

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

李晨風電影作品與「五四傳統」的關係

沈海燕

論文呈交以符合哲學碩士課程之部分要求

嶺南大學

二零零四年

論文撮要

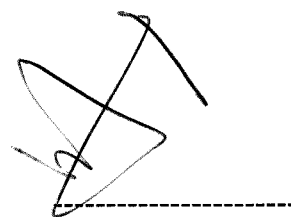
李晨風電影作品與「五四傳統」的關係

沈海燕

哲學碩士

撮要內容：愛國反帝運動和新文化運動所引起的批評傳統、關心社會、強調民主思想和科學精神的思潮，一直被認為是五四傳統的基調。發展到三、四十年代，由於抗戰的影響，有「救亡」壓倒「啓蒙」的趨勢，而在 1949 年後，在兩岸三地中，香港正因為特殊的政治位置，成為言論相對自由的地帶。在這個直接政治干預相對較少的背景下，李晨風在五、六十年代主動改編多部五四傳統的文學作品，繼承五四精神，實在值得深入研究。李晨風在《春》的改編中，藉著周蕙和高淑英的對比，強調五四時期「個人」與「家庭」間的對立，以突出反傳統、反家庭的主題。至於《寒夜》的改編，李晨風在原有的戰爭背景下，加強了對戰爭的控訴，使戰爭成為所有不幸事情的原兇。另外，又一改曾樹生的形象，把她改寫成完美的媳婦，讓白燕保持一貫正面形象之餘，為新式女性在「經濟自主」與「家庭倫理」之間得到協調的空間。李晨風《日出》的改編電影，改寫了小翠的悲劇命運，比曹禺原著中對「希望」的暗示表露得更清楚。其他改編五四時期流行的外國翻譯作品如托爾斯泰的著作，更能看到他對關懷社會的有一種執著。甚至其他並非直接與五四主題有關的電影作品中，亦可以見到李晨風批評軍閥、讚揚革命、追求個性自由的思想。

本人謹聲明，本論文為本人之原創性研究成果，所有引用已發表或未發表之研究作品，均已適當註明出處。

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and lines, positioned above a horizontal dashed line.

沈海燕

二零零四年八月

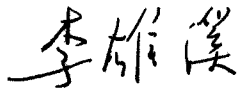
畢業論文核准證

李晨風電影作品與「五四傳統」的關係

沈海燕

哲學碩士課程

論文審查委員會:



李雄溪博士

(主席)



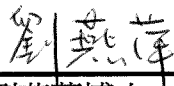
陸潤棠教授

(校外考試委員)



梁秉鈞教授

(校內考試委員)



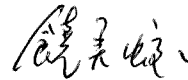
劉燕萍博士

(校內考試委員)

導師:

梁秉鈞教授

代教務會核准:



饒美蛟教授

研究及高級學位課程委員會主席

2004. 11. 1

日期

目錄

導論-----	頁 1 - 5
李晨風的文藝修養與日後電影編導的關係-----	頁 6 - 14
《春》的改編——個人與家庭的抗爭-----	頁 15 -35
《寒夜》——從反叛家庭到回歸家庭-----	頁 36 -49
話劇的源頭及五四話劇的特色-----	頁 50 -64
主題的顯露「從『黑暗』到『光明』」——看曹禺《日出》與李晨風《日出》 -----	頁 65 -76
五四元素的運用——以《斷鴻零雁記》、《啼笑姻緣》、《春殘夢斷》為例 -----	頁 77 -91
結語-----	頁 92 -94
參考書目-----	頁 95-101

導論

五四運動的背景

「五四運動」是一個文化思潮的改革運動。「五四運動」的狹義解釋指 1919 年 5 月 4 日北京學生遊行示威，抗議中國政府在政治外交上向日本屈服的愛國反帝運動。廣義而言，包括 1915 年日本提出二十一條條約、1917 年新文化運動開始，經 1919 年反帝運動以後所引起一系列的餘波，1919 年巴黎和會對山東省的決議，因這些不平等條約而激起民眾在 5 月 4 日的示威行動。學生示威行動不但揭開要求政治改革的序幕，而且加速新文化運動，對全國人所做成的巨大影響，帶動「民主」「科學」思想的廣泛傳播。愛國反帝運動與新文化運動的結合，慢慢發展成以社會改革為主、企圖重塑中國的現代化運動。¹所以五四運動一方面是批判傳統、關心社會、強調民主思想與科學精神，另一方面也促成白話文的興盛，教育的普及，翻譯和文學的蓬勃，孕育出一種入世的創作精神，對現代中國的影響非常大。

周策縱認為五四運動是「思想運動和社會運動的結合，它企圖通過中國的現代化以實現民族的獨立、個人的解放和社會的公正」，當中尤以思想變革為基礎「進而促進了各種社會、政治和文化的變革」。²周的論說固然指出以思想為主的先後層次，實際上是從歷史的角度，以新文化運動所引起的思想自覺——陳獨秀在 1915 年《新青年》中提出的西方「民主」「科學」的個人解放——與後來的五四事件、社會改革的事件連貫起來。李澤厚把新文化運動與五四事件的本質和關係進一步闡述。新文化運動以西方的個體主義的自由、獨立、平等

¹ 周策縱著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》，南京：江蘇人民，1996，頁 1-23。譯本是根據哈佛大學出版社 1960 年版，周策縱原著“The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China”譯出。

² 周策縱著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》，頁 1-23；頁 490-491。

為號召，焦點集中「文化」層面，而不是以前譚嗣同、嚴復、梁啟超時期的政治層面，企圖通過對舊傳統、舊道德的全面摧毀以達到國民在意識形態方面的思想改造，達到「啟蒙」的效果。然而這種自我覺悟所要達到的目標，卻是繼承 1919 年反帝國運動的最終「救亡」目的——對國家、社會和群體的改造和進步，暗中潛伏著政治的要素。³啟蒙的新文化運動遇上救亡的反帝國運動互相結合，相得益彰，聲勢浩大，不但令白話文的提倡更熾熱，西方思潮、西洋文化得以在各雜誌報刊宣傳，甚至是多個青年團體組織紛紛成立，以追求理想的實踐。五四運動發展至後來，救亡的主題已蓋過啟蒙的主題，從思想解放變成了為政治服務，而 1949 年共產黨的成立，從要求民主自由的個性解放轉向馬克思主義政權統治，便是一個最明顯的例子。

事實上，五四運動在 1919 年以後，其性質和意義早已受到各派不同的闡釋。自由主義者不欲強調社會改革中的革命性，而視之為是「中國的文藝復興」；國民黨方面強調反軍閥、反列強的民族情緒，把「民主」解作「紀律」、「科學」解作「組織」，強調三民主義；共產黨自 30 年代以來把它說成是「中國現代史分期上的一個分界和該黨政治生涯的發端」，強化它助長中共成立的元素。⁴然而，不論五四運動在各流派裏有怎樣獨特的解說，無可否認的是，這個運動是中國現代歷史發展的一個重要階段，包含著西方文化對中國舊有傳統的衝擊，以自覺的態度進行社會變革的一個關鍵時期。

五四批判傳統、關心社會、強調民主思想與科學精神等思潮，在 1949 年後在兩岸三地不同程度的繼承。中國大陸以政治主導文藝，五四文化中的「救亡」傳統發展至極端；臺灣則因為大部份五四作家仍留在大陸，對五四傳統有一定的批評和距離；相對而言，香港在殖民統治相對寬鬆的政治背景左右之下，反

³ 李澤厚：《啟蒙與救亡的雙重變奏》，《中國思想史論》，合肥：安徽文藝，1999，頁 824-842。

⁴ 詳情可參閱周策縱著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》，頁 467-486。

而有些有心人主動繼承五四傳統，發揚五四精神。香港導演李晨風，在五、六十年代改編五四時期的作品拍攝成電影，固然，在香港的商業環境下，面對市場的問題、票房的壓力，他在繼承五四傳統之餘，亦因應作出適當的調整和變化。「五四運動」的影響不斷延續，「其時間跨度被看作是可變的」。⁵後來者在不同範疇和層面上對它所作出的嘗試，亦應看作是對五四的回應。在這個解釋下，李晨風自覺地改編五四的作品或延續五四的題材、元素於電影中，便有一定的意義。

李晨風 (Lee Sun-fung, 1909-1985)⁶

從香港電影的「萌芽時期」，⁷到國內電影工作者二次南來為止（1937 及 1948），香港電影在一定程度上受到中國電影傳統的影響，當中有繼承也有革新。而處於「反封建反迷信的民主主義思想下的五十年代」，⁸不少電影評論家認為當時的電影工作者都受到中國五四精神影響。⁹由五十年代左右對立的政治意識、中共與臺灣的對立，一直發展到六十年代的多元文化、雅俗混雜、西方

⁵ 周策縱著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》，頁 6。

⁶ 原名李秉權，廣東新會縣人。因讀書時候，老師看錯其名字「權」的簡寫法為「叉」，被誤讀成「李秉叉」，故別名「叉伯」。他前半生與話劇接觸密切，至四十年代開始接觸電影，五十年代是電影創作生涯的高峰期，其間作品多以反封建為主題。踏入六十年代執導古裝片為主，由其子李兆熊編寫。在七十年代，李晨風父子與周驥組織「現代製片公司」，在拍罷《辣手情人》（1978）後正式退休。1985年5月21日李晨風因血管栓塞病逝，終年76歲。

⁷ 關於香港電影的「萌芽時期」的劃分，有不同的說法，如余慕雲在《談談編寫香港電影史的有關問題》一文中，便把1909-1931定為「萌芽期」，見《五十年代粵語電影回顧（1950-1959）》，香港：市政局，1978，頁23-26。又如蔡洪聲：《香港電影80年》一文中把香港電影創作的「萌芽時期」定為1913-1930年等，見蔡洪聲、宋家玲、劉桂清主編：《香港電影80年》，北京：北京廣播學院，2000，頁5。

⁸ 林年同：《五十年代粵語電影研究中的幾個問題》，《五十年代粵語電影回顧（1950-1959）》，頁15。

⁹ 羅卡對香港粵語文藝片受中國五四以來新文藝的影響持肯定的態度。羅卡：《原型與變異——對六部粵語文藝片的觀察》，《粵語文藝片回顧（1950-1969）》，香港：市政局，1986，頁10-14。黃愛玲則以李晨風所拍攝的《寒夜》為例，指出五十年代電影工作者雖受五四精神的影響，拍出很多以反封建為主題的電影，但他們在同情女性之餘，卻不一定「能夠坦然接受男性要面對的新處境」。她認為李晨風在改編巴金的原著時，在某程度上「改寫了巴金的新中國女性形象」，以一個算得上大團圓結局（影片的結尾是曾樹生和婆婆和解，一起回家鄉），把女主人翁安排重返傳統女性的崗位。黃愛玲：《弱質娉婷話女流》，《粵語文藝片回顧（1950-1969）》（修訂本），香港：市政局，1996，頁26-28。

文化的刺激等，是一個非常複雜的時代。在這個思想複雜的年代，李晨風大量改編文學著作為電影，當中更偏重於「五四」時期的作品，更是有其時代意義，亦有值得深思細探之處。

作為五、六十年代一個重要的導演，李晨風除了執導，亦兼任編劇一職，令作品中的個人風格更見明顯。在李晨風所執導的作品中，以五十年代初至六零年代兼任編劇的情況最為普遍。當中尤以改編五四文學主題的作品為最多：包括曹禺原著的《日出》（1953）、巴金原著的《春》（1953）、《寒夜》（1955）、《憩園》¹⁰（電影片名為《人倫》，1959）；甚至包括所謂「鴛鴦蝴蝶派」的作品如：徐枕亞原著的《玉梨魂》（1953）、張恨水原著的《啼笑因緣》（1957）等；其他中外著作則有：改編清末民初小說蘇曼殊《斷鴻零雁記》（1955）；改編古典戲曲如湯顯祖原著的《牡丹亭》而成的《艷屍還魂記》（1956）；¹¹由托爾斯泰（Leo Tolstoy）著的《安娜·卡列寧娜》（Anna Karenina）改編而成的《春殘夢斷》（1955）、莫泊桑（Guy de Maupassant）原著的《她的一生》（Une Vie）（1958）等多部文學名著；另外，他亦有對香港五十年代出現的流行作品的改編：金庸原著的《碧血劍》（上、下集，1958，1959）、《書劍恩仇錄》（上、下集，1960）等。

值得注意的是，李晨風所執導的影片並不像「中聯」¹²的作品般只限於具啟蒙思想及社會批判的作品，他也有改編當時流行的天空小說作者——李我的作品，如《霓裳恨》（1951）、《出谷黃鶯》（1956）；以及一些通俗的作品如《倒亂乾坤》（1956）、《發達之人》（1956）等，可見他在商業角度的考慮比「中聯」更細密。他兼任導演與編劇之職，所改編的作品，跨越古今中外。從1940年《斬

¹⁰ 此電影和茅盾原著的《虹》（1960）、張恨水原著的《金粉世家》（上、下集，1961）都是由李晨風之子李兆熊改編。

¹¹ 於陳樹貞、羅卡所整理的：陳雲暢談六十年代粵語片界中，則稱改編自粵劇《牡丹亭驚夢》，見《躁動的一代：六十年代粵片新星》，香港：市政局，1996，頁107。

¹² 中聯電影企業有限公司，成立於1952年末，後將詳述。

龍遇仙記》開始，李晨風所執導的作品，十之八九由他自己改編，少數經他人（或以群體形式）製作。直至踏入六十年代，李晨風則只導不編，大部份電影作品由其子李兆熊代父編劇，少數由他人經手。¹³由導演兼任編劇，影片的組織結構上自然更見工整，而且在作品的風格上更見統一。

值得我們細探的是：到底是甚麼原因令李晨風鍾情於改編五四的作品，是一股正義與道德感嗎？另一方面，我們也可以看到他有改編及執導其他通俗作品，而在處理五四文學作品的改編時，往往加插一個大團圓結局。可見他亦有顧及當時商業因素的考慮。面對現實的商業社會，李晨風一方面「喻教於電影」，一方面貫徹電影中想表達的主題，從另一個角度去繼承巴金等人的「五四」傳統。

¹³ 除了粵語片《書劍恩仇錄》（上、下、大結局三集，1960）國語片《半生牛馬》（1972）仍是由李晨風親自執筆外。

李晨風的文藝修養與日後電影編導的關係¹⁴

李晨風是一位作風嚴謹的電影創作人，喜愛改編文學名著，並經常集編導於一身。對於他在改編電影時的原則及手法，實與其前半生於話劇方面的培訓及閱讀大量文藝讀物有一定關係。在 1927 年進入「廣東電影學院」¹⁵學習，並自組話劇團嘗試公演，為他帶來西洋戲劇藝術理論的知識，並賦以實踐的機會；其後於 1929 年考進附設於「廣東戲劇研究所」的戲劇學校¹⁶，跟隨著著名戲劇家歐陽予倩¹⁷（1889-1962）學習，更為他加深對戲劇的認識，為他日後編劇的工作打下穩定的基礎；到抗戰時期，更是他參與話劇製作的另一個高峰期，為後來電影工作作好準備。

從李晨風的徒弟譚婷的口中，可察覺到李晨風早期在話劇方面的培訓、文

¹⁴ 筆者寫出此章初稿後，香港電影資料館始發表李晨風專輯，當中鍾寶賢及羅卡的文章，不約而同地探討李晨風早期與廣東戲劇研究所的關係。筆者在後期資料整理過程中，參考二位學者之長而補自己之短，一一在文內註明。

¹⁵ 該校院長韋碧雲是廣州嶺南大學文科學生，愛好戲劇藝術，其兄韋履義是影院業的前輩。該校名義上是電影學院，但沒有任何拍攝電影的設備，課程主要是戲劇理論和表演實習。三個月為一期，第一期的畢業生包括在香港影壇成名的鄭山笑，著名導演李化、戲院巨子袁耀鴻和電影編劇譚新風；而李晨風、吳回和盧敦則為第二期畢業生。資料源自盧敦：《瘋子生涯半世紀》，香港：香江出版社，1992，頁 17-18。

¹⁶ 這研究所附設的戲劇學校成立於 1928，後因政治關係，結束於 1931。羅卡及盧敦等對其背景作了不少敘述。該校初有話劇、歌劇兩科，二者後來合併為「戲劇表演系」，另設戲劇文學系，及音樂學院。戲劇學校初聘洪深為校長，幾番波折，洪推辭返滬，遂改由歐陽予倩擔任校長之職，另聘田漢為戲劇學校名譽校長，唐槐秋負責戲劇科劇務股。話劇系主任為唐槐秋，文學系主任為胡春冰，而音樂學院則聘得由法國歸來的馬思聰負責。陳洪副之，其他工作者如趙如琳、易劍泉等亦加入教研行列，而馬彥祥更是該校的講師兼舞台指導。資料源自羅卡、法蘭賓、鄺耀輝《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》，香港：國際演藝評論家協會（香港分會），1999，頁 34-38。另盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 20-22；頁 242-244。

¹⁷ 歐陽予倩是中國著名的京劇、話劇、電影藝術家，湖南瀏陽人。他既是京劇界的名伶，與梅蘭芳齊名，號稱「北梅南歐」，又是中國話劇界的奠基人兼開拓者。他在 1907 年留學日本時便參加戲劇活動，為「春柳社」的成員之一，辛亥革命後回國專門從事戲劇事業。他更是中國早期電影的編導及探索者，為民新公司編寫《玉潔冰清》的劇本，編導《三年之後》《天涯歌女》，為成華公司編寫《木蘭從軍》等電影。後期多次在香港作短暫居留，為「文協」的首屆理事。他雖自稱於戲劇、電影皆「半路出家」，但成績斐然，於京都、話劇及電影界享有崇高聲譽。資料來源自陳墨：《影壇舊蹤》，南昌：江西教育出版社，2000，頁 14-16；及吳倫霓霞、余炎光編著《中國名人在香港：30、40 年代在港活動紀實》，香港：香港教育圖書，1997，頁 223-227。另歐陽予倩的自傳文章「自我演戲以來」及「回憶春柳」二文對他戲劇生涯及春柳社作了詳細的敘述，收於《歐陽予倩全集（第六卷）》，上海：上海文藝出版社，1990，頁 1-146 及頁 146-179。

藝方面的修養，影響他日後對電影、故事、戲劇的觀念甚深，對他在情節安排、編劇佈局上不無影響。李晨風認為寫劇本開頭一段，即故事的開首時，便要將矛盾帶出來。這是與話劇的四幕安排有關，可見他從話劇方面得益著實不少。¹⁸對於李晨風在前半生涯中與話劇的淵源，盧敦的著作《瘋子生涯半世紀》作了不少資料上的補充敘述。論及李晨風接觸戲劇並促成他日後畢生從事電影事業的發展，確是機緣巧合下，並且配合天時、地利、人和而成。李晨風最初投向戲劇工作，正值 1927 年「廣東暴動」失敗，國民黨採取血腥鎮壓政策，欲捕殺親共份子及拘捕有嫌疑的工人和學生，並進行監視和搜查。李晨風與盧敦就讀的「廣東省第一中學」¹⁹被軍隊包圍，目的是搜查中共的宣傳雜誌，如《嚮導》、《洪水》等刊物。當時，李晨風與盧敦同住一個宿舍，而他們另一個宿友卻是「共產主義青年團」組織的成員之一，他的書案上擺滿該類書籍。幸而他們成為少數的漏網之魚，為恐遭受牽連，二人遂收拾細軟離校。正是此事，促成二人日後在戲劇電影事業方面的發展。當時中國的青年知識份子正繼承著五四運動的精神，而在這個被譽為「革命策源地」的廣州，眾人特別嚮往新文藝，李晨風亦多研讀新文藝書籍。²⁰

除了中國的「五四」精神讓李晨風在文化知識領域上有所拓展外，中美電影界的劇變亦令二人欲投身成為電影行業的人員。當時，名導演格雷菲斯（D.W.Griffith）出現，揚棄了以往《黑手黨》、《野人記》一類美國長片，改拍根據文學名著改編如《賴婚》、《國家之誕生》、《七重天》、《雷夢娜》和《卡門》等文藝影片，²¹而國產電影的興起，上海聯華公司的製作和著名戲劇家夏衍、田

¹⁸ 李晨風對譚嬋解釋這是因為話劇的第一幕是矛盾；第二幕是矛盾的發展；第三幕是鬥爭，即全劇的高潮所在；第四幕則是結局，四幕劇的安排在寫劇本的規範中是合乎準則的。黃愛玲、盛安琪訪問，盛安琪整理：「訪問譚嬋（二訪）」，2004 年 1 月 7 日於華南電影工作者聯合會，香港電影資料館「口述歷史計劃」。後經整理並收於「訪問譚嬋：談李晨風」，黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，香港：香港電影資料館，2004，頁 146-151。

¹⁹ 前身為張之洞主持的「廣雅書院」。

²⁰ 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 240。

²¹ 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 240。

漢參與電影工作等更掀起一片電影熱潮。不久，二人因李化（李晨風叔父，後期為峨嵋電影公司的著名導演）介紹，以半費進入由韋碧雲創辦的廣東電影學院學習。為期三個月的學習期中，他們受到西洋戲劇藝術的理論和劇本的啟蒙，不但對話劇產生強烈的愛好，更於畢業後與李化、李麗蓮（李晨風姐姐）、吳回、譚新風等人組織業餘話劇團，名「呼喚劇團」。²²對於李晨風及盧敦而言，「呼喚劇團」不但是西洋戲劇理論的實踐之地，更為他們提供了認識歐陽予倩、田漢等人的機會。

自 1918 年起，上海及北平興起一股「愛美劇運動」（即業餘話劇，音譯自 amateur）一些青年男女組織起非職業的話劇團體，著重向西方學習，引進翻譯劇和戲劇理論，以小劇場的形式推廣話劇活動。歐陽予倩便是其中一員。1929 年，著名戲劇家歐陽予倩受當時廣東省主席李濟琛委託，自滬南下廣州創辦「廣東戲劇研究所」，並邀請由田漢領導的「南國劇社」從上海到廣州作盛大的話劇演出。劇目多是田漢的作品《蘇州夜話》、《南歸》、《古潭裏的聲音》、《名優之死》及翻譯劇《未完成的傑作》等。為提倡廣東方言話劇，歐陽予倩特別編寫了粵語獨幕劇《車夫之家》及改編日本短劇《空與色》（日本作家菊池寬的作品），²³並找來李晨風等人一起排演。盧敦更形容這次南國劇社及這兩個廣東方言話劇的演出，推動及建立了此後廣東的話劇運動。²⁴及後李晨風及盧敦二人隨即考進「廣東戲劇研究所」附設的戲劇學校。二人就讀於表演系，其下設兩個班：話劇和歌劇。二人雖然是話劇班學員，但經常往文學系聽課，正是在加深對戲劇認識的同時，亦不忘在文學方面下功夫。經過接近三年的學藝，除日常課堂外，

²² 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 18。

²³ 據盧敦的敘述《空與色》是日本作家菊池寬的作品，羅卡的著作中卻說成是谷崎潤一郎之作，未知是否有誤。見盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 32；羅卡：「李晨風藝術生命的線跡——歷史脈絡的追尋」，黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 27。

²⁴ 盧敦：「老一輩廣東話劇界的朋友，很多都同意廣東話劇的出現，是在 1929 年由田漢領導的上海『南國社』帶來話劇的種籽，跟著是『廣東戲劇研究所』成立之後。在此之前當然有過類似話劇形式的戲演出過，但嚴格只屬於所謂『白話劇』，即上海的『文明戲』」，盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 27。

他們被安排在該校附設的小劇場演出名劇，長劇如《茶花女》、《民族的怒吼》；獨幕劇如《同胞姊妹》、《可憐的裴迦》、《買賣》；以及田漢早期的作品《名優之死》、《蘇州夜話》等。²⁵除了李、盧二人外，該校的畢業生尚有王鏗、羅品超、黃鶴聲、李月清、陳西名、彭國華、張光雄等等，皆成為日後粵劇和電影的知名演員和導演，可見廣東戲劇學校的影響。

雖然「廣東戲劇研究所」在 1931 年因政治因素而停辦了，但李晨風卻和盧敦、吳回、李月清、高偉蘭、區愛、趙如琳、黃宗保、黃宗侃兄弟等組織起「近代演員團」²⁶，繼續從事業餘話劇活動，並經常到學校去輔導演出，以實踐對話劇的熱愛。在戲劇學校停辦初期，歐陽予倩發起並組成「第一劇團」，演出由他編導改良粵劇《楊貴妃》，欲藉此維繫眾師生。可惜劇團因《楊》劇票房不佳，最終告吹，歐陽予倩亦返回上海。

²⁵ 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 18-19。

²⁶ 有關「近代演員團」、「近代劇團」與「時代劇團」，實有必要作仔細交代。「近代演員團」的介紹，見於盧敦《瘋子生涯半世紀》，頁 35-37。可是，在盧敦替香港資料館作的「口述歷史」中卻稱在戲劇研究所結束後，與李晨風人所組織之劇團名稱為「時代劇團」。而另一方面，李晨風與薛后的對話中則稱戲劇研究所解散後，遂以一群同學作班底，於廣州的學校社團間演劇，並豎起「時代劇社」作招牌，後更大伙兒移師香港（時約 1932-1933）。盧敦與李晨風二人在三篇文章中對劇團的描述相近，設立的時間相約，實難以釐清箇中模糊之處。唯可以肯定的是，「時代劇團」一名，重見於 1934 年及 1938 年。據羅卡在《李晨風藝術生命的線跡——歷史脈絡的追尋》一文及綜合多篇《藝林》於《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》對「時代劇團」的敘述中，得知歐陽予倩在 1934 年來港與李晨風、盧敦等編導《油漆未乾》時便是以「時代劇團」的名義為號召。而 1938 年由李晨風、吳回、盧敦、張瑛、吳楚帆等人把早前合組的「華南戲劇研究所」正式易名為「時代劇團」，繼續宣傳抗日之餘，先後演出陽翰生《前夜》、馬彥祥《古城的怒吼》、于伶《夜光杯》、歐陽予倩《油漆未乾》、洪深《飛將軍》、曹禺《原野》、《雷雨》、《日出》等劇。其話劇活動一直維持至 1939 年底，至 1940 年初在片商支持下成立「時代電影公司」，攝有《斬龍遇仙記》及《阮氏三雄》等作品。由上述可見「時代劇團」的名稱在不同時期，被李晨風、盧敦等人翻用，而「近代」一名則可能是他們在廣州自組劇團時所採用，後因年代久遠而與「時代」之名稱混淆。有關盧敦與李晨風創辦「時代劇團」（李稱「時代劇社」）的資料分別見於郭靜寧撰錄《盧敦：我那時代的影戲》，《香港影人口述歷史叢書（1）南來香港》，香港：香港電影資料館，2000，頁 122；薛后：「科班」出身的導演李晨風，《香港電影的黃金時代》，香港：獲益，2000，頁 256-257。有關羅卡對 1934 及 1938 年出現的「時代劇團」的敘述，分別見於羅卡：《李晨風藝術生命的線跡——歷史脈絡的追尋》，黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 29；羅卡、法蘭賓、鄺耀輝《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》，頁 62-64。而有關「時代劇團」於 1938-39 年間的名稱的轉變及上演的劇目則散見於《訪問時代劇團》，《藝林》，第 50 期，1939 年，作者不詳；《時代劇團最近動態》，《藝林》，第 58 期，1939 年，作者不詳；《舞台名劇《斬龍遇仙記》搬上銀幕、盧敦實現做導演，時代劇團全體團員參加演出》，《藝林》，第 62 期，1939 年，作者不詳；《時代劇團第四次演兩部劇》，《戲星》，第 11 期，1939 年，作者不詳。

由歐陽予倩創辦戲劇學校至返回上海為止，不但培訓一群熱衷於戲劇藝術的知識青年，還為廣州播下戲劇的種籽，影響深遠。這影響並不同限廣州的戲劇界，甚至對香港的戲劇及電影事業亦牽上關係。即使在戲劇學校停辦後，歐陽予倩仍然與一群舊生保持聯繫，更從另一途徑推動香港影劇發展。歐陽予倩數度來港期間，為李晨風、盧敦等人編導《油漆未乾》(1934)，又為「時代劇團」任客座導演(1938)，甚至在1948-1949年間為大光明影業公司編導《野火春風》，為南群影業公司導演《戀愛之道》，並發表多篇影劇文章如《開中的中國電影事業》、《平劇漫談》等。²⁷就歐陽予倩個人而論，他對香港的影劇發展有推動的作用。

諸位在戲劇學校的畢業生，對香港的影劇發展亦起著重要影響。他們在三十年代初來到香港，一方面繼續參與戲劇活動，另一方面則投身電影界發展，成為日後影、劇的知名導演及演員，如李晨風、盧敦、吳回、李化、王鏗、陳武雄等同時成為演員及導演；區愛、李月清成為電影界的甘草演員；黃鶴聲、羅品超則活躍於穗港兩地的粵劇電影界。歐陽予倩領導的戲劇學校和一群師生「不但為三十年代的粵語話劇奠下了基石，也為香港三十年代的戲劇、電影培養了不少人材」，由此可見影劇之間的密切關係。²⁸以李晨風為例，在1933年與妻李月清（於1932年結婚）遷來香港，雖任教於「民範中學」，其間利用課餘時間推動香港的話劇運動，經常在學校及其他社團演出。同時，李晨風又為「香港政府華員會」擔任戲劇指導及培訓工作。²⁹隨著香港電影事業的興旺，李晨風於1935年左右投身電影界，初時充當特約演員，後來參與編劇職務。第一部編劇作品為《溫生才炸孚琦》（與盧敦、潘子膽合編，1937）；其後為「時代公司」

²⁷ 吳倫霓霞、余炎光編著：《中國名人在香港：30、40年代在港活動紀實》，頁223-227。

²⁸ 羅卡、法蘭賓、鄺耀輝：《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》，頁38。

²⁹ 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁244。

獨立編寫《斬龍遇仙記》(1940),³⁰而他首次獨立執導則是《守得雲開見月明》(1949),後來更成為編導並兼的電影工作者。待新聯、中聯、華僑、光藝等公司成立後,李晨風編導了很多叫好叫座的作品:《寒夜》被公認為「經典」;《春》獲得北京評為優秀影片(1956),給予獎狀;《蘇小小》極受輿論和觀眾讚賞,曾多次重映。他在業界被認為是態度嚴謹、製成認真,並藝術手法表現細膩的影人,與李鐵、吳回等同為「中聯」電影公司的重心人物,影響電影界既深且遠。

李晨風於日後在電影界的成就雖離不開個人的努力,但他在電影方面的編劇及導演的手法,實與其前半生涯跟戲劇的淵源、文藝修養及其師歐陽予倩的教導,有密切的關係。

抗戰時期

李晨風自 1936-1940 年間,繼編《斬龍遇仙記》及《阮氏三雄》後,便把重點放回話劇方面,擔任大量業餘劇社的演出指導,活躍於話劇的台前幕後。期間,香港影業界因戰爭的影響而變得不穩定,但話劇活動卻更蓬勃,中港兩地更作出交流演出。

1937 年 7 月 7 日盧溝橋事變爆發,日軍全面侵華,抗戰正式展開,充滿民族意識的「國防話劇」在國內興起。諸如《怒吼吧,中國》(30 年代初傳入中國)表現帝國主義對中國的蹂躪;《西班牙萬歲》(1936 伶翻譯)鼓動民眾反抗鬥爭;夏衍《都會的一角》、凌鶴《黑地獄》、章泯《我們的故鄉》等,不但反映

³⁰ 據《李晨風：評論 導演筆記》，頁 170 顯示，《斬》片為李晨風一人編劇；但據盧敦於其著作中所述，《斬》是李晨風、吳回、張瑛和盧敦合作，由李晨風作執行導演。盧敦《瘋子生涯半世紀》，頁 245。另據《舊影淚痕》中李晨風個人資料介紹一項則顯示，《斬》片為吳回、盧敦等聯合編導。余慕雲整理，香港電影資料館研究組校訂：《舊影淚痕》，香港：市政局，1994，頁 9。

日軍侵佔下民族的悲哀，還見到抗日救亡的真實事跡。³¹受到中國劇運的刺激，香港的話劇亦蓬勃起來，不但業餘話劇團數量大增，總數超過二百個，更由此賦予兩地交流的機會。³²如 1938 年唐槐秋帶領「中國旅行劇團」(簡稱「中旅」)在利舞臺上演話劇；1939 年金山帶著「中國救亡團」(簡稱「中救」)上演《放下你的鞭子》、《台兒莊之春》；1941 年由留港的「中旅」及「中救」的人加上其他人如司徒慧敏等由重慶到港的戲劇工作者所組成的「旅港劇人協會」，先後演出《霧重慶》、《希特勒的杰作》、曹禺的《北京人》等劇，促進著香港話劇的發展。³³此時，話劇愛好者李晨風、吳回、盧敦等人聯同廣東戲劇學校的留港同學於 1937 年組織了「華南戲劇研究社」(1938 年改名為「時代劇團」)，繼續宣傳抗日之餘，先後演出陽翰生《前夜》、馬彥祥《古城的怒吼》、于伶《夜光杯》、歐陽予倩《油漆未乾》、洪深《飛將軍》、曹禺《原野》、《雷雨》、《日出》等劇。其話劇活動一直維持至 1939 年底，至 1940 年初在片商支持下成立「時代電影公司」，攝有《斬龍遇仙記》及《阮氏三雄》等作品。³⁴對於李晨風與吳回、盧敦聯合編導的《斬龍遇仙記》(1940)、《阮氏三雄》(1941)當中在神怪及民間題材中滲進的愛國意識，正延續了抗日的思想。

直至 1941 年末香港淪陷，李晨風與眾多影劇藝人一起偷渡至廣州灣(今湛江)的法租界赤坎，再組「華南明星劇團」，一邊逃難，一邊演戲，共赴時艱。促使影人離開香港的原因，是日軍欲拍攝《香港攻略戰》。日軍不但強迫粵語片影星吳楚帆、白燕等當主角，還迫使其他藝人如薛覺先、譚蘭卿、黃曼梨、梅

³¹ 田本相、胡星亮等撰稿，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，北京：文化藝術，1993，頁 333-350。

³² 此數據引自馮祿德：《香港的劇運與劇作》，《星島晚報》，1984 年 5 月 23 日。轉引自羅卡、法蘭賓、鄺耀輝：《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》，頁 61。

³³ 司徒慧敏：《旅港劇人協會與香港話劇運動》，原載《中國話劇運動五十年史料集(第三輯)》，收於中國戲劇家協會廣東分會、廣東話劇研究會編：《廣東話劇運動史料集(第一集)》，出版社不詳，1984，頁 129-135。

³⁴ 此點在註腳 15 解釋「近代劇團」時已略有所述，見羅卡、法蘭賓、鄺耀輝：《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》，頁 62-64。另羅卡：《李晨風藝術生命的線跡——歷史脈絡的追尋》，黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 29。

綺等演出，使眾影人逃之夭夭。³⁵相繼逃至廣州者包括吳回、馮峰、黃楚山、吳楚帆、黃笑馨、白燕、黃曼梨、謝益之、張瑛、梅綺、容小意、李清、李晨風、李月清等人，後以謝益之為團長，再次組團登台謀生，演繹《林冲》、《雷雨》、《欽差大神》等劇。李晨風在劇團中則任編、導及技術人員，他在早期的訪問中更透露當初如何潛逃回港張羅器材、設置佈景。³⁶後來，由於赤坎戰情告急，話劇團遂兵分二路：盧敦、李清、容小意、張瑛、梅綺等赴桂林；而謝益之則帶領吳楚帆、李晨風一行廿餘人前往越南西貢、河內、金邊，又輾轉到新加坡等地，仍以「華南明星劇團」作號召。期間，大家的生活都苦不堪言，各有不幸遭遇，李晨風一家更被迫暫時分離。³⁷直至 1945 年中日戰爭完結後，眾人陸續回港，重回影圈。

由戰爭的告急至抗戰的勝利為止，雖然在文字資料上對李晨風的記載不多，但可看出這時期是他繼廣東戲劇研究所以後，參與話劇演出及執導的另一個高峰期，對他日後參與電影編劇不無影響。而戰爭的慘痛經歷、流離失所亦成為他日後多部影片中常見的母題。《寒夜》不但以戰區重慶為背景，更把一切的不幸歸咎於戰爭；《人海孤鴻》中因為戰亂，使吳楚帆與兒子失散，後來二人共同生活於孤兒院而不知；《馬來亞之戀》通過紫羅連的敘述，因為戰亂影響，家人失散，引出女兒千里尋父的故事。

李晨風早期跟從戲劇大師歐陽予倩在廣東戲劇研究所學習戲劇，同時不忘

³⁵ 盧敦的自傳中對日軍拍《香港攻略戰》及早已潛在香港的特務禾久田有相當充足的資料敘述，對抗戰時期的流離亦有記敘。另薛后在記敘「華南影帝」吳楚帆時，亦有詳細記述拍《香》一事。盧敦：《瘋子生涯半世紀》，頁 69-81；薛后：《香港電影黃金時代》，頁 172-188。

³⁶ 李晨風在訪問中提及自己由赤坎回港辦佈景時，被列入黑名單內，後來幾經波折才脫險回廣州。見雁兒：認識香港老牌導演李晨風，《大特寫》，第 25 期，1976 年 12 月 23 日。

³⁷ 對於李晨風夫婦攜同長子兆燊、三子兆熊（次子於一歲因病夭折）於南洋各地演劇的經過及艱苦生活，在李兆熊的訪問及柯傑雄的報導中有不少補充敘述。見黃愛玲、吳詠恩、盛安琪、沈海燕：訪問李兆熊：談父親李晨風，黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 152-159；柯傑雄：影壇模範夫婦：傑出編導李晨風 台前幕後慈母李月清，《星洲周報》，2003 年 8 月 17 日。

在文學方面下功夫，又與盧敦等人共組話劇團表演，正是文藝與話劇並重，對日後當電影編導有重要影響。

《春》的改編——個人與家庭的抗爭

李晨風作為一個香港的導演，在眾多改編文學作品中，三度改編並拍攝巴金的作品，從中見到他在商業因素之外，對「五四」精神有一種繼承。³⁸李晨風在改編時，與巴金創作的時代已有一段距離，原著中激烈的情緒在他筆下可能變得平伏。他不像同時代的海外批評家夏志清般抹煞作品的意義，但在時代距離之下，他思考箇中問題時，有更清晰完整的角度。在他改編的作品中，我們可以從各方面包括主題的繼承、內容的刪改、人物角色的調動等，見到他對於「五四」的看法及所持的態度。

(一)

巴金（原名李堯棠，1904-2004）是典型五四作家的代表。他在動盪不安的三、四十年代，著有《家》（1933）、《春》（1938）、《秋》（1940）、《憩園》（1944）、《寒夜》（1947）等作品，是一個多產的作家。巴金承認自己是五四的產兒：「五四運動像一聲春雷把我從睡夢中驚醒」。³⁹在五四以前，巴金接受的是封建主義和資本主義的教育「讀的書不是四書五經，就是古今中外的小說」，⁴⁰在成長的過程中，他親身感受到老一輩的專制勢力對年青一代的摧殘和壓害。直到五四運動發生，令本來平靜的家庭產生變化。還不到十五歲的巴金，跟著大哥李堯枚（1897-1931）、三哥李堯林（1903-1945），貪婪地閱讀著《新青年》、《新潮》、《每週評論》、《星期評論》、《少年世界》、《少年中國》、《北京大學學生周刊》等新文化運動的刊物，急切地吸收新思潮，冀望從中尋找個人甚至整個民族的

³⁸ 包括《春》（1953）、《寒夜》（1955）、《憩園》（1959），其中《憩園》是由他兒子李兆熊改編，電影片名定為《人倫》。

³⁹ 巴金：《覺醒與活動》，《巴金選集》第10卷，成都：四川人民出版社，1982，頁65。

⁴⁰ 閻煥東編著：《巴金自敘：掏出自己燃燒的心》，太原：山西教育，1993，頁64。

出路。⁴¹

面對新思潮的世界，巴金以一個開放的態度，從閱讀的過程去吸收新思想。巴金讀了克魯泡特金（Pëter Alekseyevich Kropotkin）的重要著作《告少年》及波蘭作家廖抗夫（Leopold Kampf）的一部德文戲的譯本《夜未央》⁴²這兩本帶有無政府主義傾向的書籍後，巴金正式接受了克魯泡特金的無政府主義學說，自稱「安那其主義者」（無政府主義者）有說「巴金」⁴³這個筆名的來源，是取自兩位無政府主義巴枯寧（Mikhail Aleksandrovich Bakunin）及克魯泡特金的頭尾二字，⁴⁴但巴金則有另一番解釋。⁴⁵

巴金的作品，尤其《激流三部曲》系列，即《家》《春》《秋》三部長篇小說，可見到五四運動對他的顯著影響。這套自傳性甚強的小說，以五四時期四川社會生活為背景，以封建大家庭高家為中心。內容集中描寫封建禮教制度對於年輕一代的戕害，揭露封建家庭及其代表的舊禮教制度的不義與罪惡，同時見到五四新一代的覺醒和反抗。作品中表現了巴金「只要是新的、進步的東西我都愛；舊的、落後的東西我都恨」的愛「新思潮」恨「舊制度」的思想，⁴⁶正是貫徹五四時期反傳統、反封建的精神。小說有巴金要宣揚的訊息，含五四時期反「舊」迎「新」的精神，有時代的意義。但是，作品的煽情，人物塑造的藝術手法卻受到日後一些海外評論家如夏志清的質疑。夏志清認為五四時期的

⁴¹ 巴金：《覺醒與活動》，《巴金選集》第10卷，頁66。

⁴² 譯者為李石曾，英譯本題名 *On the Eva*，1907年出版。轉引自夏自清著，劉紹銘等編譯：《中國現代小說史》，臺北：傳記文學，1991，頁258。

⁴³ 巴金這個筆名是李堯棠發表在1929年《小說月報》第20卷第1期上連載的中篇小說《滅亡》時啟用的筆名。

⁴⁴ 如夏自清及畢克偉（Paul G. Pickowicz）的文章中均有提到。夏自清著，劉紹銘等編譯：《中國現代小說史》，頁256；畢克偉撰，陳嘉恩譯 巴金的《寒夜》與抗戰時期及戰後的憤懣文化，收於巴金：《寒夜》，香港：香港中文大學出版社，2002，頁6-8。

⁴⁵ 巴金在談《滅亡》一文中，交待「巴金」的「巴」字是因為他認識一個姓巴的北京同學（巴恩波）而聯想起來的，「金」字則是一個安徽朋友見到放在桌面上巴金剛譯完克魯泡特金的《倫理學》而替他起的。巴金：談《滅亡》，《巴金選集》第10卷，頁115。

⁴⁶ 閻煥東編著：《巴金自敘：掏出自己燃燒的心》，頁64。

小說內容淺露，小說家的技巧幼稚，沒有作深一層的人心發掘。⁴⁷他批評巴金的小說「僅排演出善與惡的基本掙扎」；小說的人物動輒揮淚如雨「要不是英雄、便是懦夫；前者反抗社會制度的邪惡，後者屈服於這一勢力之下」。⁴⁸批評家夏志清在美國寫《中國現代小說史》時，已熟讀二十世紀西洋文學名著。他比較著重小說的藝術技巧、文字意象、結構安排，不太接受載道式的小說。故此，他對巴金在三十年代用作品對五四作出回響時，不太強調箇中的時代意義。公平地說，巴金有他的時代意義，他作品中崇尚「作揖主義」和「無抵抗主義」的人物高覺新，雖然因為他的「善」而令自己身陷困局，但角色在三部曲中亦有所進步，作品中更不乏敢於挑戰舊思想而走出封建的枷鎖如高覺慧者，可見小說人物也有成長的一面。

（二）

巴金的《激流》⁴⁹系列，由中聯電影企業有限公司自 1953 年開始拍攝，《家》更是中聯成立以後的首部作品。《家》由吳回掌舵，他不但有「鬼才」之名，而且拍攝電影快速，亦清楚明白觀眾的需求，作品很有「戲味」。⁵⁰第二部由李晨風編導，著重於戲中人物的感情鋪排，描寫細膩；而第三部曲則由秦劍編導。他是導演輩中年少得志，早已拍攝多部作品，對電影的導演技巧已有一定的拿捏。要追溯中聯選擇以改編五四作品為第一部產品的原因，實與中聯的成立背景、組成人物以及其宗旨、理想等息息相關。

中聯電影企業有限公司成立於 1952 年末，由一群台前幕後的精英份子組

⁴⁷ 夏志清在譯本中「原作者序」的部份作以上的批評。夏自清著，劉紹銘等編譯：《中國現代小說史》，頁 11。

⁴⁸ 夏自清著，劉紹銘等編譯：《中國現代小說史》，頁 266。

⁴⁹ 筆者在此選用的巴金《激流三部曲》文本，由香港：天地圖書，2001。往後在文中引原文時，將會直接列出頁數。

⁵⁰ 黃愛玲、吳詠恩訪問，吳詠恩整理：與周驄談李晨風，黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 166。

成，合共二十一人。⁵¹由吳楚帆擔任董事長，白燕為副董事，其他五位董事則有李晨風、李鐵、紫羅蓮、張活游和張瑛。⁵²另設五個部門，李晨風為編導主任、吳回為營業主任、李鐵為製作主任、朱紫貴為製片主任，黃墅為宣傳主任。⁵³眾人原是工作上緊密合作的伙伴，抗戰時期共同逃難至廣州、越南一帶以演話劇為生，共存共榮，早已有著共同的理想和目標。這次成立中聯電影企業是有感當時電影界的一股不良風氣。

四十年代末抗戰勝利以後，電影業復興，演員陸續復員。電影業在戰爭期間的「完全停產」造就戰後的製作有如雨後春筍，產量大增。部份投資者為賺取更高利潤，不惜粗製濫造，在極短時間內製成電影作品，遂有「七日鮮」出現。在題材上，多偏向神怪、迷信、色情等內容，做成影壇一片污穢不堪的景象。主題思想的不良、製作的草率，令不少業界人士拒拍這些毒素片，甚至聯合發表「粵語清潔運動宣言」，以表示不妥協的精神。⁵⁴當時二度來港的蔡楚生，亦同時發表〈關於粵語片〉一文，指摘電影製作人急功近利的態度。文中提到電影的教育意義與商業價值是並存的，承認電影是「商品」以外，還應是「傳播文化的工具」，呼籲製作人應該「樹立電影業上良好的風範」。⁵⁵在蔡楚生的呼

⁵¹ 二十一人包括：製片：劉芳、陳文、朱紫貴；編導：李晨風、吳回、李鐵、秦劍、王鏗、珠璣；演員：吳楚帆、張瑛、張活游、白燕、黃曼梨、紫羅蓮、小燕飛、李清、容小意、梅綺；再加上 1954 年才加入的伶人馬師曾和紅線女夫婦等。中聯在 1964 年開始停產，1967 年宣告結束，作品共有 44 部，包括：1953 年的《家》、《苦海明燈》、《千萬人家》、《危樓春曉》；1954 年的《父與子》、《秋》、《大雷雨》、《金蘭姊妹》；1955 年的《愛》（上下集）《孤星血淚》、《父母心》、《天長地久》、《兒女債》、《春殘夢斷》；1956 年《西廂記》、《牆》、《寶蓮燈》、《艷屍還魂記》；1957 年《寶蓮燈續集》《智取生辰綱》《血染黃金》；1958 年的《奸情》、《寶蓮燈三集》、《香城兇影》、《紫薇園的秋天》、《借新娘》、《烽火佳人》；1959 年的《錢》、《路》、《毒丈夫》、《人倫》；1960 年的《人》、《毒手》、《雞鳴狗盜》、《我要活下去》；1961 年的《銀紙萬歲》；1962 年的《富貴神仙》、《吸血婦》；1963 年的《海》、《鬼屋疑雲》；及 1964 年的《血紙人》、《香港屋簷下》。

⁵² 董事長一職於 1961 年白燕繼任，1964 年由李晨風繼任。

⁵³ 資料源自余慕雲：〈香港電影的一面光輝旗幟：「中聯史話」〉，《六十年代粵語片回顧》，香港：市政局，1982，頁 35-36。

⁵⁴ 宣言發表於 1949 年，「願光榮與粵語片同在，恥辱與粵語片絕緣」，合共有 164 個華南電影工作者聯署。見林年同：〈五十年代粵語電影研究中的幾個問題〉，《五十年代粵語電影研究》，香港：市政局，1978，頁 15。

⁵⁵ 蔡楚生：〈關於粵語電影〉，原載香港：《大公報》，1949 年 1 月 28 日，現收於《香港電影的中國脈絡》，香港：市政局，1990，頁 114-115。

籲下，電影的教育意義被重申起來，製作人的處事方式亦受到批評。而在 1949 年的電影清潔運動影響下，更造就後來伶星分家的形勢，間接促成中聯的成立。

由於當時粵劇伶人和電影明星同具市場價值，遂有製片商把二者合兼，以伶、星合作為噱頭，做成粵劇歌唱片的流行。⁵⁶伶星合作本來為遷就觀眾不同喜好而設的點子，無可否認在商業上獨俱慧眼，然而，伶人在影劇雙棲的情況下，提供拍攝電影的時間少之又少，電影的質素並未因而改善，反而每況愈下。⁵⁷當中又涉及製片人「重伶輕星」的情況「(製片人)只知道大戲才是戲劇，以為粵語片以歌唱為主，整個電影事業便被控制了」，令到明星一方不滿的情緒增加。⁵⁸伶星在拍攝時間上難以協調，再加上部份明星不滿個別伶人的工作態度，種種的因由終於導致「伶星分家」的情況出現。⁵⁹蔡楚生的號召言猶在耳，粵語明星眼見濫拍粵劇電影情況嚴重，電影質素不斷降低，電影界已到危險邊緣，於是自發組織電影團體，企圖通過電影「教育觀眾怎樣做個好人，如何服務社會，愛祖國和愛文化」的正確思想，⁶⁰達到「鞏固和提高粵片的藝術水平」的目的。

61

從中聯成立的背景，見其宗旨是希望通過電影的主題思想教育觀眾，更希望以嚴謹的製作方針提高改善粵語片的質素。因此，往後中聯攝製的作品都具備鮮明的思想性，健康明確的主題，在兼顧電影商業的考慮以外，同樣重視藝

⁵⁶ 所謂同俱市場價值，是因為「伶人在本地是擁有大量觀眾，不過南洋四屬卻對明星歡迎點。為了增強生意眼，(製片商)想出了大堆頭政策，伶星合作制度正好兩全其美，二者得兼」，伶星分家內幕，轉引自余慕雲：《香港電影史話(卷四)》，香港：次文化堂，2000，頁83，原作者不詳。

⁵⁷ 吳回更提到「伶人只給三日期，上午九時通告，下午三時才來，來了又趕著走，不給足夠時間，於是片質開始低」，源自香港電影資料館「口述歷史計劃」，羅維明主訪：訪問吳回先生，受訪日期為1994年7月1日。

⁵⁸ 吳楚帆在1956年「聯合國香港協會」的演講內容。轉引自余慕雲：香港電影的一面光輝旗幟：「中聯史話」，《六十年代粵語片回顧》，頁35。

⁵⁹ 有關「伶星分家」一事，可參考 伶星分家內幕、亞木：伶星應該合作 二文，摘錄自余慕雲：《香港電影史話(卷四)》，頁83-84；頁150-151。

⁶⁰ 余慕雲：香港電影的一面光輝旗幟：「中聯史話」，《六十年代粵語片回顧》，頁35。

⁶¹ 吳楚帆：創刊詞，《中聯畫報》第一期，1956。

術，得到輿論界一致好評。後來以中聯股東成員為主幹所衍生的「中聯小組」⁶²，如張瑛創辦的「華僑」、吳楚帆和李晨風創辦的「華聯」、白燕和張活游創辦的「山聯」等都貫徹中聯的宗旨，使五、六十年代的粵語電影光芒四射。而李晨風往後的作品中所表達的觀點和信念，亦可謂與中聯同出一轍。

中聯既抱著導人向善，教育觀眾為最終目的，在選擇第一部作品的時候必然作出仔細考慮。在既有的文學作品上再加以改編，無疑比創作一個新劇本省卻功夫，更在商業角度上有一定保障。然而在古今中外的著作中，中聯偏偏著眼於五四作品，而且更以巴金的著作為創業之選，相信在「一飯之恩」以外，還存有其他因素。⁶³事實上，巴金的著作「有現實和積極的主題內容，表現方法上文藝性和戲劇性也很濃厚」⁶⁴既符合中聯對主題正確的要求，亦具備拍攝成改編電影的條件，再加上原著中角色眾多，能容納中聯大部份成員的參與，作為被選中的對象，亦有一定的道理。雖然改編巴金的著作有一定的難度，⁶⁵《激流三部曲》在篇幅上的冗長、內容的繁瑣、濫情的調子都對吳回、李晨風、秦劍三位導演形成挑戰，但各人以自己的方式解決難題，在維持《激流》的完整性以外，還表現了個人的風格。吳回《家》在面對資金缺乏（只得六萬二千元作開辦費），一片定成敗的壓力下，仍然嘗試玩燈光效果，拍攝出原著所沒有的窗格人影；又通過明暗對比，突出覺新、瑞珣、梅與覺民、琴二組分別有著「新

⁶² 余慕雲對「中聯小組」的界定：「凡屬『中聯』的股東開設的粵語片製片公司，而其主要創作人員，特別是男女主角，又都是『中聯』的股東或主要創作人員，當年（五三和五四年）人們都把這些公司稱為『中聯小組』，含意是它們屬於『中聯』的一部份。」見余慕雲：《香港電影史話（卷四）》，頁169。

⁶³ 李鐵被問到為何拍攝巴金的《激流三部曲》，答道：「那年我們上大陸，巴金請吃飯，我們不多劇本值得去做，他連錢都不收，我們不願，故拿了一、二、三，三本《三部曲》」資料來自香港電影資料館「口述歷史計劃」，羅維明主訪：訪問李鐵先生，受訪日期為1994年8月23日。

⁶⁴ 引自吳楚帆解釋為何選用《家》的劇本作為第一部作品的話。筆者認為可同時解釋選用巴金整套《三部曲》的原因。吳楚帆：《吳楚帆自傳》（上冊），香港：偉青，1956，頁132-134。

⁶⁵ 李晨風提到改編巴金作品的「難」，在於看過原著的觀眾對小說中人物有不同的理解，電影卻必須能做到在觀眾固有的想法之上，突出主題；但其「易」處在於巴金的小說比起其他作家的作品，所寫的情節和人物較易產生銀幕形象。「人倫」導演李晨風是一位巴金小說「迷」，香港：《文匯報》，1957年12月5日，作者不詳。

思想」和「舊思想」人物的對照。⁶⁶李晨風《春》把原著內容加以合併刪減，藉中秋、婚嫁二幕使蕙與淑英對比參照，讓「命運掌握自己手，幸福要自己爭取」的主題鮮明起來。秦劍《秋》則把翠環的角色加重，⁶⁷強化覺新在經過了瑞、梅、蕙的悲劇後，勇於為愛情堅強起來，走出封建家庭下的陰霾中。

(三)

《家》是中聯的創業作，在公映時有五十萬觀眾前往觀賞，佔去全港人口的四分之一。⁶⁸電影製作認真，演員表現超卓，令《家》得到叫好叫座的評價。除了獲得以上的佳績外，《家》還開創了粵語片的新路向，掀起改編文藝作品的熱潮。⁶⁹《家》的成功，奠定了中聯的基礎，令中聯對第二部電影《春》的製作更積極認真。在籌備劇本的時候，中聯有多位導演把改編的故事交出，最後決定由李晨風作編導。⁷⁰中聯更特意为《春》片登報聘請三名女演員，要求嚴格的程度，猶如選美。⁷¹後來聘得出身自戲劇家庭的羅細鉗⁷²以及伍雅儀分別飾演淑英和芸的角色。

《春》片拍成後很受歡迎。試映日場面非常熱鬧，不論是被邀請到臨或不

⁶⁶ 吳回在訪問中提到拍攝《家》片的壓力，若此片失敗，中聯便要結業。羅維明主訪：訪問吳回先生。

⁶⁷ 飾演翠環的紅線女更表示，為了演活角色，除了從原著以外，還「從別人改編的舞台劇本，以及現在這個電影腳本中一點一滴去吸取它」可見她認真的態度。向宸：紅線女創造翠環，《影星逸話》，香港：偉青，1956，頁21-24。

⁶⁸ 余慕雲：《香港電影史話（卷四）》，頁105。

⁶⁹ 余慕雲：《香港電影史話（卷四）》，頁105。

⁷⁰ 「中聯」出現三「春」，「影聯」拍片建會，香港：《香港商報》，1953年2月8日，作者不詳。

⁷¹ 「茲因應劇需要，特招請主角女演員三名，飾演「春」故事中之高淑英、周蕙、周芸等角色，凡有志於電影藝術，願意擔任上述之角色者，請從招聘之角色中，自行選擇，用書面詳細寫出對此角色之了解，與「春」之故事內容，並書明本人之地址、年歲、籍貫、學歷、重量高度等一併郵寄九龍彌敦新樂酒店大廈三零三室敝公司收」，見中聯電影企業公司「苦海明燈」上映與新片「春」招聘演員啟事，香港：《工商日報》，1953年4月16日。

⁷² 羅細鉗又名羅小喬，童年時代已和伊秋水合演，父親是名攝影師羅永祥。江陵：「春」的新影人羅小喬，香港：《星島日報》，1954年12月21日。

速之客把戲院門口擠得水洩不通。觀眾的反應熱烈，還對劇情大為感動，可見他們對電影的價值、位置的認同。⁷³而各放映《春》片的戲院，每晚總見到一條購票長龍，可見電影的叫座力。⁷⁴《春》片除了得到香港觀眾的肯定，在星加坡⁷⁵和北京亦非常賣座。北京的觀眾並沒有因為影片長達四小時而卻步（因《春》、《秋》二片同時放映），反而在短短的個多月放映期內，超出廿萬人數前往觀賞，⁷⁶甚至打破了每部影片只准放映一星期的規矩。⁷⁷各地的觀眾反應足可以證明電影的叫座能力，而巴金公開對吳楚帆的讚賞，⁷⁸以及影片榮獲國內文化部「1949-1955年優秀影片榮譽獎」的殊榮，⁷⁹則表現出影片本身的質素，證明它是一部既叫好又叫座的影片，印證了吳楚帆對《春》片「甚為影劇、文化界朋友的讚賞」的評價。⁸⁰

⁷³ 報章細緻描述觀眾即場反應「在觀眾座的『N』『L』兩行中，有幾位太太小姐們情不自禁，竟哭出聲來。另一角落上，有兩位並坐的男觀眾，其中一人說：『你睇唔知幾多女人落眼淚！』同坐的人接著說：『點止女人哭？連我都忍唔住！』」，指出電影讓觀眾（不論男女）落淚的次數「最低限度當在十五次以上」，見「春」試映紀盛，香港：《華僑日報》，1953年12月22日，作者不詳。

⁷⁴ 譚永：粵片述評——春，香港：《新晚報》，1953年12月23日。

⁷⁵ 《香港商報》以「獨有消息」報導《春》片在新加坡上映受到好評，指紅線女於當地來電促眾人前往宣傳。「春」「大地」星洲反應好 紅線女來電促吳楚帆李晨風急赴星，香港：《香港商報》，1954年6月18日，作者不詳。

⁷⁶ 《文匯報》一則報導中載北京於1956年8月15日起，各影院正式上映中聯之《春》《秋》二片；而在《大公報》一則轉載文章寫道「至八月二十五日止，『春』已演出了三百零三場，觀眾廿二萬五千二百四十九人，『秋』已演出了二百七十七場，觀眾廿萬八千零六十人」，可見《春》片在北京僅上映了個多月的時間，但銷路及觀眾反應良好。中聯出品享盛譽 北京上映「春」「秋」 報紙刊專文介紹粵語發情況 認吳楚帆紅線女為第一流影人，香港：《文匯報》，1956年8月16日，作者不詳。田佳：影片「春」「秋」在北京，原載《北京日報》，轉載於香港：《大公報》，1956年9月25日，原載日期不詳。

⁷⁷ 李？：看電影「春」和「秋」有感，北京：《北京文藝學習》，1956年9月號。

⁷⁸ 巴金對吳楚帆的演技評價如下「論他的外型，他絕不能扮演覺新，倘使覺新有那樣魁梧的身材，就不會事事讓人，處處退縮，別人看見他即使不退避三舍，至少也不敢任意欺侮。可是覺新時時在人前低頭，委屈自己，忍辱苟安，任人擺佈，把痛苦嚥在肚裏，用嘆息安慰寂寞，看見自己的幸福一個個讓別人 珣，仍然懷著一片好心空等將來，這一切吳楚帆演得入情入理，十分自然，甚至在他幫忙別人把他所愛的人送進虎口，自己躲在房裏為這個損失落淚的時候，觀眾也忘記了他那巨人般的心靈。」轉載於康辛：上海的「家」與香港的「春」，香港：《大公報》，1957年6月22日。

⁷⁹ 《春》片與其他四部電影，包括南國出品《珠江淚》；長城出品《絕代人》；龍馬出品《一皮之隔》；鳳凰出品《一年之計》等共獲殊榮。香港五部得獎影片，香港：《大公報》，1957年4月12日，作者不詳。

⁸⁰ 吳楚帆：《吳楚帆自傳》（上冊），頁145。

(四)

「家，每個人都應該有個幸福的家。可是家庭幸福，大都基於合理的婚姻上面，因而每個人都應該有自由選擇配偶的權利，否則，必無幸福之可言！」電影開首即以張活游的畫外音讀出淑英（羅細鉗飾）手中書本的內容，⁸¹藉以揭示電影的主題重心——家庭幸福必建基於戀愛自由。電影以這個方式向觀眾明示改編後的《春》將把重心集中於愛情、婚姻之上，緊扣並回應原著「反封建」的主題，為全片定下調子。

五四時期知識份子所強調的反傳統、反封建家庭，要求個人自主、脫離家庭制肘而獨立的「民主」思想，不但表現在巴金的原著中，也同時反映在電影當中。爭取個人自由是五四時期青年一直奮戰不懈的目標，而「個人」與「家庭」以及舊有文化的代表如「家族、群體、民族、國家、倫理觀念」之間，更是勢如水火，立場對立。⁸²李晨風把五四中個人與傳統家庭之間的矛盾強化，通過周蕙（白燕飾）及高淑英分別以迥然不同的態度對待舊式婚姻的事件，帶出個人的幸福必須從封建家庭中抗爭得來的訊息。要爭得個性自由必先敢於反抗封建，若順從舊有「父母之命，媒妁之言」的婚姻嫁娶規矩，定必得到如周蕙不幸的下場。電影改編從原著眾多的訊息中，選擇集中二位女子的婚嫁之事，以特出個人與家庭對立的必然性，把其他圍繞淑英身邊，高家的內部情況份量減輕，帶出貫穿於巴金《激流三部曲》的反封建主題。

(五)

李晨風在片首為電影定下調子後，便集中注意力在周蕙和高淑英身上，企

⁸¹ 電影雖然沒有標明，但其聲音仍能清晰可辨。

⁸² 汪暉：《中國現代歷史中的「五四」啟蒙運動》，收於王曉明主編：《二十世紀中國文學史論（上卷）》（修訂本），上海：東方，2003，頁172。

圖通過二人不同的命運，以印證早前許下的「預言」。從電影的佈局看，明顯見到編導把原著中本來較零散的事件結合起來，令劇情變得更緊湊，高潮迭起。小說貼近淑英的敘事角度，把圍繞她身邊的事件一一道出，或藉她勾起上集《家》中鳴鳳、梅等事件；或從她自強不息的舉動中見覺慧的影子；或藉她描述覺民、琴等兄弟姊妹的瑣事；甚至是克安、克定等長輩為非作歹的事蹟等。原著在敘述主要事件的先後次序（先是淑英為婚事不快，再交待海臣的死令覺新受挫、繼而才是蕙的婚嫁及死亡等）及其零散程度，明顯見到作者未能把情節作較好契合，故結構鬆散，表現不到應有的張力。《春》雖然沿用了《家》的敘事方式，希望把蕙及淑英命運的並列，藉此跟從第一部曲中梅和鳴鳳互相比較的做法，但效果卻未如理想。文本中周蕙的婚事一直到第十九章起及往後的篇幅裏（全書連尾聲共有三十三章）才正式交待，早前的章節中，蕙只作曇花一現式到高家作客兩次（第二次的到訪描繪較詳細，由第十六章至十八章中可見），當中未有把蕙與淑英的事情作刻意的對比。電影改編正是把蕙婚前的二訪高府結合並加以擴充，集中描寫原文隱晦交待的蕙與覺新的一段情；又把海臣的死往後挪移，以配合蕙的憂鬱而終，令覺新的打擊浪接浪相擁而至，製造高潮。電影又從不同方面，刻意把蕙與淑英作出比較，以蕙婚前與淑英的談話、婚嫁當日以及婚後的情況作描繪，作為前車之鑑去帶出後者選擇反抗之途的必然性。

電影早已透露淑英憂鬱不歡的原因，但仍然把觀眾的注意力先集中在蕙身上。蕙對覺新暗生情愫又未能表白、自己又沒有自由戀愛的權利，側面襯托出淑英婚嫁一事，預視淑英若屈服在封建勢力下嫁與陳克家的話，其命運將會與蕙相同。其實二人的志向和立場的不同，早已在橋上的一席話中見到。⁸³周家到訪不久，長輩們即前往打馬吊自娛，剩下年青一輩到花園池塘玩耍。編導先藉淑華（馮亦薇飾）投石於池中而引出覺群（阮兆輝飾）重提鳴鳳自殺一事，一

⁸³ 此段與中秋夜警者唱曲前的「解話」，同在雷射影碟中被刪去，只出現在香港電影資料館現存的錄影帶中。

則勾起觀眾回想《家》的情節，二則為淑英與蕙稍後的對談鋪路。二人各自提起婚嫁之事，蕙尚餘十天便是出閣之期；淑英則定在明年春天。二人面對如何解決眼前的「難題」時，她們表現出不同的態度：蕙只能逆來順受，事事屈從；淑英則表示若到最後關頭，被迫走上絕路時，只有學習鳴鳳的做法。在此，電影顯示了二人的性格及抉擇。李晨風刻意選擇同一個場景（池塘）把封建制度下的四位犧牲者：梅、鳴鳳、蕙與淑英連結起來，⁸⁴不但承繼吳回的《家》以連貫整個《激流》系列，又能加強女子們的不幸——非但沒有終止，反而浪接浪相繼而至的控訴。淑英有意效法鳴鳳自殺一途便令人即時聯想到另一個悲劇即將誕生（或只是重演）。在此幕二人的態度已有明顯不同，劇情往後的發展亦隨二人各自的意志而繼續下去。相對起文本，李晨風在蕙婚前安排二人的一場對談比散見於原著的多場會晤來得精煉有力。⁸⁵對於淑英的抉擇，亦比原著來得果斷堅決。事實上，在小說中淑英被作者描述成徘徊於鳴鳳與梅二人極端者之間（反抗者與順從者），既讓淑英親口讚揚鳴鳳的行為（頁 8），但又通過琴一角從淑英面上看到似曾相識的「淒哀的美」（頁 26）、只比梅多了一個頑固的父親等（頁 32）帶出淑英有矛盾的想法。對於淑英的猶豫，作者雖然讓她戰抖地發表意見：「既然周外婆同舅母都不願意，為甚麼不退婚呢？這樣不苦了蕙表姐一輩子？」（頁 67）以示其勇氣，⁸⁶但她真正下定決心萌效法鳴鳳之意要直到全書的中段，蕙以己為鑑提醒淑英必須盡早設法才出現（頁 246）。電影與小說相比，在交待淑英的抉擇時，見手法的乾淨俐落，亦令電影的節奏加快及見緊湊。

電影中當周蕙聽到淑英有效法鳴鳳自殺一事時，在安慰淑英的同時，口中

⁸⁴ 在《家》中，梅（小燕飛飾）的不幸藉歌聲哭訴於池邊亭中，鳴鳳（紫羅蓮飾）則自殺於此；《春》中的蕙與淑英的無奈命運在此宣佈；甚至是《秋》片中，秦劍亦藉克定（周志誠飾）之口，刻意在池邊把翠環（紅線女飾）的命運與鳴鳳相提並論。

⁸⁵ 在原文中，二人的對談出現在蕙二次到訪高家作客（第七、八章；及第十六至十八章）第一次以覺新的話帶出三人（連覺新在內）相似的命運（頁 127）；第二次蕙以己為例提醒淑英盡早設法，淑英則表示有效法鳴鳳之意（頁 246，電影集中描述這一場）；第三次對談則表現蕙的「聽天由命」及淑英愛莫能助的憤恨（頁 263-264）。

⁸⁶ 這句話在電影中已由張活游代為說出。

不斷提及時間的迫切性。「時間」的含義在這裏很有值得探討的地方。白燕向淑英表示「你（淑英）還有很多時間，你還有希望，而且你還沒有愛人」（「預言」死亡不是這部電影主角該有的結局？勇於面對或另有出路！）蕙不斷強調自己已沒有多少時間，而淑英則不同，一方面以相距出閣之期的長短作自己順從長輩之意的藉口，重申「時間」的迫切性，另一方面帶出「時間」是作為順從或反抗封建的一個關鍵點。淑英尚有「希望」是因為她還有「時間」，這裏的時間可說成是作出反抗、裝備自己的必要條件。只有在充裕的時間下，作思想（飽覽五四書籍）和知識（廣讀西方讀物）上的裝備，才能向傳統力量抗衡。「思想」與「知識」遂成為對抗舊封建力量的有力武器，這正表現了五四知識份子的一貫想法和做法。在蕙的提醒下，加上淑英眼見蕙於婚嫁當日雖作竭斯底里的哭叫反抗但仍然被送上花轎的結果，以及陳克家的傷風敗俗（淑英慘被調戲），她遂開始積極裝備自己，準備隨時與傳統力量作抗衡。編導為強調二者的不同命運，刻意以平行剪接的方式，一面交待蕙婚後的生活，一面交待淑英如何改進自己。蕙作為鄭國光（吳回飾）的妻子不但要為丈夫捶背，更要面對家婆（既是封建下權威的代表，同時本身亦是犧牲者）的責罵，終日過著愁眉苦臉的日子。比起蕙被困於家庭的籠牢中，淑英則努力學習英文、又閱讀五四運動的意義，作好準備以迎接風雨的來臨。覺民（張活游飾）更代替了原著陳劍雲的職責，成為淑英的英文老師，又不時與琴（容小意飾）一起鼓勵淑英要自強不息。淑英享受著「所剩無多」的自由生活，與覺民、琴等人外遊玩樂，與蕙婚後的情況成為強烈的對比。蕙的悲劇明顯成為淑英發奮自強、力爭到底的「原動力」。導演以兩種面對傳統婚嫁的不同態度，帶出比較之效。電影爭取自由，反抗傳統家庭的主題亦得以彰顯。

（六）

雖然電影在結構佈局及內容編排上，刻意結合蕙與淑英的事情，好讓一正

一反、悲喜自見的結果被帶出來。但事實上，蕙與覺新的一段情明顯是電影的重心，淑英的出走只是在前車之鑑下被安排成「必然」反抗傳統的結果。這點從電影內容的改編上不難看到，中秋夜、婚嫁日等情節便是明證。

中秋節賞月一事編導把原文作出巨大調動，不但成為電影的一場重頭戲，更是一幕不可多得精彩片段，同時描繪了以蕙為中心、各男女親眷的性格。李晨風把原著沈氏請瞎子唱戲以招待琴一事（第五章，頁 74-81）與周家外婆連同蕙、芸、枚少爺等人二次到訪高家一事結合起來（第七、八及十六至十八章），更把時間設定中國人一家團圓的中秋節。⁸⁷導演先從中秋燈籠開始，把鏡頭拉至亭園中心，以俯瞰的角度交待比原著中尚要齊集的各房人物。在「一家之主」克明（石堅飾）拜月後，僕人便帶領瞽者進場，開展精彩的一幕。文本由淑英請琴代為點唱的《寶玉哭靈》（頁 75）已變成電影中由蕙點唱以抒己之悲的《黛玉歸天》。蕙一直隱藏的心事，既暗戀覺新，又礙於嫁期迫近，無力改變命運的隱痛，藉此曲抒發出來。瞽者唱曲之前的「解話」直令觀眾把黛玉與蕙的命運相結在一起。寶黛相戀不成乃因黛玉之父阻撓；蕙的婚事亦慘被父親周伯濤（李鵬飛飾）以一己之見而安排，更不敢向心愛的人表白。兩者的情況何其相似，蕙的命運難保不會像黛玉般「憂鬱成病」以「飲恨終生」作結；⁸⁸而高家的衰落，又正好是《紅樓夢》中賈府的翻版。往後，在鏡頭歌詞的得力配合下，⁸⁹蕙對覺新的傾慕而又難於啟齒的無奈達至沸點。隨僕人依次把時令食物遞上各人手中，帶出高家上下的眾生相外，⁹⁰最重要的是讓蕙的目光能附隨僕人至覺新身

⁸⁷ 枚少爺與陳劍雲同在電影中被刪去。

⁸⁸ 整段解話如下：「這首歌只是紅樓夢的一段。（這）是講述林黛玉和賈寶玉的相愛，不幸被林黛玉的父親阻撓，令林黛玉憂鬱成病，飲恨終生！」

⁸⁹ 舒琪的文章已為這場的鏡頭與歌詞安排作詳細解說，可參看其文。舒琪：《家》《春》評，收於黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 58-73。為論述方便起見，歌詞列引如下：「愁默默/恨厭厭/滿懷心事對誰言/枉有千絲難剪斷/更無一線為情牽/瀟湘不接怡紅院/殘生徒寄大觀園/可奈親命難違/空自怨/附蘿好夢/化作雲煙/意緒亂如風絮亂/情根原是恨根源/只恨情愛縱深/緣獨淺/奈何命運/只有聽由天/註定今生難遂心頭願/未得償所願/且待來生再結好姻緣。」

⁹⁰ 陳姨太（林妹妹飾）克明等專心聽曲，克安（黃楚山飾）克定（周志誠飾）則表露厭倦之態，不但打起呵欠，後來更溜之大吉。

上。鏡頭多次把蕙和覺新的容貌、動作（從蕙的敘事觀點）剪接，使二人交替出現在鏡頭中，形成蕙不時偷望覺新的情況，流露她的愛意。編導除讓賢者在唱曲前作解話外，蕙的心事便由鏡頭剪接配以長達四分多鐘的唱詞表達出來。在多次偷望下，覺新不是吃月餅便是吃柚子，對蕙的心事毫不察覺，懵然不知，蕙即使「滿懷心事」又能「對誰言」呢？同是面對「親命難違」之下，蕙有感於黛玉「附蘿好夢，化作雲煙」的憂愁而慟哭失聲。一曲既終，蕙對覺新的一段情，已藉白燕以表情、哭泣、動作盡顯功架，表現出來。⁹¹這段影片，李晨風以唱詞把周蕙與黛玉的身世連繫起來，不但加強了悲劇氣氛的渲染，還讓觀眾預測蕙往下的命運可能亦是以不幸告終。只藉唱詞的背景襯托下，電影能表現出如此高的水準，除了演員的專業外，導演在描寫人情方面的細膩處亦表露無遺。

相對蕙的過激反應，淑英未有過份的動作，僅在一旁暗自垂淚。淑英這位同是在舊制度下即將被犧牲的少女，其憂鬱之情未如蕙般深刻。她的拭淚既可解說成有感於曲子的悽怨、同情黛玉遭遇，亦可解說成面對蕙婚期將近、時間的迫切，而聯想到自己遭遇，悲從中來。但一曲既終，淑英僅以單個鏡頭出現，從次數的多寡比較，蕙與淑英在戲中的重要性，桿影立見。甚至是點歌者的改變（原著是淑英點唱，描述她有感於自身遭遇而痛哭），亦見改編與原著間注意力的轉移。即使此幕劇情的重點仍是有兩方面，但重心明顯以「蕙感懷身世，暗戀覺新卻又開不了口」行先，「瞎子的歌聲觸動了淑英」行後。⁹²蕙與覺新一段情已蓋過原著藉淑英為首，以描繪封建制度下高家的衰落、立在瓦解邊緣的事情為中心點。

⁹¹ 白燕在《我怎樣演周蕙》中，表示自己對周蕙感到同情，演戲時「眼淚自自然然地流下來，不需要任何蜜糖或眼藥水」，可見白在演戲時的真情流露。白燕：《我怎樣演周蕙》，香港：《新晚報》，1953年12月25日。她在自傳中更說道《春》片是她近二十年的電影生涯中較滿意的一部，見白燕：《一個女演員的自述》，香港：文宗，1955，頁53。

⁹² 舒琪認為這兩點都是劇情重點，筆者則認為從佈局的編排，已見到重心偏向蕙的一方。舒琪：《家》《春》評，收於黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁67。

對於蕙與覺新的感情鋪排，電影改編無疑比原著來得緊湊，甚至把原本居於副線的這段曖昧之情變為全戲的重心點。繼中秋一夜「無聲勝有聲」後，二人在月下桂花前的對談，蕙以「欲語又止」之態，否認對覺新的愛戀。編導這種「欲揚先抑」的手法——先把蕙的感情再次壓抑以待後段爆發之時做成無可比擬的高潮——不但把蕙的感情提昇，更牽動著觀眾的情緒，令他們在有所期待中失望。電影把覺新安排至蕙出嫁前一刻，才通過淑英得知蕙心愛自己的做法，無疑比原著更高章。在原著中，覺新早已通過蕙的一些細微的行為和動作得知她的心意。除了無時無刻的臉紅和深情的眼神外，諸如「你（覺新）難道不曉得我只有感激你？」（頁 265）、「你也應該保重身體 我很擔心你 你的感情也應該有寄托」（頁 282）等話語早已涉露蕙的真情。而覺新在酒醉之時亦對蕙坦白承認了自己不能把她忘記的心意（頁 282）。編導對這段情的改編是電影另一處對原著作重大改變的地方，帶出的效果卻更能把二人感情扣緊，令蘊釀已久、蓄勢待發的高潮作好準備。中秋夜的哀怨申訴、桂花樹下的悲慟不已、二人的感情已被壓抑至極點，到婚嫁之日，真相大白之時「一切已經太遲」。⁹³這種改編做法把原著中二人既相愛又不能結合的悲劇推向極至，做成原著中所沒有的高潮。

面對蕙的痴心，覺新已感到十分驚愕，卻尚要被周老太（黎灼灼飾）要求代為勸服新娘上花轎，迫使覺新繼害了梅、瑞 之後，再親手（親口）謀殺另一個遭封建迫害的少女。這個情況下，覺新在電影中的角色變得複雜而矛盾。原著中，覺新一角只是「間接」送蕙入絕路（作婚禮籌備的工作），並未對一個深愛自己、自己亦不能將她忘懷的人，做出任何加以傷害的事情。即使蕙在小說裏確是有啼哭，不願上花轎，但這種掙扎只維持了「一會兒」，所做成的影響，

⁹³ 電影中覺新對蕙的對白。

只讓「好幾個人淌了眼淚」(頁 294) 而且,最終力勸她上轎的工作,落在她母親的身上,覺新只是在枚少爺不夠力氣把蕙抱上轎的情況下,幫一下忙罷了。電影把原著中蕙母親的工作交與覺新,令他的罪孽加重,成為直接殺害蕙的一份子。覺新對蕙的愛意不但未能及時接受(吳楚帆對白:「一切已經太遲」),而且還要親自勸服蕙嫁給他人,令蕙在感情上進入絕路。二人的感情發展到如斯地步,全片的悲劇氣氛及高潮亦因而被帶動起來。往後蕙的死亡,只是在感情早已失去寄託之下,一個必然的結果。「春蠶到死絲方盡,蠟炬成灰淚始乾」兩句,不論在原著中或是在電影中的意義,正是對蕙在感情上的絕望作最好的解說。⁹⁴

(七)

另一個協助這段感情推向高潮的人,不得不提芸一角。在原著中,她只是一個「笑起來的時候頰上便出現兩個很可愛的酒渦」(頁 96)的純真少女。作為蕙的表妹,她被描寫的篇幅很少,只是充當表姊妹之間一個配角身份。對於蕙的遭遇,她表示了應有的同情和憤慨「不滿意她的伯父(周伯濤),不滿意他不經過好好的考慮就把自己女兒隨便嫁出去的做法」(頁 286);又批評封建制度毒害女子之深,讓無數人犧牲。⁹⁵她可算是與蕙站在同一立場的人。

但改編中,導演卻讓芸(伍雅儀飾)以蕙親妹的角色出現。她的責任是要不斷監察、糾正蕙的行為,時刻警醒她不得越過封建禮教的規條。她處處警戒蕙在出閣之期將近的情況下,必須與覺新保持距離,更不可過份親熱以免作出

⁹⁴ 原著中蕙親手製造書籤送到高家,上面刻有李商隱《無題》詩的詩句(以上提及的兩句)。楊大媽向覺新複述蕙的話「我橫豎活不久的,早點把眼淚哭乾了,好早點死」可見蕙在感情上已感到絕望,見頁 299-300。值得一提的是,這兩話詩句重複出現在李晨風導演,李兆熊改編茅盾《虹》的作品中。

⁹⁵ 芸曾有「做一個女子為甚麼就必須出嫁」的反思,又認為女子雖「比不上他們男子家」但不該只是女子受苦的言論。頁 244-245。

違反禮教之事。⁹⁶即使在中秋節一幕，覺新因蕙無故痛哭而上前慰問，她依然煞有介事的被編導安排夾在二者的鏡頭之中，似有阻隔之意。芸雖然貫徹執行著她的職務，但編導的用意實是藉她協助壓抑二人的感情，即使其行為表現較為冷酷，卻不失原著中的真情。舒琪認為李晨風把她描述成「一個也是被壓逼者、不但沒有半點的自我意識，還理所當然地繼續向其他人施加壓逼的人物」的評介未免來得過重。⁹⁷事實上，以上的評介用在周老太身上更為適合，尤其表現在她對蕙的話「做女人是這樣了，始終一天要嫁人。好亦要嫁，不好亦要嫁；你喜歡亦要嫁，你不喜歡亦要嫁！」強調「父母之命，媒妁之言」的不可違、封建制度的合理性。這正表現她作為封建制度下的犧牲者，「理所當然」的去壓逼其他人。芸在李晨風鏡頭下，反而未像周老太般以強權向蕙施壓，只作出「防患於未然」的工作，箇中不少地方仍表現了她的同情憐憫之心。好比在月下桂花前，蕙與覺新傾談一幕。當二人甫出現在花園之時，芸亦同時出場，然而，她並未有即時上前阻止他們的對話，只是在旁保持沉默。當芸聽見蕙對覺新否認心中有暗戀對象時，她的眼淚亦同時落下。作為一個糾察者，芸清楚明白不能讓蕙與覺新過份親熱，而夜深人靜，男女單獨相處更是封建禮教下的禁忌。但她未有即時行動，直至蕙撲向覺新的懷抱，二人有肌膚之親之時才出來阻止。蕙的行為已越過了禮教的規條，亦即是對芸作為監視、警誡的職責進行挑釁，故立即以「夜深不防早點休息」為藉口出面阻止。從她出場阻止二人的「時間」上看，她對其姊還可算得上有情有義，其冷酷一面只是礙於劇情發展需要而已。

(八)

巴金的《激流》系列，內容上除了有自傳成份，還有很多五四的元素和當時青年參與文化運動的事蹟。在《家》中，作者讓覺新三兄弟訂閱如《小說月

⁹⁶ 二人到達高家後不久，芸即告誡蕙「家姐，我知道你的心很喜歡大表哥。你過幾日就出嫁，不要與他太親熱了」的話。

⁹⁷ 舒琪：《家》、《春》評，收於黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，頁 71。

報》新潮雜誌去交待當時青年對新思想的傾慕；又把覺慧描寫成一個最終叛逆家庭的革命份子，帶出五四時期的種種事蹟。到《春》時，除了第一部曲中提到的新潮雜誌外，還出現覺慧從上海寄回來的《社會主義史》、《五一運動史》、《勞動雜誌》、《告少年》、《夜未央》等有關社會變革的書籍（頁 313）。最值得一提的是作者把覺慧的職責轉交由覺民代勞，表現出五四時期的知識份子對一切與西方思想、新思潮有關的讀物的擁戴。不過，覺民並不像覺慧由始至終都站在前衛一邊，他在家庭與反封建、傳統之間曾作出過掙扎。

在組織「均社」這個秘密團體一事上，他對「宣言」內過多的煽動性話語和對社會制度的過份攻擊感到不安，認為一旦發表「會失掉許多溫和份子的同情」（頁 316）。事實上，他明白加入秘密組織便等於「撇棄家庭，甚至完全拋棄個人的幸福」（頁 317），因為社員要是發生問題便會連累家庭。所以當他冷靜下來的時候，對自己先前草率入社和參演《夜未央》（宣傳革命的劇本）感到後悔。他對「家庭」尚有一絲眷戀，對家族成員的意見還有顧忌。⁹⁸可是，他對家庭的留戀卻因為王氏陷他於不義而瓦解，⁹⁹決定繼覺慧後成為第二個「過激派」（頁 333）。從他對入社的反覆無常、對家庭的留戀，見到他在家庭與個人之間是曾有過猶豫的。

原著中的覺民，本來就不是一個容易描寫的人物，弄不好的話反會像覺慧一樣，變成說教者的角色。事實上，張活游亦知道要演繹（更何況要「演活」）覺民一角是吃力不討好的事，況且礙於媒介有別，電影中過多的語言運用、長篇的對話，在「損減了電影本身的『視覺條件』 更容易流入『說教』的窠臼」。

⁹⁸ 覺民寫給覺慧的信中表達了自己「從前對舊的制度、舊的人多少還有一點希望，還有著一點留戀」的想法。頁 333。

⁹⁹ 覺群與覺英欺侮綺霞，覺民出來阻止，並打了覺群屁股兩下。王氏（即克安妻子）認為此舉有礙自己面子，於是親手在覺民面前痛打覺群，然後再到周氏面前告覺民一狀，說覺群的傷勢由他打成，陷他於不義。頁 318-332。

¹⁰⁰作家安排覺民在家庭與個人之間的猶豫，心理層面的多次變化，令到人物的塑造較為立體，對角色後來決心反家庭的做法亦過度得較自然。在電影中，覺民已沒有了原著中的猶豫，更代替覺慧（亦是巴金）成為一個說教者的角色，凡事由他出面批評，道出「真理」。他不時作出正面人物的「模範」，無時無刻都喊著「反封建」、「力爭到底」的話語。除了電影開首時讀出淑英手中書籍的內容、表現對家庭扼殺自由戀愛的憤慨外，他對家中一切「污穢」的事情都表示蔑視。陳姨太（林妹妹飾）和克安的對罵、¹⁰¹在「五世其昌」牌匾下的公然賣祖地，晚輩又在耳濡目染下受到不良影響，¹⁰²覺民對一切只感到失望，不屑地批評：「這便是我們的『家』！」

對於蕙和淑英的婚事，他批評周伯濤的不是，埋沒女兒終身幸福；又指摘克明「過份頑固」。面對覺新的「作揖主義」，逢事為「顧全大局」而對長輩處處讓步，覺民批評這是「苟且」、「軟弱」、「因循怕事」的做法，不但害了梅、瑞、海臣、蕙等人，還將會因此而害了淑英。由此可見，他對批評封建是沒有任何猶豫的，意志非常堅定。即使當陳存仁¹⁰³（何碧堅飾）邀請覺民做《利群周報》的編輯和參與演劇，他只怕力有不逮，並不像原著中礙於面子而不敢推辭。¹⁰⁴在「為了反封建、為下代著想」的前提下，¹⁰⁵他最終擔此大任。

（九）

如果觀眾認為單靠電影開首的讀白是不足以道出主題中心的話，那麼，淑

¹⁰⁰ 張活游：戰戰兢兢演覺民，香港：《新晚報》，1953年12月28日。

¹⁰¹ 陳姨太和克安的對罵，克明雖為「一家之主」亦無可奈何，反而遭到克安的侮辱。

¹⁰² 覺群在克安和陳姨太吵鬧後，向父親要求捉白鴿不遂，便裝出陳姨太跪地的哭鬧狀，模仿說道：「連你都蝦我，老太爺，我不願做人了！」

¹⁰³ 即原著中的黃存仁。

¹⁰⁴ 原著中他當時的心情是非常矛盾和複雜的，有激動、有害怕、有高興，還有「別的感覺」。頁181。

¹⁰⁵ 陳存仁游說覺民的話：「這些不是能力的問題，這是責任的問題！為了反封建、為下代著想你不要推辭了！」

英的念書和覺新在結尾時的反省便是另一個明證。為了更特出電影的主題（也是原著的主題），編導刻意安排淑英學習英文時讀出“...because it is full of hope for the year...”她對句子中“Spring”的不解，正好讓覺新再次點題「Spring是『春天』，即是一個充滿希望的季節」道出全片意義。¹⁰⁶編導把原著中的「雨後早晨」改為「充滿希望的春天」無疑更能帶出巴金的原意，可說是神來之筆，有畫龍點睛的作用。

覺新在結尾處的自我反省，比起淑英讀書一節，反而來得過份刻意。蕙和海臣的死亡都可說是封建制度做成，眼見淑英將是另一個犧牲者，覺新在覺民的責罵之下，終於覺悟。編導藉吳楚帆以畫外音交代自己的心裏變化，對早前因自己的過份軟弱而簡接受害的人感到懊惱，遂有以下的一段心理讀白「我太沒用！我太沒用！覺民說得沒錯，我沒有勇氣，我太過因循苟且，太過軟弱無能，以往一切的悲劇都是由我造成的。梅表姊死得這麼慘，是我連累她的；瑞死得這麼慘，是我害死她的；海臣有病，我都不敢請西醫，是我害死他的；蕙表姊的命運這麼悲慘，我都不敢伸手救她；現在輪到淑英身上，我是她哥哥，她是我親愛的妹妹，難道我看著她犧牲都不去救她？！我要鼓起勇氣，我要救她！我要救她！我要救她！」編導明顯想把早前各人的死因歸納起來，形成對覺新反省的動力，重申封建的毒害。可是，這段讀白實在來得過份刻意，覺新的「頓悟」就像是在覺民的「教導」下所做成的結果，教化的味道相當重。即使在高家經歷了眾多不幸的事情以後，淑英的出走能帶起一點光明，然而電影在尾段，設置如此煽情的讀白，對觀眾的接受程度實在是一種挑戰。不過從票房成績可看出當時的觀眾對此是接受的，現今的觀眾可能就不同了。

吳楚帆的功力在《激流三部曲》中是無可質疑的，巴金對他的稱讚也是實

¹⁰⁶ 原文是這樣的“*It was raining when we got up this morning but it did not rain long.*”頁 213。

至名歸。但在《春》片中，覺新一角仍然未能因他出色的演技而洗脫灰暗的一面，即使在結尾處大聲呼喊「我要救她」，還是讓人感到這是一把無力的聲音。¹⁰⁷直到秦劍的《秋》片時，這個角色才掙脫「作揖主義」的拘押。他為愛情變得勇敢，即使未獲原著中克明臨終授命迎娶翠環，他還敢於在所謂的「家長」（克安、克定）面前喊道「翠環是我的！」。《秋》片的結尾把覺新從原著中「釋放」出來，把他刻劃得更有「希望」，使他成為一個「有著充實生命力的人」。¹⁰⁸

¹⁰⁷ 在向宸和吳楚帆的談話中，見到吳對覺新一角認真摸索，二人更相討覺新能接受翠環愛意的憑藉。向宸：吳楚帆談覺新，《影星逸話》，頁 1-5。

¹⁰⁸ 巴金：《秋》，香港：天地圖書，2001，頁 568。

《寒夜》——從反叛家庭到回歸家庭

(一)

1947年出版的《寒夜》¹⁰⁹雖然不是最典型的巴金小說，但相對《激流三部曲》而言，在藝術技巧、人物塑造方面都較出色。《寒夜》描述二次大戰，中國人在抗戰勝利前後期（1944年冬至1945年底）的日常生活。作者以國民黨統治下的戰時首都——重慶——作為社會背景，通過汪家這社會中的一員，揭示並反映了國統區的社會面貌。

汪家是一個三代同堂的小家庭。某大學教育系畢業的汪文宣，曾是個有崇高教育理想的人，但抗戰時期的社會把他改變成一個謹慎懦弱、甘受欺凌的小公務員。他身患肺病，在半官半商的文化出版社作校對工作，除要面對半解不通的譯文，還不時忍受上司及同事間的鄙夷目光。妻子曾樹生與他一起畢業於教育系，是大川銀行的行員，靠做「花瓶」來維持家庭開支。¹¹⁰汪母鄙視媳婦的工作，眼中只有兒子和孫兒小宣，並不把她放在眼內。故事以汪文宣為軸心，不時穿插婆媳間、夫妻間甚至是母子間的種種衝突，再加上生活窘迫，更出現家庭瓦解的危機。生活的困苦，加劇了婆媳間的糾紛，令到夾在中間既是丈夫又是兒子的汪文宣受苦。他在貧病交迫下，身體漸漸虛弱下去。妻子卻在這個時候以謀求更好的職位為理由藉此擺脫婆媳矛盾而遠走蘭州。在1945年抗戰勝利之際，汪文宣咯血而死。故事的結尾是曾樹生回來之時，已失去汪母及兒子小宣的下落，作者以「夜的確太冷了。她需要溫暖。」來結束。

¹⁰⁹ 巴金：《寒夜》，北京：人民文學出版社，2000。

¹¹⁰ 巴金在談《寒夜》中對「花瓶」作了解釋：「所謂的『花瓶』，就是擺設用的，每天上班，工作並不重要，只要打扮漂漂亮亮，能說能笑，讓經理、主任們高興就算是盡職了」，收於巴金：《寒夜》，頁263。

在主題上，巴金並沒有把重點集中於中國人如何積極抗戰，相反地，他揭示出當時社會的黑暗面，真實地暴露出小人物在受著戰爭摧殘的同時，還得面對一個因官商勾結而物價高漲，艱難又無奈的社會環境。知識份子唐柏青描述「壞人得志」¹¹¹的情況：「我們奉公守法，別人升官發財」。¹¹²又如汪文宣工作的半官半商的文化出版社裏，高級職員年終分紅數十萬，低級職員卻三餐不得溫飽。甚至在抗戰勝利後，這種情況並未得到改善。尾聲 中方太太道出「勝利了兩個多月，甚麼事都沒有變好，有的反而更壞」(頁 254)。無名人物的對話更帶出「現在是官復員，不是老百姓復員 勝利是他們(國民黨)勝利，不是我們(一般老百姓)勝利。我們沒有發國難財，卻倒了勝利楣」(頁 255)的戰後實況。物價高漲是這個社會一個有力的罪證。國際咖啡店中的蛋糕，售價為一千六百元，以汪文宣每月只得七千元的薪金，難怪遭受妻子的奚落「拿你那一點薪金，哪裏能常到咖啡店！」(頁 25)，更不要妄想如陳奉光(陳經理)般穿加爾各答的新大衣，出入勝利大廈的餐室和跳舞廳了。

在這個不公平的社會環境下，知識份子的處境困苦不堪。善良老實的汪文宣，本是有學問有教養並且有教育理想的知識份子，可是面對這個只有「搞囤積居奇，做黃(金)白(米)生，還有卡車司機」才能站穩陣腳的社會，¹¹³即使他逢事百般忍耐，做到永不得罪別人的「老好人」，¹¹⁴最終還得辛苦經營生計。巴金揚言要替小人物伸冤，要說明「好人得不到好報」，¹¹⁵更以汪文宣的角色「替知識份子講話，替知識份子叫屈叫苦」。¹¹⁶

我們要留意的是，《寒夜》出版於 1947 年的上海，當時共產黨尚未執政，

¹¹¹ 巴金用語。巴金：談《寒夜》，《寒夜》，頁 260。

¹¹² 巴金：《寒夜》，頁 38。其後的引文，將會直接在文中列出頁數。

¹¹³ 巴金：關於《寒夜》，收於巴金：《寒夜》，頁 273。

¹¹⁴ 「老好人」這個詞語，在作品第一章已出現，及後作者更藉他人之口三番四次強調汪文宣這個性格特點。

¹¹⁵ 巴金：談《寒夜》，《寒夜》，頁 260。

¹¹⁶ 巴金：關於《寒夜》，《寒夜》，頁 273。

中國還是由國民黨統治。因此，我們在小說中，並未發現過多對國民黨不滿的明顯批評，作品只是以描述一個不幸的家庭為主，帶出動盪不安、人心惶惶的時世。巴金在顧及時局因素的情況下，作品本身所帶有的政治色彩，並未及後來巴金對自己作品的解說般濃烈。巴金在後來談論有關《寒夜》的文章中，¹¹⁷多番強調創作的目的，是「讓人看見蔣介石國民黨統治下的社會是甚麼樣子」，¹¹⁸而控訴的最高點是當抗戰勝利，人民的希望之火重燃之時，汪文宣卻死於肺癆。一個和平的時刻來臨之際，主人翁的死亡有著強烈的反諷作用。¹¹⁹撇開政治目的不談，作品對上述社會制度控訴的主題，仍是清晰可見的。巴金藉《寒夜》中的角色，不論是汪家、唐柏青夫婦、鍾老甚至是鄰舍張氏夫婦，在受到戰爭的影響而流離失所之餘，不斷對社會提出控訴。

（二）

這個出版於 1947 年的作品，在 1955 年經由李晨風改編並親自導演、由吳楚帆身兼監製及製片之職，搬上銀幕。¹²⁰據吳楚帆所言，李晨風對巴金這個原著「別有偏嗜」，編導《寒夜》時的熱情和興趣更倍於處理自己創作的其他作品。¹²¹雖然李晨風坦言承認拍攝《寒夜》不乏商業因素的考慮，但吳楚帆卻更強調拍攝《寒夜》是希望「通過文藝手法，細緻的處理，把主要角色們的內心生活以及故事發生的時代背景烘托描繪出來」著重於藝術表現。¹²²在《激流》

¹¹⁷ 包括寫於 1961 年 11 月 20 日的 談《寒夜》；寫於 1980 年 12 月 27 日的 關於《寒夜》等，同時收錄在作品的附錄部份，頁 259-271；頁 272-282。

¹¹⁸ 巴金：談《寒夜》，《寒夜》，頁 260。

¹¹⁹ 巴金：巴金答法國《世界報》記者問，劉慧英編：《巴金：從煉獄走來》，北京：中國工人出版社，2001，頁 9。

¹²⁰ 由李晨風編導，吳楚帆、白燕、黃曼梨、李清、李月清等人主演，華聯影業公司出品，1955 年 3 月 24 日首映。華聯影業公司（1954-1961）是由吳楚帆、李晨風等人創辦，創業作是《錦繡人生》（1954），其他如《寒夜》（1955）、《人海孤鴻》（1960）和《火窟幽蘭》（1961）都是重要作品。

¹²¹ 吳楚帆：《吳楚帆自傳》（上冊），頁 147。

¹²² 在羅卡、古兆奉 訪問李晨風談改編與製作 的一文中，李晨風承認改編巴金作品受到「當時電影界和社會的風氣」影響，而且「改編名著小說，對片商也容易交待」，收於《電影中的海

系列的帶動下，改編巴金作品在商業上確是有一定的票房保證。可是，《寒夜》的故事發生在戰時，背景又是在重慶，在香港先天性的環境局限下，要仿造原著效果，實有一定難度。從影片的投資金額看，¹²³《寒夜》明顯是一部重點製作。若不是製片家與導演同時對這部作品十分鍾愛，實在不會冒票房失利的風險，花出更多時間及金錢拍攝此電影。

李晨風在改編拍攝時，確實做到了吳楚帆的要求。電影的故事脈絡與原著尚有七八分相似，唯佈局結構嚴謹，手法俐落。編導不惜更改原著中的部份情節，以及當中角色的性格特點，以便把電影主題彰顯出來，並把時代背景更細緻具體地展現觀眾眼前。李晨風在影片開始時便運用電影語言，以悲涼的曲調、哀怨的歌聲把汪文宣（吳楚帆飾）落泊的背影烘托出來。歌詞中「欲問危巢何處寄」、「此生空負好才華，前路茫茫歸路遠」等句正道出主角汪文宣的心聲。¹²⁴編導把原著中汪、曾二人的背景作更詳細的交待，藉吳楚帆之口把二人的愛情發展，婆媳間心存芥蒂的原因，及汪母隨子舉家遷往重慶的過程一一敘述出來。電影把原著中汪文宣兩度返回工作單位，最終因肺病而不容於出版社的事件合併作一段處理，更緊湊地交待出汪文宣在貧病交迫的情況下走向生命的最終點。另外，唐柏青夫婦的死因、曾樹生遠走蘭州的原因，鍾伯的命運等，電影都作出改動。李晨風更利用戰爭的記錄片（包括士兵調動的情況、日軍空襲情況、國民走難情況等）與廠內場景結合，以電影語言把巴金作品中抗戰時代的背景更具體地描繪出來，務求達到更像國難時期的重慶。為求逼真，李晨風甚至利用特技手法加強效果。如片首汪文宣得知住處因敵方投彈襲擊而引起火災時，編導便把一段火燒山區的記錄片，放置在吳楚帆的後面，做成他在洪洪

外華人形象》，香港：市政局，1992，頁 55。而有關吳楚帆的言論可參看《吳楚帆自傳》（上冊），頁 147。

¹²³ 吳楚帆提到《寒夜》的攝製成本「相當於一般出品的兩三倍」，見吳楚帆：《吳楚帆自傳》（上冊），頁 147。

¹²⁴ 電影《寒夜》的主題曲，由韋翰草作詞。

烈火中跑過的情景。從現代的角度觀之，難免有虛假的感覺，但導演的苦心經營及認真的工作態度卻可見一斑。

(三)

???? ?ひ? ?????????????? 劊巾? ?????????
む? km? ????? 力????????????????????? を A? ?? 125

從文學作品到電影的改編，李晨風選擇從作品中選取一個主題並依照這個主題方向，發展出矛盾及高潮。¹²⁶李晨風把《寒夜》的主題理解為「反映當時社會上的事物，表現那時期一般人所受的苦難」，此點正是文本中一個相當明顯的對社會制度的控訴。¹²⁷李晨風在理解並決定主題時，依據的是 1947 年出版的作品，並不是後來巴金對作品所作的政治上的討論。巴金所針對的「蔣介石的國民黨統治區」為目的政治主題，並沒有出現在李晨風的鏡頭之下。李晨風在敘述抗戰時期人民受苦難的原因時，把一切矛頭指向戰爭，把所有的責任歸咎於戰爭，以一個民族主義的角度去重現這個作品。在這個主題之下，李晨風對戰事的描寫及鋪排，以及戰爭在電影中的份量，與原著有很大的出入。而早前略提的情節刪改、角色變動，全基於這個前提而產生。

原著中對戰爭的處理，放在一個較次要的位置。作家只藉汪家四周的人物如汪文宣的同事、大川銀行的職員，甚至是鄰舍張氏夫婦等把日軍攻打中國的

¹²⁵ 喬治 布魯斯東 (George Bluestone) 著，高駿千譯：《從小說到電影》，北京：中國電影，1981，頁 68。
¹²⁶ 在羅卡、古兆奉：訪問李晨風談改編與製作一文有提及到這點，《電影中的海外華人形象》，頁 55；另外在薛后的著作中，亦收錄了李晨風在這方面的意見。薛后：《香港電影的黃金時代》，香港：獲益，2000，頁 130-132。
¹²⁷ 羅卡、古兆奉：訪問李晨風談改編與製作，《電影中的海外華人形象》，頁 55。

戰況帶出，並以此推動情節。戰事的發生，成為汪家變得一窮二白的原因；戰事的持續，是婆媳間矛盾衝突深化的助因；戰事的告急，令曾樹生於丈夫病重之時，為求滿足個人私慾而遠走高飛提供一個藉口；戰爭的結束，更把情節推向高峰，以汪文宣的死控訴這個不公平的社會。戰爭在作品中已成為一個配角，是作者推動情節的一種道具。

在李晨風的改編中，把原著中的戰爭元素變為電影主要的控訴對象。在汪文宣回想與曾樹生（白燕飾）一段回憶時，電影以平行剪接一邊作二人愛情發展的交待，一邊作歷史的敘述，把戰爭和個人的關係緊扣在一起。曾樹生因與家婆吵架，派人回家取衣物，當中還包括夫妻二人的大學畢業照。汪文宣在收拾衣物的過程中不期然望著家中二人的大學畢業相，遂有一番追憶。電影以溶鏡，從家中相片直接過度至畢業典禮當天，並藉吳楚帆的畫外音先作個人的敘述，交待二人的相識經過。「我同樹生相識七年 本來我同樹生大家係同學，佢又愛我，我又愛佢」他們和唐柏青（李清飾）及莫雲英（馮奕薇飾）同在「北京師範學院」畢業後在杭州實踐從事教育工作的理想，並過著快樂的日子。當中吳楚帆的形象相當西化，不但衣著新潮（西裝），更不時與朋友到郊外旅遊或打球，是一個充滿鬥志和理想的年青人。此時由吳楚帆飾演的汪文宣和白燕飾演的曾樹生確是郎才女貌，天作之合。

可是，這段美麗的時光卻因戰爭爆發而結束。正當吳楚帆交待出戰事的來臨時，電影的畫面遂由四人的郊遊之景轉變為戰爭的記錄片：士兵的行軍情況、日軍旗幟的飄揚、中國受到炮轟的情況等，無不具體呈現出抗戰時期的情況。這時候，吳楚帆的畫外音亦隨著畫面的轉變而變得沉重，作出「八一三淞滬之戰」的歷史敘述：「敵人的無情炮火係八月十三日發動侵略戰爭，跟住係乍浦登陸，我地政府亦宣佈正式抗戰」導演以戰事的真實記錄片段加上敘述

者義正詞嚴的聲線，為中日之戰作出補充敘述，並為戰事與個人的經歷扣上環帶。

電影畫面上接著出現二人到金鋪買結婚介指，卻碰巧遇上警報的情況。電影在這裏把吳楚帆的個人經歷與歷史互相結合，以帶出戰禍對個人的影響。吳楚帆敘述道：「為了戰事的關係，我想買件禮物送俾樹生，就這樣草草結婚。點知道當我買介指個一日，就係杭州頭一次聽見警報聲，跟住敵人就大規模咁轟炸杭州」二人的婚事因戰事的爆發而未能完成，就此「共赴同居」。而他們就教的學校更因為經常走警報的關係，宣佈解散，二人遂走難回鄉。電影在此交待出二人「共赴同居」是環境所迫，並非自願，與原著中汪文宣自己反對舉行結婚儀式不同，更加強了對戰爭的控訴。二人本來打算結婚，對傳統的夫婦關係有肯定的看法，正如黃愛玲所言「他們基本上是認同婚姻以及背後所代表的傳統家庭制度的，暫時的名份不定祇是環境使然」。¹²⁸在此，編導的苦心經營已達到目的。往後的故事便順利發展成汪母（黃曼梨飾）因二人未行「三書六禮」、「大紅花轎」等結婚儀式而憎恨樹生（指她「扯衫尾」入門），並由此發展出一幕幕的家庭倫理悲劇。在此，編導把二次大戰的實況與汪文宣的個人經歷刻意夾敘起來，順利推出故事情節的無奈發展：戰事的爆發，令男女雙方未能成婚，因而導致婆媳問題的發生。編導如此把原著改編，無非是讓觀眾接受汪母與樹生的婆媳之爭，以及由此衍生出來的悲劇，完全基於戰爭的禍害。戰爭遂成為悲劇的源頭。

唐柏青夫婦的遭遇及死亡，是編導另一個對戰爭有力的指控。原著中唐柏青妻子雲英因婦產科醫生的蹩腳醫術以致難產死去。唐柏青更因此借酒澆愁，終日活在亡妻的陰影之下，後來，更在汪文宣眼見下被車輾斃。李晨風在改編

¹²⁸ 黃愛玲：弱質娉婷話女流，《粵語文藝片回顧(1950-1969)》(修訂本)，頁28。

之時，並沒有放棄這個重要的情節，不但藉唐氏夫婦之死作為對戰爭的控訴，甚至藉唐之口把觀眾教育一番。在電影中，唐氏夫婦與汪文宣被安排在防空洞相見。唐妻跟隨夫君從獨山到重慶，更懷有身孕，並育有一子。不久，當汪文宣第二次見到唐柏青時，編導已奪去雲英重見觀眾的機會，並藉柏青交待她的死因：因走警報及逃避敵方攻擊，未能及時入院分娩，以致嬰兒死亡；又因手術費昂貴（二萬元）未能及時交出，令妻子返魂乏術。戰爭的直接影響（敵方攻擊）及間接影響（因戰爭時期，人變得沒道義可言，唐未能借到錢作手術費）成為殺害這個可憐女子的武器。編導為唐柏青留下一子，這是為他後來的死亡而留下的棋子。汪文宣第三次見到唐，亦是在防空洞。社會環境的迫害、人與人之間的冷漠，早已把他迫成一個神智不清的瘋漢。敵軍的投彈讓唐思念起兒子的去向，因而衝出防空洞，死在日軍的轟炸與射擊之下。唐柏青夫婦作為對戰爭控訴的任務，至此告一段落。而唐在酒舖留給汪文宣的一段話「敵人的侵略固然可惡，但人與人之間的自私、殘忍、薄情卻更可怕！試問在這艱難時期，（人們）都不能互愛互助，又如何渡過艱關呢？！」不但引起汪的感慨，更為他後來因遭受同事的鄙視而道出一番義正嚴詞的話作鋪排。

（四）

李晨風為了維護電影主題的統一，不惜在人物性格上作出改動，以求達到故事的合理發展及完美無瑕的效果。對於曾樹生在丈夫病重之時遠走蘭州一事，電影改編為曾樹生編造一個公平合理的理由。原著中曾以大量的心理描寫，交待她對此事的猶豫不決，以她與陳主任多次見面後的心理讀白，表達給讀者知道。曾樹生面對種種的問題「沒有溫暖的家，善良而懦弱的患病的丈夫，自私而又頑固、保守的婆母，爭吵和仇視，寂寞和貧窮，在戰爭中消失了的青春，自己追求幸福的白白努力，灰色的前途」（頁111），對陳奉光的「邀請」——共赴蘭州做事早已心動。然而當她懷著興奮的心情回到家時，卻因丈夫「老好

人」的態度（鼓勵她離去）而令她感到不忍，甚至作出違背良心的決定「『我不走。要走大家一齊走！』她說，她決定了，雖然這個決定並沒有給她帶來快樂」（頁 115）。可惜這種堅持並沒有維持多久，便因婆媳的再度爭吵而告吹「為甚麼還要守著他（汪文宣）？為甚麼還要跟那個女人搶奪他？『滾！』好！讓你（汪母）拿去！我才不要他！陳主任說得好，我應該早點打定主意 現在還來得及，不會太遲！ 我不能再猶豫不決。我應該硬起心腸，為了自己，為了幸福。」（頁 140）。在巴金的作品中，曾樹生面對眼前「永遠亮不起來，永遠死不下去」（頁 91）的生活感到絕望；面對爭吵不休的婆媳問題以及充滿「寒氣」的家，她最終選擇精神上的解脫，為追求理想中的生活而離去。她為求滿足私慾的行為以及後來去信汪文宣時的反面無情，都令讀者把「自私」的帽子，毫不留情地冠在她頭上。

在巴金筆下，曾樹生自私的決定有利作者把當時社會的黑暗面及當中人心的變化更具體地描寫出來。在電影中，編導卻為著把「所有的罪行都歸咎於戰爭」的主題更深刻地印在觀眾腦海中，在影片裏為曾樹生遠走蘭州編來一個非常合理的理由。編導把原著中曾樹生多番的心理掙扎集合於一幕，以白燕對著鏡子的一場心理上的反覆思量表達與觀眾知道。鏡頭下的白燕面對剛被辭退兼病重的丈夫，遂對陳主任（姜中平飾）的一番話「如果你願意去，不但可以升職，還可以得到一筆安家費，可作醫你丈夫之用；若不去，這時候找工並不易」加以思量。陳的這番話確實搔到她的癢處。曾樹生面對抉擇，雖然亦有想到在這抗戰時期下個人生存權利，但更重要是考慮到家庭中其他三員往後的生存能力。電影在此明顯淡化了原著中女主角只顧自身利益的描繪。為了一筆可觀的安家費、為了養活這個「上有家姑、下有愛子、還有一個病重的丈夫」的家庭，曾樹生甘願冒不受丈夫、家婆原諒，甚至被蒙上清白之冤之險，遠走蘭州，獨自面對茫茫前路。在此，導演把她去蘭州的原因，改編成對家庭責任的承擔。由此可見文學作品與電影因面對主題取向的不同而作出調動。

為著鋪排白燕在遠走蘭州一事上「因家庭而犧牲自己」的合理說法，李晨風不惜把原著中以自私形象出現的曾樹生作全面的改寫，把她素描成一個「完美的媳婦」形象。在原著中，作者對曾樹生有著不少負面的寫法。最明顯的是藉汪母之口，把她四處結交男朋友一事向觀眾交待「我如果是你（汪文宣），我就登報跟她離婚，橫豎潑出去的水是收不回的」（頁 30）甚至直指「她不守婦道，交男朋友」（頁 56）。而李晨風則把曾樹生改為一個完美的媳婦，同時維護了白燕一貫的正面形象。以故事開首時，汪曾二人吵架為例。編導描述成汪母因媳婦工作應酬遲歸而發怒，並非如原著中丈夫因他人送情書與妻吵架，把曾樹生在書中的另一條感情線（與陳主任的曖昧關係）封殺，使她的形象保持純潔、專一，更把婆媳問題完全歸咎於汪母的無理。曾樹生在電影中無不時時刻刻為丈夫設想，並沒有像原著中不斷埋怨丈夫的沒用，更沒有因個人自私的理由而放棄家人。編導為表示曾樹生的清白，甚至在電影中安排她對陳主任剖白「我和普通職員調職一樣，希望你不要誤會，更尊重我們的友誼」，比起原著中二人的曖昧關係，編導有目的地把這條感情線簡化了。

（五）

在巴金的作品中，尤其在《激流三部曲》中四處可見五四時期凡事「反封建」、「反家庭」、「反傳統社會」等主張。在《寒夜》結尾處，作家並沒有為曾樹生安排回到舊式家庭（汪母身邊）的牢籠中，反而留與觀眾一個可想像的開放結局，似是延續反家庭的主題。婆媳問題在新思想與舊式封建制度的角力下，早已成為一個重點。經濟自主與倫理枷鎖更成為婆媳間難以協調的難題。電影編導更改原著結尾，實是對新舊之間的角力，提供一個更圓滿的解決方案。五四時期的激進想法和態度，到三、四十年後李晨風之時已有一定的改變，再加上當時處於殖民地的香港既未能向中國或台灣尋得出路，又不欲投向港英政

府的曖昧政治態度，「家庭」遂變成各人最後的回歸之處。¹²⁹《寒夜》的電影結尾一改原著中的開放結局，讓曾樹生與汪母和解，並一起回鄉，不但完滿解決貫穿電影中的婆媳糾紛，更為她尋得人生中的歸根處。

導演把尾場的場景設置在汪文宣的墓地，藉生前夾於母親和妻子之間的已故角色化解二位女子的仇恨。正當汪母帶同小宣（梁俊密飾）到兒子的墓地作最後一次拜祭時，卻見到從蘭州回到重慶的曾樹生獨自到墳前哭泣，並把一隻結婚介指埋於墓前，以代表二人完成結婚儀式，成為「正式夫婦」。曾樹生此舉不但推翻了在汪母心目中見異思遷的媳婦形象，更讓電影中一直念茲在茲並歸咎於戰爭為主因的婆媳問題，至此終於得到一個消解的機會。汪母一直痛恨兒媳並非經「三書六禮」，行「大紅花轎」等傳統大婚儀式正式入門，現在媳婦的做法正迎合汪母堅持傳統禮儀不可缺的看法，變相地補行了二人的大婚之禮。眼見二人「正式完婚」，汪母遂接受這個受過高等教育、有工作能力的新式女性，並喊了第一聲「家嫂」！雖然汪母仍然以一個美麗的包裝——抗戰勝利作為藉口，以維護自己作為一個傳統家長角色的尊嚴，但是曾樹生在汪家的媳婦地位終於得到第一次的承認。婆媳二人更連同小宣一起回鄉，以完滿的結局收場。

與五四時期相似，電影中亦經常強調人的自覺、反省，女性的獨立。這點在曾樹生與汪母吵架鬧翻後向汪文宣訴苦時亦有提及「我受過高深教育，我要自由、我要活動、我要出來做事」；甚至是她考慮離開汪家遠走蘭州時亦重申自己是「有學問，有理智，我要全力應付這個環境」。當中所強調的莫非是五四時期的「個性解放」。要獲得個人精神的自由，往往需要有經濟能力，「現代生活，以經濟為之命脈，而個人獨立主義，乃為經濟生產之大則，其影響遂

¹²⁹ 羅卡於《小說 戲曲 文藝片》的座談會後，答問一節的個人見解。該節目由嶺南大學人文學科研究中心與香港電影資料館合辦，於2004年5月26日假香港電影資料館舉行。

及於倫理學」。¹³⁰經濟上的財產獨立，有助在家庭倫理中獲得人格的獨立。正因為曾樹生有獨立的經濟能力，才使汪母在痛恨她之餘，不得不依仗她維持家庭生計。可見在五四新思想下，擁有個人的經濟獨立，才能有討價還價的力量。而曾樹生的經濟自主能力更進一步激發汪母的不滿，成為破壞家庭倫理的一個要素。

事實上，婆媳問題一直是五、六十年代一個經常環繞的主題，正如電影中鍾伯（黃楚山飾）所說：「 通天地的家婆新抱都是這樣的（吵架） 」汪母既是一個擁有傳統思想的封建人物，對兒子媳婦未行傳統婚禮便同居，心裏自然不快，對媳婦的處處留難更展示她作為「家長」、權威的表現。在權威之下，若媳婦是《激流》系列中梅、蕙一類的人物，處處忍耐，尚且能相安無事。可是，與丈夫同是大學畢業，擁有高學識，要求高度自主權的新女性，卻未能滿足家婆心中的要求：整天呆在家中打理家務。汪母甚至因為媳婦為家庭中的經濟支柱而更加憎恨她，既不滿兒媳能脫離「傳統枷鎖」有自主能力；又不能不受她的恩惠。經濟與倫理便產生不可妥協的情況，婆媳的矛盾亦達至極端。

值得我們注意的是，西化似在電影中成為了經濟獨立的符號。白燕在電影中的打扮是一個西化、充分表現出她是事業型女子的裝束。甚至是當曾樹生、汪文宣各自有經濟能力，在杭州共事教育工作時，二人的打扮是很匹配的，更飲著汽水（可口可樂？）。可是，當汪文宣去到重慶後，在文化出版社作校對工作時，已失去成為經濟支柱的地位，遂現出一副潦倒貌，穿上唐裝。即使夫婦二人同在餐室中談天（背景音樂是抗戰歌曲《松花江上》），卻分別點了「咖啡」和「茶」。事實上，在裝扮上展示人物的中西文化、新舊思想的不同，並

¹³⁰ 陳獨秀：《孔子之道與現代生活》，《新青年》第2卷第4號，轉引自汪暉：《中國現代歷史中的「五四」啟蒙運動》，收於王曉明主編：《二十世紀中國文學史論（上卷）》（修訂本），頁171。

不是單獨在《寒夜》中出現。在中聯拍攝的《激流三部曲》中，覺民與琴的服飾便與覺新等有別，可見從服飾打扮上，標籤中西文化的異同是早已存在的事。

面對個人與家庭的抉擇，電影並未像五四般以個人的考慮點蓋過「家庭」因素，相反，導演選擇觀眾欣然接受的大團圓結局作結，讓汪母喊媳婦一聲「家嫂」，讓圍繞在電影中的婆媳糾紛在汪家的唯一血脈——汪小宣的連繫下重歸於好，更讓觀眾覺得曾樹生一直所忍受的苦難得到合理的回報。電影大團圓結局的安排確是在某程度上「改寫了巴金的新中國女性形象」，¹³¹把女主人翁安排重返傳統女性的崗位，然而「回歸家庭」未嘗不是當時最好的結局。電影的結局改編離不開觀眾的考慮角度，涉及商業層面的照顧，同時亦表露了導演的想法。在當時政治環境不明朗的情況下，港人對國、共二黨未能完全認同，又不想投向港英政府，「家庭」便成為最終的歸宿。李晨風的改編距離巴金的創作已有一段時期，原作者在文中流露的過激的情緒，得以在改編電影中冷卻下來。李晨風正是以嶄新的角度重新思考文本之餘，配合香港的環境，在電影中表達出自己獨特的觀點。

在李晨風的鏡頭之下，巴金的《寒夜》以另一副面貌重現觀眾眼前。電影作品一方面批評五四時期的封建思想，但另一方面又減卻了當時的激情。在香港五十年代的商業社會下，電影作為一種商業投資，導演面對一定的限制。李晨風把原著中本來開放的結尾，改編成一個婆媳重歸於好的大團圓結局，有著商業上的考慮。再加上導演加插戰爭記錄片於片中，一則引起觀察的記憶，二則加強了影片的藝術質素，豐富了影片的內涵，在商業角度的考慮上亦有無可厚非之處。李晨風在避開中共對國民黨教條化指責的同時，又表現了香港人並不是完全認同當時殖民地統治政府的態度，讓主角回歸「家庭」，正表現了他對

¹³¹ 黃愛玲： 弱質娉婷話女流，《粵語文藝片回顧(1950-1969)》(修訂本)，頁 26-28。

「五四」傳統有所繼承之時，有著自己一套的觀點與角度。

話劇的源頭及五四話劇的特色

李晨風編導的電影中，改編的作品著實不少，源自五四時期之作，更佔一定數量。1919年的新文化運動，影響力深遠，除了即時見到的愛國運動、西方文藝思潮的引入、培養了一群擁有進步思想的作家學者外，對後輩的影響力仍有其持續性。李晨風便是當中的一員。他在五十年代拍攝的電影回應著五四的小說和戲劇作品。從李晨風的前半生中，更可看出他與戲劇有割捨不斷的關係，甚至是後來改編電影的功力，更得力於早期的戲劇培訓，受到戲劇大師歐陽予倩的指導。故此要追尋李晨風與五四時期的關係，除了從他個人與話劇的淵源、文藝修養等追溯外，更可從話劇的源頭，尤其歐陽予倩為重點人物之一的「春柳社」的創辦，加上五四話劇運動的特色等方面作探究，以個人配合歷史作全面觀察。

五四時期，戲劇作為重要的文體，同時受到時代的感染，出現巨大變化。表現在形式上，則見分幕制度更嚴謹、導演地位提升，更趨向歐美話劇的模式；內容上更是與時並進，配合當時關懷社會、指陳社會不公的現象，反封建、要求民主、科學、男女平等、自由戀愛等思想，出現大量如易卜生寫實主義的作品。當時不論是文人如魯迅、胡適或劇作家洪深、歐陽予倩等都受到易卜生的重要影響，甚至以單篇文章或創作作品以示回應。其實，早在五四之前，戲劇與西方文化早有淵源，甚至是初期的戲劇——文明戲的誕生，更得力於日本的新派劇和歐美的改編作品。而五四時期外來文化的衝擊便有如水庫缺堤，讓早期的戲劇體系更趨成熟，至曹禺的出現及創作，更顯其重要性，在戲劇的發展史中實為一個重要的里程碑。

(一)

中國話劇的源頭可以從兩方面作追尋，一是中國傳統戲曲藝術的繼承，另一是外來日本及西方戲劇在內容及形式上的引入，而「春柳社」的出現可說是兩者交匯之下的成品，當中尤以後者的影響為甚。

中國傳統戲曲所著重的是唱、做、念、打。「唱」——歌唱、「打」——舞蹈，雖屬歌舞雜技要素，但「念」——語言、「做」——動作，卻是話劇要素，所以中國古代傳統的戲曲中早有話劇的元素存在。¹³²至於「話劇是『舶來品』」¹³³這點是從歷史的角度，以話劇在內容及形式上，引自日本及歐洲而言。雖然從「內在因素」中可看出中國古代的戲曲中早已存在話劇的成份，但「外在因素」——日本和西方傳入分幕形式和劇目時，才直接引發早期話劇的誕生。一般來說，話劇誕生於中國的課題上可便從三方面下手：（一）最早在中國上演的話劇；（二）最早由中國人演的話劇；（三）最早由中國人演，影響最大、最像話劇的話劇。

關於第一點，蘭心劇院所排演的「西洋名劇」可算是在中國最早上演的話劇。由西方僑民上演的戲劇，不但拉開了在中國舞台上演西洋話劇的帷幕，還得到如徐少梅、包天笑以及他們留學西洋的朋友的欣賞。¹³⁴1898年上海梵王渡基督教約翰書院、法國在上海辦的天主教學校徐江公學等教會學校，以西方的教育方式及習慣，於每年的宗教節日，安排學生以英語或法語演出課本中歐洲戲劇，可算得上最早由中國人演的戲劇。西方僑民演劇以及教會學校學生演劇，對推動及影響中國的早期話劇產生上，有一定的作用。至1907年，一個留日學生組織「春柳社」在東京游藝會上演小仲馬(Alexandre Dumas)《茶花女》(Dame aux Camelias)中的一幕，由曾孝谷、唐肯、孫乾三及李叔同分別飾演亞猛之父

¹³² 田漢：《中國話劇藝術發展的徑路和展望》，中國話劇運動五十年史料集編輯會：《中國話劇運動五十年史料集（1907—1957）》。香港：文化資料供應社，1978，頁3。

¹³³ 田本相、胡星亮等撰稿，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁3。

¹³⁴ 該文撰文者推論此時期為十九世紀末二十世紀初，田本相、胡星亮等撰稿，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁4。

親、亞猛、配唐及茶花女，正是最早由中國人演出，而且影響深遠的戲劇表演，正式打開了中國話劇之道路。春柳社的演出既為中國的早期話劇引入日本新派戲的元素，又簡接帶入歐洲分幕的形式，並培養出話劇的先鋒者如歐陽予倩、陸鏡若等人物，在話劇史中佔一重要席位。與此同時，在國內天津南開新劇團中張伯苓、其弟張彭春先後去歐美考察及赴美留學，著手研究歐美戲劇理論及編導藝術，使話劇的藝術形式從另一條線加入歐美的元素。¹³⁵

(二)

春柳社的發動，在中國早期的話劇史上有無可取代的意義。其一是吸引並培育了歐陽予倩、陸鏡若等後來對中國話劇推動發展起著重要影響的人物；其二則是從日本的「新派劇」發展出中國文明戲的雛形。

1907年一群留學日本的中國學生包括曾孝谷、唐肯、孫乾三、李叔同等人在東京成立了「春柳社」，並於同年在遊藝會上以試驗性質演繹小仲馬《茶花女》當中的一幕。歐陽予倩自遊藝會上看了曾孝谷、李叔同演繹《茶花女》後，便加入了春柳社，並參與該社第二部劇《黑奴籲天錄》(1907)的演出。該劇由林紓、魏易翻譯美國斯托夫人(Harriet Beecher Stowe)的原著《湯姆叔叔的小屋》(Uncle Tom's Cabin)。《黑》劇分為五幕，不但有完整的劇本、固定的對話、並不考究的佈景、服裝及化妝，還得到日本新派劇名優藤澤淺二郎的幫助，採取當時新派劇的分幕形式(傳自歐洲)。改編作把原著中的宗教思想刪除，戲末以一群黑人殺死奴隸販子和追兵，逃走勝利作結，以此表現對民族歧視的反抗，警醒中國人必須獨立自強。雖然歐陽予倩在劇中只是分別飾演一個美國紳士解爾培的兒子小喬治及一個舞隊裡的舞女，但在他看來此劇不論在思想方面或藝

¹³⁵ 田本相、胡星亮等撰稿，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁3-8。另歐陽予倩《自我演戲以來》及《回憶春柳》二文對春柳社作了詳細的敘述，收於《歐陽予倩全集(第六卷)》，頁1-146及頁146-179。

術層面，在當時而言都是成功的。況且此劇有很深的民族意識，揭示帝國主義者的殘酷，具教化意味。¹³⁶基於《黑》劇是一部完整的五幕劇，而小仲馬的《茶花女》「因為是遊藝會性質，又是第一次嘗試，演的只是全劇的第三幕一幕」，故歐陽予倩認為此劇才是春柳社正式演出的第一部劇。¹³⁷他更認為此劇本雖然是一個翻譯作品，但鑒於「在這以前我國還沒有過自己寫的這樣整齊的話劇本」，故可看作是「中國話劇第一個創作的劇本」可見他對此劇的推崇備至。¹³⁸此後，春柳社作為一個劇團已不復存在，只簡單的演出兩幕獨幕戲：《生相憐》及曾孝谷編《畫家與其妹》後便銷聲匿跡。春柳社雖名存實亡，其翻譯西方劇作時，內容上緊扣中國政治、關心當代社會的做法，實影響後來者深遠。春柳社主要成員後來在從事戲劇活動時，更以曾是春柳成員而自豪。陸鏡若、歐陽予倩不但在日本組織申酉會演劇以春柳傳人而自居，及後二人相繼回國於上海創辦「新劇同志會」更掛上「春柳劇場」作招徠，承繼春柳社的精神。

如果說歐陽予倩對《黑》劇推崇，那麼他對辛酉會的《熱血》則有更高的評價。在春柳社沉寂後，吳我尊、謝抗白、歐陽予倩及陸鏡若便自組劇社——申酉會，繼演三個獨幕劇後，於1909年演出《熱血》（當時改名為《熱淚》，回國後改回《熱血》），《熱血》是法國浪漫派作家薩都（Victorien Sardou）的作品，原著《杜司克》（La Tosca），日本新派戲劇作者田口菊町把它由原來的三幕戲譯成五幕劇，申酉會成員則由田口的譯作改為四幕劇，由師承藤澤淺二郎的陸鏡若著手翻譯，並在排練時不斷修改，故本子與原作有一定出入。歐陽予倩認為《熱》劇比《黑》劇更進步，不但幕與幕之間的銜接更緊密，甚至故事的排列、情節發展、人物安排等比《黑》劇過之而無不及。當中值得注意的是，當時的

¹³⁶ 歐陽予倩： 回憶春柳 ，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁146-155，有關《黑奴籲天錄》的記敘。

¹³⁷ 歐陽予倩： 回憶春柳 ，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁146-147。羅卡等人則認為《茶》劇才是春柳社第一部劇，箇中的分歧源於標準不同：歐以劇本的完整性和公演的性質作準；羅則以公演時間作準。羅卡、法蘭賓、鄺耀輝：《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零—一九四一》，頁25。

¹³⁸ 歐陽予倩： 回憶春柳 ，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁152。

日本，青年學生中革命氣氛相當濃厚，歐陽予倩亦承認把這個浪漫派的悲劇在不知不覺間排成宣傳意味較重的戲。¹³⁹《熱血》中的宣傳意味得到在日本留學的學生很高的評價，更得到同盟會的肯定。¹⁴⁰從《黑奴籲天錄》和《熱血》兩部早期的重要作品看到，戲劇的內容似乎與政治與時事脫不了扣。直至 1912 年，陸鏡若、吳我尊和歐陽予倩相繼回國，在上海組織「新劇同志會」，以「春柳劇場」作招牌，眾人可說是志同道合，對藝術的態度認真。「申西會」及「新劇同志會」可算是「春柳社」的延續，而歐陽予倩等人更自認是春柳傳人，尊重春柳社之餘，更把在日本演劇時期劃為「前期春柳」，回國後為「後期春柳」以茲識別。¹⁴¹事實上，歐陽予倩等回上海後，除以春柳傳人自居及堅守春柳社的精神外（例如不設「幕外戲」¹⁴²），對中國早期話劇的發展起推動作用，把帶有日本新派劇元素的「文明戲」加以在中國發揚光大，影響至深。從國內任天知與王鐘聲的「春陽社」的設立並以《黑奴籲天錄》、《茶花女》作演出，辦戲劇學校招生演戲；又於 1910 年組織「進化團」，進一步把社會政治使命感灌輸到戲劇中等可見一斑。¹⁴³故此，春柳社及春柳傳人實有不可割裂的關係，應把「春柳社的戲劇活動看作是一個系統」，二者對早期話期（至辛亥革命為止）的影響更是無可厚非，有不可取代的重要性。¹⁴⁴

(三)

不論是 1907 年春柳社排演的《茶花女》、《黑奴籲天錄》，還是 1909 年申西會排演的《熱血》，都得到日本新派劇人藤澤淺二郎的幫助指導。曾孝谷是藤澤

¹³⁹ 歐陽予倩：回憶春柳，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 157。

¹⁴⁰ 歐陽予倩：回憶春柳，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 155-165。

¹⁴¹ 歐陽予倩：回憶春柳，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 165。

¹⁴² 「幕外戲」的解釋可見於後文。

¹⁴³ 當《黑》劇在日本上演後，任天知建議春柳社全體回上海演戲，都遭反對。任天知遂一人回上海，並巧遇王鐘聲組織春陽社，第一個戲演的就是《黑奴籲天錄》。後來任、王二人開辦名「通豎學校」的戲劇學校，歐陽予倩視為「中國第一所戲劇學校」，可惜該校兩個月後停辦。歐陽予倩自我演戲以來，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 10-11。

¹⁴⁴ 田本相、胡星亮等撰稿，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁 9。

的朋友，陸鏡若更師承藤澤，在他辦的俳優學校學習，並把所學不時轉告歐陽予倩、吳我尊、謝抗白等人。在日留學的中國學生，在耳濡目染下受日本新派劇的影響著實不少，甚至學成回國時，更把帶有新派劇元素的戲劇同時帶進中國，發展出早期的文明戲。¹⁴⁵值得一提的是日本新派劇的淵源與政治目的關係密切，到引進到中國後，這種戲劇與政治掛鈎的做法亦保存下來

所謂日本新派劇，是相對歌舞伎而言的。它原來叫「壯士劇」（也叫「書生劇」、「志士劇」），以歌舞伎為樣板，卻排除當中的歌舞成份，取其對話成份而作政治論說為目的。新派劇不拘泥於格律，可以自由發揮，多表現當時現實題材，忠君愛國之思想，一改歌舞伎中聲色娛人的成份。¹⁴⁶新派劇的興起及發展與政治背景有不可分割的關係。在明治維新後十年，日本的資產階級民主主義革命運動興起，政治家以通俗的政治小說向民眾宣傳自由民權的思想；直至明治二十一年（1888年），角藤定憲把政治小說《豪勝的書生》改編為劇，並請得歌舞名伎中村字十郎演出，遂引起觀眾的注意；及後川上音二郎把著名小說《經國美談》改編為劇，又編寫報告劇《戰地見聞記》（1894）以此宣揚武士道精神，均受到觀眾熱愛。後來因明治政府的介入，民權運動遂受到制肘，新派劇演出的劇目為之一變，內容也從宣傳政治走向偵探戲劇和描寫家庭生活。¹⁴⁷1906年日本因歐洲小劇場運動的影響，¹⁴⁸有日本新劇（話劇）運動的興起。事實上，川上音二郎早於1903年率先引進西洋戲劇，組織莎士比亞（William Shakespeare）劇作《奧賽羅》（Othello）的演出，採取西洋式的佈景設置，開啟了新劇運動的先河。自此之後，新派劇的演出遂帶有歐洲戲劇的味道，而春柳社的戲劇活動，則深受日本新派劇的影響。藤澤淺二郎屢次的幫助指導、選取田口菊町《熱血》

¹⁴⁵ 對文明戲的討論可參考歐陽予倩：《談文明戲》，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁180-238。

¹⁴⁶ 此是歐陽予倩《自我演戲以來》一文中對新派劇的註釋，收於《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁10。

¹⁴⁷ 柏彬：《我國話劇的來源及其形成的探索》，陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，北京：中國戲劇出版社，1998，頁250-252。另有關於日本新舊歌舞伎的發展過程，見李江、于閩梅著：《世界戲劇史話》，北京：國際文化出版社，2000，頁214-225。

¹⁴⁸ 論述五四話劇時，將會對小劇場運動作詳細敘述。

的劇本、演繹富民族精神的《黑奴籲天錄》都是明顯的例子。

事實上，新派劇富有濃厚政治色彩元素，箇中宣揚反封建、改陋習的思想與留日學生憤恨舊帝國政治的思想不謀而合。其時，中國的知識青年鑒於清朝的腐敗，列強的侵略，各以不同方式或寫政論，或以小說、詩歌宣揚愛國情懷。春柳社在東京的成立，藉歐洲的劇目，歐日混合的戲劇形式，表現民族自強思想。歐陽予倩亦承認愛好戲劇是因為它可作「社會教育的工具，想借此以作愛國的宣傳」。¹⁴⁹他亦明確指出在 1911 年辛亥革命前後五、六年中，話劇演出的目的是「配合政治宣傳或者針對著某些社會問題——反對買賣婚姻、反對高利貸、反對民族歧視等等」，可見演劇具有政治目的。¹⁵⁰由上述得知，從日本新派劇發展至中國早期戲劇，都有其「載道」目的和作用，此現象到後來的戲劇中仍然存在。值得注意的是，從歐陽予倩時候開始，已見到在戲劇中加入革命成份，而且深得觀眾喜愛。直到歐陽在廣東戲劇研究所教導李晨風等人時，更不時排演含政治意味的劇目，難怪李晨風後來的電影作品中亦有相似的舉動。在電影《斷鴻零雁記》的改編中，除了重新注入原作家蘇曼殊的身世成份，還刻意強調革命的重要性甚至覆蓋了原作以和尚為藉口力拒戀情的主題。電影《啼笑姻緣》亦在原作的軍閥基礎上加強描繪軍閥的惡行，亦可見導演的嘲諷及政治立場。這種藉戲劇宣揚政治思想，表現劇作家態度的言志舉動，直到後來五、六十年代的導演中仍可見到，尤其見於「中聯」作品中。「中聯」的電影作品不但具破迷信、反封建的教育意義，而且鼓吹「人人為我，我為人人」¹⁵¹的中聯精神。

初期的話劇，即「文明新戲」解釋為「新戲就是新型的戲，有別於舊戲而

¹⁴⁹ 歐陽予倩：自我演戲以來，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 21。

¹⁵⁰ 歐陽予倩：《話劇、新歌劇與中國戲曲藝術傳統》，上海：上海文藝出版社，1959，頁 3。

¹⁵¹ 李鐵導演《危樓春曉》（1953），屬中聯第四部作品。

言，文明兩個字是進步或者先進的意思」，意謂「進步的新的戲劇」。¹⁵²「話劇」這名稱，據歐陽予倩憶述，是 1927 年由田漢建議改用的。¹⁵³春柳社演出《黑奴籲天錄》帶動王鐘聲於上海組織「春陽社」演繹相同劇目。該次演出雖未能脫出傳統舊戲的框架而失敗，卻帶動分幕、佈景在中國的運用。直到 1908 年任天知從日本回國，把春柳社及日本新派劇介紹到國內；1910 年陸鏡若從日本回來成立「新劇同志會」始，才比較完整地介紹了話劇的演出形式。¹⁵⁴儘管中國初期的話劇形式受到日本影響「間接接受了歐洲演劇的分幕，用佈景的形式」，唯編劇和表演方面，此時的話劇與中國戲劇傳統卻是緊密結合著，即白話夾雜粵劇，當中尚有唱詞部分。¹⁵⁵故事的編排，首尾完整，情節曲折，在表現現實生活的同時，把傳統表演藝術中的舞台技巧、帶有誇張色彩的動作和台詞共冶一爐。

值得注意的是，文明戲雖接受了歐洲戲劇分幕演出的形式，但除春柳劇人以外，大多數劇團都引用「幕外戲」的形式。幕外戲是指幕與幕之間，加設一段過場戲，一則避免因換景的時間讓觀眾等得不耐煩，二則把兩幕之間的情節加以說明連貫「是照顧中國觀眾的習慣而想出來的方法」。¹⁵⁶此舉雖有利於文明戲的宣傳推廣，卻影響著分幕的安排及故事的敘述，說明了文明戲在接受歐洲分幕形式之餘，「實際上有許多都是按照中國舊戲的分場方法來分幕的」。¹⁵⁷

歐陽予倩對春柳社與文明戲以及日本新派劇之間的關係，作了清晰的解說「因春柳社的發動，產生了上海文明新戲，文明新戲是仿效日本的志士劇又摻

¹⁵² 歐陽予倩：談文明戲，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 181。

¹⁵³ 歐陽予倩：《話劇、新歌劇與中國戲曲藝術傳統》，頁 2。

¹⁵⁴ 歐陽予倩：談文明戲，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 180-238。

¹⁵⁵ 歐陽予倩：《話劇、新歌劇與中國戲曲藝術傳統》頁 3。

¹⁵⁶ 歐陽予倩：談文明戲，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 182。

¹⁵⁷ 歐陽予倩：談文明戲，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 183。

入些舊戲的成分拼湊成的東西」。¹⁵⁸文明戲便是在如此這般的情況下，夾雜日本新派劇、歐洲分幕形式、中國舊有傳統戲曲的表演藝術，加上民族意識、教化成份而在中國興起，直至辛亥革命的結束而沒落。早期戲劇涉有政治、革命、教育為目的的做法，亦一直流傳下去。

(四)

早期的話劇從春柳社始傳入中國後，經歷了從崛起到衰落的發展過程，至1919年「五四」時期歐洲戲劇劇目的大量翻譯及理論的出現，促使「現代話劇」的形成。¹⁵⁹隨著辛亥革命的結束(1911)，早期話劇失去政治宣傳為目的的方向，加上「演員品類不齊；劇場都抓在流氓買辦和唯利是圖的商人手裡，使演出日趨於粗製濫造，甚至於腐化墮落」，¹⁶⁰在題材內容上轉而演出色情戲、偵察戲、迷信戲等；藝術上則採用庸俗的雜耍手段，以籠絡觀眾為目的，陷於商業的窠臼中。¹⁶¹

衰落了文明戲，受到五四運動的刺激而作出轉變，繼而發展出新的階段。五四新文化運動面對舊政府的腐敗，以啟蒙和救亡作基礎，對一切封建文化、舊道德、舊文學一概反對，提倡新道德、新文學，認為新的便是好的，舊的便是壞的。當時知識份子對於科學和民主的推崇，表現在抨擊舊文化、舊傳統之上。在戲劇方面，他們對傳統的戲曲及早期話劇(文明戲)作出抨擊。《新青年》同人陳獨秀、錢玄同、胡適、傅斯年、劉半農等各以不同的矛頭，指向相同的

¹⁵⁸ 歐陽予倩：自我演戲以來，《歐陽予倩全集(第六卷)》，13。

¹⁵⁹ 柏彬把「現代話劇」界定為「在『五四』運動以後新民主主義革命開始、發展的條件下，直接受歐洲戲劇的影響，在二十年代中期形成的；以後，它在中國共產黨的影響和領導下，隨著革命鬥爭的發展，幾經演變、茁壯成長，成為當前舞台上我們常見的這種話劇。」柏彬：我國話劇的來源及其形成的探索，陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，頁248。

¹⁶⁰ 歐陽予倩：談文明戲，《歐陽予倩全集(第六卷)》，頁226。

¹⁶¹ 柏彬：我國話劇的來源及其形成的探索，陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，頁255-256。

目標，或攻其表現形式的僵化、或嘲諷其「臉譜」、或譏笑「做打」、或諷刺其虛擬表演的愚笨，甚至是做工的機械，唱曲的呆板等，以此「拉開批判舊劇的序幕」。¹⁶²胡適所撰的《文學進化觀念與戲劇改良》一文，以「文學進化觀念的意義」為名，在論及中國戲劇的發展過程中，指出每個時代總會帶有前一個時代的紀念品，卻不知紀念品如同「男子的乳名，形式雖存，作用已失」，只是一種「遺形物」。胡適從此點諷刺文明戲既設有佈景的新式舞台，卻配以過時的「遺形物」——臉譜、嗓子、台步、武把子、唱功、鑼鼓、馬鞭子、跑龍套等，令「中國戲劇永遠沒有完全革新的希望」。他認為中國戲劇若要進步，非直接參考並加以採用西洋戲劇的材料、方法和形式不可。¹⁶³胡適等人對中國傳統戲劇偏激的批判，雖引起後來者如歐陽予倩的不滿「由於胡適等的錯誤思想所起的影響，話劇和中國的戲劇傳統曾有一個短時期的脫節」，¹⁶⁴但在激進的五四時代，這種批判正附和著對西方話劇的推崇，與當時全盤否定舊有文化、追求西化的五四精神相一致。

在這種情況下，歐洲的戲劇作品如易卜生（Henrik Ibsen）蕭伯納（George Bernard Shaw）的劇作以及戲劇理論，被大量介紹及翻譯過來。1918年北京大學教授宋春舫率先在《新青年》發表《近世名戲百種目》廣泛介紹近代歐洲劇作，向讀者和譯者提供閱讀和翻譯的選擇，引起《新潮》、《少年中國》、《小說月報》等刊物，北京《晨報副刊》、《京報副刊》上海《民國日報》副刊《覺悟》、《時事新報》副刊《學燈》等四大著名副刊以及《戲劇》等雜誌大量翻譯或改作外國的戲劇作品。¹⁶⁵英國的王爾德（Oscar Wilde）、莎士比亞、蕭伯納；法國的小仲馬、雨果（Victor Hugo）；俄國的契訶夫（Anton Pavlovich Chekhov）托爾斯泰、屠格涅夫（Ivan Seageevich Turgenev）；日本的武者小路實篤、山本有

¹⁶² 田本相，胡星亮等撰，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁 109-114。

¹⁶³ 胡適：《文學進化觀念與戲劇改良》，《胡適文存（第一集）》，臺北：遠東，1953，頁 143-156。

¹⁶⁴ 歐陽予倩：《談文明戲》，《歐陽予倩全集（第六卷）》，頁 231。

¹⁶⁵ 田本相，胡星亮等撰，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁 243-252。

三、菊池寬；德國的席勒（Friedrich Schiller）、歌德（Johann Wolfgang von Goethe）；挪威的易卜生等等無數的劇作被翻譯過來。值得注意的是，知識份子在翻譯外國作品的時候，多選擇所謂內容上含有進步前進訊息的作品。這自然是知識份子鑑於中國國情的需要，在自我省覺的情況下不期然的行為，與早期春柳社等人在無意識選擇作品下加入政治目的成為言志之作，可謂殊途同歸。

外國劇作的翻譯，西方文藝思潮及戲劇理論同時介紹到中國，由古典主義、現實主義到浪漫主義及新浪漫主義「靈的覺醒」，都在中國戲劇界引起震盪。¹⁶⁶不論是介紹不同流派的理論或是翻譯外國劇作，五四戲劇的注意力都集中對社會關懷和批評方面，當中尤以易卜生最具影響力。胡適作為五四戲劇的倡導者，在《易卜生主義》一文中指出「易卜生的文學，易卜生的人生觀，只是一個寫實主義」，「易卜生把家庭社會的實在情形都寫了出來，叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來是如此黑暗腐敗，叫人看了覺得家庭社會不得不維新革命——這就是易卜生主義」。¹⁶⁷胡適在此帶出易卜生的戲劇具高度的寫實性，繼而達到批判社會、促進啟蒙思想的意義。易卜生對現實的批判正與當時中國反封建的潮流迎合，《玩偶之家》（Nora, 1879）對娜拉丈夫郝爾茂的批評、《社會的棟樑》（Pillars of society）對假道德、偽君子的諷刺、《群鬼》（Ghosts, 1881）以劇情的結局對腐敗家庭的揭露等，題材內容的針對性都與五四時期的思潮不謀而合。

易卜生的戲劇著作中，以《玩偶之家》（又名《娜拉》）對知識份子最具影響力。故事講述娜拉作為郝爾茂的妻子，一向是一只溫柔順從的「小鳥兒」、「小松鼠兒」，直到柯樂克的出現，帶著娜拉為治丈夫重病時的借據，把一切幸福破壞掉。娜拉一直害怕郝爾茂會因為愛她而把一切罪名——娜拉冒父親簽名一

¹⁶⁶ 田本相，胡星亮等撰，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁 115-125。

¹⁶⁷ 胡適：《易卜生主義》，《胡適文存（第一集）》，頁 629-647。

事——承擔起來，更一度考慮自殺以挽救這個結局。正當娜拉以為丈夫將會對柯樂克的要脅作反抗時，想不到郝爾茂非但沒有感激娜拉的愛意，反而怪責她起來。雖然柯樂克在得到林敦姬婷的愛情後送還欠債借據，可是娜拉在聽到丈夫饒恕自己的言論時，忽然覺醒到自己一直只是丈夫心中的玩物，於是決定離去，踏上「教育自己」的道路。¹⁶⁸

這部作品在當時引起了很大的回響。魯迅看罷後便寫了《娜拉走後怎樣》討論娜拉在沒有經濟能力的情況下，不是被迫回到丈夫身邊，便是當上妓女。¹⁶⁹胡適在介紹《易卜生主義》的同時，亦以英文創作《終生大事》（1919，後翻譯成中文），以田亞梅不理父母親因誤信占卜和執著祖宗姓氏的反對，離家與戀人陳先生一起的故事，對《娜拉》作出回應。¹⁷⁰易卜生的著作大多集中在社會問題與家庭問題，這種方向亦切合五四時期文人學者的焦點，難怪深得知識份子的歡迎。

（五）

在大量翻譯外國劇作及理論的同時，為反對衰落中新劇的商業化、庸俗化的傾向，「愛美劇」運動——即非職業的戲劇運動在全國展開。同樣是針對職業戲劇漸趨商業化傾向因而作出的反動，「愛美劇」受到西方小劇場運動的興起而盛行於中國。小劇場運動是指19世紀末興起於世界劇壇的一場戲劇革命。1887年安圖昂（Andre' Antoine）成功在其自由劇院（Theatre Libre）上演的四部獨幕劇，迅速在歐洲引起回響。小劇場運動的衝擊在1910年前後甚至波及美國和

¹⁶⁸ 易卜生著、潘家洵譯：《娜拉》，收於《易卜生集》，臺北：商務印書館，1966，頁1-121。

¹⁶⁹ 《娜拉走後怎樣》是魯迅在1923年於北京女子高等師範學校文藝會的講稿，初載該校《文藝會刊》第六期，1924年出版，後收入《墳》，於1927年3月在北京未名社出版。劉家鳴編：《魯迅代表作》，河南：河南文藝出版社，1996，頁463-469。另外，魯迅亦對易卜生的《群鬼》作出回應，寫作《我們現在怎樣做父親》以檢討做父母的態度，同時收於劉家鳴編的著作中，頁449-461。

¹⁷⁰ 胡適：《終生大事（遊戲的喜劇）》，《胡適文存（第一集）》，頁813-827。

日本，可見影響之大。小劇場與易卜生、蕭伯納、斯特林堡(August Strindberg)、托爾斯泰等名字緊扣一起，表現其對藝術的執著追求，對社會現實的批判精神。戲劇由此作出轉變，從題材上走出神話、傳說、王公貴族等俗套，揭示現實中下層平民的生活貌；在舞台設置上糾正過往華而不實的繪圖佈景；演員的表演風格一改誇張、矯揉的做作，並配合小劇場的設置，使觀眾層面擴大。不得不提的是小劇場確立了戲劇藝術中「導演」的重要位置，使舞台演出更加統一。¹⁷¹

小劇場運動所提倡的反映社會人生的戲劇觀念及社會批判精神與中國五四精神遙相呼應，影響二十年代中國劇人的戲劇觀。在小劇場運動的影響下，大量西方戲劇理論被譯介，陳大悲在 1921 年所撰的《愛美的戲劇》，對業餘劇的性質、起因以及劇作、導演、表演、舞台美術諸方面作有系統的介紹，成為當時重要的讀物。及後，蒲伯英、陳大悲等創辦的「北京人藝戲劇專門學校」；余上沅、趙太侖、熊佛西等先後主持的「國立北京藝術專門學校」戲劇系；熊佛西主持的「北平大學藝術學院」戲劇系；1927 年田漢成立的「南國社」；以及歐陽予倩主持的「廣東戲劇研究所」等都顯示著小劇場的回響及中國話劇的進一步發展。「民眾戲劇社」汪優游等人在 1925 年演出的蕭伯納《華倫夫人之職業》，揭示中國話劇發展的新一頁，實踐歐洲劇的演劇制度。從美國學成歸來的洪深，在實行嚴格的排演制度之餘，成功廢除男扮女裝的陋習，並把王爾德《溫德米爾夫人的扇子》改編為《少奶奶的扇子》，獲得空前的成功，是話劇發展的重要里程碑。¹⁷²

中國的話劇於五四時期，經話劇運動（1918 年於上海及北平興起的「愛美劇新運動」）的刺激而有所革新。一些青年男女組織起非職業的話劇團體，提出「愛美劇」（即業餘話劇）的口號。他們鑒於不用劇本易流於粗濫，主張必須有

¹⁷¹ 田本相，胡星亮等撰，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁 224-228。

¹⁷² 有關歐美小劇場運動的興起對中國的影響，參看田本相，胡星亮等撰，田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，頁 224-242。

劇本，並開始著重向西方學習，介紹易卜生、蕭伯納、契訶夫、王爾德等人的劇本，不但引進更多的翻譯劇，又學習當時西方的戲劇理論。多間戲劇學院紛紛成立，同時出現如田漢、洪深、曹禺、夏衍等優秀的劇作家。¹⁷³五四時期的話劇運動雖然著重向歐州學習，但基於五四運動的精神為反封建，在文藝方面更主張破舊立新，故此對中國的劇曲一概抹煞。直到田漢的「南國社」時期（1925年以後）話劇才和中國戲劇藝術的傳統重新有了聯繫。¹⁷⁴話劇便是在如此這般的情況下，一方面吸收中國戲劇藝術的傳統，一方面又套用西方戲劇的分幕形式，不斷演變成熟。

（六）

與早期文明戲有密切關係，又在五四時期親身感受到西方戲劇影響的歐陽予倩，在往後的創作和表演都帶有這時期的特色。而曹禺的出現更是話劇受到西方影響的一個明證。甚至當歐陽予倩、田漢等人鼓吹把《雷雨》搬上舞台後，令賣座率盛況空前，可見該劇作受歡迎的程度。¹⁷⁵而歐陽予倩在往後的日子裏，亦不時把曹禺的作品搬上舞台。作為歐陽予倩的學生李晨風、盧敦等人，受到話劇的影響是源遠流長的。早期他們在廣東戲劇研究所學習戲劇時，除承襲歐陽予倩在戲劇形式上對分幕、劇本的採用，在題材內容上更偏向關心社會，與時代並進。再加上他們年青時身處廣州，對五四以來的文藝觀有一定程度的繼承。綜觀五、六十年代李晨風所拍的電影不論是古裝或是現代劇，對時代的敏感、社會的關懷是顯而易見的。

李晨風第一部作品《斬龍遇仙記》便是由話劇改編而來，當中表現關心社

¹⁷³ 歐陽予倩：《話劇、新歌劇與中國戲曲藝術傳統》，頁4。

¹⁷⁴ 歐陽予倩：《話劇、新歌劇與中國戲曲藝術傳統》，頁4-5。

¹⁷⁵ 劉紹銘：曹禺論（自序），《曹禺論》，香港：文藝書屋，1970，頁1。

會，作品與時代相關。《溫生才炸孚琦》¹⁷⁶（1937）以攻擊滿清政府腐敗無能、革命者溫生才慷慨就義為題材見五四主題的繼承；《斬龍遇仙記》¹⁷⁷（1940）影射日本帝國主義，表揚民族精神亦見春柳社及春柳傳人的一貫作風；《天賜良緣》¹⁷⁸（1947）通過青年男女的婚姻問題對社會作出控訴；《恩情深似海》（1952）父子間新舊思想的對立，兒子最終能勸服父親，實現下鄉行醫的理想；《玉梨魂》（1953）表達封建對男女自由戀愛的枷鎖，具諷刺禮教的意義；《再生花》（1953）以紫羅蓮一生「命硬」為題，與吳楚帆二人的愛情起伏中，見迷信最終被擊倒，亦見到教育的主題；《人海孤鴻》（1960）吳楚帆作為孤兒院院長，教導的對象除了戲中的李小龍外，還有幕外的觀眾；還有對五四作家曹禺《日出》（1953）、巴金《春》（1953）、《寒夜》（1955）、《憩園》（1959）、茅盾《虹》（1960）的編導等都對五四的精神與當時的戲劇有一定的回應。1952年「中聯」的成立，凡事以「教育」為先的宗旨，充滿說教意味的情況更是承繼五四精神的最佳明證。

從文明戲時代發展至五四時期的現代話劇，中間所經歷的過程是漫長的，話劇的「功用」亦各異。因春柳社及春柳傳人歐陽予倩、陸鏡若等人引發的文明戲，從其開始、發展至辛亥革命的衰落時期為止，最終脫不了「政治作用」。到歐陽予倩的學生一代時，這種不自覺的關懷社會，批評現實的作風亦傳與李晨風等人。

¹⁷⁶ 林蒼導演，盧敦、李晨風、潘子膽編劇。

¹⁷⁷ 盧敦導演，李晨風編劇。

¹⁷⁸ 吳回導演，李晨風編劇。

主題的顯露「從『黑暗』到『光明』」——看曹禺《日出》與李晨風《日出》

五四新文化運動的出現，西方讀物及思潮的影響下，現代話劇不止是充滿「民族主義」的藝術，還有批判社會的「教化」作用。易卜生式的寫實主義思潮及《玩偶之家》、《群鬼》等作品帶動著批判中國社會封建制度、反傳統、追求個性解放等思想。五四時期的文學、話劇等藝術，再次與政治思想、社會批判作用連結在一起，既有思想上的「啟蒙」，又充滿社會、政治的「救亡」意圖。被譽為「現代戲劇之父」的易卜生及以他為代表的現實主義對中國的劇作有巨大的衝擊和影響。田漢公開宣布自己要當「中國未來的易卜生」向舊社會挑戰；熊佛西更斷言「今日¹⁷⁹從事戲劇工作的人幾乎無人不或多或少受他（易卜生）的影響」，¹⁸⁰而曹禺受易卜生影響之深更可見於《雷雨》、《日出》的創作。《雷雨》自問世後，雖然受到普羅大眾的歡迎，但當中繼母與兒子的亂倫關係則引了外界的臆測。曹禺被指受了希臘悲劇 Euripides 的 Hippolytus 和賴辛（Racine）的 Phedre 的影響，無奈被迫得出來解說。¹⁸¹劉紹銘則認為《雷雨》有易卜生《群鬼》的影子，因為兩者同樣用了頗為陳舊的方法——傭人間的對白作序曲。¹⁸²

至於曹禺的另一部名劇《日出》，從故事內容上可說得上是魯迅在《娜拉走後怎樣》一文，對女主角下場「走上墮落一途」的驗證。在離開丈夫以後，一個女子在沒有經濟能力下，如果不是回到丈夫身邊，便需要想法子賺錢生存。其中一個無奈的做法便是出賣自己身體。《日出》的故事省略了陳白露的墮落經過，集中描寫她成為當紅的妓女後，夜夜笙歌的情況。另一方面，作家又以小翠的線索交待一個農村女子如何遭受迫害，讓讀者從小翠的經歷看到陳白露的墮落經過。

¹⁷⁹ 熊佛西：《論易卜生》，原文發表於 1948 年 3 月 1 日，上海《文潮月刊》第 4 卷第 5 期，所以「今日」可理解為至 1948 年當前為止。

¹⁸⁰ 王錦厚：《五四新文學與外國文學》，成都：四川大學出版社，1996，頁 219。

¹⁸¹ 劉紹銘：「雷雨」所受的西方文學的影響，《曹禺論》，頁 7-45。

¹⁸² 同上。

(一)

曹禺《日出》完成於 1936 年，最早（1937 年 2 月）由歐陽予倩執導在上海卡爾登大戲院公演。作者以一個社會批評者的姿態露面，對「這些年在光怪陸離的社會 看見多少夢魘般的可怖的人事」以他那「一般年輕人按捺不住的習性」迫切的想尋得答案。¹⁸³ 曹禺求的無非是「一點希望，一線光明」，他希望太陽、春日的來臨，讓「金光射著田野裏每一棵臨風抖擻的小草」。他認為自己寫出了一種「希望」，即使這希望由始到終只是「暗示著」。¹⁸⁴曹禺在 1936 年對《日出》主題的「暗示」，直到李晨風在 1953 年的電影改編，才把原著隱含的題旨「明示」出來，並作出合理的補充敘述。

在探討李晨風如何把《日出》的主題明示之前，可先看曹禺如何把主題「暗示」給讀者知道。曹禺的《日出》以「橫斷面的描寫」，藉不同的角色展現「損不足以奉有餘」的畸形社會形態。¹⁸⁵內容講述一個書香世代、學生出身的交際花陳白露（原名竹均）住在城中的旅館，以此為「家」，並靠有錢人如潘月亭供養生活。童年好友方達生聞知她墮落了，特意從鄉間跑來，希望能以自己的真誠感動她，讓她跟自己回鄉結婚去。但負債纍纍的陳白露對社會和生活已失望，拒絕了他的好意。此時，一孤女「小東西」（小翠）為了逃避蹂躪闖進陳白露的房間，陳與方雖全力救助，但最終還是被黑幫頭子金八的手下黑三賣到三等妓院去，小翠最終不堪凌辱而死。潘月亭也被金八打垮，銀行倒閉。陳白露懾於債項之沉重，自知無力償還，黯然自殺。方達生則表示要留在這個城市裏，希望與黑暗勢力抗爭。¹⁸⁶

¹⁸³ 曹禺：《日出》跋，收於《日出》，北京：人民文學出版社，2001，頁 189。

¹⁸⁴ 曹禺：《日出》跋，《日出》，頁 192。

¹⁸⁵ 曹禺：《日出》跋，《日出》，頁 197。

¹⁸⁶ 曹禺：《日出》，頁 1-186。

曹禺的《日出》中，通篇充滿一個灰色的調子，正如黎明之前天際所出現的灰灰矇矇、暗藍色的色調一樣。這個灰暗的調子可以從故事情節中的三個正面人物陳白露、小翠、方達生的下場見到。陳白露雖然是一個當紅的交際花，但她對社會及生活早已失望，其心早已枯死。她也有過少女憧憬的年代，曾嫁過一個如方達生般只會說「太陽出來了，黑暗就會過去」的傻子。然而，當她離婚以後，總得面對殘酷的社會現實時，便深感受到「太陽不是我們的，我們要睡了」的悲哀。箇中的悲哀在於她仍有高傲自尊，在於她的矛盾。她既希望能獨立、能享有生活的自由、飛出現時的狹之籠，¹⁸⁷但面對現時享受慣了的生活模式，卻又心甘情願地被包圍於桎梏中。即使她犧牲自己「對男人盡女子最可憐的義務」，但面對著「女子應該享受的權利」時，她仍感到驕傲，因為她「沒有把人家吃的飯硬搶到自己的碗裏」，比那班表面名譽的人物所弄來的錢「名譽得多」(頁 20)。面對思想與現實生活的困局，她最終在潘月亭破產、自己負債纍纍之時服安眠藥自殺。

小翠的身世與陳白露同樣可憐，她父母早死，孤身出城尋出路。她的出現猶如作家對讀者從另一條線交待陳白露成為當紅交際花之前的故事，這點在李晨風的電影改編中尤其明顯。小翠為避開黑三的追捕，逃至陳白露的「家」，滿心以為可以逃過大難，卻慘遭王福升出賣。淪落在三等妓院終日被打的小翠，從另一個妓女翠喜身上看到自己將來的命運。翠喜身上同樣代表著陳白露在年老色衰時將會面對的命運。小翠最終選擇上吊自殺。

至於為感化陳白露而來的方達生，面對充滿「鬼」的世界(頁 14)，一方面忙於營救已墮落的女子——陳白露，另一方面則想拯救未墮落的女子——小

¹⁸⁷ 曹禺：《日出》，頁 6。往後將會在內文直接列出引文頁數。

翠。可惜以他有限的的能力，只有長吁短歎，在文章尾處空泛地嚷著要做點事的份兒。曹禺並未給予這三個文本中少有的正面人物一個好的下場，甚至是善良苦命的黃省三亦不能幸免悲慘的結局。雖然方達生並未像陳白露與小翠般以死亡作結，但他無能的表現，以及末尾「我們要做一點，要同金八拼一拼」等話，對作者而言，只是一個諷刺。¹⁸⁸正如曹禺自己所言「方達生不能代表《日出》中的理想人物，正如陳白露不是《日出》中健全的女性」，小翠也只是這「損不足以奉有」的社會中可憐的一員。¹⁸⁹

曹禺既然並未把「希望」寄託在三個正面的人物中，那麼，《日出》的「暗示」到底在哪裏？曹禺在《日出》跋中寫道「描摹的只是日出以前的事情，有了陽光的人們始終藏在背景後，沒有顯明地走到面前。我寫出了希望；我暗示出一個偉大的未來，但也只是暗示著」。¹⁹⁰他故事中的人物，確是生活在黑暗中的。即使有些時候陳白露在晚上玩樂後能見到一點兒「日出」的景象，但她迅速會去睡覺，好讓當晚再次夜夜笙歌。故事中唯一生活在日間，代表著光明、有希望的人是為潘月亭起著銀行大樓的小工們。在第二幕中，小工們或以原始的語言，或以「日出東來」的讚美，唱出《小海號》和《軸號》等打地基的樁歌，以歌頌勞力換取生活的可貴。這種代表著「希望」的歌曲每逢天亮時，便從陳白露的窗外傳進來，與窗內的黑暗對比、抗衡著。無怪乎這種歌曲會受到如王福升生活在黑暗的人的厭惡，又受到如方達生有著光明性格的人的讚美。可是，這一點隱藏著的光明、希望，並未受到曹禺的垂青，未有繼續發展下去，因此，《日出》雖然寫成了，「太陽並沒有能夠露出全面」。¹⁹¹

（二）

¹⁸⁸ 曹禺：《日出》跋，《日出》，頁194。

¹⁸⁹ 曹禺：《日出》跋，《日出》，頁193。

¹⁹⁰ 曹禺：《日出》跋，《日出》，頁192。

¹⁹¹ 同上。

李晨風在 1953 年把曹禺的《日出》改編了。他在主題的選取上，把曹禺自五四以來對社會的批判表達得更淋漓盡致。他通過情節的調動和人物性格的塑造，把曹禺原著所「暗示」的希望，「明朗化」地呈現在觀眾眼前。電影與原著最大的不同之處，是小翠的命運在電影中有一個美好的收場。她被方達生從黑三手中救出，並找回自己的親生父親，然後三人一同回鄉。這種情節上的改變，正是編導把曹禺所暗示的「希望」進一步明示出來。而原著中代表著「光明」的地盤打樁聲在電影中已變成一陪襯，導演從另一種聲音——「歌曲」著手，以表達陳白露、小翠、達生之間的關係，並把「希望」的訊息帶給觀眾。

原著中小翠和陳白露的關係，是代表墮落前和墮落後的分別。但曹禺在當時黑暗的時代，令二人同樣得到一個悲慘的結局，讓讀者對她們寄予同情。李晨風的改編，沿用兩者在原著中的比較部份，但賦與她們不同的結局，令到她們之間的對比更強烈。觀眾更可在小翠身上看到原著中暗示著的「希望」。為強調小翠和陳白露之間的不同，編導首先通過一系列的對比。編導在故事的開首，加插一段陳白露未作交際花前的生活片段，並提供一個讓方達生與小翠一個互相認識的機會。這個做法，除了令故事比原著較完整外，還讓觀眾看到陳白露純樸的形象。而這個至關重要的造型，便是編導安排小翠成為陳白露的「重像」的重要元素。編導藉著小翠在後期與陳白露相似的純樸造型，讓觀眾進一步得悉小翠是陳的影子。甚至是小翠、陳白露與方達生之間的複雜關係，亦是通過這個重要的元素連繫起來。

李晨風為著讓觀眾對陳白露（梅綺飾）墮落前後作出比較，以及把三人的關係作一伏線鋪排，在情節安排上，導演首先補充敘述了曹禺原著中所欠缺的部份——陳白露和方達生從前的相戀情況作出交待，使電影比原著更完整。編導藉火車的移動，讓方達生（張瑛飾）在進城時，回憶從前往事。另一方面

讓小翠（容小意飾）與方在火車上有一面之緣，為後面方達生全力救出小翠的情節埋下伏線，不至於過份突兀。方達生取出白露相片的舉動，正如李晨風拍攝《寒夜》運用閃回的方式作過渡一樣，使觀眾跟從角色一起回到過去。在梅綺的歌聲下，導演把聲音和畫面作緊密結合，快速地把二人惜日的一段情展現在觀眾眼前，並配合歌詞的敘述，交待陳白露為尋自己理想，毅然離鄉出城的經過。

以農家少女面貌出現的陳白露，或穿著學生服、或穿著樸素的農家服裝，紮著兩條辮子，形象清純，非常可愛。導演在這段回憶中，以梅綺的歌聲取代《寒夜》中「吳楚帆式」敘述者的口吻，把事情的來龍去脈一一道出。編導交代陳白露之離去實為個人前途著想，非因其他利益誘惑。歌曲以「艷陽綠野好家鄉」開始，敘述著不論是「秧麥」、「蝴蝶」、「春風」、「鴛鴦」、「春花」、「綠水」等自然景物都表現出農村生活的美好。而方達生和陳白露便是在這個純樸的環境下共遊郊林，泛舟湖上，生活得無憂無慮。在歌曲的後半段表明白露離鄉在即，與達生依依不捨。值得注意的是，曲詞並沒有道明陳白露離去的原因，反以「我今天，要活著，前路他方往」交待，暗示她為著自己前途出發。從這段回憶中，編導除了交待二人的感情背景，好讓方達生向陳白露求婚時更有理據外，更交待了陳出城是為了自己前途著想，使角色比原著來得更正面。但可惜的是，編導並未把陳白露這個光明的形象維持多久，到方達生在舞廳找得陳白露向她求婚時，編導再次回到原著中的情節發展，並一反早前離鄉時的解說，改為陳是因為無依無靠下走到墮落的路途。無論如何，回憶中讓陳白露以清純形象出現，並交代離鄉之因，正表現出這首歌曲的意義——一個農村純真的少女，未受任何污染，更沒有慘遭淪落。觀眾更可以即時與後來在舞廳中出現的女主人翁作出比較。

導演在原著內容以外加插火車一段，不但讓觀眾藉方達生的回憶對二人

以前的事情加深了解，交代二人為情？關係，為後來原著中方達生和陳白露的一段房間中的對話（頁 2-25）作出更好的舖排。在整部電影來說，這部份亦加強了原著故事的完整性，把方達生入城的前因後果道出。最重要的是，藉著這段回憶，編導讓觀眾看到一個純樸的農村少女形象，為後來小翠以相似裝扮出現時，可以立即與陳白露的清純形象緊扣起來。

（三）

火車一段除了上述的功用，向觀眾補述陳白露在墮落前的背景外，還要為後來小翠以「第二個墮落前的陳白露」的身份與方達生認識。小翠再次與方達生見面時，便是為逃避金八手下黑三和三姑（陳立品飾）的追捕而躲進陳白露的房間，並得到她的收留。編導用方達生在火車上回憶的線索，以早前的農村歌曲作連繫陳白露與小翠的環扣，並帶出方達生與二位女子之間的複雜關係。編導首先安排方達生在日出時份，整理好裝束後，因為聽到熟悉的歌聲（梅綺在農村唱的一曲）而走進陳白露的房間。誰知道當他走進房內，一心以為是陳白露在唱歌時，卻見到小翠坐在梳妝台前。同樣是一身農家服、綁著兩條辮子，儼然是以前農村時陳白露的模樣。鏡頭首先把小翠的背景置於偏右方，左方則出現真人的「反影」作梳頭、打扮狀。鏡頭再映方達生，通過他的目光「從上而下」的注視，得知他對眼前一景被弄得有點模糊。導演在此正想對觀眾交待小翠正是陳白露的「再版」、「重像」。小翠與陳白露有著相似的身世，同樣隻身從鄉村到城市尋出路，她們二人極大可能有相同的命運——走上交際花一途。歌曲的作用正是寓言二人將有著相似 / 相同的命運，而小翠將要經歷陳白露已經經歷過的「墮落的經過」。導演把原著中陳白露與小翠二人的關係，在此藉歌曲的運用作出更好的交代。

我們可以推想出導演藉陳白露教導小翠唱曲所帶出的意義。一則表露陳

白露並沒有忘記過去農村純樸的生活、甚至是當時與方達生的一段情；二則暗示小翠是她的「寄望」，當中又有兩種含義：在小翠身上尋回自己的影子，讓自己能懷緬過去；在小翠身上「延續」墮落前的種種「希望」（包括與方達生的一段情、充滿陽光的前途等），以彌補墮落後自己心理上的滿足。從小翠唱歌後方達生與陳白露的對話中，可以印證以上的論述。

??? 副? ?? 咖???????? 挖 ????????

????? 副???? ??

??????

???????????? ? め健?????

從二人的對話，可見編導有意讓小翠成為陳白露的重像。陳白露答話中的「時期」，除了指真實的年紀歲數外，更指她清麗純真、並未受到污染，尚可「被救」的時期。陳白露對小翠在此所寄託的希望（有美好的結果），在電影中有圓滿的結局——小翠雖然被捉到三等妓院，但最終被方達生所救，二人同小翠父親（李晨風飾）共同回鄉，只留下不願離開的陳白露服安眠藥自殺。編導並未像曹禺在原著中為小翠安排一個悲慘的結局，他讓容小意逃出魔掌、讓方達生成為一個能救美的英雄、理想人物。

原著中的方達生在曹禺筆下只是一個滿腔熱誠、空有理想，卻只懂作口頭嘶喊的人物。他既不能協助負債纍纍的陳白露，又不能救出身陷險境的小翠，甚至是陳白露死之時，他還天真的呼喊要做點事，要和金八拼一拼。在原著中，曹禺把他寫成是一個「無能」、「沒用」的人物。然而在李晨風的電影中，由張瑛飾演的方達生已變成一個正氣、有理想的人物，即使他未能救出陳白露，但

他卻救出險遭墮落的小翠，與文本比較，也算是「為社會做點事」了。事實上，在導演的安排下，他與小翠早已在火車上有一面之緣，及後又在容身上發現陳白露的影子，方達生對她已倍加憐愛。對於她被黑三所捉，方達生作出營救也是理所當然的事。他在王福升（珠璣飾）的協助下得知小翠的藏身之所，在毫無阻力下，輕易把容救出。方達生在電影中已不再是一個沒用的人物，他能憑自己力量救出小翠，已對觀眾表示著他是有能力實踐自己的理想的人物。他在電影中的形象比起原著中空有抱負的書呆子，更見導演把「希望」的主題，從不同的人物中表現出來。

陳白露的死亡似是必然的事。對於一個已墮落的女子陳白露，假如她在種種的因素下最終脫離不了「死亡」的結局，那麼，對於她的重像——一個並未墮落的女子小翠，其結局能逃出生天，邁向光明的未來，也是一種合情合理的做法。陳白露的死亡既表示她不幸的一生的終結，小翠的被救便是導演藉她的生存延續陳白露的希望，也是另一種「重生」。這是導演藉電影帶給觀眾一個光明的訊息。再者，導演既然改變不了陳白露的結局，對於救出她的重像——小翠，亦是對觀眾的一種補償。更重要的是李晨風把曹禺原著中方達生與小翠灰暗的結局改變過來，有一定的意義。

（四）

承繼五四的精神一支，文學著作總脫不了「說教」的窠臼。《日出》中的陳白露、潘月亭、李石清便是作家讓讀者看到的「樣板」。然而，在李晨風改編中，角色的自我掙扎比原著中更有力，並且比原著中更見人情味。由此看到電影改編描繪刻劃的人物比原著來得更豐富、更多層次。

陳白露的自我掙扎，首先表現在方達生到舞廳找她的一幕。當方達生下

火車到舞廳找陳白露時，她正「裝上笑臉」，唱著一首宣揚「及時行樂」的歌曲。鏡頭中的陳白露站在舞台上，在台下一群如顧八奶奶（李月清飾）、胡四（王鏗飾）、經紀梁（李鐵飾）的陪襯下，唱出自己的心聲。值得注意的是，由歌詞的後半段開始，像是對剛進入舞廳的方達生訴說著自己的無奈。她雖然自知沉迷在這聲色犬馬、紙醉金迷的世界，但仍有自我醒覺的意識，也會「自暗悲叫」、「自暗心跳」，無奈現實生活的制肘，使她不得不「賣情弄俏」、「裝起歡笑」，即使有「滿腹衷情」，最終也是得不到任何人的憐憫。角色人物的自我醒覺意識、矛盾的心情，早已在這幕中藉歌詞表白了。這樣一來，陳白露一角已贏得觀眾一定程度的同情，即使李晨風在往後選擇了如曹禺原著中，以方達生與陳白露的對答引出陳白露對社會不公、苦命自憐的控訴，但此一伏筆卻早已加強了「她的墮落是社會的錯」的說服力。最巧妙的是陳白露唱歌之時，正值方達生到舞廳找她而來，如此一來，這歌曲既可以用來為陳白露如今墮落解釋一番，望方達生體諒；二則亦緊接火車上的回憶，為觀眾與早前陳白露農村樸素貌作一比較，形成鮮明的對比。

（五）

劉紹銘曾經批評曹禺話劇中過份詳細的舞台說明，甚至令到劇本中人物刻畫也受到限制，令演員無法得到應有的發揮空間。他以一段潘經理的描述作例子「站在讀者的立場說，看了這一段潘經理的描寫——獅子狗鼻、大嘴、金牙外露、呵呵大笑——除了把他看作市儈俗物外，還有甚麼別的印象可言」。¹⁹²確實，除了形象外觀以外，原著中的人物可說是沒有變化的，刻畫亦較平面，而李晨風在這方面作出了補足，潘月亭在改後變成一個有情有義的人物便是一

¹⁹² 劉紹銘：從比較文學的觀點去看「日出」，《曹禺論》，頁 67。

個明證。從另一個角度看，李晨風的改編實是作為五十年代的導演對五四作品的回應。

電影中的潘月亭（吳楚帆飾）與文本一樣有著冷酷無情、心狠手辣的一面。他為著節省大豐銀行的開支辭退了黃省三等人，更對黃省三（吳回飾）在旅館中的苦苦哀求無動於衷；他又假意奉承李石清（黃楚山飾），讓他坐上「襄理」的位置，待黃無價值時便立刻辭退；他對小翠的被捉，並非如陳白露、方達生二人真心幫助，只限於口頭承諾，或是在有了金錢的保護下才「做一點善事」。儘管潘月亭具有商場上的無情，但他對陳白露卻是有情有義。二人在電影中的關係，超越了曹禺在原著中純粹是金錢與肉體交易的界線。為著與金八（李鵬飛飾，只聞其聲、見左手及手上指環）作一番比拼，潘月亭與經紀梁在陳白露的旅館中商議對策。經紀梁剖析金八是為了陳白露才與潘月亭鬥氣，提議把陳讓給金八，好讓事件平息。潘月亭卻堅決反對「我怎可以放棄她，她待我這麼好！」更反駁他的剖析「他（金八）應該有其他目的」。從潘月亭對陳白露的維護，看出這個無情的商人對她是有真心的成份。在商場打滾多年的商人，可以心狠手辣對待部下、可以果斷地把銀行抵押以求背城一戰，可是卻不願出賣自己心愛的女人，最終弄至破產收場。甚至是當他知道大限將至，門外盡是金八的爪牙，自己無非剩下自殺或被他們抓去處理掉的道路外，他仍從口袋中掏出一堆鈔票放在 上。導演雖然並沒有把這動作加以「特寫」(Close Up)，亦未對他這種曖昧的做法有任何加置其後的解釋，但是，即使只有這個細微的動作，亦讓觀眾知道他至死還關心著陳白露。

陳白露對他的真情亦作出回應。在潘月亭與經紀梁討論之時，導演安排了陳白露「巧合地」站在門外聽到談話的整個過程。陳白露即時對潘月亭提議：「不如我去同金八談談」。作為一個交際花，她很清楚自己的角色身份，亦懂得舞場中認錢不認人的道理。然而，為了潘月亭，她甘願接觸一個她心惡厭絕、

不知拒絕了多少遍的金八打交道，可見她對潘月亭有真情。甚至是她知道潘月亭面臨破產，精神大受打擊之際，她仍不離不棄照顧著他。即使她明白王福升口中所說「一雞死一雞鳴，潘經理雖然死了，難道就沒有第二個老襯？」是舞中常見的現象，但她亦知道「在這類場所，不容易找到第二個潘經理」的事實。

對於潘月亭是否死亡，電影並未作出清晰交待，只是通過王福升與陳白露的對話，以及金八的來電推測得知。正當陳白露手拿報紙（估計當中報導了潘月亭死亡的消息）含淚與王福升訴說舞場中沒有多少個像潘經理的人物時，金八再次致電陳白露，並說出以下一番話「我來告訴你，月亭這次可以沒甚麼事的，你不用擔心！那麼，你這次沒理由再拒絕我吧！如果你答應我，你說怎樣便怎樣吧！」從金八的話，觀眾立刻會對早前王福升口中對潘月亭已死的消息作出懷疑。金八像是以尚在人間的潘月亭生命要脅陳白露，希望換來陳白露的垂青。然而，潘月亭已死的答案我們立時可以從陳白露拒絕金八的要求得知。一個願為金錢問題而犧牲自己的人，絕不會在人命攸關的時候拒絕對方要求的。陳白露很清楚潘月亭的死亡將會令她陷入經濟拮据之中，她拒絕金八的要求便等同封殺自己最後一條生路。面對金八的無賴，她在電影中表現出超越一般交際花的高尚情操，比原著中顯得更有情。

西方的戲劇理論和技巧以及作品的大量譯介，使中國戲劇作家在西方思潮充斥的氛圍下，在話劇的題材及舞台藝術方面作出重大的轉變，深受西方的影響。及後，中國現代戲劇發展更趨發達，曹禺的出現及其創作，更顯其時代特性和話劇發展史中重要的地位。曹禺在五四的影響下，既繼承批評社會黑暗面的現實主義，但又不願把「光明」、「希望」明示出來。他把灰暗的調子貫穿於整個話劇中，並未為三個正面的人物方達生、陳白露、小翠安排一個明的結局，只是把「希望」隱藏在勞動工人們的身上及打樁聲中。李晨風的改編便把這種

隱藏的希望「明朗化」，從原著的勞動歌聲轉化為情節上的改變，藉歌聲的傳授把陳白露和小翠的關係表明，使小翠有美好的結局，也讓方達生成為一能實踐理想的人。

五四元素的運用——以《斷鴻零雁記》、《啼笑姻緣》、《春殘夢斷》為例

李晨風之繼承五四精神，不僅表現在改編巴金、曹禺等作品，他的其他電影作品中亦繼承了五四文藝的作風。不管是改編清末民初作品或外國作品，他在電影中都強調關懷現實的入世精神，以及對自由平等的追求。蘇曼殊的《斷鴻零雁記》是具有自傳意味的作品，而李晨風的改編加入作家在現實生活中是革命者身份，電影為蘇曼殊的傳奇一生加入革命色彩。自李晨風老師歐陽予倩參與戲劇演出時便開始，甚至在文明戲時代，春柳社的劇作和日本新派戲劇都帶有一定的政治目的。在廣州成長，少年時代經歷過國、共兩派鬥爭的李晨風，對革命者似乎有一種熱忱，對軍閥表示憎惡，從他積極讚揚《激流》中的革命者，又在《啼笑姻緣》中刻意描寫軍閥的惡行可以知道。至於電影《春殘夢斷》更改編自五四時期具影響力的文藝家托爾斯泰的作品《安娜·卡列寧娜》。李晨風選擇這部著作為改編對象的舉動，已表現他對五四為人生而藝術的主題仍然念念不忘。再加上李晨風把電影結尾配以易卜生式的「娜拉出走了」的結局，一改原著安娜投身火車軌自殺的情節，可見他在電影中表達了自己對事特的想法，對這部五四時期介紹過來的西方名著作出了回應。

《斷鴻零雁記》——革命成份

《斷鴻零雁記》是蘇曼殊（1884-1918）在1912年發表於上海《太平洋報》一部未完成作品。據胡寄塵在《記斷鴻零雁》的回憶中提到，這部小說原先連載於南洋某日報上，後來該報停刊，稿之未刊出部份甚多，待《太平洋報》創辦後便從頭刊起。可是同年《太》報停辦，編輯胡寄塵便從印刷所取回原稿，於1919年以單行本發行，風靡一時。胡又提及小說末尾「而不知余彌天幽恨，正未有艾也」似未完成，於單行本不甚適宜，於是不得已改為「而不知彌天幽

恨，正未有艾，吾擱筆不忍再言矣」以收束全書。¹⁹³這部小說敘述了一位成長於中國的純日本血統河合三郎的故事。三郎出生於日本，未幾生父去世，其母為望子成龍，於是抱兒來到中國，托於三郎父執為義子。其母三年後回到日本，獨剩三郎在中國，不幸為養母虐待。三郎養父有女兒名雪梅，本將許於三郎為妻，但後來養父見三郎家道式微，於是爽約。雪梅反抗，非三郎不嫁。三郎為讓雪梅一家和睦，於是出家為僧，當上「驅鳥沙彌」，以斷雪梅愛己之心。故事從三郎出家下山會師開始，先是敘他在化緣時巧遇兒時乳媪，得知生母下落；繼而在儲錢東渡尋母之前遇見雪梅，雪梅贈金，希望三郎盡快尋得生母，設法圖二人之婚事。三郎東渡後，認識姨母之女靜子，二人有感情發展，三郎並未對母親提起雪梅及早已出家之事。生母、姨母有意促成二人婚事，唯三郎已證法身，自知不與女子結合，於是留書與靜子道明真相並坐船回國，掛單於杭州靈隱寺，更把靜子昔日所贈之經書沉諸大海。三郎與靜子之事遂不了了之。某日，三郎在城內作法事，從麥家兄妹處得知雪梅因被繼母強迫嫁人，婚前絕食而死。三郎於是偕僧友法印前往村間尋她的墳墓，直至斜陽垂落，仍不得之。

這部著作一經問世，引起一時哄動，更奠定蘇曼殊在文學史上的地位。小說中有不少的部份隱有蘇曼殊的個人經歷，不論是河合三郎的身世、僧人的身份、羅弼牧師及女兒（雪鴻）的事蹟、東渡尋母的舉動、湘僧法忍出家之因等都帶有作者真人的影子。故此，一直以來，《斷鴻零雁記》都被看作研究蘇曼殊一生充滿傳奇色彩的重要作品。然而，李晨風在 1955 年改編此著作為同名電影時，當中有不少出入，最明顯是加入了革命事件。雖然在李晨風的電影中，把一部著作加上抗戰元素或軍閥惡行並非第一次，在《血染杜鵑紅》（1951）《日出》、《馬來亞之戀》（1954）中便不時把親人分離的因歸咎於戰爭；《寒夜》更突顯戰爭的破壞力；後來的《啼笑姻緣》（1957）亦把軍閥為禍橫行的成份加重。

¹⁹³ 轉引自張國安：《紅塵孤旅蘇曼殊》，上海：上海書店，1999，176-177。

可是，這個外加的政治原素，竟然替代原著三郎出家做和尚的原因，甚至成為後來三郎拒絕靜子愛意的「難言之隱」，李晨風如此加強政治背景，實在值得我們探討他的原因何在。

電影甫開始便出現河合三郎（吳楚帆飾）在寺廟內誠心面佛，口中唸唸有詞的鏡頭。這時，電影縮減原著的篇幅，令三郎與奶媽（黎雯飾）及潮兒（羅潮飾）相遇的時間提前。雖然奶媽的責任依然不變，藉著她的敘述，把三郎的身世、生母尚存的消息和盤托出；可是編導要藉奶媽之口額外多做一項功夫，把三郎做和尚的原因向觀眾道明。在奶媽再三迫問下，三郎繼「喜歡研究佛經道理」、「孤苦伶仃，除奶媽關懷，無人痛愛」等借口外，再加上一句「況且國事凋零，不如遁跡空門！」原來，除卻個人的因素外，國事的危殆亦成為三郎出家之原因。這時候，奶媽為三郎剛才的借口作進一步的闡釋「你不用騙我了！你偷偷做了革命黨 報紙上有你名字，官兵四處抓你！」在此，編導把三郎做和尚的原因改成只為掩飾革命身份之用。即使三郎喜歡研究佛理，亦有可能有感於自己身世飄零而入佛門，但直接促成的因素卻是因涉革命，故出家為僧，以避開官兵的追捕。電影開首時導演刻意交待三郎誠心面佛之貌，只是向觀眾鋪設的陷阱罷了。編導藉奶媽的話，成功把三郎出家和革命一事強行拉上關係，把原著中三郎為著雪梅才出家的因素刪改，甚至刪除了雪梅與三郎的婚事。

為著把三郎作為革命黨人的事跡進一步鋪排，編導更加插了黃興、趙聲的起義事件。在一間不知名的店舖中，黃興（李鵬飛飾）、趙聲（姜中平飾）連同三郎及一班革命志士商討反清起義大計。當中我們熟悉的「金山橙」（炸彈）、「豬仔腳」（手槍）甚至是蛋糕中藏紙條等，與革命有關的典型術語及做法都出現其中，令觀眾看了會心微笑。導演為著劇情的往後發展，讓「革命」成為三郎一直念茲在茲的「難言之隱」，刻意把三郎塑造成一個「一切以革命事業行先」的人物，甚至加插了一段仇殺事件。當他得知起義事件外洩是內鬼所為時，激動

得拿起手槍往外跑，要親手殺死仇人。當中過激的表現無疑令他與全片的形象不一致，有損溫文儒雅，甚至軟弱的形象，但卻把他對革命事業的熱心充份表現出來。至此，由奶媽的出現到趙聲就義為此，編導把原著中三郎出家之因說成是掩飾身份之用，把三郎作為革命者的形象塑造完成，為後部的改編（東渡尋母）作好安排。

三郎東渡日本，並非如原著中對生母的思念而直接激發的衝動，更非雪梅贈金以望藉河合夫人之助圖二人婚事，只是在黃興的建議下，為逃避清兵追捕而成。電影一改原著安排三郎到達日本後見到的是姨母而非母親河合仙，究其原因無非想盡快把三郎與靜子的一段情帶出，成為電影後半部份的重心，免去原著中累贅的敘述。三郎在姨母家胃病復發，更讓靜子對三郎表現了過份關懷之情（以相識時日計算），從通宵不寐、企求上蒼等行為表現出來。二人相處日久，情投意合。唯三郎總是以「難言之隱」三番四次推卻這段美好姻緣。在革命成功之前，三郎即使面對換上唐裝的靜子，繼表示愛她之心不因國籍而改變的同時，仍然相告「有不得已的苦衷」。三郎在日本重遇革命伙伴黃興等人，專注於革命事業確是情有可原的，當中的「苦衷」也就不言而喻。但當革命成功後，三郎在遵守母親的命令留在日本時，觀眾一心以為二人的感情可以開花結果，甚至聽到長輩定下婚期，可是一紙來信便把這段情緣破壞。袁世凱的復辟最終令三郎向靜子說出拒愛真相：革命雖然成功，但袁世凱稱帝有礙國家走上健全發展的康莊大道。他本著「國家興亡，匹夫有責」的旗號，表明要回國做事。到這裏，三郎對靜子拒婚，甚至是明知自己心愛對方仍然不能接納的原因道明，揭露所謂「難言之隱」的真相。

事實上，電影雖然有明顯的痕跡讓觀眾看到三郎拒愛的原因，但在表現的過程中，不乏含糊、曖昧的地方，令到「難言之隱」的解說有前後不一致的情況出現，亦令觀眾無所適從。好比三郎得悉革命成功後（在袁世凱稱帝的事情

之前)，與靜子二人在雪中相談一幕。當三郎情不自禁地吻向靜子手心時，神武廟的鐘聲便突然響起，三郎更不惜千里迢迢前往拜祭。又在廟中聽到母親已安排二人的婚期，令他當晚徹夜不能眠。這種劇情的安排，似乎見到電影有意回到原著的精神——讓二人的情緣因三郎是「和尚」的身份而受到阻撓。鐘聲響起之際正是二人的感情有進一步發展，有「肌膚之親」的一剎那，好像有意讓三郎藉鐘聲而覺醒，重新想到自己的身份。但接著和尚身份的「阻礙力」並沒有繼續發展，正如上述，三郎在稍後告訴靜子拒愛原因時，仍然以「國事為重」作為藉口。這種「難言之隱」的反覆並非只得一次，直至在三郎出走，留書與靜子一幕，再一次把自己身份「三戒俱足之僧」披露，同時間信中又提及「國事凋零」，可見編導有意把兩個原因並列，同時解說成三郎離開之因由。編導這種曖昧的做法，使電影比原著中所謂「難言之隱」（和尚身份不能成婚）的解說變得更加複雜，解說的前言不對後語，未能貫徹始終的缺憾，令到觀眾迷惑。到底三郎拒絕靜子的愛意是因為和尚身份？還是因為男兒應以國事為重，兒女私情先擱置下來的想法？若是前者，那麼之前電影起首編寫三郎為掩飾革命身份而削髮為僧的說法便不合理；若是後者，為甚麼又要在革命成功後，讓三郎有感神武廟鐘聲的號召？甚至在留書離開時又重申自己是僧人的身份？

編導這種矛盾的做法，除了因為他既熟讀文本，又熟悉蘇曼殊的身世所致，還得歸咎於他繼承五四以來的入世思想所致。早前曾提及文本中有不少蘇曼殊個人的真實經歷，例如他自少失去母愛，飽受家庭折磨而孤苦伶仃成長；又例如他在 13 歲開始跟從西班牙牧師羅弼 莊湘博士學習英文，並與牧師第五個女兒雪鴻有過一段純真感情，以致《斷》中出現「親持紫羅蘭及含羞草一束，英文書籍數種見貽」的真實事跡；¹⁹⁴湘僧出家前的一段情史，更是蘇本人在日本時的初戀，甚至有說是三郎與靜子的故事原型。¹⁹⁵李晨風則為著把電影改編得

¹⁹⁴ 李蔚：《蘇曼殊評傳》，北京：社會科學文獻出版社，1990，頁 248-253。

¹⁹⁵ 李蔚提到蘇曼殊的這段初戀，在他生前與去世後不免為人加添葉，張卓身在《曼殊上人軼事》

更完整，刻意把一些枝節刪掉（諸如雪梅、牧師與湘僧之事），集中描寫文本中三郎與靜子的一段情，而這段情是受阻於革命以及三郎的僧人身份為前提的。事實上，蘇曼殊三度出家，¹⁹⁶對佛學有深入認識，這是眾所周知的事情，但他終生熱心革命，在來回中、日兩地尋母的同時，還廣交革命志士，亦是事實。他 19 歲在早稻田大學高等預科中國留學生部認識馮自由（懋龍），受啟發加入進步團體青年會，開始革命活動；後又參加拒俄義勇軍、學生軍等；即使被表兄林紫垣封鎖經濟能力，他依然不減投身革命事業的熱情；其後更與章士釗、黃興等共謀華興會的舉事活動。由此可見，李晨風在《斷鴻零雁記》中加插革命事蹟，實是有跡可尋。編導的用意是希望在文本以外加入作者的親身事蹟，令到電影在思想和藝術方面的內涵更豐富，塑造一個更有革命理念的蘇曼殊，同時表現編導對革命事業的重視。

除了從電影中三郎不斷強調的「難言之隱」的真相可以看到編導這個用心外，其他一些細微地方亦能見到蛛絲馬跡。三郎在趙聲墳前焚燒詩畫一幕，實是根據蘇曼殊與友人趙聲的一段真實事件改編。趙聲因黃花崗事敗就義，蘇到他墳前憑弔，並償還生前答允畫畫一事，焚燒《長城飲馬圖》；¹⁹⁷而電影中三郎唸的詩作，則是他本人自日本輟學後，乘船回國之前贈與湯國頓的作品，詩中更自比魯仲連，以表示反對清政府的革命思想。¹⁹⁸李晨風巧妙把二者結合，不但把真實事件融合在電影中，更把趙聲與三郎（亦是蘇曼殊）的革命熱情和鬥志同時表現出來。

編導除了把事件加插進電影中，更難得是把蘇曼殊詩作中的「意境」拍攝

中便把箇中人物附會為曼殊的表姐靜子。見李蔚：《蘇曼殊評傳》，頁 30-33。

¹⁹⁶ 第一次是有感家人冷漠，在病後跟隨贊初大師出家為「驅鳥沙彌」，後因犯戒而入世；第二次因為初戀受挫而再生出家之念；第三次憤慨於《蘇報》案的判決而三度出家。見李蔚：《蘇曼殊評傳》，頁 20-24；30-35；79-81。

¹⁹⁷ 李蔚：《蘇曼殊評傳》，頁 289-292。

¹⁹⁸ 「蹈海魯連不帝秦，茫茫煙水著浮身。國民孤墳英雄淚，洒上鮫綃贈故人」《以詩並畫留別湯國頓》之一。見毛策：《蘇曼殊傳論》，北京：中國人民大學出版社，1995，頁 10-20。

出來。電影中靜子向三郎索畫時，觀眾已能觀賞蘇曼殊著名詩作《本事詩》之九「《春雨》樓頭尺八簫，何時歸看浙江潮。芒鞋破 ㄨ無人識 踏過櫻花第幾橋」電影把詩作放在此，用意只是藉蕙子（馮亦薇飾）之口強調「芒鞋破 ㄨ」四字，對三郎和尚的身份稍作披露。但細心的觀眾或會發覺，在三郎初到日本時，一身中國服飾乘坐巴士尋母，當中導演正刻意拍攝一幕巴士穿過一坐被櫻花包圍下的日式橋。這時，身在異鄉的三郎，加上和尚的身份，在這一幕下，正好表現出詩中的意境。編導拍攝上的刻意經營，令人佩服。

細看李晨風改編後的電影作品，當中加插了不少原著沒有提及的革命事件，但從另一角度看，卻是蘇曼殊本人的真實事蹟。可見李晨風在研究《斷》文以外，更對蘇曼殊一生瞭如指掌，而且刻意把二者結合，使電影比文本變得更複雜，可讀 / 可觀性亦同時加強。李晨風這樣做法，除了展現蘇曼殊傳奇的事跡外，還突出革命主題，以另一種面貌對五四傳統作出繼承。

《啼笑姻緣》——軍閥的惡行

《啼笑因緣》是由張恨水著的鴛鴦蝴蝶派作品。鴛鴦蝴蝶派始於清末民初、流行於五四前後的二十年，以針對普羅大眾的口味寫作以言情為主的流行文學。它被指為「舊文學」，與「五四」所代表的「新文學」曾有過一番爭論，受到魯迅、茅盾的批評。《啼笑因緣》於1930年在上海《新聞報》發表，是一部集奇情、愛情、武俠的作品。內容講述軍閥割據的二十年，樊家樹與三個女子：富家女何麗娜、以賣唱，有著與何麗娜相同容貌的沈鳳喜；以及在天橋賣藝的俠女關秀姑，四者之間的愛情故事。家樹本鍾情於鳳喜，可是鳳喜在家樹回鄉探母之時，遭軍閥劉大帥以武力及金錢的威迫利誘，答應嫁他。其後，劉大帥因發現鳳喜與家樹私會，把鳳喜打至瘋癲，又對為救鳳喜而來的秀姑起色心，終在西山被秀姑所殺。結尾以家樹和何麗娜共處西山別墅作結，暗示二人將會

一起。

原著雖然是軍閥割據時代為背景，但內容上仍是以愛情為主，電影則比原著在批評軍閥方面更重視。在故事中，軍閥的出現只是以劉大帥一人為「代表」，為爭奪鳳喜而來。其作用僅是為故事發展帶來阻力，以讓武俠的成份在愛情的爭奪戰中，作有機的結合——借關家父女及眾師兄弟救出家樹的愛人沈鳳喜。劉大帥作為軍閥的一員，其形象只是被描寫成一個好色之徒，愛強搶民女作妾，與一般小說中壞人的形象相同。若劉大帥換上另一個具勢力的富家子弟身份，對故事發展未受影響。

以針對市場需要的通俗文學作品，當然不會像五四時期的青年以聲討舊政制、軍閥橫行為己任。李晨風在 1957 年拍攝的《啼笑姻緣》中，愛情的成份已相對原著減少，當中自有一種對軍閥批評的立場存在。電影在開始的時候，並非直述樊家樹遊天橋，而是以一連串的鏡頭拍出軍閥的橫行霸道。軍車車中載著劉大帥（吳楚帆飾）自花園駛出，撞向一個賣水果的小販。小販驚魂未定，即受到軍車兩旁的軍官追打。這一系列情景發生期間，電影以畫外音敘述交待：「民初年間，軍閥割據一方，橫行無道，老百姓苦不堪言，是一個黑暗時代。」在這段畫外音後，電影才徐徐出現「啼笑姻緣」四個大字，似欲說明電影的主題正是控訴軍閥的橫行，帶出百姓的受苦。

導演為怕觀眾對主題未能把握，隨即以鏡頭接連交待軍官打罵老百姓，繼而離去的情景。甚至借關壽峰（李清飾）一角作出控訴，他在賣武時對觀眾說「正所謂兵兇戰危，係人都驚！所以現在褲頭帶揸著一把劍的人（指有槍者），惡得交關！他們說剛說剛，說殺就殺，我地老百姓哼也不敢哼一句！」這種以敘述者為電影解話，說明主題的做法是常見的：《寒夜》中吳楚帆便常充當敘述者的角色，以自己的經歷帶出戰爭的禍害；《春》中張活游對「家」的控訴

亦有異曲同工之妙。由此，電影嘗試把當時軍閥欺凌百姓的面貌，以一個較宏觀的角度作概述。

這種概述，必須配合微觀的視野，以一個「真實」的例子才具說服力。電影立即過渡至關家父女在天橋賣藝一幕。關家父女被軍官欺凌只是加強了這種效果，並製造關與樊家樹（張瑛飾）認識的機會。導演一改原著中關壽峰的身世，進一步以實例揭示時代的罪魁禍首，把其妻及兩名兒子安排遭軍閥殺害，以此完成了主題的鋪排，繼而開展樊家樹和沈鳳喜（梅綺飾）的愛情支線。導演一改原著中敘述的先後，以軍閥惡行先、愛情為後，加上原著中本來沒有的軍閥欺凌百姓的場面，反覆加強在愛情之外，電影的焦點在軍閥的控訴上。

《春殘夢斷》——娜拉出走了！

在五四運動展開前後，蘇俄文學引起了中國知識份子極大的興趣。當時在兩國國情相似的前提下，他們或翻譯、或研究，與蘇俄文學發生密切的關係，更希望從中尋找中國未來的道路。在俄國文學者中，托爾斯泰（Leo Tolstoy, 1828-1902）受到極高的讚賞。他的地位和貢獻被學者看重，甚至與屠格涅夫（Ivan Seageevich Turgenev）同被看成直接令俄國文學昇上世界首位的人物。¹⁹⁹事實上，五四文人不少受到托爾斯泰的影響。同樣是無政府主義者的巴金在讀完《復活》後對生活的看法，²⁰⁰又翻譯高爾基的著作《回憶托爾斯泰》（Dumesnil de Gramont），²⁰¹甚至自己作品中不時表現出來的人道主義精神都看到托爾斯泰的痕跡。魯迅在高度讚揚易卜生和托爾斯泰「是近來偶像破壞的大人物」之餘，²⁰²

¹⁹⁹ 愈之：都介涅夫，1920年2月《東方雜誌》第17卷4號，轉引自王錦厚：《五四新文學與外國文學》，頁279。

²⁰⁰ 巴金：《激流》總序，收於《家》，香港：天地圖書，2000，頁6。

²⁰¹ 巴金的譯本於1950年由上海平明出版社出版，《回憶托爾斯泰》譯後記，收於《巴金論創作》，上海：上海文藝，1983，頁609。

²⁰² 魯迅：《隨感錄四十六》，《熱風》，收於《魯迅全集》（第一卷），北京：人民文學出版社，

更從托處學到通過描述「上流社會的墮落和下層社會的不幸」以點出作品中的「壓迫者」與「被壓迫者」，把焦點集中在農民和知識份子身上。²⁰³

托爾斯泰的《安娜 卡列寧娜》(Anna Karenine) 創作期達四年之久，完成於 1877 年，是《戰爭與和平》和《復活》之間的作品。這部作品被托爾斯泰的忠實擁戴者法國名作家羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 看作是「完美的作品」，以更加純熟的藝術手腕把作者的哲學思想表現出來，只缺少了《戰》書中的青春火焰、熱情朝氣。《安娜 卡列寧娜》的開首便寫道「幸福的家庭都是相似的，不幸的家庭各有各不幸」²⁰⁴以安娜 (Anna) 和列文 (Levine) 兩條平行線，描寫與他們關係密切的奧布隆斯基 (Stepane Arcadieitch) 卡列寧 (Karenine)、弗龍斯基 (Wronski) 等家族的事跡。小說中有多條感情線，而重心便是安娜感情生活的變化。她與丈夫卡列寧相處達八年之久，直至在火車上遇到弗龍斯基，才爆發出潛在內心深處對丈夫虛偽、自私一面的不滿。事實上，她與丈夫的婚姻是由長輩做主，並沒有太多感情的基礎，弗龍斯基的出現重新喚起她對生活的追求，亦即對「愛情」的追求。她身處在家庭（主要因為對兒子不捨）與情人之間，徬徨無言，解決不了眼前的困局。卡列寧不想破壞自己名譽地位而不肯跟她離婚，令她在社會中的位置很尷尬；又因為情人弗龍斯基對自己的感情漸趨冷淡，令她失去感情上的依靠；再加上外界的社會輿論與宗教的壓迫等，她最終以跳火車的方式了結自己生命。安娜為著追尋個人的情慾，又不願與偽善的社交？子同流合污（當時上流社會私通已司空見慣），變成與這個社會習俗對抗，可惜最後因為得不到真愛而悲劇收場。文中與安娜同線發展的，還有列文一方。列文是一個與安娜一樣有著真誠、熱情、坦率性格的老實人物，亦是托爾斯泰的代表。他故事的線索帶出了與安娜一方對照著的農民階層。他鄙視

1981, 頁 332-333。

²⁰³ 王錦厚：《五四新文學與外國文學》，頁 341-342。

²⁰⁴ [俄] 烈夫 托爾斯泰著，周揚、謝素台譯：《安娜 卡列寧娜》(上、下冊)，北京：人民文學出版社，2003，頁 2。

彼得堡的宮庭貴族，不滿上流社會的荒淫虛偽，不斷探索與農民合作、共同致富的道路。在殘酷的現實下，他甚至懷疑生存的意義，從社會經濟探索轉到宗教、道德的探索，更想到以自殺來解脫，最終從宗法制農民處得到啟示。與安娜不同，在幾經波折下，他獲得了真正的愛情和家庭的幸福。他與基莉在奧布隆斯基和多莉的幫助下，以「字母」互訴心中情，定下婚約。介乎安娜的悲劇和列文的美滿結局之間，奧布隆斯基和多莉的婚姻顯得充滿妥協的味道。在多條感情線下，這三段有不同的發展和結局的婚姻，正展示著開首句子的預言。若以安娜和列文各自的家庭背景和所聯繫的人物，可以看到在安娜的線索上，作者集中討論涉及道德倫理的問題，而列文的線索則多涉及社會經濟問題。托爾斯泰描述安娜的筆觸明顯表現出同情，對俄國上流社會的偽善則有更嚴厲的批評。而女主人翁這種超出道德規範的行為在香港五十年代的社會下藉李晨風的電影以不同的面貌呈現。

這個暴露了俄國十九世紀七十年代社會上種種問題的故事，不引起了五四知識份子的興趣，更在 1955 年被李晨風改編成電影作品。在改編一部世界名著，而且在五四時期深具影響力的俄國托爾斯泰的作品，處於五十年代的李晨風在劇情和主題上作了不少變動。在內容上，電影改編集中於潘安娜（即 Anna，白燕飾）和王基樹（Wronski，張活游飾）與陳克烈（Karenine，馬師曾飾）的三角關係。王基樹因同情、憐憫安娜的遭遇（婚姻不如意）而對她衍生愛意，作出苦苦追求。他的行為雖然並未像原著中令安娜作出背叛丈夫、有違道德的事，但足以動搖安娜的春心，在馬場做出有損丈夫「名譽」、「地位」的舉動。潘安娜在片中保持了丈夫心中正面的形象，數次拒絕王的要求，但仍應允見他最後一面，以致被克烈捉個正著，成為二人離婚及安娜以後不准見女兒小玲（王愛明飾）的藉口。安娜堅持自己並未越軌，在面對克烈提出不合理的選擇：「要麼二人往後各自尋歡，夫婦關係名存實亡；要麼安娜成為克烈的傀儡，完全失去自由權」安娜最終提著行李箱遠走他方，以一個易卜生《玩偶之家》的娜拉

式結局作了解。在另一方面，電影改動了基蒂（即 Kitty，梅綺飾）的家庭背景，令她作為潘展鵬（即 Stepane Arcadieitch，黃楚山飾）的妹妹，一則加添一個安娜與基樹不能相愛的因素——避免姊妹間的衝突；一則保持原著中基蒂與多莉的密切關係，讓電影中的大嫂杜麗娟（即 Dolly，黃曼梨飾）對她的婚事仍能幫上一把忙。李文（即 Levine，李清飾）的背景仍是較接近農民，是養雞場的主人。與原著相比，他的戲份不多。除了感情部份，最終仍能與三妹美娜成為美滿的一對外，角色已沒有對宗教、哲學的思考成份。

電影的中心點可說是完全集中在安娜的感情線上。但電影的改編和原著的觀點與角度不同，尤其對感情的處理，採取一個中國式的標準作衡量的準則。在初次見面時，從二人各自的反應中，亦可見到原著裏安娜與弗龍斯基互相吸引的面貌。加上電影對二人握手的特寫鏡頭處理，和王基樹聽到安娜有女兒後的驚愕貌便更加說服這點。然而，原著中安娜因為弗龍斯基對火車跳軌的家人的佈施而對他懷有好感一事，在電影中便變得相當中國化。王基樹在船上對母親（黎灼灼飾）的慰問和體貼令安娜不禁動容。事實上，王對母親的孝順情景，非常符合中國人以家庭為本位，又特別在意百行以「孝」為先的道德標準。編導把西方的憐憫心變作中國式的孝道，既令到安娜對王所生的好感來得有依據，又迎合了五十年代粵語觀眾的道德標準，甚至令觀眾站在安娜的位置對他欣賞起來。編導又為安娜和王基樹鋪設了一個很好的背景，以二人為童年玩伴作伏線，對日後二人的感情發展埋下很好的理由。電影藉小玲手中的相片勾起安娜兒時美好的童年回憶。樹林玩耍、海邊食「孖條」的日子確是為二人成長後的感情發展提供一個「合理」的基礎，這對於安娜後期對王基樹的動心，差點叛逆了丈夫的行為亦能令喚起觀眾相當程度的同情。確實，二人青梅竹馬的關係比原著的一見鍾情式在中式社會中更有說服力。在中國充滿人情的社會中，編導以「溫情」來取締原著中的「激情」表現，是一個非常明知的抉擇，亦容易為五十年代的觀眾所接受。

編導在安排安娜與基樹所面對的「阻力」時，同樣加入了「家庭」的元素。原著中安娜因為捨不得兒子，於是停留在丈夫與情人之間糾纏不清。但在改編電影中，小玲的角色並未對安娜構成一個猶豫的主因，只可以說是一個普通母親在得知不能再與女兒見面後的留戀。可是，另一個家庭因素卻更切合白燕拒絕王基樹追求的情況，甚至比原著中兒子的阻力更具說服性。姊妹間的情義，無疑是一個很好的障礙。美娜面對李文的追求，又鍾情於王基樹的形象，對二者取捨不下，甚至迷惑於自己的感情到底偏愛那一方較多。對於安娜在遊樂場和王樹基坐風車，她表現出憤怒，但對李文的離去，她又表現出不捨，最後只能對著安娜發脾氣。但從安娜的答話「你是我阿妹，我是你家姐，我點會咁做（與她爭王基樹）？！」卻可以看到姊妹間的情誼比愛情來得更重要！甚至是安娜與陳克烈吵架，回到哥哥家後，在病重之時依然要求王基樹把愛意轉向三妹美娜，甘願犧牲自己的「幸福」來成全他們。姊妹間的情誼足以對安娜造成制肘，這是中國的道德標準轉化而來，把親情的重要性放在愛情之上。再加上王母在醫院對安娜的一場對話，重申「社會」不許他們結合的義正詞嚴的話，正印證了倫理、社會的道德觀念，是編導悉心為安娜安排的「中國化」的阻力。事實上，五十年代的道德觀念並未容許電影中的安娜學似原著的女主角走上追求自己愛情的道路，做出紅杏出牆的事情。在有著丈夫、家庭的制肘下，維持一貫正面形象的白燕是不會做出有違當時社會倫理所不容許的事情的。潘安娜由始至終對王基樹的苦苦追求採取拒絕的態度，以一個非常正面、堂而皇之的藉口「社會不容許」作為解釋，亦是這個原因！

原著以兩線平行的方式把安娜和列文的感情帶出，而電影在本來被削弱的列文線索上，更把重點轉放在美娜身上。杜麗娟與丈夫的一席話，把安娜與美娜的婚事相提並論，直指出安的婚姻不幸正是由於安父只考慮陳克烈的經濟環境而忽略安娜的個人情感而導致。安娜的婚姻失敗是因為箇中缺少真愛；而美

娜最終的美滿婚姻是因為找到一真心愛她的人，這兩段感情線是編導刻意放在一起對照的。而文中原本充滿妥協味道的另一條感情線——潘展鵬和杜麗娟的婚姻在電影中並沒有出現裂痕，但在電影中卻連副線也談不上。其中有趣的是，多莉在原著中的作用——成為列文和基莉間的橋樑，在電影中依然保留著，而且以一個合情合理的身份和處境交待。²⁰⁵在美娜病後、李文久未出現潘家時，杜麗娟前往市場買所需用品，而李文正以雞隻供應商身份到市場送貨。二人的角色身份以及相遇的場景，既合情又合理，在配合身份之餘，又能順利動劇情，與原著遙相呼應。值得注意的是，編導在處理李文一角上，已減弱了原著人物對農業經濟上的改革思想，對哲學、宗教問題的尋根究底等（亦即是托爾斯泰的化身），只保留了他在感情路上的波折以及得到美滿婚姻的結果。唯一在他身上有趣的是，他與母親（黎雯飾）的一番話「一個人待人要誠懇老實，正直無私！」不但保留著托爾斯泰批評偽善的思想，有著人道立場的影子，更表現出五十年代粵語電影常有的正面訊息。

對於潘安娜的結局，編導並未像《寒夜》一樣安排潘安娜得到一個家庭的歸宿。相反，安娜面對丈夫的苛刻、古板，決定提著行李往海邊去。「海邊」、「輪船」、「浪花」在某程度上是回應著原著火車軌的意象的。二人美好的童年在海邊度過，王基樹失意又在海邊自殺，甚至是久別重逢、再次相見時亦是與「海」有關（輪船），而結局安娜走向海邊更是象徵著奔向自由。安娜的離去，與一般五十年代的粵語電影結局不太相似。她以一個無經濟能力的婦人身份離開家庭，逃離丈夫專制的魔掌，這除了表現抗爭的決心外，還見到易卜生《娜拉》式的結局——娜拉出走了！易卜生的《娜拉》也是描寫社會的虛偽面，並且偏重在家庭和婚姻方面，正與《安娜·卡列寧娜》的焦點不謀而合。當中第三幕後半段郝爾茂對娜拉的話更表現出類似托爾斯泰的原著或李晨風的《春殘夢斷》

²⁰⁵ 從奧布隆斯基對列文的話中，早已預言他們將是一對，後來更多番勸導列文再向基莉求婚。
〔俄〕烈夫·托爾斯泰著，周揚、謝素台譯：《安娜·卡列寧娜》（上、下冊），頁43，297-301。

中安娜丈夫的自私寫照：「我日夜替你做事，忍窮忍苦，我都願意。但是世上沒有男子肯為了他所愛的女子犧牲自己名譽的。」²⁰⁶郝爾茂的話簡直是對卡列寧與陳克烈一個很好的詮釋，也難怪《春殘夢斷》的安娜聽了陳克烈所提供的選擇，以離去作為答覆。

易卜生與托爾斯泰的劇本和著作同樣是針對著社會的弊病、男女不公的情況，而李晨風的改編電影則把二者結合，以娜拉的離去作為安娜的選擇，這無疑是一個奇妙的組合，更可以表現出李晨風對這部五四時期重要的翻譯作品有他個人見解。魯迅曾經討論過這個題目《娜拉走後怎樣？》，亦提出女性在沒有經濟能力下最終只能有兩個選擇：要麼回去，要麼當妓女。²⁰⁷然而，李晨風安排安娜在正視經濟的難題下，以挽著行李獨自離去作結，正表示出他寄望於女性獨立的決心。

²⁰⁶ 易卜生著、潘家洵譯：《娜拉》，收於《易卜生集》，頁 118。

²⁰⁷ 劉家鳴編：《魯迅代表作》，頁 463-469。

結語

五四運動自 1919 年發生以來，雖有不同的解釋和定義。但愛國反帝運動和新文化運動所引起的批評傳統、關心社會、強調民主思想和科學精神的思潮，一直被認為是五四傳統的基調。發展到三、四十年代，由於抗戰的影響，有「救亡」壓倒「啟蒙」的趨勢，而在 1949 年後，在兩岸三地中，香港正因為特殊的政治位置，成為言論相對自由的地帶。在港英政府的殖民管治下，香港不像內陸和臺灣般，禁讀立場不同的書籍，反而可以兼容並蓄；又擁有較廣闊的言論空間，不受政治因素影響。在這個直接政治干預相對較少的背景下，李晨風在五、六十年代主動改編多部五四傳統的文學作品，繼承五四精神，實有值得討論研究的地方。況且文學作品和電影在時間相距下，原著中過於激列的批評，在當時編導鏡頭下已變得平和。加上當時香港的商業環境、電影所面對的市場問題、觀眾的喜好等因素，正好看到李晨風在五、六十年代如何面對市場的壓力之餘，表現出電影改編對五四主題的繼承。

在五、六十年代粵語片興盛的時期下，李晨風的電影作品並不算多。作為一個兼任編劇和導演的製作人，他的電影比起一般只導不編的導演作品，風格更能貫徹始終。從他改編曹禺《日出》，巴金《春》、《寒夜》，五四時期流行的外國翻譯作品如托爾斯泰、莫泊桑的著作，更能看到他對關懷社會的有一種執著。甚至其他並非直接與五四主題有關的電影作品中，亦可以見到李晨風批評軍閥、讚揚革命、追求個性自由的思想。

事實上，李晨風早期的戲劇培訓及文藝修養，對他日後的影響非常大。歐陽予倩的教導讓他在固有的西方戲劇理論上，得到實踐學習的機會，更提供接觸不同類型話劇的機會，包括曹禺和其他帶有民族主義精神的作品。在他學有所成後，與盧敦、吳回、李月清等一班志同道合的朋友辦話劇團，在話劇方

面有更多實踐的機會，為四十年代加入電影行業有良好的準備。而在香港淪陷的時期，他與電影界的友人一起逃難，互相照應，更是促成日後組成「中聯電影有限公司」的機緣。

改編巴金的《激流三部曲》是「中聯」的創業作，亦是李晨風非常重視的編導作品。巴金是深受五四思潮影響的作家，他的作品充滿五四時期的點滴，包括當時的學生運動、翻譯作品的流行、藉話劇活動宣揚愛國主義的舉動等，都在文學作品中表現出來。巴金作品作為被改編的對象，已是相當有趣的現象，更何況李晨風一而再，再而三地改編其作品，箇中的意義更是值得探討。李晨風在《春》的改編中，藉著周蕙和高淑英的對比，強調五四時期「個人」與「家庭」間的對立，以突出反傳統、反家庭的主題。但當中為著市場的需要，編導明顯加強了以吳楚帆和白燕的愛情線索，成為電影的重心所在。至於《寒夜》的改編，李晨風在原有的戰爭背景下，以民族主義的角度，加強了對這方面的控訴，使戰爭成為所有不幸事情的原兇。編導又一改曾樹生的形象，把她改寫成完美的媳婦，讓白燕保持一貫正面形象之餘，為新式女性在「經濟自主」與「家庭倫理」之間得到協調的空間。電影的結尾，並不跟從原著以一個開放的結局告終，又不像《激流三部曲》以離開家庭作結，反而讓曾樹生得到一個婆媳言歸於好、「回歸家庭」的下場。這種做法正表現了李晨風在五、六十年代的環境下，對五四時期「個人」與「家庭」之間的看法，又表現了當時政治無出路的情況下，家庭遂成為香港人可以依靠的歸宿。

五四時期，戲劇亦是重要的藝術與思想方面的媒介，翻譯過來的西方的易卜生等人戲劇作品，令到中國話劇界自辛亥革命後再次興盛。除了形式上趨向歐美話劇的模式，內容上更配合當時國情的需要，以指陳社會不公的現象、反封建桎梏為重點。當中值得注意的是，由文明戲時代到五四時期的戲劇，劇作家在故事中注入政治原素的傳統，一直以不同的形式保留下來。甚至在李晨

風的電影中，亦常表現出導演敏銳的政治時事的觸覺。易卜生作品中對社會的關切，在這種情況下得到進一步的發揮。五四的知識份子如魯迅、胡適等人對易卜生的作品以不同方式作出回應，洪深、田漢、歐陽予倩等劇作家受易氏影響是無可置疑，曹禺的《雷雨》有希臘神話的影子，引起外界對故事原型的猜測，《日出》更與《群鬼》有相似的開頭方式。李晨風《日出》的改編電影，比曹禺原著中對「希望」的暗示表露得更清楚。曹禺在《日出》跋中表示，作品到最後並沒有把「希望」明示出來。最有「希望」的小工們及他們的歌聲依然藏在背後。李晨風的改編電影最明顯是改寫了小翠的悲劇命運，讓小翠與方達生在電影結尾處共同回鄉，給予電影一個「光明」的結局。同時，可看到李晨風所處的不同時空，以及他對藝術和人生的視野。

踏入六十年代，李晨風執導古裝片為主，編寫劇本的職責交由其子李兆熊代勞。事實上，李兆熊在 1959 年的《人倫》時已初試啼聲，擔任編寫的工作。到後期如《虹》（1960）、《金粉世家》（上、下集）、《生死牌》（1961）、《富貴神仙》、《蘇小小》（1962）等電影更成為他試煉編寫功夫的地方。而李晨風則由六零年代開始至拍罷《辣手情人》（1978）退休為止，僅為《書劍恩仇錄》（上、下集，1960）、《劉海遇仙記》（1963）、《八個兇手》（1965）作編劇。他對編劇的興趣明顯隨年紀的增長而減退。在商業市場方面的觀察亦不及早期敏銳，電影的賣座情況並不理想。當中對五四傳統的回應亦相對較少。

參考書目

五四思潮

書籍

周策縱著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》，南京：江蘇人民，1996。

單篇論文

汪暉：中國現代歷史中的「五四」啟蒙運動，收於王曉明主編：《二十世紀中國文學史論（上卷）》（修訂本），上海：東方，2003，頁 142-176。

李澤厚：啟蒙與救亡的雙重變奏，《中國思想史論》，合肥：安徽文藝出版社，1999，頁 823-866。

五四文藝

書籍

王錦厚：《五四新文學與外國文學》，成都：四川大學出版社，1996。

巴金：《巴金選集》第 10 卷，成都：四川人民出版社，1982。

田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，北京：文化藝術，1993。

田本相、劉家鳴主編：《中外學者論曹禺》，天津：南開大學出版社，1992。

李江、于閩梅著：《世界戲劇史話》，北京：國際文化出版社，2000。

李蔚：《蘇曼殊評傳》，北京：社會科學文獻出版社，1990。

吳倫霓霞 余炎光編著：《中國名人在香港：30-40 年代在港活動紀實》，香港：香港教育圖書，1997。

易卜生著，潘家洵譯，胡適校：《易卜生集》，臺北：商務印書館，1966。

- 夏志清著，劉紹銘等編譯：《中國現代小說史》，台北：傳記文學，1991。
- 陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 許子東：《當代小說閱讀筆記》，上海：華東師範大學出版社，1997。
- 曹聚仁著：《文壇五十年（正編）》，香港：新文代出版社，欠出版年份。
- 張國安：《紅塵孤旅蘇曼殊》，上海：上海書店，1999。
- 劉紹銘：《曹禺論》，香港：文藝書屋，1970。
- 劉慧英編：《巴金：從煉獄走來》，北京：中國工人出版社，2002。
- 錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年（修訂本）》，北京：北京大學出版社，2000。
- 歐陽予倩：《話劇 新歌劇與中國戲曲藝術傳統》，上海：上海文藝出版社，1959。
- 歐陽予倩：《歐陽予倩全集（第六卷）》，上海：上海文藝出版社，1990。
- 閻煥東編著：《巴金自敘：掏出自己燃燒的心》，太原：山西教育，1993。
- 羅卡、法蘭賓、鄺耀輝：《從戲台到講台：早期香港戲劇及演藝活動一九零零-一九四一》，香港：國際演藝評論家協會（香港分會），1999。

單篇論文

- 于漪：淺說中西戲劇傳統之交融，陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，北京：中國戲劇出版社，1998，頁 118-148。
- 田漢：中國話劇藝術發展的徑路和展望，中國話劇運動五十年史料集編輯會：《中國話劇運動五十年史料集（1907-1957）》，香港：文化資料供應社，1978，頁 3-12。
- 司徒慧敏：旅港劇人協會與香港話劇運動，原載《中國話劇運動五十年史料集（第三輯）》，收於中國戲劇家協會廣東分會、廣東話劇研究會編：《廣東話劇運動史料集（第一集）》，廣州，出版社不詳，1984，頁 129-135。
- 胡適：文學進化觀念與戲劇改良，《胡適文存（第一集）》，臺北：遠東，1953，頁 143-156。

- 胡適： 易卜生主義 ，《胡適文存（第一集）》，臺北：遠東，1953，頁 629-647。
- 柏彬： 我國話劇的來源及其形成的探索 ，陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，北京：中國戲劇出版社，1988，頁 247-264。
- 陸潤棠： 中國現代戲劇所受之西方影響 ，陸潤棠、夏寫時編：《比較戲劇論文集》，北京：中國戲劇出版社，1988，頁 234-246。
- 畢克偉（Paul G.Pickowicz）撰，陳嘉恩譯： 巴金的《寒夜》與抗戰時期及戰後的憤懣文化 ，收於巴金：《寒夜》前言部份，香港：香港中文大學出版社，2002，頁 xi-xxxvii。

電影改編理論

- Giddings, Robert, (1990), "Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization" (London, The Macmillan Press).
- 克利斯提安 梅茲（Christian Metz）著，劉森堯譯：《電影語言：電影符號學導論》，臺北：遠流出版社，1996。
- 喬治 布魯斯東（George Bluestone）著，高駿千譯：《從小說到電影》，北京：中國電影，1981。

香港電影

書籍

- 余慕雲整理，香港電影資料館研究組校訂：《舊影淚痕》，香港：市政局，1994。
- 余慕雲：《香港電影史話》（卷一至卷五），香港：次文化堂，分別於 1996、1997、1998、2000 及 2001 出版。
- 陳墨：《影壇舊蹤》，南昌：江西教育出版社，2000。
- 梁燦：《香港影壇話當年》，香港：香港文學報社，1998。

焦雄屏編著：《香港電影傳奇：蕭芳芳和四十年電影風雲》，台北：萬象圖書，1995。

蔡洪聲、宋家玲、劉桂清主編：《香港電影 80 年》，北京：北京廣播學院出版社，2000。

薛后：《香港電影的黃金時代》，香港：獲益，2000。

歷屆香港電影回顧特刊

《五十年代粵語電影回顧（1950-1959）》，香港：市政局，1978。

《六十年代粵語電影回顧（1960-1969）》，香港：市政局，1982。

《粵語文藝片回顧（1950-1969）》，香港：市政局，1986。

《香港電影與社會變遷》，香港：市政局，1988。

《香港電影的中國脈絡》，香港：市政局，1990。

《香港——上海：電影雙城》，香港：市政局，1994。

《早期香港中國影像》，香港：市政局，1995。

《躁動的一代：六十年代粵片新星》，香港：市政局，1996。

李晨風研究

書籍

黃愛玲編：《李晨風：評論 導演筆記》，香港：香港電影資料館，2004。

廖志強：《一個時代的光輝：「中聯」評論及資料集》，香港：天地圖書，2001。

單篇論文

李焯桃：初論李晨風，《粵語文藝片回顧（1950-69）》，香港：市政局，1997，頁 67-73。

余慕雲：香港電影的一面光榮旗幟：「中聯」史話，《六十年代粵語電影回

顧 (1960-1969)》, 香港: 市政局, 1996, 頁 34-39。

訪問

朱順慈、黃愛玲、盛安琪訪問, 盛安琪整理: 訪問譚嬋: 談李晨風, 黃愛玲編: 《李晨風: 評論 導演筆記》, 香港: 香港電影資料館, 2004, 頁 146-151。

黃愛玲、盛安琪、吳詠恩、沈海燕訪問, 盛安琪整理: 訪問李兆熊: 談父親李晨風, 黃愛玲編: 《李晨風: 評論 導演筆記》, 香港: 香港電影資料館, 2004, 頁 152-159。

黃愛玲、盛安琪訪問, 吳詠恩整理: 與周聰談李晨風, 黃愛玲編: 《李晨風: 評論 導演筆記》, 香港: 香港電影資料館, 2004, 頁 160-167。

羅維明訪問, 郭靜寧撰錄: 盧敦: 我那時代的影戲, 《香港影人口述歷史叢書 (1) 南來香港》, 香港: 香港電影資料館, 2000, 頁 120-133。

羅卡、古兆奉訪問, 由林華整理: 訪問李晨風談名著改編與製作, 《六十年代粵語電影回顧 (1960-69)》, 香港: 香港市政局, 1996, 頁 55-56。又收於黃愛玲編: 《李晨風: 評論 導演筆記》, 香港: 香港電影資料館, 2004, 頁 142-145。

報刊

「人倫」導演李晨風是一位巴金小說「迷」, 香港: 《文匯報》, 1957 年 12 月 5 日, 作者不詳。

「中聯」出現三「春」。「影聯」拍片建會, 香港: 《香港商報》, 1953 年 2 月 8 日, 作者不詳。

中聯電影企業公司「苦海明燈」上映與新片「春」招聘演員啟事, 香港《工商日報》, 1953 年 4 月 16 日。

中聯出品享盛譽 北京上映「春」「秋」 報紙刊專文介紹粵語發情況 認吳

楚帆紅線女為第一流影人 ，香港：《文匯報》，1956年 8月 16日，作者不詳。

「春」試映紀盛 ，香港：《華僑日報》，1953年 12月 22日，作者不詳。

「春」「大地」星洲反應好 紅線女來電促吳楚帆李晨風急赴星 ，香港：《香港商報》，1954年 6月 18日，作者不詳。

香港五部得獎影片 ，香港：《大公報》，1957年 4月 12日，作者不詳。

時代劇團最近動態 ，香港：《藝林》，第 58期，1939年，作者不詳。

時代劇團第四次演兩部劇 ，香港：《戲星》，第 11期，1939年，作者不詳。

訪問時代劇團 ，香港：《藝林》，第 50期，1939年，作者不詳。

舞台名劇《斬龍遇仙記》搬上銀幕、盧敦實現做導演，時代劇團全體團員參加演出 ，《藝林》，第 62期，1939年，作者不詳。

白燕： 我怎樣演周蕙 ，香港：《新晚報》，1953年 12月 25日。

田佳： 影片「春」「秋」在北京 ，原載《北京日報》，轉載於香港：《大公報》，1956年 9月 25日，原載日期不詳。

江陵： 「春」的新影人羅小喬 ，香港：《星島日報》，1954年 12月 21日。

吳楚帆： 創刊詞 ，《中聯畫報》第一期，1956。

李?： 看電影「春」和「秋」有感 ，北京：《北京文藝學習》，1956年 9月號。

柯傑雄： 影壇模範夫婦：傑出編導李晨風 台前幕後慈母李月清 ，《星洲周報》，2003年 8月 17日。

康辛： 上海的「家」與香港的「春」，香港：《大公報》，1957年 6月 22日。

雁兒： 李晨風談從影經過 ，《大特寫》，第 25期，1976年 12月 23日。

張活游： 戰戰兢兢演覺民 ，香港：《新晚報》，1953年 12月 28日。

譚永： 粵片述評——春 ，香港：《新晚報》，1953年 12月 23日。

其他影人專集

白燕：《一個女演員的自述》，香港：文宗，1955。

向宸：《影星逸話》，香港：偉青，1956。

吳楚帆：《吳楚帆自傳》，香港：偉青，1956。

吳其敏：《吳其敏文集》，香港：文壇出版社，2001。

盧敦：《瘋子生涯半世紀》，香港：香江出版社，1992。

薛后、張澍棠等著：《白燕傳奇的一生：紀念特刊》，香港：娛樂，1987。

李晨風、李兆熊電影改編之文學作品

巴金：《春》，香港：天地圖書，2001。

巴金：《寒夜》，北京：人民文學出版社，2000。

巴金：《寒夜》，香港：香港中文大學出版社，2002。

巴金：《憩園》，香港：南國，1968。

茅盾：虹，《茅盾文集(卷二)》，北京：人民文學出版社，1958，頁 1-頁 276。

曹禺：《日出》，北京：人民文學出版社，2001。

張恨水：《啼笑因緣》，武漢：華中師範大學出版社，1997。

蘇曼殊：斷鴻零雁記，《蘇曼殊集》，瀋陽：瀋陽出版社，1998，頁 42-99。

〔俄〕烈夫 托爾斯泰著，周揚、謝素台譯：《安娜 卡列寧娜》(上、下冊)，
北京：人民文學出版社，2003。