戲劇研究　第22期
Journal of Theater Studies
2018年7月　頁107-140
DOI: 10.6257/JOTS.201807_(22).107

老上海鄉愁情感結構：談上海話劇藝術中心對小說《長恨歌》的改編*

許仁豪
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

前言：新時期「海派」話劇

二〇〇三年上海話劇藝術中心（以下簡稱上話）推出經典大戲《長恨歌》，此劇由趙耀民改編王安憶的同名小說，由蘇樂慈導演，是當年滬上話劇進京的代表作之一。[1]二〇〇五年上話與謝晉文化藝術公司聯合推出《金大班的最後一夜》，亦是由趙耀民改編白先勇收錄於《台北人》當中的同名小說。在新時期搬演老上海似乎一時蔚爲風潮，這文化現象在持續不斷的改編大潮盛大開展：二〇〇四年王安憶操刀，改編張愛玲（1920-1995）《金鎖記》於該年的上海國際藝節演出；翌年，上話邀請香港話劇團，聯合改編製作張愛玲《傾城之戀》亦於該年上海國際藝節演出；二〇〇六年，上話與上海滑稽劇團合作，改編一九四〇年代鄭君里（1911-1969）的知名黑白電影《烏鴉與麻雀》，同時推出滬語版以及普通話版；二〇〇七年復排夏衍（1900-1995）名劇《上海屋簷下》；二〇〇

* 本文爲科技部專題研究計畫「摩登與激進的變奏：全球化時代上海形象於海派戲劇中的變遷（1985-2010）」(106-2410-H-110-001-) 之部分成果。另外感謝兩位匿名審查人在修改上提供的寶貴意見。

1 當年上話精選進京匯演的四台話劇有《蝴蝶是自由的》、《藝術》、《長恨歌》以及《正紅旗下》。請見黃維鈞：〈海派話劇　風光旖旎〉，《中國戲劇》第8期（2004年8月），頁12-14。

臺灣大學學術期刊資料庫

八年將一九三七年由袁牧之（1909-1978）導演的知名電影《馬路天使》改編成音樂劇推出；二〇〇九改編蘇童小說《婦女生活》推出《女性生活》講述三代母女在歷史變遷中的上海生活。除了經典改編之外，上話也持續推出以上海在地文化爲背景的新創劇，除了早期的「股票三部曲」[2]，講述改革開放初期市場經濟對石庫門市井生活的衝擊之外，二〇一〇年的新編戲《大哥》算是上海市民戲劇的當代延續，談從改革開放開始，三十年以來上海石庫門里弄人家的生活變遷。此外，二〇〇九年喻榮軍推出的新編實驗戲劇《浮生記》，以極簡的舞台，時空跳躍的方式，探索一對男女在上海百年歷史變遷下的因果糾纏。

綜觀以上洋洋灑灑的演出紀錄，我們可以窺見上海話劇藝術中心製作的以「上海在地文化」爲主題的戲劇大致上的整體面貌。一九九五年，上海人民藝術劇院以及上海青年話劇團編整合併爲上海話劇藝術中心。至此，上話成爲上海地區唯一的國有現代戲劇院團。新的營運模式以及新的定位都說明了上話在新時期必然要扛起持續定義「海派戲劇」的文化任務。這邊用「海派戲劇」[3]一詞不是要對這個分類標籤進行定義以及範疇的劃分，或是論述一個流派的生成。「海派」在這裡不是限定性用法，而是概念性框架，用來說明在全球化的一九九〇年代之後，上海重新打造爲一個全球性大都會，在全球趨同的過程當中，她開始有意識地打造屬於自己的文化特色，以此來彰顯上海的文化特性。這一類刻意突出「上海性」的戲劇，我認爲是對上海摩登歷史記憶裡，「海派」文化的想像性再建構，以老上海的文化資本建構新上海的身分認同，是爲「海派」文化在當代的再造工程。

在全球化時代官方定調的「打造上海城市文化名片」政策下，上話此一系列的作品不啻是其精心策畫，用來代表新時代「上海性」（Shanghai-ness-ness）的演出製作。二〇一五年上話慶祝成立二十年，委約李立亨整理發展過程的檔案劇目，推出了系列紀念專著，這系列專著編整、分類以及論述上話發展的方式

[2] 指趙化南的《OK，股票》、《股票的顏色》以及《股票的緣分》。詳細討論請見丁羅男：《上海話劇百年史述》（桂林：廣西師範大學，2008年），頁342-343。

[3] 這邊使用「海派戲劇」的概念來展開對於老上海摩登記憶在歷史地表浮現的文化政治討論。概念的使用邏輯延續先前對張獻戲劇的討論，其中關於上海在改革開放重新遭逢「現代性」之後，「摩登上海」的文化經驗在當代的浮現以及變化。請見許仁豪：〈摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關聯〉，《戲劇研究》第20期（2017年7月），頁11、30-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

跟內容，具有一定程度的官方定位，是上話回顧自身文化生產變遷歷程的公開檔案。[4]其中的《上話演出隨身書》把二十年來的劇目歸類爲四大類：主流經典戲劇、上海人文戲劇、創新實驗戲劇、以及國際戲劇交流合作。[5]而被歸類在「上海人文戲劇」的劇目，應當是其中最能被稱爲「海派戲劇」的部分，李立亨說明這些作品「題材或扣緊上海本地意識特色，或貼切展現時代精神，在多方位探究上海歷史風情和人文精神中，集中凸顯海派情趣與藝術風格」。[6]在李立亨所列舉的劇目當中，我們大致上可以再細分爲兩個流脈：第一脈承襲夏衍《上海屋簷下》的市民戲劇傳統，探索上海中底層市民生活在歷史變動當中的艱苦存活以及悲歡離合，當然改革開放以後的《留守女士》以及趙化南的「股票三部曲」說的是改革開放以後的新狀況，少了《上海屋簷下》的苦大仇深，但仍延續了其中以市井小民在時代變動下求生存的情節主軸。第二脈多半改編經典文學或是電影作品，目的在於呈現老上海歷史風情。

這篇文章集中探討呈現老上海歷史風情的戲劇，而在諸多戲碼當中，我要聚焦《長恨歌》。我認爲話劇《長恨歌》值得以單篇專文著述討論，原因有二。首先，在上述歸類爲「海派戲劇」的劇碼當中，市民戲劇系列的作品意義在於從中底層百姓的日常生活探究演出當下的社會生存狀態，經典意義較弱，被搬演的頻率不高。而從文學電影改編過來的劇目，多半把「老上海風情」經典化，文化名片性質高因此被搬演的頻率便高，其中又以被上話自己定位爲「經典保留劇目」的《長恨歌》最高，從二〇〇三年首演之後，《長恨歌》獲獎無數，重製無數，甚至代表上海遠赴海外匯演，《長恨歌》儼然成爲上話首要「定目劇」（repertory）的地位已經確認無疑。[7]

其二，在眾多「再現」（represent）老上海的劇目當中，只有《長恨歌》、《金大班的最後一夜》以及《浮生記》有一個顯著的不同之處：時間的維度。改

[4] 系列專書一共三本：《上話製作隨身書》（上海：上海錦繡文章出版社，2016年）、《上話演出隨身書》（上海：上海錦繡文章出版社，2016年）以及《安福路288號》（上海：上海錦繡文章出版社，2016年）。

[5] 李立亨：《上話演出隨身書》，頁31-34。

[6] 同上註，頁33。

[7] 2018年上話再度推出十五年後的重製版本，並且舉行十五年紀念劇照攝影展，導演蘇樂慈說：「女性的命運實際上就是這座城市的命運。」她儼然認爲王琦瑤就是上海的化身，上話作爲上海現代戲劇文化的代表性機構，以反覆講述王琦瑤的故事來一再確認自身的上海性。

臺灣大學學術期刊資料庫

編自張愛玲小說或是早期左翼電影的作品，舞台上呈現的只有過去的上海。相較之下，這三齣作品的時間橫跨過去與現在，都是從今天的當代立場回望老上海，展現出了一種「老上海鄉愁」。而在三個劇目當中，《金大班的最後一夜》改編自白先勇的同名小說，處理的是逃到臺北的老上海人鄉愁，目前沒有重製。《浮生記》是喻榮軍的實驗作品，時間穿梭在當代、清朝、民國以及紅色時期的上海，作品實驗性高而規模小，在小劇場推出，演出後影響範圍不大。換言之，在三個作品當中，只有《長恨歌》可以被視爲代表性文本，作爲一個經典定目劇，透過分析它的文本細節，我們可以從中管窺整個時代的「老上海鄉愁」的文化現象。

老上海鄉愁正是「上海現代性」於歷史地表再度浮現的註腳性文化現象。今天全球化的時尚上海召喚著老上海摩登的文化記憶，在上海重新尋找自我文化身分的時候，關於過往的文化記憶在今天該如何被憶起？而這記憶的喚醒，對當下上海的文化認同有何啓示？[8]接下來討論小說以及戲劇《長恨歌》的異同，兩者如何分別建構「摩登上海」的記憶？又如何想像當下以及未來的上海？然而「鄉愁」的情緒畢竟不是殷切鼓舞的，我們該如何思索「鄉愁」當中的感傷情調與文化記憶建構的問題呢？

一、何恨之有？：小說《長恨歌》的上海身世

首先談論上海與女人。在小說與話劇裡，勾出老上海記憶場景的方式皆透過一個典型的上海女人。透過女人寫上海，其實是「海派」文化的傳統。

王德威是第一個把小說《長恨歌》寫入「海派文學」系譜的評論家。在〈海派作家又見傳人〉裡，王德威細細分析《長恨歌》三個段落裡的三個時代，他告訴我們《長恨歌》以王琦瑤的愛恨嗔癡，寫上海繁華的流轉盛衰，人情與世態互爲表裡，眞正延續了海派文學傳統，這傳統起於韓邦慶，到了張愛玲的時代發揚光大，他說：

> 早在一八九二年，韓邦慶就以《海上花列傳》打造了上海／女性想像的基

[8] 關於老上海鄉愁與新時代上海重新定位自己文化認同的文獻研究請見Zhang Xudong, "Shanghai Image: Critical Iconography, Minor Literature, and the Un-Masking of a Modern Chinese Mythology," *New Literary History* 33 (2002): 137-169.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 礎。韓的《海上花》寫彼時青樓女子，如何在十里洋場上遍歷風塵。她們的虛榮與怨懟，她們的機巧與蒙昧，令百年後的讀者，也要爲之動容。而《海上花》最精采處，在於點出了這些前來上海淘金的女子，終要以最素樸的愛欲痴嗔，來批註這一城市的虛矯與繁華。世故中有天眞，張狂里見感傷，這該是海派精神的眞諦了。三十年代左翼作家茅盾，曾以煙視媚行的女性喻上海，寫成《子夜》有名的開場白。同時的新感覺派作家更塑造了艷異妖嬈的「尤物」意象，附會上海的摩登魅力。而鴛鴦蝴蝶派的遺老遺少，則在上海現代化之際，就開始緬懷舊時風月了。這種種有關上海與女性的書寫，在四十年代達到高潮。張愛玲、蘇青、潘柳黛、鳳子等，不止寫上海女性，更以女性寫上海。張愛玲受教半世紀前的《海上花》並發揚光大，不是偶然。[9]

從王德威簡短卻精確的定義來說，「海派文學」的精髓在於以女性想像（the feminine imaginary）來再現（represent）上海。也就是說，要詮釋一個文本的「海派」特質，我們大可以從此處下手：探索文本展現上海城市文化性格／面貌的再現政治（politics of representation）以及文本裡女性角色的寓言功能（allegorical function），而兩造之間關係的連動變化，更是我們探討同屬於「海派」的文本，其之間差異所在。以「女人」寓言「上海」，其所要說明的又是何者呢？在王德威的行文當中，我們不難看出這寓言作用後面所指涉的是上海作爲第一座中國的國際大都會與整個二十世紀初中國遭逢「現代性」歷史記憶之間的關係；亦既，如同筆者所說：「上海，作爲一座全球現代都市，其在各種文化形式裡的形象再現（representations）必然要召喚出上世紀中國初逢現代性時在『摩登』與『現代』之間來回辯證，尋找文化主體性的革命記憶。……關於上海的文化記憶便與一個飽受創傷，弱小且尚未成形的中國文化主體幽靈聯繫了起來。在這齣民族文化危機與拯救的心理劇裡，上海形象的再現是至關重要的譬喻符號。」[10]

換言之，在「上海」與「女人」的寓言關係之間，所浮現的是「國仇家恨」與「私人情感」的糾纏。在《長恨歌》裡，我們從女主角王琦瑤的命運當中看見隱身的家國歷史，她的命運浮沉受制於大時代的變遷，個人私情繫於集體共業，

[9] 王德威：〈海派作家又見傳人〉，《讀書》第6期（1996年6月），頁41。
[10] 許仁豪：〈摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關聯〉，頁31。

臺灣大學學術期刊典藏庫

而個人的身世飄零之感，往往哀嘆的也是家國集體的顛沛流離。

黃宗儀曾經論述過王安憶的上海書寫，她說：「王安憶鍥而不捨地在上海轉型爲全球城市之際透過書寫里弄生活細節來填補上海的欠缺。她的作品說明了當代全球城市的敘述以懷舊形式出現的一個重要原因，即是試圖透過懷舊來處理全球城市的特殊地景與文化。」[11]如同黃宗儀所說，《長恨歌》的書寫正是源於王安憶不滿全球資本主義建構出來的懷舊景觀，那樣的老上海扁平沒有深度，不過是可供消費的文化符號罷了，她的文學書寫試圖建立「在地」的記憶，她建構了有血有肉的王琦瑤，以她沉重的生命浮沉來還魂已經被國際資本「木乃伊化」（mummified）的老上海文化記憶。

小說一開始，王安憶大段大段書寫上海具有代表性的生活環境：弄堂、流言、閨閣、鴿子，並從具體描繪延伸到社會象徵意義，以工筆描繪思索上海生活有形以及無形的社會生產／再生產條件。在環境的大段書寫之後，王琦瑤作爲一個人物才正式登場。這樣的敘事結構強化說明王琦瑤作爲典型老上海市井生活環境走出來的人物。

王琦瑤作爲寓言性人物，沒有史詩英雄人物的獨特性，她的存在不是高於一般生活的（larger-than-life），她並非君王將相之流，而是典型時代、典型環境裡生出來的類型人物。小說從上海寫起，視角是由上而下的俯角，一開始便把上海作爲繁華都會的標誌性圖像（iconic image）呈現出來。《長恨歌》與上海城市形象的內在關聯昭然若揭，敘事的觀點很快就從制高點下沉到弄堂裡大片大片的暗。敘事觀點的急速下沉，在閱讀感官上造成了一個快速的落差：從宏偉的天際線到深海一樣的弄堂，對上海的感受急速從繁華過渡到滄桑，從璀璨到腐舊，從宏高到細瑣。而這樣的反差都是上海，王安憶一開頭刻意製造的反差效果，值得我們去探索。

開頭這樣觀看方式的移動，讓我們對上海的認識從觀光消費的視角離開，沉到了弄堂群裡大片大片的暗，而王安憶對弄堂的書寫以直述或是譬喻的筆法，不停觸動讀者以感官去認識弄堂，這些大段大段的社會物質性書寫，讓弄堂不再只是印製在珍珠面明信片上，可滿足遊人戀物癖的收藏品（fetishistic collectibles），大量肉感與性情的書寫讓弄堂「活」了起來，弄堂裡人的生活與

[11] 黃宗儀：〈全球城市的自我形象塑造：談老上海的還舊論述〉，《文化研究》創刊號（2005年9月），頁81。

臺灣大學學術期刊資料庫

弄堂的環境相互滲透，弄堂變成了一個有七情六慾的有機體，[12]它不再只是一個被商品化可供消費的符號，而承載了實際社會生活以及其中成員的物質肉身性（corporeality）。

王安憶以書寫頂住遺忘，打開「上海弄堂」多元紛呈的歷史意義；的確因爲全球文化經濟的流通，「上海弄堂」變成了一個記載舊上海歷史的符號，然而王安憶的文字讓「上海弄堂」的歷史意義複雜起來。而在其重新制義（resignification）的過程裡，王琦瑤是單一個人，卻也被描寫成是「典型的上海弄堂的女兒」[13]，其生命過程裡的事件更是讓弄堂場景「活」起來的關鍵。她前半生的命運是「弄堂女兒」變身「摩登女性」的過程。王安憶告訴我們「『上海』是摩登的代名詞，『上海小姐』更是摩登的代名詞，上海這個地方，有甚麼能比『小姐』更摩登的呢？」[14]作爲一個典型的弄堂女兒，在小說敘事過程當中，王琦瑤變成「上海小姐」的命運流轉成了上海在歷史變遷當中，從漁村變身繁華全球都會的寓言。同樣的，在戲劇版的《長恨歌》當中，王琦瑤作爲上海寓言的面向從視覺上直接彰顯出來。而在二〇〇四年趙耀民改編，蘇樂慈導演的版本當中，戲在開演前、後，舞台上都展示著整幅的石庫門里弄門牌投影，飾演王琦瑤的朱傑在謝幕時，先是悄然出現在石庫門的門楣之下，背對觀衆回眸一看之後才走到前臺，王琦瑤的形象儼然與環境融爲一體，永恆化了典型的「弄堂女兒」形象。

有意思的是，小說與戲劇對於王琦瑤變身「上海小姐」的命運有很不同的安排，其差異所在是我們了解兩個《長恨歌》「上海鄉愁情感結構」不同處的關鍵。在小說裡，王琦瑤訪問電影場段落是王琦瑤從尋常弄堂女兒飛上枝頭成爲滬上名媛的起點，因爲試鏡而拍照，因爲刊登照片而聞名，因爲聞名而一路從「滬上淑媛」晉升「上海小姐」，而片場一景更預示了她命運的終點。然而，戲劇《長恨歌》卻把至關重要的片場段落刪除，一開始便看見王琦瑤在蔣麗莉的陪同下，於程先生的照相館試穿爲了「上海小姐」選美的各式婚紗，更取消了小說的謀殺結局，讓王琦瑤活了下來。

在結構上，片場場景對小說《長恨歌》有詮釋學上必然的重要性，王琦瑤命

12 請見王安憶：《長恨歌》（臺北：麥田出版社，2000年），頁17-34。
13 同前註，頁34。
14 同前註，頁62。

臺灣大學學術期刊資料庫

運的轉捩點是片場，卻也是在她命運變化的起點，作家就讓她預視了命運的終點：在四十年之後，年邁滄桑的王琦瑤被長腳謀殺而死，死之前迴光返照，臨死的王琦瑤回到了她命運的起點，原來四十年前她在片場裡看見演出被謀殺的女明星就是自己！[15]這是希臘悲劇裡醒悟（anagnorisis）的片刻，彷彿伊底帕斯終究要明白在三岔路口的遭逢，命運（necessity）早已種下無可逆轉的悲劇成因，片場一景是王琦瑤一生命運的起點亦是終點，那是王琦瑤主體創傷的原初場景（primal scene），在生命將盡的片刻她才幡然醒悟，原來自己的命運在踏進片場那一刻便已經被決定。

無疑地，在小說裡王琦瑤的一生是悲劇性的，她被命運安排且無力抵抗是近乎希臘悲劇當中對necessity的藝術性沉思。William Arrowsmith告訴我們：

> Necessity對我而言是希臘悲劇的關鍵核心，希臘悲劇如此堅定且尖銳地緊跟Necessity，開展人類行爲的探索。就最基本的方面來說，necessity（希臘原文爲anankē），這個字說明的是一套無法用自由意志去改變、消解甚至掌握的生存狀態事實（the human condition）。不管我們稱之爲命運、宿命或是諸神（destiny, fate or Gods）都無所謂。Necessity首先是死亡；但是祂也是衰老、沉睡、是厄運降臨也是生命之舞。因此，祂是人類生而受苦也是生命歡愉的事實，因爲我們享受舞蹈與休眠，但也受老與死之苦。祂也是性，化身爲非道德的愛神，她的力量驚人震動天地與海洋，力量之大足以摧毀與之對抗人，比如Hippolytus。又或者牠是酒神那可怖的幽冥力量……一旦人的生存離開了necessity的枷鎖，人們的生存也不再具有悲劇性，沒有了受苦受難，也沒有了生存的尊嚴與智慧。
>
> 英雄與英雄主義都是在跟necessity的搏鬥當中誕生的，如果人要保有人性，必須接受necessity的考驗。[16]

從William Arrowsmith的論述來看，希臘悲劇的「悲情」是一種形而上的身世之感，生而爲人知道生命的本質必然受苦，然而明知不可爲而爲之，在命運的巨輪輾壓過的當下，還要帶著鐐銬跳舞，找到生存的理由與活下去的動力。王琦瑤在

[15] 同前註，頁398。

[16] William Arrowsmith, “The Criticism of Greek Tragedy,” in *Greek Drama*, edited by Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004), p. 76.

臺灣大學學術期刊資料庫

《長恨歌》裡的由「情」轉「恨」，在片場情景前後呼應的設計下，傳遞出同樣的悲劇性的形而上存在式「悲情」：人終究無法對抗命運的巨輪，只能在無奈持續掙扎的過程裡，尋找自由意志展現的可能以及自我存在的價值與意義。

然而王琦瑤終究不是伊底帕斯王，她的「恨」如果註腳了上海身世命運流轉的悲情，那樣的悲情也不是驚天地動鬼神的，而更偏向一種蟲蟻噬心的傷感，「恨」的情緒背後說明的是孤獨的存在狀態，「各人痛各人，沒有什麼共鳴，也引不起同情，是很孤單的痛。」[17]王琦瑤的恨說明的是她一生存在的孤獨，作爲繁華上海的譬喻符號，王琦瑤這個孤獨的女人不啻就是上海的化身，她身世的華麗與蒼涼，譬喻上海前世今生的命運流轉。王琦瑤人物命運輻射出來的「恨」勾住的其實是我們對老上海繁華無法忘情的執念，我們都是活在過去的「老克臘」，在王琦瑤老去的身體上投射的是自己的幻想，一種老上海鄉愁裡的失落感傷情緒。

唐小兵觀察到王安憶從《長恨歌》之前的書寫開始就充滿了濃濃的憂鬱情緒，而這樣的憂鬱感傷後面指涉的是帶著「無法言說痛苦」（unspeakable sorrow）的「憂鬱主體性」（a melancholy subjectivity）。[18]唐小兵說明，在她小說裡出現的「憂鬱主體性」其實是對當代中國生活狀況的情緒性認可：在當下的生活現實被全球資本主義改造得愈來愈扁平化、標準化的同時，對過去生活的鄉愁式追憶其實是對當下現實的批判，對歷史任務失敗的悼念。這樣的憂鬱主體承接的是本雅明論波特萊爾爲「發達資本主義時期抒情詩人」遺緒：「一個獨行的憂鬱個體，在當代世界漫遊，目睹歷史的失敗，還要妥協把失敗看成人類的勝利。」[19]唐小兵在這裡召喚了本雅明「歷史天使」的形象，那個凝視著人類文明廢墟的末世天使，還來不及思索過去人類災難的意義，就被一股「進步」的風吹走，這個不得不被「歷史進步主義」往前驅趕，無法好好整理思索人類過去留下的災難意義的天使，不啻是人類主體在「後現代狀況」裡生存的最佳形象註腳。[20]在這裡，唐小兵借用她的意義來說明王安憶「憂鬱書寫」裡對中國當代生

17 王安憶：《長恨歌》，頁25。

18 Xiaobing Tang, “Melancholy against the Grain: Approaching Postmodernity in Wang Anyi’s Tales of Sorrow,” *Boundary 2* 24.3 Postmodernism and China (Autumn 1997): 179.

19 同前註，頁198。

20 請參考Ronald Beiner, "Walter Benjamin's Philosophy of History," *Political Theory* 12.4 (Aug. 1984): 423-434.

臺灣大學學術期刊資料庫

存情況的歷史沉思。

王琦瑤作爲上海化身，其命運說明了中國「現代憂鬱主體」與「老上海」之間存在著一種張力。「鄉愁」作爲一個現代性情感結構說明，當被拋到本雅明所說的「空洞同質性」（empty homogenous）時間後的「現代主體」，與過去有機社會生活肌理切斷，帶著失落的憂鬱感，行走在資本景觀社會之時，如何在靈光乍現的片刻尋找存在本體的完整感覺。對過去的追憶，從本雅明的角度來看，並不能重新找回過去生活的眞實面貌並且將之復原，而是在當下生活狀況，「危機四伏的片刻，抓住回憶閃光的片刻」（to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger）。[21]

王琦瑤作爲「上海鄉愁」的寄情對象，具像了那回憶閃光片刻裡的「老上海」。她是我們對愛麗絲公寓的奢華記憶，是鄔橋水鄉小伙阿二想像繁華上海的媒介，是藏在平安里弄堂裡，帶回康明遜心之所在的「上個時代一件遺物」[22]，而最後到了新時期八〇年代以後，她的存在更加證明了過去的時代「嚴重匱乏生活情趣」，充滿「虛僞空洞的政治生活」，即使新的時代來了，好像「說是什麼都在恢復，什麼都在回來，回來的卻不是原先那個，而是另一個，只是辨個依稀大概的」。[23]換言之，不論歷史如何變遷，王琦瑤與華麗上海的雙身一體，是在一次又一次物是人非的災難過後，倖存下來的我們，回望歷史廢墟時，那閃亮的一抹記憶。不論時代變遷如何滄海桑田，關於王琦瑤的回憶，總能帶給我們繁華上海最完整記憶，如眞似幻，在昨是今非的悵然裡，安置我們失落不安的靈魂。

然而關於王琦瑤「上海小姐」美好回憶的建構，只是更加說明了王安憶「對現狀的不滿與匱乏，以及隱含了對某種不在場事物的渴望」。[24]鄉愁建構的美好過去可以短暫滿足現世安穩的渴望；鄉愁也會讓人失去現實感，掉入回憶的哀傷不可自拔。王安憶是懂得固著在鄉愁上的危機的，所以在小說最後，她讓王琦瑤的女兒遠走美國，讓她徹底成了一個虛無的存在：王琦瑤終究無所依靠，她最後的生命竟然是懸於兩個沒有眞實姓名的陌生人。

---

21 Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), p. 255.

22 王安憶：《長恨歌》，頁204。

23 同前註，頁288-289。

24 賴佩暄：〈揮之不去的媚／魅影——論王安憶《長恨歌》中的城市與懷舊書寫〉，《中國文學研究》第28期（2009年6月），頁253。

臺灣大學學術期刊資料庫

「老克臘」與「長腳」兩個人物的設計以及他們與王琦瑤的關係分別代表了兩種面對「老上海鄉愁」的態度。「老克臘」代表的是不合時宜、自欺欺人的戀物型懷舊；而長腳則是對舊時代毫無情感，代表新時期上海唯利是圖的資本功利邏輯。黃宗儀與賴佩暄皆爲文分析兩者形象的對比，如何透露出王安憶面對「老上海懷舊」批判態度，[25]「老克臘」與王琦瑤戀情的無疾而終說明的是對老上海的盲目懷舊，讓人看不清老上海早已消失不復得的事實；而王琦瑤最終死於長腳的貪慾，說明的是新上海的商業功利，如果對於過去的歷史文化沒有絲毫眷戀，貪婪的人慾必然要摧毀上海的文化命脈。

然而在盲目懷舊與毫不懷舊之間，王安憶似乎沒有給我們一個如何「適當懷舊」的指引。她在小說裡所寫的那些過往的上海生活細節如此迷人，它們竟然能在一連串的歷史暴力後倖存在人們的記憶裡。然而，隨著王琦瑤必將死去的命運，這些老上海生活的迷人細節在現在與未來該如何被傳承下來？隨著王琦瑤死前頓悟的片刻，小說《長恨歌》的「老上海鄉愁情感結構」終於浮現出了它的意義。那綿綿不絕的恨，無法終止的憂傷失落感似乎是王安憶對治「上海現代性」再度浮現時，歷史記憶危機的答案。小說的結尾傳遞出時間／歷史繼續前行的必然性（necessity）：「對面盆裡的夾竹桃開花了，花草的又一季榮枯拉開了帷幕。」[26]而王琦瑤之死帶給我們的無限傷感，那「無絕期」的恨，在時間必然前行的每一個瞬間，像是本雅明的「歷史天使」一樣，喊住我們停下步伐，回望過去的廢墟。然而回望不是要建立歷史的宏大敘事，供後世百代憑弔建立紀念碑，而是在回眸的瞬間，從回憶升起的幻影裡，在虛無中瞥見一些當下存在意義的靈光乍現。

這便是小說《長恨歌》向文學典故致意的因緣所在，以女人寓言上海，牽引出的是私人情感與集體記憶的辨證，而這也是上海有別於北京，在中國現代歷史進程裡，成爲一座「非政治性」城市的文化想像所在。

這公與私的糾纏在一九二〇年代末以來的中國現代小說便常以「戀愛加革命」的敘事套路[27]呈現出來，《長恨歌》裡的公私辯證與左翼革命小說「戀愛加

[25] 賴佩暄：〈揮之不去的媚／魅影——論王安憶《長恨歌》中的城市與懷舊書寫〉，頁254-265；黃宗儀：〈全球城市的自我形象塑造：談老上海的還舊論述〉，頁85-90。

[26] 王安憶：《長恨歌》，頁398。

[27] 關於「戀愛加革命」套路形成的歷史背景與時代意義請見蔣興立：《左翼上海：三〇年代左翼都市小說論》（臺北：新銳文創出版社，2012年），頁67-84。

臺灣大學學術期刊資料庫

革命」套路有所不同，要從其借用典故《長恨歌》的「恨」說起。

歷來對於白居易《長恨歌》的詮釋便有「主情說」跟「諷刺說」兩種，前者循著白居易自己的歸類，從感傷詩裡的「風情」說明《長恨歌》的意義在於想像一個超脫的仙境寄託人世生活不可得的情眞情至之境；後者偏向陳鴻《長恨歌傳》的主題，認爲《長恨歌》與其同調，從開頭的「漢王重色思傾國」便說明這首詩作爲政治諷刺與教化的基調。[28]這「人情」與「義理」的矛盾不正是上述「女人」與「上海」之間的寓言關係所在？當然現代社會才有的「公」與「私」之分在古代不存在。古典《長恨歌》裡的公私之辯在於貴爲一國之君的唐明皇，在私情與家國之間掙扎，如何安置情理的問題。王安憶的《長恨歌》亦有公私之辯，但是小說試圖把「政治」的元素完全隱到「私情」背後，以王琦瑤的「恨」說明上海文化性格的裡裡外外，王安憶說明：「這流言裏有一個『私』字，這『私』字裏頭是有一點難言的苦衷。這苦衷不是唐明皇對楊貴妃的那種，也不是楚霸王對於虞姬的那種，他不是那種大起大落，可歌可泣，悲天慟地的苦衷，而是狗皮倒灶，牽絲攀藤，粒粒屑屑的。」[29]王琦瑤的「恨」裏沒有國破家亡、家書抵萬金之嘆。她的恨與上海的繁華春夢同生滅，她的城春草木深，感傷的是時不我予，無所依憑的浮花浪蕊之哀。

王德威說白了：王安憶繼承張愛玲在於她對上海這座城市「虛無」的書寫，而其描繪上海的虛無之道在於生活細節的工筆。如同王安憶自己所詮釋的張愛玲一樣，「張愛玲筆下的上海，是最易打動人心的圖畫，但眞懂的人其實不多。沒有多少人能從她所描寫的細節裡體會到這城市的虛無。正是因爲她是臨著虛無之深淵，她才必須要緊緊地用手用身子去貼住這些具有美感的細節，但人們只看見這些細節。」[30]換言之，如果從公私、政治追求與個人欲望的兩造辯證來說，王安憶小說用典《長恨歌》，說明的是小說對私情的徹底擁抱，與一九二〇年代以來左翼「戀愛加革命」小說中的都會浮世男女不同，王安憶筆下的王琦瑤沒有以政治革命理想來崇高化愛情，更沒有從愛情到政治激情的過渡當中，尋找精神生命的實現路徑。小說《長恨歌》取道古典《長恨歌》的「恨」，要讓個人私情

28 關於兩種詮釋方式的詳細研究請見張中宇：〈《長恨歌》主題研究綜論〉，《文學遺產》2005年第3期，頁144-149。

29 王安憶：《長恨歌》，頁25。

30 這是王安憶評論張愛玲的話，王德威引用來說明兩者間的海派書寫關聯。王德威：〈海派作家又見傳人〉，頁41-42。

臺灣大學學術期刊資料庫

的追求壓過國仇家恨的大是大非。尤有甚者，白樂天在詩歌裡創造了一個蓬萊幻境，以仙境的超脫寄寓人情至極的理想；小說《長恨歌》卻連這樣的度脫願望都放棄，一恨到底，徹底擁抱現代世俗社會的虛無，在敘事裡並不安置古典時代的人倫寄託的超脫境界，有的是對現世生活裡人慾物慾形式的工筆描摹，華麗物質的表面歌詠，而對至情不得的恨，只有隨著物質消逝，注定墜入永不醒來的虛無黑暗當中。

小說《長恨歌》的「恨」所牽引出來的老上海鄉愁記憶終究不是要給民族國家立碑作傳的，而是一種過去生活記憶的回返，在現代資本主義「空洞同質」的時空裡閃現一些存在的意義。

二、不必然有恨：戲劇《長恨歌》的上海身世

上海話劇藝術中心於二〇〇三年首度改編王安憶的《長恨歌》。由趙耀民改編劇本，蘇樂慈導演，二〇〇四年再度上演。這個改編的版本與完成於一九九六年的小說有顯著的不同，王安憶完成於九〇年代的小說可以說是一九八〇年代以來，思想解放啓蒙的文學遺續，一九九二年鄧小平南巡說話之後，對經濟發展的「改革」目標大致上確立，到了二〇〇〇年以後，中國在國際舞台上展現更強的自主性，此一時期的女性形象創造也受到時代氛圍改編而影響。上話的改編估計也受到二〇〇〇年全球化之後文化氛圍轉變的影響。二〇一五、二〇一六年《長恨歌》複排，雖然二〇一五年的票房與觀眾反映都不錯，但是王安憶認爲話劇的改編尚未傳遞出小說原意，於是二〇一六年趙耀民才大刀更動用了十二年的劇本，王安憶表示對這個版本最爲滿意。從報導看來，二〇一六年的版本結局與前面版本有顯著不同，王琦瑤似乎有了兩個結局的可能性，[31]這樣的改動說明了時代變遷下文化心態的變化，本文的論述以二〇〇四年的演出版本爲依據，因爲未能觀賞二〇一六年的新改編，討論只碰觸舊版本。另外趙耀民花了十二年的時間才努力要靠近王安憶的原著，說明話劇的創作一直與小說原著之間有張力存在，王安憶的名氣對戲劇宣傳固然有助益，但是在其文學名聲下，話劇藝術的本體經常要與原著進行對比檢視，我認爲話劇《長恨歌》不該只是文學原著的附庸，而

[31] 童薇菁：〈這是最接近我想像的《長恨歌》〉，《文匯報》，2016年9月6日。http://www.cssn.cn/wh/wh_whrd/201609/t20160906_3191250.shtml，讀取日期2018年6月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

有其藝術文化的特殊價值，接下來對舊版的考察，將說明其本質上的差異，個人認爲其實也是話劇《長恨歌》的意義以及價值所在。

相較於小說，戲劇《長恨歌》刪除了片場場景的敘事功能，消解了小說裡王琦瑤作爲老上海鄉愁投射對象的「身世之恨」。戲劇更削弱了王琦瑤周旋衆多男子的情節，讓她作爲依託在不同男性腳色，浮花浪蕊的身世飄零感減弱。在小說裡鄔橋的過場片段加深了王琦瑤作爲「老上海」化身的敘事功能，在戲劇裡也被取消。簡而言之，戲劇版的《長恨歌》消解了王琦瑤作爲老上海鄉愁的投射功能，被加強的是王琦瑤作爲一個歷史變遷倖存者的主體性。

我們該如何思考這樣的改編呢？首先，舞台藝術跟小說不同，無法依靠文字的長篇敘事跟工筆描寫把生活環境的細節鋪墊起來。以對話表演爲情節推動主軸的戲劇藝術必然要把人物的「主體性」凸顯出來。就《長恨歌》來說，這樣的變動便產生詮釋學上的根本不同了，小說《長恨歌》把王琦瑤的命運寫進整個上海社會生活環境的變遷細節裡，王琦瑤與上海互爲表裡，她變成了上海的符號。戲劇《長恨歌》雖然也透過舞台佈景塑造王琦瑤爲典型上海弄堂兒女的形象，但是人物的「行動」推動事件轉移，強化了王琦瑤在環境命運當中的「能動性」，與小說中第三人稱敘事把人物沒入環境變遷的感受很不同。

我認爲藉著戲劇藝術形式的勢，趙耀民改編的《長恨歌》改變了小說《長恨歌》裡的「老上海鄉愁情感結構」，消解了「恨」所傳達出來的失落感傷，而強化了人物的「能動性」及其所意涵的「命運覺悟」帶來的「權力意志」，而這樣的變動我認爲跟「老上海鄉愁情感結構」掩蓋社會主義革命記憶的事實有關。

歷史學家盧漢超告訴我們，「老上海鄉愁」是改革開放時期擁抱「現代化」進程新政策下出現的文化現象。這個文化情緒懷念一九四九年以前半殖民地時期的上海繁華盛景，對於剛過去的紅色激情歲月保持批判的態度。透過這樣的懷舊，其實是對新時局變化的擁抱，希望上海華麗轉身，再現往日榮景。他說：「上海懷舊的特殊性在於它不是對現下的抗議，而是一種『肯定』的情緒，肯定當下並且對未來抱持極大的信心。……上海懷舊的是她過去的都會主義與商業繁榮，這個懷舊的社會所要恢復的過去，與國家現下政策要追求的開放與現代化是肯定一致的。」[32]如同盧漢超指出，老上海鄉愁現象其實是對剛過去的社會主義

[32] Lu Hanchao, "Nostalgia for the Future: The Resurgence of Alienated Culture in China," *Pacific Affairs* 75.2 (Summer 2002): 173.

臺灣大學學術期刊資料庫

革命記憶的否定，透過擁抱租界時期「摩登上海」的記憶，對十里洋場繁華上海的召喚，其實間接否定了社會主義革命對上海的改造，認爲過去幾年是歷史的倒退，而改革開放以後的上海終於可以「恢復」老上海的摩登文化。賴佩暄的觀察到位，細心指出老上海懷舊充滿了無限美好的想像與憧憬，其實是「被殖民時期所受到的苦難與創傷被忽視了。」[33]我以爲王安憶並非不了解這樣的危機的，她以王琦瑤寫老上海，便已經在她身世的寓言裡說明了老上海繁華並非是傲視一切的，那是一種浮花浪蕊的華麗，奠基在他人恩惠上的繁榮，一個轉身就可以紅顏枯骨，一個顛簸就可以頃頹滄桑。所以她寫王琦瑤命運的必然悲劇，以她必然的死亡提醒當代的我們沉迷過往虛華的危險。

戲劇裡的王琦瑤少了那樣的悲劇象徵意味，卻在台詞行動間多了一點人物終將有「命運覺悟」的鋪陳。在小說裡，王琦瑤與她的女性玩伴（吳佩珍與蔣莉莉）之間的純純友誼，隨著王琦瑤晉身浮華世界，終究要因男女愛慾而變質，曠男怨女的愛慾糾葛變化說明的是素樸弄堂裡的「閨閣生活」最後要變質爲燈紅酒綠「都會生活」的上海寓言。值得玩味的是，在王琦瑤進入「上海小姐」選舉之前，片場導演說了一番女性覺醒的道理，試圖阻止她繼續「墮落」，王琦瑤終究沒能聽從導演的勸，而命定地走向她的「墮落」之途。這是小說裡最接近左翼文學看待上海的片刻：

> 導演是負了歷史使命來說服王琦瑤退出複選圈，給競選「上海小姐」以批判和打擊。電影圈是一九四六年的上海的一個進步圈，革命的力量已有縱深的趨勢。關於婦女解放青年進步消滅腐朽的說教是導演書上讀來的理論，後一番話則是來自他的親聞歷見，含有人生的體驗，這體驗是有至痛至愛的代價，可說是眞正的肺腑之言。[34]

然而從小說敘事的前後文來看，我們不免看出這段「說教」的諷刺意味。如同小說透過王琦瑤的口直接搓破導演的僞善：「其實我競選『上海小姐』也有你的一份，如果不是當初你讓『程先生』替我拍照登在《上海生活》，也不會有後來的事情」[35]，這說教讀起來更像是導演出於嫉妒程先生的反應，看見瑤瑤不再是昔日他可以輕易調教的清純弄堂閨秀，便以進步的說教試圖來讓這迷途的羔羊歸返

[33] 賴佩暄：〈揮之不去的媚／魅影——論王安憶《長恨歌》中的城市與懷舊書寫〉，頁251。

[34] 王安憶：《長恨歌》，頁73。

[35] 同前註，頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

他的殿堂。

在小說裡，王琦瑤與其姊妹跟其他男性腳色之間的關係發展是一種複雜人性的展現，我們看見一群飲食男女在浮華世界裡不可自拔地捲入愛慾糾葛。在戲劇裡，她與姊妹跟其他男性腳色之間的關係發展，卻強化了她的「能動性」：她思索生存狀況並嘗試掌控自己的命運。

比如上述的「說教」場景，本來是導演說出來的話，在戲劇第一幕裡變成蔣莉莉對王琦瑤所說。小說裡這段對話本來要諷刺「左派」導演愛國救國文藝腔背後的僞善與虛無，在戲劇裡成了讓我們看見王琦瑤思索其身爲「弄堂女兒」命運出路的契機。就在王琦瑤表明她可以退出競選的當下，蔣莉莉馬上勸她繼續參選，說明方才的勸退其實是出於自己愛上程先生的情緒反應。在表演裡，我們沒有看見王琦瑤的情緒反應，強化小說裡「一個先生兩個小姐」的三角戀愛情節，取而代之的是吳佩珍的登場，就在蔣莉莉跟著程先生去買底片下場以後，舞台上只留著吳佩珍與王琦瑤，此刻的閨密談心，竟是一段王琦瑤對自己「弄堂女兒」身世命運的反思片刻：

吳佩珍：瑤瑤，我眞羨慕你有程先生這樣的朋友，他對你可眞好。

王琦瑤：恩，是蠻好的，程先生是朋友，他願意幫我，我是感激他的。

吳佩珍：只是感激？

王琦瑤：珍珍，你看輕我了。（相識停頓）珍珍，你是我最要好朋友，我跟你說幾句心裡話吧！

吳佩珍：恩！

王琦瑤：像我們這種石庫門裡普通人家出身的女孩子，倒想有一個好的前途，除了要有好的機緣以外，就是要有人肯幫你。如果有人願意幫你，不管出於什麼心，妳都是應該心存感激的。但是感激啊，也不能感激過了頭，失了分寸，目光短淺，要不然啊被別人看輕了不說，你也走不到你想要的那一步。

吳佩珍：瑤瑤，瑤瑤！我眞沒看出來你不但人長得漂亮，頭腦還那麼成熟。

王琦瑤：我倒是不想那麼成熟的，可是不成熟要有不成熟的資本！你看，像蔣麗莉那樣的富家小姐，她的頭腦自然可以簡單些，反正一切

臺灣大學學術期刊資料庫

都有別人都有別人鋪排好的。[36]

這樣自我命運反思的片刻在小說裡幾乎是不見的，最接近的應該是王安憶以作者的口吻對王琦瑤「弄堂女兒」的身世進行論述的片段，在戲劇裡竟然變成了王琦瑤思索出身，並試圖掌控命運的片刻。王琦瑤一開始便展現其「命運覺悟」的能力。在小說裡，蔣麗莉與吳佩珍人物的設計用來展現這些「弄堂兒女」在上海浮生動盪下，友情與愛情的糾纏，她們的多角感情見證了他們從清純走向世故的人世滄桑。而在戲劇裡，蔣麗莉與吳佩珍只出現在第一幕，其人物功能被簡化爲烘托出王琦瑤雖然是典型環境下的「弄堂女兒」，卻有了非一般典型人物的「身世覺悟」，了解自身「資本」之不足，必須盤算思考，讓自己的命運走到想要的地方，這跟小說裡王琦瑤被動捲入命運浮沉的無奈感大相逕庭。

小說《長恨歌》裡命運浮沉的無奈感是籠罩全局的，沒有一個人物可以超越歷史變遷帶來的顛沛流離。這種對命運（necessity）的悲劇性沉思在王琦瑤與李主任的關係描寫上達到了高峰，一時權貴如李主任，可以呼風喚雨決定王琦瑤作爲「上海小姐」的命運，卻也在時局變動中，身不由己，無法操控自己的命運。柔弱女子如王琦瑤日夜等他，仰仗他的威勢在亂世裡覓得一個偏安一隅的愛麗絲公寓；而豪情男兒如李主任日夜奔波，想方設法立自己的天地卻也終究落得粉身碎骨。一男一女，一強一弱，表面上一個仰仗另一個，一個庇蔭另一個，其實兩相對照，是彼此人生無所依託的鏡像。王安憶說明了：「他們兩個其實是天涯同命人，雖然一個明白，一個不明白。可明白與不明白都是無可奈何，都是隨風而去。他們兩個都是無依無託，自己靠自己的，兩個孤魂。」[37]

在小說裡李主任是傳統戲曲的愛好者，特別愛聽梅蘭芳的唱片，因爲李主任認爲男旦可以比女人更女人，把男人理想化中的女人表現的淋漓盡致。小說中的這個細節其實是一種譬喻作用，用京劇裡的性別演出點名李主任的男性「大世界」與王琦瑤的女性「小世界」其實互爲表裡，兩相對照。在大世界裡奔走的男人在命運的面前往往也只是個女人，而女人安於自己的小世界，能在時局板蕩裡偏安一角，也是戰勝命運的男人。王安憶寫李主任愛聽梅蘭芳演虞姬，明白點出了他要聽的「一點心聲一樣的東西」是虞姬「極其溫婉的爭取，棉裡藏針的，這爭取是向著男人來的，也是向著這世界來的，只有男人才看得懂，女人自己是不

[36] 取自話劇藝術中心藝檔室錄影資料。

[37] 王安憶：《長恨歌》，頁134。

臺灣大學學術期刊資料庫

自覺的。」[38]以「虞姬」比喻李主任，王安憶似乎要表明在大世代動盪裡，李主任與王琦瑤都無法成爲自己的主人，都是命運的「妾身」。這在戲劇裡則是置換成李主任在王琦瑤面前唱「貴妃醉酒」的片段，在這段「驗明正身」表露心意的表演前，李主任一段評戲的台詞更直接表露了編劇透過李主任的口，論述了藝術家的任務所在：「越劇的悲是痴男怨女的悲，滬劇的悲是柴米油鹽的悲，而京劇的悲是家國天下的悲。」說完之後，長嘆一聲的李主任便在王琦瑤面前打開衣櫃，裡面展露了他扮裝楊貴妃的照片。

李主任的「出櫃」一景把戲劇《長恨歌》的「恨」往古典《長恨歌》裡家國天下的悲憤更靠近了一點。這裡的性別跨界展演說明了唐明皇就是楊貴妃，楊貴妃的自殺映照出的是唐明皇的悲劇，雖然貴爲一國之君，在歷史天命裡，沒有人是頂天立地的男兒，都得臣服於命運的無情手。[39]李主任對自身命運的感悟牽連著王琦瑤面對命運的行動。在離去前，他留下了一個桃花心木盒，在小說裡王安憶沒有說明盒子裡裝了什麼，但是因爲流言謠傳盒子裡裝著重金，在故事尾聲這盒子竟然成了長腳謀殺王琦瑤的誘因。在戲劇裡，李主任明白點出盒子裡裝著黃金，是給王琦瑤在亂世中存活的本。

這樣「務實」的情節更動呼應了上一場王琦瑤「命運自覺」的安排。我們看見的是兩個末世男女如何在亂世裡試圖存活的相濡以沫，而非原來小說「同是天涯淪落人」的隨風飄零。李主任走後，戲劇安排了王母跟蔣麗莉分別登門上訪的一幕。這段落在小說裡原本只是王琦瑤剛搬入艾莉絲公寓的一個過場，在戲劇裡從結構上以及篇幅上都有比較大的改動。在小說簡短的過場裡用來表明王琦瑤的「墮落」如何讓她與原來的世界漸行漸遠，這樣的一個決定換來的是她接著無盡的等待跟飄零的身世；在戲劇裡場景被搬到李主任走後才出現，而面對母親跟蔣麗莉連番的質疑，王琦瑤斬釘截鐵的自信回答，說明了她的決定不是一種「墮落」，而是深思熟慮以後爲了存活的選擇。

母親登場便以李主任沒有透過婚姻給她一個名份爲由，催促她重新考慮可以託付終身的程先生。王琦瑤冷靜自信地回答，「是我自己選了李主任」，而且

38　同前註，頁137。

39　透過唐明皇與楊貴妃的歷史軼事，以性別的對照與辯證談主體政治命運的問題，跟國光劇團的新編京劇《水袖與胭脂》有異曲同工之妙，請見王瓊玲：〈台灣京劇新美學之開展：《水袖與胭脂》及《十八羅漢圖》中之主體展現〉，《鏡象．回眸：國光二十——劇目篇》（臺北：國立傳統藝術中心，2015年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「只有他這樣的男人可以依靠」。母親以親情攻勢壓制她，她卻回報以成疊的美金，接著母親順勢收下美金走了，這一次道德價值的衝突算是以金錢解決了。這一場戲劇裡才有的段子加在小說裡原有的王琦瑤跟蔣麗莉的爭執，強化了王琦瑤思索身世出路之後，做出的世故選擇。蔣麗莉告別了王琦瑤，說到要去蘇北，王琦瑤卻回說：「眞是可惜！」接著是吳佩珍帶著程先生登場，兩人已經結爲夫妻，此番前來是來告別王琦瑤，局勢動盪，兩人正要遷徙到香港。

在小說裡前來告別的只有吳佩珍一人，王琦瑤跟程先生以及蔣麗莉的牽扯到後面還要繼續。在戲劇裡，這些人物輪番上場告別王琦瑤，算是王琦瑤在舊上海「上海小姐」時期的一個句點。在人物輪番登場時，場外警鈴聲間或響起，呈現出時局動盪，人心惶惶的感覺。就是在這亂世將至的前夕，人物前後告別了王琦瑤，遠離他處，而王琦瑤卻不爲所動，堅定地留在了上海。她的「走不了」在戲劇裡看起來更像是自我意識下的決定，而非無能爲力的被安排。這在吳佩珍最後勸她跟一起到香港的對話彰顯了出來：

吳佩珍：瑤瑤，要不然妳跟我們一起去香港吧！

王琦瑤：傻瓜！我去香港做什麼啊？做傭人？還是做妾？要是一樣做妾的話，還是上海好！一動不如一靜！

吳佩珍：瑤瑤！我求求妳了好不好，妳不要妾妾妾的，妳知道在我心裡，我一向是把妳看作比我自己還要好的。

王琦瑤：可是我不能走，我要是走了，他倒回來了，這可怎麼辦啊？[40]

王琦瑤的留下在小說的敘事裡是一種命運安排的靜，是「大動裡的止」，而在戲劇裡是她面對命運巨輪輾壓下選擇的結果。任憑大家都走了，她對著空空的公寓大喊：「走了，都走了，只有我在等！」然後，她播放起貴妃醉酒的唱段，打開衣櫃，把李主任留給她的木盒子緊緊捧在手上，燈光漸暗，留下了一盞聚焦燈照在她哀傷的臉上，她望向衣櫃門上貼著的李主任扮成貴妃的圖片，緩緩地將頭靠在照片上，旁白這時出現告訴我們李主任已經因爲空難死亡。這是悲劇的一刻，無人能脫逃命運無情的擺弄，小說裡王琦瑤要等到長腳謀殺她那一刻才頓悟命運殘酷，而在戲劇裡頓悟的一刻在這裡便來臨了，戲劇裡的王琦瑤看明白了小說裡王琦瑤沒看穿的事實：她與李主任同是天涯淪落人。而戲劇裡的王琦瑤較之小說裡的她更堅毅更務實。在小說裡，她飄盪在空蕩蕩的屋裡，像是臨死的虞姬，不

[40] 取自話劇藝術中心藝檔室錄影資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

知所措的當下只能以梅蘭芳的聲音屏蔽外頭混亂的時局；在戲劇裡，她緊緊抓住了在亂世裡能讓她活命的木箱子，她懂得唯有這箱子裡那些沉甸甸的金條能讓她在亂世裡活下來。

老上海在亂世結束前一幕的安排，讓我們看見了戲劇鮮明的改動，傳遞出與小說十分不同的意味，戲劇裡的王琦瑤是一個懂得審時度勢，想方設法活下來的務實女子。如果她與李主任是鏡像裡的對照，一男一女，同是天涯淪落人，她卻比李主任更勝一籌，在衡量得失之間，竟然在亂世裡倖存了下來。

在小說裡我們看見王琦瑤到鄉下鄔橋避難去了，最後因爲阿二召喚出王琦瑤對繁華上海的眷戀，她又回到上海。這一段安排對於小說裡王琦瑤的「上海化身」有著至關重要的結構性功能。在戲劇裡，這一段被完全刪去，我們看見倖存下來的她在下一幕戲素顏登場，她從鄉村返回上海的心理變化沒了，她作爲時代倖存者的形象被強化，作爲老上海化身的符號性大大的削弱。

接下來平安里的部分，在小說的描述裡要呈現的是上海不論時局如何動盪，總有一種「及時行樂氣息的世界——那是上海隱密的一面，由市井小民生活中看似最雞毛蒜皮的事堆砌而成。」[41]在戲劇裡，王琦瑤作爲時代變遷下的存活者形象被持續加強，在嚴師母、康明遜牌友的世界裡，相較於其他人靠著「定息」吃飯的「剝削階級寄生蟲」生活，她被讚許爲一個「自食其力的勞動者」。

而王琦瑤後來與康明遜以及薩沙的三角不倫戀，讓她懷上了康明遜的孩子薇薇，卻礙於嚴師母介意王琦瑤從前的身份而從中作梗，她得把未婚生子的帳賴到薩沙身上，謀劃讓薩沙帶她去打胎，然而幾番前後折騰，王琦瑤終究把孩子生了下來。小說裡，從計畫打胎到生育的過程，詳細描述了王琦瑤與多個男人之間的往復糾纏，強化了她與終究無父的薇薇被命運擺弄、身世飄零的滄桑感。而在戲劇裡，猶豫打胎的片段全部被刪除，在王琦瑤跟康明遜一夜纏綿的場景之後，便是王琦瑤生下新生兒，王母在房間裡照顧的場景。嚴師母來訪，兩人的對話把人物後面的多方糾葛暗示出來。然而，相異於小說，在戲劇裡我們看見王琦瑤的未婚生子更多是出於自身試圖掌握命運的選擇。

嚴師母：她爸爸來看過她嗎？

王琦瑤：她爸爸在西伯利亞吃蘇聯麵包呢！

嚴師母：妳是說薩沙？

[41] 黃宗儀：〈全球城市的自我形象塑造：談老上海的還舊論述〉，頁90。

臺灣大學學術期刊資料庫

王琦瑤：妳以爲是誰了？

嚴師母：（尷尬的靜默）這……當然是薩沙了，前一陣子我一直看見他往這兒走，這一陣子我倒是（停頓）。（對自己說）他也眞能狠得下心來，（轉頭看王琦瑤）過兩天我讓毛毛娘舅來看看妳。

王琦瑤：喔，好的呀，我倒是有大半年沒有看見他了，他怎麼樣啊？還好嗎？

嚴師母：他說妳不讓他來。

王琦瑤：（對嚴師母使眼色，語氣緩而堅定）我是怕有人不放心！

嚴師母：（心虛）阿，那個我看看孩子喔！這孩子長的還眞好，這鼻子眼睛長的還眞像（抬頭發現說錯話），啊，像妳！那個，我家裡有很多小孩子的衣服，有的甚至一次也沒有穿過，過兩天，收拾收拾給妳送過來。說，想吃點甚麼，我給你做。做月子，要注意營養，營養好了將來不會落病。說，想吃點什麼？

（王琦瑤看著她搖搖頭，感到傷心）

王琦瑤：謝謝妳不嫌棄我。

嚴師母：妳別這麼說啊，我怎麼會嫌棄妳呢！說眞的，我還挺羨慕妳，挺欽佩妳的。

王琦瑤：我有什麼好羨慕，好欽佩的了！

嚴師母：羨慕妳有眞情，羨慕妳有勇氣啊，說眞的換了我，我還不敢把孩子生下來的。

王琦瑤：其實一開始，我也不敢的，我手術都聯繫好了，可是到了醫院門口，不知怎麼的，我就更不敢了，我想著，我要是眞的把這孩子也給做掉，那我就眞的是什麼都沒有。[42]

戲劇裡場景的安排，讓我們看見一個不卑不亢的王琦瑤，她堅定地對嚴師母說明這孩子跟康明遜沒有關係，生下孩子是要讓什麼都沒有的自己有一點依靠。嚴師母罪惡感大發，在言談之間表達她對王琦瑤的不捨與孩子的眷戀。劇情往下發展，康明遜終於來訪，王母對於王琦瑤堅持不結婚單獨扶養孩子的決定，感到憤怒與灰心，痛罵她作賤自己，只能一路往低處走，愈走愈低。王琦瑤拒絕被自己的母親這樣的貶低，她大聲回覆：「我這一輩子，別的我不敢講，但我總是靠我

[42] 取自話劇藝術中心藝檔室錄影資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

自己的。」王母傷心至極，拋下了一包金子之後，便別離了自己女兒，在這一幕的尾聲，康明遜從地上把金飾撿起來，負罪感地交到王琦瑤手上，之後王琦瑤要康明遜看清楚了搖籃中的女兒不是他女兒，她抱起了女兒，康明遜趨前抱著二人。就在小團圓的此刻，旁白起，說了康明遜於一九六四年送到甘肅勞改，不久死於饑荒，一九八五年，薇薇嫁給一個自費留學生去美國陪讀。在王琦瑤走進改革開放新時代以後，她又是一無所有，但是我們不要忘了，在演出一直出現的金子，是讓她能在每個時代變動的時候存活下來的根本，而戲劇的安排也讓我們清楚看見王琦瑤是明白人，她一路走來能靠的只有自己。

戲劇裡王琦瑤作爲一個自身命運掌控者的形象到了最後達到高潮。相異於小說裡她終將因爲那舊時代留下來的木箱子，而引來殺身之禍；戲劇裡的王琦瑤卻因爲那木箱子恍然大悟老克臘對她的愛戀不過是自欺欺人的假象。長腳與老克臘在小說裡各自的象徵意義在戲劇裡依舊存在，但是戲劇取消了長腳謀殺的安排，與開頭片廠片段的取消有結構性的呼應。戲劇加重了王琦瑤與老克臘的愛情，我們看見王琦瑤如何從抗拒到掉入老克臘愛情的虛幻裡，她內心的掙扎。戲劇結束在老克臘告別王琦瑤的場景，這一場戲把兩個人物在小說裡的象徵性功能解除，從對話裡我們分別看見了人最終的「醒悟」。就當王琦瑤感受到老克臘漸漸對她失去興趣之時，她開始對著他訴說這一路走來的生命感悟，她心裡清楚老克臘對她的迷戀是虛幻的投射，她也不介意直接說破事實，但是卻要他認清楚眼前眞實的她如何扛住一路走來的失落，藉激發悲憫之心留住老克臘。她說：「就像是一場夢，是不是？……我這幾十年啊，是沒過過幾天好日子，可是我從來都沒有怨過誰，怨過什麼，要怨也只能怨我自己，後來我有了薇薇了，我覺得好多了，可是薇薇她走了，我覺得我這心思好像是又空了。不過現在好了，我覺得我有了你了，我覺得我還有好多好多的好日子，值得我去爭取呢！」[43]心裡知道這可能是一場虛幻的夢，但她依舊最後奮力一搏。

就在王琦瑤奮力要留住老克臘的當下，老克臘明白說了自己頓悟的心聲：「我覺得，我愛你，我愛的是你的過去，你的影子，或許這都不是愛，是迷戀。」在小說裡，老克臘從來就沒有這樣明白剖析過自己的感受，他只是「有一種死到臨頭的感覺」便倉皇地離開了王琦瑤，沒有這樣完整告白之後道別。在戲劇裡，王琦瑤聽了他的告白之後才拿出那個他一輩子唯一才靠得住的「底」：那

[43] 取自話劇藝術中心藝檔室錄影資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

個李主任給她裝了黃金的木盒子，希望透過交出這個底留住老克臘。如同小說的描述，老克臘並沒有接受王琦瑤「陪也不會陪多久」的懇求，拋下一句「卻是趕上這樣的結局，這是什麼命啊？」[44]便離開了王琦瑤。

戲劇就要停在老克臘離開以後，燈光漸暗，最後剩下一抹夕陽一般的暖黃色，王琦瑤並沒有被摧毀，她雖然淚流滿面，如同在年輕的時候李主任拋下她一去不回以後，緊緊抱著那個盒子，感悟地對空寂的房間喊著：「時光倒流，我怎麼承受的起啊！」之後，她癱坐在藤椅上，閉目睡去，臉上的神情倒不是那麼悲悽，而是一種悲傷後睡去，醒來又會是新的一天的神情。戲劇的終點王琦瑤沒有被殺死，她像是一個堅強的時代倖存者，在一次又一次命運無情的打擊後，依舊存活了下來。每一次的時代變遷，好像她都要失去什麼，但是她心裡明白，人吧總可以務實地活下去。如同稍早她用盒子要勸服老克臘留下來的時候，她明白說了：「其實一直沒有你吧，倒也沒有什麼。可是有了你，突然要抽身，好像脫了底。」她的理智明白，有沒有老克臘她還是可以走完晚年，奮力一搏，人終究離開了，哭一場最後的眼淚，她抱著僅有的箱子，守著底還是可以走完人生，不完滿但是倖存。我想這是戲劇的結尾與小說最大的不同之處：王琦瑤終究活了下來，她是一個偉大的時代倖存者。

三、老上海鄉愁情感結構與戲劇《長恨歌》的變奏

小說《長恨歌》透過王安憶工筆書寫的老上海，讓王琦瑤的命運與老上海的生與死骨肉相連。王琦瑤作爲「老上海鄉愁情感」的寓言性寄託，她悲劇的一生，在死前頓悟靈光乍現的一刻，王安憶召喚了本雅明的「歷史天使」，華麗的老上海終究不過一個歷史廢墟，回憶中的她再美好，也是虛無裡升起的幻象，此刻當下的我們畢竟要被歷史的巨輪繼續驅趕向前走，而在繼續盲目前行的當下，老上海的魂歸來兮，那還沒被超渡的恨，隨一縷芳魂呼喊著我們仔細回望過去，思索過去的成敗到底留下了什麼，有什麼可以讓我們得以爲繼？我想這是王安憶讓王琦瑤成爲老上海鄉愁寓言性人物的用意所在。

「老上海鄉愁」的文化浪潮是改革開放以後上海城市文化顯著的一個面向。歷史學家盧漢超認爲「老上海鄉愁」擁抱改革開放之後的「現代化」意識形態，

[44] 王安憶：《長恨歌》，頁388。

臺灣大學學術期刊資料庫

這個文化懷舊情緒與西方歷史進程中對現代性抱持批判的「鄉愁情感結構」有所不同。

Stuart Tannock把西方歷史進程當中出現的「鄉愁」看成是一種「情感結構」。從Raymond Williams的定義來說，情感結構說明的是文藝作品與社會結構之間的關係，總是在變動過程中的情感結構顯現了人們的生活經驗感受與主流意識形態價值之間的關係。了解情感結構的變化，是從「意識狀態與相互關係的情感元素」去了解社會面貌的變遷，這樣的理解方式「不是讓情感與思想對立，而是整合心與腦，認爲情感方式便是思想：意識運作於當下的實踐，在個人生活與關係實踐的持續過程中。」[45] Stuart Tannock借用Raymond Williams的定義來說明「鄉愁情感結構」說明的其實是一個共同體在歷史過程中，因爲社會現實的變遷所發生的文化危機。他說：「鄉愁，作爲一種『情感結構』（從Raymond Williams的定義來說）把過去的世界正面理想化，來指出當下世界的不足。……藉由召喚過去，鄉愁主體（the nostalgic subject）可以逃避、批判甚至動員，來超克當下負面經驗：認同的缺失，能動性的匱乏以及共同體的缺席（loss of identity, lack of agency, or absence of community）。」[46] Stuart Tannock進一步分析「鄉愁情感結構」後面其實是一種集體歷史意識關於「延續」與「終止」的時間思維。他的分析呼應了Peter Fritzsche從歷史哲學角度對「鄉愁」的研究。

Peter Fritzsche告訴我們，鄉愁文化現象在西方的脈絡裡，首度出現在法國大革命之後的社會集體「記憶危機」（memory crisis）。Peter Fritzsche告訴我們，雖然「鄉愁」（nostalgia）一詞首度出現於一六八八年，用來特定指稱當時出征外鄉的瑞士士兵所患的思鄉病。到了十九世紀中期的歐洲，已經變成一個普遍的尋常詞彙，用來說明「大量工業化與都市化運作之下，集體對過往時光懷想，而非特定個人想返回特定地方的慾望」[47]，從這個歷史脈絡看來，Peter Fritzsche進一步要說明「鄉愁情感結構」在歐洲「現代性」歷史進程的關係。

---

45 原文如下：“affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity.” Raymond Williams, “Structure of Feeling,” in *Marxism and Literature* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1978), p. 132.

46 Stuart Tannock, “Nostalgia Critique,” *Cultural Studies* 9.3 (1995): 456.

47 Peter Fritzsche, “Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity,” *The American Historical Review* 106.5 (Dec. 2001): 1591.

臺灣大學學術期刊資料庫

當啓蒙主義的理性與資本主義的世俗力量帶來與中古世紀世界秩序裂變的「現代性」時，「歷史意識」（historical consciousness）是「現代性」的派生物，它改變了中古世紀以「基督救贖」爲人類命運終點的時間性，而以「進步史觀」（historical progress）否定過去、迎向未來的意識狀態，迎接「現代時間性」（modern temporality）。[48]然而，就在啓蒙思想的理性與政治革命以及資本工業化的世俗改革給人類帶來對未來的強大信心之時，有另一種悲觀的情緒與反思產生了：到底帶來現代性的這些變革眞的讓我們進入更「進步」的生存狀態了嗎？我們所告別的「過去」眞的是蒙昧無知的過往嗎？當下的生存眞的是一種解放的成果嗎？人類眞的能成爲自己的主人，推動歷史往烏托邦的終點前進嗎？對於進步理性思維的悲觀批判，產生了反「進步史觀」的悲劇性思考。

批判喜好革命、追求變革的「現代性」，「鄉愁」是「進步史觀」下的必然產物，「進步史觀」擁抱未來的可能並且摒棄過去；然而「鄉愁情感結構」卻把「過去當成是哀悼的對象物，但又與之保持距離。珍視過去的美好，緬懷它的終究離去，但又了解過去無可挽回。換言之，鄉愁所構成之物是其所不能擁有的，它的意義存在於無法逼近自身，鄉愁的憂鬱（melancholia）本質是其無所解的矛盾。」[49] Peter Fritzsche說明法國大革命帶來社會結構徹底的裂變，帶來整體文化書寫評價過去的危機，在這樣的狀態下，「鄉愁」在歷史進退維谷的狀態下浮現，成爲共同體認同意識眞空下的處理機制，作爲病徵的「憂鬱」情緒可以說是文化病徵的展現，而這樣的「憂鬱主體」（the melancholic subject）可以說是註腳了歐洲「現代性」帶來的知識以及經驗裂變後，無所安置自我存在的一種精神意識狀態：帶有毀滅性的「現代性」，對未來的新可能無情的極致追求，在追求新的精神主體的誕生過程中，該如何凝視過去歷史的遺跡及廢墟？[50]

從Peter Fritzsche的分析來看，我們大可以把一九八〇年代以後出現的「老上海鄉愁情感結構」看成是一次集體「記憶危機」的文化反應。雖然盧漢超看到的是對當下現實的肯定擁抱，但是我覺得如果我們把目光從商品化的「老上海鄉愁」（比如盧漢超文章中所討論之三〇年代風情咖啡店、老上海爵士酒吧以及新

48 關於歐洲人現代時間觀的形成與現代主體意識之間的研究，請見Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Cambridge, Mass.: Columbia University Press, 1985).

49 Peter Fritzsche, p.1595.

50 同前註，頁1595-1618。

臺灣大學學術期刊資料庫

天地的石庫門商店街區）移開，開始去分析「老上海鄉愁情感結構」裡比較複雜的文藝作品，我們會得出一個比較複雜的認識角度，甚至是無法得到答案的開放性了解。我更願意把小說《長恨歌》裡的「老上海鄉愁情感結構」看成是Pierre Nora定義的「記憶場景」，透過藝術想像，《長恨歌》建構老上海的「記憶場景」來處理當下集體面對的「記憶危機」。

Pierre Nora的概念其實可以幫助我們理解上海面對的「記憶危機」並非只有中國特有，而是世界發展進入了一九八〇年代新一波全球資本主義發展後，所出現的共時文化現象。時值一九八〇年代法國進入新的全球化時代，Pierre Nora有感於在官方國族歷史大論述的消退下，人們面對如何記錄過去產生了迷惘，甚至不再重視歷史意識（historical consciousness），產生只看未來不在意過去的現實態度。他振臂疾呼，組織團隊普查法國各處的歷史博物館、紀念館、紀念碑、紀念墳場……等等呈現過去的方法以及社會教育意涵，在研究過後他提出了「記憶場景」（lieux de mémoire）的概念，來說明在全球化時代，如何記憶過往的諸多議題。在他的論述當中，記憶場景（lieux de mémoire）不是指向眞實過去的歷史物件，它是一個回憶的作用場，它不是對過去蓋棺論定的歷史書寫，而是在大歷史敘事介入過去事件作用力下，嘗試脫逃的記憶方式，Pierre Nora背後的意圖是重新燃起我們探索過去的慾望，他希望打開大歷史的不可撼動，啓動多元的記憶，以記憶對過去的重新認識與建構，來活化在當代探索過去的方法、意義以及目的。他說：「記憶場景之所以爲記憶場景便在於它們〔再現過去的方式〕讓它們逃脫歷史。這麼說來，記憶場景是雙重的：它本身就是一個意義滿溢之所，千言萬語多說無益；同時永遠開放，讓諸種意義的詮釋紛然出現。」[51]

從Pierre Nora「記憶場景」的定義來看，《長恨歌》的「老上海鄉愁結構」便是藉由再現過去的場景，讓任何試圖蓋棺論定的歷史意圖失效，讓想像上海過去、現在與未來的可能性無法被簡單決定。「老上海鄉愁結構」作爲一種處理集體認同危機的「記憶場景」是一種文化處理機制：對於剛過去的紅色激情時代無法適切地總結處理，又不想簡單樂觀地擁抱新的社會現實，毫無批判地迎向改革開放後的新未來，只好透過記憶的文學性再現懸置任何的蓋棺論定。

由此看來小說《長恨歌》裡的鄉愁感傷情緒，不是如同盧漢超所說的，簡單

[51] Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire," *Representations* 26 Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring 1989): 23-24.

臺灣大學學術期刊資料庫

擁抱新時代現代化，全球資本主義的發展意識形態。王琦瑤宿命的悲劇，試圖召喚出Peter Fritzsche所論述的「現代性」生存景況裡的「憂鬱主體」，一種對進步樂觀抱持批判態度的意識。「老上海」的歷史幽靈被召喚出來，只是彰顯了上海歷史的不可延續性，強化了那些無法彌補的斷裂記憶，在新時期一片榮景蒸蒸日上的上海抹上了哀怨的情調跟不可復得的感傷。如同王班總結王安憶的小說：「這種時間的錯置，體現了過去一世紀中國現代性進程的歷史全貌，讓我們看清『同質歷史』攏統涵蓋了兩種明顯衝突的現代化史觀，資本主義現代性以及國族／社會主義革命的現代化進程。……透過記憶或是鄉愁尋找不同的歷史，由此看來，是一種尋找另類敘事的嘗試，試圖超越已經被廟堂正典化的非黑即白的敘事方式。放在一九九〇年代的脈絡來看，這樣的追求投射出一種不同的社會想像（social imaginary），以此來衝破生產、商品、交換、景觀以及消費的制式同質化前進。」[52]

換言之，小說《長恨歌》呈現王琦瑤的生活場景記憶，來打開關於上海過去的想像，藉此找尋新上海文化認同的可能。但是小說終究以「恨」的情緒來揮別「老上海鄉愁」，以上海小姐之死沉痛告別了老上海，並在她「永劫回歸」的劇情結構裡，拋出了存在主義式的命運終歸虛無的沉思。

戲劇《長恨歌》重新搬演王琦瑤的故事，讓王琦瑤在劇情的推展下成了一個試圖掌控命運的「英雄」，雖然她遍體鱗傷，一無所有，但是她活了下來，老上海鄉愁在戲劇的《長恨歌》裡成了悲壯的史詩，人物頓悟命運的殘酷，但是升起了「權力意志」（will to power）以求活作爲自身命運的註腳，而那物質性的木盒子更是王琦瑤得以活到最後務實的根本所在。戲劇的《長恨歌》不要觀眾在「老上海鄉愁」裡多所留連，如同老克臘最後的頓悟一樣，那對過去輝煌的想像終究是鏡花水月，走出過去，迎向未來。

戲劇《長恨歌》告訴觀眾面對上海的過往不必然有恨，以開放性的結局，把王琦瑤接下來的命運想像留予每一次看戲的觀眾，這樣開放性的作法，體現了黛安娜．泰勒（Diana Taylor）論述「文化劇目」（the Repertoire）作爲記憶傳承的目的：相異於官方機構書寫的歷史文獻，以白紙黑字的權威試圖論斷上海的歷史，文化劇目每一次的重演都是稍縱即逝，作爲文化記憶的「傳遞

[52] 請見Ban Wang, “Temporality, Memory, and Myth in Wang Anyi’s Fiction,” *Illuminations from the Past* (Stanford: Stanford University Press, 2004), p. 129.

臺灣大學學術期刊資料庫

行動」（act of transfer），「文化劇目」不求準確傳承歷史，而是在每一次情節的重演，都「透過重影、複製以及擴散」（through doubling, replication and proliferation）[53]，讓文化記憶與社會認同持續變化生成。

戲劇《長恨歌》以開放性結尾讓王琦瑤的故事成爲一個文化劇目，以一個虛構弄堂女子的生命持續演繹上海的前世今生。《長恨歌》表演王琦瑤的生命情節（scenario），讓每一次的重演不只是再一次的重複，作爲文化記憶的「傳遞行動」（act of transfer），《長恨歌》每一次的重演都打開觀者的思考空間，重新建構老上海記憶，以當下的社會狀態再次評估過去與當下的關係。[54]

戲劇《長恨歌》裡活下來的王琦瑤具象了一個事實：老上海從來沒有死去中斷，無需回返，老上海一直都在，她是時代更迭的倖存者，她雖然已經遍體鱗傷，但是她還活著。我們要勘破老上海鄉愁裡建構出來的海市蜃樓，直面她的遍體鱗傷，思索讓她繼續活下去的「底」何在，與她一起在明天的太陽升起之時，醒來。

尾聲

本文透過對「鄉愁」與「現代性」在西方歷史脈絡裡的變遷考察，發現鄉愁情感結構，隱含著對現代性以及進步史觀的批判。諷刺的是，盧漢超觀察自一九九〇年代起，上海卻因爲「現代性」的開展，出現了對舊時「上海摩登」的鄉愁式戀物情節，老上海的繁華以商品跟景觀模式出現在新上海的消費場所裡，遮蔽了社會主義時期的革命歷史記憶。這樣的「老上海鄉愁情感結構」到王安憶的小說《長恨歌》才出現了批判思考空間。

小說《長恨歌》裡的鄉愁感傷情緒，呼應了王琦瑤宿命的悲劇，召喚出「現代性」生存景況裡的「憂鬱主體」，以王琦瑤的虛構生命故事，比喻上海過去的想像。故事對進步史觀抱持批判的態度，以此嘗試定位新時期以後上海的文化認

[53] 請見Diana Taylor, *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003), p. 46.

[54] Diana Taylor說了文化劇目裡的場景重現，不是要以眞實再現過去爲目的，而是打開批判思考如何重現過去的可能，並從當下切身感受過去場景裡的政治與倫理對今日的意義何在。她說：文化劇目的場景（the scenario）「讓我們更完整認識文獻與文化劇目運作的方式，它們如何構成並傳遞社會知識的多種方法。它把觀眾都置入其框架之中，讓我們感受場景當中的倫理與政治。」請見Diana Taylor, p. 33.

臺灣大學學術期刊資料庫

同。但是小說終究以上海小姐之死沉痛告別了「老上海鄉愁」，並在敘事結尾，拋出了存在主義式的沉思。小說《長恨歌》面對新舊上海與歷史記憶的矛盾，終究是無解的。

而上海話劇藝術中心改編而成的戲劇《長恨歌》，讓王琦瑤在劇情的推展下成了一個試圖掌控命運的「英雄」，雖然她歷經滄桑，但終究倖存下來。戲劇《長恨歌》把老上海鄉愁轉化成了悲壯的史詩，命運枷鎖殘酷，但是人物最後升起了「權力意志」（will to power）歷劫歸來。戲劇《長恨歌》面對歷史記憶的矛盾似乎不多所流連，存活的王琦瑤在一抹夕照裡，以「我怎麼承受得起」呼喊當代的上海人踏上歷史的巨輪，一無反顧，勇往直前。

臺灣大學學術期刊資料庫

老上海鄉愁情感結構：談上海話劇藝術中心對小說《長恨歌》的改編

許仁豪

國立中山大學劇場藝術學系助理教授

這篇文章集中探討《長恨歌》作爲上海話劇藝術中心經典定目劇的文化意義。對比探討小說以及戲劇呈現老上海歷史記憶的異同，從改革開放以後的「老上海文化鄉愁」現象來說明，《長恨歌》從今天回望過去的上海隱含了一種時間性批判，對於老上海文化記憶的傳承打開了思考空間。

小說《長恨歌》裡的鄉愁感傷情緒，說明了王琦瑤宿命的悲劇，召喚出「現代性」生存景況裡的「憂鬱主體」，對進步史觀抱持批判的態度。小說《長恨歌》呈現王琦瑤的生活場景記憶，打開關於上海過去的想像，藉此找尋新上海文化認同的可能。但是小說終究以「恨」的情緒來揮別「老上海鄉愁」，以上海小姐之死沉痛告別了老上海，並在她「永劫回歸」的劇情結構裡，拋出了存在主義式的命運終歸虛無的沉思。

戲劇《長恨歌》重新搬演王琦瑤的故事，讓王琦瑤在劇情的推展下成了一個試圖掌控命運的「英雄」，雖然她遍體鱗傷，一無所有，但是她活了下來，老上海鄉愁在戲劇的《長恨歌》裡成了悲壯的史詩，人物頓悟命運的殘酷，但是升起了「權力意志」（will to power）以求活作爲自身命運的註腳。戲劇《長恨歌》告訴觀眾面對上海的過往不必然有恨，以開放性的結局，把王琦瑤接下來的命運想像留予每一次看戲的觀眾，這樣開放性的作法，體現了黛安娜．泰勒（Diana Taylor）論述「文化劇目」（the Repertoire）作爲記憶傳承的目的，戲劇《長恨歌》表演王琦瑤的生命情節（scenario），讓每一次的重演不只是再一次的重複，作爲文化記憶的「傳遞行動」（act of transfer），《長恨歌》每一次的重演

臺灣大學學術期刊資料庫

都打開觀者的思考空間，重新建構老上海記憶，以當下的社會狀態再次評估過去與當下的關係。

關鍵字：鄉愁情感結構　長恨歌　王安憶　上海話劇藝術中心　趙耀民

臺灣大學學術期刊資料庫

Old Shanghai Nostalgia as a Structure of Feeling: On Shanghai Dramatic Arts Center's *Everlasting Sorrow*

Jen-hao HSU
Assistant Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-sen University

This paper focuses on discussions about the meaning of *Everlasting Sorrow* as an important part of the canonical repertory of Shanghai Dramatic Arts Center. Through analyzing the differences between the original novel and its dramatic adaptation, this paper situates the discussions of both texts in the larger cultural phenomenon of "Old Shanghai Nostalgia," laying bare the temporal critiques which open up spaces of critical thinking for the heritage of old Shanghai cultural memory.

The nostalgic melancholia in the novel *Everlasting Sorrow* bespeaks the tragic fate of the story's female protagonist Wang Qiyao. This melancholia evokes the "melancholic subject" wandering in the wasteland of modernity and further critiques the optimism of progressive, teleological thinking of human history. Wang's life story heralds in cultural memories of old Shanghai and seeks to anchor a new identity of Shanghai in the contemporary moment. Nevertheless, the ending of the fictional story dwells on the "sorrow" and bids farewell to old Shanghai nostalgia with the death of the heroine. In the plot structure of the eternal return of Wang's death, the novel further throws out questions about nihilism and human existence.

The dramatic version restages Wang's life story and transforms her into a heroine who tries to take destiny in her own hands. In the end, she is wounded and left with nothing, but she survives. Nostalgia for old Shanghai in the theatre version becomes an epic story where the heroine calls upon her will to power to counter the cruelty of life. The theatrical version does not dwell on sorrow, and celebrates an open-ended solution instead. This open ended-ness allows the audience to re-imagine the future possibility of the heroine each time when her story is re-staged. This makes the theatrical adaptation a true "repertoire" according to Diana Taylors's definition. It deploys the scenarios of Wang Qiyao's life as "acts of transfer" to pass down cultural memories. Each time, when the scenarios are re-enacted, critical spaces are opened among the audience to reassess cultural memories of old Shanghai and reevaluate how Shanghai today is made possible by her past.

Keywords: the structure of feelings of nostalgia　*Everlasting Sorrow*　Anyi Wang　Shanghai Dramatic Arts Center　Yaomin Zhao

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

丁羅男：《上海話劇百年史述》，桂林：廣西師範大學，2008年。

王安憶：《長恨歌》，臺北：麥田出版社，2000年。

王德威：〈海派作家又見傳人〉，《讀書》第6期，1996年6月，頁41。

王瓊玲：〈台灣京劇新美學之開展：《水袖與胭脂》及《十八羅漢圖》中之主體展現〉，《鏡象．回眸：國光二十──劇目篇》，臺北：國立傳統藝術中心，2015年。

李立亨：《上話製作隨身書》，上海：上海錦繡文章出版社，2016年。

_____：《上話演出隨身書》，上海：上海錦繡文章出版社，2016年。

_____：《安福路288號》，上海：上海錦繡文章出版社，2016年。

許仁豪：〈摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關聯〉，《戲劇研究》第20期，2017年7月，頁1-38。

張中宇：〈《長恨歌》主題研究綜論〉，《文學遺產》2005年第3期，頁144-149。

黃宗儀：〈全球城市的自我形象塑造：談老上海的還舊論述〉，《文化研究》創刊號，2005年9月，頁73-96。

黃維鈞：〈海派話劇 風光旖旎〉，《中國戲劇》第8期，2004年8月，頁12-14。

童薇菁：〈這是最接近我想像的《長恨歌》〉，《文匯報》，2016年9月6日。http://www.cssn.cn/wh/wh_whrd/201609/t20160906_3191250.shtml，讀取日期2018年6月5日。

蔣興立：《左翼上海：三〇年代左翼都市小說論》，臺北：新銳文創出版社，2012年。

賴佩暄：〈揮之不去的媚／魅影──論王安憶《長恨歌》中的城市與懷舊書寫〉，《中國文學研究》第28期，2009年6月，頁237-270。

Arrowsmith,William. “The Criticism of Greek Tragedy.” *Greek Drama.* Edited by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, pp. 51-78.

Beiner, Ronald. “Walter Benjamin’s Philosophy of History.” *Political Theory* 12.4 (Aug. 1984): 423-434.

Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations* . Editedy by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968, pp. 253-264.

Fritzsche, Peter. “Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity.” *The American Historical Review* 106.5 (Dec. 2001): 1587-1618.

Hanchao, Lu. “Nostalgia for the Future: The Resurgence of Alienated Culture in China.” *Pacific Affairs* 75.2 (Summer 2002): 169-186.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Mass.: Columbia University Press, 1985.

Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire.” *Representations* 26 Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring 1989): 7-24.

Tang, Xiaobing. “Melancholy against the Grain: Approaching Postmodernity in Wang Anyi’s Tales of Sorrow.” *Boundary 2* 24.3 Postmodernism and China (Autumn 1997): 177-199.

臺灣大學學術期刊資料庫

Tannock, Stuart. “Nostalgia Critique.” *Cultural Studies* 9.3 (1995): 453-464.

Taylor, Diana. *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Wang, Ban. “Temporality, Memory, and Myth in Wang Anyi’s Fiction.” *Illuminations from the Past.* Stanford: Stanford University Press, 2004, pp. 124-141.

Williams, Raymond. “Structure of Feeling.” *Marxism and Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1978, pp. 128-135.

Xudong, Zhang. “Shanghai Image: Critical Iconography, Minor Literature, and the Un-Masking of a Modern Chinese Mythology” *New Literary History* 33 (2002): 137-169.

臺灣大學學術期刊資料庫