

# 论电影《第一炉香》、《色 | 戒》对张爱玲作品的跨文本挪用

## On the Intertextual Appropriation of Eileen Chang's Works in the Films *Love After Love (First Incense)* and *Lust, Caution*

陈劲甫, 广州理工学院

### 摘要

电影《第一炉香》和《色 | 戒》皆改编自张爱玲小说, 并通过挪用其其他作品中的情节与意象, 对原有叙事进行了补充与重构。《第一炉香》加入“打蚊子”片段, 试图与《红玫瑰与白玫瑰》形成互文关系, 但因缺乏充分的叙事铺垫, 效果略显突兀; 《色 | 戒》则成功挪用《道路以目》中的“封锁”场景, 通过日常生活细节的并置, 强化人物命运的戏剧张力。两部电影的不同实践, 为文学改编电影中的跨文本策略提供了有益参照。

### Abstract

Both *Love After Love (First Incense)* and *Lust, Caution* are adapted from Eileen Chang's fiction and further supplement and reconstruct their original narratives through the appropriation of plots and imagery from her other works. *Love After Love* introduces the “mosquito-swatting” episode in an attempt to establish an intertextual dialogue with *Red Rose, White Rose*; however, due to insufficient narrative buildup, the effect appears somewhat abrupt. By contrast, *Lust, Caution* successfully appropriates the “lockdown” scene from *Sealed Off*, juxtaposing details of everyday life to intensify the dramatic tension of the characters' fates. The divergent practices of the two films offer a useful point of reference for intertextual strategies in literary film adaptations.

**关键词:** 第一炉香; 色 | 戒; 张爱玲; 跨文本挪用

**Keywords:** *Love After Love (First Incense)*; *Lust, Caution*; Eileen Chang; Intertextual Appropriation

## 一、前言

继《倾城之恋》（许鞍华，1984）与《半生缘》（许鞍华，1997）之后，2021年，许鞍华三度改编张爱玲（1920-1995）的小说作品《第一炉香》（许鞍华，2021）。电影上映前，光是主要演员的曝光便已然造成观众热议；电影上映后，许鞍华对《第一炉香》情节的处理与改动，更出现许多令人费解之处。其中，青年男大生卢兆麟和梁太太在人物关系推进过程中出现的“打蚊子”片段，虽看来突兀，但若仔细检索张爱玲的作品，不难发现这实则是许鞍华对张爱玲不同作品的一次跨文本互文挪用与对话。无独有偶，早在2007年的《色|戒》（李安，2007）里，李安就曾将张爱玲散文中的“封锁”情节嫁接至电影内。两位导演何以在改编小说文本时，皆一致向张爱玲的其他作品致敬？本文拟比较此二部电影如何转化并重构张爱玲的不同作品，又如何通过跨文本挪用的表现手法影响故事本身之叙述效果，及其所衍生的深层意涵。

## 二、互文意象的误置：许鞍华《第一炉香》中的“打蚊子”片段

张爱玲的首篇小说创作《第一炉香》初载于1943年《紫罗兰》杂志第2期至第4期（原题《沉香屑第一炉香》）。有了《紫罗兰》主编（1895-1968）的推介，张爱玲在上海得以名声鹊起。《第一炉香》以1940年代为背景，讲述女学生葛薇龙为避战乱，从上海到香港读书，但因家庭经济窘迫，不得不投靠姑妈梁太太。在小说中，葛薇龙在与乔琪乔的情感关系中逐渐陷入以物质与欲望为主导的生活轨迹，最终走向沉沦。相较于乔琪乔这一核心人物，卢兆麟虽为次要角色，却在文本中承担着重要的对照功能。张爱玲通过唱诗班这一场域安排其出场，并在梁太太精心操持的园会中将其引入葛薇龙的视线。关于卢兆麟在园会中的首次亮相，张爱玲并未通过直接的情节推进塑造人物，而是借由目光的流动、身体的展示与空间的调度，完成了对人物关系的初步建构。相关描写如下：

梁太太眼快，倒比他先瞧见了薇龙；一双眼睛，从卢兆麟脸上滑到薇龙脸上，又从薇龙脸上滑到卢兆麟脸上，薇龙向卢兆麟勉强一笑。那卢兆麟是个高个子，阔肩膀，黄黑皮色的青年；他也就向薇龙一笑，白牙齿在太阳里亮了一亮。那时候，风恰巧向这面吹，薇龙依稀听得梁太太这样说：“可怜的孩子，她难得有机会露一露她的法文；我们别去打搅她，让她出一会儿风头。”说着，把他一引引到人丛里，便不见了。

小说中，卢兆麟被梁太太引入人群之中，“便不见了”。张爱玲并未进一步交代两人后续的行踪与情境发展，而是通过叙事留白，为人物关系的发展保留了想象空间。这一文本空白也为后来的改编提供了再诠释的可能。许鞍华在电影中对这一叙事留白进行了延展，通过新增情节对人物关系加以补充与重构。

熟悉张爱玲小说的读者不难辨认出，这段情节系出自《红玫瑰与白玫瑰》。故事结尾，张爱玲如此写道：“老妈子拿着笤帚与簸箕立在门口张了张，振保把灯关了，她便不敢进来。振保在床上睡下，直到半夜里，被蚊子咬醒了，起来开灯。……振保坐在床沿上，看了许久。再躺下的时候，他叹了口气，觉得他旧日的善良的空气一点一点偷着走近，包围了他。无数的烦忧与责任与蚊子一同嗡嗡飞绕，叮他，吮吸他。”

王娇蕊曾是佟振保生命中具有重要影响的人物，二人关系的转折亦构成其人生轨迹的重要节点。多年后，两人在公共汽车上的再次相遇，唤起了佟振保对过往经历的回忆。此时的王娇蕊形象已发生变化，呈现出时间与生活所带来的痕迹，而佟振保的克制反应，则凸显了其内心对往昔的复杂态度。正是在这一情感背景之下，小说结尾以“蚊子”的意象加以收束。恼人的蚊子不仅构成现实层面的感官体验，也象征着佟振保长期无法摆脱的心理负担与记忆回响，持续侵入其日常生活之中。

在关锦鹏执导的电影《红玫瑰与白玫瑰》（1994）中，这一具有象征意味的情节同样得到视觉化呈现，但其叙事位置并未置于故事结尾，而是被提前安排在影片开端不久。影片中，王娇蕊的丈夫王士洪因工作离家前往新加坡，叙事上为佟振保与王娇蕊之间的交流提供了相对独立的情境。几句看似平常的对话之后，旁白以低缓而克制的语调介入，对王娇蕊的形象作出心理层面的描述，凸显佟振保对其“率真”气质的主观判断。

随后，画面转入夜间场景：佟振保因蚊虫的嗡鸣而起身，试图在昏暗中寻找其踪影。与此同时，旁

白继续推进佟振保的内心独白，将其情感体验与心理投射加以并置。影像并未直接呈现人物关系的变化，而是借助反复的心理辩白，揭示佟振保在理性自我约束与情感冲动之间的内在张力。最终，当佟振保将蚊子拍死在墙上的瞬间，旁白戛然而止，这一突兀而具象的动作不仅打破了夜的静谧，也惊醒了熟睡中的弟弟笃保。

话语与动作在此形成鲜明对照：蚊子的出现与消失，不仅承担了叙事层面的情节功能，更构成一种视觉隐喻，象征佟振保内心反复侵扰、难以消解的心理冲动。通过这一处理，关锦鹏将文学文本中偏向内心描写的段落，转化为高度凝练的影像表达，使人物的情感困境在不言明的情况下得以显影。

至于许鞍华何以在卢兆麟与梁太太关系进一步发展之前，特意插入一段“打蚊子”的情节，其创作动机并不十分明晰。从文本互文的角度看，此举或可被理解为对《第一炉香》与《红玫瑰与白玫瑰》中相关意象的跨文本调动；亦不排除意在提示梁太太与卢兆麟之间所存在的某种情感张力，甚至象征梁太太之于卢兆麟，终究只是如“墙上的一抹蚊子血”般短暂而难以留存的存在。

然而，若回溯张爱玲的小说文本可以发现，作者并未在卢兆麟这一人物身上投入过多笔墨，其心理状态与情感立场始终处于相对模糊的位置。电影改编同样未对卢兆麟进行充分的角色建构，在缺乏必要铺垫的情况下，这一“打蚊子”情节的象征意义便难以成立，反而显得突兀。从叙事功能上看，该段落既未实质性推动主要情节的发展，也未深化人物关系，反而在节奏上造成中断，分散了观众的叙事注意力。

从符号运作的层面而言，“打蚊子”作为意象，本应依赖明确的文本线索与语境支撑，方能有效唤起观众对《第一炉香》或《红玫瑰与白玫瑰》的互文联想。然而在缺乏系统铺陈的情况下，这一意象难以完成其指涉功能，导致象征意义趋于游移不定。无论是将其理解为对卢兆麟人物处境的隐喻，还是用以影射梁太太的情感角色，均显得论证基础不足。

更进一步而言，影片中对梁太太形象的塑造，相较原作更为侧重其世故与世俗化的一面，与“烦忧”“责任”等原本附着于相关意象的内涵之间缺乏内在张力，使该象征难以安置于完整的意义结构之中。由此可见，这一跨文本意象的引入，不仅未能有效深化人物或主题，反而暴露出互文运用上的生硬之处。

可以说，许鞍华在此对张爱玲作品的跨文本挪用，折射出文学改编电影中一种较为常见的困境：导演在试图凸显自身对原作的理解与致敬时，若过度依赖符号调动而缺乏叙事与人物层面的支撑，便容易陷入象征堆砌的风险之中，反而削弱了改编作品自身的叙事完整性。

### 三、跨文本叙事的成功实践——李安《色·戒》中的“封锁”情节

至于李安执导的电影《色·戒》，其对张爱玲文本的跨文本挪用可视为一次较为成功的实践。在影片结尾部分，王佳芝于珠宝店事件后离开现场，途中乘坐三轮车试图脱身，却在行进过程中遭遇突如其来的封锁情境。《色·戒》一作由张爱玲自1953年起开始构思，至1977年12月首次刊载于台湾地区版《皇冠》杂志，后于1978年3月发表于美国版《皇冠》，并于1983年6月与《相见欢》《浮花浪蕊》合编为小说集《惘然记》。该小说以抗战时期为历史背景，通过王佳芝化身商人之妻麦太太、参与刺杀行动的叙事设置，展现个体命运在时代结构中的复杂处境；故事最终以刺杀行动失败收束，凸显人物选择与历史现实之间的张力。

若论及战争语境中的“封锁”书写，张爱玲发表于1943年的短篇小说《封锁》构成一个具有代表性的文本来源。该作最初刊载于上海《天地》杂志，通过对城市交通管制情境的描绘，呈现了战时上海街头频繁出现的临时性空间中中断现象。相关研究指出，这类“小范围、短时间”的封锁在抗日战争后期较为常见，而1941年12月太平洋战争爆发前后，上海市区在南京路、浙江路一带亦曾出现影响范围更广的封锁情况。

在这一历史背景下，“封锁”逐渐成为沦陷区城市生活中反复出现的社会情境，并在张爱玲的多部小说中被转化为重要的叙事元素。《色·戒》中对街头封锁过程的描写，延续了这一文本脉络：“封锁了。”车夫说。一个穿短打的中年人一手牵着根长绳子过街，嘴里还啣着哨子。对街一个穿短打的握着

绳子另一头，拉直了拦断了街。有人在没精打彩的摇铃。马路阔，薄薄的洋铁皮似的铃声在半空中载沉载浮，不传过来，听上去很远。三轮车夫不服气，直踏到封锁线上才停住了，焦躁地把小风车拧了一下，拧得它又转动起来，回过头来向他笑笑。其通过具体的场景刻画呈现封锁状态下城市秩序的暂时停滞及人物行动的受限，从而使“封锁”成为连接历史现实与文学叙事的重要中介。

张爱玲将突如其来的封锁过程，写得仔细，让人有身历其境之感。而李安则据此拍出了在电影尾声意蕴深刻的片段。小说虽然只写至三轮车夫将车停在了封锁线前便戛然而止，但李安却通过影像继续叙述。只见一名妇人想要穿越封锁线，大声嚷道：“时间不早了，我要回去烧饭呀！”负责拉封锁线的男子答道：“看医生是可以的，烧饭怎么行呢？”语毕，路上行人纷纷大笑，王佳芝也浅浅笑了。这一场景以平凡的生活细节，与王佳芝的处境成为对比，展示出她与日常生活的距离。接着镜头一转，聚焦在王佳芝的大衣衣领，她从衣领折叠处拔下了一颗药丸（应是任务失败时所服用的毒药），并见到她手上戴着易先生送她的钻戒。然后镜头再次闪回到王佳芝当年站在学校的舞台上，观众席里邝裕民喊了声她的名字。这一闪回不仅再现了王佳芝的过去，也表明了王佳芝在生命的最末，对寻常过往的怀想。细究这个极为重要的“妇人急着回家烧饭的身影”，实则并非李安原创，而是撷取自张爱玲的散文《道路以目》中的一段：

上街买菜，恰巧遇着封锁，被羁在离家几丈远的地方，咫尺天涯，可望而不可即。太阳地里，一个女佣企图冲过防线，一面挣扎着，一面叫道：“不早了呀！放我回去烧饭罢！”众人全都哈哈笑了。坐在街沿上的贩米的广东妇人向她的儿子说道：“看医生是可以的；烧饭是不可以的。”他的声音平板而正中，似乎对于一切都甚满意，是初级外国语教科书的口吻。然而不知道为什么，听在耳朵里使人不安，仿佛话中有话。其实并没有。

李安对《道路以目》的援引，甚至连说话的内容都几乎相同。但与许鞍华的跨文本挪用，成效却大有不同。当这几组镜头排列一起，便形成——妇人与王佳芝；平民百姓与女间谍；日常生活与特殊任务——的强烈对照。而在心理蒙太奇的运用下，更展现王佳芝还在大学社团内的回忆场景。以此，凝炼出王佳芝向往回到那个还是“寻常”女学生的旧日时光，但她终究是回不去了。很明显，李安的跨文本挪用，成功地展示了高度的互文性，且用得其所。他不仅理解了张爱玲文字的表层意义，更把握住了其背后的精神内核，通过电影语言进行了创造性转化。这种改编不是简单的文字到影像的转换，而是基于深刻理解的再创造，体现了导演对原著精神的真正尊重。

#### 四、结语

两位导演何以在改编小说文本时，皆一致向张爱玲的其他作品致敬。一是因为剧情叙事的需要，一是导演对文本缝隙的自我延伸、想像和诠释。本雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在《译作者的任务》文中曾论述：“译作者的任务是在译作的语言里创造出原作的回声。”如果将这种跨文本的挪用视作一种从文学到文学的转译，那么许鞍华和李安，即为张爱玲作品的译作者。两位导演似乎都从张爱玲散落的文字缝隙里，听见了作家未曾言说的一道“回声”。只是许鞍华的回声，过于单薄、无力；李安的回声，则显得厚重、深沉。究其根本，《第一炉香》中塞入“打蚊子”片段是可有可无的，并不影响剧情叙事本身，也不会强化梁太太与卢兆麟的情欲人物关系。但《色 | 戒》中的“封锁”情节却是重要的，利用“妇人急着回家烧饭的身影”愈发彰显王佳芝的特殊，更突出她对寻常人家的日常生活的深切向往。

《色 | 戒》的编剧王蕙玲曾于访谈中说到：“张爱玲的文字是华丽的，太多导演都急着捕捉或者复制潜藏在文字之间的意象，千言万语都想要转化成影像，……李安与其他导演最大不同的地方在于他从来不是张迷，从来没有想过要复制张爱玲的文字影像，没有膜拜之心，才能悠游自在，才有可能重新创造小说在文字之外的另一种生命。”或许正是因为李安“从来没有想过要复制张爱玲的文字影像”，所以才能不受到原作的诸多限制，而能更加自由地进出文本与文本之间，寻得最合适的跨文本挪用。

由此看来，跨文本挪用并非单纯的素材调动或意象嫁接，而是一种高度依赖叙事结构与人物逻辑支撑的创造性实践。它是否有效，关键在于挪用了哪些文本，而在于这些被移植的情节与意象，能否在新的叙事系统中获得重新生长的条件，并与人物命运、情感经验形成内在关联。当跨文本元素仅停留在符号层面的指认与致敬，其意义便难以沉淀，甚至可能因脱离叙事脉络而造成理解阻滞；反之，若其能够被有机地编织进影像的时间结构与情感节奏之中，便可转化为推动叙事深化的关键力量。许鞍华与李

安在《第一炉香》与《色·戒》中的不同实践，正揭示了文学改编电影在跨文本运用上的两种路径：一种偏向意象层面的并置与提示，另一种则深入到叙事与情感机制之中，完成了真正意义上的再创造。此种差异不仅关乎导演个人风格与创作策略，也为理解文学改编电影中跨文本挪用的边界与可能性，提供了具有启示意义的案例。

### 参考文献

- 阿伦特，汉娜．(2014)．启迪：本雅明文选（张旭东，王斑译）．北京：生活·读书·新知三联书店．
- 陈子善．(2007)．张爱玲文本研究．上海：复旦大学出版社．
- 戴锦华．(1999)．电影理论与批评．北京：北京大学出版社．
- 戴锦华．(2002)．隐形书写：九十年代中国文化研究．南京：江苏人民出版社．
- 葛红兵．(2004)．互文性研究．上海：上海三联书店．
- 赫钦，琳达．(2018)．改编的理论（郭劭等译）．北京：北京大学出版社．
- 克里斯蒂娃，朱莉娅．(2006)．符号学：文学与艺术中的互文性（陈圣生译）．北京：生活·读书·新知三联书店．
- 李欧梵．(2000)．上海摩登：一种新都市文化在中国（1930—1945）．北京：北京大学出版社．
- 李道新．(2010)．中国电影批评史．北京：中国电影出版社．
- 罗钢．(2005)．叙事学导论．昆明：云南人民出版社．
- 热奈特．(2010)．文本越界：文学中的跨文本性（张新木译）．北京：商务印书馆．
- 斯坦姆，罗伯特．(2012)．文学改编电影：理论与实践（李洋译）．北京：北京大学出版社．
- 王德威．(1998)．想象中国的方法：历史·小说·叙事．北京：生活·读书·新知三联书店．
- 王德威．(2010)．历史与怪兽：历史叙事中的想象与真实．北京：生活·读书·新知三联书店．
- 王海洲．(2016)．文学改编电影的叙事增补问题研究．当代电影，(6)，78—85．
- 王蕙玲．(2007)．编剧就像《世说新语》．载郑培凯（编），色·戒的世界（第21—27页）．桂林：广西师范大学出版社．
- 许鞍华．(2017)．许鞍华说许鞍华．北京：中信出版社．
- 许子东．(2003)．张爱玲的文学世界．香港：牛津大学出版社（中文）．
- 周蕾．(1995)．妇女与中国现代性：西方理论与中国现实．上海：上海三联书店．
- 周翔．(2015)．从上海到重庆，战时双城记．三联生活周刊，(32)，138—139．
- 张爱玲．(2010)．倾城之恋：短篇小说集一（1943年）．台北：皇冠．
- 张爱玲．(2010)．红玫瑰与白玫瑰：短篇小说集二（1944—1945年）．台北：皇冠．
- 张爱玲．(2010)．色，戒：短篇小说集三（1947年以后）．台北：皇冠．
- 张爱玲．(2010)．华丽缘：散文集一（1940年代）．台北：皇冠．

张爱玲 . (2010) . 惘然记 . 台北: 皇冠 .

### 作者介绍

陈劲甫, 博士, 广州理工学院, 人文与教育学院, 特聘副教授, 主要研究方向中国现当代文学、文学与电影。