

冷战与香港的长城、凤凰、新联一以
1945-1967年为考察时段

**A STUDY OF THE HONG KONG LEFTIST FILM
COMPANIES DURING THE COLD WAR (1945-1967)**

叶舒瑜

YAP SOO EI

新加坡国立大学中文系

NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2011

冷战与香港的长城、凤凰、新联一以
1945-1967年为考察时段

**A STUDY OF THE HONG KONG LEFTIST FILM
COMPANIES DURING THE COLD WAR (1945-1967)**

叶舒瑜

YAP SOO EI

(B.A. Hons, NUS)

新加坡国立大学中文系

硕士学位论文

A THESIS SUBMITTED FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2011

Acknowledgement

I would like to express my heartfelt gratitude to my supervisor from National University of Singapore, Dr Xu Lanjun for her patience, invaluable guidance and astute supervision throughout my two years of study.

Many thanks also to Associate Professor Yung Sai Shing for his most enlightening and helpful advice. Not forgetting Dr Ho Chee Lick, Dr Volland, Dr Yang Lijun, Associate Professor Ong Chang Woei and many other teachers from the Chinese Studies Department. They have given me lots of encouragement and made positive suggestions in relation to the writing of this thesis. To Dr David Teh, Dr Gilbert Yeoh, Dr Sai Siew Min, Assistant Professor Kenny Ng and Professor Stephanie Chung Po-yin for offering useful criticisms as well as professional opinions to my thesis. Thanks also to Mdm Kwong Ai Wah, Mdm Fong Yoke Chan, Ms Quek Geok Hong and Ms Lim Chu Eng, for always being there to lend me a helping hand.

My sincerest appreciation goes to Professor Paul G. Pickowicz and Dr Lysa Hong. They have given me tremendous support and many insightful ideas. My research was also made possible by the generous assistance of the staff at the Hong Kong Film Archive. It is a great pleasure to know Miss Grace Ng, Miss Angel Shing and Miss Diana Miu who shared their extensive knowledge with me. I would also like to express my gratitude to all the staff of the HKU Libraries, HK Public Records Office and NUS Chinese Library, especially Mr Lee Ching Seng and Ms Zhang Lai Ying.

I am much indebted to National University of Singapore, for awarding me the research scholarship and fieldwork funding during my MA study. Not forgetting my dearest family and friends who have given me unconditional love and support and made the completion of this thesis possible. I also owe a great debt of thanks to all my friends at NUS, especially Chow Chai Khim, for her kind help and all the care and concern she has showered me. To Grace Mak and Goh Yu Mei, I am always grateful for their company and generosity. To Ji Xing, Xue Liqing, Wang Ying, Lee Siew Peng, Xu Pei Mu, Raymond Yeo, Chen Jiahui, Elsie Lai and many more, for their constant moral support.

目录

谢辞Acknowledgement	i
英文摘要Abstract	v
第一章 导论：冷战与香港的长城、凤凰、新联——以1945-1967年为考察时段	1
第一节 引言	1
第二节 研究时段与基本材料	2
第三节 主要关键词的定义	5
第四节 文献回顾	8
第五节 问题意识与章节安排	15
第二章 冷战背景下的香港“左派”电影公司	16
第一节 香港的重要性	16
第二节 冷战格局和香港的尴尬处境	17
第三节 左右之分具备了“政治”的意义	19
第四节 香港文化景观与“左派”电影公司的特点	26
第三章 从女演员在左右之间的流动考察香港“左派”电影公司的特色	30
第一节 女演员的动向	30
第二节 在左右之间建立区分	32

第三节 重塑龚秋霞的慈母形象	37
第四节 通过反差阅读夏梦的银幕形象	42
第五节 小结	46
第四章 香港“左派”电影公司与新中国的合作——以戏曲片和喜剧为考察对象	48
第一节 摄制戏曲片和喜剧	48
第二节 香港“左派”电影公司与新中国的合作模式	50
第三节 60年代戏曲片热潮的产生	53
第四节 从《红楼梦》、《陈三五娘》到《三看御妹刘金定》	56
第五节 香港“左派”电影公司的重要性与新中国对外的冷战策略	60
第六节 新联的《七十二家房客》与“香港”本土性	65
第七节 小结	69
第五章 银星艺术团与香港“左派”电影公司的形象建构	71
第一节 “左派”电影公司复杂多元的形象	71
第二节 影联会的成立与香港“左派”电影公司的加入	73
第三节 中联的“矛盾”与语言背后的角斗	76
第四节 访问新加坡——冷战格局与中-港-新的联系	80
第五节 新加坡民众对银星艺术团的不同反应	85
第六节 小结	92

第六章 总结 94

参考书目 100

Abstract

Recent studies on the Cold War have begun to take a closer look at the various forms of cultural production during the era. Most scholars have credited films as one of the most influential medium during the Cold War. Putting this in perspective, studies on China and her Cold War cultural policies have also paid much attention to the popularity of China's films in the Southeast Asian region during the Cold War. Nonetheless it is not sufficient to only look at films. This thesis undertakes a study of the Hong Kong leftist film companies, namely Great Wall, Feng Huang and Xin Lian, from three aspects—the individual actresses, film productions and the Movie Stars Arts Troupe. My aim is to illustrate the significant role played by the Hong Kong leftist film companies and how they serve as the link between China and the Southeast Asian region amidst policies of containment during the Cold War.

This thesis first takes a closer look at Lin Dai, Gong Qiuxia and Xia Meng, prominent movie actresses from the Hong Kong leftist film companies in chapter three. The next chapter however turns attention to the co-production between the Hong Kong leftist film companies and the People's Republic of China (PRC) in producing a number of highly popular opera films & comedies during the 1960s. Lastly, chapter five zooms in on the Movie Stars Arts Troupe, a performing arts troupe made up of mainly actresses and actors from Great Wall and Feng Huang. This troupe visited Singapore in 1959, 1963 & 1966 and unofficially represented the PRC as her “cultural ambassadors” to the Southeast Asian region. In doing so, the Movie Stars Arts Troupe prided itself as extending China's gesture of goodwill to Singapore during the Cold War.

A study of the Hong Kong leftist film companies thus not only provides insight into the history of Hong Kong in the 50-60s but also lends a more complete understanding of China's Cold War strategies through her “HK ally” i.e. the leftist film companies. In fact, the Hong Kong leftist film companies played an important role in bridging the connection between China and countries in the Southeast Asia amidst policies of containment during the Cold War. The Movie Stars Arts Troupe also serves as an excellent example to shed light on the PRC-Hong Kong-Singapore connection during Cold War, which otherwise remains relatively unexplored in earlier works. Finally, the attempt by the Hong Kong leftist film companies in blending politics and entertainment, individuals and ideology, contributes to the uniqueness of the Hong Kong leftist film companies too.

Keywords: Cold War, Hong Kong leftist film companies, Movie Stars Arts Troupe, individuals, politics, entertainment

冷战与香港的长城、凤凰、新联

—以 1945-1967 年为考察时段

第一章：导论

第一节：引言

1950 年 6 月香港总督葛量洪向新加坡总督发了一封电报，内容的大意是希望新加坡政府能更为留意那些带有共产主义思想的电影，并希望新加坡当局能够协助香港，为香港摄制的中文或粤语电影提供一个完善的发行网络，以此抗衡共产主义的影响¹。当然，电报里所提到的“香港摄制的中文或粤语电影”这一说词颇为含糊，可是只要再细读电邮的内容，这里指的其实应该是香港“右派”电影公司所生产的国语和粤语电影。有趣的是，冷战期间英殖民政府对于共产势力采取围堵的策略（policy of containment），基本上和美国联成了反共的统一战线。然而，同年一月英方既然已公开承认中华人民共和国的合法地位，便必须维持表面上的中立姿态。因此，这为亲中共的“左派”机构制造了有利于生存的条件。香港“左派”电影公司便是在这样的情况下出现的，并以摄制国语和粤语电影为主，积极争取中-港-新以及东南亚各地的华人观众。

长城电影制片有限公司、凤凰影业公司以及新联影业公司（简称长风新）一直是香港“左派”电影公司的三大代表。连同较晚在香港成立的邵氏与国际电影懋业有限公司（二者皆属于香港“右派”电影公司的代表），香港电影工业遂建立起左右之分的格局。反观 Ackbar Abbas 引用 Gilles Deleuze 的观点总结了香港

¹ 殖民地档案，CO537-6570，节录在麦欣恩《再现/见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》（博士论文，新加坡国立大学，2010），页 1-2。

90年代的电影看似没有政治（apolitical）的立场，其实是以另一种方式完全地“政治化”²，他的观察何尝不能适用于50-60年代冷战格局底下的电影公司。电影工业作为大众娱乐的制造者，香港“左派”电影公司所展现的却不只是单纯的娱乐生产。统战策略、个人理想、爱国意识、商业运作、大众娱乐等不同元素的相互融合，恰恰突现了香港“左派”电影公司复杂多元的一面。然而，对“左派”电影公司进行考察，如何能帮助我们更好地了解冷战的政治？冷战除了涉及军事、国防、经济等层面，电影公司以及娱乐文化又是如何被牵扯进“冷战政治”的？本文除了关注这一课题之外，也将会涉及以下这几个问题：（一）香港“左派”电影公司的身份是如何形成的？为什么香港“左派”电影公司会拥有这种复杂的特质？（二）建立起香港“左派”电影公司与其他电影公司之间的区分（distinction），如何带出了冷战政治与电影公司之间的关系？（三）所谓的“文化冷战”对于新中国和香港本土有什么意义？（四）香港“左派”电影公司是如何成为新中国与东南亚（新加坡）之间的特殊“文化桥梁”？不应忽视的是，东南亚既是西方围堵政策下积极抢攻的地区，也是新中国统战策略下极力争取的对象。香港“左派”电影公司在这其中究竟发挥了怎样的作用？本文最终目的是借助对于香港“左派”电影公司的考察，审视“左派”这样的标签，对处于冷战格局底下的香港有何意义。

第二节：研究时段与基本材料

本文截取1945年至1967年做为研究的时间段，主要是出于几个考虑的因素，其中Chi-kwan Mark和袁小伦对于可以从哪一年开始整理中国

² 90年代的香港电影体现了“娱乐至上”的精神，例如以警匪、黑帮斗争、古惑仔等题材的电影满足观众对于紧张刺激的追求；以功夫片、古装片、神怪片、喜剧片等满足观众偏好幽默搞笑的心理。这些类型的影片与同时期王家卫、陈果等少数关注边缘少年生活的电影，虽然都没有真正触及香港九七回归的敏感议题，可是90年代的电影在强调娱乐性之余，从侧也流露出某种逃避消极的情绪，可以视为回应香港回归课题的某种政治立场。列孚〈90年代香港电影概述〉，《当代电影》，2002年第2期，页59-68；孙慰川〈论90年代香港电影导演〉，《当代电影》，2002年第2期，页68-76；Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 49.

和香港之间在冷战下/二战后的关系提出不同看法。袁小伦认为“抗战结束后，中国面临着光明与黑暗两种前途……[在]‘战略撤退’的策略和‘分散坚持’的工作方针[下]，区委和部队领导机关和干部秘密迁入香港”³。在著述里，袁小伦的研究从大量的史料出发，梳理了战后初期（1945-1949年之间）中共的外交与文化政策，并点出新中国在成立之前，早已开始和香港建立起紧密的合作关系。袁小伦的研究采取的是“中观”的视角，挖掘了中共如何在战后计划渗透到香港“进步”的文化机构里，如何组织“进步”份子开展中共在港的各项文化活动，凝聚香港的“进步”文化势力，并最终占领香港的文化阵地为统战作出贡献。Chi-kwan Mark则认为在冷战的格局底下，英殖民政府时时流露出对于能否保住香港的一种危机感，恰恰说明了香港无论是在英美联盟中，或是在英国应付中共的策略里，都占有十分重要的地位⁴。在这样的基础上，Chi-kwan Mark提出可以截取 1949 年至 1957 年做为讨论的主要时间段，但是他也指出这样的选择其实更有利于他探讨香港如何成为英国的“冷战筹码”。换言之，两位学者的研究都突出了香港在二战结束后（以及冷战期间）的重要性，但二者的差别在于他们的研究视角（从中国还是从英国）。本文考虑的既然是新中国如何借助香港“左派”电影公司参与“文化冷战”，并考究“左派”灵活机巧的一面，所以我更倾向于参考袁小伦的时间段。固然长凤新都成立于 1950 年，可是我选择以 1945 年为开始，主要也是希望可以考察“左派”机构到底是继续扮演着新中国的“传声筒”（如袁小伦对战后香港进步文化机构的观察），还是在二战结束后，逐渐发展出适应于香港本土的“左派”（电影）特色。

把研究时段的下限定为 1967 年，则是从两个方面来考虑：第一个是 1967 年爆发的“文化大革命”对于香港“左派”电影公司的巨大影响。长城演员石慧和傅奇就因为参与了当时的“反英抗暴”的游行，于 1967 年 7 月

³ 袁小伦《战后初期中共与香港进步文化》（广州市：广东教育出版社，1999），页 2。

⁴ Mark Chi-kwan, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American relations 1949-1957* (Oxford: Clarendon; New York: Oxford University Press, 2004), pp.7.

15 日在家里被拘捕，囚禁了一年多⁵。夏梦则直言因为影片内容都必须“紧随着国内走，这些香港观众根本就不要看，我觉得这样下去，拍戏也没有意思”，所以她和丈夫毅然在 1967 年选择移居加拿大⁶。加上其他演员如龚秋霞、陈思思、高远等陆续离开“左派”的电影公司，长凤新的每年平均制作从 16 部半的影片⁷急速下降至每年平均 4 部⁸。显然地，文革对香港“左派”电影公司的最大影响反映在电影生产的逐渐停滞和中国市场的突然切断⁹，而 60 年代中期已是香港“左派”电影公司“黄金时期”的尾声（也是香港“右派”电影公司邵氏开始“独霸”的时代）。第二，本文也会将关注香港的“左派”电影公司如何成为新中国与东南亚（新加坡）在冷战期间的“文化桥梁”，因此把研究时间段的下限定为 1967 年，也是考虑到新加坡在 1965 年成为独立国家的历史时刻。最重要的是，以香港“左派”电影公司影星为核心的银星艺术团于 1966 年 4 月独自访问新加坡。从外部（新加坡）观察香港“左派”电影公司的结果，将揭示“左派”这样的标签，其实隐含了许多意料之外的意义。选择把研究时间段的下限定为 1967 年，便可以较全面地兼顾到以上的这几个因素/考量。

本文采用的原始材料主要是电影杂志和期刊报纸如《大众电影》、《长城画报》、《南国电影》、《国际电影》、《中联画报》、香港的《文汇报》、《大公报》、《华侨日报》、《星岛日报》、《中国学生周报》、《青年乐园》、新马的《南洋商报》、《新洲日报》、《南方晚报》等等。在这里，报纸是电影公司赖以宣传电影的主要媒介，除了因为报纸的价格较为低廉（和电影画报相比），可以天天出版，许多的报纸也设有电影专栏，长期提供介绍、宣传以及评论电影的固定空间。所以报纸是了解电影公司的影片制作，以及考察电影公司的宣传手段的途径之一。同样的，电影画报是由个别电影公司编辑、印刷与出版的宣传物，所以对

⁵ 黄爱玲编《理想年代：长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001），页 xii。

⁶ 同上，页 127。

⁷ 同（5），页 31。

⁸ 同（5），页 341-349。

⁹ 黄爱玲、李培德主编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 88。

于了解电影公司的运作机制将有直接帮助。除此之外，长城、凤凰和新联的影片也是本文研究的一手材料，而同时期的电影公司如中联、邵氏与电懋的电影制作也将被纳入考察范围。不过对于前者（即长凤新）摄制的影片，笔者考察的数量比后者多。然而，本文并没有做太多电影文本的细读，主要是希望将文本细读作为辅助，用以配合大量的文字/书面材料，力求达到一个较为客观普遍的观察。现存有的香港“左派”电影公司的宣传单、电影说明书、海报等、以及银星艺术团到访新马演出的特刊（1966年、1971年和1977年）也是参考的原始材料之一。这些材料大部分都被新加坡国家图书馆及香港电影资料馆所保存。这些宣传材料上面的电影介绍、广告、上映的戏院、戏票价钱、甚至是鸣谢的机构等都能提供有关电影公司的可贵一手资料。最后，这次的研究也会将政府文献/解密档案、口述历史和人物访谈挪进我的原始材料的一部分。尽管所能收集到的这些材料，在某种程度上都有所偏向（例如香港《文汇报》、《大公报》的立场一定和《中国学生周报》或是《星岛日报》不一样），但是通过仔细比较和大量阅读的方式，我希望能够从一个多元的角度了解当时 50-60 年代的香港“左派”电影公司是如何在冷战期间求存与自处。电影杂志和电影公司的宣传物（如海报、说明书等）也展现了“左派”电影公司作为商业的机构，如何在吸引观众目光的同时，试图以较为轻松和间接的方式传递“正确”的意识形态。这对于本文了解“左派”电影公司的特点，也能提供许多有用的线索，并突出“左派”电影公司在驾驭影像和文字（杂志/画报）、娱乐与政治（意识形态）等各方面的心思与技巧。

第三节：主要关键词的定义

二战的结束也是冷战格局的揭幕，科大卫就曾直言“大冷战”的开始是美国、西欧、苏联等不同政治势力之间的角斗，而香港“左派右派之争，只属小型冷战，叫它作冷战也可以，算是冷战的边缘，或边缘的边缘也可以”¹⁰。在科大卫看来，香港在冷战格局底下所扮演的角色只能算是配角。但是他也指出香港电影是文化领域里最有趣，也是最具吸引力的媒介

¹⁰ 同（9），页 14。

之一，并认为电影（以及制作电影的幕后班底）将有助于我们看到香港社会的演变。科大卫的观点带出了两个与本文研究相关的课题：第一个是关注电影公司以及参与电影制作的群体，第二个是“文化冷战”和电影之间的关系。我们可以为本文的几个关键词先作出定义：

（1）“文化冷战”指的是美国在冷战期间，积极地将自身的文化与艺术向外推广，并重视“文化”作为冷战策略的一部分。1948年，美国通过对外推广资讯与教育交流公共法令（**The US Information and Educational Exchange Act**）后，遂积极开展了一系列海外“文化交流”的活动。这些活动主要是属于学术性质的，例如富尔布莱特交流计划（**Fulbright Exchange Programs**）以及一些高雅的艺术交流，如舞蹈（古典芭蕾、现代舞蹈）、音乐（交响乐团）、美术（绘画）等等。但是在很大程度上，美国恰恰是借助这些海外学术/文艺交流，试图宣扬自身的文化修养，并纠正冷战期间外界对于美国的看法。从冷战政治的角度来看，美国只是一个“文化沙漠”的说辞，一直被理解为是苏联在冷战期间用以“攻击”美国的手段之一，所以及时地修正这样的观念变得极为重要。换言之，各方势力（例如美国和苏联）在维护以及宣扬各自的意识形态时，除了采取硬手段如武器开发，也极为重视通过文化/艺术形式争取民心¹¹。也即是说，任何文化/艺术团体放置在整个冷战格局底下，随时都被赋予了政治的功能性。虽然电影也是一种文化形式（**cultural forms**），但却不是最被倚重的一种。然而在纠正外界对于美国的“误解”时，任何有利于美国形象的文化形式都是被认可的。因此电影（尤其是好莱坞电影）在冷战期间于国外深受欢迎，意味着电影在美国“文化冷战”的战略中占有不容忽视的位置。

香港作为左右势力可以“自由竞争”的场域，以及电影作为当时普罗大众的主要娱乐媒介之一，恰恰提供了“文化冷战”能够移植到香港的契机。同时，香港是战后最大的电影生产地之一，并将电影积极地向外运输（尤其是东南亚市场对香港电影的需求庞大）。而“文化冷战”重视的正是这类印象/影像的生产与出口，因此“文化冷战”的概念能够直接适用于香港的

¹¹ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley: University of California Press, 2003).

情境。冷战文化的元素也体现在战后香港的其他媒介上，例如电台广播、电视、电影杂志等等，但是本文则将集中关注于香港的“左派”电影公司身上。这是因为电影公司除了负责摄制电影、打造明星，也出版电影画报阐述电影公司的理念、影片的主题思想，并为个别的导演或演员进行宣传、塑造形象等。电影画报上也刊登读者来信，演员的自白等，这些都有助于观察读者对于影片的理解与反应（reception），又或是窥探演员各自的想法/态度。总的来说，电影公司能够提供一个考察“文化冷战”的窗口，因为电影公司本身就是一个负责多项目生产的文化建制（institution）。

（2）区分（distinction）是学者贺麦晓（Michel Hockx）在研究文学刊物以及文学社团时所提出的概念¹²。根据贺麦晓的观察，民国时期的文学生产与文学社团是逐渐职业化的商业机构。因此在争取读者以及确立自身文学理念的独特性时，强调区分是极为重要的。贺麦晓也认为，这里的区分体现在文学风格（style）上的不同形式与姿态。本文则把区分的概念运用在战后的香港电影工业。这是因为竞争激烈的香港电影工业，意味着个别的电影公司必须通过明星制度争取观众。这和民国时期的文学生产，以及文学社团之间的竞争是相似的情景。在这里，区分是通过建立个别演员（尤其是女演员）的不同形象而完成的。此外“左派”电影公司如凤凰和新联虽然都曾获得新中国的支持（应该是技术人才和资金方面的援助）¹³，但是仍旧必须遵从商业运作的机制，以票房/盈利维持经营。这种情况也和 30 年代上海左翼电影的处境颇为接近。值得注意的是，区分的概念可以指涉多个层面，例如出于国家认同和制片理念上的不同，长风新和香港“右派”电影公司便产生了一种区分。在这里，区分的本质源自于商业宣传的手法，可是也能隐含“政治立场”的分化。随着 1956 年港九电影戏剧事业自由总会的成立，香港“左派”与“右派”电影公司的身份也变得更加清楚。然而，利用区分带出个别电影公司/影人在国家认同或是“政治

¹² Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (London: Routledge, 1989); Michel Hockx, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937* (Leiden; Boston: Brill, 2003).

¹³ 黄爱玲编《理想年代：长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001），页 ix。

立场”上的不同，并不是香港“左派”电影公司最初的用意。反而，香港“左派”电影公司之所以刻意追求区分，其用意应该是为了满足大众娱乐以及商业宣传的需要。

第四节：文献回顾

针对“文化冷战”及其对于香港和东南亚等地的影响

西方学界对于“文化冷战”的关注大约在 90 年代以后兴起，最初“文化冷战”的含义是模糊的，日本学者入江昭从文化扩散的角度分析了美国的外交关系，并将“美国文化全球化”（**Americanization**）视为美国外交手段/政策的一部分¹⁴。入江昭的研究突出了“文化”在美国外交战略中的重要性，后来则逐渐被用以突出冷战时期美国的文化政策是如何构成冷战格局底下的重要环节。在这里，文化的定义是指舞蹈、音乐、文学等“高雅文化”，其用意是通过宣扬美国对于“高雅文化”的推崇，修正苏联在冷战初期曾几番影射美国是个文化沙漠的“误导性”说法。然而早期关于“文化冷战”的讨论，对于流行文化的关注较少。奥地利学者 **Reinhold Wagnleitner** 是属于较早提出必须反思美国流行文化所蕴含的隐形“意识形态”的学者之一¹⁵。在他的著作里，**Reinhold Wagnleitner** 追溯了美国的流行文化，例如好莱坞电影和摇滚音乐等，是如何深深吸引奥地利的青年。他也指出美国的流行文化较容易受到普罗大众（尤其是青年）的接受，并为美国在“文化冷战”这方面赢得彩头。但是 **Reinhold Wagnleitner** 的研究基调是批判美国的文化政策，对于各别国家的本土文化所带来的冲击与负面影响¹⁶。这一点其实是呼应另一批冷战研究的学者（如 **William A. Williams** 和 **Lloyd Gardner**）的说法。

¹⁴ Warren I Cohen, (ed), *The Cambridge History of American Foreign Relations* (Cambridge [England] ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 1993); Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1997) .

¹⁵ Reinhold Wagnleitner, translated by Diana M. Wolf, *Coca-colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War* (Chapel Hill : University of North Carolina Press , 1994) .

¹⁶ 其实全球化理论也会涉及这个课题，主要是关注及批判美国的文化政策对于各个国家本土文化的冲击与负面影响。相关专书有 **Bryan S Turner**, *The*

此外，大部分采用英文撰写的学术研究在展开关于“文化冷战”的产生、形式及其影响力的考察时，主要集中在美国对欧洲、美洲国家¹⁷以及苏联¹⁸的文化战略上。对于美国的“文化冷战”如何延伸到亚洲和东南亚等地的学术著作则严重缺乏¹⁹。有鉴于此，2008年在国大亚洲研究院（Asia Research Institute）举办了“冷战在亚洲-文化的层面”国际研讨会²⁰上，弥补了这方面的研究。其中Michael Baskett²¹对于东南亚国际电影节的成立，以及香港“右派”电影公司²²是如何借助电影节开拓其东南亚市场，提出了精辟的见解。他认为邵氏通过与日本大映株式会社之间的合作，不仅使香港电影可以“现代化”，也提升了邵氏影片的整体素质。如此一来，港日的合作不但有助于提高香港电影的水平，满足二者市场争夺的策略，也是有效围堵共产电影（实质上也是围堵共产主义）的手段之一。在这里，东南亚国际电影节虽然是商业性质，可是背后的政治企图却不容忽视。Jennifer Lindsay²³也对1963年在新加坡举行的东南亚文化节提出关注，她认为这次的东南亚文化节打着“文化”的旗帜，其实是试图

Routledge International Handbook of Globalization Studies (Abingdon [England] ; New York : Routledge, 2010).

¹⁷ Naima Prevots, *Dance For Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 2001) .

¹⁸ Yale Richmond, *Cultural Exchange & the Cold War: Raising the Iron Curtain* (University Park : Pennsylvania State University Press, 2003).

¹⁹ 其实 Charles Armstrong 曾发表过文章，主要探讨美国在二战结束后的韩国所提倡的各类教育、社会和文化方面的改良与政策，如何积极地影响韩国对于美国的认同和接受。全文 Charles Armstrong, “The Cultural Cold War in Korea, 1945-1960”, *Journal of Asian Studies*, 62, 1 (February 2003), pp. 71-99. 另外，学者 Fehrenbach Heide 、Uta G. Poiger 等人也是较早关注“文化冷战”的讨论，并将这一主题和东亚国家进行联系的学者之一。专书有 Fehrenbach Heide & Uta G. Poiger, *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan* (New York: Berghahn Books, 2000).

²⁰ The Cold War in Asia: the Cultural Dimension, 24-25 March 2008.

²¹ Michael Baskett, “Modernizing Pan-Asian Film in Cold War Asia”, *Conference on the Cold War in Asia: the Cultural Dimension* (NUS, 2008).

²² 作者在文章里主要针对的是邵氏，但是从亚洲电影节受惠的也包括香港的国泰电影公司，可以参考麦欣恩《再现/ 见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》。

²³ Jennifer Lindsay, “Festival Politics: Singapore’s 1963 South-east Asia Cultural Festival”, *Conference on the Cold War in Asia: the Cultural Dimension* (NUS, 2008).

掩饰东南亚各国之间的不同政治理念或意识形态。她也认为强调“文化”（以及文化交流）其实能更好地让原本敌对的政治理念（political adversaries）达至暂时的和解，从侧肯定了“文化”在冷战环境里所扮演的重要角色。这次研讨会最大的贡献就是把冷战的焦点转向亚洲，并提出研究冷战与亚洲之间的联系必须采用新的思维模式²⁴。研讨会上的学者集中针对冷战与亚洲国家之间的联系展开讨论，例如 Baskara T. Wardaya 讨论了苏卡诺的政治理念，如何左右了印尼在冷战期间的立场与政策。Rommel A. Curaming 则指出菲律宾的 Ramon Magsaysay Award 如何在表彰亚洲杰出的学者、科学家、领袖、作家等贡献时，尽管不强调政治，但还是突出了这些得奖人独立自主的精神，间接宣传了美国的冷战理念²⁵。这些文章无不丰富了我们对于冷战如何延伸至亚洲的知识，也清楚勾勒出亚洲各地的文化领域其实与冷战的氛围是紧密挂钩的。

本文的研究和上述许多学者的关注是相近的，主要是希望考察“文化冷战”在亚洲/东南亚的运作及其带来的影响。而研讨会也突出了那些极为通俗的流行文化如音乐和电影等，毫无疑问的都是“文化冷战”的主要媒介之一。不过，这次的研讨会和 2009 年亚洲研究学院再次举办的“美国流行文化在亚洲”国际研讨会²⁶，大致上都对香港电影公司的关注略显不足。尤其是香港“左派”电影公司本身不仅在新中国对外的统战策略下，扮演举足轻重中的角色，它也是负责多项生产（例如摄制电影、打造明星形象、宣扬爱国意识等）的文化建制。因此电影公司在表面上虽然是商业机构，可是却也有份直接参与“文化冷战”。

最后在这里，本文也将会参考 Christina Klein 在 2003 年出版的英文著作²⁷。这本著作提出了中产阶级趣味的概念，是如何在“文化冷战”的格局里发挥作用，并认为这种中产阶级趣味反映的是个人（也包括一些商

²⁴ Anthony Reid, "Cold War and the Asian Cultural Revolution", *Conference on the Cold War in Asia: the Cultural Dimension*. Ibid.

²⁵ Baskara T Wardaya, "Sukarno, his Javanese Background, and his views of International Relations during the Cold War"; Rommel A Curaming, "Cold War Politics in the making of a 'Free World' Culture: The Rhetorics of the Ramon Magsaysay Award". Ibid.

²⁶ American Pop Culture in Asia, 19-20 February 2009.

²⁷ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley: University of California Press, 2003).

业的机构)如何主动地接受和推广国家所提倡的某些理念。在文化/娱乐生产的过程中,这些理念被转化成能够被大众所轻易接受的趣味。作者从通俗刊物《读者文摘》(Reader's Digest)和《星期六评论》(Saturday Review)出发,亦把电影、文学/小说等带进讨论的范围,强调的是在这些文化/娱乐生产的过程中如何满足美国“文化冷战”的诉求。这部研究著作的缺点是忽略了反应(reception)的层面,即观众/读者在面临这些文化/娱乐产物时,如何抵制或消融这些渗透进文化/娱乐里面的政治理念。不过Christina Klein对本文的研究最具启发的地方,还在于她观察到一批文化/娱乐的生产者,是如何将美国在“文化冷战”所宣扬的意识形态自我内化,并积极地将这些结合个人与国家意识形态的理念,转换成能够吸引(国外)民众的趣味。我认为在很大程度上,战后香港的“左派”电影公司确实也抱着这样的心态及理念运作。所以本文将会针对这一特征,是如何在冷战格局底下被香港“左派”电影公司善加运用,进行更深入的考察。

针对香港电影公司的研究

以个别香港电影公司为研究中心的学术专书,例如《国泰故事》、《理想年代:长城、凤凰的日子》、《现代万岁:光艺的都市风》等,主要围绕并关注电影公司的历史发展、风格特色、制片理念等²⁸。然而,这些研究多被放置在香港电影的研究范畴中,间接参与了李道新²⁹、赵卫防³⁰、张英进³¹、傅葆石³²等学者的讨论,并试图回答有关于身份认同、国家意识、民族电影、全球化机制等议题。间中例如《国泰故事》,虽然也有触及冷战的课题,可是仅仅只是少数的学者。值得注意的是由傅葆石编辑的英文著作*China Forever: the Shaw Brothers and Diasporic*

²⁸ 黄爱玲编《国泰故事》、《理想年代:长城、凤凰的日子》、《现代万岁:光艺的都市风》等。这几本著作分别由香港电影资料馆出版。

²⁹ 李道新《中国电影文化史》(北京:北京大学出版社,2005)。

³⁰ 赵卫防《香港电影史 1897-2006》(北京:中国广播电视出版社,2007)。

³¹ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema* (New York: Routledge, 2004).

³² Poshek Fu (ed), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 2000).

*Cinema*³³，以及 2003 年出版的《邵氏影视帝国》³⁴。这两本论文集从单一的香港电影公司出发，并探讨邵氏作为商业与文化的机构，如何在冷战的氛围下借助电影满足散居海外的华人（如在台湾和东南亚的华人）对于“祖国”的想像与思念。邵氏作为一个跨国的电影公司，它的内外结构、电影风格和传播网络等体现了邵氏极富弹性和创意多元的经营模式³⁵。虽然这两部著作对于我们认识香港电影工业的整体情况提供了基础，可是对于冷战格局如何影响电影公司的结构特色却还未深入讨论。同样的，钟宝贤的《香港百年光影》³⁶作为了解香港电影工业的特色以及传播网络的学术著作，提供了一个颇为全面的介绍与梳理。此书也收集了许多数据（例如电影票房数据、电影产量等）和原始材料（例如 60 年代戏院的分布图），不过此书未曾对香港电影公司和冷战政治的联系展开讨论。

将香港电影公司和冷战政治结合并展开多面向讨论的学术专书，就必须参考去年由香港电影资料馆出版的《冷战与香港电影》。此书从一个多元的视角，全面考察了香港电影（公司）的发展是怎样和冷战的格局挂钩，也详细说明了电影工业的生态与操作如何受到冷战政治的影响。例如吴国坤的文章呈现了香港电影审查的机制是如何影响电影工业的运作，以及电影公司在面临审查时的相应对策³⁷。其他学者则研究了战后上海的市民对于香港“左派”影片在接受³⁸，并指出了长城的影片其实满足并延续了上海市民对于西方的想像。在新中国/中共试图断绝西方所谓的“不良影响”时，恰恰是这种吊诡的情况揭示了香港“左派”电影的特色。李培德³⁹和黄仁则为香港“左右”身份的建构与形成⁴⁰做出精辟的解释，他们认为香港“左右”身份的建构与形成必须考虑到市场和资源的因素，而并非只

³³ Poshek Fu (ed), *China Forever: the Shaw Brothers and Diasporic Cinema* (Urbana: University of Illinois Press, c2008)。

³⁴ 廖金凤等编辑《邵氏影视帝国：文化中国的想像》（台北市：麦田出版，2003）。

³⁵ 同上，页 1-26 和页 174-198。

³⁶ 钟宝贤《香港百年光影》（北京市：北京大学出版社，2007）。

³⁷ 同（9），页 53。

³⁸ 同（9），页 35。

³⁹ 同（9），页 83。

⁴⁰ 同（9），页 71。

是出于政治的因素。总的来说，此书强调了冷战与香港电影之间的紧密联系，探索了香港电影公司是如何在冷战的格局底下求存与自处。可惜此书虽然勾勒出“左派”电影公司与新中国之间的密切关系，却忽略了它们其实在冷战格局底下，也发挥了某种“桥梁”的作用。另外，新中国在冷战期间，特别重视电影所肩负的海外宣传的责任，这又为何会被香港“左派”的电影公司来主动承担呢？同时，对于香港“左派”电影公司以及“左派”明星/演员在东南亚的反应（reception）也尚未展开更深入的讨论。

最后，这里也会参考麦欣恩的博士论文《再现/见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》⁴¹。麦欣恩通过四个不同的建制的交叉与重叠，带出了电影和政治之间的角斗，并进一步揭示在商业性的机构（国泰电影公司）里或是在看似单纯的商业电影节活动中，亦不能免去冷战政治的渗透。我认为麦欣恩的论文对本文的研究最具启发的地方，是将香港电影公司（国泰）放置在不同的背景下进行考察，例如东南亚国际电影节的成立与马来亚化电影运动等等。论文也提出了几个有趣的观察，例如战后出现的冷战格局使新加坡和香港之间的联系变得更为紧密，二者在不断的互动与往来之中，逐渐提供了香港确立自己身份认同的空间和机会。同时，论文也反思香港电影对于马来亚在建立自己的“民族电影”时做出了什么贡献，而通过这些有意思的议题亦揭示出战后香港和新加坡之间的相互影响。显然地，针对个别香港电影公司的研究，已经逐渐从内部观察（例如风格特色、制片理念等）转向外部因素（例如审查制度、冷战氛围等），并考虑到电影工业本身其实具备了随时越界的特质⁴²。

审视娱乐（电影）和政治之间的暧昧关系

电影具备了能够被轻易转化成为政治宣传工具（propaganda）的特质，这一点在 Richard Taylor⁴³、Nicholas Reeves⁴⁴ 和 Hilmar

⁴¹ 麦欣恩《再现/见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》。

⁴² 赖以瑄的硕士论文则考察了后冷战时期的台湾电视合拍剧如何展现其“越界的特质”。详细可参考赖以瑄《弹性的生产与认同：镶嵌在冷战东亚与文化位階中的“合拍剧”》（硕士论文，国立台湾师范大学，2006）。

⁴³ Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (London: I.B. Tauris, 1998).

Hoffmann⁴⁵等人的研究著作里也被反复提出。他们分别研究了二战期间苏联和德国的国产电影，究竟是如何把大众娱乐转换成政治宣传的武器。大致上，这些研究都会把重心放在分析电影身上，并着眼于电影如何在配合执政者指令的基础上产生歧义。然而，这些学者对于电影情节/内容的重视，反而忽略了对个别导演的制片理念展开讨论。此外，演员或导演自身对于执政者所提出的意识形态如果是认同的，这又如何推动他们去积极响应“政治的诉求”？换言之，仅仅对电影进行解读不能帮助我们全面地看到娱乐（电影）生产和政治之间的联系。尽管如此，这些学者例如Richard Taylor就观察到执政者对电影生产的严格管制（例如设立电影审查制），从侧暗示了利用电影这一新媒介宣传政治理念时的不稳定性。在这里，Richard Taylor的观点对本文的研究具有一定的启发性。

同样的，学者Ackbar Abbas在他的著作中⁴⁶，通过细读王家卫、关锦鹏等导演的电影，反思香港电影如何指涉港人在面对九七回归时的某些心态。Ackbar Abbas也认为香港电影的商业性本质，并没有阻碍其表现政治/社会诉求的功能。其实，Ackbar Abbas的研究也将其他方面的例子，例如建筑风格（architecture），纳进他的讨论范围里以更全面的讨论。显然地，关注电影本身当然可以带出当下的社会/历史背景，可是终究还是有欠全面的。因此，本文的研究不但会对电影本身给予一定的关注，也会对电影公司进行考察。尤其是香港“左派”电影公司除了以商业机构的身份，参与新中国对外的统战策略，也深知大众娱乐的心态，积极打造影星的独特形象。与此同时，它们也成立文艺团体“银星艺术团”，肩负起新中国非正式“文化使者”的责任。显然地，电影公司作为娱乐生产的建制，比起电影文本，能够涵括更多的层面，恰恰呈现出娱乐（电影）和冷战之间的暧昧关系。

⁴⁴ Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* (New York: Cassell, 1999).

⁴⁵ Hoffmann, Hilmar translated by John Broadwin, Volker R. Berghahn, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*(Providence: Berghahn Books, 1996).

⁴⁶ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

第五节：问题意识与章节安排

针对前面所提出的想法，本文将香港“左派”电影公司置放在 1945-1967 年间进行考察，试图了解香港“左派”电影公司在冷战格局底下究竟发挥了怎样的作用？到底香港“左派”电影公司具备了什么特质？为什么“左派”电影公司能够成为新中国和东南亚（新加坡）之间的一座“文化桥梁”？我们如何理解“左派”的标签，对于香港与冷战政治的历史叙述提供了怎样的意义？对于冷战时期的不同势力而言，电影确实可以被考虑作为宣传意识形态的重要媒介之一。然而，香港“左派”电影公司拥有自身复杂多元的特质，加上香港在这整个冷战格局下的尴尬处境，势必考验“左派”电影公司将娱乐与政治相互结合的程度。本文把香港“左派”电影公司即长城、凤凰与新联视为一个共同单位（common unit），首先考察战后的冷战格局对于香港“左派”电影公司的形成与特质有什么影响。在确立香港“左派”电影公司的标签是怎样形成之后，本文的第三章则通过长城女演员龚秋霞、林黛和夏梦在左右之间的流动，反思香港“左派”电影公司如何体现自身的特质。正是这一特质允许香港“左派”电影公司兼顾商业与政治（统战）的需求。第四章则着眼于香港“左派”电影公司与新中国的合作，尤其是“左派”电影公司选择以“政治性”最隐现的戏曲片如《红楼梦》和喜剧片《七十二家房客》突围而出，并成为新中国试图超越西方“围堵”政策的亲密伙伴。第五章则考察以“左派”电影公司影人为核心的银星艺术团三度访问新加坡，以及当地的观众对于银星艺术团的反应（reception）。在这里，银星艺术团是如何成为新中国和东南亚（新加坡）之间的一座“文化桥梁”？通过香港“左派”电影公司的具体运作，例如摄制什么影片、如何塑造明星、成立银星艺术团等等，本文希望反思“左派”这样的标签，如何在香港冷战的背景之下，也能衍生出许多意料之外的涵义。在某种程度上，提出质疑甚至是打破“左派”电影公司与“冷战政治”之间的直属关系，意味着“左派”这样的标签反而能和其他元素（如商业娱乐）相结合。如此一来，当我们能够开阔对于“左派”这样一个标签的固有理解时，对于我们进一步去探究冷战格局对于香港的影响，又或是香港如何在冷战格局底下发挥影响，亦能衍生出不同的理解。

第二章：冷战背景下的香港“左派”电影公司

第一节：香港的重要性

香港新华社社长乔冠华回忆 1949 年，曾请示过周恩来和毛泽东如何处理香港的地位（status），当时传达下来的指令突出了香港的重要性：

现在中华人民共和国成立了，但在香港还有面向当地、海外宣传爱国主义的问题，又有一个建立最广泛的爱国统一战线的问题。这也是长期任务。这里面还包括一个配合解放台湾、完成祖国统一的问题。所以你们在当地要团结一切可能团结的人，包括过去反对过我们，现在也反对我们的人……中国人民站起来了，这是应有的认识和自豪。但是，你们不要骄傲，瞧不起别人，不要不安心于“寄人篱下”。更要放下架子，去做好工作。还要谦虚谨慎，有耐心和不同意见的人交朋友。这就是你们坚持阵地支持国内工作最正确的方向，也是最有力的阵地。¹

这段指令也清楚地勾勒出中共对外的冷战策略中，极力赞同与那些不认同新中国的各方势力（以及普通百姓）化敌为友的举措。在这样的基础上，制造香港“左右之分”的局面并不是中共冷战策略里最主要的部分，同时中共也极力避免作出过度“刺激”港英政府的动作²。然而，从 1948 年 10 月开始，港英政府便开始制定或修订一系列法令与条例，例如《1949 年人口登记法》、《公众秩序法例》、《社团登记条例》等。随即 1950 年 6 月爆发朝鲜战争，联合国宣布对新中国实施禁运。1951 年 5 月，港英政府下令执行《1951 年边境封闭区域命令》，阻隔新中国与香港人民的自由来往。1949-52 年之间，港英政府也陆续将不少“滋事分子”如港九纺织工会副主席楼颂平、香岛中学校长卢动、演员刘琼、舒适、编剧司

¹ 金尧如《香江五十年忆往》（绍兴：金尧如纪念基金，2005），页 31。

² 袁小伦《战后初期中共与香港进步文化》（广州市：广东教育出版社，1999），页 34-36。

马文森及其它二十多人遞解出境³。显然地，香港的商铺、学校、工会、报章、电影公司等似乎都被一种隐形的政治氛围笼罩着，而学者科大卫将战后香港的这个现象称之为“小型冷战”⁴。

这一章节主要考察香港在战后冷战的格局底下，如何面临一种尴尬的局面，如何产生出“左派”与“右派”的政治标签，以及香港本身的文化场景如何影响“左派”电影公司的特点。我们能如何理解所谓的“文化冷战”对于香港本土的意义是什么？“左派”电影公司灵活机巧的一面，又是如何揭示出香港在冷战格局底下的尴尬处境呢？了解冷战背景底下的香港“左派”电影公司的形成与其特点，将能帮助我们进一步考察香港在整个更大的冷战格局之下，发挥了怎样的影响力。

第二节：冷战格局和香港的尴尬处境

二战结束后，香港重新成为英属殖民地，而这个弹丸小岛对英国来说，既能保障英国自身的经济利益，也是英国展示其仍旧享有“世界权威”的方式之一⁵。但是英方驻港的军事力量有限，根本不能阻止中共强行以武力夺回香港⁶。因此英国于 1950 年 1 月选择率先公开承认中华人民共和国的合法地位以示友好⁷，而当时担任中共香港工委统战委员会委员的谭天度也传达了中共的指示，表示新中国愿意“与港英当局建立良好的合作基础”⁸。尽管如此，英方依旧不放心，除了不断地向美国靠拢，也争取与美国建立某种联盟的关系，并强调必要时彼此亦能互相支援。美国当然也渐渐意识到若想要顺利地推行冷战的“围堵”政策，香港（当然

³ 黄爱玲、李培德主编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 84。

⁴ 同上，页 14。

⁵ Mark Chi-kwan, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American relations 1949-1957* (Oxford: Clarendon; New York: Oxford University Press, 2004), pp.20.

⁶ Ibid, pp.40-42。

⁷ Steve Tsang, *The Cold War's Odd Couple : the Unintended Partnership between the Republic of China and the UK, 1950-1958* (London : I.B. Tauris, 2006), pp.xvi.

⁸ 同（2），页 28。

也包括英国)的配合至关重要。在这样的基础上,英美双方的盟友关系突显出香港作为冷战政治中心的重要性。

然而香港比邻新中国,不可能完全忽视中国的反应及情绪。港英政府在配合美国的某些要求时,往往会优先考虑是否会激怒新中国。例如英方曾与中共代表协议,允许中共在港开展“不以推翻港英政府为目的”的活动⁹,因此当美国希望将香港作为反共的宣传基地,便遭到了港英政府的大力阻挠。Steve Tsang也观察到英方对于美国在1954-55年爆发的台湾海峡危机中,以武力支持国民党的举动,就曾以“将不给予支持”的方式表达了英国反对的立场¹⁰。而美国多番要求英国在“围堵”政策之下必须更积极地配合美方的决策,港英政府的态度依旧是小心谨慎的。换言之,香港在整个冷战格局底下处于一个颇为尴尬的位置:一方面英美双方结为联盟,因此在围堵反共的大前提下,二者必须站在同一阵线上。另一方面,英方既然承认了中华人民共和国的合法地位,便必须维持表面上的中立态度,对于美方或是中方的势力都不能有所偏袒。不过也正因如此,香港间接提供了各方势力可以“自由竞争”的空间。例如中共广东组织在周恩来的指导下,已开始筹划在香港建立直属南京局的秘密或半公开机构。后来50年代初期成立的香港工委(前身是粤港工委)是其中负责香港和广东地区的文化、宣传、经济和统战工作的官方机构¹¹之一。同时大批从南京、上海等地的文化精英陆续登陆香港,并建立一系列的文化机构。根据袁小伦的考察,这时期的香港主要进步文化阵地有报刊/通讯社、文艺社团(包括电影公司)、学校以及出版社、书店和印刷厂¹²,总数不少于30间,并形成一股不容小觑的“左派”势力¹³。

⁹ 同(3),页21。

¹⁰ 同(7),页125-129。

¹¹ 同(2),页33。

¹² 同(2),页50-106。

¹³ 港府为了更有效地控制人口流动,于1951年宣布实行香港居民登记法。成为香港殖民地的居民后,港府就有权力驱逐、逮捕所谓的颠覆人士(香港市民),关闭任何具颠覆性的(香港)团体/组织。港府的这一措施令许多“左派”文化人十分担心,可以参考金尧如《香江五十年忆往》(绍兴:金尧如纪念基金,2005),页39-40。

美国则巧妙地通过资助香港各类文化与艺术事业（例如通过亚洲基金会），暗地里扶持任何愿意“抗共”的团体或组织。学者容世诚对于亚洲出版社与亚洲影业公司的考察¹⁴详细地描述了这一现象，也提供了本文研究的切入点：图像/电影、文字/刊物、娱乐/冷战政治。有趣的是，龙心认为“在左派各条战线里，相信电影界是最弱及最没有影响力的一环”¹⁵，但是港英政府却一直对于“左派”影人的影响力非常敏感。1949-52年间被港英政府驱逐出境的“左派”人士近30名，电影界的影人就占了大多数。显然地，在港英政府的观念中，香港“左派”电影公司被认定将电影作为宣扬新中国政治理念的重要媒介之一¹⁶。同时，港府于1953年颁布的“电影检查规例”意味着电影成了冷战格局底下不容忽视的环节，吴国坤就认为“电检标准…暗藏[了]不少政府…的政治考虑”¹⁷。这也即是说，原本只是单纯的大众娱乐（电影）在冷战格局底下亦难免被“政治化”的看待，“左派”和“右派”电影公司的标签则同样指向了某种“政治化”的理解。

有趣的是，香港“左派”电影公司的标签和三十年代的上海左翼电影的生产环境同样被比喻为是一场大众消费和政治宣传之间的拉锯战。尽管上海左翼电影或左翼导演这样的称谓，以及香港“左派”电影公司与“左派”明星等标签皆是后来产生的，然而二者仍有些许的差异。大致上，香港“左派”电影公司虽然继承了上海左翼电影的编剧制度，并试图强调阶级、反抗、个人/社会改造等上海左翼导演所共同关注的课题，但香港“左派”电影公司所面临的挑战也更为复杂。这主要反映在语言（粤语为主流）、体制（如电影发行网络）和冷战格局上；也正因如此，香港“左派”电影公司必须积极发挥自身灵活机巧的特质。

第三节：左右之分具备了“政治”的意义

¹⁴ 同（3），页125。

¹⁵ 同（3），页87。

¹⁶ 同（3），页94。

¹⁷ 同（3），页56。

为何冷战时期的香港电影会被理解为“不仅是娱乐，也是文化、政治”¹⁸？这里我们或许应该对“文化冷战”如何影响香港的文化景观作一点解释。学者Iriye Akira很早就观察到冷战时期所酝酿的“美国文化全球化”是文化扩散、外交策略以及冷战政治的特殊现象¹⁹。其他学者如Christina Klein则提出马歇尔计划的展开与朝鲜战争的爆发，意味着各方势力（例如美国和苏联）在维护/宣扬各自的意识形态（ideology）时，除了采取硬手段也重视通过艺术形式如文学、音乐、电影、舞蹈等争取民心²⁰。换言之，任何文化/艺术团体放置在冷战格局底下，随时都被赋予了政治的功能性，而香港作为左右势力可以“自由竞争”的场域更是不容忽视。学者容世诚对于亚洲影业、《亚洲画报》和亚洲出品的电影作了细致的考察²¹，恰恰也带出了“文化冷战”如何移植并落实到香港的文化景观。

冷战文化的元素也体现在战后香港的几个主要的媒体上，例如电台广播以及电视、电影等等，这里则将集中关注于香港的“左派”和“右派”电影公司身上。成立于1949年的长城影业公司（简称长城）是由袁仰安、吕建康、张善琨等创办于香港，1950年夏张善琨、胡晋康退出了长城，公司也改组易名为长城电影制片有限公司（即新长城），并由袁仰安出任经理，沈天荫出任制片²²。香港《大公报》的经理费彝民也加入了新长城，司徒文森则被聘请为顾问，负责挑选剧本；马国亮、刘琼、沈寂、程步高、苏诚寿、朱克、胡小峰、黄域等13人组成一个编导委员会²³，并沿袭了30年代上海左翼电影摄制的运作模式，提倡集体创作的方

¹⁸ 同（3），页94。

¹⁹ Warren I Cohen (ed), *The Cambridge History of American Foreign Relations* (Cambridge [England]; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 1993); Iriye, Akira, *Cultural Internationalism and World Order* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1997) .

²⁰ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley: University of California Press, 2003).

²¹ 同（3），页125。

²² 李道新《中国电影文化史》（北京市：北京大学出版社，2005），页234。

²³ 黄爱玲编《理想年代：长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001），页ix。

式²⁴。从长城所网罗的这些编剧/导演来看，长城具有相当清晰的“左派背景”是毋庸置疑的。尤其是从港府的角度出发，这样的一种说法很自然，像司徒文森、马国亮、刘琼、沈寂等人就是 1952 年被港英政府递解出境的“左派”人士之一²⁵。除此之外，“巩固南国，发展长城，渗透南洋，争取大观，冻结永华”一度是战后香港电影界“左派”阵营的策略²⁶。在这里，永华指的便是由张善琨与李祖永在 1947 年成立的“右派”电影公司，而长城因为创作人员众多，经济实力也相对雄厚，位居“左派”电影公司之首一点也不奇怪。再加上《长城画报》的创刊词是这样自我定位的：

电影的制作是少数人的事，而电影的欣赏则有无数人的份儿。电影事业的进步是少数人的职责，而促进电影事业的进步者，是无数人的力量——包括所有的电影观众。本刊便是一座桥梁，奉献给电影工作者，同时也属所有的电影观众。“第八艺术”是综合的艺术，同时是人民大众的艺术。从象牙之塔走到十字街头，在建设的高潮中，电影当然不甘落后。因此这样一本合于摄影厂，银幕，与观众之间的刊物是需要的。这本册子将经常介绍电影知识，研究电影技巧，报导电影界动向，批评电影的内容与形式，与电影工作者共同求取进步，与观众共同追寻新生。在电影领域上，“筑起我们新的长城”！套用这句光荣的句子，本刊愿在艰巨的工程中，担任一名搬运夫；愿在艺术的队伍中，担任一名传令兵；愿在无止境的进步中，担任一名鼓手。²⁷

很显然地，从《长城画报》创刊词的语调，我们也可以肯定长城“左倾”的态度，和其他的电影公司如电懋，所秉持的“把香港国语电影的水平推到另一新高峰，追求将[电影]娱乐性和香港现代都市性相融合”的观念完

²⁴ 同上。

²⁵ 同（23），页 x。

²⁶ 同（3），页 84。

²⁷ 《长城画报》，1950 年 8 月，第一期。

全不一样²⁸。袁仰安在第一期的《长城画报》里也发表了《谈电影制作》一文，其中袁仰安除了同意发刊词里所强调的“[电影]是人民大众的艺术”，也一鼓作气提出了电影工业需要考虑的其他因素如要制作“教育意义与娱乐价值并重[的电影]”以及在“‘自由竞争’的市场上作有意义的争取”²⁹。换言之，长城这家香港的“左派”电影公司对于自己的政治立场和商业属性都是相当清楚的，不过长城不贪图商业利益，力求通过电影完成教育观众的使命，往往被误解为是一种“理念至上”的政治表态（political stance）。加上长城初期的电影题材，甚至是电影介绍或评论等，隐隐表露出特定政治理念下的某些价值判断。这也正是为何长城给予外界的最初印象，总不免染上“政治”的色彩。

凤凰影业公司（简称凤凰）则是在1953年由韩雄飞、朱石麟等电影同人一起创办的，大部分的工作人员是因为龙马影业³⁰的关闭而加入凤凰。在规模上凤凰略逊于长城，但成立不久后便以拍摄喜剧片著称³¹。不同于长城，凤凰并不是由商人出资，而是采取与人合资组建的兄弟式经营法，并得到中国政府的支持³²。凤凰也有个艺术委员会，由朱石麟为主持，成员则有陈静波、罗君雄、鲍方、任意之、韦伟、陈娟娟、龚秋霞、平凡等人，其中有不少是长城的基本演员或工作人员。凤凰与长城的关系亲密，我们可以从它们的女演员同时为两家公司拍戏而得出结论³³。凤凰的导演朱石麟就曾为两家公司摄制影片³⁴，《长城画报》也曾

²⁸ 陆运涛对于电影制作的目标是把香港国语电影的水平推到另一新高峰，追求将（电影）娱乐性和香港现代都市性相融合。参考黄爱玲编《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2009），页45。

²⁹ 同（27）。

³⁰ 龙马影业是由费穆主持，吴性裁投资，1950年成立，但一年后便结束营业。

³¹ 同（22），页235。

³² 同（23），页ix。

³³ 例如陈娟娟和韦伟虽身为长城演员，但也曾参与凤凰的电影制作如《雪中莲》（参考《长城画报》，1956年6月，第64期）和《少奶奶之谜》（参考《长城画报》，1955年10月，第56期）。

³⁴ 《姐妹曲》（1954年）是朱石麟加入长城拍摄的第一部电影，见《长城画报》第34期。

多次为凤凰制作的电影打广告、做宣传³⁵。加上它们也都同样采用内部培训的机制，极少向外招揽，一般人倾向于将长城与凤凰视为“左派”的电影公司自当是情有可原的。凤凰导人向善，寓教于乐的创作宗旨³⁶大致上也无异于长城追求“教育意义与娱乐价值并重”的目标。值得注意的是，凤凰拍摄的《一年之计》与长城摄制的《绝代佳人》及《新寡》都曾荣获“1949-1955年中国文化部优秀影片奖”³⁷，而朱石麟在龙马（即龙马影片公司）期间拍摄的另一影片《一板之隔》也同样获得优秀影片奖³⁸。从这点看来，凤凰被归类至“左派”电影公司的行列中，最直接的原因是因为凤凰的影片赢得了新中国的认同。另外，朱石麟本身也是新中国极为重视的香港导演之一，在一次写给子女的书信中，朱石麟写道：

新中国救了我，让我从喝酒赌钱的糜烂生活中自拔出来，社会主义鼓舞了我，使我一天天过着身心愉快的生活。当然，我中旧社会的毒甚深，但，思想认识在不断提高中，一切缺点在逐渐的改正中，我满怀欢畅地迎接着一个一个的任务，我永远不会老的。³⁹

在这里，朱石麟将自己对于拍摄电影的理念与热忱，包括本身对于新中国的强烈情感，都自觉地转化成了能够服务于中共统战策略的“工具”。在这样的基础上，凤凰影人所表现的情感认同，便经常被添加了“政治”的含义。

随着1956年“自由总会”的成立，左右之间的划分也更为清晰，刘宇清在她的博士论文里就把邵氏和电懋归入“右派”电影公司的行列中

³⁵ 例如《长城画报》第51期（1955年5月）就刊登了凤凰的电影制作《孔雀屏》的剧照和内容介绍。

³⁶ 同（22），第235页。

³⁷ 国家广电总局电影数字节目管理中心，
<http://www.dmcc.gov.cn/publish/main/420/2010/20100308105103223736328/20100308105103223736328.html>。

³⁸ 同上。

³⁹ 朱枫、朱岩编著《朱石麟与电影》（香港：天地图书，c1999），页48。

⁴⁰。据刘宇清的观察，种种蛛丝马迹隐约透露出邵氏（以及电懋）公开表示支持/认同的并不是新中国。例如邵氏每逢双十节（即十月十日）便举办国庆活动，而所有邵氏的影人都必须参与其中。此外“自由总会”在1956年6月17日正式成立时，邵逸夫不仅出资买地，作为“自由总会”的永久会址，也答应每年亲自率员出席台湾金马奖的颁奖典礼。值得注意的是，“自由总会”成立的宗旨之一，便是“展开领导自由电影界的工作，并成为香港电影界和中华民国政府有关方面沟通关系的桥梁”⁴¹。邵氏除了投资聘用台湾影人，登陆台湾拍摄《山贼》、《蓝与黑》、《七侠五义》、《船》等多部影片⁴²。后来邵逸夫、邵仁枚于1957年创办了邵氏兄弟（香港）有限公司取代了邵氏父子影业，60年代初期扩充了旗下多座摄影棚，大量投入国语片和粤语片的生产⁴³，其中大部分的影片都是送往台湾上映的。换言之，无论是从经济或是情感认同出发，台湾（国民党政府）都是邵氏极为重视的一环。邵氏的电影在香港和台湾的票房一直高居前列，深受观众的喜爱，刘现成甚至提出：

台湾的大众长期浸淫于邵氏的观影文化之下，对于台湾文化的形塑与社会的发展，早已超越了台湾本地所拍摄的电影。⁴⁴

显然地，邵氏之所以能在台湾影响深远，除了邵氏本身的电影制作具备了一定的高水准，也必须依靠“自由总会”以及台湾国民党政府的互相配合。邵氏通过“自由总会”建立自身在台的优势，并长期与国民党政府保持微妙的“伙伴关系”⁴⁵。这意味着原本只是单纯的经济考量（例如争

⁴⁰ 刘宇清《上海电影传统的分化与裂变（1945-1965）：从体制，人脉，文化看沪港台三地电影的渊源与发展》（博士论文，上海大学，2007）。

⁴¹ 杜云之《中华民国电影史（下）》（台北：台湾商务印书馆，1972），页515-516。

⁴² 廖金凤等编辑《邵氏影视帝国：文化中国的想像》（台北市：麦田出版，2003），页134。

⁴³ 同（22），页236页。

⁴⁴ 同（42），页144-145。

⁴⁵ 同上。

取能在台湾上映的机会)也必然涉及某种政治上的表态。正因如此,邵氏被归纳进“右派”电影公司的阵营里就显得不足为过了。况且,邵氏顺势把政治理念上的取舍化为有利可图的商业契机,从侧说明了邵氏“右派”的标签始终是一种“政治”的产物。有趣的是,在邵氏尚未开发自己的制片事业时,为了满足他们在东南亚众多院线的上映需求,邵氏往往购买长城和凤凰的电影作为补充⁴⁶。1956年11月邵氏大楼落成的开幕仪式上,也曾邀请长城女明星夏梦、石慧等人为其剪彩⁴⁷。不过,随着邵氏在60年代确定了台湾市场的重要性之后,这种左右之间的“偶尔合作”也嘎然中止了。

和邵氏同时期崛起的国际电影懋业有限公司(简称电懋)是在1956年由新马的国泰机构负责人陆运涛,在原本的国际影片发行公司的基础上改组创办的⁴⁸。在这之前,国泰机构主要是发行影片,1955年取得永华片厂的管理权之后,便积极投入电影制作⁴⁹。除了拍摄国语片,电懋也增设粤语片制作组,其规模之大力求与邵氏不分上下。电懋和长城一样,也拥有一个剧本编审委员会⁵⁰,张爱玲、姚克、宋淇、孙晋三、汪榴照、张彻、易文等所谓的“台湾派”影人⁵¹也陆续加入电懋的剧本编审委员会,力求在台湾能够打造出“电懋[的]时代”⁵²。除了和邵氏一样都是“自由总会”的成员,电懋曾多次在台湾征求剧本与演员,并摄制了三部以收录台湾风光与军容为主的电影。这三部电影分别为《空中小姐》、《星星·月亮·太阳》和《谍海四壮士》⁵³,在新马港台上映时亦取得不错的回响。电懋模仿西方好莱坞等大片场的制度,以流水作业的方式生产影片,引入全年制作计划,加上宣传、发行、制片等各个部门的逐一完

⁴⁶ 同(23),页xi。

⁴⁷ 《长城画报》,1956年11月,第69期。

⁴⁸ 同(23),页236-237页。

⁴⁹ 同上。

⁵⁰ 同(48)。

⁵¹ 同(3),页74-75。

⁵² 同上。

⁵³ 同(51)。

善⁵⁴，电懋的最终目标就是“攀登娱乐事业的最高峰”⁵⁵。不应忽视的是，电懋强调娱乐至上的制片理念、以及对于摩登男女、现代化等课题的偏爱，明显和“左派”电影公司对于电影必须肩负起“教育意义”的要求截然不同。况且，电懋与台湾（市场）之间形成的一条经济纽带，也意味着电懋对于台湾市场的依赖，决不会轻易动摇⁵⁶。在这样的基础上，电懋对于台湾（国民党政权）的情感认同，很大程度上源自于台湾市场所能给予电懋的经济利益。换言之，这种因经济效益而转向“政治认同”的举措，暗示了电懋以及邵氏“右派”的标签，都免不了必须与“政治”扯上联系。Michael Baskett的论文就考察了亚洲电影节的创办以及邵氏、电懋的积极参与，描绘出电影节、市场考量与反共政治相互渗透的一种特殊格局⁵⁷。显然地，对于经济或市场的掌控可以是另一种有效的政治手腕。可惜陆运涛第一次踏足台湾，出席第11届的亚洲影展时发生了意外，陆氏夫妇和同行的一班工作人员全部罹难。电懋内部顿时一片混乱，后由其妹夫朱国良接掌。朱氏在1965年6月抵港宣布把电懋改组为国泰机构（香港）有限公司，并由星洲国泰机构直接管理⁵⁸。然而，一波未平一波又起，国泰的电影产量与市场占有率在朱氏接手后开始下滑，1971年甚至结束其制片部分⁵⁹。至此，邵氏也成了“右派”电影公司的唯一代表。

第四节：香港文化景观与“左派”电影公司的特点

除了长城与凤凰，新联影业公司（简称新联）也是香港“左派”电影公司的代表之一。新联以粤语片著称，并与长城和凤凰结为“兄弟公司”，提倡“[电影必须]导人向上向善……尽管财力有限，也不会粗制滥

⁵⁴ 黄爱玲编《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2009），页35。

⁵⁵ 同上，页45。

⁵⁶ 同（54），页48-49。

⁵⁷ Michael Baskett, "Modernizing" Pan-Asian Film in Cold War Asia", *Conference on The Cold War in Asia: The Cultural Dimension* (NUS, 2008).

⁵⁸ 同（54），页38。

⁵⁹ 同上。

造、马马虎虎”⁶⁰。长凤新自从五十年代初成立至八十年代初，长达三十年的历史，并拍摄超过 300 部影片⁶¹。新联也与中联、华侨、光艺等粤语片公司形成所谓的“四大公司”互相扶持。加上新联与长城、凤凰的关系亲密，长城、凤凰这两家以拍摄国语片为主的电影公司，一直和其他的粤语片公司（例如中联）保持友好的关系，甚至争取到合作的机会⁶²。新联的影片如《败家仔》、《家家户户》、《苏小小》、《七十二家房客》等也都在香港取得相当不错的票房，而中联拍摄的《危楼春晓》以及巴金系列，如《家》、《春》、《秋》、《寒夜》等影片虽然屡次获得新中国的肯定，新联与新中国的合作却也从未间断。这主要体现在新联与新中国在 60 年代初期合拍的多部戏曲片，以及大型记录片如《东江之水越山来》、《桂林山水甲天下》等。显然地，新联在情感上认同的是新中国，并与长城、凤凰一样极力争取于新中国的各种合作机会。同时，廖一原（新联的董事长兼总经理）在一次访谈中也表示：

你问我是不是有左右派，我们自己没有这个观念，只是做电影艺术工作。但是人家要搞，通过市场，一而再地通过[各种]手段……尽力压制。……[当时港府]整个政策，是要打击进步力量和爱国力量，从工会、社团、学校、到电影界，各行各业。这样就分成左右派了。再加上台湾那个戏剧之电影自由公会在此，你不能够合作，你的影片不能进去，那么就造成了电影界的左右派。⁶³

这也即是说，廖一原对于新联“左派”的标签与政治/经济等议题之间的关系十分清楚。他亦不否认新联总不免要将会和“政治”沾上边，可是廖一原的话其实也带出了几个重要的观点。第一、电影市场的控制，除了是商业的手段，也是政治的手段。而电影的本质，虽然可以被轻率地理解为

⁶⁰ 朱顺慈整理《访问廖一原》（香港：香港电影资料馆，1997），页 9。

⁶¹ 〈香港爱国进步电影历史不容抹煞〉，《独立媒体》，2005 年 4 月 29 日，<http://www.inmediahk.net/node/28164>。

⁶² 例如 1968 年长城制作的《社会栋梁》，中联的演员吴楚帆就有参与演出。

⁶³ 同（60），页 12。

仅仅只是一种商业化的娱乐（文化）形式，但整个冷战格局对于香港电影工业的运作与发展都有着深刻的影响。娱乐（电影）基本上不可能完全地摆脱“政治”。

第二、电影事业是一门艺术工作，表面上似乎也不涉及任何政治理念/意识形态（ideology）的宣传。不过影人们以“爱国分子”自居，往往不自觉地（也可能是自觉地）把本身的爱国意识，转化成了能够服务于中共统战策略的“宣传工具”。1952年12月廖承志出任中共中央统战部副部长时，在早前的缅甸华侨回国观光团座谈会上发表了“促进华侨的爱国大团结”的演说⁶⁴，带出了“背靠祖国，面向海外”的冷战策略。1956年6月，廖承志在全国第四次侨务扩大会议上讲话，也再次呼吁“先爱国的人千万不要歧视后爱国的人，因为爱国是不分迟早的… [我们应该通过宣传与教育]把所有应该团结的人团结起来”⁶⁵。显然地，新中国对外的冷战策略是以“爱国主义”的旗帜，努力争取海外华侨的情感认同。在这里，若将廖一原整套“进步力量和爱国力量”的说辞，放在更大的冷战格局下重新审视，我们可以大胆地推断，新中国仰赖香港“左派”电影公司延续其统战策略的原因，正是因为这股强大的“爱国力量”能够轻易地帮助“左派”冲淡任何“政治”的嫌疑。

不过总的来说，香港的文化场域很难支撑起“左右”壁垒分明的一个空间。就好比由美国资援出版的《中国学生周报》，与“左派”所支持的《青年乐园》在政治立场上显然是对立的，但是两本刊物的风格却极为相近。有趣的是，《中国学生周报》突出娱乐（电影）必须有“正当的主题，能导人向善”，可是对于以导人向善的长城电影制作如《不知道的父亲》（1952）却诸多批评⁶⁶。另一边，《青年乐园》采取“在意识形态上故意低调，不突出它的思想路线，反而强调趣味性、亲切感”的做法，俨然和电懋的电影理念中追求“娱乐性、现代性”的策略遥相呼应。这也就是说，左右的划分必然是人为（artificial）的标签。长凤新“左派”电影公司的身份在很大程度上虽是外部（冷战）政治所带来的，但是“左

⁶⁴ 廖承志《廖承志文集》（香港：三联书店，1990），页215。

⁶⁵ 同上，页329。

⁶⁶ 《中国学生周报》，中华民国41年11月28日，第19期。

派”电影公司的特质却是个别电影公司从自身的客观条件而逐渐产生的。例如长城在为其旗下的女演员塑造形象时，必须基于市场策略以及资源竞争而提出区分。这样的区分不但涵括商业的考量，也可以影射某种“政治”的区分。这一点将在接下来的章节展开进一步的讨论。与此同时，下一章节也会通过观察女演员在左右之间的流动，描绘出“左派”电影公司灵活机巧的一面。在这里，女演员加盟不同电影公司的抉择反映出香港电影工业的商业运作机制；但同时聚焦于明星（女演员）的动向，也能呈现出不同阵营的“政治角斗”。“左派”电影公司（如长城）除了善加运用商业的手段为女演员塑造特定形象，建立区分，亦强调了个别女演员如何自愿地参与到这样一个“融汇”娱乐和政治的机制里。长城女演员龚秋霞、林黛和夏梦便是下一章节即将考察的对象。值得注意的是，香港“左派”电影公司的特色之一，并不是典型的“政治”理念（ideology）先行。反而，“左派”电影公司采取商业的宣传手法，成功打造了女演员的独特形象，也大大满足了一般市民的娱乐心态。在高度竞争的环境中，香港“左派”电影公司能够继续吸引观众的支持，恰恰说明了“左派”电影公司灵活机巧的特质，值得更深入的考察。

第三章：从女演员在左右之间的流动 考察香港“左派”电影公司的特色

第一节：女演员的动向

1964年，担任中共中央宣传领导的廖承志，在北京召开的香港电影工作会议上便曾指出：

香港的电影是祖国电影事业的一部分，用军事术语来讲是个“侧翼”。既然是一部份，又是个“侧翼”，就应该与内地的电影大体上有个分工，二者有共同的要求，但也不能完全一样。¹

显然地，电影是中共对外统战的宣传武器之一，而香港“左派”电影公司所摄制的影片更是肩负起“面向华侨，面向亚洲、非洲的人民”²的使命。在这样的基础上，尽管香港“左派”电影公司的电影制作、运作模式、打造的影星形象等等，都和新中国的路线有着截然不同的发展，但是香港“左派”电影公司以及旗下的影人，皆具有不容忽视的“政治”功能。这一章节将焦点主要集中在三位女演员身上，即龚秋霞、林黛与夏梦。在这里，女演员加盟不同电影公司的抉择，表面上反映了香港电影工业的商业机制。但同时，聚焦于女演员的动向，也能看出电影公司究竟是如何借助女明星在左右之间的流动，延续不同阵营之间的冷战策略。

龚秋霞是一位特殊的女演员，她原本是上海梅花歌舞团的团员之一。沦陷时期，龚秋霞参与了中华联合制片有限公司摄制的《蔷薇处处开》（1942）、《四姐妹》（1942）、《恨不相逢未嫁时》（1942）、《浮云掩月》（1944）、《凯风》（1944）等以恋爱为中心主题的“汉奸影片”³。1949年，龚秋霞和丈夫胡心灵迁居香港，先加盟大中华公司、后成为长城的基本演员之一。龚秋霞早期的演戏生涯其实是一波又一

¹ 廖承志《廖承志文集》（香港：三联书店，1990），页451-452。

² 同上。

³ 程季华等主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1998），页113-119。

波的“改造”事业，从歌手到演员、从上海到香港、从演出“汉奸影片”到“左派电影”、从演绎少女到扮演母亲的角色。像她这样的女演员又是如何被纳入不同阵营之间的冷战策略？1969年，龚秋霞离开长城，也短暂地加入属于“右派”电影公司的联邦影业⁴。当时，台湾《联合报》第三版以“女星龚秋霞投奔自由回到祖国”⁵的标题，大篇幅报导了龚秋霞登陆台湾的消息。在这里，“投奔自由”的说法点出了“右派”电影公司的冷战策略，也清楚地点出冷战的氛围⁶。虽然龚秋霞一直未曾公开表示自己是否拥有一个明确的政治立场，但是属于不同电影公司的女演员，其银幕形象在一定程度上带出了左右阵营里的不同制片理念；而银幕下影人选择加盟哪一家电影公司，也被用以指射个人的情感/国家认同（新中国还是台湾）。换言之，影星的主体和她的形象不能避免地都被赋予“政治化”的功能，从侧反映出更大的冷战格局，而演员自我的表述空间则几乎不存在。

50年代的第一波影人在左右之间频密流动的现象，以女演员的动向最为大众所关注，林黛、乐蒂、萧芳芳等人便是这时期离开香港“左派”电影公司的。后来文化大革命爆发的前夕，龚秋霞、陈思思、高远等演员陆续离开，构成第二波影人“出走”的现象。然而，电影公司虽然是商业的机构，却也必须服务于冷战策略的诉求。香港在冷战格局底下的尴尬处境，意味着香港“左派”电影公司务必发展出自身的特质，以更好地兼顾商业与统战策略的双重要求。这一章节将会关心以下几个问题：（一）个别演员虽然可以在左右之间作出自己的抉择，但是他们自身的能动性（self agency）反而是被否定的。在这样的前提下，冷战的“政治”诉

⁴ 联邦影业 1950年代初期于台湾成立，最初以发行港片起家（主要是香港“右派”公司的影片为主，即永华、邵氏和电懋）；后来60年代中期开始摄制自己的影片。联邦影业因为成立于台湾，又和香港“右派”关系亲密，所以也被归类为“右派”的电影公司。廖金凤等编辑《邵氏影视帝国：文化中国的想像》（台北市：麦田出版，2003），页77，页130-131。

⁵ 当时《联合报》在第三版大篇幅刊登了五则关于龚秋霞“投奔自由”的相关新闻，极力突出“左派”明星投靠自由台湾的举动，视其为反共“大事件”。

⁶ 黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页27。

求似乎无法允许影人展现自身的能动性。然而，个人意志却在一向是“政治”先行的“左派”电影公司里被保存下来。这到底是如何做到的？

（二）比起“右派”电影公司总是不断地借助女演员在左右之间的流动，抨击“左派”电影公司的无能，香港“左派”电影公司如何在冷战格局底下，巧妙地强调个人意志，并将其转化成为有利于自身的冷战策略？

（三）“左派”电影公司如何在商业和统战压力下创造立足的基点？“左派”电影公司灵活机巧的特质，又是如何揭示出香港在冷战格局底下的尴尬处境呢？下面，我将会通过龚秋霞、林黛和夏梦的案例展开进一步的讨论。

第二节：在左右之间建立区分

战后的香港电影工业迅速恢复，50年代在香港出版的电影刊物就包括《世界电影画报》、《电影画报》、《影风画报》、《长城画报》、《国际电影》、《南国电影》、《中联画报》、《银河画报》、《娱乐画报》、《电影世界》等等⁷。从李祖永和张善琨创立的永华，到后来的长城、新华、亚洲、五十年代、龙马、凤凰、新联、光艺、中联、华侨等在战后迅速冒起的电影公司，很显然地，战后香港的电影工业非常蓬勃。各别的电影公司除了拍摄电影，也经常以电影画报为主要的宣传手段，建构银幕下的明星形象和她们的生活世界，以配合整个电影工业的生产与运作。无论“左派”或“右派”电影公司都倾向于如此，而此时影星的银幕形象和其银幕下的“真实生活”产生了相互融合的现象。例如演员龚秋霞在现实中育有一女，工作之余她常给女儿补习功课、训练女儿弹琴等等⁸。在《儿女经》里龚秋霞则饰演七个顽皮孩子的母亲，忙着孩子的起居饮食。银幕上和银幕下的龚秋霞皆以慈母的形象出现，甚至还担任长城新演员的指导老师。这些新闻，无论是有关龚秋霞的私人生活，还是配合电影制作的宣传工作，都适时地为影迷提供了该演员的各种讯息。女演员的形象从银幕到现实生活、并在电影画报和电影制作的相辅互动中，成为电影观众辨识她们的主要方式之一。

⁷ 同（3），页245。

⁸ 《长城画报》，1959年12月，第101期。

然而，左右之间的区分（*distinction*）是如何形成的？这对于观众在辨识演员的过程中起着怎样的作用？影迷如何通过由影人亲笔撰写的自白去了解演员在银幕下的抉择？下面我将通过龚秋霞和林黛的自白，讨论身处左右阵营里的女演员，如何通过自白的形式，加深影迷/读者对于演员的印象，并逐渐建立起区分。这里的区分，原本是出于一种商业宣传的策略，可是冷战“政治”的元素却不断地干扰了区分的意义。我们可以如何理解大众娱乐、商业宣传、冷战政治以及个人主体性之间的关系？如果演员的一举一动不能避免地都必须被纳入冷战策略的考量范围内，那么影人自身的主体性又该如何考察？自白以及电影公司为个别影星所塑造的银幕形象，都会是接下来进行考察的两个方面。

龚秋霞的自白分别出现在第 6 期和第 79 期的《长城画报》上，内容主要围绕龚秋霞从影的感想，各占两页篇幅。第 6 期的自白采用的笔调充满自责，身为战前上海颇有名气的女演员之一，龚秋霞的自白处处流露出羞愧与后悔。自白的第三段是这样写道：

我知道我有很重的病，虽然现在我自己也知道了这点病的来源，可是还希望更多的朋友的力量，替我医治。⁹

在这里，龚秋霞用上了“生病”的这个概念和女作家丁玲，在经历其思想转折的过程中所采用的隐喻是如出一辙的。在这篇自白里，龚秋霞也坦诚自己不光彩的过去，她为了“生活重担，曾经拍了《蔷薇处处开》、《四姐妹》等等敌伪时代的片子”。同时，她责怪自己“一直是个自私自利，永远只在自己生活上打转的所谓‘安分守己者’，缺乏正确观念没有斗争勇气，一直是陶醉在个人的小资产阶级意识里讨生活”。而龚秋霞在文章结尾时也表示：

记得以前电影公司一直给我演老太婆的戏是我最心痛的一件事，所得的报酬也是次要主角的代价，我曾经哭过几次，我的丈夫也再三的劝

⁹ 《长城画报》，1951年6月，第6期。

慰我，后来他到国内直接参加解放工作，这又给了我不少勇气，我们互相勉励加紧学习。¹⁰

龚秋霞的自白剖析了她以往种种不正确的态度，揭露了她在长城的这段日子以来，除了试图改掉以前一些不好的习惯，努力改造自己，也在痛苦的学习着“正确的思想与价值”。不过最特别的是，尽管龚秋霞的自白语气沉重，可是附在自白的四张照片，都是面露愉快神情的龚秋霞。这样的做法正面肯定了影人愿意“改过自新”的心态，也为龚秋霞于1978年回归长城的决定埋下伏笔。

反观第79期的自白题为“一个演员的杂想”，则较为理性地反省了龚秋霞这几年来的思想改变¹¹。自白的整体风格是轻松但严肃的，她回顾了自己成为演员虽然是一次“因缘机会”，但她也曾抱着为了“兴趣、名利”等动机而演戏。幸好“这些年来经过自己不断的摸索、思考，对自己的责任、自己的工作不能说没有初步的认识”。有趣的是这篇自白的结尾，龚秋霞提出了演员的“为人、行为、言论，[在]不知不觉中都会起一定的社会影响”，并呼吁要成为“一个好演员的先决条件”，就不能忘记“他或她的社会责任”。我们不难发现龚秋霞的自白，突出了长城的一些制片理念，而同时龚秋霞的字里行间透露出“以身作则”的观念，也是符合长城为龚所塑造的银幕形象（慈母的形象）。

凑巧的是，林黛的自白和龚秋霞的第二篇自白，差不多同时期出现在不同的电影画报上。林黛虽然是长城挖掘的新人，可是仅呆了一年便解约，改投永华电影公司。后来林黛也为邵氏和电懋拍戏，并且一炮而红，还赢得四届亚洲影展女主角奖。显然地，林黛离开“左派”电影公司后的事业十分成功，因此也成了“右派”电影公司的冷战策略下可以善加利用（capitalize）的例子。在第21期的《国际电影》就刊登了四页篇幅的“影后林黛从影小史”¹²。这是为了配合林黛在第4届亚洲电影节上，获得影后的荣衔而撰写的自白。大标题底下，出现这一段“林黛今日已成

¹⁰ 同上。

¹¹ 《长城画报》，1957年9月，第79期。

¹² 《国际电影》，1957年5月，第21期。

第一流大明星，但她初踏进电影圈时，也曾面临黑暗，饱尝辛酸”小标题，明显是针对长城的。不应忽视的是，这一小标题虽不是林黛所写的，可是编辑加上这句话却能够达到两个目的：（一）为林黛打抱不平，也让影迷/读者以为“面临黑暗，饱尝辛酸”恰恰是林黛呆在长城时的心情写照；（二）间接指责长城挖掘了林黛，却一直埋没了她的演技天分。林黛在这篇自白中显然并不愿意公开指责长城，只是写道：

试镜成功后，我就加入了一家政治性浓厚的电影公司。这个时期是我毕生情绪最坏的时候。我在那里一共十个月，天天报上、杂志上都有我的名字和相片，结果一部片子也没有拍，原因是：他们认为我父亲有问题，不让我演戏。¹³

林黛的自白最重要的是点出长城的“政治性浓厚”，并引导读者将林黛的各种苦恼与不快乐都归结到“政治”的问题上。当然，自白也巧妙地将三分之二的篇幅都用以描述林黛离开长城后的事业发展，以及她本身比较满意的电影作品。换言之，这篇自白并不要求林黛对“左派”电影公司进行大肆的批评，反而极力突出呈现林黛是个“外向的女孩子……喜欢游泳、跳舞、旅行、听音乐、看电影[并且]和所有年轻人一样，对于吃也很有兴趣”。林黛也直言如今的收入“算不错的了，但是我的负担也很重，我要抚养外祖母与母亲，每个月还要寄钱到内地去接济贫苦的亲友”。总的来说，自白里的林黛给予读者的感觉无异于时下的年轻少女。对于自己身为演员的抉择，林黛也不避嫌地提出是为了赚钱。林黛的自白丝毫没有龚秋霞那种必须时时检讨自我的包袱，反而处处流露出她活泼直率的个性。这和银幕上林黛所饰演的大多数女性角色是重叠的，也使影迷/读者对于银幕上及银幕下的林黛能够留下深刻的印象。更重要的是，林黛笔下的电影公司仿佛是个独立的空间，是影人工作、赚钱、发展兴趣的地方，而“政治”却往往与影人的负面情绪相联系。

¹³ 《国际电影》，1957年5月，第21期。

1959 年林黛和赵雷访问台湾，并为电影《江山美人》进行宣传，也拜会台湾新闻局的处长、中央党部秘书长和以及军友总社的理事长¹⁴。比较有趣的是，林黛是在九月份与赵雷抵达台湾为电影做宣传，但未登陆台湾之前，四月份第 42 期的《国际电影》刊登了两页林黛亲笔撰写的自白¹⁵。这篇题为“我和龙绳勋”的自白，清楚地交待林黛和龙绳勋之间的关系，而文章的结尾以“一个小声明”强调林黛和龙绳勋正在交往的传言是虚构的。其实不少男演员如严俊和张冲，都曾被影迷认定是林黛的“绯闻男友”，但是林黛从未撰写文章澄清这些谣言。唯独龙绳勋的情况较为特殊，因为龙绳勋的父亲便是历任新中国国防委员会副主席的龙云¹⁶。1961 年 2 月 12 日林黛于九龙漆咸道玫瑰堂举行婚礼，她的丈夫却是最初她郑重否定的龙绳勋。奇怪的是，林黛的声明和她失去第 7 届亚洲影后的头衔，恰巧都发生在同一年内。然而，许多影迷/读者或许并不了解龙绳勋与新中国的关系，也不打算追究为何林黛要隐瞒自己与龙绳勋的关系。1961 年第 8 届亚洲电影节上，林黛再次凭《千娇百媚》夺得影后的荣衔，隔年则又以《不了情》蝉联“最佳女主角”。

从这些事件看来，自白当然可以是一种商业的宣传手段，展现的是演员银幕下的个人情感。不过林黛在登陆台湾之前，必须首先否认自己与龙绳勋之间的关系，恰恰说明了自白也可以是影人澄清自己的“政治立场”的方式之一。这也即是说，自白的目的除了是表达个人的情感/思想，也明显承载了一定的“政治化”功能。而龚秋霞与林黛的自白所展示的性格迥然有别，前者时刻自我反省，突出了龚秋霞老成持沉的个性，也呼应银幕上龚的母亲形象。而林黛直率活泼、锋芒毕露，容易赢得年轻观众的认同。这种区分决定了影人在观众心目中所建立的形象是否能深刻及恒久。除此之外，演员银幕上和银幕下的形象，包括演员的感情世界、精神面貌、政治立场等等，在建立区分的过程中都是不能被忽视的。值得注

¹⁴ 《南国电影》，1959 年 9 月，第 19 期。

¹⁵ 《国际电影》，1959 年 4 月，第 42 期。

¹⁶ 读书论坛，

<http://forum.book.sina.com.cn/redirect.php?fid=28&tid=2114018&goto=nextoldset>。

意的是，龚秋霞对于自我的严格要求，重申了“左派”电影公司（长城）追求认真严肃的电影制作理念。可是若结合林黛的自白，读者很可能会得出这样的结论：“左派”电影公司=严肃的电影制作=自我检讨=“政治性浓厚”。反观林黛的自白所展现的自信与活泼，原本应该呼应“右派”电影公司追求娱乐大众的指标，不过邵氏与电懋在处理影人的婚姻时竟然流露出“政治过敏症”。显然地，电影/影星作为大众娱乐的产物之一，其实也是各方冷战策略下所重视的一环。在这样的基础上，女演员之间的区分最终都可以归咎到“政治”的区分。而电影公司高薪挖掘电影明星的举动，尤其是收罗“左派”电影公司旗下的女演员，这显然不单只是某种商业的考量。从冷战策略的思维出发，电影公司恰恰是希望借助女演员的形象/动向完成“政治化”的功能。通过林黛和龚秋霞的自白，我们可以看出香港“左派”与“右派”的电影公司是如何从商业的动机出发（提出区分），但也不得不将冷战策略的诉求考虑在内。

第三节：重塑龚秋霞的慈母形象

龚秋霞曾说过“电影公司一直给我演老太婆的戏是我最心痛的一件事”¹⁷。对年仅 30 出头的龚秋霞来说，经常扮演母亲的角色让她觉得无法接受。但是基于这可能是电影公司（长城）为她所试图塑造的银幕形象，龚秋霞接受了这样的安排，也屡次获得许多观众的认同。有趣的是，龚秋霞的慈母形象甚至到她“投奔自由”后仍被沿用。在这里，重塑影人的银幕形象如何服务于冷战的“政治话语”呢？左右不同的阵营皆重视龚秋霞的母亲形象，并用以服务于各种不同的动机，而统战策略的要求、商业宣传的效果都是电影公司需要考虑的动机之一。在这样的前提下，影人游走于左右之间所展现的自我能动性，最终是被否定的。为什么影人的能动性无法表现出个人的意志，而是服务于冷战的“政治话语”？我们不妨先考察长城是如何为龚秋霞打造慈母的形象，再阅读不同阵营的说辞，到底是如何赋予“母亲”不同的意义。

¹⁷ 〈从影前后〉，见《长城画报》，1951年6月，第6期。

在夏梦第一次担任女主角的电影《禁婚记》（1951）里，龚秋霞饰演的许经理设下奇怪的条件，只聘请未婚的女性到公司里上班。为了得到这份工作，夏梦隐瞒自己已经结婚的消息，但为了守住这个秘密，夫妻俩闹得十分不愉快。最终许经理解除了这个禁婚令，电影以喜剧收场。在这部片子里，夏梦第一次和龚秋霞演对手戏，饰演许经理的龚秋霞虽然古怪，可是并不是可怕，是她解除了禁婚令使得电影方能有个圆满的结局。比较有意思的是，在这部影片里，龚秋霞的母亲形象尚未被确立，她扮演的是个精明能干的中年经理。做为电影的第二女主角，龚秋霞的角色更多的是带出电影的喜剧成分，直到隔年摄制的《娘惹》，龚秋霞的母亲角色方变得鲜明。在这部电影里，夏梦依旧是影片的女主角，她饰演娇生惯养的娘惹杨永芬，随丈夫严俊回到中国。龚秋霞则饰演严俊的母亲，她不但逼儿子和阿娟（即严俊的表妹）洞房，而且千方百计想赶走永芬。总的来说，龚是象征“封建恶势力”的母亲形象，她漠视儿子的幸福，不承认儿子和永芬的婚姻。当严俊向阿娟解释清楚后，而阿娟也同意了离婚，龚却苛责阿娟不是个尽责的媳妇，甚至阻止阿娟和旧情人王少东一同离开。从《长城画报》里面对这部影片的文字宣传，我们可以知道这部影片试图反映的，正是年轻的一代在追求恋爱与婚姻自由的过程中，必须彻底挣脱来自家庭的“封建制度”¹⁸，方能获得幸福。

这部戏的角色并没有为龚秋霞赢得好评，至少在批判龚做为“封建恶势力的代表”时，她那纯熟的演技也是被忽略的。龚秋霞在之后的不少电影里，也曾饰演过因为自视清高，而反对儿子与邻居女儿交往的母亲形象¹⁹，以及贪钱恶毒的养母²⁰等较为负面的角色。不过或许因为这几部影片多为喜剧电影，龚秋霞恶母的形象一直是被观众“一笑置之”的。在《儿女经》（1953）和《寸草心》（1953）这两部影片中，龚秋霞慈母的形象在观众心目中开始留下深刻的印象。值得注意的是，《儿女经》和《寸草心》都是长城相当重视的影片之一。这不仅仅是因为影片的内容契

¹⁸ 〈恋爱与婚姻的战—论《娘惹》的思想性〉，见《长城画报》，1951年7月，第7期。

¹⁹ 参考凤凰电影《情窦初开》（1958）。

²⁰ 参考长城电影《都市交响曲》（1954）。

合长城一贯的创作理念（即教育性和娱乐性并重），这两部电影也试图为新人“长城二公主”石慧打响知名度。《儿女经》被安排在新年期间上映，在乐宫、京华、利舞台、大世界等影院隆重公映，做为 1953 年打头阵的长城电影制作，这部影片的回响与票房皆不错。长城更是于 1955 年开拍续集《大儿女经》，足以见得这部影片受欢迎的程度。为了配合这部电影，长城也举办了公开征文比赛，邀请各校的在籍学生踊跃投稿，撰写电影观后感。许多学生在文章里反映这部影片使他们明白，父母应该学习正确地引导孩子；而儿童教养的问题也是当下现实所必须解决的问题之一。学生的文章也流露出一個共同点，即对电影中的父母角色印象深刻，也认同父母对于孩子的影响深远。

《寸草心》则是同年制作的另外一部谈论家庭和儿童问题的长城电影。这部影片的基调偏向苦情²¹，说的是阿明（石慧饰演）一家 5 口因为父亲遇上车祸而陷入困境。家里的担子落在母亲的身上，阿明知道后心里很难过，遂蒙起辍学的念头。母亲（龚秋霞饰演）除了要忙于家务，还得在街上摆摊卖豆腐，希望可以赚钱养活一家人。幸好阿明在老师和邻居们的帮助下，度过难关顺利完成学业，而原本昏迷的父亲也醒过来，赶上阿明的毕业典礼。总的来说，这部电影围绕着贫困家庭所面临的一些现实问题出发，但同时通过这样的一个苦情戏，也建构了龚秋霞自我牺牲的母亲形象。她默默地为家里付出，既是慈爱的母亲，也是坚毅伟大的母亲。在 1956 年举办的“过去三年中我最喜欢的影片”征文比赛中，参赛者无不赞扬由龚秋霞所饰演的母亲形象，并认为她在《寸草心》里“将天下父母心表露无遗”²²，还有读者主张“做妻子的就要学《儿女经》里的龚秋霞”²³。由此可见，龚秋霞的母亲形象深入人心，而慈母的形象一直是长城致力推崇的²⁴。这主要是因为，母亲所扮演的指导性角色，和长城所追求“把观众诱进道理中来”²⁵的电影理念是互相配合的。加上龚

²¹ 不同于《寸草心》，《儿女经》的基调则比较欢快。

²² 蓝云辉〈寸草心〉，《长城画报》，1957年4月，第74期。

²³ 方莉白〈二女经〉，同上。

²⁴ 参考1958年长城的另外一部电影《慈母顽儿》。

²⁵ 望翠〈要写些什么剧本？〉，《长城画报》，1957年10月，第10期。

秋霞本身也是一位称职的母亲，因此长城在 50 年代很成功地将龚秋霞打造成“慈母[的]典范”²⁶。

1969 年龚秋霞离开长城，选择加入台湾的联邦影业²⁷，并参与演出《精忠报国》里岳飞母亲的角色。当时的台湾观众对于电影的评价不高，可是对于龚秋霞的演技却赞誉有加。对于长期支持龚的长城影迷来说，龚秋霞肯定是饰演岳飞母亲的不二人选，到了“右派”公司联邦影业的宣传策略底下，却以另一套说辞重塑了她的形象。当时的报章对影片《精忠报国》贬多于褒²⁸，但是对于龚秋霞的演技却一致赞扬。联邦影业董事长沙荣峰回忆此片上映时的种种批评，亦承认此片的票房收入不仅不理想，还受到其他股东的抱怨。可是沙荣峰还是认为“能争取到[龚秋霞]这样大牌，在海外的宣传战上，有很大收获”²⁹。若将沙荣峰的看法和观众的来信相结合，我们可以推测，电影公司（联邦影业）在选角时有两个目的：第一、龚秋霞做为一个“投奔自由”的出色演员最终必须赢得观众的认同。第二、演员/角色也必须满足台湾对外统战的策略需要。虽然联邦影业并没有继续为龚秋霞拍片³⁰，不过龚秋霞所演绎的母亲形象已被大部分的台湾观众所接受。我不认为长城对于龚的演技是忽视的，在创刊百期的《长城画报》里就有“岛上的群星”一文，编者明确地表扬了龚秋霞“近年多演老角……[都]有很好[的]演出”。然而，左右之间在重塑龚秋霞的慈母形象时，采取的却是迥然不同的方式。

²⁶ 参考《长城画报》第 21 期，〈影人私生活漫记〉里每个演员的名字前面都有个形容词例如“贪睡的石慧”、“窈窕淑女陈娟娟”，而龚秋霞则是“慈母典范”，再次强调了龚秋霞慈母的形象。

²⁷ 联邦影业 1950 年代初期于台湾成立，最初以发行港片起家（主要是香港“右派”公司的影片为主，即永华、邵氏和电懋）；后来 60 年代中期开始摄制自己的影片。联邦影业因为成立于台湾，又和香港“右派”关系亲密，所以也被归类为“右派”的电影公司。廖金凤等编辑《邵氏影视帝国：文化中国的想像》（台北市：麦田出版，2003），页 77 和页 130-131。

²⁸ 当时的观众认为“导演有气无力，糟蹋大好材料”。参考个人新闻台，<http://mypaper.pchome.com.tw/oldmovie/post/1320490731>。

²⁹ 黄仁编著《联邦电影时代》（台北市：财团法人国家电影资料馆，2001），页 43。

³⁰ 龚秋霞和联邦有两年合约，却只拍了一部电影，就是《精忠报国》。

站在香港“左派”电影公司（长城）的这一边，是电影里母亲角色的重要性，决定了龚秋霞银幕形象的成功。而银幕下呈现龚秋霞的慈母形象，对突现“左派”电影公司的制作理念是相辅相成的。女性自身的能动性恰恰因为无法辅助/配合，因此只能被搁置在一旁。另一边，属于“右派”电影公司的联邦影业则突出是龚秋霞精湛的演技，使龚的母亲形象趋于完美。这里蕴含的是对个别演员的才华的重视³¹，但依旧没有对女性自身的能动性加以肯定。换言之，电影公司正是以不同的说辞宣传了龚秋霞的银幕形象，并赋予这个形象不同的意义，从而突出左右之间的不同宣传策略。在这样的基础上，“右派”电影公司（联邦影业）对龚秋霞的形象进行多番重塑，更多的是兼顾冷战“政治”的考量。反观“左派”电影公司（长城）虽然也将银幕上的龚秋霞用以服务于“左派”电影公司的制片理念，然而这样的做法却是出于商业宣传的目的。换言之，香港“左派”电影公司的特色之一，并不是典型的“政治”先行。至此，林黛自白中突出长城是一家“政治性浓厚”的电影公司这一说法，值得再三反思。

袁仰安在第一期的《长城画报》里曾阐述长城的制片理念之一，是希望可以制作“教育意义与娱乐价值并重[的电影]”以及在“‘自由竞争’的市场上作有意义的争取”³²。另外，从长城的广告标语看来³³，将电影“普及海外华侨地区”的目标也和廖承志冀望香港“左派”电影公司在新中国对外的统战策略下，可以担当“面向华侨，面向亚洲、非洲的人民”³⁴的责任遥相呼应。与此同时，长城早期的电影题材，隐隐表露出的某些价值判断，明显带有强烈的“政治”色彩。在这样的基础上，《国际电影》利用了林黛初时加入长城，却久久不被任用的个人遭遇，试图说服影迷/读者“左派”电影公司（长城）的确是一家“政治性浓厚”的电影公司。这样的指责背后，隐喻了演员自身的主体性在一向是“政治”先行的“左派”电影公司里是不被尊重的。此外，长城的制片理念对

³¹ 如果参考林黛自白的小标题，我们不难发现这种抱怨“左派”电影公司总是埋没人才的笔调是“右派”常用的手法之一。

³² 《长城画报》，1950年8月，第一期。

³³ 长城广告标语是“长城出品发行路线，普及海外华侨地区”。见《长城画报》，1953年7月，第30期。

³⁴ 同（1）。

于演员自身的能动性这一课题始终避而不谈。显然地，通过龚秋霞和林黛的案例，我们不难发现无论是冷战的“政治”元素，还是商业宣传的需求，皆轻视女性自我能动性的意义。这也即是说，属于左右阵营的不同电影公司所采取的商业/政治策略，对于影人的主体性尚未给予足够的重视。虽然龚秋霞通过左右之间的往返³⁵，确切地体现了她个人的能动性，可是此时女性自身的能动性并不适用于彰显个人意志，反而是为了满足其他的动机。然而接下来，我将通过夏梦的案例，试图说明夏梦虽然没有像龚秋霞和林黛那样，选择在银幕下实践左右之间的流动，但是却仍能在一向是“政治”先行的“左派”电影公司里，找到发挥主体性的空间。强调个别演员可以主动参与到这样一个“融汇”娱乐和政治诉求的商业机制中，如何既允许影人保留/发挥主体性，同时也能够转化成为有利于“左派”电影公司自身的冷战策略呢？

第四节：通过反差阅读夏梦的银幕形象

在 1954 年完成的长城电影《都市交响曲》和《姐妹曲》里面，夏梦分别饰演一个风骚的交际花和贪慕虚荣的女学生，并引起观众的关注。在《眼儿媚》（1958）里，林欢（金庸的另一笔名）则再次将夏梦塑造成一个年轻任性的少女，她为了逃避母亲的逼婚，便提议和自己的干爹假结婚。但是色心大起的干爹乘着蜜月之旅，企图非礼夏梦，幸好夏梦以美色引来一班男士的相助方成功脱险。最后夏梦的心上人及时赶到酒店，两人终于顺利地完成婚礼。虽然许多影迷也许并不认为这几部电影是夏梦的代表之作，但是长城初期所试图塑造的夏梦却往往带有一点任性与虚荣心。《姐妹曲》里的结局更是引起读者的热烈讨论，而这部电影是夏梦首次与朱石麟合作。影片里黛妮（夏梦饰演）因为贪慕虚荣而毁了容，幸好她在姐姐（韦伟饰演）的鼓励之下重新振作，并进行另一次的“整容手术”。值得注意的是，《姐妹曲》参考了 30 年代上海左翼电影《姐妹花》的风格，主要刻画一对姐妹的不同生活态度，反映出正确与错误的价值取向。由夏梦和韦伟饰演的两姐妹，个性大不相同，韦伟饰演的姐姐乐

³⁵龚秋霞于 1978 年回归长城，并在《铁脚·马眼·神仙肚》和《胭脂》参与演出，也为胡小峰的《夜上海》（1982）担任顾问。

于助人、脚踏实地。夏梦饰演的则是好高骛远、贪慕虚荣的妹妹，她不听姐姐的劝告，选择离家出走。后来她甚至答应成为丁经理的情妇，天真地以为只要自己整容以后，便可以成为明星。岂料整容手术失败了，而此时丁经理也勾搭上了其他的女人。在黛妮孤助无力的时候，姐姐和母亲却愿意原谅她，影片的结尾只见黛妮被推进了手术室，银幕上则以“手术室”三个字的特写作为电影的结束。有观众认为，这样的结局是一种十分高明的处理手法，并在投稿信中提到：

由这三个字，我想起了世界上原来有两种手术室：一种设在医院里，一种设在社会光明的一面。不论是哪一种，其目的都在救人。未必每个人都会进医院的手术室。但每个人都应该进社会的手术室，否则，就会永远是一个“病人”。³⁶

显然地，这位观众对于电影的理解蕴含了多层意义：第一、电影的结尾是影射片中的黛妮已改过自新，将不正确的生活态度改掉。第二、现实生活中的观众，也能像黛妮一样，把不正确的价值观/思想意识等及时改掉。第三、进行“手术”就好比电影公司（长城）通过商业的宣传手段，不断地为夏梦塑造各种类型的女性形象，以求能确立夏梦“千变女郎”的银幕形象。

与此同时，《长城画报》从第3期开始就不断地刊登夏梦亲笔撰写的自白，展现的是夏梦简单朴素、积极务实的人生目标和生活习惯。显然地，长城是有意识地要开拓夏梦在银幕上的形象，一方面致力将夏梦塑造成善良单纯的少妇（例如《禁婚记》），另一方面也让夏梦尝试“坏女人”的角色（例如《都市交响曲》、《姐妹曲》等）。然而，银幕上的夏梦可以扮演时好时坏的不同角色，银幕下的夏梦通过她的自白永远都以谦虚朴素的形象出现。我认为如果长城选择将龚秋霞打造成慈母的典范，以期能够突出长城的电影制片理念，那么长城打造夏梦“千变女郎”的形象策略，不仅能确立夏梦的独特形象，也能满足“左派”电影公司自身的冷

³⁶ 《长城画报》，1955年1月，第46期。

战策略。在这里，打造夏梦“千变女郎”的形象在取悦观众的前提下，积极完成统战策略中要求“左派”电影公司“面向华侨，面向亚洲、非洲的人民”³⁷的使命。廖承志曾提醒电影公司，摄制电影时不应只关心意识形态，而忽略了电影卖座的指标³⁸。换言之，海外侨胞对于香港“左派”电影的热烈支持，在统战策略底下是极为重要的。而长城致力打造夏梦“千变女郎”的形象，其用意是为了满足观众的需求，就好比电懋也曾为葛兰成功地打造“千面女郎”³⁹的银幕形象。最重要的是，夏梦“千变女郎”的形象在兼顾大众娱乐的口味时，深深地吸引住观众的目光，这一大批喜爱夏梦的影迷也是“左派”电影公司的忠实支持者。从影迷对于演员的长期支持、到对“左派”电影公司的拥护、到认同电影公司的制片理念以及最终对于新中国的不排斥，这种借助影迷对于某个演员的情感投射，进而扩大到对电影公司甚至是国家认同的“迂回策略”⁴⁰，其实已巧妙地呼应新中国对外的统战方针。此外，夏梦也曾解释自己对于“左派”电影公司的理解就是“很正派”⁴¹，并认为长城所拍摄的影片“都很大众化，很有时代感”⁴²。有别于林黛自白中对于长城是一家“政治性浓厚”的公司的看法⁴³，夏梦对于长城运作与宣传机制的理解，一再洗刷“左派”电影公司只重视政治功能性的嫌疑。

与此同时，女演员丰富多变的银幕形象，和她们银幕下从一而终的抉择⁴⁴，其实也间接深化了演员们“千变/千面”形象的意义，发挥最大的宣传作用。有趣的是，尽管夏梦拒绝“右派”电影公司（邵氏）的高薪挖角，但是她的银幕形象仍旧能够允许她游走于“左派”和“右派”电影公

³⁷ 同（1）。

³⁸ 同（1）。

³⁹ 葛兰获得“千面女郎”的称呼来自于1959年主演的同名电影。

⁴⁰ Eric Carlton, *The Few and the Many: a Typology of Elites* (Aldershot, England: Scolar Press; Brookfield, Vt., USA: Ashgate Pub. Co, 1996), pp. 181-190.

⁴¹ 黄爱玲编《理想年代：长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001），页127。

⁴² 同上，页121。

⁴³ 参考林黛的自白，收入在《国际电影》，1957年7月，第21期。

⁴⁴ 葛兰为电懋拍片十年，之后便息影，她的情况和夏梦一样，都是选择“从一而终”的女明星。

司所试图打造的女明星序列中。这说明了长城在塑造演员的银幕形象时，虽然在宣传策略上强调区分，实际上却试图模糊冷战格局下的“政治”区分。换言之，夏梦在银幕上和银幕下的反差能够满足多重的目的。不应忽视的是，夏梦和中共领导人如廖承志与夏衍等人的关系匪浅，甚至还曾受到周恩来⁴⁵和毛泽东的接见⁴⁶。夏梦深得国内观众的喜爱及肯定，而由她主演的电影（例如《新寡》和《新婚第一夜》）亦多次在《大众电影》上获得正面的评价。相较于其他香港“左派”电影公司的女演员，夏梦也常获得机会参与“中港合拍”⁴⁷的电影制作如《三看御妹刘金定》（1962）和《金枝玉叶》（1964）等。1964年，夏衍更是指定由夏梦演出《故园春梦》（改编自巴金的《憩园》）里昭华的角色，并尊重夏梦的意见，让朱石麟出任导演一职⁴⁸。文革期间，夏梦虽暂时退出影坛，可是廖承志一直都尝试游说夏梦尽快复出。当然，夏梦本身并不倾向于把长城与中共政治挂钩，她反而视廖承志、夏衍等人为自己的长辈⁴⁹，可是这层层联系也意味着女性个体似乎从未拒绝向“政治”靠拢。

总的来说，香港“左派”与“右派”电影公司在整个冷战格局底下所采取的策略，在一定程度上必然是服务于冷战“政治”的。然而“左派”电影公司灵活机巧的特质，正是它从未排斥将商业、娱乐（电影）、政治（冷战）和个体（演员）紧密结合，并鼓励女性主体与政治之间的“主动合作”（willing participation）。除此之外，“左派”电影公司对于曾经离队的龚秋霞也既往不咎。再综合龚秋霞早前的自白，又或是参考长城电影里（《姐妹曲》）的结局安排，显然地，在长城推崇的制片理念下，个体（演员/观众）绝对可以享有“改过自新”的机会，这也意味着演员的个人意志在一定程度上是被保存的。值得注意的是，“左派”电

⁴⁵ 刘澍《绝代佳人夏梦》（北京：中国电影出版社，2007），页222-224。

⁴⁶ 《永远的美丽：华南电影工作者联合会六十周年纪念，1949-2009》（香港：华南电影工作者联合会，2009），页75。

⁴⁷ 北京中央文化部副部长陈荒煤是推动“中港合拍”计划的负责人之一。同（5），页86。

⁴⁸ 黄爱玲编《故园春梦：朱石麟的电影人生》（香港：香港电影资料馆，2008），页167。

⁴⁹ 同（45），页231-233。

影公司对于演员能动性的课题一直采取回避的态度。这背后不是因为“左派”电影公司并不急于将影人的自我能动性，转化成为能服务于冷战“政治”的筹码，而是从客观的条件出发，“左派”电影公司缺乏邵氏以及电懋的经济实力。纵观 50 至 60 年代的影人在左右之间的流动，几乎全部都是从左到右的选择，这样的现象允许“右派”电影公司将影人能动性的课题，直接转化成为有利于自身的冷战策略。凤凰女演员朱虹在面临邵氏的高薪挖角时也曾心动，坦言实力雄厚的邵氏能提供演员不同的发展空间⁵⁰。但是最后，朱虹也作出与夏梦相同的抉择，拒绝加盟“右派”电影公司（邵氏）。在朱虹的口述访谈中，她清楚地回忆了这件事情，也表示：

当时两家公司的酬劳相差很远，但那时我有一个理想，觉得我在电影圈拍戏，是为理想而拍，当时一心想宣扬中国文化，真是为了文化而从事艺术的，不是为钱。为了理想，为了道义，终于决定不到外面去了。⁵¹

显然地，尊重演员的自由意志比强调影人的能动性，才是更有利于“左派”电影公司的冷战策略。在这样的基础上，个人理想、统战策略、商业运作、大众娱乐等不同元素的交织融合，恰恰创造了香港“左派”电影公司复杂多元的特质。

第五节：小结

打造“左派”明星如夏梦、朱虹、龚秋霞的意义，或许并不在于她们如何逐渐成为战后新中国、香港以及新马一带最受欢迎的女演员之一，而是影人在国内外深受观众认同的程度，如何巧妙地让“左派”电影公司模糊了娱乐和政治之间的界限。吊诡的是，夏梦曾在文革爆发前夕（1967年初夏）到广州参加集中培训，并听闻红线女不幸的遭遇而拒绝留在长城。差不多同一时期的龚秋霞也因红线女在国内遭到“清算”的传

⁵⁰ 同（37），页 228。

⁵¹ 同上。

言而感到灰心，遂做出“投奔自由”的决定。夏梦本来也可以参考龚秋霞的做法，实践左右之间的流动。不过夏梦最终选择离开长城，息影养胎。80年代夏梦终于决定复出，也受邀担任新中国第5届至第9届全国政协委员，以及全国文代会第4与第5届文联委员和代表。显然地，复出后的夏梦与新中国的关系并无改变，依旧良好⁵²。如同龚秋霞的情况，夏梦当初离开长城的决定，基本上被视为是个人的选择，也不具备抛弃、背叛甚至是“投奔敌营（台湾）”的意义。这再次说明了“左派”电影公司灵活机巧的特质，正是借助影人愿意“主动参与”的精神，建构娱乐和政治（统战）之间的共存空间。

从龚秋霞、林黛和夏梦的案例出发，我们不难发现影星从银幕上的形象到银幕下的抉择，突出了“左派”电影公司在面临商业、政治、个体、娱乐等不同元素的多重压力下，如何积极创造可以让自身立足的基点/特质。反观“右派”电影公司虽然常常强调娱乐至上的“非政治”理念/立场，但实际操作的时候，却又处处泄漏“政治”的动机。影人的主体性既不被“右派”电影公司纳入其自身的宣传策略中，也不被给予尊重的空间。反观“左派”电影公司的表现，不仅愿意积极地将娱乐和政治的诉求结为一体，也鼓励演员主动地参与到这样的一个机制中。在战后香港冷战的格局底下，正是这一特质允许“左派”电影公司发挥最大的商业/政治效应。

⁵² 虽然夏梦监制的电影不被允许在国内放映，这并无损夏梦和新中国的关系。该片记者报道“《投奔怒海》没有在内地公映，倒不是影片的内容有政治问题……[夏梦是]从纯商业的角度出发，因此得罪了国内一些思想僵化的‘左派’势力的报纸……许多‘左派’势力的头面人物神经质地通过将影片‘对号入座’，四处挑拨离间，导致该片失去了内地市场的放映机会。”〈大揭秘：中国电影禁片的背后〉，《信息时报》，2005年12月12日，http://www.ce.cn/ent/yspl/ysplyw/200512/12/t20051212_5491344.shtml。

第四章：香港“左派”电影公司与新中国的合作 ——以戏曲片和喜剧为考察对象

第一节：摄制戏曲片和喜剧

1953年的《新闻天地》形容香港“左派”影人肩负起“巩固南国，发展长城，渗透南洋，争取大观，冻结永华”¹的使命，这和周恩来呼吁香港应该“背靠祖国，面向海外”，一直是香港“左派”电影公司所秉承的信念之一。尤其是在冷战期间，西方国家以联合国的名义对新中国实行禁运和封锁，香港的“左派”电影公司成了能够直接向海外华侨宣传新中国的文化机构之一。在这样的基础上，香港“左派”电影公司是新中国试图超越西方“围堵”政策的合作伙伴²。然而，香港“左派”的电影公司到底是如何确切地协助新中国超越西方的“围堵”政策呢？我们或许可以从香港“左派”电影公司于60年代初期，与新中国合作开拍的一系列戏曲片开始着手，并尝试回答（一）戏曲片为何在60年代的香港（以及海外）深受观众的喜爱？（二）香港“左派”电影公司在面临来自邵氏和国泰（所谓的“右派”电影公司）的竞争时，如何以戏曲片和喜剧突围而出？（三）香港“左派”电影公司与新中国的合作如何体现中国对外的冷战策略？这几个问题的答案将能进一步揭示香港“左派”的电影公司，是如何在中国对外的冷战策略中占有重要的位置。同时，香港“左派”的电影公司也从侧印证了香港在这整个冷战格局下的尴尬处境，并有助于我们反思香港“左派”的电影对于“香港”自身的意义。

其实，对于冷战时期的各个阵营来说，电影作为巩固政权和发扬各自的政治理念的重要媒介之一是不言而喻的³。赵卫防更是明确地提出香

¹ 黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页84。

² 赵卫防认为“当时国语片左派公司的最终目的：统战是首要的，而赚到多少钱是次要的，其他的商业手段最终从属于这一目的。似乎可以说‘长城’等左派公司的一切商业运作是一种为政治而商业的运作，与‘邵氏兄弟’为商业而政治的行为截然相反”。赵卫防《五六十年代竞争格局中的香港国语电影工业》，见《当代电影》，2006年第4期，页71-76。

³ 同（1），页94。

港“左派”电影公司在中共统战底下所扮演的“政治角色”⁴，然而香港在冷战格局下的尴尬处境（不能激怒中国，又必须配合美国“围堵”的政策）也势必考验电影将娱乐与政治相结合的程度。1951年的《大众电影》就曾严厉地批评了《长城画报》“内容不严肃”⁵，而长城拍摄的《方帽子》（1951）、《孽海花》（1953）、《美人计》（1961）等影片也不断招来负面的评价⁶，被认为是“残存着小资产阶级意识，甚至[是含有]有毒素[的影片]”⁷。从这些评论看来，香港“左派”的电影（或是电影公司）本身都有着许多缺点，它们又是如何有效地服务于新中国的统战策略，甚至是完成统战的使命呢？有趣的是，香港十大卖座国语片排行榜上，经常可以见到长城的影片名列前茅⁸。国泰、邵氏和光艺也因为欣赏长凤新的制作严谨、明星有号召力，于是买下它们的影片在东南亚一带的院线上映⁹。另一边，朱石麟在龙马和凤凰摄制的喜剧如《乔迁之喜》和《一年之计》等等，也被不少电影评论家称赞为“香港电影的杰作”之一¹⁰。《一板之隔》、《水火之间》和《阿Q正传》亦被列入法国出版的《世界电影词典》中¹¹，是对“左派”电影的一种国际肯定。新马的报纸如《南洋商报》对于长凤新的影片也一向是褒多于贬¹²。在这样的基础上，香港“左派”电影公司与新中国合拍的戏曲片如《野猪林》（京剧）、《陈三五娘》（潮剧）与《红叶题诗》（琼剧）开始备受瞩目

⁴ 同（2）。

⁵ 《大众电影》，1951年11月16日，第6-7版。

⁶ 《大众电影》，1951年9月1日，第14版。

⁷ 伍尚〈一九五一年香港电影制片业的回顾〉，《华侨商报》，1952年1月2日。

⁸ 参考刊登在《长城画报》上的1951年，52，54年，55年的“香港上映售票成绩最佳之国语片收入比较表”。余慕云《香港电影史话》（香港：次文化公司，1996），第4、5卷。

⁹ 黄爱玲《理想年代：长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001），页xi。

¹⁰ 余慕云《香港电影史话》（香港：次文化公司，1996），第4卷，页40、页193。

¹¹ 同上。

¹² 《南洋商报》，1963年8月31日，第23版。

¹³。1960-1964 年之间香港“左派”电影公司与新中国合作拍摄的戏曲片共有 18 部，改编自五四文学作品的香港“左派”电影也约有 10 部左右，而改编自国内话剧的电影、取景于新中国的纪录片等数量也不小。难能可贵的是，随着邵氏与国泰在 50 年代中后期的崛起，香港“左派”电影公司与新中国合作的这些影片，在票房上丝毫不逊于邵氏和国泰同时期的影片¹⁴。显然地，香港“左派”电影公司除了协助新中国摆脱西方的“围堵”政策，积极成为沟通中港及海内外侨胞的桥梁作用，也在合作的过程中受惠。

有趣的是，《长城画报》上的一段广告词就曾自豪地宣称：长城出品发行路线，普及海外华侨地区¹⁵。这段广告词和 1956 年廖承志和方方联名提交给周恩来的报告书中，提出“加强对侨眷、归侨的宣传教育及对国外华侨的宣传工作”¹⁶的最终目的是一样的。换言之，长城实际追求的商业目标，似乎延续了新中国冷战政策的宣传口号，即争取海外侨胞对新中国的正面认知。正因如此，娱乐与政治之间的界线是模糊不清的。值得注意的也包括港英政府对于“左派”影人的影响力，似乎特别敏感，1949-52 年间被港英政府驱逐出境的“左派”人士当中，就以电影界的影人占多数¹⁷。1953 年颁布的“电影检查规例”也大大地限制了电影作为“政治理念”的宣传工具，并间接影响电影类型的选择。60 年代香港“左派”电影公司与新中国合拍戏曲片的决定，恰恰说明了“左派”电影公司极力避免引起港英政府反感的同时，如何通过戏曲片这一“政治性”最隐现的类型完成统战的使命。

第二节：香港“左派”电影公司与新中国的合作模式

自 1949 年，中资企业已经在香港运作，主要是在食品、百货、报业和文化事业等方面。所谓的中资企业，在刘慧卿的定义下，指的是中国政

¹³ 《大众电影》，1963 年 11 月，1962 年 9 月。

¹⁴ 〈去年本坡最卖座的华语片及明星〉，见《南洋商报》，1963 年 1 月 12 日，第 19 版。

¹⁵ 《长城画报》，1953 年 7 月，第 30 期。

¹⁶ 廖承志《廖承志文集》（香港：三联书店，1990），页 309。

¹⁷ 同（1）。

府在该公司拥有多数的股份。刘慧卿的论文强调中港合作中的资金投入，是一种商业性的投资。而香港“左派”的电影公司如长城、凤凰和新联，就被刘慧卿列为战后出现的中资企业之一¹⁸。对于长凤新的“政治色彩”，刘慧卿的论文并未着墨。但是据李培德的考察，香港的“左派”阵营如银行、工会、学校、报馆和电影公司等，皆受命于香港澳门工作委员会。而香港澳门工作委员会作为中共在港的代表组织，享有省党委的地位。李培德的论文试图说明中港合作的方式，不仅仅只是资金、技术或影人的参与和投入，也包括了一定的政治目的。只需观察长凤新的成立，我们不难发现两位学者的看法都没错。作为战后香港“左派”电影公司之首的长城，其资金来源和运作方式与凤凰不同。成立与1949年的长城影业公司是由袁仰安、吕建康、张善琨等创办于香港，是由商人出资成立的电影公司。然而，长城虽然可以被简单地归类为独立的商业机构，但是从《长城画报》的创刊词里可以看出，长城对于自己（亲中共）的政治立场还是相当清楚的。凤凰影业公司则是在1953年由韩雄飞、朱石麟等电影同人一起创办的。不同于长城，凤凰并不是由商人出资，而是采取与人合资组建的兄弟式经营法。两家电影公司和新中国的合作主要体现在影人之间如编剧、导演、演员等，以及剧本方面，而不是资金。可是在制片理念与政治态度上，长城和凤凰主动接纳新中国的某些（电影）政策，可被视为中港“商政合作”的模式之一。

另一边，新联的情况和长城、凤凰则不一样。新联是由新中国直接投资的，负责领导的是周恩来总理，后来又交给陈毅、廖承志等人管理¹⁹。原本是香港《文汇报》编辑部主任的廖一原，也在1956年出任新联的董事总经理、董事长等职务，一直是扮演“中间人”的角色。例如“左派”当时没有自己的戏院，是廖一原申请调动总理处的资金来港，方有能力买下南华和银都两间戏院²⁰。有趣的是，虽然新联拿的是中共的资金，可是对于香港“左派”的电影如何能够服务于中共的“革命文艺”政

¹⁸ 〈中资机构在香港的发展—从自足到全面干预〉，见《新世纪》，<http://www.ncn.org/view.php?id=75988>。

¹⁹ 郭静宁编辑《南来香港》（香港：香港电影资料馆，2000），页130。

²⁰ 同上。

策却有所保留²¹。新联自 1952 年成立，一向是以拍摄“伦理片”著名，50 年代的《败家仔》、《家家户户》、《十号风波》等影片便常在“港产十大卖座粤语片”的排行榜上²²。在 60 年代，新联最成功的制作之一（在票房上），就包括了《苏小小》（1962）和《七十二家房客》（1963）。这两部电影和新联在 50 时代所摄制的影片最大的不同，则在于片子虽然在取材或是内容上，是香港观众熟悉的（戏曲片和喜剧片），但是对香港的观众而言，影片巧妙地将中国的实景（例如《苏小小》里杭州的风景）展现于香港观众的眼前。同时，新联开拍的《七十二家房客》将上海和香港两地的住屋问题“相提并论”，成功地获得了香港观众的共鸣与喜爱。换言之，香港“左派”的电影公司与新中国的合作，其实是在无意间呈现了新中国，并从侧揭示了新中国对于香港观众的吸引力，足以为“左派”电影公司换来商业的利润（赢得好票房）。同时，我们也必须提问香港“左派”的电影对于了解“香港”自身有何意义。尤其是《七十二家房客》自 1963 年上映之后，香港话剧团和香港影视话剧团分别在 1964 年的 12 月和 1973 年的 3 月将电影改成了话剧演出。同年（即 1973 年）邵氏也委派导演楚原，向廖一原买下电影的版权²³并进行重拍，该片被一致认为是使到香港粤语片复兴的“奇迹”²⁴。

基本上，香港“左派”电影公司主要是以两种方式与新中国合作：（一）以独立制片公司的名义和新中国的片场合作，（二）以匿名或“不挂名”的合作方式，改编中国的话剧、小说等。这两种合作方式都与冷战的大格局有着密切的关系，尤其是这一时期两地合作开拍的电影虽然不是直接“反映新中国革命历史与现实”的题材²⁵，却仍旧是符合当时中共提倡“[开拍]中国各种戏曲艺术、各种地方戏、各民族的音乐舞蹈”²⁶

²¹ 朱顺慈整理《访问廖一原》（香港：香港电影资料馆，1997），页 14。

²² 同（10），第 4 卷，页 79、页 167。

²³ 同（21），页 11。

²⁴ 钟宝贤《香港百年光影》（北京市：北京大学出版社，2007），页 235-238。

²⁵ 吴迪（啓之）编《中国电影研究资料》上卷（北京市：文化艺术出版社，2006），页 348-361。

²⁶ 同上，中卷，页 19。

的电影政策。当时中国文化部副部长陈荒煤也提议把古典文学与五四作家的文学著作改编成电影²⁷，香港“左派”电影公司也因此取得灵感，并将鲁迅、巴金、曹禺、茅盾等人的小说和戏剧改编成电影。作家陈白尘就曾在《文汇报》上发表文章，赞叹中联²⁸开拍的粤语版《春》和《秋》竟然在国内也“卖座不衰”²⁹。长城于1958年完成的《阿Q正传》也在第11届瑞士罗卡洛电影节和爱丁堡国际电影节上得奖³⁰。这不也恰恰说明了香港“左派”电影公司与新中国的合作除了是政治上的考量，也让香港“左派”的电影公司能够从中受惠。

第三节：60年代戏曲片热潮的产生

新联是最早与中国电影制片厂合拍影片的香港“左派”电影公司。1958年，新联成立鸿图影业公司和珠江电影制片厂拍摄了由马师曾、红线女等主演的粤剧舞台艺术片《彩蝶双飞》和《佳偶天成》。1960至1965年之间，也陆续拍摄了由姚璇秋、范泽华等主演的潮剧《苏六娘》、《告亲夫》、《乳燕迎春》、《刘明珠》；与珠江电影制片厂合拍越剧《毛子佩闯宫》、琼剧《红叶题诗》以及汉剧《齐王求将》³¹。差不多同一时期，长城也于1961年成立了金声影业公司，并与上海海燕电影制片厂合拍越剧《红楼梦》，1963年也摄制了京剧《尤三姐》（与上海京剧院合作）、锡剧《双珠凤》（与上海天马电影制片厂）、曲剧《杨乃武与小白菜》（与北京电影制片厂）。凤凰则以大鹏影业公司的名义和北京电影制片厂合拍了京剧《林冲雪夜歼仇记》（1963）；与上海海燕电影制片厂合拍越剧《碧玉簪》（1963）和黄梅调《牛郎织女》

²⁷ 同上。

²⁸ 中联的创办人就有吴楚帆、黄曼梨、白燕等21名粤语演员，虽然廖志强不认为中联是香港“左派”电影公司之一，但是廖志强也没有否认中联和新联的关系亲密。中联的影片也享有进入新中国市场的自由，明显是亲“左派”的电影公司。廖志强《一个时代的光辉》（香港：天地图书，2001），页100、页110。

²⁹ 同（25），中卷，页68。

³⁰ 《长城画报》，1958年9月，第89期；1958年12月，第92期。

³¹ 《新联影业公司出品一览》（香港：香港电影资料馆，196?）。

(1964)；并与珠江电影制片厂合拍潮剧《陈三五娘》(1962)。这还不包括南方影业公司以繁华影业公司的名义与北京电影制片厂合拍的京剧《穆桂英大战洪州》(1964)、与长春电影制片厂合拍评剧《花为媒》(1964)等³²。

其实，60年代的香港电影公司争相开拍戏曲片并非偶然。戏曲片一直是深受观众喜爱的电影类型之一，香港、台湾和东南亚一带的观众对于戏曲片的喜爱程度是近乎疯狂的。1953年由袁雪芳、范瑞娟主演的越剧《梁山伯与祝英台》在香港连续上映107天，是1955年度香港映期最长的影片³³。《梁山伯与祝英台》在新加坡上映时，也是“连映了2个月才下片”³⁴。1956年上海电影制片厂出品的黄梅调《天仙配》³⁵、1957年上海电影制片厂的粤剧《搜书院》等也都十分成功³⁶。相隔几年后，邵氏让李翰祥启用演员乐蒂与凌波开拍黄梅调的《梁山伯与祝英台》，在台湾的票房甚佳，凌波就曾提到“那时候台湾是‘狂人城’，因为整个台北，无论大街小巷都在放《梁祝》的歌，每一个人……都在唱，黄梅调有一个好处，就是容易上口……台湾是讲国语的，突然有一套这种片子，真是很受欢迎”³⁷。因此邵氏于1960年开始陆续拍摄一系列黄梅调的影片如《王昭君》、《白蛇传》等，每每屡创佳绩。而电懋也不甘示弱，推出了黄梅调的《宝莲灯》、《七仙女》等。有趣的是，《宝莲灯》原是电懋10周年纪念作，却传来邵氏也有意开拍同部影片，并由岳枫编导，林黛、郑佩佩主演。电懋为了抢先推出，动员台前幕后的工作人员，终于在两周内完成《宝莲灯》。电懋开拍的《七仙女》也曾和邵氏“闹双胞胎”，最后两家“右派”的电影公司是打成平手的。换言之，邵氏与电懋

³² 汪海明主编《中国电影老海报》(石家庄:河北美术出版,2006)。

³³ 《长城画报》，1956年1月，第59期。

³⁴ 《联合早报》，2010年7月6日副刊，页2。

³⁵ 《长城画报》，1956年9月，第67期。

³⁶ 《永远的美丽：华南电影工作者联合会六十周年纪念，1949-2009》(香港:华南电影工作者联合会,2009)，页43。

³⁷ 个人新闻台，

<http://mypaper.pchome.com.tw/oldmovie/post/1240888047>。

在 60 年代的竞争如此激烈，是直接促成戏曲片热的原因之一³⁸。香港“左派”的电影公司则巧妙地参与了这场戏曲片热的潮流之中，但却避开黄梅调，主力拍摄如越剧、京剧、潮剧等，并取得不俗的成绩。长城也曾邀请了越剧演员丁赛君，连同夏梦、李嫱等长城影星演出越剧电影《三看御妹刘金定》、《金枝玉叶》和《烽火姻缘》，三部电影在港放映时也引起不错的回响。

然而，更直接促成 60 年代的戏曲片热潮的原因，和广东潮剧院潮剧一团访港（1960 年 5 月）、北京青年京剧团访港随电影《杨门女将》赴港（1961 年），以及上海越剧团莅港（1960 年 12 月），这三次“文化交流”有着密不可分的关系。据许敦乐的回忆，广东潮剧团到访香港时虽然遇上了台风，但是人们依旧排队买票支持³⁹。而北京青年京剧团更是吸引了来自台湾的观众捧场⁴⁰，上海越剧团则是“演出三十天，陶醉了六万观众”⁴¹。1962 年当越剧电影《红楼梦》上映时，香港《文汇报》上也刊登了“二十一万观众大赞《红楼梦》”的文章⁴²，这些例子无不说明中国剧团（潮剧、京剧和越剧）莅港进行交流的成果是正面的。而香港观众对于中国剧团的热烈支持，意味着同名的戏曲片（由原班人马扮演的）也必定深得人心，这亦是“左派”电影公司和新中国的片场合作开拍戏曲片的主要推动力之一。比较特别的是，许敦乐提到当时：

我们知道，此事是由周总理、陈毅老总（元帅）领导，廖承志、夏衍等直接指挥，而陈荒煤、王阑西、洪藏等长期专攻海外宣传工作的有关负责人也参与了其中。我们明白到，这一连串的大型演出和展览，既是一次弘扬中华文化的活动，也是促使香港同胞进一步了解祖国、增加对国家、民族感情的机会，并通过它与香港各阶层接触、广交朋友、团结社会上的大多数以起到扩大宣传影响的“窗口”作用。⁴³

³⁸ 《南方晚报》，1962 年 8 月 18 日，第 6 版。

³⁹ 许敦乐《星光拓影》（香港：MCCM Creations, 2005），页 77。

⁴⁰ 同上。

⁴¹ 香港《文汇报》1961 年 1 月 12 日，第 4 版。

⁴² 香港《文汇报》1962 年 12 月 7 日，第 3 版。

⁴³ 同（39），页 76。

显然地，中国剧团访港所引起的热烈回响，意味着这样的统战策略大体上是颇为成功的。不过，戏曲片究竟是如何既能是“左派”电影公司赚取盈利的商业产品，又同时能转化为新中国对外统战的“政治武器”呢？戏曲片除了是一种刻意淡化意识形态的电影类型之外，它到底凭什么能赢得观众的喜爱？

第四节：从《红楼梦》、《陈三五娘》到《三看御妹刘金定》

60年代初期，一系列中港合拍的戏曲片中，最值得注意的是越剧《红楼梦》和潮剧《陈三五娘》。《红楼梦》是1959年新中国国庆10周年献礼剧目之一，并受到周恩来对该剧的肯定和鼓励。1962年，上海海燕电影制片厂想把这出剧搬上银幕，安排了范岑担任导演，并和香港金声影业公司合作。在西方“围堵”的政策下，香港金声影业公司负责提供了进口的胶片、摄影设备以及布景化妆所需材料，解决了上海海燕电影制片厂资源有限的问题⁴⁴。摄制组全是上影厂的人员，而电影也是在上影厂的三个摄影棚内置景拍摄的。其实更早之前，邵逸夫在港观赏了上海越剧院的《红楼梦》后，便已经萌起把《红楼梦》摄制成电影的念头⁴⁵。然而，台湾方面向邵氏施压，令邵氏无法继续计划⁴⁶，这才改由长城以金声影业公司的名义与上海海燕电影制片厂合作。该片先是由朱石麟执导电影的部分场景（“黛玉进府”这一场戏），但是后来却发现在香港拍摄全片的成本将太高，所以改由范岑在上海完成⁴⁷。影片的导演是范岑，但是在字幕上仍旧给予朱石麟“艺术指导”的头衔⁴⁸。这恰恰说明了中港合拍的过程中，并不只是简单地要求香港“左派”的电影公司提供资源，也相当重视香港“左派”影人的参与。《红楼梦》从1962年11月

⁴⁴ 夏衍在1958年的“在讨论艺术片放卫星座谈会上的报告”里，已经提到胶片有限的问题。同（25），中卷，页216。

⁴⁵ 同（1），页28。

⁴⁶ 同上。

⁴⁷ 赵景勃，冉常建主编《舞台与银幕之间：戏曲电影的回顾与讲述》（北京：中国文联出版社，2007），页59。

⁴⁸ 同上，页67。

21日起⁴⁹，在香港连续上映38天⁵⁰，一共400余场，吸引了近40万的观众追捧⁵¹。同年邵氏启用乐蒂与任洁演出黄梅调的《红楼梦》，但越剧版的《红楼梦》大有胜出⁵²。中联的导演李铁就对徐玉兰、王文娟的唱工印象深刻，并声称“[我]见她们外形不理想，心下纳闷……次日中午，王文娟上台演出‘焚稿’……我服了！”⁵³。而反玩乐蒂与任洁在电影里却是由凌波与顾媚在幕后代唱，这一举措暴露了香港“右派”电影公司在开拍戏曲片的不足之处：即缺乏优秀正统的戏曲演员。香港“左派”的电影公司与新中国合拍的戏曲片正是凭着这样的优势，开展了与邵氏、国泰等“右派”电影公司不一样的戏曲片风格⁵⁴。

潮剧《陈三五娘》则是1961年朱石麟应广州珠江电影制片厂的邀请而开拍的。当时，珠影的厂长洪道因为认识朱石麟，所以推荐该剧应该由朱石麟执导。影片由香港大鹏影片公司和珠江电影制片厂共同摄制与发行。朱石麟亦十分重视这次的任务，几次和孩子朱枫的通信中，就曾提起影片拍摄时遇上的一些问题。朱石麟在信里就表示，尽管他曾向领导请示是否能够对《陈三五娘》的故事情节进行修改，而“领导叫我作最后决定，但这个‘决定’可不很容易”⁵⁵。显然地，朱石麟对于影片所给予的期望很大，他希望把影片拍好，追求“照原剧的设计加工润色，并使之电影化”；他也主张剧里陈三与五娘的性格应该“坚强些”，并提出在情节安排上“陈三与五娘彼此有迫切的愿望，力求一见而受到压力”⁵⁶。

⁴⁹ 香港《文汇报》，1962年11月29日，第3版。

⁵⁰ 香港《文汇报》，1962年12月25日，第5版。

⁵¹ 中国文化产业网，http://www.cnci.gov.cn/news/av/news_4898_p2.htm。

⁵² 同上。

⁵³ 朱虹主编《闪耀在同一星空》（香港：三联书店，2005），页27。

⁵⁴ 据陈炜智的观察，邵氏开拍的戏曲片如黄梅调电影《梁山伯与祝英台》（1962）更重视技术的层面，如服装、布景、彩色摄影甚至是特技效果。而国泰则更重视明星效应，如采用李丽华和尤敏这样的搭配，演出和邵氏同名的片子《梁山伯与祝英台》。台湾电影笔记，<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-1340.php>。

⁵⁵ 朱枫、朱岩编著《朱石麟与电影》（香港：天地图书公司，1999），第55-56页。

⁵⁶ 同上。

也许更重要的是，朱石麟最终是放弃了自己的意见，并遵循了广东省领导的意思完成电影⁵⁷。朱石麟的子女在一次访谈中回忆，朱石麟对于《陈三五娘》的电影剧本一度感到不满意，也曾表示自己偏好潮剧的《辞郎洲》⁵⁸。但是朱石麟在拍片过程中的妥协，恰恰隐喻了个人与政治之间的多番协商（negotiation）。《陈三五娘》在港上映时，受到广大观众的欢迎，而香港《商报》就曾刊登诗人金猴先生写的“北有张君秋，南有姚璇秋，京剧与潮剧，盛名贯五洲”一诗。新加坡书法家潘国渠也以行书题诗，以及泰国《中华日报》上也刊登了诗人陈年的诗，二者皆称赞姚璇秋精湛的演出。毫无疑问的，潮剧和姚璇秋确实有着迷人的艺术魅力，而朱石麟“电影化”的处理也成功了⁵⁹。

最后，另一值得注意的戏曲片是由李萍倩指导的越剧电影《三看御妹刘金定》（1962），这部由长城独立摄制的戏曲片由夏梦和丁赛君领衔主演。早在1954年，丁赛君与吕瑞英、张桂凤、金艳芳等隶属华东越剧实验剧团的越剧演员凭着《打金枝》的精湛演出，曾获得华东区戏曲观摩演出大会表演的二等奖。尽管如此，丁赛君在越剧界的名气一直无法与袁雪芬、王文娟、徐玉兰等人相比。而丁赛君于1959年赴港参与长城的越剧电影⁶⁰，这消息并没有引起观众太大的注意。换言之，长城独立完成的这几部越剧电影《三看御妹刘金定》、《金枝玉叶》以及《烽火姻缘》，并不打算打着“与新中国合作”的旗帜为宣传，反而从《长城画报》以及报章上的电影广告看来，这几部电影极力突出的是更多是“长城大公主”夏梦的吸引力⁶¹。然而，《三看御妹刘金定》却意外地让丁赛君在海外赢得声誉，而该片也是三部越剧电影当中，票房最成功的一部。这部电影在1962年4月的香港上映，创下“连映29天”、“连满百六十二场”的纪录⁶²。在新马一带，根据《南洋商报》1963年的统计，

⁵⁷ 同上。

⁵⁸ 黄爱玲编《故园春梦：朱石麟的电影人生》（香港：香港电影资料馆，2008），页172。

⁵⁹ 同上，页132。

⁶⁰ 据悉丁赛君于1959年4月加入中国共产党后才赴港演出。

⁶¹ 电影宣传单 HB955.1X、海报 PS669、说明书 PR322X，报章广告等。

⁶² 丁赛君纪念专辑，http://ding.lujinhua.com/frames/frameset_a.htm。

“去年本坡最卖座的华语片及明星”排行榜上可以见到《三看御妹刘金定》名列前茅⁶³。但是，《三看御妹刘金定》这部戏曲片，和之前的《红楼梦》以及《陈三五娘》略有不同，其中最大的差别恰恰在于夏梦这一非越剧专业演员（花旦）的加入。尽管如此，夏梦以及有份参与电影演出的李嫋，皆曾多次向徐玉兰和王文娟请教越剧表演的技巧⁶⁴，并最终获得观众的赞许与认同⁶⁵。有趣的是，夏梦并非正统的越剧演员，她曾坦承自己“一共拍了四套越剧片，但一句都不会唱，我只是跟他们学身段，练腰腿功[等等]……电影《金枝玉叶》[就是]朱东韵幕后代唱的”⁶⁶。这和邵氏、国泰在开拍戏曲片时遇到的窘境是相似的，可是“左派”电影公司却能够凭借与新中国合拍戏曲片的经验与机会，避免了落入被观众诟病的尴尬情况⁶⁷。这主要是因为香港“左派”电影公司与上海越剧团的关系亲密，1960年上海越剧团访港时，徐玉兰和王文娟就曾亲自教导一批长城及凤凰的演员。这一短暂的师徒关系，意味着夏梦虽然不是正统的越剧演员，却师承正统的越剧训练，足以为电影添加“正统越剧”的可信性（authenticity）。再加上为了开拍《三看御妹刘金定》一事，夏梦曾多翻苦练甩水袖、走台步、做手功架等。报章也报道李嫋拍戏之余，曾抽空到上海学越剧的消息⁶⁸。影迷陆畅红就投稿香港的《文汇报》，称赞夏梦等人的“表演艺术，比《王老虎枪亲》又进了一大步，显见她们都是下过苦功的”⁶⁹。“谈《三看御妹刘金定》中的夏梦”一文，也称赞了夏梦“单凭那一双长水袖的功夫抖露了女儿家那种初恋喜悦的细致情怀”⁷⁰。换言之，这三部越剧电影固然没有正统越剧演员的参

⁶³ 《南洋商报》1963年1月12日，第19版。

⁶⁴ 香港《文汇报》，1961年2月1日，第7版。

⁶⁵ 《南方晚报》，1962年6月2日，第5版。

⁶⁶ 香港《文汇报》，1961年2月1日，第7版。

⁶⁷ 2004年1月27日的香港《文汇报》在回顾越剧电影《三看御妹刘金定》时，虽然批评夏梦“做手不像名角们那样纯熟”，却也同时肯定夏梦的加入为电影增添魅力。参考香港《文汇报》电子版，<http://paper.wenweipo.com/2004/01/27/XQ0401270001.htm>。

⁶⁸ 《南方晚报》，1961年12月9日，第7版。

⁶⁹ 香港《文汇报》，1962年4月21日，第?版（页数模糊）。

⁷⁰ 同（9），页126。

与（除了丁赛君），但是配合影星们（夏梦、李嫱）的用心练习，长城独立摄制的戏曲片追求的依旧是接近正统的越剧演出，而不是尽情地发挥明星效应（与“右派”的电影公司比较）。《金枝玉叶》的电影首映场刊内，也有一篇文章“丰富了打金枝”⁷¹，不仅指出电影如何弥补了越剧舞台演出的一些局限性，也强调了长城的电影《金枝玉叶》和上海越剧团访港时吕瑞英、陈少春表演的《打金枝》原是同一家⁷²。

第五节：香港“左派”电影公司的重要性与新中国对外的冷战策略

如果 60 年代的中港合作是将“政治性”较不明显的戏曲片作为主打，那 50 年代初期香港“左派”电影公司也采取了匿名或“不挂名”的合作方式，积极维持着与新中国的密切合作。这时的合作主要的形式是接纳来自国内编剧的电影剧本，而执导电影的却是聘用香港“左派”电影公司内的导演。这里主要关注的是沈寂和夏衍两位编剧与长城、凤凰之间的合作，尤其是沈寂于 1952 年 1 月 10 日被香港政府入屋拘捕并强行驱逐出境。同时期还有司马文森、刘琼、舒适、齐闻韶、马国亮、狄梵、白沉、蒋伟等电影工作者也都被递解出境。沈寂在广州作了短暂的逗留，并完成了《蜜月》（1952）和《中秋月》（1953）的剧本⁷³。《蜜月》是由长城导演李萍倩执导，编剧却挂上张弓的名字⁷⁴；而《中秋月》则是凤凰的第一部影片，并由朱石麟自己亲自执导，编剧也没注明是沈寂，反而写上朱石麟的名字。这和沈寂在 1951 年为长城影片《狂风之夜》担任编剧时的处理方法是不一样⁷⁵。究其原因，朱石麟在写给孩子朱枫的信里曾感叹“在海外干电影工作是相当艰苦的……再说殖民地的统治者的剪

⁷¹ 同（62）。

⁷² 同上。

⁷³ 同（55），页 106。

⁷⁴ 张弓就是沈寂的化名。沈寂《话说电影》（上海：上海三联，2008），页 178。

⁷⁵ 沈寂写好了《狂风之夜》的剧本，委托舒适帮他送交给长城。电影开拍时，编剧一栏是光明正大地挂上沈寂的名字的。当时沈寂是永华影业公司的编剧之一，虽然他没有来得及加入任何“左派”的电影公司，可是沈寂和“左派”影人如舒适、刘琼等的关系密切。同上，页 167-174。

刀也是不容易通过的……要处处留意，不然就要‘禁映’”⁷⁶。这封信写于 1952 年的 7 月份，而沈寂、刘琼、舒适、司马文森等人于同年一月被驱逐出境，无不加强了香港“左派”电影公司的警觉性。这正是为何沈寂的名字不能直接出现在影片中的原因之一，而 1953 年完成的凤凰影片《水红菱》⁷⁷、1966、68 年长城的《小忽雷》⁷⁸、《双女情歌》也是同样的安排。这种合作的方法暗示了香港“左派”电影公司，为了坚守香港而极力回避挑起殖民者反感的用心。1964 年夏衍为夏梦改编巴金的《憩园》，响应廖承志提出支援香港电影工业的号召，也再次体现新中国与香港“左派”电影公司之间的合作。夏衍就曾表示因为“50 年代中叶，香港几家进步电影公司闹剧本荒，国内剧作家又怕‘海外关系’而不愿意给他们写剧本”⁷⁹。而夏衍不愿意挂名为该片的编剧，更多是为了避免自己被卷入当时的整风运动中⁸⁰。不过从另一个角度出发，夏衍坚持匿名的举措，肯定也包含了一定的政治考量。尤其是夏衍当时担任新中国文化部副部长一职，高调地表明香港“左派”电影公司与新中国文化部（夏衍）的密切合作肯定是弊大于利的政策。换言之，这种“不挂名”的合作方式，关心的大前提是如何维护香港“左派”电影公司的中立性。在这里，香港“左派”电影公司与新中国之间的合作，发扬的是一种笼统的“爱国主义”。而同时这种“爱国主义”的情怀与诉求，成了香港“左派”的电影公司与新中国之间的纽带，并进一步确立了香港“左派”的电影公司在中国对外的冷战策略中的重要位置。

比较可惜的是，这几部电影在票房上并不特别出色，虽然《中秋月》甚获好评，而《蜜月》也是 1952 年港产十部卖座国语名片排行榜的

⁷⁶ 同（55），页 47。

⁷⁷ 《水红菱》是沈寂被驱逐出境前完成的最后一个剧本，他暗示太太把剧本交给凤凰，编剧也挂上朱石麟的名字而非沈寂。同（74），页 177。

⁷⁸ 《小忽雷》的编剧挂上朱明哲的名字，其实是沈寂借用太太的名字以掩人耳目。同（74），页 179。

⁷⁹ 勇赴〈夏衍与朱石麟的一次‘秘密’合作〉。中华读书报，[http://www.tianyabook.com/renwu/019\(3\).html](http://www.tianyabook.com/renwu/019(3).html)。

⁸⁰ 同（58），页 123。

季军（票房是十万零四千元）⁸¹，但总的来说，采取这种匿名或“不挂名”的合作方式，保持着与新中国的密切合作，并没有为“左派”电影公司带来太大的效益。60年代，差不多同时期完成的凤凰电影《故园春梦》（编剧：夏衍）以及《董小宛》在邵氏和国泰日渐白热化的竞争下，根本无法突围而出，但是《董小宛》至少还是为凤凰“赚了十多万”⁸²。廖承志就曾在1964年的《人民日报》上提到摄制电影时不应只关心意识形态，而忽略了电影卖座的指标⁸³，显然是认为海外侨胞对于香港“左派”电影的热烈支持是很重要的。对比60年代中期，新中国国内（上海）对于香港“左派”电影的严厉管制（例如规定“三证购票”）⁸⁴，并刻意抑制国内观众对于香港“左派”电影的热烈反应⁸⁵，廖承志的讲话说明了香港“左派”的电影在新中国对外的冷战策略中，占有极为特殊的地位。

廖承志对香港“左派”电影公司一直给予厚望，他曾在1964年在北京召开的香港电影工作会议上，以及1978年的香港电影界座谈会上高度肯定了香港“左派”电影公司的贡献⁸⁶。1952年12月廖承志出任中共中央统战部副部长，并在早前的缅甸华侨回国观光团座谈会上发表了“促进华侨的爱国大团结”的演说⁸⁷，带出了“背靠祖国，面向海外”的冷战策略。1956年2月廖承志和方方联名给周恩来的报告书中，也再次强调海外侨胞对于新中国的建设与成就必须有所了解，并主张“加强对侨眷、归侨的宣传教育及对国外华侨的宣传工作”⁸⁸。同年6月，廖承志在全国第四次侨务扩大会议上讲话，呼吁“先爱国的人千万不要歧视后爱国的人，因为爱国是不分迟早的… [我们应该通过宣传与教育] 把所有应该团

⁸¹ 同（10），第四卷，页93。

⁸² 这主要是因为邵氏出资28万，朱石麟只用了10多万便完成影片。同（58），页167。

⁸³ 同（16），页451。

⁸⁴ 同（1），页44。

⁸⁵ 同（16），页456。

⁸⁶ 同（16），页451、页553。

⁸⁷ 同（16），页215。

⁸⁸ 同（16），页309。

结的人团结起来”⁸⁹。显然地，新中国对外的冷战策略是以“爱国主义”的旗帜，争取海外华侨的认同。而廖承志评在价香港“左派”电影公司时，也从未否定“左派”电影在统战策略上的重要性。廖承志就形容香港“左派”的电影公司“基本上贯彻了爱国反帝统一战线的方针”⁹⁰，在这样的基调上，香港“左派”电影公司与新中国合拍电影的多方努力，其目的之一便是为了吸引海外华侨，并完成“爱国主义”的宣传任务。

廖承志对于香港的电影事业自当非常关注，但是对于港澳地区的出版事业⁹¹亦十分看重。在这里，文化俨然是中共冷战策略底下极为重视的一环，即便是报纸、通俗小说或是（电影）画报的出版，皆是服务于“爱国反霸统一战线的方针”⁹²。然而香港“左派”的电影公司应该如何响应“爱国主义”的号召呢？什么才算是“爱国主义”呢？这一点廖承志在两次面向香港影人的演讲中都有略为提及，他认为香港“左派”电影公司可以涉及的题材很多：

从反封建礼教一直到反专制压迫，从反对封建剥削一直到反对帝国主义，还有各式各样的斗争形式，直到武装斗争，都可以写。我们主要的敌人是谁？斗争的矛头向着谁？向着帝国主义、殖民主义。我们团结谁？团结百分之九十以上的人民，工人、农民、小资产阶级，甚至包括一部分资产阶级。⁹³

廖承志也提到“凡是有利于爱国统一战线的，什么都可以……你们可以到内地拍外景，拍祖国的名胜古迹、名山大川”⁹⁴。换言之，“爱国主义”的实质内容或形式是模糊的，但是“爱国主义”最终指向的却是一个明确的地理位置。同时，新中国需要在海外侨胞的心目中建立起一个印象，香港“左派”电影公司与新中国合拍的电影正是以“思想性、艺术性

⁸⁹ 同（16），页 329。

⁹⁰ 同（16），页 553。

⁹¹ 同（16），页 536。

⁹² 同上。

⁹³ 同（16），页 453。

⁹⁴ 同（16），页 555。

和娱乐性”⁹⁵吸引观众，展现了新中国的多面形象。中港合拍戏曲片在60年代的香港出现小高潮，以及50年代大量的五四文学也被改编成电影（尤其是巴金、曹禺、鲁迅的作品经常被长城、新联和中联摄制成电影）。这些合作的电影突出的是新中国兼容传统（戏曲）和现代（五四文学）的一面。而廖承志在这里提倡电影应具备“思想性”，又和冷战格局底下强调的“政治性”稍有不同。这里的“思想性”指的是首先是团结爱国，然后才是抵抗“帝国主义和殖民主义”⁹⁶或是“武装斗争”⁹⁷值得注意的是，廖承志坚决“不能无条件地把卖座的要求抛弃了”⁹⁸，显然是认为海外侨胞对于香港“左派”电影的热烈反应是一个很重要的指标。这意味着香港“左派”的电影必须在海外先引起观众的喜爱，方能有效地成为新中国对外的冷战策略。

香港“左派”的电影公司在新中国对外的冷战策略中占有重要的位置，无论是口碑还是电影票房，中港合作的电影呈现了新中国的多重形象，并以“思想性、艺术性和娱乐性”开脱了中共原本政治化的形象。香港“左派”电影在“爱国主义”的旗帜之下，尽管建构起的新中国形象带有其暧昧模糊的地方，但电影意图将观众的情感认同导向新中国却是毫无疑问的。而这样的意图很明显是服务于新中国的冷战策略的。香港“左派”的电影公司巧妙地把握了政治与娱乐之间的界限，并颇为成功地呈现出一个“政治以外”的新中国。很大程度上，这和香港自身在冷战期间所具备的特殊地位有关。然而，不能回避的另一个问题就是在这些合作的过程中，香港“左派”电影公司的自主参与性（*autonomous participation*）有多少。这种参与可以是由政治所主导的吗？朱石麟作为中港合作的主导人物之一，其书信隐隐吐露出香港“左派”影人的难处⁹⁹，并刻意冲淡个人参与的政治主动性。本章并不准备树立朱石麟为香港“左派”电影公司的政治领袖，但是朱石麟对于制片的主张却很能提醒

⁹⁵ 同（16），页456。

⁹⁶ 同（16），页453。

⁹⁷ 同上。

⁹⁸ 同（16），页456。

⁹⁹ 同（55），页47。

我们娱乐与政治之间，其实并不需要是完全对立的¹⁰⁰。香港“左派”的电影公司在整个冷战的格局底下最重要的，是点出香港“左派”电影公司的暧昧性如何在冷战政治下被发挥得淋漓尽致。有趣的是，香港“左派”的电影公司在政治、娱乐和商业利益之间似乎并未顾此失彼，正好印证了香港自身在冷战期间的特殊处境。

第六节：新联的《七十二家房客》与“香港”本土性

除了戏曲片，香港“左派”的电影公司也和新中国合作开拍喜剧，其中以王为一执导的《七十二家房客》最为经典。新联影业公司与珠江电影制片厂合作，于1963年将上海大公滑稽剧团同名舞台剧改编成粤语电影的《七十二家房客》，深得香港和内地观众的喜爱¹⁰¹。1973年，邵氏向新联公司取得该片版权后，进行了重拍。香港著名武侠导演楚原担任本片导演，岳华、沈殿霞、胡锦、南红等港星出演其中角色，被认为该片是令粤语片再次复兴的“奇迹”¹⁰²。就这部影片的制片形式看来，《七十二家房客》无疑是香港“左派”电影公司与新中国合作的作品之一¹⁰³。当时因为电影是全粤语拍摄的，中央电影局决定该片只在两广粤语地区和海外发行，而大公剧团则可以继续在国内各地上演这出舞台剧¹⁰⁴。新联的《七十二家房客》还邀请了粤剧名伶文觉非和谭玉真搭档演出，对新马一带的观众而言，更是增加了电影的吸引力¹⁰⁵。导演王为一的自传里也提到该片是“中美关系漫长的冻结期中惟一在美国上映的一部国产故事

¹⁰⁰ 朱石麟对于电影的看法就是要“看得懂”。可以参考1937年《联华画报》，原文“我曾经问过管营业的x先生，我问他现在电影商场上需要些什么片子？他回答我是不论什么片子，只要观众‘看得懂’就行。如果看不懂，那不管你的作品意识怎样正确，技巧怎样纯熟，观众看不懂就不来看，不来看你就算白费了……”。同（55），页41。

¹⁰¹ 同（24），第235，238页。

¹⁰² 同上。

¹⁰³ 《七十二家房客》由黄谷柳和王为一两人改编。刘澍《中国电影幕后故事》（新华出版社，2005）。

¹⁰⁴ 王为一《难忘的岁月：王为一自传》（北京：中国电影出版社，2006），页152-153。

¹⁰⁵ 同上。

片”¹⁰⁶，从侧说明 60 年代中港合拍的模式，在很大程度上是承接了中国对外的冷战策略的动机。

不过，《七十二家房客》也带出了其他有意思的现象，例如新联拍摄的都是粤语电影，这和与长城、凤凰采用国语拍片的策略不同。从 50 年代开始，专门放映粤语电影的有“太北”、“纽太”、“金国”三大院线（60 年代增加至四条院线¹⁰⁷），放映国语片的电影院线则有“丽都-仙乐”、“国泰-新华”和“利舞台-东乐”，可是放映粤语片的电影院总数量，比放映国语片的电影院更多¹⁰⁸。加上粤语电影在香港及澳门放映之外，广东和福建、广西部份地区，也拥有不少观众。东南亚以及澳洲北美的华侨，亦都爱看粤语电影。从普及程度、电影影响力、到争取华侨向心作用等方面来说，粤语电影都是不容忽视的。然而，粤语电影一直给人一种“粗制滥造、态度不严肃的”负面印象¹⁰⁹，1949 年 4 月 8 日在香港《文汇报》上刊登的“清洁运动宣言”，针对的便是这个现象¹¹⁰。随之，1954 年的《商报》和《新晚报》上皆报导“港产粤语片日趋改善”的观察¹¹¹，但是 1963 年的《探星》杂志却提到“粤语片的演员认为有机会拍国语片是一件光荣的事”¹¹²。新马的《南方晚报》于 1962 年的一篇报道中也用“华语明星拍粤语片，丁莹是纡尊降贵吗？”¹¹³，隐约透露了粤语片和国语片之间的距离。新联最独特的地方却在于体现了香港“左派”电影公司（长风新）之间，从未因为语言而产生隔阂。长城和凤凰演员如傅奇、石慧、江汉等人¹¹⁴，就曾参与新联的粤语电影，而类似“南北系列”的电影情节也从没发生。华南电影工作者联合会（简称影联会）的成立也可以说明这点。影联会原本是为香港粤语电影从业员谋求福

¹⁰⁶ 同上。

¹⁰⁷ 同（24），页 155。

¹⁰⁸ 同（10），第 5 卷，页 91。香港影片大全第四卷（1953-1959）前言，<http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/b5/4-1-32b.php>。

¹⁰⁹ 同上。

¹¹⁰ 同（36），页 10。

¹¹¹ 同（10），第四卷，页 158。

¹¹² 同（24），页 133。

¹¹³ 《南方晚报》，1962 年 7 月 10 日，第 6 版。

¹¹⁴ 《南方晚报》，1961 年 12 月 9 日，第 7 版。

利的机构，但是对于国语电影公司（长城与凤凰）以及电影演员的加入从不排斥，甚至后来影联会属下成立的银星艺术团，也吸纳了国语和粤语电影的演员。

然而恰恰是冷战的因素，使得香港电影工业的粤语片和国语片之间，出现“差别待遇”的局面。最明显的例子便是入选亚洲电影节的“香港电影”名单上一直漠视香港的粤语片¹¹⁵，而1956年举行的第一届东南亚电影节（隔年改为亚洲电影节），除了提倡与推广所谓的“亚洲电影”，其实也具有“围堵”的用意。香港“左派”的国语影片、与中国合拍的戏曲片，以及许多出色的粤语片（尤其是中联、新联的优秀粤语片也不少）在亚洲电影节上都未曾获得提名。这无疑是香港冷战“政治”以外，一个颇为吊诡的现象。当然，“左派”电影公司的影片遭到排斥，是冷战“政治”底下理所当然的结果。可是粤语片被排挤却是意外，这一意外让香港“左派”电影公司可以通过其他平台（例如影联会），乘机笼络这些粤语电影公司（如中联），并有利于日后建立起的“非政治联盟”。

自新联《七十二家房客》在1963年12月上映后，香港话剧团¹¹⁶和香港影视话剧团分别在1964年和1973年将电影版本改成了话剧演出，而这两次演出的执行导演皆是长城的编剧朱克。1973年，邵氏也向新联取得该片版权进行重拍¹¹⁷，使得已经低迷的香港粤语电影工业重新兴起¹¹⁸，并与香港人日益增长的本土意识遥相呼应¹¹⁹。著名喜剧影星周星驰的电影《功夫》（2004）里，也可以找到类似于《七十二家房客》里的

¹¹⁵同（108）。

¹¹⁶ 香港话剧团第一个演出的话剧是《七十二家房客》；第二个演出剧目是《人间地狱》；第三个剧目是《绞刑架下的中锋》，都受到观众的热烈欢迎。在1967年香港“五月风暴”的影响，剧团被迫结束。参考广州花都资料库，<http://www.huadu.gov.cn:8080/was40/detail?record=2213&channelid=4374>。

¹¹⁷ 邵氏于1973年开拍《七十二家房客》，导演楚原。70年代的香港电影影坛仍旧是国语片处于强势的时代，邵逸夫重拍《七十二家房客》时，就曾考虑用国语，可是导演楚原却提议应该采用粤语对白。网易娱乐资料库，<http://data.ent.163.com/movie/product/00000TWS.html>。

¹¹⁸ 同（24），页235-238。

¹¹⁹ 吴俊雄、张志伟编《阅读香港普及文化1970 - 2000》（香港：牛津大学出版社，2001年），页92。

故事烙印。近期的《七十二家租客》（2009）尽管已没保留太多 1963 年的电影风貌，但是仍能说明香港的观众仍对这一电影有所印象，而这个印象是个复杂的混合体（amalgam）：不仅蕴含了香港本土的意识、语言（粤语）的亲切感、上海左翼电影（喜剧）的影子，也延续着“左派”电影公司一系列以“讽刺”¹²⁰ 关注香港社会问题的喜剧片如《说谎世界》、《都会交响曲》、《水火之间》、《阖第光临》等的电影传统。值得注意的是，当初新联将上海大公滑稽剧团同名舞台剧改编成粤语电影时，优先考虑的或许是以粤语电影争取最大的统战宣传效果。然而新联的电影企图将上海的房屋问题“移植”到香港，未尝没经过一番本土化的尝试¹²¹，并以语言突出中港的联系。这也即是说，香港“左派”的电影公司与新中国的合作，并不仅仅只是反映了新中国对外的冷战策略。它同时也有助于我们反思香港“左派”的电影对于“香港”本土性的建构，其实并不是像我们以为的那么苍白¹²²。

然而，“香港”本土性的内涵原本就颇为复杂，朱崇科甚至提出“本土性”的概念应该是复数的说法¹²³；也有其他学者认为尽管香港“本土性”的萌芽始于 70 年代后期，然而追本溯源，香港的“本土性”其实也承继了战后五、六十年代南来文人的“中国想象”¹²⁴。总的来说，《七十二家房客》从三处体现了香港的“本土意识”：一、电影对白的改变，从原本的上海方言转换成“正宗粤语”。二、虽然影片一开始标

¹²⁰ 开拍“讽刺喜剧”是廖承志在香港电影工作会议上针对香港“左派”的电影公司说的，参考《廖承志文集》。

¹²¹ 〈《七十二家房客》笑料不绝如缕，粤语正宗够味〉，见香港《文汇报》，1963 年 11 月 23 日。〈老听客谈《七十二家房客》〉，见香港《文汇报》，1963 年 12 月 9 日。

¹²² 同（1），页 28。

¹²³ 朱崇科、张颖妍〈后殖民语境下的香港寓言—从麦兜系列电影看九七后香港想像的流变〉，《华文文学》，2007 年第 5 期，页 55。

¹²⁴ 陈犀禾、刘宇清〈华语电影新格局中的香港电影—兼对后殖民理论的重新思考〉，《文艺研究》，2007 年第 11 期，页 15；〈论五、六十年代南来文人的“中国想象”与香港“本土性”发展的关系〉，个人新闻台，

<http://mypaper.pchome.com.tw/masaiho/post/1277089660>。

明是“解放前”的广州，但实际上也试图探究及关心战后香港房屋供不应求的现象。三、强调民间守望相助的精神，并鼓励人们扎根于异地（香港）之际必须团结互助，积极摆脱“过客心态”。

第七节：小结

香港“左派”电影公司与新中国的合作体现在戏曲片和喜剧（《七十二家房客》）这两类“政治性”最隐现的例子，似乎难以直接联系到新中国“突围西方”的政策。然而，1961年廖承志在陈嘉庚公祭大会上多次赞扬陈嘉庚“是一个爱国爱乡、热爱公益教育事业的爱国老人”¹²⁵，其实也从侧点出了宣传“爱国主义”在新中国超越西方“围堵”政策里的重要性。而戏曲片这一电影类型不仅刻意讨好观众，满足人们对于民间传统爱情故事的喜好（如《陈三五娘》），也巧妙地完成宣扬“爱国主义”的统战任务。大致上，戏曲片从两个方面起到了宣传“爱国主义”的作用，（一）是将新中国设置为电影的背景，例如新联摄制的《苏小小》便到杭州实地拍摄。当时的《文汇报》、《华侨日报》、《华声报》、《大公报》、《新晚报》、《晶报》、《真栏报》、《商报》和《中英报》全都称赞杭州的风景是这部戏曲片的一大特色¹²⁶。电影于1962年两次公映，观众超过50万人次¹²⁷。这一举措与电懋通过时装片如《空中小姐》、《星星月亮太阳》等将台湾风光介绍给观众的手段并无不同，甚至新中国作为戏曲片的背景（backdrop）也从不强调其“政治性”的含义，只力求以软姿态将新中国的形象输出。相较于其他新中国独立完成的电影如《红色娘子军》、《南征北战》等，戏曲片避免了被禁映的厄运，并试图在观众心中建立起对于新中国的正面印象。（二）以争取个人幸福（《陈三五娘》）以及反抗封建（《红楼梦》）等主题暗喻更大的社会革命，这和喜剧片《七十二家房客》以讽刺戏谑的方式批判恶势力（太子炳、八姑等人）的目的是异曲同工。可是，要求香港“左派”电影公司通过这些合拍的影片传达“从个人走向革命”的观点，当然是过于理想化

¹²⁵ 同（16），页416。

¹²⁶ 《苏小小》电影宣传 PR144.1X。

¹²⁷ 同上。

的。因此，影片唯一可以做到的是以娱乐性笼络电影观众/侨胞，在这样的基础上，成功争取到观众/华侨的民心与认同，亦完成了宣扬“爱国主义”的统战任务。

第五章：银星艺术团与香港“左派”电影公司的形象建构

第一节：“左派”电影公司复杂多元的形象

香港“左派”的电影公司在新中国对外的冷战策略中占有重要的位置，而 1949 年在香港成立的华南电影工作者联合会（简称影联会）更是值得注意的一个组织。影联会最初是由吴楚帆、张瑛、卢敦、白燕等香港粤语片的编剧、制片、导演以及演员等影人组成的，而根据影联会首份章程，其组织结构分理事长、副理事长、候补理事、监事长、常务监事、候补监事、秘书和财务主任等；后来也陆续有许多国语片影人的加入，担任监事、副理事长等重要职位¹。冷战期间的影联会就曾多度到访新加坡，也在马来西亚（吉隆坡）以及菲律宾等国家义演，并成为新中国和东南亚之间的文化桥梁²。本章主要关注影联会属下的银星艺术团，于 1963 年和 1966 年到访新加坡的各类报导与观众反应（reception）³。这个艺术团是由影联会的合唱团、舞蹈团、乐队等为基础，并吸收了许多来自长城和凤凰的国语演员⁴。我们不难发现，在这些报导中所呈现的香港电影公司（其实涵括“左派”和“右派”电影公司旗下的影人）都突出了它们极其摩登与时尚的一面。这里所指的“摩登与时尚”并不是说香港影星们在举止打扮上都有模仿西方影星的痕迹，而是隐喻了香港影星抵新时所散发的明星效应（star appeal）正是一种摩登的“商业产物”。有趣的是，明星效应与政治宣传之间的关系极为微妙。在这些明星光环背后，影联会与香港“左派”电影公司又是如何“代表”了新中国的一部分，并肩负起新中国和东南亚（新加坡）之间的桥梁呢？同时 1966 年“左派”文艺刊

¹ 《永远的美丽：华南电影工作者联合会六十周年纪念，1949-2009》（香港：华南电影工作者联合会，2009），页 24、190-194。

² 同上，页 136。

³ 主要参考报纸和画报如《南洋商报》、《新洲日报》、《南方晚报》、香港《文汇报》、《大公报》、《长城画报》、《国际电影》、《南国电影》、《大众电影》等。

⁴ 当时也有摄制粤语电影的公司如新联和飞龙的影人加入。

物《海光文艺》⁵的创刊词里，隐隐透露出“左派”文艺工作者试图“以灰而不红 [的姿态] …… 扩大左翼的宣传层面”的策略⁶。这恰恰提醒了我们，香港“左派”电影公司或许并不排斥以摩登、时尚的“非政治性”外表，试图延续新中国对外的冷战策略。尽管这样的做法未免有些迂回曲折，可是这又和香港在整个冷战格局底下的尴尬处境不无关系。

另一值得注意的是，随着二战结束后东南亚的国家纷纷走向独立之道，冷战的氛围也更为显著⁷。我们不妨参考Villa Vilaithong的文章，在文章里 Villa Vilaithong考察了美国如何协助泰国发展自身的经济现代化，并通过泰美之间的盟友关系，力求“防御”共产势力在中南半岛发挥影响力⁸。显然地，东南亚是冷战期间不容忽视的场域之一，而各种经济、军事甚至是文化上的手段都可能和冷战策略有直接（或间接）的关系。60年代中期，香港“左派”以及“右派”电影公司竞相以“文化使者”的形式出访新加坡，表面上看似只是普通的商业活动。但是将其放置在整个冷战的大背景之下，政治-文化-商业三者之间的关系却变得耐人寻味。这时候新加坡所能提供的外部视角，正好有助于我们考察香港“左派”电影公司的特殊性质。

这一章节主要从几个问题出发：（一）中联这家粤语片公司和香港“左派”电影公司（长凤新）是如何通过影联会找到合作的平台？摄制电影所采用的语言（国语/粤语），到底隐含了怎样的“政治意义”？（二）银星艺术团是如何呈现出“左派”电影公司复杂多元的形象？做为一个团结香港电影同人的组织，影联会是如何把握文化交流、冷战政治与电影娱乐等之间的界线？（三）银星艺术团于1959年、1963年及1966

⁵ 《海光文艺》希望能销进台湾，因此一开始便采取“灰而不红，调子很低”的中间面貌。但是要进入台湾，所有刊物都必须印上“中华民国”的年号，《海光文艺》并没有印上“中华民国”的年号，因此也不能进入台湾，可是它们曾收到台湾的投稿。张咏梅《边缘与中心-论香港左翼小说中的“香港”（1950-1967）》（博士论文，香港中文大学，2001），页60。

⁶ 丝韦〈《海光文艺》和《文艺世纪》—兼谈夏果、张千帆和唐泽霖〉，收入在《香港文丛·丝韦卷》（香港：三联书店，1992），页276。

⁷ Vu Tong, “Asia/Cold War/Culture: An Anti-Imperialist Agenda”, *Conference on the Cold War in Asia: the Cultural Dimension* (NUS, 2008).

⁸ Villa Vilaithong, “Promoting the American Standard: American Personal Care Products and Advertising, 1940-1970s “. Ibid.

年三度访新，并打着宣扬“（中华）民族文化”的旗帜抵新进行文化交流，这类的“文化交流”又是如何像影联会副理事长施扬平所说的，建立起中-港-新的联系呢？总的来说，这些问题的核心，除了关注香港“左派”电影公司的形象建构，也试图带出香港“左派”电影公司在新中国对外统战策略中的重要性。尤其是银星艺术团扮演的“文化使者”的角色，和周恩来在 1958 年提出香港是“天文台、观察站、气象台、发射站，香港适宜发出放射性的东西”⁹这一言论不谋而合。我们不妨先整理出影联会是如何在香港“左派”电影公司的加入后，组织起银星艺术团，并跨越语言的障碍，最终游走于娱乐、政治、商业、文化等不同领域。换言之，通过对于香港“左派”电影公司的考察，我们可以清楚看到在冷战期间，娱乐与政治之间的一种“同谋关系”。不过，就算是娱乐主动向政治靠拢，又或是政治寻求与娱乐的紧密结合，这种“同谋关系”必然是没有矛盾的吗？恰恰在这一点上，香港“左派”电影公司带出了一些意料之外的意义。

第二节：影联会的成立与香港“左派”电影公司的加入

影联会成立于 1949 年 7 月 10 日，是以“联络同人感情，发扬电影艺术，促进同人康乐”为宗旨的¹⁰。乘着这样的信念，导演李化在影联会成立典礼上的致开幕辞中，也提到影联会成立的几个主要目的，（一）是研究电影艺术，（二）是发展电影市场，（三）则是提倡同人互助。基本上，影联会并不直接扮演“政治性”的角色，其创立和 1956 年成立的港九电影戏剧事业自由总会（简称自由总会）¹¹恰恰是相反的。尽管自由总会和影联会都曾触及开拓电影市场、维护影人利益等问题，但是影联会打着推动艺术（电影）交流的旗帜，从未公开地回拒任何香港“左派”或“右派”电影公司的参与。反倒是自由总会紧守台湾电影市场，以经济

⁹ 黄文放《中国对香港恢复行使主权的决策历程与执行》（香港：香港浸会大学林思齐东西学术交流研究所，1997），页 32。

¹⁰ 同（1），页 6。

¹¹ 黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 74-75。

手段强行将香港“左派”的电影公司排除在外，其政治色彩昭然若揭¹²。

不过，影联会虽然不曾标上“左派/政治”的标签，但是影联会的所有成员对于新中国的强烈认同感，多少说明了影联会和香港“左派”电影公司的共同点。例如影联会于1949年7月成立，同年的10月1日当中华人民共和国（新中国）成立时，影联会就举办了盛大的庆祝活动，多年来也一直延续庆祝“十一国庆”的传统¹³。影联会属下的银星艺术团也自觉地承担“中国政府民间使者”的使命¹⁴，这种精神和影联会对于新中国的强烈认同感不无关系，类似于香港“左派”的电影公司。影联会的理事长余伦亦认为“影联会六十年来、由始至终，一直坚持着爱国立场，在爱国旗帜下，团结同人”，这和廖承志强调新中国对外的冷战策略是以“爱国主义”的旗帜，积极争取海外华侨的认同是相似的。换言之，影联会几乎是能够直接参与到新中国对外的冷战策略中。然而，影联会和香港“左派”电影公司的差别，就在于它首先关注的是争取与维护香港电影工作者的生活与福利¹⁵。影联会的首份会章就列明15项工作，其中只有第12项“向中国政府请求关于本会会员出品之输入关税，及其它一切之利便”¹⁶很明显地点出了影联会试图争取与新中国政府建立起某种合作的空间。在这样的基础上，香港“左派”电影公司加入影联会的举措（又或是影联会本身）似乎都缺乏浓烈的政治意味。然而，影联会最巧妙的地方则在于提供了一个空间，允许香港“左派”的长城、凤凰及新联以“电影同人”的姿态团结其他亲“左派”的电影公司。由吴楚帆、白燕、黄曼莉、李清等人成立的中联电影公司就是其中一个例子。

根据新联导演卢敦的说法，“我们被认为是左派，中联、华侨亦与我们有联系，可以说都由我们领导”¹⁷，影联会似乎是提供了“左派”电影公司一个很好的平台，去接触或是影响其他非“左派”的电影公司。

¹² 同上。

¹³ 同（1），页64。

¹⁴ 同（1），页136。

¹⁵ 同（1），页27。

¹⁶ 同上。

¹⁷ 郭静宁编辑《南来香港》（香港：香港电影资料馆，2000），页132。

然而廖志强在他的研究中，却列举了各类例子试图说明中联是如何被“错误定性为左派电影公司”的，并认为中联既没得到“长、凤、新的帮忙，也没有邀请左派政治人物参与”¹⁸，何来“左派”的色彩？同时，因为语言（粤语和国语）的问题，中联和长城、凤凰的合作空间变得有限。尤其是香港“左派”的电影公司（长城和凤凰）都以生产国语片为主，而不少演员亦无法说一口流利的粤语¹⁹，这无疑加剧了国语片公司和粤语片公司之间的隔阂。然而，香港“左派”电影公司的大部分演员最终都能超越语言的难题，并在影联会里团结。最有力的例子便是银星艺术团的成立。根据演员冯琳的回忆，“当时很多‘一片公司’，演员大多自由身，较分散，所以较难组织大型演出，[一直到影联会有国语片影人的大量加入]，才有完整的阵容，可以组织一些大型的演出活动”²⁰。在这里，长城和凤凰影人的加入，是直接促使银星艺术团成立的原因之一。国语、粤语影人之所以能因为银星艺术团的成立而找到互相合作的机会，恰恰说明了语言并没有完全隔离，又或是成为分化拍摄粤语片的电影公司以及拍摄国语片的“左派”电影公司的因素之一。而其实在“左派”电影公司为自家演员（国语片影人）举办的各项康乐活动中，如郊游野餐、篮球比赛、岁末晚宴、电影首映礼等，也常常可以见到粤语片影人的参与。中联许多的演员与导演就颇常出席香港“左派”电影公司的这些活动，二者的关系也非常融洽²¹。通过考察中联这个个案，我们不妨回头审视中联、影联会（发起人吴楚帆也是中联的股东之一）以及香港“左派”电影公司的关系。我们如何理解语言（粤语/国语）对香港“左派”电影公司在延续新中国对外统战策略中所具备的意义？做为一个团结香港电影同人的组织，影联会是如何把握文化交流、冷战政治与电影娱乐等之间的界线？

¹⁸ 廖志强《一个时代的光辉》（香港：天地图书，2001），页110。

¹⁹ 长城男演员傅奇即将参与新联影片《西施》的演出，可是傅奇的粤语说得不好，他只好“拜老婆石慧做师傅[学粤语]”。《南方晚报》，1963年1月18日，第5版。凤凰女演员韦伟也曾面临这个问题，参考《长城画报》，第109期的“韦伟谈戏瘾”。长城的男演员关山也有类似问题。

²⁰ 同（1），页140。

²¹ 《长城画报》，1956年7月，第65期。

第三节：中联的“矛盾”与语言背后的角斗

长城、凤凰和新联一向被划分为香港“左派”的电影公司，同时光艺、中联、华侨和新联也并称为粤语片时代的“四大公司”，这三家公司（即光艺、中联及华侨）和长凤新的关系一直十分亲密。中联被列入“左派”电影公司的原因，不仅仅只是中联和“左派”电影公司的关系友好²²，也因为中联的影片享有进入新中国电影市场的机会²³。然而廖志强却认为：

“中联”的作品中有不少是以中国人的身份自居的，大部分的作品更充满关心国家的情怀，但这种精神只是当时一般香港居民对民族国家的一般想法，不涉及政治。²⁴

廖志强也在他的研究中，从中联的电影主题与内容分析试图说明，中联不应该被划分至“左派”电影公司的序列中。不过，廖志强却忽略了探讨中联-影联会-“左派”电影公司之间的联系。从这一点出发，中联不一定需要标上“左派”的头衔，但是在某种程度上，中联也从未否定自身与香港“左派”电影公司之间所形成的“非政治联盟”。这样的凝聚力在新中国对外统战的策略中是不能忽视的。我们不妨参考资深报人罗孚所提出的观点，罗孚认为“新华社的统战工作主要集中宣传及工商界，宣传则着重文体（电影、大戏、体育），[争取的对象也不只是]知识分子”²⁵，显然地，争取非“左派”影人（例如中联的影人）是统战宣传的目的之一。另外，中共香港工委新闻宣传战线前党委书记金尧如也认为“中央几十年来的香港和海外办报方针……[就是]要团结起香港的中间大多数同胞”

²² 同（18），页 109。

²³ 香港市政局编《香港电影的回顾专题—跨界的香港电影》（香港：香港市政局，2000）。

²⁴ 同（18），页 112。

²⁵ 〈文化统战工作三十年追忆—访资深报人罗孚〉，见《信报》1997年6月27日，页 14。

²⁶。虽然在这里，金尧如指的是办报的方针不是电影，可是这样的策略同样适用于“左派”电影公司，即通过影联会与“中间分子”（中联）建立起某种联盟关系。总的来说，影联会对于粤语片和国语片影人的接纳，正好提供了香港“左派”电影公司一次难得的机会。

大致上，影联会对于来自粤语片和国语片的影人一向是一视同仁的。例如影联会第2届组织架构及主要成员名录上，已经可以见到朱克、司马文森、马国亮等长城编剧担任重要职位²⁷。长城演员平凡与导演李萍倩都曾出任副理事长一职，其他演员如鲍方、李媯、龚秋霞、夏梦等也陆续加入影联会的监事委员团²⁸。第15、16、17届的影联会会长更是由朱石麟三度连任²⁹，显然地，影联会并不排斥非粤语片从业员的加入。这一现象尤其值得关注是因为，摄制电影时采用的语言，恰恰带出了语言背后的“政治角斗”。最明显的例子便是亚洲电影节，对于香港粤语片和“左派”国语影片的忽略。正因如此，“右派”电影公司间接地促使部分香港粤语电影公司（如中联、华侨）向“左派”电影公司靠拢。我们从《中联画报》第40期和第56期采用长城明星夏梦与石慧为封面人物，可以推断粤语电影公司如中联和“左派”电影公司的关系颇为亲密。甚至还有读者投稿给《中联画报》的“读者俱乐部”，称赞石慧的演技出色³⁰，尽管石慧并不属于中联旗下的女演员。《中联画报》对于1959年长城受邀参与新加坡“国民效忠周”一事，也曾进行大篇幅的报导³¹。另一值得注意的也包括1957年吴楚帆获得“全国最优秀演员”的荣衔时，“左派”电影公司的众多演员（龚秋霞、陈娟娟等）与导演（朱石麟）都为他祝贺³²。事缘由中联出品，吴楚帆主演的香港影片《春》和《秋》

²⁶金尧如《香江五十年忆往》（绍兴：金尧如纪念基金，2005），页47。

²⁷同（1），页190。

²⁸同（1），页192-193。

²⁹同（1），页196-197。

³⁰《中联画报》，1958年5月，第31期。

³¹《中联画报》，1959年12月，第49期。

³²《中联画报》，1957年2月，第17期。

获得了新中国文化部“1949-1955年优秀影片荣誉奖”，而吴楚帆本人也当选为全国最受欢迎的五位演员之一³³。

最后，中联不少影人对于话剧的支持与热爱是联系粤语片公司和“左派”电影公司的另一因素。这一共同兴趣能轻易地超越语言（国语/粤语）的限制。长城编剧朱克分别在1964年和1973年创立了香港话剧团和香港影视话剧团，并将电影《七十二家房客》改成了话剧演出，当时吴楚帆和张瑛（中联的股东之一）亦撰文祝贺。值得注意的是，朱克在1964年香港大会堂《七十二家房客》话剧演出特刊上曾写道：

从剧本里我体现到这样的感情，在某一种社会制度下，穷与苦是分不开的，穷人必然吃苦，穷人必然受欺凌，穷人也必然是被剥削者，但他们都是善良的，富于同情心的。这七十二家客房们，虽然各有不同的际遇，各有不同的职业和个性，但他们有一个共同的命运。是被欺凌与被压迫的，剧本赋以他们极大的同情，我同情他们，希望观众们也同情他们。至于另外一些人，如二房东八姑以及她的姘夫太子炳，这类人是骑在别人头上的剥削者，无恶不作的坏蛋；尤其是“三六九”之流的巡警，官场的陋习病毒般注满在他的血液里，自私自利，他脑袋里只有两件事——升官、发财。作为人民公仆的人，竟然骑在人民头上作威作福，这是多末可恨啊！我恨他，希望观众们也恨他。³⁴

在这里，朱克的语言清楚地表达了贫富对立的“命运”，并批判“剥削者”的可恶与可恨，可以说是延续了“左派”电影公司（如长城）早期的关注：即呈现阶级对抗的鲜明主题。廖志强的研究也指出中联早期的代表作如《危楼春晓》，表现出的是“人性在善恶上的对抗”³⁵精神，这和

³³ 〈不尽银河滚滚来〉，见《电影画刊》，2004年第01期，http://blog.tianya.cn/blogger/post_read.asp?BlogID=702642&PostID=8045927。

³⁴ 〈导演札记〉，见《〈七十二家房客〉话剧》演出特刊，1964年。

³⁵同（18），页39。

“左派”电影公司试图通过电影传达“反抗斗争”的理念相差虽远，但也并不是不能引生出某种“政治/革命”的阅读。中联影人对于话剧《七十二家房客》的推崇或许并不包含对该剧的“政治性”阅读，强调的反而是一种个人的喜好。不过吴楚帆与张瑛都不约而同地提到话剧作为抗战时期的一种“[爱国抗战的]宣传武器”。换言之，二者对于话剧的喜好以及对于“爱国话剧”的认同，奠定了“左派”电影公司与中联在思想上的默契。

更重要的是，话剧这种表演形式强调了影人的爱国情操/意识。例如吴楚帆、张瑛和卢敦在《七十二家房客》话剧演出特刊上撰写的短文，无不突出“中旅”（中国旅行剧团）、“中艺”（中国艺术剧团）、“中救”（中国救亡剧团）曾在香港掀起“一阵话剧热风”的现象。而抗战时期，唐涤生、杨工良、王元龙、吴楚帆、张瑛、卢敦等人就组成了华南明星剧团便是由此深受启发。太平洋战争爆发后，华南明星剧团³⁶在香港、广州、越南、新加坡等地都曾搬演“抗战爱国”的话剧，几乎凝聚了社会各界的人士，演出的收入或募款亦多用于支持前线的各类抗战活动。在这样的基础上，对于话剧的一种共同兴趣，其实间接允许“左派”电影公司牵引出自身与中联的许多共通点。此外，中联影人对于“爱国话剧”的认同与新中国统战策略中提倡“爱国主义”的理念十分接近。尽管这些方面似乎都和政治沾不上边，却也正好满足了“左派”电影公司试图在影联会建立“非政治联盟”的目的。

当然，中联的“矛盾”恰恰在于它的创办人如吴楚帆、张瑛等对于“爱国主义”的理解，和提倡粤语电影作为一种“健康、进步的娱乐”丝毫不异于香港“左派”电影公司的立场。不过二者的差别在于“左派”电影公司能够直接将这些理念转化成某种“政治”策略上的增值（**added advantage**），而据廖志强的观察，中联的股东根本没有这样的观念。可是，影联会为中联、华侨等粤语片公司和“左派”电影公司（长城、凤凰）提供了合作的机会。例如影联会理事会于1950年提出义拍电影筹资设立永久会所的决定，原本只计划拍摄粤语电影，但是1962年凤凰导演

³⁶ 图片网，

<http://www.tpwang.net/star/%E5%90%B3%E6%A5%9A%E5%B8%86>。

朱石麟和唐龙，连同中联导演李晨风和李铁便曾共同执导了第4部义拍的国语影片《男男女女》³⁷。这也即是说，影联会是将中联与香港“左派”电影公司牵引在一起的链子。而“左派”电影公司通过影联会，乘机笼络其他的粤语电影公司，建立起一种同盟关系。无形中，影联会间接成了香港“左派”电影公司，延伸新中国对外统战策略的平台。诚然，中联并不属于严格意义下的“左派”的电影公司，而影联会也不同于自由总会所扮演的政治“守门者”。但是冷战期间，建立盟友的平台在新中国统战策略中极其重要，影联会与中联便成了“左派”电影公司极力争取的对象/空间。表面上，影联会与中联继续维持着“政治中立”的姿态，却并不能阻止“左派”电影公司将它们随时转化成冷战政治底下的“有利筹码”（bargaining power）。

第四节：访问新加坡—冷战格局与中-港-新的联系

“左派”电影公司如此积极地建立政治以外的“盟友关系”，在某种程度上是服务于新中国在冷战期间的统战策略。同样的，影联会属下的银星艺术团登陆新加坡（以及东南亚其他国家）推动文化交流，意味着“文化”极可能也是响应统战策略的举措。自1963年开始，银星艺术团便经常前往东南亚及澳门演出，曾经踏足过新加坡、菲律宾、马来西亚等几个国家，并获得不错的回响。影联会副理事长施扬平在回忆这些演出经验时也指出，由于60、70年代有不少国家尚未与新中国建立外交关系，“很多人便会将银星艺术团视为中国的一座桥梁，作文化上的交流”³⁸。银星艺术团团长廖一原亦清楚记得，1971年带团到访马来西亚时，马来西亚的总理不仅接见了银星艺术团，还要求艺术团把马来西亚希望打开中国贸易的意愿，传达给新中国³⁹。显然地，银星艺术团到访东南亚

³⁷同（1），页54。

³⁸同（1），页136-145，页227。

³⁹廖一原在〈香港爱国进步电影的发展及其影响〉中特别提到银星艺术团于1971年出访马来西亚，并在13间华人中学校友会的邀请下，以演出的形式为当地募款救灾（吉隆坡刚刚发生水灾）。表演结束后，马来西亚的总理接见了银星艺术团，并要求艺术团把马来西亚希望打开中国贸易的意愿，传达给新中

的初衷虽然是为了筹款赈灾、推动文化/艺术交流等功能，但同时也肩负起沟通传话的责任。这也即是说，银星艺术团不仅仅只是建筑起新中国和东南亚之间的一座文化桥梁，也可以涵盖其他目的（例如建立起新中国和马来西亚的联系）。

另外，值得注意的是许多香港的电影公司，无论是“左派”或是“右派”电影公司，早在 50 年代初期便不时举办慈善义演、筹款赈灾等活动。可是这些活动一般上只局限于香港本土。长城在 1959 年参与新加坡的“国民效忠周”，却是“左派”电影公司首次踏出香港，前往国外参与当地的筹款活动，也为“左派”电影公司后来两度访问新加坡（1963、1966 年）打下基础。从《长城画报》上面的报道，我们知道 1959 年长城是受到星洲报业联合会邀请抵新演出，同时也为国家剧场筹募建设基金。1963 年，“左派”电影公司以银星艺术团的身份再次在海外（新加坡）出现，除了参与当地的筹款活动，也竖起“文化交流”的旗帜。这当然和影联会的三大宗旨之一，即提倡艺术交流以及推广中华文化不无关系。吊诡的是，银星艺术团虽然打着“中华文化”的旗帜，并试图成为新加坡与“中国[之间]的一座桥梁”，可是“新中国”的面貌却必须由香港“左派”电影公司代为在海外出现。这样的举措和 60 年代的冷战氛围有着直接的关系。如此一来，银星艺术团强调“中华文化”到底有什么意义？所谓的“文化交流”又是如何像影联合会副理事长施扬平所说的，建立起中-港-新的联系？

新加坡于 1959 年 5 月成功争取自治之后⁴⁰，便一直积极争取拼入马来西亚以求能更早脱离殖民地身份，获得完全自主的权利。当时的文化部长拉惹勒南在同年 12 月 2 日强调举办“国民效忠周”的意义是为了“灌输一种意识”⁴¹。拉惹勒南也在 12 月 5 日重申：

国。更详细的叙述，参考朱顺慈整理《访问廖一原》（香港：香港电影资料馆，1997），页 10。

⁴⁰ Singapore 50 years, <http://www.gov.sg/government/web/content/govsg/classic/subsite/sg50yrs/self-governance#1>。

⁴¹ 《南洋商报》，1959 年 12 月 2 日，第 3 版。

国民效忠周的节目是经过特别选定的，重点是在强调团结的重要性，超过一切民族与文化的差异……节目将被用来展示我们要成为一种人民——马来亚人的决心。⁴²

当时的总理李光耀也多次呼吁民众，应该踊跃参与“马来亚文化”的创造与认识⁴³。被誉为新加坡生产的首部国语电影《狮子城》也在这一年开镜，这部影片由国泰克里斯公司摄制，易水执导，是“马来亚化电影”的重要作品⁴⁴。在报章上也屡次报道不少香港电影公司（如邵氏与长城）愿意拍摄更多符合“马来亚化电影”的消息⁴⁵，以帮忙宣传“马来亚文化”。总的来说，“马来亚文化”是早期新加坡身份/文化建构的重要部分。除了1959年举办的“国民效忠周”，1963年举办的东南亚文化节也包括了展现及宣扬“马来亚文化”的目的。甚至到新加坡于1965年8月脱离马来西亚成为独立的国家之后，“马来亚文化”所蕴含的多元文化、种族和谐的特点一直在新加坡被延续下去。

60年代初期，不少香港电影公司积极地突出自身的特点，以求能与“马来亚文化”相契合。在这样的基础上，1959年的长城影星首次登陆新加坡演出，便被当地的报纸形容为促进三大民族（华、巫、印）之间的“艺术精华交流”⁴⁶，而长城代表的正是“马来亚文化”里试图涵盖的“华族/中华文化”的部分。1963年在新加坡举行的首届东南亚文化节也有来自10个国家的代表团出席⁴⁷，香港八大电影公司也同时受邀参与⁴⁸，并包括了银星艺术团。当时的英文报《海峡时报》形容出席的各方代表共同体现了“巫族、华族与印族的文化遗产，同时也包含了一些西方

⁴² 《南洋商报》，1959年12月5日，第6版。

⁴³ 《南洋商报》，1959年12月14日，第5版。

⁴⁴ 《南洋商报》，1959年12月12日，第7版。

⁴⁵ 关于长城的，可以参考《南洋商报》1960年2月18日，第8版。关于邵氏的，可以参考《南洋商报》1959年12月12日，第7版。

⁴⁶ 《南洋商报》，1959年12月8日，第5版。

⁴⁷ 《南洋商报》，1963年8月7日，第5版。

⁴⁸ 参与的八家电影公司分别是长城、光艺、港联、凤凰、新联、邵氏、国泰和南方电影公司。

的元素”⁴⁹，而Jennifer Lindsay也指出香港影星展现的正好是“摩登、非社会主义以及华族”⁵⁰的身份。有趣的是，香港电影公司是冷战格局下，唯一能公开表现自身作为“华族/中华文化”代表的地方。而“马来亚文化”的特点强调的是融合不同族群的文化（华巫印），但是这里所涉及的“族群”、“文化融合”等非政治性课题，亦不得不撇清任何政治的解读，选择直接将新中国（以及台湾）都排除在外。

此外，《南洋商报》上一篇题为“创造马来亚文化”的社评，也提及“中国和印度，都是文明古国，这两国文化，可以说是源远流长”⁵¹。我们不难从这段话中猜到社评里将中华文化的源头定为“中国”，但实际操作上却又刻意让新中国缺席，并推举香港作为相应的代表。这样的做法和60年代的冷战氛围不无关系，也恰恰符合当时新加坡的国情。我们可以从翁执中博士的一篇回顾1959年的新加坡大选战况的论文⁵²推断，为何新加坡在提倡“马来亚文化”的同时，不能够明确直接地点出新中国作为“中华文化”的源头。这是因为在大选胜出的人民行动党为了避免遭到反对党的诟病，所以故意淡化自身与任何共产国家/理念的联系⁵³。这也即是说，新中国与新加坡的联系必然是隐现或是非直接的，而银星艺术团便充当了这种“中间者”的角色，并发挥衔接/连接的作用。

1966年4月银星艺术团再次访新，这已经是香港“左派”电影公司以及“左派”影人第三次到访新加坡，并逗留近三个星期，呈现了10场表演⁵⁴。在国家剧场演出委员会的邀请之下，各大报章描述银星艺术团访问新加坡“并非为了捞钱而来的，而是为了一个崇高的目的…目的在促进新加坡和香港两地的文化交流”⁵⁵。显然地，这次演出最主要的还是进行文化交流，这点无异于1963年的东南亚文化节。然而，根据

⁴⁹ “A Historic Event”, *The Straits Times*, 8 August 1963, pp.9.

⁵⁰ Jennifer Lindsay “Festival Politics: Singapore’s 1963 South-east Asia Cultural Festival”, *Conference on the Cold War in Asia: the Cultural Dimension* (NUS, 2008).

⁵¹ 《南洋商报》1959年12月16日，第3版。

⁵² Ong Chit Chung “The 1959 Singapore General Election”, *Journal of Southeast Asian Studies*, 6,1 (Mar., 1975), pp. 61-86.

⁵³ *Ibid*, pp.70-77.

⁵⁴ 《南洋商报》，1966年4月13日，第9版。

⁵⁵ 《南洋商报》，1966年4月3日，第13版。

Jennifer Lindsay的观察，在 1963 年的东南亚文化节上，银星艺术团与香港其他电影公司（如邵氏与国泰）在总体形象上，让人难以联系“中华文化”背后所可能指向的任何地理位置或国家⁵⁶。反观 1966 年的银星艺术团却是独自受邀来新，从 1966 年银星艺术团的演出特刊里，我们可以看到无论是演出阵容，或是表演项目都比前两次更丰富。当地的中英文报纸皆大幅度地报道银星艺术团的活动与行踪，观众对于银星艺术团的演出也给予高度的赞扬。例如《南洋商报》上形容艺术团的演出“以纯粹的民族风格与特色为基础……总有不同凡响的感觉”⁵⁷。报章也大力推荐银星艺术团所呈献的一些带有“民族特色”的华族舞蹈（如舞红绸），华乐（如琵琶独奏）、传统戏曲（如粤剧《雨中缘》）等，对于话剧《大家庭》也给予正面的肯定。另外，银星艺术团也不忘穿插许多来自新疆、哈萨克、云南和东北的民歌、梅县的山歌，以及彝族的舞蹈和反映农产丰收的“走马灯舞”。换言之，这一系列的表演都试图将“中华文化”指向一个较为明确的意义：“中华文化”不仅仅只是华族文化，它也影射了一个明确的地理位置，即新中国。

同时，新加坡从自治到独立的几年之间，“消灭殖民地主义”⁵⁸、“[不做]外国统治者的工具”⁵⁹等呼吁不绝于耳。当时的文化部长拉惹勒南也曾撰文写道：

阶级的分别，种族的差异，以及宗教信仰的不同，都在共同憎恨帝国主义的大前提之下被忘记了，我们只要提高了要求从殖民地统治下获取自由的战斗呼声，我们便能够把马来人、华人、印度人、资本家、工人、以及中产阶级份子吸引到我们的阵营中来。⁶⁰

⁵⁶ 同（50）。

⁵⁷ 《南洋商报》，1966 年 4 月 16 日，第 13 版。

⁵⁸ 《南洋商报》，1959 年 12 月 5 日，第 6 版。

⁵⁹ 《南洋商报》，1959 年 12 月 2 日，第 3 版。

⁶⁰ 《南洋商报》，1959 年 12 月 5 日，第 6 版。

显然地，60年代新加坡摆脱殖民统治的理念，在很大程度上与廖承志在1964年发表的“关于香港的电影工作”报告⁶¹是相近的，即推动马来亚文化（或借助电影）作为反殖民的武器。而60年代初期，由于冷战的氛围，新港之间的文化交流在表面上，像是回拒了新中国所代表的“政治理念”。但实际上，杜进才博士（当时是新加坡代总理）在1966年的一次演讲中就曾提出这样的观点：

任何国家若要与我们做朋友，我们是绝对欢迎的。因为这对我们有利益。你们看见的，到目前为止没有人反对苏联承认我们的独立……他们还遣派贸易代表团到新加坡，和我们签订贸易协定，这是对新加坡有利益的事，对马来西亚也有利益。⁶²

这也即是说，各地追寻的政治理念尽管不同，并不代表新中两国之间，就不可能建立起任何的“同盟关系”。尤其是任何有利于新加坡独立求存的联盟，都是被欢迎的⁶³。而银星艺术团自觉地以“文化交流”的方式，试图筑起中-港-新的联系，便是在这样的共识中逐渐达成的。比较有趣的是，这样的联系难免会被理解为一种颇为尴尬的局面。毕竟新加坡在争取独立的过程中，可以直接高喊“消灭殖民地主义”，而香港却不可能这样做。正因如此，60年代建立起的中-港-新联系突出的是香港作为链子（link）的功能，而不是发挥“政治”影响力的棋子。然而在冷战格局与西方围堵政策的双重压力下，这样的联系意味着新中国与东南亚之间的关系并没有完全隔离。其中，香港“左派”电影公司（银星艺术团）所作出的贡献不容小觑。

第五节：新加坡民众对银星艺术团的不同反应（reception）

⁶¹ 廖承志《廖承志文集》（香港：三联书店，1990），页451-458。

⁶² 《南洋商报》，1966年4月17日，第1版和第3版。

⁶³ 同（50）。

反思周恩来在 1958 年提出香港“适宜发出放射性的东西”⁶⁴的言论，银星艺术团出访新加坡其实带出了几个重叠的课题——即文化作为统战策略的“工具”之一，以及新加坡民众对银星艺术团的不同反应如何回馈新中国的统战策略。60 年代，新加坡与香港之间的文化交流颇为频密，1959 年的新加坡“国民效忠周”就邀请了长城的六位影星⁶⁵出席。1963 年的东南亚文化节更是一场大规模的文化交流。当时，新加坡为了配合国家剧场的落成，邀请了东南亚各国的代表团到访新加坡。除了香港，柬埔寨、寮国、巴基斯坦、泰国、越南、印度、北婆罗洲、菲律宾以及马来西亚等国家也都派了代表团参与了东南亚文化节的活动。Jennifer Lindsay 的文章对于东南亚文化节如何“瓦解”存在于东南亚各国的不同理念，已经做了十分详细的分析。这一节则主要专注于银星艺术团两次到访新加坡的不同形象和观众反应。尤其是国泰机构也在 1966 年 11 月派出影星王琛、韩燕、容蓉等人出席了在新加坡国家剧场举行的东南亚文娱晚会。我们可以从当时的电影画报、报章或是演出特刊里看到，无论是银星艺术团还是国泰机构都不约而同地将这年的演出活动，和 1963 年的东南亚文化节挂钩。换言之，60 年代香港“左派”与“右派”电影公司竞相以“文化使者”的姿态，突出自己前往新加坡进行演出的意义。如此一来，所谓的文化使者扮演的究竟是怎样的角色？在更大的冷战格局底下，娱乐、文化与（冷战）政治之间是否有什么互动的关系？

1963 年在新加坡举行的首届东南亚文化节，除了来自 10 个国家的代表团出席，香港八大电影公司长城、光艺、港联、凤凰、新联、邵氏、国泰和南方电影公司也同时受邀参与。虽然这已经是香港“左派”电影公司第二次访新，可是这却是银星艺术团第一次登陆新加坡演出，并取得相当不错的反应⁶⁶。值得注意的是，《文汇报》对于 1963 年的“文化交流”并没有刻意忽略报导邵氏及国泰的参与⁶⁷。这也即是说，银星艺术团并不排斥于香港“右派”公司同台演出的机会，可是二者选择呈献的节目大

⁶⁴ 同（9），页 32。

⁶⁵ 这六位影星是夏梦、石慧、陈思思、李嫻、傅奇和平凡。

⁶⁶ 《文汇报》，1963 年 8 月 15 日，第 3 版。

⁶⁷ 《文汇报》，1963 年 8 月 20 日，第 4 版。

不相同。《南洋商报》上面就介绍了 1963 年银星艺术团所呈献的表演，有中国民间舞蹈“伞舞”、“花鼓舞”和取自越剧《梁山伯与祝英台》的一段绍兴戏⁶⁸。国泰影人则带来“查尔斯顿舞”、南美土风舞以及中国民间舞蹈“看花灯”⁶⁹。1966 年银星艺术团再次受到国家剧场演出委员会的邀请来新，当时香港的《文汇报》和《大公报》都对这两次的活动极为关注。《华侨日报》也报道了 1966 年银星艺术团访新的盛况：“一连演了十场，剧场三千四百座位无一空置…每晚平均还有两千人站在四周欣赏节目，台下 [的观众都给予艺术团] 一致好评”⁷⁰。显然地，银星艺术团于 1963 年和 1966 年的两次活动都取得了空前的成功。

当被询问银星艺术团演出成功的原因时，演员石慧表示这是因为新加坡影迷对于艺术团的热烈支持⁷¹。但是只要参考 1966 年新马的报纸对于银星艺术团的演出评价，我们也可以猜到艺术团是“以纯粹的民族风格与特色为基础”⁷²赢得观众的喜爱。在这里，所谓的“民族风格”在银星艺术团的定义下似乎从未考虑过任何与西方文化有联系的表演。我们可以从艺术团 1963 年、1966 年或是后来 1977 年的节目编排中清楚地看到这一点。有别于国泰影人所带来西洋风格（例如“查尔斯顿舞”与南美土风舞），银星艺术团力求通过安排一系列直接能和“中华文化”相联系的演出项目（因此追求非西洋风格的演出），最终目的便是希望能够和其他到访新加坡的文化团体建立区分。

建立区分对于银星艺术团而言颇为重要，这主要是因为银星艺术团本是采取商业组织的方式运作，建立起区分是吸引观众群的手段之一。可是同时，这里的区分也是一种隐现的“政治”区分，例如 1966 年本身就有苏联文化团的抵新演出（二月份）以及属于香港“右派”电影公司的国泰机构，也派出了影星王琛、韩燕、容蓉等人出席了在新加坡国家剧场举行的东南亚文娱晚会（十一月）。美国对于冷战氛围下的东南亚也一度相

⁶⁸ 《南洋商报》，1963 年 8 月 1 日，第 12 版。

⁶⁹ 同上。

⁷⁰ 《华侨日报》，1966 年 4 月 23 日，第 4 版。

⁷¹ 香港《文汇报》，1963 年 8 月 20 日，第 4 版。

⁷² 《南洋商报》，1966 年 4 月 16 日，第 13 版。

当重视，例如 1955-56 年，美国国家剧场与学院（American National Theatre and Academy）就派遣了 Martha Graham 和她的舞蹈团担任美国的“文化使者”，前往缅甸、印度、巴基斯坦、日本、菲律宾、泰国、印尼、马来亚和锡兰巡回演出⁷³。显然地，代表了不同政治势力的文化团体相继登陆新加坡，不论是从商业宣传的策略考量，又或是“政治”的隐形标签，维持区分是一种客观存在的需要。正因如此，除了表演的项目，银星艺术团也从穿着打扮、言行举止等方面强调自身传统端庄的一面，进一步突出各自的区分。我们可以从《南洋商报》的一则报道看出这点。这篇题为“星国家剧场信托委员招待来自远方的客人”⁷⁴的报道描述了银星艺术团在樟宜海滨野餐、观赏马来弄迎舞、享用“沙爹”等细节。报道的开头却抛出了这样的问题：

[大家都在] 猜测这些电影明星这一天是不是又会穿着整齐的制服。今天该不会啦，是来野餐嘛。他们要游泳，一定会换上游泳衣的……记得上一回，苏联文化团员在樟宜海滨野餐时，隔日的本地报章都刊出了一位女团员穿三点式游泳衣在跳弄迎舞的照片。聊着，笑着；突然，路上出现了那辆S.T.C的冷气巴士……他们下车了，又是穿着整齐的服装，女的是蓝色的旗袍，男的又是白色上衣，银色领带。⁷⁵

显然地，艺术团以自身严密端庄的打扮，已经成功建立起与苏联文化团的不同之处。

⁷³ 1955 年 10 月 23 日至 1956 年 2 月 12 日，Martha Graham 和她的舞蹈团在缅甸、印度、巴基斯坦、日本、菲律宾、泰国、印尼、马来亚和锡兰巡回演出，并获得各地的热烈回响。尤其是在反美意识强烈的印尼和缅甸（仰光），当地的报章对于 Martha Graham 的演出都给予很高的评价，恰恰说明了美国 ANTA 派遣 Martha Graham “征服”东南亚的策略，确实在冷战期间为美国争取到较为正面的印象。Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001), pp.51.

⁷⁴ 《南洋商报》，1966 年 4 月 25 日，第 9 版。

⁷⁵ 同上。

针对两个团体的不同作风，《南洋商报》的记者采用幽默的对比手法，调侃了银星艺术团一番。该名记者不禁感叹“银星艺术团的团员们，当天并没有下海游泳……你们就要走了，在最后几天，你们给人的印象还是一个整体，还是那么严肃”⁷⁶。这篇报道也带出了一些读者对于苏联文化团的印象，在人们心中苏联艺术团“[和]本邦艺人[以及文化兼社会事务部长奥斯曼渥氏]，[大家不分彼此，可以兴高采烈地]共同参与游泳，日光浴，以及玩足球等游戏”⁷⁷，甚至还有苏联文化团的一位女团员穿着泳衣跳弄迎舞⁷⁸。这些举动在读者心中建立起两个团体截然不同的风格。对比银星艺术团整齐严肃的整体形象，苏联文化团团员表现的是自身开放活泼的态度。不过总的来说，该篇文章并不带有任何的贬义，银星艺术团保守的作风并没有惹来读者/影迷太大的反感。我们可以从另一篇题为“祝星港文化艺术交流”的文章里，了解为何银星艺术团能够以朴素严实的特质获得读者/影迷的好感。第一、相较于苏联艺术团或是早前美国派遣新马演出的现代舞蹈团，银星艺术团的成员皆为“蜚声新马[一带的演员]”⁷⁹。这也即是说，艺术团的成员大部分都曾在电影银幕上扮演过不同的角色，也曾多次展露自己热情奔放的一面。因此读者/观众不会因为银星艺术团的作风严实，就假设团员们不是热情奔放的一群。第二个原因是因为“广大的民众积累了长久的经验，认为银星艺术团一定会给我们带来多姿多彩、新鲜有益的艺术创作……[尤其是]长城、凤凰、新联等……[都是]专业组织，他们的旗下的演员都是训练有素，演出认真的艺术工作者”⁸⁰。在这里，文章的价值判断延用了许多影评家对于香港“左派”电影公司的既定概念，例如新马一带的影评一直都推崇“左派”电影公司所摄制的影片必然是认真、严肃以及有意义的制作。因此，这次以香港“左派”电影公司影人为核心的银星艺术团，被誉为是一群“训练有素，演出认真的工作者”也是理所当然。在这样的基础上，香港“左

⁷⁶ 同上。

⁷⁷ 《南洋商报》，1966年2月6日，第12版。

⁷⁸ 《南洋商报》，1966年2月6日，第12版。

⁷⁹ 《南洋商报》1966年4月17日，第4版。

⁸⁰ 同上。

派”电影公司的正面形象已经为银星艺术团加分，也使得艺术团略微保守的作风，能够很自然地被新加坡的观众接受。

值得注意的是，1966年除了银星艺术团赴新演出（四月份），同年的十一月国泰机构也派出了杨曼怡为领队、导演唐煌，影星王琛、张慧娴、李琳琳、周萱、陈青、韩燕和容蓉九人，出席了在新加坡国家剧场举行的东南亚文娱晚会⁸¹。当时越南歌舞明星团、泰国舞蹈明星团，以及西马来西亚东海岸典型马来土风舞舞蹈团也都受邀参与⁸²。东南亚文娱晚会是为了配合第二届旅游周而举行的，一连四个晚上在国家剧场将有不同的团体轮流演出五场。票价介于一元至五元之间⁸³。而国泰影人呈献的是“彩伞舞”，这是一个“中国南方的民间舞蹈”⁸⁴。从电影画报和报章报道中，国泰影人的访谈不断表示再次访问新加坡的心情是“非常的高兴和荣幸”⁸⁵，也试图将这次的行程与1963年的活动（东南亚文化节）做联系⁸⁶。有意思的是，东南亚文娱晚会并不是以提倡文化交流为主的活动，其性质和1963年的东南亚文化节颇为不同。东南亚文娱晚会其实是一个推动新加坡旅游业的商业活动，除了在国家剧场有五场演出之外，“旅游小姐比赛”和船艇球类比赛也同步进行着⁸⁷。换言之，这一系列在国家剧场内的“文化表演”（舞蹈可以是文化的一部分）与剧场外的其他活动，最主要是目的就是借助演唱歌舞、球类竞技、选美比赛等形式吸引人潮及游客。相较于《南洋商报》上对于银星艺术团的报道直接点明银星艺术团访新的目的之一，是为了“促进新加坡和香港两地的文化交流”⁸⁸，国泰机构的作法则是将自我的定位，刻意设置在文化交流的领域里，尽管东南亚文娱晚会根本就是个商业性质的活动。不应忽视的是，无论是香港“左派”还是“右派”电影公司在访问新加坡时都强调自身

⁸¹ 《南洋商报》1966年11月5日，第14版。

⁸² 《南洋商报》1966年11月1日，第14版。

⁸³ 同上。

⁸⁴ 《南洋商报》1966年11月6日，第13版。

⁸⁵ 《南洋商报》1966年11月5日，第14版。

⁸⁶ 《国际电影》，1967年1月，第134期。

⁸⁷ 《南洋商报》1966年11月6日，第3版。

⁸⁸ 《南洋商报》1966年4月3日，第13版。

“文化使者”的身份，将这点放置在更大的冷战格局下，“文化”确确实实是冷战策略的重要元素之一。

吊诡的是，从新加坡民众对于银星艺术团以及国泰影人差不多同时期访新（1963 年是同时抵达、1966 年则是错开的）的不同反应，前者“文化使者”的形象/身份显然比后者来得更为清晰。这背后并不是因为国泰影人曾经带来“查尔斯顿舞”与南美土风舞等趋向于“西洋文化”的演出项目，而是因为银星艺术团一整套标榜自身与“中华文化”相联系的举措从一开始（1959 年）就用心地在读者/观众心中建立起区分。如果再把 1966 年 2 月访新的苏联艺术团也放在一起比较的话，这三个不同的团体呈现出三种不同的“文化模式”：代表西方文化的是苏联文化团，代表中华文化的是银星艺术团，代表商业文化的是国泰机构。然而，曾有署名梅君的观众认为银星艺术团的票价过于“贵族化”，让不少“低薪阶级以及学生们[都]望门兴叹”⁸⁹。《南洋商报》上面另一篇题为“银星与观众”的来信也指出了一个很奇怪的现象，根据这位署名中士的来信，他提出如下的观察：

苏联文化代表团的演出，以我个人的见解，并不比银星艺术团的表演精彩，但他们所博得的掌声却超出后者好几倍。⁹⁰

这也即是说，银星艺术团和 2 月份访新的苏联艺术团都被当地的观众所称赞，二者亦呈献了高水准的演出，但是银星艺术团所赢得的掌声较少。再综合读者梅君的来信，我们可以推断出，就推广两地文化交流的层面上，银星艺术团确实尚有做得不足的地方。而这不足之处，在很大程度上必须归咎于银星艺术团商业化的运作模式，也免不了遭到一小部分观众的投诉。

值得注意的是，60 年代的中-港-新联系通过银星艺术团在东南亚（新加坡）的正面反应（positive reception），也间接肯定了香港“左派”电影公司在新中国对外统战策略中的重要性。不过，从商业的角度来

⁸⁹ 同上。

⁹⁰ 《南洋商报》1966 年 4 月 24 日，第 11 版。

看，银星艺术团的票价固然偏高（票价达至十元），但是却仍旧座无虚席⁹¹，这和艺术团营造的“明星效应”有着紧密的联系。Naima Prevots在她的著作中也指出，Martha Graham在东南亚之所以能引起群众的喜爱，除了她的舞艺精湛，也不应忽略她的个人魅力⁹²。换言之，如同Martha Graham和她的舞蹈团，银星艺术团的“成绩”并不仅仅只是依靠高水准的“民族表演”换来的。这背后都不应忽视明星效应，甚至是个人魅力所发挥的作用。当时，新加坡的观众曾投稿表示“其中有些节目是早为本地观众或艺人所看厌或演惯了的，可是这次由这些职业艺人演起来，（也许由于‘明星感’作祟吧）……总有不同凡响的感觉”⁹³。显然地，银星艺术团的票价尽管昂贵，却仍旧能够场场爆满，依靠的正是当地观众对于“左派”电影明星的爱戴与支持。从这几我们可以归纳出银星艺术团以及香港“左派”电影公司复杂多元的形象，其实和它自身游走于娱乐、政治、商业、文化等领域有着直接的关系。

第六节：小结

冷战期间，香港“左派”电影公司努力淡化其电影内容的政治色彩，以避开各地审查制度的“剪刀”，因此长凤新的电影制作根本就不可能直接显著地表达任何的“革命性思想”。反而，寻求“非政治的联盟”在新中国对外统战策略中的意义更大，香港“左派”电影公司通过影联会以及银星艺术团恰恰成功地完成了这样的使命。无可否认的，香港“左派”电影公司复杂暧昧的一面，意味着银星艺术团的定位变得颇为模糊。就好比银星艺术团尽管打着“文化交流”的旗帜，“贩卖”的却依旧是明星的魅力。另一方面，影联会为“左派”电影公司提供笼络粤语片影人的空间，而语言也并没有成为某种阻碍。有趣的是，从外部观察香港“左派”电影公司的结果，不仅说明“左派”电影公司具备了商业的潜能，也揭示了“左派”电影公司如何以文化交流（中华文化的宣扬）间接参与到

⁹¹ 《南洋商报》，1966年4月10日，第3版。

⁹² Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001), pp.51.

⁹³ 《南洋商报》，1966年4月16日，第13版。

不同的政治语境（新加坡/东南亚）中。此外，香港“左派”电影公司也恰恰带出了冷战期间，不同元素之间（例如商业、娱乐、文化、政治）除了能建立起相辅相成的一种“同谋关系”，也允许在这种合作的空间底下出现不协调（*incompatibility*）的时候。值得注意的是，这种不协调的情况并没有阻碍“左派”电影公司将政治与娱乐之间的“灰色地带”，发展成自身能够立足的基点。在这个据点上，香港“左派”电影公司致力以明星魅力满足大众娱乐的诉求，同时也不忘以“文化”的旗帜兼顾统战策略的需要。换言之，“左派”这样的标签，其实隐含了许多意料之外的意义。

第六章：总结

60年代的香港出现一波又一波的工潮与暴动，经济前景不明朗也是进一步导致香港社会动荡不安的原因之一。1965年底实行的纺织品输英限制对香港的经济带来沉重的打击，制造业多达45%的员工面临着即将失业的危机¹。1966年4月群众抗议天星码头加价，事件迅速演变成暴动²。1967年5月政府下令戒严，尔后“左派”电影公司旗下的影星傅奇、石慧与香港新华社、《大公报》、《新晚报》和《文汇报》的记者也因为参与“反英抗暴”而陆续遭拘捕囚禁³。这一年，夏梦选择息影养胎，文逸民、陈思思、高远、龚秋霞、胡心灵等影人则转投“右派”阵营（电影公司）。长风新每年平均制作的影片急速下降至一年仅出产4部电影⁴。反观邵氏自1962年开始，便积极进行影城的第二阶段扩展计划，力求将每年的国语电影产量以及电影素质大大提升⁵。

根据《香港影片大全第六卷》的统计，邵氏1964年一月至十月的票房纪录是1958年全年记录的九倍。1965年十大最卖座的国语电影，国泰只有一部电影榜上有名，其余的全都是邵氏摄制的电影。邵氏1968年每部影片的平均收入达65万元，1969年票房超过一百万元的邵氏影片竟有五部之多⁶。香港“左派”电影公司则在“六七暴动”事件之后一蹶不振，60年代中期的香港“左派”电影公司已无法和“右派”电影公司分庭抗礼。国泰于1971年亦结束其制片部门⁷，邵氏终于稳坐香港电影工业领头老大的位置⁸。

¹周奕《香港左派斗争史》（香港：利文出版，2002），页191-198。

²同上，页197-201。

³同（1），页276-288。

⁴黄爱玲编《理想年代：长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001），页341-349。

⁵《香港影片大全第六卷》前言，<http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/b5/4-1-34b.php>。

⁶同上。

⁷黄爱玲编《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2009），页38。

有趣的是，香港“左派”电影公司的发展揭示的并不只是单纯的娱乐生产。统战策略、个人理想、爱国意识、商业运作、大众娱乐等不同元素的相互融合，恰恰突现出香港“左派”电影公司复杂多元的一面。然而最后，政治的因素是直接导致“左派”电影公司于60年代末开始走下坡的“罪魁祸首”，这样的结局再次影射了“左派”电影公司与（冷战）政治之间的密切关系。不过，只要是属于“左派”的电影公司就必然以“政治”为主导吗？香港“左派”电影公司被影人标上了“政治性浓厚”的标签，这样的说法又是如何联系到战后香港所面临的冷战格局？对“左派”电影公司进行考察，如何帮助我们更好地了解冷战的政治？“左派”这样的标签，对处于冷战格局底下的香港又有怎样的意义呢？针对这些问题，本文主要通过演员个体、电影生产以及文化团体（银星艺术团）这三个主题展开讨论。

本文的第二章首先描述了冷战格局的形成以及香港所处的尴尬处境，试图梳理出“左派”与“右派”电影公司的身份是如何被确立的。在这里，属于左右不同阵营的电影公司关注的最初或许是资源分配、争取观众、明星效应等商业考量，但是受限于冷战的氛围，却也不得不作出某种政治上的表态。正因如此，“左派”电影公司的标签始终是一种“政治”的产物，而“右派”电影公司的宣传策略亦极力渲染“左派”电影公司的“政治性”，忽略了“左派”电影公司究竟是如何从自身的客观条件逐渐建立起自己的特质。在这里，“左派”电影公司的特质其实折射出冷战格局底下的香港，是如何积极回应自身所处的尴尬处境。也惟有了解香港“左派”电影公司的发展与特质，方能看出香港在应对中共统战和西方围堵策略的诉求时，究竟是如何主动地参与其中。

在这样的基础上，第三章通过长城女演员龚秋霞、林黛和夏梦的案例，考察女演员在左右之间的流动，如何体现冷战政治、电影公司、自我能动性和商业机制的互动关系。同时，“左派”电影公

⁸ 钟宝贤《香港百年光影》（北京市：北京大学出版社，2007），页212-220。

司虽然在创立初期曾获得新中国的援助，并享有进入新中国市场的权利，但是作为商业机构，“左派”电影公司更重视区分（*distinction*）的概念。这里的区分除了指向国家认同，也是商业宣传的手段之一。如同邵氏、电懋等“右派”电影公司对于商业性、娱乐性与现代性的提倡，香港“左派”电影公司从未低估普罗大众的娱乐/消费心态，并间接反驳了香港“左派”电影公司只是“政治性浓厚”的说法。最重要的是，香港“左派”电影公司灵活机巧的特质，积极鼓励个别演员主动参与到这样一个“融汇”娱乐和政治诉求的商业机制中。而“左派”电影公司在打造影星夏梦的形象时，除了基于商业考量而维持区分，亦巧妙地借助夏梦“千变女郎”的银幕形象打破左右阵营的“政治区分”。在很大程度上，“左派”电影公司复杂暧昧的特质意味着娱乐与政治之间的界线随时都能够被逾越。

电影既是一种通俗的文化形式（*cultural forms*），也是战后香港最普遍的大众娱乐之一。在冷战的格局底下，不同势力主要通过两个方面争取海外群众。第一是电影、第二则是文化团体。香港“左派”电影公司不仅摄制电影，也组成银星艺术团多次访问东南亚。第四章主要考察的是“左派”电影公司所摄制的两种电影类型，进而揭示香港“左派”电影公司在新中国对外的冷战策略中，如何成为一颗举足轻重的棋子。60年代初期，长城、凤凰分别以金声影业公司和大鹏影业公司的名义，与新中国合拍了戏曲片《红楼梦》、《陈三五娘》、《碧玉簪》、《尤三姐》等，取得不俗的成绩。新联则与珠江电影制片厂合作，于1963年将上海大公滑稽剧团同名舞台剧改编成粤语的《七十二家房客》影片，深得中国、香港以及东南亚观众的喜爱。无论是口碑还是电影票房，中港合作的电影呈现出新中国的多重形象，开脱了中共给予外界的那种“政治先行”的刻板印象。“左派”电影公司的影片在“爱国主义”的旗帜之下，尽管建构起的新中国形象带有其暧昧模糊的地方，但电影意图将观众的情感认同导向新中国却是毫无疑问的。显然地，戏曲片和喜剧片这两种类型（*genre*）皆服务于新中国的冷战策略，也说

出了香港“左派”的电影公司在政治、娱乐和商业利益之间其实并不必顾此失彼。

第五章则聚焦于华南电影工作者联合会（简称影联会）属下的银星艺术团，这个艺术团是由影联会的合唱团、舞蹈团、乐队等为基础，并吸收了许多来自长城和凤凰的国语演员。在这里，观众的反应（reception）决定了香港“左派”电影公司是否能够有效地成为新中国与东南亚（新加坡）之间的特殊“文化桥梁”。为了厘清观众的反应，这一章主要考察当时的电影画报以及报章报道，并仔细阅读 1963 年和 1966 年银星艺术团到访新加坡的各类观众/读者来信和新闻报道。值得注意的是，银星艺术团到访新加坡的时间凑巧都是对新加坡具备历史意义的年份：1963 年拼入马来亚，新加坡终于脱离了殖民地身份，而 1966 年则是新加坡正式独立后的第一年。银星艺术团的这两次“文化交流”主要打着“中华文化”的旗帜，积极通过一系列的表演项目（例如华乐、红绸舞、新疆、哈萨克、云南的民歌等等）以及演员自身的谈吐打扮，试图建构“中华文化”的双重意义，即华族文化和新中国。

本文反复强调了“左派”电影公司到底是如何发展出自身的特质，无非是为了突出“左派”电影公司的独特性，恰恰带出了处于冷战格局底下的香港所面临的那种尴尬局面。借助对于香港“左派”电影公司的考察，本文认为“左派”这样的标签，其实对冷战格局底下的香港深具意义，然而现有的一些历史叙述却往往淡化（downplay）了“左派”机构的意义。在这样的基础上，本文通过对于香港“左派”电影公司的考察，试图带出“左派”电影公司在游走于娱乐、政治、商业、文化等领域所展现的灵活与机巧，恰恰是香港在面临冷战格局的窘境时，所必然采取的一种反应。

本文把重心放在演员、电影以及文化团体（银星艺术团）上，力求对于“左派”电影公司的考察能够更为全面地兼顾。在这里，演员本身和电影制作都是电影公司的核心生产，而后来组成的银星艺术团，更是将个人主体（演员）和电影公司以及艺术团所继承的“文化使者”身份/责任有机地联系在一起。不应忽视的是，对于

“左派”电影公司进行考察，恰恰映现出从个人到团体的不同参与程度，而电影公司作为一个单位（unit）在参与统战策略以外，其实也参与到商业机制之中。对于女明星的形象塑造，与新中国合拍戏曲片和喜剧片以吸引观众、争取他们的情感认同等举措/手段，从很早就奠定了“左派”电影公司在“政治”以外的商业化特质。虽然长期以来，长城、凤凰与新联一直被刻板地认定是中共统战政策的“附属品”，但是附上“左派”标签的各类机构就是为“政治”服务的这种说法，大大局限了我们的视野，否定了香港“左派”电影公司在冷战期间的多重功能以及在东南亚的影响力。

在这样的基础上，无论是对电影公司进行研究，抑或是考察银星艺术团，皆带出许多有趣的现象。属于香港“左派”电影公司的许多男女演员都曾投入银星艺术团，并自主地承担新中国“文化使者”的责任，试图在冷战期间，建立新中国与东南亚（新加坡）之间的联系。然而，银星艺术团很明显是依靠明星光环来运作的，只要阅读当时新加坡民众对于艺术团两次访新的各种反应（reception）即可察觉这一点。可是这里最特别还是，“左派”电影公司的标签不仅仅只是能联系到“政治”或统战需求，它其实也能轻易地和明星魅力、中华（民族）文化、商业娱乐等交替使用。正是“左派”电影公司灵活技巧的一面，打破了对于“左派”这样一个标签的固有成见。

除此之外，学者Ackbar Abbas提出 90 年代的香港电影看似缺乏明确的政治表态，其实是以另一种方式完全地“政治化”⁹，他的观察也适用于 50-60 年代的“左派”电影公司身上。吊诡的是，“左派”电影公司所采取的方向，却是把外界对于“政治”的理解导向“非政治”（apolitical）的意义。在这里，“左派”电影公司在战后冷战格局底下所作出的各种策略，以及电影公司的实际运作机制（塑造影星形象、成立文化团体等），甚至是观众对于“左

⁹ Abbas Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 49.

派”电影公司/艺术团的反应，皆多次展示了这一点。不过，最重要的是，“左派”电影公司用心地洗脱自身“政治”的嫌疑，和九七回归前后的香港“商业电影”如何涉及“政治”的议题（如本土意识、国家认同等），这看似南辕北辙的两个例子透露出一个共同点：就是在面临不同时期的新中国时，香港展现了自身对于新中国/祖国的不同情意结。换言之，“左派”电影公司的发展与特质，属于后来“香港”本土性/自我建构的一部分，而不是一个异类（anomaly）。

最后，“左派”这样的标签除了方便读者分辨左右不同阵营的电影公司，进而指涉左右“政治理念”上的不同，也是一种建立区分、制造对比（contrast）的手法。因此，从“左派”电影公司的身份/称呼，是否可以归纳出任何明确的指标或特色，都应该是相对“右派”电影公司而产生的。不过，若完全废除“左派”的标签尽管不是不可能，却并非明智之举。尤其是香港“左派”电影公司的这一说法固然源自于“右派”电影公司¹⁰，而不是“左派”自己标榜的，可是放置在整个冷战的格局之下，左右之间都需要一种差异以确立自身的立场。在这样的基础上，“左派”的标签有它的时代意义，并反映了当时战后的冷战氛围。

本文也有一些不足的地方，好比第五章观察到影联会是如何提供“左派”电影公司一个很好的平台，去接触或是影响其他非“左派”的电影公司与影人，然而具体的情况/计划却没能提供任何正面的例子。针对第四章所提到的，香港“左派”电影公司的自主参与性（autonomous participation）有多少的问题，本文也没有展开进一步的讨论。对于香港电影工业所必须面临的“外部压力”（建制）如电影审查的制度，也是本文未能触及的议题。这些问题由于篇幅所限，所以无法在本论文中得到解决，笔者希望在以后的研究中可以有机会一一回答。

¹⁰黄爱玲、李培德主编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009）。

参考书目

英文著作

- Abbas, Ackbar, *Hong Kong : Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997
- Bordwell, David, *Planet Hong Kong : Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge, 1989
- Carlton, Eric, *The Few and the Many : a Typology of Elites*, Aldershot, England : Scolar Press ; Brookfield, Vt., USA : Ashgate Pub. Co, 1996
- Caute, David, *The Dancer Defects : the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War* , Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003
- Cohen, Warren I. (ed), *The Cambridge History of American Foreign Relations*, Cambridge [England] ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 1993
- Faure, David, *Colonialism and the Hong Kong Mentality*, Hong Kong : Centre of Asia Studies, Hong Kong University Press, 2003
- Fu, Poshek (ed), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge, UK ; New York, NY : Cambridge University Press, 2000
- Fu, Poshek (ed), *China Forever : the Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, Urbana : University of Illinois Press, c2008
- Fehrenbach, Heide and Poiger, Uta G. (ed), *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, New York: Berghahn Books, 2000
- Hockx, Michel, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937* , Leiden; Boston : Brill, 2003
- Hoffmann, Hilmar translated by John Broadwin, Volker R. Berghahn, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*, Providence: Berghahn Books, 1996
- Iriye, Akira, *Cultural Internationalism and World Order*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1997
- Jiang, Jin, *Women Playing Men : Yue Opera and Social Change in Twentieth-century Shanghai* , Seattle : University of Washington Press, 2009
- Klein, Christina, *Cold War Orientalism : Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* , Berkeley : University of California Press, 2003
- Lee, Leo Ou-fan, *City Between Worlds: my Hong Kong*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2008

- Marchetti, Gina (ed), *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film Is an Island* , Abingdon, [England] ; New York : Routledge, 2006
- Mark, Chi-kwan, *Hong Kong and the Cold War : Anglo-American relations 1949-1957*, Oxford : Clarendon ; New York : Oxford University Press, 2004
- Ministry of Culture, *Bilingualism in our society*, Singapore: Publicity Division, Ministry of Culture, 1978
- Prevots, Naima, *Dance For Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 2001
- Reeves, Nicholas, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?*, New York : Cassell, 1999
- Richmond, Yale, *Cultural Exchange & the Cold War : Raising the Iron Curtain* , University Park : Pennsylvania State University Press, 2003
- Saunders, Frances Stonor, *The Cultural Cold War : the CIA and the World of Arts and Letters* , New York : New Press, 2000
- Shen, Vivian, *The Origins of Left-wing Cinema in China, 1932-37*, New York : Routledge, 2005
- Tan, See-Kam (ed), *Chinese Connections : Critical Perspectives on Film, Identity and Diaspora* , Philadelphia : Temple University Press, 2009
- Taylor, Richard, *Film Propaganda : Soviet Russia and Nazi Germany*, London : I.B. Tauris, 1998
- Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema :The Extra Dimensions*, London : BFI, 1997
- Tsang, Steve, *The Cold War's Odd Couple : the Unintended Partnership between the Republic of China and the UK, 1950-1958*, London : I.B. Tauris, 2006
- Turner, Bryan S, *The Routledge International Handbook of Globalization Studies*, Abingdon [England] ; New York : Routledge, 2010
- Wagnleitner, Reinhold, translated by Diana M. Wolf, *Coca-colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War* , Chapel Hill : University of North Carolina Press , 1994
- Wong, Yiu-chung (ed), *"One Country, Two Systems" in Crisis : Hong Kong's Transformation Since the Handover*, Lanham : Lexington Books, 2004
- Yau, Esther (ed), *At Full Speed : Hong Kong Cinema in a Borderless World* , Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001
- Yau, Kinnia Shuk-ting, *Japanese and Hong Kong Film Industries : Understanding the Origins of East Asian Film Networks*, London ; New York : Routledge, 2010
- Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema* , New York : Routledge, 2004
- Zhang, Yingjin, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1999

Zheng, Yangwen (ed), *The Cold War in Asia : the Battle for Hearts and Minds*, Leiden ; Boston : Brill, 2010

英文期刊:

Armstrong, Charles, "The Cultural Cold War in Korea, 1945-1960" *Journal of Asian Studies* 62, 1 (Feb 2003): 71-99

Fu, Poshek, "The Ambiguity of Entertainment: Chinese Cinema in Japanese-Occupied Shanghai, 1941 to 1945" *Cinema Journal* 37, 1 (Autumn, 1997): 66-84

Ng, Kenny, "Inhibition vs. Exhibition: Political Censorship of Chinese and Foreign Cinemas in Postwar Hong Kong" *Journal of Chinese Cinema* 2, 1(May 2008): 23-36

Ong, Chit Chung, "The 1959 Singapore General Election" *Journal of Southeast Asian Studies* 6,1 (Mar 1975): 61-86

中文著作:

中国新闻社编,《廖公在人间》,香港:生活·读书·新知三联书店,1983

王宏志,《历史的沉重:从香港看中国大陆的香港史论述》,Hong Kong : Oxford University Press, 2000

王为一,《难忘的岁月:王为一自传》,北京:中国电影出版社,2006

古苍梧,《书想戏梦》,香港:牛津大学出版社,1998

许敦乐,《星光拓影》,香港: MCCM Creations, 2005

红线女,《红线女自传》,香港:星晨出版社,1986

朱顺慈整理,《访问廖一原》,香港:香港电影资料馆,1997

朱虹主编,《闪耀在同一星空:中国内地电影在香港》,香港:三联书店(香港)有限公司,2005

朱枫、朱岩编著,《朱石麟与电影》,香港:天地图书,1999

刘澍,《中国电影幕后故事》,新华出版社,2005

刘澍,《绝代佳人夏梦》,北京:中国电影出版社,2007

刘澍,《老电影往事》,北京:中国广播电视出版社,2006

李道新,《中国电影文化史》,北京:北京大学出版社,2005

沈寂,《话说电影》,上海:上海三联,2008

余慕云,《香港电影史话》,香港:次文化有限公司,1996

- 杜云之,《中华民国电影史》,台北:台湾商务印书馆,1972
- 汪海明主编,《中国电影老海报》,石家庄:河北美术出版,2006
- 吴迪(啓之)编,《中国电影研究资料:1949-1979》,北京市:文化艺术出版社,2006
- 吴俊雄、张志伟编,《阅读香港普及文化 1970 - 2000》,香港:牛津大学出版社,2001年
- 邱淑婷,《港日电影关系:寻找亚洲电影网络之源》,香港:天地图书,2006
- 周奕,《香港左派斗争史》,香港:利文出版,2002
- 金尧如,《香江五十年忆往》,绍兴:金尧如纪念基金,2005
- 钟宝贤,《香港百年光影》,北京市:北京大学出版社,2007
- 香港市政局编,《五十年代粤语电影回顾》,香港:香港市政局,1978
- 香港市政局编,《六十年代粤语电影回顾》,香港:香港市政局,1982
- 香港市政局编,《国语片与时代曲,四十至六十年代》,香港:香港市政局,1993
- 香港市政局编,《战后国、粤语片比较研究》,香港:香港市政局,1983
- 香港市政局编,《香港——上海:电影双城》,香港:香港市政局,1994
- 香港市政局编,《香港功夫电影研究》,香港:香港市政局,1980
- 香港市政局编,《香港电影与社会变迁》,香港:香港市政局,1998
- 香港市政局编,《香港电影的中国脉络》,香港:香港市政局,1990
- 香港市政局编,《香港电影的回顾专题——跨界的香港电影》,香港:香港市政局,2000
- 香港市政局编,《香港喜剧电影的传统》,香港:香港市政局,1985
- 赵卫防,《香港电影史 1897-2006》,北京:中国广播电视出版社,2007
- 赵景勃,冉常建主编,《舞台与银幕之间:戏曲电影的回顾与讲述》,北京:中国文联出版社,2007
- 袁小伦,《战后初期中共与香港进步文化》,广州市:广东教育出版社,1999
- 郭静宁编辑,《南來香港》,香港:康乐及文化事务署香港电影资料馆,2000
- 黄爱玲编,《理想年代:长城、凤凰的日子》,香港:香港电影资料馆,2001

- 黄爱玲、李培德主编,《冷战与香港电影》,香港:香港电影资料馆,2009
- 黄爱玲编,《国泰故事》,香港:香港电影资料馆,2009 增订版
- 黄爱玲编,《邵氏电影初探》,香港:香港电影资料馆,2003
- 黄爱玲编,《现代万岁:光艺的都市风》,香港:香港电影资料馆,2006
- 黄爱玲编,《故园春梦:朱石麟的电影人生》,香港:香港电影资料馆,2008
- 黄文放,《中国对香港恢复行使主权的决策历程与执行》,香港:香港浸会大学林思齐东西学术交流研究所,1997
- 程季华等主编,《中国电影发展史》,北京:中国电影出版社,1998
- 廖金凤等编辑,《邵氏影视帝国:文化中国的想像》,台北市:麦田出版,2003
- 廖承志,《廖承志文集》,香港:三联书店,1990
- 廖志强,《一个时代的光辉》,香港:天地图书,2001
- 《永远的美丽:华南电影工作者联合会六十周年纪念,1949-2009》,香港:华南电影工作者联合会,2009

中文期刊:

- 孙慰川〈论 90 年代香港电影导演〉,《当代电影》,2002 年第 2 期,页 68-76
- 列孚〈90 年代香港电影概述〉,《当代电影》,2002 年第 2 期,页 59-68
- 朱崇科、张颖妍〈后殖民语境下的香港寓言—从麦兜系列电影看九七后香港想像的流变〉,《华文文学》,2007 年第 5 期,页 55-61
- 陈犀禾、刘宇清〈华语电影新格局中的香港电影—兼对后殖民理论的重新思考〉,《文艺研究》,2007 年第 11 期,页 14-23
- 赵卫防〈五六十年代竞争格局中的香港国语电影工业〉,《当代电影》,2006 年第 4 期,页 71-76

硕博论文:

- Pang, Laikwan, *China's Left-wing Cinema Movement, 1932-1937: History, Aesthetics, and Ideology*, PhD Dissertation, Washington University, 1997
- 刘宇清,《上海电影传统的分化与裂变(1945-1965):从体制,人脉,文化看沪港台三地电影的渊源与发展》,博士论文,上海大学,2007

张咏梅,《边缘与中心-论香港左翼小说中的“香港”(1950-1967)》, 博士论文, 香港中文大学, 2001

麦欣恩,《再现/ 见南洋: 香港电影与新加坡(1950-65)》, 博士论文, 国大, 2010

邱淑婷,《香港·日本映画交流史: アジア映画ネットワークのルーツを探る》, PhD Dissertation, The University of Tokyo, 2003

赖以瑄,《弹性的生产与认同: 镶嵌在冷战东亚与文化位階中的“合拍剧”》, 硕士论文, 国立台湾师范大学, 2006

研讨会论文集:

Conference on the Cold War in Asia: the Cultural Dimension, NUS, 2008

网页:

国家广电总局电影数字节目管理中

心, <http://www.dmcc.gov.cn/publish/main/420/2010/20100308105103223736328/20100308105103223736328.html>。

《独立媒体》, <http://www.inmediahk.net/node/28164>。

香港《文汇报》电子版, <http://paper.wenweipo.com/2004/01/27/XQ0401270001.htm>。

《信息时报》, http://www.ce.cn/ent/yspl/ysplyw/200512/12/t20051212_5491344.shtml。

《新世纪》, <http://www.ncn.org/view.php?id=75988>。

广州花都资料

库, <http://www.huadu.gov.cn:8080/was40/detail?record=2213&channelid=4374>。

个人新闻台, <http://mypaper.pchome.com.tw/oldmovie/post/1320490731>。

中国文化产业网, http://www.cnci.gov.cn/news/av/news_4898_p2.htm。

台湾电影笔记, <http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-1340.php>。

丁赛君纪念专辑, http://ding.lujinhua.com/frames/frameset_a.htm。

中华读书报, [http://www.tianyabook.com/renwu/019\(3\).html](http://www.tianyabook.com/renwu/019(3).html)。

网易娱乐资料库, <http://data.ent.163.com/movie/product/00000TWS.html>。

《电影画

刊》 http://blog.tianya.cn/blogger/post_read.asp?BlogID=702642&PostID=8045927。

图片网, <http://www.tpwang.net/star/%E5%90%B3%E6%A5%9A%E5%B8%86>。

Singapore 50 years,

<http://www.gov.sg/government/web/content/govsg/classic/subsite/sg50yrs/self-governance#1>。

演出特刊:

《银星艺术团》1966年演出特刊

《银星艺术团》1971年演出特刊

《银星艺术团》1977年演出特刊

香港话剧团《七十二家房客》1964年特刊

新加坡艺术场《七十二家房客》1967年特刊

香港影视话剧团《七十二家房客》1973年特刊

电影期刊/报纸:

《国际电影》(香港: 国际电影画报社)

《南国电影》(香港: 南国电影画报社)

《长城画报》(香港: 长城画报社)

《中联画报》(香港: 中联画报社)

《大众电影》(北京: 中国电影出版社)

《星洲日报》(新加坡)

《南洋商报》(新加坡)

《南方晚报》(新加坡)

《大公报》(香港)

《文汇报》(香港)

《华侨日报》(香港)

Government Files of Singapore:

Public Relation Office File: PRO 3

Public Relation Office File: PRO 10

Public Relation Office File: PRO 13

Public Relation Office File: PRO 21

Public Relation Office File: PRO 22

Ministry of Culture General File: AR 5

Ministry of Culture General File: AR 20

Ministry of Culture General File: AR 30