



**NANYANG  
TECHNOLOGICAL  
UNIVERSITY**

**冷战与现代化：以国际电影懋业有限公司为例**

**COLD WAR AND MODERNISATION:**

**A CASE STUDY OF THE**

**MOTION PICTURE & GENERAL INVESTMENT CO LTD**

**林鼎瀚**

**LIM DING HAN**

**SCHOOL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES**

**2017**

冷战与现代化：以国际电影懋业有限公司为例

**COLD WAR AND MODERNISATION:**

**A CASE STUDY OF THE**

**MOTION PICTURE & GENERAL INVESTMENT CO LTD**

林鼎瀚

**LIM DING HAN**

School of Humanities and Social Sciences

A thesis submitted to the Nanyang Technological University

in partial fulfilment of the requirement for the degree of

Master of Arts

**2017**

## 感谢

首先，我要感谢我的指导教授，许维贤老师。若不是许老师提供了诸多宝贵的意见，我的研究想来也无法成型，此次论文的题目全靠许老师的细心指导才得以确立。许老师不仅是我硕士的导师，更是我在大学本科时期的老师。许老师开了不少关于电影的课，并且他也在其他谈论文学的课上引用了不少电影作为其教材，我便是在选修了他的课后，受其熏陶，对电影研究开始产生兴趣。因此，此论文所探讨的课题可算是我对许老师课堂内容的一个延伸。

其次，我也要感谢我本科论文的指导教授，游俊豪老师。游老师是我人生上的导师，他在我求学的生涯中给了我很多的启发及鼓励，也就是因为有了他的帮助，我才得以在研究的这条道路上走得更远。

再者，我还要感谢新加坡国立大学中文系的容世诚老师。容老师来自于香港，是著名的中国戏曲与香港电影专家，我曾于 2015 年到国大去拜访容老师，向他请教了一些关于冷战与电懋公司的问题。容老师非常热心地提供了许多宝贵的资料，同时也向我分享了他本身对于电影研究的一些看法，让我获益匪浅。

除了容老师以外，我也必须一并感谢另一位帮助过我的教授，那就是新加坡南洋理工大学黄金辉传播与信息学院的张建德老师。张老师亦是电影研究的泰山北斗，著有不少关于香港电影的专书及论文，我十分有幸地向他讨教了一些关于冷战时期香港电影的问题，并从他的看法中获得了一些启发。

最后，我还要感谢我们南大中文系所有教导过我的其他老师，因为老师们的课不仅仅是在传授新知识，更重要的是拓展了我的视野，以及把我的思想带入了一个全新的维度。不仅如此，我也谢谢那些帮助过我的其他人，尤其是我们系上处理所有研究生事务的秀凤经理，以及行政人员诗论。他们总是不厌其烦地替我解决一些难题。

## **Acknowledgements**

First of all, I would like to thank my supervisor, Assistant Professor Hee Wai Siam. If not for his many invaluable suggestions, my thesis would not have taken shape--the formulation of topic for my thesis could only be possible with his patient guidance. Prof Hee is not only my supervisor, he is also an esteemed teacher during my undergraduate years. Prof Hee conducted several modules regarding cinema studies, and in the literature modules conducted by him, he draws from the materials of cinema studies to serve as examples for the literature modules to further understanding. After attending these modules conducted by him, I came to develop an interest in cinema studies. Therefore, the topic of this thesis can be seen as an attempt to further explore the knowledge I acquired from Prof Hee's modules.

Secondly, I would also like to thank my undergraduate's FYP supervisor Associate Professor Yow Cheun Hoe. Prof Yow guides me in life: during my undergraduate years, he provided me with countless encouragements and motivated me. All thanks to his guidance, I was able to push and improve myself during my master's years.

Thirdly, I would also like to thank Associate Professor Yung Sai-Shing from the Department of Chinese Studies in National University of Singapore (NUS). Prof Yung is from Hong Kong, he is a famous expert in Chinese Opera and Hong Kong cinema studies. I once visited Prof Yung at NUS to consult him regarding questions on Cold War and MP&GI. Prof Yung enthusiastically provided me with much valuable information and he also shared with me his views on cinema studies, which benefits me greatly.

Other than Prof Yung, I must also thank another professor who provided me help. He is Associate Professor Stephen Teo Kian Teck from Wee Kim Wee School of Communication and Information at Nanyang Technological University (NTU). Prof Teo is also an erudite scholar in cinema studies, who published papers and books on Hong Kong Cinema studies. I was honoured and lucky to be able to consult him regarding questions on Hong Kong cinema studies during the Cold War, as I received inspirations from his views.

Lastly, I would have to thank all the professors from the NTU Division of Chinese, who played an important part in my learning journey. This is because not only did the modules conducted by the professors impart knowledge, mostly importantly, it broadened my horizon and also sharpened by thinking. Additionally, I would like to thank all those who have lent me help, especially our division's Senior Assistant Manager Ms Choo Siew Hong and Executive Officer Mr Ong Shi Lun. They are always patient in helping me solve any problems that crop up along the way.

# 目录

|            |                        |           |
|------------|------------------------|-----------|
| <b>第一章</b> | <b>绪论</b>              | <b>1</b>  |
| 第一节        | 研究动机                   | 1         |
| 第二节        | 文献回顾                   | 4         |
| 第三节        | 问题意识                   | 10        |
| 第四节        | 研究范围与方法                | 13        |
| 第五节        | 章节架构                   | 16        |
| <b>第二章</b> | <b>从“永华”到“电懋”：冷战催化</b> | <b>19</b> |
| 第一节        | 二战前的英属香港               | 19        |
| 第二节        | 二战期间的香港与中共             | 23        |
| 第三节        | 香港电影界“冷战格局”的形成         | 26        |
| 第四节        | 打造“东方好莱坞”：永华影业公司       | 29        |
| 第五节        | 右派永华一度“左倾”             | 33        |
| 第六节        | 新马资金登陆香港：国泰机构          | 35        |
| 第七节        | 小结                     | 37        |
| <b>第三章</b> | <b>电懋的“右派”身份：角度与界定</b> | <b>39</b> |
| 第一节        | 陆运涛家族的兴起               | 39        |
| 第二节        | 陆运涛与资本主义世界             | 43        |
| 第三节        | 关键人物：欧德尔               | 46        |
| 第四节        | 陆运涛的“反共”、“挺中”          | 49        |

|             |                                 |            |
|-------------|---------------------------------|------------|
| 第五节         | 香港自由总会与台湾国民党政府                  | 53         |
| 第六节         | 国泰机构与左派的“合作”                    | 56         |
| 第七节         | 小结                              | 58         |
| <b>第四章</b>  | <b>电懋的冷战意识形态：《空中小姐》的再现</b>      | <b>60</b>  |
| 第一节         | 电影中的冷战因素与意识形态                   | 60         |
| 第二节         | 电懋电影与“现代化”                      | 64         |
| 第三节         | 电懋第一部彩色片：《空中小姐》                 | 65         |
| 第四节         | 《空中小姐》的“现代化”元素                  | 68         |
| 第五节         | 《空中小姐》的冷战元素                     | 73         |
| 第六节         | 《空中小姐》的性别政治                     | 79         |
| 第七节         | 小结                              | 82         |
| <b>第五章</b>  | <b>电懋的现代化进程：《星星·月亮·太阳》的冷战元素</b> |            |
| 第一节         | 《星星·月亮·太阳》小说与电影的互文              | 85         |
| 第二节         | 《星星·月亮·太阳》对“现代化”的再现             | 89         |
| 第三节         | 《星星·月亮·太阳》里“现代女性”的面貌            | 92         |
| 第四节         | 《星星·月亮·太阳》的冷战元素                 | 95         |
| 第五节         | “现代化”与冷战之间的关系                   | 98         |
| 第六节         | 小结                              | 102        |
| <b>第六章</b>  | <b>结论</b>                       | <b>104</b> |
| <b>参考资料</b> |                                 | <b>113</b> |

## 摘要

国际电影懋业有限公司（简称“电懋”）是一家资金来自于新马，并立足于香港的电影制作公司。本文以这家跨区域的电影公司作为分析对象，并将其置放于国际冷战及香港冷战的脉络下，试图探讨这家公司与其所出品的电影之意识形态。本文首先厘清电懋公司所处的时代背景及地缘政治的情况，并从其成立的历史中得知电懋的前身——“永华”是一家右派的公司，同时进一步论证了电懋这家公司是冷战的产物。紧接着本文探讨了电懋创办人陆运涛的生平、陆家的历史、与电懋相关的核心人物，乃至电懋所参与的组织，通过上述这几个不同的角度，重新界定了电懋的右派身份。电懋的右派身份获得确立后，本文透过细读《空中小姐》及《星星·月亮·太阳》这两部电懋所出品的电影，并运用学者路易斯的影片意识形态理论来分析电影当中的意识形态。由于《空中小姐》和《星星·月亮·太阳》这两部电影都具有冷战元素，因此电懋更加被确认为右派的公司。除了上述这两部电影，电懋所出品的许多电影都以现代化的都市生活为题材，呈现出各种“现代”的特征。由于马克思认为“现代化”其实就是意味着资本主义的生产方式，因此电懋所倡导的这种欧美现代化或资本社会的生活方式，从另一个角度来看其实也是一种反共立场的间接表达。

**关键词：**国际电影懋业有限公司（电懋）、冷战、现代化、反共、陆运涛

## Abstract

Motion Picture & General Investment Co Ltd (MP&GI) is a cinema production company financially funded by Singapore and Malaysia but situated in Hong Kong. This paper employs the cross-regional MP&GI as case study. By situating MP&GI under the backdrop of International Cold War and Hong Kong's Cold War, this paper attempts to investigate the ideology behind MP&GI and its productions. This paper will first lay out the historical and political backdrop while MP&GI was in operation, tracing MP&GI back to its previous identity--MP&GI, a right-wing company. At the same time, this paper will establish that MP&GI is a product of Cold War. Then, this paper looks into the founder of MP&GI (Mr Loke Wan Tho), his family history, the important figures involved with MP&GI and also the organisations MP&GI partakes in. From the different perspective above, one can redefine MP&GI's identity as a rightist. After the establishment of MP&GI as right-winged, this paper examines in detail the movie *Air Hostess* and *Sun, Moon and Star* produced by MP&GI while using Louis' theory of degree of ideological explicitness to analyse the ideology within the movies. As both *Air Hostess* and *Sun, Moon and Star* possess elements regarding Cold War, it can be further affirmed that MP&GI is a right-winged company. Besides the aforementioned movies, MP&GI produced several movies revolving around the theme of modernisation in cities, presenting different traits of "modernism". As Marx takes "modernisation" to mean production by capitalism, the kind of lifestyle in an Anglo-European modernised or capitalistic society advocated by the MP&GI can be deemed as a position that is anti-communism.

**Keywords:** Motion Picture & General Investment Co Ltd (MP&GI), Cold War, Modernisation, Anti-Communism, Loke Wan Tho

# 第一章 绪论

## 第一节 研究动机

国际电影懋业有限公司（Motion Picture & General Investment Co Ltd），简称“电懋”（MP&GI），是新加坡的国泰机构（Cathay Organisation Pte Ltd）在香港属下的一间电影制作公司。<sup>1</sup> “电懋”这个名称对于喜爱 1950、60 年代香港电影的人来说，绝对不是一个陌生的名字。虽然国际电影懋业有限公司仅仅维持了将近 10 年的时间（1956-1965）就被迫改组为国泰机构（香港）（一九六五）有限公司（Cathay Organisation (HK) (1965) Ltd），转由新加坡的国泰机构直接管理，但它在改组后也无法长久生存，仅维持了近七年（1965-1971）后就正式宣布结束制片。<sup>2</sup> 电懋时期固然短暂，但它所带来的璀璨缤纷，给那一代的人们留下了美好的回忆，也为香港电影界带来巨大的影响，因此它在香港电影史上的地位是毋庸置疑的。

国泰机构的董事长陆运涛（Loke Wan Tho, 1915-1964）是电懋的灵魂人物，我们甚至可以说如果没有陆运涛就不会有电懋的出现。在全球华人社区的观众心目中，国泰机构的历史差不多等同其创办人陆运涛的个人魅力。<sup>3</sup> 电懋的结束，也正是因为这位灵魂人物在台湾一次空难中与公司的其他工作人员一同丧生，导致电懋遭受极大的损失，才无法有效地运作下去，而这一说法并非是毫无根据的。

陆运涛是家中独子，父亲是在中国出生的马来亚亿万富豪陆佑（Loke Yew, 1845-1917），母亲林淑佳（Lim Cheng Kim, 1895-1981）是陆佑的四太太，同样很有生意头脑。陆运涛自中学开始便在欧洲（英国及瑞士）受教育，

---

<sup>1</sup> 根据罗卡的说法，一般都说电懋是国泰机构属下的影业公司，然而，电懋中人如王天林、綦湘棠都说过，电懋只是陆运涛个人的投资，并非全资隶属于国泰机构。此点，曾在国泰机构当权的朱美莲亦加以证实。此间的从属与权力关系仍需进一步探讨。罗卡《管窥电懋的创作/制作局面：一些推测、疑问》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 64。

<sup>2</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 38。

<sup>3</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 50。

外表洋派又摩登。他不断跟世界各地的绅商名流打交道，在那些场合，他穿着一丝不苟，脸上总是挂着笑容，说得一口流利英语，温文有礼。性格上，他像一名学者多于像生意人，喜爱思想上的交流，追求真理，不会总是把交易和利润放在心上。事实上，陆运涛选择从事电影业的决定，一点也不轻松。虽然他明知日后注定是要继承业务繁多的家族生意，却仍然选择在剑桥攻读自己真正喜爱的艺术、历史和文学。他学成回到新加坡，一如所料接管家族生意，但他决定用现代娱乐的概念，建立新式的电影企业。学者傅葆石认为这个决定，一方面是出于协调个人兴趣与家庭责任之间的矛盾，另外则是因渴望在后殖民的东南亚，培植欧美现代化的生活方式。<sup>4</sup>

早在电懋成立之前，陆运涛在新加坡和马来亚就已开始建立起了他的电影放映王国。为了确保他旗下的电影院有足够的片源来放映，陆运涛于 1951 年在新加坡与欧德尔（Albert Odell, 1924-2003）、何亚禄（Ho Ah Loke, 1901-1982）成立国际电影发行公司（International Film Distribution Agency），专营电影发行。<sup>5</sup> 1953 年，新加坡国泰机构登陆香港，成立子公司国际影片发行公司（International Films Distributing Agency），简称“国际”，又交予欧德尔执掌，由朱旭华（1906-1988）协助，负责在香港购买影片往新马上映。<sup>6</sup> 显然的，欧德尔这名洋人获得了陆运涛的信任，多次选择与他合作，还将公司交给他打理，因此笔者稍后会在第三章对此人进行讨论。国际在香港除了如常收购港产片给国泰机构发行之外，更积极支持永华影业公司（Yung Hwa Motion Picture Industries Ltd）拍片。永华因为亏蚀过巨，周转不灵，在 1955 年就被国际给收购及接管，而永华与国际在重组之后，才成为了后来的电懋。

1950 年代及 60 年代初，电懋制作了不少成功的电影。电懋除了拍摄华语片，也拍摄了不少粤语片，但仍以华语片为主（“华语片”指的即是当时的“国语片”，本文将使用“华语片”作为统一称呼，下文将不再提醒）。电懋

---

<sup>4</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 50。

<sup>5</sup> 林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013），页 29。

<sup>6</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 34。

所制作的这些电影在香港及东南亚地区都受到观众们的喜爱，更在台湾的金马奖及亚洲影展（前身为“东南亚影展”，从第四届开始改称“亚洲影展”<sup>7</sup>）中获得不少的奖项。然而，陆运涛的魅力及招牌笑脸所隐藏的，却是电懋从来都没法收支相抵的事实。

据国泰总会计师连福明所述，电懋虽有卖座的作品，却经常出现赤字。1957年张爱玲（1920-1995）在电懋的第一部上映的作品《情场如战场》，一连三周，打破了历年来香港华语片的最高卖座记录，后来不仅重新再度上映，而声势依旧热烈非凡。<sup>8</sup>然而，到了1963年，电懋的总亏损一共达到了600万港元，这是一笔非常惊人的亏损数额，全靠陆运涛家族生意的补贴才得以继续维持运作。<sup>9</sup>面对巨额亏损，陆运涛从不动摇，依然坚持制作电影，其对于电影艺术的执着精神着实令人钦佩不已。电懋在没有了陆运涛后，实在难以想像还有什么人会像他一样在遭受巨额亏损中仍要继续维持着这家电影制作公司。

陆运涛自小就在欧洲生活，一身西方绅士的打扮与风格，这我们从许多照片即可略窥一二（见图1），而这样一位十分洋派的华人不懂得华语，在当时乃至今日看来都不是一件稀奇的事情。但学者傅葆石指出，陆运涛曾在某一次香港记者会上，有记者因为他不懂华语，质疑他的华人身份，他因此大动肝火，并回说自己拥有中华民族的文化素养，忠于自身的种族身份，比任何人都有资格称为中国人。不仅如此，他也和50、60年代许多的华侨一样，认同“自由中国”台湾，认为台湾才是中华文化的守护者，是唯一合法的中国政府。<sup>10</sup>

因此，一位不懂华语的商人竟然会大力投资华语电影，这当中是否真的仅是基于大众市场的考量，亦或是如陆运涛本人所说那样，他十分认同中国，具有浓厚的中国性，这一点在很大程度上激发了笔者欲探其究竟的兴趣。再者，陆运涛如此热衷电影事业，其志向就和国泰机构当年的口号一样：攀登娱乐事

---

<sup>7</sup> 《星光璀璨的大会揭幕礼》，《国际电影》，第10期（1956），页4。

<sup>8</sup> 王宇平《香港电影工业中的张爱玲：以电懋影片〈情场如战场〉为例》，《中国现代文学研究丛刊》，2014年第7期，页35；《情场如战场重演声势不弱》，《工商晚报》（香港），1957年6月29日，版6。

<sup>9</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页56。

<sup>10</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页53。

业的最高峰！<sup>11</sup> 所以他不惧长期亏蚀，面对巨额亏损也在所不惜，仍决意要把电懋的制片事业搞好，其公司所制作的电影实在值得人们去细读、品味与分析。

此外，陆运涛曾经担任在香港举办的第三届东南亚影展的大会会长，而参加此次影展的中国代表便是来自“自由中国”的台湾代表，因而证明了陆运涛与右派人士来往甚为密切。<sup>12</sup> 是故，笔者相当好奇陆运涛与台湾中华民国政府、英殖民政府等之间的微妙关系。这位新马大富豪要如何透过遥控管理的方式来管理电懋，以便有效地为电懋做出决策，并且有意识或无意识地在电影制作当中透露出其意识形态（ideology），即右派资本主义、反共的立场？这些都是触动笔者投入此次研究的关键因素。

## 第二节 文献回顾

### 一、关于电懋/国泰机构系统性研究的回顾

过去十几年，有关香港电影的学术研究突飞猛进，讨论的范围更扩大至1980年代以前的时期，同时涵盖了不同的电影类型，香港、上海及东南亚之间的电影因缘，以及非粤语电影。近年许多人对邵氏兄弟（香港）有限公司（Shaw Brothers (Hong Kong) Ltd）的出品全球化及其文化政治产生兴趣，亦突显此一趋势。可是，邵氏的对手，即电懋/国泰机构，却比较少被人研究。<sup>13</sup>

正如本章第一节所述，电懋的历史虽然短暂，但是其影响力绝对是不容忽视的，当年雄霸香港华语片江山的电懋，出品了多部脍炙人口的电影作品，如《曼波女郎》（1957）、《野玫瑰之恋》（1960）等都市爱情片及歌舞片。因此，不管是从电影票房，或其艺术价值受到高度肯定的角度来看，电懋/国泰机构无可避免地成为了香港及东南亚观众记忆中的一部分，但如今对电懋/国泰

---

<sup>11</sup> 余慕云《国泰机构与香港电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页45。

<sup>12</sup> 《陆运涛主持记者招待会》，《国际电影》，第9期（1956），页3。

<sup>13</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页48。关于国泰/电懋的系统研究并不多的这一观点，亦被学者黄爱玲所证实，参见黄爱玲《前言》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页8。

机构的研究最为完整及系统性的中文专书或著作却仅有一部，那就是由黄爱玲所主编，香港电影资料馆于 2002 年所出版的《国泰故事》。

《国泰故事》收录了许多学者对国泰机构/电懋的研究文章，可谓是目前对国泰/电懋研究中最丰富的一本著作。此书所收录的文章主要分为四大部分，即国泰大舞台、越界/跨界、特写、倒叙。“国泰大舞台”主要收录学者对于国泰/电懋历史的研究；而“越界/跨界”则处理了国泰电影的跨界问题，例如国泰机构的跨国性质、电懋电影模仿好莱坞电影的部分。“特写”的部分则是针对国泰/电懋的员工进行分析，尤其是编剧及导演；而“倒叙”的部分是与国泰/电懋相关的各个人士之回忆录。因此，此书可说是一部多角度与多视野的集体著作。<sup>14</sup> 目前，香港电影资料馆在原版《国泰故事》上作出大量修订，推倒不少之前的结论，推出《国泰故事（增订本）》，并于 2009 年出版，成为目前最新、最完整的国泰/电懋研究专书。<sup>15</sup> 是故，笔者将以 2009 年出版的最新版本内容为准，作为参考。

在英文专著方面，目前所能考察到的国泰机构/电懋专书也仅有一本，即由 Landmark Books Pte Ltd 所出版的 *Cathay: 55 Years of Cinema*，作者是 Lim Kay Tong，这本书算得上是迄今对国泰电影事业的发展有着最详尽描述的一本历史书籍。<sup>16</sup> 此书一共有九个章节，分别介绍陆家的历史、陆运涛的个人事迹、成立各个院线的历史、设立国泰克里斯及电懋这两家制片公司的过程等。当中第八章是专门介绍电懋的部分，则是由姚忠在（Yiu Tiong Chai）所撰写。此书亦收藏许多珍贵的照片，十分具有价值。

截至目前为止，研究电懋/国泰机构的学位论文非常稀少，笔者所收集到的相关论文仅有三篇，第一篇是麦欣恩的博士论文《再现/见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》。<sup>17</sup> 麦欣恩的这篇论文主要将“香港电影”定调为“离散华裔电影”，她认为香港电影研究者必须从“华语电影”经常依附的“中国因素”走出来，回归到其“离散华裔电影”的“时代特色”。香港电影的中、港

---

<sup>14</sup> 黄爱玲编《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2002）。

<sup>15</sup> 黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009）。

<sup>16</sup> Lim, Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd, 1991).

<sup>17</sup> 麦欣恩《再现/见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》，博士论文（新加坡：新加坡国立大学，2009）。

关系虽然重要，然而，在不同年代，影响香港电影的主要原因都有所不同。麦欣恩提出需要注意香港与新加坡之电影文化关系，并从新加坡及香港的这两个地区的双边视野来重新审视“香港电影”的概念。在审视的过程中，她梳理了香港商业电影背后的地缘政治因素，讨论了四种建制的关系与互动，当中一个关键的建制便是国泰机构旗下的国泰电影服务公司（Cathay Film Services Ltd）。此外，她也以电懋作为探讨对象，试图论述这家具有新加坡背景的公司在香港影坛的文化位置。麦欣恩的这篇论文主要将新加坡及香港置放在国际冷战的背景脉络下来进行书写，从而对两地的文化连接作出解释。最后，她在第五章的部分处理了国泰机构属下的另一家位于新加坡的电影制作公司——国泰克里斯电影制片厂（Cathay Keris Film Productions），其所出品的“马化华语电影”具有马来亚民主主义的特色，见证了当时新马即将共组马来西亚的那一段历史。此论文引用了不少英文学界的著作，也调查了许多政府档案，故参考价值相当的高。

第二篇学位论文则是郑睿的硕士论文《香港国际电影懋业公司影片及产业模式分析》。<sup>18</sup> 这篇论文主要从国泰机构的董事长陆运涛的生平作为开展，并介绍了电懋成立的历史过程，但其资料来源主要为 2002 年版的《国泰故事》。另外，郑睿主要以电懋的华语片为研究对象，并以四个类别来进行书写：女星时代、喜剧片、时装文艺片、歌舞片。郑睿在最后的部份则介绍了电懋在海内外的市场扩张，首先说明了电懋与邵氏之间的竞争，进而介绍电懋与东南亚、台湾、日本方面的合作与市场发展。

第三篇学位论文则是林川富的学士论文《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》。<sup>19</sup> 林川富在这篇论文当中首先介绍了陆运涛的生平，以及其拓展电影事业王国的过程。在开拓版图的过程中，陆运涛获得了不少人的帮助，因此林川富筛选了五位曾经为陆氏电影王国立下不少汗马功劳的人物作为研究对象，即何亚禄、Tom Hodge、哈申汉尼夫（Hussain Haniff）、易水及欧德尔。这篇论文的内容主要可以分为两大部分，第一部分即

---

<sup>18</sup> 郑睿《香港国际电影懋业公司影片及产业模式分析》，硕士论文（北京：中国艺术研究院，2014）。

<sup>19</sup> 林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013）。

以新加坡的国泰克里斯为主，而第二部分则是讨论香港的电懋。在电懋的部分，林川富亦把电懋置放在冷战的背景脉络下来分析电懋所出品的《四千金》（1957）及《空中小姐》（1959），并得出这两部电影都带有反共产主义意味的结论。由于这篇论文主要是以人物介绍作为切入点，并且是以梳理陆运涛电影事业的整体版图为主，因此对电懋的整理仍有不足。不仅如此，这篇论文对于电影文本的处理亦是以寥寥数笔的方式带过，并且缺乏探讨电懋与当时冷战背景的互动，故笔者将在此基础上，进一步去探讨电懋的现代化与冷战的课题。

## 二、关于电懋人物与个别作品研究的回顾

在整理了有关电懋/国泰机构的系统性研究后，笔者发现目前学界对电懋的研究颇多是从人物及作品方面着手的。

对于电懋人物方面的研究，从重要性而言当然首推陆运涛，但目前有关陆运涛的研究仅见于前文所述之专书及学位论文，未曾见于其他学术文章。

笔者目前收集到有关电懋人物的专书或著作亦不多，大都是由香港电影资料馆所出版的人物传记及回忆录，如：电懋著名导演易文（1920-1978）的《有生之年：易文年记》，以及导演张彻（1923-2002）的《张彻：回忆录·影评集》。<sup>20</sup>

然而，有一位曾经担任电懋编剧的文坛风云人物却是很多学者都非常感兴趣的研究对象，她就是张爱玲。

目前学界研究张爱玲的人很多，而对于电懋时期的张爱玲及其作品所进行的研究却仅仅只有几篇文章，不算太多。目前所见之期刊论文有以下这些：黄望莉《犹疑的身份：电懋时期张爱玲编剧影片的叙事特色》、王宇平《母爱的“戏剧”：张爱玲电影编剧作品〈小儿女〉解读》、王宇平《香港电影工业中的张爱玲：以电懋影片〈情场如战场〉为例》、向菲与李传杨《洋为中用：张爱玲五、六十年代的电影剧本创作》、张承宇《作者抑或工匠：张爱玲的电

---

<sup>20</sup> 易文《有生之年：易文年记》（香港：香港电影资料馆，2009）；张彻《张彻：回忆录·影评集》（香港：香港电影资料馆，2002）。

懋剧本》，上述这些期刊论文分别都以张爱玲的剧本及电影作为它们探讨的对象。<sup>21</sup>

此外，专门以电懋的系列作品为探讨对象亦见于期刊论文，如：王宇平《“电懋”故事的局限与可能：以“南北系列”影片为中心的讨论》。<sup>22</sup> 这篇论文以电影《南北和》（1961）、《南北一家亲》（1962）、《南北喜相逢》（1964）这三部电影为对象来进行分析，探讨“南北系列”之间的关联及影响。

### 三、关于电懋的电影类型研究回顾

电懋在短短的数年间所制作的电影就达到了上百部，当中大多又以华语片为主。其所出品的这些电影带有明显的典型特征，即以都市作为背景题材、现代化、格调高雅，属于文艺片类型，并且电影主角大都以女明星为主，如葛兰（1933-）、林黛（1934-1964）、尤敏（1936-1996）等。<sup>23</sup> 因此，学界不乏对电懋的电影类型的探讨，甚至有者从性别角度出发，讨论女明星的形象建构与身份定位。

笔者收集到好几篇讨论电懋电影类型的文章：劳远欢《电懋国语都市电影的叙事主题》将电懋电影分为爱情主题、婚姻主题、家庭主题三大类别进行讨论；苏涛与何超《论 20 世纪五六十年代“电懋”女星的形象塑造与身份定位》梳理了电懋的“明星制”，探讨消费语境中的“电懋”女星塑形，以及时装片与电懋女星的性别身份之间关系；苏涛与何超《女性身体、现代生活方式与都市空间：论“电懋”电影的都市想象与现代性》从现代审美视野中的女性身体

---

<sup>21</sup> 黄望莉《犹疑的身份：电懋时期张爱玲编剧影片的叙事特色》，《当代电影》，2012年第2期，页98-101；王宇平《母爱的“戏剧”：张爱玲电影编剧作品〈小儿女〉解读》，《北京电影学院学报》，2013年第6期，页75-80；王宇平《香港电影工业中的张爱玲：以电懋影片〈情场如战场〉为例》，《中国现代文学研究丛刊》，2014年第7期，页33-42；向菲、李传杨《洋为中用：张爱玲五、六十年代的电影剧本创作》，《戏剧之家》，2014年第12期，页93-96；张承宇《作者抑或工匠：张爱玲的电懋剧本》，《北京电影学院学报》，2011年第2期，页61-65。

<sup>22</sup> 王宇平《“电懋”故事的局限与可能：以“南北系列”影片为中心的讨论》，《当代电影》，2014年第11期，页81-85。

<sup>23</sup> 林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013），页35、38。

及现代都市空间的勾勒这两大方向去探讨电懋电影的都市想象，以及电影当中所体现出的现代性；吴国坤《语言、地域、地缘政治：试论五、六十年代国泰/电懋的都市喜剧》则从语言、地域及地缘政治这三个角度去探讨电懋的都市喜剧类型片；张燕《香港歌舞片：亦中亦洋 亦真亦幻》认为歌舞片曾经在香港电影史上占有重要的一席之地，并且是电懋推动了香港歌舞片的现代化及流行化，因此文章以不少的电懋电影为例，进行讨论。<sup>24</sup>

#### 四、其他文献

自 1997 年开始，香港电影资料馆就陆续出版了《香港影片大全》系列，收录了自 1913 年的所有香港电影，按年、月、日的排列来介绍所有的电影，所介绍的内容涵盖了电影名称、剧情简介、演员、制作团队成员等详情，是一部非常详细的电影工具书，因而可作为此次研究时所考察的范围之一，可对目前已经缺失或找不到的影片作出一个补充。

另外，处理香港电影与冷战之间的关系的研究亦是笔者所需要回顾的部分，就如黄爱玲、李培德所编的《冷战与香港电影》当中多处涉及了电懋时期的历史背景，探讨了电懋在冷战时期的香港这一错综复杂的语境下与之有着如何的互动。<sup>25</sup> 本书的第一部分讨论主题即冷战的背景，第二部分则讨论冷战时期香港电影工业与政治，第三部分则讨论 50、60 年代左右两派如何争取传媒阵地，第四部分谈的则是电影人的人生，第五部分也是本书的最后一部分则是对冷战时期的电影文本进行讨论。

---

<sup>24</sup> 劳远欢《电懋国语都市电影的叙事主题》，《贵州大学学报（艺术版）》，2011 年第 3 期，页 22-25、35；苏涛、何超《论 20 世纪五六十年代“电懋”女星的形象塑造与身份定位》，《当代电影》，2014 年第 11 期，页 76-81；苏涛、何超《女性身体、现代生活方式与都市空间：论“电懋”电影的都市想象与现代性》，《当代电影》，2014 年第 6 期，页 101-105；吴国坤《语言、地域、地缘政治：试论五、六十年代国泰/电懋的都市喜剧》，《电影欣赏学刊》，第 11 期（2009），页 96-112；张燕《香港歌舞片：亦中亦洋 亦真亦幻》，《当代电影》，2013 年第 10 期，页 124-129。

<sup>25</sup> 黄爱玲、李培德《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009）。

笔者也翻查了关于电懋的前身——永华影业公司的研究，目前没有研究成果，仅有一篇文章与之间接相关，即关于永华所拍摄改编自沈从文《边城》的这部电影，是由谭文鑫所写的《沈从文对〈边城〉改编的介入与不合作》。<sup>26</sup>

### 第三节 问题意识

1926年英联邦首脑会议指出：“电影不单只是一种娱乐，还是具影响力的教育工具……在改造广大群众的思想，它间接地提供了巨大的影响。”<sup>27</sup>正因如此，电影从来就不是，或者不被认为是单纯的娱乐商品，而是一个拥有意识形态的传播工具，是一个能透过电影叙事来传播思想、信息的媒体。电影从出现的最初，就已经受到各国政府的异常重视，有者甚至还主动拍摄政治宣传片、纪录片及新闻片，例如附属于马来亚英殖民政府的马来亚电影制片组（Malayan Film Unit）便是一例。<sup>28</sup>因此，电影与政治意识形态一直就有着密不可分的关系。

在各种意识形态当中，统治阶级的意识形态永远占据主导地位而成为主流意识形态。根据法国政治哲学家阿尔都塞（Louis Pierre Althusser, 1918-1990）的观点，所谓的主流意识形态即是“意识形态国家机器”（Ideological State Apparatuses），而它与暴力性及强制化的国家机器有所不同，“意识形态国家机器”是以散漫的、各具特点的独立专门机构的形态运作的，如：宗教、教育、家庭、法律、工会及文化、大众传播媒介等。它的功能在于把个体“询唤”为主体，使其臣服于主流意识形态。通过“询唤”，意识形态剔除了主体对于社会的不满因素，使其产生归属感、参与感、安全感和荣誉感，从而主体将不再对社会秩序构成威胁，绝对服从权威，“自由”地接受驱使，成为国家机器的自觉臣民。意识形态国家机器通过不断地“询唤”、复制主体而不断地进行自身的再生产，实际上也就是既定社会关系的再生产。<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> 谭文鑫《沈从文对〈边城〉改编的介入与不合作》，《文艺争鸣》，2013年第8期，页76-79。

<sup>27</sup> 麦欣恩《冷战时期香港与新马的电影关系：地缘政治、文化环、建制》，《电影欣赏学刊》，第15期（2011），页25。

<sup>28</sup> Proceedings of the Imperial Conference, 1926, 转引自 Stevenson, Rex, “Cinema and Censorship in Colonial Malaya,” *Journal of Southeast Asian Studies* 5.2 (September 1974): 213.

<sup>29</sup> Althusser, Louis, *On Ideology* (London: Verso, 2008), 16-21.

返观 1950、60 年代的香港，当时香港是属于英国的殖民地，因此主流意识形态也很理所当然的是以英殖民政府的政策作为主导。不过，英国实际上对香港的统治与其他英殖民地是相当不同的，因为香港具有较为特殊的政治问题，其最基本的政治问题并非自治或独立，而是一个对中国关系的问题。<sup>30</sup> 正因香港的情况颇为复杂，如要理解二战以后的香港及其内部的意识形态，唯有将其置放在当时世界冷战的语境中才能更好地把握香港内部意识形态的矛盾与冲突的问题。

根据学者科大卫于 2006 年 10 月 27 日在香港所主办的“1950 至 1970 年代香港电影的冷战因素学术研讨会”上所提出的看法，冷战其实可以分为“大冷战”和“小冷战”。“大冷战”指的是美苏两国的竞争，当中包括意识形态上资本主义和共产主义的对垒；而“小冷战”则指的是国共两党在香港的斗争。1945 年二战结束以后，中国的外敌虽然已经败退，而国共两党却未能相容，爆发激烈内战，大量人才和资金从上海南下香港，这才促成了香港电影界掀起了百花齐放的时刻。<sup>31</sup>

另外，由于战后香港再次被英国抢先占领，重新成为英属殖民地，且香港所处地位特殊，因而使它成为了国共斗争向海外延伸的平台，成为中国共产党所要利用，也必须利用的战略基地。因战时中共在香港曾领导抗日斗争，并抢救英军被俘人员，所以在战后，中共广东区委代表与港督代表进行谈判并达成协议：英方同意中共代表提出的九项条件，承认中共在港的合法地位，允许中共在港开展半公开的活动；共方则同意撤退东江纵队港九大队，并承诺其活动不以推翻港英政府为目的。由此，中共在香港的存在有了相当安全的政治环境。<sup>32</sup> 香港电影界也自此分成了左右两派，进行统战与反统战，两大意识形态开始了全面的竞争。

---

<sup>30</sup> 麦欣恩《冷战时期香港与新马的电影关系：地缘政治、文化环、建制》，《电影欣赏学刊》，第 15 期（2011），页 22。

<sup>31</sup> 李培德、黄爱玲《导论》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 5。

<sup>32</sup> 周承人《冷战背景下的香港左派电影》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 21。

1949年，中国共产党取得大陆政权，对香港电影业而言，便是中国资金与市场的断裂。无论是从市场或资金的角度看，1952年以前香港电影业对中国的依赖仍然显著。1952年后大陆市场正式关闭，香港电影界在“失去中国”后，从东南亚得到资金，开展新的一页。<sup>33</sup> 新加坡的国泰机构便是在这样的情况下登陆香港，收购永华，并成立国际电影懋业有限公司。<sup>34</sup> 另一方面，在台湾当局的策划下，香港亲右人士于1957年在香港成立“港九电影戏剧事业自由总会”（简称“自由总会”），成为台北当局驻港审核市场进入的机构，隶属台湾新闻局。它负责核查香港影片主创人员的政治身份，非其会员，其影片禁入台湾，非其会员的影人，也不准到台湾去。除非“以行动来拥护中华民国，倾向自由，和香港左派公司和影人，划清了界限”的政治表态。由此，台湾当局通过自由总会以市场进入为筹码，有组织有计划的将香港影界撕裂为势不两立的左、右双方，而将生存抉择的取舍转化为政治立场的定向。<sup>35</sup>

综上所述，作为认同“自由中国”大资本家陆运涛，其身上明显带着资本主义的烙印，并与“自由中国”台湾当局交好，且他又来自同样属于反共区域的英殖民地新马一带，加上其公司电懋所参与的东南亚电影节有着反共产主义的基础，故不论是从电影市场的考量，亦或是陆运涛本身的政治认同，都会推导出电懋属于“右派公司”的结论。<sup>36</sup> 因此，电懋所创作的电影或多或少都展现了现代化及反共的主题，例如《空中小姐》便是其中一个很好的代表例子。<sup>37</sup> 所以此次研究将把电懋置放在国际冷战的历史脉络下，探讨其中现代化、资本主义、反共产主义等意识形态之间的关系与运作。

---

<sup>33</sup> 麦浪《冷战氛围下的香港寓言：电懋与东宝的“香港”系列》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页196。

<sup>34</sup> 有着南洋背景的邵氏及光艺，亦在此时登陆香港，在五、六十年代取得拍摄电影的丰硕成果，与电懋一较高低。

<sup>35</sup> 周承人《冷战背景下的香港左派电影》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页26。

<sup>36</sup> 麦欣恩《冷战时期香港与新马的电影关系：地缘政治、文化环、建制》，《电影欣赏学刊》，第15期（2011），页23。

<sup>37</sup> 林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013），页35-37。

然而，值得注意的是，陆运涛虽然被普遍认为是认同“自由中国”的资本主义者，但是他同时也是自由企业与人权的支持者，他对工人们想要提升生活素质的立场是深感同情的。在一次国泰高层职员争吵中，陆运涛曾被对方批评为“共产党员”，这是让人非常震惊的一句评价，这也让其意识形态的认同与体现更为复杂。<sup>38</sup> 这些种种现象，都是此次研究所要进行梳理的问题。

## 第四节 研究范围与方法

### 一、研究范围的界定

香港电影自二战后到 70 年代的发展二分为华语片及粤语片两大主流，由于华语片的素质及受欢迎程度均远远高于粤语片，致使后者曾于 70 年代初全面瘫痪。当中的原因包括了：第一，1949 年以后海峡两岸对峙，促使香港成为华语电影生产的中心，左翼、右翼的电影公司在香港延续了先前在中国国内百家争鸣的局面；第二，国共内战导致许多上海影人南来香港，同时将华语片的拍摄也移至香港；第三，电影娱乐逐渐成为普遍需求，而华语片以大资本投入及认真制作吸引观众，因此华语片的受欢迎度远胜于粤语片。<sup>39</sup>

在当时从上海来港的商人当中，李祖永（1903-1959）的名字十分响亮。李祖永生于宁波，战后途径香港飞赴美国之际，巧遇“制片大主”张善琨（1907-1957），二人一拍即合，便由李氏出资，张氏出力，于 1947 年创立永华影业公司（永华即为电懋的前身）。李氏以出版及印刷业发迹，李家办的印刷厂曾为国民政府印刷纸币，可见李氏在中国有不小的政治及经济影响力。永华的规模宏大，引进了美国的进口设备，并罗致了大批南来的影人拍摄华语片。<sup>40</sup> 当中最值得注意的是永华于 1948 年所拍摄的《国魂》及《清宫秘史》，而这两部作品均是属于大制作。<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Notes of Loke Wan Tho after death, National Archives of Singapore, Microfilm NA212, Accession Number: 83.

<sup>39</sup> 史文鸿《香港电影的发展历程》，王赓武编《香港史新编·下册》（香港：三联书店有限公司，1997），页 567、569。

<sup>40</sup> 钟宝贤《香港百年光影》（北京：北京大学出版社，2007），页 97。

<sup>41</sup> 史文鸿《香港电影的发展历程》，王赓武编《香港史新编·下册》（香港：三联书店有限公司，1997），页 569。

《国魂》是永华的首部巨献，由卜万苍（1903-1974）导演所拍摄，讲述宋末忠臣文天祥（1236-1283）在改朝换代之际仍对旧主忠贞的事迹。影片在中国国共内战的高峰期拍成，并于 1948 年在中国全国放映，国民党政府认为《国魂》的主旨符合其思想路线，遂加印拷贝，送到前线放映，以壮士气。永华出品的第二部古装巨献《清宫秘史》，是由朱石麟（1899-1967）导演所拍摄，影片以光绪皇帝（1871-1908）对抗慈禧太后（1835-1908）为题，引导出提倡改革的主旨。除了以上两部作品，继《清宫秘史》后，永华推出的《大凉山恩仇记》也被当时的人认定有歌颂国民党政府之意，因此永华一向都被认定为亲右电影阵营的公司。<sup>42</sup>

进入 1950 年代初期，永华影业公司员工当中孕生出了“读书会”。“读书会”是当时香港影人所成立的团体，香港左右派影人在当时除了成立电影公司，也常常都会各自组成社团，如右派人士成立了港九电影从业人员自由总会（后来改名为“港九电影戏剧事业自由总会”）；而左派人士则成立“读书会”及后来的香港电影工作者学会。正因为永华当中出现了“读书会”，因此永华开始被电影圈人士认为即将被左派人士夺去制片权。例如由程步高（1898-1966）导演所拍摄的，以渔民反恶霸为题的《海誓》（1949），便被指包含了左派意识。有鉴于此，李祖永于是加强片厂控制，亲自检查剧本。但亲左影人李萍倩（1902-1984）却通过即场修改剧本而拍出李祖永认定内容左倾的《落难公子》，李祖永一怒之下便在片场将《落难公子》的影片烧毁，而李萍倩只好转投“长城”旗下。<sup>43</sup>

在中国市场的关闭后，市场的断裂让永华自 1952 年便开始面临资金周转不灵的问题，当时李祖永向陆运涛在香港旗下的国际影片发行公司贷款，但财政状况始终没有好转，便在 1955 年被国际影片发行公司起诉到法院要求清盘。李祖永于是向台湾地区求救，台湾地区的“中央银行”遂贷款 50 万给永华，自此永华的出品更加亲台及右倾。1957 年永华所拍摄的《飞虎将军》更是对台湾国民党政府的空军大加赞扬。<sup>44</sup> 在与国民党交好的陆运涛完全接手永华并改组电懋以后，自此鲜少听闻永华片厂或电懋再次传出左倾的声音。

---

<sup>42</sup> 钟宝贤《香港百年光影》（北京：北京大学出版社，2007），页 97-98。

<sup>43</sup> 钟宝贤《香港百年光影》（北京：北京大学出版社，2007），页 109-110。

<sup>44</sup> 钟宝贤《香港百年光影》（北京：北京大学出版社，2007），页 99。

结合以上所谈之因素及历史脉络，本次研究的重心将着重在华语片的制作上，并且把研究的时间段落从电懋的前身——永华影业公司开始展开，探讨陆运涛在进入永华之前，作为右派电影公司阵营的永华是如何受到左派势力的干扰，而在陆运涛接手永华并将之改组为电懋之后，电懋所出品的电影意识形态所呈现的样貌是否开始完全呈现出倾向右派的意识形态。

## 二、理论方法

### （一）意识形态的理论

正如本章第三节所述，本次研究将把电懋置放在国际冷战的历史脉络下，探讨其中现代化、资本主义、反共产主义等意识形态之间的关系与运作，因此意识形态的理论将会是本论文所使用的关键方法。

笔者在前文也已提到，“意识形态国家机器”是法国政治哲学家阿尔都塞所提出的概念，由于阿尔都塞首先将意识形态问题纳入到社会物质生产结构当中进行讨论，在很大程度上绕开了将意识形态当成精神现象或理论（知识）体系的普遍思路。因此，除了冷战的历史背景值得进行梳理，笔者也将会分析电懋与政府相关的机构之间的互动，以期了解电懋是否被这些机构所影响，从而将这些组织、机构的意识形态体现在其出品的电影当中，变相成为了“意识形态国家机器”。

国际冷战的背景之所以能作为此次研究的历史脉络，是因为人们不再把冷战仅仅视为美国和苏联这两个超级大国之间的对抗，如今东亚、南亚、非洲、中东等这些地区的历史也被整合到冷战的全球性历史论述中来。不仅如此，有关 20 世纪 40-60 年代中国的许多新资料的出现，使冷战的研究者能更加完整地把中国“融入”冷战的大叙述。<sup>45</sup> 因此，与中国相邻的香港，作为夹杂在左右派阵营之间的一块小区域，其电影文化的生产必然出现了许许多多的意识形态斗争，而这些意识形态在电影制作中的呈现，将是笔者所要考察，以及运用各种左派、右派理论去进行分析的对象。

---

<sup>45</sup> Leffler, Melvyn P. 著，陈兼、陈之宏译《冷战是如何开始的？》，《冷战国际史研究》，2004 年第 1 期，页 104-105。

## （二）华人研究的方法

华人研究的理论亦是本次研究所会运用来考察电懋董事长陆运涛及其周围的人的理论方法。如本章第一节所述，陆运涛是一名不懂得华语的华裔商人，虽然有人因此而质疑其华人的身份，但这不代表陆运涛就完全不具备“华人性”（Chineseness），因为他本身就曾说明自己具有十分强烈的民族认同感，并且在政治上还认同“自由中国”。

另外，由陆运涛所成立的国泰机构（Cathay Organisation）这家公司的英文名称当中的“Cathay”就具有十分强烈的“中国性”（Chineseness），因为“Cathay”这个名称正是“中国”的旧式叫法。

因此，陆运涛以“Cathay”来命名其公司，足见其“华人性”与“中国性”之强烈。值得注意的是，“华人性”与“中国性”这两个概念的英语名称虽然都叫“Chineseness”，但实际上这两者并不是相等的。根据学者游俊豪的观点，“中国性”与“华人性”既有重叠的地方，也有分隔的地方，这两者都是不断产生变化的概念，都在接受不同参与者来构建、解构、重构其话语。<sup>46</sup>

职是之故，此次研究将会运用到华人研究的理论来探讨陆运涛的“华人性”以及他的“中国认同”，以期理解陆运涛的“中国认同”是包含哪些方面，并且对他的意识形态起着怎样的影响。

## 第五节 章节架构

本章即为第一章，乃本文之绪论，此处将不再作详细说明。此节将会把重点放在第二章及其之后的章节架构安排。

笔者将在第二章中首先厘清二战后香港社会的氛围。二战后，英国再次回到香港，使得香港重新成为英属殖民地，就如本章第三节曾提及，英国实际上对香港的统治与其他英殖民地是相当不同的，同时英方也承认中国共产党在香港的合法地位。因此，战后的香港成为了国、共两大左右阵营角力的场所，构成了当时的社会背景，梳理此一现象乃本章之首要任务。在探讨了香港的冷战格局后，笔者才进一步详细地梳理国际电影懋业有限公司成立的由来，并且

---

<sup>46</sup> 游俊豪《马华文学的族群性：研究领域的建构与误区》，游俊豪《移民轨迹和离散论述：新马华人群的重层脉络》（上海：上海三联书店，2014），页156。

以其主事者陆运涛为中心，考察电懋成立之初，陆运涛身边的人物如何影响、协助他登陆香港制作电影。

在第三章中，笔者将界定国际电影懋业有限公司的“右倾”身份。笔者在本章第三节的部分已初步推断电懋属于“右派公司”，或者说其具有倾向“右派”的趋势。笔者将以电懋创办人陆运涛的生平、陆家的历史、与电懋相关的核心人物，乃至电懋所参与的组织，通过上述这几个不同的角度，重新界定电懋的“右派”身份。

在第四章笔者将会着重分析一部具有代表性的电懋电影《空中小姐》，这部电影是电懋投入了大笔资金的大制作，并且是电懋所出品的第一部彩色电影，相当具有时代意义。笔者试图从这部电影去厘清电懋电影所具有的意识形态，以期从电影当中观察电懋公司本身的意识形态与立场，以及主事者陆运涛对于电影意识形态的影响。

第五章，笔者将会以另一部深受观众欢迎的电影《星星·月亮·太阳》为分析对象，试图论证电懋电影具有明显的冷战色彩，以及带出“现代化”思想或生活的特色。此外，笔者也将在本章当中阐述电懋电影所普遍具有的“现代化”特色如何与“反共”产生关联，并且笔者也将引用学者的看法对此加以梳理。

最后，第六章为本文之结论，笔者将在此章对全文进行总结。

图 1：陆运涛官方肖像

(照片取自 *Cathay: 55 Years of Cinema*)



## 第二章 从“永华”到“电懋”：冷战催化

本章将以“冷战”的历史背景作为切入点，把香港置放在“冷战”的历史脉络中，探讨香港电影界与冷战的种种因素之间产生了何种的互动，同时再把焦点集中在电懋的前身——永华影业公司，管窥这家公司在国际冷战的局势下，以及处在香港内部的冷战中，如何挣扎求存，并在最终与国际影片发行公司合并，转型成为国际电影懋业有限公司。

### 第一节 二战前的英属香港

从 18 世纪开始，西方列强在经历工业革命后，生产过剩，急于要把过剩的产品销售出去，同时又要争取不同的原料和货品，满足本国的需求。仗着新兴科学和坚船利炮，它们在外国掠夺土地，建立殖民地，扩张帝国版图。香港就是满清政府在兵临城下的胁迫，接二连三地签署了〈南京条约〉、〈北京条约〉〈展拓香港界址专条〉等不平等条约而给割让或租借于英帝国主义者的。从 1842 年 8 月 29 日正式签署〈南京条约〉开始，到 1997 年 7 月 1 日的回归，香港经历了 155 年的殖民地统治。毫无疑问的，这 150 多年的历史，构成了许多人今天所重视的香港历史的主体。<sup>47</sup>

对很多人来说，香港是在英国人到来后才有历史的。虽然如今有人亦不断地在强调香港早在新石器时代便有人居住，试图证明香港有着非常悠长的历史，但是这样的争论并不单是史实或时间上的争论，实际上牵涉了很明确的意识形态问题。<sup>48</sup> 笔者无意去论证香港历史长短这样一个极具争议性的问题，而是要把焦点放在英国接管香港以后，这个被迫脱离清朝/中国“母体”的香港社会，其社会面貌是如何被重新建构的。

---

<sup>47</sup> 王宏志《历史的沉重：从香港看中国大陆的香港史论述》（香港：牛津大学出版社，2000），页 10-11。

<sup>48</sup> 王宏志《历史的沉重：从香港看中国大陆的香港史论述》（香港：牛津大学出版社，2000），页 9。

很多学者都已指出，英国政府在香港所实施的殖民地政策，跟它在其他殖民地区所实行的政策很不一样，最大的分别在于这个殖民地从来没有跟它的“母体”完全隔离。这有地理上的原因：香港位处中国大陆南端，所谓的“新界”部分更是与大陆直接相连，所以二者根本不可能完全分割，这是显而易见的。不过，最重要的因素还是英国政府对华的政策与态度。<sup>49</sup>

早期中英之间的交流，集中于商业的范畴。英国起初向中国展现尊重，双方尚能和平交流。即使 1816 年出使中国的阿美士德（William Pitt Amherst, 1773-1857）不愿意向嘉庆皇帝（1760-1820）下跪，但也“脱帽三次，鞠躬九次”。不过，英国因屡次出使都没有成果，最后才决定使用武力打开贸易。英国取得香港，是为了从整个中国攫取更多的利益，早期港督还得同时担任驻华商务总监。英国人在取得香港初期甚至曾经争论是否应该向中国争取另一处地方作为殖民。<sup>50</sup>

众所周知，由于香港的面积小，天然资源严重匮乏，原本人口就十分稀少，在各个方面都需要依赖中国大陆的供应，因此在英国政府的心目中，这并非一个理想的殖民地，因为既不可能从香港取得原料，而香港又不可能成为一个庞大的货品销售市场。因此，英国人最初的目标并不在香港，他们根本也没有确定是否应该永久占领香港，以致产生是否应该向中国争取另一处地方作为殖民地的争论。即便是在正式建立香港殖民政府以后，英国始终也只是把香港作为踏脚石，用来打开中国大门的一块敲门砖。所以在这一情形下，几乎可以说英国从来就没有企图想要把香港与中国大陆完全分割开。<sup>51</sup>

根据学者邝健铭的观点，他认为英殖民时期的香港与中国之间的关系，不能只是一般地理解为“英国-中国-香港”三角关系，因为还有存有第四角——广东。而在对华政策方面，港英政府相当主动地争取本土利益。中国政局混乱之时，港英政府没有按兵不动做个纯粹的旁观者，而是不时扶植对香港有利的

---

<sup>49</sup> 王宏志《历史的沉重：从香港看中国大陆的香港史论述》（香港：牛津大学出版社，2000），页 12。

<sup>50</sup> 邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015），页 113。

<sup>51</sup> 王宏志《历史的沉重：从香港看中国大陆的香港史论述》（香港：牛津大学出版社，2000），页 12-13。

中国力量，且往往在一些关键时刻，主张对华采取强硬的态度，与伦敦不时意见不合。因此，香港其实是作为英国增加对华影响力，方便经贸的一个重要基地。<sup>52</sup>

清朝灭亡以后，在现代中国——中华民国建立的过程中，中国国内不时出现南北分野的混乱政治局面。作为英殖民地的香港之所以会卷入中国的政治，很大程度上与香港商人的广东商业联系与利益、广东政治有关。港督亦受在港华人精英影响，不时借力打力，以在乱局之中为香港争取最大利益。例如：1911年辛亥革命之后，中国还未建立有效的中央政府，地方政府各自搜寻财政来源以维持各地格局的局面，商人也以各自的财力支持不同的政治力量来保障自身的商业利益。在此背景之下，香港出现了两派商人——四邑（亲广东）与宝安（亲北京）。四邑派商人与革命后的广东关系密切，胡汉民（1879-1936）当上广东总督后，委任了香港富商、四邑商会主席李煜堂（1851-1936）为广东财政部部长。在香港四邑派商人的势力影响下，广东不断贬值的货币虽然不太受欢迎，但在香港仍然大量流通（1912年流通面值约为百万港元），这会危害香港的货币自主与经济稳定。后来港英政府推行禁止广东货币流通的政策，扶植亲北京的宝安派商人，确保了香港的经济自主，减低了中国混乱局势所带来的震荡。<sup>53</sup>

对于辛亥革命运动的发展，港英政府其实是感到相当不安的。早在1911年11月9日广东宣布共和独立之时，当时香港的许多知名人士就纷纷参加了广东军政府的领导工作。面对香港广大民众对革命运动的同情与支持，时任港督的卢押（Frederick Lugard, 1858-1945）不得不做出让步，表示理解民众的情绪，但又对革命形势极度恐惧。因此，他采取种种措施加以控制，防止革命运动的发展危及英国对香港的统治。港英政府对香港华人与广东军政府的紧密联系充满猜忌和不满。在获悉香港华人正组织一个旨在恢复广东贸易的委员会的消息后，港督卢押借机于11月19日召集香港华人领袖在督宪府开会，表明港府对辛亥革命有关的种种问题之态度。他认为一切与广东事物有关的委员会的会议都应该在广州举行，而只要与英国订有条约的清朝政府仍在北京行使权力，而

---

<sup>52</sup> 邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015），页113。

<sup>53</sup> 邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015），页118-119。

一个未被承认的新政府却又已建立，就会使英国政府处于困难的地位，所以作为英殖民地的香港不应偏袒任何一方。<sup>54</sup>

从 1920 年代起，中国共产党便开始在香港活动。关于香港最早的一批共产党人，根据专书《中共在香港·上卷（1921-1949）》所引述的《广东党组织成立的一些情况的回忆》显示：在最初时，香港的一些青年受到了苏联革命成功的影响，开始研究马克思（1818-1883）主义。1921 年，作为中国共产党创党人之一的陈独秀（1879-1942）自上海搭船到广州，中途停泊在香港码头。当时对马克思主义有着共同兴趣的三位青年林昌炽、张仁道、李义宝带着他们捐钱合资出版的刊物《真善美》到船上去会见陈独秀。在陈独秀的鼓励下，他们组织起马克思主义研究小组。尔后，李义宝来到广州与 C.Y.（共产主义青年团）取得联络，回到香港后就建立起了 C.Y.组织，自此中国共产党便在香港发展了起来。<sup>55</sup>

1927 年，当时已掌握中国国民党军事大权的蒋介石（1887-1975）展开剿共行动，共产党在广东的基地开始转移到香港，香港在这段时间成为广东中共行动的指挥中心。但也在同一段时间，因为港英政府积极与广东国民党政府合作剿共，香港因而成为“白区”。不过即便如此，共产党人仍然认为香港比广州或广东任何一个地方来得安全。1930 年代，香港是中共物流通道“红色地下交通线”的一个重镇。在那个年代，交通线对中共的存亡特别重要，因为当时正值国民党剿共高峰，所以 1934 年中共被迫展开长征。“红色地下交通线”是中共传送情报、重要人物与物资来往中央苏区所处的江西的重要管道。<sup>56</sup>

1939 年，第二次世界大战爆发。大战期间，香港沦陷。学者费杜乐（Kent Fedorowich）就指出，1942 到 1945 年间是香港前途的一个关键时期，英国曾讨论把香港交还当时中国的蒋介石政府，遭到强硬派反对。1945 年以后，英国政府内部大抵同意坚持继续争取香港的主权。在亲中的美国总统罗斯福

---

<sup>54</sup> 张连兴《香港二十八总督》（香港：三联书店有限公司，2012），页 202-204。

<sup>55</sup> 江关生《中共在香港·上卷（1921-1949）》（香港：天地图书有限公司，2012），页 34-35。

<sup>56</sup> 邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015），页 123-124。

(Franklin Delano Roosevelt, 1882-1945) 逝世后，英国几经波折，其在香港的主权终于得到美国的承认与支持，香港不大稳定的前途才似乎暂时得到解决。<sup>57</sup>

## 第二节 二战期间的香港与中共

虽然第二次世界大战在 1939 年才正式爆发，而早在 1937 年 7 月 7 日，日本就已全面侵华。尽管蒋介石麾下的国民政府部队奋力抵抗，但大多数中国主要城市很快就落入日军手里。1938 年 10 月，蒋介石撤退至四川省的重庆，这座城市成为中国的战时首都。同月，大约三万名日军登陆距离香港东北只有 30 英里的大亚湾，两周内攻陷广州。几乎在一夜之间，香港对于中国有了新的重要意义。这个殖民地成为逃避日本侵略的难民的庇护所（单单在 1938 年就有约 50 万人），也是输入中国抗战所需军火的主要来源。<sup>58</sup>

抗日战争对香港经济影响极大，在日本封锁上海和其他中国港口后，到了 1938 年初，中国的对外贸易有一半改经香港进行。中国银行和交通银行等银行把总部迁到香港，把此地变成全中国的汇兑银行中心。来自中国的难民大批涌入，令这个殖民地本已拥挤的居住环境更形恶化，也为它的资源带来沉重负担。但是，这却也造就了土地买卖兴旺，使政府收入大增；而华人企业家不但带来资金，有者还把整座工厂迁到香港，有些工厂甚至生产军用装备供中国抗战所需。这帮助了香港建设工业基础，有利于战后香港经济的复苏。<sup>59</sup>

值得注意的是，1937 年中日爆发战争以后，英国军方高层早料到世界即将发生另一场大战，且将会与日本爆发冲突，但它竭力阻止任何与日本为敌的行动，并在 1938 年 9 月宣布保持中立。不过，港英政府相当同情中国，不愿意

---

<sup>57</sup> 麦浪《冷战氛围下的香港寓言：电懋与东宝的“香港”系列》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 196。

<sup>58</sup> 在 1938 年日本占领广州前，每月有超过 50 吨从海外购买的弹药和补给经九广铁路输入中国；即使在广州沦陷后，军需物资仍经陆路和水路源源不绝偷运到中国。参见高马可著，林立伟译《香港简史：从殖民地至特别行政区》（香港：中华书局有限公司，2013），页 147。

<sup>59</sup> 高马可著，林立伟译《香港简史：从殖民地至特别行政区》（香港：中华书局有限公司，2013），页 147。

限制支持中国抗战的活动，以免开罪华人子民。<sup>60</sup> 因此，对于中国国民党和中国共产党从香港向大陆输送物资，并在此地争取国际支持，港英政府都只是睁一只眼、闭一只眼。<sup>61</sup> 英属香港“保持政治中立”的立场对于中共来说，是难得的机会，因为这方便了它在香港的行动。周恩来（1898-1976）在此时知会英国驻中国大使并征得同意，在港设立八路军办事处，负责争取海外支持，以动员港澳与其他地方的海外华人支援战争。中共八路军的办事处座落于香港皇后大道中 18 号的裕华百货，以卖茶叶伪装，避免与港英政府的政治中立立场有所冲突。因此，香港继而成为募集捐款、收集情报与驻派人员的中心，中共得以从香港派出人员到东南亚国家，如新加坡、越南和菲律宾进行抗日文宣工作。其主要行动有三类：一、进行抗日文宣；二、宋庆龄（1893-1981）领导的保卫中国同盟，在港支援抗日战争；三、抗日游击。<sup>62</sup>

尽管有些英国军官不相信日本有能力挑战强大的大英帝国，但 1940 年对德国的战事全面爆发后，更多高瞻远瞩的领袖立刻知道香港守不住。1941 年 12 月 8 日，日本轰炸机空袭香港、马来亚、珍珠港和菲律宾，五架停在九龙启德机场的皇家空军战机顷刻间被摧毁。日军迅速越过新界，开进九龙，日本人散发传单宣传“亚洲人的亚洲”，号召这个殖民地的华人和印度人起来驱逐英国剥削者。日军在 17 天内夺取香港岛，整个殖民地都被日本占领，直至 1945 年 8 月 30 日。三年零八个月的“香港占领地”岁月于焉展开，虽然日本宣称香港从此加入了“大东亚共荣圈”，但其实不过是被日本殖民统治，香港从英国殖民地变成了日本殖民地。<sup>63</sup>

抗日期间，香港文化出版事业蓬勃发展，呈现出强烈的中国民主主义意识。例如：光明文化事业出版公司的创办人——邝湛铭，是广东台山人，他从小就常来往于港粤之间，在香港读光华中学。他曾自述：1925-27 年间，读中学

---

<sup>60</sup> Welsh, Frank, *A History of Hong Kong* (London: HarperCollins Publishers, 1993), 408.

<sup>61</sup> 高马可著，林立伟译《香港简史：从殖民地至特别行政区》（香港：中华书局有限公司，2013），页 148。

<sup>62</sup> 邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015），页 125。

<sup>63</sup> 高马可著，林立伟译《香港简史：从殖民地至特别行政区》（香港：中华书局有限公司，2013），页 149-153。

时，他的思想受中国革命政治之“血与火的洗礼”。1931-41年间，他时常来往于港粤两地。曾经和友人合办画报、参加戏剧运动、组织剧团作为宣扬新文化的工具。光明文化事业公司“为纪念祖国抗战一切英勇的史实，为纪念海外侨胞热烈救亡的工作，为沟通祖国与侨胞文化的巨流，为华侨历史的唯一记载”，而出版《祖国与侨胞》、《国货展览》与《抗战中的蒋（介石）委员长》等巨册。邝湛铭与他的十几位志同道合的友人，似乎特别受到蒋委员长的伟大感召。可是，当时香港有些文人作家，并没有那样的感召，也并不觉得蒋委员长那么伟大。不过，他们也热烈地投入抗日文化运动，例如中国著名的新文学作家许地山（1893-1941）便是一例。许地山曾经透过其小说《铁鱼底鳃》反映出人民抗日的意志，但同时他也有力地批评了国民政府的腐败无能。<sup>64</sup>

事实上，由于日军的侵略和国民政府的右倾反共文化政策与政治控制，促使一批又一批的自由民主人士与“左派”的文化人，从大陆涌入香港。左翼作家聚集香港，声势浩大，促进新文学之成长，香港遂成为中国南方的抗战文化中心。<sup>65</sup>

此外，在香港设有八路军办事处的中国共产党，更是在抗日期间与英方合作抗日。抗日时期，中共的东江纵队港九大队在营救被被困香港的文化名人与爱国民主人士的同时，也救出一批港府的文武官员和盟国人士。这些洋人脱险以后，对港九游击大队既感谢又敬佩，他们很想让游击队继续营救还受困于香港的盟国朋友。港九大队经请示上级后，成立了国际工作小组，负责发现与联络可以被营救的国际友人。<sup>66</sup>就是在这样的一个脉络下，埋下了往后港英政府与中共协商的伏笔，使得英方承认中共在香港的合法地位，自此允许中共在香港展开半公开活动。

---

<sup>64</sup> 蔡荣芳《香港人之香港史 1841-1945》（香港：牛津大学出版社，2001），页 190-191。

<sup>65</sup> 蔡荣芳《香港人之香港史 1841-1945》（香港：牛津大学出版社，2001），页 191。

<sup>66</sup> 陈敦德《八路军驻香港办事处纪实》（香港：中华书局有限公司，2012），页 242。

### 第三节 香港电影界“冷战格局”的形成

1945年，当英国确实了日本投降的消息以后，便在没有事先知会中国的情况下，着手安排重建香港海军据点的事宜，并争取先于中国军队接收香港。虽然中国感到被冒犯，但国民政府的外交官员仍向英国保证，中国并无领土野心，不会趁日军投降之际武力夺回香港，将来会依循外交途径解决香港问题。学者邝健铭认为，当时蒋介石没有打算使用武力收回香港，是因为共产党已经明显不服从国民政府，而蒋介石准备与中共开战，在此时与英军另开战线并不明智。同时，中国刚成为联合国五个常任理事国之一，要维护自己的国际政治地位，就需要得到英美的支持，蒋介石并不想在此时破坏中英关系。<sup>67</sup>于是，香港在战后又重新成为了英国的殖民地；而此后数年，中国大陆又再次陷入了国共内战。

第二次世界大战结束以后，全世界的政治格局已发生了巨大的变化。1947年，美国反对共产主义和遏止苏联的扩张造成了东西方冷战表面化。以美国为首的资本主义国家阵营和以苏联为首的社会主义国家阵营的对垒，形成了20世纪下半叶最重大的国际冲突。

根据学者周承人的看法，他认为“冷战”这一形态是最为特殊的战争，它不仅在世界政治、经济领域，也在文化领域冷酷地进行着，譬如在香港电影文化领域就是如此。事实上，早在二战以前，香港电影界即已初步形成了有组织的左、右对立与斗争。香港左右双方的背后其实就是中国共产党和中国国民党，是国共两党斗争在香港的延伸。<sup>68</sup>国共两党斗争的历史由来已久，在本章第一节笔者就已提到蒋介石于1927年展开剿共行动（国共第一次内战），所以共产党在广东的基地才开始转移到香港；而在二战结束后国共又再次陷入了第二次的内战。

笔者在本章第二节曾提及，自1920年代起，中国共产党的势力便已延伸到了香港，在香港成立了不少的组织。但是，中共在香港是属于地下组织，因

---

<sup>67</sup> 邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015），页127。

<sup>68</sup> 周承人《冷战背景下的香港左派电影》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页21。

此组织人员之间的来往的函件多用缩写或暗语。<sup>69</sup> 由于中共在二战结束后与英国达成协议，同意撤退东江纵队港九大队，并承诺其活动不以推翻港英政府为目的，因此中共在二战后的香港有了安全的政治环境，受到英方承认其在港的合法地位，并且能够展开半公开的活动。所以当时以中共为核心，在香港建立了一个自成体系，自行运作又生生不息的社会群落，包括政、经、文、教各个系统。香港有学者称之为“影子社会”。<sup>70</sup> 因此，就如本文绪论中所述：冷战分为“大冷战”与“小冷战”，在香港内部爆发的便是共产党（左）与国民党（右）的“小冷战”。基于港英政府的中立立场，使得国共之间的对抗从中国大陆延伸到了香港这个英国殖民地，让香港成为国共斗争的海外平台，香港这个英殖民地从而深深地被卷入了世界冷战的格局当中。<sup>71</sup> 在冷战的高峰时期，香港还被认为是“东方的柏林”。<sup>72</sup>

国共内战期间，大量难民从中国大陆涌入香港。不仅仅是难民，1948年前后，大陆沪、宁、穗、渝等大城市，和华南抗日根据地的众多进步文化精英，为避免国民党的迫害而汇聚香港。笔者在本章第二节曾提及当时的左翼文人汇聚香港，而电影人士当然亦不例外，这些从中国大陆南来的影人，在香港展开了一系列电影运动，为1950年代后的香港左派电影的创建奠定了基础。<sup>73</sup>

但是，香港电影界之所以能形成“左、右”的格局，乃至尔后香港电影工业在1950年代的兴起，是与上海电影界有着深厚渊源的。

在19世纪末，电影摄制和放映技术传入中国沿海商埠，其中以上海及香港两地为先。在二次大战前后，上海与香港的电影发展，出现了十分戏剧性的转变。二战前，上海是中国最大的经济文化中心，亦是中国电影业的摇篮福地；自1920年代起，上海即成为中国最大的电影制作中心。中国各地的电影人才，

---

<sup>69</sup> 江关生《中共在香港·上卷（1921-1949）》（香港：天地图书有限公司，2012），页37。

<sup>70</sup> 周承人《冷战背景下的香港左派电影》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页21-22。

<sup>71</sup> Welsh, Frank, *A History of Hong Kong* (London: HarperCollins Publishers, 1993), 441.

<sup>72</sup> Carroll, John M., *A Concise History of Hong Kong* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), 142.

<sup>73</sup> 周承人《冷战背景下的香港左派电影》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页22。

纷纷远赴上海，香港电影工作者亦不例外。著名电影人如黎民伟（1893-1953），演员如吴楚帆（1910-1993）、黄曼梨（1913-1998）、卢敦亦先后抵达上海学艺工作。另一方面，香港的电影制作虽然渐见声色，但其规模及水准均未及上海电影。步入 1930 年代，有声电影开始流行起来。上海与香港电影双城的鸿沟更大，有如南辕北辙——上海成为华语片制作中心，香港则变成粤语片制作基地，另中国南北语言分歧加深，惹起国民党政府猜疑。<sup>74</sup>

早在 1910 年代，国民党便在中国推行“语言统一运动”，把从前北京地区说的“官话”（Mandarin）易名为“国语”（National Language），并把它提升为全国唯一的法定官方语言。1930 年代，方言电影诞生，上海冒起成为“国语片”制作中心的同时，香港亦变成了粤语片之制作重地。粤语电影在两广、港澳及东南亚大行其道，亦彰显了香港在粤语方言区的超然地位，但在“语言统一运动”的背景下，有声片一律采用“国语”已是势之所趋。但在当时，香港已成为亚洲的粤语片中心，在 1932 至 1936 年间，在港的影片公司多达 50 多所。粤语片输出市场除澳门及两广地方外，还包括东南亚及美加各地之华人社区，粤语片这媒介亦成为广东文化散播的途径。这潮流正好与“语言统一运动”背道而驰，因而惹起国民政府的猜忌。为了进一步抹杀方言的生存空间，1936 年国民政府颁发新命令，禁止拍摄粤语电影，粤语影坛哗然。粤片工业若失去广大的国内市场，可说是前景堪忧，粤语电影工作者群起反对，当时在港刊行的《艺林半月刊》便刊载了港粤电影界的怨言与惶恐，亦有部分人士上书政府表示反对。可是，国民党对实施语言统一的立场十分强硬，无意撤回禁令。由于此一禁拍粤语片的命令来势汹汹，南方影人只得向南京政府多番呈文疏通，最后才获允“缓禁三年”，惟危厄难解。一直到 1937 年中日战争爆发，粤语片的命运才被扭转，香港自此反成了粤语片的制作避难所。<sup>75</sup>

1937 年 8 月，日军进攻上海；及 11 月，上海沦陷，电影界迅即呈现了三分的现象：不少影人逃到香港，也有随国民政府迁入重庆，余下的则留在上海租界内。危城告急，以上海为中心的华语片工业亦失去昔日的光彩。<sup>76</sup> 但是，

---

<sup>74</sup> 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页 80。

<sup>75</sup> 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页 91-93。

<sup>76</sup> 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页 93。

即使有 1937 年从上海南来的第一批电影人潮，香港并没有改变其“二奶”地位，仍然是次于上海的电影城市，而且同时香港在当时主要是制作方言电影的基地。根据学者张建德的看法，第一批上海南来影人中大部分是左翼电影运动的老将，许多都受到共产党员作家（例如夏衍）的感悟而激动。在香港，他们最为关心的是中国在战争中的苦况，也许因此他们对香港的态度带点傲慢，甚至蔑视，这在著名的左翼南来导演蔡楚生的电影《前程万里》（1941）可见一斑。<sup>77</sup>

1946 年至 1949 年中国大陆发生国共内战，引发了第二批上海影人大量南来香港，此次的人才更加多元化，当中包括出品人、演员及导演。<sup>78</sup> 他们的到来使得香港在 1950 年代掀起了拍摄华语片的风潮，扭转了香港原先普遍被认为是属于粤语片拍摄基地的印象，自此香港便成功取代上海成为拍摄华语片的重镇。

再者，此次南来香港的上海电影人之背景多元化，政治认同也各不相同，除了前文所述之左翼进步影人，当中亦不乏认同国民党的影人。开创了往后香港电影界长期“左右并存”的格局，正式展开了香港电影界的“冷战”的局面。

#### 第四节 打造“东方好莱坞”：永华影业公司

众所周知，香港电影界是在 1950 年代才开始繁荣起来的，这与本章第三节谈及的国共内战期间第二批南来香港的上海影人有关。学者张建德认为，此时南来香港的上海影人，当中有两位不可忽视的重要人物，他们就是制片人李祖永及张善琨，他们的到来有助香港建立名符其实的“东方好莱坞”。他们的目标是在香港延续中国的影业，一俟内战结束便立刻回上海重建他们的事业。<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> 张建德《追溯电光幻影：早期香港电影简史》，罗卡编《早期香港中国影像：第十九届香港国际电影节》（香港：香港市政局，1995），页 40。

<sup>78</sup> 张建德《追溯电光幻影：早期香港电影简史》，罗卡编《早期香港中国影像：第十九届香港国际电影节》（香港：香港市政局，1995），页 41。

<sup>79</sup> 张建德《追溯电光幻影：早期香港电影简史》，罗卡编《早期香港中国影像：第十九届香港国际电影节》（香港：香港市政局，1995），页 41。

张善琨原本是任职于烟草公司的广告部门，后来他得到了上海一所大型影院及大世界游乐场的控制权。1934年，张善琨开始投资电影，在上海成立新华影业公司（简称“新华”）。1937年上海沦陷后，上海租界陷入了“孤岛”状况，电影工业并未有停顿；1942年4月，日军在上海成立中华联合制片公司（简称“中联”），接收了全上海公营制片厂及其资源器材，以图集中经营。日本方面派来一位“中国通”川喜多长政（Nagamasa Kawakita, 1903-1981）到上海，重组“中联”，变身成中华电影联合制片股份公司（简称“华影”）。张善琨所成立的“新华”在日军入侵上海后自然无法幸免而落入日军手中，并与其他电影公司如“艺华”、“国华”、“金星”、“合众”等合并，成为后来由川喜多长政所重组的这家“华影”。由于川喜多长政的父亲为日本军方势力人士，又曾协助袁世凯（1859-1916）建立保定军校，川喜多长政掌管下的华影得以脱离驻沪日本宪兵的控制，从而独立行事。川喜多长政任用新华创办人张善琨为华影的总经理，在华影的垄断及张善琨的圆滑管理下，华影在短短两年间出品了过百部电影，卖座电影亦不少，如周璇所主演的《凤凰于飞》（1944）等，在日占地区甚是风行。<sup>80</sup>

张善琨虽然替日本人执掌华影，但他暗地里却与重庆国民党密通消息，如国民党要人戴笠（1897-1946）的情报份子便暗地混入了华影。当时驻沪的日本宪兵便曾在张善琨身上搜出重庆发来的密码电报，张善琨因此被日军拘禁起来。川喜多长政与驻沪宪兵一向不咬弦，亦不满宪兵插手华影事务，于是透过父亲在日本军部的势力，将已被囚29天的张善琨营救出来。日本投降后，国民党将川喜多长政的名字从战俘名单上删除，在他把“华影”资产交还后，便回日本主理起东宝电影公司来，并亲自主理东宝旗下负责策划对外合作的东和公司，川喜多长政与张善琨的合作亦因而在往后得以延续下来。<sup>81</sup>

二次大战结束后，国共爆发第二次内战，当时在上海的资本家深受其扰，部分决定南迁香港，当中不乏从事电影的工作者。其次，由于二战后所谓“严

---

<sup>80</sup> 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页98-99。

<sup>81</sup> 张善琨与川喜多长政之间的种种过往事迹，乃学者钟宝贤引述张善琨妻子——童月娟之口述历史而得。参见钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页99。

惩汉奸”的呼声渐隆，部分曾于抗日时期在上海日本制片厂工作的电影人，更是先后南下香港，造成本章第三节所提及的第二次上海影人南下潮。1949年，中华人民共和国成立前后，陆续有影人南来香港，这也令左右两阵营的壁垒更是分明。根据学者钟宝贤的观点，战后从上海南来香港的“右派”影人中，当以李祖永为首。李祖永出生于宁波，以出版及印刷业发迹，李家办的印刷厂亦声称曾为国民政府印刷纸币，可见李氏在中国亦有不薄的政治及经济影响力。李祖永在战后途径香港飞往美国之际，巧遇与同样与国民党关系密切的上海制片家张善琨，两人一拍即合，便由李氏出资，张氏出力，于1947年成立永华影业公司，并在香港九龙塘兴建永华电影制片厂。<sup>82</sup>

“永华”这名字是取自李祖永名字里的“永”，以及张善琨所成立的新华影业公司的“华”，二者合之而成的。在成立永华影业公司最初时，李祖永一口气便拿出了美金300万作为永华的资金，而张善琨则只拿出了港币60万来投资。<sup>83</sup> 永华的规模宏大，并且还引进美国的进口设备，在拍摄器材上领先其他中国/香港电影公司。<sup>84</sup> 例如：永华在1948年便率先引进美国 Mole-Richardson 牌的大型录音移动杆（Mircophone Boom），这种器械在中国的影场内向来是因陋就简由铁工简单铸造，更有仅用木竹为架草率将事的，运用起来自然异常呆滞，造成许多较为灵活的镜头都因无法移动话筒而不能拍摄，随着此器材的引进，以往的种种障碍将不再是问题。永华的首部巨献《国魂》就已经开始采用此器材，而永华更是中国首个订购这种大型录音移动杆的公司。<sup>85</sup> 此外，永华刚成立之时，国共内战尚未结束，于是公司到上海重金聘请全部最优秀的幕后工作人员来到香港，当然包括著名的导演，以及上海最有声望的名

---

<sup>82</sup> 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页101、103。

<sup>83</sup> 钟宝贤《政治夹缝中的电影业：张善琨与永华、长城及新华》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页176。

<sup>84</sup> 中华人民共和国成立以前，“香港电影”的概念尚未完全成型，香港报章仍用“中国电影”来指称在大中华圈所制作的华语电影。因此，永华的电影虽在香港制作，但由于主要市场仍为中国大陆，故被归类为“中国电影”。

<sup>85</sup> 当时香港的报章仍将永华视为制作“中国电影”的公司。参见《永华片场启用录音移动杆：将可增加制片技术》，《工商晚报》（香港），1948年7月13日，版4。

演员。除非演员不能分身，否则全部签约，成为永华的基本演员，可以说当年在上海出名的明星演员，已经被一网打尽。<sup>86</sup>

李祖永本人作风海派，又是做惯大生意的人，在中国大陆经营着不少大企业，所以在三言两语之中便与人达成创办永华影业公司的构想，随后立刻调动资金，投下巨资进行拍片事业。事后有心人士替永华所请来的签约演员大约计算了一下，据说如果永华每年拍摄六部影片（实际上无法做到，每年只能拍两部影片左右），也无法将所有的签约演员全部用尽，可见得在签演员时，根本未有计划好，只是见有名气就签约，单单演员方面就浪费了不少钱。同时聘请工作人员、导演及演员从上海南来香港，还得事先每人支付一笔安家费，到了香港还得准备宿舍给他们居住，这笔费用也是一笔不小的数目。<sup>87</sup>

在永华的创业作《国魂》这部华语片上，李祖永为了显示实力，自然是落足成本，倾力去摄制。首先在演员的阵容便将公司所签下的演员倾囊而出，几乎被安排参与演出。可是《国魂》这部电影其实是讲述宋末忠臣文天祥在改朝换代之际仍对旧主忠贞的事迹，占戏最多的也只是文天祥一角，由当年的红小生刘琼（1913-2002）饰演，而其他角色其实在片中的戏份并不多。因此，动员的人数虽然庞大，但大部分其实是客串性质的；按理客串的角色拍完了戏，封一包“利是”给演员便算数，可《国魂》里面所有的演员，哪怕只是演出一场、半场的戏，全部都以一部影片的酬劳支付，足见李祖永气派之大，出手之阔。<sup>88</sup>

不过，从上述情况也可以预见，永华影业公司虽然规模宏大，引进许多国外的先进拍摄器材，但在财务方面以及人事的安排上，明显欠缺规划，这为往后的危机埋下了伏笔。

---

<sup>86</sup> 王天林《闲谈之间投下巨资》，黄爱玲、盛安琪编《香港影人口述历史丛书之四：王天林》（香港：香港电影资料馆，2007），页178。

<sup>87</sup> 王天林《闲谈之间投下巨资》，黄爱玲、盛安琪编《香港影人口述历史丛书之四：王天林》（香港：香港电影资料馆，2007），页178。

<sup>88</sup> 王天林《永华创业作〈国魂〉》，黄爱玲、盛安琪编《香港影人口述历史丛书之四：王天林》（香港：香港电影资料馆，2007），页179。

## 第五节 右派永华一度“左倾”

永华影业公司基本上就是一家“右派”的电影公司，同时从永华所出品的电影就可以看出其意识形态的右倾。永华成立之初，声势浩大，创业作《国魂》更是在国共内战的高峰期拍成，象征意义强烈，而这部由卜万苍导演所执导的《国魂》的意象被时人认定为贴合了国民政府的宣传路线，是一个宣传右倾意识的电影。<sup>89</sup> 由于《国魂》符合国民政府路线，故在 1948 年全国放映后，永华得到政府的支持，声称加印 30 万本拷贝到前线播映，以壮士气。由此可见，不论永华所出品的电影本身是否真的带出了宣传右倾的意识，亦或是电影真的有为国民党在内战时进行宣传，但永华与国民政府之间的美好关系显然是肯定的。不仅如此，永华在同年所出品的第二部作品《清宫秘史》，是由朱石麟所执导的古装电影，以光绪皇帝对抗慈禧为题材，带出了学习西方政体的重要性。此外，继《清宫秘史》后推出的《大凉山恩仇记》亦被时人理解为有歌颂国民政府之意。<sup>90</sup> 因此，由上述种种情况观之，作为右派公司的永华在成立初期就已经明显地被贴上了为国民政府宣传发声的标签。

关于永华的两位创办人之间的合作，永华初期的一切事物皆由张善琨做主（虽然无任何名义），因为李祖永原本就只是个富商，对于电影十分外行；而张善琨在成立永华前就已经拥有管理电影公司及制作电影的丰富经验，是上海著名的电影人士，更被誉为“电影大王”，因此由擅长此项专业的张善琨来主理一切是再合适不过的了。当时张善琨甚至为了开拓永华在新马的市场，还曾特地南下新加坡去洽谈生意，是永华当中颇有远见的负责人。不过，李祖永在投入大量资金成立永华后便对电影越来越有兴趣，开始干预制片，而张善琨在制作电影时不愿意受到干扰，只好在 1950 年退出永华，另组长城影业公司。

91

---

<sup>89</sup> 钟宝贤《政治夹缝中的电影业：张善琨与永华、长城及新华》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 176。

<sup>90</sup> 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011），页 103。

<sup>91</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 71。

自 1949 年起，中华人民共和国正式建立以后，香港电影业便开始受到中共势力的强力干扰。笔者曾在本章第三节的部分提及，虽然香港电影界在二战以前便开始产生初步的左、右分野，而冷战的格局是在二战后、国共内战时期才逐渐形成。此时大局已定，中共便开始将其影响力扩大至各个电影公司当中。根据 1950 年 5 月 24 日香港《工商晚报》所报导的永华发言人的谈话指出：“由于中共之欲控制本港电影业，致该公司已停止拍片四月”，可见就连明显属于右派阵营的永华亦受到左派势力的强力干扰而导致中断拍片，这是相当严重的情况。<sup>92</sup>

其实除了成立电影公司，香港左右派影人也各自组成社团。“读书会”是属于左派影人所成立的社团，而由于港英政府严禁公开聚会，所以“读书会”通常是秘密进行，如生日聚会、野外聚餐、下班后在影棚聚集，专门研习共产书籍如《社会发展史》、《新民主主义论》，亦有研究苏联电影者。1950 年代初期，属于右派公司的永华员工当中竟然也孕育出了“读书会”的组织。一时间，圈中冒现了“永华”即将被左派势力夺去制片权之猜疑，如程步高导演以渔民反恶霸为主题的《海誓》便被指为包含左倾意识。在这形势下，李祖永便加强了对片厂的控制，更亲自检查剧本。但是李萍倩导演却透过即场修改剧本的方式，绕过检查，拍摄出李祖永认定内容左倾的《落难公子》，李祖永在一怒之下，将拍好的数万呎底片烧毁，引起永华内部的左派影人的不满，籍索薪水，闹罢工，左右两派斗争，导致永华停止拍片一年。<sup>93</sup>

李祖永本身自然是认同右派阵营国民党的，这打从他一开始便与亲国民党的张善琨合作便可看出端倪。同时李祖永本身又是一位大资本家，且还曾帮国民政府印刷纸币，与国民党的关系自然非比寻常的密切，因此他当然不可能会让永华逐步地迈向左倾。另一方面，港英政府虽然允许中共在港能够进行半公开的活动，但不代表英方对左派的势力不加以控制。港英政府就曾明确地告诉所有香港影片商不能拍摄阶级斗争的影片，更提议片商将剧本送予电影检查

---

<sup>92</sup> 《港府忠告影片商勿拍阶级斗争影片：中共施压力影响香港电影业，永华公司改组即将恢复制片》，《工商晚报》（香港），1950 年 5 月 24 日，版 4。

<sup>93</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 71。

员审核，以确保符合政府的标准。因此，在港英政府的势力影响及李祖永本身的监督下，永华自然能够免于走上左倾的道路。所以在经历了左右斗争的纷纷扰扰后，永华便公开表示往后将秉持一贯之政策，避免倾于任何一面，而将来之产品，纯粹为娱乐性质，避免任何政治等问题。<sup>94</sup>

## 第六节 新马资金登陆香港：国泰机构

1952 年对于香港电影界来说是一个重要的分水岭，因为这一年，联合国对中华人民共和国开始实施禁运措施；被认为是左派影人的马国亮、司马文森等 10 人更遭驱逐出香港。因此，1949 年中国共产党取得大陆政权后对于香港电影工业而言，其实便是中国资金与市场的断裂。<sup>95</sup>

正如本章第五节所述，永华在 1952 年以前所生产的影片都会在中国大陆上映，当时香港的报章更将永华的电影称之为“中国电影”。但中共建国以后，开始冻结永华影片在中国大陆上映的收入，许多永华人士亦返回上海，投入“建国”的行列，一时间永华同时失去庞大的大陆市场及人才。<sup>96</sup> 此外，永华刚经历内部的左右派斗争而停止拍片一年，主事者李祖永在上海的庞大财产又通通被没收，加之李祖永经营永华缺乏合理规划，开销过大，永华立即陷入了财务困境。

中国大陆的市场正式关闭，除了一、两家亲北京的电影公司能够进入大陆市场，其他大部分的电影公司都被迫调整市场策略。<sup>97</sup> 永华在“失去中国”后，只好转向东南亚获得资金以舒解困境，而来自新马的大资本家陆运涛便是

---

<sup>94</sup> 《港府忠告影片商勿拍阶级斗争影片：中共施压力影响香港电影业，永华公司改组即将恢复制片》，《工商晚报》（香港），1950 年 5 月 24 日，版 4。

<sup>95</sup> 麦欣恩《冷战时期香港与新马的电影关系：地缘政治、文化环、建制》，《电影欣赏学刊》，第 15 期（2011），页 19。

<sup>96</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 71-72。

<sup>97</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 49。

借着国际冷战的局势，带着大量的资金顺势登陆香港，掀起了了香港电影界的新篇章。

李祖永在永华停止拍片一年之后，由于本身财力已大不如前，只好以永华片厂作为抵押，向新加坡国泰机构的董事长陆运涛贷款来维持永华的运作。其实，从 1949 年开始国泰机构就已经将永华制作的电影发行在新马各地的电影院。<sup>98</sup> 有了陆运涛所提供的资金，永华勉强继续经营了几年。永华在恢复拍片后所出品的《翠翠》（1953）、《金凤》（1956）等影片，都是陆运涛透过他在香港的子公司——国际影片发行公司（简称“国际”）借钱给永华制作的。<sup>99</sup>

但是，在 1954 年永华却碰上了空前绝后的灾难：永华片厂的储片仓库因冷气机损坏，又正值天气太热，加之装有冷气机的片房密不透风，所以在日间传热而导致菲林焚烧起来，造成储片仓库失火。此次大火造成永华损失达 1000 万元，包括各部已放映名片及拍摄后未放映之新片、未拍新菲林、声带母片、拷贝等皆已焚毁。<sup>100</sup> 在 1955 年，永华又发生港英政府要回收永华片厂的地皮，再加上永华欠下陆运涛的百万港元尚未还清，李祖永已无力在新地皮上重建新厂，因而被迫在 1955 年把永华余下的固定资产用来偿还国际的债务，亦即是说，永华被陆运涛的国际收购和接管了。1956 年，国际正式接收永华，并将之与新建立的永华片场合并，改组成为“国际电影懋业有限公司”。<sup>101</sup> 自此“永华”的名字仅保留作为新片厂之名，而永华影业公司正式结束，迈入“电懋”时代。

由上述观之，如果不是国际冷战的局势导致联合国对中国实施禁运、港英政府驱逐左派分子，并且中国大陆市场的关闭，永华就不会走到失去庞大市场和许多人才的危机，更不会转向东南亚这个小市场去开疆拓土与寻找资金。

---

<sup>98</sup> Lim, Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd, 1991), 144.

<sup>99</sup> 余慕云《国泰机构与香港电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 43。

<sup>100</sup> 《永华公司片仓失火，焚毁影片四十余部：公司统计损失几达千万元》，《工商日报》（香港），1954 年 8 月 14 日，版 5。

<sup>101</sup> 余慕云《国泰机构与香港电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 43-44。

反观陆运涛本身在东南亚所拥有的电影院线在中国大陆市场关闭以后，华语片的片源不足，故投资永华制作华语电影，从而获得永华的控制权。

由此可以判断，永华之所以会成为电懋，“冷战”是个起着关键性作用的因素，它作为一个催化剂，加速了永华的衰落，促使电懋的诞生。故笔者认为，电懋实际上就是个冷战时代的产物。

表 1：电懋公司与其前身之成立概况

| 成立年份   | 地点 | 公司名称       | 创办人     |
|--------|----|------------|---------|
| 1934 年 | 上海 | 新华影业公司     | 张善琨     |
| 1947 年 | 香港 | 永华影业公司     | 李祖永、张善琨 |
| 1953 年 | 香港 | 国际影片发行公司   | 陆运涛     |
| 1955 年 | 香港 | 国际电影懋业有限公司 | 陆运涛     |

## 第七节 小结

在本章当中，笔者详细地探讨了电懋的前身——永华影业公司的成立背景，以及永华转型成为电懋的过程。由于永华的成立正巧赶上了世界冷战的开始，又遇上了国共内战这一动荡的局势，以至于它无法长久地生存下去。如若没有来自于新马陆运涛资金的输入，“永华”这个名称估计也无法作为新片厂之名而保留下来。

因此，探讨电懋这家电影公司，永华是个绝对无法忽视的关键因素，因为电懋这家公司并非是凭空成立的，它是在前人所辛苦建立的根基上而矗立起来的一家公司。没有李祖永及张善琨的庞大资金与呕心沥血，永华也不会那么迅速地成为香港电影界的标杆。虽然后来张善琨退出了永华，但是李祖永在上海的资产被没收后，却依然没有放弃永华，反而是更加地投入电影的制作，花光他所剩的积蓄也在所不惜，此态度仍然是值得大家佩服的。

反观陆运涛，他并不像李祖永那样作风海派，从他在创立电懋这家公司的过程中，即可观察到他步步为营的经营态度。陆运涛虽然在东南亚拥有许多

的院线，需要大量的电影供其放映，但他在最初也没有贸然地成立一家电影制作公司。他反而是采取了投资华语电影制作的方式以换取放映权，同时成立国际影片发行公司来发行欧美等地的电影。如果不是遇上国际冷战及国共内战这一局势，想来他也不会那么轻松地获得永华的控制权，以致能顺理成章地成立电懋这家公司。

总的来说，要研究电懋这家公司，单从香港电影界或电懋本身的历史这一视角并不足以解释许多的问题，只有将电懋置放在国际冷战（大冷战）及香港内部的国共斗争（小冷战）的历史背景下，才能将意识形态的问题梳理清楚。

### 第三章 电懋的“右派”身份：角度与界定

正如所有电影公司都与其创办人紧密相连，如邵逸夫（1907-2014）和邵氏、陆运涛和电懋，电影公司的发展走向与创办人的理念是密切相关的。因此，笔者于第二章梳理了电懋成立的历史背景后，论证了国际冷战局势与电懋的成立有着直接的关系；因此，本章将着重于讨论电懋的灵魂人物——陆运涛，以及对电懋影响深远的其他人物，乃至与电懋有着密切相关的组织机构，笔者将凭借以上这几个角度来对电懋公司的“右派”属性进行一次再界定，试图厘清及确认电懋的“右派”身份。

#### 第一节 陆运涛家族的兴起

电懋的创办人陆运涛，是当年新马响当当的首富陆佑的儿子。若与邵逸夫的家族及何启荣（光艺制片公司创办人）的家族相比，陆家明显较为洋化，并与祖家的联系较为疏远，且家族网络的规模亦较小。

根据学者钟宝贤所引述新加坡国泰机构自行整理的资料显示：陆氏家族本姓黄，而来到新马的第一代便是黄如佑（1845-1917）。黄如佑出生于广东新会，早年以务农为生，在 13 岁时飘洋过海来到马来亚。他在抵达新加坡后，便把名字改为陆佑，以借此增强运势。<sup>102</sup>

但是，学者李业霖已确实考证过陆佑的生平来历，其说法与国泰所展示的资料略有不同：陆佑本姓黄，名佑，又名如佑，字弼臣，号衍良，原籍广东鹤山。他出生于一个农民家庭，祖祖辈辈都以种地为生。黄佑在诞生后不久，父亲便不幸身染沉疴，缠绵病榻，因此最后撒手人寰。五年后，黄母由于工作劳累，忧戚过度，于是在贫病交迫中死去。黄佑原本还有一个姐姐，但无奈姐姐体弱多病，因而相继夭殇。故黄佑既无叔伯，又无兄弟，孑然一身，零丁孤苦，身世相当可怜。在这苦难深重的日子里，黄佑所住的村里有一位乡亲，对

---

<sup>102</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 32。有关陆佑的生平资料乃引自国泰机构官方展览馆“The Cathay Gallery”的展板资料，钟宝贤曾于 2007 年到访上址。

他的遭遇起了侧隐之心，殷勤慰勉，担心他因无人照顾而流离失所，会在饥寒交迫中会变为沟中之瘠，于是便带他去见邻县新会桐井乡的地主陆显（又名明显）。陆显喜欢他诚实而伶俐，温和而老练，于是便收他为奴子，立契做陆家的长工，从此他就寄居在新会桐井乡。桐井位于新会城的东北，与鹤山毗邻。<sup>103</sup> 因此，陆佑之所以会改姓“陆”，其实是因为被广东新会的陆显“收留”，成为陆家的家奴，自此才从陆家的姓氏，而他的祖籍地也才由广东鹤山改为广东新会，因此并非国泰展板上所说的那样是出生于广东新会。

1840 年中国鸦片战争爆发，英帝国主义用坚船利炮打开了中国的大门，接着列强竞相侵袭，强迫中国签订许多丧权辱国的不平等条约，将中国变为半殖民地社会。当时，广东农村的自然经济亦受到破坏，社会矛盾日益加剧。战争、灾荒、秕政和苛税的苦难，如磐石般压在广大农民和小生产者的身上，使他们长期挣扎在饥饿线上。1854 年新会发生民变，不少村民响应太平天国的革命运动，清廷派大军镇压，许多农民惨遭屠杀。这场动乱，造成社会动荡，人民的生活更加困难，大批破产农民和失业手工业者，为了生计，被迫离乡别井，远走异国他乡。

陆佑在家乡，娶了一农家的女儿为童养媳，名叫梁雪梅，农活针线样样出色。两口子日夕辛劳，依然是一对穷光旦，寅吃卯粮，生活拮据。陆佑正坠人苦海愁障，在走投无路的时候，被猪仔贩子看中，见他“身体结实，外表和气，颇为合意”，于是提出借钱给他赎身，带他到马来亚做契约劳工。19 世纪中叶以前的马来半岛，几乎完全被浓密的森林覆盖着，那里有肥沃的土壤和丰富的矿藏。英殖民地政府为了加速开发马来亚的资源，需要成千上万的廉价劳工。英殖民地政府通过香港洋行、船务公司和买办提供丰厚的酬劳派遣猪仔贩子深入广州、汕头、厦门及其附近乡镇活动。猪仔贩子鬼蜮多端，花言巧语，用诱骗甚至绑架的手段掠取华工。当时华工们出国有三种方式：一、由客头带领结伙出洋。他们的船资旅费，由客头垫付，到达目的地后，以一定期间的劳动所得抵还。他们订立公凭（合同）恪守履行。二、自愿自费，以自由移民的身份出国，在居留地有亲朋接应。三、通过“契约劳工”即“卖猪仔”

---

<sup>103</sup> 李业霖《陆佑：悠悠百世功，矻矻当年苦》，林水椽编《创业与护根：马来西亚华人历史与人物儒商篇》（吉隆坡：华社研究中心，2003），页 126-127。

(Indentured Labour) 方式出洋。当年陆佑被猪仔贩子诱以甘言，动之以利，被说服以契约劳工身份出洋，契约上写明为期三年，先垫付旅费和工资 60 银元，在受雇期间不再支薪，只由雇主供应伙食住宿和零用钱，期满方可恢复自由身。陆佑征得主人陆显的同意，用 20 个银元赎回卖身契。他给妻子 20 个银元作为安家费，而另外 20 元付船票旅费，自己身上只携带几个散碎铜板，悄然挥泪出国。<sup>104</sup>

陆佑与其他猪仔被运到新加坡，因为作为英国殖民地的新加坡，地理环境优美，各国南船辐辏，成为猪仔贸易的中心。19 世纪末至 20 世纪初，数以百万计的华工都会先被运送到新加坡，然后才转运东南亚各地。所以当时新加坡的猪仔馆大约有数十家。陆佑通过验身，并跃过竹架，证明体力合格，因而被买主看中。陆佑先前与猪仔馆签的卖身契，此时转移给新主人，以劳动所得分期扣还身价。卖身契转让给任何人，这些“新客”是没有发言权的。<sup>105</sup> 陆佑的新雇主是经营矿业的，他连同其他“新客”被押送到柔佛的丰盛港 (Mersing, Johor) 附近去当矿工。在矿山三年，服务期满，陆佑恢复自由身，不再与雇主续约。他回到新加坡，由一四邑同乡介绍，进入粤人罗奇生烟酒庄工作。在生活的逼迫下，陆佑长期处于贫困无助中，因此他非常重视金钱，不轻易花费一文钱。在朋友的鼓励和指点下，陆佑离脱烟酒庄，终于自己开设“兴隆号”杂货店，是他自己在新马的第一桩生意。陆佑为人果敢、坚毅，敢于闯关，勇于追求，不固步自封，不守株待兔。在矿山三年，他虽无悲歌慷慨的壮举，但有充满血泪的惨遇，他学了一些挖矿技术，这对他后来经营锡矿工业有很大的帮助；在烟酒庄三年，他与顾客接触频繁，则了解一些做人做事的道理；而三年的杂货店老板生涯，也让他懂得做生意的三昧。后来，他听闻拉律 (Larut,

---

<sup>104</sup> 李业霖《陆佑：悠悠百世功，矻矻当年苦》，林水椽编《创业与护根：马来西亚华人历史与人物儒商篇》（吉隆坡：华社研究中心，2003），页 128-129。

<sup>105</sup> “新客”的“原义为刚从中国一句到印度尼西亚、马来西亚等地的华侨”，后来此词“引申为凡在中国出生而移居印尼等地的华侨都叫新客”。参见许维贤《〈新客〉：从“华语语系”论新马生产的首部电影》，《清华中文学报》，第 9 期（2013），页 32。

Perak) 地区发现丰富矿藏, 很有发财致富的机会, 于是决定北上马当 (Matang, Perak), 把“兴隆号”交给自己的伙伴管理。<sup>106</sup>

此次北上垦荒, 初期虽然一度濒临破产, 但他最终还是在霹雳州的近打河谷 (Kinta Valley, Perak) 找到机会, 寻获大量的锡矿, 积攒了一笔可观的财富。自此陆佑的事业版图不断扩张, 拥有多个锡矿、橡胶园等, 除了在二战争期间为英国军队供应粮食补给外, 他也向英殖民政府取得烟酒、赌博等专利权, 还开设当押店, 并在新马购下数百顷土地、房产和物业, 成为富甲一方的大资本家。<sup>107</sup>

陆佑与 19 世纪中叶以后华南千千万万贫苦的农民和城乡的手工业者一样, 在自己的乡土受尽压迫和剥削, 无以为生, 被迫南来找寻栖身之所。他是刻苦奋斗, 志遂业成, 发财致富的少数幸运儿之一。他不像张弼士 (1841-1916) 怀着爱国愿望, 挟巨资回国投资, 想振兴中华; 也不像陈嘉庚 (1874-1961) 毁家兴学, 领导同胞北望中原, 呕心沥血, 蹈危冒险协助中国抗战, 成为华侨的一面旗帜。陆佑在马来亚发迹后, 落地生根, 与马来亚的命运共浮沉; 而他与中国的关系没有张、陈两位先贤那么浓烈。<sup>108</sup> 陆佑在中国举目无亲, 少年时期卖给广东新会的陆家做奴子, 后来又被卖猪仔出洋, 又曾在乡间被衙门拘捕受辱, 大概因为这些不愉快的经验, 使他对中国有几分疏离感, 更别说与“陆氏祖家”有着任何的联系。

陆佑是猪仔矿工出身, 早年受尽压迫和残酷剥削, 现在他高步云衢, 飞黄腾达, 摇身一变成为妇孺皆知的大资本家。他曾经沧海, 阅历丰富, 大智若愚, 大巧若拙, 因此没有谁比得他更懂剥削工人的窍门。曾有人说, 陆佑因是猪仔出身, 所以拒用猪仔矿工, 怕人非议。但根据学者李业霖的考察, 他的矿场其实也用猪仔矿工, 但因怕猪仔矿工逃走, 陆佑晚上把他们拘禁起来, 不给

---

<sup>106</sup> 李业霖《陆佑：悠悠百世功，矻矻当年苦》，林水椽编《创业与护根：马来西亚华人历史与人物儒商篇》（吉隆坡：华社研究中心，2003），页 131-134。

<sup>107</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 32。

<sup>108</sup> 李业霖《陆佑：悠悠百世功，矻矻当年苦》，林水椽编《创业与护根：马来西亚华人历史与人物儒商篇》（吉隆坡：华社研究中心，2003），页 155-156。

行动自由，并且沿用陈旧的实物工资制度来剥削工人。不过，他对工人的剥削相对其他雇主来说还是稍轻一点，待遇也好一些，伙食亦有所改善。他关注矿工的安全措施和健康情况，并给予一定的训练，以提高他们的工作效率。有一次，万挠（Rawang, Selangor）矿场有一批矿工不满待遇的菲薄，要求加薪不遂，便采取罢工行动，陆佑毫不犹豫地召来军警进行驱逐，淋漓尽致地展现了资本家对待员工不留情面的一面。<sup>109</sup>

由此可见，陆氏家族自打在马来亚发迹、兴起便与资本主义脱离不了干系，陆运涛的父亲白手兴家，因此对待工人虽然有比其他雇主来得“好一些”，但他仍然是一位具有着典型资本家思维的老板，凡事都以赚钱为优先考虑，工人的生活则是其次，毕竟他一生的奋斗史血泪斑斑，财富得来不易，因此如何赚更多的钱还是他首要考虑的事情。

## 第二节 陆运涛与资本主义世界

陆佑为陆家打下了深厚的经济基础，并且生意遍布各个行业。但是，陆家电影事业的版图却不是由陆佑本人所开拓的。

陆佑有四名妻子，当中第四任妻子林淑佳便是陆运涛的母亲。<sup>110</sup> 林淑佳在马来亚的槟榔屿（Penang）出生。林氏的先祖辈已在马来半岛定居了数代之久，林淑佳的父亲原在雪兰莪（Selangor）地区经营锡矿，后来因病而被迫退休，改由妻子孙氏（Soon Kui Sim）接掌家业。尽管孙氏自小未有入学，且不谙书写，她却为自己设计了一套外人都难以辨识的文字和记账方法，用来管理这盘庞大账目。林淑佳为家中长女，受母亲孙氏的影响至深。为了不让女儿淑佳成为文盲，她打破了当时的传统，决定把女儿送到吉隆坡（Kuala Lumpur）去上学。<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> 李业霖《陆佑：悠悠百世功，矻矻当年苦》，林水椽编《创业与护根：马来西亚华人历史与人物儒商篇》（吉隆坡：华社研究中心，2003），页142-143。

<sup>110</sup> Lim, Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd, 1991), 12.

<sup>111</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页32。

1914 年，林淑佳决定与陆佑成婚。婚后数年间，林淑佳诞下了三名子女：陆运涛、陆婉平、陆婉婷（见图 3）。陆佑于 1917 年 2 月 24 日辞世，当时陆运涛才年仅两岁。为改善儿子陆运涛的体魄，她于 1929 年携同子女千里迢迢，移居到空气清新、山明水秀的瑞士，培养出儿女们对大自然景物的钟爱，并让他们在当地接受欧式教育，而儿子陆运涛更成为了校内的体育健将，孕育出将来他对攀山探险、观鸟摄影的兴趣。等到儿女稍为年长，林淑佳又回到马来亚执掌陆佑遗下的庞大家业，并在 1936 年组织起一家“联营戏院集团有限公司”（Associated Theatres Ltd），并把当时仍在英国剑桥大学读书的陆运涛登记为股东之一。<sup>112</sup> 尔后，她又在吉隆坡兴建首家联线戏院——光艺戏院（Pavilion Theatre）。1937 年，林淑佳在新加坡的多美歌（Dhoby Ghaut）买下一地段，兴建摩登时尚的国泰大厦（Cathay Building，见图 2），这栋楼于 1939 年正式落成，是二战前新加坡最高的楼宇，一直是国泰机构的标志性建筑物，因此陆家的电影事业完全可说是由林淑佳一手创立的。二战时期，新加坡沦陷，林淑佳被迫外逃，但就算在印度避难的日子，她仍于邦加罗尔（Bangalore）兴建了一家中国餐厅。她的干练精明，对陆运涛可说影响至深。<sup>113</sup>

陆佑夫妇遗下的庞大基业以及人脉网络，皆有助陆运涛实现其梦想。陆运涛于 1915 年在吉隆坡出生，在维多利亚书院（Victoria Institution）接受欧式教育，13 岁前往瑞士留学，1929 至 1933 年间在齐隆大学（Chillon College）修读文学，1933 至 1936 年间在剑桥大学（King's College Cambridge）修读文学及历史，取得硕士学位，1937 年在伦敦经济学院（London School of Economics）攻读经济。<sup>114</sup>

1940 年，陆运涛返回新加坡接管家业，除了银行、橡胶园、锡矿等生意外，他还发展地产、饮食、酒店和娱乐的事业。他是《马来亚论坛报》（*Malay Tribune*）的东主、马来西亚航空公司、华联银行、广利银行及多间锡矿、橡胶、

---

<sup>112</sup> 联营戏院集团有限公司（Associated Theatres Ltd）于 1959 年才正式改名为国泰机构（Cathay Organisation Pte Ltd）。参见 Corporate History, [http://www.cathay.com.sg/corporate\\_history.html](http://www.cathay.com.sg/corporate_history.html) (18 May 2016 accessed).

<sup>113</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 32-33。

<sup>114</sup> Lim, Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd, 1991), 12.

进出口公司的董事和董事长，亦是旅游协会、新加坡图书馆名誉主席，并出任新加坡摄影学会主席、新加坡大学艺术博物院董事，屡获马来西亚、柬埔寨及日本政府颁授最高勋章。陆氏一生醉心文艺、历史、电影、摄影，品味与作风也十分洋化。他热爱骑马、高尔夫球、摄影及观鸟等活动，曾多次到库特奇沙漠和克什米尔探险、到新几内亚森林拍摄雀鸟生态，并在 1958 年出版 *A Company of Birds* 一书，他亦坦言观鸟和摄影远比经营他的商业江山更有趣。<sup>115</sup>

其实，陆运涛于 1940 年回到新加坡接管家业之初并不是那么一帆风顺的，因为当时中日战争已在蔓延。1942 年，日军侵略马来亚，国泰大厦更是被日军占用，陆运涛逃往印度，但其所乘船只却遭日军袭击，陆运涛重伤因此被送往耶加达（Jakarta）就医，曾短暂失明。重伤痊愈后，由于此时战争尚未结束，陆运涛仍然无法回去新加坡经营家业，他便乘机到库特奇沙漠探险四个月，尔后又到克什米尔爬山探险。<sup>116</sup>

1945 年第二次世界大战结束后，陆运涛返回新加坡，重组其名下的地产与银行业务，并将其兴趣延伸至时尚的电影业。1946 年，他与英国兰克公司（J. Arthur Rank Organisation）签定协议，把兰克影片发行到新马上映。为开拓影片的上映场地，自 1947 年，他向槟榔屿的 Ong Keng Huat 购买多间戏院；于 1948 年 4 月，陆运涛成立国际戏院有限公司（International Theatre Ltd）；自 1949 年，他又以合伙形式在新马建立多所新式戏院，引进阔银幕、新式放映机、空调设备和动向身历声等，务求达到“每一地区有一家戏院，每一个东南亚人士都能享受到高尚的娱乐”。在短短数年间，旗下院线有戏院 40 多间，每月观影人次超过 100 万（相等于当时新加坡总人口）。除了发行英语片到新马外，陆运涛亦在 1953 年与富商何亚禄成立国泰克里斯片厂，拍摄马来语影片，供应旗下院线。<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Loke Wan Tho Papers, National Archives of Singapore collection.

<sup>116</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 34。

<sup>117</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 34。

陆运涛在家族经营两家规模不大的影院的基础上，创立了国泰机构，目的是在新加坡和马来亚建立电影放映王国。他想以一种崭新的消闲及消费文化，改变区内的日常生活方式。他据此解释营商的愿景：

我对影业的如此费尽心力，原不过是个人对于这种事业具有浓厚的兴趣，而在我本人的理想中，最终的目的，是要为东南亚每一个角落每一个人，带来欢乐。<sup>118</sup>

纵观陆运涛的成长经历，其父亲是一名大资本家，提供了他衣食无忧的生活；其母亲则是教育他、照顾他长大成人，对其影响更是深远。母亲让他进入吉隆坡的英校就读，又把他带到瑞士生活，让他接受瑞士的教育，而他自己后来也选择到英国深造，故陆运涛自小到大，所见所学都是右派资本主义国家的思想与事物，培养了他向往资本主义国家现代化生活的思想及世界观。因此，他在回到新马的家后，自然也想将欧美资本主义世界的休闲与消费文化带到新马的这片土地上，而他所选择的媒介便是透过电影这一新兴的现代化事业。因此，他在投身此项事业之初，便立即与英国的电影公司展开合作，将资本主义世界的现代化电影大量引进新马，以期改变新马人民的生活方式。

### 第三节 关键人物：欧德尔

正如本文的绪论里已谈到，新马华侨对华语片的需求庞大，寻找足够的片源、供院线上映正是陆运涛的首要难题。为稳定片源，陆运涛遂于 1951 年在新加坡成立国际电影发行公司，专营电影发行。1953 年，新加坡国泰机构登陆香港，成立子公司国际影片发行公司（简称“国际”），由英籍犹太人欧德尔执掌，朱旭华协助，负责在港购买影片往新马上映。不仅如此，1955 至 1956 年末这一期间，陆运涛更是将其在香港的电影事业由发行成功地延伸至制作这一块，是从“国际”迈向“电懋”的重要转型时期。

---

<sup>118</sup> 陆海天《崇尚的理想》，《国际电影》，第 3 期（1955），页 13。

1955年3月28日，陆运涛与香港永华影业公司的李祖永在香港律师楼签字，正式接管永华。当时的见证人是“自由中国”台湾派去协助李祖永的中影公司董事长戴安国（1913-1984），以协助重建新永华。双方合作的其中一项重要条件是：组新永华公司，有五名董事，李祖永任董事长，陆运涛、戴安国、张国兴（1916-2006）任董事，并保留一名董事名额给李祖永，使他掌握绝对多数，而厂长一职则由董事会聘任欧德尔。因此，李祖永虽然掌握三名股东，可以保护自己的权益，但事实上如果李祖永要在永华片场拍片，仍然必须经过代管人欧德尔的同意。<sup>119</sup>

由此可见，欧德尔可说是陆运涛非常重要的帮手，因为陆运涛将国泰机构初次登陆香港所设立的子公司——国际影片发行公司交给欧德尔负责，并且又让欧德尔出任新永华的厂长，掌管永华拍片的一切事宜，陆运涛对欧德尔的推心置腹可说是不言而喻。

欧德尔于1924年在香港出生及受教育，上过 Central British School，即今天的英皇佐治五世中学，因此他能够口操流利的粤语，并且通晓英语，在香港生活毫无沟通上的问题。欧德尔的父亲欧德礼是当年香港有名的演艺经理人，进口不少大片和培养了许多明星，并曾担任过香港璇宫戏院的总经理。欧德礼是犹太裔白俄罗斯人，原来姓 Obadovsky，不是 Odell，欧德礼的家乡在俄罗斯的 Odessa（位于现时的乌克兰），后来他被共产党赶了出来，因而去了天津，再偷渡去了美国。第一次世界大战期间，欧德礼已成为美国公民，并为美军打仗。由于他常被美国朋友说是苏联的间谍，他索性把姓改为 Odell。战后，他在一家名为 Getz Brothers 的美国贸易公司找到工作，以公司代表的身份被派到香港。在香港待了一段时间后，欧德礼拿到了英国的证件，所以当其孩子欧德尔在香港出生时，就自然地成为了英国的公民。<sup>120</sup>

欧德尔的母亲来自法国的 Alsace Lorraine，她父母以前是 Sennett Frères 珠宝公司的老板。欧德尔母亲的外婆在港岛的薄扶林道建有一间大宅，她过世后，

---

<sup>119</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页72。

<sup>120</sup> 何思颖访问，黄爱玲整理《欧德尔：草创时期的得与失》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页208。

欧德尔的母亲把房子卖给香港大学，而那里目前已经成为了港大的宿舍。欧德尔和家人一直都住在香港，直到二战时期日本人来到，他才辍学，离开香港。在中国大陆留了一阵子后，他又回到了香港。<sup>121</sup>

第二次世界大战期间，欧德尔曾在重庆待了三年半，负责替美国雷电华公司（Radio-Keith-Orphem Radio Pictures）在中国发行电影，以及替美国战争情报部门（America Office of War Information）工作。<sup>122</sup> 此后，他为美国 Frieder 电影公司工作，Frieder 拥有全东南亚区共和影片公司的放映特权。他们的公司主要在菲律宾，由于在其他地区没有负责人，因此在 1948 年的时候，欧德尔被推荐到新加坡为他们开设办事处。欧德尔需要找到院线来放映共和影片公司的电影，那时候新马只有邵氏和国泰两大阵营，由于邵氏对他们的电影不感兴趣，欧德尔便很自然地与国泰机构合作起来。其实，欧德尔是在社交场合上认识陆运涛的，他和陆运涛俩都打高尔夫球，更在 1951 年一起赢过奖杯。<sup>123</sup> 在一定程度上，他俩算是相当要好的朋友。

由于国泰机构最初只拥有院线，没有发行部，欧德尔于是促成国泰组成国际电影发行公司，而他自己亦是作为此公司的股东之一。随后欧德尔也在 1951 年离开了 Frieder。此时，欧德尔、陆运涛、何亚禄各拥有新公司百分之三十的股权，余下的百分之十则在陆运涛剑桥时期的好友，并曾是历史科教授的翰伊特（John Ede）名下（翰伊特后来还成为了国泰机构的总经理）。<sup>124</sup>

1954 年，欧德尔为了与日本竹松株式会社（Shochiko Co Ltd）的发行生意，往日本途径香港的时候，接到陆运涛的电话，陆运涛表示他和李祖永与其永华片场有些瓜葛，因为当时已有传言指李祖永陷入财政困难。李祖永从上海带了 1000 万元来港，但全部亏掉了，因为他搞制片时，基于政治原因而拒绝发

---

<sup>121</sup> 何思颖访问，黄爱玲整理《欧德尔：草创时期的得与失》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 208。

<sup>122</sup> Albert Odell, interviewed by Ghalpanah Thangaraju, Special Project, 2001, Oral History Centre, National Archives of Singapore, Accession Number 002640, Reel 1.

<sup>123</sup> 何思颖访问，黄爱玲整理《欧德尔：草创时期的得与失》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 209。

<sup>124</sup> Albert Odell, interviewed by Ghalpanah Thangaraju, Special Project, 2001, Oral History Centre, National Archives of Singapore, Accession Number 002640, Reel 2.

行，甚至宁愿把底片烧掉都不把它们发行以取回成本。<sup>125</sup> 永华之前是以抵押片场的方式向陆运涛取得贷款，由于后来陆运涛发觉他的钱有去无回，投资了钱，却没有得到任何回报，于是陆运涛便指示欧德尔采取法律行动。1955年，欧德尔便接管了永华片场，成为厂长。

在欧德尔着手处理接管永华期间，李祖永曾飞去台湾告状，说陆运涛获得左派支持，有共产党支撑着陆，要搞垮他的片场。台湾政府于是派戴安国到香港去，并与他们在香港的代表徐亨（1912-2009）一同前去视察。徐亨当然清楚地知道陆运涛是东南亚数一数二的大资本家，绝不可能是共产党。<sup>126</sup> 后来戴安国表示，台湾的目的只求永华公司继续存在，主权仍属李祖永，立场仍旧倾向自由，只要这三点都没有抵触，他是非常同意陆运涛与李祖永合作。<sup>127</sup> 因此，陆运涛及欧德尔显然都是被台湾当局认可的右派的人士，所以才会让他们顺利接手永华。

#### 第四节 陆运涛的“反共”、“挺中”

就如前文所述，陆运涛是被台湾当局认可的右派资本家，立场极其鲜明。其实，陆运涛在更多时候是透过支持台湾来表示“反共”的。

1956年6月12日，第三届东南亚影展在香港举行。此届东南亚影展会的会长就是由陆运涛所担任。由于陆运涛是新加坡国泰机构的主持人，并且在新加坡、马来亚以及婆罗洲等地区拥有无数的新式电影院，为上述地区的居民带来繁荣与现代化的娱乐享受，故而被推举出任此届影展会的会长。不仅如此，陆运涛其实也被认为对“国产影片”的发展有着莫大的贡献。<sup>128</sup> 此处“国产影

---

<sup>125</sup> 此处的政治目的指的即是第二章中所提到的李萍倩导演透过即场修改剧本的方式，绕过检查，拍摄出李祖永认定内容左倾的《落难公子》，李祖永在一怒之下，将拍好的数万呎底片烧毁。

<sup>126</sup> 何思颖访问，黄爱玲整理《欧德尔：草创时期的得与失》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页209-210。

<sup>127</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页72。

<sup>128</sup> 《三届东南亚影展隆重揭幕》，《国际电影》，第9期（1956），页4。

片”的“国”自然指的是“中国”，因为陆运涛在他旗下的院线，除了放映他所引进的欧美影片，更多的便是引进在香港制作的华语片，以及粤语片等。1949年中国共产党建国以后，位于大陆的中华人民共和国政府及退守台湾的中华民国政府都声称自己代表“中国”，因此当时香港的华人虽然有着认同大陆或台湾的分歧，但把在香港制作的华语电影称为是中国的“国产电影”在当时却是没有多大争议的事情。此外，陆运涛本身更大力投资香港的永华制作华语片及粤语片，因此他对“国产电影”事业的推动与发展不仅获得众人认可，亦被众人认为他是相当热爱中国的一位海外华裔资本家。

此届影展的副会长为香港邵氏父子影片公司的董事长邵邨人；而陆运涛的得力助手欧德尔也担任此次大会的秘书长，举凡与会员国间的联络，以及非会员国间的咨询，大会各部分事务的安排，皆由欧德尔秉承筹备委员会的议决执行，是大会中工作最繁重的一位。此外，亚洲影业公司的总经理兼亚洲出版社的负责人张国兴更担任大会委员兼司库，亦是重要的职位之一。当时正在台湾拍片的永华董事长李祖永、新永华厂长兼国际影片公司的负责人钟启文亦是本届大会的委员。<sup>129</sup>

由上述委员会的诸位核心成员来看，不难发现东南亚影展的委员会成员都具有浓厚的右派色彩，故此影展其实是牢牢地掌控在右派影人手上的。首先是来自新马的大资本家陆运涛，是被中华民国政府认可的右派人士；而邵氏，亦被普遍认为是右派公司之一。陆运涛的得力助手欧德尔，就如本章第三节所述，他有着非常明显的反共立场，并曾为美国战争情报部门工作，由他来担任如此重要的秘书长角色，并代表影展委员会与各方进行联络沟通，肯定能够确保影展的意识形态不会出现左倾的情况。不仅如此，永华的李祖永亦是坚定的右派人士，他把左倾意识视为洪水猛兽，不惜亏本都要摧毁自己公司所制作的左倾电影；而其所信任的厂长钟启文自然也不会是左派分子。

当中值得注意的是，此次大会的司库，掌管一切财政大权的张国兴，其实是美国政府在香港所主导的文化战略的负责人。根据学者容世诚的看法，张国兴所属的亚洲影业公司及亚洲出版社，其实都是由美国的亚洲基金会所资助，

---

<sup>129</sup> 《三届东南亚影展隆重揭幕》，《国际电影》，第9期（1956），页4。

并且亚洲出版社的援助和团结对象，都是当时从中国南下为了逃避社会主义政权的知识分子。容世诚更指出，亚洲基金会其实就是 50 年代冷战时期美国亚洲文化战略部署的构成部分。<sup>130</sup>

不仅如此，根据学者麦欣恩所述，其实在新加坡举办的第二届东南亚影展也曾引起新加坡英殖民政府出面拒绝中国人士入境，但是却允许台湾影人来到新加坡，其政治动机自然是不言而喻的。<sup>131</sup> 当时新加坡的总督希望能够简化各国代表团申请新加坡的签证手续，可是这些简化手续却不会宽延至下面两种个案：一，铁幕国家的公民，又或是中国公民；二，在太平洋战争以前或在日本占领期间居住在马来亚的日本公民。<sup>132</sup> 所以历届的东南亚影展实际上就是为了围堵共产主义而存在的。因此，不论是由陆运涛所主持的第三届东南亚影展的委员会成员明显地充斥着反共的背景，抑或是东南亚影展举办的政治目的，陆运涛都参与其中，并且还担任起领导的角色，其“反共”的立场是毋庸置疑的。

虽然陆运涛“反共”，但是不代表他同时也“反中”。就如上文所述，陆运涛被认为是推动“国产电影”发展的重要人物，因此他对“中国”、华语依然是热爱的，这还可以体现在陆运涛公司的命名上。

笔者在绪论当中就已提到，陆运涛所成立的国泰机构（Cathay Organisation）这家公司的英文名“Cathay”就具有十分强烈的“中国性”，因为“Cathay”这个名称正是“中国”的旧式叫法。根据《剑桥中国辽西夏金元史·907-1368》所述：

---

<sup>130</sup> 容世诚《围堵颀颀，整合连横：亚洲出版社/亚洲影业公司初探》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 127。

<sup>131</sup> 麦欣恩《冷战时期香港与新马的电影关系：地缘政治、文化环、建制》，《电影欣赏学刊》，第 15 期（2011），页 33。

<sup>132</sup> Singapore Film Festival 1955, Public Relations Office, National Archives of Singapore, Microfilm PRO 10, Record Reference Number: 337/54.

北亚游牧民族新兴力量的最好说明，是辽朝建立者的族名契丹，以 *Kitaia*、*Cahaia* 或 *Cathay* 等形式，在整个欧亚大陆成为中国的代称。在俄罗斯和整个斯拉夫语世界中，至今还用这个称呼来称中国。契丹人实际上只控制了中国一小部分边缘地区，但是他们的统治延续了两个多世纪。由于其统治范围东起高丽，西至阿尔泰山，所以有效地隔断了中国与中亚和西亚的直接联系。因而，西方自然得出了横跨东西的契丹是中国的真正主人的结论。这种对契丹长期统治的误解和夸大，亦深印在同时代的亚洲人脑海中，直到辽朝灭亡之后，这种看法还延续了很长时间。<sup>133</sup>

916 年，契丹人建立辽国；1125 年，辽国被金人所灭。1132 年，契丹人又在中亚建立西辽国；1218 年，西辽国被蒙古人所灭。契丹人在中国北方、中亚曾活跃长达 800 余年。契丹人对汉人自称“辽国”，是为了便于统治中国北方的汉人区域；但从蒙古到中亚地区的游牧民族，只知“契丹”，而不知“辽国”，因此自然会把契丹人统治的区域都以“契丹”称之。1206 年，成吉思汗统一蒙古各部，从此蒙古帝国积极扩张，也把中国北方称为“契丹”的说法，带到欧洲、中东。因此，在俄罗斯和整个斯拉夫语世界，至今还用“契丹”来称呼中国。所以说，陆运涛以“*Cathay*”来命名其公司，足见其“华人性”及“中国性”之强烈，由此可以得出陆运涛对“中国”相当热爱的结论。

需要注意的是，陆运涛所支持的“中国”并非“共产中国”，而是“自由中国”。中国大陆的影人虽然遭到禁止，但在东南亚影展还是有“中国”代表的，代表中国出席历届东南亚影展的人士便是来自中华民国——台湾的影人。<sup>134</sup> 透过陆运涛所主持的第三届东南亚影展，以及电懋公司旗下的刊物《国际电影》，我们便可知道陆运涛是承认台湾为“中国”的，因为《国际电影》里面更是直接用“自由中国”来称呼台湾/中华民国。

---

<sup>133</sup> 傅海波、崔瑞德编，史卫民等译《剑桥中国辽西夏金元史·907-1368》（北京：中国社会科学出版社，1998），页 44-45。

<sup>134</sup> 《自由中国代表》，《国际电影》，第 9 期（1956），页 15。

## 第五节 香港自由总会与台湾国民党政府

自由总会，全名为“港九电影戏剧事业自由总会”，这个组织与电懋的诞生有着一定程度的关系。

港九电影戏剧事业自由总会其实是台湾新闻局在香港的前哨站，是在香港把关的看门人，所有香港影人申请赴台湾、影片运往台湾，都要先向该会申请证明，未取得该会证明文件者，新闻局一概不受理，而自由总会也成为自由影人的保证人。该会的经费除了会费收入外，大部分由台湾新闻局接济，台湾曾拨两部日片的配额，转卖 60 万元充作自由总会的会务经费。自由总会除了争取左派影人加入成为会员之外，如有会员违规与左派往来，该会也会向台湾当局报告。例如：1972 年 4 月 13 日，香港豪华、快乐戏院放映《中国万里行》及 7 月 19 日放映《尼克森访问中国》这两部左派影片，经自由总会向台湾新闻局报告，新闻局立即停止受理关志坚的影片，自由总会和台湾片商公会硬是逼负责人关志坚写悔过书，声明不再犯规，否则与他有关的影片要运送台湾，一律不再受理。<sup>135</sup>

港九电影戏剧事业自由总会之所以会在香港成立，其实与电懋的前身——永华影业公司的创办人有着密切的关系。正如第二章所述，从事印刷业出身的李祖永在战后途径香港飞往美国之际，巧遇同样与国民党关系密切的上海制片家张善琨，两人一拍即合，便由李氏出资，张氏出力，于 1947 年成立永华影业公司，并在香港九龙塘兴建永华电影制片厂。后来由于李祖永对电影越来越有兴趣，干预制片，张善琨拍片不愿受到干扰，于是在 1951 年退出永华另组长城影业公司。

1949 年中共建国以后，认为要加强海外电影工作的统战，在香港应建立驻点。原有在香港的中共电影工作人员因搞读书会，于 1952 年 1 月 10 日及 15 日被港英政府分两批驱逐离港，当中包括司马文森、舒适、刘琼、马国亮等人，因此中共只好转换策略，改以控制香港电影公司的方式来重新掌握香港电影界。由于小公司不足以为号召，唯有与永华影业公司对抗的长城影业公司最为合适，

---

<sup>135</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 72。

加之张善琨在退出永华后所组的长城影业公司是由赤色资本家航业商吕建康所投资的，而张善琨本身又负债严重，于是透过长城公司内部，同样也是具有左倾意识的总经理袁仰安（1905-1994）来逼张善琨就范及离开，成功再度控制香港及南洋的部分影业。<sup>136</sup>

由于张善琨不愿意向左派靠拢，因而被长城扫地出门。1954年7月，北京政府派全国文联电影戏剧组委员朱克（1919-2012）到香港，加入长城当宣传部长，并且携带现金来补助长城、龙马、凤凰等公司，同时还成功争取到自由影人鲍方（1922-2006）投入长城。一时间，左派人士不仅控制了长城，还影响了好几家香港的电影公司及自由影人开始左倾，顿时声势大振，引起右派的担忧。<sup>137</sup>

张善琨为了争取台湾的支援和开拓台湾的市场，曾在香港召开座谈会，呼吁香港自由影人效忠台湾。1953年，美国与台湾签订《共同防卫条约》，企图联合亚洲各国围堵中共，就在同年7月，美国自由亚洲协会出资请张国兴成立亚洲影业公司，加强香港自由影业的阵容，目的就是围堵中共。10月29日，由香港自由电影界人士首次组成回国观光团，由团长王元龙（1903-1969）率领，顾问为张善琨、胡晋康，还有其他影人一共17人。11月5日，香港南洋影片公司总经理邵维镛自港赶来台湾，加入劳军团，使得此次香港自由影业首次组团来台的人数达到18人，一起赴台表态效忠。其实，王元龙等人早在三、四年前就已有意在台湾组织公会，藉以团结自由电影从业人员，可惜一直未获港英政府的同意。因此，除了临时组团赴台表达效忠，在此之前并未有正式的右派影人组织的成立。后来，王元龙等人收买已登记在案的粤语片“华南特约演员工会”，整批人员一起加入该工会，在改选理监事时，全部当选，张善琨、王元龙于是成为该工会的领导人，取得控制权。他们改组工会并申请登记为“港九影剧从业人员自由工会”，于1956年6月17日正式成立，又于1957年再度改

---

<sup>136</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页73。

<sup>137</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页73。

名为“港九电影戏剧事业自由总会”（简称“自由总会”）。<sup>138</sup> 自此，香港的右派影人有了正式的组织。

国民党政府为了让自由影人有工作，又拨了 30 万港币，拍摄两部港台合作片，一部是阵容空前的《关山行》（1956），一部是《锦绣前程》（1957）；每年还拨 30 万元台币奖励华语片、拨 200 万元作拍片贷款。这两项措施都主要以自由总会的会员为对象。香港自由总会成立后立竿见影的功效，就是使香港电影进入倾向台湾的“电懋时代”，无论是电懋的总经理欧德尔或钟启文，在掌权前都到台湾拜会有关方面，尤其钟启文上任总经理后，立即到台湾公开征求剧本和演员，并礼聘中影的编导汪榴照到香港担任编剧。电懋成立初期，重要负责人钟启文、宋淇（1919-1996）、易文都先后到台湾，与联邦影业有限公司负责人商谈拍片事宜，联邦建议将台湾的风光和军容，透过银幕介绍到海外。这建议三年内逐一实现，电懋先后拍了《空中小姐》（1959）、《星星·月亮·太阳》（1961）、《谍海四壮士》（1963）这三部电影，都是介绍台湾为背景的作品。电懋有个编剧委员会，由制片经理宋淇担任主任委员，其他委员有张爱玲、易文、陶秦（1915-1969）等人。编剧委员中的汪榴照、张彻、易文都是台湾派，其中易文出身国民党军系《扫荡报》，到香港又在国民党的党报《香港时报》编副刊。因此，隶属电懋的易文经常到台湾取景，或与当地人士及机构合作拍片。后来，陆运涛还支持李翰祥到台湾拍片，更准备投资台湾联邦公司，视为电懋的台湾分公司，可惜空难，以致打破了陆运涛对台制、国联、联邦的投资。<sup>139</sup>

自由总会中也有台湾地下工作人员，用影人身份掩护政治工作。该会对香港左派影人的种种活动，每月都要向台湾新闻局报告。而自由总会的最大成就，该是促成新马两大富商陆运涛和邵仁枚都倾向台湾，并亲自到台北参加第

---

<sup>138</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 74-75。

<sup>139</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页 74-75。

十一届亚洲影展，促成海外自由影人的大团结，而且两大南洋（新马）戏院系统，还签下拒映匪片的协议。<sup>140</sup>

## 第六节 国泰机构与左派的“合作”

笔者在第二章曾提及，中国大陆是香港最大的贸易伙伴，香港需要的资源，不论食物或建筑用料，大部分是由中国大陆运来的，所以在冷战中支持左派的，并非一定是赞成左派思想的人，因为涉及了庞大的经济利益，背后支撑的定然是个财团、或一个势力，并且可以把经济资源提升到国家政治的层面，又或是将政治当作捞取经济资源的手段。

港英政府在意识形态方面，至少在表面上不用行政手段去营造或推行某种意识形态文化环境，只要不违背港英法律，各种主义和派别的宣传活动一般都允许存在。但这并不妨碍港英利用立法的手段，清除或限制他们所不喜欢的人与事。因此，国、共虽然在香港都有一定的生产空间，但也都受制于港英政府的操弄。国、共之间冷战，表面上是影片能否进入台湾市场问题，实质是政治斗争，港英政府则往往是台湾势力帮手。

因此，无论抗战时期或在中华人民共和国成立前，在港中国人并没有明确的左、右派表征；但在中华人民共和国成立后，凡是挂五星红旗的，讲新中国好话的，承认中华人民共和国是其祖国的，就是“亲中”，就是左派。所以左派影人朱虹才会说：“我们只不过承认了中华人民共和国是我们的祖国，光是这一点便被人说是‘左派’”，从而成为港英政府所注视及打压的对象。有人说“后来形成的左派、右派强烈的敌对情绪，与港英的煽风点火甚至偏袒有莫大关系”。<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> 黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页76。

<sup>141</sup> 周承人《冷战背景下的香港左派电影》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页26。

虽然左派和右派的电影公司之间存有竞争，但其实它们暗中亦有合作。被认为是左派电影公司的长城、凤凰、新联所制作的电影，其实很多都卖给被称为两大右派电影公司的邵氏和电懋（其实应指电懋在新加坡的母公司国泰机构）。当中，凤凰的电影卖给邵氏，长城的卖给电懋，而新联的电影则既卖给电懋，也卖给邵氏，又卖给光艺，实行分散出售。<sup>142</sup>

因此，要理解国泰机构为何发行左派电影公司长城、凤凰、新联的电影，就必须从商业供需的角度去理解。电懋和邵氏都是自由总会的成员，台湾市场对于电懋及邵氏来说固然重要，但电懋和邵氏的业务并非只限于拍摄电影，它们于东南亚还有很多的院线，如何能为这些戏院提供固定的片源，亦是电懋及邵氏必须面对的问题。陆运涛深知，要填补旗下新马及婆罗洲戏院的放映需求，单向香港右派公司购买影片是不足以满足其需求的。因此，他引进了各种电影，即前文所提及的欧美电影、香港的华语电影、粤语电影、夏语电影、台湾及日本的电影等，而在这当中包括了一些所谓的左派公司的电影也不足为奇。

但总的来说，由本章前面几节所列出的种种信息来看，不管是从陆运涛家族的背景，抑或是陆运涛本身成长及其所受教育的环境来看，陆运涛绝大可能都不会成为左派的人士。再者，我们仔细观察陆运涛所雇用的职员，欧德尔、钟启文、易文、张彻等这些电懋的核心人士，他们莫不是曾为美国效力，就是来自台湾，亦或曾为台湾政府效力。此外，陆运涛是被台湾当局所认可的右派人士，加之电懋又是香港自由总会的会员，如此多条证据再再证明了国际电影懋业有限公司是一家右派立场鲜明，并且效忠中华民国/台湾，声名自己“反共”的一家电影公司。因此，国泰机构之所以发行长风新的电影应该是纯属市场的考量。

---

<sup>142</sup> 李培德《左右可以逢源：冷战时期的香港电影界》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页86。

## 第七节 小结

笔者在本章一开始时就已提到，所有的电影公司都是与其创办人紧密相连的，因为公司的经营理念往往与创办人有着密不可分的关系，即便是后人在经营公司时往往也会将创办人的精神给传承下去，而家族企业在这一方面则是尤为明显。正如笔者于前文所述，陆家的企业王国是由陆运涛的父亲陆佑所开创的，但是发展出电影事业这一块，却不是陆佑的主意。陆家的电影事业是由陆运涛的母亲林淑佳所开拓，而陆运涛便是在其母亲所打下的基础上，建立起他的电影王国。

因此，要厘清电懋的属性及特征，考察陆家的历史背景这一视角将能更好地解释电懋在冷战当中的政治倾向。不仅如此，透过了解电懋的灵魂人物——陆运涛本人的成长经过也能帮助厘清陆运涛的政治意识形态倾向。在成立电懋的过程当中，陆运涛尤其倚重有着浓厚右派背景的欧德尔来帮他接管永华，并协助他成立电懋，探讨这一关键人物亦能帮助厘清电懋成立初期的意识形态特征。

由于中国大陆被共产党全面接管，国民党退守台湾，因此在国际上同时出现了两个各自宣称代表中国的政权：前者为中华人民共和国，后者为中华民国。而陆运涛这个拥有着跨国事业版图的大企业家在与各国影人来往之时，明显都与中华民国的代表更为亲近，并且在其所主办的东南亚电影节邀请中华民国的影人作为“中国”的官方代表来出席此项盛事，其政治立场已不言而喻。同时，陆运涛与电懋职员们皆为香港自由总会的会员，而这个组织实际上是由台湾的中华民国政府所控制，是右派影人在香港的一个机构，其会员们都得效忠中华民国。

综上所述，笔者在本章中提供了以上这几个不同的角度，确认了电懋在冷战时期呈现出右倾的意识形态，并清楚地界定了电懋公司的“右派”身份。在接下来的章节当中，笔者将不再着墨于历史背景及人物分析，而会将视角锁定于电懋这家电影公司所出品的电影，透过文本细读的方式来对其意识形态作出分析。

图 2：1960 年代的旧国泰大厦

（照片取自 *The Straits Time*）



图 3：左起为儿时的陆婉平、陆运涛、陆婉婷

（照片取自 *Cathay: 55 Years of Cinema*）



## 第四章 电懋的冷战意识形态：《空中小姐》的再现

笔者于前一章中梳理了与电懋有着密切相关的核心人物及组织，以几个角度来重新界定电懋这家公司的“右派”身份。在论证了电懋公司的“右派属性”后，笔者将试图把焦点放在电懋所出品的电影上，具体观察电懋电影当中所使用的各种电影符号，及其所呈现出的意识形态，以期了解“冷战的因素”或“左右的立场”如何在电影文本当中体现出来。

### 第一节 电影中的冷战因素与意识形态

学者容世诚曾提出，所谓的“冷战因素”，主要是从两组相关的概念来切入问题：一、50年代由美国主导的“围堵”和“整合”（containment and integration）文化战略；二、因冷战而带动的“美国文化全球化”和“全球文化美国化”（Globalisation of America and the Americanisation of the World）现象。1947年，美国总统杜鲁门（Harry Truman, 1884-1972）在国会提出杜鲁门主义外交政策，展开对外经济援助马歇尔计划（Marshall Plan），正式拉开了美国和苏联两大阵营的冷战幕幔，也启动了所谓的“文化冷战”（Cultural Cold War）。1950年韩战爆发，香港成为双方意识形态抗争文化战场。美国的“文斗”策略，往往通过不同的媒体形式（例如：出版、广播、电视）和艺术呈现（例如：文学、音乐、电影），在言谈话语的层次上建构、宣扬、整合一个想象的“自由世界”，从而划分、抗衡、围堵另一方的“集权世界”。换言之，“整合”和“围堵”是一个银币的两面。此外，在实践“整合”/“围堵”的活动过程中，资金人才、技术知识、商品时尚、价值概念、艺术思潮、权力关系等，透过一个实质的跨国网络，在亚洲国家区域（例如：日本、南韩、台湾、香港、东南亚）之间不断流通、生产和再生产。一方面达到某程度上的资源互享和跨地合作，一方面也加速了美国文化（例如：好莱坞电影和爵士音乐等）的全球性扩散。上述的冷战文化元素，也体现在香港50年代的电影工业中。<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> 容世诚《围堵颀颀，整合连横：亚洲出版社/亚洲影业公司初探》，黄爱玲、李培德编《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009），页126。

因此，在讨论冷战时期的电影时，往往我们就更加应该注意电影当中所使用的种种电影符号，以及透过这些符号所带出的意识形态，以观察它如何影响着所有观看电影的观众。

根据学者路易斯·贾内梯（Louis D. Giannetti）对于“意识形态”的定义，他认为“意识形态”是反映某一个人、集团、阶级或文化的社会要求和理想的一套思想体系。这一名词通常与政治和党派立场相关，但它也可以是指任何人类的活动——包括电影创作——所暗含的一定价值观。事实上每一部影片都向我们展示一些不同的人物类型、一些理想的行为、一些负面的特征，以及以影片作者的是非观为基础的一种暗含的道德寓意。简而言之，每一部影片都具有一种倾向性，具有一定的意识形态观点，把一些人物、事情、行为、动机视为令人钦佩的，而把相反的一些斥为令人厌恶的。<sup>144</sup>

自古以来，批评家就认为艺术具有双重的功能：教育和娱乐。一些影片偏重教育的功能，最明显的方法就是直接向观众讲道理。这种影片是要向观众兜售某种东西，就如电视里的广告那样，又或者是宣传片。而在另一个极端，如先锋电影中抽象派的一些影片，完全不包含任何道德含义，因为事实上除了“纯”形式（“pure” forms）以外它们没有任何主题，而它们的目的就只是为了提供娱乐。<sup>145</sup>

经典电影的传统就是力图避免说教和纯抽象这两种极端，但即使是最轻松的娱乐片也隐含着某种价值判断。评论家丹尼尔·戴安（Daniel Dayan）曾指出，“经典电影是意识形态的腹语者。是谁在安排这些图像，又是为了什么目的？这是经典电影作者尽力回避的问题，因为他们希望影片能够‘自己说明问题’”。因此，观众可以在不知不觉中接受影片的价值观。<sup>146</sup>

路易斯认为影片意识形态的明示程度（degree of ideological explicitness）是极不相同的，他把它们分为三类：第一类、中性的（Neutral）。逃避现实的影片和轻松娱乐片往往淡化社会环境，而展示一个模糊的、温和的背景，使故

---

<sup>144</sup> Giannetti, Louis D., *Understanding Movies* (United States: Pearson Education, 2010), 403.

<sup>145</sup> Giannetti, Louis D., *Understanding Movies* (United States: Pearson Education, 2010), 403.

<sup>146</sup> Giannetti, Louis D., *Understanding Movies* (United States: Pearson Education, 2010), 403.

事得以流畅地展开。其侧重点是在动作、愉悦和娱乐价值本身，对于是与非的问题一带而过，少加或不加分析。这一类当中最极端的例子就是抽象的先锋派影片，这类影片实际上不包含任何意识形态；它们的价值主要在于审美——展现一种颜色、一个形状、一种动态的旋转。第二类、暗含的（Implicit）。正面主人公和反面主人公分别代表相互冲突的价值观念，但对这些价值观念并不详细地做出交代。我们必须随着故事的展开而去推断这些人物是在维护什么。没人能一语道出“故事的寓意”（the moral of the story）。素材是向一定方向倾斜的，但也只是一一摆出来，没有给予明确的处理。第三类，明示的（Explicit）。主题明确的影片是要寓教于乐，属于这一类影片的有爱国影片、多数的纪录片、政治片以及一些社会片。这类影片通常由一个正面人物道出影片所要表现的价值观，而这一类里面最极端的例子就是一些宣传片，它们反复鼓吹某种党派性的观点，明白无误地要求我们给予同情和支持。严肃的电影评论家对这种直白的影片嗤之以鼻，但其中也还是有一些影片以其机智的妙语或夸张的风格而值得赞赏。<sup>147</sup>

值得注意的是，有些电影的题材看似与政治宣传无关，但是如果放入特定的社会语境当中却又起着不同的宣传作用。就如大家所熟知的《梁山伯与祝英台》这一故事，梁山伯与祝英台因为包办婚姻而最终无法在一起，结果这一为大家熟知的民间故事却被中国中央政府拿来为其新推出的婚姻法做宣传。1953年，也就是新婚姻法颁布后的3年，中共发动了一系列的宣传运动，主要目标就是要反对封建包办婚姻，提倡恋爱自由。这一年三月，中央政府文化部要求地方政府指导并与地方剧团、文化站及戏院一起合作宣传《婚姻法》，一个重要的宣传举措就是改编那些建立在民间浪漫爱情故事基础上的地方戏曲剧目，由此一批具有民间故事色彩的传统剧目，如《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《牛郎织女》等，都被重新改编上演或拍摄成电影。<sup>148</sup>

特别值得一提的是，1953年由上海电影制片厂依据越剧版本《梁山伯与祝英台》所制作的新中国第一部彩色戏曲片在1954年（当时处于冷战时期）的

---

<sup>147</sup> Giannetti, Louis D., *Understanding Movies* (United States: Pearson Education, 2010), 403 & 406.

<sup>148</sup> 徐兰君《“哀伤”的意义：五十年代的梁祝热及越剧的流行》，《文学评论》，2010年第6期，页56。

国际日内瓦会议上由周恩来作为“东方的罗密欧与朱丽叶”介绍给西方世界。日内瓦国际会议在新中国的历史上具有非常重要的意义。这次会议主要是讨论如何和平解决朝鲜问题和印度支那问题。它是新中国政府在大型的国际会议上第一次亮相，也是中国通过国际会议尝试和平解决国际争端可能性的一次关键性尝试。<sup>149</sup>

在日内瓦会议上，中国代表团新闻处一共举行了三场电影放映会招待各国的记者，一场是放映电影《1952年国庆节》，而另外两场就是放映《梁山伯与祝英台》。当电影《1952年国庆节》放映会结束后，有美国记者评论这部纪录片恰恰证明“中国在搞军国主义”。为了抵制这种谣言，周恩来选择放映电影《梁山伯与祝英台》来招待外国记者，并对如何向外国记者宣传这部电影做了如下的指示：“在放映前作3分钟的说明，概括地介绍一下剧情，用语要有点诗意，带点悲剧气氛，把观众的思路引入电影，不再作其它解释。这样试试，我保你不会失败。不信，可以打赌，如果失败了，我送你一瓶茅台酒，我出钱。”从这些建议中显然可见周特别强调此剧的“诗意性”和“悲剧”对国外观众的影响力及政治价值，并希望用梁祝电影来建立中国“崇尚和平”的国际形象。日内瓦会议以后，戏曲片《梁山伯与祝英台》开始在不同的国家和地区放映，并且在各大国际电影节上获奖，刮起一阵“梁祝热”。<sup>150</sup>由上观之，不难发现在冷战的年代，不论是左派或右派人士，都擅于把看似与政治宣传无关的电影作为政治宣传手段或散播冷战意识形态的工具。

因此，笔者将使用学者路易斯所提出的三种不同程度的影片意识形态类型理论来分析电懋所出品的电影，以厘清电懋电影所展现的意识形态是属于上述的哪一种类型。同时，笔者也将考察电影的制作背景与过程，以便能够结合当时的历史语境来审视电懋的电影除了具有一些明显的政治符号，是否还存有另外一些在某个语境当中才会产生特定政治意味的内容。

---

<sup>149</sup> 徐兰君《“哀伤”的意义：五十年代的梁祝热及越剧的流行》，《文学评论》，2010年第6期，页58。

<sup>150</sup> 徐兰君《“哀伤”的意义：五十年代的梁祝热及越剧的流行》，《文学评论》，2010年第6期，页59。

## 第二节 电懋电影与“现代化”

电懋自 1956 年成立，一直到 1965 年改组为国泰（香港），短短的 9-10 年的时间内就生产了 100 多部华语片。据学者劳远欢统计，这 100 多部电懋的华语片当中，其实有大部分都是属于都市电影，而且很多都是叫好又叫座，例如《曼波女郎》、《四千金》、《南北和》等。<sup>151</sup> 因此，电懋公司对于展现“现代化”（modernisation）的都市生活，以及在推动“现代化”思想方面都起着相当积极的作用。

众所周知，电影是一门艺术，也是一种商品；传统上，电影业最激烈的战场在于发行（distribution）和放映（exhibition）这两个环节，放映窗户是电影工业的“门市部”，制作精良的影片，若没有发行和上映渠道提供“门市”，也难逃蚀本的命运。回顾历史，好莱坞八大片厂可说是深明此理，它们控制了大量的戏院，建立出一套结合制作、发行、院线三环节于一身的制度，这种经营方法被称为“垂直整合”（vertical integration），是控制市场的最辣手段。<sup>152</sup> 回顾前文所述，陆运涛的电影事业版图与美国好莱坞的模式有着惊人相似之处：陆运涛的母亲林淑佳开设戏院，首创国泰机构的院线，在陆运涛接管家业后，陆运涛便设立国际影片发行公司专门发行电影，而后他更接手香港的永华公司，开始了制作电影之路。因此，国际电影懋业有限公司可说是一个探讨“垂直整合”手法移植亚洲的典型个案，它所带出的问题反映了十分深刻的时代特色。

电懋不仅采取了好莱坞“垂直整合”的商业模式，在电影制作方面，它亦采用了好莱坞的片厂制度，在管理、剧本、明星方面都有着类似好莱坞式的一整套系统，就连其电影风格也有着类型化的倾向。在电影的包装上，电懋利用现代化的都市空间、交通工具、服饰等等，并利用仪式感强烈的歌舞段落来强化影片的都市化。<sup>153</sup> 在叙事上，电懋的电影大多采用爱情喜剧和通俗情节剧

---

<sup>151</sup> 劳远欢《电懋国语都市电影的叙事主题》，《贵州大学学报（艺术版）》，2011年第3期，页22。

<sup>152</sup> 钟宝贤《星马实业家和他的电影梦：陆运涛及国际电影懋业有限公司》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页30。

<sup>153</sup> 劳远欢《电懋国语都市电影的叙事主题》，《贵州大学学报（艺术版）》，2011年第3期，页22。

的叙事方式，因此对于婚姻和家庭的强调就成为了电影叙事的核心，不仅对传统的婚姻观和家庭观进行不遗余力的推崇，也进行许多的反思。

电懋的华语都市电影是建立新都市文化的一次尝试，是立足香港本土对都市的一次乌托邦式建构，并没有花大力气怀念过去，而是尽情地展望未来。在电懋的都市电影中为观众展示了编导心目中新都市生活的方方面面，这对于一个发展中的都市来说无疑是十分难得的。

笔者在第三章时已提过，电懋成立初期，重要负责人如钟启文、宋淇、易文等都先后到台湾，与联邦影业有限公司负责人商谈拍片事宜，而联邦建议将台湾的风光和军容，透过银幕介绍到海外。这建议三年内逐一实现，电懋先后拍了《空中小姐》、《星星·月亮·太阳》、《谍海四壮士》这三部电影，都是介绍台湾为背景的作品。因此，本章笔者将以《空中小姐》这部特别备受瞩目的电影为分析对象，因为这部具有台湾背景的电懋电影在当年是相当受观众所欢迎的作品，故笔者以此部电影作为代表，尝试梳理电懋电影所具有意识形态及其他内涵。

### 第三节 电懋第一部彩色片：《空中小姐》

《空中小姐》是电懋公司在 1959 年所出品的一部彩色电影，是电懋的第一部彩色制作，同时也是香港最早期的彩色电影之一，相当富有时代的意义及代表性。

这部由电懋筹备多时的伊士曼彩色巨片，是由易文所编导，电懋总经理钟启文担任监制，宋淇任制片，并由葛兰、叶枫、苏凤及当年时任香港国泰航空公司（Cathay Pacific Airways）空中小姐的罗碧霞与唐真等联合主演，男主角由乔宏、雷震担任。电懋公司粤语组基本艳星丁樱、方华，亦初次参与此华语片的演出，在片中饰演空姐，使这部电影的女演员阵容，有如火如荼之盛。葛

兰、叶枫、苏凤三人，她们同属电懋的环宝，这次在彩色片中初次携手以主角姿态登场，并在导演易文的精心指导下，完成此片的拍摄。<sup>154</sup>

罗碧霞与唐真这两位空姐，在《空中小姐》进行拍摄及出品以前就已经颇有名气。罗碧霞之前在空中服务时，曾遭中共的飞机击落，死里逃生，故名闻遐迩。她是一位著名的空姐，因此这次应电懋公司之邀，参与《空中小姐》的演出，使得《空中小姐》生色不少。而唐真是老牌空姐，同时也是优秀的演员，现在唐真与罗碧霞两人同在《空中小姐》中出任要角，不仅让电影锦上添花，还使此片更加具有话题性。<sup>155</sup>

就如前文所述，《空中小姐》是由易文所编导的，因此剧情安排及拍摄过程全由易文一人所包办，责任堪称重大，但这也显示出陆运涛对他十分信任，才会把电懋花巨资投入的第一部彩色片全权交给易文负责。易文原名杨彦岐，是江苏吴江县人，就读上海圣约翰大学，主修政治，副修历史。其后他在新闻界工作，做过记者和香港《星岛日报》编辑。1948年开始从事电影编剧工作，一共编写过60多个电影剧本，名作有《闺怨》（1952）、《杨娥》（1955）等。首次执导的作品是《名女人别传》（1953）。从1953年到1970年，执导了40多部电影，从1957年开始成为电懋的中坚导演，拍了不少极富都市味的佳作，就包括了《曼波女郎》、《空中小姐》、《星星·月亮·太阳》等。<sup>156</sup>

航空业是50、60年代的新兴行业，而“空中小姐”则是当年香港女孩子最憧憬向往的职业之一，因为看上去既时髦又高贵，既洒脱又逍遥。易文所编导的《空中小姐》即以此为题材，讲述了林可萍（葛兰饰）、朱欣娟（叶枫饰）、陈环（苏凤饰）三位女孩考上“空中小姐”这一职业，由此展开她们飞跃人生的旅程。间中虽然有酸有苦，但总是甜的居多。故事情节环绕她们三人与两位男同事雷大鹰（乔宏饰）、李文彬（雷震饰）的工作与恋爱，开展于香

---

<sup>154</sup> 《“电懋”倾力摄制的伊士曼彩色片：空中小姐》，《国际电影》，第21期（1957），页18。

<sup>155</sup> 《“电懋”倾力摄制的伊士曼彩色片：空中小姐》，《国际电影》，第21期（1957），页19。

<sup>156</sup> 《人物小传》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页279-280。

港、台北、曼谷、新加坡四地之间，配以热市场面及东南亚的名胜风光，再配合瑰丽悦目的彩色摄影及连场的流行歌舞，剧情轻松，极尽视听之娱，在当时引起轰动，特别是电影前半段介绍空中小姐的训练过程极具细节趣味性。

其实，早在电懋的《空中小姐》开拍的三年以前，著名的右派制片家张善琨早就打算以“空中小姐”为题材，拍摄一部黑白片，后因摄影技术上有困难，同时没有适当的女主角，于是就搁置下来了。后来，电懋公司的易文亦认为“空中小姐”的题材新鲜很有噱头，打算用大资本来拍摄，不过当时只在酝酿期中，消息未曾公布。不料就在这个时候，唐真也想要拍摄《空中小姐》了，因为唐真自组成影片公司后，积极筹划拍片事宜，第一个电影故事，本是由万方编写的《乱世鸳鸯》。新加坡光艺公司方面，却认为唐真本身是空中小姐，如果能现身说法，是很有生意眼的。于是，唐真由新加坡返回香港后，即请仲夏编写故事，光艺公司阅后表示满意，故进行得异常积极，造成“空中小姐”闹双胞胎的形势。<sup>157</sup>

当这事明朗化之后，唐真为避免竞争起见，决定放弃此片片名，将之改为《飞行女郎》，电懋方面，亦愿聘唐真在《空中小姐》中担任要角。双方友谊的表现与让步，都是值得钦佩的。据悉：《飞行女侠》的故事情节，与电懋的《空中小姐》完全不同，前者以侦探打斗为主，后者以轻松喜剧为号召，各有千秋，双方都以新噱头来与观众相见。《飞行女侠》除了由唐真自任女主角外，并于仲夏联合编剧、制片工作，初由仲夏一人担任，后又增添王龙，联合制片，而男主角为王豪及高原。此外，这部电影也有到曼谷去拍摄外景。<sup>158</sup>

电懋的《空中小姐》是一部彩色片，同时卡司阵容十分强大，取景香港、台北、曼谷、新加坡等地，且摄影方面还采用新款综合镜，因此这部电影的成本总在 40 万元港币以上，显示电懋十分重视此片。易文自任导演以来，《空中小姐》是他最喜欢的一部电影，并且于 1957 年 6 月 26 日在香港正式开镜。此次拍摄所用的飞机乃是租用四引擎的子爵号。<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> 《空中小姐与飞行女郎》，《工商晚报》（香港），1957年8月22日，版6。

<sup>158</sup> 《空中小姐与飞行女郎》，《工商晚报》（香港），1957年8月22日，版6。

<sup>159</sup> 《空中小姐与飞行女郎》，《工商晚报》（香港），1957年8月22日，版6。

由于话题性十足，并且是跨国拍摄，因此《空中小姐》在拍摄期间就已掀起轰动。就如当年《空中小姐》剧组飞往台北拍摄外景时，引起许多观众纷纷前来围观，颇有万人空巷之势。当时台北的观众对葛兰的印象尤其深刻，因为在拍摄《空中小姐》的前一年，同样是葛兰的作品《曼波女郎》在台湾上映，一曲《曼波》轰动整个台湾影坛，记忆犹新。所以，在留台拍摄的期间，《空中小姐》演员们所居住“中国之友社”，日夜影迷盈门，争睹“曼波女郎”/“空姐们”的芳才。<sup>160</sup>

当时，《空中小姐》外景队出发拍戏，不知怎么的，影迷们总会跟踪而来，譬如在碧潭工作，导演和技术人员刚把摄影机的地位安置下来，蓦地里又来了一群观众，虽然经过工作人员竭力维持秩序，观众还像潮涌似的冲上来。男的、女的，把在场葛兰和叶枫层层包围。他们一串欢欣鼓舞的情绪，真的令人没法拒于千里之外。碧潭的吊桥为《空中小姐》外景目的地之一，但在桥畔拍戏，桥上的影迷何止千万，大家耐心地等着，因为在他们心目中，《空中小姐》的葛兰、叶枫是他们崇拜的偶像。当时还有一位影迷，为了争观拍戏，在小艇上一不留神，竟跌入河中。假如不是经人迅速抢救，那还成为了一出惨剧。这位落水影迷在被救起后，不顾全身湿漉漉，依然加入了围观观众的行列神色不变地大看热闹，这样的热心，足见《空中小姐》具有吸引观众的无限魔力。

161

#### 第四节 《空中小姐》的“现代化”元素

根据学者傅葆石的看法，像《空中小姐》这种高成本（演员阵容强大、外景场地跨越四地）、高科技（采用伊士曼七彩摄制）的制作，一方面能作为卖点向观众推销，另一方面也突出影片的主题——在巨变中的亚洲，怎样才叫“现代”。这种“现代性”，通过亚洲航空业体现出来。新兴的行业孕育出新

---

<sup>160</sup> 《万人争看空中小姐》，《国际电影》，第24期（1957），页5。

<sup>161</sup> 《万人争看空中小姐》，《国际电影》，第24期（1957），页5。

的生活方式、新的跨国资本主义企业文化，而它们则影响现代亚洲变化中的主体构成及社会关系。<sup>162</sup>

电影《空中小姐》便是以一架飞机在天空的云层上飞行作为开场介绍的背景，由开场时所介绍的剧组名单及制作机构便可知道，这部电懋投以巨资的制作，是得到了好几家欧美公司的协助，才能够顺利地完成此次彩色电影的尝试。就如前文中所提到，这部电影的彩色是使用美国伊士曼影片公司的技术，电影在完成后的洗印工作，则是交由国泰机构的老合作伙伴——英国兰克公司的洗印厂来进行洗印，而这部电影的录音则是引进美国西电公司的先进设备，才得以完成。由此可见，此部电影所花费在制作上的成本，想来是价格不菲的。

电影是以一场化妆舞会来展开情节的，电影一开始便以特写镜头来拍摄飘在舞厅天花板处五颜六色的气球，用以强调电懋电影正式迈入五彩缤纷的时代，逐步告别黑白的世界。这时饰演第一女主角林可萍的葛兰便在化妆舞会中放声高歌，带来一首《我要飞上青天》，这首歌是由姚敏（1917-1967）所做的曲，编剧兼导演易文所填的词，其内容如曲名一样，直接了当地表达了歌者林可萍想要飞上青天，当一名空中小姐的愿望：

我要飞上青天 上青天  
我要飞上青天 上青天  
我上七重天 来往浮在白云间  
白云片片如棉 自由自在飘飘欲仙

我要飞上青天 上青天  
我要飞上青天 上青天  
俯望人世间 千年万年一霎眼  
万里红尘如烟 高山大海斑斑点点

---

<sup>162</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页53。

太阳是我小台灯 月亮是我化妆镜  
彩虹拿来作项链 摘下一颗星星挂在胸前

我要飞上青天 上青天  
我要飞上青天 上青天  
俯望人世间 千年万年一霎眼  
万里红尘如烟 高山大海斑斑点点

啊～  
我要飞上青天 上青天  
我要飞上青天 上青天  
我上九重天 逍遥自在像神仙  
不是梦话连篇是信念  
我要飞上青天 飞上青天

林可萍在化妆舞会打扮成一名古装的人物——侠女十三妹。“侠女十三妹”是清代八旗子弟文康所著的章回小说《儿女英雄传》里面的一名人物。《儿女英雄传》原名《金玉缘》，又名《日下新书》，一共有 40 回，是中国小说史上最早出现的一部结合了侠义与言情于一体的社会小说，并着力刻画了侠女十三妹的形象。小说中的侠女十三妹本名何玉凤，是一个除暴安良、嫉恶如仇、智勇双全的侠女形象。汉八旗子弟安骥相在能仁寺落难，萍水相逢的十三妹拔刀相助，因此成为中国古典武侠的经典人物形象之一。因此，电影以林可萍选择打扮成侠女十三妹这位女英雄作为开始，或许隐喻了林可萍本身的性格其实与十三妹十分接近，又或是林可萍渴望成为像十三妹那样的女侠，不仅智勇双全，还可做自己喜欢的事情，除暴安良，而如果把这一形象放在现代的语境中，以古喻今，那就是要成为一名追求自由，能按照自己的意愿来行动、做事的独立坚强女性。

《儿女英雄传》这部小说也曾于 1959 年在香港拍成电影，是当时香港观众所熟悉的一位古代女英雄。因此，电影以这么一位侠女人物来作为一个符号，相信是很容易为当时的观众所接受。但根据小说原文的后半段，十三妹在安学海的熏陶濡染之下，最终成为了一个行动规矩的贵妇人，这与之前的侠女形象是非常格格不入的。所以电影似乎也隐喻了追求自由的林可萍最终会被“驯服”？

长得十分漂亮的林可萍在舞会中成为所有人目光的焦点，她渴望自由、成功、独立、灿烂的人生，尤其向往坐飞机环游世界，体验个中的刺激和自由自在，是个思想十分前卫，并且相当勇敢的女性。诚如前文已说，航空业在当时是新兴的行业，坐飞机在 50、60 年代更是非常新鲜，但又让人十分忐忑的一件事情，电影当中后来已成为空姐的林可萍遇到了一名对坐飞机感到十分害怕的女乘客，就算林可萍不断安慰她说飞机在空中飞行是非常平稳的，该名女乘客却仍然倍感恐惧，希望林可萍在一旁陪伴着她。其实这也反映了当时一般的香港人及东南亚人民对坐飞机的陌生感及恐惧感，揭示出社会在迈向现代化的过程中，一些人们对于新兴科技出现在生活中的不适应感及些许恐惧。

化妆舞会上，林可萍在唱完歌后与一直在追求她的男子金德诚跳了一支舞。金德诚有钱，并且为人老实，因此他深得林母的喜爱。两人跳舞时，林可萍问金德诚是否赞成她去考空姐，而金德诚不同意，因为他认为可萍其实可以不必辛辛苦苦地做事，但是可萍却认为做事不苦，毕业后没事干待在家里才苦。金德诚表示空中小姐这份职业是不准结婚的，但其实林可萍是特意选择这份职业的，因为不仅可以做事情，还可以世界各地去看看，享受坐飞机的乐趣。因此即便后来可萍在家中与母亲聊天时，母亲虽然也认为这份工作辛苦，十分担心可萍，这反而更加激发了可萍的斗志，偏偏要成功给母亲看，不要与母亲当年一样，在她这个年龄就已嫁人，因为她不要做关在鸟笼里的金丝雀，她要飞上天去！这十足展现了林可萍作为现代新女性，有着自己的主见，并且不按家里的期望或规定来做事，并成功实现当上空姐的梦想。

这部电影在前半部分主要是透过林可萍及其他女孩报考空姐来介绍空中小姐这一职业。50 年代，香港人甚少外游（即使外游也多限于亚洲区内），坐

飞机的就更少，多数观众对坐飞机这种摩登的经验都感到陌生。<sup>163</sup> 这一部分想来会给观众们新奇的感觉，因为没搭过飞机的人可以透过这一部分对“空姐”这一新兴职业有着更多的认识，即便是对于搭过飞机的观众来说，他们亦能从管窥空姐们的受训过程而获得乐趣。电影中，林可萍去投考的是国际航空公司的空姐，考试分为笔试及面试两个部分。而就是在笔试及面试的会场中，她认识了叶枫饰演的朱欣娟及苏凤饰演的陈环这两位好友。

电影透过国际航空公司的主管康小姐（唐真饰演）与诸位前来面试空姐的人们之间的对话，带出了空姐这一职业所应秉持的态度。例如：康小姐面试朱欣娟的时候，康小姐问朱欣娟空中小姐的责任是什么，欣娟认为是管理乘客，而康小姐立即纠正欣娟这个错误的观念，因为空中小姐是服务乘客的，而不是管理。

此外，电影也展示了现代企业在面试应聘者时所会使用的小手段。例如：林可萍被一位假扮路人的航空公司职员要求帮忙她拿东西一会儿，因此当林可萍被工作人员叫进去面试时，由于她所答应帮忙的人尚未回来取回东西，于是可萍则不得已地请工作人员把她面试的出场顺序推迟。由于可萍的责任感，让她通过了航空公司对她的试探。空中小姐也被要求要掌握多种语言，因为这种不断进行跨国移动的职业需要面对来自各国不同民族的乘客，而可萍不仅笔试成绩最好，她还掌握了华语（当时称国语）、上海话、广东话、英语、法语，甚至是泰语，因此深获主管康小姐的喜爱。

空中小姐的训练过程是电影前半部分最有趣的地方，而训练的课程真是包罗万象，从航空原理、旅行知识、飞机构造等理论课外，更主要的还有社交礼仪、服饰礼节、医疗急救、饮食烹饪、化妆美容等等。甚至于为了养成优美体态，谈笑、走路，以及一切动作的姿势也经过严格的训练。其中，还包括了游泳这一课。《空中小姐》当中有一场戏是一群空姐练习游泳，在电懋严肃认真的制作态度下，虽然只有不过五、六个镜头，也花了不少时间与精力缜密策划，慎重拍摄。剧组还特别商借九龙青山道十米半冯君的“积善别墅”游泳池，

---

<sup>163</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页54。

动员职工数十人，组织了一组外景队伍，前往拍摄。“积善别墅”的背景有山有海，景色如画，10位体态绝美的空姐，穿着特别定制的泳装，在骄阳下工作了一整天。为了使画面生动，构图美丽，色彩鲜艳，导演与美工人员都心力交瘁地把每一个镜头拍成完全符合理想。最难得的是，饰演空姐的这几位女主角，她们对游泳一门都已有长时期的研习，所以在拍摄游泳池这一场戏的时候，她们听到导演要大家下水时，无不奋身争先跃入池中，一霎时，池面上出现无数美人鱼，浮波逐浪、追逐笑谑，拍摄时乐作一团，当然这也让电影的观众们一饱眼福。<sup>164</sup>

选择“空中小姐”这一题材作为象征现代生活，除了是编剧兼导演易文的主意，估计电懋的董事长陆运涛也是非常赞成的。陆运涛为了谈生意及追求自己多方面的爱好（探险、摄影），常常坐飞机穿梭于大小城市。他在亚洲拥有数间豪华酒店，也是刚起步的马来亚航空公司及国泰航空公司的董事，因此以《空中小姐》来宣传其航空事业，也是再平常不过的事情。

## 第五节 《空中小姐》的冷战元素

这部电影的后半部分，其实主要讲述林可萍在正式当上空姐后，被派上飞机开始服务的情节。因此导演易文借由林可萍开始在机上工作，飞往各地的这一便利，顺带介绍了可萍所到之处的风土民情。

笔者在前文已提过，《空中小姐》一共在四个地方取景，当中包括香港、台北、曼谷及新加坡，而林可萍正式上飞机服务的第一次航班，就是飞往台北。在电影中，导演相当完整地拍摄了可萍第一次上机服务所乘搭的飞机在香港机场起飞的画面，并且有空姐在机上报告飞机即将飞往台北。

飞机抵达台北后，由于林可萍是第一次到台北，因此她的同事飞机工程师李文彬便提议带可萍到处去走走玩玩，因为尚有半天的空档时间。此次机组人员入住的是台北著名的圆山饭店，于是一行人先乘车回饭店放行李及物品。此时导演使用蒙太奇将多组拍摄不同风景的镜头结合起来，展现台北各大著名

---

<sup>164</sup> 《空中小姐》，《国际电影》，第23期（1957），页18。

的建筑及各处风貌。第一个出现的景点便是台湾的总统府，导演使用全景来拍摄整个总统府（见图4），以展现总统府威武耸立的样子，并且总统府的顶端插着中华民国的国旗，飘逸的国旗配上总统府前凯达格兰大道（Ketagalan Boulevard）上人来人往及车辆川行的画面，巧妙地展现了代表着“自由中国”的政治符号，以及台北的热闹与繁华。

按照本章第一节所谈到的影片意识形态理论，笔者认为《空中小姐》这部电影是属于“暗含的”（Implicit）类型的电影。导演易文在电影中并没有借几位主角的口来说明台湾/中华民国有多好，所以《空中小姐》并没有像一般的政治宣传片那样直接在电影当中反复鼓吹某种党派性的观点，明白无误地要求观众给予同情及支持；相反的，易文只是几组拍摄台湾地标及风景的镜头来展现台湾的繁华，其素材的选择倾向非常明显地就是要给观众看一看“自由中国”是长什么样，且那里的人民是多么的安居乐业。易文就是透过暗示的方式将这些画面一一摆出来，并没有给予非常明确的说明。

在冷战的年代，一切政治符号都是属于敏感的话题，电懋那么公开地在冷战时期将“中华民国/台湾总统府”这一极具政治意味的符号放入电影当中，其“右派”的立场自然不言而喻。观众还透过镜头欣赏了台北具有那么摩登、豪华的酒店（圆山饭店），以及美丽的瀑布（乌来瀑布），对“自由中国”/台湾的向往自然会油然而生。<sup>165</sup>

林可萍和李文彬在结束游玩后，李文彬便邀请林可萍参加一个晚会，是由国际航空公司在台北的职员们所主办的，欢迎林可萍第一次到台湾。在台湾的职员们早就耳闻林可萍很能唱歌，因此请可萍来表演一段，作为与前辈同事们的见面礼。可萍笑着答应了大家的请求，并唱了一首刚听来的台湾歌：

我爱台湾同胞啊 唱个台湾调  
海岸线长山又高 处处港口多炫耀

---

<sup>165</sup> “圆山饭店”是位于中华民国台北市中山区剑潭山的一座地标性质的中国风饭店，成立于第二次世界大战后，早年为台湾首屈一指的大型国际性饭店，目前称为“圆山大饭店”。

四通八达有公路 南北是铁道  
太平洋上最前哨 台湾称宝岛

四季丰收蓬莱岛 农村多欢笑  
白糖茶叶买卖好 家家户户吃得饱  
凤梨西瓜和香蕉 特产数不了  
不管长住和初到 同声齐夸耀

阿里山峰入云霄 西诺建大桥  
乌来瀑布十丈高 碧潭水上有情调  
这也妙来那也好 什么最可骄  
还是人情浓如胶 大家心一条

整首歌以“爱台湾同胞”为开始，并介绍了台湾的发展与公共设施。台湾有着许多港口、四通八达的公路，以及南北铁道，交通十分的便利，因此相当值得向他人炫耀台湾的先进。此外，歌词第二段则说明了在台湾的生活很好，百姓们安居乐业，家家户户都吃得饱。不仅四季丰收，还有许多数不尽的特产，不管长住或是旅客们初次咋到，都夸耀台湾是个好地方。歌词最后一段则说明台湾景色宜人，有许多别致的风景，如：阿里山、乌来瀑布、碧潭等等，但多美的风景都比不上台湾人异常浓的人情，因此台湾可说是非常好的地方。

简单来说，这首歌淋漓尽致地道尽了台湾的好。结果，香港影评人高山月在当年立即强烈地批评了此歌的内容：

在介绍台湾风光时，影片用了许多镜头介绍台湾风光，并且变了一首歌大大赞美台湾一番，几乎把今日的台湾说成是“天堂”，说什么“人人生活好”，什么“大家一条心”等。然而事实上，今日的台湾，是美国天下，正处于俯仰由人的境地，军民度日如年，人人对前途失去

信心，悲观动摇的情绪，洋溢全岛。不信，且看代表台北官方的《新生报》于六月一、二、三日接连三天，爆出论台湾“存亡之机”三篇社论。……台湾的实情如此，然而香港的制片家却替它涂脂抹粉，大大粉饰一番，是不是别有用心呢？<sup>166</sup>

且不论台湾的处境是否真如高山月说的那样，但在笔者看来，林可萍虽然唱了一首宣传台湾的歌曲，但其宣传的内容毕竟不是以演员对白的形式直接出现，而且从整个电影的叙事上来看，导演也并没有直接赞颂台湾，因此笔者仍然认为这部电影所展现出来的“右派”意识是导演易文有意识地使用较为委婉的方式来表达的，毕竟电懋并非真的刻意要制作一部宣传片。同时，这部电影也不仅仅介绍台湾，它也带观众参观了曼谷及新加坡等地的风光，而台湾这段仅仅是作为电影的其中一部分。再者，电懋本来就是属于“右派阵营”的公司，电影当中隐约地为“自由中国”进行宣传其实也是无可厚非的。

这首刚听来的台湾歌的歌名是《台湾小调》，是由台湾作曲家许石（1920-1980）所作曲，并由易文填词。但其实这首歌并非是《空中小姐》这部电影所原创，因为早在1946年许石就已经作出此曲了，而在当时被填上闽南语歌词，因此它原本为一首闽南语的歌曲，歌名为《南都之夜》。许石出生于台南市，年轻时曾赴日本歌谣学院学习作曲，1946年2月返回台湾，投入歌坛，开始创作歌曲。他运用了他在日本的表现经验，展开了一次环岛巡回演唱会，并将《南都之夜》的歌声传遍大街小巷，因而被认为是“台湾光复以后第一首最流行的歌曲”。<sup>167</sup> 在2008年上映的台湾电影《海角七号》当中，电影中一名角色茂伯在参加乐团时，怀旧地唱出了《南都之夜》，可见此歌至今仍为台湾人所传唱，足见此歌之魅力。而这首《南都之夜》在当年是由郑志峰所填的词：

---

<sup>166</sup> 高山月《空中小姐别有用心》，《大公报》（香港），1959年6月10日，版6。

<sup>167</sup> 蔡添进《许石〈南都之夜〉传唱及旋律来源探究》，《高雄文化研究》，2009年年刊，页2-5。

我爱我的妹妹啊，害阮空悲哀。  
彼当时在公园内，怎样妳甘知。  
看见月色渐渐光，有话想欲问。  
请妹妹你想看覓，艰苦妳甘知。  
我爱我的哥哥啊，相招来七逃。  
黄昏时在运河边，想起彼当时。  
双人对天有立誓，阮即不敢嫁。  
亲像风雨渥好花，何时会相会。  
妹妹啊我真爱你，哥哥我爱你。  
坐在小船赏月圆，心内暗欢喜。  
亲像牛郎甲织女，相好在河边。  
谁人会知咱快活，合唱恋爱歌。

1959年，《南都之夜》被选进电影《空中小姐》中作为插曲，易文重新为它作词，并交由葛兰来演唱，自此这首歌才有了华语的版本《台湾小调》。

《台湾小调》在电影《空中小姐》上映后也在台湾传开，以致后来形成与原歌名《南都之夜》混用的现象。<sup>168</sup>

有趣的是，这首歌其实也曾被引进中国大陆。但是由于《台湾小调》的内容都在渲染台湾的好，因此在引进大陆时，被再度重新填词，改成《我爱我的台湾》。这时，作曲家已经不是写上来自台湾的许石的名字了，而是被强行改为“台湾民歌”，直到目前在很多中国大陆的网站当中依然如此标识。当然，《我爱我的台湾》这首歌的歌词自然就是要台湾回归祖国的怀抱，重新统一在中华人民共和国之下：

我爱我的台湾呀  
台湾是我家乡

---

<sup>168</sup> 蔡添进《许石〈南都之夜〉传唱及旋律来源探究》，《高雄文化研究》，2009年年刊，页6。

过去的日子不自由  
如今更苦愁  
我们要回到祖国的怀抱  
兄弟们呀姐妹们  
不能再等待  
兄弟们呀姐妹们  
不能再等待

后来，这首歌又再度被重新填词，改编为粤语的版本。粤语的版本有好几个，但是当中最为有名的便是 1992 年香港歌手李克勤（1967- ）所演唱的《旧欢如梦》：

当年相恋意中人，大家性情近；  
早种爱根极亲密，心心相印互信任。  
月底花间相偎依，共喜有缘份；  
恩爱百般愿比翼，痴心一缕共订盟。  
喜逢知己倍精神，内心快乐无憾；  
朝晚眷恋共欢聚，天天相见互慰问。  
立心栽花花不香，仲反惹仇恨；  
只怨爱海起风波，一朝生变断爱盟。  
恩情于今化烟云，未许再续情份；  
空有爱丝万千丈，可惜都已尽化恨。  
枉抛相思枉痴恋，恨卿心太忍；  
只有叹息旧欢似梦，早经消散莫再寻。  
早经消散莫再寻……

这首歌是李克勤效力于宝丽金唱片公司时期的最后一张唱片所收录的歌曲，由庞秋华所填的词，至今仍为许多香港人所传唱。从上述歌词来看，粤语的版本已经与冷战的元素不再相关，已经成为一首纯粹的情歌。

## 第六节 《空中小姐》的性别政治

影评人何观（即后来的武侠片名导张彻）曾指出，林可萍的角色塑造有矛盾，暴露出《空中小姐》的性别政治。他发觉这个角色欠缺统一和说服力，仅管电影将可萍刻画成一位性格独立、勇于反抗，为了追求职业女性的梦想而拒绝遵从父母的一位女性，但当面对航空公司诸多不公平、不合理的条规和男性主导的文化（例如等级制度、穿上制服便没有私人生活等），她却从来没有流露半点内心挣扎便接受了。她更爱上了高大威猛的雷大鹰——一个忠于公司，完全不考虑可萍的感受和意愿的大男人。雷大鹰以航空公司的利益为名，曾屡次公开羞辱可萍。<sup>169</sup> 但是，笔者其实并不完全认同何观的观点。

首先我们来看林可萍全盘接受航空公司里面的条规及文化这一观点。林可萍在电影当中并非是没有经过内心的挣扎而全盘接受航空的条规及文化的，相反地，可萍更有两次打算辞退工作的意愿，第一次她静悄悄地提交了辞职信，而第二次更是向公司的主管及其他同事宣告她要辞职的意愿。

林可萍初次萌生辞职的念头是在她尚未正式当上空姐，正在接受国际航空公司的空姐培训的时候。在训练的期间，由于她接受不了“客人永远是对的”这一观念（当时她还因此而极力与公司主管康小姐辩论），因此趁公司主管康小姐没在办公室时静悄悄地提交了辞职信。后来康小姐看了可萍的辞职信，但她始终认为可萍资质聪慧，绝对能当个很好的空姐，因此并没有受理可萍的辞职信，而是默默地把那封信放回信封，用胶水重新粘上封口，并放回桌子上，让人以为她尚未看过信中的内容。所以林可萍并非如上述何观所说的那样，她

---

<sup>169</sup> 何观《空中小姐》，《新生晚报》（香港），1959年6月14日。转引自傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页55。

是几经内心痛苦的挣扎，才去取回辞职信的。同时，因为金德诚又说他早就料到可萍是做不久的，“空姐”这职业说起来好听，但其实和其他的服务业都一样，是服侍人的工作，而在家里备受宠爱的可萍怎么可能受得惯他人的种种驱使及顾客不合理的态度，所以可萍为了证明自己能够独立坚强，且想着不应该轻易放弃这个梦寐以求的工作，因此才又继续做下去，可萍是非常渴望成为一名不依赖男人的“新女性”的。

而可萍第二次的辞职则是因为同事雷大鹰在飞机上无理地呵斥她，从而感受到工作的压力，让她在心理上十分的不舒服。

林可萍是在电影一开始时的化妆舞会上初次见到雷大鹰的。当时可萍在舞会上愉快地唱着歌，并且过后还与金德诚跳了一支舞。跳完舞后，可萍便被一位打扮成飞机师的陌生男子拉去一旁说话，而那名陌生男子便是雷大鹰。雷大鹰一上来就对可萍展开攻势、表达好感，并且表示自己是第一次那么冲动地把不认识的女生拉过来说话。雷大鹰也说他不喜欢看到可萍和除了他以外的男子跳舞，所以当时可萍在被这名高大威猛的男子表白后，颇有心动的感觉，当下立即不再与其他人跳舞，不久便离开了会场。后来，可萍是在工作的场合上才再次见到雷大鹰的。可萍在正式成为空姐后，在第一次被派往台北的航班上，于出发前飞机工程师李文彬介绍机组人员时，雷大鹰突然热情地出现并与她打招呼。这时可萍才知道大鹰原来就是她们公司的副机师，之前在化妆舞会上大鹰穿的就是自己工作的制服。初次及第二次的见面，大鹰都对可萍非常热情，并展现出主动的一面，因此让可萍对他留下很好的印象。哪知道，上了飞机开始工作后，当大鹰正在驾驶飞机时，可萍走进驾驶舱内，笑脸盈盈地给他们三位机师端上咖啡，大鹰却只顾着专心工作，并没有给可萍好脸色看。后来，机上有许多客人连接提出各种要求，可萍应接不暇，当其中一位客人在催促可萍，询问为何她点的汤还没来，可萍暂时先以汤尚未热好来安抚客人，但被雷大鹰听到，于是把可萍叫去机舱后斥责一顿，说机上的热炉都没问题，怎么可以动作那么慢，还欺骗客人尚未热好，实际上只是可萍还没去端来。

雷大鹰的态度其实让已经忙得不可开交的可萍十分生气，而诸如此类的事情还不止发生一次，因而让可萍逐渐发觉“空姐”这项工作并不如她所想的

那样简单，当中有很多的约束，有很多因职位、性别所带来的不便之处。例如：由于可萍长得很漂亮，因此常常会有一些色眯眯的客人一直在机上找话题来搭讪可萍，并坚持要送可萍礼物等，拖住可萍耽误了她的工作。由于公司是以“顾客永远是对的”这一看法来教育员工，这让可萍对这些“色狼”也只能继续陪以笑脸，无可奈何。所以电影《空中小姐》指出了许多现代职业女性在工作上所会遇到的种种基于性别原因而产生的问题。

《空中小姐》突显的现代性，很明显有性别上的差异。国际航空公司作为现代跨国资本主义的企业，在片中代表了西方的福特（Fordism）与泰勒式（Taylorism）资本主义，即为了追求公司最大效益，要求个人全身投入，并认同讲求上下等级、理性与纪律的大量生产系统。这套理论的拥护者相信，该制度骤眼看似苛刻和没有人情味，不过是为了设法打造讲求纪律和效率、全心全意为公司使命（及社会利益）服务的雇员；那其实是人道、公平的制度，适切地奖赏最优秀、勤劳和投入的员工。<sup>170</sup>

因此，像雷大鹰这种平时热情，但一到工作便异常严肃、认真，不苟言笑并对人苛刻的人，显然就是上述福特与泰勒式资本企业文化所赞许的。雷大鹰代表了理性、纪律和公平等男性的价值观，虽然在一开始不获得可萍的谅解，但在电影的最后，可萍却表示理解及尊重大鹰的这种态度，并认为自己也应该学习大鹰在工作上的这种态度，从而呼应了片头开场林可萍在舞会上所扮演的“侠女十三妹”的角色，独立英勇的“十三妹”最终还是被男性角色（安学海）给影响及驯服，从此成为听从男性/父权的一名女性。

总的来看，笔者认为这部试图打造“现代职业女性”或“现代新女性”的《空中小姐》，其“新女性”的建构仍然脱离不了父权的影子，而这其实是非常符合“右派”思想的。根据学者路易斯的想法，他认为持左派及右派观点的人在做判断时会有“相对”（relative）与“绝对”（absolute）的分野。持左派观点的人们认为人在做判断时应该采取灵活的态度，应就具体情况作具体分析，道理观念只是社会的惯例，而不是永恒的真理，因此是与非的问题要放在

---

<sup>170</sup> 傅葆石《现代化与冷战下的香港国语电影》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页55。

一定社会背景下考虑，包括一些缓解的因素，才能做出公正的判断。反观持右派观点的人在判断人的行为时则更为绝对化，他们相信人应是循规蹈矩的、尊敬和服从长者的。他们的是与非是比较分明的，应根据严格的行为规范来加以衡量，违反道德准则就应该受到惩罚，这才能保持法律与秩序，并能杀一儆百。

171

职是之故，右派资本主义制度需要的便是服从的文化，才得以提高效率及秩序，而电影中的航空公司是个资本企业，当然也会以此来要求所有的职员。而循规蹈矩、服从公司、上司或者权威其实同时也就是“父权文化”的体现，因此像雷大鹰这种百分百遵从父权文化的男子，并且还具有严重的大男子主义（他无法忍受可萍与其他男子有亲密的接触或密切的来往），在电影里不仅获得众人的理解（康小姐还向可萍说大鹰虽然野蛮粗鲁，看似不理睬可萍的感受，但是其实是非常关心她的），最终还成为“新女性”可萍的学习对象，揭示了资本主义与父权价值观一体两面的真正面貌。

在电影的结尾，林可萍选择与雷大鹰在一起，并一起期盼着美好的未来，剧情这样的安排，充分地展现了资本主义及“现代化”下的“新女性”仍然摆脱不了“父权价值观”，独立自主的“新女性”看似从代表父权的家庭中走了出来，却又再次走进了代表父权的企业及社会。

## 第七节 小结

在本章当中，笔者透过细读电懋出品的第一部彩色电影《空中小姐》来探讨电懋电影的冷战元素。就如学者容世诚所提出的，冷战时期美苏两大阵营掀起了“文化冷战”的帷幕，在媒体、艺术呈现等场域中进行意识形态的传播。这些冷战文化的元素，自然也体现在 50 年代的香港电影工业当中。同时，根据学者路易斯的想法，所有的影片都具有意识形态，而其中差别不过是有着不同的明示程度。

---

<sup>171</sup> Giannetti, Louis D., *Understanding Movies* (United States: Pearson Education, 2010), 403.

因此，笔者从《空中小姐》这部电影当中找出了“现代化”及有关冷战的元素。空中小姐是个非常现代化的职业，它在航空业兴起的年代无疑成为了“现代化”的代表之一。而电懋以这种高度现代化的职业作为题材，穿针引线，进而巧妙地呈现出各种“台湾元素”，有意识地为台湾进行宣传。《空中小姐》不仅到台湾取景拍摄，展现了台湾总统府的宏伟面貌，并且还透过女主角之口来歌颂台湾的美好，使得这部电影在当年被视为是一部极具冷战色彩的电影。

依据上述的分析，笔者更加确定了电懋公司在冷战年代展现出右倾的立场；但是，根据学者路易斯的影片意识形态理论，《空中小姐》只能算是一部“暗含的”类型的电影，含蓄或婉转地表现出其意识形态。所以在接下来的章节当中，笔者将会针对另一部电懋电影来进行文本细读，以期从中找出更多的冷战元素，并获得相似的分析结果。

图 4：《空中小姐》出现台湾总统府一幕

（照片截取自电影《空中小姐》）



## 第五章 电懋的现代化进程：

### 《星星·月亮·太阳》的冷战元素

笔者在前文就已提及，台湾的联邦影业公司曾建议电懋将台湾的风光与军容透过银幕介绍到海外，故笔者在第四章中详细地分析了《空中小姐》这部为台湾进行宣传的电懋彩色电影。但是就如前文所述，其实“台湾元素”占据《空中小姐》这部电影的篇幅不是很大，介绍台湾其实只是电影当中的一部分，因此单看《空中小姐》还并不足以证明电懋的“反共”立场，毕竟电懋所出品的电影数量众多。因此，笔者在本章中还将会选择电懋其他具有代表性/受欢迎的电影来进行分析，以期论证电懋电影的“右派”或“反共”立场。

#### 第一节 《星星·月亮·太阳》小说与电影的互文

《星星·月亮·太阳》是电懋在 1961 年所出品的彩色电影，并分为上、下两集。上集是于 1961 年 12 月 9 日在香港上映，而下集则是于 1961 年 12 月 30 日上映，上、下两集的上映时间相隔不到一个月，同样落在 1961 年的年底。

这部电影绝对算得上是电懋的著名代表作之一，因为在当年香港的商业电台、工商晚报、亚洲画报所联合举办的“1961 年最受欢迎十大国粤语片选举”中，《星星·月亮·太阳》就曾入选国语片（即本文的“华语片”）的组别，成为十大最受欢迎的国粤语片之一。香港的《工商晚报》在当时还一连七天（1962 年 4 月 7-13 日）刊登此项消息，足见其对此项调查的重视。这项选举是根据当时的读者选票（占成绩的三分之二）以及各片商轮流放映时的票房纪录（占成绩的三分之一）来计算，从而选出国语片及粤语片的各前五名，一共十名。在国语片的五个名额中，电懋就占了三名，另外两名则由电懋的对手邵氏所囊括，可见当年电懋电影的受欢迎程度可以说是与邵氏不分伯仲，或者略胜一筹的。<sup>172</sup> 因此，这个十大的选举成绩是相当具有公信力的，能以此来观察当年电影的受欢迎程度，故能作为一个可信的参考资料。

---

<sup>172</sup> 《1961 年十大最受欢迎国粤语片揭晓》，《工商晚报》（香港），1962 年 4 月 7 日，版 2。

这部电影是由易文所执导，秦亦孚（秦羽）担任编剧，并由电懋的总经理钟启文任监制，宋淇担任制片。这上、下两部的电懋电影同样是使用了美国伊士曼的彩色技术，因为彩色电影在当时已逐渐普遍起来，电懋为了提供先进的娱乐享受，当然会尽可能地使用彩色的技术来制作电影。不仅如此，这部电影还是电懋的大制作，不仅分为上、下两集，此次拍摄更是耗资数百万元来进行制作，可谓声势浩大。<sup>173</sup>

电影《星星·月亮·太阳》讲述了男主角徐坚白（张扬饰演）在不同的时间点上分别邂逅了三位性格迥异的女性朱兰（尤敏饰演）、马秋明（葛兰饰演）、苏亚南（叶枫饰演），并与她们发展出三段不同的爱情故事。然而，此电影其实是编剧秦亦孚改编自徐速（1924-1981）的长篇小说《星星·月亮·太阳》的故事情节而来的。徐速是香港著名的作家，其代表作《星星·月亮·太阳》、《樱子姑娘》在香港、台湾及东南亚颇具影响力。1950年代，他创立了高原出版社，尔后，他更于1970年代创办《当代文艺》月刊，积极推动文艺创作，培育了大量的青年作家，对香港文学及文化有着重要的贡献。

徐速有着一般青年人的热情和抱负，关心社会，并拥有一份浓厚的责任感，他曾在书中《自序》提到自己为何要写下《星星·月亮·太阳》：

也许我是生长在乡间的人，在血液里就涌流着一股泥土的气息。因此，在此时此地的文艺市场上，我老是看不惯那些洋场才子们的鸳鸯蝴蝶派的“佳作”。尽管他们都在挤眉弄眼的向读者争奇斗艳；而我却甘愿笨手笨脚的，在文艺园地中做一名垦荒的小学徒。

“黄潮”泛滥，真令人摇头叹息。世纪末的情调，像一层乌黑的云层，弥漫了整个社会，腐蚀了多少纯洁善良地心灵。使我们在人间找不到一点爱、热、和光。

---

<sup>173</sup> 《中国电影的划时代钜铸：彩色片星星月亮太阳开工》，《国际电影》，第59期（1960），页4。

真的！罪恶、淫秽、怪诞，给人的诱惑太大了。有一次，友人约我去参加一个豪华地通宵舞会。红灯，绿酒，淫靡的音乐，肉麻的舞姿，贪婪的眼睛，下流的动作。我发现那些绅士淑女庄严美丽的衣饰里，却裹着一个个丑恶的灵魂。在这样的场合中，我几乎被逼得喘不过气来，但碍着主人面子，又不好意思离开。只好躲到一个角落，轻轻地掀开窗帘，观赏夜空中明洁的星星和月亮；直到太阳第一道光芒射进这阴暗地小地狱的时候。

很奇怪！在这个境界中，我好像领悟到什么哲理。趁着新鲜的晨光，兴奋的回到寓所。拿起笔，我开始写这本《星星·月亮·太阳》。

174

所以说，徐速的创作是为了一扫当时文艺界的色情风气，他认为文艺作品不只是提供人们消遣娱乐，而出版事业也不仅仅是为了赚钱牟利。所以他所写的爱情故事，找不到热吻，找不到性的挑逗，更找不到争风吃醋的鬼把戏。他也承认一个不懂得迎合世俗的人是孤独的，但他宁愿孤独下去，因为“生活在淫秽阴暗的灯光下的人，也永远看不到星星、月亮、太阳”。<sup>175</sup>

《星星·月亮·太阳》的“星星”、“月亮”、“太阳”分别对应了小说里三位女主角的性格，并且还象征着真、善、美这三者精神。在小说中，徐速安排了朱兰代表“真”，马秋明代表“善”，而苏亚南则代表“美”。阿兰的真，以及秋明的善，小说的读者可以从情感和行动上看出来；至于亚南“美”的成分，许多看惯好莱坞大腿明星的人，当然要嗤之以鼻，因为徐速不但没有将她写成一个绝代美人，而且还叫人嗅到粗旷的气息。徐速所认为的“美”与

---

<sup>174</sup> 徐速《自序》，徐速《星星·月亮·太阳（新版）》（香港：当代文艺出版社，1999），页1。

<sup>175</sup> 徐速《自序》，徐速《星星·月亮·太阳（新版）》（香港：当代文艺出版社，1999），页2。

性感格格不入，在美学上，徐速认为个人的主观意识决定了内容的存在，因此亚南的美所体现其实就是他个人所认为的“美”。<sup>176</sup>

在电影中，《星星·月亮·太阳》上集是以男主角徐坚白望着夕阳作为开场的。徐坚白在电影一开始便自白：“这是命运，命运使我这个平凡的男人，遇到了三个不平凡的女人。她们的真善美，就像天上的日月星辰一样，散发出永恒的光芒。”由此可以看出在电影中，秦亦孚的改编基本保留了原著的故事框架与精神。

要把徐速 30 万字的长篇小说改编成电影，并不是一件容易的事情。徐速本来写一篇散文，写了 4000 字，连星星也没写好，只好连载，每期 4000 到 6000 字，写成十多万字初稿，后来加以修改，在 1953 年才正式出版。因此，即便是小说本身都得经过那么多次的修改，千锤百炼才得以完成。而秦亦孚自己也说过，要把这样一本 30 万言，数十个主要人物，时间过程达十年之久的故事，改编成放映两三个小时的电影剧本，同时又不能削改原著的主要精神——“真善美”，这是多么不容易的一件事情。<sup>177</sup>

但是笔者认为，秦亦孚的电影改编其实可以说是个成功的例子。笔者之所以会这么认为是因为电影在推出以后，秦亦孚对电影人物的塑造其实已经反过来影响了徐速在新版《星星·月亮·太阳》小说的修改。<sup>178</sup> 因此，目前我们在市面上看到的最新通行本《星星·月亮·太阳（新版）》，其实是徐速在受了电影的启发后对其小说所进行修订的版本。

整体而言，秦亦孚的改编主要包括了四点：第一步，将故事中认为不必要的人物先删除，连带的将那些人物的事件自然也删除了。第二步，将故事发展的中心和关键找到，列为最主要的几场戏；第三步才将附带的情节穿插起来。第四步，再求如何从剧中人的对话和表情中，表达出人物的性格和故事的发展。

---

<sup>176</sup> 徐速《书成赘语》，徐速《星星·月亮·太阳（新版）》（香港：当代文艺出版社，1999），页 5。

<sup>177</sup> 重之《访星星月亮太阳剧作者秦亦孚》，《国际电影》，第 64 期（1961），页 20。

<sup>178</sup> 梁秉钧《秦羽和电懋电影的都市想象》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页 165。

否则，如果先就每一个片段的情节逐幕安排下去，必然会失之于零碎，而不能统筹全局，结果成为每个独立性的小段，破坏了一气呵成的完整性，这在秦亦孚看来是最失败的改编。<sup>179</sup>

但秦亦孚的改编，最成功的还是把三个女主角写得更完整及更丰满。如果说徐速的追求是艺术的言谈、悲剧的观念，那么秦亦孚的故事版本则更有具体现代生活人情，调动增删的情节更令人感觉到人物感情的收发与去向。徐速曾说长篇本不宜以第一人称叙述，但在学者梁秉钧看来，这其实并没有什么问题。只是读者跟随男主角的叙述，却感觉不到作者对第一人称男主角的反省与距离，更多听到这个角色的自辩与自解，议论与概论；而秦亦孚的叙述却善用了电影媒介立体地点化角色造型、体现人物往来的关系，更在开头的楔子以后，离开了男性多情者的自白，从女性的角度细腻地体会女性的感情。<sup>180</sup> 这其实便是秦亦孚在电影中对小说叙事上最大的改动，改变了单纯的男性叙事，转而使用更多的女性角度来进行叙事。

## 第二节 《星星·月亮·太阳》对“现代化”的再现

就如上一节中所述，电影讲述的是男主角张扬分别邂逅了三名不同性格的女子，并与她们展开爱情的故事。但是由于故事情节丰富，因此编剧将电影分为上、下两集。除了祭出电懋的当家花旦尤敏、葛兰、叶枫，电影还配以张扬、田青、刘恩甲、吴家骧、欧阳莎菲、王莱等数十位演员，加之姚敏的音乐，试图以上述的庞大阵容作为号召。不仅如此，编剧为了让两集电影都各自拥有其看点，因而两集电影的剧情走向其实是稍有不同的。

在电影上集中，青年徐坚白在乡间与村女朱兰相恋，遭到父亲的反对。徐坚白后来进城念书，重新邂逅了多年不见的表妹马秋明，被秋明主动直率的性格所吸引，于是陷入了三角感情的矛盾中。当阿兰得知坚白与秋明相好后，

---

<sup>179</sup> 重之《访星星月亮太阳剧作者秦亦孚》，《国际电影》，第64期（1961），页20。

<sup>180</sup> 梁秉钧《秦羽和电懋电影的都市想象》，黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009），页165。

认为长得漂亮又有学问的秋明才应该是坚白配偶的最佳人选，因此假装另结新欢以成全他二人。但在徐坚白回乡奔丧期间，获悉真相，又与阿兰爱火重燃，并与阿兰相约私奔。不料，秋明到乡下来参加坚白奶奶的丧礼时，找了阿兰倾诉心事，二人得悉对方的苦衷后，互相让爱。坚白不堪感情的折腾，北上求学，结果另外结识了热情豪爽的苏亚南，并一起参加救国活动，两人日久生情。后来，适逢中日战争爆发，徐、苏两人便分别到前线参战，这便是电影上集的主要故事走向。

而在电影下集中，徐坚白与苏亚南赴前线参战，亚南为献身祖国，因而拒绝了坚白的求婚。战争中，坚白遭到炮火炸伤，幸得当上了战地护士的阿兰悉心救治，捡回了性命。阿兰得知坚白此时已另有所爱，于是又讹称自己将与他人结婚而离开坚白。从前线退下的坚白在劳军晚会中重遇旧爱秋明，但此时他心已有所属，无奈只好再次辜负表妹。战争结束后，失去一条腿的亚南来到乡下，找到了在战时认识的护士阿兰，此时又无意间结识了秋明，三人于是成为了好友。可惜从小就体弱多病的阿兰在这时已经病入膏肓，最后仍不敌病魔的纠缠，郁郁而终。坚白花了八年的时间，终于在香港找到了亚南，可是亚南却因缺了一条腿而自惭形秽，不辞而别；尔后，坚白又找到了同住在香港的秋明，但谁知此时秋明已放下一切，当上修女，最终独留坚白一人黯然神伤。此时电影的结尾回到上集开场的画面，坚白一人独自望着夕阳，无限惆怅。

由上述可知，在电影上集中，编剧秦亦孚主要叙述了男主角徐坚白分别与三名女主角相遇、相爱的经过，从而也交代了他们四人之间颇为复杂的纠葛，让观众感觉到徐坚白对待感情时而优柔寡断，时而却非常坚定，时而看似专情，时而却并不专一。坚白之所以会爱上三人，一方面是环境遭遇导致了他辗转与三名女子相知相爱；另一方面其实更是他自身性格的使然，才造成了这样困窘的局面。而在电影的下集中，秦亦孚明显改变了只专注于小情小爱的叙事，改将故事情节置放在抗日战争的历史背景下去进行叙事，并借亚南之口表示任何的爱情在与“国家大事”相比之下，都显得十分的渺小，因此四位男女主人公先后分别投入救国的行列，在各自熟悉的领域上为国效力，抗敌救民于水火之中。

但不论是在电影上集或下集，都展现了种种“现代化”的元素。从电影的故事情节可以推测，电影当中的历史时间是大约处在中日战争前后的时段，也就是1937年“卢沟桥事变”的前后。而上、下两集的电影其实也是以“卢沟桥事变”作为切分点的。在电影上集的尾声中，导演拍摄了在学生自治会办公室的场景，当一群学生冲进办公室通知自治会的成员们说“卢沟桥打仗了”，战火已起，电影便以百姓们扶老携幼，携带行囊一同跋山涉水逃离家园为结束；而电影下集中，亦是以此画面作为开场。因此，可以断定电影当中的背景为1937年前后的中国。众所周知，1911年辛亥革命以后，中华民国正式成立，自此中国开始迈入“现代”，不论从政治制度上，亦或是百姓的生活上，“现代化”一直都是近代中国不断在探索的课题。而1937年前后的中国仍处在转型的过程中，因此《星星·月亮·太阳》正好就向观众展示了民国时期的大城市及乡村百姓的生活面貌。

电影上集是以农村乡下的场景为开始的，因为男主角徐坚白的家就位于乡下。徐家还算是当地颇为富有的家庭，拥有一栋大宅。但是乡下毕竟不比大城市，从电影就能发现，徐家的大宅仍然是旧时传统的格局，内部装潢也与旧时四合院的设计及格局较为接近，相比位于大城市的马家，即坚白舅舅、舅母及秋明所住的房子，不难发觉马家宅院的装潢已是充满“现代”的风格。马家当中放有一座西方的钢琴，因为秋明本身学的便是西方的音乐；而且马家拥有现代西式的沙发，不像徐家厅堂中仅有传统的木桌、木椅。另外，徐家的挂饰是以传统的水墨画及书法为主，而马家的挂饰则是以西方的油画为主。因此，两者形成强烈的新旧对比，给人感觉落后的乡下充满的还是旧时社会的事物，而大城市中由于现代化的进程快，城里人们的生活环境都已经进入了“现代”，西化的程度也十分明显，让人不禁对更为摩登时尚的大城市有着向往之情。

此外，电影上集也展示了“现代学校”里学生们的校园生活。古时候的社会重男轻女，一般女子是无法获得受教育的机会，上学、考试都是男子的专利，而上学就是为了考科举，考科举的目的就是为了当官。由于旧时能够负担家中孩子上学的家庭本就不多，在旧制度下有资格考科举当官的也仅限于男子，因此除了一些大户人家的闺秀以外，绝大部分女子几乎都是文盲。因此，电影向观众们展示了男女同校的校园生活，在学校当中，不论女生与男生都能接受

教育，并且获得平等的待遇，而且在学校中，女学生秋明在玩球时不小心把球弄到树上去了，秋明爬树上去取球时遇到困难下不来，男同学也会伸出援手，展现了男女同校当中男女平等与互助的生活。

不仅如此，在学校当中电影也颠覆了传统教师高高在上的观念。古时候教书的夫子是备受父母及学生敬重的，尤其中国在宋朝、明朝以后极其重视礼教，尊师重道更是非常重要的观念，对老师不敬可谓是大逆不道的事情。可在电影《星星·月亮·太阳》当中，同学们私下会给老师取外号，并且还会议论老师的私生活。例如在电影中，秋明与同学们称呼古先生（老师）为“老尼姑”，还在背后取笑古先生与林先生之间那种暧昧的情愫。电影的这种情节安排，在颠覆传统高高在上的礼教之余，不但不会让观众觉得离经叛道，反而会给人觉得十分有趣的感觉，由此也展现了现代校园中老师与学生那种更加接近于朋友的关系，以及自由的校园风气。

当然上、下两集的电影也少不了展示现代化生活所不可缺少的东西。在电影里，徐坚白离开家到外地求学，乃至从学校赶回家奔丧等，都是乘搭现代的交通工具——火车。此外，坚白在学校时之所以能迅速地接到奶奶过世的消息是因为有了“电报”这种在当时被视为先进的通讯工具。而在中日战争的场景中，导演也向观众们展示了各种现代化的武器装备，除了有一般的枪械，还有各种射击敌人的炮弹、手榴弹等，标志着中国从旧时冷兵器的时代，正式迈入了现代化军备的时代。

### 第三节 《星星·月亮·太阳》里“现代女性”的面貌

根据学者苏涛及何超的观点，1950、60年代以前，美国流行文化便已逐步占领全球市场，尽管世界各地的影人纷纷指责好莱坞的文化侵略，但同时又普遍视好莱坞电影作品为商业电影制作的标杆。从片厂制度到制片策略，“电懋”均深受好莱坞的影响。彼时“在群众意识中，好莱坞代表了现代化在民间的体现”，“电懋”的目标正是在华人社会营造一个现代世界，而仿效好莱坞无疑是一条捷径。与好莱坞一样，“电懋”实行明星制，尤其主打女星牌。因

此，在某种意义上说，女星及其所饰演的角色既是“电懋”都市想象的载体，又是现代生活方式的代言人。<sup>181</sup>

而从历史的角度看，女性一直是中国电影的重要表现对象，拥有不同背景的创作者往往将其对文化或政治的体认投射到女性形象的塑造上。在研究者看来，受过教育的中国现代知识分子在女性身上“发现了令人迷恋的源泉，它能够帮助知识分子在主题和形式上激活、复兴其文化生产，使之现代化”。1920、30年代，以郑正秋为代表的中国早期电影人，通过传统家庭伦理剧的形式揭示中国妇女的悲惨命运，委婉地表达出反封建的进步意识。其后，随着都市现代文明的不断渗入，女性在银幕上的形象日趋复杂和多元：一方面，她们依旧充当着柔弱的被拯救者和被动的欲望对象；另一方面，女性的形象联系着整个过去和当时的文化生态，成为众多知识分子寄托理想、表达社会关切的关键所在。<sup>182</sup>

正如笔者在前文已提到，电影名字里星星、月亮、太阳分别代表了电影里的三位女主角，当中朱兰代表星星，马秋明代表月亮，而苏亚南代表太阳。所以说，虽然电影是从男性的视角来展开情节并贯穿整部电影的，但是实际上《星星·月亮·太阳》是一部在讲述女性故事的电影，并且电影还成功塑造了各种“现代女性”的形象。正如前文所述，阿兰是星星，秋明是月亮，而亚南则是太阳，她们分别代表了三种不同的气质，即真、善、美。因此，她们拥有不同的性格脾气，但是作为同样在大时代中生长的中国女儿，有着纯良的心肠，有着舍己为人的精神，有着爱国爱民的志气，更有着崇高的爱情观点，这也解释了徐坚白为何会爱上她们三人。

学者苏涛及何超在文章中提出，尽管充斥着男性注视的目光，但“电懋”电影并不缺乏对于女性自主意识的刻画。这种刻画虽然有其片面或幼稚之处，却也在某种程度上表现出创作者对于传统家庭伦理以及女性社会角色的省思。

---

<sup>181</sup> 苏涛、何超《女性身体、现代生活方式与都市空间：论“电懋”电影的都市想象与现代性》，《当代电影》，2014年第6期，页101。

<sup>182</sup> 苏涛、何超《女性身体、现代生活方式与都市空间：论“电懋”电影的都市想象与现代性》，《当代电影》，2014年第6期，页101。

在中产趣味浓厚的“电懋”影片中，女性的自主意识往往体现在职业女性和富家小姐身上。<sup>183</sup> 因此，笔者在接下来将逐个探讨电影当中的三种女性形象。

“星星”的光芒是最弱的，静静地在天边闪烁着，人们也许并没有注意到她，她却看得见整个世界，所以她不免有点孤芳自赏的样子，她宁愿自己受委屈，却最重视别人的幸福。当她知道秋明热恋徐坚白以后，立刻依然隐身而退，将自己献给国家民族，因此“星星”一点也不渺小。<sup>184</sup> 电影当中阿兰这个女性角色的塑造其实可以算是个悲剧人物，因为她身世可怜，身子又不好，而且还无法与所爱的人在一起，让人看了实在心疼。但是作为一名出身于传统家庭的现代女子，阿兰并没有接受叔叔、婶婶的安排，与她所不爱的李志忠结婚，尽管李志忠是一名受人尊重的军人，小有身份地位，她也不为所动。阿兰所展现的现代女性气质便是反抗传统家庭的父权式婚姻，即虽然是叔叔、婶婶抚养她长大，但他们也没有资格把她当作商品一样卖给别人，况且她在叔叔家中做牛做马，洗衣煮饭，也并没有白吃白住。她勇敢追求自己的爱情，私下与徐坚白来往，并曾企图与坚白私奔，尔后更离开叔叔、婶婶的家去当护士，因此她算得上是传统家庭与婚恋观念的反叛者。

“月亮”的明朗和皎洁，从古到今都被骚人雅士歌颂赞美，她的光芒可以洗涤人们的灵魂，而被她所感化。她只知道光明和美好的一面，在她意识里人生是快乐幸福的，但当发觉阿兰的辛酸遭遇后，心里为她难过，想尽办法要为阿兰将徐坚白找回来，她虽没有办到，她的心意已获得阿兰的了解。<sup>185</sup> 因此，秋明所代表的现代女性是一种温柔、善良，并拥有学历的女子。不同于阿兰的卑微出身，秋明是一位富家千金，父亲是一位有名的医生，因此她有机会受到良好的教育，并学习西方现代的音乐。她有学问及良好的背景，却没有看不起

---

<sup>183</sup> 苏涛、何超《女性身体、现代生活方式与都市空间：论“电懋”电影的都市想象与现代性》，《当代电影》，2014年第6期，页103。

<sup>184</sup> 《星星月亮太阳三个女主角：阿兰、秋明、亚南性格的分析》，《国际电影》，第70期（1961），页22。

<sup>185</sup> 《星星月亮太阳三个女主角：阿兰、秋明、亚南性格的分析》，《国际电影》，第70期（1961），页22。

阿兰，她既不动用父母的关系，反而想将坚白让给阿兰，是一位十分尊重与讲究自由恋爱，以及了解什么是爱的女子。

“太阳”是炽热的，雄壮，激昂，勇敢，慷慨，头颅可掷，志不可屈，她虽然有点冲动，但最能认清大前提，这是大时代中的领导人物，也是最不可缺少的人物，她知道自己的重要，一旦事到临头，舍己为人的精神就会马上拿出来，她既不要别人的怜悯，更不肯拖累任何人，这样的一个人物，让大家都需要她。<sup>186</sup> 而亚南所展现的现代女性气质，便是那种不输男子的气概。亚南作为学生会的总干事，领导所有人，当中当然包括诸多的男同学，并且让男生们都对她十分心服。她既颠覆了男权社会当中男子当领导的形象，让人见识到女子亦可领导众人，且在与徐坚白的对比之下，让人十分感到女强男弱的氛围。抗战时期，她提枪上阵，奋勇杀敌，丝毫没有一丝的畏惧，而“枪”其实也象征着阳刚或父权的代表，亚南用枪杀敌，其实也是在进行一种阳刚化自身的操演，看似在模仿男性。因此，她虽然并没有真的颠覆了父权，但仍展现了现代女子可以有一番大作为的形象。

#### 第四节 《星星·月亮·太阳》的冷战元素

不论是电影或小说，《星星·月亮·太阳》的故事背景其实都设定在中国大陆，但实际上此电影外景的拍摄，当然是不可能在中国大陆进行取景的，所以这部电影的许多场景仍然是在香港完成的。由于《星星·月亮·太阳》是电懋耗资数百万元拍摄的巨作，因此摄制过程即便繁杂异常，也马虎不得，要力求尽善。

因此，这部电影单以外景场面而言，就已煞费周章，既要在香港觅取适当的地点作为背景，务求适合抗战时期的大后方情景，使观众有亲历其境，重温旧时悲惨教训的感觉，导演易文更带领剧组前往台湾拍摄，力求场景的完美。中国地大物博，战场更是辽阔，像这样的外景场面，要在香港寻觅适合的拍摄

---

<sup>186</sup> 《星星月亮太阳三个女主角：阿兰、秋明、亚南性格的分析》，《国际电影》，第70期（1961），页22。

地点并不是一桩容易的事，而易文经过长期之勘察，总算在香港及台湾寻到了若干处极适合的地点，使得《星星·月亮·太阳》的场面，更加壮观，更加伟大。<sup>187</sup>

《星星·月亮·太阳》是在1960年8月开拍的，一开始导演是先安排摄制内景的戏，而许多内景的戏的都是在香港拍摄完成的。1960年11月，导演易文就与副导演沈重二人率先亲自飞往台湾，筹备外景拍摄的事宜。他俩人在台湾一方面先勘察决定拍摄外景的场地，另一方面就是要与台湾政府当局商请协助拍摄几个战争场面的外景，因为此项工作所要动用的人力、物力、财力异常浩大，千军万马，炮火通天，海空夹击，血战山头，都要表现得十分逼真，自然需要获得海、陆、空三军人马的协助才能拍摄成功。但根据电懋公司方面表示，台湾政府当局其实早就已经允予协助，易文此次前往台湾最主要只是与有关方面洽商决定拍摄的日期，以及部署一切准备工作，然后才派出外景队赴台工作。12月底，《星星·月亮·太阳》的外景队正式飞到台湾进行拍摄工作。

188

因此，从这部电影的拍摄准备工作就可看出此电影的摄制工作之繁琐，以及耗费的资金之庞大，而如今电懋还动用到了台湾政府/军方的资源，显然此片自会非常明确地为国民党的军队进行宣传，反共的意识形态在电影当中体现出来自然也是不言而喻的。

《星星·月亮·太阳》主要把展现军人的画面集中在电影下集的部分。当中许多军人奋勇杀敌的场景，其实就是电懋依靠了台湾政府及国民党军队的协助而拍摄完成的画面。

电影下集开头的部分，是接着上集“卢沟桥事变”后的情势而发展起来的。当时百姓们扶老携幼，携带行囊，跋山涉水逃离家园，因为中日双方已经正式开战，许多大城市都已不太平。此时男主角徐坚白与女主角苏亚南亦在逃难的人群当中，同行的还有大学里面的其他同学及老师，大家互相帮助，一起离开学校。来到某个乡下时，徐坚白一行人与其他百姓一同入住乡下的房子，

---

<sup>187</sup> 《星星月亮太阳外景场面伟大》，《国际电影》，第69期（1961），页51。

<sup>188</sup> 《星星月亮太阳下月赴台拍摄外景》，《工商晚报》（香港），1960年11月12日，版6。

以便暂作休息，而当时坚白与亚南更为同窗杨子云及小雨点两人举办了一场简陋但十分温馨的婚礼。在动乱的年代，人们都害怕失去至爱，因此在逃难中结婚的人历来都不在少数。婚礼隔天早晨，坚白起身后发现亚南及其他几名学生自治会的成员都已离开村子，不见踪影。在向村民打听后，得知亚南等人一早已离开，到前线去参军了。

这时，电影场景就转换到了众将士持枪械行军，而亚南也在军中，显示亚南已经成功加入军队，成为正式的军人。导演用了不少的镜头来拍摄军人行军的英姿，展现了军人不畏惧及自信的一面，俨然向观众展现军人为保护百姓而感到自豪的一面。从电影的几个特写镜头便可发现，军人的帽子上明确地镶有中华民国的国徽，因为战时中国大陆处于民国时期，因此军队的服装都是属于当时国民党政府的“国民革命军”军服。尽管电影在如今看来可能只是真实地还原战争时期的历史画面，但电懋在冷战那么敏感的年代拍摄有关军事题材的电影，显然为中国国民党的军队进行宣传的动机仍然是非常明确的。

此后电影当中就一直不断展现国民革命军正面、勇敢、积极的一面，导演使用诸多的电影镜头来不断地告诉观众国民革命军是如何勇猛地为百姓作战。电影当中不仅重复出现士兵吹起喇叭催促大家出发，更有许多国民革命军行军的画面。当中有一幕让人印象深刻的便是坚白为了找到亚南，奋勇前去参军，而从小养尊处优的徐坚白，尽管对军队跋山涉水的行军生活感到些许的累，但他却依然坚持扛着枪，微笑地走下去，饰演坚白的张扬在此时俨然就成为了国民革命军的形象代言人，也展现了国民革命军其实也是从百姓中来，就连衣食无忧的公子也和众人一样从军，保卫家国。同时，电影画面也清楚地出现了“国民革命军整编第 XX 师”军旗飘逸的画面（见图 5），故十分明确地传达了国民革命军才是抗日英雄的讯息。

众所周知，中日战争时期中国国民党与中国共产党其实是合作的关系，而共产党的军队在当时更是被编入国民革命军当中，成为“国民革命军八路军”，在后来军队重新编制之下，其番号被改为“国民革命军第十八集团军”，但是一般上仍俗称他们为“八路军”。八路军在抗日战争中有着不少的贡献，往往谈及抗日历史无可避免地就会提到“国共合作”的这段历史，而共产党同

时也借由抗战时期顺利地进行了军队的扩充，为后来的“人民解放军”打下深厚的基础。而作为为国民党/台湾政府宣传的电影，《星星·月亮·太阳》自然不会出现及提到八路军的存在，反而电影更是透过徐坚白抛掷手榴弹炸死敌人及亚南用机关枪连环射杀敌人来展现国民革命军军备相当先进的一面。

由上观之，笔者认为《星星·月亮·太阳》不仅是一部与台湾政府合作的电影，更是一部展现国民党/台湾军队力量的宣传片。导演使用了诸多镜头来描述国民党军队的英姿，这些电影符号铺排下来，其意识形态相当明确。若按照笔者在第四章提到的影片意识形态程度的理论，《星星·月亮·太阳》应该是属于一部“暗含的”影片意识形态的电影，因为电影虽然是在讲述四位主角加入国民革命军的故事，明显有美化国民党所领导的国民革命军的痕迹，但是这部电影仍然没有像一般的政治宣传片那样直接在电影当中反复鼓吹某种党派性的观点。因此，《星星·月亮·太阳》实际上是一部暗含冷战意识形态的战争爱情片。

## 第五节 “现代化”与冷战之间的关系

从笔者于前文当中的种种分析可以了解到，电懋的电影内容其实传递了不少“反共”的讯息，但是这些反共的讯息其实都是借由支持台湾/中国民国，以及中国国民党来表达的。同时，不论是陆运涛本身，亦或是他属下所有倾台的公司职员，也都不断地透过自身的态度来表达出支持台湾的立场。但是就如前文所提到的，电懋之所以支持台湾，除了意识形态的问题，其实还有着市场的考量，因为中国大陆市场在关闭以后，大陆以外的区域仍然有着华语电影的需求，因此在香港电影界才得以真正地兴起，而新马的资本也才能借着这股浪潮登陆香港。

因此，来自于新马的陆运涛为了其生意的考量，加之本身对于右派政治意识形态的认同，从而明确地靠向了台湾。他任用众多亲台影人作为旗下员工，并拍出许多亲台的电影，故不论是笔者在第四章所谈及的《空中小姐》，亦或是本章所谈及的《星星·月亮·太阳》，其实都是亲台影人在与台湾政府的合作之下所制作出的产品，因此有着宣传台湾/国民党的痕迹。但是，除了替台湾/

中华民国树立良好的银幕形象，电懋所出品的诸多电影其实更普遍地带出的是“现代化”的议题。就如学者劳远欢分析了电懋都市电影的叙事主题，探讨了现代化城市当中的爱情、婚姻及家庭的观念，以及学者苏涛与何超提出了电懋都市电影所具有的“现代性”，这些再而说明了电懋电影传递了许多“现代化”的讯息。

根据林川富在其学士论文所分析的另一部著名的电懋电影《四千金》（1957），电影的故事更是围绕着四名受到西方文化熏陶的姐妹而展开，她们分别是 Hilda（穆虹饰演）、Helen（叶枫饰演）、Hedy（林翠饰演）及 Hazel（苏凤饰演），各自拥有着洋名，并且她们穿着时尚，衣服搭配尽是洋装，西方风味十分浓厚。不仅如此，在电影的开场部分，四位姐妹为父亲挑选生日礼物时，不约而同地选了“烟斗”这种源自于美洲与欧洲的吸烟道具来作为父亲的礼物，大姐 Hilda 更为父亲准备了生日蛋糕这种西式糕点来帮父亲过寿，这些在当时看来其实都是非常西化的作风。除了外在的表现模仿西方社会外，《四千金》的人物思想在一定程度上也秉持了西方价值观。例如电影当中有一幕四妹 Hazel 因未满 18 岁便想结婚，引起轩然大波。父亲问二姐 Helen 的意见，二姐却表示赞同四妹的决定，并且声称“现在兴啊！美国有个 11 岁的女孩已经作娘了。”二姐以美国的价值观作为指标，这种既开明又前卫的想法与传统保守的中国价值观形成了强烈的对比。当父亲问二姐为什么还没有结婚却还交那么多男朋友时，二姐反而说是为了“玩呀！”。二姐言论激进，连父亲也无言以对。<sup>189</sup>

当然电影《四千金》里也少不了展现现代化的豪华香港生活，电影当中出现的不是豪宅就是公寓，家中不仅有佣人，屋内的装潢也是以西式/现代化风格为主，不断地勾勒出现代都市生活的景象。<sup>190</sup> 因此，不难发现以欧美为主的西式风格构成了“现代化”生活的主要元素，所以“西化”与“现代化”其实在一定程度上能够画上等号。

---

<sup>189</sup> 林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013），页 35。

<sup>190</sup> 林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013），页 36。

而根据笔者的观察，“现代化”与“反共”这两种议题之间其实也是有着密切关系的。

学者汪晖曾表示，20世纪末期最为重要的事件便是东欧社会主义的失败和中国大陆朝向全球市场的“社会主义改革”。随着中国的改革开放以及苏联的正式解体，将近一个世纪的社会主义实践告一个段落，自此两个世界变成了一个世界：一个全球化的资本主义世界。中国并没有如同苏联、东欧社会主义国家那样瓦解，但这并没有妨碍中国社会在经济领域迅速地进入全球化的生产和贸易过程。当代中国的社会进程进入了一个极为复杂的历史时期，而知识群体对社会问题的看法也变得含混起来。自近代以来，中国知识界的历史反思集中于中国如何实现现代化和为什么中国未能成功地实现现代化。在整个1980年代，问题则集中在对中国社会主义的反思，社会主义的方式也经常被视为“反现代化”的方式。思想状态的明朗化实际上来自于社会问题的明确化。现代化对于中国知识分子来说一方面是寻求富强以建立现代民族国家的方式，另一方面则是以西方现代社会及其文化和价值为规范批判自己的社会和传统的过程。因此，中国现代性话语的最为主要的特征之一，就是诉诸于“中国/西方”、“传统/现代”的二元对立的语式来对中国问题进行分析。<sup>191</sup>

不仅如此，由于现代化理论是从欧洲资本主义的发展中来理解“现代化”的基本规范，因此“现代化”的过程也常被理解为资本主义化的过程。同时，马克思本人也认为，“现代化”其实就是意味着资本主义的生产方式。<sup>192</sup> 尽管马克思从没有给“现代化”、“现代性”或“现代社会”的概念下过明确的定义，但他大量地使用了“现代”概念，他对“现代社会”的理解也是非常明确的。在马克思与恩格斯合著的《资本论》中，资本主义社会也被明确地称为“现代社会”。例如《资本论》当中就有明确地提到：“资本主义生产的发展，已成了现代社会中国家实力和国家优势的基础。”<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> 汪晖《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998年第6期，页7-8。

<sup>192</sup> 汪晖《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998年第6期，页9-10。

<sup>193</sup> 马克思、恩格斯著，吴家驹译《资本论·卷三》（台北：时报文化，1990），页885。

因此，在笔者看来，电懋不仅透过其所出品的一些电影来展示各种代表台湾或中华民国的政治符号，在其他绝大部分的电影当中，更多的是展示了“现代化”的元素及现代化的都市生活，而这一点也是经过许多学者所证实的（前文已提过），并且笔者在前文的电影分析当中亦有提出此看法。因此，电懋极力宣扬现代化的生活，其实在本质上就是在宣扬资本主义。在冷战的年代，宣扬资本主义的这一做法，在社会主义/共产主义阵营的人士看来实则与“反共”无异。因此，笔者认为电懋的“反共”立场不仅仅体现在支持台湾，还有更多的是透过出品众多具有“现代化”意识的电影来表达其“反共”的立场，这些展现现代化生活面貌及赞扬现代化的电影，完全算得上是电懋“反共”的最佳证据。

虽然汪晖认为中国的马克思主义其实也是一种现代化的意识形态，并且他认为具有现代化意识形态的中国马克思主义还可以分为三种，但是无可否认的，他也认为对现代性的置疑和批判本身其实是构成了中国现代性思想的最基本特征，且中国社会主义的现代化实践其实是包含着反现代性的历史内容的。<sup>194</sup> 因此，笔者认为将马克思对“现代化”的看法拿来分析电懋电影所展现的现代化元素仍然是有意义的，因为即便中国的马克思主义也是“现代化”的一种，但它仍然与欧洲与美国的资本主义现代化是有所不同的。

此外，在汪晖看来，中国语境中的现代化概念与现代化理论中的现代化概念也是有所区别的，而中国的社会主义思想，尤其是毛泽东的社会主义思想其实更是一种反资本主义现代化的现代性理论。<sup>195</sup>

因此，笔者认为电懋所宣扬的“现代化”其实就是欧洲与美国版本的现代化模式，因为电懋电影所勾勒出的“现代化”面貌就如上文所述，其实就是“西化”，因此笔者认为电懋电影完全能够以欧美版本的“现代化”来实现“反共”的效果。

---

<sup>194</sup> 汪晖《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998年第6期，页10。

<sup>195</sup> 汪晖《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998年第6期，页10。

## 第六节 小结

如果说《空中小姐》这部由电懋所推出的第一部彩色电影是一部具有着时代意义的作品，那《星星·月亮·太阳》则是一部受当时观众欢迎的代表性作品。正如笔者在本章一开始时所述，单看一部电懋的作品并不足以论证电懋的意识形态倾向，因为电懋也许会在不同的作品当中有着不同的意识形态。因此，笔者试着以另一部受当时观众欢迎的代表性的作品来作为分析对象，试图从中找出冷战的元素。

值得注意的是，选取受观众欢迎的作品来作为为分析对象，其意义是大不相同的，因为受观众欢迎的电影就意味着观看过的人数众多，而受到电影当中意识形态影响的人数也就不同凡响了。

笔者从《星星·月亮·太阳》中亦找出许多“现代化”的元素，并且还有不少宣传国民党军队的冷战元素。在冷战的年代，一切的政治符号都是敏感的，而电懋如此明目张胆地将国民党的军队英姿呈现于电影当中，其意识形态自是不言而喻。但是，笔者依据学者路易斯的理论来审视这部电影，《星星·月亮·太阳》仍然一部“暗含的”类型的影片，依然是以婉转的方式来表达其意识形态。

不过，学者汪晖曾提及，“现代化”经常被认为是资本主义化的过程；而马克思本人也认为“现代化”就是意味着资本主义的生产方式。虽然汪晖本身认为中国的马克思主义也是一种现代化的意识形态，但是他也不否认这种现代化的意识形态仍然是包含着反现代性的历史内容的。总的来看，即便中国的马克思主义算得上是一种“现代化”的意识形态，它仍然是与欧美版本“现代化”有所不同；而笔者于前一章及本章中所谈及的两部电懋电影都不断地带出“现代化”的元素，这种电懋所倡导的这种欧美现代化或资本社会的生活方式，从另一个角度看来其实也是一种反共立场的间接表达。

图 5: 《星星·月亮·太阳》出现“国民革命军整编第 XX 师”军旗一幕

(照片截取自电影《星星·月亮·太阳》)



## 第六章 结论

国际电影懋业有限公司是新马资本家陆运涛登陆香港后所成立的电影制作公司，它是一家属于跨区域性的公司，因为其资金来自于新马，并扎根于香港，同时其职员来自于各地，当中包括了香港、新马、台湾等地。此外，“电懋”这家公司成立于 1955 年，那是一个冷战的年代，全球正处于一个被撕裂为两大阵营的状态。众所周知，国际冷战分别以美国和苏联这两个超级强国为首，它们各自拥有不少跟随及拥戴它们的国家，因此位于香港的电懋，处在这么一个左右交锋的年代，必然也受到了“左派”及“右派”的影响。因此，要研究“电懋”，首要的就是考察其成立的背景与环境，以及其所处之地缘政治的情况，才能得知电懋受到了哪些势力或群体的影响。再者，要进一步去探讨电懋创办人陆运涛的生平及处事，因为一家公司的经营方向，往往取决于主事者的态度与立场。不仅如此，电懋的其他核心人物亦是研究电懋时所不可避免要谈及的对象，因为公司的主事者仅负责公司经营的大方向与主要决策，而实际操作的仍然是公司当中的诸位职员，因此电懋电影的内容，基本取决于执行者如总经理、监制、导演、编剧等人的构思。在了解了以上种种因素后，才谈及电影的制作过程和进行文本的细读与分析才显得有意义。电影是为了娱乐大众而存在的一种媒体，它的生存取决于市场的需求。因此，电影的制作与大环境及观众的口味必然有着密切的关系。同时，电影也不单是一种娱乐，它还是一种具有影响力的教育与宣传工具。1927 年的英联邦首脑会议就已指出电影在改造广大群众思想上有着巨大的影响，所以笔者试图从电懋所出品的电影当中去探讨其所带出的种种意识形态，并借由这些意识形态来厘清电懋的态度与立场。但在此次研究当中，笔者仅锁定在电懋所出品的华语片上，毕竟电懋是以华语片作为其代表，并且当年华语片的需求其实远高于其他语种的电影，加之本文的篇幅所限，电懋所出品的粤语片则不在此次讨论的范围之内，此部分则是属于往后能更进一步去拓展的部分。

第二章中指出，二战前香港就已经是英国的殖民地了。自 18 世纪开始，西方列强在工业革命后，生产过剩，急于寻找更多的市场及争取更多的原料，因而积极向外扩张。它们用坚船利炮打开了中国的大门，并让满清政府签下许多割让土地的条约，香港便是在当时被“租借”予英国的。二次大战结束以后，

全球迅速地进入了冷战的状态。此时中国内部亦发生国共内战，“左派”的中国共产党取得大陆的政权，而“右派”的中国国民党退守台湾，亦形成冷战的对峙。冷战时期，英国是属于“右派”资本主义阵营的国家，因此作为殖民地的香港当然也属于资本主义的阵地。但值得注意的是，由于香港与中国大陆毗邻，并且中共在二战时期曾协助英军击退日军，因此英国默许中共在香港展开半公开的活动，使得香港这个区域成了国共两家斗争的延伸地。左右两派的人士在香港的斗争渗入了各个层面，从文艺界到报章传媒、电影等都成为了两派人马的竞技场。因此，香港电影界自然而然也就有了左右的分野。不少学者认为，香港电影界其实是上海电影界的延伸，香港的许多影人其实都来自于上海，因此把上海的电影技术及左右的思想都带到了香港。当然，香港毕竟是属于英国的殖民地，因此右派影人在当时的香港自然还是处于上风的位置。1947年，来自于上海的制片家张善琨与大陆著名的右派资本家李祖永合作，在香港创立了一家规模庞大的电影公司——永华影业公司。永华声势浩大，不仅资金雄厚，演员众多，还在国共内战时期拍摄了符合国民党宣传路线的电影，是个“右派”的电影公司。但在1949年以后，情况稍微出现了变化。中华人民共和国成立后不久，大陆便封锁自己的市场，切断与外界的联系，使得李祖永在大陆的资产全部被冻结，也让永华顿时失去了庞大的大陆市场。不仅如此，中共还企图将其势力延伸进各大电影公司，当中包括“右派”的永华。1950年代初期，永华孕育出左倾的“读书会”组织，并且一度拍出具有左倾意识的电影。这让李祖永非常生气，他在不计后果的情况下将刚拍好的电影底片全部烧毁，使得原本就已经周转不灵的永华陷入了财务困境。国民党非常担心规模庞大的永华被“左派”夺去，因此从中协调，让来自新马的陆运涛借钱予李祖永周转。无奈屋漏偏逢连夜雨，永华又经历了一场大火及面临片厂地皮被港英政府收回的困境，永华只好被陆运涛正式接管，并与陆运涛在香港的国际影片发行公司合并，成为“电懋”。由上观之，完全可以判定“电懋”这家公司其实就是个冷战时代的产物，因为冷战起到了催化剂的作用，让永华陷入财务困境，促使它转向东南亚寻求资金，才使得电懋的诞生。

“电懋”自成立后就普遍被认为是右派的公司，笔者在第三章中试图对电懋公司的“右派”身份给予几个不同角度的界定。首先笔者考察了电懋的创

办人——陆运涛的家族背景。陆运涛并不是白手起家的资本家，因为陆家的事业王国是由他的父亲陆佑所打下的。陆佑是当年新马的首富，并于出生于中国广东。由于陆佑年幼时父母就已双亡，姐姐也过世得早，家族中没有其他亲戚，因此被人收为“奴子”。后来满清中国的大门被列强轰开，战争四起，许多人都选择到南洋来谋生，因此陆佑也在这样的机遇下来到新马。他在新马当苦力时，刻苦耐劳，并攒下资本开始做起生意，随后依靠矿业致富，逐渐开拓了陆家的事业王国。陆运涛不仅有个十分有钱的父亲，还有个十分能干的母亲。父亲在陆运涛年幼时便已过世，因此母亲林淑佳才是对他影响最大的人。由于母亲在陆运涛年幼时便将他带去瑞士生活，因此陆运涛自幼便接触到了西方的种种事物。这不仅建构了他的世界观，让他认识到资本主义世界，更让他对西方现代化的思想与生活熟悉异常，这也为他将来在电影事业上引入西方现代化的元素打下了深厚的基础。除了考察主事者陆运涛，笔者也探讨了一位对电懋的成立起着关键作用的人物。陆运涛在回到新加坡接管家业后，便开始与出生于香港的洋人欧德尔合作，更任用他来掌管香港的事业。欧德尔的父亲虽然出生于俄罗斯，但在后来却为美军打仗；而欧德尔本身亦曾为美国战争情报部门工作，是个右派背景非常浓厚的人士。欧德尔替陆运涛在香港发行电影，还协助陆运涛接手永华，尔后更替陆运涛管理永华，如果没有这位非常熟悉香港及电影业的欧德尔的协助，想来陆运涛要登陆香港也并非易事。陆运涛是一位作风非常洋化的华人，但是这不影响他对“中国”的热爱。他以代表着中国旧式叫法的“Cathay”来命名自己的公司，就可看出他对自己华人身份的认同。但是，他所支持和拥抱的“中国”，并非是中共建立的中华人民共和国，而是象征着自由的中华民国。他所来往的电影界人士及其所参与的东南亚电影界也无不拥有着浓厚的右派背景。不仅如此，他和电懋的一众职员更是右派组织“自由总会”的会员。自由总会是台湾新闻局在香港的前哨站，因此这无疑也已清楚地确立了陆运涛及电懋都是“右派”的身份。因此，笔者从陆运涛的家族网络、生长背景，以及陆氏所来往的人物与组织这几个角度来重新界定了电懋的“右派”身份。

在第四章中，笔者引用了学者路易斯的理论，指出了电影/影片中所具有不同程度的意识形态。在这一章中，笔者谈到了电懋公司采取美国好莱坞“垂

直整合”的商业模式，并且以建立新都市文化及推动“现代化”思想为目标。笔者首先以一部电懋与台湾合作的《空中小姐》为分析对象。《空中小姐》是电懋出品的第一部彩色电影，相当具有时代的意义及代表性。不仅如此，“空中小姐”这一职业在当年更是非常时髦及现代化的职业，是许多女孩所憧憬的职业之一；而航空业是个十分现代化的行业，拍摄航空业的题材自然需要动用到许多的资源，从飞行人员的知识技术，到飞机、机场的场景，乃至各地外景的选择，想要拍摄得好都并非易事。电懋以此作为其电影的题材，投入了大量的资金，并到许多国家去取景拍摄，足见其想要推广现代化思维的决心。

《空中小姐》采用了新科技来进行拍摄，从彩色、洗印到录音无不是使用欧美公司的技术。电影讲述了一名生长在富裕家庭的女孩林可萍不甘做一名依靠家里的千金及依靠男人的少奶奶，努力学习成为一名空姐的故事。由于空中小姐的工作需要飞往各地，因此电影展现了台北、新加坡、曼谷等地的风景。在台北的场景，导演易文特别拍摄了几处台北著名的地标来展现台北的面貌，当中特别值得点出的便是导演使用全景拍摄了台湾的总统府。中华民国总统府绝对算得上是一个非常具有政治意味的符号，而导演选择了这样一个政治符号来呈现于电影当中，其对“自由中国”的支持不言而喻。除此以外，电影还借女主角林可萍之口唱出一首宣传台湾的歌曲，其歌词内容更在当年招来了影评人的抨击，因此不难发现《空中小姐》透过上述的政治符号及电影歌曲，表达了“反共”的立场。

由于电懋出品的电影众多，单看《空中小姐》不足以证明其“反共”的立场，因此在第五章中，笔者又对另一部曾经获选为“十大最受欢迎国粤语片”的《星星·月亮·太阳》来进行文本细读，分析这部广受观众欢迎的电懋电影的意识形态。《星星·月亮·太阳》原本是一部长篇小说，小说与电影同名，是由香港作家徐速所著。由于小说的篇幅很长，因此编剧秦亦孚在改编为电影之时，把电影分为上、下两集，并安排了不同的故事重点于两集当中。在电影上集主要说的是男主角徐坚白与三位女主角朱兰、马秋明及苏亚南分别认识与相爱的经过，而这三位女主角也分别代表了星星、月亮、太阳；电影下集则主要在说这四名主人公各自都投入了抗日救国的行列。由于是抗日题材的电影，因此电影展现了许多由国民党所领导的国民革命军的种种英姿，以及最后抗日

胜利的场景。电影以国民革命军为歌颂对象，赞颂了国民党与人民携手抗日救国的一面，这无疑是为右派宣传，其政治动机十分明确。不仅如此，由于军事及战争的故事需要大的场景，因此电懋还与台湾政府合作，选定台湾的几处地方作为战争的拍摄场景，并且还借助台湾政府/军方的力量来完成拍摄，与右派人士的合作展露无遗。与《空中小姐》一样，《星星·月亮·太阳》也展现了许多现代化的一面。电影当中有个十分鲜明的对比，即男主角徐坚白在乡下的家与女主角马秋明在城市的家形成了强烈的新旧对比。由于大城市现代化的脚步快，因此秋明家的房子明显更为西化与现代化。另一方面，电影在刻画战争场景时也使用了大量的现代化武器，标志着中国也已步入了“现代”。此外，电影也刻画了三种不同的现代女性形象，并透过她们展现了现代化世界当中的物质、精神及生活的种种面貌。根据马克思的观点，他认为“现代化”其实就是意味着资本主义的生产方式。因此，电懋不断引入西方/欧美的现代化元素，透过各种符号来呈现于大银幕上，这无形中也是一种在传递资本主义思想的做法。电懋电影所勾勒出的“现代化”都市生活，其实就是西化或欧美化。这种宣扬资本主义意识形态的作法，就是一种“反共”的立场。

讽刺的是，如此宣扬现代化生活，并十分推崇航空业的陆运涛，却在1964年的一场空难中逝世，顿时让电懋公司群龙无首，陷入困境。

1964年6月20日下午5时40-45分左右，一架预定飞往台北的民航公司（CAT）C-46型、编号B-908的班机，从台中起飞后五分钟，突然在空中爆炸，坠毁于神岗乡的三角村。机上57名人员全数罹难，当中就包括了坚决反共的陆运涛及不少电懋的高层人员。这是二战后至当时为止，台湾最大起的空难事件。<sup>196</sup> 让人格外伤心的是，空难的前一日，即6月19日，第11届亚洲影展（由“东南亚影展”更名而来，亚洲影展后来又更名为“亚太影展”）才刚落幕，而这也是该影展首度在台湾举办，因此陆运涛等电懋高层都到台湾去出席这项盛典。在踏上台湾土地的那一刻，陆运涛还曾感性地说：生平所愿是踏上中国土地，“这个愿望今天实现了”。在台湾逗留期间，陆运涛等人还获得了蒋介石

---

<sup>196</sup> 李祯祥《神岗空难揭秘：港台影业、翁启惠家族的痛史》，《民报》（台湾），2016年4月17日。

石夫妇高规格的礼遇，以及设宴款待。<sup>197</sup> 6月20日，陆运涛夫妇与其他影人前往台中参观故宫文物（当时故宫还在雾峰北沟，1965年台北故宫才落成启用），在回程即遇死劫。

离奇的是，空难当天，台中天晴无雨，西南风三级，能见度良好，绝不影响飞行。既然非自然因素，那就是人为因素：机件失灵，或劫机事件。C-46型为螺旋桨飞机，事故频传，本有“飞行棺材”之称；该机服役23年，已经逾龄；而且失事前一、两天，右边引擎还曾发生故障，经抢修后才放飞行。从表面上看，飞机失事应该与此有关。然而，根据学者李祯祥的看法，真正的原因恐怕是劫机。因为根据《崔小萍回忆录》引述王立祯博士的调查报告《台湾民用航空史上第一次劫机行动》，该机从马公启程，要飞往台南时（当天行程是台北→台中→台南→高雄→马公→高雄→马公→台南→台中→台北；这是火车载客的概念，允许有人从头坐到尾），就有两名海军出身的军人曾咏及王正义，各带一本厚厚的英文书上机，一直到台中飞台北时，两人还在飞机上。而在失事现场，则发现两支手枪；两本厚厚的美国海军雷达英文手册，中间都被挖成手枪形状；正驾驶林宏基的右脸有小洞，驾驶舱则有一件撕烂的卡其布上衣。拼凑这些资讯，劫机呼之欲出。然而，国民党政府基于政治考量，封锁事件真相，只归咎于机件问题和人为疏忽。<sup>198</sup> 至于国民党政府基于什么政治考量而封锁事件真相，时至今日仍然是个谜。

无论如何，这场空难彻底改写了港、台的电影史。首先，陆运涛是电懋公司的创办人，1950、60年代，电懋与邵氏在香港影坛竞争白热化。陆运涛死后，电懋式微，邵氏称霸。再者，陆运涛是个奇特的影人，他富可敌国，却热衷慈善，喜爱艺术，精于摄影，被誉为世界最杰出鸟类摄影家之一。他的人文和邵逸夫的功利恰成对比，因为他对艺术有着更多的执着。著名作家张爱玲，当时就是在帮电懋撰写剧本；而陆运涛死后，隔年电懋改组成为“国泰（香

---

<sup>197</sup> 罗世宏《如果五十年前那场空难不发生：与邵逸夫影逢对手的陆运涛》，<http://dajia.qq.com/blog/378009105514393.html>（2016年5月31日）。

<sup>198</sup> 李祯祥《神岗空难揭秘：港台影业、翁启惠家族的痛史》，《民报》（台湾），2016年4月17日。

港)”，张爱玲也就结束了她的电影时代。假使陆运涛不遇难，香港电影的艺术成就也许不仅仅是如今这样的面貌。

其实，电懋众多的现代化电影对当时的许多观众来说就是“歌舞片”，因为电懋电影都会配上一些脍炙人口的歌曲，当中尤其是由葛兰所主演的几部电影更有这样的特色，例如《曼波女郎》、《青春儿女》、《野玫瑰之恋》等几部作品更是让人对电影当中葛兰的歌声及舞蹈留下了深刻的印象。2015年，新加坡国泰机构为庆祝创立80周年，推出“献礼片”《新四千金》(Our Sister Mambo)，时任国泰执行董事的朱美莲(陆运涛的外甥女)更在电影当中登场，饰演自己。有人曾开玩笑说这是一个长达93分钟的“豪华广告”。诚然，国泰最辉煌的日子(包括香港的电懋和新马的国泰克里斯片厂时代)已经过去，国泰近20年来也只推出三部新加坡的本地电影及参与投资两部泰国片，所以甚至有不明就里的年轻网友误以为“不过是一家本地院线”，笑问国泰“用拍电影来搞周年庆？”<sup>199</sup>

但是，对电懋电影有所了解的人在看了这部由何蔚庭导演所执导的《新四千金》，都会知道整部电影其实都在向电懋或“老国泰”致敬。何蔚庭导演出生于马来西亚柔佛州的麻坡(Muar, Johor)，自麻坡中化中学毕业以后，他离乡背井到美国留学，之后曾停留在纽约与新加坡工作。他于2001年到台湾后，陆续拍摄多部广告、纪录片和电影，至今在世界各大影展获奖无数。有着跨国背景的何导在此部电影当中请到当年电懋的当家花旦葛兰和当年国泰克里斯的电影天后玛丽亚米娜欧(Maria Menado)在电影当中现身，并作为主要符号来贯穿整部电影(如今两位都已上了年纪，仍愿意在电影中亮相)。其中，《新四千金》里的老爸为四个女儿所取的洋名都与葛兰有关——Grace(葛兰的洋名为Grace Chang)、Mambo、Rose、June(分别对应葛兰主演的《曼波女郎》、《野玫瑰之恋》、《六月新娘》)，换掉了当年老版《四千金》(Our Sister Hedy)里的Hilda、Helen、Hedy及Hazel，并且在人物性格的塑造上也不尽相同。

---

<sup>199</sup> 黄龙翔《新四千金：致父辈终于逝去的青春》，《联合早报》(新加坡)，2015年7月26日，版23。

电影《新四千金》的女儿们都在违反“传统社会主流价值观”，有的要嫁给离过婚还带着小孩的中国同事，有的要放弃律师事业去当厨师，有的要跟印度人交往，她们最终都各得其所，却也依然维系着整个家的完整。这其实是描绘了新加坡是各种民族 / 新移民、文化语言、志向 / 梦想的交会点，这跟老版《四千金》所要带出的现代化都市及描写香港的面貌有着非常不同之处。<sup>200</sup>当然，毕竟电懋已不复存在，随着冷战的结束及全球进入了“后现代”，“现代化”及“反共”当然也就不再是现今的新加坡国泰机构所会关注的议题，反之他们会把视角更加聚焦于本土，希望能拍出属于新加坡的电影，而不再是香港/中国电影。

总的来说，此次研究系统性地分析了电懋这家公司与冷战之间的关系，透过梳理电懋的成立历史、主要人物等诸多不同的角度，以及细读其出品的电影，笔者不仅界定了电懋的右派身份，更提出了电懋所呈现的“现代化”议题是与冷战意识形态有着密切关系的。此次研究不仅重新厘清电懋这家公司的意识形态，更重要的是认识到在冷战的年代所出品的许多电影，往往看似与政治宣传无关，但实际上却能作为政治宣传的手段或散播冷战意识形态的工具，而这将有助于我们更加理解冷战年代的电影制作。

---

<sup>200</sup> 黄龙翔《新四千金：致父辈终于逝去的青春》，《联合早报》（新加坡），2015年7月26日，版23。

图 6：现今的国泰大厦

（照片由笔者摄于 2016 年 6 月）



## 参考资料

### 一、第一手资料

#### (一) 口述历史档案

Odell, Albert, interviewed by Ghalpanah Thangaraju, Special Project, 2001, Oral History Centre, National Archives of Singapore, Accession Number 002640, Reel 1-6.

Yuen Peng, Loke (Lady Percy McNiece), interviewed by Helen Choo, Pioneers of Singapore, 1982, Oral History Centre, National Archives of Singapore, Accession Number 000190, Reel 1-4.

Yuen Peng, Loke (Lady Percy McNiece), interviewed by Patricia Lee, Special Project, 2007, Oral History Centre, National Archives of Singapore, Accession Number 003259, Reel 1-3.

#### (二) 微缩胶片档案

Notes of Loke Wan Tho after death, National Archives of Singapore, Microfilm NA212, Accession Number: 83.

Singapore Film Festival 1955, Public Relations Office, National Archives of Singapore, Microfilm PRO 10, Record Reference Number: 337/54.

#### (三) 电影画报/杂志

《“电懋”倾力摄制的伊士曼彩色片：空中小姐》，《国际电影》，第 21 期（1957），页 18-19。

《空中小姐》，《国际电影》，第 23 期（1957），页 18。

《陆运涛主持记者招待会》，《国际电影》，第 9 期（1956），页 3。

《三届东南亚影展隆重揭幕》，《国际电影》，第 9 期（1956），页 4。

《万人争看空中小姐》，《国际电影》，第 24 期（1957），页 4-5。

《星光璀璨的大会揭幕礼》，《国际电影》，第 10 期（1956），页 4。

《星星月亮太阳三个女主角：阿兰、秋明、亚南性格的分析》，《国际电影》，第 70 期（1961），页 22。

《星星月亮太阳外景场面伟大》，《国际电影》，第 69 期（1961），页 51。

《中国电影的划时代钜铸：彩色片星星月亮太阳开工》，《国际电影》，第 59 期（1960），页 4-5。

《自由中国代表》，《国际电影》，第9期（1956），页15。

陆海天《崇尚的理想》，《国际电影》，第3期（1955），页13。

重之《访星星月亮太阳剧作者秦亦孚》，《国际电影》，第64期（1961），页20-22。

#### （四）报章

《1961年十大最受欢迎国粤语片揭晓》，《工商晚报》（香港），1962年4月7日，版2。

《港府忠告影片商勿拍阶级斗争影片：中共施压力影响香港电影业，永华公司改组即将恢复制片》，《工商晚报》（香港），1950年5月24日，版4。

《空中小姐与飞行女郎》，《工商晚报》（香港），1957年8月22日，版6。

《情场如战场重演声势不弱》，《工商晚报》（香港），1957年6月29日，版6。

《星星月亮太阳下月赴台拍摄外景》，《工商晚报》（香港），1960年11月12日，版6。

《永华公司片仓失火，焚毁影片四十余部：公司统计损失几达千万元》，《工商日报》（香港），1954年8月14日，版5。

《永华片场启用录音移动杆：将可增加制片技术》，《工商晚报》（香港），1948年7月13日，版4。

高山月《空中小姐别有用心》，《大公报》（香港），1959年6月10日，版6。

黄龙翔《新四千金：致父辈终于逝去的青春》，《联合早报》（新加坡），2015年7月26日，版23。

李祯祥《神岗空难揭秘：港台影业、翁启惠家族的痛史》，《民报》（台湾），2016年4月17日。

#### （五）官方网站

Corporate History, [http://www.cathay.com.sg/corporate\\_history.html](http://www.cathay.com.sg/corporate_history.html) (18 May 2016 accessed).

## 二、第二手资料

### （一）期刊论文

蔡添进《许石〈南都之夜〉传唱及旋律来源探究》，《高雄文化研究》，2009年年刊，页1-52。

陈兼《关于中国和国际冷战史研究的若干问题》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》，2001年第6期，页16-25。

陈兼《将“革命”与“非殖民化”相连接：中国对外政策中“万隆话语”的兴起与全球冷战的主体变奏》，《冷战国际史研究》，2010年第1期，页1-48。

韩燕丽《60年代港日合拍电影“香港三部曲”的历史性解读》，《电影艺术》，2006年第1期，页23-28。

黄望莉《犹疑的身份：电懋时期张爱玲编剧影片的叙事特色》，《当代电影》，2012年第2期，页98-101。

劳远欢《电懋国语都市电影的叙事主题》，《贵州大学学报（艺术版）》，2011年第3期，页22-25、35。

麦欣恩《冷战时期香港与新马的电影关系：地缘政治、文化环、建制》，《电影欣赏学刊》，第15期（2011），页18-41。

麦欣恩《同登“独立桥”：从国泰与邵氏之不同立足点看星港电影关系（1959-60）》，《电影欣赏学刊》，第16期（2012），页43-62。

苏涛、何超《论20世纪五六十年代“电懋”女星的形象塑造与身份定位》，《当代电影》，2014年第11期，页76-81。

苏涛、何超《女性身体、现代生活方式与都市空间：论“电懋”电影的都市想象与现代性》，《当代电影》，2014年第6期，页101-105。

谭文鑫《沈从文对〈边城〉改编的介入与不合作》，《文艺争鸣》，2013年第8期，页76-79。

王海洲、神雨丹《20世纪50年代“长城”、“凤凰”电影中的香港元素》，《当代电影》，2012年第7期，页94-97。

王宇平《“电懋”故事的局限与可能：以“南北系列”影片为中心的讨论》，《当代电影》，2014年第11期，页81-85。

王宇平《母爱的“戏剧”：张爱玲电影编剧作品〈小儿女〉解读》，《北京电影学院学报》，2013年第6期，页75-80。

- 王宇平《香港电影工业中的张爱玲：以电懋影片〈情场如战场〉为例》，《中国现代文学研究丛刊》，2014年第7期，页33-42。
- 汪晖《当代中国的思想状况与现代性问题》，《文艺争鸣》，1998年第6期，页7-22。
- 魏艳《从〈狮子城〉看六十年代新加坡国家电影的出现》，《电影欣赏学刊》，第15期（2011），页70-81。
- 吴国坤《语言、地域、地缘政治：试论五、六十年代国泰/电懋的都市喜剧》，《电影欣赏学刊》，第11期（2009），页96-112。
- 向菲、李传杨《洋为中用：张爱玲五、六十年代的电影剧本创作》，《戏剧之家》，2014年第12期，页93-96。
- 徐兰君《“哀伤”的意义：五十年代的梁祝热及越剧的流行》，《文学评论》，2010年第6期，页54-61。
- 许维贤《华语电影一命名的起点：论易水的电影实践与〈马来亚化华语电影问题〉》，《电影欣赏学刊》，第15期（2011），页42-61。
- 许维贤《〈新客〉：从“华语语系”论新马生产的首部电影》，《清华中文学报》，第9期（2013），页5-45。
- 叶文瑜《对台湾“联邦”企业文化理念的一次探究》，《北京电影学院学报》，2004年第4期，页50-57。
- 张承宇《作者抑或工匠：张爱玲的电懋剧本》，《北京电影学院学报》，2011年第2期，页61-65。
- 张燕《冷战时期“长城”、“凤凰”、“新联”发展研究》，《当代电影》，2012年第7期，页97-102。
- 张燕《香港歌舞片：亦中亦洋 亦真亦幻》，《当代电影》，2013年第10期，页124-129。
- 赵卫防《五六十年代竞争格局中的香港国语电影工业：兼论邵逸夫与陆运涛之间的竞争》，《当代电影》，2006年第4期，页71-76。
- 钟宝贤《光影风格与香港电影的片场时代》，《电影艺术》，2007年第4期，页47-53。
- Leffler, Melvyn P.著，陈兼、陈之宏译《冷战是如何开始的？》，《冷战国际史研究》，2004年第1期，页103-112。

Stevenson, Rex, "Cinema and Censorship in Colonial Malaya," *Journal of Southeast Asian Studies* 5.2 (September 1974): 209-224.

## （二）学位论文

林川富《陆运涛的电影事业及其幕后功臣：兼论冷战时期的国泰电影特色》，学士论文（新加坡：南洋理工大学，2013）。

麦欣恩《再现/见南洋：香港电影与新加坡（1950-65）》，博士论文（新加坡：新加坡国立大学，2009）。

郑睿《香港国际电影懋业公司影片及产业模式分析》，硕士论文（北京：中国艺术研究院，2014）。

## （三）专书

蔡荣芳《香港人之香港史 1841-1945》（香港：牛津大学出版社，2001）。

陈敦德《八路军驻香港办事处纪实》（香港：中华书局有限公司，2012）。

程季华编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1980）。

杜云之《中国电影七十年》（台北：中华民国电影图书馆，1986）。

傅海波、崔瑞德编，史卫民等译《剑桥中国辽西夏金元史·907-1368》（北京：中国社会科学出版社，1998）。

傅慧仪编《香港影片大全第二卷（1942-1949）》（香港：香港电影资料馆，1998）。

傅慧仪编《香港影片大全第三卷（1950-1952）》（香港：香港电影资料馆，2000）。

高马可著，林立伟译《香港简史：从殖民地至特别行政区》（香港：中华书局有限公司，2013）。

郭静宁编《香港影片大全第四卷（1953-1959）》（香港：香港电影资料馆，2003）。

郭静宁编《香港影片大全第五卷（1960-1964）》（香港：香港电影资料馆，2005）。

郭静宁编《香港影片大全第六卷（1965-1969）》（香港：香港电影资料馆，2007）。

郭静宁、沈碧日合编《香港影片大全第七卷（1970-1974）》（香港：香港电影资料馆，2010）。

黄爱玲编《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2002）。

黄爱玲编《国泰故事（增订本）》（香港：香港电影资料馆，2009）。

黄爱玲编《中国电影溯源》（香港：香港电影资料馆，2011）。

黄爱玲、李培德《冷战与香港电影》（香港：香港电影资料馆，2009）。

黄爱玲、盛安琪编《香港影人口述历史丛书之四：王天林》（香港：香港电影资料馆，2007）。

黄淑娴编《香港影片大全第一卷（1913-1941）》（香港：香港电影资料馆，1997）。

贾磊磊《电影语言学导论》（上海：复旦大学出版社，2011）。

江关生《中共在香港·上卷（1921-1949）》（香港：天地图书有限公司，2012）。

江关生《中共在香港·下卷（1949-2012）》（香港：天地图书有限公司，2014）。

柯思仁、陈乐《文学批评关键词》（新加坡：南洋理工大学中华语言文化中心、八方文化创作室，2008）。

邝健铭《港英时代：英国殖民管治术》（香港：天窗出版社有限公司，2015）。

林水椽编《创业与护根：马来西亚华人历史与人物儒商篇》（吉隆坡：华社研究中心，2003）。

林奕华《是银幕不是荧幕，是放映不是播映：当女明星还是大女明星》（香港：三联书店有限公司，2014）。

刘辉、傅葆石编《香港的“中国”：邵氏电影》（香港：牛津大学出版社，2011）。

罗卡编《早期香港中国影象：第十九届香港国际电影节》（香港：香港市政局，1995）。

马克思、恩格斯著，吴家驹译《资本论》（台北：时报文化，1990）。

王赓武编《香港史新编》（香港：三联书店有限公司，1997）。

王国华编《香港文化导论》（香港：中华书局有限公司，2014）。

- 王宏志《历史的沉重：从香港看中国大陆的香港史论述》（香港：牛津大学出版社，2000）。
- （清）文康《儿女英雄传》（上海：上海古籍出版社，1992）。
- 徐速《星星·月亮·太阳（新版）》（香港：当代文艺出版社，1999）。
- 许永顺《新马华文电影 1927-1965》（新加坡：许永顺工作室，2015）。
- 杨远婴《电影理论读本》（北京：世界图书出版公司北京公司，2011）。
- 易文《有生之年：易文年记》（香港：香港电影资料馆，2009）。
- 游俊豪《移民轨迹和离散论述：新马华人族群的重层脉络》（上海：上海三联书店，2014）。
- 张彻《张彻：回忆录·影评集》（香港：香港电影资料馆，2002）。
- 张彻《张彻谈香港电影》（香港：三联书店有限公司，2012）。
- 张连兴《香港二十八总督》（香港：三联书店有限公司，2012）。
- 钟宝贤《香港百年光影》（北京：北京大学出版社，2007）。
- 钟宝贤《香港影视业百年（增订版）》（香港：三联书店有限公司，2011）。
- 周奕《香港工运史简编》（香港：利讯出版社，2013）。
- Stam, Robert 著，陈儒修、郭幼龙译《电影理论解读》（台北：远流出版公司，2002）。
- Althusser, Louis, *On Ideology* (London: Verso, 2008).
- Carroll, John M., *A Concise History of Hong Kong* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007).
- Giannetti, Louis D., *Understanding Movies* (United States: Pearson Education, 2010).
- Goscha, Christopher E. and Ostermann, Christian F., eds. *Connecting Histories: Decolonization and the Cold War in Southeast Asia, 1945-1962* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009).
- Lau, Albert, ed. *Southeast Asia and the Cold War* (New York: Routledge, 2012).
- Lim, Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books Pte Ltd, 1991).
- Welsh, Frank, *A History of Hong Kong* (London: HarperCollins Publishers, 1993).

#### （四）网站资料

罗世宏《如果五十年前那场空难不发生：与邵逸夫影逢对手的陆运涛》，  
<http://dajia.qq.com/blog/378009105514393.html>（2016年5月31日）。