

張愛玲香港電懣電影劇本研究：一九五〇至一九六〇年代

符夢青

**FU Mengqing**

指導老師

**Dr. Pan Lu**

潘律博士

**MA in Chinese Culture**  
**The Hong Kong Polytechnic University**  
**2017**

## 鳴謝

首先要感謝的是在 CC 學習的這一年半以來系內對學術嚴謹、對學生負責的老師們，他們所教授的知識讓我對於論文寫作有了最根本的認識，這也是論文開始的基礎。

特別要感謝的是我亦師亦友的導師潘律博士，她本人對於學術的熱情感染著我，同時作為榜樣讓我看見思考事物的方式，於是我不斷從以往未曾有過的角度來看見這個世界，每一次學習和討論交流之間看見思辨的火花，這亦是我論文寫作以來最大的精神支持和收穫。

此外要感謝的是陳朗博士對於學生論文所提出的寶貴的修改意見，以及張小虹教授在論文寫作過程中的銳利點撥都讓這篇論文得以更加完善。

感謝有緣相識的 CC 同窗們，和在 616 安營扎寨的論文小分隊。

感謝朝夕相處，無私幫助和支持我的室友、摯友：鄭佩思、羅喬欣，林嘉怡，還要感謝在論文最初始階段為我提供了很多意見和建議的葉朝志同學。

最後要感謝的是我的父母以及弟弟、妹妹，謝謝你們給我的永遠無條件的愛與支持，這是砥礪我往前的最大動力。

## 摘要

上世紀五〇至六〇年代張愛玲為香港電懋公司編寫電影劇本，學界對於其這一時期的作品的評價褒貶不一。本文以張愛玲電懋時期幾部電影劇本作為主要分析文本，從電懋公司在當時所處在香港「大、小」冷戰交雜背景下所表現出的「現代性」作為分析方法及通道。一方面透視一九五〇至六〇年代的香港電影市場作為海外華人的「眺望臺」，於是在左右、中西、新舊交雜之間所呈現的文化樣貌如何影響著七〇年代逐漸形成的本土意識。另一方面更為重要的是透過文本來看張愛玲在當時「離散經驗」中如何憑藉其僅有的幾年在香港的求學生活來對香港這座「漂浮的城市」進行文化想像。此外本文所分析的張愛玲幾部作品中誘惑、健康、獨立自主的女性／女星形象不僅是香港、台灣乃至日本市場需求呼喚下的產物，同時也是挑戰男權、父權的「寓言」。從劇本到電影，張愛玲又是如何順應著這一潮流，同時也因明顯超出了香港社會所能容納部分而表現出來的張力。

關鍵詞： 香港電懋 張愛玲劇本 現代性 女性／女星 文化想像

# 目錄

鳴謝

摘要

目錄

前言 完成「未完成」：滬港雙城 20 世紀 30 至 60 年代電影文化互動..... 4

正文..... 18

（一） 冷戰背景下的「世界主義」現代性.....18

1. 電懣冷戰背景下的整體現代風格 ..... 19

2. 所謂「右傾」立場下的「世界主義」 ..... 26

（二） 匡正「南北」歧見的聲音.....32

1. 電懣跨越地域融合的現代意識.....33

2. 張愛玲、宋淇之「南北」系列影片 ..... 35

（三） 女性／女明星作為香港的現代「寓言」 ..... 42

1. 《情場如戰場》-林黛，西方「尤物」的香港「在地化」 .....47

2. 《六月新娘》-「曼波女郎」葛蘭的現代性想像.....52

3. 《小兒女》-尤敏，跨地域的「東方女性」 .....55

結語..... 63

參考書目..... 67

附錄..... 72

## 前言

### 完成「未完成」：滬港雙城 20 世紀 30 至 60 年代電影文化互動

1896 年 8 月 11 日，上海的一間茶館公映了第一場收費電影，自此對於電影的消費和享受便成為了中國現代都市生活不可分割的一部分，<sup>1</sup>此後的幾十年間，這一種被中國人稱為「西洋影戲」的舶來品從上海這片土壤生根發芽、枝繁葉茂。在物質層面，上海是中國電影的製作、和技術中心。已有學者做出過統計：30 年代全國的電影製片單位共 99 家，其中位於上海的多達 65 家。<sup>2</sup>20、30 年代是上海電影院大規模建造的高峰時期，在 1928 至 1932 年上海市共有 28 家電影院，而到了 1939 年更多達 50 余家。<sup>3</sup>而在意識形態方面，早期上海電影以其幼童般敏銳、純真、好奇心式的觀察視角，以小見大地呈現著社會發生的變化，生產過如《馬路天使》（1937）、《十字街頭》（1937）、《漁光曲》（1934）等優秀的左翼經典電影，同時也製造過為女性而發聲的《新女性》（1935）、《神女》（1934）等帶有先進女性主義意識的影片。實際上 1930 年代的中國電影除卻這類順應政治號召和抗戰需求的左翼電影之外，還同時存在著以市場為導向的以娛樂、敘事為主的「鴛鴦蝴蝶派」電影。張巍在研究中國早期電影與文學的關係時提出，「鴛鴦蝴蝶派在審美趣味上『傳奇』的性格和敘事模式上的『離奇』性質」改變了中國早期電影單薄、粗糙、幼稚的敘事方

---

1 張真，〈《銀幕艷史》女明星作為中國早期電影文化的白話經驗的體現〉，收入曲春景編，《上海電影研究-21 世紀之交範式轉型期的思想景觀》（上海：上海三聯書店，2013），頁 268-287。

2 詳情見，〈1930 年-1939 年民國電影製片單位一覽表〉，陳潔編《民國電影藝術編年 1912-1949》（南京：江蘇美術出版社，2014），頁 460-469。

3 姜玢，〈20 世紀 30 年代上海電影院與社會文化〉，《學術月刊》，期 11（2002 年 11 月），頁 67-71。

式，並形成了一種獨特的電影文學敘事模式。<sup>4</sup>換言之，鴛鴦蝴蝶派風格的情節劇可以說是中國商業電影的雛形，這一類風格充分吸收了中國傳統戲曲和通俗小說的特點，能夠充分佔據大眾化的市場。從這一點來看，中國早期電影在上海無論是電影敘事本身或是在電影文本之外的電影市場，都已經萌發出了先進的「現代」意識，並且逐漸成為一種風氣和現象，佔據除文學、戲曲等娛樂之外人們精神和日常生活的一部分。

與此同時在南中國的珠江流域港口，另一種現代性的探索在英屬殖民地的土地萌發，在一種「大中原心態」（The Central Plains Syndrome）的驅使<sup>5</sup>，以及上海所匯集的諸多資源的吸引下，許多香港電影人「北上」追尋。「香港電影之父」黎民偉與「華北影院王」羅明佑 1920 年代末在上海相遇並一拍即合，1930 年二人隨即在香合作註冊成立「聯華影業製片印刷有限公司」（簡稱：聯華）。此時的中國內憂外患，作為「中國電影中心」的上海於是發起「新興電影運動」以主張電影的「救亡」與「啟蒙」意識，並得到滬、港電影界的一致響應。值得一提的是，以聯華公司為代表的滬港電影公司的聯合不僅是資源利益的融合，更是在當時新興電影運動推動之下上海和香港兩座城市在「復興國片，改造國片」以及「對抗外片壟斷」的共同目標之下意志的融合。可以說這類並非個案的合作現象所呈現出來的不僅僅是香港這個南方小漁村對於上海大都市的現代性物質層面的嚮往，還是「中原」意識形態對殖民地香港的壓倒性勝利。

---

4 張巍，〈鴛鴦蝴蝶派文學與早期中國電影情節劇觀念的確立〉，《當代電影》，期 2（2006 年 4 月），頁 69-75。

5 「大中原心態」（The Central Plains Syndrome）：「這種心態將中國北方平原地帶看做中國性（the concept of Chinese）的起源地，根據地域的不同界定文化的等級差別，輕視處於偏遠地帶的民族文化，將之視為異類。」傅葆石，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》。（北京：北京大學出版社，2008），頁 120。

然而隨著第二次世界大戰爆發中國被捲入當中導致電影業原有的秩序不得已被打亂甚至癱瘓，中國電影發展脈絡因此開始發生變化，上海作為中國電影中心的地位被動搖。但也正是在戰時複雜政治背景和殖民統治特有的特殊夾縫間，上海出現了不碰政治現實、世故、洞悉的具有中產戲劇傳統，以及具有殖民文化中好萊塢類型化傳統的一類「孤島電影」。<sup>6</sup> 這類以娛樂為主的類型電影能夠幫助電影公司在戰時避開政治雷區，但在二戰結束後，在一片處理歷史、國族問題，有明顯進步性的電影當中，它們的存在則顯得尤為刺眼。例如近年來重新被發現和討論的於 1948 年出品的中國早期現代主義電影《小城之春》就是其中一部，程季華認為：「……正是解放戰爭迅速發展，人民運動處於高潮的時候，它的消極影響就尤其不能忽視，在當時它實際上是起了麻痹人們鬥爭意志的作用。……再次反應了費穆作為一個小資產階級藝術家的兩重性及其軟弱的性格，反映了他在解放戰爭的偉大時代中心情的苦悶、矛盾、灰暗和消沉。」<sup>7</sup> 值得注意的是出品該片的文華影片公司通常被視為非左翼的電影公司，所製作的作品多重視藝術質量，而不主動附和主流意識形態，其公司的編劇也是當時炙手可熱的「新鴛鴦蝴蝶派」作家張愛玲（1920-1995）即是此風格代表之一。<sup>8</sup> 1947 年張愛玲先後為上海文華電影公司創作了兩部電影劇本《不了情》和《太太萬歲》，並於同年在上海上映，這通常被看作其電影編劇生涯的開端。但在這不久後，中國大陸政權變更張愛玲的寫作空間被不斷壓縮，於是在 1952 年去往香港。

---

6 焦雄屏，〈孤島以降的中產戲劇傳統—張愛玲和《太太萬歲》〉，81-88 頁，以及〈延續中產戲劇傳統—香港電懋公司的崛起及沒落〉，頁 105-112，《時代顯影：中西電影論述》（台北：遠流出版社，1998）。

7 程季華主編，〈《小城之春》及其他消極影片〉，《中國電影發展史 第二卷》（北京：中國電影出版社，2012），268-272。

8 同上，程季華還提到張愛玲的《不了情》「充滿了小資產階級的感傷」，而《太太萬歲》一片則是「頌揚了一個充滿小市民庸俗習氣的女主人公，渲染了樂天安命的人生哲學。」

事實上不僅是張愛玲，許多的上海文人、電影人早在戰爭開始後不久就已「南下」香港，他們或是為了尋求一個英屬殖民地政府因寬鬆的文化政策所營造的一個相對自由的「公共空間」，以延續他們的事業，或是帶著摩登上海閃閃發亮的現代性微塵，和對上海「未完成」的現代性的不捨而來到南方，在心態上普遍不脫大中國意識。而在這批「南來影人」中張愛玲之所以特別並不僅僅因為早年在上海就已成名，還因其本人備受爭議的中產階級出身、具有「傳奇」性的人生故事和對日常、女性描寫極為細膩、現代的筆調，而尤為重要的一點是孟悅所提出的其早年文學作品中就已表現出來的「現代性」特徵：「從中國的生活形態去觀察時間，把時間寫入中國『參差』的空間」，意象化空間的敘述手法令張作品的現代感區別於一般意義上的「新感覺派小說」，在刺激想像的同時又以「新傳奇」式的敘述方法引人入勝。<sup>9</sup>的確，張愛玲文學作品之「新」使得她難以被準確歸類於已有的寫作風格形式，同樣在另外一類比其他文體更加直接明瞭、通俗易懂，有一定的規範和格式，以使得劇組內從導演到場記都能夠明瞭的特殊文學形式「電影劇本」中，張愛玲的台詞功底以及將好萊塢電影風格與中國倫理社會的巧妙融合，更加使得張愛玲的劇作有別於中國主流敘事電影。這一點早在其上海時期的編劇作品《太太萬歲》中就有所體現，故事呈現的當時中國中產階級家庭的生活常態：一個聰明能幹、熱愛丈夫處處修補生活裂縫的妻子，「上海的弄堂裡，一幢房子裡就可以有好幾個她」，以及一個沒出息丈夫的種種所謂「人之常情」。<sup>10</sup>電影的敘事主題與主體明顯遠離社會的中心，但也正如焦雄屏所提到的「……在中國面臨政治體系大分裂的前夕，《太太萬歲》（1947）承載了諸多除了政治、經濟

---

9 孟悅，〈中國文學的「現代性」與張愛玲〉，王曉明主編《批評空間的開創-二十世紀中國文學研究》（上海：東方出版中心，1998），頁 334-354。

10 張愛玲，〈太太萬歲題記〉，《張看 下冊》（北京：經濟日報出版社，2002），頁 378-380。



以外的道德、社會危機。」<sup>11</sup>，事實上筆者認為張這些游離在社會邊緣的作品題材和視角雖然不符合主流意識形態的召喚，卻極富現代性邊緣化及碎片化反思色彩，而這在張愛玲為香港電懋公司所編寫的电影編劇作品中得到了更極致的表達。<sup>12</sup>在對張愛玲電影劇本的類型研究中，鄭樹森教授提出張有兩類電影成就特高：都市浪漫喜劇（urban romantic comedy）和現實喜劇（realistic comedy），而這兩類電影在中國大陸的「工農兵文藝」的左翼文化大潮和台灣「反攻大陸」的右翼文化大氣候裡，只能存活於英屬殖民地香港。<sup>13</sup>這一觀察道出了香港在戰後地緣政治的敏感性以及張愛玲香港時期電影劇本的特殊性，筆者在贊同這一觀點的同時想進一步提出，正是在這樣的中西和左右駁雜，所謂進步與落後現代性話語的背景喧囂中張愛玲香港時期的電影編劇作品緣其本人的「離散」和「南來」經驗，<sup>14</sup>當中「現代性」的表述被不斷放大加強並最終完成，這也正是本文前言標題想要表達的層面之一。

二戰後世界處在美、蘇對立的「大冷戰」格局之中，而在中國還包含更為複雜多變的國、共對立的「小冷戰」格局，這使得重新恢復殖民地身份的香港成為冷戰格局中政治鬥爭的重鎮。從電影業的角度來看，儘管 1950 年代中國大陸電影市場逐漸關閉成為「鐵幕」後的國家，但其伸長的觸角仍舊聯通操控著香港的左派勢力。而海峽對岸「白色恐怖」籠罩下的「自由中國」又向香港發

---

11 焦雄屏，〈孤島以降的中產戲劇傳統—張愛玲和《太太萬歲》〉，《時代顯影：中西電影論述》，頁 81-88。

12 1955 年 11 月至 1963 年 10 月張愛玲為香港國際電影懋業公司（簡稱：電懋）編寫劇本。馮晞乾，〈張愛玲的電懋劇本〉，《張愛玲：電懋劇本集 1 冊-好事近》（香港：香港電影資料館，2010），頁 21-26。

國際電影懋業公司（簡稱：電懋），由南洋華僑陸運濤家族的國泰機構資本所支持，1953 年在香港登陸並成立子公司「國際電影發行公司」（簡稱：國際），1955 年改組為電懋。

13 鄭樹森，〈張愛玲與兩個片種〉，《從諾貝爾到張愛玲》（台北：印刻文學，2007），頁 251-253。

14 張愛玲在 1952 年離開中國大陸，1956 年去往美國定居，期間短暫訪港。羅卡，〈張愛玲的電影緣〉，《第二十二屆香港國際電影節：超前與跨越-胡金銓與張愛玲》（香港：香港臨時政府，1998），頁 135-141；張惠苑，《張愛玲年譜》（天津：天津人民出版社，2014）。

出「投奔自由」的詢喚，於是港英政府開始施行一系列「中立」原則下的文化政策。這讓香港在 50、60 年代成為一個相對自由的電影市場，加之 30、40 年代——北上駐紮香港的三大南洋資本巨頭（國泰機構、邵氏父子機構，以及光藝機構）所提供的物質基礎，其電影業走向勃興似乎是不難預料的事情。但值得注意的是，此時的香港在除了電影業之外整個社會方興未艾的表象下與上海之間存在的文化關聯：香港這片當時的英屬殖民地是以「延續」對「老上海」的現代性懷思的方式來對自身的國族定義發出疑問和追尋的，這與 40 年代戰後大批「南來」的文人、精英知識份子的中原意識不無關係。儘管逝去的「老上海」無法複製，但香港最終還是透過上海這一「鏡像」對國族和自我的認知做出想像。另一方面電影市場的右傾走向同樣影響著香港對於「中國」或是「中國性」的思考，在這過程中香港電懋公司作為資本主義商業社會的「典型」產物，所代表的「現代」也作用於 50、60 年代的香港，也即是如此，香港一點點填充著 70 年代所逐漸建立、興起的本土意識並走向自我的完成，這則是前言標題所想要表達另一層面。

香港在戰後成為中國大陸以外華人世界尤其是台灣「眺望」祖國母親的眺望臺，「失母」狀態下的香港亦錯位地成為西方人眼中的全部中國，上世紀 50、60 年代香港如何綜合這兩種邏輯，來建立自我的文化認同以及完成其殖民地身份下複雜又獨特的現代性表述？而在這一過程中以上海為代表的中原菁英文化又如何將所謂的國族意識作用於當中，以語言、意識形態爭執在香港呈現出不一樣的「中國」？電懋電影中的女性角色／女星表演展現的是哪些文化雜糅、期待下的結果？本文分析的幾部劇本以及最終電影所呈現的，又是張愛玲與電懋「調和」之下怎麼樣的一種現代方案？以上「現代性」的追問對於香港本土意識建構的影響是本研究想要探討的問題。而更重要的是在這樣的大背景

和前提之下，張愛玲香港電懣時期的劇本因此又能夠被一定程度的擘開和解讀，以發現更多的意義。

對於以上的討論筆者希望藉以「電影」這一虛實結合的物質作為反射現代性的一塊鏡面碎片，看見的同時反溯電影最終成形的種種意志，在這當中窺視並嘗試拓展建構一種可能的歷史片段，不失為一種方法。<sup>15</sup>因為「電影」通過蒙太奇（Montage）等掌控和遊戲時間、空間的電影敘事技巧，不僅僅向觀眾訴說作者的經驗和意識，同時隨其衍生的一系列海報、雜誌、廣告等諸如此類的宣傳工具讓觀者看見了這個世界，也在干擾著觀者的知覺。加之 1930 年代至 1960 年代的中國電影文化是很難被定義的複雜存在，它可僅僅成為一種資本主義商品性下的娛樂工業，為飽受戰爭折磨的人民帶來片刻的排解；為中產階級營造消遣、打發空閒的空間和時間；為戰後百廢待興的社會帶來消費刺激；電影亦可被視為一種第二次世界大戰後的「第八藝術」文化，表達作者、集體經驗的同時給人以無盡的想像，故而營造出可供觀者於解讀和想像電影文本內外的空間。

然而窺視和書寫一段電影史雖然需要想像力卻始終不能脫離已經存在的歷史現實，因而本文將基於具體的電影劇本文本以結合歷史社會現實分析來完成論述。研究主要選取張愛玲香港電懣時期（1955-1963）的幾部編劇作品作為分析的切入點，正如前文已經提到的張愛玲本人的人生軌跡及其作品中所透露的「現代性」表達和視角，正暗合了本文想要論述的殖民地社會中左、右派角力下香港自我認知的追問。在香港嘗試建立本土意識的重要時期，上海菁英文化為代表的左翼話語與現代資本主義殖民文化同時發生著作用，此時以明星制、

---

15 此處筆者所指的「電影」是包括了電影構成的要素如劇本、演員、宣傳、觀眾喜好等等在內的概念，是一種更偏向於將電影作為電影產業一部分，以及一種商品的概念。

大片廠制等現代生產模式出品電影的電懋公司作為香港電影業的中流砥柱之一，其所塑造的現代風格新新女性／女星為觀眾創造現代資本主義社會美好生活圖景的同時，也暗示著香港社會變化下其對於男權和父權的發現和日漸甦醒狀態。張愛玲的劇本由此看來便出現可延展至兩方面的意義，對 1950-1960 年代的香港、電懋公司來說，結合張愛玲本人自滬「南來」、海外「離散」的經歷和電影劇作內容的具體呈現上，可以窺見電懋在冷戰時期的香港所主張的「世界主義」特徵，不僅是電懋公司本身的主張和策略，更是當時香港出現社會轉型、建立本土意識在電影業所發生的前兆，雖然這亦只是日後香港文化發生重大變革的一隅。而對於幾近飽和的「張學」研究，尤其是其香港時期電影劇本而言，較少研究者會將其放置在當時具體的冷戰香港和現實背景中來討論，因此往往會忽略當中順應、呼應著電懋公司「世界主義」現代性或香港社會變革發展特點的部分，本文將張愛玲電影劇本作為出發點以及將之與電影成品做出對比和分析的論述部分，或許能夠為觀者營造出一些想像的空間。

自 1960 年代夏志清先生（1921-2013）將張愛玲重新帶回中國文學史至今，學界對於張愛玲作品的發現和考究之成熟與全面已是毋庸置疑的了。具體到劇本而言，許多學者不論是在對張愛玲上海時期或是香港時期電影編劇作品的研究中，都已提出張愛玲編劇作品乃至電懋公司出品的電影對於好萊塢類型電影風格的借鑑，<sup>16</sup>其中「神經喜劇」／「諧鬧喜劇」（Screwball Comedy）對張的影響最為明顯。<sup>17</sup>儘管這一電影類型風格誕生於 30、40 年代電檢制度和保

---

16 這樣的風格被視為「孤島電影」風格的延續。參考焦雄屏，〈孤島以降的中產戲劇傳統—張愛玲和《太太萬歲》〉，以及〈延續中產戲劇傳統—香港電懋公司的崛起及沒落〉，收錄於《時代顯影：中西電影論述》。

17 詳情請參考，鄭樹森，〈張愛玲與兩個片種〉；焦雄屏，〈孤島以降的中產階級戲劇傳統—張愛玲和太太萬歲〉；許珮馨，〈張愛玲與都市浪漫喜劇—以《情場如戰場》與《六月新娘》電影劇本為例〉，收錄於《張愛玲：電懋劇本集 1 冊-好事近》。

守社會氣氛下的好萊塢，但卻已隱藏著一種社會上新女性的自覺意識。<sup>18</sup>而在張愛玲香港電懋時期的編劇作品裡，《情場如戰場》（1957）、《六月新娘》（1960）這類現代摩登，能夠自主愛情和婚姻出生於富裕家庭的女性角色，已然不同於其 40 年代上海時期劇作中遵從於男權的傳統「弄堂太太」。而《小兒女》（1963）裡對於父親續絃的問題，也已不同於張上海時期從父輩壓倒性的角度來看待和討論此問題的視角，而是轉而從子女情感的角度進入，更多的表現子女的心理變化，從這類敘事中可以發現張愛玲香港時期的劇作對顛覆中國傳統父權、男權的嘗試，儘管最後在電影工業過濾下電影所呈現的結果往往差強人意。而在張香港時期另一類較為典型的電影類型「現實喜劇」（Realistic Comedy）中，圍繞中國道德觀和家庭觀所提出的婚姻、家庭等問題，拋棄了戰爭和離亂的創傷，本身就構成電影敘述上的「現代性」想像。<sup>19</sup>張愛玲和宋淇編劇的電懋「南北」系列電影所呈現的，以廣東文化為代表的南方文化以及以上海文化為中心的北方文化在香港的相遇和碰撞，當中表現所出來的是一種民族主義內在矛盾在殖民主義籠罩下的發酵狀況。以上之表達皆是香港獨特現代性的反映。

但與此同時也有影評人認為在電懋公司一以貫之的以明星、娛樂、敘事為重點，而儘量迴避政治的電影風格籠罩下，原本存在於張愛玲小說、早期電影編劇作品如《太太萬歲》中某部分靈韻被遮蔽，未能將個人風格與時代相融合。影評人毛尖在評論張愛玲香港後期的電影編劇作品《小兒女》時提到：

「張愛玲無法『六十年代化』」，儘管她告訴世人生活「世界會好的」，後母與兒女和諧共處本該是皆大歡喜的結局，但在張愛玲這兒卻因此帶著幾分蒼涼

---

18 吳國坤，〈香港電影半生緣：張愛玲的喜劇想像〉，陳子善編《重讀張愛玲》（上海：上海書店出版社，2008），頁 296-315。

19 吳國坤，〈語言、地域、地緣政治：試論五十、六十年代國泰／電懋的都市喜劇〉，《電影欣賞學刊》，期 140（1998 年 7-9 月），頁 96-112。

的意味，彷彿一個時代已經落幕，一種靈韻轉而逝去。<sup>20</sup> 不少影評人更嚴厲質疑電懣這類娛樂性質極強、不關心現實，而沈浸於資產階級生活兒女私情的「逃避主義」電影，認為張愛玲編劇作品中對喜劇的廣泛植入，大團圓式的結尾無疑受到了大眾、市場對於安撫心靈的「白日夢」需求的制約，此外還有學者認為大段的羅曼史和不時穿插的荒唐笑料沖淡了影片的現實意義，也妨礙影片去做進一步的思考。<sup>21</sup>

的確，張愛玲的電影編劇題材並沒有表現出明顯的大的歷史訴求，而仍舊延續了上海時期對中產階級的日常生活描繪的風格特徵，同時在電懣公司娛樂劇情片為主的製片策略下。劇本喜劇性與歡樂結局的敘事格局稱為張愛玲香港電影劇本創作時期，乃至絕大部分電懣電影的主流，但上世紀 50、60 年代的商業類型電影是否只能是娛樂消遣的產品？在筆者這兒，答案是否定的。相反不僅是電影內容本身的呈現，電影之外所收穫的種種回應，同樣是觀眾思想的呈現也是電影作為產品的肢干，因為商業類型電影在某種程度上就是為大部分觀眾的愛好而存在的，在一定程度上能夠反映當時社會的風貌和娛樂精神傾向。正如鄭樹森的觀察所言：「……有些電影的生產明顯來自於特定的消費模式。類型電影的存在就是文化的一部分。」<sup>22</sup> 而前文所論述的香港獨特之「現代性」亦與張愛玲的電懣時期劇作存在千絲萬縷的聯繫，因而在此基礎上筆者要提出對於張愛玲劇本研究再一步發掘和深入的可能。

首先許多學者常常會忽略電影劇本寫作與小說創作之間的「縫隙」，以及劇本作為文本的特殊性。正如張愛玲本人已經注意到的：

---

20 毛尖，〈這個世界會好嗎〉，《張愛玲：電懣劇本集 1 冊-好事近》（香港：香港電影資料館，2010），頁 11-14。

21 蘇濤，《浮城北望：重繪戰後香港電影》（北京：北京大學出版社，2014）。

22 鄭樹森，《電影類型與類型電影》（台北：洪範書店，2005），頁 14。

寫文章是比較簡單的事，思想通過鉛字，直接與讀者接觸。編戲就不然了，內中牽涉到無數我所不明白的紛歧複雜的力量。得到了我所信任尊重的道演和演員，還有「天時、地利、人和」種種問題，不能想，越想心裏越亂了。

--〈走！走到樓上去〉<sup>23</sup>

在電影工業中劇本是編劇意識的表達，但同時它也只是導演拍攝的藍本，作品從寫作完成至被拍攝成片搬上銀幕的過程中存在許多變量，這變化有時是巨大的。可這也正給了研究者解讀和剖析的空間：進一步將這一「縫隙」放置在當時真實的社會背景中，便更能看見商業類型電影和香港商業社會逐漸崛起的態勢，也是本文之所以將張愛玲劇本作為中心文本以對比電影成品和宣傳文本的重要原因。

其次，很多對張愛玲電影劇本的研究雖然看見了香港時期劇本創作的獨特環境和景況，但卻忽略了這一時期香港社會冷戰氛圍的瀰漫和角力，她在這樣複雜多變的大環境中如何自處，而當時香港「大冷戰中的小冷戰格局」的複雜社會樣貌又是如何在電影業中被呈現的？這些問題是以往研究者較少論及的部分，在這當中張愛玲的「南來」以及「離散」身份尤為重要。筆者在大致釐清張愛玲的遷徙軌跡後注意到她在 50 年代離開上海後一去不歸，而 1955 年 11 月至 1963 年 10 月間為香港電懋公司所作劇本同樣是張身處美國之時所做，期間雖有幾次往返，但主要的編劇工作仍舊可以說是完成於海外的，其「離散」的身份不言而喻。<sup>24</sup>事實上已有學者將「離散經驗」應用到張愛玲作品的分析

---

23 張愛玲，〈走！走到樓上去〉，《雜誌》，卷 13 期 1（1944 年 4 月），頁 138-140。

24 參考張惠苑，《張愛玲年譜》（天津：天津人民出版社，2014）、宋以朗，《宋家客廳：從錢鐘

中。王曉鶯在研究張愛玲 1952 年離開中國後的翻譯作品時，將她定義為在高壓政治下，帶著保存的原鄉記憶並以各種方式與之保持聯繫的「離散譯者」。<sup>25</sup>要指出的是，筆者在此處將張愛玲所視為的「離散中國人」，是史書美所提出的一種漢族中心主義的離散狀況，「……國家標記正轉變成族裔、文化與語言的標記。」<sup>26</sup>華語語系（Sinophone）的定義雖然不被中國大陸主流學術界所重視，但在張愛玲、宋琪的編劇作品敘事和香港社會中這樣的矛盾卻是真實存在著的。

最後是發現編劇張愛玲與作家張愛玲的不同面向。周芬伶在分析張愛玲的小說時曾提出，作為「移民女作家」的張愛玲，在〈浮花浪蕊〉中所表現的「困」的主題是一種「最邊緣最離散的寫照，她無處可逃，到哪裡都是困境，都是囚牢。」<sup>27</sup>在周芬伶的分析中，張愛玲移民後的小說作品更多的表現出一種「困」而非「逃」的狀態。有趣的是，「逃以追求自由」的主題，卻在同一時期的劇本創作中得到表達，例如：《六月新娘》裡以一艘航行中的船和飾演女主角的葛蘭自由的歌聲為開場，從畫面和意識層面都為後文「出逃新娘」對於婚姻和愛情的忠貞以及對於自身「買賣式」婚姻的自省做下鋪墊。電影表達的種種細節都在向觀者展示出張愛玲如何在電影的世界裏展現小說中未表露的一面。這也呼應了本文的標題的又一層面，張如何繼續在香港電懣這一完全不同於從前的現代性氛圍和主張中完成她上海時期電影劇本未能說完的故事。

---

書到張愛玲》（廣州：花城出版社，2015）。

25 王曉鶯，〈第一章緒論-第一節概述〉《離散譯者張愛玲的中英翻譯-一個後殖民女性主義的解讀》（廣州：中山大學出版社，2015），頁 1-34。

26 史書美，〈導論〉，《視覺與認同-跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經出版社，2015），頁 1-69。

27 周芬伶，〈移民女作家的困與逃-張愛玲〈浮花浪蕊〉與聶華苓〈桑青與桃紅〉的離散書寫與空間隱喻〉，《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》（台北：麥田出版社，2006），頁 113-144。



基於以上的論點，本研究以對張愛玲的五部電影編劇文本以及一部宋淇所編寫的劇本為中心，與電影及相關報導作為主要文本材料，<sup>28</sup>對比張愛玲電影劇本與電影成品之間的改動部分，去展現電影工業中劇本僅作為藍本、編劇最終難以成為「電影作者」的現實境況，這是小說與電影劇本之間存在的重要差別，也是「編劇張愛玲」難同「作家張愛玲」一樣被銘記的重要原因。此外通過分析電影的宣傳、報導材料來看當時的現實社會空間，如何看待和解釋相關電影，從而發現當時社會文化一隅或者作為電影觀眾的群眾訴求。與此同時在文本對比分析中，本文還會對電影文本之內故事情節設計、對白，以及道具等電影元素做必要的分析，結合電影文本外的因素，如片廠制、明星制生產策略和雜誌作為宣傳策略等透視作為編劇的張愛玲的思想表達與現實的糾結。

以上的具體分析方法皆以張愛玲的電影劇本為根本，「現代性」作為通道，一九五〇至一九六〇年代的香港電影文化景況作為目的而出發。因而正文論述共包括三個部分，首先從歷史現實中看英國殖民政府在冷戰背景下一系列政策致使香港所形成的介於民族主義和殖民主義之間的「中間位置」／「公共空間」，而電懋在這當中有意營造的「世界主義」風格與張愛玲電影劇本的創作有直接的聯繫。換言之，即是在這一大背景下分析張愛玲在這樣的「離散經驗」中如何憑藉僅有的幾年在香港的求學生活來對香港這座「漂浮的城市」進行文化想像；而後文章論述香港、電懋公司在「中原心態」和「自由中國」之間所透露出來的面向資本主義美好生活的表述，它們在張愛玲、宋淇「南北」系列電影中所發出的匡正省籍歧見的聲音便是一種極具現代性的表達；最後，張愛玲幾部作品中誘惑、健康、獨立自主的女性／女星形象不僅是香港、台灣

---

28 《情場如戰場》(1957)、《六月新娘》(1960)、《小兒女》(1963)；「南北」系列：《南北一家親》(1962)、《南北喜相逢》(1964)，另《南北和》(1961)為宋淇之創作。

乃至日本市場需求呼喚下的產物，同時也是挑戰男權、父權的「寓言」，張愛玲的劇本順應著這一潮流，同時也明顯超出了香港社會所能容納的部分，而這也正是討論張愛玲香港電懣劇本之意義所在。

## 正文

### (一) 冷戰背景下的「世界主義」現代性

二戰之後香港的景況是一種在以美、蘇兩國為首的在意識形態上資本主義陣營和社會主義陣營的對壘的「大冷戰」格局，和以「鐵幕」中國為代表的左派，與「白色籠罩」的孤島台灣為代表的右派的「小冷戰」格局之間的駁雜狀態。於此同時英國殖民政府施行的一系列「中立」態度政策，讓在殖民主義和國族主義、共產主義和資本主義種種意識形態之間的香港電影市場，得以形成一個不論及政治，逃避主義式的「中間」位置／空間。換言之，50年代初期的香港電影市場呈現的是一種「左右」交疊的形勢，而通常視為所謂「右派」電影公司的電懋在當時所要營造的是一個顯然不同於左派無產階級「國際主義」的資本主義論述中的「世界主義」意識形態空間。

這一概念晚清時候這一概念在中國被五四新文化運動的先驅梁啟超所啟發，任公在他的日記〈汗漫錄〉的序言裡寫道：

余鄉人也，九歲後始遊他鄉，十七歲後始遊他省，了無大志。懵懵然不知有天下事。曾幾何時，為十九世紀世界大風潮之勢力所顛簸、所衝擊、所驅遣，使我不得不為國人焉，不得不為世界人焉。<sup>29</sup>

上文所提出的「世界人」是梁啟超對於未來世界一種超越了民族、國家定義的提法，而在幾年後同樣為其所作的小說〈新中國未來記〉中又將這一「世界」概念拉回至以「中國」為中心的論述中。<sup>30</sup> 而在二戰後美、蘇冷戰的背景

---

29 梁啟超，〈汗漫錄〉，《清議報》，期38（1900年2月11日），頁2451-2457。

30 在此篇小說的開頭部分，梁啟超描寫到在他心中理想的共和國成立六十週年之際，世界上所有國家的使節都來參加在中國上海舉辦的世界博覽會，並且所有的人都會說中文，大會上還有一位德高望重的孔姓大儒發言。

下，「世界主義」常常被蘇聯方面解讀為喪失了國家、民族意識，是一種「剝奪者階級用以辯護及隱蔽他們掠奪性政策的思想武器」；「是極端國家主義和種族主義結合的產物」；「是與從無產階級利益出發，熱愛祖國和民族的國際主義截然相反的，以『利益』為準繩的反民族政策」。<sup>31</sup>事實上這類以美、蘇政治鬥爭為出發的論述早已不同於梁啟超的「世界主義」，而從電懋公司的角度來看，在上世紀 50 年代首創的香港影壇「托辣斯」企業形象<sup>32</sup>和有意營造的現代中產階級的「逃避主義」式空間以及通俗劇原則，始終表現出的是對西方先進現代性或者說是資本主義商業社會圖景的嚮往，而這對離散於海外的張愛玲來說，則體現在其為電懋所做劇本中無明確標識的地點和系列對現代美好中產階級生活情景的營造和想像，電懋到張愛玲或反之而言，無不體現出兩者在物質層面對「世界主義」的追求，但從另一層面來看，這一「世界主義」卻又無疑能夠產生超越「左、右」和國族定義的空間想像，張愛玲電懋時期的劇本如此即表現出了脫離地域限制的現代面貌。

## 1. 電懋冷戰背景下的整體現代風格

### (1) 「鐵幕」後的祖國與英國殖民政府的「中立」原則

1950 年朝鮮戰爭爆發，中國加入戰局但戰爭最後的結果仍舊是南、北韓的分離，加之美國對台灣的軍事保護讓東、西方兩大陣營的對立形勢更加緊張，因此在冷戰陣營的影響下，中國大陸市場將美國電影掃地出門，而聯合國則在美國的控制下對中國連帶香港攝製電影的主要原料施行禁運。<sup>33</sup> 於此同時，廣

---

31 群眾書店編，《論世界主義》（北京：群眾書店，1950）；契爾諾夫著，張孟恢譯，《無產階級的國際主義與資產階級的世界主義》（北京：生活讀書新知三聯書店，1953）；莫·克·魏托什金等著，李毅夫、梅林譯，《蘇聯大百科全書選譯：民族主義、大國沙文主義、世界主義、種族主義》（北京：民族出版社，1959）。

32 「托拉斯」為「Trust」的音譯，指發生在各資本主義國家的壟斷、獨佔體制，將各類部門整合兼併，避免市場中的自由競爭以將利益最大化。

33 銀都機構有限公司（香港），《銀都六十：1950-2010》（香港：三聯書店香港有限公司，2010），頁 35。

東方面也開始對一些帶有所謂反動意識的香港電影實施禁映，在 1950 年 2 月 13 日《大公報》的報導中顯示香港共有 10 部國語片，40 部粵語片遭禁，涉及「忠貞君主思想」、「對剝削階級有表揚態度」、「神怪情節」等等的影片均被歸類於具有反動色彩，香港於是開始逐漸喪失最早的兩廣電影市場。<sup>34</sup>在同年的 10 月 24 日，中華人民共和國政府中央文化部頒布的《國外影片輸入暫行辦法》第一條中提到「……如申請輸入外國影片或在香港及其他國外地方攝製之中國影片，均依本辦法處理之。」，而第三條中則具體提到「凡入口影片，其內容如有反世界和平、反人民民主、違反中國民族利益，或宣傳淫猥色情迷信恐怖等，足以妨礙新社會秩序者，視其情節輕重，應加以刪剪或不予通過。」第二年中國共產黨政府文化部更加意識到電影的政治宣傳作用，於是又進一步加強了國家對電影劇本的擬定、管控和審查工作。<sup>35</sup> 香港電影愈加難以進入中國大陸市場，但有趣的是，左派電影機構此時依舊在香港繼續運作，甚至曾一度填補了本地電影製作的空白。黃愛玲在總結 50、60 年代香港出品的所為左派電影時認為：「中共似乎無意在香港大搞意識形態的活動，只是希望在這個小島上維繫著一個據點，與外界作有限度的溝通。」<sup>36</sup>然而 1952 年年初，港英政府先後將十餘人驅逐出境，他們的職業包括有導演、攝影師、編劇、文化工作者等等。親歷者在余慕雲先生的採訪中提到行動大部分在凌晨進行，並且香港政府並沒有宣告理由而只說「香港政府不歡迎你」便被驅逐出境。回到祖國的他們收到熱烈歡迎，但中國大陸電影市場的鐵幕正式落下，此時的香港

---

34 余慕雲，〈第一章 一九五〇年代的香港電影（十三）：廣東省禁映香港片〉，《香港電影史話（卷四）-五十年代（上）》（香港：次文化堂，2000），頁 25-26；此處的「兩廣」是指中國廣東、廣西兩省。

35 吳迪編，〈文化部關於電影業五個暫行辦法（1950 年 10 月 24 日）〉頁 67-71，以及〈加強黨對於電影創作領導的決定（1951 年 3 月）〉，頁 81-83，《中國電影研究資料·上卷：1949-1955》（北京：文化藝術出版社，2006）

36 黃愛玲策劃，〈序言〉，《香港影人口述歷史叢書之二：理想年代—長城、鳳凰的日子》（香港：香港電影資料館，2001）。

電影業可以說是進退維谷，一方面祖國將其視為資本主義控制下散播反動言論的潛在威脅，另一方面英國殖民者又以其自身先進的現代性傲傲自居，香港電影因此唯有自尋出路了。

1953 年隨著左派勢力進一步滲入，港英政府頒布了《電影檢查規例》以防止電影煽動香港殖民地民眾的情緒，破壞香港殖民地社會的穩定。與此同時已有 20 位在香港的左派電影工作者被驅逐出境，正如吳國坤提出的，香港政府在努力營造「自由放任」（Laissez-faire）的經濟發展環境之餘，通過電影條規和審查等措施來打壓激進政治。<sup>37</sup> 另一方面右翼勢力在香港同樣無法擺脫箝制，如 50 年代初美國在亞洲的基金會曾在香港資助成立一間亞洲影業公司，其領導人同時還管理亞洲通訊社、亞洲出版社等機構，所出版的刊物常公然反對共產黨，而提倡美式的文化和民主。但亞洲出品的電影卻並不像左翼教化電影一樣一味地描寫社會的黑暗面，也不完全將社會塑造成健康的樣子，而是在現實的痛苦中加入人性的溫暖。<sup>38</sup> 綜合來看當時香港的港英政府對於自身的殖民利益無疑是敏感並且謹慎的，時任港督葛洪量將新生的中共政權形容為「反西方、反英、反港」，而右派的存在則正與之在香港形成一種相互對峙的格局，因此將不刻意偏向左或右的「中立」態度作為官方指導原則，施行到社會發展的各個層面，包括電影業。<sup>39</sup> 港英政府給予的是不侵犯其殖民統治下的相對自由，以「中立」的原則和態度在國、共中國大陸和台灣，美、蘇的資本主義和社會主義陣營的對壘中明哲保身。因而對電影業而言，不同於明確教化和明顯政治主張的娛樂性電影，顯然符合港英政府樂於為香港人營造資本主義世界所

---

37 吳國坤著，〈光影下的社會與文化歷史〉，收入周蜜蜜、鍾文略編，《不滅星光：香港電影明星影像 1960-1980》（香港：商務印書館（香港）有限公司，2016），頁 28-32。

38 黃仁發言〈1950 至 1970 年代香港電影的冷戰因素影人座談會紀錄〉，《冷戰與香港電影》，頁 256-258。

39 吳國坤，〈冷戰時期香港電影的政治審查〉，《冷戰與香港電影》，頁 53-69。引號原文出自《Via Ports: From Hong Kong to Hong Kong》，頁 148。

謂「美好」資產階級生活的主張，這不僅與電懋公司總體影片製作的娛樂題旨不謀而合，實際上大多數的電影公司在冷戰背景下，得以呈現於銀幕的內容在創作和改編上，也多需減弱其中容易引發現實衝突聯想的部分，以維持其所打造的女星形象，以及不違背娛樂的主旨，和為觀眾「造夢」的目的。

## (2) 首創香港影壇「托拉斯」企業形象

1953年「國際」（電懋前身）在香港設立「粵語組」以試探粵語片市場，最初「國際」是為了在港購買影片以供其新加坡電影院的放映，在公司發展擴張期間曾以借貸等方式支持許多香港獨立公司拍片，其中與台灣聯繫密切的由上海南來的張善琨與李祖永共同組建的永華影業公司就是其中一間。於是在1954年永華片場發生火災公司負債累累難以支撐的情況下，翌年便被國泰機構旗下的「國際影片發行公司」所接管並改組為後來的香港電影懋業有限公司。

40

電懋公司在成立初期就已顯示出其運營和製作上對美國好萊塢電影的效仿痕跡，不僅學習好萊塢電影集製作、發行與放映於一身的垂直整合（Vertical Integration）式的「大片廠」（Studio System）制度，其攝影、錄音、宣傳、放映等部門分佈在香港各個地區，以高效率、高質量、低成本地完成電影製作。同樣在管理模式上，亦引入西方的全年計劃、劇本策劃等方法。<sup>41</sup>而與片廠制相輔相成的明星制亦是電懋所推崇的，事實上，這種從明星對外的公眾形象到私人生活都度身訂製的「造星」模式早有雛型，電懋兼併的永華便是香港戰後最早開設「演員訓練班」的電影公司。<sup>42</sup>電懋沿襲並將其進一步發展、加強明

---

40 電懋公司歷史請參考黃愛玲編，《國泰故事（增訂版）》（香港：香港電影資料館，2009）、鍾寶賢，〈榴槤飄香〉，《香港百年光影》（北京：北京大學出版社，2007）等書目。

41 關於電懋公司成立初期公司在港部門地點分佈的狀況的研究，和管理模式，請參閱舒琪，〈對電懋公司的某些觀察與筆記〉，《國泰故事（增訂版）》，頁66-81。以及鍾寶賢，〈片廠制與外判制的交替〉，《香港影視業百年》，頁190-255。

42 余慕雲，〈第一章 一九五〇年代的香港電影（十一）：香港電影界培養和提拔新人〉，《香港

星對於電影的影響力，從電影內到電影外的宣傳，體系化地為觀眾建立起獨具特色又奪人眼球的明星形象。無論是對於香港或是其他地方的電影業而言，電懋如此產業化、現代化的運作模式在當時來說都是超前的，這樣的電影製作環境下，電懋出品便更容易走向和吸引中產階級消費群體。

具體來看，電懋公司通過各種行銷途徑來宣傳其無疑是融會中西又極其現代的整體風格，同時觀眾的訴求始終是其產品的中心。譬如其喉舌刊物《國際電影》<sup>43</sup>除卻以明星們時尚現代的海報圖片吸引眼球外，《國際電影》還設置了有獎猜謎遊戲每週都會抽出「幸運讀者」等讀者互動的欄目。<sup>44</sup>此外此刊物不僅為公司製作的影片作前期宣傳、片場報導以及映後紀錄，還設專欄用於報導其公司明星的近期動態，有時是對明星私人生活的採訪和有意曝光，深諳讀者的好奇心理。更重要的是，這份刊物同時還會報導許多好萊塢電影、明星的重要快訊或噱頭消息，刊內對於電影、明星新聞的重要宣傳和報導，亦採取的中、英雙語的配置形式，帶給香港本地觀眾的是一種既現代又國際的視野，試圖將讀者置身於「世界主義」的精神層面和物質想像。這一點與當時電懋的人員構成不無關係，從國泰機構董事長實業家陸運濤的西洋派作風，電懋總經理鐘啟文的美國留學背景到劇本編審委員會成員宋淇、張愛玲、易文等等，都曾有西方的教育背景，這與當時所謂西方先進的現代性嚮往密切相關。電懋在《國際電影》香港發刊第一期時就提到「……願以披荊斬棘的精神，給低潮中的國語影片打開一條新路。」<sup>45</sup>顯然，電懋所要開闢的一條「新路」正是一條

---

電影史話（卷四）-五十年代（上）》（香港：次文化堂，2000），頁 23-24。

43 《國際電影》於 1952 年在新加坡創刊，1955 年 10 月改在香港出版，共出版過 321 期。詳情請見余慕雲，〈國泰機構與香港電影〉，黃愛玲編《國泰故事》，頁 42-47。

44 如〈你可知道尤敏有什麼心事〉、〈公開林黛的私生活〉等文章意在吸引讀者的眼球；而遊戲欄目也大多都與電懋的電影和明星動態有關，比如 78 期「有獎猜謎遊戲-他們在什麼影片裡」、26 期「有獎猜謎遊戲-四個小寶貝是誰？」等等。

45 佚名，〈國際影片公司劇本編審委員會成立〉，《國際電影》，期 1（1955 年 10 月）。此文當中提到委員會成員名字的同時特別在其名字後標註其西洋留學的學歷背景。



從明星到觀眾、從影片到現實、從當下到對未來的想像營造出來的一個中產階級式「逃避主義」下的空間：面容姣好、身材火辣、歌聲動聽、形象正面可人的女明星，美好的中產階級自由生活，國際化視野的現代刊物，以及通俗易懂極富娛樂性質的影片，這些都是電懋作為主張娛樂、生活享受的出品策略和原則。

這對於從來長於描寫中產階級生活的張愛玲來說，電懋的製片原則與之創作風格無疑是暗合的，但文學創作始終不同於電影，若具體到影片拍攝製作的過程便不可不考慮現實的成本因素。在當時電影能在香港進行攝製當然是最為經濟的做法，然而對張愛玲編劇作品來說，劇本中她對香港的映像多只能來自其 1938 至 1941 年香港經受戰亂期間短暫的求學經歷，她這一時期的小說、散文中所反映出的香港，也更多的是以盤據著西方人的香港島以及維港繁忙的景象為代表的香港，講述的也多是香江以外的人來到香港的種種際遇與傳奇，而對於本土的人情、風俗和景觀的了解則遠不及她對上海的弄堂、公寓，以及人情百態般了如指掌。因而在為電懋編寫的電影作品中，沒有明確地點、時空指向「百搭」的電影場景便成為其「離散經驗」中大部分的創作和想像。

可見筆者對張愛玲為電懋編寫的八部已拍攝成片的影片部分場景總結：

序號	電影（上映年份）	導演	場景
1	《情場如戰場》（1957）	岳楓	別墅室內、咖啡館、汽車內。
2	《人財兩得》（1958）	岳楓	大部分為室內場景。
3	《桃花運》（1959）	岳楓	尖沙咀、貴妃酒家、深水飯店。
4	《六月新娘》（1960）	唐煌	輪船上室內場景、舞廳、香港夜景、北角、太平山頂。
5	《南北一家親》（1962）	王天林	咖啡館、酒樓佈景、教堂、機場天台。
6	《小兒女》（1963）	王天林	公共汽車、戲院、渡輪、碼頭、墳場、醫院。
7	《一曲難忘》（1964）	鍾啟文	雪宮夜總會、別墅、街道。
8	《南北喜相逢》（1964）	王天林	辦公室內、酒店、海灘、郊外、學校室內、餐廳、教堂。

從上表中可以發現張愛玲對這些別墅、咖啡廳、汽車等室內生活場景或有意的劇情安排或是根據其本人所具有的認知而無意的置入，所呈現出來的不僅是一種中產階級的生活日常，更是一種與被明確的通俗化社會生活、與政治訴求維持距離的現代性空間。但是同時不能夠忽略的是其中對於香港知名、符號性場景的置入，對於戰後百廢待興的香港市場的宣揚，和通過將「旅行」視為認知方式盡量拓寬市場的電懋公司而言都是重要的，同時它們也成為了張愛玲身處海外創作填充現實距離的「調和劑」。

## 2. 所謂「右傾」立場下的「世界主義」

### (1) 「左」、「右」之間的香港電影市場

在二戰結束之後許多左派文化工作者受到國民黨政府的南逃至香港，在當時便成為了左派勢力在香港的中流砥柱，他們開始主要以創辦報刊、策劃文化聚會、講座、討論會（一般被稱為「讀書會」）以達到建立友誼、團結互助，進而學習馬列主義和中國政治形勢的引導目的，同時也在報刊上的電影評論。左派文人對好萊塢、資本主義國家的純娛樂性質的電影大加排斥，將輿論一致引向香港應遵循中國的政治方向。而左派電影機構戰後在香港真正得到確立是在 1950 年當「舊長城」被改組為「新」長城，緊接著新聯、鳳凰兩家電影公司相繼成立之後，這三家直接得到周恩來、陳毅等國家領導人大力支持的公司，<sup>46</sup> 加上與左派發行公司掛鉤的「華南電影工作者聯誼會」，才共同構成了五十年代初香港較為系統、完整的左派電影機構。<sup>47</sup> 但儘管香港左派電影機構在成立之初就已經明確其「導人向上、向善、愛國、不渲染暴力和色情為製片宗旨」<sup>48</sup>。但是事實上冷戰時期香港左翼電影的出品很明顯不同於例如抗日戰爭時期意識形態表達明確的一般意義上左翼電影，因為在 50 年代文革之前香港特殊的政治環境和已有的電影審查標準下，左派公司出品的影片反而大多只能是描寫生活的題材，一些導人向上的東西。明確意識形態類的電影是無法在香港及海外市場生存的。<sup>49</sup> 這一時期的左派電影機構因為先前已有的製片基礎，手握上海許多重要的影片、人員資源，因而在 50 年代初電懋、邵氏還未正式在香港開發的製片領域時，便憑藉其影片製作嚴謹，明星又有號召力的優勢，一度填補

---

46 張燕，〈香港左派公司的歷史演變〉，《電影藝術》，期 4（2007 年 8 月），頁 54-60。

47 趙衛防，〈總論-銀都體系六十年的產業和文化貢獻〉，《銀都六十：1950-2010》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2010），頁 3-11。

48 趙衛防，〈總論-銀都體系六十年的產業和文化貢獻〉，《銀都六十：1950-2010》，頁 8。

49 朱克發言，〈1950 至 1970 年代香港電影的冷戰因素影人座談會紀錄〉，《冷戰與香港電影》，頁 259。

了國語片供應的需求。當時一些後來被視為「右派」的電影公司也在向左派電影機構購買影片：電懋主要買長城出品，邵氏多買鳳凰作品，光藝則買新聯的粵語片。<sup>50</sup>事實上這些左派文人、知識份子不僅滲透進入了香港的電影界，同時也在影響著社會的方方面面，直至港府在 1951 年開始對這類秘密活動進行遞解。<sup>51</sup>很顯然這一時期左派文化人、電影人對於戰後香港的文化建設及國語片生產影響顯然是不能被否定的，但受意識型態的禁錮他們往往會忽略普通民眾樂於選擇好萊塢、貼近生活樂趣的電影，這一由香港社會自身所發展出來的潮流文化特點，也使得所謂的「右派」電影有了生長的可能。

學界普遍將電懋視為「右派」電影公司，而此處值得一提的是從最初的永華製片廠到後來的電懋，這一所謂「右派」歸類是如何形成。戰後被目為「漢奸」的「製片大王」張善琨在戰後預見香港即將稱為新的國語片中心，於是便與「印刷大亨」李祖永在 1947 年夏共同合辦了永華公司，直至 1948 年中左派文化工作者開始逐漸滲透香港電影、文化界，不久後張、李二人便因公司經營、意見不合等問題發生矛盾，張善琨後脫離永華投奔長城（業內人稱：舊長城）。此時更多從上海南來的左派電影人進入香港電影業，他們當中有一部分人進入了永華，在為永華帶來生命力的同時也用各種策略引導著公司的左派傾向。李祖永對於他們所創作的有明顯批判殖民地、資本主義、封建思想的影片嚴格過濾，於是引發了永華左派領導層在 1949-1950 年的集體罷工，事態甚至發展至永華片廠不得不暫時關閉，而後因國泰機構的貸款，才使得永華得以度過一劫。但失去活力的永華公司再難以償還債務，所以當國泰向永華發起訴訟之時李祖永開始向國民黨政府求助，此時永華公司在無形中便從成立之初不明

---

50 黃愛玲策劃，〈序言〉，《香港影人口述歷史叢書之二：理想年代—長城、鳳凰的日子》（香港：香港電影資料館，2001）。

51 羅卡、法蘭賓，〈第八章 戰後到 50 年代的過渡〉，《香港電影跨文化觀》，頁 139-157。

的政治立場到最後成為「投奔自由」的右派。永華的案例讓我們看見在冷戰時期殖民地背景下的香港電影業格局，在左、右勢力角力的複雜政治氛圍中更加曖昧與多變，同時也揭露了所謂「左」、「右」立場站位背後多多重利益糾葛的樣貌。

永華與台灣政府之間複雜的利益聯繫只是當時整個香港電影業與台灣關聯的一隅，1953年台灣國民黨政府支持張善琨、王元龍、童月娟等「自由影人」在香港成立了「港九自由總會」，（全稱「港九從業人員自由工會」）<sup>52</sup>，總會最初就以「團結自由影業人士，擁護中華民國政策為宗旨」，同一年年底十八位「自由影人」更赴台灣勞軍，在1997年以前慶祝「雙十節」更成為自由總會每年「最引人注目的一大盛事」。<sup>53</sup>除此之外更重要的是自由總會在當時的港台電影市場之間還扮演著「裁判者」的角色，當時香港所有電影若要在台灣發行，開拍之前都要跟自由總會等級，獲得他們的證書，才能得到台灣方面的通過，電影才可在台灣發行。<sup>54</sup>同時台灣國民黨政府在對電影人的從經濟上的支持到對立場動搖的左派影人「投奔自由」的拉攏，也使得「自由總會」逐漸成為右派在香港的一個主要據點。

而最初的情形是1945年脫離了日本殖民統治後的台灣迎來「光復」時期，一系列的「解殖」政策中對於民眾而言重新洗牌著他們的生活。對於國語片而言，在台灣同胞間掀起的一股「祖國熱」潮流，一度帶動了上海等製作重鎮向台灣進口國語片的風潮。<sup>55</sup>也是在台灣國民黨政府推行「全民學習國語（普通

---

52 「自由總會」與台灣國民黨政府有一致的反共立場，因而在其支持下於1953年3月核准成立。曾在1957、1984、1996、1999年間幾度更名，現名稱為「港澳電影戲劇總會有限公司」。詳情請參考左桂芳〈自由總會簡介與大事記〉，《冷戰與香港電影》，頁271-289。

53 左桂芳、姚立群編著，《童月娟：回憶錄暨圖文資料彙編》（台北：國家電影資料館，2001）頁144-145。

54 黃愛玲策劃，〈序言〉，《香港影人口述歷史叢書之二：理想年代—長城、鳳凰的日子》（香港：香港電影資料館，2001）。

55 在「愛國熱」風潮的刺激下，甚至有商人收集上海、東北的影片來台放映。詳情請見，黃

話)」的政策中，使得台灣從日片的殖民市場逐漸轉化為消費國語片的電影市場。<sup>56</sup>這對香港製作國語電影的右派公司而言卻無疑是個絕佳的好消息。<sup>57</sup>於是出於電影市場的考慮，在中國大陸市場封閉的情況下，台灣市場的進一步開拓成為必要。而從大的背景來說，港、台之間的電影市場的聯繫在戰前就已存在，1949年在中國大陸局勢發生重大變革後，台灣國語片資源霎時間被切斷，而在本地國語片製作的數量亦極為稀少的情況下，為了維持正常的影片供應，於是向相對自由的香港電影市場進購國語片成為必然選擇。而50年代初期的台灣電影行業也出現一種「外行領導內行」，內行話事政府弱勢的詭譎現象，在黃仁、王唯主編的《台灣電影百年史話 上冊》中寫道：「除了恐共是既定政策外，其餘電影政策幾乎都是業者怎麼說，政府就怎麼做，尤其是香港自由影人的要求，幾乎有求必要，……」<sup>58</sup>當然政府的介入仍舊與左、右意識形態之爭不脫干係，例如台灣政府前後借出五十餘萬元港幣支持的張善琨、李祖永的永華影業公司，便帶有明顯的「右傾」色彩。同樣根據黃仁、王唯對1953年永華片廠遭遇火災等困境在向台灣政府求援前，所舉行的記者招待會的摘要陳述中，所出現的「永華受中共迫害事實」、「自由影業」、「自由影人」、「自由中國政府」等詞彙可以看出雙方明顯的利害關係。<sup>59</sup>很明顯，台灣政府對於效忠於其並與左派劃清界線的電影人、電影公司的是將市場開放的。

---

仁、王唯編著，〈第三章光復時期（1945-1949）：第八節-來台拍外景和演出的大陸影人〉《台灣電影百年史話 上冊》，（台北：中華影評人協會，2004），頁94-96。

56 葉月瑜，〈台灣：國泰與邵氏影業的跨國戰場〉，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》（香港：香港電影資料館，2009），頁104-109。

57 台灣因日據時代日本強制推行的日語教育下，基本不存在本土製作國語電影的可能，大多國語片都需在審查之後才可從上海、廈門或南洋進口入台。

58 黃仁、王唯編著，〈第四章克難奠基時期（1951-1960）：第一節-總論〉，《台灣電影百年史話 上冊》，頁113-124。

59 黃仁、王唯編著，〈第四章克難奠基時期（1951-1960）：第五節-搶救香港永華公司〉《台灣電影百年史話 上冊》，頁161。

總體來看，戰後 50、60 年代離開中國大陸去往香港、台灣的中國人對於故鄉還有著沈重而割捨不下的鄉愁，或是遺老遺少們對過去生活的緬懷。「南來」香港的上海知識份子隔著鐵幕懷念故鄉與往日，台灣則在日據時代遺留下來的熟悉又再次陌生的現實種種裡眺望祖國，然而事實上，在 1951 年香港政府開始介入阻止左派勢力在香港的深入之前，左、右派在港的對立並不明顯，大多數處於左、右之間的人士，被自然地歸為「右派」。直到後期少數有利益需求的公司和電影人有意與台灣政府保持聯繫外，以及諸如「港九電影戲劇事業自由總會」等右派，和「華南電影工作者聯誼會」、「長鳳新」等明確的左派立場的電影公司，（甚至在一定程度上可以算是左派在香港的聯盟）成立，大部分剩餘無明確政治訴求的公司也必須選擇立場。<sup>60</sup>中國看不見台灣，台灣也只能通過香港這個「轉運站」來「看見」故鄉，冷戰時期的香港這便是這樣一片身處於左右、中西之間，「鐵幕」和自由邊緣的彈丸之地。正如著名的左派編劇朱克所言：「冷戰時代的電影業，表面上時你死我活，實際上卻是互相拉攏，只是為了『利益』二字」<sup>61</sup> 現今隨著越來越多的史料被發掘和研究，更證實了當時香港電影並非表面上所謂涇渭分明的左、右派電影之爭而是存在多層交織又錯綜複雜的利益聯繫。但可以確定的是，香港對海峽對岸「白色恐怖」籠罩的台灣市場的開拓與鐵幕的阻隔使其本土自我身份的認同顯得更加曖昧，在國族主義和殖民地的資本主義之間，香港開始思考更多的可能性。

## （2）電懣的中產階級的「世界主義」

50、60 年代星馬市場的開始出現的民族運動與排華浪潮，使得星馬電影市場堵塞，而台灣當時也在實施外匯管制，因此為拓寬市場電懣不時組織公司旗

---

60 羅卡、法蘭賓，〈第八章：戰後到 50 年代的過渡〉，《香港電影跨文化觀》（北京：北京大學出版社，2012），頁 139-157。

61 朱克發言，〈1950 至 1970 年代香港電影的冷戰因素影人座談會紀錄〉，《冷戰與香港電影》，頁 254。

下的女明星以「勞軍」、「慶祝雙十節」等方式，向台灣的國民黨政府靠攏。<sup>62</sup>同時還有學者注意到《國際電影》在 1962 年 7 月更以台灣紀年方法來標注年月，<sup>63</sup> 在第一期《國際電影》轉載的一篇台灣電影外匯管制的文章中明確說明台灣方面對於自由影人的支持不能脫離影人們對「自由中國」的響應，在影片製作和內容、題材上，雖不必須使影片成為反共的八股，但至少也多應介紹「自由中國」--台灣。電懋對於文中的觀點並不加以駁斥，更將文中一段〈自由影人製片目的何在？〉作為文章的標題，認為「尤具深刻痛切之指陳……以示我在海外掙扎圖存的自由影人作今後製片目標慎重選擇之參。……」<sup>64</sup>，電懋這一將「自由中國」作為自身出品的標誌性原則似乎已經明確點出不僅如此其「右傾」的立場，而這也的確成為此後電懋出品的宗旨，即其一貫的現代風格來讚揚資本主義發展下社會的「現代化」和「自由」。<sup>65</sup>

電懋與台灣電影在意識和物質層面所存在的關聯，無疑能夠被定義為所謂的「右派」電影公司。<sup>66</sup>可事實上筆者認為對於西派「托拉斯」的現代作風，同時又來自於星馬資本的電懋公司來說，政治立場的站位顯然不是影響其電影製作的主要原因，而市場才是主導電懋運行的風向標，這亦可以被視為其所主張的獨具特色的一種現代生活表徵。於電懋而言對西方生活或是從電影業來說好萊塢電影在物質層面的嚮往，可以說是一種有意識的對先進現代性的追求。

---

62 《國際電影》時常會出現類似於〈白光、林黛與香港影星 80 餘人前赴台灣勞軍表演，與全台灣唯一巨人張英武合影〉，〈影人雙十節狂歡〉等明顯親台的報導。

63 鍾寶賢，〈星馬實業家和他的電影夢：陸運濤及國際電影懋業有限公司〉，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》，頁 30-41。

64 潘靄，〈台灣方面電影外匯的一個反應-自由影人製片目的何在？〉，《國際電影》，期 1（1955 年 10 月）。

65 傅葆石，〈現代化與冷戰下的香港國與電影〉，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》，頁 48-57。此文中對《空中小姐》（1959）一片中明顯的「親台」意味，讚揚資本主義發展下的現代化，以及台灣「自由中國」之先進的現代性表述都做出了分析。

66 同時在物質方面電懋也是台灣電影在 60 年代發展的重要推助力量之一。如李翰祥 1963 在台灣成立的國聯電影公司將制度化的電影生產帶到台灣，後來更成為台灣最重要的電影公司之一，電懋背後的支持功不可沒，雖然這是後話了。



因而從前文所提及的在電影之內無明確地點標識的場景到對現代中產階級生活情景的營造與行銷，表現出的都是先進現代性籠罩之下的「世界主義」。在電影之外，電懋也時常透過其旗下明星的「表演」向觀眾展現現代生活方式的美好和多種享受。於是刊物《國際電影》裡常常會出現明星搭乘飛機去往國外旅行、遊學等等現代的生活方式，又或者是明星受邀參加國外知名媒體的訪問和推崇，這些文章和報導所透露的是不同於將現實政治、愛國訴求為中心的左派文化論調的部分，所主張和表達的便是這一種所謂「右傾」狀態下的「世界主義」。

## （二）匡正「南北」歧見的聲音

50、60年代除了國族和殖民主義、左派和右派意識形態對峙交雜於香港社會中，同時還存在著以上海為中心的北方文化，和以廣東為中心的南方文化的對峙，換言之，也是一種「大中原心態」和以南方甚至是離散華人為中心的文化經驗之間的爭執對立。這一社會現象的出現首先與資源、利益、經濟的佔用相關，從而進一步引發出南、北雙方對於彼此文化的意見甚至是歧見。張愛玲和宋淇的「南北」系列電影表達即是當時香港社會真實存在的文化矛盾和衝突，在影片中具體表現為語言隔閡、生活方式和觀念的差異，以及積蓄而來的歷史成見。電影中雖然沒有明確說明南、北之間的不和由何引發，但在劇情的設計中，張愛玲和宋淇都選擇了從日常生活的衣、食、住、行來生動表現兩者間的摩擦和笑料，儘管這與電懋自身中產階級通俗劇趣味的製作風格不無關係，但仍舊不能忽略的是「南北」系列影片對當時香港社會生活在某種程度上的「寫實」意味。吳昊曾對「南北」系列當時的創作背景考究後發現，在1950年代初香港金融市場曾出現的由上海人所引發的「炒金熱」現象，而後所分裂出的「上海幫」與「廣東幫」的大事件背景，到具體而微的社會層面上的「三

刀」(剪刀-裁縫、剃刀-理髮、廚刀-廚藝)的地與派別鬥爭，正是例證之一，<sup>67</sup>這於是乎也就成為吸引觀眾進入電影院的原因之一。另一方面，將普通話／國語和廣東話／粵語兩種語言結合運用的策略使得影片能夠收穫包括台灣、東南亞以及其他海外華人世界在內更多的電影市場，而這也是電懋提出融合、消除省籍歧見的重要原因。但對張愛玲而言，將兒女私情如此明顯地與地域情感結合放置在家國論述中，無論在其文學作品或是電影編劇作品中都是極為罕見的。

### 1. 電懋跨越地域融合的現代意識

#### (1) 「大中原心態」在香港

正如前文所述不僅在新中國成立不久後大批的上海文化人帶著「精英主義」的自豪感來到香港短暫「避難」，事實上早在 1930 年代日軍入侵中國開始就已有大批的電影人「南來」香港。<sup>68</sup>他們中的大部分人相信，不久的將來他們會有「歸鄉」的一天，而香港這座被英國殖民者統治的城市，一個漂浮著的「文化沙漠」是他們所鄙棄且不屑在此生活的。但現今回望，當年的現實卻是上海的電影業因政權的變更等政治原因日漸衰微，而 1950 至 1960 年代的香港電影業卻處在其上升的最好時期。也是在當時香港社會南北混雜、國族與殖民文化衝突的背景之下，左派文化人以正統的文化中國和國族情感規訓殖民地香港，許多暗藏著「大中原心態」的文化論調即是如此在與香港逐漸生長的本土意識在電影業發生對話。

對於香港和電懋而言，隨著其電影市場愈加開放，自我認同的思考就更具現代資本主義和市場經濟下的現實況味，加之陸運濤作為來自新馬的電影華

---

67 吳昊，〈相逢一家親：管窺張愛玲的喜劇進程〉，頁 7。

68 關錦鵬在 1992 年所拍攝的傳記性電影《阮玲玉》中就呈現了 1930 年代中國電影發展的大時代背景。

商對於電影和文化的態度則更加不同於上海及其他的南來電影人所抱持的「中國中心論」，而是以一種「資本主義式溫情」包容文化間的偏差和歧見。吳昊認為「電懋劇本向來都洋溢中產階級溫情主義」，相對於當時對於粵語片中擺明車馬的對北方人的歧視和謾罵，電懋對於文化差異問題的處理顯得更為溫情平和。<sup>69</sup>筆者認為這也即是電懋這類洋溢中產階級溫情主義的電影較能融入香港混雜社會為觀眾所接受的原因，與此同時它甚至在某種程度而言理性地引導著香港社會文化走向融合從而匡正省籍歧見，成為現代潮流的旨向。

## (2) 現代中產階級通俗劇原則

對於電懋公司來說，電影中追求南北或左右的差異都無法超越對「美好」的現代生活的訴求。因此以對觀眾來說通俗易懂的喜劇方式不溫不火地對話和語言呈現不同文化在香港發生的一系列尖銳矛盾，在當時實際是一種匠心獨運和突破。但同時電懋不碰政治沈浸於表現中產階級日常生活題材的影片顯然會被左翼電影人所唾棄，歸類為「脫離了現實需求」、「沒有實際意義」的電影，筆者卻認為此類通俗喜劇作品實際上表現出了特殊時代背景之下香港對於其自身文化建構探索的嘗試，以及國族定義的思考。正如吳國坤在評價電懋「南北」系列的電影時認為的：「……通俗劇手法引出家庭和都市文化的變遷反而更引起大眾的想像與共鳴。」<sup>70</sup>「南北」系列是電懋提出現代社會融合這一議題最具有代表性的作品。在電影主旨表達上以滑稽的笑鬧展現南、北日常的差異，同時又以消除彼此的歧見作為影片最後的落腳，而在電影之外電懋同時又在呼喚一種香港商業社會日漸崛起的現實景況之下所需要的「包容性」。另一方面，在電影中可以看見張愛玲完全不同於文學創作中的一面，正如李歐

---

69 吳昊，〈相逢一家親：管窺張愛玲的喜劇進程〉，《張愛玲電懋劇本集 3:南北和》（香港：香港電影資料館，2010），頁 5-14。

70 吳國坤，〈語言、地域、地緣政治：試論五十、六十年代國泰／電懋的都市喜劇〉，《電影欣賞學刊》，期 140（1998 年 7-9 月），頁 96-112。

梵教授所言，張愛玲的作品有兩個面向「蒼涼」與「世故」。<sup>71</sup>而「世故」在其則是透過其通俗、喜劇性的一面來展現的，「南北」系列電影正是在這樣的背景下應運而生。

## 2. 張愛玲、宋淇之「南北」系列影片

電懋「南北」系列電影是指「多產奇人」王天林所指導，由宋淇編劇的《南北和》以及張愛玲編劇的《南北一家親》、《南北喜相逢》三部的都市浪漫喜劇（Urban Romantic Comedy）。<sup>72</sup>劇本中穿插了大量的國、粵語對白和當時香港社會現實的描寫。<sup>73</sup>在劇情上雖然沒有直接的「延續」關係，但在情節設計、以語言（國語和粵語）和文化差異（南方和北方）製造笑料上卻有著相似和主題關聯性。此外三部電影雖然都以南、北兩對有情人的感情線為線作，穿插展現彼此家庭中對於南北的成見如何使他們無法步入婚姻殿堂的種種曲折情節，而最終會以南北通婚的大團圓結局作為結尾。電影在主旨表達上都在呼喚著南、北的融合，但彼此之間卻是相似又不盡相同的。

### （1）語言上的笑鬧

知名影評人石琪曾提到：「電懋 1961 年大受歡迎的喜劇片《南北和》由王天林執導，順理成章地打破了國粵語片界線，反映了當時香港社會外省移民（北）與本土廣東人（南）的現實矛盾……」<sup>74</sup>的確，王天林本人的經歷和豐富的國、粵、多種方言的拍攝經驗在其執導「南北」系列時得到更充分的凸顯。對於運用南、北語言（廣東話與普通話）之間的差別來製造笑料的把握

---

71 李歐梵，《世故與蒼涼：張愛玲的啟示》（香港：牛津大學出版社，2006）。

72 根據上映的時間被分為：第一部：《南北和》（1961 年 2 月 14 日）；第二部：《南北一家親》（1962 年 10 月 11 日）；第三部：《南北喜相逢》（1964 年 9 月 9 日）。

73 也正因為劇本對於粵語運用之熟練和香港社會文化之熟悉，使得有學者質疑張愛玲《南北一家親》劇本的原創性。鄧小宇，〈無傷大雅的娛樂小品〉，《張愛玲電懋劇本集 3: 南北和》（香港：香港電影資料館，2010），頁 17-20。

74 石琪，〈淺談多產奇人王天林〉，《國泰故事》。（香港：香港電影資料館，2009），頁 242。

是十分自如的，電影上映時也因此更能帶動香港本地的觀眾的情緒收穫好評，另外同時也彌補了張愛玲對於廣東話不夠熟悉的「缺憾」。

當中常常被提及的一則語言笑料是在《南北一家親》中，沈敬炳之子沈子青（張清飾）與李世普之女李曼玲（丁皓／丁寶儀飾）相戀，欲見雙方父母談婚論嫁，卻受限於彼此父親對於南、北方人的成見，於是曼玲訓練子青，要其在父親面前說普通話而不露破綻：

（二人在姻緣道經過一塊石頭）

清：這是我們的石頭。

曼：（矯正發音）石頭！

清：石頭！

（二人坐在石上）

曼：我再也忘不了那天我們一起坐在這兒看日頭出來。

清：甚麼一頭？

曼：日頭就是太陽。

清：一頭

曼：廣東人學國語，這幾個字總是鬧不清：日頭，石頭，舌頭。

清：「一」頭；「習」頭；「鞋」頭。

曼：跟我唸，（指）天上的日頭，地下的石頭，（伸舌）嘴裡的舌頭！

清：（看得出神）你個樣真係得意【你的樣子真可愛！】

曼：還不好好的學？天上的日頭，地下的石頭，嘴裡的舌頭！

(二人同聲唸，起行，相挽走遠，唸誦聲漸近。) <sup>75</sup>

類似這樣的情節設計在電影的其他地方也被多次運用。又如並非張愛玲劇本原有而是電影拍攝時將原劇本中京菜館老闆李四寶（劉恩甲飾）的名字改為「李世普」，又將粵菜館老闆張三波（梁醒波飾）的名字改為「沈敬炳」的部分，於是在電影第 24 場中南北親家見面的戲中就加入了名字發音上的笑料：

(以下劇情內容根據電影片段整理)

馬（南北雙方共同的友人）：來，我給你介紹一下。(向沈) 呢位係李世普先生。**【這位是李世普先生。】**

沈：咩話？佢嘅名叫「離晒譜」啊？

李：甚麼離晒譜？

……

李：(拿出名片) 請多指教。

沈：(接過，默念)「李世普」……「離晒譜」，噢，差唔多音啫，唔怪得佢做嘢真係離晒譜。**【差不多音嘛，怪不得他做事真是離譜。】**

馬：沈生你真係會講笑**【沈先生你真會說笑】**。(向李) 這位是沈敬炳先生。

---

75 劇本第 14 場，頁 42。

李：啊？神經病？他叫神經病啊？

馬：不是，是沈敬炳。

沈：梗話人哋神經病，我都俾返張你。【硬要說人家神經病，我也給你一張。】（單手拿出名片）。

李：（接過，默念）「沈敬炳，神經病，都是差不多的嘛，怪不得他做事神神經經的。」

馬：欸欸欸，你們倆都愛說笑。

……

此外在稱呼上，電影中香港本地廣東人將「南來」的北方人稱為「外江佬」或者「撈鬆」／「撈頭」<sup>76</sup>。如果說語言發音上的文化差距為觀眾帶來的是直接的笑料，那麼稱謂背後的不尊敬透露的則是深層的文化差異以及南北方人對彼此的成見，甚至是一種以南方文化為中心的暗示，而這是更值得分析和思考的部份。

## （2）「南」、「北」間的成見與對立

在「南北」系列裡，製造南、北主人公之間矛盾的根源主要在廣東人與外省人對於彼此抱持的一系列「成見」，在1961年香港的濟貧運動中，一齣由宋琪編劇忠實呈現香港文化眾聲喧嘩的舞台諧劇《南北和》在演出後反響熱烈，於是為響應觀眾的要求，宋琪在同年將其改編為同名電影劇本，這便是

---

76 在粵語中用「佬」字來稱呼他人是不算有禮貌甚至帶有歧視意味的，比如「的士佬」（計程車司機）、「差佬」（警察）等等。而「撈鬆」／「撈頭」則是因外省人常稱人「老兄」，所以取其音譯諷刺和曲解。參考吳昊，〈相逢一家親：管窺張愛玲的喜劇進程〉，《張愛玲電懣劇本集 3：南北和》（香港：香港電影資料館，2010），頁 5-14。

「南北」系列首部電影。《南北和》影片一出，不僅在香港四度重映收到觀眾熱烈的追捧，更在 1961 年成為台北市十大賣座國語片之一，<sup>77</sup>同時還帶來了台灣對此類族群融合題材的模仿。<sup>78</sup>《南北和》的出現不僅對是對香港南北文化融合問題所提出的十分有前瞻性的反思，同時對於電懋公司而言，南、北影星的在影片中的合作出演，以及國、粵雙語的結合運用的題材無疑被看作是電影史的一次突破。<sup>79</sup>《南北和》中，主要對立的南北兩個角色張三波（廣東人），李四寶（外省人）兩個南北兩家商人的裁縫店舖不僅比鄰，兩家人更是租住在同一套公寓內。李四寶的女兒李翠華（丁皓飾）剛剛搬家入住的時候，張三波恰好在家，張擔心新搬來的住戶是外省人，於是他自言自語地與女兒張麗珍（白露明飾）討論起來：用摩登（時髦）的行李箱、唱流行歌曲、空中小姐的職業，這些因素讓他將同住的女孩定義為外省人。但當聽見翠華操著熟練的粵語與男友麥永輝（張清飾）通電話的時候，張三波對翠華來歷的判斷又自然地改成了「廣東人」，這讓張鬆了一口氣。可見對於香港／南方人而言，外省／北方人無疑仍是先進、摩登又頗具優越性的，但除卻物質的層面，從文化層面來說粵語對於廣東人而言又是十分重要的定義和歸屬，甚至成為其完成自我文化認知的重要載體。

「南北」系列雖運用的不同的敘事情節來和素材來製造衝突和笑料，但結局卻都是皆大歡喜的，南北兩家人在一番打鬧「廝殺」之後握手言和，而

---

77 黃仁、王唯編著，〈第六章台灣製片的黃金時代（1961-1975）：第十八節-六十年代台灣電影大事記之附錄／1961 年（民國 50 年）台北市十大賣座國語片〉《台灣電影百年史話 上冊》，頁 317；及《國際電影》對於《南北和》的相關報導。

78 1962 年的台灣電影《宜室宜家》，就是一部講述族群融合的輕喜劇，在故事情節和主旨上與「南北」系列有明顯的相似性。參考 2016 年 7 月台北國家電影中心「懷念戲劇家貢敏先生影劇作品精選」活動內容簡章。

<http://www.tfi.org.tw/word/%E8%B2%A2%E6%95%8F%E7%B4%80%E5%BF%B5.pdf>

79 佚名，〈中國電影展開歷史新頁-南北影星破例攜手合作〉，《國際電影》，期 61（1960 年 11 月）。



雙方的子女也在種種波折之後克服南北的成見終成眷屬。這樣的結局遵循了電懋公司出品影片「大團圓」結局為主娛樂大眾的傳統，可是仔細觀察三部電影的結尾似乎並非徹底的「言和」，儘管大的爭執已經過去，但南、北主人公依舊難以擺脫在細微末節上也要爭個高下的習慣，比如宋淇在《南北和》結尾處設置的兩家人在日本料理店吃飯，卻又差點因南北廚藝之高低發生爭執的情節，似乎暗示著南北文化的差異與摩擦終究無法徹底被消除的擔憂和疑問。

事實上筆者認為，「南北」系列的第一部《南北和》在三部影片中所呈現得南、北文化差異最為充分，爾後兩部「南北」電影過分放大了影片中的喜劇元素，這導致更深層次的文化討論被削弱甚至到了第三部《南北喜相逢》南北之間的差異和爭執幾近消失，而被置換成香港社會對來自資本主義社會的美國和資產階級的嚮往，這或許也可以被看作南北間的另一種「和解」。

### (3) 融合兒女私情与家國情感的「通俗劇」

在影片中兒女一輩的情感發展是使南和北走向文化融合的重要線索，雙方的「和解」不僅通過南北「一家之主」握手言和的狀態來體現，更通過了「結成男女親家，有情人終成眷屬」的情節來得到表達。而男女情愛這一題材對張愛玲來說又可以算得上是信手拈來的，在文學創作中她擅長於對女性進行各方面細膩的描寫，情節的設計上也有她「參差的對照」策略，無可否認的是張愛玲尤其擅長於描繪中國世俗社會人們生活的常態<sup>80</sup>。從最容易被觀眾理解的情愛方面著手，將觀眾帶入南北文化的衝突之中，但這些特點筆者認為在張愛玲創作的《南北一家親》中似乎沒能最淋漓盡致的展現出來，而更多的或許是對宋淇《南北和》在情節上平淡的「改寫」。在《南北和》中

---

80 張愛玲，〈自己的文章〉，《流言》（香港：皇冠出版社，1994），頁 17-24。

李翠華想出計策巧妙的化解父親李四寶、和張三波的「破產」危機，最終兩家人因為突破成見同桌共吃「南北飯」。而在《南北一家親》中，鬼馬精靈的李曼玲則是用一招「假意私奔」換得雙方父母最後的「妥協」，兩人終於守得雲開見月明。對比這兩部電影，在情節設計上來看似沒有太多「突破」可言。不過不同的是影片利用南北語言上的差異和演員的肢體表演將喜劇作用進一步加強。<sup>81</sup>而對於兒女愛情幸福被進一步昇華至跨越「國籍」和階級的呼喚，電懋對《南北一家親》的宣傳似乎想要通過愛情來提出一個更高的、跨越的現代訴求：在戀愛路徑上沒有國籍，沒有階級觀念的，何況大家都是中國人，所以兩對情侶雖然在言語上是南腔北調，各有各的方言，而情感上融成一片，努力設法消除老一輩的地方觀念。<sup>82</sup>

在第三部改編自英國話劇 *Charley's Aunt*（《真假姑母》）的影片《南北喜相逢》中依舊以兩對南北情侶之間，困於父輩對於南北的偏執成見而無法結合作為推動電影發展的主要線索，但當李倩荔（白露明飾）說出「其實，鬼叫你沒窮咩，如果你有錢，我舅父梗同意嘅。采蘋都係呀，如果簡良有錢呀，佢地兩個早就結咗婚啦」<sup>83</sup>。可以看見張愛玲在當中對香港社会现实下的「改寫」。「姑媽」作為「華僑富商」這個角色定位直接帶動的是海、內外華僑的情感聯繫，也是香港資本主義殖民社會背景下利益當先得真實反映，於是「南北」問題的討論格局被擴大，而問題的層次也變得更加豐富了。但也正如鄧小宇在評價《南北喜相逢》時所言：「……與其說它是南北系列的延續，也只不過限於片名有『南北』兩個字。」<sup>84</sup>。不再靠南北語言、文化上的

---

81 以及電影中增加的南北兩大笑星打鬥等情節。

82 《南北一家親》特刊，香港電影資料館館藏，標號 PR2155X。

83 國語意思為：其事誰叫你窮呢，如果你有錢，我舅舅一定同意的。采蘋也是呀，如果簡良有錢呀，他們兩個早就結婚了。

84 鄧小宇，〈無傷大雅的娛樂小品〉，《張愛玲電懋劇本集 3:南北和》（香港：香港電影資料館，2010），頁 17-20。

分歧和差異來製造笑料，而是以男扮女裝、肢體語言等「下乘喜劇」的表演元素來為觀眾製造喜劇效果。張愛玲此時的編劇創作受好萊塢影片風格的影響更為明顯，而展現出一種超越「南北」，從「物質」融合所有爭執、差異的「天真妙想」。

总体而言电懋「南北」系列电影雖是以令人捧腹笑鬧劇的形式誕生，但其內容反映的卻是當時混雜社會文化之間十分真實、嚴肅的矛盾，因而重要的是發現其作品背後體現的在當時尋求「共濟」的訴求。1952年後中國大陸市場正式關閉，原本倚賴於內地市場的香港電影在一種「失母」<sup>85</sup>的狀態下面必然面臨著一種失去認同的「焦慮」，而曾經被視為中國電影之希望的上海電影隨著中國大陸市場的封閉逐漸失色消沈，本土文化該如何尋回自己的主體定義又該如何與所謂的「中原文化」共存。「南北」系列表達的就是這樣的一種現實的矛盾和文化上的焦慮，因而從這一角度看，「南北」系列喜劇帶給觀眾的是笑鬧中卻不乏思考，娛樂下又不失觸動的複雜情感。

### （三）女性／女明星作為香港的現代「寓言」

「明星」這一概念源自於 20 世紀初的美國好萊塢電影工業，隨後「聯美影片公司」（United Artists）首創以演員為中心的製片制度，並且建立運用各種宣傳方式將演員包裝為明星的行銷策略，自此「明星制度」（Star System）的雛形初現。1930 年代明星制度進入中國上海並將自五四運動開始的婦女解放運動下所創造的「新女性」革命形象與現代都會生活發展並結合，在電影中創造出都市景觀的「摩登女郎」形象。而後在各類商業行銷、媒體宣傳策略推波助

---

85 麥浪，〈冷戰氛圍下的香港寓言—電懋與東寶的「香港」系列〉，《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009），頁 191-208。

瀾之下，「女明星」逐漸成為了賦予社會大眾合法窺視女人／女體的女性群體，同時女明星也在戲劇角色和社會身份之間進行著「人生如戲」的表演。<sup>86</sup>

在中國女性／女星作為「慾望」投射的對象也有其可溯的歷史。五四新文化運動中「出走的娜拉」的形象雖然帶來了中國婦女更加自由和平等的地位和權力和走出家庭的可能，但在民族國家和階級鬥爭的話語中，女性的生存和真實文化境況仍舊被遮蔽，於是出走之後的娜拉面對的仍舊是無處落腳的宿命。

<sup>87</sup>從 1930 年代中國早期的女明星艾霞、阮玲玉，到拒絕電影明星身份的陳波兒，女性／女性演員在舞台、螢幕到現實生活實踐之間以自身的「表演」實踐著改革解放，但同時她們在中國電影中的位置始終處在一片男權、父權重壓的一片低矮天空下。<sup>88</sup>而在中國大陸「十七年」電影時期，女性則往往被冠以弱者、迷失者的身份等待著代表民族、國家的父權和男權的拯救。<sup>89</sup>正如史書美所觀察到的，大多數關於殖民／後殖民與女性之間的論述往往將女性作為「男性殖民者與男性被殖民者之間二元對立關係裡的第三元」，於是史書美藉由這一發現，從女性之本土化情形進一步觀察和揭露了「大中華」概念之「不可實現」。<sup>90</sup>筆者認為，這一觀點的提出實際上也肯定了香港本土意識之獨特，也提示了將 1960 年代香港本土意識的萌發，放置在女性／女星論述與地緣政治下的國族、殖民主義之間之不可分離的背景中的討論視角。然而香港本土文化建

---

86 周慧玲，〈第一章 總論〉，《表演中國》（台北：麥田出版股份有限公司，2004），頁 17-44。關於 1930 年代中國女明星在社會和戲劇之間迂迴扮演，以自身真實的經歷演繹變革時代背景下的種種衝突和矛盾。電影《阮玲玉》、《黃金時代》等描述傳奇女性的電影都在做此類論述。

87 魯迅講演，〈娜拉走後怎樣〉，《婦女雜誌（上海）》，卷 10 期 8（1924 年 8 月），頁 1218-1222。

88 更多女性主義在中國文學、電影的發展歷史可見孟悅、戴錦華著，《浮出歷史地表：現代婦女文學研究》、戴錦華著，《斜塔瞭望：中國電影文化 1978-1998》。

89 十七年電影時期是指新中國成立後的前 17 年（1949-1966）在文艺的「工农兵方向」的指引，以及「十七年」的計劃經濟體制下，電影的宣傳功能被推到無以復加的地步，而「票房價值」論則受到打壓。

90 史書美，〈第三章 慾望的地緣政治〉，《視覺與認同-跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經出版社，2015），頁 136-140。

立的過程在多種範式的出席下，呈現出的是混雜和多元的面貌，而所謂的國家認同在現實的地緣政治中卻又無法給出香港一個充分的選擇。在這一境況下，電懋所代表的往「右」通向「自由世界」的路徑，給出的是便是一種既有誘惑力又具有危險性的現代方案。

喜劇是電懋公司出品電影的主要類型，而在張愛玲的電懋劇本中「神經喜劇」（Screwball Comedy）也是最重要的類型之一，而這一類影片在她的劇本中通常會以女性為主要的角度來表現和書寫主旨。故而以女性明星為主的電懋公司使得女明星在張愛玲的劇本中成為絕對的主角。無論是在塑造「尤物」、健康「曼波女郎」或是典型理想的東方女性，電懋都意在以女性／女星獨特的個人氣質來激發觀者的「慾望」。這裡的「慾望」是指觀者對於電影中所展示的女性形象、場景、生活方式等林林總總如法炮製的衝動和願望。<sup>91</sup> 但是電懋在帶來現代的想像的誘惑，甚至是傳統觀念顛覆的同時，也帶來「危險」的不安的暗示。

筆者在前文中已提及電懋公司對於好萊塢「片廠制」的效法，維持這一制度的核心即是「合約制」，在此之下電影公司的各類工作人員便能在相對具有保障的條件中全心工作。而演員作為電影製作當中舉足輕重的要素則會得到充分的專業訓練、為其氣質和個性而度身塑造的角色，以及對其個人鮮明個人形象的行銷策略，<sup>92</sup>因而影片角色和明星形象二者的關係密不可分，有時甚至會因為製造宣傳熱點和吸引眼球的需要而被視為等同。例如在宣傳影片《小兒

---

91 林奕華，〈前言〉，《是銀幕不是螢幕，是放映不是播映》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2014），頁 1-11。原文為：「對所見所感，同時產生官能與思緒上的迴響。不會光被激起生吞活剝的食慾，而是藉著對食材的想像，萌生可以下廚，可以炮製出什麼菜式的躍躍欲試」的慾望。慾望作為觸動行動衝動的概念-慾望被翻譯被隱藏，借助暗示、借喻等方式，通過文字、形象融會交織成一個人的「氣質」。

92 從電懋對旗下明星的命名和標語可對其匠心獨運之處略見一二：憂鬱小生-雷震；古典美人-樂蒂；雄獅-喬宏；學生情人-林翠；銀壇靚女-白露明；千面女星-王萊；長腿姊姊-葉楓。參考《國泰故事（增訂版）》扉頁明星海報。

女》〈尤敏怎樣犧牲她自己〉一文的標題中，可看見電懋有意將明星與角色、現實與劇情的邊界模糊借助讀者、影迷的好奇心理以達到行銷效果。<sup>93</sup>

在影片製作上電懋拍攝的影片以都市喜劇片所佔比例最大，在情節、場景設計上亦著中突出現代的生活方式和觀念，而女性／女星在影片內外所扮演「模範」作用是舉足輕重的。例如《空中小姐》（1959）一片中葛蘭作為新新女性的代表擁有前衛的思想和摩登的職業，幾個既唱又跳的表演情節更帶領觀眾飽覽台灣、曼谷等地的旖旎風光；「香港」系列的三部電影中，尤敏在中、日、英三語之間自由轉換則透過女性體現了現代社會「國際化」的一面。總體而言，電懋在電影的製作和行銷中不遺餘力地培植明星和塑造其形象，從物質到精神層面都在為觀眾營造一種「現代」的處境，而女性／女星則是傳遞和表述這一處境的主體。無論是電影文本之內還是電影之外個人形象的打造，女星都是電懋公司從電影風格到公司整體行銷必不可少的關鍵要素。影片和女星之間相輔相成的優先關係使得圍繞影片製作的要素如劇本、鏡頭、場面調度等等都無法忽視這一點。

因此這一部分的內容筆者會以張愛玲電懋劇作中的幾位女性／女星為對象，來分析 50、60 年代以電懋為代表的，在作者與電影產業影響之下所塑造出來的一種香港女性／女星，並且透視張愛玲在電懋、女性／女星和自我認知之間的徘徊狀態。

---

93 佚名，〈尤敏怎樣犧牲她自己〉，《國際電影》，期 88（1963 年 2 月）。類似的例子還有：〈明月投懷-林黛愛上了雄獅喬宏〉、〈葛蘭好事近〉等等。

……張愛玲自美國寄給國際公司一個劇本，她說是在百忙之中寫好的，並且一再叮囑，這個戲無論如何要由林黛主演，因為女主角的個性與外型，她是以林黛作對象來創作的。<sup>94</sup>

以上是一段張愛玲所編寫劇本的宣傳語句，可以看出電懋有意將編劇「張愛玲」和林黛組合作為電影明星宣傳的行銷熱點。儘管早在此部影片之前，張愛玲已經可以算得上是「明星」，而在此處她卻成為了女明星林黛的綠葉，就如林奕華所言「而當編劇也不外是生產線上的其中一對手，不管他或她的來頭多大，最終還是要以演員擅長的戲路作為創作的依歸」。<sup>95</sup>

出演張愛玲所編寫劇本的電懋女明星不在少數，這一部分要討論的是其中三位當時電懋最為炙手可熱和具有代表性的女明星。林黛的妖媚活潑天真，葛蘭的能歌善舞與陽光健康，尤敏是東方人心中理想女性的典型。她們雖分別具有極強的個人形象風格，但相同的是她們身上所表現出來的對於「自我認同」的追問和抉擇。《情場如戰場》：以遊戲輕佻的態度玩弄著愛情也挑戰以往男性的凝視；《六月新娘》：我要做一個迷糊屈從於結婚命運的女人還是寧願放棄眼前可見的安穩生活而誓死追尋愛情與婚姻意義的逃跑新娘？《小兒女》：我是否該為父輩、弟弟們所謂的幸福和亡母的囑託而放棄自己的人生？而在電懋公司的行銷作用下，她們的常常穿梭跨越於光影和現實之間的邊界，帶領觀者進行著一場又一場的現代想像。

---

94 佚名，〈張愛玲編劇林黛主演「情場如戰場」〉（目錄標題為〈張愛玲為林黛編寫「情場如戰場」〉），《國際電影》，期 13，（1956 年 11 月）。

95 林奕華，〈片廠如戰場：當張愛玲遇上林黛〉，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》，頁 172-179。

## 1. 《情場如戰場》—林黛，「西方尤物」的香港「在地化」

張愛玲為電懋編寫的劇本中，《情場如戰場》（1957）是最早上映的一部，該部影片的女主角林黛於 1951 年加入長城電影製片有限公司後正式進入電影界，在 1957 至 1962 六年間共獲得四屆亞洲影展女主角獎。<sup>96</sup>她的戲路十分寬廣，古今皆宜，無論是邵氏主打的古裝片或是電懋現代風格的影片，林黛都能輕鬆把握，因此她也一直是邵氏和電懋兩家公司所爭奪的對象。1957 年的《情場如戰場》，是電懋較為成功並且具有代表性的一部現代時裝片，上映 22 天後觀影人次就超過了二十萬人，在當時一度刷新了近十年來國語片的最高賣座紀錄。<sup>97</sup>

《情場如戰場》（以下簡稱：《情戰》）是一部兩性關係喜劇，講述的是一個中產富貴之家的兩位小姐：爽直明朗、樣貌端麗卻遠不及妹妹有吸引力的姐姐葉緯苓（秦羽飾）；和美麗動人的嬌嬌小姐妹妹林緯芳（林黛飾）周旋於幾個男人之間的故事。相對於姐姐的文靜和默默，妹妹集萬千寵於一身，於是便以一種遊戲的驕傲態度來對待愛情，玩弄片中的三個男性，表哥史榕生（張揚飾）、表哥的朋友陶文炳（陳厚飾）以及教授何啟華（劉恩甲飾），《情戰》主要以妹妹與三個男人的「情戰」故事為主要線索。

「我喜歡熱鬧，越多（男人）越好！」<sup>98</sup>林黛在《情戰》中所飾演的葉緯芳無疑是具有誘惑力和危險性的，男人們被她迷的神魂顛倒，她自己卻只把愛情當作一場好玩的遊戲，就算是最後對表哥榕生的表白也讓人難以猜出當中的

---

96 獲獎影片分別為：《金蓮花》（1957）；《貂蟬》（1958）；《千嬌百媚》（1961）；《不了情》（1962）。吳昊編，天映娛樂策劃，《邵氏光影系列一百美千嬌·05-林黛》，（香港：三聯書局香港有限公司，2004），頁 40-43。

97 電懋對於影片當年上映盛況的報導可見佚名，〈「情場如戰場」刷新票房紀錄〉，《國際電影》，期 21（1957 年 7 月）。

98 《張愛玲電懋劇本集 1：好事近》，《情場如戰場》劇本第 29 場，頁 60。



真假。觀眾對此也十分買帳，電影於是乎才会有如此可觀的成績。<sup>99</sup>而電懋似乎也樂意延續林黛這一「尤物」形象，在她從美國留學歸來後出演的第一部時裝喜劇《三星伴月》（1959）中，繼續以已婚的身份玩弄著三個男性。<sup>100</sup>事實上，林黛這一刁蠻可愛的「尤物」形象是有所本的，它是上世紀 20 至 30 年代由美國「飛波姐兒」（Flapper：指新一代女性）與「現代尤物」（包含了多種同時兼具誘惑力和危險性的女性）文化結合而成的產物，在 1930 年代的都會上海興起，所代表的是一類玩弄男人而現代摩登的女性，有學者將其視為中國電影「性感」的現代性想像。<sup>101</sup> 當觀眾坐在漆黑的電影院中凝視銀幕上女性／女星的表演時，現實與想像，理性和慾望交織帶來一重又一重的感官刺激，這一「凝視」的快感在當代女性主義電影理論家勞拉穆爾維（Laura Mulvey）〈視覺快感與敘事電影〉一文中被銳利地提出：攝影機視角是男性對於銀幕上女性表演的戀物般的凝視快感和視覺享受。<sup>102</sup> 然而穆爾維提出的凝視理論之局限性在於未對影院中占大多數的女性觀眾的觀看行為展開分析，對此德國學者 Gertrud Koch 在分析「現代尤物」中一類著男裝的強悍美女們時提出，她們「不是男性戀物的客體，而是『帶陽具的母親』（phallic mother）」。<sup>103</sup> 因此綜上所述，若男性觀看銀幕裡的「尤物」是為了其美艷絕倫的誘人形象，那麼

---

99 《情場如戰場》獲亞洲影展金爵獎。參考見余慕雲，〈國泰機構與香港電影〉，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》，頁 42-47。

100 《國際電影》〈應付三個男人同時向他進攻-林黛手段高明〉、〈眾星拱月-林黛周旋在三個男人之間〉、〈林黛愛的是誰〉等文章，在宣傳影片的同時都有意突出林黛玩弄男性，任性嬌憨的形象。

101 周慧玲，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》，頁 118-129。

102 勞拉·穆爾維著，殷曼婷譯，“Visual and other pleasure”〈視覺快感於敘事電影〉，網絡譯者來源：[https://maolei.files.wordpress.com/2010/06/visual-pleasure-and-narrative-cinema-by-laura-mulvey-1975\\_cn.pdf](https://maolei.files.wordpress.com/2010/06/visual-pleasure-and-narrative-cinema-by-laura-mulvey-1975_cn.pdf)

穆爾維在其後來的研究中填補了這一空白，她通過對希臘神話中潘朵拉的故事進行分析，提出了女性觀眾對女體的窺視不同於男性的「窺淫性」，而是指向一種「對男權的女性之『謎』的女性主義質疑。」，參考 勞拉·穆爾維著，鍾仁譯，《戀物與好奇·中譯本序》（上海：上海人民出版社，2007）。

103 周慧玲，《表演中國》頁 150。

女性在觀看時於當中所體驗到的是對男權的好奇和自我的甦醒，是顛覆了男性凝視的「他者化」，而反過來凝視甚至動搖男權的嘗試。

回到劇本的討論中會發現，在愛情對角戲中難免會出現接吻的場景，關於「吻」與「不吻」電懣女星們在《國際電影》的採訪中都給出了自己的看法和回答，而對於林黛來說，她認為在銀幕上與男明星接吻始終是一件令人感到尷尬的事情，因為「電影是生活的寫實」，所以在中國社會情感表達仍舊傾向於內斂的時候，演員本身在表演中也極易感到不自然，於是觀眾在觀看時便容易出現「肉麻」之感。<sup>104</sup>可是在張愛玲的劇本中的「葉緯芳」一角卻是一個貪玩又不受傳統愛情觀念禁錮的女性，對於「接吻」這一行為就如西方人的日常一般不被當成一回事，因此如何在林黛與葉緯芳之間調和，電懣的方案便是增加第 5 場中林黛在客廳與追求者陳厚通電話的場景，以及將陳厚幻想的與林黛接吻的場景改為林主動親吻陳的臉頰；這都是為了凸顯林黛之誘人和嬌嗔可愛。同樣的在原劇本安排的第 24、30 林黛和陳厚的兩場較為激動的吻戲則需要被刪除，因葉緯芳將接吻視為玩弄男性的一種手段，但女明星林黛並不是，她始終要成為一個中國傳統社會中對愛情和自我保持忠貞的人女子。此外第 14 場戲中，當陳厚發現原來林黛就是自己借來的這棟別墅主人家的二小姐，自己的偽裝實際上早被林黛戲弄許久，於是立即跳上車開車逃跑。這裡張愛玲在劇本中寫道：「……他從袋中摸出皮夾子，取出他與芳（林黛）共舞的照片，看照片。照片中的芳突然張開了嘴，嘲諷地狂笑起來。」<sup>105</sup>，但這一畫面、場景最終卻被刪除。筆者認為這是為了減弱危險性讓「尤物」林黛點到即止，不要讓「尤物」變為纏人的「鬼魅」。而在第 29 場中，姐姐秦羽來到林黛的房間問妹

---

104 林黛，〈你贊成與男明星接吻嗎？〉，《國際電影》，期 26（1957 年 12 月）。

105 括號內的字為筆者個人的添加說明。劇本第 14 場，頁 50。

妹覺得她身上的衣服看起來怎麼樣，林黛假意為姐姐調整衣服，實際上是用手將衣服撕破又用針扎之，這一整段情節在電影中都被刪除，則很明顯地是為了讓林黛維持在可愛任性，而非陰毒的形象。

以上來看在張愛玲劇本中，姐姐葉緯苓是爽朗耿直甚至帶些男性化的，而葉緯芳一角則是誇張大膽、任性到極致與姐姐形成鮮明對比的刁蠻角色定位。但這樣的設定超出了電懋對女性林黛所打造的古靈精怪、誘惑但又能夠對愛情忠誠的形象並不相符，因此電懋顯然不能夠以「林黛」這一明星形象作為「賭注」，一旦影片帶給觀眾「不適」之感擦槍走火便會有適得其反的危險。因而電懋才要在拍攝時將劇本作必要改寫，而無論對劇本場景、情節刪除或不刪除，都不脫兩點需求：一是為了維持女明星張弛有度的形象；二是以增加女性的「乖馴」以削弱對男權的威脅之感。前文提到「尤物」的存在是具有強烈吸引力而又危險的，這裡的危險指的是對於男性凝視和男權的威脅。因此電影對於劇本中易使觀眾感到「不適」，甚至是顛覆了傳統男女秩序的地方同樣要加以修改和增減。

第 25 場中在電影中增加了張揚對林黛一段苦口婆心的「規訓」

榕：緯芳老實講，我不贊成你愛情不專一亂談情愛，你同時拖住兩三個

男人，我敢擔保你到最後一個男人都得不到。<sup>106</sup>

第 33 場中，張愛玲的劇本中這麼描寫：

……

榕：誰叫你扯謊扯的太多了。活該，自作自受。

---

106 劇本第 25 場，頁 55。

芳：（悲哀地）好，我走了，明天見。（在門口旋過身來）我愛你，我從小就愛你。

榕：（冷笑）得了得了！

芳：我永遠愛你！

榕：（低聲詛咒）這鬼丫頭！（終於不克自持，走到她跟前熱烈地擁抱她。）

芳；（狂喜）表哥，你說呀！

榕：（仍想逃避騰挪）說什麼？

芳：說你愛我！

榕：（廢然走開）非說不可？——咳！

（絕望地大喊）我——愛——你！

芳：（狂喜）表哥！

榕：（悲憤地）你這總該滿意了吧？（拿起水果奪門而出）

（芳臉上現出勝利的微笑。）<sup>107</sup>

劇本中張愛玲要林黛成為愛情最終的勝利者，而另一方面，被視為電懣最有前途的影星之一的張揚，顯然也不能成為張愛玲劇本中所設計的林黛的掌中之物和玩弄的對象掉入她攝人心魄的魅力陷阱中，所以最終電影要以張揚的不

---

107 劇本第 33 場，頁 65。

屑一顧來代替原劇本的設計。以上兩場戲的刪改筆者認為是意在要讓張揚成為林黛的拯救者，也即是要男性成為女性的拯救者。故而即使電影的結局維持了張愛玲原劇本的結局，但電影中的林黛卻不似劇本中的林緯芳徹底地將愛情和男性玩弄於股掌之間。電影中的林黛雖任性可愛與誘惑的形象雖然是電懣對於反傳統男權征服的嘗試，卻也難以擺脫女性對男性愛戀目光的凝視需求的桎梏，電懣在這部影片中給觀眾的是一個即能帶來感官刺激，精神快感，但最終也維護觀眾脆弱的道德神經的現代方案。

## 2. 《六月新娘》—「曼波女郎」葛蘭的現代性想像

另外一部由張愛玲編劇於 1960 年上映的電影《六月新娘》則不同於上文所分析的作品，如果說《情場如戰場》中的林黛樂於沈湎男人之間，藉爭取男性的「愛慕」以獲得自身的存在與認同感，那麼《六月新娘》中的汪丹林（葛蘭飾）同樣面對著三位男性的追求，則更多的是對於自身認知的警醒和提問。在電影之外被視為擁有極佳語言、歌舞天賦的「天才」女星葛蘭，代表的正是這一類獨立、健康、奔放的「曼波女郎」形象。《曼波女郎》（1957）是葛蘭進入電影界後第一部歌舞片，同時這部電影也是「香港第一部為現代都市中 teenager 拍攝的戲」。<sup>108</sup> 上映之後一度引出一連串的曼波女郎效尤，影片當中的「曼波舞」更在東南亞風靡一時，也使得葛蘭的「曼波女郎」形象深入人心，更有學者將葛蘭這一音樂女性形象目為「完全城市化、地地道道屬於香港的『曼波女郎』」。<sup>109</sup> 而在此之後葛蘭又藉著 50 年代末香港國語歌舞片發展的高峰參演了多部電懣大製作的歌舞片，如《空中小姐》（1959）、《野玫瑰之戀》（1960）、《教我如何不想她》（1963）等。事實上起源於美國好來塢的

---

108 銀鬚，〈中國影壇瑰寶-葛蘭〉，《國際電影》，期 64（1961 年 2 月）。

109 何思穎，〈歌女，村女與曼波女郎〉，《第十七屆香港國際電影節—國語片與時代曲（四十年代至六十年代）》（香港：市政府，2003），頁 50-58。

歌舞片來到中國有與種種拍攝技術、演員、場景條件、製作成本等限制，並未能與好萊塢比肩。

此外受中國本土文化的影響劇情設計上多需要迎合觀眾的喜好，而對於電懣來說，葛蘭所出演的電影，劇情之跌宕起伏、引人入勝固然好，但更重要的是要在一片歡笑的歌舞場景中向觀眾展示多姿多彩的景觀，以及一種新興而又現代的生活方式。因而當「曼波女郎」葛蘭出演《六月新娘》女主角時，便必不可少的要增加歌舞的戲碼，於是在電影的前期宣傳中《國際電影》這樣寫道：「……這部新片已定名為『六月新娘』，係旅美名女編劇家張愛玲最新傑作……」<sup>110</sup>電懣將張愛玲視作「旅美名劇家」，同時似乎也意在主打旅行之「自由」（同時也是為國泰的航空業做宣傳）。即是一種借助船、汽車等現代交通工具漫遊城市，以尋找和確定對自我的認知。著名影評人也斯指出《六月新娘》中的葛蘭對於婚姻、愛情不確定的部分而拒絕步入禮堂的行為，本身就屬於一種現代性的自我反省。<sup>111</sup>影片在香港拍攝時難免因現實情況而需要對劇本作出無傷大雅的調整和刪改，但總體而言在主旨表達上，《六月新娘》「逃」以追求自由的主題仍舊是不變的。在「蘿拉出走」的幾十年後，葛蘭作為「逃跑新娘」對於女性的自我認知給出的雖然是一份極為「現代」的猜想，但仍舊無法完全擺脫傳統中國對女性的道德要求。

電影中有兩次葛蘭對中國女子婚戀觀的真心陳情，第一次是在「完全洋化」的菲律賓華僑林亞芒（田青飾）追求葛蘭並諷刺她與張揚之間沒有「沸騰燃燒的愛情」，是一種「買賣式」的婚姻時，葛蘭說道：

---

110 佚名，〈奇情諷刺喜劇-《六月新娘》〉，《國際電影》，期 46（1959 年 8 月）。

111 也斯，〈張愛玲與香港都市電影〉，《第二十二屆香港國際電影節：超前與跨越-胡金銓與張愛玲》，頁 147-151。

「林先生，你從小在外洋，根本不懂得中國的女孩子，她們所要的是穩定可靠的愛情，不是什麼沸騰燃燒的愛情。」<sup>112</sup>

第二次則是當「六分中國愣小子加上四分洋水手氣味」的麥勤（喬宏飾）懷疑葛蘭移情別戀時，她又再次笑著陳情中國女生的愛情觀答道：

「麥先生，你們在外洋待久了，對於中國女孩子的心理不大了解。中國女孩子的心裡，之可能有一個愛人，要是對方另外有了女朋友，我們都認為是很嚴重的事。」<sup>113</sup>

這兩處劇本中的對話在電影拍攝時完全未有改動，可見汪丹林／葛蘭的這種婚戀觀至少並不為當時的觀眾所抗拒，而同時在電懋在對這部電影的一篇文章中介紹道：「……不但充滿了人情味，而且每一個出現的人物，在現實社會裡，都能找出他們的影子。」<sup>114</sup>這一段話讓人不免想起張愛玲在〈《太太萬歲》題記〉中寫下的第一句話：「《太太萬歲》是一個關於普通人的太太。上海的弄堂裡，一棟房子裡就可以有好幾個她。」<sup>115</sup>，當 40 年代中國大部分的輿論都在關心巨大的社會、政治變革時，張愛玲看見的卻是中國在前進中仍舊被忽略的種種潛在的社會問題。正如有學者提出的 60 年代的香港電影處於整個社會開始享受逐漸豐裕的中產階級生活的背景中，因而影片角色類型也隨之適應和發生改變。<sup>116</sup>因而電懋對於《六月新娘》的宣傳，在有意或無意之間與張愛

---

112 劇本第 26 場，頁 85。

113 劇本第 38 場，頁 93。

114 佚名，〈奇情諷刺喜劇-《六月新娘》〉，《國際電影》，期 46（1959 年 8 月）。

115 張愛玲，〈太太萬歲題記〉，《張看 下冊》，頁 378-380。

116 何思穎，〈歌女，村女與曼波女郎〉，《第十七屆香港國際電影節一國語片與時代曲（四十年代至六十年代）》（香港：市政府），頁 54。作者在此文中提出「曼波女郎」這一形象不同於悲慘歌女、農村村女，是完全城市化，地地道道的香港化形象，換言之也即在說明這一女性角色類型的出現表現了這一時期的香港電影開始追尋本土特色或特徵的意識。

玲的觀察視角接合，但更多的表現對新的、不同於舊時上海的香港社會文化的觀察和發現也不無可能。而在筆者這兒，儘管汪丹林「隨父遠離重洋」，但她骨子裡仍舊保有傳統中國女子對婚姻和愛情的「聖潔」觀念，可以說她既要新式女人自主的自由，也要舊式女人依賴男人的權力。汪丹林／葛蘭亦中亦西的性情就如同當時當時香港的文化景況，混雜著新舊與中西。

### 3. 《小兒女》—尤敏，跨地域的「東方女性」

電懋的女星大多有「跨國」的機會和對現代生活的真實體驗：常常乘坐交通工具、有摩登的工作和生活方式、穿梭於多種語言之間等等。<sup>117</sup>另外在 50、60 年代港澳台合拍片與系列電影的黃金時期，女星們也擁有更多的「跨國」機會。<sup>118</sup>尤敏在 1958 年與邵氏約滿轉入電懋前的形象通常會被歸為「傳統女性」或「玉女」而不同於林黛、葛蘭等屬於標準的現代女性形象。但有趣的是尤敏在當時卻有更多跨國拍片的機會，甚至一度風靡日本，被讚譽為「李香蘭第二」、「香港的真珠」具有「櫻花般的美，叫人永遠記得她」，時至今日依舊是幾代人心中不滅的星光。<sup>119</sup>

尤敏給我的感覺，就好像那個沙灘上的女孩子，儘管「玉女私情」時期

我們還在唸小學，但當我們踏入 teenage，只要從小時搜集的電影雜誌

和明星相片看到她，我們便會忽然忘掉年齡的差距，馬上把過了去的等

同現在，時光倒流，尤敏變成了沙灘上的女孩子，永遠不會長大的女孩

---

117 《國際電影》常常會刊登電懋旗下明星出國旅行的新聞、消息，《空中小姐》、《香港之星》、《香港之夜》等影片中演員通常都需要說英、中、粵語等語言。

118 光藝的「南洋」系列、電懋的「南北」系列、電懋與日本東寶公司合拍的「香港」系列等等。

119 黃淑嫻，〈跨越地域的女性：電懋的現代方案〉，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》，頁 118-127；《國際電影》，刊登的〈日本人眼中的尤敏〉、〈尤敏瘋魔了日本〉、等報導。



子。這就是尤敏的神話……我是說一種親切的感覺，不是 the girl next the door 那種親切；你只是看到這樣的面孔，聽到這樣的談話聲調，慢慢你發覺自己在不知不覺中微笑，在東樂戲院坐七毫子後座，我們都曾經有過這個經歷。<sup>120</sup>

香港、澳門、東京、北海道、夏威夷，戲與生活的情迷，在上述的城市名勝中並肩漫步，款款深談，是這個時代再也沒有人拍得出來的「拍拖戲」。<sup>121</sup>

然而超越了地域和時空的尤敏，「跨國」的道路卻是充滿了曲折的。其代表作，電懋與日本東寶公司合作的三部「香港」系列電影中，都以男女感情線聯通全片以表現中、日之間種種的文化衝突與歷史成見，但故事的結局始終暗示著中日文化之間的隔膜。<sup>122</sup>日本男演員所扮演的男性角色始終主體，尤敏所扮演的中國／香港女性，或者是中日混血，始終是處於客體、被動地位的。

「香港」系列的製作背景起於好萊塢電影 *Love is a Many Splendored Thing* 《生死戀》（1955）當中香港場景和中英混血的韓素音一角，在日本掀起的一陣「香港熱」，同時《清宮秘史》（1948）、《海棠紅》（1955）等影片中的傳統女性在日本則反應平平，所以東寶才有意將尤敏塑造成為像飾演韓素音的 Jennifer Jones 一樣的，「即擁有東方美貌，又具備西方行為舉止的『新女

---

120 岑建勳，〈尤敏特輯（二）：尤敏-The Ultimate〉，《號外》，期3，（1981年3月），網絡版來源：<http://www.dengxiaoyu.net/Newsinfo.asp?ID=1075>

121 栗子，〈泛亞洲玉女典型 尤敏〉，《愛戀老電影：五、六〇年代香江女星的美麗與哀愁》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2010），頁67-82。

122 《香港之夜》（1961）、《香港之星》（1962）、《香港·東京·夏威夷》（1963）

性』」而非以往邵氏和電懋所打造的「玉女」形象。<sup>123</sup>新形象的建立面對很多「跨國」／跨文化上的矛盾和考驗，但在香港、台灣，觀眾則似乎更樂於接受她「玉女」式的傳統形象。

張愛玲編劇的影片《小兒女》曾獲得第二屆（1963年）台灣金馬獎「優等劇情片」，可見對於台灣而言它並不喪失吸引力。然而事實上，拍攝《小兒女》時的尤敏正被因與母親之間的贍養糾紛的官司所纏身。因而已有學者提出《小兒女》是為挽救尤敏形象的奉命之作。<sup>124</sup> 儘管如此，我們仍然能夠看見影片中張愛玲不同於上海時期劇作的改變，以及電懋現代方案下更為「香港化」的一面。

以下是《國際電影》對《小兒女》一片的劇情簡介：

尤敏飾演一個雙十年華的女子王景慧（尤敏飾），中學畢業不久，因為母親於年前逝世，留有兩個幼弟，父親王鴻琛（王引飾）是個收入菲薄的教員，愛護家庭，愛護父親，愛護幼弟心切，使她放棄了續求深造之意，而代替母親的位置，主持中饋，真正做到了長姐如母的地位。同時她雖有著要好的男朋友孫川（雷震飾），為了扶養幼弟決不肯論及婚娶。但是她也看得出父親中年喪偶的寂寞苦悶，這卻非身為女兒的她所能借箸代籌的，她只是抱著盡力主持家務教養幼弟。突然讓她發覺父親

---

123 邱淑婷，〈第四章第一節：電懋和東寶的交流活動〉《港日電影關係：尋找亞洲電影網絡之源》（香港：天地圖書有限公司，2006）頁 127-132。

124 尤敏走紅之後曾與家庭成員（尤其是其母）有過金錢上的糾紛甚至對簿公堂，因而會有，《小兒女》是為了挽回尤敏玉女形象的「奉命之作」的傳言。見粟子，《愛戀老電影》，頁 67-82；符立中，〈宋淇與張愛玲 上〉，《聯合報》（新北），2010年5月23日，第 A8 版。

確有續弦之念，且已有對象李秋懷（王萊飾），更因平日感於鄰居小女孩遭受後母虐待，她不願幼弟將來也有蘆花之恨，立心自求生活也要將幼弟撫養成人而寧願犧牲自己的幸福。尤敏這種想法對不對，似乎是

「小兒女」的矛盾所在，尤敏面臨這樣的環境，究竟應該如何抉擇？其實最主要還在於倫理觀念的問題上，續弦或再嫁對於子女的影響，於她應該如何體貼親情？<sup>125</sup>

首先從以上的劇情簡介中可以明顯看出全片是在以兒女／尤敏的角度來講述父輩的續弦故事的，同時電影也在有意地強調尤敏對於家庭之無私和奉獻的一面，事實上在電影之外電懋的報導也在不斷重複著尤敏為了戲中與現實家庭所做出的種種犧牲，因此《小兒女》若是作為「挽回形象」之作品，電懋的確已是為了「真珠」竭盡所能了。

另外劇本在拍攝成片的過程中做了一些必要的改動，其中導演王天林在採訪中提到：「在上海買蟹是用草繩把蟹縛成一串的，但在香港卻是用小竹籠裝好不會要買的人拿著一串蟹在街上走。」張愛玲在劇本的開頭第一場戲尤敏和雷震第一次見面時的場景卻是這樣描繪的：「（慧向他看了看，並不招呼，向車尾擠過去）（但川手中拎著的螃蟹鉗著慧衣，牽著川也往前擠）」<sup>126</sup>於是王天林對不符合香港的情況的地方便改成：竹籠裏的蟹伸出爪拉著尤敏的衫裙。<sup>127</sup>等等這些無傷大雅甚至是為了讓影片更合理化的改動。但同時筆者認為一些刪改卻有特別的用意。首先吻戲一概刪除，因為尤敏本人拒絕拍任何接吻的鏡

---

125 〈尤敏新片「小兒女」〉，《國際電影》，期 83（1962 年 9 月）。

126 劇本第 2 場，頁 18

127 王天林口述，羅卡訪問，顧豪君整理，〈三個訪問〉，《第二十二屆香港國際電影節：超前與跨越-胡金銓與張愛玲》，頁 160-161。

頭也是要突出尤敏的玉女形象。<sup>128</sup>同時影片中也在有意簡化尤敏兩個弟弟的形象。可是在張愛玲那兒，孩子卻是有智慧也讓人可敬可怖的。「小孩不像我們想像的那麼糊塗。父母大都不懂得子女，而子女往往看穿了父母的為人。……他們不覺得孩子的眼睛的可怕——那麼認真的眼睛，像末日審判的時候，天使的眼睛。」<sup>129</sup>因此在原劇本中，張愛玲借助了兩個道具來描寫兩個孩子的情緒。

「氣球」：

誠：（吃畢，玩氣球）我們告訴爸爸，我們都不結婚。

方：陪爸爸。

……

方：你自己要結婚，不要臉，要嫁人！

誠：姐姐不要臉，要嫁人，要嫁人！（用氣球打她頸項背部）

在電影的結尾，張愛玲又加入了道具「哨子」：

（誠吹著哨子走出，方隨。）

鴻：嗨！不許吹，這是醫院。

……

（方垂頭不語。）

---

128 陳冠中（筆名：宋家聰），〈尤敏傳奇〉，《半唐番城市筆記》（香港：青文書屋，2000），頁78-82。

129 張愛玲，〈造人〉，《流言》（香港：皇冠出版社香港有限公司，1991）。頁137-140。

慧：害得人還不夠，你們還要鬧？（奪下哨子）還不還給李小姐！

（誠有不捨狀，但終於拿去遞給秋。）

秋：送給你。

（誠接著，仍低頭不語，瞟了瞟父親與姊，秋撫他的頭髮，方有妒意，

奪哨子一路吹著跑出去，誠追。）

事實上筆者認為這樣的描寫十分的符合張愛玲本人對於「孩子」的映象，然而這兩個道具在電影拍攝之時都被刪除。除此之外在劇本中，張愛玲還在劇本的多處突出兩個孩子對於父親想要續弦的反抗。

第 15 場王萊第一次與兩個孩子初次見面時：

鴻：這是我的兩個孩子。

秋：真可愛！

鴻：叫李老師！

（方、誠忸怩不語。）

秋：妳們兩人誰大？

誠：哥哥，別告訴她！

不說話是為了反抗、吹哨子也是為了反抗，孩子的精明和直接，都在電影拍攝中被不同程度的刪改了，另外梁慕靈在分析此部影片時也發現，張愛玲在第 45 場秋懷／王萊協助兩個孩子逃出墳場的戲時，劇本中並未描寫兩個孩子對

其的感激和接納，<sup>130</sup>易言之劇本到電影幾處改動動搖了張愛玲原本創作的意旨和風格。雖然如此，但從影片強調從兒女視角來看待父親的續弦問題，以及從劇本到電影，被完全保留的部分，仍是窺見當中不少細節所流露出的顛覆父權的啟發和「父親」這一形象在張愛玲劇作中的變化。

第 25 場當尤敏為了不拖累雷震於是決意編造自己已經移情別戀的謊言要與之分手時說了以下一段話：

慧：我父親還不知道，因為他是個離了婚的人，我一直沒敢告訴我父親，可是現在我成年了，我父親也不能干涉我。（束上頭紗，左顧右盼，照後影，又戴上黑眼鏡。）

以及第 30 場，當王萊與尤敏二人在島上相見傾吐心事卻還不知彼此的心事之時：

慧：你不能再犧牲自己了，將來要懊悔的。

秋：我告訴你這些話也是為了勸妳，一個人年輕的時候很短，得自己珍重。

於是父親這一形象不再是舊時代家庭中陰森恐怖操控兒女幸福的惡魔，<sup>131</sup>他變得被動，甚至偶爾透露出一些從真正從兒女角度出發的「溫情」。但在某種程度上，《小兒女》做出挑戰傳統父權傾訴視角的同時，身為年青女性的尤敏卻又是不夠「新」的。她甚至願意犧牲自己餘下的人生，天真的以為這樣就

---

130 梁慕靈，〈「反媚俗」：論張愛玲電影劇作對通俗劇模式的超越〉，《中央大學人文學報》，期 40（2009 年 10 月 1 日），頁 173-237。

131 不僅在張愛玲上海時期的電影編劇作品，《不了情》、《太太萬歲》中，父親的形象是將兒女作為工具、商品而買賣出售的，同樣在其文學作品中所描寫的父親的形象同樣是冷酷又讓人毛骨悚然的，如《茉莉香片》中聶傳慶的吸大煙的父親等。

能夠維持一個亡母所遺留下來的破鏡難圓的家庭，而她的兩個弟弟（小將近 20 歲幾乎等於下一代）在張愛玲的劇本中反而顯得饒有意味。反高潮、不團圓的情節讓觀者看見張愛玲實際上並沒有給《小兒女》一個好的結局，但電懋公司卻更願意為觀眾造一個「皆大歡喜」的夢。於是張愛玲遊走於「新」、「舊」之間；在迎合新的時代氣息和口味，或是繼續「天才夢」二者之間無能為力。

## 結語

中國電影的歷史起源於 19 世紀末的上海和香港，此後雙城之間電影乃至文化互動、互融的關係便成為多數研究中國電影史的學者無法忽略的一部分。另一方面，對於研究香港文化的學者而言，上海對於香港文化形成的影響同樣重要尤其是在電影與文學領域，因而翻開香港文化史至今仍舊可以看見專屬於「老上海情結」的一章。<sup>132</sup> 反觀之對於上海而言，香港這個南中國的小小港口同樣是其歷史進程記憶中濃墨重彩的一筆。從張愛玲來看，與「香港」這座城市的故事是一程意料之外的經歷，如果沒有戰爭，張愛玲或許不會南下香港而是北上如願踏往英國的求學之路。但若沒有戰爭，或許也就不會有後來為中國文壇帶來一聲驚雷的《傾城之戀》，也不會有一系列以香港作為背景的小說，甚至是本文所討論的其部分電懣劇本中的「香港想像」。

藍天雲曾在張愛玲電懣劇本叢書的前言中寫道：「香港有幸，文學與電影史上皆有張愛玲的名字」，<sup>133</sup> 劉紹銘、王德威更將張愛玲稱為「祖師奶奶」。<sup>134</sup> 張愛玲的筆鋒／筆風開創出中國文學創作一種全新風格，也因此她成為後人難以模仿和超越的標竿，同樣這卻亦是為何張愛玲香港電懣時期的劇本受到如此多詬病的原因。鄧小宇在評價其「南北」系列電影編劇作品中甚至直覺性地將其稱為「文丐」（Hack）<sup>135</sup>。大多數人會以對「作家張愛玲」的期待來看

---

132 從《青春兒女》、《阮玲玉》、《傾城之戀》到《花樣年華》、《一代宗師》電影中的場景設計、語言等電影要素，都表現出濃重的老上海風味。

133 藍天雲，〈前言〉，《張愛玲電懣劇本集 1:好事近》（香港：香港電影資料館，2010），頁 16-19。

134 王德威、劉紹銘都曾將張愛玲（戲）稱為「祖師奶奶」，筆者認為這一面表達了張愛玲所引領的一種「張氏」寫作風格，另一方面又嘲諷著後人極力模仿而無法企及，反而使得這一特點成為潮流，落入俗套。

135 鄧小宇，〈無傷大雅的娛樂小品〉，《張愛玲電懣劇本集 3:南北和》（香港：香港電影資料館，2010），頁 17-20。



「編劇張愛玲」，但筆者以為在 1950-1960 年代香港商業電影逐漸興起的大時代背景下，尤其更是在作為「戰後香港電影探索、表現現代性這一命題的先驅」的電懋公司裡，<sup>136</sup>編劇作者風格的存在是否是必須？而電影作為商品又是否能夠容納市場現實之外的許多部分？如果回答是否定的，那麼對於處於香港殖民空間／空洞的空間（Empty Space）中的張愛玲而言，觀者是否又索求的太多？<sup>137</sup>

筆者在本文中關於張愛玲編劇作品中場景的討論同樣也是在呼應這一點。就如鄧小宇所注意到的與張愛玲香港時期電影劇本同期的國語片如《曼波女郎》、《青春兒女》等「無意中把上海人在香港的文化保留下來」<sup>138</sup>。張愛玲在處理劇本時卻未這麼做，而是有意地將場景「留白」，使其成為沒有明確定義、空間指向的地點，這或許也即是離散海外的張愛玲對於這座商業社會日漸興起同時也愈加漂浮的「真空城市」的一些文化想像，以及現代化影響下所帶來的一種空間「同質化」。二戰之後的香港電影業格局是複雜多變的，美、蘇國際陣營對立之下交雜著新中國成立後國、共／左、右拉鋸的陣勢。從台灣到中國大陸，從資本主義到社會主義意識形態的聲音在香港這片彈丸之地甚囂塵上，而在當時擁有合法管制權的英國殖民政府注視下，雙方的角力便只能發生於沒有光的的所在，也正因如此在一片駁雜的意識形態中，港英政府保持文化政策「中立」的姿態下，50、60 年代的香港尤其是電影市場才會成為一片不問政治相對中國大陸和台灣來說都較為自由的「中間位置」，而電懋公司這一

---

136 蘇濤，《浮城北望：重繪戰後香港電影》（北京：北京大學出版社，2014）。

137 王德威，〈文學的香港史—十個關鍵時刻〉，王德威，陳國球編，《香港：都市想像與文化記憶》（北京：北京大學出版社，2015），頁 1-9。殖民空間是一種空洞的空間（Empty Space）：「殖民者的重要策略，利用殖民話語把殖民地的地景神話化，把它變成中性、無個性的空間（Neutral Space），好讓殖民者有充分的理由把宗主國城市設計的模式移植到殖民城市去。」

138 鄧小宇口述，羅卡訪問，廖婉雯整理，〈三個訪問〉，《第二十二屆香港國際電影節：超前與跨越-胡金銓與張愛玲》，頁 17-20。

在影片題材上不碰政治、主張出品現代娛樂性通俗劇，以市場為導向的，可作為資本主義制度下的典型。筆者認為，與其將電懋看作一般意義上「右傾」的電影公司，不如將其一系列的市場行為視為香港資本主義制度勃興的前兆。但有趣的是，電懋的對製片風格或主張的堅持似乎又並非是純粹以盈利為目的，<sup>139</sup>電懋對於香港市場有意創造個導向一個更大的格局，即是一個現代社會走向資產階級美好生活的願景或者說是一種殖民、冷戰時期資本主義論述下的「世界主義」現代性精神空間。

對於張愛玲來說，進入電懋可以說是喜憂參半的事情，1950-1960年代，香港電影業罕有的中西、新舊交匯的現代處境，在電懋公司各種表現／歌頌中產階級美好現代生活的製作、出品、行銷，幕前幕後的組合策略中演繹的淋漓盡致，這系列主張下的電懋無疑是張愛玲的「最佳選擇」。於是便有了張愛玲創作生涯中少見的這類通俗喜劇風格劇作。也正如吳國坤所提出的，張愛玲香港時期的劇本借鑑了好萊塢類型片的路套，而這些在香港拍攝的影片同時又以台灣、南洋的華人觀眾為主，「目標是中國大陸以外的華人觀眾群。」<sup>140</sup>因此這些不同於傳統「左派」中原心態文化論調的部分，是以離散華人、香港本土為中心的文化想像。本文所分析的以張愛玲、宋淇的「南北」系列影片所代表的融合省籍／南北的現代意識，在當時無論就電懋本身或是整個香港社會乃至台灣社會而言，實際上暗示著商業社會發展興起中族群融合的必然要求，同時更重要的是它所滿足和安撫的「失母」或自我認知缺失狀態下的大眾的無意識需要。

---

139 陸運濤姪女朱美蓮在採訪中提到，即使是在電懋的黃金時期真正賺錢的電影也寥寥可數。〈朱美蓮：國泰與我〉，何思穎訪問，周淑賢整理，黃愛玲編《國泰故事（增訂版）》，頁 236-241。

140 吳國坤，〈香港電影半生緣：張愛玲的喜劇想像〉，陳子善編，《重讀張愛玲》（上海：上海書店出版社，2008），頁 296-315。

但另一方面，張愛玲在香港、電懣之間，其電影編劇作品又表現出一些極易被忽略的張力，這在女性／女星這一議題上表現得尤為明顯。電懣明星制度或說以女性／女星為主體的對現代生活表演的幾類現代方案，是一種「寓言」式的，對國族、殖民主義社會思潮激盪下的香港社會所做出的對父權、男權的反觀甚至試圖挑戰的嘗試。這些新新女性／女星的形象已不同於傳統中國賢良淑德的女性以及完全「西化」的女性，而是香港本土化的產物。這當中張愛玲的女性塑造又與電懣實施於女性／女星的現代方案之間呈現間離效果。將張愛玲香港電懣時期的劇本作為與香港現實社會背景、電懣現代性對比和觀察的文本，尤其能夠看出前者與後兩者之間的順勢與張力，以及離散經驗中張愛玲香港電影劇本時期的特點。

換言之，本文所分析的幾部張愛玲劇本中的女性／女星表述的是新舊、中西調和下香港社會現實的隱喻。這亦是在說不管是 1960 年代方興未艾的香港或是「現代」生活方式之典範的電懣，都無法跨越現實的界線而憑空創造出一個「完全超前」的女性／女星或「完全漂浮」的香港，就如本文中分析的張愛玲幾部劇本中幾位不夠「徹底」的女性／女星，但，這卻也打開了一個缺口讓觀者看見了張愛玲與香港對於未來的更多想像和從「現代性」意義而言從上海到香港的一種「未完成的『完成』」。

## 參考書目

### I. 徵引書目:

1. 毛尖,〈這個世界會好嗎〉,《張愛玲:電懣劇本集1冊-好事近》。香港:香港電影資料館,2010,頁11-14。
2. 王曉鶯,《離散譯者張愛玲的中英翻譯-一個後殖民女性主義的解讀》。廣州:中山大學出版社,2015。
3. 史書美,《視覺與認同-跨太平洋華語語系表述·呈現》。台北:聯經出版社,2015。
4. 左桂芳、姚立群編著,《童月娟:回憶錄暨圖文資料彙編》。台北:國家電影資料館,2001,頁144-145。
5. 何思穎,〈歌女,村女與曼波女郎〉,《第十七屆香港國際電影節一國語片與時代曲(四十年代至六十年代)》。香港:市政府,2003,頁50-58。
6. 余慕雲,《香港電影史話(卷四)-五十年代(上)》。香港:次文化堂,2000。
7. 吳昊,〈相逢一家親:管窺張愛玲的喜劇進程〉,《張愛玲電懣劇本集3:南北和》。香港:香港電影資料館,2010,頁5-14。
8. 吳昊編,天映娛樂策劃,《邵氏光影系列一百美千嬌·05-林黛》。香港:三聯書局香港有限公司,2004,頁40-43。
9. 吳迪編,《中國電影研究資料·上卷:1949-1955》。北京:文化藝術出版社,2006。
10. 吳國坤,〈香港電影半生緣:張愛玲的喜劇想像〉,收入陳子善編《重讀張愛玲》。上海:上海書店出版社,2008,頁296-315。
11. 吳國坤,〈語言、地域、地緣政治:試論五十、六十年代國泰/電懣的都市喜劇〉,《電影欣賞學刊》,期140,1998年7-9月,頁96-112。
12. 吳國坤著,〈光影下的社會與文化歷史〉,收入周蜜蜜、鍾文略編《不滅星光:香港電影明星影像1960-1980》。香港:商務印書館(香港)有限公司,2016,頁28-32。

13. 周芬伶，〈移民女作家的困與逃—張愛玲〈浮花浪蕊〉與聶華苓〈桑青與桃紅〉的離散書寫與空間隱喻〉，《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》。台北：麥田出版社，2006，頁 113-144。
14. 周慧玲，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》。台北：麥田出版股份有限公司，2004。
15. 孟悅，〈中國文學的「現代性」與張愛玲〉，王曉明主編《批評空間的開創-二十世紀中國文學研究》。上海：東方出版中心，1998，頁 334-354。
16. 林奕華，〈前言〉，《是銀幕不是螢幕，是放映不是播映》。香港：三聯書店（香港）有限公司，2014，頁 1-11。
17. 邱淑婷，〈第四章·第一節：電懣和東寶的交流活動〉，《港日電影關係：尋找亞洲電影網絡之源》。香港：天地圖書有限公司，2006，頁 127-132。
18. 姜玢，〈20 世紀 30 年代上海電影院與社會文化〉，《學術月刊》，期 11，2002 年 11 月，頁 67-71。
19. 香港電影資料館編，《冷戰和香港電影》，香港：香港電影資料館，2009。
20. 香港臨時政府主辦，《第二十二屆香港國際電影節：超前與跨越-胡金銓與張愛玲》。香港：香港臨時政府，1998。
21. 栗子，〈泛亞洲玉女典型 尤敏〉，《愛戀老電影：五、六〇年代香江女星的美麗與哀愁》。台北：秀威資訊科技股份有限公司，2010，頁 67-82。
22. 張真，〈《銀幕艷史》女明星作為中國早期電影文化的白話經驗的體現〉，收入曲春景編，《上海電影研究-21 世紀之交範式轉型期的思想景觀》。上海：上海三聯書店，2013，頁 268-287。
23. 張愛玲，〈太太萬歲題記〉，《張看 下冊》。北京：經濟日報出版社，2002，頁 378-380。
24. 張愛玲，〈走！走到樓上去〉，《雜誌》，卷 13 期 1，1944 年 4 月，頁 138-140。
25. 張愛玲，〈造人〉，《流言》。香港：皇冠出版社香港有限公司，1991，

- 頁 137-140。
26. 張燕，〈香港左派公司的歷史演變〉，《電影藝術》，期，2007年8月，頁 54-60。
  27. 張巍，〈鴛鴦蝴蝶派文學與早期中國電影情節劇觀念的確立〉，《當代電影》，期 2，2006年4月，頁 69-75。
  28. 梁慕靈，〈「反媚俗」：論張愛玲電影劇作對通俗劇模式的超越〉，《中央大學人文學報》，期 40，2009年10月1日，頁 173-237。
  29. 符立中，〈宋淇與張愛玲 上〉，《聯合報（新北）》，2010年5月23日，第 A8 版。
  30. 許珮馨，〈張愛玲與都市浪漫喜劇—以《情場如戰場》與《六月新娘》電影劇本為例〉，收錄於《張愛玲：電懣劇本集 1 冊-好事近》。香港：香港電影資料館，2010，頁 35-43。
  31. 陳冠中（筆名：宋家聰），〈尤敏傳奇〉，《半唐番城市筆記》。香港：青文書屋，2000，頁 78-82。
  32. 陳潔編，〈1930年-1939年民國電影製片單位一覽表〉，《民國電影藝術編年 1912-1949》。南京：江蘇美術出版社，2014，頁 460-469。
  33. 傅葆石，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》。北京：北京大學出版社，2008。
  34. 焦雄屏，《時代顯影：中西電影論述》。台北：遠流出版社，1998。
  35. 程季華主編，〈《小城之春》及其他消極影片〉，《中國電影發展史 第二卷》。北京：中國電影出版社，2012，頁 268-272。
  36. 馮晞乾，〈張愛玲的電懣劇本〉，《張愛玲：電懣劇本集 1 冊-好事近》，香港：香港電影資料館，2010，頁 21-26。
  37. 黃仁、王唯編著，《台灣電影百年史話 上冊》。台北：中華影評人協會，2004。
  38. 黃愛玲策劃，〈序言〉，《香港影人口述歷史叢書之二：理想年代—長城、鳳凰的日子》。香港：香港電影資料館，2001。
  39. 黃愛玲編，《國泰故事（增訂版）》。香港：香港電影資料館，2009。
  40. 銀都機構有限公司（香港），《銀都六十：1950-2010》。香港：三聯書店香港有限公司，2010。

41. 鄧小宇，〈無傷大雅的娛樂小品〉，《張愛玲電懣劇本集 3:南北和》。香港：香港電影資料館，2010，頁 17-20。
42. 鄭樹森，〈張愛玲與兩個片種〉，《從諾貝爾到張愛玲》。台北：印刻文學，2007，頁 251-253。
43. 鄭樹森，《電影類型與類型電影》。台北：洪範書店，2005。
44. 魯迅講演，〈娜拉走後怎樣〉，《婦女雜誌（上海）》，卷 10 期 8，1924 年 8 月，頁 1218-1222。
45. 鍾寶賢，《香港百年光影》。北京：北京大學出版社，2007。
46. 藍天雲主編，《張愛玲：電懣劇本集》。香港：香港電影資料館，2010。
47. 羅卡、法蘭賓，〈第八章：戰後到 50 年代的過渡〉，《香港電影跨文化觀》。北京：北京大學出版社，2012，頁 139-157。
48. 蘇濤，《浮城北望：重繪戰後香港電影》。北京：北京大學出版社，2014。
49. 李歐梵，《世故與蒼涼：張愛玲的啟示》。香港：牛津大學出版社，2006。
50. 孟悅、戴錦華著，《浮出歷史地表：現代婦女文學研究》。北京：中國人民大學出版社，2004。
51. 戴錦華，《斜塔瞭望：中國電影文化 1978-1998》。台北：遠流出版事業股份有限公司，1999。
52. 張惠苑，《張愛玲年譜》。天津：天津人民出版社，2014。
53. 宋以朗，《宋家客廳：從錢鐘書到張愛玲》。廣州：花城出版社，2015。
54. 王德威，〈文學的香港史一十個關鍵時刻〉，王德威，陳國球編，《香港：都市想像與文化記憶》。北京：北京大學出版社，2015，頁 1-9。
55. 勞拉·穆爾維著，鍾仁譯，《戀物與好奇·中譯本序》。上海：上海人民出版社，2007。
56. 群眾書店編，《論世界主義》。北京：群眾書店，1950。

57. 契爾諾夫著，張孟恢譯，《無產階級的國際主義與資產階級的世界主義》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，1953。
58. 莫·克·魏托什金等著，李毅夫、梅林譯，《蘇聯大百科全書選譯：民族主義、大國沙文主義、世界主義、種族主義》。北京：民族出版社，1959。

## II. 網絡資料來源：

59. 2016年7月台北國家電影中心「懷念戲劇家貢敏先生影劇作品精選」活動內容簡章。  
<http://www.tfi.org.tw/word/%E8%B2%A2%E6%95%8F%E7%B4%80%E5%BF%B5.pdf>
60. 勞拉·穆爾維著，殷曼婷譯，“Visual and other pleasure”〈視覺快感於敘事電影〉，網絡譯者來源：  
[https://maolei.files.wordpress.com/2010/06/visual-pleasure-and-narrative-cinema-by-laura-mulvey-1975\\_cn.pdf](https://maolei.files.wordpress.com/2010/06/visual-pleasure-and-narrative-cinema-by-laura-mulvey-1975_cn.pdf)
61. 岑建勳，〈尤敏特輯（二）：尤敏-The Ultimate〉，《號外》，期3，1981年3月，網絡版來源：<http://www.dengxiaoyu.net/Newsinfo.asp?ID=1075>

## III. 一手材料來源：

62. 《南北一家親》特刊，香港電影資料館館藏，標號 PR2155X。
63. 《南北喜相逢》劇照，香港電影資料館館藏，標號 PH5134。
64. 香港電影懋業有限公司出版，《國際電影》雜誌。網絡掃描版來源：  
<http://internationalscreen.net/>



## 附錄

本文所分析電影在刊物《國際電影》的相關報導

NO.	相關電影	期數：年份、月份	標題
	《情場如戰場》（1957）		
1		期 13：1956 年 11 月	目錄標題：張愛玲為林黛編寫「情場如戰場」； 文中標題：張愛玲編劇·林黛主演「情場如戰場」
2		期 14：1956 年 12 月	新型喜劇「情場如戰場」
3		期 15：1957 年 1 月	情場如戰場
4		期 15：1957 年 1 月	林黛玩弄著愛情
5		期 16：1957 年 2 月	在情場上角逐的男女鬥士
6		期 16：1957 年 2 月	情場如戰場
7		期 19：1957 年 5 月	《情場如戰場》電影廣告
8		期 21：1957 年 7 月	「情場如戰場」刷新票房紀錄

NO.	相關電影	期數：年份、月份	標題
	《六月新娘》（1960）		
1		期 46： 1959 年 8 月	奇情諷刺喜劇·六月新娘
2		期 46： 1959 年 8 月	葛蘭好事近
3		期 47： 1959 年 9 月	嬌豔的六月新娘
4		期 47： 1959 年 9 月	結婚前夕，忽起風波，難為新嫁娘
5		期 48： 1959 年 10 月	六月新娘登山覽勝
6		期 49： 1959 年 11 月	《六月新娘》封底廣告
7		期 50： 1959 年 12 月	光豔照人的「六月新娘」
8		期 51： 1960 年 1 月	彩色之頁-「六月新娘」主角葛蘭小姐
		期 51： 1960 年 1 月	輕鬆雋永歌唱喜劇·「六月新娘」

NO.	相關電影	期數：年份、月份	標題
	《小兒女》（1963）		
1		期 83： 1962 年 9 月	尤敏新片「小兒女」
2		期 83： 1962 年 9 月	小兒女荔園拍外景（目錄中未收錄此文）
3		期 84： 1962 年 10 月	「小兒女」一部動人的戲
4		期 84： 1962 年 10 月	尤敏怎樣扮演「小兒女」角色？
5		期 85： 1962 年 11 月	「小兒女」·尤敏又一部動人的影片
6		期 86： 1962 年 12 月	「小兒女」有人情味
7		期 86： 1962 年 12 月	尤敏王引雷震王萊私人之間的衝突
8		期 87： 1962 年 1 月	尤敏和各人的關係
9		期 87： 1962 年 1 月	孩子不見了！-小兒女動人的一段戲（目錄中未收錄此文）
10		期 89： 1963 年 3 月	小兒女-令人歡愉，令人感動（目錄中未收錄此文）
11		期 89： 1963 年 3 月	小兒女-電影廣告（目錄中未收錄）
12		期 90： 1963 年 4 月	「小兒女」的戲劇性
13		期 91： 1963 年 5 月	「小兒女」中幾種不同的矛盾感情（目錄中未收錄此文）
14		期 92： 1963 年 6 月	從小小的心靈中 反映人生的真諦-小兒女令人感動（目錄中未收錄此文）

NO.	相關電影	期數：年份、月份	標題
	《南北和》（1961）		
1		期 29： 1958 年 3 月	南北影星響應濟貧運動義演「萬花迎春」
2		期 29： 1958 年 3 月	「加力騷」與「南北和」
3		期 61： 1960 年 11 月	展開歷史新頁·南北影星破例合作
4		期 61： 1960 年 11 月	「南北和」開拍·片場笑聲洋溢
5		期 61： 1960 年 11 月	雙生雙旦聯合主演的「南北和」
6		期 61： 1960 年 11 月	將來明星部分地區（遺失）
7		期 62： 1960 年 12 月	「南北和」中兩美人
8		期 62： 1960 年 12 月	笑料如潮的兩個家
9		期 62： 1960 年 12 月	兩個胖子展開冷戰
10		期 63： 1961 年 1 月	「南北和」的兩對情侶
11		期 64： 1961 年 2 月	「南北和」中的白露明與張清
12		期 64： 1961 年 2 月	「南北和」笑料多
13		期 64： 1961 年 2 月	「南北和」的趣味人物
14		期 66： 1961 年 4 月	從「南北和」說到「歡遊人間」

NO.	相關電影	期數：年份、月份	標題
《南北一家親》（1962）			
1		期 81： 1962 年 7 月	「南北一家親」籌備一年餘
2		期 82： 1962 年 8 月	「南北一家親」笑料豐富
3		期 83： 1962 年 9 月	「南北一家親」無敵大笑彈
4		期 83： 1962 年 9 月	劉恩甲大戰梁醒波
5		期 84： 1962 年 10 月	「南北一家親」笑料數不清
6		期 84： 1962 年 10 月	兩家餐廳鬥法

全文完