

跨文化電影改編策略探析 ——以《大辮子的誘惑》為例

黎若嵐 *

摘要 本文以改編電影《大辮子的誘惑》為分析對象，結合原著小說和參與製作者的公開訪談、文章等文本，通過表演研究、跨文化理論、對比分析等角度進行討論，藉此分析小說和電影之間的“忠實”與“創造”，並剖析文本和電影創作背後的社會結構及創作者的文化背景，探討跨文化電影改編中的“刪除”和“增添”背後的影響因素。

關鍵詞 土生文學；澳門電影；跨文化改編；飛歷奇；改編電影

引言

上世紀九十年代中期，筆者尚算年少之時，曾在上學途中目睹過百人於嘉思欄花園外圍觀拍攝的情景。大家議論紛紛，各自猜想園內製作的是哪一部電影。當年在澳門遇上拍電影的場面可謂是城中大事，不少人會專程前往觀看，除了好奇心使然，亦因那是看大明星的好機會。筆者那時在人群中探頭，只見眼睛大大、眉目如畫的女生摸着長長的辮子與攝製人員閒聊。然後一年過去，澳門大會堂的手繪電影看板展示了五個大字——大辮子的誘惑。其時這部由蔡氏兄弟（澳門）影業製作的第一部澳門電影可謂無人不知，包括當時就讀初中的筆者，更即時想起當日巧遇拍攝的情景。惜當時年紀小，未有機會觀看，但女主角那長長的辮子不知怎地已烙印在腦海中。筆者心中曾充滿了疑惑，澳門將如何在銀幕上被展現出來？土生作家的著作又將怎樣被拍攝出來呢？

又過了兩年，某次筆者途經爛鬼樓¹時，看到一家小店掛出以塑料袋封套的電影場刊，其中展現出華人女子和西方男子深情一吻的畫

面，中間配以“大辮子的誘惑”五個大字及其英文譯名，下方寫着“第一部澳門故事片”。封套上標價10元（圖1），雖然那原是我的午餐零用錢，但我還是二話不說，跟老闆買下了這份場刊。20年後，在飛歷奇（Henrique de Senna Fernandes）百年誕辰之際，筆者重新拜讀原著的葡文本和中文譯本，並重看電影後，試圖為當年提出的問題探個究竟。

是次研究將對《大辮子的誘惑》的電影和原著小說進行分析，結合參與製作者的公開訪談、文章等資料，通過表演研究、跨文化理論、對比分析法等進行討論。筆者亦將分析小說和電影之間的“忠實”與“創造”，探討跨文化電影改編中“刪除”和“增添”背後的影響因素。為配合論文語言，全篇將以喻慧娟的中譯本作為小說部分的引用文本。

一、創作者與作品之間的相互作用

有資料顯示，在世界影片的年產量中，改編影片約佔40%。我國根據文學作品改編的電影也日益增多，大體佔全年故事片生產的30%。歷屆獲“金雞獎”的影片，絕大多數也是改編作品。從1981年到1999年，共19屆“金雞獎”評選中，就有12部獲獎作品是根據小說改編。²

* 黎若嵐（Elisabela Larrea），傳播學博士、土生文化研究學會創會人和理事長，主要從事土生文化、非物質文化遺產與跨文化研究。

紀念飛歷奇百年誕



圖 1. 筆者於 1998 年在爛鬼樓購得的電影場刊（圖片來源：筆者攝製提供）

電影《大辮子的誘惑》正是過渡時期根據小說改編的電影之一。它改編自飛歷奇的同名葡語小說 *A Trança Feiticeira*，於 1995 年開拍，1996 年公映，由“蔡氏兄弟（澳門）影業”和“珠江電影製片公司”聯合出品，編劇為蔡元元（執筆）和蔡安安。該片於 1996 年 9 月榮獲第 19 屆《大眾電影》百花獎最佳合拍片，同年獲得葡萄牙第 25 屆費格拉達福茲國際電影節（25^o Festival de Figueira da Foz）特別獎。³該電影是澳門製作的第一部故事片，亦是第一部改編自本土文學作品的電影。

電影改編行為包括對文學原著進行解讀、重構、修改甚至創造，藉以轉移為可供製作的電影劇本。王曉玉指出，電影改編理論需“遵循一定的電影形式規則，把文學的內容轉移成電影的內容，從而形成有別於文學樣式的電影作品，這一過程就是改編”。⁴換言之，改編行為不僅是文字上的改動，更將“一直延伸至電影作品的最終完成”。⁵

學界在研究改編行為時，普遍以“忠實”與“創造”作為分析角度。電影是否“忠”於原著，如“實”呈現，是研究者甚至閱讀過原著的電影觀眾常有的疑問。然而，任何轉化都免不了創造，即由小說的文本語言，轉化成切合電影的視覺語言，為不同載體提供相應的創造性製作，是改編電影具有的特性。

說到改編作品，其中最常被提及的議題就是改編作品是否一定要忠於原著。武俠小說大師金庸（查良鏞）的作品曾無數次被華語地區製作人改編為影視劇和電影。金庸本人對改編電影有如下見解：

把小說改成電影，單單做到不歪曲原作是不夠的。蘇聯女小說家尼古拉耶娃的《收穫》曾轟動一時，然而她自己根據自己的小說而寫的電影劇本，大家卻認為並不怎樣成功。為甚麼呢？因為電影是一種與小說截然不同的藝術形式，在小說中好的，在電影中未必一定也好。最好的改編，除了保持原作的主要枝節與人物性格之外，次要的可以刪除，也可以增添，但最重要的，是要在電影中表達原作的精神（金庸〈談《戰爭與和平》〉）。⁶

是次研究並非旨在討論改編是否一定要忠於原著，而是希望透過對比分析，探討電影中“刪除”和“增添”背後的因由。對小說《大辮子的誘惑》和電影《大辮子的誘惑》之間的“忠實”與“創造”進行分析前，下文將首先闡述小說文本和電影創作背後的社會環境及創作者的文化背景。

紀念飛歷奇百年誕



圖 2. 飛歷奇在位於新馬路的辦公室與電影《大辮子的誘惑》女主角阿玲的肖像畫（作者不詳）合照，約 2000 年。（圖片來源：Senna Fernandes 家族檔案）

（一）文學家與原著小說

長篇小說《大辮子的誘惑》為澳門土生作家飛歷奇於 1993 年發佈的作品。原著以葡語撰寫，講述二十世紀三十年代在澳門發生的一個不被當時社會所接納的愛情故事。這段愛戀由身處上流社會的土生青年阿多森杜（Adozindo）和雀仔園擔水妹阿玲的巧遇展開。

年約 30 歲的阿多森杜是家中獨子，他自小被身邊人捧在掌心呵護，理所當然地接受所有人讚美他俊俏的外貌。其父為了提高社會地位，由聖安多尼區搬遷至得勝馬路的高級住宅，而在新居的不遠處，正是華人居住區——雀仔園。作者在〈卷首語〉部分形容雀仔園為：

……它的名聲就不怎麼好。那裡骯臟不堪、疾病蔓延，也是流氓、惡棍這些人類渣滓的避風港。即使在它變成城區以後，它的壞名聲也沒有能隨之消失。⁷

而居於其中的，是同樣被捧在掌心呵護的擔水妹阿玲。阿玲年約 22 歲，她被掌管該區大小事務的“蜂王婆”（Abelha-Mestra）視為繼承人，對於阿玲來說：

雀仔園是她的社會。對於外人來說，那是一個臭名遠揚的地方，是妓女窩、惡棍窩。然而，對於住在這兒的人來說，他們有自己的道德準則，有自己做人的方式。他們必須保持自己獨特的傳統和習

紀念飛歷奇百年誕

俗，否則便會遭到眾人的反對。事實上，那兒根本沒有甚麼妓女。住在那裡的人都屬於他們自己的人。⁸

在《大辮子的誘惑》中，這段赤腳擔水妹和上流社會花花公子的愛情，源於阿玲引以為榮的烏黑油亮的辮子。對故事中的兩位戀人來說，愛情路上佈滿荊棘。雙方家族及社群的排斥與不認同、文化差異和社會階級所造成的衝突、“柴米油鹽醬醋茶”的現實困難，都為二人的結合帶來矛盾和艱苦。源自不同文化背景和社會階層的愛情故事，是作者的短篇和長篇小說中經常出現的情節。

小說作者飛歷奇是澳門土生葡人，1923年10月15日在澳門出生。祖輩先拿·飛南第（Bernardino de Senna Fernandes）是澳門首位葡萄牙伯爵和由暹羅國王任命的駐澳門領事，⁹其家族在澳生活逾二百年。飛歷奇的小學及中學階段均在澳門接受葡語教育，1946年前往葡萄牙科英布拉大學完成法學課程，實習後於1954年回澳展開律師生涯。飛歷奇曾任商業學校校長、澳門土生教育促進會主席等職，由於他為澳門教育、文化藝術、法律制度等方面貢獻良多，曾被各方授予不少勳章，其中包括2001年由澳門特區政府授予的文化功績勳章。

飛歷奇的文學創作，早在他求學時期就有所體現。1950年，他憑藉短篇小說〈蛋家女阿珍〉獲得葡萄牙科英布拉大學的文學獎。飛歷奇作為葡語作家，其小說中的主要人物經常被設定為來自澳門的土生葡人社群和華人社群。澳門的土生葡人與來自葡萄牙的葡人不同，筆者在研究土生土語話劇時曾以人類學家賈淵（João de Pina-Cabral）的理論，¹⁰切入土生葡人的文化身份，作出如下論述：

廣義來說，葡人指的是生於葡國或父母均為葡人，擁有葡國文化和以葡國為根的人。土生葡人則是以澳門為家鄉和根的歐亞混血兒，有着獨有的土生文化、

土語和族裔身份。過去，澳門人統稱這群人為土生、土生仔或澳門仔，而一些學者常以四大特點來定義何謂土生，包括：(i) 血統（race），須為葡裔後人；(ii) 語言（language），以葡語作為主要語言；及宗教（religion），以天主教為信奉的宗教，具備前三者也不一定被界定為土生，因為他／她必需有一份自我認同（self-identity），堅定認同自己為土生才可。土生身份之所以被認為難有一個絕對的定義，其主要原因是這個民族身份未有廣泛的“標準”……隨着社會環境的變化，人們對自我認同感的了解，這種以血統（race）來作出定義的方式，可說已不合時宜，新一輩的土生葡人對此持有更開放接納的態度。¹¹

就土生葡人的文化揉雜（cultural hybridity）和閼限性（liminality）而言，筆者認同張堂錡對土生身份認同的綜合分析：

這種又中又西的文化混合，導致土生族群自豪與自卑共存的複雜心理，在面對歐洲葡人時感到血統不純的種族差異，在面對華人時又流露出殖民者的種族優越感，這使土生族群擁有自我屬性的獨特文化特徵與視角。舉例來說，土生葡人將他們居住的地方稱為“基督城”“洋人區”，而中國人居住的地方為“中國城”“華人區”，但這並不是簡單的區域劃分，而是兩者不同的生活圈和文化詮釋，這種劃分同時表現出基督城的人要比中國城的人優越、高尚，基督城的事物也比中國城來得文明、美好……這種源於種族與文化區分，在土生文學中經常被提起。¹²

飛歷奇的小說大多以土生男性與華人女性的愛情故事為主軸。小說《大辮子的誘惑》於1993年發行，其故事背景設定在二十世紀三十年代。按張堂錡之言，此著作為我們保留了當時“澳門華人與葡人（筆者註：土生葡人）兩個社會因為文化差異所形成的偏見、傳統，也

紀念飛歷奇百年誕



圖3. 飛歷奇（中間右二）與何香雪（中間左二）在主教座堂舉行婚禮，1963年10月26日。（圖片來源：Senna Fernandes 家族檔案）

預示了未來這樣的隔絕、排斥與衝突將漸漸失去意義”。¹³衝破社會既定傳統，尤其涉及社群的傳統價值觀、婚姻觀、種族觀等方面，所需的時間和條件往往十分浩繁。

筆者尤記得數年前專訪飛歷奇女兒的情況。當我們踏進屋內，立見一幅華人女性油畫，畫中的女士眼神堅毅。飛歷奇的女兒隨即說：“這是我母親，她很美，對嗎？”然後向筆者訴說當年作為居澳的土生望族之後的父親，要與華人女子結合時的困難重重。在不少有關飛歷奇的專訪和文章中，此經歷亦曾被提及：

飛歷奇與華人女子結合，在當時社會環境下要面對沉重壓力，克服門第、文化、生活習俗差異而走在一起。這門異族婚姻在愛情道路上歷經波折，他飽嘗艱辛、衝破重重困難追求自由戀愛，有着刻骨銘心的親身感受，為此對這段來之不易的愛情特別珍惜。¹⁴

常言澳門是中西文化交融的地方，但交融之處也經歷了“每一個群體都以種族為界，把他們的成員緊緊地團結在一起，排斥和懷疑另一個民族，自視優於另一個民族”¹⁵的階段。無

紀念飛歷奇百年誕

論在小說之內或外，這些界限均未被全面固守，因此才會孕育出跨文化的愛情結晶——土生葡人社群，而小說的作者正是背負着這種浪漫思維來刻劃故事人物。飛歷奇小說的男主角普遍來自顯赫的土生葡人家族（正如作者自身的家族背景），以阿多森杜為例，他享受着家族為其提供的富裕環境、物質享受及超卓地位，這讓他得以縱橫情場，成為迷倒上流社會葡裔女性的勝利者。另一方面，飛歷奇筆下的華人女性則有着堅毅不屈的精神，帶領前者成為戰勝困境與命運的最終勝利者，就如阿玲即使面對生活的艱苦與所屬社群的唾棄，亦未屈服於別人的鄙視眼光。然而，來自兩個不同的文化背景和社會階層的人，一但有所交集甚至共同生活，是否真的會“忠實”地保留各自的傳統和價值觀？他們之間除了“不同”，又是否會因為同樣成長於澳門而有其“相同”？筆者稍後將透過小說和電影情節進行討論。

（二）編劇與電影製作

蔡氏兄弟生於四川，是中國話劇演員及導演蔡松齡之子，¹⁶二人可謂從小就在演出場地長大。蔡安安與蔡元元小時候曾共同參演兒童影片《雞毛信》，二人遂萌生了對電影的喜愛。蔡安安於中央戲劇學院畢業後，曾向多位名師學習昆曲和京劇，亦曾擔任民族舞劇《寧死不屈》的男主角。上世紀八十年代，蔡氏兄弟參與籌建“中國電視劇藝術委員會”，並於1989年創辦了“蔡氏兄弟（澳門）影業有限公司”。¹⁷據2017年蔡安安的公開演講所述，他於1994年接觸到小說《大辮子的誘惑》，1995年正式開拍，並於翌年發行。他強調：

不是只拍了一部溫馨的愛情故事，是拍了現代世界的主旋律。當前世界動盪不安，戰爭很多，不同地區文化的差異是客觀存在，怎麼解決東方和西方的文化的差異和文明的衝突呢？我覺得應該是碰撞、交流、融合，而不是戰爭、不是對抗。¹⁸

蔡氏兄弟於1989年移居澳門，即《中葡

聯合聲明》正式生效後一年。當時，澳門正積極為1999年中華人民共和國政府恢復對澳門行使主權而作準備。“澳門問題”與“土生葡人問題”是當時最熱切討論的話題，本土文化保育意識亦隨之崛起，各界透過文學創作、學術研究及影像製作等方式，希望在澳葡管治時代終結前作出紀錄和反思，澳葡當局的司法、經濟、教育等政策，亦正為迎接新的政治環境作出調整。小說和電影《大辮子的誘惑》正是澳門過渡時期（1988年1月15日至1999年12月19日）的產物。

值得注意的是，電影中的居澳華人角色以普通話為演出語言，與澳門的實際情況不同，“澳門通行粵語，它是澳門大部分人口使用的溝通語言”。¹⁹筆者估計電影把中文對白語言設定為普通話，有其商業考慮。首先，蔡氏兄弟早期積極推動中國內地電影藝術發展，深知影視作品能在內地發行並讓內地觀眾觀賞，就必須以普通話為對白語言。除此之外，當時的蔡氏兄弟並非粵語使用者，在編劇和導演方面與內地演員的協調，也是以普通話為主。

此外，電影的主要角色均為外地演員，包括由葡萄牙著名演員列卡度·喀力索（Ricardo Carriço）飾演阿多森杜，由來自貴州的內地演員寧靜飾演阿玲，還有其他來自葡萄牙的演員分別飾演阿多森杜的父親、友人及差點成婚的情人；而小說中的“蜂黃婆”在電影中被改名為“阿菊婆”，由國家一級演員丁一飾演。筆者猜測，這是因為澳門當時未有發展電影產業，致使沒有本地的電影專業人才可供聘用；加之，電影製作團隊的文化背景以及對白語言設定，亦使得製作團隊未有到鄰埠香港²⁰尋覓合適的演員。由此可見，製作團隊早已設定了電影的目標觀眾。

二、從文字到視聽的改編

電影開始時，畫面出現“珠江電影製片公司，蔡氏兄弟（澳門）影業公司聯合出品”的字樣，隨即如童謠般節奏純樸的音樂響起，畫

紀念飛歷奇百年誕

面中的飛歷奇於紙上書寫並伴以葡語旁白：

Esta não é uma trança comum,
é uma trança feticreira. Quem a viu,
nunca mais esquece dela. Eu sei. (這
可不是一條普通的大辮子，這是條迷人的
辮子。誰看過它，將永世難忘。我知道。)²¹

在小說中，這番話是在結尾部分由阿多森杜以第一人稱向作者說出。原文的用詞有些許不同，但意思相若。片名“大辮子的誘惑”出現時，背景是大三巴牌坊和中葡友好紀念物“東西方相遇”雕塑。

大三巴牌坊是聖保祿學院天主之母教堂正面前壁的遺址，教堂原附屬於遠東地區第一所西式大學聖保祿學院。²²如今的大三巴牌坊是澳門的地標性建築物，也是“澳門歷史城區”的一部分。澳門歷史城區早於2005年7月15日就被列入《世界文化遺產名錄》，成為中國第31處世界遺產。²³

畫面中的雕塑於1994年揭幕，名為“東西方相遇”(Encontro entre o Ocidente e o Oriente)，由以創作出費爾南多·佩索亞(Fernando Pessoa)銅像而聞名的藝術家盧高亞·安格斯(Logoa Henriques, 1923–2009)製作。“東西方相遇”表現為一名中國女子將手中的蓮花遞到葡萄牙男子手上，二人被圓環環繞，上方有仙鶴。蓮花被視為澳門的象徵，代表堅貞無染，而仙鶴在中國文化中象徵品德高尚、長壽和聖潔清雅。這件作品是中葡友好紀念物之一，設計隱喻中葡間的純潔友誼。

電影中顯示製作人員資料的片頭部分，以黑白照片作為背景，展示澳門早期的生活百態，包括葡裔社群上流社會的舞會盛況、街道上梳辮子的婦女、土生葡人家庭照、早期澳門風景照、華人與土生的西式婚禮照片等。電影的故事部分以大三巴牌坊前舞龍舞獅和放鞭炮的熱

鬧場景開始，隨後切換至“澳門人樂隊”(Tuna Macaense)以曼陀林²⁴彈奏傳統土生葡人音樂，一群有着西方人面孔的上流社會人士正於舞會中交際。鏡頭再轉到男主角阿多森杜在家中裝扮，家人朋友笑他已經打扮完美，足以令所有女士神魂顛倒。然後畫面又回到了大三巴前華人舞龍舞獅的盛況，伴隨着鞭炮聲和喝彩聲不斷，人群都擠擁在一起為舞獅者的超卓技巧而歡呼。當舞獅者脫下獅頭，女主角阿玲開心自信的樣貌填滿電影銀幕，所有人都為舞獅者喝彩，男主角阿多森杜頓時被她的美貌迷住，並向友人詢問舞獅團隊來自何處，友人道出“雀仔園”。此時，鏡頭再轉向阿多森杜步入舞會的場景，所有女士都為他的來臨雀躍興奮。舞會中人衣衫華麗，與大三巴群眾的簡樸形成對比。導演在數分鐘的電影鏡頭中，以平行時空的交叉剪接技巧，向觀眾交代了兩位主角南轅北轍的文化背景、經濟環境和社會地位，並巧妙地敘述了二人同樣是其所屬社群中令人矚目和愛戴的人物。

(一) 語境的重構

電影以大紅燈籠佈滿大三巴牌坊這一文化標記作開首，形成宗教文化的強烈碰撞和對比，同時又呈現出兩種文化在澳門並存的事實和社會共融性。前述舞會中的音樂，是澳門土生社群中極具代表性的土生土語歌曲《澳門是這樣》(“Macau Sã Assi”)。演奏的樂隊名為“澳門人樂隊”，成立於1935年，其後因戰亂一度停止，及後由新一代接棒延續。

澳門土生土語 Patuá，直至二十世紀初期都是土生社群的日常語。它有着很多名稱，如土生葡語、Língu di Macau (澳門語)、Dóci língu di Macau (甜美的澳門語)、Língu maquista (土生葡人的語言)，等等。土生土語是孕育於澳門的葡亞混合語，以葡語為基礎，混入馬來語、印度語、粵語等的詞彙和文法，其聲調活潑調皮，曾是澳門開埠後的商用語之一，也是土生社群的通用語。十九世紀末至二十世紀初，澳葡當局着力推動

正規葡語教育，導致這種獨特又充滿跨文化特性的語言迅速沒落。然而，它雖然不再是土生葡人的家用語，但它如今已成為土生社群表現文化身份的語言。²⁵《澳門是這樣》由土生土語文學家若瑟·山度士·飛利拉（José dos Santos Ferreira, 1919-1993）於1968年填詞改編自1944年發行的葡萄牙語歌曲《里斯本是這樣》（“Lisboa é Assim”）。雖然這首歌在時間上與電影故事的背景設定不合，但這是電影試圖展現土生葡人文化標記的策略之一。

前文述及電影以普通話作為中文對白用語，包括土生和葡人以中文溝通時也用普通話，但部分在雀仔園的場景卻加入了少量粵語通俗詞彙，如“鬼佬”和“仆街”（粵語俗語，類似“混蛋”的意思），可見編劇考慮到加入地方語言文化的必要性。正如小說本身雖然以葡語撰寫，但作者在文本中加入了大量的粵語和土生土語詞彙，例如a-tâi（土生土語“阿弟”，形容屬於基層的中國小夥子）、kuai-lou（粵語“鬼佬”，用以形容外國人）、min-nap（粵語“棉襖”，即棉襖），等等。²⁶電影中另一個展現澳門地方語言文化的場景，則透過阿玲演唱的粵語小曲呈現。自大三巴牌坊那一晚後，二人再次在雀仔園巧遇。阿玲坐在井邊，撫着她的辮子，以粵語唱着：“兩心分不開，同結生死愛，化做一對蝴蝶直飛上蓬萊。”由此，電影透過加入通俗的粵語日常用語及歌曲，重構澳門的語境，以在商業策略和呈現地域文化中取得一絲平衡。

（二）重塑地域內文化

學界在研究土生葡人文化、身份，甚至文學時，常用到跨文化理論，電影《大辮子的誘惑》更涉及跨文化改編行為。巴魯恰（Rustom Bharucha）將“文化之內的交流”（intracultural）定義為“在一個國家的大框架內的區域性之交流”，把“跨文化之交流”（intercultural）定義為“跨越界限的異質文化的交流”。²⁷

在觀看和分析電影《大辮子的誘惑》時，有不少場景令筆者想起昆曲及京劇的設置，尤其是涉及阿菊婆的場景，經常呈現出權威的地位和不可觸犯的封建傳統，這可能與作為編劇和導演的蔡氏兄弟的藝術文化背景有關。電影加入了小說沒有的故事情節，以展現出與外來文化發生交集的禁忌和刑罰。

在電影中，阿玲有一個同為擔水妹的好朋友阿水。阿水欲抗婚逃跑卻被綁回祠堂受罰，阿菊婆要阿水跪在竹籤上作為處罰，阿玲聞訊趕至祠堂為阿水求情。幽暗的燈光和暗黑的衣服，與背景中的紅色祖先牌位及紅蠟燭形成強烈的色彩對比。阿菊婆不斷強調“雀仔園在一百年前就有自己的規矩”，筆者推算其所述的“一百年前”即1831年，史料載水坑尾曾有一道閘門，城牆外是華人村落蕉園圍，雀仔園則位於城牆內。雀仔園之名源於其早期茂密的叢林和雀鳥成群的自然環境。十九世紀六十年代，澳葡當局開辟道路，建造新的道路和房屋，此處成為澳葡開闢的第一個平民坊區，當中的福德祠則建於1886年。²⁸由於澳門在這百年間的發展和社區界線的不斷重整，故電影所述的“過百年的規矩和刑罰”值得查核。在這個場景中，阿水被罰跪在竹籤上，意味着她的雙腿將會被廢，再也當不了擔水妹。這個新增情節的美術設計和場景設置，讓筆者想起1991年由張藝謀導演、鞏俐主演的電影《大紅燈籠高高掛》所設定的殘酷刑罰和故事氛圍。²⁹最後，電影中的阿水還是遵從了父母的媒妁之言。阿玲後期形容“阿水姐太可憐了，聽說那個男人脾氣很壞，長得也醜”，阿菊婆則強調女人的命就是這樣，更道出一段小說中沒有的對話：

阿菊婆：幾百年來，澳門就有兩種人。一種皮膚白，一種皮膚黃。這兩種人不能交往，更不能成親。

阿玲：這是為甚麼？

阿菊婆：這是老一輩定的規矩。有一年，一個雀仔園的挑水女跟一個鬼佬，你來我

紀念飛歷奇百年誕

往的好上了。後來，這個姑娘就懷了孕。

阿寧：那個姑娘呢？

阿菊婆：那個姑娘想不開尋了短見。

小說中“A-Sôï”³⁰的命運和出場方式則完全不同。小說中的阿水在阿玲與阿多森杜共同生活後才出現。她在婚前也是擔水妹，是阿玲的好朋友，也是少數嫁到雀仔園以外的擔水妹之一。書中描寫她“同渡船街一家香火店老闆、土地廟的供貨人結了婚。她們可稱得上是知心朋友。阿玲還在促成他們這樁婚姻中幫了大忙，使女友獲得了一個好的機會”。³¹

阿水在小說的出現是因阿玲與阿多森杜鬧翻出走後向其投靠。阿水嫁的丈夫很疼愛妻子，故婚姻是美滿的。電影場景表現了一種“文化之內的交流”所引致的改編行為，以切合目標觀眾的理解和判斷需要。雀仔園被設定為固步自封及踐行封建刑罰的社群，以進一步強化男女主角之間不同的生活背景。

三、編織的文化區隔與交集

無論是小說還是電影，阿多森杜和阿玲的相戀都不被當時的社會接受。早期的澳門土生社群特別在意社區的劃分，此現象維持到上世紀八十年代澳門人口和經濟發展急劇轉變為止。這種區隔除了源於澳門傳統的堂區劃分而發展出的社區界線外，它亦源於更早期的澳門城牆。按鄧思平所述：

清代著名詩人汪兆鏞詩中提到“界分南北”即指此事：界牆之內，是葡萄牙人的居住區〔筆者註：基督城〕；界牆之外，包括塔石、龍田、望廈等處村莊，都是華人居住的地方。³²

昔日的界牆和後期的堂區（包括宗教堂區和行政堂區）劃分出社會不同階層的生活空間，這也是故事中阿多森杜的父親為了提升家庭地位

而搬家的原因。對於阿多森杜的父親而言，提升家族的社會地位是穩定權力和財富的唯一方式，任何危害此目的之事都不會被社群所允許和接納。正如郭濟修在《飛歷奇小說研究及其他》評論飛氏兩部長篇小說的男主角命運時提到：

這是土生族群文化歸屬的問題。基督城裡的人如果有悖於基督城的文化價值觀，就會被“流放”到下層的中國城去受苦。³³

飛歷奇小說中的土生葡人男主角常因違背社群的思維標準和階級取向而面臨被排斥和眾叛親離的命運。如阿多森杜的父親把他逐出家門，他的朋友也背信棄義，讓他連找工作也困難重重。阿多森杜的父親原本希望兒子與家財萬貫的寡婦結婚，沒想到他卻違反了當時被認為能保證“葡人性質本錢”（Capital de Portugalidade）³⁴的同裔婚姻或與歐洲人通婚的策略，毅然選擇光着腳的華人擔水妹。

在中國人的傳統婚姻觀念中，跨族婚姻更為稀有且同樣不被社群接納。有媒體舉例稱：“中國內地，在1978年沒有登記任何跨國婚姻。”³⁵傳統華人女性的性別刻板形象是賢良淑德、三從四德，忠於家庭，順從丈夫，更要符合父母的期望和遵守媒妁之言，對跨種族婚姻也是不大支持的。

清廷學部在1910年奏請禁止留學生與外國人結婚，認為中國留學生與外國婦女結婚，有三大弊端，其一是影響學業；其二是外洋女子用費奢侈，中國學生經費有限，負擔不起；其三是有了家庭以後則家室之累重而學問之念輕，最大的害處是留學生“易有樂居異域、厭棄祖國之思”，造成人才外流。³⁶

《唐律》和清代法律均對特定的跨族通婚予以禁止，直至封建王朝衰落，異族通婚仍不被華人社群視為尋常婚姻。儘管澳門是華洋雜處之

紀念飛歷奇百年誕

地，但民族心理和傳統習俗仍然形塑着社群交集的界限。另一方面，雖然《大辮子的誘惑》中的男女主角在文化背景、社會階層及成長環境等方面都迥然不同，但小說仍不乏強調兩人共處同一城市所致的“相同”之處。例如，小說中的阿多森杜“和阿玲一樣，不同意她去醫院分娩，因為只有那些妓女、無家可歸或有生命危險的女人才去醫院。要是那樣，就證明自己窮得一塌糊塗，這是他的自尊心不能允許的。他的思想也無法超脫當時的歷史條件”。³⁷ 與之相對，電影在描述阿玲分娩的場景中強調的是二人的“不同”。電影中的阿多森杜要求送阿玲到醫院分娩，也不理解阿玲的堅持，當她說那種地方只有妓女、壞女人才去，阿多森杜即以“你怎麼會有這種想法？”來回應。

此外，電影與小說還有另一處不同。電影中的阿玲由於不肯前往醫院，故要求阿多森杜去找乾媽阿菊婆。該場景表現為阿多森杜在一個下雨的夜晚，狼狽地懇求阿菊婆。屋內的阿菊婆躺在臥式藤椅，擔水妹對阿多森杜說阿菊婆病重，去不了。躺着的阿菊婆眼睛半掩，阿多森杜在她身側跪下哀求，她問：“你們的醫院不是很好的嗎？”擔水妹要把阿多森杜趕走，他到了門外回頭，淋着雨大叫：“阿玲很危險！我不能沒有她！我們已經結婚，她是我的妻子！我求求你！求求你！”他哭得像個小孩，然後再次跪下哀求。屋內傳出叫他去找大夫的聲音，最後他痛哭着離開。鏡頭一轉，阿多森杜找西醫出診不果，回家後發現阿菊婆已順利為阿玲接生。

再看小說的有關情節，書中描述：

口信已經送到了，他〔筆者註：阿多森杜〕不用再在這群人面前等待答覆……他隨後說道：“我走了，阿玲一個人在家，對不起，如果你還喜歡她，就別耽擱太久。”最後他將鏡湖馬路的家庭地址告訴了她。他轉身走出了雀仔園。走到半路，他才回頭看了一眼。他舒了一口氣，看見了身材高大的蜂王婆正邁着重重的步子

跟在他身後。³⁸

高美士（Clara Gomes）認為該片是一部華文電影，供華文市場觀看，並指出“華文電影傾向將情感表達以浮誇的手法展現，常見於香港電影和電視劇中，而列卡度·喀力索成為了這種手法的犧牲者”。高美士提出，阿多森杜為了阿玲在大雨中跪下，如無助的小孩般哭求阿菊婆去為阿玲接生的劇情，並未反映當時的社會實況，“生於二十世紀三十年代，接受上流社會教育的男人，不會如九十年代的年青小夥子為追求所愛而置尊嚴於不顧”。³⁹

雖然小說和電影都是大團圓結局，但兩者的呈現過程截然不同。阿多森杜被父親逐出家門後，父子二人最後相遇的原因有明顯差異。小說中的父親為了堅守家族聲譽，多年來拒絕與阿多森杜聯繫。過了六年多，父親的土生葡人友人苦心勸說：“現在在外人都不再提起這事。你就讓他們照自己的意願去生活吧。他們這種不同信仰、教養和文化的結合不會引起任何人的驚奇。這是澳門。”最後，父親步行到塔石，碰到正與一對子女玩風箏的阿多森杜，主動上前和他們一起贏了一場風箏賽，更牽着兒孫的手去他們的家。阿玲見狀發出邀請：“爹，進來呀。這是你的家。”⁴⁰ 電影中的父親則是被雀仔園阿菊婆贈送的心形戀人剪紙裝飾所感化，最終才得以一家團聚。

電影自分娩的場景到一家團聚，在短短數分鐘之間就呈現大團圓結局，而小說的大團圓結局是因為阿多森杜和阿玲自力更生和刻苦成長而成就。電影中的阿玲在文化上並未受太大影響，導演更加入阿玲穿婚紗時決定把鞋子脫掉的情節，強調她沒有忘卻赤腳擔水妹的習慣和身份。在阿菊婆為他們的兒子設滿月宴時，她把大宅的鑰匙交給阿玲，把心形戀人剪紙裝飾交給阿多森杜，然後戲劇性地以筆直的坐姿與世長辭。小說中的阿玲也堅守着自己的傳統，但亦展現出更貼近澳門的中西交融文化特徵。書中描述，二人在一起生活了六個年頭，阿多森杜向阿玲訴說有關文學和電影的知識，

紀念飛歷奇百年誕

“每當做中國飯菜，阿玲就用筷子吃飯；反之，如果做的是土生葡人吃的葡國菜，她就用刀叉”。⁴¹ 阿玲則為阿多森杜解說粵劇和華人的歷史、道德觀念，使得他“通過阿玲學會了更好地了解中國人的心靈”。⁴² 正如作者寫道：“兩種文化自然而然地交融在一起，形成了這種新的習慣和做法。”⁴³ 跨文化之交流，並非只有異質性，它們在澳門這片彈丸之地歷經數世紀的人文生活，必然會於日常交往之間交織出“混合性”。

結語

文學改編電影的“刪除”與“增添”有其必然和需要，正如金庸認為電影有否表達出原作的精神才是重點。筆者認同郭濟修所言，《大辮子的誘惑》的意義在於“打破了過去對華人女子的偏見及對跨族繁殖婚姻的偏見，對年輕一代的土生葡人通過自主的婚姻來選擇自己的身份方面作了肯定”。⁴⁴ 除此之外，小說還悉心刻畫了土生葡人的社群文化和生活方式，是一部讓讀者了解澳門多元社群的重要文學作品。

故事中的阿玲，是一個剛強和隨心而行的女性，她有傳統華人女性的堅毅、刻苦、溫柔的特質，亦有欲衝破封建思想的不屈精神。她不畏強權，無論是面對阿多森杜家人的抗拒，還是面對雀仔園的惡棍，她仍然“舉着扁擔跳到街中，橫眉怒目，一副以死相拼的樣子，毫不示弱地宣戰”，⁴⁵ 堅定地要保護她的男人，捍衛她的戀愛自由。

故事中的阿多森杜，無論是面對可讓他飛黃騰達的婚姻，還是被逐出家門的威脅，他最終毅然選擇為深愛的女人放棄名利。為了阿玲，嬌生慣養的他拋卻上流社會社交場中的萬千寵愛，甘願承受自身社群的鄙視，忍受雀仔園對“鬼佬”的仇恨。最後，兩位戀人排除萬難，得到雙方社群的接納，這亦是不少澳門跨族婚姻的寫照，就如其父親的土生葡人朋友說：“這是澳門。”

《大辮子的誘惑》的中心思想是愛能衝破一切社會制度、文化差異和階級界限。電影配樂師查偉革 (Veiga Jardim) 曾提到，第一版的電影初剪約 3 小時 20 分鐘（即約 200 分鐘），⁴⁶ 最後被剪輯成 110 分鐘的公映版本，只有近乎初剪的一半長度。蔡氏兄弟成功在有限的影片時間內構建出故事人物的社會及文化背景，透過情節的起承轉合、角色間的“不同”、美術設計和場景設置等，向不熟識澳門歷史背景和多元文化社群的觀眾構建出一個複雜的澳門形象。

在過渡時期，電影《大辮子的誘惑》透過對本土文學作品的情節進行改編，讓不了解澳門多元社群特質的觀眾，得以認識小城的生活和情感。小說和電影的創作者，以各自的文化背景為阿多森杜和阿玲創造出不同的文學形式和載體，兩者的功能都是要打破文化差異，透過“跨文化之間”和“文化之內”的交流，製作出令人感動的作品，最終為讀者和觀眾展現澳門獨特的一面。

註釋：

1. 爛鬼樓位於澳門半島果欄街至草堆街一帶，該區以設有售賣古董、照片、瓷器、古家具等的小店聞名，亦時有舊物地攤。
2. 陳林俠：〈從改編到生成：尋找文學與影視的平衡〉，《中國礦業大學學報（社會科學版）》，第 1 期（2005），頁 134。
3. 〈大辮子的誘惑〉，吳志良、楊允中：《澳門百科全書（修訂版）》，澳門：澳門基金會，2005 年，頁 33，轉引自 www.macaadata.mo/macabook/encyclopedia/html/11205.htm，2023 年 9 月 3 日讀取。
4. 王曉玉：《中國電影史綱》，上海：上海古籍出版社，2003 年，頁 129。
5. 周仲謀：〈1990 年代以來電影改編理論研究綜述〉，《東方論壇》，第 3 期（2011），頁 81。
6. 轉引自林嘉穎：〈保留小說精神，情節角色可刪〉，《文匯報》，2019 年 3 月 29 日，版 A26。
7. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化

- 司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁2。
8. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁39。
 9. Forjaz, Jorge. *Famílias Macaenses*. Vol. III R-Y, Fundação Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 543.
 10. Pina-Cabral, João de. *Between China and Europe: Person, Culture and Emotion in Macao*. Routledge, 2002, pp. 39–40.
 11. 黎若嵐：〈澳門的劇種：土生土語話劇〉，《Artism Online》，2022年3月號，artisonline.hk/issues/2022-03/499，2023年9月11日讀取。
 12. 張堂錡：〈澳門土生葡人作家小說中的華人女性形象〉，《揚子江評論》，第1期（2014），頁22。
 13. 張堂錡：〈澳門土生葡人作家小說中的華人女性形象〉，《揚子江評論》，第1期（2014），頁27。
 14. Júlia：〈飛歷奇：回味大辮子的誘惑〉，《機遇》，2007年12月24日，news.sohu.com/20071224/n254260972.shtml，2023年9月8日讀取。
 15. (葡) 安娜·洛佩斯：〈評介：作家和作品〉，飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁5。
 16. 澳門電影協會：〈創業艱難百戰多：民營影視拓荒者蔡安安自述〉，mfta.org.mo/?p=208，2023年9月4日讀取。
 17. 澳門電影協會：〈蔡安安介紹〉，mfta.org.mo/?p=226，2023年9月4日讀取。
 18. 戀愛·電影館：〈蔡安安映後分享會〉，fb.watch/nalVPeACNW/，2023年9月4日讀取。
 19. 羅瑞文：《澳門粵語》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2018年，頁7。
 20. 上世紀八十年代至九十年代初期，香港電影業蓬勃發展，當時的“港產片”大多以粵語為演出語言，一度成為亞洲電影市場最賣座的產品。然而，至九十年代後期，香港電影業因各地電影發展崛起等原因而始走下坡。
 21. 蔡氏兄弟（澳門）影業：《大辮子的誘惑》，1996年，電影對白選段。
 22. 澳門特別行政區政府文化局：〈大三巴牌坊〉，澳門世界遺產網站，www.wh.mo/cn/site/detail/18，2023年9月10日讀取。
 23. 中華人民共和國文化和旅遊部：〈“澳門歷史城區”成為中國第三十一處世界遺產〉，2005年7月18日，www.mct.gov.cn/whzx/whyw/201112/t20111201_707302.htm，2023年9月10日讀取。
 24. 曼陀林形似琵琶，是意大利文藝復興時期的撥弦樂器，是澳門人樂隊的標誌性樂器之一。
 25. Larrea, Elisabela. *Quim Sâm Nós? A Study of Macanese Community through Descriptive Analysis of Patuá Theatre*. 2021. University of Macau, PhD dissertation.
 26. Senna Fernandes, Henrique de. "Glossário." *A Trança Feiticeira*. Instituto Cultural do Governo da R. A. E. de Macau, 2015 [1993], pp. 243–247.
 27. Bharucha, Rustom. "Negotiating the 'River': Intercultural Interactions and Interventions." *TDR*, vol. 41, no. 3, 1997, pp. 31–38.
 28. 澳門特別行政區政府文化局：〈雀仔園福德祠〉，澳門文化遺產網頁，www.culturalheritage.mo/detail/101880，2023年9月11日讀取。
 29. 《大紅燈籠高高掛》是1991年發行的中國電影，故事設定在上世紀二十年代，講述陳府內四名妻妾勾心鬥角的故事。她們為爭奪更好的待遇和地位，無所不用其極地爭取丈夫的感情。
 30. Senna Fernandes, Henrique de. *A Trança Feiticeira*. Instituto Cultural do Governo da R. A. E. de Macau, 2015 [1993], pp. 113.
 31. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁109。
 32. 鄧思平：《澳門世界遺產》，澳門：澳門基金會、香港：三聯書店（香港）有限公司，2012年，頁151–152。
 33. 郭濟修：《飛歷奇小說研究及其他》，澳門：文化廣場，2002年，頁16。
 34. Pina-Cabral, João de, and Nelson Lourenço. *Em Terra de Tufões: Dinâmicas da Etnicidade Macaense*. Instituto Cultural de Macau, 1993, p. 70.
 35. 佐伊·墨菲（Zoe Murphy）：〈特寫：中國人跨國婚姻面臨的多種挑戰〉，英國廣播公司（中文網），2013年10月24日，www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2013/10/131024_china_mixed_marriages，2023年9月11日讀取。
 36. 熊月之：〈近代上海跨族婚姻與混血兒問題〉，中國經濟論壇網站，2011年8月16日，economy.guoxue.com/?p=3158，2023年9月11日讀取。
 37. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁164。
 38. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁166。

紀念飛歷奇百年誕

39. Gomes, Clara. "A Fita Possível." *MACAU*, II série, n.º 50, 1996, pp. 56–59.
40. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁242。
41. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁174。
42. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁179。
43. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁174–175。
44. 郭濟修：《飛歷奇小說研究及其他》，澳門：澳門文化廣場，2002年，頁49。
45. 飛歷奇著，喻慧娟譯：《大辮子的誘惑》，澳門：澳門文化司署、石家莊：花山文藝出版社，1996年，頁91。
46. Jardim, Veiga. "Romantismo sem Fronteiras." *MACAU*, II série n.º 51, 1996, pp. 28–32.

