

分类号: I206.7

单位代码: 10033

密 级: _____

学 号: 202120050106011

中国传媒大学

硕士学位论文



中文论文题目: 张爱玲“电懋”时期的喜剧电影研究

英文论文题目: **ZHANG AILING "DIANMAO" PERIOD OF
COMEDY FILM RESEARCH**

申请人姓名: 张嘉幸

指导教师: 谢筠

专业名称: 中国现当代文学

研究方向: 戏剧影视文学

所在学院: 人文学院

论文提交日期 2024.04.21

张爱玲“电懋”时期的喜剧电影研究

摘 要

在 20 世纪初,电影作为流行文化的一种典型代表,在极其现代化的城市中自由发展着,和其他文化形态一样,共同构造着一个都市的公共生活空间和日常生活形态,编织着都市生活的文化记忆共同体,在这样一种都市文化环境之下,中国早期民族电影如星星之火开始成长起来,此时的外国电影也在积极的营造着都市文化氛围,实际上,中国电影的发展离不开以好莱坞为代表的外国电影的影响,中国民族电影的发展也离不开西方好莱坞电影的影视制作经验,中国电影人也正是在学习西方电影的基础之上成长起来的,张爱玲的电影剧本作品就是其中的典型例子,从张爱玲的经典文学作品中,我们可以在它作品的文字之间感受到强烈的电影画面感和视觉感冲击,张爱玲对电影的喜爱众所周知,其电影剧本创作的辉煌成就,离不开她经年累月的电影积累,在这之中,西方好莱坞神经喜剧对张爱玲电影剧本的创作影响之深,更是不容小觑。本课题主要以张爱玲在香港电懋时期的喜剧电影为研究对象,第一,深度挖掘张爱玲在香港电懋时期喜剧电影的创作资源,揭示西方好莱坞神经喜剧及香港本土化环境以及西方改编剧对其电懋喜剧电影创作的影响。第二,在细读文本的层面上深入分析张爱玲电懋喜剧电影的内核特质,最后,从情感的视角出发,更加详细地为读者剖析其中香港社会转型期张爱玲电懋电影中的情感关系书写与日常伦理想象。张爱玲与电影已成为学界重要的研究课题,其创作的作品也在逐步引起广泛的社会关注,但是相对于张爱玲的小说、散文等传统文体而言,对张爱玲电影剧本的研究,尤其是晚期剧本创作的理论研究并未形成一定的研究体系。综上所述,通过深入的研究,总结张爱玲在香港电懋时期喜剧电影的特质,是本文最重要的研究意义和价值所在。本课题从长远角度来看,也对于完善张爱玲的电影剧本成就,甚至对张爱玲的全面研究起到了关键的补充作用。

关键词: 张爱玲; 电懋时期; 喜剧; 电影

Zhang Ailing "DianMao" period of comedy film research

ABSTRACT

In the first half of the 20th century, Film, as a typical example of popular culture, Developing freely in extremely modern cities, He is, like all other forms of culture, Jointly construct the public living space and daily living form of a city, Weaving a cultural memory community of urban life, In such an urban cultural environment, Early Chinese national films began to grow up like a spark, At this time, foreign films are also actively creating an urban cultural atmosphere, effectively, The development of Chinese films is inseparable from the influence of foreign films represented by Hollywood, The development of Chinese national films cannot be separated from the production experience of western Hollywood films, Chinese filmmakers are also developing on the basis of learning western films, Eileen Chang's screenplay is a typical example of this, From Eileen Chang's classic literary works, We can feel the strong sense of film picture and visual impact between the text of its works, Eileen Chang is well known for her love of movies, His brilliant achievements in screenwriting, After her years of film accumulation, among, The deep influence of western Hollywood neurocomedy on the creation of Eileen Chang's film script, It is not to be underestimated. This topic mainly focuses on the comedy film of Eileen Chang in Hong Kong. First, deeply explore the creation resources of Eileen Chang in the comedy film in Hong Kong, revealing the local environment of western Hollywood neurocomedy and Hong Kong, as well as the influence of western screenwriters on the creation of the comedy film. Second, at the level of carefully reading the text, the core characteristics of the comedy film. Finally, from the perspective of emotion, the reader can analyze the emotional relationship writing and daily ethical imagination in the social transition period of Hong Kong for more detail.

Eileen Chang and Film " has become an important research topic in the academic circle, and her scriptwriter works have gradually attracted wide social attention. However, compared with Eileen Chang's novel and prose, the research on Eileen Chang's film script, especially the theoretical research of late script writing, has not formed a certain research system. To sum up, through in-depth research, to summarize the characteristics of comedy films in Hong Kong. In the long run, this topic also plays a key complementary role in improving Eileen Chang's film script achievements, and even in Eileen Chang's research.

KEYWORDS: Eileen Chang; electric period; comedy; film

目 录

绪论.....	1
第一节 选题缘起与研究现状	1
第二节 研究意义与研究方法	4
第三节 选题的可行性与难度	5
第一章 “电懋”时期喜剧电影的创作资源.....	6
第一节 好莱坞神经喜剧借鉴	6
第二节 香港现代电影环境.....	11
第三节 中国本土化的“西方改编剧”书写	15
第二章 张爱玲“电懋”电影的喜剧特质	20
第一节 电影结构模式的戏谑诙谐叙事	20
第二节 男女婚恋情节的都市浪漫氛围与世故感	22
第三节 “电懋”时期喜剧电影的舞剧化特质	26
第三章 张爱玲“电懋”喜剧电影中的情感书写与日常伦理想象	31
第一节 家庭关系的破裂、重组与家庭伦理的认知转向	32
第二节 两性关系的中产阶级心态与世俗化倾向	33
第三节 南北关系的伦理差异和文化融合嬗变	36
结语.....	39
参考文献.....	40

绪 论

第一节 选题缘起与研究现状

2020年9月,由许鞍华导演指导的改编自张爱玲的名作《第一炉香》被搬上荧幕,再次引起了受众对张爱玲的热议。在此之前,张爱玲的多部作品被改编为影视作品,如桑弧导演的《不了情》《太太万岁》^[1],许鞍华指导的《倾城之恋》《半生缘》《第一炉香》,李安导演指导的《色,戒》等这些作品一经播出,受众反响热烈,国民讨论度非常高。张爱玲与电影的联系渊源颇深,她是一个十足的电影影迷。据有关资料显示,张爱玲最初接触文学创作,就是从写电影评论这个契机开始的。从张爱玲相关史料影评来看,张爱玲对卡通画和喜剧片这两种影片格外关注,其一是张爱玲热爱插画艺术,再者是张爱玲博览国外电影,尤其是西方好莱坞电影,对于其中的通俗喜剧类型更是爱不释手,这也使得张爱玲与西方好莱坞喜剧结下了不解之缘,他今后的电影剧本创作,也深受着美国好莱坞喜剧的影响,1946年,她曾将自己的小说《倾城之恋》搬上话剧舞台,一时间座无虚席。1947年张爱玲开始接触荧幕电影,并受到文华电影公司的邀请,与知名导演桑弧展开深度合作,在短短2年内,连续推出极为成功的电影作品,例如《不了情》和《太太万岁》^[2]。

从目前的学术研究来看,关于张爱玲电影剧本方面的研究略显单薄。随着上世纪中后期张爱玲的几个电影剧本重新出现在观众的视野中,对于张爱玲电影剧作的研究开始逐渐流行,但这对于这些剧本的研究仍然是被纳入到其文学作品领域展开分析,对其电影剧本创作的考察研究并不系统完善,早期的相关研究主要是围绕几篇单薄的影评而展开,例如上海《中央日报·剧艺》^[3]中的影评,相对于张爱玲的小说、散文等传统文体而言,对张爱玲电影剧本的研究,尤其是晚期剧本创作的理论研究并未形成一定的研究体系,截至目前,关于张爱玲在香港时期的电影剧本研究著作主要收录在《张爱玲:电懋剧本集》系列丛书内。学界现

^[1] 桑弧. 回顾我的从影道路(连载)[J]. 当代电影, 1995(5): 3.

^[2] 向菲. 神经喜剧、风俗喜剧与家庭伦理剧——张爱玲“电懋”剧本的融合类型研究[J]. 电影评介, 2015(3): 6-10.

^[3] 付娟. 《中央日报·青白》副刊(1929-1930)与国民党文艺运动[D]. 四川师范大学, 2008.

存的大多数对于张爱玲香港电懋时期的剧本作品,也主要是从电影片段与原剧本之间的影视改编角度着手,或者是从张爱玲在电懋公司期间所形成的片场风格视角出发,对其电影剧本成果进行分析。近年来,文学界对张爱玲电懋电影剧本的研究主要从文本分析、人物分析的层面上,针对其作品进行单篇式的讨论,对于张爱玲在电懋时期的电影归类方式,学界大多是以微观的文本叙事分析或宏观的编剧实践探究等角度对其进行剖析,总的来说,学界对于张爱玲剧本方面的学术研究并不系统完善,基本是围绕几篇影评,例如沙易的《评〈太太万岁〉》^[4]等。

关于张爱玲电懋电影的研究主要以刊登于电懋公司官方期刊《国际电影》^[5]中的短评为主。其中包括1959年8月号《奇情讽刺喜剧·六月新娘》;1960年1月号《青春隽永歌唱喜剧·六月新娘》;1960年4月号《漫画笔触的狂笑喜剧——喜相逢》;1962年10月号《小儿女·一部动人的戏》;1962年12月号《〈一曲难忘〉中叶岚的生活》与《小儿女有人情味》^[6]。这些短评大多从宣传目的出发,并未涉及太多情感表达方面的电影评论。

在专著方面,关于张爱玲电影剧本研究也并不常见。其中,林幸谦在《张爱玲:文学·电影·舞台》(牛津大学出版社,2007)^[7]中详细的论述了张爱玲在电影领域的造诣,尤其在“张爱玲与好莱坞电影”一章中,重点阐释了其电懋剧本与好莱坞电影之间的联系;周芬伶在《艳异——张爱玲与中国文学》^[8](中国华侨出版社,2003年)的第八卷《电影剧本》中有大篇幅针对张爱玲电影剧本的详细分析,梅真在《张爱玲小说的感官艺术及其心理效应》^[9]中将张爱玲的电影剧本创作视为一种写作经验,探讨了电影剧本写作与文学写作之间的联系。

在论文集方面,陈子善编辑的《私语张爱玲》^[10]中,两篇来自郑树森的文章对张爱玲电影剧本之间的连续性与异同进行了分析,主要包括《张爱玲与〈哀乐中年〉》《关于〈一曲难忘〉》^[11]。李欧梵的《重读张爱玲》也收录了河本美纪的《张爱玲与电懋》^[12]一文,文中详细讲述了张爱玲与“电懋”之间的故事。而河

^[4] 张思琦. 悠扬的曲调浮世的悲哀——评《太太万岁》[J]. 东京文学, 2016(006):102.

^[5] 向菲,李传杨. 洋为中用——张爱玲五、六十年代的电影剧本创作[J]. 戏剧之家, 2014(12):93-94.

^[6] 吴娱玉. 张爱玲香港时期电影论——以上海时期电影为参照[J]. 淮阴工学院学报, 2013(4):57-60.

^[7] 林幸谦. 张爱玲:文学·电影·舞台[M]. Oxford University Press (China), 2007.

^[8] 周芬伶. 哀与伤:张爱玲评传[M]. 上海:远东出版社, 2007.

^[9] 梅真. 张爱玲小说的感官艺术及其心理效应[M]. 北京:现代出版社, 2015.

^[10] 陈子善. 私语张爱玲[M]. 杭州:浙江文艺出版社, 1995.

^[11] 苏韶红. 不了情切切,多少恨绵绵——张爱玲电影《不了情》和小说《多少恨》比较[J]. 四川戏剧, 2007(01):89-90.

^[12] 李欧梵,夏志清,刘绍铭,陈建华. 重读张爱玲[M]. 上海:上海书店出版社, 2008.

本美纪本人作为一名“张学”研究者，其另一篇文章《张爱玲与电懋：为何在写小说的同时还要写电影剧本呢？》更是从文本结构与故事意义出发深刻分析了张爱玲这一时期文学创作与电影剧本写作之间的联系。

除此以外，由香港临时市政局主办、香港国际电影节发行的《超前与跨越：胡金铨与张爱玲》一书中，罗卡的《张爱玲的电影缘》；也斯的《张爱玲与香港都市电影》，黄淑娴的《张爱玲的电影空间》，由罗卡主持的《座谈张爱玲》访谈记录，以及对王天林、许鞍华、邓小宇的《三个访问》，这几篇文章均从题材、美学、喜剧性等多方面对张爱玲电懋时期电影剧本进行了详细的分析。

在期刊文献方面，李欧梵在《张爱玲与好莱坞电影》^[13]一文中对张爱玲电懋剧本《六月新娘》《小儿女》《魂归离恨天》《一曲难忘》中蕴含的好莱坞喜剧元素进行说明；止庵的《谈谈张爱玲写过的那些电影剧本》^[14]与傅葆石的《女人故事：张爱玲的〈太太万岁〉》^[15]均是从对比的视角出发，通过深度挖掘张爱玲上海时期与香港时期的创作风格，从而进行联系和对比，挖掘所呈现的创作特质；张承宇于2011年4月发表于《北京电影学院学报》的《作者抑或工匠——张爱玲的电懋剧本》^[16]从张爱玲的创作者视角出发，试图寻找其与香港电懋商业化作品风格的相似之处；黄晓燕于2017年10月发表于《当代电影》的《上海小儿女行走在香港——张爱玲电懋中的世俗和反“五四”精神研究》^[17]一文亦将张爱玲的上海与香港两个时期并置，从而形成一个全面的体系化研究。

总的来看，学界目前对于张爱玲电懋剧本研究中的“社会风俗喜剧”的学术研究中缺乏严密的逻辑体系。从研究成果上看，以往这方面的研究并未明显呈现不同作品的互文性对话，部分学者也在无形间拔高了张爱玲香港时期电影剧本的文学地位和艺术价值，其中虽然曾出现过批判式的解读，但也只是点到即止，并未得到充分的展开和论证。针对这些不足，本文将在文本细读的基础上，通过史料检索和互文对比，并以张爱玲香港时期编剧生涯的前后阶段为序，探讨其电懋时期电影剧本的风俗喜剧电影研究。

^[13] 李欧梵. “张爱玲与好莱坞电影” [J]. 南通大学学报, 23(2007): 48-51.

^[14] 仇广宇, 止庵. 张爱玲就是一个“个人主义者” [J]. 中国新闻周刊, 2020(037): 68-71.

^[15] 李欧梵, 夏志清, 刘绍铭, 陈建华. 重读张爱玲 [M]. 上海: 上海书店出版社, 2008.

^[16] 张承宇. 作者抑或工匠——张爱玲的电懋剧本 [J]. 北京电影学院学报, 2011(2): 61-65.

^[17] 黄晓燕. 上海小儿女行走在香港——张爱玲电懋剧本中的世俗和反“五四”精神研究 [J]. 当代电影, 2017(10): 126-130.

第二节 研究意义与研究方法

本文以张爱玲在香港社会转型期间的电懋喜剧作品为研究对象,通过研究其喜剧电影的内核特质,以期完善对张爱玲喜剧电影剧本的文学研究,从而对张爱玲的研究起到补充作用。

香港对于张爱玲来讲是极具重要意义的都市,而这时期,张爱玲在香港所创作的电影剧本数量也高达数十部,且张爱玲在香港时期所创作的电影剧本占其创作总量相当重的比重。因此,我们研究张爱玲在香港电懋公司创作的日常生活经历,可以为我们更加深入的了解张爱玲的个人经历。文学创作风格的转变及其审美趋势,提供了一个全新的视角和宝贵的线索。其次,本课题借用西方好莱坞神经喜剧的发展内核解读张爱玲的作品,以往的许多学者虽也对张爱玲笔下电懋时期电影作品呈现有所表述,但是众多女性电影只是简单的把性别权利关系颠倒过来,正是因为这种男性主导的电影市场文化形态,因此女性电影更多的是以喜剧爱情为核心,展现都市浪漫的氛围,而在这种类型设置之中,西方好莱坞的神经喜剧电影首当其冲,对于张爱玲在香港电懋时期的喜剧电影创作,李欧梵、焦雄屏、郑树森、傅葆石、张英进、吴国坤、河本美纪等学者对于其有很多关注。

其次,以文学作品和荧幕电影的跨媒介视域,研究其作品创作背后所潜藏的特质,是学者关注和研究的新话题方向。因为张爱玲的电影剧本成就主要以喜剧类型为主,因此对中国神经喜剧电影的发展尤为重要。对张爱玲喜剧电影剧本的研究工作日渐完善与成熟,对其电影剧本和文学作品的研究有莫大的帮助,这弥补了以往对张学研究的空白,更加加深了我们对中国社会文字媒体与影视文化相辅相成、互为表里的认识。例如现存的比较重要的两篇,分别是翻译海外学者张英进的论文,即《穿越文字与影像的边界:张爱玲电影剧本中的性别、类型与表演》^[18]。另外一篇是《〈太太万岁〉与张爱玲电影现象研究》^[19]作者系中国电影家协会会员戴莹莹。在文学作品到荧幕影视的研究过程中,研究张爱玲的“现代性”这一课题有着举重若轻的重要位置,而此项研究也将帮助我们进一步发掘张爱玲晚期的作品创作风格。张爱玲的文学作品成就一向以“悲凉”的底色为主调,其实,在其喜剧电影剧本创作中,其风趣幽默、可爱调皮的审美韵味也展现的淋漓尽致。所以对于张爱玲喜剧电影的研究,是我们研究张爱玲过程中的重要一环。

^[18] 张英进,易前良. 穿越文字与影像的边界:张爱玲电影剧本中的性别、类型与表演[J]. 当代电影, 2009(11):58-64.

^[19] 戴莹莹. 《太太万岁》与张爱玲电影现象研究[J]. 北京电影学院学报, 2002(5): 10-22.

第三节 选题的可行性与难度

“张爱玲与电影”已成为学界重要的研究课题，其编剧作品也逐步引起广泛的社会关注，但是相对于张爱玲的小说、散文等传统文体而言，对张爱玲电影剧本的研究尤其是晚期剧本创作的理论研究并未形成一定的研究体系，关于张爱玲在香港时期的电影剧本的研究数量屈指可数，为数不多的关于张爱玲香港时期电影剧本的研究主要存于张爱玲的《张爱玲：电懋剧本集》^[20]系列丛书内，考虑到电影在实际摄制过程中可能会存在情节改动的状况，加之部分影片如《人财两得》《桃花运》和《一曲难忘》等因为拷贝损毁，现已无法看到，故本文的研究对象大部分限于文本的层面，并重点参考香港电影资料馆《张爱玲：电懋剧本集》^[21]中所收录的文字版本，以及郑树森^[22]对张爱玲剧本所作的归类标准。

从研究者分布的地域来看，大陆地区对这批电影剧本的研究依然处于初级阶段，相关论述的篇幅与数量并不多，研究视野也不开阔；台湾学者则多从文化分析的角度出发，部分结论也较具前瞻性，在某种程度上起到了补白的作用。相对而言，香港学者对这一论题的探索最为深入，也形成了一定的学术氛围，他们不仅在作品的题材和体裁上对张爱玲的电影剧作做了归类分析，还以相当的篇幅分析了剧本内部所蕴涵的创作技巧与文化视野等，具备较高的专业水准。但从研究内容上看，无论是文本分析还是编剧探究，多数论述或局限在个别案例的题材、叙事结构与人物形象的范围之内，或将张爱玲的编剧作品放在一个较为宽泛的框架里谈论，缺乏严密的逻辑体系。从研究成果上看，整体并未明显呈现不同作品的互文性对话，部分学者也在无形间拔高了张爱玲香港时期电影剧本的文学地位和艺术价值，其中虽然曾出现过批判式的解读，但也只是点到即止，并未得到充分的展开和论证。

^[20] 王宇平. 香港电影工业中的张爱玲——以电懋影片《情场如战场》为例[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2014(7):33-42.

^[21] 黄晓燕. 上海小儿女行走在香港——张爱玲电懋剧本中的世俗和反“五四”精神研究[J]. 当代电影, 2017(10):126-130.

^[22] 张瑞英, 高丽. 张爱玲与《哀乐中年》关系考[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2017(10):105-119.

第一章 “电懋”时期喜剧电影的创作资源

第一节 好莱坞神经喜剧借鉴

“电影教母”焦雄平将神经喜剧翻译为诙谐喜剧或疯癫喜剧、怪喜剧等。在当时,伴随着有声影片的出现,西方好莱坞神经喜剧依靠快节奏的剧情设置、充满博弈性的人物对白台词,成为当时社会与歌舞类型并驾齐驱的主流西方戏剧剧作类型。该种类型的剧主要表达了反讽主题意味和性别斗争的独特审美趣味,这为西方经济大萧条时期的美国电影受众带来调和意识形态冲突和暂避现实的浪漫主义想象。直到40年代末,这种戏剧审美风潮仍然风靡于当时的好莱坞,广受好评,甚至一度影响了其他国家的戏剧创作,神经喜剧也是好莱坞三四十年代最典型的喜剧电影,可以说三四十年代是神经喜剧的黄金电影时期。张爱玲电懋时期的电影喜剧作品深受三四十年代好莱坞、美国神经喜剧的启发,有着浓郁的神经喜剧的独特韵味,剧作情节大多以都市情感生活为主脉络,西方好莱坞喜剧电影分为高乘喜剧与底乘喜剧。高乘喜剧通常是通过搞笑的场景,借以对社会制度或社会现实进行讽刺与温情的批判,而底乘喜剧主要是起到娱乐大众的目的,纯粹的依靠身体动作、语言逗笑观众,其故事剧情的逻辑性和戏剧冲突较为平缓,并不以剧作剧情的跌宕起伏为卖点,对内的主题内容上不强调高屋建瓴的主旨深度,对社会百态也不刻意做深刻的哲学深思,对外结构性上体现出感官娱乐为主的通俗化审美乐趣。^[23]而张爱玲的喜剧电影作品《太太万岁》被人评赞在“发笑之余,也能够品尝到后知后觉的苦味”,加之张爱玲在剧本中所表达的对社会意识的批判和女性意识的觉醒,因此,这部作品也被归纳到高乘喜剧的行列中。

张爱玲在电懋时期的喜剧电影创作具有不容小觑的时代性色彩,时代性与社会性是张爱玲喜剧电影剧本重要的艺术价值体现,但最为关键的是其剧作自身的喜剧元素价值。^[24]张爱玲在电懋时期的喜剧电影以喜剧片、伦理片为主,吸收了好莱坞神经喜剧的创作手法,以“诙谐”、“神经”两个喜剧性元素为主要切入点,在尊重中国本土化审美观点的基础上,通过女性的视角来描述世俗市民日常

^[23] 张英进,易前良. 穿越文字与影像的边界:张爱玲电影剧本中的性别、类型与表演[J]. 当代电影, 2009(11):58-64.

^[24] 向菲. 神经喜剧、风俗喜剧与家庭伦理剧——张爱玲“电懋”剧本的融合类型研究[J]. 电影评介, 2015(3):6-10.

生活,使得电懋时期的电影剧本兼具艺术性、喜剧性、时代性。张爱玲笔下的风俗喜剧、家庭伦理喜剧等,是研究中国喜剧电影发展史上不容忽视的经典之作。

一、好莱坞喜剧“诙谐”元素

张爱玲的电懋喜剧电影“南北三部曲”系列分别是《南北和》《南北一家亲》《南北喜相逢》,这三部南北作品最大的共性就是剧情模式和人物特性极具喜剧色彩,这三部作品的内容均是围绕来自香港本地南方人和来自大陆的北方人之间因日常生活习惯不同而产生的笑料为故事主线,侧面为我们展现了两地不同的语言和地域文化差异,在其中交织着主人公们的情感趣事和日常生活细节,从而创造“诙谐”的戏剧冲突,通过不断的斗争与融合,最终以家和万事兴的结局为收场,在电影剧作的创作中,作者张爱玲充分借鉴了好莱坞神经喜剧中的“诙谐”喜剧元素,主人公采用充满青春活力的青年男女,通过体现他们在日常生活中的语言及生活差异等,为观众带来一场场极具戏剧性色彩的爆笑片段,并使得诙谐喜剧模式与中国传统人文精神相契合,以“小我”的真实体会,将日常生活中的细碎细节融入大众化的创作,强调其戏剧作品以极强的逻辑性和充满戏剧张力的戏剧节奏为胜,其紧凑有趣的故事内容和引人入胜的故事情节搭配起来产生独树一帜的喜剧效果,产生独特的审美快感带给受众不同的视觉体验,最终戏剧作品的结局又满足了中国式大团圆的传统心理,满足了受众的创作期待。张爱玲电懋时期的影视作品中始终以“诙谐”的喜剧元素来推动人物台词及剧情发展,充满了讽刺和机智趣味,让观众在沉浸人物剧情发展的同时,也能够生发出一种对社会百态的哲学思考,让受众在欣赏过后的回味中,感受到剧中人物内心的骄傲自满,以及他们以香港本地居高临下的心态而产生的对来自大陆的北方人的社会偏见。

电懋时期的“南北三部曲”深受好莱坞喜剧特色“诙谐喜剧”的影响,他以家庭伦理的日常生活叙事为主,在日常生活的琐碎细节里源源不断地融入“偶然”和巧妙的“误会”,并且在机敏和幽默诙谐的日常细节中去展现家庭整体的复杂关系,使得观众在日常生活的趣事笑料之中能够进行进一步的反省,喜剧电影剧本主要以现实日常生活中的生活细节为主,在日常叙事中加重主人公的行为习惯等言行矛盾,从而激发强烈的喜剧效果,而非刻意制造跌宕起伏的矛盾冲突,也

并非刻意去渲染过分夸张的情节氛围。电懋喜剧电影作品《南北和》^[25]中，主要聚焦于展现南北不同的社会习惯和审美价值观，比如剧中展现出两位代表着南北方的典型父亲在偷听儿女与各自的对象的对话时所表现出来的态度差异，例如翠华说自己婚后主要吃广东菜，不喜欢北方菜，且最喜欢广东菜的梅香鱼干，这使得从小生长在北方的北方父亲则对此十分不满意，而二人又听到在南方长大的南方父亲之女张丽珍和其未婚夫非常不喜欢吃广东菜，情愿每天吃臭豆腐。反观北方父亲的女儿，作为从小在北方长大，地地道道的北方人却钟意广东菜。而南方姑娘却异常喜欢与自己家乡完全不同的北方菜。在这一情节中，影视作品特地选用了梅香咸鱼和臭豆腐这两个极具地域色彩的南方、北方代表菜系作为对比。在突出强调南方、北方不同地域饮食差别的同时，也再次强化了电影作品中的南方北方戏剧冲突。此处剧情中，两位来自不同地域的父亲对南北方不同的评价和说法值得我们深深体会其中的用意。电影剧作中有这样两句台词，北方父亲调侃说广东人没有出息，而男方父亲的态度则是表示外江佬没有一个靠得住，全是滑头。从此处对话中，我们能从南方和北方父亲对其独具个人特色的语言评价中，感受到南方和北方人之间彼此根深蒂固且不容小觑的地域文化偏见。《南北和》系列的第二部作品《南北一家亲》中也依旧可以看到这种南北方地域差异性，相比于第一部在饮食方面去凸显南北方的地域差异不同，第二部《南北一家亲》选择在语言这个领域做文章去区分南北的地域不同。比如，在广东长大的主人公在自己的北方岳父面前，想要极力去纠正和掩盖自己的方言问题，掩盖自己南方人的身份，却与其对话过程中因不能很好的分辨“日头”、“舌头”、“石头”而暴露了自己南方人的身份，从而营造出不一样的喜剧性。第三部《南北喜相逢》是一部改编剧，其剧情取材于英国舞台剧《真假姑母》，在影视后期被电懋公司定为“南北系列”的电影。影片《南北喜相逢》中人物的台词以普通话和南方广东粤方言相混杂，不再像第一部单纯的以南方、北方不同的地域文化语言和南北民俗差异为主要喜剧源头，而是充分借鉴了西方好莱坞喜剧中的“诙谐”戏剧元素，以西方神经性戏剧的规范为原则^[26]，以主人公日常生活中的一些列坎坷、矛盾与人物之间微妙的戏剧性谎言为手段，从而制造一系列的笑话，将“诙谐”贯穿整个电影剧作之中，而在作品中为揭露社会中的“拜金”不良风气，则多采用洗脑、斗嘴、打架、吹牛皮及低俗笑话等表现方式，影片并未将南方和北方两地彻底分隔开来，反而从宏观的视角将南方北方视为一体，将“拜金”的戏剧冲突

^[25] 李金凤. 租界文化语境下张爱玲的电影情结[J]. 温州大学学报 2010(4):83-88.

^[26] 吴娱玉. 论张爱玲香港时期电影剧本的独特性[J]. 华文文学, 2015(001):82-87.

视为主要突破点，从而揭露整个社会所面临的社会氛围问题。例如，在电懋剧本中，常见的剧情是主人公在最初相遇相识之时弄巧成拙的误会，和戏剧性谎言被揭露真相大白之时的尴尬境地，其不言而喻的喜剧效果跃然纸上。然而，不仅是其电影剧本剧情上令人忍俊不禁地戏剧性冲突，更重要的是南北系列的喜剧影视作品用巧妙的手法戏剧化处理了尴尬的情景。同时也将一个个性格鲜明的主人公形象脱颖而出，为后边剧情的推进和发展做了巧妙而合理的铺垫。众多笑料的铺垫穿插，奠定了其喜剧性效果层层递进，最终形成从一而终的喜剧幽默氛围。例如电影剧本作品《小儿女》中，男女主人公景惠和孙川的巧遇，在公车上，女主景惠误以为男主人公孙川想要对自己意图不轨，但后来发现这其实是一场误会，是由于螃蟹的钳子不小心勾住了他的衣服，二人在恍然大悟中解开误会，再后来又再次重逢的二人更是发现彼此有着解不开的缘分，两人竟是同学，经过一段时间的相处便开始了甜蜜的交往。在电懋影视作品中，除了剧情上幽默诙谐的剧情之外，一些别出心裁、极具戏剧性元素的细节设计，也在电懋影视作品“南北作品系列”成就经典之作地位上，起到了不容小觑的重要作用。在这些剧作中，别出心裁的细节设计一步步将剧情推向高潮，决定了一部喜剧作品成功的关键。例如张爱玲的电影剧本《桃花运》中道具“钻石别针”就是推动整个剧情发展的关键道具，剧作《桃花运》呈现了一大批聪明机警的喜剧人物形象。《桃花运》中的一号侍应生是跟随老板杨氏夫妇多年的“老油子”，在同事群里关系较深，既爱管闲事，再者如剧作中主人公福生为了讨好自己的心上人，一名身份为歌女的丁香买了一盒钻石别针送给她，不料这盒钻石别针恰好在一楼饭店桌子上，等瑞菁捡起这钻石别针，福生和侍应生都极度心虚、汗流浹背。而全剧的高潮就由这枚丢失的钻石别针的主人是谁而展开，这枚钻石别针变成了本剧的高潮和关键性的道具，而面对女主人公瑞菁的多次质疑换来不同的答案。对于这枚钻石别针的归处产生了一系列的戏剧性笑料，这枚钻石别针不仅是推动本剧情节走向高潮层层递进的载体，更是不断揭露主人公变化莫测的处境和内心的复杂情感，此时道具的运用已经远远超过了一般道具的载体意义，因此，这也是电懋电影系列中一个不容小觑的戏剧艺术体现。其产生的戏剧性效果让人们在欢声笑语中能够自我反省其中的苍凉与感伤，由此可见，张爱玲电懋电影的喜剧效果并非在喧哗，跌宕的情节中哗众取宠，而是在日常生活叙事中，通过主人公的日常生活细节展现出“情理之中，意料之外”的戏剧冲突，这使得好莱坞诙谐喜剧的特点不言而喻、跃然纸上。

尤为重要的是,作者张爱玲作为一个东方作家在创作中一方面充分借鉴好莱坞喜剧诙谐元素,但同时也润物细无声地融入了东方本土化的创作风格和色彩。她在电懋时期电影创作背景均以中国传统家庭模式为故事发生的背景,为我们展现出极具中国化特色的中国家庭相处模式。在“南北三部曲”中,南方北方文化以饮食、语言等不同的视角为作品的喜剧性提供了源源不断的叙事素材和笑点,但是剧作中那些看似不可调和的误会矛盾也总会被儿女们的爱情因素“冰释前嫌”,最终南北家庭在相互扶助之中归于阖家美满的结局,“大团圆”的结局也充分满足了本土化受众对于作品的心理预期。“南北系列”通过细节描写,紧凑的剧情节奏,各具特色的主人公性格,幽默诙谐、忍俊不禁的人物对白来展现剧中“诙谐”的喜剧元素,充分使得好莱坞诙谐的喜剧特点与东方审美价值观与相契合,以浪漫主义的罗曼蒂克结局收尾,符合东方本土化受众对于作品的审美需求。

二、好莱坞喜剧“神经”元素

张爱玲电懋时期的喜剧作品《情场如战场》上映后座无虚席、呼声一片。影片借鉴西方好莱坞神经喜剧中的“神经”元素,结合中国传统伦理审美价值观,二者的完美融合凝聚了极高的艺术价值,具有一定的时代意义。《情场如战场》是根据美国麦克斯·舒尔曼创作的舞台剧《温柔的陷阱》所改编,剧作主要以节奏变化和角色对白两个角度反讽上流社会虚荣与伪善的一面,展现了好莱坞神经喜剧的内核特质。

电懋喜剧电影作品《情场如战场》延续了作者张爱玲一贯的行文风格,以女性的视角为主描写上流社会青年男女的情感生活状态,通过矛盾横生,趣味不断的曲折故事来展现剧作中的戏剧冲突和喜剧性效果,西方好莱坞神经喜剧的影子在此作品中展现的淋漓尽致。在喜剧电影作品《情场如战场》中,张爱玲别出心裁的运用镜头感极强的电影艺术创作方式,例如,电影先是展现男主人公手拿照片的侧影,然后继而镜头一转,展现其宠溺般的抚摸着照片上心上人的面容,再紧接着为观众展现男主人公脸上如痴如醉的爱恋表情,整个片段呈现出一种完美的蒙太奇策略,画面全篇没有对白和旁白,只有持续性的特写定格画面。如此一来,让我们真真切切的感受到了男主人公内心细腻情感的真情流露和整个剧情故事的主要脉络,而这纯情的时刻,与后面心上人玮芳对他的讽刺和嘲笑形成了两

极分明的对比,在观众面前展现出更加直观的笑料和暗讽,其喜剧性的效果增加几分讽刺意味。再者通过生活中的细节化以及关键时刻的背景音乐来增强整个剧作的喜剧氛围,例如剧中文炳为了追求心上人借来了豪华别墅,以增加在心上人心中的分量,但当他在看到别墅里玮芳的全家福时,先前的自得在此刻化作了尴尬、羞耻,作者张爱玲在真相大白的这一刹那运用了爆发的背景声,为整个剧情增添了喜剧效果,将剧情推向了高潮。最后,尝试户外场景,在同一场景下引入多个角色,实现多角色冲突叠加的大型场面也是深受西方好莱坞神经喜剧影响的重要表现。例如《情场如战场》中的表妹玮芳游走在何教授和文炳两位男子中,却又不确定心意,引得两人大打出手,互相争风吃醋,而后又表示自己其实爱的是表哥榕生,最后与表哥离开,上演了一出三男一女的多角恋爱剧情,而剧中人物更是以强烈的视觉冲击和紧张的剧情节奏和激烈的人物对白,增强了整部剧作的喜剧效果。

电懋时期南北系列影片,作为社会喜剧将西方好莱坞喜剧幽默诙谐的喜剧元素和东方本土化的审美韵味融合,其价值取向恰如其分的融合为一,并且通过描述中产阶级和上流社会的生活细节及身份冲突等,营造幽默的戏剧性效果,为整个电影作品增加绝无仅有的魅力。张爱玲带给观众的启示不在于对都市社会百态的暗讽和宣泄,而是在一连串忍俊不禁的欢声笑语中让观众看到真实的生活细节和人生百态,并且以轻松、幽默、诙谐的方式带给人们反省与启示,作品真正做到了具有东方特色的喜剧精神。

第二节 香港现代电影环境

20世纪50年代初开始,一系列的政治经济改革使得香港现代化发展逐步腾飞,这使得香港国语电影也逐步走向了黄金时期,这一盛况与当时的时代背景密不可分。时值香港正处于现代化转型过程中,作为香港电影发展的重要支柱性产业,电懋喜剧作品也不可避免地将当时转型社会中的现代化社会中显露的社会性症候和时代性社会问题引入喜剧电影的剧情。本论点则以“电懋”影片中现代性语境的文化特质分析为核心,从电影的轻喜剧形式,南下影人的愁思情感和人物设置三个角度切入,通过体现在张爱玲作品中的现代元素和现代意识,展现了20世纪中叶香港的文化碰撞与交融,以及香港本土现代化世俗电影的熏陶。

一、形式美学：轻喜剧

电影的发展是与城市化的发展分不开。电影剧作的创作者和受众主要以社会中产群体为主,介于这样的社会阶层状态,电影的发展自然受其影响,电影的内容素材以及主旨意蕴不可避免的有着浓郁的都市风味。再者我们也能够把张爱玲的喜剧电影作品当做是分析都市生活的典型范本,例如像作品《情场如战场》《六月新娘》这样的浪漫婚恋故事,也是都市生活的一角。张爱玲后期的电影剧本蕴含着浓厚的现代性,这与电懋喜剧电影所追求的浪漫现代生活是完全一致的风格。

20 世纪中叶,香港地区迎来了移民大规模的爆发,有大量的内陆人士纷纷选择驻扎香港,人口的突然性爆发,必然对当时香港社会的人口结构产生影响,而在人口结构上的影响,也间接导致了当时香港社会产生剧烈的社会变动,在这样突如其来的改变下,南下移民与香港本土化共同生活的社会氛围必然会引起一系列的差异和碰撞,此时也正是“电懋”、邵氏两家影视公司竞争最激烈的时期。^[27]“电懋”编剧宋淇以其天赋异禀的商业头脑抓住了这次商业机遇,“南北系列影片”由此问世,“南北三部曲”系列包括《南北和》《南北一家亲》《南北喜相逢》三部作品在内,于 1961 年之时的新春档上映,南北系列三部曲迎合了香港中产阶级的小资产阶级的趣味,电影形式上侧重轻喜剧来迎合大众的审美情趣,其用幽默诙谐的喜剧风格形式表现了当时内地南方人与北方人在 20 世纪中叶的香港共处一地时所产生的在方言习惯、生活习俗等日常细节方面的差异,并由这些差异所引发的一系列妙趣横生又引人深思的故事情节,该系列电影剧本由电懋公司的大编剧宋淇亲自撰写改编拍摄。20 世纪中叶,也是香港经济大发展的阶段,在此期间,香港社会的中产阶级群体逐渐扩大,而其新兴的小资生活模式和消费习惯也日渐流行,因此中产阶级生活模式下的现代性消费特点也成为电懋喜剧电影的重要素材内容,尤其是以“汽车”这一现代性元素为代表,充分展现了现代化的新兴生活方式。与张爱玲多数剧作背景不同的是,电影作品《魂归离恨天》的故事发生背景选择了民国时期的北京,也算是作者张爱玲笔下并不多见的故事发生地。这部影片由电懋公司拍摄于 1957 年,张瑛、梅绮、张清、周坤玲曾出演过粤语改编版,中联影视群体的创作一向以社会教育意义为重,加之当时社会对于粤语系列影片的主要受众多为文化学识程度不高的妇女儿童,在这种类型影片的改编中,就难免有通俗化的倾向,缺乏原作的深刻性,例如由英国剧作

^[27] 向菲. 南来“右翼”影人的身份焦虑[J]. 戏剧之家, 2018(12):214-215.

《呼啸山庄》改编而成的《魂归离恨天中》，除了未写及希斯克利夫对下一代的报复行为，其他剧情均忠于原著作品，并且电懋公司的当红女星，也是饰演女主角凯瑟琳的理想人选。影片《情场如战场》是香港电懋公司于1957年打响影视之战颇得口碑的重要电影，在《情场如战场》这部剧中，最值得关注的就是剧中女性主人公对男主角的欲擒故纵及大胆套路的情感拉扯细节，而这样的剧情，在张爱玲的多部文学作品中均可看到类似的人物影子。例如电影剧本作品《人财两得》中女主人公世故、做作、无奈的腔调与张爱玲昔日旧作《太太万岁》中的女主人公——陈思珍不分上下^[28]。喜剧电影作品《六月新娘》的影视剧本是张爱玲从美国邮寄回来的，拍摄时导演基本按照其剧本原作拍摄，改变的幅度并不大，但在影片展示中穿插着大量的梦境、香港社会风光环境等风景片段来充塞影片内容，简短带过了一场梦境，并没有大幅度的渲染这段情节，也并不涉及歌舞环节。电懋喜剧影片的潜在受众以香港社会中产阶级为主，因此影片中很少出现街边摊贩等人物场景，这与另外一部作品《小儿女》中类型化的“继母”形象相比，则高下立判，加之影片角色中“漂洋”多年的鲁直水手和热情大胆的华侨小伙，张爱玲幽默明亮的一面跃然纸上。

二、情感式微：“南下影人”怅惘与忧虑

香港电懋公司的电影作品主要以当时社会中产阶级的日常生活及其审美品味为主，剧情大多以表现社会人情、男欢女爱的生活百态为主，在20世纪50年代后期，张爱玲接受电懋公司的编剧主任宋淇的邀请，为其编写剧本，一方面张爱玲在创作之时需要考虑香港在20世纪50年代后期到60年代初的商业文化氛围，以及其电影环境在香港本土现代化历程中所经历的一系列时代性困境。另一方面，以张爱玲为代表的南下影人在离开内陆创作氛围后的处境，尽管“南下影人”延续着其海派电影创作风格，但其作品也流露出作为香港“南下影人”的内心的流离感和自我身份归属的犹疑困境，具体表现为凝结在张爱玲风俗喜剧作品中所体现的叙事空间的不确定性以及家庭伦理叙事的不确定性等特征^[29]。

“南下影人”的怅惘与忧虑首先体现在叙事空间的不确定性。“电懋”系列作品之一《小儿女》主题曲取名为《慈母恩》（在景慧给两个弟弟洗头时唱的歌

^[28] 侯平. 张爱玲“触电”电影——从电影《不了情》和《太太万岁》看张爱玲的编剧特色[J]. 湖北经济学院学报, 2008(7): 99-100.

^[29] 王华云. 香港市民文化的影像书写[J]. 新乡学院学报, 2017(1): 68-70.

曲)也蕴含深意。本片唯一的反面角色——邻居家小慧的恶毒继母,也正是这个角色让景慧和两个弟弟对于即将改变的家庭关系产生了深深的担忧,《小儿女》中所展现的继母情节是显现含义的一种表征方式,而这种表征在深层也暗含了以其作者张爱玲为代表的“南来影人”知识分子所经历的母体/国家匮乏后重新寻找自我的过程,而《小儿女》中从抗拒继母到最后的欣然接受的变化过程,也暗喻香港以一种“继母”的身份获得了这群“小儿女”们的重新接受,彼此达成了一种内心的和解,形成了新的身份共同体和内心认同感,南北系列三部曲电影作品的最后均以南方之家与北方之家的冰释前嫌、互结姻亲为结局,而这样的大团圆结局也表达了南下影人群体希望在香港能够重新获得身份的归属感和文化的认同感,而这些内敛的思绪,在南北系列喜剧电影中的表达也引起了当时香港南来内地人内心的共鸣,他们作为有着深厚中国传统文化底蕴和审美伦理价值观的知识分子,无论是对其个人还是面对国家共同体,自身身份感的认同及民族共同体的意识都是其内心心理的强大支撑,这对于自古有着统一国家意识形态和民族文化等双重规范的个体来讲是一件尤为关键的事情,而对于不断处于跨地域生活的群体亦或是个人来讲,关于对于身份认同的犹疑也随之而至,他们的自我身份认同也就变得犹疑起来,张爱玲即如所是。《小儿女》剧中对于母亲角色的怀念与向往,和对继母到来的恐惧形成了强烈的对比,我们可以将其理解为一般家庭伦理剧的范畴,但是另一方面我们可以将其理解为一种隐喻:只有彼时香港电影才有的彷徨。

另一个方面则是源于“南下影人”的集体身份迷思。香港自古身处边陲,远离中原文化圈的核心,同时又被英国殖民统治,并不能与英本土平起平坐,因为战争与政治原因大量南下的影人,尤其是海派影人,自然而然就会产生文化上的彷徨,对香港这片曾经的“文化沙漠”抱有严重的怀疑和不信任。^[30]再加之20世纪上半叶,家国蒙难、生若浮萍,也让艺术创作者的漂泊伶仃之感投射到了影视作品上。比如《曼波女郎》《玉女私情》中都有被生母抛弃,被养父母接待的情节,在本片中生母去世意味着告别大陆,开始时对于继母到来的恐慌是对香港的不信任,最后双喜临门则代表了融入香港社会。值得关注的是,“孤儿”常常被用来形容这一代影人的迷茫心理,例如在片中景慧在海岛上偶遇秋怀,两人对谈时就诉说了自己的孤儿身份,再者景惠在曼玲到清文家里去见南方公婆这一剧情,面对排斥北方人的南方未来公婆,作者张爱玲巧用细节食物萝卜糕作为

^[30] 傅葆石,黄锐杰译.回眸“花街”:上海“流亡影人”与战后香港电影[J].现代中文学刊,2011(1):30-37.

一个悬念点，随后的一场戏内，是两人化险为夷，讨论去见李曼玲自己的双亲之时，李曼玲纠正张清文的方言发音“日头、石头、舌头”，而张清文因为自身有浓重的南方口音，这些词语在他的口中变成了“易头、习头、鞋头”，这一场景着实使人爆笑不止。由这些细节幽默可见，作者张爱玲将一些笑料巧妙地运用到日常叙事表述之中，而蕴含在其中的香港南来身份以及上海意识加之混杂的现实，使得以张爱玲为代表的南下影人知识分子难以在当时获得明晰的“民族共同感和文化身份认同感”^[31]，因此，也只有通过剧情的通俗化来宣泄蕴含在其中的家国情怀。1949年后的香港成为内陆人和香港本地人逃避政治的避难所，“南人”和“北人”关于社会伦理和价值观念方面的问题，就成为当时香港社会所面临的重大难题。例如电懋喜剧电影《南北一家亲》和《南北喜相逢》探讨的就是当时香港社会转型期的社会问题。总而言之，张爱玲电懋时期的喜剧电影作品中，其题材和剧情的设置以及剧情的走向也充分反映了香港社会转型时期南北社会伦理和价值观念的问题。

第三节 中国本土化的“西方改编剧”书写

张爱玲在电懋时期的电影剧本作品吸收了西方影视的剧情设定情景，将地方故事的叙述背景设置为本土化的语境，并着意向传统叙事模式复归。从内容主题及叙事形式两方面实现了中国式语境下的“西方改编剧”创作，凝结为电懋时期喜剧电影的独特风格典范。在这些剧作中，《情场如战场》改编自 Terence Rattigan 的 *French without Tears*；《人财两得》改编自 Roger MacDougall 的 *To Dorothy, a Son*；《六月新娘》改编自 Terence Rattigan 的 *While the Sun Shines*；《一曲难忘》的蓝本是中国观众熟悉的《魂断蓝桥》《南北喜相逢》则改编自英国舞台剧 *Charley's Aunt*；改编自英国文学名著《呼啸山庄》的电懋喜剧作品《魂归离恨天》^[32]。以下以《魂归离恨天》和《一曲难忘》为例展开分析。

^[31] 吴瑛. 多维视野下的民族主义诠释——评本尼迪克特·安德森的《想象的共同体：民族主义的起源与散布》[J]. 当代亚太, 2008(002): 143-152.

^[32] 王怀昭, 向天渊. 《魂归离恨天》与《咆哮山庄》之比较——兼评李欧梵谈张爱玲的编剧艺术[J]. 岭南师范学院学报, 2015(005): 28-33.

一、西式渊源：西方剧作主题改编

学者冯晞乾曾表达过，并未刻意想要续写“南北系列”，而电影作品《南北喜相逢》本是根据英国19世纪末的一部著名舞台剧《真假姑母》所改编，张爱玲原将此篇名定为《香闺争霸战》，但介于当时电懋公司前两部南北系列作品《南北和》《南北一家亲》的火爆程度，因此便给这部剧命名为《南北喜相逢》，为判断这种说法的真实性，学者冯晞乾一直致力于对张爱玲书信内容进行文学考究，最后得出结论，张爱玲并非民间传言那样，是为生计所迫才勉为其难进行这些电影创作的。

李欧梵曾在《文学改编电影》^[33]这一著作里论及西方名著改编成电影的现象，并列举出由威廉·惠勒所执导的电影《魂归离恨天》，而张爱玲也曾写过同名剧本《魂归离恨天》。在60年代，张爱玲还有另外一部西方改编剧《一曲难忘》，据郑树森学者考证，《一曲难忘》曾出现过乐队演奏西洋名曲《是否应当忘记故人的场景？》，而这首歌恰与电影《魂断蓝桥》的主题曲有一定的关联。截止目前，公认的说法是张爱玲《一曲难忘》的故事，其脚本源自于美国罗伯特修伍德的舞台剧《魂断蓝桥》，同时也借鉴了好莱坞明星费雯丽与罗伯特·泰勒共同演绎的电影内容，尽管电影剧作《魂归离恨天》和《一曲难忘》同样改编自西方作品，但从其叙事框架和情节设计角度出发，张爱玲在电懋时期创作这两部电影剧本时对其进行了中国化的主题改编，添加了许多中国化、本土化的元素。首先在内容上，张爱玲对西方原故事范本的次要情节做了大幅度删减，并缩小了《魂归离恨天》和《一曲难忘》的题材范畴，将他们转变为单纯的传统爱情悲喜剧，小说《呼啸山庄》主要以“复仇”为主题，围绕主人公希斯克利夫而展开，全文描写了主人公实行系列疯狂报复的活动，而张爱玲的《魂归离恨天》则重点表现了叶端祥与叶湘容之间的爱恨情仇，虽保留诸多关于叶端祥的复仇情节，但张爱玲并未让主人公陷入万劫不复之地，因此也弱化了男主人公原本阴狠无情的形象。《呼啸山庄》中的希斯克利夫的复仇主要源自于底层人物对上流社会的反抗，而《魂归离恨天》中的叶端祥的报复行为，却多半是因爱生恨的表现，而在叶湘容病倒时，男主人公也立马恢复了清醒。在剧作中反复出现的“北京西山、民国服饰、古董花瓶”等意象，皆是中国传统文化的象征。本质上讲，《魂归离恨天》

^[33] 李欧梵著，季进编，李欧梵论中国现代文学[J]. 书城，2009(11):63.

更像一则传统爱情故事，而最终叶端祥的离家出走，也与中国古典小说中的“侠客闯荡江湖的”情节也颇为类似。^[34]

另外一部电影剧本《一曲难忘》借鉴了原片中男女主人公“初遇-别离-堕落-重逢”的叙事架构，《一曲难忘》中“战争背景、逼良为娼、吉祥信物”等叙述情节以及插曲等元素皆与西方电影《魂断蓝桥》别无二致，但张爱玲还是淡化了《魂断蓝桥》中鲜明的阶级观念，并将其改写为一个中国传统小团圆的故事。张爱玲对其进行本土化的主题改写，将《魂断蓝桥》改写为本土化的爱情通俗剧，还将男女主人公的身份置换为更加符合中国现实的歌女\学生，将主人公的堕落表现为一种“殉道者式”的行为，也更贴切中国观众的情感心理趋向，更容易博得中国受众的同情和谅解。

二、中式叙述：传统家庭叙事的复归

众所周知电影对于张爱玲的创作生涯有着举足轻重的地位。因此，在张爱玲的电影剧本创作中，有着文学和电影两种艺术审美特质。与此同时张爱玲能够将自身的中国古典文化底蕴和对西方好莱坞电影的学习融为一体，得以贯通。而她的这种融合在其电懋喜剧电影中就展示为以中国传统家庭叙事来讲述西方好莱坞电影故事来表达中国式的日常琐碎和人情世故，集中展现在作品《一曲难忘》和《魂归离恨天》中，《一曲难忘》借鉴西方《魂断蓝桥》的故事，并在其叙事中融入了中国式的传统家庭叙事伦理成分，在中西方电影的融合中实现了好莱坞中式叙事策略，从某种意义上讲，实现了传统家庭叙事的复归。

作品《一曲难忘》没有改变《魂断蓝桥》的主要剧情，全篇主要讲述女主人公南子和富家子弟伍德建的情感故事，用中国化传统家庭叙事的方式，巧妙的在合理处理中西方差异的同时，也实现了西方故事与中国社会生活的完美对接。例如作品在处理男女主人公南子和武德建的情感矛盾上，采用了中国式的表达——是因武德建的母亲有着根深蒂固的“门第之见”。南子的母亲希望她能继续唱歌养育家庭，而武德建的母亲介意南子的歌妓身份，作者张爱玲把中华传统文化语境下封建伦理道德秩序作为全文的核心矛盾。在人物设置上，也为整个中国传统家庭叙事做了铺垫，男主人公伍德建年幼丧父，由母亲独自抚养长大，母亲在这里就成了封建大家长的典型象征。剧作主要的核心矛盾来源于自由爱情与中国传

^[34] 佚名. 张爱玲私语录[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 2011 (11): 19.

统伦理、家庭道德的对抗，十分具有中国传统家庭文学叙事的特色的色彩，作者张爱玲并非纯粹的书写无所畏惧的无脑爱情，而是带有中国人的理性与节制的对爱情的奔赴，例如剧中当武德健回来后，面对爱人南子被迫沦为妓女的不幸遭遇后，反而以博大的胸怀包容她，哪怕遭受妓院打手暴打，也要去找回南子，而这种情节叙事也显示了中国家庭伦理的风味，作者张爱玲把笔下的男主人公设定为一个需要背负着中国家庭重任，要成家立业重大责任的人物形象。因此，在故事前期，男主人公选择了肩负孝悌和事业，登上了去新加坡的留学之船。并且在这部剧作的结局也符合了中国人的传统观念，是中国传统家庭叙事的典范——大团圆式结局，两个历经磨难的有情人终于终成眷属。

张爱玲在其西方改编剧的中国化创作中重新处理的空间和人物的设置，从而完成了传统的小家庭叙事。作品《一曲难忘》则采用线性叙事结构，故事的发生地依旧在香港，室内场景主要集中于南子家和伍家客厅，无论是叶家、高家还是南家、伍家，其父辈的形象皆被“阉割矮化”，其形象多为“瘦弱萎顿、萎靡不振”或离世多年，从而使得叶太太、南母、伍母一跃成为小家庭的中心，与西方剧作不同，张爱玲在《魂断离恨天》和《一曲难忘》中强化了三类母亲的形象，使得他们在剧中直接推动了剧情的发展。例如叶太太先后从叶家挪到高家，又从高家回到叶家，显示的是一个无执行能力却重男轻女的母亲形象；例如男子的母亲懦弱而势利，瞒着女儿到处借钱，成天指望着女儿南子的收入度日，并一步步将其推入卖身的深渊；武德建的母亲更是凌厉强势勒令儿子与男子断绝来往，强制其异国留学，使得南子和伍德建经历两年的分离。在电懋喜剧作品中，故事情节主要围绕“叶家、南家、伍家”展开，这三个小家庭构成了3个封闭的封建传统家庭生存空间，在这种充满压抑的家庭生活状态下，作为三家的封建压制的传统代表——叶母、南母、伍母，他们仍然以传统小家庭的封建专制家长的身份，不断的用伦理道德去束缚子女，而这种以亲情和伦理手段达成的家庭专制权力，使得他们与下一代青年儿女们的亲情关系逐渐变得紧张，甚至开始走向对抗。

由此可见，在两部作品《魂断离恨天》和《一曲难忘》中，作者张爱玲加将两个西方故事内核《呼啸山庄》与《魂断蓝桥》完美的融入中国传统的叙述语境内，并将其剧情的发展合理的限制在传统叙事模式中，例如两个剧作《魂断离恨天》和《一曲难忘》中人物的活动范围大多数都在具有浓厚封建色彩的家庭空间内，两对青年恋人的感情分歧，也皆于皆因家庭矛盾——旧时社会的“门第之见”相关。尽管中间历经坎坷，最终还是凭借一系列的机缘巧合为爱情叙事画上了圆

满的句号，这种结局其实也是归功于张爱玲借助了传统叙事模式下，为剧中人物生前身后续上一个传统的小团圆的结局，从这一角度出发展现了张爱玲对其家庭叙事的复归。

第二章 张爱玲“电懋”电影的喜剧特质

电影学者郑树森曾在《电影类型与类型电影》^[35]这一著作里归纳西方好莱坞神经喜剧的特点：第一，注重听觉，人物对白妙语连珠、机智风趣。其二，以世故而无奈的苍凉态度处理男女之间的情感纠葛。第三，女主角大多以独立的人设自居。第四，西方好莱坞神经喜剧间接向我们展示了20世纪因为社会转型期的社会现状——通俗化、平民化、都市化、现代化的社会风貌。其实，张爱玲在40年代所参与的一些影片已经具备神经喜剧的创作元素，例如影片《太太万岁》，再者如电懋时期喜剧电影作品《情场如战场》《人财两得》《六月新娘》。以下从题材和舞剧化特征来分析其中的神经喜剧元素。

第一节 电影结构模式的戏谑诙谐叙事

张爱玲在香港电懋时期的影视剧本与她在内地时创作都市文学作品的“苍凉”底色不同，其电懋时期的影视剧本中的风格，更加蕴含着市民日常化叙事的欢乐。介于张爱玲受西方好莱坞神经喜剧的影响，其“诙谐”、“神经”的喜剧性元素在电懋时期的喜剧电影化身为一个个巧合，用误会、冲突、悬念、矛盾等桥段来架构剧情的发展，而在看似平常的日常叙事中，却融入一个个层层递进的笑料推动整个剧情走向高潮。通过极富个性的诙谐幽默的主人公所塑造的喜剧性形象从内至外成就了电懋时期电影剧本的笑点，增强了整个影视剧作的喜剧性戏剧效果，使得张爱玲的电懋剧本呈现出喜剧性色彩。

一、类型结构模式的戏谑与跌宕

张爱玲在电懋时期的影视作品中有大量的误会、充满笑料的谎言和巧遇、悬念等导引着剧情层层递进，推动情节的发展，这些戏剧手法的运用无疑为增强整个剧本的喜剧性奠定了坚实的基础，而巧遇和误会作为喜剧性作品中至关重要的黏合剂，使得原本不相关的情节和人物事件纷纷产生羁绊，将他们穿插起来，使整个故事情节自然和谐地展现出统一性的效果，而波折和悬念也作为喜剧性剧本

^[35] 郑树森. 电影类型与类型电影[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2006.

情节安排的重要结构组成方式,聚焦于运用剧本中的主人公和主导事物,从而营造出令人心惊动魄的喜剧剧情,并通过一连串的巧合误会、矛盾、悬念等造成一个个情理之中、意料之外的意外事件,使得剧集中的主人公性格和整个剧情开始转变,层层递进,推向高潮,从而使得情节更加跌宕生动,妙趣横生。这些巧合与误会、波折与冲突所带来的笑料,形成整个喜剧剧本,轻松幽默的氛围。例如电懋剧本《情场如战场》中的一个小巧合:文炳在榕生的帮助下,借来一栋豪华别墅的钥匙,却没想到这栋别墅正是自己邀请来约会的心上人玮芳的家,而为追求自己的心上人玮芳,他约其到自己租借的这栋别墅里,文炳在不知情的情况下,假借自己是这栋别墅的主人,并高调地向玮芳四处介绍着别墅的环境和内景,更讽刺和搞笑的是,这栋别墅的四周都刻着面前心上人玮芳的名字,加之文炳在别墅里“找客厅”这一情节之时发生的种种尴尬窘境以及“照片事件”,面对如此棘手的情况,文炳仍旧选择一并隐瞒过去,而女主人公玮芳则默默看其继续演戏,将计就计,看面前的文炳笑料百出,不断露出马脚,最终仓皇而逃。再如,《小儿女》中景惠和孙川的巧遇,从最初的误会,孙川想要非礼自己,再到后来相识,才知道两人是同学,以及发展到后来两人相爱。加之景惠与两个同胞弟弟对自己继母的复杂感情也都是在层层递进的种种巧合和误会矛盾中逐渐产生的,而这种偶然性的矛盾和误会,比任何外在的戏剧结构模式都更为关键和巧妙,因为它是在毫不设防、毫不相干的事物之间产生,将一些没有联系的人物和情节,通过这些冲突架构为极具统一性的事件整体,对整部戏的结构模式和情节安排有推波助澜的作用,其不协调的对比更是增加了故事的喜剧性。

同样在电懋时期的喜剧作品中,张爱玲对于情节的安排,更是增添了许多波折与悬念,把情节处理的一波三折,悬念迭升,极大地抓住了观众对剧作的创作期待,激活了观众等无限想象空间,引发了观众一系列的遐想,使他们对剧集中的主人公及其事情的发展过程和结局,产生了迫切的期待心理,而这一系列充满波折和悬念的剧情发展平添了许多笑料。例如剧作《人财两得》剧作中由男女主人公之棠和湘纹两人小吵小闹的生活开篇,通过“钢琴感曲子、房东太太催房租、乱七八糟的房间”等开场交代这一家人的一地鸡毛;通过贯穿湘纹生孩子整个一波三折的过程,以及男主人公焦头烂额的固态等整个事件过程,以及最后吴律师寻找之棠,为我们留下悬念,通过表现主人公之棠在整个事件中活灵活现的无奈和可笑,展现其波折。再例如电懋影视作品《南北一家亲》中的他们二人分别是南方人和北方人极具典型化的象征代表,张先生和李先生之间的偏见与矛盾为清

文和曼玲的婚礼添上了许多矛盾波折,通过整场充满意外坎坷的婚礼展现了这两个传统的父亲对南北方根深蒂固的偏见,展现了浓厚的喜剧性色彩。

二、人物形象喜感下的诙谐

张爱玲所创作的喜剧性电影剧本为我们书写了一个个生动、真实的戏剧性人生百态,在这之中的每一处情节设计,每一个人物性格都值得我们细细考究。张爱玲的喜剧性电影剧本夹杂着难以言说的戏剧性误会。作者张爱玲以一出幽默诙谐的喜剧剧情来衬托主人公的喜剧性,再通过化解一个个喜剧性矛盾冲突来显示主人公们的机智聪明,用剧中主人公的戏剧性行为来讲述一个个妙趣横生的喜剧性故事。

纵观《情场如战场》整个喜剧剧本,可以说是剧中所有男性主人公都是围绕追求心上人玮芳进行剧情推动,一开始女主人公玮芳并未表达对表哥榕生的喜欢,反而一直周旋在文柄和何教授之间,而后她用激将法想使得表哥吃醋,从而能够主动追求自己,她的一系列操作调皮又搞笑,加上文柄和何教授的“不打不相识”的戏码更是笑料百出,主人公们笑料百出的戏剧性形象清晰明了,跃然纸上。再例如,喜剧作品《南北一家亲》中张、李两位南北方典型的代表,他们两个人的文化矛盾冲突也是由人物个人的喜剧性幽默而构成的。日常生活闹剧在关于拿下马先生订单这一情节安排中变现的十分生动,马先生在张、李两位先生的游说拉扯中反复徘徊,而二人由于广东粤语和国语、普通话的差异而笑料百出,清文未婚夫为装作北方人不得不用普通话与李先生交流,清文把“日头”、“石头”、“舌头”说成“易头”“习头”“鞋头”,滑稽搞笑又蹩脚的发音引得观众哈哈大笑,在为我们展现滑稽可笑的人物性格形象之时,更是渲染了喜剧的渲染的喜剧氛围,增强了剧本的戏剧性喜剧效果。

第二节 男女婚恋情节的都市浪漫氛围与世故感

张爱玲在电懋时期的喜剧电影作品,明显有着西方好莱坞 20 世纪 30 年代神经喜剧的韵味,其中包括上流社会因门第偏见饱受挫折的感情,以及男女主人公之间的推拉和博弈,整个剧作诙谐有趣,笑料百出,其充满滑稽、荒唐、错乱的场景的情景均展现了神经喜剧的主要特点及中产阶级或上流社会的背景,超现实

的浪漫都市氛围营造出的恋爱体验和婚恋模式叙事题材,以及这影片中由超现实的浪漫主义都市氛围对于主人公们婚恋模式的无奈与世故,是这一系列影片中最核心的地方。无论是作品《情场如战场》中的女主人公玮芳将不同年龄、不同身份、不同性格的几位追求者玩弄的团团转,还是作品《人财两得》中穷困潦倒的孙先生在面对为继承遗产而前来求和的前妻于翠华的骚扰,亦或者是作品《六月新娘》中平民乐手阿芒对娇生惯养的富家小姐汪丹玲婚姻观的强烈批判,我们都可以从中看到西方好莱坞剧作中不同阶级社会之间根深蒂固的阶级意识形态,而这些意识并非刻意的言语,也并非直露的讽刺,而是通过主人公们之间的对峙和言语的交锋从中,产生别一番的喜剧性喜剧趣味,张爱玲在电懋时期的电影剧本中鲜明的阶级意识形态矛盾,并非那么明显突兀,矛盾也并未有那么激烈,却恰如其分的将她的“世故”体现于她的喜剧化创作——“把人生看作喜剧”。

一、超现实的都市风情

学者李欧梵曾提出过,“张爱玲是把好莱喜剧的叙述模式挪用来变现角色,在最初的求爱阶段中那误置的企图和个性的冲突。通常这类电影的叙述程式是,男女主人公都和聪明地各有立场,在长长的复杂的求爱游戏中,他们经历互相的不信任和误会,只有到了最后一刻,当电影情节快收尾时,他们才会真正地爱上彼此,并最终结婚。”^[36]

神经喜剧的故事剧情多采用上流社会的生活片段,故事主人公必有一方来自于上流社会,这也与神经社会当时产生于美国经济大萧条期时期,为了满足观众对美好生活需求的浪漫想象,起到舒缓现实焦虑的作用,并且神经喜剧这种上流社会的男女情感博弈,能够带给观众极强的观影快感。这种快感不仅源于影片自身所营造的喜剧效果,也能够使观众产生强烈的共鸣,尤其是观众看到一个正常的普通人能够进入上流社会,并得到上流社会的认可知识,这种对美好生活的浪漫想象,寄托了一种乌托邦式的美好期望。因此,神经喜剧的剧本作品风格以幽默、诙谐、风趣为主,内容并不沉重,且题材来源多取自上流社会的日常生活,与黑暗的社会现实有一定的距离,保留了对浪漫主义的美好生活想象,受神经喜剧的影响,张爱玲的电影剧本大都是反映香港社会中产阶级的生活,例如男女主

^[36] 李欧梵. 中国现代文学与现代性十讲[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2002. 244.

人公之间浪漫的邂逅、相遇以及故事发生的地点多在餐厅、舞厅、饭店等极具浪漫主义氛围的风情之地，以及女主人公在房间内与男主人公的极限拉扯，这些场景显然是借鉴了西方好莱坞喜剧的色彩。

张爱玲在电懋时期的电影剧本都取材于都市社会的中产或以上的阶级层面，这一方面迎合了电懋公司的娱乐造梦取向；另一方面在展现豪华场景道具与主人公光鲜亮丽服装表演等方面，都是张爱玲作为一个都市作家所擅长的创作方向。而这些在一定程度上拉远了观众与电影故事的距离，与早期中国电影所强调的社会真实来打动观众的原则存在一定差异。张爱玲加入电懋公司已是在解放后，身处美国的她完全置身于大陆本土社会之外。作为土生土长的上海人，她鲜少在作品中表露出对于都市以外环境的关注，这就不由得打破了反映社会现实问题的规则。

我们在其电懋时期的电影剧本中也可以看出，其作品更多是脱离现实社会矛盾的憧憬，聚焦于现代。都市中的情感生活大多数作品改编自西方戏剧或文学作品，在写作手法上又深受好莱坞电影影响，因此脱离社会现实、矛盾娱乐性质极为明显是这类影片的又一特色，如在《情场如战场》中，俊男靓女在浅水湾“余东璇”^[37]这样极其奢华的花园别墅里进行嬉笑打闹，周遭的环境大多为香车、宝马。剧情内容也主要围绕着各种舞会派对展开，例如张爱玲的电懋喜剧作品中出现了大量的西方现代都市场景，例如男女主人公的服装，主要以开放的露胸露背设计为主，再者如喜剧场景中的布景道具，例如沙发、咖啡、吧台，以及他们所进行的日常活动，如打网球，即西洋剑、跳西式恰恰舞还有剧情中多次出现的生日宴会和圣诞舞会，以及宴会上的弹钢琴等娱乐项目表演，而故事发生的生活空间，也无外乎是西式客厅、卧房、央行办公厅和酒吧俱乐部等地而这样的剧情设置，实际上也和香港转型社会时期的电懋影视公司相关，电懋公司当时在香港成立于1956年，其老板陆运涛对电影十分感兴趣，加之他在瑞士和英国留学的经历，使得其对电影的审美趣味极具西方好莱坞大制片厂的风格，因此，在电懋喜剧电影中，我们可以看出其接近好莱坞风格的喜剧片和歌舞片，以都市风情的背景为主，甚至在剧情中也有一些人造布景，因为这种背景和趋向，电懋喜剧电影常借用好莱坞的制片模式拍摄现代化都市中的温情中性的浪漫主义电影梦，以一种超现实的视角去展现世俗都市中男女间的浪漫主义感情，并且这种情感走向往往是超越阶级的，而《情场如战场》影片的成功上映，也奠定了电懋喜剧电影的情感都市路线，带动了电懋都市喜剧片的潮流。

^[37]王宇平，香港电影工业中的张爱玲——以电懋影片《情场如战场》为例[J].中国现代文学研究丛刊，2014(7):33-42.

二、婚恋模式的“逾规越矩”

在20世纪中期,西方好莱坞对其主人公形象的描述主要是通过其外部的显性矛盾产生的,例如社会制度、婚姻、家庭矛盾等,这些超出他们个人控制范围的事件简单的堆叠在一起从而激发起矛盾进而逐渐推向高潮。例如《我是个男性战时新娘》(霍华德·霍克斯执导)等影片中在性别问题上大做文章,颇有鼓励我们从西方神经戏剧本身去挖掘其戏剧性意味。从这点来看,张爱玲的电懋喜剧作品《南北喜相逢》仍然属于西方神经喜剧的范畴之内,例如《南北喜相逢》中出现的性别颠倒、感情博弈,以及《南北一家亲》中出现的“丢蛋糕,丢意大利粉”等搞笑滑稽的场面,完全符合西方好莱坞神经喜剧、中底乘喜剧的定义,以动作语言包括打骂、吵闹、推搡、闹酒等滑稽性动作为主,张爱玲的电懋喜剧电影《南北一家亲》是一部以“闹剧”为主要风格的风俗喜剧而《南北喜相逢》则是属于融合了底乘喜剧腔调的带有“融合性”的特质喜剧片。

再者,诚如学者李欧梵所说的,神经喜剧多以表现男女之间的恋爱或者婚姻为题材。如影视剧本作品《一夜风流》,就是典型的都市青年男女——书生记者和千金小姐的浪漫故事背景,例如西方好莱坞作品《费城故事》就是一个任性的富家千金与丈夫离婚之后,先后和两个男子谈恋爱。通过其中的曲折感情对比,最后与自己的丈夫再续前缘的故事。在这些感情的博弈之中,男女主人公由于各自社会背景的不同和性格的差异,导致他们的感情充满坎坷,彼此之间在伦理观念出现大量的分歧,张爱玲的电懋喜剧剧本也具备这样的特点,剧中男女主人公都在为彼此费劲心机充斥着大量的感情博弈,在张爱玲电懋喜剧作品中。我们很少能够看到类似于其在文学创造过程中的“苍凉底色”,而是描写热闹都市生活中的男女世俗感情,尤其是张爱玲后期的电影剧本创作中,其戏剧的矛盾高潮点在于男女主人公的浪漫感情纠葛上,反映中产阶级的日常浪漫生活,所以香港电懋喜剧电影的剧情大多围绕男女相知相恋的整个过程以及家庭伦理的战争上,不管是其中的夫妻情感博弈还是青年男女的恋爱过程,都折射出好莱坞神经喜剧的性别张力,过程中的情感坎坷,如欢喜冤家等剧情模式最后也以大团圆的理想结局收场。

这种“男追女,女追男”,是电懋喜剧电影乐此不疲的公式。张爱玲自己也说,“他们要的是少男少女的戏——电影界喜欢少男少女的戏”。^[38]《情场如战

^[38] 宋家宏. 张爱玲的“失落者”心态及创作[J]. 文学评论, 1988(1): 105-112.

场》玮芳、表哥榕生和何教授之间的互相拉扯、感情博弈。再者，如《六月新娘》中女主人公最后选择谁作为夫婿而犹豫不决，以及在南北系列三部曲中南方人与北方人之间的社会伦理矛盾都是通过他们各自的青年儿女们之间的恋爱来解决的。

在张爱玲诸多的电懋喜剧电影作品中，《小儿女》可谓是最纯粹的一部有着西方好莱坞家庭伦理喜剧影子的作品。有两个儿子和一个大女儿的教员王先生，人到中年之时，有想续娶的想法，希望能和同一个学校的中年女老师李秋怀喜结连理，而他的这一续娶的想法却遭到自己儿女们的一致反对，这三位儿女因目睹邻居的继母多次打骂继子们的行为而留下极重的心理阴影。在这一处境之下，大女儿为了能够同时兼顾父亲的情感追求和庇护弟弟免收继母伤害，毅然决然决定放弃自己的感去偏远小岛教书以供抚养两个弟弟，而这样的剧情模式属于 20 世纪中期西方好莱坞喜剧流行的家庭伦理范式，张爱玲在传统家庭创作模式下又巧妙地融合中国传统家庭伦理的底蕴，形成一种“逾规越矩”的婚恋模式。

电懋喜剧电影中所展示的另一种“逾规越矩”世俗婚恋模式是重婚和再婚问题，这同样也是神经喜剧电影的另一个类型：重婚或再婚类型。我们纵观张爱玲的电懋喜剧电影作品从《不了情》《太太万岁》到《小儿女》《人财两得》《桃花运》等等，这些剧作的剧情都包括都市生活里重婚/再婚的曲折。《小儿女》中想要续弦另娶的中年教员父亲。《太太万岁》中唐志远、陈思珍夫妇的“第三者”家庭危机，《人财两得》中为继承百万遗产而贸然介入前夫生活的中年女人，以及《桃花运中》为谋取财产想要千方百计算计嫁给餐厅老板的世俗舞女，张爱玲用漫画式的喜剧手法描绘着香港都市里逾规越矩的畸形情感，不论是因为世俗名利的引诱而产生的婚姻和感情危机，还是婚姻之外的情欲诱惑，张爱玲都“以诙谐对话和滑稽情境”的手法“剖析男女关系的社会基础，透视门第名利的世俗观念”。

第三节 “电懋”时期喜剧电影的舞剧化特质

神经喜剧因其集中而精辟的对白为胜。张爱玲在电懋时期的电影剧本大多根据舞台剧而改编；如《情场如战场》根据美国麦克斯·舒尔曼（Max Shulman）舞台剧《The Tender Trap（温柔的陷阱）》改编的，影片 1956 年摄制。作品《南

《北喜相逢》是根据英国舞台剧：Charley`s Aunt（港译《真假姑母》）改编的。由于多改编自舞台剧，因此该类型电影具有这样几种典型的特征：对白较多；注重室内感；多营造和运用“戏剧效果”与戏剧性反讽。

一、对白的接续吸引

在好莱坞神经喜剧兴盛之前，西方喜剧可谓是默片时代，其滑稽的动作是整个喜剧剧情的最大看点，伴随着有声时代的到来——第一部有声影片《爵士歌王》的上映，喜剧电影的制作内核开始发生转变，歌舞片和神经喜剧开始登上历史舞台，西方好莱坞神经喜剧最重要的特点就是作品中充斥着大量的人物对白；其情节的推动以及剧情的跌宕，主要诉诸于听觉，而非默片时代的视觉动作。我们可以看到神经喜剧中主人公的对白交替的极快，有大量的主人公间的唇枪舌剑的对白博弈，例如西方经典喜剧《费城故事》，几乎全部以激烈的对白为主，诉诸于听觉，极其重视人物间的对话，动作冲突较弱，仅在几处关键性的地方使用背景音乐。

由此来看张爱玲电懋时期的喜剧作品，主要以讲述男女之间的恋爱和婚姻关系为大背景，男女主人公之间的对话常常妙语连珠、机智风趣，呈现出幽默诙谐、机智剑锋的特点，充斥着大量妙语连珠，机智风趣的激烈对白。例如《情场如战场》中的玮芳表妹与表哥与何教授之间的激烈对话即是典型。例如表哥与何教授讨论玮芳之时所说的对话，表哥榕生面对何教授夸赞玮芳活泼之时，迅速打趣何教授说，玮芳的这种活泼是因为她“心眼儿太活，又有极强的虚荣心，想让全天下的男人都来追求他”。面对何教授再次提出的疑虑，表哥榕生继续打趣的开玩笑的说，“玮芳喜欢玩弄男性”。两个男人之间你一言我一语，妙语连珠，话语间充满着机智与风趣，而当何教授则反问表哥是否也受了刺激之时，榕生立马进行激烈的反驳“谁爱上玮芳，谁可就要倒霉了”。何教授和榕生表哥对话之时，两人谈论的女主角玮芳也进入了谈话间，上来的第一句便是激烈的对白，玮芳质问表哥说，“我简直恨你”，而榕生则是继续打趣玮芳说，“我不怕你恨谁，要是给你爱上了，可就倒霉了”。彼此间的对话妙语连珠，一语双关，充满着机智风趣的博弈，在几人的话语间，将几人多角恋的处境暴露的一览无余，也将彼此的处境、性格心态展现的淋漓尽致，没有通过多余的动作，也没有冗长的情节铺垫，直接通过主人公们之间妙语连珠，机智风趣的对白将几人的情感，情感态度

暴露的一览无余,尤其是榕生表哥和玮芳表妹经常互相说的一些冷言相激的言语对话,例如玮芳:“我简直恨你”。再者是榕生与何教授调侃时所说的“谁爱上玮芳,谁可就要倒霉了”,以及榕生又补充道:“我太明白,我对她知道的太清楚了”等这些话语,将内心对表妹的喜欢又害怕的复杂心理展现的一览无余。在剧中主人公忙的团团转的基础上,加之几人妙语连珠的对白,以及双方话语的“互呛”与对抗,在几人言语间的互相拉扯与套路之间,逐渐暴露出几人情感关系的状态和内心的态度,这种态度融合在激烈的对白之中,总体保持着一种极度拉扯的感觉一直到最后关头。

二、室内戏的制作模式

西方好莱坞神经喜剧多改编自室内舞台剧,其拍摄场景很少有外景,比如西方好莱坞神经喜剧的发端之作《一夜风流》,这部作品虽然主要是围绕主人公在路上的喜剧场景,但两个人故事的高潮部分是在旅馆这样的封闭房间内,因此,室内戏的制作模式是西方好莱坞戏剧的典型特征。

张爱玲在电懋时期的戏剧作品也是这样,其故事的情节主要发生在几个室内场景,例如其作品《情场如战场》故事基本的场景都是在郊区的豪华别墅里边,《情场如战场》整部戏有39场戏,大概有28场左右都发生在别墅内的“客室”、“咖啡馆”、“穿堂”、“饭厅”“卧室”这样的室内场景,只有11场是在别墅之外的室外戏,例如第4场的场景是叶家别墅以及第6场和第31场在别墅门前的场景,以及第13场在大门前,第14场在偏僻的公路上,第21场在飞机场拍摄,以及24场在花园中的场景,还有第28场、36场和39场在走廊的戏份,以及37场在汽车界外的细分。在这些室外之戏中,只有第14场。在偏僻的公路上的场景,以及第21场飞机场上的场景是真正的室外场景所拍摄的戏份,而其他9个室外场景都是发生在别墅内的戏份,可以说是标准的室内喜剧,通过《情场如战场》中这些场景,我们可以看出其具备神经喜剧作品室内戏的剧情模式设置特点,而且和张爱玲文学创作的风格相似的是,在描写婚姻与恋爱为题材的喜剧故事之时,其故事背景也主要发生在室内,不仅如此,张爱玲其他的电懋喜剧作品也是这样,例如作品《不了情》中的故事发生场景基本上是在虞宗茵的租房和夏宗豫的家里这两个场景为主。在作品《太太万岁》中,主要讲述陈思珍这个

弄堂主妇的生活,以及他与唐志远的日常情感博弈以及他内心的种种想法。因此,其故事发生的主要场景也是在家里,再者如剧作《人财两得》中,千里迢迢想要继承百万遗产的前妻,从一开始就直接入住到前夫的家中,前期在客厅居住,而妻子在家中卧室是养胎,因此,《人财两得》的故事剧情就在房子的两个房间中来回切换,其场景也主要就是在家中。正如学者焦雄屏指出的:“张爱玲经常处理的题材多半是封闭世界小家庭的人物处境。”^[39]

三、戏剧反讽的喜剧技巧

由于西方好莱坞神经喜剧电影其实多改编自西方舞台剧。正是由于这个原因,西方好莱坞神经喜剧中大多都带有西方舞台剧的审美风范,自然而然也就成为神经喜剧电影的重要特色之一,在这其中,营造喜剧效果的戏剧性反讽是其常用的喜剧技巧。这一概念曾在郑树森学者的《电影类型与类型电影著作》一书中指出,“令明白事情的观众会心一笑张爱玲电懋时期的喜剧电影将剧本写作中的戏剧性反讽发挥到极致,电懋时期的喜剧电影均具有这样的戏剧性反讽技巧特征,并且也成为结构影片的一个关键手段”^[40]。例如在张爱玲的电懋喜剧电影《情场如战场》这部作品中,文柄拿着借朋友的别墅钥匙带着他的心上人玮芳去郊区的一栋豪华别墅游玩,他对玮芳谎称说这是自己的别墅,却不知他们将要前去的别墅。其实是玮芳的家,事实上,这栋别墅是玮芳的父亲借给表哥,让他用于方便日常书写工作而用的,而借给文柄别墅钥匙的这位朋友,就是玮芳的表哥,而这位表哥,也正是心上人玮芳的心中所爱,于是不知情的文柄得意洋洋的带着玮芳到所谓的“自己的家”这栋豪华别墅中参观。因为文柄想要在玮芳面前大大展拳脚,便谎称这是自己的别墅,从而产生“认错客厅,一不小心跌进游泳池”等笑话,最后,当在房间里看到玮芳与家人的合照之时,此刻的戏剧性反讽达到了高潮,而在这之后,女主人公玮芳巧妙的在其他追求者之间也同样说着同样的话,让几位男士互相吃醋,从而上演一场争妻的文武大戏,直到这两位男士交谈之间,才“不打不相识”,知晓了全部的真相,知道玮芳在同时欺骗着他们两个人,剧情中,表妹玮芳曾分别向两位追求者文柄和何教授都说过同样的一句话“我这人就是心软,踩死一只蚂蚁心里都怪难受的”,这句话是整个剧本展现戏剧性反讽

^[39] 焦雄屏. 孤岛以降的中产戏剧传统——张爱玲和《太太万岁》. 映像中国[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005. 54.

^[40] 郑树森. 电影类型与类型电影[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2006: 140.

技巧的核心所在，观众拥有上帝视角而知晓全部事实真相，但是剧中的文柄、何教授等人，却只能看到他们的世界，观众看着不知情的众人被表妹玮芳迷的团团装之时而啧啧称叹，忍俊不禁。而这样的剧情例子在张爱玲电懋时期其他的喜剧电影剧本中比比皆是。电影剧本作品《情场如战场》是张爱玲 1957 年为香港电懋写的第一个电影剧本。剧本中的女主人公玮芳在剧中与几位男士的感情博弈，以及几位男士因被蒙在玮芳的语言欺骗里而失魂落魄之时，戏剧性反讽的作用效果在此刻发挥的淋漓尽致。不仅如此，在张爱玲其他的电懋喜剧电影作品中也是如此；例如在其第一个电影剧本《不了情》中，张爱玲就已经将戏剧性反讽熟练运用。张爱玲的第一个剧本《不了情》由桑弧指导，讲述一个女家庭教师虞家茵和男主人夏宗豫的一段情欲追求与家庭伦理道德的抉择戏码。在剧作《不了情》中，女主人公虞家茵和男主人夏宗豫两个人在看电影之时因为电影票的问题而产生初次邂逅，两人在电影院都对彼此留下了良好的印象，一见钟情，而女主人在这之后便阴差阳错经过朋友的介绍，到了男主人公家里，去给他 8 岁的女儿做家庭教师，并且在相当长的一段时间里，女主人公都不知道原来她学生的父亲，其实就是与自己一见钟情的那位男士，而男主人公在他们再次重逢之前，只是通过女儿知道这位家庭教师非常负责，为人不错。但由于自己工作的原因，两个人经电影院匆匆一别之后，两个人都没有机遇再次重逢，直到戏剧性的转折来了，夏宗豫的女儿生病了，而好心的女主人公便留下照顾他的女儿，由此，两人才再次遇见，而《不了情》中女主人公的父亲也是制造这场戏剧性反讽的一个关键角色，女主人公的父亲总是自以为是、倚老卖老的给自己的女儿出馊主意，并且常常以“未来的老岳父”而自居，瞒着女主人公让男主人公给自己安排一份工作，将夏宗豫送给女主人公的礼物布料拿起来送给包租婆，女主人公的父亲是一个充满喜剧性的戏谑人物，但也是一个喜欢惹是生非，并且最终导致男女主人公分道扬镳的导火索式人物，从以上的剧情我们可以看出来，在张爱玲的喜剧电影剧本中，所谓的戏剧性反讽不仅仅是制造喜剧销量的戏剧艺术手法，而且更是成为了架构整个喜剧电影中一个重要的戏剧手段。

第三章 张爱玲“电懋”喜剧电影中的情感书写与日常伦理想象

好莱坞西方喜剧的类型划分一般分为高乘喜剧和底乘喜剧。底乘喜剧以娱乐大众为主,单纯的动作或娱乐化的逗笑观众为主要目的,强调身体戏剧语言的搞笑性,其情节上的逻辑性和连贯性并不强,也不重视整个剧作因果关系和剧情的推动,在思想内涵,主题上较前整个剧作在价值观、人生观上也没有过于深刻的探讨,表现手法较为直接,比较重视感官上的浅层娱乐。张爱玲电懋时期的喜剧电影作品深受西方好莱坞喜剧的影响,与好莱坞片场式的制作风格有着千丝万缕的联系,但是张爱玲的喜剧电影作品虽大多都是充满着谐谑氛围的喜剧风格影片,但如果只是将张爱玲的电影喜剧看作是一场嬉闹有趣的游戏故事来讲是极不恰当的。张爱玲电懋时期的喜剧电影远远不止于嬉笑,谐闹的喜剧氛围,而是其剧作中渗透着独特的社会意识和女性主义意识,因此,张爱玲的喜剧电影可谓是一部高乘喜剧,其在电懋时期的影视作品中深刻的表达了对当时香港社会转型期社会意识观念嬗变的深刻观察及女性主义意识的张扬。

西方好莱坞的神经喜剧在其社会意识形态的展现方面,也渐渐折射了当时英美社会转型期的一些社会问题症候,例如从维多利亚时代那种注重社会规条礼仪、繁文缛节、道德、规则较具束缚性的社会风貌到转变为较为通俗化、都市化、现代化,相对开放和谐的社会风貌,西方好莱坞神经喜剧兴盛时期正值20世纪30年代美国社会转型期。那么其神经喜剧思想必然暗含着许多社会意识思想,例如好莱坞喜剧电影《一夜风流》^[41],以弗兰克为代表就表达了一种典型的阶级社会思想意识,并且对西方好莱坞浪漫喜剧剧情有所创新,很好的将上流社会富人阶层的狂欢世界与平民阶层的朴素现实的功利化思想形成一种完美的融合,加之好莱坞喜剧电影《一夜风流》以快节奏、机智、幽默、诙谐的戏剧表现手法来显现美国上流社会中闲散、软弱的性格特征,通过对上流社会阶级的描述。对比了与普通百姓的正常生活,从而引发了一些有趣且复杂的社会和性别问题的讨论,这也正是对当时20世纪初对美国社会转型期的一种社会意识形态的揭露。^[42]

^[41] [美]托马斯·沙兹. 好莱坞类型电影[M]. 上海: 上海人民出版社, 2009.

^[42] 焦雄屏. 东方好莱坞的纵向继承——从上海到香港. 映像[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005.

第一节 家庭关系的破裂、重组与家庭伦理的认知转向

在当时香港社会转型时期,另外一个随着转型阶段所萌生出来的重要问题就是家庭关系的破裂、重组与家庭伦理的认知转向问题。家庭伦理和人际关系的变化,具体表现为家庭破裂和家庭重组成为转型时期香港社会中,家庭伦理和人情关系所面临的一个非常重要的社会思想问题。对于家庭伦理态度的变化在一定程度上,也反映了1949年以来香港社会在转型阶段的结构变化,张爱玲从她的《不了情》《太太万岁》到《小儿女》《人财两得》《桃花运》等作品,都不同程度的在他的电懋喜剧作品呈现了感情破裂、家庭重组或重婚、再婚等叙述情节,《不了情》这部作品是以一个女人的视角来阐释战后家庭伦理与情感问题的道德抉择——重婚,是选择以破坏别人的家庭为代价去成全自己的爱情,还是说劝诫自己结束这一段难以言说的感情,女主人公在痛苦的思考着,最终她选择了忍耐自己的情欲,选择了伦理的束缚,结束了这段“不了情”,但这样的剧情设置,以及故事内核也显示了香港社会转型时期,人们对家庭关系、情感破裂与重组问题产生了深入的思考,另外一个作品《太太万岁》也阐释了同样的社会家庭伦理问题。电懋作品《太太万岁》^[43]中女主人公陈思珍为妥善安排好家中的一切人际关系,打理好家中的事物,不惜多次撒谎,费尽一切心机为谋求一个安稳的家。但尽管如此,她仍处处不讨好,婆婆对她有意见,父亲对他有意见。最主要的是他心爱的丈夫唐志远在事业发达之后就背叛了自己的婚姻,当陈思珍的丈夫唐志远在事业失败之后,丈夫唐志远面对甩不掉交计划提出的巨额赔付,无奈之下,还是陈思珍出面给丈夫解决了难题,继而提出了离婚的请求,但在这一系列的坎坷过去以后,以及在众多亲人和朋友的劝说之下,陈思珍和唐志远又和好如初,她的离婚不是坚决的,但可以说完成了家庭关系的破裂、重组与家庭伦理的认知转向思考,是神经喜剧中的重婚或再婚母题的中国式演练。

例如《小儿女》中也呈现出这样一个家庭伦理思考问题。剧作《小儿女》讲述了单身孤寡多年的父亲想要娶小老婆续弦,而他的这一行为,引起了下一代儿女们的恐慌,因为3个儿女曾在儿时亲眼看到邻居家的继母虐待前妻孩子们的场景,因此留下了深刻的心理阴影,因此对继母非常抗拒,在后续的发展中,在大女儿在出去找工作的过程中,偶遇了一个可以袒露心事的知己,后来才知道,他

^[43] 宋家宏. 张爱玲的“失落者”心态及创作[J]. 文学评论, 1988(1): 34-45.

的这个知己就是他未来的继母，而她的两个弟弟也因为继母对他们在困境中的帮助而化解了难题，从最开始对继母的偏见与抗拒，再到中间犹豫考虑，一直到最后对继母的欣然接受，整个剧情的走向以及大团圆的结局，也呈现出香港社会转型时期家庭伦理问题的发展走向，解决了要续弦的父亲和下一代儿女们的矛盾，从抗拒继母到最后的欣然接受，呈现了 20 世纪香港转型时期人们对家庭伦理的认知转向过程，剧情的结尾，父亲娶了一个好的妻子，而下一代有了一个好的母亲。这样的剧情结局从某种意义上说，也在社会意识形态上暗喻为电懋时期的喜剧电影，其社会思想意识上可视为从上海时期到香港时期电影界的过渡，大陆根深蒂固的情节逐渐被香港情节所取代，中产阶级上流社会文化卓见融化为通俗的大众新时代文化。实际上，除却这些表面的戏谑笑料场景下，是张爱玲对中国社会伦理关系和人际关系的深入观察。在这样的香港社会转型特殊时期，《太太万岁》以及《小儿女》等张爱玲喜剧承载了诸多除了政治、经济以外的家庭伦理的认知转向过程。

第二节 两性关系的中产阶级心态与世俗化倾向

在 20 世纪转型时期的香港都市社会里，都市男女的情感关系呈现出重视门第、名利的世俗化观念，主要体现就是两性关系的中产阶级心态与世俗化倾向，这和当时电影发展的意识形态背景分离不开，这一时期的取材背景和影视受众都集中在都市中的中产阶级，具有相当重的都市心态因素，如此一来，张爱玲的喜剧电影剧本也为我们提供了一个都市生活分析的文本。例如喜剧电影《情场如战场》《六月新娘》这样的浪漫痴男怨女的爱情故事，其生活侧面同样也是西方好莱坞神经喜剧电影常写的场景。

张爱玲的电懋喜剧电影在追求浪漫现代都市生活氛围的同时，具有相当浓厚的两性关系的中产阶级心态与世俗化倾向。《人财两得》中为了巨额遗产而介入了前夫的生活的翠华；《桃花运》中因贪恋餐厅老板的财物而千方百计的要嫁给他的都市舞女，虽然这些电影作品的结尾的都以情理之中、意料之外的大团圆收场，实际上再现了世俗生活中的现实矛盾，但是在诙谐戏谑的喜剧外衣下，“却同样渗透着张爱玲作品中一以贯之的悲凉入骨的沧桑感”。以生活化的日常口吻

诉说着普通人“不彻底”的世俗生活。张爱玲为“电懋”写作的喜剧剧本，都反映了当时社会转型时期人们的伦理价值和新观念的嬗变。

张爱玲的文学创作一直以来擅长两性博弈书写，在电懋喜剧电影中，仍旧能看出她的这点创作影子，她同样也觉察到了在 20 世纪中期转型中的香港现代化都市中两性关系的变化——世故或大胆的女性如何挑战传统男权，作品《情场如战场》《人财两得》《桃花运》《六月新娘》《小儿女》《一曲难忘》都是如此。张爱玲的喜剧电影不仅仅是作为“一场谐闹有趣的游戏”，我们不能低估张爱玲剧本中所渗透的独特的中产阶级心态和世俗化倾向。

例如在电懋时期的广受好评的《情场如战场》中，妹妹深爱着表哥，但是却故意引逗着自己姐姐所心爱的男子，后又将自己与姐姐陷入与多名男子“剪不断理还乱”的复杂情感关系中，借此以谋求表哥的争风吃醋和注意，这样的多元剧情和复杂的多角恋叙事在张爱玲与内陆上海时期的文学创作作品《倾城之恋》中也曾有显现，作品《倾城之恋》的女主人公白流苏也曾有过类似于《情场如战场》中妹妹这一角色的做法。电影作品《情场如战场》第 29 场剧情中写到，写姐姐妹妹二人为参加化装舞会作准备，中间有一段情节，是描写姐妹二人为化妆礼服明争暗斗的场景，但这一段并未在影片中展现，在原剧本中妹妹不小心将姐姐的裙子扯破后，急忙拿来针线缝补补救，而一向内敛沉默的姐姐却突然恳求妹妹不要和她争自己的心上人，而妹妹手中的针无意碰刺向了姐姐的腰部，此时的妹妹装作轻声细语的神情，关心姐姐的问道：“噯呀，针戳了你一下，是不是？疼不疼？”这部分剧情出自于电影剧作原著，但在电影拍摄的成品中，这段工于心计的细节应考虑到演员林黛活泼靓丽、善良的明星形象不得不做舍弃，而这部分的舍弃其实也造就了人物角色塑造不够深的问题。在诸多的剧本中作品《人财两得》的女主人公翠华最得张爱玲的风采神韵。主人公翠华为了得到巨额的遗产继承资格，于是找到自己以为笨笨傻傻的前夫想要和前夫重修旧好。但不料再次遇到前夫之时，前夫已再婚。于是，他不想放过任何得手的机会，在这坎坷又充满笑料的过程中，他发现自己仍对前夫有喜爱之情，在与前夫和其妻子半真半假的推拉斗争之中进行着金钱和婚姻的双向博弈，并且她理直气壮的撒谎与自说自话的到前夫家，自然而然的做起家庭女主人公的形象。所幸的是，翠华这个人物形象的扮演者李湄拿捏的非常到位，将成熟、世故、半带邪气的人物形象表演得栩栩如生。作者张爱玲在其作品中并不隐藏女性权谋手段在世俗社会中的力量和作用。作品《桃花运》中的瑞菁面对丈夫花天酒地的行为始终保持不闻不问的姿态，面

对离婚的结局，她的第一反应是牢牢掌握着经济大权，最终扳回一局，不仅如此，还十分乐意帮助破坏自己家庭的第三者找寻幸福，哪怕换来的只是一个貌合神离的家。以“破坏者”形象出现的歌女并未收下瑞菁的钱反而选择潇洒离开，在这场两性博弈中，充分显示了女性的中产阶级意识和主导权——因为钱接近老板，又因为钱而离开，情感在此时变成了一种手段，充分展示了两性关系的中产阶级心态与世俗化倾向。而这类剧作中的男性，却常常以怯懦、自私的形象示人，例如《情场如战场》中的表哥，因内心的不自信而回避面对热情的玮芳；再者如《六月新娘》中的势利岳父，为金钱牺牲女儿的幸福，面对女儿逃婚的局面，他最关心的则是女儿新追求者的经济实力；而《南北喜相逢》中利欲熏心的女方家长一直认为找来“投资”就可换得婚姻，甚至两位父亲家长“亲自上阵”，追求由男扮女装的市井混混假扮的“洋姑妈”，极具讽刺意味。如《情场如战场》中的表妹玮芳游走在何教授、文柄之间让几个男人对其争风吃醋、大打出手。她的表哥榕生从内心讲对玮芳是充满爱恋的，但是因为内心的不自信，只是对着何教授自嘲道，“谁要是给你爱上了可就倒霉了”，害怕玮芳对自己也是撩拨和挑逗不敢付出真心，但是因为最后“玮芳伏在前座靠背上，笑着搂住他的脖子”，而彻底投降。再者例如《六月新娘》中，新娘在新婚前反复犹豫自己未来的丈夫人选，经过和众多男人的周旋和磨合，最后选定了自己的如意郎君，在这样的剧情设置看来，女性在感情中拥有主导权和很大的自主选择权，就连同剧本张爱玲的第一个剧作《不了情》也带着一个“女性主义尾声”：“她没有同意跟她所爱的男人回家，去当他的妾……虞家茵还是决定离开他，到另一个城市去谋新职。”^[44]张爱玲剧作中的女权意识似乎是“用自己独有的比较微妙的方式加以表现的”，而且“限制在特定的中产家庭的范围之内”^[45]。《不了情》《太太万岁》《情场如战场》等电影作品“都对传统婚姻制度及大家庭中女性的定位提出严厉的质疑，更借着剧中女主角的独立与清明，对既有道德的压抑做出最大的反叛。”^[46]张爱玲以其独到的眼光关注时代女性的情感和生活变化，并且赋予这些女性在生活中各自不同的秉性性格和生存方式，张爱玲情感的细腻视角使得女性充满一种“苍

^[44] 焦雄屏. 映像中国[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005. 229-230.

^[45] 陈子善. 围绕张爱玲《太太万岁》的一场论争[A]. 金宏达主编. 回望张爱玲昨夜月色[C]. 北京: 文化艺术出版社, 2003. 192.

^[46] 焦雄屏. 孤岛以降的中产戏剧传统——张爱玲和《太太万岁》. 映像中国[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005. 54-55.

凉”的存在主义式的味道。从某种意义上可以说，她是中国女性主义电影创作的先驱。

第三节 南北关系的伦理差异和文化融合嬗变

张爱玲后期为香港“电懋”写作的剧本也反映了当时香港社会转型时期的伦理关系和价值观念以及文化融合的嬗变。20世纪中期，香港社会的发展、转型、特别是现代化进程的快速推进，成为“南下”影人在创作上无法回避的重要议题，香港作为一个战后躲避政治问题的移民避难所，生活在其中的“南人”和“北人”的社会习惯和伦理价值观念的差异问题，就成为当时香港社会所面临的很重要的社会问题。南北系列中的《南北和》《南北一家亲》《南北喜相逢》，探讨的是当时香港“南人”和“北人”在价值观念、伦理关系和人际交往的文化融合的问题。

20世纪中期，因香港转型、世界冷战等因素，香港不断汇聚着来自各地的移民，这促使香港的社会结构、文化结构都在发生改变。这一时期成为香港急速发展与社会转型的关键期。在这个社会转型期，作为移民城市的香港势必面临着不同文化、不同移民背景的矛盾与冲突。在这其中，构成移民人口主体的内地南来移民和香港本地人这两大社群之间的矛盾最具代表性。张爱玲在电懋时期喜剧电影以喜剧化的手法，以及内地国语和南方粤语，两种语言混合的方式表现了南来北往的不同群体在香港共存共处时，由于本身语言及各类价值观的不同，而带来的伦理差异和现实矛盾，这其实也成为了香港城市文化与社会变迁的典型影像呈现。例如，南北系列的第一部作品《南北和》，主要围绕张三波、李四宝这两位南北典型代表人展开故事，两个角色名字——“张三李四”本身就隐喻着“普通的大多数”，用在此处也恰到好处的暗示着两人所代表的南北冲突并非特殊现象，隐喻着“南北问题”在当时社会具有普遍性——20世纪四五十年代身处转型社会的香港，在不同社群之间普遍都存在社会文化、伦理价值观念方面的差异。为更好的呈现此时暴露出来的南北社会问题，“南北三部曲”的叙事结构及角色配置都设计了清晰对称的“二元框架”，尤其是在《南北和》《南北一家亲》这两部剧中，通过对两家人日常生活的描写从身份、衣食住行、风俗心理等角度表现南北地域不同的社会差异，由此为我们展现出五六十年代香港社会北方移民和本地原居民这两种不同社群之间的文化差异和生活习惯矛盾纠葛，例如作品《南

北和》中，因北方人和南方人所开的服装店紧挨在一起，加之两人在语言、文化、生活习惯等各方面的差异，这自然引发了更加激烈的生意竞争，偏偏这两家对立的人家还租住在同一个单元房中；当南方人确定其邻居是外来的北方人之后，就下意识的埋怨说：“这下我们可倒霉了。”通过在这句话中南方人对北方人用“倒霉”这个字眼的表述，我们可以看出南方本地人对外来北方移民根深蒂固的偏见和轻蔑，加之两家在语言、生活习惯、社会价值观念等有诸多摩擦和冲突，例如剧本在展现二人在同一个房间里争听什么音乐这个场景时，房间里的南方人想要听南方粤曲，而北方人想要听北方京剧，介于二人不可调和的矛盾后，继而两人干脆粤曲、京剧同唱，造成十分戏谑的场面；不仅如此，偏偏两位生活习惯、伦理价值观念不同的两位“南北代表”的儿女们，又都偏偏爱上了他们反对的北 / 南方人。作品《南北一家亲》则是直接通过饮食文化这个角度来展现南北差异，剧中的北方人角色曾抱怨道，“这些广东人真欺负人，我们北方人到香港来，不知道吃了他们多少亏”，也在隐喻外来移民初到香港生活的艰辛。

电懋喜剧电影“南北三部曲”系列作为一个呈现香港社会转型时期社会文化面貌变化的载体，丰富而立体地呈现出了作为移民城市的香港社会，其内部从南北关系的伦理差异对立，逐渐发展到文化融合嬗变的整个过程。除此之外，也呈现出了 20 世纪中期转型期的香港，慢慢随着社会经济发展等物质条件逐渐成熟的过程中，其社会氛围与城市文化的也在不断变迁发展。实际上，转型时期的香港结合自身的特性，呈现出另外一种现代性，即一方面充斥着西方美国文化潮流思想，而这种思想使得当时香港社会的年轻一代群体开始追捧过分西化的价值观念，并且不加以区别的在行为上践行其西方价值观，例如过于追求物质享受，不顾实际的强调个体自由与自我价值等，另一方面，自身的民族主义情绪以及对殖民主义的排斥又与前一种思想混杂，使得 20 世纪中期转型时期的香港社会在这种传统和现代之间开始犹豫、徘徊。在这样的复杂环境下，随着经济发展的逐渐成熟，丰富的物质保障为精神追求和文化发展带来了后力保障，此时香港的“南下影人”常常在创作中采取“文化民族主义”的策略，在转型期的香港社会日渐发达的经济社会基础上，越发呈现出一种“文化融合”的姿态——民族文化主义的创作倾向。它在肯定现代社会的发展模式与价值观念的同时，又不轻易否定传统伦理道德在维系现代社会运转中的积极作用，重返中国悠久的历史及文化传统，调用具有鲜明民族特色的文化元素和象征符号，表现传统的伦理道德和价值观念，从而实现文化融合的嬗变过程，以达到一种和谐。实际上，对电影艺术形式的民

族化发展探索,亦构成了其文化融合道路上创作的一大成果例如第一部《南北和》中,南/北方两位商人的生意困境都是由女儿的北/南方男友来解决;第二部中《南北一家亲》中,南北两家的婚事僵局也是在四个南北青年的周旋下得以化解。因此,在 20 世纪中期的香港转型社会,固然存在着难以调和的南北关系伦理差异,但是也在不断发展中找到了共和的方式,寻求到了一种文化融合的解决办法。

结 语

自 20 世纪末以来,张爱玲的小说不断的被改编成各种艺术形式,例如电影、电视剧、话剧等,在华语界也掀起了一股“张爱玲风”,作为一位十足的电影迷,张爱玲从少年时期,便展现出了对西方电影浓厚的兴趣,并且在成长的过程中经过长时间的电影积累,使其具备一定的电影鉴赏和创作能力,而实际上,张爱玲的文学生涯一开始也起源于电影评论,张爱玲曾在一次访谈中提到过他认为电影语言表达方式的完整性,是文学作品所不能与之相匹敌的。在 20 世纪中期的香港社会转型时期,张爱玲为电懋公司所创作的十部电影作品之中,我们仍然可以看到其上海时期的创作风格和张爱玲个人色彩的影子,而在后来的发展中,张爱玲先后效力于文化和电懋两大电影公司。可以说,张爱玲与这两家公司是互相成就的关系,因为文化和电懋公司在当时是作为最不具政治色彩的电影公司,而张爱玲的加入可以说是如虎添翼。在大陆之时,张爱玲与知名导演桑弧一起开创了战后喜剧电影的新流派,充分把海派喜剧电影的创作水平提到了新的高度,而在 20 世纪中期的香港社会转型时期,她又在开创电懋的轻喜剧风格电影。两家制片公司的现代意识和西化电影风格也与张爱玲的创作个性不谋而合,从而实现了双向奔赴,互相成就,造就了中国喜剧电影创作的更多可能性。不同于以往的诸多研究中所言的张爱玲是为了迎合电懋商业公司的爱好,为生计所迫而创造的电懋喜剧电影。本课题重在挖掘张爱玲在创作喜剧电影时的创作资源,尤其是其中对西方好莱坞神经喜剧资源的借鉴与学习,张爱玲的喜剧电影创作主要受到好莱坞神经喜剧电影的影响,好莱坞同时期的其他类型喜剧电影也对其产生了广泛影响。正是由于电影对张爱玲的影响是无所不包的,再加之张爱玲常年所积累的观影经验,使得其文学创作带有很强的画面感和视觉感。因此在内容方面,不论是剧情上的男女婚恋题材,还是喜剧电影形式上的舞剧化特征,都深刻的书写着张爱玲在电懋时期喜剧电影的内核特质以及电影中的情感关系书写与日常伦理想象。本文以张爱玲在香港时期的电懋喜剧电影为主要研究对象,以期希望能够为张爱玲电影剧作研究领域提供一条新的思路和方法。

参考文献

一、作家作品类

- [1]张爱玲, 韩邦庆. 张爱玲全集[M]. 北京: 十月文艺出版社, 2009.
- [2]张爱玲. 流言[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 2012.
- [3]蓝天云. 张爱玲电懋剧本集[M]. 香港: 香港电影资料馆, 2010.

二、理论著作类

- [1]王国臣. 广播影视文学脚本创作[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2004.
- [2]秦俊香. 影视创作心理[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2006.
- [3]托马斯·沙茨. 好莱坞类型电影[M]. 上海: 上海人民出版社, 2009.
- [4]张浩、冯晓临主编. 影视作品分析教程、电影分册[M]. 北京: 国防工业出版社, 2008.
- [5]谢冬冰. 表现性的符号形式——卡西尔-朗格美学的一种解读[M]. 上海: 学林出版社, 2008.
- [6][意]安东尼奥·梅内盖蒂. 电影本体心理学——电影和无意识[M]. 艾敏, 刘儒庭译. 北京: 中国广播电视出版社, 2007.
- [7]刘澍, 王纲. 张爱玲的光影空间[M]. 北京: 世界知识出版社, 2007.
- [8]阎广林. 喜剧创造论[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 1992.
- [9]司马新. 张爱玲在美国: 婚姻与晚年[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1997.
- [10]赵卫防. 香港电影史: 1897—2006[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2007.
- [11]郑树森. 张爱玲的世界[M]. 台北: 允晨文化实业股份有限公司, 2004.
- [12]张子静, 季季. 我的姐姐张爱玲[M]. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2009.
- [13]李欧梵. 苍凉与世故[M]. 北京: 人民文学出版社, 2010.
- [14]陈子善. 重读张爱玲[M]. 上海: 上海书店出版社, 2008.
- [15]周芬伶. 孔雀蓝调: 张爱玲评传[M]. 台北: 麦田出版社, 1995.
- [16]周芬伶. 艳异——张爱玲与中国文学[M]. 中国华侨出版社, 2003.
- [17]林幸谦. 张爱玲: 文学·电影·舞台[M]. 牛津: 牛津大学出版社, 2007.
- [18]林幸谦. 女性主体的祭奠: 张爱玲女性主义批评[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003.

- [19]梅真. 张爱玲小说的感官艺术及其心理效应[M]. 北京:现代出版社, 2015.
- [20] 李少白. 中国电影史[M]. 北京:高等教育出版社, 2006.
- [21]焦雄屏. 时代显影:中西电影论述[M]. 台湾:台湾远流出版社, 1998.
- [22][美]张真. 银幕艳史:都市文化与上海电影 1896-1937[M]. 上海:上海书店出版社, 2012.
- [23][美]李欧梵. 上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945[M]. 北京:北京大学出版社, 2001.
- [24][美]张英进. 中国现代文学与电影中城市[M]. 南京:江苏人民出版社, 2007.
- [25][美]李欧梵. 苍凉与世故[M]. 上海三联出版社, 2008.
- [26]李欧梵. 苍凉与世故[M]. 北京:人民文学出版社, 2010.

三、研究论文类

- [1]李嘉欣. 论张爱玲香港时期电懋剧本的喜剧性特征[J]. 东莞理工学院学报, 2021(002):25-30.
- [2]向菲. 神经喜剧、风俗喜剧与家庭伦理剧——张爱玲“电懋”剧本的融合类型研究[J]. 电影评介, 2015(3):6-10.
- [3]王宇平. 母爱的“戏剧”——张爱玲电影编剧作品《小儿女》解读[J]. 北京电影学院学报, 2013(6):75-80.
- [4]王宇平. 香港电影工业中的张爱玲——以电懋影片《情场如战场》为例[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2014(7):33-42.
- [5]王宇平. “电懋”故事的局限与可能——以“南北系列”影片为中心的讨论[J]. 当代电影, 2014(11):81-85.
- [6]肖向明. 艳异风景中的奇情——论张爱玲小说的民间信仰书写[J]. 江淮论坛, 2008(6):159-164.
- [7]李晓昀. 移民电影与移民城市:从“电懋”的“南北三部曲”看战后香港的城市文化变迁[J]. 当代电影, 2021(4):138-139.
- [8]苏涛. 协商现代性:“电懋”家庭情节剧的类型与文化 [J]. 上海大学学报, 2021(4):42-43.
- [9] 魔术的手杖:看《四千金》试映有感 [J]. 国际电影, 1957(20):18-19.
- [10]严家炎. 张爱玲和新感觉派小说[J]. 中国现代文学研究丛刊, 1989(3):11-18.

- [11]于继增. 张爱玲告别大陆之谜[J]. 文史精华, 2005(11):12-15.
- [12]何杏枫. 记忆·历史·流言:重读张爱玲[J]. 台大文史哲学报, 66(5): 53-92.
- [13]东红. 论张爱玲小说的时间特性[J]. 漳州师范学院学报, 2006(1):63-67.
- [14]冯爱琳. 时间意识与张爱玲小说艺术[J]. 惠州学院学报, 2003(1):46-51.
- [15]张承宇. 作者抑或工匠——张爱玲的电懋剧本[J]. 北京电影学院学报 2011(2):61-66.
- [16]黄晓燕. 上海小儿女行走在香港——张爱玲电懋中的世俗和反“五四”精神研究[J]. 当代电影, 2017(10):120-124.

四、学位论文类

- [1]赵秀敏. 张爱玲电影剧本研究 [D]. 华中师范大学, 2014.
- [2]黄倩. 声光之魅——张爱玲电影剧本创作考[D]. 四川大学, 2005.
- [3]董杉. 逢迎与坚守:张爱玲电影剧作研究[D]. 重庆大学, 2016.
- [4]吴娱玉. 张爱玲香港时期电影剧本研究[D]. 南京大学, 2012.
- [5]曹婷. 张爱玲散文的时间意识研究[D]. 华中师范大学, 2017.
- [6]毕姗. 张爱玲电影剧本研究: 兼与小说创作的比较[D]. 北京师范大学, 2012.