

香港電影與新加坡

冷戰時代星港文化連繫 1950-1965



麥欣恩

香港電影與新加坡

香港電影與新加坡

冷戰時代星港文化連繫，1950–1965

麥欣恩



香港大學出版社
香港薄扶林道香港大學
www.hkupress.hku.hk

© 2018 香港大學出版社

ISBN 978-988-8390-65-6 (平裝)

版權所有。未經香港大學出版社書面許可，不得以任何（電子或機械）方式，
包括影印、錄製或通過信息存儲或檢索系統，複製或轉載本書任何部分。

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

海洋印務有限公司承印

目 錄

圖片	vi
序——容世誠教授	vii
鳴謝	x
第一單元	
第一章 導言：「香港電影」與冷戰舞台	3
第二章 香港總督葛量洪爵士的兩封信：二戰後英國提升香港的政經地位	41
第三章 商業電影的背後：從四種建制看商業與政治的互動關係	63
第二單元	
第四章 星港雙城記：從（國泰）電懋的兩部電影看星港文化環的生成	97
第五章 總有親屬在「唐山」：光藝「南洋三部曲」所展現的海外廣東文化樞紐	123
第六章 從新聯兩部作品看香港左派粵語電影對「南洋僑胞」之「文藝任務」	156
第七章 星港文化環斷裂先兆：《獅子城》展現的新加坡民族電影雛型 結語：再現南洋、再見南洋	172 219
參考書目	225

圖 片

圖 2.1：筆者拍攝的殖民地部檔案 CO 537-6570 紀錄	42
圖 2.2：筆者拍攝的殖民地部檔案 CO 537-6570 紀錄	42
圖 2.3：筆者拍攝的殖民地部檔案 CO 537-6570 紀錄	49
圖 3.1：麥唐納夫人、陸運濤夫人	64
圖 3.2：筆者於 2008 年所攝的馬來西亞國家電影局外貌	71
圖 3.3：筆者於 2008 年所攝的馬來西亞國家電影局外貌	71
圖 3.4：四種建制交疊圖	92
圖 4.1：《星洲豔跡》電影小說封面	112
圖 4.2：《星洲豔跡》宣傳單張	112
圖 4.3：《星洲豔跡》電影小說封底：《吉隆坡之夜》電影廣告	119
圖 5.1：《唐山阿嫂》宣傳單張	135
圖 5.2：《唐山阿嫂》本事	135
圖 5.3：《血染相思谷》宣傳海報	142
圖 5.4：《血染相思谷》宣傳海報	142
圖 5.5：《椰林月》宣傳海報	148
圖 5.6：《椰林月》宣傳海報	148
圖 6.1：《敗家仔》劇照	162
圖 7.1：《國泰影訊》(獅子城特輯) 封面	174
圖 7.2：《獅子城》宣傳單張	174
圖 7.3：《獅子城》女主角胡姬女士	174
圖 7.4：《獅子城》唱片封面	174
圖 7.5：收錄於《獅子城》插曲〈海頌〉歌詞	217

序

時光回到 2008 年，欣恩的小說《夢黑匣》在香港出版。在序文中我形容她是一位「才女型年輕學者，以左手創作小說和電影劇本，以右手撰寫博士論文，正在埋頭研究冷戰時期香港電影與東南亞地緣政治的關係」。經歷十年浮沉磨劍，欣恩近日完成專著《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫，1950–1965》；經過擴充和修訂，增補上新的內容章節，比起當年的博士論文，更趨縝密、紮實和周延。收到欣恩的電郵，殷切地希望我為她的新著寫一篇短序。剛好碰上年底搬家雜事纏身，而且稿債債台高築，但喜見欣恩在學術道路上再上層樓，實在不好推辭。趕緊趁今天元旦假期開啟電腦，就「星港文化連繫」議題和欣恩進行一次「雙城對話」。我的研究專業是中國戲曲，特別關注粵劇史的課題，下面嘗試從（廣義的）香港戲曲電影出發，補充幾條資料和看法。

從清末開始，新加坡 – 馬來亞一直是廣府粵劇的重要海外市場。若要談到粵曲電影的歷史，以及上海 – 香港 – 新加坡的三城文化聯，1934 年是一個重要年份。1933 年上海「天一影片公司」（「邵氏公司」前身），和當時旅居在滬的粵劇名伶薛覺先（1904–1956）合作，將「覺先聲劇團」戲寶《白金龍》拍成電影，由湯曉丹執導，周詩祿負責攝影。這部戲曲電影為「天一公司」帶來可觀票房利潤之餘，邵氏兄弟更察覺到在中國境外，存在著一個巨大的南洋電影市場。同時經過「九一八」和「一二八」事變，面對日本侵華野心，上海的安穩繁榮備受考驗。大概也為了分散投資，「天一公司」於 1934 在香港成立「天一影片公司香港分廠」，瞄準東南亞華僑觀眾，主力生產粵語電影。¹ 從第一部電影《泣菊花》（1934），到香港淪陷前夕的《國難財主》（1941），「天一港廠」攝製超過一百部粵語電影。這個時期，香港已經成為華南一隅的電影生

1. 詳參余慕雲，《香港電影史話》，第二卷（香港：次文化堂，1996）。

產工廠，供應「南洋四屬」海外華人的方言電影消費，也編織了香港－新馬電影文化網絡的第一波。

二戰結束，面對新時代環境，邵氏公司調整製作路線，全力生產國語片。到了1950年代，方才重新開拓南洋粵語片市場，拍攝戰後第一部粵語電影《星島紅船》。影片在新加坡影廠（主要用作拍攝馬來語電影）製作，由顧文宗執導，1955年在香港公映。宣傳時號稱「南島風光齊上鏡頭，星洲名勝盡收眼底」。故事敘述三名訪星香港藝人在新加坡的曲折遭遇，主角是當時稱為「藝壇三寶」的李寶瑩、鍾麗蓉和黎文所，並配合本地著名藝人白鳳（早期粵語流行曲歌星），以及廣播界「講古大王」李大傻。是為「在星攝製第一部粵語動人巨片」。四年之後（1959年），邵氏粵語組推出「南洋三部曲」——《獨立橋之戀》、《過埠新娘》和《榴槤飄香》，三部電影的主角都是青春玉女林鳳。在《獨立橋之戀》中，林鳳飾演一名風塵女子，情節圍繞新加坡歷史新地標「獨立橋」展開。1959年馬來亞已經取得獨立，新加坡進入自治階段。電影宣傳時特別強調「邵氏外景隊來星攝製，迎接新加坡自治巨獻」。

香港影廠針對東南亞市場攝製的電影片種，除了粵語片之外，更包括「廈語片」和「潮語片」。詳細的研究，可以參考香港電影資料館近年出版的《香港潮語電影尋跡》（2013）和《香港廈語電影訪縱》（2012）。這裡提出一點，欣恩書中提到的「新聯」製片公司，除了出品《敗家仔》、《少小離家老大回》等文藝片，也曾積極投入攝製潮語戲曲電影。1960年代，「新聯公司」通過不同方式和國內機構合作，攝製過六部潮劇電影：《蘇六娘》（1960）、《告親夫》（1961）、《乳燕迎春》（1962）、《閑開封》（1963）、《王茂生進酒》（1963）和《劉明珠》（1965）。我在另一處提到：冷戰期間面對西方圍堵，北京充分利用香港作為對外窗口，通過戲曲電影作為工具載體，向南洋地區——星、馬、泰、柬、緬、印等地的華僑華裔，推展文化統一戰線工作。當年國務院主導海外僑務和統戰事務的廖承志，清楚指示香港的電影生產，要面向華僑，面向亞洲、非洲的人民。要在思想上和行動上，從各方面來支持亞洲、非洲人民的民族民主革命。² 在這種政策主導之下，1960年「新聯公司」以「鴻圖公司」名義拍攝潮劇電影《蘇六娘》，推出之後轟動整個南洋地區。翌年，香港「鳳凰公司」以「大鵬影業公司」名義，又為「廣東潮劇團」攝製了《陳三五娘》，由朱石麟執導。兩部潮曲電影風靡整個東南亞華人社區，更改變了本地潮劇戲班的表演生態，至今仍為新加坡潮劇戲迷津津樂道。

2. 編輯辦公室編，〈關於香港的電影工作〉，載《廖承志文集（上）》（香港：三聯書店，1990）。

近年的教學和研究，我一直關注冷戰時期中國－香港－新加坡三地的文化互動。記得1960年代在香港，為了度過漫長暑假，喜愛閱讀《水滸傳》《西遊記》《三國演義》《封神演義》等章回小說。當時我不太明白，為什麼書局書架上的學生課外讀物，是由「星洲世界出版社」出版？也不明白為什麼書本後面的定價，訂明「叻幣」若干？最近翻閱新加坡「世界書局」和「上海書局」歷史，開始明白過來。1958年10月，在防共反共政策底下，新加坡殖民地政府援引不良刊物法令，限制中國以及香港五十三家出版社的書籍和雜誌輸入星洲，其中包括古典文學出版社、古籍出版社、三聯書店、人民文學出版社和少年兒童出版社等。當地華文書籍市場，頓時面對嚴重供應真空危機。根據香港三聯書店負責人藍真回憶，新加坡世界書局老闆周星衢（1905–1986），想到一個迂回改裝的辦法：通過香港三聯書店向中國內地租借解放前出版的書籍「紙型」，包括古籍古書、文學傳記、歷史地理等運到香港。經過編輯後在香港重新印刷出版。並以上海書局和世界出版社名義發行，從而避過政治審查入境新加坡。借助如此「借殼上市」方法，出版超過五千種人文學科書籍和大眾讀物。³這也是冷戰時期，星港「出版文化」連繫的一個有趣個案！

容世誠
新加坡國立大學

3. 詳見章星虹，《星洲星光：現代旅人手記》（新加坡：八方文化企業，2016）。

鳴謝

這一本學術著作，改寫自我的博士論文，從構思、研究、整理，到寫作及改寫，至今有十多年。研究的源起，是在2003年左右，我看到香港鐳射發行公司陸續推出了電懋／國泰在1950至1960年代的國語電影，初次接觸，便迷上了他們的文藝片和歌舞片，以及葛蘭、尤敏、葉楓的那個風華年代。小時候經常看電視台重播的「粵語長片」，都是在早上或深夜的時段，可是從來沒有看過電懋的製作。那種心情，就像發現了剛出土的珍貴文物，當時我想，為什麼這些電影跟我小時候看過的粵語長片那麼不同？它們都是同一個年代在香港製作的，是什麼因素令這些香港電影洋溢著那麼濃郁的好萊塢氣息？而影片呈現的香港又是那樣的「摩登」。這些思考後來成為我論文的一些問題意識。後來我在香港電影資料館擔任兼職撰寫員，有更多機會看到電懋的老電影。我早聽過張愛玲曾經是電懋的編劇，這段歷史加深了我對電懋影片的沉迷。

本來，我是沒有打算去唸博士的，當時我想，假如我要去唸博士，也只會是因為電懋公司的這些電影。如果要我做別的題目，寧可不唸了。我非常的幸運，就在這個「對的時刻」遇著「對的人」——我的恩師容世誠教授。那個時候他剛好對這個題目也感興趣。同時，我的碩士論文導師鄭樹森教授也鼓勵我去新加坡跟容老師學習，在這個機緣巧合的情況之下，我開展了這項長時間的研究工作。容老師循循善誘，耐心地啟發了我對於冷戰時期星港文化關係的興趣。在我的學業生涯中遇到杏壇之光，是我的福氣。對於容世誠教授和鄭樹森教授長時間的教導、忍耐、支持，我一直懷著無比崇敬與感恩的心情。

在我的博士論文裡，已經對過去給予幫助及支持的人士，表達深切的謝意，我不在這裡重複了，只提幾位特別重要的人物。雖然我在電影資料館兼職的工作只有短短一年多，但是就在這個時候讓我有很多機會跟黃愛玲小姐

討教。這十多年來，黃小姐一直是我非常仰慕和敬愛的電影研究者，也是她向我介紹光藝公司的。後來，黃小姐與電影資料館的同事去新加坡訪問光藝公司的何建業先生，我也跟著旁聽，獲益良多。這樣說來，我對於光藝公司的研究興趣，是受到黃愛玲小姐的啟發。我實在懷念她。

在新加坡求學期間，得到不少長輩學者的支持，我感謝林嫻吟教授、傅朗教授、張建德教授、伍湘畹博士、徐蘭君教授等真摯的友情與關懷，他們都是非常優秀的學者，在不同的方面給我很多啟發，亦幫助了我的研究。另外，我在 Prof. Timothy P. Barnard、黃賢強教授、Prof. Mark Emmanuel、Prof. Yong Man Cheong、Prof. Chua Beng Huat 的講學及研究上獲益良多。

旅居新加坡的這段時期，我得到很多的友情與關懷，我感謝在 Queenstown Baptist Church 內的弟兄姊妹，特別是 Prof. Ann Lui, Prof. Sujin Yang, Prof. Catherine So, Miss Goh Chai Sheun, Mr. Jeffrey Chua, Miss Jane See 等，每個星期跟他們的聚會給予我在生活上、靈性上很大的支持。這段期間，溫卓威博士對我的愛護和各種幫助，我一直非常感激。

在改寫博士論文的過程中，給予我最大的幫助是吳國坤教授。他在忙碌的教研生活中，不厭其煩地仔細研讀我的書稿，並抽空跟我討論相關的理論和改寫的策略，在我感到千頭萬緒、最徬徨無助的時候，他給我最中肯的意見，彷彿是迷霧裡的明燈。後來我能夠把書稿修改妥當，吳國坤教授精闢的建議是功不可沒的，為此我心裡存著最大的感佩。

此外，研究生李梓榮先生為這本書承擔最令人厭煩兼且勞累的校對工作，我非常感謝他這份莫大的幫助。

一些新知舊雨好像是小雨先生、Prof. Giorgio Biancorosso，馬魯靜博士、李志賢先生、黃映玲教授、馮嘉琪小姐、黃紅梅小姐、Prof. Mary Erbaugh、黃淑嫻教授、羅展鳳小姐、Miss Dorcas Yeung、李敏儀小姐、李雪儀小姐、Mr. Thom Wong、林建英先生、許漢榮先生、卓曉燕小姐、朱穎汶小姐等，都在我人生不同的階段陪伴過我，沒有他們的扶持、熱心和友情，我也不能走過這條孤單的寫作之路。

我的家人，父母、妹妹、丈夫 Craig McCourry 一直以來對我無限量的容忍、無條件的支持和鼓勵，此生寶貴，感激難盡。上帝給我許多額外的恩典，是我不配領受的，我除了感恩，還是感恩。

從改寫到出版，相隔超過三年，期間得到香港大學出版社編輯莫少傑先生很大的幫助和支持，謹此致謝。最重要的感謝，是留給跟我一樣喜歡老香港電影的讀者。

第一單元

第一章

導言：「香港電影」與冷戰舞台

冷戰・香港・國際舞台

韓素音的小說，其中一個鮮明的特點，就是她精湛地勾畫出香港和中國的對比。這兩個相沖的地方，為小說的人物構築起戲劇性的舞台。在這樣的背景下，小說的人物——基督教宣教士、從大陸逃亡到香港的守舊派、年輕而熱心的中國共產黨員、大陸境內非左翼的頑固老一輩、從不同國家來香港的觀察人員、歐亞裔女性，韓素音，以及她的英籍情人馬可，都體現出今天亞洲社會面臨的衝擊。假如我們希冀世界性災難能夠避免的話，不論是東、西方人士，都需要充分理解，這些衝突都是當代人類的歷史……

馬爾康・麥唐納 (Malcolm MacDonald)，英國駐東南亞最高專員
《生死戀》序言¹

香港驀然變成世界舞台的新星——冷戰序幕的展開

1950、1960 年代，有兩部在香港轟動一時的好萊塢電影：《生死戀》(*Love Is a Many Splendored Thing*, 1955) 與《蘇絲黃的世界》(*The World of Suzie Wong*, 1960)。²它們都是改編自以香港為背景的英文小說，兩部電影也在香港取景拍攝。在當年來說，好萊塢攝製大隊赴港，是城中最受矚目的事件，簡直是

1. 筆者翻譯，原載於 Han Suyin, *A Many-Splendored Thing* (Boston: Little, Brown and Company, 1952).

2. 韓素音的小說 *A Many-Splendored Thing* 也有翻譯作《愛情至上》及《瑰寶》。筆者把小說 *A Many-Splendored Thing* 以及改編電影 *Love Is a Many Splendored Thing* 統一譯名為《生死戀》。

一則國際傳奇。影片所呈現的香港充滿東方美感，是富有現代魅力的城市。宜人的維多利亞港環抱香港島上的山脈，街道狹窄繁忙，既有傳統的街市店鋪，也有情調優雅的西洋咖啡廳。「華洋雜處」，名不虛傳。《生死戀》與《蘇絲黃的世界》這兩部浪漫愛情電影，表面上以跨越種族的戀愛作為故事骨架，邀來當紅的男星威廉·荷頓 (William Holden) 擔綱演出，以西方男性的開朗率真、熱情自信來映襯東方女性的神秘感與嬌柔美麗。當然，這些都是好萊塢電影所製造的刻板形象，以大眾都接受的方式去包裝和推銷「跨國戀」故事。然而，只要仔細觀察，兩部電影同樣透露了冷戰氛圍，以及二戰後非殖民地化、民族主義、反帝反殖運動衝擊亞洲，在香港留下的印記與變化。

電影《生死戀》有不少精警的對白，其中一句語帶相關：「當你望著鏡子，你會相信它所反射出來的東西是真實的，但我認為這其實是幻象。因為在鏡子裡，右邊的東西會變成左邊，左邊的東西則變為右邊。」³ 中國共產黨統治大陸後，素音的同事申醫生決定離開香港，回歸祖國懷抱，貢獻所長，並勸素音同行。出乎申醫生之意料，素音拒絕了。於是，申醫生嚴詞譴責選擇居留香港的素音不再是「中國人」。無可否認，這段對白還透露了東西方左右陣營對壘的弦外之音。想深一層，香港城市的曖昧身份，難道不也為當年維多利亞港上的濃霧增添無常的氣氛？假如來自中國的申醫生認為選擇留港的素音不再是「中國人」，那麼，這群逗留香港的華人又算是什麼人？

香港人文化身份的問題，並不是今天才突然冒起的。書寫 1949 年的香港故事，中國的議題、地緣政治的角力，怎能迴避？

在《生死戀》及《蘇絲黃的世界》裡，外國人口中的「中國」，當然只是一個籠統的印象、空泛的概念。值得留意的是，這兩部英文小說的原作者，一位是英國人 Richard Mason，另一位則是歐亞混血兒韓素音 (Elizabeth Comber)，⁴ 故事被改編後，變成不折不扣的好萊塢電影——兩部電影，同樣灌注了冷戰高峰期美國對於中國的「想像」。1940 年代末期到 1950 年代，美國對亞洲產生了濃厚的興趣，在美國的文化語境中呈現了不少對於亞洲的熱切關注和豐富想像。除了上文提到兩部以香港為背景的電影，也有兩部改編自

-
3. 引自電影《生死戀》中的對白：“You look into the mirror and see truth reflected but I think it is an illusion. For in the mirror, what is right is left, and what is left is right.”此處為筆者翻譯。
 4. 韓素音，又名韓素英，原名周光瑚 (Rosalie Elisabeth Kuanghu Chow)，出生於河南信陽。父親周焯，四川人，曾留學比利時；母親是比利時人。韓素音著作甚豐，作品多數取材自二十世紀中國及東南亞的歷史與社會生活。她的自傳體小說 *A Many Splendored Thing* 在 1952 年以英文出版，後來被好萊塢改編成電影《生死戀》(*Love Is a Many Splendored Thing*)。

賽珍珠 (Pearl S. Buck) 小說的電影：《龍種》(*Dragon Seed*, 1944) 和《中國領空》(*China Sky*, 1945)；另外，1950 年代製作的《成吉思汗傳》(*Conqueror*, 1956)、《秋月茶室》(*The Teahouse of the August Moon*, 1956)、《國王與我》(*The King and I*, 1956)、《櫻花戀》(*Sayonara*, 1957) 等，都突出了美國對於亞洲人民和社會的關注。為什麼在 1950 年代，好萊塢電影會忽然熱衷引入亞洲主題以及跨國旅遊的經驗？其中重要的原因是繼中國赤化後，韓戰迅速爆發，美國在「失去中國」之餘，亦擔心「失去」亞洲。這種政治層面的擔憂與關注轉化成軟性的消費文化，也就創製出跨種族的愛情故事。

這些好萊塢電影都安排故事主角「遊歷」亞洲，並「觸發」東西方之間的文化衝突，其中隱藏了好萊塢式對於亞裔女性的好奇凝視，亦灌注了美國對於戰後亞洲都會的想像。在消費主義與流行文化的帶動下，好萊塢電影一方面將歐美觀眾的目光轉移到他們不很熟悉的亞洲，另一方面透過西方人「進入」亞洲，並在文化及生活層面上相互交流，從而滲透美國精神與普世平等的價值。這些觀念，最容易融入跨國戀的故事，藉由俊男美女的「戀情」，消弭異族文化的藩籬，讓東、西方文化達到更高層次的理解和契合——這何嘗不是美國在冷戰時期對於亞裔文化的重新審視與對外政策所使然嗎？

對比立足美國的好萊塢電影，韓素音對於這個時代有一個深邃而廣闊的胸襟。作為歐亞混血兒的韓素音，曾經真切地經歷過「混種人」在歐亞兩地被歧視的處境，她對中國文化產生親切而深刻的認同感，又保持著帶有距離的獨立思考和審慎觀察。韓素音仰慕共產黨人的理想，曾為毛澤東及周恩來寫傳記，也曾被外界批評她是毛澤東的支持者。然而，韓素音並沒有放棄對政治維持獨立的判斷。在韓素音的凝視下，《生死戀》書寫冷戰時代的香港，跟別的作品並不一樣。她筆下的香港，是獨特而耐人尋味、極端複雜分化的難民聚集之地。小說《生死戀》的展開，是在國共內戰仍然持續、1949 年 4 月的香港。小說記述了不同種族、不同國籍、不同背景、不同階層、不同政治信念的人，在這亂世之中投奔香港。在香港六個月的生活裡，韓素音接觸過各階層的人，她感到惋惜的是，為什麼這些不同種族和文化的人不能夠融合？⁵ 作為「歐亞混血兒」，兼受東、西兩方歧視，韓素音卻懂得尊重自己是「世界文明的結合」，是東西文化的橋樑。韓素音是同時代少見的「世界主義者」(cosmopolitan)，對於香港，也許連她也不自覺地，懷抱了一種能夠超越東西方文化藩籬以及各種歧視偏見的願望。

5. 見 Han, *A Many-Splendored Thing*, 59.

擁有這樣胸襟的一位女子，筆下的香港百態，自然也不同凡響。在韓素音眼裡，香港好像一艘船。你無法知道船上的人明天的光景如何，也不知道將來是否還有機會碰面，只能真心祝福他們。⁶

1949年4月的香港，正是暫居者留居的暫居地——一個難民營。

港口停泊著許多船，載滿了從中國大陸出走的人。這是寮屋聚落的殖民地，也是遊藝場、市集林立的繁榮城市。在香港，人們來來去去，他們知道自己的處境比地球上任何人都更無常難測。大海懷抱著許多不同景觀的美麗島嶼——這就是香港。

而中國，就只在山嶺之後。⁷

面對著各種地位、種族、身份的人在香港進進出出，小說《生死戀》收集了一個時代東西方人對於香港的看法，以及他們寄居香港的生活風景。麥唐納在《生死戀》的序言中也提到，這部小說的母題是東西方之間的文化衝突。認同中國文化的素音，為了愛情，承擔著背棄祖宗的罪名，跟英國人馬克相戀，⁸受盡時人的否定與歧視。素音的猶豫，不單在愛情上，就連文化認同的取態，她亦站在交叉路口。我們既看到她對於中國傳統文化的愛慕，同時亦看到她對於中國火紅的政治活動，保持著一段距離。連馬克也認為素音未必能夠住在赤化後的新中國，因為她「太有離心、又不容易被迷惑」。⁹《生死戀》裡的素音，昔日對於文化身份的猶豫思考，跟六十多年後今天住在香港的華人一樣，帶著許多問題與顧慮。

當大家開始談論香港人的文化身份，已經是冷戰以後的事情。香港從無人聞問的小漁村，搖身一變，成為對國際開放的「自由港」，凝聚各國目光。香港這個沿海城市，在冷戰時代悄然無聲地崛起了。香港的故事，從來都難說。¹⁰香港的故事如何說，在於你站在哪一個角度去看。我希望帶大家走出一步，以更廣闊的目光重溯歷史，把香港的議題置放在冷戰的氛圍。

6. 同上注，頁10。

7. 筆者翻譯，原文見 Han, *A Many-Splendored Thing*, 17.

8. 在小說裡，馬克是英國人；在電影裡，馬克則改成是美國人。

9. 見 Han, *A Many-Splendored Thing*, 125.

10. 正如黃子平和也斯曾說：「香港的故事，為什麼這麼難說？」，「也斯本人的解釋，是因為香港的故事講來講去，都會講成上海的故事、倫敦的故事、布拉格的故事，總之，別人的故事，她者的故事。反過來，你講別的城市的故事，講著講著不知不覺又會講成香港的故事。」引自黃子平，〈陳冠中《香港三部曲》導讀〉，載陳冠中，《香港三部曲》（香港：牛津大學出版社，2007），頁vii。

冷戰時代，改造了全球的政治秩序，美國在亞太地區擴張影響力。好萊塢以全新的角度想像世界，平衡權力，並對亞洲產生好奇。亞洲在好萊塢電影裡，成為「被想像」、「被敘述」的客體和他者。由於話語權在好萊塢，亞洲在某種程度上，都被異域化了。曾幾何時，香港也在文學、電影中成為「被想像」的客體。在張愛玲的小說裡，香港總是站在「被看」的角度，張愛玲寫香港，也是寫給上海人看的。在許多 1930、1940 年代的故事裡，上海都是主角，香港只是陪襯、「被看」、「被敘述」的他者。香港的主體性，在日軍侵佔期間更被完全掠奪了。要到二戰結束後，在冷戰氛圍的影響底下，香港才在電影、文學裡，以一個全新的姿態出現。在這個時期，南洋的角色也變得日益重要。

1950 年代——香港電影以高產量掌握話語權

當大家談論香港電影的黃金時期，都會注目於 1980、1990 年代，然而，香港電影產量的高峰時期，卻是在跟大陸市場斷裂後的冷戰年代。以全球電影製作量來計算，香港多年來排名第三，僅次於美國和印度。在出口成績方面，印度電影大多以內銷為主，所以，香港曾經是全球第二位的電影出口中心。1950 年代，香港電影業有過年產高於三百部電影的輝煌成績，¹¹ 當中有好幾年，香港電影的產量甚至超越好萊塢。不少學者，比如鍾寶賢曾論證在二戰後，香港製片商對於市場的審視，已由中國大陸轉移到星馬。鍾氏更指出 1950 年代東南亞戲院商是港產粵語片資金的主要來源，他們以「買片花」形式（電影開拍前發行商先付訂金予製片人），支持電影的製作，而這些訂金幾乎可以達到電影製作成本的百分之三十至五十。¹² 鍾寶賢的研究是從商業史的角度，指出星馬在 1950、1960 年代所投放的資金已經改變了香港電影的運作模式。

若要瞭解香港電影高產量的黃金期，除了從市場的角度看，也必須進入當年的地緣政治局勢以及歷史文化氛圍。1950 年代，「香港電影」這個名詞的穩定性還未確立，更不用說「香港電影」的文化主體意識。可是，她跟二十世紀初的好萊塢有相似之處，就是開放的城市與相對自由的創作空間。人才，

11. 根據 I. C. Jarvie 所得的官方數字，香港電影產量在 1956 年有三百一十一部、1961 年有三百零三部。見 I. C. Jarvie, *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977), 129.

12. 見鍾寶賢，《香港影視業百年》（香港：三聯書店，2004），頁 140–41。

是一個城市最重要的文化資本，這也是好萊塢早期成功的一項重要因素。十九世紀末二十世紀初，不少東歐猶太人背土離鄉，移民美國。他們從身無分文，慢慢融入美國社會，到創辦美國主要片廠，以至改變全球電影工業。派拉蒙、米高梅、環球、華納、霍氏等片廠的一些主要創辦人都是猶太裔移民。¹³這班猶太裔移民的最大相同之處並非其東歐背景，而是他們全然背棄了自己的過去和歷史，全心全意地貢獻他們的力量，投入到新國家。在所有人都不相信電影會流行的當兒，他們堅信電影的潛質，大力發展尚未成形的電影工業，最後改變全球的觀賞美學。這班製片家雖然都不在美國出生，卻創造了最具「美國價值」的電影，推銷給全世界，這何嘗不是一件「奇蹟」？新移民進駐好萊塢，跟冷戰時期香港電影業有共通之處，1950年代的香港，何嘗不是一個聚居「新移民」的城市？在這個充斥外來人口、主體性仍在醞釀的地方，卻孵育出「香港電影」的文化身份，難道不也是奇妙的事情？

當中國大陸以極左政策箝制文藝創作的時候，香港的自由空氣成為海峽兩岸三地最寶貴的空間。地方雖小，卻有助增強凝聚力。在自由港政策下，廣納來自大陸五湖四海的人才，並藉英國殖民地身份，跟星馬華人形成了緊密的紐帶。香港本土居民，一向繼承廣東文化，加上各地的華人新移民，在冷戰期間共同「再創造」出一種具香港特色的、混雜多元的城市文化。這種再創造的「香港文化」，透過電影向星馬華人以及海外華人大量輸出，逐漸提升了香港的「軟實力」。對於香港和新加坡來說，1950年代是非常重要的「轉型期」，而1954–1959年正是這個「轉型期」的關鍵年份。新加坡方面，她要經歷一個脫離殖民者的「建國」(nation building)過程，從一個以「文化為本」的社會，過渡到一個具有國家意識的社會；至於香港，她的本土意識在大量新移民定居後，慢慢孕育、啟蒙，脫離華南區域的心理依附，換上全新的城市歸屬。

香港的電影界，從1950年代開始不再排列在上海之後，反而取代上海，成為全球最大的華語電影製作中心。香港終於取得話語權，在被好萊塢電影「觀看」、「想像」的同時，亦有自家的電影製作，以光影來展現對於香港、星馬以及亞洲其他城市的想像，從中寄予戰後一代期待躋身現代化城市行列、跟西方城市看齊的願望。

13. 環球的主持人 Carl Laemmle，是生於德國西南部的猶太裔；派拉蒙的主持人 Adolph Zukor 生於匈牙利的小村落，也是猶太裔；霍氏的主持人 William Fox 跟 Zukor 一樣，都是匈牙利猶太裔；米高梅的主持人 Louis B. Mayer 是俄國猶太裔；華納的主持人 Benjamin Warner，離開他在波蘭的妻子，移居美國，追求自己的幸福。

本書所討論的「香港電影」，是在特定的「冷戰時代」下的香港電影工業，這跟一般人所理解、在1970年代以後具文化身份主體性的「香港電影」這一概念有微妙的差異。1950年代的香港，仍是一個新移民聚居的「難民城市」，「香港人」的文化主體意識還在孕育階段。這個時期的電影工業，有其獨特的離散（diasporic）時代特徵，我們必須回歸歷史去理解。

冷戰背景下的香港影業

冷戰的地緣政治除了提高香港在國際上的戰略地位外，對於香港本地的文化工業，也產生微妙的化學作用。一如報界及文藝界，香港電影界因為政治理論不一，分成左右兩派。另外，台灣因素的介入，由王元龍主持，於1956年正式成立「港九影劇從業員自由工會」（簡稱自由總會），作為聯繫親台「自由影人」的合法組織。在港英政府「不干預」政策下，左右兩派電影人同時活躍，進行統戰與反統戰。中國的左翼文藝運動，始於1920年代，並在1930年代迅速發展，尤其在上海文藝界活躍。「中國左翼戲劇家聯盟」（簡稱劇聯）於1930年成立，並在1931年發表了《中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領》，向成員提出「產生電影劇本」、「動員加盟各製片公司」、「吸取進步的演員與技術人才」等要求。1933年，中共中央文化委員會更建立地下電影小組，由夏衍擔任組長，提倡以寫實筆觸關注社會大眾，呈現基層的生活，同時滲透共產意識。1930年代中後期和1940年代後期，一些活躍於上海的影人曾經有兩次南來香港的情況。因為戰亂而曾經旅居或留在香港的南來影人包括夏衍、蔡楚生、司徒敏慧、譚友六、盧敦、歐陽予倩等。1949年5月，在周恩來指示下，香港成立南國影業公司，拍攝具「進步意識」的電影。¹⁴由於政治環境的轉變，左派影人在香港的運作，跟在大陸時很不一樣。根據香港資深影評人石琪的說法：

電影公司屬左派是一回事，而作品屬左派又是另一回事。香港的某些電影出品何以會被稱為左派呢？原因主要在於製片公司的後台屬於左派，而非所製的作品內容甚富共產主義精神。¹⁵

14. 張燕，《在夾縫中求生存：香港左派電影研究》（北京：北京大學出版社，2010），頁50–51。

15. 石琪，〈港產左派電影及其小資產階級性〉，載舒琪編，《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》（第七屆香港國際電影節特刊）（香港：香港市政局，1983），頁150。

1950年代初，美蘇兩方冷戰表面化後，港英政府於1951年5月宣布實施《1951年邊境封閉區域命令》，從此，香港和大陸之間築成有形的邊界，阻隔兩地人民自由來往。1952年，港英政府更把十位左派影人如司馬文森、沈寂、舒適、劉瓊等遞解出境，自此，香港與大陸的電影業有明顯的分割。港英政府表面上不偏袒於左派或右派，但實際上，在冷戰高峰期，港府除了防範親台人士在香港過分活躍外，還擔心共產主義在香港蔓延。因此，港英當局對左派人士的活動有更高度的戒懼。研究冷戰時期香港影業的著作不多，影人許敦樂所著《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》，¹⁶以南方影業公司的歷史作主軸，提供了香港左派影人作業的策略和重要細節。另外，由黃愛玲、李培德所編，香港電影資料館出版的《冷戰與香港電影》，¹⁷載有十六篇論文，討論冷戰時期香港電影工業與政治，以及左右兩派如何在香港爭取傳媒陣地，擴大其影響力。電影界一般的理解，香港左派電影以長城、鳳凰、新聯（簡稱長鳳新）為主。據周承人所述，雖然長鳳新三間公司的資金組成方式不一，但都認同中華人民共和國為祖國，並且直屬中國外事部門，由周恩來直接過問。¹⁸許敦樂曾任職於南方電影公司，他在書內講述港英政府如何直接警告那些放映由南方公司代理的國產電影的院商。1953年，港英政府頒布電影檢查管制條例，對於大陸製作的電影，實施更嚴格的管制，導致大部分國產電影都不能在香港上映。¹⁹因此，長鳳新製作的影片再不能以硬銷手法在香港宣傳共產主義，只能以較為軟性的手法讓觀眾潛移默化。

至於右派，則是由一批親台灣的「自由影人」組成。1953年10月29日，香港自由電影界人士首次組成「回國觀光團」去台灣。團長為王元龍、副團長為藝華公司經理嚴幼祥及華明公司馮明遠、顧問為胡晉康以及有「電影大王」之稱並曾成立永華公司的張善琨，團員包括周曼華、童月娟（張善琨妻，其後更成為自由總會主席）、蔣光超等十七人。後來，這批影人在1956年成立自由總會，首屆選出十九名委員，包括主席王元龍，副主席胡晉康、白玉堂，會務主任顧文宗，財務主任徐昂千，組織主任張善琨等等。自由總會的作用，等於台灣新聞局的前哨站，香港影人若要申請赴台，或把影片運去台灣，都要先向該會申請證明，自由總會的經費大部分由台灣新聞局支付。

16. 許敦樂，《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》（香港：簡亦樂出版，2005）。

17. 黃愛玲、李培德編，《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009）。

18. 周承人，〈冷戰背景下的香港左派電影〉，載黃愛玲、李培德，《冷戰與香港電影》，頁25。

19. 許敦樂，《墾光拓影》，頁42–50。

根據黃仁所述，在自由總會成立過程中，暗中最具影響力者，是邵氏公司的邵邨人，他過世前立下遺囑要求在台灣安葬。為了支持自由總會，邵邨人的六弟邵逸夫曾捐款買樓作為自由總會的永久會址，甚至聘用台灣影人在寶島拍片。²⁰除了邵氏，電懋亦跟自由總會有些淵源。電懋公司的成立，承繼了由張善琨主持的永華公司的片廠和部分人才。黃仁指出，電懋的主要負責人鍾啟文、宋淇、易文先後到台灣，跟台灣聯邦公司負責人商談合作，「聯邦建議將台灣的風光和軍容，透過銀幕介紹到海外。這建議三年內逐一實現，電懋先後拍了《空中小姐》(1959)、《星星・月亮・太陽》(1961)、《諜海四壯士》(1963)。」²¹電懋編劇委員會成員兼著名導演易文（其父是永華公司出資人李祖永的好友），曾在國民黨軍系《掃蕩報》工作，到香港後又在國民黨黨報《香港時報》編副刊。易文在日記中透露，台灣國民黨是於1953年3月開始聯絡香港電影界人士，由美國華僑梅友卓出面，邀約香港自由影人商談組成一個機關，他也被邀請參與這次初議。²²其後，易文促成了港台合作的第一部大片《關山行》(1956)，該片陣容空前，全部在台灣拍攝；他又編導台灣影星張小燕跟電懋合作的《姊妹花》(1959)，亦促成電懋在台灣攝製《星星・月亮・太陽》。後來，邵逸夫與陸運濤親自到台北參加第十一屆亞洲影展，被視為親台的舉動。1967、1968年，台灣向南洋片商施壓，要邵氏、國泰、光藝、榮華不買左派公司影片，還要發聲明表示：不買、不放映、不發行。²³由此看來，邵氏和國泰（電懋）兩大機構跟自由派影人關係密切，可以視為廣義的右派。除了邵氏和國泰，由美國自由亞洲基金支持創立的亞洲影業，雖然只運作了短短幾年，卻為香港影壇製作了一些高素質的影片。

1953年冷戰高峰期，港英政府頒布了「電影檢查規例」，而英國人也早於1952年在馬來亞正式通過電影審查法案。吳國坤認為，港英政府於1950年代初收緊電檢法例，是因為香港接近大陸和台灣，容易受國際政治角力的影響，令香港的處境變得不穩。故此，港英政府必須採取「中立」政策，「以免捲入中國的政治糾紛，電檢的執行，也奉行此一『中立』的官方指導原則及不

20. 黃仁，〈港九電影戲劇事業自由總會的角色和影響〉，載黃愛玲、李培德，《冷戰與香港電影》，頁74。

21. 同上注，頁75。

22. 易文著、藍天雲編，《有生之年——易文年記》（香港：香港電影資料館，2009），頁75。

23. 參看〈海外影業簽署公約・響應文化復興運動〉，載黃建業編，《跨世紀台灣電影實錄1898–2000》（中冊1965–1984）（台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005），頁561。

挑釁的實用主義政策。」²⁴ 吳氏還指出，這些電檢規例暗藏不少政治考慮，而電檢政策的核心精神，「是壓抑中共在港的文化滲透，和防止其可能引致的衝突。」²⁵ 1950 年代香港的電檢規例，跟英國政府在馬來亞通過的電影審查法有相似的地方。1948 年，英國政府在馬來亞實施了長達十二年的戒嚴，嚴防以華人為主的馬來亞共產黨的擴展。表面上，英國政府在香港實施與馬來亞同樣的電檢規例，可是，對比於香港，英人在馬來亞採取了更為強硬的手段。本書的第三章將會詳述馬來亞的電影審查規例，並分析英國政府在星馬的文化政策對香港電影業的影響。

冷戰時代的香港電影業看似是分成左右兩派，互相攻擊。然而，實際上，左右兩派的鬥爭多數只是言論上的冷戰，沒有對社會帶來什麼實質危害。歷史學者科大衛這樣形容當時的局面：

冷戰到底是什麼一回事呢？香港政府其實相當了解左派右派的這場鬥爭，基本上右派是輸了，轉移到台灣去，搞不起「熱」來。左派也不會熱到哪裡去，因為到了五十年代中期，英國政府已洞悉北京不打算對香港做任何事情。所以這一場仗，在香港只是言論上的冷戰，不必擔心會有什麼危險。政治上，我們大家都把目光投到媒體上的言論冷戰，香港政府要做的工作其實簡單不過，因為香港政府沒有了香港政府要應付的那種政治，當時香港處於所謂政治「高熱」年代，只是左派右派在報章上你罵我，我罵你，傷不了任何人。²⁶

誠然，科大衛的論述是有點把香港當年左右派之間的對峙局面弱化了，他這樣說只是把香港放在東西方冷戰情勢嚴峻的一種相對立場上來看。然而，不少研究香港的評論家都指出，冷戰年代，香港在海峽兩岸三地來說其實是言論最自由的地方，能夠同時容納左右兩派、政治中立，甚至政治冷感的人士。有自由的空氣，才能百家爭鳴。理論上，從政治角度說，左派強調愛國愛黨，右派則標籤反共和自由，表面是河水不犯井水，但是，不少影圈中人以及學者都提出，當時有些影人確能做到「左右逢源」，遊走於左右兩派。而左右兩派人士，亦並非完全互不交往。李培德指出，「左派和右派的電

24. 吳國坤，〈冷戰時期香港電影的政治審查〉，載黃愛玲、李培德，《冷戰與香港電影》，頁 55。

25. 同上注，頁 57。

26. 科大衛，〈我們在六十年代長大的人〉，載黃愛玲、李培德，《冷戰與香港電影》，頁 15。

影公司之間，雖然存在競爭，但亦暗中合作。」²⁷ 左右兩派雖然鬥得激烈，然而箇中又有些微妙。李氏引述廖一原的說法，長鳳新生產的電影多賣給兩大右派公司邵氏和電懋：鳳凰的電影賣給邵氏；長城的電影賣給電懋；新聯的電影賣給邵氏、電懋、光藝，分散出售。²⁸ 由此可見，當時香港電影界確實呈現出左右混雜的有趣局面。左派電影「不能太左」，右派電影亦會講求「寫實」，而左右兩派影人亦未嘗不會暗中合作。就算是易文，他亦曾為長城公司編寫電影小說，而且「不具名」為長城撰寫電影劇本《孽海花》(1953)。²⁹

在冷戰時代裡，我觀察到，不論是左派還是右派都注意南洋市場，特別是星馬的重要性。1952年後，中國大陸的市場正式關閉，右派影片既然無法進入大陸，必然轉向台灣及南洋市場招手。邵氏與電懋的資金都是來自星馬。邵氏家族來自上海的天一公司，邵邨人在1946年回港，但因為沒有製片經驗，他們的電影初期都是交由蔣伯英的大中華電影公司負責製作，自己只負責發行。邵邨人在1950年創辦邵氏父子公司，後來因為競爭激烈，製片業務停滯不前，於是漸萌退意。這時候，由六弟邵逸夫主理的「邵氏兄弟」在南洋的院線業務如日中天；1957年，在星馬打拼三十多年的邵逸夫隻身赴港並決定留低發展，同時跟邵邨人在業務上分道揚鑣。翌年，邵逸夫成立邵氏兄弟(香港)有限公司，從此，「邵氏父子」只經營戲院及影片發行，「邵氏兄弟」則經營製片業務。電懋公司的老闆陸運濤是星馬富商陸佑的兒子，陸氏經營多種業務，富甲一方，從1930年代起已經開展戲院業務。1953年，陸運濤主理的國泰機構登陸香港，成立國際影片發行公司，起初只做發行；1955年，陸氏影業王國擴展至戲院、發行、製作三者的整合；1956年，合併永華和國際兩間公司後成立電懋公司，以香港為基地生產國、粵語影片。邵氏和電懋在星馬都有強大的院線網絡，他們對於星馬市場的注重，幾乎成了必然。

至於左派電影在香港的運作，可以從廖承志在北京召開的香港電影工作會議上的報告去理解他們的方針。廖承志以軍事用語「側翼」來形容香港電影，³⁰ 這就是說，香港的電影工作跟內地不一樣。廖承志指出，香港電影「要面向華僑，面向亞洲、非洲的人民」。³¹ 他認為面向這些觀眾時，需要有提倡

27. 李培德，〈左右可以逢源——冷戰時期的香港電影界〉，載黃愛玲、李培德《冷戰與香港電影》，頁86。

28. 同上注。

29. 易文，《有生之年》，頁73-74。

30. 廖承志，〈關於香港的電影工作〉，載何思穎編，《文藝任務·新聯求索》(香港：香港電影資料館，2011)，頁189-90。

31. 同上注，頁190。

反對帝國主義、反對殖民主義的電影。由此可知，左派電影的方針是透過香港，把電影輸出至各地華僑聚居的地方，以進行思想滲透工作。右派基於市場考慮，左派出於統戰考量，雙方都在1950年代轉戰星馬。

我感興趣的是，除了表面所述的市場因素外，整個冷戰的大氣候如何把香港與星馬的電影網絡連繫起來？尤其在冷戰形勢下，英國政府在東南亞的文化政策和圍堵左派的考量，如何影響香港電影業的發展？這些都是本書希望探討和解決的議題。

電懋進軍香港影壇——從上海、香港雙城記到星港連繫

香港特殊的政治環境在全球殖民地歷史上是獨一無二的。1997年香港回歸中國，舉世矚目。由於「九七問題」，香港從1980年代起產生了懷舊熱，以及關於香港文化和歷史的學術研究熱潮。這個時候，不論在電影、文學創作以及學術研究上，都開啟了香港—上海雙城記的敘述脈絡。面臨九七，香港以上海自況，恐怕風光繁華一去不再。另外，也有不少學者欲求在香港文化「消失」以前，努力搜尋香港的歷史身世，追本溯源，整理史料以留傳後世。歷史學者傅葆石的兩本著作：《香港與上海之間：華語電影的政治》（2003）³²和《在民族主義與殖民主義之間：大陸南下影人、邊緣文化與香港電影，1937–1941》（2001），³³以香港和上海兩個城市為線索，剖析戰時旅居香港的上海影人所代表的「大中原心態」，令香港初步滋生了與彼有異之感。傅葆石以史實為據，論證香港自1930年代開始，便在華語電影生產上佔一重要席位；他又以張善琨作為脈絡，指出戰後香港電影業是上海電影業的繼承。在前一本書的序言裡，傅氏指出從1930年代起，中國學者對香港電影文化發展了一套「刻板論述」：香港是文化沙漠。傅葆石認為這是源於他們的「大中原意識」而產生的偏見，故此，該書特別針對這時期被「壓抑」、「輕看」的香港獨特文化環境而展開「反論述」，強調香港從1930年代起在華語電影業上的地位，重評香港在華語電影史上的價值，也間接把香港電影從中國民族電影的框架下區別出來。傅氏還指出，香港在民族主義話語和殖民地話語中有「雙重邊緣性」，進一步推動香港試著建立一種模糊的、雜糅的身份。

32. Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003).

33. Poshek Fu, *Between Nationalism and Colonialism: Mainland Émigrés, Marginal Culture, Hong Kong Cinema, 1937–1941* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001).

不少學者都大致認同香港的本土文化在1970年代逐步穩定成長，而傅葆石則追溯至戰時，從上海電影人與香港電影人之間的分野，觀察到香港在民族主義話語和殖民地話語之間的「雙重邊緣性」，並將其看成是香港文化身份的一個非常模糊的雛型。我認為這種非常「模糊的、雜糅的身份」，到了1950年代，香港跟大陸在政治、經濟及文化上進一步割裂之後，開始進一步提煉。而這條上海—香港的電影脈絡，則轉移到香港—新加坡的電影脈絡。另外，本書最後一章將會闡釋星馬在爭取獨立、大力推動民族主義的過程裡，對於香港電影產生了一種「他者」的區隔狀態，而這種抗拒態度，反而進一步建立香港電影尚是模糊的主體性。這道香港—新加坡的電影文化環，在香港電影史來說其實是非常重要的部分。假如我們延續傅葆石所講述的張善琨的故事，必然會介紹到電懋公司進入香港電影場域的經過，而從電懋公司的建立，我們也能看到香港—新加坡這道電影文化環在冷戰年代華語影業的重要性。

電懋公司打進香港電影場域

不同於邵氏，經營電懋的陸氏家族在星馬有更長遠的歷史。陸運濤的父親陸佑，是一個屬於東南亞華人的商界傳奇。早至1908年大英帝國出版的英屬馬來亞人物介紹書籍、1930年代的中國文人遊記，直到2001年出版的《馬來西亞華人歷史與人物》，跨越整整一個世紀，陸佑的芳名依然在史籍上流傳。廣東人陸佑出生於1846年，家境貧困，十三歲南渡新加坡，白手興家。十九世紀末至二十世紀初，英國政府曾在馬來亞實施承包稅捐制度，即個人或機構向英政府承包餉碼，在一段時間繳納一定的金額，英政府則授予經營某種商品的專利權。陸佑是當時四州府中最大的承包商人，經營四種餉碼：酒、煙（鴉片）、賭、當。陸佑便曾靠這種專利制度賺取巨額利潤。因為陸佑營商有方，囤積厚利，英國政府的稅收也源源不絕。1896年錫價急跌，陸佑蒙受損失，曾向英政府要求減稅亦獲允許，當時馬來財政官曾說倘若陸佑財務出現困難，政府的稅收也會遭嚴重損失。³⁴由此可見，陸佑與英政府維持著緊密而互利互惠的關係。及至1897年，陸佑與英政府簽訂合約，開發從吉隆坡到彭亨文冬路，連接文冬礦區與吉隆坡。這是政府無意承辦的工程，陸

34. 李業霖，〈陸佑：悠悠百世功，矻矻當年苦〉，載林水棟主編，《創業與護根：馬來西亞華人歷史與人物儒商篇》（台北：中央研究院東南亞研究計劃，2001），頁139。

佑卻樂於擔承。陸佑具備商業能力，又不怕冒險艱辛去開闢新社區，致使他成為「富可敵國」的人。³⁵

陸佑有四位妻子，過繼和親生兒女共八名。他在1917年離世的時候，第一、二任妻子及長子已經身故，由第四任妻子林淑佳掌家業，而陸運濤便是由林氏所出的。陸運濤十三歲到瑞士留學，1933年轉到英國劍橋大學修讀文學及歷史，取得碩士學位；1937年在倫敦經濟學院攻讀經濟。1940年，陸運濤返回新加坡接掌家族生意，包括銀行、橡膠園、錫礦、地產、酒店、飲食、航空、娛樂事業等。陸運濤母親喜歡看戲，而陸運濤也喜歡戲劇及文學，因興趣使然，自1946年起開始建立他的電影王國。從陸運濤的家庭及歐化教育背景可見，他跟上海天一影業出身的邵逸夫不同，陸氏是屬於英殖民地年代的精英階層，從陸佑時代起，陸氏跟英國政府已經保持良好關係。香港和星馬都曾經是英國殖民地，英國在其殖民地扶持地方精英，以助穩固政權的策略，同時適用於香港和星馬。這些區域的上流社會，都以英語溝通。這也許能夠進一步理解為何陸運濤會選擇香港作為其電影王國的基地。而不少論者也曾述及，陸運濤的歐化風格讓電懋電影比起同代的製作，少了一份民族使命感；陸氏的背景也能夠為電懋吸納受西方文化薰陶的電影人，例如曾在上海聖約翰大學就讀的易文、陶秦；1950年代移居美國的著名作家張愛玲；燕京大學西洋文學系講師宋淇等人。正由於電懋的老闆以至旗下一些重要影人都熟悉西方文化，電懋早期製作出富於現代感的都市劇，跟邵氏以及其他公司的影片都有所不同。

二戰以前，新加坡放映的電影有百分之七十是美國電影，百分之十六是英國電影，而中文電影卻只有百分之十三。³⁶ 1947年，陸運濤還在英國倫敦，因此由曾經居住印度的英國人 John Ede 替他打理新加坡的業務，Ede 亦是陸氏旗下「聯合影院公司」(Associated Theatres Ltd) 的總經理。陸氏當時跟英國有名的電影公司 Rank Organisation 開展了合作，Rank 不但擁有聯合影院百分之三十五的股份，還把旗下電影讓陸氏的影院專門播放。另外，Rank 亦有投資陸運濤旗下的戲院事業，即使它曾就國泰於1950年代中期在東南亞迅速擴

35. 關於陸佑如何被歷史敘述，筆者曾撰文討論。見麥欣恩，〈從商界傳奇走進歷史與文化的記憶：陸佑〉，《南洋學報》第61期（新加坡：南洋學會主編，2006年8月），頁32–53。

36. Lim Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd for Meileen Choo, 1991), 21.

充業務跟陸氏有爭議，卻仍然投資三百萬到他的戲院業務。³⁷ 由此可見，陸氏在東南亞的影業王國不單單是陸氏的資本，亦有英國資本的投入。

1953年，陸運濤派猶太人歐德爾（Albert Odell）到香港成立國際影片發行公司，發行及資助電影製作。1956年，國際正式接收永華，改名電影懋業公司（簡稱電懋），並在香港大規模拍攝高質素華語電影（包括國、粵語）。這一年，邵逸夫還在新加坡，當年的東南亞電影節由香港擔任主辦城市，而電影節大會主席竟由身為新加坡人的陸運濤擔當。陸運濤以電影節主席及香港電影業界從業員的身份，匯報1955年香港電影業的驕人成績。³⁸ 陸氏的這篇演說能夠為他在香港開設電懋作一注腳，他肯定自己作為香港電影業界的一分子，並且對當時的香港影業有宏大的展望。此後幾年，陸運濤都以香港區電懋公司的身份出席東南亞／亞洲電影節。³⁹ 我認為，電懋公司和其主席陸運濤，同樣擁有星港兩城的雙重身份，值得探究。在電懋公司而言，它的雙重身份正好為華語電影業提供了一種開放的態度。電懋的電影不以宣傳中國民族主義和共產主義為依歸，不僅造就了香港本地影人，也為從大陸南來各種背景的文化人，尤其是右派影人，提供了創作與生存的寶貴空間。

香港的本土文化認同，在1940年代末期到1950年代，仍然處於不穩定狀態。中國變色前後，香港聚集了不少為逃離共產政權而南來的新移民。這些新移民來自五湖四海，共同為香港注入新的文化動力。同時，中國大陸對外門戶進一步關閉，香港驟然成為中國以外最大的華語電影製作中心，不少知名影人因為政治或經濟因素遷移香港，延續他們的光影夢。在這段山雨欲來、國內政局動盪的時期，一位重要的電影界人物——張善琨，也懷著一個電影夢遷居香港。從上海的新華、中聯、華影，到香港的永華、長城，這些著名的電影公司都與張善琨有密切關係。張善琨結識了舊時的上海大亨李祖永，遊說他合作在香港建立最優秀的國語電影公司——永華。他們在九龍塘一幅廿萬呎的地皮投資建廠，從美國購入最先進的儀器，按西方管理模式在電影廠設不同部門。永華公司吸納了中國的著名編導人才：編劇如柯靈、周貽白、沈寂、顧仲彝、姚克等；導演如朱石麟、卜萬蒼、吳祖光、程步高等；演員如白揚、袁美雲、王引、周璿、舒適、李麗華、嚴俊等都是著名一時的影人，開創了華語電影的一個新年代。

37. 同上注，頁47–53。

38. *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia* (Hong Kong: Executive Committee, 3rd Annual Film Festival, Southeast Asia in cooperation with Marklin Advertising Ltd., 1956), 37–38.

39. 東南亞電影節其後改名為「亞洲電影節」。

關於電懋早期與永華之關係，好像是電懋如何承接永華，包括羅致永華的人才（如鍾啟文）、承攬它的廠房，擴建成為遠東最具規模的電影廠，已經有論者述及。⁴⁰ 永華的失敗，固然與資金耗盡有關，可是，我認為永華公司內部的意識形態之爭，才是真正拖垮永華的致命傷。導演李萍倩曾拍《落難公子》，李祖永認為有共產思想，遂把之燒燬。左傾的編導以讀書會名義發動演員罷演，令永華停產兩年。其間卜萬蒼與馬祥彥兩派之爭，實屬左、右派意識形態之爭，李祖永藉此把張善琨辭退。從1948年起，永華在中國發行的收入被中共沒收，令永華欠香港銀行十萬元而無力償還。⁴¹ 陸運濤支持永華恢復拍片，1953年李祖永以片場作抵押，向陸氏借貸一百萬港元，並簽訂合約，永華須在一年內向國際供片十二部。可是，1954年的一場大火，令永華電影的底片付之一炬，歐德爾遂向法院申請接管永華片廠。⁴² 其後李祖永以永華倒閉，其他「自由影業」也難以生存為理由，向台灣求援。李氏申請貸款五十萬港元，以七部永華影片作抵押。雖然照正常研判，永華每部電影的台灣版權是七萬港元，加上這些電影中，有不少由左派影人導演或演出，未必可以在台灣放映，可是李祖永獲得報紙輿論的一致支持，最後抵押只是形式，由中影向台銀貸款，再由香港撥付。⁴³ 永華雖然在最後階段努力掙扎，但最終也宣告失敗。電懋能夠成功取代永華的原因在於其開放態度，吸納非左翼影人的力量，所以公司內部不鼓勵意識形態的衝突和爭奪。香港可以說是一個最合適的仲介站，讓陸氏從星洲北上，穩站華語電影製作中心的陣地，再跟南下香港的李祖永、張善琨之永華公司合作，為其後成立的電懋公司打好堅實的基礎。

除了永華，還有一間非常重要、卻一直被忽略的電影公司，同樣為電懋打下了良好的根基，它便是亞洲影業公司。報人張國興背景傳奇，曾於1940年代任職於中國中央社，後轉紐約合眾社。1949年時局急轉直下，張國興申請來港，只三天便批給他出境路條。張國興臨行前用英文打字機將其撰寫的《竹幕八月記》打成三份，一份放在樟木箱內，用瓷器蓋著，平安運到香港；第二份拜託朋友帶到廣州郵寄，五個月後收到；第三份由張國興本人帶到上海寄出，卻遭沒收。⁴⁴ 這著作後來由台北自由中國出版社及新加坡

40. 見黃愛玲編，《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2002）。

41. 見黃仁、王唯編著，《臺灣電影百年史話》（台北：中華影評人協會，2004），頁161。

42. 黃卓漢，《電影人生：黃卓漢回憶錄》（台北：萬象圖書，1994），頁90。

43. 見黃仁、王唯，《臺灣電影百年史話》，頁161–62。

44. 賀寶善，〈張國興與羅宏孝〉，載賀寶善，《思齊閣憶舊》（北京：三聯書店，2005），頁148。這條資料由容世誠老師提供，謹此致謝！

大光明出版社於兩地印行，內容講述張氏在中國所目睹被共產黨「解放」的最初八個月的中國。張國興到香港後，脫離合眾社，加入亞洲基金會（Asia Foundation），於1952年創辦亞洲出版社，同年又成立亞洲影業公司。不少論者述及「亞洲」與美國基金會的聯繫，基本上一致贊同亞洲出版社是由美國資金所支持的。⁴⁵ 及後，亞洲影業公司於1953年開拍第一部電影《傳統》。可是，亞洲影業只維持了五年的電影製作。

值得留意的是，1955年，亞洲影業公司雖然只完成了幾部影片，但在新加坡舉行的第二屆東南亞電影節裡，張國興卻以亞洲影業公司代表香港區出席。同年代表香港影業的，就只有亞洲影業公司以及邵氏父子公司（香港）。⁴⁶ 翌年第三屆東南亞電影節在香港舉辦，在香港影業只有兩、三年經驗的張國興，竟然能夠代表香港電影界，發表香港電影業績報告，⁴⁷ 我想指出的是，電影節背後的政治因素不能忽略。毫無疑問，亞洲公司的「親美」立場是顯然而見的，亞洲影業公司為右派影人提供了創作的空間，吸納了如徐昂千、易文等右傾影人。亞洲出品的電影，都能夠在新加坡國泰機構旗下的新娛樂戲院上映，那是放映中文電影之最大型場地。亞洲出品包括《長巷》（1956）、《三姊妹》（1957）、《金鍍衣》（1957）等，在這些電影的廣告上，都印有「國際發行」的標籤。陸運濤不但為張國興的電影發行，電懋還在人才上接收了亞洲公司台前幕後的影人。著名編導如卜萬蒼、易文、唐煌等；幕後的工作人員如負責音樂的李厚襄、負責剪輯的王朝曦、負責化妝的方圓等；演員如葛蘭、王引、王萊、陳厚等，以後都成為電懋重要的基本影人。電懋承繼、延續了永華及亞洲在香港所開闢的一個非左翼影人的領域，⁴⁸ 提供了一個充滿動

45. 見容世誠，〈圍堵頽頏：整合連環：「亞洲版社」——「亞洲影業公司」初探〉（此論文發表於2007年12月關於冷戰時期香港電影學術研討會上，由香港電影資料館結集成書《冷戰與香港電影》，於2009年6月出版），文中轉引了杜雲之、羅卡、鄭樹森、賀寶善對美國支持亞洲出版社的說法。

46. Public Relation Office Government Files (RPO 10), Singapore Film Festival 1955.

47. *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia.*

48. 雖然卜萬蒼導演在1930年代曾經執導如《戀愛與義務》（1931）、《三個摩登女性》（1933）等具有左翼文藝觀的電影，可是他跟張善琨一直保持緊密的合作關係。1940年代，他跟張善琨合作導演了備受爭議的《萬世流芳》（1942），更因此被左翼影人批評這是漢奸電影。在1948年中共形勢大好的時機，卜萬蒼卻選擇逃難來香港，並非留在大陸。他在香港亦參與張善琨所主持的永華公司，拍攝具有政治諷刺意味的《國魂》（1948）。1954年，他更聯同八位導演參與張善琨監製的《碧血黃花》（1954），這部電影講述七十二烈士與黃花崗起義，專門為蔣介石連任總統就職典禮而攝製，片中更加插國父孫中山先生演說的片段，因此而獲蔣介石總統頒發榮譽獎。其後，卜萬蒼加入由美國基金會背後支持的「亞洲影業公司」，拍攝《長巷》（1956）等電影。筆者認為，從卜萬蒼的各種經歷和作品來判斷，他不應該被標籤為「左翼導演」。

力的工作空間，讓一批南來影人一方面「延續」他們的事業，另一方面也為香港電影工業注入新血。

1950年代，三間擁有新加坡資金的公司：電懋（屬國泰機構）、邵氏、光藝，分別登陸香港建立大型片廠，製作出不少藝術及娛樂性兼備的影片，大受香港及星馬觀眾歡迎。我希望集中處理的，是在這個獨特的冷戰氛圍下，香港與星馬之間的政治及文化互動，如何影響當時香港的電影業。在本書第二單元（除了最後一章）分析的電影文本，主要集中於電懋和光藝在香港製作的星馬題材電影。1950、1960年代，「粵語長片」出現跟星馬有關的人物角色是常見之事。假如以一般「中國民族電影」框架去理解香港電影，是無法包含這個獨特的「文化現象」。從小處見大處，當時香港電影有星馬資金、出現了星馬的人物和題材，甚至大隊遠赴星馬拍攝外景，這文化現象的產生必然有其「市場」及「時代」因素。加上陸運濤跟英資公司的合伙人關係，這也是一般把香港電影嵌入「中國民族電影」研究範式裡所不能解決的題目。

再思「香港電影」這個概念

在回歸後二十年的今天，不少大家口中的「香港電影」，都帶著「中港合拍」的元素，我們幾乎要為這個名詞重新定義。「香港電影」在1980、1990年代，卻有一個非常簡單而直接的意思：香港資金、香港製作的電影。我們要知道，「香港電影」這個概念跟著時間發展而有所轉移。究竟「香港電影」這個文化身份是如何產生的？如果「香港文化認同」是「香港電影」擁有獨立身份的主要基礎，那麼，它是在什麼時候冒出來的？香港電影在何時開始意識到「自身」的存在？也許，追溯「香港電影」這名詞的身世，有助我們去思考這些問題。

關於「文化身份」這議題，從來都不應該以單一化、「同質化」的角度去看待。就算在1980年代的香港，也從未出現過百分之百的居港華人自稱為「香港人」這現象。「文化身份」這概念，應該以一種流動性的、不固定性的角度去理解。香港電影從製作之初，直到1960年代，都統稱為「國片」（中國電影）。在默片年代，不分製作地是香港還是大陸，一概稱為「國片」。到了1930年代或以後，有聲電影普及，令方言電影與國語電影分流。香港雖以生產粵語電影為主，也生產國語電影和方言電影，於是便出現了以「語言」來劃分，比如「粵語片」（粵語電影）、「國語片」（國語電影）、「潮語片」（潮州語電影）等。1950年代以前，由於香港與廣東省地區的關係非常密切，「香港電影」

這概念似乎還未形成，只有華南電影與華北電影之分，香港影人向來以華南影人自居，這觀念一直延續到 1950 年代。

冷戰開始，全球政局劇變，香港與中國大陸的電影關係割裂，「華南」一詞逐漸以一種不很穩定的狀態，改成「香港」。1950–1960 年代仍然是國語片、粵語片涇渭分明的時期，由此又出現了「香港國語片」、「香港粵語片」這樣的稱呼。1956 年，國泰機構出版的電影雜誌《國際電影》第 4 期裡有一篇題為〈一九五五年國語片圈的幾件重要新聞〉的文章，便出現下列語彙：⁴⁹「香港國語片電影」、「香港製片業」、「香港電影界」、「香港影業」。從這些名詞可見「香港」的地方意識逐漸在香港本土的電影工業浮現，可是，「香港片」及「國片」的意義與分界，在 1950 年代的香港，其實相當模糊。在同一本電影刊物裡，關於香港電影與中國電影的概念是可以互換的。我們相信在 1950 年代，「香港片」、「香港電影」的本土文化意識還不清晰，只具一個雛型。這種「含糊不清」的狀態延續到 1960 年代，依然沒有多大改變。再舉一個例子，《香港影畫》(1966 年 4 月號) 內有一篇題為〈香港大學生對國片的期望〉的訪談錄，標題雖以「國片」為題，但這個座談會討論的並非中國大陸拍攝的電影，而是由邵氏公司製作的國語片《武則天》，討論更牽涉到「中國片受話劇影響」、「中國電影未能把電影的特質表現出來」等範疇。由此可見，「香港國片」、「中國片」、「國片」等名詞的概念，是頗為模糊不清的。這種含混狀態，反映香港電影的文化身份，還未達到穩定的狀態。

有趣的是，1960 年，當香港還在「香港片」與「國片」擺蕩不定之間，處於鄰近地區的星馬，已經明確地建立起「香港電影」一詞。從一份於 1960 年在新加坡創刊的電影刊物《電影週報》中，我們可以看見「香港影片」一詞的意義在新馬地區已經相當穩定。現舉一個例子作證，1960 年 4 月 30 日該刊物有一篇標題為〈日本放映港片問題〉的文章，其大意是日本讓香港在亞洲電影展獲獎其實是一種計謀，用意在打開香港及東南亞的日本片市場：

第七屆亞洲影展結束了，金禾獎展示了香港電影界又一次光榮的勝利……香港的最佳影片，是否真正比日本的最佳影片好……拿那些在香港放映的日本片與香港的最佳片比較，老實說，香港片自難免相形見拙〔絀〕了……

此文章篇幅過長，不能盡錄。從文章所見，「香港影片」、「香港製片家」、「香港電影工業」以一種較為穩定的意義在文中重複出現。耐人尋味的

49. 《國際電影》第 4 期（香港：國際影片公司出版，1956 年 1 月），頁 38–39。

是，這篇文章出現於 1960 年，馬來西亞已經建國，新加坡則剛脫離英國的管治。「香港電影」在其本土還未取得一個穩定的意義、普遍的共識之時，卻在一個尋求獨立的鄰國裡找到其文化身份的承認。一個「想像的社群」能夠形成，其中必須經過分辨自我與「他者」的過程，在星馬的建國過程中，必然經歷類似的文化身份轉換。在自我的意識有效地確定後，對於非我族類的「他者」便顯而易見，在某種意義上，「香港影片」在 1960 年已經被星馬視為「他者」，擁有一個較為穩定的形象與身份。反觀香港情況，從本土電影雜誌的敘述與書寫可見，「香港電影」這個詞語及其背後所代表的文化身份，經過 1960 至 1970 年代的反復書寫，才日漸穩定下來。⁵⁰

Andrew Higson 曾在〈民族電影的概念〉一文提到，若要理解一種民族電影，以及它與其他已存在的電影的文化關係時，都會經歷一個內省過程，必須有「他者」的存在，才能完成內部一致的想像。當一個民族要建立自己的身份，會依靠分辨自身與其他民族電影來進行想像。⁵¹ 實際上，當我們回頭審視「民族電影」這個概念，或多或少都帶著「歐洲中心主義」的眼光，因為歐洲國家多以「好萊塢」作為他們的「他者」。在假想他者這個過程中，亞洲與歐洲是有明顯的分別。這位「他者」，必須與自己的文化有若干的相同點，但又不盡相同，比如英國與美國，又或中國與日本。正因冷戰局勢與地緣政治的關係，從 1950 年起香港與中國的關係逐步斷絕，而新加坡於 1957 年以前跟香港一樣受英國殖民統治，這兩個地區為南海與南沙諸島所隔，既有一點空間距離，卻又有著緊密的政經及文化連繫。我認為，後來星馬鼓吹民族主義，破壞了香港和星馬這段緊密關係，然而，卻間接助長香港本土化的發展，完成「香港電影」主體意識的啟蒙。

香港電影「主體意識」概念的一些說明

「主體意識」這個概念的討論，雖然不是始於二十世紀，卻是二十世紀最關心的議題之一。在不同的領域皆有不同的側重點，比如在哲學方面，笛卡爾 (René Descartes) 提出以理性思辨的意識活動去證明主體的存在；⁵² 康德 (Immanuel Kant) 則以知識論的立場指出主體意識的經驗均來自主體感官印

50. 可參考香港本土出版的電影雜誌如《香港影畫》(1966 年創刊)、《大拇指》(1975–1987)、《香港電影雙週刊》(1979–2007)。

51. Andrew Higson, “The Concept of National Cinema,” *Screen* 30, no. 4 (1989): 60.

52. 參看笛卡爾的《沉思錄》，英譯版是 René Descartes, *Meditations on First Philosophy* (South Bend, IN: Infomotions, Inc, 2000).

象，而先於經驗的知識例如數學概念等，則屬於另一個範疇。康德的論述重點為存在的主體意識與超越存在的「先驗」意識作了區分。⁵³ 從笛卡爾到馬克思，西方哲學自十七至十九世紀以來，主要集中在主體意識的來源與主體以外的世界之間的關連進行討論。二十世紀初，心理學家弗洛伊德 (Sigmund Freud) 把主體理論的討論轉移到主體意識與其心理結構的關係上。⁵⁴ 後來的法國心理學家拉康 (Jacques Lacan) 重新肯定弗洛伊德的主張，並加入了語言學的元素來詮釋主體。拉康的學說把主體當作「真我」(the real)，「真我」是指真實的自我，同時亦包含和「他者」(the other) 之間的關係，這個「真我」其實是一個與「他者」相對的我。拉康進一步指出在主體的建構過程中包含兩個階段：(1) 鏡像階段 (the mirror stage)；(2) 象徵階段 (the symbolic stage)。在鏡像階段之前，自我和主體意識還未建立，孩童會把他者認同當作自我認同。在「鏡像階段」時，自我終於能夠區別自身與他者，他者就像一面鏡子，讓自我照在其中，從而知悉自我的存在。到了「象徵階段」，自我成為意識的主體，在意識中能夠確認自我與他者的文化意義，也確立人際關係。在這三個階段裡，語言是最重要的媒介去構築自我與他者之間的關係。透過對語言的掌握，小孩慢慢掌握符徵 (the signifier) 與符指 (the signified) 之間的關係，也漸漸進入文化的象徵世界，而一個人的主體意識也就透過對文化象徵的認知而建立。⁵⁵

拉康雖然從心理分析及語言學的角度來開展討論「自我」與「他者」之間的關係，然而，這套論述自我如何透過區別「他者」而建構的推論，影響了許多以後的社會學及文化的理論。

本書所討論的香港電影的「主體意識」，其實是借用香港文學界討論的「香港主體性」、「香港文化身份認同」這些相關的概念。香港文學的核心問題，據許子東指，「『香港文學』之所以成為『話題』，歸根結柢是與『身份認同』的危機與覺醒有關」。⁵⁶ 然而，以「身份認同」或「香港主體性」等概念去敘述香港文學文化史，其實存在著不少困難。所謂香港的「主體意識」這些概念難以界定，亦有學者如陳嘉玲 (Karen Chan) 更認為這些概念根本不可能被

53. 參看康德的《純粹理性批判》，英譯版是 Karl Marx, *Critique of Hegel's Philosophy of Right*, trans. Annette Jolin and Joseph O'Malley (Cambridge: Cambridge University Press, 1970).

54. 參看 Peter Gay, ed., *The Freud Reader* (London: Vintage, 1989c).

55. 參看 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Allan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (London: Hogarth Press, 1977).

56. 許子東，〈一九九七年的香港短篇小說〉，載許子東，《香港短篇小說初探》(香港：天地圖書有限公司，2005），頁 22–23。

界定。⁵⁷過往關於「香港意識」或「香港文學主體性」的討論，不少論者都援引安德森 (Benedict Anderson) 「想像的共同體」概念，來闡釋「香港意識」的形成。相信研究文學及電影的學者對於安德森的理論不會陌生，安德森指出「民族屬性」與「民族主義」是特殊的文化的「人造物」。「民族」的概念是一種想像的政治共同體——並且，它是被想像的，同時也享有主權的共同體。這種集體認同的「認知」，才是民族最重要的一種「本質」。而安德森亦借用了本雅明 (Walter Benjamin) 的理論，指出小說與報紙——為「重現」(representing) 民族這種想像共同體提供了重要手段。安德森認為「想像的共同體」是通過印刷媒體建構的，近年在香港文學領域的研究，也更加關注印刷媒體與文學生產之間的關係。至於本書所述及的香港電影的「主體意識」，我是借用了在文學領域的討論，把這些「主體性」的討論放在香港電影工業上。其中一點我希望指出的，是關於「他者」這個概念與「主體性」建立的關係。拉康提出在主體建構的過程中，於「象徵階段」時期，自我能夠認知「他者」，而產生「區分」並認同的意識，我認為這個「認知」過程非常重要。雖然安德森在討論民族主義建構的過程沒有強調區分他者，然而民族的「想像」亦是透過一種「認知」的過程。假如把拉康提出的這幾個階段放在「香港電影」與「新加坡電影」這些概念上，亦能產生對應的關係。「香港電影」這個概念在 1960 年代香港報刊的使用上，並未穩定；相反，在新加坡的報刊上，「香港電影」這個概念在 1960 年已經比較穩定地出現了。而在本書的第七章，我會進一步指出新加坡在 1950 年代末期推行的「馬來亞化華語電影運動」(Malayanized Chinese cinema movement) 之目的，就是要創造新加坡的「民族電影」，而當年新加坡電影界這場建構自我身份認同的運動，他們要區隔開來的「他者」，正是「香港電影」。

香港電影與新加坡電影在最初階段認知主體的過程，其實都充滿著彼此。

華語電影研究的幾個系譜與冷戰時期香港電影

魯曉鵬 (Sheldon Lu) 在〈四個華語電影研究範疇的系譜〉一文中，⁵⁸ 提到四個流行於近年華語電影研究的範疇：民族電影 (national cinema)、跨國電

57. Karen Chan, “Serial Writings in Chinese Newspaper Supplements in the 1950’s,”《香港文化研究》第 8–9 期 (1998)，頁 97。

58. Sheldon Lu, “Genealogies of Four Critical Paradigms in Chinese-Language Film Studies,” in *Sinophone Cinemas*, ed. Audrey Yue and Olivia Khoo (Hounds mills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014), 13–25.

影（transnational cinema）、華語電影（Chinese-language cinema）、華語語系電影（Sinophone cinema）。在近三十年中，各國學者因為擁有不同的背景和歷史材料，大致上從這四個角度去研究中文電影。

民族電影

張英進於2004年出版的《中國民族電影》⁵⁹ 打正旗號，以「民族電影」的理論框架來為華語電影編史，其涵蓋範圍包括中國大陸、台灣及香港。在該書的導言裡，張英進表明並不同意 Stephen Crofts (史提芬·哥洛特) 把香港電影作為其中一種「民族電影」考量，⁶⁰ 他反對香港電影是一種「民族電影」的背後，其實也反對把台灣電影看成是「民族電影」的一條支流。⁶¹ 張英進以台灣電影未能符合 Crofts 提出的模式，來否定台灣能夠符合「民族電影」範式的可能性，這個立論其實是迴避了「民族電影」的核心問題。除了把民族電影作為好萊塢電影的抗衡模式以外，民族電影的另一個重心便是從「民族主義」發展出「文化認同」的問題，並聯繫到安德森提出「想像的社群」這個概念。假如我們從這個角度去理解台灣電影，由始至終，台灣電影都體現出台灣內部不同族群對其文化身份的思考，其獨立的文化認同跟香港及中國大陸電影所呈現出來的是如此截然不同。可是，「文化認同」這個屬於民族電影的重要元素，張英進在囊括台灣及香港成為「中國民族電影」的一部分時，卻忽略或者是迴避了。

既然否定了台灣作為一種民族電影的可能性，張英進同樣也質疑 Crofts 把香港作為民族電影的一種：

59. Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (New York: Routledge, 2004).

60. Stephen Crofts (史提芬·哥洛特) 在1993年把民族電影重新分為七類：一，歐洲模式藝術電影：這是針對藝術院線，由政府資助，以文化模式生產的電影；二，第三電影：有別於「作者電影」，是有明顯政治對抗性的電影；三，第三世界與歐洲商業電影：流行通俗性質，主要類型為驚悚片和喜劇；四，忽視好萊塢電影：能夠避免好萊塢霸權破壞本土的電影工業，這些國家多處於亞洲，擁有龐大的本土市場，例如印度和香港；五，模擬好萊塢電影：在英國、加拿大、澳洲等地的一些電影人，希望留在好萊塢的遊戲規則內把好萊塢電影打敗，可惜他們最終都被好萊塢攻佔了；六，極權主義電影：在納粹德國、法西斯意大利、共產蘇聯及中國的電影；七，區域/種族電影：在一個區域內少數族裔生產的電影，例如加拿大的魁北克。Stephen Crofts, “Reconceptualizing National Cinema/s,” *Quarterly Review of Film and Video* 14, nos. 3–4 (1993): 50–57.

61. 筆者翻譯，原文見 Zhang, *Chinese National Cinema*, 2–3.

他 (Crofts) 旗幟鮮明地把香港電影定義為一種「民族國家」電影，然而，Crofts 怎樣去解釋直至 1997 年 7 月，香港都仍然是一個英國殖民地而缺乏一個民族國家的身份？再者，他怎樣去解決自 1997 年 7 月 1 日後，香港已變成中國一個特別行政區的事實之時，台灣政府仍然把香港電影歸類為「國片」(民族電影)？⁶²

當然，為要反駁 Crofts 的理論，張英進同樣把中國大陸作為例子，⁶³以進一步證實 Crofts 所提出的範式並不適用於「中國電影」。這裡張英進用的是“Chinese cinema”，這是一個單數詞，在此也表明了作者把中國大陸、台灣、香港看成是「一種」電影業的立場。

明顯地，Crofts 的理論，或任何民族電影的範式，都難以簡單地把中國電影套進去……在這裡，我嘗試跟從 Tom O'Regan 的做法，宣布中國電影像澳洲電影一樣，「是一項棘手的事情」("is a messy affair")。⁶⁴

也就是由於這種「棘手處境」，張英進似乎認為無論作何種分類或詮釋，都「有理說不清」，故此他寧願捨棄較為「廣義」的名詞「華語電影」，而取一個「狹義」名詞「中國民族電影」作為該書的標題，這亦展示出作者的「立場」。張英進一方面指出香港與台灣的電影生態為「中國電影」這個一體的概念帶來「麻煩」，另一方面卻不願意把香港及台灣兩地的電影工業「分開處理」，而他的辦法是在序言中反駁把香港與台灣作為兩個「民族電影」例子的可能性，然後勸誘讀者承認中國電影的「複雜性」與「棘手本質」，彷彿只要大家都確認這一點，便能順理成章地以一個「狹義」的名詞「中國民族電影」來涵蓋一個「廣義」的實況（包括香港及台灣的電影工業）。接著，張氏進一步提出理由來支持他把香港與台灣歸入這樣的範式中，他認為這樣的框架有助追溯北京、上海、香港三地的互動，不論是早期電影歷史的層面，還是在二十世紀的跨國電影網絡裡。而且，這個框架亦方便比較兩地政府，也就是中國共產黨及台灣國民黨的電影政策。

這些地區之間的比較研究，固然是有意思的課題，但要進行這類地域性的分析研究，也不一定需要歸納在「中國民族電影」的範式裡；況且，張英進

62. 筆者翻譯，原文見 Zhang, *Chinese National Cinema*, 3.

63. 張英進以中國第六代導演源自地下電影的例子，來指出 Crofts 的理論不符合中國電影的實情，詳細論據見 Zhang, *Chinese National Cinema*, 3.

64. 筆者翻譯，原文見 Zhang, *Chinese National Cinema*, 3.

亦沒有解釋「民族電影」理論跟這些區域的比較研究有怎樣的關係。難道不把香港電影與台灣電影放在「中國民族電影」的敘述裡，便有礙比較的進行？正如前文所述，「民族電影」的其中一個重要議題是「文化認同」，張英進卻並未提及。我並非反對把香港及台灣放在「中國電影歷史」的研究專論裡，可是，我們需要一個更富批判性的角度。當然，我們能夠理解張英進撰寫《中國民族電影》一書，是因為 Routledge 出版社推出一系列的「民族電影」專書，其中包括英國民族電影、法國民族電影等等多國之電影專論，而「中國民族電影」只屬此系列的其中之一，故此張氏把台灣及香港兩地的電影工業歸入「中國民族電影」去討論，是有其原因的。作為第一位撰寫《中國民族電影》的作者，他不單承認中國電影研究「是一項棘手的事情」，還指出「民族」是歷史建構而成的，所以關於中國電影，還需要更深入的探究。⁶⁵

跨國電影

魯曉鵬大概認為「中國民族電影」這個框架未夠完善，所以他在《跨國的華語電影：身份、民族性與性別》一書的導言中，提到中國電影的覆蓋面，應該遠遠擴展在「民族電影」的界限之外，並應包括美國華裔人士拍攝的電影。他指出，若然包括香港、台灣的電影，「民族電影」的研究，必須改變為「跨國電影」研究。⁶⁶ 2006 年，哥倫比亞大學出版社印行 Chris Berry 和 Mary Farquhar 撰寫的《螢幕上的中國》，⁶⁷ 作者提出今日的中國由多種方言、少數民族、前殖民地以及不同的宗教社區所組成。而且 1991 年以前，中華人民共和國與中華民國都被國際承認為兩個不同主權的國家，加上超過一個半世紀的全球性華裔散居，已經很難再用傳統民族電影的方法來研究這些不同華語電影之間的連繫。⁶⁸ Berry 和 Farquhar 機智地申明他們捨棄了傳統民族電影的範式，以一個較廣闊的分析架構去處理何謂「民族」、「國民」之問題，又「民族」如何建構、維繫，皆是書中討論的重要課題。他們也贊同魯曉鵬在《跨國的華語電影》序言中所提到的「對於華語電影歷史與電影研究上之民族與跨民族

65. 見 Zhang, *Chinese National Cinema*, 4.

66. Sheldon Hsiao-peng Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1997), 1–31.

67. Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation* (New York: Columbia University Press, 2006).

68. 同上注，頁 3。

的集體再思」，⁶⁹ Berry 和 Farquhar 認為在全球化過程中，跨國主義是全球融合的現象，他們強調在「跨民族的」框架下去研究「民族」，以一種高層次的「統合」去理解所謂的「大中華」以及「文化中國」（杜維明語），⁷⁰ 是研究華語電影的方向。以一個研究「民族」／「國民」的角度去看華語電影，能夠同時處理複雜的中華民族包括中國、台灣、香港、海外華人之間的電影關係。

Jeremy Taylor（泰勒）在《跨國華語電影的再思：冷戰時代亞洲的廈語電影業》提到，冷戰時代的廈語片，是南洋資金、香港生產、南洋市場的物品，它並不屬於某一個單一城市、國家或者「地方」。Taylor 認為，不論這些製作人在亞洲什麼地方，他們都會認同自己華人的身份，⁷¹ 而且這個時代在香港製作的廈語片，因為資金和市場都在星馬，充分體現它的跨界特質，加上這些影片都呈現中產階級趣味的現代性，正是跨國華語電影的最佳代表。

跨國華語電影的角度，似乎是目前當代華語電影研究的一個非常可行的方案，因為不少當代華語電影的製作資金及工作隊伍都是國際性的。然而，假如把這個「跨國電影」的框架放在 1950 年代東南亞的脈絡上，我認為是值得商榷的。我同意 Taylor 以「跨國電影」層面去討論冷戰時代的廈語片，展示出不少洞見。只是，將「跨國電影」框架套入冷戰時代香港與南洋的狀況，未必是最符合「歷史及時代精神」的方式。始終「跨國電影」這個概念還是從「民族國家」（national state）的概念延伸出來；1950 年代，亞洲還有許多「民族國家」尚未正式建立。就像是「民族主義」與「民族電影」這些概念，都跟一個「民族國家」的建立有關，而「跨國電影」與「國際性電影」都應該在「民族國家」建立後才產生的。當新加坡、馬來西亞、印尼、汶萊等「民族國家」還未正式建立，「國家」的邊界與「民族意識」仍處於模糊狀態，在這樣的處境下討論「跨國」的題目是否最符合那個時代的精神？踏進二十一世紀，已經是完成了「民族國家」建立的後殖年代，「國家」的觀念變得理所當然，在討論「全球化的」、「國際性的」、「跨國性的」電影工業的年代，我們彷彿都忘記了早期電影在一片「去殖民地化」及「建國」的年代中，也確實經過一番掙扎和適應。假如我們處理冷戰時代東南亞離散華裔與香港電影的關係時，完全套用「跨國電影」的理論框架，也許未必是最合適的做法。

69. 見上注，頁 4。

70. Chris Berry 和 Mary Farquhar 對於「大中華」（Greater China）及「文化中國」（Cultural China）的引述，見 Berry and Farquhar, *China on Screen*, 5.

71. Jeremy E. Taylor, *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-Dialect Film Industry in Cold War Asia* (Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2011), 11.

華語電影

「華語電影」(Chinese-language cinema)這個詞，自1990年代開始在大中華地區流行，人們喜歡以「華語電影」代替「中國電影」；同樣，人們也以「華語音樂」這個詞代替「中國音樂」。這樣，香港、台灣以至海外華人的作品，都被包括在內。「華語電影」不單能夠避免「中國電影」具有的民族國家意涵，而且能夠在學術界流行，主要是葉月瑜與魯曉鵬的推廣，逐步把它理論化，讓「華語電影」一詞涵蓋全球所有跟中文相關的地區。⁷²毋庸置疑，「華語電影」是現今社會中最適合形容不同地區不同方言的中文電影。只是，每一個詞語、每一個概念，都隨著歷史、空間、時代，有其「演變」的過程。本書的重點放在1950–1965年間香港電影與新加坡的關係，當我們閱讀星馬的材料，便知道「華語」在星馬的脈絡裡，具有廣義和狹義之分。廣義是新馬華人所普遍使用的語言，這亦包括各種方言；狹義是指中國人所稱呼的「普通話」。新加坡這三十年來主張「多講華語，少說方言」，前者的廣義內涵已經被人遺忘，近年在新加坡民間的使用上，「華語」即是「普通話」。

本書的第七章，我引用了不少一手史料，重構1959年由易水大力推動的「馬來亞化華語電影運動」的來龍去脈，當中涉及一部非常重要的電影《獅子城》，而這部電影是用「國語」(普通話)拍攝的。關於易水提出的「馬來亞化華語電影」，其「華語」一詞，本來是包括「方言」的。不過，在當地民間使用上，「華語」其實是「國語」的取代詞，從1950年代末到1960年代，因為政治關係，「國語」在官方的用法是指「馬來語」。1950、1960年代，「華語」一詞於星馬華人社會的使用非常普遍，可是，這一詞語在當地確實存著「語義不清」的情況：一時泛指「中文」，一時指「普通話」。為了跟星馬華人的歷史對話，我只好「接受」當地的語言。為了避免讀者混淆，從第二章起，我會用「中文電影」代替「華語電影」作為“Chinese-language cinema”這個概念的中譯。本書第七章討論星馬的歷史，會照樣採用易水的語彙，「華語」將會泛指「普通話」。這裡必須指出的是，在那個特定的時間，易水對於以「國語」來指「普通話」和「馬來語」的做法是非常搖擺不定和含糊的，因為當時執政的李光耀大力推動星馬合併，並在新加坡推行以「馬來語」作為「國語」(national language)。故此，「國語」一詞帶著歧義，在易水書寫的文章上，「國語」一時

72. Sheldon Lu and Emilie Yeh, “Introduction: Mapping the Field of Chinese-language Cinema,” in *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, ed. Sheldon Lu and Emilie Yeh (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2005), 1–24.

指「普通話」，一時又指「馬來語」。為了方便讀者起見，會統一以「中文」來代替現今廣義的「華語」這個概念。

華語語系

近年，又有「華語語系」(Sinophone) 的研究，由史書美在 2007 年出版的《視覺與認同：跨太平洋華語語系——表述・呈現》中把這個理論推廣，指涉從中國大陸為中心所輻射出來的華語地區，包括香港、台灣、滿州國、上海等殖民或半殖民地區，也伸延至東南亞、北美及南美等地。「華語語系」牽涉到正宗的語言傳統與鬼魅的海外回聲之間、中原與邊緣的權力隱喻。誠然，「華語語系」研究為全球各地使用華文的地區開啟了一扇窗口，有助推動各地的華文文化研究。基本上本書論及的電影，都由香港和星馬出產，均屬於這個「華語語系」的網絡。只是，本書重點並不在於探討香港與星馬華人如何形成反中心論，也不在於研究香港、海外華人與中原之間的權力隱喻。我感興趣的是，香港在冷戰這一特定的政治經濟環境下以及地緣政治背景下，怎樣獲得這批廣大的星馬華人觀眾？冷戰形勢如何改變了香港電影工業的發展？另外，我也會深入探討，新加坡「民族電影」這個概念的興起，如何對冷戰時代的香港電影產生影響？故此，為了令焦點更為集中，本書暫不與「華語語系」這個理論對話。

冷戰時期香港電影研究的其他方向

在以上幾個流行於當今學術界的研究系譜之外，也有學者從跨地區角度出發研究香港電影，如上文曾提及的傅葆石，便以歷史角度撰寫當時一位電影界的重要人物張善琨，以他作為上海和香港的傳承脈絡。另外，邱淑婷所著的《港日電影關係：尋找亞洲電影網絡之源》，⁷³ 填補了從 1940–1970 年代，香港與日本電影關係研究之空白。上述電影研究，詳細闡釋了香港與周邊地區之電影脈絡及往來，也就是香港與上海，以及香港與日本。

另外值得一提的，是朱寧子 (Chu Yingchi) 在 2003 年出版的《香港電影：殖民者，祖國，自我》，⁷⁴ 她以「民族電影」理論作為前提，把香港電影分作

73. 邱淑婷，《港日電影關係：尋找亞洲電影網絡之源》(香港：香港中文大學香港文化研究中心策劃，天地圖書出版，2006)。

74. Chu Yingchi, *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self* (London: Routledge Curzon, 2003).

三個階段：一、中國民族電影的一部分（1950年以前）；二、海外華人電影（1950–1979）；三、本土電影（1979–1997）。朱氏把香港電影理解為三個不同時期，背後都緊扣著她對「民族」一詞的看法：地緣政治與文化認同。她提到1950年是一個重要的轉變。政治關係令香港與中國邊界斷絕了交通，加上突然增多的中國難民，使香港人口迅速增長。香港電影轉為倚重東南亞市場，在中國大陸以外建立了另一種華人文化的認同感，她稱這段時期的香港電影為「海外華人電影」。1979年香港電影新浪潮的興起，加上本土化的完成，香港終於建立了本土的文化身份認同，並完成了「想像社群」(imagined community)的過程，故此，朱氏認為從這時期開始，香港電影終於取得了「民族電影」的特質。她把1979–1997年期間的香港電影定義為「擬民族電影」(quasi-national cinema)，因為香港既在中國之外，又在中國之內，而香港人對於中國的文化認同也是如此：既不屬於中國，卻有時又把自己看成是中國的一部分。朱氏把香港電影截然分作三個時期，每個年代都性格鮮明，然而，在每一個過渡期，究竟是一種怎樣的狀態？有什麼核心的問題導致一個時代的終結、另一個時代的開始？朱寧子把1979–1997年定義為「本土電影」，而香港人身份的認同，在1979年以前也已形成，1950–1960年代是香港電影的高產量期，也是粵語片的黃金時期，反之，1970年代粵語片的數量迅速下降了，她如何看待粵語片與「本土電影」之關係？假若文化認同是最重要的考慮因素，那麼，這些影響地緣政治的外在因素如何與本地的文化認同互動、結合？在考慮文化認同的形成，「本土化」是唯一的因素嗎？這些問題都是值得進一步討論的。

離散電影（Diasporic Cinema）

香港多年高踞全球電影輸出量第二名。外圍的大氣候，比如地緣政治、經濟、意識形態等，對依靠出口的電影工業有莫大影響；研究香港影業，不能只看本土的內在因素。若要研究1950、1960年代的香港電影業，必須回歸歷史，把目光放回當時的政經脈絡去理解。冷戰時期，自從大陸跟香港有明顯的割裂以後，香港與東南亞華人的連繫更為緊密、交流更為頻繁，這個時期的香港電影，確實有離散電影的特徵。

關於「離散族裔」(diaspora)一字，是由希臘文“diasperien”演變而來，最初用來形容猶太人被放逐到巴比倫，其後在世界各地漂泊流徙。根據

Mishra 的詮釋，⁷⁵ 這詞的現代用意未必指某一特定的民族或背景，而是一種離開故鄉、國土的經驗和情緒，當人懷有清楚的意識去區別原來之地與現在身處之地的差異，便可稱之為“diaspora”。傳統上，「離散族裔」一詞有失去家園、被驅逐、被連根拔起的含義，而這群離開家國的人士都盼望返回家鄉。然而，不少學者均指出，這只是一種心理及文化認同的過程。後來，「華裔散居」的研究已經成為跨科系的課題，比如人類學、地理、歷史等，學者都把注意力放在「華裔散居」的文化現象上。Laurence Ma 認為“diaspora”一詞的意義在於空間上的轉移，這是一個「過程」，描述一個族群、一個地理位置、一個空間性的網絡（a spatial network）。⁷⁶ 1950 年代的香港正值冷戰高峰期，大量新移民從大陸南遷，香港與中國廣東華南地區其後產生了明顯的分離。香港被視為大陸境外，某程度上，香港的處境也能反映「離散族裔」的一些面向。

至於東南亞，1955 年在印尼舉行的萬隆會議是重要的分水嶺，可視為造就星馬華人文化認同轉向的重要政治事件。萬隆會議是首次在沒有西方殖民國家的參與下，討論亞洲非洲事務的大型國際會議。會議上，中國總理周恩來跟印尼簽訂了關於禁止雙重國籍的條約，不允許華人擁有雙重國籍。這即是說，要麼回歸祖國，要麼留在當地。1956 年，新加坡中華總商會董事表示「我們是馬來亞華人而非華僑」，這亦宣告了「華僑時代的結束」。⁷⁷ 王賡武認為在 1950 年代末期，轉變的過程雖然痛苦，卻只是時間過渡的問題。星馬華人有超過一半的人口都是華人，當地的華人大多願意放棄中國國籍，選擇成為星馬華人，在星馬建國的過程中，這些華人一方面希望保留一些華人文化和傳統，另一方面也努力爭取參與當地政治，為星馬「建國」而打拼。這實在是一個充滿許多政治角力、文化衝突的轉型期。⁷⁸ 1950 年代，星馬華人活在一個心理歸屬的過渡期；香港華人也活在一個社會轉變期。當時香港製作的南洋題材電影，比如本書將會討論到的《海外尋夫》、《唐山阿嫂》、《椰林月》等，都是涉及地緣、血緣、「落地生根」等文化認同的議題。從這個角度看，這些電影所呈現的時代精神以及社會現實，都能夠指向「華裔離散電影」（Chinese diasporic cinema）的某些維度。順著這個方向，把 1950 年代的香港

75. 轉引自 Chu, *Hong Kong Cinema*, 25.

76. Laurence J. C. Ma and Carolyn Cartier, eds., *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility and Identity* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2002), 8.

77. 見劉宏，《戰後新加坡華人社會的嬗變：本土情懷・區域網路・全球視野》（廈門：廈門大學出版社，2003），頁 9。

78. Wang Gungwu, *China and the Chinese Overseas* (Singapore: Times Academic Press, 1994), 201.

華人歸類為「華裔散居」的一群，有其特殊的歷史意義。香港與星馬華人的「華裔離散」共性，有助鞏固香港及星馬地區的文化紐帶，以及香港電影文化的流播。

在這裡交代本書援引或暫不作對話的相關理論，並不是意味我要以亞洲經驗來印證西方觀點。相反，本書搜集各種史料的目的，除了爬梳在冷戰時代英國殖民主義影響下，香港的地緣政治以及星港電影的關係，我也在不斷思考各種電影理論的可能性和局限性，並企圖另闢書寫的策略，嘗試把1950–1965年代的脈絡盡可能呈現，以開展這一段跨區域的歷史對話。

關於本書

也許，由於長久以來學術界對於香港電影研究的忽略及輕視，⁷⁹令香港電影在1997年前後終於取得學術界關懷的時候，研究者不期然都生出一種迫切焦慮的態度。其中一位最早把香港電影作為一種研究範式的張建德（Stephen Teo），於1997年出版的著作《香港電影：另外的維度》，⁸⁰可算是電影研究學界撰寫香港電影史的其中一本重要專論，啟發英語世界不同學科的學者研究香港電影的興趣。張建德在此書序言裡提出他的「焦慮」：「直至最近，各界還未有一致的共識去保存香港電影的歷史。」⁸¹他的研究方法是從電影美學的學術觀點出發，論證香港電影有足夠的藝術水平，承受新批評式的嚴格分析，以此對「香港電影沒有藝術價值」這種論調，提出抗衡敘述。

由華裔學者傅葆石與美籍學者大衛·德薩（David Desser）合編的《香港電影：歷史、藝術、認同》一書的序言裡，⁸²也反映出類似的「焦慮」：「香港電影一直被忽視，直到近年才被西方學術界認同（除了李歐梵的先鋒著作和周蕾），香港電影一直被中國學者看成是學術研究的邊緣……香港電影一向在中國內外都被邊緣化，正如香港本身，都承受著這種痛苦。」⁸³

這種「焦慮」，也被阿巴斯（Ackbar Abbas）所承接，他化這種「焦慮」為一種學術議題，把香港的九七問題看作是香港文化認同以及香港本身的挑

79. 實際在1990年代以前，學者 Ian C. Jarvie 曾撰寫一本關於香港電影的學術著作 *Window on Hong Kong*，可是此書一直被西方學術界忽視。

80. Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: British Film Institute, 1997).

81. 同上注，見頁 x、xi。

82. Poshek Fu and David Desser, eds., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000).

83. 同上注，頁 2。

戰。故此，他提出香港電影將要「消失」的處境，是源於中國收回香港，將要吞噬香港獨有的文化身份。而所謂的香港電影的「民族電影」本質，也就在這樣的一種絕境之中體現。這些學者對於香港電影研究的「焦慮」，確實不是「空穴來風」。在1997年以後，此種「焦慮」仍然產生作用。在歷史潮流的推進裡，香港於五十年後將要「融入」中國一統之體制內，香港電影還能夠作為一種獨立的學術範式嗎？近年中港合拍電影的趨勢，其實正好應驗了阿巴斯所提出的「將要消失的處境」。

當香港電影再次被納入中國電影史的大敘述，又或是被「國際性的」、「跨國性的」範式把它吸納、消融之時，我同樣產生出一種類似的「焦慮」，期望能為1950年代這個孕育香港電影自我意識的紀元拼湊出一幅圖畫。在這裡，我提出香港電影研究者必須從「華語電影」經常依附的「中國因素」走出來，回歸到其「殖民時代」的「歷史脈絡」。這時期在香港生產的電影有「離散華裔電影」的傾向。香港電影的中、港關係雖然重要，然而，在不同年代，影響香港電影的主要原因都有所不同。冷戰時期，作為英國殖民地的香港，跟剛剛變色的中國關係逐漸疏遠。事實上，香港與中國的電影關係在1952年後幾乎斷絕。⁸⁴ 歷史學家卡爾（Edward Carr）曾經說過：「歷史，是無終止的現在與過去之間的對話」，⁸⁵ 若要理解香港影業的過去，我們必須回歸歷史語境裡，理解一種文化的誕生與演變，並嘗試「與過去對話」。

假如地緣政治與香港電影自身的文化認同是香港電影研究的兩個重要部分，那麼，這種自我意識衍生於何時？它在怎樣的狀態之下產生？它是純粹地從香港內部孵化，還是醞釀於在跟鄰近區域比較的時候？在星馬方面而言，為什麼在全球冷戰的高峰期，他們會特別喜愛香港所製作的中文電影（包括方言電影）？香港電影大量輸入的同時，為當地的電影發展帶來什麼啟發和影響？在這段時間，擁有新加坡資金的電懋、邵氏、光藝，分別登陸香港建立大型片廠，為什麼它們都在1950年代中期到後期派遣攝製隊到新馬取景，拍攝南洋題材的電影，這種不約而同的「舉動」，對於當時的香港電影業來說，具有什麼意義？以上都是我希望在本書中去思考和解決的問題。

為了解決這些問題，我提出把1950–1965年的香港電影與新加坡連上關係，並以地緣政治及離散族裔的角度，觀察這道文化環的形成、發展以及其斷裂的先兆；同時，把香港電影置於星馬民族電影醞釀與孵化之關鍵時期，

84. 當然，香港還有長城、鳳凰、新聯等「左派」電影公司，不過香港與中國的電影進出口數量卻大幅下滑。

85. Edward Hallett Carr, *What Is History* (London: Macmillan, 1962), 24.

探究兩城之間的電影關係。關於這道星港電影文化環，是把我星港連結的形象化描述。它既是一種地理的、表象的、實體的描述，也是想像的、心理層面上的歸屬感。香港跟新加坡同屬東南亞地區，假如從地圖上把香港與新加坡兩個地方連結起來，可以畫成一道環帶。另外，它也是一種抽象的、文化的、心理歸屬的無形連繫。本書從三個層面，討論1950–1965年間的星港電影文化環：一、地緣政治的連繫：剖析冷戰氛圍下，星港影業之生態，以及英國殖民主義／後殖思潮對星港電影關係的作用和影響；二、文化心理層面之連繫：從「華裔散居」(Chinese diaspora) 角度以及「想像社群」之研究，闡釋空間性網絡與人民思想連通的關係；三、文本分析：主要以六部由國泰及光藝兩間公司所製並於星馬拍攝的電影為研究對象，也以同期邵氏的南洋題材作品，以及新聯所製的相關電影作為補充及對照。另外，本書兼論英國政府所建立的「馬來亞電影製片組」(Malayan Film Unit) 所拍製的有關新加坡及馬來亞的宣傳短片／劇情片／紀錄片。

本書分為兩個單元：第一單元集中分析電影工業背後的政治與經濟脈絡；第二單元則圍繞六部南洋題材電影作文本分析。因應香港與星馬皆曾為英國殖民地，本書探勘的冷戰視點，都是從英國政府審時度世之觀點出發。同時，本書論述涉及以下這些維度：殖民主義、反殖主義、民族主義、政治與文化商業建制之間的互動關係、「想像的共同體」與社群想像。我希望指出，冷戰高峰期的亞洲，其實同時是反殖主義和民族主義的活躍期，當我們回顧這段特定的電影歷史，也需要跟這些政治主張和思想一併考量，才能重構一幅較為完整的圖畫。尤其是星馬在爭取獨立時出現的「非常氣候」，對香港影業其實帶來了側面的影響。當時期星馬高漲的民族主義，令新加坡政府在1959年通過了電影關稅條例，每部在新加坡上映的外國電影必須繳交百分之二十五的版權稅。另外，在1960年代初星馬脫離英國管治之後，文化局長收緊了電影的審查，尤其在道德意識和反黃方面。性與政治都是當年敏感的題目，不能在電影上表現。關於新加坡電影審查的演變，本書第三章將會詳細分析。如此種種在星馬政治上的變動，亦影響了香港電影的內容，我認為在討論香港冷戰時代的電影時，有必要一併考量星馬當年的民族主義和反殖主義，因為這些都是在聚光燈以外影響電影內容創作的重要力量，亦是向來被忽略的一環。本書透過對這些議題的關注，盼望引導讀者除了思考香港影業的內在因素外，也要對香港的外圍環境提高注視。

本書選材上的幾點澄清

為了落實對這道文化環的具體分析，本書以國泰機構和光藝公司作為研究目標。誠然，邵氏與電懋是1950、1960年代奠基香港的兩家最大型片廠，可是本書不以邵氏為主要研究目標。我曾經撰文〈同登「獨立橋」：從國泰與邵氏之不同立足點看星港電影關係（1959–60）〉，⁸⁶ 分析邵氏跟國泰的分別，在於其文化身份定位上的不同。陸運濤是第二代新馬華人，生於吉隆坡，成長於新加坡，懷有對於馬來亞文化的認同，也以新馬華人的身份自居。陸運濤曾經對自己身為星馬華人卻又代表香港區出席1959年的亞洲電影節，感到身份上的矛盾。1959年5月是新加坡舉行大選的日子，社會鼓動著熾熱的推動馬來亞化的意識，在星馬自治的一片澎湃呼聲中，陸運濤作為「馬來亞人」的意識逐漸增強。可是，我們相信，來自上海天一公司的邵逸夫雖然旅居星馬多年，不會有如陸運濤一樣，同時有作為「馬來亞人」和「中國人」的矛盾。反觀邵氏，他們的家族來自上海天一公司，雖然天一早於1920、1930年代已經擁有南洋市場，而邵仁枚、邵逸夫兄弟也早於1926年到南洋打拼，他們於1930年在新加坡成立邵氏兄弟公司。從1920年代到1950年代，邵氏公司從上海遷到南洋和香港，從國民政府、新馬殖民地政府到港英政府，邵氏在不同的政治氣候中努力逢迎、掙扎生存，作為「中國的好萊塢」，既為理想，也為實際的商業利潤。不少論者也曾指出，邵氏電影是在香港伸延「中國夢」。⁸⁷ 在文化身份的認同上，邵逸夫誠然不會像陸運濤以及光藝的何氏父子一樣，帶著對於星馬文化身份的認同，而這一種文化身份對於星港之間這道文化環的建構及其後的崩解相當重要（這在第七章會詳細闡述）。

至於光藝公司，根據光藝第二代主持人何建業所述，他的祖籍是廣東大埔縣，他祖父從廣東移居新加坡，何氏的家族基礎一直在新加坡，也有一些家族業務在檳城。1937年，何啟榮、何啟湘兄弟和富商張夢生合資成立新加坡光藝公司，主要發行上海影片，也營運電影院。1953年，何氏在香港成立了華達製片場；後來，香港影壇年輕才子秦劍跟何氏兄弟談攏，大家同意在香港成立光藝製片公司，在香港生產方言電影，主要是粵語片。光藝跟電懋都有一些共通點，兩間公司的老闆都是土生土長的星馬華人，而且祖籍都在廣東。我認為這樣的文化身份背景，對理解1950年代星港電影連繫，帶來重

86. 麥欣恩：〈同登「獨立橋」：從國泰與邵氏之不同立足點看星港電影關係（1959–60）〉，《電影欣賞學術期刊》（台北：財團法人國家電影資料館）第9卷第1期（2012），頁43–62。

87. 石琪，〈邵氏影城的「中國夢」與「香港情」〉，載黃愛玲編，《邵氏電影初探》（香港：香港電影資料館，2003），頁31–42。

要的啟示。而且，光藝跟國泰同樣在星馬等地擁有龐大院線，可以把香港製作的電影運至星馬放映。另外，其實國泰、邵氏、光藝在1950、1960年代，是三家星馬實力最雄厚的院線公司。雖說光藝的家族背景不如國泰與邵氏，可是，光藝當年也是甚具影響力的一家星馬背景香港製片廠。可是，近年學術界的目光都集中在邵氏公司，光藝卻一直未被學界注意，除了香港電影資料館編纂了一本關於光藝公司的專書外，其他學術討論欠奉。其中一個原因，可能是光藝主要生產粵語片，不少學者未必能夠掌握，而且電影影碟的出版不如邵氏和電懋一樣系統化，很多影片也不易找得到。礙於資源與篇幅的限制，只能挑選兩間片廠深入分析，最後選擇以國泰和光藝作為主要探討對象。因此，邵氏的電影只會在本文中作為旁證，而不會視之為重點研究的目標。

在電影文本上，本書以電懋（屬國泰機構）和光藝所製作的五部粵語片，和位於新加坡的國泰克里斯廠（Cathay-Keris Studio）拍攝的一部華語片，即六部電影作為主要分析電影文本。五部粵語片皆為香港製作的「南洋題材」故事，由香港攝製隊「遠征」星馬進行實地取景拍攝，此舉在當年一時哄動。這五部電影分別為光藝的「南洋三部曲」：《血染相思谷》（1957）、《唐山阿嫂》（1957）、《椰林月》（1957），和電懋粵語組的《星洲豔跡》（1956）、《南洋阿伯》（1958）。⁸⁸ 從五部電影中，我們探討星港兩城的文化環與親屬似的想像是如何塑造和呈現的。雖然在電懋與光藝的影片中出現具有星馬背景的人物角色為數不少，但是真正派遣外景攝製隊到星馬取景拍攝的電影，在光藝公司而言，就只有「南洋三部曲」這一組曲。而電懋公司雖然一樣有到台灣、曼谷、新加坡取景拍攝的影片，像《空中小姐》，可是專門到星馬取景並以南洋地區作題材的電影，就只有我要詳細剖析的《星洲豔跡》和《南洋阿伯》，另外還有兩部同期攝製的國語片《風雨牛車水》和《娘惹與峇峇》。遠赴星馬取景拍攝的電影為數不多，最重要的原因是派遣外景攝製隊到外地的製作費是非常昂貴的，以當時香港本地製作技術來說，是一項非常龐大的工程。一部粵語片賣埠新加坡通常獲得六萬港元，可是假如要應付一眾製作人員加上影星的旅費及住宿費，而且到達星馬後，也需要安排當地製作人員合作，這樣龐大的隊伍無形中亦大大增加了成本。光藝公司的何建業在訪問時說過，「（「南洋三部曲」）當年在星、馬、港三地的宣傳，可謂耳目一新……打下了香港光藝製片公司的基礎，亦鞏固了謝賢在圈內的主角地位，立即成為一線小

88. 年份是根據其在香港上映時計算，其實《南洋阿伯》與《星洲豔跡》同時攝於1956年，可是前者較遲上映。

生。」⁸⁹ 當光藝在香港站穩陣地之後，便不再需要大事張羅到星馬取景了。而電懋公司也是在1956–1958年間到星馬取景拍攝南洋題材電影的，這也是他們開始在香港製作電影的創業時期，一間在港成立的電影公司選擇於這段關鍵時期到星馬取景拍攝南洋題材電影，當中的意義不容忽視。

另外，我也會在第六章探討兩部由新聯公司製作的粵語片來補充說明當時左派的文化策略。最後，我會以國泰克里斯廠製作的第一部華語電影《獅子城》(1960)，作為對「馬來亞化華語電影運動」的研究焦點，分析新馬民族主義的擴張如何造成星港文化環逐步斷裂的先兆。此外，邵氏製作的南洋題材電影如《寶島神珠》(1957)、《獨立橋之戀》(1959)、《榴槤飄香》(1959)、《過埠新娘》(1959)；電懋國語組拍攝的《風雨牛車水》(1956)和《娘惹與峇峇》(1956)；以及其他公司的相關電影，例如《華僑血淚》(1946)、《馬來亞之戀》(1957)、《海外尋夫》(1950)、《敗家仔》(1952)、《桃李滿天下》(1955)、《少小離家老大回》(1961)等作品都會述及，以求給讀者一幅更完整的圖像，理解風靡一時的「南洋魅力」。其中，左派公司新聯所製作的南洋題材故事，更是為電懋所描繪的「摩登南洋」提出一幀有意思的「對照記」。最後，馬來亞電影製片組於1950及1960年代所攝製，關於新加坡及馬來亞的短片/劇情片，以及馬來西亞建國時所拍攝的紀錄片，都是重要的官方材料，不單紀錄了當地風土人情，也提供了一套對於新馬獨立的官方敘述。以上電影文本，同是構成星港電影文化環的重要成分。

關於所選取電影的語言，本書主要集中在五部香港製作的粵語片和一部星馬製作的國語片上，另外還援引新聯的兩部粵語片作補充。在這裡必須澄清的是，我把重點放在粵語片上，理由有好幾個。首先，光藝製片公司在香港開業後，主要拍攝粵語片，後來才開展其他方言比如潮語及廈語電影的製作。以粵語拍攝的「南洋三部曲」可說是光藝創立以後第一次的大型製作，甚具歷史意義。另外，電懋公司分開國語片組和粵語片組，國語片組的導演，倚重南來影人，比如卜萬蒼、岳楓、陶秦等都曾經在上海的電影界工作，而易文也跟陶秦一樣，畢業於上海聖約翰大學，這班影人承接著上海的傳統。至於電懋的粵語片組，則由一批「華南影人」組成，承接本地傳統，不少導演在加入電懋以前已經在香港的電影公司工作。比如為電懋導演了多部粵語片的左凡，他加入電懋以前曾在四達公司執導，後來服務光藝的陳文導演在1940年代末曾經是左凡的助手。另外，王天林在加入電懋之前，已經有「副

89. 黃愛玲、何思穎、容世誠、吳詠恩訪問，鄭子宏整理，〈口述歷史：何建業〉，載黃愛玲編，《現代萬歲：光藝的都市風華》(香港：香港電影資料館，2006)，頁155。另外，關於是次跟何建業先生的訪問，當時筆者正居於新加坡，也有列席參與。

導演王」之稱，王天林的教育程度不高，是屬於在片場從低做起的成功典型，他也曾經在新華等公司執導。相比於國語電影，1950、1960年代的粵語電影更加接近小市民，就算是南方公司的許敦樂也曾提出，在1950年代的東南亞，「香港粵語電影成了最熱門的產品」。⁹⁰也算是巧合，剛好陸運濤與何啟榮兄弟的祖籍也是廣東，我希望透過深入探討這幾部南洋題材的粵語片，爬梳當年所展現的海外廣東文化樞紐。香港透過輸出南洋故事，造就香港「繼承並再創造」的廣東文化延伸，模塑星港兩城親屬似的「文化想像」。第七章探討的《獅子城》，是新加坡「馬來亞化華語電影運動」的代表作，有非常重要的歷史意義。我希望以第四章至第六章所討論的香港粵語片，跟這部新加坡製華語（普通話）電影作對照，使讀者更容易理解易水刻意提倡華語電影背後的「政治意識」。

另外還有一個原因，1950年代中後期，電懋除了派遣香港攝製隊去星馬拍攝《星洲豔跡》和《南洋阿伯》外，同期在星馬還拍攝了兩部國語片《風雨牛車水》和《娘惹與客客》，可是，這兩部影片的拷貝已經散失，資料所限，我們只能對兩部粵語片作深入的文本分析。

最後，本書把年份框架設定為1950–1965年，其實整個1950年代，才是本書集中討論的部分。1950年代中期，分別是電懋和光藝登陸香港的時期，對香港電影業來說，是舉足輕重的事件。而另一邊廂，1954–1959年間，新加坡醞釀了一種特別的語言氣候，這「非常」時期，正有利於港產中文電影（包括國語及方言）在新加坡流播。其實這時新加坡正值政治大變革的時期：1955年新加坡舉行第一次選舉，同年，共產黨人在新加坡發動了二百多宗示威和暴動；1957年林有福組團訪問倫敦，英國同意讓新加坡成為一個自治邦；1958年新加坡代表團與英國政府正式在倫敦簽字；1959年新加坡取得完全自治。在這幾年間，新加坡從一個殖民地變成自治邦，當地華人的政治意識、文化身份正處在一個「轉型期」，本書第四章將會述及這段轉變期如何有利於香港電影的輸出。及後，李光耀爭取與馬來亞合併，1963年，星馬成功合併成為「馬來西亞聯邦」，但只維持了僅僅兩年。從新加坡變成自治邦開始，我們看到一股非常強烈的從上而下的民族主義、民族意識的推動，我認為，在1960年新加坡拍攝的《獅子城》電影事件當中，可以看見星港電影文化環斷裂的先兆。1964年電懋主席陸運濤在台北參加亞洲影展期間墮機喪生，電懋公司從此一蹶不振。1965年，新加坡脫離馬來西亞，正式獨立，是一個新時代的開始。本書希望集中處理從1950年代開展的星港電影文化環，

90. 許敦樂，《舉光拓影》，頁56。

觀其豐饒之軌跡及其衰微之先兆。而這道星港電影文化環最核心的部分，都在1950–1960年。當然，後來電懋從1960年代初期開始，更加注重台灣市場（其中原因，我認為跟星馬政治環境比較波動有關），以致粵語片製作減少。而電懋多年以來，虧損相當嚴重，財政上都是由陸運濤私下補助的，⁹¹ 陸運濤的其他生意伙伴對於電影製作其實並非那麼熱衷，加上從1963年起，因為電視業的興起，令電影院廣告收益減少達百分之二十五，而且星馬在獨立後，工人相繼發動多次工潮，爭取權益，國泰機構在星馬當地需要付更高的工資，令營運更加困難。⁹² 在1964年陸運濤遇上空難離世的同時，電懋也有不少高層人士一同遭遇空難，人才損失慘重，在俞普慶接管電懋製片經理一職後，決定停止製作粵語片。⁹³ 後來，電視工業的迅速發展，甚至令香港粵語片業在1968、1969年間陷入前所未有的低潮。由於台灣因素、電視工業的競爭皆非本書集中處理的部分，所以本書並不會分析1960年代中後期粵語片衰落的原因。我希望跟大家分享的，是冷戰年代的星港電影故事，它是發生在1950–1965年間的。

本書扣緊香港電影與新加坡的關係，觀察星港文化環。在研究策略上，不論哪門學科都有其優勢及短處。過去十多年以來，來自不同學派的學者，選取了不同的角度，為「香港電影研究」拼湊一幅完整的圖畫而努力。本書擬取跨學科策略，挪用電影研究及歷史學的研究方法，兼具歷史議題的研究以及援引相關的理論。電影既是工業，也是藝術；既不能抽離於光與影，也不能凌空架在歷史軌跡之外。在尋找詮釋的過程中，盼望能夠結合文脈(context)與文本(text)，為平面的光影添補血肉。我認為應該以冷戰年代英國政府在香港及東南亞所實施的文化戰略作前提，並把香港電影工業與新加坡「民族電影」的興起並置觀察，再思香港電影的成長與主體意識的萌生。本書著重1950–1965年之電影發展，聚焦於國泰及光藝拍攝的南洋題材電影，兼以新聯兩部電影補充，探勘冷戰時代這道懸浮於星港之間的「文化環」，如何在星港兩城發揮如安德森提出的「想像社群」效應；以及其後在星馬建國時期，民族主義疾呼的高峰裡，這道「文化環」如何出現斷裂的先兆。在星港的電影關係裡，英國政府的微妙角色不容忽視；在下一章裡，我們將集中討論在冷戰氣氛下，英國政府怎樣思考香港的國際位置，以及如何暗中協助香港的電影業。

91. Lim, *Cathay: 55 Years of Cinema*, 51–53.

92. 同上注，頁57–71。

93. 《華僑日報》(香港)，1964年9月30日。

第二章

香港總督葛量洪爵士的兩封信：二戰後英國提升香港的政經地位

港督葛量洪與港產粵語片

我進行研究期間，曾經在香港、新加坡、英國等地翻查大量殖民地部的檔案，發現當中不少涉及香港總督、新加坡總督、殖民地部、英國外交部政府當局往來的書信，其中有兩封由港督葛量洪爵士發出的，可堪玩味，能夠幫助我們重新評估當年港英政府對香港電影界採取的態度。

葛量洪爵士（Sir Alexander William George Herder Grantham），英國殖民地官員，1947–1957年期間出任第二十二任香港總督，見證著中國內戰的最後階段，以及1949年以後中國赤化的歷史時刻。除麥理浩勳爵之外，他是任職時間最長的港督，也是歷史上聲望最高的港督之一。

1948年11月2日，葛量洪就香港製作的電影問題，去信英國駐廣東領事，內容如下：

你將會注意到中國內部的電影檢查局正打算審查所有由香港製作的電影，即使它們在海外放映。對於香港的中文電影製作人來說，確是一項威脅，因為假如他們不把電影交給中國官方審查，這些電影將不被獲准在中國放映。關於中國方面的提議——香港製作的電影如果得不到中國的批准，便不得在本港放映——這對本政府的行政權構成了不正當的干預。我將會非常感激，假如你能令中國當局理解這個試圖冒犯了香港政府的主權；也請告知中國當局，關於有哪些電影可以在本港放映，全屬本港政府的內務。我們還可以多加一條理據，中國政府在本港報紙刊載這一則啟示，是違反了正常的國際禮節與慣例。¹

1. 筆者翻譯，見殖民地部檔案。檔案編號：CO 537-6570。原文如下：“You will note that the Film Censorship Department of the Chinese Ministry for the Interior are seeking to censor

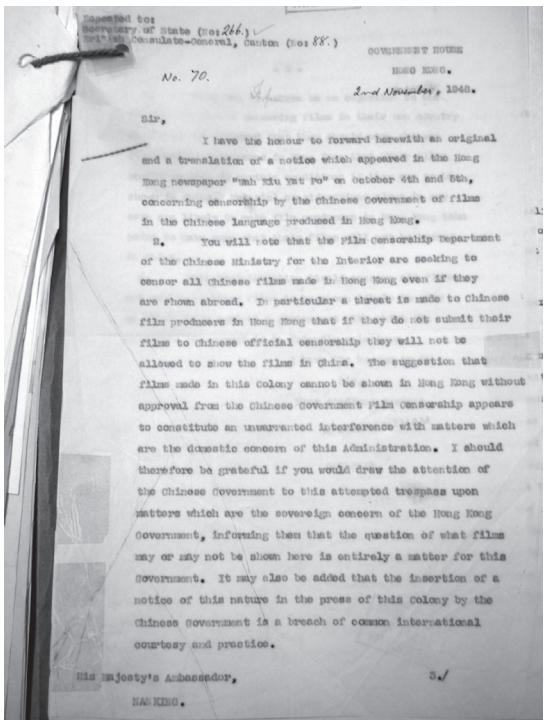


圖 2.1：筆者拍攝的殖民地部檔案 CO 537-6570 紀錄

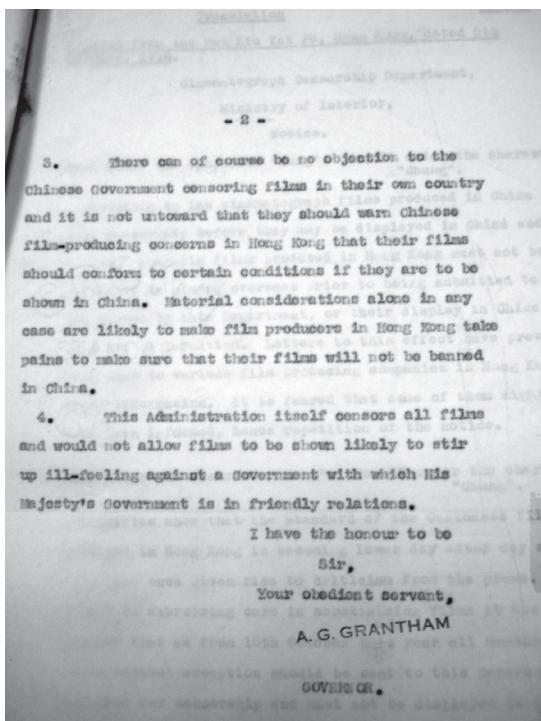


圖 2.2：筆者拍攝的殖民地部檔案 CO 537-6570 紀錄

以上這一封書信，是針對民國南京政府頒布的禁拍粵語片法令，因為南京政府曾經要求全面審查在香港製作的電影！這個故事，要追溯到1910年代，中國推行「語言統一運動」的時候。當時民國南京政府把北京通行的語言「官話」，易名為「國語」(national language)。文字改革者仿效歐洲語系，創製漢語拼音，期望推動教育普及，開啟民智。然而，中國境內方言林立，許多文化精英均認為假如中國有統一的語言，將有助團結民眾，增強國家的認同。於是南京政府模仿西方「民族國家」模式，在熱熾的民族主義旗幟下推行了「語言統一運動」。「國語」被提升為全國唯一的法定官方語言。1918年，南京政府又引進法令，禁止教科書使用地方語言，又在1920年禁止學校以方言教學，提倡以「國語」作為唯一的授課語言。有聲電影誕生於1920年代末，縱然如此，在1930年代初期，仍然有不少默片在中國播放。為了配合國語政策，1933年2月，電影檢查委員會（以下簡稱電檢會）通知外國電影公司，自3月1日起，外文電影字幕必須翻譯成中文。自1930年代開始，香港逐漸成為製作粵語電影的重鎮。當時上海以及各個地區，以「國語」拍攝有聲片，已成勢之所趨。可是，香港依然繼續拍攝粵語片，並把影片發行到澳門、兩廣地區，以及東南亞和北美的唐人街。南京政府以粵語片有違「語言統一運動」的目標，對港產粵語片產生疑忌，進一步打擊粵語片的生存空間。

南京政府的電檢會先在1931年10月10日起頒布新例，除了舊片以外，所有國片在國內上映時，一概不准有外文字幕。到了1933年，更嚴格規定有聲片一律以國語為標準對白，禁止方言（包括粵語、廈語、潮語等各種方言）。隨後在1936年，宣布禁映粵語片；又在1937年初，宣布從當年7月1日起執行禁止拍攝粵語片的法令。根據香港資深影人吳楚帆的憶述，1936年夏天，電檢會主任羅剛南下，弔唁胡漢民之喪，²兼程香港，對香港粵語影界宣布說，中央為了要推行「統一國語運動」，將明令廢除方言電影，並禁止粵語片

all Chinese films made in Hong Kong even if they are shown abroad. In particular a threat is made to Chinese film producers in Hong Kong that if they do not submit their films to Chinese official censorship they will not be allowed to show their films in China. The suggestion that films made in the Colony cannot be shown in Hong Kong without approval from the Chinese Government Film Censorship appears to constitute unwarranted interference with matters which are domestic concern of this Administration. I should therefore be grateful if you would draw the attention of the Chinese Government, informing them that the question of what films may or may not be shown here is entirely a matter for his government. It may also be added that the insertion of a notice of this nature in the press of this Colony by the Chinese Government is a breach of common international courtesy and practice.”

2. 胡漢民，廣東番禺人，曾追隨孫中山並大力協助革命運動。孫中山死後，胡漢民被劃成右派，後來支持蔣介石反共清黨的主張。1936年於廣州辭世。

在兩粵（廣東、廣西）發行放映。³這個消息震驚香港電影界，「華南電影協會」人士展開討論，並上京請願，希望民國政府收回成命。

粵語片失去了國內市場，令香港影人非常焦慮惶恐，因為這是「火燒肚腹」的大事，簡直是「攔腰斬斷粵語電影的半條生命」。⁴當時華南電影協會的常務理事是趙樹燊、邵醉翁、竺清賢三人，他們約見電檢會主任羅剛，希望南京政府能收回成命，可是羅剛不能作主，反而提議他們上京請願。華南電影協會接納全體會員的要求，派了總幹事李化，⁵於1936年12月9日在港起程，上京疏解並請願。據吳楚帆的自述，李化上京後，香港的粵語片影人不肯罷休，立時變得團結起來，作為跟南京交涉的後盾；華南電影協會也舉辦了多次聚會。有一次在思豪酒店的聚會上，吳楚帆出席演講，他「一時情感橫溢，控制不來，至於痛哭失聲，傳為圈中笑柄」。⁶

李化上京後，南京政府把禁映限期拖後六個月。形勢迫切，香港影人便聯合同行的力量，組織了「粵語影片救亡委員會」，推選了關文清、趙樹燊、蘇怡、錢大叔、竺清賢、毛耀翔、陳君超、湯曉丹、吳楚帆、鄺山笑等人為委員，積極推動粵語片的「救亡運動」。他們決定派出更多影人上京，又在中央戲院、北河戲院等地義演，籌募上京的旅費。據吳楚帆說，「救亡委員會」最後在國民酒店舉行大會，選出上京的五位代表：趙樹燊、竺清賢、陳君超、高梨痕、李化。⁷

鍾寶賢曾引述一條資料，關於資深影人關文清回憶這次風潮，然而，在上京人選方面，與吳楚帆的回憶有所出入：

1936年，當粵語片是蓬勃的時期，南京政府忽宣佈禁制與禁映粵語片！這一消息，令整個華南電影界，徬徨起來！「華南電影協會」召集會議，決定派人上京請願緩禁。時適我籌拍《西湖女》，由曹綺文主演，原定往杭州拍西湖外景。故因利成便，工會派我和書記蔣愛民與曹綺文三人當代表，往南京請願。⁸

3. 吳楚帆，《吳楚帆自傳》（上冊）（香港：香港偉青書店，1956），頁74。

4. 同上注，頁75。

5. 李化，資深導演，從1930年代開始執導。

6. 吳楚帆，《吳楚帆自傳》（上冊），頁76。

7. 同上注，頁78。

8. 原載於關文清，《中國銀壇外史》（香港：廣角鏡出版社，1976），頁132–33。轉引自鍾寶賢，《香港影視業百年》（香港：三聯書店，2004），頁92。

資料所限，我們不能完全確定上京請願的香港影人名單，只能夠肯定一點，就是居港影人齊心協力，務求南京政府收回禁令。據吳楚帆所述，除了香港的代表團外，上海的五家國語影片公司，也組織了代表團，追蹤事件，令事情複雜化。他們的名單是：(天一) 邵醉翁、(明星) 周劍雲、(新華) 張善琨、(藝華) 嚴幼祥、(華聯) 陶伯遜。當時擔任南京政府宣傳部長的，是剛從蘇聯卸任歸國的邵力子，官方出席會議的人物有褚民誼、陳立夫、羅剛、徐浩等。這幾位官方代表，在會議上重申禁制粵語片，並稱香港、廣州、馬來亞等地的廣東人都懂國語，遂激起粵語片「救亡運動」代表團的怒氣：

我們的代表之一趙樹燊馬上就站起來，用粵語發言，說他是廣東人，而他就是如假包換的不懂國語者。老趙很激昂，當席指出上海那幾位代表是來爭奪市場的，根本粵語片應存應廢，和他們不相關涉。他措詞很率直，幾乎要炒蝦拆蟹……

大家紛紛討論了一大陣子，宣傳部長邵力子和檢委徐浩交換一下意見，做了總結，他以蘇聯為例，說方言藝術可以並存不廢，但目前為了照顧國家的特別情況——要徹底推行國語運動，粵語片終歸不能自由發展的。最後他說：想個折衷辦法，慢慢分期來禁就是了。⁹

民國南京政府明令從1937年7月1日起，禁止香港拍攝的粵語片在內地發行放映。民國南京政府之所以禁止粵語片，除了為實踐「語言統一運動」之外，也有一說，是為了保護國內國語片的發行，重新奪回被香港佔據的兩廣及南洋市場。說穿了，南京政府名義上以統一語言為由，其實是考慮到香港粵語電影在兩廣及南洋的市場，對國內電影構成威脅。另外民國南京政府亦恐防左翼影人的勢力滲透香港。1937年7月7日，中日正式開戰，南京政府無暇顧及事情才「不了了之」，禁粵語片事件暫時告一段落。其後兩年，香港的粵語片業迅速蓬勃起來，成為出產粵語片的重要陣地。

從粵語片影人吳楚帆和關文清的回憶看到兩點：一、在香港電影工業發展的初期，香港的電影從業員以「華南影人」自居，沒有清晰的香港文化身份的意識，而香港跟大陸整個華南地區的電影關係是唇齒相依的。二、從吳楚帆和關文清等人對於南京政府命令的「恐懼」和「擔憂」，以及他們「上京請願」的行動，可見香港雖然是英國殖民地，但是當時香港華人對於中國文化的歸屬，始終如一；另外，大陸的政治及文化政策，能夠干預殖民地香港，並且

9. 吳楚帆，《吳楚帆自傳》(上冊)，頁81。

對香港產生直接的影響。這種依賴、仰望大陸的情況，要到冷戰時期才有明顯改變。

1930、1940 年代，不論是民國南京政府的電影檢查制度，還是左翼的文藝觀，都有不少重疊的地方。蕭知緯曾撰文討論，所謂「左翼電影」的定義其實非常模糊，左右難分，「因為它同國民黨文藝政策有根本上的一致」。¹⁰ 1930 年，民國政府頒布了《電影檢查法》，比從前更加嚴格有效地管理電影的審查，所有中國及外國電影都必須遵守，否則無法在中國上映發行。《電影檢查法》規定了四種違規情況，必須禁映及修剪：(1) 有損中華民族尊嚴者；(2) 違反三民主義者；(3) 妨害善良風俗或公共秩序者；(4) 提倡迷信邪說者。這四種違規情況，在《電影檢查法》其後的歷次修訂中，一直沿用，可見其重要性。在南京政府所查禁的中外影片當中，查禁「誨淫誨盜」和「迷信邪說」的案例較多。前者禁映了不少外片，主要是暗示或描寫淫亂、墮胎、挾妓、衣著暴露、生活頹廢、為追求異性而仿倣奢侈的電影；後者則直接打擊了「武俠神怪片」。1928–1931 年間，上海拍攝的四百多部影片當中，有二百五十部是「武俠神怪片」，可見當時武俠片的流行程度。¹¹ 一些上海電影公司仍然冒著被禁的「危機」，繼續製作這些「提倡邪說迷信」的電影。後來電檢會主任羅剛親自到滬，並調動武警秘密搜捕、派便衣預先埋伏，突擊檢查片場，把暨南、錫藩兩間公司封閉，也沒收華電、大時代、白虹等公司的「禁片」和片約合同、劇本、放映機等。¹² 民國南京政府連串的電檢行動，令一些電影公司遷到香港繼續經營。可以想像 1930、1940 年代，高度依賴大陸市場的香港影業，在很大程度上，受到南京政府的電檢法影響，這也間接影響到香港電影的主題和攝影美學。中國共產黨統治大陸後，文藝政策加速收緊，共產黨提倡「高、大、全」美學，擁護工、農、兵無產階級文藝。我們可以想像，假如香港不是因為冷戰期間跟中國影壇隔離，就不可能在英國殖民地政府「蔭庇」下，取得相對寬鬆的創作空間和言論自由，邵氏公司更不可能在中國極左的文藝政策底下，仍然能夠拍攝宣揚「迷信邪說」的「神怪武俠片」，並且在 1960 年代以「武俠新世紀」打造亞洲影壇傳奇，衝出國際。當然，香港也不能造就出金庸的武俠小說。

假如我們把香港電影歷史，跟美國好萊塢的影業史對讀，也許會看到不少相似點。香港影人有點像過去的猶太裔美國新移民一樣，幾乎要背棄他們

10. 蕭知緯，〈三十年代「左翼電影」的神話〉，《二十世紀雙月刊》總第 103 期（2007 年 10 月），頁 46。

11. 杜雲之，《中國電影七十年》（台北：中華民國電影圖書館，1986），頁 100。

12. 詳見《影戲年鑑目錄》（出版者及年代不詳），頁 49、62。

的過去和歷史，全心全意地在「海外」投入和創作新類型的影片，以他們的奮鬥精神建造香港城市。

1940年代，禁映粵語片的法令一直存在。除了中央政府用語言政策來否定香港拍攝的粵語片外，1935年亦有旅居香港的知識分子，呼應中央政府的電檢法，稱香港電影「粗製濫造、封建迷信及神怪」，並在香港電影界進行了第一次的電影清潔運動。及至1949年，香港粵語片界再次提倡電影清潔運動，以脫離「粗製濫造、封建迷信」的形象。民國南京政府及影人從1920年代起，多次意圖打擊香港的粵語電影，香港電影工業被國內衛道之士邊緣化，他們視香港人為被殖民的、沒有自主性的人民。這些帶有「大中原意識」的文化人不大瞭解香港的實際生活，對於香港社會的優點，未曾肯定。當時香港擁有相對寬鬆的創作自由與言論空間，在海峽兩岸的華人社會中，實屬珍貴。在二戰及以前，不論是民國政府官員還是共產黨人，以至內地文化人，多從民族主義觀點及意識形態的分歧來批評香港電影界，抨擊香港為「文化沙漠」，以「粗製濫造、封建迷信」作為粵語電影的標籤，甚至對港產電影揚棄鄙薄，而未有保護努力求存的香港粵語電影工業。¹³

上文引述港督葛量洪爵士所撰的一封信，是回應1948年10月4日及5日，南京政府在《華僑日報》所登出的啟示：南京政府要求所有在香港製作的中文電影必須送到中國領事局進行檢查，倘若港產電影不送檢，將被禁止在大陸及香港播放。11月2日，葛量洪寄信給英國駐廣東領事，敦請英國駐廣東領事向中國提出對香港電影的要求和規則，讓香港電影界可以跟從，不至於令所有港產電影在中國禁映。葛量洪的回應，既是要宣示英國在香港的主權，也是要保護發展蓬勃的香港電影工業。由這件事情可以預見兩項對於香港電影界重要的先兆：(1) 香港電影界與母體的割裂；(2) 英人堅持她在香港的主權，並試圖幫助香港電影業。

1950年6月7日，葛量洪向新加坡總督發了一封電報，題為「香港製造的中文電影」(Chinese Films Made in Hong Kong)，內容如下：

1. 本政府最近認為，假如有需要，我們會向本地的中文電影從業員發出非正式的警告，除非他們製作的電影含有較少共產主義思想傾向，否則，他們在製作電影以前必須把所有劇本送往審查。另外，所有香港製作的電影必須送檢，以評定它們是否能在本港上映。

13. 1950年後，中共看見香港電影的壯大，對於香港粵語片的態度，又有所不同。詳細討論請參考本書第六章。

2. 然而，事實上，假如這些電影缺乏共產主義思想的傾向，它們便不能在中國發行了，所以，本政府將要實行的措施也許會令到香港的電影從業員無法營商。我們已經通知業界（作為鼓勵他們製作非政治化電影的誘因），假如他們的製作能夠適合其他英國領土的華人社區，本政府會盡力協助他們的電影在馬來亞、新加坡、砂礫越、英屬婆羅洲這些地區上發行。
3. 目前，共產黨的勢力在本地的中文電影業界仍然非常穩固，假如擁有一個現代化的、相對高質素的、非左翼的、國語兼粵語的電影製作基地，將會得益不淺。假如你們（新加坡政府）能夠向貴境的電影發行商建議，為香港製作的中文電影提供一個全國性的發行網絡，貴政府能夠放寬或修改香港電影入口的配額及限制，我有信心這些協助措施能夠達到香港與新加坡互利雙贏的局面。這些措施能夠幫助我們對抗共產主義的影響——尤其在共產黨特別感興趣的電影工業。另外，這亦為你們（新加坡）提供不會跟左翼宣傳片混淆的中文電影——真正的娛樂——而很可能（在將來）我們有些電影會採取一條明確的反共路線。附帶一提，我認為香港的製片廠是在上海以外最優秀的中文片廠。
4. 我會非常感激，假如你們能夠儘早讓我們知道你們是否願意在上述方面提供協助。電影發行始終是商業考慮，在政府的觀點而言，這便是如何去影響業界和提供他們需要的輔助設施。
5. 假如你在執行上有一些正面的建議或觀察，我非常樂意接受。
6. 假如你大體上同意上述之建議，我將會在更多細節，例如是所涉及之電影公司、片種等等跟你繼續商討。在出口以前，所有本地製作的電影都會經過審查。¹⁴

14. 筆者翻譯，原文見殖民地部檔案，檔案編號：CO537-6570。原文如下：

1. This Government has recently found if necessary informally to warn companies producing Chinese motion pictures in Hong Kong that unless their films are less communistic in bias it may become necessary to require them to submit all scripts for censoring before films are made; and also to require all Hong Kong-produced films to be censored here whether they are to be shown in Hong Kong or not.
2. In view of the fact, however, that films without Communist bias are unlikely to be accepted for distribution in China and that therefore the measures which this Government proposes to take (if necessary) may have the effect of throwing the companies out of business altogether, we have also informed the trade (as an inducement to them to produce politically unobjectionable films) that provided their productions are of a type suitable for distribution in other British

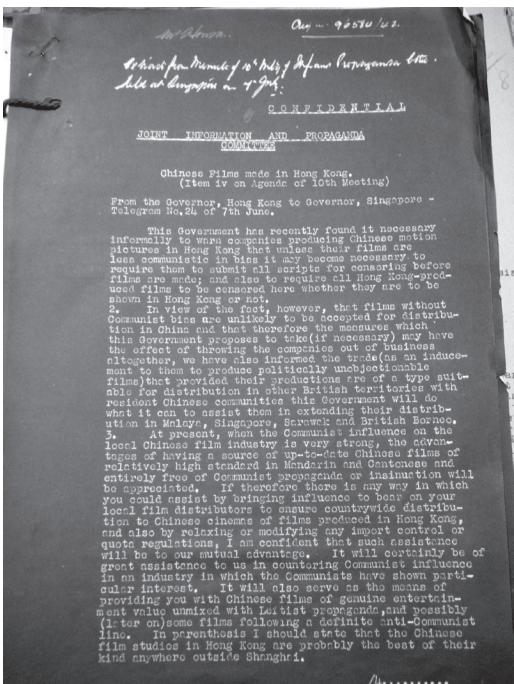


圖 2.3：筆者拍攝的殖民地部檔案
CO 537-6570 紀錄

territories with resident Chinese communities this Government will do what it can to assist them in extending their distribution in Malaya, Singapore, Sarawak and British Borneo.

3. At present, when the Communist influence on the local Chinese film industry is very strong, the advantages of having a source of up-to-date Chinese films of relatively high standard in Mandarin and Cantonese and entirely free of Communist propaganda or insinuation will be appreciated. If therefore there is any way in which you could assist by bringing influence to bear on your local film distributors to ensure countrywide distribution to Chinese cinemas of films produced in Hong Kong, and also by relaxing or modifying any import control or quota regulations, I am confident that such assistance will be to our mutual advantage. It will certainly be of great assistance to us in countering Communist influence in an industry in which the Communist have shown particular interests. It will also serve as the means of providing you with Chinese films of genuine entertainment value unmixed with Leftist propaganda, and possibly (later on) some films following a definite anti-Communist line. In parenthesis I should state that the Chinese film studios in Hong Kong are probably the best of their kind outside Shanghai.
4. I would be grateful if you would let me know as soon as possible whether you would be willing to assist in a scheme of this kind. As distribution is a commercial concern it would from Government's point of view be largely a matter influencing the trade and providing such minor facilities as might be needed.
5. If you have any positive suggestions to put forward or observation to make I would be glad to receive them.
6. If you are agreeable to this general idea I will communicate in greater detail as to the companies concerned, types of films produced, etc. All films will be censored here before being exported.

當時的香港總督為什麼會選擇向新加坡總督要求協助？香港與新加坡的電影關係，原來在不為人知的官方層面早已牢牢緊扣了。

眾所周知，香港電影依靠東南亞市場，這純粹是從商業角度去考慮香港電影的周邊網絡。從上述葛量洪爵士向新加坡總督所發的信件可知，在冷戰的高峰期，香港影業於商業運作背後，政治力量在幕後的干預/參與是不容忽視的。政治因素一方面「改變」了香港電影製作的「路線」，另一方面也間接協助香港的電影出品尋覓市場，脫離被大陸市場封殺的命運。港督深深明白，赤化後的中國大陸必定在意識形態上，比從前的南京政府更為嚴密地監控港產電影在國內的流播。同樣，港英政府也會嚴密監控國內製作的左翼影片在香港流通。香港影人在冷戰期間喪失整個中國市場，假如港英政府沒有為香港影人在背後開拓其他市場的話，香港影業有可能從此衰微。在港督葛量洪發出電報的一個月後，即 1950 年 7 月 7 日，新加坡政府就著香港方面的建議，由「聯合情報及宣傳機關委員會」(Joint Information and Propaganda Committee) 召開了一次會議，其會議紀錄如下：

委員會考慮有關香港政府希望新加坡聯邦協助發行香港製作的非左翼電影的要求。電影檢察官認為有不少香港製作的電影，尤其是粵語片，都是低質素的。委員會同意可以向香港方面回覆，新加坡當局會讓發行商注意香港所製作的非左翼電影，可是廣泛的發行，則需要視乎電影的質素而定。

經過我們討論有關受共產黨人資助的左派宣傳片的內容，委員會同意在目前的環境中，應該禁映所有由共產黨資助的電影。我們禁映這些電影，是因為在當下這個緊急時期，這些電影都會危害公眾利益。另一個方法是，草擬關於出版物入口的緊急限制條文，並覆蓋入口電影，讓我們擁有中止上述電影的優先權。本委員會同意電影檢察官的說法，應把這個問題視為緊急事項處理。¹⁵

關於港督葛量洪向新加坡政府要求協助發行香港電影之事宜，隨後在「聯合情報及宣傳機關委員會」召開的另一個會議上（1950 年 7 月 21 日）再作討論，新加坡政府補充，雖然未能協助香港影業在星馬發行，只要兩地政府聯手打擊共產主義電影，這亦變相為香港電影在星馬提供了一個相對穩定的市場。¹⁶

15. 筆者翻譯，原文見殖民地部檔案，檔案編號：CO537-6570。

16. 同上注。

1950–1960年代，是香港電影歷史的重要轉折期，平均每年出產的電影超過二百部，¹⁷我以為，1950年代正是香港電影逐漸產生主體意識的年代，而這一段重要的電影史在學界未有足夠的討論。上文所引述的幾封書信，為研究香港電影提供了新啟示，冷戰思維對香港電影工業發揮了重大的影響，甚至改變了戰後香港電影的風格路線及市場發展。首先，研究1950、1960年代的香港電影，需要從「中國民族電影」的框架走出來；冷戰時代因為地緣政治的關係，香港與中國的連繫受阻，我們必須適應當時的政治氣氛，從「中國的」、「中國民族的」視點走出來，才能看見一幅比較清楚的圖像。第二，香港與取得獨立以前的新加坡在冷戰形勢之影響下，由於同屬英國殖民地的關係，在官方機制上，已經形成一條紐帶，加強了兩個城市之間的互動。從這條紐帶再看香港電影，能夠發掘到不少有意思的課題。第三，因為港英政府禁絕共產勢力在香港拍攝電影，並加強協助製作非左翼電影，加上星馬方面對於「高質素」中文電影的要求，造就了1950年代中期國泰、邵氏、光藝三間具規模的片廠登陸香港。而大型片廠的出現，也直接改變了香港電影工業的生態（後文會詳細闡述），香港從小型電影公司林立的局面，到1960年代由大片廠壟斷，甚至以「香港電影」的名義衝出國際。星馬觀點在其中的運作，是不容忽視的。

正如港督兩封電報的啟示，香港電影與新加坡的紐帶，除了從供應與需求的商業層面去理解，也必須注意地緣政治的因素。現在，我們從「東南亞」一詞所賦予的冷戰視點的啟發，剖析冷戰局勢下香港與新加坡的文化環是如何築成的。

關於星港網絡

在1950、1960年代的香港電影裡，「南洋」的形象並不陌生，當時香港電影的票房收益超過一半來自「南洋」。令人詫異的是，不論何種稱呼，「南洋」抑或「東南亞」，在香港電影所呈現出來的，主要是兩個地方：新加坡和馬來

17. 根據 I. C. Jarvie 所得的官方數字，香港所產的電影數目：1952年有二百五十九部，1953年有一百八十八部，1954年有一百六十七部，1955年有二百三十五部，1956年有三百一十一部，1957年有二百二十三部，1958年有二百三十七部，1959年有二百三十九部，1960年有二百九十三部。以上資料參考自 I. C. Jarvie, *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977), 129. 另外，每年香港製作電影的實際數字，比官方數字為多，因為不少方言電影只賣埠去東南亞而不會在香港上映，故此這些數字不會反映在官方數字之內。

(西) 亞。「東南亞」地區的理解，範圍甚廣，其中包括：泰國、越南、緬甸、印尼、寮國、菲律賓、汶萊、東帝汶、馬來(西)亞、新加坡。這個範圍，就是指位於中國和印度之間的區域。既然「東南亞」或「南洋」所包含的地方如此之多，為什麼香港人總會注目於新加坡及馬來(西)亞這兩個地區？而對於冷戰時期的中國大陸來說，東南亞讓她關注的卻是印尼？為什麼香港與中國對於「東南亞」的概念，會有這些分別？

關於中國和東南亞關係的學術書寫，從較早年「離散族裔」的議題到近年華裔移民及區域性的商業網絡，學者如王賡武、劉宏、濱下武志、蔡志祥等等作出了精闢的論述。這些著作致力開拓跨區域的學科研究，雖然研究方法與研究對象各異，但他們都不會否認，於 1950 年代起始的冷戰期間，中國與星馬的關係受到阻隔。隨著地緣政治的改變，區域彼此間之關係也會改變。

把劉宏的《中國—東南亞學——理論建構・互動模式・個案分析》¹⁸ 與濱下武志的《香港大視野》¹⁹ 並置閱讀，即可得到亮光。劉宏提出，過去的「亞洲研究」以地理來劃分區域和次區域，交界地區很容易被忽視。劉氏以跨國領域之間的「接觸區」來研究中國與東南亞之間的互動，並提出四個個案作為研究範圍。其中一個是「在五、六十年代，中國成為後殖民時期印尼現代化的一種模式」，²⁰ 印尼在蘇加諾時期（1949–1965）與中國建交，劉氏擷取這段歷史，研究印尼如何在尋求現代化模式當中以中國作為重要的參照對象。劉氏清楚道出中國與東南亞的海外聯繫網在 1950–1970 年代間中斷了，要到 1980 年代才再被重建與擴展。從劉氏選取的個案可見，在 1950–1960 年代的冷戰高峰期，除了與中國共產政權有邦交的印尼，基本上中國與東南亞其他國家的關係是明顯轉弱了，尤其是星馬與中國存在著某程度上的隔閡。他認為 1955 年在印尼舉辦的萬隆會議上，周恩來宣布解除海外華人雙重國籍的講話，以及同年新加坡的第一次民主選舉，都標示了星馬「華僑時代的結束」。故此，劉氏轉而從印尼的角度出發，去搜尋蘇加諾時期印尼人對於中國形象的塑造，雖說這是從印尼出發的中國想像，但這又何嘗不是一種中國視點？在冷戰的高峰期，中國對於「東南亞」/「南洋」的想像，很大程度上都是關於印尼的。

日本學者濱下武志撰寫的《香港大視野》，顧名思義是以香港為研究重點，他重視香港的「海洋」特性以及「多民族」結構（若與日本對比是成立

18. 劉宏，《中國—東南亞學——理論建構・互動模式・個案分析》（北京：中國社會科學出版社，2000）。

19. 濱下武志著、馬宋芝譯，《香港大視野》（香港：商務印書館，1997）。

20. 見劉宏，《中國—東南亞學員》，頁 12。

的），並提出以一個跨地區（上海、廣東、東南亞、大阪、神戶）的角度來閱讀香港。在談到香港、中國、東南亞的關係時，他特別提到香港跟新加坡相似的性質。這兩個地方都是「移民中途站」，濱下氏更以「兄弟」、「夫妻」來比喻星港兩城的關係。濱下武志的研究角度是以「海洋」為出發點的，在香港與新加坡兩城興起以前，有兩個在她們附近一度發達的海洋城市：廣州與馬六甲。因為各種情勢的轉變，從二十世紀，香港承繼了廣州而新加坡承繼了馬六甲，發展轉口貿易的經濟。濱下氏追溯封建時代的朝貢關係，說明香港的海洋秩序是從朝貢貿易上承接過來的。由此至終，濱下氏的論述都緊扣著城市與海洋的關係。

此外，把劉宏和濱下武志並置閱讀，能夠彌補從中國視點所看不見的香港與新加坡雙城互動的一段親密關係，並補充了英國在此段關係之重要性。濱下氏指出英國看準了香港的移民特性，在十九世紀中葉，非洲奴隸貿易中止以後，英國需要更多的中國人及印度人在東南亞提供勞動力，而香港和新加坡，便被英人視為運送勞動力的中轉站。慢慢地，香港和新加坡跟東南亞的貿易網絡不斷增強，也因為這兩個城市跟英國及歐洲的貿易關係，香港和新加坡便肩負起「把亞洲和歐洲連接起來」的使命。²¹ 濱下武志清楚點明，香港與新加坡的地利因素之所以能充分發揮，全賴於英人的眼光與政策使然。有趣的是，劉宏筆下，新加坡與中國在1950–1965年是關係的中斷，而濱下武志則把香港與新加坡看成是雙城記，兩位學者的觀點剛好互為補充。新加坡與香港在1950、1960年代，一方面跟中國區隔開來，另一方面卻加強了兩個城市的合作互動。

關於香港電影與東南亞的關係，香港歷史學者鍾寶賢從商業史角度，撰寫東南亞市場、戲院、院線這三者如何影響1950年後的香港電影。鍾氏指出，香港電影與片花制度唇齒相依，正是「成也片花、敗也片花」，並把東南亞龐大市場看成是1950至1960年代香港粵語片多產的主因。²² 鍾寶賢的研究固然值得參考，除了他提出的商業史觀點，我希望提出另一種屬於地緣政治的思考方式——在英國殖民管治底下星港文化環的形成，以及其對香港電影的影響。假如要充分理解英國殖民主義在香港和新加坡背後的作用，便需首先理解「東南亞」一詞所包含的冷戰角度與歷史背景。畢竟，星港兩城的連結，都跟「東南亞」的冷戰形勢有關。

21. 見濱下武志，《香港大視野》，頁56。

22. 關於鍾寶賢研究1950–1960年間香港電影與東南亞的關係，可參考其著述的《香港影視業百年》)，第四章，〈星馬資金登陸〉。

從「南洋」到「東南亞」——二戰時代視點的轉移

在「東南亞」一詞出現以前，「南洋」是一個重要的地理概念。「南洋」一詞從明代開始出現，根據李金生在〈一個南洋，各自界說：「南洋」概念的歷史演變〉一文裡的考查，²³以「南洋」這詞語來指稱今天「東南亞」地區，大約是從清朝末期開始。具現今「東南亞」範圍的「東南洋」，則要到清康熙年間的文獻才出現。「南洋」一詞「興盛於民初，至廿世紀下半葉逐漸式微」。²⁴ 文章提到在1905–1955年間，有數以千計的書報、刊物、社團、學校、機構、商店等以「南洋」二字命名，報刊如新加坡的《南洋總匯報》(1905)、《南洋商報》(1923)、《南洋文化》(1941)；團體如同盟會南洋支會、南洋華僑中學等，李金生形容這是一段「揮之不去的南洋熱」。「南洋」一詞所指稱的地區，不同年代也有不同。而在1927–1948年間，有大批的中國知識分子南來新加坡及馬來亞，故此在這段期間出現了星馬兩地是「南洋」的說法。其後，「南洋」一詞逐漸與「東南亞」概念重疊，並被取代。按李金生統計，從1956–1980年間，以南洋命名的新書刊與新團體日漸減少，取而代之，都以「東南亞」來取名。李氏指出從1956年到現在，以「東南亞」命名的書籍已經超過五百種，「南洋」一詞的使用從二戰後一直萎縮。²⁵

從「南洋」到「東南亞」，代表一種新的世界秩序，也是一種新的視點。「東南亞」一詞是從二戰時期開始才普遍使用的。為了對抗日本在馬來亞、新加坡、緬甸、香港、蘇門答臘的侵略，英國首相邱吉爾便於1943年8月在加拿大魁北克召開的英美元首會議裡，建議設立「東南亞盟軍司令部」(Southeast Asia Command)。²⁶ 其實早在1921年，即二戰爆發前二十年，英國已經在新加坡建設海軍基地，隨後還增設空軍。英國投放了眾多資源，為的是要保護馬來亞，以至整個鄰近地區的安全。雖然「東南亞」一詞在1920年代還未普及，但從軍事角度出發，對該地區的關注已經存在。

第一本在英國出版，把「東南亞」視為一個整體地區的歷史專論，是由Brian Harrison 撰寫的《東南亞：短篇歷史》(South-East Asia: A Short History)

23. 現為新加坡國立大學中文圖書館館長。

24. 李金生，〈一個南洋，各自界說：「南洋」概念的歷史演變〉，《亞洲文化》第30期（2006年6月），頁113。

25. 關於「南洋」與「東南亞」一詞的此消彼長，參看上注，頁113–23。

26. 轉載自李金生，〈一個南洋，各自界說〉，資料來源：Anne Sharp Wells, *Historical Dictionary of World War II: The War against Japan* (Lanham, MD, and London: The Scarecrow Press, 1999), 248.

(1954)。²⁷在此書的引言裡，Harrison 稱「東南亞」是一個方便的用語去指涉兩個地理範圍：印度支那半島與東南亞大陸，所包含的國家計有緬甸、暹羅、寮國、柬埔寨、越南、馬來亞等等。這塊廣大的地域，從蘇門答臘東北一直伸延到菲律賓群島，北至亞洲大陸，南至澳洲以上的諸島嶼，所以，這個區域還包括爪哇、巴里、婆羅洲等地。²⁸此書的扉頁還附上一幅地圖，劃出了東南亞的範圍，而香港清楚地被列入東南亞的版圖裡。Harrison 撰寫此書的時候，正是香港大學的歷史系教授（他也曾在馬來亞大學當高級講師），他的序言也是在香港完成的。我們可以想像，當年 Harrison 身處於與中國隔絕來往的香港，南望東南亞。他以怎樣的一種心情，對這片還未被學術界仔細研究的地區，作出歷史性的思考？香港與「東南亞」的關係，從第一本關於這個地區的歷史著作已經開始結緣。及後在 1955 年，D. G. E. Hall 撰寫了《東南亞歷史》，²⁹該書劃分東南亞的邊界，與 Harrison 的說法大致相同，但其對東南亞歷史發展的考究，比 Harrison 所寫的詳盡。隨著這兩本歷史專書的面世，東南亞一詞的概念便正式固定下來。

從「南洋」到「東南亞」，用詞的轉變標示了視點的轉移。南洋來自中國視點，而東南亞的概念，則源於英人在軍事、戰時的防守策略。（當然，本書所集中討論的 1950–1960 年，仍然是「南洋」與「東南亞」兩個概念混雜的時期。）二次大戰時，英美對東南亞的關注提高了許多。自 1943 年始，東南亞作為一個固定的軍事策劃地區，這片土壤卻被戰亂、軍事、政治所分割，合併，又分裂。隨著冷戰以及非殖民地化浪潮，二十世紀中期以後，東南亞的政治單位與社會生態已經與舊有的「南洋」概念大相逕庭。依從中國固有的視點，已經無法充分理解東南亞地區之間的糾葛關連，因為世界的秩序已經改變。在這裡，我們必須引入英美的東南亞政策以及影響全球的冷戰形勢來考量，方能對這個於 1940 年代才在國際政治舞台冒起的區域有較全面的掌握。畢竟，香港也被英人看成是東南亞的一部分。

冷戰陰影下的東南亞地緣政治

冷戰是指全球兩大意識形態——共產主義與資本主義的對壘，然而，假如我們把目光從美、蘇兩大政權拉開一點，除了包括中國赤化、越戰、韓

27. Brian Harrison, *South-East Asia: A Short History* (London: Macmillan, 1954).

28. 參看引言，見上注。

29. D. G. E. Hall, *A History of South-east Asia* (London; Melbourne; Macmillan, New York: St. Martin's Press, 1968).

戰等國際矚目的政治事件，還牽涉到各地區內的左、右意識形態之爭、後殖思潮與民族主義的抬頭。它不但改變了幾個超級強國如美國、蘇聯、中國之間的政治關係，還影響亞洲及地區政治，例如日本、台灣、東南亞與香港的外交生態。這些複雜的文化、政治狀態，在冷戰的高峰年代籠罩全球，影響著一代人的文化思維與日常生活。除了由兩大意識形態主導的冷戰，民族主義、非殖民地化、反帝國主義這三股強大浪潮在二戰以後直捲亞洲、非洲、拉丁美洲，不少地方脫離原來的宗主國後組織自治政府，許多新興的民族國家就這樣建成。對於亞洲很多地方來說，反帝反殖運動所帶來的衝擊比冷戰更甚。新加坡與馬來西亞，便是在這樣的歷史形勢之下從英國的管治獨立出來，成為新興的民族國家。

所以，當我們重新審視 1950–1960 年代的東南亞地緣政治時，除了要顧及冷戰時候西方國家所築成的「上層政策」，也必須注意到在東南亞地區之內，由東南亞人民打著反帝反殖和民族主義的旗幟所推動的「下層暗湧」。假如我們帶著這個概念，重看美國、英國、日本三國關係在冷戰時代的轉變，便會發覺其對東南亞局勢的影響，尤其重要。

簡述美、英、日三國在冷戰前後國際關係的改變

二十世紀初，美國和蘇聯相繼崛起，面對著兩個新興強國，英國顯得有點相形見绌。整體而言，她還能勉強維持大英帝國的幻象。可是，到了二戰，英軍在其東南亞殖民地上，被日軍打得節節敗退。這次戰役對於英國來說，是一等一的恥辱：首先，英國難以承受敗於亞洲軍隊為他們在歐洲所帶來的屈辱；其次，英國於 1921 年已經在新加坡建設海軍基地，隨後還增設空軍。當各國都注目於這個新加坡軍事基地，忖度它如何發揮作用、抵抗日軍之際，英軍卻接連在新加坡、英屬海峽殖民地、緬甸、香港，難堪地敗給日軍，這是何等的諷刺？花了多年建立的「軍事重鎮」原來這樣「不堪一擊」。及後，美國在日本投下兩枚原子弹，1945 年二戰結束了，卻招徠蘇聯的猜忌，揭開了美、蘇的冷戰序幕。二戰後，美國明顯趕上了英國及歐洲各國，成為世界最強的超級大國。1956 年的蘇伊士運河事件，暴露了英國在爭取中東主權上的無力，大英的「帝國」形象瓦解，在國際舞台上，則轉變為「英美合作」的伙伴關係，可是英國只能處於「從屬」地位。某程度上，冷戰的出現拯救了大英帝國，讓這個正在瓦解的「帝國」慢慢地轉化成一個非正式的「美

英帝國」。³⁰ 英國雖然讓出領袖的寶座，可是英國仍然是最富外交政治經驗的國家。蘇伊士運河事件之後，英國遂改變了策略，努力地說服美國，令其相信英美的政治利益是一致的，英國更竭力地打造英美緊密的盟友形象。

英國需要優先解決的難題不再獲得世界的迫切關注，取而代之的乃是美國的當務之急。美國向來以成功爭取獨立為傲，反對歐洲舊有的殖民主義。當冷戰展開，英、美以一種嶄新的關係（以美國為首），在國際舞台登場的時候，英國如何處理其在亞、非、拉的殖民地事務（本書只集中討論東南亞），均被美國看為是次要的，非殖民地化政策不該比抵抗共產主義來得重要。因此，英國一方面需要說服她的最強盟友，關於英國在東南亞的利益其實也是美國的利益；另一方面，英國也欲恢復她在東南亞的主導地位。在說服美國的同時，英國亦會協助美國抵制共產主義在東南亞的蔓延。如何權衡、計算、協調英美兩國的利益，讓英國極傷腦筋：既欲處理自己的歷史舊帳（非殖民地化問題），亦需勞心勞力，跟共產主義抗爭。在這兩大問題上周旋與謀計，是二戰後英國在東南亞的重要議程。所以，我認為，反帝反殖思潮、民族主義、冷戰，三者同是這個時代的難題，不能完全割裂。

除了英國的策略，我們也需要考慮美國、中國、日本的關係。冷戰時代，這三個國家的關係產生了重要的轉變。1945年美國在日本的領土上投放了兩枚原子弹，日本投降，美日保持相互敵對的狀態。原本，美國希望有一個強大、統一、民主的中國來保持亞洲的穩定，特別是美國總統羅斯福在任時期，有明顯的親中傾向。但在羅斯福於1945年逝世後，由杜魯門主理的美國政府，卻減少了對中國的熱情。到1948年，當共產黨將會戰勝國民黨的呼聲傳到美國，美國便倒轉槍頭，扶植日本，防衛共產主義入侵亞洲。1949年中國大陸赤化，1950年韓戰爆發，中國派兵參戰支持北韓，完全扭轉了美國對中國的態度。美國放棄原先解除日本武裝的想法，讓日本成立一支七萬五千人的國防部隊，以制衡中國的共產主義在亞洲蔓延。³¹ 美國不單提拔日本成為她的盟友，並在1951年跟日本簽署和平協定，正式撤出在日本駐守的聯軍，把主權完全歸還給日本，讓她脫離聯合國總司令部（GHQ）的管制。

從二戰到冷戰，短短幾年，英、美、中、日之間的外交政策起了莫大的變化。中、美從盟友變為互相猜忌的敵對局面。日本可說是冷戰的得益者，坐享了漁人之利，與美國修好並迅速發展經濟。在冷戰的思維下，英美一方

30. 關於冷戰拯救了英國國運這觀點，可參考 Chi-Kwan Mark, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations 1949–1957* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 30–39.

31. Wayne C. McWilliams and Harry Piotrowski, *The World Since 1945: A History of International Relations* (Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, 2001), 71.

面圍堵共產主義在亞、非、拉的擴展，另一方面尋找聯盟伙伴，比如日本以及英國的殖民地。香港、新加坡、海峽殖民地（馬來亞的一部分）都屬英國管治，順理成章地成為英、美、日的合作伙伴。

本書不會詳細探討二戰後日本與香港電影的關係，但我必須指出，日本在香港與星馬電影的關係中，具有團結亞洲、左右市場的影響力。日本在冷戰形勢下，被美國扶持，令她在二戰後與同屬英聯邦的香港與新馬發展正常的商務關係——縱使在不久以前此等地區曾遭日本的軍事侵略。我關注的因素主要有以下數點：

1. 1950 年代，日本倡議舉辦東南亞電影節，除了從電影貿易的商業關係去理解，地緣政治的層面仍然有待探討。
2. 日本策略性地把本國電影銷售到東南亞市場，香港正位於新馬和日本之間，充當其中一塊重要跳板。1950–1960 年代，日本便與邵氏和電懋兩大電影機構增加合作，從合作拍攝到發行日片。
3. 除了邵氏和電懋兩大機構，光藝旗下戲院都曾上映日本的賣座電影。
4. 日片成為星馬民族主義擁護者以及香港左派的共同攻擊對象。

雖然本書不會詳述日本勢力在星港文化環所產生的作用，可是，冷戰期間亞洲最先進的電影工業始終是在日本，這是我們不能忽視的。透過對東南亞電影節的推動，日本甚至改變了亞洲地區的電影生態。

香港與中國關係割裂——在英、美、中的政治角力下

在短短的時間內，冷戰改變了幾個主要強國的國際關係。而在這些政治角力下，二戰以後香港的政治前途，也產生轉變。

1941年底，香港淪陷。歷史學者 Kent Fedorowich 指出，1942–1945 年間是香港前途的一個關鍵時期，³² 英國曾討論把香港交還當時的蔣介石政府，卻遭強硬派反對。及後英國迅速調軍，作為持守香港的後盾，以防蔣介石以武力奪回香港，1945 年親中的羅斯福逝世後，英國幾經波折，她在香港的主權終於得到美國的承認，香港不太穩定的前途也得到暫時的解決。**1949 年共產黨取得大陸政權後，對香港電影工業而言，便是中國資金與市場的斷裂，直**

32. 有關二戰時期英國對於香港問題的討論，請參考 Kent Fedorowich 文章：“Decolonization Deferred? The Re-establishment of Colonial Rule in Hong Kong, 1942–1945,” in *International Diplomacy and Colonial Retreat*, ed. Kent Fedorowich and Martin Thomas (London; Portland: Frank Cass Publishers, 2001), 25–50.

至1952年以前，香港與母體中國的往來仍然相當頻繁。香港資深電影文化人羅卡指出，無論從市場或資金的角度看，1952年以前香港電影業對中國的依賴仍然顯著。³³ 1952年聯合國對中國實施禁運，大陸市場正式關閉，香港電影界在「失去中國」後，從東南亞得到資金，開展了新的一頁。三間擁有南洋背景的公司電懋、邵氏、光藝，先後登陸香港建設影城，它們出品的電影在1950–1960年代取得豐碩的成果。

在這樣一個時代裡，香港的電影環境有三項重要的轉變：(1) 香港的電影界分成了左右兩派，進行統戰與反統戰；(2) 台灣因素的介入，於1953年成立「港九電影戲劇自由總會」(簡稱自由總會)，支持親台(右派)影人，而於1960年代以後，台灣市場日益重要；(3) 東南亞資金的注入，東南亞市場的重要性亦於1950年代迅速提升。關於第1與第2點，非本書重點，不會在這裡詳述。這裡稍作補充的是，台灣問題其實也是冷戰的產物：1950年以後中、美、日關係的改變，影響中、港、台三地影人的交流以及電影貿易的關係。既因香港與中國的連繫日漸疏遠，台灣與香港的關係便相對拉近了。另外，1959年以後由於星馬等地政治相對波動，工潮不斷，令電影公司如電懋更加重視台灣市場。至於第3點，除了從市場及資金的商業關係去理解東南亞與香港的連繫，我們還需要考量市場以外的政治氣候。

首先，英人把香港以及東南亞的英屬殖民地看成同一個區域，一併考慮，故此戰後香港與東南亞的連繫，比從前更形緊密。自1942年英軍在東南亞敗於日軍開始，英國一直期望重振聲威，恢復她在這些地區上的主權。如上文所述，英國除了需要處理在東南亞泛濫的非殖民地化思潮，還依靠它作為亞洲地區圍堵共產主義的陣地。英國在馬來亞大搞意識形態爭奪戰，一面倒地圍堵馬共(主要由華人組成)，頒布長達十二年的馬來亞緊急法令，³⁴ 把華人送往「新村」嚴密看守，又改組馬來亞電影製片組(Malayan Film Unit)，³⁵ 拍攝政治宣傳短片。殖民政府的種種措施，讓馬共幾乎退無去路。至於香港，自1945年英國重掌主權後，英人看香港的地位比從前更為重要，把它作

33. 羅卡，〈後記：回顧、反思、懷疑〉，載《第十八屆香港國際電影節：香港—上海：電影雙城》(香港：香港市政局，1994)，頁101。

34. The Malayan Emergency 把馬共列為非法組織，又建設新村(The New Village)，隔離華人與疑共分子。

35. 簡稱 MFU，於1950年開始改組，由英國撥款，拍攝反共及宣傳殖民統治的短片，形式有故事短片及紀錄片。語言方面，一部電影通常配上多種語言和方言，如英語、淡米爾語、馬來語、客家語、福建語、廣東話、普通語。

為中、英、美三國關係中「有價值的討價籌碼」。³⁶其實，英國在香港問題上，一直處於兩難的局面：一方面，她希望保留在香港的主權，另一方面，她的軍事實力卻不足以對抗中國軍隊——假如沒有美國的軍事支持。1945–1949年間，中國政局極不穩定，英人對中國抱觀望態度。1950年韓戰爆發，中美關係迅速變得緊張。香港位於中國的邊界，美國不得不重新考量香港的重要性，並把香港看為位處亞洲的「堵共前線」。1949年，英國外交部的秘書助理向美國官員透露，英國視香港為東南亞前線的右翼陣地，³⁷其重要性猶如德國的柏林——這大概是一種拉攏美國支持香港的策略。1949年8月，英國政府宣布「她（英國政府）只會願意跟一個友善、穩定、能夠自理的統一的中國政府，計劃商談香港的前途問題」，可是，這樣的一個中國政府「在目前並不存在」，在局勢改變以前，「英國仍然保留她在香港的地位」。³⁸這說法其後得到美國的支持，因為美國需要英國在世界其他冷戰前線上的協助；另外，美國也注意到可以利用香港作為收集中國情報的基地。當時的港督葛量洪爵士是能幹的官員，領導著一個較為強勢的港英政府，英國亦堅持不願意向中國退還香港的主權。然而，香港主權在表面相對「穩定」的後1950年代，仍然潛伏著許多由冷戰氣候所帶來的政治暗湧。

英國盡量不想惹怒新成立的中共政權，她的策略就是讓中國政府對香港問題不了了之。香港與中國雖然還保持著無形的文化連繫，但在時局影響下，香港與中國在1950年代以後，有比較明顯的割裂。英人葛量洪爵士從1947–1957年擔任香港總督，此段期間香港的政務與外交事務都由他來裁決。他退休後，於1965年出版了回憶錄，述及當年有關香港的事情，反映中港錯綜複雜的關係。

香港的統治與大多數英國殖民地不同，香港最基本的政治問題不是自治或獨立，而是一個對中國關係的問題。因此我的見解是香港應該隸屬外交部，而不是殖民地部……實際上，幾乎需要向倫敦請示的香港問題都是外交問題，而我們卻要去和殖民地部商討；這樣不但費時失事，而且對問題的基本了解也少。³⁹

36. 此語來自 Far Eastern Civil Planning Unit, draft paper for the cabinet on British Foreign Policy in the Far East, 8 November 1945. 檔案編號：FO 371/46415/F 9894, GEN 77/56。

37. 此語來自 Memo. of conversation, "Status of Hong Kong," 9 September 1949. 檔案編號：848G.00/9-949, Decimal Files, 1945–49, RG59, NARA.

38. 轉引自 Mark, *Hong Kong and the Cold War*, 46.

39. 亞歷山大·葛量洪著，曾景安譯，《葛量洪回憶錄》（香港：廣角鏡出版社，1984），頁138–39。

故此，葛量洪擋置了前任港督建議的「楊慕琦計劃」，⁴⁰ 該政改方案有一個長遠目標，就是讓香港人最終能夠獨立自治。但是葛量洪認為當時的香港不適宜獨立，也不宜有任何舉動去觸怒大陸政權。同時，葛量洪認為港英政府不能討好中國，或者故意表現討好中國的姿態而對不合理的要求讓步。港英政府必須做到不偏不倚，才能確保香港人的信心。港英政府既不支持國民黨或共產黨，也不要惹怒他們，免得他們借機攻佔香港。故此，英人在馬來亞實施嚴厲打擊共產黨的政策並未用於香港，而香港的文化界及電影界也有空間容納左派人士的聲音。香港有相當的開放性，但港英政府對於其主權在香港的行使，以及共產主義在香港的滲透，卻還是高度關注的。

在冷戰局面及英國的政治考慮底下，英人在香港的管治逐步加強。葛量洪提出一系列大型的基建計劃，讓留在香港的華人視香港為家，長住久居。香港遂跟從葛量洪對中國威而不怒的外交態度，逐步與中國大陸的政治及文化隔離。

香港與新加坡的結連——從上層軍事架構築起

香港、新加坡、馬來亞都同屬於英國殖民政府管轄的東南亞區域，在「馬來西亞」、「新加坡」這些「民族國家」還未建立的時候，國家邊界的概念還是相當模糊的。新加坡與馬來亞的人民能夠自由往來，香港到星馬的限制也較少。新加坡是在1946年才被英人從英屬馬來亞劃分出來的政治新區域。因為殖民地文化的影響，東南亞地區之內的英屬殖民地官員都有緊密的接觸，這亦拉近了香港與星馬的連繫。比如1948年，英人看到中國共產黨逐漸得勢，擔心馬來亞共產黨（MCP）會學效毛澤東革命，英政府便在馬來亞宣布實施緊急法令。為了這項緊急措施，東南亞的總專員在新加坡總部召開定期會議，甚至與馬來亞無關的其他英國駐東南亞的重要官員，例如香港總督、所有地區的英國大使、卡拉奇專員、東京專員、威靈頓專員等都要去新加坡參加會議。⁴¹ 由此可見，英國在殖民地或其友好地區之間的英國官員，有定期的溝通往來。這些官員之間的溝通、共識，也間接為東南亞建立起有形無形的連繫網絡。

40. 日本投降後，香港重新被英國接管，楊慕琦在1946年5月1日復任港督，他於同年8月28日發表了一份政治制度改革方案，「希望香港市民有更多責任去管理自己的事務」。但由於各界未能對市議會職能達成一致意見，以致方案遲遲未能落實。

41. 葛量洪，《葛量洪回憶錄》，頁172。

二戰期間，英國成立「東南亞盟軍司令部」以對抗日軍，在1943年底到1944年初，日軍退到緬甸和太平洋一帶，英國便開始與美國商討，該如何調整在亞洲區內的各個邊界。「東南亞盟軍司令部」的設立，最初是為了防衛中國—緬甸—印度這塊平原。1944年，「東南亞盟軍司令部」從德里搬到錫蘭，後來英人特別指出，須把香港納入「東南亞盟軍司令部」，⁴²英國的策略是在東印度對日本海陸空三軍作戰。二戰結束後，英國最終得償所願，能夠重獲新加坡、馬來亞、婆羅洲和香港。戰後，面對著中國大陸的軍事威脅，香港的軍事部司令需要重組。香港光復後，海陸空三軍的司令需要個別向新加坡各自的司令官負責。1950年以後，香港增設了三軍司令一職，不過，還是需要向新加坡的三軍司令負責。英國增加了在香港的駐軍數量，1950年3月，駐守香港的英軍曾經增加到一個歷年最多的數量，整個四十師部隊在香港執行檢閱巡行，據說是香港從前未曾有過的，也是當年英國在遠東最大的一次部隊結集。⁴³

不單在軍事上，香港與星馬的司令有直屬的關係，在民政總督與民政總專員的溝通上，香港與新馬的關係亦非常密切。從種種安排可見，基本上英人把香港與新加坡及馬來亞看成是一個密不可分的區域。除了從商業貿易角度去理解香港與星馬的文化環，地緣政治亦是非常重要的參照點。從二戰時候開始，在香港與星馬之間，來自上層政治架構的連繫已經形成。反映到下層生活文化裡的，是另一種表述方式。電影，是重要的媒體去理解這條香港與星馬的文化環。在下一章裡，我們會繼續探討地緣政治因素如何影響電影業的運作，以及政府機構和商業電影機構的合作與互動關係。

42. 見 Fedorowic, “Decolonization Deferred?” 37.

43. 葛量洪，《葛量洪回憶錄》，頁 184。

第三章

商業電影的背後：從四種建制看商業與政治的互動關係

上一章我們提到，香港和新加坡在英國殖民主義的系統下，已經從上層的軍事及政府架構中築起無形的紐帶，加強了星港兩城的溝通與互動。雖然這是在「市場之外」非商業性質的連繫，卻影響著香港電影界的許多商業決定。在政治敏感的冷戰高峰期，不單香港電影難以打入國內市場，大陸所拍攝的電影也不容易輸出香港。國產電影，凡是有中華人民共和國國旗、國歌、國徽，毛澤東、朱德、劉少奇、周恩來等中共領導人出現，又或是展示解放軍形象的鏡頭，都無法通過香港的電影審查。從1950年到1964年，所有「十·一」國慶和「五·一」勞動節的紀錄片，也在禁映之列。¹回顧中、英兩國政府在1950年代香港電影市場背後的操作，我們不能忽視地緣政治的因素。

除了從文化政策可以看到政府的影響力，我希望指出，政治與商業，有時並不是完全分割的。好像在上一章提到港督葛量洪曾去信新加坡總督請他支持香港電影。另一邊廂，一些成功的商人有時也會出錢捐助政府。在英國殖民地部檔案中，就曾經有紀錄在1940年，即二戰時期，陸佑夫人（即陸運濤母親）和陸運濤分別捐了二千英鎊及一萬英鎊以助大英帝國國防之用。²陸氏家族從陸佑開始，已經跟英國殖民地政府建立互惠互利的關係。陸運濤曾經留學英國劍橋大學，他在東南亞開展的影院業務，也是跟英國著名電影公司 Rank Organisation 合伙經營的。另外，陸運濤跟東南亞專員馬爾康·麥唐納（Malcolm MacDonald）也有私交。

1. 許敦樂，〈墾光拓影五十秋〉，載許敦樂，《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》（香港：簡亦樂出版，2005），頁44。

2. 殖民地部檔案，“Empire Defence Contribution.” CO717/143/11.



©Singapore Press Holdings Ltd

圖3.1：麥唐納夫人（左）、陸運濤夫人（右）（資料來源：Singapore Press Holdings Ltd.）

新加坡國家檔案館收藏了幾張關於陸運濤第二任妻子李惠望（Christina Lee）³年輕時的照片，內容都是跟麥唐納出席的私人聚會有關。其中一幀照片攝於1951年8月陸運濤家中，李惠望以陸運濤夫人身份，邀請麥唐納夫人到訪，並向她介紹陸氏夫婦旅遊什米爾時所購的紀念品（見圖3.1）。從照片中可看到李惠望向麥唐納夫人展示從什米爾買回來的布織品及地氈，兩位夫人閒話家常，顯示此二官貴家族素有往來。另一幀照片攝於1959年聖誕節的化妝派對上。麥唐納這時已經貴為英國駐守印度的最高專員（High Commissioner in India），然而，在派對上他卻穿著一身小丑服，引得在旁的李惠望和余經文夫人（余仁生家族）開懷大笑。

當我們回望歷史，不難想像這位曾在香港影壇舉足輕重的陸運濤，跟新馬的商紳貴胄以及英國官員都有密切交往。麥唐納不僅為韓素音的小說《生死戀》撰寫序言，他也曾經為陸運濤所著的《鳥的夥伴》（*A Company of Birds*, 1957）前言執筆。⁴ 陸運濤是著名的鳥類攝影專家，也是英國皇家攝影學會及美國攝影學會的會員。麥唐納更在《鳥的夥伴》前言中，讚譽影業大亨陸運

3. 據說，李惠望是香港人，出身名門，被譽為「蕙質蘭心，如花似玉」，徐悲鴻曾為她作畫。

4. Loke Wan Tho, *A Company of Birds* (London: M. Joseph, 1957).

濤是「世界上最優秀的鳥類攝影家之一，也許是在亞洲裡最優秀的一位」。麥唐納曾經和陸運濤在 1950 年代末期到過柬埔寨，拍攝了大量照片，並在 1958 年出版了《吳哥》(Angkor) 一書。⁵這本書的前半部分由麥唐納撰寫，內容涉及他在 1948 年首次以東南亞最高專員的身份到訪吳哥。書中詳細紀錄了麥唐納跟高棉國王會晤的情況、吳哥窟壯觀的遺跡，以及高棉的歷史和發展。《吳哥》的第二部分，附上一百一十二幀照片，都是陸運濤及麥唐納拍攝的吳哥窟風景與人物：其中二十一幀由麥唐納所攝，九十一幀則出自陸運濤之手。由這些旁證可見，陸運濤跟當時的政治顯要，不論在公在私，亦有交往。

我們可以想像，在陸運濤主持下，國泰機構不會排除跟官方機構合作的機會。國泰旗下有一間分公司「國泰電影服務公司」(Cathay Film Services Ltd.)，經營商業短片或宣傳片的拍攝，而這家「商業」公司，在當年就替新加坡政府拍了不少「宣傳片」。另外，出任這間服務公司主持人的 Thomas Hodge，曾任職英國外交部及英國殖民地政府組織的馬來亞電影製片組 (Malayan Film Unit)。這位 Hodge 先生本人，就是「政治」與「商業」互動關係的關鍵人物。關於這一點，本章將會詳細闡釋。

以下部分，我欲重溯四個建制 (institution) 的關係，藉此折射出冷戰氣候對於星港電影關係的影響。這四個建制分別是：(1) 馬來亞電影製片組；(2) 國泰機構；(3) 東南亞國際電影節 (後改稱亞洲國際電影節)；(4) 星馬政府的文化政策。藉著尋索這四者之間的互動，進一步探勘冷戰時候地緣政治與文化媒體的操作。上述四種建制裡面，國泰機構與東南亞國際電影節純屬商業性質，此兩種建制的營運目標為金錢利潤。只是，在地緣政治影響底下，這兩種商業建制自然地跟另兩種政治建制 (馬來亞電影製片組、政府) 扣上關係。原來電影工業與政治之間，存在著千絲萬縷的關係。

星馬政府的電影文化政策

政府機關的體現——電影審查

Nicholas Reeves 在他所撰寫的《宣傳片的力量》(1999) 中，談到電影審查制度，是源於官方對電影這種新媒體力量的承認。⁶列寧的軍事教育部長盧納

-
5. Malcolm MacDonald; with 112 photographs, by Loke Wan Tho and the author, *Angkor* (London: Jonathan Cape, 1958).
 6. Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* (London and New York: Cassell, 1999), 3.

察爾斯基說過的一句話，經常被電影學者引用：「在所有藝術中，電影對我們最重要。」⁷這位教育部長肯定電影是最有效的宣傳媒體。⁸電影從出現之始，已離不開政治力量對之的仰慕、使用、干預。即使是商業電影，在政治高度敏感的年代，除了背負商業考慮，還有地緣政治的因素從中運作。

政府頒布的電影審查制度可視為政府機關干預電影的體現，確保這種「具力量」的媒體不會向人民宣傳「有害的」訊息。至於何謂「有害」，則因應不同的政府、政治觀點、文化、年代而有不同的標準。1950年代，香港和新加坡雖然同屬英國殖民地，可是，英國對於星港兩地的文化政策卻有所不同。港督葛量洪曾經說過，「香港必須在安全的狀態裡，才能發揮作用」，「香港是收聽中共消息的最好站台」。⁹葛量洪從1950年代起，對於中國共產黨及台灣國民黨政權，一貫保持中立，一方面要保障香港的穩定，另一方面也讓香港作為窺視中共政權的瞭望台。不過，英國政府對於星馬兩地共產黨的勢力，處理手法卻有所不同。這裡牽涉到亞洲地區冷戰局勢的升溫，以及星馬獨立自治呼聲的各種因素。

在英屬馬來亞而言，最初出現電影審查專員一職的時間是1923年。在這以前，電影審查的工作由馬來亞警察局負責，這是該地區最雛型的電影審查系統。¹⁰設立電影審查專員以後，電影審查當局儼然成為一個強勢的機關，負責審查所有進入海峽殖民地、馬來亞聯邦和柔佛的電影。1925年，進入新加坡及馬來亞的電影便有百分之十二被禁。¹¹1923–1937年，T. M. Hussey 出任新加坡電影審查專員，他認為新加坡華人以賭博來賺快錢，這些不良行為是受到電影賭博場面的負面影響。他更稱有「肯定的證據」證明當地華人從電影學來某種犯罪手法，並成功運用。¹²當年，好萊塢的犯罪電影被視為對道德準繩的挑戰；1923年「電影放映條例」執行以後，電影審查專員都需要遵守下列守則：

-
7. Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (New York: Oxford University Press, 1993 [2nd ed.]; New York: Cassell, 1999), 55.
 8. 筆者翻譯，轉引自 Reeves, *The Power of Film Propaganda*, 4.
 9. 香港政府檔案文件。Sir Alexander Grantham, G.C. M.G., "Hong Kong," 1959.
 10. Rene Onraet, *Singapore: A Police Background* (London: Dorothy Crisp and Co. Ltd.1947), 16.
 11. John A. Lent, "Malaysia and Singapore," in John A. Lent, *The Asian Film Industry* (Austin: University of Texas Press, 1990), 187.
 12. *Manchester Guardian*, 1925, quoted in L. R. Wheeler, *The Modern Malay* (London: George Allen and Unwin, 1928), 174–75.

所有電影如有以下描寫都是應該拒絕的：

殺人、搶劫、作賊的方式、偽造貨幣或其他罪惡，虐待婦女……藐視或嘲笑法律和法庭、鼓勵不道德行為、引起情慾、引起不安及不安全的情緒。¹³

類似的電檢守則，亦出現在1951年發行的「電影審查委員會」(Committee on Film Censorship) 冊子中，該冊子列明了幾項重要標準，把有可能「冒犯」觀眾或引起反社會性的行為總結為四項：一、公眾安全；二、種族情緒；三、公眾道德；四、恐怖。¹⁴除了有關治安的安全考慮，不同政府的政治考慮也構成電影審查的不同標準。1920–1930年代，帝國主義盛行，英殖民政府要求電影維持白人的主權形象，因為維持白人至高形象的神話，是鞏固統治有色人種的有效工具。政府要求電影商把英人展示為道德情操高尚的人種。假如殖民地人民對殖民者存有較為正面的印象，管治也會較為穩固順利。*Angels with Dirty Faces, I Am the Law, Prison without Bars, Mutiny in the Big House* 這幾齣電影一度被禁，不單是因為電影展示白種人犯罪和殺人的場面，還因他們在犯罪後沒有受到明顯的懲罰。¹⁵這些影片會令亞洲觀眾質疑，為何有色人種犯相同的罪卻得到更嚴重的懲罰？二戰後的1945–1947年間，電影審查比1920年代放寬了，這是為了展示英人的自由作風，以之對比日佔時代的無理嚴苛。可是到了1948–1950年，因為馬來亞共產黨的威脅，加上馬來亞實施的緊急法令，任何含有犯案成分的電影，又或是牽涉到人物成群結隊犯案的，都被政府禁映。例子有 *The Big Sleep* (1946)。另外，有關中國游擊隊的電影 *China* (1943) 也被禁映。

馬來亞及新加坡相繼獨立/自治的1959年以後，電影審查比從前嚴格了。道德被視為「亞洲價值」，這裡可以解讀成「反帝反殖情緒」的變奏。自治後的星馬以守護「亞洲的」道德準繩來抗衡英美較為「開放的」道德文化價值。新加坡建國期間，政府積極實行「反黃運動」，認為「黃色文化會令年輕一代道德敗壞」，故此必須嚴加禁止「色情片」，以保護亞洲的年輕一代，並抗衡美國的搖滾文化。¹⁶新加坡政府在這期間推行的反黃運動與電影審查，

13. 筆者翻譯，見 Roland Bradell, *Lights of Singapore* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1982), 125.

14. 筆者翻譯，Committee on Film Censorship, 1951 (Public Relation Office) 17.

15. Pillay P. Krishnan, “Press and Film Censorship in Colonial Singapore 1915–1959” (Master’s thesis, National University of Singapore, 1989).

16. Lim Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd for Meileen Choo, 1991), 53.

其實都是來自同一議程——剷除前殖民者的文化荼毒。這裡牽涉到民族主義的呼喊以及民族電影的提倡。

值得一提的是，1930–1940年代，日本侵佔中國與亞洲地區，激起華人的反日情緒，香港一些電影公司都有製作「國防電影」以鼓勵抗日運動。可是，這類「國防電影」在東南亞一帶都被禁止播映，¹⁷原因是殖民地政府不想觸發日本的不滿，於是禁止這類電影在東南亞的流播。我曾讀過刊載於1938年、由新加坡邵氏公司出版的雜誌《電影圈》，看到南洋影評人對香港電影的批判：¹⁸

常聽見南洋一般知識觀眾，怨艾著香港電影，詛咒著香港電影，說他們不能以正確的國防意識滲透到電影藝術的細胞裡去，使南洋的觀眾直接發生正面的救亡作用。

以上一段文字，不單反映了日軍侵華期間，「國防電影」輸入南洋市場數量之稀，同時也表現出南洋觀眾對於香港電影界的不滿。其實，在香港製作的國防電影起碼有六十六部，¹⁹數目頗為可觀，只是當年的南洋觀眾有所不知。他們未能看到香港製作的抗日電影，並非香港製片家唯利是圖，又或是南洋片商不熱心救助同胞，而是星馬的殖民地政府施行非常性的電影審查。

從英屬殖民地過渡到後殖自治，星馬地區的電影審查標準歷盡變更：從保護白人的正義形象、維護英美自由價值，到禁止華人「國防電影」及共產主義入境，再到自治後的反黃風潮、推崇並維護亞洲價值。不同的政治氣候與不同的政府/政權，其處理電影的策略也有不同。電影從出現伊始，已經受到政府的異常重視，達到極致時期，政府甚至主動拍攝宣傳片和新聞片。

觀影經驗——逃避不掉的政府宣傳片

電影不單是一種娛樂，還是具影響力的教育工具……在改造廣大群眾的思想上，它間接地提供了巨大的影響。

有關電影的呼籲，1927年英聯邦首腦會議²⁰

-
- 17. 歐陽予倩等，〈中國電影復員以來——「電影論壇」第一次電影問題座談會記錄〉，載丁亞平編，《1897–2001百年中國電影理論文選》（上冊）（北京：文化藝術出版社，2002），頁347。
 - 18. 〈我們的話〉，《電影圈半月刊》第19期（新加坡：電影圈半月刊社發行，1938）。
 - 19. 筆者翻查香港電影資料館出版的《香港影片大全》第一卷所得的數字。見黃淑嫻編，《香港影片大全》第一卷（1913–1941）（香港：香港電影資料館，1997）。
 - 20. 筆者翻譯，轉引自 Rex Stevenson, “Cinema and Censorship in Colonial Malaya,” *Journal of Southeast Asian Studies* 5 (March 1975): 213.

政府主動製作宣傳片，是政府機關參與電影媒介的重要里程。

在電視還未出現、互聯網還是天方夜譚的二十世紀前半部，電影的影響力尤其重要。電影不單避不過政府部門帶有政治意識的全面審查，還順理成章地成為政府統一人民意識形態、宣傳新政的工具。政府機關對電影的使用，在戰爭時期特別明顯，這種情況，亦能在香港及星馬的殖民者英國身上體現。第一次大戰末期，電影已經成為英國的普及傳播媒體，英國的電影審查局（British Board of Film Censors, BBFC）於1912年成立，最初由電影業同行運作。²¹二十世紀的首二十年，混合戰爭與愛國元素的商業電影出現了。1918年，屬於情報局（Department of Information）的分支電影放映署（Cinemathography Department）亦成立，負責為政府各部門製作和發行電影。²²從二戰結束後的1946年開始，英國在本土及其海外屬土，展開長期的反共宣傳攻勢；同年4月，情報局解散。另外，外交部成立一個由蘇聯人組成的委員會來商討對抗蘇聯的策略。1948年，情報研究局（Information Research Department, IRD）成立，這是一個專門研究英國國內及海外共產黨政治、策略、宣傳的機關，這亦「標誌著外交部轉移了焦點，加強對人民意識的鬥爭」。²³英國中央情報局（Central Office of Information, COI）的電影部門，也加強對本國及海外殖民地政府的電影製作及發行，而皇家電影製作組（Crown Film Unit, CFU）直至1952年結束以前，專注於製作政府紀錄片。²⁴

在資訊發達、傳播科技日新月異的二十一世紀，到微型戲院看電影只是眾多娛樂的一種，我們必須承認，大半個世紀以前的觀影方式，跟今天截然不同。現在的戲院，放映電影前會先播放即將上畫的電影預告片；然而，在大半個世紀以前，放映電影前卻會播映新聞紀錄片或政府宣傳片。有時候，這些紀錄片會在中場休息時候播放，總之，到戲院看電影的觀眾總逃不掉政府宣傳片，這可說是觀賞娛樂片經驗的一部分。這種觀影方式大盛於二戰時期，在1965年新加坡建國後，仍然維持。

-
21. Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus* (London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2001), 13.
 22. Nicholas Reeves, *Official British Film Propaganda during the First World War* (London: Croom Helm, 1986); Michael Sanders and Philip M. Taylor, *British Propaganda during the First World War, 1914–1918* (London: Macmillan, 1982), 124–30.
 23. PRO CAB 129/23 CP (48) 8, 6, 7 Memorandum by Bevin on “Future Foreign Publicity Policy.” 轉引自 Shaw, *British Cinema and the Cold War*, 25.
 24. 見 Shaw, *British Cinema and the Cold War*, 25.

馬來亞電影製片組

馬來亞電影製片組的背景

馬來亞電影製片組 (Malayan Film Unit, 簡稱 MFU)，成立於 1946 年。我曾於 2006–2008 年間，數次探訪位於吉隆坡的馬來西亞國家電影局，該局是在馬來西亞政府資訊、通訊及文化局的轄下。1963 年以前，這所電影局的前身，原來就是 MFU。

根據曾任職 MFU 的馬來裔資深導演 Hassan Abdul Muthalib 所述，MFU 製作影片的其中一個用處，就是幫助英國殖民地者提升形象，贏取馬來亞人民的愛戴。²⁵ 英屬馬來亞在 1957 年獨立，其實，英國從二戰後，已經開始為馬來亞走向獨立而部署。1952 年，英軍司令 Sir Gerald Templer 前赴馬來亞平息馬共游擊隊「叛亂」時提到，英國政府必須跟馬共打心理戰，他們需要得到馬來亞人民的擁護。二戰後，英國從日本手上重獲馬來亞，隨即成立「英軍行政機關」，接管馬來亞聯邦。可是，英軍行政機關卻因為貪污腐化、用人唯親等不良作風，被民眾嫌棄。1946 年，馬來亞人民因為不滿他們處理經濟的政策而發生暴亂。同年 4 月以後，英軍行政機關被整頓，提升了殖民地政府的質素，又嚴厲打擊左派分子。6 月，MFU 成立，它早年拍攝的紀錄片，對馬來亞人民重建英國殖民者的信心，尤關重要。

Mervyn Sheppard 是曾經在新加坡日治時期被囚的英國將領，他早在受拘留的時候，便已經有創立馬來亞電影組的構想。後來日本投降，Sheppard 成為英國國際關係局的主席，進一步推出關於在馬來亞組織電影隊的計劃。1946 年，他終於找到機會，會晤剛上任的馬來亞聯邦總督 Sir Edward Gent，並獲得總督的支持。在一個星期之內，政府已經把拍攝的儀器運抵吉隆坡。當時他們打算任命在英國皇家電影製作組任職的資深導演 Ralph Elton，作為 MFU 的首任主席。Elton 是 John Grierson 推動的紀錄片運動 (documentary film movement) 的一位核心人物，他們認為紀錄片有助實踐公民教育，是體現民主的一種手法。Elton 在 1945 年開始，製作一部長三十四分鐘的紀錄片：《馬來亞之聲》(Voices of Malaya)，這部電影經過多番轉折，到 1948 年才問世，其優美的攝影與構圖備受讚賞。1946 年，Elton 返回英國，準備候命接管 MFU 時卻獲得重病，不幸離世。儘管如此，Elton 為 MFU 奠下了基礎，以

25. Hassan Abdul Muthalib, “The End of Empire: The Films of the Malayan Film Unit in 1950s British Malaya,” in *Film and the End of Empire*, ed. Lee Grivson and Colin MacCabe (London: British Film Institute, 2011), 177–78.



圖 3.2：筆者於 2008 年所攝的馬來西亞國家電影局外貌



圖 3.3：筆者於 2008 年所攝的馬來西亞國家電影局外貌

Grierson 推動的紀錄片運動的理念，訓練了一些攝影師和技術人員。後來，Harry William Govan 接替 Elton 的職位，主管 MFU。在 Govan 的領導下，MFU 於 1947 年出品了它的第一部影片《馬來亞的面貌・第一集》(*The Face of Malaya, No. 1*)，講述政府如何解決當地的房屋問題。1949 年底，MFU 已經成為政府的一個部門，有組織地定期拍攝紀錄片和政府宣傳片。其中，宣傳反共的訊息，是 MFU 的一個重要任務。

隨著冷戰局勢的影響，MFU 在 1950 年進行了改革。回溯 1940 年代，馬共相當活躍，它的許多支持者多是華人。馬共又擅長於組織游擊隊，跟英軍對抗。從 1948 年開始，馬來亞實施了長達十二年的緊急法令，全國進入戒備狀態，以對付馬來亞共產黨的武裝鬥爭。1950 年代，又設立「新村」，把華人送到村內，務求把華人和馬共成員隔離。另一方面，英國政府又著力打「心理戰」，希望提升馬來亞人民對英國政府的支持。這個時候，政府宣傳片成為英國政府贏取民心的重要工具。

東南亞專員麥唐納曾經說過，「華人特別容易受視覺上的宣傳品所感動」。²⁶不單麥唐納一人，當時不少英國政府官員都認為，宣傳片是教育人民的重要媒介。因為當時全球不少地方，文盲率還是相當嚴重的。根據聯合國教科文組織 (UNESCO) 1957 年出版的全球文盲率調查，1950 年馬來亞聯邦的文盲率是總人口的百分之六十至六十五；中國的文盲率是百分之五十至五十五；北婆羅洲、砂勞越、越南、印度、印尼的文盲率是總人口的百分之八十至八十五；新加坡的文盲率是百分之五十至五十五；香港的文盲率則是百分之四十至四十五。²⁷從聯合國教科文組織的研究可見，1950 年代馬來亞聯合邦，以及馬來亞東部的北婆羅洲、砂勞越的識字人口之稀少。馬來亞的文盲率，比香港和新加坡要高。假如政府要向普羅大眾傳遞訊息，不能單靠文字。宣傳短片倚重視聽，能夠向不懂得閱讀的群眾有效地傳播。

1950 年是關鍵的一年，為了打擊馬共游擊隊的活動，以及應對中國變色帶來的緊張局勢，MFU 的角色比從前更為重要了。馬來亞總督向英國殖民地部申請撥款，讓該單位能夠興建基地作永久性的片廠與辦公室之用，而 MFU 於同年又進行了改革。

26. Anis Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (London: Routledge, 1998), 62.

27. *World Illiteracy at Mid-Century: A Statistical Study* (UNESCO, 1957), 39–44.

MFU 的改革

1950年，英國殖民地部特別委託澳洲國家電影委員會（Australian National Film Board）的總監製 Stanley Hawes 作為特別調查員，專程去馬來亞對 MFU 進行全面性的調查檢討，並撰寫報告，向倫敦呈報調查結果。這份由 Hawes 撰寫的報告書收藏在殖民地政府檔案裡，其中勾畫了從1946到1950年 MFU 的運作和困境。²⁸

Hawes 的報告書指出，1946–1950年間，MFU 的成績其實未如理想，三年多時間之內，只製作了二十六部影片。Hawes 提出需要盡快改組 MFU，以應付當時嚴峻的政治形勢，「用有效的資源去為政府（英殖民政府）向馬來亞人民傳遞訊息，電影最大的好處就是能夠接觸到文盲的人口，向他們傳播正面的訊息，比如宣傳民主政府的好處。此外，電影能夠團結和凝聚馬來亞聯合邦的人民，且具有廣大的影響力，足以鼓勵他們對抗怪異的政治思想」。²⁹ 為達到以上這些「宏大」的目標，Hawes 建議採用兩個增加電影生產的方法：(1) 由 MFU 直接生產；(2) 購置現有的電影再配音，以中文和馬來語為主。³⁰ 這些電影，長度最適宜設計在十分鐘之內，生產時須以效率、便宜、簡單為準則。在生產上，也可以考慮跟其他商業公司合作，例如環球和美高梅兩間公司。

MFU 的電影發行網，也是這份報告書值得留意的地方。Hawes 提出三種發行方法：(1) 商業戲院；(2) 那些有十六厘米放映機的地方，例如學校、教堂、橡膠廠等；(3) 流動影院。調查期間，Hawes 曾跟邵氏公司的有關負責人商談，邵氏同意在旗下電影院播放 MFU 生產的影片。Hawes 認為倘若要照顧馬來亞人民的需要，必須注重中文（包括普通話和各種方言）、馬來語和印度語，他特別指出在中文電影方面，需要顧及運用不同方言來為影片配音。

從 MFU 以後的發展，我們看到 Hawes 的建議是兌現了。從1950–1959年，MFU 成為了亞洲最龐大的紀錄片組織，並擁有當時亞洲最先進的錄影及收音器材，它所製作的電影在六十八個國家上映。當中英國和澳洲是最常使用 MFU 影片的國家，在這兩個國家裡，共有六十三部 MFU 影片上映。至於馬來亞本土，一共有三百七十八間戲院以及一百三十四間流動戲院播放過 MFU 的製作，而它的影片多數配以四種語言：馬來語、華語（普通話）、淡

28. 殖民地部檔案 CO717-195-5 “Colonial Development Welfare—Malayan Film Unit,” 1950.

29. 同上注。筆者翻譯。

30. 筆者在本書多用「中文」，來避免「華語」一詞在不同地方的歧異。「中文」包括普通話以及華人各種方言。可是「華語」一詞，在新加坡的用法，是指「普通話」，包含面較狹窄。

米爾語、英語。此外，MFU 的製作還曾參加不同地方的影展，可見其質素的提升。³¹而 MFU 對於英語以外的語言的重視，也增加了該組織製作中文電影的經驗，有某些影片，更配以廣東話、福建話、客家話等方言，以擴大電影在不同華人方言族群之間的流播。從我後來搜尋的資料中，也看到了這些政府新聞片和宣傳片曾經在馬來亞及新加坡的商業戲院播放的證據。1950–1959 年間，政府宣傳片是星馬人民在商業影院中所不能缺少的觀影經驗。

MFU 作品作為馬來亞民族電影的雛型

MFU 研究的題目可以有許多，還待更多歷史學者深入探究。我希望在這裡提出一種看法，MFU 雖然是附屬於政府的機關，可是，它出產的電影（尤其是紀錄片）能夠視為馬來亞「民族電影」的雛型。「民族電影」的定義隨不同的詮釋與討論角度而有所不同，並非固定的，雖然如此，Andrew Higson 認為在一般情況下，民族電影有四個較為重要的面向。³²第一，經濟層面，爭取本國市場、招聘本國員工；第二，電影的發行與銷售量（本國電影跟外國電影的比較）；第三，在國際電影市場上推銷本國電影；第四，電影的再現（representation）：這些電影是否呈現出類似的世界觀？它們怎樣描寫民族性格？它們如何想像民族的認同？在以上四點之外，Higson 又強調安德森（Benedict Anderson）對於國家經驗與歸屬的四個重點：³³一、社群的意識；二、對同胞的深厚感情；三、對於本國文化及政治邊界的意識；四、想像社群的過程。

Higson 提出的四個面向，MFU 却還符合了不少條件，比如第一點，馬來西亞獨立前，MFU 的「外勞」不算多（主要是歐洲人擔任領導的職位，其餘的崗位都由馬來亞人民擔任），獨立後，MFU 增加了招聘本國員工。又比如第三點，MFU 積極把旗下攝製的紀錄片，推出國際市場，更曾在六十八個國家上映，參加國際影展。截至 1959 年為止，成功售出六十三部影片到英國及澳洲。此外，因為是政府機關，MFU 確實拍了不少政治宣傳片及反共影片，然而，只要翻查它的電影目錄，就可發現旗下電影種類之繁多、內容之廣泛，對於馬來亞的風俗文化、衣食住行，幾乎無所不包，甚至建國過程，

31. *Malayan Film Unit: Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library* (Department of Information Federation of Malaya, Kuala Lumpur, 1959), 3.

32. Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995), 4–5.

33. 同上注，頁 6。

都展露無遺。根據我看到 1959 年的 MFU 電影片目，它所製作的電影總共有四百四十一部，³⁴ 分為十九類。³⁵ 在這十九類影片裡，除了具反共的「緊急法令」組別，其餘影片有不少是專門介紹馬來亞不同地區的風土人情、民生與藝術文化的，另外，也有基建、教育、保健、社會福利等制度的介紹。這四百多部影片，選取了不同的角度，展示出 1950 年代馬來亞的不同風貌，足以回應 Higson 提出的民族電影的四個面向。

MFU 的作品，紀錄了馬來亞聯合邦從殖民時代過渡到獨立自治的過程，「建國」當然是許多影片所觸及的主題。在這些影片中，也強調了英國人的正面形象，為馬來亞聯合邦的人民爭取獨立，奠下基礎。「武裝部隊」一類之下的十三部影片，不單紀錄了馬來亞聯合邦從殖民地時期過渡到獨立之後的海陸空三軍情況，還有關於軍校和志願軍的紀錄片。這些軍事宣傳/紀錄片，展示出馬來亞這個新興國家的政治邊界，透過鼓吹同胞的國防意識，進一步強化了馬來亞聯合邦的文化疆界與國族想像。在「政治選舉」一類之下的十二部電影裡，其中五部影片，分別題為：³⁶《馬來亞選舉》、《自治區選舉》、《怎樣選舉》、《新加坡選擇一個政府》、《模範投票站》，都紀錄了 1955 年馬來亞第一次舉行的全國大選。這場選舉，由東姑押都拉曼 (Tunku Abdul Rahman) 所領導的華印巫「聯盟」(UMNO-MCA-MIC Alliance) 取得勝利，東姑押都拉曼成為馬來亞首位由選舉而產生的首相，為他儲備了政治本錢。此外，在「特別新聞紀錄片」一類之下的五十七部紀錄片當中，有六部尤富歷史意義，記載了馬來亞聯合邦在 1957 年邁向獨立的經過。其中一部重要影片《馬來亞的獨立》，攝於 1957 年，約四十分鐘，跟 MFU 一般只長十餘分鐘的影片比較，算是一部較長的紀錄片了。它詳細地紀錄了 1957 年 8 月 31 日在吉隆坡獨立廣場舉行的獨立大型慶典，影片的高潮，描述了告士打爵士把憲法文件交給東姑押都拉曼後，東姑押都拉曼向群眾宣布馬來亞獨立的一刻，萬人歡呼、群情高漲。慶典後長達一個星期的連串官方慶祝活動都紀錄在拷貝裡，

34. 筆者從目錄中統計的數字。

35. 根據 *Malayan Film Unit* 一書的目錄，十九類電影的分類如下：(1) 耕作與林業 (Agriculture and Forestry)；(2) 武裝部隊 (Armed Services)；(3) 國防力量 (Armed Forces)；(4) 其他 (Others)；(5) 藝術與手工藝 (Arts and Crafts)；(6) 通訊網絡 (Communications)；(7) 政治選舉 (Elections)；(8) 教育與青少年 (Education and Youth)；(9) 緊急法令 (Emergency)；(10) 地理與旅遊 (Geography and Travel)；(11) 健康 (Health)；(12) 工業與工人 (Industry and Labour)；(13) 指導性影片 (Instructional Films)；(14) 警隊 (Police)；(15) 社會服務 (Social Services)；(16) 歌曲與舞蹈 (Songs and Dances)；(17) 運動 (Sports)；(18) 特別新聞紀錄片 (Special News Films)；(19) 各種性質的電影 (Miscellaneous)。

36. 見 *Malayan Film Unit*.

全片充滿著爭取獨立的歡騰與熱鬧高昂的情緒，馬來亞民族主義的熱忱溢於言表。《獨立的里程》一片，同是攝於 1957 年，片長十七分鐘，回顧了馬來亞從 1948 年的聯邦協議開始，到步向獨立自治的一些重要政治事件，並以東姑押都拉曼在獨立前夕發表的宣言作為影片的結束，頗收振奮人心之效。另外，《獨立之使命旅程——倫敦》、《新加坡獨立使團的歸來》(1957)、《東姑的勝利之旅》(1955)、《我們為獨立準備》(1957) 等，都是紀錄馬來亞脫離殖民統治、走向獨立的重要影片。

這些由 MFU 製作的影片不能排除官方建國主題的滲透，而事實上，在冷戰年代，人民也較少自由去過濾訊息。官方的資源為這些影片提供了完備的發行網，或城或鄉，在馬來亞國境內廣泛流播，甚至有效地接觸到文盲群眾。由此角度看，這些影片提供了一套「馬來亞之誕生」的官方敘述，建構了國民對於國家誕生的集體回憶和想像。MFU 以拍攝紀錄片來支配話語權。影片作為團結各種族的平台，讓馬來亞國民共同見證民族國家誕生的歷史過程。

還有一點不能忽略的，就是 MFU 擁有一條半商業路線。就在 MFU 所出版的電影片目裡，刊載了它的官方介紹，其中一段文字值得留意：³⁷

雖然馬來亞電影製片組是一個政府的部門，財政由馬來亞聯邦政府管理，它同時也經營一條半商業路線。馬來亞電影製片組會為非官方組織提供拍攝器材租用服務、菲林處理及印製，也會為外界製作影片。

我們把 MFU 定位為官方電影組織的同時，不能忽略它並存的商業性質。換句話說，這個官方機構包含了商業營運的部分，而這個部分亦與其他商業性質的電影組織互動。舉個明顯的例子，就是 MFU 參與了東南亞國際電影節。

1953年底，日本映產振理事長永田雅一訪問了六個東南亞地方：台灣、香港、泰國、馬來亞、印尼、菲律賓。經過他多年的提倡，同年，日本與上述六個地方成立了東南亞製片人聯盟。其後，這個組織更發展成東南亞電影節（有關東南亞電影節，下文將另闢一節討論）。基本上，東南亞電影節屬於商業性質，源於日本希望開拓東南亞的電影市場，而這個電影節的確為日本

37. 原文見 *Malayan Film Unit*, p. 3。“Although M.F.U. is a Government Department, being financed by the Government of the Federation of Malaya, it operates on semi-commercial lines. It rents its equipment, does processing and printing work for non-official organizations and undertakes production work for outside sponsors.”

電影業帶來了經濟上的利益。³⁸ 第一屆東南亞電影節於 1954 年在日本東京舉行，第二屆（1955 年）在新加坡舉行，第三屆（1956 年）在香港舉行，第四屆（1957 年）則回歸日本。東南亞電影節以國家/地區作為成員的區分，而又以「公司」作為基本單位。例如 1955 年在新加坡舉行的第二屆東南亞電影節，日本派出了五大電影公司作為參賽代表，³⁹ 分別是松竹、東映、大映、新東寶、東寶，另外，還派出非會員的大澤公司為嘉賓。台灣方面，沒有派出電影參賽，只派出一家電影公司作為代表，由農教/中影的總經理李葉作為台灣代表出席是屆影展。⁴⁰ 至於香港團的代表，則主要是邵氏父子公司（香港）派影片參賽，另外，亞洲影業公司與 R.K.O. Picture Inc 也有派代表出席。⁴¹ 新加坡以兩大電影機構：⁴² 邵氏與國泰作為代表，兩者同時只派出馬來語電影組的人員參加。邵氏在邵逸夫與邵仁枚的帶領下，有三十位馬來語電影組的員工出席；國泰在陸運濤旗下，則有十九位馬來裔製片組員工出席。馬來亞聯合邦則只有 MFU 一間公司為代表。⁴³

這裡，出現了令人值得深思的現象，MFU 以「公司」的身份參與東南亞電影節，顯示出它的「雙重身份」：既是馬來亞聯合邦政府的電影機關，也是含商業性質的電影公司。再舉一例，在前新加坡公共關係科（Public Relation Office）的書信中，新加坡殖民地秘書處寫信給負責協助舉辦 1955 年電影節（新加坡）的三間公司——邵氏、國泰、MFU。⁴⁴ 秘書處表示新加坡政府歡迎電影節在新加坡舉辦，政府當局亦願意提供協助。由此看見，MFU 被視為跟邵氏、國泰一樣的電影節協辦商業機構看待。可是，在一個關於是屆電影節的政府機關閉門會議裡，MFU 又回復用它「政府機關」的身份出席。這是 1954 年 11 月 3 日新加坡公共關係科會議室內展開的會議，會議中討論到電影節的各種安排，包括參加地區、電影審查、代表團的簽證等。⁴⁵ 出席會議的

38. 參考自邱淑婷，《港日電影關係：尋找亞洲電影網絡之源》（香港：香港中文大學人文學科研究所香港文化研究中心策劃，天地圖書出版，2006），頁 111。

39. “List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival, May 14–21. 1955,” Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

40. 同上注。

41. 同上注。

42. 同上注。

43. 同上注。

44. 同上注。

45. “Minutes of a Meeting held at 11 a.m. on Wednesday, 3rd November, 1954, in the Conference Room of the P.R.O.,” Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

是來自七個機關的八位代表，他們有兩位來自殖民地秘書處，此外便是六個機關：公共關係科、財政部秘書處、入境處、廣播處、電影審查局、MFU，各派一位代表（MFU 由主席 Thomas Hodge 代表），共同商議是屆電影節的政府協助措施。當年，MFU 還拍製了一條題為《電影節——新加坡》（*Film Festival—Singapore*）的紀錄片，片長十分鐘，紀錄了大會的宴會及頒獎情況。確實，東南亞電影節是研究 MFU 的架構與角色的重要平台，我們不能只從「政府機關」的單一觀念來理解 MFU。在 1955 年新加坡舉行的電影節中，MFU 既以成員/參賽者的身份現身，也在電影節背後跟新加坡政府釐訂相關的政府措施。

其餘各屆東南亞電影節，MFU 一直以馬來亞聯合邦代表的身份參加並推出紀錄片。首四屆參加的作品如下：⁴⁶

1954 年（東京舉辦）——《風之前》（*Before the Wind*）、《培育漂亮的嬰兒》（*Building Bonny Babies*）、《信》（*The Letter*）、《耕地的水牛》（*Buffaloes for Ploughing*）、《家書》（*Letter from Home*）

1955 年（新加坡舉辦）——《漢生回家》（*Hassan's Home Coming*）、《活動中的青少年》（*Youth in Action*）、《馬來亞的橡膠》（*Rubber from Malaya*）、《第一個四百》（*The First Four Hundred*）

1956 年（香港舉辦）——《永遠的 Temiar 部族》（*Timeless Temiar*）、《希望之谷》（*Valley of Hope*）、《棕櫚王子》（*Prince of Palms*）、《馬來亞大學》（*Malayan University*）、《獨立》（*Merdeka*）

1957（東京舉辦）——《皮影戲》（*Wayang Kulit*）、《新加坡——獅子城》（*Singapore—The Lion City*）、《馬來亞的錫》（*Tin from Malaya*）、《節慶》（*Pesta*）、《沙龍與銀》（*Sarong and Silver*）

以上影片，展現了馬來亞人民生活的細節和底蘊，它們在電影節這種國際性場合展出，正好符合了 Higson 提出的民族電影的特徵，尤其呼應了第三點：「在國際電影市場上推銷本國電影，把電影與本國文化拉上關係。」值得一提的是，1955 年電影節舉行前，在新加坡政府頒布的新聞發表書裡，⁴⁷ 提到閉幕禮會考慮播放 MFU 的電影、或是邵氏的馬來語電影，又或是同時播放

46. 中文影片名稱由筆者意譯，官方英文影片名稱見 Malayan Film Unit。

47. “10th March, 1955. Circular No. 9, Press Release,” Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

兩個機構的電影。電影節的閉幕電影，通常選擇具有代表國家/地區特色的作品。由此觀之，MFU 的作品作為馬來亞民族電影的起步點，是有跡可尋的。

國泰電影服務公司

國泰電影服務公司與 MFU 的淵源

政府轄下的電影機關既然可以分拆出商業支部，那麼，私營的商業電影機構也可以容納政府的參與。國泰機構（Cathay Organisation）旗下的國泰電影服務公司（Cathay Film Services Ltd.），便是一個重要的例子。

根據政府檔案顯示，新加坡雖然也有電影組，可是規模相當小，不能與 MFU 相提並論。很多時候，新加坡政府的公共關係科會向 MFU 購買新加坡政府需要的影片，在新加坡播放。可是，MFU 製作的題材，多集中表現馬來文化或與馬來亞聯合邦有關的事情。1950 年代中期新、馬相繼自治後，由 MFU 拍攝的許多影片，對新加坡來說便不太適用了。這樣，新加坡的公共關係科便找來一間商業機構，為政府拍攝新聞片和宣傳片。這間製作公司便是「國泰電影服務公司」，它跟設於香港的電懋公司有密切的關係——它們同樣都屬於由陸運濤執掌的國泰機構轄下。

1951 年，陸運濤在新加坡成立國際電影發行公司，主要代理香港、美國以及其他地方的電影，在星馬及東南亞放映。到了 1953 年，陸運濤與何亞祿（Ho Ah Loke）在新加坡創辦了國泰克里斯（Cathay-Keris）製片廠，專門出產馬來語（巫語）影片，從此，國泰機構邁向了一個新里程，展開了製作電影的工作。同年，陸運濤派歐德爾（Odell）到香港去創立國際影片發行公司（簡稱國際），到了 1956 年 3 月國際正式接收永華，改名電影懋業有限公司（簡稱電懋），開始在香港拍攝電影。從此，國泰克里斯在新加坡拍攝馬來語影片，電懋則在香港拍攝華語片，兩者獨立運作。1957 年，Thomas Hodge（又簡稱為 Tom Hodge）被委派到新加坡成立國泰電影服務公司，負責為其他公司或機構製作廣告、宣傳片和紀錄片。1958 年，Hodge 更成為國泰克里斯片廠的執行監製和國泰電影服務公司的總經理。⁴⁸ 話又說回頭，何亞祿後來於 1960 年離開國泰克里斯，另起爐灶，而國泰克里斯便由 Hodge 接管。Hodge 透露在他接管以前的六年，國泰克里斯所拍攝的二十五部馬來語影片當中，只有三部

48. 見 Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema*, 124.

能夠營利，所以當他接手後，不單使用國泰電影服務公司的資源，甚至運用國泰克里斯的資源去協助製作更多能夠謀利的廣告和紀錄片。其中，**新加坡政府是國泰電影服務公司的一個主要「顧客」。**

Hodge 被國泰機構的人認為是壞脾氣及專門寫刻薄便條給下屬的人，在高呼獨立自治、反帝反殖情緒高漲的時期，身為英國人掌管新加坡國泰機構屬下的兩間公司，必然會遇到一些排擠。⁴⁹ 究竟 Hodge 是何許人物，為什麼他對拍攝政府紀錄片這麼熱衷？

原來 Hodge 曾擔任 MFU 的主席，⁵⁰ 1955 (新加坡) 年及 1956 (香港) 年的東南亞電影節，他都以 MFU 代表的身份參與。對 Hodge 來說，拍攝紀錄片及宣傳片是駕輕就熟的事。1939 年，Hodge 加入英國外交局；1939–1942 年間，任職於情報部，負責製作具有教育功能的影片。⁵¹ 後來，從 1944 年到 1951 年 12 月，又擔任駐紐約的英國情報中心電影及出版部主任 (Director of Films and Publications at the British Information Service in New York)。由此看見，Hodge 多年來都是負責英國政府的文教宣傳片。1951 年，Hodge 跟當時正在籌備香港電影製作組的英國官員 Carstairs Murray 見面，Murray 形容 Hodge 是一個「爽快又實在的人」。⁵² 當 Hodge 得悉 Murray 正在計劃在香港設立電影組 (Hong Kong Film Unit)，曾經作出這樣的勸告：

要提防的是，不要僱用那些年輕有為的、要為自己打出名堂而拍電影的導演或監製，他們拍攝的東西未必是你認為香港需要的……他們只希望每年拍攝一齣能夠獲獎的紀錄片，而不願意花一年時間，拍攝幾部不能上戲院的短片，雖然這些短片，正是你希望完成的實用性質的影片。⁵³

49. 同上注，頁 126。

50. Hodge 是在 1950 年 MFU 改組後才加入的。1952 年 10 月，Hodge 被委任為 MFU 電影部主席以及電影顧問 (Director of Films Division and Film Advisor)。筆者翻查新加坡政府公共關係科的檔案時發現，最遲在 1953 年，Hodge 已經用 MFU 主席的身份跟新加坡政府聯絡了。另外，關於 Hodge 這個人物的背景，筆者曾與 Prof. Timothy P. Barnard 和 Prof. Ian Aitken 多番討論，在此一併致謝。Prof. Aitken 另有文章 “The Development of Official Film-Making in Hong Kong,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 32, no. 4 (December 2012): 531–51，詳論 Hong Kong Film Unit 的背景和發展，當中也提及 Hodge 的參與。

51. 二戰時，英國的情報服務跟美國合作，外交局 (Foreign Office) 設有海外分支，而 MOI 也於美國設立基地，英美合作拍攝政治宣傳片。

52. Murray 形容 Hodge 是「refreshingly realistic」。香港政府檔案：PRO 204, 6/516/52, March 19, 1952.

53. 筆者翻譯。資料來源：香港政府檔案：PRO 204, 6/516/52, March 19, 1952.

可想而知，Hodge 是怎樣一位「實在的」人物，而在他接管 MFU 之後，MFU 的製作也慢慢脫離了 Grierson 的紀錄片美學傳統。Hodge 在 1940 年代於美國任職時，結識了不少英美官場人士，後來在 MFU 擔任主席，與星馬兩地政府建立了有效的人脈網，這大概是 Hodge 出掌國泰電影服務公司之後，多為政府製作宣傳片的原因——這跟 Hodge 曾任職官場的個人背景有莫大關係。除此以外，Hodge 還在經濟層面，為國泰電影服務公司籌謀，這也反映出他實幹的性格。國泰克里斯片廠拍攝馬來語影片，很多時候都會虧本（印尼獨立後，民族主義高漲，印尼減少輸入外國電影，電影市場急劇萎縮），但為政府部門拍片，縱使營利未必很多，一般情況之下，都能夠收回成本，而且政府的訂單亦相對穩定。1960–1961 年間，國泰電影服務公司為新加坡文化局製作了不少影片，其中最重要的一連十四集的紀錄片《人民的新加坡》(*People's Singapore*)，從第八集開始配以四種語言：英文、馬來語、普通話、淡米爾語。根據 Hodge 與文化局的來往信件可知，其中三部紀錄片 (*Colour Film on Singapore, Pulau Senang Experiment, Family Planning*) 的價錢合共五萬元。這三部紀錄片當中，彩色片的價錢最貴，需要二萬六千元，其他兩部紀錄片，每部要賣一萬二千元。⁵⁴ 這些紀錄片大概長約十五分鐘，可是價錢卻不便宜。又例如 1960 年，新加坡文化局與 Hodge 商討，拍攝一段吸引外籍旅客的宣傳片。這是一部長十三分鐘、新加坡外景的彩色影片，Hodge 向文化局索價二萬七千五百。Hodge 比較鄰近地區相類似的製作，他指出國泰電影服務公司為香港政府所拍攝的半小時旅遊宣傳片，總共花了香港政府七千英磅；而 MFU 在 1955 年為新加坡政府製作的短片《新加坡——獅子城》(*Singapore, The Lion City*)，這部只有十五分鐘的彩色片，新加坡政府便付了二萬八千元。⁵⁵

除了國泰，邵氏也曾替新加坡政府拍攝宣傳片。1959 年新加坡獨立，文化局委託邵氏製作《向獨立敬禮》(*Salute to Merdeka*)，同時亦委託國泰製作《向自由敬禮》(*Salute to Freedom*)，⁵⁶ 以宣傳剛成立的新加坡政府。從經濟的角度來看，為政府拍攝紀錄片，是商業公司一門穩定的生意。香港的電懋在製作劇情片、娛樂片的同時，另一邊廂的新加坡國泰電影服務公司卻為新加坡政府拍製政府宣傳片。如此看來，國泰電影服務公司似乎有別於其他電影

54. “Film Production: Contracts with Cathay Film Services,” Ministry of Culture General Files no. 244/61.

55. 同上注。

56. 同上注。

公司，它定期撥出資源，建構了一個特殊空間，讓私營的商業電影機構跟公營的政府機關交匯接觸，互動合作。

我們得承認，政府機關作為國泰的一位重要「客戶」，其影響力亦在不知不覺中滲入國泰機構，左右旗下的電影生產。即使電懋的製片廠設在香港，可是它半數的觀眾都在星馬，電懋不得不顧及星馬的政治氣候與市場口味。國泰出品，不論是星馬的馬來語組還是香港的中文組（包括普通話和粵語），為了迎合星馬一帶的電影審查，這些商業電影都甚少觸及政治敏感的題材。

邵氏、國泰、光藝三家戲院與政府宣傳片

1959年，國泰電影服務公司為新政府製作了一段長八十五秒的國歌國旗短片。這是黑白片，在合唱團演唱國歌的時候，歌詞會在銀幕中顯示出來。從1959年的12月3日起一連二至四星期，每部電影播映之前，都會先放這條國歌短片，而觀眾在播放國歌期間，都必須站立，以表尊敬。⁵⁷

除了上述所舉的特別時期，政府在宣傳片製作完成後，新加坡文化局都會要求由三大機構，即邵氏、國泰、光藝旗下的戲院輪流播放。政府還規定了播放次序，由邵氏與國泰同步首輪播映，國泰有權要求邵氏不能先於它們播映。首輪結束後，則由光藝作次輪播映。文化局發給國泰電影服務公司的公函指明，宣傳片播放的次序，光藝旗下的戲院，不能早於邵氏和國泰。⁵⁸每間戲院的映期通常是三至四天，播放日期也有稍微的出入，大概在一個月內，這些宣傳片的播放流程便會圓滿結束。從政府檔案資料顯示，新加坡文化部的這些安排，在新加坡於1965年建國後仍然持續。⁵⁹

從東南亞電影節看其背後的地緣政治因素

上文提到，東南亞電影節是一個重要平台，去觀察兩種不同性質的建制如何互動、交疊，從中也透現出冷戰時代的地緣政治因素。

57. 同上注。

58. 同上注。

59. 一直到今天，新加坡政府偶爾還是會在戲院電影開映之前，在預告片中穿插部分的政策宣傳短片，然而，政府以戲院作為播放宣傳片的重要場所，則在1950年代中期至1960年代初期。

東南亞電影節的誕生是商業目的還是政治考慮？

二戰期間，日本在其殖民地推行「大東亞共榮」的電影網絡，並利用反帝反殖主義，在中國實施「鬼畜英美」、「日滿華親善」的電影文化政策。可是，中國人一向倔強，不易馴服，日本人便在中國的電影重鎮上海出資，與中國人合作拍攝電影，並盼望以「中日合作」、「打倒英美」的宣傳策略來建設大東亞共榮。相對於中國，日本在東南亞地區的文化策略更為激進與獨裁。二次大戰前夕，東南亞不少地方是西方國家的殖民地，日本入侵後，著意以強硬手腕清洗西方殖民主義留下的痕跡，例如禁止西方電影進口。二戰時期的日本對西方電影基本上存著敵視態度，而她與亞洲各地的所謂「合作拍攝」，其實是為配合其軍國主義的文化策略。

日本戰敗後，便一直受 GHQ (聯合國軍總師令部) 的管制。1950 年韓戰爆發，中國抗美援朝，美國於 1952 年撤銷 GHQ 對日本的管轄，日本經濟迅速復甦。當然，這並不是說自 1952 年後，日本從「敵視」歐美的態度改變為完全擁抱歐美，只是在經濟高速增長後，對於亞洲各地的政治野心轉化為經濟擴張。冷戰期間，日本對於西方陣營的態度是靠攏多於對抗的。

日本經濟的發展也反映在電影方面，邱淑婷指出 1950 年代日本電影在東南亞、台灣及香港的市場比歐美更為重要，自 1952 後半年，港台院商增加購買日本電影，促使了日本發起東南亞製片人組織及東南亞電影節（1957 年改名為亞洲電影節），以開拓日本電影的海外市場。⁶⁰ 早期參與亞洲電影節的七個主要地區是：日本、香港、中華民國（台灣）、馬來亞／新加坡、菲律賓、印尼、泰國。這些地區或是歐洲的殖民地／前殖民地，或是靠攏美國的地區，假如我們把這些地方連結，便會看到亞洲的反共紐帶。

日本人設立東南亞電影節的目的，邱淑婷多以商業利益的角度考量。她指出自 1950 年起，日本電影對外輸出的收入大部分來自亞洲，尤其是台灣和香港。當時香港片商與東南亞關係密切，一些香港片商會把日本電影配以普通話或粵語，轉銷東南亞，贏得東南亞多達一千五百萬的華僑觀眾。二戰期間，永田雅一開始積極提倡建立東南亞電影聯盟，並於 1953 年成立東南亞製片人聯盟，翌年，東京舉辦了第一屆東南亞電影節。此外，這個電影節還為日本帶來不少經濟收益，都是從推銷日本影片和售賣器材而得的。⁶¹ 邱淑婷認為電影節是一個平台，讓日本與東南亞影業增加交流，繼而進軍這個龐大的市場。

60. 見邱淑婷，《港日電影關係》，頁 109–11。

61. 關於邱淑婷的觀點，見上注，頁 107–14。

美籍學者 Michael Baskett 的焦點卻有點不同，他補充了東南亞電影節背後的政治因素。永田雅一在二戰時代已經有大東亞電影圈的構想，他的電影計劃曾在戰時得到日本軍國政府的允許，支持他成立大映公司。日本戰敗後，永田雅一被裁判為甲級戰犯。後來美國改變策略，在日本鼓吹反共思想，永田雅一對於反共極端支持，由是他的身份獲得恢復，並繼續發起東南亞製片人組織電影節。1953年，永田雅一訪問東南亞，然而，他不單與電影人會面，更與財經及政治領袖會面。在印尼，他曾跟總統蘇加諾夫婦見面，給他們放映《羅生門》，遊說他們認同亞洲電影的價值。到泰國去，永田雅一又跟泰國王子 Panupan Yukgla 會晤。一方面，在亞洲人面前，永田雅一提倡亞洲電影的價值（從大東亞電影的理念轉化），對於亞洲文化，去異求同，望能團結亞洲影人聯盟。另一方面，在歐美人士面前，永田雅一又高舉反共旗幟，響應美國情報局呼籲電影工業聯手打擊共產主義的口號。⁶² 從 Baskett 提供的資料看到兩個重點：(1) 東南亞電影節的出現與冷戰形勢有密切關係，電影節含有反共產主義的基礎。(2) 東南亞電影節雖然屬商業性質，但背後的政治力量卻是促使它成形的重要因素。

1955年新加坡舉辦的東南亞電影節

在新加坡政府公共關係科的檔案裡，紀錄了政府對應1955年新加坡舉行的東南亞電影節的措施。這些特殊安排，提示了電影節實際運作的情況，除了能夠跟 Baskett 的觀點互相補充，也提供更多資料讓我們從不同角度窺探電影節的全貌。

I. 迎接台灣，拒絕中共

1954年12月10日電影節舉行前夕，新加坡總督曾去信殖民地部秘書處，商討第二屆東南亞電影節的事情，其中，新加坡總督提到希望簡化各國代表團申請新加坡簽證的手續。⁶³ 可是，這些寬限卻不會延伸至下列兩種個案：

-
62. 關於 Baskett 的觀點，參看他的一篇會議文章，題為“Modernizing Pan-Asian Film in Cold War Asia”，發表於2008年3月的 *The Cold War in Asia: The Cultural Dimension* 會議裡。另外，也可以參考他的著作：*The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008)。
 63. 新加坡總督寄給殖民地部秘書處的信中，提到簡化代表團簽證手續，原文為：“I have arranged with the sponsors for certain facilities to be given in connection with the holding of this festival, and am particularly anxious to simplify the visa requirements with which the

(1) 鐵幕國家的公民，又或是中國大陸公民，以及護照簽發署規章的第八十冊（1950年8月26日發布）及第七十七冊（1951年11月14日發布）所管轄之人士，即是在太平洋戰爭以前或在日本佔領期間居留在馬來亞的日本公民。⁶⁴ 在這封信中，新加坡總督清楚提到東南亞電影節的成員包括台灣，但當局卻拒絕中國大陸人士入境，其政治動機相當明顯。另外，日本佔領前後時期居留過星馬的日本人，都被新加坡政府拒絕入境，可見二戰的餘悸猶在，十年過去，東南亞一帶對於日本軍國主義仍具戒心。

在這屆電影節裡，台灣沒有派電影參賽，她只派出農教／中影公司的李葉出席。⁶⁵ 關於李葉所屬的電影公司，其政治背景亦堪玩味。「農教」原名農業教育電影公司，由具政治地位的戴季陶的兒子戴安國當總經理，⁶⁶ 農教亦是1949年後隨國民政府遷台的四家公營電影機構之一，可是他們的拍攝器材非常簡陋，後來，農教向美國購置了新式的三十五厘米攝影機，還有燈光、錄音機。1952–1953年間，台灣的公營電影公司都獲得大筆美援來改善設備，農教亦不例外，陸續向美國訂購新式的攝影器材，積極擴充拍劇情片的設施。1954年，農教與台影合併，成立中央電影事業股份有限公司，簡稱「中影」，董事長由戴安國出任，總經理為李葉。1955年，台灣又成立電影美援運用機構，由教育部主導，美國華盛頓每年撥來百萬美援，中影申請到的款項不少，又增進了彩色攝影機、錄音機、燈光等器材。⁶⁷ 由此可見，在1955年的電影節中，台灣當局雖然只差派一人擔當影業界代表，⁶⁸ 其親美傾向的背景已足夠為東南亞電影節的政治立場提供注腳。

delegation will have to comply. I shall be grateful therefore if the Secretary of State for Foreign Affairs could be asked to issue a notice through the Passport Control Department to Her Majesty's consular and Passport Control Officers informing them that subject to: 1. compliance with the general visa regulations, and 2. there being no local objection," Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

64. 筆者翻譯，資料來源：Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).
65. "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival, May 14–21. 1955," Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).
66. 戴安國的身世之謎，一直在台灣坊間流傳，有傳言說他與蔣緯國都是蔣介石在留日時期跟一位日本女子所生的私生子，而戴安國後來留給戴季陶撫養。
67. 關於農教／中影的資料，參考自黃仁、王唯編著，《臺灣電影百年史話》（上冊）（台北：中華影評人協會，2004），頁118–32。
68. 除了李葉，台灣還派出一名 Jimmy Wei 作評審團成員。

另外，根據影業代表的名單，是屆影展總共有十五位人士代表十三間電影公司出席，而美國好萊塢的幾間重要片廠也有派遣代表飛往新加坡，⁶⁹好像華納、環球、美高梅、二十世紀霍士、百樂門、哥倫比亞等公司的業界代表，都在這一屆電影節亮相。作為亞洲的反共紐帶，東南亞電影節的親美態度能夠清楚辨認。

II. 政府機關的參與——人物／電影審查

上文提出，政府機關會運用它的權力參與、干預商營機構，造就兩種不同性質的建制的交匯和互動。東南亞電影節也提供了一個最合適的平台，讓公營建制走進私營建制的遊戲裡。

電影節舉行前，新加坡政府便要求各國代表團提交詳細的名單，必須經過當局審核才批出入境權。⁷⁰這是政府機關參與電影節的第一步——人物審查。同時，新加坡政府已經向電影節大會詢問各國代表團的名單，電影節大會鉅細無遺地把每一位代表的名字與所屬機構詳細列出供政府參考。名單經過兩次改動，包括業界人士、評審團與觀察員，從九十九人增添到一百三十九人。名單所列赴會的國家／地區如下：⁷¹日本、台灣、錫蘭、菲律賓、香港、泰國、南韓、英國、印尼、新加坡、馬來亞聯合邦。各國代表加上星馬本地的名流紳士和業界人士，人數眾多。據大會事前的預計，出席1955年5月21日開幕典禮的嘉賓約有七百五十人，將會把海景酒店的禮堂擠滿。⁷²新加坡政府這樣嚴格的審查，體現出當時猶有餘悸的冷戰寒慄氣氛以及反共的政治思維。

69. 影業代表名單共列有以下十三間電影公司：Warner Bros, R.K.O. Pictures, Universal Pictures, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Picture Ltd., Republic Pictures, United Artists Ltd., J. Arthur Rank Organisation, R.A.F Cinema Corporation, Army Cinema Corporation, Columbia—S.E.A. Representative from Tokyo, Columbia Films. Public Relation Office Government Files (PRO 10).

70. Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

71. “List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival, May 14–21. 1955,” Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

72. “Press Circular,” Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

再來的，便是參賽電影的審查。經過 1954 年 11 月 3 日以新加坡公共關係科為首的七個政府部門的會議，⁷³達成共識，發放臨時審查的證明文件給予每個組別的獲獎電影，因為這些影片會在大會中播放。至於其他參賽電影，則無需獲發證明文件，因為只有評審團閉門觀看。另外，所有獲獎電影的電影審查費用都可獲得豁免，本來每部電影需要付款二百五十元作為手續費，新加坡政府為響應支持電影節，也按照國際電影節的慣例，免除了這些費用。再者，新加坡政府仍然能在娛樂稅上得益。

電影審查是一道門檻，由政府把關，在商業氣氛濃厚的電影節也不例外。這裡或多或少也解釋了電影審查對於商業電影的影響，各大電影公司都希望旗下作品能夠獲獎，以助宣傳。而所有獲獎電影都必須通過政府的審查，才能公開播放。就算是唯利是圖，為了名譽（電影獎項）和市場，商業電影都必須符合審查的條款。電懋、光藝、邵氏的電影當然不會例外，在南洋尋找市場，必須懂得遵守當地的遊戲規則。進一步說，政府機關並沒有直接干預商業建制之下的電影題材，但藉著電影審查作為嚴密的門檻，政治的影響力在不知不覺中左右了電影的題材與內容。

III. 國旗的展現——民族與電影

在電影節的開幕禮中，還會展現各國的國旗，並以鋼琴奏出各國的國歌，⁷⁴各國的電影明星當中，有不少穿著民族服飾出場，以宣揚他們本國的民族文化。1950 年代，在東南亞吵嚷得如火如荼的，正是民族主義加上反帝反殖思潮，好些民族國家都在 1950、1960 年代建立起來。1955 年，馬來亞與新加坡還未完全脫離英國的管治，可是民族意識的提倡已經逐漸升溫了，馬來亞也舉行了第一次大選。東南亞電影節又是一個國際人物交匯的場合，在這樣一個歷史契機裡，國旗、國歌、電影、民族四者結合，互相賦予新的意

73. 七個政府部門包括：Public Relations Office, Colonial Secretary's Office, Financial Secretary's Office, Immigration Department, Broadcasting Department, Board of Film Censors, Malayan Film Unit. "Minutes of a Meeting held at 11 a.m. on Wednesday, 3rd November, 1954, in the Conference Room of the P. R. O.," Singapore Film Festival 1955, Public Relation Office Government Files (PRO 10).

74. 關於展示國旗，筆者在閱讀檔案時發現一個有趣的現象，在 1950 年代物資還是匱乏的年代，舉辦電影節所需要的國旗並不輕易獲得。比如 1956 年在香港舉行的第三屆東南亞電影節，香港大會曾寫信到新加坡公共關係科向他們借用新加坡和馬來亞聯邦的國旗，並說明希望節省開資，不打算購買。從這小插曲中，我們可見電影節背後所隱藏的文化含義也是值得深思的。資料來源：Public Relation Office Government Files (PRO 10)。

義。以電影作為文化交流、商業合作的手段，共同步入一個以「民族國家」為基礎的新世界秩序。

IV. 商業巨頭與政治領袖的會晤

出席電影節的，除了來自各國電影界的顯赫人物，包括好萊塢各大片廠的代表、英國的業界代表，還有日本隨行的二十八人，都是日本國內五大電影公司重要的行政人員。還有揚名香港與星馬的影業巨頭，邵氏公司的邵仁杖、邵逸夫與國泰機構的陸運濤。回到上文所持的觀點，東南亞電影節這個建制值得以多個角度深入研究，它提供了機會，讓政府機關和商營機構會面聚頭，以一個合作的態度產生互動交流。東南亞最高特派專員麥唐納（Malcolm McDonald），便為是屆電影節開幕禮致詞。電影節，造就了商業巨頭與政治領袖會晤的機會，這也說明在1950年代，各大片廠「拍電影」這回事，不是純粹的商業活動，政治因素是大製片家都必須顧慮的環節。

V. 星馬代表——馬來語電影

上文提到，代表新加坡的電影公司是邵氏和國泰，在邵仁杖、邵逸夫和陸運濤的領導下，分別帶領兩間公司旗下二十多三十人出席。值得留意的是，這些新加坡電影界代表，除了是高級行政人員及其親屬以外，全都是馬來語組的員工。毫無疑問，兩間公司的馬來語電影組比中文電影組的歷史要悠久一點。可是，1950年代的新加坡，中文電影的觀眾要比馬來語片的為多。從國泰、邵氏只派出馬來語組來代表新加坡電影，凸顯了新加坡當時以馬來文化作主導的背景，也折射出華人文化的受壓處境。

在電影節閉幕禮上，也是以馬來語電影作閉幕電影。⁷⁵並且，不論在開幕禮還是閉幕禮，大會都安排馬來族電影明星向各國的電影明星獻花。馬來人以地主之誼的身份，歡迎外來嘉賓的意思再清楚不過了。有趣的是，新加坡社會卻是一個以華人主導的社會，可是在這樣含有政治立場的公開場合裡，華人文化卻被邊緣化了。馬來文化，才是星馬國家認可的民族文化。同樣，中文電影在星馬的國家立場，也被邊緣化了。這裡或多或少牽涉到地緣政治的議題，從二戰期間，英國殖民地政府便開始在星馬地區扶植馬來人的民族意識，指稱馬來人才是「馬來亞土地的兒女」(sons of the soil)，變相壓抑

75. 關於閉幕禮用了哪部電影，還有待考查。不過，按照政府檔案的資料，閉幕禮必定用馬來語電影。

了華人在馬來亞擴展政治勢力，這也是英人圍堵共產主義蔓延的手段。1955年，新加坡雖然得到自治，卻還未獨立於英國人的管轄，英人在馬來亞的策略，是管理新加坡的藍本，以馬來文化作為主導的官方文化，正是冷戰時代大勢所趨。

可是，中文電影的市場力量是龐大的，崇尚馬來語電影作為「正統」的星馬地區，華人對於中文電影（包括各種方言）的廣大需求，便不能在星馬覓得了，這個責任，自然地由香港來承擔。

1956年香港舉辦的東南亞電影節

在第三屆東南亞電影節的報告裡，紀錄電影節開幕禮的部分，其中刊登了一幀照片，⁷⁶是港督、陸運濤、歐德爾三人的合照。陸運濤站在中間，右邊站著港督葛量洪，左邊站著電懋公司的歐德爾。陸運濤與歐德爾嘴帶微笑地望向港督，聽其侃侃而談。政治人物與商家之間的交流，甚至電懋與香港影人身份之重疊，都能夠為這幀照片附加詮釋。

I. 香港總督的歡迎辭

繼新加坡之後，香港負責舉辦第三屆東南亞電影節，舉辦日期為1956年6月12至16日。開幕典禮上，由香港總督葛量洪爵士致歡迎辭，他演講詞中的頭一句，值得仔細咀嚼，似乎藏著弦外之音：

我非常榮幸能夠為1956年的東南亞電影節開幕，起碼，它教授了我一點地理知識，從前我還不知道日本是東南亞的一部分！⁷⁷

港督的開場白，彷彿向永田雅一幽了一默。葛量洪爵士大概洞悉永田雅一的志向不單在東南亞，而是整個亞洲。雖然不能確定港督這句說話，背後是否諷刺日本在太平洋戰爭期間的「大東亞共榮」的構想，可是，日本在翌年的確作出了「回應」。同一個電影節在東京舉行時，便改名為「亞洲電影節」，並包括南韓作為新會員。

76. *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia* (Federation of Motion Picture Producers in Asia, 1956), 34.

77. 筆者翻譯，原文是：“It gives me great pleasure to open the 1956 South-East Asia Film Festival, if for no other reason than that it teaches me some geography, for I had never realized before that Japan was part of South-East Asia!” 葛量洪爵士的演講詞見上注，頁34。

葛量洪爵士的演講詞中，表達了對於香港電影業的高度支持，並提到關於電影的三項重要元素：(1) 科技，(2) 藝術，(3) 市場。在這三項之中，科技不比藝術重要，而藝術又不比市場重要。始終，電影是需要大量資金的商業活動。在演講詞的末段，港督提到有時候製片家會抱怨觀眾品味下降，其實這種指控是錯誤的。無論製片家的藝術修養有多高，都不能孤獨地曲高和寡。⁷⁸ 港督的意思是，電影市場才是製片家首要關注的事項。其實這個論點，也正好對應了香港與東南亞電影業的關係。港督的講詞隱含了對香港電影界的「指示」：重視市場，也就是東南亞市場。這一個提示，劃下了1950年代香港電影界的大方向。

II. 陸運濤作為電影節香港主辦單位大會主席

眾所週知，陸運濤是新加坡人，不是香港人。可是，第三屆東南亞電影節香港主辦單位的大會主席，卻由他來擔當，這全因為電懋公司在香港紮根的關係。1953年，陸氏已經派歐德爾到香港成立國際影片發行公司，到了1956年，「國際」正式接收永華，改名電影懋業公司，在香港大規模拍攝高質素中文電影。同年，邵逸夫還在新加坡，當時香港規模最龐大的片廠是電懋，香港主辦電影節，大會主席自然由電懋公司的主席陸運濤擔任了。在開幕禮上，跟隨在港督和永田雅一的演講之後，陸運濤以大會主席的身份成為第三位致辭者。陸氏以香港電影業界的身份，匯報1955年香港電影業的驕人成績。官方統計數字，該年度香港生產了二百二十七部電影，然而，陸氏補充說，一些廈語片和潮語片只會出口，不會在香港放映，因此官方數字未能把這些電影反映出來。陸氏估計，1955年香港電影的總生產量會高於三百部，該年香港的電影總收入不會少於一千五百萬港元。陸氏又提到香港影業的困境，就是電影製作成本高，大部分電影只能依靠零星的資金。然而，陸運濤對於香港電影業還是樂觀的，他認為香港有最出色的演員、最具創意的導演、最優秀的技術人員。陸氏認為，只要市場能夠擴展，香港電影業界仍然是充滿生命力的。⁷⁹ 也許，陸氏的這篇演說能夠為他在香港開設電懋作一注腳，他已經以香港電影業界從業員自居，並且對當年香港的華語電影業有宏大的展望。

78. 參考 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, 35.

79. 參考自 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, 37–38.

電懋的資金雖然來自新加坡，在東南亞電影節這個建制裡，卻被認為是代表香港的電影公司，而且擔當著領導香港電影界同業的龍頭位置。從這樣一個角度來理解 1950 年代的「香港電影」，又怎能忽略「新加坡因素」呢？

III. 張國興報告香港電影業困境

電影節的第三天舉行了一個討論會，供各國代表共同討論亞洲電影業的問題。亞洲影業有限公司的主席張國興代表香港影業界，並在會後撰寫了一篇報告。⁸⁰ 在報告中，張國興顯然沒有陸運濤那般樂觀，他逐一指出香港電影業存在著的難題。關於香港電影業的困難，張國興羅列了五大點。首先，香港的本地市場太小，必須依靠其他地區的市場，因為政治問題，香港失去了四億五千萬人口的大陸市場。第二，香港電影缺乏互相合作以維持電影工業的思維，在資金緊絀的情況下，卻要付出全亞洲最昂貴的片酬。第三，香港電影工業存在著極端的分化，其一是政治上的左右對壘、其二是方言。第四，政府規定，香港戲院必須留有百分之十配額播放英國首輪電影，可是這個配額卻不用於香港拍攝的國語片上。第五，香港電影不能進口印尼，這並非因為印尼法令禁止港片，而是外匯管制問題。張國興呼籲印尼當局注意港片情況並想辦法解決。

在張國興這篇詳細的報告中，提到方言跟電影的問題，值得留意。他提到粵語片的市場其實不大，一般只去新加坡和越南，有時候加上泰國。由於市場較窄，製作預算也不高。相反，國語片的市場較大，製作預算也能相應提高。這裡清楚表明了，香港根本無法支持本地大量生產電影，而香港粵語片之所以在 1950 年代仍然大量製作，跟新加坡市場有莫大關係。

IV. Tom Hodge 作為星馬電影界的代表

1956 年，Tom Hodge 還是以 MFU 主席的身份出席香港的電影節，並以新加坡及馬來亞電影界人士的身份撰寫報告，介紹兩地的電影。從這裡再次見到，Hodge 擁有雙重身份，時而代表馬來亞聯合邦政府的電影機關，時而代表星馬影業界，而他本人，卻是一位英籍白人。這份報告主要集中在馬來語電影，他提到三大機構：MFU、邵氏、國泰。他指出 MFU 在 1950 年改組後，每年生產約六十五部短片，在他旗下的一百三十名 MFU 員工當中，

80. 關於張國興的報告，見 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, 107–11.

有六十二名馬來人、二十八名印度人、三十一名華人、七名歐亞裔人、三名歐洲人。Hodge 還強調了 MFU 經營的半商業支線，並指出從 1953 年以來，這條支線共賺取了超過一百萬馬幣。

Hodge 是一位重要人物，在 MFU 工作的時候，他積極在公營機關裡開拓商業支線。後來他轉投國泰，又主動聯絡新加坡政府為他們拍攝宣傳片。Hodge 本身亦具有商家的頭腦，加上他縱橫星馬電影界多年，不論是公營機關還是私營機構，他都有人脈。從這樣複雜的一個人物身上，我們看到商業與官方兩種不同性質的建制的交合重疊。

總結：四種建制交疊圖

假如我們把上述四種建制的互動狀態以圖畫表現，便會得出圖 3.4。

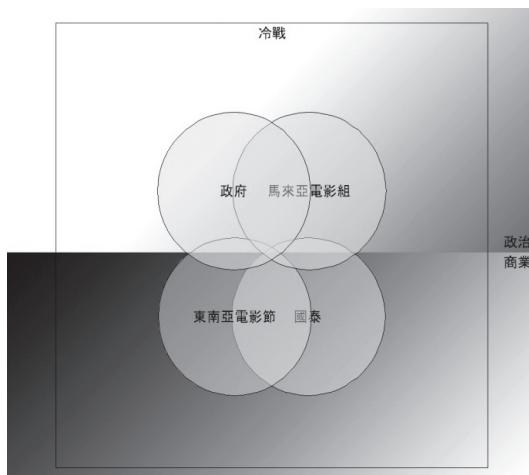


圖 3.4：四種建制交疊圖

我提出這四個建制——政府、MFU、國泰電影服務公司、東南亞電影節——性質雖然不同，卻在冷戰的氣候裡，形成互相重疊、觸碰的互動層面。造成這些互動的現象，是背後的冷戰氛圍和地緣政治在星馬一帶的操作使然。從他們的關係裡，我們能夠更清楚掌握香港電影業的角色。在政治氣候的影響下，馬來亞以馬來語電影作為他們的官方主導電影，可是，這就形成一個缺口，無法滿足新加坡及馬來亞華人的需要。香港電影業脫離了中國的連繫，攫奪了星馬龐大的華人市場。電懋的資金雖然來自新加坡，可是他

們都在香港生產電影，被視為「香港電影界」的同業。從這個角度去理解 1950 年代的「香港電影」，就不能漠視香港跟新加坡的連繫。

上一章提到港督葛量洪寄給英國駐廣東領事的信件，標誌著在戰後的非常時期下，英人重申在香港的行政主權，也間接保護了香港的電影業。1950–1960 年代，是香港電影歷史的重要轉折期，平均每年出產的電影超過二百部，⁸¹ 我以為，1950 年代正是香港電影逐漸產生主體意識的年代，值得電影學者更高的關注。冷戰思維對香港電影工業發揮了重大的影響，甚至改變了戰後香港電影的風格路線以及市場發展。因為港英政府禁絕共產勢力在香港拍攝電影，並加強了協助非左翼電影的製作，加上星馬方面對於「高質素」中文電影的要求，造就了 1950 年代中期在香港建立的三間具規模的片廠：國泰、邵氏、光藝。而大型片廠的出現，也直接改變了香港電影工業的生態，香港從小型電影公司林立的局面，到 1960 年代由大片廠壟斷，甚至以「香港電影」的名義衝出國際。星馬觀點在其中的運作，以及冷戰氣氛為香港構築了非左翼影人的文化場域，都是不容忽視的。

81. 根據 I. C. Jarvie 所得的官方數字，香港所產的電影之數目：1952 年有二百五十九部，1953 年有一百八十八部，1954 年有一百六十七部，1955 年有二百三十五部，1956 年有三百一十一部，1957 年有二百二十三部，1958 年有二百三十七部，1959 年有二百三十九部，1960 年有二百九十三部。以上資料參考自 I. C. Jarvie, *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977), 129.

另外，每年香港製作電影的實際數字，比官方數字為多，因為不少方言電影只賣埠去東南亞而不會在香港上映，故此這些數字不會反映在官方數字之內。

第二單元

第四章

星港雙城記：從（國泰）電懋的兩部電影 看星港文化環的生成

承接上一單元，星馬等地在「建國」過程中，高舉馬來文化以求團結區內各個種族，爭取獨立。這衍生了一個文化缺口，令星馬華人的文化需要，不能夠被滿足。在本書第二單元，我們將會仔細分析幾部南洋題材電影。在本章與下一章，我們會討論由電懋公司和光藝公司在1950年代中期，高調派出攝影隊，跨埠南洋製作的五部粵語電影，藉此探勘香港電影文化的軟實力，並且回顧這一條星港文化環之生成。這裡，我希望進一步提出，1954–1959年間新加坡醞釀了一種特殊的語言氣候，有利於港產中文電影（包括普通話及各種方言）在當地流播。新加坡獨立後，李光耀大力推行中小學的英語教育，可是，在他的政治地位還未穩固的1954年，卻被推舉為「華文教育之友」。李光耀與人民行動黨都明白，爭取基層民眾支持對於鞏固政治實力的重要性。星馬華人對「母語教育」的熱熾渴求，被人民行動黨利用成為爭取民心的「武器」。這個「特殊的」政治狀況和文化語境，有利於香港中文電影，特別是粵語及方言電影的出口。

我們在上一章已經解釋過新加坡的國泰電影服務公司，與擁有官方背景的馬來亞電影製片組（MFU）之微妙關係。電懋公司的老闆陸運濤，活躍於星港兩地上流社會，與星馬政要時有交流，國泰機構的右傾立場是肯定的。倘若我們從冷戰的國際形勢來剖析1950–1960年代國際間電影合作的關係，便不難理解為何國泰機構的發行網絡會多達十一個地區——美國、英國、義大利、法國、德國、興都、淡米爾、馬來亞、菲律賓、日本、印度¹——這些地方都是英、美、日圍堵共產主義的合作伙伴。在冷戰的氛圍下，電懋在中西交匯的香港開拓了一個廣義的右翼電影場域，吸納從中國南來的以及本土的非左翼影人。在新加坡國泰機構的支持下，電懋電影散發出「摩登」的

1. 引自《國際電影》第40期（1959年2月），封二頁。

氣息，它所開創的影片路線跟冷戰時代中國大陸倡導的左翼文藝路線大相徑庭。香港與新加坡，這兩個新興城市的身影在電影作品的表述下，脫離了舊時「華南」區域的想像，賦予了獨立的城市身份，展示出全新的形象。

電懋在香港開拓之非左翼影人場域

陸運濤與香港影人之「離散視點」

黃繼持認為，香港文學主體意識的喚起始於1950年代，在這以前，殖民地政府多利用當地文化的保守勢力來鞏固社會的秩序，直到1940、1950年代之交，中國政權更易，香港居民結構改變，反而造就了香港文學的成長。1940年代的一批中國作者北返，卻有另一批作者南來，通過他們在香港創辦的報章刊物，引發了香港一些青年的文學興趣，培養了新一代的「本地」作者。²今天我們回顧香港電影業的發展，與同期香港文學的生存狀態，有不少吻合之處。1950年代，大量南來文化人的移居，凸顯了香港社會的混雜性與邊緣性。加上冷戰形成的區域文化政治，讓香港成為右派影人逃離被左翼思潮籠罩的大陸，在偶然的機會下，香港為非左派影人供應資金與市場，創造了一個相對自由的空間，以電影描繪資本主義底下香港社會的面貌。

在冷戰思維影響下，圍堵左翼文化的活動在亞洲蔓延，這反而為香港右傾的影業打開了東南亞市場。³東南亞電影節，便是在冷戰的語境下應運而生的文化建制；國泰機構在電影節的積極角色，正好表明了電懋的親右立場。承繼著「永華」和「亞洲」的人脈，電懋成為不少南來的非左翼影人展露才華的場域；加上陸運濤曾經在歐洲（英國和瑞士）求學，比中國文化人少了民族意識的包袱，其西化的文化背景與行事作風吸引了非左派的影人投奔門下。比如導演易文，便是從上海著名的聖約翰大學畢業的；製片部的宋淇，亦曾擔任燕京大學西洋文學系講師，其夫人鄺文美曾在美國新聞處工作；著名作家張愛玲當時居於美國。由此觀之，電懋的國語組在香港構築了一個嶄新的右翼影人的場域，提供安穩的環境、充裕的資源，孕育以後十多年的右翼電影文化。1950年代，香港驟然增多了二百萬人口，這群從大陸南來的華人，或多或少都懷著一份「流放的」、「離散的」文化意識。星馬華人，站在

2. 見黃繼持，〈香港文學主體性的發展〉，載黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森，《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998），頁93–95。
3. 雖然同時期仍然有左翼電影在東南亞放映，但對比主流的電影製作，左翼電影只佔少數。

南國之南遙望中華文化，不能擺脫「離散」心態，這種「離散視點」剛好與難民湧現的1950年代香港一拍即合。雖然不少「難民」把香港視為暫居之地，但是他們也帶來了南北文化融合的契機與創造力。香港正經歷一個重新改造的階段，在拒絕被共產主義清洗的同時，也在重構文化中國的想像。在這一點上，來自另一個英殖民地的陸運濤，找到了一個跟「香港文化」對話的溝通點。電懋的國語組，正好為這些「境外人」開拓了一個進入香港群眾的空間，為1950年代混雜多元的香港文化提供一種屬於離散華人的視點。

除了國語組，電懋另設粵語組，我認為此舉甚具意義。香港既以粵文化為大宗，陸運濤在香港設粵語組有紮根香港的意味，為正在生根、成長的本土文化提供滋育的養分。在驟變的1950年代，新萌芽的香港文化意識正在醞釀、鼓動，也形成新的市場需要。在推進本土意識的進程中，電懋的作品對孵育香港電影的「主體意識」扮演了重要的角色。每個地區「主體意識」的形成，必須有本地經驗的介入。電懋的電影，尤其是粵語組便擔負了這一項功能。與此同時，因為星港的親密關係，新加坡對香港出產的文化產品大量接收——香港電影的主體意識在星馬觀眾「觀看」的同時，進一步穩定下來。

南洋題材電影填補星馬華人觀眾對文化渴求的缺口

1950年代，馬來亞民族主義與馬來亞意識迅速加溫，馬來語電影被視為星馬官方主導的電影文化。在東南亞電影節這個國際性平台，代表新加坡電影界的都是馬來語系的影人，中文電影組竟然在這樣重要的場合，幾乎缺席。由此可見，官方的表述與新加坡觀眾的實際需求，存在莫大的落差。事實上，國泰與邵氏在新加坡的片廠，都以出產馬來語電影為主。作為星馬鄰近的中文電影製作中心——香港——剛好填補了這個缺口。這或多或少能夠解釋，為何香港與新加坡在1950年代彼此間產生出親屬似的想像。在星馬，粵語人口只佔華人人口五分之一，港產粵語片能夠在星馬大量傾銷，也是這個「缺口」所造成的。電影成為溝通星港兩地的重要媒介。

星馬華人在建國以前的過渡時期，既保存一直傳承之華人文化，又需要盡快投入官方推動的馬來亞化運動。這樣一個歷史性的轉折期，為南洋題材電影製造了最合適的氣候。

電懋與光藝同樣在1950年代的創業初期，從香港派遣攝影隊遠征南洋，拍攝南洋題材的電影。國際公司承接了永華片廠，在1955–1956年間開始製作電影。1956年3月，電懋公司正式取代永華，從此成為顯赫一時的商標——代表國泰機構在香港的電影廠。由國泰機構出版的電影刊物《國際電

影》，形容 1955 年是國際公司的「準備年」；1956 年則是「進攻年」：「弓強士勇，大將如林，生產的堡壘建成」。⁴甚至連電懋的名導演易文，也在 1956 年 1 月喊出這樣的願望：「讓我們在世界電影史上佔一個光榮的席次！」⁵電懋正式在香港成立生產線，朝氣蓬勃，散溢出一股大展鴻圖的衝勁。1955 年底至 1956 年初，電懋的粵語組「遠征」南洋，到星馬拍攝南洋題材的故事。無獨有偶，同樣擁有星馬資金、在港設廠的光藝，斥資二百萬重建位於荃灣的華達片廠。其實光藝於 1953 年，已經在星馬擁有一百二十餘家直轄戲院了。⁶在國泰接掌永華片廠、邵氏在清水灣興建片廠之前，光藝的華達片廠曾經是遠東最大的標準攝影場。⁷1954 年，秦劍與新加坡的何啟榮、何頌業兄弟成立了光藝製片公司；從 1955 年開始在香港製作電影，為了捧紅新人謝賢，光藝於 1956 年底派出外景隊到星馬拍攝「南洋三部曲」，⁸開創票房佳績。可以說，「南洋三部曲」奠定了香港光藝製片公司的基礎，也鞏固了謝賢「一線小生」的地位。⁹

1950 年代早期的南洋題材電影

1950 年代，香港最先到星馬拍攝南洋題材電影的是紫羅蓮，她自編自導自演了一齣粵語電影《馬來亞之戀》(1954)。紫羅蓮是第一位於戰後從香港到南洋訪問的電影明星，¹⁰這部電影以華僑教育為題材，1954 年上映的時候，正值新加坡人民大力鼓吹平等對待母語教育的時期。電影內有一小節，講述由紫羅蓮飾演的梁玉潔到一間華僑學校代課，她教授國文，用廣府話把課文逐句吟誦，學生便跟著她吟誦。電影內的梁玉潔既來自「唐山」，當教室內也迴盪著她聲聲句句的廣府話吟唱，南洋觀眾亦勾起香港文化的想像。

《馬來亞之戀》以細膩的女性筆觸描寫熱心教育的梁玉潔，被一位獻身華文教育的華僑所感動。期間玉潔又陷於兩位男士的戀情糾葛裡，電影對於玉

4. 〈一九五五年國語片圈的幾件重要新聞〉，《國際電影》第 4 期 (1956 年 1 月)，頁 38。

5. 見《國際電影》第 4 期 (1956 年 1 月)，頁 45。

6. 見《光藝電影畫報》第 56 期 (1953 年 12 月 1 日)，頁 1。

7. 見《光藝電影畫報》第 69 期 (1954 年 5 月 1 日) (缺頁碼)。

8. 「南洋三部曲」：《血染相思谷》、《椰林月》、《唐山阿嫂》，是本書第五章之重點研究文本。

9. 見黃愛玲、何思穎、容世誠、吳詠恩訪問，鄭子宏整理，〈口述歷史：何建業〉，載黃愛玲編，《現代萬歲：光藝的都市風華》(香港：香港電影資料館，2006)，頁 155。

10.《香港商報》(香港)，1954 年 9 月 5 日。

潔情感追逐的描寫，尤其細緻感性，凸顯了女性視點。值得留意的是在兩年之後，由光藝秦劍所導演的《椰林月》（「南洋三部曲」其中一部，將於下一章詳細探討），與《馬來亞之戀》有異曲同工之妙。《馬來亞之戀》從女性角度，把自己熱愛教育的感情，投射在一位熱心教學的華僑教師身上，由理想變為戀愛；而《椰林月》則以男性的筆觸描寫熱愛教育的志願不容易達成，男主角掙扎在理想與愛情之間。姑勿論秦劍是否受到紫羅蓮的影響而創作《椰林月》，華僑教育這個主題在 1950 年代的南洋題材電影來說，卻是受歡迎的。這亦跟當時星馬教育程度偏低（新加坡文盲率：百分之五十至五十五；馬來亞文盲率：百分之八十五至八十五）、華人父母「望子成龍」的心態有關。

「海外尋親」也是南洋題材電影常見的主題。南國公司在 1950 年拍攝了一部名叫《海外尋夫》的電影，由曾經擔任聯華公司導演的譚友六執導，故事講述妻子到南洋尋夫，丈夫與富商女結合，相逢不認妻的故事。這部電影以暹羅與潮汕為背景、國語拍攝，故事的時間定於 1939 年的日本侵華時期。故事描述陳世美式的丈夫原來是漢奸，依靠日本人賺錢，最終自食其果。《海外尋夫》所持的反日立場可以說是承接了國防電影的支流，以一種普遍的「反日情緒」，作為團結海外華僑的「力量」——這是 1940 年代不可忽略的電影主題。新加坡戰後「第一部本土製作的華語電影」《華僑血淚》（1946），¹¹ 也是以反日本軍閥為題材的。

踏入 1950 年代，時局改變，全球進入冷戰思維，反日意識逐漸淡化，亞洲電影工業的生態也改變了。「海外尋親」在 1950、1960 年代，依然是南洋題材的一個重要主題，好像是電懋拍攝的國語電影《風雨牛車水》（1956），便是類似《海外尋夫》的故事，由當紅影星李麗華與嚴俊主演，在新加坡的票房極佳。另外，同期光藝「南洋三部曲」之一的《唐山阿嫂》，也屬此類。由此觀之，光藝的「南洋三部曲」從故事題材到電影類型來說，都有深刻的時代意義（下一章會詳細分析）。

走到 1950 年代中期，電懋正式在香港成立，並於創業之初即派遣粵語片組進軍星馬市場。它之所以耗費人力物力拍攝南洋題材的電影，不能說沒有野心。從電影的文化歷史層面來說，《星洲豔跡》雖然缺乏藝術深度，但是相對於其他同期的電影，卻別樹一格，打破了「老套」的南洋敘述，展現星港兩地的新氣象。就此而論，《星洲豔跡》的評價一直被低估了。

11. 「華語」在新加坡而言，是普通話。這是一部以普通話拍攝的電影。

星港親屬想像：粵語電影與新加坡之華文語境

在《星洲豔跡》裡，當張達家庭（主角胡理在星洲之親戚）第一次出現，由馬笑英飾演的姨媽便大講星馬俚語，諸如「豬勒格」、「喪芒」等等星洲粵語，香港觀眾在這環節裡，也許會看得「一頭霧水」，百思不得其解。稍後，胡理父子找到了張達的地址，到訪張家，隨即上演一場星洲粵語的全情「翻譯」。張達與妻子招呼胡理，三人坐在鏡頭前的沙發上：

張妻：唔好客氣，隨便坐，「千千猜猜」！（不用客氣，隨便坐！）

胡理（像向觀眾解話般）：隨便坐喎！（隨便坐！）

張妻（喊工人）：阿香，斟幾杯「哥桑水」出嚟吖！（阿香，倒幾杯水出來！）

胡理：雪水呀？都好喎！（是冰水嗎？也好。）

.....

張妻（對胡理說）：「墮郎」話你，娶番個人服侍吓自己吖嘛！（「墮郎」，應該討個老婆服侍一下自己！）

胡理（問張妻）：咩叫做「墮郎」呀？（什麼叫做「墮郎」？）

張達：「墮郎」即係「好心」咁解。（「墮郎」即是「好心」。）

張妻：係喇，即係話好心你娶番個人，服侍吓自己咁解。我講慣咗，咁都咁唔住，「千千猜猜」又講咗出嚟……（是呵，我的意思是好心了，你應該討個老婆，服侍一下自己。我已經習慣了，也按捺不住，「千千猜猜」又說了出來……）

胡理（不解狀）：千千猜猜……

張達：「千千猜猜」即係「是是旦旦」。（「千千猜猜」即是「隨隨便便」。）¹²

胡理（恍然大悟般）：啊，即係叫我隨便娶番個人？我就唔想喇！（啊，那是叫我隨便找個老婆嗎？我不想這樣！）

張妻：你真係好喇，真係愛情專一喇，呢，咪學得似佢咁（指著張達），就「豬勒格」喇……（你真的好，真的愛情專一，不要像他一樣〔指著張達〕，那就「豬勒格」了……）

胡理：咩嘢係「豬勒格」呀？（什麼是「豬勒格」？）

12. 「千猜」的讀音近似閩南語。

張妻：「豬勒格」即係「衰」咁解，就嚟娶新㗎做家公啦，都唔生性嘅，周圍去「發豬尾」……（「豬勒格」即是「壞」的意思，就快要娶兒媳過門，快要當老爺了，還不修心養性，到處去「發豬尾」……）

胡理：乜周圍都要賣豬架咩？（所有地方都有豬賣？）

張妻：唔係吖，即係話佢「索嘢」咁解呀！（不是，就是說他拈花惹草的意思！）

在三位中年人大談星洲俚語與互相「解話」的一場戲過後，導演也安排從香港來的年輕人雲光，碰到語言上的小困惑：

張妻（對雲光說）：「自己人」（以潮語口音讀出），唔好客氣呀，我去「北濕」買啲好餸你食。（自己人，不用客氣，我去「北濕」買一些好菜給你吃。）

姨母離開後，雲光問俊方。

雲光：俊方哥，點解姨媽話去「北濕」嘅？（俊方哥，為什麼姨母說去「北濕」？）

俊方：哦，「北濕」即係街市咁解，係呢度嘅方言嚟之嘛……（啊，「北濕」就是市場的意思，是本地的方言……）

從「粵語」之區別凸顯星港兩城之文化異同

電影的銀幕只能呈現二維空間，若要暗示地理上的、文化上的、心理上的界限，除了用景觀來鋪排，便是以文化及語言上的差異來表現兩地的「區別」。1950年代，香港仍然是難民社會，「香港人」的文化身份仍然相當模糊。可是，從另一角度看，冷戰思維令香港與華南的聯繫逐步斷裂，反而孕育出香港本土的文化成長。在本土文化尚未穩定的狀態下，往往需要從周邊文化的「異」來強化自身文化之「同」，從而凝聚出本土的社群歸屬。語言差異，是其中一種明顯的參照物。電影的對白，能夠清楚分辨出「香港式」及「南洋式」粵語，這些語言差異一方面滿足香港觀眾窺視異地文化的心理，另一方面也為南洋觀眾營造親切感。南洋與香港粵語的「區別」，正為尚在模糊階段的「香港文化身份」帶來穩定的作用。

以上所舉的兩場戲，饒富意思。當姨母說星洲俚語的時候，從香港來的胡理與雲光總表示不明白，每每由姨母或張達父子來負責「解話」，這也彷彿

是向香港觀眾「翻譯」一樣。一說一問一答，成為這兩場戲的情趣所在。運用當地俚語製造區別感 (distinctiveness)，這種區別感微妙而顯然地存在於角色所用的粵語裡。不懂粵語的人無從得知箇中細微的差異，然而，這些微小的差異卻為香港居民帶來顯著的差異感、陌生感、新鮮感。運用星洲粵語，是這一類南洋題材粵語電影的共同特色。不僅《星洲豔跡》，在以前的《馬來亞之戀》，或同期光藝所拍攝的「南洋三部曲」，抑或後來邵氏拍攝的《獨立橋之戀》諸如此類在星馬取景的粵語電影，都有類似的星洲粵語展示場景。只是，在同年代的粵語電影來說，《星洲豔跡》的這兩場「星洲粵語解話」，算是最為「詳盡傳神」的了。

在「南洋粵語」與「香港粵語」的細微差別中，彰顯了兩城對望的觀看角度。假如我們把粵語電影作為溝通星港的一項重要媒介，不禁會發出以下的疑問：香港雖以粵語人口為主，可是在 1950 年代，粵語人口只佔星馬的五分之一，何以他們能夠支持並吸納香港每年將近二百部的粵語電影？

要瞭解箇中原因，我們需要對當時新加坡的華文語境有所理解。

粵語電影與香港文化的表徵

電懋在香港成立後，除了主要的國語組，還開設粵語組。國泰老闆陸運濤的祖籍雖然是廣東鶴山，可是他不操粵語，為何他會開設粵語組？表面上的理由很簡單，這是因為電懋在香港設廠的關係，香港既以粵語電影為主流，在香港拍攝粵語電影，似乎是自然不過的事。可是，1950 年代星馬以粵語為母語的人口其實不多，陸運濤願意製作粵語片，並不是理所當然的事。以新加坡為例，1947 年的廣府族群人口佔當地華人人口的百分之二十一點六；到了 1957 年，下降至百分之十八點九，¹³ 人數為二十多萬人。¹⁴ 假如加上馬來亞一併考量，1954 年，馬來亞（包括新加坡）的華人人口有三百一十六萬多人，佔馬來亞總人口的 44%。¹⁵ 估計 1950 年代中期，廣府族群人口在星馬華人的比例大概是五分之一，那麼，在星馬操粵語的人口合共也不過是六、

13. Cheng Lim-Keak, *Social Change and the Chinese in Singapore* (Singapore: Singapore University Press, 1985), 14.

14. *Report of Singapore Population Census 1957*, cited from Cheah Kam-Kooi, “The Hakka Community in Singapore” (Research Paper, Department of Sociology, University of Singapore, November 1965).

15. 這份人口統計包括新加坡、檳榔嶼、馬六甲、霹靂、雪蘭莪、森美蘭、彭亨、柔佛、吉打、吉蘭丹、丁加奴、玻璃市。見韓方明，《華人與馬來西亞現代化進程》（北京：商務印書館，2002），頁 131。

七十萬，可是，這個群體每年支持上百部從香港入口的粵語電影。當然，非廣府族群並不代表他們不懂粵語，事實上，不少星馬華人能夠操三、四種方言；而到戲院買票觀看粵語電影的也不一定是廣府人，所以實際上星馬的粵語電影市場要比官方的廣府族群數字要大。然而，電懋所屬的國泰機構既源於新加坡，又以星馬為最重要的市場，粵語只是星馬六大方言的其中一支，¹⁶而且還不算是人數最多的族群，為什麼電懋製作方言電影，卻只設粵語組，而不設廈語組和潮語組去供應星馬兩個最大的方言族群？從這角度看，電懋的粵語組與旗下作品所折射出來的香港文化本位，便不能忽略了。在1959年以前，新加坡還未從英國殖民地身份取得獨立，粵語——一種非官方的主要族群的母語——成為連繫星、港兩城文化想像的重要媒介；而作為香港文化載體的粵語電影，便成全了星港親屬似的文化想像。這裡，我雖然借用了安德森（Benedict Anderson）提出的文化媒介建構文化身份這個「想像的共同體」的概念，可是安德森理論所針對的背景，跟本文的背景並不相同。我這裡要描述的，正是1955–1959年間在特殊氣氛下的新加坡——處於殖民主義末端、民族主義萌起之一段非常時期。在這段充滿著大小動盪的時期，微妙的冷戰因素令香港變成中國以外主要的華語文化生產中心，造就了香港向新加坡頻繁輸出文化產品的契機。香港製作的南洋題材粵語電影，是特殊文化下的產品。

跟國泰老闆的背景一樣，光藝老闆何啟榮、啟湘兄弟都是在星馬長大的華人。光藝在1970年代的掌舵人何建業，是何氏家族在星馬的第三代後人。何氏祖籍廣東大埔縣。¹⁷何氏兄弟與秦劍正式成立光藝後，從1955年開始在香港製作粵語電影。後來，大陸拍了姚璿秋主演的潮語電影《蘇六娘》，在新加坡大收旺場，於是光藝又在香港成立子公司潮藝，於1960年開始拍攝潮語電影。只是，光藝與其子公司新藝、興藝、文藝仍然以拍攝粵語電影為大宗。而光藝便是繼電懋、邵氏之後，在香港成立的第三間最大的仿好萊塢片廠制度的電影廠。跟電懋類同，光藝的星港連繫同樣是構造香港與星馬文化環中一個重要的組成部分。

邵氏也設粵語組，曾於1957–1959年間到星馬拍攝南洋組曲：《寶島神珠》（1957）、《獨立橋之戀》（1959）、《榴槤飄香》（1959）、《過埠新娘》（1959）。雖然如此，我不以邵氏作為本書的研究重點，國泰與邵氏的分別，來自其文化

16. 星馬六大方言族群是閩南、潮州、廣府、海南、客家、福州。1957年，這六大方言群的人口比例是：閩南（40.6%）、潮州（22.5%）、廣府（18.9%）、海南（7.2%）、客家（6.7%）、福州（3%）。見 Cheng, *Social Change and the Chinese in Singapore*, 14.

17. 見黃愛玲等，〈口述歷史：何建業〉，頁146。

定位上的不同。值得留意的是在 1950 年代末，星馬背景的榮華公司也仿倣光藝到香港投資拍攝電影，只是此公司以拍攝廈語片為主，拍攝過四部南洋題材的廈語片，¹⁸ 但礙於本書並不涉及粵語以外的方言電影，因此不會論及榮華公司之作品。

為什麼 1955–1960 年間，幾間擁有新加坡資金的電影公司都派遣攝影隊到星馬拍攝南洋題材電影？當時星港兩地的語言氣候又是怎樣的？

殖民地主義庇蔭著的粵語

今天香港採用廣府話的人超過百分之九十二，¹⁹ 基本上是一個方言單一的社會，可是根據語言學家如鄒嘉彥、劉鎮發和蘇詠昌的研究，1949–1971 年間，香港曾經出現多方言並存的局面。1949 年後的政治和教育因素，令香港幾個主要的方言群體在短短的二、三十年間，向廣府話轉移。現今廣府話在香港的特殊地位，跟 1949 年以後中國政權更易有密切的關係。1949 年以前戰亂頻仍，內地與香港的邊界保持開放，香港成為不少內地人避難的集中地，也就成為各種方言群集的地方。香港由一個方言雜處的社會，在二十年內迅速轉變成以廣府話為主的社會。²⁰ 根據香港政府統計署的資料，1971 年以前香港所通用的方言和語言，除了廣府話，還有潮州話、閩南話、四邑話、客家話、上海話、國語和英語。²¹

劉鎮發與蘇詠昌共同撰寫的關於 1949–1971 年間香港語言轉型研究指出，廣府話成為香港的主流語言是跟 1974 年中文成為法定語文，以及在 1949 年後香港政府施行的普及教育有關，後者的影響尤其深遠。香港政府在 1950 年代大力發展小學教育，不論是官立還是資助小學，主要的課本語言都採用中文，而課堂裡的口頭講授語言則以廣府話為主。劉蘇二氏提出，隨著廣府話延伸到中、高等教育的運用，戰後成長的香港人無論在日常生活抑或談書論道，都大量使用廣府話。

18. 分別是：《馬來娘惹》(1958)、《馬來亞之戀》(1959)、《新加坡小姐》(1959)、《南洋情歌》(1959)。

19. 劉鎮發、蘇詠昌，〈從方言雜處到廣府話為主：1949–1971 年間香港社會語言轉型的初步探討〉，《中國社會語言學》第 5 期 (2005)，頁 103。

20. B. K. Tsou, “Language Loyalty among Minority Groups in Hong Kong,” in *Proceedings of the Asian Round Table Conference on Chinese Language and Linguistics, Hong Kong 22–23 December 1976*, ed. B. K. Tsou (Hong Kong: University of Hong Kong, 1978).

21. Census and Statistics Department, *Hong Kong Population and Housing Census, 1971 Main Report* (Hong Kong: Hong Kong Government Printer, 1972).

在 1970 年代開始，廣府話這個中階語和華人族群之間的共同語，很快便添上高階語的色彩，地位日漸上升及日趨穩固。受過教育的人，如果要談到一些比較抽象或專門的話題如果不用英語，便是用廣府話了。久而久之，能否說流利的廣府話跟「香港人」這個身份的關係，變得牢不可破。²²

劉蘇二氏認為，廣府話在 1970 年代的香港已經獲得了語言上的霸權，可是在 1970 年以前，官方關於廣府話人口的推算其實含有偏差，政府把廣州及鄰近地區的人口都歸入廣府話類別，可是這些人口當中，不少是操客家話和閩南話的。鄒嘉彥估計，1950 年代，香港操「基本粵語」的人口，只佔人口比例的百分之六十點四；²³ 劉蘇二氏的估計比鄒氏更低：百分之五十二點四。²⁴ 這些研究揭示了香港在 1950 年代，粵語的普及才是「剛起步」的階段，也間接指出了冷戰局勢令粵語人口在香港穩定下來。加上英殖民政府壓抑國語，讓粵語取得「壓倒其他方言的」正統地位。吳國坤指出，到了 1970 年代港府實施的雙語政策，把英語與粵語定為法定講話語言，是有意把國語排除在外的。²⁵ 無可否認，語言政策的背後含有冷戰思維。另外，港英政府也從實際的角度制定語言政策，殖民地政府為要加強與其轄下的粵語人口溝通，粵語便被視為一種有力的輔助語言。出於實際考慮，港府抬舉粵語，而把國語定為第三語言，視之為一種小眾的語言。直至 1997 年以前，能夠說流利的「廣東話」（香港人對「粵語」的稱謂），是「香港人」的表徵，粵語也成為香港文化身份認同的重要部分。

有意思的是，假如依據鄒嘉彥、劉蘇二氏的研究，1950 年代香港這個「方言雜處」的局面，跟星馬的華人社群其實有幾分相似。按鄒氏的估計，1957 年香港的粵語人口只有一百八十萬左右，加上星馬大概七十萬的粵語人口，也不過是二百五十萬左右，可是這些人卻每年吸納了將近二百部粵語電影，這可以說是一個奇蹟！²⁶ 導致這個「後無來者」的情況，除了是因為在電視未普及以前，電影是普羅大眾的日常娛樂，我認為以下兩個因素跟粵語

22. 劉鎮發、蘇詠昌，〈從方言雜處到廣府話為主〉，頁 96。

23. 鄒嘉彥，〈「三言」、「兩語」說香港〉，《中國語言學報》第 25 期（1997），頁 290–307。

24. 劉鎮發、蘇詠昌，〈從方言雜處到廣府話為主〉，頁 98。

25. Kenny K. K. Ng, “The Romantic Comedies of Cathay/MP&GI in the 1950s and 60s: Language, Locality, and Urban Character,” *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 49 (Spring 2007).

26. 筆者在前文也提過，1950 年代不少在香港及星馬的華人能操幾種方言，加上電影是集視覺與影像於一身的娛樂，看粵語電影的人不一定懂得粵語。所以，粵語電影的市場比粵語人口要大。

片盛行有直接關係：一、殖民地政策、冷戰思維以及 1950 年代以後的社會變化，使粵語在香港的地位日益提升，粵語與香港本土文化認同的連結逐漸強化。二、新加坡在 1954–1959 年間的特殊社會氣氛，以及人民行動黨的語言策略，間接鼓勵了華文方言在華人社群之間的流通。

新加坡在 1959 年取得獨立以前，經歷了歷史性的「非常時期」，政治及社會動盪不穩，反而為華語方言造就了相對開放的空間。1954–1959 年間，人民行動黨的政治思維影響了語言政策，間接為粵語媒體的流播提供了最適合的文化土壤。在這樣一種有利於方言的氣氛下，粵語成為其中重要的傳播語言，從電影所體現的星港文化環便於 1954–1959 年間更趨牢固。

1954–1959 年間新加坡特殊政治氣氛之下的語言氣候

1950 年代，新加坡人民行動黨建黨，反殖浪潮在新加坡高速壯大。當時華文教育雖然普遍，卻一直受到英殖民政府的壓抑。人民行動黨之所以在 1959 年贏得大選，與成功爭取華文教育背景的市民的支持，有莫大關係。能夠成功贏得民心，李光耀的政見與語言政策，佔據非常重要的位置。在殖民政府的架構裡，政府的媒介語是英語，因此在許多維護華文文化的市民看來，政府對待華文的態度是不合常理的，新加坡人口既以華人為主，華文卻不被重視，甚至被排擠。李光耀理解到華人社群對於語言政策的不滿，因此在 1950 年從倫敦回到新加坡後，便公開反對殖民地政府獨尊英文教育，提出維護母語教育的立場。李光耀很快便活躍於政壇，深受華文教育人士的愛戴。為了得到更廣泛的支持，李光耀曾擔任華校中學團體的顧問，為華校發聲。

1950 年代中期發生了「五一三」事件，令李光耀大獲民心，李氏「挺身而出」支持華校團體，提高了他在華人社群間的聲望。「五一三」事件源於殖民地政府頒布《民眾服務令》，規定介乎十八至二十歲的男性必須入伍當兵，而所有適齡男子更必須在 1954 年 5 月 12 日前報到登記，違反者將被判監或罰款。這一項法令引起了華人的強烈反感，除了因為華人「好男不當兵」的觀念，華人還認為他們沒有義務保衛不承認華人公民地位的殖民地政府。5 月 12 日，華校學生請願，大批武裝警員包圍華僑中學。請願學生與警員發生衝突，警方武力鎮壓，釀成轟動一時的「五一三事件」。其中幾名學生受重傷、百餘人輕傷、四十八人被捕。²⁷ 同年殖民政府接二連三地制訂教育法令，

27. 見吳元華，《務實的決策：人民行動黨與政府的華文政策研究，1954–1965》（新加坡：聯邦出版社，1999），頁 39。

縮減華文教育的生存空間，又提出《1954年學校註冊（修正）法案》，並稱「五一三事件」發生在華校中學，以華校中學校董會無能為理由，強迫董事會交出行政權。政府更頒布法案，賦予教育註冊官扼殺民族學校（尤其是華校）的生死權。李光耀成為華文中學生聯合會的法律顧問，為華文中學生爭取取消服兵役。李氏公開表示支持維護華文教育，於1954年6月16日出庭為學生辯護，當時有七名華校中學生被判監三個月，他為學生向倫敦樞密院提出上訴。李光耀臨行前，華文中學生聯合會為他舉行歡送會，會上李氏發言支持學生，並獲贈「維護真理」的錦旗。吳元華稱李光耀在「五一三」事件後，從同期的政治人物之中脫穎而出，獲得廣大群眾的支持，「進一步在受華文教育者之間奠定他是人民代表與反殖鬥士的鞏固基石」。²⁸

《南洋商報》甚至稱譽李光耀為「華文教育之友」。1954年以前，新加坡的領導層多是受英文教育的專業人士，可是他們卻沒有民眾基礎。人民行動黨在成立初期的1954年，開始發動基層民眾，尤其是受華文教育的人士，參與政治活動。1955年的林德憲制，刷新了新加坡的憲法，規定在立法院的三十二名議員當中，人民可以選出二十五名議員。選民則由原來的七萬五千人增至超過三十萬人，其中包括二十二萬五千名初次享有公民權的受華文教育人士。為要取得更多議席，各政黨都設法爭取首次享有投票權的華文教育背景的選民。它們都在競選大會中許下不少關於推行華文教育的諾言，比如支持華文教學、廢除議院只用英文的法令等。其中人民行動黨的林清祥（其後成為李光耀的政敵），是深受歡迎的一位政治人物，他曾於1955年3月21日在馬來亞電台合作競選廣播時說道：

我們華人納稅最多，所得的教育津貼卻是最少。我們人民行動黨主張各民族文化應該有自由發展的權利，得到平等的待遇。²⁹

終於，人民行動黨鼓動了大多數的華校生和華校背景的工人，在投票日，數以百計的華校中學生以私家車接送選民去投票，³⁰並勸他們支持人民行動黨，而李光耀也在選舉之中獲選成為議員。

其後，人民行動黨利用不同機會，發表對於殖民教育的不滿。當年擔任人民行動黨秘書的李光耀，更猛烈抨擊政府的英化教育政策。林清祥也對殖民政府的教育政策提出不滿，他指出政府應該按照《聯合國憲章》內，尊重各民族發展本身語言文化的原則。林氏抨擊不平等對待母語學校與英文學校的

28. 同上注，頁43。

29. 《星洲日報》（新加坡），1955年3月22日。

30. 這一個細節在易水拍攝的《獅子城》中顯示了出來。

教師，使他們在薪金及條件方面有很大的差距。大選以後，馬紹爾出任首席部長，並設立華文教育調查委員會，調查華校學生的反殖活動。李光耀也參加了該委員會，趁機爭取母語教育的地位。據《星洲日報》報道，李光耀曾說：

我有機會接受如英人所受之英文教育，但……非常抱歉，我不能流利地說自己的母語；所以我已決定，不送我的兒女去受英文教育。³¹

人民行動黨在建黨的初期便曾經在1955年6月第二次黨務大會中，對教育政策提出以下的決議案：³²

1. 馬來亞每一民族，有權發展其本身之語言與文化。
2. 平等待遇並資助馬、華、印及英文教育。
3. 改進和加強馬來教育，承認馬來語的不可爭辯的優先地位（取代英語或其他語言），作為本邦各學校裡強迫教育的第二種語言。
4. 改進與擴充本邦的技術教育，以適合將來馬來亞的工業需要。
5. 改換所有學校的教育內容，以適合於自由民主的馬來亞的需要。

除了爭取華文教育的地位以博得群眾基礎，人民行動黨更為華文教育者爭取參政權。李光耀曾在建黨儀式集會上說過，「規定英語為政府中唯一官方語言，使本坡人民中佔百分之九十不會說英語的公民權利受到了妨害。」³³最後，1956年2月9日，立法議院通過採用英語、巫語、華語（普通話）和淡米爾語四種語言為議院通用辯論語言。

人民行動黨提出的「多種語文政策」通用於教育方案，以及立法議院的語言政策。從1954–1959年，人民行動黨一直高舉著鮮明的反殖旗幟，以「要求各民族的教育及語言平等」，贏取廣大的非英語教育人士之擁護。終於在1959年新加坡正式成為一個「邦國」，人民行動黨也取得執政黨的地位，更在往後的五十年成為新加坡的唯一執政黨。可是，當李光耀掌政後，他卻從另一個方向調整華文的地位，以一種支持華文，卻不鼓吹華文特殊地位的原則去進行政策修改——因為當時李光耀身陷複雜的政治環境裡，必須周旋於英國人、馬來亞新政權和新加坡人民的期望之間。李光耀雖然高舉反殖旗幟（以凝聚廣大新加坡人民的向心），但是他亦需要獲得英國人的支持。在爭取新加坡受華文教育人士擁護的同時，他也舉出反共旗幟，積極打壓共產

31. 《星洲日報》(新加坡)，1956年4月13日。

32. 轉引自吳元華，《務實的決策》，頁72。

33. 《南洋商報》(新加坡)，1954年11月22日。

黨以消除英國人的疑慮。從1961年起，李光耀便利用電台、報紙宣傳「通過星馬合併爭取獨立之鬥爭」的政見。人民行動黨在執政後改變了語文策略，華文的地位不如他們之前所承諾的。為了要跟馬來亞合併，華語的地位在1959–1965年間被降至巫語之後（這在第七章會有較詳細的討論）。

可是，當我們回顧1954–1959年的新加坡，便會發現在這個政治、社會文化氣氛非常特殊的時期，華文雖然受到殖民政府教育政策的壓抑，卻反而增強民間反抗的聲音。新加坡華人社會普遍表達出對華文的熱愛，並渴望提高華文教育的質素。人民行動黨準確捕捉到人民對「母語教育」熱切擁護的心態，以支持華語教育作為爭奪民心的武器，最終在1959年的大選中打敗林有福政權。幾年之間，社會上散播著維護、擁戴母語教育的文化思維。其實不少實施「方言教育」之華校都以「華語」（普通話）授課，在熱烈爭取提高華文地位的政治氣候裡，華文方言在民間的地位也間接提高了。星馬華人重視華文，作為對抗殖民主義的一種「表現」。其實，香港在1970年代也有過類似情況，只是兩地的文化背景不盡相同。新加坡在「建國」以前，激烈的反殖民主義浪潮下，刺激了「維護華文」的普遍情緒；至於香港，因為冷戰形勢，跟中國母體割裂，粵語在英國殖民政府的「蔭庇」之下逐漸取得「正統」地位。而粵語在1954–1959年間的新加坡，也獲得滋育的溫床。

新氣象・新城市——《星洲豔跡》的星港對望

在「維護華文」的反殖情緒籠罩新加坡之時，粵語作為新加坡的一種重要方言，也獲得星馬華人的廣泛接受。兩部由著名粵劇／粵語片藝人梁醒波主演的電影橫渡星洲，剛好配合他星港兩城之雙重身份。對不少香港人來說，梁醒波是香港粵劇界的紅伶，其實，他是在新加坡長大的。從粵劇舞台走到電影院、從南洋到省港澳，梁醒波已經建立了他的觀眾群。不論在舞台或銀幕，還是在個人行徑上，梁醒波都是一個代表「娛樂」的文化符號。對香港觀眾而言，梁醒波的南洋背景為他增添了傳奇性；而對星馬觀眾來說，梁醒波走紅香港，則為他們帶來值得驕傲的親切感。梁醒波的雙重「文化身份」，形構星港兩地觀眾的「對望」及「想像」。

除了《星洲豔跡》和《南洋阿伯》兩部粵語片，國際公司還在相同時間拍攝了兩部南洋題材的國語片：《風雨牛車水》與《娘惹與峇峇》。1956年底，國際公司在新加坡同時推出以當地為背景的兩部國、粵語電影——《風雨牛車



圖 4.1：《星洲豔跡》電影小說封面



圖 4.2：《星洲豔跡》宣傳單張

水》³⁴ 與《星洲豔跡》。國際公司對外宣傳，此二片引用了最強的陣容。³⁵ 從宣傳文字可見，國際機構對於這兩部南洋題材電影在星馬的放映，隆重其事。首先以「華僑實地生活為內容」來吸引南洋觀眾，更安排這兩部國、粵語南洋題材電影同時上畫。奧迪安及大華戲院，均是新加坡國泰機構裝潢最豪華、設備最完善的兩間戲院。一般來說，奧迪安戲院只放首輪西片，遇到叫座力強的國語片，才會把西片的映期讓出。反觀《星洲豔跡》在香港上映時，便沒有這樣熱烈的造勢與宣傳。在香港，《星洲豔跡》並非與《風雨牛車水》同時上映的。除此以外，《星洲豔跡》在香港的映期較短，從 1956 年 11 月 16 至 19 日，只映四天。在新加坡，通常於正式放映期之前設有「半夜場」，連這「半夜場」計算在內，從 1956 年 12 月 15 至 28 日之間，一共上映了十五天。從國際公司的行銷手法上看，《星洲豔跡》以吸引星馬觀眾為主，電影中的南洋描寫，似乎純粹為要照顧南洋市場。弔詭的是，這些故事的隱藏聚焦者 (implicit focalizer) 却是香港人，電影文本的聚焦角度與視點，依然離不開香港的文化視野。如此看來，這部電影建構了「香港人看星洲」，以及「新加坡人看香港人遊星洲」的雙重視點。星港兩城的文化對望，便隨著光影以及輕快的爵士配樂，在父子「求豔」的輕鬆心情下開展。

34. 由於電懋國語組到南洋實地拍攝的《風雨牛車水》與《娘惹與峇峇》的拷貝已經遺失，所以無法與《星洲豔跡》、《南洋阿伯》作文化觀點上的參考對照。

35. 〈「風雨牛車水」「星洲豔跡」同時推出：國際公司大量推出新片〉，《南洋商報》(新加坡)，1956 年 12 月 14 日。

打破「刻板」的南洋典型・展現新加坡城市氣象

在《星洲豔跡》出現以前，由香港人拍攝的南洋題材電影是不會這樣清楚表明主角的「香港人」身份的。好像《馬來亞之戀》(1955)、《檳城豔》(1954)，主角都只會稱他們是從「唐山」來的。「唐山」一詞含有故鄉的意思，也是中國的代詞。《星洲豔跡》這樣明顯地標示香港人身份的做法，方便了香港觀眾代入主角對於「星洲」的想像。電影中所呈現的種種城市形象，又建構了香港與新加坡對等的城市文化身份，耐人尋味。

《星洲豔跡》講述一對父子在星洲的「豔遇」，主角胡理（梁醒波飾）是一位中年喪偶的商人，平日只專心從商，絕少涉足歡場。其子胡雲光（張清飾）雖已成年，可是胡理卻無續弦之意。一日，胡理赴宴酩酊而歸，嘔吐狼藉，女僕不敢貼身侍候，雲光責無旁貸，需要服侍終宵。第二天，雲光埋怨父親不肯續弦，以致「中饋乏人」。胡理卻以後母多虐前妻兒女為慮，勸告已經成年的雲光應該早日完婚。後來胡氏接到從星洲親友（雲光之姨丈）寄來之信函，邀胡理往星商談合營「星港貿易公司」，姨丈更勸胡理應該帶同雲光來星，或可為他們找尋結婚對象。一方面，胡理希望促成雲光成家立室，另一方面，雲光亦望父親續弦。父子思想，不謀而合，故此在星洲便你代我物色佳麗，我代你進行續弦，演出一幕亂點鴛鴦、張冠李戴的趣劇。《星洲豔跡》的喜劇氣氛，在父子幾乎誤種情根的場面中展開。

香港人胡氏父子的視點，正好代表了一種以香港為本位的文化情結。當他們「觀望」星洲的時候，總帶著一種「來自香港」的「浪漫想像」。《星》片開始，首先介紹了一般香港人對於南洋的典型印象：南洋椰樹、榴槤飄香、穿著紗籠的馬來亞女子、豔陽與海灘熱浪。時至今天，這些關於南洋的「刻板形象」，仍然可能出現在不少香港人的「想像」裡。在《星洲豔跡》裡，就出現一段有趣的南洋刻板印象/反南洋刻板印象的演繹。

電影的開首，因胡理赴宴酩酊，兒子服侍終宵後引起了一場「娶妻」和「續弦」的討論，可惜二人都不得要領，無法勸服對方。納悶之際，卻收到從星洲寄來的信函，張達（雲光之姨丈）勸胡氏來星，既要商談生意，又可找尋對象。信函還附上兩張明信片，當胡理與雲光接過明信片，便各懷鬼胎，希望在新加坡為對方尋覓對象。他們一邊看星洲明信片，一邊進入他們的「幻想」。父子二人不約而同地想像他們坐在星洲的沙灘上，椰林飄香，有位穿著傳統娘惹服裝的馬來亞女子婀娜地走過來，投注熱情微笑。然後，胡理便幻想著雲光就這樣被馬來亞女子吸引；相反，在雲光的想像裡，胡理則主動去結識這位女子。無獨有偶，父子二人想像的星洲，竟然都是陽光與海灘，星

洲女子必定皮膚黝黑、婀娜熱情、穿娘惹服。有趣的是在這些「幻想」片段之後，導演便在以後的場景把這些「幻象」逐一打破。當父子二人真正走進新加坡，所見到的是現代化的街道、整齊的市貌、新建的平房酒店。他們在星洲街頭迷路，碰到一名年輕女子葉丹紅（周坤玲飾），外貌衣著跟當年的香港人沒有多大分別，她並沒有穿紗籠或娘惹服，卻穿一襲西裝裙。從一條不知名的街頭走到酒店，沿途的街道、市容、居民跟當年的香港非常相近。假如沒有開首一節胡氏父子的「南洋想像」，這一節星洲的「平民街道」便顯得乏善可陳、毫無意義了。可是，由於觀眾看到先前父子的浪漫聯想，當他們真正走進星洲，所觀之物竟然是如此「尋常」，對於胡氏父子又或是香港觀眾來說，應可算是一種「意外」。而電影開首所建立的南洋刻板印象，就在這場「尋常的」景觀中被打破了。

電影明確地表露出胡氏父子的香港中產人士背景，父親胡理是洋行經理，他以香港城市人的身份走進另一個城市。在《星洲豔跡》裡，香港與新加坡的地位相當對等。胡氏父子都是商人，縱使到訪四時皆夏的星洲，一樣穿西裝、結領帶，衣著光鮮。在新加坡所見的不是沙灘上的紗籠女子，而是在城市居住的時代職業女性：由鳳凰女飾演的百合汽車公司經理李夫人，以及周坤玲飾演的汽車公司職員。二男二女展開情愛爭奪戰，四人遊樂於獅城的漂亮風景區，踏遍鬧市與郊野。英女皇道、水族館、火車站、雙林寺、勿洛海濱、新建飛機場等，星洲景象盡收眼底。《星》片雖然沒有展示香港的景色，但從胡氏父子身上所散發的香港都市感，正好與星洲之現代感平行對稱。二港男與二星女，郎才女貌、門當戶對。假如我們把男女主角相對的關係，以及角色投射出來的形象，作為星港兩城的寓言，那麼，從《星》片所解讀到的兩城關係幾乎平等。就算在胡氏父子走進星洲所見的街道樓房，跟香港九龍塘整齊潔淨的矮平房非常相近，其中不排除出於香港城市的自身投射，以香港人熟悉的城市形象、女性形象來展開戰後泛亞洲地區的新都會描寫。

值得一提的是，電影開首故意從胡氏父子視點所反映出來的星洲刻板印象，還可以在星港兩地報章刊登的電影廣告中管窺一二。同一部電影，為要取悅星港兩地觀眾，宣傳行銷方式也各有不同。在香港《華僑日報》上的廣告可見，該片宣傳標語有以下幾種：³⁶

1. 星洲最賣座的粵語鉅片
2. 最新流線型的戀愛香豔諧趣奇情狂笑大喜劇

36. 見《華僑日報》（香港）1956年11月16至19日之電影廣告。

3. 父子同科・笑話成籬；各有目的・噱頭多多；移花接木・各得其所
4. 蜜運成功・雙喜臨門
5. 全部外景在星洲實地攝製
6. 南洋風光・熱帶情調・椰風蕉雨・景物美麗
7. 凤凰女演渾身解數・周坤玲使出萬種柔情
8. 笑料豐富・妙趣橫生

在香港所刊登的廣告裡，除了重點宣傳星洲實景拍攝和喜劇性之外，還著重賣弄故事的「戀愛香豔」，把「蜜運」連同「南洋風光」、「椰風蕉雨」一同展現。《星洲豔跡》還有一條英文片名：“Romance in Singapore”，用以突出港人對星洲「香豔浪漫」的聯想。只是，這條英文片名卻沒有出現在新加坡報紙的電影廣告裡，由此可見，「在風光如畫的南洋裡找尋香豔的愛情故事」，似乎是香港版廣告希望突出的主題。反觀在新加坡《南洋商報》所刊登的廣告，重要之宣傳標語如下：

1. 星洲風景・全部上鏡
2. 全部外景星洲拍攝
3. 父子兵轉戰情場・搭錯線張冠李戴！
4. 光線清晰・鏡頭優美
5. 父子同科・移花接木・各得其所
6. 流線型大喜劇

從新加坡報紙的廣告裡，我們可見電影公司著重宣傳《星洲豔跡》的喜劇類型之餘，便是電影在新加坡實地取景拍攝，而且避免運用「香豔」、「奇情」等富煽動性的字眼。比如在香港廣告所使用的「最新流線型的戀愛香豔諧趣奇情狂笑大喜劇」標語，在新加坡刊登時便改寫為「流線型大喜劇」。這樣的更改，也是出於視點不同、市場需要而有別。香港觀眾對於南洋的聯想，總不免帶有熱情、香豔、浪漫的感覺；而新加坡觀眾所關注的，是電影怎樣描述、展現他們所居住的城市。而在這兩種觀眾的不同預期裡，《星洲豔跡》都恰到好處地滿足了。如此，《星洲豔跡》既不會讓香港人「失望」，也不會讓新加坡人視為「失真」。這部電影在平衡兩地觀點上，確實下了功夫。

《星洲豔跡》的輕情節、輕道德教化，反而加強了它的現代氣息。首先，父子遊星名義上是因為探親與談生意，實質上是為對方尋覓對象。這個潛藏的理由其實沒有多大的意義，性質近乎觀光旅遊。在不少家庭還在擔心油米柴鹽、國際交通尚未發達的1950年代，沒有實際目的的跨境旅遊經驗，並非

人人可得的「奢侈品」。《星洲豔跡》所表現的中產生活與都市觸覺，在仍然以描寫貧苦大眾生活的香港粵語電影主流裡，非屬常態。不能否認這跟國泰機構的定位以及人才組合之構成有關，電懋的國語組所展現的香港形象，向來以「現代化」、「中產品味」見稱。《星洲豔跡》以這種都市感來呈現新加坡，它的意義在於打破過往電影所描繪的「南洋」形象，以充滿朝氣的全新姿態來建構香港與星洲之相互想像，這也是一種戰後泛亞洲新文化認同的投射。

星港合作，國泰機構內的星港一家

《星洲豔跡》的外景隊是在 1955 年底到達新加坡的，香港方面只派出了導演和演員，幕後的工作人員都是從國泰克里斯片場（星馬地區）借來的。³⁷ 在國際公司隨著電影上畫而出版的《星洲豔跡》電影小說裡，便記載了從香港來星的導演與克里斯片廠合作時不很順利的情況。比如克里斯片廠的員工，「在幾個地方攝取外景就花去足足半天時間，在香港就是完成一部影片的時間了」。³⁸ 在那些紀錄拍攝外景的文字中，有兩點值得留意。第一，因為技術問題，在 1950 年代拍攝外景是一項不尋常、不簡單的工作，更遑論「走埠」去拍攝外景。假如香港的導演沒有新加坡克里斯片廠的支援，要在星洲拍攝外景，是難上加難的，因為當時的攝影機都非常龐大笨重，調動並不容易，而且戶外收音的設備還很落後。在 1950 年代的電影裡，大部分外景鏡頭都不會加插對白，這部《星洲豔跡》也不例外，所有外景鏡頭都運用配樂來「抒情」。這樣勞師動眾從香港到新加坡拍攝電影，假如沒有國泰機構在星港兩地的「技術支援」，是很難辦得到的。

第二，從拍攝隊伍的組織可見，《星洲豔跡》不能單純稱為「香港製作」，而是「港星合作」（Hong Kong–Singapore co-production）。這裡，進一步闡揚了我的觀點：新加坡自治以前，在邵氏與國泰這兩間傲立於東南亞的龐大片廠機制裡，香港與新加坡的電影關係不能清楚地斷然劃分，而 1950 年代的所謂「地區劃分」，乃是片廠的商標。不同的「商標」代表不同的地區，例如在國泰機構裡，「電懋」代表香港區，「克里斯」代表新加坡（馬來亞）區域。這種緊密性、包容性直到馬來亞獨立、新加坡自治，以至熾熱的民族主義在星馬地區蔓生，產生了「自我」與「他者」相互對立的文化關係為止，自此之後，香港與親屬似的星馬關係便產生變化（這一點將在第七章詳細闡釋）。雖然電

37. 見林幽，〈星洲豔跡掠影記〉，載《星洲豔跡電影小說》（香港：國際公司，1956）。

38. 同上注。

懋在香港也拍攝了許多沒有南洋背景的「香港故事」，可是單從資金來看，我們便不能完全排除「新加坡因素」在電懋的操作。假如我們從一個較為抽象的角度來看《星洲豔跡》，把它看成是一則比喻，它在製作層面上既然融合了香港與新加坡的基因，我們亦可以把它解讀成星港文化環的體現：在國泰機構裡，香港與新加坡的因素不能斷然劃分。在描述香港人故事的同時，也有新加坡的生活風景；在新加坡克里斯廠拍攝的同時，也有來自香港的做事方式與「抱怨」。因此，《星洲豔跡》向我們展現的，不獨是一則父子遊星洲、覓對象的喜劇，也是在國泰機構體制之內，香港與新加坡的連合。

回歸粵語文藝片類型：《南洋阿伯》

雖然《星洲豔跡》與《南洋阿伯》(又名《吉隆坡之夜》)的上映年份不同，但它們都是在同一時期拍攝的。1955年底，導演林川與一眾演員在新加坡完成《星洲豔跡》的外景拍攝後，梁醒波與鳳凰女便到怡保登台。接著，原班人馬又在1956年的元旦，到吉隆坡拍攝《南洋阿伯》的外景。星馬的外景工作完成後，一行人返回香港，拍攝兩部電影的廠景。故此，不論在演員、導演、台前幕後人員以及實際的製作，《星洲豔跡》與《南洋阿伯》運用的資源都是相近的。可是這兩部電影的類型卻不一樣，假如說《星》片是以喜劇類型來打造新加坡的摩登都市形象，那麼，《南》片便是回歸粵語文藝片類型——以一頁華僑奮鬥史來肯定華僑在馬來亞「落地生根」，而非「散居飄零」的狀態。仔細地看，《南洋阿伯》的結構相當奇怪，影片開頭的二十分鐘是一部「華僑奮鬥史」。故事從二十分鐘以後便突然改變了類型，成為一部「家庭倫理文藝悲劇」。《南洋阿伯》的首二十分鐘與其後的七十分鐘，銜接並不自然暢順。然而，也因為這種「突然」的處理，反而令編導所注意要滿足「香港」與「星馬」觀眾不同視點的關懷，明顯地「流露」出來。首二十分鐘的奮鬥史是為了博得星馬華人觀眾的認同，後面的七十分鐘，就在類型方面回歸香港觀眾所熟悉的「家庭倫理悲劇」的傳統。雖然這部《南洋阿伯》沒有像《星洲豔跡》一樣，在內容上有任何關於「香港」的提示，編導卻在電影類型上下功夫，以流行於香港的「家庭倫理悲劇」包裝，巧妙地把香港與星馬觀眾都討好了。

華僑奮鬥史——陸佑傳奇的暗示

《南洋阿伯》在星馬等地放映時的片名是《吉隆坡之夜》，取景吉隆坡，電影所捕捉的並非摩登的城市印象，而是吉隆坡恬靜宜人的鄉鎮風情。在《南洋阿伯》裡，梁醒波飾演華僑梁壽存的奮鬥史，帶著不少南洋華僑的影子，其中更令人聯想起電懋老闆陸運濤的父親陸佑的致富經過。

《南洋阿伯》描寫一位老華僑梁壽存（梁醒波飾）刻苦成家，他本是樹膠工人，後來樹膠無價，輾轉到錫礦場工作。當時樹膠價滑落，膠園無人打理，壽存女兒小玲（周坤玲飾）提議梁父趁機免費替人打理樹膠園，他蓄起部分樹膠，待膠價回升後把之賣掉。後來樹膠價錢果然暴漲，梁壽存因此致富。這些情節叫人聯想起陸佑最初便是購買別人廢棄的錫礦場繼續開採，意外地獲得第一筆財富。陸佑是星馬最有名的華商之一，他身世的「傳奇性」，不論中外研究星馬華僑史之學者，抑或傳奇文人，都津津樂道。³⁹ 陸佑從身價低賤的「豬仔」，搖身一變成馬來亞的錫礦大王，獲得英國政府授予承包餉碼的專利，甚至富可敵國而被馬華文化界將之與吉隆坡的華人開拓者葉亞來連上關係，⁴⁰ 陸佑的發跡過程，總會被馬華傳記作者加入神話傳說以加添其「神秘色彩」。葉亞來在馬來西亞華人心目中是光榮的祖先，早期不少關於葉氏的傳記也有神話化的傾向。把陸佑與這位馬華英雄連繫，也間接把陸佑拉進馬來西亞華人光榮的歷史記憶裡。《南洋阿伯》這部粵語電影的主人翁，致富過程非常傳奇性。陸運濤是陸佑第三子，是陸氏最有成就的後裔，電影裡所隱藏的陸佑「典故」的提示，並非沒有根據。

電影的開首，便刻意營造「傳奇」的氣氛。這個故事使用倒敘法，電影開始在已經致富的梁氏的別墅花園裡，梁壽存向著兩位小孩（外孫與繼室留下的孩子）以粵曲「唱出」一個窮人致富的故事：一位「馬大哥」本性懶惰，令父親憂心。父親臨終前對他說，田裡埋下一批珠寶，父親過世後，馬大哥便聽父親吩咐，日夜掘田，不辭勞苦。後來他掘到缸甕，可惜裡面沒有珠寶，而是一堆種子。他被迫去種田，天天艱苦，後來變成首富。這個故事帶出的訊息十分顯淺：不勞苦不得世間財。只是，從另一個角度看，一位懶惰之人在父親的「設計」下勤勞工作，竟然變成首富，也可以算是一篇「傳奇」。而馬大哥勤奮致富的經歷，也跟故事中梁壽存刻苦成家的經歷，形成雙線平行

39. 見麥欣恩，〈從商界傳奇走進歷史與文化的記憶：陸佑〉，《南洋學報》（新加坡）第60卷（2006年11月）。

40. 馬漢，〈19世紀華人社會的傳奇人物——陸佑〉，載陳春德、傅孫中主編，《馬來西亞華人創業傳》（吉隆坡：益新公司，1998），頁30。



圖 4.3：《星洲艷跡》電影小說封底：《吉隆坡之夜》電影廣告

的結構。假如我們把這首曲詞跟電影的結構對照，《南洋阿伯》的開頭部分是一個傳奇故事，而後半部分則變為「惡有惡報」的倫理劇。

操曲以後，梁壽存進入「回憶」的倒敘片段，上演一幕華僑奮鬥史。因為膠價下滑的關係，梁壽存轉到錫礦場工作。從這場景開始，導演刻意展現主角積極向上的奮鬥精神，而且花了不少鏡頭，描寫梁壽存在錫礦場中使用不同型號的先進機械，含有歌頌之意。其後，壽存又聽從女兒小玲的建議，一邊到錫礦場工作，一邊利用空閒時間到荒廢的膠園免費替人看管，乘機割取樹膠汁，並把膠片收集起來。直至某天，壽存回家，看到報紙說膠價回升。隨後幾個蒙太奇鏡頭交待報紙上關於膠價上漲的報導，當電影流進第二十分鐘，鏡頭緩慢地搖攝吉隆坡的市貌，並鑽入梁壽存新建成的大宅內。從一位衣衫襤襯的割膠工人，到住洋樓大宅的富戶，《南洋阿伯》在首二十分鐘以輕快的節奏、振奮的調子講述了一首「傳奇」。而從梁壽存建成大宅開始，電影的整體氣氛又進入一個轉折。

承接 1950 年代香港粵語片的家庭倫理悲劇類型

梁壽存由得志到「惹禍」，就從他在吉隆坡市郊新建成的別墅入伙酒開始。別墅落成之日，嘉賓紛來道賀。賓客中有一位名叫柳蓀（何驚凡飾），是無賴之徒，他偕同姘婦馮惠英（鳳凰女飾）參加宴會。柳蓀與惠英合謀，訛稱表兄妹，設計將惠英嫁與壽存為繼室。惠英自嫁與壽存後，柳蓀行動更為猖狂，不但與惠英明來暗往，更進一步脅逼小玲匿居山洞，將她姦污，並百般恫嚇，不准她洩露真相。柳蓀又在小玲戀人張天俊（張清飾）面前令他誤會小玲移情別戀，天俊忿然離去，小玲有苦說不出。從此，柳蓀更變本加厲，橫行無忌。壽存因一次意外成為跛足，父女苦無對策。結果由小玲向天俊求援，召集小玲的一眾同學，將柳蓀逐出梁宅，惠英也偷偷離去。小玲與天俊結合，天俊畢業，為壽存打理樹膠園，生活漸上軌道。另一邊廂，惠英為壽存誕下一子，可惜柳蓀死性不改，惠英受盡折磨。柳蓀決定要把嬰兒賣掉，惠英思前想後，認為應該把兒子送回給壽存。惠英到梁宅，是時小玲與天俊剛好外出，惠英求壽存收留兒子，怎料柳蓀追至，更取出兇刀欲取人命。惠英為保護壽存與兒子，以身相擋於柳蓀刀下，員警跟隨小玲及天俊趕至，把柳蓀擒拿，可惜惠英最終性命不保，壽存黯淡神傷。

在《南洋阿伯》第二部分急轉直下的情節裡，故事從一位華僑的奮鬥經驗，轉變為大富之家內為著爭奪財產而上演的一幕家庭倫理悲劇，前後兩段的格調頗不相同。從電影的二十分鐘開始，梁壽存穿起西裝，小玲穿著娘惹服，而小玲的同學們都西裝畢挺，一種電懋電影常見的「中產格局」再次呈現。我認為這樣的處理，是對香港觀眾預期的「回歸」。《南洋阿伯》描寫南洋華僑的片段，不敢「過於徹底」，也許這是編導擔心香港市場而作出的「遷就」。編導利用香港觀眾熟悉的家庭倫理悲劇類型，來「平衡」故事偏重的南洋題材，如此，電影既能滿足星馬觀眾對於南洋題材的期待，又不失香港觀眾的熱情。

從電影廣告的行銷手法，也能看到星港兩城聚焦的差異。在新加坡《南洋商報》上的廣告可見，《吉隆坡之夜》（《南洋阿伯》在星馬的戲名），是國泰於同期電影中重點宣傳的一部，主要標語如下：

1. 全市文化界一致推崇
2. 以華僑現實生活為題材
3. 是一篇華僑成功的奮鬥史！
4. 吉隆坡實地拍攝外景
5. 歷盡萬般苦・終償掘金願

6. 有血有淚・悲壯動人
7. 鏡頭動人・畫面旖旎

《吉隆坡之夜》從1957年3月30日至4月8日，連半夜場一共上映了十天，⁴¹同期還跟電懋拍攝的另一部南洋題材國語片《娘惹與峇峇》一起上映。在電懋於新加坡所刊登的廣告上，我們看到電懋集中宣傳，說這個故事講述華僑的現實生活，並把「血淚」、「悲壯」跟華僑的「奮鬥史」連結。從廣告的平面設計看，特別強調「吉隆坡」三字，排版時把這三字故意放大，正好跟《娘惹與峇峇》取景於馬六甲平衡。跟《星洲豔跡》與《風雨牛車水》一樣，《吉隆坡之夜》與《娘惹與峇峇》，一部粵語片、一部國語片，兩部星馬題材電影同時上映。雖然一般來說，粵語片的映期較國語片為短，票房收入也較國語片少，可是，電懋對於《吉隆坡之夜》的重視卻沒有減少。在國泰機構看來，《星洲豔跡》與《吉隆坡之夜》，始終是電懋打開星馬粵語市場的先驅之作。反觀《南洋阿伯》在香港《華僑日報》刊登的廣告，其重點不盡相同：

1. 是一部通俗的家庭倫理警世至尊無上鉅片
2. 亞伯捱盡世界白手成家・阿飛害人害己身敗名裂
3. 全部外景實地攝製
4. 轟動海外警世名片
5. 南洋名勝・熱帶情調・風光旖旎・景物迷人

首先，電影的名字是《南洋阿伯》，廣告上沒有任何「吉隆坡」、「華僑」這些「重要字眼」。值得留意的是，《南洋阿伯》在香港上映的日期是1958年2月5至8日，比《吉隆坡之夜》在新加坡上映差不多要晚一年，而距離它在吉隆坡的拍攝日期也有兩年。我未能推測《南洋阿伯》延遲在港上映的原因，也許跟香港粵語片源充足與戲院排期有關。從電影廣告的安排上，香港版跟星馬版也大為不同。香港的廣告著重宣傳這是一部「通俗的家庭倫理警世」電影，廣告裡不止一次出現「警世」的主題，宣傳的重點落在電影後半部的「家庭倫理悲劇」的類型上，而非強調其「華人奮鬥史」的前半部分。

同一部電影有兩個不同的片名；同一部電影有不同的宣傳策略；同一部電影竟由前後兩段不同類型的故事組合；同一部電影運用了星港兩地的人才資源。這部《南洋阿伯》(《吉隆坡之夜》)不論在人才、故事結構、類型、目標市場上都有兩種面向，也許它的平衡點未能拿捏得十分準確，然而，它跟《星洲豔跡》一樣，都是電懋粵語組早期的重要作品。它的兩種面向，正體現

41. 參看《華僑日報》(新加坡)而得的數據。

了國泰機構的「雙重身份」，這兩部電影也符合了「星港合拍電影」的某些原則，引證了香港跟星馬互相「對望」與「想像」的一段值得回味的特殊時期。

小結

當馬來亞民族主義在星馬逐步加溫，官方的表述與新加坡觀眾的實際需求，存在一定程度的落差時，香港電影正好填補了這一片廣大的缺口。

本章主要探討幾個重點：一、電懋如何在高度敏感的政治氣氛，繼承非左派影人在香港留下的文化傳承，開闢一個非左翼的電影文化場域？二、1950年代的冷戰與文化政治，提供了特殊的環境孕育香港的本土文化，這種日漸壯大以粵語為主導的香港文化，如何跟1950年代中期非常政局下的新加坡華人文化結連？三、國泰機構本身以及旗下製作的南洋題材電影，如何體現這時期緊密的星港關係？

國泰是一間擁有星港雙重文化身份的電影公司，在兩城的文化連繫中扮演了重要的角色。陸運濤洋化的背景，連合從上海南來香港的非左翼文化人；丑生梁醒波則與華南粵劇文化一脈相承。他們二人之新加坡身份及香港經驗，構成了上海—華南—香港—新加坡四地有趣的文化傳輸網絡。電懋的國語電影組一方面沿襲以上海為主的電影文化人的視點，其粵語電影組卻重用香港及華南影人，為正在蔓生的香港本土文化提供滋育的空間。1950年代中期由電懋粵語組遠征南洋拍攝的《星洲豔跡》與《南洋阿伯》所呈現出來的雙重視點，一方面確認了星港兩城的文化連繫；另一方面在傳送粵語文化的同時，又為香港電影的「主體意識」產生穩定作用——香港電影的主體性在星馬觀眾「觀看」的同時，進一步穩定下來。

華文電影對於南洋華僑的描寫，從「落花飄零」到1950年代的「落地生根」；電懋拍攝的兩部南洋題材粵語電影，既體現了國泰機構本身的星港雙重身份，也隱喻了兩城對望。《星洲豔跡》與《南洋阿伯》，在國泰機構的星港二體制內製作，反映了香港與新加坡的連合與緊密關係——總有親屬在南洋。

第五章

總有親屬在「唐山」：光藝「南洋三部曲」所展現的海外廣東文化樞紐

不論是電懋的《星洲豔跡》，還是光藝的「南洋三部曲」（《血染相思谷》、《唐山阿嫂》、《椰林月》），戲中人物，總有親屬來自「唐山」，他們都帶著好奇而友善的目光走進星馬。這些南洋故事，不乏來自「唐山」的人物與星馬華人戀愛的情節。透過異地戀情，以及兩地的文化差異，連繫了星港兩城的親屬想像。這些南洋故事呈現的「親屬想像」，是帶有娛樂屬性的電影對於「華裔散居」現象的「商業處理」，以通俗的愛情／親情主題，迴避建國以前敏感的政治議題。利用角色的「旅遊」、「遊歷」來建構普羅大眾容易明白的「親屬想像」，從而凝聚離散海外的華人觀眾。廣東文化透過「香港電影」，向海外華人族群延伸它的影響力。

光藝的「南洋三部曲」在1957年於香港公映，三部電影的劇中人，同樣有親屬從「唐山」移居「南洋」。「唐山」，有「故鄉」之意，是「中國」的俗稱，但電影中這些從「唐山」來的親戚，其實是來自香港和澳門的；而這些從唐山來的人物口中的「南洋」，就是指新加坡和馬來亞。這個建築在銀幕上的香港與星馬的親屬關係網絡，展現出星港文化環的寬度。

上一章提到粵語電影蘊藏的廣東文化，是星港兩城文化連繫的樞紐帶。本章將會進一步闡釋，粵語電影如何建立香港及星馬粵語族群的文化想像。香港與澳門在光藝的「南洋三部曲」裡，同時作為「唐山」的暗示；在這條廣東文化樞紐帶裡，「南洋三部曲」如何體現由「海外華人」與「華僑」所構築的「華人性」？關於這一種並非在中國大陸衍生的文化特性，我以「海外華人的華人性」（the Chineseness of overseas Chinese）來理解，就是這種居住「海外」的文化經驗，讓香港與星馬華人能夠找到互相認同的接觸點。此外，1950年代正是星港兩地文化身份歸屬的轉型期，對於新加坡華人而言，在去殖民地主義與建國浪潮的氛圍下，需要從一個以華人文化傳統為歸屬的社群，轉化為具有民族國家意識、效忠新加坡的華人群體。香港在1950年代吸納了許多從

中國大陸南來的難民，他們跟香港居民一樣，都要面對冷戰形勢下中國門戶關閉後，與中國母體連繫的斷裂，以及紮根香港之後文化歸屬的轉變。與此同時，香港的「本土文化」意識，逐漸在香港出生的新生代醞釀。香港透過電影輸出戰後一代的「年輕文化」，一方面重寫新生代的星港關係；另一方面，星馬等地對於香港電影的接收，亦幫助香港電影脫離華南影業的區域屬性，逐漸建立「香港本位」的文化身份。

香港與新加坡這條文化環，既是地理上的，也是情感上的「初始連帶」。¹這裡是借用了 Edward Shils 的觀點，他認為傳統農業社會的構成是依靠「有機的連繫」，它的群體性是靠一種剪不斷的情感所維繫的。Shils 形容說，這種情感維繫，是與生俱來的初始情感，來自血緣、風俗、語言，即是所謂的「文化」。²假如我們把情感維繫的概念放在香港與星馬的廣東社群裡，他們的連繫也是建基在文化情感上。1949 年之後中國對外關閉，海外的廣東族群跟內地廣東社會之間的聯繫受到政治的阻隔。這個「海外」的位置，為香港與星馬塑造了一種「共性」，拉近了港星兩城之間的情感距離，進一步完成親屬似的文化想像。

從「華裔散居」角度看 1950 年代星港文化之共性

對於母體中國的感情，1950 年代的香港跟新加坡非常相似。現代國家的形成是一個全新的現象，王賡武認為相對於歐洲國家，非洲和亞洲的好些民族國家的形成，其實是非常「人工化」的，³都經過一個「建國」(nation-building) 的過程。而安德森 (Benedict Anderson) 指出民族意識的建成，需要依靠一種新的創造，即是「想像的社群」(imagined community)。印刷資本主義在這裡就起了很大的作用，能夠創造出一種同質性的超越時間的想像。王賡武提出在東南亞的華人社群裡，現代的國家以及民族意識形成以前，東南亞的華人族群，基本上是「文化為本」(culture-based) 的社群。⁴華人的文化傳統很牢固，他們認同自己的祖先從中國帶到南洋的傳統習俗，也盡力維

1. Edward Shils 所提出的「初始連帶」的觀念，是把傳統農業社會相對於現代社會而言。而後來的人類學家 Clifford Geertz 則把這種「初始感情」應用在亞洲及非洲裡由舊社會到現代新國家建成所出現的文化力量。
2. Edward Shils, *Tradition* (London: Faber, 1981).
3. Wang Gungwu, “Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations,” in *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia: The Case of the Ethnic Chinese*, ed. Leo Suryadinata (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004), 4.
4. 同上注，頁 6–7。

持傳統的生活方式與文化觀念。二十世紀初，民族主義首先是由革命領袖如梁啟超、孫中山等，從中國傳到東南亞的華人社群，他們在海外宣揚民族主義，發動海外華人支持革命運動。民族主義在東南亞是全新的概念，他們對於本土的政權及歸屬，都與中國國內之華人截然不同，國家意識並不是一朝一夕能夠生根的。王賡武認為中國民族主義在東南亞引起的高潮，是在第二次世界大戰及中日戰爭時期。⁵ 1930、1940年代東南亞受「中國化」、「中國民族主義」浪潮衝擊之後，星馬的殖民地政府注意到這個「中國傾向」的危機，於是在星馬等地實施「馬來亞化」政策，以箝制中國民族主義以及共產主義在星馬的擴張。1950、1960年代，馬來亞民族主義的洪流向星馬傾洩，政界積極策動馬來亞化運動，文化界也大力支持，馬來亞與新加坡都以「建國」為目標，邁進一個以「民族國家」為本的新時代。如此情勢，星馬華人對於自身的文化身份認同也作了一次重要的轉向與適應。

不論對香港還是對新加坡來說，1950年代都是非常關鍵的年份。香港在這個時候與母體中國有明顯的文化割裂，而星馬華人在1955年的印尼萬隆會議後，不能再維持「雙重國籍」，必須作出身份的抉擇。這一次歸屬的思辨，宣告了「華僑時代」的終結。有趣的是在冷戰以前，不論香港與星馬，其與故鄉「中國」的連繫，或是文化交流抑或貨物流轉都較為密切。踏進1950年，隨著地緣政治的改變，這些「海外」的華人社會也經歷鉅變。當然，這不是一蹴而就的，而是經過一個「轉型期」、「過渡期」。在新加坡獨立前後，當地華人在某程度上也是從「文化為本」的社群過渡到具有現代國家意識的群體。至於新加坡的「轉型期」如何與剛剛跟母體割裂的香港華人社會扣上連繫？我認為在1950年代，星港兩城同時處於轉變期，位於中國大陸以外，構築了「海外華人的華人性」。而香港作為廣東文化的繼承者與輸出者，它所輸出的文化產物在特殊的1950年代，構築起一條連接海外的廣東文化樞紐，增強了這兩個海外華人社會的文化認同。

廣東文化在1950年代香港社會的繼承與再創造是重要的。當時雖然有大量中國難民遷移香港，可是由於大陸關閉門戶，這些非廣東地區的文化，也逐漸融入香港特殊的政治環境，跟香港的廣東文化磨合。這個時候，星馬華人社會還未完全建立他們的「國家意識」。在相當程度上，星馬華人依然是「文化為本」的華人群體，當他們需要向本族的文化源頭、華南地區仰望的時候，所能看到的，便是從香港所「生產」並輸出的文化產物。這些在香港製作的廣東文化產物，是處於「海外」的廣東人對於其本族文化的繼承與傳譯，在

5. Wang Gungwu, *The Chinese Overseas: From Earthbound China to the Quest for Autonomy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), 73.

1950年代星港兩城的「轉型期」裡，由於兩地持有相似的文化視點（位於被政治阻隔的中國廣東之外），在香港出產的廣東文化產物，成為一條意義深遠的文化樞紐，鞏固了這條星港文化環。安德森認為印刷資本主義必須依賴語言文字作為傳播媒介，他特別指出了「口語」（*colloquial*）能夠取代少數貴族階層掌握的古老語言，而這種口語作為社群通用的語言、教學的媒介語，也直接跟中產階層的擴張有關。安德森的理論是，口語在「建國」過程時成為「統一」的語言，能夠令識字群體增多（減少文盲），構造同質化的「想像的」社群。假如我們借用這個口語在社群所發揮的功能，撇除安德森提出的「建國目的」，把它放在1950年代的香港及新加坡華人社會裡，那麼，相對於難懂的文言文，粵語便是能夠在香港發揮類似安德森所說的「統一」社群想像的作用。更有趣的是，在這個「轉型期」，香港的粵語文化產物大量輸出星馬，不單粵語族群，星馬的其他華人族群也對香港文化大量接收。在仰望華南卻不得見的政治形勢裡，香港製造並輸出的粵語流行文化，在「海外」構建重要的廣東文化網絡。內地的廣東文化卻受建國運動和政治運動所壓抑，香港儼然成為廣東文化的主要製造者及代言人。「香港製造」本來只是地方商標，卻在大量生產及輸出的過程中變成「跨地方性」（*translocal*）的香港文化產物，並因為產量之豐，甚至主導了在中國以外的華人文化工業。用今天的話來說，香港輸出了強大的「軟實力」，營構了星港兩城緊密的文化連繫，模塑兩地親屬似的想像。⁶

當然，這些「香港製造」的流行文化產物並不單純指電影，還有報章、廣播劇、廣東流行曲、文學等等。在這個微妙的轉型期裡，光藝公司從星洲渡港，打入香港電影業的場域，成為連繫星港文化環的重要成員。光藝能夠成功穩站香港影壇，跟當年香港電影工業的生態有一定的關係。

光藝連結星港兩城的背景——冷戰形勢下的香港影業生態

一九五一年的上半年，香港電影製片業是走著不景氣的下坡路，影壇上籠罩著一層暗影……其次是影片關聯到「思想問題」，適應海外環境演出的，往往運入大陸遭遇到無情的批判……甚至被目為粗製濫造及有毒素……

6. 這個觀點啟發自跟容世誠老師的討論，特此致謝。

到了一九五一年的下半年，已漸成枯萎的樹木終於獲得到了復甦的動機……接著南洋方面的娛樂事業步入好景，渴需香港製作的新片，同時在兩面難於兼顧的情勢下，索性適應海外市場，而把大陸收入不再列入在內，著重藝術性的製作。這樣香港的製片業又復甦起來了。⁷

這是1952年2月刊登在《光藝電影畫報》的一篇報導。在流行電影刊物裡撰寫文章的都不是電影學者，可是，只要熟悉1950年代初期的香港影壇，都能夠作出這些結論：(1) 大陸變色後，市場驟然關閉；(2) 冷戰陰影令香港電影業受到歐美禁運的影響；(3) 南洋市場為香港電影帶來出路，非左派電影能享有更大的生存空間。本書第二章曾經提到，南京政府要求所有在香港製作的中文電影，必須送到中國領事局進行檢查，而時任港督葛量洪爵士指出中國有權在國境內禁映外來電影，卻不能禁止香港上映哪些電影。這是冒犯了港英政府在香港的行政權，亦破壞了正常的國際關係與信任。雖然我們無法知道假如當年港英政府不採取維護香港電影放映權的態度，會對香港影業帶來什麼影響；然而，冷戰形勢在陰差陽錯之下「挽救」了1950年間的香港粵語電影業。在 Jarvie 關於香港電影業的著作中，⁸ 統計了自1952至1974年，香港製作國、粵語片的數目。可是，Jarvie 却找不到1950–1952年的國、粵語片製作數字。根據黃卓漢的回憶錄：「一九五零年年產是一百四十九部，國語片只有十五部。一九五一年粵語片一百三十三部，國語亦是十五部。」⁹ 誠然，單憑回憶，數字未必準確，1952年4月的《光藝電影畫報》便紀錄了1951年在香港拍攝的國語片有三十部，¹⁰ 可是能夠在香港上映的只有四、五部。姑勿論1951年在香港製作的國語片是三十部還是十五部，其產量對比同年的粵語片，仍然存在一定的距離。無可否認，在中國政權更易後兩年政治因素的影響下，不但國語片的生產減少，連上映也受影響。相反，粵語片由於與中國大陸的隔離和南洋市場的支持，獲得重生的機會。

根據 Jarvie 的統計數字，自1952年以後，香港製作的國語片數量保持著一定的數目。例如在1952年度香港生產的國語片有七十三部，1953年度有四十八部，1954年度有五十五部，1955年度有四十六部，1956年度有六十二

7. 伍尚，〈去年度電影製片業回顧〉，《光藝電影畫報》第46期（1952年2月）（該畫報沒有標明頁碼）。

8. I. C. Jarvie, *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977).

9. 黃卓漢，《電影人生：黃卓漢回憶錄》（台北：萬象圖書，1994），頁55。

10. 資料見：「1951香港國語片出品一覽」，《光藝電影畫報》第48期（1952年4月）。

部；此後幾年的數字都徘徊在四十至七十部之間。¹¹ 雖然國語片的生產數字，沒有明顯反映電懋與邵氏對於香港國語電影製作的影響，可是，我們能夠相信在1950年代中期以後，邵氏與電懋壟斷了香港高質素國語片的生產。1950年代香港影壇由小公司林立到大片廠壟斷，小型電影公司逐步萎縮。這不單影響國語片製作業界的生態，粵語片業也出現類似的情況。

我開始代理發行粵語片的一九五零年，全年粵語片出品就有一七三部，分別由一二一家公司製作，平均每家只有一部半都不到……

我改拍粵語片是五十年代末期的五九年，香港全年上映粵片一六九部，比五零年還少三部，出品公司六十三家，平均每家二部半。¹²

黃卓漢在回憶錄提到1959年香港的粵語電影公司，只剩六十三家。姑且不考究黃氏提供的數字是否完全準確，小型電影公司的數目大幅縮減，卻是明顯的現象。黃卓漢還提到，一位導演會同時為多於一間電影公司拍戲。這一點在其他影人，比如光藝公司的一位主要導演陳文的口述歷史訪問中也曾提及。陳文憶述中聯電影公司成立後，分拆出許多小組公司，後來小組公司膨脹，中聯就收縮了，這些小組公司都是中聯的成員在外面開設的。¹³ 陳文是以「小組公司」的角度來理解光藝公司的成立。然而，假如我們把光藝公司的成立放回當年的地緣政治脈絡，以及整個香港電影業界的脈絡來剖析，便會對光藝公司成立之時代意義，有深一層的體會。

在「公共空間」孕育的星港連繫：光藝公司的「左」「右」逢迎

「公共空間」一詞是借用鄭樹森形容1950、1960年代香港「容許歧異的聲音同時爭鳴，接受相互抗拒的論述和平辯爭」的特殊文化空間。¹⁴ 在這樣一個時代，光藝公司以星馬廣東商人的背景，連合香港知名導演，在香港建立電影製作公司，生產暢銷一時的粵語片。環視1950、1960年代海峽兩岸的局勢，要有像香港這樣的「公共空間」，才能夠容納左、右逢源的光藝公司。光

11. Jarvie, *Window on Hong Kong*, 129.

12. 黃卓漢，《電影人生》，頁108。

13. 朱順慈訪問，黃愛玲整理，〈口述歷史：陳文〉，載黃愛玲編，《現代萬歲：光藝的都市風華》（香港：香港電影資料館，2006），頁170。

14. 鄭樹森，〈遺忘的歷史・歷史的遺忘——五、六十年代的香港文學〉，載黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森，《追蹤香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998），頁6。

藝之能夠遊走於兩派影人的陣壘（下文將述及），正如第一章提到雖然當年文化界有左、右之分，表面上壁壘分明，但在實際的商業運作上，香港兩派影人仍然有共事和合作的場合。在香港這個「海外」之地，任何一種極端的意識形態都不能主導。在海峽兩岸這塊特殊的「可妥協」的空間裡，香港以廣東文化為主軸，串聯來自不同背景的人物，並組成了光藝公司。

陳文描述光藝公司的誕生，是從中聯公司分拆出來的。當然，陳文有他的道理，事實上，陳文也是受秦劍之邀，加入光藝成為副經理兼任導演和製片的。可是，新加坡何氏為什麼會和從中聯分拆的小組公司合作呢？我們只要全盤考慮整個影業生態，便能看到冷戰形勢在其中所起的關鍵作用。

由何啟榮、何啟湘父子在新加坡創立的光藝有限公司於1937年成立，當時何啟榮與友人在新加坡合資經營中國戲院，又在馬來亞檳城合營大華戲院。光藝公司成立後，專門向上海明星公司等購買影片，在星馬各地放映。中日戰爭結束後，光藝復業，參與經營新加坡大華戲院及自營曼舞羅戲院，並樹立「專映中國影片」之旗幟，於星馬分設戲院，聯成院線。當時上海有名的電影公司，比如崑崙、文華、中電等公司的出品，也曾委託光藝在星馬發行或代理。¹⁵從光藝公司出版的《光藝電影畫報》可見，在1950年以前，畫報都是重點報導上海影業和上海明星的新聞。1940年代的《光藝電影畫報》，甚少觸及香港電影的話題，情況在1950年開始改變。當然，大陸政權更易，國內電影製作亦受影響。另一方面，星馬的殖民政府開始對中國電影實施檢查，帶有「左翼意識形態」的電影都不能在星馬放映。光藝既然經營戲院與影片代理，自然要向香港開闢片源。

在光藝的第二代管事人何建業先生的口述歷史訪問裡，曾提到光藝還在做發行生意的年代，他們「跟國際的合作是很密切的，一旦他們（國際）片源不夠，我們便提供影片。同樣地，我們片源不夠，他們又會提供影片給我們。由於邵氏的片源比較充足，所以我們接觸的機會也較少。」¹⁶何建業所指的「國際」也就是陸運濤轄下的電影發行公司（電懋的前身），光藝與國泰的友好關係，在1950年代以後還是有目共睹的。在新加坡，國泰的好萊塢戲院與光藝屬下的大華戲院聯成一條重要院線，播映首輪國語及粵語片。好像光藝出品的「南洋三部曲」，在新加坡上映時也排在這條院線，而在報紙刊登的電影廣告，都歸在國泰機構的廣告專欄裡。¹⁷一向專門代理上海電影的光藝，

15. 資料見《金都戲院開幕紀念冊》（非賣品）（新加坡：光藝有限公司，1965）。

16. 黃愛玲、何思穎、容世誠、吳詠恩訪問，鄭子宏整理，〈口述歷史：何建業〉，載黃愛玲編，《現代萬歲》，頁149–50。

17. 按照筆者閱讀《星洲日報》（新加坡）所知。

在1950年以後中國片源受阻時，不得不另謀出路。南方公司的許敦樂曾經透露，¹⁸ 國產越劇電影《梁山伯與祝英台》(桑弧導演) 在1954年於香港首映了一百零七天，便引起了星馬各片商的注意。許氏提到1956年，星馬工商代表組成國慶觀禮團訪問北京，當時國泰機構的隨團代表，更向周恩來表示國泰屬下的院線，有放映國產電影的願望，並「誣告」南方公司私下收取了新加坡新星公司之禮。許敦樂把國泰的「動作」，理解為「星、馬兩大發行機構為了爭奪國產電影發行權而在背後搞出來的把戲」，¹⁹ 許氏還提到，稍後光藝公司和榮華公司，都爭相參加了國產電影在東馬和西馬各州的爭奪戰。²⁰

能夠獲得充足的片源，是星馬院商優先考慮的問題。1949年後，國產電影能夠通過南方公司進入香港及星馬市場的數目不多，不少國產電影始終不能通過星馬及港英政府的審查。一向發行上海電影的光藝，在1950年代必須變陣，棄上海而望香港。剛好在1953年，與何氏家族有聯繫的香港美商柯達公司經理胡晉康，跟何啟榮商討，希望光藝投資，與胡氏合作在香港成立華達片場。何氏看準商機，把片場租給與光藝有生意往來之電影公司，同時亦保留這些公司所製成的底片。何氏同意和胡晉康合作，建立華達片場。新建成的片場由胡晉康擔任總經理，另外，何漢廉(幫助何家在香港買片)則任副經理。據何建業所述，光藝在建立華達片場時，並未打算在香港拍電影，²¹ 後來秦劍向何啟榮獻計，二人談攏後，才合作在香港成立光藝製片公司拍攝電影。秦劍是看準了光藝在新加坡蟄居的困局——雖然擁有院線，卻沒有穩定的片源。曾跟秦劍有密切合作的黃卓漢，形容秦劍「由編劇而做導演，年紀雖輕但心志頗大，對自己的『名』聲重視，而且聰敏又有才華」，²² 這樣一位熟悉香港影業又年輕活躍的導演，看中了當年香港設備最先進的華達片場也不定，秦劍準確地忖度出新加坡何氏的如意算盤，並提議何氏昆仲投資在香港設立光藝，大張旗鼓在香港拍電影。何氏之家勢，雖然不能跟國泰的陸氏與星港兩地的邵氏家族相比，可是，因為「廣東才子」(秦劍)的出品，加上何氏在星馬的院線，竟然能夠跟國泰與邵氏鼎足而三。

光藝製片公司(香港)，由何氏昆仲投資，秦劍出任總經理負責策劃，後來，秦劍又把陳文從中聯帶過來，²³ 讓他任副經理兼導演和製片；潘炳權為導

18. 南方公司是1950–1990年代中國電影在香港的唯一代理及發行者。

19. 許敦樂，《墨光拓影：南方影業半世紀的道路》(香港：簡亦樂出版，2005)，頁58。

20. 同上注，頁58。

21. 黃愛玲等，〈口述歷史：何建業〉，頁152。

22. 黃卓漢，《電影人生》，頁55。

23. 中聯是「中聯電影企業有限公司」的簡稱，成立於1952年，1967年結束，出產過四十四部粵語片。

演、製作管理及製片；林擒為宣傳主任。值得留意的是，一些左派電影刊物都會報導光藝的作品。比如光藝的創業作《胭脂虎》(1955)，受到《長城畫報》的注意，被稱為是「主題健康，風格新鮮的影片」。²⁴光藝的作品被左派電影雜誌認同，令一些研究者把光藝看作左派陣營。可是，從目前可以翻查的資料看來，並沒有足夠的證據支持光藝屬於左派陣營的這個說法。光藝的資金來自新加坡何氏，而香港光藝公司的管理很大程度上依賴秦劍和陳文。我感興趣的是，秦劍與陳文在當時香港影業的位置是怎樣的？他們的信念與取向如何影響光藝的作品路線？

首先談陳文，他的背景比較簡單。假如光藝給人們左派電影公司的印象，其中重要的因素跟陳文有關。陳文最初進入影界，便是參加由蔡楚生、司徒慧敏等人主導的南國公司，陳文擔任劇務的工作，參與《珠江淚》(1950)與《海外尋夫》(1950)的拍攝。1952年中聯成立的時候，陳文與秦劍都是廿一位股東之一。陳文也曾參與新聯公司的業務，當時長城、鳳凰、新聯都被時人籠統地歸入左派陣營。在陳文的回憶裡，曾提到台灣對於光藝的態度：

當年左派和右派的分野很厲害，台灣對長（城）、鳳（凰）、新（聯）、光藝就是壓制，不能借他們的演員，又逼演員進自由總會。那時光藝的老闆是何啟榮，他的兒子何頌業常以代表身份去台灣，自由總會他們叫他把我「炒魷魚」（解雇）。結果我沒有被「炒魷魚」，賣埠奈何不了我們，我們只賣星、馬、泰，不賣台灣。直至現在我仍沒有去過台灣，我不去台灣的。²⁵

陳文的回憶，或多或少受到他個人際遇的影響，台灣大概把陳文視為新聯一分子來看待。我們可以想像，台灣對於「長、鳳、新」三家電影公司的拒絕立場。雖然光藝的電影不賣台灣，可是自1960年代中期開始，光藝發行代理了不少台灣電影，比如宋存壽、劉家昌、李行、白景瑞、廖祥雄等導演的作品，²⁶新加坡的光藝公司都取得代理權。由此，不禁讓人質疑光藝公司屬於左派公司的籠統印象。當我們再三研究光藝的靈魂導演秦劍，便能更清楚地觸摸到光藝「左、右逢源」的來由。

秦劍曾經在廣州的電台做過播音員，後來在香港的長洲當教員，其後參與電影製作，由編劇而做導演，師承胡鵬。秦劍在他非常年輕的日子開始執

24. 〈看「胭脂虎」後的感想〉，《長城畫報》第67期（1956年9月），頁2。

25. 朱順慈等，〈口述歷史：陳文〉，頁175。

26. 參考自新加坡光藝公司所藏的光藝公司代理影片目錄，此份資料由已故何建業先生在生前提供，筆者在此，深切致謝。

導演筒，適逢香港影人於1949年間推行第二次「電影清潔運動」（第一次在1936年），²⁷積極推動「反封建、反神怪、反粗製濫造」的電影製作。秦劍導演的第二部電影《滿江紅》（1949），²⁸正是電影清潔運動熱潮下的作品。值得留意的是，此片雖用粵語演員，可是電影對白全用國語。在香港上映期間，它與一部中共拍攝的紀錄片《延安內貌》同場放映。從《華僑日報》所刊登的電影廣告看到，²⁹《滿江紅》與《延安內貌》兩部影片都放在同一篇廣告裡，令人聯想到兩部電影之間是否存在若干關連？《滿江紅》講述一位富理想的中學教員如何被權貴迫害，電影廣告有這樣的標語：「是中國民眾悲慘生活的控訴書！是時代無產階級新生的鬥爭史！」這部電影的拷貝已經散失，無法從電影文本中推敲它的「左傾」成分有多重。目下只能從電影廣告，看到當年啟聯公司以推銷階級鬥爭的左傾市場策略來「包裝」《滿江紅》這部電影。

《滿江紅》的主要影人如吳楚帆、小燕飛、黃曼莉、吳回、張活游等，都是中聯的主要成員。自「港九電影戲劇界自由總會」（自由總會）於1953年成立後，中聯便被自由總會視為「左派」，並通過台灣政府的勢力，把中聯影人列入黑名單。³⁰陳文不願意踏足台灣，是可以理解的。只是，我認為中聯這個「左派」標籤甚有商榷之餘地。首先，中聯認同的「健康」、「進步」主題，並不等於他們認同左翼政治，事實上，拍攝「健康寫實」題材的電影，也並不等於擁抱左翼的意識形態。我以為，1950年代的香港粵語片所反映的「健康」意識，只屬對於中國左翼文藝觀的一種「折衷」的附和，尤其是中聯所帶出的主題，更多是對五四新文化運動的思想回歸。這在陳文所導演的一些作品裡，都能夠看到這樣的志趣。關於秦劍與中聯的連繫，雖然緊密，可是秦劍曾經與主理自由公司和嶺光公司的黃卓漢有不少合作。秦劍所導演的第三部電影《天涯歌女》（1950），便是跟黃卓漢合作的，其後秦劍拍攝的幾部電影《泣殘紅》（1951）、《五姊妹》（1951）、《怨婦情歌》（1951）、《秋墳》（1951）等，都是黃卓漢投資代理的。黃氏又介紹秦劍為永茂公司導演《新姑嫂劫》（1951），又為新大陸公司導演《姊妹花》（1951）。而其後秦劍的揚名作《慈母淚》（1953），便是跟黃卓漢合作的，也由黃氏出資。這位黃卓漢可算是秦劍出道早期，合作無間的工作伙伴，二人曾合作開辦演員訓練班。黃氏是自由總會的重要成員，與台灣關係密切，自1967年把製片業務遷移台灣開設

27. 電影清潔運動的發起，跟南京政府在中國大陸禁映香港製作之電影有關。

28.（香港）啟聯公司出品，1949年。

29.《華僑日報》（香港），1949年10月4日。

30. 余慕雲，〈香港電影的一面光榮旗幟——「中聯」史話〉，載香港市政局編，《六十年代粵語電影回顧》（香港：市政局，1982），頁39。

第一公司，甚至蔣經國晚期，曾頒發華夏獎章給黃氏以表揚他拍攝《國父傳》(1986)。故此，秦劍雖然與中聯影人過從甚密，可是他同時與右派影人有非常友好的關係。再從秦劍作品的角度看，秦劍被稱為「純情主義者」，³¹也是專拍愛情題材的電影導演，³²秦劍電影都彌漫著一股既摩登又浪漫的氣息，假如放在左翼文藝標準上看，定然會被批評為散播「小資產階級主義」。

除了秦劍的複雜性以外，光藝公司的其他組成部分，都讓我們質疑它屬於左派陣營的說法。比如管理華達片場的胡晉康，便曾經出力支持港九自由總會的成立，並捐款予該組織成立演員訓練班，另外，胡晉康跟黃卓漢也有交情。³³此外，上文引述的陳文回憶，曾提到何啟榮兒子何頌業與台灣之間的聯繫。還有一點需要注意的，在本書第三章述及，新加坡文化局曾經在1960年代要求新加坡三大院線機構，即邵氏、國泰、光藝旗下的戲院，輪流播放政府宣傳片。次序是邵氏與國泰同步放映，然後光藝作次輪播映。**光藝與邵氏、國泰作為新加坡最重要的三大院線，非常清晰地受到新加坡政府的肯定。**而從新加坡官方機構與光藝的這種「合作」來看，新加坡光藝公司的背景，大概不能被歸類為「左派」。

新加坡何氏家族，加上秦劍、陳文的配搭，給予光藝公司一個非常「耐人尋味」的定位——既能容納於左派影人的圈子，也能跟右派影人有親密交往，自由進出於左、右兩派的縫隙。正如在《光藝影訊》裡便有一篇題為「光藝的誕生」的短文，清楚闡明光藝的路向：「簡言之，娛樂性、教育性並重，是光藝製片公司的製作方針……正如觀眾所要求的一樣，我們是在追求新的作風，新的手法的意圖。」³⁴由此，光藝的作品也反映出其多樣性，既有著重人情義理、諷刺社會的一面，亦有浪漫文藝、輕鬆幽默的一面。秦劍與陳文，一個才子、一個巧匠，開創出一個時代的粵語片新風格。在冷戰年代海峽形勢緊張的氣候，能夠攝製這樣的粵語片，非得要有像香港一樣自由的文化空間。光藝資金來自獅城，除了「南洋三部曲」，光藝有不少故事都加插了跟星馬有關的人物角色。更重要的是，這條星港兩城的連帶，都是包容在廣東文化的共性上。而這種「地方性的」廣東文化在海外華人社會上流轉，於星馬以及香港各自的社會裡，又衍生出不同的特色，體現了多元的海外華人性。

31. 石琪，〈轉變中的性格——關於秦劍的一些特點〉，載舒琪編，《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》(第七屆香港國際電影節) (香港：香港市政局，1983)，頁 97。

32. 參考自舒琪，〈秦劍電影中的愛情符號〉，載舒琪，《戰後國、粵語片比較研究》，頁 104。

33. 參考自黃卓漢，《電影人生》，頁 79。

34. 林擒，〈光藝的誕生〉，《光藝影訊》(1955年11月)。

以廣東文化包攬海外華人：《唐山阿嫂》尋親記

中國政權更易之前，香港與廣東的交往非常頻繁，兩地的貨幣能夠互相通用，而在1950年前，廣東大量使用香港的紙幣，廣東省人民甚至對香港貨幣的信心比其本地的通用貨幣更強。³⁵長久以來，香港與廣東省的經濟、人流、貨運的交流緊密，1930年代，港英政府甚至承認香港的經濟價值必須與南中國緊密相連，而香港的工業化也必須放在南中國的整體發展上一併考慮。³⁶在中日戰爭初期的1937–1938年，香港人口從一百萬升至一百六十五萬，³⁷人口的增長大部分來自廣東省，1946–1949年間，香港又成為不少共產黨與國民黨成員的避難所。然而，由於香港與廣東的連繫受到政治因素中斷後，香港這個狹小的城市，便突然被排拒在廣東腹地以外。在「孤立」的狀態下，香港的廣東族群需要與海外之親屬結連；而香港的文化工業需要一個「輸出」、「認同」的對象。於此之時，南中國的窗戶關閉，香港只能夠向南伸手，抓住了新加坡。

星港兩地之親屬想像

《唐山阿嫂》其實就是陳世美不認妻的故事，展現出「南洋」華人社會網絡，而這一條樞紐，又是繼承著廣東文化而來的。當南紅穿起粗布麻衣，頭上盤起村婦的髮髻，背著孩子，坐在小舢舨上，從繁華的新加坡河望向星洲市政大廳的外貌，展開一段「尋親」之旅，當年的星馬觀眾，大概也會想像起「唐山」的親屬，並對於南紅的痛苦遭遇寄予同情。

根據一篇登在《大公報》的影評，³⁸《唐山阿嫂》比《血染相思谷》更容易受觀眾的歡迎。影評人認為《唐山阿嫂》「言之有物，指出做人的道理，勸喻人不要學劇中的何阿九那樣，好高騖遠，連自己糟糠之妻也置之不顧。」³⁹誠然，由秦劍執導的「南洋三部曲」之第一部《血染相思谷》，以當年的尺度來說，屬於非常風格化的電影。兼融情理智趣的陳文所拍攝的《唐山阿嫂》，

35. Ming K. Chan, “All in the Family: The Hong Kong–Guangdong Link in Historical Perspective,” in *The Hong Kong–Guangdong Link: Partnership in Flux*, ed. Reginald Yin-Wang Kwok and Alvin Y. So (Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1995), 38.

36. Hong Kong Government, *Report of the Year 1935* (Hong Kong: Government Printer, 1935), 86.

37. Chan, “All in the Family,” 44.

38. 〈光藝新片「唐山阿嫂」昨起在環太線六院聯映〉，《大公報》(香港)，1957年7月12日。

39. 同上注。

圖 5.1：《唐山阿嫂》宣傳單張

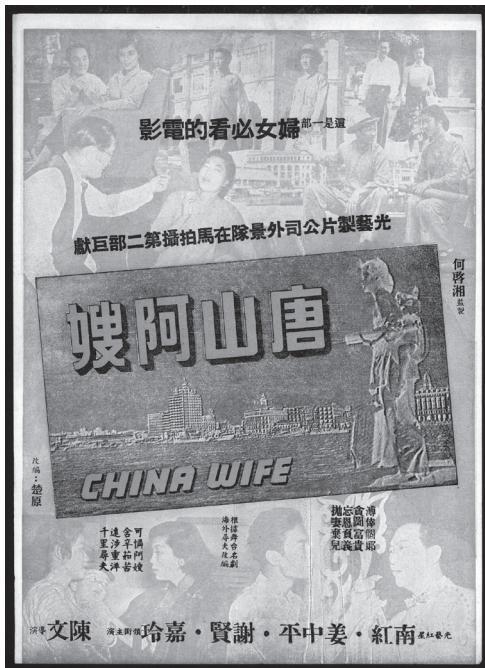
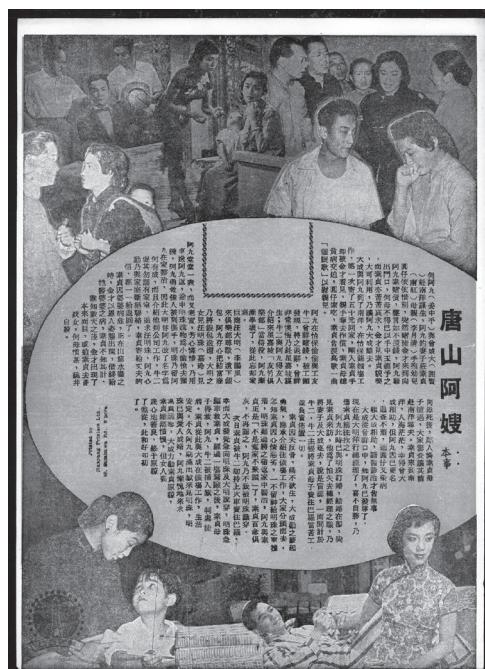


圖 5.2：《唐山阿嫂》本事



在故事主題上，較容易讓普通觀眾掌握。除了因為故事易懂、富教育意義之外，《唐山阿嫂》之所以取得成功，也是因為這部電影的原型故事《秦香蓮》早已深入民心。1950年也曾有過一部類近的中文電影《海外尋夫》在南洋上映，大受歡迎。陳文之所以能夠把《唐山阿嫂》的細節揣摩得絲絲入扣，全因他曾於南國公司參與《海外尋夫》一片的劇務工作。

《唐山阿嫂》的前傳：《海外尋夫》

關於《海外尋夫》的背景，它與南洋是有一段淵源的。《海外尋夫》的劇本原是中國歌舞劇團（簡稱中藝）創作改編的。中藝曾到南洋各地，把這個劇目演出兩年，演出的次數不下二三百次，成為在南洋華僑社會中哄動最久的話劇。⁴⁰當時中藝由丁波任社長，團員共四十多人。他們於1946年先到香港表演，再到泰國和馬來亞，1947年到新加坡，1949年初返回香港。中藝在新加坡快樂世界體育館的演出，轟動一時。⁴¹

《海外尋夫》這個故事沒有因為中藝離開新加坡社會而被遺忘，1950年由南國公司攝製、譚友六導演、司馬文森改編的國語電影《海外尋夫》，便是改編自中藝的話劇。這部電影以暹羅和汕頭為背景，故事開始在1939年春天，潘阿驅欠賭債，其妻莊素貞把結婚介指脫下還債，阿驅到曼谷米倉打工，不改舊習，後來憑著泡潮州茶的手藝，得到賭場老闆牛賽福的賞識，為阿驅改名為「有誠」。汕頭淪陷後，阿驅在曼谷與富商之女汪寶鳳成婚，日軍入侵曼谷後，富商汪大明與阿驅當上漢奸。大明遇難後，阿驅繼承了他的財產，與交際花同居。另一邊廂，阿驅的母親在汕頭因貧病交迫投井自盡，妻子莊素貞淪為乞丐。在日軍投降後，素貞帶著兒子到曼谷尋夫，千辛萬苦終於與丈夫相逢，可是阿驅卻不認糟糠。後來安娜夾帶私逃，阿驅的投資宣告破產，惡報來臨。反之，素貞鼓起勇氣，重拾心情，靠著自己雙手活下去。這部電影贏得了星馬觀眾的愛戴，也因為同名話劇的緣故，賣座極佳。在這部國語電影上映後，新加坡一個潮劇團體，用潮語話劇的形式演出《海外尋夫》。這齣話劇在1956年上演，票房非常理想，據說在籌備的過程中，作家劉以鬯也曾給予支持。⁴²

40. 參考自《海外尋夫電影小說》（香港：電影畫報社印刊，1950），頁2-3。

41. 關於中藝在新加坡的事蹟，參考自王振春，《根的系列》之三（新加坡：新明日報、勝友書局聯合出版，1992），頁101-3。

42. 關於《海外尋夫》的潮語話劇，參考王振春《根的系列》之三，頁106-16。

由此可見，在《唐山阿嫂》上映以前，這個海外尋親的故事原型，已經在各種文化媒體中不斷「複製」。上一章曾提及，電懋拍攝的國語電影《風雨牛車水》(1956)也是一個海外尋親、陳世美不認妻的故事，由當年兩位紅星李麗華與嚴俊主演。這部電影在新加坡相當賣座，一共上映了二十三天，打破當年香港與新加坡的紀錄。⁴³

這些遠赴南洋尋親的故事，對南洋觀眾來說似乎最有共鳴，這也是1950年代流行的電影題材。尤其在中日戰爭、國共內戰之後，多少華人因為逃避戰亂而遷居，他們對於來自不同地方的「海外同胞」，也容易產生同理心。

陳文改編的《唐山阿嫂》

陳文在回憶《唐山阿嫂》時曾說：

到了新加坡，我一直不肯開拍這部戲……有一天吃飯的時候，談話之間想到了《唐山阿嫂》這個片名，我才答應拍。這個片名好，因為那邊的人常說「返唐山」，所以我想到「唐山阿嫂」。幸好這「南洋三部曲」都很賣座，尤其是《唐山阿嫂》，更加轟動，生意很好。⁴⁴

上述這段回憶帶出一條很有意思的問題：為什麼陳文去到新加坡之後，一直都不肯開拍《唐山阿嫂》？可是，為什麼想到電影的片名之後便願意開拍？

驟然觀之，這條問題沒有什麼值得人深思的地方，可是，當我們仔細再想，就能洞悉陳文特殊的「心理因素」。陳文曾參與南國公司的《海外尋夫》的劇務，陳文或許承受著若干的心理壓力。試想想，這個叫做《海外尋夫》的故事，從1947年到1956年，即是《唐山阿嫂》上映前一年，從國語戲劇到國語電影再到潮語話劇，已經廣為新加坡人所熟悉，而且這些演出的賣座率都特別高。陳文改編這個故事，一定承受著心理壓力。加上他曾經是南國公司的一分子，《海外尋夫》的導演譚友六，曾經是上海有名的聯華公司的導演，而陳文在這部《海外尋夫》國語片裡也只不過擔任劇務的小角色。六年後，當陳文面對著同一個故事，自然會產生一種「難以超越前人」的無形壓力。站在創作人的立場，假如要「征服」這壓力，必須從前人的「陰影」中走出來，開

43. 參考自《南洋商報》電影廣告（新加坡），1956年12月22日至1957年1月18日。

44. 朱順慈等，〈口述歷史：陳文〉，頁172。

創新方向。要達成這個目的，便需要一個跟《海外尋夫》完全不同的片名。陳文苦苦思索一個有「南洋趣味」又有別於《海外尋夫》的片名，或許正因如此。

陳文改編《海外尋夫》成為《唐山阿嫂》，其中一個最顯著的特色，就是加重了故事的廣東族群意識。《海外尋夫》話劇是用國語演出的，而南國公司的電影也用國語。故事設在潮汕地區與泰國曼谷，所以《海》片描寫主角阿驥擅長泡潮州茶。在這個故事背景底下，陳文要把它改為粵語文化的場景，其中一個處理，便是把潮汕的鄉下地方改成澳門（箇中原因，下文會補充）。陳文亦安排主角何阿九到怡保的錫礦場工作，因為怡保是馬來亞其中一個廣東族群聚居的地方。另外，陳文運用大量的平行剪接，交代在「唐山」何阿九妻子素貞（南紅飾）所遭遇的悲劇。南紅是粵劇名伶紅線女的徒弟，其中有幾場，陳文故意安排南紅唱曲，把家鄉之苦哀怨地道出，抒發難過之情。粵曲在電影文本中流轉，也是一種廣東文化的投擲。

在《唐山阿嫂》的故事裡，南紅飾演素貞，一位善良堅毅的女性。相反，她的丈夫何阿九（姜中平飾）卻是一位好高騖遠，好賭成性，愛逸惡勞之人。何阿九的表弟曾大成（由謝賢飾演），跟何阿九又是一個對比——大成熱誠正直、勤儉積極，是華僑勞工的典範。故事開始，何阿九在唐山欠下數百元賭債，何母把積蓄拿出來送他到南洋重新做人。在阿九出門的一天，債主金財討債，何家卻拿不出錢來，阿九承諾到南洋後把工錢寄回家還債。阿九與大成一起到怡保當礦工，阿九嫌棄礦場的工作辛苦，又不准賭博，便把心一橫辭去工作，到新加坡一個富商俱樂部當伙計。阿九雖然轉了地址，卻沒有通知家人，工作多月，只寄了一次工錢回家。一天，阿九意外結識了富商汪大明，汪大明以為阿九老實，為他改名有誠，並提拔他。大明的獨女明珠（嘉玲飾）遇上阿九，芳心暗許。另一邊廂，素貞與何母生活困苦，何母病重，金財又去追債，金財強迫素貞賣身，何母知悉跳井自盡。素貞最後逃離了妓館，親戚鄉里可憐素貞母子，籌錢讓她到南洋找阿九。素貞到達怡保，找不到丈夫，卻見到曾大成，大成陪他到新加坡尋夫。幾經波折，他們終於找到阿九任職的洋行，原來阿九已經決定要跟明珠成婚，阿九拒認妻兒，更與惡人密謀把妻兒賣去馬來亞。後來真相大白，明珠與大成合力營救素貞母子。阿九被補入獄，兩年後，阿九出監，到怡保跪地向素貞懺悔，終於獲得妻子的原諒，積極生活。

《唐山阿嫂》的劇情，與電影《海外尋夫》有幾分相似，在一些人名的應用上，都能看見兩者的連繫。雖然兩部電影的上映日期相隔只有七年，可是它們是屬於「兩個不同時代」的作品。南國電影公司的班底如蔡楚生、譚友六等，都是已在上海成名然後南下的。《海外尋夫》有一條主線，就是講述潘阿

驅如何成為漢奸，為日本人所利用，最終得到惡報。這是承接 1930、1940 年代以來國防電影的支流，以普遍的「反日情緒」來團結海外華人。中國民族主義在東南亞引起的高潮是在中日戰爭時期，冷戰以前，東南亞華人與中國內地的網絡仍然非常牢固。易言之，《海外尋夫》雖然在 1950 年上映，可是從它的製作班底，以及電影的主題忖度，都能夠把它歸類為繼承 1940 年代中國國防電影的類別。

至於《唐山阿嫂》，由於政治氣候的轉變，陳文的「健康意識」反而放在「人倫道德」上，而不像《海外尋夫》把焦點放在宣揚民族主義的層面。另外，光藝拍攝「南洋三部曲」的一個重要目的，就是要打開星馬市場。簡而言之，就是商業考慮，也就是避免一切敏感的政治議題。故此，陳文對於此片的處理，就是以家庭倫理類型片的框架來製作尋親故事。《唐山阿嫂》是「南洋三部曲」推出的第二部作品，第一部作品《血染相思谷》是由秦劍執導的，模仿「黑色電影」(film noir) 類型，在當年相對上保守的華人社會裡，秦劍的這部作品大概是有點大膽新奇（下文會詳細分析）。有見於此，第二部改由「穩健的」陳文導演，以粵語電影常見的家庭倫理片模式製作，正有「平衡」作用。《唐》片在 1958 年於新加坡連映十六天，⁴⁵ 實屬權宜之策。

不論在香港還是星馬，《唐山阿嫂》的宣傳都著重吸引女性觀眾，在新加坡的報紙廣告上有這條標語：「這是一部婦女必看的電影！」⁴⁶ 香港報紙的廣告則是這一條：「寫一個賢妻良母的悲慘故事！本片獻給未婚，已婚的女人！」⁴⁷ 假如將《唐山阿嫂》與《海外尋夫》對比，單是《海外尋夫》的反日精神以及民族主義的宣揚，已經顯示出它不是一部關注女性的電影了。加上阿驅的惡行與漢奸行為，著墨之處甚多，導演以男性視點貫串全片，是可以肯定的。相較之下，《唐山阿嫂》正如它的市場策略所提示，它的女性角色佔相當重要的分量。首先，陳文對於素貞一角，有很多複雜細緻的内心描繪，而且這部電影的所有女角全都忠直善良、仁厚偉大。就算在《海外尋夫》裡富商女這個反派角色，換在《唐山阿嫂》裡卻由嘉玲飾演，嘉玲把這個角色演成了高貴、單純而富同情心的富家小姐。這裡的所有女性角色都不是平面的，每位人物都表現了她獨特的思想感情。尤其在描寫素貞的時候，更加顯出細膩的層次感。

45. 根據《南洋商報》電影廣告所作的統計。

46. 參考自《南洋商報》(新加坡)：1958 年 4 月 18 日至 5 月 3 日。

47. 參考自《華僑日報》(香港)：1957 年 7 月 9 日至 7 月 17 日。

為了突出這位「唐山阿嫂」如何被生活逼迫，陳文巧妙地運用了平行剪接來交待素貞在唐山碰到的連番厄運。電影從開始到大約四十五分鐘，⁴⁸運用平行剪接手法，把阿九在「南洋」的際遇以及素貞在「唐山」的苦況一併交代。陳文的處理無形中加強了描寫素貞的篇幅，也加重了南紅的戲份。縱觀陳文的導演風格，平行剪接是他頗為擅長的敘事手段，這種手法的一個顯著效果，就是對比鮮明。

電影前半段在場景上所建立的強烈對比，在素貞進入新加坡後，平行剪接的秩序便被打破了。陳文對於素貞如何尋夫的細節，著墨不少。為要增強廣東文化族群的「歸屬感」，陳文仔細地描寫素貞和大成的尋親之旅。當素貞與大成不知從何處尋親之際，旅館的伙計便提議他們到何氏成堂打聽。後來，他們又到何氏成堂、廣東會館、宗親館去打聽阿九的下落。陳文花了不少篇幅和心思去展示迂迴曲折的尋親之路，加添了實感，音樂和燈光的處理都連結著二人尋親的心情。

新加坡的華僑廣東會館、何氏宗親會等團體，以至路上的中國同胞，都曾為協助本片拍攝而出過一把力，這在片中的幾個鏡頭都可看得出來。影片在這些地方敘述了華僑的團結互助。⁴⁹

引文摘自《大公報》的影評，表達出港人對於星馬華人的關愛。導演陳文，在素貞、大成「尋親行」的鋪敘中，展現了一幅海外重要的廣東族群網絡圖。導演以尋常的鏡頭，呈現新加坡廣東族群網絡與當地華人宗親組織的連繫，顯示了香港對於星馬廣東同胞的文化關懷，另一方面，星馬的廣東族群也同時想像/懷念他們身處「唐山」的親屬。就在1950年代中期，這個特殊的文化轉型期裡，這部「香港製造」的粵語電影，在「海外」塑造了一條由許多真實名字堆積結合的廣東文化連帶，在一種「想像的」親屬關係裡環環相扣。

「南洋三部曲」裡的四地聯想

光藝「南洋三部曲」裡的主角都來自「唐山」，除了《唐山阿嫂》，主角都沒有明確說明來自唐山哪個地方。《唐山阿嫂》表明素貞所處的鄉村在澳門。我們不禁會產生疑問，為什麼《唐山阿嫂》裡的「唐山」，是澳門，而不是香

48. 筆者參考的拷貝是藏於香港電影資料館的亞洲電視台重播版本。

49. 李慕長，〈影談專欄〉，《大公報》（香港），1957年7月13日。

港？也許，我們需要把香港、澳門、新加坡、馬來亞放在「南洋三部曲」裡的區域關係來考慮。

「唐山」，是海外華人對於中國的俗稱。「從唐山而來」的人，提供了一條跟祖國文化連結的線索。「唐山」在「南洋三部曲」裡是一種象徵，填補了國家層面的空白感。在《血染相思谷》中，當謝賢說要返唐山時，便出現了一個維多利亞海岸的鳥瞰鏡頭，提示了香港的身份。這些處理，一方面能夠視為南洋角度，把香港和澳門的特殊殖民地身份隱藏，另一方面，港澳觀眾也能代入這些「從唐山來」的文化角色。在「南洋三部曲」裡，香港的形象與身份是隱藏著的，故事只顯示新加坡、馬來亞與「唐山」三地的關係。這三部電影建構出一種近似二元對照的效果——城鄉的對比。《血染相思谷》寫馬來亞（鄉村）與「唐山」（香港）（城市）的對照；《唐山阿嫂》是「唐山」（澳門）（鄉村）與新加坡（城市）的對照；《椰林月》則是馬來亞（鄉村）與新加坡（城市）的對照，在《椰林月》中，沒有說明主角來自唐山的什麼地方，可是這必然是跟新加坡的城市印象對等的。

1950 年代，不論是星馬華人還是「香港人」，他們對於所居地的文化認同仍然相當模糊。香港聚集了大量從大陸來的新移民，他們都未以香港為家。從地緣關係上看，香港自有其獨立的邊界（香港、九龍、新界），在政治體系層面，香港與中國政權又絕然分割。一方面，這個時期從中國大陸來港的「新移民」，並不以香港作為他們長住久居的「家」；另一方面，香港還是英國的殖民地——一個中國、台灣政府所不能管轄的華人社會，香港華人的國籍及文化認同，尚有許多模糊處。這種曖昧性，正好配合了星馬華人社會從「文化為本」的社群過度到建國完成之「轉型期」。那時候新加坡、馬來亞沒有明顯的國界。星馬華人的背景組成複雜，他們的國家身份認同跟「香港人」相似，存在著許多不確定因素。由於這種「地理政治」及「心理國界」的模糊，讓「南洋」與香港有一個相似的文化身份認同的「狀態」，亦因為這兩地人流及物流交往的頻繁，兩地人民喚起互相對照的心態。二次大戰後，亞洲社會一方面從日本軍權政治的威脅釋放出來，另一方面反殖風潮亦橫吹東南亞各地，好些東南亞地方得以從「殖民地身份」獨立，戰後的亞洲社會正邁向新時代的里程。亞洲城市不再附屬於歐洲帝國，歐、亞之間展開了新關係，亞洲各地都爭取以嶄新的面貌在銀幕亮相。在這些南洋組曲所展示的，便是這種現代的、進步的形象。在「南洋三部曲」所呈現的新加坡、香港、馬來亞、澳門的四城關係，存在著有趣的城鄉差異，而這些電影裡所隱藏著的城鄉對照，是有別於 1930、1940 年代上海電影那帶著左翼意識形態的傾向：城市不再是罪惡之都，鄉村也不再是農家之鄉。在光藝的「南洋三部曲」裡，馬來亞

永遠是鄉村姑娘，新加坡則是摩登女郎。新加坡與香港的摩登城市形象，跟馬來亞及澳門的寧靜恬淡的鄉村美態，都是戰後東南亞的新氣象，不論是濃妝與淡妝，這些地區都散發著銳變中的魅力。

歌頌青春：新一代的「南洋」、「唐山」想像

《血染相思谷》在開始不久，便出現一個漂亮明媚的湖邊——相思湖。馬來男子阿李在湖邊大喊「蘇蓮娜」的英文名字，之後便看見充滿熱帶風情、頭戴小花、穿著娘惹服的蘇蓮娜（胡笳飾），以馬來語跟他溝通兩句，便跟赤裸著上身，古銅膚色，只穿游泳短褲的葉菁（謝賢飾），在湖邊談情。湖面波光映照，好一片南洋風景。

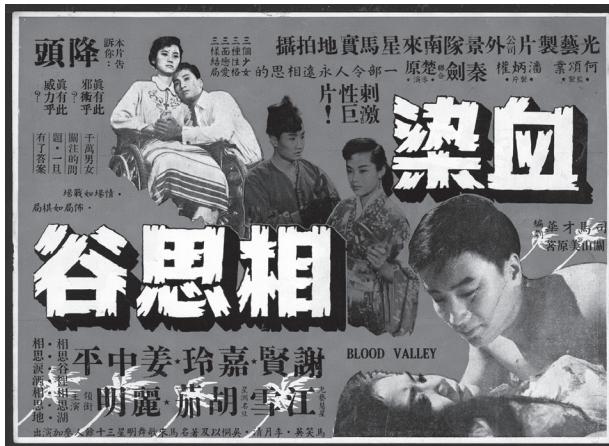


圖 5.3：《血染相思谷》宣傳海報



圖 5.4：《血染相思谷》宣傳海報

《血染相思谷》出現的「南洋風光」是為了取悅星馬觀眾，這部電影於1957年在新加坡上映了十三天。⁵⁰跟《星洲豔跡》一樣，故事的隱藏聚焦者卻是香港人。在《血染相思谷》開首所出現的南洋景觀，營造了一種異域感。有趣的是，秦劍對於滿足南洋典型印象的描寫，是搖擺不定的。驟然觀之，電影開首相思湖的美麗攝影，以及其後具南洋風情的馬來土風熱舞「浪練」的場面，都似乎在滿足港人對於南洋想像的慾望。其後，故事又藉蘇蓮娜帶出「降頭」的巫術之言，令唐菁陷入一種欲要追尋真相的處境裡。最後唐菁證明世上沒有巫術，作為電影的最後立論。秦劍以建立「刻版印象」為始，又煞費苦心地把之推翻作結。只是，《血》片為了要立這「破迷信」之論，花了九成篇幅去渲染、製造神秘氣氛（下文會分析）。這種為要「推翻」而「建立」的方式，多少也把南洋文化與人情看作某種「景觀」，在有意無意間，表達了導演對於南洋傳統印象捕捉的猶疑。擺盪之間，也間接滿足了「港人」對這個南洋親屬的窺視心理。儘管在不少電影鏡頭裡，看到秦劍對於馬來亞的原始風光懷著某種迷戀，這部電影仍然「嘗試」以一種「科學的角度」來看待南洋的巫術問題，似乎在呼應主張「反迷信」的「電影清潔運動」。秦劍以流行於1940、1950年代的好萊塢影壇的黑色電影風格統攝全片，著意營造具現代感的南洋想像。這個故事圍繞一位二十來歲的青年對於真相的探索，在他追尋與發現的過程中，間接否定了父母輩一些荒謬的傳說。最後，新生代經歷了人生苦難，尋獲「真相」，其過程又帶點德國成長小說（Bildungsroman）的意味。在年輕執著的探索裡，秦劍亦在歌頌青春。「南洋三部曲」的第一部《血染相思谷》與第三部《椰林月》，都傳遞著對生命、對真理的激情。這一種激情，又燃燒著青春的氣息。

《血染相思谷》：打破迷信，追尋真相

《血染相思谷》改編自關山美的連圖小說，據楚原憶述，關山美曾參與協助秦劍編劇，在《血》片中用司馬才華這個筆名。⁵¹故事分開三個部分，以倒敘的形式展開故事，第一節講述馬來亞華僑葉菁與馬來族少女蘇蓮娜相戀，遭到葉母反對，葉母以居住唐山的姨媽病重為理由，勸葉菁返回唐山暫住，葉菁聽從，蘇蓮娜不忿，揚言向葉菁下降頭。葉菁並不相信「降頭」之言，可是，蘇蓮娜的行為，讓葉菁決定放棄對蘇蓮娜的愛情。第二節寫葉菁返回唐

50. 根據《南洋商報》的電影廣告所作的統計。

51. 見羅卡，〈血染相思谷影評〉，載香港市政局編，《電影中的海外華人形象》（第十六屆香港國際電影節）（香港：香港市政局，1992），頁101。

山，在姨媽的家裡邂逅兩位表姐妹，表姐藍怡（嘉玲飾）高貴、矜持、能幹；表妹紫薇（江雪飾）單純天真，葉菁喜歡活潑的薇表妹，可是同時怡表姐也愛上了他，令他陷入三角戀情中。期間，姨媽去世，薇表妹傷心不已，拖延了葉菁與薇表妹的婚事。後來時機成熟，葉菁與薇表妹準備辦喜事之際，薇表妹突遭不幸，墮樓傷足，竟成殘廢，結婚前夕自殺。葉菁想起了蘇蓮娜的降頭，便接受了怡表姐的愛，準備跟她成婚，以證明巫術之論的荒謬。誰知在婚事之前，怡表姐與僕人阿芬墮崖死亡，葉菁認為兩位未婚妻之死，足以證明了蘇蓮娜的毒咒真有其事，於是毫不顧一切，乘飛機返回馬來亞找蘇蓮娜算帳。第三節講述葉菁返回馬來亞尋找蘇蓮娜，在相思湖旁邊的山崖上，葉菁圖以武力來向蘇蓮娜報復，蘇蓮娜的丈夫阿李（姜中平飾）趕到，錯手殺死了蘇蓮娜，阿李入獄。葉菁返回唐山，聽到姨媽的別墅鬧鬼，他查明真相，原來怡表姐沒有死。最後葉菁追怡到天台上，表姐承認紫薇墮下樓梯，是因為她吩咐工人阿芬推她下樓引致，而紫薇自殺，也是因為怡向殘廢了的紫薇暗示，她不能帶給葉菁幸福。最後，在天台上，忿怒的葉菁向怡步步進逼，怡失足在天台上墮下死亡。葉菁終於證實「世上沒有巫術」這回事，他立即飛返馬來亞，向警察局解釋一切，把錯手殺死蘇蓮娜的阿李救出。

《血染相思谷》這樣「大膽」的劇情，自然不容易得到當年觀眾的理解，當時有影評寫道：「劇情是比較曲折複雜的，可惜沒有多大意思。男主角葉菁先後愛上的三名少女，後來都分別死去，其中有兩個都死得無辜，這使人看得難過。」⁵²對於這部風格創新、題材大膽的作品，光藝公司在《香港商報》的「獻映專輯」中，便刊登了一段光藝官方的介紹文字，表達出秦劍處理這個「愛情悲劇」的態度：

凡是一部「戀愛悲劇」與社會制度是有血緣關係的……起而代替「封建制度」的戀愛悲劇卻是由於「財產的爭奪」或「愛情的爭奪」這兩大因素，「血染相思谷」就是這種戀愛悲劇了。我們生在今日，不應該盲目地再塑造一個什麼由於「封建」，由於「父母之命，媒妁之言」來責難什麼人，不應再從墳墓裡拖出朽骨來鞭打，而應面對現實，看看現在日常所發生的「戀愛」悲劇是由於什麼？⁵³

上述引文，表明了由秦劍領導之下，光藝愛情電影的「新派作風」。雖然我們無從得知這一段宣傳文字由誰執筆，可是秦劍身為光藝的經理，電影宣傳文稿，大概都會經他同意才會在報紙刊出，我們也許可以把它看作秦劍認

52. 李慕長，〈談影——血染相思谷〉，《大公報》（香港），1957年5月21日。

53. 「光藝南征星馬首部鉅片：獻映專輯」，《香港商報》（香港），1957年5月16日。

可的「光藝官方立場」。這裡提到《血染相思谷》「創新」的地方，是不再以「封建制度」作為「戀愛悲劇」的成因。造成有情人不能終成眷屬，不再是由於「父母之命」，而是來自「新時代」的理由：財產和愛情的爭奪。值得多想一層的是，這篇文章以「從墳墓裡拖出朽骨來鞭打」來形容「反封建式」的愛情題材已經過時，展露出光藝務求「創新」之意欲。當我們把這種說法放在中聯與光藝的作品上比較，便看到它的時代意義。中聯的創業作是《家》(1953)，根據巴金「激流三部曲」改編，題材便是上述所提到的「被封建制度扼殺愛情的悲劇」。事實上，剛脫離中聯的秦劍，借助中聯演員的力量，為光藝開拍的第一部電影《胭脂虎》(1955)，在題材上也因循「反封建」的主調。從這個角度看，《血染相思谷》的題旨便甚具開創性。一般「反封建」的愛情悲劇，背後都有反父權、反傳統的精神。秦劍這種高舉青年新一代價值之精神，仍然保留在《椰林月》裡。而作為「南洋三部曲」的第一部，秦劍不單在題材上革新，《血》片運用了黑色電影的風格來拍攝，開創出新穎的粵語電影效果，奠下光藝懸疑電影的基礎。

秦劍把愛情浪漫、恐怖詭異的氣氛糅合，作為此片的基調，其類型模仿盛行於歐美 1940、1950 年代的黑色電影。黑色電影的題材，多強調社會現實的灰暗面和人性的罪惡。風格方面，多用廠景/內景，也多用對比鮮明的燈光製造光暗反差，並利用陰影來烘托氣氛，有時還以之來切割演員的臉孔，也多用鏡子製造景框內的分割形象。值得注意的是，黑色電影裡的女角都是「蛇蠍美人」/「紅顏禍水」，這些「蛇蠍美人」顛覆了傳統價值中較為脆弱保守的女性印象。《血染相思谷》片中三位女角，其中兩位便是「蛇蠍美人」。這部電影在燈光、音樂、鏡頭的運用上，渲染陰霾氣氛、故布懸疑。蘇蓮娜——是首先出現的蛇蠍美人，她的巫術背景(傳說她母親懂下降頭)，加上她對葉菁下了怨咒，一直如黑雲濃影，籠罩著菁邁出的每寸愛情之步。菁雖然多次強調他不相信世間有巫怪之術，卻接二連三地得到愛情上的報應。兩位愛人的死亡，令來自唐山的菁對這些陌生而可怕的南洋怪說，不得不相信了。中國文化傳統一向不重鬼神之論，巫被視為怪力邪說。南洋，除了椰林風景外，叫人好奇的，也許便來自這些熱帶靈媒所引起之蠱惑。《血》片恰恰對準這些「港人」對東南亞的隱藏心理，把之投射在蘇蓮娜一角上。在電影的開首所展示的相思湖，除了寫它寧靜明麗，也表現了它懸疑神秘的一面。葉菁跟蘇蓮娜談情後回家，葉母首先跟他說的話，就是阻止他跟蘇蓮娜交往，並指蘇蓮娜的母親懂得巫術。葉菁第一句跟他母親說的對白，就是「我不相信世界上真的有降頭這種巫術」。這一句說話，呼應了葉菁跟母親所說的最後一句

話，可以視為整個故事的「主題」。從這開始，故事走進葉菁「追尋真相」的過程。

電影的第二部分發生在「唐山」，香港的一座寓林別墅裡，這一節基本上大多在內景拍攝。當葉菁乘坐的一輛名貴房車駛進這間大屋，背景音樂故布懸疑。從這部分開始，電影的敘述者便從一位相對客觀的隱藏敘述人，變為葉菁第一人稱主觀敘述。敘事觀點的改變，加強了人物主觀心理的描寫，除了突出主角在感情上的掙扎外，也暴露出葉菁要證明「世上沒有降頭這種巫術」的決心。假如蘇蓮娜是《血染相思谷》裡第一位重要的「蛇蠍美人」，那麼，在故事的第二部分，由嘉玲飾演的藍怡表姐便是故事裡真正的「蛇蠍美人」——真正表現了人性的陰霾面。當葉菁第一次踏進姨媽的別墅裡，一個高角度的中景鏡頭營造了大屋的空蕩感。藍怡從客廳後面的樓梯慢慢步下，然後導演立即接一個藍怡的低角度近鏡，把這位重要人物介紹出場。當姨媽一邊稱讚藍怡當家非常本事的時候，攝影機便一邊捕捉藍怡望向葉菁的眼神——一個近鏡——眼神充滿魅惑而富挑逗性(透露了她黑蜘蛛般的惡毒婦人心)，然後，再剪一個葉菁充滿質疑的表情——一種不安祥的暗示。

在第二節中，《血染相思谷》在燈光和鏡頭運用上，掌握了更多黑色電影的元素。比如在紫薇失足從樓梯掉下的一場，秦劍在鏡頭運用及攝影上，便巧見匠心。某天晚上，葉菁約了紫薇在八時外出，當他在大廳等待的時候，葉菁以旁白營造氣氛：「突然間……」，鏡頭一片漆黑，原來大宅的燈掣熄掉了。葉菁尋找電燈的總掣，當此之時，黝黑之中，一支手提電筒照向葉菁，打造出強烈的光暗對比——這是藍怡。鏡頭立即接一個藍怡的近鏡，她手提電筒，從下照著她上面的臉，把臉龐照成半明半暗——強烈的光暗反差，預示她的人格分裂。

假如說秦劍純粹只想在風格及取材上模仿西方的黑色電影，那就不對，因為藍怡死後，故事並沒有停在這裡。故事繼續發展，表現了秦劍對於拿捏電影主題的一種「擺盪」態度。藍怡死後，攝影機以極低角度及低光度捕捉葉菁。這時葉菁以激動的獨白插入敘事層：「原來阿薇的死是表姐所害的，表姐的死是為了財產和愛情的爭奪，那即是說不關蘇蓮娜的事，那亦即是證明了世界上是沒有降頭這種巫術——但是為什麼媽媽說有？」在獨白後，葉菁走到母親的床前，把在睡夢中的母親驚醒。葉菁問她蘇蓮娜的母親是否真的懂得下降頭，母親支吾以對，最後，吐出一句「我只不過想嚇你一下！」葉菁立即問其原因，原來葉母年輕時候被蘇蓮娜的母親搶走了愛人，葉菁聽到後恍然大悟，卻差不多崩潰，喃喃自語：「我累死了蘇蓮娜，還連累了阿李坐牢。」葉菁禁不住痛哭。看到這裡，也許現代觀眾會質疑劇情是否有點太不

合理？葉菁經歷這麼許多的一切，才發現原來為他帶來痛苦的一句咒語，竟然源於母親一時之氣的謊話，而她把真相說出來的時候又竟然能這樣漫不經心，甚至有點反高潮。葉菁卻差點賠上性命（也賠了兩位女子的性命）來找出事實的「真相」，好不冤枉！秦劍這樣的處理，流露了他的反權威、反父權意識。透過年輕人拼出一切的努力，以真誠的生命去追尋，並在堅信科學的反迷信理念下，找出真相。**真相之暴露，也間接暴露出父母輩愚昧頑固價值的不可取**。雖然這部電影不以「反封建」題材為主幹，可是人物的「尋根究底」的精神、年輕人的衝勁，其實跟「反封建」故事的主體精神，異曲同工。只是，秦劍以新穎的手法來表現，也以現代的「反迷信」科學精神為包裝。

當葉菁知道事情的來龍去脈，再次返回馬來亞，向警長報告一切，以及他的體會：「原來世界上真的沒有降頭這種巫術，只有財產的爭奪、愛情的爭奪所造成的喪盡天良道德的人性！」故事去到尾聲，再次重複這個「主題」，有兩個原因：(1) 這個故事雖然「曲折離奇」，未必為一般觀眾所接納，但它是「有健康主題」、「言之有物」的。(2) 平衡在電影內大量採用黑色電影風格所營造的「懸疑恐怖」效果，重申世上「沒有巫術」、「沒有鬼怪」的定論。1950年代，仍然受著粵語片清潔運動的影響，加上東南亞嚴格的電影檢查制度，怪力亂神影片未必為觀眾所接受。在《血》片裡，秦劍用了九成的篇幅去描寫巫術帶來的陰影，到最後才揭發「真相」，反駁之前經營的迷異觀點。他在《血染相思谷》主題上所表現的搖擺不定，其實也是在香港這個特定環境裡所培養出來的。在中西的夾縫中，左右兩派意識形態之爭裡，秦劍的電影，剛好找到一個「平衡」的「中間點」。他這種模擬黑色電影的作風，更為光藝開創了以後的懸疑電影類型，也為1950、1960年代的粵語電影開闢了新的路線。

在這部高舉青年價值的電影裡，南洋的形象也從某種迷信的「典型印象」中掙脫出來，新一代的「唐山」（香港）、「南洋」（馬來亞）關係，是在《血染相思谷》結束時呈現的現代城、鄉關係。葉菁把阿李救出，葉菁向阿李伸手，阿李報以微笑，握著葉菁之手，鏡頭停在二人同行的背影，看著他們在陽光燦爛的照耀下前行——親屬的暗示。電影結束之時，「唐山」與「南洋」，也從錯誤的降頭之說走出來，回歸親屬似的兄弟關係。

《椰林月》歌頌新一代的理想——南洋華僑教育

以光藝的觀點看，《血染相思谷》是一部愛情悲劇，同樣由秦劍導演的《椰林月》，也是愛情悲劇。《血染相思谷》參考自黑色電影類型，而《椰林月》



圖 5.5：《椰林月》宣傳海報



圖 5.6：《椰林月》宣傳海報

則回歸香港常見的愛情文藝片類型。然而，這不同於一般的愛情文藝片，在主題上，《椰林月》有一個更「複雜」的題目要處理——理想與愛情之間的矛盾不相容，加上父權所施予的「家庭壓力」的成分。關於主人公的「理想」，這牽涉到 1950 年代文化界的熱門話題：華僑教育。假如從星馬華人的立場來說，這就是當地的華文教育，也是 1950 年代普遍的電影題材。

1954–1959 年間的新加坡，華文教育雖然受到殖民地政府的壓抑，這卻加強了民間反抗的聲音。《椰林月》從男性角度展開，描寫熱愛教育的岳鳴得不到太太對他志向的諒解，痛苦地掙扎於理想與愛情之間。不論秦劍是否有看過紫羅蓮的《馬來亞之戀》，兩部電影的主角都是熱心教育的青年，而他們都與富有人家結合，由其伴侶出錢捐款辦學。其實，這也是從實際角度去設計劇情，由於失去殖民地政府的支持，當年不少華商都捐錢興學，此舉尤其得到華人社會的推崇。光藝公司的老闆何啟榮當年為要捧紅林翠，讓由她主

演、秦劍執導的《女兒心》，在大華戲院元旦上映第一天的收入，捐給當時正在籌錢興建的「南洋大學」，⁵⁴是次活動在《星洲日報》及《南洋日報》大幅刊登。⁵⁵教育，是一種文化身份的確認、傳承，華文教育，不論在何種政權之下，是 1950、1960 年代星馬社會的敏感課題。電影雖然觸碰到這個複雜的題目，卻沒有把它牽扯到政治層面，這是賣埠星馬的禁忌。秦劍把主角遇上的「困難」簡化為愛情與理想之間的衝突。雖然如此，秦劍把一名熱心華僑教育的唐山人士的理想寫活了，這份激情，感動了不少星馬華人。

秦劍向來是寫「情」的能手，愛情，是秦劍電影一個十分重要的母題，他執導的電影幾乎都有細膩的愛情描寫。在秦劍的世界裡，爭取愛情是一種「責任」，不論男女，都有追求至死不渝的愛情的「義務」。秦劍的「純情主義」與「浪漫思想」除了發揮在愛情上，也體現在人物對事業的態度上。以秦劍的話來說——「人的志向」，也應窮盡自己的生命去奮鬥的。這種對於「志向」的感情與戀愛之感情無異，也是源於「激情」。愛情與志向，是生命的兩大支柱。然而，假如這兩條重要支柱發生衝突會怎麼樣？《椰林月》，就是寫一個愛情與志向不能相容的悲劇。《椰林月》講述由「唐山」到「南洋」的岳鳴（謝賢飾）與程子和（姜中平飾）、淑荷（嘉玲飾）兄妹在星馬各地辦教育。岳鳴矢志於教育工作，積極找新加坡富商梁道然捐款興學，梁道然是生意人，無心辦學，但他的女兒采蓮（南紅飾）卻喜歡岳鳴，采蓮與其妹采冰（胡笳飾）都願意幫忙他。岳鳴與采蓮閃電戀愛、結婚，可是蓮父要鳴放棄教育，婚後從商，才答允資助建校。鳴為愛蓮的緣故放棄理想，無奈答應。婚後岳鳴無心學做生意，掙扎於愛情與志向之間，他對教育的熱誠以及他對從商的冷落，令梁道然非常失望。蓮卻不理解鳴，以為他與淑荷有私情。身懷六甲的蓮找荷理論，荷開導了她，蓮回程時卻遇上交通意外，誕下女兒後去世。梁道然因為采蓮的死非常痛恨鳴，把他趕離家門，不讓他再見采蓮誕下的女兒。七年後，岳鳴再次從唐山返回新加坡，重執教鞭，並希望梁道然原諒他，讓他跟親生女兒小蓮重聚。梁道然最初還是心硬，不允，采冰暗中把小蓮帶到公園去跟他見面。後來梁道然發現，最後經過采冰的相勸，終於原諒岳鳴，把女兒歸還給他。在結局部分，雖然岳鳴與小蓮父女團聚，仍然留有苦澀。

《椰林月》也是三幕式結構，頭二節是一齣「愛情悲劇」，講述岳鳴掙扎於愛情與理想之間，第三節則變成「家庭倫理悲劇」，突出了岳父如何不諒解岳鳴，把他與親生女兒分離。在這一幕，又充分地流露出秦劍的反權威反父權

54. 新加坡國立大學的前身。

55. 參考黃卓漢，《電影人生》，頁 82。

意識，雖然岳鳴沒有真正的「反抗」行為，可是從他的不幸遭遇，反映了導演背後的態度。

岳鳴與采蓮在第一幕很快便進入戀愛，而且他們還愉快地旅遊。到第二幕，秦劍再次以他所擅長的旁白方式，運用岳鳴的內心獨白，敘述他在從商與辦教育之間的掙扎。秦劍設計的情節，多有意想不到大起大落的橋段，故事的敘述以「感情」為主導，所以雖然有某些情節未必完全「符合常理」，可是，在情感上，卻能產生「一氣呵成」之勢。秦劍電影，也就是靠一股熱情來完成所有情節，感動觀眾。在第二幕，秦劍運用對比手法來凸顯岳鳴的內心矛盾，其中內心獨白的加插與流暢的剪接應記一功。岳鳴婚後被安排在辦公室上班，這時插入岳鳴的內心獨白：「我開始學做生意，但什麼都不懂，什麼都要問人。我雖然事務繁多、責任大，但這全都不是出於我的主意。」岳鳴坐在辦公室，一臉愁容。

對岳鳴來說，從商不單學非所用，而且還影響他的感情生活。某天，岳鳴早了放工回家，采蓮看出他感到工作太苦悶，提議第二天是禮拜天，可以跟他出外散心。二人親熱之際，岳父闖進來，吩咐鳴第二天要到辦公室等候一個長途電話。鳴跟岳父申辯，岳父卻回應他「做生意是沒有禮拜天的！」。鳴雖然失望，卻沒有拒絕。在這個小節裡，秦劍再次讓觀眾感受到鳴的矛盾，而岳父在這裡彷彿成為一位「壓迫者」，以家長的身份來「攻擊」、「入侵」鳴的志向和愛情。

又有一次，鳴因為答應了采冰到學校當球證，錯失了開會的時間，岳父大怒，這事件做成了鳴與蓮夫妻間第一次吵架，鳴終於忍不住對蓮說：「我實在不喜歡做生意，我是喜歡教書的。」蓮聽後不諒解，反而說：「我這麼愛你，為你，你一點也不明白，反而怪我！」鳴失望，跟她說：「我們結婚以來，不曾爭吵半句，為什麼今天會為這事而爭吵上來？」鳴的這道問題，正好點出了他們夫妻不和的原因。可是，蓮並不理解，直到他們夫妻二人搬到馬來亞柔佛的橡膠園，又因一次誤會而爭吵，采蓮以為他與荷有私情。當采蓮找淑荷理論的時候，淑荷開導了她，並點出蓮不理解鳴：

有些人為了喜歡一樣東西，他會連飯也不吃，覺也不睡。有些人為了喜歡一樣東西，他寧願犧牲一切，甚至連身家性命也不要——這就是志向。各人有各人的志向，即如岳鳴喜歡教育，你喜歡生意一樣。你們夫妻間的磨擦完全不是為了愛情，而是因為你們志不相同。

秦劍點出了愛情與志向，是生命裡同等重要的東西。在荷振振有詞的辯解下，蓮終於明白自己誤解了丈夫。可惜命運弄人，蓮在風雨之中駕車回程

的時候，遇上車禍。蓮臨終前，鳴在床畔撫著她的臉，她含笑無力地吐出三個字：「我錯了！」這三個字除了表達愛情與志向不能互相排斥之外，還表現了夫妻在原諒及理解後，深一層次的「愛情」。縱然蓮去世，但因為這三個字，夫婦間的愛情便再沒遺憾了——這也解釋了為何鳴不續弦。電影的最後部分，岳鳴一方面為教育理想而奮鬥，另一方面爭取在岳父手裡接回自己的女兒——這是一份出於愛情的動力，他要重新維繫這個與蓮結成的家。蓮雖死，鳴始終專一，愛情是這個「家」的基礎。采蓮臨終之前，椰林月在蒼蒼的暮色裡出現。采蓮散手，椰林月卻在明朗的晚空照耀。倘若我們明白「月」的意像在秦劍電影中都附帶愛情的象徵意義，⁵⁶《椰林月》以愛情奠基、以志向為題的意蘊便呼之欲出了。

故事的第三幕，從愛情悲劇變為家庭倫理悲劇，岳鳴的不幸處境，令電影籠罩在一種沉重哀愁的氣氛裡。岳鳴進入一段艱困的父女團聚過程。雖然故事結束的時候，梁道然成全了岳鳴，可是，梁道然一直維持著威權的父親形象。秦劍沒有描寫岳鳴對於父權的反抗行為，可是岳鳴在其中的痛苦掙扎，正好表達了秦劍對於上一代價值觀的批判，也間接肯定了年青一代的理想。

《椰林月》在1958年7月12至29日，於新加坡上映了十四天，⁵⁷以當年標準，相當賣座。《椰》片在新加坡《南洋商報》刊登的廣告，便有以下的一條以「優待學生」為標題的告示：「凡憑校服或校徽，在日場前來參觀者，一律祇收一元，團體前來，請先電話接洽，以便預留座位。」《椰林月》的宣傳策略，以華僑教育來對準星馬的年輕華人觀眾。在新生代人口急增，教育日漸普及之1950年代，從唐山到南洋，不光是當礦工、掘樹膠，而是「為理想」、「辦教育」。這是秦劍在電影中所模塑的新一代星港文化想像。從電影的行銷策略裡，亦見光藝以「辦教育」，來為「南洋」觀眾鑄造新生代的「唐山」連繫。

以旅遊來建構「親屬想像」

相對於新加坡的映期，《椰林月》在香港較早上映，從1957年8月22到28日，⁵⁸共計七天。為了吸引香港觀眾，廣告上有以下一段宣傳文字：「本片全部外景在星加坡、新山、吉隆坡、太平、馬六甲、怡保、檳城、昔加末八

56. 筆者曾撰文討論秦劍電影裡月亮的意象，見麥欣恩，〈光藝的「難兄難弟」：淺論秦劍，兼談陳文〉，載黃愛玲，《現代萬歲》，頁72–89。

57. 參考《南洋商報》(新加坡)所刊登的電影廣告，1958年7月。

58. 參看《華僑日報》(香港)，1957年8月。

大名勝區實地拍攝。看本片等如遊埠。」從廣告上看到，《椰林月》在香港的行銷策略標榜星馬風光。整篇廣告卻沒有出現「華僑教育」這些字眼，只有「朋友之愛・父女之愛・夫婦之愛・姊妹之愛・至情至聖・動人五內」這樣的內容簡介，其以家庭倫理文藝片作為包裝的策略，清晰可見。

1950年代，對於很多普羅大眾來說，旅遊仍然是可望而不可及的事。運用光影紀錄星馬名勝之風景，一方面滿足了香港觀眾的旅遊慾望，另一方面也豐富港人對於星馬地景的認識，建構兩地親屬似的想像。除了以「城市感」來打破從前的南洋刻板印象，電影的馬來亞鄉郊景緻也脫離了貧窮與落後，帶來耳目一新的東南亞觸覺。在《椰林月》中，有長達八分鐘如「旅遊特輯」的星馬風光介紹。采蓮提議帶未曾涉足馬來亞的岳鳴到處觀光，電影從二十至二十八分鐘紀錄了這次旅程：新山→蘇丹皇宮→新山動物園→馬六甲古城→馬六甲長堤→吉隆坡政府建築→吉隆坡回教堂→精武體育館→黑白洞→檳城→檳城纜車→極樂寺→眼鏡水堂→蛇廟→愛情島→怡保大鐘樓→三保洞→東華洞→太平湖。八分鐘的光影片段，加上南紅的畫外音逐地介紹，儼然一部南洋紀錄風情畫。馬來亞在此片中雖然以「鄉郊」形象，與新加坡之「城市」形象作出對照，但這裡的城、鄉之間沒有價值判斷，沒有誰勝於誰的預設角度，星馬的城、鄉各有其勝人之處，為香港觀眾譜寫出新一代的「南洋想像」。

《椰林月》是「南洋三部曲」的終曲，光藝「遠征南洋」本來就有打開星馬市場之意。而這三部電影均是粵語片，正如上文提到，廣東文化是光藝公司的「主軸」，把新加坡何氏兄弟與香港的秦劍、陳文連結起來。雖然如此，在新加坡的「轉型期」裡，「港產」粵語片的目標觀眾，不一定就是廣東人，不少星馬華人能夠操多種方言。在《椰林月》於新加坡《南洋商報》所刊登的廣告裡，便用上這句標語：「方言影片・傲世之作・不是廣東人・也應該一看。」⁵⁹光藝的「南洋三部曲」，能夠看成是香港「製造」並「輸出」的廣東文化網絡之一條重要連帶，這道文化環雖然由廣東文化築成，可是，它卻被星馬不同的華人族群接收。在大量生產並輸出粵語片的過程中，光藝以廣東文化作為「售賣」內容，可視為「跨地方性」的香港文化產物，在「南洋三部曲」裡，完成了新一代的戰後南洋文化想像。

59.《南洋商報》(新加坡)，1958年7月20日。

小結：家、國、文化身份認同

說到任何種族的「散居」狀況，也必然面對「家」、祖籍、祖國、文化身份認同的核心問題。一群相同種族的人散居別國，總希望聚集一起，找尋他們的文化身份定位。Diaspora 潛藏著關於「家」的概念，對於散居異境的人來說，「何處為家？」是他們必定會問、又必須回答的問題。對於「家」，電影中的人物懷有一份依戀，但這種渴求並不等同於對「祖國」的渴求。「無家可歸」的感覺，可以指物理上的「家」——一所建築物，也可以是一個有認同感的群體。在「南洋三部曲」所呈現出來的，只有對於「家」的追尋，至於「祖國」的身份，則是缺席的。假如「家」與「國」，相等於「南洋」與「唐山」之間的關係，那麼，以香港或澳門來隱喻「唐山」，其「祖國」的身份便相當模糊曖昧了。

在這些南洋組曲裡，透過角色的旅遊/遊歷，描寫星港兩地之華人，在海外追尋「家」、「國」的歸屬上，游移的文化心理。這亦流露出還在轉型期當中，1950 年代星港兩地人民的思考狀態。

走過了富殖民地色彩的新加坡河一帶，唐山阿嫂走進富有華人文化印記的地方，這些空間在鏡頭前有條不紊地展覽鋪排。《唐山阿嫂》所見，「家庭」關係的維繫比別的渴望更深更濃，電影裡從沒表達「返回祖國」的渴望。這位從「唐山」來的大嫂所關切的，是到南洋尋夫，希望「一家團聚」。後來大嫂被丈夫拋棄，卻不返回唐山，反而打算留在馬來亞的怡保自力更新。最後，何阿九坐牢兩年，洗心革面，回到怡保向妻子認錯，一「家」團聚，隱含了「從此天倫共聚，落地生根」的意思。

倘若「所處為家」是構成文化身份認同感的一項重要指標，《唐》片所描寫的，便是一種以本土為家的觀點。當阿九與大成初到馬來亞的錫礦場工作時，電影營造了充滿朝氣與祥和舒適的情調，工作後，二人洗澡，好逸惡勞的阿九卻發怨言，大成與他有以下對話：

阿九：我以為過來南洋以後會賺到錢，在這裡工作，比當苦力還不如。

大成（謝賢）：那有什麼相干？做人必定要工作的，我們年青人是可以捱苦的。

阿九：若果以後也要這樣捱苦，我還是要認真地再作打算。

表叔：阿九，你千萬不要這樣想，無論去到哪裡也要捱苦的，難道不工作，銀紙會從天上掉下來嗎？

「無論去到哪裡也要捱苦的」，不論在唐山、在海外，處境不變，何不留當地敬業樂業？電影的末段，阿九回到怡保向妻子認錯後，大成便說了這麼一句：「知道錯就好了，我們以後一起在這裡混飯吃。」南洋，已成了阿九的家，人物在這裡也找到工作及親屬的結連。

在「家國」以外建立「相同文化」的任務是非常重要的，而這任務必然落到「教育工作」上，「南洋三部曲」也著意染指這個重要課題。在《椰林月》中，主角都是從「唐山」遠赴南洋，他們跨過了地理上、文化上的界限，愛上當地華僑，矢志在南洋辦教育。主角「從唐山來」的身份，似乎賦予了他們傳播正統「中華文化」的地位。馬來亞是個文化、族群多元的地方，除了華族外，還有馬來族、印度族，以及其他亞洲族群。華文教育在星馬來說，肩負著在海外保留華人傳統與文化的艱巨意義。雖然在今天，華族只佔馬來西亞四分之一的人口，但在 1950 年代，華人在馬來亞的人口達四成以上。既然當地華人眾多，為何在電影裡，不用當地華人作為旗手興辦教育？上文論及這些南洋電影所著意處理的層面，是「家」，而不涉及「國」。「從唐山來」的文化人，彷彿代表了文化的「正統性」，他們扮演了一條跟祖國文化連結的線索。如此看來，「從唐山來」的教育者，不但滿足了南洋觀眾對於「祖國文化」的潛藏渴望，無形中也填補了電影中「國家」層面的空白感。光藝「南洋三部曲」裡的主角都來自「唐山」，但他們沒有明確說明來自唐山的哪個地方。只是，從一些蛛絲馬跡中，得知《唐山阿嫂》裡，南紅的所處地為澳門；《血染相思谷》中，當謝賢說要返回唐山時，鏡頭便提示了香港的身份。「南洋三部曲」內這些有趣的處理，一方面能視之為南洋角度，把香港/澳門特殊政治區域的身份隱藏，將港澳作為「唐山」（中國）的投射；另一方面也為港澳觀眾製造「代入」的位置，當他們看到這些「從唐山來」的角色，便自然把自己的文化身份代入其中了。

南洋華人的教育問題關乎複雜的歷史背景（如前一章所述），1950 年代在南洋辦華文教育，幾乎被等同於認同左翼意識形態（當時有不少受華文教育人士加入了馬共）。三間電影公司的南洋組曲都不談政治，雖然「政治」因素才是造成不少華人家庭「散居」海外的主要動機。光藝、電懋、邵氏始終是以商營商的機構，力求避免因為觸犯政治禁忌而影響旗下電影的銷售，所以對於種種政治敏感的話題，一概避而不談，比如何以用香港和澳門作為「唐山」的代表地、從「唐山」移居海外的原因、在南洋辦華文教育真正的困難是什麼等等。由於政治文化的種種牽絆，在處理情節的時候，導演便把「矛盾」指向那些能夠「公開」討論的部分：那就是通俗的愛情/親情等家庭倫理層面，力

圖迴避敏感的政治課題。另外，這些電影又以角色的旅遊／遊歷，來形塑星港兩地之親屬想像。

冷戰年代，凡是關於「中國」、「祖國」的題目均難以避開欲理還亂的政治因素，雖然「國家」的政治問題才是導致「華人散居」的主因，但在銀幕所見，「國家」的位置是空缺的，電影裡甚至沒有顯露人物對於「祖國」的渴望。對於「國家民族」的潛藏渴求，即由「家庭」和宗親關係來填補。電影所強調的不是「國家身份」的認同，而是「地方文化身份」的認同，而這一種地方文化，又建立在廣東文化根基上。我以為這正是在1955–1959年這段「轉型期」中，星港文化環的一條重要線索。

第六章

從新聯兩部作品看香港左派粵語電影對 「南洋僑胞」之「文藝任務」

在之前兩章，我們提到電懋的《星洲豔跡》、《南洋阿伯》，以及光藝的「南洋三部曲」這幾部粵語電影，體現了1950年代星港電影文化環之生成。在這個時期，雖然香港與中國大陸的電影關係受到嚴重阻隔，可是，香港仍然能夠容納左派背景的電影公司，其中以長城、鳳凰、新聯（簡稱長鳳新）三間公司，最具規模。這三間公司出產的一些電影，能夠在冷戰時期，罕有地獲得在大陸放映的機會。雖說在1950、1960年代，左派電影在香港不算是「主流」（正因港英政府的中立態度以及星馬等地的電影審查制度），香港的左派影人在踏進1950年後，明白到星港兩地已經搭起了緊密的電影網絡。左翼電影公司也在全球冷戰的新秩序中，重新審視香港電影的地位，並以香港為基地，拍電影作為向海外華僑「統戰」的手段。只是，因為英國人在香港的主權，以及星馬的反共呼聲，香港的左派影人不能像大陸一樣，毫無掩飾地在電影灌輸共產主義意識形態。長鳳新的製作，都必須經過某種「偽裝」，以「潛移默化」的方式向廣大觀眾「滲透」左派思想。在定位上，長城與鳳凰以拍攝國語電影為主；在風格上，則模仿兩所主流片廠電懋與邵氏。而新聯則以拍攝粵語片為主，風格較為靠近中聯與光藝。本章會以補充的方式，簡單討論新聯的兩部作品，探討在星港文化環最緊密的期間（1954–1959），新聯如何溫和地「滲透」左派思想，以及如何在新加坡走向獨立後，利用星馬等地高漲的反殖情緒，在電影中灌輸反英美帝國主義的意識。

跟電懋、邵氏一樣，新聯公司非常重視「南洋」（星馬）市場。雖然他們並沒有如光藝「南洋三部曲」一樣，大舉帶同攝影隊到南洋取景，然而，新聯的創業作《敗家仔》（1952）之主角，便是歸港華僑。1955年，新聯又開拍了以南洋華僑教育為題材的《桃李滿天下》。在新加坡步向獨立之後，新聯的盧敦導演改編了左翼作家秦牧的小說《黃金海岸》，拍成一部關於「賣豬仔」的「華僑血淚史」——《少小離家老大回》（1961）。此片分開上下兩集放映，以

反帝國主義作為口號，爭取邁向獨立的星馬「僑胞」的支持。我曾就中聯作品的一些蛛絲馬跡探討其對南洋華人之籠絡策略：高舉五四旗幟；一方面奠下進步電影之模範，另一方面以五四精神凝聚海外華人觀眾。¹ 何思穎亦曾經提出新聯的影片「多採通俗劇方式，刻意地抒發傳統中國倫理與五四新思想」。² 當然，新聯作品有多種面向及主題，不過，新聯電影大多在意識形態的框架下，發展「主題健康」、導人向善及寫實的故事。有意思的是，不單左派電影，很多右派電影也十分推崇五四精神。然而，我以為左派電影在高舉五四精神的背後，其實懷著文化統戰的心態。況且，推崇五四精神，又能夠切合「粵語片清潔運動」宣言，就這樣，在「五四精神」和「清潔運動」的幌子下，左派影人更容易向觀眾滲透左翼意識形態的思想。除此之外，關於新聯公司在冷戰大環境下的競爭方式，都是有意思的課題，比如新聯如何對應同期邵氏和電懋那些非常賣座的摩登都市故事？如何作出對策，吸納更多南洋觀眾？本章希望借兩部新聯出品的電影，探勘冷戰時代新聯公司之定位，以及其所反映的左派公司對於南洋華僑之文化視野和統戰手法。

冷戰形勢下香港成為重要的「缺口」

在中國共產黨建國前夕，一些中共官員認為東南亞的民族主義熱潮與反殖民運動，都是受到中共革命成功的啟蒙。³ 他們相信中共的革命經驗也許能夠在東南亞複製，並預言「今天的中國是明日的東南亞」。當時的外交部長陳毅曾經在 1960 年說過，中國革命成功對於世界的貢獻，是為那些正受著壓迫而渴望解放的民族帶來鼓舞，在中國人民身上，他們可以看到自己的將來。⁴ 在共產主義與資本主義對抗的冷戰年代，中共希望能夠對鄰近的東南亞發揮影響力。可是，英國在東南亞仍然有重要的政治及軍事控制，前英國殖民地馬來亞和新加坡都實施反共政策，中共不能跟他們發展正常外交，只能跟由蘇加諾執政的印尼建立密切關係。在這個冷戰形勢裡，香港成為一個非常微妙而重要的缺口，讓中共可以透過香港向海外華僑部署文化統戰。

1. 麥欣恩，〈從「國」到「家」：中聯時期秦劍風格的塑造，以及星港文化連繫的探討〉，載藍天雲編，《我為人人：中聯的時代印記》（香港：香港電影資料館，2011），頁 134–45。
2. 何思穎，〈序言〉，載何思穎編，《文藝任務・新聯求索》（香港：香港電影資料館，2011），頁 25。
3. 〈東南亞各國的民族解放運動〉，《人民日報》，1948 年 2 月 17 日。
4. 關於陳毅的說話，引自 A. M. Halpern, “The Foreign Policy Use of the Chinese Revolutionary Model,” *The China Quarterly* 7 (1961): 10.

根據周承人轉錄，在抗戰後的1945年9月上旬至10月中旬之間，中共廣東區委任命譚天度為代表，與港督任命的代表在香港談判。最後，港英政府接受中共代表提出的條款：

1. 承認中共在港的合法地位，同意中共在港建立半公開工作機構；
2. 允許中共人員在港居住、往來、從業自由及募捐；
3. 同意中共在港出版日報及刊物；
4. 同意並幫助中共在港設立秘密電台；
5. 在中共武裝撤出後，英方應保護共方非武裝人員和傷病員的安全；
6. 共方在大鵬灣的海面部隊，因要保護商旅安全，應准予延緩撤出時間；
7. 准予港九人民有武裝自己和維持社會治安的權利；
8. 組織戰後救濟會，賑濟災民；
9. 非經共方同意，英軍不進入共方控制地區等。⁵

後來，共方也向英方作出承諾，不論是秘密或公開活動均不以共產黨名義出現；中共在香港的活動也不以推翻港英政府為目的。正因為雙方作出了承諾，中共在香港擁有活動空間，而從1945年底開始，中共在香港建立「進步的」報社、學校、藝團、電影公司等機構，他們亦同意將秘密工作與公開活動嚴格分開。1949年10月1日中華人民共和國成立之後，英國隨即於1950年1月6日率先承認新中國，並維持代辦級的外交關係。英國一方面讓香港成為中國通向西方世界的窗口，另一方面也讓中國通過香港向外地進行文化統戰。我認為新聯公司在香港的「文化任務」，不單向本地觀眾滲透「共產主義」的意識，還欲利用香港這一個「缺口」，向東南亞華僑，尤其是中共不能發展親密外交的新加坡和馬來西亞，透過電影軟性地輸出左翼意識形態。

新聯的文化角色

「新聯」是國家直接投資的。解放後，中國被全世界帝國包圍，唯一缺口就是香港，所以要在香港搞電影，用這個渠道將要說的話說出

5. 轉引自周承人，〈只有粵語片才能在香港生根……試說新聯成立背景〉，載何思穎，《文藝任務・新聯求索》，頁54-55。此段資料引自譚天度，〈抗戰勝利時我與港督代表的一次談判〉，載中共中央黨史研究室、中央檔案館編，《中共黨史資料》，總第62輯（北京：中共黨史出版社，1997年5月），頁64。

來。新聯的創業作《敗家仔》(1952)，及之後的《夜夜念奴嬌》(1956)等都是掩飾來的，不能太左。最初全是由中國官方資本，負責領導的是周總理(即周恩來)，後來交到陳毅手上，再交給廖承志管理。在香港負責的是廖一原。當年有個口號：「背靠祖國，面向海外」，祖國遭封鎖，只有我們能面向海外。我們當初無戲院，後來廖一原不知由總理處批了多少美金來港，成立南華和銀都兩間戲院。有了戲院，可跟人聯線，從中得到資金。袁耀鴻其實當年是幫我們的，但不掛名字，免招麻煩。

摘自〈盧敦：我那個時代的影戲〉⁶

香港影人盧敦，道出了戰後香港左派影業的狀況，其中三點值得留意：一、冷戰氣候下，中國拉起竹幕，跟西方世界逐步隔絕，香港成為唯一「缺口」，是左派文化統戰的前哨。二、新聯影業公司，據盧敦所言，就是直接受中共資助在港經營的電影機構。三、在香港辦「進步電影」，不能「太左」，硬銷手法在香港行不通。關於這一點，除了考慮到藝術與娛樂性層面，還牽涉到在冷戰氛圍下的文化政治。香港政府就曾在1952年，把一些左派人士遞解出境，長城公司的馬國亮、司馬文森等十人遭驅逐離港。⁷星馬方面，新加坡政府在1951年修訂了電影審查條例(關於此點在第三章已經述及)，星馬從殖民地過渡到自治時代，任何刺激種族情緒的題材，都未必能夠通過電影審查。

根據鍾寶賢的研究，關於新聯公司的資金來源有多種說法，其一來自新聯影業董事長廖一原，他稱新聯由「幾位愛國華僑投資」。⁸姑勿論盧敦或廖一原之說法孰真孰偽，1950、1960年代，廖一原與周恩來、廖承志、陳毅等中共領導人物過從甚密，⁹新聯由左派資金支持這說法是肯定的。鍾寶賢指出在1959年底，中國文化部向全國電影部門發表文件，闡述發展影業之六大方針，表明將全力支持香港輸入和輸出更多電影，以及支持跟香港親中的電影公司合作，開發拍片計劃。中國文化部亦調動資金，協助親中製片公司在香港拓展製作及發行工作。¹⁰廖一原銳意保持新聯的競爭力，攝製於1961年的《少小離家老大回》便啟用了七生兩旦主演：吳楚帆、張活游、李清、周聰、

-
- 6. 郭靜寧撰錄，〈盧敦：我那個時代的影戲〉，載郭靜寧編，《香港影人口述歷史叢書之一：南來香港》(香港：香港電影資料館，2000)，頁130。
 - 7. 朱順慈訪問、整理，〈廖一原〉，載何思穎，《文藝任務・新聯求索》，頁147。
 - 8. 鍾寶賢，〈新聯故事：政治、文藝和粵語影業〉，載何思穎，《文藝任務・新聯求索》，頁41-42。
 - 9. 張家偉，《香港六七暴動內情》(香港：太平洋世紀出版社，2000)，頁215-16。
 - 10. 見鍾寶賢，〈新聯故事〉，頁46-47。

呂錫貴、雷鳴、金雷、上官筠慧、陳綺華。從演員陣容可知，《少》片為新聯公司的「重頭戲碼」，新聯公司更以「大場面！大氣魄！大製作！」作為廣告的宣傳口號。¹¹ 其實，這部電影以「賣豬仔」為題材，講述華人長達四十年客居他鄉的受苦經歷。新聯著意經營一部清末民初的「華僑血淚史」，其目標觀眾為海外華人，這是不難理解的。究竟左傾的新聯如何書寫這一闕華僑哀歌？背後的文化意義何在？

在冷戰年代，關於中共領導層對於香港電影的政策，曾經有兩種極端的看法。據廖承志所述，江青認為「香港電影都是有毒的」，「最好將香港的電影事業完全取消」。¹² 不過，此言論被周恩來批駁。¹³ 無可否認，任何對統戰策略有遠見之領導人，也不會否認香港之文化戰略地位。國民黨領導的南京政府雖然在1940年代，重提禁絕香港粵語片的法令（此點已在第二章詳述），然而，在冷戰進一步深化後，英國政府提高了對於香港的重視，也改變了「中港關係」。中共政權在1952年前後，洞悉到必須更有效地利用香港電影，作為海外統戰的手段。1952年是香港電影史重要的一年，港英政府遞解了十位影人出境，除了標誌著香港影業跟中國母體之割裂，也推進了中共政府思考對策，如何在一定「距離」下干預香港電影。據趙衛防所述，1952年前後，設在廣州的中共對港管理機構（香港城市工作委員會）負責人陳能興，向當時中央主管外事工作的劉少奇匯報時，提到香港粵語片的困境。劉少奇稱「在香港不能緊盯著國語片，從長遠的觀點看問題，粵語片才是可以在香港生根的電影」。¹⁴ 新聯公司是在1952年2月成立的，而同年11月，中聯影業成立，主動提出為新聯公司拍戲，取酬九折。¹⁵ 左派更稱1950年代在香港崛起的粵語片「四大公司」，¹⁶ 以新聯為先導，如盧敦所言，中聯與華僑都與新聯有聯繫。¹⁷ 新聯雖有左派資金支持，可是他們在星馬卻沒有發行機構，陸運濤主理的國泰機構主要購買長城出品，邵逸夫、邵仁枚主政的邵氏兄弟公司多買鳳凰出品，何啟榮兄弟主政的光藝公司則多買新聯出品。¹⁸ 1950、1960年代，

11. 《華僑日報》（香港），1961年5月29日。

12. 編輯辦公室編，《廖承志文集》（下）（香港：三聯書店，1990），頁553。

13. 同上注。

14. 趙衛防，〈銀都體系六十年的產業和文化貢獻〉，載銀都機構有限公司編，《銀都六十 1950–2010》（香港：三聯書店，2011），頁4。

15. 何思穎、劉嶽訪問、整理，〈黃憶〉，載何思穎，《文藝任務・新聯求索》，頁168。

16. 粵語片四大公司為新聯、中聯、華僑、光藝。

17. 見郭靜寧，〈盧敦：我那時代的影戲〉，頁130。

18. 見趙衛防，〈銀都體系六十年的產業和文化貢獻〉，頁4。

香港生產的國、粵語電影之風格很不一樣。從發行體系可見，新聯更加靠近跟香港普羅大眾接近的粵語體系，作品風格也更貼近香港小市民的生活。

新聯的第一部作品《敗家仔》(1952)，父親角色便是歸港華僑。由此，我們可以理解新聯從創建之初，已經認知香港影壇在冷戰時代的新形勢，並打算利用香港開拓南洋市場。新聯影業董事長廖一原曾經提及，「我們主要的市場，是新加坡、馬來西亞」，¹⁹這與盧敦提及的「背靠祖國，面向海外」的香港左派影業使命如出一轍。自從1930年代起，星馬一直輸入中國電影，成為當地華人的主要娛樂。可是自1952年起，中國電影多不能再輸出，加上星馬等地嚴厲打擊左翼思想的流播，中共需要重新部署統戰海外華人思想的策略。後隨港英政府自由中立的文化政策，左派影人看到了香港的「戰略」位置，他們確認了廣大的海外華僑仍然有觀賞「國產片」的渴望。長城與鳳凰打出了在港製造「國產片」的標籤，以上海影人為班底，拍攝國語影片，²⁰讓海外觀眾產生看長城、鳳凰電影等如看「國產片」的感覺。另一方面，1950年之後，粵語片的產量在香港大幅提高了，左派影人大概認同有必要在香港設立一條粵語電影文化連帶，以吸納離散海外的廣東同胞。

必須指出的是，中共政府以至左派影人，其實十分理解香港及星馬的局勢。1959–1960年是星馬一個非常重要的轉折期（關於新加坡獨立，將於下一章詳述）。1959年以前，香港跟星馬在電影關係上建立了非常緊密的文化環，兩地華人有親屬似的想像，可是，這種情況在1959年之後產生變化。從新聯兩部電影《桃李滿天下》(1955)和《少小離家老大回》(1961)，可以看到左派影人在兩個時期文化統戰的不同策略。

《桃李滿天下》：五四精神作為籠絡南洋華僑之策略

「背靠祖國，面向海外」，左派影人當年意圖在香港這塊「缺口」向更廣闊的東南亞實行文化統戰，只是，他們不能「硬銷」，只能在電影中滲透左翼之「進步思想」。新聯的第一部作品《敗家仔》以廣東話作片名，增加對廣東族群的文化連繫，以「健康主題」奠下新聯公司在香港影業之定位。

電影裡的父親（盧敦飾）是從「金山」（美國）回港的歸國華僑，故事發展了三分一後才出現。「好食懶飛」的兒子（張瑛飾）從未見過父親，他對於美國的想像，跟其當時的處境，構成二元對立的狀態：美國、資本家、富

19. 見朱順慈，〈廖一原〉，頁155。

20. 沙丹，〈「長鳳新」的創業與輝煌〉，載銀都機構有限公司，《銀都六十 1950–2010》，頁31。



圖 6.1：《敗家仔》劇照

庶。兒子以為父親在美國賺大錢，不肯辛勞工作，每天睡到大日頭，然後去賭錢，又去巴結其他富人。好高騖遠的兒子跟兒媳（白燕飾）勤勞賢慧的性格構成強烈對比。誰知父親只是在金山的洗衣鋪打工，回到香港不但不能享清福，還需要繼續經營洗衣鋪為生。《敗》片狠批兒子的懶惰及唯利是圖的心態，寫盡「資本家」（有錢人）的虛偽、醜惡與貪婪。雖然電影沒有半句牽涉南洋，可是，盧敦演繹的「華僑」卻是形象樸素、實事實幹之人，南洋華人自然容易代入盧敦賦予的華僑形象。

新聯的第六部作品《桃李滿天下》（1955）由盧敦導演，是繼紫羅蓮自編自導自演的《馬來亞之戀》（1954）之後，在1950年代出品的第二部關於南洋華僑教育的粵語電影。雖然當時報紙廣告以「蕉風椰雨・南島風情・海外傳薪・絃歌不絕」作招徠，²¹但相信此片並非在星馬拍攝的。²²在電影廣告的行銷策略上，這部電影使用完全沒有政治色彩的「軟招」，報紙廣告是這樣寫的：「專為父母們解決兒女的教育問題・保證你笑・笑中有淚」、「如果您的兒女讀書偷懶，逃學，不用功，本片提供有效的管教法」。²³名義上，這是一部富「教育性質」的電影，不但關於教育事業，也「教育」家長如何教導子女；實際上，《桃》片設置了一個「抗爭」的對象——守舊迂腐的老師姜秀橋（劉克宣飾）。

《桃李滿天下》基本上依靠一個二元對立的結構來支撐整個故事，用以突出「歌頌」與「批判」的對象。《桃》片講述民國初年，一位從「唐山」到南洋去的教師林志華，懷著滿腔熱誠，希望教育當地僑胞子弟。可惜姜秀橋是個老八股，仍然提倡孔學，教授四書五經。姜秀橋處處刁難受過五四思想啟蒙

21. 見《華僑日報》（香港），1955年4月29日。

22. 未有文字材料證明此片攝於星馬。

23. 見《華僑日報》（香港），1955年5月2日。

的林志華，嘲諷他只懂教授「的的麼麼」，敗壞學風。代表「封建」勢力的姜秀橋與代表五四新思想的林志華，展開了一場無形的「意識形態爭奪戰」。起初，林志華得不到家長們對於新學的支持，一度備受打擊。後來，一位本來投師於姜秀橋的學生何耀文改投林志華門下，受志華感染，耀文痛改前非。校董之子張志仁亦在母親反對下，改投林志華門下，成績突飛猛進。自此，林氏的學生大量增多。於是，他請尚在唐山的愛人杜彩雲到南洋一起教書。杜彩雲是位有理想又硬朗的女子，她思想「進步」，勇於對抗父權，與那班相信「女子無才便是德」的學校守舊勢力對峙。個性剛烈的彩雲開罪了姜秀橋以及另一位校董王昌煥，學校「守舊派」還以顏色。守舊派以新校舍的建設，以及林志華的前途作為「籌碼」，要求彩雲辭職。最後彩雲引退，跟隨她的表哥到日本升學，林志華繼續獨力守在南洋，辛勤教學三十年，終於「桃李滿天下」。

《桃李滿天下》故事發生在民國初年——那個受五四精神啟蒙的年代。打倒父權、反抗封建，是新文學及進步電影一同渲染的主題。有趣的是，雖然當年不少左翼文人以強硬的姿態反傳統，批評「孔家店」，可是，林氏不是一位剛烈的「鬥士」。相反，他的形象比較「溫柔敦厚」，有許多場面，林志華極力避免跟守舊派正面衝突。他寧可處處忍讓，讓偽善而不學無術的姜秀橋佔盡上風。後來，連彩雲也批評他「太軟弱了」，志華不但沒有繼續抗爭，還勸她忍耐，靜候時機。杜彩雲這個角色很有意思，不過她在《桃》片放了一個小時之後才出現。彩雲是女權分子，作風豪爽，堅毅對抗父權。她到達南洋後，親臨課室，數點女學生數目，得悉女學員將近半數，便作出如此評語：「這個地方，也頗文明，從前女子是不能讀書的，他們說『女子無才便是德』，這簡直是荒謬，這種封建教育，我們一定要打倒！」²⁴此番言論被守舊派聽到，斥彩雲為「潑婦」、「有傷風化」的「女流之輩」。及後，在守舊派開會商討如何對付杜彩雲的時候，其中一位校董便提出「假如教會女人識字，對男人沒有好處，將來男人如何管制她們？」守舊派腐敗封建的醜惡形象清晰盡現，彩雲是電影裡唯一擺出強硬姿態，對抗霸道、父道的角色，可是，最後她孤立無援，無法以女流之身敵擋強大的父權機制。她黯然離去，反倒被電影描寫成是林志華「犧牲愛情」而「忍辱負重」留守南洋。在當年報紙所刊登的廣告上，也突出了此點：「青年教師為教育下一代，犧牲愛情幸福，冬烘先生滿口仁義道德，實際誤人子弟。」²⁵為了「理想」而「犧牲愛情」，十分符合左翼人士推崇的抗爭精神。這裡呈現了一個饒富意義的「矛盾」，《桃》

24. 見電影《桃李滿天下》對白。

25. 見《華僑日報》(香港)，1955年4月29日。

片所突出的，並非左翼人士推崇的積極鬥爭原則，杜彩雲所執著的「正面抗爭」，反而被「軟弱」而「忍讓」的林志華壓下來，最後林志華的「忍讓」令他堅守南洋教學三十年，獲得最終「勝利」。

為何在《桃李滿天下》內，新聯會渲染一種較溫和的抗爭？

我認為這或許跟南洋當地的電影審查有關。新聯在南洋沒有發行院線，還需要依賴光藝與邵氏在東南亞的網絡。首先，兩間公司對於宣傳「正面」抗爭的電影或者有所避諱。加上更為重要的是，自 1950 年起，英殖民政府在星馬著手打擊共產黨勢力，新加坡在 1951 年還發行了「電影審查委員會」冊子，進一步控制左翼電影的流入。²⁶冷戰的高峰年代，任何高調鼓吹「抗爭」的電影，都是敏感的題目。新聯採取較為軟性的「健康向上」路線，更容易打開市場，以潛移默化的方式「教育」觀眾。

不難看出，《桃》片其實是講述一位繼承五四精神的「新學」教師跟舊封建勢力對抗的故事——儘管他的行動是溫和的。與「華南電影工作者聯合會」非常密切的中聯公司，嚴格上不應被歸類為「左派」電影公司，因為其資金來源，並非像長鳳新一樣跟中共有關。然而，中聯跟長鳳新幾間公司均屬友好，旗下電影亦標榜「健康」主題。中聯首部電影《家》(1953)，便是改編自五四作家巴金的小說。電影公司追隨五四文學傳統，《家》記述了外強中乾、內部空虛的高家，透過年輕一代，比如覺民、覺慧、琴表妹的勇敢抗爭，去批評舊社會霉爛腐敗的「封建主義」。這是跟冷戰時代，香港與海外華人處於「離散」的狀態有關。1950 年代，大量移民湧入，凸顯了香港社會的混雜性與邊緣性。受到冷戰區域文化政治的影響，香港與星馬的文化、經濟往來尤其密切，香港地緣政治上的「邊緣性」亦為星馬華人所熟悉。紮根香港的電影公司如中聯、新聯，以繼承五四傳統來鋪墊一條文化連帶，向海外華人社群伸延。雖然非左翼電影公司亦會提倡五四傳統，比如秦劍的電影亦會流露「反父權」的思想，然而，左派公司卻會突出其「抗爭」、「進步」的一面，並更強調「民族意識」。另外，承接第五章所述，在冷戰時代的香港電影文本裡，「國」的形象經常缺席（避免引發敏感的政治議題），取而代之的是「家庭」的展現；而在「家」的描述裡，又隱藏著「中國性」、「民族性」的深義——改編自五四文學、反封建題材的《家》，更具多重意義。就中聯與新聯的個案而言，其對於五四傳統的「繼承」與「再創造」，一方面來自香港在地緣政治上的「邊緣性」，另一方面也是離散華人有「國」歸不得，引發出來對祖國的想像與「尋根」情懷。透過「繼承」五四傳統，「再創造」新文化運動之反封建精

26. Committee on Film Censorship (Singapore: Public Relation Office, 1951), 17.

神，來凝聚離散海外之華人。冷戰年代，香港儼然獲得了較優越的位置，成為五四傳統最主要的繼承人與代言人，以推崇「新文化」來連繫海外華人。

改編五四時代的文學作品，是「進步電影」的一種手法。夏衍甚至改編了巴金的《憩園》，親自交到廖一原手上，²⁷後來由朱石麟導演，拍成《故園春夢》(1964)。也斯指出「中國作家在1949年前後來港，本身就代表五四一支的外展」。²⁸冷戰時期香港影人與文藝圈有著非常密切的關係，不論在文學或電影上，1950年代，香港文藝界（不論是左派還是右派）繼承了1940年代國內文化人對於五四精神的推崇。「五四精神」——也是海外華人對於現代中國文化的想像/理想，這亦蘊藏著「理想主義」成分，容易被左派啟動為「進步電影」的健康主題。有意思的是，不論是左右逢源的光藝公司、影星紫羅蓮、抑或是左派影人，都同樣關注南洋華僑教育的問題。當然，這跟冷戰時代星馬識字人口偏低的實情有關。在表達手法上，光藝的《椰林月》故意避開星馬左翼人士與華文教育的牽連，著力集中把故事重點放在理想與愛情的掙扎上。而新聯的《桃李滿天下》，則借助南洋教育，找來了「五四包裝」的題材，宣揚「反封建」思想。當我們今天回顧製作於1954–1959年的《椰林月》和《桃李滿天下》，便會發覺這跟當時星港的文化環有密切的關係，而星馬的電影審查對於這兩部電影的內容調整和角色處理，也不無直接的影響。

假如我們說星馬的政治對港產電影的故事題材及內容有不能忽略的影響，那麼在1959年新加坡舉行全國大選，邁向獨立、逐步脫離英國殖民地政權之後，新加坡民族主義的升溫對於香港左派電影的題材，也有一定的影響。其中一個有意思的討論點，便是左派電影裡提倡的「反帝反殖」精神。

《少小離家老大回》的反帝反殖意識與新聯統戰南洋的策略

1964年，廖承志在北京召開的香港電影工作會議上，曾經提到香港左派電影的文藝任務：

在香港這個地方，電影拍給誰看？我以為香港的電影，要面向華僑，面向亞洲、非洲的人民。我們的片子要向這方面打開出路。那麼，在這些地方應該提倡甚麼呢？很明顯，就是要提倡反對帝國主義，提倡反對殖民主義。因此，可以得出這樣的結論，香港電影的

27. 沙丹，〈「長鳳新」的創業與輝煌〉，頁40。

28. 梁秉鈞，〈「改編」的文化身份：以五零年代香港文學為例〉，載梁秉鈞、陳智德、鄭政恒編，《香港文學的傳承與轉化》（香港：匯智出版社，2011），頁112。

藝術思想應該是屬於資產階級性質的革命的電影，是反帝國主義、反封建主義的電影，也就是新民主主義革命的電影。香港電影屬於甚麼範疇的問題說明白了，其他的問題就好辦了。²⁹

中共海外統戰工作負責人廖承志清楚地提到，香港左翼影人應該利用香港，向海外華人提倡反帝反殖的思想。廖承志發表這篇講話之前三年，盧敦已經導演了《少小離家老大回》，是新聯影業於1961年的年度鉅製。³⁰《少》片全長一百六十二分鐘，分開上下兩集放映，第一集在香港的上映日期為1961年3月28日至4月4日，第二集則從1961年4月5日放映至4月11日。這部電影的一個賣點，是動員了二千位演員，演出開荒種蔗的場面。我在香港電影資料館看過這部電影，影片中的種蔗場面似乎沒有二千位演員。可是，當時這部電影的各種宣傳中，都以此為賣點。廣告除了突出演員陣容的強大，還羅列出以吳楚帆、張活游、李清為首等十六位知名演員參與製作。³¹新聯沒有自己的演員班底，他們採用「以老帶新」的方式，吸引觀眾，電影廣告形容場面之大「是粵片所罕見」。³²此外，新聯又突出《少》片「賣豬仔」的主題，以作為籠絡星馬華人的手法。在報紙廣告上便有這樣的標語：「亡命天涯・兩地相思・歷盡滄桑・重見天日」、「為生存漂洋過海・這豬仔遭遇悲慘景・同是天涯淪落人・息息相關・守望相助・同舟共濟」。³³在當年電影公司印製的電影故事特刊上，曾經以「大場面・大氣魄・大製作」為標題，宣傳這部電影：

故事通過它的主人公李灶發一家人的離合悲歡，真實地反映出過去許許多人為什麼要拋妻棄子，遠涉重洋謀生的情況；也真實寫出了僑胞在海外如何胼手胝足地披荊斬棘創造生存的天地的動人事蹟。僑胞們求生意志堅強，他們勇敢勤勞，刻苦檢樸，他們雖身處海外，但心念故鄉……這麼美好的題材，新聯公司監製人廖一原先生看到之後決定將它搬上銀幕，而且一定要拍得好為止。當時曾有些人表示，拍這種戲不容易，要動員數千人，要花巨大的人力物力，然而新聯當局為觀眾著想，決定不惜工本，對該片的製作投下

29. 編輯辦公室編，《廖承志文集》(上) (香港：三聯書店，1990)，頁452–53。

30. 參考電影廣告，《華僑日報》(香港)，1961年3月28日。

31. 同上注。

32. 同上注。

33. 同上注。

三十萬元之鉅，經過前後十多月的拍攝，「少小離家老大回」終於完成……

該片男主角吳楚帆曾感動的說：「少」片場面，氣魄之大故事的感人可媲美「一江春水向東流」，這是粵語片的「一江春水向東流」，是我從影三十多年來第一次拍這樣大場面、大氣魄的電影。³⁴

從上述這段宣傳文字可見，《少》片是對準海外華人而拍攝的。從1800年代開始，華人已經因為貧窮、戰亂、經商等各種原因，飄洋過海，遷移外地，其中最多華人遷徙的地方，是美洲和東南亞。王賡武在討論海外華人的組成時，曾經提過四種模式：華商、華工、華僑、華裔。³⁵「華商」是指移居外地的商人和工匠，包括礦工。王氏認為這是東南亞華人組成的最大多數，由於東南亞需要大量礦工，華商在當地工作，他們的後代，很多時會跟當地的女子成婚，在東南亞定居下來。「華工」是指華人苦力，不少是農民出身，又或是沒有田地的工人。1850年代以前，這類「華工」的組成並不顯著，在北美和澳洲的淘金熱開始之後，便大量出現。王賡武認為，「華工」的出現是「過渡性」(transitional)的，北美很快便停止輸入華工，而在東南亞方面，1920年代就已經停止輸入。可是，它是一種具時代意義的模式。「華僑」這詞是比較具爭議性的，它不同於「華商」和「華工」，「華僑」並沒有具體指明該人士的工作，它的意思是泛指所有的海外華人。王賡武提到「僑」這個字有短暫居留在外的意思，而「華僑」這一個詞包含到民族意識層面。王氏認為中國民族主義是「華僑」的一大特徵，最早是由孫中山先生宣揚的革命思想所引發的，後來亦對由國民黨和共產黨執政的中國產生認同。所以，「華僑」是指那些對中國具有民族及文化認同的海外華人。「華裔」模式則是一個較新的現象，是指由一個海外地方再移居到另一個海外地方的華人。³⁶比較明顯的例子是東南亞華人移居到歐洲或北美。

《少》片描寫一群被賣到美國「金山」(夏威夷)的蔗奴，可算是王賡武提到的「華工」模式，而這個故事也正如他所言，是在特定時代發生的、具有歷史參考的意義。故事開始於1910年，當時辛亥革命還未成功，電影中的角色都留長頭髮。由於角色眾多，電影以三位主角(李灶發、周傳祿、譚標)作為主線，把四十年在美國荒島做苦工的痛苦經驗娓娓道來。由吳楚帆飾演的李

34.《少小離家老大回》電影故事特刊(香港：新聯公司，1961)。資料來源：香港電影資料館。

35. Wang Gungwu, *China and the Chinese Overseas* (Singapore: Times Academic Press, 1991), 4-12.

36. 同上注，頁9。

灶發可說是電影的主角，因為農村破產，他被迫離開熟悉的鄉村前往澳門，在那裡他被騙到豬仔館，再被運到金山當蔗工。電影間中會以平行剪接方式，交代李灶發妻子（上官筠慧飾）在鄉下怎樣被地主壓迫、怎樣逃離鄉下，以及1910–1949年間中國大陸發生的政治大事。另外兩位主要人物周傳祿（張活游飾）與譚標（李清飾），前者是落魄的書生，後者是被封艇的漁民，因為賭博欠下巨債而被帶到豬仔館。這三位人物在外洋共同經歷許多苦難，嚐盡辛酸，更曾經計劃自製竹艇逃走，可惜逃走期間被殘暴的管工「啤梨」發現，最終周傳祿和譚標被啤梨開槍殺死，只有李灶發一人活著，並在荒島做了四十年苦工後才找到機會返回中國。

從片名可見，《少小離家老大回》是關於華人被賣當苦工的故事，然而，這跟「反帝反殖」又有何關係？

《少小離家老大回》改編自秦牧的中篇小說《黃金海岸》，小說初版刊於1955年，其後於1978年加印新版。不論是小說還是改編電影，兩部作品都講述「豬仔」從「唐山」被賣到「金山」去。小說明確地指出地點是夏威夷的一個荒島（高威島），而操控這班「豬仔」的老闆是在檀香山開設糖廠的。關於豬仔船經過「火奴魯魯」（Honolulu），在小說裡面有這樣的描寫：「到了第三十二天，船到了夏威夷，就泊在美國人叫做火奴魯魯，中國人叫做檀香山的那個港外。」³⁷然後，輪船又開行十幾海里，人們在茫茫大海看到一個小島，那個就是高威島。

可是，相對於小說，電影裡面呈現的地域觀念是非常含糊不清的。電影只提示一群「豬仔」被賣到「金山」，觀眾只能籠統地猜到那是屬於美國的一個荒島——而這個島嶼的外貌也跟香港西貢海面的島嶼差不多！雖然故事發生在美國，可是在電影裡，並沒有任何跟美國連繫的場景，這反而能夠讓東南亞觀眾容易產生代入感。「賣豬仔」的題材對南洋華僑來說，甚有切膚之痛，因為不少南洋華僑的先祖都是經由「賣豬仔」方式移居當地的。電影雖然是講「金山」，其實這個「金山」也可以由「南洋」替代。

小說作者秦牧生於香港，三歲那年隨父母去到新加坡。他的足跡遍及泰國、新加坡、馬來半島、爪哇等地，自言曾在馬來亞的城市、樹膠園及大菠蘿園裡渡過童年。³⁸由於曾在南洋生活，秦牧對於華人賣買的史料，特別敏感。1951年，秦牧看到了報章所載三個在十九世紀被賣到夏威夷高威島做「蔗奴」的故事，同時看到畫家司徒喬所繪氣息奄奄的蔗奴畫像，印象深刻。

37. 秦牧，《黃金海岸》（廣州：廣東人民出版社，1978），頁47。

38. 秦牧，〈後記〉，載同上注，頁137。

及後，秦牧讀到司徒美堂在《光明日報》引述關於僑美的回憶，感到悲哀。如秦牧所述：

在我面前的這一堆華僑移民、美國向外侵略、東方奴隸賣買的史料，引起我以那幾個老華工的故事做骨幹，寫一本小說的強烈衝動。我想這樣的材料，不正是資本主義的罪狀和社會主義的頌歌嗎？……這故事，雖然有若干的人物和情節出於想像，然而整個骨幹，例如十九世紀的美國資本家利用「豬仔頭」來管理華工，他們誘騙華工的方法，以及在那與世隔絕的小島上，他們拋擲敢於反抗的人下海喂鯊魚，勇敢的反抗者坐著小舟向大海逃亡的事跡，根據的卻都是詳實的歷史。³⁹

從秦牧的「後記」可見《黃金海岸》的寫作動機，有一部分來自反帝國主義意識的宣傳。改編電影《少小離家老大回》繼承了小說的「意圖」，加重了一位名叫「啤梨」（在小說中原名為「卑利」）的管工的醜惡形象，講他不但把患病的「豬仔」拋下山崖，以省掉醫藥錢，還把所有華工寄回家鄉的書信燒毀，並私吞他們寄回鄉下的家用。在電影中，「啤梨」的臉頰兩旁留有髮鬢，猶似美國人形象，懂得粵語及英語，是美籍大老闆管轄華工的中介。電影極力描寫「啤梨」依仗大老闆的權力，刻薄欺壓華工，是電影中最為詭詐無賴的角色，「背負」了電影人對於殖民者的控訴。在原著小說中，作者直接描寫大老闆布立特負面虛偽的資本家形象：他一手按著聖經，一邊說謊話。⁴⁰在電影裡，大老闆卻一直沒有露面，只有管工工頭袁坤及啤梨傳遞大老闆的指令。電影的末段，只顯露了大老闆的背面，說了幾句英文，暗示他美國人的身份。電影沒有明確指示華工被賣的荒島是夏威夷，也沒有明顯指出大老闆的身份國籍，這樣「模糊」的處理，也許就是要遷就東南亞華人的代入感，誘使觀眾產生文化認同。

另外，在《少》片中，導演強化了鄉間為富不仁的大地主形象。小說雖然有描寫地主錢二爺對於李灶發一家的欺壓，比如強迫李灶發賣田、要他把親妹賣給錢家當妾侍等等。但是，在李灶發出洋當豬仔後，小說沒有繼續發展錢二爺這條情節線；反而在電影裡，錢二爺於灶發離開後，迫死了灶發的親妹寶梨，還追殺灶發的妻子紅鳳（在小說中，灶發並沒有跟紅鳳成婚），令她必須在洞穴裡躲避。電影明顯地加強了對於地主的醜陋描寫，把「階級不公」具體化，以貫徹新聯對於香港及南洋觀眾之「思想滲透」。

39. 同上注，頁138–39。

40. 秦牧，《黃金海岸》，頁29。

在小說《黃金海岸》裡，第三節「羅網」講述李灶發從鄉下到香港一間米店打工，誰料港人梁昌威逼利誘他到金山，以三年為限，這一條情節在電影裡改寫成澳門。電影記述李灶發初到澳門之時，還展現了澳門名勝「大三巴」。小說對於香港的描寫多是負面的，雖然香港自十九世紀末，「半山洋樓出現了，繁盛的街道也有了」。⁴¹然而，秦牧藉著李灶發在香港被誘騙的經歷，揭露帝國主義及殖民主義的黑暗面，當時香港是「豬仔館」的集中地，「許多外國老板到香港來委託這些館口招募『豬仔』，一名給一百幾十塊錢」。⁴²不少窮人及農民就在窮途末路的情況底下，被迫成為契約華工。新聯公司的總部設在香港，我估計，也許新聯公司考慮到避免讓香港觀眾面對歷史陰暗面時產生負面情緒，在《少》片中把豬仔館改為澳門；電影中也沒有任何地方提及香港，刻意拉開了港人對於賣買華工的距離感。

不論是小說還是電影，這部「華工血淚史」安排在清末民初，五四的影子不能忽略。雖然故事沒有直接提及五四啟蒙，可是在精神層面，則繼承了擁抱時代變革的思想。小說最後，李灶發在夏威夷當了四十年蔗工，回到從前在「唐山」的村落，人面全非。灶發輾轉間找到了親妹，告之母親與紅鳳已經過世，「解放」後的新中國展現出新朝氣，灶發看見年輕的下一代，不禁發出強烈的震動——中國強盛起來了！⁴³在電影裡，編導改寫了結局——為李灶發設計了一個大團圓收場。灶發在被賣金山前已經跟紅鳳成婚，灶發在金山期間，紅鳳誕下兒子，並辛勤育養他。四十年後，灶發再次回到「唐山」，沒有想過能夠重遇故人，後來在偶然情況下，竟然走進了自己兒子的居所，見回失散四十年的紅鳳（紅鳳沒有再嫁！），灶發喜出望外，在新中國過新的生活。電影中，新中國建立前後的對照非常突出，以新時代的「光明」來映襯舊時代的「黑暗」，也藉此宣揚反帝反殖意識，襯托出解放後中國「正面強大」的形象。

在《少小離家老大回》第一集完結前，亦即整個故事的中段，當時華工在金山已過了三年，一眾華工聚集，致祭亡友。在野外墳前，由知書識墨的周傳祿唸出祭辭：

維癸丑年九月十日，全人等謹以野花清酌，致祭於亡友之靈日，嗚呼哀亡友，生不逢辰，國亂民困，背井離鄉，異邦淪落，同墮荒島，三載於茲，既賣身為牛馬，復奪命於鞭笞，積勞成疾，病乏刀

41. 同上注，頁16。

42. 同上注，頁27。

43. 同上注，頁136。

圭之藥，故生葬活埋，墳無姓氏之碑，生為中國人，死則為異邦鬼，昔日荒山，今已綠蔭一片，寸土尺地，無非血淚凝成，誰言蔗甘，苦向誰伸，今當去矣，別我儕侶，荒塚青燐，魂應有語，墳土一握，精靈所依，魂如有靈，隨我同歸，蔗林森森，天地蕩蕩，痛哭陳詞，我心悲愴，嗚呼哀哉，伏維尚饗。⁴⁴

在電影中，祭辭由簡體字幕打出，這跟當年在港通用繁體字的做法不一樣，也許是受到中共在內地推行簡體字所影響也說不定。⁴⁵這篇悼文的內容除了紀念受難的華工，表現華人在異邦被殖民者欺壓的無力感，同時亦暗中悼念辛亥革命的烈士。癸丑年即1913年，距離辛亥革命1911年只有兩年，電影加插了革命成功的消息傳到金山，華工雀躍，認為中國從此強大。這篇祭辭所表達的華僑在外「落花飄零」的怨恨與無奈，跟電影所表現的情緒主調一致。由此，我們可以看到《少》片所表達華僑懷念「故鄉」的悲傷，跟電懋《星洲豔跡》以南洋為家的樂觀情緒，是背道而馳的。同樣需要維繫南洋觀眾的電懋、光藝、邵氏的「南洋故事」跟左派作品截然不同，右派影業出品強調以南洋為家，安居樂業，更銳意展示傾右陣營的現代化城市的美好想像。

這個時候，新聯公司回溯重寫1910年間的事跡，除了懷舊，還有兩個因素：一、加強對於帝國主義殖民者的控訴；二、承傳五四新文化運動的自強精神。我認為這兩點正是冷戰時代香港左派粵語電影所用以籠絡／教育南洋華人的方式。尤其是在1959年馬來亞已經獨立於英國政權的管治，而新加坡又舉行了第一次大選，正式步向獨立的里程。隨著星馬各地「建國運動」的展開，高舉「反帝反殖」的左翼思潮，更容易在高喊民族主義的星馬地區紮根。中共領導人早已看準這個良機，在新、馬獨立的關鍵年份，以香港出品之電影作軟性意識形態抗爭。同樣需要爭取南洋華僑，在意識形態上，左、右兩派各出法寶，令冷戰年代香港電影更加多元化。能夠容忍不同觀點、讓不同背景／理念的文藝作品切磋競爭，本來就是冷戰期間香港作為兩岸三地之「公共空間」的一大特色。冷戰時期香港電影研究，有待更多探索和開發，亦有待更多研究者重新審視這一段繁雜多音、眾聲喧嘩的電影文化史。在下一章，我們將會討論1958–1960年間，新加坡引發的一場非常重要的、聲勢浩大的「馬來亞化華語電影運動」，以及這場運動如何令星港之電影文化環逐步斷裂。

44. 見電影《少小離家老大回》上集。

45. 筆者所看的版本是香港電影資料館現存的版本。

第七章

星港文化環斷裂先兆：《獅子城》展現的新加坡民族電影雛型

遙望香港、擁抱獅城

猶如前幾章所述，香港與星馬因為冷戰形勢，在官制上連成一幅緊密的關係網；星馬地區的政治運動強化了馬來文化的主導性，在星馬釀成一個華語文化的缺口。香港電影剛好能夠彌補這個缺口，滿足星馬華人的文化需要，而一道由地緣政治孕育的星港文化環亦從此生成。我認為，因為星馬獨立、民族主義擴張，這個在電影裡呈現的密切關懷，於1960–1970年代逐步斷裂。追溯這道文化環上的裂縫，可從1960年在星馬公映的電影《獅子城》裡，探其先兆。由新加坡的國泰克里斯片廠(Cathay-Keris)製作、易水編導的《獅子城》，它的出現伴隨著星馬兩地的建國運動而來。當年，《獅子城》被宣稱為第一部「馬來亞化華語電影」(為行文簡潔，以下有時或稱馬化華語電影)。¹回顧《獅子城》在華文電影歷史裡所揭示的，不單是一部馬來亞化華語電影，在它背後，還有超越電影文化的價值，催生出嶄新的電影製作模式。我會以「馬來亞化華語電影運動」來理解當時新加坡追捧的一股文化熱浪，儘管在《獅子城》公映以後，這場運動未能得到足夠的養分，沒有開花結果。然而，它曾於1958至1960年間，在星馬文藝界裡引起聲勢浩大的騷動。值得留意的是，在這場「馬來亞化華語電影運動」中，透露了弔詭的文化現象：星馬兩地的建國運動一方面強化馬來文化的影響力，提出以馬來語作為唯一國語；另一方面，在華人文化漸次淡化的環境中，卻在受「壓力」的環境下造就了一場強調本土製作的華語電影運動，並實現了「第一部馬化華語電影」誕生的願望。我認為《獅子城》在1965年前的語境，能夠看成是對「另一類民族電

1. 易水所稱的「華語」，廣義是指中文，包括方言；狹義是指普通話。新加坡至今，普遍以「華語」代表普通話。在1965年前的語境裡，「國語」有時指普通話，但當時新、馬正推行以「馬來語」(巫語)作為「國語」，所以在官方的文獻中，「國語」是指「馬來語」。

影」的呼喚，更可以看為新加坡民族電影的雛型。在這場星馬本土文化運動中，香港的特殊因素發揮了微妙的作用。

誠然，電影《獅子城》裡沒有任何一處關於「香港」的指涉，劇本對白也沒有任何地方出現「香港」這兩個字。故事內容更不用說完全是星馬題材，沒有「香港」的城市身影。「香港」在這部《獅子城》電影裡是完全缺席的。

「遙望香港」，是一種「隱藏著的」觀看角度。我們在第二章裡提出馬來亞電影製片組 (Malayan Film Unit) 所製作的電影，可被視為馬來亞「民族電影」的雛型。馬來亞電影製片組的製作，以馬來文化為主導，拍攝語言亦以馬來語及英語為主，華人社群與文化在其產品內，被呈現為馬來文化以外，小眾文化的一種。星馬聚居的華人，也許未能完全投入這種以馬來文化為主導的「民族電影」，從 1950 年開始，星馬進口的華文電影，幾乎全是香港製作。新加坡雖然擁有自己的大片廠，比如邵氏、國泰，但是他們在當地的製作，都是馬來語電影。在新加坡華人看來，這些馬來語電影跟他們沒有多大的關係，到戲院去，他們還是觀看香港製作的國語片和方言電影。星馬的政治獨立浪潮與建國運動在兩個方面影響《獅子城》的誕生：一、建國運動催生了星馬華人的本土意識，改變其文化身份的認同。二、星馬的民族主義逐步淡化華人文化，「馬來亞化華語電影」，可以看為是一種能夠被當權者容納的文化反彈。

《獅子城》的編導易水² 在拍攝這部電影以前，於國泰機構工作了十年。1955 年在新加坡舉行的東南亞電影節，易水曾代表國泰機構出席。電影節結束後，易水撰寫文章報導所見所聞，其中，他提到日本電影評論家今日出海，讚揚馬來亞電影以及馬來亞電影製片組的作品。易水便有以下的感想：

這些意見都很寶貴，最少我們在馬來亞的華文報章及華文作家、批評家就從來沒有注意到馬來亞的電影發展，我們向來都以傲慢及鄙視的態度來看馬來影片，雖然投資拍攝馬來影片的仍然是馬來亞的華人（國泰及邵氏），我們面對發展中的馬來亞片，我們華語電影工作者該多麼的慚愧，我們不單自己不努力，而且也無視於弟兄的電影。³

2. 易水，新加坡華人，真實姓名為 Tang Pak Chee，缺生卒年月資料。

3. 易水，〈一個疑問的簡要答案——馬來亞能拍本地華語電影嗎？〉，載易水，《馬來亞化華語電影問題》（新加坡：南洋商報社，1959），頁 89。



圖 7.1 :《國泰影訊》(獅子城特輯)封面



圖 7.2 :《獅子城》宣傳單張



圖 7.3 :《獅子城》女主角胡姬女士



圖 7.4 :《獅子城》唱片封面

易水的這段文字，道出了星馬華人對於當地製作的馬來亞影片的矛盾心情。在馬來亞民族意識的擴張下，既需要學習擁護馬來文化，卻又冀望保存華人文化。

馬來亞民族電影的雛型，可溯自馬來亞電影製片組的作品，與此同時，星馬華人卻希望在馬來語電影以外，獲得多一種選擇——另一類民族電影（*an alternative national cinema*）——屬於馬來亞華人的民族電影。1950年代末期在星馬推行的馬來亞化華語電影運動，從開始便是衝著香港電影而來的。它把香港電影視為「競爭者」/「他者」，又或把香港電影看作一種電影模式的參照指標。馬化華語電影孕育之初，便已經朝向香港電影凝望了。香港電影，可說是馬化華語電影的鏡像。星馬的民族主義抬頭，造成星馬跟香港之間那種「親屬似」的文化想像產生變化，「自我」與「他者」相互對立的關係形成。當星馬的民族意識逐步增強，當地華人也逐漸對大量進口的香港電影感到不滿和不安。雖然香港電影有像「南洋三部曲」的南洋題材，可是在星馬華人看來，它們都不能「真正地」反映當地實況。在大量觀看、進口香港電影的同時，星馬華人亦渴望擁有像香港電影一樣成熟的星馬華文電影。「民族電影」能夠產生意義，在於一種民族電影與其他電影的差異。故此，一種民族電影的起步，須得有另一些已經存在的電影體系與之區別。新加坡以「馬化華語電影」作為旗幟，嘗試在市內推動屬於星馬華人的「民族電影」，自然以主導星馬華文影壇的香港電影，作為參照、區別的對象——雖然這種觀看角度是隱藏著的。

向香港說再見：馬來亞民族主義與星馬獨立

John Hutchinson 和 Anthony Smith 在共同編輯的《民族主義》一書裡，⁴ 把安德森（Benedict Anderson）提出的「想像的共同體」歸類為「現代主義式」的民族主義，因為在安德森看來，民族的概念是一種文化的發明。民族並非自然而來的東西，而是經過創造、建構的。這個概念，未必適用於所有地區民族主義的誕生，可是，安德森提出的「想像的」、「建構的」成分，卻可以解釋馬來亞民族國家的生成，以及馬來亞民族主義的推行。

1910 年代，英屬馬來亞分為三部分：海峽殖民地（the Straits Settlements）、馬來亞聯邦（the Federated Malay States）、馬來亞屬邦（the Unfederated

4. John Hutchinson and Anthony D. Smith, eds., *Nationalism: Critical Concepts in Political Science* (New York: Routledge, 2000).

Malay States)。在這三個部分中，只有海峽殖民地是英國的殖民地，由英國委任的總督直接管轄，其餘兩個部分則是受英國保護的地方。1930年，總督金文泰 (Sir Cecil Clementi, 1875–1947) 已經提出把三個部分合併，他的建議受到馬來亞屬邦與馬來亞聯邦的反對。二戰期間，馬來人迅速向日軍投降，華人倒把奮勇作戰的消息傳回倫敦。1930年代末期，倫敦政府雖然讚揚馬來亞華人對抗日軍的行動，卻開始憂慮到在這群非馬來族人的政治影響力，而且華人佔了馬來亞總人口三分之一。戰後，英人檢討，認為馬來亞各邦欠缺統一的文化歸屬與統一的政體，令馬來人只以本邦或蘇丹作為效忠對象，致使全邦欠缺保衛馬來亞地區的意識。二戰後，世界秩序改變，英國希望聯合馬來亞各邦，組成一個中央集權的政府，方便統治。1945年9月英軍重掌馬來亞，除了宗教自由，英人強迫各個蘇丹交出他們的政治權力。一個月後，馬來亞聯盟 (Malayan Union, MU) 組成，海峽殖民地、馬來亞聯邦、馬來亞屬邦合併起來，成為統一的政體，而新加坡則被排除出來，成為一個單獨的英屬殖民地。

在馬來亞聯盟成立以前，馬來亞並非全然是英國的殖民地。弔詭的是，英國需要先把馬來亞殖民地化，以加強英國的勢力，削弱蘇丹的權力，然後再幫助她獨立。馬來亞聯盟是讓馬來亞邁向獨立的第一步，英國希望創造出一種嶄新的「馬來亞人意識」，作為團結馬來亞各邦各族的基本精神，締造現代國家的雛型。馬來亞聯盟提出讓非馬來亞族群，比如華人與印度人，跟馬來人一樣取得公民權。可是，此舉卻引起馬來人對華人的恐懼。由於馬來亞聯盟成立之初，英國對馬來人的民族領袖蘇丹不敬，由是馬來亞聯盟一直得不到馬來人的普遍支持。1946年，由當地馬來族精英組成的「馬來亞全國巫人統一機構」(United Malays National Organization, UMNO) 成立，簡稱「巫統」，以優待馬來族和削弱其他民族利益為前提，得到馬來人的廣泛支持，積極反對馬來亞聯盟的計劃。泛馬式 (Pan-Malayan) 的民族主義，隨著巫統的成立而興起。不同的政黨也爭相冒起，比如馬共 (Malayan Communist Party, MCP)、馬來亞民主黨 (Malayan Democratic Union, MDU) 等等。馬來亞聯盟雖然不獲支持，卻是一個重要的因素促成馬來亞民族主義的興起，也激起了馬來人政治意識的覺醒。英人在權衡各種利害後，最後還是扶植巫統，並於1948年廢除馬來亞聯盟，成立「馬來亞聯合邦」(Federation of Malaya)，以蘇丹作為馬來人的精神領袖。巫統自始成為馬來亞的主導勢力，維護著馬來亞境內馬來人的特權。

礙於冷戰局勢，加上中共將要戰勝國民黨的消息傳出，因此1948年實施緊急法令，以防共產主義的勢力向馬來亞滲透，法令取消的時間已是十二年

後。然而，緊急法令大幅削弱華人的勢力和自由，他們把華人大舉遷往「新村」，嚴防看守。馬來亞獨立後雖然解除了緊急法令，可是馬來亞華人只能算是少數民族，其公民權益不能跟馬來人看齊。馬來亞獨立後，巫統提出以馬來語為馬來亞的唯一國語，並積極扶持馬來文化作為馬來亞的國家文化。在這樣的政策下，中華文化被淡化，中文亦逐漸被邊緣化。從馬來亞獨立之始，華人只能以次等公民的身份生存。1948年底以降，英國殖民局改變對馬來亞華人的政策，對華人實施「馬來亞化」，因為他們擔心中國的消息，會影響馬來亞華人對當地政府和其他族群的態度。駐馬來亞高級專員 Henry Gurney 認為，必須在共產黨奪得中國之前，割斷華人與中國的聯繫。Gurney 認為這是最有利的選擇，假如有機會，應該讓華人主動變成馬來亞人。⁵

自從新加坡分別在 1945 及 1948 年被「馬來亞聯盟」和「馬來亞聯合邦」排除出來後，一直希望重返馬來亞，引發出長達多年的星馬合併與分拆的爭論。在新加坡方面，跟馬來亞成功合併，幾乎是每個政黨的目標與政治籌碼。自從和馬來亞分割，新加坡人民的政治意識也增強了。另一方面，在馬來亞內，卻需要處理馬來人及華人之間在公民權利與教育政策上的糾紛，因為巫統一直支持四項保障馬來人的原則：(1) 不能擁有雙重國籍；(2) 保障回教的領導地位；(3) 馬來人的特權不設時限；(4) 馬來語是唯一的官方語言。關於跟新加坡合併，馬來亞的態度是複雜的。對於馬來亞來說，新加坡那將近一百萬的華人並不受歡迎，倘若星馬合併成真，華人在馬來亞的比例將會大增，這會影響到馬來亞種族人口的平衡。馬來亞華人公會 (Malayan Chinese Association, MCA)，由英語教育背景的商家組成。其最初成立的目的，是團結馬華、支持政府撲滅馬共，並通過憲法為馬華爭取政治和經濟的合法權益。從 1952 年起，馬華公會實行改組，積極加強與巫人的聯繫，更與巫統結成聯盟，又於 1955 年的立法議會大選中與巫統、印度國大黨聯手出擊，贏得了五十二席中的五十一席。三黨聯盟共同組織政府，於 1957 年宣布獨立。從 1950 年起，馬華公會已經是既得利益者了，它後來對巫統的許多政治妥協，引起當地華人社會的不滿。馬華學者崔貴強更稱馬華公會的領導者出賣華社的利益。⁶ 崔貴強的見解，代表了馬華對於華人在馬來亞被邊緣化的抗議聲音。而事實上，馬華公會卻沒有在議會裡為華語教育，以及為華語立法成為官方語言積極爭取。因為巫統在馬來亞的主導勢力，馬來亞的所謂

-
5. Oong Hak Ching, *Chinese Politics in Malaya, 1942–1955: The Dynamics of British Policy* (Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2000), 96–100, 115.
 6. 林水欗、何啟良、何國忠、賴觀福合編，《馬來西亞華人史新編》(第一冊) (吉隆坡：馬來西亞中華大會堂總會，1998），頁 148。

「建國」運動，其實就是擴張馬來亞文化，鞏固馬來人特權。這些政策往往與削弱其他民族的政治利益同時實施。關於新、馬的合併議題，馬華公會主席陳禎祿曾贊成馬來亞進步黨（Progressive Party, PP）提出的星馬兩地各自為政的建議。陳禎祿認為新加坡應該獨自組織自治政府，直到馬來亞聯盟與新加坡合併的時機成熟。⁷

陳氏所代表的馬來亞華人公會也不滿新加坡忽視馬共勢力的威脅，只沉溺於地方政治權力的爭奪。⁸因此，新加坡與馬來亞聯盟的合併問題一直懸而未決。而星馬合併，可說是1950–1960年代中期，新加坡最大的政治議題。

根據林德憲制，新加坡在1955年舉行第一次大選，開始組織自治政府。大選由「勞工陣線」（Labour Front）勝出，馬紹爾（David Marshall, 1908–1995）擔任新加坡的第一屆首席部長。可是1955年爆發的巴士暴動，削弱了馬紹爾政府的威信，加上1956年馬紹爾組織代表團到倫敦，商討新加坡的獨立問題，因英國方面憂心馬紹爾政府未能鎮壓共產黨勢力，會談未能取得成果。馬紹爾未能成功爭取新加坡獨立，引咎辭職，由林有福（Lim Yew Hock）接任新加坡首席部長。有鑑於此，林有福對共產黨勢力施以強硬的手段，比如驅逐一百四十二位華校中學生的煽動分子出境，又開除四千位曾參與靜坐的學生學籍等。1957年，林有福領導的代表團雖然成功遊說英國讓新加坡在1959年舉行全國大選，組織自治政府，可是，他對付左派的強硬政策，卻被人民認為是討好英國人的表現，大失民心。另一邊廂，李光耀的聲望卻日漸上升。1959年的全國大選，林有福解散勞工陣線，改組「新加坡人民聯盟」參選，卻敗給人民行動黨（People's Action Party, PAP）。自此，新加坡便一直由人民行動黨執政。李光耀汲取了馬紹爾與林有福失敗的教訓，一方面需要對抗共產勢力，贏得英國人的信任與支持；另一方面，又高舉反殖民主義旗幟，以免被新加坡人民視為英人走狗。李光耀周旋於英人與馬共的勢力之間，累積政治籌碼。李光耀透過公開演說，孤立馬共在新加坡的政治力量。李光耀把整項「反共」運動，提升到全民皆兵的局面，他提出這是為人民謀取福利的鬥爭。這場「鬥爭」，在兩個層次展開：國內與國際。從1961年9月起，李光耀便利用各大傳播媒介來宣揚政綱，就是對抗共產黨、通過跟馬來亞合併來爭取獨立。李光耀曾在電台作過十二次有關「通過星馬合併爭取獨立之鬥爭的廣播演講」，⁹爭取民心，以反殖的旗幟來孤立「引起動盪」的共

7. Memo. to the Rendel Commission by Tan Cheng Lock, 9.11.53 (MD).

8. Yeo Kim Wah, *Political Development in Singapore, 1945–55* (Singapore: Singapore University Press, 1973), 47.

9. 見李光耀，《爭取合併的鬥爭》（新加坡：新加坡政府印刷局，1961）。

產黨。終於，在各種有效的宣傳攻勢下，人民行動黨成功贏取人民的支持，共產黨被打壓，並於1963年與馬來西亞合併。其後雖於1965年跟馬來西亞分離，可是新加坡卻成功爭取到獨立國家的身份。在新加坡組織自治政府以後，星馬合併成為最重要的政治議題。「宏大的計劃」(Grand Design)由東姑押都拉曼在1961年提出，但其實英國早於1955年已經提出這個結合馬來亞聯邦、新加坡、砂勞越（沙巴）、北婆羅洲、汶萊的構想了。從1960到1963年，新加坡、馬來亞、英國、北婆羅洲等地的政治領袖，就著這個「大馬來西亞」(Greater Malaysia)計劃，合力「建造」一個嶄新的民族國家。雖然，擁有豐富石油資源的汶萊，最終還是不願意加入「馬來西亞」。可是，一個全新面貌、獨立的「馬來西亞」(包括新加坡)卻在1963年8月31日正式成立。兩年後，新加坡退出馬來西亞，成為獨立的民族國家。

星馬兩地的政治權衡與糾紛並非本書重點，我希望強調的是，新加坡在1946年被英人劃分出來，作為一個單獨的殖民地之始，當地的民族意識，便跟「馬來亞聯盟」所激發起的民族主義平行發展。如此，用一種「現代主義式」的民族主義來理解星馬的民族主義與民族國家的形成，大體適切，原因有兩個：第一，星馬的民族主義是經過英國人與本地精英建構出來的。當時，印尼的蘇加諾便指斥「大馬來西亞」其實是「新殖民主義」(neocolonialism)之下的產物，他質疑馬來西亞的「獨立」是否真正的「獨立」。不能否認，馬來西亞是英國政府與星馬政治精英妥協的成果。第二，星馬的民族主義是一種從上而下的政治手段 (top-down approach)，由地方精英大力推動。國家建設的意識，伴隨著獨立的來臨，也都是從上而下灌輸給馬來亞和新加坡的人民。

在新加坡自治政府成立以後，因為人民行動黨積極爭取跟馬來亞合併，新加坡必須配合馬來亞，推行強化馬來文化的政策。故此，新加坡不惜削弱境內的華人文化，作為政治妥協。這亦引申到在1960年間推行的國語政策，一個華人達八成以上的地區，卻提倡以馬來語為「國語」(national language)，理由全屬政治考慮，為的是要跟馬來亞合併！這裡，我們也許會聯想到一個問題：為什麼所謂的第一部馬來亞化華語電影會在新加坡產生，而不在馬來亞？其中一個理由，就是馬來亞境內的華人文化，迅速被迫屈居邊緣位置，他們自顧不暇，也無力在「建國」的洪流中承擔這個任務。

1950年代末期，在這場從上而下發展出來的馬化運動裡，新加坡華人跟馬來亞華人一樣面對兩難的處境。他們一方面熱烈響應嶄新的民族主義，歡迎改變自己的文化歸屬（不再以中國人自居），投入這個全新的國家；另一方面，作為華人的他們，應該如何看待中華文化？新加坡華人當然知道「馬來亞化」才是大勢所趨，這意味著華人文化將會被削弱。為要能夠成功跟馬來

亞合併，新加坡的華人文化政策，將會跟隨著馬來亞而調整。他們一方面支持新國家的成立，另一方面卻為華人文化的黯淡前景而擔憂。1960年，在謀求民族意識提倡的同時，新加坡比馬來亞有較大的空間，去為維護華人文化而抗爭。這裡當然包含如何調和「華人文化」與「馬來亞化」這些棘手問題。

《獅子城》——星馬人民宣稱的第一部馬來亞化華語電影，便在這一道建國洪流中誕生。這部電影的出現，幾乎是和應著「建設馬來亞國家」的政治大論述。不能迴避的是，星馬華人面對著建國論述與保留華人文化的兩難處境，亦體現在馬來亞化華語電影的孕育過程裡。

陸運濤文化身份的矛盾

為什麼以「第一部馬化華語電影」宣稱的《獅子城》會出現在國泰機構，而非邵氏？在新加坡「建國」的官方大敘述裡，很大程度上，國泰機構的主席陸運濤也出現了文化身份的矛盾。陸運濤的文化認同，跟祖籍寧波、出身於上海的邵逸夫，不盡相同。

陸運濤的文化身份危機，可以從東南亞電影節找到蛛絲馬跡。第二屆東南亞電影節在1955年於新加坡舉行，代表新加坡的電影公司是邵氏和國泰，在邵仁枚、邵逸夫和陸運濤的領導下，分別帶領旗下二十多三十人出席，這兩大公司的代表，合共有五十多人。值得留意的是，這些新加坡電影界代表，除了高級行政人員及其親屬以外，全都是馬來語組的員工。毫無疑問，兩間公司的馬來語電影組比中文電影組的歷史要悠久。翌年，第三屆東南亞電影節由香港負責，而香港主辦單位的大會主席，竟由一位新加坡人——陸運濤來擔當，這是因為電懋公司已經進駐香港，在香港大規模拍攝電影。1956年，邵逸夫還在新加坡（他在1957年才「進軍」香港），當年香港規模最龐大的片廠是電懋，香港主辦電影節的大會主席一職便落到電懋公司的陸運濤身上了。在開幕禮上，陸運濤以電影節大會主席的身份成為第三位致辭者，跟隨在港督和永田雅一的演講之後。陸氏以香港電影業界的身分，匯報1955年香港電影業的驕人成績。¹⁰ 陸氏這篇演說，肯定了自己作為香港電影業界從業員的一分子。此後幾年，陸運濤都以香港區電懋公司的身分出席東南亞/亞洲電影節。

10. *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia* (Hong Kong: Executive Committee, 3rd Annual Film Festival, Southeast Asia in cooperation with Marklin Advertising Ltd., 1956), 37–38.

可是，到了 1959 年的第六屆亞洲電影節，陸運濤終於對其代表香港區的身份表現出矛盾的心情：

自第三屆亞洲電影節為始，每年香港區都請我擔任代表團的團長，我是很慚愧的，論國泰機構在香港從事製片事業不過五六年的歷史，以香港的國片製片事業最少有三十年以上的歷史來說，那麼國泰機構在這許多老大哥面前祇是一個尚在學走路的小弟弟而已……由製作到發行到放映，國泰機構成了一個完整的電影企業，但是也由於我雖然是「馬來亞人」，我仍然是中國人，所以我有為中國文化在海外盡一分維護及促其發展的心願，這點心願才使我投下巨大的資本作製片事業的冒險……

說起來，我又很矛盾，在新加坡的國泰機構製片廠出品的彩色馬來片「瑪素里」，國泰機構同時提名參加影展，如同手足相爭。其實上面我不是說過我是「馬來亞人」，我也願意為馬來亞的文化及電影建設而獻出我更大的心力，我這種對電影的態度可以說是今天馬來亞華人應取的態度，為馬來亞的文化，也為了維護馬來亞的中華文化而努力。

這篇題為〈亞洲電影節與我〉的文章在 1959 年 5 月 1 日同時刊登於《南洋商報》與《星洲日報》，¹¹字裡行間，流露出陸運濤作為「馬來亞華人」身份的矛盾。1959 年 5 月 30 日正是新加坡舉行大選的日子，一股熾烈的推動馬來亞意識的熱潮在文化界鼓動。當然，陸運濤自視為「馬來亞人」的文化認同，不會是在 1959 年才出現的，然而，在新馬獨立、自治的一片澎湃呼聲中，陸運濤作為「馬來亞人」的意識逐漸增強。在馬來亞民族主義的號召底下，官方大力提倡馬來文化，並提出讓馬來民族享有特權。早於 1948 年，英國殖民政府得悉共產黨將要在中國勝利的消息，英人欲切斷馬來亞華人跟中國的聯繫，亦在馬來亞實行「馬來亞化當地華人」的政策。1955 年，新加坡進行第一次選舉，同年在印尼舉辦的萬隆會議上，周恩來宣布解除海外華人雙重國籍。1956 年，新加坡中華總商會董事表示「我們是馬來亞華人而非華僑」，這亦宣告了「華僑時代的結束」。從殖民地過渡到後殖年代，陸運濤作為華人的文化身份，漸漸與他的「馬來亞人」身份產生矛盾。

11. 1959 年 5 月 1 日，《南洋商報》與《星洲日報》同時刊出了《第六屆亞洲電影節特刊》，陸運濤的這篇題為〈亞洲電影節與我〉的文章亦刊登其中。

一本馬來亞的巫文電影雜誌 *Gelanggang*，曾經在 1959 年 7 月 1 日刊登馬來亞藝人協會致聯邦政府的備忘錄，指出馬來亞巫語片業，幾乎完全操縱在「外人」的手裡，「外人」獨佔製片業，獲取利潤，電影院也在「外國資本家」之手，壟斷一切影片之放映及流通」。¹² 其後，同年 7 月 28 日，陸運濤於國泰酒店召開記者招待會，宣布歡迎巫人加入克里斯片廠成為股東。在招待會上，陸運濤指出「他本人出生於吉隆坡，以馬來亞為祖國，若仍被認為是『外人』，實十分難過，不過，對於馬來亞藝人協會所提供的意見，亦頗了解」。¹³ 又一次，陸運濤的「馬來亞華人」身份為他帶來認同危機。國泰宣布歡迎巫人合資拍攝巫語片，這與馬來亞藝人協會的那段報導，不能說沒有直接關係。

陸運濤在招待會上還提到國泰克里斯廠製作了一部叫《瑪素里》的電影，國泰推薦它作為克里斯廠的代表參加 1959 年的亞洲電影節。《瑪素里》並非一般的馬來語電影，故事改編自馬來亞聯合邦總理東姑押都拉曼所著的小說，由當時掌舵國泰克里斯廠的何亞祿 (Ho Ah Loke)，改編成電影劇本。單是到蘭加威島取外景已用了三個月時間，這部電影攝製為期一年，是馬來語片有史以來成本最高的電影。¹⁴ 東姑押都拉曼在亞洲電影節的獻詞裡說，早於 1958 年，他已經建議在 1959 年由馬來亞主辦亞洲電影節。¹⁵ 適逢 1959 年是新加坡脫離殖民地身份的大日子，而亞洲電影節又在馬來亞舉行，於是，國泰的克里斯便提名由馬來亞聯邦總理東姑押都拉曼所著的故事參加電影節。這是對於新加坡和馬來亞來說，同樣重要的一年，陸運濤作為香港電影界代表，卻加劇了他的身份矛盾。正如他所說，克里斯與電懋同時爭奪最佳電影獎，有如「手足相爭」；而其「馬來亞人」與「中國人」的身份認同，也是難以取捨的。其實，馬來亞藝人協會所指的「外人」，相信不單單指「國泰」，還有邵氏。可是，我們可以相信，來自上海天一公司的邵逸夫與邵仁枚兄弟，不會有如陸運濤一樣，同時有作為「馬來亞人」和「中國人」的矛盾。陸運濤的身份認同危機，也反映在電懋公司構思的電影題材上。

附屬電懋公司的導演唐煌，參加 1959 年亞洲電影節時，曾經向報界透露電懋正準備攝製一部關於華人在馬來亞功績的影片。唐煌認為東南亞華

12. 引自〈國泰機構陸運濤宣佈歡迎巫人合資拍攝巫語影片〉，《星洲日報》(新加坡)，1959 年 7 月 28 日)。另外，其實當時的巫語片幾乎完全由印度人執導，種族之間的不調和，在並未完全成形的「馬來西亞」地區內，是棘手問題之一。

13. 引自〈國泰機構陸運濤宣佈歡迎巫人合資拍攝巫語影片〉。

14. 見《第六屆亞洲電影節特刊》，《南洋商報》(新加坡)，1959 年 5 月 1 日。

15. 見〈聯合邦前首相東姑阿都拉曼獻詞〉，《第六屆亞洲電影節特刊》，《南洋商報》(新加坡)1959 年 5 月 4 日，第十四版。

人的祖宗，隻身飄渡南洋，沒有政治後援和經濟支持，受盡侮辱，卻貢獻了他們的生命促使當地的繁榮，這是「一頁可歌可泣的史詩」、「決不遜於美國十八、九世紀的西方英雄」。當年不少華人被「賣豬仔」到南洋，在各種辛酸痛苦裡展現了人性的光輝，「這豈不是新馬的電影界大可以用來媲美太平洋對岸的英雄，更可以教育了千萬的華人後輩，曉得飲水思源」。¹⁶ 唐煌在亞洲電影節官貴雲集的場合裡，公開表示將要拍攝「華人在馬功績」這個題材，沒有理由不預先向電懋請示就隨便說出來。按常理推論，這個題材大概已被陸運濤允准了。宣揚華人祖先在馬來亞的功績，不論從哪個角度看，也對「維護馬來亞的中華文化」有益。可是，後來電懋並沒有落實拍攝這部電影。原因可以有許多，資金、市場都可能是考慮的理由，其中不能忽視的，還有地緣政治層面的因素。馬來亞獨立後，積極提高馬來亞文化，設立馬來語為國語，也賦予馬來人享有政治特權。新加坡自治以後，為了響應馬來亞政府推動「馬來亞意識」以達到星、馬合併的「理想」，也提倡以馬來語為國語，呼籲華人須融合在馬來文化裡。相對來說，華人文化的推廣受到某程度的壓制。自 1959 年 6 月，人民行動黨確定了他們在星洲一黨專政的地位後，便立即於 6 月 8 日起，頒布了新的「公眾娛樂法令」，「整頓社會風氣」，在全市超過百處地方封閉彈球場及經營電唱機之咖啡廳，其後，6 月 12 日又有三十五部來自美國、日本、香港的電影被新加坡政府禁映，理由是這些電影內容含有「打鬥、神怪、色情」成分。¹⁷ 新加坡才走進自治年代的頭一個月，高調的整頓風氣籠罩全城，這樣的氣氛下，所有「不健康」及政治敏感的題材自然成為禁忌。「華人在馬功績」這類電影故事，在倡議馬來文化為主導的政治大氛圍裡，很容易觸發敏感的「種族問題」。

最終，香港那邊的電懋沒有拍攝華人在馬功績影片，反而，陸運濤卻願意支持從未拍過電影的易水，讓他從 1959 年底開始，在國泰的克里斯片廠開拍第一部華語片《獅子城》。從電影節香港區代表帶來的矛盾身份，到被馬來亞電影雜誌視為「外人」，在吉隆坡出生、新加坡定居的陸運濤，於 1959–1960 年新加坡過渡自治的期間，免不了為他增添了文化身份的迷思，也使國泰機構原本華巫分明的分廠制度，陷入兩難的局面：運用完全沒有經驗之生手在巫語（馬來語）片廠拍攝華語電影。

-
16. 見〈電懋名導演唐煌將攝製華人在馬功績影片：媲美西方英雄，教育華人後輩〉，《南洋商報》（新加坡），1959 年 5 月 8 日，第八版。
 17. 見〈整頓社會風氣又一行動：警方昨奉令封禁彈球場及電唱機〉，《星洲日報》（新加坡），1959 年，6 月 13 日，第五版。

《獅子城》作為「馬來亞化華語電影運動」的先鋒

馬來亞能拍本地華語電影嗎？

我們不是有馬來影片嗎？提到這點更可憐，本地拍的馬來影片，雖然每年僅僅約三十部的出品。不少是以馬來人民生活為題材……至於華語影片在馬來亞拍攝過寥寥可數的幾部之外，大多數標榜著馬來亞題材的片子，只是走馬看花似的掠取一些外景為背景，硬生生裝進了故事與人物。這些披上馬來亞題材的糖衣的片子，居然能大行其道。從文化價值上來說，我們否定這種作品，更不能把這種作品視為馬來亞化的華語電影。在原則上來說，我主張馬來亞化的華語電影，不單是故事要有馬來亞人民生活的真實性，更應要求由馬來亞的人才來拍攝，這才能稱為地道的馬來亞化華語電影。

提到馬來亞人才，別的不說，許多人便問我馬來亞有「明星」嗎？我們天真的讀者，大概都忘記了連林黛、葛蘭、鍾情都是他們創造出來的奇跡，這話怎樣說的呢？原因是香港國語片最大的市場是馬來亞北婆兩地，因為在星馬北婆她們有了「票房價值」，所以才成為大明星，否則，還不是寂寂無聞嗎？明星不是天生的，更不是一天可以竄紅起來的。馬來亞到目前為止沒有人有膽量起用本地人才拍攝影片，那又從何產生馬來亞的華語片明星呢？¹⁸

以上一段文字，是由積極推動馬來亞化華語電影的易水在《南洋商報》上撰寫的。從他的遣詞用字，可以清楚看到其「遙看香港」的視點。首先，他認為當時存在的「馬來亞題材」電影，並不是真正的「馬來亞化電影」，它們是「披上馬來亞題材糖衣的片子」。易水所否定的，就是本論文第四至六章所討論的南洋題材「香港電影」。在引文中，易水還提出星馬是有能力「創造明星」的，他認為香港的林黛、葛蘭、鍾情之所以成為紅星，都是由南洋觀眾捧出來的。易水所持的邏輯是：星馬觀眾既然有能力捧紅來自香港的影星，自然也可以捧紅本地影星，所以，只要製片家肯拿出勇氣來投資，星馬是有能力拍攝華語電影的。姑勿論易水的觀點是否有商榷的餘地，其否定香港電影的「文化認同」、置香港電影為外來者的眼光清楚易辨。其實，易水以「排他性」、帶有民粹主義的眼光來理解香港電影在星馬的行銷，跟民族電影出現的某些法規，頗為吻合。歐洲的民族電影之出現，也源於要抗衡好萊塢電影的

18. 易水，〈一個疑問的簡要答案〉，頁2。

市場侵略。在 1950 年以後的華文電影界，香港的地位難以匹敵。1956 年，陸運濤曾估計香港電影年產超過三百部，¹⁹ 試問當時有哪個地方能夠比香港出產更多中文電影？事實上，香港本土市場根本支撐不到這麼龐大的電影數量，香港電影超過一半的票房收入皆來自東南亞。易水對於星馬一味進口香港電影，而不去發展本土製作，其忿忿不平及失望焦急的心情，是可以理解的。

民族電影產生的另一種特徵，就是跟其他電影業區別出來。星馬若果要建立本地的華語電影工業，他們必須發展一種有別於香港電影的模式（包括電影類型與題材）。我認為，馬來亞民族主義與馬來亞化華語電影運動是相輔相成的，假如沒有獨立建國、馬來亞民族主義，星馬華人未必認知到他們製作的華語電影需要「馬來亞化」。這一場由易水推動的馬化華語電影運動，一直緊守官方的立場，支持星馬的建國運動。《獅子城》的首映，更邀請新加坡國家元首到場擔任嘉賓，而首映的票房則全數捐贈國家劇場委員會，作為興建國家劇場的經費。政治與「商業」電影的結合，再次體現。

《獅子城》——被隆重之地宣稱為「第一部馬來亞化華語電影」（雖然在《獅子城》以前已有其他星馬華人拍攝華語電影，但行銷聲勢卻遠不如《獅子城》）。跟《獅子城》孿生的這項「雷聲甚大」的馬來亞化華語電影運動，其誕生經過跟馬來亞民族主義一樣，並非自然而來的東西，而是經過創造、建構的。它的生成也是由地方精英，從上而下協力推動而冒起來的。首先，在電影運動裡，有一條必須解決的問題：「什麼才是真正的馬來亞化華語電影？」這條問題後來引起了不少討論，作為馬化華語電影運動的「領航人」，易水指出除了南洋題材，更重要的是「起用本地人才」。這裡所指的「人才」，包括幕前幕後的電影工作者。幕前方面，就是要培養本土「明星」；至於幕後，上至導演、編劇，下至各單位人員，均須「當地語系化」。有一些國家的電影工業，是自然而生的，可是，星馬的華文電影工業，卻是「創造性」、「建構性」的文化產物。追本溯源，它是由一位在電影界從業多年的文化人易水發起，從上得到國泰機構陸運濤的支援，按部就班地逐步發展而來的。關於易水提出的「馬來亞化華語電影」，其「華語」一詞，本來是包括「方言」的。「華語」在星馬的脈絡裡，具有廣義和狹義之分。廣義是除了普通話外，也包括華族社群中所通行的各種方言；狹義是指中國人所稱呼的普通話。新加坡這三十年來主張「多講華語，少說方言」，前者的廣義內涵已經被人遺忘，在新加坡民間的使用上，「華語」許多時是指「普通話」。我認為，「華語」一詞在當地是存著「語義不清」的情況。

19. 陸運濤認為香港在 1955 年，國、粵語電影加上方言電影，出產超越三百部，他更強調這不是誇大的數字。見 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*。

我推斷易水就是在 1950 年間，加入國泰機構負責華語片的發行及宣傳工作。²⁰ 1952 年，易水負責主持國泰機構的《國際電影》雜誌，在馬來亞創刊。按照易水所說，他在國泰機構工作的十年間，曾擔任中國影片發行工作，凡與國片有關的事務，他都參與。何亞祿與易水私交甚深。自 1952 年何亞祿創辦了淡邊尼律克里斯片廠，開拍第一部馬來語片的時候，易水便經常去參觀了。²¹ 據易水所述，何亞祿一直希望拍攝華語片。易水提到，何亞祿於 1955 年特約劉以鬯寫一本名叫《椰樹下之慾》的電影劇本，何氏不懂中文，後來請人把之譯成英文。可是何亞祿看過劉以鬯的劇本後認為不適用，故此把劇本交還劉以鬯。據易水所述：「雖然那並不是作為開拍華語片的開始，可是已經是準備拍華語片的端倪了。」²² 何亞祿與易水雖然最終沒有跟劉以鬯合作，自此幾年，易水不斷物色本地演員以及構思劇本。「拍攝華語電影」這個想法，經過了七、八年的醞釀，易水與何亞祿都一致同意以下的基本條件：一、有自己的基本演員，生旦淨各式各樣的角色都該具備。二、劇本。為此，易水曾構思了三個劇本題材，都得到何亞祿的賞識。1957 年間，何亞祿表示決心拍攝華語電影，於是易水獻計，先招考演員並舉辦「演員訓練班」，在何氏支持下，得到陸運濤的讚許。由此，由易水掌舵的「馬來亞化華語電影運動」便在一股熱情的盲動之下展開了。

易水特別重視「本地人才」，在幾乎沒有電影製作經驗的星馬華人文化界，只能依靠培訓。在易水的大力宣導下，馬化華語電影運動分開幾個階段進行：(1) 招考演員；(2) 舉辦藝員訓練班；(3) 公演大馬戲團話劇；(4) 拍攝《獅子城》。

在報章上撰文宣揚馬化華語電影運動

易水加入國泰前，已經在電影文化界工作，並曾為新加坡出版的《光藝電影畫報》撰寫電影評論文章。易水也負責主持國泰的電影雜誌《國際電影》。顯然，易水早已曉得文化傳播媒介的力量。1957 年底，易水在國泰克里斯機構開始招收學員進入演員訓練班，翌年，易水斷斷續續地在《南洋商

20. 國泰機構的主席陸運濤在易水所著的《馬來亞化華語電影問題》一書的序中說：「他（易水）參加這個機構將有十年的歷史。」當年為 1959 年，故此筆者估計易水大約在 1950 年間進入國泰機構。

21. 易水，〈演員訓練班並未失敗——上篇：舉辦演員訓練班的獻議〉，載易水，《馬來亞化華語電影問題》，頁 62。

22. 同上注。

報》的副刊「影藝版」，撰稿推廣馬來亞化華語電影，提升這場運動的「見報率」及「認受性」。上文所舉的〈馬來亞能拍本地華語電影嗎？〉，是易水早期在《南洋商報》刊登的重要文章。其後，他又陸續在《南洋商報》發表文章如〈馬來亞化電影劇本創作問題〉（1958年12月8日）、〈馬來亞化從何著手？〉（1958年12月19日）、〈華語是指那一種方言？〉（1958年12月29日）、〈華語電影演員何處覓？〉（1959年1月9日）、〈為馬來亞電影鋪路的人〉（1959年2月27日）、〈馬來亞化電影的橋樑〉（1959年6月12日）、〈一個建議——希望政府設一個電影局〉等等。這些文章在《獅子城》拍攝以前擔當著推廣「馬來亞化華語電影」的重要使命。連合著國泰公司舉行的演員訓練班，以及其後的話劇演出，我借用易水的語彙，嘗試為易水所推動的工作定立一個專稱：「馬來亞化華語電影運動」。

在易水所發表的文章中，有幾個主要而貫徹的觀點：

1. 關於「馬來亞化」。易水認為，「在馬來亞獨立後，迫切需要建立一個馬來亞獨特的文化，這個獨特的文化就是馬來亞的內容。」²³ 在易水看來，「馬來亞化」是一種「混合體」，不單是中西文化的混合，也是中、印、巫三種文化的混合體。
2. 易水大力提倡「馬來亞化華語電影」這個觀念。易水以國泰克里斯片廠內工作人員合作的方式來比喻為馬來亞化，該片廠的技術人員都是華人、演員全體是馬來人、導演全是馬來人，這正是「中印巫合作馬來亞化的頂好榜樣」。²⁴ 至於華語，易水本來不排斥方言電影：「照目前國片在馬來亞市場的需求而觀，本地華語電影中國語粵語廈語三種語言都是可以拍攝的」，²⁵ 可是他後來考慮到「國語」（即普通話，當時易水仍以「國語」稱之。）在星馬經過三十年的提倡，已經成為「華僑社會最流行的共同語」，²⁶ 易水所謂的「華語」電影，其實就是側重「普通話」電影。在電影語言決定了之後，他還強調如何將這種語言「馬來亞化」。易水以香港電影作為例子：「目前香港拍攝的國語片雖然仍標榜『京片子』，但是我在不少部的影片上聽見說什麼『孤寒』啦！什麼『死鬼』啦！這不也已經廣東化了嗎？」²⁷ 所以，他認為「馬來亞化」

23. 易水，〈馬來亞化電影劇本創作問題〉，《南洋商報》，1958年12月8日。

24. 易水，〈馬來亞化從何著手？〉，《南洋商報》，1958年12月19日。

25. 見易水，〈馬來亞化華語電影問題〉，頁15–16。

26. 易水，〈華語是指那一種方言？〉，《南洋商報》，1958年12月29日。

27. 同上注。

的華語可以是各種方言滲合性的語言，甚至可以混入馬來語，比如叫員警做「馬打」(Mata)；警察局作「馬打寮」。²⁸可是，易水仍然主張用「標準國語」而不用「峇峇國語」，他認為「峇峇國語」的發音不準確，而且語腔不對，不宜放在電影裡。

3. **重視起用及培養本地人才，支持「馬來亞化」的電影工程。**易水認為如果馬來亞要拍攝華語電影，應該起用當地的華文文化工作者，或者電影從業員及話劇界人士。他敦請馬來亞人民要支持本地人才：「馬來亞化還是從你們本身著手，製片家請起用馬來亞人才，觀眾請你捧自己的演員，那怕馬來亞化的華語電影拍不成嗎？」²⁹
4. **加強各種族的合作以及語彙的吸收。**易水認為要製作華語電影，也應該吸收馬來語。由於獨立前後的新加坡政府曾提出以馬來語為「國語」，易水便提出要促使華語與「國語」(馬來語)統一的建議。可是，「華語與國語怎麼統一呢？這當然不是統一成為一種語言，而是說將來國語電影(馬來語電影)，華人看得懂聽得明白，因為它吸收了更多更豐富的華語語彙，使華人更容易學更容易懂了。」³⁰易水之所以提出華語與馬來語的互相吸收，也許是對應英語而來的，因為英語是當年其中的一種官方語言。他曾反對馬來亞的官員在亞洲電影節以英語發言，易水認為，他們至少應該同時採用馬來語與英語兩種語言。面對英語地位日增，易水期望華文在馬來亞建國後能夠保持它的重要地位。

易水這些文章並非按著固定的方式定期在《南洋商報》發表，反之，他是若斷若續地在報紙上刊出他對於「馬來亞化華語電影運動」的重要主張及聲明。當時，也有一些文化人撰文回應易水的觀點，其中有支持者，也有反對者。對於反對的聲音，易水大都撰文回應，關於「馬來亞化華語電影運動」和電影《獅子城》的評價，也曾鬧出激烈的筆戰。假如光有理論，沒有付諸行動，是不能發揮作用的。易水舉辦演員訓練班和籌備話劇演出，是拍攝《獅子城》之前重要的前奏。從過程中，我們看到易水如何與官方組織「合作」，借助推動文藝活動以加強「建國」論述。我在下面把過程詳細列出。

28. 同上注。

29. 見易水，〈馬來亞化從何著手？〉。

30. 易水，〈馬來亞化電影的橋樑〉，《南洋商報》，1959年6月12日。

招考演員

易水既然重視「本地人才」，他的當務之急，就是發掘及培養本地人才。既然得到陸運濤的支持，易水在國泰製片廠主辦了一期「演員訓練班」。按照陸運濤所述，由於「廠中人事的變動」，³¹ 演員訓練班只辦了一期便結束。³² 雖然演員訓練班的壽命不長，籌備過程卻不簡單。據易水所述，他首先在1957年10月1日出版的《國泰影訊》，刊登「招考中國電影演員啟事」，另外，《南方晚報》也同時發表招考簡章，³³ 顯示這次招考甚具規模，跟香港的電懋、邵氏招募演員的程序不遑多讓。關於語言，易水特別重視演員能操「純正國語」（普通話），假如懂得其他方言，也是一種優勢。除了考慮到星馬龐大的方言電影市場，好像是潮語、廈門語、粵語之外，簡章還添加了兩種語言：英語及馬來語。事實上，在其後易水拍攝的《獅子城》裡，也有使用英語和馬來語的對白，雖然只有聊聊幾句，足以反映電影大力標榜的「馬來亞化」特色。

另外，招考簡章的第一段，訂明國泰克里斯片廠以「發展馬來亞電影事業」為目標，提倡「馬來亞化」電影和「起用本地人才」。易水在開設訓練班後，於1958–1960年間在《南洋商報》撰文，推動「馬來亞化」電影，把口號付諸行動，高姿態地強調「起用本地人才」。我認為他所以有這樣的見解，與其「遙看香港」的目光有關係。他曾苦口婆心告訴星馬觀眾，香港的林黛、鍾情這些知名女演員，都是星馬觀眾所「創造」出來的。易水本人跟香港影壇的關係，是既熟悉又存著若干距離。易水曾在1950、1951年間的《光藝電影畫報》，撰文介紹位於香港九龍半島的幾個影城，³⁴ 以及香港粵語片的製作生態。³⁵ 在易水的個人經歷裡，曾發生過這樣的一件事情：1960年代，有位廈語片演員莊雪芳，紅極一時；她原來是新加坡歌台裡的歌手，1957年夏天，易水在一個試片會上，透過唐璜認識她，這時候莊雪芳正在馬來亞電台做節目。易水說他曾讓莊氏唱一首由馬來作曲家作曲、易水填詞的歌，「雖然短短一首歌，可是看出了雪芳的聰慧」。³⁶ 易水曾介紹她見何亞祿，希望讓莊雪

31. 筆者估計這與何亞祿離開國泰克里斯片廠，由 Thomas Hodge 接任有關。

32. 〈陸序〉，見易水，《馬來亞化華語電影問題》。

33. 易水，〈演員訓練班並未失敗——中篇：演員訓練班的辦理經過〉，載易水，《馬來亞化華語電影問題》，頁65。

34. 易水，〈中國的好萊塢——香港影城〉，《光藝電影畫報》第32期（新加坡），1950年12月1日。

35. 易水，〈影城訪問記之一——粵語片的四大陣營〉，《光藝電影畫報》第33期新年特大號（新加坡），1951年1月1日。

36. 易水，〈演員訓練班並未失敗——中篇〉，頁63。

芳擔綱演出電影。可是「當時一般文化界都有此成見，認為本地歌星不受歡迎，也有人擔心『本地薑』不辣」。³⁷ 隨後，莊雪芳被香港邀請去拍廣語電影，也在香港竄紅了。這是易水在舉辦演員訓練班之前發生的重要事件，從中我們可以理解易水對於所謂「本地人」的「成見」之不滿。他以香港演員的水準與知名度為目標，訓練星馬演員，令他們能夠跟香港演員看齊。「建國」論調與「馬來亞化」口號屬大勢所趨，不論先有「建國」的論調，還是先有與香港影業看齊的隱藏動機，香港電影界捧紅了莊雪芳此舉對於易水的啟示，是不能抹煞掉的。

根據在報紙上的報導，國泰克里斯片廠自 10 月 1 日宣布招考演員的消息後，截至 10 月 31 日，投考者逾千人。在這千人中，易水挑出了二百名，逐一試，然後錄取一百二十名參加複試，考驗他們的電影常識、國語會話，再通過試鏡，最後選拔四十名投考者參加演員訓練班。招考演員的過程需時，由 1957 年 10 月 1 日到 12 月 1 日複試，進行了兩個月。

1957 年 11 月 4 月，《星洲日報》刊登了一篇題為〈馬來亞電影文化新紀元的開端〉的文章，³⁸ 紀錄首兩日招考演員的情況。根據這篇文章，國泰以「馬來亞人才訓練馬來亞演員，實現馬來亞化本地出品國語片」為口號，招募應徵者。按照記者所述，投考者來自各階層的青年，以中學生佔大多數，他們大多表示「並非一定要當主角，目的乃在學習，只要有機會參加電影工作，什麼工作都可以幹……」。³⁹ 值得留意的是，這篇報導全文以熱情感性的口吻紀錄，字裡行間充分流露出記者對於是次招考演員的正面印象，以及其內心對於馬化華語電影工程的澎湃激情。記者曾寫下這樣的句子：⁴⁰

- I. 馬來亞今日將擠在這些國家的行列，發展本國文化，乃是人人應該負起的責任，使馬來亞文化能夠日漸發展，與各國一較短長。
- II. 如果對馬來亞電影事業尚有懷疑的人，應該摒除一切畏懼，由於這批青年的獻身，前途將是光芒萬丈。
- III. 記者經過這一個時期的觀察，覺得國泰這次是認真在幹……筆者這裡只有一個願望，那就是希望馬來亞文化能在大家合作，眾一心的推動下，在東南亞各國間逆發萬丈光芒。

37. 同上注。

38. 天鳳，〈馬來亞電影文化新紀元的開端——國泰招考演員側記〉，《星洲日報》(新加坡)，1957 年 11 月 4 日。

39. 同上注。

40. 同上注。

從引文可見，類屬「光芒萬丈」這樣情感濃烈的詞彙，不只一次出現在此則新聞報導裡。記者不獨採用積極感性口吻去敘述招考演員這事，在她所引用的應徵者的對話裡，都與記者的感性語調平行——兩者都充滿著熱情和理想主義。

這些文章反映的一面倒對於馬化華語電影運動的支持與熱情，能夠視為和應星馬民族主義的呼籲，在「建國」時期擁護建立馬來亞文化，正是這個非常時期的主流論調。文化產物，比如電影、文學、戲劇、表演藝術等，不只是述說一些個人的、自家的故事。1950–1960年間，星馬的國家文化還處在孕育、成長的時期，其表現在媒體裡的精神，極富浪漫情懷，兼容理想主義。民族主義與愛國精神在各種官方與非官方的宣傳及輿論中，是一股向前奔騰的洪流，堅實地承托著一個大時代的底蘊。(關於這種感性的敘述方式，下文會繼續闡述。) 這種感性熱情的敘述，如何涵養著整個「馬來亞化華語電影運動」，以至於《獅子城》的製作？它與星馬「建國」的官方敘述如何相輔相成？如此這些，都是有意思的課題。

演員訓練班

在盛大的招考工作完成後，演員訓練班由1957年12月1日複試揭榜，隨即便在12月7日開課，直到1958年3月31日結束，總共四個月。易水特別重視「電影學」，認為這些學員既有中學程度，將來又準備投身電影業，需要以更高水準的理論課程來教育他們，易水更為訓練班課程編訂參考書目。⁴¹

起初，易水希望邀請香港的林川（就是《星洲豔跡》與《南洋阿伯》的導演），到新加坡去擔當演員訓練班主任，負責教授工作。這樣，易水便可以專注於延聘文化藝術界的名人組成編導委員會，也可以抽空撰寫劇本。易水的這個原初想法，再一次證明了他向香港電影工業的借鏡。（可是，林川因為移民局手續辦理費時，不能依期到新加坡。）是屆訓練班在國泰克里斯製片廠內授課，地點是附冷氣設備的試片間。另外，國泰公司還為學員建造小劇場，讓學員鍛煉演技。易水又教導學員拍攝新聞短片，讓每位學員有面對鏡頭和上銀幕的機會。最重要的是，易水開設各種課程和講座，邀請文化藝術界裡熟悉電影理論之人士教授。對於演員相當嚴格，比如「研究劇本」、「電影欣賞與批評」、「演員與鏡頭」、「演員道德」等，都予以講授。此外，易水又邀

41. 易水，〈演員訓練班並未失敗——中篇〉，頁69。

請名流和專家主持專題演講，講題都與電影有關，⁴² 講者包括朱緒、黃克、劉仁心、唐璜，都是當時星馬文藝界甚具名氣的文化人，也都在編導委員會內。另外，在訓練班期間邀請名流學者所作的專題演講如下：⁴³

- I. 「電視與電影」施祖賢（馬來亞廣播電台中文部主任）
- II. 「文學與電影」韓素音女士（國際聞名作家）
- III. 「教育與電影」台鎮華（馬大教育系主任）
- IV. 「演員禮貌問題」馬俊武（柔佛州宗教官）
- V. 「傳記與電影」連士升（南洋商報編輯）
- VI. 「音樂與教育」李豪女士（李豪合唱團團長）
- VII. 「繪畫與電影」劉抗（新加坡名畫家）
- VIII. 「古典戲劇與電影」李星可（新加坡戲劇名家）
- IX. 「馬來亞文化」李紹茂（新加坡政府教育部常務次長）

各大報章每週將這些演講刊載，這個演員訓練班確實受到當時文化界的肯定。其中施祖賢、韓素音、李星可，更是當年享負盛名的人士，可以想像這些演講在公眾間的迴響。值得注意的是，最後一個講座，由新加坡政府教育部常務次長李紹茂主講，他的講題是「馬來亞文化」，此舉饒富意味。易水所掌舵的「馬化華語電影運動」最重要的一環，就是要將華語電影跟「馬來亞文化」融合。假如我們把這個文化運動，放在較為廣闊的歷史脈絡去看，正是各政黨提出要跟馬來亞合併的時期。負責「馬來亞文化」講座的，是位官員，他的演講必定也採取官方立場。由這一點看來，「馬來亞化華語電影運動」從其起航之初期，已經站在官方「建國」的大敘述立場，也為後來《大馬戲團》話劇為南洋大學義演，以及《獅子城》優先場為文化局興建國家劇場籌款，早下注腳。

我估計，易水所以大事張揚地舉辦這樣一個演員訓練班，除了希望教授學員「電影學」的知識外，還希望逐步建立他們的明星機制。1950、1960年代，一部香港電影只要靠一、兩位明星，便能賣座。買片商不太理會劇情，只會留意片子由哪位明星主演。易水自然明白這個道理，成了名的明星，片酬比導演要高好幾倍。易水舉辦演員訓練班，一方面是「起用本地人才」，另一方面是培育自己的班底，為日後的電影事業鋪路。根據《獅子城》的第二女主角陳蒙憶述，⁴⁴ 在拍攝《獅子城》的時候，幾位主角跟其他演員的待遇是不

42. 同上注，頁71-72。

43. 同上注，頁72。

44. 筆者訪問陳蒙女士（《獅子城》其中一位女演員），2008年11月1日。

一樣的。易水特別重視主要演員，主要演員跟其他演員會被安排在不同的場所用膳，可見易水培養明星非常用心。

這屆演員訓練班只舉行了一期，於1958年3月22日舉行結業典禮，結業考試於3月20日舉行，分三科進行：一、畢業論文；二、電影測驗；三、演技考試。《星洲日報》在3月21⁴⁵日及22日⁴⁶便錄紀了這次考試和結業禮的情形。結業考試由易水主考，各科講座講師擔任出題。畢業論文有兩道問題：一、我在國泰訓練班學了些什麼？二、怎樣做電影演員？這些由演員撰寫的畢業論文，其後在《國泰影訊》裡發表。同時，國泰製片廠亦舉行「演員訓練班生活照片展覽會」，展覽會還放映訓練班新聞短片。根據報紙上的報導，當時觀眾反應的熱烈超過了國泰片廠原初的想像。「馬化華語電影運動」經過一段時間的推進，更加壯大。

易水曾在訓練班期間，彩排了兩部舞台劇，讓演員實習演出，第一部是《大馬戲團》，第二部是《女子公寓》。乘著演員訓練班結業禮的聲勢，易水決定在1958年4月11日起公演《大馬戲團》，延續這一場日益知名的「馬化華語電影運動」。

《大馬戲團》話劇

從國泰演員訓練班到《大馬戲團》話劇公演，新加坡主要報章的反應越來越熱烈。以《星洲日報》為例，從1958年4月5日《大馬戲團》話劇總彩排起到4月20日，總共有十篇關於是次話劇的報導。⁴⁷而《南洋商報》則在《大馬戲團》話劇公演期間的4月11至16日，總共刊出五篇有關報導，⁴⁸同時亦每天刊登《大馬戲團》公演的廣告。這齣話劇在1958年4月11至16日在新加坡維多利亞劇場上演，一連六天，全院滿座。戲票在上演前六天開始在大華戲院、好萊塢戲院、上海書局、大眾書局發售。據易水所述，過去的話劇觀眾

45.〈國泰演員訓練班昨晚舉行結業試——演員班生活照片展覽會，兩日來三千人索參觀券〉，《星洲日報》(新加坡)，1958年3月21日。

46.〈國泰演員訓練班今日舉行結業禮——明日招待參觀照片展覽，限二千人其他另訂日期〉，《星洲日報》(新加坡)，1958年3月22日。

47. 根據筆者的統計。

48. 根據筆者的統計。

以學生為主，但這次《大馬戲團》的觀眾，則以小市民階層佔多數，扭轉了常態，這是因為「國泰演員訓練班演出的號召力所招徠的」。⁴⁹

這次公演，出動了二十四位演員，他們不少也參與《獅子城》的演出。話劇的其中一位主要角色胡姬，其後成為電影《獅子城》的女主角。另外，《大馬戲團》的首晚收入超過一千新幣，全數捐予南洋大學的建校基金。在新加坡公演以後，於4月19日全班人馬赴吉隆坡演出。按執行導演朱緒所述，這部話劇彩排的實際時間十分短速，不過學員的學習情緒極高，令話劇終能演出。《大馬戲團》是一部四幕悲喜劇，由師陀所著，描寫出走江湖賣藝者的戲班後台故事，中國某小碼頭一個馬戲班內發生的愛恨糾紛。這是一個三角戀故事，胡姬飾演風騷潑辣的蓋三省，破壞小銃和翠寶的愛情。人物個性複雜，劇情的起伏強烈。

《大馬戲團》的內容與星馬文化完全無關，可是乘著易水自國泰演員訓練班以來，在輿論界所營造的聲勢，獲得社會高度的關注。是次演出的報界反應，非常正面。緊接著演員訓練班的結業禮，《星洲日報》便率先報導《大馬戲團》在1958年4月4日舉行的記者招待會，以及4月6日的總彩排。話劇在4月11日至16日於新加坡正式上演，《星洲日報》於這段期間每天刊出報導文章。《南洋商報》與《星洲日報》的觀點，大體相約，《南洋商報》在演出期間，更每天刊登《大馬戲團》的宣傳廣告。

綜觀從報章所搜集的資料，這次《大馬戲團》的演出有以下幾點值得注意：

一、報界好評。各篇報導都贊同這次《大馬戲團》公演是成功的。劇評從舞台佈景、燈光設計、音響效果，到演員演出等方面，讚揚《大馬戲團》演出的突破之處。另外，多篇報導特別盛讚演員能夠以「純正國語」（普通話）演出，認為這是星馬戲劇界的一大進步。顯然，星馬演員能夠操純正國語演出，背後有著更深遠的文化意義。

二、被傳媒視為星馬戲劇界的重要事件。《大馬戲團》把第一場公演的千餘元票房收益全數捐給南洋大學，這個舉動甚具象徵意義。南大是星馬華文教育的最高學府，易水所倡導的，是「華文的」「馬來亞化」電影，從招考演員之初，易水已經高姿態地，揚起這支馬來亞化華文電影的旗幟。幫助當地最高之華文學府籌募金錢，除了是向教育界致敬外，還高調地博取星馬華人的稱譽與認同，間接為他的馬化華語電影事業打好群眾基礎。除此之外，當年的一些評論更稱《大馬戲團》是星馬話劇運動的轉捩點。藝評人井天曾說：

49. 易水，〈演員訓練班並未失敗——下篇：大馬戲團的上演及其他〉，載易水，《馬來亞化華語電影問題》，頁75。

「由於這次他們是以職業化團體的姿態出現，因此對於當地劇運來說，是一個重大的轉捩點……再進一步，由舞臺而躍上銀幕，發揮更廣大而深遠的影響力。」⁵⁰這段文字提出了專業演員的課題，在當年的星馬，能夠有這種財力去支持戲劇事業的，除了國泰，絕無僅有。易水在推動電影、培植演員的同時，無心插柳地推動了一場盛大公演，亦誘發更多人思考職業劇團在星馬運作的可行性。⁵¹

三、電影公司對這齣話劇的關注。在《大馬戲團》公演場地放滿了不同電影公司的花籃，⁵²電影界與戲劇界雖然關係密切，但一齣話劇公演能夠得到各大小電影公司贈送超越百個花籃，可說是異數。不難理解，這與支持易水的國泰機構有莫大關係。試想假如這只是一個普通的業餘劇團，它的公演必然不會被眾多的電影公司所注意。

四、繼續與政府機關保持良好關係，為拍攝《獅子城》鋪路。上文曾提及，「馬來亞化華語電影運動」在演員訓練班時期，一直響應官方的「建國」方針。這次公演《大馬戲團》話劇，又作一場義演為南大籌款，得到廣大文化界的贊許。而且，話劇還得到隸屬於政府的馬來亞廣播電台的推薦，邀請主要演員如謝冰、伊娃、胡姬、蔡炳麟等九人到電台訪問。不但如此，馬來亞電台更在4月13日晚上九時十五分到十時播放特備節目，介紹《大馬戲團》劇中的高潮場面。可想而知，這次公演的宣傳攻勢強勁，在電視還未普及的年代，報紙與電台是最有效的宣傳管道。易水在《大馬戲團》得到初步的經驗後，在稍後《獅子城》的宣傳裡，更往前推，電影宣傳術語配合官方民族主義的主流論述，得到政府的大力支持，造就了一次史無前例的宣傳運動。

《獅子城》電影與其他公司攝製的馬來亞化中文（包括方言）電影

馬化華語電影運動在國泰演員訓練班與《大馬戲團》公演以後，取得了廣泛的關注。易水蟄伏了一年多，在1959年底開始拍攝《獅子城》，直到1960年10月才完成。⁵³期間，不同電影公司也計劃拍攝馬來亞化題材，香港的

50. 見井天，〈星馬話劇運動的轉捩點——國泰「大馬戲團」觀後感〉，《星洲日報》(新加坡)，1958年4月13日。

51. 見〈國泰「大馬戲團」續演，昨晚向隅者眾，演期僅剩三天門票可預購〉，《南洋商報》(新加坡)，1958年4月14日。

52. 見〈國泰演員「大馬戲團」今晚為南大義演：南大執委會派代表蒞場贈旗，昨晚彩排招待報界大獲好評〉，《星洲日報》(新加坡)，1958年4月11日。

53. 根據筆者翻閱報紙所刊登的有關《獅子城》拍攝工作的報導，作出估計。

長城公司在1960年2月，計劃在該年到星馬攝製有關馬來亞的生活影片，曾登報廣徵電影故事。⁵⁴ 邵氏製片廠粵語片組主任周詩祿，為要拍攝「馬來亞化」電影，在1959年12月與助手王志平，曾到新加坡、馬六甲、吉隆坡、怡保、檳城各區視察外景、考察當地生活，歷時三周，於1960年1月9日返港。周詩祿在星馬與當地文化界接觸，跟他們討論如何汲取馬來亞題材。周氏更購買星馬作者所寫的五部南洋題材的劇本：一、《美麗的馬來亞》——洪詢著。二、《象女》——張然著。三、《梭羅河之戀》——王紀雲著。四、《新客嫂》——方華著。五、《檳城三女性》——林羽著。周詩祿在當年更稱會在5、6月之間再赴星馬，大舉拍片。⁵⁵ 雖然其後邵氏粵語片組並沒有到星馬拍攝電影，可是，在1940年後戰後初期，邵氏公司聘請曾任上海聯華及明星公司的導演吳村拍過三部華語電影。吳村在二戰期間曾經於印尼爪哇流亡五年，也曾經在「吧城」（雅加達）參加過當地巫語電影的製作，戰後計劃返回上海，路經新加坡，被邵氏聘請，在1946–1947年間拍攝了《星加坡之歌》、《第二故鄉》、《度日如年》三部電影，於星馬等地引起熱烈的迴響。⁵⁶ 邵氏機構當年拍攝這幾部電影，比邵氏的馬來電影組 (Shaw's Malay Film Productions) 的成立還要早。其後，1955年，邵氏在星馬拍攝第一部粵語電影《星島紅船》；之後，1957–1960年間，邵氏的粵語片組拍攝了四部在星馬取材及取景的電影：一、《寶島神珠》（1957）；二、《獨立橋之戀》（1959）；三、《榴槤飄香》（1959）；四、《過埠新娘》（1959）。另外，截至1960年，邵氏的國語片組也在星馬拍攝過三部星馬題材的故事：一、《零雁》（1956）；二、《南島相思》（1960）；三、《蕉風椰雨》（1960）。更有意思的是，不單華文電影組拍攝馬來亞題材電影，邵氏的馬來電影組也拍攝「馬來亞化華語電影」，1958–1959年，就有兩部由非華裔導演的「國片」（普通話電影）：一、《星島芳蹤》（1958–1959），由美籍菲律賓人羅富·拜爾（Rolf Bayer）導演；《馬來風月》（1958–1959），由印度人馬純岱導演。

就連何亞祿在1960年底也有他的電影計劃，他於1960年11月中旬飛往香港，希望定下兩位男女影星到新加坡拍攝馬來亞題材電影。這兩位影星分

54. 「據悉：長城公司擬於本年內南來星馬攝製有關馬來亞之生活影片多部，為求真實及深入各階層生活起見，廣徵電影故事，希望本邦文化人士及戲劇工作者，不吝珠玉，踴躍見徵云。」見〈香港長城公司擬南來攝製馬來亞生活影片多部，廣徵電影故事盼文化戲劇界應徵〉，《南洋商報》（新加坡），1960年2月18日。

55. 關於周詩祿在新馬活動的報導，見〈邵氏粵語片組主任周詩祿今日返港，此次曾在星馬觀察外景，並購劇本五部將予拍攝〉，《南洋商報》（新加坡），1960年1月9日。

56. 許維賢，〈人民記憶、華人性和女性移民：以吳村的馬華電影為中心〉，《文化研究》第20期（2015年春季），頁103–48。

別是當紅小生張瑛和新人林丹，據《影畫》雜誌報導說何亞祿行色匆匆到港，卻順利跟兩位演員簽訂合約，還打算邀請李鐵執導。⁵⁷在所見的資料中，我未能看到在1960–1961年間有何亞祿監製、張瑛和林丹主演的電影。即使如此，南洋題材的中文（包括普通話與方言）電影，在易水提倡「馬來亞化華語電影運動」重疊的時期，也有好幾部。跟光藝公司背景有點相似的榮華公司（Eng Wah），同樣是星馬資金，在香港投資拍攝電影，主要製作廈語片。在易水大力闡揚馬化華語電影運動的1958–1959年，榮華公司也拍攝過四部南洋題材的廈語片：一、《馬來娘惹》（1958）；二、《馬來亞之戀》（1959）；三、《新加坡小姐》（1959）；四、《南洋情歌》（1959）。

上述這些電影都是為了取悅南洋觀眾而開拍的南洋題材電影。只是，這些在《獅子城》出現以前的「馬來亞化」電影，起用的人才偏重於香港影界，不像易水的《獅子城》，全部製作人員包括台前幕後，徹底僱用星馬人才。電影《獅子城》的冒起，乘著《大馬戲團》所醞釀的聲勢，恍如平地一聲雷震撼了整個星馬文化界、藝術界、電影界。它以「第一部馬來亞化華語電影」作為宣傳口號，大力標榜，同一時間，報紙、雜誌、電台，齊聲呼喊《獅子城》作為「第一部馬來亞化華語電影」的劃時代表徵，氣勢如虹，在星馬華文影藝界之地平線上立竿見影，於1960年以前，沒有一部華文電影能及。

其實，作為「第一部馬來亞化華語電影」，《獅子城》是當之有愧的。新加坡的第一部由「馬華」拍攝的電影，是《新客》（1927），而新加坡於戰後出品的第一部馬來亞化華語電影，正如前文所提及，是1946年上映的《華僑血淚》。這是新加坡的中華製片廠攝製的，由蔡問津投資及執導，內容講述兩位星馬女性為了保護地下抗日組織而逢迎日軍，最後跟地下黨合作打敗日軍。電影用華人演員扮演日本人（大概在二戰剛結束的時候找不到日本人來演這樣的角色），也有由馬來人和印度人飾演的配角。同年，邵氏也利用本地演員拍攝《新加坡之歌》。其後，新加坡的中華製片廠繼《華僑血淚》，由林振聲投資拍攝《海外征魂》、《南洋小姐》（此兩部電影的年份語焉不詳）。中華製片廠只經營了兩三年便倒閉，由南方製片廠繼承了它的部分拍攝儀器，徐焦萌出任南方製片廠主持，拍過兩部非常賣座的「馬來亞化」廈語電影：《恩情深似海》（1954）、《遙遠寄相思》（1955）。這些電影同樣是起用本地人才的中文電影（國語與方言），但是，卻不能跟《獅子城》在文化界所造成的廣泛迴響相比。其中一個理由，是跟《獅子城》的宣傳行銷策略有關。《獅子城》的宣傳用語，完全符合政府推行的「建國」語調，得到官方支持。《獅子城》在新加

57. 〈何亞祿、何啟榮抵香港，商聘赴星洲拍片〉，《影畫》（新加坡），1960年11月19日，頁5。

坡受惠於報界的廣泛報導，其「第一部馬來亞化華語電影」的歷史地位，也就在各種媒體的敘述上奠定了。

《獅子城》與「建國」敘述：感性的電影宣傳策略

我們會常常在新國家的「建國」政策中同時看到一種真實的、群眾性的民族主義熱情，以及一種經由大眾傳播媒體、教育體系和行政管理手段進行的有系統的，甚至是馬基亞維利式的民族主義意識形態的灌輸。⁵⁸

安德森的這段話，在《想像的共同體》(*Imagined Communities*) 再版時，作出了調整與更正。他認為自己當初短視地假設，亞洲和非洲那些殖民地裡出現的官方民族主義，是模仿自十九世紀歐洲王朝制的國家。後來安德森相信亞洲與非洲的「殖民地官方民族主義」，其實應該溯及殖民地政府(*colonial state*) 的想像才對。⁵⁹ 不管這種出現在亞洲和非洲的「殖民地官方民族主義」，是源於十九世紀歐洲王朝制國家的模範，還是殖民地政府的想像，這種民族主義都是熱情澎湃的，以及經由大眾傳播媒體、教育體系等灌輸。安德森分析民族主義的時候，挪用一種「從上而下」的策略(*top-down approach*)，他特別強調知識分子、文化精英如何發揮他們的雙語能力，運用印刷資本主義推廣民族主義。除了印刷品，安德森還提到其他傳播媒體，都是印刷品的「盟友」，扮演固定民族想像的角色：

傳播科技的進步，特別是收音機和電視，帶給了印刷術一個世紀以前不可多得的盟友……「民族」這個理念，現在幾乎已經牢牢地掌握在所有印刷語言之中，而民族的屬性也已幾乎無法從政治意識中分離出來了。在一個民族國家為至高無上的規範世界裡，這一切意味著，如今即使沒有語言的共通性，民族也還是可以被想像出來的。⁶⁰

共通的語言，不再是一個民族/國家構成的必要條件。傳播媒介與印刷語言，才是組合一個民族想像的必要手段。在這之上，也就是民族領導、地方精英有計劃地部署，如何利用傳播媒介去構成一個民族的誕生。安德森提出的由精英推動和部署的、「從上而下」的策略，正好能夠解釋星馬之內馬來

58. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, rev. ed. (London; New York: Verso, 2006), 113–14.

59. 同上注，頁 163。

60. 同上注，頁 134–35。

亞民族主義的推動。撇除「想像的共同體」這個概念，「馬來亞化華語電影運動」也是一種從上而下的策略，有計劃地由當地文化精英推動，透過傳播媒介大肆宣傳，形成一股浪潮。《獅子城》承接這股聲勢，把「馬來亞化華語電影運動」推向高潮。可以說，《獅子城》之所以引起廣泛的關注，是由於它那前所未見、鋪天蓋地式的宣傳策略。為要貫徹「馬來亞化華語電影運動」的路線，《獅子城》的宣傳語調，和應著「建國」／「建造民族」的官方主流論調。以「民族主義」增強《獅子城》的認受性，正是這部電影的宣傳策略。

在獅子城拍攝、上演的1960年，正是新加坡人民行動黨政府的新紀元，在1959年大選，人民行動黨獲勝以後，新政府正需要推展新措施，振興百業。1960年1月3日，《南洋商報》刊登了李光耀總理的元旦廣播新年獻詞，⁶¹李光耀在獻詞提到1959年是決定性的一年，這是指1959年5月30日所舉行的新加坡大選，人民行動黨在選舉中獲勝，自此成為新加坡的執政黨並組織自治政府。無獨有偶，《獅子城》在《南洋商報》刊出的廣告上印有「描寫新加坡由殖民地走上自治！」的標語。導演易水在《南洋商報》副刊曾發表一篇題為〈我怎樣創作「獅子城」〉的文章，他發表這樣的見解：⁶²

「獅子城」是我創作的第一部馬來亞化的電影劇本……我沒有東剽西竊，更沒有抄襲……我決定從身邊寫起，寫我們每日生活著的周邊的環境，我們現在生息著的地方——新加坡……人物與故事是離不開時代背景的……我就抓住了最近的時間由一九五八年到一九五九這兩年間，也即是由舊政府到達自治政府的這一段時間，正顯示了新加坡由殖民地時代到自治時代，在這時代背景中新加坡有些什麼變革，而表現在人民生活上的情緒又有什麼不相同的地方？我希望通過「獅子城」能帶給觀眾。

《獅子城》是一部「半紀錄片性質」的劇情片（下文將會詳細討論），講述了不同社會階層人物的故事，易水甚至把樹膠及加工工廠職員、工會活躍分子、酒吧吧女、舞女、的士司機、中學生等不同生活背景的人物串連在一起。其中工人參加工會，幫助選舉事情是故事的一條支線。雖然這只是電影裡的一個小節，可是它卻賦予了這個富歷史性的1959年的重要意義，引用電影裡的一句對白：「新加坡改朝換代了！」人民行動黨主持自治政府，意味著殖民地時代的結束。電影《獅子城》從製作立場（馬化華語電影）、宣傳語調，

61. 〈李光耀總理元旦廣播新年獻詞，呼籲新加坡人民埋頭苦幹〉，《南洋商報》（新加坡），1960年1月3日。

62. 易水，〈我怎樣創作「獅子城」〉，《南洋商報》（新加坡），1960年11月5日。

以至故事內容，都響應官方新時代的「建國」立場。在這種平行的語言腔調裡，還流露出一種感性的浪漫熱情的情緒。安德森形容一個新的民族國家出現以前，人們會覺得這種「獨立」，以及它能夠成為一個獨立國的這個事實，是某種絕對史無前例的事物。然而它一旦出現了，人民也覺得它是絕對合理的，從這一點引申，是一種深刻的「嶄新感」(sense of newness)。⁶³ 不論在《獅子城》的宣傳語調與官方的建國敘述裡，我們都能夠看見一種充滿感性的熱情在發酵、鼓動著。

《獅子城》的報刊宣傳和應官方的「建國」敘述

從無到有、從依附到自治，1960年對於新加坡人民來說，能夠以民選組織自治政府，是一種「絕對史無前例的事物」，然而，這也是一個「絕對合理的結果」。對於新政府的出現，產生從未體驗過的「嶄新感」，是新社會的普遍情緒。在新政府而言，必須掌握人民的心理，以熱情與感性的手段來團結本來的一些反對聲音，提升國民對未來社會的熱熾冀望，為人民創造美麗的憧憬。1960年1月1日《南洋商報》刊登的元首獻詞，呈現出感性熱情的腔調和一幅嶄新的建國圖景：

我們正在步進一個新的年份，並且在跟往年完全不同的情況下互相恭祝新年。……

一九五九年六月三日，我們實施了新憲制，同時也有一個新的民選政府出來執政。……有一件事情是清楚的，那就是：我們新加坡人民已經步進了新的紀元，已經翻開了自己歷史的一頁，一段我們自己書寫，自己創造的歷史，如果我們希望我們今後的歷史是一段光榮和輝煌的歷史，那麼新加坡的公民就要拿出一種新的精神，新的技能，新的態度和新的獻身精神來。

新加坡自治邦的新憲制在過去六個月來，是平穩地渡過去了，這個事實說明什麼呢？這個事實說明我們新加坡人民是非常有信心地負起自己的責任。……

我們成了一個自治邦，卻缺少了建設國家的先決條件，那就是說一種共同的語言，共同的效忠對象和一種共同的心理結構，以便產生一種我們所迫切需要的團結精神。……

63. Anderson, *Imagined Communities*, 192–94.

取得了完全的內部自治之後，我們還有更大的問題要解決，那就是我們對馬來亞聯繫的問題。作為新加坡人，我們必須不斷地使自己和自己的行動適應於一個更廣闊的背景，那就是馬來亞的背景。……我們就不得不對聯合邦表現非常友好的態度，並且把聯合邦的問題當作我們自己的問題來看待。……

讓來年成為一個更加令人振奮的年頭，讓它向全世界暗示，我們是擁有那種作為一個偉大人民，一個偉大的民主國家的質素。⁶⁴

這篇獻詞同時由總理政治秘書易潤堂在電台上播讀。從中我們能夠看到三個重點：

一、肯定民選政府自治，否定過去。安德森所提到的「嶄新感」在這裡充分體現，「新憲制」、「新紀元」、「新的精神」、「新的技能」、「新的態度」、「新的獻身精神」這些用語伴隨著新政府的產生而來。新加坡元首要創造一幅萬象皆新的願景，而且特別強調「新政府」是由民選而產生的認受性。肯定新政府的另一種手段，就是否定過去，這裡也明顯表達出新政府反殖民地主義的旗幟。獻詞的文脈，把舊殖民年代與自治年代放在一個二元對立面上，比如以「多年來的奴役統治」、「被長久壓抑」來描述舊殖民時代，以「新的紀元」、「自己歷史的一頁」、「一段我們自己書寫，自己創造的歷史」來敘述新政府、新憲制帶來的新氣象。為新加坡民眾描繪光明嶄新的願景，是新加坡政府在自治後採取的策略。

二、建國的先決條件乃團結精神。新加坡的人口雖然以華人為主，也聚居了不少馬來人和印度人，種族問題是新加坡自治政府必須優先處理的問題。獻詞把舊殖民地政府遺留的種族問題，明白地說出來：「過去的統治者並沒有把民族主義的精神灌輸給我們，也沒有實行一種培養馬來亞人的教育政策。」故此，新政府當務之急是設想辦法團結各個種族，而提倡一種共同語言是「建國」過程的重要政策。新建立的民族國家希望以「國語」(一種共同語言)來團結新加坡人民對新政府的效忠認同，穩固其民眾基礎。「國語」(national language)對於一個國家來說非常重要。新加坡回應馬來亞，大力推廣馬來語為國語，也回應馬來亞舉辦的「國語周」。1960年1月，新加坡的報章也積極報導「國語周」的消息，比如在1月8日馬來亞電台廣播「如何發展

64. 〈自治邦元首尤素夫·伊薩新年獻詞——新加坡人民已經步進了新的紀元〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年1月1日。

國語」，⁶⁵ 又如報導馬來亞在1月13日到2月6日舉辦「國語周」，以推動非馬來族群學習馬來語，⁶⁶ 2月5日，《南洋商報》有一篇題為〈將用國語為教學媒介語，政府津貼華文小學不受影響〉的文章，⁶⁷ 在這篇報導的旁邊，便有一句以中文與馬來語的大字體標語：「你必須相信通過國語可在本邦建立統一的國家！Yakinlah! Bahasa Kebangsaan Kita Akan Menyatukan Sakalian Ra'ayat Negeri Ini.」如此這樣，在中文報紙刊登馬來語的標語起了強調的作用。稍後兩天，即同年2月7日，在「國語周」結束的翌日，報紙仍然爭相報導。「國語是國家的靈魂！」⁶⁸ 是這次「國語周」的口號，這句口號的感性表達，躍然紙上。當天，國語周的主席更宣布國語將較憲法規定的1967年提前三年，那就是在1964年，馬來語成為馬來亞的唯一官方語文。⁶⁹ 為了配合馬來亞聯邦政府的國語政策，新加坡也同時加強那龐大的非馬來族群的馬來語訓練。為要達到團結各民族、效忠新政府的建國目標，新加坡呼籲人民要有「新的態度」和「新的獻身精神」。

三、緊密連繫馬來亞聯合邦。團結各族，是新政府的「內部問題」，對外的，最先要考慮跟馬來亞聯合邦的聯繫。自馬來亞獨立於英國人的管治，新、馬的合併問題一直是新加坡最關心的議題。1961年，李光耀於電台宣傳跟馬來亞合併、爭取獨立的主張。在新加坡自治政府成立後的1960年，政府已經開始推動「培養馬來亞意識」，做好跟馬來亞合併的心理準備。在《獅子城》拍攝得如火如荼的1960年1月，文化部長便以「培養馬來亞意識為當前重要任務」作為演講題目，⁷⁰ 當中提到「產生一個馬來亞國家，是本邦人民生死攸關的問題。我們對此看得極透徹，若不及時產生馬來亞意識，則最終將產生種族相殘的悲劇」。⁷¹ 為了新加坡的「生存」，元首於元旦獻詞上，鼓勵新加坡人民在歷史、地理以及家庭的關係上，聯想他們就是屬於馬來亞的一部份，這樣，馬來亞意識才能被建立，星馬合併才有實現的可能。

65. 〈馬電台國語部監督沙立夫，廣播「如何發展國語」，應告訴全國人民馬化國家語文〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年1月8日。

66. 〈關於「國語周」的目的和意義〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年1月13日。

67. 〈將用國語為教學媒介語，政府津貼華文小學不受影響〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年2月5日。

68. 〈元首夫人頒賜國語優勝者獎品，國語周昨日圓滿結束：「國語周」主席發表明年度龐大計劃，國語將提前三年成為官方唯一語文〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年2月7日。

69. 同上注。

70. 〈文化部長演說：培養馬來亞意識為當前重要任務〉，《南洋商報》(新加坡) 1960年1月14日。

71. 同上注。

上述三點關於新加坡新政府建國的核心理念，在獻詞以及其他印刷傳媒上的姿態，都不能擺脫熱情感性的腔調，煽動著讀者與聽眾的情緒。這種感性表達可說是一種宣傳策略，以熱情的語調，呼喚起群眾「擁有那種作為偉大人民，偉大的民主國民質素」深切的渴求。在高昂的建國口號之呼喊聲中，來自各種族的人民，異口同聲相應和。

這種由印刷媒體和電台合力「建構」出來的光明美好的建國論述，告訴新加坡人民，當務之急就是把自己迅速「馬來亞化」。然後，融入一個「由自己書寫歷史」的新世界秩序裡。剛好，《獅子城》的拍攝跨越了1959–1960年，正是新加坡萬象更新的年代。由易水掌舵的「馬來亞化華語電影運動」，甫開始便已經緊貼官方的主流思維。在宣傳用語上，「馬來亞化電影」跟政府提倡的「馬來亞意識」，正好配合得天衣無縫。《獅子城》作為「馬來亞化華語電影運動」的代表作，國泰克里斯片廠吸收過去「演員訓練班」及公演《大馬戲團》的經驗，累積了知名度。加上文化界及群眾的支持，在這部電影的宣傳策略上，大膽地挪用官方建國運動的敘述，鼓動星馬人民的民族主義情緒，把他們愛國的熱情轉化為支持《獅子城》電影的慾望。不管當時負責《獅子城》電影行銷策略的設計師，有心還是無意，電影上映前後在《南洋商報》刊登的廣告標語，都跟元首元旦獻詞的三個重點，有謀合重疊之處：

一、喻意新加坡走上自治。《獅子城》在1960年12月6日舉行優先場，12月7日正式公映，一直到12月15日為止。公映期間，《獅子城》每天都在《南洋商報》刊登電影廣告。《獅子城》公映的頭幾天，廣告所佔的版位，都是該報電影廣告版面最大的。《獅》片行銷的廣告標語和設計，每天都略有不同，可見國泰的用心。電影正式公映的首天，《獅子城》廣告上方有這樣一幅圖畫：在獨立橋標誌下，男女主角潘恩和胡姬拉著手歡喜地向前奔跑。這大概是從《獅子城》影片開首部分得來的劇照，因為這部電影甫開始，便有一段男女主角在獨立橋上奔跑的片段。「獨立橋」，暗示新加坡從舊殖民時代過渡到自治，政治喻意彰彰明甚。獨立橋下面放著一隻石獅子，在石獅子旁邊，有大字體標語：「描寫新加坡殖民地走上自治！」。此標語的字體是廣告內最粗大的，證明了它的「重要性」。這圖像與標語配合起來要表達的，就是這部電影講述一個「關於嶄新時代的美好故事」。

二、團結精神。新加坡政府企圖以國語（馬來語）政策來團結各種族的文化分歧。易水也學懂了以語言政策來「團結」族群，宣傳「馬來亞化華語電影運動」也試圖以華語（普通話）作為華人不同方言族群之共通語。除此以外，《獅子城》廣告上，每天也出現一句「大同小異」的標語。例如在11月7日，「足見本邦人民愛護本邦出品」；11月8日換成「本邦人民應該愛護本邦出品」；11

月9日寫道：「本邦人才・本邦攝製」；11月11日則變為：「本邦人才、本邦攝製、本邦出品、人人愛護」；12月12日：「創本邦出品華語片賣座紀錄」；12月13日則多添了一句：「請問看過的觀眾，本片賣座的情形」，「事實證明本邦人民是愛護本邦出品！」；12月14日：「本邦人民應沾有看本片的光榮！」。如此這些標語，似乎都在說「身為星馬人民便應該看《獅子城》！」這種宣傳語調，與其說是配合官方所提倡的團結精神，不如說是電影公司看準了由新時代帶來的民族主義與愛國意識，以此作為號召觀眾的口號和手段。加上《獅子城》是屬於國泰克里斯片廠的產品，為星馬人民所熟悉。在《獅子城》所有廣告上，都清楚印有它的標誌，標明這是「國泰克里斯出品」，以支持本土電影作為星馬團結精神的表徵。

三、高舉馬來亞化意識。《獅子城》的廣告，開宗明義，高調標榜這是「首部馬化華語電影」。把「馬來亞意識」滲透到馬來亞華語電影裡，是易水提倡「起用本地人才」、「培訓本地明星」的理據。雖然《獅子城》並不能稱為「第一部馬化華語電影」，它卻是「馬來亞化華語電影運動」這支旗幟下的第一部產品。在氣勢如虹的宣傳攻勢下，國泰機構擁有足夠的文化資本去「重寫」電影史，以「首部馬化華語電影」為《獅子城》創造神話。12月8日的電影廣告裡，增添了這樣一句：「看遠東十字路的風貌，看馬來亞門戶的衝要。」電影以馬來亞聯邦的風光作為招徠，一方面是為星馬觀眾增加親切感，另一方面，這也是擁護「馬來亞意識」的表現。

四、浪漫感性的語調。《獅子城》廣告所採用的用字遣詞，透露出浪漫感性的民族激情，這種語調也正好配合官方的建國論述，以感性的手段燃起人民的熱情。在12月9日《獅子城》的廣告上有這樣一句：「前天的風，昨天的雨，擋不住愛護本片觀眾的赤心。」這裡所說的「觀眾的赤心」，除了是指觀眾對於觀賞《獅子城》的熱誠，也是指《獅子城》背後所象徵的「本邦出品」、「馬化華語電影代表作」這些文化符號。廣告用上這句意味深長的標語，似乎在說：「任憑風吹雨打，也擋不住支持本地電影的熱情。」當中感情色彩的濃烈，正好點出這個大時代民族主義高漲的氛圍。

讀者也許會質疑，是否當年每部在星馬取外景的電影，也用類似的宣傳手段？假如我們把《獅子城》跟同期上映的邵氏出品《蕉風椰雨》比較，便會知道《獅子城》宣傳策略獨特之處以及其開創性。《蕉風椰雨》也是南洋取材的故事，由邵氏國語片組到新加坡拍攝外景，在《獅子城》落畫後的一天，即12月16日上映。從整體見報率來說，《蕉風椰雨》跟《獅子城》的報刊報導，差天共地，不可同日而語。《蕉風椰雨》在報紙刊登的廣告標語如下：「邵氏出品，情節曲折，愛情倫理文藝巨片」，「邵氏外景隊來星馬實地攝製精彩動

人」。這種宣傳語句，是一般的電影宣傳，跟《獅子城》所刻意操作的跟官方「建國」敘述應聲的手段完全不同。

值得一提的，是《獅子城》在報刊廣告以外的宣傳方式。按這部電影的其中一位重要女演員陳蒙所述，當時的宣傳能夠以「鋪天蓋地」來形容。⁷²據說當年新加坡最繁華的烏節路（Orchard Road）兩旁都排滿了宣傳《獅子城》的布條，走到路上，便有被《獅子城》宣傳布條覆蓋的感覺，一部電影使用這種宣傳方式，是史無前例的。另外，陳蒙憶述拍攝期間，有許多熱情的影迷在路旁等候慰問。從1959年底直至1960年10月，《獅子城》拍攝期間，報刊對此部電影投以特別多的關注，拍攝過程都被廣泛報導。《獅子城》到馬來亞拍攝外景也被報界廣泛報導。2月10日的《南洋商報》便紀錄了《獅子城》在馬來亞聯邦拍外景一周，趁機讓演員會晤影友的情形：「各地影友反應熱烈之情況而觀，更以每日盈千成百之影迷追隨外景隊到處參觀拍片以及向《獅子城》男女演員索取照片之熱情而言，《獅子城》將來推出必受更大之支持與愛護云。」⁷³

誠然，拍攝期間讓演員跟影友見面，也是一種宣傳的手段。因此，易水在拍攝《獅子城》之餘，亦多次開辦影友會介紹新晉影星。⁷⁴易水在返回新加坡拍內景的時候，也運用類似的策略。甚至光藝公司之正副總經理，也在3月19日前往參觀《獅子城》的拍攝。⁷⁵易水此舉十分聰明，邀請名人到片廠參觀，增加這部電影的知名度以外，也增加了被傳媒報導的機會。報刊與電台，是1960年最重要的傳播媒體，《獅子城》電影的推廣宣傳把最重要的媒介都用上了。在《獅子城》公映之前的11月5日，國泰召開記者招待會，宣布電影優先場將為國家劇場籌募基金，並在記者會上先行放映《獅子城》以招待報界。⁷⁶

72. 筆者訪問陳蒙女士，2008年11月1日。

73. 〈國泰「獅子城」外景隊聯邦外景一周昨返星〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年2月8日。

74. 〈國泰克里斯製片廠外景隊蒞麻拍攝獅子城外景，易水招待影友談華語影片〉，《南洋商報》(星期刊) (新加坡)，1960年2月7日。

75. 〈「獅子城」內景在開拍中，光藝何氏昆仲連袂參觀，該廠逐晚分別招待影友〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年3月11日。

76. 〈「獅子城」定期公演，將為國家劇場籌募基金，明晨先行放映招待報界〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年11月4日。

《獅子城》優先場為國家劇場籌募基金義映

《獅》片推出前，傳播媒體上的宣傳攻勢，已然鬧得滿街喧騰。另外，國泰機構還作出一個意義重大的舉動——設優先場並把收益捐贈國家劇場籌募基金。《獅子城》正式公映前一天，新加坡元首贊助該片，在新加坡最豪華的戲院奧迪安舉行義映。李光耀伉儷和各部長都是在場貴賓，場面隆重。當晚大會邀請了軍樂團獻奏英國國歌和新加坡邦歌，還有致詞與獻花的環節。從以下這則題為〈「獅子城」為國家劇場義映，今晚優先場儀式隆重〉的新聞裡，⁷⁷可以得知該晚的盛況：

獻映典禮儀式之隆重為前任何影片上映所未見，而當局對該片之重視，尤足見國泰機構此次完全起用本地人才，完成本邦首部華語電影之價值，今晚優先場義映為國家劇場籌募基金，除本邦元首為贊助人外，今晚被邀請觀影之貴賓，有李光耀總理伉儷暨各部部長政要等數十位，冠貴雲集，「獅子城」將為本邦電影史留下光榮之一頁……九時五分本邦元首尤素夫伉儷將抵步，由國泰機構總裁陸運濤先生偕國家劇場基金委員會電影小組主席，親自在奧迪安戲院大堂恭候，戲院大放爆竹，以示熱烈歡迎，大堂中鋪紅氈，元首步入大堂中，將先檢閱本邦志願兵團之儀隊，檢閱隊乃乘升降機登三樓大堂，由奧斯曼渥介紹元首與在大堂門口歡迎之國泰克里斯廠長湯賀治……當元首步入戲院時，軍團樂隊即演奏英國國歌，及本邦邦歌，是時全院觀眾，必肅然起敬。

奏畢邦歌，待元首尤素夫伉儷，李光耀總理伉儷各部部長政要等入貴賓座後，獻映典禮之節目乃告開始……最後，乃為是晚次最高潮場面，介紹「獅子城」演員與觀眾見面……於每一女演員登臺時，分別由國泰克里斯廠馬來女星拉蒂花及耶蒂瑪贈花，場面之大，為本邦影壇所僅見，介紹畢，開始放映「獅子城」。

在《獅子城》首場義映的安排裡，再一次體現了第三章所闡述的，電影作為一個文化平台，讓商業機關國泰公司與政府機關交匯接觸。據我所見的資料而知，這樣一部電影的首映禮能夠邀請國家元首、總理李光耀及各級官員到賀，是「史無前例」的。而有意思的是，在典禮當中，軍樂團同奏英國國歌和新加坡邦歌。1960年，新加坡還未完全脫離英國成為獨立的國家，可是離

77. 〈「獅子城」為國家劇場義映，今晚優先場儀式隆重〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年12月6日。

獨立的目標不遠矣，故此在這個對前景充滿新希望的 1960 年，新加坡也擁有了屬於自己的邦歌《前進吧，新加坡！》，並於該年 3 月 13 日起，新加坡廣播電台在每天開始廣播節目時，都會首先播出邦歌。⁷⁸ 邦歌、邦旗，國家軍樂團、國家劇場此等文化象徵，同樣是二十世紀民族主義浪潮下，新建成的民族國家所必須具有的文化符號。《獅子城》和應官方建設國家文化的運動，為國家劇場籌募建築經費。這座劇場在 1963 年建成，該年 8 月，新加坡就在這個國家劇場，舉行第一屆東南亞文化節，並邀請十一個地區到新加坡參與藝術表演：緬甸、柬埔寨、香港、印度、老撾、馬來亞、北婆、巴勒斯坦、菲律賓、南越和泰國。邀請東南亞各地共同見證新加坡國家劇場的開幕，在該文化節的紀念刊物有這樣的話：「亞洲偉大的革命來臨，它影響了馬來亞，特別是在戰後的幾年裡，民族主義需要一個國家的建立，但馬來亞尚待產生成為國家。」⁷⁹ 多位學者如 Harper 和 Lindsay 也認同是屆東南亞文化節積極推廣後殖民國家的多種族建國立場，背後其實要推動新加坡合併馬來亞這場政治運動。⁸⁰

反殖民主義與民族主義浪潮在 1960 年代的東南亞是大勢之所趨。自治、獨立、建國，幾乎是同一時期裡的核心議題。此情此景，《獅子城》為國家劇場籌款有以下兩個重要的意義：一、肯定「建國」的大敘述思維。二、肯定《獅子城》作為首部馬化華語電影的地位。馬化華語電影運動的「建構」，以及《獅子城》和應官方「建國」運動的宣傳策略，讓《獅子城》在本質上具備了「民族電影」的特色。我認為在 1960 年新加坡的政治語境裡，應該把《獅子城》看作是「另一類民族電影」，因為在 1965 年之前，新加坡的「國語」是馬來語，而不是英語或華語；而新加坡的官方主導文化，也以馬來文化為主。我希望在這裡強調，1960 年前後，新加坡的華人文化非常弔詭地面對著邊緣化的處境。官方主導的馬來文化不能滿足華人的文化需要，在受壓的狀況下，新加坡的華人精英渴望為華文文化打開一條出路。表面上，「馬化華語電影運動」似在呼應官方論述，壓根兒是不堪華文文化受忽視而作出的曲線反擊。提倡馬來亞意識及馬來亞化，是官方文化能夠容納的，易水機智地為華文電影界在既存的政治空間裡尋到一條保存華文文化的出路——回應馬來亞化意識，

78.〈新加坡邦歌本月十三日起，每日將先播送〉，《南洋商報》(新加坡)，1960 年 3 月 10 日。

79.〈新嘉坡文化的進展〉，載東南亞文化節籌委會編，《慶祝國家劇場落成首屆東南亞文化節紀念刊》(新加坡：國家劇場信託委員會，東南亞文化節籌委會，1963)，頁 97。

80. Jennifer Lindsay, “Festival Politics: Singapore’s 1963 South-East Asia Cultural Festival,” in *Cultural at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, ed. Tony Day and Maya H. T. Liem (New York: Cornell University Press, 2010), 242–43.

提倡「馬來亞化華語電影」，並希望提升華語的地位。我以「另一類民族電影」這個概念，來理解《獅子城》在1965年之前的政治語境，因為它可以跟新加坡製作的馬來語電影（民族電影）平行而走。在東南亞電影節這種國際性的場合裡，我們看到新加坡的「民族電影」，是以國泰和邵氏拍攝的馬來語電影作為代表。當我們今天重看《獅子城》，不能否認，《獅子城》其實是新加坡「民族電影」的雛型，這裡亦關乎新加坡脫離馬來西亞後，其電影工業不再強調馬來語，而以華語為主流。

易水雖然懷著這樣的理想，希望把《獅子城》的歷史地位高調確立，穩固其「開拓者」的寶座，可是這一場雷聲甚大的馬來亞化華語電影運動，沒有取得成功。國泰克里斯機構自從《獅子城》以後，便再沒有拍攝華語電影。易水在《獅子城》之後，只拍攝過一部能夠上映的華語電影《黑金》，雖然他曾在1963年，於馬來亞拍過兩部華語電影《文冬山的月亮》和《小寡婦》，可是它們一直沒有上映。關於馬化華語電影運動沒有在1960年成功的因素，本書不作討論，然而，按我的理解，國泰克里斯片廠改由 Tom Hodge 主持也許是其中的一個原因。另外，一個非常重要的因素，是由於《獅子城》不論在藝術、拍攝技巧、演技、導演手法、剪接、劇本等各方面都不成熟，無法跟當年香港電影的水準相比。當時不少影評也表達了對於《獅子城》在藝術成就上的「批評」，影評人所讚美或贊同的，是「馬化華語電影運動」的嘗試精神，以及運用本地人才這樣的「創舉」。可是，電影始終是一項商業活動，假如故事拍得「不好看」，不能外銷，製片家最終是要賠本的。製片家總不是「慈善家」，在沒有營利的情況下，不會光只為支持「創造國家文化」而不斷賠本。加上當時的華文電影重鎮在香港，台前幕後精英兼備，星馬製片家為什麼要為建國口號而作出這麼大的金錢犧牲，「捨易求難」在新加坡拍攝華文電影？

雖然如此，《獅子城》的出現是一種象徵、一種預兆：星馬民族主義與民族電影的興起，新加坡展現拍攝「民族電影」的意圖，令星港的文化環其後逐步斷裂，香港與新加坡的電影關係，日益疏遠。

《獅子城》文本：看「另一類民族電影」的建造

這種感性熱情的氣溫，像是會傳染一樣，在邁向獨立之路的星馬地區蔓延、滋育。「從殖民走向自治」，這樣的故事是否能夠視為一種國族寓言？文學，是國家歷史的一種敘述。Djelal Kadir 說過傳奇文學跟共和國是連繫著

的。⁸¹ Doris Sommer 則把拉丁美洲的浪漫愛情小說，連結拉丁美洲的愛國主義與歷史來閱讀，個人家庭的幸福能夠視為民族國家繁榮的理想投射。⁸² 假如一個民族，沒有屬於自己的文學，是否能稱得上是一個民族？文學能夠進入以及建構歷史的敘述，假如我們都認同這個觀點，那麼，把「文學」換成「電影」，結果會相同嗎？Andrew Higson 在他研究英國民族電影的著作裡，曾經提出「民族電影」能夠以它的「再現」(representation) 方式來定義。比如，一國的電影裡是否有共同的風格與世界觀？這些電影怎樣審度與呈現國民性格？怎樣去想像和表達他們的民族認同？這些電影在建構國家形象的時候，扮演什麼角色？⁸³ 這些問題，都能放在《獅子城》的電影文本上去研究。

易水把《獅子城》的故事定於 1958–1959 這兩年，為要「顯示新加坡由殖民地時代進到自治時代，在這時代背景中新加坡有什麼變革，而表現在人民生活上的情緒又有什麼不相同的地方？我希望透過『獅子城』帶給觀眾。」⁸⁴ 這裡，易水表明拍攝《獅子城》的用意/野心：(1) 為這段「歷史時期」作一種敘述。(2) 要以一部電影來模塑星馬華人的民族歷史想像。跟 Sommer 與 Higson 的研究材料不同，《獅子城》是一部孤立的、獨一無二的嘗試。《獅子城》的宣傳策略是史無前例的，「馬化華語電影運動」在星馬文化界造成巨大的迴響，《獅子城》又罕有地得到政治力量的幫助，以上諸種理由，我把《獅子城》看為星馬華人在馬來語電影以外，建造「另一類民族電影」的嘗試，也是新加坡民族電影的雛型。雖然這一部高調宣傳的電影最後得不到星馬人民的一致好評，可是它在華文電影史上的意義是重大的。

區隔香港電影，建立星馬華人民族電影的獨特風格

Higson 分析英國民族電影的形成時，提過一個重要的因素：對抗好萊塢電影的霸權。英國政府與業界為此採取對應的措施：一、建立強勁的電影工業，能夠跟好萊塢爭一日之長短；二、模仿好萊塢的製作；三、拍攝跟好萊

81. Djelal Kadir, *Questing Fictions: Latin America's Family Romance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 4.

82. 觀點採自 Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993).

83. Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 5.

84. 易水，〈我怎樣創作「獅子城」〉，《南洋商報》(新加坡)，1960 年 11 月 5 日，第十六版。

塢完全不同的作品。⁸⁵假如我們把英國建立民族電影的策略，置放在星馬的脈絡裡，星馬華人既然難以在本土馬來語民族電影裡找到文化認同，當他們要建立屬於星馬華人的民族電影的時候，學習／競爭／區隔的對象，自然會放在最受當地華人歡迎的香港電影身上。1960年的星馬華語電影主要由易水推動，在他看來，《獅子城》的成就不僅是他個人或國泰機構的榮譽，而是「本邦的光彩」，是代表「本邦創造性的文化產品」，同時也說明新加坡人「已經有了自己的作品」。⁸⁶易水對應強勢的香港華文電影工業的辦法，就是上述Higson所提到的第三種，拍攝一些有別於香港電影的作品。假如要建立一種民族電影，必須為自身創造特色，跟其他電影工業區隔出來。

I. 電影類型

英國從發展電影工業以來，便非常重視紀錄片。直到1930、1940年代，由John Grierson為首的紀錄片運動，建立出一套理念：紀錄片不是電影的一種，而是以簡單的方式為公眾提供資訊，是體現民主的媒介。⁸⁷這種拍攝紀錄片的態度，擺出挑戰主流類型電影的姿態。紀錄片的意義，就是擺脫傳統的戲劇模式；紀錄片不是娛樂工具，而是講求社會價值的傳播媒介。所以，紀錄片富有教育意義、知性、更講求美感，因此也更耐看。⁸⁸紀錄片的發展，是對應商業片所出現的重要類型。Higson認為1930年代紀錄片信條的建立，是對好萊塢那種不負責任、重視景觀、逃避主義式電影的一種回應，這亦為一種本土的、真實的民族電影的最先嘗試。⁸⁹故此，英國民族電影在美學上，便跟美國好萊塢電影區分出來，英國電影看重古典寫實主義，而好萊塢電影則藉通俗劇的形式來宣揚逃避主義。

英國民族電影的發展以及其觀看好萊塢電影的焦點，正好為我們研究1950年代末期到1960年代的這場「馬化華語電影運動」帶來啟發。正如在第四、五章所討論的南洋題材故事，香港製作的大部分都是商業片，以通俗劇式(melodramatic)文藝片類型居多。相反，易水這部《獅子城》，用1960年

85. 見 Higson, *Waving the Flag*, 9–10.

86. 易水，〈「獅子城」記者招待會上，我講的幾句話〉，《南洋商報》(新加坡)，1960年11月7日，第六版。

87. Basil Wright, “Documentary Today,” *Penguin Film Review* 2 (1947): 37; Basil Wright, *The Use of the Film* (Oxford: Bodley Head, 1948), 38.

88. Harold Nicholson, *Daily Telegraph* (January 31, 1936), quoted in Andrew Higson, *Waving the Flag*, 186.

89. 見 Higson, *Waving the Flag*, 187.

的影評描述用語，是一部「半紀錄片」形式的電影。假如我們往深一層，探索「紀錄片」跟馬來亞民族電影的關係，將會發現一個值得深思的局面：馬來亞電影製片組 (*Malayan Film Unit*) 出產的紀錄片，能夠視為馬來亞聯合邦民族電影的雛型（事實上，馬來亞電影製片組在技術上確實繼承英國紀錄片的傳統），易水建立一種「馬來亞化」的華語電影，採用了「半紀錄片」的類型，一方面呼應它的「馬來亞民族電影」同胞；另一方面跟香港的通俗文藝片區隔開來。《獅子城》這項「嶄新」的模式，是易水在星馬建造「另一類民族電影」的大膽嘗試。

從這觀點看，我們便能為《獅子城》故事情節線條龐雜不清、缺乏高潮、人物角色欠缺交代等等「特色」，找到多一層的解讀層次。

從電影故事看「獅子城」，是一部大時代裡一對不同階層青年男女的愛戀；編導放棄流行式的三角戀愛可能發生的波折；譬如加強潘恩，胡姬，陳蒙的爭風吃醋，或潘恩大鬧家庭革命，胡姬出走之類的緊張鏡頭；而以沒有布局高潮的新手法，平淡地去處理劇中情節……

看完「獅子城」華語電影後，我有一股異樣的感覺，是人情的親切？是方土的熱愛？這情緒有如欣賞我家的一幅油畫——法國現代派的抽象畫，自有「不求甚解」的意味。⁹⁰

以上影評是我所見較為「正面」的一篇。影評人李里點出了《獅子城》故事情節缺乏高潮，讓人有觀看「法國油畫」的感覺。也許這正是當年不少觀眾的感想。嚴格來說，《獅子城》不能稱為一部「紀錄片」，因為它的故事是虛構的，只是它加入了一些「紀錄片」的元素。《獅子城》有一條主線，就是膠片工廠少爺許少明（潘恩飾）愛上工廠女工鳳玲（胡姬飾）的故事；可惜，中間出現的人物及旁枝太多，而且這些人物之間無法產生合理的關係和邏輯以推展劇情。故事人物來自社會各階層，比如剪膠片女工之間的爭風吃醋、酒吧女郎愛上的士司機、走私者、賭徒、中學生的課室一瞥、彈子場內街頭流氓的生活、工人支持工會搞選舉、組屋的鄰家女孩愛上始亂終棄的流氓、舞會上的千金小姐等等。這些人物是突如其来，又突然離去，人物之間的關係沒有細心安排，當許多沒有太大關連的情節並列在一起，也就減弱了主線的張力與凝聚力。再者，這一條主線本身也沒有扣人心弦的高潮。

90. 李里，〈獅子城〉，《影畫》(新加坡)，1960年12月17日，頁14。

為何《獅子城》的劇情會這樣鬆散？從另一角度去理解，易水這種表現方式是從紀錄片裡吸收的，他所注重的，非並如香港通俗文藝片的那種強化主線，營造情節高潮迭起的敘事方式。反之，易水著重以「地道人」的眼光，交代一些發生於當地的「尋常故事」。好像住在女主角鳳玲鄰家的女孩，愛上了流氓弄出身孕，卻最終被流氓始亂終棄，諸如此類的雜草旁枝，其實對主要情節的發展是「可有可無」的。增加了，不會更好看；減少了，也不會覺得可惜。易水故意保留它們，增添不加修飾的生活感，作為尋常百姓家的風景。

在《獅子城》裡，有兩條「旁枝情節」值得留意，它們賦予了這部電影作為「半紀錄片」的性格，也道出了易水以電影「敘述歷史」的野心。第一條「旁枝」，講述主角張氏一家在1959年5月29、30日經歷新加坡大選的情況。大選前一天晚上，張亞才的兩個兒子都忙著協助工會為大選作準備。二兒子志雄在晚飯時候問母親要選哪一黨，母親說，難道你看不見選舉的宣傳嗎？明明寫著投票是秘密的。志雄聽後說，是的，可是你要選一個好政府來。亞才聽後，取笑難道妻子也懂政治了。接著，母親便吐出一句重要的對白：「我不懂什麼政治，不過我這回倒要投不光是說話，也要為人民做事的政府。」從這段對話裡，雖然沒有明言張母投票給哪個政黨，但是「不光是說話」、「為人民做事」這樣的描述，令人容易聯想到大選勝出的人民行動黨。

接著第二場，在5月30日晚上，張亞才與張妻把收音機搬到客廳的中央，收聽各區報告大選的結果時，便有以下的對話：

亞才：這下子大勢已定，已超過廿六席位，人民行動黨已經勝利了。

張妻：這麼快就知道誰勝利了！

亞才：怎樣太快，這就叫做一夜之間換了朝代。現在是叫做新加坡
自治政府了，你懂嗎？

張妻：我懂……

1959年的大選，是新加坡歷史上的重要時刻，自從這場大選之後，人民行動黨至今一直是新加坡的執政黨。易水既然要拍攝1958–1959年關於新加坡的故事，必然涉及這項歷史性大選。易水所選取的場景，並不是大選投票站的票區，也不在大街上紀錄熱鬧前往投票的人民，而在主角的家內，讓一對老夫婦打開收音機，聆聽選舉結果。在一場「寧靜平凡」的日常生活處境之外，國家政壇產生巨變；在一對老夫妻互相揶揄的家常對白裡，新加坡就「改朝換代」了。大概在易水心目中，所謂「紀錄片的形式」，是一種樸拙自然的紀錄。作為一部「半紀錄片」，它並非把整個事件拍攝下來。易水採用的是「側寫」手法，在社會不同階層面裡，觀察這一場「大選」對於新加坡的影響。

接下來的這場，也是易水「側寫」手法的體現。大選以後，新政府下令整肅全市，大規模地推動反黃運動。當清閒的茶客在地道街頭的福興咖啡店喝茶聊天的時候，一輛警車突然停在鋪前，華籍警長拿出一張封條和幾位警員跑進去，茶客一陣騷動。

警長：林清河！

小夥計連忙迎上來，張著嘴。

警長（粵語）：你會講國語嗎？

夥計（粵語）：我會講廣東話。

警長（揚起封條，指著後面的彈子台）：政府下令，所有這些要封。

員警把封條貼在牆上，然後開警車離開。

人民圍觀封條，指手劃腳，議論紛紛。⁹¹

在這一場可以看見易水的幽默感。警長以粵語問夥計是否會講「國語」（普通話），而夥計則說他會講廣東話。導演諧趣地把政府在華人社群推廣的「華語政策」側寫出來。在這一幕出現以前，流連於彈子台之的士司機與吧女，一直都是《獅子城》的主要旁枝，可是，在新政府下令封閉黃色場所和彈子台以後，在彈子台憩息的人物便不再出現了。從此，新加坡踏進新紀元，彈子台這種「不良場景」，在《獅子城》裡可以視為舊時代的表徵。

值得相提並論的是，鳳玲的二哥志雄在新政府上場之後，便跟舞女黛茜斷絕來往，轉而跟鄰家純情少女玉珍相好。志雄恰好在新加坡選上新政府後，離開舞女過新生活。假如我們把這條支線跟新加坡大選的那條支線「平行」來看，便得出其中意義：新加坡選出新政府，人民的生活也改變了，離棄邪惡，走向健康光明的道路。故事的較早前，鳳玲曾經說過這樣一句話：「假如二哥能改變他的生活，他能夠做更多的事情。」最終，鳳玲得償所願，二哥在新時代來臨以後，真的改變了舊生活，「棄暗投明」。易水鋪排這樣一條「旁枝情節」，喻意明顯。

91. 筆者從電影文本中整理出來的對白。

II. 國家的自然風光與民族性格

Alun Howkins (1946-) 寫過一篇文章〈英國田園的發現〉，⁹² 討論在藝術、文學、音樂、建築、田園設計上，十九世紀末期到二十世紀初期，英國自然風光與國民性格之間的關係。國家的地形風光，自然連繫到一個民族的國家想像與身份認同。在《獅子城》電影裡，我們也能找到類似的連繫。

《獅子城》的故事平淡，沒有激動震撼的場面。電影卻花了不少篇幅去呈現新加坡及馬來亞的自然景觀、尋常風光。這裡所展現的，跟香港電影所呈現的馬來亞風光不盡相同。香港拍攝的電影，或多或少帶有「獵奇」的目光，以外來者視點搜羅星馬著名景點、旅遊名勝。雖然《獅子城》也有呈現像舊克拉碼頭與新加坡河一帶遊人必到的地方，可是，易水更加注重的，是形塑星馬人民真實生活的質感。為此，他找到了鳳凰山 (Mount Faber)，和山下的一間工廠。

為了介紹新加坡轉出口商業，把剪膠加工廠拉到故事來，讓張亞才女兒鳳玲當剪膠女工……我在甘光峇魯找到了樹膠廠，這在山下，廠址外觀堂堂，路旁樹蔭的新加坡柳樹和山上的鳳凰木已夠表現新加坡的自然美，加上由鳳凰山上鳥瞰「獅子城」，東繁華市區繞著綠色的林木，西巴絲班丹海港與麻六甲海峽相連的水道，這是新加坡的風貌，是馬來亞門戶的天然險隘衝要的形勢，使你生起一種愛鄉土的意識。⁹³

香港電影裡的「工廠皇后」多是從事成衣業的「車衣女工」，易水要表現馬來亞特色，自然迴避普及於香港的成衣工業。馬來亞最具代表性的農業是種植樹膠，導演把男女主角設計成是樹膠加工廠裡的少爺與女工，目的在展現星馬人民生活真實的一面，也藉此表現星馬純樸的自然風光。易水希望帶動觀眾產生一種「喜悅」與「歸屬感」，在林木、山水的靜態安寧之美中，引發出觀眾的「愛鄉土意識」。《獅子城》的目標觀眾，是熟悉星馬自然氣候的星馬人民；《獅子城》的鏡頭，也是面對星馬群眾說話的。

《獅子城》這部電影欲展現的星馬人民性格，都是平凡樸素、和平善良的。易水曾說，他承認《獅子城》是寫得「很平凡，因為新加坡人民是安謐的

92. Alun Howkins, “The Discovery of Rural England,” in *Englishness: Politics and Culture, 1880–1920*, ed. Robert Colls and Philip Dodd (London: Bloomsbury, 1986).

93. 見易水，〈我怎樣創作「獅子城」〉。

生活著，為什麼我們要他們成為傳奇的人物呢？」⁹⁴以平凡的角色，逆對香港電影裡如《南洋阿伯》、《唐山阿嫂》的傳奇人生，是易水的策略。在設計故事的主要愛情線時，易水故意使之「平凡」，膠廠少東愛上純樸的女工，「它不是傳奇性的愛上了，而是由於許少明發現她的品質聰明又由思想相同興趣相投而漸生情愫，這樣發生的愛情是絕對可能與自然……」。⁹⁵易水以「自然」來抗衡喧鬧；以「平凡」來叛逆「傳奇」，《獅子城》所努力經營的，皆有別於香港「南洋題材」電影裡那一套美學標準。《獅子城》在日常所能接觸的建築物與湖光山色裡，誘動人民抒發對於星馬土地的熱愛。電影裡關於國家自然風光的展露，基本上平衡著國民性格。

此外，《獅子城》有一場戲描寫鳳玲上學的情況——那是一場地理課：

一位女教師手捧一個大地球儀走進課室，說：今天我們繼續講新加坡，上星期我們研究過新加坡的地理形勢、經濟，今天我們要說新加坡的人口，新加坡的人口有一百五十萬，有人種博覽會之稱，你們可以試舉出有哪幾種民族嗎？

一位學生立即舉手，站立著說：有華人、馬來人、印度人、混種人、埃及人、土耳其人、錫蘭人、猶太人、德國人、印尼人、菲律賓人、泰國人、緬甸人、越南人和澳洲人等等。

女教師：這許多民族裡頭，哪一種人最多？

另一位學生舉手回答：華人最多，佔全人口百份之八十。

教師：在馬來亞聯合邦，人口是以哪一種民族最多？

學生丙：馬來人。

教師：對，所以馬來亞是由三大民族組成的國家。鳳玲，你答是哪三大民族？

鳳玲：馬來人、華人、印度人。

正如上文所說，這一條「雜草旁枝」跟《獅子城》的故事主線毫不相干，插在故事劇情裡也委實格格不入。可是，為什麼易水要拍這一場戲？老師捧著地球儀，隱藏著民族國家邊界的想像。在嶄新的國家出現以前，國家邊界還是未曾完全穩定的，從一種「概念」到實際建立一條邊疆，是建國的必經過程。接著，老師討論到關於民族的問題，在這段「乏味」的情節裡，我們能夠清楚看見易水以星馬的「多民族性」，來凸顯他所提倡的「馬來亞意識」。比如

94. 同上注。

95. 同上注。

《獅子城》故事人物的名字各有意思，代表了不同的方言種群：張亞才一家是廣東人；膠廠老闆許氏是福建人；而車夫烏峇則是新加坡峇峇。⁹⁶ 多元種群的融和組合，是星馬政府在建國期間大力推動的文化政策。導演把之「消化」後表現在《獅子城》裡，平衡樸實的國民性格。

III. 愛情與愛國——走出新世界

男女主角之間，沒有大起大落的波瀾，卻有一見傾心的愛情。在《獅子城》裡，美麗的自然景色跟國民性格存著相附相依的關係；而男女之愛，也是家國之愛的象徵。電影的第一個鏡頭，是男女主角歡欣地手拉著手，在獨立橋上奔跑。一首歌頌馬來亞的激勵歌曲，以四部混音合唱的莊嚴形式，在背景奏起。然後，鏡頭又跟在主角的背後追逐獨立橋的景觀。男女之情與愛護家國之情，和背景音樂牽絆相融，成為《獅子城》的開幕序曲。

易水曾提到選擇在鳳凰山拍攝鳥瞰鏡頭，是要讓觀眾產生「一種愛鄉土的意識」。⁹⁷ 鳳凰山在《獅子城》裡有著特別的象徵意義，它既是男女主角產生「愛情」的地方，也是他們表達「愛慕新加坡」的地方；故事的尾聲，男女主角再次登上鳳凰山，在他們的婚盟得到雙方家長確認之時，從鳳凰山遙望與馬六甲海峽相連的大海，計劃要衝出新加坡，到世界各地環遊去。這個願望，意味深長：新加坡建國以後，也要走出世界，以嶄新的民族國家身份，與世界各國共爭長短。

IV. 文藝腔

上文討論到《獅子城》的宣傳策略與時代氛圍，都離不開一種感性激動的情緒。可是，為什麼在這個感性的年代，導演卻竟然以這樣平淡的情節去敘述國族寓言？這個時代的「民族激情」，並非表達在故事情節裡，而是透過敘述的語調，把極端浪漫的情感融匯進去，這就是所謂的「文藝腔」。其中明顯的例子，是鳳玲在鳳凰山上，述說她熱愛大海所用的說詞，這段「對白」特別「文雅」，當時少明還稱讚鳳玲吟詠了一篇〈海頌〉：

96. 同上注。

97. 同上注。

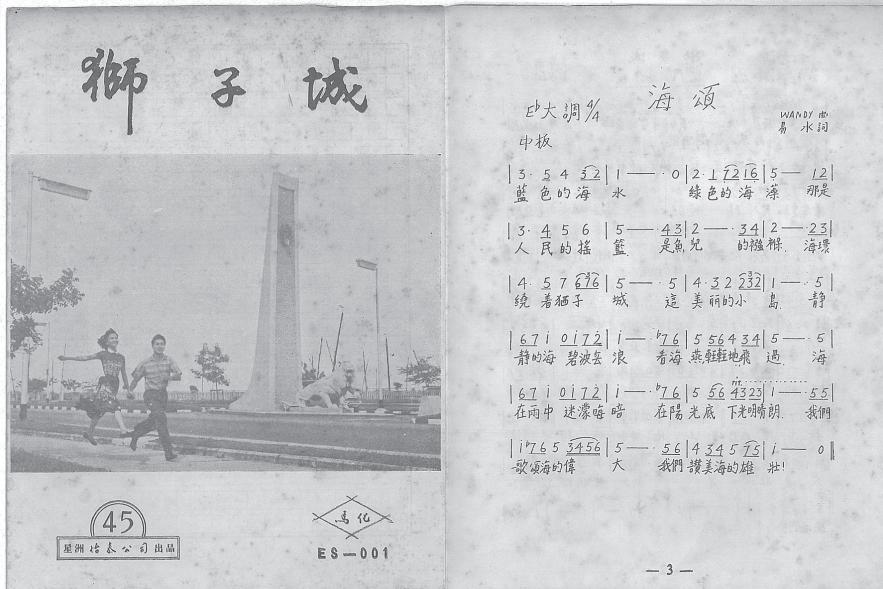


圖 7.5：收錄於《獅子城》插曲〈海頌〉歌詞

我喜歡海在靜的時候，碧波無浪，動的時候，狂濤駭浪，在陽光底下光明清朗，在雨中，迷蒙晦暗。在自然界中，我覺得海是最富有感情的。

採取這種寫文章的腔調來寫對白，〈海頌〉比香港電影裡所出現的「文藝腔」有過之而無不及。能夠「容納」如此這般的對白，非得有一位感性浪漫的導演，加上慷慨熱情的人民而不能達成的。

小結

在一片驚天動地的呼號聲中，一場競相奪目的「馬來亞化華語電影運動」於新加坡誕生了。雖然它沒有在當時取得成功，可是，連繫星港之間的文化環，因為星馬民族主義的展開而逐漸斷裂。

就在《獅子城》上映以前一個月，星馬本地出版的電影雜誌，便已然調較好一種「遙看」香港的觀察角度：

至於香港方面，目前國語片的製片情況變成非常惡劣，原因是東南亞各國皆已提高對影片入口的徵稅，同時並由於各國皆在努力扶持

民族電影的抬頭，所以香港華語片的市場就告縮小了，這對該地的電影業影響至大。星馬兩地，素來是香港攝製華語片最大的市場，可是由於反黃運動的展開，許多影片都不能獲得通過，使香港的製片家們彷徨歧途，不知所措，一般規模較小的獨立製片機構，更加陷入困境，幾乎難以存在。……本邦影業，正在一枝獨秀，欣欣向榮。⁹⁸

這篇影評是在《獅子城》上映以前的 1960 年 11 月 12 日刊登的，當然，影評人不會預料到，《獅子城》未能令馬化華語電影運動取得成功。可是，影評人把香港影業視為星馬影業「競爭者」，倒十分清晰。易水選擇以「華語」(普通話)來統合星馬華人各方言族群，也有區隔於香港粵語的意味。只是，當時星馬拍攝中文電影的基礎其實還未成熟，這令香港與星馬之間的電影關係於 1960 年代以後仍然保持一段時期。然而，從星馬進入一個後殖民的嶄新時代開始，新加坡便試圖製作他們的「民族電影」，在種種蛛絲馬跡中，預見其與香港電影關係將要疏遠的結果。1959 年，馬來亞聯合邦便對外國電影(包括香港)徵收營業稅，每尺徵稅一角，而星馬本地製作的影片則免。⁹⁹ 在馬來亞政府的新稅制下，香港電影在馬來亞放映的成本自然提高了，以星馬作為香港影業最穩固的市場地位，從此慢慢動搖。加上星馬電視業在 1960 年代興起，從 1963 年開始令電影院廣告收益減少達百分之二十五。另一方面，星馬獨立後，在反殖和爭取工人權益的浪潮下，工人相繼發動多次工潮，工人罷工的次數是史無前例的，單單在 1962 年便損失了十六萬五千人工作日 (man-day)，¹⁰⁰ 令新加坡工業陷入混亂。也正正在這個時期，電懋更加積極緊貼跟台灣市場，甚至在 1964 年陸運濤遭空難離世後，更停產粵語片。直到 1970–1980 年間，東南亞更加積極發展他們本地的「民族電影」工業，星港的電影關係已經無復 1950 年代那時候「親屬般」的密切聯繫。

1950–1960 年這十年，香港與新加坡徘徊在結連與排斥之間，萌發出香港電影的主體意識，也造就了一場浩蕩的馬化華語電影運動。在冷戰氛圍高漲的堵共華人社區裡，這一段「南洋題材」的電影故事，是華文電影史上一片值得回望審視的歷史空白。

98. 苗子，〈本邦電影事業現形勢〉，《影畫》(新加坡)，1960 年 11 月 12 日，頁 11。

99. 同上注。

100. Lim Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books, 1991), 29.

結語：再現南洋、再見南洋

在《花樣年華》中，周慕雲（梁朝偉飾）為了寫武俠小說，在酒店租了房間，方便跟蘇麗珍（張曼玉飾）合寫。後來，蘇麗珍怕別人閒話，不再到酒店去。蘇麗珍閒著待在家裡，攝影機慢搖，營造了懶洋洋的「南洋情調」，經由張叔平精心佈置的室內擺設，從色調上鋪展出一套「南洋美學」。景框內，主色是溫暖的黃，令人想起南洋溫熱的陽光。眾人旁邊，擋著一把舊式鋼製直立風扇，在相對緩慢的背景節奏中，扇葉快速旋轉，提示了室內的高溫，以及蘇麗珍內心苦悶壓抑的情感。隨後一場，周慕雲告訴蘇麗珍他要到新加坡去，麗珍問其原因，慕雲回答，想轉換一下環境，也免得麗珍被閒言閒語困擾。一個半透明寶石藍的天空，前面佇立一棵椰樹的暗黑剪影，背景奏著《美麗的梳羅河》調子——提示新加坡的第一個空鏡。周慕雲因朋友阿炳的連繫，到新加坡《星洲日報》工作。後來，麗珍遠赴星洲，她乘著慕雲工作的時候，獨自走進他在新加坡的公寓，麗珍站在扶手樓梯旁，鄰家播放著的粵曲，絲絲縷縷在空氣中傳送。在慕雲的家裡，麗珍打了一個電話到報館找慕雲，慕雲接聽，麗珍卻不作聲。慕雲返回家後，發現一支吸了一半的香煙，菸上有鮮紅唇印……

因為朋友阿炳的關係，於1963年在香港報館工作的周慕雲，純粹只為了一個簡單的理由——想轉換一下環境，隨便買張船票過渡星洲。也許因為作家劉以鬯的星洲經驗，當王家衛重構1960年代的香港，也總不忘描繪星港兩城兄弟般的親密關係，以及兩城相像的生活觸感：大排檔、粵劇音樂、粵語文化、中文報館。有趣的是，周慕雲遷移星洲，跟電懋、光藝南洋故事裡的人物有幾分相近，也是出於一個「浪漫的理由」：逃避愛情的痛苦。在電影裡，愛情、親情的連帶，是連結星港兩城人物互動的繩索。在「南洋三部曲」中，不論是具黑色電影風格的《血染相思谷》，還是家庭倫理悲劇《椰林月》、

《唐山阿嫂》，都運用了商業電影的類型，展示 1950 年代中期的星港連繫。可是，星港文化環的地緣政治層面，在電影文本中，卻是迴避隱藏的。

有趣的是，王家衛的《花樣年華》在結尾部分，加插了一段柬埔寨的紀錄片，紀錄當地人民在廣場的情況。東南亞在冷戰氛圍下的緊張局勢，是《花樣年華》最精警的注腳——一個重壓的時代、一段壓抑的感情。假如我們能夠理解時代政局與人物情感的關係，也必然能夠理解地緣政治跟電影工業的關係。就像我們曾提到，冷戰時代，港督葛量洪在不為人知的外交政治層面，兩次幫助了香港影業。第一次是在 1948 年，當民國南京政府重申對香港所製之粵語片禁令，港督去信英國駐廣東領事，敦請他們向中國當局表明港英政府在香港的行政主權。第二次事件，是在冷戰高峰期的 1950 年，港督請新加坡總督聯手，合力打擊左派電影在星港之間的流播，同時也請新加坡政府幫助香港片商在星馬一帶發行電影。葛量洪爵士所發的兩封書信，啟示了在冷戰高峰期，香港電影工業在商業運作背後，政治力量在幕後的干預/參與是不容忽視的。

從英聯邦制度去重溯星港文化環的地緣政治連繫，是我希望提出的一個觀察角度。另外，在兩地的文化經驗上，特別在 1959 年以前，星港華人都呈現出「華裔離散」的狀態。在現代的國家以及民族意識形成以前，東南亞的華人族群基本上是一種「文化為本」的社群。¹我認為，1950 年代對於香港和新加坡來說，都是非常重要的「轉型期」。對新加坡而言，她要經過一個「建國」的過程，從一個以「文化為本」的社會，過渡成具有國家意識的社會；至於香港，她的本土意識在大量新移民定居後，慢慢孕育、啟蒙，脫離中國華南區域的心理依屬，換上全新的獨立的城市身份。在這個「轉型期」，星港兩城都站於中國大陸以外，構築了「海外華人的華人性」。位於「海外」，可說是這兩個華人社會所持的共性。香港作為廣東文化的繼承者與輸出者，它所輸出的文化產品在此特殊的「轉型期」，搭建了一條海外的廣東文化紐帶，為這兩個海外的華人社會開拓了連繫的樞紐。

1954–1959 年，是這個「轉型期」的關鍵年份，也是我們的一個討論重點。這幾年間，電懋與光藝都不約而同地到星馬拍攝南洋題材的故事。²我聚焦於電懋和光藝拍攝的五部粵語片，作為主要分析對象，另以新聯的兩部粵

1. Wang Gungwu, “Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations,” in *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia: The Case of the Ethnic Chinese*, ed. Leo Suryadinata (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004), 6–7.

2. 前文已作解釋，香港的邵氏公司也在 1958–1959 年到星馬拍攝南洋題材電影，不過本書集中討論電懋與光藝作品，這裡不詳述邵氏作品。

語片作補充，從中探視「南洋」形象如何再現於港產粵語片。我想指出，粵語在香港發揮類似安德森所說的「統一」社群想像的作用。有趣的是，在這樣一個「轉型期」，香港的粵語文化產品大量輸出星馬，不單是廣東族群，星馬的其他華人族群也大量接收。弔詭的是，不論是光藝還是電懋的南洋故事，都不能擺脫其暗藏著的香港視點。這些電影，也不能脫離流行於當年香港的家庭倫理文藝片類型，總與港人所熟悉的通俗劇形式糾纏；它們所呈現的南洋形象，也或多或少帶著港人的窺視心理。

李歐梵認為 1950 年代香港商界和文化精英經歷了一個「上海化」的過程，這時期，香港成了上海的後方和避難地。「儘管五零年代的香港經歷著這明顯的『上海化』，它依然是上海這個傳奇大都會的可憐的鏡像。」³ 1950 年代，香港確實是一個物質非常匱乏的難民城市。然而，假如我們把目光放遠一點，把香港拉離上海，便會得到較為「正面」的印象。二戰後的香港，有點像十九世紀末二十世紀初的好萊塢，吸納了不少背土離鄉的歐洲移民，這批新移民亦背棄了他們的過去和歷史，全心全意投入一種新的地方文化、建立電影王國。1950 年代的香港影壇，不也是能夠容納南來文人、星馬商人、本地影人的文化場域？在這個充斥外來人口、主體性還在醞釀的地方孵育出「香港電影」的文化標籤，就如同這批不在美國出生的移民創製了最具「美國價值」的好萊塢電影一樣，是天時、地利、人和結合出來的奇蹟。在這個冷戰年代，仰望中國華南卻不得見的形勢裡，香港製造並輸出的粵語流行文化，在「海外」建造了一個重要的廣東文化網絡。中國廣東地區的地方性文化正如國內其他省份一樣，遭到國家的「建國運動」排擠壓抑，故此，香港儼然成為廣東文化的主要製造者及代言人。「香港製造」本來只是地方商標，卻在大量生產及輸出的過程中變成「跨地方性」(translocal) 的香港文化產物，因為其產量之豐，甚至主導了在中國大陸以外的華人文化工業，營建了星港兩城緊密的文化連繫，模塑兩地親屬似的想像。香港透過電影輸出新一代的「年輕文化」，一方面重寫新時代的星港關係；另一方面，星馬對於香港電影的大量接收，逐漸確定了香港電影已經脫離華南影業的獨立身份。

這條星港文化環，以及電影文本裡所呈現的親屬似的兩城想像，因為星馬獨立、民族主義擴張，便在 1960–1970 年代逐步斷裂。追溯這道文化環上的裂縫，可從 1960 年在星馬公映的電影《獅子城》裡，探其先兆，它的出現是伴隨著星馬兩地的建國運動而來的。我認為在 1960 年新加坡的政治語境裡，應該把《獅子城》看作是「另一類民族電影」(an alternative national cinema)，

3. 李歐梵著、毛尖譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930–1945》(香港：牛津大學出版社，2000)，頁 306。

因為在1965年之前，新加坡的「國語」是馬來語，而不是華語；而新加坡的官方主導文化，也以馬來文化為主。在文化受壓的狀況下，新加坡的華人精英渴望為華文文化打開一條出路。表面上，「馬化華語電影運動」似在呼應官方論述，壓根兒是不堪華文文化受忽視而作出的曲線反擊。提倡馬來亞意識及馬來亞化，是官方文化能夠容納的，易水機智地為華文文化界、電影界在既有的政治空間裡尋到保存華文文化的出路——回應馬來亞化意識，提倡「馬來亞化華語電影」，並藉此提升華語的地位。當我們今天重看《獅子城》，不能否認，《獅子城》其實就是新加坡「民族電影」的雛型，這裡亦關乎新加坡脫離馬來西亞後，新加坡電影業不再強調馬來語，而以華語為主流。

關於《獅子城》的誕生，我提出了「遙看香港」的角度，它或以香港電影作為「競爭者」/「他者」，又或把香港電影看作一種電影模式的參照指標。星馬民族主義的抬頭，造成星馬跟香港之間那種「親屬似」的文化想像產生變化，「自我」與「他者」相互對立的關係形成。「民族電影」能夠產生意義，在乎於一種民族電影與其他電影的分別。故此，一種民族電影的起步，須得有另一些已經存在的電影體系與之區別。嶄新的「馬化華語電影」，自然以主導星馬華文影壇的香港電影作為參照、區別的對象——雖然這種觀看角度是隱藏著的。《獅子城》的出現是一種象徵、一種預兆：星馬民族主義與民族電影的興起，令星港文化環逐步斷裂，香港與新加坡的電影關係，日益疏遠。

星馬民族巨浪萌生了香港與新加坡之間「自我」與「他者」的對立狀態，這是第一波。當然，《獅子城》的現象，只屬「先兆」，克里斯廠並沒有繼續拍攝馬來亞化華語電影，而「馬化華語電影」也沒有在1960年間取得真正的成功，香港與星馬的「割裂」，在稍後的1960年代末期到1970年代才看到，新加坡與馬來西亞仍然進口香港電影，可是在製作層面上，邵氏與國泰的星港兩廠，已經完全分家。星港在1950年代出現的電影文化環逐步鬆懈，兩城親屬似的想像日漸消解。至於第二波，便是新加坡與馬來西亞電影界的割裂。隨著1965年新加坡從馬來西亞分裂出來，爭取了真正的「獨立」，馬來西亞的電影工業進一步與新加坡割斷，比如在1972至1973年間，馬來西亞政客促使政府干預來自新加坡的國泰與香港的邵氏，打破他們在馬來西亞電影業上的壟斷。同時，馬來西亞又規定國內的戲院必須放映當地電影公司“Perfima”出品的電影。在馬來西亞政府的著意打擊下，邵氏與國泰都不再生產馬來語電影了。隨著馬來西亞民族主義與民族電影之建立，新加坡與馬來西亞斷然分家，這又是本書引申出來的後話。

當然，即使在冷戰的高峰年代，香港與中國的電影關係還仍然維持在有限度的往來，並不是完全斷絕的。南方影業公司，作為香港左派電影陣營的

龍頭，每年都在香港推出能夠通過電影檢查的大陸電影。只是，在各種外來政治文化的拉鋸牽扯下，從1920、1930年代以來的香港與上海的雙城故事，便改寫成香港與星洲。1950年代，當新加坡還是從一個文化為本的社會，過渡到具有國家民族意識的「轉型期」，香港電影裡的「南洋」，不是別處，而是對星洲親暱的稱呼，透視了星港兩城親屬似的想像。其中，還包含了華人文化的視點。及後，星馬等地，民族國家的工程逐步建立，一種代表戰後的新秩序，從冷戰策略邁向民族國家建成的新區域系統。在這個新秩序裡，新加坡推動並創造了「民族電影」的雛型，與此同時，香港電影的主體意識也逐漸長成。香港影業，只好告別「南洋」。

是以，當我們回頭看，從1950到1965年間，香港電影與新加坡，確曾有過一段緊密纏綿的關係，正好滋養著香港電影歷史中最輝煌的高產量時期。兩城之間的電影互動，是應該被華文電影史記述的。

參考書目

中、日文書目

專書（按作者姓氏漢語拼音排序）

- 丁亞平編。《1897-2001百年中國電影理論文選》(上冊)。北京：文化藝術出版社，2002。
- 文平強編。《馬來西亞華人人口趨勢與議題》。吉隆坡：華社研究中心，2004。
- 王宏志。《歷史的沉重：從香港看中國大陸的香港史論述》。香港：牛津大學出版社，2000。
- 王宏志。《歷史的偶然：從香港看中國現代文學史》。香港：牛津大學出版社，1997。
- 王振春。《根的系列》之三。新加坡：新明日報、勝友書局聯合出版，1992。
- 王賡武。《中國與海外華人》。香港：商務印書館，1994。
- 王賡武。《珠江三角洲：歷史，地理，經濟情況及南洋華僑發展史》。香港：出版者缺，1993。
- 王賡武主編。《香港史新編》。香港：三聯書店，1997。
- 左桂芳、姚立群編。《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》。台北：國家電影資料館，2001。
- 何思穎編。《文藝任務・新聯求索》。香港：香港電影資料館，2011。
- 吳元華。《務實的決策：人民行動黨與政府的華文政策研究，1954-1965》。新加坡：聯邦出版社，1999。
- 吳昊編。《「南國電影」、「香港影畫」總目錄》。香港：三聯書店，2005。
- 吳楚帆。《吳楚帆自傳》(上冊)。香港：香港偉青書店，1956。
- 李元瑾。《新馬華人：傳統與現代的對話》。新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心，2002。
- 李光耀。《爭取合併的鬥爭》。新加坡：新加坡政府印刷局，1961。

- 李歐梵著、毛尖譯。《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930–1945》。香港：牛津大學出版社，2000。
- 杜雲之。《中國電影七十年》。台北：中華民國電影圖書館，1986。
- 亞歷山大·葛量洪著，曾景安譯。《葛量洪回憶錄》。香港：廣角鏡出版社，1984。
- 易文著、藍天雲編。《有生之年——易文年記》。香港：香港電影資料館，2009。
- 易水。《馬來亞化華語電影問題》。新加坡：南洋商報社，1959。
- 東南亞文化節籌委會編。《慶祝國家劇場落成首屆東南亞文化節紀念刊》。新加坡：國家劇場信託委員會，東南亞文化節籌委會，1963。
- 林水棟、何啟良、何國忠、賴觀福合編。《馬來西亞華人史新編》(第一冊)。吉隆坡：馬來西亞中華大會堂總會，1998。
- 林水棟主編。《創業與護根：馬來西亞華人歷史與人物儒商篇》。台北：中央研究院東南亞研究計劃，2001。
- 邱淑婷。《港日電影關係：尋找亞洲電影網絡之源》。香港：香港中文大學香港文化研究中心策劃，天地圖書出版，2006。
- 香港市政局編。《五十年代粵語電影回顧》。香港：香港市政局，1978。
- 香港市政局編。《六十年代粵語電影回顧》。香港：香港市政局，1982。
- 香港市政局編。《香港電影的中國脈絡》。香港：香港市政局，1990。
- 香港市政局編。《香港電影的回顧專題——跨界的香港電影》。香港：香港市政局，2000。
- 香港市政局編。《香港電影與社會變遷》。香港：香港市政局，1998。
- 香港市政局編。《第十八屆香港國際電影節：香港—上海：電影雙城》。香港：香港市政局，1994。
- 香港市政局編。《粵語文藝片回顧一九五〇——一九六九》。香港：香港市政局，1986。
- 香港市政局編。《電影中的海外華人形象》。香港：香港市政局，1992。
- 香港市政局編。《戰後香港電影回顧一九四六——一九六八》。香港：香港市政局，1979。
- 香港電影資料館編。《七彩都會新潮：五、六十年代流行文化與香港電影》。香港：香港電影資料館，2002。
- 容世誠。《粵韻留聲：唱片工業與廣東曲藝（1903–1953）》。香港：香港中文大學香港文化研究中心策劃，天地圖書出版，2006。
- 秦牧。《黃金海岸》。廣州：廣東人民出版社，1978。
- 崔貴強。《新加坡華人：從開埠到建國》。新加坡：新加坡宗鄉會館聯合總會與教育出版私營有限公司，1994。
- 崔貴強。《新馬華人國家認同的轉向 1945–1959》。新加坡：南洋學會，1990。
- 張家偉。《香港六七暴動內情》。香港：太平洋世紀出版社，2000。
- 張國興。《竹幕八月記》。新加坡：大光明出版社，1950。

- 張燕。《在夾縫中求生存：香港左派電影研究》。北京：北京大學出版社，2010。
- 梁秉鈞、陳智德、鄭政恒編。《香港文學的傳承與轉化》。香港：匯智出版社，2011。
- 許子東。《香港短篇小說初探》。香港：天地圖書有限公司，2005。
- 許敦樂。《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》。香港：簡亦樂出版，2005。
- 郭靜寧編。《香港影人口述歷史叢書之一：南來香港》。香港：香港電影資料館，2000。
- 郭靜寧編。《香港影人口述歷史叢書之二：理想年代——長城、鳳凰的日子》。香港：香港電影資料館，2001。
- 郭靜寧編。《香港影片大全》第五卷（1960–1964）。香港：香港電影資料館，2005。
- 陳清僑編。《文化想像與意識形態：當代香港文化政治論評》。香港：牛津大學出版社，1997。
- 陸弘石。《中國電影史 1905–1949》。北京：文化藝術出版社，2005。
- 傅慧儀編。《香港影片大全》第三卷（1950–1952）。香港：香港電影資料館，2000。
- 舒琪編。《戰後國、粵語片比較研究：朱石麟、秦劍等作品回顧》。香港：香港市政局，1983。
- 舒琪編。《戰後國、粵語片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》。香港：香港市政局，1983。
- 賀寶善。《思齊閣憶舊》。北京：三聯書店，2005。
- 黃仁、王唯編著。《臺灣電影百年史話》。台北：中華影評人協會，2004。
- 黃卓漢。《電影人生：黃卓漢回憶錄》。台北：萬象圖書，1994。
- 黃建業編。《跨世紀台灣電影實錄 1898–2000》（中冊 1965–1984）。台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005。
- 黃淑嫻編。《香港影片大全》第一卷（1913–1941）。香港：香港電影資料館，1997。
- 黃愛玲、李培德編。《冷戰與香港電影》。香港：香港電影資料館，2009。
- 黃愛玲編。《王天林》。香港：香港電影資料館，2007。
- 黃愛玲編。《李晨風·評論·導演筆記》。香港：香港電影資料館，2004。
- 黃愛玲編。《邵氏電影初探》。香港：香港電影資料館，2003。
- 黃愛玲編。《邵氏電影筆記》。香港：香港電影資料館，2003。
- 黃愛玲編。《香港影片大全》第四卷（1953–1959）。香港：香港電影資料館，2003。
- 黃愛玲編。《國泰故事》。香港：香港電影資料館，2002。
- 黃愛玲編。《現代萬歲：光藝的都市風華》。香港：香港電影資料館，2006。
- 黃愛玲編。《粵港電影因緣》。香港：香港電影資料館，2005。
- 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森。《追跡香港文學》。香港：牛津大學出版社，1998。
- 黃繼持。《現代化·現代性·現代文學》。香港：牛津大學出版社，2003。
- 廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編。《邵氏影視帝國：文化中國的想像》。台北：麥田出版，2003。
- 銀都機構有限公司編。《銀都六十 1950–2010》。香港：三聯書店，2011。

- 劉宏、黃堅立編。《海外華人研究的大視野與新方向：王贊武教授論文選》。新加坡：八方文化企業公司，2002。
- 劉宏。《中國—東南亞學——理論結構・互動模式・個案分析》。北京：中國社會科學出版社，2000。
- 劉宏。《戰後新加坡華人社會的嬗變：本土情懷・區域網路・全球視野》。廈門：廈門大學出版社，2003。
- 潘醒農，《東南亞地名街名錄》。新加坡：南島出版社印行，1960。
- 編輯辦公室編。《廖承志文集》(上、下)。香港：三聯書店，1990。
- 鄭樹森。《電影類型與類型電影》。台北：洪範書店，2005。
- 濱下武志著、馬宋芝譯。《香港大視野》。香港：商務印書館，1997。
- 鍾寶賢。《香港影視業百年》。香港：三聯書店，2004。
- 韓方明。《華人與馬來西亞現代化進程》。北京：商務印書館，2002。
- 藍天雲編。《我為人人：中聯的時代印記》。香港：香港電影資料館，2011。
- 顏清湟。《海外華人史研究》。新加坡：亞洲研究學會，1992。
- 顏清湟。《新馬華人社會史》。北京：中國華僑出版社，1991。
- 關文清。《中國銀壇外史》。香港：廣角鏡出版社，1976。

論文（按作者姓氏漢語拼音排序）

- 古鴻延。〈星馬華人政治與文化認同的困境——南洋大學的創立與關閉〉。載《中國海
洋發展史論文集》(一)，頁 405–22。台北：中央研究院三民主義研究所，1984。
- 黃子平。〈陳冠中《香港三部曲》導讀〉。載陳冠中，《香港三部曲》，頁 vii。香港：牛
津大學出版社，2007。
- 李金生。〈一個南洋，各自界說：「南洋」概念的歷史演變〉。《亞洲文化》第 30 期 (2006
年 6 月)，頁 113–23。
- 李培德。〈論 1920 至 1930 年代上海電影行業的競爭：以民新和天一兩家電影公司為個
案〉。《東方文化》第 39 卷第 1 期 (2005)，頁 21–55。
- 劉鎮發、蘇詠昌。〈從方言雜處到廣府話為主：1949–1971 年間香港社會語言轉型的初
步探討〉。《中國社會語言學》第 1 期 (2005)，頁 89–104。
- 馬漢，〈19 世紀華人社會的傳奇人物——陸佑〉。載陳春德、傅孫中主編，《馬來西亞
華人創業傳》。吉隆坡：益新公司，1998。
- 麥欣恩。〈從商界傳奇走進歷史與文化的記憶：陸佑〉。《南洋學報》第 60 卷 (2006 年 8
月)，頁 32–53。
- 麥欣恩。〈同登「獨立橋」：從國泰與邵氏之不同立足點看星港電影關係 (1959–60)〉。
《電影欣賞學術期刊》(台北：財團法人國家電影資料館) 第 9 卷第 1 期 (2012)，頁
43–62。

譚天度。〈抗戰勝利時我與港督代表的一次談判〉。載中共中央黨史研究室、中央檔案館編，《中共黨史資料》總第62輯，頁64。北京：中共黨史出版社，1997。

蕭知緯。〈三十年代「左翼電影」的神話〉。《二十世紀雙月刊》總第103期（2007年10月），頁42–52。

許維賢。〈人民記憶、華人性和女性移民：以吳村的馬華電影為中心〉。《文化研究》第20期（2015年春季），頁103–48。

詹幼鵬、藍潮。《邵逸夫傳》。香港：名流出版社，1997。

鄒嘉彥。〈「三言」、「兩語」說香港〉。《中國語言學報》第25期（1997），頁290–307。

電影期刊／報紙（按筆劃排序）

《人民日報》（中國）

《大拇指》（香港）

《大公報》（香港）

《光藝電影畫報》（新加坡：光藝有限公司）

《光藝影訊》（香港：光藝影訊編輯部）

《長城畫報》（香港九龍：長城畫報社）

《南洋商報》（新加坡）

《南國電影》（香港：南國電影畫報社）

《星洲日報》（新加坡）

《映畫年鑑》（日本）

《映畫旬報》（日本）

《香港電影雙週刊》

《香港商報》（香港）

《香港影畫》（香港：香港富興出版社）

《國際電影》（香港：國際電影畫報社）

《華僑日報》（新加坡）

《新生晚報》（香港）

《新映畫》（日本）

《電視與廣播》（新加坡：電視與廣播出版社）

《電影圈半月刊》（新加坡：電影圈半月刊社發行）

《電影週報》（新加坡，缺發行社資料）

《影畫》（新加坡，缺發行社資料）

電影公司相關的其他資料（按筆劃排序）

- 《少小離家老大回電影故事特刊》(新聯公司出版，1961)
 〈光藝製片公司二周年紀念特刊・椰林月專輯〉《光藝影訊》(1958)
 《海外尋夫電影小說》(香港：電影畫報社，1950)
 《吉隆坡之夜電影小說》(國際公司出版，1956)
 《金都戲院開幕紀念冊》(非賣品)(新加坡：光藝有限公司，1965)
 《星洲豔跡電影小說》(香港：國際公司，1956)
 《獅子城》唱片(含《獅子城》電影插曲)(新加坡：星洲怡泰公司出品)
 《獅子城電影小說》(國泰公司出版，1960)
 〈獅子城獻映特輯〉《國泰影訊》(國泰影訊社，1960)

香港電影資料館口述歷史檔案（按人物姓氏漢語拼音排序）

- 陳蝶衣
 陳文(光藝)
 楚原(光藝)
 葛蘭(電懋)
 關山(邵氏)
 何鹿影(電懋)
 何建業(光藝)
 嘉玲(光藝)
 姜中平(光藝)
 雷震(電懋)
 龍剛(光藝)
 羅斌(環球出版社)
 南紅(光藝)
 歐德爾(電懋)
 譚燁(光藝)
 童月娟(新華，張善琨妻)
 王萊(電懋)
 王天林(電懋)
 謝賢(光藝)
 張仲文(電懋)
 周聰(光藝)
 鄒文懷(邵氏，嘉禾)
 朱美蓮(電懋)

英文書目

Books

- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Revised edition. London; New York: Verso, 2006.
- Barnett, Doak. *Reports on the Chinese in Singapore and Malaya*. New York: American Universities Field Staff, 1995.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1993 (2nd edition); New York: Cassell, 1999.
- Baskett, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2008.
- Berry, Chris and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Bradell, Roland. *Lights of Singapore*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1982.
- Browne, Nick et al., ed. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Carr, Edward Hallett. *What Is History*. London: Macmillan, 1962.
- Chan, Kwok Bun, ed. *Chinese Business Networks: States, Economy and Culture*. Singapore: Prentice Hall, 2000.
- Chau, Beng Huat, ed. *Singapore Studies II: Critical Surveys of the Humanities and Social Sciences*. Singapore: Singapore University Press, 1999.
- Census and Statistics Department. *Hong Kong Population and Housing Census, 1971 Main Report*. Hong Kong: Hong Kong Government Printer, 1972.
- Cheah, Kam-Kooi. “The Hakka Community in Singapore.” Research Paper, Department of Sociology, University of Singapore, November 1965.
- Cheng, Lim-Keak. *Social Change and the Chinese in Singapore*. Singapore: Singapore University Press, 1985.
- Chin, Kin Wah. *The Defence of Malaysia and Singapore: The Transformation of a Security System, 1957–1971*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983.
- Chow, Kai-wing, and Kevin M. Doak, and Poshek Fu, eds. *Constructing Nationhood in Modern East Asia*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Chu, Yingchi. *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*. London: Routledge Curzon, 2003.
- Croce, Benedetto. *History as the Story of Liberty*. London: G. Allen & Unwin, 1941.
- Curtin, Michael. *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Datuk Jamil, Anwardi, and Adi bin Haji Taha, eds. *Asia-Pacific Film Festival 50th Anniversary, Kuala Lumpur 2005*. Malaysia: The Department of Museums and Antiquities, 2005.

- Day, Tony, and Maya H. T. Liem, eds. *Cultural at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*. New York: Cornell University Press, 2010.
- Descartes, René. *Meditations on First Philosophy*. South Bend, IN: Infomotions, Inc, 2000.
- Eberhard, Wolfram. *The Chinese Silver Screen: Hong Kong and Taiwanese Motion Pictures in the 1960s*. Taipei: Orient Cultural Service, 1972.
- Faure, David. *Colonialism and the Hong Kong Mentality*. Hong Kong: Centre of Asia Studies, University of Hong Kong, 2003.
- Fedorowich, Kent, and Martin Thomas, eds. *International Diplomacy and Colonial Retreat*. London; Portland: Frank Cass Publishers, 2001.
- Fonoroff, Paul. *Silver Light: A Pictorial History of Hong Kong Cinema 1925–1970*. Hong Kong: Joint Publishing, 1997.
- Fu, Poshek. *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937–1945*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.
- Fu, Poshek. *Between Nationalism and Colonialism: Mainland Émigrés, Marginal Culture, Hong Kong Cinema, 1937–1941*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Fu, Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.
- Fu, Poshek, ed. *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- Fu, Poshek, and David Desser, eds. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2000.
- Fujio, Hara. *Malayan Chinese and China: Conversion in Identity Consciousness, 1945–1957*. Tokyo: Institute of Developing Economies, 1997.
- Gay, Peter, ed. *The Freud Reader*. London: Vintage, 1989.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Malden, MA: Blackwell, 2001.
- Gittings, Christ. *Canadian National Cinema*. London: Routledge, 2002.
- Goodman, Grant K., ed. *Japanese Cultural Policies in Southeast Asia during World War 2*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. London; New York: Routledge, 2002.
- Hall, D. G. E. *A History of South-east Asia*. London; Melbourne; Macmillan, New York: St. Martin's Press, 1968.
- Hamilton, Gray G., ed. *Cosmopolitan Capitalists: Hong Kong and the Chinese Diaspora at the End of the Twentieth Century*. Seattle: University of Washington Press, 1999.
- Han, Suyin. *A Many-Splendored Thing*. Boston: Little, Brown and Company, 1952.
- Harrison, Brian. *University of Hong Kong: The First 50 Years, 1911–1961*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1962.
- Harrison, Brian. *South-east Asia: A Short History*. London: Macmillan, 1954.
- Higson, Andrew. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995.
- Hilgenberg, James F. *From Enemy to Ally: Japan, the American Business Press & the Early Cold War*. Lanham, MD: University Press of America, 1993.

- Hjort, Mette, and Scott MacKenzie, eds. *Cinema and Nation*. London; New York: Routledge, 2000.
- Hu, Jubin. *Projecting a Nation: Chinese National Cinema before 1949*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- Hutchinson, John, and Anthony D. Smith, eds. *Nationalism: Critical Concepts in Political Science*. New York: Routledge, 2000.
- Jarvie, I. C. *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience*. Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977.
- Kadir, Djelal. *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Kwan, Michael David. *Things That Must Not Be Forgotten: A Childhood in Wartime China*. New York: Soho, 2001.
- Kwok, Reginald Yin-Wang, and Alvin Y. So, eds. *The Hong Kong–Guangdong Link: Partnership in Flux*. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1995.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Edited by Jacques-Alain Miller and translated by Allan Sheridan. London: Hogarth Press, 1977.
- Lee, Kuan Yew. *From Third World to First: The Singapore Story, 1965–2000; Memoirs of Lee Kuan Yew*. Singapore: Singapore Press Holdings; Times Editions, 2000.
- Lee, Ting Hui. *The Communist Organisation in Singapore, 1948–1966*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 1976.
- Lent, John A. *The Asian Film Industry*. London: Christopher Helm, 1990.
- Leyda, Jay. *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*. Cambridge, MA: MIT Press, 1972.
- Leyda, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. London: Allen and Unwin, 1973.
- Lim, Kay Tong. *Cathay: 55 Years of Cinema*. Singapore: Landmark Books Pte Ltd for Meileen Choo, 1991.
- Liu, Hong. *The Chinese Overseas*. New York: Routledge, 2005.
- Liu, Hong, and Sin Kiong Wong. *Singapore Chinese Society in Transition: Business, Politics and Socio-economic Change, 1945–1965*. New York: Peter Lang Publishing Co., 2004.
- Lo, Hsiang-lin. *The Role of Hong Kong in the Cultural Interchange between East and West*. Tokyo: Center for East Asian Cultural Studies, 1963.
- Loke, Wan Tho. *A Company of Birds*. London: M. Joseph, 1957.
- Loomba, Anis. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- Lu, Sheldon, and Emilie Yeh, eds. *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- Ma, Laurence J. C., and Carolyn Cartier, eds. *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility, and Identity*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2003.
- MacDonald, Malcolm. *Angkor*, with 112 photographs, by Loke Wan Tho and the author. London: Jonathan Cape, 1958.

- Mark, Chi-kwan. *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations 1949–1957*. Oxford: Clarendon; New York: Oxford University Press, 2004.
- Marx, Karl. *Critique of Hegel's Philosophy of Right*. Translated by Annette Jolin and Joseph J. O'Malley. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- McWilliams, Wayne C., and Harry Piotrowski. *The World Since 1945: A History of International Relations*. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, 2001.
- O'Regan, Tom. *Australian National Cinema*. London; New York: Routledge, 1996.
- Onraet, Rene. *Singapore: A Police Background*. London: Dorothy Crisp and Co. Ltd., 1947.
- Oong, Hak Ching. *Chinese Politics in Malaya, 1942–1955: The Dynamics of British Policy*. Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2000.
- Orde, Anne. *The Eclipse of Great Britain: The United States and British Imperial Decline, 1895–1956*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1996.
- Purcell, Victor. *The Chinese in Malaya*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1967.
- Purcell, Victor. *The Chinese in Southeast Asia*. 2nd edition. London; Kuala Lumpur; Hong Kong: Oxford University Press, 1965.
- Reeves, Nicholas. *Official British Film Propaganda during the First World War*. London: Croom Helm, 1986.
- Reeves, Nicholas. *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* London and New York: Cassell, 1999.
- Robertson, James C. *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain, 1896–1950*. London; Dover, NH: Croom Helm, 1985.
- Ryan, David, and Victor Pungong, eds. *The United States and Decolonization: Power and Freedom*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Sanders, Michael, and Philip M. Taylor. *British Propaganda during the First World War, 1914–1918*. London: Macmillan, 1982.
- Schrader, Paul, ed. *Notes on Film Noir, Barry Keith Grant, Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Shaw, Tony. *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*. London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2001.
- Shils, Edward. *Tradition*. London: Faber, 1981.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1991.
- Springhall, John. *Decolonization Since 1945: The Collapse of European Overseas Empires*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Street, Sarah. *British National Cinema*. London; New York: Routledge, 1997.
- Sun, Wanning, ed. *Media and the Chinese Diaspora: Community, Communications, and Commerce*. New York: Routledge, 2006.
- Suryadinata, Leo, ed. *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia: The Case of the Ethnic Chinese*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004.
- Suryadinata, Leo, ed. *Southeast Asian Chinese and China*. 2 volumes. Vol. 1: *The Political-Economic Dimension*. Vol. 2: *The Social-Cultural Dimension*. Singapore: Times Academic Press, 1995.

- Taylor, Jeremy E. *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-Dialect Film Industry in Cold War Asia*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2011.
- Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997.
- Tsang, Steve. *The Cold War's Odd Couple: The Unintended Partnership between the Republic of China and the UK, 1950–1958*. London: I. B. Tauris, 2006.
- Wang, Gungwu. *China and the Chinese Overseas*. Singapore: Times Academic Press, 1991.
- Wang, Gungwu. *The Chinese Overseas: From Earthbound China to the Quest for Autonomy*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Wang, Gungwu. *Don't Leave Home: Migration and the Chinese*. Singapore: Times Academic Press, 2001.
- Wang, Gungwu, ed. *Global History and Migrations*. Boulder, CO: Westview Press, 1997.
- Wang, Ling-Chi, and Wang Gungwu, eds. *The Chinese Diaspora: Selected Essays* (Volume II). Singapore: Times Academic Press, 1998.
- Wells, Anne Sharp. *Historical Dictionary of World War II: The War against Japan*. Lanham, MD, and London: The Scarecrow Press, 1999.
- Wheeler, L. R. *The Modern Malay*. London: George Allen and Unwin, 1928.
- Williams, Alan, ed. *Film and Nationalism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
- Wood, Miles. *Cine East: Hong Kong Cinema Through the Looking Glass*. Guildford: FAB, 1998.
- Wright, Basil. *The Use of the Film*. Oxford: Bodley Head, 1948.
- Yau, C. M. Esther, ed. *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. London: University of Minnesota Press.
- Yeo, Kim Wah. *Political Development in Singapore, 1945–1955*. Singapore: Singapore University Press, 1973.
- Yong, C. F. *Chinese Leadership and Power in Colonial Singapore*. Singapore: Time Academic, 1992.
- Yue, Audrey, and Olivia Khoo, eds. *Sinophone Cinemas*. Hounds mills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Zhang, Yingjin, and Zhiwei Xiao. *Encyclopedia of Chinese Film*, London: Routledge, 1998.
- Zhang, Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York: Routledge, 2004.

Articles/book chapters

- Aitken, Ian. “The Development of official Film-Making in Hong Kong.” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 32, no. 4 (December 2012): 531–51.
- Baskett, Michael. “Modernizing Pan-Asian Film in Cold War Asia.” Presented at the The Cold War in Asia: The Cultural Dimension Conference, March 2008.
- Brown, David. “Globalisation, Ethnicity and the Nationstate: The Case of Singapore.” *Australian Journal of International Affairs* 52, no. 1 (1998): 35–46.
- Chan, Karen (陳嘉玲). “Serial Writings in Chinese Newspaper Supplements in the 1950’s.” 《香港文化研究》第8–9期 (1998), 頁97。

- Chan, Johannes. "Film Censorship Ordinance 1988." *Hong Kong Law Journal* 18, no. 3 (1988): 457–62.
- Cheah, Kam-Kooi. "The Hakka Community in Singapore." Research Paper, Department of Sociology, University of Singapore (November 1965).
- Chow, Rey. "Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem." In *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Rethinking a Field*, edited by Rey Chow, 1–25. Durham: Duke University Press, 2000.
- Crofts, Stephen. "Reconceptualizing National Cinema/s." *Quarterly Review of Film and Video* 14, nos. 3–4 (1993): 50–57.
- Croizier, Ralph C. "Beyond East and West: The American Western and Rise of the Chinese Swordplay Movie." *Journal of Popular Film* 1 (1972): 229–43.
- Fedorowich, Kent. "Decolonization Deferred? The Re-establishment of Colonial Rule in Hong Kong, 1942–1945." In *International Diplomacy and Colonial Retreat*, edited by Kent Fedorowich and Martin Thomas, 25–50. London; Portland: Frank Cass Publishers, 2001.
- Fonoroff, Paul. "A Brief History of Hong Kong Cinema." *Renditions* 29–30 (1988): 293–308.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity and Difference*, edited by Kathryn Woodward, 51–59. London: Sage, 1997.
- Halpern, A. M. "The Foreign Policy Use of the Chinese Revolutionary Model." *The China Quarterly* 7 (1961): 10.
- Heng, Pek Koon. "Chinese Response to Malay Hegemony in Peninsular Malaysia, 1957–1996." *Southeast Asian Studies* 34, no. 3 (1996): 32–55.
- Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen* 30, no. 4 (1989): 36–46.
- Howkins, Alun. "The Discovery of Rural England." In *Englishness: Politics and Culture, 1880–1920*, edited by Robert Colls and Philip Dodd. London: Bloomsbury, 1986.
- Leung, Grace L. K., and Joseph M. Chan. "The Hong Kong Cinema and Its Overseas Market: A Historical Review, 1950–1995." *HKIFF 21st* (1997): 143–51.
- Lu, Sheldon. "Genealogies of Four Critical Paradigms in Chinese-Language Film Studies." In *Sinophone Cinemas*, edited by Audrey Yue and Olivia Khoo. Houndsills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014. 13–25.
- McKeown, Adam. "Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842–1949." *Journal of Asian Studies* 58, no. 2 (1999): 306–37.
- Muthalib, Hassan Abdul. "The End of Empire: The Films of the Malayan Film Unit in 1950s British Malaya." In *Film and the End of Empire*, edited by Lee Griveson and Colin MacCabe, 177–78. London: British Film Institute, 2011.
- Ng, Kenny K. K. "The Romantic Comedies of Cathay/MP&GI in the 1950s and 60s: Language, Locality, and Urban Character." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 49 (Spring 2007).
- Stevenson, Rex. "Cinema and Censorship in Colonial Malaya." *Journal of Southeast Asian Studies* 5 (March 1975): 209–18.
- Tsou, B. K. "Language Loyalty among Minority Groups in Hong Kong." In *Proceedings of the Asian Round Table Conference on Chinese Language and Linguistics, Hong Kong 22–23 December 1976*, edited by B. K. Tsou, Hong Kong: University of Hong Kong, 1978.

- Tu, Wei-ming. "Cultural China: The Periphery as the Center." In *The Living Tree, The Changing Meaning of Being Chinese Today*, edited by Tu Wei-ming, 1–34. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Wang, Gungwu. "Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations." In *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia: The Case of the Ethnic Chinese*, edited by Leo Suryadinata. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004.
- Wright, Basil. "Documentary Today." *Penguin Film Review* 2 (1947): 37.
- Yung, Sai Shing. "Territorialization and the Entertainment Industry of the Shaw Brothers in Southeast Asia." In *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, edited by Poshek Fu, 133–53. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008.

Theses

- Krishnan, Pillay P. "Press and Film Censorship in Colonial Singapore 1915–1959." Master's thesis, National University of Singapore, 1989.
- Tan, See Kam. "Dangerous Encounters: New Hong Kong Cinema and (Post)coloniality." PhD thesis, University of Melbourne, 1997.
- Yu, Gwo Chauo. "China, Hong Kong, and Taiwan: The Convergence and Interaction of Chinese Film." Master's thesis, University of North Texas, 1993.
- Zheng, Liren. "Overseas Chinese Nationalism in British Malaya 1894–1941." PhD thesis, Cornell University, 1997.

Government files

- Colony of Singapore Annual Report 1947–1958. Singapore, Government Printing Office, 1947–1958.
- Oral History Interviews: Pioneers of Singapore. The Singapore National Archives.
- Oral History Interviews: Political Development in Singapore. The Singapore National Archives.

Government files of the United Kingdom (regarding Hong Kong and Southeast Asia)

- Colonial Office File: CO 273
- Colonial Office File: CO 537
- Colonial Office File: CO 717
- Colonial Office File: CO 875
- Colonial Office File: CO 1022
- Colonial Office File: CO 1027
- Foreign Office File: FO 371
- Foreign Office File: FO 953

Government files of Singapore

Public Relation Office File: PRO 3
Public Relation Office File: PRO 10
Public Relation Office File: PRO 13
Public Relation Office File: PRO 21
Public Relation Office File: PRO 22
Ministry of Culture General File: AR 244
Ministry of Culture General File: AR 50
Ministry of Culture General File: AR 20
Ministry of Culture General File: AR 30
Ministry of Culture General File: AR 5
Ministry of Culture General File: AR 41
Ministry of Culture General File: AR 72
Ministry of Education File: ME 3692
Ministry of Education File: ME 3733
Ministry of Education File: ME 4368
Ministry of Education File: ME 4448
Department of Information Service General File: DIS 11
Department of Information Service General File: DIS 15
Department of Information Service General File: DIS 13
Department of Information Service General File: DIS 20

Booklets

Cathay Organisation Souvenir (Opening of the Cathay Alor Star, September 16, 1956). Malay:
Cathay Organisation, 1956.
Committee on Film Censorship. Singapore: Public Relation Office, 1951.
Report of the Year 1935. Hong Kong: Government Printer, 1935.
Malayan Film Unit: Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library. Department
of Information Federation of Malaya, Kuala Lumpur, 1959.
Odeon: A Cathay Organisation Theatre (souvenir programme). Kuala Lumpur: Cathay
Organisation, 1955.
Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia. Federation of Motion Picture
Producers in Asia, 1956.
World Illiteracy at Mid-Century: A Statistical Study. UNESCO, 1957.