

香港電影與新加坡

冷戰時代星港文化連繫，1950-1965

麥欣恩

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

© 2018 香港大學出版社

ISBN 978-988-8390-65-6 (平裝)

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

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

海洋印務有限公司承印

目錄

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

圖 片

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

序

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

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

1. 詳參余慕雲，《香港電影史話》，第二卷（香港：次文化堂，1996）。

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

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

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

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

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

容世誠

新加坡國立大學

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

第一章

導言：「香港電影」與冷戰舞台

冷戰・香港・國際舞台

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

馬爾康・麥唐納 (Malcolm MacDonald)，英國駐東南亞最高專員

《生死戀》序言¹

香港驀然變成世界舞台的新星——冷戰序幕的展開

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

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

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

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

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

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

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

3. 引自電影《生死戀》中的對白：“You look into the mirror and see truth reflected but I think it is an illusion. For in the mirror, what is right is left, and what is left is right.” 此處為筆者翻譯。

4. 韓素音，又名韓素英，原名周光瑚（Rosalie Elisabeth Kuanghu Chow），出生於河南信陽。父親周煒，四川人，曾留學比利時；母親是比利時人。韓素音著作甚豐，作品多數取材自二十世紀中國及東南亞的歷史與社會生活。她的自傳體小說 *A Many-Splendored Thing* 在 1952 年以英文出版，後來被好萊塢改編成電影《生死戀》（*Love Is a Many Splendored Thing*）。

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

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

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

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

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

1949年4月的香港，正是暫居者留居的暫居地——一個難民營。港口停泊著許多船，載滿了從中國大陸出走的人。這是寮屋聚落的殖民地，也是遊藝場、市集林立的繁榮城市。在香港，人們來來去去，他們知道自己的處境比地球上任何的人都更無常難測。大海懷抱著許多不同景觀的美麗島嶼——這就是香港。

而中國，就只在山嶺之後。⁷

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

當大家開始談論香港人的文化身份，已經是冷戰以後的事情。香港從無人聞問的小漁村，搖身一變，成為對國際開放的「自由港」，凝聚各國目光。香港這個沿海城市，在冷戰時代悄然無聲地崛起了。香港的故事，從來都難說。¹⁰香港的故事如何說，在於你站在哪一個角度去看。我希望帶大家走出一歩，以更廣闊的目光重溯歷史，把香港的議題置放在冷戰的氛圍。

6. 同上注，頁10。

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

8. 在小說裡，馬克是英國人；在電影裡，馬克則改成是美國人。

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

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

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

1950年代——香港電影以高產量掌握話語權

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

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

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

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

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

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

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

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

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

冷戰背景下的香港影業

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19. 許敦樂，《墾光拓影》，頁42-50。

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

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

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

21. 同上注，頁75。

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

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

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

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

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

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

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

25. 同上注，頁57。

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

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

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

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

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

28. 同上注。

29. 易文，《有生之年》，頁73-74。

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

31. 同上注，頁190。

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

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

電懣進軍香港影壇——從上海、香港雙城記到星港連繫

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

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

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

華語電影

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

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

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

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

華語語系

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

冷戰時期香港電影研究的其他方向

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

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

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

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

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

離散電影（Diasporic Cinema）

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

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

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

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

75. 轉引自 Chu, *Hong Kong Cinema*, 25.

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

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

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

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

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

關於本書

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

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

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

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

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

81. 同上注，見頁 x、xi。

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

83. 同上注，頁2。

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

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

假如地緣政治與香港電影自身的文化認同是香港電影研究的兩個重要部分，那麼，這種自我意識衍生於何時？它在怎樣的狀態之下產生？它是純粹地從香港內部孵育，還是醞釀於在跟鄰近區域比較的時候？在星馬方面而言，為什麼在全球冷戰的高峰期，他們會特別喜愛香港所製作的中文電影（包括方言電影）？香港電影大量輸入的同時，為當地的電影發展帶來什麼啟發和影響？在這段時間，擁有新加坡資金的電懋、邵氏、光藝，分別登陸香港建立大型片廠，為什麼它們都在1950年代中期到香港發展電影業？這背後有什麼歷史因素嗎？這三間公司都在1950年代中期到後期派遣攝製隊到新馬取景，拍攝南洋題材的電影，這種不約而同的「舉動」，對於當時的香港電影業來說，具有什麼意義？以上都是我希望在本書中去思考和解決的問題。

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

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

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

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

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

結語：再現南洋、再見南洋

在《花樣年華》中，周慕雲（梁朝偉飾）為了寫武俠小說，在酒店租了房間，方便跟蘇麗珍（張曼玉飾）合寫。後來，蘇麗珍怕別人閒話，不再到酒店去。蘇麗珍閒著待在家裡，攝影機慢搖，營造了懶洋洋的「南洋情調」，經由張叔平精心佈置的室內擺設，從色調上鋪展出一套「南洋美學」。景框內，主色是溫暖的黃，令人想起南洋溫熱的陽光。眾人旁邊，攔著一把舊式鋼製直立風扇，在相對緩慢的背景節奏中，扇葉快速旋轉，提示了室內的高溫，以及蘇麗珍內心苦悶壓抑的情感。隨後一場，周慕雲告訴蘇麗珍他要到新加坡去，麗珍問其原因，慕雲回答，想轉換一下環境，也免得麗珍被閒言閒語困擾。一個半透明寶石藍的天空，前面佇立一棵椰樹的暗黑剪影，背景奏著《美麗的梳羅河》調子——提示新加坡的第一個空鏡。周慕雲因朋友阿炳的連繫，到新加坡《星洲日報》工作。後來，麗珍遠赴星洲，她乘著慕雲工作的時候，獨自走進他在新加坡的公寓，麗珍站在扶手樓梯旁，鄰家播放著的粵曲，絲絲縷縷在空氣中傳送。在慕雲的家裡，麗珍打了一個電話到報館找慕雲，慕雲接聽，麗珍卻不作聲。慕雲返回家後，發現一支吸了一半的香煙，菸上有鮮紅唇印……

因為朋友阿炳的關係，於1963年在香港報館工作的周慕雲，純粹只為了一個簡單的理由——想轉換一下環境，隨便買張船票過渡星洲。也許因為作家劉以鬯的星洲經驗，當王家衛重構1960年代的香港，也總不忘描繪星港兩城兄弟般的親密關係，以及兩城相像的生活觸感：大排檔、粵劇音樂、粵語文化、中文報館。有趣的是，周慕雲遷移星洲，跟電懋、光藝南洋故事裡的人物有幾分相近，也是出於一個「浪漫的理由」：逃避愛情的痛苦。在電影裡，愛情、親情的連帶，是連結星港兩城人物互動的繩索。在「南洋三部曲」中，不論是具黑色電影風格的《血染相思谷》，還是家庭倫理悲劇《椰林月》、

《唐山阿嫂》，都運用了商業電影的類型，展示1950年代中期的星港連繫。可是，星港文化環的地緣政治層面，在電影文本中，卻是迴避隱藏的。

有趣的是，王家衛的《花樣年華》在結尾部分，加插了一段柬埔寨的紀錄片，紀錄當地人民在廣場的情況。**東南亞在冷戰氛圍下的緊張局勢，是《花樣年華》最精警的注腳——一個重壓的時代、一段壓抑的感情。**假如我們能夠理解時代政局與人物情感的關係，也必然能夠理解地緣政治跟電影工業的關係。就像我們曾提到，冷戰時代，港督葛量洪在不為人知的外交政治層面，兩次幫助了香港影業。第一次是在1948年，當民國南京政府重申對香港所製之粵語片禁令，港督去信英國駐廣東領事，敦請他們向中國當局表明港英政府在香港的行政主權。第二次事件，是在冷戰高峰期的1950年，港督請新加坡總督聯手，合力打擊左派電影在星港之間的流播，同時也請新加坡政府幫助香港片商在星馬一帶發行電影。葛量洪爵士所發的兩封書信，啟示了在冷戰高峰期，香港電影工業在商業運作背後，政治力量在幕後的干預/參與是不容忽視的。

從英聯邦制度去重溯星港文化環的地緣政治連繫，是我希望提出的一個觀察角度。另外，在兩地的文化經驗上，特別在1959年以前，星港華人都呈現出「華裔離散」的狀態。在現代的國家以及民族意識形成以前，東南亞的華人族群基本上是一種「文化為本」的社群。¹我認為，**1950年代對於香港和新加坡來說，都是非常重要的「轉型期」。**對新加坡而言，她要經過一個「建國」的過程，從一個以「文化為本」的社會，過渡成具有國家意識的社會；至於香港，她的本土意識在大量新移民定居後，慢慢孕育、啟蒙，脫離中國華南區域的心理依屬，換上全新的獨立的**城市身份**。在這個「轉型期」，星港兩城都站於中國大陸以外，構築了「海外華人的華人性」。位於「海外」，可說是這兩個華人社會所持的共性。香港作為廣東文化的繼承者與輸出者，它所輸出的文化產品在此特殊的「轉型期」，搭建了一條海外的廣東文化紐帶，為這兩個海外的華人社會開拓了連繫的樞紐。

1954–1959年，是這個「轉型期」的關鍵年份，也是我們的一個討論重點。這幾年間，電懋與光藝都不約而同地到星馬拍攝南洋題材的故事。²我聚焦於電懋和光藝拍攝的五部粵語片，作為主要分析對象，另以新聯的兩部粵

1. Wang Gungwu, "Chinese Ethnicity in New Southeast Asian Nations," in *Ethnic Relations and Nation-Building in Southeast Asia: The Case of the Ethnic Chinese*, ed. Leo Suryadinata (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004), 6–7.

2. 前文已作解釋，香港的邵氏公司也在1958–1959年到星馬拍攝南洋題材電影，不過本書集中討論電懋與光藝作品，這裡不詳述邵氏作品。

語片作補充，從中探視「南洋」形象如何再現於港產粵語片。我想指出，粵語在香港發揮類似安德森所說的「統一」社群想像的作用。有趣的是，在這樣一個「轉型期」，香港的粵語文化產品大量輸出星馬，不單是廣東族群，星馬的其他華人族群也大量接收。弔詭的是，不論是光藝還是電懋的南洋故事，都不能擺脫其暗藏著的香港視點。這些電影，也不能脫離流行於當年香港的家庭倫理文藝片類型，總與港人所熟悉的通俗劇形式糾纏；它們所呈現的南洋形象，也或多或少帶著港人的窺視心理。

李歐梵認為1950年代香港商界和文化精英經歷了一個「上海化」的過程，這時期，香港成了上海的後方和避難地。「儘管五零年代的香港經歷著這明顯的『上海化』，它依然是上海這個傳奇大都會的可憐的鏡像。」³1950年代，香港確實是一個物質非常匱乏的難民城市。然而，假如我們把目光放遠一點，把香港拉離上海，便會得到較為「正面」的印象。二戰後的香港，有點像十九世紀末二十世紀初的好萊塢，吸納了不少背土離鄉的歐洲移民，這批新移民亦背棄了他們的過去和歷史，全心全意投入一種新的地方文化、建立電影王國。1950年代的香港影壇，不也是能夠容納南來文人、星馬商人、本地影人的文化場域？在這個充斥外來人口、主體性還在醞釀的地方孵育出「香港電影」的文化標籤，就如同這批不在美國出生的移民創製了最具「美國價值」的好萊塢電影一樣，是天時、地利、人和結合出來的奇蹟。在這個冷戰年代，仰望中國華南卻不得見的形勢裡，香港製造並輸出的粵語流行文化，在「海外」建造了一個重要的廣東文化網絡。中國廣東地區的地方性文化正如國內其他省份一樣，遭到國家的「建國運動」排擠壓抑，故此，香港儼然成為廣東文化的主要製造者及代言人。「香港製造」本來只是地方商標，卻在大量生產及輸出的過程中變成「跨地方性」(translocal)的香港文化產物，因為其產量之豐，甚至主導了在中國大陸以外的華人文化工業，營建了星港兩城緊密的文化連繫，模塑兩地親屬似的想像。香港透過電影輸出新一代的「年輕文化」，一方面重寫新時代的星港關係；另一方面，星馬對於香港電影的大量接收，逐漸確定了香港電影已經脫離華南影業的獨立身份。

這條星港文化環，以及電影文本裡所呈現的親屬似的兩城想像，因為星馬獨立、民族主義擴張，便在1960–1970年代逐步斷裂。追溯這道文化環上的裂縫，可從1960年在星馬公映的電影《獅子城》裡，探其先兆，它的出現是伴隨著星馬兩地的建國運動而來的。我認為在1960年新加坡的政治語境裡，應該把《獅子城》看作是「另一類民族電影」(an alternative national cinema)，

3. 李歐梵著、毛尖譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國1930–1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁306。

因為在1965年之前，新加坡的「國語」是馬來語，而不是華語；而新加坡的官方主導文化，也以馬來文化為主。在文化受壓的狀況下，新加坡的華人精英渴望為華文文化打開一條出路。表面上，「馬化華語電影運動」似在呼應官方論述，壓根兒是不堪華文文化受忽視而作出的曲線反擊。提倡馬來亞意識及馬來亞化，是官方文化能夠容納的，易水機智地為華文文化界、電影界在既有的政治空間裡尋到保存華文文化的出路——回應馬來亞化意識，提倡「馬來亞化華語電影」，並藉此提升華語的地位。當我們今天重看《獅子城》，不能否認，《獅子城》其實就是新加坡「民族電影」的雛型，這裡亦關乎新加坡脫離馬來西亞後，新加坡電影業不再強調馬來語，而以華語為主流。

關於《獅子城》的誕生，我提出了「遙看香港」的角度，它或以香港電影作為「競爭者」/「他者」，又或把香港電影看作一種電影模式的參照指標。星馬民族主義的抬頭，造成星馬跟香港之間那種「親屬似」的文化想像產生變化，「自我」與「他者」相互對立的關係形成。「民族電影」能夠產生意義，在乎於一種民族電影與其他電影的分別。故此，一種民族電影的起步，須得有另一些已經存在的電影體系與之區別。嶄新的「馬化華語電影」，自然以主導星馬華文影壇的香港電影作為參照、區別的對象——雖然這種觀看角度是隱藏著的。《獅子城》的出現是一種象徵、一種預兆：星馬民族主義與民族電影的興起，令星港文化環逐步斷裂，香港與新加坡的電影關係，日益疏遠。

星馬民族巨浪萌生了香港與新加坡之間「自我」與「他者」的對立狀態，這是第一波。當然，《獅子城》的現象，只屬「先兆」，克里斯廠並沒有繼續拍攝馬來亞化華語電影，而「馬化華語電影」也沒有在1960年間取得真正的成功，香港與星馬的「割裂」，在稍後的1960年代末期到1970年代才看到，新加坡與馬來西亞仍然進口香港電影，可是在製作層面上，邵氏與國泰的星港兩廠，已經完全分家。星港在1950年代出現的電影文化環逐步鬆懈，兩城親屬似的想像日漸消解。至於第二波，便是新加坡與馬來西亞電影界的割裂。隨著1965年新加坡從馬來西亞分裂出來，爭取了真正的「獨立」，馬來西亞的電影工業進一步與新加坡割斷，比如在1972至1973年間，馬來西亞政客促使政府干預來自新加坡的國泰與香港的邵氏，打破他們在馬來西亞電影業上的壟斷。同時，馬來西亞又規定國內的戲院必須放映當地電影公司“Perfima”出品的電影。在馬來西亞政府的著意打擊下，邵氏與國泰都不再生產馬來語電影了。隨著馬來西亞民族主義與民族電影之建立，新加坡與馬來西亞斷然分家，這又是本書引申出來的後話。

當然，即使在冷戰的高峰年代，香港與中國的電影關係還仍然維持在有限度的往來，並不是完全斷絕的。南方影業公司，作為香港左派電影陣營的

龍頭，每年都在香港推出能夠通過電影檢查的大陸電影。只是，在各種外來政治文化的拉鋸牽扯下，從1920、1930年代以來的香港與上海的雙城故事，便改寫成香港與星洲。1950年代，當新加坡還是從一個文化為本的社會，過渡到具有國家民族意識的「轉型期」，香港電影裡的「南洋」，不是別處，而是對星洲親暱的稱呼，透視了星港兩城親屬似的想像。其中，還包含了華人文化的視點。及後，星馬等地，民族國家的工程逐步建立，一種代表戰後的新秩序，從冷戰策略邁向民族國家建成的新區域系統。在這個新秩序裡，新加坡推動並創造了「民族電影」的雛型，與此同時，香港電影的主體意識也逐漸長成。香港影業，只好告別「南洋」。

是以，當我們回頭看，從1950到1965年間，香港電影與新加坡，確曾有過一段緊密纏綿的關係，正好滋養著香港電影歷史中最輝煌的高產量時期。兩城之間的電影互動，是應該被華文電影史記述的。