

再现 / 见南洋：香港电影与新加坡(1950-65)

**Filming Nanyang: Hong Kong – Singapore
Connection (1950-65)**

麦欣恩

Grace Yan-yan Mak

(B.A. Chinese University of Hong Kong)

(M. Phil., Hong Kong University of Science and Technology)

新加坡国立大学中文系

博士学位论文

A THESIS SUBMITTED

FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES

NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2009

Acknowledgments

Jesus Christ has supported me in various ways over the years, providing my every need and granting me inner strength. I walked on rocks and thorns on the last leg of my writing journey. Never could I have completed this dissertation if His grace was not poured upon me. My highest praise to the Lord!

I am most grateful to Assoc. Prof. Yung Sai Shing, my respected supervisor at NUS, for his generous enthusiasm, advice, and thought-provoking guidance that shaped my research. His consuming passion for research motivated me to become a better scholar. I am also extremely grateful to Prof. William Tay, my honorable mentor and former supervisor at the Hong Kong University of Science and Technology, for his great care, tremendous support, and equipping me with fundamental research skills.

A lot of teachers, colleagues, and friends helped to bring this dissertation into existence in different stages of my research. I am very much indebted to Dr. Lin Pei-Yin and Dr. Daisy Ng for their guidance, loving company, and unfaltering support. I am very grateful to Dr. Robert Chi, Dr. Kenny Ng, Assoc. Prof. Timothy P. Barnard, Assoc. Prof. Stephen Teo, and Prof. Paul G. Pickowicz—film scholars who genuinely made helpful suggestions and considered comments that improved this dissertation. I must thank the teachers at NUS who supported me, knowingly and unknowingly, with useful criticisms as well as professional advice: in the Department of Chinese Studies, Dr. Nicolai Martin Volland, Dr. Xu Lanjun, Assoc. Prof. Su Jui-Lung, Assoc. Prof. Wong Sin Kiong, Dr. Ong Chang Woei, Assoc. Prof. Lee Cher Leng, and Prof. Liu Hong (who teaches at the University of Manchester now); in the Department of History, Dr. Chua Ai Lin, Dr. Mark Emmanuel, Assoc. Prof. Brian Farrell, and Assoc. Prof. Yong Man Cheong; in the Asia Research Institute, Prof. Chua Beng Huat; and in

the Department of Japanese Studies, Assoc. Prof. Lim Beng Choo. These teachers' outstanding scholarship was an invaluable influence on my research.

I am indebted to Dr. Uganda Sze-Pui Kwan and Mr. Seng Guo Quan for spending time and sharing their insights with me. I give special thanks to Dr. Giorgio Biancorosso, a source of artistic inspiration.

My research was made possible by the generous assistance of the staff of the Hong Kong Film Archive. It is a great pleasure and honor to know Mr. Law Kar, Miss Wong Ain-Ling, Mr. Sam Ho, Miss Grace Ng, Miss Jess Wong, Mr. Lawrence Lau, Mr. Bede Cheng, and Miss Angel Shing, who shared their extensive knowledge with humor, and made this dissertation more enjoyable to write. I deeply appreciate Miss Kiki Fung's close friendship and help with this dissertation and beyond.

I owe a special debt of gratitude to the three interviewees: the late Mr. Ho Kian Ngiap from Kong Ngee; Director Wang Tianlin and Madam Chen Meng from Cathay. They made it possible for me to gain insight into the ever-evolving subject of the 1960s' Hong Kong-Singapore cinema. Without their genuine sharing, the review of the history of Kong Ngee and Cathay would have been much more difficult.

Finally, I would like to express my deep gratitude to my family and friends. Mr. Lee Chih-Hsien and Miss Ma Lujing have been my best friends since the beginning of my sojourn in Singapore. I am always grateful for their company and generosity in their preciously close friendships. My Christian fellowship has given me spiritual support, especially in challenging times and tribulations. I thank Dr. Ann Lui and Dr. Yang Sujin for their exceptional kindness and sisterly love. I express my great gratitude to Dr. Simon Wun for his unlimited timely help, profound empathy, and unflagging support. In addition, I really appreciate Miss Elvina Lee and Miss Edith Lee, my soul mates in Hong Kong. The Lee sisters' loving sisterhood and prayers are constants in my life. I wish to show an affection for my younger sister, Miss Mak Ka-

Ka, and my uncle, Mr. Wayne Mak. Last but not least, my mother, the purest person I have ever met, inspires me to become a better person, and my father, the first artist I knew, is a model of curiosity and wisdom, and I will be in debt to them forever.

目录

第一章 导言：离散华裔电影——从星港连带看「香港电影」	01
第一节 回顾「民族电影」研究范式	04
第二节 「香港电影」研究之困境	15
第三节 星港文化环的两个重要角度：冷战视点与华裔离散	24
第五节 问题意识及章节安排	28
第二章 文化环与星港电影：冷战局势与地缘政治	32
第一节 冷战气候与星港文化环	32
第二节 商业电影背后的地缘政治因素——四种建制的关系与互动	47
第三节 总结：四种建制交叠图	72
第三章 星港双城记：从《星洲艳迹》与《南洋阿伯》看文化环的生成	76
第一节 电懋在香港影坛之文化位置	77
第二节 南洋题材电影与新马华人	81
第三节 粤语电影与新加坡之华文文化气候	84
第四节 从粤剧到粤语片：梁醒波作为星港文化符号	94
第五节 新气象·新城市——《星洲艳迹》的星港对望	97
第六节 回归粤语文艺片类型：《南洋阿伯》	104
第七节 小结	110
第四章 总有亲属在「唐山」：「南洋三部曲」展现海外广东文化	

韧带	112
第一节 华裔之散居：一九五零年代星港文化共性	
114	
第二节 光艺连结星港双城：冷战形势下香港影业生态	
116	
第三节 以广东文化包揽海外华人：《唐山阿嫂》寻亲记	124
第四节 歌颂青春：新一代的「南洋」、「唐山」想象	134
第五节 小结：家、国、文化身份认同	149
第五章 遥望香港、拥抱狮城：新加坡马化华语电影	153
第一节 再见亲属：马来亚民族主义与新马独立	155
第二节 《狮子城》作为「马来亚化华语电影运动」的先锋	160
第三节 《狮子城》与「建国」叙述：感性的电影宣传策略	181
第四节 《狮子城》文本：看「另一类民族电影」的建造	197
第五节 小结	
206	
第六章 总结：再现南洋、再见南洋	208
参考书目	214

Filming Nanyang: Hong Kong – Singapore Connection (1950-65)

Abstract

Although films made in Hong Kong in the 1950s occupy a central place in film industry of the Colony, it received less attention than it deserves. Cold War diplomacy changed not only the geo-political relationship between large countries but also affected Hong Kong's ties to Southeast Asia. Most importantly, the Cold War broke the link between Hong Kong and its motherland China and drove it closer to Southeast Asia under the umbrella of the Commonwealth, which allowed the Hong Kong Chinese a borderless access to Singapore and Malaya. In the 1950s Hong Kong became the center of the Chinese film production outside mainland China. Cathay and Kong Ngee—studios with a Singapore background—produced a series of "Nanyang stories" which gained a big box-office success. These films reflected the social changes in Hong Kong and Singapore-Malaya after World War II, projected images of modern cities, and showed the diasporic Chinese cultural identities in overseas.

This thesis studies Hong Kong cinema as an independent field for academic research, which also conducts dialogues in the notion of national Chinese cinema(s) within recent scholarship. I situate Hong Kong cinema parallel to the development of the national cinema in Singapore during the 1950s and 60s. Through the analysis of the geo-political context and critical interpretations of six relevant films made by Cathay and Kong Ngee, my thesis demonstrates how a diasporic cultural rim developed between Hong Kong and Singapore-Malaya under the umbrella of British colonialism in the context of Cold War. In the thesis I also examine the "nation building" political discourse in Singapore-Malaya out of which grew a Malayanized Chinese cultural movement. Diasporic ties and cultural diplomacy played a crucial role in

understanding Hong Kong cinema in the Cold War period. I argue that the political discourse of “nation building” throughout Singapore-Malaya in the 1950s and 60s generated an overwhelming desire in developing an “alternative national cinema” in Singapore. It later broke the diasporic cultural rim between Hong Kong and Singapore. My dissertation synthesises the method of cinema studies and area studies, providing a dynamic Southeast Asian perspective on the study of Hong Kong cinema.

Keywords: Hong Kong cinema, Singapore, Cathay, Kong Ngee, cultural rim, Cold War.

再现 / 见南洋：香港电影与新加坡 (1950-65)

第一章：导言

离散华裔电影——从星港连带再看「香港电影」

于千禧年间上映的《花样年华》(2000)有着独特的时代意义，其浓郁的怀旧情调向来被学者视为后殖民香港对于殖民时代的书写。在电影中有关于香港夫妇与上海包租婆(潘迪华饰，1930-)的描写，能够看成是 1930 年代以来香港、上海两城文化连系的线索。此外，电影有这样的情节，主角周慕云(梁朝伟饰，1962-)与苏丽珍(张曼玉饰，1964-)在微妙之间发生了私情以后，禁不住痛苦的压抑，周慕云在 1963 年去了新加坡，在《星洲日报》当编辑。电影中，周慕云在新加坡旅居的楼房跟他在香港所租住的没有很大差异，在新加坡，周慕云照旧跟同事在大排档喝茶吃饭。假如没有打出字幕，观众甚至不会怀疑镜头内所展示的场景不是 1960 年代的香港。香港与新加坡，在 1950、1960 年代，总给人一种非常相近、亲属似的连系感。《花样年华》根据刘以鬯(1918-)的短篇小说《对倒》改编而成，从上海来港的刘以鬯，曾在 1952 年到新加坡《益世报》编辑副刊，一住五年¹。在 1950、1960 年代，当香港人说起「南洋」，总会想起新加坡。文化人穿梭于星、港两城，并非只属电影故事里的风景。

为什么在 1950 年以后，香港与上海的双城故事，会改为香港跟新加坡？

在 1950 年 6 月 7 日，香港总督葛量洪爵士(Sir Alexander William George Herder Grantham, 1899-1978).向新加坡总督发了一封电报，题为「香港制造的中文电影」(Chinese Films Made in Hong Kong)，内容如下：

1. 我们的政府最近认为有需要向本地制作中文电影的从业员发出非正式警告，除非他们制作的电影含有较少共产主义思想倾向，否则他们在制作电影以前必须把所有剧本送往审查。另外，所有香港制作的

¹ 香港《新晚报》记者〈刘以鬯访问记〉，见梅子、易明善编《刘以鬯研究专集》(成都：四川大学出版社，1987)，页 41。

电影必须送检，以评定它们是否能在本港上映。

2. 然而，事实上，假如这些电影缺乏共产主义思想的倾向，它们便不能在中国发行了，所以，本政府将要实行的措施也许会令到香港的电影从业员无法营商。我们已经通知业界(作为鼓励他们制作非政治化电影的诱因)，假如他们的制作能够适合在其他英国领土的华人小区发行，本政府会尽力协助他们的电影在马来亚、新加坡、砂朥越、英属婆罗洲这些地区上发行。
3. 目前，共产党的势力在本地的中文电影业界仍然非常稳固，假如拥有一个现代化的、相对高质素的、非左翼的、国语兼粤语的电影制作基地，将会得益不浅。假如你们(新加坡政府)能够向贵境的电影发行商建议，为香港制作的中文电影提供一个全国性的发行网络，政府能够放宽或修改香港电影进口的配额及限制，我有信心这些协助措施能够达到香港与新加坡互利双赢的局面。在共产党欲要扩张势力的电影工业实行这些措施，必定能够帮助我们对抗共产主义的影响。另外，香港制作的电影不会跟左翼宣传片混淆，这亦能为你们提供真正的娱乐，而很可能(在将来)有些电影会采取一条明确的反共路线。附带一提，我认为在香港运作的电影工业是在上海以外最优秀的中文片厂。
4. 假如能够尽早让我们知道你们是否愿意在上述方面提供协助，非常感谢。电影发行始终是商业考虑，在政府的观点而言，这便是如何去影响业界和提供他们需要的辅助设施。
5. 假如你在执行上有一些正面的建议或观察，我非常乐意接受。
6. 假如你大体同意上述之建议，我将会在更多细节，例如是所涉及之电影公司、片种等等跟你继续商讨。在出口以前，所有本地制作的电影都会经过审查²。

香港总督为什么会选择向新加坡总督要求协助？香港与新加坡的电影关系，原来在不为人知的官方层面早已牢牢紧扣了。

一向以来，我们都以为香港的电影制作纯属商业性质的活动，众所周知，香港电影依靠东南亚市场，这也是从商业角度去考虑香港电影的周边网络。从上述葛量洪爵士向新加坡总督所发的信件可知，在冷战的高峰期，香港的电影公司在

² 笔者翻译，原文见殖民地部档案，档案编号：CO537-6570。

商业运作背后，政治力量在幕后的干预 / 参与是不容忽视的。政治因素一方面「改变」了香港电影制作的「路线」，另一方面也间接协助香港的电影出品觅寻市场。在港督葛量洪发出电报的一个月后，即 1950 年 7 月 7 日，新加坡政府就着香港方面的建议，由「联合情报及宣传机关委员会」(Joint Information and Propaganda Committee)展开了一次会议，其会议记录如下：

委员会考虑有关香港政府希望新加坡联邦协助发行香港制作的非左翼电影的要求。电影检察官认为有不少香港制作的电影，尤其是粤语片都是低质素的。委员会同意可以向香港方面回复，新加坡当局会让发行商注意香港所制作的非左翼电影，可是广泛的发行，则视乎电影的质素而定。

经过我们讨论有关受共产党人资助的左派宣传片的内容，委员会同意在目前的环境中，应该禁映所有由共产党资助的电影。禁映这些电影，是因为在当下这个紧急时期，这些电影是危害公众利益的。另一个方法是，草拟的紧急规章关于出版物入口的限制条文，能够覆盖到电影的入口，并有中止上述电影的优先权。本委员会同意电影检察官的说法，应把这个问题视为紧急事项处理³。

关于葛量洪向新加坡政府要求协助发行香港电影之事宜，随后在「联合情报及宣传机关委员会」召开的另一个会议上(1950 年 7 月 21 日)再作讨论，新加坡政府补充，虽然未能协助香港影业在新马发行，只要两地政府联手打击共产主义电影，这亦变相为香港电影在新马提供了一个相对稳定的市场⁴。

1950 至 1960 年代，是香港电影历史的重要转折期，平均每年出产的电影超过二百部⁵，笔者以为，1950 年代正是香港电影产生自我文化认同的年代，而这一段重要的电影史一直被学界所忽略。上文所引的几封书信，为研究香港电影提

³ 笔者翻译，原文见殖民地部档案，档案编号：CO537-6570。

⁴ 档案编号：CO 537-6570

⁵ 根据 I. C. Jarvie 所得的官方数字，香港所产的电影之数：1952 年有 259 部，1953 年有 188 部，1954 年有 167 部，1955 年有 235 部，1956 年有 311 部，1957 年有 223 部，1958 年有 237 部，1959 年有 239 部，1960 年有 293 部。以上数据参考自 I. C. Jarvie, *Window On Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: University of Hong Kong, Centre of Asian Studies, 1977), p. 129.

另外，每年香港制作电影的实际数字，比官方数字为多，因为不少方言电影只卖埠去东南亚而不会在香港上映，故此这些数字不会反映在官方数字之内。

出了新启示，冷战思维对香港电影工业发挥了重大的影响，甚至改变了战后香港电影的风格路线以及市场发展。首先，研究 1950、1960 年代的香港电影，需要从「中国民族电影」的框架走出来；冷战时代因着地缘政治关系，香港与中国的连系中断，我们必须适应当时时代的政治气候，从「中国的」、「中国民族的」视点走出来，才能看见一幅比较清楚的图像。第二，香港与新加坡在冷战形势之影响下，由于同属英国殖民地的关系(在新加坡取得独立以前)，在官方机制上，已经形成一条连带，加强了两个城市之间的互动。从这条连带再看香港电影，能够发掘到不少有意思的课题。第三，因着港英政府禁绝共产势力在香港拍摄电影，并加强了协助非左翼电影的制作，加上新马方面对于「高质素」中文电影的要求，造就了 1950 年代中期在香港建立的三间具规模的片厂：国泰、邵氏、光艺。而大型片厂的出现，也直接改变了香港电影工业的生态(后文会详细阐述)，香港从小型电影公司林立的局面，到 1960 年代由大片厂垄断，甚至以香港电影的名义冲出国际。新马观点在其中的运作，正如上文引述书信所启示的原因，都是不能忽视的。**新加坡与香港在冷战时代衍生的文化连带与香港电影的微妙关系，将会是本论文核心的讨论焦点。**

在进入讨论香港与新加坡的文化环之前，我们需要对「香港电影」的学术研究有初步的理解，其中不得不触及「民族电影」(national cinema)理论如何看待「香港电影」之研究。

第一节 回顾「民族电影」研究范式

香港既不是一个独立的民族，也不是一个自治的民族国家，民族主义之下预设的许多先天因素都不符合。可是，这个城市却是华语电影的其中一个最早的发源地，其电影制作量世界排名第三，次于美国和印度。香港电影业曾经有过年产高于 300 部电影的辉煌成绩⁶，而在她的黄金时代——1990 年代初，这座小岛每年平均出产约 100 部电影。香港电影的出口数字远超过印度，是全球第二大出口电影的地区。于世界电影历史上，香港电影理应占有一席之地，然而，这个特别的研究领域该如何归类？

⁶ 根据 I. C. Jarvie 所得的官方数字，1956 年香港电影产量有 311 部；1961 年，香港电影产量有 303 部。数据参考自 I. C. Jarvie, *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience*, p. 129.

二十世纪的七、八十年代，西方历史学界在民族主义(nationalism)这议题上展开了一场声势浩大的热烈讨论，并建立了民族国家的理论，其中著名的有 Charles Tilly(查尔斯·蒂利，1929-2008)所编《西欧民族国家的建立》(1975)、 Benedict Anderson(班纳迪克·安德森，1936-)所著《想象的社群》(1983)、 Ernest Gellner(恩斯特·格尔纳，1935-2003)所著《民族与民族主义》(1984)、 Eric J. Hobsbawm(艾瑞克·霍布斯邦，1917-)所著《民族与民族主义：从 1780 年起》(1990)等等。自此，于八、九十年代，电影研究学者便提出「民族电影」(national cinema)理论，从那时候起，来自大大小小不同国家的电影学者都为其本国撰写民族电影的专论，好像是《澳洲民族电影》⁷、《英国民族电影》⁸、《加拿大民族电影》⁹、《法国民族电影》¹⁰、《德国民族电影》¹¹、《意大利民族电影》¹²、《西班牙民族电影》等等¹³，都极富参考意义。从二十世纪九十年代踏至廿一世纪，电影研究又发展出许多议题，作为分析电影的工具：附属民族的(subnational)、超民族的(supranational)、国际性的(international)、跨国的(transnational)、全球的(global)。姑勿论这些议题和分类如何五花八门，都是从民族主义为基础的民族电影理论所衍生的。

电影学者 Stephen Crofts(史提芬·哥洛特)在 1993 年把民族电影重新分为七类¹⁴：一，欧洲模式艺术电影(European-Model Art Cinemas)，这是针对艺术院线，由政府资助，以文化模式生产的电影；二，第三电影(Third Cinema)，这是有别于「作者电影」，有明显政治对抗性的电影；三，第三世界与欧洲商业电影(Third World and European Commercial Cinemas)，流行通俗性质，主要类型为惊悚片和喜剧；四，忽视好莱坞电影(Ignoring Hollywood)，能够避免好莱坞霸权破坏本土的电影工业，这些国家多处于亚洲，拥有庞大的本土市场，如印度和香港¹⁵；五，模拟好莱坞电影(Imitating Hollywood)，一些在英国、加拿大、澳洲等地的电影行业希望留在好莱坞的游戏规则内把好莱坞电影打败，可惜他们最终都被好莱坞攻占了；六，极权主义电影(Totalitarian Cinemas)，在纳粹德国、法西斯意大利、共产苏联及中国的电影；七，区域 / 种族电影(Regional / Ethnic Cinemas)，在一个

⁷ Tom O'Regan, *Australian National Cinema* (London ; New York : Routledge, 1996).

⁸ Sarah Street, *British National Cinema* (London ; New York : Routledge, 1997).

⁹ Christ Gittings, *Canadian National Cinema* (London : Routledge, 2002).

¹⁰ Susan Hayward, *French National Cinema* (London ; New York : Routledge, 1993).

¹¹ Sabine Hake, *German National Cinema* (London ; New York : Routledge, 2002).

¹² Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896 -1996* (New York : Routledge, 1996).

¹³ Nuria Triana -Toribio, *Spanish National Cinema* (London ; New York : Routledge, 2003).

¹⁴ Stephen Crofts, "Reconceptualizing National Cinema/s," *Quarterly Review of Film and Video* vol 14, no. 3-4 (1993), pp. 50-57.

¹⁵ "Reconceptualizing National Cinema/s," p. 55.

区域内的小数族裔生产的电影，例如是加拿大的魁北克。Crofts 把香港电影放在第四类，以其有别于好莱坞的电影风格作为民族电影的其中一个范式。在 Crofts 的理论中，「对抗好莱坞」是民族电影的前设¹⁶，因此 Crofts 所提出的分类，其实是把好莱坞作为一个参照点，分析不同地方、形态的电影模式和好莱坞之间的关系。研究各国民族电影与好莱坞之间不平等的经济、文化对换，以及在好莱坞王国以外，各种本土电影的生存策略，都是 Crofts 所关注的问题。在 1998 年，他又修正他的理论，提出了八种生产模式：一，美国电影(包括独立电影)(United States Cinema)；二，亚洲商业成功的电影(Asian Commercial Successes)；三，其他在欧洲及第三世界的娱乐电影(Other Entertainment Cinemas in Europe and the Third World)；四，极权主义电影(Totalitarian Cinemas)；五，艺术电影(Art Cinemas)；六，国际合作生产的电影(International Co-Productions)；七，第三电影(Third Cinemas)；八，附属国家的电影(Sub-Sate Cinemas)。在 Crofts 后期的观点里，研究民族电影的焦点应该转移，从国产电影、民族电影转移到一个「民族国家」(nation-state)内的许多不同的电影业，又或是不同国家的电影网络与关系。无论如何，Crofts 的理论都紧扣着「民族国家」(nation-state)和「民族」(nation)的观念。

中国民族电影作为一种范式，涵概香港电影

这种「民族的」 / 「国家的」概念，是各地电影学者用以建立其本国民族电影不可或缺的基础，并在此基础上把「好莱坞」视为「他者」，以作对照比较。

美籍华裔学者张英进于 2004 年出版的《中国民族电影》(*Chinese National Cinema*)¹⁷，便打正旗号以「民族电影」的理论框架来为华语电影编史，其涵概范围包括中国大陆、台湾及香港。在《中国民族电影》的导言里，张英进表明并不同意 Crofts 把香港电影作为其中一种「民族电影」作考虑，当然，他反对香港电影是一种「民族电影」的背后，其实也是反对把台湾电影看成是「民族电影」的一条支流。

虽然他(Crofts)并没有提过台湾，但可以相信 Crofts 正有此意把台湾放在他设计的「民族电影」的版图里。第一个可能性是把台湾视为「亚洲商业成功的电影」之一种例子，因为从 1960 年代以来，台湾电影在

¹⁶ "Reconceptualizing National Cinema/s," p. 49.

¹⁷ Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (New York : Routledge, 2004).

本土及东南亚的商业成绩都非常理想。但是这种「忽视好莱坞电影」的「商业模式」已不再适用于台湾了，今天的台湾，已失去一个全然稳定的本地市场去支撑一种民族电影「工业」。第二个可能性是把台湾放在「艺术电影」的类别里，在某程度来说这是合理的，因为台湾电影从1980年代起便在国际的电影节里屡获奖项。可是，这里带出一个难题，就是在那些获奖电影中许多是国际合作生产的作品，故此这里含有「跨国的」性质，令台湾电影的民族性质受到质疑。第三个可能性是把台湾电影看成是「极权主义电影」的一种，在1960-70年代，台湾确实出现过由政府经营片厂拍摄的「政治片」，从这个角度看，能够把台湾电影看成是「极权主义电影」的一种。可是，自从这些片厂解体后，这种由「政治模式」驾馭的电影生产已变成久远的回忆了。第四个可能性是把台湾电影看成是「第三电影」的例子，台湾一方面有激进的反对政府的电影，另一方面又有文化及经济帝国主义的电影。《太平天国》（吴念真导演，1996）是极少数的例子，对身份认同及如何定义后殖民年代提出质疑¹⁸。

在这里，张英进把台湾电影尝试分别放在 Crofts 提出的四种民族电影的模式里，又分别指出其不能符合该模式的地方，并以此否定台湾电影作为一种民族电影的理据。笔者认为这种「否定」台湾电影作为民族电影的方法，毋宁是把台湾电影的文化历史简化了。首先，把任何一种社会现状套在一种可能应用的「理论」或「模式」去考虑时，必定存在「符合条件」与「不符合条件」的地方，当我们去考虑一个「模式」是否能应用于某种实况时，必须公平地量秤所有「符合条件」与「不符合条件」，不能只抽取一、两项「不附」因素便全盘否定其「符合」因素之重要性。比如是张英进以今天台湾未能建立全然稳定的本地市场去支撑民族电影工业为由，反驳台湾作为一种「亚洲商业成功的电影」的例子，但是在1990年代以前，台湾电影确实符合了「亚洲商业成功的电影」类型的条件，我们该如何看待从1960年到1990年的台湾电影？历史是一个按时代序的进程，不能随意抽离或割裂。

再者，张英进以台湾电影未能符合 Crofts 提出的四种模式，来否定台湾能够符合「民族电影」范式的可能性，这样去立论其实是回避了「民族电影」的核心问题。除了把民族电影作为好莱坞电影的抗衡模式以外（这其实来自「欧洲中心主

¹⁸ 笔者翻译，原文见 *Chinese National Cinema*，页 2-3。

义」的视角), 民族电影的另一个重心便是从「民族主义」发展出来的「文化认同」(cultural identity)的问题, 并联系到 Benedict Anderson 所提出的「想象的社群」这个概念。若我们从这个角度理解台湾电影, 由始至终, 台湾电影都体现出台湾内部不同族群对其文化身份的思考, 其独立的焦点与文化认同跟香港电影与中国大陆电影所表现出来的截然不同。可是, 「文化认同」这个关于民族电影的重要标签, 张英进在囊括台湾及香港成为「中国民族电影」的一部份时, 却忽略或者是回避了。

既然否定了台湾作为一种民族电影的可能性, 张英进同样也质疑 Crofts 把香港作为民族电影的一种:

好像台湾一样, 香港与中国大陆的例子也挑战了 Crofts 提出的范式。他旗帜鲜明地把香港电影定义为一种「民族国家」(nation-state)电影, 然而, Crofts 怎样去解释直至 1997 年 7 月, 香港都仍然是一个英国殖民地而缺乏一个民族国家的身份? 再者, 他怎样去解决自 1997 年 7 月 1 日后, 香港已变成中国一个特别行政区的事实之时, 台湾政府仍然把香港电影归类为「国片」(民族电影)¹⁹?

当然, 为要反驳 Crofts 的理论, 张英进同样把中国大陆作为例子²⁰, 以进一步证实 Crofts 所提出的范式并不合用于「中国电影」。这里张英进用的是“Chinese cinema”, 是一个单数词, 在此也表明了作者把中国大陆、台湾、香港看成是「一种」电影业的立场。

明显地, Crofts 的理论, 或任何民族电影的范式, 都难以简单地把中国电影套进去……在这里, 我尝试跟从 Tom O' Regan(汤姆·奥里根)的做法, 宣布中国电影像澳洲电影一样, 「是一项棘手的事情」(is a messy affair)。这并不单只因为中国电影的特色是「从根本上便分散——历史上、政治上、领土上、文化上、种族上、语言上。中国电影的这种棘手处境意味着纵使我们把「民族」(national)一词换成「民族国家」(nation state), 「民族」/「国家」(nation)的难题始终存在。而事

¹⁹ 笔者翻译, 原文见 *Chinese National Cinema*, 页 3。

²⁰ 张英进以中国第六代导演源自地下电影的例子来指出 Crofts 的理论不符合中国电影的实情, 详细论据见 *Chinese National Cinema*, 页 3。

实上，若要联系到「民族国家」这个概念，也只会把「中国电影」这名词复杂化。²¹

也就是由于这种「棘手处境」，张英进似乎认为无论作何种分类或诠释，都「有理说不清」，故此他宁愿舍弃较为「广义」的名词「华语电影」（假如翻译成英文，这应该是一个复数词，包括不同地方生产的华语电影），而取一个「狭义」名词「中国民族电影」作为该书的标题，这亦展示出作者的「立场」。张英进一方面指出香港与台湾的电影生态为「中国电影」这个一体的概念带来「麻烦」，却不愿意把香港及台湾两地的电影工业「独立处理」，而他的办法是在序言中反驳了把香港与台湾作为两个「民族电影」例子的可能性，然后劝诱读者承认中国电影的「复杂性」与「棘手本质」，彷彿只要大家都确认这一点，便能顺理成章地以一个「狭义」的名词「中国民族电影」来涵概一个「广义」的实况（包括香港及台湾的电影工业）。接着，蒋氏进一步提出理由来支持他把香港与台湾归入这样的范式中，他认为这样的框架有助追溯北京、上海、香港三地的互动，不论是早期电影历史的层面，还是在二十世纪的跨国电影网络里。而且，这个框架亦方便比较中国共产党及台湾国民党两地政府的电影政策。

这些地区之间的比较研究，固然是有意思的课题，但要进行这类地域性的分析研究也不一定需要投归在「中国民族电影」的范式里；况且，张英进亦没有解释「民族电影」理论跟这些区域的比较研究有怎样的关系。难道不把香港电影与台湾电影放在「中国民族电影」的叙述里，便有碍比较的进行？再言，如前文所述，「民族电影」的其中一个重要议题是「文化认同」，张英进却只字未提。笔者并非反对把香港及台湾放在「中国电影历史」的研究专论里，可是得有一个更合理的「角度」、更充分的理由。在未有充分和可信服的理据下，硬把香港和台湾包括在「中国民族」电影的范式里，这样做似乎未见对香港电影与台湾电影采取了合理的「判决」。张英进既然在反驳 Crofts 的时候说过「任何民族电影的范式，都难以简单地把中国电影套进去」，为什么到最后他还是选择以这种范式，简单地把香港电影和台湾电影都套进去？为什么不另辟蹊径去解决难题？虽然我们理解，张英进撰写《中国民族电影》一书是因为 Routledge 出版社推出一系列的「民族电影」专书，其中包括英国民族电影、法国民族电影、意大利民族电

²¹ 笔者翻译，原文见 *Chinese National Cinema*，页 3。

影、加拿大民族电影等等多国之电影专论，而「中国民族电影」只属此系列之其中之一，故此张氏把台湾及香港两地的电影工业归入「中国民族电影」去讨论是有其原因的。只是，我们既然知道香港电影与台湾电影的状况，以及明白其完全回异于中国大陆电影的文化轨迹，我们便不能「妥协」，简单地以「中国民族」一词把「香港电影」涵概在内。

香港电影作为「拟民族电影」 / 「民族电影」

比张英进的《中国民族电影》早一年出版的《香港电影：殖民者，祖国，自我》(*Hong Kong Cinema: Coloniser, motherland and self*) 由澳洲籍华裔学者 Chu Yingchi 撰写²²，此书开宗明义以「民族电影」理论作为前提，把香港电影分作三个阶段：一. 中国民族电影的一部份(1950 年以前)；二. 海外华人电影(1950-79 年代)；三. 本土电影(1979 -1997)。Chu Yingchi 定义“Nation” (民族 / 国家)一词主要依据下列三点：一. 是一个政治单位(political unit)；二. 是一个想象的社群(imagined community, Anderson)；三. 以上两点的结合。Chu Yingchi 把香港电影理解为三个不同时期，背后都紧扣着她对「民族」一词的看法：地缘政治与文化认同。Chu Yingchi 把文化认同看得尤其重要，她指出英国殖民政府在刚开始统治香港时的 1841 年在法律和行政方面设立一种双重制度，分开了在香港居住的原居民 / 华人和西方人的身份，故此在香港居住的华人从一开始已保留了华人的身份与认同，正因为当时香港与中国的边界仍然是自由流通的，中国民族主义对香港能作有限度干预。在文化认同上，香港华人认同祖国中国大陆，Chu Yingchi 把 1913-1956 年的香港电影归入为中国民族电影的一部份。1950 年以后，是一个重要的转变。政治关系让香港与中国边界断绝了交通，加上突然增多的中国难民，香港人口迅速增长，其中一大部份流徙自中国大陆而来的。从 1950 年代起香港电影依重东南亚市场，在中国大陆以外建立了另一种华人文化的认同感(Chinese cultural identity)，Chu Yingchi 称这一段时期为「海外华人电影」。1979 年香港电影新浪潮的兴起，加上本土化的完成，香港终于建立了本土的文化身份认同，并完成了「想象社群」的过程，故此，Chu Yingchi 认为从这时期开始，香港电影终于取得了「民族电影」的特质。Chu Yingchi 把 1979-1997 年期间的香港电影定义为「拟民族电影」(quasi-national cinema)，因为香港既在中国之外，又在中国之

²² Chu Yingchi, *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self* (London : RoutledgeCurzon, 2003).

内，而香港人对于中国的文化认同也是如此：既不属于中国，却有时又把自己看成是中国的一部份。在著作里，Chu Yingchi 强调英国、香港、中国的三角关系对理解香港电影的「民族电影」特质非常重要，在英殖民地时代，香港介乎英国与中国之间，拥有一种拟似国家的国际地位，只是并不能把香港电影与民族电影看齐，因为香港在英国殖民者的管治下，既独立于中国，但有时又会认同自己属于中国母体的一部份。

诚然，Chu Yingchi 为民族电影研究与香港电影的结合，开展了一个具参考价值方向：拟民族电影。既能透过「民族电影」的范式与国际学者作学术思想交流，亦尝试为香港电影找出一个「定位」。可是，历史是循序渐进、按时序进行的，也是一种因果关系。Chu Yingchi 把香港电影截然分作三个时期，每个年代都性格鲜明，然而，在每一个过度期，究竟是一种怎样的状态？有什么核心的问题形成一个时代的终结、另一个时代的开始？香港从开埠以来便具有「离散族裔的」(diasporic)的社会特质，从来香港都是依靠移民人口，「海外华人电影」的特征在1950年以前已经呈现。Chu Yingchi 把1979-1997定义为「本土电影」，而香港人身份的认同，在1979年以前也已形成，1950-1960年代是香港电影的高产量期(一年多于200部)，也是粤语片的黄金时期，反之，1970年代粤语片的数量迅速下降了，作者如何看待粤语片与「本土电影」之关系？假若地缘政治与文化认同是两种最重要的考虑因素，那么，那些影响地缘政治的外在因素如何与本地的文化认同互动、结合？在考虑文化认同的形成，「本土化」是唯一的因素吗？除此以外，还有别的外部因素助长香港内部产生「想象社群」的认同吗？另外，「建设国家」(nation building)是「民族电影」的一个特色，可是Chu Yingchi 却从未由此角度考虑，而香港电影一向欠缺「建设国家」的主题，作者该如何理解这种缺乏「建设国家」特色的「民族电影」？

从「民族电影」到「国际电影」到「跨国电影」到「世界电影」，一本标题为「小国家的电影」(*The Cinema of Small Nations*)的专论合集在2007年出版²³。「世界电影」(world cinema)的研究已经展开，要理解世界，必须从「国家」开始，在「小国家」仍然受忽略的今天，这本合集能够开创同类研究的先河。而研究「小国家」，也必须回归到「民族国家」(nation-state)的概念，因为「这个世界是小国的世界」²⁴，而许多小国的出现，都是在二十世纪的「非殖民地化」(decolonisation)

²³ Mette Hjort and Duncan J. Petrie (ed.) *The Cinema of Small Nations* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007).

²⁴ 引自序言，*The Cinema of Small Nations*, 页4。

浪潮以后产生的。要返回历史理解这些「民族国家」的建立，才能有效地讨论该地的「民族电影」。此书一共收录了十二篇论文，分别述及十二个「民族国家」的电影工业，当中有几个地方的历史身世都「耐人寻味」：爱尔兰、苏格兰、香港、台湾、新加坡。当中，爱尔兰与新加坡都是二十世纪才建立的「民族国家」，而香港、台湾、苏格兰严格来说都不能视为「民族国家」。关于「小国」的定义，编者在序言里提出以人口范围在四百万至一千万作为指标，举凡是独立的国家、城市国家、特别行政区等，都必须具有一定的政治自决能力。在编者的序言中，有以下一段话形容香港²⁵：

一个细小的电影生产国，却没有独立国家的身份——香港特别行政区，估计她的面积比华盛顿市大六倍。香港这个案研究特别有意思，因为它提供了一个机会让我们仔细看清楚这个小国的电影活动，尤其在 50 年后，她将会被全球最大的国家吸纳了。

似乎，编者把香港电影看为一种有趣的民族电影，是因为她「将要消失」。正如为此书撰写香港电影一章的 Ackbar Abbas(亚巴斯)也是以「存在于缺席里」(presence of an absence)为切入角度，说明香港「民族电影」的特色是在「消失」的状态下(1997 回归中国的问题)体现。在文章的开首，Ackbar Abbas 便问了一连串问题：在民族国家不存在的状态之下，尤其是在没有渴望成为一个独立国家的社群里，能够产生「民族电影」吗？在一个非国家状态底下，能够产生「民族电影」吗？假如可以，我们如何去理解在电影里的这个「民族」/「国家」的概念²⁶？

Ackbar Abbas 所提问的，显然都是香港电影研究的核心问题，都是棘手的、难以解决的问题。《小国家的电影》把香港定义为「城市国家」、「特别行政区」，以一种「民族电影」的例子来看待香港电影，诚然，这是对香港电影的肯定与认同。只是，不能否认，从这个角度来分析香港电影，其实是带用了当代的目光，毕竟，直至二战期间，还有许多「民族国家」还未建立，而把香港电影看为民族电影也是指 1970 年代以后的香港电影业。把香港电影套在这样一个范式中，是否最适当？而我们又应该怎样看待 1970 年代以前的香港电影？

²⁵ 见序言，*The Cinema of Small Nations*, 页 5。

²⁶ 见 Ackbar Abbas, "Hong Kong", 页 113。

所有历史都是“当代的历史”

历史学家 Benedetto Croce(克罗齐, 1866-1952)说「所有历史都是“当代的历史”」²⁷, 这是说历史的构成, 在于以「现在」的眼光去评价过去, 历史学家的主要责任不是去「记录」, 而是去「评价」。当然, Croce 说「所有历史都是“当代的历史”」是有当时的背景, 他的目的是重申历史家的「责任」——评价比记录重要。只是, 学术研究发展至今天, 我们都不自觉地惯用了「当代」的价值观、「当代」的理论模式来思考问题。这样, 又似乎步入了另一种困境: 未能充分把握和理解历史状况, **就像是「民族主义」与「民族电影」这些概念, 都跟一个「民族国家」的建立有关, 而「跨国电影」与「国际性电影」, 都必须在「民族国家」建成之后才能产生。**故此, 假如有这样一种题目: 论 1950 年东南亚地区的跨国电影, 笔者敢情说, 这是未能充分理解历史, 试问在新加坡、马来西亚、印度尼西亚、艾莱、越南等「民族国家」还未建立的年份, 「国家」的边界与「民族意识」仍处于一种模糊的状态, 这样的处境下, 如何讨论「跨国」层面的题目? 同样, **踏进廿一世纪, 已经是一个完成了「民族国家」建立的后殖年代, 「国家」的观念已变得理所当然了, 在讨论「全球化的」、「国际性的」、「跨国性的」电影工业的年代, 我们都仿佛忘记了早期电影在一片「去殖民地化」及「建国」的年代中也确实经过一番挣扎适应。**

跨国华语电影(transnational Chinese cinema/s)

在 2006 年哥伦比亚大学出版社印行的《屏幕上的中国》(*China on Screen*)²⁸, 由 Chris Berry(裴开瑞)和 Mary Farquhar(玛丽·花吉夏)撰写, 作者提出今日的中国由多种方言、多种少数民族、前殖民地和不同的宗教小区所组成, 直至 1991 年, 中华人民共和国和中华民国都被承认为两个不同主权的国家, 加上超过一个半世纪的全球性华裔散居, 已经很难再用传统的民族电影的方法来研究这些不同华语电影之间的连系²⁹。Chris Berry 和 Mary Farquhar 非常聪明地申明他们舍弃了

²⁷ 'All history is contemporary history', Benedetto Croce, *History as the story of liberty* (London: G. Allen & Unwin, 1941), p. 19.

²⁸ Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation* (New York: Columbia University Press, 2006).

²⁹ Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, p. 3.

传统的民族电影的范式，以一个较广阔的分析架构去处理何谓「民族」、「国民」(what the national is)之问题，又，「民族」如何建构、维系，是书中的重要讨论课题。作者认同由 Sheldon Lu(鲁晓鹏)编辑的《跨国华语电影》(*Transnational Chinese Cinemas*)，序言所提到的「对于华语电影历史与电影研究上之民族与跨民族的集体再思」表示赞同³⁰，Chris Berry 和 Mary Farquhar 认为在全球化(globalization)的过程里，跨国主义是全球融合的现象，他们强调在「跨民族的」框架下去研究「民族」，以一种高层次的「统合」去理解所谓的「大中国」以及「文化中国」(杜维明语)³¹，是研究华语电影的方向。以一个研究「民族」/「国民」的角度去看华语电影，能够同时处理复杂的中华民族包括中国、台湾、香港、海外华人之间的电影关系。

诚然，Chris Berry 和 Mary Farquhar 提出的跨国华语电影的角度，似乎是目前当代华语电影研究的一个最可行的方案，因为不少当代华语电影的制作资金及工作队伍都是国际性的。然而，正如上文所说，假如把这个「跨国电影」的框架放在 1950 年代的东南亚之脉络上是有问题的，始终「跨国电影」这个概念还是从「民族国家」的概念引申而来的。如此，当我们要处理冷战时代的离散华裔与华语电影的关系，假如硬放在「跨国电影」的理论框架内，便变得棘手了。另外，Chris Berry 和 Mary Farquhar 始终把华人两岸三地的电影当作一个整体来看待，香港电影与台湾电影虽然在《屏幕上的中国》得到独立的文化身份意识，可是，此书作者并没有企图把香港电影与台湾电影作为独立的一种电影体系来看待。

笔者并非轻看研究两岸三地电影网络的重要性，三地华语电影的网络与互动是非常重要的课题，值得深入研究探讨。只是，台湾电影与香港电影，因着其历史发展的轨迹与中国大陆的不同，我们是应该把之作为一种独立的系统去看待。其次，历史是延伸性的，在研究当代的华语电影的同时不能忽略它的过去。在处理 1950 年以降到 1960 年代香港电影的研究，笔者提出，新加坡以至马来亚对于香港电影自我意识的形成，扮演着重要的角色。Chris Berry 和 Mary Farquhar 也特别强调「文化身份认同」是讨论电影内的「民族」/「国民」因素的关键所在。而 Higson(席格森)也曾阐释「文化身份认同」是民族电影的一个核心要素。假如我们赞成「文化认同意识」是判决一种电影工业是否具有独立身份的重要表征，那么，笔者敢情大胆假设，「香港电影」的真正「诞生」是在 1950 年代，因为它

³⁰ Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, p. 4.

³¹ 见 Chris Berry 和 Mary Farquhar 对于「大中国」(Greater China)及「文化中国」(Cultural China)的引述, *China on Screen: Cinema and Nation*, 页 5。

的文化认同意识是在这个时期长成的。而「香港电影」对于自身的认同，跟其与新加坡的电影连系以及文化想象，有着莫大的关系。

第二节 「香港电影」研究之困境

如何把「香港电影」作为一个独立的「范式」来看待？

笔者赞同让「香港电影」作为一种独立的「范式」来看待，然而，是否必要把之放在「民族电影」或「跨国电影」的理论格局中？民族电影研究领域里的一位重要英籍学者 Andrew Higson(安德鲁·席格森)，在 1989 年发表了一篇论文：〈民族电影的概念〉(“The Concept of National Cinema”)³²，被视为民族电影理论的重要著作。在十年后，Higson 在一篇题为〈民族电影的有限想象〉(“The Limiting Imagination of National Cinema”)发出对于「民族电影」概念的再思³³。在这篇文章里，Higson 认为他在 1989 年提出的民族电影观念仍然具参考意义，但是，文章还表达了他对民族电影作为一种学术范式的再思：

我的主要目的，是去质疑民族电影这个概念的用处。它能够作为一种非常有效的分类标签，在关于电影研究的复杂辩论中，成为一项具惯例性的参考指标。可是，在标签的过程往往引起一定程度的重复，甚至把「国家」这个概念作为迷信对象，而不是单纯去解释它、描述它³⁴。

在处理「香港电影」这个课题，我们也需要如实地分析它、描述它，纵然它未必完全符合那种「令人崇拜的」、「民族国家的」特征。如果承继 Chu Yingchi 与 Ackbar Abbas 所言，香港电影的「民族电影」特征是在 1970 年代以后才出现的，而香港电影的「跨国性」以及其对于全球化的响应也是在 1990 年以来的事情，那么，我们应该怎样回看 1970 年以前被受忽略的一段(晚近有历史学者邱淑婷撰写《港日电影关系》为这片空白补遗)？1950-60 年代，正是全球政治社会剧变的纪元：二战后、冷战、去殖民地化浪潮、「民族国家」纷纷建立……而「民

³² Andrew Higson, “The Concept of National Cinema”, *Screen* 30 (1989), 4: pp.36-46.

³³ Andrew Higson, “The Limiting Imagination of National Cinema”, Mette Hjort and Scott MacKenzie (ed.), *Cinema and Nation* (London and New York: Routledge, 2000).

³⁴ Andrew Higson, “The Limiting Imagination of National Cinema”, p. 64.

族主义」一词在 1980 年代在学术界讨论得沸沸扬扬，也正是为要「总结」从二战后全球政治文化气候改变所带来的许多冲击。故此「民族主义」，以及后来衍生的「民族电影」理论，其实是有其特定的「历史意涵」，我们不能置之不理。

正如 Ackbar Abbas 所说，香港永远都是一个「例外」。香港的处境既回异于其他英属殖民地，而香港又有别于中国大陆境内任何一个城市。香港，既不能适当地套入「后殖」的理论模式里，也不愿意舍弃自己的地方特征，毫无保留地认同中国的「民族意识」。要获得香港电影的完整拼图，就必须遗补香港电影在 1970 年代以前缺失了的一片，特别是 1950-60 年代，香港的电影工业呈现「离散族裔电影」(diasporic cinema)的特色，而这亦正是香港「本土意识」、「文化身份」蕴酿和形成的时期。虽然，笔者并不认同把这时期的香港「套入」民族国家的建立模式，(香港这个案有别于其他民族国家的建成)，可是，香港从来不是孤岛，从二战以后，香港在亚洲、东南亚的地位日益重要。**笔者提出一种「并置」的方法，就是我们毋须把香港「套入」民族电影的范式里，而是把香港电影置身于大时代的潮流中，观察邻近地区「民族电影」的蕴酿和孵生如何反过来影响香港电影。**

专研东亚的日本学者滨下武志，提出香港与新加坡都是东南亚地区两个重要的「移民中途站」³⁵，他更把香港与新加坡的关系比喻为「夫妻」和「兄弟」³⁶。香港取代了广州；新加坡取代了马六甲，在十九世纪中叶以后，东南亚跟欧洲的殖民政策和殖民经济重合，使这两个最重要的港口的关系更形密切。在新加坡与马来西亚独立于英国管治以前，「国家边疆」这个概念在东南亚地区仍然十分模糊，因着香港与新马同属英殖民地，流通往还相当便利，加上英人对新加坡及香港都实施一定程度的「不干预政策」，华语文化在华人社群的传播还属热闹，由此，香港与新加坡形成了一个紧密的文化环(cultural rim)，而电影，是其中的重要媒介，体现这些华人地区互相「想象」为「邻居」，或「亲属」的关系(笔者在这里借用了 Anderson 的概念，然而香港与新加坡不属同一「社群」，而是「邻居」或「亲属」的关系)。在这里，笔者提出一个假设，香港电影在 1970 年以后所产生的「香港文化认同」，除了来自香港自身「本土化」的完成，也由于香港邻近地区「民族主义」的抬头，产生了「自我」与「他者」相对对立的关系，从这一点起，香港与邻近地区的文化认同便产生变化。(当然，中国大陆的「建国运动」

³⁵ 滨下武志：《香港大视野》，(香港：商务印书馆，1997)，页 51。

³⁶ 滨下武志：《香港大视野》，页 20。

(nation building)是另一种重要的离心力，但本论文不会把焦点放在中国大陆的民族电影上)。本论文以香港与新加坡为轴心，但由于新加坡在 1965 年以前跟马来亚的密切关系，马来亚的有关课题都在论文之范围内。新马地区在 1950 年以后占据了香港电影市场的一半，可是其后该地区的「建国运动」以及他们企图为自己建立「民族电影」的野心，把他们从 1950 年代以来跟香港电影的密切状态拉开了。香港电影与新马，也就随着他们民族国家的建立，而日渐疏远。虽然香港电影跟新马明显的分离是在 1970-80 年代，经过新马民族国家的建成、民族主义的推行、政治及教育的改组、国家语言政策的推行(提倡国语，抑压方言)而带来的后果。但是，原来早于 1950 年代末期，在东南亚仍然是香港电影的最大海外市场之时，便已经能够窥见其先兆了。

再思「香港电影」这个概念

假设我们承认，「香港电影」与其他民族电影有对等的地位、特殊独立的身份，那么，「香港电影」的这种独立身份是如何产生的？如果「香港文化认同」是「香港电影」拥有独立身份的主要基础，那么，这种文化身份是在什么时候冒出来的？香港电影在何时开始意识到「自身」的存在？也许，追溯「香港电影」这名词的身世有助我们理解这些问题。

从香港制作电影之初，直到 1960 年代，都对自身的制作以「国片」(中国电影)为称呼。在默片年代，不分制作地是香港还是中原，一概称为「国片」。到了 1930 年代或以后，有声电影出现，令方言电影与国语电影分流，香港虽以生产粤语电影为主，也染指生产国语电影，当时华语电影便多了一种从「语言」而来的划分，比如是「粤语片」(粤语电影)、或是「国语片」(国语电影)。在 1950 年代以前，「香港电影」这概念似乎还未形成，只有华南电影与华北电影之分，香港影人向来以华南影人自居(当时香港与广东省地区的关系非常密切)，这观念一直延续到 1950 年代。

冷战开始，全球政局剧变，香港与中国大陆割裂，「华南」一词逐渐改成「香港」。1950-60 年代仍然是国语片、粤语片泾渭分明的时期，由此又出现了「香港国语片」、「香港粤语片」这样的称呼。在 1956 年由国泰机构出版的电影杂志《国际电影》第 4 期里，一篇题为〈一九五五年国语片圈的几件重要新闻〉的文章便

出现下列词藻³⁷：「香港国语片电影」、「香港制片业」、「香港电影界」、「香港影业」。从这些名词可见「香港」的地方意识逐渐在香港本土的电影工业浮现，可是，「香港片」及「国片」的意义与分界，在 1950 年代的香港，其实相当模糊。在与上述例子的同一本刊物里，又有另一篇题为〈中日合作、美日合作：两部文化交流的电影〉之文章内有这么一句：「中日合作的“东京香港蜜月旅行”」³⁸，这里所指的「中日合作」，严格来说应该是「港日」合作，因为这是日本的松竹公司与香港的国际影片公司(后来改称「电懋」)合作拍摄的电影。有趣的是，在同一本电影刊物里，关于香港电影与中国电影的概念是可以互换的，我们可以相信，在 1950 年代，「香港片」、「香港电影」的自我意识还未十分清晰，只是，这时候已经有一个雏型了。

这种「含糊不清」的状态延续到 1960 年代，依然没有多大改变。再举一个例子，在《香港影画》(1966 年 4 月号)有一篇题为〈香港大学生对国片的期望〉的访谈录，标题虽以「国片」为题，但其实这群大学生所讨论的非是中国大陆拍摄的电影，这个座谈会是要了解「作为一个香港的大学生，对香港国语片的看法到底怎样」。罗卡是当年的一位主持人³⁹，他向出席者提出了一条问题：「为什么大家对香港国粤语片不感兴趣，而只选西片呢？」后来，这群大学生讨论到由邵氏公司拍制的国语电影《武则天》，并讨论到外国观众不了解此片的文化背景，便牵涉到「中国片受话剧影响」、「中国电影未能把电影的特质表现出来」，跟着便尝试为「中国片」的缺点解释理由，道：「香港的大专同学是不多，星马那边亦然。国语片不以大专生为对象，是可以理解的」。其实，他们口中所讨论的「中国片」并非当年在中国大陆所拍摄和上映的影片(笔者怀疑在 60 年代身处香港的大学生是否有机会看到当年在中国大陆上映的电影)，而是泛指香港拍摄的国语片。由此看见，关于「香港国片」、「中国片」、「国片」等这些名词的运用，是颇为模糊不清的。这种含混状态，似乎反应了香港本土意识的逐渐形成，却还未能到达稳定的状态。

有趣的是，在香港人还在「香港片」与「国片」的意义之间摆荡不定的 1960 年，处于香港邻近地区的新马，「香港电影」一词的意义已经在当地明确地建立起来了。从一份于 1960 年在新加坡创刊的电影刊物《电影周报》中，我们可以看见「香港影片」一词的意义在新马地区已经相当稳定。现举一个例子作证，在

³⁷ 《国际电影》第 4 期。1956 年 1 月，页 38-39。

³⁸ 《国际电影》第 4 期。1956 年 1 月，页 4。

³⁹ 罗卡，是香港的资深电影文化人，从 1960 年代开始参与电影评论及制作。

1960年4月30日该刊物有一篇标题为〈日本放映港片问题〉的文章，其大意是日本让香港在亚洲电影展获奖其实是一种计谋，用意在于打开香港及东南亚的日本片市场：

第七届亚洲影展结束了，金禾奖展示了香港电影界又一次光荣的胜利……香港的最佳影片，是否真正比日本的最佳影片好，因为香港不断有日本片上映，日本片的制作水平如何？香港观众是有目共睹的……拿那些在香港放映的日本片与香港的最佳片比较，老实说，香港片自难免相形见绌了……

此文章篇幅过长，不能尽录。从文章所见，「香港影片」、「香港制片家」、「香港电影工业」以一种稳定的意义在文中反复出现。耐人寻味的是，这篇文章出现于1960年，马来西亚已经建国，而新加坡又独立于英国的管治。*「香港电影」在其本土香港还未取得一个稳定的意义、一个普遍的共识之时，却在一个寻求独立、努力建国的邻国里找到其文化身份的承认。*一个「想象的社群」能够形成，其中必须经过分辨自我与「他者」的过程，在新马建国的过程中，也必然经历类似的文化身份的转换。在自我的意识有效地确定后，对于非我族类的「他者」便显而易见，在某种意义上，「香港影片」在1960年已经被新马视为「他者」，拥有一个较为稳定的形象与身份。反观香港情况，在本土电影杂志的叙述与书写可见，「香港电影」这个词语及背后所代表的文化身份，经过1960-70年代的反复书写，才日渐稳定下来。（可参考《香港影画》（1966创刊），《大拇指》（1975-87）、《香港电影双周刊》（1979-2007））

Higson 曾在〈民族电影的概念〉里提到若要理解一种民族电影，以及它与其他已存在的电影文化的关系时，都会经历一个内省的过程，必须有「他者」的存在，才能完成内部一致的想象。当一个民族尝试建立自己的身份时，会依靠分辨自身与其他民族电影来进行想象⁴⁰。其实，当我们回头审视「民族电影」这个概念，或多或少都带着「欧洲中心主义」(Euro-centric)的眼光，因为欧洲国家多以「好莱坞」作为他们的「他者」。欧洲民族电影的兴起，在很大程度上，都出于维护本国的民族电影工业，以之对抗美国好莱坞电影的「侵略」。关于香港电影的情况，在1950-60年代，「好莱坞」对香港电影界还不像其对欧洲一样构成这么

⁴⁰ Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", p.60.

大的「威胁」，只少在电影产量上，香港不会比好莱坞逊色，比如在 1959 年香港生产了 246 部电影，而同年好莱坞也只生产了 184 部。故此，在假想他者这个过程中，亚洲与欧洲是有明显的分别。这位「他者」，必须与自己的文化有若干的相同点，又不尽相同，比如是英国与美国，又或是中国与日本。因着冷战局势与地缘政治的关系，从 1950 年起香港与中国的关系逐步断绝，而新加坡于 1957 年以前与香港均属于英属殖民地，这两个地区为南海与南沙诸岛所隔，既有一点空间距离，却又有着紧密的政经及文化的连系，这两个地方均视对方为他者，以完成自身文化认同的建立。后来民族主义与国家建设在这个曾经亲密的地区发展起来，带来了微妙的地缘政治及文化的割裂，间接助长了香港本土化的加速发展，完成「香港电影」自我意识的启蒙。

回顾香港电影的学术研究：源于一种「焦虑」

香港电影被学术界看为一种研究范式，是自 1990 年代以来的事。长久以来，香港的电影评论由本地的影评人、文化评论者担当，他们在这数十年间也出版过不少讨论香港电影的中文著作⁴¹，然而这些出版大多属非学术性质的影评式或掌故式的书写。香港电影虽然在世界电影的生产榜上名列前茅，却一直被英文学术界忽视。这现象直到 1997 年前后，香港要结束其一百多年的殖民地身份回归中国的时刻，香港电影的学术研究才逐渐展开。不论运用何种研究方法(历史、文化

⁴¹ 在影人评论这个范畴，有两位香港本地资深影人的研究工作值得一提的，就是罗卡与余慕云。罗卡从 1960 年代已经活跃于电影文化界，如写影评、编辑杂志电影版、办电影会等，于 1970 年代任职于影视界。于 1990 年代任香港国际电影节节目策划，后转任香港电影资料馆节目策划，研究香港及中国电影。曾编辑多本关于香港电影人的中文书籍如《电影人物肖像》(1987)、《黎民伟：人、时代、电影》(1999)。近年与澳洲籍报人 Frank Bren 合撰了一本英文著作，*Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View* (2004)。该书以一种纪实的态度罗列了「香港电影」一百年来的事件，并以近乎纪实文学的手法勾勒出香港电影业在不同阶段所展现的面貌。此书虽然不属严格的学术著作，但资料考证严谨，对香港电影业研究尤其是早年的香港电影研究，甚具参考意义。

余慕云是另一位香港本地的资深电影研究者。余氏于 1960 年代矢志研究香港电影史，他搜集了不少有关香港电影的资料及四出搜购重要文物。他以掌故的方式写了不少关于香港电影的书籍，如《香港电影八十年》(1994)、《香港电影掌故》(1985)，其中比较重要的是《香港电影史话》共 5 册，记载了从 1896 年到 1959 年的一些影坛事件。余氏著作提供香港电影研究者的一种资料性的参考，可惜余氏作品的考证功夫不及罗卡严谨，偶有数据误传的情况。然而总体上说，余氏著作甚能作为对香港电影业原始资料的补充。

研究、电影研究), 对于香港电影的书写, 都流露一种恐怕被遗忘、被误解的「焦虑」情绪。在 1990 年代以前, 香港电影研究都被包含在中国电影研究的论述里, 学术界并未把香港电影史从中国电影史里分别出来。香港电影只属中国电影的一部份, 如此, 香港电影独立的运作模式及电影风格并不能在这样的研究角度中充分地反映出来。当中有两本比较重要的著作: 一. 《中国电影发展史》; 二. 《电影》(*Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*)⁴²。于 1963 年出版由程季华等人编辑的《中国电影发展史》, 有讨论香港电影的部份。这书后来成为中国官方电影史, 书中以左翼文艺观点, 把香港影人的制作价值贬低。比如讨论到香港国防电影的制作, 编者把所有功劳归于左翼影人蔡楚生、司徒敏慧等人。实际上蔡楚生等人从 1941 年才来港, 而从 1937 年间香港影人已经制作国防电影, 左翼影人在港只拍了 5 部国防片, 占总数 66 部的少数。由此可见, 中国编者在书中所流露的左倾观点, 甚至影响到中肯的史实评价。

此外, 1972 年由美籍学者 Jey Leyda(谢·利达, 1910-1988)撰写的英文著作《电影》, 其中一章提及香港电影。Jey Leyda 是 1930 年代唯一一位美国公民到苏联的莫斯科国家电影学院去研读 Sergei Eisenstein(爱森斯坦, 1898-1948)的电影理论。在 1959-1964 年 Leyda 留在北京的中国电影资料馆进行研究, 有机会观看大量中国电影, 故他逐渐对中国电影史以及中国电影观众产生兴趣。Leyda 重新估量、考证程季华的《中国电影发展史》, 在 1972 年出版了《电影》一书, 以来自西方的观点, 刻意去除左翼的意识形态, 撰写中国从 1896 年至 1967 年的电影历史。此书其中一个章节以香港为题, 把张善琨和李祖永创办的永华作为香港与上海的继承脉络, 指出香港影业是上海孤岛时期的伸延。书中虽有提及邵氏与国泰二公司, 却没有分析他们的电影, 焦点反而放在香港的左派电影公司如长城、凤凰。笔者估计当年 Leyda 在中国电影资料馆未必有机会看到邵氏与国泰的电影, 由于材料所限, 他只能对左派的电影如长城所拍的作品有较深的了解。Leyda 对香港电影的论述, 是建立在中国电影的论述中, 也由于材料所限, 他也未能对香港电影工业有深入的了解。

也许, 由于长久以来学术界对于香港电影研究的忽略及轻视⁴³, 令香港电影在 1997 年前后终于取得学术界的关怀的时候, 研究者不期然都生出一种迫切焦

⁴² Jey Leyda, *Dianying: An account of films and the film audience in China* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972).

⁴³ 其实在 1990 年代以前有位学者 Ian C. Jarvie 曾撰写一本关于香港电影的学术著作 “Window on Hong Kong” (Hong Kong: University of Hong Kong, 1977), 可是此书一直被西方学术界忽视。

虑的态度。最早把香港电影作为一种研究范式的要算是 Stephen Teo (张建德, 1954-)了,他于 1997 年出版的《香港电影》(*Hong Kong cinema: the extra dimensions*),可算是电影研究学界里撰写香港电影史的第一本专论,启发了后来英语世界不同学科的学者研究香港电影的兴趣。张建德在此书序言里提出他的「焦虑」:「直至最近,各界还未有一致的共识去保存香港电影的历史」⁴⁴。他的研究方法是从电影美学的学术观点出发,论证香港电影在艺术水平上有足够的深度去承受新批评式的分析,以此对「香港电影没有艺术价值」这种论调提出一种抗衡叙述。此书分为四个章节,讲述香港电影从 1910 年代到 1990 年代的发展,并评价一些重要电影的风格及艺术性。张建德以电影研究学派擅长的「作者论」对个别导演和影人如胡金铨、李小龙的电影风格作了精辟的讨论,并肯定此等「香港电影」的艺术价值。

比张建德较早,由美籍学者 Nick Browne(尼克·布朗)和 Paul G. Pickowicz(保罗·毕克伟)等人编辑的电影专论《华语新电电影:形式、认同、政治》(*New Chinese Cinemas: forms, identities, politics*) (1994)⁴⁵,有着某种先锋意义。他们首先唤起西方学术界关注香港电影与台湾电影的独立意识。此书的标题,「电影」一词用了众数,表明编者的立场,他们的研究对象非只是单一的「中国电影」,而是散布于不同地方的「华语电影」,包括中国大陆、台湾、香港。在章节的安排上也体现到编者的立场,全书合共九章,分为两大部分:一. 中华人民共和国的电影;二. 台湾和香港的电影。在篇章安排上,中国电影占四章,台湾与香港合共占五章。这样的比重,在 1990 年代初来说,可说是一个破例。编辑部有一个宗旨,就是要打破西方学术界把「华语电影」/「中国电影」视为一种「单一的」体系的错误理解,编者 Browne 强调政治的分野,是构成中国、台湾、香港三地电影不同的主因,故此,华语电影并不是单一的,而是复杂的、多层次的。

属于文化历史学派的傅葆石著有 *Between Shanghai and Hong Kong: the politics of Chinese cinemas* (2003)⁴⁶,以历史角度撰写当时一位电影界的重要人物张善琨,以他作为上海和香港的传承脉络,书中突出两个主题:1. 从 1930 年代开始,香港在华语电影生产上已经占有一个非常重要的地位。2. 香港的电影业是上海电影的一种承继(以张善琨为脉络)。傅葆石如此突出这两个主题,为的是要

⁴⁴ Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, (London: FBI, 1997) p. x, xi.

⁴⁵ Nick Browne and Paul G. Pickowicz, *New Chinese Cinemas: forms, identities, politic* (Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1994).

⁴⁶ Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: the politics of Chinese cinemas* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2003).

肯定香港电影在 1930 年代华语电影界的地位。在此书的序言里，傅氏说明其中一个出版目的，是为中国电影史对香港电影的书写提出一套「反论述」。他指出从 1930 年代，中国学者对香港电影文化发展了一套「刻板论述」：香港是文化沙漠。傅氏认为这是源于他们的「大中原意识」(Central Plains Syndrome)而产生的偏见，故此，此书特别针对这时期被「压抑」、「轻看」的香港独特的文化环境来展开「反论述」，强调香港从 1930 年代起在华语电影业上的地位，重评香港在华语电影史上的价值，也间接把香港电影史从中国电影史分别出来。

在由傅葆石与美籍学者 David Desser (戴维·德萨)合编的《香港电影：历史、艺术、认同》*The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* 一书的序言里⁴⁷，也反映出相似的「焦虑」：「香港电影一直被忽视，直到近年才被西方学术界认同(除了李欧梵的先锋著作和周蕾)，香港电影一直被中国学者看成是学术研究的边缘……香港电影一向在中国内外都被边缘化，正如香港本身，都承受着这种痛苦」。

48

这种「焦虑」，也被 Abbas 所承接，他化这种「焦虑」为一种学术议题，把香港的九七问题看作香港文化认同，以及香港本身的挑战。故此他提出香港电影将要「消失」的处境，是源于中国收归香港，将要吞噬香港独有的文化身份。而所谓的香港电影的「民族电影」的本质，也就在这样的一种绝境之中体现。

这些学者对于香港电影研究的「焦虑」，确不是「空穴来风」。在 1997 年以后，此种「焦虑」仍然产生作用。在历史潮流的推进里，香港于 50 年以后将要「融入」中国一统之体制内，香港电影还能够作为一种独立的学术范式吗？Chu Yingchi 认为在后九七，香港的「拟民族电影」特质仍然存在，但这视乎香港与中国的关系，看香港电影能否继续保持她的「传统」⁴⁹。在讨论到后九七的问题，张建德也提出他焦虑的原因：「香港电影要回归到中国电影的怀抱里，香港电影的本质必然会转变」⁵⁰。

承接此观点，Chu Yingchi 提出的香港电影的「传统」，和张建德提出的香港电影的「本质」，似乎是香港电影能否继续保持其作为一种独立范式的基础，笔者不禁要问，究竟**香港电影的本质是什么**？

假如地缘政治与香港电影自身的文化认同是构成香港电影本质的两个主要

⁴⁷ Poshek Fu and David Desser (ed), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000).

⁴⁸ Poshek Fu and David Desser (ed), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, p.2.

⁴⁹ Chu Yingchi, *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*, p. 138

⁵⁰ Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, p. xi.

元素，而香港文化身份的认同是一种独立的意识，令香港电影自觉地与其他电影业分别出来的话，*究竟这种文化认同生于何时？是在怎样的状态之下产生的？*

第四节 星港文化环的两个重要角度：冷战视点与华裔离散

我们应该采取何种角度来重新理解 1970 年以前的香港电影？假如在 1950、60 年代，「香港电影」的自我意识处于一个启蒙、孕育的阶段，为什么电影学者如 Chu Yingchi 会称这时期的香港电影为「离散华裔电影」？研究这个时期的「香港电影」，是否应该只注目于香港这个城市本身？还是应该把「香港电影」放在一个较大的地域网络去考虑？在这段时间，三间拥有新加坡资金的公司，电懋、邵氏、光艺，分别登陆香港建立大型片厂，为什么它们都在 1950 年代中期到香港发展电影业？这背后有什么历史因素吗？这三间公司都在 1950 年代中期到后期派遣摄制队到新马取景，拍摄南洋题材的电影，这种不约而同的「举动」，对于当时的香港电影业来说，有什么意义？

在香港电影再次被纳入中国电影史的大叙述，又或是被「国际性的」、「跨国性的」范式把香港电影吸纳、消融之时，笔者同样产生出一种「焦虑」的情绪，望求能为 1950 年代这个孕育香港电影文化认同的纪元凑出一块拼图。在这里，笔者提出香港电影研究者必须从「华语电影」经常依附的「中国因素」走出来，回归到其「离散华裔电影」的「时代特色」。香港电影的中、港关系虽然重要，然而，在不同年代，影响香港电影的主要原因都有所不同。「历史，是无终止的现在与过去之间的对话」⁵¹，故此，若要理解香港电影的本质，必须浸淫在历史中去理解一种文化的诞生与演变，尝试对这段历史回应。

要跟这段历史对话，笔者提出需要注意香港与新加坡之电影文化关系。本论文以两种角度去观察这条星港文化环：冷战视点与「华裔离散」之时代特征。「文化环」(cultural rim)，是笔者对于星港两城连系的一种形象化的描述。它既是一种地理的、表像的、实体的描述，香港跟新加坡同属东南亚地区，假如从地图上把香港与新加坡两个地方连结起来，可以画成一条环带。另外，它也是一种抽象的、文化的、心理归属的无形连系。由于这条「文化环」有两层的意思，笔者亦提出两个方向去分析两城的电影关系。

⁵¹ Edward Hallett Carr, *What Is History* (London: Macmillan and Co Ltd, 1962), p. 24

正如上文引述的葛量洪信件所带动的启示，除了从商业史、院线网络与发行、市场与接收等角度去理解香港与新加坡的电影连系，笔者更感兴趣的，是从地缘政治的方向，追溯星港两城的地理和政治的连系。这种连系，虽然不容易为人所察觉，可是它是实在的、实体的网络，其中牵涉商业系统的电影建制以及官方系统的政府建制之交迭，以及它们微妙的互动状态(在第二章详述)。另外，从地缘政治所启发的冷战角度分析新马的华文文化语境以及香港的影坛生态，对香港冷战时代的片厂制度的生成与运作，能够提出一条新的探索道路。

由于这条文化环含有其抽象的、感性的、文化的一面，「离散族裔」的议题能够说明我们理解在电影文本上所呈现的两城想象——一种星港亲密的情感与文化连系。离散族裔「diaspora」源于希腊文「分散」(dispersion)一字，形容犹太人在旧约时期亡国后散居各地，这个字最初出现在亚历山大年代希腊文翻译的《七十士译本》(Septuagint)圣经里。亚历山大帝国内的犹太人已然熟习了当地的希腊话，渐渐与他们原来的语言疏远了，这情况正是今天不少移民后代所共同经历的。在希伯来文《七十士译本》圣经里，离散族裔「diaspora」一字，较为接近「流放」(exile)之意。「流放」是一个人被迫离开自己的国家，这个字的字根在希腊文中有「游荡」(to wander)的意思。圣经记载了历史上的第一次「diaspora」，犹太人被迫流放到巴比伦，然而他们却一直渴望重返迦南地(以色列)，这群流徙于巴比伦的犹太人与亚历山大皇朝的犹太人不同，巴比伦的犹太人能够保留他们的语言与社区，巴比伦的希伯来语学校甚至能保留犹太人的传统文化长达 1500 年。到了耶稣以后的圣徒年代，犹太人已分散在地中海和中东等地，新约圣经《使徒行传》12 章，记叙了散居各地的犹太人聚集到耶路撒冷听门徒讲道，当时的犹太人按其居留地操着各种不同语言，圣经记述圣灵降临，各人竟能同时听到自己所熟识的「方言」，这可说是首次出现的国际即时传译⁵²。历史上第二次重要的「diaspora」便是欧洲人发现美洲和非洲，热那亚商人的航海文化造就了哥伦布发现了新大陆，欧洲人进一步迁移到美洲各地。

关于「diaspora」一字，这词的现代用意未必指某一特定的民族或背景，而是一种离开故乡、国土的经验和情绪，当人怀有清楚的意识去区别原来之地与现在身处之地的差异，便能称之为「diaspora」⁵³。关于中国人在世界各地散居，自秦

⁵² 有关「diaspora」一字的涵义，参考自 J.L. Heilbron, "In Diaspora", Edited by Wang Ling-chi and Wang Gungwu, *Chinese Diaspora: Selected Essays, Volume II* (Singapore: Time Academic Press, 1998), pp. x-xii.

⁵³ 转引自 Chu Yingchi, *Hong Kong Cinema: Coloniser, motherland, and self* (London: Routledge Curzon, 2003), p.25.

始皇年代已然有迹可寻了。时至廿世纪，因着频仍的战争及政治局面的巨大变动，种种因素令大量华人离开本土，迁居别处。自 50 年代中国大陆变色后，不少文化人南来香港，其中被称为新儒家学派的学者如唐君毅、牟宗三、张君勱等人亦来港继续讲学。新儒家学人以「花果飘零」来形容当时中国文化面对世界的处境，也是对当时流徙海外的华人的描述。「花果飘零」，是带着特定文化情结的对「diaspora」一词的中文翻译，其出处总叫人想起新儒家学派在赤化局面后对于中国文化遗产的「忧患」心境，「花果飘零」一词，也附着着较为感伤而沉重的负面情绪。

自 18 世纪，大量华人迁移到东南亚地区，当华人移民的后代渐渐融入所移居的国家，新生代的文化身份认同逐渐转变，全球化进一步消弭地方文化的同时，「花果飘零」的负面情绪不再适用于形容散居外地的华人新生代移民了。曾任香港大学校长、研究海外华人多年的学者王赓武(1930-)概括了从 18 世纪以来，华人移民的 4 大类型：1. 华商型(出国贸易的商人及工匠，东南亚早期移民的主要类型)，2. 华工型(中国“苦力”型)，3. 华侨型(泛指所有的海外华人，具备了政治的、以至意识形态的内涵)，4. 华裔或再移民型(具有中国血统的外国人，取得外国公民资格，并非暂居海外的华侨)。⁵⁴其中华侨型的思想状态较为切合「花果飘零」的对译，而华裔型或再移民型则较为切合当代的华人移民模式。

王赓武所编的《华人的散居》(*The Chinese Diaspora*)内有一篇题为〈谈「落地生根」〉的序言，文中有这样的说话：

首先，今天的海外华人不再视自己为寄居者、孤儿、或以中国为终极定居地的爱国主义者……这是一种沙文主义的角度，忽略了处于不同国家的海外华人的独特性、多元性，他们的利益与幸福。幸好，那种必然要回归中国的「落叶归根」模式，已经从急速转变的世界舞台中退出来了

⁵⁵。

⁵⁴ 关于四种华人移民类型，参看王赓武：《中国与海外华人》(香港：商务，1994)，页 3-24。

⁵⁵ 笔者翻译，原文如下：

“First, most overseas Chinese today no longer see themselves as sojourners, orphans, or patriotic Chinese nationalists whose welfare, sole future, and final resting place is to be in China... This approach is chauvinistic and it ignores the uniqueness, diversity, interests and welfare of overseas Chinese experience in each country and the different roles they play in it. Fortunately, that era of the luoye-guigen paradigm, the inevitability of return to China, has been on the decline in our fast changing world.”

Wang Ling'chi, “On Luodi-shenggen”, *Chinese Diaspora: Selected Essays, Volume II*, p.viii.

「落叶归根」与「落地生根」，是两个相对的概念，代表着不同年代对于「华裔散居」的观念。「华裔散居」一词最为中性，纯粹指身处异地的经验，并没褒贬之义；「落地生根」一词则描述了安居于所处之地的心态，隐含「本土化」倾向。近年「华裔散居」的研究已经成为跨科系的课题，比如是人类学、地理、历史等，他们都把注意力放在「华裔散居」的文化现象上。Laurence Ma 认为「diaspora」一词的意义在于空间上的转移，这是一个「过程」，描述一个族群、一个地理位置、一个空间性的网络(a spatial network)⁵⁶。Ma 强调人民、思想、讯息的散布、连通以及交流，并且，这种交流是多地方性及多方向性的⁵⁷。从「Chinese diaspora」这个词意的转变，也反映出「华裔散居」文化现象的历史更迭以及多层次理解。

笔者认为，「diaspora」的概念，跟「华人性」(Chineseness)一词有密切的关系，假如没有离散在海外的华人，又何须急于思考何谓华人文化与华人性？王赓武认为，「华人性」是一个非常抽象的概念，这是关乎到文化身份与文化意义的判断，王氏认为这是一个难以解决的问题。所谓的华人性，难道是指那些典型的传统文化习俗？还是较为抽象的文化特质⁵⁸？关于华人性的多与少，也是不能量化的，更不能用科学方法来衡量。如此，王赓武提出用历史的角度来看「华人性」的转变，并把几个地方的华人文化对照比较。在对比上海、香港、新加坡、旧金山的华人文化时，王赓武并不把香港人纳入「海外华人」的类别⁵⁹，可是，也有学者如 Leo Suryadinata 把香港归类为「海外华人」⁶⁰。香港与澳门，在 1997 年及 1999 年回归中国大陆以前，都被称为「海外同胞」，从政权的分野上看，香港及澳门在回归以前并不在中共政权的管辖范围内。而笔者以为，1950 年代的香港，在冷战形势的高峰时期，香港与中国广东华南地区产生了断然的分离，而这种分割是因为政治因素突然而来的，那一条长二十二里的「中港边界」在 1949 年以后便附有其实质的意义——象征中港关系的隔绝。从这角度看，笔者以为把 1950 年代的香港华人归类为「海外华人」，有其特殊的历史意义。而这种连系香港与新

⁵⁶ Laurence J.C. Ma and Carolyn Cartier (eds), *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility and Identity*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, p. 8.

⁵⁷ Laurence J.C. Ma and Carolyn Cartier (eds), *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility and Identity*, p. 8.

⁵⁸ 参看 Wang Gungwu, "Chineseness: The Dilemmas of Place and Practice", in Gary G. Hamilton (ed.), *Cosmopolitan Capitalists: Hong Kong and the Chinese Diaspora at the End of the 20th Century* (Seattle and London: University of Washington Press, 1999), pp. 118-119.

⁵⁹ 王氏所指出的其中一个原因是香港人并不认为自己是处于「海外」的。参看 Wang Gungwu, "Chineseness: The Dilemmas of Place and Practice", 页 120。

⁶⁰ 参看 Leo Suryadinata (ed.), *Southeast Asian Chinese and China. 2 volumes. Vol. 1: The Political-Economic Dimension. Vol. 2: The Social-Cultural Dimension* (Singapore: Times Academic Press, 1995).

加坡的「海外华人」的共性，能够透过香港输出的粤语电影充分地呈现出来，粤语电影扮演了重要的角色，一方面以广东人共通的粤语文化连合香港和新加坡，以至马来亚的广府族社群；另一方面也透过「海外华人」的共性铺展出香港及新马地区的文化韧带。

第五节 问题意识及章节安排

针对上文所提出的想法，本论文把香港电影置放在 1950-65 年间，香港与新加坡所处的地缘政治与文化脉络来分析，并围绕以下这些中心问题：*为什么冷战年代的香港电影，会呈现对于新加坡亲属似的想象？星港文化环是在怎样的政治文化气候之下产生的？这一条文化环对于研究香港及新加坡之电影历史，带来什么启示？*

在这些问题背后，有一组相关的预设问题：当我们把「香港电影」作为一种独立的「范式」来看待时，是否就需要把它放在「民族电影」或「跨国电影」的理论格局里？假如这些框架既不能描述 1950、60 年代的香港电影，也不能解释香港电影的自我意识的形成，我们应该从何种方向去研究这时期香港电影自我意识的启蒙？「香港电影」自我意识的萌生，全然是「本土化」的结果吗？会有其他「外来因素」的影响吗？譬如区域政治、外地文化、人脉网络？

为了解决这些问题，笔者提出把 1950、60 年代的香港电影与新加坡连上关系，并以地缘政治及离散族裔的角度，观察这条文化环的形成、发展以及呈现方式；把香港电影并置于新马民族电影蕴酿与孵生之关键时期，探究两城之间的电影关系。

为了更落实地对这道文化环更具体的分析，本论文以国泰机构和光艺公司作为研究对象。诚然，邵氏与国泰是 1950、60 年代在香港建立的两大片厂，可是本论文不以邵氏为研究对象。邵氏跟国泰和光艺的分别，在于其文化定位上的不同。陆运涛(Loke Wan Tho, 1915-1964)是第二代新马华人，生于吉隆坡，成长于新加坡，怀有对于马来亚文化的认同，也以新马华人的身份自居。反观邵氏，他们的家族源头来自上海天一公司，虽然天一公司早于二、三十年代已经拥有南洋市场，而邵仁枚(1901-1985)、邵逸夫(1907-)兄弟也早于 1926 年到南洋开辟新公司，邵氏兄弟公司在 1930 年在新加坡正式成立。从二十年代到五十年代，邵氏兄弟从上海到香港到南洋，从国民政府到港英政府、新马殖民地政府到中国赤化，邵

氏在不同的政治气氛中努力逢迎、挣扎生存，作为中国的好莱坞，既为理想，也为实际的商业利润。在文化身份的认同上，其后扎根于香港的邵逸夫诚然不会像陆运涛以及光艺的何氏父子一样，以新马华人自居，而这一种文化身份对于星港之间的这条想象的文化环的建构与之后的崩解相当重要(这在第五章详细阐述)。因此，邵氏的电影只会在本文中作为旁证，而不会视之为重点研究的对象。

在电影文本上，本论文会以电懋(属国泰机构)和光艺所制作的五部粤语片，和国泰克里斯厂拍摄的一部华语片作为分析对象。五部粤语片皆是「南洋题材」的故事，由香港方面的摄制队「远征」新马进行实地取景拍摄，此举在当年一时哄动。这五部电影分别为光艺的「南洋三部曲」：《血染相思谷》(1957)、《唐山阿嫂》(1957)、《椰林月》(1957)，和电懋粤语组的《星洲艳迹》(1956)、《南洋阿伯》(1958)⁶¹。从五部电影中，我们探讨星港两城的文化环与亲属似的想象如何形构体现。最后，笔者会以国泰克里斯厂制作的一部华语电影《狮子城》(1960)，作为对「马化华语电影运动」的研究对象，分析新马民族主义的扩张如何造成星港文化环逐步断裂的先兆。

本论文扣紧香港电影与新加坡的关系，观察星港文化环，把香港电影与新加坡「民族电影」的兴起并列，再思香港电影的自我意识的萌生。第二章分为两大部份，首先，从「东南亚」一词所赋予的冷战视点的启发，剖析冷战局势下，香港与母体中国割裂，促使香港与新加坡筑成了紧密的文化环。第二部份，笔者结合政府档案以及其他相关史料，重溯四个重要建制(institution)，分别是政府、马来亚电影制片组(Malayan Film Unit)、国泰机构、东南亚电影节，四者之间的微妙关系与互动状态，藉此爬梳电影业在商业活动的姿态后面，所不能忽视的冷战氛围，以及地缘政治对电影业的干预操控。

第三章讨论战形势改变了香港电影工业的生态，国泰如何继承永华和亚洲两间电影公司的右派路线，在香港提供了一个非左派影人的场域，并发展出连结上海——香港——新加坡非左翼影人的「边缘视点」。这种相对于中国内地「主流左翼」的视点慢慢与香港所承袭的「海外华人」文化融合，构造出「海外华人」的观看角度。因此，电懋公司构成了上海—华南—香港—新加坡四地有趣的文化传输网络。另外，我们会讨论五十年代中期由电懋粤语组远征南洋拍摄的《星洲艳迹》与《南洋阿伯》所呈现出来的双重视点，一方面确认了星港两城的文化连

⁶¹ 年份根据其在香港上映的年份计算，其实《南洋阿伯》与《星洲艳迹》一同摄于 1956 年，可是它较迟上映。

系；另一方面在传送粤语文化的同时，又为香港电影的「主体性」产生稳定作用——香港电影的主体性在新马观众「观看」之时，进一步稳定下来。

第四章透释冷战形成的香港特殊影坛，大片厂垄断了市场，小型电影公司数量日少，而光艺为谋“稳定片源”，和秦剑合作，产生了光艺「左右逢源」的背景。另外，本章进一步阐释粤语电影如何建立香港和新马粤语族群「亲属似」的文化想象。香港与澳门在光艺的「南洋三部曲」里，同时作为「唐山」的暗示，在这条粤文化的韧带里，「南洋三部曲」如何体现由「海外华人」与「华侨」所构筑的「另一类华人性」(alternative Chineseness)？关于这一种并非在中国土地衍生的文化特性，我们暂且称之为「海外华人的华人性」(the Chineseness of overseas Chinese)，笔者认为，也是这种类似的居住「海外」的文化经验，让香港与新马华人能够找到互相认同的接触点。香港透过电影输出新一代的「年轻文化」，一方面重写新时代的星港关系，另一方面新马等地对于香港电影的接收，也逐渐确定香港电影对于华南影业的脱离，香港本位文化身份逐渐定型。

第五章以《狮子城》作为星港密切的电影关系逐步断裂的先兆。回顾《狮子城》在华语电影历史里所揭示的，不单只是一部着重马来亚本土化的中文电影，在它的背后，还有超越电影文化的价值，催生崭新的电影制作模式。笔者姑且以「马来亚化华语电影运动」来理解这股浪潮。虽然在《狮子城》公映以后，这个运动未能得到足够的养份，不能开花结果，然而，它曾在 1958 到 1960 年的新马文艺界里引起声势浩大的骚动。值得留意的，是在这场「马来亚化华语电影运动」中，透露了吊诡的文化现象：新马两地的建国运动一方面强化马来文化的影响力，提出以马来语为唯一国语；另一方面，在华人文化渐次淡化的环境中，却造就了一场强调本土制作的华语电影运动，并实现了「第一部马化华语电影」的诞生。新马华人希望在这些马来语电影以外提供多一种选择方案——另一类的民族电影(an alternative national cinema)——属于马来亚华人的民族电影。**而这部电影，必须采用华语而不能方言(比如是粤语)来拍摄，因为它必须符合国家的华语政策。**

「民族电影」能够产生意义，在乎于一种民族电影与其他电影的分别。故此，一种民族电影的起步，须得有另一些已存在的电影体系与之作为俱别。而「香港电影」在这个层面上便为新马的「民族电影」产生意义。

在研究策略上，不论哪门学科都有其优势及短处，过去十年以来香港电影研究招聚了来自不同学派的努力，他们选取不同的角度，在某种「焦虑」中，共同为「香港电影」拼合一幅完整图画而努力。本论文拟取跨学科策略，挪用电影研

究及历史学的研究方法，兼具历史议题的研究及援引相关的理论，也挪用电影研究学派所擅长的细致文本分析作为阅读工具。电影既是工业，也是艺术，在电影语言的再现与叙述里，往往包含了社会文化的隐喻。电影，既不能抽离于光与影，也不能凌空于历史的轨迹，在寻找诠释的过程，笔者盼望能够结合文本(text)与文脉(context)，为平面的光影添补血肉。本文着重 1950-1960 年之电影发展，聚焦于国泰及光艺拍摄的六部南洋题材电影，探勘冷战时代这一道悬浮于星港之间的「文化环」，及其所透视的两城电影关系，从光影里阅读细味彼此的文化想象。

第二章

文化环与星港电影：冷战局势与地缘政治

电懋与光艺所拍摄的南洋题材电影，展示了香港与新加坡之间邻居似的亲属般的想象。可是，星港两城并非比邻，中间还隔着南中国海，*为什么 1950、60 年代的香港电影，会呈现对于新加坡亲属似的想象？星港文化环是在怎样的政治文化气候之下产生的？*第一章曾经引述葛量洪在 1950 年发给新加坡总督的电报，敦请新加坡政府支持香港电影的发行。在电报中，葛量洪向新加坡政府提议星港联手，打击共产主义电影在香港及新加坡流播。由此可见，香港电影与新加坡的连带，除了从供应与需求的商业层面去理解，也必须注意地缘政治的因素。我们把香港置放在东南亚以及亚洲地区的大气候去考虑，而其中，冷战形势对于香港与新加坡的连结，起了重要的作用。本章分为两大部份，首先，从「东南亚」一词所赋予的冷战视点的启发，剖析冷战局势下香港与新加坡的文化环如何筑成。第二部份，笔者将会结合政府档案以及其他相关史料，重溯四个重要建制 (institution) 之微妙关系与互动状态，它们分别是：1. 政府；2. 马来亚电影制片组 (Malayan Film Unit)；3. 国泰机构；4. 东南亚电影节。以四种建制为对象，探勘电影工业在商业活动的姿态后面，不能忽视的冷战氛围，并剖析地缘政治对电影工业的干预操控。

第一节 冷战气候与星港文化环

关于星港网络

在 1950、60 年代的香港电影里，「南洋」的形象并不陌生，因为当时香港电影的票房收益超过一半也来自「南洋」。令人诧异的是，不论何种称呼，「南洋」抑或「东南亚」，在香港电影所呈现出来的，都是两个主要的地方：新加坡和马来(西)亚。根据从二战时期发展之「东南亚」地区的理解，范围颇广，其中包括：泰国、越南、缅甸、印度尼西亚、寮国、菲律宾、文莱、东帝汶、马来(西)亚、

新加坡。这个范围，就是指位于中国和印度之间的区域。既然「东南亚」或「南洋」所包含的地方如此之多，为什么香港总会注目于新加坡及马来(西)亚？而对于冷战时期的中国来说，东南亚让她关注的却是印度尼西亚？为什么香港与中国对于「东南亚」的概念，会有这些分别？

关于中国和东南亚之间关系的学术书写，从较早年「离散族裔」的议题到近年华裔移民及区域性的商业网络，学者如王赓武、刘宏(1962-)、滨下武志(1943-)、蔡志祥等等作出了精辟的论述，如王赓武从华侨史的角度研究东南亚与中国及其他地区的关系；刘宏「打破亚洲研究的结构性局限」，及以中华总商会作为研究两地华人商业网络的对象；滨下武志从海路、朝贡制度来分析香港与东南亚的关系；蔡志祥以移民网络与商业网络来说明东南亚潮洲人与广东地区的关系。这些著作致力开拓跨区域的学科研究，虽然研究方法与研究对象各异，但他们都不会否认，于 1950 年代起始，中共取得大陆政权后的冷战期间，中国与新马的关系受到阻隔。不同的年代，地区与地区之间的外交互动也有不同，随着地缘政治的改变，区域彼此间之关系也会改变。

把刘宏的《中国东南亚》¹与滨下武志的《香港大视野》²并置阅读，饶富意味。刘宏提出过去「亚洲研究」以地理来划分区域和次区域的局限性，这样，交界地区便容易被忽视。刘氏以跨国领域之间的「接触区」来研究中国与东南亚之间的互动，并提出四个个案作为研究范围。其中一个个案是「在五六十年代，中国成为后殖民时期印度尼西亚现代化的一种模式」³，印度尼西亚在苏加诺时期(1949-1965)与中国建交，刘氏摘取这段历史，研究印度尼西亚如何在寻求现代化模式当中以中国作为重要的参照对象。刘氏清楚地道出中国与东南亚的海外联系网在 1950 年代至 1970 年代中断了，要到 1980 年代才再被重建与扩展。从刘氏选取的个案可见，在 1950-60 年代的冷战高峰期，除了与中国共产政权有邦交的印度尼西亚，基本上中国与东南亚其他国家的关系是明显转弱了，尤其是新加坡、马来(西)亚与中国之间存在着某程度上的断裂。他认为 1955 年在印度尼西亚举办的万隆会议上，周恩来宣布解除海外华人双重国籍的讲话，以及同年新加坡的第一次民主选举，都标示了新马「华侨时代的结束」。故此，刘氏转而从印度尼西亚的角度出发，去搜寻苏加诺时期印度尼西亚人对于中国形象的塑造，虽说这是从印度尼西亚出发的中国想象，但这何尝不又是一种中国视点？在冷战的高峰期，

¹ 刘宏《中国——东南亚：理论建构·互动模式·个案分析》(北京：中国社会科学出版社，2000)

² 滨下武志着，马宋芝译《香港大视野》(香港：商务印书馆，1997)

³ 《中国——东南亚：理论建构·互动模式·个案分析》，页 12。

中国对于「东南亚」 / 「南洋」的想象，很大程度上都是关于印度尼西亚的。

日本学者滨下武志撰写的《香港大视野》顾名思义是以香港为研究重点，他重视香港的「海洋」特性以及「多民族」结构(若与日本对比似乎是成立的)，并提出以一个跨地区的角度来阅读香港：上海、广东、东南亚、大阪、神户。在谈到香港、中国、东南亚的关系时，他特别提到香港跟新加坡相似的性质。这两个地方都是「移民中途站」，滨下氏更以「兄弟」、「夫妻」来比喻两城的关系。滨下武志的研究角度是以「海洋」为出发点的，在香港与新加坡两城兴起以前，有两个在她们附近一度发达的海洋城市：广州与马六甲。因着各种情势的转变，从二十世纪，香港承继了广州而新加坡承继马六甲，发展转口贸易的经济。滨下氏追溯封建时代的朝贡关系，说明香港的海洋秩序是从朝贡贸易上建立起来的。由此至终，滨下氏的论述都紧扣着城市与海洋的关系。这个研究方法固然甚具参考价值兼富启发性，当我们再往深想一层，便不难理解滨下氏对于「海洋」的重视，大概是来自其日本的背景。日本四面环海，她的对外贸易必然依靠海路(在还未有航空业出现的年代)，滨下武志以「海洋」角度来考虑香港与其他地区的关系，或多或少也代表了日本人的思考方式。

*把刘宏和滨下武志并置阅读，能够弥补从中国视点所看不见，香港与新加坡双城互动的一段亲密关系，并补充了英国在此段关系之重要性。*滨下氏指出英国看准了香港的移民特性，在 19 世纪中叶非洲奴隶贸易中止以后，英国需要更多的中国人及印度人在西印度诸岛及东南亚提供劳动力，而香港和新加坡，便被英人视为运送劳动力的中转站。慢慢地，香港和新加坡跟东南亚的贸易网络不断增强，也因着这两个城市跟英国及欧洲的贸易关系，香港和新加坡便肩负起「把亚洲和欧洲连接起来」的使命⁴。滨下武志清楚点明，香港与新加坡的地利因素之所以能充分发挥，全仗于英人的眼光与政策使然。香港和新加坡在英人的运算底下，是互相补足、交流频繁的两座重要城市。有趣的是，刘宏笔下，新加坡与中国在 1950-65 年是关系的中断，而滨下武志则把香港与新加坡看成是双城记，两位学者的观点刚好互为补充。笔者并非忽视从海外华侨与中国之间的网络，去理解香港与新马的关系，可是，不同的研究议题与关注点会带动不同的研究方法。刘宏深切关注的是「中国」这个国家自 20 世纪以来与东南亚华侨之间的关系。刘氏透过在东南亚华人具影响力的商人组织，譬如说中华总商会，以及其他侨乡组织来探讨东南亚华人文化认同的转向、华人与中国的互动网络。滨下武志研究香港，

⁴ 滨下武志着，马宋芝译《香港大视野》，页 56。

他所关注的，是香港之独特性在回归以后如何加强中国的南面力量，致使中国成为一个海国。对于滨下氏来说，研究香港能够丰富他对整体「中华经济圈」的认知，继而观察新的亚洲地区秩序之关系。笔者所感兴趣的，是 1950-65 年间，光艺、国泰两间电影公司所启示的香港与新马的微妙关系，这必须适应时代的政治气候，从「中国的」、「中国民族的」视点走出来，才能看见一幅比较清楚的图像。

关于香港电影与东南亚的关系，有香港历史学者钟宝贤以商业历史角度，撰写东南亚市场、戏院、院线这三者如何影响 1950 年后的香港电影。钟氏指出香港电影与片花制度唇齿相依，正是「成也片花、败也片花」，并把东南亚庞大市场看成是 1950-60 年代香港粤语片多产的主因⁵。钟宝贤的研究固然值得参考，除了钟氏提出的商业史观点，笔者希望提出另一种属于地缘政治的思考方式——在英国殖民管治底下星港文化环的形成，以及其对香港电影的影响。假如要充分理解英国殖民主义在香港和新加坡背后的作用，便需要首先理解「东南亚」一词所包含的冷战角度与历史背景。毕竟，星港两城的连系，都跟「东南亚」的冷战形势有关。

从「南洋」到「东南亚」——视点的转移

在「东南亚」一词出现以前，「南洋」是一个重要的地理概念。「南洋」一词从明代开始出现，根据李金生在〈一个南洋，各自界说：“南洋”概念的历史演变〉一文里的考查⁶，以「南洋」这词语来指称今天「东南亚」地区，大约是从清朝末期开始。具现今「东南亚」范围的「东南洋」，则要到清康熙年间的文献才出现。「南洋」一词「兴盛于民初，至廿世纪下半叶逐渐式微」⁷。文章提到在 1905 年到 1955 年间，有数以千计的书报、刊物、社团、学校、机构、商店等以「南洋」二字命名，报刊比如是新加坡的《南洋总汇报》(1905)、《南洋商报》(1923)、《南洋文化》(1941)；团体比如是同盟会南洋支会、南洋华侨中学等，李金生形容这是一段「挥之不去的南洋热」。「南洋」一词所指称的地区，不同年代也有不同。而在 1927-48 年间，有大批的中国知识分子南来新加坡及马来亚，故此在这段期

⁵ 关于钟宝贤研究 1950-60 年间香港电影与东南亚的关系，可参考其著述的《香港影视业百年》(香港:三联书店, 2004)第四章——「星马资金登陆」。

⁶ 为前新加坡国立大学中文图书馆馆长。

⁷ 李金生〈一个南洋，各自界说：“南洋”概念的历史演变〉，见《亚洲文化》2006 年 6 月第 30 期，页 113。

间出现了新马两地是「南洋」的说法。其后，「南洋」一词逐渐与「东南亚」的概念重叠，并被取代，按李金生统计，从 1956-80 年间，以南洋命名的新书刊与新团体日渐减少，取而代之的，都以「东南亚」来取名，例如《东南亚研究》(1965)、《东南亚学报》(香港东南亚研究所，1965)等。李氏指出从 1956 年到现在，以「东南亚」命名的书籍已经超过五百种，「南洋」一词的使用从二战后一直萎缩⁸。

从「南洋」到「东南亚」，代表一种新的世界秩序，也是一种新的观点。「东南亚」一词是从二战时期才普遍运用的。为了对抗日本在马来亚、新加坡、缅甸、香港、苏门答腊的侵略，英国首相丘吉尔便于 1943 年 8 月在加拿大魁北克召开的英美元首会议里，建议设立「东南亚盟军司令部」(Southeast Asia Command)⁹。其实早在 1921 年，即二战爆发二十年以前，英国已经在新加坡建设海军基地，随后还增设空军。英国投放了众多资源，为的是要保护马来亚，以至整个邻近地区的安全。虽然「东南亚」一词在 1920 年代还未普及，但由军事方面引起的对整个相关地区的关注已经存在。

第一本在英国出版，把「东南亚」视为一个整体地区的历史专论，是由 Brian Harrison(布莱恩·夏里逊，1937-)撰写的《东南亚：短篇历史》(*South-East Asia: A Short History*) (1954)¹⁰。在此书的引言里，Harrison 称「东南亚」是一个方便的用语去指涉两个地理范围：印度支那半岛与东南亚大陆，所包含的国家计有缅甸、暹罗、寮国、柬埔寨、越南、马来亚等等。这块广大的地域，从苏门答腊东北一直伸延到菲律宾群岛，北至亚洲大陆，南至澳洲以上的诸岛屿，所以，这个区域还包括爪哇、巴里、婆罗洲等地¹¹。此书的扉页还附上一幅地图，划出了东南亚的范围，而香港清楚地被列入东南亚的版图里。《东南亚：短篇历史》虽然在英国出版，但是作者 Harrison 在撰写此书的时候，正是香港大学的历史系教授(他也曾在马来亚大学当高级讲师)，他的序言也是在香港完成的。于 1962 年，Harrison 已经成为香港大学文学院院长，更为香港大学撰写历史：《香港大学：首五十年(1911-1961)》(*University of Hong Kong: The First 50 Years, 1911-1961*)¹²。我们可以

⁸ 关于「南洋」与「东南亚」一词的此消彼长，参看李金生〈一个南洋，各自界说：“南洋”概念的历史演变〉，见《亚洲文化》第 30 期，2006 年 6 月，页 113-123。

⁹ 转载自〈一个南洋，各自界说：“南洋”概念的历史演变〉，数据源：Anne Sharp Wells, *Historical Dictionary of World War II: the war against Japan* (Lanham, Maryland, and London: The Scarecrow Press, 1999), p. 248.

¹⁰ Brian Harrison, *South-East Asia: A Short History* (London: Macmillan & Co Ltd, 1954).

¹¹ 参看引言，*South-East Asia: A Short History*。

¹² Brian Harrison, *University of Hong Kong: The First 50 Years, 1911-1961* (Hong Kong: Hong Kong

想象，当年 Harrison 身处于与中国隔绝来往的香港，南望东南亚，对这一片还未被学术界仔细研究的地区，作出历史性的思考和总结。*香港与「东南亚」的关系，从第一本关于这个地区的历史著作已经开始结缘。*及后在 1955 年，D. G. E. Hall (戴尼尔·荷，1891-1979)撰写了《东南亚历史》(*A History of South-east Asia*)¹³，该书划分东南亚的边界大致与 Harrison 相同，其对东南亚历史发展的考究，比 Harrison 所写的《短篇历史》详尽。随着这两本历史专书的面世，东南亚一词的概念便正式固定下来。

从「南洋」到「东南亚」，用词的转变，标示了视点的转移。南洋来自中国视点，而东南亚的概念，则源于英人在军事、战时的防守策略。早于第一次世界大战后，英美开始意识到东南亚这片地区的重要性，到二次大战，英美对东南亚的关注提高了许多。自 1943 年，东南亚作为一个固定的军事策划地区以后，这片土壤却被战乱、军事、政治所分割，合并，又分裂。随着冷战以及非殖民地化浪潮，*二十世纪中期以后，东南亚的政治单位与社会生态已经与旧有的「南洋」概念大相逕庭。依从中国故有的视点，已经无法充分理解东南亚地区之间的纠葛关联，因为世界的秩序已经改变。*在这里，我们必须引入英美的东南亚政策以及影响全球的冷战形势来考虑，方能对这个于 1940 年代才在国际政治舞台冒起的区域有较全面的掌握。毕竟，香港也被英人看成是东南亚的一部份。

冷战阴影下的东南亚地缘政治

冷战指全球两大意识形态——共产主义与资本主义的对垒，然而，假如我们把目光从美、苏两大政权拉开一点，除了包括中国赤化、越战、韩战等瞩目国际的政治事件，还牵涉到各地区的左、右意识形态之争、后殖思潮与民族主义的抬头。它不但改变了几个超级强国如美国、苏联、中国之间的政治关系，还影响亚洲及地区政治，例如是日本、台湾、东南亚与香港的外交生态。这些复杂的文化、政治状态在冷战的高峰年代笼罩全球，影响着一代人的文化思维与日常生活。除了由两大意识形态主导的冷战，民族主义、非殖民地化、反帝国主义这三股强大浪潮在二战以后直卷亚、非、拉，不少地方脱离原来的宗主国组织自治政府，许多新兴的民族国家就这样建成。对于亚洲很多地方来说，反帝反殖运动所带来的冲击比冷战更甚。新加坡与马来西亚，便是在这样的历史情势之下从英国的管治

University Press, 1962).

¹³ D. G. E. Hall, *A History of South-east Asia* (London; Melbourne; Macmillan, New York: St. Martin's Press, 1968).

独立，成为新兴的民族国家。

所以，笔者认为，在考虑 1950-60 年代的东南亚地缘政治，除了顾及冷战影响列强所筑成的「上层政策」，也须注意在东南亚地区以内由反帝反殖和民族主义所推动的「下层暗涌」。带着这个概念，重看英、美、日三国关系在冷战时代的转变，并其对东南亚局势的影响，尤具意义。

美国、英国、日本三国在冷战前后国际关系的改变

冷战正式爆发以前，有一宗关键的战争改变了英、美、日三国的关系。二十世纪初，美国和苏联相继崛起，面对着两个新兴强国，英国显得有点相形见绌。整体而言，她还能勉强维持那幅大英帝国的幻象——直到二战期间，英军在其东南亚殖民地上，被日军打得节节败退为止。这次战役对英国来说，是一等一的耻辱：首先，英国难以承受败于亚洲军队为他们在欧洲所带来的屈辱；其次，在 1921 年，即二战爆发二十年前，英国已经在新加坡建设海军基地，随后还增设空军。英国投放了众多资源，还对外宣称这是保卫东南亚的重要军事重镇。当各国都注目于这个设在新加坡的军事基地，忖度它如何发挥作用、如何抵抗日本侵略之际，英军却接连在新加坡、英属海峡殖民地、缅甸、香港，难堪地败给日军，这是何等的讽刺？花了多年建立的「军事重镇」原来这样「不堪一击」。英国的声誉从上迅速下降，不复既往。

及后，美国在日本投下两枚原子弹，1945 年二战结束了，却召来苏联的猜忌（美国投弹以前，并没有通知苏联，而苏联甚至未知道美国已经成功钻制原子弹），揭开了美、苏的冷战序幕。二战后，美国明显赶上了英国及欧洲各国，成为世界最强的超级大国。1956 年的苏伊士运河事件，暴露了英国在争取中东主权上的无力，大英的「帝国」形象瓦解，在国际舞台上，则转变为「英美合作」的伙伴关系，可是英国只能处于「从属」地位。某程度上，冷战的出现拯救了大英帝国，让这个正在瓦解的「帝国」慢慢地转化成一个非正式的「美英帝国」¹⁴。英国虽然让出领袖的宝座，可英国仍然是最富外交政治经验的国家，苏伊士运河事件之后，英国改变策略，努力让美国人相信英国人的利益也是美国人的利益，竭力营造出英美拥抱共同政治利益的盟友景象。

英国一方面需要美国作为庞大的经济后台，另外面也希望留守在美国身边，

¹⁴ 关于冷战拯救了英国国运这观点，可参考 Chi-Kwan Mark, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations 1949-1957* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp.30-39.

以防不很有政治经验的、年轻的美国，在外交问题上做了草率的行动。表面上，英国需要优先解决的难题不再获得世界的首要关注，代之而行的，美国的当务之急才是国际的首要问题。想当然，英国如何在二战后挽回和保持她的殖民地，不能比冷战重要，因为当时世上两大强国(苏联与美国)都高举反帝国主义的旗帜——在不同的意识形态的鼓动下。美国向来以成功争取独立为傲，她对欧洲旧有的殖民主义抱持反对的态度。当冷战展开，英、美以一种新关系(以美国为首)在国际舞台出现的时候，英国如何处理其在亚、非、拉的殖民地事务(此文只集中讨论东南亚)，均被美国看为是次要的，非殖民地化政策不该比抵抗共产主义来得重要。由此，英国一方面要说服她的最强盟友——英国在东南亚的利益也是美国的利益；另一方面英国要恢复她以往在东南亚的主导地位，同时又要抵制共产主义在东南亚的蔓延。如何权衡、协调于英美两国利益之间，让英国极伤脑筋。既欲处理自己的历史旧帐(非殖民地化问题)，亦需劳心劳力，跟共产主义抗争，在两大问题上周旋与谋计，是二战后英国在东南亚的议程。英国始终是具影响力的国家，她的矛盾与议程我们也必须一并考虑。反帝反殖思潮、民族主义、冷战，三者同是这个时代的难题，不能完全割裂。

除了英国的策略，我们也需要考虑美国、中国、日本的关系。冷战时代，这三个国家的关系亦产生重要的转变。1945年美国在日本的领土上投放了两枚当时世上最先进的武器，日本投降，美日保持相对敌对的状态。美国在日本驻军，以防貌似帝国主义的军国主义死灰复燃。原本，美国希望有一个强大、统一、民主的中国来保持亚洲的稳定，特别是美国总统罗斯福(Franklin D. Roosevelt, 1882-1945)在任时期，美国有明显的亲中倾向，罗斯福本人与当时的中国总统蒋介石亦友谊良好。但在罗斯福于1945年逝世后，由杜鲁门(Harry S. Truman 1884-1972)主理的美国政府却减少了对中国的热情。到1948年，当共产党将会战胜国民党的呼声传到美国，她便倒转枪头，扶植从前的敌人。美国首先扶助日本的经济，让她成为一个坚固的壁垒，防卫共产主义的入侵。1949年中国大陆赤化，1950年韩战爆发，中国派兵参战支持北韓，完全扭转了美国对中国的态度。「who lost China?」(谁把中国失掉?)这论题从1950年代起，一直占据美国对华政策研究的统治地位。在「麦卡锡主义」高涨的热潮时期，右翼政客及学者，把1949年中国赤化的原因归结于杜鲁门政府，指责它没有在国、共内战时期授助国民党，从而改变中国的政治局势。当中国于1949年投奔共产主义后，西方的资本主义阵营产生了极大的忧虑，恐怕苏联与中国的共产主义势力会继续在亚洲及周边国

家蔓延扩张。于是，美国放弃原先解除日本武装的想法，让日本成立一支 75000 人的国防部队，以制衡中国的共产主义在亚洲蔓延¹⁵。美国不单提拔日本成为她的盟友，并跟日本在 1951 年签署和平协议，正式撤出在日本驻守的联军，把主权完全归还给日本，让她脱离联合国总司令部(GHQ)的管制。

从二战到冷战，短短几年，英、美、中、日之间的外交政策变化莫大。中、美从盟友变为互相猜忌的相对敌对局面。日本可说是冷战的得益者，坐享了渔人之利，与美国修好并迅速发展经济。在冷战的思维下，英美一方面围堵共产主义在亚、非、拉的扩展，另一方面寻找联盟伙伴，比如是日本，以及英国的殖民地。香港、新加坡、海峡殖民地(马来亚的一部份)都属英国管治，顺理成章地成为英、美、日的合作伙伴。

本论文不会详细探讨二战后日本与香港的电影关系，但必须指出日本在香港与新马的电影关系中，具有左右市场的影响力。日本在冷战形势下，被美国扶持，令她在二战后与同属英联邦的香港与新马发展正常的商务关系——纵使在不久以前此等地区曾遭日本的军事侵略。笔者关注的日本因素主要有以下数点：

1. 日本倡议举办东南亚电影节。除了从电影贸易的商业关系去理解，地缘政治的层面仍然有待探讨。
2. 日本策略性地把本国电影销售到东南亚市场，香港正位于新马和日本之间，充当其中一块重要跳板。在 1950-60 年代，日本便与邵氏和电懋两大电影机构增加合作，从合作拍摄到发行日片。
3. 除了两大机构，光艺旗下戏院都上映日片。
4. 日片成为新马民族主义者，以及香港左派的共同攻击对象

虽然本论文不会详述日本势力在星港文化环所产生的作用，可是，我们不能忽视，冷战期间亚洲最先进最发达的电影工业，都在日本。而透过东南亚电影节的推动，日本甚至改变了战时亚洲地区的电影生态。

香港与中国关系割裂——在英、美、中的政治角力下

在几个大国的政治角力下，二战以后香港的政治前途，也产生转变。二战期间，香港沦陷日本。学者 Kent Ferdorowich 指出 1942-1945 年间是香港前

¹⁵ McWilliam, Wanyne C. and Harry Piotrowski, *The World Since 1945: A Hitstory of International Relations* (Boulder, Co. : Lynne Rienner Publishers, 2001), p.71.

途的一个关键时期¹⁶，英国曾讨论把香港交还当时的蒋介石政府，遭强硬派反对，他们坚持不能放弃香港的主权。及后英国迅速调军作为持守香港的后盾，以防蒋介石以武力夺回香港，1945年亲中的罗斯福逝世后，英国几经波折，她在香港的主权终于得到美国的承认，仍然掌握这颗东方之珠，香港不大稳定的前途得到暂时的解决。

1949年共产党取得大陆政权后，对香港电影工业而言，便是中国资金与市场的断裂，直至1952年以前，香港与母体中国的往来仍然相当频繁。罗卡指出无论是从市场或资金的角度看，1952年以前香港电影业对中国的依赖仍然显著¹⁷。1952年联合国对中国实施禁运，大陆市场正式关闭，香港电影界在「失去中国」后，从东南亚得到资金，开展了新的一页。三间拥有南洋背景的公司，电懋、邵氏、光艺先后登陆香港建设影城，三间公司出品的电影在1950-60年代取得丰硕的成果。

在这样一个时代里，香港的电影环境有三项重要的转变：1. 香港的电影界分成了左右两派，进行统战与反统战；2. 台湾因素介入，于1953年成立「港九电影戏剧自由总会」（简称「自由总会」），支持亲台（右派）影人，于1960年代以后，台湾市场日益重要；3. 东南亚资金的注入，东南亚市场的重要性亦于1950年代迅速提升。关于第1点与第2点，非本文重点，不会在这里详述。在这里稍作补充，台湾问题其实也是冷战的产品：1950年以后中、美、日关系的改变而影响中、港、台三地影人的交流以及电影贸易的关系。既因香港与中国的连系日渐疏远，台湾与香港的关系便相对拉近了。至于第3点，除了从市场及资金的商业关系去理解东南亚与香港的连系，我们还需要考虑市场表象以外的政治气候。

首先，英人把香港以及东南亚的英属殖民地看成是同一个区域，一并考虑，故此战后的香港与东南亚的连系比从前更形紧密。自1942年英军在东南亚败于日军开始，英国一直期望重振声威，恢复她在这些东南亚地区上的主权，并摆脱被日军击败的耻辱。如上文所述，英国除了要处理滥泛东南亚的非殖民地化热潮，还依靠它作为亚洲地区围堵共产主义的阵地。在马来亚，英国大搅意识形态争夺战，一面倒排斥马共（当时马共主要由华人组成），颁布长达12年的马来亚紧急法

¹⁶ 有关二战时期英国对于香港问题的讨论，请参考 Kent Fedorowich 文章：“Decolonization Deferred? The Re-establishment of Colonial Rule in Hong Kong, 1942-1945”，Kent Fedorowich and Martin Thomas (ed.), *International Diplomacy and Colonial Retreat* (London; Portland: Frank Cass Publishers, 2001), pp. 25-50.

¹⁷ 罗卡〈后记：回顾、反思、怀疑〉，见《第十八届香港国际电影节：香港——上海·电影双城》（香港：市政局，1994），页101。

令(The Malayan Emergency, 1948-60)¹⁸，又改组马来亚电影摄制组(Malayan Film Unit)¹⁹，拍摄政治宣传短片，殖民政府的种种措施让马共几乎退无去路。至于香港，1945年英国重掌香港主权后，英人看香港比从前重要，他们把香港看成是中、英、美三国关系中「有价值的讨价筹码」(a valuable bargaining counter)²⁰。其实，英国在香港问题上，一直处于两难的局面，一方面她希望保留其在香港的主权，另一方面，她的军事实力却不足以对抗中国军队——假如没有美国的军事支持。从1945-49年间，中国政局极不稳定，英人对中国抱观望态度。1950年韩战爆发，中美关系紧张，香港位于中国的边界，美国便重新考虑香港的重要性，香港由之被美国看为位处亚洲的堵共前线。在1949年英国外交部的秘书助理向美国官员透露他们视香港为东南亚前线的右翼阵地²¹，犹如德国的柏林，这大概是一种拉拢美国支持香港的策略。1949年8月，英国政府宣布「她(英国政府)只会愿意跟一个友善、稳定、能够自理的统一的中国政府计划商谈香港的前途问题」，可是，这样的一个中国政府「在目前并不存在」，在局势改变以前，「英国仍然保留她在香港的地位」²²。这说法其后得到美国的支持，因为美国一方面需要英国在世界其他冷战前线上协助美国，另一方面美国也注意到可以利用香港作为收集中国情报的基地。当时的港督葛量洪爵士，领导着一个较为强势的港英政府，不愿意向中国退出香港的主权。香港主权在表面相对「稳定」的后1950年代，仍然存着许多由冷战气候所带来的政治暗涌。

英国对于新成立的中共政府，尽量不想惹怒(在敏感时期中英战争随时一触即发)，英国希望中国政府对香港问题不了了之。所以，香港與中國雖然還保持著無形的文化連繫，但在時局影響下，香港與中國在1950年代以後，有比較明顯的割裂。英人葛量洪爵士从1947至1957年担任香港总督，此段期间香港的政务与外交事务都由他来裁决。他退休后于1965年出版了回忆录，述及当年有关香港的事情，其中有两宗事件能够反映这段期间中港错综复杂的关系。

¹⁸ The Malayan Emergency 把马共列为非法组织，又建设新村(The New Village)把华人与疑共分子隔离。

¹⁹ Malayan Film Unit, 简称 MFU, 于1950年开始改组，由英国拨款，拍摄反共及宣传殖民统治的短片，形式有故事短片及纪录片。语言方面，一部电影通常配上多种语言和方言，如英语、淡米尔语、马来语、客家语、福建语、广东话、普通话。

²⁰ 此语来自 Far Eastern Civil Planning Unit, draft paper for the cabinet on British Foreign Policy in the Far East, 8 Nov, 1945. 檔案編號：FO 371/46415/F 9894, GEN 77/56

²¹ 此语来自 Memo. of conversation, 'Status of Hong Kong', 9 September 1949. 档案编号：848G.00/9-949, Decimal Files, 1945-49, RG59, NARA

²² 转引自 *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations 1949-1957*, p. 46.

1. 边界事件

在共产党统治中国以前，中国与香港的边界不用设屏障，从中国大陆来港的中国人来往自如，甚至无需出示护照及其他证件，而英国人到中国也不会受到限制。在 1949 年以前，香港亦会庆祝双十节(国民党国庆，1911 年武昌起义推翻清政府的纪念日)，「在许多庆祝场合里，中国及英国国旗双双挂起，十分触目」²³。但在中国变色后，香港与中国的河运交通中断了，中国也阻止人民逃到香港。在 1950 年 5 月香港政府开始限制内地人来香港，葛量洪说这是因为「难民实在太多」²⁴。当年香港与中国的边界长约二十二哩，东面的界线在沙头角村一条街道的中间，假如有快要临盆的孕妇要从华界进入到英界的诊所接生，这个在香港出生的孩子，便可以在香港做出生登记成为英籍居民。

早年共产党在罗湖及文锦渡架起了播音器谩骂港英，在人来人往的时候更变本加厉……桥头的两边设有铁藜蒺。双方的共同边界设在河的北岸华界的地方，这些障碍物随时可以移动让人和火车通过。双方的守卫站在彼此的边界内警卫，距离仅有数码而已。他们从来很少交谈，不过有时共军会对我们的华籍警员说：「我们识得你和知道你家人住的地方，你很不幸了，收回香港后，再来对付你。」我们的人一点也不为意，我要向他们的勇敢致敬²⁵。

在这样的「敌对」的情况下，在边界偶尔会发生事端。有一次，一队英军从一处没有设置障碍的地方巡逻，被一批共军截停及赶离。数天以后，从新加坡来的总司令，在视察中港边界时又被同一批共军以轻机关枪威吓。葛量洪认为假如他们置若罔闻，共军便会继续蚕食香港其他的边区，所以葛量洪便和三军司令、警务署长一起商讨计策，决定不能以武力解决。他们透过一位中间人把一张便条交给华界的守卫领导人，说那批共军可能不知道那些地方是英界范围，但希望他们不要再犯。结果，那封信被退回，而共军方面也没有答复，但那封信是曾被拆开过的。此后那批共军都没有再犯英界，香港政府立即在这个地点设置边界障碍，而那位华籍督工冒着旁边共军的咒骂，最终把工程完成。葛量洪认为「伦敦方面

²³ 亚历山大·葛量洪爵士着，曾景安译《葛量洪回忆录》(香港：广角镜出版社，1984)，页 178。

²⁴ 《葛量洪回忆录》，页 190。

²⁵ 《葛量洪回忆录》，页 192。

也应该感到高兴，因为他们可能会多打一场仗」²⁶。其后，在中港边界也发生另一件棘手事件：

我们边区中的其中一名警察误闯华界。事情是这样的：一般只是货运列车才使用罗湖桥，英方的火车头会被推过华界，或者把货运的车卡由华界拖过来英界。其中一次，我方一名警察被人用枪指着背部押走了。我相信他是在火车转运的工作时误闯进了华界。假若我们不能把人要回的话，便会影响士气。中国当局和我们没有正常的接触，循正常途径要求释放该人是不会成功的，可是倘若尝试去抢救的话，便会造成极端严重的后果。幸好我们有一位能干精明的警务署长。他与广州方面有些联系，由他们办这事实实在最好不过，结果在四十八小时之内人便释放回来了。中国方面的其中一项要求是我们的探照灯不要射向他们的营房，因为这样会影响士兵的睡眠。我们认为这是个细小的让步而已²⁷。

这些在中港边界引发的风波，并非小提大做，事实上在二战以后，英国为香港问题角力于中国与美国的政治计算之间，为的也只是「和平地」保留她在香港的主权。上述个案，还显示出 1950 年以前中国与香港是能够自由通行的，这意味着中国与香港的人脉、经济网络的紧密交流。在中国变色以前，香港与中国广东华南地区可说难分难离，在香港聚居的华人也以华南区域自视，虽然当时还有「中港边界」，但那是含糊的，在文化连系上，「中港边界」未曾发挥阻隔作用。但 1949 年大陆政权更易后，随着冷战的大形势，中港的关系也跟着改变。在中港边界设置障碍物，并派兵驻守，这突显了香港与中国所属不同的主权，这一道距离不独是视觉上的实物阻隔，也逐渐形成文化心理上的疏远。那条二十二里长的中港通道，不再是无形无声、无伤大雅的象征式边界，而是附有实质意义的关系的隔绝。

2. 腊鸭事件

除了上述之「边界惊魂」，从下面事件，我们能够窥见在冷战高峰期，香港的正常贸易如何被「中国关系」所影响：

²⁶ 《葛量洪回忆录》，页 194。

²⁷ 《葛量洪回忆录》，页 196。

香港出口到美国也受到限制，防止中国来源的货品用香港名义进入美国的市场；开始时的确有这种情形发生，渐渐政府建立了一个极其严厉的控制办法，导致冗长的出口程序产生了……最典型的例子是腊鸭。腊鸭是在香港制造，然后出口到美国；但制造腊鸭的鸭子是由中国运来的鸭蛋，在香港孵出后得来的。那么这些鸭胚是共产主义孕育下的蛋所变的鸭子，还是地道的英国鸭呢？这个问题在双方经过很多次书信来往后才得到解决。条件是在孵蛋的时候要有一名督察在场，他要为刚孵出的小鸭在脚上烙上印，鸭子成长之后再另加记号，这样才可以把鸭子宰掉，晒干运到美国。谁还会说官僚们没有幽默感呢！无论如何，我们算是胜了一仗²⁸！

现在重看这个例子或会认为可笑，但在韩战爆发期间，中美关系紧张的状态下，任何最微小的事件也能引起国际纠纷，甚至第三次世界大战——这是老谋深算的英国人一直要避免的。诚然，香港是一个比较特殊复杂的例子，香港不能百分百与中国断绝来往(在冷战年代香港与中国仍然有货物交易的往来)。假如中港完全断交，香港便会失去她作为瞭望台向中国观望的效用，也会失去美国所以珍惜香港的价值，这是英国所不愿意看到的。在 1950 年间担任港督的葛量洪爵士认为：

香港的统治与大多数英国殖民地不同，香港最基本的政治问题不是自治或独立，而是一个对中国关系的问题。因此我的见解是香港应该隶属外交部，而不是殖民地部……实际上，几乎需要向伦敦请示的香港问题都是外交问题，而我们却要去和殖民地部商讨；这样不但费时失事，而且对问题的基本了解也少。²⁹

故此，葛量洪搁置了前任港督建议的「杨慕琦计划」³⁰，该政改方案有一个长远目标，就是让香港人最终能够独立自主。但是葛量洪认为当时的香港不适宜独立，也不宜有任何举动触怒大陆政权入侵香港。同时，葛量洪认为港英政府不能

²⁸ 《葛量洪回忆录》，页 211。

²⁹ 《葛量洪回忆录》，页 138-139。

³⁰ 在日本投降后，香港重新被英国接管，杨慕琦在 1946 年 5 月 1 日重新复任港督，杨慕琦于同年 8 月 28 日发表了一份政治制度改革方案，「希望香港市民有更多责任去管理自己的事务」。但由于各界未能对市议会职能达成一致意见，以至方案迟迟未能落实。

讨好中国，或者故意表现讨好中国的姿态而对不合理的要求让步。港英政府必须做到不偏不倚，才能确保香港人的信心。不论对国民党还是共产党，港英政府都保持中立，既不支持国民党或共产党，也不要惹怒他们。故此，英人在马来亚实施严厉打击共产党的政策并未用于香港，而香港的文化界及电影界也有空间容纳左派人士的声音。香港有相当的开放性，但港英政府对于其主权在香港的行使，以及共产主义在香港的渗透，却还是非常关注的。

在冷战局面及英人的政治考虑底下，英人在香港的管治逐步加强。葛量洪提出一系列大型的基建计划，让留在香港的华人视香港为家，长住久居。香港遂跟从葛量洪对中国威而不怒的外交态度，逐步与中国大陆的政治及文化隔离。

香港与新加坡的结连——从上层军事架构筑起

香港、新加坡、马来亚都同属于英国殖民政府管辖的东南亚区域，在「马来西亚」、「新加坡」这些「民族国家」还未建立的时候，国家边界的概念还是相当模糊的。新加坡与马来亚的人民能够自由往来，香港到新马也不受限制。新加坡与马来亚联邦，无分彼此，新加坡是在 1946 年才被英人从马来亚中划分出来的政治新区域，在边界概念模糊的年代，加上殖民地文化的影响，东南亚地区内英属殖民地的官员都有紧密的接触，这亦变相拉近香港与新马的连系。比如在 1948 年，英人看到共产党在大陆的进展，担心马来亚共产党(MCP)会学效毛泽东，发生革命叛变，英政府宣布实施紧急法令。为了这项紧急措施，东南亚的总专员与在新加坡总部的三军总司令召开定期会议，甚至与马来亚无关的其他英国驻东南亚的重要官员，例如香港总督、所有地区的英国大使、卡拉奇专员、东京专员、威灵顿专员等都要去新加坡参加会议³¹。由此可见，英国在殖民地或其友好地区之间的英国官员，有定期沟通。而这些英国官员之间的沟通、共识，也间接为东南亚建立起有形无形的连系网络。

二战期间，英国成立「东南亚盟军司令部」以对抗日军，在 1943 年底到 1944 年初，日军退到缅甸和太平洋一带，英国便开始与美国商讨应怎样调整在亚洲区内的各个边界，「东南亚盟军司令部」的设立最初为了防卫中国—缅甸—印度这块平原，于 1944 年司令部从德里搬到锡兰，后来英人特别指出须把香港纳入「东

³¹ 《葛量洪回忆录》，页 172。

南亚盟军司令部」³²，英国的策略是在东印度对日本海陆空三军作战，最终能够重获新加坡、马来亚、婆罗洲和香港。从英国把香港归入东南亚盟军司令部之始，便已召来美国的猜疑(当时美国并未支持英国在战后重得香港的管辖权)，英国也费了一些时间来运筹与周旋，最终才恢复其在香港的主权。战后，面对着中国大陆的军事威胁，香港的军事部司令需要重组。在香港光复后，海陆空三军的司令需要个别向新加坡各自的司令官负责，但在 1950 年以后，香港增设了三军司令一职，不过还是需要向新加坡的三军司令负责。英国增加了在香港的驻军数量，在 1950 年 3 月，在香港驻守的英军曾经增加到一个最多的数量，第四十师整个部队在香港执行检阅巡行，这是香港从前未有过的，也是当年英国在远东最大的一次部队结集³³。

不单在军事上，香港与新马的司令有直属的关系，在民政总督与民政总专员的沟通上，香港与新马的关系亦非常密切。曾经有这么一个建议，赋予新加坡的总专员所有防卫权力，亦即是拥有超越香港总督行政权的力量，就跟他凌驾新加坡总督及马来亚专员的权力相同。可是，港督葛量洪曾经反对这个建议³⁴。从以上种种安排可见，基本上英人把香港与新加坡及马来亚看成是一个密不可分的区域。所以，除了从商业贸易角度去理解香港与新马的文化环，地缘政治亦是非常重要的参照点。从二战时候开始，在香港与新马之间，来自上层政治架构的连系已经形成。反映到下层生活文化里的，是另一种表述方式。电影，是重要的媒体去理解这条香港与新马的文化环。

第二节 商业电影背后的地缘政治因素——四种建制的关系与互动

Nicholas Reeves(尼古拉斯·利佛斯, 1956-)在他的著作《宣传片的力量》(*The Power of Film Propaganda*, 1999)的引言中说到电影的审查制度，是源于对电影这种新媒体力量的承认³⁵。电影自 1895 年面世后，很快便取得广大的欢迎。在 1896 年第一出电影在俄国圣彼得堡公映之后一天，电影的发明者 Louis Lumiere (刘易斯·卢米埃尔, 1862-1954)的摄影师，便为最后一位沙王 Nicholas II (尼古拉二世,

³² “Decolonization Deferred? The Re-establishment of Colonial Rule in Hong Kong, 1942-1945” p.37.

³³ 《葛量洪回忆录》，页 184。

³⁴ 《葛量洪回忆录》，页 183。

³⁵ Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* (London and New York: Cassell, 1999), p. 3.

1868-1918)拍摄他的加冕过程³⁶。沙王对电影技术表现得非常感兴趣，更为自己设置私人影院。然而，沙王曾这样说：「我认为电影是空洞、完全无用、甚至是一项有害的娱乐」³⁷，似乎沙王对电影这种新媒体的态度较为偏颇，但这未尝不也是一种焦虑？或许他恐怕这种具有力量的媒体朝向一个「有害」的方向发展。在此同时，沙王的对头列宁(Vladimir Ilyich Lenin, 1870-1924)却对电影这种新兴媒体持有相当肯定的态度。一句经常被电影学者引用的话，就是列宁对军事教化部长Anatoli Lunacharsky (卢纳察尔斯基，1875-1933)所说的：「在所有艺术中，电影对我们最重要。³⁸」这位教育部长亦曾如此肯定电影是一种最有效的宣传媒体：

电影的力量好像其他艺术一样，它具有迷惑人的感染力量，同时，它又不同于其他艺术。电影是便宜的、可携带的、视觉上的。它的影响能够触及书本所不能触及的层面，而当然，它比任何一种有限的宣传品更有力量³⁹。

电影从其出现的最初，已离不开政治力量对之的仰慕、使用、干预。即使是商业电影，在高度政治敏感的年代，作为一种大众娱乐，背后除了有商业考虑，还有政治及地缘政治的因素从中运作。

以下部份，笔者欲重溯四个建制(institution)的关系，即是：1. 政府；2. 马来亚电影制片组(Malayan Film Unit)；3. 国泰机构；4. 东南亚国际电影节(后改称亚洲国际电影节)，并借着这四者之间的微妙关系与互动状态，作为冷战时候地缘政治干预文化媒体的体现。在上述四种建制里面，国泰机构与东南亚国际电影节纯熟商业性质，此二种建制的开设目的，最终都是为了金钱利润。只是，在地缘政治的有形无形的影响下，这两个商业建制很自然地跟两种政治性质的建制(马来亚电影制片组、政府)扣上关系。在它们的互动关系里，除了展现一幅冷战时期新马电影的图景，也为研究香港与新马的电影关系提供了宝贵的线索。

1. 政府

³⁶ Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (London: Allen and Unwin, 1973) pp. 17-20.

³⁷ 转引自 *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* p. 2.

³⁸ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1993), p.55.

³⁹ 笔者翻译，转引自 *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* p. 4.

政府机关的体现——电影审查

首先，政府颁布的电影审查制度，能够视为政府机关(government institution)干预电影的体现，这是政府对于光芒迷人兼具迷惑性的电影力量所施行的政策。政府对电影实施审查，就是要确保这种「具力量」的媒体，不会向它的人民宣传「有害的」讯息。至于何谓「有害」，则因应不同政府、不同政治观点、不同文化、不同年代而有不同的标准。

最早在马来亚出现电影审查专员一职是在 1923 年，这是在英殖民政府的管理下设立的。在 1923 年以前，电影审查的工作由马来亚警察局负责，这是该地区最雏型的电影审查⁴⁰。在电影审查专员设立以后，电影审查当局俨然成为一个强势的机关，负责审查所有进入海峡殖民地、马来亚联邦和柔佛的电影。1925 年，进入新加坡及马来亚的电影里便有百分之十二被禁⁴¹。在 1923-37 年出任新加坡的电影审查专员的 T. M. Hussey 认为新加坡的华人以赌博来「走快捷方式」、赚快钱是受到电影里的赌博场面所影响。他更称有「肯定的证据」(definite evidence)说明当地华人从电影学来某种犯罪手法并成功地运用⁴²。当年，好莱坞的犯罪电影被视为是对道德准绳的挑战，在「电影放映条例」(The Cinematograph Film Ordinance)于 1923 年执行以后，电影专审查专员都需要遵守下列的守则：

所有电影如有以下描写都是应该拒绝的：

杀人、抢劫、作贼的方式、伪造货币或其他罪恶，虐待妇女……藐视或嘲笑法律和法庭、鼓励不道德行为、引起情欲、引起不安及不安全的情绪⁴³。

类似的电影审查守则，在 1951 年发行的「电影审查委员会」(Committee on Film Censorship)册子中亦出现，该册子明列了几项重要标准，把有可能「冒犯」观众或引起反社会性的行为总结为四项：一. 公众安全；二. 种族情绪；三. 公众道德；

⁴⁰ Rene Onraet, *Singapore—A Police Background* (London: Dorothy Crisp and Co. Ltd.1947), p. 16.

⁴¹ John A. Lent, "Malaysia and Singapore" in *The Asian Film Industry* (Austin: University of Texas Press, 1990), P. 187.

⁴² *Manchester Guardian*, 1925, quoted in L. R. Wheeler, *The Modern Malay* (London: George Allen and Unwin, 1928), pp. 174-175.

⁴³ 笔者翻译，见 Roland Bradell, *Lights of Singapore*, (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1982), P. 125.

四. 恐怖。其中，关于公众安全的守则里，有以下几点：

1. 凡是含有暴力和犯法的场面，不论是个人和犯罪组织所策动，必须经过严密的审查以防展示以下各项：
 - a. 使用任何武器的专业或新方法，不论在自卫或攻击的情况下
 - b. 对抗警察维持治安的新方法，或展示犯法的机会和新方式
2. 若电影出现以下的暗示，应该删除：
 - a. 提示正义只可以从暴力取得，对抗正常的施法程序
 - b. 不论是在这个国家，还是别的国家，引导观众把光荣和赞许归到罪犯身上⁴⁴。

除了有关治安的安全考虑，不同政府的政治考虑也构成电影审查的不同标准。在 1920-30 年代间，帝国主义风盛，英殖民政府要求电影要维持白人至高的主权形象，因为维持白人至高形象的神话，是巩固英人统治有色人种的有效工具。英人要求他们被展示为道德情操高尚的人种，这样有助他们在国际间争取政治权力和资源。假如殖民地人民对殖民者的印象较为正面，殖民的管治也会稳固顺利。“Angels with dirty faces”, “I am the law”, “Prison without bars”, “Mutiny in the big house”这几部电影一度被禁，这不单是因为电影展示白种人犯罪和杀人的场面，而且他们在犯罪后也没有受到明显的惩罚⁴⁵。这样，亚洲观众会质疑为何有色人种犯相同的罪会得到较为严重的惩罚。在二战后的 1945-47 年间，电影审查放宽了，这是为了要展示英人的自由作风，以之对比日占时代的无理严苛。但到了 1948-50 年，因着共产党的威胁，加上马来亚实施的紧急法令，任何有犯案成份的电影，或牵涉到人物成群结队犯案的，例如 “The Big Sleep” (1946)，都被政府禁映。另外，有关中国游击队的电影 “China” (1943) 也被禁映。

在马来亚及新加坡相继独立 / 自治的 1959 年以后，电影审查比从前严格了。道德被视为「亚洲价值」，这可以解读成「反帝反殖情绪」的变奏。自治后的新马以守护「亚洲的」道德准绳来对抗英美较为「开放的」道德文化价值。新加坡在建国期间，政府积极实行反黄运动，政府认为「黄色文化会令年轻一代道德败

⁴⁴ 笔者翻译，Committee on Film Censorship, 1951, (Public Relation Office) P. 17.

⁴⁵ Pillay P. Krishnan, *Press and Film Censorship in Colonial Singapore 1915-1959*, thesis, National University of Singapore, 1989.

坏」⁴⁶，故此亦必须对「色情片」严加禁止，以之作为保护亚洲年轻的新一代，抗衡美国的摇滚文化。新加坡政府在这期间推行的反黄运动与电影审查，其实都是来自同一议程——在建国期间铲除前殖民者的文化荼毒。这里牵涉到民族主义的呼喊以及民族电影的提倡，关于这两个重要议题，将会在论文的第五章讨论。

值得一提的是在 1930-40 年代，日本侵占中国与亚洲地区，激起了普遍华人的反日情绪，香港一些电影公司都有制作「国防电影」以鼓励抗日运动。可是，这类「国防电影」在东南亚一带都被禁止播映⁴⁷，殖民地政府考虑到不愿触发日本的不满，禁止这类电影在东南亚的流播。笔者曾在 1938 年在新加坡出版的电影刊物《电影圈》里，碰到南洋影评对香港电影的批判⁴⁸：

常听见南洋一般知识观众，怨艾着香港电影，诅咒着香港电影，说他们不能以正确的国防意识渗透到电影艺术的细胞里去，使南洋的观众直接发生正面的突救亡作用。

以上的一段文字，反映了日军侵华期间，「国防电影」输入南洋市场数量之微少，同时也表现出南洋观众对于香港电影界的不满。其实，在香港制作的国防电影起码有 66 部⁴⁹，数目并不稀少。只是当时的南洋观众有所不知，他们之所以未能看到香港制作的反日电影不是因为香港制片家为利是图，又或是南洋片商不热心救助同胞，而是新马的殖民地政府施行非常性的电影审查。

从英属殖民地过渡到后殖自治，新马地区的电影审查标准几经更变。从保护白人的正义形象、维护英美自由价值，到禁止华人「国防电影」及共产意识入境，到自治后的反黄风潮与推崇维护亚洲价值。不同的政治气候与不同的政府，其处理电影流播的角度也有不同。换另一个角度看，电影从出现的最初，已经受到政府的异常重视，达其极至，政府甚至主动拍摄宣传片和新闻片。

观影经验—逃避不掉的政府宣传片

电影不单只是一种娱乐，还是具影响力的教育工具……在改造广大群众

⁴⁶ Lim Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books, 1991), p. 53.

⁴⁷ 欧阳予倩等〈中国电影复员以来——“电影论坛”第一次电影问题座谈会记录〉，收于丁亚平编《1897-2001 百年中国电影理论文选》(上册)，页 347。

⁴⁸ 〈我们的话〉，见《电影圈半月刊》19 期，1938 年 4 月(此刊物没有标明页数)。

⁴⁹ 笔者翻查香港电影资料馆出版的《香港影片大全》第一卷所得的数字。

的思想上，它间接地提供了惧大的影响。

有关电影的呼吁，1927年英联邦首脑会议⁵⁰

政府主动制作宣传片，是政府机关参与电影媒介的重要里程碑。

在电视还未出现、互联网还是天方夜谭的二十世纪前半部，电影的影响力尤其重要。电影不单只避不过政府部门带有政治意识的全面审查，也顺理成章地成为政府统一人民意识形态、宣传新政的工具。政府机关对电影的使用，在战争时期特别明显，这种情况亦能在香港及新马的殖民者英国身上体现。在第一次大战末期，电影已经成为英国的普及传播媒体，英国的电影审查局(British Board of Film Censors, BBFC)于1912年成立，最初由电影业同行运作⁵¹。而在二十世纪的首二十年，混合战争与爱国元素的商业电影出现了，在1918年，属于情报局(Department of Information)的分支电影放映署(Cinematograph Department)亦成立，负责为政府各部门制作电影和发行其他电影⁵²。从二战结束后的1946年开始，英国在本土及其海外属土展开了长期的反共产主义宣传攻势。同年4月，情报局解散，另外，外交部成立一个由苏联人组成的委员会，商讨对抗苏联的策略。1948年，情报研究局(Information Research Department, IRD)成立，这是一个专门研究在英国及海外共产党政治、策略、宣传的机关，这亦「标志着外交部转移了焦点，加强对人民意识的斗争」⁵³。另外，英国中央情报局(Central Office of Information, COI)的电影部门也加强对本国及海外殖民地政府的电影制作及发行，而皇家电影单位(Crown Film Unit, CFU)直至1952年结束以前，都专注于政府纪录片的制作⁵⁴。

在信息发达、传播科技日新月异的廿一世纪，到微型戏院看电影只是众多娱乐的一种，我们必须承认，这个年代的观影经验与在大半个世纪以前，的确存着莫大的分别。现代戏院，会在电影播放前播映将会上映之电影的预告片段，然而，在大半个世纪前，电影播放前却会播映政府所拍摄的新闻纪录片或宣传片。有时候，这些纪录片会在中场休息时候播放，总之，有到过戏院看电影的观众，总逃

⁵⁰ 笔者翻译，Proceedings of the Imperial Conference, 1926, 转引自 Rex Stevenson, "Cinema and Censorship in Colonial Malaya", in *Journal of Southeast Asian Studies*, Vol. 5, March 1975, p. 213.

⁵¹ Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus* (London; New York: I. B. Tauris, 2001), p. 13.

⁵² Nicholas Reeves, *Official British Film Propaganda during the First World War* (London, 1986); Michael Sanders and Philip M. Taylor, *British Propaganda during the First World War, 1914-1918* (London, 1982), pp. 124-130.

⁵³ PRO CAB 129/23 CP (48) 8, 6, 7 Memorandum by Bevin on 'Future Foreign Publicity Policy', 转引自 *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, p. 25.

⁵⁴ 见 *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, p. 25.

不掉接触政府宣传片的经验。政府拍摄的短片，可说是观赏娱乐片经验的一部份，这种观影方式大盛于二战时期，直至 1950 年代末期。

2. 马来亚电影摄影组(Malayan Film Unit, MFU)

马来亚电影摄影组的背景与改革

在英国所属的马来亚，同样设有政府机关管辖下的电影组织，马来亚电影摄影组(Malayan Film Unit, 简称 MFU)成立于 1946 年，负责拍摄新闻片及其他政府宣传片，到了 1950 年，因着马来亚紧急法令的设置，以及中国变色后带来的紧张局势，马来亚电影摄影组透过马来亚总督向英国殖民地部申请拨款，让该单位能够兴建基地，作为永久性的片厂与办公室之用。殖民地部就着此事特别委托澳洲国家电影委员会(Australian National Film Board)的总监制(Producer in Chief)Stanley Hawes(史丹利·霍维斯，1905-1991)作为特别调查员，专程去马来亚对 MFU 进行全面性的调查检讨，并撰写报告，向伦敦呈报他对 MFU 的调查结果。这份由 Hawes 撰写的报告书收藏在殖民地政府档案里⁵⁵，从中勾画了 1950 年马来亚电影摄影组的运作和困境。

Hawes 撰写的报告里指出在 1946 至 1950 年间，MFU 的成绩其实未如理想，三年多时间的工作如下：1. 拍摄了几千尺的新闻片；2. 为海外提供生产电影的设备；3. 协助官方电影审查的工作；4 发行电影；5. 制作了 26 部影片，可是其中只有 2 部是为马来亚政府而拍摄的。Hawes 认为 MFU 的生产量未能令人满意，重要的原因是在 MFU 工作的欧洲人不足。直至 1950 年，MFU 只雇用了两位欧洲人，一人负责电影技术、另一人负责监督及行政，他们两人同时也兼顾训练亚洲人电影技术的工作。

在报告书里提到关于 MFU 改组的建议，Hawes 提出要尽快改组 MFU 以应付当时严峻的政治形势：「以有力的资源去为政府(英殖民政府)向马来亚人民传递正面的讯息，电影的最大好处是能够接触到文盲的人口，向他们传播正面的讯息，比如是民主政府的好处、英联邦国家的强大与力量。且外，电影能够团结和凝聚马来亚联邦的人民，且具有广大的影响力，足能鼓励他们对抗怪异的政治思想」

⁵⁵ CO717-195-5 “Colonial Development Welfare—Malayan Film Unit”, 1950.

⁵⁶。为着以上这些「宏大」的目标，Hawes 建议采用两个方法增加电影的生产：

1. 由 MFU 直接生产；2. 购置现有的电影再配音，以中文和马来语为主。这些电影中，长度最适宜设计在十分钟以内，生产时须以效率、便宜、简单为准则。在生产上，也可以考虑跟其他商业公司合作，例如是 Universal International 和 Metro-Goldwyn-Mayer 两间公司。

关于 MFU 的电影发行网，也是这份报告书值得留意的地方。Hawes 提出三种发行方法：1. 商业戏院；2. 那些有 16 厘米放映机的地方，例如学校、教堂、橡胶厂等；3. 流动影院。关于在商业戏院播放政府宣传片，Hawes 在调查期间曾跟邵氏公司的有关负责人商谈，并达成了初步共识。邵氏同意在旗下电影院播放 MFU 生产的影片。Hawes 亦指出在 1950 年以前，也有商业戏院协助官方电影发行，但多数限于英文电影。他认为要照顾马来亚的人民，必须注重中文、马来语和印度语，他特别指出在中文电影方面，需要顾及运用不同方言来为影片配音。

从 MFU 以后的发展，我们看到 Hawes 的建议是兑现了。从 1950-1959 年，MFU 成为了亚洲最庞大的纪录片组织，并拥有当时亚洲最先进的录像及收音器材，MFU 制作的电影在 68 个不同的国家上映。当中英国和澳洲是最常使用 MFU 影片的国家，在这两个国家里，共有 63 部 MFU 影片上映。至于马来亚本土，一共有 378 间戏院以及 134 间流动戏院播放过 MFU 的制作，而 MFU 的影片多数配以 4 种语言：马来语、中文(华语)、淡米尔语、英文。此外，MFU 的制作还曾参加不同地方的影展，由此可见其质素的提升⁵⁷。而 MFU 对于英语以外的语言的重视，也增加了该组织制作华语片的经验（一般来说 MFU 使用的题材与人物多属于马来亚的），有某些影片，更配以广东话、福建话、客家话等方言以扩大电影在不同方言族群之间的流播。从后来笔者搜寻的资料中，也看到了这些政府新闻片和宣传片曾经在马来亚及新加坡的商业戏院播放的证据。在 1950-1959 年间，政府宣传片(不论何种语言)是新马人民在商业影院中所不能缺少的观影经验，这个现象是能够肯定的。

马来亚电影摄影组作为马来亚民族电影的雏型

笔者希望在这里提出一种看法，*马来亚电影摄影组虽然是附属政府的机关，*

⁵⁶ 笔者翻译，数据源：CO717-195-5 “Colonial Development Welfare—Malayan Film Unit”，1950.

⁵⁷ *Malayan Film Unit Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library* (Department of Information Federation of Malaya, Kuala Lumpur, 1959), p. 3.

可是，它出产的电影(尤其是纪录片)能够视为马来亚「民族电影」的雏型。「民族电影」的定义会随着不同的诠释与讨论角度而有不同的定论，其定义并非固定的，虽然如此，Andrew Higson 认为在一般情况下，民族电影有四个较为重要的面向⁵⁸。第一，经济层面，争取本国市场、招聘本国员工；第二，电影的发行与销售量(本国电影跟外国电影的比较)；第三，如何在国际电影市场上推销本国电影，把电影与本国文化拉上关系；第四，电影的再现(representation)：这些电影是否呈现出类似的世界观？它们怎样描写民族性格？它们如何想象民族的认同？在以上四点之外，Higson 又强调 Benedict Anderson 对于国家经验与归属的四个重点⁵⁹：一，社群的意识；二，对同胞的深厚的感情；三，对于本国文化及政治边界的意识；四，想象社群的过程。

Higson 提出的四个民族电影的面向，马来亚电影摄影组却还附合了不少条件，比如第一点，马来亚独立前，MFU 的外劳已经不多(主要是欧洲人担任领导的职位)，在独立后，MFU 增加了招聘本国员工；又如第三点，MFU 积极把旗下摄制的纪录片推出国际市场，曾在 68 个国家上映，并参加国际影展，截至 1959 年为止，成功售出 63 部影片到英国及澳洲。关于 Higson 提出的第四点，MFU 因着其政府机关的背景，确实拍了不少政治宣传片及反共影片，然而，只要翻查马来亚电影摄影组的电影目录，种类之繁多、内容之广泛，对于马来亚风俗文化、衣食住行，几乎无所不包。马来亚的国家文化以及建国过程，都在 MFU 旗下电影里展览无遗。根据笔者看到的 1959 年马来亚电影摄影组电影片目，该组织制作的电影总共有 441 部⁶⁰，分为十九类⁶¹：一，耕作与林业；二，武装部队；三，国防力量；四，其他；五，艺术与手工艺；六，通讯网络；七，政治选举；八，教育与青少年；九，紧急法令；十，地理与旅游；十一，健康；十二，工业与工人；十三，指导性影片；十四，警队；十五，社会服务；十六，歌曲与舞蹈；十七，运动；十八，特别新闻纪录片，十九，各种不同性质的电影。在这十九类影片里面，除了具反共目的之「紧急法令」组别，其余影片有不少是专门介绍马来亚不

⁵⁸ Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995), pp.4-5.

⁵⁹ *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, p. 6.

⁶⁰ 笔者从目录中统计的数字。

⁶¹ 根据 *Malayan Film Unit—Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library* (Kuala Lumpur: Department of Information, Federation of Malaya, 1959) 一书的目录，十九类电影的分类如下：1. Agriculture and Forestry; 2. Armed Services; 3. Armed Forces; 4. Others; 5. Arts and Crafts; 6. Communications; 7. Elections; 8. Education and Youth; 9. Emergency; 10. Geography and Travel; 11. Health; 12. Industry and Labour; 13. Instructional Films; 14. Police; 15. Social Services; 16. Songs and Dances; 17. Sports; 18. Special News Films; 19. Miscellaneous.

同地区的风土人情、民生与艺术文化的，另外，也有基建、教育、保健、社会福利等制度的介绍。这四百多部影片，选取了不同的角度，展示出 1950 年代马来亚的不同风貌。

马来亚电影摄影组的影片纪录了马来亚从殖民时代过渡到独立的过程，「建国」是许多影片所触及的主题。「武装部队」一类下的 13 部影片，不单纪录了马来亚从殖民地到独立后的海陆空三军情况，还有关于军校和志愿军的纪录。这些军事宣传 / 纪录片，勾画出马来亚这个新兴国家的政治边界，透过鼓吹同胞的国防意识，进一步强化了马来亚联邦的文化疆界与国族想象。在「政治选举」一类的 12 部电影里，有 5 部影片分别题为⁶²：《马来亚选举》(Malaya Votes)、《自治区选举》(Municipal Elections)、《怎样选举》(How to Vote?)、《新加坡选择一个政府》(Singapore Chooses a Government)、《模范投票站》(Model Polling Station)。它们纪录了 1955 年马来亚第一次举行的全国大选，在这场选举中，由东姑拉曼(Tunku Abdul Rahman)所领导的「华印巫联盟」(UMNO-MCA-MIC Alliance)取得了胜利，东姑拉曼成为马来亚首次由选举而生的首相，并奠下了东姑拉曼的政治基础。此外，在「特别新闻纪录片」一类 57 部纪录片中，其中 6 部尤其富有历史意义，记载了马来亚联邦在 1957 年迈向独立的经过。当中，《马来亚的独立》(Merdeka for Malaya)摄于 1957 年，约 40 分钟，跟 MFU 一般只长十余分钟的影片比较，《马来亚的独立》是一部较长的纪录片。它详细地纪录了 1957 年 8 月 31 日在吉隆坡独立运动场(Merdeka Stadium)举行的独立大型庆典，影片的高潮在于由告士打爵士(Duke of Gloucester)把宪法文件交给东姑拉曼，并由东姑拉曼向群众宣布马来亚独立的一瞬间，万人欢呼、群情高涨。在独立庆典以后、长达一周的连串官方庆祝活动，都纪录在拷贝里，全片萦绕着独立的欢腾与热闹高涨的情绪。《独立的里程》(Milestones to Merdeka)同是摄于 1957 年，片长 17 分钟，回顾了马来亚从 1948 年的联邦协议(Federation Agreement)开始步向独立的一些重要政治事件，并以东姑拉曼在独立前夕发表的宣言作为影片的结束，颇收振奋人心之效。另外，《独立之使命旅程——伦敦》(Merdeka Mission to London)、《新加坡独立使团的归来》(Singapore Merdeka Mission Returns)(1957)、《东姑的胜利之旅》(Tunku's Triumphant Tour)(1955)、《我们为独立准备》(We Prepare for Merdeka)(1957)，都是纪录马来亚联邦脱离殖民统治、走向独立的重要影片。

虽然这些由马来亚电影摄影组制作的影片，都不能排除官方的、刻意的建国

⁶² 参看 *Malayan Film Unit—Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library* 目录。

主题的渗透，可是在冷战年代，人民欠缺自由去选择和过滤所接收的讯息。官方充裕的资源为这些影片提供了完备的发行网，或城或乡，它们以广泛的幅度在马来亚国境流播，甚至接触到没有阅读能力的文盲群众。由此角度看，**这些影片提供了一套「马来亚之诞生」的官方叙述**，构造了国民对于国家诞生的集体回忆和想象。影片作为团结各种族的平台，让马来亚国民共同见证这个民族国家诞生的历史过程。

关于马来亚电影摄影组，还有一点不能忽略的，就是它拥有一条半商业路线。就在它们出版的电影片目里，印有关于马来亚电影摄影组的官方介绍，其中一段文字值得留意⁶³：

虽然马来亚电影摄影组是一个政府的部门，财政由马来亚联邦政府管理，它同时也经营一条半商业路线。马来亚电影摄影组会为非官方组织提供拍摄器材租用服务、菲林处理及印制，也会为外界制作影片。

我们在把马来亚电影摄影组定位为官方电影机构的同时，不能忽略它同时存在的商业性质。换句话说，这个官方机构包含了商业的部份，而这个商业部份亦与其他商业性质的电影建制产生沟通和互动的关系。举个明显的例子，就是马来亚电影摄影组在东南亚国际电影节里的参与。

在 1953 年底，日本映产振理事长永田雅一(1906-1985)访问了六个东南亚地方：台湾、香港、泰国、马来亚、印度尼西亚、菲律宾。经过永田雅一多年的提倡，同年，日本与上述六个地方成立了东南亚制片人联盟。其后，这个组织更发展成东南亚电影节(有关东南亚电影节，下文将另辟一小节讨论)。基本上，东南亚电影节是一个商业性质的建制，源于日本希望开拓东南亚的电影市场，而这个电影节的确为日本电影业带来了经济上的利益⁶⁴。第一届东南亚电影节于 1954 年在日本东京举行，第二届(1955 年)在新加坡举行，第三届(1956 年)在香港举行，第四届(1957 年)则回归日本。东南亚电影节以国家 / 地区作为成员的区分，而又以「公司」作为基本单位。例如在 1955 年在新加坡举行的第二届东南亚电影节，

⁶³ 原文见 *Malayan Film Unit—Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library*, 页 3。
“Although M.F.U. is a Government Department, being financed by the Government of the Federation of Malaya, it operates on semi-commercial lines. It rents its equipments, does processing and printing work for non-official organizations and undertakes production work for outside sponsors.”

⁶⁴ 参考自邱淑婷《港日电影关系——寻找亚洲电影网络之源》(香港：香港中文大学人文学科研究所香港文化研究中心策划，天地图书出版，2006)，页 111。

日本派出了五大电影公司作为参赛代表⁶⁵，分别是松竹(Shochiku Co. Ltd.)、东映(Toei Motion Picture Co. Ltd.)、大映(Daiei Motion Picture Co.)、新东宝(Shintoho Motion Picture Co. Ltd.)、东宝(Toho Co. Ltd.)，另外，还派出非会员的大泽公司(Osawa & Co.)作为嘉宾。台湾方面，没有派出电影参赛，只派出一家电影公司作为代表，由农教 / 中影的总经理李叶作为台湾代表出席是届影展⁶⁶。至于香港团的代表，则主要是邵氏父子公司(香港)(Shaw and Sons Ltd.)派影片参赛，另外，亚洲影业公司(Asia Film Co.)与 R.K.O. Picture Inc 也有派代表出席⁶⁷。新加坡以两大电影机构⁶⁸：邵氏与国泰作为代表，两者同时只派出马来电影组的人员参加，邵氏在邵逸夫与邵仁枚的带领下，有 30 位马来电影组的员工出席；国泰在陆运涛旗下，则有 19 位马来制片组员工出席。马来亚联邦则只有马来亚电影摄影组一间公司为代表⁶⁹。

在这里，显示了颇值得深思的现象，*马来亚电影摄影组以「公司」的身份参与东南亚电影节，由此，马来亚电影摄影组在电影节这个平台里展现出「双重身份」：既是马来亚联邦政府的电影机关，也是含商业性质的电影公司*。再举一例，在前新加坡公共关系科(Public Relation Office)的书信中，新加坡殖民地秘书处写信给负责协助举办 1955 年电影节(新加坡)的三间公司——邵氏、国泰、马来亚电影摄影组⁷⁰。秘书处以新加坡「政府机关」的身份回复三间协办机构的询问，并表示新加坡政府欢迎电影节在新加坡举办，新加坡政府亦愿意提供协助。在这里，MFU 被视为跟邵氏、国泰一样的电影节协办商业机构看待。可是，在一个关于是届电影节的政府机关闭门会议里，马来亚电影摄影组又回复它「政府机关」的身份出席。这是在 1954 年 11 月 3 日于新加坡公共关系科会议室内展开的会议⁷¹，讨论到关于电影节的各种安排，包括参加地区、电影审查、代表团的签证等。出席会议的是来自七个机关的八位代表，他们有两位来自殖民地秘书处(Colonial

⁶⁵ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁶⁶ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁶⁷ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁶⁸ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁶⁹ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁷⁰ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁷¹ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "Minutes of a Meeting held at 11 a.m. on Wednesday, 3rd November, 1954, in the Conference Room of the P.R.O."

Secretary's Office), 此外的便是六个机关各派一位代表: 公共关系科(P. R. O.)、财政部秘书处(Financial Secretary's Office)、入境处(Immigration Department)、广播处(Broadcasting Department)、电影审查局(Board of Film Censors), 最后便是马来西亚电影摄影组的主席 Thomas Hodge, 共同商议是届电影节的政府协助措施。当年, MFU 还拍制了一条题为《电影节——新加坡》(Film Festival—Singapore)的纪录片, 片长十分钟, 纪录了大会的宴会及颁奖情况。确实, 东南亚电影节是研究 MFU 的构造与角色的重要平台, 我们不能只从「政府机关」的单一观念来理解这个组织。在 1955 年于新加坡举行的电影节中, MFU 既以成员 / 参赛者的身份现身, 也在电影节背后跟新加坡政府厘订相关的政府措施。

其余各届东南亚电影节, 马来西亚电影摄影组一直以马来西亚联邦代表的身份推出纪录片参加。首四届参加东南亚电影节的作品如下⁷²:

1954 年(东京)——《风之前》(Before the Wind)、《培育漂亮的婴儿》(Building Bonny Babies)、《信》(The Letter)、《耕地的水牛》(Buffaloes for Ploughing)、《家书》(Letter from Home)

1955 年(新加坡)——《汉生回家》(Hassan's Home Coming)、《活动中的青少年》(Youth in Action)、《马来亚的橡胶》(Rubber from Malaya)、《第一个四百》(The First Four Hundred)

1956 年(香港)——《永远的 Temiar 部族》(Timeless Temiar)、《希望之谷》(Valley of Hope)、《棕榈王子》(Prince of Palms)、《马来亚大学》(Malayan University)、《独立》(Merdeka)

1957(东京)——《华洋苦力》(Wayang Kulit)、《新加坡——狮子城》(Singapore—The Lion City)、《马来亚的锡》(Tin from Malaya)、《节庆》(Pesta)、《沙龙与银》(Sarong and Silver)

以上影片, 展现了马来西亚人民生活的细节和底蕴, 它们在电影节这种聚集国际目光的场合展出, 正好符合了 Higson 提出的民族电影的一般特征, 尤其是第三点:「在国际电影市场上推销本国电影, 把电影与本国文化拉上关系」。还得一提, 1955 年的新加坡电影节举行以前, 在政府颁布的新闻发表书里⁷³, 提到是届闭幕典礼的放映时段, 或会选用 MFU 的电影、又或采用邵氏的电影(马来语), 又或者

⁷² 中文影片名称由笔者意译, 官方英文影片名称见 *Malayan Film Unit—Catalogue of Documentary Films in the Federal Film Library* 目录。

⁷³ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "10th March, 1955. Circular No.9, Press Release".

同时播放两个机构的电影⁷⁴。电影节的闭幕电影，通常都具有代表该国家 / 地区特色的作品。从这一点看，马来亚电影摄影组的作品作为马来亚民族电影的起步点，是有迹可寻的。

3. 国泰电影服务公司(Cathay Film Services Ltd)

国泰电影服务公司与马来亚电影摄影组的渊源

政府辖下的电影机关既然含有商业成份，那么，私营的商业电影机构也会有政府参与的成份。国泰机构旗下的国泰电影服务公司(Cathay Film Services Ltd)是一个重要例子。

新加坡没有像在马来亚电影摄影组的政府部门，专门摄制宣传片，有时候，新加坡政府的公共关系科(Public Relation Office)会向 MFU 购买新加坡政府需要的影片，在新加坡播放。可是，MFU 制作的题材多集中表现马来文化或与马来亚联邦有关的事情，在 1950 年代中期新、马相继自治后，由 MFU 拍摄的许多影片，对新加坡来说不十分适用了。这样，新加坡的公共关系科便找来一间商业机构来为政府拍摄新闻片与宣传片。这间制作公司便是「国泰电影服务公司」(Cathay Film Services Ltd)，它跟设于香港的电懋公司有密切关系，它们都同属于陆运涛执掌的国泰机构。

在 1951 年，国泰机构属下在新加坡成立国际电影发行公司，主要代理香港、美国及其他地方的电影，在新马及东南亚放映。到了 1953 年，陆运涛与何亚禄在新加坡创办国泰克里斯(Cathay Keris)制片厂，专门出产马来语影片，从此，国泰机构迈向了一个新里程，展开了制作电影的工作。同年，陆运涛派欧德尔到香港去创立国际影片发行公司(简称国际)，到了 1956 年 3 月国际正式接收永华，改名电影懋业有限公司(简称电懋)，在香港开始拍摄电影。从此，国泰克里斯在新加坡拍摄马来片，电懋在香港拍摄华语片，两者独立运作。于 1957 年，Thomas Hodge(汤贺治，有时简称为 Tom Hodge)被委派到新加坡成立国泰电影服务公司(Cathay Film Services Ltd)，负责为其他公司或机构制作广告、宣传片和纪录片。1958 年，Hodge 更成为国泰克里斯片厂的执行监制(Executive Producer)和国泰电

⁷⁴ 最后用了哪些作品作闭幕电影，还需有待考查。

影服务公司的总经理(Managing Director)⁷⁵。话又说回头，何亚禄后来于 1960 年离开了国泰克里斯，另起炉灶，而国泰克里斯便由 Hodge 接管。在接管国泰克里斯后，Hodge 透露在他接管以前的六年，国泰克里斯所拍摄的 25 部马来片当中，只有 3 部能够赚取营利，所以当他接手后，不单使用国泰电影服务公司的资源，甚至运用国泰克里斯的资源去协助制作更多能够谋利的广告和纪录片。其中，新加坡政府是国泰电影服务公司的一个主要「顾客」。

Hodge 被国泰机构的人认为是坏脾气及专门写刻薄便条给下属的人。在高呼独立自治、反帝反殖情绪高涨的时期，身为英国人的他，掌管新加坡国泰机构属下的两间公司，必然会遇到一些排挤⁷⁶。究竟 Hodge 是何许人物，为什么他对拍摄政府纪录片这般热情？原来他曾担任 MFU 的主席⁷⁷，1955 年(新加坡举行)及 1956 年(香港举行)的东南亚电影节，Hodge 都以 MFU 代表的身份参与电影节。站在官方立场，思考纪录片及宣传片的题材对于 Hodge 来说，是耳熟能详的事。

可想而知，Hodge 在 MFU 时代已经与新马两地政府建立了人脉网，这大概是 Hodge 出掌国泰电影服务公司之后，多为政府制作宣传片的原因。除此以外，还出于经济上的考虑。国泰克里斯拍摄马来片很多时候都亏本(随着印度尼西亚独立后印度尼西亚市场急遽萎缩)，但为政府拍片，纵使营利未必很多，但一般情况都能够收回成本的，而且政府的订单亦相对稳定。在 1960-61 年间，国泰电影服务公司为新加坡文化局(Ministry of Culture)制作了不少影片，其中最重要的是一连 14 集的纪录片《人民的新加坡》(“People’s Singapore”)，从第 8 集开始配以四种语言：英文、马来语、华语、淡米尔语。根据 Hodge 与文化局的来往信件可知，其中三部纪录片(“Colour film on Singapore”, “Pulau Senang experiment”, “Family Planning”)的价钱合共 50000 元。这 3 部纪录片当中，彩色片的价钱最贵，需要 26000 元，其他两部纪录片，每部都要 12000 元⁷⁸。这些纪录片大概长约 15 分钟，可是价钱却不便宜。又如在 1960 年 Hodge 与文化局商讨拍摄一段吸引外籍旅客的游览新加坡的宣传片，Hodge 提出拍摄一段长度 13 分钟、新加坡外景的彩色影片，便需要 27500 元。Hodge 解释这是以国际市场为目标，若要吸引外国游客，必须采用高质素制作。Hodge 还比较邻近地区相类似的制作，他指出国泰电影服

⁷⁵ *Cathay: 55 Years of Cinema*, p. 124.

⁷⁶ *Cathay: 55 Years of Cinema*, p. 126.

⁷⁷ 在 1950 年，Hodge 还是英政府外交部官员。在 MFU 改组后，Hodge 才担任主席的，至于在何年开始，还有待考究，但笔者在翻查新加坡公开关系科的政府档案里，最迟在 1953 年，Hodge 已经用 MFU 主席的身份跟新加坡政府联络了。

⁷⁸ “Film Production: Contracts with Cathay Film Services”, Ministry of Culture General files, no. 244/61.

务公司为香港政府所拍摄的半小时旅游宣传片，共花了香港政府 7000 英磅；而 MFU 在 1955 年为新加坡政府制作的短片“新加坡——狮子城” (Singapore, The Lion City)，这出只有 15 分钟的彩色片，新加坡政府便付了 28000 元(Hodge 补充其实此片的成本是 35000 元)，Hodge 举出以上例子，向新加坡政府说明他提出的价钱是合理的⁷⁹。由此可知，国泰电影服务公司制作宣传片、广告片的费用并不便宜。

除了国泰，邵氏也曾替新加坡政府拍摄宣传片，在 1959 年新加坡独立，文化局委托邵氏制作《向独立敬礼》(Salute to Merdeka)而国泰则制作《向自由敬礼》(Salute to Freedom)⁸⁰，以宣传刚成立的新加坡政府。从经济的角度来看，为政府拍摄纪录片是商业电影公司的一门生意，当香港的电懋在制作剧情片、娱乐片的同时，在新加坡的另一边厢，国泰便为新加坡政府拍制政府宣传片。**国泰电影服务公司构造了一个空间，让私营的商业电影机构跟公营的政府机关交汇接触。**

我们得承认，政治力量作为国泰的一位重要「客户」，其影响力亦在不知不觉中渗入国泰机构，左右旗下的电影生产。即使电懋的制片厂设在香港，可是它的半数观众都在新马，电懋不得不顾及新马的政治气候与市场。国泰出品，不论是新马的马来语组还是香港的中文组(包括华语和粤语)，为了迎合新马一带的电影审查，这些商业电影都甚少触及政治敏感的题材。

邵氏、国泰、光艺三家戏院与政府宣传片

在 1959 年，国泰电影服务公司为到新政府制作了一段长 1.25 分钟的国歌国旗短片。这是黑白片，在合唱团演唱的时候，国歌的歌词会在银幕中显示出来。从 1959 年的 12 月 3 日起，一连二至四星期，这短片便在每部电影之前播映，而观众在播放这影片的期间都必须站立⁸¹。

除了上述所举的特别时期，在政府新制作的宣传片完成后，新加坡文化局都会要求由三大机构，即邵氏、国泰、光艺旗下的戏院轮流播放。次序是邵氏与国泰同步放映，国泰有权要求邵氏不能先于它们放映，然后由光艺作次轮放映。在

⁷⁹ “Film Production: Contracts with Cathay Film Services”, Ministry of Culture General files, no. 244/61.

⁸⁰ “Film Production: Contracts with Cathay Film Services”, Ministry of Culture General files, no. 244/61.

⁸¹ “Film Production: Contracts with Cathay Film Services”, Ministry of Culture General files, no. 244/61.

文化局发给国泰电影服务公司的公函指明，关于宣传片播放的轮次，光艺旗下戏院不能早于邵氏与国泰的戏院⁸²。通常每间戏院的映期是 3-4 天，每间戏院的播放日期也有稍微的出入，大概在一个月內，这些宣传片的播放流程便会完满结束。从政府档案的数据显示，新加坡文化部的这些安排，在新加坡于 1965 年建国后仍然持续，直到 60 年代的末期。

4. 从东南亚电影节看背后的地缘政治因素

上文提到，东南亚电影节是一个重要平台，去看几种不同性质的建制如何互动、交叠，从中也透现出冷战时代的地缘政治因素。

东南亚电影节的诞生是商业目的还是政治考虑？

二战期间，日本在其殖民地推行「大东亚共荣」的电影网络，并利用反帝反殖主义，在中国实施「鬼畜英美」、「日满华亲善」的电影文化政策。可是，中国人一向倔强，不易驯服，日本人便在中国的电影重镇上海出资，与中国人合作拍摄电影，并盼望以「中日合作」、「打倒英美」的宣传策略来建设大东亚共荣。相对于中国，日本在东南亚地区的文化策略更为激进与独裁。二次大战前夕，东南亚不少地方是西方国家的殖民地，日本入侵后，着意以强硬手腕清洗西方殖民主义留下的痕迹。例如禁止西方电影进口，提倡日本电影。在「去西化」的政策上，有几点有趣的现象。如在 1939 年的爪哇，美国电影占据当地的最大市场(65%)，其次是中国、法国、德国，日本电影只占当地市场的 0.2%。但在日本占领爪哇后，便即禁止入口西方电影，以日本片取代。1940 年，日本政府禁止爪哇上映含有以下内容的电影：1. 描写中产阶级 2. 只描写个人的幸福 3. 女人吸烟 4. 咖啡厅的场景 5. 轻佻的行为⁸³。由此可见二战时期的日本对西方电影基本上存着敌视态度，而她与亚洲各地的所谓「合作拍摄」，其实是为配合其军国主义的文化策略。

日本战败，便一直受 GHQ(联合国军总司令部)的管制。1950 年韩战爆发，中国抗美援朝，西方阵营需要一个较为强大的日本来制衡中国共产主义在亚洲的扩

⁸² Film Production: Contracts with Cathay Film Services”, Ministry of Culture General files, no. 244/61.

⁸³ Aiko Kurasawa, ‘Films as Propaganda Media on Java under the Japanese, 1942-45’, Grant K. Goodman (ed.), *Japanese Cultural Policies in Southeast Asia during World War II* (London: Macmillan Press Ltd, 1991), p. 48.

展，于 1952 年撤销 GHQ 对日本的管辖，日本经济迅速复苏。当然，这并不是说自 1952 年后日本从「敌视」欧美的态度改变为完全拥抱欧美，只是在日本经济高速增长后，对于亚洲各地的政治野心转化为经济扩张。在冷战期间，日本对于西方阵营的态度是靠拢多于对抗的。

日本经济的发展也反映在电影方面，邱淑婷指出 1950 年代日本电影在东南亚、台湾及香港的市场比欧美更为重要，自 1952 后半年，港台院商购买日本电影增加，促使了日本发起东南亚制片人组织及东南亚电影节(1957 年改名为亚洲电影节)以开拓日本电影的市场⁸⁴。早期参与亚洲电影节的七个主要成员地如下：日本、香港、中华民国(台湾)、马来亚 / 新加坡、菲律宾、印度尼西亚、泰国。这些地区或是欧洲的殖民地 / 前殖民地，或是靠拢美国的亚洲地区，把这些地方连结一起，成为亚洲的反共纽带。

关于日本人设立东南亚电影节的目的，邱淑婷多以商业利益的角度考虑。她指出自 1950 年起，日本电影对外输出的收入大部份来自亚洲，尤其在台湾和香港。当时香港片商与东南亚关系密切，一些香港片商会把日本电影配以华语或粤语转销东南亚，赢得东南亚多达一千五百万的华侨观众。于是，由二战期间开始积极提倡建立东南亚电影联盟的永田雅一，于 1953 年成立东南亚制片人联盟，翌年，在东京举办了第一届东南亚电影节，且外，这个电影节还为日本带来不少经济收益，都是从推销日本影片和售卖器材而得的⁸⁵。邱淑婷认为电影节是一个平台，让日本与东南亚影业增加交流，继而进军这个庞大的市场。

美籍学者 Michael Baskett 的焦点却有点不同，他补充了东南亚电影节背后的政治因素。永田雅一在二战时代已经有大东亚电影圈的构想，他的电影计划曾在战时得到日本军国政府的允许，并支持他成立大映公司。1945 年日本战败投降，永田雅一被裁判为甲级战犯。后来美国改变策略，在日本鼓吹反共思想，永田雅一对于反共极端支持，由是他的身份获得恢复，并继续发起东南亚制片人组织及电影节。1953 年永田雅一访问东南亚，然而，他不单只与电影人会面，更与财经及政治领袖会面。在印度尼西亚，他曾跟总统苏加诺夫妇会面，给他们放映《罗生门》，游说他们认同亚洲电影的价值。到泰国去，永田雅一又跟泰国王子 Panupan Yukgla(1910-1995)会晤。一方面，在亚洲人面前，永田雅一提倡亚洲电影的价值(从

⁸⁴ 见邱淑婷《寻找亚洲电影网络之源：港日电影关系》。(香港中文大学人文学科研究所策划。香港：天地图书出版，2006)，页 109-111。

⁸⁵ 关于邱淑婷的观点，见《寻找亚洲电影网络之源：港日电影关系》，页 107-114。

大东亚电影的理念转化而成), 对于亚洲文化, 去异求同, 希望团结亚洲影人组织联盟。另一方面, 在欧美人士面前, 永田雅一又高举反共旗帜, 响应美国情报局呼吁电影工业联手打击共产主义的口号⁸⁶。从 Baskett 提供的数据看到两个重点:

1. 东南亚电影节的出现与冷战形势有密切关系, 电影节含有反共产主义的基础。
2. 东南亚电影节虽然是商业性质, 但背后的政治力量是促使它成形并发展的重要因素。

1955 年在新加坡举办的东南亚电影节

在新加坡政府公共关系科(P.R.O.)的档案里, 记录了政府对应 1955 年在新加坡举行的东南亚电影节的措施。这些特殊安排, 提示了电影节实际运作的情况, 除了能够跟 Baskett 的观点互相补充, 也提供更多数据, 让我们在不同角度窥探电影节的全貌。

迎接台湾, 拒绝中共

在电影节举行的前夕, 于 1954 年 12 月 10 日, 新加坡总督曾去信殖民地部秘书处, 商讨第二届东南亚电影节的事情。其中, 新加坡总督提议简化各国代表团申请新加坡签证的手续⁸⁷。可是, 这些简化手续却不会宽延至下面两种个案:

1. 铁幕国家的公民, 又或是在 1950 年 8 月 26 日至 1951 年 11 月 14 日期间被中国大陆管治的人民, 他们的签证号码是 V.80 至 V. 77;
2. 在太平洋战争以前或在日本占领期间, 居住在马来亚的日本公民⁸⁸。

在这封信中, 新加坡总督清楚提到

⁸⁶ 关于 Baskett 的观点, 参看他的一篇会议文章, 题为“Modernizing Pan-Asian Film in Cold War Asia”, 发表于 2008 年 3 月的 “The Cold War in Asia: The Cultural Dimension”会议里。另外, 也可以参考他的著作: *The attractive empire : transnational film culture in Imperial Japan* (Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008)。

⁸⁷ 新加坡总督寄给殖民地部秘书处的信中, 提到简化代表团签证手续, 原文如下:

“I have arranged with the sponsors for certain facilities to be given in connection with the holding of this festival, and am particularly anxious to simplify the visa requirements with which the delegation will have to comply. I shall be grateful therefore if the Secretary of State for Foreign Affairs could be asked to issue a notice through the Passport Control Department to Her Majesty's consular and Passport Control Officers informing them that subject to: 1. compliance with the general visa regulations, and 2. there being no local objection.”

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

⁸⁸ 笔者翻译, 原文如下:

“This relaxation should not extend to: 1. Nationals of Iron Curtain Countries and of China who will continue to be governed by Circulars No. V80 of 26th August 1950 and V. 77 of 14th November 1951 issued by the Passport Control Department. 2. Japanese nationals who have resided in or visited Malaya either pre-war or during the occupation period.

东南亚电影节成员包括台湾，而当局却拒绝中国人士入境，其政治立场非常明显。另外，日本占领前后时期居留过新马的日本人，都被新加坡政府拒绝入境，可见二战的余荫犹在，虽过十年，东南亚一带对于日本军国主义仍具戒心。

在这届电影节里，台湾没有派电影参赛，她只派出农教 / 中影公司的李叶出席，作为台湾电影界的代表⁸⁹。关于李叶所属的电影公司，其政治背景亦值得斟酌。「农教」原名农业教育电影公司，由具政治地位的戴季陶(1891-1949)的儿子戴安国(1916-)当总经理⁹⁰。农教是 1949 年后随国民政府迁台的四家公营电影机构之一，可是他们的拍摄器材非常简陋，只有拍摄 16 厘米的器材。台湾也无法生产胶片，只得花外汇向美国订购。后来，农教向美国购置了新式的 35 厘米摄影机，还有灯光、录音机。在 1952、53 年间，台湾的公营电影公司都获得大笔美援改善设备，农教亦不例外，陆续向美国订购新式的摄影器材，积极扩充拍剧情片的设施。在 1954 年，农教与台影合并，成立中央电影事业股份有限公司，简称「中影」，董事长由戴安国出任，总经理为李叶。中影成立后，争取与海外公司合作，又以戏院的收入作为拍片的资金，增添拍摄仪器，令台湾电影走进一个新阶段。在 1955 年，台湾又成立电影美援运用机构，由教育部主导，美国华盛顿每年拨来百万美援，中影申请到的款项不少，又增进了彩色摄影机、录音机、灯光等器材⁹¹。由此可见，在 1955 年的电影节中，台湾当局虽然只差派一人担当影业界代表⁹²，其亲美倾向的背景，足够为东南亚电影节的政治立场作出脚注。

另外，根据影业代表的名单，是届影展总共有 15 位人士代表 13 间电影公司出席。美国好莱坞的几间重要片厂也有派遣代表飞往新加坡⁹³，好像是华纳、环球、美高梅、二十世纪霍士、百乐门、哥伦比亚等公司的业界代表，都在这一届电影节亮相。作为亚洲的反共纽带，东南亚电影节的亲美态度能够清楚辨认。

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

⁸⁹ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁹⁰ 戴安国的身世之谜，一直在台湾坊间流传，有传言说他与蒋纬国都是蒋介石在留日时期跟一位日本女子所生的私生子，而戴安国后来留给戴季陶抚养。尽管这纯熟传说，不能证实，从另一角度看，戴季陶与蒋氏家族，关系密切。

⁹¹ 关于农教/中影的数据，参考自黄仁/王唯编着《台湾电影百年史话(上)》(台北：中华影评人协会，2004)，页 118-132。

⁹² 除了李叶，台湾还派出一名 Jimmy Wei 作评审团成员。

⁹³ 影业代表名单共列有以下 13 间电影公司：Warner Bros, R.K.O. Pictures, Universal Pictures, 20th Century Fox, Metro Goldwyn Meyer, Paramount Picture Ltd., Republic Pictures, United Artists Ltd., J. Arthur Rank Organisation, R.A.F. Cinema Corporation, Army Kinema Corporation, Columbia—S.E.A. Representative From Tokyo, Columbia Films.

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

政府机关的参与—人物 / 电影审查

上文提出，政府机关会运用它的权力参与、干预商营机构，造就两种不同性质的建制的交汇和互动。东南亚电影节也提供了一个最合适的平台，让公营建制走进私营建制的游戏里。

在电影节举行前，新加坡政府要求各国代表团提交详细的名单，必须经过新加坡政府审核才批准此等人士的入境权⁹⁴。这是政府机关参与电影节的第一步——人物审查。在电影节举行以前，新加坡政府已经向电影节大会询问各国代表团的名单，电影节大会巨细无遗地把每一位代表的名字与所属机构详细列出，供政府参考。名单经过两次的改动，包括业界人士、评审团与观察员，从 99 人增添到 139 人，名单所列赴会的国家 / 地区如下⁹⁵：日本、台湾、锡兰、菲律宾、香港、泰国、南韩、英国、印度尼西亚、新加坡、马来亚联邦。各国代表加上新马本地的名流绅士和业界人士，大会估计出席 1955 年 5 月 21 日的开幕典礼约有 750 人，并且会把海景酒店(Sea View Hotel)的礼堂挤得满满的⁹⁶。新加坡政府对于各国代表及出席人士的身份审查这样严格，体现了犹有余悸的冷战寒栗气氛，以及反共的政治思维。

再来的，便是参赛电影的审查。经过在 1954 年 11 月 3 日，以新加坡公共关系科为首的 7 个政府部门的会议⁹⁷，达成共识，发放临时审查的证明文件给予每个组别的获奖电影，因为它们必须在大会中播放。至于其他参赛电影，则无需获发证明文件，因为只有评审团闭门观看，不获奖的电影不会开放给市民观看。另外，所有获奖电影的电影审查费用都能获得豁免，本来每部电影需要付款 250 元作为手续费，新加坡政府为响应支持电影节，也按照国际电影节的惯例，免除了这些费用。再者，新加坡政府仍然能在娱乐税上得益的。

电影审查，是一道门坎，由政府把关，在商业气氛浓厚的电影节也不例外。这里或多或少也解释了电影审查对于商业电影的影响，各大电影节公司都希望旗下作品能够获奖，以作为宣传的一种重要策略。而所有获奖电影都必须经过政府

⁹⁴ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955.

⁹⁵ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "List of Delegates, Observers, and Visitors to the Second South-East Asia Film Festival- May 14-21. 1955".

⁹⁶ Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955, "Press Circular".

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

的审查证明，才能够公开播放。就算是为利是图，为了得到名誉(电影奖项)与市场，商业电影都必须符合审查的条款。电懋、光艺、邵氏的电影当然不会例外，在南洋寻找市场，必须懂得遵守官方所定的游戏规则。易言之，**政府机关并没有直接干预商业建制之下的电影题材，但借着电影审查作为严密的门坎，政治的影响力便在不知不觉中左右了电影的题材与内容。**

国旗的展现——民族与电影

在电影节的开幕礼中，还会展现各国的国旗，大会更安排钢琴演奏各国的国歌⁹⁸。其中一个环节，是让来自不同国家的电影明星，穿着民族服饰出场，以宣扬他们本国的民族文化。1950年代，在东南亚吵嚷得如火如荼的，正是民族主义和反帝反殖思潮，好些民族国家都是在1950、60年代建立起来的。1955年，马来亚与新加坡还未完全脱离英国的管治，可是民族意识的提倡已经逐渐升温了，马来亚也举行了第一次大选。东南亚电影节又是一个国际人物交汇的场合，在这样一个历史契机里，国旗、国歌、电影、民族，四者结合，互相赋予新的意义。电影节以电影作为文化交流、商业合作的平台，让东南亚地区共同步入一个以「民族国家」为基础的新世界秩序。

商业巨头与政治领袖的会晤

出席电影节的，除了来自各国电影界的显赫人物，包括好莱坞各大片厂的代表、英国的业界代表。另外，日本团随行的28人，都是日本五大电影公司的重要行政人员。还有扬名香港与新马的影业巨头，邵氏公司的邵仁杖、邵逸夫与国泰机构的陆运涛。回到上文所持的观点，东南亚电影节这个建制值得以多个角度深入研究，它提供了机会，让政府机关和商营机构会面聚头，以一个合作的态度产生互动交流。东南亚最高特派专员(The Commissioner General of Southeast Asia), Malcolm McDonald (麦肯·麦当劳, 1901-1981)便为是届电影节开幕礼致词。电影节，造就了商业巨头与政治领袖会晤的机会，这也说明在1950年代，各大片厂「拍电影」这回事，不是纯粹的商业活动，政治因素是大制片家都必须顾虑的环

⁹⁸ 关于展示国旗，笔者在阅读档案时发现一个有趣现象，在1950年代还是物资匮乏的年代，举办电影节所需要的国旗并不轻易获得。比如是1956年在香港举行第三届东南亚电影节，香港大会曾写信到新加坡公共关系科，向他们借用新加坡和马来亚联邦的国旗，并说明希望节省开支，不打算购买。从小插曲中，我们可见电影节对于国旗的重视，它背后隐藏的文化含义也是值得深思的。

数据源：Public Relation Office Government Files, (PRO 10), Singapore Film Festival 1955.

节。

新马代表——马来语电影

上文提到，代表新加坡的电影公司是邵氏和国泰，在邵仁枚、邵逸夫和陆运涛的领导下，分别带领两间公司旗下二十多三十人出席。值得注意的是，这些新加坡电影界代表，除了是高级行政人员及其亲属以外，全都是马来语组的员工。毫无疑问，两间公司的马来语电影组比中文电影组的历史要悠久一点。可是，在1950年代的新加坡，中文电影的观众要比马来语电影的观众为多。

在电影节闭幕礼，也是以马来语电影作闭幕电影。并且，不论在开幕礼还是闭幕礼，大会都安排马来族电影明星向各国的电影明星献花。马来人以地主之谊的身份，欢迎外来嘉宾的意思再清楚不过了。有趣的是，**新加坡社会却是一个以华人主导的社会，可是在这样含有政治立场的公开场合里，华人文化却被边缘化了。马来文化，才是新马的民族文化。同样，华语电影在新马政治立场看，也被边缘化了。**这里或多或少牵涉到地缘政治的议题，从二战期间，英国殖民地政府便开始在新马地区扶植马来人的民族意识，指称马来人才是「马来亚土地的儿女」(sons of the soil)，变相压抑了华人的政治势力在马来亚扩展，作为围堵共产主义蔓延的手段。1955年，新加坡虽然得到自治，却还未独立于英国人的管辖。英国人在马来亚的政治议程，是管理新加坡的蓝本，以马来文化作为主导的官方文化正是大势所趋。

只是，中文电影(包括各种方言)的市场力量是庞大的，崇尚马来语电影作为「正统」的新马地区，华人对于中文电影的广大需求，便不能在新马觅得了，这个责任，非常自然地，便由香港来承包。

1956年在香港举办的东南亚电影节

在第三届东南亚电影节的报告里，纪录电影节开幕礼的部份，其中刊登了一张照片⁹⁹，港督、陆运涛、欧德尔(Albert Odell, 1924-2003)三人合拍。陆运涛站在中间，右边站着港督葛量洪，左边站着电懋公司的欧德尔。陆运涛与欧德尔咀带微笑地望向港督，听其侃侃而谈。政治人物与商家之间的交流，甚至电懋与香港影人身份之重叠，都能够为这帧照片附加诠释。

⁹⁹ 见 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia* (Federation of Motion Picture Producers in Asia, 1956), p. 34.

香港总督的欢迎辞

继新加坡之后，香港负责举办第三届东南亚电影节，举办日期为 1956 年 6 月 12 日至 16 日。开幕典礼上，由香港总督葛量洪爵士致欢迎辞，他演讲词中的头一句，值得仔细咀嚼，似乎藏着弦外之音：

我非常荣幸能够为 1956 年的东南亚电影节开幕，起码，它教授了我一点地理知识，从前我还不知道日本是东南亚的一部份¹⁰⁰！

港督的开场白，仿佛是故意要幽永田雅一一默。葛量洪爵士大概洞悉永田雅一的志向不单在东南亚，而在整个亚洲。虽然不能知道港督这句话是否还有讽刺日本在太平洋战争期间的「大东亚共荣」的构想，可是，在翌年，同一个电影节在东京举行时，便改名为「亚洲电影节」，并包括南韩作为新会员。

葛量洪爵士的演讲词中，表达了对于香港电影业的高度支持，也提到关于电影的三项重要元素：1. 科技，2. 艺术，3. 市场。在这三项之中，科技不比艺术重要，而艺术又不比市场重要。始终，电影是需要大量资金的商业活动。在演讲词的末段，港督提到有时候制片家会抱怨观众品味下降，其实这种指控是错误的。无论制片家的艺术修养有多高，都不能孤独地曲高和寡¹⁰¹。港督的意思是，电影市场才是制片家首要关注的事项。其实这个论点，也正正对应了香港与东南亚电影业的关系。港督的讲词隐含了对香港电影界的“指示”：重视市场——也就是东南亚市场。这一个提示，划下了 1950 年代香港电影界的大方向。

陆运涛作为电影节香港主办单位大会主席

众所周知，陆运涛是新加坡人，不是香港人。可是第三届东南亚电影节香港主办单位的大会主席，却由他来担当，这全因为电懋公司在香港扎根的关系。在 1953 年，陆氏已经派欧德尔到香港成立国际影片发行公司，到了 1956 年，国际正式接收永华，改名电影懋业公司，在香港大规模拍摄高质素中文电影。同年，邵逸夫还在新加坡，当时香港规模最庞大的片厂是电懋，香港主办电影节，大会主席自然由电懋公司的主席陆运涛担任了。在开幕礼上，跟随着港督和永田雅一的演讲，陆运涛以大会主席的身份成为第三位致辞者。陆氏以香港电影业界的身

¹⁰⁰ 笔者翻译，见 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia* (Federation of Motion Picture Producers in Asia, 1956), p. 34.

¹⁰¹ 参考自 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, p. 35.

份，汇报 1955 年香港电影业的骄人成绩，从官方数字统计，该年度香港生产了 227 部电影，然而，陆氏补充说，一些厦语片和潮语片只会出口，不会在香港放映，因此官方数字未能把这些电影反映出来。陆氏估计，1955 年香港的总生产会高于 300 部电影，该年香港的电影总收入不会少于一千五百万港元。陆氏又提到香港影业的困境，就是电影成本低，大部份电影只能依靠零星的资金。然而，陆运涛对于香港电影业还是乐观的，他认为香港有最出色的演员、最具创意的导演、最优秀的技术人员。陆氏认为，只要市场能够扩展，香港电影业界仍然是充满生命力的¹⁰²。也许，陆氏的这篇演说能够为他在香港开设电懋作一脚注，他已经以香港电影业界从业员自居，并且对当年香港的华语电影业有宏大的展望。

电懋，资金虽然来自新加坡，在东南亚电影节这个建制里，却被界定为香港电影公司，并且担当领导香港电影界同业的龙头位置。从这样一个角度来理解 1950 年代的「香港电影」，又怎能忽略「新加坡因素」呢？

张国兴报告香港电影业困境

电影节的第三天举行了一个讨论会，供各国代表共同讨论亚洲电影业的问题。亚洲影业有限公司的主席张国兴代表香港影业界，并在会后撰写了一篇报告¹⁰³。在报告中，张国兴显然没有陆运涛那般乐观，他逐一指出香港电影业存在着的难题。关于香港电影业的困难，张国兴罗列了五大点。首先，香港的本地市场太小，必须依靠其他地区的市场，可是政治问题，令香港失去了庞大的四亿五千万大陆观众。第二，香港电影缺乏互相合作以维持电影工业的思维，在资金紧拙的情况下，却要付出全亚洲最昂贵的片酬。第三，香港电影工业存在着极端的分化，I. 政治上的左右对垒；II. 方言。第四，政府规定，香港戏院必须留有 10% 配额播放英国首轮电影，可是这个配额却不用于香港拍摄的国语片上。第五，香港电影不能进口印度尼西亚，这并非因为印度尼西亚法令禁止港片，而是外汇管制问题。张国兴呼吁印度尼西亚当局注意港片情况并想办法解决。

在张国兴这篇详细的报告中，提到方言跟电影的问题，值得留意。他提到粤语片的市场其实不大，一般只去新加坡和越南，有时会加上泰国。由于市场较窄，制作预算也不高。相反，国语片的市场较大，制作预算也能相应提高。这里清楚表明了，香港根本无法支持本地大量生产电影，而香港粤语片之所以在 1950 年

¹⁰² 参考自 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, p. 37-38.

¹⁰³ 关于张国兴的报告，见 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, p.107-111.

代能够大量制作，跟新加坡市场有很大的关系。

Tomas Hodge 作为新马电影界的代表

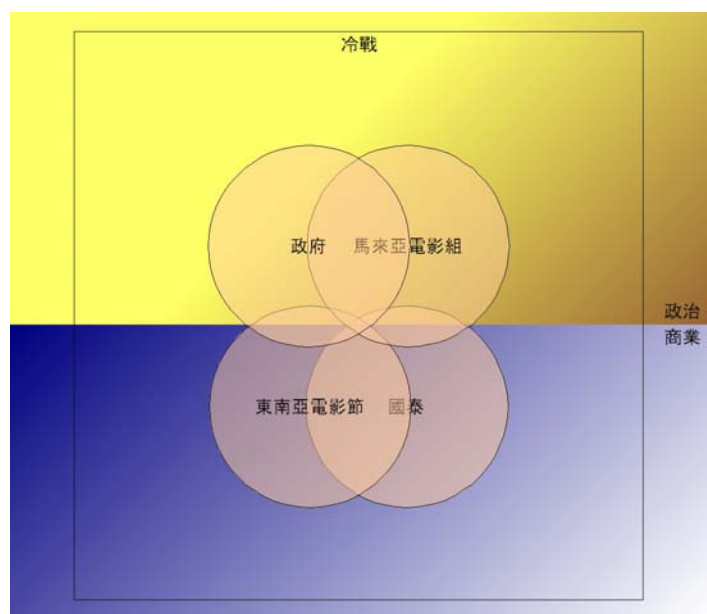
1956年，**Tomas Hodge** 以马来亚电影摄影组主席的身份，出席在香港举行的东南亚电影节，并以新加坡及马来亚电影界人士的身份撰写报告，介绍两地的电影。**Hodge** 的双重身份，在是届电影节再次展现。时而代表马来亚联邦政府的电影机关，而时又代表新马影业界；而 **Hodge** 本人，却是一位英籍白人。这份报告中，主要集中讨论马来语电影，它提到三大机构：**MFU**、邵氏、国泰。**Hodge** 指出 **MFU** 在 1950 年改组后，每年生产约 65 部短片，在他旗下的 131 名 **MFU** 员工当中，有 62 名马来人、28 名印度人、31 名华人、7 名欧亚裔人、3 名欧洲人。**Hodge** 还强调了 **MFU** 经营的半商业支线，并指出从 1953 年以来，这条支线总共赚取了超过一百万马币。

Hodge 是一位重要人物，在 **MFU** 工作的时候，他积极在公营机关里开拓商业支线。后来他转投国泰，又主动联络新加坡政府为他们拍摄宣传片。**Hodge** 本身，亦具有商家的头脑，加上他纵横新马电影界多年，不论是公营机关还是私营机构，他都有人脉网络。从这样复杂的一个人物身上，我们便看到商业与官方两种不同性质的建制的交合重疊。

第三节 总结：四种建制交疊图

假如我们把上述四种建制的互动状态以图画表现，便会得出以下图表。

图 1. 四种建制交疊图



笔者提出这四个建制——政府、马来亚电影组、国泰电影服务公司、东南亚电影节——性质虽然不同，却在冷战的气候里，形成互相重疊、触碰的互动层面。造成这些互动的现象，是背后的冷战氛围和地缘政治在新马一带的操作使然。四者的互动关系，*帮助我们理解香港电影业的角色。在政治气候的影响下，新马以马来语电影作为他们官方主导的电影文化，当此之时，衍生了一个文化缺口，新加坡及马来亚华人的需要，不能被完全满足。在此同时，香港电影业，脱离了中国的连系，攫夺了新马庞大的华人市场。*

上一章提到，葛量洪爵士在 1950 年曾去信新加坡总督，讨论香港电影在新马的发行问题。虽然，是次讨论没有得出什么可以落实的具体方案，可是，假如我们视葛量洪的动作，为港英政府在冷战时代，不为人知的情况下，对于香港电影工业的支持。那么，我们也不能否定，在此之前两年，葛量洪已经开始关注和保护香港的电影工业了。在 1948 年 11 月 2 日，葛量洪爵士就香港制作的电影问题，曾去信英国驻广东领事，内容如下：

你也已经注意到，中国内部的电影检查局正打算审查所有由香港制作的电影，即使它们在海外放映。对于香港的中文电影制作人来说，确是一项威胁，因为假如他们不把电影交给中国官方审查，这些电影将不被获准在中国放映。关于中国方面的提议——香港制作的电影如果得不到中国的批准，便不得在本港放映——这对本政府的行政权，构成了不正当

的干预。我将会非常感激，假如你能令中国当局理解这个试图冒犯了香港政府的主权；也请告知中国当局，关于有哪些电影可以在本港放映，全属本港政府的内务。我们还可以多加一条理据，中国政府在本港报纸这样刊载一条启示，是违反了正常的国际礼节与惯例¹⁰⁴。

1910年代，中国推行「语言统一运动」。1936年南京政府宣布禁制及禁映粤语片，「华南电影协会」人士展开讨论并上京请愿。到1937年中日开战，事情才各一段落，香港成了出产粤语片的重要制作基地。1940年代，禁映粤语片一直存在。上文引述的这一封信，是回应同年10月4日及5日，南京政府在香港《华侨日报》所刊登之启示：南京政府要求所有在香港制作的中文电影必须送到中国领事局进行检查，倘若港产电影不送检，将被禁止在大陆及香港放映。港督葛量洪在11月2日投寄给英国驻广东领事的信件中，敦请英国驻广东领事向中国提出对香港电影的要求和规则，让香港电影界可以跟从，不至于令所有港产电影在中国禁映。这件事情预示了两项对于香港电影界重要的先兆：1. 香港电影界与母体的割裂；2. 英人坚持她在香港的主权，并试图帮助香港电影业。

葛量洪的两封书信，显示了英人重申在香港的行政主权，也间接彰显了港英政府保护香港电影业的力量。1950至1960年代，是香港电影历史的重要转折期，平均每年出产超过二百部电影¹⁰⁵，笔者以为，1950年代正是香港电影产生自我文化认同的年代，而这一段重要的电影史一直被学界所忽略。冷战思维对香港电影工业发挥了重大的影响，甚至改变了战后香港电影的风格路线以及市场发展。首先，研究1950、1960年代的香港电影，我们必须适应时代的政治气候，从「中国民族电影」的框架走出来。第二，香港与新加坡在冷战形势影响下，由于同属英国殖民地的关系(在新加坡取得独立以前)，在官方机制上，已经形成一条连带，加强了两个城市之间的互动。从这条连带再看香港电影，能够发掘到不少有意思的课题。第三，因着港英政府禁绝共产势力在香港电影界的影响，加强了协助非左翼电影的制作，加上新马方面对于「高质素」中文电影的要求，这些都是电懋

¹⁰⁴ 笔者翻译，见殖民地部档案。档案编号：CO 537-6570。

¹⁰⁵ 根据 I. C. Jarvie 所得的官方数字，香港所产的电影之数目：1952 年有 259 部，1953 年有 188 部，1954 年有 167 部，1955 年有 235 部，1956 年有 311 部，1957 年有 223 部，1958 年有 237 部，1959 年有 239 部，1960 年有 293 部。以上数据参考自 I. C. Jarvie, *Window On Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: University of Hong Kong, Centre of Asian Studies, 1977), p. 129.

另外，每年香港制作电影的实际数字，比官方数字为多，因为不少方言电影只卖埠去东南亚而不会在香港上映，故此这些数字不会反映在官方数字之内。

在香港建设电影厂之背景。作为当时香港最大型之电影制作中心，由陆运涛执掌的电懋，在香港形构了非左翼影人的文化场域，这个重要的文化政治背景，是不能忽视的。

第三章

星港双城记：

从《星洲艳迹》与《南洋阿伯》看文化环的生成

电懋除了拍摄电影，还出版电影杂志《国际电影》，在第四期刊登了一篇文章，题为「中日合作、美日合作：两部文化交流的电影」。此文报导了两部电影——港日合作的《东京香港蜜月旅行》和美日合作的《秋月茶室》。在末段有这样的评语¹：

二次大战以来，美国由战胜国家的地位，不惜以全副力量来支持日本的复兴，这是基于化敌为友与自由平等的政策而实施的。美日演员合作拍片，即说明了两国间已没有敌我存在，只有友情的建立与文化上的揉合……为促进东西文化交流，国际间的进一步了解，各国的合作电影，今后当会不断增加。

当然，这段商业性的文字完全回避了美国的对华策略，以及「扶日堵共」的计算。然而，倘若我们从冷战的国际形势，来剖析 1950-60 年代国际间的电影合作关系，便不难理解为何国泰机构的发行网络会多于 11 个地区——美国、英国、意大利、法国、德国、兴都、淡米尔、马来亚、菲律宾、日本、印度²——这些地方都是英、美、日围堵共产主义的合作伙伴。

在上一章提到，新加坡的国泰电影服务公司，与拥有官方背景的马来亚电影摄影组之微妙关系，加上电懋公司的老板陆运涛，活跃于当地上流社会的圈子，与新马政要时有交流³。国泰机构的右倾立场，是能够肯定的。冷战的背景下，电懋在香港这个中西交汇的城市，开拓了一个广义的右翼影业的场域，吸纳了从中国南来的、以及本土的非左翼影人。在新加坡国泰机构所提供的充裕资源下，电懋电影带着中产品味的「摩登」气息，它所开创的电影路线，跟冷战时代中国大

¹ 引自《国际电影》4期，1951年，1月，页4-5。

² 引自《国际电影》40期，1959年，2月，封二页。

³ 名作家韩素音与东南亚最高特派专员(The Commissioner General of Southeast Asia)，麦肯·麦当劳 (Malcolm McDonald)的书信当中，提示了陆运涛跟麦肯·麦当劳及其他英籍官员的交往。韩素音的书信藏于美国波士顿大学的韩素音资料馆(Han Suyin's Archives, Special Collections, Mugar Memorial Library, Boston University)。此项数据由成国泉先生提供，特此致谢。

陆所倡导的左翼文艺观念底下的电影，大相径庭。香港与新加坡，这些新兴城市的身影在电懋作品的表述下，脱离了旧时「华南」区域的想象，赋予了独立的都市身份，展示出全新的形象。在讨论光影所盛载的文化符号之前，我们需得追本溯源，回到 1950 年前后之时代脉络，寻找电懋如何在高度敏感的政治气候，继承非左派影人在香港留下的文化遗产。

第一节 电懋在香港影坛之文化位置

电懋对于「永华」、「亚洲」的继承

在 1953 年，陆运涛派犹太人欧德尔(Albert Odell)到香港成立国际影片发行公司，发行及资助电影制作。到了 1956 年，国际正式接收永华，改名电影懋业公司(简称电懋)，在香港大规模拍摄高质素华文电影。1956 年，邵逸夫还在新加坡，东南亚电影节由香港主办，大会主席竟由身为新加坡人的陆运涛担当。陆运涛以电影节大会主席及香港电影业界的身份，汇报 1955 年香港电影业的骄人成绩⁴。陆氏的这篇演说能够为他在香港开设电懋作一脚注，他肯定自己作为香港电影业界从业员的一份子，并且对当时香港的华语电影业有宏大的展望。此后几年，陆运涛都以香港区电懋公司的身份出席东南亚 / 亚洲电影节。不论是电懋还是电懋的公司主席陆运涛，都拥有星港两城的双重身份。在电懋公司而言，它的双重身份正好提供了一种「边缘视点」，为从中国南来的非左翼电影文化人，提供了创作与生存的空间。

香港的本土文化认同，在 1940 年代末期到 1950 年代，处于不稳定状态。中国变色前后，香港聚集了不少为逃离共产政权而南来的新移民。这些新移民来自五湖四海，共同为这个人口流动频繁的城市，注入新的文化与动力。同时，由于中国大陆的门户进一步向外关闭，香港骤然成为中国以外最大的华文电影制作中心，不少知名影人因着政治或社会的因素迁移香港，继续延展他们的光影梦。在这段山雨欲来、国内政局动荡的时期，有一位重要的电影界人物——张善琨(1905-1957)，也怀着一个电影梦迁居香港。从上海的新华、中联、华影，到香港的永华、长城，这些著名的电影公司都与张善琨有密切关系。张善琨结识了旧时的上海大亨李祖永(1903-1959)，游说他合作在香港建立最优秀的华文电影公司

⁴ 参考自 *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia*, p. 37-38.

——「永华」。他们在九龙塘一幅廿万呎的地皮投资建厂，从美国购入最先进的仪器，按西方管理模式在电影厂设不同部门。永华吸纳了中国的著名编导人才：编剧如柯灵、周贻白、沈寂、顾仲彝、姚克等；导演如朱石麟、卜万苍、吴祖光、程步高等；演员如白扬、袁美云、王引、周璇、舒适、李丽华、严俊等都是著名一时的影人，开创了一个国语电影的新年代。

关于电懋早期与永华之关系，好像是电懋如何承接永华，包括罗致它的人才(如钟启文)、承揽它的厂房，扩建成为远东最具规模的电影厂，已经有论者述及⁵。永华的失败，固然与资金耗尽有关，可是，笔者认为永华公司内部的意识形态之争，才是真正拖垮永华的致命伤。导演李萍倩曾拍《落难公子》，李祖永认为有共产思想，遂把之烧毁。左倾的编导以读书会名义发动演员罢演，令永华停产了两年。其间卜万苍(1903-1974)与马祥彦两派之争，实属左、右派之争，李祖永藉此把张善琨辞去。从 1948 年起，永华在中国发行的收入被中共没收，令永华欠香港银行十万元无力偿还⁶。陆运涛支持永华恢复拍片，1953 年李祖永以片场作抵押，向陆氏借贷港币 100 万，并签订合同，「永华」须在一年内向「国际」供应十二部电影。可是，1954 年的一场大火，令永华电影的底片付之一炬，欧德尔遂向法院申请接管永华片厂⁷。其后李祖永向台湾求助，李氏举行记者招待会，发表书面谈话，以永华倒闭，其他「自由影业」也难以生存为理由，向台求援。李氏申请贷款 50 万元港币，以七部永华影片作抵押。虽然照正常分析，永华每部电影的台湾版权是七万港元，加上这些电影中，有不少由左派影人导演或演出，未必可以在台湾放映，可是李祖永获得报纸舆论的一致支持，最后抵押只是形式，由中影向台银贷款，再由香港拨付⁸。永华虽然在最后阶段努力挣扎，可惜最终也宣告失败。**电懋能够成功取代永华的原因，就是电懋吸纳非左翼影人的力量，所以公司内部没有意识形态的冲突和争夺。**陆运涛于 1951 年在新加坡成立国际电影发行公司，1953 年，国泰机构登陆香港，成立子公司国际影片发行公司(简称「国际」)，由欧德尔执掌。自此，陆运涛便与香港的电影界连上关系。香港，可以说是一个最合适的中介站，让陆氏从星洲北上，稳站华文电影制作中心的阵地，再跟南下到香港的李祖永和张善琨之永华公司合作，为其后成立的电懋打下了坚实的基础。

⁵ 见黄爱玲编《国泰故事》(香港：香港电影资料馆)，2002。

⁶ 见黄仁、王唯编着《台湾电影百年史话》(台北：中华影评人协会)，2004，页 161。

⁷ 黄卓汉《电影人生：黄卓汉回忆录》(台北：万象图书)1004，页 90。

⁸ 见黄仁、王唯编着《台湾电影百年史话》，页 161-162。

除了永华，还有一间非常重要、却一直被忽略的电影公司，同样为电懋打下了良好的根基，它便是亚洲影业公司。报人张国兴(1916-2006)背景传奇，曾于1940年代任职于中国中央社，后转纽约合众社。1949年时局急转直下，张国兴申请到香港，只三天便给他批予出境路条。张国兴临行前用打字机将其撰写的《竹幕八月记》用英文打成三份，一份放在樟木箱内，用瓷器盖着，平安运到香港；第二份拜托朋友带到广州邮寄，五个月后收到；第三份由张国兴本人带到上海寄出，却遭没收⁹。这著作后来由台北自由中国出版社及新加坡大光明出版社于两地印行，内容讲述张氏在中国所目睹被共产党「解放」的最初八个月的中国。张国兴到香港后，脱离合众社，加入亚洲基金会(Asia Foundation)，于1952年创办亚洲出版社，同年又成立亚洲影业公司。不少论者触及「亚洲」与美国基金会的联系，基本上一致赞同亚洲出版社是由美国资金所支持的¹⁰。及后，于1953年亚洲影业公司开拍第一部电影《传统》，只维持了五年的电影制作。

值得注意的是，于1955年，亚洲影业公司虽然只完成了两部影片，在新加坡举行的第二届东南亚电影节，张国兴却以亚洲影业公司代表香港区出席。同年代表香港影业的，就只有亚洲影业公司以及邵氏父子公司(香港)¹¹。翌年第三届东南亚电影节在香港举办，在香港影业只有两、三年经验的张国兴竟然能够代表香港影业界，发表香港电影业绩报告¹²，正如本论文第二章所提到的，**电影节背后的政治因素不能忽略**。毫无疑问，亚洲公司的「右倾」立场是显而易见的，在五十年代左右对垒的香港文化阵地，亚洲影业公司为非左翼影人提供了创作的空间，吸纳了如徐昂千、卜万苍、易文(1920-1978)等右倾影人。亚洲出品的电影，都在新加坡国泰机构内，放映华语片之最大型场地新娱乐戏院上映，亚洲出品包括《长巷》(1956)、《三姊妹》(1957)、《金缕衣》(1957)等，在这些电影的广告上，都印有「国际发行」的标签。陆运涛不但为张国兴的电影发行，电懋还在人才上承接了亚洲公司台前幕后的影人。编导如卜万苍、易文、唐煌(1916-1976)等；幕后的工作人员如负责音乐的李厚襄(1916-1973)、负责剪辑的王朝曦、负责化妆的方圆等；演员如葛兰(1933-)、王引(1911-1988)、王莱(1927-)、陈厚(1931-1970)等，

⁹ 贺宝善〈张国兴与罗宏孝〉，《思齐阁忆旧》(北京：三联书店，2005)，页148。这条数据由容世诚老师提供，仅此致谢！

¹⁰ 容世诚〈围堵颀颀：整合连环：“亚洲版社”——“亚洲影业公司”初探〉，《冷战与香港电影》(香港：香港电影资馆，2009)，页125-141。文中转引了杜云之、罗卡、郑树森、贺宝善对美国支持亚洲出版社的说法。

¹¹ Public Relation Office Government Files, (RPO 10), Singapore Film Festival 1955.

¹² *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia* (Federation of Motion Picture Producers in Asia, 1956).

以后都成为电懋重要的基本影人。**笔者认为，电懋承继、延续了永华及亚洲在香港所开辟的一个非左翼影人的领域，提供了一个充满动力的工作空间，让一批南来影人一方面「延续」他们的事业，另一方面也为香港电影工业注入新血。**

陆运涛与香港右派影人之「边缘视点」

黄继持(1938-2002)认为，香港文学主体意识的唤起始于五十年代，这是因为在五十年代以前，殖民政府多利用当地文化的保守势力来巩固社会的现成秩序，直到四、五十年代之交，中国政权更易，香港居民结构改变，反而造就了香港文学的成长。四十年代的一批中国作者北返，却有另一批作者南来，通过了他们在香港创举的刊物报章，又引发了香港一些青年的文学兴趣，培养了新一代的「本地」作者¹³。倘使我们重看香港电影业的发展，其与同期香港文学的生存状态，有不少吻合之处。五十年代，大量南来文化人的移居，凸显了其混杂性与边缘性。加上冷战形成的区域文化政治，让香港集居了逃离左翼文化的右派影人，经济与政治条件的辅合，使香港无故地提供了一片广大的场地，供应非左派影人予资金与市场，在一个相对自由的空间生产电影。

在这样独特的电影文化所构成的时空里，外围冷战思维下的围堵左翼文化在亚洲正渗透蔓延，反而为香港右倾影业打开了东南亚的市场¹⁴。东南亚电影节，便是在冷战的语境下应运而生的文化建制；国泰机构在电影节的积极参与，正好表明了电懋的亲右立场。承继着「永华」和「亚洲」的人脉，电懋成为不少南来的非左翼影人展露才华的场域，加上陆运涛本身曾在欧洲(英国和瑞士)求学的背景，跟从上海受英语教育南下之文化人气味相投。比如导演易文，便是从上海著名的圣约翰大学毕业的；制片部的宋淇(1919-1996)，亦曾任燕京大学西洋文学系讲师，其夫人邝文美曾在美国新闻处工作；著名的编剧张爱玲(1920-1995)，当时居于美国。由此观之，电懋的国语组在香港构造了一个崭新的右翼影人的场域，提供了安稳的环境、充裕的资源，培养以后十多年的香港右翼电影文化。香港文化，不论在地理或政局而言，从来都具备「边缘性」，在这个因为殖民管治而出现相对自由的空间里，南来影人得以延续他们「文化中国」的想象。**笔者认为，电懋的国语组正好代表了这个时期南来影人的边缘视点，而这种视点，又刚好与**

¹³ 见黄继持〈香港文学主体性的发展〉，黄继持、卢玮銮、郑树森《追迹香港文学》(香港：牛津大学出版社，1998)，页93-95。

¹⁴ 虽然同时期仍然有左翼电影在东南亚放映，但对比非左派的制作，左翼电影只占少数。

陆运涛站在相似的视向之上。陆运涛既以华人自居，居于星洲，受教育于欧洲，比中国文化人少了文化包袱，其西化的思想与行事作风吸引了非左派的影人投奔门下。新马华人，站在南国之南遥望中华文化，不能摆脱「边缘」心态，这种「边缘视点」刚好与众多难民涌现的五十年代香港，一拍即合。正在重新改造、吸纳各种新文化的香港，凝聚了不少存着游离心态的市民，这个英殖民地空间，在拒绝被共产主义清洗的同时，也在重构文化中国的想象。**在这一点上，来自另一个英殖民地的陆运涛，便找到了一个跟「香港文化」对话的沟通点。电懋的国语组，正好为这些「境外人」开拓了一个进入香港群众的空间，为 1950 年代混杂多元的香港文化提供一种属于离散华人的「边缘视点」。**

除了国语组，电懋另设粤语组，笔者认为此举甚具意义。香港既以粤文化为大宗，陆运涛在香港设粤语组有扎根香港的意味，为正在生根、蔓长的本土文化提供滋育的空间。在骤变的 1950 年代，一种新长成的香港文化意识在蕴酿、鼓动，也形成新的市场需要。在推进本土意识的进程，电懋的作品对孵育香港电影的「主体性」扮演了重要的角色。每个地区「主体性」的形成，必须有本地经验的介入。电懋的电影，尤其是粤语组便担负了这一项功能。与此同时，因着星港的亲密关系，新加坡对香港出产的文化成品大量接收，致使这种「主体性」传播在新马的过程之中，产生重要的意义——**香港电影的主体性在新马观众「观看」的同时，进一步稳定下来。**

第二节 南洋题材电影与新马华人

在马来亚民族主义与马来亚意识逐步加温的 1950 年代，正如上一章提到，马来语电影作为新马官方主导的电影文化。纵使在东南亚电影节里，代表新加坡影界的，都是马来语电影组之影人，华语电影组在这样一个重要场合里，几乎缺席。从这现象可见，官方的表述与新加坡观众的实际需求，存在一定程度的落差。而事实上，国泰与邵氏在新加坡的片厂，都以出产马来语电影为主。作为新马最邻近的中文电影制作中心——香港——刚好填补了这个缺口。这也或多或少能够解释，为何香港与新加坡在五零年代彼此间产生出亲属似的想象。香港出产的电影以粤语片为大宗，港产粤语片向粤语人口只占华人人口五份之一的星洲，大量倾销，也或是这个「缺口」所造成的结果。粤语电影在这种特殊的情况下，形成了星港紧密的供求关系，也是沟通星港两地的重要文化媒介。

新马华人在进入建国以前的过度时期，既希望保存一直传承之华人文化，又需要尽快投入官方推动的马来亚化运动。这样一个历史性的转折期，为南洋题材电影制造了最合适的气候。

电懋与光艺同样在 1950 年代，创业初期，从香港派遣摄影队远征南洋，拍摄南洋题材的电影。国际公司承接了永华片厂，在 1955 至 1956 年间开始制作电影，1956 年 3 月，永华正式被电影懋业公司所取代，从此，「电懋」成为显赫一时的商标——代表国泰机构在香港的电影厂。《国际电影》形容 1955 年是国际公司「准备年」；1956 年则是「进攻年」，正值「弓强士勇，大将如林，生产的堡垒建成」¹⁵。甚至当年电懋的名导演易文也在 1956 年 1 月喊出这样的愿望：「让我们在世界电影史上占一个光荣的席次！」¹⁶电懋正式成立生产线，朝气蓬勃，散溢出一股意欲大展鸿图的冲劲。于 1955 年底至 1956 年初，电懋的粤语组「远征」南洋，到新加坡及马来亚拍摄南洋题材的故事。无独有偶，在相若的时份，同样拥有新马资金、在港设厂的光艺，于 1953 年已经在新马拥有一百二十余家直辖戏院¹⁷，及后又斥资二百万重建位于荃湾的华达片厂。在 1954 年，国泰接掌的永华片厂和邵氏在清水湾的片厂还未扩充 / 兴建之时，光艺的华达片厂曾经一度是远东最大的标准摄影场¹⁸，同年，秦剑(1926-1969)与新加坡的何启荣、何颂业兄弟成立了光艺制片公司。从 1955 年开始在香港制作电影，为了捧红新人谢贤(1936-)，光艺于 1956 年底派出外景队到新马拍摄了「南洋三部曲」¹⁹，开创票房佳绩。可以说，「南洋三部曲」奠下了香港光艺制片公司的基础，也巩固了谢贤「一线小生」的地位²⁰。

1950 年代早期的南洋题材电影

在 1950 年代，最先到新马拍摄南洋题材电影的是紫罗莲(1925-)，她自编自导自演了一出粤语电影《马来亚之恋》(1954)。紫罗莲是第一位于战后由香港到南洋的电影明星，于 1950 年因着她所主演的粤语片「黑天堂」在国泰戏院上映，

¹⁵ 〈一九五五年国语片圈的几件重要新闻〉，《国际电影》4 期，1956 年 1 月，页 38。

¹⁶ 见《国际电影》4 期，1956 年 1 月，页 45。

¹⁷ 见《光艺电影画报》56 期，1953 年 12 月 1 日，页 1。

¹⁸ 见《光艺电影画报》69 期，1954 年 5 月 1 日(缺页码)。

¹⁹ 「南洋三部曲」是本论文第四章之重点研究文本，是指光艺在 1956 年底远赴新马取景的三部南洋题材电影：《血染相思谷》、《椰林月》、《唐山阿嫂》。

²⁰ 见〈口述历史：何建业〉，黄爱玲编《现代万岁：光艺的都市风华》(香港：香港电影资料馆，2006)，页 155。

她被安排同时登台演唱。随后几个月的登台活动，让紫罗莲跟新马影业界、文化界、华人名流增加接触机会，她自称「对于侨胞的勤劳纯朴不能忘怀……有一次，有几位在当地从事教育的青年来访问我，又再引发了我要拍以马来侨胞为题材的影片的意愿和兴趣……并且以他们的献身精神贯穿整部影片的观点。²¹」这部电影以华侨教育为题材，1954年上映的时候，正值新加坡人民大力鼓吹平等对待母语教育的时期。电影内有一小节，讲述由紫罗莲饰演的梁玉洁到一间华侨学校代课，她教授的是国文课，她用广府话把课文逐句吟诵，同学便跟着她逐句吟诵。这种吟诵跟日常交谈之广府话不同，唱腔似的朗诵，用于旧式教学，让学生易于背诵课文。电影内的梁玉洁既来自「唐山」，当教室内回荡着声声句句的广府话吟唱，大概南洋观众不难连结起香港文化的想象。

《马来亚之恋》以细腻的女性笔触，描写一位热心教育的女子，如何被一位献身华文教育的华侨所感动。其间玉洁又陷于两位男子的追求与爱慕之纠葛里，对于玉洁感情的追逐与挫折，描写得尤其细致感性。及后玉洁决定一心追求教育事业，更感动丈夫以此为志，彰显了电影的女性视点。值得注意的是，在两年后，由光艺秦剑所导演的《椰林月》（「南洋三部曲」其中一部），把之与《马来亚之恋》对照来看，有异曲同工之妙。《马来亚之恋》从女性角度，把自己热爱教育的感情，投射在一位热心教学的华侨教师身上，从理想变为恋爱；而《椰林月》则以男性的笔触写热爱教育的志愿，令主角挣扎在理想与爱情之间（关于《椰林月》，第四章将有详细的分析）。姑勿论秦剑是否受到紫罗莲的影响而创作《椰林月》，华侨教育这个主题在1950年代的南洋题材电影来说，却是新鲜的。

在「华侨教育」之前，「海外寻亲」是南洋题材电影常见的主题。《海外寻夫》，是在1950年上映的一部由南国公司拍摄的电影。由曾经担任联华公司导演的谭友六执导，讲述妻子到南洋寻夫，丈夫与富商女结合，相逢不认妻的故事。这部电影以暹罗与潮汕为背景，以国语拍摄，故事的背景却是发生在1939年，日本侵华时期，陈世美式的丈夫原来是汉奸，依靠日本人赚钱，最终自食其果。《海外寻夫》所持的反日立场，可以说是承接从三、四十年代开辟的国防电影支流。以一种普遍的「反日情绪」，作为团结海外华侨的「力量」——这是1940年代不可忽略的电影主题。新加坡在战后的第一部本土制作的华语电影《华侨血泪》（1946），其实也是以反日本军阀为题材的。

踏入五十年代，时局改变，全球进入冷战思维，反日意识逐渐淡化，亚洲电

²¹ 《香港商报》（香港）1954年9月5日。

影工业的生态也改变了。「海外寻亲」在五、六十年代，依然是南洋题材的一个重要主题，好像是电懋拍摄的国语电影《风雨牛车水》(1956)，便是一个类似《海外寻夫》的故事，由当红影星李丽华与严俊主演，在新加坡票房极佳。另外，同期光艺「南洋三部曲」之一的「唐山阿嫂」，也属此类。由此观之，光艺的「南洋三部曲」从故事题材到电影类型来说，都有深刻的时代意义(下一章详细分析)。

走到五十年代的中期，国泰机构在香港成立了国际公司，在创业之初便派遣粤语片组到新马拍摄南洋题材电影，除了两部粤语片(《星洲艳迹》和《南洋阿伯》)，国际还在相同时间拍摄了两部南洋题材的国语片：《风雨牛车水》与《娘惹与峇峇》，不能说此举没有野心。从电影的文化历史层面来说，《星洲艳迹》虽然缺乏艺术深度，但是它在同期电影来说，可算别树一帜，它打破「老套」的叙述南洋的惯例，展示了星港两地的新社会气象。在这个层面，《星洲艳迹》的评价，却一直受到低估了。

第三节 粤语电影与新加坡之华文文化气候

在《星洲艳迹》，当张达家庭(胡理在星洲之亲戚)第一次出现在镜头面前，由马笑英饰演的姨妈，便大讲星洲俚语诸如「猪勒格」、「丧芒」等等，假如听不明白的香港观众，在这环节里，也许会看得「一头雾水」，百思不得其解。稍后，胡理父子找到了张达的地址，到访张家，便随即上演一场星洲粤语的全情「翻译」。张达与妻子招呼胡理，三人坐在镜头前的沙发上：

张妻：唔好客气，随便坐，「千千猜猜」 (不用客气，随便坐!)

胡理(像向观众解话般)：随便坐啫! (随便坐!)

张妻(喊工人)：阿香，斟几杯「哥桑水」出嚟吖! (阿香，倒几杯水出来!)

胡理：雪水呀? 都好啱! (是冰水吗? 也好。)

.....

张妻(对胡理说)：「堕郎」话你，娶番个人服侍吓自己吖嘛! («堕郎」说你，应该讨个老婆服侍一下自己!)

胡理(问张妻)：咩叫做「堕郎」呀? (什么叫做「堕郎」?)

张达：「堕郎」即系「好心」咁解。（「堕郎」即是「好心」。）

张妻：系喇，即系话好心你娶番个人，服侍吓自己咁解。我讲惯咗，拈都拈唔住，「千千猜猜」又讲咗出嚟……（是呵，我的意思是好心叫你讨个老婆，服侍一下自己。我已经习惯了，也按捺不住，「千千猜猜」又说了出来……）

胡理（不解状）：千千猜猜……

张达：「千千猜猜」即系「是是旦旦」。（「千千猜猜」即是「随随便便」）

胡理（恍然大悟般）：啊，即系叫我随便娶番个人？我就唔想喇！（啊，那是叫我随便找个老婆吗？我不想这样！）

张妻：你真系好喇，真系爱情专一喇，呢，咪学得似佢咁（指着张达），就「猪勒格」喇……（你真的好，真的爱情专一，不要像他一样（指着张达），那就「猪勒格」了……）

胡理：咩嘢系「猪勒格」呀？（什么是「猪勒格」？）

张妻：「猪勒格」即系「衰」咁解，就嚟娶新袍做家公啦，都唔生性嘅，周围去「发猪尾」……（「猪勒格」即是「坏」的意思，就快要娶儿媳过门，快要当老爷了，还不修心养性，到处去「发猪尾」……）

胡理：乜周围都要卖猪架咩？（难道哪里都有猪卖？）

张妻：唔系吖，即系话佢「索嘢」咁解呀！（不是，就是说他拈花惹草的意思！）²²

在三位中年人大谈星洲俚语与互相「解话」的一场过后，导演也安排从香港来的云光碰到语言上的小困惑：

张妻（对云光说）：「自己人」（以潮语口音读出），唔好客气呀，我去「北湿」买啲好餸你 yak。（自己人，不用客气，我去「北湿」买一些好菜给你吃。）

姨母离开后，云光问俊方：

云光：俊方哥，点解姨妈话去「北湿」嘅？（俊方哥，为什么姨妈说去「北湿」？）

²² 笔者从电影文本中整理出来的对白。

俊方：哦，「北湿」即系街市咁解，系呢度嘅方言嚟之嘛……（啊，「北湿」就是市场的意思，是本地的方言……）²³

从「粤语」之区别突显星港两城之文化异同

电影的银幕只能呈现二维空间，若要暗示地理上的、文化上的、心里上的界限，除了用景观来铺排外，便是以文化及语言上的差异来表现文化上的「区别」。1950年代，香港仍然是难民社会，不少南来之民聚居，抱着「离散族裔」的心态，「香港人」的文化身份相当模糊。可是，在另一角度看，1950年代又是一个重要的年代，因着冷战思维，香港与华南的联系逐步断裂，反而孕育出本土的文化成长。在一种本土文化尚未稳定的状态下，往往需要从周边文化的「异」来强化自身文化之「同」。再从相同之处，慢慢凝聚出本土的社群归属。语言差异，是其中一种明显的参照物。在演员的对白里，能够清楚分辨出哪些是香港式的粤语，哪些是南洋式的粤语，*这些语言差异一方面满足香港观众窥视异地文化的心理，另一方面也为南洋观众制造亲切感。在这些语言巧妙的「区别」当中，笔者认为，南洋粤语的不同，正为尚在模糊阶段的「香港文化身份」带来稳定的作用。*

以上所举的两场戏，饶富意思。当姨母说星洲俚语的时候，从香港来的胡理与云光总表示不明白，每每由姨母自己或张达父子来负责「解话」，这也仿佛是向香港观众「解话」一样。一说一问一答，成为这两场戏的情趣所在。运用当地俚语制造一种区别性（distinctiveness），这种区别感微妙而显然地存在于角色所用的粤语里。不懂粤语的人无从得知当中细微的差异，然而，这些语言上微小的分别却为当时的香港居民带来一些显著的差异感、陌生感、新鲜感。运用星洲粤语，可以说是这一类南洋题材粤语电影的一项共同特色。不仅《星洲艳迹》，在以前的《马来亚之恋》，或同期光艺所拍摄的「南洋三部曲」，抑或后来邵氏拍摄的《独立桥之恋》等新马取景的粤语电影，都有类似的星洲粤语的展示场景。只是，在同年代的粤语电影来说，《星洲艳迹》的这两场「星洲粤语解话」，算是最为「详尽」的了。

在「南洋粤语」与「香港粤语」的细微差别中，彰显了两城对望的观看角度，这亦是此段时期南洋题材粤语电影的显著特色。然而，假如我们把粤语电影作为沟通星港的一项重要媒介，不禁会发出以下的疑问：香港虽以粤语人口为主，可

²³ 笔者从电影文本中整理出来的对白。

是在五十年代，粤语人口只占新马的五份之一，何以他们能够支持并吸纳香港每年拍摄将近二百部粤语电影？

要了解个中原因，我们需要对那时候新加坡的华文文化语境有所理解。

粤语电影与香港文化的表征

电懋在香港成立后，除了主要的国语组，还开设粤语组。国泰的老板陆运涛的祖籍虽然是广东鹤山，可是他不操粤语，为何他会开设粤语组？表面上，理由很简单，这是因为电懋在香港设厂的关系，香港既以粤语电影为主流，在香港拍摄粤语电影，似乎是自然不过的事。可是，制作电影乃是一门生意，不能忽略背后的商业考虑，假如我们从这个角度去考虑，便会发现一个颇为意外的结果——因为在 1950 年代，新马以粤语为母语的人口其实不多。以新加坡为例，1947 年的广府族群人口占当地华人人口的 21.6%；到了 1957 年，广府族群只占华人人口的 18.9%²⁴，人数为 205773 人²⁵。假如加上马来亚一并考虑，在 1954 年，马来亚(包括新加坡)的华人人口有 316 多万人，占马来亚总人口的 44.09%²⁶。估计 1950 年代中期广府族群人口在新马华人的比例大概是五分之一，那么，在新马操粤语的人口也只不过是六、七十万，可是，这一群体却每年支持上百部粤语电影从香港入口。当然，非广府族群并不代表他们不懂粤语，事实上，不少新马华人能够操三、四种方言；而到戏院买票观看粤语电影的也不一定是广府人，所以实际上新马的粤语电影市场要比官方的广府族群数字要大。可是，电懋所属的国泰机构既源于新加坡，又以新马为最重要的市场，粤语只是新马六大方言的其中一支²⁷，而且还不是人数最多的族群，为什么电懋制作方言电影，却只设粤语组，而不设厦语组和潮语组去供应新马的两个最大的方言族群？从这角度看，电懋的粤语组与旗下作品所折射出来的香港文化本位，便不能忽略了。**笔者认为，在 1959 年**

²⁴ 数据源：Cheng Lim Keak, *Social Change and the Chinese in Singapore*, p. 14.

²⁵ 数据源：Report of Singapore Population Census 1957, cited from Cheah Kam Kooi, *The Hakka Community in Singapore*, Research Paper, Department of Sociology, University of Singapore, November 1965.

²⁶ 这份人口统计包括新加坡、槟榔屿、马六甲、霹雳、雪兰莪、森美兰、彭亨、柔佛、吉打、吉兰丹、丁加奴、玻璃市。韩方明着《华人与马来西亚现代化进程》(北京：商务印书馆，2002 年 10 月)，页 131。

²⁷ 新马六大方言族群是闽南、潮州、广府、海南、客家、福州。在 1957 年，这六大方言群的人口比例是：闽南(40.6%)、潮州(22.5%)、广府(18.9%)、海南(7.2%)、客家(6.7%)、福州(3%)。数据源：Cheng Lim Keak, *Social Change and the Chinese in Singapore*, p. 14.

以前，新加坡还未从英国殖民地的身份取得独立，粤语——一种非官方的主要族群的母语——成为连系星、港两城文化想象的重要媒介；而作为香港文化载体的粤语电影，便成全了星港亲属似的文化想象。这里，笔者虽然借用了 Anderson 的「想象的共同体」(imagined communities)里关于文化媒介如何建构一个共同的想象的文化身份这个概念，可是安德森理论所针对的背景跟本文的背景并不相同：安德森要描述的是一种非自然而生的，从上而下创造的、建构的民族主义。笔者在这里要描述的，正是在 1955-59 年间特殊气氛以下的新加坡——处于殖民主义末端、民族主义萌起之一段非常时期。在这段充满着大小动荡的时期，因着微妙的冷战因素，香港变成了中国以外主要的华语文化生产中心，造就了香港向新加坡频繁输出文化产品的契机。香港制作的南洋题材粤语电影，是特殊文化之下的产品，提供了很合适的角度让我们去理解这一条想象的文化环。

跟国泰老板的背景一样，光艺老板何启荣、启湘兄弟都是在新马长大的华人。及至光艺在 1970 年代的掌舵人何建业(1933-2006)，已经是第三代新马华人。因着何氏祖籍广东大埔县²⁸，何氏兄弟与秦剑正式成立光艺后，从 1955 年开始在香港制作粤语电影。后来，大陆拍了姚璇秋主演的潮语电影《苏六娘》，在新加坡大收旺场，于是光艺又在香港成立子公司潮艺，在 1960 年开始拍摄潮语电影。只是，光艺与其子公司新艺、兴艺、文艺仍然以拍摄粤语电影为大宗。而光艺便是继电懋、邵氏之后，在香港成立第三间最大的仿好莱坞片厂制度的电影厂。跟电懋类同，光艺的星港连系同样是构造香港与新马文化环中一个重要的组成部份。

邵氏也设粤语组，曾于 1955-59 年间到新马拍摄南洋组曲：《宝岛神珠》(1957)、《独立桥之恋》(1959)、《榴莲飘香》(1959)、《过埠新娘》(1959)。虽然如此，笔者不以邵氏作为本论文的研究重点，因为国泰与邵氏的分别，来自其文化定位上的不同。值得注意的是在五十年代末，新马背景的荣华公司也仿效光艺到香港投资拍摄电影，只是此公司以拍摄厦语片为主。荣华也曾拍摄过四部南洋题材的厦语片²⁹，但碍于本论文并不涉及粤语以外的方言电影，因此不会论及荣华公司之作品。

为什么在 1955 至 1960 年间，几间拥有新加坡资金的电影公司，都派遣摄影队到新马，拍摄南洋题材的粤语电影？当时星港两地的语言气候又是怎样的？

²⁸见〈口述历史：何建业〉，见黄爱玲编《现代万岁：光艺的都市风华》(香港：香港电影资料馆，2006)，页 146。

²⁹一、《马来娘惹》(1958)；二、《马来亚之恋》(1959)；三、《新加坡小姐》(1959)；四、《南洋情歌》(1959)。

殖民地主义庇荫着的粤语

今天香港采用广府话的人超过 92%³⁰，基本上是一个单一方言的社会，可是根据语言学家如邹嘉彦、苏咏昌、刘镇发的研究，在 1949-71 年间，香港曾经出现多方言并存的局面。1949 年后的政治和教育因素，令香港几个主要的方言群体在短短的二、三十年间，向广府话转移。现今广府话在香港的特殊地位，跟 1949 年以后中国政权更易有密切关系。1949 年以前，战乱频仍，内地与香港的边界保持开放，香港成为不少内地人避难的集中地，也就成为各种方言群集的地方。从前香港的人口流动性很大，在香港客居的内地人多跟同乡相聚，学习广府话的动机不大。邹嘉彦注意到 1971 年人口普查的结果，香港由一个方言杂处的社会，在二十年内迅速转变为以广府话为主的社会³¹。根据香港政府统计署的资料，在 1971 年以前香港所通用的方言和语言，除了广府话以外，还有潮州话、闽南话、四邑话、客家话、上海话、国语和英语³²。

根据苏咏昌与刘镇发的一项关于 1949-71 年间香港语言转型的研究，广府话成为香港所用语言的主流，跟 1974 年中文成为法定语文，以及在 1949 年后香港政府施行的普及教育有关，后者的影响尤其深远。香港政府在 1950 年代大力发展小学教育，不论是官立还是资助小学，主要的课本语言都是中文，而课堂里的口头讲授语言则以广府话为主。苏氏提出，随着广府话延伸到中、高等教育的运用，战后成长的香港人无论在日常生活抑或谈书论道，都使用广府话。

在 1970 年代开始，广府话这个中阶语和华人族群之间的共同语，很快便添上高阶语的色彩，地位日渐上升及日趋稳固。受过教育的人，如果要谈到一些比较抽象或专门的话题如果不用英语，便是用广府话了。久而久之，能否说流利的广府话跟“香港人”这个身份的关系，变得牢不可破。³³

³⁰ 苏咏昌，刘镇发〈从方言杂处到广府话为主：1949-1971 年间香港社会语言转型的初步探讨〉，见《中国社会学语言学》，2005 年 1 期，页 103。

³¹ Tsou, B.K. 1978 “Language Loyalty among Minority Groups in Hong Kong.” Tsou (ed.), *Proceeding of the Asian Round Table Conference on Chinese Language and Linguistics, Hong Kong 22-23 December 1976*, Ms. University of Hong Kong.

³² Hong Kong Population and Housing Census, 1971 Main Report. (Hong Kong: Hong Kong Government Printer, 1972).

³³ 刘镇发，苏咏昌〈从方言杂处到广府话为主：1949-1971 年间香港社会语言转型的初步探讨〉，

苏咏昌与刘镇发认为，广府话在 1970 年代的香港已经获得了语言上的霸权，可是在 1970 年以前，官方关于广府话人口的推算其实含有偏差，因为官方有关人口语言的统计，以人口的籍贯作准。政府把广州及邻近地区的人口都归入广府话类别，可是这些人口当中，不少是操客家话和闽南话的。邹嘉彦估计，在 1950 年代，香港操「基本粤语」的人口，只占人口比例的 60.4%³⁴；苏氏与刘氏的估计比邹氏更低：52.4%³⁵。这些研究揭示了香港在 1950 年代，粤语的普及才是「刚起步」的阶段，也间接指出了冷战局势令粤语人口在香港稳定下来。加上英殖民地管治底下，压抑国语，让粤语取得“压倒其他方言的”文化的地位。吴国坤指出到了 1970 年代港府实施的双语政策，把英语与粤语定为法定讲话语言，是有意把国语(普通话)排除在外³⁶。无可否认，语言政策的背后含有冷战思维。其实港英政府也从实际的角度去制定香港的语言政策，当殖民地政府需要加强其辖下的粤语人口与政府之间的沟通，粤语便被视为一种有力的辅助语言，方便了解她的子民。出于实际的考虑，港府抬举粤语，而把国语定为第三语言，视之作为一种少众的语言。直至 1997 年以前，能够说流利的「广东话」(香港人对「粤语」的称谓)，是香港人的表征，粤语也成为香港文化身份认同的一个重要的部份。

有意思的是，假如依据邹嘉彦与苏咏昌、刘镇发的研究，那么，在 1950 年代香港「方言杂处」的局面，跟新马的华人社群其实有几分相似。假如按邹氏的估计，在 1957 年的香港粤语人口只不过是一百八十万左右，加上新马大概七十万的粤语人口，也不过是二百五十万左右，可是这个人口却每年吸纳了将近二百部粤语电影，这也可以说是一个奇迹³⁷。导致这个「后无来者」(时至今日粤语片再难出现这种「盛况」)的情况的出现，除了是因为在电视未普及以前，电影是普罗大众的日常娱乐，笔者认为以下两个因素跟粤语片盛行有直接关系：一、殖民地政策、冷战思维、以及五零年代以后的社会变化，使粤语在香港的地位日益提升，粤语与香港本土文化认同的连结逐渐强化。二、新加坡在 1955-59 年间的特

页 96。

³⁴ 邹嘉彦〈“三言”、“两语”说香港〉，见《中国语言学报》，1997 年 25 期，页 290-307。

³⁵ 刘镇发，苏咏昌〈从方言杂处到广府话为主：1949-1971 年间香港社会语言转型的初步探讨〉，页 98。

³⁶ Kenny K. K. Ng, “Romantic Comedies of Cathay—MP&GI in the 1950s and 60s: Language, Locality, and Urban Character”, *Jump Cut* No. 49, Spring, 2007.

³⁷ 当然，笔者在前文也提过，在 1950 年代不少在香港及新马的华人能操几种方言，加上电影是集视觉与影像一身的娱乐，看粤语电影的人不一定懂得粤语。所以，粤语电影的市场比粤语人口要大。

殊社会气氛，以及人民行动党的语言策略间接鼓励了华文方言在华人社群之间的流通。

新加坡在 1959 年取得独立以前，是一个历史性的「非常时期」，因着政治及社会的动荡不稳，反而为华文方言造就了一个相对开放的空间。在 1955-59 年间，人民行动党的政治思维影响了它的语言政策，也间接为粤语媒体的流播提供了最适合的文化环境。在这样一种宜于方言流播、生长的气氛下，粤语成为其中重要的传播语言，从粤语电影所体现的星港文化环便于 1955-59 年间日渐牢固。

1954-59 年间新加坡特殊政治气氛之下的语言气候

1950 年代，反殖浪潮在新加坡高速增强。在新加坡人民行动党建党的五十年代，华文教育非常普遍。行动党之所以在 1959 年赢得大选，跟它成功争取到广大受华文教育的市民之支持，有莫大关系。成功赢得民心，李光耀(1923-)的政见与语言政策，占据非常重要的位置。在殖民政府的架构里，政府的媒介语是英语，因此在许多维护华文文化的市民看来，政府对待华文的地位是不合常理的，新加坡人口既以华人为主，华文却不被重视，甚至被政府排挤。李光耀理解到华人社群对于语言政策的不满，在 1950 年从伦敦回到新加坡后，便公开表明，反对殖民地政府独尊英文教育，并建立其维护母语教育之立场。李光耀很快便活跃于政坛之上，深受华文教育人士的爱戴。为了得到更广泛的支持，李光耀曾担任华校中学团体的顾问，为华校发声。

一次重要的事件令李光耀大获民心，这便是在五十年代中期的「五一三」事件，李光耀支持华校团体，「挺身而出」，从此巩固了他在华文教育人士社群的政治声望。「五一三」事件源于殖民地政府颁布《民众服务令》，规定所有介乎 18 岁至 20 岁的男性必须入伍当兵，所有适龄男子必须在 1954 年 5 月 12 日前报到登记，违反者将被判监或罚款。这一项法令引起了华社的强烈反感，除了因为华人「好男不当兵」的观念之外，他们认为没有义务去保卫不承认他们公民地位的殖民地政府。于 5 月 12 日，华校学生请愿，大批武装警察把华侨中学包围起来。请愿的学生与警察发生冲突，警方武力镇压学生，这便是轰动一时的「五一三事件」。其中几名学生受重伤、百余人轻伤、48 人被捕³⁸。同年殖民政府接二连三地

³⁸ 见吴元华着《务实的决策：人民行动党与政府的华文政策研究》(新加坡：联邦出版社，1999)，页 39。

制订教育法令，缩减华文教育的生存空间，又提出《1954 年学校注册(修正)法案》，并称「五一三事件」发生在华校中学，以华校中学校董会无能为理由，强迫华校董事会交出行政权。政府更颁布法案，赋予教育注册官以扼杀民族学校(尤其是华校)的生死权。李光耀成为华文中学生要求取消服兵役，以及筹组中学生联合会的法律顾问。李氏公开表示支持维护华文教育，于 1954 年的 6 月 16 日出庭代为辩护，其后有七名华文中学生被高等法院判监三个月，李光耀为学生向伦敦枢密院提出上诉。李光耀临行前，华文中学生联合会更为他举行盛大的欢送会，会上李光耀发言支持学生，李氏更获赠「维护真理」的锦旗。吴元华称李光耀在「五一三」事件后，便在同期的政治人物之中脱颖而出，获得广大的群众支持，李光耀「进一步在受华文教育者之间奠定他是人民代表与反殖斗士的巩固基石」³⁹。

李光耀，甚至被《南洋商报》称誉为「华文教育之友」。在 1954 年以前，新加坡的领导层多是受英文教育的专业人士，可是他们却没有民众基础。人民行动党在成立初期的 1954 年，开始发动基层民众，尤其是受华校教育的人士，参与政治活动。1955 年的林德宪制，刷新了新加坡的宪法，规定在立法院的 32 名议员当中，人民可以选出 25 名议员。选民则由原来的 75000 增至超过 30 万人，其中包括 225000 名初次享有公民权的受华文教育人士。为要取得更多议席，各政党都设法争取首次享有投票权的华文教育之选民。它们都在竞选大会中许下不少关于推行华文教育的诺言，比如支持华文教学、废除议院只用英文的法令等。其中人民行动党的林清祥(1933-1996，其后成为李光耀的政敌)，是深受欢迎的一位政治人物，他曾于 1955 年 3 月 21 日在马来亚电台作竞选广播时说道：

我们华人纳税最多，所得的教育津贴却是最少。我们人民行动党主张各民族文化应该有自由发展的权利，得到平等的待遇⁴⁰。

终于，行动党鼓动了大多数的华校生和受华文教育的工人，在投票日，数以百计的华校中学生以私家车接送选民去投票⁴¹，并劝他们支持人民行动党，而李光耀也在选举之中获选成为议员。

其后，行动党利用不同机会，发表其对殖民教育的不满，当年担任行动党秘书的李光耀更猛烈抨击政府的英化教育政策。林清祥也对殖民政府的教育政策提

³⁹ 吴元华着《务实的决策：人民行动党与政府的华文政策研究》，页 43。

⁴⁰ 《星洲日报》(新加坡)，1955 年 3 月 22 日。

⁴¹ 这一个细节在易水拍摄的《狮子城》中，显示了出来。

出不满，他向政府质询方言(母语)教育的政策，政府是否应该接受《联合国宪章》内，尊重各民族发展本身语言文化的原则？林氏抨击不平等对待母语学校与英文学校的教师，使他们在薪金及条件方面有很大的差距。大选以后，马绍尔出任首席部长，并设立华文教育调查委员会，调查华校学生的反殖活动。李光耀也参加了该委员会，趁机争取母语教育的地位。据《星洲日报》报道，李光耀曾说：

我有机会受如英人所受之英文教育，但……非常抱歉，我不能流利地说自己的母语；所以我已决定，不送我的儿女去受英文教育⁴²。

行动党在建党的初期便曾经在 1955 年 6 月，第二次党务大会中，对教育政策提出以下的决议案⁴³：

1. 马来亚每一民族，有权发展其本身之语言与文化。
2. 平等待遇并资助马、华、印及英文教育。
3. 改进和加强马来教育，承认马来语的不可争辩的优先地位(取代英语或其他语言)，作为本邦各学校里强迫的第二种语言。
4. 改进与扩充本邦的技术教育，以适合将来马来亚的工业需要。
5. 改换所有学校的教育内容，以适合于自由民主的马来亚的需要。

除了争取华文教育的地位以博得群众基础，人民行动党更为华文教育者争取参政权。根据《1955 年新加坡殖民地敕令》第三章四十四条，民选议员的其中一项资格是「具有相当英文程度，能说、能读英文以便能够直接参加立法议会院辩论。」李光耀曾在建党仪式集会上说过「规定英语为政府中唯一官方语言，使本坡人民中占百分之九十不会说英语的公民权利受到了妨害。⁴⁴」最后，在 1956 年 2 月 9 日，立法议院通过采用英语、巫语、国语(华语)和淡米尔语四种语言为议院通用辩论语言。

人民行动党提出的这种「多种语文政策」，通用于其提出的教育方案，以及立法议院的语言政策。从 1954 至 59 年，行动党一直高举着鲜明的反殖旗帜，以「要求各民族的教育及语言平等」，赢取广大的非英语教育人士之拥护。终于在 1959 年新加坡正式成为一个「邦国」，人民行动党也取得执政党的地位，更在往后的五十年成为新加坡的唯一执政党。可是，当李光耀掌政后，他却从另一个方

⁴² 《星洲日报》(新加坡)，1956 年 4 月 13 日。

⁴³ 转引自吴元华《务实的决策：人民行动党与政府的华文政策研究》，页 72。

⁴⁴ 《南洋商报》(新加坡)，1954 年 11 月 22 日。

向去调整华文的地位，以一种支持华文，却不鼓吹华文特殊地位的原则去进行政策修改——这是因为李光耀身陷复杂的政治环境里，须得周旋于英国人、马来亚新政权、以及新加坡人民的期望之间。李光耀虽然高举反殖旗帜(以凝聚广大新加坡人民的向心)，另一方面，他亦需要获得英国人的支持。在争取新加坡受华人教育人士的拥护同时，他也举出反共旗帜，积极打压共产党，以消除英国人恐怕新加坡成为另一个铁幕中国的疑虑。从 1961 年起，李光耀便利用电台、报纸宣传「通过星马合并争取独立之斗争」的政见。故此，其实在行动党真正执政以后，因为政治策略的变更，华文的地位不如行动党在尚未执行之时所承诺的，在 1959-65 年间，为着要跟马来亚合并，华语的地位被降至巫语之后(这在第五章会有较详细的讨论)。

可是，当我们回顾 1954-59 年的新加坡，便会发现在这个政治、社会文化气氛非常特殊的时期，华文虽然在殖民地政府的教育政策上受到压抑，但是这反而加强了民间反抗的声音。新加坡华人社会，普遍发出一股对华文的热爱、提高华文教育质素的强烈渴望。人民行动党就是捕捉了人民对「母语教育」热切渴求的心态，以支持华语教育作为争夺民心的武器，最终在 1959 年的大选中打败林有福政权。几年之间，社会上散播着维护、拥戴母语教育的文化思维。虽然实施「方言教育」之不少华校都以「国语」(普通话)授课，然而，在热烈争取华语地位的气候当中，华语方言的地位，也间接提高了。**重视华文，作为对抗殖民主义的一种「表现」**，其实香港在 1970 年代也有类似情况，只是两地的文化背景不尽相同。新加坡在「建国」以前，激烈的反殖民主义浪潮下，刺激了「维护华文」的普遍情绪。至于香港，因着冷战形势，跟中国母体割裂，粤语在英国殖民政府的「荫庇」之下，逐渐取得「正统」地位。粤语，一种新加坡重要的华文方言，在 1954-59 年间，也获得滋育的温床。

第四节 从粤剧到粤语片：梁醒波作为星港文化符号

电懋所拍摄的两部南洋题材粤语电影，就是在 1954-59 年间，这个华文方言得到滋育、维护的年代。南中国海就像一条柔软的环带，把星港两个城市串连起来。值得注意的是，这两部粤语电影《星洲艳迹》与《南洋阿伯》(又名《吉隆坡之夜》)，都以「丑生王」梁醒波(1908-1981)为主角，而梁醒波本人就藏着广东文化的有趣符码，为观测星港文化环提供了一扇窗户。

广东的戏曲名伶到南洋走埠，是电影院文化在南洋大盛以前的文化现象。容世诚以《白金龙》从戏曲到邵氏电影，指出粤曲的人脉网与电影人脉网的传承关系⁴⁵。1950年代，戏曲电影十分流行，从戏棚到银幕的名伶，大有人在。而电懋的当红「丑生王」梁醒波也是从粤剧舞台转到水银灯下。有趣的是，这位受观众欢迎的「波叔」跟国泰机构一样，原来也有「双重身份」。这位在香港窜红的粤剧名伶 / 粤语片明星，本来是在新加坡长大的。由此可见，《星洲艳迹》与《南洋阿伯》之所以让梁醒波担当主角，实非偶然。一如电懋与母公司国泰的维系一样，梁醒波之新加坡身份，有助开辟新马的粤语片市场。梁醒波兼具星港之两重身份，成为两城观众互相投视、想象的对象。无疑，演员本身的文化角色，在一种共通的粤语文化所伸展的幅幕下，恰恰好巩固了星港两城文化环的肇建。

对不少香港人来说，梁醒波是香港粤剧界的红伶。其实他在新加坡长大，他的父亲，就是首席武生架悦。架悦的唱功很有名，与当时另一位名重艺坛的武生靚荣同负齐名，为当年新马粤剧界最得意之人物，并且享誉长达三十年之久。梁醒波渐长，由于家庭背景以及耳濡目染的关系，对戏曲产生浓厚兴趣。可是旧时代优伶的社会地位很低，架悦不愿儿子重蹈自己后路，便把梁醒波送去一间店铺学习营商。梁醒波对于营商之事不感兴趣，于是便伺着一个机会，离开店铺，到邻埠去学戏。他的志气为与父同业的世叔伯所嘉许，他们乐意帮助他，在架悦面前说情，让梁醒波能够跟班学艺。梁醒波的师傅，便是两位同情他和帮助他的世叔伯鬼马流(男丑生)和大胆根(六分)了。因着梁醒波的家学渊源，在很短时间内已经技艺大进。可是在班中，梁醒波很少与父亲同班演出的，但落班后只数年的光阴，便年年高升，他在二十岁已经充当小武的角色。至后不多久，技艺又日益进境，他便再进而当文武生。慢慢地，他的才华充分显露，青出于蓝，稳然跟廖侠怀、何剑秋、罗剑飞成为当年新马的「四大天王」，名振一时。

后来有一次，「省港澳伶王」马师曾(1900-1964)所组成的「太平剧团」，应邀赴新马上演，结识了梁醒波。马师曾认为梁醒波是不可多得的人才，便跟他商议，聘他到香港参加「太平剧团」，充当马师曾的副手。当年省、港、澳粤剧非常鼎盛，梁醒波便毅然离开星洲，到华南打天下。梁醒波加盟「太平剧团」后，与马师曾、谭兰卿等名伶在省港澳演出。梁醒波由是目睹华南各大老馆的色艺，观摩研究之余，他的技艺也益为精进。他学会了马师曾的唱工做工，且演得维妙维肖，

⁴⁵ Yung Sai Shing, "Territorialization and the Entertainment Industry of the Shaw Brothers in Southeast Asia", Poshek Fu (Ed), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008), p. 133-153.

戏迷称他为「马师曾第二」，梁醒波的声誉也日渐升高。后来太平洋战争爆发，梁醒波逃到内地，组班在粤、桂等地演出。抗战后期，他与陈艳侬、卫少芳组成「宝鼎剧团」，在广州演出，甚获戏迷欢迎。后来又加盟「花锦绣剧团」，梁醒波以文武生角色演出，名重一时，当时已经是华南粤剧的大老倌之一了。

梁醒波声誉日隆，可是他亦心广体胖。在「花锦绣剧团」后期，他发胖得非常快，这对他「文武生」的脚色有很大的影响。这位多才的艺人自忖不再适宜演文武生了，便立定主意，改变戏路，扮演丑生。因此，梁醒波在抗战后重返香港的时候，和罗丽娟、谭玉真、陈锦棠结台缘，便开始演起丑生的角色，由于演出成功，一举而奠定了他在粤剧艺坛的丑生地位。后来十多年在香港的演出，以演技洗练，滑稽突梯，诙谐百出，惹人发笑之余还带人情味见称。梁醒波便为戏迷誉为「梨园三王」之一，并拥有「丑生王」的嘉号⁴⁶。后来梁醒波戏优从影，在银幕上，他也是以笑匠的角色出现。

从粤剧舞台走到电影院、从南洋到省港澳，梁醒波已经建立了他的观众群。假如我们把源自美国好莱坞的「明星」概念置放在梁醒波所演出的电影上，便会发觉这种以演员为中心的制片制度，在电影宣传上以「明星」为焦点的营销策略，亦适用于梁醒波所演出的作品。不论是古装粤曲电影还是时装粤语片，梁醒波独特的个人魅力与深入民心的「丑生王」形象一直延伸，他台前幕后的表现，也甚至会被观众认为是他台上、银幕前角色的延续，同样受到大众的聚焦凝视。尤其是在《星洲艳迹》与《南洋阿伯》两部电影里，制片人是梁醒波之妻子顾文娟，此二部电影可说是为「波叔」度身订做的。故事里虽然也有其他演员如周坤玲、张清(1935-2005)、凤凰女(1925-1992)，可是他们的戏份不如「波叔」重要，发挥的地方也没有像「波叔」一样淋漓尽致。在戏剧角色的设计与公众角色的塑造，梁醒波都与他「丑生王」的形象结连，比如媒体上的文字对他有这样的描述：「他人缘极佳，圈内外人士，多以“波叔”尊之，太座顾文娟，亦被称为“波嫂”。⁴⁷」、「说起梁醒波，谁都知道他是舞台上的“笑匠”，予人以无限笑料。⁴⁸」、「梁醒波的“演技”，以尴尬的神情，演来最为出色，他不但浑身有戏，更控制得精采非常，尤其当他受窘或是情急之际，他额上的两块“肥油”，不自觉的会抖动起来！陶秦最欣赏的，就是他脸上那两块会抖动的“肥油”……⁴⁹」。

⁴⁶ 关于梁醒波的家世，参看贺兰〈优伶世家：梁醒波〉，《影画》(新加坡)1961年4月1日。

⁴⁷ 贺兰〈优伶世家：梁醒波〉，见《影画》(新加坡)，1961年4月1日。

⁴⁸ 〈梁醒波凤凰女联袂征星〉，见《国际电影》(香港)，1955年1月号，页41。

⁴⁹ 〈陶秦继「提防小手」后大喜剧：童军教练〉，见《国际电影》(香港)，1958年5月号，页28。

不论在舞台或银幕上，还是在个人行径上，梁醒波本身已经是一个代表「娱乐」的文化符号。梁醒波在《星洲艳迹》要饰演一位中年丧偶，平日只专心工作而无意续弦之人，可是当他出现在屏幕面前，观众也不会把他连系到孤僻、木讷的性情，观众只会聚焦于因为丧偶而制造出来的笑料。在 1955 年底，梁醒波随摄制队到新马拍摄期间，又与凤凰女在大华戏院登台演唱粤曲，《星洲艳迹》的外景拍竣后，导演林川又带着原班人马到吉隆坡拍摄外景。其后，梁醒波偕凤凰女到怡保登台演唱，并在那里度过 1956 年的元旦。由此可见，两部电影的拍摄，是与粤曲走埠登台的活动连结着的。梁醒波作为重要的星港文化符号，在以下三种空间展现：一、拍摄电影现场；二、银幕上；三、登台演唱活动。在这些不同的空间里，星港的无形连系透过梁醒波这个文化符号变得具体。

无怪乎营销于新马的电影刊物，都着意把这位名震香江的「波叔」之新马连系，勾勒出来：「据波叔波嫂语笔者，他们常常梦萦星洲和马来亚，只以班忙片忙，难得空暇归来。⁵⁰」

对香港观众而言，梁醒波的南洋背景为他增添了传奇性；而对新马观众来说，梁醒波走红香港，则为他们带来值得骄傲的亲切感。如此，电懋的两部南洋题材电影，透过这样一个重要的「文化符号」来形构星港两地观众的「对望」及「想象」。星港两城的文化想象透过梁醒波在银幕上下的演绎悠悠展开。

第五节 新气象·新城市——《星洲艳迹》的星港对望

当「维护华文」的反帝反殖气候，正笼罩着新加坡，粤语——新加坡的一种重要华文方言，也博得新马华人的广泛接受。两部由粤剧/粤语片的著名艺人梁醒波主演的电影，刚好配合其星港之双重身份，把香港、新加坡、马来亚三地的连带有机地展现出来。其实，除了两部粤语片，国际公司还在相同时间拍摄了两部南洋题材的国语片：《风雨牛车水》与《娘惹与客客》。在 1956 年底，国际在新加坡同时推出以新加坡为背景的两部国、粤语电影——《风雨牛车水》⁵¹与《星洲艳迹》。国际公司对外宣传，此二片引用了国际最强的阵容，并运用以下的宣传文字：「此两片采取现实故事，华侨实地生活为内容，绝非仅以星洲为背景作

⁵⁰ 贺兰〈优伶世家：梁醒波〉。

⁵¹ 电懋国语组到南洋实地拍摄的《风雨牛车水》与《娘惹与客客》的拷贝已经遗失，无从使之与《星洲艳迹》、《南洋阿伯》作文化观点上的参考对照。

为衬托意义者可比，此两片自外景拍摄后，观众仰首企望，故最近完成后，即航空赶到，现随即在国泰机构之中西片首轮最大影院奥迪安及大华推出半夜场，以飨观众。⁵²」

从宣传文字可见，国际机构对于这两部南洋题材电影在新马的放映，隆重其事。首先以「华侨实地生活为内容」来吸引南洋观众，更大事张扬，故意安排这两部国、粤语南洋题材电影同时上画。奥迪安及大华戏院，均是新加坡国泰机构最豪华、设备最完善的两间戏院，平常奥迪安放首轮西片，只会遇到叫座力强的国语片，才会把西片的映期让出。反观《星洲艳迹》在香港上映时，便没有这样热烈的造势与宣传。在香港《星洲艳迹》也并非与《风雨牛车水》同时上映的。除此以外，《星洲艳迹》在香港的映期较短，从1956年11月16日至11月19日，只四天。在新加坡，通常于正式放映期之前设有「半夜场」的做法，假如把这「半夜场」都计算在内，从1956年12月15日至12月28日之间，一共上映了七天。从国际公司的营销手法上看，《星洲艳迹》意欲吸引新马观众为主，电影中的南洋描写，似乎纯熟为要照顾南洋市场。可是，笔者认为，这些故事的隐藏聚焦者(implicit focalizer)却是香港人，电影文本的聚焦角度与视点，依然离不开香港的文化视野。如此，这部电影形构了「香港人看星洲」，以及「新加坡人看香港人游星洲」的双重视点。星港两城的文化对望，便随着光影与轻快的爵士配乐，在父子「求艳」的轻松心情下开展。

打破「刻板」的南洋典型·展现新加坡城市气象

《星洲艳迹》出现以前，由香港拍摄的南洋题材电影，没有像《星》片一样，这样清楚表明主角的「香港人」文化身份。好像是《马来亚之恋》(1955)、《槟城艳》(1954)，主角也只会称他们是从「唐山」来的。关于南洋对「唐山」的文化想象，将会在下一章讨论。在这种明示香港人身份的前题下，主角对于「星洲」的想象，或可以视为当时港人对于星洲的一种典型幻想。在电影所呈现的种种想象里，又建构了香港与新加坡对等的城市文化身份，这些文化符码的解读，耐人寻味。

《星洲艳迹》讲述一对父子在星洲的「艳遇」，主角胡理(梁醒波饰)是一位中

⁵² 〈「风雨牛车水」「星洲艳迹」同时推出：国际公司大量推出新片〉，《南洋商报》(新加坡)，1956年12月14日。

年丧偶的商人，平日只专心从商，绝少涉足欢场。其子胡云光(张清饰)虽已成年，可是胡理却无续弦之意。一日，胡理赴宴酩酊而归，呕吐狼藉，女仆不敢贴身侍候，云光便责无旁贷，需要服侍终宵。第二天，云光埋怨父亲不肯续弦，以致「中馈乏人」。胡理却以后母多虐前妻儿女为虑，更劝已经成年的云光应该早日完婚。后来胡氏接到从星洲亲友(云光之姨丈)寄来之信函，邀胡理往星商谈合营「星港贸易公司」，姨丈更劝胡理应带同云光来星，或可为他们找寻结婚对象。一方面，胡理希望促成云光成家立室，另一方面，云光亦望父亲续弦。父子思想，不谋而合，故此在星洲便你代我物色佳丽，我代你进行续弦，演出一幕乱点鸳鸯、张冠李戴的趣剧。《星洲艳迹》的喜剧气氛，便在这些父子几乎误种情根的场面中展开。

香港人胡氏父子的视点，正好代表了一种以香港为本位的文化情结。当他们「观望」星洲的同时，其本于香港的视点，透过「观望」这动作而显得清晰易辨。《星》片开始，首先造就了一般香港人对于南洋的典型印象：南洋椰树、榴莲飘香、穿着纱笼的马来亚女子、赤红的阳光与海滩热浪。这些关于南洋的「刻板形象」(stereotype)时至今天，仍然可能出现在不少香港人的「联想」里。在《星洲艳迹》，就有一段有趣的南洋刻板印象 / 反南洋刻板印象的演绎。

电影的开首，因胡理赴宴酩酊，儿子服侍终宵后引起了一场「娶妻」 / 「续弦」的讨论，可惜二人都不得要领，无法劝服对方找寻对象。纳闷之际，却收到从星洲寄来的信函，张达(云光之姨丈)劝胡氏来星，一方面商谈生意，另一方面找寻对象。信函还附上两张明信片，当胡理与云光手接明信片的时候，都各自怀有鬼胎，以星洲之行为对方寻觅对象为目的。他们一边看星洲明信片，一边进入他们的「幻想」。父子二人不约而同地想象他们坐在星洲的沙滩上，椰林飘香，然后有位穿着传统娘惹服装的马来亚女子婀娜地走过来，热情微笑。然后，胡理便幻想着云光就这样被马来亚女子吸引；相反，在云光的想象里，胡理则主动去结识这位女子。无独有偶，父子二人想象的星洲，应然都是阳光与海滩，星洲女子必定皮肤黝黑、婀娜热情、喜穿娘惹服。幽默的是，在这些「幻想」片段之后，导演便在以后的场景把这些「幻象」逐一打破了。当父子二人真正走进新加坡，所见到的是现代化街道、整齐的市貌、新建的平房酒店。他们在星洲街头迷路，却碰到一位名叫叶丹红的年轻女子(周坤玲饰)，外貌衣着跟当年的香港人没有多大分别，她并没有穿纱笼或娘惹服，却穿一袭西装裙。从一条不知名的街头走到酒店，沿途的街道、市容、居民跟当年的香港非常相近。假如没有开首胡氏父子的一节「南洋想象」，这一节星洲的「平民街道」便显得乏善可陈、毫无意义。

可是，因着先前父子的热切想象，当他们真正走进星洲之境，所观之物，竟然是如此「寻常」的都市建筑，这对于胡氏父子又或是香港观众来说，或能算是一种「意外」。而电影开首所建立的南洋刻板印象，就在这场「寻常的」景观中被打破了。

胡氏父子之香港中产人士之身份，相当名确。父亲胡理是洋行经理，他以香港城市人的身份走进另一个城市，建筑了一个对等的平台，提供二城互相观照的想象。在《星洲艳迹》里，香港与新加坡的地位相当对等。胡氏父子因着其商人身份，纵使走到四时皆夏的星洲，一样穿西装、结领带，衣着光鲜。在新加坡所见的不是沙滩上的纱笼女子，而是在城市居住的时代职业女性，好像是由凤凰女饰演的百合汽车公司经理李夫人，以及周坤玲饰演的汽车公司职员。二男二女展开情爱争夺战，四人游乐于狮城的漂亮风景区，踏遍闹市与郊野，譬如英女皇道、水族馆、火车站、双林寺、勿洛海滨、新建飞机场、星洲景象尽收眼底。除此之外，外景队还到离开市中心十六里的新山埠，在海滨公园、植物园、动物园、回教堂及一些特色街景拍摄。《星》片虽然没有展出香港的景色，但从胡氏父子身上所散发的香港都市感，正好与星洲之现代感平衡对衬。二港男与二星女，郎才女貌、门当户对。假如我们把男女主角相对的关系，以及角色投射出来的形象，作为星港两城的寓言，那么，从《星》片所解读到的两城关系几若平等。就算在胡氏父子走进星洲所见的街道楼房，跟香港九龙塘整齐洁净的矮平房非常相近，其中不排除出于香港城市的自身投射，以香港人熟悉的城市形象、女性形象来展开战后泛亚洲地区的新城市描写。

值得一提的是，电影开首故意从胡氏父子视点所反映出来的星洲刻板印象，还可以在星港两地报章刊登的电影广告中管窥一二。同一部电影，在不同的地方上映，为要捕捉不同观众之观影欲望，宣传营销的方式也不同。在国际刊登在香港《华侨日报》上的广告可见，《星洲艳迹》的宣传标语有以下几种⁵³：

1. 本年度星洲最卖座的粤语巨片
2. 最新流线型的恋爱香艳谐趣奇情狂笑大喜剧
3. 父子同科·笑话成箩；各有目的·噱头多多；移花接木·各得其所
4. 蜜运成功·双喜临门
5. 全部外景在星洲实地摄制

⁵³ 见《华侨日报》(香港)1956年11月16日至19日之电影广告。

6. 南洋风光·热带情调·椰风蕉雨·景物美丽
7. 凤凰女演浑身解数·周坤玲使出万种柔情
8. 笑料丰富·妙趣横生

在香港所刊登的广告里，除了重点宣传此片在星洲实景拍摄和它的喜剧性质，还着重卖弄故事的「恋爱香艳」，并把「蜜运」连同「南洋风光」、「椰风蕉雨」一同展现。而且，在香港刊出的广告里，《星洲艳迹》还有一条英文片名：“Romance in Singapore”，用以突出港人对星洲「香艳浪漫」的联想。有意思的是，这条英文片名却没有出现在新加坡报纸的电影广告里。由此可见，「在风光如画的南洋里找寻香艳的爱情故事」，似乎是香港版广告要带出的主题。反观国际公司在新加坡《南洋商报》所刊登的广告，重要之宣传标语如下⁵⁴：

1. 星洲风景·全部上镜
2. 全部外景星洲拍摄
3. 父子兵转战情场·搭错线张冠李戴！
4. 光线清晰·镜头优美
5. 父子同科·移花接木·各得其所
6. 流线型大喜剧

从新加坡报纸所刊登的广告里，我们可见电影公司着重宣传《星洲艳迹》的喜剧类型之余，便是电影在新加坡实地取景拍摄。另外，在新加坡刊登的广告里，都避免了运用「香艳」、「奇情」等富煽动性的字眼。比如在香港广告所使用的「最新流线型的恋爱香艳谐趣奇情狂笑大喜剧」标语，在新加坡刊登时便改写为「流线型大喜剧」。这样的更改，也是出于视点之不同、市场需要有别所致。在香港观众看来，对于南洋的联想，总不免带有热情、香艳、浪漫的触感；而新加坡观众所关注的，是电影怎样描述、展现他们所居住的城市。而在这两种观众的不同预期里，《星洲艳迹》都恰到好处地巧妙地满足了：首先满足香港人的「想象」，把热情女郎与热浪沙滩先搬出来，然后，让主角真正地踏入星洲，在追寻淑女之余又发展狮城的都市魅力。如此，《星洲艳迹》既不会让香港人「失望」，也不会让新加坡人视为「失真」。这部电影在平衡两地观点上，确实下了功夫。

⁵⁴ 见《南洋商报》(新加坡)1956年12月15日至12月28日之电影广告。

《星洲艳迹》的轻情节、轻道德教化，反而加强了它的现代气息。首先，父子游星名义上是因为探亲与谈生意，实质上是为父亲 / 儿子寻觅对象。这个潜藏的理由其实没有多大的现实意义，性质近乎观光旅游。在不少家庭还在担心油米柴盐、国际交通尚未发达的五十年代，没有实际目的的跨境旅游经验，并非人人可得的「奢侈品」。冷战时代，远走他乡或然会带着某种实际目的，又或许会附带某种思乡情绪。可是，当现代交通日益发达，跨境旅游的经验已成为现代社会生活文化的一部份了。《星洲艳迹》所表现的中产生活与都市触觉，在仍然以描写贫苦大众生活的香港粤语电影主流里，非属常态。不能否认这跟国泰机构的定位以及人才组合之构成有关，电懋的国语组所展现的香港形象，向来以「现代化」、「中产」见称。只是《星洲艳迹》以这种都市感呈现新加坡，它的意义在于打破过往电影里所描绘的「南洋」形象，以一种充满朝气的全新姿态，来构筑香港与星洲之互相想象，这里，也是一种战后泛亚洲的新文化认同的投射。

星港合作，国泰机构内的星港一家

《星洲艳迹》的外景队，是在 1955 年底到达新加坡的。在香港方面，其实只派出了导演和演员，幕后的工作人员如摄影和录音技术人员，都是从国泰克里斯片场(新加坡 / 马来亚地区)借来的⁵⁵。在国际公司随着电影上画而出版的星洲艳迹电影小说里，便记载了从香港来星的导演，与克里斯片厂合作时不很顺利的情况。比如是克里斯片厂的员工，「在几个地方摄取外景就花去足足半天时间，在香港就是完成一部影片的时间了⁵⁶」，另外，这篇报导还指出，摄影队差不多每天都有不愉快的事情发生：

最使林导演头痛的大摄影机的摩多时常发生毛病，发动机的转动速度不调和，开镜就会影响菲林的速度，所以在阳光忽阴忽晴的时候，就更加麻烦了，有几次为着修理机器，弄得大家啼笑皆非，当机器修好时，阳光没有了，机器走不准时，阳光才露出面来，结果只好在光没有阳的阴影下开镜拍摄景物了。本来是可以采用手提机去帮助的，可是摄影师不喜欢用手提机，大概是会影响到影片的素质吧？而且手提机的拍片号数

⁵⁵ 见林幽〈星洲艳迹掠影记〉，见「星洲艳迹电影小说」，(国际公司出版，1956年)。

⁵⁶ 见林幽〈星洲艳迹掠影记〉。

又不准确，时常也弄不清不清楚的，所以林导演对这摄影机械和工作人员，都莫明其妙起来，因而对该厂所拍摄的影片，都发生疑问了。外景队的辎重车，一部老爷的 VS 福特车，司机是从马来联邦来的，每次在跟不上引导车时，就迷失了方向，所以每天所驶用的汽油，也花得多，而且时间也花得多。……

在工作过程中，最忙的是林导演，场记也忙得抽不出身，因为外景队人马，全部都是本地人，他们对那些值得注意的事却没有去注意，而影响工作的效率和进行。

在这段记录拍摄外景的文字中，有两点值得留意。第一，在 1950 年代，因为技术问题，拍摄外景是一项不寻常、不简单的工作，更遑论「走埠」去拍摄外景。假如香港方面的导演没有新加坡这边克里斯片厂的支持，要在星洲拍摄外景，会是难上加难。当时的摄影机的体积都是非常庞大笨重的，虽然说已经有「手提摄影机」的发明，可是所拍摄的质素还是不够好，而且所用的菲林也不同，对后期的剪接工作构成阻碍。只是，假如不用手提摄影机，要调动这样庞大的摄影机也不是容易的事，而且在户外的收音设备还很落后。在五十年代的电影里，大部分外景镜头都不会加插对白，这部《星洲艳迹》也不例外，所有外景镜头都运用配乐来「抒情」。由此可见，这样劳师动众从香港到新加坡拍摄电影，并非易事，假如没有像国泰一样在星港两地的「技术支持」，是很难办得到的。

第二，从拍摄队伍的组织可见，不能单纯称之为「香港制作」，而是「港星合作」。在这里，进一步阐扬了笔者的观点：*新加坡自治以前，在邵氏与国泰这两间傲立于东南亚的庞大片厂机制里，香港与新加坡的电影关系不能清楚地断然划分，在 1950 年代，所谓的「地区划分」，乃是片厂的商标*。不同的「商标」代表不同的地区，例如在国泰机构里，「电懋」代表香港区，「克里斯」代表新加坡(马来亚)区域。这种紧密性、包容性直到马来亚独立、新加坡自治，炽热的民族主义在新马地区蔓生，产生了「自我」与「他者」相对对立的文化关系，从这一点起，香港与一向亲属似的新马地区的文化认同便产生变化。(这一点将在本论文的第五章详细阐释。)诚然，电懋在香港也拍摄了许多没有南洋背景的「香港故事」，可是，单从资金来看，我们便不能完全排除「新加坡因素」在电懋的操作。假如我们从一个较为抽象的角度来看《星洲艳迹》，把之看成是一则比拟，那么，它在制作层面上融合了香港与新加坡的因素，我们也可以把之解读成星港文化环

的体现：在国泰机构里，香港与新加坡之因素不能断然划分。在描述香港人的故事之同时，也有新加坡之生活风景；在新加坡克里斯摄影机队拍摄的同时，也有来自香港的做事方式与「抱怨」。因此，《星洲艳迹》向我们展现的，不独是一则父子兵游星洲觅对象的喜剧，也是在国泰机构的体制之内，香港与新加坡之间的连合与紧密关系。

第六节 回归粤语文艺片类型：《南洋阿伯》

《星洲艳迹》与《南洋阿伯》(又名《吉隆坡之夜》)，其实是在同一时期拍摄的。在 1955 年底导演林川与一众演员，在新加坡完成《星洲艳迹》的外景拍摄后，梁醒波与凤凰女到怡保登台。接着，原班人马又在 1956 年的元旦月，到吉隆坡拍摄《南洋阿伯》的外景。新马的外景工作都完成后，一行人便返回香港，拍摄两部电影的厂景。故此，不论在演员、导演、台前幕后人员以及实际的制作，《星洲艳迹》与《南洋阿伯》，这两部电影所运用的资源都是相近的。只是，这两部电影的类型却不很一样，假如说《星》片是以喜剧类型来打造新加坡的摩登都市形象，那么，《南》片便回归粤语文艺片类型——以一页华侨奋斗史来肯定华侨在马来亚「落地生根」，而非「散居飘零」的状态。其实，《南洋阿伯》的结构是有点奇怪的，从片首梁醒波引起回忆，开始倒叙的首二十分钟，是一部「华侨奋斗史」。故事从二十分钟以后，便骤然改变了类型，突兀地转为一部「家庭伦理文艺悲剧」。《南洋阿伯》的首二十分钟与其后的七十分钟，衔接并不自然畅顺。然而，也因着这种「突兀」的处理，反而令编导所注意要满足「香港」与「新马」观众不同视点的关怀，明显地「暴露」了。首二十分钟的奋斗史是为了博得新马华人观众的认同，后面的七十分钟，就在类型方面回归香港观众所熟悉的「粤语文艺悲剧」的传统。故此，虽然这部《南洋阿伯》没有像《星洲艳迹》一样，在内容上有任何关于「香港」的提示，编导却在电影类型上多下功夫，以流行于香港的「家庭伦理悲剧」包装，来吸引香港观众的共鸣，巧妙地把香港与新马观众都讨好了。

华侨奋斗史——陆佑传奇的暗示

《南洋阿伯》在新马等地放映时的片名是《吉隆坡之夜》，取景于吉隆坡，电

影所捕捉的并非摩登的城市印象，而是吉隆坡恬静宜人的乡镇风情。在《南洋阿伯》里，梁醒波饰演华侨梁寿存的奋斗史，带着不少南洋华侨的影子，其中更令人联想起电懋老板陆运涛的父亲陆佑的置富经过。

《南洋阿伯》描写一位老华侨梁寿存(梁醒波饰)刻苦成家，他本是树胶工人，后来树胶无价，他辗转到锡矿场工作。当时树胶价滑落，胶园无人打理，寿存女儿小玲(周坤玲饰)，提议梁父趁机免费替人打理树胶园，蓄起部份树胶，等待胶价回升便可以把之卖掉。后来树胶价钱果然暴涨，梁寿存因此置富。这些情节叫人联想起陆佑便是购买别人废弃的锡矿场继续开采，意外地获得第一笔财富。陆佑(1845-1917)是新马最有名之商人之一，他身世的「传奇性」，不论中外研究新马华侨史之学者，抑或传奇文人，都喜欢津津乐道⁵⁷。陆佑从身价低贱的「猪仔」，摇身一变成为马来亚的锡矿大王，获得英国政府授予承包饷码的专利，甚至富可敌国而被马华文化界将之与吉隆坡的华人开拓者叶亚来(1837-1885)连上关系⁵⁸，陆佑的发迹过程，总会被马华传奇作者加入神话传说以加添其「神秘色彩」。叶亚来在马华心目中是光荣的祖先，早期不少关于叶氏的传记也有神话化的倾向。把陆佑与这位马华英雄连系，也间接把陆佑拉进马来西亚华人光荣的历史记忆里。陆佑，原籍广东鹤山，既然作为马来亚最富传奇性的广东人，《南洋阿伯》这部粤语电影的主人翁传奇置富的暗示，不辩自明。且外，陆运涛是陆佑第三子，也是陆氏最有成就的后裔，电影里所隐藏的陆佑「典故」的提示，并非不无根据。

电影的开首，便刻意着墨于「传奇」的气氛营造。这个故事使用倒叙法，电影开始在已经成富的梁氏别墅花园里，梁寿存向着两位小孩(外孙与继室留下的孩子)讲述一个穷人置富的故事，梁寿存以粤曲把故事「唱」出来：

有个马大哥，多嗜好
佢唔读书咯嚟，真颠倒
佢日日走去打功夫
佢牛力有一铺，唔愿把工做
佢爹爹为佢苦恼
有几耐佢老豆就快瓜，对佢吩咐
佢话留下俾仔你一批珠宝

⁵⁷ 见笔者着〈从商界传奇走进历史与文化的记忆：陆佑〉，《南洋学报》2006年8月60卷，页32-53。

⁵⁸ 馬漢〈19世紀華人社會的傳奇人物——陸佑〉，陳春德、傅孫中主編《馬來西亞華人創業傳》(吉隆坡：益新公司，1998年)，頁30。

你日后就自然变富户
要落吓功夫，掘田就见得到喇
佢老豆瓜咗
佢就照亚爹吩咐
以后日日开基掘宝
冚的地皮超晒不惜辛苦
佢就以为掘到，点知祇有个缸瓮埋在田度
通通搵过都有珠宝
佢确甩须，一瓮谷种都有珠宝
迫住去耕种
天天克苦，佢就变首富

(小孩：好野！)

(梁醒波：续唱)

你地通通有机会做阔佬
用劳力博到
就大把身家又多珠宝
用劳力博到嘅
不过仲要勤力求学
专心工作要吃得苦
应当吃得苦中苦
你地大个会知道
俾心机就有阔佬做⁵⁹

这段曲词的前半段，是一则传奇，讲述一位「马大哥」本来生性懒惰，不愿勤力读书工作，让他的父亲为他担心。后来父亲临终前对他说，田里埋下一批珠宝，父亲过世后，马大哥便听父亲吩咐，日夜掘田，不辞劳苦。后来他掘到缸瓮，可惜里面没有珠宝，而是一堆种子。他被迫去种田，天天艰苦，后来变成首富。其实这个故事可以算是一则「反传奇」，它带出的讯息很显浅：不劳苦不得世间财。只是，假如我们从另一个角度去看这个故事，一位懒惰之人在父亲的「设计」下勤劳工作，竟然变成首富，也可以算是一篇「传奇」。而马大哥勤奋置富的经

⁵⁹ 笔者根据电影文本整理出来的唱词。

历，也跟故事中梁寿存刻苦成家的经历，平行对称。

曲词的后半段，着意于梁寿存教导小孩子要刻苦求学，吃得苦中苦，方为人上人的道理。假如我们把这首曲词与电影结构对照来看，《南洋阿伯》的开头部份是一支传奇故事，而后半部份则回归秉持不应贪人钱财，恶有恶报，善有善报的传统道德观念。所以，虽然《南洋阿伯》在结构上有显得不自然的地方，但是编导这样的「安排」还是「合乎逻辑」、不难理解的。

操曲以后，梁寿存进入「回忆」的倒叙片段，电影便上演了一幕华侨奋斗史。因为胶价下滑的关系，梁寿存找不到割树胶的工作，便到锡矿场工作。从这场景开始，导演刻意营造出主角的那种积极向上的奋斗精神。首先，从拍摄光度看，锡矿场的一节跟梁寿存之前在家里暗黑的环境，是一个明显的对比。以高光度摄影来比喻人物的奋进，也预示了他光明的前途。从踏进锡矿场的一节开始，因为外景镜头的关系，不配对白，以长篇轻快激昂的交响乐来衬托出人物的朝气。导演还花了不少镜头，描写梁寿存在锡矿场中使用不同的新型先进的机械，含有歌颂之意。镜头放在低角度拍摄，显得机器与人物都壮大了，加上令人振奋的音乐，好比一首有力的进行曲。其后，寿存又听从小玲的建议，一面到锡矿场工作，一面利用空闲时间到那荒废的胶园免费替人看管，割取胶汁，然后把胶片收集起来。其中有一场讲述梁寿存在胶园工作，小玲送饭，并劝父亲不要太辛苦，梁寿存却回答「人无辛苦力，怎得世间财？」。轻快的配乐仍然伴随着梁寿存割胶的动作，直至某天，寿存回家，这时家里的摄影跟以前的几场不同了，导演选择了光度的摄影，以衬托气氛。寿存看到报纸说胶价回升，配乐便改成用 hammond organ 演奏的爵士乐——就是曾经用在《星洲艳迹》里的一首轻快乐曲。随后，几个蒙太奇镜头交待报纸上关于胶价上涨的报导，当电影流进第二十分钟，镜头便慢慢摇摄吉隆坡的市貌，由同一首爵士乐带进梁寿存新建成的大宅之内。从一位衣衫褴褛的割胶工人，到住洋楼大宅的富户，《南洋阿伯》在首二十分钟以轻快的节奏、振奋的调子讲述了一首「传奇」。而从梁寿存建成大宅开始，电影的整体气氛又进入一个转折。

承接五十年代粤语电影之家庭伦理文艺悲剧类型

梁寿存由得志到「惹祸」，就从他在吉隆坡市郊新建成的别墅入伙酒开始。别墅落成之日，嘉宾纷来道贺。宾客中有一位名叫柳荪(何惊凡饰)，是无赖之徒，

他同偕姘妇冯惠英(凤凰女饰)参加宴会。柳荪与惠英合谋，伪称表兄妹，设计将惠英嫁与寿存为继室。惠英自嫁与寿存后，柳荪行动更为猖狂，不但与惠英明来暗往，更进一步胁迫小玲匿居山洞，将她奸污，并百般洞嘛，不准她泄露奸情。柳荪又在小玲恋人张天俊(张清饰)面前令他误会小玲移情别恋，天俊忿然离去，小玲有苦说不出。从此，柳荪更变本加厉，横行无忌。寿存因一次意外成为跛足，父女苦无对策。结果由小玲向天俊求援，召集小玲的一众同学，将柳荪逐出梁宅，惠英也愉愉离去。小玲与天俊结合，天俊毕业，为寿存打理树胶园，生活渐上轨道。另一边厢，惠英为寿存诞下一子，可惜柳荪死性不改，惠英受尽折磨。柳荪决定要把婴儿卖掉，惠英思前想后，认为应该把儿子送回给寿存。惠英到梁宅，是时小玲与天俊刚好外出，惠英求寿存收留儿子，怎料柳荪追至，更取出凶刀欲取人命。惠英为保护寿存与儿子挡于柳荪刀下，警察跟随小玲及天俊赶至，把柳荪擒拿，可惜惠英最终性命不保，寿存黯淡神伤。

在《南洋阿伯》第二部份急转直下的情节里，故事从一位华侨的奋斗经验，转变为大富之家内为着争夺财产而上演的一幕家庭伦理悲剧，前后两段的格调颇不相同。从故事的二十分钟开始，梁寿存穿起了西装，小玲穿起了娘惹服，而小玲的同学们都穿着光鲜西装，一种电懋电影常见的「中产格局」再次呈现。笔者认为，这样的处理，是对香港观众预期的一种「回归」。《南洋阿伯》描写南洋华侨的片段，不敢「过于彻底」，也许这是编导担心香港市场而作出的「迁就」。编导利用香港观众熟悉的文艺悲剧类型，作为南洋题材的「平衡」，如此，电影既满足了新马观众对于南洋题材的期待，又不失香港观众的热情。此外，电影由始至终强调道德教化：勤劳工作，不应贪人钱财，恶有终报。这一条做人必须克苦、不应贪人钱财的信息，是串联着这个故事上下两个部份的唯一线索。故事起首便唱出了「专心工作吃得苦」的主题，故事下半部便举出一个「反面教材」。乍眼看来，这条线索颇能够把电影上下两部份连合，可是当深究气氛、主题、节奏的调配时，便会发现它们的连接不太自然。个中原因，正如上文所述，是出于平衡香港与新马视点方面的焦虑所致。

假如我们从电影广告的营销手法来看，也能可到星港两城聚焦的差异。在新加坡《南洋商报》上刊登的广告可见，《吉隆坡之夜》(《南洋阿伯》在新马上映时的标题为《吉隆坡之夜》)，是国泰于同期电影中重点宣传的一部，主要标语如下：

1. 全市文化界一致推崇

2. 以华侨现实生活为题材
3. 是一篇华侨成功的奋斗史!
4. 吉隆坡实地拍摄外景
5. 历尽万般苦·终偿掘金愿
6. 有血有泪·悲壮动人
7. 镜头动人·画面旖旎⁶⁰

《吉隆坡之夜》从 1957 年 3 月 30 日至 4 月 8 日，连半夜场，一共上映了五天⁶¹。同期还跟电懋拍摄的另一部南洋题材国语片《峇峇与娘惹》一起上映。在电懋于新加坡所刊登的广告上，我们看到电懋集中宣传，说这个故事讲述华侨的现实生活，并把「血泪」、「悲壮」跟华侨的「奋斗史」连结。从广告的平面设计看，特别强调「吉隆坡」三字，排版时把这三字故意放大，此片取景于吉隆坡，正好跟《峇峇与娘惹》取景于马六甲平衡。跟《星洲艳迹》与《风雨牛车水》一样，《吉隆坡之夜》与《峇峇与娘惹》，一部粤语片、一部国语片，两部星马题材电影同时上映。虽然一般来说，粤语片的映期较国语片为短，票房收入也较国语片少，可是，电懋对于《吉隆坡之夜》的重视却没有减少。在国泰机构看来，《星洲艳迹》与《吉隆坡之夜》，始终是电懋打开新马粤语市场的先驱之作。

反观《南洋阿伯》在香港《华侨日报》所刊登的广告，其重点不尽相同：

1. 是一部通俗的家庭伦理警世至尊无上巨片
2. 埃布尔捱尽世界白手成家·阿飞害人害己身败名裂
3. 全部外景实地摄制
4. 轰动海外警世名片
5. 南洋名胜·热带情调·风光旖旎·景物迷人⁶²

首先，电影的名字是《南洋阿伯》，广告上没有任何「吉隆坡」、「华侨」这些「重要字眼」。值得注意的是，《南洋阿伯》在香港上映的日期是 1958 年 2 月 5 日至 8 日，比《吉隆坡之夜》在新加坡上映差不多要晚一年，而距离它在吉隆坡的拍摄日期也有两年。笔者未能推考《南洋阿伯》延迟在港上映的原因，也许跟

⁶⁰ 见《南洋商报》(新加坡) 1957 年 3 月 30 日至 4 月 8 日之电影广告。

⁶¹ 参看《华侨日报》(香港)而得的数据。

⁶² 见《华侨日报》(香港) 1958 年 2 月 5 日至 8 日之电影广告。

香港粤语片源充足与戏院排期有关。只是，从电影广告的安排上，香港版跟新马版也大为不同。香港的广告着重宣传这是一部「通俗的家庭伦理警世」电影，广告里不只一次出现「警世」的主题，并以「阿飞害人害己身败名裂」作为线索。由此可见，宣传的重点落在电影后半部的「伦理文艺悲剧」的类型上，而非强调其「华人奋斗史」的前半部份。

同一部电影有两个不同的片名；同一部电影，却用不同的广告宣传策略；同一部电影竟由前后两段不同类型的故事组合；同一部电影运用了星港两地的人才资源。这部《南洋阿伯》（《吉隆坡之夜》）不论在人才、故事结构、文本类型、目标市场都有两种面向，也许它的平衡点未能拿捏得十分准确，然而，它跟《星洲艳迹》一样，都是电懋粤语组早期的重要作品。它的两种面向，也正体现了国泰机构对其星港「双重身份」的一点焦虑，也引证了香港跟新马互相「对望」与「想象」的一段值得回味的特殊时期。

第七节 小结

当马来亚民族主义在新马逐步加温，官方的表述与新加坡观众的实际需求，存在一定程度的落差。香港电影，正好填补了这一片广大的缺口。

本章主要探讨几个重点：一，电懋如何在高度敏感的政治气候，继承非左派影人在香港留下的文化遗产，开辟一个非左翼的电影文化场域？二，1950年代的冷战与文化政治，提供了特殊的环境孕育香港的本土文化，这种日渐壮大以粤语为主导的香港文化，如何跟五零年代中期非常政局下的新加坡华人文化结连？三，国泰机构本身以及旗下制作的南洋题材电影如何体现这个时期紧密的星港关系？冷战局面使香港脱离母体，香港的本土文化意识正在萌芽、孕育。与此同时，粤语群体在香港逐渐增大，成为代表香港本土文化的重要符号。在香港文化成长的时期，新加坡在1955-59年间，因着反殖意识所蕴酿的特殊政局，造就了华人群体对于华文的热切拥护，这也间接鼓励了在香港制作的华文及方言电影在新加坡的流播。国泰——拥有星港双重文化身份的电影公司，在星港两城的文化连系中扮演了重要的角色。本章以两位人物作为线索，尝试统合国泰所延伸出来的文化现象。陆运涛的西化教育以及其上流背景，连合从上海南来香港的非左翼电影文化人；丑生梁醒波则与华南粤剧文化一脉相承。他们二人之新加坡身份及香港经验，构成了上海—华南—香港—新加坡四地有趣的文化传输网络。电懋的国语

电影组一方面沿袭以上海为主的电影文化人的视点，其粤语电影组却重用香港本土影人，为正在蔓生的本土文化提供滋育的空间。五十年代中期由电懋粤语组远征南洋拍摄的《星洲艳迹》与《南洋阿伯》所呈现出来的双重视点，一方面确认了星港两城的文化连系；另一方面在传送粤语文化的同时，又为香港电影的「主体性」产生稳定作用——香港电影的主体性在新马观众「观看」的同时，进一步稳定下来。

华文电影对于南洋华侨的描写，从「落花飘零」到 1950 年代的「落地生根」，电懋拍摄的两部南洋题材粤语电影，既体现了国泰机构本身的星港双重身份，也隐喻了星港的两城对望。《星洲艳迹》与《南洋阿伯》，在国泰机构的体制之内制作拍摄，反映了香港与新加坡之间的连合与紧密关系。好像在《星洲艳迹》所揭示的现象，「总有亲戚在南洋」，星港两地都维系着一种亲属似的互相想象。在 1950 年代香港文化身份还在初期孕育的状态，「香港电影」的文化认同意识，首先在新马文化界逐渐牢固，又随着香港电影的大量输入而慢慢扩张。

第四章

总有亲属在「唐山」：

「南洋三部曲」展现海外广东文化韧带

不论是《星洲艳迹》，还是光艺的「南洋三部曲」，戏中人物，总有亲属来自「唐山」。这些来自「唐山」的友人，也总带着好奇又有善的目光进入新马。这些南洋故事，不乏来自唐人的人物与新马华人恋爱的情节。透过这些异地恋情，以及两地细微之文化差异，连系了星港两城彼此间的亲属想象。回归到笔者在第一章提到的核心问题，为什么冷战年代的香港电影，会呈现对于新加坡亲属似的想象？1950年代的新加坡，马来文化作为官方文化被上层大力推动，为华人文化的实际需求制造了一个无形的缺口。*笔者以为，这些南洋题材故事所呈现两城「亲属想象」的其中一个原因，也许就是作为娱乐的电影对于描述「华裔散居」现象的「商业处理」，以通俗的恋爱／亲情，来回避建国以前敏感的政治议题。运用角色之「旅游」、「游历」，来建构普罗大众容易明白的「亲属想象」，凝聚离散于海外的华人观众。而这种「亲属想象」，其中一个重要的组成部份，就是透过「香港电影」，成就广东文化向海外华人族群的延伸。*

光艺「南洋三部曲」的第二部《唐山阿嫂》(1957)，其实就是《秦香莲》陈世美不认妻的故事。南红饰演的庄素贞从唐山来到马来亚，寻访她的丈夫何阿九，后来得到同乡(谢贤饰)的帮助，他们从马来亚来到星洲，走访了唐人街、何氏成堂、广东会馆等地觅寻丈夫音讯。当这些不同的华人空间在镜头前有条不紊地铺排，也带领观众走进「南洋」的华人社会网络，在这些同宗团体和组织里，引申出离乡者个人与原本宗族关系的断裂(disruption)，以及与故乡地缘的错置处境(displacement)。流徙外地者需要在当地重新建立社会网络，而在《椰林月》所展现的，是一条广东文化的宗亲连系。

光艺的「南洋三部曲」在 1957 年于香港公映，三部电影的剧中人同样有亲属从「唐山」来到「南洋」，从而发展故事的脉络。「唐山」，是「中国」的俗称，值得注意的是，电影中这些从「唐山」来的亲戚，其实就是来自香港和澳门；而这些从唐山来的人物口中的「南洋」，就是指新加坡和马来亚。这个建筑在银幕上的香港与新马的亲属关系网络，正好巩固了这条星港文化环，为香港以及新马

的华人塑造了互相观照、互相定位的想象蓝图。

上一章提到粤语电影里所涵载的广东文化如何成为星港两城文化连系的重要韧带，星洲粤语与香港粤语存在着微妙的区别性，构成了两地文化的对照以及文化身份认同的醒觉。本章将会进一步阐释粤语电影如何建立香港以及新马地方的粤语族群之文化想象。香港与澳门在光艺的「南洋三部曲」里同时作为「唐山」的暗示，在这条粤文化的韧带里，「南洋三部曲」如何体现由「海外华人」与「华侨」所构筑的「另一类华人性」(alternative Chineseness)? 关于这一种并非在中国土地衍生的文化特性，笔者以「海外华人的华人性」(the Chineseness of overseas Chinese)来理解，笔者认为，也是这种类似的居住「海外」的文化经验，让香港与新马华人能够找到互相认同的接触点。此外，1950年代，正是星港两地文化身份归属的转型期，于新加坡华人来说，在去殖民地主义与建国热潮的氛围下，需要从一个以华人文化传统为归属的社群，转化为具有民族国家意识、效忠新加坡的华人群体。于香港来说，在1950年代吸纳了许多从中国大陆南来的难民，这些新移民跟原来的香港居民一样，都要面对冷战形势中国门户关闭后，中国连系的断绝，以及扎根香港的文化归属意识的转变。与此同时，香港的「本土文化」意识透过在港出生的新生代逐渐蕴酿。香港透过电影输出战后一代的「年轻文化」，一方面重写新一代的星港关系；另一方面，新马等地对于香港电影的接收过程，无形中帮助了香港电影脱离华南影业，逐渐建立了香港本位的文化身份。

香港与新加坡的文化环，既是地理上的连系，也是情感上的一种「初始连带」¹。这里是借用了 Edward Shils(1910-1995)的观点，他讨论传统农业社会的构成是依靠「有机的连系」，而传统社会的群体性是靠一种剪不断的情感所维系，Shils形容这有「不可言喻的意义」(ineffable significance)²。这种与生俱来的初始情感，来自血源、风俗、语言，即是所谓的「文化」。假如我们把这种情感上的连系，借用在香港与新马的广东社群里，那么我们可以设想这些不同地区的广东社群之间的连系，其实也建基在文化情感上。1949年后中国对外关闭，这些处于海外的广东社群跟真正的「广东社会」之间的联动受到隔绝和阻碍，这个处于「海外」的位置为香港与新马塑造了一种「共性」，它们相近的文化处境在冷战期间，拉近了港星两城的情感距离，完成亲属似的文化想象。

¹ Edward Shils 所提出的「初始连带」的观念是把传统农业社会相对于现代社会而言。而后来的人类学家 Clifford Geertz 则把这种「初始感情」应用在亚洲及非洲里由旧社会到现代化新国家建成所出现的文化力量。

² 参看 Edward Shils, *Tradition* (London: Faber, 1981).

第一节 华裔之散居：一九五零年代星港文化共性

相对于中国来说，1950年代的香港与新加坡所站之文化位置，其实非常相似。现代国家的形成是一个全新的现象，王赓武认为相对于欧洲国家，非洲和亚洲的好些民族国家的形成是非常「人工化」的³，都经过一个「建国」(nation building)的过程。而 Anderson(1983)指出民族意识的建成，需要依靠一种新的创造。这是所谓的「想象的社群」(imagined community)，人民彼此各不认识，无法辨认社群中的每个构成份子，而印刷资本主义在这里就起了很大的作用，以创造一种同构型的超越时间的想象。在描述这种「建国」的过程，王赓武提出在东南亚的华人社群里，在现代的国家以及民族意识形成以前，东南亚的华人族群基本上是一种「文化为本」(culture-based)的社群⁴，他们能够认同他们祖先从中国带到南洋的传统地方习俗，也尽力维持这种传统的生活方式与文化观念。自二十世纪以来，民族主义首先从中国传到东南亚的华人社群，革命领袖比如是梁启超、孙中山等，在海外的华侨群体中传扬民族主义，以发动海外华人对于革命运动的支持。对于东南亚的华人来说，民族主义是一种全新的东西，他们对于本土的政权及归属，都与中国国内之华人截然不同，国家意识的全新理念也不是一朝一夕能够在东南亚生根的。王赓武认为中国民族主义在东南亚引起的高潮，是在第二次世界大战及中日战争时期⁵。值得注意的是，东南亚在1930、1940年代的「中国化」、「中国民族主义」的热潮之后，新马的殖民地政府注意到这种「中国倾向」的危机，在新马等地实施马来亚化的政策，以箝制中国民族主义以及共产主义在新马的扩张。在1950、1960年代，新马都浸溶在马来亚民族主义的洪流里，政界积极策动马来亚化运动，文化界也大力支持，如此，马来亚与新加坡都以「建国」为目标而步进一个新时代。新马华人在如此情势，他们的文化身份认同也作了一次重要的转向与适应。

笔者认为，1950年代是一个非常关键的年份，不论对香港还是对新加坡来说。香港于1950年开始，与母体中国有明显的文化割裂，而新马等地在1955年的印度尼西亚万隆会议后，因着周恩来的宣判，新马华人不能再维持「双重国籍」而

³ Wang Gungwu, "Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations", in Leo Suryadinata (ed.), *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia: The Case of the Ethnic Chinese* (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004), p. 4.

⁴ Wang Gungwu, "Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations", p. 6-7.

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

必须作出国籍身份的抉择。新马华人经过这一次归属的思辨后，也宣告了华侨时代的终结。有趣的是，在冷战以前，不论香港与新马，其与故乡「中国」的连系，或是文化交流抑或货物流转，都是较为密切的。踏进 1950 年代，随着地缘政治的改变，这些「海外」的华人社会也产生重大的演变。当然，转变的出现不会是立刻发生的，而是经过一个「转型期」、「过渡期」。笔者所感兴趣的，就是在新加坡取得真正独立以前，当地华人在某程度上也是从「文化为本」的社群过渡到具有现代国家意识的群体。*新加坡的这个「转型期」，如何与刚刚跟母体割裂而孕育本土意识的香港华人社会，连上关系？* 1950 年代，星港两城同时处于转变期，站于中国大陆以外，当地的华人社会构筑了「另一类华人性」，也是「海外华人的华人性」。位于「海外」，可以说是这两个华人社会所持的共性。而香港作为广东文化的继承者与输出者，它所输出的文化产品在特殊的 1950 年代，筑建起一条海外的广东文化韧带，为这两个海外的华人社会增加了一道连系的输钮。

在这里，*笔者提出，广东文化在香港社会的继承与再创造，是重要的。* 在五零年代，虽然有大量移民从上海及中国其他地区，迁移香港，可是由于中国门户的关闭，这些其他地区的文化，也逐渐融入在香港特殊政治环境所衍生的广东文化里。因着与华南地区的割裂，在还未完全进入一个具有「国家意识」的新马华人社会，相当程度上依然是以「文化为本」的华人群体，当他们需要向本族的文化源头华南地区仰望的时候，所能看到的，便是从香港所「制造」并输出的文化产物。*这种在香港制作的广东文化产物，是一种处于「海外」的广东华人对于其本族文化的再传译，在 1950 年代星港两城的「转型期」里，由于两地持有相似的文化视点(站于被分隔的广东之外)，在香港出产的广东文化产物，成为一条意义深远的文化韧带，巩固了这条星港文化环。* Anderson 在讨论印刷资本主义必须依赖语言文字作为传播媒介时，特别指出了「口语」(colloquial)，取代只有少数贵族阶层能够掌握的难懂的古老语言，而这种口语作为社群通用的语言、教学的媒介语，也直接跟中产阶级(资产阶级)的扩张有关。虽然 Anderson 的理论是提出口语在「建国」过程时如何成为一种「统一」的语言，普及化识字群体，构造同质化的「想象的」社群。可是，假如我们借用这个口语在社群所发挥的「功能」，撇开了 Anderson 所提出的「建国」的「目的」，把之放在 1950 年代的香港及新加坡华人社会中，那么，相对于难懂的古文，粤语便是能够在香港发挥类似 Anderson 所说的「统一」社群想象的作用。更有趣的是，在这样一个「转型期」，香港的粤语文化产品大量输出新马，不单是粤语群体，新马的其他华人族群也大

量接收。在仰望华南却不得见的政治形势里，香港制造并输出的粤语流行文化，在「海外」建造了一个重要的广东文化网络，在中国广东地区，因着国家的「建国运动」而压抑地方性文化的时代，香港俨然成为了广东文化的主要制造者及代言人。「香港制造」本来只是地方商标，却在大量生产及输出的过程中变成「跨地方性」(translocal)的香港文化产物，因着其产量之丰，甚至主导了在中国以外的华人文化工业，形构了星港两城紧密的文化连系，模塑两地亲属似的想象⁶。

当然，这些「香港制造」的广东流行文化产物并不单纯指电影，还有报章、广播、广东流行曲、文学等等⁷。在这个微妙的转型期里，光艺公司从星洲渡港，打入香港电影业界，成为连系星港文化环的重要成员。光艺能够成功稳站香港影坛，跟当年香港电影工业的生态有一定的关系。

第二节 光艺连结星港双城：冷战形势下香港影业生态

一九五一年的上半年，香港电影制片业是走着不景气的下坡路，影坛上笼罩着一层暗影，甚至有些电影从业员都计划改行。这阵像黑风般的袭来，主要的原因是韩战发生后接着的禁运，香港制片业所需要的器材，除了最简单的几项外，余均依赖欧美的供给……其次是影片关联到「思想问题」，适应海外环境演出的，往往运入大陆遭遇到无情的批判，如在香港所拍摄的「火凤凰」，「诗礼传家」等片，依着香港的尺度来说是「前进片」，但在大陆是被认为「残存着小资产阶级意识」，甚至被目为粗制滥造及有毒素……

但是忍过了一个时期的艰苦，到了一九五一年的下半年，已渐成枯萎的树木终于获得了复苏的动机，在经营电影器材的进口商极度的设法下，除了一部份美国柯达出品的菲林外，英国的柯达，比国的三角牌，日本的富士牌都陆续有货运港，冲片的药料也由欧洲出品来作源源供应，这样解决了电影制片业最主要的问题。接着南洋方面的娱乐事业步入好景，渴需香港制作的新片，同时在两面难于兼顾的情势下，索性适应海外市场，而把大陆收入不再列入在内，着重艺术性的制作。这样香港的制片

⁶ 这个观点启发自跟容世诚老师的讨论，特此致谢。

⁷ 由于篇幅、讨论焦点的考虑，本论文只会以电影作为探讨对象。

业又复苏起来了⁸。

这是在 1952 年 2 月刊登在《光艺电影画报》的一篇报导。在流行电影刊物里，撰写这样一篇报导的人，不需要是电影学者或历史学家。只要稍懂香港影坛，在 1950 年代初期都能为香港电影业作出这些结论：1. 大陆变色后因着政治问题，大陆市场骤然关闭；2. 冷战阴影令香港电影业受到欧美禁运的影响；3. 南洋市场为香港电影带来出路；这亦意味着拥有南洋的广大市场，非左派电影便能享有生存的空间。在第二章曾提到南京政府要求所有在香港制作的中文电影，必须送到中国领事局进行检查，而当时的在任港督葛量洪爵士指出中国有权在中国境内禁映外来电影，却不能禁止香港上映哪些电影。这是冒犯了港英政府在香港的行政权，亦破坏了正常的国际关系与信任。虽然我们无法知道假如当年港英政府不采取维护香港电影放映权的态度，会对香港影业带来什么影响。然而，冷战形势在阴差阳错之下「挽救」了 1950 年间的香港粤语电影业，笔者认为这个假设是能够成立的。在 Jarvie(哈维，1937-)关于香港电影业的著作中⁹，对于香港 1952 年至 1974 年的香港制作国、粤语片年度数字都作了统计。可是，Jarvie 却找不到 1950 年至 1952 年的国、粤语片制作数字。根据黄卓汉的回忆录：「一九五零年年产是一百四十九部，国语片只十五部。一九五一年粤语片一百三十三部，国语亦是十五部。¹⁰」诚然，单凭回忆，数字未必准确，1952 年 4 月的《光艺电影画报》便记录了在 1951 年在香港拍摄的国语片有 30 部¹¹，可是能够在香港映出的只有四、五部国语片。姑勿论 1951 年在港制作的国语片是 30 部还是 15 部，其产量对比同年的粤语片，还是存有一定的距离。无可否认，在中国政权更易后的两年，政治因素影响下，不但国语片的生产减少，连上映也受影响。相反，粤语片由于与中国大陆的隔离和南洋市场的支持，而有重新的机会。

自 1952 年以后，根据 Jarvie 的统计数字，香港制作的国语片数量都保持着一

⁸ 伍尚〈去年度电影制片业回顾〉，《光艺电影画报》第 46 期(1952 年 2 月)，(该画报没有标明页码)。

⁹ I.C. Jarvie, *Window of Hong Kong: A Sociological Study of Hong Kong Film Industry and Its Audience* (Hong Kong: University of Hong Kong, Centre of Asian Studies), 1977.

¹⁰ 黄卓汉《电影人生：黄卓汉回忆录》(台北：万象图书，1994)，页 55。

¹¹ 这三十部影片分别为：《诗礼传家》(陶金导演)、《狂风之夜》(岳枫导演)、《娘惹》(岳枫导演)、《门》(李萍倩导演)、《不知道的爸爸》(舒适导演)、《一家春》(陶秦导演)、《百花齐放》(李萍倩导演)、《神鬼人》(白沉、舒适导演)、《淑女图》(卜万苍导演)、《妇人心》(卜万苍导演)、《花姑娘》(朱石麟导演)、《误佳期》(朱石麟导演)、《江湖儿女》(朱石麟导演)、《爱的俘虏》(程步高导演)、《巫山盟》(严俊导演)、《新娘万岁》(严幼祥导演)、《青春之歌》(刘琼导演)、《新西厢记》(屠光启导演)、《虎落平阳》(屠光启导演)、《红菱艳》(屠光启导演)、《雾香港》(李英导演)、《月儿弯弯照九州》(李英导演)、《一丈青》(陈翼青导演)、《十二太保》(王引导演)、《香姐儿》(王引导演)、《欢乐今宵》(王引导演)、《孽魂镜》(屠光启、陈翼青导演)、《澳门大血案》(李英导演)、《虎口余生》(洪叔云导演)、《白蛇传》(洪叔云导演)。

资料见：「1951 香港国语片出品一览」《光艺电影画报》第 48 期(1952 年 4 月)。

定的数目。例如在 1952 年度香港生产的国语片有 73 部，1953 年度有 48 部，1954 年度有 55 部，1955 年度有 46 部，1956 年度有 62 部；此后几年的数字都徘徊在 40 至 70 部之间¹²。虽然国语片生产数字上，没有明显反映电懋与邵氏对于香港国语电影制作的影响，可是，我们能够相信在五零年代中期以后，邵氏与电懋两间大片厂垄断了香港国语片的生产。1950 年代香港影坛由小公司林立到大片厂垄断，小型电影公司逐步萎缩。这不单影响国语片制作业界的生态，粤语片业也出现类似的情况。

我开始代理发行粤语片的一九五零年，全年粤语片出品就有一七三部，分别由一二一家公司制作，平均每家只有一部半都不到。导演有四十八位，那一年较有名气的导演是吴回和任护花……

我改拍粤语片是五十年代末期的五九年，香港全年上映粤片一六九部，比五零年还少三部，出品公司六十三家，平均每家二部半，由二十七位导演拍，最多产是珠玑，一年拍了二十二部¹³。

黄卓汉(1920-2004)在回忆 1950 年代的香港电影业时，提到 1950 年全港有 121 家粤语电影公司，到了 1959 年，数字减半，只有 63 家。姑且不考究黄氏提供的数字，是否完全准确，可是小型电影公司的数目大幅缩减，是非常明显的现象。在这一段回忆里，我们还可以看到一种有趣的生态，就是一位导演会同时为多于一间(或多间)电影公司拍戏。这一点在其他影人，比如是光艺公司的一位主要导演，陈文(1924-)的口述历史访问中也提及到。陈文曾忆述中联电影公司成立后，便分出许多小组公司，比如是山联，后来小组公司膨胀，中联就收缩了，这些小组公司都是中联的成员在外面开设的¹⁴。在陈文来说，他是以这种「小组公司」的角度来理解光艺公司的成立。然而，假如我们把光艺公司的成立，放回当年的地缘政治关系，以及香港整个电影业界的脉络来剖析，便会对光艺公司成立之时代意义，有深一层体会。

光艺公司的「左」「右」逢迎

¹² I.C. Jarvie, *Window of Hong Kong: A Sociological Study of Hong Kong Film Industry and Its Audience*, p. 129.

¹³ 黄卓汉《电影人生：黄卓汉回忆录》，页 108。

¹⁴ 朱顺慈访问，黄爱玲整理〈口述历史：陈文〉，见黄爱玲编《现代万岁：光艺的都市风华》（香港：香港电影资料馆，2006），页 170。

郑树森(1948-)形容 1950、1960 年代香港，是「容许歧异的声音同时争鸣，接受相互排拒的论述和平辩论」的特殊文化空间¹⁵。在这样一个时代里，光艺公司以新马广东商人的背景，连合香港粤语片知名导演，在香港建立了电影制作公司，在直属的华达片场里生产畅销一时的粤语片。环视 1950、1960 年代海峡两岸的局势，要有像香港这样的「公共空间」，才能够容纳运转于左、右两派的光艺公司。光艺能够游走于左、右两派影人的阵垒(下文将述及)，从中亦窥见当年香港文化界虽然有左、右之分，表面上壁垒分明，但在实际的商业运作上，左、右派影人仍然有共事和合作的场合。在香港这个「海外」之地，任何一种极端的意识形态都不能主导，在海峡两岸这块特殊的「可妥协」的空间里，以广东文化为背景的前题下，凝聚了来自不一样背景的人物，组成了光艺公司。

陈文描述光艺公司的诞生，是中联公司所分斥出来的小组公司。当然，陈文有他的道理，事实上，陈文也是受秦剑之邀，加入光艺公司成为副经理兼任导演及制片。可是，新加坡的何氏为什么会跟从中联分斥出来的小组连结？当我们把整个电影业生态考虑在内时，便不难看到冷战形势在其中所起的关键作用。

由何启荣、何启湘父子在新加坡创立的光艺有限公司于 1937 年成立，当时何启荣与友人在新加坡合资经营中国戏院，又在檳城合营大华戏院。光艺公司成立后，专门向上海明星公司等电影制作者购买影片，在新马各地放映。中日战争后，光艺复业，参与经营新加坡大华戏院及自营曼舞罗戏院，并树立「专映中国影片」之旗帜，于新马分设戏院，联成线系。当时上海有名的电影公司，比如是昆仑、文华、中电、中企等公司的出品，也曾委托光艺在新马发行或代理¹⁶。从光艺公司出版的《光艺电影画报》可见，在 1950 年以前，画报都是重点报导上海影业以及上海明星的新闻。1940 年代的《光艺电影画报》，甚少触及香港电影的话题，情况在 1950 年开始有所改变。当然，大陆政权易手，国内电影公司的制作或多或少会受影响。另一方面，也由于新马的英殖民地政府开始注意到对中国电影实施检查，不少带有「意识形态」的电影都不能在新马放映。光艺既是经营戏院与影片代理，自然要向香港开辟片源。

在光艺的第二代管理人，何建业的口述历史访问里，曾提到在光艺还在做发行生意的年代，他们「当年跟国际的合作是很密切的，一旦他们(国际)片源不够，我们便提供影片。同样地，我们片源不够，他们又会提供影片给我们。由于邵氏

¹⁵ 郑树森〈遗忘的历史·历史的遗忘——五、六十年代的香港文学〉，黄继持、卢玮銮、郑树森编《追迹香港文学》(香港：牛津大学出版社，1998)，页 6。

¹⁶ 资料见《金都戏院开幕纪念册》(非卖品)(新加坡：光艺有限公司，1965)

的片源比较充足，所以我们接触的机会也较少。¹⁷」何建业所指的「国际」也就是陆运涛辖下的电影发行公司，光艺与国泰的友好关系，在 1950 年代以后还是有目共睹的。在新加坡，国际的好莱坞戏院与光艺属下的大华戏院联成一条重要院线，播映首轮国语及粤语片。好像是光艺出品的「南洋三部曲」，在新加坡上映时也排在这条院线，而这些在报纸刊登的电影广告，都归在国泰机构的广告专栏里¹⁸。一向专门代理上海电影的光艺，在 1950 年以后，中国片源受阻，不得不另谋出路。南方公司的许敦乐曾经透露¹⁹，国产越剧电影《梁山伯与祝英台》（桑弧导演）在 1954 年于香港首映了一百零七天，便引起了新马各片商的注意。许敦乐提到在 1956 年新马工商代表组成国庆观礼团访问北京，当时国泰机构的随团代表，更向周恩来(1898-1976)表示国泰机构属下院线，有放映国产电影的愿望，并「诬告」南方公司私下收取了新加坡新星公司之礼。许敦乐把国泰的「动作」，理解为「星、马两大发行机构为了争夺国产电影发行权而在背后搞出来的把戏」²⁰，许氏还提到稍后光艺公司和荣华公司，都争相参加了国产电影在东马和西马各州的争夺战²¹。

能够有充足的片源，是新马院商所优先需要考虑的问题。1949 年后，国产电影能够通过南方公司进入香港及新马市场的数目不多，有不少国产电影始终不能通过新马政府及港英政府所设的电影审查。一向发行上海电影的光艺在五零年代必须变阵，望向香港。刚好在 1953 年，与何氏家族有联络的香港美商柯达公司经理胡晋康，跟何启荣商讨，希望光艺投资，与胡氏合作在香港成立华达片场。何氏看准了把片场租给跟光艺有生意往来之电影公司之商机，同时可以保留这些公司所制成的底片，于是何氏同意跟胡晋康合作建立华达片场。新建成的华达片场由胡晋康任总经理，为何家在香港买片的何汉廉任副经理。据何建业所述，光艺在建立华达片场时并未打算在香港开办公司拍电影²²，后来秦剑跟何启荣献计，二人谈拢后，才合作在香港成立光艺制片公司，在香港拍摄电影。笔者以为，秦剑是看准了光艺在新加坡螻伏的困局——虽然拥有院线，却不能拥有稳定的片源，这成为光艺向前迈进的一大难题。曾跟秦剑有密切合作的黄卓汉形容秦剑「由编

¹⁷ 黄爱玲、何思颖、容世诚、吴咏恩访问；郑子宏整理〈口述历史：何建业〉，黄爱玲编《现代万岁：光艺的都市风华》（香港：香港电影资料馆，2006），页 149-150。

¹⁸ 按照笔者阅读《星洲日报》（新加坡）所知。

¹⁹ 1950 年代至 1990 年代的中国电影在香港的唯一代理及发行者。

²⁰ 许敦乐《悬光拓影》（香港：MCCM Creations 简亦乐出版，2005），页 58。

²¹ 许敦乐《悬光拓影》，页 58。

²² 黄爱玲、何思颖、容世诚、吴咏恩访问；郑子宏整理〈口述历史：何建业〉，页 152。

剧而做导演，年纪虽轻但心志颇大，对自己的『名』声重视，而且聪敏又有才华」²³，这样一位熟悉香港影业又年轻活跃的导演，看中了当年香港设备最先进的华达片场也不定，准确地忖度出新加坡何氏的如意算盘，秦剑提议何氏昆仲投资在香港设立光艺公司，大张旗鼓在香港拍摄电影。何氏之家势，虽然不能跟国泰的陆氏与星港两地的邵氏家族相比，可是，因着「广东才子」的出品，加上何氏在新马的院线，竟然能够跟国泰与邵氏鼎足而三。

在香港开设的光艺制片公司，虽然由何氏昆仲投资，却由秦剑负责策划并出任总经理，秦剑又把陈文从中联带过来²⁴，让他任副经理，并兼导演和制片，任潘炳权为导演、制作管理及制片，林擒任宣传主任。值得注意的是，一些左派电影刊物都会报导光艺的作品。比如光艺的创业作《胭脂虎》，便受到《长城画报》的注意，更刊登一则关于《胭脂虎》的影评，称之为「一部主题健康，风格新鲜的影片」²⁵。光艺的作品被左派电影杂志认同，令一些研究者把光艺看作左派阵营。可是，从目前可以翻查的基本数据看来，并没有足够的证据支持光艺属于左派阵营的这个说法。光艺的资金来自新加坡何氏家族，而香港光艺公司的管理很大程度上依赖秦剑和陈文。笔者感兴趣的是，秦剑与陈文在当时香港影业的位置是怎样的？他们的信念与取向如何影响光艺的作品路线？

首先谈陈文，他的背景比较简单。笔者以为，假如光艺给人们左派电影公司的印象，其中重要的因素是来自陈文。陈文最初进入影界，便是参加由蔡楚生(1906-1968)、司徒慧敏(1910-1987)等人主导的南国公司，陈文担任剧务的工作，参与《珠江泪》(1950)与《海外寻夫》(1950)的拍摄。在1952年中联成立的时候，陈文与秦剑都是廿一位股东之一。陈文也曾参与新联公司的业务，当时长城、凤凰、新联都被时人笼统地归入为香港左派三大电影公司。在陈文的回忆里，曾提到台湾对于光艺的态度：

当年左派和右派的分野很厉害，台湾对长(城)、风(凰)、新(联)、光艺就是压制，不能借他们的演员，又逼演员进自由总会。那时光艺的老板是何启荣，他的儿子何颂业常以代表身份去台湾，自由总会他们叫他把我「炒鱿鱼」(解雇)。结果我没有被「炒鱿鱼」，卖埠奈何不了我们，我们只卖星、马、泰，不卖台湾。直至现在我仍没有去过台湾，我不去

²³ 黄卓汉《电影人生：黄卓汉回忆录》，页55。

²⁴ 中联是「中联电影企业有限公司」的简称，成立于1952年，1967年结束，出产过44部粤语片。

²⁵ 〈看「胭脂虎」后的感想〉，《长城画报》第67期，1956年9月，页2。

台湾的²⁶。

陈文的回忆，或多或少都受到他的个人际遇的影响，台湾对陈文的态度，大概也把他视为新联一份子看待。我们有理由相信，台湾对于当年「长、凤、新」三家电影公司出品的拒绝立场。有趣的是，虽然光艺的出品不卖去台湾，可是自1960年代中期开始，光艺发行代理了不少台湾电影，比如是宋存寿(1929-2008)、刘家昌(1941-)、李行(1930-)、白景瑞(1931-1997)、廖祥雄(1933-)等导演的作品²⁷，新加坡的光艺公司都取得代理权。由此，不禁让人质疑光艺公司属于左派公司的笼统印象。当我们再三研究光艺的灵魂导演秦剑，便能更清楚地触摸到光艺「左、右逢源」的来由。

秦剑曾经在广州的电台做过播音员，后来在香港的长洲当教员，其后涉触电影制作，由编剧而做导演，师承胡鹏。秦剑在他非常年轻的日子开始执导演筒，适逢香港影人于1949年间推行第二次「电影清洁运动」(第一次在1936年)²⁸，以反封建、反神怪、反粗制滥造为口号。秦剑导演的第二部电影《满江红》(1949)²⁹正是电影清洁运动热潮下的作品。值得注意的是，此片虽用粤语演员，可是电影对白全用国语。在香港上映期间，它与一部中共拍摄的纪录片《延安内貌》同场放映。关于这部《延安内貌》的主要内容如下：1. 延安市政府。2. 毛主席及中共政要出席五一劳动节。3. 共军的成长。4. 抗日军政大学。5. 鲁迅文艺学院。6. 陕北风光及骆驼运输队。7. 丁玲与滕代远。从《华侨日报》所刊登的电影广告看到³⁰，《满江红》与《延安内貌》两部影片都放在同一篇广告里，令人联想到两部影片之间是否存在若干关连？《满江红》讲述一位富理想的中学教员如何被权贵迫害，而在此片的电影广告上，便有这样的标语：「是中国民众悲惨生活的控诉书！是时代无产阶级新生的斗争史！」这部电影的拷贝已经散佚，无法从电影文本中推敲出它的「左倾」成份有多重。目下只能从电影广告，读出当年启联公司是以左倾的市场策略来「包装」、「推销」《满江红》这部电影的。

《满江红》的主要影人如吴楚帆(1911-1993)、小燕飞(1920-)、黄曼莉、吴回(1912-1996)、张活游(1910-1985)等，其后都是中联的主要成员。可是，自「港九

²⁶ 朱顺慈访问，黄爱玲整理〈口述历史：陈文〉，页175。

²⁷ 参考自新加坡光艺公司所藏的光艺公司代理影片目录，此份数据由已故何建业先生在前提供，笔者在此，深切致谢。

²⁸ 电影清洁运动的发起，跟南京政府在中国大陆禁映香港制作之电影有关。

²⁹ (香港)启联公司出品，1949年。

³⁰ 《华侨日报》(香港)1949年10月4日。

电影戏剧界自由总会」(自由总会)于1953年成立后,中联便被自由总会视为「左派」,并通过台湾政府的势力,把中联影人列入黑名单³¹。陈文之所以不愿意踏足台湾,是可以理解的。只是,关于自由总会把中联影人视为「左派」,笔者认为这个「标签」甚有商榷之余地。首先,中联所认同的「健康」、「进步」的主题,并不能把之等同于左倾的政治意识,而事实上,拍摄「健康写实」题材的电影,也并不等于认同左翼的政治意识形态。笔者以为,1950年代的粤语电影所反映的「进步」意识,只属对于中国左派文艺观的一种「折衷」的附和,尤其是中联所带出的主题,更多是对五四新文化运动的思想回归。这在陈文所导演的一些作品里,都能够看到这样的志趣。关于秦剑与中联的联系,虽然紧密,可是秦剑也曾经与主理自由公司和岭光公司的黄卓汉有不少合作。秦剑所导演的第三部电影《天涯歌女》(1950),便是与黄卓汉合作的,其后秦剑拍摄的几部电影《泣残红》(1951,秦氏第5部作品)、《五姊妹》(1951,秦氏第7部作品)、《怨妇情歌》(1951,秦氏第8部作品)、《秋坟》(1951,秦氏第9部作品)等,都是黄卓汉投资代理的。黄氏又介绍秦剑为永茂公司导演了《新姑嫂劫》(1951,秦氏第12部作品),为新大陆公司导演了《姊妹花》(1951,秦氏第10部作品)。而其后秦剑的扬名作《慈母泪》(1953,秦氏第18部作品),便是跟黄卓汉合作的,也由黄卓汉投资拍摄。这位黄卓汉可算是秦剑出道早期合作无间的工作伙伴,二人曾合作开办演员训练班。黄氏是自由总会重要成员,与台湾关系密切,自1967年把制片业务迁移台湾开设第一公司,甚至蒋经国(1910-1988)晚期,曾颁发华夏奖章给黄氏以表扬他拍摄《国父传》。故此,秦剑虽然与中联影人过从甚密,可是他同时与右派影人有非常友好的关系。再从秦剑作品的角度看,秦剑被称为「纯情主义者」³²,也是专拍爱情题材的电影导演³³,秦剑电影都弥漫着一股既摩登又浪漫的气息,这样的手法,假如放在左派文艺标准上看,定然会被批评为散播「小资产阶级主义」。

除了秦剑的复杂性以外,光艺公司的其他组成部份,都让我们质疑光艺属于左派阵营的说法。比如是管理华达片场的胡晋康,便曾经出力支持港九自由总会的成立,并捐款予该组织成立演员训练班,另外,胡晋康跟黄卓汉也有交情³⁴。

³¹ 余慕云〈香港电影的一面光荣旗帜——「中联」史话〉,《六十年代粤语电影回顾》(香港国际电影节,香港市政局,1982),页39。

³² 石琪〈转变中的性格——关于秦剑的一些特点〉,《战后国、粤语片比较研究:朱石麟、秦剑等作品回顾》,(第七届香港国际电影节)(香港:市政局,1983),页97。

³³ 参考自舒琪〈秦剑电影中的爱情符号〉,《战后国、粤语片比较研究:朱石麟、秦剑等作品回顾》,页104。

³⁴ 参考自黄卓汉《电影人生:黄卓汉回忆录》,页79。

此外，上文引述的陈文回忆，也提到何启荣儿子何颂业与台湾之间的联系。还有一点需要注意的，在本论文第二章曾经述及，新加坡文化局曾经在 1960 年代要求新加坡三大院线机构，即邵氏、国泰、光艺旗下的戏院，轮流播放政府宣传片。次序是邵氏与国泰同步放映，然后光艺作次轮播映。虽然文化局曾经下达指示，说明宣传片的播放轮次，光艺旗下戏院不能早于邵氏与国泰属下戏院，阶级分明。然而，从另一角度看，光艺与邵氏、国泰作为新加坡最重要的三大院线，非常清晰地受到新加坡政府的肯定。而从新加坡官方机构与光艺的这种「合作」来看，新加坡光艺公司的背景大概不会是「倾左」的。

笔者以为，新加坡何氏家族，加上秦剑、陈文的配搭，给予光艺公司一个「耐人寻味」的定位——既能容纳于左派影人的网络里，也与右派影人有亲密的交情，自由进出于左、右两派的缝隙。在 1950、60 年代，香港这块弹丸之地，却提供了一个「特殊文化空间」，容纳不同的声音喧闹争鸣。好像光艺一样左、右逢源的电影公司，不属罕见。正如在《光艺影讯》里便有一篇题为「光艺的诞生」的短文，清楚阐明光艺的路向：「简言之，娱乐性、教育性并重，是光艺制片公司的制作方针……正如观众所要求的一样，我们是在追求新的作风，新的手法的意图。³⁵」由此，光艺的作品也反映出其多样性，既有着重人情义理、讽刺社会的一面，也有浪漫文艺、轻松幽默的一面。秦剑与陈文，一个才子、一个巧匠，开创出一个时代的粤语片新风格。因着何氏来自狮城的资金，光艺除了「南洋三部曲」外，还有不少触及南洋的故事。更重要的是，这种星港两城的连系，都是包容在广东文化的共性上。而这种广东「地方性」文化在海外的华人社会上流转时，于新马以及香港各自的社会里，又衍生出不同的特色，体现了多元的海外华人性。这些相异之处在南海之上堆积起一个平台，让星港两城相互对望。

第三节 以广东文化包揽海外华人：《唐山阿嫂》寻亲记

中国政权更易以前，香港与广东的交往非常频繁，两地的货币，能够互相通用，而在 1950 年前，广东大量使用香港的纸币，广东省人民甚至对香港货币的信心比其本地的通用货币更强³⁶。长久以来，香港与广东省的经济、人流、货运

³⁵ 林擒〈光艺的诞生〉，《光艺影讯》(1955 年 11 月)(此刊物没有标明票码及期号)。

³⁶ Ming K. Chan, "All in the Family: The Hong Kong-Guangdong Link in Historical Perspective", in Reginald Yin-Wang Kwok and Alvin Y. So (ed.), *The Hong Kong-Guangdong Link: Partnership in Flux*, (Armonk, N. Y. : M. E. Sharpe, 1995), p. 38.

的交流紧密，而香港也是广东最重要的贸易伙伴。因为经济上的连系，在 1930 年代，香港与广东之间的政治关系相当良好，当时的港英政府甚至承认香港的经济价值必须与南中国紧密连系，而香港的工业化也必须放在南中国的整体发展上一并考虑³⁷。在中日战争时期，自 1937 年至 1938 年，香港的人口从一百万升至一百六十五万³⁸，人口的增长大部份来自广东省，在 1946 年至 1949 年间，香港又成为不少共产党与国民党成员的避难之所。然而，1950 年香港与广东的连系受到政治因素中断后，香港这个细小的城市，便突然被排拒在广东的广大腹地之外。在某种「孤立」的状态下，香港的广东族群需要与海外之亲属结连；而香港的文化工业需要一个「输出」、「认同」的对象。于此之时，南中国的窗户关闭了，香港只能够向南伸手，抓住了新加坡。

星港两地之亲属想象

本章的开首提到了《唐山阿嫂》所展现的「南洋」华人社会网络，而这一条韧带，又是继承着广东文化而来的。当南红穿起粗布麻衣，头上盘起村妇的发髻，背着孩子，坐在小舢舨上，从繁华的新加坡河望向星洲市政大厅的外貌，展开一段「寻亲」旅程的时候，当年的新马观众，大概也会想象起「唐山」的亲属，并对于南红的遭遇寄予无限同情。

根据一篇登在《大公报》的影评的说法³⁹，《唐山阿嫂》比《血染相思谷》更容易受观众的欢迎。影评人认为《唐山阿嫂》「言之有物，指出做人的道理，劝喻人不要学剧中的何阿九那样，好高骛远，连自己糟糠之妻也置之不顾。」⁴⁰ 诚然，由秦剑执导的「南洋三部曲」之第一部《血染相思谷》，以当年的尺度来说，属非常风格化的电影。兼融情理智趣的陈文所拍摄的《唐山阿嫂》，在故事主题上，较容易让观众掌握。除了因为故事易懂、富教育意义之外，《唐山阿嫂》之成功，也因为这部电影的原型故事《秦香莲》早已深入人心。1950 年也曾有过一部类近的华语电影《海外寻夫》在南洋上映，大受欢迎。陈文之所以能够把《唐山阿嫂》的细节揣摩得丝丝入扣，全因他曾于南国公司参与《海外寻夫》一片的剧务工作。

³⁷ Hong Kong Government, *Report of the Year 1935*, Hong Kong: Government Printer, p. 86.

³⁸ Ming K. Chan, "All in the Family: The Hong Kong-Guangdong Link in Historical Perspective", p. 44.

³⁹ 〈光艺新片「唐山阿嫂」昨起在环太线六院联映〉，《大公报》（香港：1957 年 7 月 12 日）。

⁴⁰ 〈光艺新片「唐山阿嫂」昨起在环太线六院联映〉，《大公报》（香港：1957 年 7 月 12 日）。

《唐山阿嫂》的前传：《海外寻夫》

关于《海外寻夫》的背景，它与南洋是有一段渊源的。《海外寻夫》的剧本原是中国歌舞剧团(简称中艺)创作改编的。中艺曾到南洋各地把这个剧目演出两年，演出的次数不下二三百次，成为在南洋华侨社会中轰动最久的话剧⁴¹。当时中艺在武术抗敌剧队，由丁波任社长，歌舞艺人共有 40 多人。他们于 1946 年首先到香港表演，再到泰国和马来亚，1947 年到新加坡，1949 年初返回香港。中艺一团 40 多人抵达新加坡时，在快乐世界体育馆演出，轰动一时。中艺在新加坡的一年期间，还创办了「中华艺术专科学校」，后来殖民地政府颁布紧急法令，学校关闭。可是，中艺返回香港后，仍然有几位成员在新加坡留下来执教⁴²。

《海外寻夫》这个故事没有因为中艺的离开而在新加坡社会被遗忘，1950 年南国公司摄制，谭友六导演、司马文森改编的华语电影《海外寻夫》，便是改编自中艺的话剧。这部电影以暹罗和汕头为背景，故事开始在 1939 年春天，潘阿骝欠债，其妻庄素贞把结婚戒指脱下还债，潘阿骝到曼谷米仓打工，不改旧习，继续赌博。后来阿骝凭着泡潮州茶的手艺，得到赌场老板牛赛福的赏识，为阿骝改名为有诚。汕头沦陷后，阿骝在曼谷与富商之女汪宝凤成婚，日军入侵曼谷后，富商汪大明与阿骝当上汉奸。大明遇难后，阿骝便继承了他的财产，与交际花安娜同居。另一边厢，阿骝的母亲在汕头因贫病交迫投井自尽，妻子庄素贞沦为乞丐。在日军投降后，素贞带着儿子到曼谷寻夫，千辛万苦终于与丈夫相逢，可是阿骝却不认糟糠。后来安娜夹带私逃，阿骝的投资宣告破产，恶报来临。反之，素贞鼓起勇气，重拾心情，靠自己双手活下去。这部电影赢得了新马观众的爱戴，也因着同名话剧的缘故，卖座极佳。在这部华语电影上映后，新加坡本地一个潮剧团体，办过唯一一次的潮语话剧，便是把这个《海外寻夫》故事用潮语话剧的形式演出。这出话剧在 1956 年上演，票房非常理想，据说在筹备的过程中，作家刘以鬯也曾给予支持⁴³。

由此可见，在《唐山阿嫂》上映以前，这个海外寻亲的故事原型，便在各种文化传媒中不断复制。上一章也提及，电懋拍摄的国语电影《风雨牛车水》(1956)

⁴¹ 参考自《海外寻夫电影小说》(香港：电影画报社印刊，1950)，页 2-3。

⁴² 关于中艺在新加坡的事迹，参考自王振春《根的系列》之三，(新加坡：新明日报、胜友书局联合出版，1992)，页 101-103。

⁴³ 关于《海外寻夫》的潮语话剧，参考王振春《根的系列》之三，页 106-116。

也是一个海外寻亲、陈世美不认妻的故事，由当年两位红星李丽华(1925-)与严俊(1917-1980)主演。这部电影在新加坡相当卖座，一共上映了二十三天，打破了当年香港与新加坡的纪录⁴⁴。

这些远赴南洋寻亲的故事，对南洋观众来说，似乎最有共鸣。在第三章笔者曾提及这一类「南洋寻亲」故事，是 1950 年代流行的电影题材。我们可以想象在中日战争、国共内战以后，有多少华人因为家乡困迫的生活环境，又或逃避战乱而迁居东南亚。这就是一种离乡者个人与原本宗族关系的断裂(disruption)，以及与故乡地缘的错置处境(displacement)的情况。在海外暂居或定居的华人，都逃避不了一个浓重的「华裔散居」的大时代气息，他们对于来自不同地方的「海外同胞」，也容易产生同理心。在 1950 年代以后的香港社会，正如本论文一直所提出的，产生同理心的对象，自然是新马的华人社会。

陈文改编的《唐山阿嫂》

陈文在回忆《唐山阿嫂》这部电影时曾说：

那时南洋是最大的市场，于是走出去，到南洋去。我们带了三个剧本过去，《椰林月》(1957)、《血染相思谷》(1957)和《唐山阿嫂》(1957)。当时《唐山阿嫂》还未有片名，那是早年中原剧团(编按：即中国歌舞剧艺社)去星马，演过的一个叫做《风雨牛车水》的剧本，后来南国公司改作《海外寻夫》(谭友六，1950)。到了新加坡，我一直不肯开拍这部戏，当时秦剑负责拍两部，我负责一部。有一天吃饭的时候，谈话之间想到了《唐山阿嫂》这个片名，我才答应拍。这个片名好，因为那边的人常说「返唐山」，所以我想「唐山阿嫂」。幸好这「南洋三部曲」都很卖座，尤其是《唐山阿嫂》，更加轰动，生意很好⁴⁵。

首先，笔者需要对陈文的「回忆」作一点补充更正。陈文提到《风雨牛车水》，这里并不是指上文提到电懋拍摄的故事，而是岳野所写的一个话剧剧本，也曾经在新加坡上演。岳野(1921-)便是《海外寻夫》原著话剧的作者，故此笔者怀疑陈

⁴⁴ 参考自《南洋商报》电影广告。(新加坡：1956年12月22日至1957年1月18日)

⁴⁵ 朱顺慈访问，黄爱玲整理〈口述历史：陈文〉，页172。

文是把《风雨牛车水》与《海外寻夫》两个剧本混淆了。言归正传，在上述一段回忆里，带出了一条很有意思的问题：为什么陈文去到新加坡后，一直都不肯开拍《唐山阿嫂》？可是，为什么想到这部电影的片名便愿意开拍？

这条问题骤然观之，没有什么值得人深思的地方，可是，当我们仔细再想，便会洞悉陈文最初之所以不肯开拍这部电影，可能是出于特殊的「心理因素」。陈文在叙述他不愿意动工之前，便叙述了中艺剧团演出的剧本，以及南国公司的《海外寻夫》——陈文曾参与此片的剧务。笔者以为，陈文在未想到片名之前不肯开拍的原因，是因为他承受着若干的心理压力。试想想，这个叫做《海外寻夫》的故事，从 1947 年到 1956 年，即是《唐山阿嫂》上映之前一年，长达九年里，从华语戏剧到华语电影再到潮州话剧，已经广为新加坡人所熟悉，而且这些演出的卖座率都特别高。陈文改编这样一个故事，或多或少承受着一定的心理压力。加上他曾经是南国公司的一份子，陈文对于这间前任公司的评价是非常之高的。《海外寻夫》的导演谭友六，曾经是上海有名的联华公司的导演，而陈文在这部《海外寻夫》华语片里也只不过担任剧务的小角色。六年后，当陈文面对着同一个故事，自然会产生一种「难于超越前人」的无形压力。

笔者忖度，站在创作者的立场，假如要「征服」这种压力，必须从前人的「阴影」之中走出来，引导一个新方向。要达成这个目的，便需要一个跟《海外寻夫》完全不同的片名。陈文苦苦思索一个有「南洋趣味」又有别于《海外寻夫》的片名，或许正因如此。

陈文改编《海外寻夫》成为《唐山阿嫂》，其中一个最显着的特色，就是加重了故事的广东族群意识。《海外寻夫》话剧是用华语演出的，而南国公司的电影也用华语。故事讲述潮汕地方与泰国曼谷，所以《海》片也特别描写主角阿骝擅长泡潮州茶。在这样一个故事背景底下，陈文要把它转为一个粤语文化的场境，其中一个处理，便是把潮汕的乡下地方改成澳门(关于把场景转成是澳门而非香港的原因，下文会补充)。在马来亚方面，便安排主角何阿九到怡保的锡矿场工作，因为怡保是马来亚其中一个广东族群聚居的地方。另外，陈文用了大量的平行剪接，交代在「唐山」何阿九妻子素贞(南红饰)所遭遇的悲剧。南红(1934-)是粤剧名伶红线女的徒弟，其中有几场陈文还安排南红唱曲，把家乡之苦哀怨地道出，以抒发难过之情。粤曲在电影文本中流转，也是一种广东文化的投掷。

在《唐山阿嫂》的故事里，南红饰演素贞，是位善良坚毅的女性。相反，她的丈夫何阿九(姜中平饰，1922-1999)是一位好高骛远，好赌成性，爱逸恶劳之人。

何阿九与由谢贤(1936-)饰演的表弟曾大成又是一个对比：大成热诚正直，勤俭积极，是华侨劳工的典范。故事开始，何阿九在唐山欠下数百元赌债，何母(李月清饰)见儿子不事生产，便把积蓄拿出来送他到南洋重新做人。在阿九出门的一天，债主金财讨债，何家拿不出钱来，阿九承诺到南洋后把工钱寄回家还债。阿九与大成一起到怡保当矿工，阿九嫌弃矿场的工作辛苦，又不准赌博，便把心一横辞去工作，到新加坡一个富商俱乐部当伙计。阿九虽然转了地址，却没有通知唐山的家人，工作多月，只寄了一次工钱回家。一天，阿九意外拾获富商汪大明的皮包，就此结识了他，大明以为阿九老实，为他改名有诚，并提拔他。大明的独女明珠(嘉玲饰，1935-)购物时遇劫，阿九救了她，明珠芳心暗许。汪大明后来更安排阿九到他的公司工作。另一边厢，素贞与何母生活困苦，丈夫一直没有消息，何母病重，金财又去追债，素贞一心要借钱为何母医病，金财强迫她卖身，何母知悉跳井自尽。素贞最后逃离了嫖客的侮辱，回家后何母跳井而死。亲戚乡里见素贞和她的儿子如此可怜，筹钱让她到南洋找阿九。素贞到怡保，找不到丈夫，却见到曾大成，大成陪他到新加坡寻夫。几经波折，他们终于找到阿九任职的洋行，原来阿九已经决定要跟明珠成婚，阿九拒认妻儿，更与恶人密谋把妻儿卖去马来亚。后来曾大成到汪家说出真相，明珠与大成合力追捕恶人，营救素贞母子。阿九被补入狱，两年后，阿九出监，到汪家见明珠认错，明珠劝他到怡保与妻儿团聚。阿九到怡保，跪地向素贞忏悔，终于获得妻子的原谅，以劳力积极生活。

《唐山阿嫂》的剧情，与电影《海外寻夫》有几分相似，在一些人名的应用上，都能看见两者的连系。只是，笔者认为，虽然两部电影的上映日期相隔只有七年，可是它们是属于「两个不同时代」的作品。南国电影公司的班底，如蔡楚生、谭友六等都是已在上海成名然后南下的。正如前一章约略提到，《海外寻夫》有一条主线，就是讲述潘阿骝如何成为汉奸，为日本人所利用，最终得到恶报。这是承接了 1930、1940 年代以来国防电影的支流，以普遍的「反日情绪」来团结海外华人的「力量」。正如上文述及王赓武认为中国民族主义在东南亚引起的高潮是在中日战争时期，在冷战时代来临以前，东南亚华人与中国内地的网络仍然非常坚固。易言之，《海外寻夫》虽然上映于 1950 年，可是从它的制作班底，以及电影的主题付度，都能够把之归类为继承 1940 年代中国国防电影类别。

至于《唐山阿嫂》，因着政治气候的转变，陈文的「健康意识」，反而放在「人伦道德」上，而不像《海外寻夫》，把其焦点放在宣扬民族主义的层面。**另外，***光影拍摄「南洋三部曲」的一个重要目的就是要打开新马市场。简而言之，就是*

商业考虑，也就是避免一切敏感的政治议题。故此，陈文对于此片的处理，便以家庭伦理片类型的框架来模塑寻亲故事。值得注意的是，《唐山阿嫂》是「南洋三部曲」推出的第二部作品，而第一部由秦剑执导的《血染相思谷》以「黑色电影」(Film Noir)类型统之，在当年的华人社会里，秦剑的这部作品大概是有点大胆新奇(下文会详细分析)。所以，第二部推出「稳健派」的陈文，以粤语片常用的家庭伦理片类型来拍摄，正有一个「平衡」的作用，1958年在新加坡连映了16天⁴⁶，实属不俗的权宜之策。

不论在香港还是在新马的报纸电影广告上，《唐山阿嫂》的宣传都特别注重吸引女性观众，比如在新加坡的广告上便引用这条标语：「这是一部妇女必看的电影！」⁴⁷香港报纸的广告则是这一条：「写一个贤妻良母的悲惨故事！本片献给未婚，已婚的女人！」⁴⁸假如拿《唐山阿嫂》与《海外寻夫》作对比的话，单是《海外寻夫》的反日精神配合民族主义的宣扬，便已经显示它不是一部关注女性的电影了。加上阿骝的恶行与汉奸行为，着墨之处甚多，导演以男性视点贯串全片是可以肯定的。相较之下，《唐山阿嫂》正如它的市场策略所提示的，它的女性角色占据相当重要的份量。首先，陈文对于素贞一角，有很多复杂细致的内心描绘，而且这部电影的所有女角全都忠直善良、仁厚伟大。就算在《海外寻夫》里富商女汪宝凤的反派角色，换在《唐山阿嫂》里由嘉玲饰演的汪明珠，都变成高贵、单纯而富同情心的富家小姐。也许，把所有女人都写得这么「完美」，归根究底都是出于一种男性的「愿望」。然而，我们必须承认，这里的所有女性角色都不是平面的，每位人物都表现了她独特的思想感情。尤其在描写素贞的时候，更加显出细腻层次感。

为了突出这位「唐山阿嫂」如何被生活逼迫，陈文巧妙地运用了平行剪接来交待素贞在唐山碰到的连番厄运。电影从开始到大约45分钟⁴⁹，运用平行剪接手法，把阿九在「南洋」的际遇以及素贞在「唐山」的苦况一并交代。陈文的处理无形中加强了描写素贞的篇幅，也加重了南红的戏份。纵观陈文的导演风格，笔者以为平行剪接是他颇为擅长的叙事手段，运用这种方法的一个显着效果，就是造成鲜明的对比。陈文在其他光艺的作品，比如是《手足情深》里，也运用相同手法来构成兄弟间的贫/富、受尊重/受冷落之强烈对比。在《唐山阿嫂》里，

⁴⁶ 根据《南洋商报》电影广告所作的统计。

⁴⁷ 参考自《南洋商报》(新加坡：1958年4月18日至5月3日)。

⁴⁸ 参考自《华侨日报》(香港：1957年7月9日至7月17日)。

⁴⁹ 笔者参考的拷贝是藏于香港电影数据馆的亚洲电视台回放版本。

陈文还运用音乐和灯光，加重这种对立效果。阿九在新加坡的场景，都是在日光充足的室外、或是灯火通明的内景，背景音乐都总是轻快愉悦的。当镜头转到澳门的穷乡，便换成幽暗简陋的村屋，素贞或是被金财追债，或是碰上何母的顽疾，背景音乐不是中国式的戏曲音乐，便是悲剧式的西洋交响乐。陈文在交代素贞的叙述里，节奏都比交代阿九所用的缓慢，尤其显出人物生活上的举步艰难。其中一节，戏剧对比营造得相当突出：有天阿九出粮后，他为自己买了件新式夏威夷衬衫，走到汪明珠面前说要请她看电影，明珠说不用他请，二人欢喜地外出。在另一边厢，金财向素贞讨债，时值何母病重，素贞急需钱来替她医病，金财便强迫素贞到酒店卖笑。一富一贫、一喜一悲，突出了阿九对家庭的冷落不孝、不负责任，以及其趋慕权势、见异思迁的卑劣行为。陈文一向特重儒家式的人伦关系：父母慈、儿女孝、兄弟悌、朋友信、夫妻义。这在写大成对素贞的热心帮忙与支持，便充分表现了兄弟之间的悌义。陈文透过这些平行剪接，以一种有力的「呈现」(showing)方式，把导演欲以表达的伦理价值观念，以剪接效果鲜明地引导出来。也由于这种正反对立，令观众对于素贞的怨愤，抱以极大的同情。最后阿九虽然出狱，决定改过自新，素贞起初还是不肯原谅他。素贞的矛盾心情，陈文拿捏得非常准确，素贞把多年对丈夫的鄙弃态度都流露了，南红的演绎让人感动。这时阿九在大成劝化下，向素贞跪地求饶，大成继续相劝素贞，她终于心软，无奈地叹了一口气：「总之做女人系蚀底架嘞！」(总之我们女人都是吃亏吧！)素贞从愤怨，到接纳，这一场心理挣扎拍得不徐不速，恰到好处，而南红就这样把一位坚毅善良的唐山阿嫂最复杂矛盾的心情都演活了。陈文对于女性角色塑造的细致用心，应记一功。

电影前半段在场景和音乐上所建筑的强烈对比，在素贞进入新加坡后，平行剪接的秩序便被打破了。陈文对于素贞如何寻夫的细节，用墨不少。为要加重增强广东文化族群的「归属感」，陈文仔细地描写素贞和大成的寻亲之旅。当素贞与大成不知从何处寻亲之际，旅馆的伙计便提议他们到「何氏成堂」打听。第二天，素贞和大成走到何氏成堂，镜头便跟着负责人在名册上逐个名字扫瞄，以显示他们在寻亲过程中的困难。素贞与大成看不见何阿九的名字，何氏成堂职员提议他们到「广东会馆」翻查档案。又第二天，摄影机追踪他们到达广东会馆，会馆职员说广东会馆的名册与何氏成堂是一样的，假如他们在成堂找不到何阿九这人，在广东会馆也不会找到。素贞和大成带着失望的心情返回旅馆，素贞禁不住悲伤哭起来。大成想起阿九当时是跟曾祥一起到新加坡的，他们可以尝试找曾祥

的地址。办法想到后，他们再到宗亲馆，终于找到了曾祥在牛车水的地址。一个远景镜头，表现第二天素贞和大成走在牛车水街头，寻觅曾祥住处。住处寻到了，曾祥却不在，他的邻居叫大成明天再来。又第二天大清早，大成再去找曾祥，终于找到他，曾祥告之阿九发了达，在大明洋行当经理。大成立即赶回旅店，把消息转告素贞——一个素贞笑颜的特写。这时的室内摄影光度充沛，给人光明之感，而音乐也立即转为轻盈愉快。陈文在这一段「寻亲」情节上花了不少篇幅，也用了不少心思去展示寻人之路的迂回曲折。音乐和灯光的处理都连合着二人寻亲的心情，为一段琐碎的寻亲过程加添了感情的实感。

新加坡的华侨广东会馆、何氏宗亲会等团体，以至路上的中国同胞，都曾为协助本片拍摄而出过一把力，这在片中的几个镜头都可看得出来。影片在这些地方叙述了华侨的团结互助，也用澳门街坊筹款给素贞母子作旅费这场戏，表达了同一的意思，这都很好⁵⁰。

以上这篇摘自《大公报》的影评，表达出香港华人对于新马华人的尊敬和关注。导演陈文，在素贞、大成「寻亲行」诸多细节的铺叙中，展现了一幅海外重要的广东族群网络图。导演以寻常的镜头，呈现新加坡广东网络与当地华人宗亲组织的连系，在细节的捕捉之中，一方面显示了香港对于新马广东同胞的文化关怀，另一方面，新马的广东族群也同时想象/怀念他们身处「唐山」的亲属。就在 1950 年代中期，这样一个特殊的文化转型期里，这部「香港制造」的粤语电影，在「海外」帮助塑造了一条由许多真实名字堆积起的广东文化连带，在一种「想象的」亲属关系里环环相扣。

「南洋三部曲」里的四地联想

光艺「南洋三部曲」里的主角都来自「唐山」，除了《唐山阿嫂》，主角都没有明确说明来自唐山哪个地方，只是，我们仍能从一些蛛丝马迹中得知他们口中的「唐山」就是香港。只有《唐山阿嫂》，在银幕前写上字幕，表明素贞所处的乡村是澳门，而当素贞到新加坡找大成的时候，也多次表明她从澳门出来的身份。我们不禁会产生疑问，为什么《唐山阿嫂》里的「唐山」，是澳门，而不是香港

⁵⁰ 李慕长〈影谈专栏〉《大公报》(香港：1957年7月13日)。

？也许，我们需要把香港、澳门、新加坡、马来亚放在「南洋三部曲」里的分区图来作考虑。

「唐山」，是「南洋」华人对于中国的俗称。「从唐山而来」的人，扮演了一条跟祖国文化连结的线索。「唐山」在「南洋三部曲」里是一种象征，填补了国家层面的空白感。在《血染相思谷》中，当谢贤说要返唐山时，便出现了一个维多利亚海岸的鸟瞰镜头，提示了香港的身份。这些处理，一方面能够视为南洋角度，把香港和澳门的特殊殖民地身份隐藏，另一方面，港澳观众也能代入这些「从唐山来」的文化角色。

在「南洋三部曲」里，香港的形象与身份是隐藏着的，故事只显示新加坡、马来亚与「唐山」三地的关系。这三部电影建构出一种近似二元对照的效果——城乡的对比。《血染相思谷》写马来亚(乡村)与「唐山」(香港)(城市)的对照；《唐山阿嫂》是「唐山」(澳门)(乡村)与新加坡(城市)的对照；《椰林月》则是马来亚(乡村)与新加坡(城市)的对照，在《椰林月》中，没有说明主角来自唐山的什么地方，可是这必然是跟新加坡的城市印象对等的。

20 世纪 50 年代，不论是星马华人还是「香港人」，他们的文化身份还是相当模糊的。香港聚集了大量从中国而来的新移民(大部份是广东人)，他们都未以香港为家。从地缘关系上看，香港自有其独立的边界(香港、九龙、新界)，在政治体系层面，香港与中国政权又绝然分割。一方面，这个时期从中国大陆来港的「新移民」并不以香港作为他们长住久居的「家」；另一方面，香港还是英国的殖民地——一个中国、台湾政府所不能管辖的华人社会，由此，居住在香港的华人的国籍及文化认同，尚有许多模糊处。*这种暧昧性，正好配合了新马华人社会从「文化为本」的社群过度到建国完成之「转型期」。那时候新加坡、马来亚没有明显的边界，人民能够随意游走两地。星马华人的背景组成复杂，他们的国家身份认同跟「香港人」相似，存在着许多不确定因素。由于这种「地理政治」及「心理国界」的模糊，让「南洋」与香港有一个相似的文化身份认同的「状态」，亦因着这二地人流及物流交往的频繁，两地人民唤起了互相观照的心态。*二次大战后，亚洲社会一方面从日本的军权政治的威胁释放出来，另一方面殖民主义的解体亦横扫东南亚各地，好些东南亚地方得以从「殖民地身份」独立。宏观之，战后的泛亚洲社会正迈进一个新时代的里程。亚洲城市不再附属于欧洲帝国，欧、亚之间有了新关系，亚洲各地都争取以崭新的面貌亮相于星光舞台。在这些南洋组曲所展示的，便是这种现代的、进步的形象。正由于新马、香港等地华人国家身份认

同的模糊感使然，银幕上所重视的也不是国界的描写，而是地方、社会的人情刻画。

在「南洋三部曲」所呈现的新加坡、香港、马来亚、澳门的四城关系，存在着有趣的城乡差异，而这些电影里所隐藏着的城乡对照，是有别于 1930、1940 年代上海电影那带着左翼意识形态的倾向：城市不再是罪恶之都，乡村也不再是农家之乡。在光艺的「南洋三部曲」里，马来亚永远是乡村姑娘，新加坡则是摩登女郎，而唐山的形象则徘徊于两者之间，时而乡下少女，时而城市淑媛。比如在《唐山阿嫂》里，谢贤与姜中平乘坐小艇驶进南洋的一幕，便是在充满巨轮船影、华美建筑的新加坡河上。姜中平他们所坐的小船进入这条繁忙之河，波光灿烂，旁边巨型的货船恰好与他们所坐的小艇形成强烈对比。人物浮在繁盛的城市背景里，海波之上瞥见一片异国城市的华彩。在光艺的南洋组曲的声影之下，新加坡的城市身影是较为固定的摩登女郎，「香港人」的身份虽然比较暧昧、游移，然而，在《血染相思谷》里，那个隐喻「唐山」的维多利亚海岸的鸟瞰镜头，显出了大都会的气息。及后谢贤走进其姨妈的山林别墅时，显出了香港富有华丽的印象。新加坡与香港的摩登城市形象，跟马来亚及澳门的宁静恬淡的乡村美态，都是战后东南亚的新气象，不论是浓妆与淡妆，这些地区都散发着锐变中的魅力。

第四节 歌颂青春：新一代的「南洋」、「唐山」想象

在《血染相思谷》里的首个镜头，便取景于漂亮明媚的热带湖边——相思湖。马来男子阿李在湖边大喊「苏莲娜」的英文名字，之后便看见充满热带情怀、头戴小花、穿着娘惹服的苏莲娜(胡茄饰，1941-)，在湖的另一边以马来语与他沟通了两句，便跟赤裸着上身，古铜肤色，只穿一条游泳短裤的叶菁(谢贤饰)，在湖的另一边谈情。湖面波光映照，好一片南洋风情。

跟电懋拍摄的《星洲艳迹》一样，《血染相思谷》所出现的「南洋风光」是为了取悦新马观众，这部电影于 1957 年便在新加坡上映了 13 天⁵¹。跟《星洲艳迹》一样，故事的隐藏聚焦者却是香港人。在《血染相思谷》开首所出现的南洋景观，形构了一种异域感。有趣的是，秦剑对于满足南洋典型印象(stereotype images)的描写，是摇摆不定的。骤然观之，电影开首的相思湖的美丽摄影，以及其后具南

⁵¹ 根据《南洋商报》的电影广告所作的统计。

洋风情的马来土风热舞「浪练」的场面，都似乎在满足港人对于南洋想象的欲望。其后，故事又藉苏莲娜带出「降头」的巫术之言，令唐菁陷入一种欲要追寻真相的处境里。最后唐菁证明世上没有巫术，作为电影的最后一立论。秦剑以建立「刻板印象」为始，又煞费苦心地把它推翻为结。只是，《血》片为了要立这「破迷信」之论，花了九成篇幅去渲染、制造神秘气氛(下文会详细分析)。这种为要「推翻」而「建立」的方式，多少也把南洋文化与人情看作某种「景观」，在有意无意间，表达了导演对于南洋传统印象捕捉的犹疑，然而，在这种摆荡之间，也间接满足了「港人」对这个南洋亲属的窥视心理。不论如何，尽管在不少电影镜头里，看到秦剑对于马来亚的原始风光怀着某种迷恋，这部电影仍然「尝试」以一种「科学的角度」，来看待南洋的巫术问题。秦剑以流行于1940、1950年代的好莱坞影坛的黑色电影(film noir)风格来统摄全片，从任何一个角度看，秦剑都在着意经营新一代的南洋想象。这部电影的故事，围绕一位二十来岁的青年对于真相的探索，在他追寻与发现的过程中，间接否定了父母辈一些荒谬的传说。最后，新生代经历了人生的一些苦难，寻获「真相」，其过程又带点德国成长小说(Bildungsroman)的意味。在年轻执着的探索里，秦剑亦在歌颂青春。「南洋三部曲」的第一部《血染相思谷》与第三部《椰林月》，都传递了对生命、对真理追求的火热的激情。这一种热情，又燃烧着青春的气息。

《血染相思谷》：打破迷信，追寻真相

《血染相思谷》改编自关山美的连图小说，据楚原(1934-)的记忆，关山美曾参与协助秦剑编剧，在《血》片中用司马才华这个名称⁵²。故事分开三个部份，第一节讲述从唐山来的叶菁与马来少女苏莲娜相恋，遭到叶母的反反对，叶母以在唐山的姨妈病重为理由，劝叶菁返回唐山暂住，叶菁听从，苏莲娜不忿，扬言向叶菁下降头。叶菁并不相信「降头」之言，可是，苏莲娜的行为让叶菁决定放弃对苏莲娜的爱情。第二节写叶菁返回唐山后，叶菁在姨妈的家里邂逅两位表姐妹，表姐蓝怡(嘉玲饰)高贵、矜持、能干；表妹紫薇(江雪饰，1940-)单纯天真，叶菁喜欢活泼的薇表妹，可是同时怡表姐也爱上了他，令他陷入三角恋情中。其间，姨妈去世，薇表妹伤心不已，拖延了叶菁与薇表妹的婚事。后来时机成熟，叶菁

⁵² 见罗卡〈血染相思谷影评〉，《电影中的海外华人形象》(第十六届香港国际电影节)(香港：市政局，1992)，页101。

与薇表妹准备办喜事之际，薇表妹突遭不幸，堕楼伤足，竟成残废，结婚前夕自杀。叶菁想起了苏莲娜的降头，便接受了怡表姐的爱，准备跟她成婚，以证明巫术之论的荒谬。谁知在婚事之前，怡表姐与仆人阿芬堕崖死亡，叶菁认为两位未婚妻之死，足以证明了苏莲娜的毒咒真有其事，于是他不顾一切，乘飞机返回马来亚找苏莲娜算账。第三节讲述叶菁在马来亚找苏莲娜，在相思湖旁边的山崖上，叶菁想以武力来向苏莲娜报复，苏莲娜的丈夫阿李(姜中平飾)赶到，却错手杀死了苏莲娜，阿李入狱。叶菁返回唐山，却听到姨妈的山林别墅闹鬼，叶菁要查明真相，原来别墅没有鬼怪，怡表姐还没有死。最后菁追怡到天台上，表姐承认紫薇堕下楼梯，是因为她吩咐阿芬推她下楼引致，而紫薇自杀也是她暗示残废了的她不能带给菁幸福所造成的。最后，在天台上，忿怒的叶菁向怡步步进迫，怡失足在天台上堕下死亡。叶菁终于证实「世上没有巫术」这回事，他立即飞返马来亚，向警察局解释一切，把错手杀死苏莲娜的阿李救出。

《血染相思谷》这样「大胆」的剧情，自然不容易得到当年观众的理解，当时有影评写道：「剧情是比较曲折复杂的，可惜没有多大意思。男主角叶菁先后爱上的三名少女，后来都分别死去，其中有两个都是死得无辜的，这使人看得难过。⁵³」对于这部风格创新、题材大胆的作品，光艺公司刊登在《香港商报》的「献映专辑」中，便刊登了一段光艺官方的介绍文字，其中或能表达秦剑如何处理这样一个「爱情悲剧」的态度：

凡是一部「恋爱悲剧」与社会制度是有血缘关系的，譬如「罗密欧与朱丽叶」或「梁山伯与祝英台」是十八世纪以降的恋爱悲剧；那个时代，造成「恋爱」悲剧的因素，是由于「封建制度」；十九世纪以来，不少青年男女们，欢欣地看到「封建」王朝，一个个地倒下去了，他们发过了一个美丽的梦以为从此没有「恋爱」悲剧，但这个梦不久便醒过来了，起而代替「封建制度」的恋爱悲剧却是由于「财产的争夺」或「爱情的争夺」这两大因素，「血染相思谷」就是这种恋爱悲剧了。我们生在今日，不应该盲目地再塑造一个什么由于「封建」，由于「父母之命，媒妁之言」来责难什么人，不应再从坟墓里拖出朽骨来鞭打，而应面对现实，看看现在日常所发生的「恋爱」悲剧是由于什么⁵⁴？

⁵³ 李慕长〈谈影——血染相思谷〉《大公报》(香港：1957年5月21日)。

⁵⁴ 「光艺南征星马首部巨片：献映专辑」《香港商报》(香港：1957年5月16日)。

笔者以为，以上一段引文，表明了由秦剑领导之下，光艺爱情电影的「新派作风」。虽然我们无从知道这一段宣传文字由谁执笔，可是秦剑身为光艺公司的经理，对于由他执导的电影宣传文稿，大概都会过目，经他同意才会在报纸刊出。假如我们把上述文字看成是秦剑认可的「官方立场」，这里提到《血染相思谷》之「创新」的地方，就是不再以「封建制度」作为「恋爱悲剧」的成因。造成有情人不能终成眷属的原因，不再是出于「父母之命」，而是来自「新时代」的理由：财产的争夺和爱情的争夺。值得多想一层的是，这篇文稿以「从坟墓里拖出朽骨来鞭打」来形容「反封建式」的爱情题材已经过时，由此也透露出光艺之务求「创新」之意欲。假如我们把这种说法放在中联与光艺的作品比较上，便可以看到它的时代意义。中联的创业作便是《家》(1953)，根据巴金「激流三部曲」改编，题材便是上述所提到的「被封建制度扼杀爱情的悲剧」。事实上，刚脱离中联的秦剑，借助中联演员的力量，为光艺开拍的第一部电影《胭脂虎》(1955)，在题材上也因循「反封建」的主调。从这个角度看，光艺在 1956 年底到新马拍摄外景的《血染相思谷》，它的题材便甚具开创性了。一般「反封建」的爱情悲剧，背后都有反父权、反传统的精神。秦剑虽然开辟另类的故事风格与题材，可是这种高举青年新一代价值之精神，仍然保留在《血染相思谷》与《椰林月》里。而作为「南洋三部曲」的第一部，秦剑不单只在题材上革新，更运用了黑色电影的风格来拍摄，开创出一种新颖的粤语电影效果，也打开了日后光艺悬疑电影的基础。

秦剑把爱情浪漫、恐怖诡异的气氛揉合，作为此片的基调，其类型模仿盛行于欧美 1940、1950 年代的黑色电影(film noir)。所谓黑色电影，有论者认为这是指气氛、风格，多于一种电影类型⁵⁵。假如黑色电影是始于 1940 年代中期的巴黎，追溯这种类型的源头，能够找到四个来源：1. 德国表现主义(German expressionism)；2. 法国诗写实主义(French poetic realism)；3. 美国硬汉小说(American hard-boiled fiction)；4. 美国犯罪电影(American crime films)。黑色电影的题材，多强调社会现实的灰暗面和人性的罪恶。在风格方面，多用厂景 / 内景，也多用对比鲜明的灯光制造光暗反差(sharp contrast)，并利用阴影来烘托气氛，有时还以之来切割演员的脸孔，也多用镜子制造景框内的分割形象。值得注意的是黑色电影里的女角都是「蛇蝎美人」 / 「红颜祸水」(femme fatale)，这些「蛇蝎

⁵⁵ Paul Schrader, Notes on Film Noir, Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II* (Austin: University of Texas Press, 1995), p. 214.

美人」颠覆了传统价值中较为脆弱保守的女性印象。《血染相思谷》片中三位女主角，其中两位便是「蛇蝎美人」。这部电影在灯光、音乐、镜头的运用上渲染阴霾气氛、故布紧张，甚具黑色电影之风格。苏莲娜——是首先出现的蛇蝎美人，她的巫术背景(传说她母亲懂下降头)加上她对菁曾下的怨咒，一直如黑云浓影，笼罩着菁迈出的每寸爱情之步。菁虽然多次强调他不相信世间有巫怪之术，但却接二连三地得到爱情上的报应。苏莲娜的降头，像蚊蝇虫扰，挥之难去。两位爱人的死亡，令出生自唐山的菁对这些陌生而可怕的外洋怪说，不得不相信了。中国文化传统一向不重鬼神之说，巫被视为怪力邪说。南洋，除了椰林风景外，叫人好奇的，也许便来自这些热带灵媒所引起之蛊惑。《血》片恰恰拿准这些「港人」对东南亚的隐藏心理，把之投射在苏莲娜一角上。在电影的开头所展示的相思湖，除了写它宁静明丽，也表现了它悬疑神秘的一面。叶菁跟苏莲娜谈情后回家，叶母首先跟他说的话，就是阻止他跟苏莲娜交往，并指苏莲娜的母亲懂得巫术。叶菁第一句跟他母亲说的对白，就是「我不相信世界上真的有降头这种巫术」。这一句说话，呼应了叶菁跟母亲所说的最后一句话，可以视为是整个故事的「主题」。从这开始，故事便带到叶菁「追寻真相」的过程里。

稍后，叶菁再到相思湖，与苏莲娜幽会。摄影机特别捕捉了晚上相思湖旁边美丽的椰林，之后，又接一个相思湖宁谧的空镜。虽然镜头前的幽静风景没有异样，在背景音乐上，导演却慢慢营造出悬疑的气氛。叶菁与苏莲娜再次走到相思湖，叶菁强调他不相信巫术之际，导演便接用了两个周遭环境的空镜：第一个镜头是两棵椰树中间明艳的月光，第二个镜头是宁静的相思湖面。这两个空镜都拍得美丽而凄艳，甚有异域情调。悲哀的背景音乐营造出哀怨的气氛，然后苏莲娜说她有预感叶菁会离开她，跟着，摄影机又接一个晚上椰林的空镜，叶菁与苏莲娜坐在一只小木船上，背后湖水的波纹在二人身后幽幽荡漾，预示暗涌。秦剑在写叶菁与苏莲娜一段感情的时候，特别着意描写这个相思湖。首先，相思湖暗示了苏莲娜马来女子的身份，另外，苏莲娜亦亡命于相思湖旁边的山谷里。相思湖，仿佛是拥有马来血统的苏莲娜的象征。当叶菁与苏莲娜再到湖边，是一个白天，叶菁告诉苏莲娜，他答应了母亲返回唐山暂住。后来苏莲娜问叶菁的出生日期，叶菁如实告之，菁又问她要知道他生日的原因，镜头随即接一个近镜——苏莲娜蛊惑的表情，说：你回去问你母亲，她会告诉你。直到这里，苏莲娜用巫术下降头的阴影呼之欲出了。当叶菁再次找苏莲娜理论的时候，摄影机放在一个倾斜的角度，拍出苏莲娜一个阴险的脸，甚具「蛇蝎美人」的形象。苏莲娜终于说出了

她的咒语：「你返回唐山以后，爱上哪个女人，那个女人都会死！」这一句咒语，在叶菁登上返回唐山的轮船上再次运用。一个低角度中景长镜头，景框内叶菁颓然坐在摄影机前，苏莲娜的咒语再次以画外音(voice over)的方式响起，叶菁手执拳头，嘴里喃喃说着「我不信！我不信！」然后，叶菁身后本来明朗的蓝天白云，渐渐转黑，这个长镜头缓缓淡出，结束故事的第一部份。

当镜头再次淡入，便是一个鸟瞰香港维多利亚海港的空镜——「唐山」的指涉。第二部份，便是发生在「唐山」，香港的一座寓林别墅里，这一节基本上大多在内景拍摄。当叶菁乘坐的一辆名贵房车驶进这间大屋，背景音乐故布悬疑。也从第二部分开始，秦剑便以谢贤的画外音作为独白，交代叶菁在姨妈家里，碰上难以自拔的爱情挣扎。从此，电影的叙述者便从一位相对客观的隐藏叙述人，变为叶菁第一人称主观叙述。叙事观点的改变，加强了人物主观心理的描写，除了突出主角在感情上的挣扎外，也清楚地暴露出叶菁要证明「世上没有降头这种巫术」的决心。假如苏莲娜是《血染相思谷》里第一位重要的「蛇蝎美人」，那么，在故事的第二部份，由嘉玲饰演的蓝怡表姐便是故事里真正的「蛇蝎美人」——真正表现了人性的阴霾面。当叶菁第一次踏进姨妈的别墅里，一个高角度的中景镜头营造了大屋的空荡感。蓝怡从客厅后面的楼梯慢慢步下，然后导演立即接一个蓝怡的低角度近镜，把这位重要人物介绍出场。当姨妈一边称赞蓝怡当家非常本事的时候，摄影机便捕捉了蓝怡第一个望向叶菁的眼神——一个近镜——眼神充满魅惑而富挑逗性(透露了她黑蜘蛛般的恶毒妇人心)，然后，再剪一个叶菁充满质疑的表情——一种不安祥的暗示。

在处理蓝怡这位「蛇蝎美人」的同时，秦剑则安排了紫薇，一位天真单纯的女子作为对比。当蓝怡带着初来的叶菁参观别墅的时候，背景音乐转为轻松愉快。当叶菁第一次看到了紫薇，她跟女佣阿芬正为争夺一条丝带而追逐，薇的动与怡的静、薇的明朗与怡的阴沉，造成了鲜明的对比。蓝怡把紫薇和阿芬喝停之时，叶菁望着蓝怡的背影显得有点畏惧。摄影机稍稍拨开了蓝怡的身影，叶菁甫第一次见到紫薇，便不禁微笑，跟着接一个紫薇的近镜：她含羞答答地低下了头。如此，单从叶菁跟两位表姐妹的首次见面，已经营造了强烈的对比效果。在整段爱情追逐中，秦剑都以叶菁的读白来叙事，而且与画面剪接配合，加快了剧情的推进，节奏相当流畅。举一个例子，在第一天晚上叶母劝叶菁忘记苏莲娜的一场之后，导演立即接一场日景，叶菁在大宅门口独自沉思，以独白道出：「阿妈说得也有道理，表姐表妹都好喜欢我，而且表姐表妹都各有她的可爱处。薇表妹天真

无邪，纯洁活泼，好像春天的花一样，令人喜爱怜惜。怡表姐高贵大方、文静本事，好像秋天的花一样，令人佩服敬畏。」这时，蓝怡走过来，「中断」了叶菁的独白，她问他在想什么，说假如他感到纳闷，她可以陪他外出，叶菁却冷淡地望向她，回了句：「不用了，你没有空，我下楼去看表妹种花。」说罢，叶菁下楼去，又一个近镜描写叶菁回头望向怡，他的独白继续接下去：「我知道她很喜欢我，但是我不喜欢她。」镜头接一个蓝怡失望的表情，然后忿然转身。叶菁的独白继续：「我喜欢的是薇表妹……」跟着，叶菁走到坐在花园里的紫薇的旁边，喊了她一声「薇表妹！」，中断了他的独白。秦剑对于叶菁独白的运用，是自然而流畅的，基本上从第二节开始，独白便成为故事叙述的主要线条。在叶菁独白的大量运用中，交代了他跟紫薇恋爱之前的一段挣扎，因为他想起了苏莲娜的降头。这个符咒如阴影围绕着故事的叙述，也诱导叶菁的爱情命运，步向不能自主的悲剧轨道上。

在第二节中，《血染相思谷》在灯光和镜头运用上，掌握了更多黑色电影的元素。比如在紫薇失足从楼梯掉下的一场，秦剑在镜头运用及摄影上，便巧见匠心。在某天晚上，叶菁约了紫薇在八时外出，当他在大厅等待的时候，叶菁以旁白营造气氛：「突然间……」，镜头一片漆黑，原来大宅的灯掣熄掉了。叶菁喊女佣阿银帮忙，叶菁寻找电灯的总掣，当此之时，黝黑之中，一支手提电筒照向叶菁，打造出光暗对比，是蓝怡。镜头立即接一个蓝怡的近镜，她手提电筒，从下照着她上面的脸，把脸庞照成一半明一半暗——一个强烈的光暗反差，也预表了她的人格分裂。蓝怡说，「表弟，这间屋的电线已经旧了，修理也没用了。」接着，紫薇在漆黑中的二楼，从房里惊慌地慢慢步出来，女佣阿芬提着蜡烛，煞有介事地表露出紧张的表情。紫薇怕黑，吩咐阿芬先行，但阿芬拒绝，反劝紫薇先行，紫薇惟有战战兢兢地步下黑茫茫的楼梯。镜头立即接在大厅里，家仆为叶菁拿来了蜡烛座，然后在漆黑之中，一声惨绝的尖叫声传出——镜头接紫薇在楼梯上滚下来，阿芬吓得蜡烛也丢掉了，镜头全黑，只听到阿芬在喊「这不关我的事」。然后，叶菁用手提电筒照向紫薇的脸，她昏迷了。叶菁大喊「薇！」，紫薇吐出一句「哎呀，我的脚……」紫薇就这样从此成为跛足。

这座寓林别墅成为秦剑布置悬疑气氛的主要内景，如此这般的风格运用，一直延续到第三节，导演采用了更多的低光度摄影与氲晦气氛的营造。当叶菁在马来亚见证了苏莲娜的死，再次返回唐山，他的座架才驶进大屋，老仆人便跑来劝他不要住在那里，因为屋里闹鬼。叶菁回应就算真的有鬼，也只不过是他的两位

未婚妻，叶菁坚决表示要住进大屋，看个究竟。叶菁走进大屋里，摄影机放在远处，接一个别墅外貌的中远镜头，背景的天空从白昼变成黑夜——怪事将至。镜头再次走进内景，周遭一片漆黑，一支蜡烛的特写镜头，紧接着同一个镜头：蜡烛被一只手掩着了。叶菁与老仆人提着蜡烛，摸黑走到供奉「已死去」的蓝怡的房间，画面藏着风雨欲来的蠢动杀气。这时楼上传来了脚步声，镜头强调了老仆人搭向了叶菁肩膀的手，并说：「表少爷，她来了……」叶菁要上楼去看过究竟，老仆人大喊「不要上去！」，叶菁不理，手提电筒上楼去。这时候幽怨的双簧管独奏一段鬼魅式的现代音乐，铺垫了诡异的情调，然后弦乐加入，推动了背景音乐的快速节奏。在镜头前，一双高跟鞋走过，接着看到一个女人的背影，好像是蓝怡，叶菁追着蓝怡的背影，音乐便跟踪着人物更加急速地推进，旋律带着激情，直到高潮，所有乐器都停在大调的第一音上重重地齐奏三个四分一音符——呼！呼！呼！——叶菁终于发现那个女鬼就是蓝怡。在这里，蓝怡没有死的身份暴露了，在叶菁的步步进迫下，蓝怡承认了紫薇与阿芬的死都是她一手做成的，叶菁变得有点歇斯底里(在黑色电影中，人物的情绪与态度都比较夸张)，在叶菁的进迫下，蓝怡失足从天台上跌下去，当场死亡。镜头特写着叶菁流着泪的脸。

假如说秦剑纯粹只想在风格及取材上模仿西方的黑色电影，那就不对，因为蓝怡死后，故事并没有停在这里。故事继续发展，表现了秦剑对于拿捏电影主题的一种「摆荡」的态度。蓝怡死后，摄影机以极低角度及低光度捕捉一个中景镜头，叶菁站在天台的边缘上向下看，光度太低，其时只看到叶菁侧身的光影。这时叶菁以激动的独白插入叙事层：「原来阿薇的死是表姐所害的，表姐的死是为了财产和爱情的争夺，那即是说不关苏莲娜的事，那亦即是证明了世界上是没有降头这种巫术——但是为什么妈妈说有？」在独白后，叶菁走到母亲的床前，把睡在梦中的母亲惊醒。叶菁问她苏莲娜的母亲是否真的懂得下降头，母亲支吾以对，最后，吐出一句「我只不过想吓你一下」。叶菁立即问其原因，原来叶母年轻时被苏莲娜的母亲抢走了爱人，叶菁听到后恍然大悟，却差不多崩溃，喃喃自语：「我累死了苏莲娜，还连累了阿李坐牢。」叶菁禁不着激动痛哭。看到这里，也许现代观众会质疑剧情是否有点太不合理？叶菁用尽他的热情与信心来经历这么许多的一切，后来发现原来为他带来这些痛苦的一句咒语，竟然源于母亲一时之气的谎话，而她把真相说出来的时候又竟然能这样漫不经心，甚至有点反高潮。叶菁却差点陪上性命(也陪了两位女子的性命)来找出事实的「真相」，好不冤枉！笔者认为，秦剑这样的处理，流露了他的反权威、反父权意识。透过年轻人

并出一切的努力，以真诚的生命去追寻，并在坚信科学的反迷信理念下，找出真相。真相之暴露，也间接暴露出父母辈愚昧顽固的价值的不可取。在推翻父辈愚昧价值的同时，也是一种反父权的表现，这亦是源于高举青年价值的精神。虽然秦剑的电影并不以流行于四、五十年代粤语片的「反封建」为题材为主干，可是人物的「寻根究底」的精神，其中带着年轻人的冲劲，其实跟「反封建」故事的主体精神，有异曲同工之妙。只是，秦剑以一种新颖的手法来表现，也以「现代的」科学精神为包装。

当叶菁知道事情的来龙去脉，他再次返回马来亚，向警长报告一切，以及他的体会：「原来世界上真的没有降头这种巫术，只有财产的争夺、爱情的争夺所造成的丧尽天良道德的人性！」故事去到尾升，秦剑便再次重复这个「主题」，有两个原因：1. 这个故事虽然「曲折离奇」，未必为一般观众所接纳，但它是「有健康主题」、「言之有物」的。2. 平衡在电影内大量采用黑色电影风格所营造的「恐怖悬疑」效果，重申世上「没有巫术」、「没有鬼怪」的定论。在 1950 年代，仍然受着粤语片清洁运动的影响，加上东南亚的电影检查制度严格，怪力乱神的电影未必为观众所接受，故此，我们看到在《血染相思谷》里，秦剑用了九成的篇幅去描写巫术带来的阴影，到最后才揭发「真相」，反驳这种苦苦经营的迷异观点。从另一角度看，这种对于西方电影的模仿以及在叙事上的创新，真正流露出秦剑的新派作风。他在《血染相思谷》主题上所表现的摇摆不定，其实也是在香港这个特定环境里所培养出来的。在中西的夹缝中，左右两派意识形态之争里，秦剑的电影，刚好找到了一个「平衡」的「中间点」。他这种模拟黑色电影的作风，更为光艺开创了以后的悬疑电影类型，也为 1950、1960 年代的粤语电影开辟了新的路线。

在这个高举青年价值的电影里，南洋的形象也从某种迷信之乡的「典型印象」中争脱出来，新一代的「唐山」(香港)、「南洋」(马来亚)的关系，在《血染相思谷》结束时所呈现的，是现代的城、乡关系——一种和谐优美的景象。叶菁把阿李救出，他们在苏莲娜的墓地上重遇，叶菁向阿李道歉，镜头略低拍摄一个二人镜，显示出二人身后的日光。叶菁向阿李伸手，阿李报以微笑，握着叶菁之手。镜头慢摇，从墓地上的花束，摇至草地旁边的小径上，叶菁与阿李互相搭着肩膀，镜头停在二人同行的背影，看着他们在阳光灿烂的照耀下——向前行——一种温暖的、亲属的暗示。电影结束之时，「唐山」与「南洋」，也从错误的降头之言走出，回归亲属似的兄弟关系。

《椰林月》歌颂新一代的理想——南洋的华侨教育

假如以光艺的观点看《血染相思谷》是一部爱情悲剧，这部同样由秦剑导演的《椰林月》，也是一部爱情悲剧。《血染相思谷》参考自黑色电影类型，而《椰林月》则回归爱情文艺片类型。然而，这不同于一般的爱情文艺片，在主题上，《椰林月》有一个更「复杂」的题目要处理——理想与爱情之间的矛盾不兼容，而且还加上父权所施予的「家庭压力」。关于主人公的「理想」，便牵涉到 1950 年代的热门主题：华侨教育。假如以新马华人的立场来说，这就是当地的华文教育。在上一节提到教育在 1950 年代是一个新鲜的电影题材，而《马来亚之恋》(1954) 是 1950 年代香港第一部到新马拍摄外景的南洋题材电影，这个电影故事就是关于华侨教育的。

在 1954-59 年间的新加坡，华文教育虽然受到殖民地政府教育政策的压抑，但是这却加强了民间反抗的声音，新加坡华人普遍发出提高华文教育质素的渴望。《马来亚之恋》由紫罗莲自编自导自演，从女性的角度出发，描写梁玉洁把自己热爱教育之情，投射在一位热心华侨教育的教员上，由理想变为恋爱，最后她虽然不能跟这位教员厮守终生，嫁给一位富家子弟，但她继承了教员的志向，献身华侨教育。甚至最后，她的热心更改变了一向对教育无动于衷的丈夫，支持她并跟她一起办教育。《椰林月》的主角岳鸣，却没有玉洁这般幸运。故事从男性的角度展开，描写热爱教育的岳鸣得不到太太对他志向的谅解，痛苦地挣扎于理想与爱情之间。不论秦剑是否有看过紫罗莲的《马来亚之恋》，两部电影的主角都是热心教育的青年，而他们都与富有人家结合，由其伴侣出钱捐款办学。其实，这也是从实际角度去设计剧情，由于失去殖民地政府的支持，新马华人假如要办华文学校，便需要自力更生。当年不少华商都捐资兴学，而此举尤其得到华人社会的推崇。光艺公司的老板何启荣当年为要捧红林翠，让由她主演、秦剑执导的《女儿心》卖座新马，便把《女儿心》在大华戏院元旦上映第一天的收入，捐给当时正在筹钱兴建的「南洋大学」，这次活动更得到《星洲日报》及《南洋日报》大幅刊登⁵⁶。教育，是一种文化身份的确认、传承，华文教育，不论在何种政权之下，是 1950、1960 年代新马社会的敏感课题。电影虽然触碰到这个复杂的题目，却没有把它牵扯到政治层面，这是卖埠南洋的禁忌。秦剑把主角遇上的「困

⁵⁶ 参考自黄卓汉《电影人生：黄卓汉回忆录》，页 82。

难」简化为爱情与理想之间的冲突，加上父辈的威权压迫，让主角活在痛苦之中。虽然如此，秦剑把一名热心华侨教育的唐山人士的理想写活了，也就是这份激情，多少感动到支持华校的新马华人。

秦剑向来是写「情」的能手，爱情，是秦剑电影一个十分重要的母题，他执导的电影几乎每一部都有细腻的爱情描写。他要表达和歌颂的，是爱情所赋予的勇气及其本身的价值。在秦剑的世界里，争取爱情是一种「责任」，不论男女，都有追求至死不渝爱情的「义务」。秦剑的「纯情主义」与「浪漫思想」除了发挥在爱情上，也体现在人物对事业的态度上。秦剑也许认为，除了爱情，事业，以秦剑的话来说——「人的志向」，也应穷出自己的生命去奋斗的。这种对于「志向」的感情与恋爱之感情无异，也是源于一种热烈的「激情」(passion)。爱情与志向，几乎成了生命的两大支柱。然而，假如这两条重要支柱发生冲突会是怎样？《椰林月》，就是写一个爱情与志向不能兼容的悲剧。《椰林月》讲述由「唐山」到「南洋」的岳鸣(谢贤饰)与程子和(姜中平饰)、淑荷(嘉玲饰)兄妹在新马各地办教育。岳鸣矢志于教育工作，积极找新加坡富商梁道然捐款兴学，梁道然是生意人，无心办学，但他的女儿采莲(南红)却喜欢上了岳鸣，采莲与其妹采冰(胡笳饰)都愿意帮忙他。岳鸣与采莲闪电恋爱、结婚，可是莲父要鸣放弃教育，婚后从商，才答允资助建校。鸣为爱莲的缘故弃掉理想，无奈答应。婚后岳鸣无心学做生意，挣扎于爱情与志向之间，他对教育的热诚以及他对从商的冷落，令梁道然非常失望。莲却未理解鸣，以为他与淑荷有私情。身怀六甲的莲找荷理论，荷开导了她，但她却遇上交通意外，诞下女儿后去世。梁道然因为采莲的死非常痛恨鸣，把鸣赶离了家，不让他再见采莲诞下的女儿。七年后，岳鸣再次从唐山回到新加坡，重返教坛，并希望梁道然原谅他，让他跟亲生女儿小莲重聚。梁道然还是心硬，不允，采冰偷偷地把小莲带到公园去跟他见面。后来，鸣日渐跟小莲见面多了，被梁道然发现。最后经过采冰的相劝，梁道然才原谅岳鸣，把女儿归还给他。在结局部份，虽然岳鸣与小莲父女团聚，仍然留有一点苦涩。

《椰林月》也是三幕式结构，头二节是一出「爱情悲剧」，讲述岳鸣挣扎于爱情与理想之间，第三节则变成「家庭伦理悲剧」，突出了岳父如何不谅解岳鸣，把他与亲生女儿分离。在这一幕，又充分地流露出秦剑的反威权反父权意识，虽然岳鸣没有真正的「反抗」行为，可是从他的不幸遭遇，反映了导演背后的态度。

岳鸣与采莲在第一幕很快便进入恋爱，而且他们还愉快地旅游(关于这一节的旅游片段，下文会详谈)。到第二幕，秦剑再次以他所擅长的旁白方式，插入岳鸣

的内心独白，叙述他如何在从商与办教育之间的挣扎。然而，故事的主题并非在第二节才展现，而是从电影的开始便以倒叙法引导出来。故事开始，是岳鸣在采莲死后七年，再次回到新加坡的华侨女校，在程子和的介绍下，岳鸣向学生说了以下的一篇演辞：

各位亲爱的同学，我离开了你们七年，也离开了教育事业七年。在这七年当中，我发现了一个道理，如果一个人的志向是热爱教育的话，他不应该离开教育工作，他应该把所学的一切献身教育。那么，他的所学、他的擅长，才有发展；他的心灵、他的精神才有快乐。这次，我回来了，我决定今后无论怎样，我都不会再离开教育工作，不会再离开你们！

这一篇演讲辞预示了他曾经经历过的痛苦，也就是这篇说辞，把岳鸣带到他的回忆里。秦剑设计的情节，多有意想不到大起大落的桥段，故事的叙述多以「感情」为主导，所以虽然在某些地方未必完全「符合常理」，可是，在情感上，却能产生「一气呵成」之势。秦剑电影，也就是靠一股热情，来完成所有情节、感动观众。在第二幕，秦剑用对比的手法来凸显岳鸣的内心矛盾，其中内心独白的加插与流畅的剪接应记一功。岳鸣婚后，便被正式安排在办公室上班，这时岳鸣的内心独白插入：「我开始学做生意，但什么都不懂，什么都要问人。我虽然事务繁多、责任大，但这全都不是出于我的主意。」在办公室内的岳鸣，是一脸愁容的。六个月后，岳父对鸣说，鸣跟着他做生意已经有半年，岳父问鸣认为做生意好，还是办教育好？当时采莲也在场，示意他不要激怒岳父，鸣只好委曲地答他，做生意好。就这样，岳父把全盘生意交给鸣打理，这时，独白又开始展述：「我起初接管生意，很多事情都不懂。」接着，镜头把坐在办公室里苦闷的岳鸣，跟他从前在学校里授课，一群孩子在操场围着他团团转的镜头重叠一起，之后独白再接：「我真宁愿回去教书！」

在岳鸣来说，从商不单学非所用，而且还影响他的感情生活。某天，岳鸣早了放工回家，采莲看出他感到办公室的生活太苦闷，便提议第二天是礼拜天，可以跟他出外散心。二人正在亲热之际，岳父闯进他们的房间来，并吩咐鸣第二天要到办公室等候，接吉隆坡的长途电话。鸣跟岳父说，可是，明天是礼拜天，岳父却响应他「做生意是没有礼拜天的！」。鸣虽然失望，却没拒绝。在这个小节里，秦剑再次让观众感受到鸣的矛盾，而岳父在这里仿佛成为一位「压迫者」，

以家长的身份来「攻击」、「入侵」鸣的志向和爱情。第二天，鸣顺命返回办公室，一直等到下午四时五十分，长途电话还未来。鸣一时沉不住气，便打电话到程氏兄妹的学校，原来他们正在开会计划新校的图积。鸣跟淑荷通电话时的兴奋神色，与他之前坐在办公室的纳闷神情，是一个鲜明的对比。因为程氏兄妹需要鸣给予意见，鸣还未等到下午五时，便已经离开去学校跟程氏兄妹开会了。在学校里，鸣向淑荷透露他的太太「虽然很爱我，但不了解我」，直接点出了二人爱情的问题。因为鸣早退的缘故，激怒了岳父，岳父质问他「难道回学校还比做生意要紧吗？我不想自己的女婿被人家说半句闲话。」悲剧性背景音乐响起，仿佛暗示岳父对鸣的不谅解，是鸣痛苦的来源。而从这次事件起，采莲开始对跟鸣「志趣相投、爱好相同」的程淑荷产生妒忌。

后来又有一次，鸣因为答应了采冰到学校当球证，失了开会的时间，岳父大怒，更斥骂他以后不用再上办公室了。这次事件做成了鸣与莲夫妻间第一次吵架，鸣终于忍不住对莲说：「我实在不喜欢做生意，我是喜欢教书的。」莲听后不谅解，反而说：「我这么爱你，为你，你一点也不明白，反而怪我。好吧，我不再理会你，你喜欢教书便教书吧！」。鸣失望，跟她说：「我们结婚以来，不曾争吵半句，为什么今天会为这事而争吵上来？」鸣的这道问题，正好点出了他们夫妻不和的原因。可是，莲并不理解，直到他们夫妻二人搬到柔佛的橡胶园，又因一次误会而争吵，采莲以为他与荷有私情。当采莲找淑荷理论的时候，淑荷开导了她，并点出莲不理解鸣：

因为你不喜欢教育，所以你不会了解岳鸣。有些人为了喜欢一样东西，他会连饭也不吃，觉也不睡。有些人为了喜欢一样东西，他宁愿牺牲一切，甚至连身家性命也不要——这就是志向。各人有各人的志向，即如岳鸣喜欢教育，你喜欢生意一样。你们夫妻间的磨擦完全不是为了爱情，而是因为你们志不相同。

秦剑点出了爱情与志向，是生命里同等重要的东西。在荷振振有词的辩解下，莲终于明白自己误解了丈夫。可惜命运弄人，莲在风雨之中驾车回程的时候，遇上车祸。莲临终前，鸣在床畔抚着她的脸，她含笑无力地吐出三个字：「我错了！」。这三个字除了表达爱情与志向不能相争外，还表现了夫妻在原谅及理解后，深层次的「爱情」。纵然莲去世，但因着这三个字，夫妇间的爱情便再没遗憾

了——这也解释了为何鸣不续弦。电影的最后部份，岳鸣一方面为教育理想而奋斗，另一方面增取在岳父手里接回自己的女儿——这是一份出于爱情的动力，他要重新维系这个与莲结成的家。莲虽死，鸣始终专一，爱情是这个「家」的基础。采莲临终之前，椰林月在苍苍的暮色里出现。采莲散手，椰林月却在明朗的晚空照耀。倘若我们明白「月」的意像在秦剑电影中都附带爱情的象征意义⁵⁷，《椰林月》以爱情奠基、以志向为题的含蕴便呼之欲出了。

故事的第三幕，从爱情悲剧变为家庭伦理悲剧，岳鸣的不幸处境，令电影笼罩在一种沉重哀愁的气氛里。在采莲死后七年，岳鸣再次回到新加坡，回到他与程氏兄妹创办的学校从事教育，同时，他亦希望能够跟与他分离七年的女儿相见。当岳鸣再次重回新加坡，他站在学校内的一棵树旁，回忆起七年前的创伤，这时程淑荷走来，把她六岁大的女儿带到岳鸣面前。岳鸣看到淑荷的女儿，触动起他的往事，说「我的女儿也有七岁了。」淑荷听后，便问他为何不去找自己的女儿，岳鸣回答「我明天就去找她。」由此，岳鸣进入了一段艰困的父女团聚过程。起初，岳父梁道然不容许岳鸣见女儿小莲，七年来，他一直跟小莲说她的亲生父亲已经死掉。后来，岳鸣得到采冰的帮助，让他有机会跟小莲团聚，小莲亦慢慢开始接受这位父亲。梁道然得悉此事，顽固的他出手阻止。最后，采冰以梁道然对于亡妻的内疚感来引导他，尝试理解岳鸣的处境，岳父最终让鸣尽做父亲的责任，把小莲带走。岳鸣与采冰，声泪俱下。虽然故事结束的时候，梁道然成全了岳鸣，可是，从他最初出现在故事直到差不多结束，梁道然都一直维持着威权的父亲形象。就是他，迫使热爱教育的岳鸣放弃教育而做生意。就是他，一直不理解岳鸣的志向，从来不予鼓励，只懂责怪不擅长从商的岳鸣丢了梁家的面子。就是他，让岳鸣承受了七年跟女儿分离之痛。秦剑没有描写岳鸣对于父权的反抗行为，可是岳鸣在其中的痛苦挣扎，正好表达了秦剑对于上一代价值观的批判，也间接肯定了年青一代的理想。秦剑的反父权意识，一贯地呈现在《血染相思谷》与《椰林月》里，其中，也投射了新一代的对于「唐山」与「南洋」之间的想象。

《椰林月》在 1958 年 7 月 12 日至 29 日，于新加坡上映了 14 天⁵⁸，以当年标准来说，属相当卖座。《椰》片在新加坡《南洋商报》刊登的广告，便有以下的一条以「优待学生」为标题的告示：「兹因本片系一部以华侨教育为题材之影片，对华校有密切之关系，是于本片上映时，特订优待学生之办法，凡凭校服或

⁵⁷ 笔者曾撰文讨论秦剑电影里的月亮的意象，见〈光艺的「难兄难弟」：浅论秦剑，兼谈陈文〉，《现代万岁：光艺的都市风华》，页 72-89。

⁵⁸ 参考《南洋商报》(新加坡)所刊登的电影广告。1958 年 7 月。

校徽，在日场前来参观者，一律祇收一元，团体前来，请先电话接洽，以便预留座位。」《椰林月》的宣传策略，明显是以华侨教育来对准新马的年轻华人观众。在新生代人口急增，教育日渐普及之五十年代，从唐山到南洋，不光是当矿工、掘树胶，而是「为理想」、「办教育」。这是秦剑在电影中所模塑的新一代星港文化想象。从电影的营销策略里，亦见光艺以「办教育」，来为「南洋」观众铸造新一代的「唐山」连系。

以旅遊来建构「亲属想象」

相对于新加坡，《椰林月》在香港较早上映，从 1957 年 8 月 22 日到 28 日⁵⁹，一共上映了 7 天。由于观众不同，电影广告的宣传重点也不尽相同，为了吸引香港观众，广告上有以下一段宣传文字：「光艺制片公司南征星马摄制第三部伟大巨献。本片全部外景在星加坡、新山、吉隆坡、太平、马六甲、怡保、檳城、昔加末八大名胜区实地拍摄。看本片等如遊埠。片长十二大本如迟来五分钟错过最怡人的星马景物。」从广告上看到，《椰林月》在香港的营销策略标榜新马风光，以新马各地的景物作为吸引香港观众进场的手段。整篇广告里，并没有出现「华侨教育」这些字眼，只有「朋友之爱·父女之爱·夫妇之爱·姊妹之爱·至情至圣·动人五内」这样的内容简介，其以家庭伦理文艺片作为包装的策略，清晰可见。

在 1950 年代，对于很多普罗大众，旅遊仍然是可望而不可及的事。运用光影纪录新马名胜之风景，一方面满足了香港观众的旅遊欲望，另一方面也趁机向香港观众展示战后新马之形象，以丰富港人对于新马风光的认识，形构两地亲属似的想象。除了以「城市感」来打破从前的南洋刻板印象，电影的马来亚乡郊景致也脱离了贫穷与落后，带来耳目一新的东南亚触觉。在《椰林月》中，有长达 8 分钟如「旅遊特辑」的星马风光介绍。在 1957 年的《新生晚报》便有这样的报导：「『椰林月』把星马八大埠的名胜风景与故事血肉相连的现诸银幕，相信会令观众满足。⁶⁰」采莲提议带未曾涉足马来亚的岳鸣到处观光，电影从 20 至 28 分钟便纪录了这次旅程，他们途经多个地方：新山→苏丹皇宫→新山动物园→马六甲古城→马六甲长堤→吉隆坡政府建筑→吉隆坡回教堂→精武体育馆→黑白洞

⁵⁹ 参看《华侨日报》(香港)1957 年 8 月。

⁶⁰ 录自《新生晚报》(香港)，1957 年 8 月 26 日。

→ 檳城 → 檳城缆车 → 极乐寺 → 眼镜水堂 → 蛇庙 → 爱情岛 → 怡保大钟楼 → 三保洞 → 东华洞 → 太平湖。8 分钟的光影片段里，纪录了不同地方的优美景色，加上南红的画外音逐地介绍，俨然一部南洋纪录风情画。马来亚在此片中虽然以「乡郊」形象，与新加坡之「城市」形象作出对照，但这里的城、乡之间没有价值判断，没有谁胜于谁的预设角度，星马的城、乡各有其胜人之处。在 8 分钟的纪录里，为香港观众谱写出新一代的「南洋想象」。

《椰林月》是「南洋三部曲」的最后之歌，光艺「远征南洋」本来就有打开新马市场之意。而这三部电影均是粤语片，正如上文所提到，广东文化就是光艺公司的「主轴」，把新加坡何氏兄弟与香港的秦剑、陈文连结起来。虽然如此，在新加坡的「转型期」里，「香港制作」的粤语片之目标观众，不一定就是广东人，在新马特殊的多元华人社群里，不少华人能够操多种方言。在《椰林月》于新加坡「南洋商报」所刊登的广告里，便曾经用上这样一句标语：「方言影片·傲世之作·不是广东人·也应该一看」⁶¹。光艺的「南洋三部曲」，能够看成是香港「制造」并「输出」的广东文化网络之一条重要绳索，这道文化环虽然由广东文化筑成，可是，它却被新马不同的华人族群接收。在大量生产并输出粤语片的过程中，光艺以广东文化作为「售卖」的内容，直接参与输出「跨地方性」的香港文化产物，在「南洋三部曲」里，完成了新一代的战后南洋文化想象。

第五节 小结：家、国、文化身份认同

说到任何种族的「散居」状况，也必然面对「家」(home)、祖籍(origin)、祖国(homeland)、文化身份认同(cultural identity)的核心问题。一群相同种族的人散居别国，他们总希望聚集在一起，一方面建构着他们的集体回忆，另一方面也找寻他们的文化身份定位。「diaspora」其实潜藏着关于「家」的概念，对于散居别境的人来说，「何处为家？」这是他们必定会问、又必须回答的问题。对于「家」，电影中的人物怀有一份依恋，但这种渴求并不等同于对「祖国」的渴求。「无家可归」的感觉，可以指物理上的「家」——一所建筑物，也可以是一个有认同感的群体。在「南洋三部曲」中，文本所呈现出来的，只有对于「家」的追寻，「祖国」的身份，是缺席的。假如「家」与「国」，相等于「南洋」与「唐山」之间

⁶¹ 《南洋商报》(新加坡)1958 年 7 月 20 日。

的关系，那么，以香港或澳门来隐喻「唐山」，其「祖国」的身份便相当模糊暧昧了。

在这些南洋组曲里，透过角色的旅游 / 游历，描写星港两地之华人，在海外追寻「家」、「国」的归属上，游移的文化心理。这亦流露出还在转型期当中，1950年代星港两地人民的思考状态。

走过了富殖民地色彩的新加坡河一带，唐山阿嫂走进富有华人文化印记的地方，这些空间在镜头前有条不紊地展览铺排。《唐山阿嫂》所见，「家庭」关系的维系比别文化渴望更深更浓，电影里从没表达「返回祖国」的渴望，甚至对于「国」的心理渴想似乎并没有存在过。这位从「唐山」来的大嫂，原先所关切的是带着儿子到南洋寻夫，希望「一家团聚」。后来大嫂被丈夫抛弃，却不返回唐山，反而打算留在马来亚的怡保自力更新。最后，何阿九坐牢两年，洗心革面，回到怡保向妻子认错，一「家」团聚。《唐》片的最后场景是大成与阿九在怡保的锡矿场里勤劳而愉快地工作，隐含了「从此天伦共聚，落地生根」的意思。

倘若「所处为家」是构成文化身份认同感的一项重要指标，《唐》片所描写的，便是一种以本土为家的观点。当姜中平与谢贤初到马来亚的锡矿场工作时，电影营造了充满朝气与祥和舒适的情调，工作后，二人洗澡，好逸恶劳的姜中平却发怨言，谢贤与他有这样的话：

阿九：我以为过来南洋以后会赚到钱，在这里工作，比当苦力还不如。

大成(谢贤)：那有什么相干？做人必定要工作的，我们年青人是可以捱苦的。

阿九：若果以后也要这样捱苦，我还是要认真地再作打算。

表叔：阿九，你千万不要这样想，无论去到哪里也要捱苦的，难道不工作，银纸会从天上掉下来吗？

从这段对话里，导演要批判的是姜中平那种「好逸恶劳」的个性，以谢贤道出做人应该脚踏实地，乐居现处。「无论去到哪里也要捱苦的」，不论在唐山、在海外，处境不变，何不留在当地敬业乐业？电影的末段，姜中平回到怡保向妻子认错后，谢贤便说了这么一句：「知道错便好了，我们以后一起在这里混饭吃。」南洋，已成了阿九的家，人物在这里也找到工作及亲属的结系。

在「家国」以外建立「相同文化」的任务是非常重要的，而这任务必然落到

「教育工作」上，「南洋三部曲」也着意触躡这个关于南洋华人的重要课题。在《椰林月》中，主角都是从「唐山」远赴南洋，他们跨过了地理上的、文化上的界限，爱上当地华侨，矢志要在南洋办教育，从没想过离开。主角「从唐山来」的身份，似乎赋予了他们传播正统「中国文化」的地位。马来亚是个文化、族群多元的地方，除了华族外，还有马来族、印族、及其他亚洲族群。华文教育在新马来说，坚负着在海外保留华族传统与文化的艰巨意义。虽然在今天，华族只占马来西亚的四分之一人口，但 1950 年代，华人在马来亚的人口达四成以上，为何电影桥段，不用当地华人为旗手办教育？上文论及这些南洋电影所着意处理的层面，是「家」，而不涉及「国」。「从唐山来」的文化人，仿佛代表了文化的「正统性」，他们扮演了一条跟祖国文化连结的线索。如此看来，「从唐山来」的教育者，不但满足了南洋观众对于「祖国文化」的潜藏渴望，无形中也填补了电影中「国家」层面的空白感。光艺「南洋三部曲」里的主角都来自「唐山」，但主角都没有明确说明来自唐山的哪个地方。只是，从一些蛛丝马迹中，得知《唐山阿嫂》里，南红的所处地为澳门；《血染相思谷》中，当谢贤说要返回唐山时，镜头便提示了香港的身份。「南洋三部曲」内这些有趣的处理，一方面能够视为南洋角度，让香港 / 澳门特殊政治地区的独立身份隐藏，把香港和澳门视为对「唐山」(中国)的投射；另一方面也为港、澳观众制造「代入」的位置，当他们看到这些「从唐山来」的角色，便自然把自己的文化身份代入其中了。

南洋华人的教育问题关乎复杂的历史背景(如前一章所述)，1950 年代在南洋办华文教育，几乎被等同于认同左翼意识形态。三间电影公司的南洋组曲都不谈政治，虽然「政治」因素才是造成不少华人家庭「散居」海外的主要动机。光艺、电懋、邵氏始终是以商营商的机构，力求避免因为触犯政治禁忌而影响旗下电影的放映权，所以对于种种政治敏感的话题，一概避而不谈，比如是何以用香港和澳门作为「唐山」的代表地、从「唐山」移居海外的原因、在南洋办华文教育真正的困难是什么等等。由于政治文化的种种羁绊，在处理情节的时候，导演便把「矛盾」指向那些能够「公开」讨论的面向上。就是通俗的爱情 / 亲情等家庭伦理层面，回避敏感的政治课题；又以角色的旅游 / 游历，来形塑星港两地之亲属想象。

《椰林月》内岳鸣办教育的最大阻碍来自他的岳父，电影把两代人「政治意识形态」之争简化为志向与爱情之争，把背后潜藏着的「国家政治」矛盾淡化为「家庭内部」的矛盾。从这个角度看，我们便能理解为何这些以南洋为题材的电

影，只强调「何处为家」，而绕过了「国家何处」这样的题目。冷战年代，凡是关于「中国」、「祖国」的题目难以避开欲理还乱的政治因素，虽然「国家」的政治问题才是导致「华人散居」的主因，但在银幕所见，「国家」的位置是空缺的，电影里甚至难以露显出人物对于「祖国」的渴望。对于「国家民族」的潜藏渴求，即由「家庭」和宗亲关系来填补。电影所强调的不是「国家身份」的认同，而是「地方文化身份」的认同，而这一种地方文化，又建立在广东文化的根基上。笔者以为，这正是在 1955-1959 年，这段「转型期」中，星港文化环的一条重要绳索。

第五章

遥望香港、拥抱狮城：新加坡马化华语电影

犹如之前几章所述，香港与新马从 1950 年因着冷战形势，加上新马地区的文化政治，为新马华人打造了一个华语文化的缺口，由此孕育一道由地缘政治而生的星港文化环。从五十年代香港电影所呈现的香港、新加坡、马来亚之关系，可见彼此之间维系着一种类近于邻舍的、亲属的文化想象。这种想象又透过爱情、亲情的侨段，在光影里展现。如此，却回避了文化环背后复杂敏感的政治议题。香港与新马虽然并不属于同一个想象的共同体，却在华文文化传媒中，展现出非常亲密的关系(这在第三、四章已经详细分析了)。笔者认为，因着新马独立、民族主义扩张，这个呈现在电影里的密切关怀，在 1960-1970 年代逐步断裂。追溯这道文化环上的裂缝，可从 1960 年在新马公映的电影《狮子城》里，探其先兆。由新加坡的国泰克里斯片厂(Cathay Keris)制作，易水编导的《狮子城》，它的出现是伴随着新马两地的建国运动而来的。《狮子城》在当年，被宣称为第一部「马来亚化华语电影」。回顾《狮子城》在华语电影历史里所揭示的，不单只是一部着重马来亚本土化的中文电影，在它的背后，还有超越电影文化的价值，催生一种崭新的电影制作模式在发芽。笔者姑且以「马来亚化华语电影运动」来理解当时的新马影坛，虽然在《狮子城》公映以后，这个运动未能得到足够的养份，不能开花结果。然而，它曾在 1958 到 1960 年的新马文艺界里引起声势浩大的骚动。值得留意的，是在这场「马来亚化华语电影运动」中，透露了吊诡的文化现象：新马两地的建国运动一方面强化马来文化的影响力，提出以马来语为唯一国语；另一方面，在华人文化渐次淡化的环境中，却造就了一场强调本土制作的华语电影运动，并实现了「第一部马化华语电影」的诞生。笔者认为，香港的特殊因素却在这里隐隐体现了。

诚然，电影《狮子城》没有任何一处关于「香港」的指涉，剧本对白里也没有任何地方出现「香港」这两个字。故事内容更不用说完全是新马题材，没有「香港」的城市身影。「香港」在这部《狮子城》电影里是完全缺席的。

「遥望香港」，是一种「隐藏着的」观看角度。笔者在第二章里提出马来亚电影摄影组(Malayan Film Unit)，能够视为马来亚「民族电影」的雏型。马来亚电

影摄影组的制作，以马来文化为主导，拍摄语言亦以马来语及英语为主，华人社群与文化在其产品内，被呈现为马来文化以外，小众文化的一种。新马聚居的华人，也许未能完全投入这种以马来文化为主导的「民族电影」，从 1950 年开始，新马进口的华文电影，几乎全都是从香港而来的。新加坡确实拥有自己的大片厂，比如邵氏、国泰，但是他们在当地的制作，都是马来语电影。在新加坡华人看来，这些马来语电影跟他们没有多大的关系，到戏院去，他们还是会观看香港制作的华语电影和方言电影。新马的政治独立浪潮与建国运动在两个方面影响《狮子城》的诞生：一. 建国运动催生了新马华人的本地意识，改变其文化身份的认同。二. 新马的民族主义逐步淡化华人文化，「马来亚化华语电影」，可以看为是一种能够被当权者容纳的文化反弹。

《狮子城》的编导易水¹在拍摄这部电影以前，在国泰机构工作了十年。1956 年在新加坡举行的东南亚电影节，易水曾代表国泰机构出席是届电影节。电影节结束后，易水撰写文章报导所见所闻，其中，他提到日本电影评论家今日出海，赞扬马来亚电影以及马来亚电影摄影组的作品。易水便有以下的感想：

这些意见都很宝贵，最少我们在马来亚的华文报章及华文作家、批评家就从来没有注意到马来亚的电影发展，我们向来都以傲慢及鄙视的态度来看马来影片，虽然投资拍摄马来影片的仍然是马来亚的华人(国泰及邵氏)，我们面对发展中的马来亚片，我们华语电影工作者该多么的惭愧，我们不单自己不努力，而且也无视于弟兄的电影。²

易水的这段文字，道出了新马华人对于当地制作的马来亚影片的矛盾心情。在马来亚民族意识的扩张下，既需要学习拥护支持马来文化，却又冀望保存华人文化。

追纵马来亚民族电影的雏型，可溯自马来亚电影摄影组的旗下作品，在同一时空里，**新马华人却希望在这些马来语电影以外，提供多一种选择方案——另一类的民族电影(an alternative national cinema)——属于马来亚华人的民族电影。**1950 年代末期在新马推行的马来亚化华语电影运动，其实从开始便是冲着香港电影而言的。它或以香港电影作为「竞争者」 / 「他者」，又或把香港电影看作一

¹ 易水，新加坡华人，真实姓名为 Tang Pak Chee，缺生卒年月资料。

² 易水〈人个疑问的简要答案——马来亚能拍本地华语电影吗？〉，见易水《马来亚化华语电影问题》(新加坡：南洋商报社，1959)，页 89。

种电影模式的参照指针。马化华语电影孕育之初，便已经朝向香港电影凝望了。香港电影，可说是马化华语电影的镜像。新马的民族主义抬头，造成新马跟香港之间那种「亲属似」的文化想象产生变化，「自我」与「他者」相对对立的关系形成。当新马的民族意识逐步增强，当地华人也逐渐对大量进口的香港电影感到不满和不安。虽然香港电影有像《南洋三部曲》这样的南洋题材，可是在新马华人看来，它们都不能「真正地」反映当地实况。在大量观看、进口香港电影的同时，新马华人亦渴望拥有好像香港电影一样成熟的新马华文电影。*「民族电影」能够产生意义，在乎于一种民族电影与其他电影的分别。故此，一种民族电影的起步，须得有另一些已经存在的电影体系，与之区别。崭新的「马化华语电影」，自然以主导新马华文影坛的香港电影，作为参照、区别的对象——虽然这种观看角度是隐藏着的。*

第一节 再见亲属：马来亚民族主义与新马独立

在 John Hutchinson (约翰·克哲信, 1949-)和 Anthony Smith(安东尼·史密夫, 1938-)编辑的《民族主义》一书里³，把 Anderson 提出的《想象的共同体》归类为「现代主义式」(Modernism)的民族主义，因为在 Anderson 看来，民族的概念是一种文化的发明。民族并非自然而来的东西，而是经过创造、建构的。这种民族的概念，未必适用于所有地区民族主义的诞生，可是，Anderson 提出的「想象的」、「建构的」成份，却适合用于解释马来亚民族国家的生成，以及马来亚民族主义的推行。

在 1910 年代，英属马来亚分为三部份，海峡殖民地(the Straits Settlements)、马来亚联邦(the Federated Malay States)、马来亚属邦(the Unfederated Malay States)。在这三个部份中，只有海峡殖民地是英国的殖民地，由英国委任的总督直接管辖，其余两个部份则是受英国保护的地方。在 1930 年，总督金文泰(Sir Cecil Clementi, 1860-1916)已经提出把三个部份合并，他的建议在当年受到马来亚属邦与马来亚联邦的反对。在二战期间，马来人迅速投降日军，华人倒奋勇作战的消息传回伦敦。1930 年代末期，伦敦政府虽然赞扬马来亚华人对抗日军，却开始忧虑到在这片广大土地上，非马来族群的政治影响力，尤其是占了马来亚总人口三份之一的

³ John Hutchinson, Anthony D. Smith (ed), *Nationalism: Critical Concepts in Political Science* (New York: Routledge, 2000).

华人。战后，英人检讨，认为马来亚各邦欠缺统一的文化归属与单一的政体，令马来人只以本邦或苏丹(Sultan)作为效忠对象，致使全邦欠缺保卫整个马来亚地区的意识。二战后，世界秩序改变，英国希望联合马来亚各邦，组成一个中央集权的政府，方便统治。1945年9月英军重掌马来亚，除了宗教自由，英人强迫各个苏丹交出他们的政治权力。一个月后，马来亚联盟(Malayan Union)组成，海峡殖民地、马来亚联邦、马来亚属邦合并起来，成为一个统一的政体，而新加坡则被排除出来，分割成为一个单独的英属殖民地。

在「马来亚联盟」(Malayan Union, MU)成立以前，马来亚并非全然是英国的殖民地。吊诡的是，英国需要先把马来亚殖民地化，加强英国在马来亚的势力，削弱苏丹的权力，然后再帮助她独立。马来亚联盟是让马来亚迈向独立的第一步，英国建立马来亚联盟，希望创造出一种崭新的「马来亚人意识」，作为团结马来亚各邦各族的基本精神，缔造出一个现代国家的雏型。马来亚联盟提出让非马来亚族群，比如是华人与印度人跟马来人一样，取得公民权。可是，此举却引起马来人对华人的恐惧。由于马来亚联盟成立之初，英国对马来人的民族领袖苏丹不敬，由是马来亚联盟一直得不到马来人的普遍支持。1946年，由当地马来人精英组成的「马来亚全国巫人统一机构」，简称「巫统」(United Malays National Organization, UMNO)成立，以优待马来族和削弱其他民族利益为前题，得到广泛马来人的支持，积极反对「马来亚联邦」(MU)计划。泛马式(Pan-Malayan)的民族主义，随着巫统的成立兴起。不同的政党也争相冒起，比如是马共(Malayan Communist Party, MCP)、马来亚民主党(Malayan Democratic Union, MDU)等等。「马来亚联邦」虽然不获支持，却是一个重要的因素促成马来亚民族主义的兴起，也激起了马来人政治意识的觉醒。在英人权衡各种利害后，最后还是扶植巫统，于1948年顺应马来人的要求，废除马来亚联盟，成立「马来亚联合邦」(Federation of Malaya)，以苏丹作为马来人的精神领袖。巫统自始成为马来亚的主导势力，维护着马来亚境内马来人的特权。

碍于冷战的局势，加上在中国大陆上，中共将要战胜国民党的消息传出，长达12年的紧急法令在1948年实施，以防共产主义的势力向马来亚渗透。然而，紧急法令进一步削弱了华人的势力，也限制了华人的自由，把华人大举迁往「新村」，严防看守。马来亚独立后虽然解除了紧急法令，可是马来亚华人只能算是少数民族，其公民权益不能跟马来人看齐。马来亚独立后，巫统提出以马来语为马来亚的唯一国语，并积极扶持马来文化作为马来亚的国家文化。在这样的政策

下，中国文化被淡化，中文亦逐渐被边缘化。从马来亚独立之始，华人只能以次等公民的身份生存。1948年底以降，英国殖民局改变对马来亚华人的政策，对当地华人实行「马来亚化」，因为他们担心中国的消息，会影响马来亚华人对当地政府和其他族群的态度。当时驻马来亚的高级专员 Henry Gurney(亨利·古尔尼，1898-1951)，认为须在共产党将要掌权中国之前，割断华人与中国的联系。Gurney 认为这对华人来说，也是最有利的选择，假如有机会，应该让华人主动变成马来亚人⁴。

自从在 1945 及 48 年以后，新加坡被「马来亚联盟」和「马来亚联合邦」排除出来，便一直希望重返马来亚，也引发了长达多年的新、马合并与分拆的争论。在新加坡方面，能够成功与马来亚合并，几乎是每个政党的目标与政治筹码。自从新加坡从马来亚分割，新加坡境内人民的政治意识也逐渐增强了。另一方面，在马来亚大陆内，却需要处理马来人及华人之间在公民权与教育政策上的纠纷，因为巫统一直支持四项保障马来人的原则：1. 不能拥有双重国籍；2. 保障回教的领导地位；3. 马来人的特权不设时限；4. 马来语是唯一的官方语言。关于跟新加坡合并，马来亚的态度是复杂的。对于马来亚来说，他们并不欢迎新加坡那将近一百万的华人人口，加在马来亚的头上，倘使这样，华人在马来亚的比例，将会大增而影响马来亚种族人口的平衡。马来亚华人公会(Malayan Chinese Association, MCA)，由英语教育背景的商家组成。其成立的最初目的，是团结马华、支持政府扑灭马共，并通过宪法为马华争取政治和经济的合法权益。从 1952 年起，马华公会实行改组，积极加强与巫人的联系，更与巫统结成联盟，又于 1955 年的立法议会大选中与巫统、印度国大党联手出击，赢得了 52 席中的 51 席。三党联盟共同组织政府，于 1957 年宣布独立。从 1950 年起，其实马华公会已经是政治上的既得利益者了，它后来对巫统的许多政治妥协，引起当地华人社会的不满。马华学者崔贵强更称：

它(马华公会)的领导层被视为懦弱无能，为了私利，不惜出卖华社的利益。尤其是争取华人公民权与华文教育合法权益上，马华公会的表现最为华社所诟病⁵。

⁴ Oong Hak Ching, *Chinese Politics in Malaya, 1942-1955: The Dynamics of British Policy* (Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2000), pp. 96-100, 115.

⁵ 林水椽、何启良、何国忠、赖观福合编《马来西亚华人史新编(第一册)》(吉隆坡：马来西亚中华大会堂总会，1998)，页 148。

崔贵强的见解，代表了马华对于华人在马来亚被边缘化的抗议声音。而事实上，马华公会却没有在议会里为华语教育，以及为华语立法成为官方语言积极争取。因着巫统在马来亚的主导势力，马来亚的所谓「建国」运动，其实就是扩张马来亚文化，巩固马来人特权。这些政策往往与削弱其他民族的文化与政治利益并进而行。关于新、马的合并议题，马华公会主席陈祯禄曾赞成马来亚的进步党(Progressive Party, PP)，提出新马两地各自为政的建议。陈祯禄认为新加坡应该独自组织自治政府，直到马来亚联盟与新加坡合并的时机成熟⁶。而另一方面，陈氏所代表的马来亚华人公会也不满于新加坡忽视马共势力的威胁，只沈溺于地方政治权力的争夺⁷。因此，新加坡与马来亚联盟的合并问题一直悬而未决。而新马合并，可说是 1950 至 60 年代中期，新加坡最大的政治议题。

根据林德宪制(Rendel Constitution)，新加坡在 1955 年举行第一次大选，开始组织自治政府。大选由「劳工阵线」(Labour Front)胜出，马绍尔(David Marshall, 1908-1995)担任新加坡的第一届首席部长。可是 1955 年爆发的巴士暴动(Hock Lee Bus Riots)，削弱了马绍尔政府的威信，加上在 1956 年马绍尔组织代表团到伦敦，商讨新加坡的独立问题，因英国方面忧心马绍尔政府未能镇压境内的共产党势力，这次会谈未能取得成果。马绍尔未能成功争取新加坡的独立，引疾辞职，由林有福(Lim Yew Hock, 1914-1984)接任新加坡首席部长。有鉴于此，林有福对共产党势力施以强硬的手段，比如是驱逐 142 位华校中学生的煽动份子出境，又开除 4000 位曾参与静坐学生的学席等。林有福在 1957 年领导的代表团虽然能够成功游说英国让新加坡在 1959 年举行全国大选，组织自治政府，可是，他对付左派的强硬政策，却被人民认为是讨好英国人的表现，大失民心。在另一边厢，李光耀的声望却日渐上升。1959 年的全国大选，林有福解散劳工阵线，改组「新加坡人民联盟」参选，却败给人民行动党(People's Action Party, PAP)。自此，新加坡便一直由人民行动党执政。李光耀汲取了马绍尔与林有福的失败教训，一方面需要对抗共产势力，以赢得英国人的信任与支持；另一方面，又高举反殖民主义旗帜，以免被新加坡人民视为英人走狗。李光耀周旋于英人与马共的势力之间，累积政治筹码。李光耀透过公开的争论，来孤立马共在新加坡的政治力量。李光耀把整项「反共」运动，提升到全民皆兵的局面，他提出这是为人民意志的斗争、为人

⁶ Memo. to the Rendel Commission by Tan Cheng Lock, 9.11.53 (MD).

⁷ Yeo Kim Wah, *Political Development in Singapore 1945-55* (Singapore: Singapore University Press, 1973), p. 47.

民谋取福利的斗争。这场「斗争」，在两个层次展开：国内与国际。从 1961 年 9 月起，李光耀便利用传播媒介例如报纸、电台来宣扬他的政纲，就是对抗共产党、通过跟马来亚合并来争取独立。李光耀便曾在电台作过 12 次有关「通过星马合并争取独立之斗争的广播演讲」⁸，争取民心，以反殖的旗帜来孤立「引起动荡」的共产党。终于，在各种有效的宣传攻势之下，人民行动党成功赢得人民的支持，打压共产党在新加坡的扩张，并于 1963 年与马来西亚合并。其后虽然于 1965 年跟马来西亚分离，可是新加坡却于当年成功争取到独立的国家身份。在新加坡组织自治政府以后，新马合并成为最重要的政治议题。这个议题在 1961 年加速进行，「宏大的计划」(Grand Design)由东姑拉曼在 1961 年提出，但其实这个结合马来亚联邦、新加坡、沙劳越(沙巴)、北婆罗洲、文莱的构想，在 1955 年已经由英国提出过了。从 1960 年到 1963 年，新加坡、马来亚、英国、北婆罗洲等地的政治领袖，因着这个「大马来西亚」(Greater Malaysia)计划，在不同层面上有利于其本身的政治考虑，便着手合力「建造」一个崭新的民族国家。虽然，拥有丰富石油资源的文莱，最终还是不愿意加入「马来西亚」。可是，一个全新面貌、独立的「马来西亚」(包括新加坡)却在 1963 年 8 月 31 日正式成立了。两年后，新加坡退出马来西亚，取得其独立的民族国家身份。

新、马两地的政治权衡与纠纷并非本文重点，笔者希望强调的，是新加坡在 1946 年被英人划分出来，作为一个单独的殖民地之始，新加坡地区的民族意识，便跟邻近地区的「马来亚联盟」(MU)制度下，所激发起的民族主义平行发展。如此，用一种「现代主义式」的民族主义来理解新、马的民族主义与民族国家的形成，大体適切，因为：第一，新马的民族主义——是经过英国人与本地精英建构出来的。当时，印度尼西亚的苏加诺便指斥「大马来西亚」其实是「新殖民主义」(neo-colonialism)之下的产物，苏加诺质疑马来西亚的「独立」是否真正的「独立」。不能否认，马来西亚是英国政府的决策人与新、马政治精英妥协的成果。第二，新马的民族主义是一种从上而下的政治手段(top-down approach)，由地方精英大力鼓吹。国家建设的意识，伴随着独立的来临，也都是从上而下灌输给马来亚和新加坡的人民。

此外，虽然新、马两地的民族组成比例不一，政治形势也各有不同，可是在新加坡自治政府成立以后，因着执政党(人民行动党, PAP)积极争取跟马来亚合并，新加坡得需配合马来亚内，强化马来文化的政治及文化政策。故此，新加坡不惜

⁸ 见李光耀《争取合并的斗争》(新加坡：新加坡政府印刷局, 1961)。

削弱境内的华人文化，作为政治妥协。这亦引申到在 1960 年间推行的国语政策，一个华人达八成以上的地区，却提倡以马来语为国语，理由全属政治考虑，为的是要成功跟马来亚合并。在这里，我们也许会自然联想到一个问题：为什么所谓的第一部马来亚化华语电影会在新加坡产生，而不在马来亚？其中一个理由，就是马来亚境内的华人文化，在迅速之间被迫屈居边缘地位，他们自顾不暇，也无力在「建国」的洪流中承担这个任务。

其实，在 50 年代末期，新加坡的华人，在这种从上而下发展出来的马来亚化运动中，也跟马来亚华人一样面对两难的境地。他们一方面热烈响应一种崭新的民族主义，并欢迎改变自己的文化归属，投入这个全新的民族国家，支持她的建造与成立；另一方面，作为华人的他们，应该如何看待华人文化？新加坡华人当然知道「马来亚化」才是大势所趋，这意味着华人文化将会淡化，假如有天成功跟马来亚合并，新加坡对华人文化的政策，将会跟随着马来亚的文化政策而调整。他们一方面支持新国家的成立，另一方面却为华人文化的黯淡远境而担忧。在谋求一种新的民族意识的提倡同时，1960 年的新加坡比马来亚有较大的空间，为维护新马境内的华人文化抗争。这里当然包含着如何将「华人文化」与「马来亚化」调和、何谓真正的「马来亚人文化」这些棘手问题。

《狮子城》——新马人民宣称的第一部马来亚化华语电影，便是在这样的一道建国洪流之中诞生了。这部电影的出现，几乎是和应着「建设马来亚国家」的政治大论述而制造的。不能回避的，是新马华人面对的建国论述与保留华人文化的两难境地，这能够在马来亚华语电影的孕育过程里，作更深层次的考虑。

第二节《狮子城》作为「马来亚化华语电影运动」的先锋

马来亚能拍本地华语电影吗？

我们不是有马来影片吗？提到这点更可怜，本地拍的马来影片，虽然每年仅仅约三十部的出品。不少是以马来人民生活为题材，但也有不少从印度片中国片甚至外国片摘取其内容而翻版的现象。（无可讳言的，香港目前国粤语影片也一样地从西片生吞活剥的拷贝过来。）至于华语影片在马来亚拍摄过寥寥可数的几部之外，大多数标榜着马来亚题材的片子，只是走马看花似的掠取一些外景为背景，硬生生装进了故事与人物。

这些披上马来亚题材的糖衣的片子，居然在大行其道。从文化价值上来说，我们否定这种作品，更不能把这种作品视为马来亚化的华语电影。在原则上来说，我主张马来亚化的华语电影，不单是故事要有马来亚人民生活的真实性，更应要求由马来亚的人才来拍摄，这才能称为地道的马来亚化华语电影。

提到马来亚人才，别的不说，许多人便问我马来亚有「明星」吗？我们天真的读者，大概都忘记了连林黛、葛兰、钟情都是他们创造出来的奇迹，这话怎样说的呢？原因是香港国语片最大的市场是马来亚北婆两地，因为在星马北婆她们有了「票房价值」，所以才成为大明星，否则，还不是寂寂无闻吗？明星不是天生的，更不是一天可以窜红起来的。马来亚到目前为止没有人有胆量起用本地人才拍摄影片，那又从何产生马来亚的华语片明星呢？

其实马来亚是否能够拍华语电影，问题的症结倒不是马来亚有没有明星，而是本地制片家有没有尝试的勇气。我可以肯定地说本地拍片是绝对可能的⁹。

以上的一段文字，由积极推动马来亚化华语电影的易水，在《南洋商报》上撰写的。从他的遣词用字，以及所援引的例子中，可以清楚捉摸到其「遥看香港」的视点。首先，他认为当时存在的「马来亚题材」电影，并不是真正的「马来亚化电影」。易水还引用一种坚决的态度来「否定」这些电影，指称它们是「披上马来亚题材糖衣的片子」。易水所否定的，就是本论文第三、四章所讨论的南洋题材「香港电影」。在引文中，易水还提出新马是有能力「创造明星」的，他认为香港电影里的林黛(1934-1964)、葛兰(1933-)、钟情(1932-)之所以成为红星，都是由新马等地的南洋观众捧出来的。易水所持的逻辑是：新马观众既然有能力捧红来自香港的影星，自然也能捧红本地的影星，所以，只要制片家肯拿出勇气来投资，新马是有能力拍摄华语电影的。姑勿论易水的观点是否有商榷的余地，其否定香港电影的「文化认同」、置香港电影为外来者的眼光来得清楚易辨。其实，易水以「排他性」的眼光来理解香港电影在新马的营销市场，跟民族电影出现的某些法规，倒是蛮吻合的。欧洲不少地方的民族电影之出现，也源于要对抗 / 抗

⁹ 易水〈人个疑问的简要答案——马来亚能拍本地华语电影吗？〉，见易水《马来亚化华语电影问题》（新加坡：南洋商报社，1959），页2。

衡好莱坞电影的市场侵略。在 1950 年以后的华文电影世界来说，香港的地位是难以匹敌的。1956 年，国泰机构的主席陆运涛，曾估计香港制作的电影年产超过 300 部¹⁰，试问当时有哪个地方能够比香港出产更多华文电影？然而，事实上，香港本土市场根本支撑不了这么庞大的电影出产，香港出品的电影，超过一半的票房收入皆来自东南亚。易水对于新马本土一味进口香港的中文电影(包括华语及方言电影)，而不去发展本土制作，其忿忿不平及失望焦急的心情，是可以理解的。

另外，民族电影产生的另一种特征，就是让自己跟其他电影业区分出来。故此，新马若果要建立本地的华语电影工业，他们必须发展一种有别于香港电影的模式(这里也包括电影类型与内容题材)。笔者认为，马来亚民族主义与马来亚化华语电影运动是相辅相成的，刚好它们都被安插在同一个时代里，互相影响，彼此壮大。假如没有马来亚民族主义，新马华人未必认知到他们制作的华语电影需要「马来亚化」。反过来，这一场由易水推动的马化华语电影运动，都一直紧守官方的文化立场，支持着新马的建国运动。这部《狮子城》的首映，更邀请到新加坡的国家元首到场担当嘉宾，而首映的票房则全数捐赠给国家剧场委员会，作为兴建国家剧场的经费。政治与「商业」电影的结合，再一次在这里体现。

《狮子城》——被隆而重之地宣称为第一部马来亚化华语电影。假如我们把它奠定为马化华语电影的示范之作(虽然在《狮子城》以前有过其他由新马华人拍摄的华语电影，营销声势却远不如《狮子城》)；那么，跟《狮子城》孪生的这项「雷声甚大」(至于是否「雨点小」，后文将会分析)的马来亚化华语电影运动，其诞生的经过跟马来亚民族主义一样，并非自然而来的东西，而是经过创造、建构的。并且，它的生成也是由地方精英，从上而下的协力推动而冒起来的。首先，在电影运动里，有一条必须解决的问题：「什么才是真正的马来亚化华语电影？」这条问题后来引起了不少讨论，作为马化华语电影运动的「领航人」，易水指出除了南洋题材，更重要的是「起用本地人才」。这里所指的「人才」，包括了幕前与幕后的电影工作者。幕前方面，就是要培养本地的华人「明星」；至于幕后，上至导演、编剧，下至各单位的工作人员，均须「本地化」。有一些国家的电影工业，是自然而生的，可是，新马的华文电影工业，却是「创造性」、「建构性」的文化产物。追本溯源，它是由一位在电影界从业多年的文化人易水发起，从上得到国泰机构主席陆运涛的支持，按部就班地逐步发展而来的。

¹⁰ 陆运涛认为香港在 1955 年，国、粤语电影加上方言电影，香港的电影出产超越 300 部，他更强调这不是夸大的数字。

资料来源：*Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia.*

笔者推断，易水就是在 1950 年间，加入国泰机构负责华语片的发行及宣传工作¹¹。1952 年，易水负责主持国泰机构的《国际电影》杂志，在马来亚创刊。按照易水所说，他在国泰机构工作的十年间，曾担任中国影片发行工作，凡与国片有关的事务，易水都会参与。何亚禄(Ho Ah Loke, 1901-1982)与易水私交甚深，自 1952 年何亚禄创办了淡边尼律克里斯片厂。素来易水对于制片工作都非常倾心，当何亚禄在淡边尼律克里斯片厂里，开拍第一部马来片的时候，易水便经常去观察了¹²。据易水所述，何亚禄一直希望拍摄华语片，他除了经常与易水谈到这个问题，还曾经请人写剧本，易水也曾看过好几部这样的剧本。易水更言，何亚禄于 1955 年特约刘以鬯写一本名叫《椰树下之欲》的电影剧本，因为何氏不懂看中文，后来请人把之译成英文。可是何亚禄看过刘以鬯的剧本后认为不适用，故此把剧本交还刘以鬯。据易水所述：「这中间还有不少镜头，虽然那并不是作为开拍华语片的开始，可是已经是准备拍华语片的端倪了。¹³」何亚禄与易水虽然最终没有跟刘以鬯合作，自此几年，易水都不断物色本地演员以及构思剧本。「拍摄华语电影」这个想法，几过了七、八年的蕴酿，易水与何亚禄都一致同意假如要拍摄华语电影，必须要有下面两个基本条件：一、有自己的基本演员，生旦净各式各样的角色都该具备。二、剧本。为此，易水曾构思了三个剧本题材，都得到何亚禄的赏识。在 1957 年间，何亚禄表示决心拍摄华语电影，于是易水献计，先招考演员并举办「演员训练班」，这个建议在何氏之支持下，得到陆运涛的赞许。由此，一场由易水为掌舵人的「马来亚化华语电影运动」便在一股热情的盲动之下展开了。

易水特别重视「本地人才」，在几乎没有电影制作经验的新马华人文化界来说，「本地人才」的出现，只能依靠培训。一场甚具声势的马化华语电影运动，在易水的大力倡导下，分开几个阶段进行：1. 招考演员；2. 举办艺员训练班；3. 公演大马戏团话剧；4. 拍摄《狮子城》。

在报章上撰文宣扬马化华语电影运动

¹¹ 国泰机构的主席陆运涛在易水所著的《马来亚化华语电影问题》一书的序中说：「他(易水)参加这个机构将有十年的历史。」，当年为 1959 年，故此笔者估计易水大约在 1950 年间进入国泰机构。

¹² 易水〈演员训练班并未失败——上篇：举办演员训练班的献议〉，见《马来亚化华语电影问题》，页 62。

¹³ 易水〈演员训练班并未失败——上篇：举办演员训练班的献议〉，页 62。

易水在加入国泰机构以前，就已经在电影文化界工作，他曾为在新加坡出版的《光艺电影画报》撰写电影评论文章。易水也负责主持国泰机构的电影杂志《国际电影》，显然，易水早已晓得文化传播媒介的威力。1957年底，易水在国泰克里斯机构开始招收学员进入演员训练班，翌年，易水断断续续地在《南洋商报》的副刊「影艺版」，撰稿推广马来亚化华语电影。以文字推动并宣传之，增加其普及面；另外，这些文章也提升马化华语电影的「见报率」及「认受性」。上文所举的〈马来亚能拍本地华语电影吗？〉，是易水早期在《南洋商报》刊登的重要文章。其后，他又陆续在《南洋商报》发表文章如〈马来亚化电影剧本创作问题〉（1958年12月8日）、〈马来亚化从何着手〉（1958年12月19日）、〈华语是指那一种方言〉（1958年12月29日）、〈华语电影演员何处觅？〉（1959年1月9日）、〈为马来亚电影铺路的人〉（1959年2月27日）、〈马来亚化电影的桥梁〉（1959年6月12日）、〈一个建议——希望政府设一个电影局〉等等。这些文章在《狮子城》拍摄以前担当着推广「马化华语电影」的重要使命。连合着国泰公司举行的演员训练班，以及其后的话剧演出，笔者借用易水的语汇，尝试为易水所推动的工作定立一个专称：「马来亚化华语电影运动」。

在易水所发表的文章中，有几个主要而贯彻的观点：

- I. 关于「马来亚化」。易水认为，「在马来亚独立后，迫切需要建立一个马来亚独特的文化，这个独特的文化就是马来亚的内容。¹⁴」在易水看来，「马来亚化」是一种「混合体」，这不但是中西文化的混合体，也是中、印、巫三种文化的混合体。
- II. 易水大力提倡「马来亚化华语电影」这个观念。易水尝以国泰克里斯片厂内，工作人员合作的方式来比喻为马来亚化，因为该片厂的技术人员都是华人、演员全体是马来人、导演全是马来人，这正是「中印巫合作马来亚化的顶好榜样」¹⁵。至于华语，易水考虑到「国语」（即普通话，当时易水以「国语」称之。）在新马经过三十年的提倡，已经成为「华侨社会最流行的共同语」¹⁶，所以易水所谓的「华语」电影，也就是「国语」（普通话）电影。在电影语言决定了之后，他还强调如何将这种语言「马来亚化」。易水以香港电影作为例子：「目前香港拍摄的国语片虽然仍标榜“京片子”，但是我在不少部的影片上听见说什么“孤寒”啦！什么“死鬼”

¹⁴ 易水〈马来亚化电影剧本创作问题〉，见《南洋商报》1958年12月8日。

¹⁵ 易水〈马来亚化从何着手〉，见《南洋商报》1958年12月19日。

¹⁶ 易水〈华语是指那一种方言〉，见《南洋商报》1958年12月29日。

啦！这不也已经广东化了吗？¹⁷」所以，他认为「马来亚化」的华语可以是各种方言渗合性的语言，甚至可以混入马来语，比如叫警察做「马打」(Mata)；警察局作「马打寮」¹⁸。可是，易水仍然主张用「标准国语」而不用「峇峇国语」，他认为「峇峇国语」的发音不准确，而且语腔不对，不宜放在电影里。

III. 重视起用及培养本地人才，来支持「马来亚化」的电影工程。易水认为如果马来亚要拍摄华语电影，应该起用当地的华文文化工作者，或者电影从业员及话剧界人士。他敦请马来亚人民要起来支持本地人才，在他的文章里曾苦口婆心对读者说：「马来亚化还是从你们本身着手，制片家请起用马来亚人才，观众请你捧自己的演员，那怕马来亚化的华语电影拍不成吗？¹⁹」

IV. 加强各种族的合作以及语汇的吸收。易水认为要制作华语电影，也应该吸收马来语。由于独立前后的新加坡政府曾提出以马来语为「国语」，易水便提出要促使华语与「国语」(马来语)统一的建议。可是，「华语与国语怎么统一呢？这当然不是统一成为一种语言，而是说将来国语电影(马来语电影)，华人看得懂听得明白，因为它吸收了更多更丰富的华语语汇，使华人更容易学更容易懂了。²⁰」易水之所以提出华语与马来语的互相吸收，也许是对应英语而来的，因为英语是当年的其中一种官方语言。他曾反对马来亚的官员在亚洲电影节以英语发言，易水认为，他们纵使不用马来语发言，至少也应该同时采用马来语与英语两种语言。英语在新马地区所受到的重视日益增长，另一方面而言，易水期望华文在马来亚建国后能够保持它的重要地位。

易水这些文章并非按着固定的方式定期在《南洋商报》发表，反之，他是若断若续地，在报纸上刊出他对于「马来亚化华语电影运动」的重要主张及声明。当时，也有一些文化人撰文响应易水的观点，其中有支持者，也有人质疑他的主张。对于反对的声音，易水大都会撰文响应，故此关于这项「马来亚化华语电影运动」和《狮子城》的评价，也曾闹出笔战。有关此点，稍后会继续讨论。

¹⁷ 易水〈华语是指那一种方言〉。

¹⁸ 易水〈华语是指那一种方言〉。

¹⁹ 易水〈马来亚化从何着手〉。

²⁰ 易水〈马来亚化电影的桥梁〉，见《南洋商报》1959年6月12日。

招考演员

易水既然重视「本地人才」，他的当务之急，就是发掘及培养本地人才。按照国泰机构主席陆运涛所述，易水从 1950 至 1960 年间，不断地、积极地热心提倡「拍摄以马来亚为背景的华语片」，到 1957 年，易水更建议要进一步在新加坡拍摄「马来亚化的华语电影」，并主张要全部起用「本地人才」。既然得到陆运涛的支持，易水便在国泰制片厂主办了一期「演员训练班」。按照陆运涛所述，由于「厂中人事的变动」²¹，演员训练班只办了一期便结束²²。虽然演员训练班的寿命不长，筹备过程却不简单。

据易水所述，他首先在 1957 年 10 月 1 日出版的《国泰影讯》，刊登「招考中国电影演员启事」，另外，《南方晚报》也同时发表招考简章²³，该启事如下：

本制片厂为发展马来亚电影事业拟筹拍国语片。更为实现马来亚化起见，将尽量起用本地人才，故亟盼戏剧先进及热心电影青年之协力与合作。第一步先招考中国电影演员，凡及格者将举办「电影演员训练班」以为训练，待开拍国片时录用。兹订「招考中国电影演员简章」如下：

- (一) 凡热中于电影却献身为电影演唱者可投考。
- (二) 必须具有中学程度，性别不拘，年龄由十六岁起至廿五岁止。(如应考童星或丑角老演员，或有演技修养而自信可上银幕为演员者，不在此限)。
- (三) 投考者必须能操流利之纯正国语，如能说其他方言者一并注明。(如潮语、厦门语、粤语、英语、马来语)。
- (四) 投考者必须附寄四寸照片全身及半身各一张。
- (五) 投考报名日期由十月一日起至十月卅一日止一个月，如不录取，原件将于十月十五日前退回。(如须挂号请附挂号邮资)。
- (六) 投考者请投函至新加坡东海岸路国泰机构制片厂招考中国演员秘书处。
- (七) 投考者请书明姓名(附英文)及中英文详细地址。

²¹ 笔者估计这与何亚禄离开国泰克里斯片厂，由 Thomas Hodge 接任有关。

²² 〈陆序〉，见易水着《马来亚化华语电影问题》(新加坡：南洋印刷社，1959)。

²³ 易水〈演员训练班并未失败——中篇：演员训练班的办理经过〉，见《马来亚化华语电影问题》，页 65。

(八) 投考者如有演剧经验更佳，请附函说明曾参加何剧团，演出何剧名。

从招考简章可见这次招考活动甚具规模，看简章的细节内容，可以推断这与香港的电懋、邵氏招募演员的程序不遑多让。关于语言，易水特别重视演员能操「纯正国语」，假如懂得其他方言，也是一种优势。除了考虑到新马庞大的方言电影市场，好像是潮语、厦门语、粤语之外，简章还添加了两种语言：英语及马来语。假设这是一则在香港刊登的招募演员简章，大概不会标明这两种语言。事实上，在其后易水拍摄的《狮子城》里，也有英语和马来语的对白，虽然只有聊聊几句，足能够反映电影大力标榜的「马来亚化」特色。

另外，招考简章的第一段，订明了国泰克里斯片厂以「发展马来亚电影事业」为目标，并提倡「马来亚化」的电影和「起用本地人才」。这些主张，都是易水其后大力提倡的。易水在开设训练班后，于 1958 至 60 年间在《南洋商报》撰文，鼓吹「马来亚化」电影，他本人亦把口号付诸行动，高姿态地强调「起用本地人才」，他认为这是「马来亚化」的必要条件。笔者认为，他所以有这样的见解，与其「遥看香港」的目光有关系。他曾苦口婆心告诉新马观众，香港的林黛、钟情这些知名女演员，都是新马观众所「创造」出来的。易水本人跟香港影坛的关系，是既熟悉又存着若干距离。易水对 1950 年间香港影坛的状况，了解甚笃，并在新马的电影杂志撰写文章，介绍香港片厂的最新情况。比如他曾在 1950、1951 年间的《光艺电影画报》，撰文介绍位于香港九龙半岛的几个影城²⁴，以及香港粤语片的制作生态²⁵。在易水的个人经历里，曾发生过这样一件事情，在 1960 年代有位厦语片演员庄雪芳，曾经红极一时。她原来是在新加坡歌台里的歌手，还未跑到香港，被电影片商捧红之时，在 1957 年的夏天，易水曾在一个试片招待会上，透过唐璜认识了她。这时候庄雪芳正在马来亚电台与路丁搭档，做「空中豆腐档」节目。易水说他曾让庄雪芳唱一首由马来作曲家作曲、易水填词的歌，「虽然短短一首歌，可是看出了雪芳的聪慧」²⁶。易水曾介绍她见何亚禄，并希望让庄雪芳担纲演出电影。可是「当时一般文化界都有此成见，认为歌星不受欢迎，

²⁴ 易水〈中国的好莱坞——香港影城〉，见《光艺电影画报》第 32 期（新加坡：1950 年 12 月 1 日）。

²⁵ 易水〈影城访问记之一——粤语片的四大阵营〉见《光艺电影画报》第 33 期新年特大号（新加坡：1951 年 1 月 1 日）。

²⁶ 易水〈演员训练班并未失败——中篇：演员训练班的办理经过〉，见《马来亚化华语电影问题》，页 63。

也有人担心“本地姜”不辣」²⁷。随后，庄雪芳被香港邀请去拍厦语电影，也在香港窜红了。这是易水叙述，举办演员训练班之前的一件重要事件，从中我们可以理解易水对于所谓「本地人」的「成见」之不满。他希望训练新马演员，以香港演员的水平与知名度为目标，令新马演员能够跟香港演员看齐。「建国」论调与「马来亚化」口号属大势所趋，不论先有「建国」的论调，还是先有与香港影业看齐的隐藏动机，香港电影界捧红了庄雪芳此举对于易水的启示，是不能抹煞掉的。

笔者所见，关于这次演员招考的记录不多。根据在报纸上的零星报导，国泰克里斯片厂自 10 月 1 日宣布招考演员的消息后，截至 10 月 31 日，投考者逾千人。在这千人中，易水挑出了二百名，逐一口试，然后录取一百二十名参加复试，考验他们的电影常识、国语会话，再通过试镜，最后选拔四十名投考者参加演员训练班。经过 11 月初的口试后，易水又于 11 月 20 日出版的第六期《国泰影讯》上刊登复试启事：

本制片厂为招考中国电影演员，蒙星马及北婆等地之热爱电影艺术家愿献身于电影工作之青年男女数达千人踊跃报名投考，由本厂成立招考委员会负责甄选，经于十一月一日起至廿日止分别通函初选及格之二百人先作口试，由口试者中选取一百人准予参加复试，联邦投考者则优待免于口试，惟经严格甄选后始准予来星直接参加复试，且往返旅费由本厂供给二等火车客票，除经一一分函通知外，兹定于十一月三十日及十二月一日举行复试……

由此则启事可见，招考演员的过程需时，从 1957 年 10 月 1 日到 12 月 1 日复试，大概进行了两个月。投考者的反应相当踊跃热烈，考取学员的态度亦认真严谨。按照以上启事所知，复试是分组举行的，复试地点在东海岸路国泰机构制片厂，而参加复试之投考者必须凭复试证入场。复试的科目分为三类：一、电影常识(口试)；二、国语问答；三、演技表演。而另外一些具有歌唱或舞蹈天份的应考者会另订日期考试。入选了演员训练班的演员可以参加音乐或舞蹈训练班，但他们都必须再受同样的考试，没有优先权。从启事所订明的规则可以想象，演员的

²⁷ 易水〈演员训练班并未失败——中篇：演员训练班的办理经过〉，见《马来亚化华语电影问题》，页 63。

招收与考试，都经过严格的甄选，整个招生过程十分系统化。

1957年11月4日，《星洲日报》刊登了一篇题为〈马来亚电影文化新纪元的开端〉的文章²⁸，记录首两日招考演员的情况。根据这篇文章，国泰以「马来亚人才训练马来亚演员，实现马来亚化本地出品国语片」为口号，招募应征者。按照记者所述，投考者来自各阶层的青年，其中以中学生占大多数，他们大多表示「并非一定要当主角，目的乃在学习，只要有机会参加电影工作，什么工作都可以干……」²⁹。值得注意的是，这篇报导全文以一种热情感性的口吻记录，字里行间充分流露出记者对于是次招考演员的正面印象，以及其内心对于马化华语电影工程的澎湃激情。记者曾写下这样的句子³⁰：

- I. ……马来亚今日将挤在这些国家的行列，发展本国文化，乃是人人应该负起的责任，使马来亚文化能够日渐发展，与各国一较短长。
- II. 如果对马来亚电影事业尚有怀疑的人，应该摒除一切畏惧，由于这批青年的献身，前途将是光芒万丈。
- III. 记者经过这一个时期的观察，觉得国泰这次是认真在干，有心要干，而且，一个国家的进步，文化的发展乃是作为衡量的一种标准，站在发扬星马文化的立场上，对于任何一种推进当地文化的活动，大家是应该加以协力的，因此，笔者这里只有一个愿望，那就是希望马来亚文化能在大家合作，万众一心的推动下，在东南亚各国间迸发万丈光芒。

从引文可见，类属「光芒万丈」这样情感浓烈的词汇，不只一次出现在此则新闻报导里。记者不独采用富积极性的感性口吻，去叙述国泰招考演员这事，在她所引用的应征者的对话里，都与记者的感性语调平行——一样的热情和充满着理想主义。比如文章引用了其中一位应考者的自荐信：

……在这我抱着一颗万分战栗的心情写这封自我介绍信给你，然而我应

²⁸ 天凤〈马来马来亚电影文化新纪元的开端——国泰招考演员侧记〉，《星洲日报》（新加坡：1957年11月4日）。

²⁹ 天凤〈马来马来亚电影文化新纪元的开端——国泰招考演员侧记〉。

³⁰ 天凤〈马来马来亚电影文化新纪元的开端——国泰招考演员侧记〉。

该说什么呢？我是一般崇拜戏剧艺术而投身电影界中的一个影迷……
我实在不知再写什么才好，我现在的心情，是多么地紊乱极了；冒险，
兴奋，担心，就像倒翻了五味似的……³¹

记者天凤在这篇报导所采用的角度与语调，显然不合于现代新闻工作者所注重的客观、求真的精神。然而，这篇文章所反映的一面倒对于马化华语电影运动的支持与热情，能够视为和应新马民族主义的呼吁，在「建国」(nation building)时期拥护建立马来亚文化，正是这个非常时期的主流论调。文化产物，比如是电影、文学、戏剧、表演艺术等，不只是述说一些个人的、自家的故事。1950至1960年间，新马的本土/国家文化还处在孕育、成长的时期，本土文化产物教导人民如何看待他们国家的历史与文化，也秉承着「建立」、「创造」新国家文化的任务。其表现在文本里的精神，极富浪漫情怀，兼容理想主义。故事里男女之间的爱情，用较为广阔的角度去理解，是对于国家的「爱情」的投射(简单来说，这是爱国主义)。民族主义与爱国精神在各种官方与非官方的宣传及舆论中，成为一股乘坐时代之风而向前奔腾的洪流，坚实地承托着一个大时代的底蕴。关于这种感性的、热情的叙述方式，跟下文将会讨论《狮子城》与当年「建国」大叙述的关系时，继续阐述。这种感性热情的叙述，如何涵养着整个「马来亚化华语电影运动」，以至于《狮子城》的制作？它与新马「建国」的官方叙述如何相辅相成？如此这些，都是有意思的课题。

演员训练班

在盛大的招考演员工作完成后，演员训练班由1957年12月1日复试揭榜，随即便在12月7日开课，直到1958年3月31日结束，总共四个月的日子。易水特别重视「电影学」，认为这些学员既有中学程度，将来又准备投身电影业，需要以更高水平的理论课程来教育他们。易水更为训练班课程编订参考书目，他所开出的书目如下³²：

中文书目：

³¹ 天凤〈马来马来亚电影文化新纪元的开端——国泰招考演员侧记〉。

³² 易水〈演员训练班并未失败——中篇：演员训练班的办理经过〉，见《马来亚化华语电影问题》，页69。

- I. 《电影艺术概论》 顾仲彝着
- II. 《论电影编剧导演和演员》 何力译
- III. 《演员自我修养》 斯坦尼斯拉夫斯基着
- IV. 《电影与电影艺术》 杨村着
- V. 《电影鉴赏法》 贝仲圭译
- VI. 《中国电影卅年》 杨村着
- VII. 《电影史话》 洪膺着
- VIII. 《电影制片工业的生产技术管理法》 胡福源着
- IX. 《剧本、导演、演员》 何老非译
- X. 《电影技术漫谈》 徐迟等译着
- XI. 《电影演员沧桑录》 杨村着
- XII. 《一个角色的创造》 金山着
- XIII. 《宽银幕立体声电影译文选集》 罗静予编
- XIV. 《彩色影片洗印工艺》 约菲斯着
- XV. 《论电影的镜头组接》 史东山着
- XVI. 《影片录音工艺学》 崔永泉等译
- XVII. 《电影摄影技术》 萧立明等译
- XVIII. 《电影胶片洗印加工理论》 魏韵森等译
- XIX. 《法国电影》 黄鸣野译
- XX. 《新电影》 科学画报编辑部
- XXI. 《电影放映机应用知识》 胡祝海编
- XXII. 《有声电影播音机修理术》 陈炳荣译
- XXIII. 《教育电影实施指导》 宋秉新等编
- XXIV. 《教育电影》 谷剑尘编着

日文书目：

- I. 《映画制作法讲座》 袋一平译
- II. 《现代映画讲座》 和田矩卫编
- III. 《映画百科辞典》 白扬社
- IV. 《世界之映画》 饭岛正
- V. 《映画理论入门》 今村太平
- VI. 《映画》 朝日新闻社

- VII. 《近代俳優術》 千田是也着
- VIII. 《俳優論》 千田是也译
- IX. 《現代演出論》 村山知義着
- X. 《映畫と大衆》 南博译
- XI. 《世界映畫史》 岡田真吉译

起初，易水希望邀请香港的林川(就是电懋所制《星洲艳迹》与《南洋阿伯》的导演)，到新加坡去担当演员训练班主任，并负责教授工作。这样，易水便可以专注于延聘文化艺术界的名人组成编导委员会，另一方面可以着手编写剧本。易水的这个原初想法，再一次证明了他向香港电影工业的借镜，电懋成立之初，便非常落力招聘文化名人，加入他们的编剧委员会。可是，林川因为移民局手续办理费时，不能依期到新加坡，所以不能兼顾编写剧本工作，需得与编导委员会成员一同厘订课程。从上面的书目看见，易水不但开出中文书目，连翻译自欧洲作者的书目也包括在内，日文书目也为他所重视。本论文第二章提到，日本在 1950 至 1960 年代在香港及东南亚电影界，扮演的角色相当重要，她的电影技术与知识都是亚洲国家里最先进的，此点易水与他的同侪当然了解。这道开给演员训练班的书单，事实上，也超越了演戏的范围。从电影史、电影美学、法国电影的介绍、教育电影、演员修养，到实用层面的电影生产与管理、电影技术、剪接、电影放映机应用、有声电影播音机修理，都囊括在内。易水不单只要教导演员演戏，更怀有开办相等于专上课程的野心。他还多印发数百份讲义，派给未被录取的投考者，也让训练班跟南洋大学戏剧会、华侨中学戏剧会互相观摩彩排活动。

是届训练班在国泰克里斯制片厂内授课，地点是附冷气设备的试片间。另外，国泰公司还为学员建造了一座小剧场，让学员锻炼演技，他们又经常作户外活动及游艺表演，易水又教导学员拍摄新闻短片，让每位学员有面对镜头和上银幕的机会。最重要的是，易水开设各种课程和讲座，邀请文化艺术界里熟谙电影理论之人士教授课程。凡与演员有关的知识，比如是「研究剧本」、「电影欣赏与批评」、「演员与镜头」、「演员道德」等，非常广泛。此外，易水又邀请名流和专家主持专题演讲，讲题都与电影有关。训练班的课程讲座及讲师如下³³：

³³ 易水〈演员训练班并未失败——中篇：演员训练班的办理经过〉，见《马来亚化华语电影问题》，页 71-72。

- I. 鄞申：「研究剧本与研究角色」
- II. 朱绪：「论演员艺术」
- III. 鄞申：「演员的品德和修养」
- IV. 刘仁心：「表演方法」
- V. 黄克：「电影镜头与演员」
- VI. 刘天凤：「电影艺术论」
- VII. 李嘉图：「电影的欣赏和批评」
- VIII. 唐璜：「电影音乐」
- IX. 罗柏：「世界各国电影」
- X. 易水：「南洋电影概况」

其中朱绪(1909-)、黄克、刘仁心(1924-2000)、唐璜都是当时新马文艺界甚具名气的文化人，都在由易水所组织的编导委员会当中。另外，在训练班期间邀请名流学者所作的专题演讲如下³⁴：

- I. 「电视与电影」 施祖贤(马来亚广播电台中文部主任)
- II. 「文学与电影」 韩素音女士(国际闻名作家)
- III. 「教育与电影」 台镇华(马大教育系主任)
- IV. 「演员礼貌问题」 马俊武(柔佛州宗教官)
- V. 「传记与电影」 连士升(南洋商报编辑)
- VI. 「音乐与教育」 李豪女士(李豪合唱团团长)
- VII. 「绘画与电影」 刘抗(新加坡名画家)
- VIII. 「古典戏剧与电影」 李星可(新加坡戏剧名家)
- IX. 「马来亚文化」 李绍茂(新加坡政府教育部常务次长)

各大报章每周将这些演讲刊载，由此可见这个演员训练班受到当时文化界的重视和肯定。其中施祖贤(1913-1990)、韩素音(1917-)、李星可(1914-1996)，更是当年享负盛名的人士，他们都是专题讲座的讲员，可以想象这些演讲在当年公众间的回响。值得注意的是，最后一个讲座，由新加坡政府教育部常务次长李绍茂主讲，他的讲题是「马来亚文化」，此举饶富意味。易水所掌舵的「马来亚化华

³⁴ 易水〈演员训练班并未失败——中篇：演员训练班的办理经过〉，页 72。

语电影运动」其中最重要的一环，就是要将华语电影跟「马来亚文化」融合。假如我们把这个文化运动，放在一个较为广阔的历史脉络去看，当时正是各政党提出要跟马来亚合并来争取新加坡独立的时期。有趣的是此次讲解「马来亚文化」讲座的，是位官方人员，他的演讲必定也采取官方立场。由这一点看来，「马来亚化华语电影运动」从其起航之初期，已经站在官方「建国」的大叙述里，这也为后来《大马戏团》话剧为南洋大学义演，与《狮子城》的优先场为文化局兴建国家剧场筹款，早作脚注。

笔者估计，易水所以大事张扬地举办这样一个演员训练班，除了希望教授学员「电影学」的知识外，还希望藉此逐步建立属于他们的明星机制。在五、六十年代，一部香港电影只要靠一、两位明星，便能卖埠。买片商不很理会剧情，反倒在意片子由哪位明星主演。易水自然明白这个道理，香港成了名的明星，片酬比导演要高好多倍。易水举办演员训练班，一方面是「起用本地人才」，另一方面也要培育属于自己的班底，最好能把其中一些演员「捧红」，为日后的电影事业铺路。故此，易水对于有潜质的演员，会尽力栽培。根据《狮子城》的第二女主角陈蒙(1940-)忆述³⁵，在拍摄《狮子城》的时候，几位主角跟其他角色的对待是不一样的。易水对于主要演员特别重视，吃饭的时候，主要演员会被安排跟其他演员不一样的地方。这些做法，可见易水对于明星的培养的用心。

这届演员训练班只举行了一期，于1958年3月22日举行结业典礼，结业考试于3月20日举行，分为三科进行：一、毕业论文；二、电影测验；三、演技考试。《星洲日报》在3月21³⁶日及22日³⁷便记录了这次考试和结业礼的情形。结业考试由易水主考，各科讲座讲师担任出题。毕业论文有两道问题：一、我在国泰训练班学了些什么？二、怎样做电影演员？这些由演员撰写的毕业论文，其后在《国泰影讯》里发表。同时，国泰制片厂亦举行「演员训练班生活照片展览会」，展出了全体演员个人照片、授课期间演讲照片、户外活动照片、除夕联欢会及春季舞会等照片；此外，展览会还放映训练班新闻短片。根据报纸上的报导，「影迷前往索取演员训练班生活照片展览会参观者宽达三千人……现国泰制片当局正考虑在廿三日一日之间无法容纳三千人参观……」，可见当时观众反映的

³⁵ 笔者访问陈蒙女士，2008年11月1日。

³⁶ 〈国泰演员训练班昨晚举行结业试——演员班生活照片展览会，两日来三千人索参观卷〉，《星洲日报》（新加坡：1958年3月21日）。

³⁷ 〈国泰演员训练班今日举行结业礼——明日招待参观照片展览，限二千人其他另订日期〉，《星洲日报》（新加坡：1958年3月22日）。

热烈超过了国泰片厂原初的想象。「马化华语电影运动」经过一段时间的推进，更加壮大。

易水曾在训练班期间采排了两部舞台剧，让演员实习演出，第一部是《大马戏团》，第二部是《女子公寓》。乘着演员训练班结业礼的声势，易水决定在 1958 年 4 月 11 日起公演《大马戏团》，延续这一场日益知名的「马化华语电影运动」。

大马戏团话剧

从国泰演员训练班到《大马戏团》话剧公演，新加坡主要报章的反应越来越热烈。以《星洲日报》为例，从 1958 年 4 月 5 日《大马戏团》话剧总彩排起到 4 月 20 日，总共有十篇关于此次话剧的报导³⁸。而《南洋商报》则在《大马戏团》话剧公演期间的 4 月 11 日至 16 日，总共刊出五篇有关报导³⁹。该报在公演期间，亦每天刊登出《大马戏团》公演的广告。这出话剧在 1958 年 4 月 11 日至 16 日在新加坡维多利亚剧场上演，一连六天，全部满座。戏票在上演前六天开始在大华戏院、好莱坞戏院、上海书局、大众书局发售。据易水所述，过去的话剧观众以学生为主，但这次《大马戏团》的观众，则以小市民阶层占多数，扭转了常态，这是因为「国泰演员训练班演出的号召力所招徕的」⁴⁰。

根据《星洲日报》的报导，《大马戏团》于 1958 年 4 月 4 日举行记者招待会，全部演员出席会见记者，他们的名字及饰演角色如下⁴¹：

导演团：易水、王秋田、朱绪、刘仁心、黄克、刘天凤。

执行导演：朱绪。

演员：达子(陈伯汉饰)、翠宝(谷莺、伊娃分饰)、小毓(郭宝昆、黄剑鸣分饰)、盖三省(胡姬饰)、回回(曾晖饰)、水蜜桃(蔡紫饰)、马腾蛟(蔡炳麟饰)、慕容天锡(谢冰饰)、黄大少爷(雷宁饰)、银纽儿(方惠芳、潘葆仪分饰)、团员甲(司徒龙饰)、团员乙(何泳饰)、团员丙(白涵饰)、女团员甲(梅子饰)、女团员乙(文湘饰)、女团员丙(知音饰)、女团员丁(雪妮饰)、听差(洪川饰)、

³⁸ 根据笔者的统计。

³⁹ 根据笔者的统计。

⁴⁰ 易水〈演员训练班并未失败——下篇：大马戏团的上演及其他〉，见《马来亚化华语电影问题》，页 75。

⁴¹ 〈戏剧界的新生力量！公演「大马戏团」〉，见《星洲日报》(新加坡：1958 年 4 月 5 日)。

巡官(杨子江饰)、警察甲(黄旭饰)、警察乙(李行饰)。

这次公演，出动了 24 位演员，其中不少演员也参与《狮子城》的演出。话剧的其中一位主要角色胡姬，其后成为电影《狮子城》的女主角。另外，《大马戏团》的首晚收入超过一千新币，全数捐助南洋大学的建校基金。在新加坡公演以后，于 4 月 19 日全班人马赴吉隆坡演出。接执行导演朱绪所述，这部话剧彩排的实际时间十分短暂，不过学员的学习情绪极高，令话剧终能演出。《大马戏团》是一部四幕悲喜剧，由师陀所著，描写出走江湖卖艺者的戏班后台故事，中国某小码头一个马戏班内发生的爱恨纠纷。这是一个三角恋故事，胡姬释演风骚泼辣的盖三省，破坏小铨和翠宝的爱情。人物个性复杂，剧情的起伏强烈⁴²。关于《大马戏团》的内容，简述如下：一个由旧换新的马戏班子，团主马腾蛟是一个窝囊，十多年前迎娶盖三省为妻，其妻泼辣风骚，团主畏之如虎，她却背地里爱上青年团员小铨，但小铨早已和班里的女团员，一个十七八岁的小姑娘——翠宝发生爱情，被盖三省看出来。盖三省忌恨之下串通翠宝之父慕容天赐，将翠宝卖身给败家子黄大少爷。团里的人，如达子等对此事大感不平，也看不下盖三省对银妞儿的虐待。在银妞儿被火车辗死的第二天，黄大少爷从当铺偷来首饰，用之来把翠宝买去，翠宝于这天出嫁了。当晚，小铨气愤愤地冲入，与黄大少爷惹起决斗，险些斗出人命。黄大少爷终因偷窃而被抓，慕容天赐在拐骗欺诈罪名下给打入苦军。小铨与翠宝终成眷属，返回遥远的山东老家⁴³。

显然，《大马戏团》的内容与新马文化完全无关，可是乘着易水自国泰演员训练班以来，倡导并推广的培养本地演戏人才的口号，文化界高度关注国泰演员训练班的成果。对于是次演出的报界反应，都非常正面。紧接着演员训练班的结业礼，《星洲日报》便率先报导《大马戏团》在 1958 年 4 月 4 日举行的记者招待会，以及 4 月 6 日的总彩排。话剧在 4 月 11 日至 16 日于新加坡正式上演，《星洲日报》于这段期间每天刊出报导文章。《南洋商报》与《星洲日报》的观点，大体相约，《南洋商报》在演出期间，更每天刊登《大马戏团》的宣传广告。以下是这两份报纸上看到的关于《大马戏团》的报导标题：〈戏剧界的新生力量！公演「大马戏团」〉⁴⁴、〈国泰演员「大马戏团」今晚为南大义演：南大执委会派代表

⁴² 〈戏剧界的新生力量！公演「大马戏团」〉，见《星洲日报》(新加坡：1958 年 4 月 5 日)。

⁴³ 参考自「大马戏团本事」，〈戏剧界的新生力量！公演「大马戏团」〉。

⁴⁴ 《星洲日报》(新加坡：1958 年 4 月 5 日)。

莅场赠旗，昨晚彩排招待报界大获好评》⁴⁵、〈「大马戏团」义演成功，南大特赠锦旗〉⁴⁶、〈国泰「大马戏团」演出极成功：连晚观众均告满座〉⁴⁷、〈星马话剧运动的转折点——国泰「大马戏团」观后感〉⁴⁸、〈国泰「大马戏团」昨晚向隅者百人，演期剩三天门票可预购〉⁴⁹、〈国泰「大马戏团」获观众一致好评：今明晚卖座势必更热烈、在星演出后将赴隆公演〉⁵⁰、〈国泰演员公演「大马戏团」今晚为南大义演：南大执委黄弈欢赠锦旗，昨晚彩排报界一致佳评〉⁵¹、〈星马话剧艺术的新发展：「大马戏团」演出成功，是一阕江湖儿女的悲歌〉⁵²、〈国泰「大马戏团」主要演员昨日访问丽的呼声，马来亚电台作特别的推荐〉⁵³、〈国泰「大马戏团」续演，昨晚向隅者众，演期仅剩三天门票可预购〉⁵⁴。

综观从报章所搜集的资料，这次《大马戏团》的演出有以下几点值得注意：

一、报界好评。在各篇报导里，都赞同这次《大马戏团》公演是成功的。剧评从舞台布景、灯光设计、音响效果，到演员演出等方面，赞扬《大马戏团》的演出的突破之处。另外，多篇报导特别盛赞演员能够以纯正国语演出，认为这是新马戏剧界的一大进步。显然，新马演员能够操纯正国语演出，背后有比掌握演出语言更深远的文化意义；另外，一些剧评赞许演员说大段对白都不需要「提场」，认为这是新马戏剧界进步的地方。各种报导和剧评，为《大马戏团》创造了正面的形象。

二、被视为星马戏剧界的重要事件。《大马戏团》把第一场公演的千余元票房收益全数捐给南洋大学，这个举动甚具象征意义。南大是新马华文教育的最高学府，易水所倡导的，是「华文的」「马来亚化」电影，从招考演员之初，易水已经高姿态地，扬起这支本地化华文电影的旗帜。帮助当地最高之华文学府筹募金钱，除了以戏剧界的身份向教育界致敬外，还高调地博取新马华人的称誉与认同，间接为他的马化华语电影事业打好群众基础。除此之外，当年的一些评论更称《大马戏团》是新马话剧运动的转折点。艺评人井天曾说：「由于这次他们是以职业

⁴⁵ 《星洲日报》（新加坡：1958年4月11日）。

⁴⁶ 《星洲日报》（新加坡：1958年4月12日）。

⁴⁷ 《星洲日报》（新加坡：1958年4月13日）。

⁴⁸ 《星洲日报》（新加坡：1958年4月13日）。

⁴⁹ 《星洲日报》（新加坡：1958年4月14日）。

⁵⁰ 《星洲日报》（新加坡：1958年4月15日）。

⁵¹ 《南洋商报》（新加坡：1958年4月11日）。

⁵² 《南洋商报》（新加坡：1958年4月13日）。

⁵³ 《南洋商报》（新加坡：1958年4月13日）。

⁵⁴ 《南洋商报》（新加坡：1958年4月14日）。

化团体的姿态出现，因此对于当地剧运来说，是一个重大的转折点，他们是为当地崭新的电影文化艺术而努力，但也为当地剧运带来了一个努力的新路向，从理论上来说，业余与职员剧团是可以并行而不悖的，但是，业余剧人应该是以转进职业为终极目的，而后，再进一步，由舞台而跃上银幕，发挥更广大而深远的影响力。⁵⁵」这段文字提出了专业演员的课题，在当年的新马，能够像国泰机构，有这样的财力去支持戏剧事业的，绝无仅有，业余剧人是普遍现象。易水在推动电影、培植演员的同时，无心插柳地推动了一场盛大公演，为新马话剧界非常重视，更多人考虑到职业剧团在新马运作的可行性。故此，这次演出攫夺了当地文化艺术界的聚焦，「连日来参观除学生市民外，尤多文化教育界之知名人士，本坡最高文化机构文化咨询委员会及马来亚大学南洋大学教授学生等亦接踵而来参观，报界方面更认为此次公演为本坡戏剧运动之一大转折点，亦为本坡戏剧界之新发展。⁵⁶」

三、电影公司对这出话剧的关注。在《大马戏团》公演场地放满了不同电影公司的花篮，如报导所言：「除院外张挂彩旗大红布外，香港各大制片公司星马各影业公司，各电影院所赠送之花篮。由剧场大堂沿石阶陈设而上以至于舞台，计达百余个，可见文化界艺术界之推崇重视。⁵⁷」电影界与戏剧界虽然有重叠的领域，但一出话剧公演能够得到各大小电影公司赠送超越百个花篮，可说是异数。不难理解，这与支持易水的国泰机构有莫大关系。试想假如这只是一个普遍的业余剧团，它的公演必然不会被众多的电影公司所注意。易水乘着这次话剧公演，与香港及新马电影界打好关系，他那个「马来亚化华语电影」的理想，又向前迈进了一步。

四、继续与政府机关保持良好关系，为《狮子城》铺路。上文曾提及，「马来亚化华语电影运动」在演员训练班时期，已经响应官方的主流「建国」方针，比如是邀请新加坡政府教育部常务次长李绍茂作专题讲座。这次公演《大马戏团》话剧，又作一场义演为南大筹款，得到广大文化界的赞许。而且，话剧还得到隶属于政府的马来亚广播电台的推荐，邀请一些主要演员如谢冰、伊娃、胡姬、蔡炳

⁵⁵ 见井天〈星马话剧运动的转折点——国泰「大马戏团」观后感〉，《星洲日报》（新加坡：1958年4月13日）。

⁵⁶ 见〈国泰「大马戏团」续演，昨晚向隅者众，演期仅剩三天门票可预购〉，《南洋商报》（新加坡：1958年4月14日）。

⁵⁷ 见〈国泰演员「大马戏团」今晚为南大义演：南大执委会派代表莅场赠旗，昨晚彩排招待报界大获好评〉，《星洲日报》（新加坡：1958年4月11日）。

麟、雷宁等九人到电台访问。不但如此，马来亚电台更在 4 月 13 日晚上九时十五分到十时播放特备节目，以推荐《大马戏团》给听众，介绍剧中的高潮场面。可想而知，这次公演的宣传策略并不简单，在电视还未普及的年代，报纸与电台是一般市民接触信息的主要渠道。《大马戏团》能够在这两个最具影响力的媒体中宣传，跟国泰与政府机关过往的友好连络不能说没有关系。易水在《大马戏团》得到初步的经验后，在稍后的《狮子城》的宣传里，更往前进，电影宣传术语更图配合官方民族主义的主流术语，结果，得到政府的支持，造就了一次史无前例的电影宣传。

《狮子城》电影与其他公司摄制的马来亚化华文(包括方言)电影

马来亚化华语电影运动在国泰演员训练班与《大马戏团》公演以后，取得了广泛的关注。易水蛰伏了一年多，在 1959 年底开始拍摄《狮子城》，直到 1960 年 10 月才完成⁵⁸。其间，不同的电影公司也计划拍摄马来亚化的题材，1960 年 2 月，香港的长城公司，计划于该年到新马摄制有马来亚的生活影片，更登报广征电影故事⁵⁹。邵氏制片厂粤语片组主任周诗禄(1914-1963)，为要拍摄「马来亚化」电影，在 1959 年 12 月与助手王志平，曾到新加坡、马六甲、吉隆坡、怡保、檳城各区观察外景，也考察当地人民的生活，历时三周，于 1960 年 1 月 9 日返港。周诗禄在新马期间，与当地文化界接触，跟他们讨论如何汲取马来亚题材。周氏更购买星马作者所写的五部南洋题材的剧本：一、美丽的马来亚——洪询着。二、象女——张然着。三、梭罗河之恋——王纪云着。四、新客嫂——方华着。五、檳城三女性——林羽着。周氏在当时更称在五、六月间会再度来新马，大举拍片⁶⁰。虽然其后邵氏粤语片组并没有到新马拍摄电影，可是，邵氏公司的不同片厂都曾拍摄马来亚题材的电影。最早的一部是 1946 年的《新加坡之歌》(国语)，这部电影比邵氏的马来电影组(Shaw's Malay Film Productions)的成立还要早。其后，在 1955 年，邵氏在新马拍摄第一部粤语电影《星岛红船》，之后，在 1957-60 年

⁵⁸ 根据笔者翻阅报纸所刊登的有关《狮子城》拍摄工作的报导，作出估计。

⁵⁹ 「据悉：长城公司拟于本年内南来星马摄制有关马来亚之生活影片多部，为求真实及深入各阶层生活起见，广征电影故事，希望本邦文化人士及戏剧工作者，不吝珠玉，踊跃见征云。」见〈香港长城公司拟南来摄制马来亚生活影片多部，广征电影故事盼文化戏剧界应征〉，《南洋商报》(新加坡：1960 年 2 月 18 日)。

⁶⁰ 关于周诗禄在新马活动的报导，见〈邵氏粤语片组主任周诗禄今日返港，此次曾在星马观察外景，并购剧本五部将予拍摄〉，《南洋商报》(新加坡：1960 年 1 月 9 日)。

间，邵氏的粤语片组拍摄了四部在新马取材及取景的电影：一、《宝岛神珠》(1957)；二、《独立桥之恋》(1959)；三、《榴莲飘香》(1959)；四、《过埠新娘》(1959)。另外，截至1960年，邵氏的国语片组也在新马拍摄过三部新马题材的故事：一、《零雁》(1956)；二、《南岛相恩》(1960)；三、《蕉风椰雨》(1960)。更有意思的是，不单只华文电影组拍摄马来亚题材电影，邵氏的马来电影组也拍摄「马来亚化华语电影」，在1958-59年，就有两部由非华裔导演的「国片」(普通话电影)：一、《星岛芳踪》(1958-59)，由美籍菲律宾人罗富·拜尔(Rolf Bayer)导演；《马来风月》(1958-59)，由印度人马纯岱导演。

就连何亚禄在1960年底也有他的电影计划，他于1960年11月中旬飞往香港，希望定下两位男女影星到新加坡拍摄马来亚题材电影。这两位影星分别是当红小生张瑛和新人林丹，据《影画》杂志报导说何亚禄行色匆匆到港，却顺利跟两位演员签订合约，还打算邀请李铁执导⁶¹。在所见的资料中，笔者未能看到在1960-61年间有何亚禄监制、张瑛和林丹主演的电影。即使如此，南洋题材的中文(包括华语与方言)电影，在易水提倡「马来亚化华语电影运动」重叠的时期，也有好几部。跟光艺公司背景有点相似的荣华公司(Eng Wah)，同样是新马资金，在香港投资拍摄电影，主要制作厦语片。在易水大力阐扬马化华语电影运动的1958-59年，荣华公司也拍摄过四部南洋题材的厦语片：一、《马来娘惹》(1958)；二、《马来亚之恋》(1959)；三、《新加坡小姐》(1959)；四、《南洋情歌》(1959)。

上述这些电影都是为了取悦南洋观众而开拍的南洋题材电影。究竟是先有南洋题材电影诸如本论文第三、四章所分析的「南洋三部曲」与《星洲艳迹》、《南洋阿伯》，继后易水从这些南洋题材电影中得到启示；还是易水从1950年代初期已经有一个完整的「马来亚化华语电影运动」的计划？这是类属鸡与鸡蛋何者为先之问题，我们不得而知。然而，在1957至60年间，甚至稍后一两年所出现的「马来亚化」电影(例如是张莱莱自导自演的《马来亚狂恋》，1961)，即使制片、导演与易水没有合作关系，在易水所推波助澜而成为巨浪的「马化华语电影运动」之翻腾下，都为这个运动平添浪花、加重浪声。只是，这些在《狮子城》出现以前的「马来亚化」电影，在起用人才方面都偏重于香港影界，没有易水的《狮子城》来得彻底，全部制作人员包括幕前幕后皆用新马人才。《狮子城》的冒起，乘着《大马戏团》所酿制的声势，彷如平地一声雷地震撼了整个新马文化界、艺术界、电影界。它以「第一部马来亚化华语电影」作为口号，大力标榜，同一时

⁶¹ 〈何亚禄、何启荣抵香港，商聘赴星洲拍片〉，见《映画》(新加坡：1960年11月19日)，页5。

间，报纸、杂志、电台，齐声呼喊《狮子城》作为「第一部马来亚化华语电影」的划时代象征，其气势之雄，在新马华文影艺界之地平上线立竿见影，于 1960 年以前，没有一部华文电影能及。

其实「第一部马来亚化华语电影」，《狮子城》是当之无愧的。新加坡于战后出品的第一部马来亚化华语电影，正如在前文所提到的，是在 1946 年上映的《华侨血泪》。这是本地开办的中华制片厂摄制的，由蔡问津投资及执导，内容讲述两位新马女性为了帮助地下抗日组织而逢迎日军，最后连合地下党而打败日军。电影用华人演员释演日本人(大概在二战刚结束的时候找不到日本人来演这样的角色)，也有由马来人和印度人释演的配角。同年，邵氏也用本地演员拍摄《新加坡之歌》。其后，新加坡的中华制片厂继《华侨血泪》，由林振声投资拍摄《海外征魂》、《南洋小姐》(此两部电影的年份、语言不详)。中华制片厂只经营了两三年便倒闭，由南方制片厂继承了中华制片厂的部份拍摄仪器，徐焦萌出任南方制片厂主持，拍过两部非常卖座的「马来亚化」厦语电影：《恩情深似海》(1954)、《遥远寄相思》(1955)。这些电影同样是起用本地人才的华文电影(华语与方言)，但是，却不能跟《狮子城》在文化界所造成的广泛回响相比。其中一个理由，是跟《狮子城》的宣传营销策略有关，《狮子城》的宣传用语，完全吻合政府正在推行的「建国」语调。得到官方支持，《狮子城》在新加坡发动了报界的广泛报导，以及浩大的宣传攻势。其「第一部马来亚化华语电影」的历史地位，也就在各种媒体的叙述上奠定了。

第三节《狮子城》与「建国」叙述：感性的电影宣传策略

我们会常常在新国家的“建国”(national building)政策中同时看到一种真实的、群众性的民族主义热情，以及一种经由大众传播媒体、教育体系和行政管理手段进行的有系统的，甚至是马基亚维利式的民族主义意识形态的灌输⁶²。

Anderson 的这段话，后来在《想象的共同体》的再版里，作出了调整与更正。他认为自己当初短视地假设亚洲和非洲那些殖民地里产生的官方民族主义，是模

⁶² Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Revised Edition) (London; New York: Verso, 2006), pp. 113-114.

仿 19 世纪欧洲王朝制国家的。后来 Anderson 相信亚洲与非洲的「殖民地官方民族主义」，其实应该直接溯及殖民地政府(colonial state)的想象才对⁶³。不管这种出现在亚洲和非洲的「殖民地官方民族主义」，是源于 19 世纪欧洲王朝制国家的模范还是殖民地政府的想象，这种民族主义都是热情澎湃的，以及经由大众传播媒体、教育体系等有系统的灌输。Anderson 分析民族主义的时候，挪用一种「从上而下」的策略(top-down approach)，他特别强调知识分子、文化精英如何发挥他们的双语能力，运用印刷资本主义推广民族主义。除了印刷品，Anderson 还提到其他传播媒体，都是印刷品的「盟友」，扮演固定民族想象的角色：

传播科技的进步，特别是收音机和电视，带来了印刷术一个世纪以前不可多得的盟友。(这里与经由能够在文盲和有着不同母语的人口中召唤出来的中世纪基督教世界，有若干相似之处。)……民族领袖如今已能刻意部署，运用以官方民族主义为模式的文武教育系统，以 19 世纪欧洲的群众性民族主义为模型的选举、政党组织与文化庆典、以及被南北美洲带进世界的公民——共和的理念。最重要的是，“民族”这个理念，现在几乎已经牢牢地固着在所有印刷语言之中，而民族的属性也已几乎无法从政治意识中分离出来了。在一个民族国家为至高无上的规范世界里，这一切意味着，如今即使没有语言的共通性，民族也还是可以被想象出来的——不是以一种朴素的“我们美洲人”(nosotros los Americanos)的精神，而是出于一种已被现代史证明其可行的普遍知识⁶⁴。

共通的语言，不再是一个民族 / 国家构成的必要条件。传播媒介与印刷语言，才是组合一个民族想象的必要手段。在这之上，也就是民族领导、地方精英有计划地部署，如何利用传播媒介去构成一个民族的诞生。Anderson 提出的由精英推动、部署的「从上而下」的策略，正好能够解释新马的马来亚民族主义的推动。撇除「想象的共同体」这个概念，「马来亚化华语电影运动」也是一种从上而下的策略，有计划地由当地文化精英推动，透过传播媒介大肆宣传，形成一股浪潮。《狮子城》承接这种声势，把「马来亚化华语电影运动」推向高潮。可以说，《狮子城》之所以引起广泛的关注，是由于它那前所未见、铺天盖地式的宣传策略。

⁶³ Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Revised Edition), p. 163.

⁶⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Revised Edition), pp. 134-135.

为要贯彻「马来亚化华语电影运动」的路线，《狮子城》的宣传语调，和应着「建国」/「建造民族」的官方主流论调。以「民族主义」增强《狮子城》的认受性，正是这部电影的宣传策略。

在狮子城拍摄、上演的 1960 年，正是新加坡人民行动党政府的一个新纪元，在 1959 年大选，人民行动党获胜以后，新政府正需要推展新措施，振兴百业，安定民心。1960 年 1 月 3 日，《南洋商报》刊登了李光耀总理的元旦广播新年献词⁶⁵：

让我们满怀信心地展望新年，如果肯埋头苦干，肯下信心，再加上一点好运气。那么，一九六零年就会给我们更多的人带来更多的快乐……一九五九年的上半年是激动和变幻莫测的月份。每个人都觉得有事情会发生，正所谓山雨欲来风满楼，但每一个人都在等待着，看究竟有什么事情发生。一九五九年的下半年，却是前半年的余波。人们发现他们的恐惧多数是没有根据的恐惧，而希望也没有完全实现。但是，到了旧年的年底，一切的喧哗和纷乱都已经沉静下来了。事情的轮廓也逐渐明朗化起来……如果说一九五九年是一个决定性转变的一年，那么一九六零年就是一个巩固的年份。人民行动党从一九五九年六月执政到现在已经有七个月，每一个人都认识了政府的性质。而政府也充份认识了它所面对的种种问题。过去的，是已经过去了，有些人也许觉得遗憾，有些人则对我们所带来的改变感到痛快。我们也可以预算，将来一定有更多的改变，因为生活是不断向前进的，过去的事情是一去不复返了，它只留在人们的记忆里。……

李光耀说一九五九年是一个决定性转变的一年，大概是指 1959 年 5 月 30 日所举行的新加坡大选，人民行动党在选举中获胜，自此成为新加坡的执政党，组织自治政府。无独有偶，《狮子城》在《南洋商报》刊出的广告上印有「描写新加坡由殖民地走上自治！」的标语。导演易水在《南洋商报》副刊曾发表一篇题为〈我怎样创作「狮子城」〉的文章，他发表这样的见解⁶⁶：

⁶⁵ 〈李光耀总理元旦广播新年献词，呼吁新加坡人民埋头苦干〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 1 月 3 日）。

⁶⁶ 易水〈我怎样创作「狮子城」〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 11 月 5 日）。

「狮子城」是我创作的第一部马来亚化的电影剧本，虽然技巧未必纯熟，内容也未必充实，但是只有一点是对得住读者和将来在影院中看戏的观众们的，我没有东剽西窃，更没有抄袭……我决定从身边写起，写我们每日生活着的周边的环境，我们现在生息着的地方——新加坡。……人物与故事是离不开时代背景的……我就抓住了最近的时间由一九五八年到一九五九这两年间，也即是由旧政府到达自治政府的这一段时间，正显示了新加坡由殖民地时代到自治时代，在这时代背景中新加坡有些什么变革，而表现在人民生活上的情绪又有什么不相同的地方？我希望通过「狮子城」能带给观众。

《狮子城》是一部「半纪录片性质」的剧情片(关于电影的拍摄风格，下节将会详细讨论)，讲述了不同社会阶层人物的故事，易水甚至把树胶及加工工厂职员、工会活跃份子、酒吧吧女、舞女、的士司机、中学生等不同生活背景的人物串连在一起。其中工人参加工会，帮助选举事情是故事的其中一条支线。虽然这只是电影里的小节，可是它却赋予了富历史性的 1959 年的重要意义，引用电影里的一句对白：「新加坡改朝换代了！」人民行动党主持自治政府，意味着殖民地时代的结束。电影《狮子城》从制作立场(马化华语电影)、宣传语调、以至故事内容，都响应官方新时代的「建国」立场。在这种平行的语言腔调里，还流露出一种感性的浪漫热情的情绪。Anderson 形容一个新的民族国家出现以前，人们会觉得这种「独立」，以及它能够成为一个独立国的这个事实，是某种绝对史无前例的事物。然而它一旦出现了，人民也觉得它是绝对合理的，从这一点引申，是一种深刻的「崭新感」(sense of newness)⁶⁷。借用这种「崭新感」的诠释，应用在《狮子城》的宣传语调与官方的建国叙述里，我们都能够看见一种充满感性的热情在引发、鼓动着。

《狮子城》在报刊上的广告宣传与官方的「建国」叙述

从无到有、从依附到自治，1960 年对于新加坡人民来说，能够以民选组织一个自治政府，是一种「绝对史无前例的事物」，然而，这也是一个「绝对合理的结果」。对于新政府的出现，产生从未体验过的「崭新感」，是新社会的一种普遍

⁶⁷ *Imagined Communities* (Revised Edition), pp. 192-194.

情绪。在新政府而言，必须掌握人民的心理，以热情与感性的手段来团结本来的一些反对声音，提升国民对未来社会的热切冀望，为人民创造美丽的憧憬，是新政府需要着手办好的重要事情。在1960年1月1日刊登在《南洋商报》的元首献词里，正以感性热情的腔调描写了一幅崭新的建国图景：

我们正在步进一个新的年份，并且在跟往年完全不同的情况下互相恭祝新年。……

一九五九年六月三日，我们实施了新宪制，同时也有一个新的民选政府出来执政。到现在已经是六个月了。在这段时期里，新加坡政府和人民需要适应新的转变了的环境，这就我们人民在争取更好的生活，争取民主、正义和平等的长期、激烈但又和平的斗争中所获得的成果。六个月的时间毕竟是太短，我们很难对我们的斗争作一个适当的估计。但有一件事情是清楚的，那就是：我们新加坡人民已经进步了新的纪元，已经翻开了自己历史的一页，一段我们自己书写，自己创造的历史，如果我们希望我们今后的历史是一段光荣和辉煌的历史，那么新加坡的公民就要拿出一种新的精神，新的技能，新的态度和新的献身精神来。

新加坡自治邦的新宪制在过去六个月来，是平稳地渡过去了，这个事实说明什么呢？这个事实说明我们新加坡人民是非常有信心地负起自己的责任。我们对于改革和政治稳定的需要，表现出一种非常深刻的了解。在过去的六个月里，曾经发生了许多的事情，例如说，新加坡第一任全部民选政府就职，行政机构的改组，制订计划，以及奖励人民多年来在奴役统治下，被长久压抑的自尊自傲心理。……

在新加坡的各种族集团中，已经开始了有互相了解、合作，却还不足够使团结的因素更加真实化。也许这并不是我们的过失。我们过去的统治者并没有把民族主义的精神灌输给我们，也没有实行一种培养马来亚人的教育政策。我们成了一个自治邦，却缺少了建设国家的先决条件，那就是说一种共同的语言，共同的效忠对象和一种共同的心理结构，以便产生一种我们所迫切需要的团结精神。……

取得了完全的内部自治之后，我们还有更大的问题要解决，那就是我们对马来亚联系的问题。作为新加坡人，我们必须不断地使自己和自己的行动适应于一个更广阔的背景，那就是马来亚的背景。不用我再三强调，

根据历史上、地理上，以及其他方面的关系，包括家庭的关系，我们根本就是属于马来亚的一部份。由于这个重要的事实，我们就不得不对联合邦表现非常友好的态度，并且把联合邦的问题当作我们自己的问题来看待。要这样做，我们就必须非常小心和警惕地研究彼此的需求，彼此的喜恶等等。……

让来年成为一个更加令人振奋的年头，让它向全世界暗示，我们是拥有那种作为一个伟大人民，一个伟大的民主国家的素质⁶⁸。

以上献词，在 1960 年元旦日由总理政治秘书易润堂在电台上播读，由《南洋商报》刊载。在这篇讲词里，我们能够看到三个重点。

一、肯定民选政府自治，否定过去。Anderson 所提到的「崭新感」在这里充分体现，「新宪制」、「新纪元」、「新的精神」、「新的技能」、「新的态度」、「新的献身精神」这些用语伴随着新政府的产生而来，新加坡元首在这里要构造出一幅万象皆新的图景。在这里，新加坡元首特别强调，这个「新政府」由民选而产生的认受性。肯定新政府的另一种手段，就是否定过去，这里也明显表达出新政府反殖民地主义的旗帜。从献词的文脉组织里，把旧殖民地年代与自治年代放在一个二元的对立面上，比如以「多年来的奴役统治」、「被长久压抑」来描述殖民旧时代，以「新的纪元」、「自己历史的一页」、「一段我们自己书写，自己创造的历史」来叙述新政府、新宪制来到的新气象。为新加坡民众描绘一个光明崭新的远景，是自治后的新加坡政府所采取的策略。

二、建国的先决条件乃团结精神。新加坡的人口虽然以华人为主，也有不少马来人和印度人聚居，种族问题是新加坡自治政府必须优先处理的问题。献词把旧殖民地政府遗留的种族问题，明白地说出来：「过去的统治者并没有把民族主义的精神灌输给我们，也没有实行一种培养马来亚人的教育政策」。故此，新政府当务之急是设想一个办法，作为团结不同种族的力量，提倡一种共同语言是「建国」过程中的重要措施。新建立的民族国家希望以「国语」（一种共同语言）来团结新加坡人民对新政府的效忠认同，从而稳固其民众基础。国语对于一个国家来说，非常重要。新加坡响应马来亚，大力推广以马来语为国语，也响应马来亚举办的「国语周」。在 1960 年 1 月，新加坡的报章也积极报导「国语周」的消息，

⁶⁸ 〈自治邦元首尤素夫·伊萨新年献词——新加坡人民已经步进了新的纪元〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 1 月 1 日）。

比如在 1 月 8 日马来亚电台广播「如何发展国语」⁶⁹，又如报导马来亚在 1 月 13 日到 2 月 6 日举办「国语周」，以推动非马来族群学习马来语⁷⁰，在 2 月 5 日，《南洋商报》有一篇题为〈将用国语为教学媒介语，政府津贴华文小学不受影响〉的文章⁷¹，在这篇报导的旁边，便有一句以中文与马来语的大字体标语：「你必须相信通过国语可在本邦建立统一的国家！Yakin-lah! Bahasa Kebangsaan Kita Akan Menyatukan Sakalian Ra'ayat Negeri Ini.」如此这样，在中文报纸刊登马来文的标语，起了强调的作用。稍后两天，于同年 2 月 7 日，于盛大的「国语周」结束的翌日，报纸也争相报导。「国语是国家的灵魂！」⁷²是这次「国语周」的口号，这句口号的感性表达，跃然纸上。在当天，国语周的主席更宣布国语将较宪法规定的 1967 年提前三年，那就是在 1964 年，马来语成为马来亚的唯一官方语文⁷³。新加坡为了配合马来亚联邦政府的国语政策，也需同时间加强那庞大的非马来族群的马来语训练，为要达到团结各民族、效忠新政府的建国目标，为此，新加坡呼吁人民要有「新的态度」和「新的献身精神」。

三、紧密连系马来亚联合邦。团结各族，是新政府的「内部问题」，对外的，最先要考虑跟马来亚联邦的联系。自马来亚独立于英国人的管治，新、马的合并问题一直是新加坡最关心的议题。其后，李光耀于 1961 年在电台广播，与马来亚合并而争取独立的主张。在新加坡自治政府成立后的 1960 年，政府已经开始推动「培养马来亚意识」，以作为跟马来亚合并的心理准备。在《狮子城》正在如火如荼地拍摄的 1960 年 1 月，文化部长便以「培养马来亚意识为当前重要任务」作为演讲题目⁷⁴，当中提到「产生一个马来亚国家，是本邦人民生死攸关的问题。我们对此看得极透彻，若不及时产生马来亚意识，则最终将产生种族相残的悲剧。」⁷⁵为到新加坡的「生存」，元首于元旦献词上，鼓励新加坡人民在历史、

⁶⁹ 〈马电台国语部监督沙立夫，广播「如何发展国语」，应告诉全国人民马化国家语文〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 1 月 8 日）。

⁷⁰ 〈关于「国语周」的目的和意义〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 1 月 13 日）。

⁷¹ 〈将用国语为教学媒介语，政府津贴华文小学不受影响〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 2 月 5 日）。

⁷² 〈元首夫人颁赐国语优胜者奖品，国语周昨日圆满结束：「国语周」主席发表明年度庞大计划，国语将提前三年成为官方唯一语文〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 2 月 7 日）。

⁷³ 〈元首夫人颁赐国语优胜者奖品，国语周昨日圆满结束：「国语周」主席发表明年度庞大计划，国语将提前三年成为官方唯一语文〉。

⁷⁴ 〈文化部长演说：培养马来亚意识为当前重要任务〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 1 月 14 日）。

⁷⁵ 〈文化部长演说：培养马来亚意识为当前重要任务〉。

地理，以及家庭的关系上，联想他们就是属于马来亚的一部份，这样，马来亚意识才能被建立，新马合并才有实现的可能。

上述三点关于新加坡新政府建国的核心理念，在献词以及其他印刷传媒上的姿态，都不能摆脱热情感性的触觉，以及鼓动读者与听众情绪高涨的欲望。这种感性表达可说是一种宣传策略，以热情的语调呼唤起群众希望「拥有那种作为伟大人民，伟大的民主国民质素」深切的潜在渴求。在高昂的建国口号之呼喊声中，来自各种族的人民都异口同声相应和。

在印刷媒体、电台所合力构造出来的光明美好的建国的论述里，告诉了新加坡人民当务之急就是如何把自己迅速「马来亚化」。然后，融入一个「由自己书写历史」的新世界秩序里。正好，《狮子城》的拍摄跨越了 1959-60 年，正是新加坡万象更新的年代。由易水掌舵的「马来亚化华语电影运动」，甫开始便已经紧贴官方的主流思维。在宣传用语上，「马来亚化电影」跟政府提倡的「马来亚意识」，正好配合得天衣无缝。《狮子城》作为「马来亚化华语电影运动」的代表作，国泰克里斯片厂汲取了过去「演员训练班」及公演《大马戏团》的经验，也累积了知名度。加上文化界及群众的支持，在这部电影的宣传策略上，便更大胆地挪用官方建国运动的叙述，以鼓动起新马人民的民族主义情绪，把他们爱国的热情转化为支持《狮子城》电影的欲望，以争宣传之效。不管当时负责《狮子城》电影营销策略的设计师，是有意还是无意，从这部电影上映前后在《南洋商报》上刊登的宣传广告上，都能发现它的标语口号跟元首元旦献词的三个重点，有谋合重疊之处。

《狮子城》在 1960 年 12 月 6 日举行优先场，然后于翌日(12 月 7 日)正式公映，一直到 12 月 15 日为至。公映期间，《狮子城》每天都在《南洋商报》刊登电影广告。《狮子城》公映的头几天，广告所占的版位，都是该报刊电影广告版面里最大的。《狮子城》电影所注销的广告标语与设计，每天都有一点不同，可见国泰机构营销部门的用心。正如元旦献词的重点，首先，《狮子城》的广告，赋予读者新时代的崭新感受，它肯定了新宪制下的政府为新加坡带来自治局面的意义。电影在新加坡正式公映的首天(12 月 7 日)，《狮子城》广告上方有这样一幅图画：在独立桥标志下，男女主角潘恩和胡姬拉着手欢喜地向前奔跑。这大概是从《狮子城》影片开首部份得来的剧照，因为这部电影甫开始，便有一段男女主角在独立桥上奔跑的片段。「独立桥」，暗示新加坡从旧殖民地时代过渡到自治时期，反殖民主义的政治喻意彰彰明甚。独立桥下面还放着一只石狮子，就在石狮

子旁边，有大字体标语：「描写新加坡殖民地走上自治！」。此标语的字体是广告内所用标语之中最粗大的，证明了它的「重要性」。这图像与标语配合起来要表达的，就是这部电影讲述一个「关于崭新时代的美好故事」。

二、团结精神。新加坡新政府企图以国语政策来团结各种族在语言及文化上的分歧。易水倡导「马来亚化华语电影运动」，也企图以华语(普通话)来作为华人不同方言族群之共通语。除此以外，《狮子城》广告上，每天也出现一句「大同小异」的标语。例如在 11 月 7 日，「足见本邦人民爱护本邦出品」；11 月 8 日，则换成「本邦人民应该爱护本邦出品」；11 月 9 日写道：「本邦人才·本邦摄制」；11 月 11 日则变为：「本邦人才、本邦摄制、本邦出品、人人爱护」；12 月 12 日：「创本邦出品华语片卖座纪录」；12 月 13 日则多添了一句：「请问看过的观众，本片卖座的情形」，「事实证明本邦人民是爱护本邦出品！」；12 月 14 日：「本邦人民应沾有看本片的光荣！」。如此这些标语，似乎都在说「身为新马人民便应该看《狮子城》！」这种宣传语调，与其说是配合官方所提倡的团结精神，不如说是电影公司看准了由新时代带来的民族主义与爱国意识，以此作为号召观众的一种口号和手段。加上，《狮子城》是属于国泰克里斯片厂的产品，新马人民都非常熟悉，克里斯片厂是建基于新加坡的电影厂，每天《狮子城》广告上，都清楚印有它的标志，并标明「国泰克里斯出品」。以支持本土制作来作为新马团结精神的表征，《狮子城》这道推广策略，在 1960 年这个「新时代」，用得非常凑效。

三、高举马来亚化意识。《狮子城》广告开宗名义，高调标榜这是「首部马化华语电影」。「马化」就是「马来亚化」，从 1957 年起，易水已经提出要以拍摄「马化华语电影」，作为国泰演员训练班的目标，这亦为新马文化界所一直关注的。把「马来亚意识」渗透到马来亚华语电影里，是易水提倡「起用本地人才」、「培训本地明星」的理据。经过多年的用心经营，易水执导的「马化华语电影」终于完成，正如上文所说，虽然《狮子城》并不能称为「第一部马化华语电影」，它却是「马来亚化华语电影运动」这支旗帜鲜明以下的第一部产品。在气势如雄的宣传攻略下，国泰机构已经拥有足够的文化资本去「重写」电影史，以「首部马化华语电影」为《狮子城》创造神话。另外，12 月 8 日的电影广告里，增添了这样一句：「看远东十字路的风貌，看马来亚门户的冲要」。电影以马来亚联邦的风光作为招徕，一方面是为新马观众增加亲切感，另外面，这也是拥护「马来亚意识」的表现。

四、浪漫感性的语调。《狮子城》广告所采用的用字遣词，透露出浪漫感性的民族激情，这种语调也正好配合官方的建国论述，以感性的手段来燃起人民的热情。在 12 月 9 日《狮子城》的广告上有这样一句：「前天的风，昨天的雨，挡不住爱护本片观众的赤心」。这里所说的「观众的赤心」，除了是指观众对于观赏《狮子城》的热诚，也是指《狮子城》背后所象征的「本邦出品」、「马化华语电影代表作」这些文化符号。广告上这句意味深长的标语，似乎在说：「任凭风吹雨打，也挡不住支持本地电影工业的热情。」此话之感情色彩，非常浓烈，正好点出了这个大时代的民族主义高涨的氛围。

读者也许会质疑，是否当年每部在新马取外景的电影，也用类似的宣传手段？假如我们把《狮子城》的宣传广告，跟差不多同期上映的邵氏出品《蕉风椰雨》的广告比较，便会知道《狮子城》宣传策略独特之处以及其开创性。《蕉风椰雨》，也是南洋取材的故事，由邵氏国语片组到新加坡拍摄外景，在《狮子城》落画后的一天，即 12 月 16 日上映。从整体见报率来说，《蕉风椰雨》跟《狮子城》的报刊报导，差天共地。另外，在电影广告上所采用的标语如下：「邵氏出品，情节曲折，爱情伦理文艺巨片」，「邵氏外景队来星马实地摄制精彩动人」。这种宣传语句，是一般的电影宣传，跟《狮子城》所刻意操作的跟官方「建国」叙述应声的手段完全不同。

值得一提的，是《狮子城》在报刊广告以外的宣传方式。按这部电影的其中一位重要女演员陈蒙所述，当时的宣传能够以「铺天盖地」来形容⁷⁶。据说当年新加坡最繁华的乌节路(Orchard Road)两旁都排满了宣传《狮子城》的布条，走到路上，便有被《狮子城》宣传布条幅盖的感觉，为一部电影挪用这种宣传方式，是史无前例的。另外，陈蒙忆述，在拍摄期间，也有许多热情的影迷在路旁等候慰问。其实，从 1959 年底直至 1960 年 10 月，《狮子城》之拍摄期间，报刊对此部电影投以特别多的关注，拍摄过程都被广泛报导。《狮子城》到马来亚拍摄外景期间一并进行宣传工作，也为报纸所报导。《南洋商报》2 月 10 日便记录了《狮子城》在马来亚联邦拍外景一周，趁机让演员会晤影友的情形：「情感之融洽，使影友与演员打成一片，破除影迷崇拜明星之偶像，而促进影友更了解马来亚化华语电影之意义。各地影友反应热烈之情况而观，更以每日盈百盈千之影迷追随外景队到处参观拍片以及向《狮子城》男女演员索取照片之热情而言，《狮子城》

⁷⁶ 笔者访问陈蒙女士，2008 年 11 月 1 日。

将来推出必受更大之支持与爱护云。⁷⁷」。

诚然，在拍摄期间让演员跟影友见面，也是一种宣传的手段。因此，在 1960 年间，易水一边在拍摄《狮子城》之余，一边多次开办影友会，介绍影星及招待影友。例如在 2 月 7 日《南洋商报》便有这样的报导：「昨晚八时外景队负责人易水氏，特假座麻坡国泰戏院招待影友，及介绍「狮子城」中各影星给各影友认识。易水氏指出华语片之重要性，谓在当地摄制华语片，似乎是制片家们所不敢尝试的，但国泰机构却希望在马来亚化华语影片上得到成功。⁷⁸」易水不但在拍外景时一并宣传马化华语电影运动，返回新加坡拍内景(厂景)的时候，也运用类似的策略。甚至光艺公司之正副总经理，也在 3 月 19 日前往参观《狮子城》的拍摄：「自内景开拍旬日以来，前往该厂参观拍摄以先睹该片部份工作情况者更见热烈……前晚本邦光艺影业公司正副总经理何启荣、何启湘昆仲，亦联袂抵达东海岸路该厂参观，怡保大华戏院院主林谦权君亦同行，参观后，对该片布景之优美，大加赞赏。⁷⁹」。易水此举十分聪明，邀请名人到片厂参观，除了增加这部电影的知名度以外，也增加了被传媒报导的机会。除了让影友及公众人士参观拍摄，新加坡广播电台第一期的空中杂志，更特约易水谈马化华语电影与如何训练本地人才⁸⁰。报刊与电台，是 1960 年最重要的传播媒体，《狮子城》电影的推广宣传把最重要的媒介都用上了。在《狮子城》公映之前的 11 月 5 日，国泰更招开记者招待会宣布电影公演的优先场将为国家剧场筹募基金，并在记者会上先行放映《狮子城》以招待报界⁸¹。

《狮子城》优先场为国家剧场筹募基金义映

在《狮子城》电影推出之前，发动在传播媒体上的宣传攻势，已然闹得满街喧腾。除此以外，国泰机构还作出一个意义重大的举动——设优先场并把收益捐

⁷⁷ 〈国泰「狮子城」外景队联邦外景一周昨返星〉，见《南洋商报》(新加坡：1960 年 2 月 8 日)。

⁷⁸ 〈国泰克里斯制片厂外景队莅麻拍摄狮子城外景，易水招待影友谈华语影片〉，见《南洋商报》(星期日)(新加坡：1960 年 2 月 7 日)。

⁷⁹ 〈「狮子城」内景在开拍中，光艺何氏昆仲联袂参观，该厂逐晚分别招待影友〉，见《南洋商报》(新加坡：1960 年 3 月 11 日)。

⁸⁰ 〈「狮子城」拍摄工作电台录音今晚播出，在空中杂志节目中〉，见《南洋商报》(新加坡：1960 年 3 月 12 日)。

⁸¹ 〈「狮子城」定期公演，将为国家剧场筹募基金，明晨先行放映招待报界〉，见《南洋商报》(新加坡：1960 年 11 月 4 日)。

赠国家剧场筹募基金。《狮子城》正式公映前一天，在新加坡最豪华的戏院奥迪安举行义映，还邀得新加坡元首为赞助人。另外，李光耀伉俪和各部长都是贵宾，场面隆重。当晚，还邀得军乐团献奏英国国歌和新加坡邦歌，其后还有致词与献花的环节，从以下这则题为〈「狮子城」为国家剧场义映，今晚优先场仪式隆重〉的新闻里⁸²，可以大概得知该晚的盛况：

献映典礼仪式之隆重为前比任何影片上映所未见，而当局对该片之重视，尤足见国泰机构此次完全起用本地人才，完成本邦首部华语电影之价值，今晚优先场义映为国家剧场筹募基金，除本邦元首为赞助人外，今晚被邀请观影之贵宾，有李光耀总理伉俪暨各部部长政要等数十位，冠贵云集，「狮子城」将为本邦电影史留下光荣之一页……九时五分本邦元首尤素夫伉俪将抵步，由国泰机构总裁陆运涛先生偕国家剧场基金委员会电影小组主席，亲自在奥迪安戏院大堂恭候，戏院大放爆竹，以示热烈欢迎，大堂中铺红毡，元首步入大堂中，将先检阅本邦志愿兵团之仪队，检阅毕乃乘升降机登三楼大堂，由奥斯曼渥介绍元首与在大堂门首欢迎之国泰克里斯厂长汤贺治，「狮子城」编导易水，男女演员潘恩，胡姬，陈蒙，罗裳，张云玲，张平等，然后再介绍各基金委员，介绍毕，元首乃先入戏院，当元首步入戏院时，军团乐队即演奏英国国歌，及本邦邦歌，是时全院观众，必肃然起敬。

奏毕邦歌，待元首尤素夫伉俪，李光耀总理伉俪各部部长政要等入贵宾座后，献映典礼之节目乃告开始，由新加坡广播电台王世明担任司仪，首先由国家剧场基金委员会电影小组主任奥斯曼渥，以国语致词，致词毕，表演开始，……最后，乃为是晚次最高潮场面，介绍「狮子城」演员与观众见面，首次介绍该片编导易水，次登台者为潘恩，继为张平，张云玲，罗裳，陈蒙，最后登台者为胡姬。于每一女演员登台时，分别由国泰克里斯厂马来女星拉蒂花及耶蒂玛赠花，场面之大，为本邦影坛所仅见，介绍毕，开始放映「狮子城」。

在《狮子城》首场义映的安排里，再一次体现了第二章所阐述的，电影作为

⁸² 〈「狮子城」为国家剧场义映，今晚优先场仪式隆重〉，见《南洋商报》（新加坡：1960年12月6日）。

一个文化平台，让商业机关国泰公司与政府机关交汇接触。据笔者所见的数据而知，这样一部电影的首映礼能够邀请国家元首、总理李光耀及各级官员到贺，是「史无前例」的。有意思的是，在典礼当中军乐团同奏英国国歌和新加坡邦歌。在 1960 年，新加坡还未完全脱离英国成立独立的国家，可是独立的目标不远矣，故此，在这个对前景充满新希望的 1960 年，新加坡也拥有了属于自己的邦歌《前进吧，新加坡！》，并于该年份的 3 月 13 日起，新加坡广播电台于开始一切广播节目时，将会首先播出邦歌⁸³。**邦歌、邦旗，国家军乐团、国家剧场此等文化象征，同样是二十世纪民族主义浪潮下，新建成的民族国家所必须具有的文化符号。**

《狮子城》为将要兴建的国家剧场筹募经费，是和应官方建设国家文化的积极行动。新加坡的国家剧场在 1963 年建成，该年 8 月，新加坡就在这个国家剧场举行第一届东南亚文化节，庆祝国家剧场的落成，并邀请 11 个地区到新加坡参与艺术表演：缅甸、柬埔寨、香港、印度、老挝、马来亚、北婆、巴勒斯坦、菲律宾、南越和泰国。邀请东南亚各地共同见证新加坡国家剧场的开幕，互相肯定彼此之民族国家的建立。在该文化节的纪念刊物有这样的话：「亚洲伟大的革命来临，它影响了马来亚，特别是在战后的几年里，民族主义需要一个国家的建立，但马来亚尚待产生成为国家。⁸⁴」反殖民主义与民族主义浪潮在 1960 年代的东南亚是大势之所趋。自治、独立、建国，几乎是同一时期里的核心议题。此时此景，《狮子城》为国家剧场筹款有以下两个重要的意义：一、肯定「建国」的大叙述思维。二、肯定《狮子城》作为首部马化华语电影的地位——另一类的新马「民族电影」。**在提倡马来亚意识及马来亚化的官方文化政策之内，易水机智地为华文文化界、电影界在既存的政治空间里寻到一条保存华文文化的出路——响应马来亚化意识，提倡「马来亚化华语电影」，并希望提升其地位，以之作为「另一类民族电影」，与马来语民族电影平行而走。**既然怀着这样的理想，《狮子城》的历史地位必须高调确立，以稳固其作为「开拓者」的宝座，名正言顺地带领后继者，走上这条拍摄马来亚化华语电影的道路。

可是，这一场雷声甚大的马来亚化华语电影运动，没有取得成功。国泰克里斯机构自从《狮子城》以后，便再没有拍摄华语电影。而易水在《狮子城》之后，只拍摄过一部能够上映的华语电影《黑金》，虽然他曾在 1963 年，于马来亚拍卖过两部华语电影，《文冬山的月亮》和《小寡妇》，可是它们一直没有上映。关于

⁸³ 〈新加坡邦歌本月十三日起，每日将先播送〉，见《南洋商报》（新加坡：1960 年 3 月 10 日）。

⁸⁴ 〈新嘉坡文化的进展〉，刊于《庆祝国家剧场落成首届东南亚文化节纪念刊》（新加坡：国家剧场信托委员会，东南亚文化节筹委会，1963），页 97。

马来亚化华语电影运动没有在 1960 年成功的因素，本文不会特别讨论，然而，按笔者理解，国泰克里斯片厂改由 Tom Hodge 主持，大概是其中原因。另外，一个非常重要的因素是《狮子城》不论在艺术上、拍摄技巧上、演技上、导演手法上、剪接、剧本等各方面都不完熟，根本无法跟当年香港中文电影的艺术水平相比。当时不少影评也表达了对于《狮子城》在艺术成就上的「批评」，影评人所赞美或赞同的，是「马化华语电影运动」的尝试精神，以及全部运用本地人才这样的「创举」。可是，电影始终是一项商业活动，假如故事拍得「不看好」，不能外销，制片家最终要是赔本的。制片家总不是「慈善家」，在没有营利的情况下，不会光只为支持「创造国家文化」而不断投注资本。加上当时香港作为华文电影的中心，幕前幕后精英兼备，新马制片家为什么要为建国口号而作出这么大的金钱牺牲，而「舍易求难」在新加坡拍摄华文电影？

虽然如此，《狮子城》的出现是一种象征、一种预兆：新马民族主义与民族电影的兴起，令新加坡与香港的文化环逐步断裂，香港与新加坡的电影关系，日益疏远。

易水与文化人之笔战——在「意气之争」里凸显感性的年代

自从易水在《南洋商报》撰文推广「马化华语电影运动」以来，《南洋商报》的副刊便间或出现文化界对于易水的响应，其中有支持者，此外，也有对于易水的论点表示质疑或反对的。易水对于反对意见，在许可的情况下，都会写文章反驳。可是，在某些时候，双方的措辞用字，难免让读者产生「意气之争」的嫌疑。只要揭开自 1958 年到 1960 年的《南洋商报》副刊，便能看到有好几场易水跟文化界的「笔战」。这些「笔战」主要分为两种主题：一、在拍摄《狮子城》以前，文化界对于易水提倡的以本地人才和资金去拍摄电影的可行性；二、《狮子城》上演以后，各界对于此片的批评。

易水的马化华语电影声势之大，自然容易招引各种回响。易水与文化人之间的笔战不少，篇幅关系，只举两个例子。关于第一种题材，在《狮子城》还未上演以前，易水曾跟史宾塞有过一场笔战。事缘史宾塞写了一篇独幕剧，名叫〈请你开出一张菜单〉，刊登于 1958 年 12 月 8 日的《南洋商报》里，表达他对于「星马有足够的电影人才」与「星马人肯出钱建立马来亚化的华语电影」的质疑⁸⁵。

⁸⁵ 史宾塞〈请你开出一张菜单〉，见《南洋商报》（新加坡：1958 年 12 月 8 日）。

几天以后，易水写了一篇题为〈马来亚没有大司务吗？拜读「请你开出一张菜单」有感〉的文章响应，开首的一段是这样的⁸⁶：

本刊前期发表了史宾塞君的大作：「请你开出一张菜单」，拜读之下，觉得文中关于马来亚能否拍摄华语电影的问题，是针对笔者在前二期本刊上发表的「一个疑问的简要答案」而发的。我感到非常兴奋，因为我那篇「简要答案」，原有「抛砖引玉」之意。史君在该文所试述的内容，以及旁敲侧击的引证，若非圈内人曷克臻比？既史君自己在文中也说：“我曾和各圈内人的朋友提过这个问题，可是他们都认为在此时此地拍华语片，未免言之过早。”所以至少，史君的意见是相当慎重而又和圈内朋友讨论过的。在全文词藻美丽，行文流畅，以及此文所采用的对白形式来说，史君对此问题必经一番研究而有独特见地，尤其是文字深入浅出更值赞赏，可是文中竟有“放他的屁”这么粗俗的文句，使全文充满X味，这是值得惋惜的。

当然，在这样一段「开场白」以后，易水还是「严肃」地对于史宾塞的观点逐一反驳。其后，易水还多写一篇文章：〈两个问题的解答：马来亚拍华语片成本太大吗？马来片为什么出品少得可怜〉，刊于12月15日的《南洋商报》，以继续引申他对史宾塞的反驳。又四天后，史宾塞于12月19日刊出另一篇独幕剧〈抛砖引玉〉，讽刺易水的论点。在1959年1月5日，另一位文人天山写了一篇题为〈拍制马来亚化华语片的希望〉，对易水的观点提出质疑。于是，易水又于1月9日注销了〈五种原因的不同见解！读「拍制马来亚化华语电影的希望」后感〉，驳斥史宾塞和天山较早前的文章。

第二个例子，在《狮子城》上映后，曾经有不少文字在报刊上批评这部电影，在12月17日，《南洋商报》用了很大的篇幅一连刊出了四位文化人对于《狮子城》的批评：〈我们对狮子城的看法。执笔者：林鹤李、连思澜、龙沙、方亮〉。四人对于《狮子城》都有不同的看法，批评观点充塞全文。其中连思澜用字遣词比较「激进」，他有如下看法：

⁸⁶ 易水〈马来亚没有大司务吗？拜读「请你开出一张菜单」有感〉，见《南洋商报》（新加坡：1958年12月12日）。

我看过很多很多关于「狮子城」的计划、拍摄和演出的文章。它们大半是强调：「马来亚人民，应该看马来亚化的电影」。我是一个当地人，当然也应该去看，不然我便不是马来亚人民了。今晚，我怀着一个极大的希望，去看这第一部「马来亚化」的电影。希望愈大，所受的打击也愈大……「狮子城」不是一部普通的电影，要用不同于写影评的态度来写这一篇文字。所以这篇东西，也有点超出影评的范围。……

本片说是「马来亚化」的电影，到底怎样「化」法，使我莫明其妙，大概是加入几段政治变动的镜头与在派对上加了二对印度和马来舞伴吧。我将来也想拍一部「马来亚化的屈原」，让屈原穿沙龙，戴「宋角」，也「沙爹」。……旧机场住宅区离海很远，从窗口是不会看到海的。就算看得到，海上那二条船，经过了很长的时间这是并排的泊在那里，一动也不动，大概是搁浅了。……

我个人意见认为：导演先生的艺术修养不够。至于无经验、剧本太简单、人材和设备的简陋，都不是理由。……

在这篇冗长的由四位文化人撰写的影评刊出以后，易水曾于写过两篇文章来逐点反驳，它们分别是刊于 12 月 21 日的〈善意批评与恶意看法〉，和 12 月 31 日刊登的〈对于「狮子城」批评的总答复〉。在第二篇文章里，他花了很长篇幅来逐点驳斥连思澜，现只援引简单的几组句子：

恶意的批评是无损于「狮子城」的，就连本刊编者也说：「易水先生所编导的『狮子城』，引起了广大群众的反应，这是有目共睹的事实，自『狮子城』献映以来，几乎每个人都在谈论它」，大概是每个人都在谈论它，所以激动了连思澜先生非超出影评来吹毛求疵不可。……我想连思澜先生写这段时大概情感澎湃有着万马奔腾吧。不然这不仅是污蔑，这将成为诤语！⁸⁷

笔者无意讨论在这些笔战之中，究竟谁对谁错。我们不难发现，在这些文章内都有属于「意气之争」之成份。关于这种不断在报刊上发表的「意气之争」，

⁸⁷ 见〈对于「狮子城」批评的总答复〉，见《南洋商报》（新加坡：1960年12月31日）。

笔者欲借此提出几点：一、笔战之中，不论何种立场的文章也喜欢援引香港影坛作为例子，去支持「在新马拍摄华语电影」的可行 / 非可行性。其实，以目前资料所见，在 1959-60 年间，新加坡其实还未有足够的基础，去拍摄完全本地化的电影。只是，在这样的匮乏的环境下，能够诞生这样一场声势浩大的「马化华语电影运动」，与民族主义的呼啸、人民对新时代来临的憧憬有直接的关系。二、在高姿态的「马化华语电影运动」当中，对于易水所倡导的理念存疑之人，仍然不少。只是，文化界始终对在新马拍摄华语电影这回事，抱有希望。三、「马化华语电影运动」是在一种极为感性与「情感澎湃」的状态下推行的。这种情绪，正好反映了民族主义的浪潮如何激动人心，官方所推动的「建国」理想为人民带来一种「崭新感」与热炽的冀望，在这股憧憬着独立自主的浪漫洪流里，社会的脉动也沾上了各阶层人民正在「奔腾」的血液细胞。由此，我们可以看到如此一幅文化风景：感性的官方建国语调、感性的电影运动与影评。

第四节 《狮子城》文本：看「另一类民族电影」的建造

一种感性热情的气温，像是会传染一样，在迈向独立之路的新马地区的上空蔓延、滋育。众多热情的群众投放出期待关注的目光——向着一个称为《狮子城》，其内容又是关于新加坡的电影故事。「从殖民走向自治」这样的故事背景里，是否能够被视为一种国族寓言？文学，是国家历史的一种叙述。Djelal Kadir 说过传奇文学跟共和国是连系着的⁸⁸。Doris Sommer (1947-) 则把拉丁美洲的浪漫爱情小说，连合着拉丁美洲的爱国主义与历史来阅读，个人家庭的幸福能够视为民族国家繁荣的理想的投射⁸⁹。假如一个民族，没有属于自己的文学，是否能称得上是一个民族？文学能够进入历史的叙述、建构历史的叙述，假如我们都能认同这样的观点，把「文学」换成「电影」，结果会相同吗？Andrew Higson 在他研究英国民族电影的著作里，曾经提出「民族电影」能够以它的「再现」(representation) 方式来定义。比如是，一国的电影里，是否有共同的风格与世界观？这些电影怎样审度与呈现国民性格？怎样去想象和表达他们的民族认同？这些电影在建构

⁸⁸ Djelal Kadir, *Questing Fictions: Latin America's Family Romance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 4.

⁸⁹ 观点采自 Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993).

一个国家形象的时候，扮演怎样的角色⁹⁰？这些问题，都能放在《狮子城》的电影文本上去研究考虑的。

易水把《狮子城》的故事定于 1958-1959 这两年，为要「显示新加坡由殖民地时代进到自治时代，在这时代背景中新加坡有些什么变革，而表现在人民生活上的情绪又有什么不相同的地方？我希望透过『狮子城』带给观众。⁹¹」在这里，易水表明拍摄《狮子城》的用意 / 野心：1. 为这段「历史时期」作一种叙述。2. 要以一部电影来构造属于新马华人民族的历史想象。不像 Doris Sommer 与 Andrew Higson 的研究对象，有数量众多的拉丁南美小说与英国电影，《狮子城》是一部孤立的、独一无二的尝试。可是，正如上文所阐释的，《狮子城》的宣传策略是史无前例的，加上「马化华语电影运动」在新马文化界产生的巨大回响，《狮子城》的宣传策略又得到政治力量的微妙帮助，编导易水在创作的时候亦有意要用电影来记录一段「历史时期」。以上诸种理由，笔者把《狮子城》看为新马华人在马来语电影以外，建造「另一类民族电影」的尝试。虽然到最后，这一部劳师动众地宣传推广的电影，得不到新马人民的一致好评，可是它在华文电影史上的意义是重大的。

区隔香港电影，建立新马华人民族电影的独特风格

Andrew Higson 分析英国民族电影的形成时，提过一个重要的因素：对抗好莱坞电影的霸权。（这不单只发生在英国，而是在欧洲整体而言）英国政府与业界为此采取对应的措施：一、建立一个强劲的电影工业，能够跟好莱坞电影争一日之长短；二、模仿好莱坞的制作；三、拍制一些完全有别于好莱坞的作品⁹²。假如我们把英国建立民族电影的策略，置放在新马的脉络里，新马华人既然难于在他们本国制造的马来语民族电影里找到文化认同，当 they 要建立属于新马华人的民族电影的时候，学习 / 竞争 / 区隔的对象，自然会放在最受新马华人欢迎的香港电影身上。1960 年的新马华语电影主要由易水推动，在他看来，《狮子城》的成就不仅是他个人或国泰机构的荣誉，而是「本邦的光彩」，这是代表「本邦创

⁹⁰ Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1995), p. 5.

⁹¹ 易水〈我怎样创作「狮子城」〉，见《南洋商报》第十六版（新加坡：1960年11月5日）。

⁹² Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, pp.9-10.

造性的文化产品」，同时也说明新加坡人「已经有了自己的作品了」⁹³。易水以何种方式去对应强势的香港华文电影工业？他的办法是上述 Higson 所提到的第三种，拍摄一些有别于香港电影的作品。假如要建立一种民族电影，必须为自身创造特色，跟其他电影工业区隔出来。

I. 电影类型

英国从发展电影工业以来，便非常重视纪录片的制作。直到三、四十年代，甚至建立出一种关于纪录片的理念：纪录片不是电影的一种，而是以简单的方式为公众提供信息⁹⁴。这种拍摄纪录片的态度，摆弄出挑战当年主流类型电影的姿态。纪录片的意义，就是要摆脱传统的戏剧模式；纪录片不是娱乐工具，而是讲求社会价值的传播媒介。它要找寻社会真实的一面，把之纪录，所以，纪录片富有教育意义、知性、更讲求美感，因此也更耐看⁹⁵。纪录片的发展，是对应商业片所出现的重要类型。Higson 认为 1930 年代纪录片信条的建立，是对好莱坞那种不负责任、重视景观、逃避主义式电影的一种响应，这亦为一种本土的、真实的民族电影的最先尝试⁹⁶。故此，英国民族电影在美学上，便跟美国好莱坞电影区分出来，英国电影看重古典写实主义，而好莱坞电影则藉通俗剧的形式来宣扬逃避主义。

英国民族电影的发展以及其观看好莱坞电影的焦点，正好为我们研究 1950 年代末期到 1960 年代的这场「马化华语电影运动」带来启发。正如在第三、第四章所讨论的南洋题材故事，香港制作的电影大部份都是商业片，以通俗剧式 (melodramatic) 的文艺片类型居多。相反，易水这部《狮子城》，用 1960 年的影评描述用语，这是一部「半纪录片」形式的电影。假如我们往深一层，探索「纪录片」跟马来亚民族电影的关系，将会发现一个值得深思的局面：**马来亚电影制片组(MFU)出产的纪录片，能够视为马来亚民族电影的雏型(事实上，马来亚电影制片组在技术上确实继承英国纪录片的传统)，易水建立一种「马来亚化」的华语电影，他采用「半纪录片」的类型，一方面呼应它的「马来亚民族电影」同胞；另一方面跟香港的通俗文艺片区隔开来。**《狮子城》这项「崭新」的模式，

⁹³ 易水：〈「狮子城」记者招待会上，我讲的几句话〉，见《南洋商报》第六版（新加坡：1960年11月7日）。

⁹⁴ Basil Wright, 'Documentary Today', *Penguin Film Review*, No. 2 (1947), p. 37; Basil Wright, *The Use of the Film*, (London, 1948), p. 38.

⁹⁵ Harold Nicholson, *Daily Telegraph*, (31 Jan, 1936), quoted in Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, p186.

⁹⁶ Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, p. 187.

是易水在新马建造「另一类民族电影」的大胆尝试。

从这观点看，我们便能为《狮子城》故事情节线条庞杂不清、缺乏高潮、人物角色欠缺交代等等「特色」，找到多一层的解读层次。

从电影故事看「狮子城」，是一部大时代里一对不同阶层青年男女的爱恋；编导放弃流行式的三角恋爱可能发生的波折；譬如加强潘恩，胡姬，陈蒙的争风吃醋，或潘恩大闹家庭革命，胡姬出走之类的紧张镜头；而以没布高潮的新手法，平淡地去处理剧中情节；从潘恩由印度尼西亚归来，麻坡追踪胡姬，在椰林月下私下缔结良缘，共车偕返狮子城，后由双方家长在谈话中许诺，结束了平波无痕的有情人终成眷属，故事发展到使人不敢相信的。……

看完「狮子城」华语电影后，我有一股异样的感觉，是人情的亲切？是方土的热爱？这情绪有如欣赏我家的一幅油画——法国现代派的抽象画，自有「不求甚解」的意味⁹⁷。

以上影评是笔者所见，较为「正面」的一篇。影评人李里点出了《狮子城》故事情节之缺乏高潮处理，让人有观看「法国油画」的感觉。也许这正是当年不少观众的感觉。严格来说，《狮子城》不能称作一部「纪录片」，因为内容故事都是虚构的，只是，它加入了一些「纪录片」的元素。《狮子城》的故事有一条主线，就是胶片工厂少爷许少明(潘恩饰)爱上工厂女工凤玲(胡姬饰)的故事；可惜，中间出现的人物及旁枝太多，而且这些人物之间无法互相产生合理的关系和逻辑，以带动剧力、推展剧情。故事人物来自社会各阶层，比如是剪胶片女工之间的争风吃醋、酒吧女郎爱上的士司机、走私者、赌徒、中学生的课室一瞥、弹子场内街头流氓的生活、工人支持工会搞选举、组屋的邻家女孩爱上了始乱终弃的流氓、舞会上的千金小姐等等。这些人物是突如其来，又突然离去，人物之间的关系没有细心安排，当许多没有太大关连的情节并列在一起，也就减弱了主线的张力与凝聚力。再言，这一条主线本身也没有扣人心弦的高潮。

从另一角度去理解，为何《狮子城》会变得这样剧情松散，很重要，易水这种表现方式是从纪录片里汲取的，他所注重的，非并如香港通俗文艺片的那种

⁹⁷ 李里：〈狮子城〉，见《影画》（新加坡：1960年12月17日），页14。

强化主线，营造情节高潮迭起的叙事方式。反之，易水的《狮子城》，着重以「地道人」的眼光，交代一些发生于当地的「寻常故事」。好像是住在女主角凤玲邻家的女孩，爱上了流氓弄出身孕，却最终被流氓始乱终弃，诸如此类的杂草旁枝，其实对主要情节的发展是「可有可无」的。增加了，不会觉得更好看，减少了，也不会觉得可惜。易水故意保留它们，增加一种不加修饰的生活感，作为新加坡寻常百姓家的点缀风景。

在《狮子城》里，有两条「旁枝情节」值得留意，它们赋予了这部电影作为「半纪录片」的性格，也道出了易水以电影来「叙述历史」的野心。第一条「旁枝」，讲述主角张氏一家在 1959 年 5 月 29、30 日里经历新加坡大选的情况。大选前一天晚上，张亚才的两个儿子都忙着协助工会为大选作准备。二儿子志雄在晚饭时候问母亲要选哪一党，母亲便说，难道你看不见选举的宣传吗？明明写着投票是秘密的。志雄听后说，是的，可是你要选一个好政府来。亚才听后，取笑难道妻子也懂政治了。接着，母亲便吐出一句重要的对白：「我不懂什么政治，不过我这回倒要投不光是说话，也要为人民做事的政府。」在这段对话里，虽然没有明白指出张母要投票给哪个政党，但是「不光是说话」、「为人民做事」这样的描述，令人容易联想到她在指称当年大选胜出的人民行动党。

接着第二场，在 5 月 30 日晚上，张亚才与张妻把收音机搬到客厅的中央，收听各区报告大选的结果时，便有以下对话：

亚才：这下子大势已定，已超过廿六席位，人民行动党已经胜利了。

张妻：这么快就明白谁胜利了！

亚才：怎样太快，这就叫做一夜之间就换了朝代。现在是叫做新加坡自治政府了，你懂吗？

张妻：我懂……

1959 年的大选，是新加坡历史上的重要时刻，自这场大选以后，人民行动党至今一直是新加坡的执政党。易水既然要拍摄 1958-59 年代关于新加坡的故事，必然涉触到这项历史性大选。易水所选取的场景，并不是大选投票站的票区，也不在大街上纪录热闹前往投票的人民，而在主角的一家内，让一对老夫妇打开收音机，聆听选举结果。在一场「宁静平凡」的日常生活处境之外，国家政坛产生了巨变；又在一对老夫妻互相揶揄的家常对白里，新加坡就「改朝换代」。

大概，在易水心目中，所谓「纪录片的形式」，是一种朴拙自然的纪录（关于这点，下文会继续探讨）。作为一部「半纪录片」，它并非像马来亚电影制片组制作的纪录片那样，把整个事件拍摄下来。易水采用的，是「侧写」手法，在社会不同阶层面里，观察这一场「大选」对于新加坡的影响。

接下来的这场，也是易水「侧写」手法的体现。大选以后，新政府下令整肃全市，大规模地进行反黄运动。当清闲的茶客在地道街头的福兴咖啡店喝茶聊天的时候，一辆警车突然停在铺前，华籍警长拿出一张封条和几位警员跑进去，茶客一阵骚动。

警长：林清河！

小伙计连忙迎上来，张着咀。

警长(粤语)：你会讲国语吗？

伙计(粤语)：我会讲广东话。

警长(扬起封条，指着后面的弹子台)：政府下令，所有这些要封。

警察把封条贴在墙上，然后开警车离开。

人民围观封条，指手划脚，议论纷纷⁹⁸。

在这一场，可以看见易水的幽默感。警长以粤语问伙计是否会讲「国语」(普通话)，而伙计则说他会讲广东话(粤语)。导演谐趣地把政府在华人社群推广的「华语政策」侧写出来。在这一幕出现以前，流连于弹子台之的士司机与吧女，一直都是《狮子城》的主要旁枝，可是，在新政府下令封闭黄色场所、弹子台以后，从前在弹子台憩息的人物便不再出现。从此，新加坡踏进新纪元，弹子台这种「不良场景」，在《狮子城》里可以视为旧时代的表征。

值得相提并论的，是凤玲的二哥志雄(张平饰)在新政府上场之后，他便跟舞女黛茜断绝来往，转而跟邻家纯情少女玉珍相好。志雄恰好在新加坡选上新政府后，离开舞女过新生活。假如我们把这条支线跟新加坡大选的那条支线「平行」来看，便能看出其中意义：新加坡选出新政府，人民的生活也改变了，离弃邪恶，日渐走向健康光明的道路。故事的较早前，凤玲曾经说过这样一句话：「假如二哥能改变他的生活，他能够做更多的事情。」最终，凤玲得偿所愿，二哥在新时代来临以后，真的改变了旧生活，「弃暗投明」。易水铺排这样一条「旁

⁹⁸ 笔者从电影文本中整理出来的对白。

枝情节」，喻意明显。

II. 国家的自然风光与民族性格

Alun Howkins (1946-)写过一篇文章：「英国田园的发现」⁹⁹，讨论在艺术、文学、音乐、建筑、田园设计上，在 19 世纪末期到 20 世纪初期，英国的民族地形、自然风光与国民性格之间的关系。国家的地形风光，自然能够连系到一个民族的国家想象与身份认同。在《狮子城》电影里，我们也能找到类似的连系。

《狮子城》的故事平淡，没有激动震撼的场面。电影却花了不少篇幅去呈现新加坡及马来亚的自然景观、寻常风光。这里所展现的，跟香港「南洋题材」电影内所呈现的马来风光不尽相同。香港拍摄的电影，或多或少带有「猎奇」的目光，以外来者视点搜罗新马著名景点、旅游名胜。虽然《狮子城》也有呈现像旧克拉码头与新加坡河一带游人必到的地方，可是，易水更加注重的，是形塑新马人民真实生活的质感。为此，他找到了凤凰山(Mount Faber)，和山下的一间工厂。

为了介绍新加坡转出口商业，把剪胶加工厂拉到故事来，让张亚才女儿风玲当剪胶女工，我因为要在凤凰山鸟瞰狮子城，写了一场戏在山顶上来演，所以就要找一家胶厂地址在山下，这故事发展才得自然。……我在甘光峇鲁找到了树胶厂，这在山下，厂址外观堂堂，路旁树荫的新加坡柳树和山上的凤凰木已够表现新加坡的自然美，加上由凤凰山上鸟瞰「狮子城」，东瀛繁华市区绕着绿色的林木，西瀛巴丝班丹海港与马六甲海峡相连的水道，这是新加坡的风貌，是马来亚门户的天然险隘冲要的形势，使你生起一种爱乡土的意识¹⁰⁰。

香港电影里的「工厂皇后」多是从事成衣业的「车衣女工」，易水要表现的是马来亚的特色，自然回避普及于香港的成衣工业。马来亚最具代表性的农业是种植树胶，导演把男女主角设计成是剪胶加工厂里的少爷与女工，目的在展现新马人民生活的真实一面，也藉此暴露新马纯朴的自然风光。在易水设计的镜头里，他希望带动观众产生一种「喜悦」与「归属感」，在林木、山水的静态安甯之美中，引发出观众的「爱乡土的意识」。读过易水这篇创作解说，便知《狮子城》的目标观众，是熟悉新马自然气候的新马人民；《狮子城》的镜头，也是面对新

⁹⁹ 'The Discovery of Rural England', in Robert Colls and Philip Dodd (eds.), *Englishness: Politics and Culture, 1880-1920* (London: 1986).

¹⁰⁰ 见易水〈我怎样创作「狮子城」〉。

马群众说话。

《狮子城》平淡的故事线，配合朴素不取巧的民间自然风光，由此，这部电影欲展现的新马人民性格，都是平凡朴素、和平善良的。易水曾说，他承认《狮子城》是写得「很平凡，因为新加坡人民是安谧的生活着，为什么我们要他们成为传奇的人物呢？¹⁰¹」以平凡的角色，逆对香港电影里如《南洋阿伯》、《唐山阿嫂》的传奇人生，是易水的策略。在设计故事的主要爱情线时，易水故意使之「平凡」，胶厂少东爱上了纯朴努力的女工，「它不是传奇性的爱上了，而是由于许少明发现她的质量聪明又由思想相同兴趣相投而渐生情愫，这样发生的爱情是绝对可能与自然……¹⁰²」。易水以「自然」来抗衡喧闹；以「平凡」来叛逆「传奇」，《狮子城》所努力经营的，皆有别于香港「南洋题材」电影里那一套美学标准。《狮子城》在日常所能接触的建筑物与湖光山色里，诱动人民抒发对于新马土地的珍赏与热爱。电影里关于国家自然风光的展露，基本上平衡着国民性格。

此外，《狮子城》有一场戏描写凤玲上学的情况——那是一场地理课：

一位女教师手捧一个大地球仪走进课室，说：今天我们继续讲新加坡，上星期我们研究过新加坡的地理形势、经济，今天我们要说新加坡的人口，新加坡的人口有一百五十万，有人种博览会之称，你们可以试举出有哪几种民族吗？

一位学生立即举手，站立着说：有华人、马来人、印度人、混种人、埃及人、土耳其人、锡兰人、犹太人、德国人、印度尼西亚人、菲律宾人、泰国人、缅甸人、越南人和澳洲人等等。

女教师：这许多民族里头，哪一种人最多？

另一位学生举手回答：华人最多，占全人口百份之八十。

教师：在马来亚联合邦，人口是以哪一种民族最多？

学生丙：马来人。

教师：对，所以马来亚是由三大民族组成的国家。凤玲，你答是哪三大民族？

凤玲：马来人、华人、印度人。

¹⁰¹ 易水〈我怎样创作「狮子城」〉。

¹⁰² 易水〈我怎样创作「狮子城」〉。

正如上文所说，这一条「杂草旁枝」跟《狮子城》的故事主线毫不相干，插在故事剧情里也委实格格不入。可是，为什么易水要拍这么一场戏？老师捧着地球仪走着课室，隐藏着民族国家边界的想象。在崭新的国家出现以前，国家边界还是未曾完全稳定的，从一种「概念」到实际建立一条边疆，是建国的必经过程。接着，老师讨论到关于民族的问题，在这段「乏味」的情节里，我们能够清楚看见易水以新马的「多民族性」，来凸显他所提倡的「马来亚化」和「马来亚意识」。比如他曾解释为《狮子城》故事人物取名字的意义，是为了把他们安排成不同的方言种群：张亚才一家是广东人；胶厂老板许氏是福建人；而车夫乌峇则是新加坡峇峇¹⁰³。多元种群的融和组合，是新马政府在建国期间大力推动的文化政策。导演把之「消化」后表现在《狮子城》里，则配合恬淡自然的国家风光与人民特性，把多种族平和相处的状况平铺直叙出来，使之平行朴实的国民性格。

III. 爱情与爱国——走出新世界

男女主角之间，没有大起大落的波澜，却有一见倾心的爱情。在《狮子城》里，美丽的自然景色跟国民性格存着相附相依的关系；而男女之爱，也是家国之爱的象征。电影的第一个镜头，拍摄了男女主角欢腾地手拉着手，在独立桥上奔跑。一首歌颂马来亚的激励歌曲在背景奏起。然后，镜头又跟在主角的背后追逐这道独立桥的景观。男女之爱情与爱护家国之情，和背景音乐牵绊相融，成为《狮子城》的开幕序曲。

稍前引述过易水讲述拍摄凤凰山的意图，他提到选择在凤凰山拍摄鸟瞰镜头，是要让观众产生「一种爱乡土的意识」¹⁰⁴。凤凰山在《狮子城》里有着特别的象征意义，它既是男女主角产生「爱情」的地方，也是他们表达「爱慕新加坡」的地方；故事的尾升，男女主角再次登上凤凰山，在他们的婚盟得到双方家长确认之时，从凤凰山遥望与马六甲海峡相连的大海，计划着闯出新加坡，到世界各地环游去。

电影的最后一段，男女主角上凤凰山之前，有一个快接镜头——其他情侣在山上依偎的情形——凤凰山作为爱情象征的符号再次被强调出来。事实上，男女主角第一次登凤凰山，在互相表达了对于山上风光与大海的热爱以后，情愫已定。由此，这座山丘可视为他们首次约会和定情的地方。他们之所以相恋，源于他们对这片土地的共同热爱。易水故意选取凤凰山作为「谈情」地点，在乎把男女主

¹⁰³ 易水〈我怎样创作「狮子城」〉。

¹⁰⁴ 易水〈我怎样创作「狮子城」〉。

角的爱情与爱国之情结合。首尾呼应，当电影结束之时，二人昂然站在凤凰山，望着脚下平静的海峡，计划着乘坐大轮船环游世界。这个愿望，意味深长：新加坡建国以后，也要走出世界，以崭新的民族国家身份，与世界各国共争长短。

IV. 文艺腔

上文讨论到《狮子城》的宣传策略与时代氛围，都离不开一种感性激动的情绪。可是，为什么在一个感性的年代，导演却竟然以这样平淡没有高潮的情节，去叙述一个国族寓言？笔者认为，这个时代的「民族激情」，并非表达在故事情节与乡土风光里，而是透过叙述的语调，把极端浪漫的情感融汇进去，这就是所谓的「文艺腔」。其中明显的例子，是凤玲在凤凰山上，述说她热爱大海所用的一段说词，这段「对白」特别「文雅」，当时少明还称赞凤玲吟咏了一篇「海颂」：

我喜欢海在静的时候，碧波无浪，动的时候，狂涛骇浪，在阳光底下光明晴朗，在雨中，迷蒙晦暗。在自然界中，我觉得海是最富有感情的。

采取这种写文章的腔调来写对白，这一段「海颂」比香港电影里所出现的「文艺腔」有过之而无不及。能够「容纳」如此这般的对白，非得有一位感性浪漫的导演，加上慷慨热情的人民而不能达成的。

第五节 小结

在一片惊天动地的呼号声中，一场竞相夺目的「马来亚化华语电影运动」在新加坡诞生了。虽然它没有在当时取得成功，可是，连系香港与新加坡之间的文化环，因着新马民族主义的展开而逐渐断裂。

就在《狮子城》上映以前一个月，新马本地出版的电影杂志，便已然调较好一种「遥看」香港的观察角度：

至于香港方面，目前国语片的制片情况变成非常恶劣，原因是东南亚各国皆已提高对影片进口的征税，同时并由于各国皆在努力扶持民族电影的抬头，所以香港华语片的市场就告缩小了，这对该地的电影业影响至大。星马两地，素来是香港摄制华语片最大的市场，可是由于反黄运动的展开，许多影片都不能获得通过，使香港的制片家们彷徨歧途，不知

所措，一般规模较小的独立制片机构，更加陷入困境，几乎难以存在……
本邦影业，正在一支独秀，欣欣向荣¹⁰⁵。

这篇影评是在《狮子城》上映以前的1960年11月12日刊登的，当然，影评人不会预料到，《狮子城》未能令易水推动的马化华语电影运动取得成功。可是，影评人把香港影业视为新马影业「竞争者」的位置，倒十分清晰。笔者以为，当时新马拍摄中文电影的基础其实还未成熟，这令香港与新马之间的电影关系于1960年代以后仍然保持一段时期。然而，从新马进入一个后殖民的崭新时代开始，便已能在种种蛛丝马迹中，预见其与香港电影关系将要疏远的结果。在1959年，马来亚联合邦便对外国电影(包括香港)征收营业税，每尺征税一角，而新马本地制作的影片则免¹⁰⁶。在马来亚政府的新税制下，香港电影在马来亚放映的成本自然提高了，以新马作为香港影业最稳固的市场地位，也从此慢慢动摇，直到1970至80年间，新马与香港的电影关系形趋淡薄。

在1950-1960年这十年间，香港与新加坡在结连与遥望之间，鼓动了香港电影的自我文化认同意识，也造就了一场触目浩荡的马化华语电影运动。在冷战氛围高据的堵共华人社区里，这一段「南洋题材」的电影故事，是华文电影史上一片值得回望审视的历史空白。

¹⁰⁵ 苗子〈本邦电影事业现形势〉，《影画》(新加坡：1960年11月12日)，页11。

¹⁰⁶ 苗子：〈本邦电影事业现形势〉，《影画》(新加坡：1960年11月12日)，页11。

第六章：总结

再现南洋、再见南洋

在《花样年华》中，周慕云为了写武侠小说，在酒店租了房间，方便跟苏丽珍合写。后来，苏丽珍怕别人闲话，不再到酒店去。苏丽珍待在家里，闲着站着，看包租婆跟其他太太打麻将。摄影机慢摇，营造了懒洋洋、慢腾腾、迟缓、滞闷的情调，透过经由张叔平精心布置的室内摆设，从色调上铺展出一套「南洋美学」。苏丽珍身穿嫩青色旗袍，上面印有淡黄大花图案，跟背后的葱绿色印花窗帘和鲜黄色的窗框平衡相衬。景框内，主色是温暖的黄，令人想起南洋温热的阳光。沙发是澄明的鲜橘色，布纹印有富异域色彩的大花图案。众人旁边，搁着一把旧式钢铁直立风扇，在相对缓慢的背景节奏中，扇叶快速旋转，提示了室内的高温，以及苏丽珍内心苦闷的情感压抑。随后一场，周慕云告诉苏丽珍他要到新加坡去，丽珍问其原因，慕云回答，想转换一下环境，也免得丽珍被闲言闲语困扰。一个半透明宝石蓝的天空，前面伫立着一棵椰树的暗黑剪影，加上「美丽的梳罗河」调子——提示新加坡的第一个空镜。周慕云因朋友阿炳的连系，到新加坡《星洲日报》工作。某日，丽珍乘白天，慕云工作的时候，独自走进他在新加坡的公寓，丽珍站在扶手楼梯旁，邻家播放着的粤曲，丝丝缕缕在空气中传送。在慕云的家里，丽珍打了一个电话到报馆找慕云，慕云接听，丽珍却不作声。慕云返回家后，发现一支吸了一半的香烟，菸上有鲜红唇印……

因着朋友阿炳的关系，于 1963 年在香港报馆工作的周慕云，纯粹只为了一个简单的理由——想转换一下环境，随便买张船票便顺利过渡星洲。也许因为作家刘以鬯的星洲经验，当王家卫重构 1960 年代的香港，也总不忘描绘星港两城兄弟般的亲密关系，以及两城非常相似的生活触感：大排档、粤剧音乐、粤语文化、中文报馆。有趣的是，周慕云迁移星洲，跟电懋、光艺南洋故事里的人物有几分相近，也是出于一个「浪漫的理由」：逃避爱情的痛苦。在电影里，爱情、亲情的连带，是结连星港两城人物互动的绳索。在「南洋三部曲」中，不论是具黑色电影风格的《血染相思谷》，还是家庭伦理悲剧《椰林月》、《唐山阿嫂》，都运用了商业电影的类型，以文艺通俗剧为主调，来展示 1950 年代中期的星港连系。在这样的故事里，星港文化环的地缘政治层面，在电影文本中，却是回避隐藏的。

有趣的是，王家卫的《花样年华》在结尾部份，加插了一段柬埔寨的纪录片，纪录当地人民在广场的情况。东南亚在冷战氛围下的紧张局势，是《花样年华》最精警的脚注——一个重压的时代、一段压抑的感情。假如我们能够理解时代政局与人物情感的关系，也必然能够理解地缘政治跟电影工业的关系。就像论文第一、二章所提出，冷战时代，港督葛量洪在不为人知的外交政治层面，两次帮助了香港影业。第一次是在 1948 年，当南京政府重申对香港所产之粤语片的禁制令，港督去信英国驻广东领事，敦请他们向中国当局表明港英政府在香港的行政主权。第二次事件，是在冷战高峰期的 1950 年，港督请新加坡总督联手，合力打击左派电影在星港之间的流播，同时也请新加坡政府帮助香港片商在新马一带发行电影。葛量洪爵士所发的两封书信，启示了在冷战高峰期，香港电影工业在商业运作背后，政治力量在幕后的干预 / 参与是不容忽视的。

*为什么冷战年代的香港电影，会呈现对于新加坡亲属似的想象？*除了从商业角度的供求关系去理解两城的电影互动外，背后的外交文化、地缘政治因素，是我们一直忽略、却又是探勘两城电影关系的重要线索。笔者以为，「民族电影」的理论框架不能完全准确地描述「香港电影」的历史与发展，而「跨国电影」也不能适用于在 1950 年代，东南亚不少民族国家还未建立的时期。笔者提出「并置」的方法，就是我们毋须把香港「套入」民族电影的范式里，而是将之置身于历史的潮流中，观察邻近地区「民族电影」的蕴酿和孵生，如何反过来影响香港电影。

既然让香港电影从「民族电影」的框架中挣脱出来，我们也从一种「中国民族电影」的视点中走出来。1950、60 年代的香港电影，不能缺少新加坡的因素。要跟这段历史对话，笔者提出了星港文化环，并从两个角度去观察研究：冷战视点与「华裔离散」之时代特征。

透过重溯四个重要建制，分别是政府、马来亚电影制片组、国泰机构、东南亚电影节，彼此之微妙关系与互动状态，我们看到东南亚电影工业在商业活动的姿态后面，却被冷战氛围以至地缘政治干预操控着。这也间接解释了，电懋公司右倾路线的背景。电懋在香港开拓了一个广义的右翼影业的场域，吸纳从中国南来的、以及本土的非左翼影人，并发展出一种连结上海—香港—新加坡的非左翼影人的「边缘视点」（相对于中国大陆内的「主流左翼」观点而言）。其后，这种「边缘视点」与香港所承袭的「海外华人」文化慢慢融合，并启蒙了「香港电影」的自我认同意识。另外，冷战的特殊形势，提高了新马电检的敏感度，新马发出

对于「高质素中文电影」的需求，造就了右倾的电懋、邵氏雄霸香港影坛的局面，大片厂垄断了市场，小型电影公司数量日少。新加坡的光艺公司为谋「稳定片源」，和秦剑合作，驻足香港生产电影。光艺能够游走于左、右两派阵营，也说明了香港在海峡两岸，相对自由的文化空间。另外，在政治气候的影响下，新马以马来语电影作为他们官方主导的电影文化，无形中酿造了一个缺口，新加坡及马来亚华人的需要，不能完全被满足。当此之时，香港电影业，脱离了中国的连系，攫夺了新马庞大的华人市场。

从英联邦制度去重溯星港文化环的地缘政治连系，是笔者提出的一个观察角度。另外，在两地的文化经验上，于 1950 年代，星港华人都呈现出「华裔离散」的状态。王赓武提出东南亚的华人社群，在现代的国家以及民族意识形成以前，东南亚的华人族群基本上是一种「文化为本」(culture-based)的社群¹。笔者认为，*1950 年代对于香港和新加坡来说，都是一个非常重要的「转型期」。在新加坡而言，她要经过一个「建国」(nation building)的过程，从一个以「文化为本」的社会，过渡到一个具有国家意识的社会；至于香港，她的本土意识在大量新移民定居后，慢慢孕育、启蒙，脱离华南区域的心理依属，换上全新的独立的都市身份。*在这个「转型期」，新加坡如何与刚刚跟母体割裂而孕育本土意识的香港华人社会，连上关系？星港两城都在蜕变当中，立于中国大陆以外，当地的华人社会构筑了「另一类华人性」，也是「海外华人的华人性」。位于「海外」，可以说是这两个华人社会所持的共性。香港作为广东文化的继承者与输出者，它所输出的文化产品在特殊的「转型期」，筑建起一条海外的广东文化韧带，为这两个海外的华人社会提供了一道连系的输钮。

1955-1959，是这个「转型期」的关键年份，也是本论文讨论的重点。这几年间，电懋与光艺都不约而同地到新马拍摄南洋题材的故事²。笔者聚焦于五部粤语电影，作为仔细的文本分析对象，探视「南洋」形象，如何在港产粤语电影中呈现。笔者指出，粤语在香港发挥类似 Anderson 所说的「统一」社群想象的作用。有趣的是，在这样一个「转型期」，香港的粤语文化产品大量输出新马，不单是粤语群体，新马的其他华人族群也大量接收。吊诡的是，不论是光艺还是电懋的南洋故事，都不能摆脱其暗藏着的香港视点。这些电影，也不能脱离流行于当年香港的家庭伦理文艺片类型，总与港人所熟悉的通俗剧形式纠缠；它们所呈现的

¹ Wang Gungwu, "Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations", p. 6-7.

² 其实香港的邵氏公司也于 1958-59 年到新马拍摄南洋题材电影，不过本论文集中讨论电懋与光艺作品，这里不详述邵氏作品。

南洋形象，也或多或少带着港人的窥视心理。

在仰望华南却不得见的政治形势里，香港制造并输出的粤语流行文化，在「海外」建造了一个重要的广东文化网络，在中国广东地区，因着国家的「建国运动」而压抑地方性文化的时代，香港俨然成为了广东文化的主要制造者及代言人。「香港制造」本来只是地方商标，却在大量生产及输出的过程中变成「跨地方性」(translocal)的香港文化产物，因着其产量之丰，甚至主导了在中国以外的华人文化工业，形构了星港两城紧密的文化连系，模塑两地亲属似的想象。香港透过电影输出新一代的「年轻文化」，一方面重写新时代的星港关系；另一方面，新马等地对于香港电影的接收销售，也逐渐确定了香港电影之脱离华南影业的香港本位文化身份。

这道星港文化环，以及电影文本里所呈现的亲属似的两城想象，因着新马独立、民族主义扩张，便在 1960-1970 年代逐步断裂了。虽然香港制造的电影仍然在这段时间内，大量输出新马，可是在 1950 年代两城亲属似的想象，日渐褪色松懈。追溯这道文化环上的裂缝，可从 1960 年在新马公映的电影《狮子城》里，探其先兆，它的出现是伴随着新马两地的建国运动而来的。《狮子城》在当年，被宣称为第一部「马来亚化华语电影」。回顾《狮子城》在华语电影历史里所揭示的，不单只是一部着重马来亚本土化的中文电影，在它的背后，还有超越电影文化的价值在催生一种崭新的电影制作模式的发芽。笔者以「马来亚化华语电影运动」来理解当时的新马影坛，虽然在《狮子城》公映以后，这个运动未能得到足够的养份，不能开花结果。然而，在这场「马来亚化华语电影运动」中，透露了吊诡的文化现象：新马两地的建国运动一方面强化马来文化的影响力，提出以马来语为唯一国语；另一方面，在华人文化渐次淡化的环境中，却造就了一场强调本土制作的华语电影运动，并实现了「第一部马化华语电影」的诞生。新马华人希望在这些马来语电影以外提供多一种选择方案——另一类的民族电影(an alternative national cinema)——属于马来亚华人的民族电影。关于《狮子城》的诞生，笔者提出了「遥看香港」的角度，它或以香港电影作为「竞争者」/「他者」，又或把香港电影看作一种电影模式的参照指标。新马的民族主义抬头，造成新马跟香港之间那种「亲属似」的文化想象产生变化，「自我」与「他者」相对对立的关系形成。「民族电影」能够产生意义，在乎于一种民族电影与其他电影的分别。故此，一种民族电影的起步，须得有另一些已经存在的电影体系，与之区别。崭新的「马化华语电影」，自然以主导新马华文影坛的香港电影，作为参照、区

别的对象——虽然这种观看角度是隐藏着的。

故此，《狮子城》在类型和语言上，对于香港所拍摄的外南洋题材电影，都作出了明显的「区别」。《狮子城》必须使用华语，而不能用方言来拍摄，因为它需要符合国家的华语政策。另外，以华语拍摄也是对于香港粤语电影的一种「抗衡」态度。在类型上，易水采用「半纪录片」形式，一方面呼应新加坡的「马来亚民族电影」同胞；另一方面跟香港的通俗文艺片区隔开来。《狮子城》的出现是一种象征、一种预兆：新马民族主义与民族电影的兴起，令星港文化环逐步断裂，香港与新加坡的电影关系，在文化认同的层面来说，日益疏远。

新马民族巨浪萌生了香港与新加坡之间「自我」与「他者」的对立状态，这是第一波。当然，《狮子城》的现象，只属「先兆」，克里斯厂并没有继续拍摄马来亚化华语电影，而「马化华语电影」也没有在 1960 年间取得真正的成功，香港与新马的「割裂」，在稍后的六十年代末期到七十年代才看到，新加坡与马来西亚仍然进口香港电影，可是在制作层面上，邵氏与国泰的星港两厂，已经完全分家，星港在五十年代出现的文化环逐步松懈，两城亲属似的想象日渐消解。至于第二波，便是新加坡与马来西亚电影界的割裂。随着 1965 年新加坡从马来西亚分裂出来，争取了真正的「独立」，马来西亚的电影工业进一步割断与新加坡之间的连系，比如在 1972 至 73 年间，马来西亚政客促使政府干预来自新加坡的国泰与香港的邵氏，打破他们在马来西亚电影业上的垄断。同时间，马来西亚又规定国内的戏院必须放映当地电影公司「Perfima」出品的电影。在马来西亚政府的着意打击下，邵氏与国泰都不再生产马来语电影了，新加坡与马来西亚随着马来西亚民族主义与民族电影之建立，断然分家，这又是本文引申出来的后话。

当然，即使在冷战的高峰年代，香港与中国的电影关系还不是完全断绝的。南方影业公司，作为香港左派电影阵营的龙头，每年都在香港推出能够通过电影检查的大陆电影。只是，在各种外来政治文化的拉锯牵扯下，从二、三十年代以来的香港与上海的双城故事，便改写成香港与星洲。在 1950 年代，当新加坡还是从一个文化为本的社会，过度到具有国家民族意识的「转型期」，香港电影里的「南洋」，不是别处，而是对星洲亲昵的称呼，透视了星港两城亲属似的想象。其中，还包含了华人文化的视点。及后，新马等地，民族国家的工程逐步建立，「南洋」的称号逐步褪色，换之而来的是「东南亚」的名字，一种代表战后的新秩序，从冷战策略迈向民族国家建成的新区域系统。在这个新秩序里，新加坡蕴酿出「另一类民族电影」的呼喊，香港电影的自我认同意识也逐渐长成。从片厂

制度所营建的星港两城紧密的连系，在新、马相继独立后，该地民族电影的呼唤下，逐渐崩解。虽然香港影业与新加坡从未完全间断，然而，在文化认同层面，以及片厂制度内的分工模式来看，在某一个程度上，香港影业，告别了「南洋」。

是以，当我们回头看，从 1950 到 1965 年间，香港电影与新加坡，曾经维持一段紧密缠绵的关系，正好滋养着香港电影历史中最辉煌的高产量时期。两城之间的电影互动，是应该被华文电影史记述的。

参考书目

中、日文书目

专书 (按作者姓氏笔划编排)

- 丁亚平《影像中国：中国电影艺术，1945-1949》(北京：文化艺术出版社，1998)
- 丁亚平编《百年中国电影理论文选》(上下册)(北京：文化艺术出版社，2005)
- 山口淑子着，藤原作弥着；萧志强译《李香兰。私の半生》(台北：商周出版，2008)
- 王宏志《历史的沉重：从香港看中国大陆的香港史论述》(香港：牛津大学出版，2000)
- 王宏志《历史的偶然：从香港看中国现代文学史》(香港：牛津大学出版，1997)
- 王振春《根之系列之一》(新加坡：胜友书局，1988)
- 王振春《根之系列之一》(新加坡：胜友书局，1988)
- 王振春《根之系列之二》(新加坡：胜友书局，新明日报，1990)
- 王振春《根之系列之三》(新加坡：胜友书局，1992)
- 王振春《梨园话当年》(新加坡：新加坡：玲子大众传播(新)私人有限公司，2000)
- 王赓武：《中国与海外华人》(香港：商务，1994)
- 王赓武：《香港史新编》(香港：三联出版，1997)
- 王赓武：《珠江三角洲：历史，地理，经济情况及南洋华侨发展史》(香港：出版者缺，1993)
- 文平强编《马来西亚华人人口趋势与议题》(吉隆坡：华社研究中心，2004)
- 方壮璧《“马共全权代表”——方壮璧回忆录》(马来亚：策略资源中心，2006)
- 左桂芳，姚立群编《童月娟回忆录暨图文资料汇编》(台北：国家电影资料馆，2001)
- 叶龙彦《日治时期台湾电影史》(台北：玉山庄出版事业股份有限公司，1998)
- 东南亚文化节筹委会编《庆祝国家剧场落成首届东南亚文化节纪念刊》(新加坡：国家剧场信托委员会，东南亚文化节筹委会，1963)
- 亚历山大·葛量洪着，曾景安译《葛量洪回忆录》(香港：广角镜出版社：发行华风书局，1984)
- 刘宏，黄坚立编《海外华人研究的大视野与新方向：王赓武教授论文选》(八方文化企业公司，2002)

- 刘宏《中国东南亚学——理论结构·互动模式·个案分析》(北京: 中国社会科学出版社, 2000)
- 刘宏《战后新加坡华人社会的嬗变: 本土情怀·区域网络·全球视野》(厦门: 厦门大学出版社, 2003)
- 许乐《香港电影的文化历程, 1958-2007》(北京: 中国电影出版社, 2009)
- 许敦乐《垦光拓影: 南方影业半世纪的道路》(香港: MCCM Creations 简亦乐出版, 2005)
- 杜云之《中国电影史》(第一册)(台北: 商务印书馆, 1986)
- 李天铎《台湾电影, 社会与历史》(台北市: 亚太图书出版社, 1997)
- 李元瑾《新马华人: 传统与现代的对话》(新加坡: 南洋理工大学中华语言文化中心, 2002)
- 李光耀《争取合并的斗争》(新加坡: 新加坡政府印刷局, 1961)
- 李欧梵着, 毛尖译《上海摩登: 一种新都市文化在中国 1930-1945》(香港: 牛津大学出版社, 2000)
- 李道新《中国电影批评史 1897-2000》(北京: 中国电影出版社, 2002)
- 吴元华《务实的决策: 人民行动党与政府的华文政策研究, 1954-1965》(新加坡: 联邦出版社, 1999)
- 吴昊编《“南国电影”、“香港影画”总目录》(香港: 三联书店, 2005)
- 邱淑婷《港日电影关系——寻找亚洲电影网络之源》(香港: 香港中文大学香港文化研究中心策划, 天地图书出版, 2006)
- 陆弘石《中国电影史 1905-1949》(北京: 文化艺术出版社, 2005)
- 张伟雄编《双城映对: 香港城市与香港电影初对谈》(香港: 香港电影评论学会, 2006)
- 张国兴《竹幕八月记》(新加坡: 大光明出版社, 1950)
- 陈天玺《华人散居者——华商的网络与认同》(东京: 明石书店, 2001)(日文版)
- 陈春德、传孙中编《马来西亚华人创业传》(吉隆坡: 益新公司, 1998)
- 陈剑编《浪尖逐梦——余柱业口述历史档案》(马来西亚: 策略资源中心, 2006)
- 陈清侨编《文化想象与意识形态: 当代香港文化政治论评》(香港: 牛津大学出版社, 1997)
- 陈嘉庚《新中国观感集》(新加坡: 新加坡怡和轩俱乐部, 新加坡陈嘉庚基金联合出版, 2004)
- 林水椽、何启良、何国忠、赖观福合编《马来西亚华人史新编(第一册)》(吉隆坡: 马来西亚中华大会堂总会, 1998)

易水《马来亚化华语电影问题》(新加坡:南洋商报社,1959)

周聿娥《东南亚华文教育》(广州:暨南大学出版社,1996)

周慧玲《表演中国:女明星表演文化视觉政治1910-1945》(台北:麦田出版,2004)

郑树森《电影类型与类型电影》(台北:洪范书店,2005)

赵卫防《香港电影产业流变》(北京:中国电影出版社,2008)

酆苏元《中国现代电影理论史》(北京:文化艺术出版社,2005)

钟宝贤《香港影视业百年》(香港:三联书店,2004)

香港电影数据馆编《七彩都会新潮:五、六十年代流行文化与香港电影》(香港:香港电影资料馆,2002)

香港市政局编《七十年代香港电影研究》(香港:香港市政局,1984)

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《电影中的海外华人形象》(香港:香港市政局,1992)

香港市政局编《光影缤纷五十年》(香港:香港市政局,1997)

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《战后香港电影回顾一九四六——一九六八》(香港:香港市政局,1979)

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《香港武侠电影研究一九四五——一九八〇》(香港:香港市政局,1981)

香港市政局编《香港喜剧电影的传统》(香港:香港市政局,1985)

香港市政局编《香港影业大全》(香港:香港电影资料馆,1997)

香港市政局编《粤语文艺片回顾一九五〇——一九六九》(香港:香港市政局,1986)

香港市政局编《躁动的一代:六十年代粤片新星》(香港:香港市政局,1996)

贺宝善《思齐阁忆旧》(北京:三联书店,2005)

顾媚《从破晓到黄昏：顾媚回忆录》（香港：三联书店（香港）有限公司，2006）

蓝天云编《楚原》（香港：香港电影资料馆，2006）

郭静宁编《香港影人口述历史丛书（1）南来香港》（香港：香港电影资料馆，2000）

郭静宁编《香港影人口述历史丛书（2）理想年代——长城、凤凰的日子》（香港：香港电影资料馆，2001）

容世诚《粤韵留声：唱片工业与广东曲艺（1903-1953）》（香港：香港中文大学香港文化研究中心策划，天地图书出版，2006）

黄仁，王唯编《台湾电影百年史话》（台北：中华影评人协会，2004）

黄卓汉《电影人生：黄卓汉回忆录》（台北：万象图书，1994）

黄爱玲编《王天林》（香港：香港电影资料馆，2007）

黄爱玲编《李晨风·评论·导演笔记》（香港：香港电影资料馆，2004）

黄爱玲编《张彻：回忆录，影评集》（香港：香港电影资料馆，2002）

黄爱玲编《邵氏电影笔记》（香港：香港电影资料馆，2003）

黄爱玲编《故园春梦——朱石麟的电影人生》（香港电影资料馆，2008）

黄爱玲编《现代万岁：光艺的都市风华》（香港：香港电影资料馆，2006）

黄爱玲编《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2002）

黄爱玲编《粤港电影因缘》（香港：香港电影资料馆，2005）

黄爱玲，李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009）

黄继持，卢玮銮，郑树森编《国共内战时期香港本地与南来文人作品选（一九四五——一九四九年）（上、下册）》（香港：天地图书出版，1999）

黄继持，卢玮銮，郑树森编《香港新文学年表（一九五〇——一九六九年）》（香港：天地图书出版，2000）

黄继持，卢玮銮，郑树森《追迹香港文学》（香港：牛津大学出版社，1998）

黄继持《现代化·现代性·现代文学》（香港：牛津大学出版，2003）

梅子、易明善编《刘以鬯研究专集》（成都：四川大学出版社，1987）

崔贵强《新马华人国家认同的转向 1945 - 1959》（新加坡：南洋学会，1990）

崔贵强《新加坡华人：从开埠到建国》（新加坡：新加坡宗乡会馆联合总会与教育出版私营有限公司，1994）

韩方明着《华人与马来西亚现代化进程》（北京：商务印书馆，2002年10月）

程季华编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1980）

焦雄屏《改变历史的五年》（台北：万象图书，1993）

舒晓鸣《中国电影艺术史教程》（北京：中国电影出版社，1996）

蓝天云编《有生之年——易文年记》（香港：香港电影资料馆，2009）

- 蓝潮, 詹幼鹏《邵逸夫传》(香港: 名流出版社, 1997)
- 滨下武志着, 马宋芝译《香港大视野》(香港: 商务印书馆, 1997)
- 廖金凤, 卓伯棠, 傅葆石, 容世诚编《邵氏影视帝国: 文化中国的想象》(台北: 麦田出版, 2003)
- 颜清煌《海外华人史研究》(新加坡: 亚洲研究学会, 1992)
- 颜清煌《新马华人社会史》(北京: 中国华侨出版社, 1991)
- 潘醒农《东南亚地名街名录》(新加坡: 南岛出版社印行, 1960)
- 戴锦华《电影批评》(北京: 北京大学出版社, 2004)

论文

- 古鸿延〈星马华人政治与文化认同的困境——南洋大学的创立与关闭〉, 见《中国海洋发展史论文集(一)》(台北: 中央研究院三民主义研究所, 1984), 页405-422。
- 刘镇发、苏咏昌〈从方言杂处到广府话为主——1949 - 1971 年间香港社会语言转型的初步探讨〉, 见《中国社会语言学》第5期, 2005年, 页89-104。
- 邹嘉彦〈“三言”、“两语”说香港〉, 见《中国语言学报》, 1997年25期, 页290-307。
- 麦欣恩〈从商界传奇走进历史与文化的记忆: 陆佑〉, 见《南洋学报》2006年8月, 60卷, 页32-53。
- 李金生〈一个南洋, 各自界说: “南洋”概念的历史演变〉第30期, 见《亚洲文化》2006年6月, 页113-123。
- 李培德〈论1920至1930年代上海电影行业的竞争: 以民新和天一两家电影公司为个案〉, 见《东方文化》2005年39卷1期, 页21-55。

电影期刊/报纸

- 《电影圈半月刊》(新加坡: 电影圈半月刊社发行)
- 《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》(香港九龙: 长城画报社)
- 《香港影画》(香港: 香港富兴出版社)
- 《影画》(新加坡, 缺发行社资料)
- 《电影周报》(新加坡, 缺发行社资料)

《电视与广播》(新加坡: 电视与广播出版社)

《光艺电影画报》(新加坡: 光艺有限公司)

《光艺影讯》(香港: 光艺影讯编辑部)

《香港商报》(香港)

《星洲日报》(新加坡)

《南洋商报》(新加坡)

《大公报》(香港)

《新生晚报》(香港)

《华侨日报》(新加坡)

《映画旬报》(日本)

《映画年鉴》(日本)

《新映画》(日本)

电影公司相关的其他资料

「星洲艳迹电影小说」, (国际公司出版, 1956)

「吉隆坡之夜电影小说」(国际公司出版, 1956)

「金都戏院开幕纪念册」(非卖品), (新加坡: 光艺有限公司, 1965)

「狮子城电影小说」, (国泰公司出版, 1960)

「狮子城献映特辑」《国泰影讯》(国泰影讯社, 1960)

「光艺制片公司二周年纪念特刊·椰林月专辑」《光艺影讯》(1958)

「海外寻夫电影小说」(香港: 电影画报印行, 1950)

「狮子城」唱片(含“狮子城”电影插曲)(新加坡: 星洲怡泰公司出品)

香港电影资料馆口述历史档案

王天林 (电懋)

朱美莲 (电懋)

欧德尔 (电懋)

葛兰 (电懋)

何鹿影 (电懋)

王莱 (电懋)

雷震 (电懋)

张仲文 (电懋)
何建业 (光艺)
楚原 (光艺)
龙刚 (光艺)
陈文 (光艺)
谢贤 (光艺)
嘉玲 (光艺)
南红 (光艺)
姜中平 (光艺)
周聪 (光艺)
谭宁 (光艺)
童月娟 (新华, 张善琨妻)
邹文怀 (邵氏, 嘉禾)
关山 (邵氏)
罗斌 (环球出版社)
陈蝶衣

英文书目

Books

- Abbas, Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (Revised Edition), London; New York: Verso, 2006.
- Barnett, Doak, *Reports on the Chinese in Singapore and Malaya*, New York: American Universities Field Staff, 1995.
- Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press: 1993 (2nd edition), New York: Cassell, 1999.
- Baskett, Michael, *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2008.
- Berry, Chris, *Perspectives on Chinese Cinema*, London: British Film Institute, 1991.
- Berry, Chris and Farquhar, Mary, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York: Columbia University Press, 2006

- Bradell, Roland, *Lights of Singapore*, Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1982.
- Browne, Nick and et al (ed.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Carr, Edward Hallett, *What Is History*, London: Macmillan and Co Ltd, 1962.
- Chan, Kwok Bun (ed.), *Chinese Business Networks: States, Economy and Culture*, Singapore: Prentice Hall, 2000.
- Chau, Beng Huat (ed.), *Singapore Studies II: Critical Surveys of the Humanities and Social Sciences*, Singapore: Singapore University Press, 1999.
- Cheah, Kam Kooi, *Social Change and the Chinese in Singapore*, Singapore: Singapore University Press, 1985.
- Cheng, Lim Keak, *Social Change and the Chinese in Singapore*, Singapore: Singapore University Press, 1985.
- Chin, Kin Wah, *The Defence of Malaysia and Singapore: The Transformation of a Security System, 1957-1971*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983.
- Chow, Kai-wing and Doak, Kevin M. and Fu, Poshek (ed.), *Constructing Nationhood in Modern East Asia*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Chu, Yingchi, *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*, London: Routledge Curzon, 2003.
- Croce, Benedetto, *History as the Story of Liberty*, London: G. Allen & Unwin , 1941.
- Curtin, Michael, *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*, Berkeley: University of California Press, 2007.
- Datuk Jamil, Anwardi and Adi bin Haji Taha (ed.), *Asia-Pacific Film Festival 50th Anniversary, Kuala Lumpur 2005*, Malaysia: The Department of Museums and Antiquities, 2005.
- Eberhard, Wolfram, *The Chinese Silver Screen: Hong Kong and Taiwanese Motion Pictures in the 1960s*, Taipei, Orient Cultural Service, 1972.
- Edward Shils, *Tradition*, London: Faber, 1981.
- Faure, David, *Colonialism and the Hong Kong Mentality*, Hong Kong: Centre of Asia Studies, Hong Kong University Press, 2003.
- Fonoroff, Paul, *Silver Light: A Pictorial History of Hong Kong Cinema 1925-1970*, Hong Kong: Joint Publishing, 1997.
- Fu, Poshek, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*,

- Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.
- Fu, Poshek, *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993.
- Fu, Poshek and Desser, David (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 and Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- Fujio, Hara, *Malayan Chinese and China: Conversion in Identity Consciousness, 1945-1957*, Tokyo: Institute of Developing Economies, 1997.
- Gellner, Ernest, *Nations and Nationalism*, Malden, Mass.: Blackwell, 2001.
- Gittings, Christ, *Canadian National Cinema*, London: Routledge, 2002.
- Goodman, Grant K.(ed.), *Japanese Cultural Policies in Southeast Asia during World War 2*, New York: St. Martin's Press, 1991.
- Hake, Sabine, *German National Cinema*, London; New York: Routledge, 2002.
- Hall, D. G. E., *A History of South-east Asia*, London; Melbourne; Macmillan, New York: St. Martin's Press, 1968.
- Hamilton, Gray G. (ed.), *Cosmopolitan Capitalists: Hong Kong and the Chinese Diaspora at the End of the Twentieth Century*, Seattle: University of Washington Press, 1999.
- Harrison, Brian, *University of Hong Kong: The First 50 Years, 1911-1961*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1962.
- Harrison, Brian, *South-east Asia: A Short History*, London: Macmillan, 1954.
- Hayward, Susan, *French National Cinema*, London; New York: Routledge, 1993.
- Higson, Andrew, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Hilgenberg, James F., *From Enemy to Ally: Japan, the American Business Press & the Early Cold War*, Lanham, Md.: University Press of America, 1993.
- Hjort, Mette and MacKenzie Scott (ed.), *Cinema and Nation*, London; New York: Routledge, 2000.
- Hu, Jubin, *Projecting a Nation: Chinese National Cinema before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- Hutchinson, John and Smith, Anthony D. (ed.), *Nationalism: Critical Concepts in Political Science*, New York: Routledge, 2000.
- Jarvie, I. C., *Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film*

- Industry and Its Audience*, Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977.
- Kakir, Djelal, *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Kwan, Michael David, *Things That Must Not be Forgotten: A Childhood in Wartime China*, New York: Soho, 2001.
- Kwok, Reginald Yin-Wang and So, Alvin Y. (ed.), *The Hong Kong-Guangdong Link: Partnership in Flux*, Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe, 1995.
- Lee, Ting Hui, *The Communist Organisation in Singapore, 1948-1966*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 1976.
- Lee, Kuan Yew, *From Third World to First: The Singapore Story: 1965-2000: Memoirs of Lee Kuan Yew*, Singapore: Singapore Press Holdings: Times Editions, 2000.
- Lent, John A., *The Asian Film Industry*, London: Christopher Helm, 1990.
- Leyda, Jay, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.
- Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London: Allen and Unwin, 1973.
- Lim, Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema*, Singapore: Landmark Books for Meileen Choo, 1991.
- Liu, Hong and Wong, Sin Kiong, *Singapore Chinese Society in Transition: Business, Politics and Socio-economic Change, 1945-1965*, New York: Peter Lang Publishing Co., 2004.
- Liu, Hong, *The Chinese Overseas*, New York: Routledge, 2005.
- Lo, Hsiang-lin, *The Role of Hong Kong in the Cultural Interchange between East and West*, Tokyo: Center for East Asian Cultural Studies, 1963.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- Ma, Laurence J.C., and Cartier (ed.), Carolyn, *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility, and Identity*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.
- Mark, Chi-kwan, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations 1949-1957*, Oxford: Clarendon; New York: Oxford University Press, 2004.
- McWilliam, Wanyne C. and Piotrowski, Harry, *The World Since 1945: A Hitstory of International Relations*, Boulder, Colo.: Lynne Rienner Publishers, 2001.

- Moran, Albert (ed.), *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*, London: Routledge, 1996.
- O'Regan, Tom, *Australian National Cinema*, London; New York: Routledge, 1996.
- Onraet, Rene, *Singapore—A Police Background*, London: Dorothy Crisp and Co. Ltd. 1947.
- Oong, Hak Ching, *Chinese Politics in Malaya, 1942-1955: The Dynamics of British Policy*, Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2000.
- Orde, Anne, *The Eclipse of Great Britain: The United States and British Imperial Decline, 1895-1956*, Basingstoke, Hants.: Macmillan, 1996.
- Pang, Laikwan, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932-1937*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- Porter, Bernard, *The Lion's Share: A Short History of British Imperialism, 1850-1970*, London; New York: Longman, 1975.
- Purcell, Victor, *The Chinese in Southeast Asia*, (2nd edition), London; Kuala Lumpur; Hong Kong: Oxford University Press, 1965.
- Purcell, Victor, *The Chinese in Malaya*, Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1967.
- Reeves, Nicholas, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?*, London and New York: Cassell, 1999.
- Robertson, James C., *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain, 1896-1950*, London; Dover, N.H.: Croom Helm, 1985.
- Ryan, David and Pungong, Victor (ed.), *The United States and Decolonization: Power and Freedom*, New York, N.Y.: St. Martin's Press, 2000.
- Sanders, Michael and Taylor, Philip M., *British Propaganda during the First World War, 1914-1918*, London: Macmillan, 1982.
- Schaller, Michael, *The American occupation of Japan: The Origins of the Cold War in Asia*, New York: Oxford University Press, 1985.
- Schrader, Paul (ed.), *Notes on Film Noir, Barry Keith Grant, Film Genre Reader II*, Austin: University of Texas Press, 1995.
- Semsel, George S., Xia Hong, and Hou, Jianpin (ed.), *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*, New York: Praeger, 1990.
- Shaw, Tony, *British Cinema and the Cold War*, London; New York: I.B. Tauris Publishers, 2001.
- Shimizu, Hiroshi and Hirakawa, Hitoshi, *Japan and Singapore in the World Economy:*

Japan's Economic Advance into Singapore, 1870-1965, New York: Routledge, 1999.

Sommer, Doris, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley: University of California Press, 1991.

Sorlin, Pierre, *Italian National Cinema 1896 -1996*, New York: Routledge, 1996.

Springhall, John, *Decolonization Since 1945: The Collapse of European Overseas Empires*, New York, N.Y.: St. Martin's Press, 2000.

Street, Sarah, *British National Cinema*, London; New York: Routledge, 1997.

Sun, Wanning (ed.), *Media and the Chinese Diaspora: Community, Communications, and Commerce*, New York: Routledge, 2006.

Suryadinata, Leo (ed.), *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004.

Suryadinata, Leo (ed.), *Southeast Asian Chinese and China. 2 volumes. Vol. 1: The political-Economic Dimension. Vol. 2: The Social-Cultural Dimension*, Singapore: Times Academic Press, 1995.

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

Triana-Toribio, Nuria, *Spanish National Cinema*, London; New York: Routledge, 2003

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

Wang, Ling-Chi and Wang, Gungwu (ed.), *The Chinese Diaspora: Selected Essays (Volume II)*, Singapore: Times Academic Press, 1998.

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

Wang Gungwu, *Don't Leave Home: Migration and the Chinese*, Singapore: Times Academic Press, 2001.

Wang Gungwu (ed.), *Global History and Migrations*, Boulder: Westview Press, 1997.

Weisser, Thomas, *Asian Cult Cinema*, New York: Boulevard Books, 1997.

Wheeler, L. R., *The Modern Malay*, London: George Allen and Unwin, 1928.

Williams, Alan (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002.

Wood, Miles, *Cine East: Hong Kong Cinema Through the Looking Glass*, Guildford: FAB, 1998.

- Yau, C. M. Esther (ed.), *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, London: University of Minnesota Press.
- Yeo, Kim Wah, *Political Development in Singapore, 1945-1955*, Singapore: Singapore University Press, 1973.
- Yong, C. F., *Chinese Leadership and Power in Colonial Singapore*, Singapore: Time Academic, 1992.
- Zhang, Yingjin and Xiao, Zhiwei, *Encyclopedia of Chinese Film*, London: Routledge, 1998.
- Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York: Routledge, 2004.

Articles/ Book Chapters

- Brown, David, "Globalisation, Ethnicity and the Nationstate: The Case of Singapore". *Australian Journal of International Affairs*, Vol. 52, 1, 1998, pp. 35-46.
- Chan, Johannes, "Film Censorship Ordinance 1988". *Hong Kong Law Journal*, Vol. 18, 3, 1988, pp. 457-462.
- Cheah, Kam Kooi, *The Hakka Community in Singapore*, Research Paper, Department of Sociology, University of Singapore, November 1965.
- Chow, Rey, "Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem", in idem (ed.), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Rethinking a Field*, Durham: Duke University Press, 2000, pp. 1-25.
- Clifford, James, "Traveling Cultures", in idem, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 17-46.
- Crofts, Stephen, "Reconceptualizing National Cinema/s". *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 14, 3-4, 1993, pp.50-57.
- Croizier, Ralph C., "Beyond East and West: The American Western and Rise of the Chinese Swordplay Movie". *Journal of Popular Film*, 1, 1972, pp. 229-243.
- Fedorowich, Kent, "Decolonization Deferred? The Re-establishment of Colonial Rule in Hong Kong, 1942-1945", in Kent Fedorowich and Martin Thomas (ed.), *International Diplomacy and Colonial Retreat*. London; Portland: Frank Cass Publishers, 2001, pp. 25-50.
- Fonoroff, Paul, "A Brief History of Hong Kong Cinema". *Renditions*, 29-30, 1988, pp. 293-308.

- Hall, Stuart, "Cultural Identity and Diaspora", in Kathryn Woodward (ed.), *Identity and Difference*, London: Sage, 1997, pp. 51-59.
- Heng, Pek Koon, "Chinese Response to Malay Hegemony in Peninsular Malaysia, 1957-1996". *Southeast Asian Studies*, Vol. 34, 3, 1996, pp. 32-55.
- Higson, Andrew, "The Concept of National Cinema". *Screen*, Vol.30, 4, 1989, pp. 36-46.
- Leung, Grace L.K., and Chan, Joseph M., "The Hong Kong Cinema and Its Overseas Market: A Historical Review, 1950-1995". *HKIFF 21st*, 1997, pp. 143-151.
- Mckeown, Adam, "Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842-1949". *Journal of Asian Studies*, Vol. 58, 2, 1999, pp. 306-337.
- Ng, Kenny K. K., "Romantic Comedies of Cathay—MP&GI in the 1950s and 60s: Language, Locality, and Urban Character". *Jump Cut* 49, Spring, 2007.
- Stevenson, Rex, "Cinema and Censorship in Colonial Malaya". *Journal of Southeast Asian Studies*, Vol. 5, March 1975, pp. 209-218.
- Tsou, B.K. 1978 "Language Loyalty among Minority Groups in Hong Kong", in idem (ed.), *Proceeding of the Asian Round Table Conference on Chinese Language and Linguistics, Hong Kong 22-23 December 1976*, Ms. University of Hong Kong.
- Tu, Wei Ming, "Cultural China: The Periphery as the Center", in idem (ed.), *The Living Tree, The Changing Meaning of Being Chinese Today*, Stanford University Press, 1994, pp. 1-34.
- Yung, Sai Shing, "Territorialization and the Entertainment Industry of the Shaw Brothers in Southeast Asia", in Poshek Fu (ed.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008, p. 133-153.

Thesis

- Krishnan, Pillay P., "Press and Film Censorship in Colonial Singapore 1915-1959". Master Thesis, National University of Singapore, 1989.
- Tan, See Kam, "Dangerous Encounters: New Hong Kong Cinema and (Post)coloniality". PhD Thesis, University of Melbourne, 1997.
- Yu, Gwo Chauo, "China, Hong Kong, and Taiwan: The Convergence and Interaction of Chinese Film". Mater Thesis, University of North Texas, 1993.

Zheng, Liren, "Overseas Chinese Nationalism in British Malaya 1894-1941". PhD thesis, Cornell University, 1997.

Government Files

Colony of Singapore Annual Report 1947-1958. Singapore, Government Printing Office, 1947-58.

Oral History Interviews: Pioneers of Singapore. The Singapore National Archives.

Oral History Interviews: Political Development in Singapore. The Singapore National Archives.

Government Files of the United Kingdom (Regarding Hong Kong and Southeast Asia):

Colonial Office File: CO 273

Colonial Office File: CO 537

Colonial Office File: CO 717

Colonial Office File: CO 875

Colonial Office File: CO 1022

Colonial Office File: CO 1027

Colonial Office File: CO 1927

Foreign Office File: FO 371

Foreign Office File: FO 953

Decimal Files, 1945-49, RG59, NARA

Government Files of Singapore:

Public Relation Office File: PRO 3

Public Relation Office File: PRO 10

Public Relation Office File: PRO 13

Public Relation Office File: PRO 21

Public Relation Office File: PRO 22

Ministry of Culture General File: AR 244

Ministry of Culture General File: AR 50

Ministry of Culture General File: AR 20

Ministry of Culture General File: AR 30

Ministry of Culture General File: AR 5

Ministry of Culture General File: AR 41
Ministry of Culture General File: AR 72
Ministry of Education File: ME 3692
Ministry of Education File: ME 3733
Ministry of Education File: ME 4368
Ministry of Education File: ME 4448
Department of Information Service General File: DIS 11
Department of Information Service General File: DIS 15
Department of Information Service General File: DIS 13
Department of Information Service General File: DIS 20
Department of Information Service General File: DIS 14

Booklets

Odeon: A Cathay Organisation Theatre (souvenir programme)(kuala Lumpur: Cathay Organisation, 1955)

Cathay Organisation Souvenir (Opening of the Cathay Alor Star, September 16th, 1956) Malay: Cathay Organisation, 1956.

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

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

Hong Kong Government, *Report of the Year 1935*, Hong Kong: Government Printer, 1935.