

夜總會裡的感官人生：香港南來文人 易文電影探討

蘇偉貞*

摘 要

易文（楊彥岐，1920-1978）為香港早期南來文人，畢生編導近九十部電影，夜總會是推動劇情常見的背景場所，無獨有偶，其近期出版的年記自傳體《有生之年——易文年記》（2009）筆下流露十足的感官陳述，而夜總會是極明顯的文字標記，聯結電影與年記文本不難發現易文電影、《有生之年》及個人生活相當程度的形成互文，夜總會因此成為他人生—電影的一種轉喻，這就關乎如何運用電影手法達於美學實踐，本文取徑羅德威（Paul Rodaway）每種感官都會對身體進行空間定位進而起到一定作用的論點，探索易文的夜總會運作，也就是如何讓敘事、鏡頭、語言、感官與夜總會產生關係。本文主要以易文於一九五、六〇年代執導的《曼波女郎》（1957）、《桃李爭春》（1962）、《月夜情挑》（1968）為解析文本，研討易文三部電影裡夜總會—人生異同的感官敘事，說明夜總會影片的戲劇表徵以及在易文人生的定位，進一步證成易文人生流轉事物遇合的美學底蘊與實踐手法，透過《有生之年》文本、真實人生與影像感官空間起到雙重疊影的作用。

關鍵詞：易文、《有生之年》、感官、夜總會

* 國立成功大學中國文學系副教授。

The Sensual or, the Life of the Nightclub: An Access to Evan Yang's Movies

Su Wei-Chen

Associate Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

Evan Yang (Yen-Chi Yang, 1920-1978), a man of letters coming from China and taking an early migration in Hong Kong, writes and directs nearly ninety movies in his whole life. In his movies, the nightclub setting serves as a common background to get the plot moving. But the setting not only occurs in movies but in autobiography. *Evan Yang's Autobiography* (2009), which is recently published, reveals abundant sensual descriptions; the setting of the nightclubs is also highlighted in his words. If one relates Yang's movies to autobiography, certain intertextuality can be found in three different sites—movies, autobiography, and his personal life. Accordingly, the setting of the nightclubs functions as *the* metaphor of Evan Yang's life-versus-movies. But how does the director apply movie technology in his aesthetic practice? To examine his application of the nightclub setting, the paper will use Paul Rodaway's ideas as the line of approach. To Rodaway, each sense locates the body's space; certain functions will be created thereby. And in Yang's movies, Rodaway's idea will help the paper to read the interweaving relation between the nightclub setting and Yang's narratives, camera lens, language, and senses. With his three movies—*Mambo Girl* (1957), *It's Always Spring* (1962), and *Spring-Time Affairs* (1968)—as analytical texts, the paper will explore how Yang compares the nightclub setting, a kind of sensual narrative, with real life. In this comparison, *what* the nightclub movies show and *how* those movies are measured in his life, will be illustrated. Then, the paper will prove *how* the director/author, in the face of all the encounters with life's change, exemplifies his aesthetic interior and manner of practice. That is, with his

regard of both real life and sensual imagery space in the text *Evan Yang's Autobiography*, Yang does create an effect of parallel shadows.

Keywords : Evan, *Evan Yang's autobiography*, *sensual*, the nightclub

夜總會裡的感官人生：香港南來文人 易文電影探討¹

蘇偉貞

一、前言：記憶的閃回與投射

課餘，除大小舞場夜總會經常涉足外，亦偶至回力球場稍作博彩。滬西租界以外越界築路地區，賭場林立，亦偶往遊，得見賭窟特殊風光。²

和一子二女到當地（澳洲昆士蘭）著名的夜總會晚餐。……那晚有南非半裸舞表演，加插諧趣雜耍，表演足足一個半小時。衣香鬢影，但也不比香港幾處大酒店的夜總會有甚麼特色。³

以上引文是易文（楊彥岐，1920-1978）兩段個人經歷的閃回，皆出自他的年記《有生之年》（2009）。《有生之年》可謂易文人生及報界轉戰電影的全記錄，從國際電影懋業公司（簡稱電懋）到邵氏兄弟（香港）有限公司（簡稱邵氏）文化事業的轉折紀實，以及結婚生子抱孫及父子兩代「談笑有鴻儒，往來無白丁」的社交圈點滴，甚而幾段紅顏知己的情緣著墨，字裡行間舉重若輕，極盡個人特質與指涉，香港電影資料館項目研究員藍天雲有感而發：「點出了易文一貫『兒女情長』的性格，……將之一一投射到他的電影裡。」⁴兩段文字宛如長鏡頭（long take）⁵捕捉易

¹ 本文為國科會研究計畫「流轉人生：香港早期南來文人的文學與電影研究」（編號 NSC99-2410-H-006-125）研究成果之一部分。

² 易文，《有生之年——易文年記》（香港：香港電影資料館，2009），頁 52。以下簡稱《有生之年》不贅述。

³ 易文，《布里斯班兩週清福》，《有生之年》，頁 120。

⁴ 摘錄文句出自藍天雲，〈前言〉，易文，《有生之年》，頁 12-13。易文父親楊千里（1882-1958），曾任民初北洋政府外交、財政、司法、教育、內務諸部，一度任國務院秘書長。北伐後國民政府成立，曾任江蘇省無錫、吳江縣長。電影懋業公司（簡稱電懋）由新馬鉅富陸運濤主持，1956 年改組

文特具的日常生活感官畫質，精準地擷取不同階段相類的經驗片刻。前一段呈現青年易文十里洋場的聲色接觸，此段時期於國共局勢驟變易文離滬抵港展開其「流轉人生」歲月結束，1949年遂成為兩階段的分界線。第二段鋪敘了易文離港往澳洲與子媳新生孫兒久別遇合夜總會聚餐時表演節目的感官印象。「夜總會」成為切入易文記憶的上下文，突出了易文日常生活的獨立感官空間。前者大致呈現的是感官空間：大小舞場、夜總會、租界、賭場；後者則注重感官接受：半裸舞、諧趣雜耍、衣香鬢影。說來夜總會並非一般人建構日常生活的主要場景，雖說私人、家庭的空間延伸也會觸及聲色場所，畢竟不是我們習以為常的空間，但兩者有何差異呢？如何分野，界限又何在？列伏斐爾（Henri Lefebvre）的「日常生活」論述裡提到，日常生活的千篇一律潛藏著不易察覺的「非常」，正是這「常」與「異」，挑戰了人們的慣性思維與概念，於是導致「常」與「異」的邊界重置。⁶可以這麼說，夜總會即使不是「異質」空間，至少也不是主要場景。但「夜總會」作為易文敘述中的關鍵詞，當然有象徵意味。正如羅德威（Paul Rodaway）在《感官地理》（*Sensuous Geographies*）一書中把身體、感官和空間聯繫在一起，指出了感官的空間性，同時每一種感官都會對身體進行空間定位，標示出人們與空間的關係進而起到一定的作用。⁷易文穿透不同時空對夜總會獨具的描述，且將之定位在人生很重要的時刻，的確起到感官與情感的牽引作用，從文字角度進一步梳理易文編導的影片，會發現易

正式掛牌製作電影，開啓了片廠製時代，1964年陸氏偕高層出席在台灣舉行的第十一屆亞洲影展，發生空難全機罹難，重創電懋，結束了電懋的黃金時代。邵氏兄弟（香港）有限公司（簡稱邵氏）由邵逸夫擔任總裁，1958年在港成立，1987年停止生產影片，期間邵氏出品的電影超過千部，初期與電懋並列香港影業兩大龍頭。易文編導的電影大部分出自電懋。

⁵ 長鏡頭（long take）為電影拍攝的一個手法，主要將攝影鏡頭固定用長拍方式獲取影像，電影理論家巴贊極為推崇這種鏡頭呈現的敘事美學。他指出長鏡頭的深焦攝影特質一方面強調了事件的自然流程，另一方面，可以避免嚴格規定觀眾的知覺過程，亦即長鏡頭保證事件的時間進程受到尊重，可以讓觀眾看見時空全貌和事物的實際關聯。本文主要以長鏡頭運鏡手法凝視易文人生，剪輯出時空中相關事物的畫面對照。關於長鏡頭的美學思考參考吳珮慈，〈凝視時間，在動與不動間——長鏡頭的一種美學反思〉，《中外文學》27：8（1999），頁8-15。另見 Bordwell, David 著，李顯立等譯，《電影敘事 *Narration in the Fiction Film*》（臺北：遠流出版公司，1999），頁390。

⁶ 張淑麗著，〈日常生活研究〉，《人文與社會科學簡訊》10：3，頁23。

⁷ 轉引自約翰·尼里（John Urry）著，〈城市生活與感官〉，汪民安、陳永國、馬海良主編，《城市文化讀本》（北京：北京大學出版社，2008），頁155。

文同樣在反映人生面的影片裡相當程度的穿插了夜總會情節，如《曼波女郎》（1957）、《溫柔鄉》（1960）、《桃李爭春》（1962）、《好事成雙》（1962）、《月夜情挑》（1968）等，其中《曼波女郎》裡的夜總會不似《溫柔鄉》、《好事成雙》等片愛情戲碼的搭配背景，而是尋親（血緣、身分）的重要場域，另《桃李爭春》、《月夜情挑》情節集中女歌星夜總會人生的敘事策略，即使在歌舞類型片風靡的時期，也很值得尋味，三部影片都指涉夜總會封閉空間區隔現實的作用，夜總會作為人生的轉喻，由此轉喻發展出台上台下演出人生百態的劇情，是電影手法與美學實踐的重要母題，從文字而影像，延續以上思考並參考羅德威的論點，本文有意探討易文的夜總會運作，也就是影片中如何讓敘事、鏡頭、感官與夜總會產生關係，主要以《曼波女郎》、《桃李爭春》、《月夜情挑》為解析文本。

二、人生流轉，事物遇合：長鏡頭下的易文

誠如李歐梵所言，早期中國電影三、四〇年代以夜總會或類夜總會型態娛樂、休閒、歌唱單位作為都市文化場景的電影比比皆是，⁸如《新女性》（1934）、《萬紫千紅》（1943）、《一江春水向東流》（1947）等，這意味著在一連串交錯返復的跨文本領域裡，電影早已懂得向都市生活多層次夜總會感官經驗取材，這是現代性也是藝術性和商業性。由十里洋場來到同樣中西文化薈萃的東方明珠，兩城連成「港滬紐帶」前後扮演過「東方好萊塢」的角色，⁹時空轉換，同期港片以夜總會為敘事場所的電影也不少，主要是歌舞片和通俗劇，像是已成經典的王天林執導的《野玫瑰之戀》（1960）、楚原執導的《藍色夜總會》（1967）、吳楚帆主演的《香港一婦人》（1964），這或許不難解釋易文在影片中應用夜總會空間的啓示何來，本文要問的是，易文電影中如何運用夜總會的感官設計達到戲劇效果？又以什麼方式

⁸ 李歐梵，〈通俗的古典〉，黃愛玲編，《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2009），頁 132。

⁹ 有關「東方好萊塢」論述請參考傅葆石著，劉輝譯，〈尾聲：在香港重塑上海〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》（北京：北京大學出版社，2008），頁 215-243。

操作？

要理解易文為什麼喜歡讓他的電影插入夜總會，有必要先建構易文在影片中經營夜總會空間的理由，這裡初步與電影環境做成連繫。1941年太平洋戰爭爆發，英殖民地香港失守，造成物資缺乏經濟崩潰，為舒緩壓力，占領國日本祭出「歸鄉政策」，將一半港人驅回中國內地，¹⁰百業蕭條，影藝業自不例外亦全面停頓，大量創作人才離開香港，留下的也艱苦度日，如香港重要影人吳楚帆不得不到賭場工作，¹¹不久日人和久田幸助負責建立香港電影協會，和久田幸助指令香港演員、導演加入拍攝工作，根據女演員白燕自述，參加演出等於「背叛了中國人的良心」，於是一批影人吳楚帆、白燕、薛覺先、王曼梨等雜混在歸鄉隊伍中逃到未被占領的廣西。¹²此時上海亦成了孤島，日本接收了上海所有影藝事業，日人川喜多長政奉命重組上海電影業，張善琨擔任中方負責人，先組中國聯合製片廠，後解散重組為「中華電影聯合股份公司」，簡稱華影，張善琨不斷遭到各方質疑，幾近身敗名裂，但日後一些資料顯示張善琨和重慶政府及地下組織有相當的聯繫，例如他在1945年曾被日本憲兵隊逮捕，就因為日本當權在國民黨地下指揮蔣伯誠家中搜到他和重慶官員往返電報及華影待批准的劇本。¹³本文用意不在探討上海影壇政治，呈現此段過程，只為說明政治與電影的糾纏關係以及局勢的險峻，用以連結並理解背景。和香港不同，上海影人選擇繼續拍片，為了淡化政治，多走愛情和家庭倫理路線，根據資料顯示，以1942年5月至1943年1月推出的24部影片為例，都是娛樂類型影片。張愛玲觀察當時電影多以愛為主題，她認為政治題材不被歡迎，「因為我們的私生活已經充滿了各種政治。」¹⁴當戰爭結束，相對重慶戰區、淪陷區，普遍瀰漫著一種

¹⁰ 太平洋戰爭日人占領香港後的作為參考薩空了，《香港淪陷日記》（北京：三聯書店，1988），頁1-30。

¹¹ 傅葆石著，劉輝譯，〈民族主義和殖民主義：重寫香港電影史〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，頁125。

¹² 白燕，《一個女演員的自述》（香港：文宗出版社，1955），頁25-38。

¹³ 傅葆石著，劉輝譯，〈娛樂至上：淪陷電影的選擇（1941-1945）〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，頁161-214。

¹⁴ 原句為 political topics are rarely favored because our private lives are already packed full of politics. 見 Eileen Chang: "On the Screen: Wife, Vamp, Child" XXth Century 4, No5 (1943.5)。轉引自《聯合文學》29 (1987)，頁54。

二元對立、道德兩極化的批判，放在民族主義下檢驗的批判是嚴厲的，中央電影製片廠長羅學濂便對上海電影深痛惡絕，除了作道德譴責，還進行政治鬥爭：

孤島的極少數影人落水，有少數的虫豸蟄伏在角落裡投機買賣，更聰明的更攝制意義相異兩種拷貝，甚至巧立名目的影片，在變相出賣靈魂……穆時英、劉吶鷗之流已被「誅伏」……還會有更多的制裁。¹⁵

毫無疑問，上海時期的電影業此時已成主流的他者，被邊緣化與妖魔化，程季華、李少白、邢祖文編著的《中國電影發展史》中便嚴正指出：「（淪陷區）無恥地成為日寇和漢奸麻痺中國人民一時的反動工具。」¹⁶不爭的是，這種高舉善惡、好壞、群體個人、重慶上海、邪惡正義的二元對立的批判，成為一種全民運動，從史的角度看，個人在這個時代是無法容身的，道德主義取而代之。現代評論學者傅葆石不同意此一史觀，強調有必要重新評價這段歷史，他認為期待上海影人公開挑戰侵略者完全不現實，上海影人生活在敵人的管制下，發生的任何聯繫都將是「扭曲的選擇」，影片的製作過程與呈現便是如此，他肯定淪陷電影同樣是英雄抵抗神話的投射。¹⁷

接著我們要建構易文對空間演變的內化心態。長久以來各種政治角力在上海、香港輪番上演，政治的不確定加上二元對立、道德批判兩極化的社會價值，這些景況以什麼面貌反應在易文身上？易文大學念的是聖約翰大學，主修政治副修歷史，易文的電影、文學啓蒙甚早，¹⁸這樣的背景導向他與滬上跨多重藝術領域的穆時英、

¹⁵ 傅葆石著，劉輝譯，〈半淪陷時期的上海電影圖譜〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，頁 74。

¹⁶ 程季華、李少白、邢祖文編著，《中國電影發展史（第二卷）》（北京：中國電影出版社，1998），頁 114。

¹⁷ 上海淪陷時期影人立場及電影發展的相關討論參考傅葆石著，劉輝譯，〈娛樂至上：淪陷電影的選擇（1941-1945）〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，頁 161-214。

¹⁸ 根據《有生之年》記載，易文電影文學開始感興為九歲那年「課外又讀《聊齋誌異》及《徐霞客遊記》等，並訂閱《兒童世界》、《小朋友》等刊物多種，已開始嗜讀『閒書』也。曾隨母經新開幕之大光明戲院，看局部配音之美國影片《翼》（William A. Wellman, 1927），至感興趣。」另確定對電影喜好為高中一年級「是時開始，常看電影。印象最深者為《一夜風流》（It Happened One Night, 導演 Frank Capra, 1934）……我對電影之興趣亦始於此時。」見易文，《有生之年》，頁 42、47。

劉訥鷗結成莫逆「談論文藝，又時常同遊各舞場，飲宴徵逐，意氣相投。」¹⁹也埋下他日後出走上海的伏筆。要知道羅學濂公開對穆時英、劉訥鷗「誅伏」做的審判，只是一例，無論兩人是否真遭國民政府暗殺，至少證明了《有生之年》裡易文的恐懼非憑空而來，受此次事件影響，1940年9月易文首次避走香港：

穆時英因主辦汪政權宣傳報紙《國民新聞》，被刺殞命。……穆既死，劉訥鷗基於友情，繼任《國民新聞》社長，未一月，亦遭暗殺。……我與二人多有往還，居滬恐遭無辜牽涉。……勿遽中搭太古司輪滬赴香港。²⁰

當時易文才二十出頭，到港年餘便遇上1941年12月太平洋戰爭香港淪陷，易文反向潛行離開，上次是避世狀況這次是逃難了，上次受死亡威脅這次則直接目睹路旁死屍：

港九百業癱瘓，人心惶惶。凡與政府有關人員，均絡續設法港潛赴內地。……由啟德機場對面步行登山，乘籐轎至西貢。侯至晚間，包一小漁船，偷渡出海，橫過大鵬灣，迨翌晨拂曉，至沙魚涌海灘登陸，步行至龍岡。……稍事憩息，再循野路步行。涉足田陌，輒見途旁死屍，驚心怵目。……此次間關內行，歷十餘日，一路顛沛……²¹

事物遇合，給了易文多次體驗上海—香港世情人生的機會，初始易文明顯以一種主流心態評量兩城異同：

從上海到香港的人都會有兩種感覺，一是地太小，二是人太笨。……近三年來，上海有甚麼，香港便也想有甚麼。甚至次上海有百樂門舞廳，香港也要來一家，雖然香港的這家只及上海那家的百分之一二。²²

或者不免試圖置換我城與創作，「昨夜，從九龍到香港的天星輪中，望著香港一片燈火，盤算著該怎樣向上海的朋友談香港。」²³將上海轉置為香港，將文字、影像、音樂、繪畫互置，這些動作頻頻，愈發突顯了人生無法完滿難以完成的本質

¹⁹ 易文，《有生之年》，頁54。

²⁰ 易文，《有生之年》，頁54。

²¹ 易文，《有生之年》，頁58。

²² 易文，〈香港半年〉，《有生之年》，頁107。

²³ 易文，〈香港半年〉，頁107。

的表徵，而逐步躲進充滿懷舊內涵的古代珍玩書籍的個人世界也是一條轉換的路徑：

客中獨處室中渡聖誕，年來因肺氣腫，不能夜遊。……日常生活中惟以讀書與選購珍玩器物為遣興，頗能自得其樂。²⁴

這樣的人生時間、空間認知繪圖勾勒出來，但這仍然無法傳達為什麼易文電影不少插入夜總會情節？因此我們不妨逆向操作由心理層而表面來尋找答案。美國歷史學家哈路圖尼安（Harry Harootunian）在《歷史的不安》（*History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*）中提出日常生活是以「現時」（now）為出發的論點，過去的歷史並不是客觀存在，「過去」是從現時推衍出來，因此「過去」像陰魂一樣附在「現時」暗影中，他認為鄉村或古代城市的日常生活是缺乏這種「現時性」的，只存在都市生活中，而人們面臨「現時性」帶來的震驚（shock）、失憶（amnesia）疏離、創傷（trauma）等反應，²⁵在不同的文化空間，反應會有不同，這就足以解釋為什麼易文經營夜總會了，夜總會時光代表歡樂、另類生活，生活的陰影以延遲的方式在易文停留澳洲期間浮現了：

我到布里斯班的第三天，……兒子駕車入市，如入大公園……使我想起四五十年前上海的英法租界。「安定」居然不需理解，而能成為一種強烈的直覺。

26

正是二十八年後對「安定」的強烈反應，才讓易文的內在情結顯影，原來「安定」不是用來理解而是直覺就可以感應到的一種存有。而象徵安定的公園投射的地理是「布里斯班」、「英法租界」兩處異國情調空間，也就是說對中國人而言長久以來「安定」是奢侈、久違幾乎不可得，如何面對不安的內外交雜？正指出了易文劈出一塊異質空間夜總會的潛在，因此這種情況下的夜總會便不會是世俗認知縱情、窩藏罪惡、媚俗、墮落……的普通地方，也唯有包裝好萊塢歌舞通俗劇的模式借夜總會將日常生活傳奇化，提供與真實人生平行的另類人生，沒有道德批判、沒有悲劇、

²⁴ 易文，《有生之年》，頁 102。

²⁵ 路圖尼安（Harry Harootunian）《歷史的不安》論點轉引自李歐梵，〈張愛玲筆下的日常生活和「現時感」〉，《蒼涼與世故：張愛玲的啓示》（香港：牛津大學出版社，2006），頁 20-28。

²⁶ 易文，〈布里斯班兩週清福〉，頁 117。

沒有謀殺、沒有政治鬥爭，最主要它來自異國情調好萊塢，才能掩蓋過現實的不安定。當然，並不是說固守夜總會空間代表易文失去了現時感，反而可以這麼說，夜總會搭建的舞台與演出節目性質本身便是「反時間的」（atemporal），台上台下的演出不以線性時間過去，歌詞內容表演者扮相穿透中外古今，夜總會的布景場地毫無寫實意味，只為經營演出效果，台下觀眾穿戴非日常家居服飾來此處找樂子，一切都為了與現實切割，尋找一個「異化」與「陌生化」之地，大眾在這裡的人生是不一樣。連結到易文四十歲之後開始寫年記體回憶錄《有生之年》，他對自己一生的定位與掌握，沒有太大的期待，寫的是編年流水帳，所以他如實「搭建」父母妻子友朋以及紅顏外遇事業學業舞台，一個完整的小世界，從這個角度看，《有生之年》可以視為文字版夜總會，在這個書寫空間裡，易文仿電影手法將自己抽離，說是潛在逃避主義也好，刻意做一名淡泊、清醒的觀眾也好，兩條路線，一是日常生活「表面化」處理，一是電影世界的「異化」、「陌生化」手法，皆陳述了具易文風格的人生／電影面向：

只記事，沒有議論也不抒寫情感，只記具體的與表面的事，不涉生活行為的因果細節。就把自己當作一個木頭人，在人生旅途填寫「簽到簿」。既無內心活動，所以不可能有主觀喜惡，更沒有任何生動的心情流露，對人世沒有絲毫見解。因為我了解自己，實在是一個無足輕重，可有可無的無名小子。滄海一粟，汪洋中一泡沫，何足道也。²⁷

三、普通的社交場所——夜總會裡的感官人生

懷舊與自我封閉，於是過渡成為影片中夜總會空間的失去現時感，如果這個轉換路線成立，我以為有兩個因素不可忽略，一是易文的文人氣質，二是他的個人主義，這兩個元素形成了易文電影夜總會美學的關鍵。首先探討易文的文人氣質對形

²⁷ 易文，〈序〉，《有生之年》，頁35。

塑夜總會空間起到潛在作用。易文在影壇素有文人導演之稱，²⁸張徹以導演的眼光在〈論易文〉評介易文的影片一派北宋詞人柳永「倚紅偎翠」、「淺斟低唱」氣息，這也同時帶出了易文的「書生寫照」：

易文是今之國片導演中，書生氣較重的人物。故他的戲長在雅潔，短在力有不足：善淡抹，不長濃妝，所謂「卻嫌脂粉污顏色，淡掃娥眉朝至尊」，可為易文寫照。²⁹

張徹所謂的雅潔、淡抹亦與林年同「文人電影」追求平淡自然天真的藝術風格觀點一致，³⁰這種平淡天真著有回味的氣息多少與個人主義自省本質是接近的，易文的個人主義意識投入電影的表現，香港學者黃淑嫻的論文〈與眾不同：從易文的前期作品探討 1950 年代香港電影中「個人」的形成〉是目前為止唯一探討此議題的論文，值得肯定。黃淑嫻梳理五〇年代港片點出主題多強調眾人集體，她舉兩部五〇年代集體經典作品李鐵《危樓春曉》（1953）、《天長地久》（1955）為例，《危樓春曉》中的張瑛飾演的羅老師是收租公，向名演員吳楚帆領銜的司機威哥等窮人房客施壓迫害，威哥困境中仍高喊「我為人人，人人為我」發揮互助精神，冀望藉群體力量感化羅老師；《天長地久》吳楚帆飾演在岳父經營的酒店擔任經理，不甘做小伏底靠岳父生活，於是拋家棄子和理想中的女友出走，女友日後走出自己的路成為名伶，反倒吳楚帆不能從舊家庭束縛觀念脫離一直無法面對自我，陷溺在倫常道德批判想像裡退縮終生。林年同看出《天長地久》和《危樓春曉》的微妙差距在《天長地久》探討個人主義／社會集體意識消長這部分：

片中提出了現實社會中個人主義意識形態的成長問題，可以說是戰後香港電

²⁸ 其他關於易文「文人導演」氣質探討，可參考第七屆香港國際電影節回顧特刊中電影工作者小傳易文詞條，舒琪編，《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》（香港：市政局出版，1983），頁 186。此外梁秉鈞將易文概括在「文人電影」編導，見梁秉鈞，〈秦羽和電懣電影的都市想像〉，黃愛玲編，《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2009），頁 158-171。根據林年同說法，文人電影是中國影史最早出現的類型，這類電影強調士人氣，追求藝術意境，見林年同，〈第三個時期的中國電影〉，《中國電影美學》（臺北：允晨文化出版社，1991），頁 188。

²⁹ 張徹，〈論易文〉，易文，《有生之年》，頁 85。

³⁰ 林年同，〈第三個時期的中國電影〉，《中國電影美學》，頁 198。

影製作中首先注意中產階級社會意識的一部影片。³¹

針對個人主義表現，黃淑嫻指出易文創造了不少傳達此一類型的角色，《曼波女郎》（1957）即是，主要在女性自主部分有不一樣的啓示。《曼波女郎》主題是尋親記，換言之，主角其實只有兩人，女兒和母親。葛蘭飾演能歌善舞的高中女生愷玲，父母對她呵護備至，是人人稱羨的完美家庭，哪知二十歲慶生舞會上愷玲養女的身世被揭穿，深受打擊的愷玲當晚生出親生母親傷心思念她的幻影，親生母親長相和她一樣，這是自憐的投射了。但這幻影促發了愷玲的行動，她一路回游孤兒院獲得親娘余素英在夜總會工作的線索，此時道德界限被穿透，二十歲的女孩逛遊樂園似的進出聲色場所，一間間尋去終於在麗池夜總會有了眉目，余素英並不是歌星舞者而是女廁所服務生，正是愷玲的生身母親，但余見女孩落落大方顯然受著良好教育，天人交戰瞬息，拒認愷玲。黃淑嫻指出問題的所在「不是葛蘭能否覓到母親，而是她能否接受自己的身世。」³²夜總會作為職場隱喻，因此接受什麼身世呢？不言而喻。美國都市社會學家理查·桑內特（richard Sennett）他的《再會吧！公共人》（*The Fall of Public Man*）書中，梳理「公共」與「私人」兩詞的歷史，指出十七世紀末「公共」與「私人」之間的對立逐漸形成，「私人」意指家庭或朋友來界定的、有庇護的生活區域，是理想化的庇護所，是較公共場域具道德價值的世界，與此同時，城市快速增加的陌生人，混沌了階級差異，演變之下，私人領域變成了道德場域，公共場域則與罪惡牽連，僅以家庭、公共做思考愷玲的選擇，不妨先看桑內特對兩者的解釋：

如果私人場域是個逃離整體社會恐怖的庇護所，一個藉由理想化家庭創造出來的避難處，則人可以經過某種特殊經驗，來逃離這種理想的束縛，人可以在陌生人裡穿梭，或者更重要的，決定彼此間要保持陌生。

愷玲由逃離家庭（非生身父母）束縛，到沒那麼全面卻比家庭公共化的夜總會去尋找親娘（卻是陌生人），桑內特進一步強調，陌生正是今日城市公共場域論述十分

³¹ 林年同，〈五十年代粵語電影研究中的幾個問題〉，《中國電影美學》，頁 150。

³² 黃淑嫻，〈與眾不同：從易文的前期作品探討一九五〇年代香港電影中「個人」的形成〉，《香港電影資料館通訊》49（2009），頁 10-14。

重要的部分，決定保持陌生，是城市人口互動的特色，而陌生，對社會面具破壞性，³³以此觀點套用在在愷玲的離家尋親過程，愷玲原本生活在理想家庭，但為被收養的經歷，使得善良的養父母的愛反而成為束縛，她到生母資料上登錄的原址打探，在素與「罪惡」聯想的夜總會進出，和陌生人接觸，最後廁所女工否認，兩人又重新變成陌生人，生母既無蹤影，愷玲最後才有理由回歸家庭。但夜總會雖與罪惡牽連，並不代表沒有無邪的形象，就在愷玲生母工作的夜總會，易文安排了兩個角色作為無邪的表現，一是透過影片夜總會的歌星方逸華的表演，方逸華是當時紅遍東南的知名歌星，這場演唱揭穿了這個角色的真實身分的間離手法，布萊布特（Bertolt Brecht）的間離手法的目的在於突破封閉的劇情世界，防止觀眾與角色同化，引發觀眾思考，造成觀眾對真實與戲劇的判斷，布萊布特同時反對演員與角色同化，反對使觀眾成為心神不安的做夢者，³⁴間離手法持續方逸華表演後運用於愷玲認生母一幕，於是觀眾清醒的知道廁所女工是愷玲的生母，但愷玲並不知道，加深了戲劇效果。另外值得讚揚的是易文標記個人身分有著不俗的眼光，影片裡我們看見了一個形象貴氣節制的服務生，由硬底子演員唐若青飾演，這裡讓我們跟隨愷玲一起進到女洗手間認親場景，這場戲的主要台詞圍繞幾個關鍵字：孤兒院、母親、找人。此尋親戲的「鏡頭語言」相當深刻，易文調動鏡頭十分流暢，開始愷玲進入洗手間與幾位離開女客錯身，空出了場域愷玲才好細說來意，余素英乍聞愷玲來意欲言又止後，「弄錯了，我不姓余」近景（圖一），然後一百八十度反身背向鏡頭卻對著化妝鏡裡的愷玲，鏡中倒映的身世母題，凸出了易文運用鏡子作為折射戲中戲的手法，不僅析透了真實與虛假身世及余素英內心戲，更成功的烘托一個母親受困身分的煎熬，愷玲的好養父母淡化了余素英身為母親的愧疚，接著余素英再問：「你找的是——」，愷玲再回答：「我親生的母親」（圖二），余素英又一百八十度反身

³³ 桑內特論點轉引自琳達·麥道威爾（Linda McDowell），〈城市生活與差異：協調多樣性〉，約翰·艾倫（John Allen）、朵琳·瑪西（Doreen Massey）、邁克·普瑞克（Michael Pryke）主編，《騷動的城市：移動／定著》（臺北：群學出版公司，2009），頁 116-117。

³⁴ 間離手法也稱陌生化手法、疏離手法，為德國戲劇家布萊布特（Bertolt Brecht）首先採用的美學概念，關於間離手法理論見林克歡，〈舞台疏離〉，《戲劇表現論》（臺北：書林出版公司，2005），頁 163-175。

面向愷玲（圖三），如是三個鏡頭成爲一組尋親畫面，中間曾有女客進入洗手間，打斷了問話，也給了余素英整理情緒的機會，接續畫面幾乎都圍繞在「我不是你要找的人」台詞，不斷以正反中景鏡頭（圖四～圖六）以及「你有這麼好的父母這麼好的家庭爲什麼還要去尋找親生母親呢」的近景進行。

這段運鏡所以流暢，就因爲正反鏡頭與中景、近景的搭配，完全緊扣「尋找」的主題，身分與身世的交互詰問，吸引了我們視覺與聽覺。在那一刻，清醒的觀眾明白母親見到女兒，女兒找到了母親。唐若青真不虧是演技派，短短交手，搶盡風華正茂的葛蘭的戲，貼切詮釋了母親角色無私的真諦。

類似探討，還有龔啓聖從「社會現實」角度將朱石麟的《水火之間》（1955）與《危樓春曉》相提並論，他提出兩部影片都有「反映社會現實」、「階級分野」的共通性，爲了抵抗現實環境，《水火之間》的主角孫老師常謂：「大家要合作。」爲了突顯合作精神，電影結局總是通過彼此互助而有好收場，《水火之間》的惡霸最後被倒塌的磚塊砸死，此種訴之於「宿命論」制裁的手法，是簡化了個人內在思考性，說明了影片內容反映現實表面多於探討社會問題；至於角色上，除了卑微小人物，影片共通的塑造了兩類女性角色，一是低階勞力工作者，另一種是「職業女性」，這裡的「職業」是一種諷稱，指的是操賤業出賣色相者如舞女，《危樓春曉》裡的大家姐、《水火之間》的二姑都從事這種職業，此職業違反了女性忠於家庭丈夫的貞潔身分，因此二姑痛訴此行業是：「女人最後的一條路。」大家姐則說：「舞女的生活是最痛苦的。」龔啓聖總結女性如此作爲無非爲了鞏固「家庭」這個單位基石。³⁵

相較《危樓春曉》、《天長地久》、《水火之間》把個人問題歸咎於社會現實／集體二分法與女性職業上的卑賤評價，易文電影裡的個人意識和思考都複雜得多，他影片中角色的很少壞人、缺乏強烈的悲劇性，明顯不走煽情戲，近似宋淇文學上的 middlebrow 路線，「泛指夠不上經典小說水準，而比迎合讀者低級趣味的小

³⁵ 龔啓聖，〈五十年代國、粵語寫實電影中的「社會現實」〉，舒琪編，《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》，頁 152-154。

說高雅的那種說部。」³⁶也就是說，即使是像夜總會感官歌舞劇，也不盡然光是視覺、聽覺上的享受，也可以是人性的探索。這種複雜和思考性以及感官意境營造的底蘊，張徹對易文電影的評價是很適合的理解途徑：

他（易文）的長短都在「趣味」好，因為「趣味」好，所以純淨；低級的，粗俗的，過火的，都被淘盡，不會在他的戲裡存留；他也正因為這一點，他的戲不夠過癮，沒有什麼灑狗血，足使人痛哭、狂笑之處，好像常常「點到為止」，一接觸即收斂，很少放盡，不能淋漓痛快，不時覺得他把戲輕輕放過——故他長於淡，拙於濃，宜細水潺湲，而不能如飄風驟雨。³⁷

這種文人趣味的拿捏，很特別的一點是，易文夜總會空間電影裡，他很少對「職業女性」提出道德判斷，（《月夜情挑》因為與正統小提琴家對照，比較突出夜總會歌星的位階，人們對歌星道德批判是因為她與有婦之夫來往。）綜合而言，充滿易文風格的夜總會既「反時間」也「反道德」，歌星們的競技或其他發生，是另一種日常生活的模式，當然這些看法必須透過影片文本實踐，也就是前面所指的個人主義與文人氣質縫合的感官美學手法如何經由影片表達，以什麼樣的編導手法技巧操作？如何運用夜總會的感官設計起到與情感的牽引作用。上文已對《曼波女郎》做了初步研析，接著擬集中探討以夜總會「歌女」為主角的文本《桃李爭春》（1962）及《月夜情挑》（1968）。

和《曼波女郎》夜總會作為展示戲劇重要時刻不同的是，《桃李爭春》裡是以夜總會為中心，是兩位女主角星洲歌后李愛蓮（葉楓飾演）和香港歌后陶海音（李湄飾演）歌舞及情感同台競賽的場地。這部由女性主導情節的劇本出自以導武俠陽剛武俠片著名的張徹。³⁸明星氣質與外貌上葉楓和李湄其實同類型，沒有刻意凸顯

³⁶ 宋淇在 1976 年接編香港中文大學翻譯研究中心創辦的《譯叢》，這是一本專門譯介中國古典和現代文藝的刊物，《譯叢》取得王際真英譯《醒世姻緣》七章，小說性質介於通俗與古典之間，宋淇提出 middlebrow fiction（通俗小說）的概念，取 middlebrow 涵義，即文學屬性上既非嚴肅亦非低級，妥貼安置了《醒世姻緣》的定位，推出《中國通俗小說特大號》專刊。林以亮（宋淇筆名），〈《海上花》英譯本〉，《更上一層樓》（臺北：九歌出版社，2006），頁 72。

³⁷ 張徹，〈論易文〉，頁 85。

³⁸ 五〇年代以來港產傳統片一直由女星主導，為了表明與女星文導電影有別，張徹強調「陽剛」只有母性才有的特質，他憑著《獨臂刀》（1967）締造了破百萬票房記錄，成為日後邵氏走陽剛武俠片

兩人的對立反差，是同質性的競爭，也就是依著葉楓高挑艷麗現代感形塑李愛蓮，陶海音則走李湄一貫的東方嫵媚風情路線；歌路上李愛蓮奔放大方，陶海音以情歌含蓄為主，電影中的插曲都是兩位演員親自主唱。歌曲安排在這裡，無論是用來傳情、顯現才華或者區隔歌路，很奇特的是易文和 1960 年代的法國新浪潮電影導演一樣，在這裡運用非凡的視覺與聽覺設計和肢體、電影語言運用鏡頭並藉由這兩位才貌雙修的女性，成功的將夜總會經營成一個完美的「把身體動作轉化為獲得另類經驗的場域」。³⁹劇情始於李愛蓮帶著妹妹李小蓮（張慧嫻飾演）到香港跑碼頭，爲了躲避追求者躲進了下榻的摩天大酒店附屬春風殿夜總會，李初識樂隊領班陶正聲（雷震飾演），陶正聲對李愛蓮一見傾心，巧的是陶正聲是陶海音的弟弟，另一方面李愛蓮有意進攻香港市場，找上摩天大酒店董事許兆豐（喬宏飾演），許兆豐追求李愛蓮多年求婚總卡在李以弟妹尚小需要她爲由拖延下來，雙重關係和劇情就這樣交叉進行，鏡頭也就在這看似複雜環環相扣的交手生成步步緊湊的歌舞情節劇伴隨視覺、聽覺畫面。

李愛蓮和陶海音的競賽主要分夜總會表演與電子媒體三段式，先是爭相和春風殿簽約，兩人第一次交手平分秋色，各唱一天；第二次是灌唱片，陶正聲因傾心李愛蓮也推薦她進錄音室，第三次是上電視，陶正聲又推薦給電視台節目主持人，每一次歌舞交手彼此都推陳出新各擅勝場，衝突終於累積到最高，電視台邀請陶海音現場直播，陶海音使出渾身解數設計一套與正聲合作融合中西文化元素的歌舞劇〈賣餛飩〉，臨到播出前李愛蓮不讓正聲走，演變爲姊弟失和，正聲離家搬到酒店。愛蓮面對正聲爲了她「我和我姊姊鬧翻了」（圖七）及海音面對兆豐「你跟李愛蓮鬥，不能難爲正聲，兄弟大了不能老跟著你」（圖八），兩段對白對照組，點出了橫在兩人中的被夾者是他們都關心的人——正聲。接著海音原先因爲負氣沒去夜總會唱，愛蓮大方表示願意替海音上台，而且唱海音首次在春風殿登台時唱的歌〈我愛

路線的決策關鍵。見張建德，〈國泰武俠電影〉，黃愛玲編，《國泰故事》，頁 83-84。

³⁹ 此句爲借用周蕾，關於運用非凡的視覺與聽覺設計與複雜的影視器材操作達到語意與情感的暗示效果，周蕾的論文〈多愁善感的回歸——張藝謀與王家衛近期電影中的「日常生活」手法〉有很精彩的論述。見周蕾，〈多愁善感的回歸——張藝謀與王家衛近期電影中的「日常生活」手法〉，劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 II：日常生活與大眾文化》（臺北：麥田出版，2006），頁 63。

你」向海音致敬，唱畢宣布期滿將回南洋：「好在陶海音小姐的歌唱得比我好得多」，海音這時趕到，在角落聽到，有了腹案默默離開。第二天海音去找夜總會經自己不唱了，這時一個兩人大背景切到經理正面景深鏡頭，「你們兩個都不唱了」（圖九），再接著正反向鏡頭海音與李愛蓮、正聲：「你們倆該在一起」，成功縫合了彼此的關係。有意思的是結尾兩人合作演唱如今膾炙人口的〈桃花江〉，李愛蓮以男裝上陣和陶海音分飾男女情侶，彷彿說李愛蓮在舞台上和陶海音才是一對，同時點出了李愛蓮雖像男人一樣跑江湖但終究不是男人的性別政治思考，關於女人要戰勝女人這點，邁克比喻得巧妙「最快捷妥善的辦法是把雙腳插進異性的鞋裡」，⁴⁰但作為一名觀眾除了感知鏡頭劇情，影片本身的背景與價值、角色的意義、導演作為的藝術性都是很值得探問的，綜合這些提問，我認為《桃李爭春》至少有以下意涵，第一，夜總會的情感與歌舞競賽目不暇給的感官鋪陳，形成一個有趣的現象，即和六〇年代中期大部分不偏離道德主義的影片相比，《桃李爭春》裡沒有壞人、沒有受害者，對流行歌曲正面評價不落俗套的價值取向，透過陌生化手法，讓夜總會成為一個普通的社交場所，⁴¹可說是與道德主義的影片分道而馳，這也是影評家指電懣電影脫離現實的例證；⁴²第二，相對現代市民普遍的日常生活街景、公園、遊樂場、沙灘等開放的類型空間，夜總會自成「封閉」的道德系統與男性主體（夜總會經理董事、唱片公司老闆、電視台主持人）想像而發展出來的空間，陶海音受制長姊責任獻藝夜總會還要應付男性的邀約又遲遲不肯結婚與李愛蓮隻身帶妹妹異地打拼的人生縮影，表面上女性只淪為男性慾望的投射與客體，是物質世界的犧牲者，但我們也許忽略了，這些女性們光鮮亮麗與歌舞的專業表現，她們自食其力供養家人且潔身自愛，她們鬥色也鬥藝，設計節目極具巧思，在面對情感召喚時也有現代女性思考性，她們進退自如毫不牽拖，最重要的是，她們身處中西交匯的繁華之都香港仍能出色當行，我認為易文電影的現代性通過這種都會女性際遇與她們的專業能力

⁴⁰ 邁克，〈天堂的異鄉人〉，黃愛玲編，《國泰故事》，頁 149。

⁴¹ 黃淑嫻，〈重繪五十年代南來文人的塑像：易文的文學與電影初探〉，《香港文學》295（2009），頁 86-91。

⁴² 黃淑嫻，〈跨越地域的女性：電懣的現代方案〉，黃愛玲編：《國泰故事》，頁 119。

體現出來。附帶一提的是李小蓮在夜總會成長卻能保持天真爛漫，張慧嫻小小年紀夾在美艷高雅如日中天的葉楓和李湄中間，初生之犢不畏虎，演來十分討喜。第三，建構夜總會封閉敘事的藝術性與說服力上，對白簡潔諧趣，鏡位選擇上有不少以舞姿及肢體吸引投注眼光，畢竟這是歌舞片，形式與內容基本上十足吻合，取鏡上多用搖動鏡頭，搭配中、近鏡及正反鏡頭，強調內心戲與互動，呈現的視覺經驗豐富細膩，直取《曼波女郎》的乾淨俐落風格，《桃李爭春》的藝術手法，鄭樹森指出上相比電懣其他導演，易文有豐富的電影感，視覺效果也較精緻。⁴³

高思雅（Roger Garcia）在〈風月場所〉論文中，歸納影片加插夜總會大致有三種方法，一是以夜總會為中心，夜總會成為敘事的一個關鍵點，最大的事件都在那兒發生，他指出如王天林的《野玫瑰之戀》（1960）；第二種情形，影片以夜總會展示戲劇的重要時刻，他以《香港一婦人》（1964）舉例，戲中男主角由吳楚帆飾演，戰後他到香港，在一間夜總會赫然發現台上歌星是他的愛人也是女兒的母親，他原以為她戰死了。第三，以夜總會來對照正常生活，這種應用，烘托了夜總會不正當場所的傳統觀念，依附夜總會的所有人物都是「不道德」（bad）的，即使不是壞人，至少不是「好」人。綜括之，夜總會是不正當的「風月場所」。⁴⁴比對以上三類型，巧合的，三部夜總會影片裡，《桃李爭春》明顯以夜總會為中心，可歸為第一種；《曼波女郎》的夜總會向我們展示了的愷玲在這裡找到親生母親展示了戲劇重要時刻，正符合高思雅所說的第二種情形；《月夜情挑》無論人物、身分、生活圈等的兩極對照，則屬於第三種。

「這屋子空著好像就是等著歡迎你來」

「我小時候做夢，常常到走進仙子的家裡去」

「那你夢裡有沒有人？」

「有，我夢裡的人，是妳。」

「好，那你看看，是不是你夢裡到過的地方。」

⁴³ 鄭樹森，〈歌舞片——由盛而衰及片廠制〉，《電影類型與類型電影》（臺北：洪範書店，2005），頁 164。

⁴⁴ 高思雅（Roger Garcia），昌明譯，〈風月場所〉，舒琪編，《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》，頁 145-146。

「不要開燈，我夢裡的房子就缺少燈，現在讓我想像一下這裡的布置。」

「別想得太美，希望愈高，失望愈大。」

以上這段台詞是《月夜情桃》男主角小提琴家朱子丹（張揚飾演）進到女主角夜總會歌星依媚（張慧嫻演）家時的對話。有趣的是，《月夜情桃》讓我們看見在《桃李春風》夜總會長大的小蓮是什麼樣子。易文很明顯的在這部影片中設計了二元對立公式：雅俗、好壞等，此一簡化分類，用意無非套入聯結雅＝好，俗＝壞公式，再一步演算，即朱子丹＝雅（音樂廳）＝好男人、依媚＝俗（夜總會）＝壞女人。

這個模式施行一開始就確立了，影片由國際知名小提琴家朱子丹在音樂廳演奏克萊斯（Fritz Kreisler, 1875-1962）的〈中國花鼓〉（Tambourin Chinois）揭開序曲，演出完畢老同學鄧一興（田青飾演）辦慶功宴，將眾人拉到夜總會，這天同時是朱子丹和美君結婚三周年紀念日，彰明了夜總會在這裡是作為對照正常生活的場地。而台上依媚既挑逗又無邪的風情歌聲〈吻吻吻〉立即擾亂了舞池裡和妻子跳舞的朱子丹，他不斷注視依媚，反觀依媚作為被看者，鏡頭只見朱子丹單向對依媚注視。這段戲張慧嫻掌握幾個扭腰擺手及臉部風情，（圖十）展示了嫵媚自然不故作清高也不低俗的演技詮釋，張慧嫻童星歲月看來沒有白白虛耗。細心的觀眾一定早發現，和《桃李爭春》、《曼波女郎》黑白片不一樣，《月夜情桃》是彩色片，易文運用聲光色素營造了不少感官聯想，譬如片頭小提琴斷弦效果及小提琴曲線的女體象徵，片中插曲〈藍色的月光〉的浪漫指涉、夢境的暈光效果。豐富的色彩同時使夜總會的聲色感更有層次。

舞畢回座的朱子丹隨後被拱上花園演奏，吸引了不少客人聆賞，對音樂稍有涉獵的觀眾不難發現，朱子丹在花園演奏的是克萊斯勒的〈愛之喜悅〉，表面上明示朱子丹對妻子的愛，但未可視為朱子丹為依媚吸引的隱喻。也才聯結上當晚依媚唱〈吻吻吻〉畫面何以潛進朱子丹夢裡，醒來的朱子丹神色與幾個畫外音依媚的歌聲重疊，雙重疊影效果原本便普遍運用於表現人物的內在世界，像情感或夢境，⁴⁵但在這裡，本文強調的是聲音與鏡頭的重疊也可傳達這樣的效果。

⁴⁵ 史蒂芬遜（Ralph Stephenson）、德布立克斯（J.R.Debrix）著，劉森堯譯，〈電影的表面〉，《電影藝術面面觀》（臺北：志文出版社，1984），頁 201-203。

現在讓我們回到之前朱子丹如何會去依媚家的情節。夜總會慶功第二天，朱子丹由香港音樂學院出來走在路上與依媚相遇，依媚主動邀約，兩人有了一場雨中相處，「昨天晚上在夜總會正是我唱歌的時候，所有的人都應該看著我，聽我唱歌，可是你走開了，不但走開，你還在外面演奏提琴」，這段話接續了前晚夜總會裡鏡頭沒有顯示出來的依媚對朱子丹的回看。這個回看，無疑暗示了依媚對朱子丹的興趣。於是當朱子丹坦承依媚給他的感覺：「是從來沒有的新鮮事。」更加强了依媚的內在變化，大量正反鏡頭的運用，表現了兩人的互看、交流。當天分手時依媚與朱子丹相約再接送他，隨後美君回台省親一周，給了兩人相處的時間與空間。約定當天，依媚並未依約出現，子丹於是找去夜總會，這時台上的依媚唱的是〈我有一個夢〉：「他像一陣風，吹來一個夢，……難得再相逢，只有一個夢，年年月月，相思重重。」這裡流行歌曲不再與古典音樂對立，反而彼此形成互文，藉由聲音／影像互補，更具穿透力，既仲介又縫合兩人關係。流行歌曲作為一種敘事，⁴⁶在音樂存在事實外，還有它在日常生活中的使用價值，倚靠的就是互文性與仲介性，這是戴樂為的觀點，他的〈聲音的活動〉（“In the Event of Sound”）有關電影流行音樂的研析，可為本文提供一個理論上的依據：

假如說最隱諱、最稀有的古典音樂都避免不了互文的運作，那麼流行音樂則是徹頭徹尾處於仲介居中的狀態。流行歌曲除了是互文外，也是富含種類各有不同的多文本。流行歌曲喚起我們某種歷史時期的聯想、對某種表演者的記憶與印象，和對我們自身歷史的各種回想。因此流行歌曲被放到電影中或許會使敘事變為複雜，或者還可能會截斷、破壞敘事。但這正是流行歌曲令電影和媒介研究充滿上下起伏樂趣之處。⁴⁷

流行歌曲的跨文本性已不用強調，如今看來張慧嫻的歌聲魅影在當時即已種下觀眾對她的記憶及印象，葛蘭、葉楓與李湄的情況也一樣。李歐梵認為表演者在某部影片中給我們的印象是片段的，而這些片段的印象早已脫離了原作中的敘事結構。⁴⁸也

⁴⁶ 「歌曲敘事」這個詞借用自葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》（臺北：遠流出版公司，2000）。

⁴⁷ 戴樂為（Darrell William Davis）著，葉月瑜譯，〈聲音的活動〉，葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，頁237。

⁴⁸ 李歐梵，〈通俗的古典〉，黃愛玲編，《國泰故事》，頁131。

就是說流行歌曲有它自己的生命以及對我們自身歷史的回想，譬如黎錦暉作詞作曲的〈桃花江〉（1929），這首歌在三〇年代黎莉莉、王人美、周璇、嚴華都唱過，更是新華影業王天林、張善琨執導《桃花江》（1956）的主題曲，鍾情、羅維分演男女主角，歌曲由姚莉、潘正義代唱，而電懋陶秦導演《龍翔鳳舞》（1959）時，則舊曲新編〈漁光曲〉和〈桃花江〉，此外，〈桃花江〉亦是《桃李爭春》的片尾曲。可想而知一曲〈桃花江〉勾連多少歷史回憶。

這裡由易文填詞的〈我有一個夢〉是文字創作的延伸，易文讓他的詞穿透立體影像，靠著依媚的歌聲仲介感情，傳遞了她對朱子丹的渴望與想像，而他們分處兩個對立世界，朱子丹對她，只合如夢，這也遙遙呼應了朱子丹夢到她的情節。值得一提的是，本片四首流行歌曲〈吻吻吻〉、〈我有一個夢〉、〈藍色的月光〉、〈殘夢〉很巧妙的象徵了愛的四個階段，⁴⁹〈藍色的月光〉則是朱子丹寫給依媚的曲子，纏綿回味：「我見到藍色的月光，輕輕的照在你身上，彷彿相逢在夢中，夢魂正飄蕩……」至於〈殘夢〉不言而喻，點出這場愛的殘局與殘酷。四首歌環繞著一個主題——夢，愛由夢生由夢幻滅，在電懋出品的二百多部片目裡，現代愛情戲塑造了電懋的金字招牌，而流行歌曲的催化渲染力，正是戴樂為所論的「仲介居中的狀態」的利器，透過層層仲介，產生了空間與時間的置換取代，不同的歌曲文本，相同的成為夢與情慾的仲介與隱喻，上述朱子丹到依媚家「這屋子空著好像就是等著歡迎你來」等話語，是把家空間做了情慾的轉喻，且成功的將夜總會空間置換為咖啡館、海邊、山間小店以及依媚的家、房間，但依媚夜總會壞女人象徵，終於在朱子丹錄製古典音樂的錄音間被戳破，依媚等在錄音間外，人們對著依媚指指點點，形成好壞雅俗強烈的對比，也瓦解了兩人身分的無界限假象：

「聽說依媚跟朱先生談戀愛」

「依媚的本事可真不小」

「落得太太被看扞格無能」

⁴⁹ 和易文長期合作的作曲、配樂家冼湘棠對易文填詞頗多讚美，《曼波女郎》八首歌都由易文作詞，冼湘棠回憶道：「他的詞從來都優美、瀟灑，常有神來筆，不僅娛樂性強，他還重視詞中涵意，寫下不少益世勉人之句。」見冼湘棠，〈我在電懋工作的回顧〉，黃愛玲編，《國泰故事》，頁 229。

「還聽說他的太太不在，怎麼可以這樣」

「可不是嗎？這種人就是麻煩」

「好好的一家讓她給拆散了」

桑內特亦指出公共空間本身是有身分的，特定公共場所的建造，已經預想了特定的使用者。這些空間通常與階級或性別有關連，讓性別或階級不適當的「陌生人」，覺得自己「人地不宜」（out of place），如置身兒童醫院的男人，或者中產女性處在勞工酒吧（public bar）。⁵⁰依媚屬於夜總會，在朱子丹的古典音樂世界，依媚頓時被打回夜總會壞女人原形，即使朱子丹曾意圖將象徵兩人身分的界限抹掉：「音樂是沒有階級，是沒有甚麼高低好分的，正統音樂流行歌曲都一樣，有感情的就是好。」感情可用來支援音樂判別好壞，卻不適合度量情感自身。子丹追去依媚家被隔在門外，子丹不斷懇求：

「讓我進來，讓我進來吧」

「今天已經是最後一天」

「依媚，讓我們再過這最後的一天吧！」

不意美君提早回返，鄧一興趁機把依媚和子丹的戀情傳聞告之美君，美君按捺住，待心事重重的子丹回到家：

「開燈嘛！」

「我一個人靜靜的，不用燈……我對鄧一興借給我們住的這所房子有點捨不得」

「我也是」

「子丹，今天是我们兩個人在香港最後一個晚上」

「你是不是想多住幾天？」

「不，我想，我們應該出去熱鬧一下。……就是我們倆」

「兩個人，可熱鬧不起來」

「……我們可以到熱鬧的地方去」

⁵⁰ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）注解此處對公共的指涉多麼不正確「public bar 不真是完全公共的」，見琳達·麥道威爾（Linda McDowell），〈城市生活與差異：協調多樣性〉，《騷動的城市：移動／定著》，頁 117。

「甚麼地方」

「夜總會」

家／夜總會、妻子／情人、黑暗／熱鬧的相互對照／隱喻／轉喻的關鍵，就在「這屋子空著好像就是等著歡迎你來」、「我對鄧一興借給我們住的這所房子有點捨不得」，房子在這裡變成了家與夜總會的象徵，更是以「子丹，今天我們兩個人在香港最後一個晚上」、「依媚，讓我們再過這最後的一天吧！」訴說了說話者的位置與創傷，帶動鏡頭，一個大背影依媚演唱〈殘夢〉：「不管是難忘的美夢，一剎那也就消失無蹤，只留下那月夜的情深，深深將心弦擾動……」（圖十一）帶到依媚正面中景：「追夢，甜蜜的夢……」兩人邁進夜總會落座，「只留下那黎明的腳步，步步都踩破殘夢……它來臨是多麼匆匆……」（圖十二）一個一百八十度轉向依媚正面特寫，目光渙散沒有焦距，再一個一百八十度美君轉頭注視子丹（圖十三），美君臉部特寫重心都在眼睛（她要退讓了），接著子丹盯住依媚（圖十四），「它離別是一去成空……」美君轉睛注視依媚，完成了三人情感的認知繪圖，示意了子丹的軟弱，導致情感上忠誠度和自我都不足，誠如依媚一開始唱的〈吻吻吻〉：「我需要你，我需要你，給我愛情，給我自己，一切都忘記」，重點是「給我自己」，但子丹性格猶豫，毫無作為，美君帶著創傷悄悄離去撮合依媚、子丹，但依媚臨上船獲知美君心意決定把子丹還給美君隻身遠赴國外。黃淑嫻解析依媚此舉是「敵不過的是自己的內心，不是旁人的責備。」⁵¹仍是個人主義的核心，值得玩味的是，離開了夜總會，依媚果然成了一個「好」女人。

四、小結：雙重疊影：真實人生——文本——影像

以上本文探討並聯結了易文三部電影裡夜總會——人生的感官經驗與歌曲敘事，證諸夜總會戲劇表徵與張力的功能，在戲劇性關鍵空間的《曼波女郎》、敘事

⁵¹ 黃淑嫻，〈與眾不同：從易文的前期作品探討一九五〇年代香港電影中「個人」的形成〉，頁 10-14。

中心的《桃李爭春》與情慾啓蒙場地的《月夜情挑》裡如何得到發揮。但夜總會作為空間場所，它在人生的位置該如何定位呢？高思雅的論點很具啓發與排比，他指出夜總會同時是一個封閉的空間及展示景觀（spectacle）的場所，自成體系，層出不窮的悲歡離合在此發生，被實驗被框架被看被尋找被定義，另一空間的人生縮影，人們從自己的家走進這裡，不像在街道、公園、電影院、畫廊空間，這裡是最可能發展人生的地方，而每一個故事都是一次完整的完成，有相同功能的地方，只在家空間，因此，夜總會某種程度未嘗不是家的「另一處」（the other place），一具有特殊引伸意義的單位（connotative unit）。⁵²易文南向香港輾轉多年重獲父親日記曾寫文章追述，最後我想引用這篇文章片段文字，表述易文人生流轉事物遇合的美學實踐：

我大概是對於物件的佔有慾很弱的人，只覺得心之所繫，又何必一物在手呢？……日記中提到的日夕過從的朋友，十之八九都已謝世，使我重溫他們的音容笑貌，平添「流轉人生」如同隔世的感傷。

真正的紀念在心頭。一切的實物只有具體的標誌而已。……從具體的標誌，意會不可思議的人生際會，事物遇合，平添感觸，徒增迷惘而已。⁵³

透過易文《有生之年》文本、人生圖樣與影像感官敘事的援引支持，我們得見真實與幻影如何在易文電影裡起到雙重疊影的效果，進而標記出夜總會運作手法的可能與幽微。

引用書目

易文《有生之年——易文年記》，香港：香港電影資料館，2009

藍天雲，〈前言〉，易文《有生之年——易文年記》，香港：香港電影資料館，2009，頁 12-13

⁵² 高思雅，〈風月場所〉，頁 145-146。

⁵³ 楊彥岐，〈我的父親楊千里：二十二年前我父親的記事冊〉，《有生之年》，頁 115。

- 易文，〈香港半年〉，《有生之年——易文年記》，香港：香港電影資料館，2009，頁 106-108
- 易文，〈布里斯班兩週清福〉，《有生之年——易文年記》，香港：香港電影資料館，2009，頁 116-123
- 楊見平，〈易文兒子如是說〉，《有生之年——易文年記》，香港：香港電影資料館，2009，頁 16-17
- 史蒂芬遜（Ralph Stephenson）、德布立克斯（J.R.Debrix）著，劉森堯譯，〈電影的表面〉，《電影藝術面面觀》，臺北：志文出版社，1984，頁 193-237
- Eileen Chang：“On the Screen: Wife, Vamp, Child”，《聯合文學》29（1987），頁 54
- 程季華、李少白、邢祖文編著，《中國電影發展史（第二卷）》，北京：中國電影出版社，1998
- 吳珮慈，〈凝視時間，在動與不動間——長鏡頭的一種美學反思〉，《中外文學》27：8（1999），頁 8-15
- 黃淑嫻，〈與眾不同：從易文的前期作品探討一九五〇年代香港電影中「個人」的形成〉，《香港電影資料館通訊》49（2009），頁 10-14
- 黃淑嫻，〈跨越地域的女性：電懣的現代方案〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 118-127
- 李歐梵，〈張愛玲筆下的日常生活和「現時感」〉，《蒼涼與世故：張愛玲的啓示》，香港：牛津大學出版社，2006，頁 1-37
- 李歐梵，〈通俗的古典〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 128-137
- 傅葆石著，劉輝譯，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，北京：北京大學出版社，2008
- 傅葆石著，劉輝譯，〈半淪陷時期的上海電影圖譜〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，北京：北京大學出版社，2008，頁 25-96
- 傅葆石著，劉輝譯，〈民族主義和殖民主義：重寫香港電影史〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，北京：北京大學出版社，2008，頁 97-160

- 傅葆石著，劉輝譯，〈娛樂至上：淪陷電影的選擇（1941-1945）〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，北京：北京大學出版社，2008，頁 161-214
- 傅葆石著，劉輝譯，〈尾聲：在香港重塑上海〉，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，北京：北京大學出版社，2008，頁 215-243
- 黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009
- 傅葆石，〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 48-57
- 高思雅（Roger Garcia）著，昌明譯，〈風月場所〉，舒琪編，《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》，香港：市政局出版，1983，頁 145-146
- 舒琪，〈對電懋公司某些觀察與筆記〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 66-79
- 梁秉鈞，〈秦羽和電懋電影的都市想像〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 158-171
- 朱順慈訪問、胡淑茵整理，〈葛蘭：電懋像個大家庭〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 248-255
- 張建德，〈國泰武俠電影〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009 年版，頁 82-89
- 邁克，〈天堂的異鄉人〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 144-155
- 綦湘棠，〈我在電懋工作的回顧〉，黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，2009，頁 222-235
- 林年同，《中國電影美學》，臺北：允晨文化出版社，1991
- 林年同，〈第三個時期的中國電影〉，《中國電影美學》，臺北：允晨文化出版社，1991，頁 185-199
- 林年同，〈五十年代粵語電影研究中的幾個問題〉，《中國電影美學》，臺北：允晨文化出版社，1991，頁 133-153
- 鄭樹森，〈歌舞片——由盛而衰及片廠制〉，《電影類型與類型電影》，臺北：洪

範書店，2005，頁 136-166

琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)，〈城市生活與差異：協調多樣性〉，約翰·

艾倫 (John Allen)、朵琳·瑪西 (Doreen Massey)、邁克·普瑞克 (Michael Pryke)

主編，《騷動的城市：移動／定著》，臺北：群學出版公司，2009，頁 105-152

林克歡，〈舞台疏離〉，《戲劇表現論》，臺北：書林出版公司，2005，頁 163-200

戴樂為 (Darrell William Davis) 著，葉月瑜譯，〈聲音的活動〉，葉月瑜，《歌聲

魅影：歌曲敘事與中文電影》，臺北：遠流出版公司，2000，頁 227-240

林以亮，〈《海上花》英譯本〉，《更上一層樓》，臺北：九歌出版社，2006，頁

71-78

周蕾，〈多愁善感的回歸——張藝謀與王家衛近期電影中的「日常生活」手法〉，

劉紀蕙主編，《文化的視覺系統Ⅱ：日常生活與大眾文化》，臺北：麥田出版，

2006，頁 51-70

約翰·尼里 (John Urry) 著，〈城市生活與感官〉，汪民安、陳永國、馬海良主編，

《城市文化讀本》，北京：北京大學出版社，2008，頁 155-163

附圖



圖一



圖二



圖三



圖四



圖五



圖六



圖七



圖八



圖九



圖十



圖十一



圖十二



圖十三



圖十四