## 重繪華語語系版圖 REMAPPING THE SINOPHONE

### 冷戰前後新馬華語電影的文化生產

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

許維賢 Wai-Siam Hee



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

© 2018 香港大學出版社

ISBN 978-988-8528-00-4 (平裝)

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

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

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

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

亨泰印刷限公司承印

# 目錄

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

vi 目錄

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

# 圖片

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

viii 🛮	)	片	-
--------	---	---	---

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

### 導 論

#### 一、研究目的

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

<sup>1.</sup> 本書所謂「新馬電影」狹義上不包括外語電影例如純英語電影。在《新客》之前,1920年就有一批人(名字都是洋名,國籍與出生地不詳,製片人名叫 Charles S. Kitts)在新加坡創辦和註冊了「東方影片公司」(Oriental Film Company)(Anon. 1920, 9)。他們拍攝的一部有劇情的純英語喜劇短片取名為《惡作劇》(Practical Joke)於1921年在新加坡試映。這部默片在本地取景,製片人 Charles S. Kitts 和其太太也在片中演出,配角還包括一位土生華人 Ngee Yong (Anon. 1921, 5)。

<sup>2.</sup> 第一種新馬華語電影在許永順(2015)的著作頗有陳列,可惜沒有深入分析和展開。

<sup>3.</sup> 這些香港電影與南洋場域的頻密互動,張建德 (2006)、容世誠 (2011; 2012) 和陳榮強 (Tan 2010) 等人已有深入探討,另外麥欣恩 (2009) 的博士論文也有全面研究。

2

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

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

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

導 論 3

#### 二、「華語電影」的系譜

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

首先,我們必須認清現代語言專家界定的「華語」跟文化研究和華語電 影學界對「華語」(Chinese-language)的説法存有分歧。語言專家傾向於把 「華語 | 界定為「華語是以現代漢語普通話為標準的華人共同語 | (郭熙 2012、 16),在此界定下,「華語 | 是標準語,它不包括任何的華人方言,筆者稱為 「一元華語」。然而文化研究和華語電影學界對華語的界定是既包括標準語 普通話,亦涵蓋各種華人方言,筆者借用早期新馬導演易水(1959,33)的説 法稱為「多種華語」。魯曉鵬把「華語電影」概念進行理論化的時候,就是把 「華語電影 | 的「華語 | 詮釋為涵蓋標準語普通話和各種華人方言的「多種華 語 |。他界定的華語電影是在兩岸四地內用華語(漢語、漢語方言和少數民族 語言) 拍攝的電影,它也囊括在海外、世界各地用華語拍攝的電影(魯曉鵬 2014a, 6)。這種廣義上的華語電影概念,近二十多年來從歐美到中國大陸漸 漸已形成命名的共識,然而也在中外學界引起非議。北美學者強烈批判「華 語電影」論述是偽裝的「中國中心主義」(China-centrism),非但沒有解構中 國和中國中心主義,反而把本來分散的大陸、臺灣、香港重新整合為一個不 可分割的帝國 — 大中華 (Wada-Marciano 2012, 100)。中國學者近年也大肆 批評「華語電影 | 論述是在歐美人文學科背景下產生的,含有「美國中心主義 | (US-centrism) 之嫌,並質疑華語電影只是一個政治性的概念,這一概念的生 成和演變缺乏歷史維度(李道新2014.53)。

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

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

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

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

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

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

導論 5

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

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

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

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

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

和葉月瑜給華語電影下的定義,非但不排斥方言電影,而且還包涵方言電影:「照目前國片在馬來亞市場的需求而觀,本地華語電影中國語粵語廈語三種語言都是可以拍攝的」,甚至他也不排斥其他方言,例如榕、瓊、客,不過考慮到不要分散馬來亞化華語電影(以下簡稱「馬化華語電影」)起初發展的力量,他希望華語電影「主要的仍然以國粵廈三種語言為先」,預言將來馬化華語電影「必然可能成為各種方言滲合性的語言,甚至滲合了馬來語」(易水1959,15-16)。不過易水的華語電影不是主張一種「峇峇國語」,<sup>7</sup>他「仍主張拍本地國語片須用標準國語。(不是京片子)」(16)。值得注意的是,易水也特別聲明所謂標準國語也不是京片子,即不是以北京官話發音為標準的普通話。他同意當年周圍華裔同仁的看法,華語也不過是其中一種方言(14)。這足見易水華語電影概念在多元格局導引下的「雜語共生」的「多種華語」(33):即不以北京官話霸權為唯一的「國語」依據,亦包容諸海內外地方方言,甚至可以來雜外族語。

華語電影命名的起點,首先要嘗試安頓和解決的是當年寓居於新加坡與 馬來亞不同籍貫華人觀影群體的多重語言身份和文化認同需要。未晉升電 影編導之前,易水十多年負責國泰機構在星馬的華語片發行工作,他很早就 注意到星馬華人觀影群體的差異和不同需求,但這些差異卻不會導致不同籍 貫的族群互相排斥彼此的方言電影:「粵語片的觀眾並不限於粵僑,而廈語 片的觀眾也不限於閩僑」(33),原因在於「這就是他們能懂多種華語的關係」 (33),易水認為這是因為當時的華語電影具備多種方言的特質,對觀眾「做 了這種多種語言教育有力的工具 | (33)。在二戰後至1965年間,香港製片 公司與星馬院商發生千絲萬縷的關係,不少片商非常依賴星馬院商的電影資 金,沒有星馬院商預先買下電影放映權,很多電影都不敢拍攝。<sup>8</sup>正如易水指 出,二戰後「國片入口的數字方言的區別是粵語佔第一位,國語第二,廈語 第三 | (14) , 「香港出品國語片以馬來亞為最大市場, 佔六十巴仙, 臺灣為第 二,約佔二十巴仙,香港本土不過十巴仙 | (120)。因此冷戰時代的電影資金 在明在暗跨越並且流動於星馬與港臺,任何一種排斥其他方言群觀眾的華語 電影,無疑是自我設限。因此就不能再簡單以「國語」或「國片」的「一個中 國」視野框架看待華語電影。易水 (1959, 109) 以「華語片」 統稱臺灣的國語片

<sup>7.</sup> 峇峇國語乃指土生華人參雜大量馬來語、福建話和少量華語的獨特語言。

 <sup>8.</sup> 尤其1950、1960年代星馬的邵氏家族、陸運濤家族和何啟榮家族控制了香港電影的製片、發行到放映的主導權,見鍾寶賢(2004,126-85);有關邵氏家族,見鍾寶賢(2003,1-13)、陳美玲(2003,46-75);陸運濤家族,見鍾寶賢(2009,30-41);何啟榮家族,見容世誠(2006,22-33)、鍾寶賢(2006,112-27)。

導論 7

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

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

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

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

#### 五、章節概述

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

第一章〈《新客》:從華語語系論新馬本土生產的首部電影〉從大量1920 年代大英圖書館收藏的舊報刊中,搜尋到新馬首部電影《新客》的出品史料證 據,糾正國際學界認為《新客》沒有上映的說法,從而確立《新客》作為首部 新馬電影的歷史意義和地位,並追溯「南洋劉貝錦自製影片公司」的成立和社 會反應,以及劉貝錦從電影公司老闆到南僑機工、從新馬投奔中國抗戰的悲 壯一生。本章也梳理《新客》製作班底和觀眾對此片的爭論,探討這部電影當 年面對的難題,這涉及1920年代英殖民政府的影片審查制度、《新客》電影劇 本內容風格擺盪於「南洋色彩文藝」和「中國文藝」之間,以及電影對當時南 洋兩大華人群體,即新客和土生華人之間的糾葛處理等等。本章也指出《新 導論 19

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

年2月15日被日軍殺害(許雲樵1955,37)。另一説法是他遇害於1942年舊曆正月初九日,是在日寇於星加坡施行檢證的最後一天,被迫向日寇領取良民證而慘遭殺害(胡戎女1945,2)。尹海靈在痛失愛侶後,在日治時期的星加坡大世界開設咖啡店求存,被當年《娛樂》記者目擊她是「頭家兼估俚,在清苦中過活」,也身兼電影歌舞教師訓練生徒(佚名1946e,1)。

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

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

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

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

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

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

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

[馬華] 這兩個字就規定了這種雙重任務的性質, 說我只是一個暫時僑居的華僑而不管馬來亞的事情, 這是一個偏向, 說我已經是馬來亞主人的一份子而不管中國的事情, 也同樣的是一種偏向, 事實上, 你主觀的想要自己不管, 或者要人家不管, 也都是走不通, 做不到的 (夏衍1948.17)。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2017年12月14日定稿於哈佛大學