

家國之間、家國之外：中國電影的政治

◎ 吳國坤

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

近年以來，中國電影研究在西方學界可謂蔚然成風，而在課堂上講授中國電影，通過視像文化闡釋現代中國歷史與文化已是不可或缺的科目。八十年代以降，隨著中港台的電影創作在海外影展中屢獲殊榮，成就獲得國際影壇所肯定之際，令人更加關注海峽兩岸三地的中國電影在文化內涵和藝術表現上的異同，以至對於過往的一套民族電影（National Cinema）的觀念發生質疑，更有學者提出另一套所謂的「跨越民族的中國電影」（Transnational Chinese Cinemas）概念，試圖踰越民族主義的框框和政治的壁壘，轉移研究角度，去審視中港台電影各自獨特的歷史情境、文化範圍、及其藝術氣質，將「中國電影」此一本為多元的現象和表述放置在一更廣闊的跨地域、跨文化、跨種族和語言的多維視野之中。¹不過，這一嶄新的跨越疆界和多元論述的電影概念，大都擺脫不了晚近在西方學界新興的全球化理論，以致研究焦點大多集中在跨國資本、荷里活和新中國電影的關係上，目光只能投射到八、九十年代以來的中港台新電影，與及一小部份已是國際知名的中國導演及其「名片」之上。至於在整個二十世紀的中國電影歷史中，不同的都會或文化地域之間的互動，其中各地之間資金流動，人才往來，技術傳承與轉移，及其與西方電影文化的接觸和交流所構成的種種複雜的「跨界」（border-crossing）文化互動，在不同的歷史時刻和地理政治環境下，其實從未曾間斷。至於在這紛陳駁雜的文化圖像下，西方學界的研究重點一直以來都集中在三十年代的上海，八十年代以來的中港台「新電影」，及例如是李安等所代表的海外華人與荷里活的「跨國」電影文化。在這些範圍以外的研究，往往乏人問津，這一方面是基於文獻資料爬梳的困難，又或是許多電影文本的散佚或甚是流失所致。能夠用紮實的歷史材料和新思維去考證和重整某一種時代或地域之間的電影歷史和文化，在這方面的著作，著實是寥寥無幾。

在其著作《上海與香港之間：中國電影的政治》（以下簡稱《上海與香港》），美國學者傅葆石便嘗試縷述一段鮮為人留意的中國電影史，以三十年代後期抗戰以至1950年的歷史為經，而以上海和香港兩個電影雙城之間的故事，探討都市電影文代和國族思想的政治論述之間微妙而複雜的關係，其中更涉及淪陷時期上海電影這個極高爭議性的歷史議題，與及娛樂電影與政治之間的膠轕。

全書共分三章。第一及第三章講述「孤島」時期（1937—41）和「淪陷時期」（1941—45）的上海電影，第二章分析抗戰期間國內南來電影工作者在香港拍攝愛國電影的活動，及其與香港的「本土」文化的矛盾，全書作者參考大量中、日學者的研究資料，搜集了不少當年的電影報刊、雜誌、劇本，再結合部分的當事者訪談和口述資料，提出了新的論據。正如作者在書中「前言」所述，日據時代的上海電影及在更長的時間在英國殖民者統治下的香港電影

（或更正確地說是粵語片），一直是被排斥在主流「中國電影」史以外的「他者」，而兩城在不同的殖民地背景下先後發展出來的都會文明、電影工業及娛樂文化，更與主流政治論述裏的民族主義電影有所頡頏，這在抗戰期間兩地的電影文化歷史尤為凸顯。

在中國內地，程季華主編的《中國電影發展史》（1963，1981）將日據時代的上海電影冠上「漢奸電影」的惡名。但傅葆石在其書中的第三章，對淪陷時期上海的社會民生和經濟生活，以及「中聯」和「華影」的運作策略，製片方針，出品內容作出了深入的研究，提出了新的見解。作者指出，日本人雖然有意將電影作為政治和意識形態的宣傳工具，但上海電影界聞人張善琨及其同僚，在日本人川喜多長政的合作和幫助下，堅持只拍娛樂電影，抗拒日軍把電影作為政治宣傳的工具。作者認為，實際上，戰時的上海電影是含有政治隱晦性的，它對日偽統治作出了有限度的、無聲的抗議。這樣的堅持只拍與政治沾不上邊的商業娛樂片，在政治上故意保持緘默的姿態其實是最有意味的政治抗議（"apolitical entertainment that was deliberately depoliticized became significantly political"，頁131）。更重要者，日治時期上海的電影業的隱晦性，加上張善琨對戰時上海的娛樂電影獨具的生意「慧眼」，更促成了中國娛樂電影的蓬勃發展，也因其時人才鼎盛而對日後的香港、台灣甚至大陸電影影響至深。

傅葆石提出的以娛樂作政治抗衡的論據既具啟發性，同時亦具爭議性。正如研究德國納粹時期電影的學者曾經指出，納粹政權製作了大量的極具隱晦性的意識形態電影，正正是有效地結合了荷里活式的流行敘事手法和視覺效果，將統治階級的思想「潛移默化」地「滲透」到電影娛樂當中，以娛樂作政治宣傳的手段，而這套分析模式與德國「法蘭克福學派」

（Frankfurt School）所批判的「文化工業」作為「迷惑」大眾的意識形態工具可謂一脈相承。²由此觀之，傅氏對此期間的上海電影通過一番細心的勾沈和推敲，得出了另一番結論。當然，以純娛樂電影去抗衡日偽文化侵略的姿態，當中亦有許多例外。傅氏書中討論「華影」在日軍不斷的壓力下促成的中日合拍片：《萬世流芳》（1943）和《春江遺恨》（1944）。《萬世流芳》以鴉片戰爭作為故事骨幹，暗地裡反映日本人抨擊英美軍國主義的意識形態（劇中主要角色包括高占飛、陳雲裳、袁美雲、李香蘭、王引）。但作者的分析，是全劇反而比較著力於林則徐的幾段戀愛關係，而重歸中國觀眾喜愛的「才子佳人」的通俗模式，有意地淡化戰爭和歷史情節。不過，傅氏也認為《春江遺恨》明顯是為日本統治階層的反英美意識張羅旗鼓，故事講述一個「救世主」似的日本武士企圖幫助太平天國軍和清政府從西方帝國主義拯救出來，最後不敵西方人的洋槍武器（劇中主要中國演員有李麗華、梅熹和呂玉堃）。正如評論亦有指出，這顯然是「一部明目張膽為日本侵略者塗脂抹粉的問題影片」³。

另一個問題是，以消遣娛樂掛帥的上海電影，在此時政治和經濟大混亂和道德迷惘的年代，如何以其「政治隱晦性」和「娛樂性」去道出具「有限度的無聲抗議」？筆者認為作者在第一章講述的《木蘭從軍》的個案最值得深思。此片拍於1939年，由張善琨監製，歐陽予倩編劇，卜萬蒼導演。《木蘭從軍》1939年2月在上海滬光大戲院首映，盛況空前，連映三月以上，打破以往任何電影的票房紀錄，並且在瞬間捧紅了來自香港的陳雲裳（飾演主角花木蘭），成為新一代的「中國影后」。傅氏認為，此片對不同地區的中國觀眾，有不一樣的反應，亦可作出不同的解讀。木蘭代父從軍為國難挺身而出的故事，可理解為一個借古諷今的寓言，以古代入侵中國的匈奴影射當時的日軍侵華。此片在上海以至南京都大受歡迎（都是佔領區），唯獨是在國民黨控制下的重慶，卻受到猛烈杯葛，並被貶斥為「賣國」電影。不過，作者卻又提出第三種解讀方法。陳雲裳作為新進的電影明星，當時正受到電影公司的力

捧，成為大眾媒體上一個走在「時代的尖端」的「新女性」象徵，而她在戲中飾演的花木蘭一角，具「奇裝異服」，正好是傳統與現代的糅合體，因此大為觀眾所受落。誠如傅氏所分析，陳雲裳的瞬間竄紅及《木蘭從軍》的廣受歡迎，其實也與上海的摩登都會文化有關。而孤島時期的上海電影業，在張善琨等人的經營下，亦得以持續地發展。普羅大眾既愛看出色的國產大製作，民間故事片，愛情故事等，同時亦更愛看荷里活的類型片，特別是愛情和歌舞片。

這正反映出，日據時代的上海電影和娛樂事業是相當發達，可以設想的是，當國內的左派和「進步」的文化人紛紛逃到重慶或延安之際，而留在上海的電影工作者又不願意與虎謀皮去搞政治宣傳片時候，這時期的上海反而造就了更有利於娛樂電影的空間，加上張善琨的精明生意眼，要在戰亂時期為中國電影努力開闢市場，謀求策略和發掘觀眾的口味，在這個政治化的氣氛下，反而促進了電影工業和娛樂事業的持續發展，培養並儲備了大量的電影工作優秀從業者，在政治以外得以探索電影市場的運作模式和觀眾喜好，延續了上海的電影娛樂和都會文化，並繼往開來，這批上海電影工作者日後南來香港，開拓他們的生存空間，發展了另一個城市的電影文化。

在《上海與香港》的第二章中，傅氏分析了在抗戰期間，左派電影工作者包括蔡楚生和司徒慧敏等如何在香港推動拍攝愛國片，傅氏藉此抨擊了南來的進步影人的「中原心態」，如何一直將香港的粵語片，商業電影，和地方文化給「邊緣化」了，和嘗試將香港的電影納入到國族的論述之中。在這篇關於香港的章節，作者剖析了「本土vs.中原」的對抗，可謂凸顯了政治與娛樂電影之間的另一種複雜性與曖昧性。事實上，當時抗戰時候大部份南下的左派影人在中共建國後都回歸大陸，反而孤島時期的附逆影人戰後受到排擠，於是便自動流放香港，這包括張善琨，與及演員李麗華、周璇、白光，導演岳楓、卜萬蒼、馬徐維邦、李倩萍、陶秦、屠光啟等，他們在以粵語片為基地的香港拍攝國語片，既製作政治思想正確的教化電影，同時他們亦不忘娛樂大眾的重要，部份影人例如岳楓和陶秦後來更積極參與如「電懋」、「邵氏」這些明顯沒有標榜政治傾向的電影公司。作者在書末附錄了一章，簡單地概括了戰後至1950年上海影人在香港的活動狀況，但似乎「上海—香港」這個雙城故事，還有許多有待延續的地方。

至此，在半殖民地和淪陷時期的上海，其複雜的政治與娛樂電影文化的膠轕，會否為我們帶來一點啟示，去審視戰後另一個殖民地處境和都市變遷下的香港電影，又加上大部份的上海影人南遷來香港，其帶來的技術、經驗、知識，以至是商業頭腦和人文景觀，又如何在香港這個「不中不西」的殖民地拓展他們的生存空間？當中的娛樂文化與政治的關係，跟以前上海的比較，又會有何異同？這些問題是筆者在看罷本書後獲得的啟示，有待後進者將來再作深入探討。

註釋

- 1 參見Sheldon Lu, ed. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, nationhood, gender* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997).
- 2 參見Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996)
- 3 見黃愛玲：〈中國電影史上的黑洞〉，《信報》，2005年6月10日，頁32。在2004年11月，美國

學者Paul Pickowicz訪港期間在科大作了一場演講，介紹和放映了電影《春江遺恨》，筆者當時也在場看過這影片。

吳國坤 哈佛大學博士，現任職於香港科技大學人文學部

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第五十期 2006年5月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十期（2006年5月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。