

## 「反媚俗」： 論張愛玲電影劇作對通俗劇模式的超越\*

梁 慕 靈\*\*

Email: molingleung@hotmail.com

### 摘 要

歷年有關張愛玲電影劇作的研究，多從女性主義或與好萊塢電影比較兩大方向入手，然而她對通俗劇模式的反思卻未見得到關注。張愛玲的電影劇作一方面採納通俗劇模式，另一方面卻以不同的「技巧」去逐步改變觀眾／讀者對這一模式的渴求。在過往的研究基礎之上，本文繼續思考的問題是，究竟張愛玲的電影劇本創作美學是怎樣的？她用什麼方法去平衡電影的娛樂性與思考性？本文的主要論點是，張愛玲的電影劇作具有一種特色，這種特色是她一方面採納通俗趣味去爭取觀眾，另一方面卻竭力破除當中的「媚俗」問題。本文將首先梳理中國早期電影採用通俗劇模式的情況，然後分析張愛玲一系列的電影劇作如何既採納通俗劇模式以吸引觀眾，又以不同的方法突破通俗劇的局限。

**關鍵詞：**張愛玲、電影劇作、媚俗、通俗劇、好萊塢電影

---

\*本文經匿名審查人提供寶貴的修改意見，特此致謝。

\*\*香港中文大學中國語言及文學系博士候選人

投稿日期：98.3.19；接受刊登日期：98.6.17；最後修訂日期：98.7.7

## **“Anti-Kitsch”:** Discussion on How Zhang Ailing’s Movie Scripts Transcend the Patterns of Melodrama

Mo Ling Rebecca Leung\*  
Email: molingleung@hotmail.com

### Abstract

Over the years, research on Zhang Ailing’s works are predominately analyses from feminist perspectives or comparative studies with Hollywood movies. However, her reflections on the pattern of melodrama have received little attention. On the one hand, Zhang adopted the melodramatic structures into her movie scripts. On the other hand, she used different ‘techniques’ to change the audience’s expectation of the established pattern. Based on the past research studies, this essay proceeds to examine her philosophy of theatrical aesthetics. How did she balance between entertaining and provoking thoughts in her audience? It is noted that Zhang’s movie scripts are characterized with uniqueness. While following the common practice and using popular themes to attract audience, they strive to break away from the rhetoric of melodrama. This essay will first attempt to explore the traits of melodrama in early Chinese films. It then moves on to analyze how the melodramatic elements identified in Zhang’s movie scripts appeal to the audience and how those elements break through the conventional confines of melodrama.

**Keywords:** Zhang Ailing, Eileen Chang, movie scripts, *kitsch*, melodrama, Hollywood movies

---

\* Doctoral Candidate, Department of Chinese Language and Literature, The Chinese University of Hong Kong

Received March 19, 2009; accepted June 17, 2009; last revised July 7, 2009.

## 壹、張愛玲電影劇作研究概況

現時學術界關於張愛玲與影視作品的研究，可分為三個類型：其一為關於張愛玲的小說改編成電影的研究，例如《傾城之戀》、《半生緣》、《紅玫瑰與白玫瑰》及《色，戒》等；<sup>1</sup>或是關於張愛玲編寫的電影劇作，如《太太萬歲》就是受到最多討論的作品；<sup>2</sup>第三是研究張愛玲生平與影視作品的關係，或是反映張愛玲生平的影視作品，如《滾滾紅塵》、《她從海上來》等。<sup>3</sup>其中第二類研究是三個類型中最能直接得見張愛玲創作美學

<sup>1</sup> 例子如曾偉禎 Ceng Weizhen，〈如藕絲般相連——張愛玲小說與改編電影的距離〉“Ru ousi ban xianglian——Zhang Ailing xiaoshuo yu gaibian dianying de juli”，《聯合文學》[*Lianhe wenxue*]期 132[no. 132]（1995 年 10 月），頁 34-36。何杏楓 He Xingfeng，〈銀燈下，向張愛玲借來的「香港傳奇」——論許鞍華《傾城之戀》的電影改編〉“Yindengxia, xiang Zhang Ailing jielai de ‘Xianggang chuanqi’——lun Xu Anhua *Qingcheng zhi lian* de dianying gaibian”，《再讀張愛玲》*Zaidu Zhang Ailing*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，2002 年），頁 89-126；〈華麗緣中的愛玲女神——《樸廉紳士》、《半生緣》和進念舞台改編探論〉“Hualiyuan zhong de Ailing nushen——*Pulian shenshi, Bansheng yuan* he Jinnian wutai gaibian tanlun”，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Zhang Ailing: wenxue · dianying · wutai*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，2007 年），頁 128-161。李小良 Li Xiaoliang，〈歷史的消退——《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉“Lishi de xiaotui——*Shibachun yu Bansheng yuan* de xiaoshuo he dianying”，《再讀張愛玲》*Zaidu Zhang Ailing*，頁 71-88。莊宜文 Zhuang Yiwen，〈百年傳奇的現代演繹——《金鎖記》小說改寫與影劇改編的跨文本性〉“Bainian chuanqi de xiandai yanyi——*Jinsuo ji xiaoshuo gaixie yu yingju gaibian de kuawenbenxing*”，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Zhang Ailing: wenxue · dianying · wutai*，頁 97-127。

<sup>2</sup> 此類研究的例子見下文。

<sup>3</sup> 此類論文較少，例子如蘇偉貞 Su Weizhen，〈上海·1947·張愛玲電影緣起——兼談《不了情》、《太太萬歲》劇本的人生參照〉“Shanghai · 1947 · Zhang Ailing dianying yuanqi——*jiantan Buleqing, Taitai wansui juben de rensheng canzhao*”，《中外文學》[*Zhongwai wenxue*]卷 37 期 2[vol. 37, no. 2]（2008 年 6 月），頁 139-180；方愛武 Fang Aiwu，〈紅塵中的愛情突圍——電影《滾滾紅塵》中的愛情敘事解讀〉“Hongchen zhong de aiqing tuwei——*dianying Gungun hongchen zhong de aiqing xushi jiedu*”，《電影文學》[*Dianying wenxue*]期 23[no. 23]（2008 年），頁 109-110。

的類別，本文關注的就是這一類型的作品。

歷年有關張愛玲電影劇作的研究，多從女性主義或與好萊塢電影比較兩大方向入手。以女性主義角度作評論的文章，焦點多在探討電影如何反映女性在父權社會下受到的壓迫，例如關於《太太萬歲》的評論文章則多循此途。<sup>4</sup>另一種評論方向則集中討論張愛玲電影劇作與好萊塢電影，特別是與諧鬧喜劇（screwball comedy）及通俗劇（melodrama，或稱情節劇）的關係，例如鄭樹森及李歐梵兩位學者的研究。<sup>5</sup>這一方向開創性地探討了張愛玲與好萊塢電影及通俗文學的關係，亦打通了張愛玲與上海都市之關係的研究方向。<sup>6</sup>張愛玲曾提及自己對電影及通俗文學的看法，就是在

---

<sup>4</sup> 相關研究包括焦雄屏 Jiao Xiongbing，〈孤島以降的中產戲劇傳統——張愛玲和《太太萬歲》〉“Gudao yijiang de zhongchan xiju chuantong——Zhang Ailing he Taitai wansui”，《映像中國》*Yingxiang Zhongguo*（上海[Shanghai]：復旦大學出版社[Fudan daxue chubanshe]，2005年），頁50-57；傅葆石 Fu Baoshi，〈女人話語：張愛玲與《太太萬歲》〉“Nuren huayu: Zhang Ailing yu Taitai wansui”，《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》*Chaoqian yu kuayue: Hu Jinqian yu Zhang Ailing*（香港[Hong Kong]：香港臨時市政局[Xianggang linshi shizhengju]，1998年），頁127-129；也斯 Ye Si，〈張愛玲與香港都市電影〉“Zhang Ailing yu Xianggang doushi dianying”，《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》*Chaoqian yu kuayue: Hu Jinqian yu Zhang Ailing*，頁147-149。

<sup>5</sup> 鄭樹森 Zheng Shusen，〈張愛玲與《太太萬歲》〉“Zhang Ailing yu Taitai wansui”、〈張愛玲與《哀樂中年》〉“Zhang Ailing yu Aile zhongnian”、〈關於《一曲難忘》〉“Guanyu Yiqu nanwang”，《私語張愛玲》*Siyu Zhang Ailing*（杭州[Hangzhou]：浙江文藝出版社[Zhejiang wenyi chubanshe]，1995年），頁218-219、220-222、223-224。另有〈張愛玲與兩個片種〉“Zhang Ailing yu liangge pianzhong”，《從諾貝爾到張愛玲》*Cong Nuobeier dao Zhang Ailing*（臺北[Taipei]：INK 印刻出版有限公司[INK Yinke chuban youxian gongsi]，2007年），頁251-253。以及李歐梵 Li Oufan，〈不了情——張愛玲和電影〉“Buleqing——Zhang Ailing he dianying”，《閱讀張愛玲：張愛玲國際研討會論文集》*Yuedu Zhang Ailing: Zhang Ailing guoji yantaohui lunwenji*（臺北[Taipei]：麥田出版社[Maitian chubanshe]，1999年），頁361-374；〈張愛玲與好萊塢電影〉“Zhang Ailing yu haolaiwu dianying”，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Zhang Ailing: wenxue · dianying · wutai*，頁40-46。

<sup>6</sup> 李歐梵 Li Oufan 著，毛尖 Mao Jian 譯，《上海摩登》*Shanghai modeng*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，2000年），第3章，頁87-118。

採納通俗的手段之餘，以其他「技巧」去逐步改變觀眾／讀者對這一模式的渴求。<sup>7</sup>在上述學者的研究基礎之上，本文繼續思考的問題是，究竟張愛玲在電影劇作中顯露出怎樣的美學取向？她對電影本質的態度如何？她的電影劇作在借鑑好萊塢電影之餘，在哪些地方作出了突破或超越？本文的主要論點是，張愛玲的電影劇作一方面採納通俗趣味去爭取觀眾，另一方面卻竭力突破當中的「媚俗」問題。因此本文的主要工作就是歸納整理這些電影劇作中突破「媚俗」美學的地方，以及討論這種取向在中國電影發展脈絡上的意義。

研究張愛玲電影劇作最大的困難，在於一定數量的原創劇本已經亡佚，研究者只能參照電影成品推斷估計張愛玲在這方面的創作意向。其中較為重要的電影如《太太萬歲》，考慮當時張愛玲與導演桑弧的聯繫較為密切，設想電影版本中的各項處理必有張愛玲的意見或贊同，而本文有關《太太萬歲》間離手法的個案分析亦不是孤例，相近的例子在現存電影劇本的《情場如戰場》及《小兒女》中亦能找到，因此相信相關的分析具有一定可信性。另一個遭遇的問題是個別劇本如《哀樂中年》及《溫柔鄉》，學界未有足夠證據證明張愛玲是主要創作者，因此本文將擱置對這兩個劇本的研究。有關本文研究各張愛玲電影劇作所依據的文本種類，請參照附錄二。最後，由於有關《桃花運》及《六月新娘》的文字劇本一直未有出版，因此筆者將於附錄三附上當時在香港《星島日報》刊登的故事梗概，以作參考。

## 貳、中國早期電影的通俗劇傳統與「媚俗」問題

關於中國早期電影與通俗劇關係的問題，不少學者已有詳盡研究，因此本文在此將以歸納眾多研究資料為主，冀能整理出紛陳的電影史料中有關通俗劇元素的發展面貌，作為下一節討論張愛玲電影劇作特色的背景。

---

<sup>7</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈《太太萬歲》題記〉“*Taitai wansui tiji*”，《沉香》*Chenxiang*（臺北 [Taipei]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，2005年），頁10。

本節將根據張愛玲編寫電影劇本時身處的時空作為選取電影資料背景的準則，因此，論及的將會是 1949 年或以前的上海影壇以及 1950 年以後的香港影壇資料。<sup>8</sup>

中國早期電影在鴛鴦蝴蝶派文學及古典好萊塢電影的影響下，普遍帶有通俗劇的特徵。中國早期電影與現代文學發展的脈絡不同，最先是以大眾娛樂為基礎，而不是由知識份子作主導引入，因此當時的電影多以大眾趣味為審美標準，建立了一種通俗的電影美學取向。早期的中國電影由於必須依靠市民大眾的支持才得以生存，因此他們的口味成為主導電影市場的關鍵。故此可以說，中國電影的傳統主要是以市民大眾的審美標準為依歸，當中以鴛鴦蝴蝶派文學與古典好萊塢電影成為這種大眾審美標準的兩大主流。

中國早期電影最初主要由鴛鴦蝴蝶派的作家參與創作，例如明星電影公司就曾以包天笑、程小青、嚴獨鶴等鴛鴦蝴蝶派文人為編劇。加上當時的電影都是無聲電影，很多故事內容及演員的對白必須借助文字說明，這令鴛鴦蝴蝶派文人對電影創作的影響更大。<sup>9</sup>鴛鴦派文學其中一個特色就是以大眾的口味為主導，以大眾的審美標準為依歸，故出自鴛鴦派文人的電影亦無一例外地具有市民大眾的審美情趣。鴛鴦派電影之所以能得到中國群眾的支持，在於跟鴛鴦派文學一樣重視大眾的口味及需求，又考慮中國觀眾對電影的欣賞習慣，於是多會強調對倫理的訴求，多從人性的角度去表現生活的內部。

除了取法鴛鴦蝴蝶派文學以外，中國早期電影亦吸取外來的電影創作經驗。在眾多外國電影類型之中，中國觀眾對古典好萊塢電影特別喜愛，原因在於這種電影類型與上述鴛鴦蝴蝶派的美學，亦即與中國大眾歷來習

---

<sup>8</sup> 張愛玲由 1947 年至 1949 年於上海創作了四個電影劇本，並由 1957 年起寫了 11 個於香港上映的電影劇本，詳參附錄一。

<sup>9</sup> 魏紹昌 Wei Shaochang，《我看鴛鴦蝴蝶派》*Wo kan yuanyang hudiepai*（臺北[Taipei]：臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan]，1992 年），頁 239。

慣的敘述模式十分相似。好萊塢電影本來就是為了大眾而製作，電影內暗含大眾的意識形態及價值觀，電影的受歡迎程度最能代表某種意識形態是否為大眾所承認、是否能代表某個時代。<sup>10</sup>

在這兩股泉源的合流下，中國電影因此跟隨鴛鴦派文學和古典好萊塢電影的取向，喜愛採納通俗劇的表現模式，這種情況直至三〇年代左翼電影的出現亦未有改變。由 1931 年日本佔領中國東北起，局勢急劇轉變，這時的中國影壇立即出現了具有五四愛國主義及進步社會觀的電影。左翼文人如錢杏邨、夏衍、鄭伯奇、田漢及洪深等開始加入影壇，從事電影劇本創作。他們面對的首要挑戰是要爭取那些已有固定口味及觀影習慣的觀眾，即一般習慣好萊塢電影及鴛鴦派文學模式的大眾。按畢克偉 (Paul G. Pickowicz) 的說法，左翼影人對當時流行的電影美學，即「通俗劇」的觀念並沒有改良意識，甚至全盤採用，他們不滿的只是電影中意識上的落後，對通俗劇的形式卻沒有大加鞭撻。<sup>11</sup>於是「進步電影」不論在意識形態上如何進步，其表現手法卻與它所批判的好萊塢電影及鴛鴦派文學模式大同小異。由此可見，左翼電影的出現並沒有改變中國電影的通俗劇模式。

及至四〇年代，這種情形依然存在。在孤島及淪陷時期的上海，好萊塢電影的通俗劇模式仍然被採用，並且具有強大的影響力，<sup>12</sup>Nicole Huang 在她的論著中亦提及好萊塢電影對孤島及淪陷時期上海女性作家的影響。<sup>13</sup>根據傅葆石的研究，淪陷時期在日軍管治下的上海影壇，由於政治

<sup>10</sup> 有關中國早期電影與好萊塢電影的關係，可參李歐梵 Li Oufan 著，毛尖 Mao Jian 譯，《上海摩登》*Shanghai modeng*，第 3 章，頁 87-118。

<sup>11</sup> 畢克偉 Bi Kewei，〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉“‘Tongsuju,’ wusi Chuantong yu zhongguo dianying”，《文化批評與華語電影》*Wenhua piping yu huayu dianying*（臺北 [Taipei]：麥田出版社[Maitian chubanshe]，1995 年），頁 35-67。

<sup>12</sup> 李歐梵 Li Oufan 著，毛尖 Mao Jian 譯，《上海摩登》*Shanghai modeng*，第 3 章，頁 87-118。

<sup>13</sup> Nicole Huang, *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s* (Leiden, Boston: Brill, 2005), 1-17. 她以好萊塢電影 *Gone with the Wind* 於 1939 年

上的考慮，仍然大量仿照好萊塢電影的模式拍片，以「娛樂至上」的方針避開日治意識的輸入及宣傳。<sup>14</sup>抗戰勝利後，1946 至 1949 年間的上海影壇仍然推出了不少以通俗劇模式製作的電影。這段期間的電影類型分為兩大類，一是描寫抗戰前後的中國，以表現中國人在抗戰期間的艱苦生活為主，例如《八千里路雲和月》、《一江春水向東流》及《松花江上》等；一是以家庭或婚姻為題材的電影，以愛情及人際關係為主要情節，如《終身大事》、《憶江南》、《天堂春夢》等。這兩大類型電影雖然題材迥異，但主要仍然是運用通俗劇的形式拍攝而成。<sup>15</sup>

上海這一綜合外來影響與傳統美學的電影傳統在 1949 年後，由於大量文化人士遷居香港而在此得到延續。早於 1946 年，中國當局公佈了一份叛國和附逆份子的黑名單，當中受影響的文人影人，帶著資金與電影制度來到香港，拍攝了多部影片。<sup>16</sup>到 1948 年下半年起，更多上海電影工作者南下至香港，包括夏衍、葉以群、司馬文森、洪邁、陽翰笙、蔡楚生、歐陽予倩、于伶、史東山、張駿祥、柯靈等，他們舉行了一系列與電影有關的活動——發起組織專業工作者組織的活動「導演聯誼會」；蔡楚生等為了提高華南電影的質素又推行一個大規模的華南電影「清潔運動」，並於 1949 年發表了〈粵語電影清潔運動宣言〉——上海影人對香港影壇造

---

在上海上映造成轟動影響為例，說明好萊塢文化對上海社會的影響。

<sup>14</sup> 傅葆石 Fu Baoshi,《娛樂至上：淪陷時期上海電影的文化政治》(抽印本) *Yule zhishang: lunxian shiqi Shanghai dianying de wenhua zhengzhi* (臺北[Taipei]: 中央研究院中國文哲研究所籌備處[Zhongyang yanjiuyuan Zhongguo wenzhe yanjiusuo choubeichu], 1999 年), 頁 577-599。

<sup>15</sup> 畢克偉曾以湯曉丹的《天堂春夢》為例討論上海四〇年代通俗劇中的「施虐」與「受虐」問題。畢克偉 Bi Kewei,〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉“‘Tongsuju,’ wusi Chuantong yu zhongguo dianying”,《文化批評與華語電影》 *Wenhua piping yu huayu dianying*, 頁 47-50。

<sup>16</sup> 鄭樹森 Zheng Shusen、黃繼持 Huang Jichi、盧瑋鑾 Lu Weiluan 編,《香港新文學年表 1950-1969》 *Xianggang xinwenxue nianbiao 1950-1969* (香港[Hong Kong]: 天地圖書有限公司[Tiandi tushu youxian gongsi], 2000 年), 頁 10-14。



成巨大的影響。林年同曾說：

1948 年以後的香港電影，無論是粵語電影還是國語電影，基本上和三十年代《馬路天使》、《新經堂》的時期，四十年代《一江春水向東流》、《萬家燈火》時期的電影，在電影的特殊表現方面是一條路子走下來的，有共同的電影美學。這種美學是在外來電影思想的影響下，結合傳統文藝理論以及中國社會實際而發展出來的……戰後的香港電影是三、四十年代中國電影的直接發展，因為無論在題材的選舉方面、表現形式方面的一脈相承，在在都說明戰後這個時期香港電影的特點。<sup>17</sup>

大量文人影人南下，造成上海電影的傳統往後在香港影壇扎根下來，不少影片仍然喜愛運用通俗劇的模式，顯出與三、四十年代上海電影一脈相承的情況。

從以上可見，中國電影的通俗劇傳統一直歷久不衰，不論是在哪一種政治陣營或意識形態之下，通俗劇模式都廣泛被採納。綜觀張愛玲寫作電影劇本的時間橫跨 1947 至 1964 年（見附錄一），這十七年間由上海到香港的影壇大都充斥著一股通俗劇的潮流。在這股強大的潮流之下，「媚俗」問題常常出現在中國電影之中。為了更清楚說明這一問題，以下將首先解說清楚「通俗」（popular）與「媚俗」（*kitsch*）兩種概念之間的分別，以及通俗劇與「媚俗」的關係。<sup>18</sup>

<sup>17</sup> 林年同 Lin Niantong，〈戰後香港電影發展的幾條綫索〉“Zhanhou Xianggang dianying fazhan de jitiao xiansuo”，《戰後香港電影回顧（1946-1968）》Zhanhou Xianggang dianying huigu (1946-1968)（香港[Hong Kong]：市政局[Shizheng ju]，1979 年），頁 8。

<sup>18</sup> *kitsch* 一詞為德語，相等於英語 Mass Culture 的意思。關於其詞源與定義問題可參卡林內斯庫 Kalinneisiku 著，《現代性的五副面孔——現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》Xiandaixing de wufu miankong——xiandai zhuyi, xianfengpai, tuifei, meisu yishu, houxiandai zhuyi（北京[Beijing]：商務印書館[Shangwu yinshuguan]，2004 年），頁 250-254。

各種藝術中的通俗元素均來自民間，它們因此與日常生活息息相關。與高尚藝術相比，民間藝術顯得較為粗糙和欠精緻，但卻比高尚藝術有更強的生命力。「媚俗」藝術則源於大眾文化（Mass Culture），這種大眾文化往往是統治階級為了牟取利益（在資本主義社會）或是維持自身地位（在共產主義社會）而生產的。<sup>19</sup>按照卡林內斯庫（Matei Calinescu）的說法，「媚俗」藝術具有審美上的惰性，它的整個概念與模仿、偽造、假冒、欺騙與自我欺騙有密切關係，其作用在於滿足大眾逃避日常生活沉悶的心理需求。它的美學公式是人們熟習，且已經被預先消化過的，故此它能提供一種廉價的愉悅，讓人單靠金錢買賣就可得到。<sup>20</sup>

中國早期電影雖然包含了不少具有中國民族特色的民間敘事元素，例如敘事的封閉性、強調倫理家庭的題材等，但這些元素卻顯得與通俗劇模式非常配合並因而具有更大的影響力。<sup>21</sup>這些電影採納通俗劇模式，並具有以下特徵，例如：沉溺於強烈的情緒之中；兩極化、非黑即白且概括簡單的道德標準；極端的行為狀態；人物性格善惡分明，惡人公然犯罪，善人飽受迫害；誇張過度的表達方式；驚人的「突轉」（peripety）情節等等。<sup>22</sup>在通俗劇的世界中，由於其運作的機制近似夢的機制，因此能夠令

---

<sup>19</sup> Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture," in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, ed. Bernard Rosenberg and David Manning White (New York: The Free Press, 1965), 60.

<sup>20</sup> 卡林內斯庫 Kalinneisiku 著，《現代性的五副面孔——現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》*Xiandaixing de wufu miankong——xiandai zhuyi, xianfengpai, tuifei, meisu yishu, houxindai zhuyi* 「媚俗藝術」一章，頁 241-283。

<sup>21</sup> 中國通俗劇電影具備了中國傳統敘事的特質，參何春耕 He Chungeng，《中國倫理情節劇電影傳統——從鄭正秋、蔡楚生到謝晉》*Zhongguo lunli qingjieju dianying chuantong——cong Zheng Zhengqiu, Cai Chusheng dao Xie Jin*（長沙[Zhangsha]：湖南大學出版社 [Hunan daxue chubanshe]，2002 年）。

<sup>22</sup> Peter Brooks, "The Melodrama Imagination," in *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven and London: Yale University Press, 1976), 11-12.

觀眾輕易進入自戀的狀態，沉溺於自憐及極端的情緒狀態，這種力量源於通俗劇那種戲劇化或自我戲劇化的本質。<sup>23</sup>通俗劇的人物由於不具備心理演進的過程，因此是沒有深度的。在這類電影中，不論是劇情或人物性格都出現兩極化的表現，即大悲大喜或是善惡分明，以高度戲劇性及誇張的手法去推演劇情。這些特徵造成通俗劇具有強烈的「媚俗」特質，容易造成欣賞者的審美惰性，提供虛假的審美愉悅，並且掩蓋了通俗劇模式中的民間藝術特質。中國早期電影普遍具有上述的通俗劇特徵，當中的媚俗元素其實都暗含著為統治階級服務的傾向，因為它向觀眾提供一種如夢境的淨化幻覺，以煽情的手段釋放了觀眾的不滿情緒，不能提供觀眾反思及改變現狀的動力。在這種背景之下，張愛玲的電影劇作顯出與別不同的美學取向，本文將以「反媚俗」一詞表示張愛玲在電影劇作中改變、突破這種「媚俗」效果的取向，下文將繼續處理這一問題。

### 參、張愛玲電影劇作中的「反媚俗」美學

綜觀張愛玲自己談到的戲劇或電影美學，多以突破通俗劇模式為目的。本節將先以她在 1943 年發表的幾篇影評及散文作為切入點，觀察她在踏入文壇之初是怎樣看待電影中的通俗與「媚俗」問題，然後從三方面整理歸納她對中國電影通俗劇傳統的態度，並討論她的電影劇作如何實行這一「反媚俗」美學。

#### 一、影評

張愛玲在 1943 年於《二十世紀》發表了六篇以英文撰寫的影評，她後來以中文重新撰寫了其中兩篇：〈借銀燈〉與〈銀宮就學記〉。在這些影評中，可初步得見張愛玲對於影片中由於因循而造成的「媚俗」問題的意見，例如在〈婆媳之間〉一文中，她不滿《自由鐘》這齣電影的情節安排不合理：「為了千千萬萬兒童對一個無私母親的需求，它剝奪了片中那個

---

<sup>23</sup> Michael R. Booth, *English Melodrama* (London: Herbert Jenkins, 1965), 14.

社會工作者的愛情、婚姻、和親子之愛」；<sup>24</sup>在〈鴉片戰爭〉一文中，她批評《萬世流芳》這一影片對林則徐這一角色「崇拜到近乎恐懼」，並且「同樣的恐懼使製片人對詮釋方面有所限制。他們走回愛情劇的老路，表示出他們認為觀眾不能明白複雜的政治和軍事的發展。」；<sup>25</sup>在〈「秋歌」和「烏雲蓋月」〉中，張愛玲批評現代中國人畏懼大團圓結局是不經思考的積習：「半個世紀前，幾乎所有通俗戲劇小說都是結婚收場的，很多時候還來好幾對……『打倒封建傳統』以來，中國終於連收場的小登科也打倒了。小說家和戲劇家陶醉在新進口的寫實主義，都小心翼翼，務必來個勞燕分飛。」<sup>26</sup>她的意思是中國人擺脫了一種大團圓的慣性後，又一窩蜂的投入了另一個「反大團圓」的習慣，顯示出一種不經思考的審美惰性，這引起了一種「媚俗」的效果。在〈「萬紫千紅」和「燕迎春」〉中，張愛玲批評〈萬紫千紅〉一片「天真得令人有點奇怪」，而〈燕迎春〉「對外國愛情故事不經批判的接受，這種和現實雙倍地遠離的情況引起了不少問題」。<sup>27</sup>從這四篇影片來看，張愛玲早於 1943 年已初步對中國電影「不經批判」地沿用某些公式有所不滿。在餘下的兩篇影評中，將可見到她更明確的意見。

張愛玲在〈借銀燈〉中批評《桃李爭春》及《梅娘曲》這兩齣電影只沿襲固有的公式，未有深入的發揮：

有這麼一個動聽的故事，《桃李爭春》不難旁敲側擊地分析人生許

<sup>24</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈婆媳之間〉“Poxi zhi jian”, 《聯合文學》[Lianhe wenxue]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5] (1987 年 3 月), 頁 47。這一版本為陳炳良對張愛玲英文原稿的翻譯。

<sup>25</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈鴉片戰爭〉“Yapian zhanzheng”, 《聯合文學》[Lianhe wenxue]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5] (1987 年 3 月), 頁 48。這一版本為陳炳良對張愛玲英文原稿的翻譯。

<sup>26</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈「秋歌」和「烏雲蓋月」〉“Qiuge he Wuyun gai yue”, 《聯合文學》[Lianhe wenxue]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5] (1987 年 3 月), 頁 50。這一版本為林淑意對張愛玲英文原稿的翻譯。

<sup>27</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈「萬紫千紅」和「燕迎春」〉“Wanziqianhong he Yanyingchun”, 《聯合文學》[Lianhe wenxue]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5] (1987 年 3 月), 頁 52-53。這一版本為陳炳良對張愛玲英文原稿的翻譯。

多重大的問題，可是它把這機會輕輕放過了。《梅娘曲》也是一樣，很有向上的希望而渾然不覺，只顧駕輕車，就熟路，馳入我們百看不厭的被遺棄的女人的悲劇……合法的傳奇劇中一切百試百驗的催淚劑全在這裏了……<sup>28</sup>

同樣在〈銀宮就學記〉中，張愛玲亦有批評影片的通俗劇手法：

《新生》的目的在「發揚教育精神，指導青年迷津」（引用廣告）可是群眾對於這教育是否感到興趣，製片人似乎很抱懷疑，因此不得不妥協一下，將「迷津」誇張起來，將「指導」一節竭力的簡單化。這也不能怪他們——這種態度是有所本的。美國的教會有一支叫做「復興派」（Revivalists），做禮拜後每每舉行公開的懺悔，長篇大論敘述過往的罪惡。發起人把自己描寫成凶徒與淫棍，越壞越動聽，烘雲托月，襯出今日的善良，得救後的快樂。在美國的窮鄉僻壤，沒有大腿戲可看的地方，村民唯一的娛樂便是這些有聲有色酣暢淋漓的懺悔。<sup>29</sup>

這裏批評影片把罪惡作誇張處理以煽動觀眾，並且強調這種手法是滿足低層大眾的最佳手段。張愛玲在這篇文章中最後亦有批評《漁家女》通俗劇式的「突變」而不合理的手法：

「漁家女」的戀人樂意教她書，所以「漁家女」之受教育完全是為了她的先生的享受。而美術專門生所受的教育又於他毫無好處。他同爸爸吵翻了，出來謀獨立，失敗了，幸而有一個鍾情於他的闊小姐加以援手，隨後這闊小姐就詭計多端破壞他同「漁家女」的感情。在最後的一剎那，收買靈魂的女魔終於天良發現，一對戀人遂得團圓，美術家用闊小姐贈他的錢僱了花馬車迎接他

<sup>28</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈借銀燈〉“Jie yindeng”, 《流言》 *Liuyan* (香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1998年), 頁96。

<sup>29</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈銀宮就學記〉“Yingong jiuxueji”, 《流言》 *Liuyan*, 頁102。

的新娘。悲劇變為喜劇，關鍵全在一個闊小姐的不甚可靠的良心——「漁家女」因而成為更深一層的悲劇了。<sup>30</sup>

《漁家女》這一情節安排，簡化了人物的性格與情節發展，以公式化的團圓結局、妖魔化負面角色、加入不合理的「突變」情節因素等等，使影片的發展自然流入通俗劇的老套。

張愛玲在〈洋人看京戲及其他〉中曾經反思過通俗元素與藝術價值的問題：「為什麼京戲在中國是這樣地根深蒂固與普及，雖然它的藝術價值並不是毫無問題的？」<sup>31</sup>她認為這是因為歷代傳下來的戲劇留給中國人許多感情的公式，這些公式由於帶有幾千年的經驗的份量，加上「個人與環境感到和諧，是最愉快的一件事」，因此受到大眾長年累月的喜愛。<sup>32</sup>這就造成群眾歷來都滿足於因循與習慣，這在藝術審美上亦有相同情況。

從這些張愛玲較早期發表的文章可見，她很早就思考關於通俗劇與「媚俗」的問題，這一思考到 1947 年她正式撰寫電影劇本的時候就得到確立。張愛玲曾於〈《太太萬歲》題記〉中提出她寫作電影劇本的美學理念：

中國觀眾最難應付的一點並不是低級趣味或是理解力差；而是他們太習慣於傳奇。不幸，《太太萬歲》裏的太太沒有一個曲折離奇可歌可泣的身世。她的事蹟平淡得像木頭的心裏漣漪的花紋。無論怎樣想方設法給添出戲來，恐怕也仍舊難於彌補這缺陷，在觀眾的眼光中。但我總覺得，冀圖用技巧來代替傳奇；逐漸沖淡觀眾對於傳奇戲的無魔的欲望，這一點苦心，應當可以被諒解的罷？<sup>33</sup>

<sup>30</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈銀宮就學記〉“Yingong jiuxueji”, 《流言》Liuyan, 頁 104-105。

<sup>31</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈洋人看京戲及其他〉“Yangren kan jingxi ji qita”, 《流言》Liuyan, 頁 109。

<sup>32</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈洋人看京戲及其他〉“Yangren kan jingxi ji qita”, 《流言》Liuyan, 頁 113。

<sup>33</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈《太太萬歲》題記〉“Taitai wansui tiji”, 《沉香》Chenxiang, 頁

本文對這一段提及的「傳奇戲」一詞的理解，與張愛玲所說的「在傳奇裡面尋找普通人，在普通人裡尋找傳奇」，或是學者論述張愛玲把日常生活傳奇化的意思有所不同。本文認為這裏提及的「傳奇戲」類似通俗劇的模式，這一模式具有劇情發展高潮起伏、人物形象善惡分明等特徵。<sup>34</sup>要改變這種中國觀眾長期的審美積習，張愛玲選擇的方法並不是全盤反對通俗劇模式，而是尋找當中的縫隙，揭露通俗劇的矛盾與欺騙性，展示事情的別樣面貌。

張愛玲在晚年亦有提及過「媚俗」問題，顯示她對這一問題的思考維持了多年。在發表於 1974 年的〈談看書〉中，張愛玲就曾以「三底門答爾」（sentimental）一詞評論幾個關於相同題材的文本。她認為諾朵夫與霍爾（Nordhoff and Hall）合著的小說《邦梯號上的叛變》，以及由這本小說改編而成的兩齣電影《叛艦喋血記》均屬「三底門答爾」，而小說家密契納（James A. Michener）所寫的《樂園中的壞蛋》（*Rascals in Paradise*）則不是「三底門答爾」。<sup>35</sup>張愛玲認為 sentimental 這個字較難翻譯，譯為「感傷的」、「傷感的」、「溫情的」都不妥，如按照英文字典上的解釋，可解為「感情豐富到令人作嘔的程度」。本文認為，張愛玲對「三底門答爾」美學的反對，其實與下文提及的「媚俗」問題有密切關係。

## 二、電影劇作

學者李今曾經就張愛玲在小說中對電影的反思作出研究：

電影的可視性、直觀性的確為普通人的幻想和回憶提供了最現成的範本，以致是電影在模仿生活，還是生活模仿電影都難以說清

---

10。強調標記為筆者所加。

<sup>34</sup> 張愛玲曾於〈借銀燈〉這篇影評中用過「傳奇劇」一詞，同樣有通俗劇的意思。張愛玲 Zhang Ailing，〈借銀燈〉“Jie yindeng”，《流言》Liuyan，頁 96。

<sup>35</sup> 張愛玲 Zhang Ailing，〈談看書〉“Tan kanshu”，《張看》Zhangkan（香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，2000 年），頁 185。

了。但張愛玲就是要讓這兩者之間涇渭分明……<sup>36</sup>

李今認為，張愛玲在小說中除了能揭露電影對日常生活進行包裝的虛幻本質，又能令觀眾從這一虛假幻象中醒來。她認為張愛玲「既能沈迷於電影，又能對電影保持著清醒的反省與批判能力，這是張愛玲與電影建立起的一種深刻的聯繫。」<sup>37</sup>針對張愛玲對電影虛幻本質的警醒，香港學者郭詩詠亦以這一角度討論了《色，戒》中的真假問題。她認為，張愛玲深刻地體會到，電影製造出來的虛幻神話牽制著人們感受真實世界的方式，並同時模糊了真假的界限，而《色，戒》則是「一次思考真實和假象關係的過程」。<sup>38</sup> 本文贊同兩位學者的看法之餘，並在她們的研究基礎上提出另一觀點，即造成這一電影的幻象與迷思的，正正是與通俗劇模式有關的「媚俗」問題。依循這一思路，回過來細看張愛玲的電影劇作，可發現當中不少地方都顯出她具有突破「媚俗」問題的企圖，並以不同的方法去揭穿電影帶給觀眾的幻覺與迷思。以下三個方面都是張愛玲在電影劇作中針對這一問題的嘗試，它們朝著「把真實生活的本質加入電影之中」，或是「提醒觀眾身處現實世界」，或是「向觀眾提供看穿電影虛假世界的方法」這幾方面出發，目的均是要突破電影中的「媚俗」問題。

### （一）日常生活情節

要改變上述電影製造出來的通俗劇迷思，張愛玲的其中一個方向是反對高潮迭起的催淚情節，於是她以平淡的、節奏緩和的情節取代激昂煽情的情節。我們可先從她在〈《太太萬歲》題記〉中提及的美學理念作切入。

---

<sup>36</sup> 李今 Li Jin,《海派小說論》*Haipai xiaoshuo lun*(臺北[Taipei]:秀威資訊科技[Xiuwei zixun keji], 2004年),頁101。

<sup>37</sup> 李今 Li Jin,《海派小說論》*Haipai xiaoshuo lun*,頁96。

<sup>38</sup> 郭詩詠 Guo Shiyong,〈真假的界線：《色，戒》小說與電影對讀〉“Zhenjia de jixian: *Se, Jie xiaoshuo yu dianying duidu*”,《睇〈色，戒〉：文學·電影·歷史》*Di Se, Jie: wenxue · dianying · lishi*(香港[Hong Kong]:牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe], 2008年),頁141。



在這篇文章中，張愛玲提及自己嚮往的戲劇美學是「靜的戲劇」，並認為在電影中最有可能實現，而這一美學正正與通俗劇美學相反：

John Gassner 批評「Our Town」那出戲，說它「將人性加以肯定——一種簡單的人性，只求安靜地完成它的生命與戀愛與死亡的循環。」《太太萬歲》的題材也屬於這一類。戲的進行也應當像日光的移動，濛濛地從房間的這一個角落照到那一個角落，簡直看不見它動，卻又是倏忽的。梅特林克一度提倡過的「靜的戲劇」，幾乎使戲劇與圖畫的領域交疊，其實還是在銀幕上最有實現的可能。然而我們現在暫時對於這些只能止於嚮往。例如《太太萬歲》就必須弄上許多情節，把幾個演員忙得團團轉。嚴格地說來，這本來是不足為訓的。然而，正因為如此，我倒覺得它更是中國的。我喜歡它像我喜歡街頭賣的鞋樣，白紙剪出的鏤空花樣，托在玫瑰紅的紙上，那些淺顯的圖案。<sup>39</sup>

我們可以從這段文字中的提及的「Our town」及「梅特林克」一窺張愛玲對通俗劇模式的反思。*Our Town* 是一齣由美國劇作家桑頓·懷爾德（Thornton Wilder）所寫的戲劇，內容講述的是美國一個小鎮中兩個家庭的生活瑣事。在懷爾德自己所寫的序中，他提及對現代戲劇感到不滿足，當中的東西難以令他心服。他認為令人心服的創作應能引起人們這種反應：

世事本來如此。我早就知道，可是我沒有能夠說得出來。現在看了這個戲劇，這本小說，這首詩，這幅圖畫或是聽了這篇樂章，我就頓然醒悟了。<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈《太太萬歲》題記〉“Taitai wansui tiji”, 《沉香》Chenxiang, 頁 10-11。強調標記為筆者所加。

<sup>40</sup> 懷爾德 (T. Huaierde), 〈小城風光·原序〉“Xiaocheng fengguang · yuanxu”, 《懷爾德戲劇選》Huaierde xiju xuan (香港[Hong Kong]: 今日世界社[Jinri shijieshe], 1965 年), 頁 2。張愛玲後來在 1974 年所寫的〈談看書〉亦有提及這種文藝溝通心靈的兩種作用，

他批評現代的戲劇目的只在「麻醉觀眾，使觀眾在情緒上能夠得到一點安慰」，這種戲劇的毛病源於由十九世紀中產階級興起後審美趣味的墮落。<sup>41</sup>*Our Town* 在 1938 年 2 月 4 日在紐約首次演出，轟動一時。它的成功與當時的政治氣氛有密切關係。其時第二次世界大戰即將爆發，美國人一向厭戰，追求恬靜和洽的生活，*Our Town* 那種與世無爭的氣氛正配合美國人的心理狀態。加上當中的劇情主要描寫美國人的日常生活，由生至死的各個平凡過程，因此這齣劇能一舉成功。<sup>42</sup>由此看來，張愛玲提及《太太萬歲》追求的日常生活氣氛與 *Our Town* 非常配合，其中可能與戰後小市民厭戰、追求安定生活的美學有關。至於梅特林克 (Maurice Maeterlinck)，他在〈日常生活的悲劇性〉中提出「靜劇」理論，關注的是「沒有動作的生活」，這種生活指的是日常生活本身的樸素面貌，而不是某些狂烈或特殊的時刻，因此「靜劇」注重的是生命的啟示，這種啟示藏於日復一日的卑微存在之中，只有在靜默、謹慎以及移動緩慢的時刻才能顯示出來。<sup>43</sup>

由此可見，張愛玲提及的 *Our Town* 或「靜劇」，主張的都是通俗劇情節模式的反面。它們所針對的是那種經過提煉過濾的情節模式，這種高度集中的情節並不是生活的真實面，*Our town* 與「靜劇」均是對這種情節

---

看法與懷爾德接近：「好的文藝裏，是非黑白不是沒有，而是包含在整個的效果內，不可分的。讀者的感受中就有判斷。題材也有是很普通的事，而能道人所未道，看了使人想著：『是這樣的。』再不然很少見的事，而使人看過之後會悄然說：『是有這樣的。』我覺得文藝溝通心靈的作用不外這兩種。」見〈談看書〉“Tan kanshu”，《張看》*Zhangkan*，頁 184。

<sup>41</sup> 懷爾德 (T. Huaierde)，〈小城風光·原序〉“Xiaocheng fengguang · yuanxu”，《懷爾德戲劇選》*Huaierde xiju xuan*，頁 2-3。

<sup>42</sup> 郭博信 Guo Boxin，〈韋爾德劇集序〉“Weierde juji xu”，《韋爾德戲劇選集》*Weierde xiju xuanji* (臺北[Taipei]：驚聲文學供應公司[Jingsheng wenxue gongying gongsi]，1970 年)，頁 7。

<sup>43</sup> 梅特林克 Meitelinke，〈日常生活的悲劇性〉“Richang shenghuo de beijuxing”，《西方文論選》*Xifang wenlun xuan* (上海[Shanghai]：上海譯文出版社[Shanghai Yiwen chubanshe]，1979 年)，卷下[juan xia]，頁 481-483。

的反思。張愛玲提及在銀幕上實現「靜的戲劇」的嚮往，但是為了遷就中國觀眾，才令她最終必須為《太太萬歲》「弄上許多情節」，令《太太萬歲》顯得「更是中國的」。如果張愛玲於戲劇上的最終目標為實現類似「靜的戲劇」的美學觀念，那麼按她的說法，她本來的計劃就是逐步以好像「淺顯的圖案」的細節描述取代大起大落的傳奇情節。從張愛玲的電影劇作來看，她採用的是一種以表現日常生活況味為主的情節模式，本文稱之為「日常生活情節」，這與通俗劇的一個亞類型「母性情節劇」並不相同。在「母性情節劇」中，家庭或女性日常生活的題材常常出現，但情節的重心不在表現日常，而在圍繞女性角色的悲慘去賺人熱淚，以女性角色身處受虐的位置去煽動觀眾。<sup>44</sup>本文的「日常生活情節」雖然亦有包含日常生活題材，但它不以跌宕起伏的情節去煽動觀眾，而是以跟現實生活一般普通的、拉雜瑣碎的情節去表現真實。因此，「日常生活情節」可被視為日常的真實面貌，對立於具有欺騙及自我欺騙性的通俗劇模式。

在張愛玲的大部分電影劇作中，都不難找到上述的「日常生活情節」。特別是她在上海所寫的兩個劇本——《不了情》及《太太萬歲》——更能體現運用「日常生活情節」的理念。這是由於當時張愛玲尚未需要完全依靠撰寫劇本為生，故這個階段的劇作較具自主性，商業性考慮可以較少，因此較能實現自己這一美學理念。

在《不了情》中，張愛玲沒有像母性情節劇一般把女主角安放在一個受虐的位置，而是恰當地表現出這齣悲劇的成因與各人本身的性格缺憾有直接關係，她重點要達到的不是煽情的效果，而是製造一種抒情的氣氛。張愛玲不以呼天搶地的對白或曲折起伏的情節來表達男女主角夏宗豫及虞家茵的感情或遭遇，而是運用了一個簡單的小道具——香水瓶——去推

---

<sup>44</sup> 關於女性通俗劇的研究，可參考索海姆 Suohaimu (S. Thornham) 著，《激情的疏離：女性主義電影理論導論》*Jiqing de shuli: nuxing zhuyi dianying lilun daolun* (桂林 [Guilin]: 廣西師範大學出版社 [Guangxi shifan daxue chubanshe], 2007 年)，第 3 章，頁 81-111。

進劇情。例如在第十二場中，兩人的感情正在蘊釀之初，劇情卻已暗示二人的前景並不明朗：

夏：上次你說有本兒童故事要送給婷婷的，現在讓我帶去，好嗎？  
虞：呃。(取書)  
夏：我們中國好像沒有什麼書可以給小孩看的。  
虞：嗯。咦，怎麼沒有了？噢，原來在這兒。(書墊在書架腳下)  
夏先生，請您幫我把這個架子抬一抬。  
夏：噢。(抬書架時香水瓶打翻)  
虞：噯呀，書都濕了。  
夏：(用手絹擦書，聞手絹)好香。  
虞：你手絹髒了，要不要洗一洗？  
夏：我喜歡這個味，我一直不洗。這個瓶口破了倒可以做個花瓶。  
(插入一枝花)再見。<sup>45</sup>

在二人正培養感情之際，張愛玲以日常生活的瑣事，含蓄地表達二人的感情狀態。香水瓶這個道具再次出現見於電影的最後一場，這時家茵因為宗豫已有家室而不辭而別，當宗豫趕到她的家時，寓所內只有家茵的同學范秀娟（她是宗豫堂弟的妻子）：

范：大哥。  
夏：家茵呢？  
范：她走了。  
夏：走了？(范遞上虞的信，夏閱)  
夏：她沒有信留給我？(范已走出房門)  
(夏凝視新購的碗具，無語。拿起香水瓶中插著的枯萎的花，走到窗前扔掉，回憶)  
畫外音：

---

<sup>45</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈不了情〉“Buleqing”, 《沉香》 Chenxiang, 頁 95。

(夏)好香。

(虞)你手絹髒了，要不要洗一洗？

(夏)不，我喜歡這個味，我一直不洗。<sup>46</sup>

最初二人的感情正在發展的時候，香水瓶雖然破了，仍可以用來盛載鮮花。到最後二人再無發展機會，瓶中的花已經枯萎，所餘的只是由香水瓶這個道具而連結起的回憶。張愛玲在這齣戲中並沒有以激烈的方式表達男女主角的愛情悲劇，卻是平淡地讓劇情自然發展。除了上述的例子外，電影中亦多次暗示二人未來將會分離的悲劇。例如第十四場中二人以骨牌占卜感情，雙雙都求得下下籤；第十七場中，家茵不肯吃用刀切下的梨，暗示二人「分離」的情節等，這些「日常生活情節」，令影片充斥著一種淡淡的日常家庭生活況味，是張愛玲影片的一種獨特風格。

在《太太萬歲》中亦可見到相似的手法。張愛玲沒有把女主角陳思珍放到一個受虐的位置以突顯丈夫的惡行，相反，她有意顯示陳思珍的處境與她本人的選擇有密切關係。她在塑造陳思珍這一角色時，並沒有誇大她的品行，或是把這一角色「傳奇化」，而是還原她普通人的面貌。張愛玲在《太太萬歲題記》中就曾這樣形容陳思珍這個角色：

她的氣息是我們最熟悉的，如同樓下人家炊煙的氣味，淡淡的，午夢一般的，微微有一點窒息；從窗子裏一陣陣地透進來，隨即有炒菜下鍋的沙沙的清而急的流水似的聲音。主婦自己大概並不動手做飯，但有時候娘姨忙不過來，她也會坐在客堂裏的圓匾面前摘菜或剝辣椒。……<sup>47</sup>

這段文字顯示張愛玲在寫作《太太萬歲》時腦海內的前設：一個平凡的家庭主婦的一段日常經歷。故此在電影的第一場，張愛玲首先就安排女傭在老太太生日當天打破東西，女主角陳思珍作為媳婦如何為顧全大局而撒謊

<sup>46</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈不了情〉“Buleqing”, 《沉香》Chenxian, 頁 126-127。

<sup>47</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈《太太萬歲》題記〉“Taitai wansui tiji”, 《沉香》Chenxiang, 頁 8。

隱瞞。接下來的情節，例如思珍留心到老太太想吃菠蘿蜜，偷偷教弟弟買回來討好老太太；因為老太太擔心兒子乘飛機不安全，所以代丈夫隱瞞乘坐飛機去香港一事；代為撮合自己的弟弟與丈夫的妹妹等，都是一個上海太太普通的日常生活。

在情節安排方面，張愛玲善於使用小道具去推進劇情，避免使劇情陷入過份的高低起伏之中。在電影的結局，張愛玲以別針這一小道具去表現丈夫唐志遠如何挽回妻子的感情，而這種挽回卻是建築於對情婦咪咪的傷害之上，這種手法流露出一種深刻而委婉的諷刺。影片講述唐志遠原本購買了一個針送給妻子，輾轉卻送了給情婦咪咪。後來志遠破產，決定離開咪咪，希望取回別針作為對妻子的補償。第六十四場中，當志遠嘗試取回別針時，卻被咪咪抓傷前額而趕出房子。正當志遠在門外不知所措之際，咪咪的丈夫卻回來了。志遠以手錶作為交換條件，咪咪的丈夫就走入屋內打咪咪，搶掉別針。志遠高興地以手錶去交換別針，然後歡天喜地的離去。<sup>48</sup>在這一段情節中，張愛玲善用一個小小的道具，去表達作為丈夫的唐志遠回心轉意，也在此順勢交代了咪咪作為情婦背後的生活狀況。

張愛玲在離港赴美後所寫的一系列電影劇本，雖然商業的意味比上海時期的作品較濃，但基本上亦離不開以「日常生活情節」為主的電影風格。例如《情場如戰場》這齣喜劇就是以三位男主角追求林黛飾演的葉緯芳為主線，並沒有什麼曲折離奇、可歌可泣的情節。在電影中，張愛玲借用了照片、郵票、化妝舞會等小題材，表達了三個不同性格的男子如何周旋於緯芳身邊，演出一幕幕喜劇。其中一幕描寫緯芳的姐姐緯苓喜歡妹妹的追求者之一陶文炳，因他曾說一枚巴西郵票很珍貴，她就把它贈與文炳：

#### 第十六場

……

榕：不用客氣了，你那張巴西的紀念郵票還不算名貴？

---

<sup>48</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈太太萬歲〉“Taitai wansui”, 《沉香》 *Chenxiang*, 頁 186-188。

苓：也就那麼一張。

文：是紀念第一次革命的，是不是？

榕：你有沒有？

文：(搖頭)這很少見的，聽說市面上一共沒有幾張。

……

第十七場

苓：下次你看見他(筆者按：指陶文炳)，你把這張郵票給他，跟他換一張澳洲的。(遞一張郵票給榕)

榕：(詫)咦，這不是你那張巴西的紀念郵票？幹嗎不要了？多可惜。

苓：其實這種郵票也沒什麼稀奇，不過陶先生說他沒有，所以我想跟他換一張。(向內室嚷了一聲)舅母，我走了！(出)

(榕手裏拿著郵票，面現詫異之色，抓了抓頭髮。榕母自內室出。)<sup>49</sup>

除了以上交換郵票的情節外，同一場亦有寫緯苓執意要替表哥謄寫文稿，為的就是想在表哥家中碰見心上人陶文炳。這裏可看出張愛玲以日常生活的含蓄與細節，去表現葉緯苓這個對戀愛較保守的角色的心理。

在《小兒女》一劇中，這樣的「日常生活情節」顯得更為常見。張愛玲運用了很多小道具去推進劇情，當中較為特別的是以螃蟹及氣球去交代人物關係及心境的轉變。首先在第二場，景慧與孫川在公車上因為螃蟹而重遇。二人本是中學同學，這時孫川手拿一籃螃蟹，怎料螃蟹卻鉗著景慧的衣裳，景慧起初以為孫川對她輕薄，後來才發現是誤會，二人因此重遇。以後在第三至五場均有螃蟹的踪影，孫川更以此得以結識景慧一家。到第三十一場，螃蟹又再出現，景慧的父親王鴻琛買了螃蟹回家，然而這時一家人的關係已開始改變，景慧與孫川的感情亦遭遇暗湧，景慧此時目睹螃

<sup>49</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈情場如戰場〉“Qingchang ru zhanchang”, 《惘然記》 Wangranji (香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1999年), 頁187-190。

蟹而觸動前情。

同樣，張愛玲於《小兒女》中亦多次運用氣球來推動情節。首先在第七場，景慧與孫川剛發展感情，帶同景慧的兩個弟弟到公園玩。兩個孩子千方百計阻礙二人約會。二孩拉著孫川買氣球，每當孫川欲接近景慧的時候，氣球就會自二人中間出現，顯示二孩之淘氣。到第十二場，孫川與景慧一家到郊外遊玩，二孩發現氣球癟了，要姐姐給他們吹，但景慧卻吹不脹。孫川接過氣球代吹，見氣球上有唇膏印，想起這是間接接觸慧唇，於是鄭重的把唇湊上吹氣球，以表達兩人在這一場中感情得到發展。然後到第二十三場，景慧姐弟為爸爸要娶後母一事擔憂不已，景慧為免拖累孫川，決定遠赴青衣島教書。這時劇情講述景慧為二孩蓋被，卻發現桌上沒有氣的氣球，於是取起吹之。景慧見氣球上有唇膏印而感慨回想：

鳳後母：——叫你抱弟弟還擺架子。你沒有人家福氣好，人家有姊姊護著，早晚她姊姊一嫁人，還不跟你一樣……

（慧反應）

（手一鬆，氣球洩氣。）

（慧呆思）<sup>50</sup>

以一個小道具氣球貫串三個階段的變化，這類「日常生活情節」的例子在張愛玲的作品中俯拾皆是，例如《南北一家親》中有關蘿蔔糕引發的笑話等等，都使她的劇本充斥著一種日常生活況味，羅織著平凡生活的質地。

## （二）間離手法

張愛玲另一個揭破電影虛幻本質的手法就是在電影劇本中運用間離的手法，這種手法的目的在於突破通俗劇公式化及封閉的劇情世界，具有阻礙觀眾過份沉醉於戲劇世界、令觀眾清醒地反思現實的效果。<sup>51</sup>布萊希

<sup>50</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈小兒女〉“Xiaoernu”, 《續集》Xuji (香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 2000年), 頁120。

<sup>51</sup> 下文提及「間離」一詞為廣義用法，不限只用在戲劇上的間離手法。



特（Bertolt Brecht）提出間離美學具有帶來陌生化效果的戲劇效用，他重視的是揭示現實狀況，而不是再現現實：

間離效果是這樣一種技巧，它使所要表演的人與人之間的事件，具有令人詫異的、需要解釋的、而不是理所當然的、不是單純自然的事物的烙印。這種效果的目的是使觀眾能夠從社會角度做出有益的批判。<sup>52</sup>

本雅明（Walter Benjamin）十分認同布萊希特這種間離美學。他認為在一般情況下，人們看戲時的每一根神經都是繃緊的，並且深受其中的情節主宰情緒，情節中的每一個發展都深受觀眾期待。但在布萊希特的史詩劇中，觀眾無須重視結局，故此只需輕鬆的跟從著劇情。史詩劇的特點是觀眾不會與主人公發生共鳴，重點在於學會對主人公的活動環境表示驚愕，間離的目的在於阻止觀眾過於浸淫於角色的情緒之中而失去對環境獨立的反思。<sup>53</sup>由於在張愛玲於 1943 年發表的影評中未曾見到她對間離手法的思考，而發表於 1947 年 4 月的〈華麗緣〉則初步流露這一間離的意識，因此本文估計，張愛玲於 1947 年 2 月初次到溫州訪胡蘭成，途中曾觀看鄉下過年唱戲而寫成〈華麗緣〉一文，她的間離意識是在這時出現的，因此本文將先以〈華麗緣〉作引入，然後再討論電影劇本內の間離手法。<sup>54</sup>

<sup>52</sup> 布萊希特 Bulaixite，〈街景〉*Jiejing*，轉引自林克歡 Lin Kehuan，《戲劇表現論》*Xiju biao xian lun*（北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1993 年），頁 182。

<sup>53</sup> 本雅明 Benyaming，〈甚麼是史詩劇？〉“Shenme shi shishiju?”，《啟迪：本雅明文選》*Qidi: Benyaming wenxuan*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，1998 年），頁 143。

<sup>54</sup> 根據胡蘭成於《今生今世》所記，以及張愛玲具有自傳性質的小說《小團圓》中一段與〈華麗緣〉極為相似的段落作參考。見胡蘭成 Hu Lancheng，《今生今世》*Jinsheng jinshi*（北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，2003 年），頁 239-247；張愛玲 Zhang Ailing，《小團圓》*Xiao tuanyuan*（香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，2009 年），頁 262-265。

〈華麗緣〉記敘了張愛玲一次到鄉下看戲的經驗，當中她因戲裏戲外的陌生化效果產生震動及反思，但並不是因為情節的激越令她有所反應，而是一種間離的美學效果，令到作為觀眾的張愛玲產生反思。<sup>55</sup>在〈華麗緣〉中張愛玲第一次感受到間離效果是在開戲之前，她觀察到舞台設計的特異之處：

這舞台不是完全露天的，只在舞台與客座之間有一小截地方是沒有屋頂……下午一兩點鐘起演。這是我第一次看見舞台上真的有太陽，奇異地覺得非常感動。綉著一行行湖色仙鶴的大紅平金帳幔，那上面斜照著的陽光，的確是另一個年代的陽光。<sup>56</sup>

現實世界的陽光存在於藝術世界的舞台，引起了張愛玲的陌生化感受，並想像此刻的陽光是屬於「另一個年代的」。戲演下去，張愛玲第二次注意到這奇特的陽光：

我坐在前排，後面是長板凳，前面卻是一張張的太師椅與紅木匠床，坐在上面使人受寵若驚。我禁不住時時刻刻要注意到台上的陽光，那巨大的光筒，裏面一蓬蓬浮著淡藍的灰塵——是一種聽頭裝的日光，打開了放射下來，如夢如烟。……我再也說不清楚，戲台上照著點真的太陽，怎麼會有這樣的一種悽哀。藝術與現實之間有一塊地方疊印著，變得恍惚起來……<sup>57</sup>

屬於戲劇的舞台與屬於現實的客座之間，有這麼一處交疊的地方，令張愛玲有著深切的感動。這種由矛盾而來的思考，正正是間離帶來的效果，處處提醒著觀眾處於真實世界之中。

---

<sup>55</sup> 張愛玲在文章中曾提及她聽不明白台詞的意思，這證明了她的共鳴及感動並不由情節而來。

<sup>56</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun (香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1996年), 頁 100-101。

<sup>57</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun, 頁 104-105。

其後，張愛玲在看戲中途又因間離效果而產生了第二次感動。當時台上的小生與小姐互相調情至相持不下，張愛玲的注意力卻被一件與劇情毫不協調的物件所分散，產生了「意想不到」的感覺：

我注意到那綉著「樂怡劇團」橫額的三幅大紅幔子，正中的一幅不知什麼時候已經撤掉了，露出祠堂裏原有的陳設；裏面黑洞洞的，卻供著孫中山遺像；兩邊掛著「革命尚未成功，同志仍須努力」的對聯。那兩句話在這意想不到的地方看到，分外眼明。我從來沒知道是這樣偉大的話。隔著台前的黃龍似的扭著的兩個人，我望著那副對聯，雖然我是連感慨的資格都沒有的，還是一陣心酸，眼淚都要掉下來了。<sup>58</sup>

舞台上虛假的調情情節反襯著真實世界中的嚴肅政治用語，引起著張愛玲強烈的情緒反應。她的情緒並不是跟隨著情節發展而有所變化，更加不是對劇情產生共鳴而來，而是源自一種突如其來的衝擊。舞台世界中代表日常的調情情節，忽然被現實生活的非日常政治意識侵入，所產生的聯想引起觀者驚愕的反應，並開始作出思考。這時張愛玲由一個被動觀賞者，變成一個「思考著的觀眾」，在看戲時跟隨自身的經驗去作出反思。這種反思擺盪於現實與戲台之間，並不是由沉浸於情節的共鳴而來，而是來自現實中「對聯」引起的間離，張愛玲是通過這種間離作出思考，最後才得到共鳴。

最特別的要算是張愛玲在看戲後的反應，她把間離的美學從戲台上搬到觀察現實人生之上。引發她反思的間離元素是一個婦人：

劇場裏有個深目高鼻的黑瘦婦人，架著鋼絲眼鏡，剪髮，留得長長的擄到耳後，穿著深藍布單袍——她是從什麼地方到這村莊裏

---

<sup>58</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun, 頁 106。強調標示為筆者所加。

來的呢？簡直不能想像！<sup>59</sup>

張愛玲在眾多觀眾中特別留意到這個婦人，是因為她的外貌特徵與鄉下環境並不相配，產生一種陌生化的效果。但是這個婦人卻與鄉下人相處得十分融洽：

她欠起身子，親熱而又大方地和許多男人打招呼，跟著她的兒女稱呼他們「林伯伯！」「三新哥！」笑吟吟趕著他們說玩話。<sup>60</sup>

這時張愛玲的內心反思深深表現了一個現代人於傳統及現實之間無處立足的情況：

男男女女都好得非凡。每人都是幾何學上的一個「點」——只有地位，沒有長度、寬度與厚度。整個的集會全是一點一點，虛線構成的圖畫；而我，雖然也和別人一樣的在厚棉袍外面罩著藍布長衫，卻是沒有地位，只有長度、闊度與厚度的一大塊，所以我非常窘，一路跌跌衝衝，踉踉蹌蹌的走了出去。<sup>61</sup>

張愛玲在一堆日常生活的「傀儡演員」當中，獨獨有一種現代人清醒的自覺。在這場普通的紹興戲之外，同樣上演著一套日常生活的戲劇，張愛玲如此感受著：

我看看這些觀眾——如此鮮明簡單的「淫戲」，而他們坐在那裏像個教會學校的懇親會……把顏色歸於小孩子，把故事歸於戲台上。我忍不住想問：你們自己呢？我曉得他們也常有偷情離異的事件，不見得有農村小說裏特別誇張用來調劑沉悶的原始的熱情，但也不見得規矩到這個地步。<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun, 頁 111。

<sup>60</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun, 頁 111。

<sup>61</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun, 頁 111。

<sup>62</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈華麗緣〉“Hualiyuan”, 《餘韻》Yuyun, 頁 110-111。

在既定社會的法規下，一大堆傀儡演員互相蔭蔽，人人都穿著相同的舊藍布罩袍，人人都避免自己獨立突出，而同時又是一個被動的觀眾。張愛玲在此則成為一個清醒的演員，又是一個具自發性及應變力的觀眾，在整個的觀劇過程中維持著清醒的判斷。觀眾避免了沉醉於劇情之中，就可以對產生這種劇情的客觀世界感到驚愕，這與布萊希特通過「間離」去使觀眾保持清醒的效果相似。

從《華麗緣》這篇文章可以看到，張愛玲不單對台上虛假的戲劇作反思，更以台上的戲與台下現實生活的戲互相對照，重新審視著現實生活這場「戲」中的演員——那些「只有地位，沒有長度、寬度與厚度」的人——從而反思產生這些「演員」的環境與自身的矛盾關係，並把間離手法延伸至台下。通過細察《華麗緣》，可以印証張愛玲的創作美學中具有間離的美學特質，這種美學更可在她的多部電影劇作中找到蹤跡。

電影《太太萬歲》的前半部份一直處於一個安全封閉的敘事系統之中，觀眾在這個敘事系統中安全地接收影片的訊息，對劇情非常信任。張愛玲以一個又一個的小故事，帶出作為太太的陳思珍如何靠說謊來周旋於日常生活的人事之中。各人全賴她而得以維持和平的生活，卻在揭破她的謊言之後都反過來埋怨她。張愛玲以多個日常生活的瑣碎事件，表達出當時作為一個太太的無奈與辛酸，因此贏得了當時眾多太太的「一把辛酸一把眼淚的感激不盡」<sup>63</sup>，顯示當時的觀眾是非常沉醉於劇情之中，並且得到強烈的共鳴。

然而此劇後半部份的表達手法卻與「得到觀眾共鳴」的目的有所違背。劇情的後部講述思珍揭破丈夫唐志遠與情婦施咪咪的事，她一面委屈地照應家中各人、為丈夫解決麻煩，一面卻暗自決定要與志遠離婚。在第六十四場中，志遠為了補償，到咪咪家中欲取回送給思珍的別針，但咪咪

---

<sup>63</sup> 徐曾 Xu Ceng, 〈張愛玲和她的《太太萬歲》〉“Zhang Ailing he ta de Taitai wansui”, 上海《新民晚報》[Shanghai Xinmin wanbao]1947年12月15日,「夜花園」版。

拒絕送還，更於糾纏中抓傷志遠的臉。當志遠走出門外，卻遇見咪咪的丈夫。這時影片突然轉為以啞劇的形式表現（見附錄五），這種不合情理的表現帶來了間離的效果，令原本投入劇情的觀眾突然驚醒，開始思考這種「不合理」的劇情處理。除了取消對白的「不合理」處理外，影片對於角色反應的處理亦在觀眾意料之外。當志遠被咪咪趕出門外而遇見咪咪的丈夫，按理咪咪的丈夫應不知剛才門內發生的事，但志遠只需做幾個手勢，咪咪的丈夫就已經明白他的要求，於是走進去搶了咪咪的別針。房內的戲仍然已啞劇的形式表達，卻不是全無聲音。電影以畫外音的方法傳來咪咪被打的聲音，但幾個角色的對白卻被省去，營造出一種既真實又虛幻的感覺，令觀眾既留心於劇情的推進，又保持警醒的狀態。<sup>64</sup>

除此以外，《太太萬歲》的結尾亦有帶領觀眾跳出劇情的做法。在電影發展的中段，志遠初識咪咪，咪咪用盡她的媚功勾引志遠，第三十六場如此交代二人的發展：

志遠：施小姐常看電影嗎？

咪咪：我最喜歡看，可是也最怕看。

志遠：為什麼？

咪咪：因為，有時候看見苦戲，就會想起我自己的身世。

志遠：噢！

咪咪：唐先生，我的一生真是太不幸了，要是拍成電影，誰看了都會哭的。

志遠：真想不到，你這麼年輕，已經遭遇過許多不幸的事情。

咪咪：嗯，你，你一定以為我是一個沒有靈魂的女人吧！

志遠：唉，不不不不，你太好啦，你能不能把你的身世講一點兒

---

<sup>64</sup> 這一例子參考自李健文有關《太太萬歲》的電影虛擬理論的例證。李健文 Li Jianwen, 《「電影虛擬」——早期中國電影美學(1931-1949)》“*Dianying xuni*”——*zaoqi Zhongguo dianying meixue (1931-1949)* (香港[Hong Kong]: 匯智出版社[Huizhi chubanshe], 2005年), 頁 172-177。

給我聽聽。

咪咪：你可不能講給別人聽呀！

志遠：那當然啦。

咪咪：你一定得給我守秘密，因為，我從來就沒有告訴過第二個人。

志遠：噢噢。<sup>65</sup>

影片中二人在咖啡廳對坐，飾演咪咪的演員上官雲珠雙眼緊緊盯著對手，目光的焦點並無轉移（見附錄六，圖 6.1）。

但在最後一場中，劇情安排復合的志遠與思珍巧遇餐廳裏的咪咪，二人在旁偷看咪咪如何勾引另一個男人：

客：施小姐，你常常看電影？

咪咪：我最喜歡看，可是也最怕看。

客：為什麼呢？

咪咪：因為有時候看見苦片子，就會想起我自己的身世。我的一生真是太不幸了，要是拍成電影，誰看了都會哭的。（志遠和少奶奶一塊站在旁邊偷聽）

客：噢，那，那你能不能把你的身世講給我聽聽……

咪咪：我講給你聽，你可不能講給別人聽，你一定得給我守秘密，因為，我從來就沒有告訴過第二個人。<sup>66</sup>

此刻觀眾觀看著咪咪再次用同一手法去令男人上當，知道這一情節安排包含著一種諷刺。在這一場中，咪咪的眼神一直集中在目標獵物之上，觀眾憑記憶回想起咪咪勾引志遠時的情景，這時觀眾的目光與位置正與志遠及

<sup>65</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈太太萬歲〉“Taitai wansui”, 《沉香》Chenxiang, 頁 159。

<sup>66</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈太太萬歲〉“Taitai wansui”, 《沉香》Chenxiang, 頁 188。強調標示句為筆者從〈太太萬歲〉鐳射光碟版本所整理，《沉香》中對話本並無此記。〈太太萬歲〉Taitai wansui 鐳射光碟（福建[Fujian]：福建省音像出版社[Fujiansheng yinxiang chubanshe]，出版年份不詳）。

思珍相同，都是在偷窺咪咪的行為。但正當觀眾在回憶與感嘆之時，當咪咪說到「因為」的時候，她的目光就由對手轉移直視觀眾，然後就以一種共謀的語氣說出「我從來就沒有告訴過第二個人」這句對白（見附錄六，圖 6.2 至 6.5）。霎時間，這句極具諷刺性的對白變得不只是用來勾引劇中角色，觀眾彷彿取而代之成為了咪咪的獵物，咪咪的笑靨彷彿正在嘲笑觀眾的「偷看」，令人覺得咪咪彷彿一直自知被偷窺，她這一刻的注視就變成對觀眾的一種反注視。同時，觀眾與咪咪的關係又彷彿是一種共犯的關係，因為觀眾與咪咪同是知道真相的人：「我從來就沒有告訴過第二個人」根本是一句謊話。觀眾在這一刻由原本處於戲劇世界以外的位置，一下子變成參與於戲劇之內的角色，令觀眾有一種處於戲劇世界與真實世界的虛擬感覺，令觀眾不得不對戲內的角色與環境作出思考，反思自己在現實生活中與劇中訊息的關係。

張愛玲在一九五五年離國赴美後，為香港電懋影業公司所撰寫多個劇本，當中仍然可見到以不同手法去達至間離效果的地方。例如在《情場如戰場》劇本中的最後一場，就以聲音破壞觀眾對大團圓結局的期待。劇情講述萬人迷葉緯芳被眾人追求，只有她喜歡的表哥史榕生對她抗拒逃避，但其實他內心亦深愛緯芳。在最後一場中，當緯芳發現目的物董事長的少爺原來只是一個十二歲的男孩子，張愛玲如此描寫這樣的場面：

葉經理：（向葉太）這是我們董事長的少爺。

葉太：歡迎歡迎。快進來歇歇。

（眾簇擁孩進屋，工役拎行李後隨。

（榕與芳目光接觸，榕突然狂奔下階，跳上汽車，開動馬達。

（但芳已追了上來，跳入後座。

（榕聽見後面砰然一聲關上門，知己不及脫逃，頹然，兩手仍按在車盤上。馬達聲停止。喇叭聲大作，代表他心境的焦灼紊亂。



（芳伏在前座靠背上，笑著摟住他的脖子。  
喇叭聲化為樂隊小喇叭獨奏，終融入歡快的音樂。）<sup>67</sup>

按一般好萊塢式愛情喜劇的做法，這時劇情應該讓緯芳與榕生互表心跡，解除誤會後以大團圓結局的方式收結。但張愛玲卻以喇叭煩躁的聲音代表榕生內心的掙扎，暗示二人的發展未必順利，打破了觀眾潛藏對劇情公式的期待，觀眾的預期遭到阻礙，營造出一種陌生化的效果，打開了觀眾反思這種愛情喜劇的空間。

上演於 1963 年的《小兒女》，曾得到第二屆台灣金馬獎優等劇情片獎，可見這種溫情倫理的劇種得到當時觀眾的喜愛。<sup>68</sup>但《小兒女》對現實的懷疑卻一直未有得到討論，其實這齣電影同樣包含著張愛玲一貫的懷疑態度，其創作取向與她早期的作品相同，張愛玲在片中同樣以間離的手法帶出這種懷疑。電影講述景慧與兩個弟弟景方景誠自幼喪母，一直擔心爸爸續弦。景慧得知作校長的爸爸與學校女教師李秋懷互有愛慕之意，可惜兩個弟弟見到鄰家小孩小鳳被後母虐待的情景，堅決不肯接受秋懷。景慧為了爸爸的幸福，毅然決定帶同弟弟到偏遠小島青洲島教書謀生。後來景方景誠失蹤，得秋懷幫助而一家團聚，景慧與秋懷彼此經過了解後都接受對方，景慧願意接受爸爸與秋懷的結合。在此，按照通俗劇模式的情節發展應是景慧及弟弟接受秋懷，秋懷得以與作爸爸的王鴻琛結婚，一家人幸福的生活下去。然而張愛玲在此透露出她的懷疑。在電影劇本的文字版本中，第四十七場講述秋懷協助景方景誠逃出墳場，張愛玲於此場中並無描寫兩個小孩對秋懷的感激及接納。但在電影版本中，卻多加了由景方所說的「弟弟，李老師人很好的」以及「李老師居然來救我們」兩句對白，

<sup>67</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈情場如戰場〉“Qingchang ru zhanchang”, 《惘然記》Wangranji, 頁 239。

<sup>68</sup> 《香港影片大全——第五卷（1960-1964）》Xianggang yingpian daquan——di wu juan (1960-1964) (香港[Hong Kong]: 香港電影資料館[Xianggang dianying ziliaoguan], 2005 年), 頁 272。

修改了兩個小孩與秋懷的關係發展。

在第五十場中，張愛玲寫秋懷救了景方景誠後，在警車上，景方不向秋懷說出弟弟發高熱，反而向素未謀面的警員提及弟弟生病：

（車中，誠擠在方與秋之間。）

方：（向前座的警甲）我弟弟生病了。

秋：（試了試額，低聲）噯呀——發燒呢。

警甲：淋了一夜的雨，怎麼不凍病了！

警乙：送他到醫院去吧！

秋：也好，讓醫生檢查一下。（脫外衣加在誠身上）

（車繼續行駛，誠自外衣袋中掏出哨子把玩。）<sup>69</sup>

但在電影版本中，這一幕卻改由秋懷發現景誠發熱，除了刪除了哨子這一伏線以外，還加插了景方被秋懷擁抱入懷，兩人相視而笑的感情交流情節，增加了中國觀眾較習慣的通俗劇元素，令觀眾的期待得以落實。

在電影劇本的最後一幕中，張愛玲亦把握機會破壞觀眾對劇中人幸福未來的預期心態。她透過這一件道具哨子，令觀眾隱隱感受到他們的未來並不完全光明：

慧：李小姐，自從在青洲島見到你，我非常佩服你的為人，我希望——（低聲）希望我父親能夠跟你結婚。

鴻：（窘笑）真想不到你們瞞著我見過面。（二女雙手交握，川狼狽入，遍身污泥。）

慧：噯呀，你來了！我都急死了——（喜極而泣）

鴻：當你失蹤了。

慧：（拉著他渾身上下看）怎麼這樣？沒出事？（誠吹著哨子走出，方隨。）

<sup>69</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈小兒女〉“Xiaoernu”, 《續集》Xuji, 頁 156。

鴻：嗨！不許吹，這是醫院。

慧：你看，都是為了你們倆，大家淋著雨跑了一晚上，都急死了。

鴻：景方，弟弟不懂事，都是你帶著他胡鬧！

（方垂頭不語）

慧：害得人還不夠，你們還是鬧？（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。）（劇終）<sup>70</sup>

在這一場中，景方景誠始終沒有表示願意接受秋懷作後母，妥協的只是作為成年人的景慧。在一堆成年人中，景方景誠沒有發言的機會，更被當成是連累眾人整夜淋雨的禍首，唯一「發言」的機會就是靠那個「哨子」。哨子聲在這裏帶來一種陌生感，破壞了觀眾對和諧溫馨結局的期待，暗示著眾人的未來並不一定光明幸福，隱隱包含著張愛玲對後母加入家庭的懷疑。

未知是否導演不滿意這一場不諧協的收結，在電影版的《小兒女》中，這一場戲遭到大幅的改動，與張愛玲的設想並不相同。導演在電影中，加插了很多情節，以表達景方景誠都願意接受後母，例如景慧在表達希望秋懷與爸爸在一起以後，加插了一句「我的兩個弟弟也很喜歡你」；鴻琛叫景方景誠向秋懷道謝，兩個孩子也乖乖的照做；又安排在最後一場中，景方景誠說「李老師，到我們家裡去」，然後拖著她離去等溫馨的場面，哨子這個道具更是被完全取消了。<sup>71</sup>以上種種都與張愛玲原來劇本的寫作安排不同。當中陌生化手段被取消，使觀眾對劇情欣然接受而毫無驚愕之感，一切都與觀眾的設想相符合，大團圓結局令觀眾安心滿足離場，於是

<sup>70</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈小兒女〉“Xiaoernu”, 《續集》Xuji, 頁 162-163。

<sup>71</sup> 《小兒女》Xiaoernu 鐳射光碟(香港[Hong Kong]: 鐳射娛樂有限公司及創造社[Leishe yule youxian gongsi ji chuangzaoshe], 2003 年)。

就不能令觀眾對環境有所反思，一個開放性的戲劇世界因此而變得自圓其說，封閉而安全。

### （三）戲劇性反諷

張愛玲喜歡在劇本中運用「戲劇性反諷」以增強戲味，由於「戲劇性反諷」是一種能夠以最低度誇飾的方法達到最高度效果的手法，因此這種反諷的美感能使劇情避免向誇張、高度集中的通俗劇傾向發展。所謂的「戲劇性反諷」，指的是劇中人被蒙在鼓裡，對劇作家、導演、演員、情節和觀眾等都「不知情」，造成一種潛在的反諷，整個劇場情境的本質就激起某種「內向化」(internalization)，使劇中人變成反諷的受害人，觀眾則變成反諷的旁觀者。<sup>72</sup>根據 S. W. Dawson 的定義，當觀眾意識到反諷的意味，而舞台上至少還有一個人物被蒙在鼓裏，那麼反諷就產生了。觀眾從中獲得喜悅及滿足，這源於他們在觀劇時像上帝一般全知全能，這種快感尤其在喜劇中得以發揮到極致。<sup>73</sup>S. W. Dawson 認為喜劇的產生依賴合乎人性的錯誤與誤解，但如果觀眾切身處地想像喜劇人物的處境，他可能會對喜劇人物產生同情，因為觀眾自己如果犯了同樣的錯誤也顯得同樣愚蠢。對喜劇人物產生過份的同情，觀眾就無法領略全面的喜劇快感。要保持觀眾達到超脫與同情之間的平衡，就要阻止同情的擴展，以「戲劇性反諷」作為達至間離效果的手段就顯得非常重要。要對抗過份沉浸的感情，在戲劇中可運用一種共犯的原理，即觀眾被牽引而成為同謀犯，在某種意義上甚至成為了幫凶，令觀眾不能去同情受騙或被愚弄的人。這就是「戲劇性反諷」所帶來的同謀的反應效果，令觀眾的感情受到間離。

上一節提及《太太萬歲》中施咪咪兩次令男人上當的劇情，充分體現這種「戲劇性反諷」的間離效果，觀眾被施咪咪的眼神及表情引領而成為

---

<sup>72</sup> John D. Jump 編作，《西洋文學術語叢刊(上)》*Xiyang wenzue shuyu congkan (shang)* (臺北[Taipei]: 黎明文化事業公司[Liming wenhua shiye gongsi], 1973年), 頁365。

<sup>73</sup> 道森(S. W. Daosen)著，《論戲劇與戲劇性》*Lun xiju yu xijuxing* (北京[Beijing]: 昆侖出版社[Kunlun chubanshe], 1992年), 頁58。

欺騙男人的共犯，觀眾與施咪咪站在同一位置上，於是就不能對那個被騙的男人產生同情。觀眾的感情不但受到阻隔，且被提醒自己是生活在劇情以外，對改變劇情無能為力，從而達到保持清醒的效果。

除此以外，張愛玲在寫第一個劇本《不了情》的時候，已經開始運用「戲劇性反諷」手法。她在根據《不了情》而寫的小說〈多少恨〉中就說：

在美國，根據名片寫的小說歸入「非書」(non-books)之列——狀似書而實非——也是有點道理。我這篇更是彷彿不充分理解這兩種形式的不同處。例如小女孩向父親嘵嘵不休說新老師好，父親不耐煩；電影觀眾從畫面上看到他起先與女老師邂逅，彼此都印象很深，而無從結識的男子；小說讀者並不知道，不構成「戲劇性的反諷」——即觀眾暗笑，而劇中人懵然——效果全失。<sup>74</sup>

以上文字顯示張愛玲由第一個劇本起已有意識運用「戲劇性反諷」來加強戲劇效果，她在以後的劇本中亦一貫運用這種手法。

在第二個劇本《太太萬歲》中，張愛玲以這種手法讓女主角陳思珍的弟弟陳思瑞與她的丈夫的妹妹唐志琴相識。劇情講述思瑞因為知道思珍的婆婆喜歡吃菠蘿蜜，故特地去買來送禮，幫忙討好唐家。在第八場中，當思瑞去店鋪買菠蘿蜜的時候，卻巧遇同樣想買菠蘿蜜的志琴，但兩人卻不認識對方，更為爭奪菠蘿蜜而吵架：

#### 第八場

弟：再大一點兒的有沒有呀？

店：我們都賣掉了。

弟：啊！

妹：唉，我也要菠蘿蜜。

店：對不起，菠蘿蜜已經賣完了。

---

<sup>74</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈多少恨〉“Duo shao hen”, 《惘然記》Wangranji, 頁 96-97。

妹：嘎？

妹：嗯，你能不能讓點兒給我？你就少買兩個有什麼要緊呢？我是特為跑來買的。

弟：我地是特為送禮的，少了嘛，不好看。

妹：你這個人真不講道理！

弟：啊！啊！我不講道理？我買的東西憑什麼要讓給你呢？

妹：哼！

弟：哼！<sup>75</sup>

到第十一場，兩人終於在家初次認識：

少：噢！唉，妹妹你回來啦，我給你介紹，這是我弟弟，剛從台灣回來的。

弟：嘿！嘿！

妹：嘎？是你？

少：什麼？你們認識的？

妹：剛才我碰見他在那兒買菠蘿蜜。

少：噢！

弟：唉，剛才真對不起呀。

妹：沒關係。<sup>76</sup>

觀眾在戲外看見二人的反應而暗笑，但戲中人卻懵然不知，這就是「戲劇性反諷」的運用。

在《情場如戰場》中，第四場講述榕生與表妹緯芳一家到郊外別墅渡假，受姑母所托代為看管別墅。後來榕生把別墅鑰匙借給朋友文炳，讓他可帶女朋友去玩。誰知那位女朋友就是緯芳。於是在第六場開始，就是一連串文炳在緯芳面前充闊，卻懵然不知緯芳就是別墅女主人的笑話。在這

<sup>75</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈太太萬歲〉“Taitai wansui”, 《沉香》 Chenxiang, 頁 135-136。

<sup>76</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈太太萬歲〉“Taitai wansui”, 《沉香》 Chenxiang, 頁 138。

裏由於觀眾於第四場已經知道別墅誰屬，因而亦能達到「觀眾暗笑，而劇中人懵然」的效果。除了這些例子，張愛玲後期的劇作《小兒女》中亦有運用這種手法，例如在第二十九及三十場，景慧因為爸爸續弦，擔心兩個弟弟，決定到偏遠的青洲島去教書。這兩場講述她到達面試時，面試的人正是爸爸的戀人李秋懷。兩人不知對方身份，竟然因此互訴心曲，但觀眾卻清清楚楚知道前因後果，明白彼此的處境心理。

在《一曲難忘》的第一場，張愛玲就以「戲劇性反諷」營造喜劇效果。開場交待男主角伍德健與友人在橋上釣魚，橋下則有一漁船，一漁婦背著嬰孩在做活，漁女則在搗風灶煮滾水。當魚上釣時：

伍友：〔望伍偷笑，覺其過分緊張，少傾(頃)，忽有所察，大叫〕

噯！釣著了，釣著了，釣著了！

(伍驚覺，連忙拉釣絲，滿面欣喜)

(一條魚昇至半空，忽然一把大剪，剪斷釣絲)

(魚落在漁婦的簍中，漁婦走去準備切魚，漁女偷笑)

(伍拉了一會覺得一對，茫然往下看)

(只見魚絲不見鈎及魚)

伍：奇怪！怎麼會讓牠跑了？<sup>77</sup>

電影外的觀眾對這一「戲劇性反諷」的情節心知肚明，戲內的角色卻不明所以，後來甚至造成以為女主角南子偷搶了魚的誤會。

《南北一家親》與《南北喜相逢》更以「戲劇性反諷」為劇情主線，南北兩家父親既不知自己的子女與對方的兒女約會，兩對子女亦不知兩家父親是鬥氣冤家，而觀眾則在戲外暗自好笑。沒有這種「戲劇性反諷」，《南北》系列就難以達到預設的喜劇效果。當中甚至有同一場內有三種「戲劇性反諷」效果的例子，例如在《南北一家親》中，廣東人沈敬炳的兒子沈

---

<sup>77</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈一曲難忘〉“Yi qu nanwang”, 《聯合文學》[Lianhe wenxue]期 102 [no. 102] (1993年4月), 頁77。

清文與北方人李世普的女兒李曼玲戀愛，可是他們的父親卻因貫籍不同而互相仇視，因此他們被迫欺瞞父親。在一場沈清文探訪李曼玲家裏的戲中，就出現了三種「戲劇性反諷」。首先是作父親的李世普不知道沈清文是廣東人；第二是開館子的李世普不知道沈清文是衛生局的幫辦；第三是沈清文不知道李世普非常喜歡一棵家中親自栽種的植物。當劇情繼續發展，觀眾就會看見李世普起初不知沈清文是廣東人，於是鬧出很多口音上的笑話，亦不知沈清文是衛生局的幫辦，於是大膽罵走了他。沈清文由於太緊張的緣故，把那棵植物的葉子一塊一塊的摘了下來。由於觀眾在之前已得知這些內情，因此在這裏就會暗笑劇中人物的行為。除此以外，《南北一家親》中還有大量同類例子，例如沈敬炳不知道自己每天喜歡收聽的一個播音節目正正是李世普的女兒李曼玲；他稱讚曼玲做的蘿蔔糕非常好吃，與自己的酒家出品的一模一樣，其實那蘿蔔糕確實是從他的南興酒家拿出的。

通過這些例子可以看出，張愛玲在寫作電影劇本時運用「戲劇性反諷」的次數是非常頻密的，這種手法甚至肩負起推動情節的重任，建立了整齣戲的基本架構，使電影無須依靠曲折迂迴、大悲大喜的劇情來感動觀眾，以簡單的日常生活事件就能營造出濃厚的戲味。

## 肆、結語

張愛玲不論在小說、散文或電影劇作的創作上，都著意考慮讀者及觀眾的口味，但是卻反對作者刻意迎合。她曾批評刻意迎合讀者的作家，多半是自處甚高，既不相信大眾的品味，又要利用他們作號召，出來的作品結果將會是淺薄而欠真摯。張愛玲認為：

將自己歸入讀者群中去，自然知道他們所要的是什麼。要什麼，就給他們什麼，此外再多給他們一點別的——作者有什麼可給的，就拿出來，用不著扭捏地說：「恐怕這不是一般人所能接受的罷？」



那不過是推諉。<sup>78</sup>

這一說法與本文的主要論點非常配合，即張愛玲既採納通俗手段去表現大眾的趣味，同時卻不停留於通俗世界，而以不同的手法去突破通俗的局限。這一「再多給他們一點別的」的意向，令到張愛玲的電影劇作既能貼近大眾的世界，同時亦把通俗劇的模式提升。張愛玲在電影劇作中對通俗劇模式的運用與突破，並不是偶爾出現的情況，而是一連串的文學實驗。她以日常生活的瑣碎情節去反對通俗劇大起大落的情節模式；以間離的手法打破通俗劇模式帶來的「自然真實」世界的幻覺，或是排除運用大悲大喜劇情的需要；以「戲劇性反諷」處處提醒觀眾身處於現實世界，都顯出她著意突破中國電影中的「媚俗」問題。如果把這種電影劇本的寫作美學放到不同的中國電影歷史中作比較，當可發現它的意義。中國電影歷來不論派別不論背景都喜愛採用通俗劇手段去爭取觀眾，這些電影可能在題材方面有所不同，但其美學手段卻都大同小異。張愛玲的做法，顯示她對這一電影傳統的反思與突破。

需要強調的是，張愛玲這一美學手段並不是單單只出現在電影劇作之中，而是貫串著她整個的文學創作，特別是在小說創作方面，她一直著意「反媚俗」的創作態度。由於小說不是本文重點討論的文類，這裏只能以〈傾城之戀〉作一例說明。在〈關於《傾城之戀》的老實話〉中，張愛玲提到：

（〈傾城之戀〉）結局的積極性彷彿很可疑，這我在〈自己的文章〉裡試著加以解釋了。因為我用的是參差的對照的寫法，不喜歡採取善與惡，靈與肉的斬釘截鐵的衝突那種古典的寫法，所以我的作品有時候主題欠分明……<sup>79</sup>

<sup>78</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈論寫作〉“Lun xiezu”, 《張看》Zhangkan, 頁 236。

<sup>79</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈關於《傾城之戀》的老實話〉“Guanyu Qingcheng zhi lian de laoshihua”, 《對照記》Dui Zhao ji (香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 2000年), 頁 103-104。

如果按照本文的分析方向，那麼「靈與肉的斬釘截鐵的衝突那種古典的寫法」趨近本文提及的通俗劇表現模式，即以極端的善惡、誇張的悲喜作表現手段。張愛玲在這裏同時提出〈傾城之戀〉的結局是以「參差的對照」這一「較近事實」的手法寫成的：

〈傾城之戀〉裡，從腐舊的家庭裡走出來的流蘇，香港之戰的洗禮並不曾將她感化成革命女性；香港之戰影響范柳原，使他轉向平實的生活，終於結婚了，但結婚並不使他變為聖人，完全放棄往日的生活習慣與作風。因之柳原與流蘇的結局，雖然多少是健康的，仍舊是庸俗；就事論事，他們也只能如此。<sup>80</sup>

由此我們可以看出，張愛玲並沒有因為要避免使〈傾城之戀〉有一個庸俗的結局，而把流蘇與柳原寫成革命女性與聖人，而這一做法往往是當時的小說及電影常見的慣性劇情。因此，直接面對「較近事實」的庸俗，去避免造成具有欺騙或自我欺騙成份的「媚俗」，是張愛玲的一種重要的寫作美學。<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈關於《傾城之戀》的老實話〉“Guanyu Qingcheng zhi lian de laoshihua”, 《對照記》 *Duizhao ji*, 頁 104。

<sup>81</sup> 蔡美麗曾提及張愛玲「以庸俗反當代」，她的「庸俗」有兩個側面，一是她寫作的題材都是「庸人俗事」，二是她能夠在毫不濫情，並不作廉價的美化的狀態下，將實有的生命中的悲喜劇如其所真有的呈展出來。她認為張愛玲「以她庸俗的主題，實在是叛逆了這一串串的『應該』，而重新肯定了藝術家在題材抉擇上該有的絕對自主性」。見蔡美麗 Cai Meili, 〈以庸俗反當代〉“Yi yongsu fan dangdai”, 《當代》 [*Dangdai*] 期 14 [no. 14] (1987 年 6 月), 頁 105-112。

附錄一：張愛玲電影劇作年表

No	片名（中文）	上演日期	地區	語言	發行電影公司
1.	不了情	1947年4月10日 <sup>82</sup>	上海	國語	文華
2.	太太萬歲	1947年12月14日（星期日）	上海	國語	文華
3.	哀樂中年 <sup>83</sup>	1949年	上海	國語	文華
4.	金鎖記	----	----	----	未開拍
5.	情場如戰場	1957年5月29日（星期三）	香港	國語	電懋
6.	人財兩得	1958年1月1日（星期三）	香港	國語	電懋
7.	桃花運	1959年4月9日（星期四）	香港	國語	電懋
8.	六月新娘	1960年1月28日（星期三） <sup>84</sup>	香港	國語	電懋

<sup>82</sup> 資料來源於1947年4月10日上海《大公報》*Dagong bao*及《申報》*Shen bao*相關的廣告。

<sup>83</sup> 《哀樂中年》的編劇和導演雖是由桑弧掛名，但根據林以亮先生所記，《哀樂中年》是由桑弧構思，執筆的是張愛玲，詳見鄭樹森 Zheng Shusen〈張愛玲與《哀樂中年》〉“Zhang Ailing yu Aile zhongnian”，《私語張愛玲》*Siyu Zhang Ailing*，頁220-222。唯張愛玲本人曾表示她在《哀樂中年》的參與度不高，而根據桑弧《哀樂中年》劇本的后記中所言，這劇本是由他所創作，並未提及張愛玲的名字，因此，本文將不會對此劇作研究。見張愛玲致蘇偉貞信，收於蘇偉貞 Su Weizhen 主編，《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》*Yuwangyanfan: Zhang Ailing de shuxin yinyuan*（臺北[Taipei]：允晨文化[Yunchen wenhua]，2007年），頁19。桑弧在〈后記〉中的自述謹記錄如下：

我寫《哀樂中年》電影劇本的時候，只是著眼於製作上的應用，從沒有考慮到它有一天會以書籍的形式與人相見。除了對白以外，我沒有加上什麼關於性格和景物的描寫，僅有一些說明也是非常簡略的，因此這個劇本恐不能引起多大閱讀的興味。其次，在攝製過程中，我有時不免要改動劇本，而當本書付印之時，《哀樂中年》尚未攝製完成，因此它在銀幕上的面目可能和劇本有些不同。

我敢貿然把這麼一個「毛坯」交給書店排印，是由於一位朋友的熱心鼓勵，但對於讀者，我永遠感到一種無可求恕的慚疚。

桑弧 三十八年一月於徐家匯

這段〈后記〉收於桑弧 Sang Hu，《哀樂中年》*Aile zhongnian*（上海[Shanghai]：上海潮鋒出版社[Shanghai chaofeng chubanshe]，1949年），頁95。

<sup>84</sup> 經筆者查證香港電影資料館及當日刊行之《華僑日報》，證實《六月新娘》的上演日期為1960年1月28日。

9.	溫柔鄉 <sup>85</sup>	1960年11月17日	香港	國語	電懣
10.	紅樓夢	----	----	----	1961年撰寫，未開拍
11.	南北一家親	1962年10月11日（星期四）	香港	國語 ／ 粵語	電懣
12.	小兒女	1963年10月2日（星期三）	香港	國語	電懣
13.	魂歸離恨天	----	----	----	1963年撰寫，未開拍
14.	一曲難忘	1964年7月24日（星期五）	香港	國語	電懣
15.	南北喜相逢	1964年9月9日（星期三）	香港	國語 ／ 粵語	電懣

<sup>85</sup> 宋淇曾在一篇文章中提及《溫柔鄉》的編劇為張愛玲，而不是電影中所記易文為編劇。但由於證據不足的緣故，筆者並不把此劇列為張愛玲的作品之一。林以亮（宋淇）Lin Yiliang (Song Qi)，〈文學與電影中間的補白〉“Wenxue yu dianying zhongjian de bubai”，《回望張愛玲·昨夜月色》*Huiwang Zhang Ailing · zuoye yuese*（北京[Beijing]：文化藝術出版社[Wenhua yishu chubanshe]，2003年），頁377-378。

附錄二：張愛玲電影劇本現況表

No	片名（中文）	劇本現存狀態	劇本出版狀況或現存地	電影現存狀態	電影出版狀況或現存地	本文引用及參考類別
1.	不了情	電影對話整理本	收錄於《沉香》	DVD	福建省音像出版社	對話整理本及電影
2.	太太萬歲	電影對話整理本	收錄於《沉香》	DVD	福建省音像出版社	對話整理本及電影
3.	哀樂中年	已出版	桑弧，《哀樂中年》（上海：上海潮鋒出版社，1949年）。現存於香港中文大學圖書館	----	----	劇本
4.	金鎖記	未有開拍，劇本下落不明				
5.	情場如戰場	已出版	收錄於《惘然記》	未有發行	現存香港電影資料館	劇本及電影
6.	人財兩得 <sup>86</sup>	未有出版	香港電影資料館	未有發行	香港電影資料館	劇本及電影
7.	桃花運 <sup>87</sup>	未有出版	香港電影資料館	未有發行	香港電影資料館	香港《華僑日報》刊載之故事梗概
8.	六月新娘 <sup>88</sup>	----	----	VCD	香港鐳射發行有限公司（2005），亦收於香港電影資料館	香港《華僑日報》刊載之故事梗概

<sup>86</sup> 筆者在 2001 年起進行張愛玲電影劇作研究，曾於香港電影資料館閱覽《人財兩得》之劇本，劇本提供人為蔡瀾先生。

<sup>87</sup> 筆者於 2001 年並未能得見《桃花運》的劇本，所論關於此劇的資料均根據 1959 年香港《華僑日報》*Huaqiao ribao* 所載之故事梗概，詳見附錄三第二節。

<sup>88</sup> 筆者於 2001 年並未能得見《六月新娘》的劇本，所論關於此劇的資料均根據 1960 年香港《華僑日報》*Huaqiao ribao* 所載之故事梗概，詳見附錄三第三節。

9.	溫柔鄉	未有出版	香港電影資料館	VCD	香港鐳射發行有限公司 (2003), 亦收於香港電影資料館	
10.	紅樓夢	未有開拍, 劇本下落不明				
11.	南北一家親	未有出版	香港電影資料館	VCD	香港鐳射發行有限公司於 (2003), 亦收於香港電影資料館	劇本及電影
12.	小兒女	已出版	《續集》	VCD	香港鐳射發行有限公司於 (2003), 亦收於香港電影資料館	劇本及電影
13.	魂歸離恨天	未有開拍, 劇本收於《續集》				
14.	一曲難忘	電影對話整理本	《沉香》; 另劇本現收於香港電影資料館	未有發行	香港電影資料館	對話整理本
15.	南北喜相逢	已出版	《閱讀張愛玲》 <sup>89</sup>	未有發行	香港電影資料館	劇本及電影

<sup>89</sup> 張愛玲 Zhang Ailing, 〈南北喜相逢〉“Nanbei xixiangfeng”, 《閱讀張愛玲》Yuedu Zhang Ailing (香港[Hong Kong]: 香港大學比較文學系[Xianggang daxue bijiaowenxue xi], 1998年), 頁 261-358。

附錄三：有關《桃花運》及《六月新娘》故事梗概的資料<sup>90</sup>

### 一、資料來源說明

在張愛玲多部的電影劇作中，《桃花運》因為缺少參考資料而一直較少受到討論，部份論文亦未有得知《桃花運》的存在。鑑於相關研究的真空，筆者於是翻查 1957 年至 1964 年的香港《華僑日報》，發現《桃花運》的故事內容分日連載於 1959 年 4 月 6 日至 11 日《華僑日報》的娛樂圈版中，以及不少當年關於《桃花運》一劇的評論。根據筆者收集所得，在《星島日報·娛樂版》有七篇關於《桃花運》的評論。香港電影資料館也收藏了《桃花運》的宣傳資料，當中《桃花運》的故事梗概可與上述《星島日報》及《華僑日報》的資料互相補証。從這些資料可見當時影壇、影評家及觀眾對《桃花運》一劇的觀感，這是最貼近當時社會的資料，可以補充今天我們對於張愛玲劇作的看法。

### 二、《桃花運》故事梗概（根據香港《華僑日報》1959 年 4 月 6 日至 11 日娛樂圈版）

- （一）楊福生（劉恩甲飾）與妻子瑞菁（王萊飾），由一家小飯店起家，他們以十四年的辛苦積蓄，在熱鬧市區，開起現代化的貴妃酒家，楊做老板，瑞菁任經理，為增強號召力，聘女歌星丁香（葉楓飾）登台歌唱，丁香每晚到貴妃酒家練習歌曲，楊福生親自招待，對丁香顯得十分殷勤。
- （二）丁香有非常漂亮的外型，一頭秀髮披垂下來，掩住雙耳，襯托出白皙的臉，漆黑的眼珠，和嬌艷的嘴，修長的身軀，有著誘人的曲線，使楊福生大為神往。這時貴妃酒家內部正在裝置，丁香珊珊前來，

---

<sup>90</sup> 本附錄的資料曾於筆者之學士論文發表，詳見梁慕靈 Liang Muling,《從古典好萊塢電影看張愛玲的劇作》*Cong gudian haolaiwu dianying kan Zhang Ailing de juzuo* (香港[Hong Kong]: 香港中文大學中國語言及文學系學士論文[Xianggang zhongwen daxue zhongguo yuyan ji wenxue xi xueshi lunwen], 2001 年)。

楊福生笑臉相迎，把她介紹給瑞菁認識，瑞菁一見丁香，留下一個深刻的印象。

(三) 當貴妃酒家開幕的一天，楊福生特邀了丁香蒞臨剪綵。這天晚上丁香穿起半裸的禮服，風想萬千。她的如花美貌加上娉婷娜娜的姿態，贏得賓客們一陣熱鬧的掌聲，剪綵時楊福生夫婦親任招待，樂師小王（楊群飾）和小李（田青飾）在旁伴奏，丁香引吭高歌，場面熱鬧非凡。

(四) 此後楊福生對於丁香，傾倒備至。一號侍者（吳家驥飾）好管閒事，把這些事都看在眼裡，但是丁香已有未婚夫陳乃興（陳厚飾），乃興是一個小職員，收入菲薄，每晚，必到貴妃酒家來等待丁香，風雨無間。丁香和乃興雙雙並肩而出，楊福生目睹此情，內心悶悶不樂。

(五) 乃興雖愛丁香，但限於條件，不能結婚。他到貴妃酒家來，總是清茶一杯，枯坐以待。瑞菁此時明白了福生對丁香的心事，以為乃興足以阻擋福生的痴心夢想，乃叫侍者送上點心，說明是老闆的敬菜，乃興據案大嚼，福生妒火中燒，嗾使一侍者送上賬單，使乃興之啼笑皆非。

(六) 楊福生對丁香的追求，越來越見積極。丁香約福生到深水飯店見面，福生提出條件，要丁香與乃興斷絕往來，丁香也故弄玄虛，說除非結婚，否則無法阻止他來。一號侍者跟蹤而至，從旁偷窺。丁香又戲弄福生，引他在沙漠上追逐，福生色授魂與，失足跌入海中，變成了落湯雞。

(七) 其實丁香對楊福生是有企圖的，所以她對乃興的態度，未免有點轉變，在情場中的人，觸角非常敏銳，陳乃興很快地就發覺丁香態度有異，親往貴妃酒家質問丁香，不料丁香卻非常冷淡地沉下臉來，絲毫沒有什麼肯定的表示，反而在乃興面前，說他沒有志氣，真把



他氣壞了。

- (八) 福生為了表示熱愛丁香，答應和瑞菁離婚。當天晚上他回到自己臥室，獨坐在洋台的籐椅上，唉聲嘆氣的一付頹唐模樣，瑞菁換了睡衣出來，看見福生的神氣，就知道他要向自己提出離婚了。福生這時直言說出這一心事，並提出以酒家和資本五十萬元相贈，瑞菁毫無猶豫地一口答應。
- (九) 第二天，楊福生夜訪丁香香閨，告訴他離婚的事，丁香大喜，她夢想到日本去渡蜜月，並一面準備新屋，要福生購買鑽戒，福生在丁香面前，只是嘻皮笑臉，滿口應允。但私底下的他，已空無所有，但又不便直說，祇好興致然地辭別丁香，回到家裡去整理衣物。
- (十) 楊福生回到貴妃酒家，與瑞菁告別，正好遇上陳乃興來興師問罪，乃興一見福生，從懷中拔出化匕首，直向福生撲去，伶俐乖巧的一號侍者，見狀即用手托著的一盤烤鴨，迎了上去，匕首正好刺中烤鴨，擋去了一場災禍，瑞菁乘勢拉著福生躲入經理室，緊閉室門，以防乃興衝入。
- (十一) 丁香一團高興，推開經理室門，擬找福生去買鑽戒，一見他與瑞菁獨處一室，以為他們故劍情深，難分難解，就出言諷刺瑞菁坦白說出福生全部財產，已送給自己，丁香聞言，大失所望，決定和福生絕交，在門外偷聽的陳乃興，痛恨丁香的所為，狠狠地擱了丁香一掌。
- (十二) 丁香羞憤離去，瑞菁婉言勸告陳乃興，願以朋友立場，贈給他一十萬元，作為與丁香的結婚費用，乃興堅拒不受，瑞菁把支票一紙，悄悄放入他的口袋。福生的「桃花夢」醒，心痛損失了三十萬元，在言談間，陳乃興與丁香進來，丁香說不愛支票，愛的是他，說罷，挽著陳乃興走了。(完)

### 三、《六月新娘》故事梗概（根據香港《星島日報》1960年1月26日至2月2日娛樂圈版）

- （一）過氣財主汪卓然（劉恩甲飾）帶著獨生女兒丹林（葛蘭飾）自日本回香港與南洋橡膠大王的兒子董季方（張揚飾）結婚，丹林年逾雙十，長得十分美麗，從小嬌生慣養，心高氣傲，自己守身如玉，把愛情看得很神聖，認為「愛情的眼睛裡不能容忍一顆沙粒」。
- （二）丹林和季方訂婚已有兩年，為了他是世家出身，這門親事可以說門當戶對。最近季方對丹林的愛情似有減退，情書愈少，丹林為此鬱鬱不歡，更因老父沉湎於酒和好賭，入不敷出，常向季方要錢，心中更加不快。
- （三）在回港的輪船上，一個精通音樂的菲律賓華僑林亞芒（田青飾）看上丹林，百般向她追求，丹林不假詞色，汪卓然對他更斷然拒絕，但是亞芒毫不灰心，並且斷定丹林與董季方之間並無真愛情，所以在有機可乘時，他仍要繼續追求。
- （四）董季方毫無疑問地愛著丹林，但因獨居香港，生活單調，有時難免涉足舞場，因此認識了一個走紅於銀燈蠟板上的舞女白錦（丁好飾），白錦久歷風塵，識透人情，對季方甚有好感，在丹林所乘輪船到埠的前一天晚上，季方到舞廳去玩並和白錦道別。
- （五）當季方在舞場時，卻被一個飲醉酒的青年纏上，他名字叫麥勳（喬宏飾），身材粗壯，是香港出身的海員，他稍有積蓄，擬回港完婚，可是女友早已移情別向，大受刺激，飲酒醉倒，季方怕他出事，扶之歸家，打算等次日麥勳酒醒後再遣他走。
- （六）次日輪船到埠，季方匆匆起身前往接船，已晚到二十分鐘，未曾接著，卻遇上林亞芒，攀談之下，亞芒知季方就是丹林的未婚夫，著意聯絡，季方亦賞識亞芒的音樂天才，要他有空時到家裡唔敘，亞

芒得到季方的重視，正中下懷。

- (七) 季方趕回家中時，麥勳已經酒醒起身，對季方痛陳他的失戀經過，季方的同情心又油然而生，他覺得不如把白錦介紹給麥勳，主意既定，就打電話給白錦，要她即刻前來，然後告訴麥勳，麥勳聞之大喜，乃至浴室剃鬚換衣，準備與白錦會面。
- (八) 丹林未見季方接船，已經忿然不平，又見老父一味奉承董家，心中更為不滿。獨自到董寓晤季方，二人正在敘談，汪卓然跟蹤而至，擬與季方有所商談。這時林亞芒亦按址尋至，丹林對他表示冷淡，嚴詞警告亞芒，請他勿再糾纏，亞芒失望而去。
- (九) 林亞芒走後，汪卓然拉著季方和丹林外出午餐，白錦適於此時打電影來找季方，語氣甚為親暱，電影為丹林收聽，以為季方別有所戀，大受刺激，她本來疑季方為什麼不來接船，再憑這女人的電影，使她更為疑惑。
- (十) 麥勳從浴室出來，看見丹林，誤為就是白錦，大喜過望，趨前殷殷勸酒，丹林借酒消愁，不支醉倒，道為麥勳偷吻，丹林一怒，搥麥勳之頰，然後奪門而出，而麥勳猶以為女性故態，及至白錦來訪，始知鑄成大錯，但對丹林之印象，始終未能忘懷。
- (十一) 季方與丹林婚期將屆，丹林憤季方二心，臨時拒婚，使汪卓然進退兩難。麥勳受季方之托，前往丹林處探詢真相，二人言談投機，同往香港仔等處遊覽，至夜未歸，季方又疑丹林與麥勳之間已有情愫，大為憤恨，乃轉而向白錦求婚，白錦應允。
- (十二) 婚禮進行時，麥勳匆匆趕回，正告季方，以丹林仍愛他，季方雖受感動，但因事已如此，仍示強項，白錦聞言，決定成全丹林與季方之美滿婚姻，偕麥勳四出找尋丹林，在太平山頂覓得丹林，挽回禮堂，與季方終諧好事，而麥勳與白錦一對，亦默然相許焉。

四、圖片



圖一：1959年4月8日《華僑日報》《桃花運》廣告

東樂早場七點半  
片彩鳳伴金龍

皇都大戲院

今日隆重獻映  
·「光之戀電」映加場同·

好片當前。請速注意。定座。九點廿分。七點廿分。九點三十分。七點三十分。九點三十分。二點卅分。五點卅分。七點卅分。九點三十分。皇都。東樂。

風華絕代 銀壇尤物  
主演傑作

葉楓

桃花運

The Wayward Husband

監製 鍾文啓  
陳厚 劉恩甲 王家驥 吳家驥 王冲 田青 楊群  
聯合主演

桃花生得 先天交運 真太奇得 天大事業 拋頭後， 到頭依然 一場空！ 左右擁抱 無窮福 橫刀愛 聲勢 何海

電懣出品 保證佳片

女劇作家張愛玲編構堪如她後又一精心傑作

岳楓 喜流第諧經公電 劇大一、鬆司懣

圖二：1959年4月9日《華僑日報》《桃花運》廣告

附錄四：《星島日報·娛樂版》中關於張愛玲電影劇作的評論表

	電影名稱	刊登日期	篇 名
1.	《情場如戰場》	1957.5.27	〈亞洲影壇的新后——林黛的「戀愛戰術」〉
		1957.5.28	〈「情場」上佈戰雲——秦羽敗於林黛〉
		1957.5.29	〈張愛玲的「情場如戰場」〉
		1957.6.10	〈評「情場如戰場」〉
		1957.6.17	〈陳厚擅演喜劇〉
		1957.6.20	〈「情場如戰場」兩小生〉
2.	《人財兩得》	1957.12.29	〈雞尾酒似的「人財兩得」〉
		1957.12.31	〈岳楓指點陳厚婚變〉
		1958.1.4	〈「人財兩得」中突出人物〉
		1958.1.6	〈陳厚一夕數驚〉
		1958.1.8	〈劉恩甲充闊〉
3.	《桃花運》	1959.4.5	〈葉楓的撩人歌聲〉
		1959.4.6	〈春天帶來了《桃花運》〉
		1959.4.9	〈《桃花運》中的眾生相〉
		1959.4.10	〈葉楓是否拜金？〉
		1959.4.12	〈葉楓爭奪戰——劉恩甲發動銀彈攻勢 陳厚被殺得一敗塗地〉
		1959.4.13	〈葉楓的歌聲〉
		1959.4.14	〈劉胖子大拋銀彈 俏葉楓險誤終身〉
4.	《六月新娘》	1960.1.24	〈張愛玲新作——「六月新娘」〉
		1960.1.25	〈失蹤的新娘〉
		1960.1.27	〈六月新娘迎春〉
5.	《南北一家親》	1962.10.6	〈談「南北一家親」〉
		1962.10.10	〈丁皓巧手製蘿蔔糕——「南北一家親」笑料如潮〉
		1962.10.11	〈劉恩甲爭氣不爭財！——與梁醒波在「南北一家親」中鬥上了〉
		1962.10.14	「《南北一家親》上映，南北觀眾笑盡開顏！連日大爆滿場，假期自更求賞不易，除非及早買票。梁醒波、劉恩甲二肥大打出手一場，屬『滑稽開打』，花拳繡腿，爾來我往，招數新奇，動作惹笑，好過看世界拳王爭霸賽也。」
		1962.10.15	〈北京填鴨戰廣東燒鵝〉
1962.10.17	「南北一家親，獻映如許日，無一日無一場不		

「反媚俗」：論張愛玲電影劇作對通俗劇模式的超越

			滿。為沉較南北和更盛，足見電懣劇情之趣味，口碑之佳勝。笑料之外，則有良好的意義俱在，那是勸人以和為貴，對於五方雜處，畛域之見偏強的香港，星加坡，台灣，都有寓誨勸於嬉笑之功。」
6.	《小兒女》	1963.10.3	《小兒女》
		1963.10.8	〈「小兒女」的兩面人物〉
7.	《一曲難忘》	1964.7.22	〈一曲難忘中的田青李芝安〉
		1964.7.24	〈誰說歡場女人無真情？請看「一曲難忘」〉
8.	《南北喜相逢》	1964.9.6	〈「南北喜相逢」中南北人物〉
		1964.9.8	〈「南北喜相逢」中男女愛〉
		1964.9.9	〈梁醒波左擁右抱——白露明鍾情□吃豆腐〉
		1964.9.10	〈電懣的招牌喜劇——「南北喜相逢」緊接上映〉
		1964.9.11	〈鍾情初試「南北喜相逢」〉
		1964.9.12	〈電懣的南北片與白露明〉
		1964.9.13	〈電懣正宗南北片的絕招〉

附錄五：《太太萬歲》第六十四場圖片



圖 5.1



圖 5.2



圖 5.3



圖 5.4



圖 5.5



圖 5.6



圖 5.7



附錄六：《太太萬歲》第三十六場及第六十五場圖片



圖 6.1

表一：《太太萬歲》第三十六場



圖 6.2



圖 6.3



圖 6.4



圖 6.5

表二：《太太萬歲》第六十五場

## 徵引文獻

### (一) 近人編輯、論著

也斯 Ye Si, 〈張愛玲與香港都市電影〉“Zhang Ailing yu Xianggang doushi dianying”, 《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》 *Chaoqian yu kuayue: Hu Jinquan yu Zhang Ailing*, 香港[Hong Kong]: 香港臨時市政局 [Xianggang linshi shizhengju], 1998年, 頁147-149。

方愛武 Fang Aiwu, 〈紅塵中的愛情突圍——電影《滾滾紅塵》中的愛情敘事解讀〉“Hongchen zhong de aiqing tuwei——dianying *Gungun hongchen zhong de aiqing xushi jiedu*”, 《電影文學》 [*Dianying wenxue*] 期23[no. 23], 2008年, 頁109-110。

何杏楓 He Xingfeng, 〈華麗緣中的愛玲女神——《樸廉紳士》、《半生緣》和進念舞台改編探論〉“Hualiyuan zhong de Ailing nushen——*Pulian shenshi, Bansheng yuan he Jinnian wutai gaibian tanlun*”, 《張愛玲：文學·電影·舞台》 *Zhang Ailing: wenxue • dianying • wutai*, 香港[Hong Kong]: 牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe], 2007年, 頁128-161。

何杏楓 He Xingfeng, 〈銀燈下, 向張愛玲借來的「香港傳奇」——論許鞍華《傾城之戀》的電影改編〉“Yindengxia, xiang Zhang Ailing jielai de ‘Xianggang chuanqi’——*lun Xu Anhua Qingcheng zhi lian de dianying gaibian*”, 《再讀張愛玲》 *Zaidu Zhang Ailing*, 香港[Hong Kong]: 牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe], 2002年, 頁89-126。

何春耕 He Chungeng, 《中國倫理情節劇電影傳統——從鄭正秋、蔡楚生到謝晉》 *Zhongguo lunli qingjieju dianying chuantong——cong Zheng Zhengqiu, Cai Chusheng dao Xie Jin*, 長沙[Zhangsha]: 湖南大學出版社[Hunan daxue chubanshe], 2002年。

李小良 Li Xiaoliang, 〈歷史的消退——《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉“Lishi de xiaotui——*Shibachun yu Bansheng yuan de xiaoshuo he*

- dianying”，《再讀張愛玲》*Zaidu Zhang Ailing*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，2002年，頁71-88。
- 李今 Li Jin，《海派小說論》*Haipai xiaoshuo lun*，臺北[Taipei]：秀威資訊科技[Xiuwei zixun keji]，2004年。
- 李健文 Li Jianwen，《「電影虛擬」——早期中國電影美學(1931-1949)》“*Dianying xuni*”——*zaoqi Zhongguo dianying meixue(1931-1949)*，香港[Hong Kong]：匯智出版社[Huizhi chubanshe]，2005年。
- 李歐梵 Li Oufan，〈不了情——張愛玲和電影〉“*Buleqing——Zhang Ailing he dianying*”，《閱讀張愛玲：張愛玲國際研討會論文集》*Yuedu Zhang Ailing: Zhang Ailing guoji yantaohui lunwenji*，臺北[Taipei]：麥田出版社[Maitian chubanshe]，1999年，頁361-374。
- 李歐梵 Li Oufan，〈張愛玲與好萊塢電影〉“*Zhang Ailing yu haolaiwu dianying*”，《張愛玲：文學·電影·舞台》*Zhang Ailing: wenxue · dianying · wutai*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，2007年，頁40-46。
- 李歐梵 Li Oufan 著，毛尖 Mao Jian 譯，《上海摩登》*Shanghai modeng*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu jin daxue chubanshe]，2000年，第3章，頁87-118。
- 林以亮 Lin Yiliang，〈文學與電影中間的補白〉“*Wenxue yu dianying zhongjian de bubai*”，《回望張愛玲·昨夜月色》*Huiwang Zhang Ailing · zuoye yuese*，北京[Beijing]：文化藝術出版社[Wenhua yishu chubanshe]，2003年，頁377-378。
- 林年同 Lin Niantong，〈戰後香港電影發展的幾條綫索〉“*Zhanhou Xianggang dianying fazhan de jitiao xiansuo*”，《戰後香港電影回顧（1946-1968）》*Zhanhou Xianggang dianying huigu (1946-1968)*，香港[Hong Kong]：市政局[Shizheng ju]，1979年，頁8-14。
- 林克歡 Lin Kehuan，《戲劇表現論》*Xiju biao xian lun*，北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1993年。

- 胡蘭成 Hu Lancheng, 《今生今世》*Jinsheng jinshi*, 北京[Beijing]: 中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe], 2003 年。
- 徐曾 Xu Ceng, 〈張愛玲和她的《太太萬歲》〉“Zhang Ailing he ta de Taitai wansui”, 上海《新民晚報》*Shanghai Xinmin wanbao*, 1947 年 12 月 15 日, 「夜花園」版。
- 桑弧 Sang Hu, 《哀樂中年》*Aile zhongnian*, 上海[Shanghai]: 上海潮鋒出版社[Shanghai chaofeng chubanshe], 1949 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 〈「秋歌」和「烏雲蓋月」〉“*Qiuge he Wuyun gai yue*”, 《聯合文學》[*Lianhe wenxue*]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5], 1987 年 3 月, 頁 50-51。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 〈「萬紫千紅」和「燕迎春」〉“*Wanziqianhong he Yanyingchun*”, 《聯合文學》[*Lianhe wenxue*]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5], 1987 年 3 月, 頁 52-53。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 〈婆媳之間〉“*Poxi zhi jian*”, 《聯合文學》[*Lianhe wenxue*]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5], 1987 年 3 月, 頁 46-47。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 〈鴉片戰爭〉“*Yapian zhanzheng*”, 《聯合文學》[*Lianhe wenxue*]卷 3 期 5[vol. 3, no. 5], 1987 年 3 月, 頁 48-49。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 〈一曲難忘〉“*Yi qu nanwang*”, 《聯合文學》[*Lianhe wenxue*]期 102[no. 102], 1993 年 4 月, 頁 76-94。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《餘韻》*Yuyun*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1996 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《流言》*Liuyan*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1998 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 〈南北喜相逢〉“*Nanbei xixiangfeng*”, 《閱讀張愛玲》*Yuedu Zhang Ailing*, 香港[Hong Kong]: 香港大學比較文學系[Xianggang daxue bijiaowenxue xi], 1998 年, 頁 261-358。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《惘然記》*Wangran ji*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社[Huangguan chubanshe], 1999 年。

- 張愛玲 Zhang Ailing, 《張看》 *Zhang kan*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社 [Huangguan chubanshe], 2000 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《對照記》 *Duizhao ji*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社 [Huangguan chubanshe], 2000 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《續集》 *Xuji*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社 [Huangguan chubanshe], 2000 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《沉香》 *Chenxiang*, 臺北[Taipei]: 皇冠出版社 [Huangguan chubanshe], 2005 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing, 《小團圓》 *Xiao tuanyuan*, 香港[Hong Kong]: 皇冠出版社 [Huangguan chubanshe], 2009 年。
- 梁慕靈 Liang Muling, 《從古典好萊塢電影看張愛玲的劇作》 *Cong gudian haolaiwu dianying kan Zhang Ailing de juzuo*, 香港[Hong Kong]: 香港中文大學中國語言及文學系學士論文 [Xianggang zhongwen daxue zhongguo yuyan ji wenxue xi xueshi lunwen], 2001 年。
- 畢克偉 Bi Kewei, 〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉“‘Tongsuju,’ wusi Chuantong yu zhongguo dianying”, 《文化批評與華語電影》 *Wenhua piping yu huayu dianying*, 臺北[Taipei]: 麥田出版社 [Maitian chubanshe], 1995 年, 頁 35-67。
- 莊宜文 Zhuang Yiwen, 〈百年傳奇的現代演繹——《金鎖記》小說改寫與影劇改編的跨文本性〉“Bainian chuanqi de xiandai yanyi——*Jinsuo ji xiaoshuo gaixie yu yingju gaibian de kuawenbenxing*”, 《張愛玲：文學·電影·舞台》 *Zhang Ailing: wenxue · dianying · wutai*, 香港[Hong Kong]: 牛津大學出版社 [Niujin daxue chubanshe], 2007 年, 頁 97-127。
- 郭詩詠 Guo Shiyong, 〈真假的界線：《色，戒》小說與電影對讀〉“Zhenjia de jhexian: *Se, Jie* xiaoshuo yu dianying duidu”, 《睇〈色，戒〉：文學·電影·歷史》 *Di Se, Jie: wenxue · dianying · lishi*, 香港[Hong Kong]: 牛津大學出版社 [Niujin daxue chubanshe], 2008 年, 頁 138-152。
- 傅葆石 Fu Baoshi, 〈女人話語：張愛玲與《太太萬歲》〉“Nuren huayu: Zhang

- Ailing yu Taitai wansui”，《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》*Chaoqian yu kuayue: Hu Jinqian yu Zhang Ailing*，香港[Hong Kong]：香港臨時市政局[Xianggang linshi shizhengju]，1998年，頁127-129。
- 傅葆石 Fu Baoshi，〈娛樂至上：淪陷時期上海電影的文化政治〉（抽印本）*Yule zhishang: lunxian shiqi Shanghai dianying de wenhua zhengzhi*，臺北[Taipei]：中央研究院中國文哲研究所籌備處[Zhongyang yanjiuyuan Zhongguo wenzhe yanjiusuo choubeichu]，1999年，頁577-599。
- 曾偉禎 Ceng Weizhen，〈如藕絲般相連——張愛玲小說與改編電影的距離〉“Ru ousi ban xianglian——Zhang Ailing xiaoshuo yu gaibian dianying de juli”，《聯合文學》[Lianhe wenxue]期132 [no. 132]，1995年10月，頁34-36。
- 焦雄屏 Jiao Xiongbing，〈孤島以降的中產戲劇傳統——張愛玲和《太太萬歲》〉“Gudao yijiang de zhongchan xiju chuantong——Zhang Ailing he Taitai wansui”，《映像中國》*Yingxiang Zhongguo*，上海[Shanghai]：復旦大學出版社[Fudan daxue chubanshe]，2005年，頁50-57。
- 蔡美麗 Cai Meili，〈以庸俗反當代〉“Yi yongsu fan dangdai”，《當代》[Dangdai]期14[no. 14]，1987年6月，頁105-112。
- 鄭樹森 Zheng Shusen，〈張愛玲與《太太萬歲》〉“Zhang Ailing yu Taitai wansui”，《私語張愛玲》*Siyu Zhang Ailing*，杭州[Hangzhou]：浙江文藝出版社[Zhejiang wenyi chubanshe]，1995年，頁218-219。
- 鄭樹森 Zheng Shusen，〈張愛玲與《哀樂中年》〉“Zhang Ailing yu Aile zhongnian”，《私語張愛玲》*Siyu Zhang Ailing*，杭州[Hangzhou]：浙江文藝出版社[Zhejiang wenyi chubanshe]，1995年，頁220-222。
- 鄭樹森 Zheng Shusen，〈關於《一曲難忘》〉“Guanyu Yiqu nanwang”，《私語張愛玲》*Siyu Zhang Ailing*，杭州[Hangzhou]：浙江文藝出版社[Zhejiang wenyi chubanshe]，1995年，頁223-224。
- 鄭樹森 Zheng Shusen、黃繼持 Huang Jichi、盧瑋鑾 Lu Weiluan 編，《香港新文學年表 1950-1969》*Xianggang xinwenxue nianbiao 1950-1969*，香

- 港[Hong Kong]：天地圖書有限公司[Tiandi tushu youxiangongsi]，2000年。
- 鄭樹森 Zheng Shusen，〈張愛玲與兩個片種〉“Zhang Ailing yu liangge pianzhong”，《從諾貝爾到張愛玲》*Cong Nuobeier dao Zhang Ailing*，臺北[Taipei]：INK 印刻出版有限公司[INK Yinke chuban youxian gongsi]，2007年，頁251-253。
- 魏紹昌 Wei Shaochang，《我看鴛鴦蝴蝶派》*Wo kan yuanyang hudiepai*，臺北[Taipei]：臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan]，1992年，頁239。
- 蘇偉貞 Su Weizhen 主編，《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》*Yuwangyanfan: Zhang Ailing de shuxin yinyuan*，臺北[Taipei]：允晨文化[Yunchen wenhua]，2007年。
- 蘇偉貞 Su Weizhen，〈上海·1947·張愛玲電影緣起——兼談《不了情》、《太太萬歲》劇本的人生參照〉“Shanghai·1947·Zhang Ailing dianying yuanqi——jiantan *Buleqing*, *Taitai wansui juben de rensheng canzhao*”，《中外文學》[*Zhongwai wenxue*]卷37期2 [vol. 37, no. 2]，2008年6月，頁139-180。
- 顏元叔 Yan Yuanshu 主編，《韋爾德戲劇選集》*Weierde xiju xuanji*，臺北[Taipei]：驚聲文學供應公司[Jingsheng wenxue gongying gongsi]，1970年。
- 卡林內斯庫 Kalinneisiku，《現代性的五副面孔——現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》*Xiandaixing de wufu miankong——xiandai zhuyi, xianfengpai, tuipei, meisu yishu, houxiandai zhuyi*，北京[Beijing]：商務印書館[Shangwu yinshuguan]，2004年，頁250-254。
- 本雅明 Benyaming，〈甚麼是史詩劇？〉“Shenme shi shishiju?”，《啟迪：本雅明文選》*Qidi: Benyaming wenxuan*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，1998年，頁139-147。
- 索海姆 Suohaimu (S. Thornham) 著，《激情的疏離：女性主義電影理論導

- 論》*Jiqing de shuli: nuxing zhuyi dianying lilun daolun*，桂林[Guilin]：廣西師範大學出版社[Guangxi shifan daxue chubanshe]，2007年。
- 梅特林克 Meitelinke，〈日常生活的悲劇性〉“Richang shenghuo de beijuxing”，《西方文論選》*Xifang wenlun xuan*，上海[Shanghai]：上海譯文出版社[Shanghai Yiwén chubanshe]，1979年，卷下[juan xia]，頁481-483。
- 道森 (S. W. Daosen)，《論戲劇與戲劇性》*Lun xiju yu xijuxing*，北京[Beijing]：昆侖出版社[Kunlun chubanshe]，1992年。
- 懷爾德 (T. Huaierde)，《懷爾德戲劇選》*Huaierde xiju xuan*，香港[Hong Kong]：今日世界社[Jinri shijieshe]，1965年。
- John D. Jump 編作，《西洋文學術語叢刊(上)》*Xiyang wenxue shuyue congkan (shang)*，臺北[Taipei]：黎明文化事業公司[Liming wenhua shiye gongsi]，1973年。
- Booth, Michael R. *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins, 1965.
- Brooks, Peter. “The Melodrama Imagination,” In *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, 1-23. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Huang, Nicole. *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s*. Leiden; Boston: Brill, 2005.
- Macdonald, Dwight. “A Theory of Mass Culture.” In *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, 59-73. New York: The Free Press, 1965.

## (二) 其它

- 《小兒女》*Xiaoernu* 鐳射光碟，香港[Hong Kong]：鐳射娛樂有限公司及創造社[Leishe yule youxian gongsi ji chuangaoshe]，2003年。
- 《太太萬歲》*Taitai wansui* 鐳射光碟，福建[Fujian]：福建省音像出版社[Fujiansheng yinxiang chubanshe]，出版年份不詳。



「反媚俗」：論張愛玲電影劇作對通俗劇模式的超越

《香港影片大全——第五卷（1960-1964）》*Xianggang yingpian daquan—  
—di wu juan (1960-1964)*，香港[Hong Kong]：香港電影資料館  
[Xianggang dianying ziliaoguan]，2005年。

中央大學人文學報 第四十期