

# 反對修正：戰爭時期的 香港電影與地域政治

• 張英進

這篇論文探討中國現代史學界近年對戰爭時期的中國電影所做的一種歷史修正。傅葆石在題為〈展現隱晦性〉的一篇文章中用「修正」(revisionist) 這個詞來描述二十世紀90年代出版的部分中國現代史的英文專著，認為這些書籍「通過聚焦歷史的複雜性和戰爭時期的隱晦性，以突破二元對立的範式。」<sup>①</sup>傅葆石用自己的《被動、抵抗和合作》一書來證明新近開闢的學術課題，即在上海淪陷時期，人們處於既非英雄式的抵抗又非漢奸式的合作之間那種隱晦的被動<sup>②</sup>。他着重論述被動性及其相應的隱晦與複雜，但對這一行為的機制置之不顧。在主體明顯缺席的情況下，我們不得不追問：是戰爭時期的電影本身展現出隱晦性？還是如今自封為修正的史學家在展現自己？

其實，傅葆石對展現這一行為主體的遮掩，暗示着對戰時電影的史學修正引起了對電影研究中地域政治的焦慮。這種焦慮在傅葆石的新書《在上海和香港之間》中表現得尤其明顯，

這本書的副標題即是「中國電影的政治」。焦慮的痕迹在此書〈前言〉的措辭中已經流露出來：「我並不想褒揚或神化香港和上海的電影製作人、作家或者娛樂業商人。相反，我想揭示出他們的人性，他們身處歷史環境的多重性，他們製作電影的文化政治的複雜性」<sup>③</sup>。傅葆石的意圖這裏可以暫且不論，問題在於他感興趣的到底是哪種人性？他如何評判歷史環境的多重性？他又展現哪些複雜性？這些問題需要一一澄清。

## 一 危機中的史實：香港愛國片「票房失利」？

儘管傅葆石的研究以「細緻的資料搜集」為驕傲<sup>④</sup>，在分析他的人性觀之前，必須先指出他在新書中的一些錯誤。為了「重寫香港電影」(第二章的副標題)，傅葆石仔細分析了一部愛國故事片，得出如下評論：「《游擊進行曲》的演員面孔陌生，又用國語對

傅葆石對戰時電影的史學修正引起了對電影研究中地域政治的焦慮。在其新書《在上海和香港之間》中，他感興趣的到底是哪種人性？他如何評判歷史環境的多重性？他又展現哪些複雜性？這些問題需要一一澄清。

\* 本文初稿由彭春暉譯自英文，特此致謝。

話，和大地、新生公司其他影片一樣，這部電影的票房收入很不理想。」<sup>⑤</sup>

《游擊進行曲》於1938年底在香港完成，該片導演司徒慧敏和合作編劇的蔡楚生，在1937年上海淪陷後南下的中國電影人中是相當著名的。傅葆石把這些南下電影人通稱為「上海移民」，強調他們在地域政治上和本土香港電影人的差異。這部片子講述太湖邊一個由村民組織的游擊隊，成功地趕走了殘暴的日本侵略者。由於明顯的抗日主題，保持中立的港英當局馬上禁演這部片子。經過三年的延遲和大幅度的刪減（共刪膠片2,000餘尺，約為原來片長的20%），這部影片改名《正氣歌》，獲准在1941年6月上映<sup>⑥</sup>。

傅葆石對《游擊進行曲》的批評讓人難以贊同。首先，他把票房失利歸咎於該片對白使用國語並不準確<sup>⑦</sup>。60年代以來出版的中國電影史料都把這部片子歸入粵語片<sup>⑧</sup>。參照當時蔡楚生提出的戰時香港電影的策略——「消極方面改善粵語片的內容，積極方面攝製健全的國防片」<sup>⑨</sup>——粵語這個選擇就很好理解了。蔡楚生和司徒慧敏合作的第一部影片是當年相當成功的粵語片《血濺寶山城》（1938）。儘管香港電影史家余慕雲沒有點明《游擊進行曲》的對白是否粵語，但他明確指出《貂蟬》（1938）是在香港完成的第一部國語片，並且把《游擊進行曲》排除在1941年發行的六部國語片之外<sup>⑩</sup>。既然當時在香港有同時發行國語和粵語兩個版本的影片為先例<sup>⑪</sup>，可以推測，當數百部30至40年代的粵語片在戰時或戰後被毀，《游擊進行曲》的國語版卻幸存下來。

其次，在2000年發表的文章裏，傅葆石在前後兩頁中，分別將司徒慧敏和蔡楚生列為《游擊進行曲》的導

演，不過他在2003年的著作中更正了這個錯誤<sup>⑫</sup>。如果說將導演列錯還可以忽略不計的話，他將製片公司列錯則別有用心。雖然對這部影片的出品公司還有爭議，但正規的中國電影史都認為這部電影是由一家小型的粵語片公司製作的，或是陳啟達等人1936年建立的「啟明」、或是袁耀鴻主持的「新潮」<sup>⑬</sup>。事實是，在為大地和新生等香港愛國機構工作前，司徒慧敏和蔡楚生已經參與製作粵語影片了。大地於1938年成立，遷都重慶的國民政府提供了資金，目的是在香港製作國語電影，在華南和東南亞宣傳愛國主義。新生是蔡楚生等人在1940年成立的，這時大地已奉國民政府的命令解散一年了。無論如何，作為現存最早的香港影片之一，《游擊進行曲》是粵語公司製作的。

再次，傅葆石並沒有新的證據證明大地和新生的影片在香港都遭票房慘敗。現有史料表明，大地的第一部國語片《孤島天堂》1939年9月22日公映，連續上映12天，香港觀眾多達五萬人<sup>⑭</sup>。令人印象更深的是大地的第二部國語片《白雲故鄉》（1940），這部在香港開拍、在重慶完成的影片，創

《游擊進行曲》於1938年底在香港完成。傅葆石指出這部片使用國語對白，和大地、新生公司其他影片一樣，票房收入不理想。然而，60年代以來出版的中國電影史料都把這部片子歸入粵語片，加上現有史料表明，大地和新生的國語片叫好又叫座。

《孤島天堂》的劇照



下在香港連續上映18天的紀錄，擊敗當年最突出的粵語愛國片《小廣東》(1940)<sup>15</sup>。據余慕雲研究，新生的國語片《前程萬里》(1941)也是「叫好又叫座」<sup>16</sup>。傅葆石完全忽略這些香港近年出版的檔案資料，這樣的做法不符合史學標準。

事實上，余慕雲的數據完全駁斥了傅葆石所謂愛國片在戰時香港票房不佳的觀點。

#### 戰爭早期的香港電影製作

年份	年度總數	愛國片 (佔總數%)	國語片
1937	85	25 (29.4%)	0
1938	87	22 (25.3%)	3
1939	125	10 (8.0%)	5
1940	89	9 (10.1%)	5
1941	80	13 (16.3%)	6

資料來源：余慕雲：《香港電影史話》，第二卷，頁137、167、191；第三卷，頁5、28。

在中國電影史上，香港拍攝愛國片比上海要早。從美國返港的關文清導演了《生命線》(1935)。該片是香港第一部被殖民當局禁映的影片，通過上訴後才面世；該片又是第一部因其愛國題材而得到國民政府嘉獎的香港電影；該片還是第一部插曲成為流行歌曲的影片(由日本出生的粵語演員吳楚帆演唱)<sup>17</sup>。抗戰開始後，六家香港電影公司聯合拍攝了《最後關頭》(1937)。影片展現了中國大學生在社會各階層的救亡動員工作，結尾時一個宣傳小分隊出發前往前線。香港電影人非常慷慨地資助了影片的拍攝，港幣23,900元的票房收入完全用來購買救國公債<sup>18</sup>。

余慕雲的數據表明，愛國片在1937-38年間主宰香港市場，佔年產量

的四分之一以上。1938年日本佔領廣州後，一些香港的小公司才不願投資拍攝愛國片。然而，公眾對愛國片的熱忱並沒減退，國語片在香港票房中的業績說明了這一點。余慕雲認為愛國片到1940-41年仍是「香港電影的主流」<sup>19</sup>。

## 二 可質疑的人性：對日本(敵)人「可信的欣賞」？

現在分析傅葆石的人性觀：「《游擊進行曲》的鏡頭調度不錯，但它缺少一種對日本人現實的、可信的欣賞。為了號召人們參加抗日，這部電影充斥着陳詞濫調、誇張和偏執。」<sup>20</sup>這個人性觀最令人困惑的是，《游擊進行曲》實際上展現了某些日本人的的人性，這在中國電影史上是超前的。在影片中，兩個有反戰情緒的日本兵厭倦了屠殺無辜的中國平民，決定向游擊隊提供情報，在日軍慶祝節日時幫助游擊隊攻打日本兵營。讚揚嚮往和平的日本兵的戰爭片後來還有重慶出品的《東亞之光》(1940)，由在台灣出生的何非光導演，講述了二十九個日本戰俘轉變為反戰人士，在中國後方宣傳反戰的真人真事。

傅葆石一方面強調「本書談到的每一部影片我都看過二十遍以上」<sup>21</sup>，另一方面又忽視日本反戰士兵在影片中的關鍵作用，這種迴避文本細節的目的是批評戰時流亡香港的上海電影人，因為傅葆石要求他們對日本人要有「可信的欣賞」。這一要求表明他的視野被個人的意識形態信念所遮蔽，無法看到影片中顯而易見的細節。如果正視反戰細節，他對這部愛國片「誇張和偏執」的批評就難以成立。

愛國片在1937-38年間主宰香港市場，佔年產量的四分之一以上。日本佔領廣州後，一些香港的小公司才不願投資拍攝愛國片。然而，公眾對愛國片的熱忱並沒減退，國語片在香港票房中的業績說明了這一點。到1940-41年愛國片仍是「香港電影的主流」。

傅葆石對戰時中國電影的解讀早就遭到質疑<sup>20</sup>。但在新書中他把這個論述移到註釋裏，只做細微的文字變動：「《游擊進行曲》的鏡頭調度不錯，但是它戲劇化的敘述缺少一種對日本敵人的現實的欣賞。」<sup>21</sup>儘管這次他刪掉了「可信的」、添上「敵人」這樣的字眼，事實上他捨不得刪除這段話，所以保留在註釋裏，以支持他修正歷史。

傅葆石既善於操縱史實，也有意扭曲文本細節，在分析《游擊進行曲》時設計一個他認為強姦的情景。他不顧戰時的歷史限制，批評影片中的民族救亡全靠男性游擊戰士，把女性邊緣化，並指責影片為了民族解放而犧牲女主人公。在影片中，王志強（李清飾）臥病在牀的父親被日本兵槍殺，他憤起殺敵復仇，告別未婚妻張若蘭（容小意飾），加入山區游擊隊。不久若蘭被捕，但她拒絕做日本軍官的性奴隸，被關押起來。幾天後，她從漢奸口中得知游擊隊將發動襲擊，於是同意和日本軍官見面，並有意向他頻頻敬酒。當醉酒的日本軍官被槍聲驚醒時，若蘭拿起桌上的一把刀，把他刺死。

傅葆石並不在意影片的愛國主義精神，而對漫畫式的日本人形象感到不滿：「日本人在銀幕上更像一個嘲諷的對象，集中了中國人針對日本人所有的種族偏見：好色、嗜酒、愚蠢，而不是一個超人般的法西斯份子。」<sup>22</sup>撇開他對這些嘲諷對象的不滿不談，傅葆石對所謂強姦情節的發揮值得注意，因為他這個主觀假設對於他的核心論點是必不可少的：「這個被強姦的婦女的比擬……構成影片敘述結構的中心……她在影片中的重要性正是她在民族抗爭中的邊緣性，這

種關係象徵性地表現出香港相對於中國中心話語的邊緣性。」<sup>23</sup>傅葆石想像力的跳躍如此之大——從虛構電影中太湖邊的村民到戰時的香港——實在令人難以置信，但這一跳躍卻以一種反諷的方式揭示，他修正性的歷史觀不是建立在對歷史的細緻解讀，而是本着一種個人堅信的地域政治策略。

就中國電影史而言，被侮辱的婦女往往用來比喻中華民族在英、日等帝國列強面前的屈辱處境。儘管大量的歷史事件——尤其是殘暴的1937年南京大屠殺——證明在電影和文學創作中使用這個比喻是合理的，但是，這並不表示在所有的文本例子中女性的邊緣化都符合邏輯。其實，在《游擊進行曲》的敘事結構中，若蘭並沒有像傅葆石所說的那樣處於民族鬥爭的邊緣；相反，日本侵略者在她眼前槍殺了她的父親，焚燒了她的家園，這無可避免地把若蘭捲入了和日軍及漢奸的生死決鬥之中。考慮到她當時的處境，《游擊進行曲》沒把她塑造為強姦受害者似乎讓人難以置信，但這個細節的處理更多的是因為戰時電影人的那種正氣，而不是出於任何表現隱晦的意圖。

《游擊進行曲》讓傅葆石深感不安的是，若蘭所體現的自我犧牲的民族主義精神。在殺死日本軍官後，若蘭跳到窗外，揮舞國旗，指引游擊隊前來進攻。她被漢奸頭目的子彈擊中，但沒有立刻死去（傅葆石又誤讀了這個細節），而是在未婚夫的懷抱裏永遠地閉上了雙眼。影片結束時，游擊戰士歸隊回山，若蘭的遺體覆蓋着國旗：女性在民族鬥爭中的核心地位不容置疑。考慮到修正性的邏輯，傅葆石也許想把若蘭從民族主義的話語中拯救出來，把她當作平行於「邊緣化

就中國電影史而言，被侮辱的婦女往往用來比喻中華民族在帝國列強面前的屈辱處境。但這並不表示在所有的文本例子中女性的邊緣化都符合邏輯。《游擊進行曲》沒把女主角若蘭塑造為強姦受害者，是因為戰時電影人的那種正氣，而不是出於任何表現隱晦的意圖。

的香港」的概念，但是他力圖達到的結論卻建立在缺乏根據的假定（比如假像中的強姦）、過度的闡釋（比如香港邊緣性）和極端的忽視（比如影片中出現的女游擊戰士）之上<sup>26</sup>。

### 三 偽飾的多樣性：戰時「大陸與香港的二元對立」？

傅葆石認為修正性的歷史意在挑戰抵抗與合作的二元對立，但他的修正方法本身就基於一種嚴格由地域政治界定的本質主義觀點，認為戰時的大陸電影和粵語電影之間存在一種本質的對立關係。傅葆石這樣評價上海移民對低成本粵語片的批評：「這些批評展示了現代中國知識份子的精英主義態度，他們對那些主要面向大眾、市場化的粵語電影持蔑視、懷疑的態度。在他們看來，對比大陸電影，粵語電影娛樂觀眾，缺少道德和民族使命感，因而散發一種叛國的臭味」<sup>27</sup>。

民國時期中國電影批評中廣泛的精英主義是既成事實，但這種精英主義超越了政治分野，同時適用於國民黨右翼和左派團體。值得記住，歷史上文化精英的攻擊目標並不局限於30年代的粵語片，而包括了在上海泛濫成災的商業電影，從20年代末的武俠片、到30年代中的軟性電影、再到40年代初的古裝片。長期以來，中國電影批評家不斷使用「低級」、「無聊」、「怪誕」、「迷信」和「色情」等字眼，批評、進而遏制不負責任的商業電影製作，尤其在國難當頭的時候<sup>28</sup>。

歷史證據進一步揭示電影批評所對應的商業行為。傅葆石也注意到香

港電影為人詬病的快速製作風潮，「在30年代和40年代初，7到10天製作一部電影是行業裏的普遍標準」<sup>29</sup>。同樣，在淪陷時期，上海的藝華和國華相互競爭，都用7天完成了一部古裝劇《三笑》。藝華版1940年6月3日首映，國華版一周後登場，於是在孤島上海發生了怪異的一幕：兩部片子針尖對麥芒，同時以同樣故事競爭，但都有不錯的賣座率，分別放映了23天和28天<sup>30</sup>。儘管商業成功出人預料，持精英立場的上海批評家們並沒有因此而停止批評。奇怪的是，傅葆石卻寧可賦予粵語電影一種基於經濟因素（在險惡的市場上生存）的豁免權，為的只不過是保護他們免受南下電影人的批評。

同樣令人困惑的是，當傅葆石試圖將大陸與香港的對立具體化時，他再次隱避了一個重要的歷史事實：香港的知識界發起了香港頭兩次的影片清潔運動。1935年1月，香港華僑教育會的研究部長何厭出面反對低俗的粵語武俠片和神怪片，得到了五百多名教師和教授的支持。在他們針對香港電影工業提出的五個目標中，「發揚民族精神」排在第一位<sup>31</sup>。1938年開展的第二次電影清潔運動獲得了香港基督教社團的支持，並由羅明佑和黎民偉領頭。羅明佑出生香港，一度統領以上海為中心的聯華電影；黎民偉在日本出生，如今被視作「香港電影之父」<sup>32</sup>。第二次的清潔運動產生了一些效果，迫使幾部神怪片撤出市場或延遲發行<sup>33</sup>。

有關30年代香港電影清潔運動的歷史證據表明，針對泛濫的商業主義的批評，意識形態的分野不限於文化地域，而是跨地域的。正如統一的大陸電影並不存在，單一的粵語電影也

傅葆石認為修正性的歷史意在挑戰抵抗與合作的二元對立，但他的修正方法本身就基於一種嚴格由地域政治界定的本質主義觀點，認為戰時的大陸電影和粵語電影之間存在一種本質的對立關係。

不存在。30年代的上海電影可以劃分成左翼電影、軟性電影、國防電影等等，類似劃分同樣適用於30年代的香港電影。香港拍攝愛國片早於上海，許多香港電影人不僅認同中國的民族救亡事業，而且認同廣義的中華民族。

富於諷刺意味的是，傅葆石的大陸與香港的二元對立是複製而不是反對他事先設定的目標：即在民族主義話語中被他視作非此即彼的二元範疇：「四部影片〔大地和新生出品的電影〕都是那種中國中心的大中原心態的民族主義二元範疇的變種：我們對他們，愛國者對叛徒。這些電影不是講述中國知識份子的英勇抵抗，就是有關那些〔在香港〕異化的年輕男女在參與本地的抗日活動中，意識到了自己的中國身份，最終『回歸家鄉』到大陸去。」<sup>④</sup>根據傅葆石這種非此即彼（「不是……就是」）的邏輯，當時要真正進入香港的粵語世界就意味着這些二元對立的舉動：不參與抗日活動（那是大陸的事情），拒絕成為叛徒或者愛國者（因為香港的中立），排斥新來的上海移民（將他們定性為他者）。這種邏輯的本質主義特性無可避免地背離了傅葆石自己對於所謂多重性的訴求。

傅葆石對於二元對立的依賴，在他批評「大中原心態」時表現得最為明顯：他發明這個涵蓋廣泛的術語，將所有的上海移民本質化，絲毫不論他們的家庭背景或意識形態立場。從家庭出生看，司徒慧敏和蔡楚生都是說粵語的廣東人。司徒慧敏於1928年（年僅18歲）離開廣州前往東京，1930年在上海開始他的藝術生涯；蔡楚生雖然出生於上海，但6歲至21歲期間生活在廣東家鄉，1927年才返回上海<sup>⑤</sup>。

把蔡楚生和司徒慧敏劃分為上海移民有命名錯誤的危險，因為如果嚴格遵循傅葆石根據暫居地給人貼標籤的邏輯，這兩位藝術家也不妨被稱作在上海的「廣東移民」。事實上，傅葆石的標準甚至不適用於黎民偉，因為1926-37年間黎民偉在上海工作，這是他電影生涯中最多產的時期。黎民偉在上海居留的時間當時超過了司徒慧敏和蔡楚生，他同樣也在1937年移民到香港。難道傅葆石會做出離譜的劃分，把黎民偉也歸入有「大中原心態」的上海移民之列？

正如傅葆石的居住地標準無法使他那香港與大陸對立的本質主義觀點合理化，他不加區別地把穆時英當作「大中原心態」的代言人也不足以解釋上海電影圈意識形態的複雜性。在30年代，穆時英支持在台灣出生、日本受教育、上海居住的劉吶鷗提倡軟性電影，和左翼批評家展開了激烈的論爭。考慮到穆時英和蔡楚生、司徒慧敏等著名的左翼人士之間顯著的意識形態差異，以及穆時英和劉吶鷗一樣與日本合作、最終死於政治暗殺，傅葆石何以把穆時英當作「大中原心態」的代言人，實在令人困惑。另外，儘管新感覺派寫作方式當年頗為時髦，穆時英從來沒被當作是主流的中國作家，他的電影夢在暫居香港、編導了《夜明珠》（1937）時得以實現；這部電影是他為一家香港公司執導的粵語娛樂片，由粵語明星胡蝶影主演<sup>⑥</sup>。

分析到此，傅葆石所提倡的多重性在本質上明顯是二元對立的：大陸對香港、粵語電影對上海電影、本地人對移民、商業化對愛國片等等。像傅葆石那樣不加區別地把「大中原心態」當作一個涵蓋所有中國區域文化的術語是不可取的。電影史中應該更

傅葆石所提倡的多重性在本質上明顯是二元對立的：大陸對香港、粵語電影對上海電影、本地人對移民、商業化對愛國片等等。把「大中原心態」當作一個涵蓋所有中國區域文化的術語是不可取的。電影史中應該更多研究的是其多重性和複雜性。

多研究的是，在多重性和複雜性方面，粵語文化、海派文化和中原文化有甚麼差異？司徒慧敏、蔡楚生和黎民偉等人在他們跨地域（上海、香港，以及北京、重慶）的電影生涯裏，在不同的時期內怎樣協調他們的多重身份？以及他們在戰時的電影創作中使用甚麼樣的協調方式、尋求甚麼樣的身份？

#### 四 變動的複雜性：香港作為「既此亦彼的混雜體」

傅葆石在論述戰時香港身份的複雜性時，極力推崇《南國姊妹花》。他認為該片結尾使邊緣化和弱小的人物強大的處理方法，抗議了大中原心態的中國中心話語。然而這部片子表現的與其說是香港的邊緣化，不如說是香港對大陸文化的吸收。

傅葆石在論述戰時香港身份的複雜性時，極力推崇《南國姊妹花》（1939）。這部香港現存最早的、由胡蝶影公司出品的粵語片顯然呼應經典上海片《姊妹花》（1933）。與《姊妹花》一樣，《南國姊妹花》戲劇性地展示了一對出生後分別成長的孿生姐妹在不同的社會環境裏表現出的差異。大蝶（胡蝶影飾）由城裏的一個富裕人家收養，取名周雲英，長成一個聰穎、自信的女人；小蝶（同樣由胡蝶影飾）和父親一道生活在一個小漁村，被繼母及其女兒虐待。但《南國姊妹花》並沒有像《姊妹花》那樣渲染階級對立，而是聚焦於兩姐妹和一個英俊音樂家李仲青（吳楚帆飾）之間的三角關係。孿生姐妹團圓後，影片結尾處雲英乘船離開村莊，小蝶和仲青追到山頂，含淚擁抱。

傅葆石正確地指出了《南國姊妹花》將愛情片、家庭劇、戲曲片、社會諷刺、喜劇片等不同類型混雜在一起，並結合了不同的主題，比如自由戀愛、抵禦外強、繼母心態等，《南國姊妹花》因此具備了30、40年代粵語電影的傳統審美觀和混雜方式<sup>⑥</sup>。

但是應該指出，這些元素不是粵語片所獨創的，因為20至40年代的上海電影同樣熱衷於類似的混雜類型和主題。真正奇特的是傅葆石對該片結尾隱喻式的解讀：「這兩個姐妹不得不自己解決所有的衝突，她們為了彼此的幸福而相互犧牲，而不是為了男人的幸福。她們具備一種女人通常並不具有的主體性和力量……這種使邊緣化和弱小的人物強大的處理方法，抗議了大中原心態的中國中心話語。」<sup>⑦</sup>

很可惜，文本提供的證據證明所謂的「抗議」之說來自傅葆石的解讀，而非電影本身，因為這部片子表現的與其說是香港的邊緣化，不如說是香港對大陸文化的吸收。《南國姊妹花》是胡蝶影的明星表演片，其中穿插一個醒目的戲中戲《王昭君》，為她提供展現才華的空間。眾所周知，《王昭君》來源於中國傳統戲劇，而不是一個香港本土故事。通過這個美麗的宮女嫁到北方少數民族部落以換取邊界和平的故事，《南國姊妹花》激勵了在外強侵略時為國犧牲的精神。

在中國電影史上，雲英屬於那些在20年代形成的新女性形象，她們爭取戀愛和事業的自主權，又在30年代宣揚愛國主義。在《南國姊妹花》中，雲英是唯一被賦予主體性的女性人物，她主動退出愛情三角關係，繼續救亡募捐工作，至少暫時解決了影片在敘事和情感上的困境。影片結束時，小蝶和仲青留在小漁村，但是像傅葆石那樣把這個暫時的解決方案誇大成香港對上海移民的抗議，不僅證據不足，而且近乎荒謬。

讓我們重新考查一下傅葆石漏洞百出的觀點。在影片的結局中，他看到了「最早表現和宣揚發展香港身份的努力」：「這部影片沒有訴諸那種非此

即彼的二元化的民族主義和殖民主義範疇，相反它表達了既此亦彼的混雜性——這種混雜性的特徵是一種「此處和別處、傳統和現代、城市的浮華和鄉村的簡樸之間隱晦的混合」<sup>⑳</sup>。傅葆石的論點站不住腳的地方在於他所引證的多種混合並非香港電影所獨有。如果真的遵循他提出的那種既此亦彼的邏輯，那麼香港日漸展露的「隱晦混合」的身份不應當導致相互排斥（傅葆石稱為「一種令人不安的精神分裂」），而應該創造出選擇的自由，創造一種同時承認根源和途徑、同時堅持本土和流動、同時是粵語的和中國的靈活性。雲英很好地體現了這種既此亦彼的自由：她既正視個人欲望又看重姐妹親情，既嚮往浪漫愛情又飽含愛國熱情，既熱愛本土藝術（粵劇）又對淵遠的中國歷史感興趣（昭君出塞）。正因為雲英集中體現了這些貌似不同、甚至相互矛盾的特質，這部片子才能成為電影領域探尋香港身份的早期傑出例子。

回到戰爭時期，我們意識到由於香港面臨的極度困難，流動方面的靈活性必不可少。日軍1941年12月佔領香港後，試圖複製在上海實行的文化合作模式，召集滯留在港的著名藝術家，包括胡蝶、梅蘭芳、關文清、吳楚帆等，在著名的半島酒店會面，敦促他們合作拍攝一部親日影片<sup>㉑</sup>。胡蝶很快接到邀請，拍攝一部名為《胡蝶遊東京》的紀錄片。吳楚帆也被迫答應在《香港攻略戰》（又名《英國崩潰之日》，1942）裏擔任主角，這部影片成為1942-45年日本佔領時期唯一在香港拍攝的故事片。

與上海的情形相反，在日本佔領軍的重壓下，在香港的主要電影家都拒絕和日本合作，並且一一逃離了日

本的嚴密控制。吳楚帆乘漁船逃到澳門，然後抵達廣州灣。胡蝶在地下游擊戰士的掩護下和兩個孩子走了一整天的山路，穿過邊界到達廣東<sup>㉒</sup>。佔領期間共有100萬人離開香港，當地人口從164萬銳減到1945年的60萬，儘管1947年的人口又回升到175萬<sup>㉓</sup>。淪陷時期香港和廣東之間大量的移民，讓中港邊界的流動性和居民越境的靈活性更為引人注目。

在回憶錄中，吳楚帆這樣解釋他當年不與日本合作的態度：「我是堂堂正正的一個中國人，祖國燦爛的河山，那時正大部分淪亡和被踐踏在他們侵略軍人的鐵蹄之下，我怎能違反國家民族的利益，埋沒自己的良心，為虎作倀，替他們作應聲蟲，被利用為宣傳的喉舌？」<sup>㉔</sup>和《南國姊妹花》中的雲英相似，作為一個中國人，吳楚帆並沒有在戰時的香港感到身份的隱晦性或個人的精神分裂，而在他後來的電影事業中，繼續把香港融於地域範圍大於香港的華南文化中去。在他的視野中，香港毫無疑問是中國電影界的一個部分。這種看法解釋了為甚麼當他在30年代末一度失業時，也堅決地拒絕參加流行的粵語色情神怪片的演出<sup>㉕</sup>。相反，吳楚帆毫不遲疑地稱1939-41年間的香港文化為「黃金時代」，因為南下電影人給香港文化帶來了全新的視野，吳楚帆也承認他的眼界因此而拓展了<sup>㉖</sup>。令人費解的是，傅葆石在不加引文、不標頁碼的情況下，用吳楚帆的回憶錄為例，力證香港電影界對上海移民的厭惡，以及他們的電影批評對粵語片的危害<sup>㉗</sup>。

儘管在多大程度上戰時的香港電影人贊同吳楚帆的愛國主義思想還有待進一步確定，但不可改變的史實是，除了那17歲不諳世事的女演員紫

吳楚帆並沒有在戰時的香港感到身份的隱晦性或個人的精神分裂，他把香港融於地域範圍大於香港的華南文化中去，認為香港是中國電影界的一個部分。他稱1939-41年間的香港文化為「黃金時代」，因為南下電影人給香港文化帶來了全新的視野，他承認自己的眼界因此而拓展了。



羅蓮以外<sup>⑦</sup>，沒有其他的香港電影人與日本合作，而這種不合作的策略直接導致了在整個淪陷時期香港故事片生產的零紀錄。

## 五 結論：超越修正性歷史觀的意識形態局限

面對淪陷時期香港和上海兩地顯著不同的電影業，修正性歷史研究能想像出甚麼樣的隱晦性呢？傅葆石可能期待粵語電影人像他要求上海移民那樣，對日本人表現出一種可信的欣賞嗎？他可能指責香港電影人沒有利用合作的機會，像他們戰時的上海同行那樣，拍攝娛樂電影，表面上娛樂本地觀眾、暗地裏傳播愛國思想嗎？很可能，傅葆石不會走這麼遠，因為他批評的真正對象是「大中原心態」，而不是粵語電影。他的修正性歷史觀自認為是「重述香港人和香港文化的批評項目的一部分」，而且他相信「從經驗研究和歷史視角去重寫殖民歷史非常重要，其目的是解構有關香港的各種刻板觀念和陳詞濫調，重新規劃香港的後殖民文化和社會」<sup>⑧</sup>。

正如本文所批評，傅葆石最離譜的地方不是他的經驗研究，而是他在歷史視角中注入的修正式研究方法。對他而言，戰時的中國和香港始終是兩個截然分別的概念，電影人都根據家庭出生、居住地和政治信念嚴格地區分開來。他表面上要求從非此即彼的二元對立向既此亦彼的多元邏輯轉變，但隱藏在這個要求背後的卻是一種根深蒂固的本質主義。這種本質主義源於對所謂「大中原心態」的焦慮和恐懼，因為他視其為威脅本土文化、使香港「中國化」的有害力量（「中國

化」為傅葆石的原話，好像在說40年代前香港與中國沒有任何文化關係）。

傅葆石對中國與香港二元對立的依賴，不僅體現在他不加區別地用「大中原心態」這個不準確的術語指謂所有大陸的電影人，而且還在於他沒有明確說出，但卻非常武斷地依據居住地來裁決誰屬於香港。以下是他使用二元對立的另一個例子：「在香港投降後，當大多數的流亡藝術家和知識份子基於安全考慮而拋棄香港、另覓安全所在時，本地的藝術家拒絕向日本人示好，表現出了身為中國人的操守。像雲英那樣，他們穿越邊界，在未被佔領的中國地區內尋求自由和成就。又像小蝶那樣，一旦佔領結束，他們就返回香港，重建本地的大眾文化。」<sup>⑨</sup>

傅葆石提及《南國姊妹花》的這段文字值得進一步推敲。首先，就上文提到的行動的自由性而言，滯留香港的小蝶和愛國救亡的雲英之間並沒有本質的區別，因為在淪陷時期她們都可以穿過邊界進入後方，戰後也可以重返家鄉。其次，大陸的電影人從來沒有拋棄香港，因為戰後他們大舉返回或遷居香港，幫助建立一種不再是嚴格意義上「本地的」香港文化，而是更為開放的、國際主義的、跨地域的香港文化。再次，意味深長的史實是，戰後香港最先放映的兩部故事片都是國語片，分別為《蘆花翻白燕子飛》（1946）和《情焰》（1946）<sup>⑩</sup>。

傅葆石有關誰屬於香港人的本質主義式的假定和戰後的香港電影史實大相逕庭：大陸提供的資金和人力支持使香港電影受益匪淺。除了黎民偉和吳楚帆等人返回香港，新到香港的大陸電影人包括製片商蔣伯英、李祖永、張善昆，以及導演卜萬蒼、何非

傅葆石在歷史視角中注入修正式研究方法。對他而言，戰時的中國和香港始終是兩個截然分別的概念，電影人都根據家庭出生、居住地和政治信念嚴格地區分開來。他要求從非此即彼的二元對立向既此亦彼的多元邏輯轉變，但背後卻有一種根深蒂固的本質主義。這源於對所謂「大中原心態」的焦慮和恐懼。

光、朱石麟等。儘管他們最初也許是為了躲避內戰才到香港，但他們最終居住在香港，在電影史上第一次將香港的國語片建成為一個獨立於粵語片的龐大工業。他們的故事應該也是傅葆石所謂「香港人和香港文化」的一個歷史組成部分，可是富於諷刺意味的是，傅葆石原意是使用這個詞把那些「非本地人」排除在香港電影的重述項目之外。

總而言之，傅葆石的修正性歷史觀有着嚴重的本質主義痕迹，即用粵語電影對抗大陸電影，把二者當作相互排斥的實體，力圖建立一個嚴格劃分的地域文化抗衡。傅葆石不以歷史和文本證據作為依託，而是依賴當今受身份焦慮所驅使的文化政治策略。修正性研究方法力圖解構有關香港的各種刻板觀念和陳詞濫調，這本是無可非議的，但是傅葆石把有關「大中原心態」的各種刻板觀念強加於戰時所有的中國電影上，這同樣也該批評。儘管他作了大量細緻的歷史研究，傅葆石的修正性研究方法在地域政治方面相當笨拙，文本證據的操縱過份隨心所欲，意識形態的分析也難以令人信服。

為了真正探求人性、多重性和複雜性，我們必須突破這種修正性歷史觀的意識形態局限，以一種尊重史實的開放心態來關注戰時中國電影中諸多尚未解決的課題。至少，戰時中國電影人和知識份子從上海大舉遷徙到香港和其他地域的例證，說明了在中國文化歷史的形成過程中，「流散」(diasporic) 經驗對地域文化形成的長期重大影響。就香港電影而言，我們必須認識到它的人性和生命力，但不應忽視它的多重性和複雜性：它同時是本土的(基於香港)、地區性的或超

地區的(與華南以及東南亞千絲萬縷的關聯)、跨語言或多語言的(粵語、國語、潮汕話、廈門話，還有英語)，以及跨國族的(從大陸、台灣和美國吸收資金和影響)<sup>⑤</sup>。「香港電影是出類拔萃的地區性電影」——戰時如此，60年代尤盛，如今依然<sup>⑥</sup>。

### 註釋

① Poshek Fu, "Projecting Ambivalence: Chinese Cinema in Semi-occupied Shanghai, 1937-41", in *Wartime Shanghai*, ed. Wenhshin Yeh (London: Routledge, 1998), 105.

② Poshek Fu, *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945* (Stanford: Stanford University Press, 1993).

③④ Poshek Fu, preface to *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas* (Stanford: Stanford University Press, 1993), xiv-xv; xv.

④ 同上書，簡裝本背面的說明。

⑤⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕ Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, 172; 73; 172; 75; 74-75; 70-71; 63; 73; 83; 86; 87; 85, 173; 92; 91.

⑥⑰⑱⑳㉑ 余慕雲：《香港電影史話》，第二卷(三十年代)(香港：次文化有限公司，1997)，頁169；81-82；139-42；115-16；188-89。

⑥ 見程季華主編：《中國電影發展史》，第二卷(北京：中國電影出版社，1981)，頁75-79；杜雲之：《中華民國電影史》，上冊(台北：行政院文化建設委員會，1988)，頁298；李道新：《中國電影史，1937-1945》(北京：首都師範大學出版社，2000)，頁226-28；黃淑嫻等編：《香港影片大全》，第一卷，1913-1941(香港：香港電影資料館、市政局，1997)，頁553；張駿祥、程季

我們必須突破修正性歷史觀的意識形態局限，以尊重史實的開放心態來關注戰時中國電影中諸多尚未解決的課題。就香港電影而言，我們不應忽視它的多重性和複雜性：它同時是本土的、地區性的或超地區的、跨語言或多語言的，以及跨國族的。

華主編：《中國電影大辭典》(上海：上海辭書出版社，1995)，頁1245。

⑨ 引自《中國電影發展史》，第二卷，頁77-78。

⑩ 余慕雲：《香港電影史話》，第二卷，頁186；余慕雲：《香港電影史話》，第三卷(四十年代)(香港：次文化有限公司，1998)，頁31-32、45。

⑪ 香港製作的第一部同時配有國語和粵語版本的影片是《胭脂淚》(1938)，見余慕雲：《香港電影史話》，第二卷，頁177；Paul Fonoroff, *Silver Light: A Pictorial History of Hong Kong Cinema 1920-1970* (Hong Kong: Joint Publishing, 1997), 37.

⑫⑬ Poshek Fu, "Between Nationalism and Colonialism: Mainland Émigrés, Marginal Culture, and Hong Kong Cinema 1937-1941", in *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, ed. Poshek Fu and David Desser (New York: Cambridge University Press, 2000), 210-11; 212-23.

⑭ 「啟明」一說見《中國電影發展史》，第二卷，頁78；杜雲之：《中華民國電影史》，上冊，頁298；《中國電影大辭典》，頁746。「新潮」一說見《香港影片大全》，第一卷，頁553；余慕雲：《香港電影史話》，第二卷，頁169。

⑮ 《中國電影發展史》，第二卷，頁81；杜雲之：《中華民國電影史》，上冊，頁299；余慕雲：《香港電影史話》，第二卷，頁200。

⑯⑰⑱⑲⑳ 余慕雲：《香港電影史話》，第三卷，頁7-10；31；6、38；63；82-89。

㉑ Yingjin Zhang, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2002), 84-85.

㉒ 電影劇本中清楚地標明女游擊隊員的出現，見張駿祥編：《中國抗日戰爭時期大後方文學書系：電影

卷》(重慶：重慶出版社，1989)，頁532。

㉓ 李道新：《中國電影批評史，1897-2000》(北京：中國電影出版社，2002)，頁30-186。

㉔ 李道新：《中國電影史，1937-1945》，頁168。

㉕ 參見香港紀錄片，蔡繼光導演：《黎民偉：香港電影之父》(香港：龍光影業有限公司，2001)。

㉖ 參見蔡洪聲：《蔡楚生的創作道路》(北京：文化藝術出版社，1982)；李亦中：《蔡楚生：電影導演翹楚》(上海：上海教育出版社，1999)。

㉗ 《香港影片大全》，第一卷，頁167；余慕雲：《香港電影史話》，第二卷，頁155-56。

㉘ 吳楚帆：《吳楚帆自傳》(台北：龍文出版社股份有限公司，1994)，頁83；余慕雲：《香港電影史話》，第三卷，頁56。

㉙ 吳楚帆：《吳楚帆自傳》，頁85-87；胡蝶：《胡蝶回憶錄》(台北：聯經出版社，1986)，頁232-34。

㉚ Ian 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), 58.

㉛㉜㉝ 吳楚帆：《吳楚帆自傳》，頁84；36-37；53-54。

㉞ 參見張英進：〈香港電影中的「超地區想像」：文化、身份、工業問題〉，《當代電影》，2004年第4期，頁41-44。

㉟ David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), 61.

**張英進** 美國聖地亞哥加州大學中國研究中心主任，文學系比較文學、文化研究正教授，出版中英文書籍十多本。