟上，到1938年，全港大小舞厅已超过二十多家。<sup>59</sup>但这时候自己创业的舞厅总是比较单调、小气的风格。

1937年“七七”事变，虽然上海租界暂未波及，但不少人为求安全，纷纷南下英属地香港，其中有大批上海舞女和在上海经营舞厅夜总会的管理人，他们的南来，令香港的舞业增添了浓郁的“海味”，包括舞场音乐的日益多元化和灯光的多彩变化。本来香港舞厅舞池上只有白炽灯，海派人士将七彩闪光的灯光效果带来香港，使香港的舞场不再仅仅是单一的亮光，而增加了缤纷的灯光摇曳。

据一项历史调查显示，1945年抗战胜利后，上海舞厅的广东籍舞女有103人，这群舞女在1949—1950年期间，大部分南来香港。沪港的血缘关系，绵延不绝。而1945年，香港出现首间有现代化西方风味的大舞厅，位于中环的皇室行，取名为“百乐门”，完全效法上海的“百乐门”之名，足见海派娱乐对香港的影响。<sup>60</sup>

舞厅和后来内容更为丰富的夜总会，在五光十色的灯光闪烁中，在金碧辉煌的惬意环境中，逐渐取代了石塘咀饮花酒的古老应酬，为富商名流、俊男靓女提供了交际的新天地，香港也一步步，完成从小渔村到现代都会的转变。

### 第三节 “大中华”的上海菜

#### 1 虚化的历史情境——“大中华”

“大中华”是小说中提到的饭馆名字，流苏到香港后的第二天，“柳原带她到大中华去吃饭”，<sup>61</sup>是继头天晚上的跳舞之后，两人恋爱进行曲的第二个步骤，也是柳原展示高级情调的又一个场合。他有本事将杯子里的茶叶幻化为马来西亚的森林，所以他有兴趣和一个毫无共鸣的女人谈情说爱，尽量施展自己的技巧。不得不说他陶醉中有着很自私的自得其乐。

小说中的上海菜馆是透过寥寥几笔描述出来的，乡音不改衬托出了来自上海的氛围。而电影除了周围人的几句上海话外，还用画面呈现了几道上海菜，可见许鞍华对上海菜同样有相当的记忆，甚至喜欢的情感。尽管“大中华”这个具体的上海饭馆没有加以突出，虚化了，但电影给出的包括“水晶虾仁”在内的几道上海家常菜的特写，还是很好的将观众带入了那个历史情境。

传统的格子窗户，来自世界两端的两个人，选择了香港的上海菜馆作为交集之点，或许也只有这个地方是最适合将调情渗透进吃饭的地方。香港，对于流苏，是冒险的一次机会，也是生存的希望所在。她忿忿然从传统的白公馆逃脱出来，离开厚实的家，到了一个完全陌生的地方，用赌博的心态找寻一个活的出口。没想到的是，在他乡，还是遇到了熟悉的乡音乡味，有没有带给她一丝安慰很难讲，但暗示了作为一个最新的香港移民，和自己的“家”的复杂关系。所以，后面流苏考验柳原的环节，还是乖乖地回到了上海的老家。

上海菜馆对于范柳原，也还是他自编自导的游戏里的一个布景。他将流苏带离上海，但他喜欢的还是旗袍中或是带着东方情调的流苏，所以把她带到上海菜馆的情境中，任由自己打量和观察，从做傻事到马来亚的森林到穿着，总试图把流苏带到另一种文化中，想象着冲突的刺激感。

香港的上海菜馆，可以给冲撞中的流苏一个虚拟的“家”的感觉，也能满足柳原对传统的迷恋，这样一种移植的景观成了两个城市文化的融合点。通过菜馆的斗嘴，张爱玲讲述了上海人在香港的奇遇；许鞍华则借此回忆了香港历史某个点上的情感和事物。比如跑堂端上来的那盘虾仁，清新嫩滑、鲜香味美的这道上海菜对于两个主角的勾心斗角，是反讽，也是暗示。感情都是从饭馆移向自家的厨房的，从而和片子最后二人的居家小日子形成呼应。

因此，香港的上海菜馆作为一个符号，不仅仅指简单的一个“大中华”，还存在于电影的整个叙事里，成为故事情节和意义的一部分；凝结着导演的主观情感，画面的流动，蒙太奇的剪接，总是导演的经历和所在的历史情境的表达。

## 2 上海菜与香港的饮食文化

如今的香港，每到秋季，餐馆门前满是诱人的“阳澄湖大闸蟹”广告，据说每年都有新加坡、马来西亚、印尼、日本等地的华人专门乘飞机来香港吃“阳澄湖大闸蟹”。

这正是上海在香港依然残存的影响力的表现。没有上海，“阳澄湖大闸蟹”也许不会有这么大的知名度；而没有上海人的热衷，香港人也不会对“阳澄湖大闸蟹”如此厚爱。除了有名的大字号，香港街头巷尾的上海菜小店也很多。

上海人吃蟹，处处透着精致。“秋风起、蟹脚痒、菊花开、闻蟹来”，上海菜中的地道蟹肴选用正宗阳澄湖大闸蟹，以其“烹制精、色味好、花色多、品种广”享誉烹饪界。要享用这道美味，还有专门的工具，如蟹锤、蟹钩、蟹剪、蟹钳、蟹架等多种工具，谓之蟹八件。

蟹只是众多“讲究”的上海菜中的一道，程乃珊在《老香港：东方之珠》中详尽的描述里，给包括上海菜在内的“海味”文化到香港的经历一个勾勒。“上

海人讲究生活品位和质素，上海移民对香港社会软件的建设，从衣食住行到选美娱乐出版，可谓贡献巨大。”<sup>62</sup>

她推测，或许因为“民以食为天”，因此菜刀终究屹立不倒。但同时，“香港上海菜在力图融入香港社会中，可谓费尽心机。最主要是，上海菜一般重油、甜、浓、腻，而香港人则口味偏向清淡。因此，香港的上海菜与正宗上海菜，颇有不同，为迎合香港人口味而不断作了改革。”<sup>63</sup>

上海菜最初跟着有钱人南下香港，还是一种上流社会的象征，上海馆子也成为上海人招待亲朋好友的场所。为了吸引更多的客人，六七十年代也有人开设中下级的饭店，以“本帮”为特色的冷盘、面食及客饭作为大众化的饮食。

上海菜是以当地本帮菜为基础，按上海内联全国、外通世界的商埠特点，适应五方杂处的口味需求，加以适当变化，形成兼容并蓄且不失开拓创新的海派风格菜肴。其中，电影中展示的清炒虾仁就是杭州菜。

上海菜在香港受欢迎不仅是菜式、原料及味道，还有它独特的层次，是中国菜中独一无二带有西式特点的。上海菜有丰富的冷盘、四小碟、六小碟或八小碟，甚至十二小碟，类似西餐的开胃前菜，跟着几大炒，几荤几素，然后是汤和甜点。

作为二十世纪最洋化的大陆城市，三十年代上海的繁华曾是香港无法触及的梦。随着移民的涌入，精致的大盘小碗都亲临香港，香港人是张开双臂欢迎的。电影中柳原对“大中华”的熟悉可以看出上海馆子在香港的上流人群中的融合度是非常高的。

等到香港社会腾飞，上海菜也早已飞入寻常百姓家，小笼包、生煎、拌面、馄饨等面点随处可见。这些百姓生活中的平常之物成为后来的文化人追溯历史的情感道具，在电影中，这些不仅仅是琐碎的饭和菜，而是进入真实过往的一个门缝。

打开这扇门，当下的众说纷纭的身份归属和走向已变得不那么重要。因为不管姓资还是姓社，不管是殖民地还是两种制度，大多数人的生活都是简单和平常的饮食男女，追忆这些作为事实的细节，让“现在”变得有理由，有来头，更踏实地去拥抱未知的未来。

#### 第四节 小结

小说和电影都可以被认为是叙事艺术，通过不同的媒介，来完成叙事的任务。但小说的语言修辞要转换成视听的蒙太奇技法，却是需要根据电影艺术的特点作相应的改编的。而改编的关键出发点是要从电影的艺术规律去考虑。《倾城之恋》虽然是寄托了许鞍华很多的情感，但总觉得缺少生命力，原因就在于过分忠实原

来的小说，导致电影效果没有了“整体”的元气。但仔细观赏，还是能看出导演的良苦心思。或许就是上述这些简单的意象所浸透的朴实情感和牵带出来的历史语境，氤氲的“上海”味道，却回答着香港人“从哪里来”的求解，注定会吸引着人们的视线。

学者唐振常在考察上海历史时描述了战争结束后上海的动乱时局，与战争期间相比没有丝毫改观：

抗日战争爆发，迫使很多上海人陆续南下。战争结束后，上海的动乱时局没有丝毫改观，政治腐败和通货膨胀反而更加使得经济体系崩溃，人们普遍产生绝望的心态。在上海，二战结束后不久，社会上就开始流行一种普遍二元划分法，把所有近来从重庆回来的人称为“英雄”，把在日本占领时期留在上海的人称为“懦夫”。国民党官员自居劳苦功高，以“接收”之名没收日本人的资产中饱私囊，上海市民痛恨地称他们为“劫收大员”。国民党官员还起诉许多“懦夫”为卖国贼“汉奸”，把他们所有的生意和资产悉数“劫收”。在1945—1947年间“接收”活动变得十分泛滥，竟然有89家国民党机构都有“劫收”的权力。整个上海充满着混乱和恐怖的气氛，城市的经济命脉受到了严重的破坏。许多工厂关门，工人失业，而国民党的官员们则只关心充公财产，不管制造业的死活。<sup>64</sup>

自从抗战爆发以来，上海人就被迫陆续南下香港，战后更形成一股大规模的移民潮。“在1945年9月到1949年12月之间，120万人跨越边界来到香港，这个数目比香港总人口的一半还多。”<sup>65</sup>

其中，大资本家的资本和熟练技工的技术帮助香港迅速实现了战后经济的重建；而伴着移民潮南下的服装、娱乐和饮食文化，随着上海人在香港的扎根，逐渐融入香港的城市文化。在这样的社会文化背景下成长起来的一代导演，总是不停地将镜头对准这段历史，从中找寻自己的回忆，确认香港的城市身份，也就不难理解。

本章从叙事策略转换的角度，撷取了电影再创作过程中作出改动的意象，旗袍的道具被电影的镜头以特写等着意突出，并放到了洋人的派对上；上海式的跳舞得以展现，从叙述语言转为电影的摹仿画面；上海菜馆隐去了在小说中的名字，但影像透出的气氛反映出南下的上海菜已经支配了很大的菜馆，上海的“海味”正式入主港岛，这三大文化元素可以说是上海对香港文化的礼献。运用文化阐释的方法去解读这些符码，所代表的是导演许鞍华的文化追忆。

杨远婴的《电影作者与文化再现》中提到，导演在电影工业里的中介作用使

研究者能够由他们而联想特定文本，由文本而联想它所指涉的社会文化模式和生产创作环境。<sup>66</sup>“导演的首席执行官位置决定了他（她）在创作中必然竭力体现自己所意识到的文化问题和社会症候。

许鞍华迷恋于仅如弹丸的香港历史，第二十六届香港国际电影节上她自己说，“如何从这些事实返回原来的意图，去刻画一种感觉，一种对我而言香港才有的气氛？”<sup>67</sup>顺着许鞍华的镜头“回溯”，上世纪 40、50 时代的上海至香港移民潮在背景里重现，旗袍、跳舞、上海菜等从吃、穿到娱乐的“海味”文化被带到香港，没有水土不服，反而水乳交融，构成了老香港多元文化的不可分离出来的部分。返回来也才明白许鞍华为什么在电影里精致去勾画这些影像。

## 第三章 人物形象折射的女性文化身份

### 第一节 精明的白流苏形象

著名学者李欧梵基于学术研究，想象重构了 30 年代上海摩登的都市文化，百货大楼、咖啡馆、画报、电影院，给出了一幅现代文明的全景图。在论到张爱玲时，他也同样给了自己的疑问：

张爱玲小说独一无二的都会景观与刘呐鸥和穆时英笔下的景观是大相径庭的：刘呐鸥、穆时英这些“新感觉派”描画的是一个现代的声光化电的“奇幻”世界，这个世界呈现在那些同样“奇幻”的都会女郎身上；而张爱玲的那个平常世界则更令人感受到它的地方性和互动性。在这个更“地方化”的世界里，生活的节奏似乎“押着另一个时间的韵律”，生活在其中的人们似乎有太多的空闲。张爱玲小说中的一个典型角色就像“传奇故事里那个做黄粱梦的人，不过他单只睡了一觉起来了，并没有做那个梦——更有一种惘然。”这种和时空的古怪“脱节”引入了一种不同的都会感——这种感觉比之西方的现代主义感性来，倒更接近于半传统的鸳蝴小说。那张爱玲又是如何把上海城里的一个这么小的世界和一个满是“广告牌、商店和汽车喇叭声”的现代大都会联系起来呢？<sup>68</sup>

他自己对这个问题的探究是借用了周蕾的“细节”观点，认为张爱玲对物质细节的描述，依着个人的想象力重新塑造了城市公共和私人的空间。问题是，从物质的视角入手，固然是一种理解，也是文化研究的一个重要方面。但对艺术作品的分析，深层次的理解还是要回到人的角度上来，毕竟是“人”在写“人”的命运。

许鞍华是个关注“人”的电影导演（尽管电影不必要执著于对准人，因为在娱乐化的氛围里，豪华制作和刺激的情节或许使得电影更容易生存），近年来的《玉观音》、《姨妈的后现代生活》等，也因为她对人物命运的精细捕捉而得到人们的敬仰。《倾城之恋》的搬上荧幕，可以看出她对“流苏”这个角色的喜爱。

角色的扮演者缪骞人是 1959 年在上海出生，在香港长大和受教育的，父亲是著名专栏作家缪雨。她本人毕业于香港美国学校，1976 年参加选美获“最上镜小姐”，是首位晋身电影圈的“最上镜小姐”。由她饰演的白流苏多了几分斯文，但也传达出了本来的精明，这种精明并非全部是传统旧女性式的，而是“传统”和“现代”双重困境的突围。白流苏显然和她的大家庭的其他女人格格不入，失败的一次婚姻没有给她幸福，反而从反面促进了她的“现代意识”的自我觉醒：

她懂得用法律保护自己，坚决不回前夫家做寡妇；她不在乎大小姐的身份，冒险和一个花花公子跳起舞来，寻找着一线生机来拯救自己；到了香港，视野里增加了比上海丰富的多的见识，繁忙的都会景象、肤色各异的人流，美丽的自然景色。流苏没有表达自己的感受，但她用实际行动决定把自己剩下的人生留在香港。一向刻毒的张爱玲不惜倾陷一座城，善意地成全了这个大小姐的如意小算盘。

张爱玲为什么选取这样一个视角，将一个传统里出来的人安插在现代都市中，在香港实现两个人的“黄粱美梦”。她在《到底是上海人》的散文中，神秘的解释包括《倾城之恋》在内的香港传奇的写作缘由。“我为上海人写了一本香港传奇，包括沉香屑，一炉香，茉莉香片，心经，琉璃瓦，封锁，倾城之恋七篇。写它的时候，无时不刻不想到上海人，因为我是试着用上海人的观点来察看香港的。只有上海人能够懂得我的文不达意的地方。”<sup>69</sup>

一个学者陈惠芬将《到底是上海人》这篇散文和张爱玲的“上海认同”联系起来，使人更好地理解张爱玲的写作视角。陈惠芬认为，

在发表《到底是上海人》的1943年前后，城市的空气中弥漫着一股对上海的“臧否”之风。在城市沦陷、空间被侵占和控制的同时，城市的“形象”和“人”也倍受“非议”，从侵略者到“一市之长”都大谈着上海的“可憎”，城市“气压”之低前所未有的。<sup>70</sup>

她给出判断，“沦陷中的上海，不仅在军事、政治和经济上受到侵略者的严密控制，其精神也倍遭歧视和打压。自开埠以来即与西方发生着千丝万缕的关系、并日渐走向“现代化”的上海和上海人，此时便这样“勿容置疑”地成了失去传统的“无根”且“可憎”的城与人。”<sup>71</sup>

张爱玲虽然对政治向无兴趣，却不能不敏感到其中“被侮辱与被损害”的压抑，尤其是当地刚刚因港战回到“故里”。就她个人来说，似乎就是所谓应当“新生”的上海人，她的母亲很早便弃家去了西洋，自己从小接受的正规教育亦是西式的，曾一心去英国留学，一度还以“卖洋文为生”，此时正和曾在“掠夺了东亚财富”的怡和洋行供职的姑姑同住在以前的英租界里，是“典型”的“醉心于英美”的“上海人”。显然，彼时彼地，有着“此类”经历和感触的并不止是张爱玲一个，几乎所有的上海人都有着与西方/外来的种种“剪不断、理还乱”的关系，而女性的“敏感”和从小发展起来的“天才”，则使她写出了人人心中有而人人笔下无的情怀。<sup>72</sup>

张爱玲刚刚逃离香港的战争环境，又置身沦陷区的高压之下，不得不让她宣泄心中的反抗。想比于时代的畸形，她宁愿去理解普通人的不完美的真实。她略带饶舌地“辩解”：“谁都说上海人坏，可是坏得有分寸……，关于‘坏’别的我不知道，只知道一切的小说都离不开坏人。好人爱听坏人的故事，坏人可不爱听好人的故事”；<sup>73</sup>而在根本上，她是理解上海人的，不过是“传统的中国人加上近代高压生活的磨炼，结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。”<sup>74</sup>

流苏在张爱玲的笔下，也是拥有“奇异的智慧”的上海人中的一个，她的“精明”得到了现代女性的共鸣，在八十年代被香港的文艺导演相中，活跃在当代的大荧幕上。张爱玲正是借这样的微妙心理的滋生，完成了传统和现代的勾连。现代的都市文化不仅仅存在于富丽堂皇的景观中，而且存在于传统和现代的碰撞中，以及由碰撞而来的都市意识。也正是明白这种新滋生的智慧是“奇异”的，是“新旧文化种种畸形产物的交流”，流苏的心理尽管被现代人认同，但远远不是真正的现代意识。

## 第二节 香港“现代”女性的出现

30年代上海的《玲珑》杂志是在都市文化背景下诞生的一本女性杂志，不止一次对“摩登”“现代”女性加以定义。一篇文章里这样概述，

现代女性应当并不仅仅只体现在时髦的外表上：“烫发、粉脸、涂唇、细眉”是远远不够的；一个真正的“现代”女性必须具备下列品质：“丰富的学识、高超的思想及坚强的意志”，这些品质都来自于“多多读书”。<sup>75</sup>

程乃珊在《老香港：东方之珠》中对上海和香港的职业女性进行了简单的对比，30年代上海已有“写字间小姐”或职业女性之称，而同时代的香港的女人们，一是公馆大族人家的深入简出的少奶奶，一是赤脚穿一双木屐板背兜小孩勤劳耐苦的草根女人；女人作为一个白领群体自成一族，香港要比上海足足迟了半个世纪。直到1971年，香港才正式大规模推出女秘书仪容训练计划，并有了秘书节。<sup>76</sup>

她分析了上海白领女性之所以渊源较早，与上海的圣约翰、沪江、震旦、复旦等大学林立有密切关系。而香港直到20世纪50年代末，全港仍然只得一所香港大学。于是，她作出结论，大学是白领的摇篮。<sup>77</sup>

综上，现代女性的出现和教育的普及是分不开的。英国占领香港岛初期，香港政府关心的只是设置统治机构、修筑办公房舍、建立殖民统治秩序，对兴办学校并不热心。香港较早的西式学校，如马礼逊英华学校、英华学院、圣保罗书院、

教主书院和拔萃书屋等都是教会人士开办的。他们在香港办学的主要动机是培养本地传教士。<sup>78</sup>

19世纪中叶英国占据香港岛以后近60年内,香港教育事业逐渐有所发展。1848年,香港仅有3所官立学校和为数不多的几所教会学校。1873年发展为30所官立学校,6所接受政府补助的学校,合计36所。1900年则有13所官立学校,97所接受政府补助的学校,合计110所。<sup>79</sup>

香港大学是香港创立最早的一所大学,于1912年9月正式开学。直到二战以后,受到新的政治、社会、经济因素的影响,香港教育才迅速发展。逐步普及教育,建立了以智力投资为主导的、适应本地社会经济发展需求的现代化教育体系。高等教育也才得到较快发展。<sup>80</sup>

战后的香港随着大学的涌现,教育扩张使女性获得高等教育的可能性增加,为社会输送了大批的“念过书”的知识女性,到80年代正式成为主流群体。以致在探讨东亚经济奇迹的研究和论述中,香港在经济起飞阶段所拥有之廉价、弹性、具基本技能的女性劳动力成为许多学者认为此地区得以发展成为新兴工业化地区的重要因素之一。

大学输送的白领源源不断地进入社会,作为现代女性,摆脱了家庭的狭小牢笼,承担起宏观的推动社会发展的责任。而职业女性现代公共生活,却并不是左右逢源的。且不说大的环境仍是强大的男权社会,就是在自己是否要成为“现代的”这一点上,很多都市女性也总是矛盾重重,比如传统家庭在自己的生活中究竟要占多少比重。所以,面对社会展开的种种机会,现代女性多了不少选择,当然也伴随着不尽的焦虑。

都市女性的生活变成了一场场无休止的智力游戏,19世纪德国理论家齐美尔在《大城市与精神生活》中对都市社会心理结构有着精彩的描述。城市居民的心灵生活主要是唯智主义的,人们回应情境的行为是理性的而非情感的。“当外界环境的潮流和矛盾使大城市人感到有失去依靠的威胁时,他们——当然是许许多多个性不同的人——就会建立防卫机构来对付这种威胁。他们不是用情感来对这些外界环境的潮流和矛盾作出反应,主要的而是理智,意识的加强使其获得精神特权的理智。”<sup>81</sup>流苏拼了命的“算计”收服一个花花公子成为自己终生的依靠,现代女性茫茫然在寻求无名的幸福中搭上全部的“智慧”。

她们需要电影中展示的女主角的“冷静”和“精明”,也幻想着倾城的好机遇能降临在自己身上。女人的故事经历世事变迁,欲望的标的不一样了,但心理经验殊途同归,于是,一个新的群体的精神诉求,却“奇异”地寄托在了一个不

算古老的故事上，上海版本的《倾城之恋》迅速移植到了香港。

同样的问题，流苏的智慧是用来算计到男人的身上，所以她自卑、怯懦、战战兢兢，现代女性需要“精明”却是用来追求自己的事业，充满了力量和自信，所以她们在各方面都有着强烈的竞争意识，完美的爱情、事业和家庭，一样都不能少。香港著名作家林燕妮说：“现在男主外女主内的日子已经成为过去，各行各业充满了杰出的女性，在这类女性之中，有些摆出一副太过精明能干，随时可以将别人生吞活剥的样子，有时我想：这副模样是否必须？”<sup>82</sup>

事实上，女性在越来越多地实现着个人价值的同时，也伴随着与生俱来的挫败。从国际范围看，女性的价值至今并未完全得到社会的承认。根据联合国的一次调查，在121个国家中，多数妇女一天干了两个工作日，但她们从事社会职业的收入不到做类似工作的男人工资的四分之三。女性的家务劳动更为人轻视，按劳动市场率计算，工业化国家妇女的家务劳动，等于国民生产总值的25%~40%，但却没有报酬。<sup>83</sup>

贝拉·巴拉兹在《电影美学》中论述了电影作为一种视觉文化的魅力所在，即来源于“认同”的心理效果。“方位变化的技巧造成了电影艺术最独特的效果——观众与人物的合一：摄影机从某一剧中人物的视角来看一场戏，来了解剧中人物当时的感受。”<sup>84</sup>“观众通过剧中人物的眼睛来审视世界、感受世界，造成身临其境的幻觉，使观众产生“认同”的心理效果，也正是电影作为视觉文化的吸引人之处。

整个电影中，白流苏无疑是被注视的焦点。她被范柳原这个“中国化的外国人”<sup>85</sup>的华侨注视，他把她看作“道地的中国人”，甚至是“真正的中国女人”。<sup>86</sup>喜欢白流苏“善于低头”、<sup>87</sup>穿着“月白蝉翼纱旗袍”<sup>88</sup>的古雅形象，并留意她许多“很像唱京戏”<sup>89</sup>的小动作。流苏在柳原眼里，能够带来古中国的“罗曼蒂克的气氛”<sup>90</sup>。流苏还被另外的第三者——萨黑蕙妮注视，得到的一句微笑的评语是“她倒不像上海人。”<sup>91</sup>

相较于萨黑蕙妮和范柳原对自己的注视和描述，白流苏却有不同的自我想象。在“乡下人”和“道地的中国人”之间，流苏更愿意承认自己是个“过了时的人”。在她而言，“过时”并没有跟不上时代潮流（“乡下人”）的贬义。相反，作为望族“穷遗老的女儿”，她淑女的身份、充当“贤慧的媳妇”和“细心的母亲”等学识本领，都只能在“过时”的旧中国社会里得以发挥。她要用中国传统妇女的本事去摸索、饰演一个打破传统道德规范的角色，赢取范柳原的青睐。<sup>92</sup>

看到这里，作为“现代女性”的观众说不定会有意外的收获。在事业方面，“她们”可以横冲直撞去打破男人世界的秩序，为自己挣得一点立足之地，自力更生完成所谓的“个人价值”；然而，在爱情的世界里，单靠积极向上的智慧是

无济于事的，因为这时候要征服的对象只有一个，就是那个男人。所以，用最传统的“女人味”去赢得另一颗心，在以退为进的温柔中牢牢牵住一个人。这是属于女人的“尺寸”，是故事中的人物透露出来的，也折射了摄影机这端的观众的精神诉求。

### 第三节 女性生存之真

女性主义批评家刘思谦的《“娜拉”言说》采用了西方女性主义的一些基本理论观点作为阅读和评价的基点，“从她们的言说中寻找、辨别被历史所掩盖、所压抑的女性生存之真”。<sup>93</sup>何谓女性生存之真呢？无非就是女性真实的境遇和经验。

《倾城之恋》从女性视角讲述了一个平凡女子的情感和生存故事。现代主体意识强的女性观众一方面俯视着流苏在男权秩序下无奈绝望，最终甘愿迎合的“沦落”过程，另一方面现实的种种困境又促使她们从流苏式的传统的“奇异的智慧”中获得扬弃和反思。这种分裂的观影经验也折射出现代女性文化身份的混杂和确立的艰难。

从某种程度上说，围绕《倾城之恋》组织起来的独特的女性视角和经验，包括对“倾国倾城”神话的改写和反驳，正是具体而感性地宣示了女性现实的存在，其真实的心理和经验。至少，流苏“算计”着自己的生活，掌握着自己的命运，成为女性主体意识和力量的真实体现。

“主体”是西方思想界17世纪以来的一个重要概念。在语言学中，“主体”的基本含义是指句子的主语。在句子中，主语是动作的进行者，或是性质的所有者，其他句子成分则用来对它进行说明。而在哲学领域，主体则以承担者的角色出现：从物质世界的角度而言，主体是现象的承担者；从精神世界的角度而言，主体是思想活动的承担者；从社会历史的角度而言，主体是实践活动的承担者。由于主体的承担者角色，它的责任非常重大，在哲学和政治学中都起着举足轻重的作用。在哲学上，主体为我们的知识及我们对知识的理解提供根据和理由，并使知识的再现成为可能。在政治上，主体为自由——即摆脱武断和统治，达到自决和独立自主——的实现奠定基础。<sup>94</sup>

“主体”概念对建立女性的主体性非常重要，但这个概念却带有先天的性别倾向。在相当长的一段历史时期之内，作为人的抽象集合的“主体”，实际上并不把女性包括在内。西蒙·德·波伏娃在《第二性》中描述：“女人完全是男人所判定的那种人，所以她被称为‘性’，其含义是，她在男人面前主要是作为性

而存在的。……定义和区分女人的参照物是男人，而定义和区分男人的参照物却不是女人。她是附属的人，是同主要者（the essential）相对立的次要者（the inessential）。他是主体（the Subject），是绝对（the Absolute），而她则是他者（the Other）。”<sup>95</sup>

继续依靠概念的形而上推理没办法完成建立女性的主体性的任务，那么出路在哪里呢？

最终的落足点还是要回到“个人”——女性作为个体的生存境况。将“个人”经验作为建立女性主体性的生长点，这并非中国女性主义学者单方面的理论创造，而是来自于女性文学的创作实践；从“五四”女作家对人生意义和“人”的尊严的追求，到世纪交汇之际女作家对自我价值和个体存在的独特生命形式的思索，女性主体意识的成长其实经历了以普遍人性为支持的抽象的“人”，到有独特性别意识的“女人”，以及注重具体个体差异的“个人”的曲折路径。<sup>96</sup>

许鞍华不是鲜明的女权主义者，相反，她给人的印象总是中性化的浓重思想型导演。然而，也正是因为她以悲悯情怀冷静观照世界的创作态度，以写实手法的人本关怀，使得她对女性的关注总是聚焦个体的命运和经验，《女人四十》、《玉观音》以及《姨妈的后现代生活》描画一首首平凡人的史诗，在对“个人”的心理和境遇关怀中实现女性“主体性”的建构，从而间接表达她自身的女性文化身份。

作为一个现代独立的女性，许鞍华觉得自己受六七十年代的嬉皮、理想主义、不爱物质、不穿鞋那种文化的影响最大，相信爱、和平，奉行艰苦、朴素，主张公平、廉洁。这是许鞍华对自己的期待，也是一生践行的标准和动力。

#### 第四节 小结

一九九七香港的回归引起许多人对沪港两个都市前途与地位的争论，但上个世纪结束了，新的世纪又开始了，香港非但没有沉没下去，反而经过金融危机的历练，继续传奇般地傲然屹立着。王安忆曾用感性的文字表达了对神秘的小岛的不解和赞美，“一百年的历史像个传奇，地处所在也像个传奇。‘港’这地方是将我们送出去又迎回来的地方，更像个传奇。”<sup>97</sup>

香港的女性更像个传奇。跟随着城市的历史变迁，现代女性出现在历史的视野中，她们的职业选择、精神意识、与世界周旋的方式在越来越复杂的生存环境中遇到很多的困境。在某些时候使得她们开始回眸传统，去寻找可以弥补现代缺

陷的资源。于是，80年代的香港现代女性接受了流苏，从她矜持但有节奏的生存智慧中得到某种启示。传统和现代奇妙地混杂在了一起。

本章采用女性批评的方法分析《倾城之恋》的女性视角、女性主人公形象和女性观众，论证从小说改编而来的电影在80年代的香港被接受的原因，归纳出流苏性格中的“精明”特质。虽然这一特质是被传统所迫，是为了生存不得不自我激发的一种“奇异的智慧”，但它迎合了港岛崛起的“现代女性”的精神心理诉求。《倾城之恋》所展示的具体女性的真实生存经验指出了通向女性主体性之路，对现代女性的文化身份内涵也有了新的观照。

## 结语《倾城之恋》与都市文化

“邵氏的《倾城之恋》公映两星期，收入八百万元，卖座是否理想呢？笔者认为以正正经经的言情文艺片来说，这数目已经很好。”<sup>98</sup>在刀光剑影、古怪搞笑的香港电影市场中，文学却得以复活，和新的影像媒介联姻，并被加上艺术文化成分的意义。这一方面归功于导演许鞍华的深厚涵养，另一方面昭示，香港经过多年的孕育，积累了在文化上自我审视的土壤。

许鞍华借《倾城之恋》的改编，在激活自己各种文化身份的同时，提醒着香港文化本身的外来因子。香港的都市文化在吸收新的元素的互动中，日益魅力无穷。程乃珊说，“香港作为一个移民城市，广博吸收各地文化，可以讲，唯独海派文化，与港式风情最投机，最能水乳相融，半个多世纪以来，海派港风共同构成香港多元文化的主流部分。”<sup>99</sup>

同时，电影的出现，完成了香港文化对自身的建构，或者至少是建构的能力。香港人用影像消化吸收外来人对自身的书写，在放大的画面中找寻自己的痕迹。李欧梵指出，

电影是一种表象的艺术，它恰是代表香港文化的特色——“representation”，即使原来的内容是借或抄来的，经过香港文化的复制重裱之后，它再现出来的光芒并不亚于原典。香港的历史不但是外来的，也是借来的，无所谓本土认同的意义，然而当它经过处理而再现的时候，却为香港人制造出一种文化认同和骄傲。<sup>100</sup>

巧合的是，上海在80年代如梦初醒，作为曾经发达的贸易和金融中心，也亟待重新振兴经济中心的地位，需要借鉴香港的发展经验。两个城市又一次历史性地纠结在了一起，唯一不同的是，资金和人才作了反方向运动，大量的香港人投入到上海的建设中。“自80年代晚期起随着香港和其他国家的投资商的到来，上海正经历着令人兴奋的都市重建——浦东地区的新的天空线与香港的惊人相似。”<sup>101</sup>听起来颇为耐人寻味。

从30、40年代的上海到70、80年代的香港，然后又回到上海，一种奇特的轮回。与此同时，文化互动越来越频繁，港剧、港片、茶餐厅都随之飞到了上海，电影《倾城之恋》摇身成为“港味”文化的代表之一。诸多带有香港元素的文化融入上海的社会，成为上海人记忆的一部分。不久的香港人会不会有另一部“倾城之恋”变形记来记录香港人在上海追逐财富的故事呢？还是将来的上海人回眸上海的第二次发展时，创造出属于上海人的香港镜像？

借助异域情节而来的小说、从小说到电影、电影的重新回流，在媒介间游走的故事完成了两个城市间的文化互动，这是历史造就的机遇，也是都市文化的特质，唯有不断来往交流，文化之树才能常青。R. E. 帕克指出，“城市是一种心理状态，是各种礼俗和传统构成的整体，是这些礼俗中所包含，并随传统流传的那些统一思想和情感所构成的整体。换言之，城市绝非简单的物质现象，绝非简单的人工构筑物。城市已同其居民们的各种重要活动密切地联系在一起，它是自然的产物，而尤其是人类属性的产物。”<sup>102</sup>

或许真正的都市文化需要的就是一种心理姿态，一种动态的、互动的、开放的、多元的文化动力。

## 注释

- 
- <sup>1</sup> 张俊才. 赶超香港 上海欲做“总部经济”首席 [EB/OL].: 腾讯财经中国经济周刊, 2007-2-12.
- <sup>2</sup> (美)D·G·温斯顿. 小说和电影[A]. 见: 陈犀禾. 电影改编理论问题[M]. 北京: 中国电影出版社, 1988: 79-80.
- <sup>3</sup> (英)克莱·派克. 电影和文学[A]. 见: 陈犀禾. 电影改编理论问题[M]. 北京: 中国电影出版社, 1988: 158.
- <sup>4</sup> (匈)贝拉·巴拉兹著, 何力译. 电影美学[M]. 北京: 中国电影出版社, 1958: 184.
- <sup>5</sup> 张俊祥. 影事琐议[M]. 北京: 中国电影出版社, 1985: 71.
- <sup>6</sup> 郑雪来. 电影学论稿[M]. 北京: 中国电影出版社, 1986: 64.
- <sup>7</sup> 朱国华. 电影: 文学的终结者? [J] 文学前沿, 2005, 01: 170-184.
- <sup>8</sup> 许文郁. 解构影视幻境: 兼及与文学、历史、性、时尚、网络的关系[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2004: 105-113.
- <sup>9</sup> 李幼蒸. 当代西方电影美学思想[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1986: 2.
- <sup>10</sup> 陈晓云. 作为文化的影像: 中国当代电影文化阐释[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 1999: 5.
- <sup>11</sup> (美)乔治·布鲁斯东著, 高骏千译. 从小说到电影[M]. 北京: 中国电影出版社, 1981: 51.
- <sup>12</sup> (英)阿雷思·鲍尔德温(Baldwin, E.)等著, 陶东风等译. 文化研究导论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004: 376.
- <sup>13</sup> (英)拉雷恩著, 戴从容译. 意识形态与文化身份: 现代性和第三世界的立场[M]. 上海: 上海教育出版社, 2005: 210.
- <sup>14</sup> 傅雷. 傅雷散文[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2000: 159.
- <sup>15</sup> 高行健. 现代小说技巧初探[M]. 广州: 花城出版社, 1981: 59.
- <sup>16</sup> 特雷·伊格尔顿著, 伍晓明译. 二十世纪西方文学理论[M]. 西安: 陕西师范大学出版社, 1986: 5-6.
- <sup>17</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 62-63.
- <sup>18</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 65.
- <sup>19</sup> 傅雷. 傅雷散文[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2000: 173.
- <sup>20</sup> 胡兰成. 今生今世[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2003: 246.
- <sup>21</sup> 张爱玲. 自己的文章[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 173.
- <sup>22</sup> 张爱玲. 自己的文章[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 173.
- <sup>23</sup> 独家专访许鞍华[J]. 香港电影, 2007, 创刊号: 78-81.
- <sup>24</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 110.
- <sup>25</sup> (法)弗·特吕弗. 法国电影的某种倾向[A]. 见: 电影理论文选[M]. 北京: 中国电影出版社, 1990: 327-344.
- <sup>26</sup> 亦晶. 香港电影的新浪潮: 向传统挑战的革命者[A]. 见: 香港电影风貌 1975-1986[M]. 台北: 时报出版公司,

1987: 36.

- <sup>27</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 112.
- <sup>28</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 116.
- <sup>29</sup> 张颖. 忠于叙事的“反类型化”影像: 许鞍华“后九七”电影影像造型语言研究[J]. 当代电影, 2007, 04: 108-112.
- <sup>30</sup> 石琪. 香港电影新浪潮[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2006: 49.
- <sup>31</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 71.
- <sup>32</sup> 张爱玲. 天才梦[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 16.
- <sup>33</sup> 张树. 古典小说智慧与现代生存体验的结合: 张爱玲的红楼情节[J]. 红楼梦学刊, 1999, 02: 263-269.
- <sup>34</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 108.
- <sup>35</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 108.
- <sup>36</sup> 王寅. 电影不是惟一的表达方式[J]. 南方周末, 2002, 976.
- <sup>37</sup> 刘川鄂. 张爱玲传[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999: 36.
- <sup>38</sup> 张爱玲. 私语[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 108.
- <sup>39</sup> 陈思和. 都市里的民间世界: 倾城之恋[J]. 杭州师范学院学报, 2004, 04: 20-32.
- <sup>40</sup> 张爱玲. 自己的文章[M]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 53.
- <sup>41</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 119.
- <sup>42</sup> 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J] 收获, 2008, 01: 119.
- <sup>43</sup> Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. *Comparative Literature: Method&Perspective*[M]. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961: 1.
- <sup>44</sup> (美)西摩·查特曼. 用声音叙述的电影的新动向[M]. 戴卫·赫尔曼编. 新叙事学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2002: 205.
- <sup>45</sup> (美)西摩·查特曼. 用声音叙述的电影的新动向[M]. 戴卫·赫尔曼编. 新叙事学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2002: 205.
- <sup>46</sup> 关云德. 旗袍的由来[J]. 满族文学, 2007, 03:60.
- <sup>47</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 56.
- <sup>48</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 58.
- <sup>49</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 81.
- <sup>50</sup> (英)韦尔什著, 王皖强, 黄亚红译. 香港史[M]. 北京: 中央编译出版社, 2007: 554.
- <sup>51</sup> 许鞍华导演. 电影《倾城之恋》. 1984.
- <sup>52</sup> 张爱玲. 谈跳舞[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 151.
- <sup>53</sup> 张爱玲. 谈跳舞[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 151.
- <sup>54</sup> 张爱玲. 谈跳舞[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 151.

- 
- 55 薛理勇. 旧上海的舞女和跳舞厅[J]. 世纪, 2000, 05: 34-35.
- 56 薛理勇. 旧上海的舞女和跳舞厅[J]. 世纪, 2000, 05: 34-35.
- 57 李欧梵. 上海摩登: 种新都市文化在中国 1930-1945[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 32.
- 58 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 62.
- 59 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 103-105.
- 60 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 108.
- 61 张爱玲. 倾城之恋[M]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 67.
- 62 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 188.
- 63 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 192.
- 64 唐振常编. 上海史[M]. 上海: 上海人民出版社, 1989: 865-869.
- 65 (美) 傅葆石著, 刘辉译. 双城故事: 中国早期电影的文化政治[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008: 226.
- 66 杨远婴. 电影作者与文化再现[M]. 北京: 中国电影出版社, 2005: 2.
- 67 李欧梵. 寻回香港文化[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2003: 72.
- 68 李欧梵. 上海摩登: 种新都市文化在中国 1930-1945[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 288.
- 69 张爱玲. 到底是上海人[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 20.
- 70 陈惠芬. “到底是上海人”与上海城市认同[J]. 社会科学, 2003, 10: 104-113.
- 71 陈惠芬. “到底是上海人”与上海城市认同[J]. 社会科学, 2003, 10: 104-113.
- 72 陈惠芬. “到底是上海人”与上海城市认同[J]. 社会科学, 2003, 10: 104-113.
- 73 张爱玲. 到底是上海人[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 20.
- 74 张爱玲. 到底是上海人[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第四卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 20.
- 75 从摩登说到现代年轻妇女[J]. 玲珑, 1933, 3 (44): 2439-2442.
- 76 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 009.
- 77 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 010.
- 78 刘蜀永. 香港史话[M]. 北京: 社会科学出版社, 2000: 114.
- 79 刘蜀永. 香港史话[M]. 北京: 社会科学出版社, 2000: 116.
- 80 刘蜀永. 香港史话[M]. 北京: 社会科学出版社, 2000: 121.
- 81 (德) G·齐美尔著, 涯鸿等译. 桥与门——齐美尔随笔集[M]. 上海: 三联书店, 1991: 260.
- 82 林燕妮. 红尘结怨[M]. 北京: 中国青年出版社, 1998: 152.
- 83 周裕新. 现代女性心理[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 1998: 27.
- 84 (匈) 贝拉·巴拉兹著, 何力译. 电影美学[M]. 北京: 中国电影出版社, 1958: 74.
- 85 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 63.
- 86 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 63.
- 87 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 62.

- 
- <sup>88</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 58.
- <sup>89</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 68.
- <sup>90</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 68.
- <sup>91</sup> 张爱玲. 倾城之恋[A]. 见: 金宏达, 于青编. 张爱玲文集第二卷[G]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992: 64.
- <sup>92</sup> 邝可怡. 上海跟香港的“对立” [J]. 中国现代文学研究丛刊, 2007, 4: 236~259.
- <sup>93</sup> 刘思谦. “娜拉”言说[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1993:25.
- <sup>94</sup> 陶东风, 徐艳蕊. 当代中国的文化批评[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 202.
- <sup>95</sup> 西蒙·德·波伏娃, 陶铁柱译. 第二性[M]. 北京: 中国书籍出版社, 1998:11.
- <sup>96</sup> 陶东风, 徐艳蕊. 当代中国的文化批评[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 208.
- <sup>97</sup> 王安忆. “香港”是一个象征[A]. 见: 李辉编. 乘火车旅行[M]. 北京: 中国华侨出版社, 1995:152-154.
- <sup>98</sup> 石琪. 香港电影新浪潮[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2006: 52.
- <sup>99</sup> 程乃珊. 老香港: 东方之珠[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 192.
- <sup>100</sup> 李欧梵. 寻回香港文化[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2003: 18.
- <sup>101</sup> 李欧梵. 上海摩登: 种新都市文化在中国 1930-1945[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 352.
- <sup>102</sup> (美) R. E. 帕克等著, 宋俊岭译. 城市社会学[M]. 北京: 华夏出版社, 1987: 1-2.

---

## 参考文献

### 文本

[1]金宏达,于青编.张爱玲文集[M].合肥:安徽文艺出版社,1992.

[2]许鞍华导演.电影《倾城之恋》.1984.

### 专著

[3]刘川鄂.张爱玲传[M].北京:北京十月文艺出版社,1999.

[4]陈犀禾.电影改编理论问题[M].北京:中国电影出版社,1988.

[5]夏志清.中国现代小说史[M].上海:复旦大学出版社,2005.

[6]李欧梵.上海摩登:一种新都市文化在中国 1930-1945[M].北京:北京大学出版社,2001.

[7]李欧梵.寻回香港文化[M].桂林:广西师范大学出版社,2003.

[8]叶中强.从想象到现场:都市文化的社会生态研究[M].上海:学林出版社,2005.

[9]程乃珊.老香港:东方之珠[M].南京:江苏美术出版社,2000.

[10]李道新.中国电影文化史:1905-2004[M].北京:北京大学出版社,2005.

[11]蔡洪生,宋家玲,刘桂清编.香港电影80年[M].北京:北京广播学院出版社,2000.

[12]李建强,张柏青主编.中国电影批评:2000-2006[M].上海:上海交通大学出版社,2007.

[13]周裕新.现代女性心理[M].上海:上海社会科学院出版社,1998.

[14]林燕妮.红尘结怨[M].北京:中国青年出版社,1998.

[15]戴锦华.电影批评[M].北京:北京大学出版社,2004.

[16]戴锦华.雾中风景:中国电影文化 1978-1998[M].北京:北京大学出版社,2006.

[17]余绳武,刘存宽编.十九世纪的香港[M].北京:中华书局,1993.

[18]刘蜀永.香港史话[M].北京:社会科学出版社,2000.

[19]刘蜀永.香港历史杂谈[M].石家庄:河北人民出版社,1987.

[20]古远清.香港当代文学批评史[M].武汉:湖北教育出版社,1996.

[21]张勇,陈玉田.香港居民的国籍问题[M].北京:法律出版社,2001.

[22]石琪.香港电影新浪潮[M].上海:复旦大学出版社,2006.

[23]胡兰成.今生今世[M].北京:中国社会科学出版社,2003.

- 
- [24]陶东风,徐艳蕊.当代中国的文化批评[M].北京:北京大学出版社,2006.
- [25]张俊祥.影事琐议[M].北京:中国电影出版社,1985.
- [26]郑雪来.电影学论稿[M].北京:中国电影出版社,1986.
- [27]姚锡棠.上海香港比较研究[M].上海:上海人民出版社,1990.
- [28]李幼蒸.当代西方电影美学思想[M].北京:中国社会科学出版社,1986.
- [29]傅雷.傅雷散文[M].北京:文化艺术出版社,2000.
- [30]高行健.现代小说技巧初探[M].广州:花城出版社,1981.
- [31]唐振常编.上海史[M].上海:上海人民出版社,1989.
- [32]杨远婴.电影作者与文化再现[M].北京:中国电影出版社,2005.
- [33]陈晓云,.作为文化的影像:中国当代电影文化阐释[M].北京:中国广播电视出版社,1999.
- [34]桂世勋,黄黎若莲编.上海与香港社会政策比较研究[M].上海:华东师范大学出版社,2002.
- [35]钟宝贤.香港百年光影[M].北京:北京大学出版社,2007.
- [36]许文郁.解构影视幻境:兼及与文学、历史、性、时尚、网络的关系[M].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [37]拉康等著,吴琼编.视觉文化的奇观:视觉文化总论[M].北京:中国人民大学出版社,2005.
- [38]特雷·伊格尔顿著,伍晓明译.二十世纪西方文学理论[M].西安:陕西师范大学出版社,1986.
- [39]盖奥尔格·齐美尔著,林荣远编.社会是如何可能的:齐美尔社会学文选[M].桂林:广西师范大学出版社,2002.
- [40](美)R.E.帕克等著,宋俊岭译.城市社会学[M].北京:华夏出版社,1987.
- [41](匈)贝拉·巴拉兹著,何力译.电影美学[M].北京:中国电影出版社,1958.
- [42](法)马赛尔·马尔丹.电影语言[M].北京:中国电影出版社,1985.
- [43](美)爱德华·茂莱.电影化的想象:作家与电影[M].北京:中国电影出版社,1989.
- [44](美)赫尔曼主编,马海良译.新叙事学[M].北京:北京大学出版社,2002.
- [45](美)乔治·布鲁斯东著,高骏千译.从小说到电影[M].北京:中国电影出版社,1981.
- [46](德)本雅明著,李伟,郭东编译.机械复制时代的艺术[M].重庆:重庆出版社,2006.
- [47](匈)贝拉·巴拉兹著,何力译.电影美学[M].北京:中国电影出版社,1958.

- 
- [48] (英) 韦尔什著, 王皖强, 黄亚红译. 香港史[M]. 北京: 中央编译出版社, 2007.
- [49] (德) G·齐美尔著, 涯鸿等译. 桥与门——齐美尔随笔集[M]. 上海: 三联书店, 1991.
- [50] (美) 傅葆石著, 刘辉译. 双城故事: 中国早期电影的文化政治[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008.
- [51] (英) 阿雷恩·鲍尔德温 (Baldwin, E.) 等著, 陶东风等译. 文化研究导论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004.
- [52] (加) 安德烈·戈德罗, (法) 弗朗索瓦·若斯特著, 刘云舟译. 什么是电影叙事学[M]. 北京: 商务印书馆, 2005.
- [53] (匈) 伊芙特·皮洛著, 崔君衍译. 世俗神话——电影的野性思维[M]. 北京: 中国电影出版社, 2003.
- [54] Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. *Comparative Literature: Method & Perspective*[M]. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
- [55] Genette, Gaerard. *The Aesthetic Relation*[M]. Tran. by G.M.Goshgarian. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999.
- [56] 西蒙·德·波伏娃, 陶铁柱译. 第二性[M]. 北京: 中国书籍出版社, 1998.
- [57] 刘思谦. “娜拉”言说[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1993.
- [58] (英) 拉雷恩著, 戴从容译. 意识形态与文化身份: 现代性和第三世界的立场[M]. 上海: 上海教育出版社, 2005.

#### 期刊论文

- [56] 王樽. 许鞍华: 新浪潮的进行时[J]. 收获, 2008, 01: 106-121.
- [57] 梁永安. 关于比较文学与比较文化研究课题的思考[J]. 中国比较文学, 2006, 02: 15-18.
- [58] 朱国华. 电影: 文学的终结者? [J]. 文学前沿, 2005, 01: 170-184.
- [59] 独家专访许鞍华[J]. 香港电影, 2007, 创刊号: 78-81.
- [60] 张颖. 忠于叙事的“反类型化”影像: 许鞍华“后九七”电影影像造型语言研究[J]. 当代电影, 2007, 04: 108-112.
- [61] 张树. 古典小说智慧与现代生存体验的结合: 张爱玲的红楼情节[J]. 红楼梦学刊, 1999, 02: 263-269.
- [62] 王寅. 电影不是惟一的表达方式[J]. 南方周末, 2002, 976.
- [63] 陈思和. 都市里的民间世界: 倾城之恋[J]. 杭州师范学院学报, 2004, 04: 20-32.
- [64] 关云德. 旗袍的由来[J]. 满族文学, 2007, 03: 60.

- 
- [65] 薛理勇. 旧上海的舞女和跳舞厅[J]. 世纪, 2000, 05: 34-35.
- [66] 陈惠芬. “到底是上海人”与上海城市认同[J]. 社会科学, 2003, 10: 104-113.
- [67] 从摩登说到现代年轻妇女[J]. 玲珑, 1933, 3 (44): 2439-2442.
- [68] 邝可怡. 上海跟香港的“对立” [J]. 中国现代文学研究丛刊, 2007, 4: 236-259.

#### 专著中析出的文献

- [69] (美)D·G·温斯顿. 小说和电影[A]. 见: 陈犀禾. 电影改编理论问题[M]. 北京: 中国电影出版社, 1988: 79-80.
- [70] (英)克莱·派克. 电影和文学[A]. 见: 陈犀禾. 电影改编理论问题[M]. 北京: 中国电影出版社, 1988: 158.
- [71] 王安忆. “香港”是一个象征[A]. 见: 李辉编. 乘火车旅行[M]. 北京: 中国华侨出版社, 1995:152-154.
- [72] (法)弗·特吕弗. 法国电影的某种倾向[A]. 见: 电影论文选[M]. 北京: 中国电影出版社, 1990: 327-344.

---

## 后记

在我的学位论文将要完成的时候，我禁不住想到近一年来的艰辛工作和充实的研究生生活，可以说这是我人生最重要的一个驿站。在这段时间里，我结识了诸多良师益友，他们给予我大量的帮助，这将是人生中重要的财富，借此机会，向他们表示诚挚的谢意。

首先感谢我的导师梁永安副教授，梁老师以其严谨求实的治学态度、精益求精的工作作风对我产生重要影响，梁老师渊博的知识、开阔的视野和敏锐的思维给了我深深的启迪。梁老师总是在不经意间给我学习和生活上的指导，在我面对挫折和失败时，鼓励和指导我战胜困难，谨此向导师表示铭心的感谢！

感谢杨乃乔老师，正是开题报告的严格，提醒我珍惜在复旦学习的好时光，勤学慎思；刘志荣老师耐心接见我，答疑解惑，给我论文写作的指导。两位老师都无私地提供给我帮助，对他们的这种高尚的师德、师恩，在这里表示诚挚的感谢！

感谢前辈陈子善和程乃珊老师，在我论文写作过程中给予的学术上的帮助，在咨询相关学术问题时，陈教授的指点给了我很大的启发，开拓了我的思维，在这里感谢他无私的帮助！

感谢刘存玲老师、毛宁老师对我学习和生活上的关心！

感谢乔莹莹、高小茵、皇甫瑜、刘珍珍和郭西安同学，让我有一个惬意的宿舍环境，在找工作和准备论文毕业的日子里，大家互相交流，督促进步，在此我也衷心的感谢他们！

感谢父母及弟弟多年来对我的支持和鼓励，他们给了我前进的动力和战胜困难的勇气，感谢他们！

感谢男朋友樊长龙，一直在身边照顾我，才使我能够全身心地投入到论文的写作中，在这里也向他表示感谢！

最后，再次对所有关心、支持和帮助我的老师和同学表示衷心地感谢！

郭静

2009年6月