文化研究 第二十期 2015年春季
Router: A Journal of Cultural Studies
Spring 2015 No.20: 103-148

論文 Articles

Popular Memory, Chineseness and Female Immigrants: A Case Study on Wu Cun's Mahua Cinema

Wai-Siam Hee

人民記憶、華人性和女性移民：以吳村的馬華電影為中心

許維賢

感激匿名評審細心的審議。此作曾先後受邀宣讀於美國華文與比較文學協會與中央研究院中國文哲研究所聯辦「全球華語文化」國際研討會，以及新加坡華裔館和亞洲研究學會聯辦「一九五十與六十年代的新加坡：東南亞的社會、文化與教育樞紐」國際學術研討會。先後得到彭小妍和貝納子(Brian Bernards)、容世誠和梁秉賦的指正，謹表謝忱。謝謝黎品廷和楊芷沁從旁協助查閱《娛樂》，李靜欣借閱《電影圈》以及楊明慧和林鼎瀚先後校對拙文。本文是筆者在新加坡南大進行的一級研究項目(RGT26/13)《重寫早期新馬華語語系電影史（1926-1965）》的部分研究成果。
許維賢，新加坡南洋理工大學中文系專任助理教授
電子信箱：wshee@ntu.edu.sg

投稿日期：2014年01月11日。接受刊登日期：2014年12月18日。

摘　要

本文探討中國導演吳村於二戰後在星加坡完成拍攝的三部華語電影。通過細讀電影文本和圍繞著1940年代星馬電影小報《娛樂》和《電影圈》對這些電影的記載和論述，重構「馬華電影」的人民記憶與「馬華文學」的關係，探討「馬華電影」的命名在其誕生的時代脈絡與中國電影文化的關係，並參照早期中國女性移民到南洋的歷史材料，探討這些電影如何再現二戰後馬華女性的移民、遺民和夷民。這三部電影均以女性為主角，男性為配角，影片透過瘋婦的瘋言譫語，提前預言冷戰時代的二元對立思維。

本文批判性地挪用冷戰時代的星馬華人性和華人政治類型理論，分析和對照這些電影再現的華人性和華人政治類型。這三部電影均生產於二戰後「馬華文藝獨特性」論戰的馬共最強盛時期，吳村與他本土邵氏機構的製作班底，除了在主題上，嘗試回應「馬華文藝獨特性」所主張的此時此地的現實星馬地方色彩，亦通過電影再現被主流歷史話語打壓的馬共遊擊隊或其支持者的左翼實踐。

本文認為這三部早期馬華電影的華人性及其意識形態的「非馬非華」，其複雜性在於它既不純粹是屬於馬華，亦非完全肆屬於中國華僑的電影形態。這一切導致這些電影均被眼下主流的中國電影史、港臺電影史和新馬電影史的書寫，徹底遺忘或選擇性遺忘。

關鍵詞：吳村、馬華電影、人民記憶、華人性、《星加坡之歌》、《第二故鄉》、《度日如年》

Abstract

This article examines three Sinophone films shot in Singapore by director Wu Cun from China after the Second World War. Through close reading of these filmic texts and reportings and discussions of them in the 1940s Singapore-Malayan cinema tabloids *Amusement* and *Dianying Quan*, this article aims to reconstruct the popular memory of "Mahua (Malaysian Chinese) Cinemas" and their relationship with "Mahua Literature" and Chinese film culture. It also probes the naming of "Mahua Cinema" in their temporal context and how they re-present post-war Malayan Chinese female migrants, loyalists, and foreigners, with reference to historical materials on the migration of Chinese females to Nanyang in early days. Women play the lead in all three films, while men assume supporting roles. Through the ramblings of a madwoman, it predicts the binary oppositional thought of the cold war period.

This article also critically employs relevant Cold War Singaporean and Malaysian theories to analyse and compare the Chineseness and political groups in these films. All three films were produced after the war, when the Malayan Communist Party, who debated aggressively about the "uniqueness of Malayan Chinese literature and art", was burgeoning. Besides attempting to portray the real Singapore-Malayan local colour in that time and place as advocated by the "uniqueness of Malaysian Chinese literature and art", Wu Cun and his local production partners, the Shaw Brothers Company, also re-presented the left-wing practice of Malayan Communist Party guerillas and their supporters that had been suppressed by mainstream historical discourse.

This article holds that the complexity of Chineseness and its ideology in these three early Mahua films lies in their being "neither Malaysian nor Chinese", that is, being neither purely Malaysian Chinese nor completely Overseas Chinese. This suggests, therefore, that these films were completely or selectively forgotten when current mainstream Mainland Chinese film history, Hong Kong/Taiwan film history, and Singaporean and Malaysian film history were written.

Keywords: Wu Cun, Mahua Cinema, Popular Memory, Chineseness, *Song of Singapore*, *Second Hometown*, *Spending a Days Like a Year*

一、人民記憶：馬華電影與馬華文學

> 「馬華」此詞取自「馬來亞華僑」，含義包括「馬來西亞華人」。此概念自1930年代以降，被運用在馬來西亞華人文學（馬華文學）中，可是至今從沒運用在馬來西亞的華語電影個案上。我希望將馬來西亞華人電影定位爲一種遊離的電影文化，馬華電影和馬華文學足以等量齊觀。(Raju 2008: 72)

來自馬來西亞任教於澳洲蒙那許大學(Monash University)學者拉朱(Raju, Z. H)於2008年在《華語電影學刊》(*Journal of Chinese Cinemas*)發表以「馬華電影」爲題的論文，嘗試把「馬華」和「馬華電影」以及「馬華文學」進行等量齊觀的連鎖，這是很值得肯定的角度，然而在連鎖過程中，他對「馬華」和「馬華電影」二詞還欠缺歷史脈絡的申義，更對「馬華」源起的理解有失分寸，其中的馬來亞共產黨（以下簡稱「馬共」）脈絡被徹底抹除了，拉朱(2008: 69)甚至認爲馬來亞的誕生「沒有流血、民粹運動和反殖民抗爭」，此乃後冷戰年代知識分子對新馬勞工階級的歷史鬥爭嚴重有所欠缺的表述。這是多年以來新馬知識界的集體失憶現象繼續延伸向海外發展的結果，不可等閒視之。

「馬華」一詞最初於1930年代被馬共和參與馬來亞地方文學筆戰的華文作家使用（游俊豪2006：178；Yow 2011：220）。《南島之春》收錄1930年代馬共的會議決策和馬共史略，行文中明顯把「馬華」和「華僑」區別開來(佚名 1946d: 18-20)，「馬華」指的是在馬來亞出生以及有意在此永久定居的華人，以區別於「華僑」，即那些僅短期流寓在馬來亞，最終要回去中國發展中國民族大業的華人群體(Cheah 1992: 31)。[1]二戰後的「馬華文藝獨特性」論戰，論者很明確指出「馬華是全部在馬來亞的華人之統稱」（秋楓 1971b：100）因此，嚴格上，「馬華」乃是「馬來亞（或馬來西亞）」與「華人」二詞的結合（游俊豪 2006：178），並不是上述拉朱所謂的「馬來亞」

1 《南島之春》的相關文件已被翻譯成英文，收錄於(Cheah Boon Kheng 1992: 114)。感謝何啓才提供《南島之春》的原文版本。

和「華僑」的簡寫。「馬華」的涵義從早期至今一直在發展和變異，它的馬共脈絡漸漸被淡化或遺忘。廣義上，它在不同時代可以是馬來亞華僑、華人或華文或華語語系的代稱，不過此詞起源的馬共歷史脈絡須要持平得到關照。以反共見稱的馬華公會於1949年成立，此「馬華」也是「馬來亞華人」的簡寫，不過由於馬華公會是右翼華人政黨，在1950年代一躍成爲全馬最大的華人政黨至今，「馬華」一詞的馬共脈絡更是漸漸被人遺忘。

林建國(2004: 20)認爲「『馬華文學』是早期馬華作者對他們歷史位置的解釋，因此是馬來亞部分人民記憶(popular memory)的具體呈現」。二十世紀上半旬馬華電影的左傾色彩更可以作如此觀。[2]「人民記憶」被傅柯詮釋爲那些被禁止書寫的歷史記憶，被那些沒有權力進行歷史著述或著書的人民，通過諸種方式去保存、追憶和使用，不脛相傳下來，但當局卻已設置重重機制，例如流行文學、教科書，乃至更有影響力的影片，以阻擋人民記憶的傳播與流通。這一切導致勞工階級對本身的歷史知識，正持續萎縮，縱然尚未完全消失(Foucault 1989: 91-92)。二戰前後至1950年代是新馬人民不分族群和信仰，進行獨立訴求和階級鬥爭的反帝反殖年代。單是1940年代下半旬，民間製作的馬華電影至少有六部，不約而同均處理二戰帝國殖民主義對新馬人民所造成的創傷記憶，觀賞過馬華電影的人民成千上

2 感謝匿名評審提醒，馬華文學史家多以「戰前馬華文藝」、「戰後馬華文藝」、「獨立前馬華文藝」來描述1957年馬來亞獨立前的馬華文藝作品。筆者認爲更需注意，20世紀上半旬新馬報刊掀起「文藝」風氣，此乃中華民國時期各類以「文藝」之名的辦報之風，隨著報人離散到南洋的延續，此「文藝」一詞是「文學藝術」的代用詞與慣用語，而且「文藝」還是「電影和文學的結合鏈」（葉月瑜 2011：92）。以新馬的《新國民之報》爲例，其副刊《新國民雜誌》從1919年以降提倡「新文藝」，除了刊登大量馬華文學作品，也於1920年代刊登戲劇和電影的相關報導、文章和評論，更在1926至1927年間，頻密刊登有關新馬的首部電影《新客》的電影劇本、電影工作者手記、評論和廣告。而當時《新客》的生產，正是回應當時馬華文壇提倡的「南洋色彩文藝」(Hee 2014: 249)。可見馬華電影和馬華文學共處於重疊的馬華歷史脈絡，共享著血脈相連的人民記憶。二戰後發生的「馬華文藝獨特性」論戰，當時很多作家也把馬華文藝和馬華藝術交替使用（秋楓 1971a：89、91）。換言之，「馬華文藝」比「馬華文學」涵蓋更廣，它含蓋馬華文學以外的表演藝術等等。

萬，這一切足以構成二戰後馬華人民記憶的基礎。[3]

相對於馬華電影，二戰後的英殖民政府也開始透過其屬下機構「馬來亞製片組」(Malayan Film Unit)，生產一系列的電影和記錄片(Hassan 2011: 177-196)。電影是一種更有效「重新操控人民記憶」的手法(Foucault 1989: 92)。這些反共影像製作「集體記憶」，從而「佔有、治理和支配人民記憶，限定記憶所包含的內容」(Foucault 1989: 93)，以阻擋中蘇左傾意識形態對新馬人民的影響，並美化冷戰年代勞工階級的幸福生活、勞資雙方的和睦共處以及馬來亞三大族群攜手擊退馬共邁向獨立的過程（許維賢 2014：12）。[4]在這種去歷史化的表述下，馬共成員付出鮮血的反殖民鬥爭在馬來亞獨立歷史論述的詮釋下，反而僅是一場虛構。

拉朱以爲「馬華電影」(Mahua Cinema)出於他近年的「創造」，乍聽之下「馬華電影」好像眞的近年憑空而降。「馬華電影」卻跟馬華的人民記憶似乎無關？此詞僅是拉朱從馬華文學的命名得到啓

---

3 其實人民記憶的構築不在於電影數量的多寡，它既取決於人民對歷史記憶的深淺，也在於人民記憶被官方論述所淡化的程度有多大。這六部電影除了吳村的《星加坡之歌》、《第二故鄉》和《度日如年》，也包括當年賣到上海的《華僑血淚》(1946)、《海外征魂》(1946)和《南洋小姐》(1947)。《華僑血淚》和《海外征魂》的電影拷貝至今依然保存於中國電影資料館。香港電影資料館也藏有來自中國電影資料館的《華僑血淚》拷貝，也曾於近年跟中國電影資料館調閱《海外征魂》，在香港公開放映，並舉辦《海外征魂》導演尹海靈伴侶—侯曜導演的電影座談會。相比之下，上述電影的原產地星加坡，此地英語學界對這些電影反應很冷淡，官方至今還把任何正面再現馬共色彩的影片視爲對國家安全的威脅。最具有代表性的新加坡電影史《潛影：新加坡的電影》2000年初版，完全忽略1959年以前的這些華語電影(Uhde and Uhde: 224-228)，2010年版本補上1950年代之前的華語電影 (ibid.: 300)，主要依賴本地官方華文報記者王振春1980年代以降對早期星加坡娛樂圈人物的採訪報導，稍微提及吳村的這三部電影(王振春1990：27-28)，不過認爲尹海靈的電影例如《南洋小姐》沒在戲院公映(ibid.：26)，此論值得商榷。王振春的採訪報導有不少失誤，也沒有對照當年的舊報刊相互查證，例如把《華僑血淚》的導演蔡問津誤作尹海靈等等(ibid.: 2)。這一切問題多少顯示這些電影的人民記憶長期被官方淡化，最終以流言的方式在街頭巷尾流傳。

4 換言之，人民記憶不能被理解爲「集體記憶」，因爲官方已參與了「集體記憶」的製作。

發？根據彭麗君(2008: 116)〈馬華電影新浪潮〉的描述，馬華電影近年「造就了洶湧的馬國新浪潮，攻佔了全球主要的電影節，贏了掌聲也摘了獎項」。「馬華電影」似乎跟「馬華文學」不同在於，「馬華電影」的提法在馬來西亞的人民記憶含量中更低？根據近年始作俑者之一的馬華導演陳翠梅的說法：「……馬華電影就一直到2000年後才出現，而且很奇怪的是，我覺得這個馬華電影出現跟馬華文學一點關係都沒有」。此說出自2009年陳翠梅在台灣中山大學發表專題演講〈馬來西亞新電影：談馬華電影的直通巴黎〉，她坦承「我今天有一個很奇怪的命題，就是本來我們是要談馬來西亞新電影，但是我想因爲這些馬來西亞的新導演都是華人，我覺得暫且把它叫作『馬華電影』」。連當天擔任主持的馬華文學和文化研究翹楚之一的張錦忠，亦現場坦言：「這個詞我從來沒有想過，從來沒有見過。」[5]

其實上世紀二戰後，「馬華電影」的提法已經在星馬報刊中誕生和通行。此說可追溯自本文要討論的這三部被吳村拍於二戰後的星馬本土華語電影。上海聯華公司及明星公司的導演吳村，二戰時期亡命印尼爪哇長達五年（吳村 1946a），[6]在吧城（雅加達）參與巫語影片的攝製（吳村 1946d），戰後回返滬路的途中，停駐星加坡，被邵氏機構聘請，於1946至1947年間，在星加坡成功完成編導三部華語電影《星加坡之歌》（以下簡稱「星」）、《第二故鄉》（以下簡稱「第」）和《度日如年》（以下簡稱「度」），並如期公映，在南洋引起熱烈迴響和討論。[7]「馬華電影」的命名在電影未開拍前的討論過程中經已誕生，[8]後來也被《第》的本土女演員兼戲劇導演紅菱在

5 感謝張錦忠以及其學生協助提供該專題演講的錄影VCD。

6 無頁碼，以下《娛樂》頁碼省略註明。

7 「星加坡」是1965年獨立之前廣泛使用的舊稱。爲了尊重歷史語境，文中提及1965年之前的事跡，一律以「星加坡」稱之。1965年之後，則以「新加坡」稱之。

8 參見當年化身爲應聘演員的《娛樂》記者老梁對吳村的報導和採訪。老梁：〈吳村發表《星加坡之歌》內容：以多方面的描寫星洲淪陷後人們的黑暗面生活／歡迎華僑有志於銀幕青年參加發展**馬華電影**事業〉（粗體爲本文作者所加），《娛樂》第67期（1946年8月7日），版1。

《娛樂》雜誌撰文敘述（佚名 1947g）。

紅菱當時乃馬來亞話劇家，[9]被吳村力邀在《第》中演飾片中奉行獨身主義的大姐角色。吳村這三部電影，聘用頗多星馬本土的話劇演員，尤其重用金星歌舞劇團的演員。《第》在未公映之前，其電影劇本已被金星歌舞劇團改編成話劇《第二故鄉》，進行公開演出，可見當時的「馬華電影」跟二戰後的「馬華劇運」，緊密互動。二戰後的首部星馬本土華語電影《華僑血淚》，其導演蔡問津，即是當年推動「馬華劇運」的能手、職業性劇團「中華劇藝社」的導演之一（蔡問津 1946）。由此可見起初馬華電影跟馬華文藝的緊密聯繫。

雖然紅菱在這篇〈我對於馬華電影事業的看法〉中，沒有對「馬華電影」下定義。不過從行文看來，她主要指涉的是那些在二戰後在馬來亞（包含星加坡）由華人導演拍制的「新興電影」。她認爲「因爲是新興，幼稚想來是難免的」，例如演員「幾乎都是完全沒有電影藝術的經驗」。她在此文著眼於「馬華電影」在「理想和現實」之間的矛盾，前者是追求「電影藝術的社會任務」，後者是「迎合一般觀衆心理」；過於強調前者，失去了觀衆，片子藝術價值多高也是徒然；過於注重後者，電影迎合觀衆低級趣味，製片商乘機牟利，觀衆的落後性，無助於電影事業的健全發展。她持見馬華電影要有前途，必須在這兩者之間「找出一條中和之路」（紅菱 1947）。

導演吳村1904年夏天出生於閩南潯江（吳村 1934：無頁碼）。原名吳世傑，早年在廈門與文友「共組廈門通俗教育社新劇部哄動一時」（謝雲聲 1946），1920年代在上海研習音樂，三十至四十年代在上海導演電影包括《四千金》、《天涯歌女》、《新地獄》、《黑天堂》等等（佚名 1946c），廣受歡迎。其中1940年《天涯歌女》插曲，姚莉主唱《玫瑰玫瑰我愛你》，即由吳村塡詞，陳歌辛譜曲，流傳至今，甚至傳遍東西，1950年代已有美英歌手灌錄唱片以英語

9 紅菱自稱十五歲就參加劇團，演過《日出》、《大雷雨》、《歲寒圖》和《花踐淚》等等，演過獨幕劇大約在四十個以上，單是《放下你的鞭子》在馬來亞等地至少演過一百場以上。（佚名1947d）

翻唱。早年程季華(1961: 270)編的《中國電影發展史》，對吳村的電影略有評論，不過貶多於褒，力圖批判吳村的電影風格不符合新中國主旋律電影的意識形態。例如批評吳村編導的《風》：「缺乏堅實的生活基礎，因而顯得空泛」；另外一部吳村導演的《重婚》，被程斥爲「徹頭徹尾反動的出品」(ibid.: 31)；吳村編導的《春之花》，被視爲「落後影片」(ibid.: 455)；另外一部《女財神》亦被程批判，歸類爲「軟性電影」(ibid.: 497)。近年大陸學者指出吳村的政治傾向與左翼電影人心有靈犀，藝術觀念上則與「軟性電影」論者契合（張 2012：136）。1930年代的「軟性電影」與「硬性電影」論爭，吳村作爲知名導演是論爭雙方拉攏和爭取的對象，以劉呐鷗爲首的「軟性電影」論者強調的是電影的娛樂功能、表現手法和技巧，以及對電影本體的認識；而以共產黨地下影評小組負責人王塵無爲代表的「硬性電影」論者則關注創作人員與作品的政治傾向性，主張用進步的思想影響觀衆和社會，強調作品必須關注現實，揭露社會黑暗(ibid.: 138-140)。當時吳村曾與劉呐鷗等人合作生產幾部「軟性電影」，成爲他在文革期間被斥爲反動陣營的罪證，最後於1972年在西安監督勞動期間去世，死因乃「非正常死亡」(ibid.: 142)。

吳村一生的創作都在左與右的狹縫中尋求空間，在教育性與娛樂性之間遊走，其作品以縝密獨特的構思能力和嫻熟冷靜的鏡頭語言成爲上海灘最爲賣座的商業電影導演之一（陳清洋 2012：85）。吳村雖然承認電影肩負社會屬性，但也認可電影的商品屬性，強調技術革新，打造視聽奇觀(ibid.: 88)。二戰後吳村持續堅持一部可以讓觀衆喜愛的電影，除了其意識內容，聲、光和技術也是不可忽視的（佚名 1946a）。他認爲電影的優劣，以二戰後惡劣的拍片環境來看，「題材的意識應佔重要，編導，導演，演技以及一切技術佔次要」（吳村 1946c）。不過他澄清：「我們並不是說把幾句切合時宜的標語口號，寫在紙上映在銀幕給觀衆一讀就行，我們應該好好的將藉著電影獨特的技術搬上銀幕才是」(ibid.)。吳村顯然認爲影像性不等於文字口號，因此拒絕政治意識形態掛帥的電影，然而也不認爲需要誇大電影形式和技術的重要性。他理解二戰後香港和上海影業，在人材、技術、器

械方面跟戰前一樣欠缺，所以賣座最好的片子「只能以劇情與明星來騙取觀衆，而不能以電影獨特的藝術讓觀衆欣賞，老是給好萊塢的出品橫行著」（吳村 1947k）。吳村看重電影藝術，對中國影業總靠劇情與明星吸引觀衆不以爲然，他認爲這「是危險的『賭注』，笑煞人的事情」(ibid.)。他提及1946年法國費城舉行的世界電影比賽，蘇聯的彩色片《寶石之花》榮獲冠軍，他樂觀其成蘇聯電影的崛起：「好萊塢的影片雖是還可橫行著，可是他的強大敵人已經出現」(ibid.)。

吳村非常看好二戰後的星加坡拍片前景，甚至認爲「太平洋的好萊塢在這裡」（吳村 1946b）。其一理由是美國的好萊塢電影工業僅能生產西片，不能拍攝能滿足華僑消費的國語片：「戰後的世界兩樣了，美國電影在戰前已達到高峰，因語文關係，目前如欲在太平洋推廣，恐難有成就，況太平洋各族，自己既有影場，當然自己攝其所好，這更是使美國營業家感到頭痛的」(ibid.)；其二理由是二戰後，上海和香港在各方面的拍片條件已開始不如星加坡。原本作爲國語片製作中心的上海，百業蕭條，再加上諸種危機四伏的政治形勢，電影工業一蹶不振，已無法滿足廣大南洋華僑的看片需求；在香港拍片則必須面對「場地、資力、人材」(ibid.)的問題。吳村(ibid.)透露：「星加坡原佔中國電影的市場的一半，過去習慣，一部中國影片的市場，可分爲三段，(A)中國本部(B)菲列濱(C)南洋各屬（即安南暹羅、英屬，荷蘭是也）而南洋各屬，總售予星加坡，然後由此分給，不論每月出品若干，均可吸收，戰前大約國語片每月在十部左右，今則無之」。爲解決南洋的片荒，吳村非常樂觀預言二戰後的星加坡可扮演太平洋的好萊塢。

這是當年邵氏機構在其出版的電影雜誌《電影圈》對《星》的廣告用詞：「全部南洋性格、全部南洋情調：謳歌華僑抗日史實／描寫日寇殘暴行爲／提高華僑文化水準／確立**華僑電影**事業」（佚名 1947b：24）（粗體爲本文作者所加）。當時報刊宣傳吳村的這些電影，「華僑電影」和「馬華電影」穿插通用，例如上述同樣由邵氏出版的電影小報《娛樂》，即選用「馬華電影」來報導和宣傳這些電影。這最初再現這些電影「非馬非華」的定位和生產形態：既不純粹

是屬於馬華，亦非完全肆屬於中國華僑的電影形態。[10]

當年挽留吳村在星加坡拍片的邵氏機構老闆邵仁枚，除了國片來源不足，推動他在星加坡製作「華僑電影」；欲通過影片公開日軍在南洋的暴行，亦是他籌備恢復被日軍所佔據和破壞的製片廠的重要原因（邵仁枚 1947：2）。邵氏公司作爲冷戰年代的『右派電影公司』（李培德 2009：86），在1948年之前卻支援吳村拍攝這三部帶有左翼色彩的華語電影，至今尚未得到研究邵氏公司電影史的學者重視。邵仁枚給予吳村「在編導上以極度自由與權力」（吳村 1947a），吳村亦自發響應邵仁枚的號召，三部電影中，有兩部控訴日軍對南洋華僑的迫害，即《星》和《度》，另外一部《第》亦以二戰爲重要時代脈絡，再現華僑在二戰後萌芽的本土意識。導演最初抵星，向媒體表示希望通過電影將「各民族生活的風趣、華僑在南洋苦幹的精神、愛國的熱潮」（佚名1946a）介紹給中國各地的同胞。

由此端倪，早期馬華文學的反殖民脈絡幾乎跟馬華電影的生產，出於幾乎同樣的時代脈絡，它們的發生「不能只從中國新文學的影響的角度看待，也須從中國以外被殖民的第三世界角度審視」（林建國 2004：17）。「中國影響論」從過去至今不斷被學術主流話語生產出來，但作爲第三世界的馬華文學和馬華電影反殖民反帝國的本土脈絡，馬華文學一直斷斷續續在不同年代被左傾學者付諸局部討論，但有關早期馬華電影的研究卻近乎闕如。基本原因不外這三部電影拷貝經已失傳，甚至被兩岸三地的華語電影史遺忘。這三部由邵氏機構出品的華語電影，連最重要的香港電影資料館出版的《邵氏電影初探》附錄的歷年〈邵氏影片片目〉（黃愛玲 2003：282-334），也遺漏這三部重要電影，網上的館藏目錄也不見這些電影資料。縱然中國大陸學者有零星研究吳村的早期電影，然而至今這些研究都沒處理吳村在

10 本文不但沒有把「馬華」和「華僑」一刀切開，反而要通過「非馬非華」論述，突出兩者之間可能擺盪於本土性和離散性的靈活認同(flexible identity)，即使大部分人抉擇「馬華」身份，不意味著他們在文化情感上就必需擺脫「華僑」心態。如果強制要求「馬華」完全擺脫「華僑」心態，這才是犯上把「馬華」與「華僑」二概念進行切割。

星加坡拍攝的電影，附錄的吳村作品年表要不是空白（陳清洋2010：45），不然就是僅列出這三部電影名字和出品年份，但沒有影片公司名字和演員名字（張煊2012：143）。

這一切是否僅意味冷戰時代的馬華人民記憶，在近年馬華新世代的集體缺席下的選擇性失憶而已？早年馬華電影作爲馬華大衆文化的人民記憶，爲何在此時此地，甚至離散的華人社區乃至中國也同樣缺席？何以這些早期馬華電影的時代脈絡被遮蔽和遺忘？究竟是怎樣的後冷戰歷史條件、華人性的知識生產和國族主義導致這些屬於馬華的人民記憶，不但不被中國和新馬官方書寫的民族國家歷史記取的同時，亦被離散的馬華文學與華語論述遺忘？

二、華人性：華人政治類型與國族主義

王賡武(2005: 181)把「華人性」[11](Chineseness)理解爲那些「中國以外的所有華人具有某些與中國國內的中國人共通的東西」，共用著中國延綿不斷的歷史。他認爲「華人性」是既鮮活又變動，它是一種共用歷史經驗的產物，其增長持續有賴於這些歷史經驗共用的記載(Wang 1991: 2) ，而無需依賴於帝國版圖(ibid.: 6)。這些歷史經驗也部分銘刻了華人對其祖籍和籍貫的血緣意識。中國人的血緣意識卻在很長時期成爲召喚「華人性」最大的參照數，這成爲王賡武(2005: 185)把「華人性」問題化的根源：「華人性被等同於血統或血緣，而忽視了所有認同問題以及文化和社會特性的重要性。」爲了避開中國人的血緣意識主導「華人性」的內容，王賡武引進西方的國族主義和身份認同概念，對「華人性」進行分析。他常把「華人性」和「華人

11 近十多年，越來越多研究東南亞歷史的學者，更願意把Chineseness譯成「華人性」，而不是「中國性」。其始作俑者之一的劉宏，對此有一解釋，他認爲Chineseness「通常被譯爲『中國性』，由於『中國』所包含的強烈的政治和民族國家意蘊，用於海外華人的場景似有不妥，故筆者將之譯爲『華人性』。」（劉宏 2003：35）

的身份認同」互相交替使用。例如他認爲1950年之前東南亞華人看待其華人性的方式僅有兩種：即中國民族主義認同(Chinese nationalist identity)和歷史認同(Historical identity)。前者是建立在孫中山的民族觀念之上的認同；後者認同於悠久的中華文化歷史，主張傳統家庭價值和對宗族起源和籍貫分支的忠誠(Wang 1988: 1-2)。他認爲「華人性」是一種不斷增強對中國事物關懷的自我意識，它因此必須在非華人的視界下重新被檢視其發展和重現(Wang 1991: 2)。由此端倪他把「華人性」置於「自我」和「他者」（非華人）的論述，正是把「華人性」視爲身份認同的一種。身份認同正是被理解成「我們如何看待自己與他人如何看待我們的方式」(Shih 2007: 16)。

王賡武認爲「華人性」和「華人的身份認同」不易界定，但兩者至少均包含能爲人指出的「具體形象」(Wang 1988: 16)。在長期對這些「具體形象」的觀察上，王賡武在冷戰年代提出他的華人政治類型理論。那是一篇寫於馬來西亞「五一三」種族暴亂事件後的論文，王賡武以國族爲中心點開展他的華人政治類型理論。[12]其核心概念是以華人的政治意識形態，劃分東南亞華人的三種華人政治類型。這套理論認爲『無論**何時何地**東南亞都會出現三大華人政治類型』（Wang 1970：4；粗體爲本文作者所加）：A類：與中國政治保持直接和間接的聯繫，自命爲華人社會的思想領導者，非常坦率和慷慨激昂。B類：這類型的華人構成東南亞華人的大多數，一般上是精明而講求實際，相信金錢和組織是一切政治的基礎。C類：土生華人族群是核心成員，

12 王賡武的名字經常與東南亞華人社區的重要社會事件連在一起（何澤2000：99）。他曾參政，於1968年在馬來西亞和陳志勤、林蒼佑等人創辦民政黨。五一三事件發生後的1970年代，民政黨被拉攏跟官方當權巫統合作，組成國民陣線聯盟至今。王賡武1964年被星加坡教育部長受邀草擬《王賡武報告書》，全面檢討星加坡南洋大學的學制和教學內容，後來被部分南大校友指責是導致南大改制和關閉的主要原因之一。王賡武曾澄清該報告書是在新加坡仍是馬來西亞的一分子的背景下提呈，當時除了他是主席之外，委員會的其他成員都是新加坡人，他萬萬預料不到1965年新加坡脫離馬來西亞獨立以後，他一夕之間變成一個外國人，這份報告書仍被發表，而合併事件是在發表報告書15年後方才發生，因此自己不敢承擔影響南大命運的責任（何惜蔚、許維賢2003：23）。

也包括馬來亞國族主義者以及那些一直抱有不同程度含糊動機的其他人(ibid.: 4-30)。王賡武(Wang 1970: 5-6)也強調對這三大華人政治類型的描述，旨在揭示它們各自的主要特徵，這三大華人政治類型的成員不是固著的，其界限之間往往難以劃分，成員之間也會互相流動。

本文認爲這三大華人政治類型，如果僅作爲歷史敘述的描述框架，而不是規範框架，這對我們描述和把握二戰前後和冷戰年代的新馬華人特徵，依舊有其理論的極高實用性。因此，本文會參照此描述框架，對照吳村這三部電影所再現的二戰前後新馬華人特徵，以更準確透視這段歷史敘述的新馬華人所面臨的困境。在描述的同時，更會反思這些在冷戰年代生產的華人政治類型理論，有否化約當時華人的多元性？由於這套理論在後冷戰年代被王賡武發展成爲從東南亞華人延伸到對所有世界各地海外華人的描述和規範。這些華人政治類型彼此之間的「具體形象」和差異是他長期以來探討「華人性」和「華人的身份認同」的重點（王賡武2002：222-256）。顯而易見，當王賡武已把這套理論作爲規範框架來進行全面檢閱世界各地海外華人的身份認同和其華人性，理論本身就被剝奪了其因時置宜和因地置宜的脈絡分析功能。有鑑於此，本文不準備把此理論作爲規範框架來使用，反而會批判性地對這套理論的意識形態進行分析。

按照王賡武(Wang 1970: 10-14)的說法，華人政治類型的意識形態直接影響到其華人性多寡和身份認同的傾向。A類華人的華人性最強，中華民族主義認同傾向最爲強烈；B類的華人性多寡取介於投資利益考量，民族主義認同傾向時而傾向中國，時而傾向星馬本土政治；C類的華人性和中華民族主義認同傾向最爲淡薄，因而被英殖民政府和馬來政權扶持，在獨立前後領導本土華社的國族政治。王賡武頻頻質疑A類華人在星馬獨立後所能扮演的有效角色：「A類華人與其說是共產主義者，不如說是沙文主義者(chauvinists)，除了復興中國權威和尊嚴之外，他們別無所求」(ibid.: 23)。這是他在冷戰年代以西方的國族主義爲中心，對A類華人能否在政治上對定居國保持忠誠的質疑。他持見贊成未來新馬民族國家政府必然繼續孤立A類華人，爭取C類華人並給予恰當地位，給予B類華人足夠支持，以確保其穩定

和合作(ibid.: 28)。

從冷戰年代到後冷戰年代，王賡武重複論說作爲華人並不是絕對的：「海外華人(Chinese Overseas)可以不包括自我否認是華人且與華人的儀禮、實踐和制度無關係的人，無論他們的血統如何。」（王賡武 2005：183-185）[13]在此前提上，王賡武提出他的「華人性的文化光譜」(cultural spectrum of Chineseness)，即在某些特點上，一些華人可以更具有「華人性」一些，另一些華人可能沒有那麼多的「華人性」。（Wang 1988: 1；王賡武 2005：183；Wang 2013: 132-141）他也屢次指責帶有強烈華人性的A類華人是「大漢沙文主義」(1994: 166)，公開表揚C類華人李光耀是「傑出人物」(Wang 1970: 1)。這一切顯示王賡武以國族主義和身份認同理論來度量華人性的內涵和多寡。[14]此說是否預設中國以外的華人的華人性是跟他們對定居國的國族認同，有著非此即彼的二元對立和此消彼長的因果關係？因此要求海外華人淡化其華人性，以效忠於定居國的國族主義認同？此說跟東南亞排華的國家統治階級長期以來對當地華人的指控和質疑，是否共享同樣的冷戰思維邏輯？強化了國族主義理論的優位性和絕對性？在直面東南亞土著社會屢見不鮮的排華現實浪潮脈絡下，固然作爲華人並不是絕對的，然而作爲當地國民的華人，他們必須要全面效忠於當地國族認同的說法，這是否也不應該是絕對和無條件的？

馬華人民記憶在冷戰年代被帝國殖民主義主導的國族論述襲擊下的碎片化，是否已局部決定了馬華社會在這段歷史建構下的數種華人政治類型，所構成的不同程度「華人性的文化光譜」(Wang 2013: 141)？倘若那個被問題化的「中國」永遠是我們參照「華人性」的原罪／原道源頭，那麼19世紀以降和冷戰年代的那些來自歐美殖民帝

13 王賡武(2005: 185)的另外一個前提是「海外華人」不包括台灣、香港和澳門的人，這些人一律被他稱之爲「中國人」(Chinese)。

14 匿名評審認爲王賡武的「華人性」不是一種可度量的概念，然而史書美已指出王賡武是在把「華人性」當作可以度量和量化的東西，在此框架下，一個人可以更具有一些「華人性」，其他人則可能沒那麼多「華人性」(Shih 2010: 35)。

國的國族主義論述，或者某種被普遍主義建構爲「現代性」的生產論述，它們也與「大漢沙文主義」一樣以不同的程度和切入，參與建構我們的「華人性」，這是否也應該同樣被我們問題化？

本文以爲吳村這三部「非馬非華」的電影文本，正好提供我們一個反思馬華電影「複雜的華人性」（彭麗君 2008：117）的入口。當然吳村的用心也不僅於此。這三部電影均以女性爲主角，男性爲配角，不但重現了馬來亞華人婦女運動在抗日衛馬後的餘緒和困境，也深刻再現華人女性移民及移民後代對傳統華人家庭制度和社會性別的反思和突圍。這些發生在1950年代之前女性群體的人民記憶，到底在多大程度上跟王賡武對1950年代之前華人看待其以家庭價值觀爲中心的「華人性」的描述方式有所出入或重疊？時下被遺忘的這些早期馬華電影，會不會正好說明這些記載早期馬華的人民記憶，正長久以來被各種以國族之名或離散之名的全球跨國資本主義所遮蔽？本文會批判性地挪用王賡武在冷戰時代提出的星馬華人性和華人政治類型理論對當時華人的描述，分析和對照這些電影再現的華人性和華人政治類型，並嘗試回歸和落實到理論本身進行反思。

三、女性移民、遺民和夷民

雖然馬來亞華人婦女運動興起於十九世紀末，但主要局限於那些受英文教育的海峽華人婦女。伴隨著二十世紀以降從中國南來的知識分子日益增多，以及華文教育和女校的蓬勃發展，五四新文化運動的婦女解放思潮漸漸登入新馬兩岸，在華文報刊中激起此起彼落的迴響，並在1937年日軍全面侵略中國後的時期發展到一定的高度。南洋愛國華僑通過抗日救亡運動，動員華僑婦女走出家庭，參與、組織和策劃社會活動例如義賣義演。這些抗日活動跟華人婦女運動雙管齊下並行，喊出「國家興亡，匹婦有責」的口號。當時很多華人女性知識分子、女教師、女學生，甚至女性底層例如女工、舞女等等，皆同時是抗日活動和婦女運動的積極宣傳者、領導者或參與者（范若蘭 2005：257-315）。

二十世紀初以降大量從中國南來的女性移民，尤其是當1930年代中國婦女的大量移民使馬來亞成爲海外華人婦女人數最多、比例最高的社會(ibid.: 108)，無疑爲上述的抗日活動和婦女運動提供家國想像的支援基礎。從中國南下新馬的女性移民，從十九世紀下半業以降，雖然數目逐年增加，但與男性移民比例比較起來還很低(ibid.: 78)。步入1920年代，女性移民的比例大爲提高，一直持續發展到1938年，當殖民地政府公佈將要對女性移民實行限制後，許多本來猶豫不決的婦女最終抓住限制實施前的最後時機，趕在1938年5月1日前蜂擁而來，這造成女性移民在當年首次超過男性移民(ibid.: 78)。1937年是女性移民最多的一年，一方面由於這是經濟發展最好的一年，需要大量勞動力；另一方面則是由於日本全面侵略中國，爲避戰火，人們紛紛到南洋(ibid.: 78)。

這些中國女性移民的遷移被學者劃分爲三種模式，即依附遷移型、主動遷移型和被動遷移型：「依附遷移型主要是指隨丈夫和家人遷移、或出洋與丈夫以及親人團聚者；主動遷移型是指婦女處於謀生或自立的需要而獨自移居國外；被動遷移型是指違背本人意願的移民，主要是被人口販子拐賣出洋的中國婦女和少女」(ibid.: 82)。上述前兩種移民模式，直接或間接再現於吳村以下的這三部電影。

第一部電影《星》正式開拍於1946年8月15日（佚名 1946c），歷時大概三個月完成，全部所用演員三百餘人（中人 1947：11），於1947年1月12日試映（佚名 1947i）。此電影原意題爲《三年八個月》，本意是要點出日本佔領新馬的三年八個月，帶給華僑的夢魘。後來嫌此名不易大衆化，改名成《星加坡之歌》。吳村(1947a)特別強調：「這『歌』字該作謳歌解，不應視爲『情歌妙舞』之『歌』」。他把此片定位爲具有歷史含量的「報告電影」：「『報告電影』如『報告文學』，但不是『新聞』，也不是『紀錄影片』，也不是『傳記』，是比處理一部普通電影尤其繁複的東西，把事實，傳聞和洩憤，歌頌夾雜混融，而成就的，最佳作品，過去如『西線無戰事』，現在如『北極紅星』都是」（吳村 1947c）。

《星》敘述三位女主角陳眉眉、楊淑明和錢浩如，在戰前戰後及

星加坡淪陷期中，從個人性格到生活信念上的轉變。二戰前三人都是上海某大學的同窗好友。其中眉眉是星加坡「僑生」（吳村 1947b：3）（亦稱「峇峇（男性）、娘惹（女性）」（周南京 2000：25），峇峇群體與中國出生的南洋華人移民群體，即「新客」相對，指涉那些在南洋出生，並具有南洋地方文化特徵的「土生華人」（陳志明 2012：77）。日寇侵佔上海，眉眉返居星加坡當教員。淑明的父母兄弟在上海戰火中喪生，爲免淪落戰地無依，她亦尾隨眉眉南下。校花浩如羨慕星加坡爲「海外天堂」（吳村 1947b：3），眉眉亦偕同她回南洋。淑明和浩如均寄居於眉眉的家「三數年如一日，頗覺相安」(ibid.)。淑明和浩如是女性移民的「主動遷移型」，這類型的知識婦女大多是爲謀生而出洋（范若蘭 2005：84）。眉眉則屬於「僑生」移民後代，劇情提及她返回中國讀書，以及其弟弟新民欲奔中國抗日不成，後來命喪日軍槍下，均符合「僑生」經歷「再度華化」(re-sinification)的20世紀初歷史趨勢敘述（王賡武 1994：11）。

日寇侵略新馬，眉眉加入地下抗日組織，淑明尾隨馬來亞人民抗日軍進入森林抗戰，成爲「山老鼠」[15]。唯有浩如，對於淑明和眉眉的抗日主張嗤之以鼻，她的理由是：「目前星加坡是英國的殖民地，將來日本人來了，是日本的殖民地，我們一樣是僑民的資格，幹嗎要這樣大呼小叫？」（大琳 1946）。由於不愛看那些「革命的女性的面孔」(ibid.)，她過後從眉眉的家搬了出來，投向星加坡旅館去當一名女侍應生，實乃交際花，並較後和漢奸王大雄結爲夫妻。

王大雄的母親是中國人，父親則爲日本人。大雄說得一口流利的北平話，但卻自認日本人，以便爲日軍提供更有說服力的情報服務。當他發現浩如過去的兩位同學是抗日份子，也懷疑浩如參與其中。浩如自辯：「那眞笑話，我這種人也可能說有了嫌疑嗎？老實說，我最注意是，胭脂，時裝，是汽車，是洋房，再放明白的說一句，我是個享樂主義者。我所需要的是一個眞心愛我的男人」（大琳 1947a）。

15 在《星加坡之歌》的敘述脈絡裡，這是漢奸和日軍給馬共的諧稱（大琳 1947b：版3）。

浩如來星加坡後崇尚物質的言行舉止，顯然更能取信於大雄，然而卻讓眉眉和淑明嘆息和憤怒。

在一次的不期而遇中，眉眉嘲笑浩如被男人包養，浩如威脅要告發眉眉的反日活動，眉眉爲求自保，開槍射死浩如。眉眉也因此被捕入獄。獄中她被逼供和鞭刑。片末星加坡光復，英軍帝國勢力重返半島，舉行盛大的勝利遊行，勝利歌聲飄進眉眉的牢房，眉眉「於勝利歌聲中逝去」（吳村 1947b：3）。淑明抗日衛馬有功，不但在森林舉槍擊落日軍飛機，亦在最後射殺了大雄，被同志冠稱爲馬來亞英雄。片末她偕隊伍參加勝利遊行，途徑舊寓，人去樓空，欲尋眉眉不果，心裡無限惆悵。

如果單以星馬華人在二戰後對中國政治的熱衷和支持／不支持程度作爲比較，王賡武描述的三大華人政治類型均出現在《星》中：淑明的革命形象傾向於A類華人、浩如的拜金主義讓她靠向B類華人，而眉眉是土生華人，則屬於C類華人。王賡武(1994: 166)描述A類華人於1945年後，他們經歷了一段短時間的民族主義復興，然後又經歷了一段較長時間的對共產中國的熱烈嚮往。這段敘述符合淑明作爲A類華人的馬共遊擊隊身份。[16]眉眉在抗日期間和淑明並肩作戰。這類《星》對C類華人和A類華人攜手合作的描述，基本上也跟王賡武(Wang 1970: 16)的歷史敘述吻合：「A類華人和C類華人在1941年以前很少共同點，然而在森林的抗日隊伍中走在一起，攜手抗敵，這兩大華人政治類型的互動影響，亦在戰後反映出來」。

王賡武非常正面肯定C類華人在二戰至獨立期間與各族攜手建構一個馬來亞民族的貢獻。對當時 A類華人的內部分歧，大部分人僅把中國共產主義大目標作爲政治議程來支持或反對，但欠缺建構一個馬來亞民族的理想目標，十分保留(ibid.: 15-21)。這些歷史論述長期以

16 雖然馬共遊擊隊不能等同抗日軍，但「抗日軍」主要由馬共遊擊隊創立和領導，至少百分之九十左右的抗日軍成員是由華人所組成。本文以「馬共遊擊隊」，而不採用「抗日軍」之稱，這是爲了更準確凸顯淑明的地下黨員身份。

來成爲主流歷史界的共識，往往被遺漏的是一條有關馬共與英殖民地政府在二戰期間和較後短暫合作的軸線。

馬共領袖陳平晚年在《我方的歷史》補充這段在他看來被主流史家纂改的歷史。他參與的馬共遊擊隊，領導馬來亞人民抗日軍，在抗日衛馬期間走在前線。英軍撤出馬來半島和星加坡後，主要是在背後提供馬共一些武器和情報以對抗日軍（陳平 2004：65-73）。日本投降後，英軍重返星馬的政治權利中心繼續殖民，最初英方還邀請16位馬共遊擊隊員參加星加坡的官方勝利慶典(ibid.: 133)，這就是《星》最後再現的有關淑明偕隊參與的勝利遊行。較後馬共遊擊隊員包括陳平等人受邀來星加坡，接受英軍頒贈的戰爭勳章，並安排住在萊佛士酒店，以及出席盛大的雞尾酒會(ibid.: 133-147)。不久雙方就英軍扣押馬共同志進行系列談判破裂。1948年英方宣佈馬共爲非法組織，全面取締。《星》微妙補抓了那一頁被遺漏或纂改的歷史。原來最後淑明站在勝利隊伍獨自惆悵，提前哀悼牢裡的眉眉同志，正提早補寫了馬華歷史將被人們遺忘的一頁。

三位女性的命運，也可視爲女性版本的「三民主義」，擺盪在移民、遺民和夷民身份之間，此消彼長。淑明是三位女性唯一的倖存者，勝利隨之帶來的心有戚戚和無限惆悵是隱喻，昭示著未來馬共命運的不祥預感。作爲抗日的馬共游擊隊成員，那種初嘗勝利的果實，畢竟在馬共歷史上是很短暫的。當馬共被英方宣佈爲非法恐怖組織，淑明想必和陳平一樣，很快又要拾起槍械躲入森林，與英殖民帝國勢力展開漫長的鬥爭。從華人移民一夕之間又變成馬共遺民，這裡遺民「指向一個與時間脫節的政治主體。作爲已逝的政治、文化的悼亡者，遺民的意義恰巧建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上」（王德威2007：47）。淑明一如陳平的倖存，不僅蒼涼，亦實屬啓示。

她的同伴眉眉在短暫的勝利歌聲中長眠，她的過世在電影小說裡似乎是作爲喜劇來處理：「各民族開著歡迎聯軍慶祝反法西斯蒂勝利大會，全民充滿著一種極其喜悅的空氣，一片勝利的歌聲，透入死寂的歐南律監房，眉眉歡喜得昏蹶了」（大琳 1947b）。眉眉是驕傲地安詳死去。作爲土生華人，她畢竟成就了自己一生從夷民轉變成遺民

的身份轉換。本來她可以是中國戰亂的局外者，生長於星加坡，卻對中國還有鄉愁。赴上海升學是她由夷入華的開始，但戰亂中斷學習，返居星加坡好景不長，日寇揮軍攻佔馬來半島，讓這位域外夷民把自己的命運，最終跟中華民族的抗日戰車緊綁一起，雖死猶榮。

浩如走的是一條完全和眉眉相反的離散道路。她不過是一位1930年代上海芸芸衆生中極爲常見的摩登新女性，流行的物質文化以及自由戀愛，是她一生所求。相對於兩位輕描淡寫的淑明和眉眉，電影小說對浩如戀物的癖好，反而有十分細緻的描寫。作者對這類都市女性的瞭解，可能遠甚於對左翼女性的掌握。片頭一開始就刻畫浩如在星加坡的轉變：「她忘記了多難的祖國，她鎮日裡悶著『毋忘儂』香水出產地的科隆，將被英美炸毀，差幸羅仁牙力的『美容水』市上尚未絕貨。」（大琳 1947a）。跟著空難來襲，浩如的拜物個性更是展露無遺：「情形不妙，她忙了，忙著打開衣箱，檢查著她心愛的化妝品，她眞是手忙足亂，幾乎連那最要緊的東西都忘了。那東西是一枝『密士必都』絳色唇膏」（大琳 1947a）。她自認沒有中華民族意識，誰當家作主，誰就是她服務的對象。她從中國移民，轉變成日本夷民，在電影中是以她在洗澡室低吟李香蘭的《賣糖歌》完成。李香蘭謊稱自身是中國人，在二戰後被揭發不是中國人而是日本人的曖昧身份，在《星》中是以王大雄既是日本人，又不純粹是日本人的間諜身份作爲對照。李香蘭和王大雄都說一口流利的北平話，兩人均是李香蘭所謂的「日本人一手炮製的中國人」（山口淑子 1990：35）。浩如選擇同時喜歡上這兩人不是巧合，這是她嘗試「提升」自己從中國移民轉換成日本夷民的方法。

四、獨身主義、瘋婦與華人性

第二部電影《第》於1947年1月10前後開拍（佚名 1947i），拍攝工作正式完成於同年3月16日（佚名 1947a），試映於1947年5月4日（佚名 1947f）。這是一部喜劇，以錯綜複雜的戀愛故事，再現華僑和土生華人的關係，以及華僑「身在他鄉，心懷祖國的種種愛國愛鄉

運動」（佚名 1947i），故命名爲《第二故鄉》。

電影敘述星加坡橡膠廠經理兼股東劉天賜，從中國南來三十六年（佚名 1947h），不曾返國，髮妻去世，後來娶娘惹爲妻（佚名 1947i）。育有三名女兒，大女和二女是天賜和髮妻的結晶，小女則是與娘惹生的孩子。大女蘭，獨身主義者，堅持不戀不婚；二女蓮，戀愛至上者；三女棠，天眞爽直，尙在初級中學肆業(ibid.)。橡膠廠董事長陳有福，乃南洋峇峇，繼承家父產業，垂涎蓮已久。不獲蓮接納。轉而向蘭求愛。蘭一口回拒：

> 我是抱獨身主義的，什麼叫戀愛？什麼叫作結婚？我完全不懂……因爲我覺得男子都還沒有脫離獸類的野蠻性，我怕，我很想吃齋念佛的，陳先生，今後請你不要問我關於這種無謂的事情了。（吳村 1947f）

蘭的獨身主義並不是那個時代單獨的特案，有大批來自廣東珠江三角洲所謂的「自梳女」群體，遍佈當時的星馬社會獨立謀生。她們像蘭那樣，視婚姻爲奴役和屈辱，並以生育爲不潔罪愆（馬建釗 1994：76），喜去齋堂(Topley 2011: 443)。這是二十世紀上半旬南洋華人女性中的主動遷移型移民（范若蘭 2005：84-87）。她們站在故鄉的觀音神壇(Topley 2011: 441)，在結拜姐妹的見證下，宣誓終身不婚不育，跟著由已自梳的婦女爲她們解辮，改梳雲髻，標示自己從今以後跟姐妹們一起獨立生活、自食其力(Stockard 1989: 71-73)。有者義結金蘭，進行女同性戀行爲(Topley 2011: 433)。自梳女來南洋的動機除了謀生以支援中國原生家庭，有者不少亦參雜著逃婚或反抗父權家庭的各種壓迫動機。從1933年至1938年間，華人女性從中國入境星馬，每月都高達殖民政府的最高限額五百位，其中一大批女性是來自盛行自梳的順德(ibid.: 442)。以順德縣的均安鎭爲例，從二十世紀初至1930年代：「下南洋的自梳女達到了百份之八十」（葉春生 2000：68）。她們入境星馬，佯報是寡婦（范若蘭 2005：84），掩蓋自己的獨身女子身份，以免被移民廳官員驅逐出境，誤判是被動遷移型移民例如妓女或被販賣的少女。

蘭跟自梳女一樣：「最恨男子」（吳村 1947g），尤其是中國來的男子，因爲蘭看到許多親戚嫁給中國人，都沒有好結果。這種恐懼

是符合歷史上自梳女對傳統中國男性的指責，他們無法提供幸福予中國女性，窮者遠走他鄉謀生，毫無音訊，無視髮妻被家婆虐待；富者三妻四妾，冷落髮妻（Stockard: 70-89，范若蘭 2005：85-86）。[17]當二女蓮決定要嫁給從中國南來躲避的貪官國寶，蘭就不表看好。蓮嫁給國寶後，隨即因貪汙，被當局抓回中國審訊，蓮鬱鬱寡歡，最終病重喪命。

縱然蘭最終在父母軟硬兼施下，勉強與有福訂婚。但婚禮當天，蘭決定逃婚，與妹棠離家出走，一起坐火車北上吉隆玻發展。換言之，倘若說蘭早年從中國南下，投靠父親，乃屬於依附遷移型的女性移民，片末她爲了逃婚走出原生家庭，從星加坡逃到吉隆玻，這次倒是越來越接近自梳女的主動遷移型移民。而棠之所以也走出家庭，亦跟逃婚有關，因爲她曾聽到其父親說過，如果最終有福不獲蓮和蘭的青睞，他要把棠許配給有福。當時棠已經和中國香港南來的表哥國華自由戀愛，兩人同時被天賜怒罵：「男不像男，女不像女，一點禮儀都不懂」（吳村 1947i）。由於國華全力支持橡膠廠裡罷工工人們的加薪要求，和有福發生肢體衝突，最終被天賜革職。最後他也和棠、蘭一起動身坐火車到吉隆玻。

表面上《第》的母題延續五四新文化提倡的自由戀愛，以及對工人階級的同情。實際上吳村是把上述議題再一步推進。五四新文化的主流知識分子主張男女們自由戀愛，力爭擺脫父權體制的媒妁之言，可是並沒有向婚姻制度挑戰。吳村不但藉蘭的獨身主義和逃婚，挑戰婚姻制度，也藉國華之口，調侃婚姻的神聖價值：「結婚就是離婚」（吳村 1947h），把結婚視之爲「麻煩」（吳村 1947h）。吳村本身也曾當著媒體調侃婚姻。他曾在歡迎他來星拍片的晚宴上致辭洩露，

17 一如匿名評審表明，「自梳不嫁」自有原鄉的經濟、文化因素，亦有人口移動的歷史與時代意義。筆者認爲蘭的獨身主義正是在這些多種決定的時代脈絡下，從而形塑其個人信念。換言之，獨身主義的個人信念不可能憑空誕生，20世紀上半旬「自梳不嫁」的華人次文化習俗，正好支援蘭的獨身主義信念。

席上從上海來星發展的梁賽珍、梁賽珊姐妹，[18]曾是他上海的鄰居，梁賽珍於十五歲結婚，他倆就認識。當座一位先生糾正，賽珍至今尚未做過新娘，吳村十分幽默當著媒體記者說：「在目前，結婚不結婚是不算一回事了」（佚名 1946b）。可見文本內外，均呈現一幅稍爲有別於王賡武對1950年代之前華人性的歷史認同描述。王賡武(1988: 2-9)認爲華人性的歷史認同，源出華人自古流傳下來的價值觀念，尤其強調傳統家庭價值。《第》的女主角蘭質疑華人傳統家庭的婚姻價值，而這些反抗並沒有讓她失去其華人性作爲代價，她一樣每天燒香拜佛，召喚長期被正統儒教壓抑的那支反抗家庭價值的佛門遺教，豐富了其華人性的多元色彩。

另外，《第》並沒有簡單地停留在資本家對工人階級的壓迫和控訴上。劉天賜作爲橡膠廠股東之一，其實由始至終都嘗試照顧工人階級福利，可是最終無法說服董事長陳有福向工人的罷工訴求作出讓步，最終自行辭職，並與他拆夥和斷絕關係。劉天賜同情工人階級，跟他的新客移民背景有關。早年他在中國被人以賣「豬仔」方式，即以被動遷移型的移民方式，賣到南洋的山芭做膠工，因不堪工頭毆辱和虐待，他拔刀刺死工頭，逃到星加坡，認識一名峇峇，即有福父親，創辦橡膠廠。有福父親早逝，天賜待有福如親子。直到二戰後其外甥國華從中國南來投靠天賜，被安職在橡膠廠。國華和有福破裂的雇主關係，導致最終這三種不同類型的早期華人移民，即天賜與國華、有福各自決裂，分道揚鑣。

王賡武(1994: 197)把早期星加坡華人移民劃分成三種類型：第一類是那些已習慣於英國統治的人，主要來自馬六甲和檳榔嶼的峇峇族群。有福父親和有福均是這類型的移民；第二類是那些在馬來亞生活過，懂得當地風俗習慣微妙之處的人。天賜基本上屬於這類型；第三類則是剛剛從中國直接來到英國的統治之下的華人移民，國華無疑屬

18 梁賽珍乃上海著名歌舞明星，1926年從影，拍過《火燒紅蓮寺》（十六至十八集）等無數影片（張駿祥、程季華 1995：569）。1930年代兩姐妹捲入阮玲玉自殺的風波，她們倆是阮玲玉情人唐季珊的女友兼鄰居，梁賽珊乃阮玲玉「人言可畏」遺書的眞正作者（戴彥 2005：241-242）。

於這一類。換言之，《第》深刻再現這三類華人移民的權力結構在二戰後的重新洗牌和整合。

一直到二十紀中葉，星加坡的絕大多數成功商人，均爲峇峇（陳志明 2012：77），即上述第一類型華人移民。他們像片中的有福那樣，喜歡展示甚至炫耀自身的英語能力。相對於新客移民群體的不諳英語，即上述第二類型和第三類型華人移民的被邊緣化，峇峇族群作爲海峽殖民地的特殊華人群體，更得到英國殖民地政府的政治承認(ibid.: 77)，甚至眷顧。他們扮演殖民地經濟的仲介，控制十九世紀至二十紀上半旬海峽殖民地的洋務買辦。二戰後峇峇商人在海峽殖民地經濟的主導角色，面臨不斷茁壯的新客族群全面的競爭和挑戰。有福與天賜、國華的矛盾與衝突，基本上代表兩種華人族群，即峇峇族群和新客族群，在二十世紀上半旬開始的角力。[19]片頭天賜優待患病工人，即遭到有福的強烈反對：「工人生病是他們自己要生的，不是我們叫他生的，怎麼可以給津貼」（吳村1947d）。由於天賜的橡膠園股份少於有福，兩者發生矛盾，天賜想方設法抬出有福暗戀的女兒，壓一壓有福的氣焰，作爲和有福協商的籌碼。後來三個女兒均看不上有福，導致天賜面對有福失去籌碼。天賜只能提醒有福，二戰後的國際局勢，是靠向工人階級這一邊。橡膠廠需要依照工會的決議提高工人福利，不然未來無以爲繼。這番同情工人階級訴求的說法，導致兩人最終決裂，也意味著這兩大華人族群磨合與協商的失敗。

天賜與國華的最終矛盾，也象徵著新客族群內部的日益分歧。這分歧的導火線是雙方對華人性在星馬的不同實踐和權衡。天賜一開始設宴爲國華洗塵說道：「我已經三十多年沒有到祖國去了，現在連吃飯也洋化了，眞是把南洋當做第二故鄉了，但是，從明天起，我們

19 正如匿名評審指出，這種同情勞工及貧苦大眾，追求合理待遇的呼聲，在抗日勝利後的新馬社會尤其高昂。然而筆者認爲造成這種貧富現象的社會結構必須被揭示，作爲少數的峇峇族群，長期壟斷南洋的華人財富，作爲大多數的新客華人群體通過階級抗爭表達不滿，這些勞動階級的人民記憶必須被記取和正視，而不是長久被官方和反共知識分子壟斷的馬華歷史論述所淹沒。

要改用筷子，表示我們「身在南洋，心在祖國」，用吧！」（吳村 1947e）。然而國華卻回應：「舅父，我想不必這麼固執，問題是我們住在南洋，能否得到高度的自由與徹底的解放而已」(ibid.)。天賜以爲只要恢復自己以往在中國以筷子吃飯的生活習慣，他作爲與中國國內的中國人的固有華人共通性，必將能維持。而國華作爲新一代從中國南下的華人移民，則認爲與其執著於這些被形式化的華人性，不如把中華民族主義政治的去殖民性和去帝國性移植到南洋，追求南洋華人的解放和自由，擺脫帝國殖民勢力對新客的壓迫和控制，方爲更有意義。

如果根據王賡武(Wang 1970: 14-15)的三大華人政治類型理論，A類華人對B類華人比較客氣，但譴責C類華人與殖民帝國勢力勾結，遭受殖民地政府的限制，往往是最不起作用，亦是最沮喪的一群。B類華人多半爲華商，這類華人制衡A類華人，嘗試操縱他們，並羨慕C類華人在官場和專業方面的成功。C類華人則指責A類華人感情用事，容易惹怒英殖民政府和馬來人，傷害整體華社的利益，他們也抨擊B類華人的左右逢源是缺乏政治原則的騎牆立場。

上述這三類華人均出現在《第》裡。國華的理想是要把中華民族主義對抗殖民帝國的經驗，挪用到星馬的新客族群，以對抗殖民地買辦者，他作爲A類華人的代表性，毋容置疑；天賜作爲華商，他是B類華人，只願意在不抵觸殖民帝國勢力和利益的大前提下，最低限度扶助和照顧新客工人階級的福利；有福是峇峇，則屬於C類華人，他的華人性和中華民族主義傾向最爲淡薄，對中國所發生的一切一無所知，例如他問雙親在內戰喪生的國華，何謂「內戰」？國華回答「內戰就是自己打自己，中國人打中國人」（吳村 1947e），有福冷漠回應：「啊？這樣，那末星加坡的馬路上天天也有內戰，還有什麼稀奇！」(ibid.)。此外，他也被棠在背後冠於「忘祖背宗」(ibid.)，因爲「當祖國抗戰時間，一個小錢也不肯捐過」(ibid.)，錢財都存在美國。

有異於王賡武的看法僅在於，這三類華人在《第》的再現，最終最沮喪的不是A類華人，而是屬於B類華人的天賜。片末天賜向其娘惹妻苦訴：

> 眞是家破人亡了，阿蓮死了，已夠我悲傷了，現在阿蘭與阿棠又走了！！這叫我怎麼活下去呢？啊！三十六年，三十六年的苦！難道說還吃不夠嗎？南洋！你這第二故鄉，我怨你了，我恨你了！（吳村 1947j）

天賜像其他B類華人那樣，透過同情工人階級的訴求，企圖操控A類華人國華的中華民族主義，以便維持自身在新客族群的領導權，但從來不樂意與代表殖民帝國勢力的C類華人有福對抗，因爲有共同的利益。然而當國華和有福發生毆鬥，再現了歷史上A類華人和C類華人持久敵視的爆發，作爲B類華人的天賜也被捲入其中，本來他想當這兩大類型集團的調解者，擺平這些南洋華人移民內部的紛爭，從中漁人得利，擔起代表華人三大類型集團的領導角色。他的努力和經營最後落空，不但被A類華人和C類華人拋棄，三個女兒也背棄他，作爲B類華人後代的大女和二女逐漸靠向A類華人，而作爲C類華人和B類華人後代的小女，亦投靠A類華人。[20]這一切導致天賜最終對定居地—南洋作爲永久第二故鄉的可能性，也產生懷疑。

反之相反，國華對南洋的本土意識日益俱增，雖然依舊關注中國政治發展，但片末他決定坐火車跟棠和蘭赴吉隆玻發展。當棠問：「華哥！這麼一來，你恐怕要長住在南洋了」（吳村 1947j）。國華爽朗回答：「南洋本來就是華僑的第二故鄉，我是愛他的。我是愛他的！」(ibid.)。這宣告國華的本土意識比起天賜來得高，在吳村看來他更具備條件領導南洋華人走向解放和自由。

吳村顯然比較看重和寄望A類華人未來在新馬建國的作用，這有異於王賡武對A類華人在新馬建國作用的負面評價。爲何作爲史家的王賡武，與作爲電影導演的吳村，對南洋華人群體的描繪和寄望，出現南轅北轍的分歧？這分歧是否只是簡單承續了冷戰年代兩大集團，即前者代表的英美資本主義知識分子，以及後者代表的中蘇集團社會主義知識分子的兩種二元對立的政治意識形態？吳村的第三部電影

20 這裡恰好澄清本文對這些華人政治類型的描述，不是匿名評審所擔憂的硬性把人「固著」下來，忽略人在移動與認同之間的能動性，反而顯示不同華人政治類型群體之間的流動性。

《度》，裡中出現的一位瘋婦形象「使自命爲清醒者，相顧失色」（田家瑾 1947），或許爲上述的冷戰二元對立思維，提供另外一種解構的維度。

《度》於1947年5月24日正式開拍（佚名 1947c）。同年9月6日首次獻映（佚名 1947e）。吳村（佚名 1947a）認爲該片「針對戰後南洋現實生活，將南洋社會千奇百怪暴露，戰後華僑甜酸苦辣的生活素描，是一部南洋華僑社會上中下階層人們生活的寫照，是度日如年的人們的呼聲。」

此片講述日本帝國殖民勢力佔領星馬的三年零八個月，所帶給星馬華人移民的夢魘，並沒有隨著二戰結束而停止，戰爭帶來的身心創傷烙印，縈繞在華人移民的餘生記憶中。電影再現日據時期被檢家屬和傷殘小民在二戰後的不堪生活。[21]吳村主要以三位女性，即寡婦兼盲人張大姐，其妹乃是女工，以及瘋婦李太太，與另外三位稱兄道弟的男性，即跛腳拾荒者老大、報販老二以及失業漢老三，帶出六人共棲一個屋簷下，遭受二房東、高利貸和英殖民員警威脅的境遇。張大姐的丈夫是文化人，被指控在報刊攻擊大日本，在日據時期被日寇捕抓，小女兒亦病亡，她以淚洗臉過日子，雙目遂病，較後又被日軍強迫到將校俱樂部陪坐，眼睛被烈酒潑傷，因而失明。瘋婦也因丈夫被檢，遭受嚴重的刺激而發瘋。只有二房東不相信瘋婦是眞的發瘋，在他看來，她故意裝瘋賣傻，不還房租，不斷威脅要報警抓她。

瘋婦終日看似語無倫次，但瘋言中又機鋒畢露，自命爲華人社會的思想領導者，自稱「我已經是神仙了，什麼事都知道」（吳村 1947l）。國際視野開闊，包括美中日三方的互動關係，均在她的掌握之下：「你還是瘋了好，我們瘋了，大家可以說瘋話，做瘋事，也可以騙人民，打內戰，不守諾言，加緊壓迫，豈不很妙。啊！再會，人家等著我開秘密會議呢……哈羅！坎王！坎王！日本天皇萬歲！美

21 「被檢」是「被檢證」的縮寫。二戰日寇佔領星加坡期間，日寇政府託名「檢證」，在限期內強制每人向日寇政府登記，通過登記者領取「良民證」，不通過登記者或沒有進行登記者，都被日寇抓拿或殺害。

國軍火萬歲！中國總統萬萬歲！」（吳村 1947m）。

瘋婦住在三樓後房，乍看之下乃女性主義文本筆下「閣樓上的瘋女人」的星馬版，僅能以顛瘋來揭示父權體制下無家可歸的二戰後被檢家屬女性的荒唐命運，然而吳村筆下的這位瘋婦不甘自我禁錮在閣樓而已，還站在馬路上發表政治演說兼表演，群衆圍觀拍手：

> 好好！你們隨我來，我帶你們回中國打內戰去，我給你們一個人一百萬，走吧！……磅磅，磅磅……我們打進延安了，中國總統萬歲！磅磅，磅磅！嗡嗡……！美國的轟炸機來了，這是我用軍火租借案借來的，來了，十架，二十，三十，啄啄啄啄啄！噯呀！怎麼美國飛機對我們開槍了，噯，美國飛機是沒有眼睛的。自己人，不要向這邊開呵！噯！自己打自己是對的，所以叫做打內戰，啄啄啄，怎麼又開槍了，噯喲，我死了。（吳村 1947n）

瘋婦把馬路當作劇場兼戰場，演出她對國共內戰後果的預言，以及對即將來臨的冷戰時代的不屑，她顯然既不輕易表態站在社會主義集團那邊，亦不願意靠向資本主義集團這邊。這番看似瘋顛，其實倒似乎傾向於中立和清醒的演說，顯然更引起老百姓的共鳴。一群觀衆擁護她爬上三樓，瘋婦繼續慷慨激昂發表言說：「停停，不要動，這裡就是我的司令部，你們散隊，走，走！內戰是要長期打下去的，美國的軍火永遠用不完，中國人口太多，應該死了一點將來才不會強大……中國總統萬歲！美國軍火萬歲！」（吳村 1947n）。

瘋婦對瘋狂的體驗，既完全屬於歷史，但又處於歷史邊緣（林志明 2005：50）。其結果就是英方員警上門警告她：「喂！下一次你再在馬路上發瘋，就要送進瘋人院了，聽見麼？」（吳村1947o）瘋婦卻機警地反駁：

> 沒有聽見，馬路是公共的，人家可以走，我也可以走，人家可以在路上唱歌，當然我也可以唱歌，人家可以貼標語，當然我也可以喊口號！要是說我在馬路上是犯法的，那麼，這是我的家，我是個女人，你怎隨便的跑上來，你也是犯法的，你滾，你滾！（吳村1947o）

這些看似充滿邏輯的瘋言譫語，更似傅柯(2005: 594)筆下的瘋人，她這番控訴無疑讓英殖民員警感到猶豫不決：「不知道要把瘋狂擺在社會空間的哪個角落裡—監牢、醫院或家庭扶助體系」。倘若我

們以王賡武的華人政治類型理論來分析，瘋婦有關中國政治的慷慨激昂演說，可把她歸類成A型華人。她對當時中國所發生的一切，顯然瞭然於胸，然而她並沒有王賡武(Wang 1970: 23)所謂的要「復興中國權威和尊嚴」，對她來說何謂中國，已經顯得破碎和遙不可及。二戰後她已流離失所，只能把整個星加坡的公共街道空間，想像成是自己的療養院。她求的也不過是要有個安穩的棲身之地，可以在自守一脈香火的文化空間，讓她與心愛的人——一起生、老、病、死，而這難道不也是大部分二戰後那些捍衛自身文化的海外A類華人的想望嗎？然而冷戰年代這些捍衛自身華人性的A類華人，他們的抵抗在新馬主流史家可度量的「華人性」論述裡卻變成一種麻煩，一種不效忠於當地國族認同的表現，因此主流史家一直支持新馬政府孤立這些A類華人，並站在兩地政府首腦的政治立場，指責A類華人是「沙文主義」。兩地政府頻頻以「華人沙文主義」之名褫奪A類華人的公民權，無數新馬華人因此被提控、鋃鐺入獄或被流放（許維賢2013b：91）。

C類華人也出現在《度》中，然而這次非但和A類華人相安無事，而且互相扶持，這就是此片那位自稱只懂英文，看不懂中國字的老大張大華，由於名字出現一個「華」字，被日軍懷疑是「抗日份子」，射傷了腿，終身殘廢。從此與A類華人，即被日軍懷疑爲共產黨份子的老二，以及老三相依爲命。這也意味著張大華的「華人性」在日軍的度量下，爲他帶來麻煩和禍害，即使他的華人性在王賡武「華人性的文化光譜」觀照下是最淺顯的一種。

跟王賡武(Wang 1970: 28)呼籲新馬政府支持B類華人的主張大異其趣，B類華人這次是吳村批判的對象。他們是勢利貪婪的二房東和講廈語（閩南話）的高利貸頭家。老三貧寒，爲了資助同屋張大姐去醫院，動手術把雙眼治好，只好向高利貸借款。最終無法還債，被高利貸頭家威迫追債，情急之下把他推下樓，頭家慘死，老三從窗口跳出去。員警上門抓人，在二房東的嫁禍下，張大姐和其妹，也在員警的通緝名單內。當時張大姐躺在醫院，雙眼治療，漸有起色。她能感覺到自己和其妹，被帶到另外一個空間。她問其妹，這是什麼空間，其妹先是回答：「這是一個特別的療養院」（吳村 1947p），跟著啜

泣安慰其姐「這是一所古代貴族的別墅呢！」（吳村 1947p）。片末，天明，雄雞報曉，當張大姐睡了一覺，終於眞正能完全睜開眼，卻驚叫起來，原來她們是被囚禁在鐵窗裡。此結局無疑暗示，同樣是A類華人的張大姐和其妹很可能將會成爲下一個瘋婦。

《度》是一齣悲劇。當年的一篇影評如此感嘆：「饑餓、殘廢、發瘋，自殺，入獄……是他們目前的生活。它明示我們，勝利不但沒有帶給他們安寧，而相反，卻帶給他們更多更大的災難」（佚名1947e）。二戰後的星馬華人社會像一座殘酷劇場，日本帝國勢力剛剛撤退，英美帝國勢力捲土重來，重新上場，掀開冷戰年代的鐵幕，圍堵赤色中國的崛起。吳村的這三部電影再現這段帝國殖民歷史進程在星馬的轉型時刻，馬華移民的華人性如何被帝國話語建構／架空成一種麻煩、一種瘋狂。

五、馬華文藝獨特性、馬共與「非馬非華」

吳村與他本土的製作班底生產這三部電影的當兒，正是1945年至1949年，史家楊松年(2000: 18)所謂的「馬華文藝獨特性主張時期」，因爲這段期間爆發影響甚遠的「馬華文藝獨特性」論戰，它「開啓／催生了馬華文學／文化思想的主體論述」（莊華興2005：32）。[22]此論戰的焦點議題乃「馬華文藝」是否「僑民文藝」？它是

22 根據方修(1978: 31)和楊松年(2000: 226)的看法，「馬華文學獨特性」問題，最初被公開提出於1947年1月間在星加坡後覺中學舉行的作家座談會，同年3、4月間相關文章開始出現於報刊（楊松年 2000：226）。楊松年把「馬華文藝獨特性主張時期」從1945年算起，一直到1949年，這提醒我們論爭不是1948年突然從天而降爆發的，這些論爭在1947年已廣泛蔓延開來，而且在這之前，此論爭在眾文人知識圈和馬共內部的論述裡，已經醞釀和流傳開來一段時日，並已有文章發表，例如1946年4月7日新加坡海鷗劇團創辦人兼導演杜邊已在《新民主報》撰文呼籲劇作者要書寫反映馬來亞現實的劇作（楊松年2000：225）。杜邊與馬共有密切關係，他積極參與左翼職工團體的演劇活動，後來被殖民政府逮捕，並遣送回中國（柯思仁 2013：56）。

否應該把對中國的義務放在第一位？

此論戰的主要代表之一周容(1912-1988)，於1947年吉隆玻《戰友報》發表〈談馬華文藝〉，提倡書寫此時此地現實的「馬華文藝」，並批評馬華文壇盛行「僑民文藝」（周容 2009：160-166）。[23]此論戰的三條軸線，無論正方、反方或保持中立者，皆具有強烈的左傾意識或至少同情左翼鬥爭，論戰焦點貌似全力針對「僑民文藝」，其實主要批判對像是殖民地政府。例如同樣跟周容持正方立場的聞人俊，如此定位馬華文藝的獨特性：[24]

> 馬來亞是世界殖民地半殖民地爭取自由解放的一環，但當前馬來亞民族解放運動，在革命實踐中取得特殊的鬥爭形式，這便是聯合中馬印三大民族，成立強大的民族統一戰線，從事艱苦的鬥爭，才有實現民主自治的可能……由於馬來亞的殖民地民族解放運動發展到現在的新階段，文藝爲配合著這新的歷史任務，本身必須爭取獨立發展，所以得把外來的輸入東西變爲自己的東西，把自中國移入的新文藝，生根在馬華文藝運動土壤中……馬來亞的政治鬥爭是取著特殊的方式，「國際性」的殖民地的民族解放鬥爭必須在體現「民族性」的過程中表現出來，「馬華文藝」也是從這方面取得「民族性」的過程,這就是我們所強調的「馬華文藝」的「獨特性」。這「獨特性」是指內容方面的，同時也是指形式方面。因爲內容決定形式，獨特性（民族性）的內容，表現在形式方面就是「民族形式」。形式中心問題是語言，所以我們的作品是應該以馬華大眾語爲作品的語言的。（聞人俊 1971：257-259）

他把「馬華文藝」的獨特性，定位成是馬來亞人民反殖民的民族解放運動書寫，而這「獨特性」在作者看來，也具備「國際性」的合法基礎，因爲反殖民的解放運動正是二戰後國際氣候的走向。作者把獨特性等同於民族性，把馬華大衆語視爲「民族形式」。這些「民族

---

23 有關〈談馬華文藝〉在《戰友報》的確切發表日期。目前學界尚未有定論，其一說法是發表於1948年的新年特刊（方修 1978：36；楊松年 2000：229），謝詩堅(2009: 134)則說是1948年1月1日；其二說法是發表於1947年12月26日，莊華興(2005: 15)和朱齊英(2009: 160)採用此說。

24 聞人俊即著名小說家苗秀（1920 — 1980），出生於新加坡，在英校受教育，曾在英商銀行當書記，後來在華僑中學任英文教師，1971年至1974年受聘爲南洋大學中文系助理教授。

形式」的表述，足以跟抗日戰爭時期發生在中國的「民族形式」和大衆化討論形成互文，而「民族形式」的討論正式起源於毛澤東的講話（汪暉1999：59）。楊松年和莊華興先後表示此論戰的左傾話語觀點跟馬共有密切關係。陳平自認這段時期從1945年到1948年，亦是馬共的最強盛時期（陳平 2004：456）。他爲這段時期的馬華左傾話語提供直接有力的歷史線索：

> 我們從此以後不以自己是海外華僑自居。相反地，我們應把自己當作是本地的馬來亞華人。我們是馬來亞的其中一個族群。我們效忠的國家是馬來亞。而不是中國。我們開始在黨訊和報章上撰寫這方面的文章，卻立刻受到老共產黨員的反抗。這些在抗日戰爭爆發後離開中國到馬來亞的中國共產黨員全都有抱怨。他們大力反對把他們的命運與馬來亞結合，斷絕與中國的聯繫。他們爲文強調他們是中國人，祖國的利益至高無上，並應致力於協助中國。他們決定保持海外華僑的身份。(ibid.: 146)

上述這兩大左傾的華人群體「馬華」（馬來亞華人）和「華僑」的論戰，也正是「馬華文藝獨特性」論戰雙方陣營身份認同的兩種正反立場。根據莊華興的以下分析，正方代表之一周容是馬共黨員，他那篇長萬餘言的〈談馬華文藝〉，即是發表在馬共機關報《戰友報》（莊華興 2005：15-32）。論戰的三方觀點：正方，以周容、聞人俊等人爲代表，多半爲馬共鬥爭的參與者或支持者，提倡以此時此地的馬來亞爲主要寫作對象，而不是中國。反方，則以沙平（胡愈之）爲首，多半爲中國民主同盟（民盟）——中共的參與者和支持者，主張馬華文藝應負有雙重任務，既要支援中國的反帝國鬥爭，也要支持馬來亞的反殖民抗爭，當時遠在香港的夏衍和郭沫若也撰文支持此論；另外，也有介於正方和反方之間的中立者，代表有海郎等人，各自呈現的意見主要在正反觀點上借題發揮，例如海郎高度認同馬華文藝乃中國文藝影響下萌芽，不過由於二戰後「……各民族的日益覺悟及共同團結起來鬥爭，以及隨著華僑之日益破產而不得不關心當地政治問題而克服『僑民思想』，因此，馬華文藝已經達到擺脫作爲中國文藝的附庸而存在的時候了，已達到自立的時候了」（海郎 1971：221）。顯而易見，三方在很大程度上均不反對馬華文藝的反殖民反帝國鬥爭，分歧的關鍵在於鬥爭的過程中，如何轉化政治訴求對象，

以及權衡政治調動能力上的主次之分。[25]

雖然目前所見材料，還未顯示吳村直接介入這場論爭。然而由於「馬華文藝獨特性主張時期」吳村在星加坡認識一位「新朋友」，導致他最後改變了《第》的結局。本來吳村是安排國華最終回返中國奉獻，但這位「新朋友」看了劇本認爲國華「應在馬來亞生活下去，應與馬來亞的青年共同求光明……」（吳村 1947k）於是吳村完全聽取「新朋友」的意見改動結局。後來他特地撰文〈我們的「第二故鄉」〉表示確實很歡喜此結局。從行文來看，他耳聞這些巷議，不然也不會在此文，劈頭爲電影取名辯護：「華僑以南洋爲第二故鄉，在今日之新政治思想觀之，已嫌太狹，然而事實卻是這樣，南洋無論如何，確是華僑的『第二故鄉』」(ibid.)。此說跟馬共黨史《南島之春》的「馬來亞已經成爲華僑的**第二故鄉**」（佚名 1946d：24；粗體爲筆者所加）一說甚爲吻合。這不應該是巧合。作爲記錄馬共史略和主張的《南島之春》，能在1945至1947年期間公開售賣。估計吳村閱讀過《南島之春》，也可能他在文中提及的那位「新朋友」就是馬共同仁，因此才會把電影取名爲「第二故鄉」。吳村對馬共歷史和二戰後馬共內部出現「華僑」和「馬華」之爭已有所聞，因此才會劈頭澄清電影取名的用意，不是要令人誤會他只是站在「華僑」立場這邊，以爲所有南洋華人僅是把南洋視之爲「第二故鄉」。因爲吳村已經意識到，對多半的「馬華」而言，馬來亞其實已是他們的第一故鄉，這即是吳村上述言及的「今日之新政治思想觀」。

吳村拍完三部電影後，即回上海繼續其電影事業。當年吳村歸心似箭，僅與邵氏簽導三部片的合同，這是他沒有繼續留在星加坡拍戲的原因（易水 1959：122）。上述的表白和簽約心態，可以想見吳村自認「華僑」，僅把南洋作爲第二故鄉，但他也沒反對「馬華」把南洋作爲第一故鄉的「新政治思想觀」，因此才會在《第》結局裡安排

25 論戰出現中立一方，正好說明論戰的複雜性，它不是簡單的「馬華」和「華僑」、或「馬共」和「中共」的二元論述，處於中立者是處於「非馬非華」的灰色地帶，這部分說明論戰參與者背景身份和立場的多元性。

國華留在馬來亞發展。由此管窺其對「馬華文藝獨特性主張時期」的理解是「非馬非華」，比較傾向於「中立」一方。

值得注意的是，吳村縱然當時在海外，然而跟早期在聯華公司和明星公司結交的左翼電影導演朋友，例如夏衍與蔡楚生，一直保持聯繫。1934年蔡楚生執導《漁光曲》，吳村參與製作，由此和蔡楚生結下友誼（張煊 2012：136）。同年初吳村還曾參與夏衍匯總的左翼電影《女兒經》（程季華 1961：311-315），這是一部集錦式有聲電影，吳村跟其他導演例如洪深和鄭正秋等人個別負責編導其中的八個故事。《第》的劇本初稿，吳村自稱曾寄給蔡楚生批評，蔡楚生以長函回覆，提了很多寶貴意見（吳村 1947k）。吳村向來非常樂於採納別人給予他的劇本意見修改。《第》之所以帶有明顯的左翼色彩，部分原因很可能也跟此有關。

吳村的這三部電影，在主題、對白語言和內容基調上，也嘗試貫徹「馬華文藝獨特性」所講究的此時此地的現實星馬地方色彩，本土的豐富語言和生活方式（包括習慣、興趣、風尚等）的多彩（凌佐 1971：204）。[26]其中《星》就處理馬共遊擊隊的抗日衛馬、《第》揭露橡膠園主對外來勞工的剝削，以及《度》批判英殖民地政府對二戰被檢華人家屬的處理不當；新馬特有的華語詞彙亦在《度》出現，例如「巴刹」（菜市）和「咖啡錢」（賄賂小費）等等，而且《第》中電影人物的生活方式形形色色，既再現南洋本土的剖食榴蓮和歌舞作樂鏡頭、亦呈現貝多芬《月光曲》彈奏、時裝比賽、划船、釣魚和野餐場面等等。

以上陳述，雖然充分說明這三部電影作爲馬華電影的當之無愧，但也不意味著吳村的馬華電影跟中國電影沒有絲毫關係。《度》出現的三位底層男性小人物之間的同居照應關係：拾荒者老大、報販老二

26 吳村在「馬華文藝獨特性主張時期」偏向中立，不意味他就需要放棄「馬華文藝獨特性」的「此時此地」的地方色彩，也不意味著他需要同樣放棄「僑民文藝」的色彩，正是他這種抵制非此即彼的「非馬非華」傾向，使他偏向中立。

和失業漢老三，即和1937年袁牧之《馬路天使》同樣出現的幾位上海底層男性例如街頭鼓手小陳、報販老王等人的同屋關係，遙相對照；《星》三位知識女性的對立形象：左翼女性淑明、教師眉眉和交際花浩如，分別對應著蔡楚生1935年《新女性》中的左翼工人知識分子（李阿英）、音樂教師（韋明）和少奶奶（張秀貞）。

吳村這三部電影在意識形態上的「非馬非華」，既不純粹是屬於馬華，亦非完全肆屬於華僑的電影形態，導致三部電影均被目下主流的中國電影史和港臺電影史，甚至新馬電影史的書寫，徹底遺忘或選擇性遺忘。[27]更遑論當代馬華電影新浪潮弄潮兒「非馬非華」的集體失憶。例如其中代表導演李添興被問及是否要以電影發出馬來西亞華人的聲音？他回答道，這種看法讓他不自在：「我不以爲描繪馬來西亞或華人是我的責任」(Lim 2005: 14)。彭麗君(2008: 117)敏銳觀察到馬華電影新浪潮的民族認同很複雜：「馬華其實既非馬也非華」。那爲什麼還要馬華電影？爲何從二戰後的紅菱到二十一世紀的陳翠梅，還要「馬華電影」的提法？如果前者是爲了記取那段反殖民反帝國的馬華歷史，後者是否爲了忘卻的召喚那段湮沒在國家歷史論述中的幽靈？

馬華殖反帝反殖走過的歷史，一如馬共最終的被幽靈化，除了長久被新馬主流的政治話語邊緣化，一直迄今它也還沒有能夠成爲兩岸三地學界「重要的參考點及思想資源」（陳光興 2006：409）。[28]

---

27 其電影形態僅是其中主因之一，這也涉及到撰寫電影史者的意識形態和語言能力，以及不著重於挖掘或分析新馬華文舊報刊材料有關。事實上，不只這三部早期馬華電影被遺忘，從1927年的首部新馬電影《新客》到1950年代的馬華電影，也一直被中英學界撰寫的東南亞電影史或新馬電影史所遺忘（許維賢 2013a：7-9）。目前筆者並沒有蒐集到任何史料，能證明匿名評審推測的電影美學、獻映通路或票房失敗，是導致這三部馬華電影未能在電影史上留名的原因。反而有論者認爲《星》在馬來亞各地深受歡迎，良好票房促使邵氏機構再接再厲，拍了《第》和《度》兩部片子（陳美玲 2003：56-57）。

28 陳光興(2006: 409)是把此思考和他提倡的「華文國際」聯繫在一起。他認爲透過對於馬華的理解，有助於認識兩岸三地自身的處境及問題。尤其是中國大陸和港臺主流意識經常無條件默認英語作爲唯一的國際語言地位，往往不把華文視作國際語言，刻意遺忘華語文曾經是20世紀上半旬全球革命浪潮的國際語言之一。當時中國革命歷史對於馬華進步分子而言，是很

從「馬華」一詞上承到馬共歷史開始，到底應當注重「馬」還是「華」？即前者著重的國家認同，抑或後者強調的華人族群意識（游俊豪 2006：178）？從政壇到文壇，大半個世紀以降這些論戰以各種名目在境外境內發生，馬共作爲馬華反帝反殖最重要的一頁歷史之一，卻始終若隱若現。它繼續被新馬主流政客妖魔成恐怖主義的同時，也被那些進行非歷史研究的主流學者束之高閣於殖民地宗主國的檔案館。[29]

吳村這三部電影所再現的那段二戰前後至1947年馬華歷史反殖反帝的人民記憶，在作爲描述性的華人政治類型理論的參照下，顯得鮮活和有力。然而這套理論一旦作爲規範，它強烈的國族主義意識形態，讓這些人民記憶所再現的華人性且顯得格格不入。華人政治類型理論在描述和概括新馬華人冷戰年代的政治意識形態模式，有其極高的實用性，然而卻化約了不同年代、不同時空新馬華人的多元性，尤其對華人女性移民群體而言，她們有異於男性移民群體的性別意識、身體經驗、家庭經歷和社會經驗，但卻經常在歷史論述中被遺漏或淡化。吳村傾向於左翼色彩的這三部電影，爲這些女性移民群體的人民記憶發聲的同時，也把其他男性移民群體在反帝反殖時代脈絡的集體挫敗，進行寓教於樂的反思和批判。

馬華的華人性，其複雜性在於它的「非馬非華」。顯而易見，早期馬共話語滲透早期馬華的華人性建構。領導新馬反帝反殖的早期馬共，其貢獻之一在於讓馬華的華人性，從以中國爲中心的血緣意識形

重要的思想資源，華語文教育在馬華公民社會的保留和延續，顯然是馬華進步分子可以順暢挪用中國革命歷史思想資源的重要管道。然而當代兩岸三地學界的主流論述，尤其港臺主流學界至今尚處於「告別革命」或「親美反共」的狀態，因此沒有意識把華語文視作國際語言，這導致兩岸三地學界的理論意識形態，長久以來都被英語語系理論全盤主導和籠罩。

29 這句話主要針對文中所提及的拉朱，還有那些進行非歷史研究的主流學者。誠如匿名評審指出，主流學者也會挪用殖民宗主國檔案來佐證官方論述，也有修正派歷史學者亦採用宗主國檔案揭露更多細節。然而筆者認爲這些學者大多數進行的是歷史研究，而非文學研究。

態，轉向以星馬本土人民自由與解放爲訴求的反帝反殖本土認同。[30] 馬華自覺的本土認同需要追溯到1920年代下半旬的「南洋色彩萌芽與提倡時期」，並在1930年代馬來亞地方文學提倡時期蔚然形成，並在二戰後至1948年期間達到高潮。馬共在1930年代領導新馬反帝反殖運動，爲那些左傾或參與反殖者做了示範，並積極連結各族同胞進行反殖反帝，這才漸漸積極推動新馬的華人性，從中國血緣認同，轉向本土認同。[31]

1930年代的早期馬共一度改名爲「馬來亞各民族共產黨」，成立「馬來亞各民族各業總共會」（謝詩堅 2009：65）。在政治議程上的綱領，亦有別於中共的政治綱領，例如沒有提建蘇維埃共和國，反而要爭取民主制度，建立民族統一戰線(ibid.)。甚至主張「把**英國的民主條例**來馬來亞實現」、「開放人民的言論、出版、結社、信仰、罷工、組織的**絕對自由權**」（佚名 1946d：11-12；粗體爲本文作者所加）。然而這些早期綱領，並沒有改變英殖民政府對馬共的種族歧視和偏見。

吳村電影再現馬共游擊隊成員和勞工階級的面貌，爲這段早期馬共和勞工階級的人民記憶，及時留下珍貴的影像和文字記錄。可是1948年殖民政府頒布戒嚴法令，這些電影一夕之間成了禁片。這些有關馬共和勞動階級歷史的人民記憶，超過半個世紀至今依然是新馬官方歷史論述的禁忌。人民記憶尋求的卻是社會解放，它往往是要通過與人民政治議程的連結，始能恢復那些被壓制的人民記憶(Bennett et al. 2005: 216)。然而當代新馬由官方主導的國族政治和歷史敘述，非但不承認馬共在反帝反殖歷史進程中的任何貢獻，也長期通過製作

30 誠如匿名評審指出，1950年代的新馬華人，在冷戰局勢下，普遍都面對認同轉向的衝擊與掙紮。然而筆者認爲這些國家認同的轉向，多半都是在殖民政府頒布長達十二年的戒嚴法令籠罩下，強制推行「去中國性」的馬來亞化政策所形成的虛假認同，這裡面滲透了太多殖民政府所製作的反共集體記憶，因此不能被看作是馬華自覺的本土認同之起點。

31 固然左傾、參與反殖民者不等同於馬共，然而馬共是領導和動員這場反帝反殖運動的先鋒，本文不想過於淡化馬共框架，僅凸顯左翼色彩，這只會把所有那些左傾、參與反殖民者和馬共一律撇清和切割開來而已。

大量妖魔化馬共歷史的影像和論述，操控和支配人民的歷史記憶。這導致那些被壓制的人民記憶，長久以來也無法有效和人民議程進行連結。即使21世紀初以降有不少當年參與反帝反殖的左翼份子可以公開爲他們過去的鬥爭著書立言，這些人民記憶至今也僅止於小衆的知識圈子流傳。新馬大衆文化的主題內涵早已被跨國資本主義結合國族主義的集團所壟斷和駕馭，人民茶餘飯後唯一被官方承認的社會功能就是進行消費和遺忘。吳村這三部銘刻勞動階級歷史的電影在新馬大衆文化的脈絡下顯得非常不合時宜，也因此有了本文重新敘述人民記憶的意義和道義。

引用書目

一、中文書目

佚名。1946a。〈本坡邵氏電影場第一部國語片《星加坡之歌》將拍攝〉，《娛樂》第六十六期（8月3日），第一版。

佚名。1946b。〈名導演吳村發表意見：星洲適宜攝製電影-星華影界如能通力合作從事製片／上海電影從業員可動員來星參加〉，《娛樂》第六十四期（7月27日），第四版。

佚名。1946c。〈我國名導演吳村編導《星加坡之歌》明日開拍〉，《娛樂》第六十九期（8月14日），第一版。

佚名。1946d。《南島之春》。新加坡：馬來亞出版社。

佚名。1947a。〈《度日如年》「五一」開拍：《第二故鄉》訂「五四」試映〉，《娛樂》第一百四十三期（4月30日），第一版。

佚名。1947b。〈《星加坡之歌》廣告〉，《電影圈（星加坡之歌特輯）》第一百一十七期（1月15日），頁24。

佚名。1947c。〈他媽的度日如年〉，《娛樂》第一百五十二期（5月31日），第一版。

佚名。1947d。〈紅菱女士會見記：第二故鄉女要角，她是一個最有歷史的話劇家／《放下你的鞭子》演出百次以上〉，《娛樂》第一百二十二期（2月15日），第一版。

佚名。1947e。〈推薦度日如年〉，《娛樂》第一百七十九期（9月3日），第二版。

佚名。1947f。〈第二故鄉：明日試映，招待文化界〉，《娛樂》第一百四十四期（5月3日），第三版。

佚名。1947g。〈第二故鄉：重要演員及其內容優點〉，《娛樂》第一百四十四期（5月3日），第三版。

佚名。1947h。〈第二故鄉本事〉，《娛樂》第一百四十四期（5月3日），第三版。

佚名。1947i。〈第二故鄉定期開拍〉，《娛樂》第一百一十期（1月4日），第一版。

大琳。1946。〈星加坡之歌（電影小說）〉，《娛樂》第一百零七期（12月25日），第四版。

大琳。1947a。〈星加坡之歌（電影小說）〉，《娛樂》第一百零八期（12月28日），第四版。

大琳。1947b。〈星加坡之歌（電影小說）〉，《娛樂》第一百一十期（1月4日），第三版。

山口淑子，藤原作彌著，金若靜譯。1990。《在中國的日子：我的半生》。香港：百姓文化。

中人。1947。〈《星加坡之歌》雜記〉，《電影圈（星加坡之歌特輯）》第一百一十七期（1月15日），頁11。

方修。1978。《戰後馬華文學史初稿》。新加坡：東藝。

王振春。1990。《根的系列之二》。新加坡：勝友書局。

王德威。2007。《後遺民寫作》。臺北：麥田。

王賡武。1994。《中國與海外華人》。香港：商務印書館。

王賡武。2002。〈大中華與海外華人〉，收錄於《海外華人研究的大視野與新方向》，劉宏、黃堅立編，頁222-256。新加坡：八方文化。

王賡武。2005。《移民與興起的中國》。新加坡：八方文化。

田家瑾。1947。〈度日如年人物素描〉，《娛樂》第一百八十期（9月6日），第二版。

朱齊英主編。2009。《馬來亞民族運動史料選輯（下冊）》。吉隆玻：馬來亞勞工黨黨史工委會。

老梁。1946。〈吳村發表《星加坡之歌》內容：以多方面的描寫星洲淪陷後人們的黑暗面生活／歡迎華僑有志於銀幕青年參加發展馬華電影事業〉，《娛樂》第六十七期（8月7日），第一版。

何惜蔚、許維賢。2003。〈從陳嘉庚精神到南大精神：走訪王賡武教授〉，收錄於《南大精神》，陳嘉庚國際學會學術小組編，頁21-27。新加坡：八方文化。

何澤。2000。〈王賡武與政治有不解緣〉，收錄於《坦蕩人生，學者情懷：王賡武訪談與言論集》，劉宏主編，頁99-101。新加坡：八方文化。

汪暉。1999。〈地方形式、方言土語與抗日戰爭時期「民族形式」的論爭〉，收錄於《文藝理論與通俗文化（上）》，彭小妍主編，頁55-104。台北：中央研究院中國文哲研究所。

吳村。1934。〈吳村自述〉，《聯華畫報》第三卷第七期（2月21日），無頁碼。

吳村。1946a。〈寫在《星加坡之歌》製作之前〉，《娛樂》第六十七期（8月7日），第一版。

吳村。1946b。〈太平洋的好菜塢在這裡〉，《娛樂》第六十八期（8月10日），第一版。

吳村。1946c。〈電影觀眾應有的醒覺〉，《娛樂》第七十期（8月17日），第一版。

吳村。1946d。〈吳村之筆〉，《娛樂》第八十四期（10月5日），第一版。

吳村。1947a。〈關於《星加坡之歌》的製作〉，《電影圈（星加坡之歌特輯）》第一百一十七期（1月15日），頁2。

吳村。1947b。〈星嘉坡之歌本事〉，《電影圈（星加坡之歌特輯）》第一百一十七期（1月15日），頁3。

吳村。1947c。〈吳村之筆〉，《娛樂》第一百零九期（1月1日），第一版。

吳村。1947d。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百一十二期（1月11日），第四版。

吳村。1947e。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百一十七期（1月29日），第四版。

吳村。1947f。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百二十期（2月8日），第四版。

吳村。1947g。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百二十三期（2月19日），第四版。

吳村。1947h。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百二十四期（2月22日），第四版。

吳村。1947i。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百二十八期（3月8日），第四版。

吳村。1947j。〈第二故鄉〉（電影劇本），《娛樂》第一百三十期（3月15日），第四版。

吳村。1947k。〈我們的第二故鄉〉，《娛樂》第一百四十四期（5月3日），第三版。

吳村。1947l。〈度日如年〉（電影劇本），《娛樂》第一百五十一期（5月28日），第三版。

吳村。1947m。〈度日如年〉（電影劇本），《娛樂》第一百五十二期（5月31日），第三版。

吳村。1947n。〈度日如年〉（電影劇本），《娛樂》第一百五十三期（6月4日），第三版。

吳村。1947o。〈度日如年〉（電影劇本），《娛樂》第一百五十九期（6月25日），第三版。

吳村。1947p。〈度日如年〉（電影劇本），《娛樂》第一百六十六期（7月19日），第三版。

李培德。2009。〈左右可以逢源—冷戰時期的香港電影界〉，收錄於《冷戰與香港電影》，黃愛玲，李培德編，頁83-97。香港：香港電影資料館。

周南京主編。2000。《華僑華人百科全書（社區民俗卷）》。北京：中國華僑出版社。

周容。2009。〈談馬華文藝〉，收錄於《馬來亞民族運動史料選輯（下冊）》，朱齊英編，頁160-166。吉隆玻：馬來亞勞工黨黨史工委會。

易水。1959。《馬來亞化華語電影問題》。星加坡：南洋印刷社。

林志明。2005。〈譯者導言：傅柯Double〉，收錄於《古典時代瘋狂史》(*History of Madness*)，傅柯著，林志明譯，頁1-69。北京：三聯書店。

林建國。2004。〈爲什麼馬華文學？〉，收錄於《赤道回聲：馬華文學讀本II》，陳大爲、鍾怡雯、胡金倫主編，頁3-32。臺北：萬卷樓。

邵仁枚。1947。〈監製者言〉，《電影圈（星加坡之歌特輯）》第一百一十七期（1月15日），頁2。

柯思仁。2013。《戲聚百年：新加坡華文戲劇（1913-2013）》。新加坡：戲劇盒和新加坡國家博物館。

秋楓。1971a。〈「馬華文藝的獨特性」座談會」〉，收錄於趙戎編選：《新馬華文文學大系第八集（史料）》，頁88-94。新加坡：教育出版社。

秋楓。1971b。〈關於「馬華文藝獨特性」的一個報告〉，收錄於趙戎編選：《新馬華文文學大系第八集（史料）》，頁95-106。新加坡：教育出版社。

紅菱。1947。〈紅菱女士：我對於馬華電影事業的看法〉,《娛樂》第一百四十四期（5月3日），第三版。

范若蘭。2005。《移民、性別與華人社會：馬來亞華人婦女研究（1929-1941）》。北京：中國華僑出版社。

海郎。1971。〈是「僑民文藝」呢？還是「馬華文藝」？〉，收錄於苗秀編選：《新馬華文文學大系第一集（理論）》，頁216-223。新加坡：教育出版社。

馬建釗主編。1994。《華南婚姻制度與婦女地位》。南寧：廣西民族出版社。

張煊。2012。〈吳村創作個案分析及「軟性電影」與「硬性電影」論證再評價〉。《電影藝術》第四期，頁136-143。

張駿祥、程季華主編。1995。《中國電影大辭典》。上海：上海辭書出版社。

凌佐。1971。〈馬華文藝的獨特性及其他〉，收錄於苗秀主編：《新馬華文文學大系第一集（理論）》，頁201-204。新加坡：教育出

版社。

莊華興。2005。〈馬華文藝獨特性爭論:主體（性）論述的開展及其本質〉，收錄於《世界華文文學研究》第2輯，朱文斌主編，頁15-32。北京：新星。

許維賢。2013a。〈《新客：從「華語語系」論新馬生產的首部電影》〉，《清華中文學報》第九期，頁5-45。

許維賢。2013b。〈華語語系社群在新加坡：以梁志強和陳子謙的電影爲例〉，《中國現代文學》第二十三期，頁83-110。

許維賢。2014。〈馬來亞製片組的反共影像與華人認同〉，發表於「重返馬來亞：政治與歷史思想」國際學術研討會，亞際書院「亞洲現代思想計劃」（新馬辦公室）主辦，頁1-12，2014/08/03。

陳平（口述）。2004。《我方的歷史》。新加坡：Media Masters。

陳光興。2006。《去帝國：亞洲作爲方法》。臺北：行人。

陳志明。2012。《遷移、家鄉與認同：文化比較視野下的海外華人研究》。北京：商務印書館。

陳美玲。2003。〈邵氏兄弟在新加坡：二0年代至七0年代〉，收錄於《邵氏影視帝國：文化中國的想像》，廖金鳳等編著，頁46-75。臺北：麥田。

陳清洋。2010。《吳村電影研究》。中國電影藝術研究中心碩士論文，未出版。

陳清洋。2012。〈吳村早期商業電影研究〉。《當代電影》第一期，頁85-88。

陳翠梅。2009。《馬來西亞新電影：談馬華電影的直通巴黎》。台灣中山大學專題演講錄影。

Foucault, Michel（傅柯），林志明譯。2005。《古典時代瘋狂史》(*History of Madness*)。北京：三聯書店。

彭麗君。2008。〈馬華電影新浪潮〉，《字花》第十三期，頁116-118。

游俊豪。2006。〈族群與國家：20世紀的馬來西亞華文作家〉，收錄於《新馬印華人：族群關係與國家建構》，李元瑾主編，頁175-191。新加坡：亞洲研究學會。

程季華主編。1961。《中國電影發展史1》。香港：中文圖書供應社。

黃愛玲主編。2003。《邵氏電影初探》。香港：香港電影資料館。

楊松年。2000。《新馬華文現代文學史初編》。新加坡：教育出版社。

葉月瑜。2011。〈「文藝」與中國早期電影的生產與營銷〉，收錄於《華語電影工業：方法與歷史的新探索》，葉月瑜主編，頁44-94。北京：北京大學出版社。

葉春生。2000。〈珠三角的「自梳女」〉，《西江大學學報》第二十一卷第二十四期，頁67-70。

聞人俊。1971。〈論「僑民意識」與「馬華文藝獨特性」〉，收錄於苗秀主編：《新馬華文文學大系第一集（理論）》，頁257-260。新加坡：教育出版社。

劉宏。2003。《戰後新加坡華人社會的嬗變：本土情懷.區域網絡.全球視野》。廈門：廈門大學出版社。

蔡問津。1946。〈從馬華劇運談到我們的願望〉，《娛樂》第十二期（1月26日），第三版。

戴彥主編。2005。《美麗與哀愁：一個眞實的阮玲玉》。北京：東方出版社。

謝雲聲。1946。〈歡宴吳村於大同酒家詩以紀之〉，《娛樂》第七十一期（8月21日），第一版。

謝詩堅。2009。《中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926-1976）》。檳城：韓江學院。

二、外文書目

Bennett, Tony, Grossberg Lawrence and Morris Meaghan. 2005. *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Blackwell Publishing.

Cheah, Boon-kheng. 1992. *From PKI to the Comintern,1924-1941: The Apprenticeship of the Malayan Communist Party*. New York: Cornell University Press.

Foucault, Michel. 1989. "Film and Popular Memory," in *Foucault Live(Interview, 1966-84)*, edited by Sylvère Lotringer, pp. 89-106. New York:

Semiotext(e).

Hassan, Abdul Muthalib. 2011. "The End of Empire: The Films of the Malayan Film Unit in 1950s British Malaya," in *Film and the End of Empire*, edited by Lee Grieveson and Colin MacCabe, pp. 177-196. London: Palgrave Macmillan.

Hee, Wai Siam. 2014. "New Immigrant: On the first locally produced film in Singapore and Malaya," in *Journal of Chinese Cinemas* 8(3):244-258.

Lim, Danny. 2005."Going places: indie James Lee and his ongoing crusade," in *Off the Edge* 4: 14.

Raju, Z. H.. 2008. "Filmic imaginations of the Malaysian Chinese: 'Mahua cinema' as a transnational Chinese cinema," in *Journal of Chinese Cinemas* 2(1): 67-79.

Shih, Shu-mei. 2007. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley: University of California Press.

——. 2010. "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," in *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David Wang, pp. 29-48. Leiden: Brill.

Stockard, Janice E.. N.d. 1989. *Daughters of the Canton Delta: Marriage Patterns and Economic Strategies in South China, 1860-1930*. Hong Kong: HKU Press.

Topley, Marjorie 2011. *Cantonese Society in Hong Kong and Singapore: Gender, Religion, Medicine and Money*. Hong Kong : Hong Kong University Press.

Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde. 2000. *Latent Images: Film in Singapore*. Singapore: Oxford University Press.

——. 2010. *Latent Images: Film in Singapore*. 2nd ed. Singapore: NUS Press.

Wang, Gung-wu. 1970."Chinese Politics in Malaya," in *The China Quarterly* 43:1-30.

——. 1988. "The Study of Chinese Identities in Southeast Asia," in *Changing identities of the Southeast Asian Chinese Since World War II*, edited by Jennifer W. Cushman and Wang Gung-wu, pp. 1-22. Hong Kong: Hong Kong University Press.

——. 1991. *The Chineseness of China: Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.

——. 2013. "Chineseness: The Dilemmas of Place and Practice," in *Sinophone Studies: A Critical Reader, edited by Shu-mei Shi, Chien-hsin Tsai and Brian Bernards*, pp. 131-144. New York: Columbia University Press.

Yow, Cheun-hoe. 2011. *Antara China dengan Tanah Tempatan: Satu Kajian Pemikiran Dwipusat di kalangan Penulis Cina di Tanah Melayu 1919-1957*. Pulau Pinang: University Sains Malaysia Press.