

## 亚洲人的光荣：

从「跨区域」、「跨媒体」角度看电懋文艺片《四千金》

麦欣恩\*

### 目录

1. 关于在亚洲的「通俗剧」与香港「文艺片」
2. 从「跨区域」角度看电懋规模及片厂制度
3. 《四千金》——香港制造的泛亚洲电影
4. 《四千金》描绘的独立女性形象
5. 《四千金》与郑慧原著小说
6. 《四千金》与《小妇人》
7. 电影《四千金》的美学与现代性特质
8. 总结

從1950到1960年代，香港有两间电影公司雄霸整个东南亚：邵氏兄弟(香港)有限公司(简称邵氏)和电影懋业有限公司(简称电懋)。1950、60年代，香港成为华语电影的制作中心，在1950年代中期，曾经达至年产二百至三百部电影的佳绩。香港只是立锥之地，当时的人口也只有二百多万，却能生产出相当于同期美国好莱坞年产电影的数量，确实成就斐然。然而，香港以这么匮乏的资本与人才，如何能每年构思那么多电影题材进行拍摄？

把文学作品(不论雅/俗)改编成电影是当年其中一种常见的手法，以增加电影题材。直接把文学作品改编到电影里去的例子有很多，基本上从电影刚诞生的年代便已经出现了。这类取得作者同意的情况下把文学作品改编成电影的，我们估且把它看成是「合法」的改编(film adaptation)，事实上，在195

---

\* 香港中文大学中国语言及文学系助理教授

0、60年代的香港影坛，就有不少这种类别的电影，在电懋公司里也有不少文学改编的制作，比如是《星星、月亮、太阳》(1961)和《啼笑姻缘》(1964)等。为求让观众「知悉」这是改编电影，这类电影的标题，要不是跟原著小说相同，就是几乎一样，改动很少。《星星、月亮、太阳》是改编自徐速的同名小说，而《啼笑姻缘》则改编自张恨水所著的《啼笑因缘》。通常这些原著小说的知名度较高，已经有固定的读者群。电影公司希望观众认清它们的改编关系，电影标题会跟原著相似，诱发读者去追捧改编电影。在这情况下，电影公司会按照法律规定，买下小说的版权，「名正言顺」地把故事拍成电影。可是，在冷战时期的香港，有不少电影作品都不是以这种「直接」和「合法」的方式去「改编」其他作品。用现今的观念来形容，这可能是「抄袭」(plagiarism/copy)、「侵犯版权」(copying infringement)、「模仿」(model on)、「文本互涉」(intertextuality)、「把材料重新拟定」(re-proposing material)、「受到某些材料的启发」(inspired by material)、「欺骗」(ripping off)、「循环再用」(recirculation)等等。必须注意的是，这些都不能视为「合法的」的「改编」，因为原著作品的作者或所属机构，大概没有授权他们的作品被「利用」的。

本文希望以「跨媒体」及「跨区域」角度来重新审视这部曾得多项亚洲电影节奖项的《四千金》(1957)。这里所指的「跨媒体」，是对应当时流行的「非合法性」电影改编，这亦包括从荷里活电影、严肃文学、三毛子小说(廉纸小说)的「改编」，这些电影桥段或构思的「模仿」都未必征得原作者同意，并在当时未有严格规管的情况下大量出现，笔者在本文以「循环再用」(recirculation)这个较中性的字眼来统称。本文不从法律角度讨论这种现象，我希望把这种特殊的文化现象提出来，抛砖引玉，引发更多研究者的关注。关于「跨区域」角度，本文希望从两方面来探讨《四千金》的「跨区域」特色，首先，从文本方面，电影《四千金》名义上是改编郑慧的三毛子小说(廉纸小说)，然而，当我们仔细审视这部电影的内容，《四千金》似乎亦「参考」/「循环再用」了美国作家奥尔珂德(Alcott Louisa May)《小妇人》(*Little*

Women)的一些故事元素；而在电影风格上，导演陶秦亦参考了1949年由茂文·李洛埃（Mervyn LeRoy）导演的《小妇人》（*Little Women*）。这些文化材料在不同地区、不同媒介上「游历」（travel），从美国小说、荷里活电影到电懋作品，在文本内容上，《四千金》显示出跨区域的「改编」特色。其次，在电懋公司的背景及资金方面，亦拥有「跨区域」背景。电懋的主要资金来自星马，亦有英国公司Rank Organisation的投资，不是「纯粹」的香港电影公司。「非合法」改编/文化材料「循环再用」在战后香港是一个常见的现象，却未有受到学界广泛关注及讨论，本文将以《四千金》作为例子，探讨文本隐藏的「跨媒体」改编现象与电懋公司「跨区域」背景之间的关系。《四千金》透露出陆运涛对于发展香港影业的野心，本文亦会进一步阐释《四千金》所寄寓的战后「泛亚洲电影」的理想。

## 1. 关于在亚洲的「通俗剧」与香港「文艺片」

美籍印裔学者迪新那也基（Wimal Dissanayake）是亚洲电影的专家，他比较亚洲与美国荷里活的通俗剧（melodrama），指出在亚洲的通俗剧里，苦难（suffering）是其中一项重要的叙事元素。虽然不论是西方还是亚洲，家庭在通俗剧来说都是重要的一环，可是在西方和亚洲，通俗剧里关于家庭的面向是不一样的。迪新那也基认为西方的通俗剧会探讨个人与家庭的关系，而个人层面的探索是重要一环；相反，在亚洲的通俗剧中，以家庭为本的集体意识经常被强调，家庭的利益凌驾于个人利益，剧中主角会为了家庭的整体好处，牺牲个人的利益。<sup>1)</sup>虽然迪新那也基的说法比较概括性，而且他的研究对象多是南亚地区的电影，可是这一项观察却在一定程度上适用于华语地区，形容香港出产的「文艺片」亦適切。事实上，1950至60年代的港产文艺片，家庭元素是十

1) Wimal Dissanayake, "Introduction", in Wimal Dissanayake (ed.), *Melodrama and Asian Cinema*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 4.

分重要的，以家庭为本的集体意识在香港的粤语文艺片尤其重要。个人主义与家庭集体意识可以视为中西双方在「通俗剧」/「文艺片」中比较明显的分别，我希望指出一点，电懋的文艺片似乎较同期的香港粤语片流露出更多「西化」的风格，电懋作品虽然都会探索个人与家庭的关系，然而，个人层面的追求与理想的完成，都比同期港产电影更多、个人层面的挣扎描绘更细致用心。

随着西方与亚裔学者重新燃起对通俗剧的兴趣，华人学者也更加关注华语「文艺片」的研究，其中张建德(Stephen Teo)与叶月瑜的论说值得我们参考。张建德在〈中国通俗剧：文艺片类型〉一文以电影学的角度提出文艺片与文艺小说的关系，<sup>2)</sup>他指出文艺片在1946至1949年的上海十分流行，后来这类型移植到香港。在1937至41年日本侵华时期，中国影坛迁移上海孤岛，在这期间，「文艺片」一词指称改编自外国小说的中文电影，好像是《茶花女》这一类影片。战后，文华电影公司的出品经常被指为是「文艺片」，因为当时文华公司雇用了著名剧作家曹禺，制作了一些文学改编电影。后来文艺片的意思亦包括艺术电影或是时装电影（非历史剧）。张建德认为文艺片里「文」这一个字，有「文明」(civil)之意，是相对于「武侠片」这类型而言的：「文」与「武」是中国两种重要的电影类型。张建德进一步分析战后香港文艺片的特色，他认为香港文艺片里的男性角色都是比较懦弱的，这是受到传统中国言情小说以至鸳鸯蝴蝶派文艺的影响。在1950至60年代的香港，是女演员的天下，女主角比男主角更受观众欢迎，好像是李丽华、白光、葛兰、林翠等影星，都有大量影迷。她们饰演的角色多是仁慈、善良、脆弱的女性，她们的社会地位亦大多在从属位置。这些女性角色气质的塑造，可以上溯至1930年代影星阮玲玉的形象，张建德认为，1950年代的香港电影女角都是理想女性的化身。他进一步指出文艺片的其中一项重要元素是浪漫爱情，而这种「情」是有别于西方的，它是继承「发乎情，止乎礼」的中国传统，故此香港文艺片里的男女主角都受到

2) Stephen Teo, 'Chinese Melodrama: The Wenyi Genre,' in L. Bradley, P. Barton, & S. J. Schneider (ed.), *Traditions in World Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), p. 203-213.

社会礼法的约束，他们宁愿为家庭牺牲自我，也不会成为叛逆的人。在这一点上，张建德对于香港文艺片的看法，跟迪新那也基对亚洲文艺片的观察相近。他们的观点对我们重新评价香港1950至1960年代文艺片带来启示——大部份战后港产文艺片确实如两位学者所说，特别重视集体意识和家庭利益的。可是，电懋公司的不少国语文艺片（国语电影跟粤语电影确实有分别），却呈现出个人意志的伸张，而且不少女主角的形象都比较独立自主，教育程度高，且富才艺，相对于同年代的其他作品，这些电懋制作展现出「超前」的表现。

除了张建德，叶月瑜对于文艺片的研究也是举足轻重的。她在两篇论文里详细爬梳「文艺」一词的源流、演变及文化意义。<sup>3)</sup>我不在这里详细重复她的所有观点，只集中讨论她如何阐释「文艺片」与文学的关系。叶月瑜认为早期电影跟鸳鸯蝴蝶派文艺有密切关系，不少早期电影都是从鸳鸯蝴蝶派小说改编而成的，而且两者都有负面的形象。她亦指出在1920年代的上海，出现过文学界与电影界人物交迭的现象，好像是徐卓呆、朱瘦菊、周瘦鹃等都是鸳鸯蝴蝶派作家，他们同时亦参与电影的制作。虽然中国曾经出现文学界与电影界交迭的时期，可是这些人物并没有成为电影界的专业从业员，他们参与电影制作只不过是出于对西方文化的仰慕，叶月瑜指出，中国的情况跟日本的「纯电影」（pure cinema）运动不同。日本的文化精英视电影为严肃而独特的艺术，也是对抗封建制度、解放日本的一种文化媒体，电影在日本受到高度重视。可是中国的情况却不同，中国电影是文化精英与商业界的互动，他们并没有把电影的价值看得这样高。在中国，最初出现「文艺片」这词汇，其实是以文学来推销电影。「文艺片」是指从文艺转化的电影，好像是《复活》这一类作品，文学转移到影画上，就是「文艺片」。另外，「文艺」一词有文学加艺术的意思，

3) 叶月瑜两篇关于文艺片的论文如下：

1. Emilie Yueh-Yu Yeh, 'Pitfalls of Cross-Cultural Analysis: Chinese Wenyi Film and Melodrama,' *Asian Journal of Communication*, (Vol. 19, December 2009), p. 438-452.
2. Emilie Yueh-Yu Yeh, 'Wenyi and the branding of early Chinese film,' *Journal of Chinese Cinemas*, (Vol. 6 No. 1, 2012), p. 65-94.

特别是指那些由外国文学翻译成中文的小说，都被称为「文艺作品」。而「文艺」也牵涉到「品味」(taste)——精致、高尚、拥抱世界主义的审美标准。在日本，「文艺」一词从明治维新时期开始出现，有人文精神、现代性、启蒙的意味。后来这个词语传到中国，被用作为跟鸳鸯蝴蝶派小说抗衡，那时候，文艺活动是指翻译外国文学、杂志出版、向中国读者介绍外国电影、写影评等新兴的文化活动。「文艺」的另一个意思是指西方的大作家，比如是莎士比亚、佐拉、托尔斯泰、歌德等文学巨匠，而「文艺片」亦等如「艺术电影」。<sup>4)</sup>从这个脉络追溯，在1920年代，「文艺」一词只是用来推销电影的通用术语，直到1933年，文艺片才真正流行，而「文艺」与外国文学以及文学之间的联系亦非常紧密。

综合以上几位学者的观点，可见中国文艺片的形成有其混种性与复杂性。它的源流跟中国文学、西方文学、日本文艺、鸳鸯蝴蝶派小说都有密切的关系，从这角度看，「文艺片」并非纯粹的「中国产物」，从一开始这类型已经吸收他国文化而一直演变，「文艺片」一词本身有其「跨区域」的文化背景。另外，不论是张建德还是蔡国荣，都认同文艺片特别重视「感情描写」，而爱情与家庭伦理，都是中国文艺片重要的一环。关于文艺片的结构与叙事，不少学者都认为荷里活「通俗剧」(melodrama)那种着重情节与戏剧性、人物黑白分明的模式都跟「文艺片」十分相似。以上这些角度，都为我们讨论《四千金》提供重要的基础。早期电懋公司的文艺片比起同年代香港其他电影公司的文艺片制作成本更高，剧本素质更好，布景、服装、分镜等也更精致。1950年代中期至后期可说是电懋文艺片的高峰期，值得我们仔细研究。我们会从「跨媒体」、「跨区域」角度来讨论这两部电影的文学改编与文化材料「循环再用」的问题。

4) Emilie Yueh-Yu Yeh, 'Wenyi and the branding of early Chinese film,' *Journal of Chinese Cinemas*, (Vol. 6 No. 1, 2012), p. 65-94.

## 2. 从「跨区域」角度看电懋规模及片厂制度

电懋电影的风格之所以有别于其他电影公司，其中一个重要因素是它的「跨区域」性质。电懋的主要资金来自星马的國泰機構，亦有英国公司Rank Organisation的投资。当时有三间重要的片厂资金都是从新加坡而来的：电懋、邵氏、光艺。只是，电懋比邵逸夫更早「登陆」香港，陆运涛旗下的国泰机构在1951年于新加坡成立国际电影发行公司，专门经营电影发行。1953年，英籍犹太人欧德尔 (David Odell)受命于陆运涛在香港成立国际影片发行公司（简称「国际」），负责在香港购买影片在星马放映。欧德尔出生于香港，能操流利广东话和英语，熟悉香港电影市场，他在国际成立之初已经积极开拓香港的国语片院线，打破当时西片垄断香港首轮映期的格局。<sup>5)</sup>1955年是陆运涛电影王国重要的一年，陆氏从星马北上香港，跟从上海南下的永华公司接轨。1949年后永华失去中国大陆市场陷于破产边缘，加上1954年永华片厂的一场大火，令这家曾经是香港最大型的片厂负债累累，最终永华被陆运涛接管，从1955年开始，永华片厂及其制片业务由国际管辖，陆运涛礼贤下士，招揽文人张爱玲、宋淇、姚克等人成立编审委员会，又聘请曾任职永华及亚洲影业公司的上海文化人易文、陶秦、岳枫等人担任导演。欧德尔在1956年被调回新加坡，同年陆运涛把永华和国际合并，改组成电影懋业有限公司（简称电懋），并以钟启文为总经理、宋淇为制片部经理，以「巨片标志·荣誉之征」为口号在香港制作国、粤语影片。电懋模仿好莱坞片厂制，以流水作业形式生产电影，节省成本和时间，片厂内可以同时拍摄多组不同的电影，以稳定的质量提供大量影片。电懋成立多个部门，包括宣传、发行、制片、音响等。在宣传方面，电懋又出版他们的官方杂志《国际电影》，并在香港、新加坡、马来亚、旧金山、印度等全球27个地区发行，发行量达十万册，让海外华人观众能够时刻紧贴电懋影星的动态，亦为电懋出品造势宣传。陆运涛管理下的电懋公司，把欧美商业文

5) 钟宝贤，〈星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司〉，见黄爱玲编，《国泰故事》（增订版），香港：香港电影数据馆出版，2009年，页34。

化、制作路线、管理模式带进香港，革新了香港的电影业。

在1950年代，香港骤然增多了二百万人口，这群从大陆南来的华人多是逃避中共政权而来，或多或少都怀着一份「流放的」、「离散的」文化意识。星马华人，站在南国之南遥望中华文化，不能摆脱「离散」心态，这种「离散视点」刚好与难民涌现的五十年代香港一拍即合。虽然不少「难民」把香港视为暂居之地，但是他们也带来了南北文化融合的契机与创造力。香港正经历一个重新改造的阶段，在拒绝共产主义中国的同时，也在重构文化中国的想象。在这一点上，来自另一个英国殖民地的陆运涛，找到了一个跟「香港文化」对话的沟通点。电懋的国语组，正好为这些「境外人」开拓了一个进入香港群众的空间，为1950年代混杂多元的香港文化提供一种属于离散华人的视点。

虽然邵氏与电懋是1950、60年代奠基香港的两家最大型片厂，同样拥有星马资金，可是，我认为邵氏跟电懋的文化定位不尽相同，这亦影响到两家公司制作类型侧重的不同。我曾经撰文〈同登「独立桥」：从国泰与邵氏之不同立足点看星港电影关系(1959-60)〉<sup>6)</sup>，分析邵氏跟国泰的分别，在于其文化身份定位上的不同。陆运涛是第二代星马华人，生于吉隆坡，成长于新加坡，怀有对于马来亚文化的认同，也以新马华人的身份自居。在1959年陆运涛曾经对自己身为星马华人却又代表香港区出席亚洲电影节，感到文化身份上的矛盾：他是星马华人，却代表香港电影界出席影展。1959年5月是新加坡举行大选的日子，新加坡政府从上而下大力推动「马来亚化」意识，在星马自治的一片澎湃呼声中，陆运涛作为「马来亚人」的文化意识逐渐增强。反过来看，来自上海天一公司的邵逸夫虽然旅居星马多年，却不会有如陆运涛一样，同时有作为「马来亚人」和「中国人」的矛盾。反观邵氏，他们的家族来自上海天一公司，虽然天一早于二、三十年代已经拥有南洋市场，而邵仁枚、邵逸夫兄弟也早于1926年到南洋打拼，他们在1930年在新加坡成立邵氏兄弟公司。从二十年代到五十年代，邵氏公司从上海迁到南洋和香港，从国民政府、星马殖民地政

6) 麦欣恩，〈同登「独立桥」：从国泰与邵氏之不同立足点看星港电影关系(1959-60)〉，《电影欣赏学术期刊》2012年第九卷第1期(台北：财团法人国家电影数据馆)，页43-62。



府到港英政府，邵氏在不同的政治气候中努力逢迎、挣扎生存，作为「中国的好莱坞」，既为理想，也为实际的商业利润。不少论者也曾指出邵氏电影，是在香港伸延「中国梦」。<sup>7)</sup>在文化身份的认同上，邵逸夫诚然不会像陆运涛一样，带着对于马来亚文化身份的认同，我认为亦因为邵逸夫的中国文化身份认同，影响了邵氏电影的类型。虽然在1950年代中期，邵氏也有拍摄文艺片，然而他们的古装宫闱片，以及黄梅调宫闱片更为突出。不论是宫闱片、黄梅调电影，还是武侠片，这些类型都跟中国传统文化有关，展示了邵逸夫以香港为基地打造中国荷里活的想法。另一边厢，电懋公司较为突出的类型是文艺片、喜剧与歌舞片，这些电影没有呈现出很强烈的「中国特色」，相反，这些电影展示出相当摩登的现代城市与都市生活，从电懋的影片中我们可以看到陆运涛以香港为基地制作「泛亚洲电影」(pan-Asian cinema)的目标，当中亦寄予了战后新时代，亚洲乌托邦的理想。值得深思的是，电懋公司的星港两重身份，以及他们旗下作品里所呈现的西化生活，都体现出冷战年代香港文化的混种性。

### 3. 《四千金》——香港制造的泛亚洲电影

由陶秦导演的《四千金》，在1958年4月举行的第五届亚洲影展获得最佳影片奖（首奖），以及十一项特别金禾奖，包括最佳编剧陶秦、郑慧，最佳导演陶秦，最佳男女主角林翠、陈厚，最佳音乐蔡湘棠，最佳录音殷燮平，最佳布景包天明，最佳剪辑王朝曦等。根据陶秦在《国际电影》所刊登的一篇文章所述，在电影节的竞赛结果发表后陶秦返回酒店，当时有外国代表把他拉入冷气咖啡室向他致贺，陶秦感谢祝贺，并说：「这是香港的光荣。」，怎料对方说：「你错了，这是我们亚洲的光荣。」接着，这个外国代表说了下面的一番话：

7) 石琪，〈邵氏影城的「中国梦」与「香港情」〉，《邵氏电影初探》香港：香港电影数据馆，2003，页31-42。

自从有了亚洲影展以后，这是第一次以喜剧取得锦标。我们亚洲的电影，常被世界人士批评太沉重，太严肃，从来没有产生过优良的喜剧。但是《四千金》却替我们提出了反证。这是一个现时代每一个亚洲国家中产阶级家庭里可能发生的故事，除了中国人特有的天伦乐趣在这里特别点明这是中国人的家庭之外，其他故事的发展，都是世界性的，因之我们看到这戏中的人物，我们有似曾相识之感。当我们看到戏中的穿插，或者明白这对白的时候，我们会有曾经遭遇或者听见过的感觉，这戏中故事的发展，我们都有非常亲切之感，这不是插科打诨逗人狂笑的闹剧。我们很后悔没有在自己身边去找寻这一种材料，来写成这一类的剧本，但是我们可以为你的成功感到光荣。<sup>8)</sup>

电影学者宾·星亚(Ben Singer)写过一本著作，探讨「通俗剧」(melodrama)的现代性。<sup>9)</sup>他认为西方工业社会之所以有别于其他社会，是由于它展现的现代性(modernity)。他指出「现代性」有六个面向：1) 科技与社会经济的爆发；2) 崇尚理性主义的意识；3) 跟过往文化的中断，重新反思已有的意识形态；4) 社会事件的高度流通；5) 充满竞争性个人主义的环境；6) 整体社会环境为人类感官提供了空前的强度与复杂性。<sup>10)</sup>宾·星亚认为，现代的大都会及城市生活，提供了一种完全崭新的、活泼而有生气的、节奏明快的生活模式。而电影工业就是在这种现代都市情态之下产生的。他认为资本主义为人类的感官中枢创造了新的知觉，人类在现代都市里感官刺激的接收是前所未有之多，而着重「官能刺激」的通俗剧正是现代性的「产物」，科技发展与新视觉元素的刺激，都是通俗剧的基础。我在这里并不是要谈论「现代性」以及现代主义的弊端，不少理论家如阿多诺(T. W. Adorno)和班雅明(Walter Benjamin)曾经围绕现代性与资本主义作批判，可是，这并不是我想讨论的角度。我想借宾·星亚提出关于通俗剧与现代性的关连，重新思考「文艺片」的

8) 陶秦，〈寄友人书〉，见《国际电影》第31期，香港，国际电影画报社，1958年5月，缺页码。

9) Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. (New York: Columbia University Press, 2001).

10) Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. (New York: Columbia University Press, 2001), p.1-2.

特质，冷战时期香港社会正踏进高速经济增长的开端，西方社会的现代性特质亦在战后刚刚复苏的香港社会慢慢浮现。1950年代香港承接1930年代上海文化界对于西方现代主义的探索，香港文艺界的一些高级精英份子都乐于引介及模仿西方现代主义的作品，加上当时的香港是海峡两岸三地最为自由的地区，英国把香港开放为「自由港」(free port)，亦没有实施强硬的文化政策，容许左右两派的声音同时争鸣。文化发展主要为商业主导，虽然港英政府亦有对于共产主义宣传的规管，然而不论是美援的绿背文化还是有左派背景的文化机构，同样可以在香港出版刊物。在这情况下，香港作为冷战时期竹幕中国唯一开放的窗户，在英国殖民管治下，成为东西方文化接轨的交汇处，那时候的港产文艺片，确实呈现出如宾·星亚所讨论的现代性特质。我希望进一步探讨的是，当时香港的文艺片，如何体现出政经及文化因素所构成的某些「现代性」质素？《四千金》这部首次夺得亚洲电影节首奖的电影，跟其他港产文艺片有什么分别？它在哪些方面呈现出电懋公司的风格与文化视野？它在哪些层面能够呈现出泛亚洲电影的特质？

### 陆运涛的理想——为东南亚地区带来快乐

《四千金》之所以能够冲出香港，在亚洲影展中感动来自亚洲各国的观众，除了因为国泰公司拥有雄厚资本，能够拍摄高质素电影兼把电影带到国际影展之外，国泰机构的主理人陆运涛的文化视野以及他对电影工业的期望，都是重要的因素。在国泰机构的官方刊物《国际电影》第三期中，曾经报导过陆运涛在东南亚建立影院的文化视野。当时有人就着国泰机构在东南亚大量兴建戏院而访问陆氏，陆运涛回答说：

我对影业的如此费尽心力，原不过是个人对于这种事业具有浓厚的兴趣，而在我本人的理想中，最终的目的，是要为东南亚的每一角落里的每一个人，带来欢乐。<sup>11)</sup>

泰勒(Jeremy Taylor)在《跨国华语电影的再思：冷战时代亚洲的厦语电影业》提到，冷战时代的厦语片，是南洋资金、香港生产、南洋市场的物品，它并不是属于某一个单一城市、国家或者「地方」，泰勒认为，这个时代在香港制作的厦语片，因为资金和市场都在星马，充份体现它的跨界特质。<sup>12)</sup>泰勒研究的年代，正是邵氏、电懋雄霸香港及南洋市场的年代，那时候的香港电影业确实具有跨区域特色。陆运涛的电影王国未成立以前，陆氏家族已在星马等地拥有雄厚的商业基础，他们的业务遍及银行、橡胶园、锡矿、地产、饮食、酒店及娱乐事业等。故此在1945年二次大战结束后，陆运涛返回新加坡，从1946年开始积极扩展戏院业务时，他能够在短时间内于星马建立多间新式戏院：

他的理想逐步实现，新加坡、马来亚、沙撈越、婆罗洲、婆罗乃等地的戏院纷纷建立，计国泰机构仅为期八年，戏院的数量，已由最初的两家，增加至四十余家，这是指经常在经业状态中的而言，在兴建中和在计划的还没有计算在内，此后的增进，非目前所可以预计的。[.....]他除了加紧计划筹建新戏院，以贯彻他底「每一地区有一家戏院，每一个东南亚人士都能享受到高尚的娱乐」的崇高目标之外，仍不断的将原有的四十余家戏院扩充、改建、和极力的加配最现代化的装置，所以他拥有的戏院，大半是装有最新式的放映机，可以放映新艺综合体，超视综艺体，和阔银幕影片的。他的戏院也装有空气调节器，和动向新历声，务使每一个踏进他底戏院的观众，都能在身心舒泰的气氛之下，享受到极视听之娱的高尚娱乐。<sup>13)</sup>

电懋公司跟其他香港本地公司不同的地方，是陆氏家族在东南亚地区的商业网络，以及陆运涛从创立电影王国之始已经怀有的抱负与视野：「他要为东南亚的每一角落里的每一个人，带来欢乐。」他希望「每一地区有一家戏院，

11) 陆海天：〈崇尚的理想〉，《国际电影》，第3期，香港：国际电影画报社，1955年12月，缺頁碼。

12) Jeremy E. Taylor, *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-dialect film industry in Cold War Asia* (Abingdon, Oxon ; New York : Routledge, 2011), 11.

13) 陆海天，〈崇尚的理想〉，《国际电影》，第3期，香港，国际电影画报社，1955年12月，缺頁碼。

每一个东南亚人士都能享受到高尚的娱乐。」由此可见，电懋从始创阶段目标已经十分清晰，公司虽然在香港成立，他们并不是要制作只供香港人观赏的电影，他们的目标市场是整个东南亚，而且，他们吸取西方先进的科技建设最现代化的影院——让亚洲与西方看齐。事实上直至1950年代中期，香港人口只有220万，假如只注重本地市场，根本无法获取利润。由于大陆市场关闭，而台湾政府亦因政治关系，在1955年实施新外汇管理办法，把香港制作的电影视为外国出品，严重打击香港国语电影工业，当时许多电影公司都把市场焦点转移到东南亚。只是，其他电影公司实在没有像邵氏和国泰那样雄厚的资本，而且这两间公司早已在星马建立了庞大的戏院网络。虽然光艺与荣华同样拥有新加坡背景，可是他们的规模无法跟邵氏和国泰相比。属于国泰机构的电懋公司，拥有星港两城的双重文化身份。电懋是国泰机构的电影制作基地，而香港这个文化生产中心是为东南亚华人以至整个亚洲而服务的。加上陆运涛本身接受欧式教育的背景，他的作风非常洋化，在他管理底下，电懋大量起用熟谙西洋文化或拥有西方背景的文化人出任要职，这样的制作团队跟1950年代以前香港以及上海电影公司不同。陆氏的洋化作风，亦令电懋电影少了宣扬中华文化的包袱，这样，电懋作品的「民族」/「地方」特色减少了，换之而来的，是展现出能够吸引不同地区观众的亚洲属性。

另外，国泰机构不论从硬件的戏院建筑设备还是软件的人才招揽，都展现出现代社会的特质——追求高科技设施、高知识背景人才，建立最高端的跨国企业。亚洲及东南亚不少地区都是殖民地，长年在欧洲中心主义的眼光底下，被认为是落后、技术不发达的地方。我认为陆运涛要达到「每一地区有一家戏院，每一个东南亚人士都能享受到高尚的娱乐」这目标，除了为要推广影业，实质亦呼应二战后东南亚地区高呼的反殖浪潮，东南亚不少地区纷纷脱离殖民地而增取独立，他们渴望能够独立自主，建立自己的国土，不再俯首称臣。在回顾这段历史的时候，不能忽略这时期在整个东南亚地区蔓生的反殖民主义与民族主义。星马在1950年代中期到1960年代初期，都在争取独立建国的大氛围里，脱离殖民管治，跟世界各国平起平坐，都是星马人民的共同理想。电影业

是造梦工场，亦是软实力的展示，电懋电影除了采用最先进的技术描摹亚洲文化，向各国展现亚洲电影工业的成熟，并试图在光映里塑造战后亚洲社会的主体性。

《四千金》在亚洲影展夺得首奖并十一项大奖，它的意义既在香港电影史上，亦是对整个亚洲影业而言，它代表着香港电影工业在冷战时代的跨区域性质，而故事内容亦折射出亚洲人民对于现代生活的认同和向往。从这部电影类型来看，它是混合性质，既是文艺片亦是喜剧，而且它亦以合法方式改编郑慧的同名小说，另外，它还「循环再用」美国作家奥尔珂德(Alcott Louisa May)《小妇人》(*Little Women*)的一些故事元素。

#### 4. 《四千金》描绘的独立女性形象

《四千金》的特色跟迪新那也基的说法不一样，他指出在亚洲的通俗剧里，苦难(suffering)会是其中一项重要的叙事元素。可是，在这部电影中虽然有苦难的情节，三姊希棣的男朋友何炎意外撞车重伤昏迷，最后却以欢乐收场的大团员结束，这是受到「喜剧」范式所支配，《四》片毕竟是文艺兼喜剧的混合类型，结局不应以悲剧收场。另外，《四千金》由于是喜剧混合文艺片，调子较为轻松幽默，喜剧有时候会把人物思想简化，《四千金》同样有这样的特色。郑慧原著小说的体裁原本不属喜剧，而是流行言情小说。小说以希棣男友何炎意外之死、希棣立意当修女、二姊勾引大姐的丈夫后忏悔而获得原谅结束，带有无限遗憾与感伤，原著小说的情调近乎迪新那也基所指称的通俗剧，可是电懋的陶秦导演却「点石成金」，为电影加强了现代感、喜剧感和温情场面。我希望在探讨电影与小说分别的同时，亦从中探索电懋电影的风格以及它呈现的香港社会之世界性/现代特质。

电影《四千金》的其中一大特点是四位女主角形象突出，深入人心亦讨人欢心。在郑慧的原著中，虽然已经设定了四姊妹的不同性格，而电影大致上也

是按照原著的「设定」。可是，电影中四位女演员却把四姊妹演活了，而且她们的形象都突出鲜明，角色的塑造与性格描绘比小说强得多。由台湾演员穆虹饰演的大姊孔希达(Hilda)是成熟稳重，持家有道，经常为了家人而牺牲自己的利益。二姊孔希伦(Helen)由当时芳华正茂的叶枫饰演，她是四姊妹中最为性感美丽的一位，爱美且喜欢画画，有一点自私，从事广告业，性格外向，有不少男朋友，享受与异性交往时获得的新鲜感与刺激。林翠饰演三姊孔希棣(Hedy)，她性格活泼好动，独立自主，不喜欢打扮，却非常关心家人，经常为家人排忧解难，是这部电影的主角。最小的妹妹孔希素(Hazel)，由苏凤饰演，她比较单纯，性格亦较依赖。电影《四千金》讲述四位小姐从小失去母亲，由父亲独力养大，跟父亲感情深厚。在父亲诞辰的一天，她们各自邀请一个朋友到家，为孔老先生祝寿。除了三姊希棣请了女朋友珍华外，其他三位都是男朋友。怎料，大姊带来的男朋友傅立夫被二姊希伦的美丽吸引，之后还跟希伦交往而被希达看到，她隐忍不发，决心放弃傅立夫。这件事给希棣知道后，大为不平，她为大姊介绍了工程师朋友孙如浩。期间，希棣亦认识了珍华的表哥何炎，何炎对希棣一见钟情。希素在家中排行最小，刚刚高中毕业，可是她不愿意念大学而一心希望结婚，父亲不允，希素便跟当飞行员的男友刘国桢私奔结婚，并到东京渡蜜月。另一方面，孙如浩自从认识希达后，过从甚密，时有往来。希素蜜月回来仍与父姊同住，圣诞来临，一家人庆贺佳节，孙如浩亦来到孔家，希素与希棣曾阻止如浩跟希伦见面，终却失败。希伦一见如浩便主动邀他共舞，从此如浩疏远了希达，希达起初不明真相，及至发现希伦夺去她的所爱，不禁愤然打了希伦一巴掌。父亲大怒，要求希伦在傅立夫与孙如浩二者之中选一，尽早结婚。希伦一时间不知道该选何人，便掷币决定下嫁孙如浩。在澳门的姑母，本来介绍希棣去当家庭教师，可是希棣让大姊希达去，希望她可以忘却烦恼。希达在陈明远家任职，教育两个小孩，陈明远中年丧偶，对希达人品十分倾倒，更和她结婚。同时间，希伦与如浩吵架，希伦独自跑去澳门找大姊。希棣本来计划在男朋友何炎生日舞会结束后，赶去澳门接希伦回家住，免得她又借机勾引陈明远，怎料何炎突然发生交通意外昏迷住院，希棣亦一度

情绪不隱。希达担心希棣，独自赶回香港看望，这时候，留在澳门的希伦亦有  
机会接触陈明远，最后希伦决定悬崖勒马，她独自离开澳门。在孔老先生的生  
日，何炎痊愈自海外飞回香港，希达、希棣、希素陪父亲过生日，忽然有小童  
送来了一幅孔先生的人像画，大家看后知道出自希伦的手笔，三姊妹追踪出  
去，果然找到希伦和孙如浩，他俩已和好如初，四姊妹一同回家，重行团聚。

在这四位姊妹中，除了大姊保留了传统女性的顺从、牺牲个人利益而迁就  
家人的性格外，其余三位女角都忠于自己的个性，主动争取她们想要的东西，  
拥有选择权与高度的自主性，并非男人的从属。在这个意义上，《四千金》跟  
《小妇人》相似。明显的例子如二姊希伦对于男人采取主动，虽然她对于那些  
男子不都是出于忠诚的爱意，她交男朋友为了「玩」、为了「刺激」，然而她  
对于自己的需要从没隐瞒，就算受他人非议，她依然故我，从另一方面来看，  
她是独立自由的女性，并不受父权所约束。就算后来父亲要求她选择婚姻对  
象，父亲亦没有帮她作决定要她服从，反而是希伦自己未能决定，最后以掷银  
币来把自己婚事交诸命运。希伦最终还是走入婚姻的「建制」，可是这是有别  
于传统出于「父母之命」的婚姻，希伦仍是拥有很高的自主权。另外，四妹对  
于自己「前途」的选择，亦显示出女性的自主。四妹希素才高中毕业，她却希  
望放弃念大学的机会，选择结婚。她向父亲提出自己对「前途」的想法，遭父  
亲反对，她却不顾家人反对而私自离家出走，跟男朋友刘国桢秘密结婚。当  
她以私奔的方式解决了「人生大事」后打电话回家，竟然获得父亲的原谅。从  
这事上看，父亲虽然是一家之主，他却没有如当年传统的父母一样，认为女儿  
的婚姻大事必须听从父母。孔老先生虽然对女儿的做法有意见，可是最后还是  
接纳女儿的决定，并欢迎她回家跟自己同住。在四姊妹之中，三姊希棣亦是  
个最有个性的人物，她如男孩子一般直爽，外向好动，喜欢穿裤子。我们看  
到希棣的男孩子性格在故事中不单没有被批评，她还得到父亲的爱护、姊妹的  
欢心，希棣的形象代表着新一代的女性不需要再固守着温柔贤淑的形象，新  
时代女性能够忠于自己的个性，发挥自己的天份，做自己喜欢的事。当然，  
《四千金》不能摆脱喜剧会简化人物内心挣扎、为了保持整体调子轻松愉快而  
淡化深



层思考的公式，但是，在这些「简化了」的女性形象塑造中，我们仍然感受到她们自主独立的基本性格。

上文提到，迪新那也基认为西方的通俗剧会探讨个人与家庭的关系，而个人层面的探索是重要一环；相反，在亚洲的通俗剧中，以家庭为本的集体意识经常被强调，家庭的利益凌驾于个人利益。在《四千金》里，我们看到的是四位女性个人层面的探索与家庭集体意识中间取得平衡，她们一方面爱护家人（除了二姊希伦比较自私，不愿顾及大姊的感受而多次伤害她），另一方面她们个人层面的探索从来没有被忽略。相对于同年代的粤语电影，《四千金》描写的女性具有高度的自由和自主权，能够争取她们愿意走的人生路。对比同是电懋出品的《黛绿年华》，虽然《黛》的布景、人物的衣饰都非常西化，但在女性对于自己命运的掌握方面，《四千金》的主角比《黛》片的黛妮与湘莹独立得多。不论是主角的衣着打扮还是个性刻画，《四千金》都是同代港产电影中非常西化的一部，整部电影都洋溢着中产阶级的品味，呈现出战后亚洲社会走向现代化城市的特征。

## 5. 《四千金》与郑慧原著小说

电影《四千金》的改编十分有意思，它亦反映了战后香港电影业的一个有趣现象。在名义上，它是改编自郑慧撰写的同名「三毛子小说」，<sup>14</sup>故此在表面上这部电影是一部「合法」改编的电影。然而，当我们仔细推究，便会发现其实这部电影亦以美国作家奥尔珂德(Alcott Louisa May)的《小妇人》为蓝本；而且导演陶秦亦参考了茂文·李洛埃 (Mervyn LeRoy) 在1949年导演的荷里活电影《小妇人》(*Little Woman*)。这种名义上改编某本作品，而实际上的创作蓝本另有其文，在战后香港电影业来说「并不罕见」，其中一个原因来自

14) 「三毛子小说」是指「廉纸小说」（纸浆小说），战后香港的环球出版社出版大量廉纸小说，最初售价为三毛子，故此这类廉纸小说亦有「三毛子小说」之称。

于当年电影业的多产状况，在版权条例未有严格执行的情况下，在短时间内生产大量电影，不少电影人都会「借鉴」于其他作品。电影故事题材有时从「三毛子小说」、流行文学、严肃文学中获得，亦有不少是从荷里活电影而来。这种「文化材料」的「跨区域」、「跨媒体」流转，在战后香港的文化场域中是一种有趣的寻常风景，值得我们深入探讨。

关于电影《四千金》与郑慧的原著小说，我认为电影比原著更出色。李欧梵曾经说过，改编文学经典，「最多只可做到『各有千秋』的程度」，即改编电影难于超越原著。可是，改编二流小说的话，「效果更见成功」。<sup>15)</sup>而《四千金》正正是改编自二流小说，电影比原著成功。郑慧亦曾承认过《四千金》「是一篇没有经过精工结构的游戏文章」<sup>16)</sup>，她更说：「假如当时我知道将来要改编电影的话，我一定应该下些功夫好好地把它重写过；最少，它需要经过精密地结构一个比较坚实的骨骼，添加多点主题。」<sup>17)</sup>确实，三毛子小说《四千金》只着重情节的铺陈，没有细致的人物刻划，情感、气氛营造缺乏，更不用说文章的深层结构。可是，这篇二流小说经过电懋的精心经营，变成「带给亚洲人民欢乐」的获奖电影。电懋编审委员会主席宋淇曾经撰文讨论《四千金》的改编问题，他提到电影往往比文学作品保守的理由，他认为这是因为电影与文学两者不同的本质所引致的，由于阅读小说的时间较长，所以文学读者可以在一段长时间内对作品分析、细细体会，而电影观众则非在两小时内一口气看完不可，「他的反应比较直接，而他的判断却依赖直觉远较理智为多。」<sup>18)</sup>宋淇认为，基于这个理由，小说比舞台剧大胆，而舞台剧又比电影大胆。为了符合观众的期望，电影《四千金》对小说作了一些明显的改动，比如是四妹希素是先有了身孕才和刘国桢私奔结婚，但是在电影里希素却并没有怀孕。宋淇解释改

15) 李欧梵，《文学改编电影》。香港：三联书店（香港）有限公司，2010年，30-31页。

16) 郑慧，《魔术的手杖》，《国际电影》（第20期）香港：国际电影画报社，1957年6月，缺页码。

17) 同上。

18) 宋淇，《小说与电影》，《国际电影》（第20期）香港：国际电影画报社，1957年6月，缺页码。

动的原因，「电影产生于观众身上的效果比较直接，观众很可能在直觉上觉得不舒服。」<sup>19)</sup>另一个最大的不同是何炎与三姊希棣的结局，在小说中，何炎飞行时撞山失事死亡，希棣刺激过度去当修女。他们把结局改成何炎没有死掉，康复后和希棣一起，因为假如何炎死了，「则整个情调很不统一，电影也会从令人愉快的家庭喜剧变成令人郁郁不欢的传奇剧」。<sup>20)</sup>第三点不同是二姊希伦，在小说中，最后她真的与大姊的丈夫陈明远发生了肉体关系，等到发生关系后才后悔，一走了之。「电影如果也照这样拍摄，观众可能恨希伦入骨，认为她的行为不可饶恕。」<sup>21)</sup>电影把结局改成希伦悬崖勒马，没有真的引诱姐夫。从宋淇提出的三点改动来看，电影的改动确实比小说保守。电懋的出品毕竟是「商业电影」，必须顾虑到香港以及海外华人社会相对保守的市场。而星马方面的电影审查也是考虑的因素，太「前卫」的道德观念在当时未必被普遍社会所接受。这些改动亦体现出跨区域电影的特色，减少了某个地区的文化特色，着重描写不同区域的文化共性，保留世界性(universal)元素，故此采取较为保守的处理，是迎合广大市场的关键，也是销售电影到东南亚地区的策略。虽然整体上电影《四千金》比郑慧原著小说「保守」，可是当我们对比同年代的香港电影，《四千金》女主角的独立意识与个性的伸张，却展现出超前的表现。

## 6. 《四千金》与《小妇人》

《四千金》开宗名义改编郑慧的小说，可是，这部电影还「循环再用」了奥尔珂德(Alcott Louisa May)《小妇人》(*Little Women*)的一些元素。我估计陶秦当年是参考了1949年由茂文·李洛埃 (Mervyn LeRoy) 导演的《小妇

19) 同上。

20) 同上。

21) 同上。

人》(*Little Women*)。李洛埃导演的*Little Women*在香港上映時译作《兰闺玉女》，这部影片在香港公映的日子比美国迟一点，要到1950年1月12日才在香港上映。翻查当年的香港报纸，其中一间公映《兰闺玉女》的戏院是中环皇后戏院，<sup>22)</sup>当年这家戏院专门上映西片与高质素国语电影，是香港最豪华的戏院之一。《小妇人》这故事在香港很受欢迎，另一家香港电影公司——华侨电影公司——的成立一周年纪念作就是把美国的《小妇人》改编成同名的粤语电影（《小妇人》，1957年），由吴回导演。故事基本上是把原著故事忠实改编到民初中国的脉络里，几位姊妹的性格设定完全依照原著，只是时代、地点改成民国年代。基于这个故事的普及，我相信同是在1957年上映的《四千金》亦是参考自同一部著作和电影《小妇人》的。

李洛埃导演的《小妇人》(1949)属于文艺改编作品，整部电影的调子都是温情洋溢的。虽然《四千金》是混合类型，既是文艺片亦是喜剧，它的调子似乎亦受《小妇人》影响，充满温情，甚至连郑慧也认为陶秦导演的《四千金》「渗进不少原著所没有的「人情味」，<sup>23)</sup>我认为，《四》片对于父女之间深厚感情的刻画并不是出于郑慧的原著小说，而是模仿自《小妇人》的。关于《小妇人》的设定，故事发生在美国内战期间，一个小康之家，但因父亲在几年前亏掉了很多钱，家里变得贫困。父亲长期在外，由母亲和一个佣人照顾四姊妹。母亲是个善良贤慧的人，母女的感情非常好。《四千金》的设定，也有参考《小妇人》的影子，不过《四》片却是把《小》片倒过来，《四千金》里只有爸爸，没有妈妈。父亲尽心尽力一手把四姊妹带大，没有再娶，家里亦有一个佣人，四姊妹跟爸爸的感情很要好，这和《小妇人》母亲和四个女儿感情深厚相似。

在《小妇人》中，四姊妹的性格完全不同，大姐温柔敦厚、顾家、照顾妹妹，这性格跟《四千金》的大姊希达很相似。《小》片的二姊乔 (Jo)是故事主角，她喜欢写作，个性直爽、独立自主，她的梦想是当作家，这个充满男子气

22) 见《华侨日报》(香港)1950年1月12日。

23) 郑慧：《魔术的手杖》，《国际电影》，第20期，缺頁碼。

的女孩在《四千金》里就演化成林翠所演的三姊希棣这角色。在《小妇人》中，故事中心人物是二姊乔，她经常在家中排难解纷、解决问题，这角色跟《四千金》里的希棣很像。在《四千金》里，二姊希伦抢去大姊希达的男朋友，而三姊就是扮演着排难解纷的人物，经常为大姊抱不平。《四千金》的女主角亦是男子气的希棣（由林翠饰演），而不是大姊和二姊，故事中心人物也有《小妇人》中乔的影子，个性直爽，好动活泼，充满正义感。虽然由叶枫饰演的二姊希伦和《小妇人》的三姊艾美(Amy)在情节上不尽相同，然而，她们的基本性格是相似的。《小妇人》的三姊艾美是四姊妹中最爱美、长得最漂亮的一位，性格有点慕虚荣，也有点自私，而且她也喜欢画画。而《四千金》的希伦任职广告设计，最性感漂亮，也最爱美，性格也较为自私、亦慕虚荣，且喜欢画画。由这些特点看，希伦这角色模仿自《小妇人》中的艾美。在《小妇人》中，艾美最终和本来跟二姊乔很要好的邻家男孩罗利(Lourie)结婚，艾美虽然没有如《四千金》的希伦般明目张胆去抢姊姊的男友，但是她对于邻家男孩的确有好感，而且这是二姊要好的男友，最后还跟他结婚。加上本来姑母是答应了要带乔去欧洲的，乔一直期待着去欧洲开阔眼界，后来艾美接替了乔去陪伴姑母，取得姑母的欢心，最后姑母带了艾美去欧洲，令乔一度难过失落。我估计在《四千金》中希伦喜欢「夺姐姐所好」的情节，是从《小妇人》的一些处境里幻化而成的。

另外，关于《小妇人》中的邻家男孩罗利，可能是《四千金》里何炎的原型。首先，在《小妇人》中，邻家男孩是很富有的，他们家明显比四姊妹那家人富裕得多，罗利和爷爷住在豪华的大宅里，这跟《四千金》里由雷震饰演的何炎一样。希棣第一次见他，是在何家大宅里，<sup>24)</sup>何炎正在孤单地弹着钢琴，见到希棣后一见倾心。在《小妇人》中，罗利从意大利逃学回到美国，他的父母双亡，跟爷爷住在一起，在家中无所事事，遇到乔后一见钟情，这跟何炎同样为纨绔子弟，在家中闲着无事做的情况有点相似。在《小妇人》中，二姊乔

24) 何家大宅的拍摄场景是在香港浅水湾的「余园」，当年是由余仁生家族所拥有的像堡垒一样的豪华物业。

开始时只当罗利是朋友，并无儿女之情，后来他们非常要好熟稔，可是而由始至终，二姊从来没有被这位男孩真正吸引过。在《四千金》中，希棣最初对何炎亦没有兴趣，而且还在电话中跟朋友珍华说自己不欣赏何炎，因为他恃着有点钱，无所事事，文武皆不行，最后激发何炎去当飞机师。当然，何炎后来的改变跟《小妇人》的罗利很不一样，但是在开头的布局，以及这个人物的一些性格，也有《小妇人》罗利的影子。

在1949年《小妇人》电影中，开头用了不少篇幅去描写四姊妹去一间她们相熟的店铺选购自己喜欢的圣诞礼物，店主对四姊妹特别仁慈，后来四姊妹回到家里想起妈妈的伟大，便把自己的礼物退回店铺，另选圣诞礼物送给母亲。在《四千金》的第一场，就是在孔老先生的生日，四姊妹分别出现在同一间店铺买同一款烟斗送给爸爸，因为他曾经在这里看上了这烟斗。只是，《四千金》里的店主刚好跟《小妇人》相反，《小妇人》的店主是仁慈友善的，而《四千金》的店主是贪婪欺诈的。虽然如此，这未尝不是参考《小妇人》电影的「蛛丝马迹」。

## 7. 电影《四千金》的美学与现代性特质

除了影片「脱胎」自西方文学，电懋公司的现代性亦在于它拥有丰富的资源。这不但提高电懋影片的制作水平，能够跟国际一流的电影厂媲美，亦让电影人充分展现出他们的才华。陶秦在《四千金》里发挥出他的导演美学，这部电影分镜非常仔细，剪接流畅，摄影技术优异，处处流露出模仿好莱坞风格的影子。由于故事情节主要集中在孔氏四姊妹的家里，假如镜头没有精心设计会变得沉闷。陶秦在《四》片中善用横摇镜头(pan shot)、推轨镜头(dolly shot)，以及适当的场面调度(mise-en-scene)，令主要在室内拍摄的孔宅增添动感。比如是希素在半夜乘家人睡着的时候准备逃走私奔的一幕，导演以横摇长镜头来交代。希素从景框右边的房门静静走出来，镜头跟着希素走到景框左边的大

门，正想开门出走却听到后面有声音，同一个镜头立即拉回右边，见到是二姊希伦在叫她，然后镜头又再次横摇到左边拍摄希素的反应。如是者，这个镜头便在右边的房门与左边的大门来回横摇两次，增加了希素出走的紧张气氛和动感。在《四千金》里像这样的横摇镜头很多，已经构成本片的一个特色。另外，陶秦对人物的构图和布局非常用心，当几位姊妹同时入镜，陶秦经常安排人物向着同一方向并列，增加层次感与美感，在构图方面亦重视均称的美学效果，和谐自然。例如在35分钟30秒开始的一场，父亲与三位姊妹坐在客厅中央，父亲坐在左边单人沙发椅上，而希达、希棣、希伦按次序坐在景框中间的二人沙发椅上，当时希棣和右边的希伦都在头上放了若干荡卷，景框前方的咖啡桌上放了咖啡壶及几只咖啡杯，大姊希达正在为大家煮咖啡。这时候，景框外的电话响起，希棣想起来接电话，怎料希棣和希伦放了荡卷的头发缠在一起，故此当希棣站起来时，右边的希伦也一起站起来，二人走到电话前，转成近镜，希棣拿起电话，右边的希伦亦并列在旁。原来这是何炎，可是何炎并没有作声。希棣不知道是谁人打来，便和希伦返回沙发的原位坐下。电话又响，希棣此时已经弄好了跟希伦缠在一起的头发，她独自去接电话，是四妹希素，大家立即兴奋起来，于是希达、希伦奔去希棣旁边，这时转成近镜拍摄并列在一起的三姊妹，希棣告诉在镜头外的父亲，希素已经注册结婚，并准备明天飞往日本渡蜜月。镜头接去父亲的反应镜，他由欢喜转成伤感，听到在镜头外的希棣复述希素的说话：假如爸爸能够原谅她，素素希望跟他说话。镜头又接到在左边排成斜行并列的三姊妹，她们朝着同一方向望去，期待着父亲的响应。于是，父亲走到景框前方，拿起电话，这时摄影机向前推，父亲的镜头变成近镜，加重了情感的推进，再接一个希素在日本的反应镜，接回孔宅，摄影机继续向前推，父亲说：「当心你自己，爱护你的丈夫」，然后父亲出镜。电话落在三姊妹的手上，三人一起把头伸往电话筒齐声说：「恭喜你，素素」从这一场看到，陶秦非常精致用心的分镜和场面调度的巧妙，镜头设计富美感亦有助情感的推进，同时亦展现了香港导演技巧的纯熟。从陶秦的分镜、摄影及剪接处理看到，电懋影片《四千金》不但只在女性形象塑造、故事内容改编蓝本，

以至导演及摄影技巧，皆受好莱坞电影的影响。当年电影公映时候的报纸广告就有这样的宣传标语：「舆论赞誉好过西片」<sup>25)</sup>、「本港十大报刊一致好评誉为国片最高水平出品」、<sup>26)</sup>「本片专供爱好电影艺术者欣赏」等等。<sup>27)</sup>《四千金》初次在香港上映的日期从1957年11月14日至11月27日，有两星期之久，在当年来说映期算是很长的了。在1958年，《四千金》在亚洲影展获得首奖及十一项金禾奖，大量观众去信电懋要求重映此片。电懋响应观众要求，在首轮皇后戏院重映，当天港督夫人柏立基与女儿巴巴拉亦莅临欣赏，放映当日观众上万，报导以「万人争夺看四千金」为标题，<sup>28)</sup>可见这部电影在当年的受欢迎程度。

## 8. 总结

重看「通俗剧」、「文艺片」它们本身混种的本质，以及掌握文艺片在出现之初跟文学之间的连系，有助我们重新审视冷战年代香港文艺片的特色。笔者提出以「跨媒体」、「跨文本」角度来理解电懋影片《四千金》，它糅合了几个文本的文化素材，名义上直接改编郑慧的「三毛子小说」，实际上亦参考了美国文学及好莱坞电影，而且《四千金》亦处处流露出模仿好莱坞风格的影子。另外，在类型上，虽然《四千金》属于香港观众熟悉的「文艺片」类型，它却又混合了「喜剧」模式，电影描绘的单亲家庭充满朝气与欢乐，打破了五十年代文艺片普遍低沉的调子。且外，女主角的独立个性不同于大部份亚洲电影里所强调的集体意识，《四千金》罕有地刻划女性摆脱家长制度的威权，尊重女性个人的探索与发展，在这一点上，电懋的一些电影如《四千金》着实有超前的表现。在香港仍然是难民社会，普遍贫穷的年代，《四千金》呈现出来

25) 见香港报纸《工商晚报》广告，1957年11月20。

26) 见香港报纸《大公报》广告，1957年11月21日。

27) 见香港报纸《工商晚报》广告，1957年11月22。

28) 见《国际电影》31期。香港：国际电影画报社，1958年5月，缺页码。



的中产品味与洋化风格，并不「写实」。然而，商业电影和类型电影往往投射出人民对于未来的向往、理想生活的愿景。具有跨地区背景的电懋公司在香港打造了一种靠近中产路线的新风格，并以香港为基地，把一种模仿自好莱坞的香港都市电影向亚洲倾销，并透过国泰机构在东南亚的戏院网络，把《四千金》呈现的战后香港新形象介绍到各地的华人社群里。再进一步来说，《四千金》对于女性摆脱家长威权、女性自主的描写，亦可以看成是二战以后东南亚各地区挣脱殖民统治，争取独立的意识正在扩张，而电懋电影对于好莱坞电影的模仿，同时也是以好莱坞作为竞争目标，显示出亚洲民族意识的崛起，希望所属地区能够与西方看齐。

除了「跨媒体」、「跨文本」的角度，我亦想提出从「跨区域」角度来回顾电懋公司的企业建制及文化资本，不论在发行网络和人才网络上，电懋公司都本着制作「泛亚洲电影」的策略来运作的。影片《四千金》利用香港来打造亚洲城市的新气象，呈现出现代性的特质，这亦显示出电懋公司不单只以香港市场为目标，它更大的目标是进攻东南亚以至亚洲市场、提升亚洲电影的水平，而《四千金》参加亚洲电影节亦凸显出这样的野心。当大家把电懋定位为香港电影公司的同时，陆运涛已经把《四千金》透过亚洲电影节输送出亚洲各国，这个销售策略的背后，正展露出香港在冷战时代与周边地区的电影关系——香港影业的贸易伙伴都是靠近「自由世界」的地区。正如在《四千金》所呈现的城市形象，香港既有本地化的一面，亦有现代化及国际化的一面。电影中对于摩登都市的刻划，亦在反帝反殖氛围中寄寓了战后亚洲社会对前景的希望：既能保持亚洲特色，亦能在物质生活上跟西方世界看齐。《四千金》所代表的「亚洲人的欢乐」，打破以往亚洲电影的「悲情」，正好说明了这种寄望。而陆运涛则运用他敏锐的眼光，在香港创制「泛亚洲电影」的基业。

## 參考文獻

### 中文文獻：

#### 專著：

- 黃愛玲編，《國泰故事》（增訂版），香港：香港電影資料館出版，2009年。
- 黃愛玲編，《邵氏電影筆記》，香港：香港電影資料館，2003年。
- 李歐梵，《文學改編電影》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2010年。
- 李元瑾，《新馬華人：傳統與現代的對話》，新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心，2002年。
- 廖金鳳，卓伯棠，傅葆石，容世誠編，《邵氏影視帝國：文化中國的想像》，臺北：麥田出版，2003年。
- 劉宏，《戰後新加坡華人社會的嬗變：本土情懷·區域網路·全球視野》，廈門：廈門大學出版社，2003年。
- 香港市政局編，《粵語文藝片回顧一九五〇——一九六九》，香港：香港市政局，1986年。

#### 論文：

- 鍾寶賢，〈星馬實業家和他的電影夢：陸運濤及國際電影懋業有限公司〉，見黃愛玲編，《國泰故事》（增訂版），香港：香港電影資料館出版，2009年，頁30-41。
- 麥欣恩，〈同登「獨立橋」：從國泰與邵氏之不同立足點看星港電影關係（1959-60）〉，《電影欣賞學術期刊》2012年第九卷第1期（台北：財團法人國家電影資料館），頁43-62。
- 石琪，〈邵氏影城的「中國夢」與「香港情」〉，《邵氏電影初探》香港：香港電影資料館，2003，頁31-42。

報刊雜誌：

《國際電影》，（香港：國際電影畫報社），1955年－1958年。

《工商晚報》（香港報紙），1957年。

《大公報》（香港報紙），1957年。

英文文獻：

Books

Alcott, Louisa May, *Little Woman*. (New York: Penguin Books, 2007).

Dissanayake, Wimal (ed.), *Melodrama and Asian Cinema*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

Fonoroff, Paul, *Silver Light: A Pictorial History of Hong Kong Cinema 1925-1970*. (Hong Kong: Joint Publishing, 1997).

Fu, Poshek (ed.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008).

Singer, Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. (New York: Columbia University Press, 2001).

Taylor, Jeremy E., *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-dialect film industry in Cold War Asia* (Abingdon, Oxon ; New York : Routledge, 2011).

Journal Articles

Leung, Grace L.K., and Chan, Joseph M., "The Hong Kong Cinema and Its Overseas Market: A Historical Review, 1950-1995," in *HKIFF 21st* (1997): 143-151.

Mckeown, Adam, "Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842-1949," *Journal of Asian Studies*, Vol. 58 (2) (1999): 306-337.

Teo, Stephen, 'Chinese Melodrama: The Wenyi Genre,' in L. Bradley, P.

Barton, & S. J. Schneider (ed.), *Traditions in World Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), p. 203-213

Yeh, Emilie Yueh-Yu, 'Pitfalls of Cross-Cultural Analysis: Chinese Wenyi Film and Melodrama,' *Asian Journal of Communication*, (Vol. 19, December 2009), p. 438-452.

Yeh, Emilie Yueh-Yu, 'Wenyi and the branding of early Chinese film,' *Journal of Chinese Cinemas*, (Vol. 6 No. 1, 2012), p. 65-94.

Abstract

A study of an MP&GI film “Our Sister Hedy”:  
From the “trans-regional” and “trans-media” perspectives

Grace Yan-yan Mak

This article focuses on the film “Our Sister Hedy” made in 1957, investigating the MP&GI studio production of “illegal” Hollywood film adaptations and film remakes during the 1950s and 60s when the copyright law was mostly not enforced. Within this backdrop, the article examines Hong Kong’s social, political, and historical conditions reflected in the movie storylines that helped reinforce trans-regional perspectives during the Cold War era. These border-crossing adaptations and movie remakes exemplify the film industry’s role in the Westernization and imitation of Hollywood’s culture. In this article, I introduced comparative analyses to examine the film “Our Sister Hedy”, revealing how the Hong Kong remakes were shaped by and responded to the historical and geopolitical circumstances of that era. During this era, MP&GI was famous for shooting “wen-yi films” (melodrama) and comedies, and therefore this study will also conduct analysis from a film aesthetics perspective on these genre’s impact on the production of “Our Sister Hedy”.

Key words : MP&GI, Our Sister Hedy, Hong Kong cinema, film remakes, melodrama

투 고 일 : 2018. 10. 10. / 심 사 일 : 2018. 10. 15. ~ 2018. 11. 15. / 게재확정일 : 2018. 11. 20.