Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報

Volume 13
Issue 1 *Vol. 13.1-2 十三卷一、二期 (Summer 2016)*

Article 6

5-1-2016

女俠形象的流變 : 以「女飛賊黃鶯」與「女黑俠木蘭花」及其影視改編為例 : 談四〇到六〇年代間偵探通俗文學從上海到香港發展的一些變化 = Transforming the image of female chivary : popular detective fiction : from the 1940s to 1960s, from Shanghai to Hong Kong, in "Huang Ying, the Female Cat Burglar" Series and "The Dark Heroine Mulan Hua" Series

Yan, Vivien WEI
Lingnan University, Hong Kong, vivienwei@ln.edu.hk

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/jmlc

Recommended Citation
魏艷 (2016)。女俠形象的流變 : 以「女飛賊黃鶯」與「女黑俠木蘭花」及其影視改編為例 : 談四〇到六〇年代間偵探通俗文學從上海到香港發展的一些變化 = Transforming the image of female chivary: Popular detective fiction: From the 1940s to 1960s, from Shanghai to Hong Kong, in "Huang Ying, the Female Cat Burglar" Series and "The Dark Heroine Mulan Hua" Series。《現代中文文學學報》，13(1-2)，131-155。

This Special Issue is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.



女俠形象的流變——以「女飛賊黃鶯」與「女黑俠木蘭花」及其影視改編為例談四〇到六〇年代間偵探通俗文學從上海到香港發展的一些變化

Transforming the Image of Female Chivary — Popular Detective Fiction from the 1940s to 1960s, from Shanghai to Hong Kong, in "Huang Ying, the Female Cat Burglar" Series and "The Dark Heroine Mulan Hua" Series

魏艷 WEI Yan
嶺南大學中文系
Department of Chinese, Lingnan University

本文以偵探小說「女飛賊黃鶯」與「女黑俠木蘭花」系列及其影視改編為例談四〇到六〇年代間偵探小說從上海到香港發展的一些變化。「女飛賊黃鶯」為作家小平於四〇年代在上海環球出版社出版的偵探雜誌《藍皮書》上連載，一九五〇年環球出版社南遷至香港後重新連載這一系列，十分暢銷，部分內容被翻拍成電影。黃鶯故事的流行促成了五六〇年代一大批女俠小說及電影的產生，其中最為出名、自成體系的為倪匡六〇年代以魏力為筆名創作出的「女黑俠木蘭花」系列。本文詳細敘述了這兩個系列的女俠小說產生及流通的來龍去脈，並通過這兩個例子試圖理清一些五六〇年代香港通俗文學與四〇年代的上海通俗文學之間的淵源，以及在不斷的影視改編中如何逐步本土化的過程。本文也對此類女俠故事為何會在五六〇年代的香港流行原因作出分析，並試圖藉此探討五六〇年代香港的市民心理及審美趣味。

談到民國時期本土創作的偵探小說，大多研究均集中於程小青與孫了紅。[1] 他們各自創作出號稱「東方福爾摩斯」的霍桑與「東方亞森羅平」的俠盜魯平，并各自主編偵探雜誌如《偵探世界》及《大偵探》、《紅皮書》等。相比之下，另一偵探小說的暢銷作家小平則在大陸通俗文學史中被人遺忘。一九四八年，小平所創作的「女飛賊黃鶯」系列在上海出版的偵探雜誌《藍皮書》上連載，一九四九年大陸政權易手，《藍皮書》也於一九五〇年隨環球出版社南遷至香港。「女飛賊黃鶯」系列則成為復刊后的《藍皮書》中的暢銷版面，由仍留在上海的小平繼續供稿。環球出版社更是定期將這些故事以單行本的形式出版，每本均多次再版，受到香港讀者的熱烈歡迎。不僅如此，環球出版社的老闆羅斌十分有生意頭腦，創立了戲稱「一雞三吃」的經營模式：作品先在其旗下《新報》、《藍皮書》等報刊或雜誌刊登，之後發行如「環球小說叢」等袖珍書，最後由其名下仙鶴港聯電影公司將最受歡迎

1 相關著作如 Jeffrey C. Kinkley, *Chinese Justice, the Fiction: Law and Literature in Modern China* (Stanford: Stanford University Press, 2000)、盧潤祥：《神秘的偵探世界：程小青孫了紅藝術談》(上海：學林出版社，1996)、姜維楓：《近現代偵探小說作家程小青研究》(北京：中國社會科學出版社，2007)。

的作品翻拍成電影。在這個模式下，「女飛賊黃鶯」系列被改編成多部電影。原本的黃鶯故事均發生在上海及其周邊，改編為電影後在香港部份實景拍攝，進入了本地化的過程。

同時，六〇年代香港流行占士邦熱，本地創作人為了順應潮流，興起了「珍姐邦電影」（The Jane Bond Films）热潮，這些電影紛紛採取占士邦模式，但以女俠或者女賊為主角。由於黃鶯故事的暢銷，黃鶯系列電影也成為了這些「珍姐邦電影」的重要一環。市場的需求吸引作家尋找本土的「珍姐邦」，其中最為出名、自成體系的要數倪匡六〇年代以魏力為筆名創作出的「女黑俠木蘭花」系列。這個系列最早在《新報》連載，之後出書，陸續出版了六十本，其中三部被仙鶴港聯公司翻拍成電影，銷路不錯。「女黑俠木蘭花」繼承了「女飛賊黃鶯」系列裡的人物安排，但本地化的色彩更加濃厚。故事發生在六〇年代的香港，裡面不乏有當時冷戰的背景與隱喻，同時吸收了占士邦故事的長處，加入了高科技的運用及想像，又為女俠木蘭花配置了一個男俠仰慕者，木蘭花等人也是當時流行的「飛女」裝扮，年輕幹練，顯得比黃鶯故事更加的「現代」和「好看」。

本文即從這一背景入手，以「女飛賊黃鶯」與「女黑俠木蘭花」及其影視改編為例談四〇到六〇年代間偵探通俗文學從上海到香港發展的一些變化。這一課題的意義在於一是從中國的偵探小說史來看，一九四九年新中國成立後，原本流行一時的本土偵探小說創作「霍桑探案」或「俠盜魯平系列」則因為程小青服務新政權、轉寫反特小說，及孫了紅的輟筆而中斷。小平的「女飛賊黃鶯」於四〇年代在上海創作，後來因為環球出版社的南遷而在五六〇年代的香港繼續出版，越寫越精彩，大獲好評。[2] 本土創作的偵探小說重新藉由香港這樣的一個特殊的政治地理環境而得

2 程小青的「霍桑」系列主要模仿福爾摩斯故事，霍桑基本上仍然是一個「安樂椅偵探」(armchair detective) 的形象，打鬥不多。小平的「黃鶯」故事主要延續的是孫了紅所寫的「俠盜魯平」的俠盜題材，但與魯平故事相比，小平筆下的黃鶯故事中打鬥更多。孫了紅的魯平故事只有一篇涉及間諜題材，即《藍色響尾蛇》，而小平上海時期的黃鶯故事多篇涉及間諜題材。有關黃鶯故事中間諜與偵探小說雜糅的特點，下文會詳細說明。

以延續。由於以前出版資料的匱乏，中國的偵探小說史往往只討論大陸地區的反特小說，而缺乏對五六〇年代中國偵探小說南下香港後的討論，黃鶯故事的例子可以補充這一空缺。第二，以往對香港通俗文學的討論仍然比較狹窄，集中於如金庸、倪匡、亦舒等個別作家，近年來五六〇年代香港流行文化重新受到重視。學者意識到此時香港取代上海成為了五六〇年代流行文學創作與出版的一個中心。從小平的「女飛賊黃鶯」到倪匡的「女黑俠木蘭花」的演變顯示出了這樣的一個文化歷史傳承的脈絡。第三，環球出版社對於這些作品從連載到成書再到電影改編的運作，展現了一套成熟的流行文化生產與經營的策略模式。第四，「珍姐邦電影」系列既是西方占士邦作品影響下的產物，也融入了本土獨特的對女俠文化的審美追求，體現了一些冷戰下的焦慮及對現代科技的想像。如果說五六〇年代是香港文化與身份認同的形成期，這種中西雜糅的特點（包括科技、人物形象、道德觀以及傳統文化）恰恰反映了五六〇年代香港流行文化與市民心理。

一、上海時期發表的「女飛賊黃鶯」系列故事

女飛賊黃鶯之故事於《藍皮書》（上海出版）第十七期開始刊登，直至第二十五期，共九個故事，分別為：〈黃鶯出谷〉（1948 年第 17 期，頁 13-28），〈除奸記〉（1948 年第 18 期，頁 51-68），〈一〇八突擊隊〉（1948 年第 19 期，頁 56-69），〈鐵騎下的春宵〉（1948 年第 20 期，頁 79-92），〈二個問題人物〉（1948 年第 21 期，頁 39-54），〈陷阱〉（1949 年第 22 期，頁 63-78），〈三個女間諜〉（1949 年第 23 期，頁 25-42），〈川島芳子的蹤跡〉（1949 年第 24 期，頁 25-40），〈血紅色之筆〉（1949 年第 25 期，頁 82-95）。

縱觀上海時期發表的黃鶯故事，有如下幾個特點：

1. **雖然故事中偶有「福爾摩斯」的字眼，也提到黃鶯愛好偵探術，但故事情節和人物塑造還是更加接近中國傳統的俠盜故事。**

首先第一篇故事〈黃鶯出谷〉交代了黃鶯作為女俠盜的身世。黃鶯等學員均為孤兒，成長於四川涪陵。而在當地有許多飛賊學校，絕大多數培養的都是小偷強盜之流，只有黃鶯成長的這所學校培養的是俠盜。校長盧九媽共招收六個女弟子，均以鳥為名，其中黃鶯、白鴿、綠燕、紫鵑考試合格，准許畢業。臨行前盧向她們寄語：「我要你們行俠仗義，劫富濟貧，在這政治紊亂，民不聊生的時局下，富貴的愈富貴，貧窮的更貧窮，所以你們應該幫助這些可憐的人。我們的行為雖無益於國家，至少不危害社會。」[3] 她們擬定適宜社交的姓名，黃鶯成為王茵，白鴿成為柏克，綠燕成為呂憶，紫鵑成為朱怯。王與呂有涵養，柏與朱身大力壯。分成兩小組，王與柏一組。偷的財物中提取百分之五做生活開支，其餘均捐給社會平民。黃鶯與白鴿一起生活與行動，從〈鐵騎下的春宵〉開始，加入了黃鶯在杭州的表妹阿香這個人物，在最後一篇〈血紅色之筆〉中交代，黃鶯等人識破川島芳子的替身後，敵偽已獲悉她從杭州到上海活動，要逮捕她，所以她不能再用原來的姓名與人交際，也不能和師妹住一起，自己另住，改名邢鳳，柏克和阿香也改名為葛波，向遏，如把這三個名字倒轉來讀，聲音仍然與原名相近。

故事中有意將黃鶯賦予些現代化的形象，如黃鶯等人畢業後在重慶居住了一年，學會了各種機械化武器，會跳交際舞。黃鶯有高中畢業同等的教育程度，閱讀書報，瀏覽雜誌，獲得許多新知識，對於世界大勢，社會情形，亦有相當認識。綠燕僅僅高小畢業程度，其餘二人略認識數字而已。[4] 黃鶯的一套行俠武裝也頗有現代女性的時尚：穿上了緊身黃色短襖，黃色馬褲，長統黃色皮靴，頭上包一塊黃布，

3 〈黃鶯出谷〉，《藍皮書》第 17 期（上海：環球雜誌出版社，1948），頁 16-17。

4 同上，頁 17。

臉上用一只黃色面具，布袋扣在腰間皮帶上。[5] 同時，黃鶯也善於利用服裝易容，如打扮成傳教的老太婆等。連故事中的匪徒，也都是「吃著三明治，喝著葡萄酒」。

在敘事中，作者也有意的將黃鶯故事與傳統的武俠故事劃清界線，如〈黃鶯出谷〉中討論傳統武俠小說中俠客飛檐走壁不切實際時加入了一段作者的旁白：「這一段王茵越獄的描寫，好像她的本領不夠驚人，一切武俠小說中的角色都能飛檐走壁，如履平地，縱身一躍，就是十餘丈，為甚麼把王茵的本領寫得這樣不濟呢？我的理由：寫小說過於誇大，就離開事實太遠，讀者會感覺不到一種親切意味。這王茵的故事是現實的故事，必須與現實不脫節。」[6] 在〈除奸記〉中黃鶯一度面臨現代化的武器束手無策：「她屢次想用空手奪刃的手法將小鬍髭的手槍攫下，或用擒拏手扣住他的脈門，使槍不墮自落。可是這些功夫用於古舊的兵刃上，確有百分之百的把握與安全，用於這科學武器手槍上，根本沒有用武餘地。」[7]

但是，黃鶯探案過程中依賴的仍然是古典小說中俠盜的一套武器：黃鶯主要依靠她黃布袋裡的飛賊配備，「有了這一配備，要不經扶梯或點題，上紐約摩天樓的屋頂，也並非難事。」[8] 黃鶯最擅長使用的武器就是她的小箭，箭頭上或塗有麻藥，用來麻醉敵人，或塗有毒藥，用來毒殺敵人。黃鶯行俠留名，箭尾畫有黃鶯，向眾人宣告她的存在。黃鶯仍然大部分都在屋簷上行動，只有不方便時才扮作老太婆。大多數黃鶯與敵人的打鬥都以擊術為主，黃鶯並不善於使槍。敘事方面，尤其是最初發表的故事中，還保留了說書人的口吻。故事中也有傳統俠盜小說的情節，如〈一〇八突擊隊〉命名仿造水滸一〇八將的設置，將抗日隊伍比作水滸英雄。小說裡的匪徒暗號也多為戲曲裡的唱詞。

5　同上，頁 27。

6　同上，頁 26。

7　〈除奸記〉，《藍皮書》第 18 期（上海：環球雜誌出版社，1948），頁 54。

8　〈黃鶯出谷〉，《藍皮書》第 17 期（上海：環球雜誌出版社，1948），頁 26。

2. **故事大多都與抗日間諜活動有關，對國民黨的抗日人士大加歌頌，充滿愛國思想，從這個意義上說，此時的黃鶯故事是間諜小說與偵探小說的雜糅。**[9]

〈除奸記〉講述了黃鶯等人在重慶幫助軍統特務詹衛國殲滅川島芳子所組織的間諜站。詹衛國和他的妹妹均為軍統特務，故事中交代背景：「今晨九時，上海日軍開始向我軍攻擊，中日戰爭正式揭幕。妹妹加入漢奸組織，竊取了漢奸的名單，擬全部取得後交給軍統局，為國效力。」〈一〇八突擊隊〉中交代一九三八年，南京陷落，日軍大屠殺的暴行刺激黃鶯來杭州殺鬼子，其中在杭州舒家村以百餘人殲敵七百餘人，日後又在上海閘口施家村設計殲敵七百餘人。〈鐵騎下的春宵〉講述黃鶯是如何在杭州保護被日偽追捕的抗日女青年。故事中不忘追加一段國民黨正面戰場的勝利消息：「王茵不久以前，在舒家村以百餘人之突擊隊，殲敵七百餘人，雖說是極大勝利，但較之我國正規軍在台兒莊之大捷，殲敵七千餘人，傷敵四千餘人，生俘敵軍萬餘人，依然是小巫見大巫。」[10]〈二個問題人物〉指一個是重慶間諜，一個是川島芳子間諜。〈三個女間諜〉中黃鶯等三人加入杭州的敵偽站進行破壞。〈川島芳子的蹤跡〉緊接之前的故事，由於黃鶯等人身份的暴露，她們由杭州來到上海，並成功殺死了川島芳子的替身，為詹衛國領導的軍統再立一功。〈血紅色之筆〉裡有一個日籍反戰新聞記者，在東京用種種方法竊得極機密重要文件，攝成極小照片，裝入一支血紅色冒牌真空管派克筆中，設法交給了上海的軍統特務，但遭到日偽的破壞。黃鶯追回了筆，看到底片裡偷珠，南略及大共等字，欲回去放大時

9 如果從早期中國偵探小說的歷史考察，偵探與間諜經常是同一個意思。而且故事均發生在外國。如發表於《月月小說》（1908 年第 1 至 3 期）裡的冷所作的〈女偵探〉，講述虛無黨人「我」奉命要刺殺一位出賣黨員的叛徒奴斯夫人，但在接近她時卻被她深深吸引，覺得她是被冤枉的。這裡的「偵探」一詞，指官方派去虛無黨的臥底。又如徐大純所作的〈女偵探〉，開篇即寫到：「有女名冷達者，自一千八百四十八年，迄一千八百六十六年間，歷充歐洲各國政府政治偵探。」見《小說海》1915 年 2 月號（上海：小說海社），頁 307。而且四○年代上海也風行間諜小說，如徐訏的《風蕭蕭》（1943），因此小平將間諜與偵探小說雜糅也是順應了此類風潮。

10 〈鐵騎下的春宵〉，《藍皮書》第 19 期（上海：環球雜誌出版社，1948），頁 82。

特務趕到，搏鬥時底片燃燒，功虧一簣。三年後才知道是偷襲珍珠港，南進戰略，大東亞共榮圈，筆內蘊藏之祕密，終於成為二次世界大戰史上最重要一頁。

在這些故事中，黃鶯大部分均在故事中間才出場，並沒有展示出太多的偵探技巧，反而大部分的線索都靠她在梁上竊聽所得。對敵人往往流於漫畫式描寫，人物刻劃缺少真實性。

3. **雖於上海時期發表，但故事發生的地點涉及四川、浙江杭州和上海。眞正發生在上海的故事只有三篇，但從其中對地形地貌的詳細描繪，可以看出作者對於上海地理的熟稔。**

第一個故事〈黃鶯出谷〉還比較粗糙，缺少對重慶的地理描寫，之後的一些故事出現了些杭州的地貌，如嘉陵江。而從〈川島芳子的蹤跡〉開始故事轉移到上海，則出現了細緻的上海地理刻劃。如徐家匯路、祈齊路、狄思威路、北四川路、江灣路虹口游泳池、黃鶯在環龍路的住宅、辣斐德路貝當路交界等案件常發生的地點均有清晰的交代，這個特點也延續到日後在香港發表的黃鶯故事，這些細節增強了故事的寫實性。此外，與程小青的霍桑系列中故事之間關聯不大相比，小平的黃鶯故事自成體系，故事中的人物具有一定連貫性，如〈黃鶯出谷〉中狡猾的米倉老闆郝諒仁在〈血紅色之筆〉中再次出現，反面角色小霸王周自明也在〈陷阱〉中再次陷害黃鶯。另一角色軍統特務詹衛國則在〈除奸記〉、〈陷阱〉、〈三個女間諜〉、〈川島芳子的蹤跡〉四個故事中出現，並與黃鶯保持著曖昧。故事中作者也在反覆提醒讀者某個人物曾經在第幾期的黃鶯故事中出現等，吸引讀者閱讀整套黃鶯故事。

二、香港時期發表的「女飛賊黃鶯」系列故事

大陸易幟後，《藍皮書》的老闆，環球出版社的創始人羅斌一九五〇年底經

羅湖來港。環球出版社也隨之一九五〇年五月在香港重新成立，七月《藍皮書》復刊，之前受到讀者歡迎的黃鶯故事則繼續連載並發行單行本。目前按香港中文大學香港文學資料館藏書統計，共有三十五本，其中《三個女間諜》，《血紅色之筆》和《除奸記》為上海時期的《藍皮書》黃鶯故事結集，其餘三十二本均是全新的故事，據說由仍留在上海的小平供稿。[11] 這些故事按出版時間編排見下表。

	名稱	《藍皮書》發表時間	單行本初版時間	再版時間	有無翻拍電影
1	紫色墨水之祕密	第 3 卷第 1 期	1951 年 7 月	第九版 1957 年 12 月	
2	龍爭虎鬥	第 2 卷第 8 期	1951 年 4 月	第八版 1958 年 11 月	《女俠黃鶯擒凶記》1959 年 11 月
3	無敵霸王	第 3 卷第 8 期	1951 年 10 月	第七版 1957 年 4 月	
4	神祕俱樂部	第 4 卷第 12 期	1952 年 3 月	第七版 1958 年 2 月	
5	三姨太的密室	第 1 卷第 10 期	1950 年 11 月	第十版 1957 年 4 月	女飛俠黃鶯巧破鑽石黨（1960）
6	刻毒的詭計：包括〈惡毒的詭計〉〈翡翠馬〉〈紅寶石戒指之謎〉三篇	第 2 卷第 2 期	1953 年 4 月	第五版 1957 年 12 月	

11 容世誠在〈從偵探雜誌到武俠電影〉一文中懷疑鄭狄克實為黃鶯故事的作者，〈從偵探雜誌到武俠電影〉，見姜進主編：《都市文化中的現代中國》(上海：華東師範大學出版社，2007)，頁 334。吳昊在〈暗夜都市：試論五。年代香港偵探小說〉一文中認為小平日後給大陸國安拘捕，香港日後的黃鶯小說，特別是《新報》（1959 年創辦）副刊每日連載的小說實際為香港作家捉刀，吳昊：《孤城記：論香港電影及俗文學》(香港：次文化有限公司，2008)，頁 238-239。

7	白花蛇	第 4 卷第 6 期	1952 年 2 月	第七版 1956 年 7 月	《白花蛇》（國語）1954 年 1 月
8	魔爪	第 6 卷第 5 期	1952 年 9 月	第五版 1955 年 3 月	
9	煙霧裡的玫瑰	第 7 卷第 1 期	1952 年 11 月	第六版 1958 年 4 月	
10	黃毛怪人		1954 年		《黃毛怪人》1962 年 10 月
11	成仙缸	第 9 卷第 12 期	1953 年 11 月	第三版 1954 年 10 月	
12	墳墓中的俘虜	第 8 卷第 10 期	1953 年 7 月	第四版 1955 年 6 月	
13	魔宮爪印		1957 年		
14	瓶裡的俘虜		1957 年 6 月	港再版 1960 年 7 月	
15	最後四枝箭	第 15 卷第 10 期	1955 年 10 月	港二版 1956 年 12 月	
16	神仙的奴僕	第 15 卷第 2 期	1955 年 7 月	1956 年 9 月	
17	狼群的晚膳	第 14 卷第 2 期	1955 年 3 月	1955 年 11 月	
18	奇怪的鑰匙	第 13 卷第 8 期	1955 年 1 月	港三版 1957 年 6 月	
19	魔窟蕭聲	第 16 卷第 5 期	1955		
20	失效的祕密	藍皮書第 151 期	1954 年 8 月	港三版 1957 年 5 月	
21	微妙的埋伏	第 13 卷第 1 期	1954 年 11 月	港三版 1958 年 10 月	
22	紅樓魅影	第 11 卷第 4 期	1954		
23	籠中鳥	第 7 卷第 9 期	1953 年 3 月	港四版 1954 年 6 月	
24	怪室綠刃	第 10 卷第 7 期	1953 年 2 月	港四版 1956 年 8 月	

25	死亡邊緣	第 8 卷第 3 期	1953 年 3 月	港五版 1956 年 9 月	《女俠黃鶯夜破三屍案》1959 年 11 月
26	春宵的糾紛	第 9 卷第 5 期	1953 年 9 月	港四版 1957 年 6 月	
27	最後的宴會	第 6 卷第 9 期	1952 年 11 月	港五版 1955 年 2 月	《勾魂使者》，吳回導演，1956 年 6 月
28	無憂別墅的憂慮		195 ？		
29	鍍金的寶劍		195 ？		
30	手套裡的怪手	第 11 卷第 12 期	195 ？		
31	黑青色怪屋		195 ？		
32	夜明珠的謎	西點雜誌第 141 期	1956 年 10 月	港再版 1958 年 6 月	

與上海時期的創作相比，香港時期發表的黃鶯故事有這樣幾個特點：

1. **絕大部分故事都發生在上海，並對上海的街道有詳細的描寫。**

試列舉黃鶯故事系列中出現過的部份地名，如憶定盤路、南貝當路、徐家匯路大木橋、徐家匯小茶館、龍華、青沪公路邊的柳村、海格路、靜安寺、楊樹浦路、拉斐德路、外灘花園、虹橋路段的鋼鐵活動住宅、畢勳路、斐辣德路咖啡館、揚子江口瀏河鎮等，由此可見，作者對上海及周邊地區的生活非常熟悉，這樣的處理方式不僅增強了小說的臨境感，相信對當時許多一九四九年後逃往香港的新移民讀起來也倍加親切。這種上海情意結某種程度上使得黃鶯故事在五〇年代的香港暢銷，正如容世誠所指出的，「對於南來的上海人來說，『上海』是他們鄉愁回憶的寄託，

紙醉金迷的上海都市景象，地圖式的市區地景描寫，讓他們在書寫的世界中重遊故苑。至於其他省籍的中國大陸移民，『上海』可能只是一個符號，象徵一切過去的已經喪失的『中國』生活方式。這批五〇年代的外省讀者 …… 跟隨他們一同南下的『黃鶯故事』，則更加『上海』，更加『中國』，更有魅力。北方讀者避難在香港殖民地閱讀『黃鶯故事』，不單止是消費一個『偵探故事』，更是消費『上海』，消費『中國』。」[12]

2. **不再涉及間諜故事，故事的偵探情節有所加強，但仍參雜了不少武俠小說中的橋段。情節主要圍繞匪幫之於上海社會秩序的破壞而展開，批判的主要是黑幫在上海從事的賭博、販毒等活動。缺點在於兇手定型化，或爲蛇蠍美人，或者匪徒首領，很多故事結局都是黃鶯與匪徒團體的作戰，流於剿匪記一類的套路。**

在上海發表的黃鶯故事內容時間多為一九三八年抗日戰爭時期，而香港時期發表的故事有的列明為一九四七年左右（如《魔爪》中寫道「1947 年一個春天的星期日」）。這一時期的故事裡無論是匪徒還是黃鶯均增加了不少新式武器，如匪徒常使用的自動空軍槍、機動步槍、卡賓槍、小鋼鉅、筆形電筒等，黃鶯則多了特製彈簧鉤、百合鑰匙，會與同伴吹口哨打暗號，興趣更增加了音樂和美術（《白花蛇》）。《魔爪》中黃鶯摔下懸崖，靠披肩製成的降落傘逃生，並會簡單的急救手術。相比之前的間諜故事，此時的黃鶯故事破案雖然仍以竊聽、巧合為主，但由於篇幅增加，破案過程中亦增加了些簡單的偵破常識，如《白花蛇》故事中郁大嫂被殺，兇手在現場留下了五個血漬手指紋，其中「食指紋中央有一條裂縫，黃鶯從此判斷出兇手右手食指曾受過刀。」[13]《魔爪》的開篇就說明了有一個精神病人在逃，而之後的

12 容世誠：〈從偵探雜誌到武俠電影〉，見姜進主編：《都市文化中的現代中國》(上海：華東師範大學出版社，2007)，頁 340。

13 《白花蛇》（香港：環球雜誌出版社，1956 年 7 月第七版），頁 26。

遇害者額頭均有貓頭印記，凶案現場留下的鞋印也符合該精神病人的鞋型尺寸，但黃鶯通過仔細勘察，確定死者均死於嗅麻醉藥過多至死，死者另有其人。故事中類似於蘇格蘭場的人物為上海警局的陶治安探長，他最先出現於上海時期發表的故事《血紅色之筆》，被形容是一位年輕幹練的人物，經友人介紹，認識了位新朋友邢鳳小姐，邢鳳非但美麗漂亮，而且富有偵探學識。每逢偵查案件，陶探長就約她同往，並對她有所動心。在香港發表的故事中，邢鳳改名為殷鳳，陶探長與她亦敵亦友，一方面黃鶯破案後總會通知陶探長善後，也多次在危急關頭從匪徒手中救出陶探長，另一方面，陶探長始終懷疑她是黃鶯，但一直無法拿出證據證明，也一度希望借匪徒之手除去黃鶯。至於上海發表時期出現的黃鶯的心儀對象詹衛國，則沒有在香港時期的故事中再出現。

3. **故事情節更加複雜離奇，畫面感增強。長度篇幅明顯增加，增加了聳動的小標題以吸引讀者。**

上海時期的每個故事大概只有二十頁左右，而香港時期發表的故事從最初的六十頁擴充到 130 頁。以十版的《三姨太的密室》為例，小標題分別為「臥室中的戰爭」，「二個赤裸的女人」，「金蟬脫殼」，「二個女修士」，「籠中之鳥」，「包袱失蹤之謎」，但僅僅是標題聳動而已，裡面的內容並無任何露骨描寫，例如兩個赤裸的女人，也就是章節結尾處「殷鳳挨身入室，就見二個一絲不掛的女人直僵僵仰臥於地上。殷鳳對她們細細察看，正是二姨太與婢女小珍，為了一筆不義之財而香消玉殞，魂歸離恨天了。」[14]

不少故事的場景及描述明顯受到電影畫面的影響，如《魔爪》中黃鶯和葛波摔下懸崖，這時有一塊岩石滾來，「大岩石始終對著葛波繼續下滾，現在距離葛波約

14 《三姨太的密室》（香港：環球雜誌出版社，1957 年 4 月第十版），頁 14。

六七十尺－五十餘尺－四十餘尺－現在僅三十餘尺了。」[15] 在《白花蛇》中兇手綁架了向遏，黃鶯趕到時兇手將火把丟入含有汽油的水池，變成了「燃燒著火焰的魚池。」《墳墓中的俘虜》中一棟古宅傳說鬧鬼，眾人看到樹林裡「一個戴紅頂花翎帽，背後拖著一條長辮，穿剪衣外套，清朝官員打扮的高大長人，夾著白色西式襯衣，白色西式長褲的女人飛奔。」[16]

同時故事的情節也更加複雜離奇，如《神祕俱樂部》中黃鶯與葛波被關到一座油塔裡無法脫身，向遏等人則在上海市區發現了一個神祕俱樂部，成員必須從一個咖啡館中依靠暗語「神祕，神祕，怎樣神祕，無比神祕」得到一把三角小旗，再登上一輛四週窗戶均蒙上的汽車運到一個俱樂部裡，俱樂部的門口是一張巨大的鯨魚嘴，進入後裡面有舞廳、謎語室、還有木頭人樂隊等，警方經人舉報裡面有賭博項目，去查詢但一無所獲，最後黃鶯從油塔中脫險，經過她的調查，發現竟然有兩個神祕俱樂部，按照三角小旗的顏色不同區分生客熟客，熟客才被拉往真正的賭窟。《成仙缸》裡一個道士利用人們的迷信開設了玄天教壇，其中有一個亭形方台，上面有五只同等式樣的荷花水缸，信徒繳納錢財後，則逐次跳入水缸中，據說真正有緣的人可以得到成仙，如失敗，則代表道行不夠，繳納的錢財不與退還。黃鶯等人調查後發現水缸可以移動，第五個水缸移動後底部是個密道，所以有些人才會跳入缸中就此消失，這些人一些是道士的托，一些則無辜慘死。原文還配上了這一行騙技巧的插圖。

4. **港版的故事中不同的女性形象的對立更加鮮明。**

黃鶯是美女加俠女的代表，其助手柏克身穿白色長褲白色絨線衫，武功高但性格魯莽，頗有些水滸中李逵的影子，如其行動將敵人「牙齒擊落數枚」，語言「忘

15 《魔爪》(香港：環球雜誌出版社，1955 年 3 月第 5 版)，頁 77。

16 《墳墓中的俘虜》(香港：環球雜誌出版社，1955 年 6 月第 4 版)，頁 15。

八羔子，終有一天老娘將你打成肉餅。」三人團體中的另一女性，向遏則身穿藍色長褲藍色絨線衫，性格溫柔，思維縝密，武功不及葛波，屢次被匪徒綁架。此外故事中的大多數幕後兇手或首腦均為蛇蠍美人。如《龍爭虎鬥》中「三虎一蛇」的匪徒團體中的蠍美人姜玉姣，為了得到黃金，不惜委身匪徒中的各個首領，事後毫不留情的將他們殺害，被捕後在續集《無敵霸王》中再度越獄，投靠崇明島的海盜，故技重施，並將黃鶯等人關進地道中。《白花蛇》裡的李秀珍愛慕一個青年音樂家，但該男子已有未婚妻，李將其囚禁，並安排十二頭惡犬看守，同時派人殺害其未婚妻。《煙霧裡的玫瑰》中失業青年薛達文成日無所事事，一日在街上遇到一神祕女子楊玉環，被其誘使販毒，楊玉環實為一個叫做飛飛團的匪幫領袖，他們每次集會均以假面舞會形式舉行，彼此團員不熟悉彼此，一旦發現有泄密的，則立刻處死。

這些女性形象的設置，一方面符合黃鶯小說作為廉紙小說（pulp fiction）的特點，小說並不注重女性複雜的心理刻畫，女性或以溫柔的、男人婆式的、致命的等多面形象出現，滿足了男性讀者對於女性格式化的想像。另一方面，筆者也認為受到了三〇年代西方電影 serial queen 和 serial killings 的影響。

所謂 Serial Queen 系列，指一系列偵探長片，以一個女性為主角，該女性不一定為偵探，往往家境富裕，受到周邊人的覬覦其財產，千方百計想讓她落難，因此每集該女子均要經歷一場大冒險。在這些冒險中充滿了各種危險和刺激：「爆炸，車禍，身體的折磨，打鬥，追逐，最後一分鐘的拯救和逃脫。」[17] Pearl White 為此類 Serial Queen 的代表，她所飾演的電影「寶蓮」系列（*The Perils of Pauline*, 1914；*The Exploits of Elaine*, 1915）三〇年代在中國放映，頗受歡迎。而 Serial Killings 則是一系列的黑幫犯罪（Crime thriller）為主，如有名的 Louis Feuillade 的 *Fantomas*（1913-1914）、*Les Vampires* 等。特別是 *Les Vampires* 裡的女匪徒首領 Irma Vep 更是 female fatale 的一個經典形象。這類的連續劇電影雖然也有偵探，但更加側重渲染匪徒的無所不能，他

17 Ben Singer, "Serial Melodrama and Narrative Gesellschaft," *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television* 37 (Spring 1996): 72.

們利用巴黎的各個地下通道，暗室神祕的出現並消失。而女飛賊黃鶯系列的誘人之處正是其不僅描繪了各種幫派的各個機關、地牢、詐騙工具及神祕的作案手段，而且黃鶯等女性在破案過程中也如好萊塢的寶蓮一樣經歷九死一生，如被梆入油塔差點被燒死，在汽車上被匪徒脅持，被匪徒推入黃浦江，或者落入熊熊燃燒著火焰的泳池，再或者與匪徒的對決中誤中機關跌入地牢，匪徒將毒蛇、燃燒彈等武器投入其中欲致其死地等，最後故事中充滿了蛇蠍美人等惡毒女性的尤物形象。女性在黃鶯故事中既扮演了受虐者，又扮演了施虐者，這無疑增強了黃鶯故事對於男性讀者的刺激性和可讀性。

三、魏力（倪匡）女黑俠木蘭花系列

黃鶯系列故事的流行，引發了一系列女俠小說創作熱潮[18]，其中最為成功的就是魏力（倪匡）於六〇年代創作的女黑俠木蘭花系列。儘管倪匡在訪談中否認了這一影響，但他的女黑俠黑木蘭中有意寫出木蘭花最討厭穿黃色的輕便衣的語句可看出其「影響的焦慮」，木蘭花故事中的人物關係設置，如女助手等也與黃鶯有相似之處。

倪匡算是廣義上的上海南來作家，以科幻小說衛思理系列為名。女黑俠木蘭花為其六〇年代開始創作的小說，在環球出版社的《新報》連載後成書，前後共創作了十年，有六十本之多。其中的三本被仙鶴港聯公司翻拍成電影，由雪妮、曾江主演，據說票房不錯。至今為止女黑俠木蘭花的所有作品均有出版，對當代讀者仍有一定吸引力。

與黃鶯系列故事相比，木蘭花的故事系列有如下的幾個特點：

18 吳昊在〈暗夜都市：試論五〇年代香港偵探小說〉中就列舉過如劉小玲著《女俠盜黑天鵝》小說集 (1954-55)、劉小玲著《飛賊女紅娘》小說集 (1954-55)、丁平著《女俠盜紅蛱蝶》小說集 (1954)、小梨著《飛賊黑女俠》小說集 (1954)、娜拉著《艷賊黑玫瑰》(1954)、海上客著《女偵探家岳飛飛》小說集 (1952)，見吳昊：《孤城記：論香港電影及俗文學》，頁 206。

1. 在人物設置上，木蘭花系列繼承了黃鶯系列中女俠加女助手的模式，以穆蘭花、穆秀珍姊妹檔出場，之後還加入了如安妮等女性助手。木蘭花與警方的關係比黃鶯密切，她不需要像黃鶯一樣掩飾自己的身份，雖然不屬於警隊編制，但經常協助警方抓獲國際犯罪團伙，維護社會治安。在木蘭花的電影裡描繪了她住在香港的寬敞洋房裡，生活現代。

2. 黃鶯系列裡的女性形象比較臉譜化，如前文所分析的，不是蛇蠍美人，就是如黃鶯般常常身處險境，來滿足男性讀者對於女性施虐或受虐的各種想像。而木蘭花系列裡加入了人物的感情線索，木蘭花在故事裡與另一位男性高翔在偵破案件中互相仰慕，暗生情愫。第一部小說《巧奪死光錶》就是從高翔的故事開始寫起，後來在木蘭花系列故事中每集均出現，與穆蘭花配合鏟除匪幫。高翔和傳統的俠盜已經有了分別，更加有「個人主義」，他表面是個洋行老闆，但會私下做些劫富濟貧的事情，愛好女色，偷竊的大部分都會歸自己所有，第二集故事開始高翔加入了警方成為國際刑警的一員。通過高翔與木蘭花這兩個搭檔的設置，既滿足了男性讀者的自我認同，也照顧了女性讀者的英雄觀，相比較黃鶯，木蘭花會多種語言，更加國際化，也更加有自我的聲音與情感，塑造的比黃鶯更成功。

3. 與黃鶯系列最大的不同在於木蘭花系列發生在六〇年代的香港，受到同時期放映的占士邦系列電影影響，木蘭花系列的現代感與國際性顯然比黃鶯系列要強得多。木蘭花會柔術和中國傳統武術，也精通西方的先進科技武器。她的一些武器，包括唇膏形狀的小型手槍[19]，粉盒形狀的催淚彈，類似聽診器的竊聽器。犯罪集團的裝備同樣也毫不示弱，如光電報警器、紅外線攝影機、長程望遠鏡等。為了解救人質或者破案，穆蘭花借助飛機、潛水艇等現代交通工具自由來往於世界各地，天上地下，她的行動性（mobility）遠遠勝過黃鶯。某種程度上，木蘭花系列更似《丁丁歷險記》系列的格局。黃鶯的小說裡出現的都是中國人，但木蘭花系列裡的人物

19　唇膏槍最早出現應為曹達華、于素秋主演的《魔犬追蹤》（1961）。

來自世界各地。小說裡的犯罪並不限於香港，而是世界範圍內的。如黑龍黨就企圖把輸油管鋪設在阿拉伯地區的油田中偷取石油。並且，小說中經常會有一些現代知識的普及，例如《巧奪死光錶》中以穆秀珍不知道雷射光束的含義，木蘭花解釋道：「那你的現代知識實在太貧乏了，『雷射光束』是一個英文名詞的譯音，它的原文是『LASER』，那是採取了『Light amplification by stimulated emission of radiation』這一組英文字的首五個英文字母所組成功的新字眼。」這樣的例子比比皆是，對於六〇年代的讀者，這類的有趣味性的準科普讀物顯然對他們會有不少吸引力，例如有讀者在回憶當年閱讀木蘭花故事經驗的時候認為這套故事對他影響最大的是其中的國際視野：「而更重要的是女黑俠向我展示一個很大很有趣的國際視野，是極有效的 pre-National Geographic 紙上版；因為《珊瑚古城》，認識了二千年前的龐貝城，一日之間被火山爆發灰燼活埋的繁華都市，《沉船明珠》其實說的正是加勒比海的沉船珍寶，《無風自動》寫躲在泰緬金三角叢林，未知戰敗的日軍．當然還有神秘百慕達，復活島石像，青藏高原絕嶺，希特拉傳說中的寶藏等等都是主角的歷險背景；另外淨看書名已見刺激，《神秘血掌影》，《死亡織錦》，《冰川亡魂》今日都覺型，為當時搭飛機是終極夢想的社會帶來很多豐富的想像。」[20]「因為有整整一代的香港人，其實是『倪匡通識教育課程』的一條龍畢業生——小六的時候，讀完全套女黑俠木蘭花，跟隨木蘭花去非洲的獵頭部落、丹麥的哥本哈根、神秘的利馬高原、撒哈拉大沙漠追緝犯罪集團，高空喋血、亡命冰川，倪匡為小讀者上完了世界地理課。」[21]

4. 小說創作於六〇年代的冷戰時期，雖然情節是虛構的，但裡面有不少冷戰的元素，例如第一集《爭奪死光錶》裡死光錶就有點類似核武器。最後木蘭花將其銷

20 松山千修：〈女黑俠木蘭花〉，http://thousandseasons.blogspot.hk/2007/08/blog-post_15.html，(登陸時間 2014 年 6 月 14 日)。這篇讀者的文章很有趣，點明了當時閱讀木蘭花系列的讀者背景為工場女工以及兒童。認為木蘭花系列以女俠為主角，實現了一些社會底層女性的女俠夢，也滿足了兒童對飛行科技的幻想。

21 http://admiretaokit.blogspot.hk/2005/10/blog-post_6070.html，(登陸時間 2014 年 6 月 14 日)。

毀後說道：「人類不停止製造武器，人類的禍患便不消除，說來人還是萬物之靈，但是卻在毀滅自己這一點上，下這麼大的功夫，我們只要盡一分力，真的人類有自我毀滅的一天，我們無可奈何的了！」這種人道主義的反思，在同時期的中國偵探小說中非常少見。第二集的《血戰黑龍黨》中的黨魁叫做太陽，第三集裡揭露他其實是一個中東的專制國家的元首，這不免讓人想到對當時毛澤東政權的影射。

四、黃鶯及木蘭花故事的影視改編

由於黃鶯、木蘭花等女俠系列故事書的暢銷，加上六〇年代西方占士邦電影的流行，香港也開始興起「珍姐邦電影」的热潮。[22]「珍姐邦電影」出現於六〇年代中期，七〇年代中期隨著粵語長片的衰落而式微，當時並沒有這個名詞，後來在學者何思穎、吳昊等倡導下開始用這個名詞來概括此類摹仿西方占士邦的情節，強調密室、科技，並以「打女」為主，男性淪為襯托或者翻拍的時裝片，絕大多數是粵語片，香港電影資料館曾舉辦過一次珍姊邦電影的回顧展：「既挪用荷李活占士邦電影的概念，又糅合了中國電影的『玉女』傳統、戰後青春文化、逐漸抬頭的女性意識、西方生活方式、及中國傳統價值等元素，結晶而成的一種『只見香港有、世界各地無』的獨特類型。該類電影極受歡迎，並於一九六七年達到高峰，佔了當年粵語片總產量約三分一。」[23] 吳昊指出，這個專有名詞來自研究該類型電影所用，當時並沒有這個稱呼。他認為，這些「珍姐邦電影」是香港所獨有，特色在於「以

22　五六〇年代的香港電影裡謀殺偵探片是一個重要的電影類型，但已有的研究非常有限。本文限於篇幅，暫時不涉及這個課題。除了本文討論的珍姐邦電影外，也有大量的男性為主角的偵探片，當時一些著名的銀幕探長如曹達華、李鵬飛、龍剛等，如曹達華主演的《午夜勾魂》、《魔犬追蹤》、《殺人王大戰扭計深》，張沖主演的《金菩薩》，王天林導演的《血灑紅玫瑰》、999 系列的罪案系列等。詳細可見方保羅 (Paul Fonoroff) 編著：《圖說香港電影史》(香港：三聯書店，1997)，頁 94-107。不少影片中都會直接引用如占士邦或者 Mission Impossible 電影裡的音樂，但與占士邦電影不同的是，這些影片處理的均不涉及國際政治主題。

23　香港康文署新聞公告：「六〇年代女版占士邦『奉旨打男人的女人——珍姐邦電影』」， http://www.lcsd.gov.hk/b5/ppr_release_det.php?pd=20071227&ps=03 (最後登錄 2014 年 6 月 27 日)。

女俠（女俠盜）為電影主角，不像荷里活的占士邦電影裡，英雄大多數是男人，女角全都是配角。」[24] 在文章〈珍姐邦：奉旨打男人的女人〉裡，何思穎認為好萊塢的占士邦影片、珠寶大盜片以及中國的通俗小說系列《女飛俠黃鶯》影響了珍姐邦電影的出現。

除了直接中西方流行文化的影響與移植外，珍姐邦電影的出現還有三個社會原因。六〇年代香港的法制仍然不健全，俠盜電影裡俠盜在處理私闖民居、祕密竊聽、快意恩仇上比警方更加靈活。正如吳昊所指出的，「珍姐邦電影」於當時貪污問題嚴重的社會境況有一定的關係，「殖民地時代官商貪污嚴重，沉默的大多數中，女性占大部分。而這種鋤強扶弱的電影，表達了身處社會最低階層的沉默大多數的反抗及鬥爭性，讓觀眾發一個美夢，甚受以女性為主的觀眾歡迎。」[25]

其次，粵語片的主要觀眾為工廠女工，珍姐邦電影的滿足了她們的幻想。時裝女俠片的特點之一就是女俠平時過著中產生活，漂亮可人，但私底下穿上夜行衣後立刻成為身手敏捷的俠女，對男性為主的惡勢力拳打腳踢。如何思穎所述，「在六〇年代，大量香港婦女因經濟蓬勃發展而成為職業女性。首次出現整個時代的女性享有財政自主和社交自由的現象。香港女性發現社會上父權意識所造成的禁錮牢不可破。於這種情況下，在美國，『黑色電影』的『一代妖姬』角色應運而生；在香港，對大部分是職業女性的觀眾來說，珍姐邦的自信令她們進一步肯定自己，對男性拳打腳踢所帶來一份滿足感。這個武打女王甚少（可能根本沒有）跟其他女性打鬥，更強化了這種意識。」[26] 也許正是因為這個原因，珍姐邦的電影中的女俠並不像占士邦電影中的女性一樣成為男性的凝視（male gaze）的欲望對象。她們的衣著保守

24　林意生：〈珍姐邦 女俠魅影 不做花瓶〉，《文匯報》(2008 年 1 月 15 日)，C01 版。

25　同上。

26　何思穎：〈珍姐邦：奉旨打男人的女人〉，《躁動的一代：六。年代粵片新星》(香港：市政局，1996)，頁 35。筆者這裡對何思穎的觀察有補充，〈木蘭花大戰地獄門〉裡有木蘭花 (雪妮飾) 與診所護士 (沈殿霞飾) 的打鬥，不過這裡的反派女性身材魁梧，沒有女性的嬌媚。珍姐邦電影中幾乎沒有蛇蠍美女的形象，即使〈黃鶯大戰鑽石黨〉改編自〈三姨太的密室〉，原著中的三姨太是蛇蠍美人，但電影中她的形象並沒有太多的誘惑性。

卻也不失時尚的元素。

第三，故事裡女性對男性的反抗與施暴一方面可以看做是性別意識的崛起，另一方面也與六〇年代的青年反叛文化呼應。珍姐邦電影中，平日的乖乖女一旦變身，就成為了大無畏的飛女。此外，珍姐邦電影也經歷了一個逐步年輕化的時期。黃鶯系列的電影中于素秋、夏萍等黃鶯的扮相類似三十歲左右的女性，而到了女黑俠木蘭花系列開始的女俠，大多都是長髮披肩的青春玉女，身材嬌小，電影中更是糅合了歌唱、跳舞等青春元素。

有關珍姐邦電影特點的詳細分析，已有何思穎的論文珠玉在前，本文就不多展開，這裡主要討論筆者所見的黃鶯系列影片與女黑俠客木蘭花系列影片。

根據容世誠的統計，一九五四到一九六七年共有十一部黃鶯電影，分別由不同的電影公司拍攝，[27] 導演涉及任彭年、王鳳、胡鵬、吳回等，編劇也有如程剛、楚原等優秀的粵語片劇作家。除了第一部粵語片《勾魂使者》由夏萍飾演外，其餘大部分均由「打女」于素秋扮演，她在其中的粵語為配音。大多反派均有石堅扮演。這十一部電影中除《白花蛇》為國語外，其餘均為粵語片。大部分影片均不同程度上改編自黃鶯小說。

以筆者所見的七部黃鶯電影來看，吳回導演、楚原編劇、夏萍飾演黃鶯的特藝電影公司拍攝的《勾魂使者》藝術最優，氣氛的營造、人物台詞的幽默以及機關的設置等均有較高水準。仙鶴港聯公司拍攝的《黃毛怪人》對原作的改動最大，增加了科學怪人、吸血殭屍、人猿泰山、清朝殭屍等中西恐怖片的橋段，也邀請了粵語長片裡的特型演員蕭錦飾黃毛怪人，但製作較為粗糙。早期的黃鶯系列片雖然在香港實景拍攝，但從劇中警察制服可看出，故事仍然發生在上海。但仙鶴港聯的《黃毛怪人》裡「有九廣鐵路火車，加插頗長的一段飄色出會外景（看來是離島長洲太平清醮）；維持秩序的員警，已經穿上香港皇家警察制服。」[28]

27　容世誠：〈從偵探雜誌到武俠電影〉，見姜進主編：《都市文化中的現代中國》，頁 342。

28　同上，頁 343。

與原著相比，這些影片的主要不同恐怕是觀眾群的不同。前文已述，從小標題與封面設計判斷，黃鶯小說的主要讀者是南來的中下階層收入的中國，特別是上海地區的移民，標題聳動，不斷安排女性的施虐與受虐。而電影的觀眾主要是工廠女工。因此影片中很少有蛇蠍美人的角色，女性的形象普遍比較正面。電影裡也通過台詞與觀眾溝通，例如《13 號兇殺案》開篇以烏鴉與向謁的對話開始，兩人討論黃鶯最近的時髦裝扮為夏萍頭、瑪麗蓮 · 夢露裝等，《公寓謀殺案》裡烏鴉等在談論剛看的電影，指出她喜愛看偵探片，不愛看文藝片等。電影中也有較多的對女性友誼的刻畫鏡頭。這些台詞原著中並未提及。此外，與西方的偵探片不同的是，這些粵語長片的反派都比較臉譜化，都是固定的幾個飾演反派的演員，所以懸念不在於追蹤兇手的身份，而是如何能將其繩之以法。打鬥場面比較多，特別是于素秋主演的黃鶯電影，平均二十分鐘就有一場黃鶯等人與男性匪幫的打鬥。影片裡雖然黃鶯為首的打女對男性匪徒拳打腳踢，但也安插了一些善良的男性對愛情忠貞、為黃鶯等提供幫助，甚至犧牲了生命，這樣的安排或許可以避免觀眾對劇中女性暴力的不安。最後與原著不同的是以陶探長為代表的警方的形象。電影中以《勾魂使者》裡的呆頭呆腦、自以為是的陶探長與原著最為接近。其他的影片中陶探長形象均比較正面。原著中他並不知道黃鶯的真實身份，但電影中似乎所有人都知道黃鶯就是殷鳳。黃鶯與警方的關係十分友好。在影片最後的緊急關頭均為黃鶯遇險，但都靠陶探長率眾及時趕到，解救了黃鶯。這種強調警方與法制仍然是女俠盜們的保護傘的安排，雖然比較牽強，也可看做是當時對民眾的簡單法制教育宣傳。

黃鶯系列電影的配樂（傳統民樂）、裝扮以及罪犯的身份（如道士等）均比較傳統，打鬥等也更加接近武俠片，很少有科技的運用。相比之下「女黑俠木蘭花」的三部影片的現代感更強。首先，劇中的主演更加年輕，裝扮也更加的時尚，黃鶯電影中黃鶯居住的是普通的居民樓單元，而木蘭花（雪妮）與她的男拍檔高翔（曾江）則居住在洋房裡。年齡為二十歲左右，曾江飾演的高翔以及張清飾演的孫探長均為年輕的男性警官，他們對木蘭花充滿了欽佩讚賞的眼光。在《女黑俠威震地獄

鬥》（1967）裡，木蘭花等人為了追蹤歹徒，潛入深海，影片有長達兩分多鐘的對眾人身著泳裝深海潛泳的特寫。其次，影片保留了原著中對高科技與現代追捕技術的描繪。原著中的紅外線監測器、無線電對講機、唇膏手槍、粉盒催淚彈等均在影片中有所展示，儘管道具比較拙劣。電影的另一特色在於大場面，如起重機吊人的特技、海上遊艇追逐與槍鬥、大巴墜落懸崖爆炸等，均為實景拍攝，這些場面雖然無法與占士邦電影相比，但在當時的粵語片中並不多見，比攝影棚拍攝的黃鶯系列製作優良不少。此外影片得到了香港防衛軍的協助，每部影片的均保留幾份鐘的對警察部隊集體與匪幫激戰的全景描繪，對當時正面宣傳香港警力與形象有正面的宣傳。第三，木蘭花系列的第一部裡，出現了一齣比較特殊的情節，原著中木蘭花並無父母，只有一個幹妹妹穆秀珍。但電影裡木蘭花與母親住在一起，在家裡是一個孝順父母的乖乖女。影片最後，石堅扮演的反派陳探長被穆秀珍開槍所殺，臨死之際她才發現陳探長原來是自己的親生父親。由於陳探長的反派身份，使得這一弒父情節合理化，不至於讓觀眾太過不安。這一「弒父」戲碼可謂是珍姐邦電影中比較直接的反映女性對於父權制的反抗，頗為耐人尋味。可惜的是影片急於收場，對這一情節粗略帶過，穆秀珍在弒父后雖有不安，但隨即破涕為笑，影片中也沒有給石堅飾演的陳探長為何會步入黑道安排太多的心理轉折說明，令人遺憾。最後，木蘭花系列也體現了老闆羅斌的生意頭腦，裡面有一些鏡頭宣傳他旗下的報紙與影片。例如《女黑俠木蘭花》（1966）裡，木蘭花等人早餐時閱讀報紙時，有一個特寫鏡頭標明是環球出版公司旗下《新報》的新聞。影片的第一個鏡頭就是老夫子騎著機車從馬路中駛過，中間木蘭花從接頭人處得到死光表，想不到接頭人竟然是老夫子。老夫子是《新報》刊登的系列漫畫人物，仙鶴港聯曾經拍攝過兩集電影，分別是《老夫子》（1965）與《老夫子與大番薯》（1966）這種不同媒體之間的相互呼應、自家公司互相植入性營銷的手段頗為有趣。

五、結論

本文梳理了女飛賊黃鶯系列故事從上海到香港出版的來龍去脈，以及黃鶯故事流行後的女俠故事，特別是倪匡的女黑俠木蘭花系列。從故事在雜誌上的連載、到單行本的發售，再到珍姐邦系列電影的流行，黃鶯故事經歷了「跨文體」、「跨媒體」和「跨城市」三方面的發展過程。[29] 綜合而言，上海時期的黃鶯故事比較粗糙簡短，主要是以間諜情節為主，沒有什麼偵破的技巧，歌頌俠盜精神與愛國情感。而香港時期的故事篇幅逐步拉長，從六十頁到一百八十頁不等。情節上更加離奇，也有許多黃鶯偵察的細節描述，物品的機關設置等，並配圖說明，但地點仍發生在上海。但去歷史化，並無太多對當時時政的諷刺。為吸引讀者，會採取聳動的標題，其實名不副實。文字粗糙。讀者仍為中下階層的男性讀者。倪匡的女黑俠木蘭花系列的內容無論是科技的應用還是國際犯罪組織的設置均比較國際化，木蘭花等人為了探案而在世界各地旅行，這種以通俗小說的形式對世界地理與現代科技的介紹是木蘭花故事的一個賣點。雖然木蘭花生活在香港，但對香港的地理並沒有如黃鶯故事中對上海地理那麼詳細的介紹，相反，作者有意的淡化香港的特徵，木蘭花、方局長等都擁有國際刑警的身份，也許這透露了當時的流行文化中港人對於現代化的國際身份的追求。與黃鶯系列中去政治化安排不同，倪匡在情節上配合了當時的冷戰格局，藉由故事情節對當時的國際關係與獨裁政治有簡單的介紹與批判。最後，黃鶯系列故事書的暢銷，加上當時占士邦電影在香港的流行，六〇年代香港的粵語片市場一度興起了一股珍姐邦電影熱。電影改編使得原本發生在上海的黃鶯故事裡增加了香港拍攝的實景，甚至最後黃鶯乾脆與香港皇家警察一起破案，黃鶯故事變得本土化。同時，由於粵語片的主要觀眾是女性，因此在故事改編上照顧了女性觀眾的口味，影片成為中下層的職業女性觀眾發洩對不公的父權制社會現實不滿的渠道。

29　同上，頁 344。

最後即時是珍姐邦類型電影，也有其發展變化過程，從黃鶯電影到木蘭花電影的發展中『打女』的形象越來越年輕，外型也越來越亮麗，但都保持了健康、保守的生活態度，從中也可以管窺六〇年代香港年輕人的文化特點。※