



重繪華語 語系版圖

冷戰前後
新馬華語電影的
文化生產

許維賢



重繪華語語系版圖

REMAPPING THE SINOPHONE

重繪華語語系版圖 REMAPPING THE SINOPHONE

冷戰前後新馬華語電影的文化生產

The Cultural Production of Chinese-Language Cinema in
Singapore and Malaya before and during the Cold War

許維賢

Wai-Siam Hee



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 978-988-8528-00-4 (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。

封面圖片〔上〕：《小村烽火》馬共女遊擊隊員紅梅搶劫馬來巫師（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

封面圖片〔下〕：《小村烽火》首領老毛（中）、馬來裔馬共分子（右二）、何平（右一）和紅梅（左一）（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

亨泰印刷有限公司承印

目 錄

圖片	vii
謝辭	ix
導論	1
一、研究目的	1
二、「華語電影」的系譜	3
三、重繪華語語系版圖：前世今生	8
四、冷戰前後：從華人性到華人認同的改造	12
五、章節概述	18
第一章 《新客》：從華語語系論新馬本土生產的首部電影	22
一、《新客》有沒有出品？	22
二、《新客》的出品證據及其成敗	23
三、劉貝錦：生為別世之人，死為異域之鬼	32
四、作為弱勢語言研究的華語語系	35
五、《新客》的華夷風	39
六、《新客》的揉雜化和華人性	42
第二章 人民記憶、華人性和女性移民：以吳村的馬華電影為中心	45
一、人民記憶：馬華電影與馬華文學	45
二、國族主義：華人性可以度量嗎？	53
三、女性移民、遺民和夷民	54
四、獨身主義、瘋婦與華人性	59
五、馬華文藝獨特性、馬共與「非馬非華」	66

第三章 打造馬來亞：論英屬馬來亞製片組的冷戰影像	74
一、馬來亞製片組	74
二、打造馬來亞：帝國的終結？	77
三、反共影像和冷戰意識形態	82
四、「現代化」的意識形態及其和解方案	92
第四章 新加坡故事，好萊塢版本：論冷戰時期美國政府在新馬製作的反共電影	95
一、全球真理運動	95
二、《小村烽火》：馬來亞人民 vs 馬共分子	99
三、《星嘉坡故事》：「我們的新前途，就是新中國」？	105
四、其他反共電影和冷戰東方主義	113
第五章 馬來亞化華語電影：論易水的電影實踐與第三世界電影	118
一、華語電影與易水	118
二、「多種華語」的重層脈絡	120
三、第三世界電影：馬化華語電影	122
四、《獅子城》和《黑金》：易水的電影實踐	126
五、馬化華語電影的得失成敗	136
餘 論	141
附錄：早期新馬華語方言電影片目（1927–1965）	153
引用文獻	161
論文發表出處	181

圖片

【圖 1.1】《新客》演員和幕後職員。	24
【圖 1.2】鄭連捷與阮玲玉。	26
【圖 1.3】《新客》影評。	28
【圖 1.4】劉貝錦照片。	32
【圖 2.1】紅菱〈我對於馬華電影事業的看法〉。	48
【圖 2.2】吳村。	49
【圖 2.3】《星加坡之歌》廣告。	51
【圖 2.4】《星加坡之歌》三位女主角的劇照。	56
【圖 3.1】鄧普勒巡視 MFU。	82
【圖 3.2】歐慶路。	88
【圖 3.3】MFU 的飛奔老虎標記。	92
【圖 4.1】《小村烽火》的阿通。	100
【圖 4.2】《小村烽火》紅梅要阿通載她一程。	101
【圖 4.3】《小村烽火》阿通與紅梅共結連理。	102
【圖 4.4】《小村烽火》展現海上奎籠。	103
【圖 4.5】《星嘉坡故事》中共特務以跑車吸引華校生去兜風。	107
【圖 4.6】《星嘉坡故事》中共特務帶三兄弟到山丘聊天。	108
【圖 4.7】《星嘉坡故事》的學習班。	108
【圖 4.8】《星嘉坡故事》的張美華在茶餐廳跟後輩們循循善誘。	110
【圖 4.9】《星嘉坡故事》的蔡良在學習班向年輕人灌輸新中國馬列主義。	110
【圖 4.10】《到哥打丁宜之路》的男主角載貨到馬來亞哥達丁宜接濟 馬共分子。	114

【圖 4.11】《到哥打丁宜之路》的戲中戲。	115
【圖 4.12】《到哥打丁宜之路》的粵劇成功地對劇中男主角進行反共教育。	115
【圖 5.1】易水照片。	119
【圖 5.2】易水著《馬來亞化華語電影問題》封面。	119
【圖 5.3】收錄《獅子城》電影主題曲和插曲的馬化唱盤。	128
【圖 5.4】新加坡戲院的《獅子城》宣傳單頁。	128
【圖 5.5】易水著《電影〈黑金〉之歌》。	134

謝 辭

本書得以問世，有賴兩位匿名評審和香港大學出版社的全力支持，不勝感激。本書是筆者在新加坡南洋理工大學進行有關東南亞電影的兩項研究計劃（分別編號為 RGT26/13 和 RG73/17）的部分研究成果，特別感謝陳金樑、廖振揚、陸鏡光、劉宏、郭建文、C. J. Wee Wan-ling、李晨陽、羅仁地、孫曉莉、游俊豪和柯思仁等人的支持。感謝美國傅爾布萊特研究基金、王德威、沈雙和陳榮強全力支持筆者訪問哈佛大學從而完成此書定稿。本書歷經長達六年的田野調查和反覆改寫，書稿也曾以論文受邀在國際研討會宣讀又或得到諸位學者支持在期刊發表，非常感謝史書美、陳光興、裴開瑞、林建國、林松輝、魯曉鵬、劉人鵬、彭小妍、張建德、陳曉明、容世誠、林文淇、舛谷銳、柳泳夏、林大根、洪子惠、Frank Bren、Hassan Abd. Muthalib 和王智明等人的襄助支持。最後感謝杜漢彬和趙軒穎在資料收集和校閱上提供協助。

導論

一、研究目的

早期新加坡和馬來亞（以下簡稱「新馬」）華語電影（Chinese-language cinema）在本書被界定為那些在新馬攝製發行並主要由本土演員主演的華語片和方言片，或熔合各種華語方言和外族語為一爐的本土影像包括劇情片和紀錄片。¹ 早期新馬華語電影從 1927 至 1965 年基本上可以分成兩種生產類型（詳見附錄片目）。第一種是華人導演在新馬生產的本土華語方言電影，至今發現有二十六部；² 第二種是那些在冷戰年代大量在新馬本土生產附有華語方言對白/版本的外籍導演或殖民電影片。另外一種是大量來南洋攝製或改編自新馬文學原著在香港生產發行的華語方言電影，普遍上被視為香港電影而不是新馬電影，因此不在本書研究範圍。³ 早期新馬華語電影偶爾會在香港電影資料館出版的專書裡稍被提及，但完全可以忽略不計更是常態。而現有書寫新加坡和馬來西亞電影史的專書卻以馬來語電影和 1990 年以降的國族電影作為主要研究對象，即使部分提及這些早期的華語電影，但是材料和論點出現很多失誤（詳見第一章）。早期新馬華語電影尤其被主流的新馬國家電影史邊緣化或忽視。這些以國族電影理論為指導前提的新馬電影史，首先預設和合理化自冷戰以降以馬來文化作為霸權的國家中心主義，其他民族文化僅能

-
1. 本書所謂「新馬電影」狹義上不包括外語電影例如純英語電影。在《新客》之前，1920 年就有一批人（名字都是洋名，國籍與出生地不詳，製片人名叫 Charles S. Kitts）在新加坡創辦和註冊了「東方影片公司」（Oriental Film Company）（Anon. 1920, 9）。他們拍攝的一部有劇情的純英語喜劇短片取名為《惡作劇》（*Practical Joke*）於 1921 年在新加坡試映。這部默片在本地取景，製片人 Charles S. Kitts 和其太太也在片中演出，配角還包括一位土生華人 Ngee Yong（Anon. 1921, 5）。
 2. 第一種新馬華語電影在許永順（2015）的著作頗有陳列，可惜沒有深入分析和展開。
 3. 這些香港電影與南洋場域的頻密互動，張建德（2006）、容世誠（2011; 2012）和陳榮強（Tan 2010）等人已有深入探討，另外麥欣恩（2009）的博士論文也有全面研究。

作為少數族群文化，在國家和諧與種族團結的大前提下，最多只能得到有限度的收編。

本書從另一種有別於國族電影理論的華語語系角度，重寫備受國內外學界忽略的早期新加坡和馬來亞華語電影文化，也填補世界電影史、亞洲電影史和東南亞電影史對早期新馬華語電影紀錄的空白。與其提問早期新馬華語電影在多大程度上建構了人民記憶 (popular memory)，不如追問究竟是怎樣的文化生產導致人們遺忘早期新馬華語電影？要回答這個問題，這些電影在冷戰前後生產的歷史語境是我們必須追溯、面對和解開的難題。那不但是國際的左右意識形態在南洋短兵相接的歷史時期，亦是新馬華人以「華文」和「華語」參與本土化的歷史轉折點。冷戰前後東南亞成為以英美為首的資本主義集團圍堵中國大陸社會主義政權的前沿，在東南亞僅佔總人口百分之六的華僑 (Oyen 2010, 59) 被英美帝國視為威脅整個區域的少數族群。新馬電影場域成為冷戰前後資本主義和社會主義陣營提前角逐的意識形態戰場。各種華人群體的政治傾向也成為全球冷戰兵家必爭的前沿場域。當下有關東南亞華人的冷戰研究多從西方歷史和文化的角度從上至下敘述西方帝國勢力如何主導本區域的華人政治和社會變遷，比較沒有重視從非西方的流行文化和人民記憶角度從下至上探討華人在冷戰中所扮演的角色和其文化生產。從非西方的角度敘述非西方的角色如何在策略上應對全球冷戰是極需開拓的層面 (Szonyi and Liu 2010, 5)。

此書通過查閱冷戰年代英美殖民政府的解密檔案，以及全面收集整理當時的電影小報和其他中英舊報刊對電影文化的追蹤報導和記載，審視和揭示冷戰前後新馬華語電影的文化生產與冷戰意識形態的互動，還原「華語」和「華語電影」在早期新馬的原初記憶。這段歷史不但對我們掌握早期新馬華人的文化生產、國家認同和華人認同的面貌至關重要，也能藉此雙向反思新馬華人和華語在冷戰前後的本土化論述、起源和其困境。有關早期新馬的文學文化研究，在很長時期都比較偏重於從作為文字單位中心的新馬文學報刊思考早期新馬華人的本土意識、國家認同和華人認同的糾纏，比較缺乏從影像／視覺的大眾傳播層面思考新馬華人的文化生產、本土意識、國家認同和華人認同的糾葛及其演變。以往的新馬華人社會在很長時期是由多數的文盲所組成，其實是無法從閱讀早期新馬文學報刊進而培養起本土意識或國家認同，當時的華語電影配上不同華族方言的視聽影像，直達他們的眼球和耳朵，恐怕這才是當時多數新馬華人逐漸接受本土意識和國家認同的主要啟蒙源頭之一。

二、「華語電影」的系譜

「華語電影」作為電影術語已非常廣泛通用於兩岸三地與英美的主流學術界，全球無論中外的學者在很長時間普遍以為 1990 年代的臺灣人或香港人是「華語電影」命名概念的始作俑者。⁴ 本書論證早期新加坡和馬來亞報刊媒體已經普遍使用「華語電影」概念，而在地華裔導演也親身拍攝新馬背景的華語電影。華語電影在早期新馬的使用語境已迫似當代的華語電影用法，它一開始就是複數概念，既包含中國大陸、港臺和其他華人區域的中文電影，亦涵蓋各地華人方言電影（詳見第五章）。當年新馬華語電影提倡的「多種華語」，非但是二十一世紀魯曉鵬和葉月瑜提倡「華語電影」的先聲，也迫似當下華語語系概念強調的「聲音與書寫的多語性」（Shih 2011, 715），這對我們深化當下華語電影概念的生成以及重繪華語語系版圖提供一個歷史化的維度。

首先，我們必須認清現代語言專家界定的「華語」跟文化研究和華語電影學界對「華語」（Chinese-language）的說法存有分歧。語言專家傾向於把「華語」界定為「華語是以現代漢語普通話為標準的華人共同語」（郭熙 2012, 16），在此界定下，「華語」是標準語，它不包括任何的華人方言，筆者稱為「一元華語」。然而文化研究和華語電影學界對華語的界定是既包括標準語普通話，亦涵蓋各種華人方言，筆者借用早期新馬導演易水（1959, 33）的說法稱為「多種華語」。魯曉鵬把「華語電影」概念進行理論化的時候，就是把「華語電影」的「華語」詮釋為涵蓋標準語普通話和各種華人方言的「多種華語」。他界定的華語電影是在兩岸四地內用華語（漢語、漢語方言和少數民族語言）拍攝的電影，它也囊括在海外、世界各地用華語拍攝的電影（魯曉鵬 2014a, 6）。這種廣義上的華語電影概念，近二十多年來從歐美到中國大陸漸漸已形成命名的共識，然而也在中外學界引起非議。北美學者強烈批判「華語電影」論述是偽裝的「中國中心主義」（China-centrism），非但沒有解構中國和中國中心主義，反而把本來分散的大陸、臺灣、香港重新整合為一個不可分割的帝國——大中華（Wada-Marciano 2012, 100）。中國學者近年也大肆批評「華語電影」論述是在歐美人文學科背景下產生的，含有「美國中心主義」（US-centrism）之嫌，並質疑華語電影只是一個政治性的概念，這一概念的生成和演變缺乏歷史維度（李道新 2014, 53）。

4. 有關港臺倡導華語電影概念的分析，詳見筆者的一本聚焦當代馬來西亞華語電影的專書導論（許維賢 2018, 33–36）。本節、第三節和第四節的部分內容和引述改寫自該書（28–59）。

近年從英美學界到中國學界圍繞中外有關「華語電影」的各方爭論都深陷於「美國中心主義」和「中國中心主義」非此即彼的兩極指控。這兩極的爭議癥結在於有關華語電影的兩種說法。第一種說法，可稱之為作為向心力的華語電影論述，尤其為中國大陸學者所擅長。這一派的論述通常傾向於使用中國民族主義的價值取向，不自覺地從民族、國家和疆界出發，衡量或發揮華語電影的政治功能。這派學者比較傾向於突出「華語電影」中的「一元華語」功能，淡化華人方言在電影敘事的實力；第二種說法作為離心力的華語電影論述，尤其為海外英語學術界的學者所擅長，這一派的學者比較傾向於從文化和語言出發研究「華語電影」，藉此進行跨區域的、跨國的、多元的、共時的研究（魯曉鵬 2014a, 5）。這派學者比較傾向於突出「華語電影」中的「多種華語」的方言功能，從而淡化或批判「一元華語」在電影敘事的實力。

上述兩種有關「華語」和「華語電影」的說法，決定了作為向心力的華語電影論述和作為離心力的華語電影論述之間持久的博奕或對峙，筆者簡稱為「華語論述結構」，近乎所有爭議都糾結在這個結構中不斷延伸、重構或解構而已。「中國中心主義」和「美國中心主義」作為「華語論述結構」中發生衝突兩端的論述磁場，這兩個中心分別在國際政治論述場域的通俗表述就是「中國夢」和「美國夢」。這兩個中心經常會以諸種二元對立的修辭比方「東方/西方」在論述場域中持續發揮力道，它輕易排除了美中兩國以外的華語語系社群對「華語」和「華語電影」享有的原初記憶和歷史，似乎美中兩國以外的華語語系社群既不在「東方」，亦不在「西方」，彷彿它們都在「烏有鄉」（nowhere），新馬華語語系社群正是長久被置於「烏有鄉」的虛擬實境中。

當李道新批評華語電影論述含有「美國中心主義」，魯曉鵬即撰文反駁：「華語電影的概念最初在台灣的中文學界提出，如今在中國大陸的中文學界廣泛展開，應當和美國中心主義沒關係。」（魯曉鵬 2014b, 28）無論「華語電影」是「美國中心主義」抑或「中國中心主義」，這些正反論述都遮蔽了美國和中國以外的華語電影概念的歷史起源和發展語境。⁵ 從歐美到兩岸三地的學者長期聚焦的都只是作為中心的中國跟港臺之間的互動和協商，任何其他關於華語電影論述不在中港臺語境的起源之說，似乎很難進入他們的視野範圍。

其實「華語」和「華語電影」的詞彙更早屢見於 1950、1960 年代新馬的華文報刊。舉例 1959 年 6 月 4 日，《南洋商報》第六版標題為〈播音車出動，邀人民赴會〉的新聞曾報導「而在報告華語方面，該黨備有能操粵、閩、潮、瓊

5. 2016 年筆者提供魯曉鵬有關證據，他在訪談中呼籲大家正視華語電影的命名更早是在新馬地區被使用的事實（魯曉鵬、許維賢 2017, 65）。新馬華人也比起中國大陸和港臺更早普遍使用此詞，並初步把「華語電影」進行概念化，詳論見（許維賢 2018, 33）。

等方言及普通話的報告員」(佚名 1959a, 6)。當中「華語」明顯是涵蓋普通話和華人方言。再舉例 1957 年，即馬來亞獨立的那一年，1957 年 9 月 18 日《南洋商報》第十六版當中，一篇標題為〈星馬的華語問題〉的社論當中就曾提到，當時的馬來人認為華語有許多種，並列出馬來人認為屬於華語的語言，即「閩南語、粵語、潮州語和瓊州話」，直言華人的語言「很複雜」，無法抉擇(煥樂 1957, 16)。由此可見，當時不但是華人社會內部，就連華人社會以外的社群也認為「華語」並非僅指一種語言，而是認為「華語有許多種」並且是沒有「標準」的，同時還能列出「華語」包括了各種華人方言。上述舉例都是作為「多種華語」在新馬歷史的鐵證，它不能等同於當代中國大陸以現代漢語普通話為標準的「一元華語」。

簡而言之，「華語」在新馬歷史的涵義具有廣義和狹義之分。廣義是指「新馬華人所操的語言，除了普通話之外，也包括華族社群中所通行的各種方言」(楊貴誼 1990, 479)，⁶ 狹義則指「在華人人口中通用的如中國人所稱呼的普通話或漢語，不包括方言在內」(479)。在新馬這三十多年以來推行的「講華語運動」所主張的「多講華語，少說方言」的意識形態中，前者的廣義內涵至今逐漸被人遺忘，取而代之則是後者的狹義。

在 1950 年代之前，南洋各電影小報，例如 1920 年代的《消閒鐘》、《海星》、《曼舞羅》以及 1940 年代的《娛樂》，絕大部分均以「國產電影」或「國片」來稱呼從中國進口的電影；華南或香港的廣東電影則以「粵片」稱之。1950 年代以後卻出現微妙的變化，「華語中的 XX 片」或「華語電影」或「華語片」逐漸作為「國片」、「粵片」以及諸種方言的片種統稱。例如 1956 年 7 月 21 日《新報》「培養健康進步文化，反對黃色文化運動」專頁刊登一篇無人署名的文章：「華語中的粵語片專門以鴛鴦蝴蝶式的『戀愛歌唱悲劇』和『武俠打鬥』來迷醉……」(佚名 1956a, 4)。《南洋商報》的影片廣告把《幸福之門》形容為一部「首部以本邦人力物力攝製完成之華語巨片」(佚名 1959b, 8)。1960 年新馬《電影周報》也以「華語電影」指稱粵片《馬來亞之戀》和《檳榔艷》、廈語片《遙遠寄相思》和《恩情深似海》等片(馬化影 1960a, 1)。

易水《馬來亞化華語電影問題》一書是 1950 年代華語脈絡很重要的文化生產。易水在當年提倡的馬來亞化「華語電影」，其「華語」恰巧一如魯曉鵬

6. 例如 1883 年由李清輝在新加坡校訂，重版的一部華馬詞典《華夷通語》，此「華」指的是福建語（閩南語），此詞典原名《通夷新語》，於 1877 年由新加坡本地人林衡南編寫，他完全以福建語音的華文拼寫馬來語詞彙錄，從此詞典先後重印數次看來，可見用途廣大，有一定的影響力。此外，早期南洋華人也以客家語音、廣東語音和瓊州語音分別編寫和出版各自方言群體的華馬詞典(楊貴誼 1990, 478–79)。

和葉月瑜給華語電影下的定義，非但不排斥方言電影，而且還包涵方言電影：「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」，甚至他也不排斥其他方言，例如榕、瓊、客，不過考慮到不要分散馬來亞化華語電影（以下簡稱「馬化華語電影」）起初發展的力量，他希望華語電影「主要的仍然以國粵廈三種語言為先」，預言將來馬化華語電影「必然可能成為各種方言滲合性的語言，甚至滲合了馬來語」（易水 1959, 15–16）。不過易水的華語電影不是主張一種「峇峇國語」，⁷ 他「仍主張拍本地國語片須用標準國語。（不是京片子）」（16）。值得注意的是，易水也特別聲明所謂標準國語也不是京片子，即不是以北京官話發音為標準的普通話。他同意當年周圍華裔同仁的看法，華語也不過是其中一種方言（14）。這足見易水華語電影概念在多元格局導引下的「雜語共生」的「多種華語」（33）：即不以北京官話霸權為唯一的「國語」依據，亦包容諸海內外地方方言，甚至可以夾雜外族語。

華語電影命名的起點，首先要嘗試安頓和解決的是當年寓居於新加坡與馬來亞不同籍貫華人觀影群體的多重語言身份和文化認同需要。未晉升電影編導之前，易水十多年負責國泰機構在星馬的華語片發行工作，他很早就注意到星馬華人觀影群體的差異和不同需求，但這些差異卻不會導致不同籍貫的族群互相排斥彼此的方言電影：「粵語片的觀眾並不限於粵僑，而廈語片的觀眾也不限於閩僑」（33），原因在於「這就是他們能懂多種華語的關係」（33），易水認為這是因為當時的華語電影具備多種方言的特質，對觀眾「做了這種多種語言教育有力的工具」（33）。在二戰後至 1965 年間，香港製片公司與星馬院商發生千絲萬縷的關係，不少片商非常依賴星馬院商的電影資金，沒有星馬院商預先買下電影放映權，很多電影都不敢拍攝。⁸ 正如易水指出，二戰後「國片入口的數字方言的區別是粵語佔第一位，國語第二，廈語第三」（14），「香港出品國語片以馬來亞為最大市場，佔六十巴仙，臺灣為第二，約佔二十巴仙，香港本土不過十巴仙」（120）。因此冷戰時代的電影資金在明在暗跨越並且流動於星馬與港臺，任何一種排斥其他方言群觀眾的華語電影，無疑是自我設限。因此就不能再簡單以「國語」或「國片」的「一個中國」視野框架看待華語電影。易水（1959, 109）以「華語片」統稱臺灣的國語片

-
7. 峇峇國語乃指土生華人參雜大量馬來語、福建話和少量華語的獨特語言。
 8. 尤其 1950、1960 年代星馬的邵氏家族、陸運濤家族和何啟榮家族控制了香港電影的製片、發行到放映的主導權，見鍾寶賢（2004, 126–85）；有關邵氏家族，見鍾寶賢（2003, 1–13）、陳美玲（2003, 46–75）；陸運濤家族，見鍾寶賢（2009, 30–41）；何啟榮家族，見容世誠（2006, 22–33）、鍾寶賢（2006, 112–27）。

與廈語片，也以「華語電影」或「華語片」統稱從香港入口的國語片、粵語片、廈語片，這些電影具備跨區域的電影流動資金特性，均在馬來亞和新加坡取景，也是當年易水向國泰機構總裁陸運濤建議，代理發行到星馬的電影(4)。

另外，華語電影命名逐漸的合法化和普遍化，也被1950年代新馬建國運動時期的「國語」政治角力推波助瀾。當「國語」原有指涉「中國語」意涵，最終在面對華人公民身份被轉換當兒出現歧變，「國語」成了新馬政府共同作為指稱「馬來語」的同義詞，紛雜的華夏語言面對異族語言，在失去了政治法制的「國語」身份後，它只能退而求其次以文化身份的「華語」作為統稱普通話與方言的族群「中國語」，更是作為面對此時「國語」(馬來語)和他者語種例如英語的自我劃分。在馬來語和英語之間，易水選擇認同前者。他不滿1950年代亞洲影展在馬來亞舉行期間，馬來亞的行政長官，均在大會用英語致辭，反觀當時的亞洲電影製片人協會主席，來自日本的永田雅一卻在大會用日語致辭，配以英語翻譯。易水認為既然馬來語是馬來亞和新加坡的「國語」，馬來亞的官員「應該用馬來亞國語發言，最少應該同時用國語及英語」(33)。這顯示了易水對殖民者語言的抵抗，批判了普遍存在於新馬社會中的「英語霸權」。值得注意的是，他抵抗的方式卻是強化華語電影的提倡，而不是國語電影名目下的馬來片。易水在書裡希冀未來的國語電影：「華人看得懂聽得明白，因為它吸收了更多與更豐富的華語詞彙，使華人更容易學更容易懂了。」(33)這個被易水自嘲的「夢囉」，顯示出作者的文化焦慮。他承認「今天的國語還滯留在極落後與極貧乏的階段中」(33)，他屢次擔心華裔族群接受不了國語電影名下的馬來片，因為「華人由於一種『優越感』的作祟，瞧不起馬來片，也瞧不起印度片」(33)。他對這種存在於華人世界的「中國中心主義」也持批判立場。他除了呼籲應該多努力進行巫印片及華語片的翻譯片工作，也期望華巫印三大種族彼此打破文化隔離，「這三種語言的影片是該在發展馬來亞化文化中並肩發展起來的」(33)。這裡作者選用「三種語言的影片」，而不是推廣「國語」電影作為馬來亞化的橋梁，隱約顯示了易水對華語電影召喚各方言群和各族同胞情感的文化自信，以及面對失去「國語」作為指涉「中國語」意涵的最後文化抵抗。易水希望在這些馬來片之外，提倡「多種華語」的華語電影。

由此可見易水提倡的華語電影和「多種華語」比起二十一世紀華語語系概念強調的「聲音與書寫的多語性」(Shih 2011, 715)足足早了半個世紀左右。然而即使兩位來自新加坡的旅澳學者主編《華語語系電影》一書，從導論到全書論文不斷強調華語語系電影的多元語言、多元方言和多元土腔的重要性的同時(Yue and Khoo 2014, 6)，卻沒有回顧或提及易水在早期新加坡提倡的華

語電影和「多種華語」。換言之，這些來自新馬的原初記憶和歷史不但被中美和其他地區的學者排除在外，亦被來自新馬的學者自動消除。

這意味著新馬本土有關華語電影和「多種華語」的知識生產似乎不具備合法性，即使兩座小國早已獨立超過半個世紀，但本土的華語知識、記憶和歷史的生產，彷彿永遠只能依附於大國的理論中才能被看見。「華語電影」需要依附跟中美兩國有淵源的魯曉鵬等人的著述立說，始能被看見和討論，作為大國理論橫跨中西場域流傳。這是否意味中國大陸主流學界只承認和吸納西方的知識生產？其他中國境外的華人地區所生產的華語知識經常不在中國的視域裡？或者反過來提問，西方主流學界是不是只看到中國和港臺的知識生產，其他華人地區所生產的華語知識經常不在西方主流學界的視域裡？「華語電影」概念的源 (roots) 與流 (routes) 之說為何不能以新馬為起源，在中港臺開枝散葉為流？華語語系研究「讓我們反思源與流的關係，『源』的觀念可以看作是本土的，而非祖傳的」(Shih 2010a, 46)。有關華語電影的兩種說法卻把一切本土起源的論述，看作是祖傳的。華語語系理論在此足以提供一個批判的思路。

三、重繪華語語系版圖：前世今生

華語語系概念的源與流之說一反離散華人概念四海歸心式的以中國大陸文化為中心，以海外華人文化為開枝散葉的普遍說法，顛覆了離散華人論述視野下的「源」與「流」之間的主從關係，格外引起中外學界的辯論。雖然華語語系的理論建構僅有區區數十年的歷史，但卻已經出現眾聲喧嘩的三種版本。筆者把陳慧樺（真名陳鵬翔）於 1993 年在馬來西亞對 Sinophone 的「華語風」闡發稱之為華語語系論述的 1.0 版本；把 2004 年以降史書美在美國奠定的華語語系論述稱之為 2.0 版本；再把近年王德威重新界定 Sinophone 為「華夷風」的論述稱之為 3.0 版本。

由於 2.0 版本以降在美國生產的華語語系論述在全球更有影響力，導致當下很多學者推論華語語系的最早說法，多半都會追溯到史書美 2004 年在一篇論文的註釋裡展開對「華語語系」的界定，她認為「華語語系」文學指涉那些在中國大陸以外會說華語的作家以華文所書寫的文學 (Shih 2004, 29；史書美 2004, 8)，這個完全不把中國大陸包括在內的華語語系界定，後來在其出版於 2007 年的專書《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》中得到調整：「華語語系是構成了一種外在於中國同時也是處於中國、中國性邊緣的文化生產網絡，大陸性的中文文化幾個世紀以來一直在華語語系場域面臨眾聲喧嘩和

本土化的歷史化過程。」(Shih 2007, 4) 這個比較概念化的界定為較後把中國少數民族包括在內的華語語系進行了鋪墊。中國少數民族在史書美看來正是處於中國和中國性邊緣的文化生產網絡，他們要會說標準漢語才能儀式性地被接納為中國民族 (31)。

此書也把華語語系理論的應用從文學擴展到視覺文化，為全球華語語系視覺文化做了開拓性的示範。史書美在該書結論中提到自己「開創」(coining) *Sinophone* 一詞，乃是為了挑戰中國漢族的國族意識，那種具體的「本真性體制」(183)。在史書美看來，華語語系在告別和批判中國性之後，它是一種「變化社群」的「過渡階段」，無論它能維持多久，它不可避免地與本土社群進一步融合，並成為本土的構成部分 (Shih 2010a, 45)。在此史書美表達了激進的本土化立場，她認為「華語語系」的存在取決於這些語言多大程度上得到維持，如果這些語言被廢棄，那麼「華語語系」也就衰退或消失了，而這不應作為痛惜或懷舊的緣由 (39)。換言之，史書美詮釋的華語語系理論不但要解構中國漢族的國族主義，也不排除要解構中國大陸以外的華人身份認同。這在國際學界引起迴響或爭議，也全面啟動全球的華語語系研究至今。

史書美毋庸置疑是華語語系理論的奠基者，她重繪了華語語系版圖的今生，然而華語語系版圖的「前世」語境似乎也太快被世人遺忘了，恍如隔世，因此戲稱它是「前世」語境，看似如此遙遠，其實距離很近。⁹一如早前「華語電影」和「文化中國」的說法始自新馬，華語語系在新馬也有一個比史書美之說更早的 1.0 版本。這裡特指在臺馬華學者兼詩人陳慧樺於 1993 年在馬來西亞《星洲日報》撰文把 *Sinophone* 一詞翻譯成「華語風」的事件，比起史書美「開創」*Sinophone* 一詞提前將近十年。陳慧樺 (1993a) 還在文中標明 *Sinophone* 此英文原詞乃「本人杜撰」。他當時以「華語風」翻譯此詞，並把「華語風」跟世界華文文學並置，認為它們應是一個鬆動的結合體，而不是把「華語風」跟世界華文文學進行二元對立。不久後陳慧樺把「*Sinophone*」一詞從馬華場域攜帶到臺灣場域，¹⁰ 跟著於 1994 年的加拿大國際比較文學大會，陳慧樺召開一場名為 *Chinese and Sinophone Literature* 的圓桌會議，這也是陳慧

9. 其實 *Sinophone* 一詞在 1988 年德國翻譯家基恩 (Ruth Keen) 的論文註釋已出現，該註釋提到基恩與廖天琪 (Tienchi Martin-Liao) 將在德國主編一本橫跨華語語系社群 (*Sinophone Communities*) 的華文婦女小說 (*Chinese women's fiction*)，收集中國大陸、臺灣、香港、新加坡、印尼和美國有關華人婦女問題的小說。見 Keen (1988, 231)。從目前可追溯的文獻來看，陳慧樺應是首次在中文世界提出 *Sinophone* 一詞。

10. 陳慧樺後來把同名文章發表在臺灣《文訊》，見陳慧樺 (1993b, 76–77)。

樺首次把他的 *Sinophone* 研究提上西方漢學議程，在會議提呈論文者有林建國、彭小妍等人（翁弦尉 2014a, 40）。

陳慧樺近來回想「華語風」，自認當時採取的是「弱勢論述對比強勢論述、薩伊德（Edward Said）的《東方論》（1978）以及周策縱『多元文學中心』的說法，甚至解構論的觀點來探討區域華文文學與母體文學的辯證關係」（40–41）。在臺灣大學考取比較文學博士學位的陳慧樺多年研究和撰寫有關馬華文學的著述。早年跟他有師徒關係的林建國後來留學美國撰寫〈方修論〉，從西馬新左派理論的視角肯定馬華史家方修左傾的馬華文學史書寫，指出「方修的文史實踐觸及了『現代性』的結構，承擔了所有『現代性』要命的後果，變成第三世界文學史寫作的『共同詩學』」（林建國 2000, 92）。陳慧樺一方面跟林建國那樣承接馬華文學史家方修反帝反殖的第三世界史觀，繼承了馬華（華文）文學中的社會文化功能，承認馬華文學的「華」一詞作為新馬「華文」文學獨特性的景觀，從而認同二十世紀馬華文學文化反帝反殖的主體性；另一方面他也和林建國那樣超越方修局限於中國現實主義傳統的表述，把馬華文學置於中國和西方的現代性論述的雙重語境進行比較和反思，倡議馬華文學自主於中國和西方論述的必要性。從方修的馬華文學史寫作到陳慧樺的「華語風」和林建國的〈為什麼馬華文學？〉和〈方修論〉，甚至 2001 年張錯（2003, 12–14）受邀到大馬花踪研討會提呈論文即參照英文的 *Anglophone* 提出「華文文學區域」之說和較後把 *Sinophone* 譯成的「華語圈」，此乃「華文」的華語語系 1.0 版本，他們多少均繼承了反帝反殖的第三世界遺產。

簡而言之，史書美「開創」的 *Sinophone*，跟陳慧樺「杜撰」的 *Sinophone* 最大的不同，在於前者是衝著取代 Chinese Overseas 而來的顛覆，這也是針對中國大陸以外的華人（或華文）身份認同的解構，後者僅是要解構作為母體文化的中國文學，但依舊堅持原來的馬華身份認同，因此保留馬華文學的「華」原來的 Chinese 意涵。陳慧樺對 *Sinophone* 的詮釋比較鬆動，僅是要辯證地把中國文學文化納入視野；其實這也是後來魯曉鵬、葉月瑜和王德威對華語語系採取的界定。魯曉鵬與葉月瑜首次於 2005 年提出 *Sinophone film* 的概念，這個概念在倆人看來是可以和 Chinese-language film 互換使用的，均把中國大陸的電影包括在內（Lu and Yeh 2005, 4）。較後魯曉鵬撰文把 *Sinophone film* 視為 Chinese-language film 四種範式中的其中一種，兩者之間的不同僅在於 *Sinophone film* 對諸如離散、身份建構、殖民主義和後殖民性議題有特殊的敏感性（Lu 2012, 23），但反對把華語語系的正確功能僅鎖定在抵抗中國的視野裡（Lu 2008）。王德威（2006, 3）也同樣認為華語語系的版圖始自海外，卻理應跨及大陸中國文學，但是要把「中國包括在外」。近年王德威在張錦忠

倡議下也把 Sinophone 翻譯成「華夷風」，¹¹並詮釋「Sinophone 的『phone / 風』意味為聲音、風向、風潮、風物、風勢，總在華夷之間來回擺盪」(王德威 2015, iv)。他質疑後殖民主義或民族主義為基礎的「根」的空間論述，指出必須正視「後遺民」心態瀰漫在華語語系的世界，主張以後遺民論述來反思史書美念茲在茲的後殖民論述，後遺民要「更錯置那已錯置的時空，更追思那從來未必端正的正統。這樣的姿態可以是頹廢的、耽溺的，但我更期望指出其中批判和解脫的契機……後遺民論述讓我們在海外面對中國性或是所謂的正統性和遺產繼承權的問題，帶來了複雜的選擇」(王德威 2015, 28)。他從華人離散論述出發，並不認為「中國」是鐵板一塊，對「中國」越界進而解構之，實踐作為一種「離散論述」的華語語系。史書美 (2017, 54–69) 却質疑全球的華人離散論述含有中國中心主義，華語語系必須建構「反離散」論述，並反問如果華語語系文學的範疇包括中國的「正統」文學，又何必多此一舉去建構華語語系研究意義下的華語語系文學？

圍繞華語語系研究出現的爭議，看似重複了「華語」和「華語電影」兩種說法背後「華語論述結構」的意識形態邏輯，作為離心力的華語語系論述以史書美為首的 2.0 版本，而作為向心力的華語語系論述則以陳慧樺為代表的 1.0 版本，以及以王德威為代表的 3.0 版本。1.0 版本跟其餘兩個版本最大的不同在於對世界華文文學和反帝反殖的第三世界文學的認知和評價。1.0 版本的華語風要辯證地把海外華文文學和中國文學都納入世界華文文學的版圖，而且在陳慧樺看來「華語風」和世界華文文學的概念可以互換使用，並承認「華語風」作為反帝反殖的第三世界文學遺產的重要性，1.0 版本的華語風全面見證和參與了大陸性的中文文化是如何在上幾個世紀來到南洋面臨本土化的進程，而這過程就不可避免涉及如何面對反帝反殖的第三世界歷史。2.0 和 3.0 版本的華語語系論述比較傾向於把「世界華文文學」進行問題化，更願意以現代性和全球化視角看待華語語系的各地歷史和其進程。雖然 1.0 版本和 2.0 版本的華語語系都願意回顧和探討反帝反殖的第三世界歷史，但史書美的反帝反殖的批判立場不像 1.0 版本的論述只是比較傾向於批判英美和日本的帝國主義和殖民主義，她更是強烈批判中國的帝國主義和殖民主義，這點尤其跟 1.0 版本的華語風論述依舊把中國視為弱勢的第三世界國家很不一樣。2.0 和 3.0 版本的華語語系的說法雖有分歧，但兩方均同意華語語系文學不是中國大陸

11. 「華夷風」的譯法來自大馬本土語境，乃是 2014 年王德威與張錦忠等人訪問馬六甲時，無意中看見在工藝店「剪紙人家」紅宅門張貼的一副對聯「藝壇大展華夷風，庶室珍藏今古寶」(王德威 2015, v)。

學者所熱衷討論的「世界華文文學」，華語語系文學文化也不應該以中國大陸為中心。

史書美把中國大陸漢族排除在華語語系版圖的說法，讓王德威擔心「這是不是後冷戰的一種姿態呢？就是中國跟海外。這並沒有和我們在五十和六十年代所想像的一個政治版圖有所太明顯的差距」（翁弦尉 2014b, 32）。史書美則不認為自己挑起冷戰情緒，並堅持華語語系是多維批評，不僅是對中國中心主義的批判，也是對美國白人中心及英語至上論的挑戰（許維賢 2015, 175）。華語語系的批評對象應該理解為帝國之間的，它面對的是多個歷史上現存的帝國（史書美 2017, 61）。

冷戰前後新馬華語電影的文化生產面對的正是多個帝國之間的角力和論述，在不同歷史階段夾在英美帝國向全球散播的「自由世界」vs「集權世界」的二元論述，日本帝國主義的「大東亞共榮圈」論述，以及蘇聯帝國向各國包括中國進口然後外銷到全世界有關「資本主義」vs「社會主義」的二元論述。正是在冷戰語境中，東南亞成為美英帝國圍堵中國大陸共產黨政權崛起的邊界/前沿（frontier），「華語」vs「國語」、「華語片」vs「國片」、「華人」vs「中國人」也開始在有關新馬文化的知識生產中按照以中國大陸為邊界的政治地理位置重新被劃分。與其爭論當代華語語系研究是否應把中國大陸漢族包括在內外，不如探討這座曾經不包括中國在內的英美冷戰版圖在華人社區是如何生產文化與知識？它在多大程度上形成當代有關華人文化和知識的生產基礎？也許只有重繪和接合了華語語系論述前生的第三世界記憶和經驗，我們才能更完整透視今生華語語系版圖論述的命題、邊界和爭論。

四、冷戰前後：從華人性到華人認同的改造

本書有意探討冷戰前後在多個帝國角力下以中國為邊界的新馬華語語系世界，以邊界理論檢視早期新馬華語電影文化生產的地緣邊界，反思新馬華人在冷戰前後的文化生產與華人性、本土化、族群認同和國家認同的糾葛。根據現代政治地理學的定義：邊界被定義為「在地圖（或土地）上，一道被明確定義的線條，完全區隔著兩個鄰近國家」（Leach 1960, 49–50）。因而邊界劃分出疆界（territory）。當今亞洲與非洲各國的政治邊界，幾乎都是於十九至二十世紀初開始被殖民力量所設定。其設定原因不外：一、歐洲殖民力量之間互相競爭之間的協商結果；二、殖民機構臨時的規劃發明，以達到行政管理上的方便（49–50）。因而啟始了疆界化（territorialization）以及有關邊界的種種體制控制，開始受到重視。當今東南亞各國之間的邊界，主要也由霸道

的政治決定或軍事介入所產生的。新興國族的政府因沉迷於建構可以解釋與合法化自己存在的國家歷史，以及在社會經濟的研究脈絡下進行現代化的國家發展，因此上述這些由殖民政府設下的地理參照框架，不但沒有受到任何的質疑或挑戰，反而日益被欣然地接受與繼承（Kratoska et al. 2005, 3）。

眾多國家的邊界實行入境與出境的強制檢查始於冷戰前後的全球地緣政治，作為通行證的合法護照核實了邊界的有效性和不可侵犯性。雖然邊界的性質是任意且經常是不合理的，邊界卻成了一種現實，並被賦予一種神聖不可動搖的必然性，從時空概念一直延伸到社會文化的政治場域裡，最終成了國族的鎮壓性國家機器和意識形態國家機器的絕對依據，無論支持它或反對它的聲音，都是在有意無意強化這條邊界的不可跨越性。在社會學有關對文化或政治理論的論述裡，「邊界」被普遍理解為一種標誌差異或使差異變得標誌化的分界線。「邊界」定義「自我」與「他者」，並且將兩者分離開來。這是身份認同的社會建構，但同時也提供了發展和維持社會價值規範的基礎（Geisen et al. 2004, 7）。設定邊界，乃因此成為重新再現與定義不同族群差異的過程（7）。中國大陸境外的華人在不同年代重複需要／被迫表態與界定海外華人不是中國人的分界線，這種為海外華人和中國人進行標誌差異的工程始於文化冷戰前後地緣政治的邊界設定。冷戰結構逼使中國境外的各地華人必須面臨從華人性到華人認同的再造。

文化冷戰指的是美蘇兩國為建立霸權擄獲世人的心，不僅在政治、經濟、軍事，甚至在藝術、教育、娛樂以及生活形態上展開文化、情報和媒體戰略工作（貴志俊彥、土屋由香 2012, 3–4）。探討冷戰歷史不能僅聚焦二戰後，入江昭（Iriye 2013, 1–118）指出冷戰前美國的現代科技、流行文化及其生活方式就已經通過「美國的全球化」和「世界的美國化」擄獲世人的心。冷戰的到來不過是加劇了美國文化在全球擴散的大趨勢，但更有戰略性地通過把美國和亞洲整合進一個冷戰東方主義的基礎概念中，並具體通過圍堵共產主義國家的方式把「自由世界」的經濟、政治和軍事進行一體化（Klein 2003, 16–29）。美國總統杜魯門（Harry Truman）於 1947 年啟動對外經濟援助的馬歇爾計畫（Marshall Plan），正式掀開了「文化冷戰」（22）。容世誠（2009, 126）指出 1950 年韓戰爆發，東南亞包括香港成為雙方意識形態抗爭文化戰場，美國的「文鬥」策略往往通過不同的媒體形式和藝術呈現，在言談話語的層次上建構、宣揚、整合一個想像的「自由世界」，從而劃分、抗衡、圍堵另一方的「集權世界」。在實踐「整合」／「圍堵」的活動過程中，資金人才、技術知識、商品時尚、價值概念、藝術思潮、權力關係等，透過一個實質的跨國網絡在

亞洲國家區域之間不斷流通、生產和再生產。一方面達到某程度上的資源互享和跨地合作，另一方面也加速了美國文化的全球性擴散。

新馬冷戰前後的電影文化正難以倖免於上述的冷戰結構中。美國電影文化在冷戰前即至關重要地影響新加坡社會的變遷，1930年代大約百分之七十在新加坡上映的電影都是美國電影，很多好萊塢製片廠均在這裡有發行公司，美國電影形塑了新加坡鮮明的現代城市身份（Chua 2012, 592）。冷戰時期好萊塢導演在美國政府資助下甚至拉隊到新馬攝製不同語種的反共電影，為往後在地國族電影的反共主題作了示範（詳論第四章）。1950年代由曾參與二戰日軍的永田雅一發起，並由英殖民政府攜手新馬電影公司兩大巨頭國泰機構和邵氏機構輪番主導的歷屆東南亞影展（後來改名成亞洲影展），從影展方針、籌委到參展電影與明星宣傳的意識形態，無不是宣揚資本主義「自由世界」的美好和共產主義「集權世界」的腐敗。影展的觀眾成千上萬，亦透過媒體新聞和影評報導塑造影展的權威性。千萬影迷的觀影過程，也成為他們猶如處在「自由世界」再造身份認同的過程。

在新馬語境裡，人們把「身份認同」理解成「個人（即行為的主體）和個人以外的對象（即客體，包括個人、團體、觀念、理想及事物等）之間，產生心理上、感情上的結合關係，亦即通過心理的內攝作用，將外界的對象包攝在自我之中，成為自我的一部份。結果在潛意識中，將自己視為對象的一部份，並作為該對象的一部份而行動」（宋明順 1980, 225）。本書認為新馬的華人認同形貌，正是在 1950 年代後漸漸被冷戰意識形態所牽制和形構，華語電影在這裡扮演著一個很重要的串聯和分裂功能。

王賡武在探討東南亞華人認同的論文裡認為 1950 年之前的「華人從未有過認同（identity）這一概念，而只有華人性的概念，即身為華人和變得不似華人」（Wang 1988, 1）。¹² 1950 至 1970 年代，華人認同概念的討論，才開始在國家認同、文化認同、族群認同、階級認同和社群認同之間的華人研究論述中凸顯出來（1）。東南亞華人研究從「華人性」到「華人認同」的範式轉移，發生在 1950 至 1970 年代冷戰時空的脈絡中，這不太可能是偶然的。我們有必要回返馬來亞戒嚴狀態的冷戰意識形態，重溫華社如何回應殖民政府強施的

12. 近十多年，越來越多研究東南亞歷史的學者，更願意把 Chineseness 譯成「華人性」，而不是「中國性」。其始作俑者之一的劉宏，對此有一解釋，他認為 Chineseness「通常被譯為『中國性』，由於『中國』所包含的強烈的政治和民族國家意蘊，用於海外華人的場景似有不妥，故筆者將之譯為『華人性』」（劉宏 2003, 35）。本書會靈活性地交替使用「華人性」和「中國性」，若上下文不是要帶出強烈的中國民族主義意蘊，則用「華人性」，反之則取「中國性」。

政策，因為這是導致不同群體的華人認同漸漸被分化和區隔成不同認同的主要因素。

1948年戒嚴法令在馬來亞實施後，英殖民政府即刻在新馬頒佈一項令華社抗拒的「馬來亞化」(Malayanization)政策，包括指示新馬的華校教科書有必要全盤「馬來亞化」。表面上，此政策以融合各族文化為名，實質上其主要目標是為了「對抗共產黨和贏回華社對英殖民政府的支持」(Oong 2000, 139)。華社不滿不在於不準備和其他族群進行文化融合，而是這項政策只針對華校教科書的改革，沒有包括英校、巫校、印校所用的教科書(葉鐘鈴 2005, 98)。1951年政府頒佈的《拜恩巫文教育報告書》，主張設立以英巫文為主要教學媒介語的國民學校，廢除華校。這一切讓華社懷疑「所謂馬來亞化乃消滅中國文化的企圖」(98)，擔心「當局以推行『馬來亞化』為名，實際上是以『馬來（巫）化』或『英化』為實」(崔貴強 2005, 73)。可是那些拒絕被改制的華文小學和華文中學往往被英殖民政府指控為「共產主義」在幕後的操控。這跟美國人類學家施堅雅於1950年代到訪新馬走訪華校華團進行田野調查後在報告裡認為大部分馬來西華人並不支持北京的中共政權亦較少支持共產黨的看法有些出入(Skinner 1951, 51)。

上述這些指控更嚴重地導致人們長期錯以為1950至1960年代只有左傾的新馬華人才會捍衛華文教育並進行反帝反殖的訴求，卻嚴重忽略了當時華社內部無論左右意識形態的華人都願意集結在華文教育的守界場域上進行反帝反殖，其他民間各種族群也積極參與和領導各種反殖反帝運動。1950年代很多傾向於支持中國國民黨右派意識形態或無黨派的馬來亞華文教師、藝術工作者、新聞工作者和其他知識分子，跟大多數的華商和土生華人一樣，為了擺脫當局的「共產主義」的指控，因而響應本土化的國族政策。當中就有本土馬華群體在冷戰時代美援文化的直接或間接支持下，在馬來亞獨立前後辦起主張馬來亞化色彩的華文文學刊物例如《蕉風》，既希望能遠離政治但又被要求表達對馬來亞的忠誠(沈雙 2016, 44)，以及拍攝一系列帶有馬來亞化色彩的華語方言電影(Hee 2017a, 135–43)。這些既心懷歐美現代化價值觀，亦支持本土化的新馬藝術工作者，跟左傾的華人群體一樣進行反帝反殖的運動。他們不少是第一批在馬來亞獨立前後率先大力支持「馬來亞化」國族政策的大馬華人群體，在冷戰年代積極配合當政者的反共政策和國族政策，亦支持臺灣國民黨在美援文化下以「自由中國」自居的「中國性」。

王賡武(2005, 181)把「華人性」理解為那些「中國以外的所有華人具有某些與中國國內的中國人共通的東西」，共用著中國延綿不斷的歷史。他認為「華人性」是既鮮活又變動，它是一種共用歷史經驗的產物，其增長持續有賴

於這些歷史經驗共用的記載 (Wang 1991, 2)，而無需依賴於帝國版圖 (6)。這些歷史經驗也部分銘刻了華人對其祖籍和籍貫的血緣意識。中國人的血緣意識卻在很長時期成為召喚「華人性」最大的參照數，這成為王賡武 (2005, 185) 把「華人性」問題化的根源：「華人性被等同於血統或血緣，而忽視了所有認同問題以及文化和社會特性的重要性。」為了避開中國人的血緣意識主導「華人性」的內容，王賡武引進西方的國族主義和身份認同概念，對「華人性」進行分析。他常把「華人性」和「華人的身份認同」互相交替使用。例如他認為 1950 年之前東南亞華人看待其華人性的方式僅有兩種：即中國民族主義認同和歷史認同。前者是建立在孫中山的民族觀念之上的認同；後者認同於悠久的中華文化歷史，主張傳統家庭價值和對宗族起源和籍貫分支的忠誠 (Wang 1988, 1–2)。他認為「華人性」是一種不斷增強對中國事物關懷的自我意識，它因此必須在非華人的視界下重新被檢視其發展和重現 (Wang 1991, 2)。由此端倪他把「華人性」置於「自我」和「他者」(非華人)的論述，正是把「華人性」視為身份認同的一種。身份認同正是被理解成「我們如何看待自己與他人如何看待我們的方式」(Shih 2007, 16)。

王賡武認為「華人性」和「華人的身份認同」不易界定，但兩者至少均包含能為人指出的「具體形象」(Wang 1988, 16)。在長期對這些「具體形象」的觀察上，王賡武在冷戰年代提出他的華人政治類型理論。那是一篇寫於馬來西亞「五一三」種族暴亂事件後的論文，王賡武以國族為中心點開展他的華人政治類型理論。其核心概念是以華人的政治意識形態，劃分東南亞華人的三種華人政治類型。這套理論認為「無論何時何地東南亞都會出現三大華人政治類型」(Wang 1970, 4；粗體為筆者所加)：A 類：與中國政治保持直接和間接的聯繫，自命為華人社會的思想領導者，非常坦率和慷慨激昂。B 類：這類型的華人構成東南亞華人的大多數，一般上是精明而講求實際，相信金錢和組織是一切政治的基礎。C 類：土生華人族群是核心成員，也包括馬來亞國族主義者以及那些一直抱有不同程度含糊動機的其他人 (4–30)。王賡武 (Wang 1970, 5–6) 也強調對這三大華人政治類型的描述，旨在揭示它們各自的主要特徵，這三大華人政治類型的成員不是固著的，其界限之間往往難以劃分，成員之間也會互相流動。

按照王賡武 (Wang 1970, 10–14) 的說法，華人政治類型的意識形態直接影響到其華人性多寡和身份認同的傾向。A 類華人的華人性最強，中華民族主義認同傾向最為強烈；B 類的華人性多寡取決於投資利益考量，民族主義認同傾向時而傾向中國，時而傾向星馬本土政治；C 類的華人性和中華民族主義認同傾向最為淡薄，因而被英殖民政府和馬來政權扶持，在獨立

前後領導本土華社的國族政治。王賡武頻頻質疑 A 類華人在星馬獨立後所能扮演的有效角色：「A 類華人與其說是共產主義者，不如說是沙文主義者（chauvinists），除了復興中國權威和尊嚴之外，他們別無所求。」(23) 這是他冷戰年代以西方的國族主義為中心，對 A 類華人能否在政治上對定居國保持忠誠的質疑。他持見贊成未來新馬國族政府必然繼續孤立 A 類華人，爭取 C 類華人並給予恰當地位，給予 B 類華人足夠支持，以確保其穩定和合作 (29)。

本書認為這三大華人政治類型，如果僅作為歷史敘述的描述框架，而不是規範框架，這對我們描述和把握冷戰前後的南洋華人特徵，依舊有其理論的極高實用性。本書探討的幾位影人也很難逃脫這三大華人政治類型，他們至今在南洋被人們遺忘的程度，恐怕是不幸跟他們被歸屬的政治類型有關，A 類華人如郭超文、吳村、侯曜和尹海靈等人長年被新馬電影史遺忘（詳見第一、二章和餘論），正是因為他們的中華民族主義認同傾向較為強烈，他們短暫的新客身份頗難寫入新馬電影史；B 類華人時而傾向中國或星馬本土政治，代表者就有劉貝錦和易水，然而前者卻「不識時務」，在冷戰前投奔中國，冷戰後卻被禁回返南洋，讓他看起來最後更似被孤立的 A 類華人，結局最為悲慘（詳見第一章）。後者易水至今比較被人記取，那是因為他投奔中國抗戰後及時回返南洋，而且也在冷戰期間順利轉型投靠英殖民政府鼓吹的國族政治陣營，讓他晚年更似 C 類華人。C 類華人歐慶路（Ow Kheng Law）則是一生奉獻於英屬影像機構，身為土生華人導演許多反共影片（詳見第三章），對馬來亞獨立建國有功，因此名垂大馬電影史（Hassan 2013, 78, 85）。

1950 年代上半旬新馬華人的身份認同多半是出於被「改造」的局面；1950 年代下半旬卻是新馬華人也開始主動自我調整打造身份認同的時期。1955 年，二十九個亞非國家的首腦聚集於印尼的萬隆會議（Bandung Conference）是重要的分界點。這項會議的主要宗旨是要抵制以英美和蘇聯為代表的殖民主義和新殖民主義活動，爭取各個弱勢國家的民族獨立。這也是「第三世界」（Third World）一詞在該會初現的歷史時刻。正如 Westad (2005, 396) 提醒冷戰不應被視為僅是美蘇帝國以歐洲為中心在軍事力量和策略調動的競賽，反而更重要的層面在於冷戰伸延到第三世界的政治和社會發展，第三世界國家的去殖民化運動正是應對全球冷戰從而紛紛爭取獨立從而形成了今天世界的大部分版圖。第三世界是指「世界上那些已被殖民、新殖民、或擺脫殖民的民族以及少數群體。在殖民的進程中，他們的經濟和政治結構一直以來被形構與整治」（Stam 2000, 93）。1950 年代眾多亞非國家包括新馬不分族群的知識分子從「第三世界」的角度進行反帝反殖運動。周恩來在該會也代表中國與

印尼簽署〈關於雙重國籍問題的條約〉，中國不再承認雙重國籍，居留地的本土華人開始必須在本土國籍和中國國籍之間做一抉擇，這標誌著「新中國在海外華人問題上的根本性政策轉變……『血統主義』國籍原則的終結」(劉宏 2010, 84)。國籍原則至此以後成為各國政府衡量海外華人身份認同和效忠性的絕對原則。一旦入籍居留國，新馬華人毫無選擇必須接受國族主義所賦予的身份認同改造。1957年馬來亞獨立、1963年馬來西亞的成立以及相繼1965年新加坡脫離馬來西亞宣告獨立，這些歷史事件發生的前前後後，更賦予新馬華人打造身份認同的契機，而華語電影文化正見證和參與這段歷史時期新馬華人身份改造的歷史進程。

五、章節概述

新馬華語電影提早呼應了魯曉鵬所謂的華語語系電影世界：「一個多種語言和方言同時發聲的領域，一個持續挑戰和重新定義群體、族群和國族關係的領域。」(Lu 2007) 在幾乎所有國族語言統一運動的議程之下，無論是中國或新馬，均實踐著文化國家主義，它將所有地方語言和地方口語視為次等，有害於新興國族的各族團結和現代性進程。新馬華語語系社群所使用的華語方言，無論是在新馬或中國的「文化國家主義者」看來，均顯得不標準、粗糙和簡陋。而在冷戰前後的帝國殖民主義者看來，這些新馬華語方言群體輕易可以和中蘇共產主義集團掛鉤，是殖民政府多年來需要控制和打壓的對象。新馬的華語語系電影文化在冷戰前後是如何在族群、性別和階級的層面深深烙印著這些帝國殖民主義和國族主義的傷痕？它如何見證二戰後新馬華語語系群體，在帝國殖民主義和國族主義之夾縫中掙扎求存？本書通過探析冷戰前後新馬華語電影的文化生產，從而理解它是如何持續挑戰和重新定義個人、族群和國族之間的關係。

第一章〈《新客》：從華語語系論新馬本土生產的首部電影〉從大量1920年代大英圖書館收藏的舊報刊中，搜尋到新馬首部電影《新客》的出品史料證據，糾正國際學界認為《新客》沒有上映的說法，從而確立《新客》作為首部新馬電影的歷史意義和地位，並追溯「南洋劉貝錦自製影片公司」的成立和社會反應，以及劉貝錦從電影公司老闆到南僑機工、從新馬投奔中國抗戰的悲壯一生。本章也梳理《新客》製作班底和觀眾對此片的爭論，探討這部電影當年面對的難題，這涉及1920年代英殖民政府的影片審查制度、《新客》電影劇本內容風格擺盪於「南洋色彩文藝」和「中國文藝」之間，以及電影對當時南洋兩大華人群體，即新客和土生華人之間的糾葛處理等等。本章也指出《新

客》展示了華夷風的「語言揉雜化」，把南洋現實裡夷與華的主次之分，顛覆為電影裡華與夷的高下之分，寄寓著劉貝錦等人對南洋華人社會需要團結一致在「華人性」的旗幟下以對抗殖民強權的樂觀理想和展望。劉貝錦和《新客》的個案很有代表性地體現了冷戰前南洋華人對中國歷史認同的文化生產，原來華人性和揉雜化曾經共存而不是簡單的二選一考題，這對反思華語語系有關華人性和揉雜化的議題提供一個歷史化的維度。

第二章〈人民記憶、華人性和女性移民：以吳村的馬華電影為中心〉探討中國導演吳村於二戰後在星加坡完成拍攝的三部華語電影。通過細讀電影文本和圍繞著1940年代星馬電影小報《娛樂》和雜誌《電影圈》對這些電影的記載和論述，重構「馬華電影」的人民記憶與「馬華文學」的關係，探討「馬華電影」的命名在其誕生的時代脈絡與中國電影文化的關係，並參照早期中國女性移民到南洋的歷史材料，探討這些電影如何再現二戰後馬華女性的移民、遺民和夷民。這三部電影均以女性為主角，男性為配角，影片透過瘋婦的瘋言譫語，提前預言冷戰時代的二元對立思維，也再現帝國殖民主義如何把馬華移民的性別和華人性建構成一種麻煩。本章批判性地挪用冷戰時代的星馬華人性和華人政治類型理論，分析和對照這些電影再現的華人性和華人政治類型。這三部電影均生產於二戰後「馬華文藝獨特性」論戰的馬共最強盛時期，吳村與他本土邵氏機構的製作班底，除了在主題上，嘗試回應「馬華文藝獨特性」所主張的此時此地的現實星馬地方色彩，亦通過電影再現被主流歷史話語打壓的馬共遊擊隊或其支持者的左翼實踐。

第三章〈打造馬來亞：論英屬馬來亞製片組的冷戰影像〉探析二戰後附屬於英殖民政府的影像機構馬來亞製片組(Malayan Film Unit, MFU)和其多語的殖民電影，馬來亞製片組前後為英殖民政府和新馬(自治)政府拍攝大量的歷史和地理紀錄片，並通過多部宣傳片和劇情片的製作和拍攝，配上不同語言和華人方言的錄製及解說，大力灌輸英美強大的冷戰意識形態予馬來亞人民，並強制安排在新馬各大戲院放映這些影片，其終極目的即是要詢喚馬來亞各族人民對抗馬共，建構馬來亞認同。本章結合英國電影機構、英國國家檔案館、帝國戰爭博物館、大英圖書館、新加坡國家檔案館和馬來西亞國家影片部的殖民影片和冷戰檔案，以及1950至1960年代英美電影雜誌和新馬中英報刊的報導，以馬來亞製片組生產的冷戰影像為例，探討冷戰時期的馬來亞新村華人和馬共如何在這些半寫實、半虛構的影像中再現。

第四章〈新加坡故事，好萊塢版本：論冷戰時期美國政府在新馬製作的反共電影〉探討冷戰時期好萊塢在新馬製作的反共電影。1950年代上半旬美國國務院屬下的新聞總署曾秘密特約和贊助紐約聲馬達影片公司(Sound

Masters, Inc. of New York) 拉隊來新馬製作和拍攝數部反共電影。其中至少三部電影出自美國好萊塢導演依遜 (B. Reeves Eason)，¹³ 這包括兩部粵語片以及一部馬來語片。這些反共電影大量聘請新馬本地的華人演員和馬來演員在片中飾演各角，由邵氏機構負責電影的發行和放映。電影市場主要針對東南亞華族和馬來族，尤其是那些不太識字的大眾群體。1951年美國杜魯門政府在全球全面發動反共的「真理運動」，策劃針對蘇聯與中國、以及東南亞國家等等的一系列心理戰計劃和項目。1953年在全馬和新加坡各地戲院上映的《星嘉坡故事》(Singapore Story) 和《小村烽火》(Kampong Sentosa) 正是「真理運動」的冷戰產物。本研究要從「真理運動」的冷戰語境探討好萊塢在新馬製作的反共電影，除了分析這些反共電影的運鏡與意識形態，也結合美國和新加坡國家檔案館的解密檔案，以及冷戰時期英美和新馬舊報刊的第一手資料，探討這些反共電影如何以粵語和馬來語講述了好萊塢版本的新加坡故事。

第五章〈馬來亞化華語電影：論易水的電影實踐與第三世界電影〉通過重讀新加坡國泰機構華裔導演兼發行人易水《馬來亞化華語電影問題》及其電影實踐，檢視其「華語電影」於1950、1960年代如何在第三世界政治的「馬來亞化」時代背景下，以「華語電影」安頓和解決當年寓居於新加坡與馬來亞不同籍貫華人觀影群體的多重語言身份和文化認同需要，並以「華語」統稱普通話與方言族群，作為華族的協商籌碼，以應對強大的英語族群和馬來語族群的雙重政治壓制。本章也通過梳理當年新馬報刊對馬化華語電影的論述和爭議，分析易水的華語電影實踐，其半紀錄性質的第三世界電影 (Third World film)《獅子城》(The Lion City) 和採用客家山歌形式來再現馬來亞錫礦地上華裔男女生活的通俗劇《黑金》(Black Gold)，這些「雜語共生」的「多種華語」特色，如何嘗試跨越民族界限和方言族群政治意識形態的誤區。

〈餘論〉指出冷戰前後新馬華語電影的文化生產既有連貫性亦有斷裂性。冷戰前華人性的訴求是華語電影文化生產的重要母題。冷戰期間華人認同如何掙扎求存的母題開始在馬化華語電影中替換華人性的理所當然，從華人性的戰場退守到捍衛華語文作為維持華人認同最大的公約數。從MFU到好萊塢的英美反共電影都把華人性看作中國共產主義在南洋的延伸，把華人認同視為華人沙文主義，這種文化生產企圖架空華人的族群認同，並同時詢喚新馬華人的本土認同，邁向一種跟馬來族群同化的國族論述，讓新馬華人跟中國歷史認同和中國國族主義產生斷裂。馬化華語電影的文化生產正是回應這種同化的國族論述。冷戰前後新馬華語電影的文化生產不少均含有反帝反殖

13. 該導演另有名稱 B. Reaves Eason 和 Breezy Eason。由於當年《星嘉坡故事》和《小村烽火》片幕都寫 B. Reeves Eason，因此本書採用此名。

的第三世界立場，但都在英美可以遙控的大格局裡自生自滅。〈餘論〉有意論證新馬華語電影圈內的左派與右派之分並不是涇渭分明。倒是二戰後漸漸掀開的全球文化冷戰卻企圖激化了右派和左派的二元對立，但華語電影影人則多半夾在不左不右或又左又右的狀態，面臨了冷戰年代左右兩方群體的討伐或冷眼，也導致左右陣營撰寫的電影史最終對他們的遺忘或邊緣化。本書總結指出早期華語電影文化在全球華人社區的傳播和互動在某種程度上嘗試擺脫帝國殖民主義話語中右派/左派之間的對立，重繪華語語系版圖裡中國與境外、東與西之間的邊界，它既非「中國中心主義」，亦非「西方/美國中心主義」。新馬華語電影的個案也提早驗證了華語語系既不屈從於國族主義者或帝國主義者的壓制，容許一個多維多向的評論的艱難和複雜。華語電影的命名正是當年新馬華裔在冷戰年代為了嘗試擺脫左右之爭和超越各地國族主義而重新想像出來的權宜之稱，它見證了新馬華語電影文化場域如何先後經歷了中國和英美殖民電影工業的影響和身份認同的再造，在某種程度上鬆動了國族主義話語設下的中心/邊緣的疆界。

第一章

《新客》

從華語語系論新馬本土生產的首部電影

一、《新客》有沒有出品？

新加坡的第一部本土電影，如果按照長期通行的主流說法，乃是由一位印度裔導演 B. S. Rajhans 於 1933 年執導的馬來語片《瘋子萊拉》(*Laila Majnun*)。這個看法主要出自 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 在其專書《潛影：新加坡電影》的研究結論 (Uhde and Uhde 2000, 3)。此書的第二版繼續延用此研究結論 (Uhde and Uhde 2010, 16–20)。這部被學者稱之為「新加坡電影專業研究的入門書目」(魏豔 2011, 83) 至今為止，的確還是記載新加坡電影資料最詳盡的讀物之一。作者是對夫妻檔，他倆多年研究馬來片和 1990 年以降的新加坡電影，成果在此書可見端倪，這份辛勞值得肯定，其貢獻也不可抹殺，並且應該給予讚美。但他倆對新加坡 1965 年之前的華語電影研究，則有不少尚待改進空間，例如他倆否定華語電影《新客》是新加坡本土的第一部電影。¹

這種否定不能等閒視之，因為這不但罔顧歷史事實，亦嚴重縮小此書賦予早期華語片的書寫幅度。任何歷史知識話語的起源性，往往被研究者作為建構其主流歷史知識話語合法性的基礎，甚至把起源性過度誇大，彷彿起點就是主流歷史知識話語發展的高度，後來者不過是對其起源性的模仿和補充。本書會盡量避免陷入這個困局裡，然而或許馬來語是新加坡和馬來西亞的國語，新馬電影史的書寫者往往過度強調馬來片製作作為新馬電影史的起點，因此馬來片也成了早期新馬電影研究的中心。雖然新馬電影史，由數種語言片種所組成，但第一部電影是哪種語言片種，往往主導電影史對該語言片種書寫的比例和價值所賦予的合法篇幅和關注。

1. 另外一部由一位駐新加坡的法國外交官撰寫的新加坡電影著作《新加坡電影》，雖然全書對影片的分析比較簡單，因此在學界影響不如《潛影：新加坡電影》，但此書倒在某種程度上推測《新客》是新加坡本土的第一部電影 (Millet 2006, 117)，可惜他沒有在書裡舉出任何證據。

由於 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 的著述堅持認為新加坡首部電影是馬來語片《瘋子萊拉》，也自動把馬來語片推向此書早期電影的研究價值核心，其他語種片例如華語片僅是電影史的襯托，正如學者指出此書「側重於馬來片的分析，而對邵氏、國泰和光藝的華語片提及甚少；香港電影與新馬市場的關係也較少著墨」（魏豔 2011, 84）。這一切導致早期華語電影在新馬電影史的書寫中，一直至今嚴重地被邊緣化。此書的 2000 年初版，完全忽略 1959 年以前的本土華語電影，附錄 1933 至 1959 年的新加坡本土電影目錄，沒有華語電影，大部分是馬來電影（Uhde and Uhde 2000, 224–28）。不過，第二版補上一些 1950 代之前的華語電影，不過還是把 1927 年的《新客》視為「不能證實其出品」（Uhde and Uhde 2010, 299）。²

二、《新客》的出品證據及其成敗

新加坡華社的民間學者，憑據文化記憶，覺得在馬來語片《瘋子萊拉》之前，1926 至 1927 年已經有一部本土華語電影《新客》誕生（王振春 1990, 11；許永順 2010, 40），甚至新馬民間史家方修在 1970 年代《馬華新文學大系》已把 1926 至 1927 年《新國民日報》的《新客》影片本事和老闆劉貝錦（1902–1959）、導演郭超文、演員和觀眾討論的文章整理出版。劉貝錦當年在完全沒有招股融資下，憑據個人的意志和財力，創辦「南洋劉貝錦自製影片公司」。公司名字的「自製」其實就帶有今天獨立電影所謂「獨立」的意味。其公司宣言「自問尚非專以牟利為目的，惟圖對於社會上盡一份責任，藉以轉移風俗，發揚僑光，俾僑眾幸福，日進無疆」（南洋劉貝錦自製影片公司 1926, 12）。根據他在《新國民日報》的撰文自述：

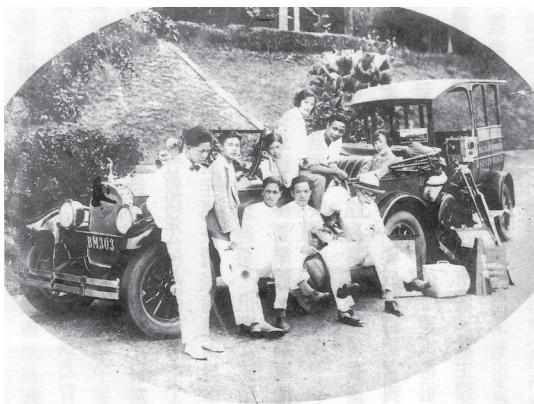
影片是開通民智的利器，沒有什麼利益可圖的。僕非大資本家，為什麼要創辦這種事業呢？因為在中國的時候，曉得祖國的同胞，不明白這裡的情形，所以想稍微盡一些義務。（劉貝錦 1926a, 14）

換言之，劉貝錦拍片的初衷不像那些商業電影公司那樣是為了謀利，而是為了讓遠在中國的同胞，瞭解南洋人民的生活情況。劉貝錦於 1925 年底專程去上海等地考察長達兩個月左右，主要考察中國電影業和其他教育文化事

2. 一直到 2011 年，筆者發表一篇論文大量結合報刊史料，首次證明《新客》乃是新馬的第一部電影（許維賢 2011, 3–9）。此論文的觀點和資料，2013 年被 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 引述進他倆合寫的一篇論文裡，並同意新馬的第一部電影是《新客》（Uhde and Uhde 2013, 36–47）。

業，1926年寫成專書《歸國記》，並由上海三民公司出版，書題由蔡元培題字。劉貝錦在書中的其中一章〈電影調查〉批評國產影片草率無聊，南洋華僑對國產影片的熱度有所下降，主要問題出在濫製缺乏藝術影片的輸入、國產影片重廣告宣傳鮮實際信用、不合華僑的口味、偏於愛情片絕少冒險片、僅有平淡的外景而乏雄奇的壯觀、表演及光線往往不足、價值與內容難於相稱和每片無複看的意味（劉貝錦 1926b, 35）。他解釋道南洋人多看國產影片而不能提起精神，其道理是跟中國同胞在祖國觀看外國影片，因不合乎國情而覺得乏味的反應是一樣的，因而他倡議在南洋設立自製影片公司的必要，以拍出合乎南洋地方情形的影片（36）。他在書中列明創辦自製影片公司的宗旨乃在於「表現南洋風尚」，南洋土地遼闊，其「天時地理人事各方面」與中國未能盡同，自製的影片可以讓中國同胞曉然於南洋狀況，並得謀協助（29）。

此次行程劉貝錦也特地從上海請來郭超文導演（圖 1.1），身兼此戲的導演和攝影工作。同時郭超文也擔任「南洋劉貝錦自製影片公司」的經理，負責營業。郭超文之前是上海友聯公司的攝影師（荷蘭水瓶 1926, 2），出生於粵省（郭超文 1926, 14），「幼年隨其尊親在澳門麗華公司攝影部習映相之術，頗有心得，尋考入嶺南大學」（鏗然 1925, 42），畢業後加入上海友聯公司，他跟該公司創辦人陳鏗然等人在上海「五卅慘案」現場拍攝了紀錄片《五卅滬潮》，鏗然當年表揚他「不避艱阻，攝影機奔赴出事地點撮真相。一日會大雨如注，君冒雨往攝，而光線仍極清晰，以故該片出版，遠近之租購者，紛至遷來焉」（42–43）。「五卅慘案」發生於 1925 年 5 月 15 日，上海日商紗廠資



【圖 1.1】《新客》演員和幕後職員合影，後座右二為導演郭超文，前座右一戴帽者為男主角鄭連捷（葉龍彥。1998。《日治時期台灣電影史》。台北：玉山社，145）。

本家開槍殺死堅持反抗帝國主義的工人兼共產黨員，引起了中國人民的強烈反抗，英國巡捕向徒手的群眾開槍射殺，造成了震動全國的「五卅慘案」，爆發了中國人民罷工、罷課和遊行示威的空前規模的反帝運動（程季華 1980, 128）。《五卅滬潮》在租界禁映，但在中國各大城市和東南亞一帶廣泛放映，加劇中國人反帝反殖的激憤。英國人企圖高價收買這部影片，毀滅罪證，始終未能得逞（姚秋韻 2016）。也許正是郭超文當年跟其他左翼導演一起參與此片的拍攝，已導致他漸漸得到英方的注意。他最終拍攝完成的《新客》被星加坡英殖民政府嚴格審查，最終三分之一的電影內容被令刪減，也許跟郭超文反帝反殖的來歷背景有關。

郭超文撰文自言：「製片公司在南洋，我們是起首始創，故大膽說：這個獨一無二的最高藝術機構，願常常和祖國同胞攜手，望他們徹底知道我們僑居人的狀況。」（14）可見當初此公司的創辦，無論是老闆或導演，都間接寄望此片最終能進入中國電影市場，中國內地同胞能通過此片，瞭解南洋華人的狀況。此外，郭把製片公司稱之為「最高藝術機構」（14），乃非自誇，因為該公司也是一間「電影學校」。當時媒體是以「劉貝錦製片公司之電影學校」（荷蘭水瓶 1926, 2），報導公司當天開幕的狀況。該公司的辦事所「位處嘉東，距 Sea View Hotel 匊遠」（2）。劉貝錦的這座電影學校在各媒體刊登廣告，招聘演員，反應非常熱烈。當時的《新國民日報》記者也受邀參觀攝影場：

該公司之攝影場，設於加東方面，地方幽靜，面積頗寬，除各部辦事處及洗片室化粧室等外，前後均有空地，可以發展。又聞該公司第一期所招之演員，已不敷用，不久即將招收第二批，從事練習，至第二次之出品，劇本尚未定，現在徵求中云。（記者 1926, 6）

投考的演員「共有二百五十餘名，當選為第一期練習生者，只十餘耳」（夢梅女士 1926, 15）被選錄的演員，每晚得上課。這些被選錄的演員不僅限於新馬兩地，也有來自埠外的演員應聘，例如《新客》的男主角鄭連捷（藝名鄭超人）則來自臺灣（圖 1.1），他跟片中演員周清華譜下戀曲結為夫婦後失業，孤身赴上海影壇發展一舉成名，與阮玲玉合演數部電影（圖 1.2），後來卻因反帝反殖被臺灣日治政府逮捕，妻子久等丈夫不歸後發瘋，晚年鄭連捷從臺灣回南洋登報尋妻，他倆淒美的愛情悲劇曾被改編成歌劇唱片《萬里尋妻》和臺灣電影《瘋女情》（許維賢 2017）。

可惜有關《新客》的存在和其文化生產不但長久以來被英語學界草率處理，甚至被 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 視為「謠言」（Uhde and Uhde 2010,

18)。他倆認為《新客》最終「沒有出品」(7)，所持的理由是有關《新客》的報導和廣告，在《新國民日報》1927年2月19日以後不復再見(18)。根據《新國民日報》報導，《新客》預計於1927年2月底正式放映。由於他倆無法在1927年2月19日以後的《新國民日報》查詢到有關《新客》的報導，因此斷定《新客》臨近放映之際被斬腰，新客最終「沒有出品」的結論就此被推論出來。

上述「結論」首先失當在於，《新國民日報》在1927年2月19日之後，其實還刊載《新客》的廣告，例如1927年3月1日就有一則以南洋劉貝錦自製影片公司名義登出的廣告：「敬啟者敝公司第一次出品《新客》，現已由當地政府驗准，茲於三月四日下午八時在海邊大鐘樓維多利亞大戲院試映。除送贈入場券外恐有遺漏。特此敬請文學家藝術家屆時駕臨指教，不勝欣幸」(南洋劉貝錦自製影片公司 1927b, 6)。此外，《新國民日報》於1927年3月2日(第10版)、3月3日(第24版)均刊登這則啟事。Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 對《新客》的研究結論顯然不攻自破。



幕一之「心人婦」司公合百華中大
A scene in the Great China Liliums new
production "Woman's Heart."

【圖 1.2】 鄭連捷與阮玲玉在電影《婦人心》合影(佚名。1929。
(大中華百合公司《婦人心》之一幕)。《新嘉坡畫報》第 65 期 : 30)。

Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 還引用 1951 年《南洋年鑑》以下這則材料，證明「因為此片技術太差，估計不能博得任何觀眾的支援，因而被遺棄報廢（scrapped）」³ (Uhde and Uhde 2010, 18；粗體字為筆者自加)：

大約於一九二七年，吾僑有劉貝錦者，組有劉貝錦影片公司，在新加坡開拍影片，其第一部為《新客》，因其技術太差，不能叫座，終於收盤，唯以製片事業而言，則以此公司為首創。(郁樹鋗 1951, 199；粗體字為筆者自加)

根據《現代漢語詞典》的解釋，所謂「叫座」，即「叫座」(中國社會科學院語言研究所詞典編輯室編 2006)。Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 把「叫座」錯解和翻譯成“scrapped”(遺棄報廢)，這違反原意，因此進一步導致他倆誤解，並且堅信《新客》最終遺棄報廢，沒有出品。

另外，他倆的分析材料也忽略了當時流行於民間的華語小報對《新客》的討論。其中當時在海內外華人社群非常通行的華語小報《曼舞羅》和《消閒鐘》，曾刊載有關《新客》的影評和討論。

《曼舞羅》當年就刊登兩篇作者署名為荷蘭水瓶的《新客》極短篇報導。此外，它也刊載一位署名「顯微鏡」的讀者影評（圖 1.3）。作者自稱於 1927 年 3 月 4 日夜晚，在新加坡維多利亞戲院觀看此片。他在影評裡，稱《新客》為劉貝錦製片公司之「首次出品」(顯微鏡 1927, 2)。雖然此評者對《新客》從寫實到語言的表現，頗有微言，但他倒是很詳細記載當時《新客》放映的現場滿座盛況，觀眾群是以「女性居多」(2)。現場還有人員沿座售賣《新客》特刊，每本兩角。此特刊本來合集共有九本，但第七、八和九本臨時無法通過英屬政府審查於現場售賣。電影《新客》本來合集也共計九本，同樣也因為第七、八和九本被審查局取締，當晚僅能放映第一本到第六本的《新客》。換言之，《新客》確實曾在星加坡放映。不過由於此片內容有三分之一最終無法通過英殖民政府的審查，因此觀眾在戲院觀賞到的《新客》，只是原本影片拷貝的三分之二內容。此片後來改名成《唐山來客》，於 1927 年 4 月 29 日至 5 月 2 日在香港九如坊戲院放映完整版九大本，宣傳文案打出「乃中國第一次以南洋生活轉編之艷情傑作。佈景富麗光線明晰。祇映四天」(Tse 2014, 47)。顯而易見，《新客》不僅在本地放映，甚至流通於海外進行商業公映。

3. 原文 “According to a 1951 report in the *Nanyang Annual*, the film was scrapped because its technique was so poor it was felt the movie would be unable to command any audience.” (Uhde and Uhde 2010, 18)

鬧片荒，星加坡查驗局是罪魁禍首。《新客》顯然也深受其害。因此有人乾脆堅決說南洋沒有製片的可能，理由有三：一、在南洋沒有好風景；二、在南洋不容易找出相當的人才；三、在南洋製片每每受殖民地政府的取締（陳學溥 1927b, 2）。陳學溥強烈駁斥第一和第二個理由，認為南洋風景宜人，缺乏的是好的攝影師。而這個問題，其實是可以通過從中國引進人才，解決有關問題。而對影片被殖民地政府取締的問題，他認為電影是「對外貿易的偉大事業，倘或經營得發達了，殖民地的經濟上也發生很大的利益，在理政府是應該設法保護的！」（2）有鑑於此，他在文章反駁當時自從《新客》放映後，一些人認為南洋沒有製片之可能的輿論：

現時在南洋製片成績好不好，和南洋有無製片的可能，這是兩個問題。萬不能混在一起來說……不是因他所出品的《新客》成績不好而說他失敗。因為他的停辦。或有其他的原因。這是他個人的私事。他出品成績不好是關係藝術前途。這便是公事。（陳學溥 1927a, 2）

從陳學溥的上述反駁看來，雖然《新客》的誕生困難重重，但毫無疑問它是最終「出品」了，不能因為它的成績不好，從而否定它的存在，以及全盤否決了未來華人在南洋製片的可能。此外，他也檢討劉貝錦製片公司最終失敗的其中原因，乃「人材缺乏」（陳學溥 1927a, 2）。並把最大的失敗原因，歸咎於郭超文一人身上，認為郭超文貿然以身兼經理而兼導演又兼攝影的三重身份，使他顧此失彼，沒有能力把三者的工作本分都做好。陳學溥也指責郭超文身為經理，做事太輕率太馬虎、辦事無系統、拍攝製的時間不經濟，都導致了劉貝錦製片公司最終的失敗。這些指責，其實也可以解讀為郭超文在影片籌備期間，與陳學溥結怨的反映。雖然《新國民日報》刊登《新客》的影片職員表，沒有陳學溥的名字，然而陳學溥自稱是《新客》的最初編劇：

這劇本當初是我編的。原是一種風俗片。共計十二本。哪料我去了之後。被他們左刪右改。不明白的不要了。難做的也不要了。其中有關於南洋風俗的。也被他們刪改了許多。弄來弄去，只得九本。把原劇的真義完全失去了。（2）

《新客》的最初影片職員表，編劇僅有劉貝錦一人。看來身為老闆的劉貝錦，不太可能一人單獨完成劇本。⁴ 劉貝錦曾表示當時在南洋拍片遇到四個難關：一、選擇電影腳本；二、女演員難求；三、演員交通住宿的安排；

4. 此片攝製完竣後，1927年2月5日《新國民日報》「《新客》特號」，刊登一篇〈《新客》本事〉，作者署名徐因及（此人想當然是後期加入的編劇），此事和早前於1926年11月

四、從國外進口拍片器械，非常耗時。在他看來，第三和第四個難關僅是技術問題，後來迎刃而解，例如「在法國所購之印片機」(阿彝 1927, 15)，1926 年 12 月即運到新加坡。第二個難關後來也好在有幾個「有奮鬥精神的女子，打破社會上的習慣，毅然來應聘，這個難關，終算能（解）決」(劉貝錦 1926a, 14)。而最難之事在他看來是如何正確選擇電影腳本。這顯然跟劉貝錦身兼《新客》編劇而不想一人單獨完成劇本有關。陳學溥因此提供一臂之力，根據陳學溥的說法，《新客》劇本，原名《南國幽芳》，後來郭超文反對，認為字義太深，不容易普遍，後遂改《新客》，最後階段又改為《新來客》(陳學溥 1927a, 2)。

陳學溥其實和劉貝錦、郭超文一樣持見認為，不應把電影製片純粹視之為有利可圖的事業，它是「一種關於文化—社會—人生的藝術，更顯而言之是一種社會教育的東西」(陳學溥 1927c, 2)。在他看來，這些使命，也正好回答了為什麼華僑得在南洋製片的疑問。陳學溥的幾篇文章，頻密出現的地理詞彙是「南洋」，並在文末特別註明「『南洋』是指馬來半島而言」(陳學溥 1927b, 2)。他還特別主張以「純粹南洋化影片」(陳學溥 1927c, 2)，作為南洋製片的目標：

南洋為印度洋流域的重要商埠，物產富庶，氣候溫和，而又聚眾民族雜居在一處，聚眾民族的思想，習慣，風俗，混合起來，自然能夠發生一種特殊變化，所以南洋社會的生活，自有一種特殊的色彩，南洋民族的文化，更有一種特殊的價值，拿著這些來做製片的資料，當然可以另樹一幟，況且南洋裡的曠業，漁業，航業，深山裡的生番，以及種種土人的生活，無一不可以製成一種顯著南洋色彩的巨大影片。(2)

這主張是回應當時 1920 年代下半旬新馬華文報刊對「南洋色彩文藝」的呼喚。這段被新馬文學史家稱之為「南洋色彩萌芽與提倡時期」(楊松年 2001, 33–83)，當時很多新馬華文作家都在反思和討論，應建立帶有地方色彩的南洋色彩文藝，以便讓「南洋色彩文藝」和「中國文藝」區別開來。陳學溥和郭超文的衝突，在於前者比較主張「南洋色彩文藝」，後者卻把此片更多置於「中國文藝」的五四新文化運動發展脈絡來衡量。陳學溥指責郭超文隨意把《新客》劇本有關南洋風俗的色彩刪改。郭超文卻以五四新文化運動所確立的現代價值觀，批評南洋僑胞的風俗文化：

26 日的〈《新客》本事〉最初版本，後面部分內容有異。從最初版本內容看起來比較繁複，後期版本內容比較簡單看來，這印證陳學溥對《新客》劇本左刪右改的事實。

此地尚留古代遺風；像崇拜偶像，在中國已將消滅，打破迷信，為青年應有的責任，在此地沒有聽見過，像別種不良的風俗，和社會的黑暗，還多得很哩；一時也說不了。在影片上攝影出來，使此地僑胞曉得改良，使祖國同胞知道勸導，留光輝於異域，不使他人視我為半開化人，這是願望的一種！（郭超文 1926, 14）

郭超文自認「我是從上海來的一個新客，在此地居留只有十個月還不到」（14）。由於他在南洋逗留不到十個月，即參與《新客》的拍攝工作，對南洋僑胞的文化與風俗，尚缺乏累積足夠的地方體驗，僅能表面地把南洋色彩進行簡單的符號化：「像橡樹，椰子、榴槤等，祖國同胞，但聞其名，不見其實，所以攝映於銀幕，來充滿他們的願望！」（14）對他來說，橡樹、椰子、榴槤就能象徵南洋，其拍片的目的是為了服務於中國大陸同胞對南洋風物的好奇。但在陳學溥看來，南洋色彩不應局限於這些符號，它應包含此地各族人民的風俗文化，更重要的是此片內容，應更多服務於南洋民族的南洋色彩訴求，而不是滿足於中國大陸同胞賦予南洋的異國情調期待。1928年陳學溥在芙蓉光光影片公司的支持下為電影劇本《男子的心》編劇，可惜該片劇本和拷貝都已失傳，無法得知他能否把自己「純粹南洋化影片」的理念貫徹其中。他與郭超文的爭論已提早涉及華語語系有關離散華人論述有否含有中國中心主義的議題。作為離散華人的郭超文潛意識中把落地生根的南洋僑胞視為「半開化人」，也擔憂自身來到南洋會被同化，因此有意把五四新文化運動的現代價值觀注入《新客》，改造南洋僑胞「迷信」風俗。這引起在地華人陳學溥的反彈，似乎潛意識把郭超文越俎代庖「教化」南洋華人的言行視為中國中心主義。由於此片拷貝已失傳，我們無法從視聽影像的角度判斷此片是否含有中國中心主義，但從以下當年的宣傳文案、影評和劇本看來，此片融合了南洋色彩、中國符號和西方元素，不是一部以中國為中心的華語電影。

《新客》攝製完竣後登報宣傳：「本片內容豐富，材料新穎，開電影界之新紀元為純粹之南洋化影片，中含社會滑稽、悲哀、豔情等無奇不有，觀之能令人目不暇瞬至若，佈景之宏麗，化裝之合宜……」（南洋劉貝錦自製影片公司 1927a, 9）可見《新客》最後面對南洋觀眾，也需要以「南洋化」作為此片賣點。片中也穿插各民族的舞蹈，包括西方交際舞和時裝舞、中國古裝舞和馬來舞蹈，被觀眾讚為「後先輝映，目迷五色」（東海六郎 1927, 15）。這些支援劉貝錦電影事業的同仁們在報刊發表文章，有者論及此電影的舞蹈和音樂、有者討論此電影的服裝顏色和配搭、有者希望來看的觀眾是把電影視為「一種新進的藝術」（夢梅 1927, 15）、有者直接表示希望《新客》的觀眾是「一批有訓練的看客」（谷劍塵 1927, 15），這些意見都表達出他們對觀眾的藝術鑒

賞修養有所要求。劉貝錦自製影片公司於1926年7月20日登報宣佈影片公司的宣言，即把電影看作為「藝術之結晶」(南洋劉貝錦自製影片公司 1926, 12)，把此公司的創立看成是「碱砭未俗改良社會提倡東方固有之文化美術並發揚國光為宗旨」(12)。因此看來《新客》的定位含有類似於當代獨立電影的藝術品位目標，並不是一般的商業電影，但它同時也背負移風易俗的五四新文化運動使命。顯而易見劉貝錦全力作為郭超文的後盾，支持他改良南洋華人「迷信」風俗的理念。

三、劉貝錦：生為別世之人，死為異域之鬼

1950年代一位作者以「銀漢」為署名，撰寫一篇特稿長文，回顧華語片在馬來亞的歷史，連載於當時新馬最暢銷的電影雜誌《光藝電影畫報》。作者指出《新客》曾經「公映」，是「馬來亞國片最初發現的南洋土產貨」(銀漢 1950)。作者還追憶製片人劉貝錦(圖1.4)是馬來亞麻坡的殷商：「年少英俊，曾遍遊祖國，目睹上海製片事業的蓬勃，回馬後首倡在本地拍片。」(銀漢 1950)可見，1950年代的人民對這部電影記憶猶新。



【圖 1.4】 劉貝錦(《圖畫時報》第 297 期 1926 年 4 月 18 日 : 8)。

上個世紀末劉貝錦的兒子劉國勝在口述紀錄，道出父親一生的辛酸。劉貝錦於1902年4月23日在馬來亞柔佛州麻坡出生，⁵祖籍是福建永春湖陽。他是麻坡中化中學創始人劉築侯次子，新加坡著名畫家劉抗的堂叔。他受過從小學到大學的良好教育，能掌握六國語言，這包括英語、漢語、馬來語、法語、泰國語和緬甸語（鄭昭賢2010a）。他在學習期間，馬來亞柔佛州世襲君主—蘇丹（sultan）的皇子（後來成為蘇丹），乃他的同窗好友。這些與柔佛皇室交往的經驗，再現於《新客》（詳後）。

1937年日本侵略中國，1939年中國各海口都已被日寇侵佔，新開闢的滇緬公路成為唯一通向中國內地的國際通道，世界各國和海外華僑支援中國的軍需物資，均依賴此路輸入。此新路坎坷險峻，嚴重缺乏熟練駕車機工。國民黨重慶政府的代表宋子良，致電南洋華僑籌賑祖國難民總會主席陳嘉庚（陳嘉庚1979, 85），請求協助。陳嘉庚在南洋登高一呼，三千多名的南洋華僑機工，共分十批（林少川1994, 365），響應號召離開新馬，紛紛投奔滇緬公路獻身。1939年3月27日，劉貝錦像當時很多南洋的愛國青年那樣，毅然拋家別子，不但成為南洋華僑機工的其中一員，而且還傾家蕩產捐錢捐物，擔任第三批南洋華僑機工的總領隊，率領總共五百九十四名華僑機工進入滇緬公路（301），支援國民政府抗日軍隊。劉貝錦被委任為華僑先鋒大隊隊長，與其他南洋華僑機工，承擔最繁重和最緊迫的軍用物質運輸任務。劉國勝自稱，其父劉貝錦曾在那時分別得到陳嘉庚和蔣介石的讚揚（鄭昭賢2010a）。劉貝錦和其他機工在滇緬公路「與天上的敵機鬥，與險惡的路況鬥，與惡性的瘧疾鬥，以生命和鮮血維繫這條抗戰運輸線」（鄭昭賢2010a），日子非常艱苦。陳嘉庚在其《南僔回憶錄》有此記載：「所經各站設備極形簡陋，並不敷用，所遇各華僑機工等多面無血色，帶病含淚，目不忍睹。」（陳嘉庚1979, 85）陳嘉庚屢次致電蔣介石，反映滇緬公路的西南運輸管理層，涉及嚴重的腐敗和貪污。這些反映沒有得到國民政府的積極和妥善處理。蔣介石也同時期接到西南運輸總經理處顧樹立的轉報，自稱新加坡總領事面告他：「以《南洋商報》本系陳嘉庚先生之機關報，目前似已左傾。」（林少川1994, 361）可見陳嘉庚和蔣介石不同政治傾向發展所產生的意識形態矛盾，導致南洋華僑機工的運輸任務更是雪上加霜。

二戰後，隨即發生國共內戰，劉貝錦一直等候返回南洋的批准破滅。他滯留在雲南，不願參加內戰。由於抗戰期間內目擊國民黨軍隊和政府的貪污

5. 劉貝錦在其早年著書《歸國紀》的簡介則說他「生於新加坡，後遷居麻坡，繼承父業，經營樹膠園，開設新德成植業公司，近又創辦影片公司」（劉貝錦1926b, 6）。生於新加坡此說出自劉貝錦本人，這乃較為可信。

腐敗，生性耿直的他直言「國民黨官員的敗壞品德，竟被國民黨當局懷疑是共產黨的地下黨員予以逮捕，受到非人的折磨」(鄭昭賢 2010b)，把他關在昆明監獄。直到共產黨解放軍進入雲南，劉貝錦帶著滿身病痛走出監獄，但更最為讓他遺憾的是他從此錯過了南返的機會，留在了大陸(鄭昭賢 2010b)。

很可惜的是，共產黨統治的新中國亦容不下劉貝錦，在 1950 年代初的「三反五反」中，指控他是「國民黨留下來的特務反革命分子」(鄭昭賢 2010b)，從此成為無產階級專政的對象，不但失去言論自由，每天也得進行勞改。1956 年，他極度思念南洋的家屬妻兒，「向各級領導申請，要求返回南洋……這一人間正常的親情要求，竟被扣上裡通外國的特務反革命嫌疑」(鄭昭賢 2010b)，他被批鬥為右派反革命分子，被關進重慶松山勞改農場，1959 年冤死獄中。三十一年後，1989 年 5 月，中國政府終於承認南僑機工回國抗戰的歷史。重慶公安局於 1991 年在其兒子劉國勝申訴下，為劉貝錦平反，承認當年對其勞改的懲罰不當，應予糾正(黃蜀娥 2010)。

劉貝錦一如他製作和編劇的電影《新客》的命運，生前死後，均面臨非常不堪的再現，也不幸應驗了 1927 年一位南下的新客讀了《新客》本事有感而發，把南洋新客比喻為漢朝的李陵：「生為別世之人，死為異域之鬼。」(春呻不鳴 1927, 15)《新客》面世時，不但已被英殖民政府審查制度和輿論否定了次。他的電影製作事業夭折了。在《新客》被塵埋的半個世紀後，紀錄它存在的華語老報刊和口述歷史在當代新馬出版，不但得不到中國主流學界的注意或研究，無論是國際或新馬本土的英語主流學界也對之視而不見，並且還給予他致命的否決：「沒有證據顯示劉貝錦影片公司非比尋常，它展延的《新客》計劃，並沒留下任何永久的電影製作遺產給新加坡。」(Uhde and Uhde 2010, 19)這一切再次印證新馬華人的文化記憶，總是在自己的故鄉和他鄉遭遇國家記憶及後殖民記憶的雙重否決，即使曾經被再現，也被主流斥之為「流言」或「謠言」。

而從過去到當下的中國電影史以及港臺電影史，更是不提劉貝錦以及他的電影《新客》，這不是遺忘而已，而是不知道劉貝錦和《新客》的曾經存在。本文無意指責電影史的疏忽，而是要把此問題置放回一個更普遍的當代新馬華族歷史文化生產的脈絡裡進行反思和追問。過去至今所謂的離散華人歷史抑或國族書寫，甚至於第一世界帝國的歷史知識生產話語都無視劉貝錦和《新客》的曾經存在。這說明分別依賴這些理論生產的知識話語，需要另類的歷史知識生產理論進行介入和干預。華語語系理論也許可以作為借鑒和反思的起點。

四、作為弱勢語言研究的華語語系

史書美認為「華語語系研究歸屬於那些橫跨世界上的弱勢族群研究，或弱勢語言研究的範疇」(Shih 2011, 714)。即使新馬華人尋求本土化的意願非常強烈和悠久，「華人性」永遠被看成是外國的（「離散的」），而不具備真正本土的資格 (Shih 2010a, 32–33)。從離散華人理論來看，正如洪宜安 (Ang 2003, 143) 所言，離散足以超克國族疆界的局限，無疑可以提供給跨國學界一個研究新馬華人電影文化生成的豐富面向。但離散論述會否僅能在境外發揮操作能力和生產文化空間？一旦把離散話語移植到新馬本土多元政治場域，在政治實踐操作的策略上，它會否從反面合理化和坐實了本土國族主義者對本土華族永遠是「外來移民」的指控？誠如史書美指出：「離散畢竟有它過期的一天；沒有誰可以說他三百年以後還要繼續離散，必須給每個人作為一個本地人的機會。」(Shih 2011, 713–14) 離散理論能否安頓離散者在離開故土之前，以及抵達彼岸之後作為公民的各地歷史文化的生存情境？因此，史書美動議以「華語語系」來取代「華人離散」。她指出：

跟離散華人的概念不同，華語語系不以族群、種族作為人的基本定位，而是以他或她使用何種語言作為定位，無論這些語言是處於蓬勃或逐漸消失的華語語系群體中。無論華語語系在什麼地方，它包括那些在中國邊緣和中國性邊緣的各種華語，也許它的內在性跨越國族或全球，以避免永遠跟國族主義扣綁在一起。(Shih 2010a, 39)

此語言定位本身，已決定了華語語系研究的內涵，帶有華人研究遲到的語言學轉向意味，即判斷離散華人族群文化最大的公約數，從原本各自族群不同程度的中國性，縮小到華語語系的語言本身而已。史書美批評離散華人研究的局限，無法超越作為組織原則的中國性 (35)。在史書美的華語語系理論中，中國性一直至今是她有意無意反思的對象，或有意卸下的原道包袱。這也是她跟王德威的華語語系論述的主要不同所在。兩人的分歧，體現在對中國性的判斷、取捨和拿捏。王德威 (2006, 3) 對中國性有其靈活的取捨，因為他認為華語語系文學如馬華文學，它的書寫文化傳統還是傳遞著來自大陸和其他華文地區文學傳統的香火。史書美 (Shih 2010b, 479–82) 却認為中國作家許地山、丁玲和張愛玲筆下流露出一種排斥南洋華僑的文化書寫傳統，這種「帝國無意識」的指涉結構，展現的正是中國現代文學對新馬文學的殖民心態。

史書美對華語語系的詮釋，很容易被有心者解讀為隱含去中國性立場，雖然她主要針對的是中國中心主義 (Shih 2011, 709–11) 和大漢中心主義，然而她也強調華語語系「可以是一座對各種中國性的建構，加以長期維持或排斥的領地」(Shih 2010a, 39)。當英美學界以去中國性為由，把「華人」和「中國性」重新問題化，並套在新馬華族的文化歷史脈絡研究上，這引起各方爭議。華人移民到新馬究竟是定居殖民主義 (settler colonialism)，抑或僅是墾殖者 (settler)？這似乎潛在成了判斷「華人」和「中國性」是否應該問題化的關鍵之處。

史書美引述孔飛力 (Philip Kuhn) 的觀點，認為歷史上中國人移居東南亞的移民史，可被看成是「中國本身的海外擴張」(Kuhn 2008, 12)。史書美 (Shih 2010b, 478) 也以存續百年之久的蘭芳共和國 (今婆羅洲加里曼丹西部) 為由，論證中國移民到東南亞是「一種定居者的殖民主義」。王德威 (2012, 25) 却認為中國近代歷史沒有西方嚴格定義下的殖民主義經驗，史書美循著西方後殖民主義的路數來看待華語語系的形成，未嘗沒有削足適履之虞。蘭芳是否是一個共和國抑或僅是一間華人公司？至今在學界尚有歧見。十九世紀荷蘭漢學家高廷 (1996, 106–17) 曾為蘭芳保留和整理了第一手文獻，以荷文撰書痛斥荷蘭殖民政府消滅了蘭芳，並指出蘭芳即是公司，亦是村社共和國，並論證其制度基本上是中國鄉村村社組織的再現，但沒有受到中華帝國的支配和影響。當時荷文所謂的「共合國」僅是「管理公共事務的聯合體」(85)，不是現代人所理解的國家政府，但卻被後人所誤解。當代學者羅英祥 (1996, 90–95) 也認為蘭芳公司不能算作一個國家；邱格屏 (2003, 43–44) 則認為它僅是自治團體。臺灣學者張維安為了考證蘭芳公司的存在，曾到婆羅洲加里曼丹西部進行田野調查，發現曾經是蘭芳公司總部的東萬律地區目前已沒華人居住或開店，當地只剩下最後兩個和達雅族人通婚的華人，也沒發現任何一座華人式的廟宇或土地公 (大伯公) 等，相對的，清真寺、基督教堂倒還是容易看到 (張維安 2012, 157)。可見蘭芳公司非但至今沒在當地留下任何沉重的殖民遺產，反而華人文化在那裡幾乎已銷聲匿跡。蘭芳公司畢竟沒有像西方殖民政府的力量那樣影響深遠，即使在離去之後，依然在東南亞的人民記憶中，以一種殖民語言所建構的文化霸權和經濟霸權，以全球化之名，維持著主導的意識形態力量至今。

新加坡是另外一個被史書美稱之為「定居殖民地」的國家，因為它由大多數的漢族移民人口所組成 (Shih 2010a, 37)。雖然史書美意識到：「新加坡的後殖民語言是英語，不是華語」，不過她認為即使新加坡的漢人說的是方言或其他語言，他們都是原住民的殖民者 (37)。李有成 (2010, 8) 却認為：「華

語語系文學是百年來華人海外移民的產物，其根源與殖民主義無直接關係。」新馬華族語言一直是當地主流社會的弱勢語言。新馬兩岸國族主義者動輒卻以「華人沙文主義」指控那些捍衛母語教育的華人，這已成了新馬國族政治多年操作的伎倆。「華人沙文主義」論述指控華人對中國文化產生優越感從而排斥其他族群，此術語廣泛用於冷戰期間官方的文件和演講詞裡。相對於精通英語從而掌握更多社會資源所產生的優越感，新馬華人精通華語文非但不會產生優越感，反而暴露了可能不能精通英語所產生的羞恥感。華人在新加坡佔了總人口百分之七十四左右，華語雖然表面上被法定為官方語言之一，在國家憲法上以英語、馬來語和泰米爾語並列，但是新加坡的國語是馬來語，行政和工作語言是英語當道，在國家論述中是政經文教的第一語言，其霸權地位遠勝於國語馬來語，有學者乾脆稱之為「實質上的國語」(Llamzon 1977, 34–35)。

史書美認為馬來西亞華語語系作家，正如華裔美國作家一樣，遭受到王靈智所謂的「雙向支配」窘況：既面臨中國驅動的壓制，亦遭受到本土國族的否定 (Shih 2011, 714)。不過新馬的華語語系個案面臨更多帝國之間的壓迫，第一世界的英語文化霸權通過新帝國主義和新殖民主義的國際版圖建立了「語言帝國主義」(linguistic imperialism)，多年來以「現代化」的話語參與對新馬華語語系文化的隱形支配與建構。英語語言帝國主義被界定為英語主導權被維護在一個統治集團的結構機制，它持續強化英語與其他語言之間的不平等文化機制 (Phillipson 1992, 47)。這更成了當下新加坡華語語系文化的一個無所不在的現實：新加坡故事的主流敘述僅會要求華校生擺脫「華人沙文主義」形象，從來不願意反思英校生的「英文沙文主義」，因為「英文沙文主義」已經被第一世界帝國的「國際化」、「大都會主義」(cosmopolitanism，或譯為世界主義)和「全球化」的話語成功替換和合理化。而「華人沙文主義者」卻還是不合時宜地輕易與過去冷戰時代的共產主義或晚近後冷戰時代的中國威脅論掛鉤，甚至上綱上線被視為中國中心主義。如果華語語系理論批判的中國中心主義包含「華人沙文主義」，除了有必要反思這是否在復甦冷戰期間那套排華的「華人沙文主義」論述？也有必要追問「英美/西方中心主義」為何卻可以借助語言帝國主義縱容「英語沙文主義」的無所不在？

「英語沙文主義」指涉舉凡普遍把能否使用流利的英語文作為評估個人能力和人格的意識形態，從而形成的種種文化優越感，並把英語文本質化成「進步、自由、民主、時尚」的同義詞和代名詞，造就「英美/西方中心主義」。相對的卻把其他語言，例如把華語文等同「落後、保守、獨裁、傳統」的相關社會意識形態，這在星馬有其殖民歷史在制度文化的長久支撐，人們

早已司空見慣。尤其在新加坡，人們普遍把「英語化」視為「全球化」的同義詞和代名詞，而把華文、華語導向「種族主義」的指控（吳新慧 2012, 18）。英語以「全球化」、「自由」和「民主」之名，剖去了其悠久的第一世界帝國殖民主義歷史和日爾曼語族的種族主義外衣，一躍成為全球最多國家使用的官方語言，並與國族主義論述和全球化論述共謀聯手，在新加坡的統治階級和市民階層共同成功取得「普遍性的沙文主義」（universal chauvinism）的霸權。

那些長久至今被國族主義者斥為「華人沙文主義」的新馬華人，他們對華文教育作為一種母語教育的捍衛和堅守，往往被本土國族當政者蓄意掛鈎為是對當代中國政治意識形態的效忠或承繼，這也是晚近後冷戰時代的中國威脅論在新馬的效應，也是去華人性論述的具體再現。而在過去漫長的冷戰年代，這些華人也經常被當政者嚴重指控為「共產主義分子」。冷戰時代的漸漸落幕，新馬的主流政治，從政界到學界，並沒有因此停止繼續尋找他們共同的敵人，過去那個敵人是「馬共」，逐漸從「大漢沙文主義」被置換成目下後冷戰時代集大成的「華人沙文主義」。新馬的國族主義霸權在近二十年已和全球化之名的「普遍性的沙文主義」緊密聯手，從主流政界到主流學界繼續孤立、遮蔽、監控或打壓新馬那些捍衛「華人性」的華人。馬來西亞華人在當下不斷捍衛的唯一龐大文化遺產，即是那從小學到大學的民間華文教育堡壘。陳光興如此肯定馬來西亞華人至今的民間華文辦學成就：「如果把這些自主性的社會活動當成是公民社會自發性的結社來看待，或許可以得到這樣的結論：馬來西亞的華人在歷史上建立了華文世界中最為龐大的公民社會，這一成就，即使在世界史上都該寫上應有的一筆。」（陳光興 2011, 409）但在新馬國族主流政治話語看來，這些民辦教育就是「華人沙文主義」的堡壘。

乍看之下，華語語系論述在新馬或許具有潛能為處於「華人沙文主義」指控籠罩的星馬華人除魅，因為史書美已經意識到：「講說華語是跟中國在某種程度上保持同源的歷史關係，但不必然是在跟當代中國掛鈎，這正如講說英語的人可以不需要跟英國掛鈎一樣。」（Shih 2010a, 39）林連玉早在 1951 年就已釐清文字語言和國家效忠脫鈎的信念，他反復推敲和思考：「文字是教育的工具，不是教育的實質。以學習某種文字，為效忠的象徵，這是不可思議的想法。請問，美國人是讀英文的，會不會把英國當祖國？瑞士人有學意文的，有學法文的，有學德文的，都能一樣對瑞士效忠，這是什麼道理？」（鄭良樹 2003, 41）。可惜新加坡現實繼續延續冷戰餘緒，人們的意識形態已普遍相信英校生只講英語，跟殖民宗主國的政治忠誠毫無關係，因為英語早已晉升為本土化的第一官方語言。但人們卻更多會質疑華校生是不是「中國人」？這個問題的邏輯背後是在質疑華校生還跟中國政治保持從屬關係（沒

有將「去華人性」進行到底），也在否定華語具備代表新加坡本土特色的文化實力。

華語語系社群在當下新加坡，基本上是由華語和不同方言連結的社會群體與個體所組成。這社群的世代特徵特別明顯。老一代主要由主流媒體所謂的「華校生」所組成。這些華校生捍衛華文教育，被過去殖民者和當權者妖魔化為共產分子和「中國性」的代表，因此殖民者和當權者通過精心策劃各種社會運動、語言政策和教育改革，對華校生群體和其後代進行去中國化的社會工程。這些受到集體挫敗的華校生群體，經歷白色恐怖的冷戰年代，在去中國化的程度上，在不同的時空和階級背景下有所差異，也造成他們的分裂和離散至今。華語語系社群的中生代和年輕一代是「雙語教育」的產物，多半經常使用英語，因此其人口與新加坡的英語語系社群日益有很大的重疊和流動，不少在文化認同上更傾向於英語語系社群，彼此去華人性的深淺，往往最終取決於他們各自還能否願意在特定的場合，保留對華語方言的使用。

總之對新馬華語語系社群而言，華人性在不同的時空、階級、世代和教育背景下的華人群體再現中均有相對的差異，因此去華人性的行為和現象在不同世代的群體中也有顯著差異。筆者贊成因時制宜與因地制宜（time-based and place-based）挪用華語語系理論（王德威 2012, 24），更有層次地反思華人性的論述置於新馬華人文化的場域是有必要的。去華人性縱然不是國家機器貫徹始終發動的社會工程，然而也在意識形態國家機器的詢喚中，長年集體動員幾個世代的群體進行國族想像的參與和互動。

五、《新客》的華夷風

《新客》通過敘述兩種不同生存形態的南洋華人社會，即新客與土生華人社會群體，展現南洋社會的「華夷風」。《新客》敘述 1920 年代從中國南來謀生的華人，如何與當地土生華人女子發生矛盾、協商而後共結連理的故事。《新客》挪用通俗劇（melodrama）以家庭作為敘事中心的愛情橋段，化解這兩種南洋華人社會群體之間的恩怨紛爭。

根據周南京（2000, 454）主編的《華僑華人百科全書》，「新客」的「原意為剛從中國移居到印尼、馬來西亞等地的華僑」，後來此詞「引申為凡在中國出生而移居印尼等地的華僑都叫新客」。此詞一般與土生華人相對，土生華人是那些在印尼和馬來西亞出生的華僑後裔（454），土生華人又名「僑生」或「峇峇（男性）、娘惹（女性）」（25）。從歷史脈絡來看，新客跟土生華人不同在於新客是十九世紀末二十世紀初來到東南亞的新移民（廖建裕 2007, 118），後者

則是在這之前已從中國抵達東南亞定居，有者從明朝以降即移居南洋，與當地原住民通婚，生下後代，世世代代融合進當地社會。

在二十世紀初的新馬，土生華人很多不再通曉或精通華語，不過多半還會口操華人方言，他們當中絕大部分能流利地以英語或馬來語進行溝通，在日常生活中僅能維持華人文化的儀式和風俗習慣。而新客則一般通曉華語和方言，擁有並在異地實踐其中國祖籍文化，他們多半不會與原住民婦女結婚。這些新客以及其後裔，在二十世紀初以降，在南洋構成了不同於土生華人群體生活方式的新客社會。

新客與土生華人，這兩種不同的華人群體文化價值觀和生活方式的矛盾及對話，在影片《新客》中是以沈華強（以下簡稱「沈」）代表前者，張慧貞（以下簡稱「慧」）和甘福勝（以下簡稱「福」）代表後者。慧貞父親張天錫（以下簡稱「張」）久居南洋，經商致富，娶土生女子為妻，久而久之被土生華人文化同化，兒女兩人也視自身為土生華人，張雇用土生華人福擔任他的英文書記。張的表侄即沈華強，從中國南來投靠張，暫時寄宿於張在馬來亞柔佛的家。過後被安排到新加坡的樹膠廠擔任書記。

沈相當不適應南洋的風俗言語與食物文化，例如不諳英語和馬來語、吃榴槤嘔吐、不喜加厘（curry），以及拒絕像土生華人那樣用手吃飯等等，這看在慧和福眼裡盡是笑話。慧背地裡以「人家說，新客是呆！笨！什麼都不知道」（郭超文等 1926, 405）來形容她對沈的刻板印象。一位新客讀了此電影本事產生共鳴，如此抒發當時新客在南洋的現實冷遇：「知吾者無刮目之情，不知吾者有欺侮之心，而初履是地者，事事被侮，言言受欺，雖大智亦無所效其技，新客之稱，由是來矣。」（春呻不鳴 1927, 15）。

福追求慧。為取悅她，在獲得馬來亞柔佛馬來蘇丹（即馬來世襲君主）的特許下，帶她遊覽柔佛皇宮，慧母親也請沈隨同，為福不喜，但無可奈何。故在他們一同吃飯之際，福嘲弄沈。這裡編劇劉貝錦顯然把本身與柔佛馬來皇室的本土交往經驗，書寫進電影裡。劉貝錦還曾於 1934 年，得到中國南京國民政府的拜訪邀請。劉貝錦與柔佛馬來蘇丹王子商議後，馬來王子決定委任劉貝錦擔任團長，率領二十多名馬來亞華文中學的學生到上海市考察旅遊十多天（鄭昭賢 2010a）。這當然不是劉貝錦第一次到中國，然而在中國看到「錦繡山河，激起他強烈的民族自豪感」（鄭昭賢 2010a）。這顯然是他認同中國歷史文化的華人性展現。

雖然劉貝錦出生在南洋，也跟當地的馬來皇室維持良好關係，《新客》劇中也再現土生華人的喜慶文化和馬來舞蹈，然而他更認同中國的歷史文化。作為編劇，劉貝錦以「性沉默而果毅」（郭超文等 1926, 404）肯定沈作為新客

的良好品質，卻以「性無賴，嗜酒色，貌似純謹，頗善修飾」(405) 負面刻畫作為土生華人的福，並以「性活潑而聰穎，惜染土人習氣」(404) 來描述慧作為土生華人的美中不足。編劇對新客和土生華人文化的價值判斷，昭然若揭。1920 年代的南洋社會，土生華人如福者，因為精通英語和馬來語，可以在英殖民政府和馬來統治者之間有效扮演仲介，深獲英殖民政府和馬來統治者的支持、信賴和栽培，土生華人在社會因而構成一個中上階級，從而在電影裡能對不諳英語的沈百般嘲弄，行使「英語沙文主義」霸權。相對之下，當時新客社會更多的成員由墾殖者或勞工組成，他們的社會等級遠遠不如土生華人。這也是為何慧初見沈在背後嘲弄他，顯然看不起他。

沈雖然出身貧寒，然而在中國受過教育，他擁有慧所不具備的中國文化資本。他有意以大國文化資本，薰陶這位在他眼裡「惜染土人習氣」的南洋土生華人小姐。當慧以學跳舞為由，作為報讀新加坡學校的理由，即刻迎來沈的調侃：「學校是讀書的，並不是專學跳舞的！」(408) 並以「人都應該讀書，論不得辛苦！沒有受教育的人，像未開化的人一樣！」(409) 來教訓慧。慧的華語不靈光，反問沈：「什麼叫做未開化的人？」(409) 沈把此詞理解為「呆！笨！野蠻！無智識」(409)。其實也在暗嘲熱諷失根的土生華人如慧者需要接受教育，才能擺脫「幼受無賴子甘福勝籠絡，而不知其非」(403) 的文化困局。為了抵抗慧的「普遍性的沙文主義」，沈也行使了「大漢中心主義」，把土生華人視為未開化的夷族。這是華人移民或遺民初抵異地每以華與夷作為界定自身種族、文明優越性的方式（王德威 2016, 6）。Sinophone 近年又譯成「華夷風」，王德威認為「夷」在中國古史裡沒有貶義，為漢民族對他族的統稱（5）；「風」則被他多重詮釋為氣流振動、聲音、音樂、修辭、現象、教化、文明、節操或氣性，華語語系的「風」來回擺盪在中原與海外，原鄉與異域之間，啟動華夷風景（8）。《新客》再現了二十世紀初華人移民從原鄉初抵異域所遭遇的華夷風景，沈和慧的衝突凸顯了華夷之間在面向西方文化所採取的正反態度，沈對西方的跳舞文化嗤之以鼻，慧則以學跳舞為由作為求學目的。

華文教育顯而易見在片中是作為拉近沈與慧彼此文化距離的解決方法。後來慧讀了兩年書。被父親安排嫁給福。慧以「一生幸福，何能隨便」（郭超文等 1926, 410），反抗父母之命，媒妁之言，毅然在結婚當天離家出走，遠躲深山。慧顯然通過學校的薰陶，挪用五四新文化運動提倡男女自由戀愛的話語，擺脫傳統婚姻的枷鎖。沈堅決支援慧的出走。兩人在深山遭受毒蛇猛獸的侵襲，沈救美人於險境。慧病倒，沈攜帶慧進農家照顧之。後來福知悉慧藏身之所，動身前來劫走慧，被沈阻止，福建人帶車掉進山洞。慧和沈最後有情人終成眷屬，白頭偕老。

不可否認此劇本在處理新客和土生華人的對峙中顯得顧此失彼，上半部劇本還能持平再現新客和土生華人的不同聲音，但正面的道德判斷在下半部劇本最終是一面倒向新客。固然這跟導演的新客身份不無關係，導演把中國五四新文化運動的立場投射到沈身上，但對此片擁有最大話語權的是作為編劇和製片人的劉貝錦，他作為土生華人，卻在此片選擇對幾個土生華人角色進行負面化處理，自願放下自身強勢的土生華人身份，並讓土生華人慧接受華文教育，這不但再現二十世紀初土生華人「再度華化」(re-sinification)的歷史趨勢 (王賡武 1994, 11)，也表達了劉貝錦對新客弱勢地位的憐憫和支持，更重要的是表達了他對當時主流土生華人社會普遍歧視新客的自我批判。這是冷戰前的新馬社會，劉貝錦像其他 1950 年代之前的同代華人那樣「只有華人性的概念，即身為華人和變得不似華人」(Wang 1988, 1)。劉貝錦跟同代其他土生華人知識分子那樣擔憂土生華人將會越來越變得不似華人，因此支持郭超文站在新客的五四新文化運動立場通過電影改良南洋土生華人「不似華人」的風俗文化，土生華人慧在《新客》裡是從最初「不似華人」的「半開化」狀態漸漸被華文教育和沈「教化」為追求自由戀愛的進步華人，那些不接受「教化」的土生華人福則面臨滅頂之災。此片把南洋現實裡夷與華的主次之分，顛覆為電影裡華與夷的高下之分，並樂觀想像新客與土生華人作為兩大不同文化傾向的南洋華人社會群體可以從最初的對立，通過「華夷風」的對話，發展到最後的和解，攜手共度未來的人生難關，這寄寓著劉貝錦等人對南洋華人社會需要團結一致在華人性的旗幟下以對抗殖民強權的樂觀理想和展望。

六、《新客》的揉雜化和華人性

史書美認為華語語系「不但是多元聲音 (multiple sounds)，也是『多元拼字』(multiple orthographies)」(Shih 2011, 716)。她借用巴赫金的複調來詮釋華語語系的「多元聲音」。「多元聲音」和「多元拼字」有意解構一直以來以北京官話作為現代漢語權威標準語音和語法根據的「語言中心主義」(phonocentrism)。新馬的表演藝術，從新加坡的「多元語言劇場」(柯思仁 2006, 73)，到新馬當代電影人物的對白和章法，大量夾雜著不標準的本土化華語、廣東話、福建話、客家話、馬來語、英語和諸種雜語，這尤其能展現華語語系電影的「多元聲音」和「多元拼字」，即「揉雜化」(creolized) 語言景觀。

「語言揉雜化」(linguistic creolization) 被理解為任何一種語言包括方言在數種文化之間的相遇、越界、碰撞、協調或不協調的現象 (Lionnet and Shih 2011, 265)。目前整個世界的「語言揉雜化」正在發生當中，它不是語言的大融合，它尤其需要各語言組成部分的各自堅持，即使它們正在經歷變化 (265)。「語言揉雜化」尤其發生在當某一種語言弱勢族群被另外一種歧視它的單一語言主義擠壓和否定，「語言揉雜化」正是要正面記載語言弱勢族群的痛史和化解方式。華語語系可以用之解釋新馬電影文化的「語言揉雜化」。對內，它可以抵抗在地國族主義者宣導語音統一的「語音中心主義」，以及解構其對「華人沙文主義者」指控；對外，它足以和英美帝國文化霸權以及中國中心主義，同時採取一定的抽離和批判分析。

新馬電影文化從首部電影《新客》開始即呈現了一個「多元聲音」和「多元拼字」的華語語系。由於編劇劉貝錦熟諳多種語言，《新客》除了人物對白是華語方言，影片一開始即夾雜馬來語例如「阿把？」(馬來語「什麼？」)和「特兜」(馬來語「不知」)(郭超文等 1926, 405)。這些音譯自馬來語的「多元拼字」，乃南洋的奇文異字，不見於當下的《全球華語詞典》，更不可能在《現代漢語詞典》中找到。1950 至 1960 年代新馬電影由本土新馬起家的邵氏、國泰和光藝機構三分天下，諸種華族方言電影，例如粵片、廈語片等等，與華語片和馬來片齊驅並駕，呼喚一個眾聲喧嘩的電影黃金時代。而當代新馬華語電影夾雜著廣東話、福建話、客家話、馬來語、英語和諸種雜語的「揉雜化」語言景觀，均可視為是對上述電影黃金時代的召喚。

《新客》結合華語方言和馬來語的華夷風，不但在南洋「紀錄了華語的多樣性，也顯示了它如何在一個確定的座標下，面臨非華語系的本土化和『揉雜化』」(Shih 2011, 716)。然而由於冷戰前新馬尚未獨立建國，大部分的南洋華人如劉貝錦把中國視為祖國在那一代人來說是常態。即使他們很願意接受本土化和揉雜化，但還是堅持保留華人性，這種華人性跟現代中國民族主義展現強烈的中國性還是有差別的。近年已有新馬學者呼籲要更有層次探討 Chineseness，並指出「『中國性』和『華人性』既有重疊也有分隔的地方，兩者都是不斷產生變化的概念，都是接受不同參與者來構建、解構、重構其話語」(游俊豪 2014, 156)。因此在研究馬華文學的中國符號必須考慮在研究範式上進行調整，從「中國性內的華人性」轉移到「華人性內的中國性」(156)。馬華文學展示的中國符號，不過是流動後進入華人性的中國性，而且它僅是局部不是全部；馬華文學對中國意象的再現只是自己話語權的行使，不是從屬中國的體現，而是在邊陲裏建構自己的場域 (157)。

同樣的《新客》再現的華人性不是此片從屬中國的體現，而是在南洋邊陲建構自身想像中國的方式。當時的中國處於四分五裂的半殖民狀態，非但沒有能力殖民周邊國家，反而受困在日本和西方帝國各種形式的殖民強權下。同樣處於殖民強權的劉貝錦在南洋以一己的縛雞之力企圖召喚華人性來凝聚海外華人進行反帝反殖，最後卻反諷地落難中國，先後遭到民國國民黨和新中國共產黨的殘酷迫害，這已足以說明劉貝錦的華人性跟國民黨和共產黨各自展現的中國性是有所分歧的。顯而易見無論是劉貝錦或《新客》再現的華人性更傾向於王賡武所謂的中國歷史認同，而不是中國民族主義認同（Wang 1988, 1–2）。劉貝錦和《新客》的個案很有代表性體現了冷戰前南洋華人對中國歷史認同的文化生產，原來華人性和揉雜化曾經共存而不是簡單的二選一考題，這對反思華語語系有關華人性和揉雜化的議題提供一個歷史化的維度。

第二章

人民記憶、華人性和女性移民

以吳村的馬華電影為中心

「馬華」此詞取自「馬來亞華僑」，含義包括「馬來西亞華人」。此概念自 1930 年代以降，被運用在馬來西亞華人文學（馬華文學）中，可是至今從沒運用在馬來西亞的華語電影個案上。我希望將馬來西亞華人電影定位為一種游離的電影文化，馬華電影和馬華文學足以等量齊觀。（Raju 2008, 72）

一、人民記憶：馬華電影與馬華文學

來自馬來西亞任教於澳洲蒙那許大學 (Monash University) 學者拉朱 (Z. H. Raju) 於 2008 年在《華語電影學刊》(*Journal of Chinese Cinemas*) 發表以「馬華電影」為題的論文，嘗試把「馬華」和「馬華電影」以及「馬華文學」進行等量齊觀的連鎖，這是很值得肯定的角度，然而在連鎖過程中，他對「馬華」和「馬華電影」二詞還欠缺歷史脈絡的申義，更對「馬華」源起的理解有失分寸，其中的馬來亞共產黨（以下簡稱「馬共」）脈絡被徹底抹除了，拉朱 (Raju 2008, 69) 甚至認為馬來亞的誕生「沒有流血、民粹運動和反殖民抗爭」，此乃後冷戰年代知識分子對新馬勞工階級的歷史鬥爭嚴重有所欠缺的表述。這是多年以來新馬知識界的集體失憶現象繼續延伸向海外發展的結果，不可等閒視之。

「馬華」一詞最初於 1930 年代被馬共和參與馬來亞地方文學筆戰的華文作家使用（游俊豪 2006, 178；Yow 2011, 220）。《南島之春》收錄 1930 年代馬共的會議決策和馬共史略，行文中明顯把「馬華」和「華僑」區別開來（佚名 1946d, 18–20），「馬華」指的是在馬來亞出生以及有意在此永久定居的華人，以區別於「華僑」，即那些僅短期流寓在馬來亞，最終要回去中國發展中國民

族大業的華人群體 (Cheah 1992, 31)。¹二戰後的「馬華文藝獨特性」論戰，論者很明確指出「馬華是全部在馬來亞的華人之統稱」(秋楓 1971, 100)，因此，嚴格上，「馬華」乃是「馬來亞（或馬來西亞）」與「華人」二詞的結合 (游俊豪 2006, 178)，並不是上述拉朱所謂的「馬來亞」和「華僑」的簡寫。「馬華」的涵義從早期至今一直在發展和變異，它的馬共脈絡漸漸被淡化或遺忘。廣義上，它在不同時代可以是馬來亞華僑、華人或華文或華語語系的代稱，不過此詞起源的馬共歷史脈絡須要持平得到關照。以反共見稱的馬華公會於 1949 年成立，此「馬華」也是「馬來亞華人」的簡寫，不過由於馬華公會是右翼華人政黨，在 1950 年代一躍成為全馬最大的華人政黨至今，「馬華」一詞的馬共脈絡更是漸漸被人遺忘。

林建國 (2004, 20) 認為「『馬華文學』是早期馬華作者對他們歷史位置的解釋，因此是馬來亞部分人民記憶的具體呈現」。二十世紀上半旬馬華電影的左傾色彩更可以作如此觀。「人民記憶」被傅柯詮釋為那些被禁止書寫的歷史記憶，被那些沒有權力進行歷史著述或著書的人民，通過諸種方式去保存、追憶和使用，不脛而走，流傳下來，但執政當局卻已設置重重機制，例如流行文學、教科書，乃至更有影響力的影片，以阻擋人民記憶的傳播與流通。這一切導致勞工階級對本身的歷史知識，正持續萎縮，縱然尚未完全消失 (Foucault 1989, 91–92)。二戰前後至 1950 年代是新馬人民不分族群和信仰，進行獨立訴求和階級鬥爭的反帝反殖年代。單是 1940 年代下半旬，民間製作的馬華電影至少有六部，不約而同均處理二戰帝國殖民主義對新馬人民所造成的創傷記憶，觀賞過馬華電影的人民成千上萬，這一切足以構成二戰後馬華人民記憶的基礎。²

相對於馬華電影，二戰後的英殖民政府也開始透過其屬下機構「馬來亞製片組」(Malayan Film Unit, MFU) 生產一系列的反共電影和紀錄片 (詳見第三章)。這些讓本地人居前反共，殖民權力退居幕後進行操控的晚期殖民電影 (Aitken 2016, 28)，無疑是一種更有效「重新操控人民記憶」的手法 (Foucault 1989, 92)。這些反共影像製作「集體記憶」，從而「佔有、治理和支配人民記憶，限定記憶所包含的內容」(93)，從而形成官方記憶，以阻擋中蘇左傾意

1. 《南島之春》的相關文件已被翻譯成英文，收錄於 Cheah (1992, 114)。感謝何啟才提供《南島之春》的原文版本。
2. 實際人民記憶的構築不在於電影數量的多寡，它既取決於人民對歷史記憶的深淺，也在於人民記憶被官方論述所淡化的程度有多大。這六部電影除了吳村的《星加坡之歌》、《第二故鄉》和《度日如年》，也包括當年賣到上海的《華僑血淚》(1946)、《海外征魂》(1946) 和《南洋小姐》(1947)。《華僑血淚》和《海外征魂》的電影拷貝至今依然保存於中國電影資料館。

識形態對新馬人民的影響，並美化冷戰年代勞工階級的幸福生活、勞資雙方的和睦共處以及馬來亞三大族群攜手擊退馬共邁向獨立的過程 (Hee 2017b, 596–606)。³ 在這種去歷史化的表述下，馬共成員付出鮮血的反殖民鬥爭在馬來亞獨立歷史論述的詮釋下，反而僅是一場虛構。

拉朱以為「馬華電影」出於他近年的「創造」，乍聽之下「馬華電影」好像真的近年憑空而降。「馬華電影」卻跟馬華的人民記憶似乎無關？此詞僅是拉朱從馬華文學的命名得到啟發？根據彭麗君 (2008, 116)〈馬華電影新浪潮〉的描述，馬華電影近年「造就了洶湧的馬國新浪潮，攻佔了全球主要的電影節，贏了掌聲也摘了獎項」。「馬華電影」似乎跟「馬華文學」的不同在於，「馬華電影」的提法在馬來西亞的人民記憶含量中更低？根據近年始作俑者之一的馬華導演陳翠梅的說法：「馬華電影就一直到 2000 年後才出現，而且很奇怪的是，我覺得這個馬華電影出現跟馬華文學一點關係都沒有。」(陳翠梅 2009) 此說出自她在臺灣國立中山大學發表專題演講〈馬來西亞新電影：談馬華電影的直通巴黎〉，她坦承「我今天有一個很奇怪的命題，就是本來我們是要談馬來西亞新電影，但是我想因為這些馬來西亞的新導演都是華人，我覺得暫且把它叫作『馬華電影』」(陳翠梅 2009)。連當天擔任主持的馬華文學和文化研究翹楚之一的張錦忠，亦現場坦言：「這個詞我從來沒有想過，從來沒有見過。」⁴

其實上世紀二戰後，「馬華電影」的提法已經在星馬報刊中誕生和通行。此說可追溯自本文要討論的這三部被吳村拍於二戰後的星馬本土華語電影。上海聯華公司及明星公司的導演吳村，二戰時期亡命印尼爪哇長達五年 (吳村 1946a, 1)，在吧城 (雅加達) 參與巫語影片的攝製 (吳村 1946d, 1)，戰後回返滬路的途中，停駐星加坡，被邵氏機構聘請，於 1946 至 1947 年間，在星加坡成功完成編導三部以普通話為主的華語電影《星加坡之歌》(以下簡稱「星」)、《第二故鄉》(以下簡稱「第」) 和《度日如年》(以下簡稱「度」)，並如期公映，在南洋引起熱烈迴響和討論。⁵「馬華電影」的命名在電影未開拍前的討論過程中已經誕生，⁶ 後來也被《第》的本土女演員兼戲劇導演紅菱在《娛樂》雜誌撰文敘述 (佚名 1947g, 3)。

-
3. 換言之人民記憶不能被理解為「集體記憶」，因為官方已參與了「集體記憶」的製作。
 4. 感謝張錦忠以及其學生協助提供該專題演講的錄影 VCD。
 5. 無論是「星加坡」、「新加坡」或「星嘉坡」在 1965 年新加坡獨立之前已在媒體參雜使用，本書會視上下文靈活使用這三個字。
 6. 見當年化身為應聘演員的《娛樂》記者老梁對吳村的報導和採訪。老梁〈吳村發表《星加坡之歌》內容：以多方面的描寫星洲淪陷後人們的黑暗面生活／歡迎華僑有志於銀幕青年參加發展馬華電影事業〉(老梁 1946, 1；粗體為筆者所加)。



【圖 2.1】紅菱。1947。〈紅菱女士：我對於馬華電影事業的看法〉。
《娛樂》第 144 期（5 月 3 日）：3。

紅菱當時乃馬來亞話劇家，⁷被吳村力邀在《第》中飾演片中奉行獨身主義的大姐角色。吳村這三部電影，聘用頗多星馬本土的話劇演員，尤其重用金星歌舞劇團的演員。《第》在未公映之前，其電影劇本已被金星歌舞劇團改編成話劇《第二故鄉》，進行公開演出，可見當時的「馬華電影」跟二戰後的「馬華劇運」，緊密互動。二戰後的首部星馬本土華語電影《華僑血淚》，其導演蔡問津，即是當年推動「馬華劇運」的能手、職業性劇團「中華劇藝社」的導演之一（蔡問津 1946, 3）。由此可見起初馬華電影跟馬華文藝的緊密聯繫。

雖然紅菱在這篇〈我對於馬華電影事業的看法〉中（圖 2.1），沒有對「馬華電影」下定義。不過從行文看來，她主要指涉的是那些在二戰後在馬來亞（包含星加坡）由華人導演拍製的「新興電影」。她認為「因為是新興，幼稚想來是難免的」，例如演員「幾乎都是完全沒有電影藝術的經驗」。她在此文著眼於「馬華電影」在「理想和現實」之間的矛盾，前者是追求「電影藝術的社會任務」，後者是「迎合一般觀眾心理」；過於強調前者，失去了觀眾，片子藝術價值多高也是徒然；過於注重後者，電影迎合觀眾低級趣味，製片商乘機牟利，觀眾的落後性，無助於電影事業的健全發展。她持見馬華電影要有前途，必須在這兩者之間「找出一條中和之路」（紅菱 1947d, 3）。

7. 紅菱自稱十五歲就參加劇團，演過《日出》、《大雷雨》、《歲寒圖》和《花濺淚》等等，演過獨幕劇大約在四十個以上，單是《放下你的鞭子》在馬來亞等地至少演過一百場以上（佚名 1947d, 1）。



【圖 2.2】 吳村（《上海灘》（第 19 期）1946 年：11）。

導演吳村（圖 2.2）1904 年夏天出生於閩南潯江（吳村 1934，無頁碼）。原名吳世傑，早年在廈門與文友「共組廈門通俗教育社新劇部哄動一時」（謝雲聲 1946, 1），1920 年代在上海研習音樂，1930 至 1940 年代在上海導演電影包括《四千金》、《天涯歌女》、《新地獄》、《黑天堂》等等（佚名 1946c, 1），廣受歡迎。其中 1940 年《天涯歌女》插曲，姚莉主唱《玫瑰玫瑰我愛你》，即由吳村填詞，陳歌辛譜曲，流傳至今，甚至傳遍東西，1950 年代已有美英歌手灌錄唱片以英語翻唱。早年程季華（1980, 270）編的《中國電影發展史》，對吳村的電影略有評論，不過貶多於褒，力圖批判吳村的電影風格不符合新中國主旋律電影的意識形態。例如批評吳村編導的《風》：「缺乏堅實的生活基礎，因而顯得空泛」；另外一部吳村導演的《重婚》，被程斥為「徹頭徹尾反動的出品」（331）；吳村編導的《春之花》，被視為「落後影片」（455）；另外一部《女財神》亦被程批判，歸類為「軟性電影」（497）。近年大陸學者指出吳村的政治傾向與左翼電影人心有靈犀，藝術觀念上則與「軟性電影」論者契合（張煊 2012, 136）。1930 年代的「軟性電影」與「硬性電影」論爭，吳村作為知名導演是論爭雙方拉攏和爭取的對象，以劉吶鷗為首的「軟性電影」論者強調的是電影的娛樂功能、表現手法和技巧，以及對電影本體的認識；而以共產黨地下影評小組負責人王塵無為代表的「硬性電影」論者則關注創作人員與作品的政治傾向性，主張用進步的思想影響觀眾和社會，強調作品必須關注現實，揭露社會黑暗（138–40）。當時吳村曾與劉吶鷗等人合作生產幾部「軟性電影」，

成為他在文革期間被斥為反動陣營的罪證，最後於 1972 年在西安監督勞動期間去世，死因乃「非正常死亡」(142)。

吳村一生的創作都在左與右的狹縫中尋求空間，在教育性與娛樂性之間遊走，其作品以縝密獨特的構思能力和嫋熟冷靜的鏡頭語言成為上海灘最為賣座的商業電影導演之一（陳清洋 2012, 85）。吳村雖然承認電影肩負社會屬性，但也認可電影的商品屬性，強調技術革新，打造視聽奇觀（88）。二戰後吳村持續堅持一部可以讓觀眾喜愛的電影，除了其意識內容，聲、光和技術也是不可忽視的（佚名 1946a, 1）。他認為電影的優劣，以二戰後惡劣的拍片環境來看，「題材的意識應佔重要，編導，導演，演技以及一切技術佔次要」（吳村 1946c, 1）。不過他澄清：「我們並不是說把幾句切合時宜的標語口號，寫在紙上映在銀幕給觀眾一讀就行，我們應該好好的將藉著電影獨特的技術搬上銀幕才是。」(1) 吳村顯然認為影像性不等於文字口號，因此拒絕政治意識形態掛帥的電影，然而也不認為需要誇大電影形式和技術的重要性。他理解二戰後香港和上海影業，在人才、技術、器械方面跟戰前一樣欠缺，所以賣座最好的片子「只能以劇情與明星來騙取觀眾，而不能以電影獨特的藝術讓觀眾欣賞，老是給好萊塢的出品橫行著」（吳村 1947k, 3）。吳村看重電影藝術，對中國影業總靠劇情與明星吸引觀眾不以為然，他認為這「是危險的『賭注』，笑煞人的事情」(3)。他提及 1946 年法國費城舉行的世界電影比賽，蘇聯的彩色片《寶石之花》榮獲冠軍，他樂觀其成蘇聯電影的崛起：「好萊塢的影片雖是還可橫行著，可是他的強大敵人已經出現。」(3)

吳村非常看好二戰後的星加坡拍片前景，甚至認為「太平洋的好萊塢在這裡」（吳村 1946b, 1）。其一理由是美國的好萊塢電影工業僅能生產西片，不能拍攝滿足華僑消費的國語片：「戰後的世界兩樣了，美國電影在戰前已達到高峰，因語文關係，目前如欲在太平洋推廣，恐難有成就，況太平洋各族，自己既有影場，當然自己攝其所好，這更是使美國營業家感到頭痛的」(1)；其二理由是二戰後，上海和香港在各方面的拍片條件已開始不如星加坡。原本作為國語片製作中心的上海，百業蕭條，再加上諸種危機四伏的政治形勢，電影工業一蹶不振，已無法滿足廣大南洋華僑的看片需求；在香港拍片則必須面對「場地、資力、人材」(1) 的問題。吳村 (1) 透露：「星加坡原佔中國電影的市場的一半，過去習慣，一部中國影片的市場，可分為三段，(A) 中國本部 (B) 菲律賓 (C) 南洋各屬（即安南暹羅、英屬，荷蘭是也），而南洋各屬，總售予星加坡，然後由此分給，不論每月出品若干，均可吸收，戰前大約國語片每月在十部左右，今則無之。」為解決南洋的片荒，吳村非常樂觀預言二戰後的星加坡可扮演太平洋的好萊塢。

這是當年邵氏機構在其出版的電影雜誌《電影圈》對《星》的廣告用詞：「全部南洋性格、全部南洋情調：謳歌華僑抗日史實/描寫日寇殘暴行為/提高華僑文化水準/確立華僑電影事業」(佚名 1947b, 24；粗體為筆者所加) (圖 2.3)。當時報刊宣傳吳村的這些電影，「華僑電影」和「馬華電影」穿插通用，例如上述同樣由邵氏出版的電影小報《娛樂》，即選用「馬華電影」來報導和宣傳這些電影。最初再現這些電影「非馬非華」的定位和生產形態：既不純粹是屬於馬華，亦非完全歸屬於中國華僑的電影形態。⁸

當年挽留吳村在星加坡拍片的邵氏機構老闆邵仁枚，除了國片來源不足，推動他在星加坡製作「華僑電影」；欲通過影片公開日軍在南洋的暴行，亦是他籌備恢復被日軍所佔據和破壞的製片廠的重要原因 (邵仁枚 1947, 2)。邵氏公司作為冷戰年代的「右派電影公司」(李培德 2009, 86)，在 1948 年之前卻支援吳村拍攝這三部帶有左翼色彩的華語電影，至今尚未得到研究邵氏公司電影史的學者重視，僅有容世誠稍微論及《星加坡之歌》可能是在位於星加坡惹蘭安拔士的邵氏馬來片廠完成 (Yung 2008, 144)。邵仁枚給予吳村「在編導上以極度自由與權力」(吳村 1947a, 2)，吳村亦自發響應邵仁枚的號召，三



【圖 2.3】《星加坡之歌》廣告 (《電影圈 (星加坡之歌特輯)》(第 117 期) 1946 年 1 月 15 日 : 24)。

- 本文不但沒有把「馬華」和「華僑」一刀切開，反而要通過「非馬非華」論述，突出兩者之間可能擺盪於本土性和離散性的靈活認同 (flexible identity)，即使大部分人抉擇「馬華」身份，不意味著他們在文化情感上就必需擺脫「華僑」心態。如果強制要求「馬華」完全擺脫「華僑」心態，這才是犯上把「馬華」與「華僑」二概念進行切割。

部電影中，有兩部控訴日軍對南洋華僑的迫害，即《星》和《度》，另外一部《第》亦以二戰為重要時代脈絡，再現華僑在二戰後萌芽的本土意識。導演最初抵星，向媒體表示希望通過電影將「各民族生活的風趣、華僑在南洋苦幹的精神、愛國的熱潮」(佚名 1946a, 1) 介紹給中國各地的同胞。

由此端倪，早期馬華文學的反殖民脈絡幾乎跟馬華電影的生產，出於幾乎同樣的時代脈絡，它們的發生「不能只從中國新文學的影響的角度看待，也須從中國以外被殖民的第三世界角度審視」(林建國 2004, 17)。「中國影響論」從過去至今不斷被學術主流話語生產出來，但作為第三世界的馬華文學和馬華電影反殖民反帝國的本土脈絡，馬華文學一直斷斷續續在不同年代被左傾學者付諸局部討論，但有關早期馬華電影的研究卻近乎闕如。基本原因不外這三部電影拷貝已經失傳，甚至被兩岸三地的華語電影史遺忘。這三部由邵氏機構出品的華語電影，連最重要的香港電影資料館出版的《邵氏電影初探》附錄的歷年〈邵氏影片片目〉(黃愛玲 2003, 282–334)，也遺漏這三部重要電影，網上的館藏目錄也不見這些電影資料。縱然中國大陸學者有零星研究吳村的早期電影，然而至今這些研究都沒有處理吳村在星加坡拍攝的電影，附錄的吳村作品年表要不是空白 (陳清洋 2010, 45)，不然就是僅列出這三部電影名字和出品年份，但沒有影片公司名字和演員名字 (張煊 2012, 143)。

這一切是否僅意味冷戰時代的馬華人民記憶，在近年馬華新世代的集體缺席下的選擇性失憶而已？早年馬華電影作為馬華大眾文化的人民記憶，為何在此時此地，甚至離散的華人社區乃至中國也同樣缺席？何以這些早期馬華電影的時代脈絡被遮蔽和遺忘？究竟是怎樣的後冷戰歷史條件、華人性的文化生產和國族主義導致這些屬於馬華的人民記憶，不但不被中國和新馬官方書寫的國族歷史記取的同時，亦被離散的馬華論述遺忘？邵氏機構經常被視為是生產離散華人電影文化的經典個案，它被譽為成功把泛華人社群的文化中國的意識在影片中進行投影：一座想像的家園—主要借助傳統的發明、共享的過去歷史和一種共同的語言進行表述，召喚了全球華人觀眾的懷舊和民族主義 (Fu 2008, 12)。吳村在邵氏機構名下拍攝的這三部電影更多再現了二戰後新馬華人走向本土化的反帝反殖歷史進程，並沒有太多再現文化中國的鄉愁，因此很難把這三部電影一概而論納入離散華人電影的框架裡。史書美 (Shih 2010a, 32–33) 指出東南亞國家例如新馬，即使新馬華人在新馬尋求本土化的意願非常強烈和悠久，「華人性」(Chineseness) 永遠被看成是外國的（「離散的」），而不具備真正本土的資格。吳村這三部電影再現各種各樣的華人性不能簡單被視為離散華人要建構的文化中國，因為片中呼應了二戰後新

馬華人走向本土化的歷程，見證了新馬華人參與建國歷史進程的人民記憶，同時也跟右派華人離散論述所建構的文化中國拉開了距離。

二、國族主義：華人性可以度量嗎？

本章會參照王賡武提出的三大華人政治類型（詳見導論），對照吳村這三部電影所再現的二戰前後新馬華人特徵，以更準確透視這段歷史敘述的新馬華人所面臨的困境。在描述的同時，更會反思這些在冷戰年代生產的華人政治類型理論，有否化約當時華人的多元性？由於這套理論在後冷戰年代被王賡武發展成為從東南亞華人延伸到對所有世界各地海外華人的描述和規範，這些華人政治類型彼此之間的「具體形象」和差異是他長期以來探討「華人性」和「華人的身份認同」的重點（王賡武 2002, 222–56）。顯而易見，當王賡武已把這套理論作為規範框架來進行全面檢閱世界各地海外華人的身份認同和其華人性，理論本身就被剝奪了其因時制宜和因地制宜的脈絡分析功能。有鑑於此，本書不準備把此理論作為規範框架來使用，反而會批判性地對這套理論的意識形態進行分析。

從冷戰年代到後冷戰年代，王賡武重複論說作為華人並不是絕對的：「海外華人（Chinese Overseas）可以不包括自我否認是華人且與華人的儀禮、實踐和制度無關係的人，無論他們的血統如何。」（2005, 183–85）⁹在此前提上，王賡武提出他的「華人性的文化光譜」，即在某些特點上，一些華人可以更具有「華人性」一些，另一些華人可能沒有那麼多的「華人性」（Wang 1988, 1; 王賡武 2005, 183; Wang 2013, 132–41）。他也屢次指責帶有強烈華人性的 A 類華人是「大漢沙文主義」（王賡武 1994, 166），公開表揚 C 類華人李光耀是「傑出人物」（Wang 1970, 1）。這一切顯示王賡武以國族主義和身份認同理論來度量華人性的內涵和多寡。¹⁰此說是否預設中國以外的華人的華人性是跟他們對定居國的國族認同，有著非此即彼的二元對立和此消彼長的因果關係？因此要求海外華人淡化其華人性，以效忠於定居國的國族主義認同？此說跟東南亞排華的國家統治階級長期以來對當地華人的指控和質疑，是否共享同樣的冷戰思維邏輯？強化了國族主義理論的優越性和絕對性？在直面東南亞土著社

9. 王賡武（2005, 185）的另外一個前提是「海外華人」不包括臺灣、香港和澳門的人，這些人一律被他稱之為「中國人」（Chinese）。

10. 《文化研究》匿名評審認為王賡武的「華人性」不是一種可度量的概念，然而史書美已指出王賡武是在把「華人性」當作可以度量和量化的東西，在此框架下，一個人可以更有一些「華人性」，其他人則可能沒那麼多「華人性」（Shih 2010a, 35）。

會屢見不鮮的排華現實浪潮脈絡下，固然作為華人並不是絕對的，然而作為當地國民的華人，他們必須要全面效忠於當地國族認同的說法，這是否也不應該是絕對和無條件的？

馬華人民記憶在冷戰年代被帝國殖民主義主導的國族論述襲擊下的碎片化，是否已局部決定了馬華社會在這段歷史建構下的數種華人政治類型，所構成的不同程度「華人性的文化光譜」(Wang 2013, 141)？倘若那個被問題化的「中國」永遠是我們參照「華人性」的原罪／原道源頭，那麼十九世紀以降和冷戰年代的那些來自歐美殖民帝國的國族主義論述，或者某種被普遍主義建構為「現代性」的生產論述，它們也與「大漢沙文主義」一樣以不同的程度和切入，參與建構我們的「華人性」，這是否也應該同樣被我們問題化？

本文以為吳村這三部「非馬非華」的電影文本，正好提供我們一個反思馬華電影「複雜的華人性」(彭麗君 2008, 117)的入口。當然吳村的用心也不僅於此。這三部電影均以女性為主角，男性為配角，不但重現了馬來亞華人婦女運動在抗日衛馬後的餘緒和困境，也深刻再現華人女性移民及移民後代對傳統華人家庭制度和社會性別的反思和突圍。這些發生在 1950 年代之前女性群體的人民記憶，到底在多大程度上跟王賡武對 1950 年代之前華人看待其以家庭價值觀為中心的「華人性」的描述方式有所出入或重疊？時下被遺忘的這些早期馬華電影，會不會正好說明這些記載早期馬華的人民記憶，正長久以來被各種以國族之名或離散之名的全球跨國資本主義所遮蔽？本文會批判性地挪用王賡武在冷戰時代提出的星馬華人性和華人政治類型理論對當時華人的描述，分析和對照這些電影再現的華人性和華人政治類型，並嘗試回歸和落實到理論本身進行反思。

三、女性移民、遺民和夷民

雖然馬來亞華人婦女運動興起於十九世紀末，但主要局限於那些受英文教育的海峽華人婦女。伴隨著二十世紀以降從中國南來的知識分子日益增多，以及華文教育和女校的蓬勃發展，五四新文化運動的婦女解放思想漸漸登入新馬兩岸，在華文報刊中激起此起彼落的迴響，並在 1937 年日軍全面侵略中國後的時期發展到一定的高度。南洋愛國華僑通過抗日救亡運動，動員華僑婦女走出家庭，參與、組織和策劃社會活動，例如義賣義演。這些抗日活動跟華人婦女運動雙管齊下並行，喊出「國家興亡，匹婦有責」的口號。當時很多華人女性知識分子、女教師、女學生，甚至女性底層例如女工、舞女

等等，皆同時是抗日活動和婦女運動的積極宣傳者、領導者或參與者（范若蘭 2005, 257–315）。

二十世紀初以降大量從中國南來的女性移民，尤其是當 1930 年代中國婦女的大量移民使馬來亞成為海外華人婦女人數最多、比例最高的社會（108），無疑為上述的抗日活動和婦女運動提供家國想像的支援基礎。從中國南下新馬的女性移民，從十九世紀下半葉以降，雖然數目逐年增加，但與男性移民比例比較起來還很低（78）。步入 1920 年代，女性移民的比例大為提高，一直持續發展到 1938 年，當殖民地政府公佈將要對女性移民實行限制後，許多本來猶豫不決的婦女最終抓住限制實施前的最後時機，趕在 1938 年 5 月 1 日前蜂擁而來，這造成女性移民在當年首次超過男性移民（78）。1937 年是女性移民最多的一年，一方面由於這是經濟發展最好的一年，需要大量勞動力；另一方面則是由於日本全面侵略中國，為避戰火，人們紛紛到南洋（78）。

這些中國女性移民的遷移被學者劃分為三種模式，即依附遷移型、主動遷移型和被動遷移型：「依附遷移型主要是指隨丈夫和家人遷移、或出洋與丈夫以及親人團聚者；主動遷移型是指婦女處於謀生或自立的需要而獨自移居國外；被動遷移型是指違背本人意願的移民，主要是被人口販子拐賣出洋的中國婦女和少女。」（82）上述前兩種移民模式，直接或間接再現於吳村以下的這三部電影。

第一部電影《星》正式開拍於 1946 年 8 月 15 日（佚名 1946c, 1），歷時大概三個月完成，全部所用演員三百餘人（中人 1947, 11），於 1947 年 1 月 12 日試映（佚名 1947i, 1）。此電影原意題為《三年八個月》，本意是要點出日本佔領新馬的三年八個月，帶給華僑的夢魘。後來嫌此名不易大眾化，改名成《星加坡之歌》。吳村（1947a, 2）特別強調：「這『歌』字該作謳歌解，不應視為『情歌妙舞』之『歌』。」他把此片定位為具有歷史含量的「報告電影」：「『報告電影』如『報告文學』，但不是『新聞』，也不是『紀錄影片』，也不是『傳記』，是比處理一部普通電影尤其繁複的東西，把事實、傳聞和洩憤，歌頌夾雜混融，而成就的最佳作品，過去如『西線無戰事』，現在如『北極紅星』都是」（吳村 1947c, 1）。

《星》敘述三位女主角楊淑明、陳眉眉和錢浩如（圖 2.4），在戰前戰後及星加坡淪陷期中，從個人性格到生活信念上的轉變。二戰前三人都是上海某大學的同窗好友。其中眉眉是星加坡「僑生」（吳村 1947b, 3），亦稱「峇峇（男性）、娘惹（女性）」（周南京 2000, 25），峇峇群體與中國出生的南洋華人移民群體，即「新客」相對，指涉那些在南洋出生，並具有南洋地方文化特徵的「土生華人」（陳志明 2012, 77）。日寇侵佔上海，眉眉返居星加坡當教員。淑



【圖 2.4】《星加坡之歌》楊淑明、陳眉眉和錢浩如之劇照（《電影圈（星加坡之歌特輯）》（第 117 期）1947 年 1 月 15 日：3）。

明的父母兄弟在上海戰火中喪生，為免淪落戰地無依，她亦尾隨眉眉南下。校花浩如羨慕星加坡為「海外天堂」（吳村 1947b, 3），眉眉亦偕同她回南洋。淑明和浩如均寄居於眉眉的家「三數年如一日，頗覺相安」（3）。淑明和浩如是女性移民的「主動遷移型」，這類型的知識婦女大多是為謀生而出洋（范若蘭 2005, 84）。眉眉則屬於「僑生」移民後代，劇情提及她返回中國讀書，以及其弟弟新民欲奔赴中國抗日不成，後來命喪日軍槍下，均符合「僑生」經歷「再度華化」的二十世紀初歷史趨勢敘述（王賡武 1994, 11）。

日寇侵略新馬，眉眉加入地下抗日組織，淑明尾隨馬來亞人民抗日軍進入森林抗戰，成為「山老鼠」。¹¹ 唯有浩如，對於淑明和眉眉的抗日主張嗤之以鼻，她的理由是：「目前星加坡是英國的殖民地，將來日本人來了，是日本的殖民地，我們一樣是僑民的資格，幹嗎要這樣大呼小叫？」（大琳 1946a, 4）。由於不愛看那些「革命的女性的面孔」（4），她過後從眉眉的家搬了出來，投向星加坡旅館去當一名女侍應生，實乃交際花，並較後和漢奸王大雄結為夫妻。

王大雄的母親是中國人，父親則為日本人。大雄說得一口流利的北平話，但卻自認日本人，以便為日軍提供更有說服力的情報服務。當他發現浩如過去的兩位同學是抗日分子，也懷疑浩如參與其中。浩如自辯：「那真笑話，我這種人也可能說有了嫌疑嗎？老實說，我最注意是，胭脂，時裝，是

11. 在《星加坡之歌》的敘述脈絡裡，這是漢奸和日軍給馬共的譜稱（大琳 1947b, 3）。

汽車，是洋房，再放明白的說一句，我是個享樂主義者。我所需要的是一個真心愛我的男人。」(大琳 1946b, 4) 浩如來星加坡後崇尚物質的言行舉止，顯然更能取信於大雄，然而卻讓眉眉和淑明嘆息和憤怒。

在一次的不期而遇中，眉眉嘲笑浩如被男人包養，浩如威脅要告發眉眉的反日活動，眉眉為求自保，開槍射死浩如。眉眉也因此被捕入獄。獄中她被逼供和鞭刑。片末星加坡光復，英軍帝國勢力重返半島，舉行盛大的勝利遊行，勝利歌聲飄進眉眉的牢房，眉眉「於勝利歌聲中逝去」(吳村 1947b, 3)。淑明抗日衛馬有功，不但在森林舉槍擊落日軍飛機，亦在最後射殺了大雄，被同志冠稱為馬來亞英雄。片末她偕隊伍參加勝利遊行，途徑舊寓，人去樓空，欲尋眉眉不果，心裡無限惆悵。

如果單以星馬華人在二戰後對中國政治的熱衷和支持/不支持程度作為比較，王賡武描述的三大華人政治類型均出現在《星》中：淑明的革命形象傾向於 A 類華人、浩如的拜金主義讓她靠向 B 類華人，而眉眉是土生華人，則屬於 C 類華人。王賡武 (1994, 166) 描述 A 類華人於 1945 年後，他們經歷了一段短時間的民族主義復興，然後又經歷了一段較長時間的對共產中國的熱烈嚮往。這段敘述符合淑明作為 A 類華人的馬共遊擊隊身份。¹² 眉眉在抗日期間和淑明並肩作戰。這類《星》對 C 類華人和 A 類華人攜手合作的描述，基本上也跟王賡武 (Wang 1970, 16) 的歷史敘述吻合：「A 類華人和 C 類華人在 1941 年以前很少共同點，然而在森林的抗日隊伍中走在一起，攜手抗敵，這兩大華人政治類型的互動影響，亦在戰後反映出來。」

王賡武非常正面肯定 C 類華人在二戰至獨立期間與各族攜手建構一個馬來亞民族的貢獻。對當時 A 類華人的內部分歧，大部分人僅把中國共產主義大目標作為政治議程來支持或反對，但欠缺建構一個馬來亞民族的理想目標，十分保留 (15–21)。這些歷史論述長期以來成為主流歷史界的共識，往往被遺漏的是一條有關馬共與英殖民地政府在二戰期間和較後短暫合作的軸線。

馬共領袖陳平晚年在《我方的歷史》補充這段在他看來被主流史家篡改的歷史。他參與的馬共遊擊隊，領導馬來亞人民抗日軍，在抗日衛馬期間走在前線。英軍撤出馬來半島和星加坡後，主要是在背後提供馬共一些武器和情報以對抗日軍 (陳平 2004, 65–73)。日本投降後，英軍重返星馬的政治權利中心繼續殖民，最初英方還邀請十六位馬共遊擊隊員參加星加坡的官方勝利

12. 雖然馬共游擊隊不能等同抗日軍，但「抗日軍」主要由馬共游擊隊創立和領導，至少百分之九十左右的抗日軍成員是由華人所組成。本文以「馬共游擊隊」，而不採用「抗日軍」之稱，這是為了更準確凸顯淑明的地下黨員身份。

慶典（133），這就是《星》最後再現的有關淑明偕隊參與的勝利遊行。較後馬共遊擊隊員包括陳平等人受邀來星加坡，接受英軍頒贈的戰爭勳章，並安排住在萊佛士酒店，以及出席盛大的雞尾酒會（133–47）。不久雙方就英軍扣押馬共同志進行系列談判破裂。1948年英方宣佈馬共為非法組織，全面取締。《星》微妙捕捉了那一頁被遺漏或篡改的歷史。原來最後淑明站在勝利隊伍獨自惆悵，提前哀悼牢裡的眉眉同志，正提早補寫了馬華歷史將被人們遺忘的一頁。

三位女性的命運，也可視為王德威（2015, 14）所謂華語語系的「三民主義」，擺盪在移民、遺民和夷民身份之間，此消彼長：「移民背井離鄉，另覓安身立命的天地；夷民受制於異國統治，失去文化政治自主的權力；遺民則逆天命，棄新朝，在非常的情況下堅持故國黍離之思。」淑明是三位女性唯一的倖存者，勝利隨之帶來的心有戚戚和無限惆悵是隱喻，昭示著未來馬共命運的不祥預感。作為抗日的馬共遊擊隊成員，那種初嘗勝利的果實，畢竟在馬共歷史上是很短暫的。當馬共被英方宣佈為非法恐怖組織，淑明想必和陳平一樣，很快又要拾起槍械躲入森林，與英殖民帝國勢力展開漫長的鬥爭。從華人移民一夕之間又變成馬共遺民，這裡遺民「指向一個與時間脫節的政治主體。作為已逝的政治、文化的悼亡者，遺民的意義恰巧建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上」（王德威 2007, 47）。淑明一如陳平的倖存，不僅蒼涼，亦實屬啟示。

她的同伴眉眉在短暫的勝利歌聲中長眠，她的過世在電影小說裡似乎是作為喜劇來處理：「各民族開著歡迎聯軍慶祝反法西斯蒂勝利大會，全民充滿著一種極其喜悅的空氣，一片勝利的歌聲，透入死寂的歐南律監房，眉眉歡喜得昏蹶了。」（大琳 1947, 3）眉眉是驕傲地安詳死去。作為土生華人，她畢竟成就了自己一生從夷民轉變成遺民的身份轉換。本來她可以是中國戰亂的局外者，生長於星加坡，卻對中國還有鄉愁。赴上海升學是她由夷入華的開始，但戰亂中斷學習，返居星加坡好景不長，日寇揮軍攻佔馬來半島，讓這位域外夷民把自己的命運，最終跟中華民族的抗日戰車緊綁一起，雖死猶榮。

浩如走的是一條完全和眉眉相反的離散道路。她不過是一位1930年代上海芸芸眾生中極為常見的摩登新女性，流行的物質文化以及自由戀愛，是她一生所求。相對於兩位輕描淡寫的淑明和眉眉，電影小說對浩如戀物的癖好，反而有十分細緻的描寫。作者對這類都市女性的瞭解，可能遠甚於對左翼女性的掌握。片頭一開始就刻畫浩如在星加坡的轉變：「她忘記了多難的祖國，她鎮日裡悶著『毋忘儂』香水出產地的科隆，將被英美炸毀，差幸羅仁牙力的『美容水』市上尚未絕貨。」（大琳 1946a, 4）跟著空難來襲，浩如的拜物

個性更是展露無遺：「情形不妙，她忙了，忙著打開衣箱，檢查著她心愛的化妝品，她真是手忙足亂，幾乎連那最要緊的東西都忘了。那東西是一枝『密士必都』絳色唇膏。」(4) 她自認沒有中華民族意識，誰當家作主，誰就是她服務的對象。她從中國移民，轉變成日本夷民，在電影中是以她在洗澡室低吟李香蘭的《賣糖歌》完成。李香蘭謊稱自身是中國人，在二戰後被揭發不是中國人而是日本人的曖昧身份，在《星》中是以王大雄既是日本人，又不純粹是日本人的間諜身份作為對照。李香蘭和王大雄都說一口流利的北平話，兩人均是李香蘭所謂的「日本人一手炮製的中國人」(山口淑子 1990, 35)。浩如選擇同時喜歡上這兩人不是巧合，這是她嘗試「提升」自己從中國移民轉換成日本夷民的方法。

四、獨身主義、瘋婦與華人性

第二部電影《第》於 1947 年 1 月 10 日前後開拍 (佚名 1947i, 1)，拍攝工作正式完成於同年 3 月 16 日 (佚名 1947a, 1)，試映於 1947 年 5 月 4 日 (佚名 1947f, 3)。這是一部喜劇，以錯綜複雜的戀愛故事，再現華僑和土生華人的關係，以及華僑「身在他鄉，心懷祖國的種種愛國愛鄉運動」(佚名 1947i, 1)，故命名為《第二故鄉》。

電影敘述星加坡橡膠廠經理兼股東劉天賜，從中國南來三十六年 (佚名 1947h, 3)，不曾返國，髮妻去世，後來娶娘惹為妻 (佚名 1947i, 1)。育有三名女兒，大女和二女是天賜和髮妻的結晶，小女則是與娘惹生的孩子。大女蘭，獨身主義者，堅持不戀不婚；二女蓮，戀愛至上者；三女棠，天真爽直，尚在初級中學肄業 (1)。橡膠廠董事長陳有福，乃南洋峇峇，繼承家父產業，垂涎蓮已久。不獲蓮接納。轉而向蘭求愛。蘭一口回拒：

我是抱獨身主義的，什麼叫戀愛？什麼叫作結婚？我完全不懂……因為我覺得男子都還沒有脫離獸類的野蠻性，我怕，我很想吃齋念佛的，陳先生，今後請你不要問我關於這種無謂的事情了。(吳村 1947f, 4)

蘭的獨身主義並不是那個時代單獨的個案，有大批來自廣東珠江三角洲所謂的「自梳女」群體，遍佈當時的星馬社會獨立謀生。她們像蘭那樣，視婚姻為奴役和屈辱，並以生育為不潔罪愆 (馬建釗 1994, 76)，喜去齋堂 (Topley 2011, 443)。這是二十世紀上半旬南洋華人女性中的主動遷移型移民 (范若蘭 2005, 84–87)。她們站在故鄉的觀音神壇 (Topley 2011, 441)，在結拜姐妹

的見證下，宣誓終身不婚不育，跟著由已經自梳的婦女為她們解辮，改梳雲髻，標示自己從今以後跟姐妹們一起獨立生活、自食其力 (Stockard 1989, 71–73)。有者義結金蘭，進行女同性戀行為 (Topley 2011, 433)。自梳女來南洋的動機除了謀生以支援中國原生家庭，有者不少亦參雜著逃婚或反抗父權家庭的各種壓迫動機。從 1933 至 1938 年間，華人女性從中國入境星馬，每月都高達殖民政府的最高限額五百位，其中一大批女性是來自盛行自梳的順德 (442)。以順德縣的均安鎮為例，從二十世紀初至 1930 年代：「下南洋的自梳女達到了百份之八十」(葉春生 2000, 68)。她們入境星馬，佯報是寡婦 (范若蘭 2005, 84)，掩蓋自己的獨身女子身份，以免被移民廳官員驅逐出境，誤判是被動遷移型移民，例如妓女或被販賣的少女。

蘭跟自梳女一樣：「最恨男子」(吳村 1947g, 4)，尤其是中國來的男子，因為蘭看到許多親戚嫁給中國人，都沒有好結果。這種恐懼是符合歷史上自梳女對傳統中國男性的指責，他們無法提供幸福予中國女性，窮者遠走他鄉謀生，毫無音訊，無視髮妻被家婆虐待；富者三妻四妾，冷落髮妻 (Stockard 1989, 70–89；范若蘭 2005, 85–86)。當二女蓮決定要嫁給從中國南來躲避的貪官國寶，蘭就不表看好。蓮嫁給國寶後，國寶隨即因貪污，被當局抓回中國審訊，蓮鬱鬱寡歡，最終病重喪命。

縱然蘭最終在父母軟硬兼施下，勉強與有福訂婚。但婚禮當天，蘭決定逃婚，與妹棠離家出走，一起坐火車北上吉隆坡發展。換言之，倘若說蘭早年從中國南下，投靠父親，乃屬於依附遷移型的女性移民，片末她為了逃婚走出原生家庭，從星加坡逃到吉隆坡，這次倒是越來越接近自梳女的主動遷移型移民。而棠之所以也走出家庭，亦跟逃婚有關，因為她曾聽到其父親說過，如果最終有福不獲蓮和蘭的青睞，他要把棠許配給有福。當時棠已經和中國香港南來的表哥國華自由戀愛，兩人同時被天賜怒罵：「男不像男，女不像女，一點禮儀都不懂。」(吳村 1947i, 4) 由於國華全力支持橡膠廠裡罷工工人們的加薪要求，和有福發生肢體衝突，最終被天賜革職。最後他也和棠、蘭一起動身坐火車到吉隆坡。

表面上《第》的母題延續五四新文化提倡的自由戀愛，以及對工人階級的同情。實際上吳村是把上述議題再一步推進。五四新文化的主流知識分子主張男女們自由戀愛，力爭擺脫父權體制的媒妁之言，可是並沒有向婚姻制度挑戰。吳村不但藉蘭的獨身主義和逃婚，挑戰婚姻制度，也藉國華之口，調侃婚姻的神聖價值：「結婚就是離婚」(吳村 1947h, 4)，把結婚視之為「麻煩」(4)。吳村本身也曾當著媒體調侃婚姻。他曾在歡迎他來星拍片的晚宴上致辭洩露，席上從上海來星發展的明星梁賽珍、梁賽珊姐妹曾是他上海的鄰

居，梁賽珍於十五歲結婚，他倆就認識。當座上一位先生糾正，賽珍至今尚未做過新娘，吳村十分幽默當著媒體記者說：「在目前，結婚不結婚是不算一回事了。」(佚名 1946b, 4) 可見文本內外，均呈現一幅稍為有別於王賡武對 1950 年代之前華人性的歷史認同描述。王賡武 (Wang 1988, 2–9) 認為華人性的歷史認同，源出華人自古流傳下來的價值觀念，尤其強調傳統家庭價值。《第》的女主角蘭質疑華人傳統家庭的婚姻價值，而這些反抗並沒有讓她失去其華人性作為代價，她一樣每天燒香拜佛，召喚長期被正統儒教壓抑的那支反抗家庭價值的佛門遺教，豐富了其華人性的多元色彩。

另外，《第》並沒有簡單地停留在資本家對工人階級的壓迫和控訴上。劉天賜作為橡膠廠股東之一，其實由始至終都嘗試照顧工人階級福利，可是最終無法說服董事長陳有福向工人的罷工訴求作出讓步，最終自行辭職，並與他拆夥和斷絕關係。劉天賜同情工人階級，跟他的新客移民背景有關。早年他在中國被人以賣「豬仔」方式，即以被動遷移型的移民方式，賣到南洋的山芭做膠工，因不堪工頭毆辱和虐待，他拔刀刺死工頭，逃到星加坡，認識一名峇峇，即有福父親，創辦橡膠廠。有福父親早逝，天賜待有福如親子。直到二戰後其外甥國華從中國南來投靠天賜，被安職在橡膠廠。國華和有福破裂的賓主關係，導致最終這三種不同類型的早期華人移民，即天賜與國華、有福各自決裂，分道揚鑣。

王賡武 (1994, 197) 把早期星加坡華人移民劃分成三種類型：第一類是那些已習慣於英國統治的人，主要來自馬六甲和檳榔嶼的峇峇族群。有福父親和有福均是這類型的移民；第二類是那些在馬來亞生活過，懂得當地風俗習慣微妙之處的人。天賜基本上屬於這類型；第三類則是剛剛從中國直接來到英國的統治之下的華人移民，國華無疑屬於這一類。換言之，《第》深刻再現這三類華人移民的權力結構在二戰後的重新洗牌和整合。

一直到二十世紀中葉，星加坡的絕大多數成功商人，均為峇峇 (陳志明 2012, 77)，即上述第一類型華人移民。他們像片中的有福那樣，喜歡展示甚至炫耀自身的英語能力。相對於新客移民群體的不諳英語，即上述第二類型和第三類型華人移民的被邊緣化，峇峇族群作為海峽殖民地的特殊華人群體，更得到英國殖民地政府的政治承認 (77)，甚至眷顧。他們扮演殖民地經濟的仲介，控制十九世紀至二十世紀上半旬海峽殖民地的洋務買辦。二戰後峇峇商人在海峽殖民地經濟的主導角色，面臨不斷茁壯的新客族群全面的競爭和挑戰。有福與天賜、國華的矛盾與衝突，基本上代表兩種華人族群，即峇峇族群和新客族群，在二十世紀上半旬開始的角力。片頭天賜優待患病工人，即遭到有福的強烈反對：「工人生病是他們自己要生的，不是我們叫他生

的，怎麼可以給津貼。」(吳村 1947d, 4) 由於天賜的橡膠廠股份少於有福，兩者發生矛盾，天賜想方設法抬出有福暗戀的女兒，壓一壓有福的氣焰，作為和有福協商的籌碼。後來三個女兒均看不上有福，導致天賜面對有福時失去籌碼。天賜只能提醒有福，二戰後的國際局勢，是靠向工人階級這一邊。橡膠廠需要依照工會的決議提高工人福利，不然未來無以為繼。這番同情工人階級訴求的說法，導致兩人最終決裂，也意味著這兩大華人族群磨合與協商的失敗。

天賜與國華的最終矛盾，也象徵著新客族群內部的日益分歧。這分歧的導火線是雙方對華人性在星馬的不同實踐和權衡。天賜一開始設宴為國華洗塵說道：「我已經三十多年沒有到祖國去了，現在連吃飯也洋化了，真是把南洋當做第二故鄉了，但是，從明天起，我們要改用筷子，表示我們『身在南洋，心在祖國』，用吧！」(吳村 1947e, 4) 然而國華卻回應：「舅父，我想不必這麼固執，問題是我們住在南洋，能否得到高度的自由與徹底的解放而已。」(4) 天賜以為只要恢復自己以往在中國以筷子吃飯的生活習慣，他作為與中國國內的中國人的固有華人共通性，必將能維持。而國華作為新一代從中國南下的華人移民，則認為與其執著於這些被形式化的華人性，不如把中華民族主義政治的去殖民性和去帝國性移植到南洋，追求南洋華人的解放和自由，擺脫帝國殖民勢力對新客的壓迫和控制，方為更有意義。

如果根據王賡武 (Wang 1970, 14–15) 的三大華人政治類型理論，A 類華人對 B 類華人比較客氣，但譴責 C 類華人與殖民帝國勢力勾結，遭受殖民地政府的限制，往往是最不起作用，亦是最沮喪的一群。B 類華人多半為華商，這類華人制衡 A 類華人，嘗試操縱他們，並羨慕 C 類華人在官場和專業方面的成功。C 類華人則指責 A 類華人感情用事，容易惹怒英殖民政府和馬來人，傷害整體華社的利益，他們也抨擊 B 類華人的左右逢源是缺乏政治原則的騎牆立場。

上述這三類華人均出現在《第》裡。國華的理想是要把中華民族主義對抗殖民帝國的經驗，挪用到星馬的新客族群，以對抗殖民地買辦者，他作為 A 類華人的代表性，毋容置疑；天賜作為華商，他是 B 類華人，只願意在不抵觸殖民帝國勢力和利益的大前提下，最低限度扶助和照顧新客工人階級的福利；有福是峇峇，則屬於 C 類華人，他的華人性和中華民族主義傾向最為淡薄，對中國所發生的一切一無所知，例如他問雙親在內戰喪生的國華，何謂「內戰」？國華回答「內戰就是自己打自己，中國人打中國人」(吳村 1947e, 4)，有福冷漠回應：「啊？這樣，那末星加坡的馬路上天天也有內戰，還有什麼稀奇！」(4) 此外，他也被棠在背後冠以「忘祖背宗」(4)，因為「當祖國抗戰時間，一個小錢也不肯捐過」(4)，錢財都存在美國。

有異於王賡武的看法僅在於，這三類華人在《度》的再現，最終最沮喪的不是 A 類華人，而是屬於 B 類華人的天賜。片末天賜向其娘惹妻苦訴：

真是家破人亡了，阿蓮死了，已夠我悲傷了，現在阿蘭與阿棠又走了！！這叫我怎麼活下去呢？啊！三十六年，三十六年的苦！難道說還吃不夠嗎？南洋！你這第二故鄉，我怨你了，我恨你了！（吳村 1947j, 4）

天賜像其他 B 類華人那樣，透過同情工人階級的訴求，企圖操控 A 類華人國華的中華民族主義，以便維持自身在新客族群的領導權，但從來不樂意與代表殖民帝國勢力的 C 類華人有福對抗，因為有共同的利益。然而當國華和有福發生廝鬥，再現了歷史上 A 類華人和 C 類華人持久敵視的爆發，作為 B 類華人的天賜也被捲入其中，本來他想當這兩大類型集團的調解者，擺平這些南洋華人移民內部的紛爭，從中漁人得利，擔起代表華人三大類型集團的領導角色。他的努力和經營最後落空，不但被 A 類華人和 C 類華人拋棄，三個女兒也背棄他，作為 B 類華人後代的大女和二女逐漸靠向 A 類華人，而作為 C 類華人和 B 類華人後代的小女，亦投靠 A 類華人。這一切導致天賜最終對定居地——南洋作為永久第二故鄉的可能性，也產生懷疑。

相反，國華對南洋的本土意識與日俱增，雖然依舊關注中國政治發展，但片末他決定坐火車跟棠和蘭赴吉隆坡發展。當棠問：「華哥！這麼一來，你恐怕要長住在南洋了。」（吳村 1947j, 4）國華爽朗回答：「南洋本來就是華僑的第二故鄉，我是愛他的。我是愛他的！」（4）這宣告國華的本土意識比起天賜來得高，在吳村看來他更具備條件領導南洋華人走向解放和自由。

吳村顯然比較看重和寄望 A 類華人未來在新馬建國的作用，這有異於王賡武對 A 類華人在新馬建國作用的負面評價。為何作為史家的王賡武，與作為電影導演的吳村，對南洋華人群體的描繪和寄望，出現南轅北轍的分歧？這分歧是否只是簡單承續了冷戰年代兩大集團，即前者代表的英美資本主義知識分子，以及後者代表的中蘇集團社會主義知識分子的兩種二元對立的政治意識形態？吳村的第三部電影《度》，裡面出現的一位瘋婦形象「使自命為清醒者，相顧失色」（田家瑾 1947, 2），或許為上述的冷戰二元對立思維，提供另外一種解構的維度。

《度》於 1947 年 5 月 24 日正式開拍（佚名 1947c, 1）。同年 9 月 6 日首次獻映（佚名 1947e, 2）。吳村（佚名 1947a, 1）認為該片「針對戰後南洋現實生活，將南洋社會千奇百怪暴露，戰後華僑甜酸苦辣的生活素描，是一部南洋華僑社會上中下階層人們生活的寫照，是度日如年的人們的呼聲」。

此片講述日本帝國殖民勢力佔領星馬的三年零八個月，所帶給星馬華人移民的夢魘，並沒有隨著二戰結束而停止，戰爭帶來的身心創傷烙印，縈繞在華人移民的餘生記憶中。電影再現日據時期被檢家屬和傷殘小民在二戰後的不堪生活。¹³ 吳村主要以三位女性，即寡婦兼盲人張大姐，其妹乃是女工，以及瘋婦李太太，與另外三位稱兄道弟的男性，即跛腳拾荒者老大、報販老二以及失業漢老三，帶出六人共棲一個屋簷下，遭受二房東、高利貸和英殖民員警威脅的境遇。張大姐的丈夫是文化人，被指控在報刊攻擊大日本，在日據時期被日寇捕抓，小女兒亦病亡，她以淚洗臉過日子，雙目遂病，較後又被日軍強迫到將校俱樂部陪坐，眼睛被烈酒潑傷，因而失明。瘋婦也因丈夫被檢，遭受嚴重的刺激而發瘋。只有二房東不相信瘋婦是真的發瘋，在他看來，她故意裝瘋賣傻，不還房租，不斷威脅要報警抓她。

瘋婦終日看似語無倫次，但瘋言中又機鋒畢露，自命為華人社會的思想領導者，自稱「我已經是神仙了，什麼事都知道」（吳村 1947l, 3）。國際視野開闊，包括美中日三方的互動關係，均在她的掌握之下：「你還是瘋了好，我們瘋了，大家可以說瘋話，做瘋事，也可以騙人民，打內戰，不守諾言，加緊壓迫，豈不很妙。啊！再會，人家等著我開秘密會議呢……哈羅！坎王！坎王！日本天皇萬歲！美國軍火萬歲！中國總統萬萬歲！」（吳村 1947m, 3）

瘋婦住在三樓後房，乍看之下乃女性主義文本筆下「閣樓上的瘋女人」的星馬版，僅能以瘋顛來揭示父權體制下無家可歸的二戰後被檢家屬女性的荒唐命運，然而吳村筆下的這位瘋婦不甘自我禁錮在閣樓而已，還站在馬路上發表政治演說兼表演，群眾圍觀拍手：

好好！你們隨我來，我帶你們回中國打內戰去，我給你們一個人一百萬，走吧！……磅磅，磅磅，……我們打進延安了，中國總統萬歲！磅磅，磅磅！嗡嗡……！美國的轟炸機來了，這是我用軍火租借案借來的，來了，十架，二十·三十，啄啄啄啄啄！噃呀！怎麼美國飛機對我們開槍了，噃，美國飛機是沒有眼睛的。自己人，不要向這邊開呵！噃！自己打自己是對的，所以叫做打內戰，啄啄啄，怎麼又開槍了，噃喲，我死了。（吳村 1947n, 3）

瘋婦把馬路當作劇場兼戰場，演出她對國共內戰後果的預言，以及對即將來臨的冷戰時代的不屑，她顯然既不輕易表態站在社會主義集團那邊，亦

13. 「被檢」是「被檢證」的縮寫。二戰日寇佔領星加坡期間，日寇政府託名「檢證」，在限期內強制每人向日寇政府登記，通過登記者領取「良民證」，不通過登記者或沒有進行登記者，都被日寇抓拿或殺害。

不願意靠向資本主義集團這邊。這番看似瘋顛，其實倒似乎傾向於中立和清醒的演說，顯然更引起老百姓的共鳴。一群觀眾擁護她爬上三樓，瘋婦繼續慷慨激昂發表言說：「停停，不要動，這裡就是我的司令部，你們散隊，走，走！內戰是要長期打下去的，美國的軍火永遠用不完，中國人口太多，應該死了一點將來才不會強大……中國總統萬歲！美國軍火萬歲！」(吳村 1947n, 3)。

瘋婦對瘋狂的體驗，既完全屬於歷史，但又處於歷史邊緣 (林志明 2005, 50)。其結果就是英方員警上門警告她：「喂！下一次你再在馬路上發瘋，就要送進瘋人院了，聽見麼？」(吳村 1947o, 3) 瘋婦卻機警地反駁：

沒有聽見，馬路是公共的，人家可以走，我也可以走，人家可以在路上唱歌，當然我也可以唱歌，人家可以貼標語，當然我也可以喊口號！要是說我在馬路上是犯法的，那麼，這是我的家，我是個女人，你怎隨便的跑上來，你也是犯法的，你滾，你滾！(3)

這些看似充滿邏輯的瘋言譫語，更似傅柯 (2005, 594) 筆下的瘋人，她這番控訴無疑讓英殖民員警感到猶豫不決：「不知道要把瘋狂擺在社會空間的哪個角落裡——監牢、醫院或家庭扶助體系。」倘若我們以王賡武的華人政治類型理論來分析，瘋婦有關中國政治的慷慨激昂演說，可把她歸類成 A 型華人。她對當時中國所發生的一切，顯然了然於胸，然而她並沒有王賡武 (Wang 1970, 23) 所謂的要「復興中國權威和尊嚴」，對她來說何謂中國，已經顯得破碎和遙不可及。二戰後她已流離失所，只能把整個星加坡的公共街道空間，想像成是自己的療養院。她求的也不過是要有個安穩的棲身之地，可以在自守一脈香火的文化空間，讓她與心愛的人——一起生、老、病、死，而這難道不也是大部分二戰後那些捍衛自身文化的海外 A 類華人的想望嗎？然而冷戰年代這些捍衛自身華人性的 A 類華人，他們的抵抗在新馬主流史家可度量的「華人性」論述裡卻變成一種麻煩，一種不效忠於當地國族認同的表現，因此主流史家一直支持新馬政府孤立這些 A 類華人，並站在兩地政府首腦的政治立場，指責 A 類華人是「沙文主義」。兩地政府頻頻以「華人沙文主義」之名褫奪 A 類華人的公民權，無數新馬華人因此被提控、锒鐺入獄或被流放 (許維賢 2013, 91)。

C 類華人也出現在《度》中，然而這次非但和 A 類華人相安無事，而且互相扶持，這就是此片那位自稱只懂英文，看不懂中國字的老大張大華，由於名字出現一個「華」字，被日軍懷疑是「抗日分子」，射傷了腿，終身殘廢。從此與 A 類華人，即被日軍懷疑為共產黨分子的老二，以及老三相依為命。

這也意味著張大華的「華人性」在日軍的度量下，為他帶來麻煩和禍害，即使他的華人性在王賡武「華人性的文化光譜」觀照下是最淺顯的一種。

跟王賡武 (Wang 1970, 28) 呼籲新馬政府支持 B 類華人的主張大異其趣，B 類華人這次是吳村批判的對象。他們是勢利貪婪的二房東和講廈語 (閩南話) 的高利貸頭家。老三貧寒，為了資助同屋張大姐去醫院，動手術把雙眼治好，只好向高利貸借款。最終無法還債，被高利貸頭家威迫追債，情急之下把他推下樓，頭家慘死，老三從窗口跳出去。員警上門抓人，在二房東的嫁禍下，張大姐和其妹，也在員警的通緝名單內。當時張大姐躺在醫院，雙眼治療，漸有起色。她能感覺到自己和其妹，被帶到另外一個空間。她問其妹，這是什麼空間，其妹先是回答：「這是一個特別的療養院」(吳村 1947p, 3)，跟著啜泣安慰其姐「這是一所古代貴族的別墅呢！」(3) 片末，天明，雄雞報曉，當張大姐睡了一覺，終於真正能完全睜開眼，卻驚叫起來，原來她們是被囚禁在鐵窗裡。此結局無疑暗示，同樣是 A 類華人的張大姐和其妹很可能將會成為下一個瘋婦。

《度》是一齣悲劇。當年的一篇影評如此感嘆：「饑餓、殘廢、發瘋，自殺，入獄……是他們目前的生活。它明示我們，勝利不但沒有帶給他們安寧，而相反，卻帶給他們更多更大的災難。」(佚名 1947e, 2) 二戰後的星馬華人社會像一座殘酷劇場，日本帝國勢力剛剛撤退，英美帝國勢力捲土重來，重新上場，掀開冷戰年代的鐵幕，圍堵赤色中國的崛起。吳村的這三部電影再現這段帝國殖民歷史進程在星馬的轉型時刻，馬華移民的華人性如何被帝國話語建構/架空成一種麻煩、一種瘋狂。

五、馬華文藝獨特性、馬共與「非馬非華」

吳村與他本土的製作班底生產這三部電影的當兒，正是 1945 至 1949 年，史家楊松年 (2000, 18) 所謂的「馬華文藝獨特性主張時期」，因為這段期間爆發影響深遠的「馬華文藝獨特性」論戰，它「開啟/催生了馬華文學/文化思想的主體論述」(莊華興 2005, 32)。¹⁴ 此論戰的焦點議題乃「馬華文藝」是否「僑民文藝」？它是否應該把對中國的義務放在第一位？

14. 根據方修 (1978, 31) 和楊松年 (2000, 226) 的看法，「馬華文學獨特性」問題，最初被公開提出於 1947 年 1 月間在星加坡後覺中學舉行的作家座談會，同年 3、4 月間相關文章開始出現於報刊 (楊松年 2000, 226)。楊松年把「馬華文藝獨特性主張時期」從 1945 年算起，一直到 1949 年，這提醒我們論爭不是 1948 年突然從天而降爆發的，這些論爭在 1947 年已廣泛蔓延開來，而且在這之前，此論爭在眾文人知識圈和馬共內部的論述

此論戰的主要代表之一周容（1912–1988），於1947年吉隆坡《戰友報》發表〈談馬華文藝〉，提倡書寫此時此地現實的「馬華文藝」，並批評馬華文壇盛行「僑民文藝」（周容1947, 160–66）。¹⁵此論戰的三條軸線，無論正方、反方或保持中立者，皆具有強烈的左傾意識或至少同情左翼鬥爭，論戰焦點貌似全力針對「僑民文藝」，其實主要批判對象是殖民地政府。例如同樣跟周容持正方立場的聞人俊，如此定位馬華文藝的獨特性：¹⁶

馬來亞是世界殖民地半殖民地爭取自由解放的一環，但當前馬來亞民族解放運動，在革命實踐中取得特殊的鬥爭形式，這便是聯合中馬印三大民族，成立強大的民族統一戰線，從事艱苦的鬥爭，才有實現民主自治的可能……由於馬來亞的殖民地民族解放運動發展到現在的新階段，文藝為配合著這新的歷史任務，本身必須爭取獨立發展，所以得把外來的輸入東西變為自己的東西，把自中國移入的新文藝，生根在馬華文藝運動土壤中……馬來亞的政治鬥爭是取著特殊的方式，「國際性」的殖民地的民族解放鬥爭必須在體現「民族性」的過程中表現出來，「馬華文藝」也是從這方面取得「民族性」的過程，這就是我們所強調的「馬華文藝」的「獨特性」。這「獨特性」是指內容方面的，同時也是指形式方面。因為內容決定形式，獨特性（民族性）的內容，表現在形式方面就是「民族形式」。形式中心問題是語言，所以我們的作品是應該以馬華大眾語為作品的語言的。（聞人俊1948, 257–59）

他把「馬華文藝」的獨特性，定位成是馬來亞人民反殖民的民族解放運動書寫，而這「獨特性」在作者看來，也具備「國際性」的合法基礎，因為反殖民的解放運動正是二戰後國際氣候的走向。作者把獨特性等同於民族性，把馬華大眾語視為「民族形式」。這些「民族形式」的表述，足以跟抗日戰爭時期發生在中國的「民族形式」和大眾化討論形成互文，而「民族形式」的討論

裡，已經醞釀和流傳開來一段時日，並已有文章發表，例如1946年4月7日新加坡海鷗劇團創辦人兼導演杜邊已在《新民主報》撰文呼籲劇作者要書寫反映馬來亞現實的劇作（楊松年2000, 225），而杜邊與馬共有密切關係，容後詳述。

15. 有關〈談馬華文藝〉在《戰友報》的確切發表日期。目前學界尚未有定論，其一說法是發表於1948年的新年特刊（方修1978, 36；楊松年2000, 229），謝詩堅（2009, 134）則說是1948年1月1日；其二說法是發表於1947年12月26日，莊華興（2005, 15）和朱齊英（2009, 160）採用此說。
16. 聞人俊即著名小說家苗秀（1920–1980），出生於新加坡，在英校受教育，曾在英商銀行當書記，後來在華僑中學任英文教師，1971至1974年受聘為南洋大學中文系助理教授。

正式起源於毛澤東的講話（汪暉 1999, 59）。楊松年和莊華興先後表示此論戰的左傾話語觀點跟馬共具有密切關係。陳平自認這段時期從 1945 到 1948 年，亦是馬共的最強盛時期（陳平 2004, 456）。他為這段時期的馬華左傾話語提供直接有力的歷史線索：

我們從此以後不以自己是海外華僑自居。相反地，我們應把自己當作是本地的馬來亞華人。我們是馬來亞的其中一個族群。我們效忠的國家是馬來亞。而不是中國。我們開始在黨訊和報章上撰寫這方面的文章，卻立刻受到老共產黨員的反抗。這些在抗日戰爭爆發後離開中國到馬來亞的中國共產黨員全都有抱怨。他們大力反對把他們的命運與馬來亞結合，斷絕與中國的聯繫。他們為文強調他們是中國人，祖國的利益至高無上，並應致力於協助中國。他們決定保持海外華僑的身份。（146）

上述這兩大左傾的華人群體「馬華」（馬來亞華人）和「華僑」的論戰，也正是「馬華文藝獨特性」論戰雙方陣營身份認同的兩種正反立場。根據莊華興的以下分析，正方代表之一周容是馬共黨員，他那篇長萬餘言的〈談馬華文藝〉，即是發表在馬共機關報《戰友報》（莊華興 2005, 15–32）。論戰的三方觀點：正方，以周容、聞人俊等人為代表，多半為馬共鬥爭的參與者或支持者，提倡以此時此地的馬來亞為主要寫作對象，而不是中國。反方，則以沙平（胡愈之）為首，多半為中國民主同盟（民盟）——中共的參與者和支持者，主張馬華文藝應負有雙重任務，既要支援中國的反帝國鬥爭，也要支持馬來亞的反殖民抗爭，當時遠在香港的夏衍和郭沫若也撰文支持此論；另外，也有介於正方和反方之間的中立者，代表有海郎等人，各自呈現的意見主要在正反觀點上借題發揮，例如海郎高度認同馬華文藝乃中國文藝影響下萌芽，不過由於二戰後「各民族的日益覺悟及共同團結起來鬥爭，以及隨著華僑之日益破產而不得不關心當地政治問題而克服『僑民思想』，因此，馬華文藝已經達到擺脫作為中國文藝的附庸而存在的時候了，已達到自立的時候了」（海郎 1971, 221）。顯而易見，三方在很大程度上均不反對馬華文藝的反殖民反帝國鬥爭，分歧的關鍵在於鬥爭的過程中，如何轉化政治訴求對象，以及權衡政治調動能力上的主次之分。¹⁷ 這場論戰強化了華語語系 1.0 版本反殖反帝的本土化立場，非但為日後的馬華文藝有意識地把「本土認同」跟「中

17. 論戰出現中立一方，正好說明論戰的複雜性，它不是簡單的「馬華」和「華僑」、或「馬共」和「中共」的二元論述，處於中立者是處於「非馬非華」的灰色地帶，這部分說明論戰參與者背景身份和立場的多元性。

國認同」進行區分奠下了理論基礎，亦為華語語系 2.0 版本去中國中心主義的反離散論述預先做了示範。

雖然目前所見材料，還未顯示吳村直接介入這場論爭。然而由於「馬華文藝獨特性主張時期」吳村在星加坡認識一位「新朋友」，導致他最後改變了《第》的結局。本來吳村是安排國華最終回返中國奉獻，但這位「新朋友」看了劇本認為國華「應在馬來亞生活下去，應與馬來亞的青年共同求光明」（吳村 1947k, 3），於是吳村完全聽取「新朋友」的意見改動結局。後來他特地撰文〈我們的「第二故鄉」〉表示確實很歡喜此結局。從行文來看，他耳聞這些巷議，不然也不會在此文劈頭為電影取名辯護：「華僑以南洋為第二故鄉，在今日之新政治思想觀之，已嫌太狹，然而事實卻是這樣，南洋無論如何，確是華僑的『第二故鄉』。」（3）此說跟馬共黨史《南島之春》的「馬來亞已經成為華僑的第二故鄉」（佚名 1946d, 24；粗體為筆者所加）一說甚為吻合。這不應該是巧合。作為紀錄馬共史略和主張的《南島之春》，能在 1945 至 1947 年期間公開售賣。估計吳村閱讀過《南島之春》，也可能他在文中提及的那位「新朋友」就是馬共同仁，因此才會把電影取名為「第二故鄉」。吳村對馬共歷史和二戰後馬共內部出現「華僑」和「馬華」之爭已有所聞，因此才會劈頭澄清電影取名的用意，不是要令人誤會他只是站在「華僑」立場這邊，以為所有南洋華人僅是把南洋視之為「第二故鄉」。因為吳村已經意識到，對多半的「馬華」而言，馬來亞其實已是他們的第一故鄉，這即是吳村上述言及的「今日之新政治思想觀」。

上述吳村所謂的「新朋友」估計就是曾參與抗日遊擊隊的馬共同仁杜邊。杜邊當時受邀協助吳村策劃和編寫這些電影劇本，並提供他許多資料，包括電影中的插曲，有些是杜邊在森林裡創作和演唱過（馮仲漢 1999, 289–91）。而《第二故鄉》插曲《檳榔女》的作詞者正是杜邊（杜邊、素端 1947, 136）。杜邊一直積極參與左翼職工團體的演劇活動，受到殖民政府當局的注意（柯思仁 2013, 56）。戰後他還將以前領導過的海鷗劇團、南島劇團的班底拉過來參加吳村電影的演出（馮仲漢 1999, 291）。由於杜邊與馬共有密切關係，1948 年他被殖民政府逮捕入獄，隔年被遣送回中國（柯思仁 2013, 56–57）。

吳村拍完三部電影後，即回上海繼續其電影事業。當年吳村歸心似箭，僅與邵氏簽導三部片的合同，這是他沒有繼續留在星加坡拍戲的原因（易水 1959, 122）。上述的表白和簽約心態，可以想見吳村自認「華僑」，僅把南洋作為第二故鄉，但他也沒有反對「馬華」把南洋作為第一故鄉的「新政治思想觀」，因此才會在《第》結局裡安排國華留在馬來亞發展。由此管窺其對「馬華文藝獨特性主張時期」的理解是「非馬非華」，比較傾向於「中立」一方。

值得注意的是，吳村縱然當時在海外，然而跟早期在聯華公司和明星公司結交的左翼電影導演朋友，例如夏衍與蔡楚生，一直保持聯繫。1934年蔡楚生執導《漁光曲》，吳村參與製作，由此和蔡楚生結下友誼（張煊2012, 136）。同年初吳村還曾參與夏衍匯總的左翼電影《女兒經》（程季華1980, 311–15），這是一部集錦式有聲電影，吳村跟其他導演例如洪深和鄭正秋等人個別負責編導其中的八個故事。《第》的劇本初稿，吳村自稱曾寄給蔡楚生批評，蔡楚生以長函回覆，提了很多寶貴意見（吳村1947k, 3）。吳村向來非常樂於採納別人給予他的劇本意見修改。《第》之所以帶有明顯的左翼色彩，部分原因很可能也跟此有關。當然這也可以被視為是中國左翼意識形態對新馬華語電影文化間接的介入，但過程很短暫，並沒有為早期新馬華語電影文化留下多少可持續的文化遺產，因為吳村的這些電影在1948年馬共被英方宣布為非法組織後，從此被列入禁片名單，漸漸淡出公眾的視野。

吳村的這三部電影，在主題、對白語言和內容基調上，也嘗試貫徹「馬華文藝獨特性」所講究的此時此地現實星馬地方色彩，本土的豐富語言和生活方式（包括習慣、興趣、風尚等）的多彩（凌佐1971, 204）。¹⁸ 其中《星》就處理馬共遊擊隊的抗日衛馬、《第》揭露橡膠廠主對外來勞工的剝削，以及《度》批判英殖民地政府對二戰被檢華人家屬的處理不當；新馬特有的華語詞彙亦在《度》出現，例如「巴刹」（菜市）和「咖啡錢」（賄賂小費）等等，而且《第》中電影人物的生活方式形形色色，既再現南洋本土的剖食榴槤和歌舞作樂鏡頭、亦呈現貝多芬《月光曲》彈奏、時裝比賽、划船、釣魚和野餐場面等等。

以上陳述，雖然充分說明這三部電影作為馬華電影當之無愧，但也不意味著吳村的馬華電影跟中國電影沒有絲毫關係。《度》出現的三位底層男性小人物之間的同居照應關係：拾荒者老大、報販老二和失業漢老三，即和1937年袁牧之《馬路天使》同樣出現的幾位上海底層男性，例如街頭鼓手小陳、報販老王等人的同屋關係，遙相對照；《星》三位知識女性的對立形象：左翼女性淑明、教師眉眉和交際花浩如，分別對應著蔡楚生1935年《新女性》中的左翼工人知識分子（李阿英）、音樂教師（韋明）和少奶奶（張秀貞）。

吳村這三部電影在意識形態上的「非馬非華」，既不純粹是屬於馬華，亦非完全歸屬於華僑的電影形態，導致三部電影均被目下主流的中國電影史和

18. 吳村在「馬華文藝獨特性主張時期」偏向中立，不意味他就需要放棄「馬華文藝獨特性」的「此時此地」的地方色彩，也不意味著他需要同樣放棄「僑民文藝」的色彩，正是他這種抵制非此即彼的「非馬非華」傾向，使他偏向中立。

港臺電影史，甚至新馬電影史的書寫，徹底遺忘或選擇性遺忘；¹⁹更遑論當代馬華電影新浪潮弄潮兒「非馬非華」的集體失憶。例如其中代表導演李添興被問及是否要以電影發出馬來西亞華人的聲音？他回答道，這種看法讓他不自在：「我不以為描繪馬來西亞或華人是我的責任。」(Lim 2005, 14) 彭麗君 (2008, 117) 敏銳觀察到馬華電影新浪潮的民族認同很複雜：「馬華其實既非馬也非華。」那為什麼還要馬華電影？為何從二戰後的紅菱到二十一世紀的陳翠梅，還要「馬華電影」的提法？如果前者是為了記取那段反殖民反帝國的馬華歷史，後者是否為了忘卻的召喚那段湮沒在國家歷史論述中的幽靈？

馬華反帝反殖走過的歷史，一如馬共最終的被幽靈化，除了長久被新馬主流的政治話語邊緣化，一直迄今它也還沒有能夠成為兩岸三地學界「重要的參考點及思想資源」(陳光興 2011, 409)。²⁰從「馬華」一詞上承到馬共歷史開始，到底應當注重「馬」還是「華」？即前者著重的國家認同，抑或後者強調的華人族群意識 (游俊豪 2006, 178)？從政壇到文壇，大半個世紀以降這些論戰以各種名目在境外境內發生，馬共作為馬華反帝反殖最重要的一頁歷史之一，卻始終若隱若現。它繼續被新馬主流政客妖魔成恐怖主義的同時，也被那些進行非歷史研究的主流學者束之高閣於殖民地宗主國的檔案館。²¹

-
19. 其電影形態僅是其中主因之一，這也涉及到撰寫電影史者的意識形態和語言能力，以及不著重於挖掘或分析新馬華文舊報刊材料有關。事實上，不只這三部早期馬華電影被遺忘，從 1927 年的首部新馬電影《新客》到 1950 年代的馬華電影，也一直被中英學界撰寫的東南亞電影史或新馬電影史所遺忘 (Hee 2014, 244–50)。目前筆者並沒有蒐集到任何史料，能證明《文化研究》匿名評審推測的電影美學、獻映通路或票房失敗，是導致這三部馬華電影未能在電影史上留名的原因。反而有論者認為《星》在馬來亞各地深受歡迎，良好票房促使邵氏機構再接再厲，拍了《第》和《度》兩部片子 (陳美玲 2003, 56–57)。
20. 陳光興 (2011, 409) 是把此思考和他提倡的「華文國際」聯繫在一起。他認為透過對於馬華的理解，有助於認識兩岸三地自身的處境及問題。尤其是中國大陸和港臺主流意識經常無條件默認英語作為唯一的國際語言地位，往往不把華文視作國際語言，刻意遺忘華語文曾經是二十世紀上半旬全球革命浪潮的國際語言之一。當代兩岸三地學界的主流論述尤其港臺主流學界至今尚處於「告別革命」或「親美反共」的狀態，因此沒有意識把華語文視作國際語言，這導致兩岸三地學界的理論意識形態長久以來都被英語語系理論全盤主導和籠罩。
21. 這句話主要針對那些進行非歷史研究的主流學者。當然主流學者也會挪用殖民宗主國檔案來佐證官方論述，也有修正派歷史學者亦採用宗主國檔案揭露更多細節，然而筆者認為這些學者大多數進行的是歷史研究，而非文學研究。近年情況有所改善，馬華文學的馬共記憶引起關注，這方面的力作請參閱 Groppe (2013, 233–78)，她主要聚焦當代在臺馬華和馬華在地作家筆下的馬共記憶如何形成足以跟官方文化對話的通俗文化

吳村這三部電影所再現的那段二戰前後至 1947 年馬華歷史反殖反帝的人民記憶，在作為描述性的華人政治類型理論的參照下，顯得鮮活和有力。然而這套理論一旦作為規範，它強烈的國族主義意識形態，讓這些人民記憶所再現的華人性顯得格格不入。華人政治類型理論在描述和概括新馬華人冷戰年代的政治意識形態模式，有其極高的實用性，然而卻化約了不同年代、不同時空新馬華人的多元性，尤其對華人女性移民群體而言，她們有異於男性移民群體的性別意識、身體經驗、家庭經歷和社會經驗，但卻經常在歷史論述中被遺漏或淡化。吳村傾向於左翼色彩的這三部電影，為這些女性移民群體的人民記憶發聲的同時，也把其他男性移民群體在反帝反殖時代脈絡的集體挫敗，進行寓教於樂的反思和批判。

馬華的華人性，其複雜性在於它的「非馬非華」。顯而易見，早期馬共話語滲透早期馬華的華人性建構。領導新馬反帝反殖的早期馬共，其貢獻之一在於讓馬華的華人性，從以中國為中心的血緣意識形態，轉向以星馬本土人民自由與解放為訴求的反帝反殖本土認同。馬華自覺的本土認同需要追溯到 1920 年代下半旬的「南洋色彩萌芽與提倡時期」，並在 1930 年代馬來亞地方文學提倡時期蔚然形成，並在二戰後至 1948 年期間達到高潮。馬共在 1930 年代領導新馬反帝反殖運動，為那些左傾或參與反殖者做了示範，並積極連結各族同胞進行反殖反帝，這才漸漸積極推動新馬的華人性，從中國血緣認同，轉向本土認同。²²

1930 年代的早期馬共一度改名為「馬來亞各民族共產黨」，成立「馬來亞各民族各業總共會」(謝詩堅 2009, 65)。在政治議程上的綱領，亦有別於中共的政治綱領，例如沒有提建蘇維埃共和國，反而要爭取民主制度，建立民族統一戰線 (65)。甚至主張「把英國的民主條例來馬來亞實現」、「開放人民的言論、出版、結社、信仰、罷工、組織的絕對自由權」(佚名 1946d, 11–12；粗體為筆者所加)。然而這些早期綱領，並沒有改變英殖民政府對馬共的種族歧視和偏見。

吳村電影再現馬共遊擊隊成員和勞工階級的面貌，為這段早期馬共和勞工階級的人民記憶，及時留下珍貴的影像和文字紀錄。可是 1948 年殖民政府頒佈戒嚴法令，這些電影一夕之間成了禁片。而有關馬共和勞動階級歷史的

(vernacular culture)，而馬共檔案或出自馬共成員或當年參與反帝反殖的當事人回憶錄不是她的焦點。

22. 固然左傾、參與反殖民者不等同於馬共，然而馬共是領導和動員這場反帝反殖運動的先鋒，本章不想過於淡化馬共框架，僅凸顯左翼色彩，這只會把所有那些左傾、參與反殖民者和馬共一律撇清和切割開來而已。

人民記憶，超過半個世紀至今依然是新馬官方歷史論述的禁忌。人民記憶尋求的卻是社會解放，它往往是要通過與人民政治議程的連結，始能恢復那些被壓制的人民記憶 (Bennett, Grossberg, and Morris 2005, 216)。然而當代新馬由官方主導的國族政治和歷史敘述，非但不承認馬共在反帝反殖歷史進程中的任何貢獻，也長期通過製作大量妖魔化馬共歷史的影像和論述，以這些官方記憶操控和支配人民記憶。這導致那些被壓制的人民記憶，長久以來也無法有效和人民議程進行連結。即使二十一世紀初以降有不少當年參與反帝反殖的左翼分子可以公開為他們過去的鬥爭著書立說，這些人民記憶至今也僅止於小眾的知識圈子流傳。新馬大眾文化的主題內涵早已被跨國資本主義結合國族主義的集團所壟斷和駕馭，人民茶餘飯後唯一被官方承認的社會功能就是進行消費和遺忘。吳村這三部銘刻勞動階級歷史的電影在新馬大眾文化的脈絡下顯得非常不合時宜，也因此有了本章重新敘述人民記憶的意義和道義。

第三章

打造馬來亞

論英屬馬來亞製片組的冷戰影像

在這座共產分子依然以恐怖主義的暴力來攻擊政府的馬來亞，事實上你只能選擇成為一名好的馬來亞人，不然就是共產分子，你別無其他選擇。(Gurney 1949, 21)

——亨利·葛尼 (Sir Henry Gurney, 1898–1951)

一、馬來亞製片組

馬來亞製片組 (Malayan Film Unit, 以下簡稱 MFU) 是二戰後附屬於馬來亞英殖民政府資訊部門的影片組，成立於 1946 年 6 月，總部設在吉隆坡，1963 年馬來西亞成立後結束營業，改名成「馬來西亞國家影片部」至今。它創立最初有三大宗旨：一、協助不分種族的馬來亞人理解正確的生活方式，以及其他馬來亞人的問題；二、解決文盲的問題；三、推動公共教育和在各群體和成員之間分享資訊，以及協助他們邁向政府自治的進程 (Malayan Film Unit 1953, 13)。創立最初階段，它的反共色彩不強，一直到英殖民政府於 1948 年頒佈緊急法令，宣佈馬來亞全國戒嚴，進入反共的緊急狀態後，當時的英國駐馬來亞最高首腦亨利·葛尼一直深切關注馬來亞缺乏反共影片，並在內部表達不滿當時的 MFU 主任 H. W. Goven 沒有及時生產反共的劇情片 (13)。1949 年 8 月英殖民政府資訊部門官員在新加坡召開區域會議，提出「影片應是我們最強而有力的宣傳武器」(MacDonald 1949, 152)。這項提議得到英國駐東南亞大總督麥唐納 (Malcolm MacDonald) 和亨利·葛尼的大力支持，他倆尤其認為「華人更是高度容易被視覺宣傳感染和影響」，因此決定加強 MFU 的反共影片製作，以供應東南亞的媒體市場 (152)。

其後，英殖民政府特地請來澳洲國家電影委員會監製主任司丹萊 (Stanley Hawes)，實地調查和評估 MFU 的作為，最後要為 MFU 提出重組計劃書。司丹萊在重組計劃書裡認為由於國際時勢嚴峻，MFU 重組迫在眉睫，並且需

要擴展服務功能和範圍，其影片市場是服務亞洲人，不僅是東南亞人而已。MFU 需要以低成本、簡便和快速的方式生產影片，也有必要同時注意影片的品質。他提醒當局除了需要委派更多西方電影技術人才壯大 MFU 的陣容，也必須加強 MFU 的硬體器材和設施，例如：有必要撥款盡快為 MFU 在吉隆坡興建永久辦公樓兼製片廠。他也提醒 MFU 以影片來對抗共產黨的政治思想之際，也不能讓影片看起來有太明顯的宣傳性，這會讓影片的功能失去宣傳效用，並認為影片應配上各種本土語言和方言，以宣傳英聯邦國家的強盛和民主政府的正面 (Hawes 1950, 70)。

重組計劃書最終得到英殖民政府的鼎力支持和實踐。MFU 在 1950 至 1960 年代成為亞洲最龐大的紀錄片機構，並擁有一些當時亞洲最尖端的現代電影攝製機、錄音器材和實驗室設備，MFU 製作的影片在六十八個不同的國家放映，並以商業營利目的在美國、英國、加拿大、澳大利亞、紐西蘭和印尼的戲院上映，九十八部影片被售賣給電影發行商在英美的電視和公開場合放映，而且幾乎全部的影片都配置華語、英語、馬來語和泰米爾語版本 (Malayan Film Unit 1963, 3)。其他東南亞殖民地的統治機構，也派團來吉隆坡，考察和仿效 MFU 的成功之道。根據《星洲日報》1957 年 5 月 16 日的報導，越南政府派出一組七人的情報局官員，特地來吉隆坡考察 MFU，以便加強聯繫，以及希望能在越南設立類似的機構 (佚名 1957, 6)。在這之前，MFU 主任早已在英殖民外交部的要求下訪問越南，並在越南 1956 年選舉之前放映 MFU 影片，MFU 主任自稱越南人不是孤軍作戰，大家共同分擔反共的負擔 (Anon. 1955c, 7)。

除了前後為英殖民政府和新馬（自治）政府拍攝大量的歷史和地理紀錄片，MFU 也通過多部宣傳片和劇情片等等的製作和拍攝，配上不同語言和方言的錄製和解說，例如華語、客家話、廣東話、福建話、馬來語、泰米爾語和英語等等，在冷戰年代大力灌輸英美強大的「現代化」意識形態予馬來亞人民，並強制安排在馬來亞各戲院放映這些影片。¹ 其終極目的即是要詢喚馬來亞各族人民，建構馬來亞意識與認同以對抗和剷除共產主義意識形態的威

1. 根據湯姆·霍奇 (Tom Hodge) 的說法，這項指令是仿效印度英殖民政府在印度頒佈的措施，所有戲院也必須負責繳付放映的費用，這可以為 MFU 每年賺取超過三十萬元的收入，見 (Anon. 1953a, 3)。當年此倡議在新加坡媒體引起強烈反對聲浪，本地國泰電影機構和邵氏電影機構均異口同聲反對強制放映的措施，這不合電影發行的常規，見 Free Press Staff Reporter (1953, 3)；也有讀者投函報館表明反對立場，呼籲新加坡政府不要仿效馬來亞聯邦強制 MFU 影片在新加坡所有戲院放映，這侵害人權，也會導致本地政府和戲迷知識分子建立的和諧快樂關係遭受破壞，見 Individualist (1953, 10)。

脅。這些針對華人的反共影片不折不扣要建構一座把中國大陸排除在外的華語語系 2.0 版本世界，它強力詢喚在地華人的本土國族認同，以便斬斷華語語系 1.0 版本世界把中國視為原鄉的祖國情結。這些影片的多語性質，我們不能誤解為當年官方的國族主義認可了各種語言和方言的價值，而僅是英殖民政府為了讓這些政治宣傳影片，能更有效影響那些不諳英語和馬來語的「特定群眾」。MFU 影片目錄就顯示不少影片僅針對特定群眾 (Rice 2013, 442)。例如一些反共影片，僅配上客家話，因為很多馬共成員是客家人。此類影片的生產對象，僅針對當時鄉區的客家族群，不會在馬來族群和印度族群放映。

1951 年馬來亞聯合邦 (Federation of Malaya) 欽差大臣亨利·葛尼在往馬來亞福隆港度假勝地的路上，被路邊埋伏的馬來亞共產黨 (以下簡稱「馬共」) 黨員槍殺。1952 年具有將軍背景的鄧普勒爵士 (Sir Gerald Templer, 1898–1979) 來馬接任欽差大臣的職位。鄧普勒上任不久，即撤換 MFU 主任，從英國外交部調來湯姆·霍奇接任。湯姆·霍奇在這之前是英國駐東南亞大總督的電影顧問，也在英國外交部負責海外電影項目，亦曾在紐約擔任英國資訊服務電影部門主任，擁有豐富的電影工作經驗 (Loke 1974)。

他於 1952 年接任後，自稱每年平均生產六十部影片，三十七部影片從東方到西方在五十四個國家放映，並在國際影展獲獎，單是在 1956 年就為馬來亞賺取超過五十萬元的總收入 (Hodge 1957, 538)。六十部新片作為新聞影片也賣給英國和美國的電視機構 (Anon. 1955a, 20)。他也在致馬來亞殖民政府的報告中認為需要拍攝一些彩色和更多現場對話的影片，並且發掘和栽培本土音樂人、漫畫人等等，以便這些人的才能可以在影片製作中加以利用 (Anon. 1955b, 28)。

湯姆·霍奇自稱 MFU 是「真正的馬來亞」(Truly Malayan)，該部門的員工包括馬來亞的馬來人、華人和印度人。在他擔任 MFU 主任一直到 1957 年 6 月，華人歐慶路接任他的主任職位，馬來人侯賽因 (Md. Zain Hussain) 擔任副主任和副製片人，屬下三位導演，也分別是馬來人、華人和印度人，足夠數量的本地人也成功被栽培為 MFU 的編劇 (Hodge 1957, 539)。1950 年，MFU 的屬下員工不過二十七人，其中三名歐洲人，其餘為馬來人、華人和印度人 (Anon. 1950, 36)。1955 年，MFU 的屬下員工卻增長至一百三十五人，其中七十人是馬來人、三十人是華人、二十二人是印度人、九人是歐亞混血人和四人是歐洲人 (Anon. 1955b, 13)。

MFU 生產的影片究竟有多大的滲透力和影響力？單是 1954 年，全馬各地戲院就放映 MFU 影片多達六千一百九十次 (Anon. 1955a, 20)。迄至 1953 年，在公共影院放映的 MFU 影片，均是三十五毫米電影，十六毫米電影則被

九十三座流動電影院送到新村、園丘（estate）、學校和福利機構等地放映。馬來亞聯邦影片圖書館（Federal Film Library）藏有這些影片和影片目錄，以供任何機構或公眾人士租借觀賞（Anon. 1955a, 20）。迄至1953年，每月平均有一千八百部電影被租借，每年估計有一千萬馬來亞人觀看這些影片（Malayan Film Unit 1953, 12）。至1955年，高達一千三百四十部影片被送到世界各地放映，很多影片還是在MFU提供母帶拷貝下，在澳洲、加拿大、德國等國家重新拷貝（Anon. 1955a, 20）。迄至1963年，馬來亞總計有三百七十八座影院和一百三十四座流動電影院放映MFU影片（Malayan Film Unit 1963, 3）。

從上述資料看來，MFU為1950年代的馬來亞人和世人第一次打造了一座銀幕上的馬來亞國族。湯姆·霍奇在1954年接受電影雜誌採訪時透露，他的任務就是要為馬來亞的華巫印族群打造一個馬來亞國族（FH 1954, 5）。他總結MFU十年來的業績，自豪表示MFU是馬來亞歷史進程的推手之一，只要翻閱MFU的影片目錄，就是在翻閱十年來馬來亞的歷史（Hodge 1957, 539）。他宣稱MFU影片紀錄了馬來亞邁向獨立的進程，它也為馬來亞各族團結與和諧打下重要基礎，讓獨立的目標可以實現；此外，他說MFU也協助訓練馬來亞人掌握了選舉制度和人口普查的標準方法，以及培養了公民的責任心（539）。湯姆·霍奇卸任後，被國泰機構主席陸運濤聘請擔任新加坡國泰克里斯影片公司（Cathay Keris）的廠長，一直到1972年該公司停止製片活動為止。

MFU最具代表性的作品之一，即是那部長達三十三分鐘的馬來亞獨立日紀錄片《馬來亞的獨立》（*Merdeka for Malaya*）。在片中，馬來西亞的國父東姑阿都拉曼（Tunku Abdul Rahman）以馬來語高喊「Merdeka」（獨立），這是當年政府委託MFU團隊拍攝下來的歷史場景，它已經成為每年馬來西亞國慶日必定在國營電視重溫的官方記憶之一。換言之，MFU在主流的論述下，毋庸置疑直接推動了馬來亞的誕生，以及其獨立歷史話語的打造。

二、打造馬來亞：帝國的終結？

近年英語主流學界對MFU或英國殖民電影的研究，傾向於以「帝國的終結」來凸顯英殖民政府在那個年代所扮演的「積極」或「主導」角色。這個描述用語的通行，可以追溯到1999年劍橋大學歷史學者哈伯（Tim N. Harper）《帝國的終結與馬來亞的打造》（*The End of Empire and the Making of Malaya*）。作者認為1957年馬來亞獨立，主要原因不是人們所以為的本土國族主義精英分子和大英帝國勇敢交手的成果，而是通過馬來亞內部的晚期殖民統治，全

面推廣和施行到各個階層的馬來亞社會所最終達到的結果。哈伯研究二戰時期的馬來亞、共產黨和緊急狀態的起源和過程、城市化和通俗文化對馬來亞人民的影響，從而勾勒馬來亞社群如何響應或干涉政府的形成和社會的急遽嬗變。作者認為即使晚期殖民主義的實驗，讓人們怨聲載道，但是它也留下一筆持續性的遺產給馬來亞的獨立和政治 (Harper 1999, 357–82, front matter)。

「帝國的終結」一詞，近年也被延用到一本名為《電影和帝國的終結》(*Film and the End of Empire*) 英文學術專書。該書的兩位主編在英國啟動了一項英國殖民電影計劃的研究。MFU 正好是英國殖民電影工業的個案之一。該書僅收錄一篇有關 MFU 的論文，作者是至今為止唯一在大馬研究 MFU 的民間學者兼電影工作者哈山·穆達里 (Hassan Abdul Muthalib)。他的論文〈帝國的終結：1950 年代英屬馬來亞的 MFU 影片〉，大力肯定「MFU 對國家（馬來亞）有巨大貢獻，它通過製作二戰以後至獨立前夕時期的馬來亞紀錄片，從而樹立起名聲」，並認為 MFU 影片確實是政治宣傳，然而卻「以促進帝國的終結為目標」(Hassan 2011, 192–93)。他在另一篇論文裡認為 MFU 影片「成功贏取全體馬來亞的人心 (winning of Malayan hearts and minds)」，因此加速了帝國的終結 (Hassan 2009, 47–63)。本章要反思的是，究竟 MFU 的目標真的是促進帝國的終結？抑或只是帝國意識形態國家機器在東南亞的延伸？此外，該作者在這兩篇論文裡比較集中處理馬來人對這些政治宣傳包括 MFU 影片的積極回應和支持，沒有處理其他族群，例如華人的感受或反應。這種幾乎把當時佔了新馬人口將近一半的華人和其後代的感受排除在外的做法，無法具說服力讓大家看到所謂「成功贏取全體馬來亞的人心」是否僅是國族主義的一家之言而已？

「贏取全體馬來亞的人心」之說的通行是冷戰年代鄧普勒指導馬來亞英殖民政府動用全方位的統治宣傳機器，引導人民把共產黨的獨立解放運動渲染為「恐怖主義」的冷戰策略，當代反恐專家拉瑪克納 (Ramakrishna Kumar) 研究馬來亞戒嚴的英語著作也以此為題。² 拉瑪克納認為英殖民政府有三大政治宣傳機構，分別是公共關係部門 (Department of Public Relations)、MFU 和馬來亞電臺 (Radio Malaya)，都在 1946 年成立。三大部門之間在戒嚴法令頒佈之前，各自獨立，1948 年以後才漸漸緊密結合或配合 (Ramakrishna 2002, 211)。作者把「政治宣傳」(propaganda) 定義為「那些能影響特定群眾的態度和行為的相關大眾傳播」(15)。政治宣傳的組成部分，不僅是文字和影像，

2. 見 Ramakrishna (2002)。另外一部早前的同類著作也是這類用語，見 Stubbs (1989)。

也包含行動（action）或「所做之事」（deeds），特別是文字和「所做之事」，尤其影響特定群眾對政府的信心（205）。

戒嚴之後英殖民政府逐漸意識到政治宣傳所謂的「特定群眾」，主要針對的應是那些同情或接濟馬共黨員的鄉區華人，然而由於他們大多數為文盲，更不諳英文，文字宣傳對他們來說簡直無效。這些鄉區華人普遍對政治宣傳保持著「慎其言，觀其行」的保留態度，他們不太願意相信他們所聽到或讀到的，反而更注重他們所「看到」的（205）。

為了阻斷鄉間地區華人接濟馬共的活動，1950年英殖民政府雷厲風行地推出「布里格斯計劃」（Briggs' Plan），「半誘半迫」地使數十萬的鄉人包括其中四十萬左右的華人從叢林邊緣的非法棚戶，搬遷到那些四面被鐵絲網包圍的「新村」定居，一方面對村民進行二十四小時「集中營式」的進、出新村的檢查和食物限量配給，另一方面，同時也嘗試提供現代化的公共福利服務，例如：衛生醫療和教育服務予村民，最終漸漸讓鄉區華人嘗到「苦頭」之餘，也嘗到「一絲甜頭」——「看到」當局的「所做之事」，逐漸配合政府的反共政策，不再接濟馬共活動。馬共領袖陳平在晚年回憶錄《我方的歷史》承認，「布里格斯計劃」是導致馬共失敗的致命因素，馬共的軍事計劃開始動搖，關鍵在於「布里格斯計劃」推行以後，來自鄉區華人的糧食供應之路被切斷，在森林的馬共黨員處於半飢餓處境，消耗了戰鬥士氣（陳平 2004, 242–70）。

如果說「布里格斯計劃」是英殖民政府全面在日常生活中向馬共宣戰的生理戰術，那麼 MFU 影片則是安撫和召喚馬來亞華人國家認同的反共心理戰術。MFU 生產多部有關華人新村的殖民影片，例如《新生活：重置非法棚戶人家》（*A New Life: Squatter Resettlement*）、《我們的新家園》（*Our New Home*）和《永平的驕傲》（*Proudly Presenting Yong Peng*）等等。這些影片美化新村公共設施的完善，以及村民的安居樂業。政府的宣傳機關在馬華公會的協助策劃下，重複在全國各地新村的文娛活動，免費放映 MFU 影片。這些放映活動也會放映好萊塢電影和華人相聲，而且現場時而配上歌舞表演，以及 MFU 攝製的華語愛國歌曲和民間舞蹈，以免費的食物飲品和有獎遊戲，大量吸引華人參與和觀賞。

報刊也刊登來自新村居民的來函。1953 年一位來自吉隆坡的新村居民投函報章，自稱百分之九十八的新村居民不諳讀寫英文，他們都深愛觀賞這些配上本地語言和方言的 MFU 影片，新村沒有影院，村民過去只能到鄰近的城市影院觀賞電影，自從 MFU 的流動電影院來到新村，這些放映英國和馬來亞新聞、動畫片、紀錄片和西方電影例如《泰山》（*Tarzan*）的流動電影院讓新村居民大開眼界，這位村民自稱雖然最享受觀賞《泰山》之類的西方電影，

但他認為 MFU 生產的影片無論是在品質和聲音方面都明顯引人矚目，這位村民自認沒有機會到處旅遊，但 MFU 影片卻把外面世界的美麗圖景通過影片帶進新村，他要感激 MFU (New Villager 1953, 10)。

出生和成長於馬來亞的土生華人著名學者林玉玲 (Shirley Geok-lin Lim) 在美國出版並得大獎的回憶錄，曾紀錄她 1950 年代的年少觀影經驗，電影開始之前，戲院會強制放映一些跟緊急狀態相關的新聞片，每當她看到華人邪惡的臉孔閃爍在銀幕，她漸漸學會憎恨這些華人共黨，並深感自己身為馬來亞孩子，華人認同等同華人沙文主義 (Lim 1996, 40)。

顯然 MFU 影片的放映活動在很大程度上漸漸形塑了 1950 年代華人對「馬來亞化」政策的集體視覺認同，以及「馬來亞」作為新家園的國族想像，最終導致對馬共的集體排斥。這是當下研究馬共書寫和 1950 年代馬來亞本土意識與華人認同都需要關注的問題。然而國內外學界從過去至今的馬共書寫或其他馬華研究成果，都比較偏重於從作為文字單位中心的「馬華文學」或馬華報刊思考馬共書寫、馬來亞本土意識、國家認同和華人認同的糾纏，比較缺乏從影像/視覺的大眾傳播層面思考馬共書寫、馬來亞本土意識、國家認同和華人認同的糾葛及其演變。過去的馬來亞華人社會在很長時期是由多數的文盲所組成，無法從閱讀「馬華文學」或馬華報刊進而培養起本土意識或國家認同，這些被稱之為「馬來亞『民族電影』的雛形」的 MFU 影片 (麥欣恩 2011, 27)，配上不同華族方言的視聽影像，直達他們的眼球和耳朵，其實這才是當時多數馬來亞華人逐漸被迫或潛意識接受本土意識和國家認同的主要啟蒙源頭之一。

馬來亞共產黨於 1930 年在馬來亞創立。由於創立初期被英殖民政府警察一系列的突擊干擾，一直到 1932 年馬共才真正開始活動。馬共成員在 1941 年之前主要由華裔組成 (Cheah 2012, 14)。1941 年日軍侵佔新馬，英方撤退軍隊，並指導馬共成立「馬來亞人民抗日軍」(Malayan People's Anti-Japanese Army)，對日軍展開遊擊戰。這支由馬共主導的遊擊隊除了得到英方訓練和提供軍械，也吸納不分族群、宗教、階級、政治信念的人員加入，其中包括原住民、馬來人、印度人和其他族群 (67)。這支跨族群的遊擊隊後來成為二戰後馬共武裝部隊「馬來亞民族解放軍」的主幹基礎。二戰後英方坐享漁人之利，重返新馬取得控制權，宣佈馬共為非法組織，加以取締和捕殺，並宣佈馬來亞進入「緊急狀態」(emergency)。這長達十二年的「緊急狀態」，實質上是主動向馬共發動戰爭，馬共歷史向來是以「抗英獨立戰爭」一說來反駁所謂的「緊急狀態」。英方之所以避開使用「戰爭」字樣，乃有三大好處。其一是政治上的好處：既然不是「戰爭」，一則不必經由英國國會的批准，僅殖民部

大臣便可自己做主，二來可以擺脫聯合國的監督，不必依國際公法約束，避開國內外政治輿論的圍困。其二是經濟上的好處：最顯著的經濟利益則因非戰爭狀態，因而保住其投下的保險利益，其橡膠園與礦場仍得繼續營業，有利於對宗主國物質的持續供應。其三是軍事上的好處：既然不是「戰爭」，便不需按國際戰爭準則約束而為所欲為，軍費無需國會審批，剿共部隊可以以最殘酷和非正規的戰爭手段從事（陳劍 2012, xvii–xviii）。

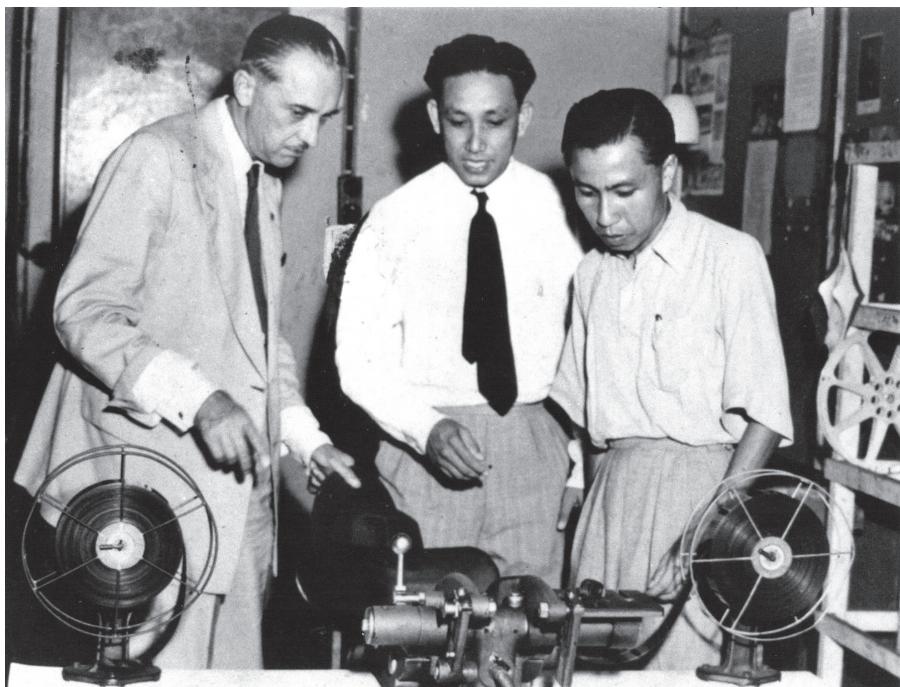
英方向來動用一切媒體包括 MFU 把緊急狀態渲染為馬來亞華人的叛亂，此說從冷戰年代至今也根深蒂固影響了不少東南亞現代史專家，例如來自澳洲的歷史學家 Milton Osborne 就認為馬來亞的緊急狀態「基本上是華人叛亂者在反對政府，當地馬來人並沒有參與其中」(Osborne 1970, 89)。這些暗含種族主義的論述完全無視馬共武裝部隊屬下一支由馬來人領導和組成的第十支隊的存在。第十支隊正式成立於 1949 年，其領導就是於 1985 年當選為馬來亞共產黨主席的馬來人阿卜杜拉·西迪 (Abdullah C. D.)。跟英方和馬方政府作戰長達四十多年的「第十支隊」發展壯大到最高峰達到四百名馬來戰士，發展到後期也擁有男女戰士三百二十八名（蘇麗雅妮 2005, 5）。馬共當年的宣傳資料把馬共武裝部隊「馬來亞民族解放軍」譯為 Malayan National Liberation Army，但落在 1940 及 1950 年代的英國政治部人員手裡卻變成 Malayan Race Liberation Army（陳平等人 2012, 157–58）。把原義的「民族」(national) 誤譯為「種族」(race)，這是反共陣營暗中召喚種族主義的伎倆，以便把馬共刻板化成是一個清一色由華人主導的種族組織，而非民族組織。一位西方學者指控馬共即使標榜自身的民族主義 (nationalism)，然而馬共實際上是中共在海外的延伸，馬共成員的身份認同傾向於中國而非馬來亞 (Slimming 1969, 5)。此說動用冷戰年代興起的身份認同理論，極度簡單地把馬共跟中共進行連鎖，從而質疑華人的身份認同效忠於中國，而不效忠於馬來亞，最終達到遮蔽或推翻馬共革命目標是要在反帝反殖的鬥爭過程中推動馬來亞民族建構的實質政治議程。陳平晚年跟歷史學者對話，澄清從 1948 年的緊急狀態至 1955 年的華玲會談，馬共沒有得到中國或其他國家的任何外援（陳平等人 2012, 158）。馬共是不是中共在海外的延伸不能一概而論，至少上述期間馬共就不該視為是中共在海外的支部。陳平在《我方的歷史》指出二戰後土生土長的馬共黨員不再以自己是海外華僑自居，反而把自己當作是本地的馬來亞華人：「我們效忠的國家是馬來亞，而不是中國。」（陳平 2004, 146）這些當事者的現身說法，足以讓人們認識到馬共黨員的身份認同不是鐵板一塊。³

3. 亦需要考慮到當時 1940 年代下半旬新馬各族人民尚未看到自治或獨立的曙光，有些馬共老黨員活在被欺壓的殖民地因而心向中國，這也不足為奇。

三、反共影像和冷戰意識形態

MFU 的反共影像在 1950 至 1960 年代的大量生產，正是「馬來亞化」政策從教科書的文字改革延伸到影像再造的冷戰「產品」。從二戰後至大馬成立前，MFU 影片在新馬各地鋪天蓋地的生產和放映，估計至少有四百多部。1953 年可供公眾借閱或購買的 MFU 影片目錄僅有五十部，1959 年的影片目錄劇增到四百四十一部，1963 年的影片目錄雖有二百四十九部，但有些初期的 MFU 影片則沒有列在目錄裡。1953 年的影片目錄，有十四部的影片內容說明直接再現反共主題。1959 年的 MFU 影片目錄，則把影片細分為十九類，其中第二類的「武裝部隊」、第三類的「武裝力量」、第六類的「資訊傳播」、第九類的「緊急狀態」和第十四類的「員警部隊」，都直接涉及反共主題。1963 年的影片目錄，直接再現反共主題的影片內容說明則增加到二十部，這還不包括所有初期的反共影片。

在鄧普勒出任欽差大臣期間（圖 3.1），MFU 主任湯姆·霍奇接到命令，需要凸顯每部出現鄧普勒的影片。湯姆·霍奇會要求坐在剪輯師身邊，親自



【圖 3.1】 1952 年鄧普勒（左一）巡視 MFU，製片人兼導演歐慶路（中）負責導覽（鳴謝：Hassan Abd. Muthalib）。

核准每部 MFU 影片的剪輯 (Hassan 2011, 194)。出現在 MFU 影片的鄧普勒都顯得和藹可親，到處微笑跟人民握手。這些影片都把他再現成馬來亞英雄 (183–84)。其實當時鄧普勒以嚴酷和獨裁聞名於世，這位被陳平指控為犯下戰爭罪行的「反共英雄」，以恐怖手法公開懸賞獵取馬共黨員頭顱，並允許英軍抓著被砍下的頭顱拍下照片，把屍體綁在卡車後部，遊街示眾。此舉當時被英國左派報章批評，鄧普勒卻辯稱這是戰術所需，以供英軍辨認馬共黨員身份 (陳平 2004, 271–75)。

從 1947 年以降的 MFU 影片，幾乎每部都安排敘述者，以畫外音的旁白方式，解釋發生在片中的事件 (Hassan 2011, 184)。這種只體現單向溝通的視點角度，被 MFU 大量用來宣揚殖民政府的政策和政績。這些旁白以「恐怖分子」或「土匪」(bandits) 指稱馬共黨員。二元對立的技巧常見於這些影片中，片頭都以畫面再現某些錯誤行為，如何導致負面結果。政府只好出面提供正確的處理程序和方案，最後整個情勢被扭轉和糾正過來 (184)。

1951 年出品的紀錄片《新生活：重置非法棚戶人家》，僅有英語和客家話版本，再現柔佛州「賴美賴英新村」(Kampung Bukit Pisang: Layang and Renggam) 的誕生。導演兼攝影師是阿瑪法賽 (A. Peter Amavasi)。片頭以俯拍森林的大遠景拍攝手法，以旁白告之觀眾，馬共恐怖分子匿藏在這片森林裡。全馬森林邊緣的非法棚戶人家多為華人。旁白說這些鄉區華人的安全，正嚴重遭受馬共恐怖分子的威脅，他們辛苦掙來的糧食，被馬共恐怖分子偷走或搶奪。這些視覺語言抹除了歷史現場上那些憑著理想主義或同情心，主動接濟馬共的鄉民的存在。這個抹除的用意在於把本來馬共和鄉民的「唇亡齒寒」關係進行二元對立，突出馬共是迫害者，鄉民是受害者。以含蓄的視覺語言暗示觀眾，接濟馬共活動是一種錯誤行為，這等於是站在迫害者這一邊，讓更多無辜的鄉民受害。

為了保護這些華裔鄉民的安全，旁白者提供了政府的解決方案，即「布里格斯計劃」下的新村計劃，盡快把這些非法棚戶人家強制搬遷和重置到遠離森林的新村。旁白突出種種搬遷到新村的好處。當局會安排貨車搬運鄉民的東西和載送鄉民到新村。每戶家庭的主人將獲得三十元的建屋材料費津貼，每週獲得三元補助，一直維持五個月。村民在外國專家指導下，買到更廉價的材料，自身搭建木屋和在新村土地耕作，他們在這裡得到更多、更好的食物，以及員警的保護。在木屋建好前，村民將會臨時安排一起住在長屋。旁白宣稱這些木屋通常幾天就能建好、入住。其後，長屋就改建成學校，讓村民的孩子受教育。有幾組鏡頭，再現孩子們無論男女都需要在學校接受國民教育。新村每天會有巴士服務，載送鄉民到臨近城市。新村設有

馬華公會經營的「新村合作社」(鏡頭以長達三秒鐘的特寫，放大這幾個方塊字)，提供村民廉價的日用品。也設有「政府藥房」(鏡頭再次也以大特寫呈現這幾個方塊字)，旁白宣稱「這是第一次這些人在生命中得到及時的醫療衛生照顧」。村民也被說服參加新村的自衛隊(不受薪)，訓練使用槍支，一起保護新村，免受馬共威脅。

此片企圖再現華人村民們至此以後是如何幸福快樂地住在新村裡，鏡頭以全景顯示一家幾個孩子坐在桌子前，新村母親在旁煮飯，老婦洗衣。以中景再現一位姑娘，悠閒地在閨房裡攬鏡梳頭。男孩們赤裸上身，在空地上打排球。在得到外國專家的指導下，村民們可以在自家更有效率地養雞、養豬(有幾組對豬隻的頭部和屁股的特寫鏡頭，吃豬肉是馬來人的禁忌，顯然此片不太可能放映給馬來族群看)，不再受到馬共恐怖分子的騷擾，並還能以很好的價錢，把這些家畜賣到市場，賺取可觀收入。最後是一組一家幾口快樂地陸續坐在一起吃飯的遠景，旁白說現在這家人終於可以在沒有恐懼的心情下，很安心地吃飯。小孩很滿足地舔著飯碗。旁白說這證明新村計劃是肯定成功的，馬共恐怖主義會漸漸成為一場被村民遺忘的夢魘。通過這個畫外音的結論，觀眾們瞭解到那些被馬共威脅的鄉民，終於在服從和配合政府的政策下，把危機轉化成生機，開展人生的新生活。

此片像其他 MFU 的新村影片那樣，遮蔽了當時新村計劃的種種問題和給人們帶來的傷害。由於這些新村都是在很倉促的情況下，臨時被政府建立起來，除了出現選錯地方或土地，而導致村民們被要求屢次搬遷到不同的新村，各種新村的設施也嚴重缺乏。村民們控訴新村缺乏診所和醫藥，瘧疾(malaria)橫行；村裡缺乏合法的小賣部，欠缺公共巴士服務；村裡也嚴重缺乏可耕作的土地，這導致那些沒有能力割膠的長者，生計出現問題(Harper 1999, 178)。雖然每家主人短期曾得到政府津貼，但是這些津貼僅適用於那些政府特定開辦的商店(Rice 2010)，無助於讓那些失業的人們，可以養家糊口。需要注意的是，這項強制搬遷計劃，更導致當時將近一半的搬遷人口(成年人)在新村裡失業(Harper 1999, 179)。這個資料是很驚人的，也證明新村計劃在實行過程中是失敗的，從而導致種種的家庭問題、社會問題和國家問題至今。

當時新村華人的遭遇，其實就是全馬華人中下階級的縮影。為求自保，華人久而久之形成一種不太相信政府或國族的社群主義。然而這些華人也不太想「反政府」，在 MFU 影片鋪天蓋地在全國各地放映下，成功建構一種類似當時臺灣和南韓的「反共親美」長期結構：「依據這個結構所製造的意識形態幻想，反政府就等於是支持共產黨。」(陳光興 2011, 12) 華人在冷戰年代長

期在政府所提供的二元對立選擇裡面：「選擇成為一名好的馬來亞人，不然就是共產分子。」(Gurney 1949, 21) 實際上是別無選擇成為「馬來亞人」，而至於能不能成為「好的馬來亞人」，也一直成為統治者衡量華人政治效忠的唯一標準。

也許華人當時唯一的安慰，就是新村建有華文學校。他們終於可以更實惠和更方便把孩子送到華文學校就讀。村民們在華人知識分子的協助下，成功把一些中上階層的華商拉攏過來，成為社群主義的中堅分子，長期捐款、支持或領導華校，以確保華校在財務上的正常運作。這種為求自保文化和歷史意識的社群主義，成為當時華人認同面對殖民主義和國族主義的進攻所採取的防衛策略。

王賡武曾指出當 1950 和 1960 年代的東南亞國家的華人認同，漸漸讓位於當地新的國家認同，只有馬來亞（包括新加坡）華人認同是例外的，他們都有強烈的社群認同，這在任何其他地方都是罕見的 (Wang 1988, 4)。雖然這些華人大多願意以新的馬來亞國家認同，取代中國民族主義認同，不過同時這種強而有力的社群認同，以維護這個社群權力作為政治目的，要求分享國家權力。這些華人社群領袖延續早先某些作為華人的歷史認同，並且力圖要把華人文化特色，正式被接納和融合進馬來亞的國家認同裡 (4)。但是，他們的要求一再受挫，並導致一部分的華人群體認同漸漸分裂。無論如何，以華文學校和華人新村（鄉鎮）作為社群認同的集結，一直都是從過去至今，全馬華人在面對國族政治的日益壓迫下所採取的自保策略。這類社群認同，容易被國族主義者曲解或誤解為「種族主義」，而蓄意造成緊張關係至今。當下重溫 MFU 當年拍攝的一系列新村影片，代表政府聲音的影片旁白者，當年在影片中為村民們許下的美好承諾，對照這半個世紀以來全馬新村千瘡百孔的現實發展環境，難免令人不勝唏噓。研究新村的專家學者指出至今新村「是國家發展主流的棄嬰」，政府比較注重馬來鄉村的發展，貧窮的華裔多數集中在新村，這些新村一開始就是建立在缺乏農耕地或幾乎沒有其他就業機會的地點，他們的每月平均收入比國家的家庭收入低（林廷輝、宋婉瑩 2000, 49–78）。當初政府把華人強制搬遷到新村，大約三分之一的新村移植計劃被視為暫時性的保安措施而無長遠計劃，這是後來新村面臨許多民生問題的主要原因，政府臨時在新村建立不周全的公共設施，這些設備並不能安撫人心，村民沒有安全感，日夜擔心會被當局追遷（20）。這些 MFU 的新村影片倘若還有什麼剩餘價值，不在於它還是什麼「晚期殖民統治」的可持續性遺產，而在於它再次提醒觀者，這是殖民主義和馬來亞國族主義者尚未還清給村民的一大筆歷史債務。

《新生活：重置非法棚戶人家》由當時 MFU 主任希普金斯 (B. H. Hipkins) 製作。根據以往的 MFU 職員受訪表示，1952 年鄧普勒上臺後，由於他個人不喜歡希普金斯製作的這些影片，因此很快撤換 MFU 主任，改由湯姆·霍奇出任 (Hassan 2011, 194)。在湯姆·霍奇領導下，MFU 影片開始陸續出現片中人物直接在銀幕上說話的畫面，不再像過去那樣，總是由旁白者壟斷所有敘事。然而這時候的影片也不斷重複同一種敘事模式，即開頭主角面對困難，並漸漸為他帶來苦難，跟著一個化解苦難的方法會出現，並往往由代表第三方的執政當局提出，苦難化解方案被主角接受和實踐，最後苦難得以化解，大家快樂地生活在一起 (185)。

1952 年 11 月出品的影片《短劍》(*The Knife*)，開啟上述的敘事模式。此片有華語版本、馬來語版本、泰米爾語版本和英語版本。導演是後來於 1957 年接任 MFU 主任的華人歐慶路。此片劈頭就是先聲奪人，緊湊的背景音樂，一隻特寫的手，抓住一把大特寫的馬來短劍，強而有力插在地上，銀幕打出「真實故事」。跟著畫面又出現俯瞰式的一如《新生活：重置非法棚戶人家》的森林大遠景，旁白說匿藏在森林的馬共恐怖分子，嚴重威脅馬來亞人民財物的安全。開頭就把問題的根源，道得一清二楚。跟著鏡頭以升降機的角度，從上到下拍攝這片森林。鏡頭拉到下面，觀眾看到政府成立的民間自衛隊，其中包括兩名男主角，正扛槍在叢林裡巡邏。這道出了作為第三方的執政者對有關問題的解決方案。鏡頭切接一轉，操著馬來語的州務大臣，正當眾獎賞兩名自衛隊成員，因為他倆成功消滅三位馬共恐怖分子。這兩名馬來人 Mansoh 和 Osman，正是片中的主角兼勇士。鏡頭和聲音跟著漸漸疊化 (dissolve) 以進行切換。影片是在暗示要把觀眾帶到過去的現場，回顧這兩名馬來勇士的貢獻。這種閃回式 (flashback) 的敘事處理，在這之前的 MFU 影片裡也比較罕見。

畫外音說，這兩個人是好朋友，一起住在甘榜 (Kampung 鄉村) 裡。導演以長鏡頭，讓觀眾看到剛從自衛隊下班的 Mansoh，扛槍愉快地吹著口哨，來到 Osman 的亞達屋，邀請 Osman 跟他一起去稻田射擊野鴿。臨去前，Mansoh 忽然意識到自己忘記攜帶馬來短劍，跟著屋裡走出一位馬來女性，把短劍交給 Osman，Osman 說他會把劍佩戴在腰間。兩人在稻田，成功地把空中的野鴿射下。野鴿卻掉進森林裡。兩人跑進森林撿野鴿，卻被三名共匪包圍，並搶奪他倆手上的槍支，接著活抓他倆進入大森林。來到一條河邊，共匪嘗試通過獨木橋渡河，然而獨木橋斷裂，在慌急中，Mansoh 示意 Osman 拔出腰間的馬來短劍，刺傷一名共匪，然後逃之夭夭。在逃回甘榜後，兩人馬上通報員警，並在森林沿路協助軍方，追尋共匪的下落，最後發現那三名

共匪，軍方一一開槍，把他們全部射死。Mansoh 和 Osman 從共匪屍身上，興高采烈地重奪他倆的槍支。

跟著鏡頭又漸漸疊化以進行切換。暗示要把觀眾帶回頒獎的現場。馬來州務大臣繼續以馬來語致辭，政府高度肯定這兩名勇士，提供資訊給警方和軍方，最終消滅三名共匪，因此每人嘉獎五千元。旁白還聲稱在三名共匪被射殺的二十四小時內，這兩名勇士便即刻被當局嘉獎和表揚。最後是一個由下到上的仰拍鏡頭，這兩名勇士上前，向州務大臣致舉手禮。這個仰拍的鏡頭語言告知觀眾，這兩名馬來勇士是實至名歸的反共英雄，應得到觀眾的仰視和學習。因為只有這樣，苦難才可以化解，大家才可以幸福快樂地住在一起。

比起其他的 MFU 影片，此片在拍攝和剪輯手法上，顯然使用了更多的視覺語言。此片動用的技術層面例如閃回式、運鏡、特寫和疊化也跟其他殖民電影機構 Crown Film Unit 所拍攝的片子有很大的不同 (Aitken 2016, 32)。當年此片入圍英國愛丁堡影展 (Edinburgh Festival)，媒體也進行報導。湯姆·霍奇在自己的文章裡，總愛自誇這些 MFU 影片的優秀品質，如何備受國際影展的肯定，宣傳短片可與歐美影片媲美 (佚名 1956b, 6)，然而超過一半的得獎影片，都是在東南亞電影節 (後改稱亞洲電影節) 得獎，1950 年代由日本人發起和主導的這些帶有冷戰反共色彩的電影節，MFU 作為新馬電影界的代表，其主任湯姆·霍奇既有份參與和輪流承辦，也在背後跟英殖民政府擬定相關的政府措施。⁴ 任職於新加坡《海峽時報》的彼海格 (John Behague) 當年撰文調侃「湯姆·霍奇才是你們的明星」，並以此為文章標題，文章稍微提及《短劍》背後有稍許的創意，然而影迷不會走進戲院觀賞官方立場的影片，MFU 需要生產更具振奮性和娛樂性的宣傳影片 (Behague 1952, 13)。他也在另一篇文章直接質疑 MFU 沒有能力製作出足以和英美電影機構媲美的宣傳影片，因為 MFU 害怕把影片人物描繪成他們真實的樣子，卻把服從政府的命令置於荒唐的境地，影片也完全缺乏幽默，並呼籲英殖民政府應把宣傳影片交由獨立機構攝製，這種不受控於政府擺佈的影片才能產生經典的宣傳影片 (Behague 1953, 13)。這些批評引來湯姆·霍奇的撰文回應，這次他卻道大家不應該把 MFU 影片跟英美電影機構的宣傳影片比較，因為它們的電影設

4. 筆者統計了 1963 年 MFU 影片目錄附錄的一份紀錄，MFU 影片從 1950 至 1963 年得獎名單，有二十八個獎項由東南亞電影節 (亞洲電影節) 頒發，其他二十四個獎項則由其他反共國家聯盟英國和菲律賓等電影節頒發，見 Malayan Film Unit (1963, 89–91)。有關東南亞電影節 (亞洲電影節) 含有日本主導的冷戰反共色彩，詳見 Baskett (2014, 4–18)。這些電影節與 MFU 的合作關係，詳見麥欣恩 (2011, 29–37)。



【圖 3.2】 1947 年歐慶路已在 MFU 服務（鳴謝：Hassan Abd. Muthalib）。

備和各方面的條件都比 MFU 雄厚，並質問哪一間附屬於政府的電影機構不想反映政府的政治立場 (Hodge 1953, 13)？

《短劍》幕前幕後散發的冷戰意識形態非常耐人尋味。導演歐慶路於 1937 至 1945 年間，加入政府部門工作。⁵ 二戰後也在英國殖民電影機構 Crown Film Unit 服務 (Rice 2013, 447)，很能瞭解統治者的需要，並給予全力的配合（圖 3.2）。MFU 代表作《馬來亞獨立》，正是在他領導下完成的紀錄片。MFU 於 1963 年結束營業後，他被政府委任為國營電視臺 (RTM) 首任臺長。類似歐慶路這些能操純正英語的「高等華人」在馬來亞不是少數，一直構成華人社群的上層結構，於 1950 年代與馬來人土著精英和印度人精英構成政治聯盟，在英殖民政府的幕後扶持下，於 1957 年爭取到馬來亞「獨立」。這種在冷戰年代經由「勾結式殖民主義」(collaborative colonialism) 所達成的獨立意識形態 (Law 2009, 9–29)，認可「馬來主權」為馬來亞國族的核心結構，這在歐慶路導演的《短劍》裡已經體現出來。

5. 歐慶路於 1919 年 12 月 28 日在馬來亞霹靂（又稱吡叻，馬來語：Perak）州出生，在檳城大英義學完成教育，見佚名 (1963a, 21)。

歐慶路雖然是華人，卻善於挪用象徵「馬來主權」的馬來短劍，以對抗片中的那些清一色都是華人的馬共分子。沒有這把馬來短劍，那兩位馬來「勇士」也不能反敗為勝。換言之，從敘事學來看，這把馬來短劍是扭轉乾坤的「神物」(magical agent)，提供此神物的「資助者」(donor) 是一位從 Osman 家裡走出來的馬來女性，象徵馬來母體文化的孕育者，讓主人公有能力解決危機。⁶ 導演有效結合本地馬來族群對「馬來短劍」崇拜的文化戀物符號，用之於西方殖民電影的冷戰意識形態，從而與馬共周旋到底。這有別於之前其他 MFU 影片，僅是強調英殖民政府如何通過西方現代化的科學制度和軍事力量有效撲滅馬共分子，沒有有效結合本地的馬來文化符號，召喚這些被英殖民政府承認為「原住民」的馬來人，跟馬共對抗到底。

換言之，此片把「馬來人」vs.「華裔馬共分子」進行二元對立的內外分界和隔離，象徵原住民純樸生態的馬來人甘榜生活內部，正遭受「外來勢力」的威脅，這些盤踞在森林裡的馬共分子，正是「外來勢力」的再現。影片認為要解決和撲滅這股「外來勢力」的推動力量，不應僅依賴於英殖民政府，本地馬來人可以從自身的馬來文化信仰，找到對抗「外來勢力」的象徵資本。這個象徵資本在影片裡是馬來短劍。在歷史現實裡即是馬來人民族主義的「馬來主權」論述和伊斯蘭教信仰的二合一結合。經過 1948 年馬來亞聯合邦 (Federation of Malaya) 的聯盟協議，英殖民政府認可馬來主權的論述，也承認馬來人的土著特權，包括以伊斯蘭教為官方宗教和馬來文為官方語言的特別地位。此片通過馬來州務大臣操著馬來語對兩名馬來「勇士」的公開表揚，強化了馬來人民族主義的「馬來主權」論，即使當時的馬來亞還處於英殖民政府統治。

此片更是強化了官方政府一貫以來在冷戰意識形態推波助瀾下的種族刻板印象，馬共分子都是華人，馬來族群沒有參與其中。馬共被「種族化」為僅是華人的政治訴求運動，遮蔽歷史現場上由好幾百位馬來人組成的馬來馬共「第十支隊」曾參加馬共鬥爭的事實。英方挪用共產主義所謂宗教是人民鴉片的說法，在反共宣傳機器敘述中把那些參與馬共的馬來人敘述成是一群放棄伊斯蘭教的叛徒，甚至以種族主義的論述抨擊他們投向華人組織，背叛了馬來人的土著特權，不能再視為是真正的馬來人。MFU 長達十分鐘的短片《宗教師》(Iman Sermon)，僅有馬來語版本，即通過一位伊斯蘭教的宗教師對馬來團隊的演講，道出共產主義如何違背伊斯蘭教的教義 (Hassan 2011, 187)。但是後來研究這群馬來馬共的馬來學者卻指出，這些擔任馬共幹部和領導的

6. 有關敘事學的「神物」和「資助者」，見 Propp (1975, 39; 79–83)。

馬來左翼民族主義者從來沒有放棄伊斯蘭教的信仰，在武裝鬥爭的進程中，一旦情況可能，他們都會履行宗教義務，並曾領導村民興建清真寺，在信仰和角色上，他們顯而易見地再現了共產主義、國族主義、國際主義與伊斯蘭教的結合 (Lamry 2006, 193–94)。譬如阿卜杜拉·西迪曾澄清：「馬共推行的是宗教自由、尊重各族人民習俗的政策。我生來就是伊斯蘭教徒，也是在伊斯蘭教的教化下長大的。不論我走到哪裡，這種信仰都不會改變……對伊斯蘭教，馬共承認它是我的官方宗教。」(阿卜杜拉·西迪等 2007, 12–19) 阿卜杜拉·西迪於 1955 年與馬共華裔女戰士應敏欽在兩情相悅下結婚，婚後應敏欽隨夫改信伊斯蘭教，並改名為蘇麗雅妮·阿都拉 (Suriani Abdullah)，結婚前後應敏欽努力學會馬來文和爪夷文，學習馬來風俗習慣，也以馬來語教導馬來同志如何學習《共產黨宣言》、列寧的〈國家論〉和毛澤東的〈實踐論〉、〈愚公移山〉和〈反對自由主義〉等著作 (應敏欽 2007, 91–105)。另外一位曾隨同陳平參與華玲會談的馬來馬共領導拉昔邁汀 (Rashid Maidin) 也於 1959 年在部隊裡迎娶馬共華裔女幹部曹啟竹，曹啟竹也隨後改名為瑟拉瑪·阿都拉 (Selamah Abdullah)，負責管理部隊裡的女同志、文娛活動和醫務工作 (曹啟竹 2008, 56)。馬共部隊裡除了有華族，也有巫族、印度族和泰族等，也規定所有部隊都必須為各自部隊裡的所有民族同志慶祝傳統節目並為節慶費用專門撥款 (應敏欽 2007, 92)。顯而易見，這些跨族群的黨組織特徵卻長久被英方遮蔽。

MFU 生產不少針對馬來族群的反共影片，例如馬來語劇情片《阿布·努瓦斯》(*Abu Nawas*)，這反面印證了殖民者的確意識到馬共對當時馬來人具有一定的吸引力。此影片長達將近一小時半，導演是英國人蘭德爾 (Cyril Randall)。編劇是那位多次擔任 MFU 影片旁白的美國人伍德 (Tom Wood)。演員們包括新加坡明星和那些當時在現實裡投降的華裔馬共分子 (Hassan 2011, 190)。根據當年負責把此片對白翻譯成華語的 MFU 職員 Long Hin Boon 受訪透露，此片於 1954 年已完成，不過由於此片的所有馬共分子都是華裔，馬來人均是馬共暴力的犧牲者，這對當時的馬來亞華族來說很敏感，因此此片一直延遲至 1957 年才公開上映 (195)。其實，幾乎所有 MFU 的反共影片，都在強化馬共分子是華人的刻板印象，其他族群卻是犧牲者。歷史現場上馬共組織裡的馬來馬共聲音，均在 MFU 影片裡缺席。無論如何，MFU 的馬來語紀錄片，尤其在馬來人鄉村，受到馬來族群的極大歡迎。他們不知道這些紀錄片也有虛構性，這種虛構性不過是類似他們在戲院所看到的虛構劇情片而已 (182)。正是虛構的力量，讓 MFU 的影片成功建構了以馬來主權為核心的國族主義。

簡而言之，MFU 再現的馬共影像均明顯重複三種刻板化的模式：其一、馬共成員近乎清一色都是面目可憎或面目模糊的黃種人，他們的臉孔很少有機會以特寫的鏡頭再現，多半都是俯拍或全景鏡頭；其二、馬共成員在片中不會是發聲的主體，他們言辭木訥、不苟言笑，除非他們一臉委屈宣示投降，不然導演幾乎不怎麼要讓這些人在鏡頭前多說幾句話；其三、馬共成員都在鏡頭內外的敘述中被套上匪徒和共產恐怖分子的稱號，他們在鏡頭中顯得蠻不講理，行動殘暴。這三種刻板化的馬共成員形象鋪天蓋地在全馬通過影片、報刊和其他媒體進行文化再生產，不但主導了冷戰年代公眾對馬共成員的想像，也最終導致公眾對馬共產生害怕和抗拒心理。

1957年馬來亞獨立後，在英國讀書的馬來亞華人學生，在集會裡拒絕放映 MFU 影片，而只放映中共影片，這讓馬來亞首任首相東姑阿都拉曼很不高興。1958 年他在向全國廣播的國慶日致辭裡，特別譴責這些華人學生，宣稱世界上沒有一個國家的中國人（華人），能像馬來亞的中國人（華人）過得那樣快樂和富庶，並自問本身願意讓那些親共的學生觀看中共影片，只有這樣他們才知道自己作為馬來亞的學生是多麼的幸福（佚名 1958, 9）。

1957 年馬來亞獨立後，MFU 的管轄權轉由馬來亞政府控制，但 MFU 還是沿用同樣名字以及繼續製作反共影片。即使它在 1963 年改名成「馬來西亞國家影片部」，它依舊延用 MFU 影片開頭那隻飛奔老虎的標記（圖 3.3），也延續冷戰時期 MFU 的國族意識形態和反共教條，在那些大量以國家資源投資的當代大馬主流國族電影中不斷妖魔化、種族化和矮化馬共在反殖民的獨立爭取過程中所扮演的角色（Khoo 2010, 249）。舉例就有大馬國防部投資拍攝的馬來劇情片《阿難上尉》(Leftenan Adnan, Aziz M. Osman 導演，2000 年) 和馬來西亞國家影片部出資拍攝的另外一部馬來語片《夜露》(Embun, Erma Fatima 導演，2002 年)。這些被學者稱之為馬來愛國影片 (Malay(sian) Patriotic Films) 也往往大大簡化了馬來民族主義在不同時代存在不同派系的複雜性 (Lim 2012, 101)。

近年馬來西亞國家影片部和官方屬下的馬來西亞多媒體發展機構更出資數百萬拍攝馬來劇情片《王者之風》(Tanda Putra, Shuhaimi Baba 導演，2012 年)，影片指控華人和馬共是 1969 年五一三暴力事件的挑唆者，引起華社的強烈抗議，由於政府擔憂會丟失即將來臨的全國大選華人選票，影片一度被下令暫緩在全國戲院放映，但大選結束後，執政黨再度上臺執政即解開禁令，在公共輿論的反對聲浪下，還是讓影片在 2013 年國慶日前夕在全國戲院公映。相比之下在同一時期由本土華裔黃巧力導演的華語劇情片《新村》卻非常不幸，片中觸及新村華裔少女和馬共遊擊隊員的愛情故事，在即將於戲院



【圖 3.3】馬來西亞國家影片部沿用 MFU 的飛奔老虎標記（由作者提供）。

上映前夕卻被政府下令全國禁映，理由是此片歌頌馬共恐怖分子。即使導演拍片的初衷不過是想讓這一代和下一代看到有別於官方歷史記載的新村苦難歷史（黃巧力 2013, 5）。這則事件不但暴露出大馬政府電影審查制度含有種族主義的雙重標準，也再度印證了 MFU 作為晚期殖民統治反共的帝國遺產至今已被大馬政府轉化成排華的國家電影資產。馬來西亞國族主義繼續聯合反共意識形態一起打壓馬來西亞華人。這一切如果印證了 MFU 是晚期殖民統治的可持續性遺產，卻恰好說明英美帝國的版圖並沒有隨著馬來亞獨立而終結。

四、「現代化」的意識形態及其和解方案

MFU 是冷戰年代英國在亞洲全面展示軟實力的殖民影片機構。MFU 影片最為人所批評的地方，在於貫徹了英殖民政府對馬來亞三大族群長期「分而治之」的種族主義政策（Hassan 2011, 190）。影片中大多數的馬來人在甘榜生活，從事農務勞作；華人多半是市鎮裡的商人，不然就是馬共分子或新村裡的勞工；印人則多半住在園丘裡，從事割膠。從這些 MFU 影片目錄的影

片簡介和影像看來，雖然不是每部都直接觸及反共主題，但這些影片最有效的部分，不在於直接宣揚反共意識形態，而是再現英美「現代化」的資本主義自由市場經濟、科學醫療和民主選舉制度的種種好處。它們在冷戰年代展示了英美軟實力在新馬社會的全面滲透，建構了新馬人民嚮往「自由世界」的美好和幸福，正當化了新馬華語語系 2.0 版本以降的現代主義母題一提早撤下了 1.0 版本第三世界反帝反殖的現實主義旗幟。

杜維明曾指出，1950 年代「美國開始以現代化 (modernization)，就是現代化取代西化 (Westernization)，因此出現了何謂『現代性』(modernity) 的課題。」(杜維明 2000, 20) MFU 影片目錄很能體現英美資本主義如何於上個世紀中旬，以整套「現代化」的意識形態，美化冷戰年代勞工階級的幸福生活，以及勞資雙方的和睦共處。1959 年的 MFU 影片目錄，其中第一類「農業和林業」和第十二類「工業與勞工」的影片，即宣揚英殖民政府如何通過「現代化」的資本主義自由市場經濟與科學技術，大力發展馬來亞的橡膠業、工業和林業，使得人人豐衣足食。第七類「選舉制度」下的影片就有十二部，大力宣揚英殖民政府如何協助馬來亞人理解和實行「現代化」的民主選舉制度，追求平等和民主的價值觀。第八類的「教育與青少年」和第十一類的「健康」的影片，則大力灌輸「現代化」的科學醫療和教育制度，如何使得馬來亞人全體受惠 (Malayan Film Unit 1959)。

時下學者認為當年馬來亞的國族建構，是以馬來民族主義為中心，缺乏「現代化的鮮明目的，即追求人們的個體平等與解放」(許德發 2009, 109)。其實這套以平等和解放為現代化的鮮明目的方案，正好被 MFU 影片以資本主義的民主選舉制度和自由市場經濟勾勒出來，以此在心理戰術上擊敗共產主義的一黨專政和計劃經濟，並影響了當時不分族群的老百姓。MFU 影片當年提供給馬來亞人的整套現代性價值觀，包含來自英美的國族主義解決方案。在這套價值觀底下，以馬來主權為主導的馬來亞國族主義被暗示成是唯一打包解決全馬種族問題的和解方案，因此共產主義或任何的左翼思想，都被妖魔化成違背或威脅到全體馬來亞人民集體向上追求「現代化」和「一個國族」的夢想。然而很弔詭的是，這些影片一再宣揚團結各族的國族主義意識形態，卻又通過影片種族主義式的「分而治之」策略，妖魔化華人為馬共恐怖分子，使得馬來亞的華人認同形同「華人沙文主義」，處於完全孤立和有待西方啟蒙的窘境。

主流學界認為 MFU 影片是馬來（西）亞國族電影的先河，本章卻認為這些含有種族主義色彩的 MFU 影片，談不上是真正意義上的國族電影，卻更像是廣泛意義上的冷戰影像，充其量是一種由英美帝國在冷戰年代所主導的

帝國意識形態國家機器，在東南亞版圖的延伸和播散。它無論是強制改變或潛意識改變馬來亞華人認同的同時，也埋下了種種「種族主義」的禍根——於馬來西亞的政治土壤至今。超過半個世紀至今天巫統政客依然不斷炒作和行使種族主義，強化土著特權的永久必要性，動輒指控華裔是外來移民，日益彰顯作為巫族的土著地位與作為外來移民的華裔之間的勢不兩立。上述這些種族主義論述在意識形態的邏輯上延續了 MFU 影片裡把「馬來人」 vs. 「華裔馬共分子」進行二元對立的內外分界和隔離論述。正如當代研究巫統政治的馬來西亞學者戈梅茲 (Edmund Terence Gomez) 指出：「種族主義至今依舊被利用為維持巫族精英統治地位以及合理化若干政策推行的最有效工具之一。」(Gomez 1990, 11) 從上個世紀 MFU 反共的冷戰影像發展到後冷戰年代馬來西亞國家影片部排華的馬來愛國影片，帝國意識形態國家機器在不同年代以相似面貌重新登場，以國族主義之名，卻以種族主義之實進行分界和隔離，這一切導致馬來西亞華人為求自保而展現的強烈華人認同，正是在此弔詭的脈絡下，輕易被大馬官方國族主義曲解成是另外一種版本的種族主義。

第四章

新加坡故事，好萊塢版本

論冷戰時期美國政府在新馬製作的反共電影

我們的任務是要向那些無知的、被誤導的和還沒被說服的無數百萬人類傳達真理。我們的任務就是要在他們工作和學習中抵達他們的日常生活。我們一定要盡可能不分人們的教育背景和文化背景，以機敏、巧妙和細心的方式抵達不同國家的人民群體。我們的任務是要向他們證明自由才是社會經濟進步之道，亦是謀求政治獨立之道，也是強盛、幸福與和平之道。(Truman 1950, 4)

一、全球真理運動

冷戰年代杜魯門總統是掀開全球真理運動 (Campaign of Truth) 序幕的關鍵人物，也是他當年拍板決定支持國務院撥鉅款給好萊塢導演在全球各地攝製反共電影。上述引言是美國杜魯門總統於 1950 年 4 月致美國新聞編輯協會的演講摘要，他呼籲全美無論是公共界或私人界必須全力給予美國政府配合，動員所有資訊渠道例如影片、收音機、報紙和雜誌等等，在國內外大力宣揚美國有關民主和自由的真理，向全球的共產帝國主義宣戰，揭露共產宣傳機器的紅色謊言，這乃真理運動的宗旨。杜魯門總統是掀開全球真理運動序幕的關鍵人物。在東南亞真理運動所要針對的主要群體是華人。1949 年 7 月 1 日在一份由美國國務卿提呈給美國國家安全委員會有關美國對東南亞政策的機密報告中，當時東南亞的八百萬華人被美方視為威脅整個區域的少數族群：「這個問題在馬來亞和泰國極度嚴重，這些華人墾殖民拒絕同化，他們跟中國緊密聯繫，他們提供隔離（於主流）的（華文）教育予孩子，投入中國政治，以及把大量財富匯給祖國。」(Secretary of State 1949, 4–5) 報告也指控中國共產黨不尋常地扮演著重要角色，提供外援指導和支援予東南亞的共產運動，眼看國共內戰中共逐漸佔了上風，這些東南亞共產分子很可能會日益壯大，預計區域的大部分地區將露出會被華人叛亂加倍威脅的凶兆 (5)。這

份報告跟著如此申明：「華人在馬來亞的主導勢力被視為唯一足以取代英方政府的統治，這對馬來亞和英方來說是難以接受的。」(16)

隨著1949年8月蘇聯共產黨成功試驗第一枚原子弹，同年10月中共在中國取得政權，以及1950年6月朝鮮戰爭爆發，1950年代全球文化冷戰急速升高。一邊是蘇聯政府在全球動用了諸多宣傳機器發動對美國進行「和平攻勢」的「仇恨美國」運動 (Belmonte 2008, 47–49)；另一邊則是美國杜魯門政府在全球全面發動反共的「真理運動」，並創建「心理戰略委員會」，策劃針對蘇聯與中國、西歐、中東、東南亞國家的一系列心理戰項目 (Cull 2008, 67–75)。當1950年9月杜魯門總統簽署了真理運動的法案，美國各種對外宣傳的項目經費前所未有的大幅度提高，主要用在製作更具宣傳效果的電影、改善印刷和出版機制、建設規模更大的圖書館，以及創立規模龐大和多樣化的資訊媒體，作為配合特殊視聽群體的需求 (Defty 2004, 140)。這其中包括對外人員交流項目撥款從1950年的二百六十萬美元增至1951年的六百二十萬美元、電影製作的撥款從本來的二百五十萬美元增至一千一百八十萬美元；廣播的撥款從八百九十萬美元增至一千六百一十萬美元；文化活動的撥款從二百二十萬美元增至三百七十萬美元；新聞出版的撥款從二百七十萬美元增至六百八十萬美元 (Henderson 1969, 45)。顯而易見這當中電影製作的撥款幅度增加最大，增加幅度超過四倍。

1951年美國國務院倡議為那些無法製作政治宣傳劇情片並發行到海外的好萊塢片廠提供財力支援並承擔經濟責任 (Cull 2008, 58)。冷戰年代美國新聞總署 (US Information Agency, 簡稱 USIA) 指揮海外的新聞處 (US Information Service, 簡稱 USIS) 在全球贊助或製作大量的反共電影，其中包括法國和意大利，東南亞更是支援重點。總共有三十一座國家被美方視為需要得到特別關注，這些國家要不是屈服於共產主義的主導就是正在嚴重被共產黨勢力影響 (Anon. 1951, 11)。美方專家認為單單依賴無限廣播的「美國之音」已無法完全實現「真理運動」的任務，並引述中國古代「一圖勝千言」格言，指出目不識丁的大眾群體對影像的興趣遠遠大於聲音和文字，因此美國國務院決定主動向好萊塢公司提供協助，以合約的方式資助這些公司製作反共影片 (Pryor 1951, 81)。

直至1954年，超過三分之二的反共電影製作都是動用各國的當地人才和設置，單是1956年的上半年，USIS 在全球就協助六十五部紀錄片和劇情片的後期製作 (Cull 2008, 109)。同年艾森豪政府在白宮召開大規模的「人對人會議」，基於培養民主主義驅逐共產主義的信念，意圖與國內外各行各業的人物進行交流，當中就設立了不少有關電影人和演藝人員的委員會。從一份

日期標明 1956 年 8 月 16 日的 USIA 檔案〈電影委員會名冊〉看來，華納電影公司老闆、二十世紀福斯電影公司老闆和派拉蒙電影公司社長等的名字皆出現在名冊裡，顯示好萊塢業界的龍頭多半已經參與其中 (Anon. 1956a; Shelton 1957)。日本學者指出 1950 年代好萊塢電影產業在步調上配合著美國政府所希望的方向，以一種政商相互依存的方式製作了許多影片，而向全世界傳達了「強大的美國軍隊維護著世界和平及秩序」的印象 (谷川建司 2012, 54–56)。

1952 年 5 月美國國務院內部發出機密檔案〈美國新聞處對東南亞華僑的宣傳戰略〉(簡稱〈宣傳〉)，針對東南亞華僑的其中兩個重點分別是：其一、全面啟動「反共」宣傳，揭露中共在大陸實施殘酷的社會監控、鎮壓以及動輒進行死刑的暴行，正面宣揚美國和「自由世界」的民主價值觀；其二、揭示中共政權無力也無意支援和保護海外華僑，東南亞華僑的個人利益跟共產黨勢力在東南亞的擴張是勢不兩立的 (Assistant Secretary of State for Public Affairs 1952, 100)。這份檔案的出臺標誌著東南亞華僑成為美國對外宣傳戰略的頭等重要對象，也是美國首次、亦是唯一一次不是以國家而是以族裔為對象制定宣傳計劃 (崔韜 2013, 122)。本文探討馬來語片《小村烽火》和粵語片《星嘉坡故事》在多大程度上貫徹和再現了真理運動針對東南亞華人群體的上述宣傳戰略。

1953 年在新馬由邵氏機構經營的戲院先後公映的《小村烽火》和《星嘉坡故事》，其製作和拍攝經費就是由美國新聞處全額贊助，從美國聘請好萊塢導演依遜 (1886–1956) 到新加坡拍片，大量聘請新馬本地的華人演員和馬來演員在片中飾演各角，片子由聲馬達公司製作。導演依遜擅長於拍攝動作片、西部片和科幻電影，他早期就已在華納電影公司旗下導演過數部與美國武裝部隊合作拍攝的親美短片，包括榮獲奧斯卡金像獎的《給我自由》(Give Me Liberty, 1936)、《工程師的戰鬥》(Fighting Engineers, 1943)、《高山上的戰士》(Mountain Fighters, 1943) 和《天空的男人》(Men of the Sky, 1942) 等等 (Warner 1947, 24)。 he 去世時被《紐約時報》追憶為「動作導演第一人」(Anon. 1956b, 37)，非常擅長執導動物，例如狼犬和奔馬的動作片《腳爪的警告》(The Sign of the Claw, 1926) 和《育空的呼喚》(Call of the Yukon, 1938) 就全面展現導演執導動物的高超能力。他擅於導演低成本的 B 級電影。根據美國電影史家的評述，他不擅長指導演員，僅擅長指導動作 (Katz and Nolen 2012, 436)。他執導的這兩部反共電影在指導演員演戲方面沒有交出成績是在意料之中 (詳後)。另外，史家也指出他未能在影片執導中交出驚嘆之作是因為被低成本和快速拍片進度表所制約 (436)。反共電影為了及時配合時勢需要，往往需要導演在最短速和低成本的情況下完成影片攝製，這可以解釋為何他會被國務院相

中拍攝反共電影，而他也必須在短速和低成本的情況下完成攝製工作，這也導致這些宣傳影片無法慢工出細貨，很難在美學藝術上取得成就。

根據新加坡國家檔案館收藏的一份 1952 年 8 月的解密信函內容，聲馬達公司自 1951 年 5 月起就已經在新加坡拍攝數部反共影片了，並在新馬停留十五個月，而幕後秘密主導的是美國國務院，信函裡還寫著他們拍戲留下來的攝影器材，有些已寄回美國，有些還留在新加坡，而其他攝影器材則出租給英殖民政府屬下的馬來亞製片組 (Newton 1952, 00211/51)。

《小村烽火》和《星嘉坡故事》都以 1950 年代初的新加坡社會為背景，前者聚焦馬來人村落，後者鎖定華人市區。兩部殖民電影都以馬共分子如何滲透新加坡社會作為敘事主題，這些出自好萊塢導演的新加坡故事是冷戰年代「真理運動」的產物。本章除了分析這兩部片子的運鏡和演出，也結合美國和新加坡國家檔案館的解密檔案，以及冷戰時期英美和新馬舊報刊的第一手資料，探討這兩部電影如何以馬來語和粵語講述了好萊塢版本的新加坡故事？以及兩部片子是否也像當時其他好萊塢反共電影那樣向全世界傳達了「強大的美國軍隊維護著世界和平及秩序」的印象？

上述這些被保存下來的 USIA 電影產品有助於提供很豐富的研究材料予各類學門，可是這些由 USIS 在海外出資或製作的反共電影長期在美國學界不被關注，主要原因之一是 1948 年美國政府通過一條俗稱「史密斯－蒙特法案」(Smith-Mundt Act) 的信息與教育交流法案，禁止 USIS 的任何產品包括影片在美國境內得到日常公映，一直到 1990 年上述法案才成功被修改，但由於有關檔案和影片不易獲取，關於這些電影的記載至今還是在美國電影史和電視史缺席 (Horne 2016, 409)，更不要說是被新馬電影史選擇性地遺忘。新加坡電影歷史學家 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde (2010, 299–338) 的合著《潛影：新加坡電影》也沒提及這些電影。這兩部電影的製作團隊名單從導演到幕後工作人員都清一色是外國人的名字，僅有演員名單是本地人，因此也許頗難簡單把這些電影歸類成新加坡電影，然而從跨國電影的角度來看，這些反共電影應該被視為是新加坡跨國電影在早期的存在雛形，因為它吸納了美國資金、好萊塢人才和電影技術，再結合本地演員和本土的拍攝場景。雖然當時新加坡和馬來亞尚未獨立建國，但是這兩部電影強調本土人民不分族群必須效忠於本邦，這含有召喚國族意識的動機，更值得注意的是電影的冷戰意識形態提早啟動了新加坡和馬來西亞國族電影的反共主題，為後來新馬國族電影的反共主題作了示範，也為當代新加坡和馬來西亞官方長期執行的反共政策奠定了意識形態的基礎，以致於至今新馬政府都禁止任何含有正面宣揚馬來亞共產黨的本地電影出現在媒體。這兩部電影進一步對我們反思冷戰意識形態如何再造新馬族群的國族認同提供了歷史現場的重要印證材料。

二、《小村烽火》：馬來亞人民 vs 馬共分子

早在 1950 年美國新聞處駐新加坡的 USIS 主任羅倫斯（W. Henry Lawrence Jr.）就在新馬《海峽時報》發表文章，論及美國在新加坡和吉隆坡設立 USIS 的宗旨與對外的服務，文章當然沒有出現任何「反共」字眼，僅強調 USIS 的宗旨是要進行國與國之間的知識交流和提供公共服務，其中一個公共服務就是已在本地設立美國電影圖書館，館藏美國紀錄片、電影、劇本、音樂等等，供公眾機構借閱，以讓當地觀眾認識到美國人的生活方式和成就（Lawrence 1950, 9）。當時新加坡 USIS 的活動也包括暗中支援在「真理運動」下於新加坡進行的《小村烽火》影片製作，該片是直接由美國國務院秘密指揮美國影片公司拉隊到新加坡進行攝製，講述「貧窮的馬來人遭受到邪惡的共產游擊分子弱肉強食」（Halsema and Schmidt 1989, 29）。

《小村烽火》的新馬代理商是邵氏機構。邵氏機構在新馬各地的麗士（Rex）戲院放映這部電影。當年《南洋商報》如此報導這部電影：「故事針對馬來亞之動亂，全部角色由馬來亞人民主演，是一種時事巫語片。」（佚名 1953a, 7）《小村烽火》當年是在新加坡電影審查組的隨同下到新加坡的榜鵝（Ponggol）取景拍攝，並邀請非職業演員在劇中合作演出（Hall 1953, 11）。故事場景設在一座馬來人居住的寧靜甘榜（Kampong Sentosa），以及另外一座華人居住的夏氏漁村（Kampong Siak）。片頭以馬來文標明「這個故事在馬來亞拍攝，而且由馬來亞人民主演」。片頭一如馬來亞製片組的反共電影，先是俯拍森林的大遠景，引導觀眾想像森林中藏有恐怖分子（penganas），整段馬來語的畫外音敘述如下：

馬來亞森林隱隱約約滿佈著讓馬來亞人民感到害怕的陰影。這裡土地肥沃，人民朝氣蓬勃、剛毅和強壯，米飯是他們的主要糧食。樹膠液的產量促進了社會財富和繁榮。豐富的錫礦資源提供了全世界市場的需求。可是，就是在這些森林裡藏有這些進行騷擾、搗亂和拐帶活動的暴徒分子，讓原本快樂生活的寧靜小村的人民提心吊膽。在這片寬闊的森林中，藏匿著兇狠的暴徒分子，他們對性格正直的人們進行威脅、殘殺和施暴。

此片劈頭就把馬來亞人民和馬共分子進行正邪對立。影片時代背景設定在英殖民政府頒佈緊急狀態後，華人巡官奔走在寧靜甘榜和夏氏漁村之間，力勸兩地甘榜村長盡早合作組織鄉民成立人民自衛隊，以保護鄉民和財物不受馬共威脅。寧靜甘榜的村長、巫師、宗教師和老師起初都有些猶豫，他們

認為寧靜甘榜很小，也很安寧，馬共分子不可能看上這座貧窮的甘榜；而夏氏漁村比較富庶，其華人村長比較支持成立人民自衛隊，此情節設置貫徹了上述美國國務院〈宣傳〉中要求媒體展現「東南亞華僑的個人利益跟共產黨勢力在東南亞的擴張是勢不兩立的」的對峙局面。

故事的兩位男主角馬來人阿曼 (Mat) 和華人阿通 (Ah Tong) 是建築工作的合作夥伴，分別住在寧靜甘榜和夏氏漁村。阿通是夏氏漁村村長的兒子（圖 4.1），非常勤奮工作，協助阿曼造房子。阿曼和寧靜甘榜村長女兒是對情侶。阿曼一直存錢希望能迎娶村長女兒，但辛苦存的錢買下的戒指卻被馬共派來村子的一名華人偵探何平 (Ho Peng) 偷走了，激起了他對馬共的怒火。同一時期，巫師的家也被一位衣著軍裝的馬共女游擊隊員紅梅 (Hong Mui) 率領的馬共分子光顧，他們搶劫巫師的藥物、金錢和米糧，並威脅巫師不准報警，不然會殺人滅口（封面圖片〔上〕）。發生一系列事件後，寧靜甘榜村長終於支持成立人民自衛隊。

紅梅穿著便裝佯裝村民，有意偷渡進夏氏漁村視察村民的情況，阿通剛好要划船回家，她向阿通謊稱自己要去夏氏漁村探訪親戚，阿通順便載她一程，兩人也開始了交往（圖 4.2）。阿通稱讚紅梅長得漂亮，紅梅內心裡對英



【圖 4.1】《小村烽火》的阿通（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。



【圖 4.2】《小村烽火》紅梅（左一）跟阿通（左二）說謊要去夏氏漁村探訪親戚，要阿通順便載她一程（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

俊的阿通也產生莫名好感。較後，何平把偷來的戒指送給紅梅，強抓她的手臂向她示愛，紅梅攔了他一巴掌，兩人友誼關係宣告破裂。不久後，寧靜甘榜和夏氏漁村的兩位村長先後都被何平和馬共分子綁架並關押在森林裡。領導這支馬共團隊的領導名叫老毛（Lau Mah），何平和紅梅都要向他報到。紅梅不滿何平隨意慫恿游擊隊員拳打腳踢手無寸鐵的村長，何平反而嘲笑紅梅心腸軟，暗示她容易向敵人投降。何平過後向老毛密告紅梅有意背叛馬共，之後紅梅當場被何平審問和痛打，然後被捆綁了起來，等候死刑。紅梅卻排除萬難從森林逃了出來，投向英方陣營。

這個時候華人巡官已成功秘密訓練人民自衛隊，委任阿通作為夏氏漁村自衛隊隊長，阿曼被委任為寧靜甘榜自衛隊隊長。在紅梅的帶領下，英軍部隊結合自衛隊的力量進入森林，在幾番激烈的駁火中，成功捕抓馬共分子，並擊潰了老毛，成功拯救了寧靜甘榜和夏氏漁村的村長。紅梅立下大功，在華人巡官的大力表揚下，他也突兀地首次公開紅梅的真正身份，原來紅梅一直都是英方暗中指揮的特務，潛伏在馬共部隊，提供英方情報。另外，阿通和阿曼作為隊長的表現也受到英方的表揚。最後有情人終成眷屬，阿曼如願以償與寧靜甘榜村長女兒結婚，阿通則與紅梅共結連理（圖 4.3），雙方的婚禮都得到寧靜甘榜和夏氏漁村村民的熱烈出席和祝福。



【圖 4.3】《小村烽火》的阿通與紅梅共結連理（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

也許由於此片雇傭的都是非職業演員，導演也被美國電影史家批評為不懂得指導演員，再加上導演也不諳馬來語、華語或其他本地方言，無法掌握本地人的語感，這導致此片說教味道很重，除了紅梅的演技比較自然得體，片子的其他演員大部分都明顯看似在背臺詞，動作生硬，像極導演的活動道具。片中華人與華人的對話都用馬來語，馬共華裔黨員之間也是以馬來語溝通，甚至華人家庭成員之間也口操馬來語溝通，使當地看似一座華人都同化成馬來人的國度。美方在〈宣傳〉文件已明確指示各方一切針對離散華人的美國政策必須以鼓吹同化為基本準則（Assistant Secretary of State for Public Affairs 1952）。這種類似傾向於反離散的華語語系 2.0 版本立場早在冷戰期間已經成型，在幕後以同化為基本準則的冷戰方案在更多時候是以「族群融合」或「國族主義」之名在各地實行，它強化了新馬華人本土化的政治議程。此片正是響應美方政策主張同化的國族方案來解決本地華人繼續效忠中國的問題，而這也是馬來亞 1957 年獨立後以馬來人為主導的政府採納的國族方案，此片提早為馬來亞的建國打造出以馬來語言文化為核心的國家神話，冷戰意識形態合法化了這種以國族主義之名，行種族主義之實的同化論述。

而大部分的華人角色口操的馬來語也不流利，看似在死背對白的情況下入戲，用的是「巴剎」馬來語，在語法和用詞上其實也跟片中馬來人口操的馬來語沒有多大不同，僅是發音和流利程度的差別。馬來演員在片中的演技表現同樣生硬無比，目光無神，很容易讓人以為這些演員都是在被指使的情況下接戲。片中極少數鏡頭使用粵語，其他對白都用馬來語。另外，片中馬共隊伍裡有一位比較難以在其他反共電影中出現的馬來裔馬共分子，但其戲份不重要，僅是老毛呼來喚去的手下。老毛的取名明顯是影射「毛澤東」，這位口操馬來語的老毛在片中顯得殘暴和貪婪，片中他與馬共成員之間的對談沒有展現任何有關共產主義的修辭，更似一幫土匪在森林中紮營，定時出來掠民財物，這符合英美帝國意識形態對共產黨成員的刻板化印象（封面圖片〔下〕）。片末出現森林槍戰的場面，鏡頭與鏡頭之間切接（cut）相當緊湊，現場槍聲此起彼落，頗能凸顯戒嚴真實的戰爭狀態，顯然這是擅長於拍攝動作片的導演比較得心應手的部分。

也許是導演一直以來在好萊塢執導展示大自然景物的西部片，因此也比較擅長於拍攝地方風土的自然景物，例如片中阿通和紅梅在海中共划一條船



【圖 4.4】《小村烽火》的海上奎籠（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

的海天一色，從高角度展現遠景的運鏡就顯得沉穩美麗，另外片中以大遠景展現海上奎籠（圖4.4）與漁船的夕陽即景，以及每一次阿通從岸上跳躍到舟楫划船的矯健身影，導演倒是捕捉到了地方景物和村民的情景交融。此片以西部片的寫實主義紀錄了1950年代初新加坡榜鵝一帶甘榜風光的地理風土，這在當年導演和攝影團隊眼中是異地新奇的景物和情調，但落在村民眼中不過是日常生活的景觀。

撇開地方風土不談，如果單從電影七拼八湊的情節設置、音軌和運鏡進行評述，此片顯得造作、空泛和無趣。總體來看，這不是一部合格符合商業邏輯的好萊塢影片。叫人驚訝的是此片當年在新馬的票房竟然是成功的。影片廣告不斷以「美國攝影團隊在馬來亞」作為噱頭（Anon. 1953b, 4），再配合報章報導把此片形容為「強勁的動作片」（Anon. 1953c, 9），讓此片沾上好萊塢的光圈，很可能是吸引觀眾捧場的元素。在邵氏經營的麗士戲院首輪正式放映連續三天，即1953年5月12至14日，每天連續在不同時段放映五場（Anon. 1953d, 8）。1953年7月17日和1954年4月13日，《海峽時報》分別刊登廣告呼籲觀眾去邵氏機構經營的樂宮（Queens）戲院觀賞同樣的反共影片（Anon. 1953e, 2; Anon. 1954a, 4）。這部當時在新加坡拍攝，長達兩個小時的劇情片在沒有註明是USIA產品的情況下，還是跟其他好萊塢的反共電影那樣得到票房成功的紀錄（Cull 2008, 109）。

當年《海峽時報》有記者以〈《小村烽火》背後藏著什麼秘密？〉為題，劈頭佯裝追問「為何一間美國的商業電影公司會來新加坡拍攝一部有關馬來亞的馬來語片？恐怕在新加坡沒有人可以給一個令人滿意的解釋」（Hall 1953, 11），記者指出這實際上是一部交織著家居生活和特定甘榜村民情感的反共宣傳電影，跟著故弄玄虛問道：

會不會這是聲馬達影片公司給予世界的一份無私的禮物？抑或是美國政府贊助有關公司拍的電影？甚至有可能是百萬富翁慈善家出資的電影？然而無論是其代理商邵氏機構，或給予電影製作方便大門的新加坡公共關係部門，甚至協助攝影團隊的美國駐新加坡USIS也無法說清楚整件事情的來龍去脈。（11）

該記者走訪當時新加坡USIS署理所長博伊蘭（Robert J. Boylan），他回應大家無需感到奇怪，並反問：「這是一家製作紀錄片和商業電影的美國公司，為什麼他們不可以拍攝一部有關馬來亞的電影？正如《國家地理雜誌》喜歡製作一期有關馬來亞的特輯？」（11）文末該記者提醒讀者這是一部你不需要懂得馬來語也能看得懂的電影，該片的攝影技巧非常出色，雖然故事節奏

緩慢，但還是可以維持觀眾的觀影興趣，而且片中沒有任何誇大事實的劇情（11）。顯然這是一篇有助於該電影宣傳的報導，對美國政府資助有關反共電影的事實欲蓋彌彰，也許反而更引起讀者的好奇心買票進場看戲。

三、《星嘉坡故事》：「我們的新前途，就是新中國」？

繼《小村烽火》公映幾個月後，聲馬達公司乘勝追擊在同年底放映粵語劇情片《星嘉坡故事》，導演同樣是依遜，劇本由「熟悉東方」之美國作家奇連泰安（Glenn Tryon, 1898–1970）所寫，「由本地粵語藝人主演」（佚名 1953b, 6）。1950 年新加坡 USIS 官員哈爾斯馬（James J. Halsema）於晚年訪談透露，當年新加坡 USIS 最重要涉及到新加坡的暗中活動就是建立起與本地未來領導人的聯繫，這包括跟當時還是左傾的李光耀和日後成為新加坡總統的黃金輝等人建立起關係，USIS 對這些新加坡未來領導人的影響，不容低估（Halsema and Schmidt 1989, 24–30）。根據桑德斯（Frances Stonor Saunders）對美國中央情報局的研究，冷戰期間美國國務院暗地裡在全球大量拉攏那些對共產主義感到幻滅但依然信仰社會主義理念的知識分子，這些被當局稱為「非共左翼知識分子」（non-communist left）是美援文化部署和支援的對象（Saunders 1999, 62–63）。因此當年 USIS 跟左傾但不是共產黨的李光耀建立聯繫，這不讓人感到意外。無獨有偶，李光耀晚年撰寫的第一本回憶錄，英文書名主標題即是《新加坡故事》（*The Singapore Story*），雖然目前還沒有文獻顯示該回憶錄受到同名粵語片《星嘉坡故事》啟發，但是李光耀從英校生的角度估量華校生，基本上跟此片以美國人的視角來看待華校生的方式有不少相似點。李光耀在其著述中站在英校生的立場如此描述這些大部分尚處於中學階段卻在共產黨影響下學會煽動群眾進行反帝反殖的華校生：

華人覺得受排斥，經濟上缺乏機會使華校成了共產黨人的滋生地……馬來亞共產黨反抗日本人的記錄使它有了威望。它開始在教室裡建立細胞組織。許多教師成了共產黨的幹部或同情者，日治時期學業中斷的超齡學生不少在思想上受到灌輸，成了馬共的成員……這是個生機勃勃的世界：有那麼多活躍分子，個個生龍活虎；有那麼多理想主義者，他們不自私，準備為更美好的社會犧牲自己的一切。看來他們完全獻身於革命事業，下定決心，一心只想推翻殖民地政府，建立一個平等和公平的新世界，這給我留下了深刻的印象，對他們的領袖給他們指引的方向，我越來越感到害怕。但是我深信，如果我駕馭不了其中一些幹勁十足的年輕人，使他們

為我們的事業服務，為我和我的朋友們，這些英校生所代表的事業服務，我們就永遠不會成功。(李光耀 1998, 197–202)

李光耀貫穿全書的論點就是華校生反帝反殖的運動都是幕後受到共產黨的指使。而電影《星嘉坡故事》正是聚焦1950年代新加坡華校的中學生如何被共產黨影響和利用，最後導致家破人亡的悲劇。片頭以粵語的畫外音如此描述英方政府治理下的新加坡的繁榮景象：

亞洲最南的部分是馬來亞，馬來亞最南的部分是星嘉坡，這些是星嘉坡的房屋，這些房屋有些是隨便起的，有些是按照計劃起的。在計劃之中，有城市計劃，工業區計劃或私人計劃，這個是碼頭的貨倉，用來轉運東方貨物到世界各地去，表示它是世界上一個自由通商的港口，星嘉坡跟全世界各大城市都有密切聯繫，互相往來，每個對星嘉坡繁榮有所幫助的人，他們的內心也感到非常光榮。今日，1951年9月22日是星嘉坡升格的日子，從今天起，這個從森林變成山芭，由山芭變成鄉村，由鄉村變成城市的星加坡已經在法律上被宣佈為一座城市了……

片頭點出了新加坡在世界地圖的具體位置和其作為自由通商港口的重要性。當旁白說道「每個對星嘉坡繁榮有所幫助的人，他們的內心也感到非常光榮」後，攝影鏡頭對準風中飄揚的英國國旗做了一個長達幾秒鐘的大特寫，以暗示新加坡的繁榮跟英方政府的有效治理有關。跟著交代了此片具體的1951年時代背景，新加坡升格為市的慶典，全市隆重慶祝，除了再現英軍浩浩蕩蕩的閱兵儀式和童子軍隊伍的操步，也舉辦舞龍舞獅和花車遊行以及煙花表演，一片歌舞昇平。片中的男主角是新加坡的華裔布商王崇德(以下簡稱「王」)，1951年9月22日當天也是他的六十大壽，他進入茶餐廳，在其妻之叔張美華和幾個朋友恭賀他生日的歡喜氣氛下幽默地說了一番話：「你看今天這麼多人來參加這個大日子，又有總督演講，今晚又有舞龍遊行，這些都是為了我今天的生日，但不值得這麼隆重啊。」跟著這位被朋友打趣形容為「整個樣子都是地主相」的布商自稱「所有的生意和鋪頭是我一生的好名義……我有這麼多財產，將來我夠不夠讓我的子孫享受？」這句話為他接下來在生日晚餐指明要三個兒子繼承財產和擴充家族營業的希望做了鋪墊。

整部片子接下來就是處理王的上述希望如何落空的過程。他的三個兒子分別是大兒子阿郭、二兒子阿祥和三兒子阿周，都是華校的中學生，經常在放學後被一位駕著跑車，打著領帶，衣著光鮮的中年華裔男性到處載他們去兜風(圖4.5)。這位男性即是在《小村烽火》飾演「老毛」角色的男演員，在

《星嘉坡故事》中他也是共產黨的化身，名為蔡良，是共產黨特務。他經常帶他們去山丘聊天（圖4.6），灌輸反帝反殖的思想，也把一本陸君平編的《新中國》贈予他們閱讀，並把他們引導進入學習班聆聽他的教導（圖4.7）：

你們已經是成人，為什麼人們還把你們當作小孩子來看待？這些文章是很有趣的，你們拿去研究之後，你們的知識和興趣就會增加，你們要謹慎，千萬別跟第三者討論我們的工作。因為我們的工作很需要秘密。如果我們的秘密是能夠保守久一點，我們的成功就會實現，反對我們的人，不用很久會知道我們的實力，我們在擾亂他們的時候出現，我們自然會變成人民的領袖。馬克思還有列寧主義就會證明這個事實，同時這個主義已經解放新中國。

這些激勵學生們嚮往新中國馬列主義的談話，尤其對阿郭和阿周產生影響，阿祥相對比較保留。阿郭即將中學畢業，課後一直幫忙王在布店裡做賬，阿祥和阿周則協助送貨。後來王發現阿郭做賬出現紕漏，也注意到他閱讀《新中國》，就對這大兒子起了疑心和戒心，決定把做賬的任務交給阿祥，命令阿郭今後負責送貨的工作。阿郭卻堅持要做賬，跟父親起衝突，但還是不得要領，就私下叫阿祥做賬動手腳，從中把沒報上去的錢捐給共產黨學習班。阿祥不願欺騙父親，也對學習班的知識產生懷疑。



【圖4.5】《星嘉坡故事》中共特務（右一）衣著光鮮以跑車吸引華校生去兜風（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。



【圖 4.6】《星嘉坡故事》中共特務（左二）帶三兄弟到山丘聊天，左一為阿祥、右二為阿郭和右一為阿周（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。



【圖 4.7】《星嘉坡故事》的學習班，站立者為中共特務蔡良（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

為了凸顯非共產黨陣營和共產黨陣營如何競相向年輕人灌輸兩種不同的意識形態，片中出現一組平行蒙太奇鏡頭。一邊廂是張美華在茶餐廳跟後輩循循善誘維護傳統家庭倫理「忠實、信仰和敬愛」與發展科學知識的重要性（圖 4.8），並以不點名的方式批評共產黨「為了他們的理想，會沉瀣一氣來破壞社會，他們或者暫時擁有勢力，可以迷惑整個國家的人民，但是他們的結果會被頭腦清醒的良民打倒的！」另一邊廂則是穿插蔡良在學習班呼籲年輕人拋棄迷信的宗教，灌輸新中國馬列主義的鏡頭：「新中國是人民的中國，這世界是人民的世界！」（圖 4.9）此外，王也訓誡兒子們不要被「新政治的理想主義迷惑」，僅有阿祥懸崖勒馬。蔡良大力慫恿王的三個兒子投奔中國，並恐嚇道「不回中國的男人，只好去為新加坡政府當兵」。這段話微妙地為英殖民政府即將頒佈的「國民服務法」埋下伏筆。這項在 1954 年 3 月 17 日在媒體公佈的法令是為了應付馬共領導的抗英武裝鬥爭，英方規定「凡年齡在十八至二十歲的各類男青年，都得登記準備參加軍事訓練，否則將被處罰」（陳國相 2012, 27）。此措施後來引發華校中學生的強烈反對和集體和平請願，並成立「免役代表團」跟英方談判。當時華校中學生當中有不少是超齡生，正是徵兵的對象，英方要求他們服兵役，等於是要求他們停學。本來集體和平請願的訴求，在 1954 年 5 月 13 日英方的鎮壓下發生流血事件，也是後來史家所謂的新加坡「五一三」事件。李光耀當時受邀擔任華校中學生「免役代表團」的法律顧問，他「代表被捕學生，指出員警的無理和武斷，還教導學生如何應付警方的盤問。李光耀當學生代言人，在立法議會和其他政治論壇，就學生關心的問題，特別是華文教育問題，替學生說話，轉達學生的意見，替學生爭取。學生對李先生的高度信賴，才使他們介紹代表反殖工人運動的林清祥先生與李光耀先生合作，帶來了受華文教育的群眾和受英文教育的精英的反殖大聯盟」（37-38）。最終讓李光耀領導的人民行動黨得到華校生的強烈支持，從而成功上臺執政。然而這些歷史峰迴路轉的現實進程不可能反映在好萊塢版本的《星嘉坡故事》裡，這部反共片子更多反映出殖民政府比較願意讓人民想像冷戰現實中比較簡單的歷史線性發展進程。

片中阿郭和阿周聽信蔡良對新中國的美好想像，決定離開新加坡投奔中國。阿郭跟女友秀蘭成婚後的隔天清晨，跟阿周在蔡良的安排下偷偷乘船到中國。本來隨行的阿祥在最後一分鐘決定取消行程，卻被蔡良暗中殺了。王和其妻一夜之間痛失三個兒子，悲痛萬分。蔡良屢次勒索王，謊稱打聽到三個兒子在中國的下落，但需要王付一大筆錢，以疏通中國官員，讓他們回到新加坡，王屢次上當，幾乎傾家蕩產，就是希望三個兒子早日歸來。



【圖 4.8】《星嘉坡故事》的張美華（左一）在茶餐廳跟後輩們包括王崇德（右一）循循善誘（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。



【圖 4.9】《星嘉坡故事》的蔡良在學習班呼籲年輕人拋棄迷信的宗教，灌輸新中國馬列主義（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

阿郭和阿周抵達中國後，懷抱著「我們的新前途，就是新中國」的理想很快遭受挫折，他們沒料到被蔡良安排在中國從軍。官員們對他倆的呼呼喝喝，以及當兵的辛苦訓練，令阿郭產生要離開兵營的念頭。阿郭得知從軍同伴何彬即將被調離部隊，去黨的辦公室擔任文書，遂在營中留下遺物，暗示當局何彬已自殺。但實際上是他把何彬殺了，並穿上何彬印有編號和名字的軍服，去黨的辦公室謀取到文書的職位。何彬玩弄辦公室權術，誣陷同志，步步高升，最後升為主任級的幹部。

王不再輕信蔡良的謊言，決定親身到中國拜訪鄉親好友，尋找兒子的下落。他在跟鄉親好友訴苦當兒，批評共產黨，被其中一人舉報給共產黨當局，遭受當局逮捕。審訊當天，負責審訊此案的是何彬，王認出這是他的大兒子阿郭，但何彬卻不動聲色，佯裝不認識眼前的父親。在聆聽主控人的證詞後，何彬宣判王死刑，王在警衛的挾持下大聲痛罵大兒子的無情和不孝，跟著就被槍斃了。不久後，何彬在辦公室也被另外一位同志誣讐，最後也被共產黨判予死刑。至於阿周在片末也遭遇不測，在激烈的抗美援朝戰場上，他為了拯救軍中同志，自己反而最後被手榴彈炸死。片末張美華在星加坡報警抓拿蔡良，在警車追逐蔡良的過程中，蔡良發生車禍喪生。王的家庭最後僅剩下兩個女人，即傷心的王妻和王的兒媳婦。王的媳婦在丈夫阿郭投奔中國後誕下一個男嬰，為王家傳承香火。這個小孩象徵著新加坡未來的希望，這意味本片結局不純粹是悲劇。

此片於 1953 年 12 月 13 日在新加坡的東方戲院及大光戲院首映，《星洲日報》「電影消息」欄目指稱「其內容寫述一華僑布商之悲慘遭遇，劇情曲折迂迴，極為動人」(佚名 1953b, 6)。此片一直公映到 12 月 16 日，《南洋商報》廣告宣稱片中「是利欲害人是思想交戰」，突出此片「全部在新加坡攝製，美國聲馬達影片公司新出品」(佚名 1953c, 7)。邵氏機構承印的戲橋本事甚至以「中共曾派秘密代表駐於星加坡」來誇大此片的真實性，也以廣告宣傳此片：「寫出新嘉坡華僑的生活的一部動人粵語新作，描寫父母之愛無微不至。敘述時代悲劇十分動人，莘莘學子誤入歧途，美好家庭籠罩重霧。」(佚名 1953d, 1) 從 1953 年 12 月至 1954 年 1 月，此片也陸續在全馬各地例如怡保、金寶、麻六甲和檳城的戲院上映，甚至 1959 年和 1961 年也還分別以片名《新加坡故事》分別在吉隆坡和怡保的戲院公映 (佚名 1959c, 12；佚名 1961, 12)。

此片的敘事模式嚴格按照美國國務院〈宣傳〉的兩個重點：其一、全面啟動「反共」宣傳，揭露中共在大陸實施殘酷的社會監控、鎮壓以及動輒進行死刑的暴行 (Assistant Secretary of State for Public Affairs 1952, 100)。此片渲染中共的黑暗面，父親批評共產黨的言行隨即面臨社會監控機制的舉報，下

場就是死刑；大兒子也是通過舉報他人升官，被舉報的同志一個又一個被判死刑，最終大兒子也被其他同志舉報，同樣面臨死刑的命運；此片提早預言了中共制度以國家之名所實施的全面社會監控是如何導致個人自由的喪失和民主價值的倒退，這是此片最能擊敗中共專制政權要害之處，至今看來這樣的政治批判似乎依舊產生現實效應。其二、揭示中共政權無力也無意支援和保護海外華僑，東南亞華僑的個人利益跟共產黨勢力在東南亞的擴張是勢不兩立的（100）。此片即是通過新加坡華僑布商一家幾口如何被共產黨勢力殺害，教育新馬觀眾提防共產黨勢力對華人家庭的謀財害命，把華僑的利益跟共產黨勢力進行二元對立，點出華商以家族為中心的財富累積終究跟共產主義是勢不兩立的。

《星嘉坡故事》對1950年代初期當地華校中學生的再現是非常呆板和無趣的，他們像極被共產黨幕後操控的木偶，背著臺詞，木訥和被動地任由共產特務指使，絲毫沒有集體組織和行動的能力。比較起來，李光耀在同一段歷史時期接觸和觀察到的華校中學生卻很不一樣：「學生們組織良好，紀律嚴明，團結一致。他們自我約束的能力強得不得了，能採取集體行動，集體表示蔑視，使政府難以孤立他們的領袖，把他們抓來懲罰。」（李光耀1998, 198）縱然如此，無論是電影《星嘉坡故事》或李光耀的回憶錄《新加坡故事》均是殊途同歸，都是要指控這些華校中學生被共產黨勢力洗腦。此片大肆渲染這些新加坡中學生在共產特務的蒙騙下「回國服務」的悲慘下場，卻同時遮蔽了歷史現場上那些主動懷抱馬列主義自願「回國」的華校生，以及大量被英殖民政府逮捕後驅逐出境，然後被強制遣返中國的華校生。

這是否是一部有效的政治宣傳影片？相對於《小村烽火》七拼八湊的情節發展，此片的情節結構比較完整，對抗美援朝戰爭大場面的場景調度頗費匠心，雙方駁火的戰場從山上到河流，出動的坦克和軍隊烘托了戰爭現場的真實性，比起《小村烽火》的森林槍戰更引人入勝。可是此片對白跟《小村烽火》一樣大部分顯得生硬，由於導演和編劇無法掌握到本地人的語感，演員們大概也被訓令一字不漏背誦那些從英文劇本翻譯成粵語的臺詞，導致這些粵語臺詞聽起來也相當拗口。除了男主角王崇德和其妻的演技比較自然，其他角色在鏡頭前顯得生硬，這些業餘的華裔演員有幾位也在《小村烽火》中演出，表現同樣未如理想。上述問題不僅出現在這兩部片子裡，也發生在其他國家由美國國務院資助的反共電影裡。當年一位美國銀行家在《紐約時報》就公開呼籲美國政府徹底停止資助這些在國外攝製的政治宣傳電影，因為美國政府是在動用美國納稅人繳付的數百萬所得稅來資助這些反共電影，況且在他看來這些徹底的由業餘演員、「幫倒忙的人」（do-gooders）和美國人攝製的政治

宣傳電影並沒有達到預期的效果，反而由美國專業電影公司攝製的商業劇情片卻成功把美國價值觀和生活方式宣傳到世界各地，原因就在於它們不是政治宣傳電影，能提供娛樂給全世界的人們，在美國國內和國外的票房都能取得成功 (Anon. 1953f, 35)。

四、其他反共電影和冷戰東方主義

《小村烽火》和《星嘉坡故事》都挪用了好萊塢通俗劇善惡分明的敘事手法 (Schatz 1981, 226–28)，把新馬人民和共產黨員進行善與惡的二元對立，但兩部片並沒有像好萊塢通俗劇那樣刻畫一對伴侶如何在壓抑與不公正的社會環境中被犧牲 (222)，兩部片的劇情主線都沒聚焦於男女的感情互動，男女感情的表白在片中往往僅是草草帶過，因此比較難把兩部片簡單歸類為通俗劇；反而導演比較用心經營槍戰的場面，這讓兩部片比較傾向於動作片的風格。兩部片都出現戰爭的場面，《小村烽火》再現英軍擊斃馬共游擊隊員的血腥場面，《星嘉坡故事》則再現美軍出動坦克轟炸和擊退中國軍隊的戰爭畫面。兩部片都像其他好萊塢導演，例如約翰福特 (John Ford) 導演的反共電影《光榮代價》(*What Price Glory*, 1952)，透露出以英美為首的強大軍隊在維護著世界和平及秩序。兩部片子的幕後電影工作人員名單清一色都是外國人，但幕前演出的名單卻均是新馬本地人。沒有任何主要的美國人角色在片中再現，當然也不可能像那些由好萊塢攝製的商業英語劇情片那樣直接宣揚美國價值觀和生活方式，但這些用新馬本土語言攝製的反共電影畢竟跟好萊塢的英語片所要面對的觀眾群是不一樣的，前者主要面向新馬和印尼那些僅熟諳本地語言，或對英語片有所抗拒的大眾群體；後者主要面向的是新馬和印尼那些熟諳英語，或平時喜歡觀賞英語片的知識群體。當年美方在東南亞策劃「真理運動」的心理戰項目，當局鎖定的對像是本土的大眾群體 (Anon. 1951, 11)。這些大眾群體多數不熟諳英語，因此影片需要以本土的語言呈現才能把「真理運動」的反共訊息順利傳達給大眾群體。

聲馬達公司在同一時期也在馬來亞攝製了另外兩部粵語反共影片，分別是《到哥達丁宜之路》(*The Road to Kota Tinggi*, 1953)¹ 和《紙老虎》(*Paper Tiger*,

1. 從《到哥達丁宜之路》片幕得知出品公司是亞洲影業公司 (Asia Pictures)，但從此片的英文劇本紀錄看來 (Frank 1953)，其幕後製作還是聲馬達公司，導演是沃斯利 (Wallace Worsley Jr., 1908–1991)。亞洲影業公司是一間攝製反共電影的香港公司，其幕後資金來自美國國務院贊助和支持的美國非營利組織亞洲基金會 (Asia Foundation)。亞洲影業公司的首部電影一直被認為是 1955 年的《楊娥》(容世誠 2009, 138) 或《傳統》(Lee Sang

1953)。²《到哥打丁宜之路》是一部僅長達四十分鐘的彩色粵語片，講述一位經常駕車載貨到馬來亞哥打丁宜接濟馬共的男子被警察通緝（圖 4.10）。他逃進新加坡的粵劇戲院，當時粵劇團舞臺上演一部有關古代中國土匪劫富濟貧最終導致民不聊生的歷史故事（圖 4.11），老百姓從退縮到後來的反抗，最後迎來勝利。此粵劇成功地對劇中男主角和華人觀眾進行反共教育（圖 4.12）。這個男子觀賞話劇後決定投降，並選擇與警方合作，讓警方可以捕抓到馬共游擊隊員。此片創新之處在於巧妙挪用粵劇的歷史故事進行戲中戲的反共教育，一脫其他影片單從「自由世界」的現代化論述進行反共的窠臼。無論是攝製水平或演員表現均在此片可圈可點。此片的本事出現在當年新加坡 USIS 圖書館的電影目錄中（Anon. 1954b, 101），推測這部影片當年可供公眾在該圖書館觀賞。《到哥打丁宜之路》也曾通過雪蘭莪新聞部的流動電影設施在西馬各地放映，《南洋商報》報導此片在丹絨馬林公映「尤以話劇表演逼真，惟妙惟肖，頗獲觀眾好評。是晚被吸引之觀眾，達千人以上，盛況空前云」（佚名



【圖 4.10】《到哥打丁宜之路》的男主角（背面）經常駕車到哥打丁宜接濟馬共分子（正面）。

Joon 2017, 524），然而倘若不考慮其幕後製作是聲馬達公司，公映於 1953 年的《到哥打丁宜之路》應是首部。

2. 依遜導演的《紙老虎》僅是長達 24.79 分鐘左右的黑白片，沿用《小村烽火》和《星嘉坡故事》的演員班底，描述馬共隊員如何勒索和欺壓華人村長，最終導致村長們的反抗。此片開頭跟《小村烽火》一樣註明攝影地點在馬來亞，全體演員均為馬來亞人。



【圖 4.11】《到哥打丁宜之路》一部有關古代中國土匪劫富濟貧最終導致民不聊生的戲中戲（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。



【圖 4.12】《到哥打丁宜之路》的粵劇成功地對劇中男主角（左一）進行反共教育（鳴謝：National Archives and Records Administration, US）。

1954a, 10)。從這段報導指出有千人以上的觀眾觀賞反共電影，可見好萊塢導演在新馬攝製的反共電影雖然品質參差不齊，在電影藝術上無法討好知識群體，但這些反共電影在英方政府和美方聯合推動下持續流通於新馬民間，並通過流動電影的設施免費重複放映給全馬各鄉區小鎮的大眾群體。這些多半是文盲的大眾群體本來就對電影的藝術品質要求不高，這些直接傳達反共信息的電影反而更容易被他們吸收，長遠來看似乎是可以達到「真理運動」心理戰立竿見影的效果。

聲馬達公司於 1952 年 8 月離開新馬後就沒有再回到那裡攝製反共電影，那時候正值美國民主黨的杜魯門總統執政的晚期，隔年共和黨的艾森豪總統即將要接任。艾森豪總統並沒有放棄杜魯門「真理運動」的反共電影政策，但更注重這些反共電影在各地區有沒有達到最終的反共效果。根據一份由美國政府在 1952 年 11 月出爐的調查報告，這份調查覆蓋四十四個國家，主要調查美國政治宣傳在這些國家的影響力，調查發現當時的美國政治宣傳在印尼沒有發揮到應有的作用，比起東南亞各國，印尼人最不被美國政治宣傳影響，當地人民持續有一股反美情緒，對西方保持懷疑，或者採取中立的態度 (Porter 1952, 8)。由於聲馬達公司在新馬攝製的反共電影《小村烽火》和《星嘉坡故事》均在 1953 年公映，這份 1952 年的調查報告肯定沒有涵蓋這兩部電影的影響力。無論如何，1953 年《紐約時報》持續有報導認為這些在國外攝製的反共電影並沒有達到政治宣傳的應有效果，因此呼籲國會要大大削減杜魯門政府當年對這些項目投下的龐大開支 (Anon. 1953g, 8)。

艾森豪總統上臺後，並沒有放棄要求好萊塢導演攝製反共電影的政策，反而通過 USIA 成功邀請到好萊塢製片人戴米爾 (Cecil B. De Mille) 出任國際新聞署 (International Information Administration, IIA) 影片的顧問主席，希望他能爭取到整個美國電影工業給予國務院積極的配合 (Anon. 1953h, 32)。³ 兩個星期後《紐約時報》就報導國務院已從「美國電影導演工會」(The Screen Directors Guild of America, 下稱「導演工會」) 提供的會員名單，從中選了二十八個好萊塢導演，要求他們每人簽下合約並騰出四個星期以內的時間攝製三到四部的反共電影系列，以繼續配合「真理運動」對共產主義的杯葛 (Pryor 1953, 34)。這二十八個好萊塢導演的名字後來在媒體提前曝光後，卻引來 IIA 所長出面否認，澄清當局現階段「僅是提出需求而已」(Anon. 1953i, 9)。這引起「導演工會」主席的不滿，他公開之前國務院致函當局的信函內容，認為國務院現在卻否認這二十八個導演名單的存在，這是對愛國主義的

3. IIA 跟 USIA 有密切相關，同屬美國國務院的組織。

一種諷刺，因為「導演工會」的會員是多麼渴望滿足國務院最初的要求 (Anon. 1953j, 19)。IIA 所長後來回應指有關二十八個導演已被確定的報導是不真實的，不過他要呼籲全美電影工業繼續給予 IIA 愛國道義上的支持 (Anon. 1953i, 9)。從這則事件看來，至少讓我們見識到好萊塢電影工業的主流敘述當年是多麼願意配合國務院攝製這些反共電影。導演依遜的名字並沒有出現在上述二十八個導演名單裡，因為他在新馬拍攝了幾部反共電影回返美國後心臟病發作，於 1956 年去世。晚期他的冷戰電影不但貫徹「真理運動」的反共意識形態，也再現了新馬不同族群曾經如何以聲音與書寫的多語性響應「真理運動」的號召。這是美國成功開展的「冷戰東方主義」，它通過結合外交政策、大眾文化和知識分子，建構一種美國領導東方非共產國家的亞洲文明，並讓美國和亞洲之間形成種種互相融合和依賴、憐憫和混雜化的情感結構，從而達到對第三世界的控制 (Klein 2003, 15–17)。今天在這段冷戰歷史的餘緒中重繪華語語系的版圖，當我們同樣在歡呼聲音與書寫的多語性，能否超越冷戰東方主義設下的反共或恐共視野應該是華語語系研究可以努力避開的誤區。正是冷戰東方主義形構了這些親美反共的國族主義在亞洲各地的崛起，再加上 1950 年代由馬來亞製片組啟動的新馬國族影片打著反共的旗幟，以及新馬官方至今不時攝製反共的國族影片，這在很長時期至今導致各族人民處於反共或恐共的生存狀態中。甚至新加坡和馬來西亞政府近年分別禁止記錄片《星國戀》和《不即不離》在各自的國家以任何形式放映。這兩部正面刻畫馬共歷史的紀錄片採訪了至今流亡在海外的馬共黨員，即使馬來亞共產黨至今已名存實亡，這些馬共黨員在鏡頭前生動表達對新馬的愛國情操，希望新馬政府允許他們回國安居，然而新馬政府卻以國家安全為由繼續禁止他們入境。

雖然至今沒有資料顯示伊遜的電影攝製團隊當年離開新馬後帶動了本土電影的發展，但他們在拍攝過程中跟馬來亞製片組有頻密的互動和交流，在紐約聲馬達影片公司離開新馬後他們部分的攝影器材則出租給英殖民政府屬下的馬來亞製片組 (Newton 1952, 00211/51)，而馬來亞製片組使用不同語言方言的電影攝製帶動了 1950 年代新馬國族電影的興起，馬來西亞 (包含新加坡) 於 1963 年成立後，馬來亞製片組改名成馬來西亞國家影片部。而從紐約聲馬達影片公司電影到馬來亞製片組電影的反共主題，也一直重複延續到當下新馬官方花巨資拍攝的國族電影，這不可不說是紐約聲馬達影片公司一領風氣之先，因此新馬的國族電影史必須追溯到紐約聲馬達影片公司攝製的這些反共電影，這也是上述這些反共電影在當代新馬本土場域唯一的剩餘價值。

第五章

馬來亞化華語電影

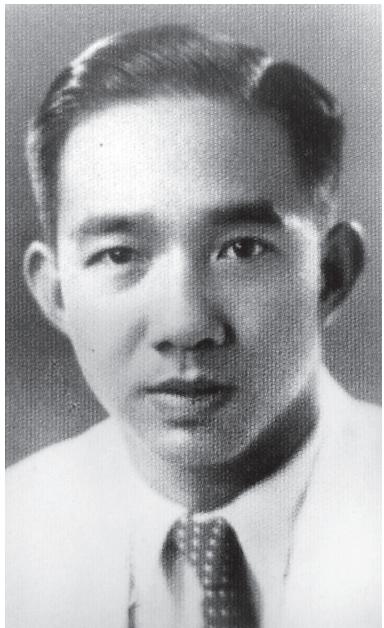
論易水的電影實踐與第三世界電影

一、華語電影與易水

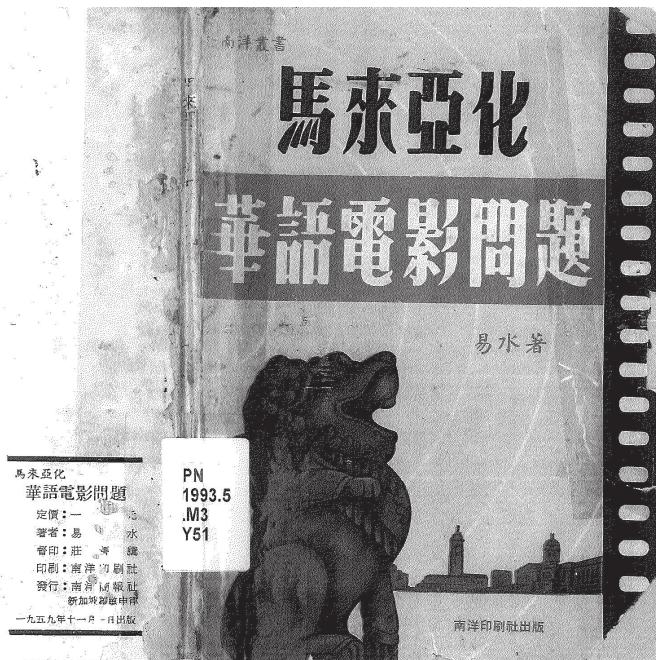
「華語電影」作為「一個更為全面的術語，包涵一切與華語相關的本土、國家、區域、跨國、漂泊離散以及全球的電影」(Lu and Yeh 2005, 2)，目前此術語已廣泛通用於兩岸三地與英美的學術界。這主要歸功於魯曉鵬和葉月瑜對「華語電影」一詞的落力推廣，把它理論化和主流化，並且準確給予定義：「那些主要使用漢語方言，在大陸、臺灣、香港及離散華裔社群製作的電影，其中也包括那些與其他電影工業跨國合作生產的影片。」(1) 全球無論中外的學者在很長時期都以為 1990 年代的臺灣人或香港人是「華語電影」命名概念的始作俑者，其實早在 1950 年代末，新加坡國泰機構的華裔導演兼發行人易水（圖 5.1，1914–1973），¹ 從 1958 年 11 月至 1959 年 5 月陸續在《南洋商報》的影藝版落力提倡「華語電影」，跟著這些系列文章於 1959 年結集成書《馬來亞化華語電影問題》，緊接著易水亦身體力行，導演了幾部馬化華語電影。

本章首先通過重讀《馬來亞化華語電影問題》（圖 5.2）及易水的電影實踐，檢視其華語電影於 1950、1960 年代如何在第三世界政治的馬來亞化時代背景下，以華語電影安頓和解決當年寓居於新加坡與馬來亞不同籍貫華人

1. 易水原名湯喚乾，又名湯伯器，出生於馬來亞霹靂州，早期在檳城《光華日報》先後當記者和編輯，一生輾轉於新馬泰之間，抗戰期間赴中國，在豐順縣立中學教書兼任教務主任，汕頭淪陷前夕被炮火轟回南洋，在泰國《中原日報》當新聞記者，也兼《星洲日報》駐曼谷特約通訊記者，撰寫和出版大量有關泰國研究的文章，他生前是新加坡公民，在泰國去世（馬嵩 1991, 401–2）。1941 年他也曾到香港參加製片事業，也曾於 1946 年邀集友人想在上海經營製片廠（易水 1959, 3），1948 年遷到吉隆坡作影片發行，1950 年代得到國泰機構陸運濤器重，在國泰機構廣告發行部任職（馬嵩 1991, 401）。他的英文名字是 Tang Pek Chee，不是 Tang Pak Chee（麥欣恩 2009, 154），也不是 Thung Pak Chee（Hamzah 1997, 79），感謝易水女兒湯如蘭從英國寄來易水的新加坡身份證複印本，除了證明他入籍新加坡，身份證的名字也是 Tang Pek Chee。



【圖 5.1】易水照片 (Raphaël Millet. 2006. *Singapore Cinema*. Singapore: Editions Didier Millet: 56)。



【圖 5.2】易水。1959。《馬來亞化華語電影問題》。新加坡：南洋印刷社。

觀影群體的多重語言身份和文化認同需要，並以「華語」統稱普通話與方言族群，作為華族的協商籌碼，以應對強大的英語和馬來語族群的雙重政治壓制。本章也通過梳理當年新馬報刊對馬化華語電影的論述和爭議，分析易水的華語電影實踐，其半紀錄性質的第三世界電影《獅子城》和採用客家山歌形式來再現馬來亞錫礦地上華裔男女生活的通俗劇《黑金》，²這些「雜語共生」的「多種華語」特色，如何嘗試跨越國族界限和方言族群政治意識形態的誤區。

二、「多種華語」的重層脈絡

易水主張「多種華語」。本作為容納諸種方言和官話的「華語」一詞，在古中國早已有之（張德鑫 1992, 36），並不是源自新馬。首先我們需要簡要回顧「華語」一詞從古中國到新馬的歷史演變與重層脈絡。從目前現有的南北朝到隋唐時期的歷代文獻看來，「華語」一詞均出自記載「外夷」的史料，例如《隋書》卷三十二：「又云魏氏遷洛，未達華語，孝文帝命侯伏侯可悉陵，以夷言譯《孝經》之旨，教於國人，謂之《國語孝經》。」（魏徵等 [636] 1973, 935）「華語」顯然是作為「夷語」相對的華夏語言泛稱，尤其在唐代通行開來。西洋傳教士來華不但接受此泛稱，並且通過印刷技術推廣之：

成，凡三歷寒暑，遂為今之定本，丁未，以英文作一書，論中國拜事上帝之禮，旁搜經史，證以他書，戊申，以英文作一書，論中國自古以來，所崇禮拜禱，至尊無對者，考諸經史，稱以何名，又作英華語彙，以英語為主，譯以華文，與前所作華英語彙，互相發明，共二巨冊（偉烈亞力 1857）

傳教士的「華英語彙」是把「華語/華文」和「英語/英文」並列，顯然這裡的「華語/華文」則相對於「英語/英文」。當華人移民南洋，面對異族語言，亦以「華語」統稱同胞的華夏語言。例如1894年6月5日《叻報》登載新加坡作家陳省堂〈重遊檳城記〉一文：「華人男婦老幼，皆通華語，其中雖略悉巫來由番語者，除非與叻甲華商，或與番人言，鮮有講及。」（陳省堂 1894, 5）「華語」在此則相對於馬來語（即「巫來由」）。可見，從古中國到南洋，「華語」一詞均是作為確立自身華夏語言和他族語言的泛稱。1911年辛亥革命後，「國

2. 易水一生中總共導演了四部劇情片。目前能觀賞到的易水電影只有一部《獅子城》，《黑金》、《文冬山的月亮》和《小寡婦》的電影拷貝已失，所幸《黑金》的電影小說還保存下來。《黑金》是由易水執導，羅大章是副導演。感謝李靜欣和蘇章愷協助複印《黑金》的電影小說。

語」一詞則在新成立的中華民國所推動的「國語運動」中得以正名，取代與「華語」相稱的「官話」，並在臺灣沿用至今。1949年中共建國後，更立法以「普通話」取代「國語」，作為漢民族的共同語（張德鑫 1992, 36），指稱狹義的「華語」至今。當大半個二十世紀的中國媒體和語言學界使用「華語」一詞的頻率，「總的情況是日漸式微」（郭熙 2012, 60），倒是新馬華人媒體保留此稱謂。1950年代的南洋，「華語」一詞更是非常流行，大量見於各大報刊和印刷讀物，學者認為那是當時的新馬獨立運動期間醞釀出來的流行「新名詞」，「用來取代『國語』這個名詞的」（盧紹昌 1984, 43）。

易水《馬來亞化華語電影問題》一書正是新馬獨立運動派生出來的知識產品。除了可以把他的華語電影作為屬於馬來亞華人－「另類的國族電影」來看之外（麥欣恩 2009, 154），我們也有必要把它放在一個曾經一度長期被第一世界電影和第二世界電影忽略的亞非拉脈絡——即「第三世界電影」來進行考察。³「第三世界電影」整體上是指那些在第三世界地區生產製作的電影（Stam 2000, 100）。根據羅阿曼斯（Roy Armes）對「第三世界電影」的研究，「第三世界電影」可以概括三個層面：一、這些國家在「第三世界」此概念還未通行之前，本土電影工作者受到好萊塢的通俗劇模式啟發而邁向的一種國族電影（Armes 1987, 54），例如中國1930年代，由上海聯華公司拍攝的一系列帶有反帝色彩的新興電影，又曰左翼電影；二、1950年代末期崛起的一批具有個人才華的作者導演，他們的電影帶有強烈寫實風格，再現第三世界的社會風貌與本土生活；三、那些在1960年代和1970年代初期，帶有政治訴求承諾的電影，它們是「第三電影」（Third Cinema）理論的基礎（54）。⁴只有把易水的馬化華語電影置放在這三個層面的歷史脈絡，我們才可以理解他的電影訴求在面對諸種客觀因素挑戰，例如英殖民地政府的語言政策、種族政策、政治審查、電影資金、拍攝人才和器材的多方限制下，所呈現的諸種不完美與未完成的狀態。

-
3. 第一世界電影指的是英美好萊塢電影和全球仿擬好萊塢風格製作的商業電影，不少香港的商業電影亦屬於此列；第二世界電影則指以法國新浪潮為中心的作者電影，比較傾向於個人探索的藝術電影風格，相繼催發了全球各地區的新浪潮電影至今，例如港臺新浪潮電影。此說啟發自傑蒂諾和索拉納斯在建構第三電影中對第一電影和第二電影的勾勒和批判（Getino and Solanas 1969, 120–21）。他們認為第三電影應該建立一種解殖民的文化，認同第三世界人民對帝國主義的抗爭，以解放個性作為起點（116）。
 4. 「第三世界電影」不僅僅等同第三電影，但它可以包含第三電影、探索電影（Cinema of Discovery）、新電影（Cinema Novo）或不完美電影（Imperfect Cinema）。

三、第三世界電影：馬化華語電影

英殖民政府於 1948 年底由上到下提倡的馬來亞化政策含有強烈反共色彩，當它在 1950 年代也作為華校教科書改革的指導方針，引起華人民間的強烈反彈。1952 年 4 月 27 日《星洲日報》報導新加坡「華校聯合會」抨擊殖民地政府的馬來亞化方針，他們認為華校課程不應該培養狹隘的馬來亞意識，而應以寬廣的世界觀取而代之。1952 年 9 月 11 日《新報》頭條〈馬來亞化喧囂聲中：馬來亞國獨立展望〉，這篇來自《新報》「讀者欄」的投稿被《新報》作重點處理，該文章指責英殖民政府通過馬來亞化教育方針，進一步遏制華校的發展。作者懷疑馬來亞化所要針對的族群，不過就是華人：「這可從馬來亞上層人士對華僑文化批判的苛刻來證明。」(春蠶 1952, 1) 歷史已證明，這位作者的憂慮不是多餘的。1956 年初「新加坡各黨派華文教育調查委員會」發表報告書，檢討為何華人抵制教科書馬來亞化，原因也在於英殖民政府沒有持平把這項指導方針貫徹到其他源流學校，例如當時英校教材還是使用英國學校的教科書，官方從來沒有要求英校教科書馬來亞化 (Singapore Government 1956, 13)。該報告書還建議以平等化策略對待各源流學校，包括支付華校和英校教師同等工資 (19)、華校和英校一樣享有相同的補助經費 (34)，並認為讓華校繼續以華文教學並無不妥 (42)。此報告書認為新加坡百分之八十以上的人口使用華語，政府打壓華語的發展，並不符合政治現實，華人捍衛華文教育是為了集體表達內心的恐懼；擔憂一旦華語遭受打壓，作為族群存在基礎的文化將會被消滅 (4)。報告書的建議在當時近乎完全被政府接納，作為「教育白皮書」公佈。

當年這項對華校發展有利的政策，基本上是執政黨為了撫平 1955 年 4 月立法議院選舉結果對執政所造成的衝擊。在這項新加坡首次舉行的立法議院選舉中，選民超過三十萬人，二十二萬五千名初次享有公民權的受華文教育的華人，第一次以手中的選票表達了對英政府一直以來歧視華文教育的立場。由於由李光耀和林清祥等人領導的反對黨在群眾大會承諾捍衛華文教育，華社群起支持這個才成立不到四個月的人民行動黨，最後讓三名該黨候選人以大多數票中選代議士 (吳元華 2008, 55–59)，初次迫使執政黨見識受華文教育的選民力量。

其實人民行動黨和執政黨一樣支持馬來亞化方針，只是實施策略不同而已。1955 年的大選，人民行動黨除了展現反殖民姿態，爭取新馬合併獨立之外，亦在競選綱領籲請政府推行公務員馬來亞化政策，承認華、巫、英、印文為官方語言，新馬合併，不分種族、宗教信仰與語言，廣泛授予公民權於

馬來亞的各族人士（崔貴強 2007, 393）。這一切不同層面的訴求，也抽象地被概括入馬來亞化政治議程裡。馬來亞化是 1950 年代響徹馬來亞和新加坡雲霄的政治口號，它所召喚的馬來亞意識，允諾的是要讓新加坡和馬來亞最終擺脫英殖民政府，朝向「馬來亞國」獨立的目標。如果我們回頭檢視 1948 年底英殖民政府提倡的馬來亞化政策，讓新馬獨立的議程並沒有浮上歷史地表。當時馬來亞化的長期目的，概括幾個層面：其一、建立一個以馬來亞為中心的華人政黨；其二、推動一個共享的互動合作機制，解決公民權、教育和馬來人經濟問題，以及邁向建立一個未來的馬來亞自治政府；其三、把馬來人和華人各自的國族主義，融合成馬來亞人國族主義，以便邁向一個由多元種族構成的馬來亞國族（Oong 2000, 139）。從這幾個目的看來，當初的馬來亞化政策，主要是讓英殖民政府行使殖民地政權，培養本土政黨機制，協調各族爭議，以便更有效控制共產黨對馬來亞的滲透。這個政策最多讓本土人民想像未來組成一個自治政府，國族化的最終目標僅是要團結各族，以便在冷戰時代共同對抗共產黨的勢力，並無包括讓新馬最終獨立的議程。各種反殖民的 1950 年代政黨包括人民行動黨，卻在 1950 年代把馬來亞化意識心態，轉化成一個培養馬來亞意識的獨立國綱領。1955 至 1959 年期間，人民行動黨的勢力壯大，活躍於華社和工會運動的李光耀尤其受到華裔選民的歡迎，因為他持續承諾捍衛華文教育，以及在工人階層宣揚反殖民立場，允諾一個未來沒有白人在本地公然宰制工人的國度。1957 年的市議會選舉，行動黨取得輝煌勝利。人民行動黨於 1959 年的新加坡大選中成為執政政府，6 月 4 日《星洲日報》報導該黨元老吳慶瑞（1959, 14）當年在慶祝大選勝利的群眾大會演講承認，該黨獲勝在很大程度上依靠華語選民的支持，受英文教育者投票反對人民行動黨。

正是在 1950 年代風起雲湧的歷史政治脈絡裡，我們才可以理解為何易水當年跟其他受華文教育的選民一樣，沒有多少選擇，認同了人民行動黨的馬來亞化和多元語言政策，以及新馬合併的獨立訴求。馬化華語電影正是為了回應 1955 年萬隆會議過後，新馬人民如何在反殖民和反帝國主義的獨立呼聲中產生的建國論述：「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化的內容。」（易水 1959, 4）易水還曾就「馬來亞化」請教過當時的教育部常務次長李紹茂，並引述韓素英（唐光瑚）在國泰演員訓練班的演講內容片段：「馬來亞的文化是中西文化的混合體，目前馬來亞在建立獨立的文化是要研究一種東西文化的共通性」（5），作為對馬來亞化的啟示與期許。這個馬來亞化的文化內容包含中國文化的傳統、馬來民族文化、印度文化和西洋文化。雖然易水承認這四大文化還未在馬來亞「構成為

一個柔和性的綜合體的文化」(4)，但他樂於身體力行通過馬化華語電影去摸索出一條道路。

易水曾直接給馬化華語電影一個原則性的說明：「不單是故事要有馬來西亞人民生活的真實性，更應要求由馬來亞的人才來拍攝。」(2)之所以萌發拍攝馬化華語電影，其中原因之一乃是易水不滿意當時第一世界的英美電影拉隊來馬來亞拍攝，例如英國電影《鐵蹄餘生》(*A Town Like Alice*)，卻無法再現一個真實的馬來亞。易水自問：「我們為什麼不能拍自己熟悉的故事，反而由對此地情形完全不瞭解的外國人來越俎代庖呢？」(1)《鐵蹄餘生》改編自舒特(Nevil Shute)的暢銷長篇小說。電影敘述二戰時期，吉隆坡被日本軍隊攻陷，一批服務於英國殖民地政府的白人被日軍俘虜，他們的家屬流落馬來亞。這一群白人婦女和小孩，在一名日本軍人的挾持下，從吉隆坡徒步，翻山越嶺，長途跋涉到關丹港口，希望能乘船到新加坡。可是沿途坎坷，超過一半的婦女和小孩在路途中送命，最終劫後餘生的女主角，在得到甘榜馬來村長的同意下，棲身馬來鄉村，躲過戰亂。此1956年出品的英國影片通過凸顯一群在馬來亞受害的白人男人、婦女和小孩，企圖說服新馬人民，英國人跟馬來亞人一樣在二戰遭受日軍迫害。這顯然要對英國軍隊在二戰時期倉惶逃離太平洋，失守馬來亞，沒有保護到馬來亞人民免受日軍蹂躪開脫。另外，影片相對比較正面再現馬來人對英人的協助，反而頗負面再現南洋華商在二戰時期的「唯利是圖」。有一組鏡頭呈現女主角在逃亡的路途中，抱著哭啼的小孩，來到小鎮的華商當鋪，希冀當掉腳下的鞋子，以換取牛奶。導演特地以中景的直面鏡頭，拍攝小孩因為挨餓而嚎啕大哭，即刻需要人道主義的援助，站在旁邊的華商卻一口拒絕此交易。一位穿著唐山裝，口操廣東話的華婦站在華商背後，以「施捨」的酸溜溜口氣，勉強說服華商。華商始終在很不樂意的姿態下，達成交易，口裡還喃喃自語：店裡就只剩下這一點牛奶，怎麼可以交換出去？這強烈表露出華商斤斤計較的保護主義。影片明顯通過這些細節，暗示華人畢竟不是馬來亞的土地之子(Bumiputra，即土著)，他們不但無法像馬來村長那樣具有威權，敢冒著日軍的查問風險，給這些白人庇蔭，反而在戰亂中還顯露出功利主義和保護主義的華商本色。上述這些鏡頭當年看在易水眼裡，不但讓他覺得不符合南洋華商樂善好施的歷史形象，⁵而且也讓他覺得這些白人在馬來亞受難的劇情，不符合第三世界歷史對二戰的敘述，這也是為何他指責英國影片對馬來亞歷史越俎代庖的原因之一。

5. 例如易水的老闆——國泰機構總裁兼著名華商陸運濤，即以樂善好施為人稱道，雖然他是英校生，卻在1956年表示願意承擔海外第一所華人大學，即南洋大學理學院全部的建築經費，約三十萬元(佚名1956c, 4)。

易水也批評那些標榜馬來亞題材的香港電影：「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，居然在大行其道。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。」⁽²⁾ 易水此番對香港電影的批評略嫌偏激，但多少折射了一個第三世界電影工作者在探索初期，如何對外來大眾文化霸權的長驅直入本土，所採取的一種文化抵抗姿態。易水以馬來亞化的第三世界電影抵抗這些文化霸權。1950年代電影界齊聲高唱馬來亞化，並不是啟自易水一人，1954年由香港導演紫羅蓮編導的《馬來亞之戀》，其宣傳單張已經出現以下詞句：「人物・佈景・服裝・道具：馬來亞化」(佚名 1954b)。此片來新馬取景，外景跟故事情節緊緊相扣，不能把易水的上述批評用在此片。

易水的電影一如1950年代中旬其他第三世界電影導演，以寫實手法開拓劇情片 (Armes 1987, 79)，略帶左翼知識結構的寫實主義關鍵詞，例如「真實」、「典型」和「體驗生活」等等通見於易水的全書。1957年易水開辦國泰演員訓練班，已很有意識把「電影學」傳授給學員，從他所開出的部分中、英、日文書目看來，不但包含寫實主義的經典著作如斯坦尼斯拉夫斯基著的《演員自我修養》，亦有署名《法國電影》和《新電影》等等專書 (易水 1959, 70)。⁶ 這份書目足以讓我們管窺易水從第一世界電影、第二世界電影到第三世界電影的廣闊視野。身處於第三世界還被英方殖民的新加坡，易水選擇第三世界電影的寫實主義作為電影美學實踐的主要目標，這不叫人意外。易水在拍攝電影前後，從旁協助國泰機構拍攝和剪輯新聞片和紀錄片，他在《馬來亞化華語電影問題》裡還特別以一篇文章記載自己如何參與拍攝一系列具有新馬文化歷史價值的新聞片和紀錄片，例如1955年「南大成立典禮」新聞片的拍攝和剪輯過程。這些現實的工作實際經驗，讓他的第一部電影《獅子城》帶有明顯的「紀錄片」風格。他的第三世界電影含有「探索電影」的特質，其目標是要「用攝影機去面對和紀錄現實，寫實和批判的拍攝，並且以人民視角攝製這些尚處於低端開發的現實」(Birri 1997, 94)。他在書裡讚揚意大利寫實主義經典《單車失竊記》(*The Bicycle Thief*) 導演狄西嘉 (Vittorio De Sica) 的貢獻，因為他「代表了意大利電影的現實主義發展……使世界電影為之震動」(易水 1959, 105)，但也緊接著遺憾地告知讀者「現在的意大利電影又轉向好萊塢的作風，以百萬金元為號召，而狄西嘉也再拍不出五萬元美金的影片了」(105)。上述的這些知識結構和工作經驗，讓易水第三世界的知識分子身份呼

6. 《新電影》是中文譯本，由於目前筆者無法尋獲此譯本，書目也沒有標明原書出處，因此無法確定這個「新電影」是否就是當時在第三世界國家醞釀的「新電影」運動，還是比較傾向於意大利的「新電影」(Giovane Cinema)，抑或「新浪潮電影」？。

之欲出，即使他只是一位非常溫和、稍微帶些左翼知識結構的第三世界知識分子。⁷

四、《獅子城》和《黑金》：易水的電影實踐

易水當年花費國泰克里斯 (Cathay-Keris) 機構的約十萬元拍攝《獅子城》。⁸ 易水在決定開拍《獅子城》之前，在前期已做了大量具有系統性的準備工作。他連續七、八年和國泰機構屬下的淡邊尼士律克里斯片廠創辦人何亞祿 (Ho Ah Loke) 討論拍攝馬來亞化華語電影的條件：其一、必須具備本土的基本演員；其二、必須要有馬來亞化的劇本；為了達到第一項條件，1957年，他在何亞祿和陸運濤的大力支持下，國泰機構公開在新馬各大報刊招考華語演員，隆重主辦「演員訓練班」，培養本地演員。之後《獅子城》的女主角胡姬等人，還有新加坡著名劇場導演郭寶崑，最初也出自這個「演員訓練班」。為了讓「演員訓練班」的演員得以實習，他們在新加坡和吉隆坡公開巡迴演出話劇《大馬戲團》，得到新馬觀眾熱烈的迴響和支持。而為了構思馬來亞化的劇本，易水從1950年代初即開始著手編寫數個劇本（易水1959, 62–64）。

易水對馬化華語電影的開拓，引來外界的質疑和嘲弄。他不但對這些批評一一做了回應，亦把這些批評者的文章收錄進《馬來亞化華語電影問題》。一位署名「天山」的批評者認為有五大原因，讓本地拍片商在現階段不肯拍華語片：一、市場狹窄，大陸和臺灣不太可能要這些馬來亞的華語電影。海外華僑地區亦然，他們更重視港片。易水則回應初期華語片「根本不用顧慮到海外市場，應該先以本地市場為對象」(120)，理由是那時期以馬來亞為背景的港製電影僅在馬來亞已大賺洋錢，馬化電影應該也不例外；二、本地拍片成本太高，預計比香港來得重。易水則列出本地馬來語片的製作成本實際上比香港來得低，作為反駁；三、本地人才缺乏，香港則車載斗量。易水則認為人才貴精不貴多，馬來亞不是文化沙漠；四、本地取材困難，馬來亞開埠不久，故事和景色平淡無奇，五部片子就拍完了。易水則反駁「馬來亞的資

-
7. 畢竟冷戰時代在親英美的國泰機構糊口，易水也不太可能激進起來。有關國泰機構如何傾向英美國家的分析，見麥欣恩（2009, 60–75）。
 8. 國泰克里斯的營業一直以來以拍攝馬來語片為主，當時一部馬來語片的製作成本僅大約三萬元，不少馬來語片上映後還面臨虧損。當時新任的國泰克里斯經理湯姆·霍奇為了讓電影生產多元化，以為華語片具有較大市場，就支援易水拍攝《獅子城》，其製作成本也比馬來語片來得高，據說因此導致內部馬來員工怨聲四起（Barnard 2009, 67）。

源之豐富在電影上如擴大視野不要說三五部片子，即使三五十部也吸收不了」(122)；五、失敗的經驗。邵氏在二戰後請名導演吳村來星拍過數部華語片，失敗告終。易水則認為吳村沒有繼續拍下去，是因為他二戰後從爪哇返回上海，路過新加坡，歸心似箭，只跟邵氏簽導三部片子，不能說是失敗。

面對輿論壓力，再加上又是首次把數年構思的馬化電影概念付諸實踐，1959年底易水執導《獅子城》，抱著只許成功、不許失敗的心情進行攝製，耗費了將近一年才拍完《獅子城》。易水非常擅長發揮多年宣傳和發行電影的經驗，沸沸揚揚把《獅子城》拍攝前後的消息傳達報刊媒體。電影未公映，市場宣傳售賣《獅子城》電影主題曲和插曲的馬化唱盤（圖 5.3）、電影文學劇本、電影小說和適合兒童閱讀的連環圖（佚名 1960a, 4）。拍攝期間，除了讓劇照頻頻曝光於大小報刊、導演和演員頻密接受媒體訪問之外，演員們也主動在報刊連載拍攝期間的紀錄手記，例如演員高添和田萌分別數月在《電影周報》連載〈《獅子城》工作者家書〉和〈《獅子城》工作散記〉系列，讓讀者跟進《獅子城》拍攝進度。1960 年 8 月 27 日《電影周報》為了宣揚馬化電影，要求來函索取香港明星玉照的讀者改變念頭：「不擬寄贈香港影星的照片，而欲以胡姬小姐的玉照取代之，理由是：我們既富有馬來亞意識，就必須愛護具有馬來亞意識的華語電影《獅子城》女主角。」（馬化影 1960b, 1）該周報第二十五期已表明刊行「最主要的目的便是宣揚馬化電影，其次才是介紹香港出品健康的華語電影」（馬化影 1960a, 1）。馬化華語電影概念貫徹的徹底性，已從當初的只要求電影故事和人才馬來亞化，發展到要求戲外觀眾也要馬來亞化——具備馬來亞意識。

《獅子城》於 1960 年底公映，宣傳空前轟烈，大小報刊的廣告和戲院的宣傳單頁幾乎均以大字體標語概括電影主題「第一部馬來亞化華語電影：描寫新加坡由殖民地時代走向自治」（圖 5.4）（佚名 1960b）。最耐人尋味是把當年新加坡自治政府的李光耀總理伉儷和元首伉儷請來作戲院的座上賓。⁹ 當時這並不叫人感到驚奇。在《獅子城》之前，國泰機構已協助人民行動黨拍攝新聞紀錄片，例如《我們的部長》。國泰機構的職員，下至易水，¹⁰ 上至來自 MFU 的總經理湯姆·霍奇，一直以來與政府官員頻密互動，有識者以此理由作為解釋為何國泰出品的電影「甚少觸及政治敏感的題材」（麥欣恩 2009, 62）。《獅子城》更是看似邁向「政治正確」的「半紀錄性質的劇情片」（184）。電影企圖反映 1958 至 1959 年新加坡人民日常生活的改變，時代幕後的推手是以

9. 包括「各部部長政要等數十位」，見佚名（1960c, 6）。

10. 易水於 1957 年的國泰演員訓練班，邀請當時星加坡政府教育部常務次長李紹茂主講一課「馬來亞文化」（易水 1959, 72）。



【圖 5.3】收錄《獅子城》電影主題曲和插曲的馬化唱盤（鳴謝：黃漢民）。



【圖 5.4】新加坡戲院的宣傳單頁《戲橋〈獅子城〉》(鳴謝：黃漢民)。

人民行動黨為主導的政治大選和「反對黃色文化運動」(簡稱「反黃運動」)。易水以略帶左派腔調的修辭，訂下《獅子城》的主題「表現在舊政府時代的人民生活的淪落糜爛而至達到自治政府時代，人民生活的向上和爭取進步」(易水 1960b, 2)，電影進行到大半，在嘀嗒的時針響動中，鏡頭特寫從一個標誌著劃時代的時鐘，鏡頭漸漸從上到下移動到一架特地被搬到客廳中央的收音機，奏告人民行動黨在 1959 年大選的凱歌，一對夫婦歡喜歌頌「改朝換代」。緊接著鏡頭一轉，出現一群警察查封彈子臺和禁唱電唱機咖啡店的鏡頭，因為這些咖啡店被指責以彈子臺和電唱機作為噱頭，引誘青年男女在咖啡店調情和賭博。電影以及電影小說意外再現了這些 1960 年代以後在新加坡不復再現的咖啡店最後一景：

在一條不很熱鬧的路角頭，一間咖啡店，鋪面相當大，鋪位作三角型，有三扇鐵柵，裝潢並不講究，牆上零星的掛著許多明星照片及汽水公司的廣告牌。七八張雲石臺沒有秩序的擺放著，鋪子中間斜放著一架吃角子電唱機，鋪子右邊有四架彈子臺，是一種賭博性的玩意兒。每架彈子臺有一個妖嬈的女郎管理，這些女郎對營業另有一套本領，無疑的她們就是吃角子的老虎；永遠不讓賭客帶了贏得的錢離開，而賭客中醉翁之意不在酒的當然大不乏人。(田靈 1960, 13)

無論是上述電影文學劇本或電影再現的彈子臺女郎，均無法在日後的新加坡咖啡店看見，《獅子城》卻保存了這些咖啡店的銀幕記憶。無論如何易水當年自認，他是要在影片把彈子臺女郎李秀蘭「處死」(易水 1960b, 2)：影片最初讓李秀蘭在咖啡店和富家公子調情，最終懷上公子骨肉，公子始亂終棄，李秀蘭難產至死。對照之下，同樣是窮苦人家出身的女主角鳳玲，工作之餘赴黃昏中學進修，不流連咖啡店，他和富家公子許少明在剪膠工廠邂逅，最終有情人終成眷屬。電影也敘述了鳳玲二哥志雄最後也改掉流連酒吧喝酒和行樂的「惡習」，毅然拋棄鍾情於他的酒吧女郎，跟純樸的鄰家小妹結合。易水左翼意識的道德審判和執政黨雷厲風行的反黃運動，在這裡一拍即合。易水認為反黃運動與其說是馬來亞的「文化改革」，不如說是「文化革命」(易水 1959, 35)。新加坡華社的左派群體，1953 年底至 1956 年底尤其宣揚反黃運動 (方修 1978, 105)，例如 1956 年 7 月 21 日《新報》第四版設有「培養健康進步文化，反對黃色文化運動」專頁，報導認為黃色文化是跟殖民地統治分不開的，它在詩歌、音樂、繪畫、電影、舞蹈等許多方面都受到殖民者的庇護，黃色文化使人墮落麻醉下層群眾，欲爭取獨立一定要擺脫黃色束縛

(佚名 1956a, 4)。第三世界的左派群體借著反黃運動和華文教育議題，跟殖民地政府抬槓。人民行動黨在執政後，大肆借著民族主義推廣反黃運動，但卻壓制華文教育發展。它利用這兩項議題，成功分化和分散華社的力量和注意力，迫使華裔左派群體在反黃運動和華文教育之間，顧此失彼，最後成功讓不少溫和的左翼知識分子吸納入它的統治機構中，易水即是其中一例。易水的情況，其實相當符合羅阿曼斯對二戰後第三世界知識分子包括電影工作者的描述：「即使他們用力抵抗那些由統治精英集團制定的政治和社會政策，但是他們的出身以及所賦予的社會地位，讓他們看起來依舊屬於精英集團的一分子……不管是政客、知識分子、社會運動發起人、行政官員，或是作家、藝術家和電影工作者，均未能倖免的靠向統治者的這一方」(Armes 1987, 24)。

可是易水不全然照單全收人民行動黨的意識形態，尤其在華語議題上，他通過掌控和剪輯《獅子城》的鏡頭和語言，含蓄地表達他微妙的「多種華語」立場。當片中出現咖啡店被警察查封的那一幕，警長首先以「國語」(馬來語)叫華裔店主：

警長：Encik Ong (馬來語)！(粵語) 你會講國語嗎？

店主 (粵語)：我會講廣東話。

警長 (粵語)：根據政府的法令，所有彈子臺要封。¹¹

警長的「國語」指涉的是「馬來語」，而不是「普通話」。¹² 這可從警長起初用馬來語喊叫店主的姓氏看來，而且接著警長亦以馬來語對隨行印度巡警，命令他執行封查，而張貼在咖啡店的封查通告，亦用馬來語。法令語言「國語」在這裡暫時失去作用，因為大部分當時的華裔並不懂馬來語，警長只能用粵語跟他溝通。這暗示執政黨一上臺即大力推行的「國語週」，並不見效果。導演不以普通話，而以粵語讓執法者和市民溝通，除了再現 1950、1960 年代新加坡的市井方言特色之一，也實踐了易水的「多種華語」理想。這提早對人民行動黨較後的英語化政策和「多講華語，少說方言」政策，¹³ 預先展示了

11. 筆者從電影《獅子城》抄錄下來的對白。

12. 有論者認為此「國語」乃是指「普通話」(麥欣恩 2009, 202)，筆者以為應把此語放回當時的歷史脈絡來考量。人民行動黨執政後，為了推動新加坡和馬來亞合併的計劃，1960 年 1 月也開始仿效馬來亞政府舉辦「國語週」，大力鼓勵人民學習馬來語，報刊媒體也積極配合報導。歷經將近一年始完成的《獅子城》，於 1960 年 12 月 7 日正式公映，影片籌備拍攝期間，正是「國語週」如火如荼推行的時刻。因此，影片的「國語」，乃指「馬來語」。

13. 如正李顯龍總理曾說：「推廣華語運動並不是要把新加坡變成一個更加華人化的社會」(李顯龍 1990, 69)。「講華語運動」的多年「主要成就」就是幾乎快要消滅各種華族方言，

其文化抵抗的姿勢。當警察把寫著「國語」的封條張貼在咖啡店的牆壁上，一段非常緊繃昭示未知命運的畫外音漸漸籠罩畫面背景，咖啡店的顧客神色凝重地圍觀封條，議論紛紛。這段非常沉重暗示夢魘的畫外音與先前電影鏡頭通過一架收音機高奏人民行動黨的凱歌，形成一個非常強烈的對比。因此筆者不以為《獅子城》「流露出普遍的樂觀主義，電影支持並且相信新加坡在人民行動黨的執政下，朝向一個光輝的未來」(Uhde and Uhde 2010, 45)，作為一位非常溫和的第三世界左翼知識分子，易水不敢通過書面文字或言語直接表達他對新加坡的無名焦慮，只能相當含蓄借用上述的電影語言和畫外音顯示出來。

馬來電影工作者在回憶錄批評易水的《獅子城》是華人沙文主義，因為片中的新加坡有很多華人，但沒有再現任何一位馬來角色 (Hamzah 1997, 79)。其實此電影並未僅呈現華人社會文化，片中許少明少爺舉辦舞會，廣邀各友族同胞出席，並有友族音樂表演，甚至《獅子城》的華語歌《海頌》，用的是馬來旋律，作曲人是一位馬來同胞 Wandy Yazid (易水 1960a, 17)。可能爭議癥結不過在於易水並未呈現一個以馬來文化為中心的多元文化，而是以華裔文化作為主體，例如那個舞會，在馬來人、印度人、孟加拉人等眾多有色人種群體之間，當許少明介紹登場的華語歌手及華人鋼琴師，他僅以華語致辭，即使他熟諳友族語言。第一位被許少爺介紹給鳳玲的來賓，是一對穿著傳統馬來服裝的馬來夫婦，許少爺就以流利的馬來語私下向這對異族夫婦介紹鳳玲。這舞會雖然也呈現友族音樂，但更多只是被易水作為背景音樂處理，舞會的主旋律是華語歌曲。如果我們從一方面來看，這未嘗不是易水在面對新馬華族在爭取華語作為其中一個官方語言的劇烈政治鬥爭中，所彰顯的政治姿態：充分展現許少明以華語作為其中一個官方語言的文化自信。電影結局安排女主角鳳玲與富家少爺許少明成功克服兩人階級地位的懸殊，有情人終成眷屬，最後兩人還在許少明父母的贊助下，決定從馬六甲海峽坐渡輪出發，環遊世界。華語在此電影中企圖超越階級政治的貧富以及種族政治的「馬來土著 vs 華人」之二元對立，作為主要媒介語，在電影文本中串聯起羅曼史、再現政治與身份認同，以及對世界性的現代性想像。另外，值得注意的是整部電影僅再現幾個白人，他們僅一閃而過出現在紙醉金迷的酒吧裡享樂，以顯示他們也是反黃運動要剷除的對象。易水顯然要通過鏡頭語言顯示，這已經是一座一如《獅子城》電影廣告所謂的「描寫新加坡由殖民地時代

但它的最大「失敗」也在於非但沒有讓今天更多的新加坡華人從方言轉向華語，反而紛紛改用英語。英語霸權已成了當下新加坡社會最強而有力的意識形態。

走向自治」的國度（佚名 1960b），白人已完全從統治機構撤離。這背後推動易水敢作如此的鏡頭處理，無非是第三世界政治的馬來亞化國族主義莫屬。

李光耀當年坐在貴賓座上，看著這部激情澎湃宣揚馬來亞化的華語電影，暗地裡老懷大慰？抑或啼笑皆非？實際上，李光耀並非從一而終支持馬來亞化方針，馬來亞化只是他當年向英殖民政府爭取跟馬來亞合併，聯手和其他政黨打出的政治籌碼。一旦英殖民政府已同意讓馬來亞獨立，他反而覺得再貫徹此方針，並不務實。這可從他如何處理是否需要馬來亞化新加坡海港局部門的爭議，在不到六年光景裡出現立場轉變，看出端倪。李光耀在 1950 年代中旬倡導馬來亞化：「政府馬來亞化政策不但施行於政府部門，而是所有公共服務機構裡，尤其是海港局。」¹⁴ 當時海港局高層職員多為白人，他的激進倡議幾乎等於是想要把這些白人驅逐出海港局。當新加坡走向自治，1959 年李光耀取得領導權，1960 年 8 月 11 日的立法議會演講，他狠狠嘲弄那些繼續倡導「馬來亞化」口號的人：「只有那些對政治完全無知的到今天才照舊還是喊那『打倒白人官員——馬來亞化』的舊口號。」（佚名 1963b, 4）易水的《獅子城》是在李光耀說出上述發言之後，同年上映，他大概也是李光耀當年所謂的「對政治完全無知」，依舊高喊著「舊口號」的那種人之一。本來政治人物的口號，瞬息萬變，自古亦然，容不得知識分子插言，只要求知識分子和聲唱響、時刻跟進的同時，恐怕沒有多少真正的知識分子能永遠跟上執政者善變的節拍和口號。

《獅子城》表面上看似政治正確，實際上最終並沒有取得執政者的歡心。易水在拍完《獅子城》後，並沒有直接再得到國泰機構繼續鼎力支持馬化華語電影。易水只能聯合同仁籌組獨立製片公司「電影世紀製片有限公司」（Era Movie Co. Ltd），繼續實踐他的馬化華語電影。值得注意的是，這次易水自稱是「獨立製片，並係在獨立性質之片廠攝製」（佚名 1963c, 8）。易水在拍攝《黑金》期間，還沒正式離開國泰機構。雖然《黑金》是交由國泰發行機構之國際影片公司發行，不過這次易水有更多的自主權，嘗試脫離國泰體制對電影主題的意識形態控制，發展他的第三世界電影馬化華語電影。

基本上 1962 年 11 月剪輯完成的《黑金》，沿用《獅子城》演員班底，包括男女主角也由潘恩和胡姬獨挑大樑。編導易水這次把故事背景，從新加坡城市搬到馬來亞的錫礦區。電影海報標明電影主題「馬來亞人民的血淚故事：是一篇戰爭罪惡的控訴狀」（田靈 1963, 封底）。前文曾提過易水指責英國影片對馬來亞歷史越俎代庖，企圖遮蔽日軍侵略馬來亞，華僑遭受迫害的歷史。

14. 這是李光耀於 1955 年 4 月 26 日的立法議會發言紀錄（佚名 1963b, 4）。

《黑金》實現易水要為這段歷史翻案的目的。華僑攝製影片控訴日軍暴行，始於二戰後新加坡首部電影《華僑血淚》和首部華語紀錄片《馬來亞之光》。易水沒有延續這兩部片對日軍暴行的紀錄片式處理。他延續中國1930年代左翼電影工作者最擅長的通俗劇模式，綜合戲劇與音樂的敘事形式，圍繞一對工人階級情侶，即金花和陳炎的家庭故事展開。他倆的家庭成員都受害於不公平的二戰社會環境。這些受到日軍迫害的馬來亞華人，劫後餘生如何承受生理和心理的雙重痛苦，以及其家屬和後代所要背負的創傷記憶。電影中有三個家庭在二戰後日軍暴行留下的陰影中煎熬。首先是陳炎和陳林兄弟倆，陳林在二戰中被日軍痛毆下體，導致陽痿，喪失生殖能力。其妻寂寞難耐，跟其他男子在錫礦湖邊偷情，被陳林發現，陳林在憤怒間不小心把其妻推下佛瑯潭，命喪湖底，餘生的陳林精神分裂，最終意外身亡；再來是金花的父親在二戰失蹤，串通日軍的漢奸江添才勾引金花母親，成了金花繼父。其繼父持續對金花虎視眈眈，軟弱的母親更助長繼父的為所欲為，最終繼父強姦金花不果，反而被勇敢的金花用熨斗打死，金花被警察抓去，劇終法官宣佈金花無罪，金花和陳炎攜手共度人生。另外，鄰居福生嫂因為孩子在二戰時被日軍慘殺，發瘋的她終日像幽靈出沒在黃昏夜晚的錫礦湖，對著落日和月亮詛咒日本人，她也是那晚陳林誤推其妻掉下佛瑯潭的目擊證人。這部電影的衝突建立在人物的正邪對立、善惡分明的通俗劇基礎上，邪惡人物例如江添才最終被殺，正派人物金花的正義最終得到伸張，可見「善惡衝突到最後一定分出輸贏」(Brooks 1985, 17)。通俗劇主角的痛苦、折磨和焦慮根源往往來自外在的客觀世界，這三個家庭悲劇的成員都印證了「這世間就是弱肉強食，強奪蒙騙，充斥苦難」(5)，二戰帶給他們的創傷，決定了人物的餘生命運。前兩個家庭悲劇都攸關「性」，「性」非但無法救贖家破人亡的傷痛，反而加劇了悲劇的發生。唯有金花和陳炎純樸的羅曼史，像《獅子城》鳳玲和許少明的幸福結局，受到眾人的羨慕和祝福。

《黑金》的通俗劇模式，以及對工人階級生活的刻畫，無疑符合第三世界電影的雛形，即早期中國1930年代那些挪用好萊塢電影風格的左翼電影。《黑金》電影海報打出廣告詞：「唱山歌具有民族風！洗琉瑯帶有鄉土味。」(田靈1963, 封底)由於客家人多半被英殖民地政府徵雇於馬來亞的錫礦湖工作，易水特為此電影出現的工人階級編寫三首客家山歌，¹⁵分別是《洗琉瑯》、《佛瑯山歌》和《釣魚小唱》，並撰文連同歌譜出版《電影〈黑金〉之歌》

15. 還有一首是《憶亡妻》，易水不把它視之為山歌，而是「悲歌」(易水1963)，這是電影中唯一一首在幕後帶唱的歌曲，易水安排陳林在錫礦湖邊吹洞簫，把此曲調帶出，幕後由女聲齊唱。



【圖 5.5】易水。1963。《電影〈黑金〉之歌》。新加坡：新馬文化事業有限公司。

(圖 5.5)。五言四句的《洗琉璃》一唱三嘆客家工人在錫礦湖的刻苦耐勞：「兩手洗到軟，兩腳站到酸，由朝洗到晚，難求溫和暖。」(田靈 1963, 29)熱情高昂的情歌《佛瑯山歌》，七言四句，歌頌客家情侶在炎酷的日曬下，在錫礦苦中作樂：「談情好像洗錫米啊！有光有熱有心肝啊！」(30)《釣魚小唱》則是輕鬆小調，同樣七言四句，歌詠一對客家男女忙裡偷閒，在錫礦湖的互相試探和對唱。易水認為「客家山歌是中國民間中最能表現民族性的民間文學，它的產生是由自然環境與生活因素所造成，形式的完美詞匯的豐富也為中國民間文學之代表」；¹⁶這三首完全直接由演員載歌載舞，在影片用客話唱出的山歌，實踐了易水「多種華語」的理想。他覺得「雖然說客話和中國國語唱起來不大分別得出，但是我仍然認為在意味與情調上是不同的」(易水 1963)。

易水選擇採用客家山歌的形式，而不是普通話或馬來亞國語，來表現錫礦地上青年男女言情求愛的生活，也唱出這些客家勞工的感嘆。易水也曾經撫心自問：「可是這樣的形式可以說是馬來亞化嗎？」易水跟著解釋這些客家山歌也應該屬於馬來亞化的作品，易水辯稱：「馬來亞化的作品並不是節外生枝或旁出的文化，它應該是由各民族自己的文化保存下來而互相溶化互相滲透互相吸收而演變出來的新文化。」(易水 1963)由此看出易水的馬來亞化是

16. 感謝李樹端協助提供此資料《電影〈黑金〉之歌》。

複數，不是單數的國族主義，恐怕他更不會苟同日後馬來國族主義藉著單數的國族主義對華人所主張的「同化」政策。

《黑金》公映後不久，易水和國泰機構分別在1963年6月1日《南洋商報》第八版，刊登易水正式脫離國泰機構的離職啟事。同版下面亦刊登易水新片《文冬山的月亮》和《小寡婦》在新加坡開鏡的〈招待報界啟事〉。這兩部電影均在馬來亞電影企業有限公司（Malaya Films and Investments Ltd.）的旗幟下進行拍攝，外景分別在馬來亞的文冬和福隆港完成拍攝，內景則在新加坡的南方製片廠進行。該公司曾在馬來亞巴生「購取十英畝之地為建築本邦電影城之基地」（田靈 1963, 33）。廣告標語標榜此電影公司「真正屬於民眾所有：電影佔現代人民的文娛的地位，更攸關文化教育之發展，所以它不該被控制被壟斷甚至利用為牟利的工具。本公司則為本邦唯一而純粹為民眾所有之電影製片公司，不單資本完全由民眾購股而集成，即董事亦由全體股東之民主意志而產生，皆為知名及能為本邦電影文化致力之熱心人士」（33）。雖然《文冬山的月亮》和《小寡婦》的電影拷貝已失傳，但從這間電影公司的廣告文案看來，易水和一批本土新馬電影工作同仁為了擺脫第一世界電影文化產業霸權對第三世界電影的控制，自身發動民眾購股融資籌辦民間電影公司，並誓言「希望用最低的條件由初步做起來實現我們崇高的理想」（33），易水的第三世界電影理想已在此表露無遺，甚至提早展現第三電影的政治議程，比傑蒂諾和索拉納斯（Getino and Solanas, 1969, 108–24）更早揭示和批判新殖民主義如何通過壟斷電影文化生產進行謀利和操控人民思想。

很可惜的是該電影公司後來在民間進行擴大招股的活動，牽扯上官司。1963年11月11日該公司的股票代售人肯布斯（Christopher Bertram Campos）被控失信於該公司四萬三千餘元。印籍人被告肯布斯接受民間投資者股金後自行扣留起來，而未呈交給該公司，也沒有發正式收據給投資者。主控官指出百分之九十五的投資者是鄉區馬來人，牽涉四千餘人（佚名 1964, 19）。後來被告屢次託病缺席法庭而導致案件拖延幾年，最終被告自首（Anon. 1964, 1），罪名成立被判六個月監禁（Anon. 1965, 10）。這場官司相信讓易水和馬來亞電影企業有限公司元氣大傷，公司出現財務危機和諸多人事問題，易水的健康狀況每況愈下，這一切很可能導致《文冬山的月亮》和《小寡婦》最終沒有公映（Berry 2016, 7）。易水的第三世界電影理想最終尚未完成，並且始終處於「不完美」的未竟理想，但易水對馬化華語電影的提倡和開拓，為第三世界的馬來亞電影文化產業留下彌足珍貴的歷史紀錄。

五、馬化華語電影的得失成敗

易水的馬化華語電影得失成敗，當時報刊已有諸多討論。如果單從票房價值來看，《獅子城》的成績尤其標青，一連先後在四間新加坡戲院放映十天，在吉隆坡兩家戲院和怡保戲院放映九天，當時有論者認為單憑這些票房表現：「它已優於港製的中國國語片，它不但比尤敏的《快樂天使》、葉楓的《喋血販馬場》、林翠的《碧水紅蓮》之賣座為佳，即使最叫座的林黛片子，也要略遜一籌，這說明了本邦人民是熱愛本邦出品的影片。」(馬化影 1961, 1) 1960 至 1961 年間香港片廠生產總共二百九十三部電影 (Jarvie 1977, 129)，這些電影最少一半的市場在新馬，可見當時入口新馬的香港電影之多，競爭激烈，一部影片如能連續放映五天，即被視為表現良好了，更何況《獅子城》放映九、十天。另外，《黑金》於 1963 年 4 月「上映一週以來獲得好評」(佚名 1963c, 8)，「得到了人民的廣泛支持與熱愛」，「在票房紀錄來說，它是成功的」(蟄茹 1963, 20)。

觀眾主要對《獅子城》和《黑金》的藝術表現，評價不一。1960 年 12 月 17 日《南洋商報》認為《獅子城》獻映以來：「幾乎每個人都在討論它」，特地選出四篇有褒有貶的來稿 (方亮等人 1960, 19)。署名林鶴李的觀眾指出《獅子城》三大優點：一、取材現實；二、製作嚴肅；三、富有馬化意識；缺點卻有五項：一、故事繁雜；二、剪輯欠佳；三、技術未到水準；四、演員表演欠佳；五、主題不明確。另一位來稿者方亮和龍沙一致認為電影配樂很令人滿意，方亮覺得觀賞《獅子城》後，他開始相信兩點：本地有足夠技術人才和會演戲的演員，不過他批評《獅子城》拍攝大選的報導：「戲中人物口口聲聲說什麼職工會云云，未免有吹拍討好之嫌，令人感到反胃。」(19) 這些來稿中，連思瀾的批評最具殺傷力：

我個人的意見認為：導演先生的藝術修養不夠。至於無經驗、劇本太簡單、人才的缺乏和設備的簡陋，都不是理由。且看法國「新瀾」(The New Wave) 的導演們，在經濟困難下工作。有些是逃兵，影評者出身，他們何嘗有導演經驗？以簡單的故事，他們拍出了成績輝煌的《金魚》；在一架跛足用的推車上，他們拍出了《喘不過氣來》；還有以他們的手提攝影機，拍了《四百次打擊》和《廣島，我的愛》等享譽國際的電影。他們的作品，充滿濃厚的藝術氣氛，詩一般的情調和爆炸性的魄力。他們所有的條件，有些並不比新加坡的來得好。但是演員們多是日常生活中真正的人，演他們本來的角色罷了。導演如果能走這「新寫實主義」的路線，不需要有什麼演員訓

練，用一個真正的女膠工，加上一些事實的暴露，拍成的電影，水準也許會比較高。不知道導演會不會認為這意見是「道不同，不相為謀」吧？(19)¹⁷

當年易水連續寫了兩篇文章反駁上述《南洋商報》來稿批評，即〈善意批評與惡意看法〉和〈對於《獅子城》批評的總答覆〉。易水重複舉出《獅子城》當時叫座的票房價值，來證明《獅子城》是成功的。不過他也很清醒自道：「賣座不一定是好片，好片並不一定賣座。」(易水 1960c, 18) 易水自嘲《獅子城》「不太像樣」(易水 1960b, 2)、「非常幼稚」(易水 1960a, 17)，還能引起大家熱烈的討論，這已經是他最大的收穫了。他基本把林鶴李的評述看作是「善意批評」，易水僅是不同意林鶴李把《獅子城》說成是主題不明確，易水強調這部電影主題不在林鶴李所以為男女主角的戀愛結婚，而是要表現獅子城是「以轉運及樹膠加工工業為經濟中心」，那裡的青年，無論出身富人或窮人階層，皆具備優良素質。至於劇中人物努力參加職工會，易水認為那是反映「今日新加坡的現實」，否認有「吹拍」之嫌。易水對連思瀾的批評，反應比較激烈，認為連思瀾的批評在吹毛求疵，屬於「惡意看法」。易水認為《獅子城》與法國新浪潮電影，並無任何適當的可比性。在易水看來，法國新浪潮電影是「世界電影」，已具備「世界水準」(易水 1960a, 17)，而《獅子城》只是本土還在探索的馬化華語電影，應該把它和本土生產的電影以及香港出品的華語電影比較，這才說得過去。當年就有論者為易水抱不平，尤其不苟同連思瀾的觀點：

一些影評家卻把它與世界水準相較量，這就不免令人難以服氣了，須知《獅子城》是首部馬化華語片，談水準，它大可與那些在本地拍製的片子比，若然，《獅子城》這部馬化華語片，至少是比《蕉風椰雨》、《幸福之門》，甚至《娘惹與峇峇》、《風雨牛車水》好得多了，因為它到底是符合了本邦人才，本地拍製的馬來亞化條件。(馬化影 1961, 1)

17. 這是筆者為了考察法國新浪潮電影思潮何時登陸新馬電影文化場域，查閱 1950 年代以後的新馬報刊，至今為止所發現的第一則有關法國新浪潮電影的論述文章，很值得注意的是，此文比起香港至今能搜查到的最早論述法國新浪潮的文章，由劉耀權（羅卡）執筆的〈論新潮電影的起與落〉(1962 年 4 月初刊於《崇基校友》)，還提早一年多。而且羅卡當年對新浪潮電影頗有保留，批評這些導演的「人生觀是病態的、悲觀的、頹廢的」(劉耀權 2005, 308)。相比之下，連思瀾（蔡瀾）1960 年的此文，倒是毫無保留接受新浪潮電影對他的啟蒙。感謝楊珺涵一起協助我查閱《南洋商報》的剪報。

連思瀾即今日專欄作家蔡瀾，¹⁸ 蔡瀾寫這篇影評當時不到二十歲，在日本大學藝術學部攻讀電影科編導系，有機會多方觀察1950年代剛剛崛起於法國的新浪潮電影。反觀在當時的新馬戲線被第一世界的好萊塢電影和香港電影絕對壟斷的時期，恐怕沒有多少新馬觀眾能有機會在戲院觀賞上述第二世界的新浪潮電影。¹⁹ 易水第三世界電影的寫實主義路線，看似滿足不了新一代文藝青年的審美需求。我以為易水的電影實踐沒有採取當時法國新浪潮的「新寫實主義」風格，而選擇第三世界電影的寫實主義路線，不是因為這些第二世界的新浪潮電影沒有走進他的視野，而純粹是他個人及其所處的第三世界國家爭取獨立的馬來亞化氛圍，讓他做出這項文化選擇。易水尤其不滿連思瀾針對他的馬化電影作出以下調侃：「本片說是『馬來亞化』的電影，到底怎樣『化』法，使我莫名其妙，大概是加入幾段政治變動的鏡頭與在派對上加了二對印度和馬來舞伴吧。我將來也想拍一部『馬來亞化』的屈原，讓屈原穿沙籠，戴『宋角』，吃『沙爹』。」（方亮等人 1960, 19）易水不僅直言連思瀾污衊他，也預言「這將成為誑語！」（易水 1960a, 17）。他的回答如下：

《獅子城》沒有做到「馬來亞化」和怎麼「化」法是一樁事，可是我何曾使華人戴「宋角」吃「沙爹」，有的是香港製作的「馬來亞化」出品，我不敢掠美，何況「馬來亞化」這一問題我們現在正在探索，我「化」得不像，可以請連先生來「化」一「化」，用不著把中華的國魂屈原請來戴宋角穿紗籠吧？馬來亞也有自己的穿紗籠戴宋角配短劍的民族英雄如漢都亞即是。（17）

易水為自己喊冤，他的馬化華語電影沒有要求任何華人角色戴上「宋角」（songkok），²⁰ 這意味著他的馬化有個底線：不會允許華人被馬來人的伊斯蘭教同化。連思瀾對他的調侃，讓這道馬化電影的底線被易水劃了出來。易水深

18. 蔡瀾的弟弟蔡萱回憶：「二哥以連思瀾筆名寫影評，當時一位導演易水先生拍了兩齣本地電影，二哥下筆評得好差。父親與易先生相識，兩人相遇，父親〔筆者按：即蔡文玄，早年是新加坡邵氏片場的幹事〕忙向易水先生道歉。」（蔡萱 2005, 3）
19. 即使從目前可以看到的新馬報刊文獻看來。新馬華語電影觀眾一直要到1970年代以後，才熱衷集體討論這些西方的新浪潮電影和獨立電影，而且估計也往往僅限於一些文藝刊物的讀者，例如文藝刊物《蕉風》1972年9月號第235期的「電影」專號（載有Andrew Sarris的譯文〈美國獨立派電影〉）等（Sarris 1972, 65–70）；另外一份重要的文藝刊物是《學報》，跟《蕉風》一樣創辦於1950年代，但是也是估計一直到1970年代以後，尤其是1970年代下半旬，法國新浪潮電影及其導演的名字，例如杜魯福（François Truffaut）和他的《四百擊》（The 400 Blows），才漸漸成為新馬文藝青年熱衷提及的電影時髦文化符號。感謝研究助理劉子佳協助查閱相關資料。
20. 新馬伊斯蘭教徒普遍穿戴的黑色長筒帽子，以示其伊斯蘭教徒的身份。

知肚明自己的電影理論和實踐還存在落差，在承認自己還正在探索的同時，他也挑戰連思瀾拍攝馬化華語電影。很可惜後來的連思瀾雖然也曾參與電影監製工作，但是終究選擇停駐香港，並沒有回到新加坡攝製本土電影，兌現他當年的「誼語」：拍一部馬來亞化的屈原電影；而且在香港至今，他也從來未嘗試實踐他年輕時候嚮往的法國新浪潮電影，反而倒是監製了不少帶有第一世界色彩的商業電影和色情電影。

《黑金》的觀眾反應一如《獅子城》，同樣毀譽參半。試映後，國泰機構之國際影片公司經理俞普慶大加讚許此片「取材之新穎，戲劇性之濃厚，並不遜色港製華語片」(佚名 1962, 14)。可是此片公映後，《南洋商報》組稿再次質疑易水的導演能力。一位署名「夏侯龍」的文章，批評《黑金》在劇本、攝影、配樂、演員和導演方面，皆不理想。此文認為劇本的主題「表現得不夠深刻、不夠透徹、不夠全面」(夏侯龍 1963, 19)；攝影方面「遠近鏡頭的穿插和變化太少了，而且，有不少的特寫鏡頭，往往停留得太久，這不但浪費了膠片，同時使觀眾看來十分厭煩」(19)；配樂方面出現「聲音時常太過響亮，以致掩蓋了演員的獨白和演員之間的對白」(19)；總體上，演員表現也不盡如人意，評者認為可能有三個原因：「一、演員在開麥拉下太緊張。二、華語說得不夠純正。三、錄音技術方面不能達到理想。」(19) 評者也不滿意導演的總體表現，認為電影「有時候，場與場之間的連接，是勉強的，不緊湊的」(19)，暗示導演需要為電影的問題負起很大的責任。另一位署名「潛龍」的評者，則對《黑金》的主題與內容很有意見，認為該片主題不明確，內容貧乏(潛龍 1963, 19)。

易水的馬化華語電影實踐即使在藝術表現上多方不足，可是他已為後來者在語言和政治的衝突中，在歷史的迷霧中殺出一條血路，也推動了其他本地導演繼續攝製馬化華語電影(附錄片目)。其中1963年由張氏姐妹公司出品的《馬來亞狂戀》和1965年吉隆坡默迪卡製片廠出品的《有求必應》最叫好叫座，在新加坡都由邵氏機構發行。女藝人張萊萊一手包辦監製編導主演的《馬來亞狂戀》是一部多處插入歌唱舞蹈的音樂喜劇，除了在新馬和香港公映，也曾在印尼、泰國乃至菲律賓等地上映(韓燕麗 2012, 68–69)。此片當年被評為節奏緊湊、層次分明和處處充滿誤解與內心情感的衝突，在鏡頭、畫面、音樂、佈景和光線的處理都極理想(江南遊 1963)。1965年楊忠義導演的《有求必應》是一部揉雜多種語言和方言的華語語系電影，其中包括粵語、閩南語、客語、福州話(高州話)、普通話、馬來語和英語。此片監製是易水的老闆兼國泰機構董事何亞祿，導演楊忠義跟何亞祿同樣有印尼華人背景，兩人都不會說普通話，在片場以華人方言、馬來話或英語跟演員和製作班底溝

通，充分體現了華語電影不一定非要以普通話為主要媒介語的可能性。編劇是生長於吉隆坡的福州人黃河，他也和其他三大土生土長的諧星黎明、韓瑛和海洋在片中各自用自己不同的方言母語一起演出這部喜劇電影，片中炮製的許多笑料多半來自於各角色之間不同方言和語言的誤會、交流和摩擦，廣受不同籍貫的觀眾群體歡迎。此片策劃於1962年，1963年11月中旬開鏡（佚名1963d, 11），於1965年3月11日在吉隆坡試映（佚名1965, 14）。後來此片在新馬各地戲院公映，四大諧星也趁此去各大小戲院巡迴歌唱表演進行宣傳，單是戲院隨片宣傳就做了一年（黎明2011, 148）。可見此片在新馬民間極受歡迎的程度，也意味著馬化華語電影所主張的「多種華語」在新馬民間得到大眾共鳴。

而易水自己的馬化華語電影在1960年代中旬沒有再持續下去，一方面是因為電影公司財務出現狀況，易水的個人健康問題更讓他雪上加霜；²¹另一方面更是因為新加坡和馬來亞於1965年分家，家在新加坡的易水，他的馬來亞化華語電影理論一夜之間形成空中樓閣。至此以後，獨立後的新加坡教育政策走向英語化的不歸路，馬來西亞的語言政策則走向馬來民族主義的馬來化道路，易水的馬化華語電影在新馬不幸夭折。正因為這樣，今天我們更沒有理由把易水遺忘，他畢竟親身見證和實踐一個時代華語電影在第三世界的命名，在文化生產的探索道路和歷史形構中，他的「多種華語」方案，共治普通話和地域方言於一爐，賦予華語電影更廣闊的語言方言特質，使今日全球的華人電影界和學術界在各地區合作進行活動時，在華語電影的共名下，香港的粵語片、臺灣的臺語片、大陸的漢語電影和少數民族電影，以及近年引起英語學界廣泛討論的華語語系電影，可以嘗試跨越國族界限和諸種方言群體政治意識形態的誤區，持續在一座泛中華文化的平臺上對話、對證與上下求索。

21. 易水最後一部電影《小寡婦》(拍完但未曾上映)的男主角之一秦淮回憶，易水為了電影事業熬夜，患上高血壓，健康受到一些影響（秦淮、李靜欣2009, 58）。該片的女主角之一陳濛（她曾在《獅子城》擔任女配角），近年接受訪問，認為易水把《獅子城》拍得「亂七八糟」（陳濛、李靜欣2009, 52），但對《小寡婦》評價甚高。陳濛當時為了《小寡婦》的後製配音，電影公司提供她飛機票，特地被易水從新加坡請到馬來亞配音，陳濛認為「這次的電影的鏡頭拍得很好，戲拍得很完整，拍出來真的比《獅子城》好得太多了」（46）。

餘 論

冷戰前後新馬華語電影的文化生產既有連貫性亦有斷裂性。冷戰前華人性的訴求是華語電影文化生產的重要母題，從《新客》到吳村的三部電影體現了華人性從強到弱的發展訴求。冷戰期間華人認同如何掙扎求存的母題開始在馬化華語電影中替換華人性的理所當然，從華人性的戰場退守到捍衛華語文作為維持華人認同最大的公約數。從馬來亞製片組到好萊塢的英美反共電影都把華人性看作中國共產主義在南洋的延伸，把華人認同視為為華人沙文主義，這種文化生產企圖架空華人的族群認同，並同時詢喚新馬華人的本土認同，告別「非馬非華」，邁向一種跟馬來族群同化的國族論述，讓新馬華人跟中國歷史認同和中國國族主義產生斷裂。馬化華語電影的文化生產正是回應這種同化的國族論述，表面上這些電影歌舞昇平粉飾新馬緊急狀態期間華人被弱勢化的混亂局面，實質上卻挪用了當時獨立自治的論述力量暗中支援第三世界反帝反殖的理想主義。

冷戰前後新馬華語電影的文化生產不少均含有反帝反殖的第三世界立場，但都在英美可以遙控的大格局裡自生自滅。從新馬的首部電影《新客》放映前後被英殖民政府刪減三分之一內容，毋需等待冷戰來臨，這早已為資本主義陣營和社會主義陣營角逐的意識形態戰場掀開戰幕。從當時英殖民政府嚴苛的審查條例來看，從導演郭超文和演員鄭超人的反帝反殖立場都體現了一種足以威脅到殖民政府利益的中國國族主義。然而在那個國共合作斷斷續續的時代，中國正處於內憂外患的大崩解中，無論是支持國民黨或共產黨或無黨派的影人大部分都是多少傾向於反帝反殖思維，電影圈內的左派與右派之分並不是涇渭分明，在很長的一段時期幾個陣營成員之間的流動是常態。倒是二戰後漸漸掀開的全球文化冷戰，為這些反帝反殖的言行貼上「共產黨」或「恐怖分子」的罪名，而相反的那些沒有喊出反帝反殖口號的則被貼上「走狗」或「漢奸」的標籤，這一切企圖激化了右派和左派的二元對立，但華語影人則多半夾在不左不右或又左又右的狀態，面臨了冷戰年代左右兩方群體的

討伐或冷眼。本書提及的劉貝錦、郭超文、吳村、易水和以下的侯曜和尹海靈等人，其實都面臨了上述窘境。

二戰後吳村在星加坡可以拍攝三部帶有反帝反殖的華語電影，正逢英方和馬共在日軍撤走後的短暫合作蜜月期，馬共遵從英方的協議從森林走出來交出部分武器，並籌備跟本土各族聯盟爭取憲政議會民主。那是二戰結束至1948年中旬期間，新馬本土反帝反殖的華語電影曾曇花一現有過復甦的空間。吳村這位在二戰前上海影壇時期願意跟右翼導演合作生產幾部被左翼評論家批判為軟性電影的著名導演，為何來到南洋卻拍出含有左翼色彩的華語電影？這跟二戰後新馬華人在先後遭遇英國帝國主義和日本帝國主義打壓後從而普遍集體產生高漲的反帝反殖大氛圍有關，吳村身在其中，透過左翼電影的視角見證和紀錄了冷戰時代新馬華人即將消失的人民記憶。跟吳村同一時期在地拍攝的華語電影《華僑血淚》、《海外征魂》和《南洋小姐》，這三部中華電影製片廠以抗日為主題的電影也均含有反帝反殖色彩。後兩部電影為尹海靈編導。尹海靈為中國著名導演侯曜在南洋時期的助理兼愛侶，她也是侯曜在香港的入室弟子，其電影理念受侯曜影響很深，兩人也在香港合導過多部電影。

侯曜於1925年6月完成的《影劇劇本作法》是中國很早的電影劇作專著之一，主張「電影的劇本是電影的靈魂」(侯曜1926, 1)，但也明確確立影戲的電影本體獨立性，清楚區分影戲與其他舞臺戲劇的根本差異(吳迎君2015, 80–83)。¹這本著作被譽為從中國人獨特的哲學和文化觀念出發，建立了一個以「影戲」為核心的中國式(或稱「東方式」)電影理論體系(陳犀禾1986, 83–84)。侯曜1927年導演的《西廂記》是至今人們可以看到的最早中國古裝片(彭耀春2006, 113)。近年重新出土的1927年《海角詩人》殘片和他的其他存世作品以及寫作被張真(2011, 232)譽為「為中國電影和現代視聽文化的形式期提供了珍貴的掠影」。青年時期的侯曜「雖有研讀馬克思，卻並不服膺共產主義，在他當年的著作中看不到激進的階級意識和階級鬥爭思想」(羅卡2014, 9)。幾部早期在長城畫片公司導演的問題劇例如《棄婦》等被羅卡(10)指出「有強烈的女權意識，也有受馬克思學說影響而同情無產者和受壓迫者的痕跡，但主要是提出問題、要求社會正視，也要求人自覺自悟去加以化解，並無提倡階級鬥爭、社會革命之意」。因此除了這幾部問題劇的意義被

1. 《影劇劇本作法》不算中國最早的電影劇作專著，在它之前已有1924年徐卓呆的《影戲學》和周劍雲、汪熙昌合寫的《影戲概論》，而《影戲概論》才是首本有系統性地綜合電影美學和教學法的中文著作(Zhang 2005, 133)。有關這三本書的分析，見Zhang (2005, 132–44; 157–69)。

肯定，侯曜在程季華（1980, 109–10）主編的《中國電影發展史》的評價頗低，《海角詩人》被斥為「有利於反動統治階級」，甚至被標籤為「資產階級右派分子」。那是因為侯曜在後期抗日救國的政治活動中，被捲入國共兩黨的權力鬥爭，他投身抗日的中國青年黨一向和共產黨針鋒相對，也成為國民黨亟欲取締的非法組織（羅卡 2014, 16–18）。1930 年代來港避禍的侯曜，暫時使他遠離黨派政治鬥爭，回復「獨立文人的本色」（18），大量撰寫抗日評論和發表通俗小說求存，也執導了多部粵語片，題材多元，涉及民間故事片、倫理劇、愛情片和國防電影，然而國民黨從禁止拍攝方言電影到嚴格審查或取締民間故事片的政策，導致香港影業怨聲載道，侯曜力排眾議：「反對文化界動輒用漢奸、發癲來批評電影界；拍製民間故事片有極大苦衷，其中亦有提倡忠孝節義為目的。」（33）這一番言論不但得罪國民黨人，也迎來左翼影人例如蔡楚生的抨擊。侯曜不左不右的政治立場和電影理念跟吳村那樣同樣無法討好中國左翼或右翼評論家，來到南洋兩人為了生存也同樣先後執導馬來片，但兩人在南洋反帝反殖的抗日立場卻是一致的。

侯曜與尹海靈於 1940 年被新加坡邵氏電影機構邀請來南洋導演電影，隨同前來的還包括中國著名影星李綺年。當年當地的英文報刊報導侯曜將執導馬來片和粵語片，而李綺年則會在粵語片出演一角（Anon 1940a, 10）。然而最終侯曜並沒有在南洋執導粵語片，倒是和尹海靈在星加坡聯合編導完成了七部馬來片（Bren 2013, 11）。號稱是「星加坡首部有聲馬來片」的《漁人得利》（*Mutiara*）的製作費是兩萬叻幣，廣告宣稱此片「大量結合動作、浪漫、喜劇、歌曲和音樂」（Anon 1940b, 7）。由於《漁人得利》在票房上很成功，兩人乘勝追擊拍攝第二部馬來片《多妻恨史》（*Bermadu*）。當地的馬來爪夷文報刊當時在此片的宣傳文案裡介紹這兩位華裔導演來自香港，通過拍攝馬來片非常努力地發揚和重振馬來精神，標題以「現代（Modern）馬來影片」來指涉這些影片的時代特質（Anon 1940c, 13）。當時影評讚揚《多妻恨史》捕捉了馬來鄉村的自然風景，沒有經過導演任何的人工佈置，而且全片極富娛樂性，即使微諳馬來語的觀眾也能欣賞此片（Anon 1940d, 2）。邵氏電影機構一直奉行唯利是圖的製作方針，從兩人在短短十五個月左右執導了七部馬來片看來，這些馬來片在當時的市場上是很成功的，不僅在新加坡戲院上映，也在馬來亞、婆羅洲和印尼等地放映。但兩人的馬來片電影事業因日寇於 1942 年侵佔星加坡而宣告終止。

由於侯曜在 1930 年代的中國已進行地下抗日活動，過後去了香港也拍攝了數部非常賣座的國防電影和撰寫反日的報刊評論，其抗日救國的立場早已挑起日軍的敏感神經。日軍侵略新馬，侯曜在星加坡遭人檢舉，不幸於 1942

年2月15日被日軍殺害（許雲樵1955, 37）。另一說法是他遇害於1942年舊曆正月初九日，是在日寇於星加坡施行檢證的最後一天，被迫向日寇領取良民證而慘遭殺害（胡戎女1945, 2）。尹海靈在痛失愛侶後，在日治時期的星加坡大世界開設咖啡店求存，被當年《娛樂》記者目擊她是「頭家兼佔俚，在清苦中過活」，也身兼電影歌舞教師訓練生徒（佚名1946e, 1）。

二戰後尹海靈復出導演的《海外征魂》以抗日救國為時代背景，片中的鍾國材和鍾愛華兩兄妹從中國下南洋投靠星加坡的舅父，分別隱喻侯曜和自己類似骨肉的親密關係。片中辛辣諷刺了滿口洋腔的南洋中上階級華僑對中國被日軍侵略的漠不關心，例如舅父許翁對學生們登門進行抗戰募款表現吝嗇和抗拒，反而中下階級華僑例如三輪車夫則熱烈響應募捐抗戰救國的運動。編導簡約地通過電影語言把英語和華語在南洋華僑群體的兩種不同身份歸屬和流動做了再現，把星加坡日治時期前後不同階級的華僑群體的身份認同轉變進行紀錄。鍾國材最後在片中被日本間諜殺死，臨死之前高喊「中國萬歲！」最後一個鏡頭是那位被漢奸毀容的鍾愛華、其表哥許偉生和未婚妻麗娜一起拜祭鍾國材那座銘刻著「海外征魂：鍾國材志士之幕」的墓碑，導演此舉顯然是為在海外死無葬生之地的侯曜招魂。此片於1946年10月27日在大華戲院試映（佚名1946f, 4）。同年11月30日和12月1日兩度在大華戲院隆重獻映半夜場（佚名1946g, 8），「均告客滿」（佚名1946h, 8），並正式放映連續長達四天，從同年12月5至9日，每天放映四場（佚名1946i, 4）。從上述放映紀錄看來，此片似乎並不是後來的影人追憶「賣座不佳」（許永順2015, 35）。

隔年導演也完成拍攝以慰安婦和抗日遊擊隊為主題的《南洋小姐》。電影海報以「遊擊隊為民族生存而『血流』……令人起敬！純粹女性犧牲肉體換『情報』……使人涕零！！」作為吸引眼球的宣傳文案，號稱「內容意識堪稱：超出『藝術水準』！」並以民族大義向大眾發出呼籲「凡我同胞，非看不可」（馮仲漢1999, 286）。此片並不是如加拿大學者Jan Uhde（Uhde and Uhde 2010, 26）所說最終沒在戲院上映，而是於1947年從10月8至9日在大華戲院連續放映兩天，每天放映四場（佚名1947j, 2；佚名1947k, 6）。拍完此片後，尹海靈向媒體透露自己感到疲倦，似乎鼓不起勇氣拍下一部片子了（佚名1947l, 9）。

二戰後百業蕭條，電影拍攝器材和其他軟硬設施皆不足。由於「技術較為落後，器材較為陳舊，所有膠片與攝影器材都是日軍留下來的，影片拍得難免有些粗糙，但內容很嚴謹」（馮仲漢1999, 285）。中華電影製片廠製作的這三部抗日電影《華僑血淚》、《海外征魂》和《南洋小姐》都是在極度惡劣的電影製作條件下完成的，這些電影的宗旨都是為了揭發和指正日寇在南洋的

暴行，其迫切紀錄華僑在日治時期集體創傷的歷史使命，也許遠遠大於娛樂性或藝術性的追求。這幾部電影的負面角色都是漢奸和日本人，為華僑在日治時期的集體受難吶喊。可是當 1948 年英方宣佈馬共為非法組織，並宣佈馬來亞進入緊急狀態後，這些電影內容通不過英殖民政府的檢查尺度，從此嚴禁上映（292），導致它們漸漸被人們遺忘。

在英方和馬共之前的合作期間，不少在中國抗日的文人和藝人南下，這些文人和藝人基本上構成了二戰後新馬華語電影的部分主幹和班底。1947 年初中國左翼影人夏衍受周恩來之命來新加坡工作，配合胡愈之主持《南僑日報》擔任主筆，宣傳中共主張，團結愛國華僑，並組織一家電影發行機構「新聯企業有限公司」，支持中國的崑崙影業公司及地下黨領導的香港南群影業公司在南洋的活動（趙曰茂 2011, 47）。1947 年 6 月夏衍指示《南僑日報》副刊編輯唐瑜和印刷社經理林楓創立和主持「新聯企業有限公司」，並約了抗戰期間金山、王瑩領導的新中國劇團來南洋演出留下的徐蕉萌等人協助，在東南亞地區代理發行二十多部國產進步影片，例如《一江春水向東流》、《天堂春夢》和《遙遠的愛》，其中以抗日為主題的《一江春水向東流》上集《八年離亂》轟動南洋（47）。後來《一江春水向東流》下集《天亮前後》資金短缺，唐瑜在新加坡以預付片款方式籌集到五萬美元，通過崑崙影業公司最大股東兼董事長夏雲瑚的名義進行投資（章立凡 2005, 52）。唐瑜晚年的文章則回憶當年是從緬甸富商哥哥那裡籌集到五萬美元，作為自己在星加坡跟林楓等人組織電影發行公司的股東資本，也作為投資《一江春水向東流》下集的資本，後來此片下集在南洋大賣，電影發行公司收入盆滿鉢滿（唐瑜 1997, 91）。然而此片在星加坡的發行盈利並沒有回歸崑崙影業公司，引起股東們怨聲載道，夏雲瑚在此片下集即將完竣之際即撤資出國另謀發展，將五萬美元歸還唐瑜（章立凡 2005, 52）。上述這則資料是至今筆者查閱到唯一能證明二戰後中共曾介入新馬電影文化的佐證，但其到處籌款的民間資本規模和低微的成效顯然遠遠不及英美殖民機構在新馬借 MFU 和聲馬達公司攝製的電影。

這不是說中共沒有注意到中國電影輸出海外的重要性。跟中共有密切關係的夏衍早在 1939 年就在星加坡發表文章，在抗日時期呼籲中國電影必須「有計劃地來製作和輸出對歐美人士宣傳我們這次聖戰的影片」（夏衍 1939, 1）。所謂的「聖戰」乃指抗日戰爭。早期中國左翼文人介入南洋文藝絕大部分都是為了抗戰救國，實踐共產主義不是他們的目的，僅是集結和武裝集體士氣以對抗帝國主義的思想工具。1947 年夏衍的確是在黨的指揮下暗中於星加坡成立文化小組，並被委任為組長（陳榮力 2005, 242–43）。但他在星加坡逗留不到半年，1947 年 3 月 20 日抵達星加坡，同年 8 月就被英方政府「禮送出

境」(鍾兆雲、易向農 2007, 277–78)。² 馬華文壇爆發「馬華文藝獨特性」論戰後，1948年4月13日星加坡《南僑日報》刊登夏衍從香港寄來的文章〈「馬華文藝」試論〉，聲援胡愈之（沙平）對馬華文藝應負有雙重任務的呼籲：

「馬華」這兩個字就規定了這種雙重任務的性質，說我只是一個暫時僑居的華僑而不管馬來亞的事情，這是一個偏向，說我已經是馬來亞主人的一份子而不管中國的事情，也同樣的是一種偏向，事實上，你主觀的想要自己不管，或者要人家不管，也都是走不通，做不到的（夏衍 1948, 17）。

夏衍指出了馬華身份認同在主觀和客觀認知上的雙重性，馬華如何看待自身與中國關係和別人如何看待馬華跟中國關係往往出現很大落差，這在他看來不但難以避免，也希望大家不要以偏概全，這也是馬華文藝必須肩負雙重任務的理由。

在抗戰和統戰的時代背景下，除了大量的中國文人南下，來自中國的歌舞團藝人和工作人員也頻密在南洋巡迴演出籌款，不少留下來發展，這些人有不少後來構成了新馬華語電影的幕後製作和演員班底的組成部分。其中之一就是新聯企業有限公司影業部經理徐蕉萌，他是二戰後首部華語紀錄片《馬來亞之光》的攝影師，後來擔任易水電影《獅子城》的攝影師和掌鏡其他多部重要的華語電影和馬來電影，也曾在1950年代導演本地廈語片《遙遠寄相思》、《醉打金枝》和華語片《幸福之門》(附錄片目)，並主持星加坡的南方製片廠。徐蕉萌和易水多年以來保持緊密的合作和聯繫。1947年新聯企業有限公司跟易水（湯伯器）在吉隆坡創辦的中南影業發行公司有來有往。當年代表新聯的徐蕉萌和譚友六導演等人拜訪吉隆坡考察海外電影，易水在酒家設宴款待，並公諸於媒體（佚名 1947m, 7）。

易水早年跟徐蕉萌一樣投身中國抗戰，後來被抗戰炮火轟回南洋，他反帝反殖的言行讓他輕易跟左傾的新聯同仁進行連結和合作。易水在吉隆坡、星加坡和曼谷開設的中南影業發行公司除了自行經營影院，也代理美國和中國影片公司出品，主要業務為代理發行影片和出版電影雜誌，例如《中南電影》（佚名 1947n, 15）。《中南電影》刊登數篇易水二戰後拜訪中國左翼影人的「回國雜記」，例如在香港設宴款待夏衍「聆聽夏衍先生不少的偉論」，從中國的抗戰電影談到戰後電影的建設問題，也討論了當前新電影攝製的計劃，這

2. 夏衍究竟於1947年何月來到星加坡？學界至今的各家說法還頗有出入。有一說法是夏衍於「1947年4月」來星加坡（陳榮力 2005, 242）；亦有說法是「1947年夏」，估計是6或7月期間（唐瑜 1997, 90）。

讓易水很興奮，並自稱「中國新電影的產生，除了需要許多藝術工作者獻身之外，還需要一些販夫走卒來吶喊，假如我可以當一員走卒的話，我也願意獻身於這艱苦的工作的」（易水 1947a, 8）。這是易水當年以電影發行商的身份抒發謙卑的想望，直接透露了易水當年對夏衍以及其他中國左翼影人的敬仰。他也遠赴上海考察電影，在聯華製片廠元老陶伯遜的邀請下參觀聯華製片廠，指出聯華製片廠承繼中國文化運動反封建反帝的五四精神，高度肯定聯華製片廠把中國電影從落後封建帶上了新興的大道。他也在陶伯遜招待的午宴中訪問了攝製《一江春水向東流》的鄭君里，並在席間認識夏雲瑚和周伯勤（易水 1947b, 10）。陶伯遜也在香港攜帶易水探視羅明佑和黎民偉，觀察到二戰後香港拍片優勢無論是成本或發行都勝於上海，並準確預言未來中國好萊塢將建在香港（湯伯器 1947, 3）。作為一位在南洋土生土長的華人，易水 1920、1930 年代在檳城《光華日報》任職，除了主編副刊和《戲劇週刊》，也關注南洋各地勞工狀況，為該報撰寫一篇探討馬來亞、印尼、暹羅和緬甸勞工的長篇報導（湯喚乾 1931, 69–86）。這些同情低下階級的知識結構，為他日後願意主動跟中國左翼知識分子交往奠下了基礎。1932 年他與旅居在檳城的中國共產黨黨員兼記者梁若塵合編《南洋導報》，相信這是易水早年思想左傾萌芽的時期。

易水多次赴中國考察或工作，都跟劉貝錦一樣以「歸國」稱之，並以「故鄉」來指稱兒時短暫居住過的珠江三角洲（易水 1937, 24），顯然在 1950 年代之前，易水跟多數南洋華人一樣，多半都心向中國，這也是易水在恐共群體看來比較傾左的時期。但他比劉貝錦來得幸運在於抗戰時期有機會重返南洋，而不像後者那樣滯留在中國至死。1950 年代以後易水任職於比較傾右的星加坡國泰機構負責華語片的發行、宣傳和導演，在報刊撰文熱烈響應英方政府的「馬來亞化」政策。這種身份認同的快速轉變，恐怕也是為了在冷戰年代草木皆兵的南洋另謀出路，不得不對自己的身份認同進行再造。1950 年代的英屬星加坡和馬來亞並不像英屬香港那樣在某種程度上依舊允許中國左派在管轄空間中自由活動，這導致易水在進軍電影導演事業的道路上不但幾乎無法動用他之前建立起來的中國左翼影人網絡進行鋪路，反而這些不被英屬新加坡政府歡迎的左翼影人可能成為易水的思想包袱。

易水在恐共群體看來比較傾右的後期，至今筆者還沒看到任何文獻能顯示易水有直接參與反共的言行，僅是在後期近乎沒有在行文中提及早年跟中國左翼影人的交往。據他女兒湯如蘭的回憶，易水「在星加坡工作的那一段時期，政治氣氛讓人窒息，他戰戰兢兢的創作，對自己進行嚴苛的自我審查，《獅子城》劇本就做得過頭了，這導致電影情節看起來不連貫和支離破碎」

(Berry 2016, 7)。導演《獅子城》前後期間，易水在國泰克里斯機構直接要報告的上司就是前 MFU 主任湯姆·霍奇，這位以反共和嚴酷見稱的國泰克里斯機構廠長讓職員感到既敬畏又忌憚。易水曾公開讚揚 MFU 提供「代客沖印」取價及公允，並認為這是馬來亞「聯邦政府扶持本地電影事業發展的一重要步驟」(易水 1959, 30)。在國泰機構與邵氏機構長期競相為新加坡政府攝製新聞片和宣傳片以賺取利潤，易水也曾公開撰文表明國泰機構願意助 MFU 一臂之力攝製宣傳片，以輔助 MFU「所拍宣傳片所不逮的地方」(44)。這些言論均顯示曾經傾左的易水為了謀生而快速向右轉的狀態。

即使冷戰年代易水在各種表述中能快速調整自己的政治立場，但卻不容易一朝一夕在創作中拋棄大半輩子所建立起來的左翼知識結構。換言之，後期易水在政治觀上傾右，但文藝觀卻傾左。因此《獅子城》既歌頌新加坡在英屬政府長期治理下的繁榮景象和勞資雙方的和睦共處，亦含有第三世界電影反帝反殖的理想主義，這兩種自相矛盾的意識形態元素不但讓導演在心力交瘁的創作過程中顯得顧此失彼，最終也導致《獅子城》左右不討好。易水不但被同情左派的知識分子批評為在吹拍執政者和英方政府的馬屁，傾右的國泰克里斯機構也從此不再支持易水導演馬化華語電影。易水又左又右的電影實踐顯然讓他在冷戰年代漸漸失去左右陣營的眷顧與支持，也導致左右陣營撰寫的電影史最終對他的遺忘或邊緣化，這不應該僅是易水一個人的問題，也是劉貝錦、侯曜、尹海靈、吳村等人的遭遇，那是整代人在冷戰年代被屏蔽掉的一場夢魘。

而究竟這場夢魘過去了嗎？當易水提倡的華語電影在半個世紀以後漸漸作為重要電影術語廣泛通用於兩岸三地與英美的主流學術界，華語電影究竟是「美國中心主義」抑或「中國中心主義」的當代爭論，以及「華語語系」是否應該把中國大陸漢族文學文化排除在外的爭議，很容易讓大家錯覺到冷戰政治在二十一世紀的陰魂不散。正如孫紹誼指出華語電影究竟是「西方/美國中心主義」抑或「中國中心主義」在中國大陸的當代爭論已溢出華語電影研究學科的範疇，而成了中國新左派和自由主義陣營之間看似無法調和的又一場衝突 (Sun 2016, 64)。同樣弔詭的是在國際英文學界「華語電影」被指控為「中國中心主義」，其持續造成的政治效應就是當下華裔學者是否願意放棄「華語電影」一詞也隱隱約約成為評估該學者有否告別「中國中心主義」和「語言中心主義」的意識形態基準。魯曉鵬近年接受筆者訪問發出以下感慨：

我覺得大陸的個別學者有點操之過急，他們不太瞭解華語電影這個概念的來龍去脈，就劈頭蓋臉地說華語電影是西方中心主義，這是不公平的。他們要看一看新馬當年這些華語電影導演血淚的奮鬥

史，再看一看兩岸三地導演的互動，怎麼能說華語電影是「西方中心主義」？我覺得沒有道理。至於海外的個別學者批評華語電影是「中國中心主義」也沒有道理，因為華語電影概念根本就是在中國大陸以外產生的概念。那是1950年代在新加坡和馬來亞語境下產生的概念，這個概念當年在新馬已被官方邊緣化，這是在政治上被邊緣化的新馬華人群體產生的一種概念。新馬的國語不是華語，這些新馬華人導演這麼艱辛地製作華語電影，非常不容易，怎麼能說這是中國中心主義呢？這完全不對。我不贊同中國中心主義或者所謂的美國中心主義。（魯曉鵬、許維賢 2017, 65）

魯曉鵬指出華語電影既不是「西方/美國中心主義」，也非「中國中心主義」，這種堅定的澄清不容易討好無論是中國大陸學界抑或國際英文學界的左右陣營，卻也印證了「西方/美國中心主義」和「中國中心主義」的強大存在，雙方有意無意都遮蔽或無視小國華文的知識生產。當我們回顧華語電影在新馬的源起與發展，華語電影的命名正是當年新馬華裔在冷戰年代為了嘗試擺脫左右之爭和超越各地國族主義而重新想像出來的權宜之稱，它見證了新馬華語電影文化場域如何先後經歷了中國和英美殖民電影工業的影響和身份認同的再造，在某種程度上鬆動了國族主義話語設下的中心/邊緣的疆界。

由於中國在二十一世紀的崛起，它是否還願意與周邊區域和小國維持平等關係無疑是全球焦點，它是否還是第三世界國家有待觀察和商榷。當代華語語系從1.0版本提升到2.0版本和3.0版本基本上都是在回應中國的崛起。不像1.0版本論述只是比較傾向於批判英美和日本帝國主義，2.0版本強烈批判中國的帝國主義引起爭議。3.0版本不熱衷於表現這類對帝國之間的政治批判姿態，比較在乎文學藝術內部的自律發展以及它們如何與歷史辯證的動力，這是它與2.0版本在某種程度上劃清與中國版圖從血緣到意識形態的關係存有分歧之處。2.0版本的策略在於如果華語語系的界定不把中國漢族文化排除在外，它不但很難建立自身文化生產的主體性，也會輕易被崛起的中國論述收編。

本書僅聚焦1926至1965年這段時空的新馬華語電影文化與上海、香港和英美的互動關係。從1.0版本的華語風來看，1965年之前的中國還處於弱勢的第三世界國家，並沒有以武力或通過經濟手段對外國進行任何殖民，倒是英、美、日帝國主義在那段時期殖民東南亞。這種帝國之間的壓迫是1.0版本的華語風切身面對的問題，也多半在冷戰前後新馬華語電影的文化生產中體現出來。本書重繪的華語語系版圖由於涉及英美和中國的冷戰歷史，它的歷史弧度比起2.0版本把中國漢族文化排除在外的版圖要來得更複雜曖昧，也增

加了探索難度。然而正如陳榮強提醒「一味地與『華人性』或『中國文化』劃清界線，卻容易導致華語語系研究忽視個別華語語系社群與『華人性』或大中國話語以外、中國國境內外異構歷史中的多樣性與本土性之間的密切關係」(Tan 2013, 36)。本書無法一刀切斷早期新馬華人的華人性和本土性與中國此消彼長的曖昧關係，這些影人不左不右或又左又右的政治立場也許減緩了殖民當局把他們跟中國論述進行二元對立的風險。

本書通過探討和分析早期新馬華語電影的案例，發現華語語系的邊界從1920年代至冷戰年代就已漸漸隱然形成，中間僅有二戰後至1948年中旬的短暫期間出現過某種程度上的多元，其他時段那些凡是流露反帝反殖的愛國進步電影在南洋不是被禁映就是被大量刪減，來到冷戰年代這些中國電影更是被禁絕入境，並要求新馬影人響應馬來亞化殖民政策，告別中國性，絕對效忠於英屬馬來亞。英屬MFU和美國好萊塢在新馬攝製反共的華語電影更是把海外華人跟中國版圖從血緣到意識形態劃清界限，在多重決定的時代語境下卻也短暫啟動新馬華人導演對本土化的追求，馬化華語電影正是新馬華人再造本土認同的產物。MFU也以商業夥伴的角色屢次支援新馬本地華語電影的攝製和後期製作，易水當年就是在MFU導演兼主任歐慶路的鼓勵下繼續攝製馬化華語電影，易水在馬來亞攝製的華語電影《文冬山的月亮》和《小寡婦》，沖印工作就是交由MFU代辦(佚名1963e, 9)。易水的馬化華語電影與MFU的互動可見一斑。

即使如此，易水也聘請那些曾在上海或香港左派電影公司工作的職員協助攝製馬化華語電影，例如《獅子城》聘請曾在上海聯華公司擔任佈景師的楊海立負責美工(易水1960a, 17)，以及在《文冬山的月亮》和《小寡婦》聘請香港鳳凰電影公司的攝影師溫其輝負責攝製。這印證了馬化華語電影團隊兼容左派和右派背景的工作人員，左派和右派即使在冷戰年代也不是那麼涇渭分明。這跟香港電影的情況有相似之處，「左派和右派之間，不僅有競爭，同時也有合作，而且並不是絕對堡壘分明，兩派老死不相往來」(李培德2009, 93)。由於邵氏機構和電懋(國泰機構)在東南亞擁有龐大的戲院網絡，當年香港三大左派電影「長城」、「鳳凰」和「新聯」的電影作品，在南洋它們各自的發行公司分別是右派背景的電懋、邵氏和光藝，彼此各適其所，各取所需(黃愛玲2001, 2)。甚至大部分長城電影的經費和影片出路，是依靠邵氏機構(朱克等人2009, 254)。黃愛玲(2001, 2)指出「從五、六十年代出品的所謂左派電影看來，中共似乎無意在香港大搞意識形態的活動，只是希望在這個小島上維繫著一個據點，與外界作有限度的溝通」。因此這些所謂來自香港的左派電影之所以在冷戰年代可以在南洋英屬等地通過電剪局放映，也是因為這

些華語方言電影沒有直接或間接涉及到共產黨意識形態，電影多半是取材自中國傳統民間故事的倫理劇、古裝戲或戲曲片等等，以維持海外華人對文化中國的想像。這些戲曲片更重要是在維持區域之間的華人社群紐帶，而不是「中國性」概念自身的抽象性（Xu 2017, 239）。

換言之，華語電影文化在早期全球華人社區的傳播和互動，在某種程度上嘗試擺脫帝國殖民主義話語中右派/左派之間的對立，重繪華語語系版圖中新中國與境外、東與西之間的邊界，它既非「中國中心主義」，亦非「西方/美國中心主義」。新馬華語電影的個案也提早驗證了華語語系「既不屈從於國族主義者或帝國主義者的壓制，容許一個多元調節和多向的評論」的艱難和複雜（Shih 2010a, 47）。華語語系主張華人聲音和方言的揉雜性和多義性，這早在新馬早期的華語電影文化裡有跡可尋。本書支持方言和標準語必須同存共榮的華語語系立場，然而本書並不以為華人聲音和方言的揉雜性就一定能保證華人的「眾聲喧嘩」。在冷戰年代，華人方言正如本書第三章和第四章所揭示被英美帝國主義擅加利用作為反共電影的工具，當然華人方言不但正如此餘論所觸及輕易被中國國族主義加以利用作為懷國思鄉的媒介，亦能像第五章所揭示被導演易水擅加挪用作為跟在地文化融合的重要媒介。新馬華語電影文化基本上是新馬華人在反帝反殖的第三世界歷史進程中跟國族主義和帝國主義夾攻和交手下的時代產物，從1950年代前的「國片」漸漸發展到1950年代後「華語電影」的命名，正是這1.0版本的華語風催生了新馬在地實踐的本土性。既然當代華語語系學界很肯定各地華語語系社群告別離散，朝向本土化的文化生產，而1.0版本的華語風正全面參與了本土化的新馬華語電影文化生產如何成為可能的歷史化進程。如果把這個初版反帝反殖的原初記憶和歷史從華語語系版圖自動消除，等於自我抹消了華語語系在新馬進行本土實踐的任何可能。

與其把新馬華語電影的命名籠統地歸咎於抽象的「西方/美國中心主義」或「中國中心主義」，不如說它在冷戰年代提早承擔了「華語論述結構」的風險和代價，提早開啟了分別作為向心力和離心力的華語電影兩極論述磁場。如果以中國版圖為參照，作為向心力的華語電影由劉貝錦、郭超文、尹海靈和吳村等人所推動，而作為離心力的華語電影則由MFU導演、美國好萊塢導演依遜和易水等人所攝製。但如果以英美版圖為參照，新馬作為向心力的華語電影隊伍和作為離心力的華語電影隊伍則要互相顛倒過來。那也是離散論述和反離散論述之間長久的拉鋸的博奕。「華語論述結構」從冷戰到後冷戰時期的持續發酵坐實了「西方/美國中心主義」和「中國中心主義」的無處不在。我們不能抽象地把早期新馬華語電影落腳於「西方/美國中心主義」或「中

國中心主義」，而無視於冷戰所延續下來的意識形態形構了「華語論述結構」的「東方/西方」和「離散/反離散」論述。弔詭的是它在短暫開啟新馬華語電影本土性的不久，這些華語電影也因為冷戰因素而很快消失於1965年後新馬公眾的視線。這些早期華語電影的文化生產揭示了一個時代新馬華人身份認同發展轉折的幽微地帶和難言之隱，也對我們深化當下華語電影概念的生成以及重繪華語語系的版圖提供一個歷史化的批判維度。

2017年12月14日定稿於哈佛大學

附 錄

早期新馬華語方言電影片目

(1927–1965)¹

1. 感謝杜漢彬、楊明慧、黃玉君、王慧音、郭寶蓮、楊珺涵、黎品廷、張陶陶和周靜怡等人從旁協助收集和整理相關資料。

1. 華人導演在新馬生產的本土華語方言電影片目（1927-1965）

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製/ 製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
1	1927	華語 馬來語和答 峇語	《新客》	郭超文	劉貝錦 郭超文	劉貝錦(編劇)、郭超 文、徐紹會、陳綱鴻、 張彥彭、吳偉金、陳夢 如、梁偉器、黃夢梅	鄭超人(鄭連捷)、陳 子纓、我影、譚民興、唐笑 伯、方之談、鄭崇榮、 陳夢如、周志平、張清 華	南洋劉貝錦自製影片 公司(新加坡)	默片、劇情片
2	1928	華語	《男子的心》	陳學溥	不詳	陳學溥(編劇)	不詳	光光影片公司(芙蓉)	默片、劇情片
3	不詳	華語	《頑童》	不詳	不詳	不詳	不詳 (怡保)	不詳	劇情片
4	1940	華語	《慰勞團回國》和 《七七獻金》	徐魚萌	不詳	不詳	不詳	新中國劇團電影部 (新加坡)	紀錄短片
5	1945	華語	《馬來亞新聞集》	不詳	不詳	不詳	不詳	中華電影製片廠 (新加坡)	紀錄片
6	1946	華語	《馬來亞之光》	劉漫	黃奕歡	徐焦萌/徐蕉明(攝影) 朱緒	陳楓、黃宛喬、唐奇 英、趙雲、李德利、蘇 丹、彭一萍、曾青	新中國製片公司 (新加坡)	紀錄片
7	1946	華語 福建話、馬 來語、日語)	《華僑血淚》	蔡問津 繆康義	林振聲、 黃昏	(編劇)、鄒君、劉 英、趙雲、李德利、蘇 丹、彭一萍、曾青	陳楓、黃宛喬、唐奇 英、熊莉莉、雪蘭翁、 林麗、大鳳、章漫夫、 顏谷、李榮光、王人、 林夢萍、趙文俊、余 熙、張梅、吳秀山、曾 青、蘇丹、彭一萍、席 蓮娟、王春天、張再來	中華電影製片廠 (新加坡)	劇情片

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製／製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
8	1946	華語	《海外征魂》	尹海璽	林振聲、朱俊(編劇)、秦文勤 (攝影)	侯玉、馮濤、陳楓、馮鳳、唐奇聲	中華電影製片廠 (新加坡)	劇情片	
9	1947	華語	《南洋小姐》	尹海璽	林振聲 尹海璽(編劇)	孟浪、馮濤、吳鶯、徐蓮媚、陸葉、鄒菊清、 臧春風	中華電影製片廠 (新加坡)	劇情片	
10	1947	華語(參雜英語和日語)	《星加坡之歌》	吳村	邵仁枚 吳村(編劇)、邵維鈞、 鄭辰國、謝雄、馮亞榮、黃炳亮、朱緒、 佐丁、江培、溫璇、呂莎	馬駿、沈靜、李雲、梁美露、葉青、鄭鑑、金萍、黃萍、葉開、洪影、黃詠、黃雲、林麗、彭麗英、張茱茱、 黃露、吳風萍、蘇海濤	邵氏電影(新加坡)	劇情片	
11	1947	華語(參雜英語)	《第二故鄉》	吳村	邵仁枚 吳村(編劇)、杜邊	江莎、侯玉、紅菱、葉青、趙禮、馬駿、蘇萍、劉漫珠	邵氏電影(新加坡)	劇情片	
12	1947	華語(參雜英語和福建話)	《度日如年》	吳村	邵仁枚 吳村(編劇)	尼子、劉漫、彭秀姑、陳英、蕭敏、王人、周明、唐奇聲、萍城、張珠	邵氏電影(新加坡)	劇情片	
13	1954	福建話(夏語)	《恩情深似海》	畢虎	林鷺鷺 畢虎(編劇)、林志伊、志虹、杜明高、林中堅	林鷺鷺、林燕燕、舒雲、林志伊、方靜、林中中、鷺芳、潘秀瓊	萬利公司、南方製片廠 (新加坡)	劇情片	
14	1955	福建話(夏語)	《遙遠寄相思》	徐蕉明、姚萍	不詳	宋斐華、鷺鷺、燕燕、上官流雲、舒雲、朱明	南方製片廠(新加坡)	劇情片	

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製/ 製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
15	1958	福建話(廈 語)	《醉打金枝》	徐蕉明	吳克川、 辛漢鈞	陳閒雲(編劇)、柯吉 龍、韓介元、黎漢文、 李德利、章水官	新加坡新麒麟閩劇團、 筱麗珍、錦上花、劉虎 臣、吳美玉、陳梅芳、 天仙菊、方木成、筱金 枝	港聯有限公司 (新加坡)	劇情片
16	1959	華語	《幸福之門》	徐蕉明	不詳	不詳	宋表華、舒雲、何平、 關新藝、王沙、徐敏	萬里影片公司 (新加坡)	劇情片
17	1960	華語(參雜 馬來語、粵 語和英語)	《獅子城》	易水	不詳	易水(編劇)、鄭凌雲、 徐蕉明、孟浪、楊海 立、黃世餘、司徒龍、 邢福若、吳沖	胡姬、潘恩、張平、潘 肖鳳、謝冰、方華、羅 裳、黎紫、黃雲、陳 喆、陳濛、高添、馮文 漢、孟浪、路丁	國泰克里斯製片廠 (新加坡)	劇情片
18	1962	潮州話(潮 語)	《白紙告青天》	林木源	—	—	星馬潮藝劇團、劉惜 英、林嬪姬、林月琴、 李錦娥、黃亞瑪	獨立影業公司(又名 猛迪卡片廠) (吉隆坡)	劇情片
19	1962 (未公映)	華語	《朝霧》	鄭凌雲	—	鄭秋子	安琪、陳濛、艷霞、夏 雪	星馬影業有限公司 (新加坡)	劇情片
20	1963	華語(參雜 客家話)	《黑金》	易水	何國豪、 陳庚堯	易水(編劇)、羅大章、 吳沖	潘恩、胡姬、彩虹、高 添、張平、夏蟹、謝 冰、路丁、麥楓、許文 進、范秀玲	電影世紀製片有限公 司(新加坡)	劇情片
21	1964 (未公映)	華語	《小寡婦》	易水	—	溫其輝、黎漢文	潘恩、秦淮、胡姬、陳 濛、黃雲	馬來亞電影企業有限 公司	劇情片
22	1964 (未公映)	華語	《文冬山的月亮》	易水	—	溫其輝、黎漢文	胡姬、張平、洪陶、葉 玲、賢郎、彩虹	馬來亞電影企業有限 公司	劇情片

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製/ 製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
23	1963	華語 (參雜馬來語和粵語)	《馬來亞狂戀》	張叢叢	張叢叢 (監製, 編導)、鄭振國攝影、甘文心錄音、鄒青剪接、柳北岸作詞、林英潔佈景、孟浪陽記、楊敏劇務、徐蓮媚服裝、山野凱章髮型設計 (曾在巴黎得過世界髮型設計比賽獎, 日本東京山野愛子美髮大學教授)、弟弟道具、高山場務、舒雲主題歌主唱。	張叢叢 (監製)、娘惹音樂家陳夢萍、王沙演音、鄒父、金華、胡琴、劉清、蓮鳳、張珠、吳華、何忠、沈堅	藍娣演娘娜、金峯演香港音樂家陳夢萍、王沙演音、鄒父、金華、胡琴、劉清、蓮鳳、張珠、吳華、何忠、沈堅	張氏姊妹製片公司	劇情片
24	1964	華語	《夜花園》	唐奇聲	黃德和、楊文、馬文武	唐奇聲 (編劇)、張國林、黃國南、陳飛龍、李建新、蔡漢文、上官流雲	綺凌、馬文武、陳迷、陳飛龍、江雲、雁萍、互通、迷玲、江元、媚娟、林韋、張威、南麗、美香	大馬影業公司	劇情片
25	1965	福建話、語、客家話、福州話、華語、馬來語、廣西話	《有求必應》又名《從心所欲》	楊忠義 (Phillip Yang)	何亞祿、何國和	丘南洋 (編劇)	黃河、黎明、海洋、韓瑛、汪春天、馬仔、周明、藝鵬、秋萍、夏曼雲、范秀玲、白玲	默迪卡製片廠	劇情片
26	1965	華語	《東南亞民族舞踏》	不詳	易水	不詳	東南亞文化節表演者	電影世紀製片有限公司	紀錄片

2. 新馬本土附有華語方言對白／版本的外籍導演或殖民電影部分片目（1951-1960）²

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製／製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
1	1951	英語、客家話	《新生活：重置非法棚戶人家》(A New Life: Squatter Resettlement)	A. Peter Amavasi	B. H. Hopkins	V. G. Bhaskaran, Ronnie Tan, Tom Wood	不詳	馬來亞製片組 (吉隆坡) (Malayan Film Unit)	紀錄短片
2	1952	客家話、福建話、廣東話、馬來話	《我們的新家園》(Our New Home)	歐慶路	不詳	不詳	不詳	馬來亞製片組 (吉隆坡)	紀錄短片
3	1952	英語、華語、馬來語	《短劍》(The Knife)	歐慶路	不詳	不詳	不詳	馬來亞製片組 (吉隆坡)	紀錄短片
4	1953	馬來語(參雜粵語)	Kampung Sentosa 又名 依遜《小小村烽火》(Singapore Story)	依遜 (B. Reeves Eason)	不詳	不詳	不詳	紐約聲馬達影片公司 (美國) (Sound Masters Inc. of New York)	劇情片
5	1953	粵語	《星嘉坡故事》 ³	依遜	不詳	奇連泰安 (Glenn Tryon) (劇本)、譚安地利 (Tom Andre)、拔依遜 (Bert Eason)	黃崇德、桂芳、阿郭、阿祥、阿周、秀蘭、張美華、林福、任勝、蔡良	紐約聲馬達影片公司 (美國)	劇情片

2. 由於殖民電影附有華語方言的片目種類繁多，這裡無法一一列盡，僅列下本書提及或相關片目，有興趣者可參閱馬來亞製片組在不同年份出版的片目(Malayan Film Unit 1953; 1959; 1963)。

3. 片幕是寫《星架坡故事》，此譯法在新馬很罕見，疑是誤植，故改為《星嘉坡故事》。

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製／ 製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
6	1953	粵語	《到哥達丁宜之路》 (<i>Road to Kota Tinggi</i>)	沃斯利 (Wallace Worsley Jr.)	不詳	Fred Frank (劇本)、 Bert A. Eason (攝影)、 Frank Gibbs (美術導演)、Clarence Wall 錄音	不詳	亞洲影業公司(香港)和紐約聲馬達影片公司(美國)	劇情片
7	1953	粵語	《紙老虎》(<i>Paper Tiger</i>)	依遜	不詳	譚安地利(副監製)、 奇連泰安(故事)、依遜(劇本)、拔依遜(攝影)、米依遜(Mike Eason) (副導演)、法蘭積斯(Frank Gibbs) (藝術主任)、義華范頓(E. D. Fenton) (灌音)、古士奇漢(James B. Cahoon) (剪輯)	不詳	紐約聲馬達影片公司(美國)	劇情短片
8	1954	馬來語、華語	Abu Nawas 又名《阿布・努瓦斯》 (<i>Selamat Tinggal Kekasihku</i> 又名《生死之戀》)	蘭德爾 (Cyril Randall)	—	伍德 Tom Wood (編劇)、Long Hin Boon (華語翻譯)	魯邁拿 S. Roomai Hamzah Zubir Said 莱、Sri Uniaty、Shariff Medan	馬來亞製片組 (吉隆坡)	劇情片
9	1955	馬來語、福建話	Selamat Tinggal L. Krishnan 何亞祿 (夏語) Kekasihku 又名《生死之戀》	何亞祿 (H. D. Fenton)	何亞祿(編劇)、 Hamzah Zubir Said	魯邁拿 S. Roomai Noor、林娜莉、張萊萊、Sri Uniaty、Shariff Medan	克里斯攝影廠 (新加坡)	劇情片	
10	1957	英語、華語、馬來語	《馬來亞的獨立》 (<i>Merdeka for Malaya</i>)	歐慶路	不詳	不詳	—	馬來亞製片組 (吉隆坡)	紀錄短片

編號	出品年份	語種	片名	導演	監製/ 製片人	幕後職員	演員	出品公司(地區)	片種
11	1957	馬來語、華語、粵語	Pontianak 又名《吸血人妖》	何亞祿 (B. N. Rao)	A. Razak (編劇)	Maria Menado)、沙爹佬 (S. M. Wahid)、沙亞末・亞明 (Salmah Ahmad)、慕士他花 (Mustafa Maroff)	瑪麗亞 (Maria Menado)、沙爹佬 (S. M. Wahid)、沙亞末・亞明 (Salmah Ahmad)、慕士他花 (Mustafa Maroff)	國泰克里斯製片廠 (新加坡)	劇情片
12	1958	馬來語、華語	Anak Pontianak 又名《吸血女妖》	羅蒙 (Ramon Estella)	邵逸夫 國	A. Razak (編劇)、鄒振夏絲瑪 (Hashimah Yon)、桑蘇丁 (Ins Shamsuddin)、蘇菲亞 (Dayang Sofia)	邵逸夫 國	邵氏製片廠 (新加坡)	劇情片
13	1958	馬來語、福建話 (夏語)	Gergasi 又名《巨人與女妖》	Dhiresh Ghosh	邵逸夫	A. Razak (原著) Mahadi	夏絲瑪 (Hashimah Yon)、Aziz Jaafar、Haji Mahadi	邵氏製片廠 (新加坡)	劇情片
14	1958	馬來語、華語	Sri Menanti 又名《馬來風月》	馬純岱 (Phani Majumdar)	邵逸夫	柳北岸 (原著)、馬純岱 (編劇)、拉馬、藍亦南、楊海立、鄒振國	馬純岱 (Phani Majumdar) 著	邵氏製片廠 (新加坡)	劇情片
15	1960	馬來語、福建話 (夏語)	Che Mamat Parang Tumpol 又名《黑手黨》	L. Krishnan —	Pelham Groom (編劇)、S. A. D'Cruz、韓介元、蔡漢文、Hussain Haniff	Wahid Satay、Latiffah Omar、Dollah Salleh、M. Amin	Wahid Satay、Latiffah Omar、Dollah Salleh、M. Amin	國泰克里斯製片廠 (新加坡)	劇情片

引用文獻

中文書目（以漢語拼音排列）

- 阿卜杜拉・西迪等編。2007。《伊斯蘭・馬來人・共產黨：阿卜杜拉・西迪、拉昔・邁丁、阿布・沙瑪訪談錄》。吉隆坡：策略資訊研究中心。
- 阿彝。1927。〈《新客》片出映日期之預定〉。《新國民日報》(2月5日)：15。
- 蔡問津。1946。〈從馬華劇運談到我們的願望〉。《娛樂》第12期(1月26日)：3。
- 蔡萱。2005。《蔡萱的緣》。香港：天地圖書。
- 曹啟竹。2008。《戰鬥的半世紀：拉昔邁汀夫人曹啟竹回憶錄》。吉隆坡：策略資訊研究中心。
- 陳翠梅。2009。〈馬來西亞新電影：談馬華電影的直通巴黎〉。高雄：國立中山大學專題演講錄影。
- 陳光興。2011。《去帝國：亞洲作為方法》。臺北：行人出版社。
- 陳國相。2012。〈簡述二戰後新加坡的華校學生運動〉。載莊樂田編：《英殖民地時代新加坡學生運動珍貴史料選(1945年9月-1956年10月)》，頁18-41。新加坡：草根書室。
- 陳慧樺。1993a。〈世界華文文學：實體還是迷思〉。《星洲日報》副刊「文藝春秋」版(4月27日)。
- 陳慧樺。1993b。〈世界華文文學：實體還是迷思〉。《文訊》第52期(總號91)(5月)：76-77。
- 陳嘉庚。1979。《南僑回憶錄》。香港：草原出版社。
- 陳劍。2012。〈歷史的話語權：關於《與陳平對話——馬來亞共產黨新解》一書及馬共研究的一些說明〉。載陳劍主編：《與陳平對話——馬來亞共產黨新解(增訂版)》，頁xvi-xxiv。吉隆坡：華社研究中心。
- 陳美玲。2003。〈邵氏兄弟在新加坡：二〇年代至七〇年代〉。載廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠主編：《邵氏影視帝國：文化中國的想像》，頁46-75。臺北：麥田。
- 陳濛、李靜欣。2009。〈陳濛訪問記錄〉。見李靜欣：〈新加坡華語電影研究：1945年至1965年〉，頁42-54。新加坡南洋理工大學中文系學士論文。
- 陳平(口述)，伊恩沃德、諾瑪米拉佛洛爾著。2004。《我方的歷史》。新加坡：Media Masters。

- 陳平等。2012。〈第七場對話〉。載陳劍主編：《與陳平對話——馬來亞共產黨新解（增訂版）》，頁151–78。吉隆坡：華社研究中心。
- 陳清洋。2010。〈吳村電影研究〉。中國電影藝術研究中心碩士論文。
- 陳清洋。2012。〈吳村早期商業電影研究〉。《當代電影》第1期：85–88。
- 陳榮力。2005。《大道之行：胡愈之傳》，頁242–43。杭州：浙江人民出版社。
- 陳犀禾。1986。〈中國電影美學的再認識：評《影戲劇本作法》〉。《當代電影》第1期：82–90。
- 陳省堂。1894。〈重遊檳城記〉。《叻報》(6月5日)：5。
- 陳學溥。1927a。〈製片問題〉。《消閒鐘》(6月29日)：2。
- 陳學溥。1927b。〈製片問題（續）〉。《消閒鐘》(7月9日)：2。
- 陳學溥。1927c。〈製片問題（一）〉。《消閒鐘》(7月27日)：2。
- 陳志明。2012。《遷移、家鄉與認同：文化比較視野下的海外華人研究》。北京：商務印書館。
- 程季華主編。1980。《中國電影發展史（第一卷）》。北京：中國電影出版社。
- 春蠶。1952。〈馬來亞化喧囂聲中：馬來亞國獨立展望〉。《新報》(9月11日)：1。
- 春呻不鳴。1927。〈讀《新客》本事有感〉。《新國民日報》「《新客》特號」(2月5日)：15。
- 崔貴強。2005。〈從「中國化」走向「馬來亞化」——新加坡華文教科書的嬗變（1946–1965）〉。載葉鐘鈴、黃佟葆合編：《新馬印華校教科書發展回顧》，頁67–90。新加坡：華裔館。
- 崔貴強。2007。《新馬華人國家認同的轉向1945–1959（修訂卷）》。新加坡：青年書局。
- 崔韜。2013。〈美國對東南亞華人宣傳政策的演變（1949–1964）〉。《美國研究》第1期：117–37。
- 大琳。1946a。〈星加坡之歌（電影小說）〉。《娛樂》第107期（12月25日）：4。
- 大琳。1946b。〈星加坡之歌（電影小說）〉。《娛樂》第108期（12月28日）：4。
- 大琳。1947。〈星加坡之歌（電影小說）〉。《娛樂》第110期（1月4日）：3。
- 東海六郎。1927。〈觀《新客》片段試映後〉。《新國民日報》「《新客》特號」(2月5日)：15。
- 杜邊、素端。1947。〈《檳榔女》電影《第二故鄉》插曲：歌詞譜子〉。《風下》第70期：136。
- 杜維明。2000。〈從「文化中國」的精神資源看儒學發展的困境〉。載林水棟主編：《中華文化——發展與變遷（傳統思想與社會變遷國際學術研討會論文集）》，頁17–44。吉隆坡：馬來西亞中華大會堂聯合會。
- 范若蘭。2005。《移民、性別與華人社會：馬來亞華人婦女研究（1929–1941）》。北京：中國華僑出版社。
- 方亮等人。1960。〈我們對《獅子城》的看法〉。《南洋商報》副刊「影藝」(12月17日)：19。
- 方修。1978。《戰後馬華文學史初稿》。新加坡：東藝。

- 馮仲漢。1999。〈戰後初期的本地電影：從戰後第一部華語記錄影片《馬來亞之光》談開去〉。載馮仲漢主編：《居安思危：大戰前後新馬史料彙編》，頁276–93。新加坡：亞太圖書有限公司和新加坡中華總商會。
- 傅柯。2005。《古典時代瘋狂史》。林志明譯。北京：三聯書店。
- 高廷。1996。《婆羅洲華人公司制度》。袁冰凌譯。臺北：中央研究院近代史研究所。
- 谷川建司。2012。〈美國政府與好萊塢電影產業的相互依存關係〉。載貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編：《美國在亞洲的文化冷戰》，李啟彰等譯，頁45–64。臺北：稻鄉。
- 谷劍塵。1927。〈有訓練的看客和演員〉。《新國民日報》「《新客》特號」(2月5日)：15。
- 貴志俊彥、土屋由香。2012。〈序論〉。載貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編：《美國在亞洲的文化冷戰》，李啟彰等譯，頁3–24。臺北：稻鄉。
- 郭超文。1926。〈對於南洋劉貝錦自製影片公司之願望〉。《新國民日報》「新國民雜誌」(11月26日)：14。
- 郭超文等編述。1926。〈《新客》錄〉。載方修編：《馬華新文學大系(八)劇運特輯一集》(1972)，頁402–13。星洲：世界書局有限公司。
- 郭熙。2012。《華語研究錄》。北京：商務印書館。
- 海郎。1971。〈是「僑民文藝」還是「馬華文藝」？〉。載苗秀編選：《新馬華文文學大系第一集(理論)》，頁216–23。新加坡：教育出版社。
- 韓燕麗。2012。〈國家電影史的建構與解構：論新馬兩國建國期間的華語電影製作〉。《當代電影》第9期：65–69。
- 荷蘭水瓶。1926。〈記劉貝錦製片公司〉。《曼舞羅》(9月22日)：2。
- 紅菱。1947。〈紅菱女士：我對於馬華電影事業的看法〉。《娛樂》第144期(5月3日)：3。
- 侯曜。1926。《影戲劇本作法》。南京：泰東圖書局。
- 胡戎女。1945。〈藝人侯曜的失踪〉。《中華電影》第2期(12月30日)：2–3。
- 胡算博士。1927。〈中國影業一盤帳(二)〉。《消閒鐘》(7月24日)：2。
- 煥樂。1957。〈星馬的華語問題〉。《南洋商報》(9月18日)：16。
- 黃愛玲。2001。〈序言〉。載朱順慈編：《理想年代：長城、鳳凰的日子》，頁1–3。香港：香港電影資料館。
- 黃愛玲編。2003。《邵氏電影初探》。香港：香港電影資料館。
- 黃巧力。2013。〈導演／編劇〉。載沈雨仙等人編：《〈新村〉電影採訪手記》，頁4–12。吉隆坡：紅蜻蜓出版有限公司。
- 黃蜀娥。2010。〈我的公公劉貝錦〉。瀏覽日期：2013年1月30日。<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/07/blog-post.html>
- 記者。1926。〈參觀《新客》攝影記：劉貝錦自製影片公司之一瞥〉。《新國民日報》「新國民雜誌」(11月29日)：6。
- 江南遊。1963。〈馬化華語電影步上嶄新途程〉。載佚名編：《馬來亞狂戀(電影特輯)》，頁68–69。新加坡：新馬文化事業公司。

- 柯思仁。2006。〈新加坡多元文化劇場中的意識形態〉。載李元瑾主編：《新馬印華人：族群關係與國家建構》，頁 63–81。新加坡：亞洲研究學會。
- 柯思仁。2013。《戲聚百年：新加坡華文戲劇（1913–2013）》。新加坡：戲劇盒和新加坡國家博物館。
- 鏗然。1925。〈郭超文傳〉。《友聯特刊》第 1 期：42–43。
- 老梁。1946。〈吳村發表《星加坡之歌》內容：以多方面的描寫星洲淪陷後人們的黑暗面生活／歡迎華僑有志於銀幕青年參加發展馬華電影事業〉。《娛樂》第 67 期（8 月 7 日）：1。
- 李道新。2014。〈重建主體性與重寫電影史：以魯曉鵬的跨國電影研究與華語電影論述為中心的反思和批評〉。《當代電影》第 8 期：53–58。
- 李光耀。1998。《李光耀回憶錄（1923–1965）》。新加坡：聯合早報。
- 李培德。2009。〈左右可以逢源——冷戰時期的香港電影界〉。載香港電影資料館編：《冷戰與香港電影》，頁 83–97。香港：香港電影資料館。
- 李顯龍。1990。〈華語：商業和文化語言〉。載李成業編：《推廣華語運動開幕演講專集》，頁 68–70。新加坡：交通及新聞部。
- 李有成。2010。〈緒論：離散與家國想像〉。載李有成與張錦忠主編：《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》，頁 7–45。臺北：允晨。
- 黎明。2011。《黎明自傳》。吉隆坡：Just Work Entertainment Sdn Bhd。
- 廖建裕。2007。《印尼原住民、華人與中國》。新加坡：青年書局。
- 林建國。2000。〈方修論〉。《中外文學》第 29 卷第 4 期（9 月）：65–98。
- 林建國。2004。〈為甚麼馬華文學？〉。載陳大為、鍾怡雯、胡金倫主編：《馬華文學讀本 II：赤道回聲》，頁 3–32。臺北：萬卷樓圖書股份有限公司。
- 林少川編。1994。《陳嘉庚與南僑機工》。北京：中國華僑出版社。
- 林廷輝、宋婉瑩。2000。《馬來西亞華人新村五十年》。吉隆坡：華社研究中心。
- 林志明。2005。〈譯者導言：傅柯 Double〉。載傅柯，《古典時代瘋狂史》，林志明譯，頁 1–69。北京：三聯書店。
- 凌佐。1971。〈馬華文藝的獨特性及其他〉。載苗秀編選：《新馬華文文學大系第一集（理論）》，頁 201–4。新加坡：教育出版社。
- 劉貝錦。1926a。〈我對於本公司創辦時之艱難及其將來之希望〉。《新國民日報》「新國民雜誌」（11 月 26 日）：14。
- 劉貝錦。1926b。《歸國記》。上海：三民公司。
- 劉宏。2003。《戰後新加坡華人社會的嬗變：本土情懷・區域網絡・全球視野》。廈門：廈門大學出版社。
- 劉宏。2010。〈海外華人與崛起的中國：歷史性、國家與國際關係〉。《開放時代》第 8 期（8 月）：79–93。
- 劉耀權。2005。〈論新潮電影的起與落〉。載梁良、陳柏生主編：《永恆的杜魯福：杜魯福逝世 20 週年紀念專集》，頁 308–10。香港：電影雙週刊出版社。
- 盧紹昌。1984。《華語論集》。新加坡：金昌印務。
- 魯曉鵬。2014a。〈華語電影概念探微〉。《電影新作》第 5 期：4–9。

- 魯曉鵬。2014b。〈跨國華語電影研究的接受語境問題：回應與商榷〉。《當代電影》第10期：27–29。
- 魯曉鵬、許維賢。2017。〈華語電影概念的起源、發展和討論——魯曉鵬教授訪談錄〉。《上海大學學報（社會科學版）》第34卷第3期：60–71。
- 羅卡。2014。〈侯曜傳奇的審視和重構〉。載傅慧儀編：《香港早期電影遊蹤（第二冊）電影先驅侯曜》，頁6–41。香港：香港電影資料館。
- 羅英祥。1996。〈略論客家人在東南亞的地位與作用〉。《嘉應大學學報（社會科學）》第5期：90–95。
- 馬化影。1960a。〈馬化電影縱橫談（2）〉。《電影週報》第25期（7月16日）：1。
- 馬化影。1960b。〈特備胡姬美麗玉照奉贈〉。《電影周報》第31期（8月27日）：1。
- 馬化影。1961。〈說幾句公道話：關於《獅子城》的批評文字〉。《電影周報》第50期（1月7日）：1。
- 馬建釗主編。1994。《華南婚姻制度與婦女地位》。南寧：廣西民族出版社。
- 馬嵩。1991。《新馬文壇人物掃描 1825–1990》。柔佛巴魯：書輝出版社。
- 麥欣恩。2009。〈再現／見南洋：香港電影與新加坡（1950–65）〉，頁1–229。新加坡國立大學中文系博士論文。
- 麥欣恩。2011。〈冷戰時期香港與新馬的電影關係——地緣政治、文化環、建制〉。《電影欣賞學刊》第15期：18–41。
- 夢梅女士。1926。〈幾個感想〉。《新國民日報》「新國民雜誌」（11月26日）：15。
- 夢梅。1927。〈對看影戲們說幾句話！〉。《新國民日報》「《新客》特號」（2月5日）：15。
- 南洋劉貝錦自製影片公司。1926。〈破天荒：南洋劉貝錦自製影片公司宣言〉。《新國民日報》（7月20日）：12。
- 南洋劉貝錦自製影片公司。1927a。〈《新客》攝製已竣，不日公映〉。《新國民日報》（2月5日）：9。
- 南洋劉貝錦自製影片公司。1927b。〈啟事〉。《新國民日報》「新國民雜誌」（3月1日）：6。
- 彭麗君。2008。〈馬華電影新浪潮〉。《字花》第13期（4月/5月）：116–17。
- 彭耀春。2006。〈侯曜考據研究〉。《南京社會科學》第6期：109–14。
- 潛龍。1963。〈評黑金（二）〉。《南洋商報》副刊「影藝」（4月24日）：19。
- 秦淮、李靜欣。2009。〈秦淮訪問記錄〉。見李靜欣：《新加坡華語電影研究：1945年至1965年》，頁55–74。新加坡南洋理工大學中文系學士論文。
- 秋楓。1971。〈關於「馬華文藝獨特性」的一個報告〉。載趙戎編選：《新馬華文文學大系第8集史料》，頁95–106。新加坡：教育出版社。
- 邱格屏。2003。《世外無桃源：東南亞華人私密會黨》。北京：三聯書店。
- 容世誠。2006。〈頌讚摩登，有聲有色：光藝電影與城市媒體〉。載黃愛玲編：《現代萬歲：光藝的都市風華》，頁22–33。香港：香港電影資料館。
- 容世誠。2009。〈圍堵頑頑，整合連橫——亞洲出版社／亞洲影業公司初探〉。載黃愛玲、李培德編：《冷戰與香港電影》，頁125–41。香港：香港電影資料館。

- 容世誠。2011。〈圈地拓展：邵氏在東南亞的娛樂產業發展〉。載劉輝、傅葆石編：《香港的「中國」：邵氏電影》，頁223–44。香港：牛津大學出版社。
- 容世誠。2012。〈告別桃花鄉，步向英皇道：香港廈語片的地理表述〉。載吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》，頁76–87。香港：香港電影資料館。
- 山口淑子。1994。《李香蘭：我的半生——在中國的日子》。香港：百姓出版有限公司。
- 邵仁枚。1947。〈監製者言〉。《電影圈（星加坡之歌特輯）》第117期（1月15日）：2。
- 沈雙。2016。〈背叛、離散敘述與馬華文學〉。《二十一世紀》第158期：38–50。
- 史書美。2004。〈全球的文學，認可的機制〉。紀大偉譯。《清華學報》第34卷第1期（6月）：1–29。
- 史書美。2017。《反離散：華語語系研究論》。臺北：聯經。
- 宋明順。1980。《新加坡青年的意識結構》。新加坡：教育出版社。
- 蘇麗雅妮（應敏欽）。2005。《第十支隊與獨立：荊棘滿途的馬來亞民族鬥爭史》。吉隆坡：策略資訊研究中心。
- 湯伯器。1947。〈中國好萊塢將建在香港：戰後中國影城考察之觀感〉。《中南電影》第2期（2月20日）：3。
- 湯喚乾。1931。〈南洋各地勞工狀況〉。載光華日報編輯部主編：《光華日報二十周年紀念刊》，頁69–86。檳城：光華日報。
- 唐瑜。1997。〈新加坡之憶——兼憶抗戰勝利後的胡愈之和夏衍〉。《開放》第122期：89–91。
- 田家瑾。1947。〈度日如年人物素描〉。《娛樂》第180期（9月6日）：2。
- 田靈。1960。《獅子城（電影文學劇本）》。新加坡：國泰影訊社出版社。
- 田靈。1963。《黑金（電影世紀電影小說）》。新加坡：電影世紀製片有限公司。
- 汪暉。1999。〈地方形式、方言土語與抗日戰爭時期「民族形式」的論爭〉。載彭小妍編：《文藝理論與通俗文化（上）》，頁55–104。臺北：中央研究院中國文哲研究所。
- 王德威。2006。〈華語語系文學：邊界想像與越界建構〉。《中山大學學報（社會科學版）》第203期：1–4。
- 王德威。2007。《後遺民寫作》。臺北：麥田。
- 王德威。2012。〈文學地理與國族想像：臺灣的魯迅・南洋的張愛玲〉。《中國現代文學》第22期：11–38。
- 王德威。2015。《華夷風起：華語語系文學三論》。高雄：國立中山大學文學院。
- 王德威。2016。〈導言〉。載王德威、高嘉謙和胡金倫主編：《華夷風：華語語系文學讀本》，頁3–9。臺北：聯經。
- 王賡武。1994。《中國與海外華人》。香港：商務印書館。
- 王賡武。2002。〈大中華與海外華人〉。載劉宏、黃堅立主編：《海外華人研究的大視野與新方向》，頁222–56。新加坡：八方文化。
- 王賡武。2005。《移民與興起的中國》。新加坡：八方文化。
- 王振春。1990。《根的系列之二》。新加坡：勝友書局，新明日報。

- 偉烈亞力。1857。〈麥都思行略〉。《六合叢談》第1卷第4號：無頁碼。
- 魏 豔。2011。〈Jan Uhde, Yvonne Ng Uhde 合著的 *Latent Images: Film in Singapore* (第二版)〉。《電影欣賞學刊》第15期：82–84。
- 魏徵等。[636]1973。〈經籍志國語孝經〉。《隋書》(第4冊卷三十二)。北京：中華書局。
- 聞人俊。1948。〈論「僑民意識」與「馬華文藝獨特性」〉。載苗秀主編：《新馬華文文學大系第一集(理論)》，頁257–60。新加坡：教育出版社。
- 翁弦尉。2014a。〈杜撰“Sinophone”的第一人：陳鵬翔教授回想「華語風」〉。《蕉風》第507期：39–41。
- 翁弦尉。2014b。〈華語語系的人文視野：譜系、中國研究和新馬經驗：王德威教授訪談錄〉。《蕉風》第507期：26–35。
- 吳村。1934。〈吳村自述〉。《聯華畫報》第3卷第7期(2月21日)：無頁碼。
- 吳村。1946a。〈寫在《星加坡之歌》製作之前〉。《娛樂》第67期(8月7日)：1。
- 吳村。1946b。〈太平洋的好萊塢在這裡〉。《娛樂》第68期(8月10日)：1。
- 吳村。1946c。〈電影觀眾應有的醒覺〉。《娛樂》第70期(8月17日)：1。
- 吳村。1946d。〈吳村之筆〉。《娛樂》第84期(10月5日)：1。
- 吳村。1947a。〈關於《星加坡之歌》的製作〉。《電影圈(星加坡之歌特輯)》第117期(1月15日)：2。
- 吳村。1947b。〈星嘉坡之歌本事〉。《電影圈(星加坡之歌特輯)》第117期(1月15日)：3。
- 吳村。1947c。〈吳村之筆〉。《娛樂》第109期(1月1日)：1。
- 吳村。1947d。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第112期(1月11日)：4。
- 吳村。1947e。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第117期(1月29日)：4。
- 吳村。1947f。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第120期(2月8日)：4。
- 吳村。1947g。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第123期(2月19日)：4。
- 吳村。1947h。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第124期(2月22日)：4。
- 吳村。1947i。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第128期(3月8日)：4。
- 吳村。1947j。〈第二故鄉〉(電影劇本)。《娛樂》第130期(3月15日)：4。
- 吳村。1947k。〈我們的第二故鄉〉。《娛樂》第144期(5月3日)：3。
- 吳村。1947l。〈度日如年〉(電影劇本)。《娛樂》第151期(5月28日)：3。
- 吳村。1947m。〈度日如年〉(電影劇本)。《娛樂》第152期(5月31日)：3。
- 吳村。1947n。〈度日如年〉(電影劇本)。《娛樂》第153期(6月4日)：3。
- 吳村。1947o。〈度日如年〉(電影劇本)。《娛樂》第159期(6月25日)：3。
- 吳村。1947p。〈度日如年〉(電影劇本)。《娛樂》第166期(7月19日)：3。
- 吳慶瑞。1959。〈吳慶瑞博士演詞：接自第五版〉。《星洲日報》(6月4日)：14。
- 吳新慧。2012。〈錯過〉。《聯合早報》「想法」專欄(12月30日)：18。
- 吳迎君。2015。〈侯曜「影戲見」的知識考掘——一種「大戲劇」意識和電影本體意識並立的電影觀的探索〉。《電影新作》第1期：80–95。

- 吳元華。2008。《務實的決策：新加坡政府華語文政策研究》。北京：當代世界出版社。
- 夏侯龍。1963。〈評黑金（一）〉。《南洋商報》副刊「影藝」（4月24日）：19。
- 夏衍。1939。〈中國電影到海外去〉。《中國藝壇畫報》（9月12日）：1。
- 夏衍。1948。〈「馬華文藝」試論〉。《南僑日報》（4月13日）：17。
- 顯微鏡。1927。〈新客的笑話〉。《曼舞羅》（3月12日）：2。
- 謝詩堅。2009。《中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926–1976）》。檳城：韓江學院。
- 謝雲聲。1946。〈歡宴吳村於大同酒家詩以紀之〉。《娛樂》第71期（8月21日）：1。
- 星宿。1932。〈國內外電影審查，條例眼光各不同〉。《開麥拉》第125期：2。
- 許德發。2009。〈大局與獨立——華人社會在獨立運動中的反應〉。載文平強編：《馬來西亞華人與國族建構——從獨立前到獨立後五十年（上冊）》，頁87–112。吉隆坡：華社研究中心。
- 許維賢。2011。〈新馬華人與華語（語系）電影〉。《電影欣賞學刊》第15期：3–9。
- 許維賢。2013。〈華語語系社群在新加坡：以梁志強和陳子謙的電影為例〉。《中國現代文學》第23期：1–109。
- 許維賢。2015。〈華語語系研究不只是對中國中心主義的批判：史書美訪談錄〉。《中外文學》第44卷第1期（3月）：173–89。
- 許維賢。2017。〈從臺灣到南洋的萬里尋妻：以默片演員鄭連捷和周清華為媒介的通俗劇探析〉。載陳惠齡主編：《自然、人文與科技的共構交響：第二屆竹塹學國際學術研討會論文集》，頁413–44。臺北：萬卷樓。
- 許維賢。2018。《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》。台北：聯經。
- 許永順。2010。《言論81》。新加坡：許永順工作廳。
- 許永順。2015。《新馬華文電影1927–1965》。新加坡：許永順工作廳。
- 許雲樵。1955。〈馬來亞華僑殉難名錄〉。《南洋學報》第11卷第1輯（6月）：1–111。
- 楊貴誼。1990。〈華文在多種語言社會中的交流作用〉。載陳重瑜主編：《新加坡世界華文教學研討會論文集》，頁478–82。新加坡：新加坡華文研究會。
- 楊松年。2000。《新馬華文現代文學史初編》。新加坡：教育出版社。
- 楊松年。2001。《戰前新馬文學本地意識的形成與發展》。新加坡：八方文化。
- 姚秋韻。2016。〈上海紅色記錄：一部真實記錄五三慘案的影片〉。《澎湃新聞》。瀏覽日期：2017年2月22日。<http://www.thepaper.cn/baidu.jsp?contid=1488789>
- 葉春生。2000。〈珠三角的「自梳女」〉。《西江大學學報》第21卷第4期（12月）：67–70。
- 葉鐘鈴。2005。〈新馬政府重編華校教科書始末（1951–1956）〉。載葉鐘鈴、黃佟葆合編：《新馬印華校教科書發展回顧》，頁91–114。新加坡：華裔館。
- 佚名。1946a。〈本坡邵氏電影場第一部國語片《星加坡之歌》將拍攝〉。《娛樂》第66期（8月3日）：1。

- 佚名。1946b。〈名導演吳村發表意見：星洲適宜攝製電影——星華影界如能通力合作從事製片/上海電影從業員可動員來星參加〉。《娛樂》第64期（7月27日）：4。
- 佚名。1946c。〈我國名導演吳村編導《星加坡之歌》明日開拍〉。《娛樂》第69期（8月14日）：1。
- 佚名。1946d。《南島之春》。新加坡：馬來亞出版社。
- 佚名。1946e。〈女導演尹海靈女士：雖然改行但尚未放棄舊業，當電影歌舞教師訓練生徒〉。《娛樂》第6期（1月15日）：1。
- 佚名。1946f。〈尹海靈編導《海外征魂》〉。《娛樂》（10月30日）：4。
- 佚名。1946g。〈廣告《海外征魂》〉。《南洋商報》（11月25日）：8。
- 佚名。1946h。〈廣告《海外征魂》〉。《南洋商報》（12月2日）：8。
- 佚名。1946i。〈廣告《海外征魂》〉。《南洋商報》（12月9日）：4。
- 佚名。1947a。〈《度日如年》「五一」開拍：《第二故鄉》訂「五四」試映〉。《娛樂》第143期（4月30日）：1。
- 佚名。1947b。〈《星加坡之歌》廣告〉。《電影圈（星加坡之歌特輯）》第117期（1月15日）：24。
- 佚名。1947c。〈他媽的度日如年〉。《娛樂》第152期（5月31日）：1。
- 佚名。1947d。〈紅菱女士會見記：第二故鄉女要角，她是一個最有歷史的話劇家/《放下你的鞭子》演出百次以上〉。《娛樂》第122期（2月15日）：1。
- 佚名。1947e。〈推薦度日如年〉。《娛樂》第179期（9月3日）：2。
- 佚名。1947f。〈第二故鄉：明日試映，招待文化界〉。《娛樂》第144期（5月3日）：3。
- 佚名。1947g。〈第二故鄉：重要演員及其內容優點〉。《娛樂》第144期（5月3日）：3。
- 佚名。1947h。〈第二故鄉本事〉。《娛樂》第144期（5月3日）：3。
- 佚名。1947i。〈第二故鄉定期開拍〉。《娛樂》第110期（1月4日）：1。
- 佚名。1947j。〈廣告《南洋小姐》〉。《南洋商報》（10月8日）：2。
- 佚名。1947k。〈廣告《南洋小姐》〉。《南洋商報》（10月9日）：6。
- 佚名。1947l。〈中華第三部出品南洋小姐完成〉。《中南電影（馬來亞版）》第3期（4月20日）：9。
- 佚名。1947m。〈吉隆坡簡訊一束〉。《南洋商報》（7月24日）：7。
- 佚名。1947n。〈中南電影企業公司：建立科學管理之發行機構，致力海外電影文化及宣傳〉。《中南電影（馬來亞版）》第2期（2月20日）：15。
- 佚名。1953a。〈廣告《小村烽火》〉。《南洋商報》（5月9日）：7。
- 佚名。1953b。〈電影消息：新嘉坡故事〉。《星洲日報》（12月12日）：6。
- 佚名。1953c。〈廣告《星嘉坡故事》〉。《南洋商報》（12月15日）：7。
- 佚名。1953d。〈戲橋：新嘉坡故事〉。新加坡：邵氏機構。
- 佚名。1954a。〈雪新聞部流動電影，蒞吉隆埠放映〉。《南洋商報》（1月16日）：10。
- 佚名。1954b。〈《馬來亞之戀》宣傳單張〉。香港：香港電影資料館：無頁碼。
- 佚名。1956a。〈電影感染觀眾情緒力強：低級無聊外國片，由美回香港輸入，進步的中印片反被擋駕〉。《新報》（7月21日）：4。

- 佚名。1956b。〈馬來亞攝影組在東南亞影展成績佳奪獲最佳影片最佳設計及特別獎三獎品該組主任詹姆賀芝已由空路自港返星〉。《南洋商報》(6月22日)：6。
- 佚名。1956c。〈記南洋大學開學典禮〉。《新報》(3月17日)：4。
- 佚名。1957。〈考察馬電影組工作——越考察團昨抵步，今日往隆一周後再來星〉。《星洲日報》(5月16日)：6。
- 佚名。1958。〈默迪卡日。東姑廣播保證聯邦有光明前途對社會安寧和諧深感滿意強調應讓我們國家作為各國好榜樣〉。《南洋商報》(9月1日)：9。
- 佚名。1959a。〈播音車出動，邀人民赴會〉。《南洋商報》(6月4日)：6。
- 佚名。1959b。〈幸福之門廣告〉。《南洋商報》(12月3日)：8。
- 佚名。1959c。〈廣告：新加坡故事〉。《南洋商報》(1月18日)：12。
- 佚名。1960a。〈馬來亞化電影的副產品：《獅子城》三大著作將出版，電影文學劇本、電影小說、連環畫〉。《電影周報》(11月26日)：4。
- 佚名。1960b。〈戲橋：《獅子城》〉。新加坡：國際影片發行公司。
- 佚名。1960c。〈《獅子城》為國家劇場義映，今晚優先場儀式隆重〉。《南洋商報》(12月6日)：6。
- 佚名。1961。〈廣告：新加坡故事〉。《南洋商報》(10月22日)：12。
- 佚名。1962。〈電影世紀出品《黑金》由國際舉行試映〉。《南洋商報》(11月25日)：14。
- 佚名。1963a。〈電視部門主腦人物介紹電視臺長歐慶路〉。《南洋商報》(12月28日)：21。
- 佚名。1963b。〈李光耀的今昔〉。《統一報》(3月16日)：4。
- 佚名。1963c。〈《黑金》上映舉辦山歌比賽：今晚將舉行決賽〉。《南洋商報》(4月24日)：8。
- 佚名。1963d。〈有求必應方言片訂下月中旬開鏡〉。《南洋商報》(10月27日)：11。
- 佚名。1963e。〈馬來亞電影企業公司在星設立分公司：組流動放映隊訪問甘榜〉。《南洋商報》(7月27日)：9。
- 佚名。1964。〈被控失信馬電影公司萬餘元，國際廣告公司東主，肯布斯昨開始受訊，案將審十日四百人作證〉。《南洋商報》(2月25日)：19。
- 佚名。1965。〈有求必應在隆京華大戲院試映〉。《南洋商報》(3月11日)：14。
- 易水。1937。〈回到「繁榮」的故鄉〉。《武大學生》創刊號：24–26。
- 易水。1947a。〈夏衍先生談電影：回國雜記之二〉。《中南電影》第3期(4月20日)：8–9。
- 易水。1947b。〈北風颯颯看聯華：回國雜記之一〉。《中南電影》第2期(2月20日)：10。
- 易水。1959。〈馬來亞化華語電影問題〉。新加坡：南洋印刷社。
- 易水。1960a。〈對於《獅子城》批評的總答覆〉。《南洋商報》副刊(12月31日)：17。
- 易水。1960b。〈《獅子城》的主題〉。《電影周報》第25期(12月3日)：2。
- 易水。1960c。易水。〈善意批評與惡意看法〉。《南洋商報》副刊「商餘」(12月21日)：18。

- 易水。1963。〈《黑金》中試作的客家山歌〉。《電影〈黑金〉之歌》。新加坡：新馬文化事業有限公司。
- 銀漢。1950。〈國片在馬來亞3〉。《光藝電影畫報》第27期（7月1日）：無頁碼。
- 應敏欽。2007。《應敏欽回憶錄：戰鬥的半個世紀》。吉隆坡：策略資訊研究中心。
- 游俊豪。2006。〈族群與國家：20世紀的馬來西亞華文作家〉。載李元瑾主編：《新馬印華人：族群關係與國家建構》，頁175–91。新加坡：亞洲研究學會。
- 游俊豪。2014。《移民軌跡和離散論述：新馬華人族群的重層脈絡》。上海：三聯書店。
- 郁樹鋗主編。1951。《南洋年鑑》。新加坡：南洋報社有限公司。
- 張錯。2003。〈文學獎的爭議與執行：世界華文文學領域探討與展望〉。載蕭依釗編：《21世紀世界華文文學的展望》，頁12–14。八打靈：星洲日報。
- 張德鑫。1992。〈從「雅言」到「華語」：尋根探源話名號〉。《漢語學習》第71期：33–38。
- 張建德。2006。〈新加坡銀幕記憶：光藝「南洋三部曲」〉。載黃愛玲編：《現代萬歲：光藝的都市風華》，頁128–43。香港：香港電影資料館。
- 張維安。2012。〈羅芳伯與蘭芳公司：從石扇堡到東萬律尋蹤〉。載徐雨村主編：《族群遷移與宗教轉化：福德正神與大伯公的跨國研究》，頁147–70。新竹：國立清華大學人文社會學院。
- 張煊。2012。〈吳村創作個案分析及「軟性電影」與「硬性電影」論證再評價〉。《電影藝術》第4期：136–43。
- 張真。2011。〈侯曜、格里菲斯「熱」與中國早期通俗劇的文化生態〉。載黃愛玲主編：《中國電影溯源》，頁222–34。香港：香港電影資料館。
- 章立凡。2005。〈上個世紀的一場民營電影夢〉。《炎黃春秋》第8期：52。
- 趙曰茂。2011。〈抗戰時期夏衍力推中國電影走向海外〉。《縱橫》第3期：46–47。
- 蟄茹。1963。〈看《黑金》的上映：兼對馬來亞化電影的感想〉。《南洋商報》副刊「青年文藝」（5月1日）：20。
- 鄭良樹輯撰。2003。《林連玉先生言論集》。吉隆坡：林連玉基金。
- 鄭昭賢。2010a。〈劉貝錦悲壯的一生（一）〉。瀏覽日期：2013年1月30日。<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post.html>.
- 鄭昭賢。2010b。〈劉貝錦悲壯的一生（二）〉。瀏覽日期：2013年1月30日。http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post_27.html.
- 鍾寶賢。2003。〈兄弟企業的工業轉變：邵氏兄弟和邵氏機構〉。載黃愛玲編：《邵氏電影初探》，頁1–13。香港：香港電影資料館。
- 鍾寶賢。2004。《香港影視業百年》。香港：三聯書店。
- 鍾寶賢。2006。〈光藝故事：星馬院線與香港粵語電影業〉。載黃愛玲編：《現代萬歲：光藝的都市風華》，頁112–27。香港：香港電影資料館。
- 鍾寶賢。2009。〈星馬實業家和他的電影夢：陸運濤及國際電影懋業有限公司〉。載黃愛玲編：《國泰故事（增訂本）》，頁30–41。香港：香港電影資料館。

- 鍾兆雲、易向農。2007。〈「共產黨的尾巴」從香港再赴新加坡〉。載林玉涵主編：《父子僑領：莊希泉莊炎林世紀傳奇》，頁 268–80。北京：人民出版社。
- 中國社會科學院語言研究所詞典編輯室編。2006。《現代漢語詞典》(第 5 版)。北京：商務。
- 中人。1947。〈《星加坡之歌》雜記〉。《電影圈 (星加坡之歌特輯)》第 117 期 (1 月 15 日)：11。
- 周南京主編。2000。《華僑華人百科全書 (社區民俗卷)》。北京：中國華僑出版社。
- 周容。1947。〈談馬華文藝〉。載朱齊英編：《馬來亞民族運動史料選輯 (下冊)》，頁 160–66。吉隆坡：馬來亞勞工黨黨史工委會。
- 朱克等人。2009。〈1950 至 1970 年代香港電影的冷戰因素：影人座談會記錄〉。載香港電影資料館編：《冷戰與香港電影》，頁 249–62。香港：香港電影資料館。
- 朱齊英編。2009。《馬來亞民族運動史料選輯 (下冊)》。吉隆坡：馬來亞勞工黨黨史工委會。
- 莊華興。2005。〈馬華文藝獨特性爭論：主體 (性) 論述的開展及其本質〉。載朱文斌主編：《世界華文文學研究》第 2 輯，頁 15–32。北京：新星。
- Sarris, Andrew。1972。小犬譯。〈美國獨立派電影〉。《蕉風》第 235 期：65–70。

外文書目

- Aitken, Ian. 2016. *The British Official Film in South-East Asia: Malaya/Malaysia, Singapore and Hong Kong*. London: Palgrave Macmillan.
- Ang, Ien. 2003. "Together-in-Difference: Beyond Diaspora, into Hybridity." *Asian Studies Review* 27, no. 2: 141–54.
- Anon. 1920. "Singapore Film Comedies." *The Straits Times* (August 24): 9.
- Anon. 1921. "Singapore's First Film Play." *Malaya Tribune* (January 6): 5.
- Anon. 1940a. "Malay Films to Be Made in New Singapore Studios." *The Straits Times* (April 17): 10.
- Anon. 1940b. "First Singapore-Made Malay Talkie." *The Singapore Free Press* (July 15): 7.
- Anon. 1940c. "Bermadu: Filem Melayu Modern Keluaran Singapura." *Saudara* (October 29): 13.
- Anon. 1940d. "'Bermadu' Filmed in Singapore." *The Singapore Free Press* (November 23): 2.
- Anon. 1950. "The Malayan Film Unit." *Colonial Cinema* 8, no. 2: 34–36.
- Anon. 1951. "Gains in U.S. Truths Against 'Lie' Seen." *The New York Times*. (February 24): 11.
- Anon. 1953a. "You May Be Forced to See GOVT. Films When Visiting a Cinema." *The Singapore Free Press* (September 3): 3.
- Anon. 1953b. "Advertisements Column 2: Kampong Sentosa." *The Straits Times* (May 12): 4.
- Anon. 1953c. "Emergency on the Screen." *The Straits Times* (May 8): 9.
- Anon. 1953d. "Advertisement: Kampong Sentosa." *The Straits Times* (May 9): 8.
- Anon. 1953e. "Advertisement: Kampong Sentosa." *The Straits Times* (July 17): 2.
- Anon. 1953f. "Castle Scores Films Made by U.S. Abroad." *The New York Times* (May 5): 35.

- Anon. 1953g. "Citizen Investigator Asks Slash in 'Voice.'" *The New York Times* (May 26): 8.
- Anon. 1953h. "No Movie Directors Chosen, U.S. Aide Says." *The New York Times* (May 14): 32.
- Anon. 1953i. "Chief of Information Answers Film Men." *The New York Times* (May 16): 9.
- Anon. 1953j. "Film Men Rebuke State Department." *The New York Times* (May 15): 19.
- Anon. 1954a. "Advertisement: Kampong Sentosa." *The Straits Times* (April 13): 4.
- Anon. 1954b. *Catalog of 16mm Motion Picture Films*. Singapore: United States Information Service.
- Anon. 1955a. "Malayan Film Unit." *Look and Listen* 9, no. 5: 20.
- Anon. 1955b. "Presenting—The Malayan Film Unit." *Film News* 15, no. 3 (Fall): 13–28.
- Anon. 1955c. "Malayan Films Going to Vietnam." *The Straits Times* (January 13): 7.
- Anon. 1956a. "Committee: Motion Pictures." Record number: RG 306. Entry A156, Box 15. NARA.
- Anon. 1956b. "B. Reeves Eason." *The New York Times* (June 13): 37.
- Anon. 1964. "Campos Gives Up with a Brush and Towel." *The Straits Times* (October 22): 1.
- Anon. 1965. "Campos Gets 6 Months, But Walks Out a Free Man." *The Straits Times* (May 4): 10.
- Armes, Roy. 1987. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press.
- Assistant Secretary of State for Public Affairs. 1952. "USIS Plan for Overseas Chinese in Southeast Asia." May 28, 1952. *Book Translation Program: USIS HK 1951–55*. Record number: RG84. Box 1. NARA.
- Barnard, Timothy P. 2009. "Vampires, Heroes and Jesters: A History of Cathay Keris." In *The Cathay Story*, edited by Wong Ain-ling, 62–71. Revised ed. Hong Kong: Hong Kong Film Archive.
- Baskett, Michael. 2014. "Japan's Film Festival Diplomacy in Cold War Asia." *The Velvet Light Trap* 73 (Spring): 4–18.
- Behague, John. 1952. "This is Your Film Star, Mr. Hodge." *The Sunday Times* (December 7): 13.
- Behague, John. 1953. "'Journey Together' Could Be Our Story." *The Straits Times* (May 24): 13.
- Belmonte, Laura, A. 2008. *Selling the American Way: U.S. Propaganda and the Cold War*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bennett, Tony, Grossberg Lawrence, and Morris Meaghan. 2005. *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Berry, Joo Lan. 2016. "An Interview with Madam Joo Lan Berry." In Oh Hui-yin and Hee Wai-siam, "About the Unreleased Movies: *Moon on Bentong Hill* and *Young Widow*." *Proceedings of the URECA@NTU 2015–16*, 6–8. Singapore: Nanyang Technological University.
- Birri, Fernando. 1997. "Cinema and Underdevelopment." In *New Latin American Cinema*, edited by Michael T. Martin, 86–94. Detroit: Wayne State University Press.
- Bren, Frank. 2013. "Woman in White: The Unbelievable Wan Hoi-ling." *Newsletter* (Hong Kong Film Archive) 65 (August): 10–12.

- Brooks, Peter. 1985. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press.
- Cheah, Boon Kheng. 1992. *From PKI to the Comintern, 1924–1941: The Apprenticeship of the Malayan Communist Party*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cheah, Boon Kheng. 2012. *Red Star Over Malaya: Resistance and Social Conflict During and After the Japanese Occupation of Malaya, 1941–46*. Singapore: NUS Press.
- Chua, Ai Lin. 2012. "Singapore's 'Cinema-Age' of the 1930s: Hollywood and the Shaping of Singapore Modernity." *Inter-Asia Cultural Studies* 13, no. 4: 592–604.
- Cull, Nicholas J. 2008. *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. New York: Cambridge University Press.
- Defty, Andrew. 2004. *Britain, American and Anti-Communist Propaganda 1945–53: The Information Research Department*. New York: Routledge.
- FH. 1954. "American Commentary." *Today's Cinema* 8: 5.
- Foucault, Michel. 1989. "Film and Popular Memory." In *Foucault Live (Interviews, 1966–84)*, edited by Sylvère Lotringer, 89–106. New York: Semiotext(e).
- Frank, Fred. 1953. "Road to Kota Tinggi." *Records of the U.S. Information Agency: Movie Scripts 1942–1965*. Entry number: A11098. Record number: RG306. Box 57. NARA.
- Free Press Staff Reporter. 1953. "Colony Cinemas Don't Like Force." *The Singapore Free Press* (September 4): 3.
- Fu, Poshek. 2008. "Introduction: The Shaw Brothers Diasporic Cinema." In *China forever: the Shaw Brothers and Diasporic cinema*. edited by Poshek Fu, 1–25. Urbana: University of Illinois Press.
- Geisen, Thomas et al. 2004. *Migration, Mobility, and Borders: Issues of Theory and Policy*. Frankfurt: Holger Ehling Publishing.
- Getino, Octavio and Solanas, Fernando. 1969. "Toward a Third Cinema." *Tricontinental* 14 (October): 107–32.
- Gomez, Edmund Terence. 1990. *Politics in Business: UMNO's Corporate Investments*. Kuala Lumpur: Forum Enterprise.
- Groppe, Alison. 2013. *Sinophone Malaysian Literature: Not Made in China*. New York: Cambria Press.
- Gurney, H. 1949. "From Federation of Malaya." *Distinction between Communist Regime in China and Communism in Malaya*. Code 61, file 10140: 21–22. The National Archives, Public Record Office (Kew). Record number: FO 371/76021.
- Hall, Nan. 1953. "What Lies behind Mystery of Kampung Sentosa?" *The Straits Times* (May 10): 11.
- Halsema, James J., and Lewis G. Schmidt. 1989. "Interview with James J. Halsema: The Association for Diplomatic Studies and Training, Foreign Affairs Oral History Project, Information Series, Library of Congress." 1–88. Accessed January 14, 2017. <https://cdn.loc.gov/service/mss/mfdip/2004/2004hal03/2004hal03.pdf>.
- Hamzah, Hussin. 1997. *Memoir Hamzah Hussin: Dari Keris ke Studio Merdeka*. Bangi: Penerbit University Kebangsaan Malaysia.

- Harper, Tim N. 1999. *The End of Empire and the Making of Malaya*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hassan, Abdul Muthalib. 2009. “‘Winning Hearts and Minds’: Representations of Malays and Their Milieu in the Films of British Malaya.” *South East Asia Research* 17, no. 1 (3): 47–63.
- Hassan, Abdul Muthalib. 2011. “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 Grieveson and Colin MacCabe, 177–96. London: Palgrave Macmillan.
- Hassan, Abdul Muthalib. 2013. *Malaysian Cinema in a Bottle: A Century (and a Bit More) of Wayang*. Petaling Jaya: Orange Dove.
- Hawes, Stanley. 1950. “A Report on the Operation of the Malayan Film Unit.” *Malayan Film Unit: Proposed Investigation and Re-Organisation*, 51–81. The National Archives, Public Record Office (Kew). Record number: CO 537/6571.
- Hee, Wai Siam. 2014. “New Immigrant: On the First Locally Produced Film in Singapore and Malaya.” *Journal of Chinese Cinemas* 8, no. 3: 244–58.
- Hee, Wai Siam. 2017a. “Malayanized Chinese-Language Cinema: On Yi Shui’s *Lion City, Black Gold*, and Film Writings.” *Inter-Asia Cultural Studies* 18, no. 1: 131–46.
- Hee, Wai Siam. 2017b. “Anti-Communist Moving Images and Cold War Ideology: On the Malayan Film Unit.” *Inter-Asia Cultural Studies* 18, no. 4: 593–609.
- Henderson, John W. 1969. *The United States Information Agency*. New York: Praeger.
- Hodge, Tom. 1953. “Mr. Hodge Says ‘This Baffles Me’ The Malayan Film Unit Answers Back.” *The Straits Times* (May 31): 13.
- Hodge, Tom. 1957. “Eleven Years of the Malayan Film Unit: A Record of Solid Achievement.” *EdScreen & AV Guide* 11: 538–39.
- Horne, Jennifer. 2016. “Experiments in Propaganda: Reintroducing James Blue’s Colombian Trilogy.” In *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, edited Jonathan Kahana, 406–19. New York: Oxford University Press.
- Individualist. 1953. “Imposition.” *The Straits Times* (September 13): 10.
- Iriye, Akira. 2013. *The New Cambridge History of American Foreign Relations, Vol. 3: The Globalizing of America, 1913–1945*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Jarvie, I. C. 1977. *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.
- Katz, Ephraim, and Ronald Dean Nolen. 2012. *The Film Encyclopedia: The Complete Guide to Film and the Film Industry*. 7th ed. New York: Collins Reference.
- Keen, Ruth. 1988. “Information is All that Counts: An Introduction to Chinese Women’s Writing in German Translation.” *Modern Chinese Literature* 4, no. 1 & 2: 225–34.
- Khoo, Gaik Cheng. 2010. “Filling in the Gaps of History: Independent Documentaries Re-Present the Malayan Left.” In *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, edited by Tony Day and Maya H. T. Liem, 247–64. Ithaca, NY: Southeast Asia Program, Cornell University.
- Klein, Christina. 2003. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*. Berkeley: University of California Press.

- Kratoska, Paul et al. 2005. *Locating Southeast Asia: Geographies of Knowledge and Politics of Space*. Leiden: KITLV Press.
- Kuhn, Philip. 2008. *Chinese Among Others: Emigration in Modern Times*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Lamry, Mohamed Salleh. 2006. *Gerakan Kiri Melayu dalam Perjuangan Kemerdekaan*. Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Law, Wing-sang. 2009. *Collaborative Colonial Power: The Making of the Hong Kong Chinese*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lawrence, W. Henry Jr. 1950. "American Information in Malaya." *The Straits Times* (February 4): 9.
- Leach, E. R. 1960. "The Frontiers of 'Burma.'" *Comparative Studies in Society and History* 3, no. 1: 49–68.
- Lee Sang Joon. 2017. "Creating an Anti-communist Motion Picture Producers' Network in Asia: The Asia Foundation, Asia Pictures, and the Korean Motion Picture Cultural Association." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37(3): 517–38.
- Lim, Danny. 2005. "Going Places: Indie James Lee and His Ongoing Crusade." *Off the Edge* 4: 14.
- Lim, David. 2012. "Malay(sian) Patriotic Films as Racial Crisis and Intervention." In *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention*, edited by David C. L. Lim and Hiroyuki Yamamoto, 93–111. New York: Routledge.
- Lim, Shirley, Geok-lin. 1996. *Among the White Moon Faces: An Asian-American Memoir of Homelands*. New York: The Feminist Press.
- Lionnet, Françoise, and Shu-mei Shih, eds. 2011. *The Creolization of Theory*. Durham, NC: Duke University Press.
- Llamzon, Teodoro A. 1977. "Emerging Patterns in the English Language Situation in Singapore Today." In *The English Language in Singapore*, edited by W. Crewe, 34–45. Singapore: Eastern Universities Press.
- Loke, Wan-Tho. 1974. *Notes of Loke Wan Tho after His Death (Draft)*. National Archives of Singapore, Microfilm NA212, Accession Number: 83.
- Lu, Sheldon H., and Emilie Yeh. 2005. "Mapping the Field of Chinese-Language Cinema." In *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, edited by Sheldon H. Lu and Emilie Yeh, 1–24. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lu, Sheldon H. . 2007. "Dialect and Modernity in 21st Century Sinophone Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 49. Accessed December 24, 2016. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/2.html>.
- Lu, Sheldon H. 2008. "Book Review: *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*." Accessed May 7, 2018. <http://u.osu.edu/mclc/book-reviews/visuality-and-identity>
- Lu, Sheldon H. 2012. "Notes on Four Major Paradigms in Chinese-language Film Studies." *Journal of Chinese Cinemas* 6, no. 1: 15–25.

- MacDonald, John. 1949. "From Commissioner General South East Asia." In *Malayan Film Unit: Proposed Investigation and Re-Organisation*, record no. CO 537/6571, 152–53. Kew: The National Archives, Public Record Office.
- Malayan Film Unit. 1953. *Films of Malaya: Catalogue of Films Made by Malayan Film Unit*. Kuala Lumpur: The Department of Information, Federation of Malaya.
- Malayan Film Unit. 1959. *Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library*. Kuala Lumpur: Department of Information, Federation of Malaya.
- Malayan Film Unit. 1963. *Films of Malaya: Catalogue of Malayan Film Unit Documentary Films in the Federal Film Library*. Kuala Lumpur: Department of Information, Federation of Malaya.
- Millet, Raphaël. 2006. *Singapore Cinema*. Singapore: Editions Didier Millet.
- Newton, Elmer. 1952. "Letter from Elmer Newton, American Consul, Director of United States Information Service (Singapore) to Colonial Secretary." Record number: 00211/51, August 5. National Archives of Singapore. Accession Number: FCO 141/14533. United States Information Services (USIS) activities in Singapore and the Federation of Malaya, Proposal for a Field Study in Malaya by the Bureau of Applied Social Research of Columbia University.
- New Villager. 1953. "Letter to Straits Times." *The Straits Times* (June 14): 10.
- Oong, Hak-ching. 2000. *Chinese Politics in Malaya 1942–55: The Dynamics of British Policy*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Osborne, Milton. 1970. *Region of Revolt: Focus on Southeast Asia*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Oyen, Meredith. 2010. "Communism, Containment and the Chinese Overseas." In *The Cold War in Asia: The Battle for Hearts and Minds*, edited by Zheng Yangwen, Hong Liu, and Michael Szonyi, 59–94. Leiden: Brill.
- Phillipson, Robert. 1992. *Linguistic Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Porter, Russell. 1952. "Propaganda Drive of US Said to Vary in Effect Overseas." *The New York Times* (November 24): 1–8.
- Propp, Vladimir. 1975. *Morphology of the Folktale*. Austin and London: University of Texas Press.
- Pryor, Thomas M. 1951. "Films Aid 'Truth Campaign': State Department's Own Movie Division Expands Production Activities in Mounting War of Ideas with Russia." *The New York Times* (March 25): 81.
- Pryor, Thomas M. 1953. "U.S. Enlists Help of Film Directors." *The New York Times* (May 13): 34.
- Raju, Z. H. 2008. "Filmic Imaginations of the Malaysian Chinese: 'Mahua Cinema' as a Transnational Chinese Cinema." *Journal of Chinese Cinemas* 2, no. 1: 67–79.
- Ramakrishna, Kumar. 2002. *Emergency Propaganda: The Winning of Malayan Hearts and Minds, 1948–1958*. Richmond: Curzon.
- Rice, Tom. 2010. "A New Life-Squatter Resettlement: Analysis." *Colonial Film: Moving Images of the British Empire*. Accessed June 27, 2015. <http://www.colonialfilm.org.uk/node/2516>.

- Rice, Tom. 2013. "Distant Voices of Malaya, Still Colonial Lives." *Journal of British and Television* 10, no. 3 (9): 430–51.
- Saunders, Frances Stonor. 1999. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
- Secretary of State. 1949. *A Report to the National Security Council (NSC 51)*, 1–21. Washington: Department of State.
- Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: McGraw-Hill.
- Shelton, Turner B. 1957. "People-to-People Committees." *A Letter to Mr. Reynolds*. August 5, 1957. *Record of the U.S. Information Agency, Subject Files, 1953–1967*. Record number: 306. Entry A156, Box 23. NARA.
- Shih, Shu-mei. 2004. "Global Literature and the Technologies of Recognition." *PMLA* 119, no. 1: 16–30.
- Shih, Shu-mei. 2007. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley: University of California Press.
- Shih, Shu-mei. 2010a. "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production." In *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David Wang, 29–48. Leiden: Brill.
- Shih, Shu-mei. 2010b. "Theory, Asia and the Sinophone." *Postcolonial Studies* 13, no. 4: 465–84.
- Shih, Shu-mei. 2011. "The Concept of the Sinophone." *PMLA* 126, no. 3: 709–18.
- Singapore Government. 1956. *Report of the All-Party Committee of the Singapore Legislative Assembly on Chinese Education*. Singapore: Singapore Government Printer.
- Skinner, William. 1951. *Report on The Chinese in Southeast Asia*. Ithaca: Cornell University.
- Slimming, John. 1969. *Malaysia: Death of a Democracy*. London: John Murray.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Stockard, Janice E. 1989. *Daughters of the Canton Delta: Marriage Patterns and Economic Strategies in South China, 1860–1930*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Stubbs, Richard. 1989. *Hearts and Minds in Guerrilla Warfare: The Malayan Emergency, 1948–1960*. Singapore: Oxford University Press.
- Sun, Shaoyi. 2016. "Chinese-Language Film or Chinese Cinema? Review of an Ongoing Debate in the Chinese Mainland." *Journal of Chinese Cinemas* 10, no. 1: 61–66.
- Szonyi, Michael, and Hong Liu. 2010. "Introduction: New Approaches to the Study of the Cold War in Asia." In *The Cold War in Asia: The Battle for Hearts and Minds*, edited by Zheng Yangwen, Hong Liu, and Michael Szonyi, 1–11. Leiden: Brill.
- Tan, E. K. 2010. "Hong Kong Cinema and the Portrayal of the Nanyang Chinese in the 1950s and 1960s." *Journal of Chinese Cinemas* 4, no. 2: 155–68.
- Tan, E. K. 2013. *Rethinking Chineseness: Translational Sinophone Identities in the Nanyang Literary World*. New York: Cambria Press.
- Topley, Marjorie. 2011. *Cantonese Society in Hong Kong and Singapore: Gender, Religion, Medicine and Money*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

- Truman, Harry S. 1950. "Text of President's Plea to Editors to Help Crush Red 'Lies.'" *The New York Times* (April 21): 4.
- Tse, Yin (Nangaen Clearavanont). 2014. *Movie Stories*. Hong Kong: H.M. Ou.
- Uhde, Jan, and Yvonne Ng Uhde. 2000. *Latent Images: Film in Singapore*. Singapore: Oxford University Press.
- Uhde, Jan, and Yvonne Ng Uhde. 2010. *Latent Images: Film in Singapore*. 2nd ed. Singapore: NUS Press.
- Uhde, Jan, and Yvonne Ng Uhde. 2013. "The Immigrant: Singapore's First Feature." *Cinémathèque Quarterly* (April–June): 36–47.
- Wada-Marciano, Mitsuyo. 2012. *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Wang, Gungwu. 1970. "Chinese Politics in Malaya." *The China Quarterly* 43: 1–30.
- Wang, Gungwu. 1988. "The Study of Chinese Identities in Southeast Asia." In *Changing Identities of the Southeast Asian Chinese since World War II*, edited by Jennifer W. Cushman and Wang Gungwu, 1–22. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wang, Gungwu. 1991. *The Chineseness of China: Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Wang, Gungwu. 2013. "Chineseness: The Dilemmas of Place and Practice." In *Sinophone Studies: A Critical Reader*, edited by Shu-mei Shi, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards, 131–44. New York: Columbia University Press.
- Warner, Jack L. 1947. "Pro-American Short Subjects." In *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry: Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session. Public Law 601 (Section 121, Subsection Q (2))*, edited by Thomas J. Parnell, 24–31. Washington: United States Government Printing Office.
- Westad, Odd Arne. 2005. *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Xu, Lanjun. 2017. "The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s." *Modern Chinese Literature and Culture* 29, no. 1 (Spring): 239–81.
- Yow, Cheun Hoe. 2011. *Antara China dengan Tanah Tempatan: Satu Kajian Pemikiran Dwipusat di kalangan Penulis Cina di Tanah Melayu 1919–1957*. Pulau Pinang: University Sains Malaysia Press.
- Yue, Audrey, and Olivia Khoo. 2014. "Framing Sinophone Cinemas." In *Sinophone Cinemas*, edited by Audrey Yue and Olivia Khoo, 3–12. New York: Palgrave Macmillan.
- Yung, Sai-Shing. 2008. "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: University of Illinois Press.
- Zhang, Zhen. 2005. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896–1937*. Chicago: University of Chicago Press.

論文發表出處

1. 第一章〈《新客》：從華語語系論新馬本土生產的首部電影〉在同名原文內容基礎上改寫，並增添不少新文獻。同名原文發表於臺灣《清華中文學報》第9期（2013）：5–45。該原文也曾以縮簡的英文版“*New Immigrant: On the First Locally Produced Film in Singapore and Malaya*,” 發表於 *Journal of Chinese Cinemas* 8, no. 3 (2014): 244–58。此文的韓文版也發表於 *영화중국 (Global Journal of Cinema China 《電影中國》)* 2 (2015) : 29–49。
2. 第二章〈人民記憶、華人性和女性移民：以吳村的馬華電影為中心〉也在同名原文內容基礎上改寫，也增添新文獻。同名原文發表於臺灣《文化研究》第20期（2015）：103–48。此文的韓文版也發表於 *영화중국 (Global Journal of Cinema China 《電影中國》)* 3.1, no. 4 (2016) : 9–59。
3. 第三章〈打造馬來亞：論英屬馬來亞製片組的冷戰影像〉也在同名原文內容基礎上改寫，也增添新文獻。同名原文發表於臺灣《藝術學研究》第19期（2016）：61–104。此文的日文版也發表於 *Yasō 《野草》* 97 (2016) : 28–52。此文縮簡的英文版“*Anti-Communist Moving Image and Cold War Ideology*,” 發表於 *Inter-Asia Cultural Studies* 18, no. 4 (2017): 593–609。
4. 第四章〈新加坡故事，好萊塢版本：論冷戰時期美國政府在新馬製作的反共電影〉改寫自原文〈冷戰電影與「真理運動」：新馬的個案〉，發表於香港《二十一世紀》總第162期（2017年8月號）：64–78。
5. 第五章〈馬來亞化華語電影：論易水的電影實踐與第三世界電影〉大幅度改寫之原文〈華語電影——命名的起點：論易水的電影實踐和《馬來亞化華語電影問題》〉。原文發表於臺灣《電影欣賞學刊》第15期（2011）：42–61。此文縮簡的英文版“*Malayanized Chinese-language Cinema: On Yi Shui's Lion City, Black Gold, and Film Writings*,” 也發表於 *Inter-Asia Cultural Studies* 18, no. 1 (2017): 131–46。

