

# 冷戰中的文化傳承

## ——張國興與亞洲影業有限公司

● 吳國坤

**摘要：**本文探討1950年代在冷戰陰霾下美國亞洲基金會(The Asia Foundation)對親美知識份子張國興的秘密援助，以及後者由此建立的一個跨國文化及信息網絡。殖民管治時期的香港作為華語文化生產及傳播的重要基地，其文化和戰略意義雖然舉足輕重，但又一直為人忽略。本研究集中討論張國興在香港成立的亞洲影業有限公司(亞洲影業)如何與左翼的長城影業公司競爭，強調生產既有藝術水平又具反共意識的作品，在娛樂和政治之間取得平衡。張國興致力推動電影製作和大眾文化消費，雖然因為經濟及企業運作等種種原因以致後來功敗垂成，但亞洲影業的功績在於其催生了戰後香港華語電影的發展和創造力，以及電影工業的現代化。張國興與亞洲影業的故事，其意義遠遠超越了傳統冷戰論述中強調純粹的大國操縱的政治理解。

**關鍵詞：**文化冷戰 亞洲基金會 亞洲影業有限公司 張國興 華語電影

### 一 文化冷戰與張國興的媒體計劃

1952年5月26日，作為親美記者和香港知識份子的張國興(1916-2006)致函美國機構自由亞洲委員會(Committee for a Free Asia, CFA)，提交了他早前所建議的文化計劃之修訂版。該計劃旨在通過在印刷媒體和香港電影界的積極工作，以抗衡共產主義在亞洲的傳播<sup>①</sup>。早在1951年11月，張國興已萌生這個項目的構思，並向自由亞洲委員會提出他的想法。在冷戰的背景下，這個項目從三個層面上擬定心理戰計劃，企圖建立一個由出版社、電影公司以及

\* 承蒙關志華在這次研究上提供協助。

用作「鼓動群眾」和政治宣傳活動的研究組織所組成的企業，達到「文化抗共」的目標<sup>②</sup>。

張國興將香港定位為冷戰時期亞洲的戰略性陣地，推行一個名為「小說企業」(Fiction Enterprise)的媒體計劃，通過創辦亞洲出版社出版來自中國大陸的離散作家和學者的作品，以及一些在西方國家(主要是美國)發行的重要英語作品之翻譯版本<sup>③</sup>。其中，部分非共產主義小說和反共小說提供了很好的素材，可以用來改編成電影。張國興很快便投身於電影世界，創立了亞洲影業有限公司(以下簡稱「亞洲影業」)，並開始製作在跨亞洲網絡傳播的國語電影。對於書籍出版和電影製作這兩大項目，張國興皆得到美國組織福特基金會(Ford Foundation)和亞洲基金會(The Asia Foundation)的慷慨支持。然而，張國興的第三個文化使命——建立一個知識份子組織，以協調亞洲各地區的教育和政治宣傳工作——卻從未得到美方資助，計劃最終胎死腹中。

在張國興和自由亞洲委員會的秘密通信中，美國當局採用暗號“Fiction”來稱呼張國興(筆者將之譯作「子虛」，認為比起用「小說」來翻譯張的秘密稱謂更到位，更能平添冷戰和諜戰的氣氛)<sup>④</sup>——在史丹福大學胡佛研究所圖書檔案館(Hoover Institution Library & Archives)找到的塵封檔案中，每每翻閱到美國人稱呼「子虛先生」(Mr. Fiction)的暗號。

自由亞洲委員會最初於1951年在舊金山成立，為一個美國的非政府組織，它於1954年秋季重組成亞洲基金會。正如基金會第一任主席布魯姆(Robert Blum)所說，「自由亞洲委員會是由一群加利福尼亞州人在朝鮮戰爭高峰期所創立的，他們認為一個專注亞洲的美國非政府組織可以提升亞洲人在自己的領土抵抗共產主義的願望和能力」<sup>⑤</sup>。然而，布魯姆對亞洲基金會及其非政府地位和慈善使命定位的描述，被認為是在隱瞞亞洲基金會與華盛頓網絡的密切聯繫，實際上，該基金會從美國政府和中央情報局(CIA，以下簡稱「中情局」)手上得到大額的財政支持<sup>⑥</sup>。亞洲基金會的主要目標是「向在亞洲為實現和平、獨立、個人自由和社會進步而努力的個人和團體提供私人支持」<sup>⑦</sup>；在保密條款下，該基金會在1950年代秘密地支持了不少亞洲國家的文化項目，特別是在電影業務方面，「暗中支持反共電影人，從製片人、導演和技術人員，到散布日本、香港、緬甸和韓國的評論家和作者，以及美國和英國電影製片人在馬來西亞和泰國的秘密活動」<sup>⑧</sup>。當然，亞洲基金會和與其合作的其他亞洲組織不僅將冷戰理解為「炸彈與子彈」(bombs and bullets)的戰爭，而且是影像與思維上的意識形態和文化抗爭。在眾多重要的「文化武器」當中，電影是一種最引人入勝的敘說故事媒介，它能夠把抽象的意識形態轉化成善惡之爭的普世故事；而這個吸引大眾的行業能夠生產具娛樂性的政治宣傳，以攫取亞洲人的民心。亞洲也無法倖免地成為這波「文化冷戰」的戰場。

曾任新聞記者的英國學者桑德斯(Frances S. Saunders)闡述了美國中情局如何通過資助文化出版、音樂表演和藝術展覽來進行針對蘇聯和社會主義陣營的心理戰<sup>⑨</sup>。同時，文學、音樂、繪畫和建築設計也成為冷戰時期美國外交戰略的重要一環<sup>⑩</sup>。美國政府更無法忽略電影等「文化武器」(cultural weapon)在「贏取人心」(winning the hearts and minds)上的潛能<sup>⑪</sup>，積極地滲

透好萊塢的說故事模式，拉攏和影響好萊塢電影工作者和製作人來為美國的反共心理戰服務<sup>⑫</sup>，在各種類型的電影尤其是科幻電影注入迂迴的反共意識形態<sup>⑬</sup>。美國的文化冷戰雖然在歐洲打得轟轟烈烈，但共產中國的成立和朝鮮戰爭的爆發，使得亞洲成為美國人無法忽略的文化戰場。作為資本主義陣營之首的美國，當然覺得迫切需要發揮自己在亞太地區的影響力，守護一個「自由亞洲」。美國通過各種流行文化如雜誌、小說、旅遊書寫、劇作、電影、百老匯音樂劇和爵士音樂等，在亞太地區進行文化和政治滲透，同時向國民宣導美國在戰後的全球影響力<sup>⑭</sup>。

然而，美國在亞洲的文化戰役必須得到亞洲國家的合作和響應。近年來，愈來愈多研究把焦點集中在東亞和東南亞國家參與這場文化冷戰時所扮演的角色，把一直以來被冷戰研究主旋律邊緣化的亞洲拉回學術軌道<sup>⑮</sup>。這類研究的成果逐漸豐碩，探討的文化領域包括電影、戲劇、文學、雜誌、媒體、文化政策、建築風格等。而冷戰氛圍下的亞洲電影場域並不是單以「國家電影」(national cinema)這一範疇就可以概括；無論是華語電影或者其他語言的電影，它所牽涉的更是錯綜複雜的跨國和跨區域網絡<sup>⑯</sup>。

李尚竣的研究也是以跨國網絡來探討冷戰氛圍下的亞洲電影發展。他認為冷戰時期的亞洲電影文化與工業以跨國合作和競爭的形態出現，這些跨國網絡涵括了電影製作人、導演、明星、電影評論人、文化知識份子、電影發行和電影節等，而這種跨國網絡的形成更與文化冷戰和美國資助息息相關。通過亞洲基金會，美國嘗試滲透亞洲的電影製作，拉攏亞洲的反共電影人和知識份子來組成反共文化生產網絡，同時資助、協辦具有反共意識的東南亞電影節(下詳)<sup>⑰</sup>。香港由於地緣政治因素，無法避免成為亞洲文化冷戰的主要戰場，成為美國實行各種反共文化、出版和教育計劃的中心<sup>⑱</sup>。殖民管治時期的香港在東亞和東南亞國家於文化冷戰中所起的作用，以及其作為華語文化生產和傳播的重要基地，在中美等大國角力中的文化和戰略意義雖然舉足輕重，但又一直為人忽略。傅葆石的研究證實，亞洲基金會資助從大陸流亡、南下香港的知識份子出版《中國學生周報》，向全球離散華人宣揚西方自由民主價值<sup>⑲</sup>。亞洲基金會同時協助張國興創立亞洲影業，介入亞洲的文化冷戰。

本文建基於文化冷戰論述的學術脈絡，嘗試闡述一個鮮為人知的個案——探討亞洲基金會對張國興的媒體企業的秘密援助，以及後者如何建立一個跨國文化及信息網絡。本文參考的具體材料包括胡佛研究所圖書檔案館的亞洲基金會檔案(Asia Foundation Records)，並配合電影雜誌及報章等有關文史資料，將檔案與文獻研究結合電影文本進行跨媒介分析。首先縷述亞洲影業如何通過美國的資助，嘗試與左翼電影公司進行角力和競爭，揭示張國興的文化冷戰思維，強調生產既有藝術水平又具反共意識的作品，在娛樂和政治之間卻難以取得平衡；然後以亞洲影業製作的第二部作品《楊娥》(1955)為例，闡述它在電影製作過程面臨的技術挑戰及市場困境；最後探討張國興和亞洲影業的參與和介入，為當時的華語電影場域留下甚麼樣的影響和文化遺產。

## 二 張國興與亞洲影業

張國興出生於海南島，在馬來亞北婆羅洲的古晉接受教育。抗戰期間回到中國後，入讀昆明的國立西南聯合大學，1945年畢業，獲得法學學士學位，並先後當上翻譯和記者，為國民黨和美國新聞機構報導內戰消息。1945年，他在重慶和南京擔任由國民黨成立的中央通訊社記者；1946年，他開始擔任南京的美國合眾社 (United Press) 記者。張國興目睹了解放軍在1949年4月進入南京，記錄了南京在共產黨佔領後的變化；12月，他離開大陸，前往香港<sup>20</sup>。1950年，他把之前寫成的文章收輯增訂成一本書，取名為《竹幕八月記》(Eight Months behind the Bamboo Curtain)<sup>21</sup>，被認為是第一個用「竹幕」(bamboo curtain) 這個詞來形容中國共產黨統治的作家<sup>22</sup>。除了在1952年創辦亞洲出版社和1953年成立亞洲影業並作為製片人外，張國興在香港也活躍於新聞界。他曾任《南華早報》(South China Morning Post) 的編輯顧問，後來在香港浸會學院(現為香港浸會大學)新設立的傳播課程擔任教職，更在1978年成為該校傳理系系主任，直到1985年才退休；其「唯真為善」(Truth is Virtue) 的信念，也成為後來該校傳理系的格言<sup>23</sup>。

在張國興於1951年11月向自由亞洲委員會提交的文化計劃的前言中，他聲稱「我們只想誠實和簡單地告訴人們共產主義在中國實踐時的真相」，認為中共統治只是「一個具吸引力的偽裝」<sup>24</sup>。張國興所堅持的反共立場支持了他後來創立亞洲影業。同時，他清楚無誤地把香港定位為這場亞洲心理戰的最重要戰線：「這些項目必須在香港啟動，因為香港遍布人才，而且在香港能夠輕易進入竹幕，這可以更容易獲得打擊共產黨的所需材料。」在朝鮮戰爭結束不久後，張國興認為中共在華語文學領域已經取得勝利，對海外華人具文化影響力，對亞洲文化構成迫在眉睫的「威脅」，而他的「人民思想戰爭」(Battle for the People's Minds) 理念很容易便與美國中情局產生共識<sup>25</sup>。自由亞洲委員會中負責亞洲事務的指揮斯圖爾特 (James Stewart) 於1952年在舊金山去信給該會香港代表艾偉 (James T. Ivy)，表達了他對張國興的文化計劃的興趣，特別指出他同意張國興對香港在戰略和地理上重要性的看法，認同香港能夠為其他地區起着啟迪作用：「世界上仍有很多人沒有意識到紅色中國正在發生的事情，這是幾乎令人難以置信，而且無疑是十分可悲的。……請鼓勵你的朋友盡最大的努力記錄每一個紅色中國的故事，並以每一種可能的文學形式提供給中國南方的讀者。在為其他地區提供啟發方面，香港的責任是非常重大的。」<sup>26</sup>

冷戰期間出現政治緊張和意識形態的騷動，張國興和斯圖爾特皆同意利用複雜的香港電影市場所提供的發展潛力和影響力——它是華語電影界最具活力的中心，包含了粵語、國語以及多種南方方言的電影。事實上，二十世紀中葉見證了華語電影在香港電影市場的百花齊放，從不同類型的通俗電影(如喜劇、愛情劇、情景劇、歷史劇、奇幻電影和鬼片)到充滿社會批評的電影(如悲劇、家庭及倫理片和現實主義影片)。這些電影吸收並呈現了中國古典文學的傳統、西方好萊塢的流行敘事、粵語和本地文化，以及現代都市的生活方式。尤有甚者，香港電影業在第二次世界大戰後被評為全球第四大的

電影生產中心，並在1950年代中期一直蓬勃發展，持續帶來無限的商業契機，同時又充滿風險和危機。1955年，也即亞洲影業開展業務的兩年後，香港的電影製片公司已經生產了227部電影（相比於1954年的188部電影）；作為電影生產的地區，香港僅落後於美國、日本和印度<sup>27</sup>。同時，香港製作的電影對海外華人觀眾產生了巨大影響，特別是在東南亞市場。在香港與海外華人社會，出現了許多電影工作室、企業家、電影明星、電影類型、電影雜誌和視像媒體。

1953年，張國興正式創辦亞洲影業，並開始投入電影製作。儘管獲得亞洲基金會的財政支持，張國興依然自稱為該公司的獨立電影導演和經理，以掩蓋其與美國組織的聯繫。在第一次談及亞洲影業時，張國興宣稱，它的使命是發動一場抗衡共產主義思想滲透的戰爭。他將左翼電影的領軍公司、早已在香港電影市場佔一席位的長城影業公司（長城）視為主要商業競爭對手：「我們成立這間電影公司的直接目標是擊敗長城，這將成為我們的作戰口號。」<sup>28</sup>在創辦亞洲影業時，為吸引資金，張國興成功說服他的美國朋友，使他們相信共產主義者在文學領域已佔盡上風，若然右翼陣營沒有做足準備在這場心理戰中作出反擊，電影領域也將被左翼人士所支配。張國興繼續道<sup>29</sup>：

無論我們喜歡與否，它〔長城〕在香港仍是最成功的中國公司。它的畫報是最暢銷的。它是管理得最好和資金最雄厚的公司。即使有多少他們的電影在馬來亞被禁映，它依然屹立不倒。若然是其他公司的話，如果製作的四部電影中有一部被禁映，這些公司必定已經破產。長城有兩個自己的攝影棚。根據這裏流傳的故事，當共產黨在1949年接管長城時，他們投入了300萬港元。從那時候開始，共產黨給予的補助不斷，沒有人知道到底有多少錢。這說明了長城強大的財務狀況。因此，應該考慮一下我們的100萬港元，如果把它花光的話，那也只是這個項目的初期投資。長城的成功，已經持續對我們造成很大的損害。

雖然張國興可能為了尋求更多資金而誇大了左翼電影在香港和東南亞的主導力量，但他描述長城及其良好發展基本上是正确的。事實上，在1950年代初期，香港左翼電影公司出品的影片在香港和東南亞華人社區較受歡迎<sup>30</sup>。作為香港左翼電影製作的大本營，長城繼承了1930年代上海左翼電影的傳統和經驗，培養出很多電影明星，創作了不少精心編寫的電影劇本，並在1950年創辦《長城畫報》——這是一份在香港和東南亞極具影響力的電影雜誌，為長城出品的電影及明星大力宣傳。從歷史的角度來說，長城的成功與大批上海人才移民和湧入香港有關，其中包括製片人袁仰安、導演岳楓和李萍倩，以及演員舒適和劉瓊。儘管左翼份子持續面臨香港殖民政府的壓力，如在1952年1月，八名電影人（包括舒適和劉瓊）因其政治活動被驅逐回大陸，袁仰安仍能克服這樣的危機，並為長城發掘了夏夢和林黛等新星。從1940年代末到1960年代中期，長城的電影一直受到中國觀眾的好評，在香港、大陸和東南亞等地都有很好的票房<sup>31</sup>。

張國興以挑戰左翼電影在國語電影市場的龍頭地位作為目標，並將長城的成功歸因於其文化「宣傳武器」——《長城畫報》被視為「香港和遠東地區最暢銷的電影雜誌」，為長城的電影及影星提供成功的宣傳渠道<sup>32</sup>。針對長城這個宣傳策略，張國興於1953年開始經由亞洲出版社發行《亞洲畫報》，該刊物的定位更為西化，反共立場也更為露骨<sup>33</sup>。張國興最初提交了50萬港元的預算，作為亞洲影業的啟動基金，打算製作三部電影，預算每部電影的製作成本大約為12萬港元；而在製作第三部電影時，他將從第一部電影中獲得利潤。張國興相信亞洲影業以後或多或少能在財務上達到收支平衡，或者至少可以減輕自由亞洲委員會或中情局方面的財務負擔<sup>34</sup>。

在張國興於1951年提交的計劃中，他指出香港電影在過去幾年一直被中國共產主義者所主導，但樂觀地認為他們在電影領域的「統治」地位正在瓦解。這部分原因在於一些亞洲的左翼電影公司被反共產主義政府所關閉，部分在於不少電影從業者對共產主義感到失望。張國興相信，他的電影公司能夠「為感到失望的明星和電影從業者提供替代的機會，讓他們在民主的氛圍下追求藝術」，同時把那些被投閒置散的導演和明星「聚集在這間新的電影公司，一起製作反共電影」；他的目標對象包括劇作家姚克和電影女星李麗華<sup>35</sup>。

### 三 電影、娛樂和反共

在1953至1958年數年間，亞洲影業活躍於電影製作，共出品了九部重視藝術品質、以關心家庭及社會為主題的故事片。這些作品涵蓋了廣泛的類型和風格，從歷史劇、黑幫電影、家庭情景劇到社會現實電影，為往後華語電影的創作和發展奠定了很好的基礎（表1）。在這九部作品中，其中四部電影改編自亞洲出版社發行的小說，包括《傳統》（1955）、《長巷》（1956）、《半下流社會》（1957）、《愛與罪》（1957）<sup>36</sup>。

表1 亞洲影業作品列表

電影	年份	導演	原著
《傳統》	1955	唐煌	徐訏小說《遊俠傳》
《楊娥》	1955	洪叔雲、易文	
《長巷》	1956	卜萬蒼	沙千夢同名小說
《金縷衣》	1956	唐煌	
《半下流社會》	1957	屠光啟	趙滋蕃同名小說
《愛與罪》	1957	唐煌	王潔心同名小說
《滿庭芳》	1957	唐煌	
《三姊妹》	1957	卜萬蒼	
《擦鞋童》	1959	卜萬蒼	

資料來源：「香港電影檢索」網，[https://mcms.lcsd.gov.hk/Search/hkFilm/enquire!/?&request\\_locale=zh\\_HK](https://mcms.lcsd.gov.hk/Search/hkFilm/enquire!/?&request_locale=zh_HK)。

擅長愛情文藝片的唐煌執導了其中四部電影，包括取材自西方黑幫片結構、背景設定在民初杭州的開山之作《傳統》，講述小夫妻衝突的都市喜劇《金縷衣》(1956)，有關越獄逃犯改過自新的《愛與罪》，以及祖孫兩代學習互諒互讓的《滿庭芳》(1957)，這些電影都涉及社會倫理道德和現代家庭世代之間磨合的主題。來自上海的名導演卜萬蒼拍了三部電影：《長巷》是現代版「狸貓換太子」的棄兒故事，探討傳統重男輕女的觀念，觸及生與養的課題，此片並獲1956年第三屆東南亞電影節最佳編劇龍柱金獎；《三姊妹》(1957)以喜愛古典音樂和爵士歌舞的兩姊妹的矛盾以至和解的過程，暗喻社會變遷離不開西化(即「美國化」)；《擦鞋童》(1959)則帶有現實主義味道，透露出南來影人對香港社會的貧富懸殊感到不滿，而只有男主角拒絕加入(左翼)工會，隱含曖昧的政治批判。可以說，亞洲影業的製作並無帶有明顯的反共信息，其中《半下流社會》比較尖銳地通過描寫南來難民的困頓生活來揭示資本主義和人性的黑暗面。總體來說，草創於戰後的亞洲影業，在國語片的題材和形式上起了繼往開來的作用。

張國興也期望亞洲影業可以製作出高品質的作品，帶頭提高國語電影的水平，以及提升員工的專業水準，以求日後可以超越長城的成績。在亞洲影業運作兩年後，張國興在一次訪問中就幾個方面詳細說明他對該公司在製作電影時的專業指示：(1)導演必須為一部電影簽訂合同，訂明六個月內不能兼拍其他電影；一年之中最多執導兩部以至兩部半的戲。(2)在每部電影拍攝前，必須有一個完整而且良好的劇本，事先仔細研究成熟再開拍。(3)寫好劇本、分好鏡頭後，導演要負責把每一個鏡頭先在紙上畫出來(製作故事板)。(4)參與電影的主要角色除非萬不得已，否則不應參與其他電影的拍攝。與此同時，亞洲影業大力培育新人，拒絕出高價爭奪明星，期望優化製片環節及制度，重視人才和故事創作，在缺乏片廠場地與資金有限的情況之下製作出優秀的電影產品<sup>⑤</sup>。

在亞洲冷戰的氛圍中，張國興認為電影的功能是向亞洲人民揭露共產主義的「真相」，但並不是通過狹隘的政治宣傳，而是通過製作「純粹娛樂」的電影，當中牽涉到良好的商業投資；一部成功的電影必須「隱晦地表達出反共思想，讓觀眾潛意識地感受得到，但又不曾過於外露」<sup>⑥</sup>。其實，斯圖爾特也提醒張國興在進入香港電影業時將面臨的巨大挑戰：對電影人才的巨大需求以及如何透過出色的人性化故事來實現其政治目的。斯圖爾特在給艾偉的信中寫道<sup>⑦</sup>：

我希望並鼓勵他們〔亞洲影業〕與在電影領域有實際經驗的優秀人才如導演和演員合作。我也持着一種老派的看法：對於一部電影來說，故事是最重要的。如何隱晦地影射共產主義已成為一種複雜的陳腔濫調。在原則上，它是完全沒有問題的，但是如果你沒有一些有趣和有價值的東西，那麼，無論你能多麼巧妙地進行政治宣傳或提出政治觀點，也是缺乏基礎的。我希望電影人能找到一些情節，而這些情節本身就能體現出爭取自由的鬥爭，或揭露出共產黨的暴政。我認為，情景劇或許是能達到我們目標的最佳載體。

因此，張國興避免在電影中直接灌輸政治信息，傾向製作商業性的電影，以情景劇和道德劇的形式，呈現家庭價值、代際衝突、社會變遷等故事。針對亞洲影業所製作的九部電影，香港電影評論家羅卡和法蘭賓 (Frank Bren) 指出，它們「很少觸及政治理論，也從不公開批評共產主義。它們大多是浪漫情景劇，描述政治保守的家庭如何推崇中華民族的和諧，以及一些傳統觀念如民族主義、家庭和道德倫理」，這些電影幾乎都是「給對政治不感興趣的中國非知識份子的大眾娛樂」；同時，亞洲影業所製作的電影「反對狂熱的革命理想，支持更寬容、更溫和及循序漸進的改革進程」<sup>40</sup>。在出品影片中，少數反映香港社會、文化的疏外與新移民的普遍不適應，更多是表現對傳統的懷疑與再肯定。

亞洲影業的開山之作是《傳統》，它展示了南來文人對傳統文化崩壞的反思及其民族主義情懷。電影出自上海著名作家徐訏的小說《遊俠傳》，由作家本人親自改編，於1953年10月開始拍攝，並於1955年在香港上映。電影的背景設定在抗戰時期的杭州，以土匪與村民之間的衝突作為主線，講述了一個傳統道德崩壞的故事。《傳統》可謂開拓了香港華語黑幫片的類型，講述江湖兄弟的恩怨情仇，尤為亮眼的是剛在影壇出道的劉琦所扮演的愛慕虛榮的女子，引誘洪家幫主的遺孀及其親子聚賭墮落，繼而勾結日本人，把幫會的道義傳統破壞淨盡。劉琦的魅惑角色甚有西方「黑色電影」的「蛇蠍美人」(femme fatale) 韻味，而上海影星王豪飾演的幫主義子，以血來清洗幫會罪惡，竭力保存傳統的倫理法則，最後卻因報仇身殉。電影還加添洪家下一代勾結漢奸情節，男主角的犧牲也就變成為國除奸，以身殉國<sup>41</sup>。美國學者利里 (Charles Leary) 對此片作出政治導讀，指出「這部電影表現出對前共產中國時期的大陸的懷舊嚮往」，「和很多其他亞洲影業所製作的電影一樣，家庭的力量及其在面對腐敗勢力時的脆弱性，是這部電影的中心主題」<sup>42</sup>。其實《傳統》亦具備藝術特色，如電影開場的倒敘片段，以時鐘和照片作為記憶與失憶的意象，暗示時間和傳統的消逝。在思想上，影片創作出一個人類背叛、不忠和城市物欲橫流的寓言，加上中國的俠義精神，成為後來香港黑幫片一個基本模式。

與《傳統》一樣，亞洲影業的第二部作品《楊娥》也是在1955年發行。這部電影是一部以反清復明為背景的歷史劇，帶有武俠片的韻味，時間設定為清初的1664年。女主角楊娥是一名寡婦，她的丈夫是一名始終忠心的明朝將軍，為了捍衛他所效忠的皇帝而英勇犧牲；她的兒子遭向清兵投降而臭名昭著的叛徒吳三桂絞死，而吳三桂則正加緊追殺所有遺留下來的明室追隨者。楊娥決心對吳三桂進行報復，她在平西王府側經營酒肆，伺機刺探。經過多番考驗和磨難，在吳三桂妾氏的幫助下，楊娥成功引起吳三桂的注意。吳三桂被楊娥的美色所迷倒，並邀請她到自己的宮殿表演舞蹈和射箭。楊娥立即答應，更迫不及待地想藉此機會殺死吳三桂。然而，當吳三桂在宮殿裏發現楊娥的陰謀時，用腳踢向楊娥，楊娥敵不過吳三桂，當場倒斃。

作為一部歷史電影，《楊娥》很容易會被解讀成一個政治寓言，象徵着國民黨的戰敗及大陸(明朝)的喪失，而為了恢復舊政權，這一群明朝的忠心





《楊娥》是一部以反清復明為背景的歷史劇。(圖片來源：《華僑日報》，1955年2月18日)

組織和重組反清復明的運動。對於他們來說，台灣是組織運動的基地，以恢復中國昔日的真正光輝。我們擔心的是，英國的審查可能會迫使我们刪去這個角度。」檔案資料顯示，他在製作《楊娥》的過程中還是壓抑不了將政治寓言注入電影中<sup>40</sup>。然而，《楊娥》當前流傳的版本（亦即筆者在香港電影資料館看到的版本）並沒有明確展示張國興所提及的台灣情節，電影裏反共的聲音其實是非常隱晦和絕無僅有的。我們沒有具體的資料來判斷電影的原始版本有否包含台灣情節，抑或這些情節是否後來被殖民時期政府官員審查後刪除。但是，歷史電影很多時候通過敘述過去的事件來隱藏對當代政治的評論，以繞過政治審查。李翰祥執導的《倩女幽魂》（1960）是很好的例子。在邵氏兄弟（香港）有限公司（邵氏兄弟）的支持下，李翰祥改編了一個十七世紀的中國鬼故事，重設了它原來的時間線，將這個奇幻故事設定在明朝政權滅亡後的清初時期。與《楊娥》相似，李翰祥在他的電影中投放了一種對明代的懷念，這呼應了冷戰時期離散華人對大陸的失落、感慨心理。

飾演《傳統》、《楊娥》女主角的劉琦是中國電影的新面孔，曾為南洋影片公司出演過一些配角。後來她與亞洲影業簽約，並在《傳統》、《楊娥》和《半下流社會》中發揮了精湛的演技。在《傳統》中，劉琦飾演了「一個沒有原則的騙子」；她在屏幕上耀眼的表現，使美國評論家相信張國興及亞洲影業「應該培養一些自己的明星」。在評論《楊娥》時，一個美國評論者表示對「楊娥的絕色和她的優雅」印象深刻，另一個評論者則稱讚她在飾演「專情而且像聖女貞德般的」角色時能夠使人信服。雖然當時的劉琦仍是「相對上無人知曉」，但張國興

戰士不會放棄任何對清兵起義的機會。在左翼報章《大公報》的一篇讀者來信中，就批評《楊娥》利用歷史來模糊是非、混淆忠奸。該讀者指出蔣介石便是「活脫脫的現代吳三桂」，認為電影假借舊道德和濫用歷史上忠義人士的事跡來維護蔣介石的賣國行徑；電影在台灣上映以及台灣工作人員參與電影攝製，都說明了它附庸於「現代吳三桂」；因此，觀眾必須擦亮眼睛，拆解這部電影的「花招」，認清它的政治「真面目」<sup>41</sup>。

事實上，張國興也以政治寓言的方式來把這部電影解釋為國民黨回歸祖國大陸的願望：「我選擇了這個劇本……這是一個歷史事實：當時明朝的忠心遺民策劃逃到台灣，組

深信她在《傳統》的演出，必定會讓她成為香港其中一個炙手可熱的明星<sup>45</sup>。事實上，為了在競爭激烈的電影業中留住人才，亞洲影業給予這位女演員相當高的報酬。正如一則電影報導所指：「她〔劉琦〕每一部電影的酬勞通常有5,500港元，但拍攝《傳統》時，她的酬勞有6,500港元。當然，這是可以理解的，因為她必須將所有時間都投放在這部電影的拍攝中。《傳統》作者兼電影編劇徐訏也十分滿意她的表現，因此〔張國興〕為另外三部電影向劉琦支付了1,000港元的聘用費。這似乎是一個十分明智的舉動，另一家電影公司已經試圖以12,000港元簽下她。」<sup>46</sup>這則報導顯示出張國興願意付出更高的報酬來獎勵合約員工，以滿足他的專業需求，從而保證電影公司及其作品的口碑。

作為一家迅速發展的國語電影公司，亞洲影業在製作《楊娥》時投入了相對多的資源，尤其是引入一些當時的先進技術。電影展現出精心設計的場面調度（宮殿場景）、編舞（妓女在吳三桂的宮殿跳性感舞蹈的場景）、攝影手法（跟隨女主角進入宮殿的鏡頭），以及精細的服裝和道具。在結局中，伴隨着閃爍的燈光和陰影等視覺效果，楊娥放煙火和企圖刺殺吳三桂的畫面營造了一種懸疑的氣氛。在電影院裏，《楊娥》「在環繞聲的弧形屏幕上播放」，「楊娥刺殺吳三桂的夢境序列在鍾啟文（Robert Chung）的指導下用35毫米的彩色柯達膠片拍攝而成」<sup>47</sup>。可惜的是，現存的電影版本已遺失這個重要的夢境片段<sup>48</sup>。

#### 四 挑戰與局限

雖然張國興對電影製作充滿熱情，以及傾向製作具備娛樂元素的電影，但這些電影在商業市場上的表現並不理想；亞洲影業只有短暫的壽命，於1959年便結束所有電影製作和放映。在亞洲影業成立後的頭兩年，很快便開始投入電影製作，張國興以建立一個穩定的製作團隊和具良好組織架構的公司為目標，卻面對着不少挑戰和問題，例如公司沒有固定職員和班底，電影的開拍完全取決於能否從美方那裏取得資金，以及因大陸文化封鎖而導致的國語電影市場收縮、人才短缺和龐大的資本投資需求。在1955年12月扶輪社的一個演說中，張國興表達了對香港電影工業發展的憂心。他認為政治的動盪和大陸電影市場的封閉大大減少了香港電影的票房收入（左翼電影除外）；東南亞和歐美唐人街戲院的票房收入，對香港電影票房也幫助不大。因此，未來的電影製作將會陷入預算愈來愈低、品質愈來愈差，而觀眾愈來愈少的惡性循環中。除此以外，香港電影工業基本上是從1948年中共執政前開始遷移的上海電影工業的延續，「竹幕政治」卻阻斷了香港電影業對大陸優秀電影工作者的吸納，剝奪了華語電影創作的活力。因此，香港國語電影其實是在朝向「商業破產」的路途中，對電影製作的堅持往往是建立在維護中華文化而不是在商業利潤上<sup>49</sup>。在1956年於香港舉行的第三屆東南亞電影節的論壇上，張國興評估，每年有三十到五十部國語電影的生產，但隨着大陸市場的關閉，海外華人市場和香港市場十分狹小，兩個市場加起來每年票房只得約300萬到400萬港元。香港作為其中一個主要市場，國語電影受上映限制所影

響，只能在小型院線上映，它們愈來愈無法在主流戲院首映。一些頂級的明星向製片商索取極之高昂的報酬；一般來說，電影從業者缺乏紀律和職業道德去建立和維持電影業。張國興認為，香港電影業在過去幾年經歷了短暫復蘇，但現在再次陷入危機之中<sup>50</sup>。

張國興提到在電影製作上所面臨的困境，充分反映在《楊娥》的票房和攝製技術層面上。根據新聞報導，《楊娥》在香港公映前曾登錄台灣，在台灣「雙十節」期間的放映獲得空前成功，打破了映期最長的紀錄<sup>51</sup>。但它在香港是否同樣受到歡迎卻令人質疑：香港報章上的電影廣告顯示，《楊娥》在1955年2月17日開始公映至23日停映，放映的戲院局限於通常放映西片的銅鑼灣「紐約」和旺角「大世界」戲院<sup>52</sup>；同年9月8日在尖沙咀「景星」戲院有過一天的四輪放映<sup>53</sup>。由此可見，《楊娥》在香港並沒有取得突破性的賣座票房。反觀同期在香港推出的上海電影製片廠（上影）製作的大陸古裝戲曲電影就有不錯的成績。例如，彩色越劇戲曲《梁山伯與祝英台》（1954）在香港創下了映期173天、映出686場、觀眾人數超過52萬和票房超過67萬港元的紀錄<sup>54</sup>；黃梅調電影《天仙配》（1955）也達到映期超過一個月、映出百多場和觀眾超過12萬人的成績<sup>55</sup>；上影在1957年推出彩色粵劇電影《搜書院》（由返回大陸發展的粵劇名伶馬師曾和紅線女主演）曾在全港三分之一的戲院裏上映，映期超過兩個星期，觀眾人數高達60萬，是香港當年上半年六部最賣座的好萊塢電影觀眾的總和<sup>56</sup>。

《楊娥》票房成績比這些電影遜色的原因有待深入探究，但相信也和放映院線較少有關。資金有限的亞洲影業無法擁有像邵氏兄弟和國際電影懋業公司（電懋）般的垂直整合工業機制，因此電影的發行和放映並沒有受到保障。反觀以上三部大陸古裝電影是由南來左翼電影人所設立的香港南方影業公司（南方影業）發行，南方影業非常積極開拓大陸電影在香港的發行和市場，更收購戲院來成立自己的院線<sup>57</sup>。它大力推廣大陸戲曲電影，成功的宣傳策略（如電影海報設計）和左翼報章（如《大公報》）的推波助瀾，以及其他電影相關活動和商品，最終為這些電影打造了票房奇迹<sup>58</sup>。

同時，在香港電影工業水平比較落後的情況下，《楊娥》也面對拍攝與後期製作技術上的難題。張國興在為數不多的早期亞洲影業作品中挑選，把《楊娥》送到美國派拉蒙影業公司（Paramount Studio，以下簡稱「派拉蒙」），邀請那裏的導演和評論家作出評價。張國興和他的亞洲影業同事把好萊塢視為電影藝術的頂峰，希望好萊塢電影的專業人士能夠給予他們建設性的建議，以改善亞洲影業以後的作品。《楊娥》的放映由1951年加入自由亞洲委員會舊金山總部的記者袁倫仁（Lun-Zun Yuan）和曾任職於美國新聞處（USIS）的電影導演泰納（Charles M. Tanner，後來成為好萊塢的聯絡和電影節目總監）安排，於1955年3月1日晚上8點在派拉蒙的電影院上映。受邀的觀眾包括著名導演鮑才奇（Frank Borzage）和他的妻子，以及燈光、錄音、剪接、劇本等領域的派拉蒙高級技術人員。在放映期間，袁倫仁提供了即時敘述，並為觀眾翻譯了一些對白。對於大多數好萊塢專業人士來說，「這是他們看過的第一部中國電影」，他們「為其質量感到驚訝」<sup>59</sup>。鮑才奇大致上給予不錯的評價，提及這部電影運用了「很好的色彩配置」，但同時也對電影技術層面作出批評<sup>60</sup>：

在評估他們的缺點時，我認為他們的主要困難包括：(1) 圖像處理的沖片室；(2) 剪接；及(3) 人物衝突上的鋪排。正如專業的電影剪接師在放映時指出，剪接的過程非常糟糕。電影中滿是污點和指紋，我們當然是不能容忍這一點的。剪接十分生澀。……他們需要更多的疊畫 (dissolves)、淡出 (fades) 和劃接 (wipes) 效果來使場景和序列之間的剪接和過渡顯得更自然。

根據鮑才奇的觀點，電影的技術性視聽層面，包括燈光效果、音樂和製作時的一般處理，很大程度上使《楊娥》這部有潛力的電影最終無法成為一部傑出的作品<sup>①</sup>。其他的好萊塢評論家則擔心《楊娥》的敘述方式不符合好萊塢的風格，如派拉蒙的迪恩 (Albert Deane) 指出，這部電影缺乏「美國電影中能容易找到的懸念和高潮」，「電影中唯一的具體懸念和高潮是楊娥舞動火球的場景，但這其實是沒有懸念的，因為吳三桂根本不知道自己正受到威脅。電影中有許多其他地方都可以製造懸念，但其剪接的作用不過止於將影片剪成許多情節，那就沒有辦法製造出劇情的張力」<sup>②</sup>。

這些來自好萊塢電影人的看法可以揭示他們在評價中國電影 (特別是武俠電影) 時的不同標準和品味。這也是張國興的策略安排，他讓好萊塢電影人觀看並批評亞洲影業的作品，用意是希望美國對其華語電影企業給予更多支持。在一封給泰納的信中，張國興就承認香港電影業「遠遠落後於現代和西方的標準」<sup>③</sup>：

我們需要技術知識和設備。例如，對於很多關於我們糟糕的沖片室工作的批評，我很慚愧但不得不承認我們的後期製作都是人工完成的。這裏只有兩個機器運作的沖片室。其中一個是屬於左翼電影公司的，因此沒有開放給我們使用。另一個是極之低效率的，甚至比人手處理更糟糕，因為工作人員已經幾個月沒有領到薪金。正如你所提到的，我們沒有製作疊畫效果的設備，這些設備需要化學品來製成。我們沒有很好的剪接設備……我們沒有像樣的台車 (dolly) 或攝影升降機 (camera crane)。如你所批評那樣，我們沒有便攜式的磁帶錄音機，無法在現場進行錄音，因此必須在後期配音。我們沒有很好的特技人，我們沒有好的導演，還有一樣我們沒有的東西是非常重要的，那就是願意學習和做好這份工作的心。我們行業中大多數人都在懶散地工作，當我進入電影圈時，我發現我的工作是要去訓練這些人。

為了讓中國電影業達到現代電影製作的標準，張國興在同一封信中建議派一些亞洲影業的人員到日本進行短期考察，而他同時也在考慮讓好萊塢和亞洲影業的技術人員互訪交流。張國興的請求揭示了香港 (亞洲影業)、亞洲 (日本電影業) 和美國 (好萊塢) 之間在電影生產和上映方面的跨國聯繫<sup>④</sup>。

事實上，斯圖爾特曾擔心張國興作為總監管理亞洲影業的能力。早在1954年，他派遣了米勒 (John Miller) 來評估張國興對亞洲影業的管理。經過

兩周的訪問，米勒認為亞洲基金會應該繼續資助和支持張國興的企業，以避免將整個海外華人電影業拱手相讓給中共的左翼電影<sup>⑤</sup>。米勒進一步提出如何把亞洲影業作品國際化的建議，他認為如果為《楊娥》「增加一個愛情的角度」，美國一些專門上映藝術電影的戲院也許會對它有興趣，而且有可能會被改編為電視劇並加上英語旁白<sup>⑥</sup>。不過，好萊塢其後拒絕《楊娥》在美國的發行。米勒敦促張國興為其電影考慮國際市場，同時可以「與備受好評而且富創造力的日本電影製片商聯合出品」；他認為這對中國電影邁向國際標準的進程非常重要<sup>⑦</sup>。

可是，泰納沒有看到亞洲影業國際化的緊迫性。泰納認為，張國興應更用心讓他的電影企業在本地市場上打好基礎，「以培養出一班願意一直為亞洲影業工作和合作的員工」<sup>⑧</sup>。然而，如果張國興非常在意提升中國非共產主義電影業的標準，他就必須學習和遵循好萊塢的模式，而非尋求與那些墨守香港電影原來攝製模式的本地電影團隊合作。

東南亞電影節（1957年更名為「亞洲電影節」，1983年改為「亞太電影節」）是由亞洲太平洋電影製片人聯盟（Federation of Motion Picture Producers in Asia-Pacific, FPA）舉辦的年度活動，於1953年正式開始籌備。在電影製作和發行的跨國網絡中，亞洲影業於1954年向在東京舉辦的第一屆東南亞電影節提交了《傳統》作為參展作品，但由於該電影對日軍將領的負面描述而被拒絕放映。1955年，第二屆東南亞電影節在新加坡舉辦，亞洲影業的參展作品為《楊娥》。李尚俊認為亞洲電影節是「『自由亞洲』的電影高管之間的區域性聯盟峰會」，驅使電影節發展的動因是冷戰政治<sup>⑨</sup>。在進入跨亞洲網絡及反共地緣政治陣營的同時，張國興及其亞洲影業希望與其他亞洲電影公司的總裁建立跨地區的合作夥伴關係，在各地推廣他們的電影，並希望通過向其他國家學習來尋求技術上的進步。然而，《傳統》和《楊娥》既沒有在電影節上備受好評或獲得任何獎項，也無法在本地票房上獲得成功<sup>⑩</sup>。

## 五 餘論：冷戰時期華語電影場域的文化傳承

在製作《楊娥》的過程中，張國興獲得亞洲基金會的支持，並一直與該組織進行協商，期望參與亞洲地區的國際電影節，甚至在美國發行該電影，但都未竟全功。張國興企圖在電影的藝術社會價值、政治宣傳與商業主義之間取得平衡，似乎並不太成功。亞洲影業的發展固然有着美國在經濟上的支持。袁倫仁認為，亞洲影業在技術層面上獲得的「美國援助」沒有保密的必要：「如果人們知道這些電影裏的『好萊塢觸感』（Hollywood touch），這將大大提高亞洲影業的聲望。」不過，他還是警告張國興要小心，不要太過張揚亞洲影業所得到美國援助，因為這會讓亞洲影業容易遭到左翼對手攻擊，給其冠上「美國工具」甚至「美國走狗」的惡名<sup>⑪</sup>。

誠然，即使亞洲影業接受了美國援助，它也不是美國政治宣傳的直接工具。羅卡和法蘭賓認為，其電影並沒有表達很多「反共產主義的情緒，或倡導

民主及個人意識」，它們更多呈現的主題是「民族主義、自我尊嚴，以及重新肯定傳統倫理和香港社會與文化中的異化」<sup>⑳</sup>。羅卡又指出，像《半下流社會》這部關於一群難民知識份子流亡到香港的電影，它對資本主義和殖民主義社會有所批判，表現了知識份子的集體意志，以及他們如何為了生存而團結起來；這樣的故事與長城出品的左翼電影所表現的主題差別並不大<sup>㉑</sup>。容世誠也闡述，亞洲影業和亞洲出版社所組成的媒體集團之貢獻，在於為後來的邵氏兄弟和電懋的媒體帝國提供了一個企業模型。像《金縷衣》和《三姊妹》這樣的電影，體現了都市情景劇和音樂劇在國語電影史上的成就，恰好反映香港的城市經濟發展，恰到好處地和當時在地華人社會的中產階級意識接軌<sup>㉒</sup>。簡言之，亞洲影業的製片生產以及觀眾對它們的消費，反映了當時香港人的日常生活和社會發展。蘇濤亦認為，邵氏兄弟和電懋得益並傳承亞洲影業的遺產，包括其相對完善的製片制度和電影工作者的專業化；它們大量聘請亞洲影業的演藝人員，易文、唐煌、王天林、陳厚、葛蘭等人均成為日後電懋的骨幹，而導演胡金銓當年正是在亞洲影業擔演童星，出演作品包括《擦鞋童》<sup>㉓</sup>。

雖然張國興在電影製作上投入了十二萬分的熱情，同時也無法否認他製作了數部高質素的電影，但亞洲影業在商業上並不成功。他的電影公司營運能力不濟，左翼電影公司卻是資金比較充裕，經營比較完善。他（和美國資方）的失敗，主要是因為缺乏對建立一個長期經營的電影企業的堅持。亞洲影業彷彿是一間臨時的「一片電影公司」。此外，大陸電影市場的封鎖、資金和人力資源匱乏、片廠設備落後，再加上所製作的電影缺乏商業營利能力，並不賣座（必須和左翼華語電影和商業粵語電影競爭），都加速了亞洲影業的衰亡。雖然張國興認知到電影對離散華人的影響力，也善於利用香港在大陸以外的地緣政治優勢，以及當地在非政治電影製作上的優勢與便利，但因未能取得美方的全力支持，他的電影事業無法在商業電影場域佔一席位。

亞洲影業即便經營上遇到挫折，運作的歷史極其短暫，卻也為華語電影的發展留下了無法泯滅的功績。雖然《楊娥》不能在美國發行，它卻開拓了華語電影中的「女俠」類型敘事。在冷戰華語電影場域中，邵氏兄弟也跟上這股潮流趨勢，製作此類型電影。張建德認為1960年代由導演胡金銓和女星鄭佩佩、徐楓、上官靈鳳等人所構建起來的女俠電影類型，是華語電影發展的重要歷史里程碑<sup>㉔</sup>。葉曼豐更把女俠在武俠電影的出現，看成是香港女性地位改變的顯影：在英國的管治下，香港社會急速現代化和西化，愈來愈多的女性也跟男性看齊，進入勞動領域；胡金銓在香港和台灣取得成功，也說明了武俠敘事成功捕抓了亞洲國家間的冷戰情景和氛圍<sup>㉕</sup>。正如威克斯（James Wicks）的研究指出，胡金銓執導的《大醉俠》（1966）和《龍門客棧》（1967），都有俠義主人公在茶樓被暴政派來的爪牙十面埋伏的情節；在這兩部電影中，女俠都被賦予保護弱小、除暴安良的責任。它們呈現了一種對香港和台灣與「自由世界」接軌的想像，把這兩個地區和共產中國區分開來<sup>㉖</sup>。

本文對《楊娥》進行發掘及重新評價，認為它是一部別開生面的電影，是新派的歷史武俠故事配合女俠復仇的橋段，但電影又無可避免地被框限在冷

戰的分離主義和意識形態之中。鑒古知今，當我們今天重新檢視亞洲影業的作品時，亦應當超脫當日冷戰政治的思維框框，思考其在華語電影的發展中所起的承先啟後的文化傳承作用。最近克萊因 (Christina Klein) 提出「冷戰世界主義」(Cold War Cosmopolitanism)，研究 1950 年代在亞洲冷戰下的文化網絡如何孕育新的商業主義、自由思想，以創造韓國電影的時代風格；這種將文化冷戰重新放在世界主義的脈絡中去審視的研究方法，可資借鑒<sup>①</sup>。

1950 至 60 年代，美國勢力曾經積極介入香港的流行文學及文化領域，嘗試通過在亞洲建立電影的區域聯盟和電影節，暗暗從事反共電影製作和宣傳。本文雖然掌握了亞洲影業的檔案材料，但強調需要超越西方的政治宣傳觀點，並審視冷戰時期香港華語電影的發展，從社會和文化脈絡中探討電影史上亞洲影業的生存狀態及其文化傳承與貢獻。在文化層面上，亞洲影業在與左翼電影陣營的競爭中，體現的並非是非左即右的意識形態鬥爭，而是電影公司因應一系列的資金因素和市場壓力，以實現華語電影工業現代化為目標。亞洲影業在政治、社會和文化上所追求的願景，以及對中國的歷史及文化身份的反思，值得更深入的探索。這都表明華語電影靈活發展，其實超越意識形態的桎梏，因而能夠造就香港成為戰後華語電影的橋頭堡，而亞洲影業為後來的邵氏兄弟和電懋鋪橋搭路，製作出具備國際視野和中國情懷的電影。左翼和右翼陣營在激烈的競爭之下，通過電影生產瞄準海外華人市場，推廣商業電影而非單一的政治宣傳，並積極培養電影製作人、編劇、作家和演員，為香港、台灣和東南亞地區孕育出豐盛的文化產業。由此觀之，張國興的亞洲文化企業致力推動電影製作和大眾文化消費，雖然因為經濟及企業運作等種種原因以致後來功敗垂成，但亞洲影業的功績在於其催生了戰後香港華語電影的發展和創造力，以及電影工業的現代化。張國興與亞洲影業的故事，其意義遠遠超越了傳統冷戰論述中強調純粹的大國操縱的政治理解。

### 註釋

① Kuo-sin Chang, "A Tri-dimensional Project for Battle for People's Minds" (26 May 1952), Asia Foundation Records (以下簡稱 AFR), Box P-58, Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

②③④⑤⑥⑦ Kuo-sin Chang, "Battle for the People's Minds against the Chinese Communists" (11 November 1951), AFR, Box P-58.

⑧⑨⑩ Charles Leary, "The Most Careful Arrangements for a Careful Fiction: A Short History of Asia Pictures", *Inter-Asia Cultural Studies* 13, no. 4 (2012): 549; 548-49; 552; 553.

⑪⑫ Robert Blum, "The Work of The Asia Foundation", *Pacific Affairs* 29, no. 1 (1956): 47; 48.

⑬⑭⑮ Sangjoon Lee, "Creating an Anti-Communist Motion Picture Producers' Network in Asia: The Asia Foundation, Asia Pictures, and the Korean Motion Picture Cultural Association", *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37, no. 3 (2017): 520; 519; 524; 524.

- ⑨ 參見 Frances S. Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: New Press, 2000)。
- ⑩ 參見 Greg Barnhisel, *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy* (New York: Columbia University Press, 2015)。
- ⑪ Andrew J. Falk, *Upstaging the Cold War: American Dissent and Cultural Diplomacy, 1940-1960* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 2010), 201.
- ⑫ Tony Shaw, *Hollywood's Cold War* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 2007); Andrew J. Falk, *Upstaging the Cold War*, 11-38; John Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012); Simon Willmetts, "Quiet Americans: The CIA and Early Cold War Hollywood Cinema", *Journal of American Studies* 47, no. 1 (2013): 127-47.
- ⑬ 參見 David Seed, *American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999); Jeff Smith, "Loving the Alien: Science Fiction Cinema as Cold War Allegory", in *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds* (Berkeley, CA: University of California Press, 2014), 318-58。
- ⑭ 參見 Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003); Penny M. von Eschen, *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004); Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009)。
- ⑮ 參見 Tuong Vu and Wasana Wongsurawat, eds., *Dynamics of the Cold War in Asia: Ideology, Identity, and Culture* (New York: Palgrave Macmillan, 2009); Tony Day and Maya H. T. Liem, eds., *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia* (Ithaca, NY: Southeast Asia Program, Cornell University, 2010); Zheng Yangwen, Hong Liu, and Michael Szonyi, eds., *The Cold War in Asia: The Battle for Hearts and Minds* (Leiden: Brill, 2010)。
- ⑯ 參見麥欣恩：《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫，1950-1965》（香港：香港大學出版社，2018）；Poshek Fu and Man-Fung Yip, eds., *The Cold War and Asian Cinemas* (New York: Routledge, 2019); Wai-Siam Hee, *Remapping the Sinophone: The Cultural Production of Chinese-Language Cinema in Singapore and Malaya before and during the Cold War* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019)。在2021年5月20日至22日由新加坡南洋理工大學和新加坡管理大學合辦的「亞洲電影與文化冷戰」(Asian Cinema and the Cultural Cold War)學術會議，也強調亞洲電影在文化冷戰的跨國網絡，部分會議論文將會結集成書。參見 [www.asiancinemalab.com/2021/03/asian-cinema-and-the-cultural-cold-war](http://www.asiancinemalab.com/2021/03/asian-cinema-and-the-cultural-cold-war)。
- ⑰ Sangjoon Lee, introduction to *Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2020), 1-13.
- ⑱ 參見 Grace Ai-Ling Chou, *Confucianism, Colonialism, and the Cold War: Chinese Cultural Education at Hong Kong's New Asia College, 1949-63* (Leiden: Brill, 2012); Yang Zhang, "Cultural Cold War: The American Role in Establishing the Chinese University of Hong Kong (CUHK)", in *The Power of Culture: Encounters between China and the United States*, ed. Priscilla Roberts (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 148-69。
- ⑲ 傅葆石：〈文化冷戰在香港：《中國學生周報》與亞洲基金會，1950-1970〉（上、下），《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），2019年6月號，頁48-62、2019年8月號，頁67-82。



⑳㉓ C. K. Lau, "Chang Kuo-sin—Patriot Who Stuck to the Truth", in Kuo-sin Chang, *Eight Months behind the Bamboo Curtain: A Report on the First Eight Months of Communist Rule in China* (Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2016), xv-xix; xxi-xxiv.

㉑ 張國興：《竹幕八月記》（台北：自由中國出版社，1950）。這本書的英文原版在2016年由香港城市大學出版社出版。參見Kuo-sin Chang, *Eight Months behind the Bamboo Curtain*。

㉒ C. K. Lau, "Chang Kuo-sin", xix. 在該書中，張國興預言「共產黨需要改變他們的方式，否則最終將面臨失敗」，「作為共產主義者，他們將取得成功，但他們的共產主義則不然」。1999年，他指出改革開放後中共推行「中國特色社會主義」，證實了其觀察。參見C. K. Lau, "Chang Kuo-sin", xx。

㉔㉕ James Stewart, "Letter to James T. Ivy" (26 June 1952), AFR, Box P-58.

㉖ "Film Industry" (Taken from the Hong Kong Annual Report 1955), AFR, Box P-58.

㉘㉙㉚ Kuo-sin Chang, "Motion Picture Project" (8 January 1953), AFR, Box P-58.

㉛ 杜英根據香港美國新聞處(USIS)發表的報告指出，1952年7月至1953年6月期間香港最受歡迎的十五部國語電影中，有十一部影片來自受大陸資助的香港電影公司，例如長城、中聯影業公司、龍馬影業公司和新世紀影片公司，而東南亞華人社區的情況與之相近。參見杜英：《冷戰文藝風景管窺：中國內地與香港，1949-1967》（台北：台灣學生書局，2020），頁321。

㉜ 香港的左翼電影公司以拍攝國語片的長城和鳳凰影業公司（前身是龍馬影業公司）以及粵語片的新聯影業公司和中聯影業公司為首。對香港左翼電影系統的研究，參見張燕：《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49-169；Vivian P. Y. Lee, *The Other Side of Glamour: The Left-wing Studio Network in Hong Kong Cinema in the Cold War Era and Beyond* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020), 20-58。

㉝㉞ 羅卡：〈傳統陰影下的左右分家——對「永華」、「亞洲」的一些觀察及其他〉，載《香港電影的中國脈絡》（香港：市政局，1990），頁14。該文英文版，參見頁19-20。

㉟㊱ 容世誠：〈圍堵頡頏，整合連橫——亞洲出版社/亞洲影業公司初探〉，載黃愛玲、李培德編：《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009），頁125-41。

㊲ 〈訪問「亞洲」董事長張國興——由培養新人麥玲談到「亞洲」製片方針〉，《亞洲畫報》，第25期（1955年5月），頁25；另可參見張國興：〈「亞洲」公司的製作方針〉，載《香港電影的中國脈絡》，頁118。

㊳㊴ Kar Law and Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-cultural View* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004), 156; 157.

㊵ 有關《傳統》從小說到電影的改編，參見沈海燕：《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》（香港：中華書局，2020），頁169-80。

㊶ 〈假花招與真面目——一位讀者關於「楊娥」的來函〉，《大公報》，1955年2月20日，第6版。

㊷ Edward Hunter, "Letter to Chang Kuo-sin" (11 July 1954), AFR, Box P-9.

㊸ Delmer Brown, "Letter to Robert Blum" (1 April 1954), AFR, Box P-9.

㊹ 〈楊娥〉，載郭靜寧編：《香港影片大全》，第四卷（香港：香港電影資料館，2003），頁83。

㊺ 據報當時一位在戲院看這部電影的評論人認為，彩色夢境片段太亮，而且畫質太粗，並不悅目。參見Helen Hilton, "Around the Cinema: Blonde Girls Passion for Mink and Men", *South China Morning Post*, 19 February 1955, 4。

㊻ "H.K. Mandarin Movie Industry: Hard Hit Financially without the Mainland Market", *South China Morning Post*, 29 December 1955, 12.

- ⑤⑩ Kuo-sin Chang, "Film Industry in Hong Kong", in *Report on the 3rd Annual Film Festival of Southeast Asia: Hong Kong, June 12th-16th, 1956* (Hong Kong: Executive Committee, 3rd Annual Film Festival, Southeast Asia in cooperation with Marklin Advertising Ltd., 1956), 107-109.
- ⑤⑪ 〈楊娥在台映期破紀錄 香港方面將儘速上演〉，《華僑日報》，1954年10月29日，第12版。
- ⑤⑫ "The Heroine", *South China Morning Post*, 16 February 1955, 5；〈楊娥〉，《華僑日報》，1955年2月23日，第14版。
- ⑤⑬ "The Heroine", *South China Morning Post*, 8 September 1955, 4.
- ⑤⑭ 許敦樂：《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》（香港：MCCM Creations，2005），頁223。
- ⑤⑮ 〈「天仙配」越映越旺〉，《大公報》，1956年7月28日，第5版。
- ⑤⑯ 許敦樂：《墾光拓影》，頁39；〈「搜書院」半月賣座〉，《大公報》，1957年10月19日，第4版。
- ⑤⑰ Vivian P. Y. Lee, *The Other Side of Glamour*, 51；許敦樂：《墾光拓影》，頁67-70。
- ⑤⑱ 許國惠：〈商業與政治：冷戰時期香港左派對新中國戲曲電影海報的再創造〉，載蘇濤、傅葆石編：《順流與逆流：重寫香港電影史》（北京：北京大學出版社，2020），頁119-45；〈1950-1960年代香港左派對新中國戲曲電影的推廣〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）》，2016年第2期，頁137-49。
- ⑤⑲⑳ Lun-Zun Yuan, "Letter to James Stewart and Mrs. Pollard" (3 March 1955), AFR, Box P-9.
- ⑥⑰⑱ Frank Borzage, "Letter to Charles M. Tanner" (3 March 1955), AFR, Box P-9.
- ⑥⑲ Albert Deane, "Letter to Charles M. Tanner" (2 March 1955), AFR, Box P-9.
- ⑥⑳⑲ Kuo-sin Chang, "Letter to Charles M. Tanner" (28 April 1955), AFR, Box P-9.
- ⑥⑳⑳ John Miller, "Fiction Motion Picture Project" (13 July 1954), AFR, Box P-58.
- ⑥㉑ Charles M. Tanner, "Letter to James Stewart" (19 October 1954), AFR, Box P-58.
- ⑥㉒ Sang Joon Lee, "The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's Reentrance to the Regional Film Industry in the 1950s", in *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, ed. Daisuke Miyao (Oxford: Oxford University Press, 2014), 227.
- ⑥㉓ 蘇濤：《電影南渡：「南下影人」與戰後香港電影（1946-1966）》（北京：北京大學出版社，2020），頁77。此外，邱淑婷的《港日影人口述歷史：化敵為友》（香港：香港大學出版社，2012）探討戰後香港電影界，尤其邵氏兄弟和電懋兩大電影企業如何跟先進日本公司合作拍片，也側寫了冷戰時期亞洲電影網絡於香港電影文化圈中的狀況。
- ⑥㉔ Stephen Teo, "The 'Missing' Female Knight-errant in Hong Kong Action Cinema 1965-1971: Back in Critical Action", *Journal of Chinese Cinemas* 4, no. 2 (2010): 143, 148.
- ⑥㉕ Man-fung Yip, "The Difficulty of Difference: Rethinking the Woman Warrior Figure in Hong Kong Martial Arts Cinema", *Chinese Literature Today* 3, no. 1-2 (2013): 84-85.
- ⑥㉖ James Wicks, "Hot Wars on Screen during the Cold War: Philosophical Situations in King Hu's Martial Arts Films", 《中央大學人文學報》，第64期（2017年10月），頁145、155。
- ⑥㉗ Christina Klein, introduction to *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema* (Oakland, CA: University of California Press, 2020), 5-8.