

This document is downloaded from DR-NTU, Nanyang Technological University Library, Singapore.

Title	《华语电影-命名的起点：论易水的电影实践与《马来亚化华语电影问题》 = The origins of the term "Chinese-language Cinema": on Yi Shui ' s practice of filming and "on issues of the Malayanization of Chinese-language cinema ”
Author(s)	許维贤 Hee, Wai Siam
Citation	Hee, W. S. (2011). The Origins of the term "Chinese-language Cinema": On Yi Shui ' s Practice of Filming and "On Issues of the Malayanization of Chinese-language Cinema ” . Film Appreciation Academic Journal, 8(2), 42-61.
Date	2011
URL	http://hdl.handle.net/10220/8935
Rights	© 2011 Film Appreciation Academic Journal. This is the author created version of a work that has been peer reviewed and accepted for publication by Film Appreciation Academic Journal. It incorporates referee ' s comments but changes resulting from the publishing process, such as copyediting, structural formatting, may not be reflected in this document. The official website of journal is: [http://www.faj.org.tw/about.asp].

華語電影—命名的起點

論易水的電影實踐與《馬來亞化華語電影問題》

許維賢 作

摘要

本文認為「華語電影」一詞不是最初被港台學者於 20 世紀 90 年代開始提出採用，而是可以追溯到上世紀五十年代的新加坡和馬來亞。從 1958 年 11 月至 1959 年 5 月，新加坡國泰機構的華裔導演兼發行人易水，陸續在《南洋商報》的影藝版落力提倡「華語電影」。當時其「華語電影」跟當下通行於東西學界的「華語電影」（Chinese-language cinema）概念具有一些共同的維度，不但包含港台「國語片」，也包涵方言電影，例如粵片和閩南語片（廈語片）等等。這些系列文章於 1959 年結集成書《馬來亞化華語電影問題》，易水亦身體力行，完成數部「馬化華語電影」。本文首先通過重讀《馬來亞化華語電影問題》及易水的電影實踐，檢視其「華語電影」於五、六十年代如何在第三世界政治的「馬來亞化」時代背景下，如何以「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。本文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，其半記錄性質的第三世界電影《獅子城》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》，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。

關鍵詞：

華語電影、易水、馬來亞化、馬化華語電影、第三世界、《獅子城》、《黑金》

The Origins of the Term “Chinese-Language Cinema”:

On Yi Shui's Practice of Filming and "On Issues of the Malayanization of Chinese-language Cinema"

By Wai-Siam Hee

Abstract

This article purports that the term "Chinese-language cinema" was not first used in the nineties of last century by scholars in Hong Kong and Taiwan, but that its origins can be traced back to Singapore and Malayasia in the fifties of last century. From November 1958 through May 1959, the Chinese director and distributor, Yi Shui, of Singapore Cathay Productions, vigorously promoted "Chinese-language cinema" in the “art of cinema” section of the *Nanyang Siang Pau*. This earlier use of "Chinese-language cinema" shared some common ideas with the current usage of the concept in academic circles of both the East and the West. It not only included “Mandarin film”, but also films in such dialects as Cantonese, Southern Min (Amoy) and others. In 1959, Yi Shui’s essays were compiled into a collection titled *On Issues of the Malayanization of Chinese-Language Cinema*. Yi Shui also practiced what he preached, producing several Malayanized Chinese-language films. This article will review *On Issues of the Malayanization of Chinese-language Cinema*, as well as Yi Shui's film practice, in order to examine how "Chinese-language cinema" found its place in Singapore and Malayasia and how it met the demands of Chinese cinema audience from a wide variety of geographic backgrounds as well as linguistic and cultural identities. This analysis will be done in the context of the third-world politics of Malayanization of the fifties and sixties, as well as exploring how the use of the collective term "Chinese language". It will be shown how the use of this term to simultaneously refer to both the Mandarin and the dialect group communities became a bargaining chip in coping with the dual political pressures originating from the powerful English and Malay language communities. This article will furthermore analyze Yi Shui’s “Chinese language cinema” film practice by examining the discourses and controversies in Singaporean and Malaysian newspapers surrounding the "Malayanization of Chinese-language Cinema" in order to show that his semi-documentary third-world cinema film *The Lion City* and the melodrama *Black Gold*, which adopts the form of Hakka folk songs to represent the lives of ethnic Chinese men and women in Malayan tin ore mines, attempted to mediate the misunderstandings rooted in national boundaries and the political ideologies of various dialect groups by means of a "multi-lingual symbiosis" of multiple Chinese dialects.

Keywords:

Chinese-language cinema; Yi Shui; Malayanization of Chinese-language Cinema; the Third World; *The Lion City*; *Black Gold*

一、前言

「華語電影」(Chinese-language cinema)作為「一個更為全面的術語，包涵一切與華語相關的在地、國家、區域、跨國、漂泊離散以及全球的電影」(Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-Yu Yeh 2)，目前此術語已非常廣泛通用於兩岸三地與英美的主流學術界。¹這主要歸功於魯曉鵬和葉月瑜對「華語電影」一詞的落力推廣，把它理論化和主流化，²並且準確給予定義：「那些主要使用漢語方言，在大陸、臺灣、香港及離散華裔社群制作的電影，其中也包括那些與其他電影工業跨國合作生產的影片」(Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-Yu Yeh 1)。毋容置疑葉月瑜最早在英語學界中使用Chinese-language cinema (唐宏峰、馮雪峰 72)，不過「華語電影」一詞被視為是「最初被臺灣和香港學者於 20 世紀 90 年代早期採用」(Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-Yu Yeh 10)的說法，³則有待商榷。早在上個世紀五十年代末，新加坡國泰機構的華裔導演兼發行人易水，⁴從 1958 年 11 月至 1959 年 5 月陸續在《南洋商報》的影藝版落力提倡「華語電影」，跟著這些系列文章於 1959 年結集成書《馬來亞化華語電影問題》，緊接著易水亦身體力行，拍攝了幾部馬來亞化華語電影(以下簡稱「馬化華語電影」)。本文首先通過重讀《馬來亞化華語電影問題》及易水的電影實踐，檢視其「華語電影」於五、六十年代如何在第三世界政治的「馬來亞化」(Malayanization)時代背景下，如何以「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，以應對強大的英語和馬來語族群的雙重政治壓制。本文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，其半記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(melodrama)《黑金》(Black

¹目前英文學界也通用 Chinese Cinemas 和 Sinophone Cinemas 等等，各地中文學界比較傾向於分別翻譯成「華語電影」(或「諸華語電影」)和「華語語系電影」(或「華語電影」)。這些譯詞不約而同皆與「華語」相關，雖然它們各自所指涉的「中華性」(Chineseness)不盡相同，甚至有些分歧，Chinese-language cinema 的提法也引來非議(Lim Song Hwee 2-7)。另外，這十多年以來，以「華語」作為定語的名目，例如「華語歌曲」、「華語電影」、「華語文學」和「華語語系文學」等等普遍見於中臺港或海外的華人大眾傳播媒體與學界。

²例如魯曉鵬指出：「是我和葉月瑜把‘Chinese-language film’這個概念推出，在英語界把它理論化、主流化的」(李鳳亮 32; Li Fengliang 248)。

³最近魯曉鵬和葉月瑜分別接受訪問，繼續沿用此看法。例如前者說：「最初，台灣學者李天鐸、葉月瑜、鄭樹森想把中國內地、香港、台灣電影放在一起談，但找不到合適的詞彙，於是提出‘華語電影’這個概念，時間大概是 20 世紀 90 年代初期……」(李鳳亮 32; Li Fengliang 248)後者亦認為：「這個概念確實是在 90 年代初期由台灣和香港的學者首先提出的。」(唐宏峰、馮雪峰 72)

⁴易水的真實姓名是湯伯器(秦淮、李靜欣 58)；英文名是 Tang Pak Chee (麥欣恩 154)，生平年卒至今不詳，一般推論他是新加坡人(陳濛、李靜欣 47; 麥欣恩 154)。可是從《馬來亞化華語電影問題》的《自序》來推論，他可能來自上海，最初在上海以電影謀業，1941 年曾到香港製片，1946 年底「又回到了上海」(易水 1959, 3)，曾嘗試在上海和海外華僑經營製片廠不果，後來又到香港「作海外電影的搨客」(易水 1959, 3)。另外，筆者查閱 1941 年第二屆《南洋學報》理事名單(陳榮照 1-8)，湯伯器與郁達夫和陳育崧同為理事，湯伯器曾在《南洋學報》1941 年第 2 卷第 1 輯和第 3 輯，發表文章。

Gold)，⁵這些「雜語共生」的「多種華語」特色，如何嘗試跨越民族（Nation）界限和方言族群政治意識形態的誤區。

二、「多種華語」：易水的華語電影

「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」⁶（楊貴誼，479），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」（楊貴誼，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，少說方言」的意識形態中，⁷前者的廣義內涵至今逐漸被人遺忘，⁸取而代之則是後者的狹義。

⁵後來易水還在六十年代完成拍攝另外兩部馬化華語電影，即《文冬山的月亮》和《小寡婦》，這兩部電影均在吉隆坡舉行開鏡典禮。後來不知何故，兩部電影最終沒有公開上映。目前能觀賞到的易水電影，只有一部《獅子城》（筆者有機會觀賞此片，特別感謝魏艷），《黑金》、《文冬山的月亮》和《小寡婦》的電影拷貝已失，所幸《黑金》的電影小說還保存下來。《黑金》是由易水執導，羅大章是副導演。感謝李靜欣和蘇章愷協助複印《黑金》的電影小說。

⁶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 478-479）

⁷新加坡的「講華語運動」肇始於 1979 年直到今天，它主要針對的對象從來不是華族內部那些勢力龐大的英校生，而僅限於華族內部那些在新加坡建國後一直處於弱勢地位的方言群體。1979 年以後，官方禁止任何方言節目在電視和電台播出，一切從港台進口的粵劇和台語劇都要配上普通話。為了配合官方的「講華語運動」，八十年代以降新加坡從事華語教學的語言學家，通過諸種著述和演說，落力把「華語」的狹義「正名」，把方言從「華語」的涵義排除出去。其中一位揚名中國的學者即是陳重瑜。雖然他八十年代在國內外推廣以「華語」來取代「國語」、「漢語」和「普通話」的稱謂，但他對「華語」的定義，沒有論證就把方言排除在外，例如他說「『漢語』一詞包括了漢人的各種方言，而『華語』指的卻只是所謂的『國語』或『普通話』」（陳重瑜 4），遮蔽了廣義的「華語」在古中國和新馬本土歷史走過的道路。馬來西亞的「講華語運動」則開始於 1980 年代，它主要由馬來西亞民間華社推動，後來影響到執政政府的部分國營廣播措施，例如上世紀五十年代在翡翠電台播放的方言諧劇《四喜臨門》，每劇都由四位華人演員，即福建佬海洋、廣西佬黃河、廣東妹韓瑛，還有客家婆黎明，以各自的華族方言演出，炮製不少笑料，廣受歡迎。1962 年四名演員被印尼片商力邀，黃河負責編寫劇本，把同樣方言色彩的故事改編成本土電影《有求必應》，票房不俗，表現成熟（感謝匿名評審的提醒），這是「多種華語」電影在新馬的又一例證。1964 年馬來西亞國營電視台成立，次年上述四位演員的廣播劇，被改編成第一部華人電視國產劇《四喜臨門》，同樣由這四名演員以各自方言演出，夾雜華語和馬來語。電視國產劇《四喜臨門》放映了二十多年，1988 年被官方下令停播，理由之一即是此劇的方言使用，受到馬來西亞民間華團的反對。《四喜臨門》的幕後老牌演員，包括 21 世紀憑梁智強導演《錢不夠用 2》而榮獲金馬獎最佳女配角的馬來西亞喜劇演員黎明，當時即被大馬國營電視台解僱，演藝事業一度陷入困境。弔詭的是，亦於八十年代下半旬開始，大量的香港粵語電視連續劇反而被允許在國營電視台和私營電視台播映至今，近十多年也有不少台語電視連續劇在國營電視台和私營電視台重覆播映。可見馬來西亞政府並沒有一如新加坡那樣，完全貫徹和響應民間華團的「講華語運動」。這也使到馬來西亞的「講華語運動」，對華族方言的衝擊，其殺傷力比起新加坡來得小，但它卻助長了大馬新一代華裔對「狹義」的「華語」認知，而漸漸放棄「華語」的廣義內涵。

⁸例如可從李靜欣和麥欣恩對華語電影的闡釋看得出來，新加坡的李靜欣把華語和方言對立起來（李靜欣 2009，3），香港的麥欣恩則把華語等同普通話（麥欣恩 164）。倒是最近葉月瑜敏銳指出：「新加坡華語

當然，本作為容納諸種方言和普通話的「華語」一詞，在古中國早已有之（張德鑫 36），並不是源自新馬。首先我們需要簡要回顧「華語」一詞從古中國到新馬的歷史演變與文化脈絡。從目前現有的南北朝到隋唐時期的歷代文獻看來，「華語」一詞均出自記載「外夷」的史料，例如《隋書》卷三十二：「又云魏氏遷洛，未達華語，孝文帝命侯伏侯可悉陵，以夷言譯《孝經》之旨，教於國人，謂之《國語孝經》」（〈經籍志國語孝經〉935）。「華語」顯然是作為「夷語」相對的華夏語言泛稱，尤其在唐代通行開來。西洋傳教士來華不但接受此泛稱，並且通過印刷技術推廣之：「成，凡三歷寒暑，遂為今之定本，丁未，以英文作一書，論中國拜事上帝之禮，旁搜經史，證以他書，戊申，以英文作一書，論中國自古以來，所崇禮拜禱，至尊無對者，考諸經史，稱以何名，又作英華語彙，以英語為主，譯以華文，與前所作華英語彙，互相發明，共二巨冊」（偉烈亞力）這裡的「華語」則相對於「英語」。當華人移民南洋，面對異族語言，亦以「華語」統稱同胞的華夏語言。例如 1894 年 6 月 5 日《叻報》登載新加坡作家陳省堂〈重游檳城記〉一文：「華人男婦老幼，皆通華語，其中雖略悉巫來由番語者，除非與叻甲華商，或與番人言，鮮有講及」（陳省堂 1894；葉鐘鈴 76）。「華語」在此則相對於馬來語（即「巫來由」）。可見，從古中國到南洋，「華語」一詞均是作為確立自身華夏語言和他族語言的泛稱。1911 年辛亥革命後，「國語」一詞則在新成立的中華民國所推動的「國語運動」中得以正名，取代與「華語」相稱的「官話」，並在台灣沿用至今。1949 年中共建國後，更立法以「普通話」取代「國語」，作為漢民族的共同語（張德鑫 36），指稱狹義的「華語」至今。當大半個 20 世紀的中國媒體和語言學界使用「華語」一詞的頻率，「總的情況是日漸式微」（郭熙 60），倒是新馬華人媒體保留此稱謂。上世紀 50 年代的南洋，「華語」一詞更是非常流行，大量見於各大報刊和印刷讀物，學者認為那是當時的新馬獨立運動期間醞釀出來的流行「新名詞」，「用來取代『國語』這個名詞的」（盧紹昌 43）。

易水的《馬來亞化華語電影問題》一書，正是 50 年代社會脈絡派生出來的知識產品之一。在 50 年代之前，南洋各電影小報，例如二十年代的《消閑鐘》、《海星》、《曼舞羅》以及四十年代的《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。五十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……」（〈電影感染觀眾情緒力強〉）。《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制完成之華語巨片」（〈幸福之門廣

其實是一個包容性的概念，各種語言都有，包括福建話、廣州話、客家話、潮州話、海南話、普通話等等。華語本身也是複數，表述一種包容性，和一種複雜的語言形態。」（唐宏峰、馮雪峰，73）

告》)。⁹1960年《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，〈馬化電影縱橫談〉（2））

易水提倡的馬來亞化的「華語電影」，其「華語」恰巧一如魯曉鵬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」（15-16）。¹⁰不過易水的「華語電影」不是主張一種「峇峇國語」，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，甚至可以夾雜外族語。

「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¹¹。正如易水指出，二戰後「國片入口的數字方言的區別是粵語占第一位，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體觀眾的華語電影，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。當年易水如此宏觀的視野，跟當下華語電影要「同質與異質」（唐宏峰、馮雪峰 75），既要指涉中國大陸電影，亦要包涵「臺港、南洋、乃至歐

⁹ 香港電影資料館的網上目錄把《幸福之門》歸類為「廈語片」

。作為該影片在星馬的發行人，易水則在《馬來亞化的華語電影》以「國語片」歸類《幸福之門》（易水1959，27）。究竟何者有誤？待考。

¹⁰ 本段與下二段易文的引文皆出自《馬來亞化華語電影問題》，將僅標出頁碼。

¹¹ 尤其五、六十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。參見（鍾寶賢，《香港影視業百年》126-185）；有關邵氏家族，參見（鍾寶賢，〈兄弟企業的工業轉變〉1-13；陳美玲 46-75）；陸運濤家族，參見（鍾寶賢，〈星馬實業家和他的電影夢〉30-41）；何啟榮家族，參見（容世誠 22-33；鍾寶賢，〈光藝故事〉112-127）

美以中文為發音的電影」（唐宏峰、馮雪峰 73）的宏大企圖頗為相似。易水以「華語片」統稱台灣的國語片與廈語片。（109），也以「華語電影」或「華語片」統稱從香港入口的國語片（例如 1956 年的《風雨牛車水》和 1959 年的《幸福之門》）、粵語片（例如 1954 年的《檳城艷》）、廈語片（例如 1955 年的《遙遠寄相思》）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（易水《馬來亞化華語電影問題》4）。

另外，「華語電影」命名逐漸的合法化和普遍化，也被五十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。他不滿五十年代亞洲電影節在馬來亞舉行期間，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抗拒。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。易水在書裡希冀未來的「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入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）。他除了呼吁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并肩發展起來的」（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」。

除了可以把這種電影作為屬於馬來亞華人-「另類的國族電影」（an alternative national cinema）來看之外（麥欣恩 154），我們也有必要把它放在一個曾經一度長期被第一世界電影和第二世界電影忽略的亞非拉脈絡——即「第三世界電影」（Third World Film）來進行考察。¹²「第三世界電影」整體上是指那些在第三世界地區生產製作的電影（Stam

¹²第一世界電影指的是英美好萊塢電影和全球仿擬好萊塢風格製作的商業電影，不少香港的商業電影亦屬於此列；第二世界電影則指以法國新浪潮（French New Wave）為中心的作者電影（Authorial film），比較傾向於個人探索的藝術電影風格，相續催發了全球各地區的新浪潮電影至今，例如港台新浪潮電影。

100)。根據羅阿曼斯 (Roy Armes) 對「第三世界電影」的研究，「第三世界電影」可以概括三個層面：一、這些國家在「第三世界」¹³此概念還未通行之前，本土電影工作者受到好萊塢的通俗劇模式啟發而邁向的一種「民族」電影（“National” cinemas）（Roy Armes 54），例如中國上世紀三十年代，由上海聯華公司拍攝的一系列帶有反帝國主義色彩的新興電影，¹⁴又曰左翼電影；二、上世紀五十年代末期崛起的一批具有個人才華的作者導演，他們的電影帶有強烈寫實風格，再現第三世界的社會風貌與本土生活；三、那些在六十年代和七十年代初期，帶有政治訴求承諾的電影，它們是「第三電影」（Third Cinema）理論的基礎。¹⁵（Armes 54）只有把易水的馬化華語電影尤其置放在第一個和第二個層面的歷史脈絡，我們才可以理解他的電影在面對諸種外在客觀因素挑戰，例如在英殖民地政府的語言政策、種族政策、政治審查、電影資金、拍攝人才和器材的多方限制下，所呈現的諸種不完美（imperfect）與未完成的狀態。

三、「馬來亞化」：易水的第三世界電影

英殖民政府於 1948 年底提出「馬來亞化」政策，主要目標為了「對抗共產黨和贏回華社對英殖民政府的支持」（Oong 139）。由於這個口號始終是由上到下貫徹的政策，當它在五十年代也作為華校教科書改革的指導方針，引起華人民間的強烈反彈。1952 年 4 月 27 日《星洲日報》報導新加坡「華校聯合會」抨擊殖民地政府的「馬來亞化」方針，他們認為華校課程不應該培養狹隘的馬來亞意識，而應以寬廣的世界觀取而代之。1952 年 9 月 11 日《新報》頭條〈馬來亞化喧囂聲中：馬來亞國獨立展望〉，這篇來自《新報》「讀者欄」的投稿被《新報》作重點處理，該文章指責英殖民政府通過「馬來亞化」教育方針，進一步遏制華校的發展。作者懷疑「馬來亞化」所要針對的族群，不過就是華人：「這可從馬來亞上層人士對華僑文化批判的苛刻來證明」（春蠶）。歷史已證明，這位作者的憂慮不是多餘的。1956 年初「新加坡各黨派華文教育調查委員會」發表報告書，檢討為何華人抵制教科書「馬來亞化」，原因也在於英殖民政府沒有持平把這項指導方針貫徹到其他源流學校，例如當時英校教材還是使用英國學校的教科書，官方從來沒有要求英校教科書「馬來亞化」（Singapore Government 13）。該報告書還建議以平等化策略對待各源流學校，包括支付華校和英校教師同等工資（19）、華校和英校一樣享有相同的補助經費（34），並認為讓華校繼續以華文教學並無不妥（42）。此報告書認為新加坡百份之八十以上的人口使用華語，政府去打壓華語的發展，並不符合政治現實，華人捍衛華文教育

¹³ 有關「第三世界」的概念背景梳理，詳後。

¹⁴ 易水的《獅子城》就聘請曾在上海聯華公司擔任佈景師的楊海立負責美工，詳見易水〈對於《獅子城》批評的總答覆〉。

¹⁵ 因此「第三世界電影」並不僅僅等同第三電影（Third film），但它可以包涵第三電影、探索電影（Cinema of Discovery）、新電影（Cinema Novo）或不完美電影（For an Imperfect Cinema）。

是為了集體表達內心的恐懼；擔憂一旦華語遭受打壓，作為族群存在基礎的文化將會被消滅（4）。報告書的建議在當時近乎完全被政府接納，作為「教育白皮書」公布。

當年這項對華校發展有利的政策，基本上是執政黨為了撫平 1955 年 4 月立法議院選舉結果對執政所造成的沖擊。在這項新加坡首次舉行的立法議院選舉中，選民超過 30 萬人，22 萬 5000 名初次享有公民權的受華文教育的華人，第一次以手中的選票表達了對英政府一直以來歧視華文教育的立場。由於由李光耀和林清祥等人領導的反對黨在群眾大會承諾捍衛華文教育，華社群起支持這個才成立不到四個月的人民行動黨，最後讓三名該黨候選人以大多數票中選代議士（吳元華 55-59），初次迫使執政黨見識受華文教育的選民力量。

其實人民行動黨和執政黨一樣支持「馬來亞化」方針，只是實施策略不同而已。1955 年的大選，人民行動黨除了展現反殖民姿態，爭取新馬合併獨立之外，亦在競選綱領吁請政府推行公務員「馬來亞化」政策，承認華、巫、英、印文為官方語文，新馬合併，不分種族、宗教信仰與語言，廣泛授予公民權於馬來亞的各族人士（崔貴強 393）。這一切不同層面的訴求，也抽象地被概括入「馬來亞化」政治議程里。「馬來亞化」是五十年代響徹馬來亞和新加坡雲霄的政治口號之一，它所召喚的「馬來亞意識」，允諾的是要讓新加坡和馬來亞最終擺脫英殖民政府，朝向「馬來亞國」獨立的目標。如果我們回頭檢視 1948 年底英殖民政府提倡的「馬來亞化」政策，讓新馬獨立的議程並沒有浮上歷史地表。當時「馬來亞化」的長期目的，概括幾個層面：其一、建立一個以馬來亞為中心的華人政黨；其二、推動一個共享的互動合作機制，解決公民權、教育和馬來人經濟問題，以及邁向建立一個未來的馬來亞自治政府；其三、把馬來人和華人各自的民族主義，融合成馬來亞人民族主義（Malayan nationalism），以便邁向一個由多元種族構成的馬來亞民族（Oong 139）。從這幾個目的看來，當初的「馬來亞化」政策，主要是讓英殖民政府行使殖民地政權，培養在地政黨機制，協調各族爭議，以便更有效控制共產黨對馬來亞的滲透。這個政策最多讓本土人民想像未來組成一個「自治政府」，「民族化」的最終目標僅是要團結各族，以便在在冷戰時代共同對抗共產黨的強大勢力，並無包括讓新馬最終獨立的議程。各種反殖民的五十年代政黨包括人民行動黨，卻在五十年代把「馬來亞化」意識心態，轉化成一個培養「馬來亞意識」的獨立國綱領。1955 年至 1959 年期間，人民行動黨的勢力壯大，活躍於華社和工會運動的李光耀尤其受到華裔選民的歡迎，因為他持續承諾捍衛華文教育，以及在工人階層宣揚「反殖民」立場，允諾一個未來沒有白人在本地公然宰制工人的國度。1957 年的市議會選舉，行動黨取得輝煌勝利。新加坡人民行動黨 1959 年的新加坡大選中成為執政政府，6 月 4 日《星洲日報》報導該黨元老吳慶瑞當年在慶祝大選勝利的群眾大會演講承認，該黨獲勝在很大程度上依靠華語選民的支持，受英文教育者投票反對人民行動黨。

五十年代是亞洲、非洲和拉丁美洲各國紛紛邁向獨立的大時代，1955年29個亞非國家的首腦聚集於印尼萬隆會議，也正是「第三世界」（Third World）一詞在該會初次出現，第三世界的身份開始被初步確認的時刻。此詞漸漸流傳全世界各地媒體，在五十年代末以降成了亞非拉國家知識分子和民族主義分子的口頭禪。第三世界是指「世界上那些已被殖民、新殖民、或擺脫殖民的民族以及少數群體。在殖民的進程中，他們的經濟和政治結構一直以來被形構與整治。（Stam 93）另外，周恩來也在該會代表中國和印尼簽署《關於雙重國籍問題的條約》，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 84），本土華人開始必須在本土國籍和中國國籍之間做一抉擇。

正是在上述五十年代風起雲湧的歷史政治脈絡里，我們才可以理解為何易水當年跟其他受華文教育的選民一樣，沒有多少選擇，認同了人民行動黨的「馬來亞化」和多元語言政策，以及「新馬合併」的獨立訴求。「馬來亞化華語電影」正是為了回應馬來亞於1957年獨立前後在反殖民和反帝國主義的大時代背景下產生的建國論述：「馬來亞獨立後，迫切需要建立一個馬來亞獨特的文化，這個獨特的文化就是馬來亞化的內容」（易水，《馬來亞化華語電影問題》4）。易水還曾就「馬來亞化」請教過當時的教育部常務次長李紹茂，並引述韓素英（唐光瑚）在國泰演員訓練班的演講內容片段：「馬來亞的文化是中西文化的混合體，目前馬來亞在建立獨立的文化是要研究一種東西文化的共通性」（5），作為對馬來亞化的啓示與期許。這個馬來亞化的文化內容包含中國文化的傳統、馬來民族文化、印度文化和西洋文化。雖然易水承認這四大文化還未在馬來亞「構成為一個柔和性的綜合體的文化」（4），但他樂於身體力行通過「馬化華語電影」去摸索出一條道路。

易水曾直接給「馬化華語電影」一個原則性的說明：「不單是故事要有馬來西亞人民生活的真實性，更應要求由馬來亞的人才來拍攝。」（易水，《馬來亞化華語電影問題》2）之所以萌發拍攝馬化華語電影，其中原因之一乃是易水不滿意當時第一世界的英美電影拉隊來馬來亞拍攝，例如英國電影《鐵蹄餘生》（*A Town Like Alice*），卻無法再現一個真實的馬來亞。易水自問：「我們為什麼不能拍自己熟悉的故事，反而由對此地情形完全不了解的外國人來越俎代庖呢？」（1）。《鐵蹄餘生》改編自Nevil Shute的暢銷長篇小說。電影敘述二戰時期，吉隆坡被日本軍隊攻陷，一批服務於英國殖民地政府的白人被日軍俘虜，他們的家屬流落馬來亞。這一群白人婦女和小孩，在一位日本軍人的夾持下，從吉隆坡伐步，翻山越嶺，長途跋涉到關丹港口，希望能乘船到新加坡。可是沿途坎坷，超過一半的婦女和小孩在路途中送命，最終劫口餘生的女主角，在得到甘榜馬來村長的同意下，棲身馬來鄉村，躲過戰亂。此1956年出品的英國影片通過凸顯一群在馬來亞受害的白人男人、婦女和小孩，企圖說服新馬人民，英國人跟馬來亞人一樣在二戰遭受日軍迫害。這顯然要對英國軍隊在二戰時期倉惶逃離太平洋，失守馬來亞，沒有保護到馬來亞人民免收日軍蹂躪開罪。另外，影片相對比較正面再現馬來人對英人的協助，反而頗負面再現南洋華商在二戰時期的「唯利是圖」。有一組鏡頭呈現女主角在逃亡的路途中，抱著哭啼的小

孩，來到小鎮的華商檔店，希冀檔掉腳下的鞋子，以換取牛奶。導演特地以中景的直面鏡頭，拍攝小孩因為挨餓而嚎啕大哭，即刻需要人道主義的援助，站在旁邊的華商卻一口拒絕此交易。一位穿著唐山裝，口操廣東話的華婦站在華商背後，以「施捨」的酸溜溜口氣，勉強說服華商。華商始終在很不樂意的姿態下，達成交易，口裡還喃喃自語：店裡就只剩下這一點牛奶，怎麼可以交換出去？這強烈表露出華商斤斤計較的保護主義。影片明顯通過這些細節，暗示華人畢竟不是馬來亞的土地之子（Bumiputra，即土著），他們不但無法像馬來村長那樣具有威權，敢冒著日軍的查問風險，給這些白人庇蔭，反而在戰亂中還顯露功利主義和保護主義的華商本色。上述這些鏡頭當年看在易水眼裡，不但讓他覺得不符合南洋華商「樂善好施」的歷史形象，¹⁶而且也讓他覺得這些白人在馬來亞受難的劇情，不符合第三世界歷史對二戰的敘述，這也是為何他指責英國影片對馬來亞歷史「越俎代庖」的原因之一。

易水也批評那些標榜馬來亞題材的香港電影：「只是走馬看花似的掠取一些外景為背景，硬生生裝進了故事與人物。這些披上馬來亞題材的糖衣的片子，居然在大行其道。從文化價值上來說，我們否定這種作品，更不能把這種作品視為馬來亞化的華語電影。」（易水《馬來亞化華語電影問題》2）易水此番對香港電影的批評，雖然略嫌偏激，但多少折射了一個本土電影工作者在探索初期，如何對外來大眾文化霸權的長驅直入本土，所採取的一種文化抵抗姿態。易水以馬來亞化的第三世界電影抵抗這些文化霸權。五十年代是第三世界民族國家紛紛朝向獨立的年代，各地區的民族電影也隨之崛起，東南亞也不例外。易水站在第三世界的本土立場，主張拍攝馬來化華語電影，以回應這段二戰後的歷史時期，華人的苦難被第一世界的英美電影和香港電影敘述下的馬來亞歷史遮蔽。

易水的電影一如五十年代中旬其他第三世界電影導演，以寫實手法進行對劇情片的開拓（Armes 79），略帶左翼知識結構的寫實主義關鍵詞，例如「真實」、「典型」和「體驗生活」等等通見於易水的全書。1957年易水開辦國泰演員訓練班，已很有意識把「電影學」傳授給學員，從他所開出的部份中、英、日文書目看來，不但包含寫實主義的經典著作如斯坦尼斯拉夫斯基著的《演員自我修養》，亦有署名《法國電影》和《新電影》等等專書（易水，《馬來亞化華語電影問題》70）。¹⁷這份書目足以讓我管窺易水從第一世界電影、第二世界電影到第三世界電影的廣闊視野。身處於第三世界還被西方殖民的五十年代新加坡，易水選擇第三世界電影的寫實主義作為電影美學實踐的主要目標，這不叫人意外。易水在拍攝電影前後，從旁協助國泰機構拍攝和剪輯新聞片和紀錄片，他在《馬來亞化華語電影問題》裡還特別以一篇文章記載自己如何參與拍攝一系列具有新馬文化歷史價

¹⁶ 例如易水的老板—國泰機構總裁兼著名華商陸運濤，即以樂善好施為人稱道，雖然他是英校生，卻在1956年表示願意承擔海外第一所華人大學，即南洋大學理學院全部的建築經費，約三十萬元。（佚名1956b）

¹⁷ 此書《新電影》是中文譯本，由於目前筆者無法尋獲此譯本，書目也沒有標明原書出處，因此無法確定這個「新電影」是否就是當時在第三世界國家醞釀的「新電影」（Cinema Novo）運動，還是比較傾向於義大利的「新電影」（Giovane Cinema）。待考。

值的新聞片和紀錄片，例如 1955 年「南大成立典禮」新聞片的拍攝和剪輯過程。這些現實的工作實際經驗，讓他的第一部電影《獅子城》帶有明顯的「紀錄片」風格。他的第三世界電影含有「探索電影」（cinema of discovery）的特質，其目標是要「用攝影機去面對和記錄現實，寫實和批判的拍攝，並且以人民視角攝製這些尚處於低端開發的現實」（Birri 94）。他在書裡讚揚意大利寫實主義經典《單車失竊記》（The Bicycle Thief）導演狄西嘉（Victoria De Sica）的貢獻，因為他「代表了意大利電影的現實主義發展……使世界電影為之震動」（105），但也緊接著遺憾地告知讀者「現在的意大利電影又轉向好萊塢的作風，以百萬金元為號召，而德昔嘉也再拍不出五萬元美金的影片了」（105）。上述的這些知識結構和工作經驗，讓易水第三世界的知識分子身份呼之欲出，即使他只是一位非常溫和、稍微帶些左翼知識結構的第三世界知識分子。¹⁸

四、《獅子城》和《黑金》：易水的電影實踐

易水當年花費國泰克里斯（Cathay Keris）機構的約十萬元拍攝《獅子城》。¹⁹易水在決定開拍《獅子城》之前，在前期已做了大量具有系統性的準備工作。他連續七、八年和國泰機構屬下的淡邊尼律克里斯片廠創辦人何亞祿（Ho Ah Loke）討論拍攝馬來亞化華語電影的條件：其一、必須具備本土的基本演員；其二、必須要有馬來亞化的劇本；為了達到第一項條件，1957 年，他在何亞祿和陸運濤的大力支持下，國泰機構公開在新馬各大報刊招考華語演員，隆重主辦「演員訓練班」，培養本地演員。之後《獅子城》的女主角胡姬等人，還有新加坡著名劇場導演郭寶昆，最初也出自這個「演員訓練班」。為了讓「演員訓練班」的演員得以實習，他們在新加坡和吉隆坡公開巡回演出話劇《大馬戲團》，得到新馬觀眾熱烈的回響和支持。而為了構思馬來亞化的劇本，易水從五十年代初即開始著手編寫數個劇本（易水，《馬來亞化華語電影問題》62-64）。

易水對馬來化華語電影的開拓，引來外界的質疑和嘲弄。他不但對這些批評一一做了回應，亦把這些批評者的文章收錄進《馬來亞化華語電影問題》。一名署名「天山」的批評者認為有五大原因，讓本地拍片商在現階段不肯拍華語片：一、市場狹窄，大陸和臺灣不太可能要這些馬來亞的華語電影。海外華僑地區亦然，他們更重視港片。易水則回應初期華語片「根本不用顧慮到海外市場，應該先以本地市場為對象」（120），理由是那時期

¹⁸ 畢竟冷戰時代在親英美的國泰機構糊口，易水也不太可能激進起來，因此我們也不需要對易水第三世界電影的批判性實踐，估計過高。有關國泰機構如何傾向英美國家的分析，參見麥欣恩的《再現/見南洋：香港電影與新加坡（1950-65）》（60-75）。

¹⁹ 國泰克里斯的營業一直以來以拍攝馬來語片為主，當時一部馬來語片的製作成本僅大約三萬元，不少馬來片上映後還面臨虧損。當時新任的國泰克里斯經理 Tom Hodge 為了讓電影生產多元化，以為華語片具有較大市場，就支援易水拍攝《獅子城》，其製作成本也比馬來語片來得高，據說因此導致內部馬來員工的怨聲四起。（Barnard 67）

以馬來亞為背景的港製電影僅在馬來亞已大賺洋錢，馬化電影應該也不例外；二、本地拍片成本太大，預計比香港來得重。易水則列出本地馬來片的製作成本實際上比香港來得低，作為反駁；三、本地人才缺乏，香港則車載斗量。易水則認為人才貴精不貴多，馬來亞不是文化沙漠；四、本地取材困難，馬來亞開埠不久，故事和景色平淡無奇，三、五部片子就拍完了。易水則反駁「馬來亞的資源之豐富在電影上如擴大視野不要說三五部片子，即是三五十部也吸收不了」（122）；五、失敗的經驗。邵氏在二戰後請名導演吳村來星拍過數部華語片，失敗告終。易水則認為吳村沒有繼續拍下去，是因為他二戰後從爪哇返回上海，路過新加坡，歸心似箭，只跟邵氏簽導三部片子，不能說是失敗。

面對輿論壓力，在加上又是首次把數年構思的馬化電影概念付諸於實踐，1959 年底易水執導《獅子城》，抱著只許成功，不許失敗的心情進行攝制，耗費了將近一年才拍完《獅子城》。易水非常擅長發揮多年宣傳和發行電影的經驗，沸沸揚揚把《獅子城》拍攝前后的消息傳達報刊媒體。電影未公映，市場宣傳售賣《獅子城》電影主題曲和插曲的馬化唱盤、電影文學劇本、電影小說和適合兒童閱讀的連環圖（〈馬來亞化電影的副產品〉）。拍攝期間，除了讓劇照頻頻曝光於大小報刊、導演和演員頻密接受媒體訪問之外，演員們也主動在報刊連載拍攝期間的記錄手記，例如演員高添和田萌分別數月在《電影周報》連載〈《獅子城》工作者家書〉和〈《獅子城》工作散記〉系列，讓讀者跟進《獅子城》拍攝進度。1960 年 8 月 27 日《電影周報》為了宣揚馬化電影，要求來函索取香港明星玉照的讀者改變念頭：「不擬寄贈香港影星的照片，而欲以胡姬小姐的玉照取代之，理由是：我們既富有馬來亞意識，就必須愛護具有馬來亞意識的華語電影《獅子城》女主角」（馬化影，〈特備胡姬美麗玉照奉贈〉）。該周報第 25 期已表明刊行「最主要的目的便是宣揚馬化電影，其次才是介紹香港出品健康的華語電影」（馬化影，〈馬化電影縱橫談〉（2））。「馬化華語電影」概念貫徹的徹底性，已從當初的只要求電影故事和人才「馬來亞化」，發展到要求戲外觀眾也要「馬來亞化」一具備馬來亞意識。

《獅子城》於 1960 年底公映，宣傳空前轟烈，大小報刊幾乎均以大字體標語概括電影主題「首部馬化華語片：描寫新加坡由殖民地走上自治」（〈《獅子城》廣告〉）。最耐人尋味是把當年新加坡自治政府的李光耀總理伉儷和元首伉儷請來作戲院的座上賓²⁰。當時這並不叫人感到驚奇。在《獅子城》之前，國泰機構已協助人民行動黨拍攝新聞紀錄片，例如《我們的部長》。國泰機構的職員，下至易水，²¹上至總經理湯賀治（Thomas Hodge），一直以來與政府官員頻密互動，有識者以此理由作為解釋為何國泰出品的電影「甚少觸及政治敏感的題材」（麥欣恩 62）。《獅子城》更是看似邁向「政治正確」的「半紀錄性質的劇情片」（麥欣恩 184）。電影企圖反映 1958 至 1959 年新加坡人民日常生活的改變，時代幕後的推動手是以人民行動黨為主導的政治大選和反黃運動。易水以略

²⁰ 包括「各部部长政要等數十位」，參見〈《獅子城》為國家劇場義映〉。

²¹ 易水於 1957 年的國泰演員訓練班，邀請當時星加坡政府教育部常務次長李紹茂主講一課「馬來亞文化」（易水，《馬來亞化華語電影問題》72）

帶左派腔調的修辭，訂下《獅子城》的主題「表現在舊政府時代的人民生活的淪落糜爛而至達到自治政府時代，人民生活的向上和爭取進步」（易水，〈《獅子城》的主題〉）電影進行到大半，在滴滴嗒嗒的時針響動中，鏡頭特寫從一個標誌著劃時代的時鐘，鏡頭漸漸從上到下移動到一架特地被搬到客廳中央的收音機，奏告人民行動黨在 1959 年大選的凱歌，一對夫婦歡喜歌頌「改朝換代」。緊接著鏡頭一轉，出現一群警察查封彈子臺和禁唱電唱機咖啡店的鏡頭，因為這些咖啡店被指責以彈子臺和電唱機作為噱頭，引誘青年男女在咖啡店調情和賭博。電影以及電影小說意外再現了這些 60 年代以後在新加坡不復再現的咖啡店最後一景：

在一條不很熱鬧的路角頭，一間咖啡店，鋪面相當大，鋪位作三角型，有三扇鐵柵，裝璜並不講究，牆上零星的掛著許多明星照片及汽水公司的廣告牌。七八張雲石臺沒有秩序的擺放著，鋪子中間斜放著一架吃角子電唱機，鋪子右邊有四架彈子臺，是一種賭博性的玩意兒。每架彈子臺有一個妖嬈的女郎管理，這些女郎對營業另有一套本領，無疑的她們就是吃角子的老虎；永遠不讓賭客袋了贏得的錢離開，而賭客中醉翁之意不在酒的當然大不乏人。（田靈，《黑金（電影世紀電影小說）》 13）

無論是上述電影文學劇本或電影再現的彈子臺和吃角子電唱機，均無法在日後的新加坡咖啡店看見，《獅子城》無意中卻保存了這些咖啡店歷史影像的最後輓歌。其實易水當年自認，他是要在影片把彈子臺女郎李秀蘭「處死」（易水，〈《獅子城》的主題〉）：影片最初讓李秀蘭在咖啡店和富家公子調情，最終懷上公子骨肉，公子始亂終棄，李秀蘭難產至死。對照之下，同樣是窮苦人家出身的女主角鳳玲，工作之餘赴黃昏中學進修，不流連咖啡店，他和富家公子許少明在剪膠工廠邂逅，最終有情人終成眷屬。電影也敘述了鳳玲二哥志雄最後也改掉流連酒吧喝酒和行樂的「惡習」，毅然拋棄鐘情於他的酒吧女郎，跟純樸的鄰家小妹結合。易水左翼意識的道德審判和執政黨雷厲風行的反黃運動，在這裡一拍即合。易水認為「反黃運動」與其說是馬來亞的「文化改革」，不如說是「文化革命」（易水，《馬來亞化華語電影問題》 35）。新加坡華社的左派群體，1953 年底至 1956 年底尤其宣揚反黃運動（方修 105），例如 1956 年 7 月 21 日《新報》第 4 版設有「培養健康進步文化，反對黃色文化運動」專頁，報道認為黃色文化是跟殖民地統治分不開的，它在詩歌、音樂、繪畫、電影、舞蹈等許多方面都受到殖民者的庇護，黃色文化使人墮落麻醉下層群眾，欲爭取獨立一定要擺脫黃色束縛。第三世界的左派群體借著「反對黃色文化運動」和「華文教育」議題，跟殖民地政府抬杠。人民行動黨在執政後，大肆借著民族主義推廣「反黃運動」，但卻壓製「華文教育」發展。它利用這兩項議題，成功分化和分散華社的力量和注意力，迫使華裔左派群體在「反對黃色文化運動」和「華文教育」之間，顧此失彼，最後成功讓不少溫和的左翼知識份子吸納入它的統治機構中，易水即是其中一例。易水的情況，其實相當符合羅阿曼斯對二戰後第三世界知識份子包括電影工作者的描述：「即使他們用力抵抗那些由統治精英集團制定的政治和社會政策，但是他們的出身以

及所賦予的社會地位，讓他們看起來依舊屬於精英集團的一份子……不管是政客、知識份子、社會運動發起人、行政官員，或是作家、藝術家和電影工作者，均未能倖免的靠向統治者的這一方」（Armes 23）。

可是易水不全然照單全收人民行動黨的意識形態，尤其在「華語」議題上，他通過掌控和剪輯《獅子城》的鏡頭和語言，含蓄地表達他微妙的「多種華語」立場。當片中出現咖啡店被警察查封的那一幕，警長首先以「國語」（馬來語）叫華裔店主：

警長：Encik Ong（馬來語）！（粵語）你會講國語嗎？

店主（粵語）：：我會講廣東話。

警長（粵語）：根據政府的法令，所有彈子臺要封。²²

警長的「國語」指涉的是「馬來語」，而不是「普通話」。²³這可從警長起初用馬來語喊叫店主的姓氏看來，而且接著警長亦以馬來語對隨行印度巡警，命令他執行封查，而張貼在咖啡店的封查通告，亦用馬來語。法令語言「國語」在這裡暫時失去作用，因為大部分當時的華裔並不懂馬來語，警長只能用粵語跟他溝通。這暗示執政黨一上臺即大力推行的「國語週」，並不見效果。導演不以普通話，而以粵語讓執法者和市民溝通，除了再現五、六十年代新加坡的市井方言特色之一，也實踐了易水的「多種華語」理想。這提早對人民行動黨較後的英語化政策和「多講華語，少說方言」政策，²⁴預先展示了其文化抵抗的姿勢。當警察把寫著「國語」的封條張貼在咖啡店的牆壁上，一段非常緊繃昭示未知命運的畫外音漸漸籠罩畫面背景，咖啡店的顧客神色凝重地圍觀封條，議論紛紛。這段非常沉重暗示夢魘的畫外音與先前電影鏡頭通過一架收音機高奏人民行動黨的凱歌，形成一個非常強烈的對比。因此本文不以為《獅子城》「流露出普遍的樂觀主義，電影支持並且相信新加坡在人民行動黨的執政下，朝向一個光輝的未來」（Jan Uhde & Yvonne 45），作為一位非常溫和的第三世界左翼知識分子，易水不敢通過書面文字或言語直接表達他對新加坡未來的無名恐懼，只能相當含蓄借用上述的電影語言和畫外音顯示出來。

雖然馬來電影工作者在回憶錄批評易水的《獅子城》罔顧新加坡多元文化的面向（Hamzah Hussin 79），其實此電影並未僅呈現華人社會文化，片中許少明少爺舉辦舞會，

²² 筆者從電影《獅子城》抄錄下來的對白。

²³ 有論者認為此「國語」乃是指「普通話」（麥欣恩 202），筆者以為應把此語放回當時的歷史脈絡來考量。人民行動黨執政後，為了推動新加坡和馬來亞合併的計劃，1960年1月也開始仿效馬來亞政府舉辦「國語週」，大力鼓勵人民學習馬來語，報刊媒體也積極配合報導。歷經將近一年始於完成的《獅子城》，於1960年12月7日正式公映，影片籌備拍攝期間，正是「國語週」如火如荼推行的時刻。因此，影片的「國語」，乃指「馬來語」。

²⁴ 正如李顯龍總理曾說：「推廣華語運動並不是要把新加坡變成一個更加華人化的社會」（李顯龍，69）。「講華語運動」的多年「主要成就」就是幾乎快要消滅各種華族方言，但它的最大「失敗」也在於非但沒有讓今天更多的新加坡華人從方言轉向華語，反而紛紛改用英語。英語霸權已成了當下新加坡社會最強而有力的意識形態。其實官方獨立至今的諸種取悅英校生的英語化政策，由始至今都在大力推動此種「由華人英」的大趨勢。

廣邀各友族同胞出席，並有友族音樂表演，甚至《獅子城》的華語歌《海頌》，用的是馬來旋律，作曲人是一位馬來同胞 Wandy Yazid（易水，〈對於《獅子城》批評的總答覆〉）。可能爭議癥結不過在於易水並未呈現一個以「馬來文化」為中心的多元文化，而是以華裔文化作為主體，例如那個舞會，在馬來人、印度人、孟加拉人等眾多有色人種群體之間，當許少明介紹登場的華語歌手及華人鋼琴師，他僅以華語致辭，即使他熟諳友族語言。第一位被許少爺介紹給鳳玲的來賓，是一對穿著傳統馬來服裝的馬來夫婦，許少爺就以流利的馬來語私下向這對異族夫婦介紹鳳玲。這舞會雖然也呈現友族音樂，但更多只是被易水作為背景音樂處理，舞會的主旋律是華語歌曲。如果我們從一方面來看，這未嘗不是易水在面對新馬華族在爭取華語作為其中一個官方語言的劇烈政治鬥爭中，所彰顯的政治姿態：充分展現許少明以「華語」作為其中一個官方語言的文化自信。電影結局安排女主角鳳玲與富家少爺許少明成功克服兩人階級地位的懸殊，有情人終成眷屬，最後兩人還在許少明父母的贊助下，決定從馬六甲海峽坐渡輪出發，環遊世界。「華語」在此電影中企圖超越階級政治的「貧富」以及種族政治的「馬來土著 VS 華人」之二元對立，作為主要媒介語，在電影文本中串聯起羅曼史、再現政治與身份認同，以及對世界性的現代性想像。另外，值得注意的是那個舞會和整部電影都沒出現白人，易水顯然要通過鏡頭語言顯示，這已經是一座一如《獅子城》電影廣告所謂的「描寫新加坡由殖民地走上自治」的國度（〈《獅子城》廣告〉），白人已完全從統治機構撤離。這背後推動易水敢作如此的鏡頭處理，無非是第三世界政治的「馬來亞化」民族主義莫屬。

李光耀當年坐在貴賓座上，看著這部激情澎湃宣揚「馬來亞化華語電影」，暗地裡老懷大慰？抑或啼笑皆非？實際上，李光耀並非從一而終支持「馬來亞化」方針，「馬來亞化」只是他當年向英殖民政府爭取新加坡獨立，或者和馬來亞合併，聯手和其他政黨打出的政治籌碼。²⁵一旦英殖民政府已同意讓新加坡和馬來亞獨立，他反而覺得再貫徹此方針，並不務實。這可從他如何處理是否需要「馬來亞化」新加坡海港局部門的爭議，在不到六年光景裡出現立場轉變，看出端倪。李光耀在五十年代中旬倡導「馬來亞化」：「政府馬來亞化政策不但施行於政府部門，而是所有公共服務機構里，尤其是海港局」。²⁶當時海港局高層職員多為西方人，他的激進倡議幾乎等於是把這些西方人驅逐出海港局。當新加坡走向自治，1959年李光耀取得領導權，1960年8月11日的立會演講，他狠狠嘲弄那些繼續倡導「馬來亞化」口號的人：「只有那些對政治完全無知的到今天才照舊還是喊那『打倒白人官員—馬來亞化』的舊口號」（〈李光耀的今昔〉）。易水的《獅子城》是在李光耀說出上述發言之後，同年上映，他大概也是李光耀當年所謂的「對政治完全無知」，依舊高喊著「舊口號」的「那種人」之一。本來政治人物的口號，瞬息萬變，至古亦然，

²⁵ 1956年6月4日《星洲日報》報導：「馬來亞化委員會」在立法議會書提出《馬來亞化報告書》，要求在兩年內完成文員馬來化，那些在這段期間擔任殖民地政府公務員的外國官員，只要宣誓以馬來亞為永久的家鄉，即可留任公職，否則須要自行離開。

²⁶ 這是李光耀於1955年4月26日的立會發言記錄（轉引自〈李光耀的今昔〉）。

容不得知識份子插言，只要求知識分子和聲唱響、時刻跟進的同時，恐怕沒有多少真正的「知識份子」能永遠跟上執政者「善變」的節拍和口號。

《獅子城》表面上看似「政治正確」，實際上最終並沒有取得執政者的歡心。易水在拍完《獅子城》後，並沒有直接再得到國泰機構繼續鼎力支持「馬化華語電影」。易水只能聯合同仁籌組獨立製片公司「電影世紀製片有限公司」（Era Moriz Co, Ltd），繼續實踐他的「馬化華語電影」。值得注意的是，這次易水自稱是「獨立製片，並係在獨立性質之片廠攝製」（〈《黑金》上映舉辦山歌比賽〉）。易水在拍攝《黑金》期間，還沒正式離開國泰機構。雖然《黑金》是交由國泰發行機構之國際影片公司發行，不過這次易水有更多的自主權，嘗試脫離國泰體制對電影主題的意識形態控制，發展他的第三世界電影「馬化華語電影」。

基本上 1962 年 11 月剪輯完成的《黑金》，沿用《獅子城》演員班底，包括男女主角也由潘恩和胡姬獨挑大樑。編導易水這次把故事背景，從新加坡城市搬到馬來亞的錫礦區。電影海報標明電影主題「馬來亞人民的血淚故事：是一篇戰爭罪惡的控訴狀」（田靈，《黑金（電影世紀電影小說）》封底）。前文曾提過易水指責英國影片對馬來亞歷史「越俎代庖」，企圖遮蔽日軍侵列馬來亞，華僑遭受迫害的歷史。《黑金》實現易水要為這段歷史翻案的目的。華僑通過影片控訴日軍暴行，始於二戰後新加坡第一部自製電影《華僑血淚》和第一部自製華語紀錄片《馬來亞之光》。易水沒有延續這兩部片子對日軍暴行的紀錄片式處理。他延續中國三十年代左翼電影工作者最擅長的通俗劇（melodrama）模式，綜合戲劇與音樂的敘事形式，圍繞著一對工人階級情侶，即金花和陳炎的家庭故事展開。他倆的家庭成員都受害於不公平的二戰社會環境。這些受到日軍迫害的馬來亞華人，劫後餘生後，如何承受生理和心理的雙重痛苦，以及其家屬和後代所要背負的創傷記憶。電影裡有三座家庭在二戰後日軍暴行留下的蔭影中煎熬。首先是陳炎和陳林兄弟倆，陳林在二戰中被日軍痛毆下體，導致陽痿，喪失生殖能力。其妻寂寞難耐，跟其他男子在錫礦湖邊偷情，被陳林發現，陳林在憤怒間不小心把其妻推下佛瑯潭，命喪湖底，餘生的陳林精神分裂，最終意外身亡；再來是金花的父親在二戰失蹤，串通日軍的漢奸江添才勾引金花母親，成了金花繼父。其繼父持續對金花虎視眈眈，軟弱的母親更助長繼父的為所欲為，最終繼父強姦金花不果，反而被勇敢的金花用髮斗打死，金花被警察抓去，劇終法官宣布金花無罪，金花和陳炎攜手共度人生。另外，鄰居福生嫂因為孩子在二戰被日軍慘殺，發瘋的她終日像幽靈出沒在黃昏夜晚的錫礦湖，對著落日和月亮詛咒日本人，她也是那晚陳林誤推其妻掉下佛瑯潭的目擊證人。這部電影的衝突建立在人物的正邪對立、善惡分明的通俗劇基礎上，邪惡人物例如江添才最終被殺，正派人物金花的正義最終得到伸張，可見「善惡衝突到最後一定分出輸贏」（Brooks 17）。通俗劇主角的痛苦、折磨和焦慮根源往來來自外在的客觀世界，這三個家庭悲劇的成員都印證了「這世間就是弱肉強食，強奪蒙騙，充斥苦難」（Brooks 5），二戰帶給他們的創傷，決定了人物的餘生命運。前兩個家庭悲劇都攸關「性」，「性」非但無法救贖家破人亡的傷痛，反而加劇了悲劇的發生。唯

有金花和陳炎純樸的羅曼史，像《獅子城》鳳玲和許少明的幸福結局，受到眾人的羨煞和祝福。

《黑金》的通俗劇模式，以及對工人階級生活的刻畫，無疑符合第三世界電影的雛形，即早期中國三十年代那些挪用好萊塢電影風格的左翼電影。《黑金》電影海報打出廣告詞：「唱山歌具有民族風！洗瑤瑯帶有鄉土味」（田靈，〈《黑金（電影世紀電影小說）》封底〉）。由於客家人多半被英殖民地政府征雇於馬來亞的錫礦湖工作，易水特為此電影出現的工人階級編寫三首客家山歌，²⁷分別是《洗瑤瑯》、《佛瑤山歌》和《釣魚小唱》。五言四句的《洗瑤瑯》一唱三嘆客家工人在錫礦湖的刻骨耐勞：「兩手洗到軟，兩腳站到酸，由朝洗到晚，難求溫和暖」（田，〈《黑金（電影世紀電影小說）》29〉）。熱情高昂的情歌《佛瑤山歌》，七言四句，歌頌客家情侶在炎酷的日曬下，在錫礦苦中作樂：「談情好像洗錫米啊！有光有熱有心肝啊！」³⁰。《釣魚小唱》則是輕鬆小調，同樣七言四句，歌詠一對客家男女忙裡偷閒，在錫礦湖的互相試探和對唱。易水認為「客家山歌是中國民間中最能表現民族性的民間文學，它的產生是由自然環境與生活因素所造成，形式的完美詞匯的豐富也為中國民間文學之代表」；²⁸這三首完全直接由演員載歌載舞，在影片用客話唱出的山歌，實踐了易水「多種華語」的理想。他覺得「雖然說客話和中國國語唱起來不大分別得出，但是我仍然認為在意味與情調上是不同的」（易水，〈《黑金》中試作的客家山歌〉））。

易水選擇採用客家山歌的形式，而不是普通話或馬來亞國語，來表現錫礦地上青年男女言情求愛的生活，也唱出這些客家勞工的感嘆。易水也曾經撫心自問：「可是這樣的形式可以說是馬來亞化嗎？」易水跟著解釋這些客家山歌也應該屬於「馬來亞化」的作品，易水辯稱：「馬來亞化的作品並不是節外生枝或旁出的文化，它應該是由各民族自己的文化保存下來而互相溶化互相滲透互相吸收而演變出來的新文化」（易水，〈《黑金》中試作的客家山歌〉））。由此看出易水的「馬來亞化」是復數，不是單數的民族主義，恐怕他更不會苟同日後馬來民族主義藉著單數的民族主義對華人所主張的「同化」政策。

《黑金》公映後不久，易水和國泰機構分別在 1963 年 6 月 1 日《南洋商報》第八版，刊登易水正式脫離國泰機構的離職啟事。同版下面亦刊登易水新片《文冬山的月亮》和《小寡婦》在新加坡開鏡的「招待報界啟事」。這兩部電影均在馬來亞電影企業有限公司（Malaya Films and Investments, Ltd.）的旗幟下進行拍攝，外景分別在馬來亞的文冬和福隆港（Fraser's Hill）完成拍攝，內景則在新加坡的南方製片廠進行。該公司曾在馬來亞巴生「購取十英畝之地為建築本邦電影城之基地」（田靈，〈《黑金（電影世紀電影小說）》

²⁷ 還有一首是《憶亡妻》，易水不把它視之為山歌，而是「悲歌」（易水，〈《黑金》中試作的客家山歌〉），這是電影中唯一一首在幕后帶唱的歌曲，易水安排陳林在錫礦湖邊吹洞簫，把此曲調帶出，幕后由女聲齊唱。

²⁸ 感謝李樹端協助提供此資料《電影《黑金》之歌》。

33)。廣告標語標榜此電影公司「真正屬於民眾所有：電影佔現代人民的文娛的地位，更有關文化教育之發展，所以它不該被控制被壟斷甚至利用為牟利的工具。本公司則為本邦唯一而純粹為民眾所有之電影製片公司，不單資本完全由民眾購股而集成，即董事亦由全體股東之民主意志而產生，皆為知名及能為本邦電影文化致力之熱心人士」（33）。雖然《文冬山的月亮》和《小寡婦》的電影拷貝已失傳，但從這間電影公司的廣告文案看來，易水和一批本土新馬電影工作同仁為了擺脫第一世界電影文化產業霸權對第三世界電影的控制，自身融資籌辦民間電影公司，並誓言「希望用最低的條件由初步做起來實現我們崇高的理想」（33），易水的第三電影電影理想已在這裡表露無遺。雖然這是一個最終尚未完成，並且始終處於「不完美」的未竟理想，但易水對「馬化華語電影」的提倡和開拓，為第三世界的馬來亞電影文化產業留下彌足珍貴的歷史記錄。

五、餘論：「馬化華語電影」的得失成敗

易水的馬化華語電影，得失成敗，當時的報刊已有諸多討論。如果單從票房價值來看，《獅子城》的成績尤其標青，一連先後在四間新加坡戲院放映十天，在吉隆坡兩家戲院和怡保戲院放映九天，當時有論者認為單憑這些票房表現：「它已優於港製的中國國語片，它不但比尤敏的《快樂天使》、葉楓的《喋血販馬場》、林翠的《碧水紅蓮》之賣座為佳，即使最叫座的林黛片子，也要略遜一籌，這說明了本邦人民是熱愛本邦出品的影片」（馬化影，〈說幾句公道話〉）。1960-61年間香港片廠生產總共293部電影（Jarvie 129），這些電影最少一半的市場在新馬，可見當時入口新馬的香港電影之多，競爭強烈，一部影片如能連續放映五天，即被視為表現良好，更何況《獅子城》放映九、十天。另外，《黑金》於1963年4月「上映一週以來獲得好評」（〈《黑金》上映舉辦山歌比賽〉），「得到了人民的廣泛支持與熱愛」，「在票房記錄來說，它是成功的」（蛭茹）。

觀眾主要對《獅子城》和《黑金》的藝術表現，評價不一。1960年12月17日《南洋商報》認為《獅子城》獻映以來：「幾乎每個人都在討論它」，特地選出四篇有褒有貶的來稿（〈我們對「獅子城」的看法〉）。署名林鶴李的觀眾指出《獅子城》三大優點：一、取材現實；二、製作嚴肅；三、富有馬化意識；缺點卻有五項：一、故事繁雜；二、剪輯欠佳；三、技術未到水準；四、演員表演欠佳；五、主題不明確。另一位來稿者方亮和龍沙一致認為電影配樂很令人滿意，方亮覺得觀賞《獅子城》後，他開始相信兩點：本地有足夠技術人才和會演戲的演員，不過他批評《獅子城》拍攝大選的報道：「戲中人物口口聲聲說什麼職工會云云，未免有吹拍討好之嫌，令人感到反胃」（方亮）。這些來稿中，連思瀾的批評最具殺傷力：

我個人的意見認為：導演先生的藝術修養不夠。至于無經驗、劇本太簡單、人才的缺乏和設備的簡陋，都不是理由。且看法國「新瀾」（The New

Wave) 的導演們，在經濟困難下工作。有些是逃兵，影評者出身，他們何嘗有導演經驗？以簡單的故事，他們拍出了成績輝煌的《金魚》；在一架跛足用的推車上，他們拍出了《喘不過氣來》；還有以他們的手提攝影機，拍了《四百次打擊》和《廣島，我的愛》等享譽國際的電影。他們的作品，充滿濃厚的藝術氣氛，詩一般的情調和爆炸性的魄力。他們所有的條件，有些并不比新加坡的來得好。但是演員們多是日常生活中真正的人，演他們本來的角色吧了。導演如果能走這「新寫實主義」的路線，不需要有什麼演員訓練，用一個真正的女膠工，加上一些事實的暴露，拍成的電影，水準也許會比較高。不知道導演會不會認為這意見是「道不同，不相為謀」吧？²⁹

當年易水連續寫了兩篇文章反駁上述《南洋商報》來稿批評，即〈善意批評與惡意看法〉和〈對於《獅子城》批評的總答覆〉。易水重覆舉出《獅子城》當時叫座的票房價值，來證明「《獅子城》是成功的。不過他也很清醒自道：「賣座不一定是好片，好片並不一定賣座」（〈善意批評與惡意看法〉）。易水自嘲《獅子城》「不太像樣」（〈《獅子城》的主題〉）、「非常幼稚」（〈對於《獅子城》批評的總答覆〉），還能引起大家熱烈的討論，這已經是他最大的收穫了。他基本把林鶴李的評述看作是「善意批評」，易水僅是不同意林鶴李把《獅子城》說成是主題不明確，易水強調這部電影的主題，不在林鶴李所以為男女主角的戀愛結婚，而是要表現獅子城是「以轉運及樹膠加工工業為經濟中心」（〈善意批評與惡意看法〉），那裡的青年，無論出身富人或窮人階層，皆具備優良素質。至於劇中人物努力參加職工會，易水認為那是反映「今日新加坡的現實」，否認有「吹拍」之嫌。易水對連思瀾的批評，反應比較激烈，認為連思瀾的批評在吹毛求疵，屬於「惡意看法」。易水認為《獅子城》與法國新浪潮電影，並無任何適當的可比性。在易水看來，法國新浪潮電影是「世界電影」，已具備「世界水準」（〈對於《獅子城》批評的總答覆〉），而《獅子城》只是本土還在探索「馬來亞化」的華語電影，應該把它和本土生產的電影以及香港出品的華語電影比較，這才說得過去。當年就有論者為易水抱不平，尤其不苟同連思瀾的觀點：

一些影評家卻把它與世界水準相較量，這就不免令人難以服氣了，須知《獅子城》是首部馬化華語片，談水準，它大可與那些在本地拍製的片子比，若然，《獅子城》這部馬化華語片，至少是比《蕉風椰雨》、《幸福之門》，甚至

²⁹ 這是筆者為了考察法國新浪潮電影思潮何時登陸新馬電影文化場域，查閱五十年代以降的新馬報刊，至今為止所發現的第一則有關法國新浪潮電影的論述文章，很值得注意的是，此文比起香港至今能搜查到的最早論述法國新浪潮的文章，由劉耀權（羅卡）執筆的〈論新潮電影的起與落〉（1962年4月初刊於《崇基校友》），還提早一年多。而且羅卡當年對新浪潮電影頗有保留，批評這些導演的「人生觀是病態的、悲觀的、頹廢的」（劉耀權 308）。相比之下，連思瀾（蔡瀾）1960年的此文，倒是毫無保留接受新浪潮電影對他的啟蒙。感謝楊珺涵一起協助我查閱《南洋商報》的剪報。

《娘惹與峇峇》、《風雨牛車水》好得多了，因為它到底是符合了本邦人才，本地拍製的馬來亞化條件。」（馬化影，〈說幾句公道話〉）

連思瀾即今日專欄作家蔡瀾，³⁰蔡瀾寫這篇影評當時不到 20 歲，在日本大學藝術學部攻讀電影科編導系，有機會多方觀察五十年代剛剛崛起於法國的新浪潮電影。反觀在當時的新馬戲線被第一世界的好萊塢電影和香港電影絕對壟斷的時期，恐怕沒有多少新馬觀眾能有機會在戲院觀賞上述第二世界的新浪潮電影。³¹易水第三世界電影的寫實主義路線，看似滿足不了新一代文藝青年的審美需求。我以為易水的電影實踐沒有採取當時法國新浪潮的「新寫實主義」風格，而選擇第三世界電影的寫實主義路線，不是因為這些第二世界的新浪潮電影沒有走進他的視野，而純粹是他個人及其所處的第三世界國家爭取獨立的「馬來亞化」氛圍，讓他做出了這項文化選擇。易水尤其不滿連思瀾針對他的「馬來亞化」電影作出以下的調侃：「本片說是『馬來亞化』的電影，到底怎樣『化』法，使我莫名其妙，大概是加入幾段政治變動的鏡頭與在派對上加了二對印度和馬來舞伴吧。我將來也想拍一部『馬來亞化』的屈原，讓屈原穿沙籠，戴『宋角』，吃『沙爹』。」易水不僅直言連思瀾污蔑他，也預言「這將成為謊語！」（〈對於《獅子城》批評的總答覆〉）。他的回答如下：

《獅子城》沒有做到「馬來亞化」和怎麼「化」法是一樁事，可是我何曾使華人戴「宋角」吃「沙爹」，有的是香港製作的「馬來亞化」出品，我不敢掠美，何況「馬來亞化」這一問題我們現在正在探索，我「化」得不像，可以請連先生來「化」一「化」，用不着把中華的國魂屈原請來戴宋角穿紗籠吧？馬來亞也有自己的穿紗籠戴宋角配短劍的民族英雄如漢都亞即是。（〈對於《獅子城》批評的總答覆〉）

易水為自己喊冤，他的馬化華語電影沒有要求任何華人角色戴上「宋角」（Songkok），³²這意味著他的「馬化」有個底線：不會允許華人被馬來人的伊斯蘭教「同化」。連思瀾對他的調侃，讓這道馬化電影的底線被易水劃了出來。易水深知肚明自己的電影理論和實踐還存在落差，在承認自己還正在探索的同時，他也挑戰連思瀾拍攝馬化華語電影。很可惜後來的連思瀾雖然也曾參與電影監製工作，但是終究選擇停駐香港，並沒

³⁰ 蔡瀾的弟弟蔡萱回憶：「二哥以連思瀾筆名寫影評，當時一位導演易水先生拍了兩齣本地電影，二哥下筆評得好差。父親與易先生相識，兩人相遇，父親（筆者按：即蔡文玄，早年是新加坡邵氏片場的幹事）忙向易水先生道歉」（蔡萱 3）。

³¹ 即使從目前可以看到的新馬報刊文獻看來。新馬電影觀眾一直要到七十年代以後，才熱衷集體討論這些西方的新浪潮電影和獨立電影，而且估計也往往僅限於一些文藝刊物的讀者，例如文藝刊物《蕉風》1972 年 9 月號第 235 期的「電影」專號（載有 Andrew Sarris 的譯文《美國獨立派電影》）等；另外一份重要的文藝刊物是《學報》，跟《蕉風》一樣創辦於五十年代，但是也是估計一直到七十年代以後，尤其是七十年代下半旬，法國新浪潮電影及其導演的名字，例如杜魯福（François Truffaut）和他的《四百擊》（*The 400 Blows*），才漸漸成為新馬文藝青年熱衷提及的電影時髦文化符號。感謝研究助理劉子佳協助查閱相關資料。

³² 新馬伊斯蘭教徒普遍穿戴的黑色長筒帽子，以示其伊斯蘭教徒的身份。

有回到新加坡攝製本土電影，兌現他當年的「誑語」：拍一部「馬來亞化」的屈原電影；而且在香港至今，他也從來未嘗試實踐他年輕時候嚮往的法國新浪潮電影，反而倒是監製了不少帶有第一世界色彩的商業電影和色情電影。

《黑金》的觀眾反應一如《獅子城》，同樣毀譽參半。試映後，國泰機構之國際影片公司經理俞普慶大加讚許此片「取材之新穎，戲劇性之濃厚，並不遜色港製華語片」（〈電影世紀出品《黑金》由國際舉行試映〉）。可是此片公映後，《南洋商報》組稿再次質疑易水的導演能力。一位署名「夏侯龍」的文章，批評《黑金》在劇本、攝影、配樂、演員和導演方面，皆不理想。此文認為劇本的主題「表現得不夠深刻、不夠透徹、不夠全面……」（夏侯龍《評黑金（一）》，1963）；攝影方面「遠近鏡頭的穿插和變化太少了，而且，有不少的特寫鏡頭，往往停留得太久，這不但浪費了膠片，同時使觀眾看來十分厭煩……」（夏侯龍《評黑金（一）》，1963）；配樂方面出現「聲音時常太過響亮，以致掩蓋了演員的獨白和演員之間的對白。」（夏侯龍《評黑金（一）》，1963）；總體上，演員表現也不盡如人意，評者認為可能有三個原因：「一、演員在開麥拉下太緊張。二、華語說得不夠純正，三、錄音技術方面不能達到理想。」（夏侯龍《評黑金（一）》，1963）；評者也不滿意導演的總體表現，認為電影「有時候，場與場之間的連接，是勉強的，不緊湊的」（夏侯龍《評黑金（一）》，1963），暗示導演需要為電影的問題負起很大的責任。另一位署名「潛龍」的評者，則對《黑金》的主題與內容很有意見，認為該片主題不明確，內容貧乏。（潛龍《評黑金》（二），1963）

但易水的馬化華語電影實踐即使在藝術表現上多方不足，可是他已為後來者在語言和政治的沖突中，在歷史的迷霧中殺出一條血路。易水的馬化華語電影在 60 年代中旬沒有再持續下去，一方面很可能因為易水的個人健康出現問題，³³另一方面更是因為新加坡和馬來亞於 1965 年分家，家在新加坡的易水，他的「馬來亞化華語電影」理論一夜之間形成空中樓閣。至此以後，獨立後的新加坡教育政策走向「英語化」的不歸路，馬來西亞的語言政策則走向馬來民族主義的「馬來化」道路，易水的「馬化華語電影」在新馬不幸夭折。正因為這樣，今天我們更沒有理由把易水遺忘，他畢竟親身見證和實踐一個時代「華語電影」在第三世界的命名，在文化傳譯的探索道路和歷史形構中，他的「多種華語」方案，共冶普通話和地域方言於一爐，賦予「華語電影」更廣闊的語言方言特質，使今日全球的華人電影界和學術界在各地區合作進行活動時，在「華語電影」的共名下，香港的粵語片、臺灣的臺語片、大陸的漢語電影和少數民族電影，以及近年引起英美學界廣泛討

³³ 易水最後一部電影《小寡婦》（拍完但未曾上映）的男主角之一秦淮回憶，易水為了電影事業熬夜，患上高血壓，健康受到一些影響（秦淮、李靜欣 58）。易水長得很胖，估計易水完成《小寡婦》不久，即去世（陳濛、李靜欣，52）。該片的女主角之一陳濛（她曾在《獅子城》擔任女配角），近年接受訪問，認為易水把《獅子城》拍得「亂七八糟」（陳濛、李靜欣 52），但對《小寡婦》評價甚高。陳濛當時為了《小寡婦》的後製配音，電影公司提供她飛機票，特地被易水從新加坡請到馬來亞配音，陳濛認為「這次的電影的鏡頭拍得很好，戲拍得很完整，拍出來真的比《獅子城》好得太多了」（陳濛、李靜欣 46）。

論的華語語系電影（Sinophone Cinemas）（包括當代新加坡和馬來西亞的華語電影），可以嘗試跨越民族界限和諸種方言群體政治意識形態的誤區，持續在一座泛中華文化的平台上對話、對證與上下求索。

引用書目

- Sarris, Andrew。小犬譯。〈美国独立派電影〉。《蕉風》235 (1972): 65-70。
- Armes, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Barnard, P. Timothy. “Vampires, Heroes and Jesters: A History of Cathay Keris.” *The Cathay Story*. Revised ed. Ed. Wong Ain-ling. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2009. 62-71.
- Birri, Fernando. “Cinema and Underdevelopment.” *New Latin American Cinema*. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 86-94.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Hussin, Hamzah. *Memoir Hamzah Hussin: Dari Keris ke Studio Merdeka*. Bangi: Penerbit University Kebangsaan Malaysia, 1997.
- Jarvie, I. C. *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.
- Li, Fengliang. “New horizons of transnational Chinese-language film studies: An interview with Sheldon H. Lu.” *Journal of Chinese Cinemas* 4.3 (2010): 245-260.
- Lim, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Lu, Sheldon H. and Emilie Yueh-Yu Yeh. “Mapping the Field of Chinese-Language Cinema.” *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Eds. Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-Yu Yeh. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005. 1-24.
- Oong, Hak Ching. *Chinese Politics in Malaya 1942-55: The Dynamics of British Policy*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia, 2000.
- Singapore Government. *Report of the All-Party Committee of the Singapore Legislative Assembly on Chinese Education*. Singapore: Singapore Government Printer, 1956.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2000.
- Uhde, Jan and Ng Uhde Yvonne. *Latent Images: Film in Singapore*. Singapore: NUS Press, 2010.

- 〈《黑金》上映舉辦山歌比賽：今晚將舉行決賽〉。《南洋商報》1963年4月24日：「新加坡新聞」第8版。
- 〈《獅子城》為國家劇場義映，今晚優先場儀式隆重〉。《南洋商報》1960年12月6日：第6版。
- 〈《獅子城》廣告〉。《影畫》1960年12月17日：第3頁。
- 〈我們對「獅子城」的看法〉。《南洋商報》1960年12月17日：副刊第19版「影藝」。
- 〈李光耀的今昔〉。《統一報》1963年3月16日：第4版。
- 〈幸福之門廣告〉。《南洋商報》1959年12月3日：第8版。
- 〈記南洋大學開學典禮〉。《新報》1956年3月17日：第4版。
- 〈馬來亞化報告書披露：文員馬來亞化，兩年內完成〉。《新報》1956年3月8日：第4版。
- 〈馬來亞化電影的副產品：《獅子城》三大著作將出版，電影文學劇本、電影小說，連環畫〉。《電影周報》1960年11月26日：第4版，新加坡。
- 〈培養健康進步文化，反對黃色文化運動〉。《新報》1956年7月21日：第4版專頁
- 〈經籍志國語孝經〉。《隋書》（第4冊卷三十二）。北京：中華書局，1973。935。
- 〈電影感染觀眾情緒力強：低級無聊外國片，由美回香港輸入，進步的中印片反被擋駕〉。《新報》1956年7月21日：第4版標題。
- 〈電影世紀出品《黑金》由國際舉行試映〉。《南洋商報》1962年11月25日：新加坡新聞第十四版。
- 《獅子城》（*The Lion City*）。導演：易水。演出：胡姬、潘恩、張平。新加坡國泰克里斯：1960。
- 《鐵蹄餘生》（*A Town Like Alice*）。導演：Jack Lee。演出：Virginia Mckenna, Peter Finch。Rank Film Distribution, England：1956。
- 方亮。〈我們對「獅子城」的看法〉。《南洋商報》1960年12月17日：副刊第19版「影藝」。
- 方修。《戰後馬華文學史初探》。新加坡：T.K.Goh, 1978。

- 田靈。《黑金（電影世紀電影小說）》。新加坡：電影世紀製片有限公司，1963。
- 田靈。《獅子城（電影文學劇本）》。新加坡：國泰影訊社出版社，1960。
- 吳元華。《務實的決策：新加坡政府華語文政策研究》。北京：當代世界出版社，2008。
- 李顯龍。〈華語：商業和文化語言〉。《推廣華語運動開幕演講專集》。新加坡：交通及新聞部，1990。68-70。
- 易水。〈《黑金》中試作的客家山歌〉。《電影〈黑金〉之歌》。新加坡：新馬文化事業有限公司，1963。
- 易水。〈《獅子城》的主題〉。《電影周報》1960年12月3日（第25期）：第2版。
- 易水。〈善意批評與惡意看法〉。《南洋商報》1960年12月21日：副刊第18版「商餘」。
- 易水。〈對於《獅子城》批評的總答覆〉。《南洋商報》1960年12月31日：副刊第17版。
- 易水。《馬來亞化華語電影問題》。新加坡：南洋印刷社有限公司，1959。
- 林鶴李。〈我們對‘獅子城’的看法〉。《南洋商報》1960年12月17日：副刊第19版「影藝」。
- 春蠶。〈馬來亞化喧囂聲中：馬來亞國獨立展望〉。《新報》1952年9月11日：第1版頭條。
- 唐宏峰、馮雪峰。〈華語電影：語言、身份與工業—葉月瑜教授訪談錄〉。《文藝研究》5(2011): 72-80。
- 夏侯龍。〈評黑金（一）〉。《南洋商報》1963年4月24日：副刊第19版「影藝」。
- 容世誠。〈頌贊摩登，有聲有色：光藝電影與城市媒體〉。《現代萬歲：光藝的都市風華》。黃愛玲編。香港：香港電影資料館，2006。22-33。
- 秦淮、李靜欣。〈秦淮訪問記錄〉。李靜欣。《新加坡華語電影研究：1945年至1965年》。學士論文。新加坡南洋理工大學中文系。2009。55-74。
- 馬化影。〈特備胡姬美麗玉照奉贈〉。《電影周報》1960年8月27日（第31期）：第1版。

- 馬化影。〈馬化電影縱橫談〉(1)。《電影周報》1960年5月14日(第16期)：第1版。
- 馬化影。〈馬化電影縱橫談〉(2)。《電影周報》1960年7月16日(第25期)：第1版。
- 馬化影。〈說幾句公道話：關於《獅子城》的批評文字〉。《電影周報》1961年1月7日(第50期)：第1版。
- 偉烈亞力。〈麥都思行略〉。《六合叢談》1.4(1857)。無頁碼。
- 崔貴強。《新馬華人國家認同的轉向 1945-1959》。修訂卷。新加坡：青年書局，2007。
- 張德鑫。〈從「雅言」到「華語」：尋根探源話名號〉。《漢語學習》71(1992)：33-38。
- 連思瀾。〈我們對「獅子城」的看法〉。《南洋商報》1960年12月17日：副刊第19版「影藝」。
- 郭熙。〈論「華語」〉。《暨南大學華文學院學報》2(2004)：56-75。
- 陳省堂。〈重游檳城記〉。《叻報》1894年6月5日：第5版。
- 陳美玲。〈邵氏兄弟在新加坡：20年代至70年代〉。《邵氏影視帝國：文化中國的想像》。廖金鳳等編。台北。麥田，2003。46-68。
- 陳重瑜。《華語研究論文集》。新加坡：國立大學華語研究中心，1993。
- 陳榮照。〈南洋學會歷屆理事名表 1940-2010〉。《南洋學會出版書刊總目(1940—2010)》。新加坡：南洋學會，2010。1-8。
- 陳濛、李靜欣。〈陳濛訪問記錄〉。李靜欣。《新加坡華語電影研究：1945年至1965年》。學士論文。新加坡南洋理工大學中文系。2009。42-54。
- 麥欣恩。《再現/見南洋：香港電影與新加坡(1950-65)》。博士論文。新加坡國立大學中文系。2009。
- 楊貴誼。〈華文在多種語言社會中的交流作用〉。《新加坡世界華文教學研討會論文集》。陳重瑜主編。新加坡：新加坡華文研究所編印，1990。478-482。
- 葉鐘鈴編著。《陳省堂文集》。新加坡：新加坡亞洲研究會，1994。

劉宏。〈海外華人與崛起的中國：歷史性、國家與國際關係〉。《開放時代》2010年8月（第8期）：79-93。

劉耀權。〈論新潮電影的起與落〉。《永恆的杜魯福：杜魯福逝世 20 週年紀念專集》。梁良、陳柏生主編。香港：電影雙週刊出版社，2005。308-310。

潛龍。〈評黑金（二）〉。《南洋商報》1963年4月24日：副刊第19版「影藝」。

蔡萱。《蔡萱的緣》。香港：天地圖書，2005

盧紹昌。《華語論集》。新加坡：金昌印務，1984

鍾寶賢。〈兄弟企業的工業轉變：邵氏兄弟和邵氏機構〉。《邵氏電影初探》。黃愛玲編。香港：香港電影資料館，2003。1-13。

鍾寶賢。〈光藝故事：星馬院線與香港粵語電影業〉。《現代萬歲：光藝的都市風華》。黃愛玲編。香港：香港電影資料館，2006。112-127。

鍾寶賢。〈星馬實業家和他的電影夢：陸運濤及國際電影懋業有限公司〉。《國泰故事（增訂本）》。黃愛玲編。香港：香港電影資料館，2009。30-39。

鍾寶賢。《香港影視業百年》。香港：三聯書店，2004

蛭茹。〈看《黑金》的上映：兼對馬來亞化電影的感想〉。《南洋商報》1963年5月1日：副刊「青年文藝」第20版。

附注：

本文是筆者在新加坡南洋理工大學進行的研究項目“新馬華語電影文化”部分研究成果，謹此向提供研究經費的人文與社會科學院致謝。本文曾在新加坡南大人文社會科學院“東亞多元文化中的文化傳譯與知識生產”學術研討會提呈宣讀，感謝來自台灣諸位學者和在地學者的指正。

(許維賢，新加坡南洋理工大學中文系助理教授。)