

百年傳奇的現代演繹

——〈金鎖記〉小說改寫與影劇改編的跨 文本性*

莊宜文

國立中央大學中國文學系助理教授

中文摘要

張愛玲將家族故事改寫為中篇小說〈金鎖記〉，又幾番改寫為《怨女》，從徹底到不徹底，從悲壯到蒼涼，寄寓作者心境和世情態度的轉變。普通人的傳奇，在張愛玲筆下獲得永生，後代影劇改編多融會兩部小說，改編者各依所處的時空背景、對原著的觀點作出不同的詮釋。忠於原著的大陸電視劇《昨夜的月亮》和中影《怨女》，仿若張愛玲回歸中國的預言和移植來台的隱喻。大陸連續劇《金鎖記》為迎合商業市場，將原著質變為類瓊瑤劇，又注入現代西化精神並強化反封建色彩。王安憶改編話劇強化了原著的批判性，往左翼文藝強烈控訴的路線偏移。林奕華《兩女性》和劉亮延《曹七巧》兩齣港、台實驗劇，皆擷取原作部份元素借題發揮、挪用改裝，以與時代現象連結。國光新編京劇結合傳統與現代，欲再

2006年9月26日投稿；2006年11月29日通過審核；2006年12月25日修訂稿收件。

* 本文原發表於香港浸會大學主辦「張愛玲逝世十週年紀念國際學術研討會」，2006年9月29日。

現張愛玲華麗與蒼涼的精神，無形間也顛覆了傳統京劇的倫理教化意味。兩岸三地改編者對原著作者和小說的態度各異，但都賦予更多現代性元素、更具象化的呈現，不僅是過往傳奇的回聲，更是轉化媒介的再創作。

關鍵詞：張愛玲、金鎖記、怨女、但漢章、王安憶、林奕華、國光劇團、改寫、
改編

The Modern Deduction of a Hundred Year Legend: The transtextuality between novel representation and drama adaptation of “The Golden Cangue”

Chuang Yi-Wen

Associate Professor, Department of Chinese Literature

National Central University

Abstract

The rewrite of Eileen Chang's family story became the novelette “The Golden Cangue”, which was then revised again into “The Rouge of the North”. From complete to incomplete, from being heroically tragic to bleakness, Chang's change of attitude to the world and herself was revealed from her works. Hence a normal life became a legend, and obtained an eternal life through Chang's writing.

Various adaptations tended to mix the two novels with the expression of the adaptor's own notion and the time/space position. “The Rouge of the North” made by the Central Pictures of Taiwan tried to stay true with the original. With localized Taiwan new age film making style, though, the film became a metaphor where Chang's life got transformed to Taiwan. The same drama made by mainland, in the mean time, added not only too much romantic elements but also modern westernization spirit and anti-feudal issue. The end result was more like a soap opera for commercial market.

The play write recreated by Anyi Wang focused on the critique elements in the original work and strengthen the intense complaint following the tradition of leftwing literary. Wang was able to bring out the vivid characteristics of the work and made the denouement even more tragic. Hong Kong director Edward Lam's "Two Women" and Taiwan director Liang-Yen Liu's "Ciao, Ci Chao" were two experimental plays selected only ingredients from Chang's original work to express their own idea and to connect with the phenomenon of the era. As to the newly edited Peking opera by National GuoGuang Opera Company, the ethics and enlightenment was overturned. The goal was to combine the traditional presentation style with Chang's relatively new work, and recreating Chang's spirit through the demonstration of magnificent and desolate on the same stage.

The recreation of Chang's original works from Taiwan, Hong Kong, and Mainland China all enriched the originals with modern elements, colorful presentations, as well as different respects. These recreations are not merely echos to the legend but the re-production with modern spirit.

KEY WORDS : Eileen Chang, "*The Golden Cangue*", "*The Rouge of the North*", Hon Cheung Tan, Anyi Wang, Edward Lam, National GuoGuang Opera Company, rewrite, re-creation

百年傳奇的現代演繹

——〈金鎖記〉小說改寫與影劇改編的跨文本性

序幕：小說與影劇的連環套

張愛玲和電影、戲劇的「不了情」，可從三個層面來看：最直接的聯繫是，除了小說和散文創作，張愛玲也是劇作家，編寫過多齣膾炙人口的電影劇本，曾改編《傾城之戀》（一九四四年）為舞台劇，並撰寫多篇影評和劇評。其次，張愛玲將影劇表現手法巧妙融入創作中，早經傅雷指出，小說亦素有「紙上電影」之稱。文字流動的鮮活影像感，更促使兩岸三地改編熱潮，二十年來改編自張愛玲小說與生平的電影、電視劇、話劇、音樂劇、舞劇、廣播劇等，已達四十齣（見附錄一）。然而在張學研究的舞台上，聚光燈尚未投向改編影劇的區塊，相對於其他領域的繽紛激盪，仍顯光影寥落。

被譽為最成功的代表作〈金鎖記〉，是張愛玲本人改寫次數最多的，迄今為止又經後代創作者改編至少七次（見附錄二），其他現代作家作品恐難望其項背。從中篇小說〈金鎖記〉（一九四三年）到長篇小說《怨女》（一九六六年），二十餘年裡作者中英互譯、至少改寫四次，後經香港舞台劇編導林奕華以《兩女性》（一九八三年）鎔鑄兩篇小說，大陸編導胡楊改編為電視短劇《昨夜的月亮》（一九八六年），台灣導演但漢章改編電影《怨女》（一九八八年），大陸穆德遠導演連續劇《金鎖記》（二〇〇二年），又經張派作家王安憶改編為話劇（二

〇〇四年)，後有台灣新世代作家劉亮延實驗劇《曹七巧》(二〇〇五年)，以及國光劇團王安祈等新編京劇(二〇〇六年)(見附錄二)。值得注意的是，後代改編者雖不至於細細比對多部改寫文本，但多融會〈金鎖記〉和《怨女》兩部小說而成。

《金鎖記》小說改寫和影劇改編繁雜的「連環套」，可援用傑哈·吉內特(Genette Gerard)提出的「超文本性」(hypertextuality)來談，超文本性即超文本(hypertext)在次文本(hypotext，或譯為原文本)的基礎之上，加以修改轉化和闡述延伸的關係。Robert Stam曾應用於電影改編劇本和原著小說的關連，有些原著小說源自真實故事再加上其他典故，內部即有複雜的互文現象，後又改寫成新文本，這些不同的文本可能同被納入電影改編中。有時同一部原著小說改編成好幾種版本的電影，亦即同源「次文本」引起「各種不同超文本」，此外，之前的改編也可能成為次文本，供後來的創作者參用，呈現不斷迴旋的互文轉換現象。¹超文本性的概念其實可運用在電影、電視劇和舞台劇中，分析後代創作者如何融會原著文本，透過不同藝術表現形式的轉譯，加入編導風格和時代精神，甚至將原著元素轉化和改異，成為迥異於原著的新文本，除了原著與改編的對照，不同藝術形式的改編，也可自成「對照記」。

文學改編一直是頗具爭議的課題，小說與電影、電視劇、舞台劇等，本屬不同的語彙。小說依靠文字描述，而電影是視覺的藝術，鏡頭、膠片、光影色彩等構成的形象，直接訴諸觀眾視覺，將文學改編為電影時，場景安排、人物造型、攝影調性、剪輯轉場等，都需重新考量；相對於電影，電視劇的放映場合、敘事形式和閱聽者皆異，改編時需連續劇的長度，為迎合廣大觀眾口味，常將情節擴充並曲折化，原著主題的複雜性和深度，也常被趨向單一化和通俗

¹ 傑哈在《羊皮紙文獻》(*Palimpsestes*)一書以克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)文本互涉理論(inter-textuality theory)為基礎，提出「跨文本性」(transtextuality)，以指涉一個文本與其他文本的關連，其中又區分為五種類型，超文本性(hypertextuality)為其中之一。後Robert Stam在*Film Theory: An Introduction*(Malden, Mass: Blackwell, 2000)中據此解釋原著小說和改編劇本的關係，中譯文見陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》(台北：遠流，2002年)，頁283~289。

化；舞台劇則以戲劇性動作表現，直接呈現在觀眾面前，表演動作和聲調走位、背景音樂直接牽引觀眾，具實驗性的舞台劇往往拆解原著呈現迥異獨特的風格。小說與影劇的形式本難互通，風格特殊的小說轉換成影劇尤為困難，特別是經典名著，常因閱聽者先入為主的認定，導致改編者承受較大壓力，自由發揮的空間較小，相對而言，平庸而缺乏文學性的通俗小說，僅提供故事梗概，讓編導有更多發揮空間，反易有出人意表的效果。²對改編者而言，張愛玲小說別具誘惑力，除作品高度的藝術性和文字豐沛的影像感，自有盛名引起的矚目和票房，然改編的困難度也是有目共睹的。張愛玲擅長描寫人物微妙複雜的內心狀態，和豐沛鮮活的意象，如何將這些靈動多義的文字，轉化為影劇語言傳神表現，對改編者是嚴苛的考驗。

相對於張氏其他作品，〈金鎖記〉敘事節奏較為緊湊、戲劇張力也強，看似利於改編，實則難度毫不亞於其他著作。小說最精采處在於對人性變態面向的深掘，然而影劇不若文字有較多留白的空間，和可供讀者調節的距離，要讓觀眾入戲而不起反感，得巧妙取捨剪裁；至於那些膾炙人口的巧妙修辭，如形容曹七巧是鮮豔而悽愴的蝴蝶標本、長安像鹽醃過的雪裡紅，或是描寫風像一羣白鴿子鑽近季澤的褲掛裡，飄飄拍著翅子，若要亦步亦趨照實呈現，既不可能也註定是失敗的。當文學改編為影劇，對影劇語彙的考量必得先於文字展演，改編本即為再創造，原著僅是可供擷取的素材，忠於原著與否，並非評判改編作品優劣的要項。

〈金鎖記〉改編方式大抵可分為以下幾種類型：一、忠於原著：如胡楊《昨夜的月亮》和但漢章電影《怨女》，卻流於浮面而欠缺神采韻味；二、更改類型：大陸連續劇將原著揭示人性之惡與情愛的虛妄，轉為彰顯善惡果報和歌誦浪漫愛，質變而為類瓊瑤通俗劇。王安憶改編劇為原著增添亮色，更強化了批判性，趨近於左翼文藝傳統。三、借題發揮：林奕華《兩女性》和劉亮延《曹七巧》擷取原作部份元素借題發揮、挪用改裝。四、再現精神：國光新編京劇並不遵

² 參考胡克、張衛、胡智鋒，《當代電影理論選》（北京：北京廣播學院，2000年）；陳玉通責任編輯，《電影的文學性討論選》（北京：中國電影出版社，1987年）等著作。

循原著情節結構，而著眼於戲劇語言，欲將傳統與現代結合，以華麗與蒼涼並陳的手法，再現張愛玲精神。以下先分析原著改寫的過程，再依序探討中影《怨女》、大陸連續劇、王安憶話劇、台港實驗劇、新編京劇的個別風貌（標題依著重探討的地域、改編者、劇種訂定），最後進行改編文本間的參差對照。

第一幕 張愛玲原著改寫：世情態度的轉變

〈金鎖記〉改寫自家族真實事件，已經張子靜指證歷歷對號入座。故事始於清末民初的上海，原是外曾祖父李鴻章次子李經述家中秘事，經述共育五子，長子國杰任官後出亂，次子國燕早逝，三子國煦殘疾，娶來安徽鄉下女子，生下一男一女，四子國熊年輕時浪蕩，幼子未及成年即夭折。小說捨棄兩位早逝之子，只取三名兒子形象，角色們性格舉止都與現實神似，張愛玲屢屢自掀家族瘡疤，頗受親友非議，³沒落世家卻是她理解時代的窗口，透過文字的描摹和裁剪，家族故事成為具有典型性的舊社會縮影。

小說寫作風格頗具古典小說的筆調氣氛，又加入現代寫作手法，且與三〇年代新感覺派的主題相呼應，曹七巧與施蛰存〈春陽〉中的嬋阿姨有若雙身姊妹，皆為了金錢壓抑情慾，長久的苦悶讓她們一時迷亂下甚至可能放棄現有以換取情慾的滿足，卻終究落空只能更緊抓金錢，除了對金錢與情慾的剖析，張愛玲更深入女性在被囚、自囚之後，轉而囚禁兒女的變態報復心理，題材大膽獨創，寫作技巧中西合併，具承先啟後的意義，被傅雷譽為「文壇最美的收穫之一」，⁴夏志清也稱為「中國從古以來最偉大的中篇小說」。⁵

赴美後張愛玲又將此題材寫成英文稿《粉淚》(*Pink Tears*)(一九五七年)，未獲出版，後在一九六五年改寫成稿《北地胭脂》(*The Rouge of the North*)，再

³ 張子靜，《我的姐姐張愛玲》(台北：時報，1996年)，頁241~261。

⁴ 傅雷(筆名迅雨)，〈論張愛玲小說〉，收於唐文標編，《張愛玲研究》(台北：聯經，1983年)，頁124。

⁵ 夏志清，《中國現代小說史》(台北：傳記文學，1991年)，頁406。

譯成中文《怨女》，又據中文版譯回英文，於一九六七年出版，現通行的英譯本乃一九九八年由加州大學出版社重新印行，中文版《怨女》則曾於一九六六年在《星島日報》和《皇冠》連載，後完成改正版由皇冠出版，在〈金鎖記〉發表後的二十年來，相同題材至少重寫了四次，⁶可謂張作中文本衍異過程最繁雜的。

多種版本之間的細微差異，有待研究者考證比對，在此欲探討的是，為何張愛玲要幾番改寫這個故事？論者或認為是在異鄉透過書寫緬懷上海，或認為將故事背景由上海遷移到北方，透過七巧適應的歷程寄寓作者自身移居心情，⁷都可能切中了張愛玲中年在美的創作心境。從現實考量，當張愛玲亟欲打入英文市場，她優先選擇改寫的，自然是最受讚譽的代表作，儘管當年以〈自己的文章〉回應傅雷褒〈金鎖記〉貶〈連環套〉之說時，並不以〈金〉沾沾自喜，也不承認〈連〉是失手之作，且指出七巧是作品中唯一徹底的人物，即暗指並不符合其創作觀，但重視文壇評價的張愛玲，是會留在心裡反芻並思索創作路向的。一九七一年在美受訪時認為作家「如果一味模仿自己早期成熟時期的作品，是件很悲哀的事」，⁸足見張愛玲並不以為《怨女》是模仿和重複，她在創作巔峰期即認為：「像戀愛結婚，生老病死，這一類普通的現象，都可從無數各不相同的觀點來寫，一輩子也寫不完。」⁹雖然是相似的題材，套用她的話，應是「從故事本身發現了新的啟示」¹⁰，隨歲月的增長，不僅作者本身觀察角度已大不相同，應也在幾番轉譯過程中，考量到彼時中、英文讀者對中國傳統舊習的接受心理，展現的文學風貌自然迥異。

⁶ 高全之《〈怨女〉的藝術距離及其調適》中對〈金鎖記〉到《怨女》的改寫版本有較詳細的解說，《〈怨女〉的藝術距離及其調適》，《張愛玲學：批評·考證·鉤沉》（台北：一方，2003年），頁294~296。

⁷ 王德威，〈此恨綿綿無絕期——從〈金鎖記〉到《怨女》〉，《如何現代？怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田，1998年），頁363~382；高全之，同前註，頁294~315。

⁸ 殷允芃，〈訪張愛玲女士〉，收於蔡鳳儀編，《華麗與蒼涼》（台北：皇冠，1996年），頁159。

⁹ 張愛玲，〈為什麼〉，《流言》（台北：皇冠，1991年），頁134。

¹⁰ 張愛玲，〈自己的文章〉，同前註，頁21。

相對於〈金鎖記〉的情節緊湊，從兩三萬字延展到十二萬字的《怨女》顯得悠長舒緩，不以日月意象營造詭異陰森的氛圍，改以平淡自然的筆調描摹市井況味，風格從濃麗緊緻趨向疏淡自然。曹七巧的瘋狂極端、決絕徹底，到了銀娣身上趨於平易近人，陰鷲失衡的瘋母成了小奸小壞的婦人，沒有女兒長安作為報復對象，也減弱了對媳婦的狠毒手段，極端徹底的曹七巧與不徹底的銀娣，是從恨到怨，小說刻畫的人生面向從飛揚落入安穩，從鬥爭趨於和諧，亦從悲壯到蒼涼，參差對照的啟發性，總大過強烈對比的刺激性，《怨女》無疑更接近張愛玲自身的文學主張。¹¹

〈金鎖記〉離作家自身文學標準最遠，卻最受讚譽，《怨女》既未打入西方市場，也未如〈金鎖記〉般獲華文評論者好評，論者幾乎一面倒地褒〈金〉貶《怨》。¹²〈金鎖記〉極端病態的人物形象在讀者心中烙下鮮明印象，驚悚的題材更開了中文小說的先河，對人性剖析犀利，藝術技巧炫目照人，卻並非沒有盲區弱點，多處對話與人物互動帶點虛矯性，顯得不夠真實。對天才早慧型的創作者而言，有時歲月見識反成為羈絆，《怨女》中如利刃的筆力已見鈍遲，讓人驚歎的光芒銳減，整體也失之於瑣碎鬆散，儘管如此，作者對人世的觀察更見成熟，做了一些細緻的補綴，包括對銀娣容貌和性情的美化，強調選擇婚姻對象的心路歷程，更加添了和小叔之間的情慾關係，將故事更加合理化，以增加對讀者的吸引力和同情心。從〈金鎖記〉到《怨女》，是人生更高層次的展演，少了誇張的戲劇性，多了人生如夢的戲劇感¹³，作者的敘事方式乃至於主角的

¹¹ 關於〈金鎖記〉和《怨女》兩篇小說的比較，除王德威和高全之論述（同註7），尚可參考胡光瑛，〈從《金鎖記》到《怨女》——張愛玲創作道路論〉，《職大學刊》（1997年第3期），頁1~5；林美秀，〈張愛玲《怨女》的改寫意義〉，《高雄科學技術學院學報》第28期（1998年12月），頁559~578；姜宏偉，〈《金鎖記》、《怨女》比較談〉，《江淮論壇》（2004年第2期），頁143~146。

¹² 「褒〈金〉貶《怨》」為高全之用語，同註7，頁296。

¹³ 《怨女》通篇展現人生如戲的況味，小說一開始銀娣縫製鞋子，花樣是「錯到底」，「像一齣苦戲」（台北：皇冠，1991年，頁14），應允婚事之後，銀娣明瞭「她以後一生一世都在台上過，腳底下都是電燈，一舉一動都有音樂伴奏。」（頁22）闔家出遊時「她覺得他們是一個戲班子……她也在演戲，演得很高興，扮做一個為人尊敬愛護的人。」（頁77~78）中年之後見「唱花旦的那身打扮也就是她從前自己穿的襖袴，頭上的亮片子在額前披下來

應世態度，都以抽離的態度俯瞰塵世，更近於張愛玲推崇的文學聖經《紅樓夢》的境界。

〈金鎖記〉的故事始終未完成，始終是進行式，從張愛玲手中又傳到了張派作家筆下。曹七巧化身為蘇偉貞〈長亭〉的袁老太太、葉兆言〈半邊營〉的華太太、須蘭〈紅檀板〉的陳老太太，長期情慾不滿，在陰暗家族內鬥爭，這些怨女熬成瘋母後，都有著相似的嘴臉，以暴虐統治及報復反撲抒發大半生的壓抑和怨懟，¹⁴在這些作家筆下，七巧的恨毒被發揚光大，而銀娣的凡俗則隱而不顯。

呈現在電影和舞台上則是另番面貌，最早欲著手改編〈金鎖記〉的正是張愛玲本人，一九四七、四八年間文華電影公司籌拍，計畫由桑弧執導，後因時局變化未成。要到三十餘年之後，香港舞台劇導演林奕華，在《兩女性》（一九八三年）中以實驗性手法，融會〈金鎖記〉和《怨女》兩篇小說，由於這齣舞台劇與晚近劉亮延《曹七巧》可相對照，將於後文探討。

第二幕 中影《怨女》：中國背景的淡隱

八〇年代後期大陸導演胡楊（1935～）編導的電視短劇《昨夜的月亮》（一九八六年），和台灣導演但漢章（1949～1990）編導的《怨女》（一九八八年），分別成為回歸中國的預言和移植來台的隱喻。兩小時長的電視劇《昨夜的月

作人字式，就像她年輕的時候戴的頭面。臉上胭脂通紅的，直搽到眼皮上，簡直就是她自己在夢中出現。」（頁169）晚年回顧前陳舊事，「她引以自慰的一切突然都沒有了，根本沒有這些事，她這輩子還沒經過什麼事。」（頁197）甚至連情慾澎湃時，都隔著距離窺探彼此和省視自己，和三爺在家中趁隙調情：「單獨相處的一剎那去得太快，太難得了，越危險，越使人陶醉。他也醉了，她可以覺得。」（頁5）廟裡偷情時，「兩人同時想起『玉堂春』，『神案底下敘恩情』。」（頁87）分家後三爺前來調情，情慾一觸即發之際：「他們頭上有個玻璃罩子扣下來，比房間小，罩住裡面搶蝦似的掙扎。有人在那裡看——也許連他也在看。」（頁139）

¹⁴ 莊宜文，《張愛玲的文學投影——臺、港、滬三地張派小說研究》（東吳大學中文所博士論文，2001年），頁318～319。

亮》，情節大體忠於原著，敘事採倒敘方式，透過年老七巧的回憶鋪陳大半生的起落，暗沉色調營造的氛圍中流淌壓抑的情慾，不僅強化叔嫂間肢體調情的大膽程度，還多次添入七巧自撫身軀的鏡頭以表現對情慾的渴求，更趨近於《怨女》銀娣對身體的自覺，也呼應了八〇年代大陸文學改編影視盛行的懷舊情慾題材。彼時張愛玲才剛剛回歸大陸文學史，¹⁵ 電視劇片頭映出「原著張愛玲」的斗大字卡，顯現大眾傳播媒體往往比學術研究殿堂更敏銳嗅聞出時代文化的風向。

同樣採取忠於原著改編方式的是台灣但漢章電影《怨女》，但導對文學改編情有獨鍾，曾與白先勇洽談合作《玉卿嫂》不成，後編導李昂原著《暗夜》，小說題材皆在探討女性的情愛困境和生存處境。但導曾在主編《人間副刊》的高信疆邀請下，共訪張愛玲不遇，買了《怨女》版權之後，才發現此作改寫自〈金鎖記〉，後者似還更勝一籌，¹⁶ 改編劇本不僅參酌〈金鎖記〉，英文片名即用當時少有人知其典故的「Rouge of the North」，將原作者其他次文本具體而微地熔於一爐。

電影嫁接上部分〈金鎖記〉的元素，小說中銀娣的媳婦有姓無名，電影照取無為馮家之姓，又挪用〈金鎖記〉的芝壽為名，過門當天譏嘲媳婦唇厚，旁人道：「說是嘴唇厚的人天性厚哇！」銀娣回道：「天性厚，並不是什麼好話。當著姑娘們，我也不便多說——但願咱們熹哥兒的命不要送在她手裡！」即出自原著七巧之口，不過將白哥兒換成熹哥兒。電影大抵忠於原著，為因應片長刪除細節保留主軸，並在窺探床第和媳婦慘死的情節上加油添醋，以強化戲劇張力。片中最醒目的表現手法是，銀娣偷情不成心虛自縊，即刻剪接老太太遺照的特寫，轉入分家場景，令觀者驚詫發覺多年時光已逝，電影語言比原著的

¹⁵ 八〇年代首度將張愛玲寫入文學史的是錢理群、溫儒敏、吳福輝《中國現代文學三十年》，初稿發表於1984年《陝西教育》雜誌，張愛玲在大陸的接受歷程詳見溫儒敏〈近二十年來張愛玲在大陸的「接受史」〉，劉紹銘、梁秉鈞、許子東編《再讀張愛玲》（香港：牛津大學，2002年），頁19~29。

¹⁶ 詳情可見但漢章，〈鏡花水月的營造——《怨女》搬上螢幕的一些記述〉，《皇冠》第190期（1987年2月），頁351~353。

解說更乾淨俐落。片末植入小說中段哥嫂來訪以交代親友下落，再接上原著中斜倚床榻追憶過往作為結束。

影片平鋪直敘，風格寫實，角色心理流於浮面，缺乏意象和電影獨特語彙，雖挑不出太大毛病，卻也無甚精采可言，和稍早香港導演許鞍華《傾城之戀》（一九八四年）有異曲同工之妙，電影上映後影評屈指可數，多年來也未有專論分析，若將該片還原到當時台灣電影環境來看，其實頗具特殊意義。《怨女》出現在台灣新電影巔峰（一九八二～一九八六年）後兩年，文學改編在新電影中極具份量，其中不少題材圍繞在女性艱辛的處境，如：白先勇《玉卿嫂》和《孤戀花》、廖輝英《不歸路》和《油麻菜籽》、李昂《殺夫》和《暗夜》，及蕭颯《霞飛之家》改編的《我這樣過了一生》。¹⁷相對於這些集體壓抑受苦的女性形象，老一輩的銀娣倒顯得分外潑辣，顯現前輩大師強烈的女性意識；再看其他原著作者多在台灣創作，唯有張愛玲是「移植」來的前輩作家，和當時台灣文學界迷張、習張的現象聲息相通。原著裡人生如戲的感嘆，被新電影的寫實風蓋過，中國風情更在新電影本土浪潮下隱而不顯，那些細細可考的時地背景，到了電影幾乎線索全無，新聞局在一九八七年開放赴大陸取景，而此片明顯是在台灣拍攝的，在八〇年代台灣電影中具代表性的《怨女》¹⁸，成為張愛玲「移植」來台的另一重隱喻。

¹⁷ 台灣新電影中文學改編的女性處境，參見焦雄屏〈由虛幻到寫實〉，收於焦雄屏編著，《台灣新電影》（台北：時報，1990年），頁367～368；齊隆壬，〈從受苦到控訴〉，收於前書，頁359～362，惜兩文未見對《怨女》一片的探討。

¹⁸ 九〇年美國波士頓美術博物館慶祝建館一百周年，舉辦「八〇年代台灣電影回顧展」。入選七部國片，除但漢章《怨女》之外，侯孝賢《童年往事》、王童《稻草人》、陳坤厚《小畢的故事》、曾壯祥《殺夫》、楊立國《魯冰花》和余為彥《童黨萬歲》，都以台灣本土為背景。

第三幕 大陸連續劇：類瓊瑤通俗劇的質變

相對於電視劇《昨夜的月亮》忠於原著，大陸連續劇《金鎖記》(二〇〇二年)做出天翻地覆的改寫。製片人馬建安坦承選擇張愛玲是為了商業考量，也可從此看出十餘年來張愛玲在大陸已成極具誘惑的消費符碼。為了將三萬字的中篇小說擴充到二十二集，編劇方園費時五年，寫出十八萬字的劇本，交到首度執導連續劇的北京電影學院攝影系教授穆德遠(1956~)手上，被刪掉近半重寫，才形成最後的劇本。編導認為若準確表現原著的恨怨和殘酷，受眾心理勢必無法接受，因此將原著的蒼涼感連根拔起，用通俗化來沖淡壓抑陰鬱，並「注入大量美好的東西」¹⁹，改編為奇情通俗劇。劇中麻油店女兒曹七巧和姜家少爺季澤一見鍾情，為與之相守嫁給身殘的仲澤，季澤因失意而浪蕩，七巧夜赴妓院相勸發生關係生下長白，一逕袒護七巧的丈夫和婆婆死後，大伯從中作梗讓有情人產生誤會，使七巧心理不平衡，破壞媳婦芝壽和女兒長安的婚戀幸福，最後七巧懺悔一生作為，與季澤真情告白後安然辭世。

張愛玲「以庸俗反當代」，²⁰連續劇則是徹底庸俗化，取張愛玲作品和角色之名，代換成瓊瑤劇般的情節內涵，又加添大陸連續劇近年來流行的舊上海氛圍和大家族故事²¹。和原著最有關連的，不過是小說描寫分家後季澤前來誘引，

¹⁹ 相關報導見於丁冠景、劉蘇、黎恩，〈3萬字原作拉至22集，《金鎖記》褻瀆名著〉，《南方日報》(2004年3月23日)，<http://culture.qianlong.com/6931/2004/03/23/60@1956462.htm>。《金鎖記》導演穆德遠看過所有張愛玲作品，導演胡雪揚拍攝電視劇《半生緣》(2003年)時，也曾將張愛玲的小說通讀一遍，後覺全無必要，並表示「電視劇是廉價的眼淚催發器，觀眾就是要看一個引人入勝的情節」，不需要深刻的思想和意義，坦言為迎合觀眾，「名著改編成電視劇都通俗化了」，電視劇《半生緣》也與瓊瑤連續劇神貌近似。金力維，〈《金鎖記》去其思想留其通俗，張愛玲疑似瓊瑤？〉，《北京晚報》(2004年4月1日)，http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/ent/2004-04/01/content_1395384.htm。

²⁰ 蔡美麗，〈以庸俗反當代：張愛玲雜想〉，《當代》第十四期(1987年6月1日)，頁105~112。

²¹ 近年大陸改編自文學名著的電視劇，常為收視率不畏抨擊作出徹底顛覆，電視劇常走向類型化，一旦某種情節獲致成功，便成為複製的標準商品。《金鎖記》即帶有連續劇《橘

七巧想著：「當初她為什麼嫁到姜家來？為了錢嗎？不是的，為了要遇見季澤，為了命中注定她要和季澤相愛。」²²連續劇將七巧心中的一時迷亂敷衍成篇。張愛玲深入剖析人性黑暗面，從不讓主角和讀者沉醉於美好想望，而通俗言情劇為滿足受眾內心渴望，提供浪漫熱烈引人沉醉的玫瑰釀，以甜膩愛情取代對苦澀人性的深掘，相較於原著將日常生活陰暗化，通俗劇將日常生活理想化，有著本質上的衝突，主題內涵與表現方式也有含蓄深刻和誇張浮顯之別。

若以O'Donnell將電視劇敘事分為三大面向：微敘事 (micronarrative)、共敘事 (metanarrative)、大敘事 (macronarrative)，以涵括人物關係發展、故事線背後的主題、反映的社會階層和價值²³來看，原著和連續劇是全然不同的故事類型。劇中角色性格迥異於原著，其貌不揚、潑辣精明的曹七巧，生來貌美端莊、善良單純，負心浪蕩的三爺成了落魄癡情郎，這段不倫之情受到寬宏大量的仲澤和蘭仙默默包容，而將阻礙戀情的責任，全推給在原著中未見其人其聲的大少爺伯澤。讓惹人憐惜的女主角和深情款款的男主角，博取觀眾同情，並以理想浪漫的愛情滿足觀眾想像，但造成七巧性格扭曲的原因頓顯薄弱。劇中兩性關係也呈現顛倒之勢，張愛玲常將男性角色萎弱化，或失勢失權或破落懦弱，突顯女性強韌的生命力，而連續劇中的男性卻多深情專一，帶給女性希望力量，讓女性依附在父權羽翼下，七巧有慈眉善目的婆婆和一往情深的丈夫撐腰，分家時面對伯澤質疑長白出身意欲侵吞財產，拿出丈夫臨終前交代的遺書闖關成功。新一代的男兒亦有情有義，長白對娟兒（小說絹兒）一見鍾情且始終專情，童世舫並不因長安吸鴉片遠離，反而帶領她遠離黑暗。張愛玲原以沒落家族隱喻時代衰落，改編劇最後卻安排七巧死後闔家圍爐迎接新年，呈現時代新氣象，將原著的蒼涼壓抑轉化為光明希望。

子紅了》(2001年)的影子：女主角的母親都在逝世前要女兒抓住幸福；女主角婚前即和小叔一見鍾情，其後亂倫；且都強調反封建思想，對比新舊時代並將現代化都市情調入鏡。

²² 張愛玲，〈金鎖記〉，《傾城之戀》（台北：皇冠，1991年），頁161。

²³ H. O'Donnell, *Good Times, Bad Times—Soap Opera and Society in Western Europe* (London: Leicester University Press, 1999)。轉引自蔡琰，《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》（台北：三民，2000年），頁21~22。

當人物心理從醜化到美化，家族成員從明爭暗鬥到包容忍讓，故事主題也從金錢造成人性異化轉為錯失情愛的無奈，「金鎖記」實為「情鎖記」。連續劇不僅將原著情節人物改寫，更讓精神內涵質變，七巧暮年纏綿病榻，恍惚間見死去的芝壽和娟兒現身而心生畏懼，其他角色善有善報、惡有惡報，大有勸惡為善的教化意味。劇中突顯時代社會背景，帶出民國建立、軍閥割據、日本侵華等歷史事件，並和近年大陸連續劇走向相符，讓現代西化的上海情調，為萎靡陳腐的家族氛圍增添「亮色」，如已訂親的小姑雲澤不畏流言和其他男子約會，芝壽甚至上過女子教會學校可通英文，除顯示時代進步性，並強化反封建色彩，讓個性強毅的芝壽放火燒房子，成為封建社會浴火焚身的女烈士，長安則成了具反思性格的新女性，最後絕地反撲為愛私奔，終獲七巧認可。連續劇欲以現代觀點詮釋反思過往，但在鴛鴦蝴蝶派的奇情故事中，刻意注入現代化思想，不免失之浮面且流於投機。

當經典名著成為大眾文化的消費對象時，不免被文藝評論者視為冒犯和褻瀆，面對排山倒海的批評爭議，製片人馬建安坦言張愛玲與電視劇的關係是永恆的矛盾²⁴，也正是連續劇的出現，讓我們更清楚見出張愛玲與鴛鴦蝴蝶派、瓊瑤等通俗言情敘事的差異所在。

第四幕 王安憶話劇：往左翼路向偏離

最具文學對照性的改編劇，無疑是被封為海派文學傳人、張派作家的王安憶(1954~)，她首次跨行寫劇本，與首次越界執導話劇的影視導演黃蜀芹(1939~)合作，啟用電影明星吳冕和京劇演員關棟天演出，這群非專業話劇卻名聲

²⁴ 馬建安說：「當初選張愛玲首先是因為『她』可以賺錢，對電視台有吸引力。但真拍了卻感覺矛盾重重——小說重心理感受，電視劇要故事，這是一對永遠無法解決的矛盾。所以，現在拍完後的結論是——最好不拍。」儘管如此，該劇的廣告盈收不凡。邱儷華、徐穎、張侃蘊，〈癡戀她，華麗的消費主義〉，《新聞晨報》(2005年9月5日)，http://202.101.38.42/old_jfdaily_com:80/gb/node2/node17/node33/node67172/node67182/userobject1ai1052339.html.big5。

響亮的編導演，演出備受矚目，於二〇〇四年秋季在上海演出，同月《上海文學》刊出金鎖記劇本，距原著小說出版整六十年。

前一年王安憶《長恨歌》才登上舞台，作家不親自改編自己的代表作，因認為自己寫作的特點是「比較含蓄」，寫劇本必得到別人的東西裡借一個「戲劇的核」從此發展，她選中了被勾連入系譜的前輩作家經典代表作，王安憶以為「《金鎖記》是張愛玲小說中最重要和最好的一部。張愛玲是一個極度個人化的作家，這部小說却是有著強烈的社會批判性。」²⁵並認為小說成功之因是「虛無與務實，互相關照」，七巧的積極爭取終究惘然，但小說的世俗性卻為蒼茫的人生做出具體生動的註腳，由此造就她最好的小說。²⁶王安憶認為：「張愛玲小說中我以為最有勁道的東西就是世俗——人間烟火氣，這使得她的小說從晦暗中明朗起來。我以為世俗性其實也是人性，不是知識分子的人性，是大眾的人性。」²⁷若以此標準來看，其實《怨女》以瑣碎細節營造出的世俗性更顯著，且也更人性化，然而王安憶選擇〈金鎖記〉改編，顯然是因為有著較強的社會批判性。

但王安憶顯然不滿足於〈金鎖記〉的批判性和世俗性，她對張愛玲作品素來見解犀利，曾多次指出前輩大師不足之處，「不滿足是她的不徹底。她許是怕傷身，總是到好就收，不到大悲大慟之絕境。所以她筆下的只是傷感劇，而非悲劇。」對於張愛玲筆下最徹底的人物——曹七巧，王安憶還要讓她毀滅的更徹底：「我比較喜歡那樣一種女性，一直往前走，不回頭的，不妥協，但每個人，每個人物都有他的侷限性，一直往前走，也可能最終把她自己都要撕碎了，就

²⁵ 王安憶對原著人物的理解別有洞見，認為姜家人皆性情淡漠，唯七巧和季澤有蓬勃的生氣與活力，但只能盲目地在黑暗中蠢動，季澤有身為男性的社會優勢，「可以在開放的外部中宣泄他的生命力」，七巧「却是處於弱勢的女性，只能被囚于家庭的四壁之中，於是，她的掙扎不僅傷了自己，也傷了至親的人」，並「於不自覺中指向陳腐的世界以及女性的處境。」（丁盛，〈王安憶詳解話劇《金鎖記》：吸引我的是世俗〉，《新浪娛樂網》（2004年10月10日），<http://china.sina.com.tw/ent/h/2004-10-10/1532527776.html>。

²⁶ 王安憶，〈世俗的張愛玲〉，收於劉紹銘、梁秉鈞、許子東編，《再讀張愛玲》（香港：牛津，2002年），頁273。

²⁷ 丁盛，〈王安憶詳解話劇《金鎖記》：吸引我的是世俗〉，同註25。

像飛蛾撲火一樣。」²⁸ 改編劇本不僅強化了原著的批判性和世俗性，更因改編者「喜歡宏大的東西、悲愴的東西」，²⁹ 成了強烈對照的悲劇。

王安憶將原著情節加以裁剪延伸，也添入部分《怨女》引發的聯想。《怨女》裡闔家到寺廟進香的情節，在劇本中擷枝延伸為當日七巧坐月子留守在家，撞見返家行竊傳家寶的季澤，兩人乘機踰矩，分家時季澤栽贓七巧，後又為錢財前來撩撥，造成她怨忿難伸。相對於《怨女》中銀娣只有一子，改編話劇捨棄兒媳，集中處理七巧和女兒的關係。王安憶認為在技術上因應舞台時空有限，宜簡化以集中表現人物關係和心理，此外在心理層面上「曹七巧對兒子的那種迫害，蠻陰暗的，有點超出我的接受程度。」³⁰ 小說可以寫得含蓄，但她認為舞臺必須正面化、擴張化，於是選擇強化母女的衝突。

除了王安憶本身對張愛玲文學的反思，自不能忽略導演黃蜀芹的影響，黃導對劇本的評價很高，比對演出版和劇本版異動很少，但她對戲劇的想法和表現方式，卻影響了王安憶的思考方向。黃導提示要將藏著的都推到表面正面陳述，強調人物的糾纏回合，王安憶理解這就是戲劇性。³¹ 及至看了舞臺上的呈現，又發現導演的處理比想像中強烈，³² 出身戲劇世家的影劇導演黃蜀芹，曾執導多齣文學改編名劇，包括電影《畫魂》、連續劇《圍城》、《啼笑姻緣》等，惜對劇場接觸不多，理解不免失之淺薄，王安憶小說原擅長細針密縫的敘事工藝，可惜到了劇場只能廢而不用，選擇往直接強烈的方向呈現，再經黃蜀芹寫實且更強烈的導演手法，成了有如交響樂般「慷慨激昂的演說腔」。³³

²⁸ 劉延頁，〈常態的王安憶非常態的寫作——訪王安憶〉，王安憶《王安憶說》（長沙：湖南文藝，2003年），頁230。

²⁹ 〈王安憶與讀者的對話〉，《文學自由談》，1993，頁117。

³⁰ 王寅，〈王安憶的加減法〉，《南方週末》（2004年10月28日），<http://www.nanfangdaily.com.cn/zm/20041028/wh/whxw/200410280079.asp>。

³¹ 丁盛，〈王安憶詳解話劇《金鎖記》：吸引我的是世俗〉，同註25。

³² 潘妤，〈話劇《金鎖記》看的就是人物〉，《東方早報》（2004年10月9日），<http://61.129.65.8:82/gate/big5/enjoy.eastday.com//eastday/enjoy/xw/whxw/userobject1ai567559.html>。

³³ 張愛玲，〈談音樂〉，《流言》，頁217。王安憶在香港浸會大學「張愛玲逝世十周年紀念國際學術研討會」（2006年9月29~30日）中，對本文有所回應，說明諸多構想未能達成預期效果，如叔嫂分家後再聚，設計兩人間以簾幕相隔纏繞隱射激烈床戲；或欲透過丫

改編話劇採取了「大紅配大綠」的方式，先在漆黑的悲劇底盤調上五顏六色的光彩，將七巧的個性塑造得更俏皮活潑，最後變得更撒潑毒辣，長安則帶點連續劇中追求幸福、勇於反抗的性格，但結局比原著更為難堪淒慘。編導演的細節表現將原著打光磨亮，如：劇中七巧和季澤三度調情，都表現得活潑諧趣、大膽誇張；童世舫有著五四青年的理想，啟蒙了單純的長安，長安主動提出分手一段，也讓輕鬆諧趣取代蒼涼無奈，博得觀眾大笑；甚且七巧還將樓上房子租給學校，陰暗家裡傳來琅琅讀書聲，在最後一幕來臨前，觀眾很可能誤以為改編劇是原著的喜劇版。

實則改編劇的結尾做了大翻盤，王安憶認為原著可簡潔描寫七巧家宴破壞長安好事，「但在舞臺上表現，必須有強有力的條件，所以我就讓全部人物都到場了，……體現這個家庭觀的畸形可怕，藏了多少年的積垢，全都在這一刻爆發出來。」³⁴ 劇末安排長安訂婚當天親戚聚集家中，七巧不僅嚇退童世舫，且當眾揭露和季澤情事，將多年累積的怨氣瘋狂全洩，面對混亂失控的場面，眾人紛紛掩面而逃。劇本中長安唱著「Long Long Ago」目送世舫告別，後向母親步步進逼，被驚懼憤怒的七巧逐出，實際演出時改為世舫落荒而逃，長安淒厲慘叫後傻笑離去，劇本版和演出版，同是不堪的結尾，都獨留孤獨的七巧，成了一齣家庭倫理警世大悲劇。

至此強烈的批判和發狂慘厲的結局，和原著風格已是徹底分道揚鑣，七巧彷彿蛻變為《雷雨》中繁漪。³⁵ 王安憶欣賞〈金鎖記〉的批判性，並將之視作文學價值的要項，然而張愛玲正不欲表現強烈的批判性。〈金鎖記〉可謂張最靠近五四文學話語的一部，但她選擇冷靜的筆調，藏而不露的表現方式，不欣賞

環在陽台曬的衣服款式，體現家道中落和時代變遷。這些作家本人在小說裡擅長經營的象徵，都因受限於經費或表現方式，未能獲得理想呈現。

³⁴ 王寅，〈王安憶的加減法〉，同註 30。

³⁵ 張愛玲〈金鎖記〉本不無有可能受到曹禺〈雷雨〉影響，同樣是舊家庭中女性遭桎梏，因而導致瘋狂嫉妒和毀滅，原著芝壽心中哀嘆：「丈夫不像個丈夫，婆婆也不像個婆婆」（〈金鎖記〉，《傾城之戀》，172），正和繁漪吶喊：「母親不像母親，情婦不像情婦」如出一轍，而改編劇本則有七巧控訴：「這本來就是個瘋人世界，丈夫不像丈夫，小叔子不像小叔子……」（〈金鎖記（劇本）〉，《上海文學》總號 324，2004 年 10 月，頁 111。）

革命的、飛揚的文學，「如大紅大綠的配色，是一種強烈的對照。但它的刺激性還是大於啟發性。」³⁶改編話劇直接激烈的批判，近似雷雨式悲壯徹底的結局，更接近魯迅以降左翼文學傳統，並延續了二、三〇年代以降社會問題寫實劇的脈絡。至如長安對母親聲嘶力竭的控訴；借七巧之口帶出民國建立、日本侵華等時局變動與地主勢力的沒落；乃至於貫穿兩幕八場戲間的串場，安排婢女在樓上陽台的閒聊，除了交代情節，也藉勞動階層的角度感嘆資產階級的頹廢封閉，皆隱含對封建舊勢力的反思，走上與張愛玲迥異的文學路向。

然而王安憶對張愛玲作品確是知之甚熟且取之合宜的，在部分輕鬆的段落，依稀可見原作者其他文本的影子，如留洋的童世舫仍偏愛喝茶，正如〈紅玫瑰與白玫瑰〉中背景相似的佟振保，藉以指涉內在的傳統保守；或約會時長安說：「童先生，原以為你老實，想不到也很壞，不過你壞得也老實。」童世舫問：「什麼叫壞得老實，不是很矛盾。」長安道：「我不懂什麼矛盾不矛盾，我只覺得童先生說了一句壞壞的老實話。」³⁷也好似〈傾城之戀〉裡白流蘇對范柳原說：「你要我在旁人面前做一個好女人，在你面前做一個壞女人。」柳原想了一想道：「不懂。」流蘇又解釋道：「你要我對別人壞，獨獨對你好。」³⁸巧妙表現戀愛男女間似是而非、矛盾曲折的心思，此段雖非主戲，但輕鬆幽默的氣氛，卻為沈重的話劇調節出可供觀眾喘息的空間，允為最自然而成功的一幕。

面對被勾連文學淵源的前輩大師，王安憶以強烈的個人主張轉化影響的焦慮，她熟習前輩文學遺產並擅加反思，加之本身對話劇形式風格的理解，遂將所認為張愛玲不足之處，嫁接上迥異路線的文藝傳統，以雙向的調節偏離單向的嫡傳，將原著的批判性發揚光大，一反平日較顯婉曲的小說風格，直趨左翼文藝路線。王安憶對改編劇顯得信心滿滿：「我的版本中批判性是強於張愛玲原著的，儘管這部作品相比張愛玲其他作品是批判性最強的，但我覺得我更強。」復又加添明亮的色彩：「我這個戲比張愛玲的原作更好，不那麼絕望。我的曹七巧身上還有亮色，甚至還很可愛。到了女兒長安身上，陰暗的色彩就更加沖淡，

³⁶ 張愛玲，〈自己的文章〉，《流言》，頁18。

³⁷ 王安憶，〈金鎖記（劇本）〉，《上海文學》（2005年10月），頁107。

³⁸ 張愛玲，〈傾城之戀〉，《傾城之戀》，頁206。

因為人生還是有愛的，有希望的。」³⁹ 加強批判性和添加亮色是王安憶對張愛玲作品所做的調整和修正，但弔詭的是，劇作前半部固然突顯了希望和愛，最後卻被人性更大的黑暗吞噬，反而更見悲觀絕望，並且從鋪陳的「世俗性」到強烈的「批判性」，人物性情和情節缺乏適度鋪陳，而顯得轉折突兀，最後直接露骨的吶喊，帶來驚駭而少有回味。

在早先的小說創作中，王安憶對張愛玲文學的反思與實踐的弔詭性已然顯現，她認為張愛玲文學過於虛無蒼茫，因此欣賞蘇青的入世實際，更推崇魯迅的勇敢紮實，⁴⁰ 儘管她認為自己較為中庸，不若張在虛無與細節的兩極，但在王安憶頗具張腔的小說裡，卻將虛無和瑣碎更推向極端，〈香港的情與愛〉（一九九三年）中的男主角欲在虛無的城市中抓住真實的情感，終究導向可預知的失落結局，集大成之作《長恨歌》（一九九六年）細密瑣碎地鋪排真實可感的世俗生活，然一生努力待人處世的女主角，最後卻遭謀財害命，繁華落盡終成空，回過頭來看，人生不過是齣預先寫好的劇本，反而更顯虛無。⁴¹ 王安憶文學理念和實踐的歧出背反，正和早期的張愛玲相似，張欲描寫人生的素樸偏顯得過於華麗，而王欲走得紮實最終卻仍顯得虛無。與原著路向迥異的《金鎖記》，則成了王安憶和前輩大師最直接交集，最明顯的歧出和背反。

第五幕 台港實驗劇：現代符號的挪用

上海話劇《金鎖記》以傳統寫實表現手法呈現，翌年台灣新世代詩人兼舞台劇導演劉亮延（1979～）的《曹七巧》（二〇〇五年）則充滿現代前衛精神，此劇和香港導演林奕華《兩女性》（一九八三年），皆脫離了傳統改編的束縛，捨棄原著文本的敘事脈絡，僅抽取部分意念將之鋪排拼貼，發展出新文本。

³⁹ 孫麗萍，〈話劇《金鎖記》注釋上海女性 女性創作成為熱門〉，《新華網》（2004年10月19日），<http://www.people.com.cn/BIG5/wenhua/1087/39433/39436/2930899.html>。

⁴⁰ 王安憶，〈尋找蘇青〉，周介人、陳保平主編《幾度風雨海上花》（上海：三聯，1996年），頁140～144；〈世俗的張愛玲〉，頁273。

⁴¹ 莊宜文，〈張愛玲的文學投影——臺、港、滬三地張派小說研究〉，頁258～272。

林奕華是最早改編張愛玲小說且產量最豐的舞台劇編導，⁴²林奕華的張愛玲情結深濃，嫻熟其各種文本⁴³，他對改編的看法是，可從原著加以聯想、重新組織，產生間接甚至無關的東西，以此放下原著和改編的從屬包袱，⁴⁴更貼切的說，張愛玲是他得以借題發揮的靈感泉源，改編捨棄直線敘事，多採片段拼貼，充滿個人的意念辯證，極富實驗性的劇場形式，在八〇年代香港劇場界常引起爭議。

〈兩女性〉將原著文本〈金鎖記〉和《怨女》部分意象拼貼，若不加說明，幾乎看不出與張愛玲作品的關聯，劇中無具體情節、極少對話，演員重複旋繞自轉的制式化的動作，象徵日常儀式的循環僵化與窒悶感，舞台陳設以黑白色調為主，吊掛的紅布如白綾，幽冥燈光更增添陰沉詭異的氛圍，床、墓碑是主要道具，呈現婚姻如墳場的意象。兩位女子坐在妝檯前，相互對視，如鏡對照，舞台後方站立黑衣女子，有如原作者的俯視，或命運之神的冷眼旁觀。全劇意念朦朧，讓觀眾如墜五里霧中，回顧此作導演也坦言過於生硬，⁴⁵距離二十年後頗受好評的多媒體音樂劇《半生緣》，此劇仍顯青澀，但在八〇年代即為文學改編開啟了實驗形式，頗具開創意義。

《兩女性》以靜默表達無聲的抗議，二十年後有《曹七巧》以聒絮反思女性處境。編導劉亮延對張愛玲的敬意同林奕華相仿：「張愛玲文學對我的刺激與教育不能用改編來描述」，改編態度也近似：「對於張愛玲文學，我無改編之意圖，但我有挪用的目的」，「似乎世界上只有重寫，而沒有改編這一回事。」⁴⁶

⁴² 林奕華相關劇作包括：《心經》(1982)、《列女傳》(1984)、《華麗緣——一個行頭考究的愛情故事》(1986)、《斷章記》(1995)、《張愛玲，請留言》(2001)、《半生緣》(2003)等，並以《紅玫瑰與白玫瑰》(1994)電影劇本獲金馬獎最佳改編編劇。

⁴³ 電影《紅玫瑰與白玫瑰》穿插張愛玲不同文類文本：將散文〈有女同車〉的內容轉換、替代原著嬌蕊巧遇艾許太太一段；振保與煙鵬約會時看的電影正是《太太萬歲》，婚後家中女傭「阿小」取名自〈桂花蒸 阿小悲秋〉，都可見出編劇對張愛玲作品知之甚詳。

⁴⁴ 〈意念來自張愛玲原著「末世華麗緣」演出〉，《星晚週刊》(1886年9月6日)。

⁴⁵ 林奕華受訪時自白，見於伍淑賢〈新釋《華麗緣》——訪林奕華〉，本文根據非常林奕華劇場提供的錄影光碟分析。

⁴⁶ 摘自導演劉亮延致筆者的信件，2006年6月10日。本文探討劉亮延《曹七巧》和國光劇團《金鎖記》部份，改寫自拙作〈張愛玲的舞台再生緣〉，《文訊》總號249(2005年7

他對既往改編張愛玲文學的劇作感到厭倦且不認同，因很多改編的重點都是重返現場，主題聚焦於男女愛戀，他欲尋找的是一種「語境」，而原作曹七巧的「抱怨」正可放大觀察——透過絮絮叨叨可以不停止，達到「永無止境的時間狀態」，於是欲以貫穿整齣戲的抱怨，彰顯女性強大的存有狀態。⁴⁷曹七巧的病態性格恰可作為當代社會的精神信仰，從中發現「在孤獨與生存意志薄弱的處境中『自足』與『平衡』的密招」。⁴⁸將曹七巧塑造成一個符碼、一種典型，移置入非古非今的情境，以經典文學映照當代社會通俗文化中各種花痴現象。

《曹七巧》是台灣首齣改編張愛玲文學的舞台劇，比香港、大陸晚了許多年，以式微的台灣小劇場實驗反思精神，面對如洪潮巨浪的張愛玲風潮，並提出對現代社會文化現象的省思。此劇結集了一群二十幾歲的工作人員，多為英美文學系和傳統戲劇科班出身，拋開包袱戲耍中西文化符碼，展現小劇場顛覆創新的精神。在自我定位為「中式音樂劇」裡，幾乎全是曹七巧的自唱自嘆，京白、韻白和唱腔交插，新編西皮、二黃、黃梅調和原創曲輪番上場，搭配無厘頭的唱詞，如：「綠油油早春風釀蜜，無奈我命戚戚，老來看花流鼻涕，正道是人樣落湯雞，怎說地鳥啼嬌不耐春情，癢搔酥胸恨春泥。」讓全劇有如一齣音階高亢、反覆迴繞的抒情長曲。女主角身著馬甲、蓬裙、吊帶襪外搭水袖，剝落京戲傳統繁厚的戲服搔首弄姿，表露情慾、直陳身體的渴望，以愛撫鴉片煙筒、頭戴大紅花為情慾表徵，言詞潑辣直接、動作大膽露骨，旁襯兩位著西式服裝、如道具般動作機械化的女僕，全劇沒有男人登場，一如《對照記》書中男性的缺席。劇中不乏頗見創意的表現形式，如當七巧潑辣地要見以為閉不見面實已斷氣的媳婦，女傭們卻搬出巨型紙娃娃，象徵媳婦如傀儡般的地位；劇中保有小劇場和觀眾的互動，當七巧朝觀眾席指點謾罵，觀者有如客串那些偷窺不散的人群。

月)，頁6~7。

⁴⁷ 〈三個創作者的戲劇課——為《曹七巧》對談〉，《台東劇團簡訊》(2005年5月號)，<http://yenboylieu.myweb.hinet.net/ccs/2005/07/panel.html>。

⁴⁸ 劉亮廷，〈曹七巧〉，《野葡萄文學誌》(2005年7月)。

全劇呈現一種弔詭的背離狀態，以近乎鬧劇的方式表現悲劇，以反照舊式女性映現現代花痴，固然頗見創意，可惜過度搬弄的形式卻使主題失散，最終七巧緩步從觀眾席中走向花轎的動人結尾，仍無法收束兩個多小時如浮花浪蕊般橫流四散的流言。不論是後現代主義或超現代主義的表現形式⁴⁹，《曹七巧》和《兩女性》都讓觀眾感到疏離，冗長重複的節奏，也易引發觀眾的疲乏感，然而兩劇的原創性和實驗性，確實提供了文學改編另類思考方向。

第六幕 新編京劇：傳統與現代的實驗

《曹七巧》以搞怪京劇元素妝點實驗劇場，翌年新編京劇《金鎖記》（二〇〇六年）則是國光劇團跨向現代文學改編的開創性嘗試。迥異於《曹七巧》欲「將張愛玲文學改編的迷思歸零」，國光非常自覺鄭重地看待「改編」一事，開場、中場開場、幕落，舞台兩側三度映出張愛玲著旗袍照片，是對原作者的致敬，也讓觀眾再三回眸，審視改編劇作如何轉化原作。

以新編京劇的方式呈現〈金鎖記〉是很妥貼的構思，小說《怨女》本就不時穿插看京戲、胡琴聲的橋段，銀娣更常自覺在戲台上演戲，此劇恰破除了張愛玲所謂傳統戲曲「忠孝節義」的教化意圖⁵⁰、顛覆了「狹小整潔的道德系統」，⁵¹好比張愛玲襲用鴛鴦蝴蝶派小說的形貌，卻賦予現代精神。相對於張愛玲將「傳奇現代化」，新編京劇其實是「京戲話劇化」，在現代戲劇的結構上點綴京劇的元素，張愛玲曾分析當時第一齣成功深入民間的現代話劇，是借重了平劇的穿插，⁵²由此顯現她認為戲劇融會傳統與現代是值得嘗試的方向。新編京劇在台

⁴⁹ 林奕華的作品早在八〇年代即被指出具有「後現代主義」的特質，參見林放〈「進念」作品與後現代主義〉，《大公報》，1986年9月18日。劉亮延認為超現代主義即是「眼睛看著美好單純的現代主義標準，卻踩在資訊時代」，〈三個創作者的戲劇課——為《曹七巧》對談〉，同註47。

⁵⁰ 張愛玲，〈傾城之戀〉，《傾城之戀》，頁196。

⁵¹ 張愛玲，〈洋人看京戲及其他〉，《流言》，頁113。

⁵² 同前註，頁108~109。

二十年來頗具爭議性，喜愛傳統戲曲的觀眾看不習慣，年輕觀眾又偏愛新式劇場，將張愛玲請入劇場卻打破了觀眾層的侷限性，並讓人性陰暗壓倒傳統京劇的道德教化，以女性意識凌駕男性思維。

最初的改編忠於原著，甚至欲以唱詞呈現原著意象，有了情節卻無戲感，藝術總監暨編劇王安祈（1955～）感嘆：「張愛玲以筆運鏡，而一旦改編者被誘上鉤，想用舞台和電影鏡頭來呈現時」，才發覺入了陷阱。導演李小平犀利指出：「所有張愛玲的小說被形象化的時候，沒有一部是成功的。」因而決定放棄小說形式，轉換成劇場語言，不遵循原著的敘事結構，也不被文字意象牽繫。導演將原著中「什麼是真的？什麼是假的？」作為發展劇場中虛實交錯的意念，⁵³ 著重強化七巧依違在現實與理想間，有意識和無意識間的不和諧狀態，再從人物當下心境與情感出發，塑造出新的劇情結構，原著小說的時間感濃厚，新編京劇則以舞台區塊分割空間，強調人物在不同時空下的的心境，藉空間轉換、區塊切割等蒙太奇手法回應原著的意識流技巧，⁵⁴ 呈現自然流動的韻律感。

將張愛玲視為熱鬧擁擠氣氛的傳統京戲，裝置上富麗典雅的現代舞台設計，和編導強調主角淒清孤寂的心理，呈現「華麗與蒼涼」的反差效果，正與張愛玲風格相映合。若京劇唱詞穿插得巧妙，大有抒情之效和點題之妙，如：「我只道玉枕錦被任享用，卻原來滿手金銀用不成。我只道春風能拂千仞雪，到頭來眼前之人不得親。此身早是無所望，只待他一絲殘喘燈滅熄明。此身早是無所有，唯有這黃金枷鎖重沉沉。」即道破情、財俱在眼前卻不得享用，既困窘而悲哀的處境，和王安憶劇本中欲點題的台詞相較顯得內斂許多⁵⁵，可惜整齣

⁵³ 《金鎖記》錄影劇末採訪片段，公共電視製播，2006年8月26日播出。

⁵⁴ 王安祈〈水仙花缸底的黑石子——京劇《金鎖記》劇場設計〉中解說將小說轉換為舞台語言的構思，《聯合文學》第259期（2006年5月），頁259。

⁵⁵ 王安憶〈金鎖記〉劇本中，有兩處點題的對白，在舞台演出時刪略。七巧和季澤私下抱怨時，季澤道：「你又發牢騷。你走啊！」七巧：「走，走的了嗎？叫你們牢牢地鎖著。」季澤：「就算鎖你，也是個黃金鎖。」七巧：「這黃金鎖，是枷在我的脖根上，連金子的邊也啃不著。」季澤：「那也是你自己伸頭往裡套的。」七巧：「就算是我自己伸的頭，如今我就鎖在這個家裡頭了……」（頁93）最後七巧發狂時，將小說文字照搬：「……你們用黃金的鎖銬住我，我就要用這黃金的鎖，劈殺幾個人，沒死的也送半條命……」（頁111）

戲唱白顯得冗贅，節奏鬆緊間有失衡傾向，不似〈金鎖記〉般緊密精鍊，少了張愛玲所欣賞京戲裡「美麗的，精警的斷句」⁵⁶，倒近於小說《怨女》般瑣碎雜沓。

在情節構思的部分，編劇趙雪君融合《怨女》，欲「敷衍出〈金鎖記〉當中所不足的動機和情感」。⁵⁷將原本銀娣戀慕的藥店小劉，作為開場、劇中和終場在主角心中不時出現，提醒她自我選擇無法回頭的憾恨，虛實交錯的手法也傳達出《怨女》人生如夢的況味；七巧主角性格更向引人同情的銀娣靠近，將二爺設定為相貌斯文而性情狂暴，逼使滿腹委屈的七巧從婉媚卑屈到潑辣尖刻，以將七巧的變態心理合理化，剪破丈夫佛珠、三爺被討債逼得上門借錢的情節，及其後折磨媳婦芝壽時道：「她也得熬，熬得過來，往後該她的受享不盡。」源自銀娣口中：「三十年媳婦三十年婆，反正每一個女人都輪得到。」⁵⁸都明顯取自《怨女》，整體而言，新編京劇的基調更向《怨女》偏移。

《怨女》中銀娣戲言「三缺一」找三爺打麻將亦在劇中實現，將出身低微的七巧在妯娌前逞強，背後低聲下氣伸手向丈夫要錢的處境鮮活呈現，麻將桌上手運轉、桌底下腳勾纏，四人以合唱、聯唱、獨唱呈現人物心理狀態和互動關係⁵⁹；〈金鎖記〉原著中，七巧為渲染兒媳床第秘辛特邀親家母打麻將一段，也在劇中呈現，眾人斜坐一排以虛打呈現人物表情和心思，富於幽默感和創意。小說中的一些精緻的意象，也在編導匠心獨具的安排下獲得妥切的轉換，如原著裡七巧對鏡自照間光陰流轉，新編京劇則讓七巧站在象徵式的圓形鏡框後，面向觀眾抒唱心曲；另如長安親手摧花替代了以手擋住陽光；以幽幽藍光取代陰暗

⁵⁶ 〈洋人看京戲及其他〉，《流言》，頁109。

⁵⁷ 趙雪君，〈選擇，鎖住曹七巧的一生——從小說戲台的《金鎖記》〉，《表演藝術》總號167（2006年5月），頁33。

⁵⁸ 《怨女》，頁177。

⁵⁹ 此段表現方式讓人聯想到電影《大紅燈籠高高掛》梅珊和高醫師的外遇，以及劉亮延《曹七巧》以手勢虛打西式紙牌，由兩位女傭替代她口中的牌友，剛好「三缺一」，也反映了女主角的百無聊賴；更早前羅曼菲精緻的舞劇小品《沉香屑》（2003年）中，也安排眾舞者在麻將桌邊輪轉舞動，呈現香港社交圈的繁華複雜；其後李安籌拍中的《色，戒》應也會在麻將桌上細加思量吧。

的月亮；角色走入如黑洞般的後景門框，如一級級走向沒有光的所在；乃至於換場時檢場們細瑣的交談聲，自然地呈現傳統家族裡的窺視和耳語。

然而唱白文詞和心理層面的鋪敘，和原著的精準細緻相較不免相形見绌。一些情緒太直接而少層次，如七巧晚年向始終縈繞心頭的小劉，逐一問親人是否恨她，轉化自原著末尾：「她知道她兒子女兒恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。」⁶⁰王安憶前此也透過對話直譯小說文本：「我曉得，我兒子女兒恨我，我婆家恨我，我娘家恨我，我就是要你們恨，恨毒了我，恨死了我，單是你們的恨就可以毀了我……」⁶¹都顯得太白太露，失去引人回味的空間。將張愛玲名著以影劇語言呈現，本是非常艱鉅的工程，以傳統寫實的手法再現，無法呈現文字豐沛的意象和多義層疊的精神內涵，而實驗性太強的表現方式，又貌似與原著無涉，新編京劇的嘗試，讓傳統與現代交會，華麗與蒼涼並陳，已趨近於張愛玲原著的精神。

尾聲：改寫與改編的不了情

張愛玲改寫真實事件為具時代典型意義的小說，再將〈金鎖記〉幾番改寫成《怨女》，普通人的傳奇，在張愛玲筆下獲得永生，這說不盡的蒼涼故事，又經後代改編者手中繁衍，不同改編者各依時空背景和才學觀點，與對原著的體會詮釋、延伸衍義，加上對前人改編的省思與調整，選擇不同的劇種和形式，同源次文本發展出風格型態各異的超文本。

張愛玲筆下的七巧與銀娣，從「徹底」到「不徹底」，如果作者隨年歲多了「哀矜」之情，後代編導更多「憐恤」之心，多試圖將變態心理合理化。除因改編者對原著主角變態心理自身的接受程度之外，也考量到推展情節的合理性和便利性，更顧及到觀眾的閱聽心理。改編劇多朝向《怨女》的美、善走向，女主

⁶⁰ 張愛玲，〈金鎖記〉，《傾城之戀》，頁 108。

⁶¹ 王安憶，〈金鎖記（劇本）〉，頁 111。

角之美讓觀眾悅目，善則教人同情，如連續劇的七巧原本善良純真，王安憶改編劇則是熱情俏皮，新編京戲更讓二爺性情暴躁令七巧性格扭曲。

改編劇雖延續原著對人性幽暗面和女性處境的關注，但多採取較原著溫和的處理方式。原著的戲劇性則被強化，讓情節高潮起伏以引人入戲，七巧為長安纏足一段，在舞台上有了逼真的呈現，王安憶改編劇和國光新編京劇，都將此段緊接在七巧被三爺欺騙之後，表現對女兒保護和報復交織的複雜內心狀態，原著含蓄留白的手法，以趨近於寫實的方式搬演上舞台，更為震撼懾人。

兩岸三地改編者所處的大環境不同，對原著的擷取態度各異。大陸改編的連續劇和話劇，強化了〈金鎖記〉的批判性：連續劇在鴛鴦蝴蝶派的奇情故事中，注入現代西化精神並強化反封建色彩；至於王安憶改編劇更強化了原著並不外顯的批判性，將人物性格的明亮化、向命運爭取激烈化，最終卻落入更徹底的悲壯結局。台港則偏向《怨女》的抒情性：中影《怨女》誤打誤撞成了目前唯一針對《怨女》改編的劇作，將台灣新電影的寫實風融入原著；國光新編京劇的人物性情和真幻難分的人生況味亦偏向《怨女》；林奕華《兩女性》融會《怨女》和〈金鎖記〉，和劉亮延《曹七巧》各似低沉和高亢的抒情迴旋曲。有趣的是，大陸連續劇和話劇錄影皆在片頭註明「根據張愛玲同名小說〈金鎖記〉改編」，也都採取轉換類型的改動方式，而台灣改編者則向大師頂禮致敬，忠於原著精神的新編京劇，除上演時三度映出張愛玲照片，公共電視錄影片頭更註明「謹以此劇向張愛玲女士致敬」，連借題發揮的《曹七巧》，也在發行的錄影片末打上英文「In memory of Eileen Chang」，顯現兩岸對張愛玲的態度仍有微妙的差異性。此外，兩岸三地改編者多賦予原著更多現代性元素：如電影《怨女》銀娣在家中擺設西餐款待三爺；連續劇裡西裝畢挺的季澤在上海洋房舉行西式婚禮；王安憶話劇中長安與童世舫會晤，是在季澤洋房裡舉辦的西式熱鬧慶生party；《兩女性》和《曹七巧》皆讓中西服裝並陳，以前衛實驗手法與時代現象連結。但港台改編劇都模糊了時空背景，大陸改編則強化具體的時空背景。

小說與影劇不同媒介的轉化詮釋，在這一連串改編劇中精采展演。小說留白引人回味的部分，在影劇中需具象呈現，七巧的婚禮在〈金鎖記〉和《怨女》

中都沒有正面的描寫，著重於鋪排日常婚姻生活，改編劇則擴大渲染成關鍵情節：王安憶改編劇序幕即是三爺背著一身鳳冠霞帔的七巧進洞房，預示了日後的糾葛，最後一幕則是七巧著黑衣辦長安訂婚儀式，將埋藏多年的怨懟爆發；新編京劇中季澤娶媳婦時，著素衣的七巧失魂地幻想與三爺拜堂又回想自己婚禮，以虛實交錯的方式呈現主角心緒，其後長白婚禮新人如傀儡般僵直地拿著綵球繞行七巧斜倚的煙榻，象徵婚姻不由自主遭受宰制的處境；連續劇安排季澤在七巧婚禮上酒醉大鬧洞房，又在與蘭仙的新婚之夜脫口叫出七巧名字；《曹七巧》最終女主角身著馬甲、頭戴銀色鳳冠，回到充滿期待舉步上轎的一刻。

「床」更成為劇中要角，《怨女》原著中銀娣感嘆二爺：「他可是不下床，這可是他的雕花囚籠，他的世界，她到現在才發現了它。」⁶²床是婚姻的囚籠，煙榻則是自囚和囚人的羈籠，電影、電視短劇和連續劇都寫實呈現，舞台劇則為象徵，實驗劇《兩女性》、《曹七巧》分別以床呈現婚姻儀式和情慾難耐，王安憶話劇和新編京戲都將煙榻作為長安裹腳的刑場。原著的留白成了想像的起點。

如同張愛玲多次改寫原著，改編者也不斷改寫劇本。連續劇編劇費時五年的劇本，遭導演刪改大半；王安憶重寫改動三次；新編京劇修了五次始定稿。在重寫的過程中，不斷調整對原著的理解和詮釋，試圖以影劇形式呈現並加添新意，不論是背離或趨近，那些登上舞台銀幕的，以及廢而不用版本，都是對原著的回聲與再創造。

「三十年前的故事還沒完——完不了。」近一百年了，這故事也還沒完。

本文研究的劇本與錄像，由「非常林奕華劇場」黎肇輝先生、王安憶女士、劉亮延先生、王安祈老師（按出場序）等提供，另有香港電台鄭啟明先生、香港中文大學研究生葉嘉詠和曹玉騫同學提供相關資料，特此致謝。

⁶² 張愛玲，《怨女》，頁 60。

附錄一：張愛玲小說與生平改編影劇表（初編）

類型	名稱	導演及編劇		製作單位	映演年份
電影	黛綠年華 (改編自《第一爐香》)	左 几	左 几	港：電懋公司	1957
	傾城之戀	許鞍華	蓬 草	港：邵氏電影公司	1984
	怨女	但漢章	但漢章	台：中央電影公司	1988
	滾滾紅塵	嚴 浩	三 毛	港：嘉禾娛樂公司	1990
	紅玫瑰與白玫瑰	關錦鵬	劉 恆 林奕華	港：嘉禾娛樂公司	1994
	半生緣	許鞍華	陳建忠	港：東方電影公司	1997
	海上花 (張愛玲譯著)	侯孝賢	朱天文	台：侯孝賢電影製作公司	1998
	再生緣	彭浩翔	陶 傑	待查	籌拍中
	色，戒	李 安	王蕙玲	美：焦點影業公司 港：安樂電影公司	籌拍中
	傾城之戀	易智言	王蕙玲	台：中環娛樂集團	籌拍中
舞台劇	傾城之戀	朱端鈞	張愛玲	中：大中劇藝公司	1944
	心經	林奕華		港：進念二十面體劇團	1982
	兩女性	林奕華		港：進念二十面體劇團	1983
	列女傳	榮念曾、何秀萍 林奕華		港：進念二十面體劇團	1984
	華麗緣	林奕華、榮念曾		港：進念二十面體劇團	1986
	傾城之戀	陳冠中	陳尹瑩	港：香港話劇團	1987
	上海往事—紅玫瑰	尹 鑄	曹小磊	中：上海現代人劇社	1994
	斷章記	林奕華、劉澤源 胡恩威、榮念曾		港：進念二十面體劇團	1995
	張愛玲，請留言	林奕華		港：非常林奕華劇場	2001
	新傾城之戀	毛俊輝	陳冠中 毛俊輝 林奕華	港：香港話劇團	2002
	半生緣【多媒體音樂劇】	林奕華、胡恩威		港：非常林奕華劇場	2003
	曹七巧【中式音樂劇】	劉亮延		台：台東劇團	2004
	金鎖記	黃蜀芹	王安憶	中：上海話劇中心青話製作體	2004

	再生緣	彭浩翔	陶傑	港：正在電影劇團	2004
	新傾城之戀 (2006)	毛俊輝	陳冠中 毛俊輝 喻榮軍	港：香港話劇團	2005
滑稽戲	“獨”養因囡 (改編自《琉璃瓦》)	嚴順開	梁人	中：上海滑稽劇團	2003
	太太萬歲	嚴順開		中：上海滑稽劇團	2005
新編京劇	金鎖記	李小平	王安祈 趙雪君	台：國光劇團	2005
歌劇	半生緣	劉烈雄	劉志康	中：上海歌劇院	2004
舞劇	愛玲說	黎海寧		港：城市當代舞團	2001
	沉香屑	羅曼菲		台：台北越界舞團	2003
	傾城之戀	張秀如總監 多位編舞者編舞		台：高雄城市芭蕾舞團	2005
電視劇	半生緣	張之珩		港：麗的電視公司	1976
	昨夜的月亮 (改編自《金鎖記》)	胡楊	胡楊 顧周	中：西安電影製片廠 電視部	1986
	金鎖記	穆德遠	穆德遠 方圓	中：西安長安影視製作公司	2002
	半生緣	胡雪揚	胡玥	中：蘇州慈文影視製作公司等	2003
	她從海上來	丁亞民	王蕙玲	台：公共電視公司	2004
	紅玫瑰與白玫瑰	黃磊		中：待查	籌拍中
	傾城之戀	鄒靜之		中：浙江華策影視	籌拍中
廣播劇	半生緣	沈月	姚秀玲	港：香港電台	1991
	怨女	莎莉	楊麗仙		1992
	赤地之戀	譚嘉莉	姚秀玲		1993
	傾城之戀	容靜雯	曾月娥		1998
	紅玫瑰與白玫瑰	陳七	曾月娥		1998
	臨水照花人	魏可風		台：中國廣播公司	2001
	傾城之戀	程丹		中：羅丹音樂劇場	2000

附錄二：《金鎖記》的改編版本



林奕華 舞台劇
《兩女性》1983



胡楊 電視劇
《昨夜月亮》1986



但漢章 電影
《怨女》1988



穆德遠 連續劇
《金鎖記》2002



王安憶 舞台劇
《金鎖記》2004



劉亮延 舞台劇
《曹七巧》2005



國光劇團 新編京劇
《金鎖記》2006

