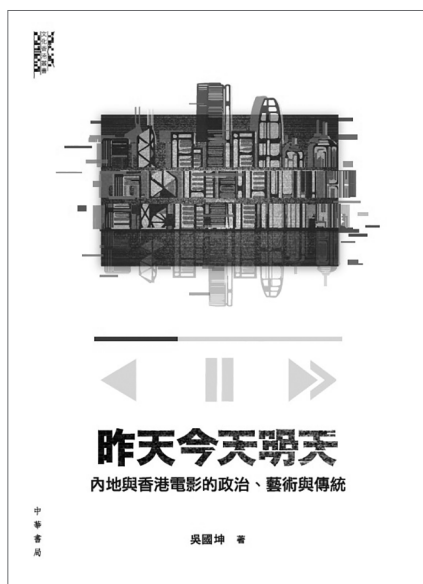


# 以影言志

## ——評吳國坤《昨天今天明天：內地與香港電影的政治、藝術與傳統》

● 秦 雪



區別於傳統電影史的研究方法，本書以電影個案的形式，輔以當代歷史脈絡和社會現實，討論電影作為普及的藝術創作，電影創作者如何直面電影的政治及社會功能，又怎樣面向觀眾。

吳國坤：《昨天今天明天：內地與香港電影的政治、藝術與傳統》（香港：中華書局，2021）。

一直以來，殖民時代的香港電影審查研究礙於文獻資料保密封存、缺失、散佚等原因停滯不前，未見重要的研究成果。直至近年，隨着英國及香港的檔案機構陸續解密並公開英殖時期的香港歷史檔案，已有學者注意到其中包含

昔日的香港電影審查記錄，並據此發表文章或論著，尤為引起學界注目<sup>①</sup>。較早進行香港電影審查研究的學者如香港浸會大學電影學院副教授吳國坤，其早年出版的多篇論文已經成為香港電影史、電影審查史相關課題的重要參考文本<sup>②</sup>。吳國坤的新著《昨天今天明天：內地與香港電影的政治、藝術與傳統》（以下簡稱《昨天今天明天》，引用只註頁碼）收錄了多篇發表於中外雜誌的電影論文，代表了他多年來的研究成果（頁6），對於目前學界已有的中國大陸及香港電影史研究成果而言，具有難以忽視的學術價值。

《昨天今天明天》整合了吳國坤多年來輾轉於香港歷史檔案館、上海圖書館、倫敦國家檔案館和新加坡國家檔案館等蒐集的檔案及報刊資料，對陸港兩地電影史研究的向前邁進具有重要意義，也為後來學者的相關研究提供了文獻參照依據。作者在書中對中國大陸與香港的電影文化進行多層次、多向度的研究。區別於傳統電影史的研究方法，本書以電影個案的形式，輔以

當代歷史脈絡和社會現實，討論電影作為普及的藝術創作，電影創作者如何直面電影的政治及社會功能，又怎樣面向觀眾。作者自承對於當今學院盛行的文化研究「不大苟同」，認為其「大多偏重西方理論和文本的局部分析」，因而想「以電影研究來回應歷史」，從大量的電影資料中「探究其隱藏的政治、道德和歷史的『潛文本』(sub-text)」(頁26-27)。書中採取綜合式的研究策略，既有細緻的文本閱讀，也輔以翔實甚至不為人留意的社會史及電影史資料，為電影史的研究提供了新的思維方式和理論基礎。

## 一 本書的內容

本書共有三個部分，主要討論涵蓋兩個方面：第一，探究「電影審查本身是如何成為一個等待解讀的文學文本 (literary text) 和歷史語境 (historical context)」(頁20)，傳達創作者的家國觀念、政治身份認同和藝術才華；國家權力如何利用審查構建文化的集體記憶，實現政治利益的最大化，以及在這一過程中，創作者與國家權利之間的博弈、共謀與曲線反抗如何實踐。第二，對電影的審查經常被理解為壓抑創作自由，強制刪剪和禁映更是被大眾理解成「閹割」、「抹殺」、造成電影文本的「缺失」。本書關注的是這些「缺失」的文本，如何經由翻譯、改編、翻拍等藝術創新的形式呈現在大眾視野中。創作者如何在審查的制約場域中不斷嘗試，更新創意，挑戰邊緣，

成就了先例典範，推動電影事業的發展。

### (一) 民國時期的聲色政治

第一部分「子不語：民國電影的聲色政治」，聚焦在1930、40年代，以香港影人薛覺先、左翼影人蔡楚生和自由影人費穆分別在當時的電影檢查體制的控制下，以不同的電影創作嘗試平衡國家政治、藝術表達與票房利潤的關係。作者在第一章指出，薛覺先面對1930年代因批判粵語片市場化、缺乏道德使命感而引起的禁映風潮，創作了粵語片《白金龍》(1933)、《續白金龍》(1937)，兩部電影以戲曲與電影結合、跨媒體表演的創新嘗試大受好評，上映後風靡一時。學界對《白金龍》的討論已屢見不鮮，而作者獨具慧眼地從《續白金龍》的創作過程中，看到早期香港影人不向聲色政治低頭，努力捍衛粵語電影生存及發展空間的「香港性格」。

第二章轉向1940年代中國大陸的左翼通俗劇的討論，通過對蔡楚生、鄭君里導演的《一江春水向東流》(1947)與美國電影《亂世佳人》(*Gone with the Wind*, 1939)在上海上映時的宣傳、票房及受歡迎情況做對照，探究左翼影人直面國民政府的嚴格管控，以通俗劇的形式重現大眾的戰爭記憶，同時講述情感、倫理(頁49)。1949年前中國的私營電影製片公司佔據電影事業的大半邊天，以上海為中心，崑崙和文華是兩家較具規模的私營電影製片公司。當時的上海電影事業還在國民黨政治集團的統治之下，

對電影的審查經常被理解為壓抑創作自由，強制刪剪和禁映更是被大眾理解成「閹割」、「抹殺」、造成電影文本的「缺失」。本書關注的是這些「缺失」的文本，如何經由翻譯、改編、翻拍等藝術創新的形式呈現在大眾視野中。

在冷戰年代，電影作為意識形態文化產品的一種類型，被中國大陸和美國分別以不同渠道販運海外，利用影視文化的傳播功能「攻城掠地」。意外的是，這種文化輸出形式在英國殖民地香港卻屢遭碰壁。

並沒有積極參與到國共兩黨的政治鬥爭中。私營電影公司的電影製作以營利為主，追逐票房利潤，主要面向的受眾群體為城市小資產階級、知識份子，以及工人和少數農民階層。自1942年毛澤東發表〈在延安文藝座談會上的講話〉以來，以上海為中心，左翼影人的電影創作可謂「因地制宜」，沒有直接與國民黨勢力把持的電影檢查措施對抗，而是巧妙地以通俗的銀幕故事敘述着動人的戰爭往事，勾起觀者的共情思緒，收穫了可觀的票房和大眾的喜愛，將左翼文藝的發展帶入一個新的創作空間。

第三章再觀費穆導演的電影《小城之春》(1948)，實驗性的拍攝手法與電影所表現的現代性與抒情性，在政權更替、波雲詭譎的時代幕布下，顯得尤為格格不入。誠如香港作家梁秉鈞所言：「東方的抒情美學，在強調含蓄和節制的同時，很容易被批評成一種逃避，一種妥協的態度。」<sup>③</sup>這部電影在上映之後飽受爭議，來自左派的批判之音尤為激烈。1980年代後《小城之春》以驚豔的姿態再度站立在歷史舞台上，對其的褒揚和藝術性解讀充斥整個電影學界。文中另闢蹊徑，洞見「第五代」導演（泛指於1970年代接受藝術教育、1980年代中期開始參與電影創作的國內影人）田壯壯重現經典，翻拍《小城之春》之舉的微言大義，新作雖與原作的創作理念多處不合，卻共享着電影中的人性關懷與歷史反思，兩位導演以電影為載體，擴充被甚囂塵上的政治議題所壓縮的藝術空間，以抒情傳統和現代性區別於「感時憂國」的主流電影敘事傳統。

## (二) 冷戰電影的禁忌與圖謀

在第二部分「怪力亂神：香港電影的禁忌與圖謀」，吳國坤以英國政府和港英殖民地政府的檔案為依據，重建香港在冷戰時期電影審查制度的框架，窺探在嚴格的電影審查背後，港英政府對國際情勢的把握及在地文化控制的政治考量。第一章以美國好萊塢電影《碼頭風雲》(On the Waterfront, 1954)的在港審查過程為個案，道明在英美關係看似密切友好的1950年代，港英政府卻因擔心該電影的上映會引發工潮，導致殖民地社會動盪的政治考量，禁映這部電影。作者由表及裏地分析當局看似左右逢源的審查態度，實則是考慮到在地文化管治與美方政治共謀的權衡之舉。

在冷戰年代，電影作為意識形態文化產品的一種類型，被中國大陸和美國分別以不同渠道販運海外，利用影視文化的傳播功能「攻城掠地」。意外的是，這種文化輸出形式在英國殖民地香港卻屢遭碰壁。書中列舉了1950至60年代香港殖民歷史檔案中的個別記錄，指出中國大陸製作的數部電影被港英政府電檢處以政治為由禁止上映，較聞名的幾部如《南征北戰》(1952)、《林則徐》(1959)、《紅色娘子軍》(1961)、《東方紅》(1964)等。1967年後，港英政府對中國大陸電影的審查逐漸軟化，「為的是避免與左派硬碰的政治風險」(頁106)。另一邊廂，台灣、美國的反共電影在香港也沒有大行其道。台灣電影《皇天后土》(1981)、《假如我是真的》(1981)，美國影片《謀影迷魂》(The Manchurian

*Candidate*, 1962)、《北京五十五日》(55 Days at Peking, 1963)、《主席》(The Chairman, 1969) 均在香港禁映。由此可見港英政府在冷戰期間對電影的嚴格審查，主要是擔心電影會挑起兩大陣營紛爭，呈現了電影熒幕以外政治多元的歷史視野，在文化脈絡中尋得在地屬性和身份認同的「香港特色」。

撥開聚焦在殖民地電影審查的單一視野，作者在第二章中注意到華語電影光怪陸離的另一面。1950至60年代香港製作的粵語鬼片通過「借屍還魂」繞過政治敏感的直接表述，借改編戲曲文學的鬼怪神話，影射冷戰背景下的全球政治景況和本土政治文化身份認同的尷尬處境。這些改編鬼片是為了通過電影審查機制而製造的意識形態「缺口」之作，卻陰差陽錯地成就了華語電影的另類經典題材。當時拍攝鬼片在中國大陸是一種禁忌，1930年代國民黨認為神怪片有礙國體進步，到了1950年代中國共產黨執政後，因為馬列主義強調科學思想，鬼片在中國大陸完全禁演。

同一時期的香港，港英政府雖禁播宣揚意識形態的影片，卻沒有明顯的政治動機去禁制鬼片。作者認為，當時的南來影人在香港拍鬼片，其實是想回歸傳統中國家庭議題、那種在殖民地年代被壓抑的「中國性」(Chineseness)。其中的著名例子如李晨風在1956年導演的粵語電影《豔屍還魂記》，為明代劇作家湯顯祖的戲曲《牡丹亭》之電影改編。《牡丹亭》講述杜麗娘在夢中邂逅柳夢梅，思念至死成為鬼魂，但在李晨風的改編故事《豔屍還魂

記》裏，加入了杜麗娘父親迫她改嫁表哥，在成親前悲憤而死的橋段，明顯帶有對中國封建家庭不滿的五四精神。製作電影的中聯電影企業有限公司(中聯)由吳楚帆、白燕等演員創立，勉力拍攝有寫實主義精神及道德教誨的電影(頁131-32)。這部鬼片不見政治意圖，卻反映着一班影人的理想主義<sup>④</sup>。

在《豔屍還魂記》上映數年後，著名電影導演李翰祥在1960年於香港製作了國語電影《倩女幽魂》，該片改編自清代小說家蒲松齡所著志怪小說集《聊齋誌異》裏的《聶小倩》。李翰祥及其所屬邵氏兄弟(香港)有限公司(邵氏兄弟)常被認為與台灣右翼陣營及國民黨政府有緊密聯繫。這兩部電影也正好展示了當時中國的兩大語言電影——粵語(香港)和國語(中國大陸)——之間的博弈。在細閱電影中的鬼怪論述時，作者既分析當中的視覺類型特點和美學特點，也提醒讀者注意電影作品所表現的「中國性」，以及兩者論述之間的衝突。

作者認為中國鬼怪故事的文化意義，在於它們意味着一種對中國文化的「歸家感」和「無家可歸感」(頁124)。《豔屍還魂記》與《倩女幽魂》同為根據明清經典改編的鬼怪題材電影，通過挪用中國傳統文學作為載體，帶入當時的社會語境，在複雜的地緣政治及冷戰的影響下，在地群眾的文化和政治身份認同彷彿化身鬼魅游走於陰陽世間，在模糊的界線中，一種介於有歸屬和無歸屬間的身份迷茫感由此而生。李翰祥與李晨風兩位導演迥異的政治身份所詮釋的「中國性」，

作者認為南來影人在香港拍鬼片，其實是想回歸傳統中國家庭議題、那種在殖民地年代被壓抑的「中國性」(Chineseness)。李翰祥與李晨風迥異的政治身份所詮釋的「中國性」，既有意識形態的隱喻，亦有對中國人及中國的國族思慮。



既有意識形態的隱喻，即左右之爭，亦有對中國人及中國的國族思慮，這些因素為兩部電影的文化意義烙上了冷戰時期的印記。最重要的是，粵語電影與國語電影如何挪用中國傳統文學中的志怪述異，來合理化其中國身份認同。這兩部電影改編體現了1950至60年代在全球冷戰時期的文化政治對壘下，兩個不同意識形態陣營「再現中國」(representing China)的文化策略。

以新的藝術形式詮釋傳統文化、在電影類型上尋求突破的成功嘗試，不僅見於冷戰時期的華語鬼片，第三章用冷戰時期香港作家李碧華的小說《青蛇》(1986)和香港導演徐克的電影改編版本(1993)為例，一探香港本土文化人用怪異邪說的改編故事，將矛頭指向敏感的政治生態議題。書中討論這些「借屍還魂」電影中的鬼魅形象，初探本土電影在規避政治化的背景下進行跨時空想像的創作，再探其中「復活」和「轉世」的敘事結構。根據作者的分析，徐克在改編《青蛇》時刪去了書中有關文化大革命的情節，以迴避容易引起爭議的政治和歷史事件，並以一種獨特的道德觀批評「人類中心主義」(Anthropocentrism)，「通過描繪多情、善良和具人性化的蛇妖和其他弱小的生物，創造出一個使人着迷的蛇妖傳奇」(頁160)。

誠然，電影創作者以「冷戰作為文化寓言」的方式閱讀中國古典鬼怪故事，箇中大有深意，因為「鬼怪靈異戮力穿梭在陰陽兩個界域之中，但又兩面皆為非人」。人鬼戀的故事於是挑動中國傳統和當代的政治神經，「就好比在全球冷戰

陰霾下，討活的間諜、難民、流亡者以至『非人』(non-human)的怪物的生存處境，左右兩難」(頁120)。介於生與死之間的「魑魅魍魎」，更像是香港在冷戰氛圍中，在地政治認同的左右徘徊與文化身份多重性的隱晦表達。作者點出徐克的改動在在擴展了在地議題，在神怪小說被中國大陸摒棄的時代，白蛇與青蛇在香港的殖民地空間得以被重新闡釋及想像，成為反思歷史及文化的重要導向<sup>⑤</sup>。

冷戰體制下的故事新編，既要繞過殖民地港英政府的政治審查，又需適應資本主義市場的規律，種種規範和制約又可轉化為隱晦深沉的創意，在中國鬼魅寓言的美學及身份政治的脈絡中，不斷尋求「本土」的位置和話語。

### (三) 亂世浮華下的表象與真實

第三部分「亂世浮華：表象與真實」，以〈「中聯」的使命與迷思〉為開篇，透過中聯在1950年代根據中國現代文學與外國文學經典改編的電影文本，勾勒出早期粵語電影的跨文化改編景象。第二次世界大戰後香港電影審查體系已恢復正常運作，面對冷戰的嚴峻形勢，港英政府不得不採取相對嚴格的審查。中聯便是在此背景下成立，在其製作的電影中，跨文化、跨時空改編的電影佔據半數以上。這些電影在吸納外國文學經典的可取之處外，仍存在五四文化傳統與政治理想的繼承，作品中也沒有排斥「鴛鴦蝴蝶派」的通俗言情風格。在這些改編作品(如《天長地久》[1955]、《春殘夢斷》[1955])中，既可以看到

面對冷戰的嚴峻形勢，港英政府不得不採取相對嚴格的審查。中聯便是在此背景下成立，在其製作的電影中，既可以看到中外文化的交織、拼湊，也可以看到以通俗言情故事表現中國傳統文化觀念的銀屏之作。

中外文化的交織、拼湊，也可以看到以通俗言情的故事表現中國傳統文化觀念的銀屏之作。

第二、三章聚焦冷戰時期的香港都市喜劇，尤以邵氏兄弟與國際電影懋業公司（電懋）這兩家電影公司為主，將好萊塢式的都市戲劇移植到香港本土的電影市場。好萊塢式的喜劇模式被資金背景雄厚的邵氏兄弟、電懋套用，經歷了一個在地化的過程。如《危樓春曉》（1953）、「南北」系列（1961-1964）、《七十二家房客》（1973）等電影，融匯了南北的駁雜文化、市井生活的社會面貌，展示了一個屬於殖民地的文化空間。作者以張愛玲為電懋創作的電影文本為例，討論本土電影公司如何規避殖民地敏感、忌諱的政治議題，並借鑒好萊塢電影生產、發行的成功範例，製作出迎合大眾品味的商業電影，拓展海外市場。電影創作者在商業電影製作中去政治化的同時，也在進行本土化的轉型，電影創作中夾雜着在地人文關懷，如張愛玲作為編劇的《南北一家親》（1962）、《南北喜相逢》（1964）等一系列「南北」電影，都是針對當時香港社會族群矛盾而炮製的輕鬆都市小品（頁219-20）。

作者在前三篇文章關注戰後本土電影公司在冷戰政治、藝術創作及票房利潤之間的不同應對之法，展現了在1950、60年代的香港，多元文化的碰撞與摩擦在現代化、都市化的進程中逐步消解，在本土的文化場域中共存，形成了香港獨特的文化冷戰景觀。

〈安東尼奧尼的新現實主義與左翼政治誤讀〉是第三部分的最後一章，作為點睛之筆，很值得細細

咀嚼。作者想要論述在文革風潮如火如荼的背景下，意大利導演安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）如何在中國官方對創作內容的支配下，完成新現實主義的紀錄片《中國》（*Chung Kuo, Cina*, 1972），用寫實的拍攝手法嘗試向世界展示中國人文景觀。一方面，從安氏與友人的文章及採訪記錄中可以看到這位外籍導演在中國拍攝時的情況，如中國政府派官員隨行、檢查拍攝內容、規定行程與拍攝對象，等等，都是干預拍攝者創作自由的表現。而安氏在這種強壓的控制手段下仍然完成了他的創作，這不免讓人想到本書作者強調的：「創作者以一種『背叛』的形式來完成書寫。這種『背叛』不僅是對作者書寫初衷的背離，同時也是對外在強加的國家審查力量的『微妙顛覆』（subtle subversion）。」（頁18）引人思考的是，《中國》是在嚴格監督下完成的，其中有個別鏡頭是導演甩開隨行的中國官員於市井拍攝。作者以此案例揭示政治施加於創作者的束縛，恰恰也是激勵創作者在有限的空間進行藝術突破的動力。

另一方面，安氏在拍攝時聚焦的多是對中國平民的生活和文革時的社會面貌，偏離了中國政府讓其「以較同情的表現手法，將中國的現代化介紹給西方世界」的主旨（頁236），沒有達到文藝為政治服務的目的。其作品在這一時期受到冷戰政治的影響，在中國大陸被誤讀後遭受批評，政府於1973年下令禁映該片。中國政府對《中國》的誤讀主要基於冷戰時期的政治考慮，尤其是這部電影沒有完全展示中國希望西方世界看到的美好一面。由

《中國》是安東尼奧尼在異域的政治空間，用西方的文化和藝術價值觀念「看」中國的一種表達，也是「以影犯禁」的勇敢嘗試。作者以此案例揭示政治施加於創作者的束縛，恰恰也是激勵創作者在有限的空間進行藝術突破的動力。

此可見，藝術批評與政治之間的關係緊密。除此之外，作者還透過這一案例注意到中西文化傳統及意識形態的碰撞，以及西方人與社會主義中國如何理解「看」與被「看」的文化差異現象。《中國》是安氏在異域的政治空間，用西方的文化和藝術價值觀念「看」中國的一種表達，也是「以影犯禁」的勇敢嘗試。

## 二 本書的開創與潛力

早期的電影史研究深受文學史的影響，採用的理論體系與研究方法大同小異。近些年來，學界開始注意到電影屬性的複雜性需與文學區別對待。尤其是電影作為十九世紀誕生的新藝術形式，兼備視聽功能，傳播速度與效果明顯區別於傳統大眾藝術，其自身具備藝術、傳播、教育、記錄、娛樂大眾等多種功能。於是，重新思考電影史的書寫方法成為了熱門議題。2020年，電影學者蘇濤與傅葆石合編了《順流與逆流：重寫香港電影史》一書，〈前言〉便強調：「我們嘗試在跨地區、跨學科的格局下，以新的視角、新的方法和新的史料重寫20世紀——特別是20世紀70年代——的香港電影史。」<sup>⑥</sup>筆者以為，電影作為一個具有複雜和多功能特徵的研究對象，如果以單一的維度與方法觀察，容易陷入狹窄的視角範疇。

吳國坤在書中以多角度、多面向的視野，繪聲繪色地向讀者展現了陸港兩地電影文化光譜形成的前生今世。與此同時，本書廣泛使用檔案史料，為以往電影史研究成果添磚加瓦，對文獻資料的深入思考

與多重研究方式都具有重要的開創意義。這種處理史料的方式讓讀者深入了解文獻所承載的歷史語境，由一段檔案或一部電影引出冷戰時期港英政府與各方勢力勾連的絲線；觀察作者以小見大、深入淺出的文字鋪陳，以及對史料的精心處理，使筆者耳目一新。如在書中第二部分，作者為說明冷戰時期港英政府的電影檢查制度，以大量的香港政府檔案和本土報刊內容為依託，結合一手資料所提及的電影，以及《再見中國》(1974)、《主席》等電影的文本分析，探討這些電影未能通過審查的原因。將歷史梳理與文本分析結合的研究方法，為後人對電影歷史的探索提供了一條新的途徑。這一研究方法的可取之處在於，當研究課題的歷史文獻失佚、不足，很難完全以一手資料為基準分析時，嘗試以掌握的文獻資料與個案分析結合，一個模糊的歷史框架將通過史實的填入逐漸清晰，個案研究的加入無疑從多個層次呈現了一個歷史脈絡的諸多面向。

值得注意的是，吳國坤展示了電影審查中弔詭的另一面。一直以來，大眾對「審查」一詞存在刻板印象，其中的政治含義與消極意義不言而喻。作者在書中選取多部電影個例，或面世於不同時代，或分屬不同類型，亦或產於不同地區，卻具有一處共性：都受到電影審查這一文化運作機制所控制。正如作者頗有深意地指出：「審查本身是一個弔詭的現象，它既是外在政治力量或倫理壓力對文化創作的箝制，也是被創作者所挪用的『潛在』寫作手段。」(頁17)誠如李歐梵在〈序〉中所言，所謂「背叛書寫」指

電影審查的制約在實現文化控制、限制創作空間的同時，也在刺激電影的創新突破。本書探究不同時代的創作者如何基於審查制約、主流文化等諸多限制，在作品中調動想像力及文化藝術資源，並將之轉化為香港電影的無限潛能。

的不僅僅是顛覆和反抗，而是更上一層樓，從電影的藝術和傳統中找尋新的出路，甚至展現異彩；讀者甚至會從書中得到一個弔詭的結論，就是『禁忌』愈多、壓抑愈深，愈能刺激電影從業者（特別是導演和編劇）的創造力，這才是『以影犯禁』的真正意義」（頁7）。電影審查的制約在實現文化控制、限制創作空間的同時，也在刺激電影的創新突破，其中不乏處於主流文化邊緣的「小眾」作品。無論在歷史書寫還是大眾記憶中，反覆強調的都是對於當權勢力的統治有利、深諳時代話語的電影作品。本書探究不同時代的創作者如何基於審查制約、主流文化等諸多限制，在作品中調動想像力及文化藝術資源，並將之轉化為香港電影的無限潛能。

電影審查作為一個權力集團的政治手段，是歷來被學者關注的重要課題。庫恩（Annette Kuhn）曾經總結學界對於審查的研究傾向於以「禁止/機構」（Prohibition/Institutions）模式為主導，在這個參考框架中，審查首先被理解為一種禁止、切除或刪減——通過這種做法，某些主題被禁止在電影中再現。關於電影審查的辯論，無論是贊成還是反對，都將其視為一個禁止性的過程，假設一個被審查的文本扭曲「現實」或不完整地表現某些主題<sup>⑦</sup>。單就「禁止/機構」模式而言，眾多學者觀察到電影在遭到權力的干預後所表現出的不完整的面貌。這種單一的研究範式在過去幾十年幾乎主導了學界對電影審查制度的討論，《昨天今天明天》的出版，打破了傳統「禁止/機構」模式的視野局限，別開生面地將電影審

查視為電影製作人的驅動因素，通過相關的歷史個案，揭示電影創作者受到政治、市場和藝術的箝制，如何從有限的藝術表達中突圍，開闢創造性和批判性的文化空間。

### 三 對「香港電影已死」的思考

新世紀以降，中國大陸的電影產業迅速崛起，成為亞洲地區新一代的「電影夢工場」，豐厚的票房收益與龐大的發展空間吸引了眾多香港影人北上創作和投資。反觀香港本土電影工業日趨衰落，曾屬於香港電影的光輝時刻彷彿沒有上發條的時鐘一般，停留在過去。這一文化現象引起了本土學界的焦慮心理。在1997年香港回歸之際，學者阿巴斯（Ackbar Abbas）拋出香港「文化空間的消失」（Culture in a Space of Disappearance）的議題，由此而引發的爭論聲音此起彼伏<sup>⑧</sup>。阿巴斯的論斷被一些評論人繼承，將其拓展到電影領域，作出香港電影「大勢已去」的結論<sup>⑨</sup>。

《昨天今天明天》雖未明確表達對於「香港電影已死」的看法，卻換一種方式，以精彩的文字將陸港兩地電影的昨天與今天娓娓道來，展示了在香港電影發展的歷史洪流中，眾多電影人傾注熱情和勇氣留下的鮮明足跡。例如，作者稱二戰後由中聯出品的電影是「未竟全功的烏托邦電影」（頁187），不吝惜筆墨深入討論，筆者以為是另有深意的表現。從本土關懷的角度理解，本書重現在戰後百廢待興的香港，由一眾本土影人組建的電影

《昨天今天明天》打破了傳統「禁止/機構」模式的視野局限，別開生面地將電影審查視為電影製作人的驅動因素，揭示電影創作者受到政治、市場和藝術的箝制，如何從有限的藝術表達中突圍，開闢創造性和批判性的文化空間。



戰後香港一眾本土影人以影言志，為電影藝術的進步貢獻自己的力量。本書讓學界和電影行業看到「香港精神」的傳承之魂，在地文化傳統由過去、現在延伸至未來。

公司不拍粗製濫造的電影，為踐行電影理想而努力奮鬥的歷史場面，是試圖喚醒在地群眾對「我為人人，人人為我」<sup>⑩</sup>的記憶，重拾當代香港人遺忘在過去的「香港精神」。他們勇往直前，用隱晦的表述曲線對抗政治和文化霸權，用藝術的創意和突破走出主流文化一成不變的格局；他們以影言志，衝鋒在前，為理想而戰，為電影藝術的進步貢獻自己的力量。本書讓為香港電影的明天而焦慮的學界和電影行業，忘卻「香港電影已死」的論斷，看到「香港精神」的傳承之魂，在地文化傳統由過去、現在延伸至未來，香港電影再次輝煌仍有可能。作者作為一名本土學者，為收集一手歷史文獻資料不辭辛勞，將一身所學傾注於電影研究，這些成果匯聚在這部書中，投射出本土學者以關懷香港的心態，在電影研究領域的向前邁進。

### 註釋

① 相關著作參見麥欣恩：《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫，1950-1965》（香港：三聯書店，2018）；許維賢：《重繪華語語系版圖：冷戰前後新馬華語電影的文化生產》（香港：香港大學出版社，2018）；李淑敏著，鄭健銘譯：《冷戰光影：地緣政治下的香港電影審查史》（台北：季風帶文化有限公司，2019）；杜英：《冷戰文藝風景管窺：中國內地與香港，1949-1967》（台北：台灣學生書局，2020）。

② 例如吳國坤：〈香港電影半生緣：張愛玲的喜劇想像〉，載陳子善編：《重讀張愛玲》（上海：上海書店出版社，2008），頁296-315；〈冷戰時期香港電影的政治

審查〉，載黃愛玲、李培德編：《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009），頁53-69。

③ 梁秉鈞：〈抒情、現代與歷史——從《小城之春》到《阮玲玉》〉，載陳炳良編：《文學與表演藝術：第三屆現當代文學研討會論文集》（香港：香港嶺南學院中文系，1994），頁83。

④ 曾曉玲：〈禁忌愈多，壓抑愈深，愈能刺激創作〉，《明報》，2021年6月20日，S01版。

⑤ 有學者分析這種把邊緣角度中心化的做法，為香港在地理上及政治上被邊緣化的直接反映，除了具備象徵意義以外，也展示一種對於主導的中原論述的抗衡手段，務求釋放被長期掩沒的聲音。參見余麗文：〈昨天今天明天〉，《明報》，2021年9月6日，C06版。

⑥ 〈前言〉，載蘇濤、傅葆石編：《順流與逆流：重寫香港電影史》（北京：北京大學出版社，2020），頁3。

⑦ Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925* (New York: Routledge, 1988), 2.

⑧ Ackbar Abbas, "Introduction: Culture in a Space of Disappearance", in *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997), 1-15.

⑨ 陳嘉銘：〈桃姐打擂台，狂舞派殭屍：香港電影的永劫邊緣，香港主體的驀然回首〉，www.com.cuhk.edu.hk/jcschool/pdf/hkscs/HKSCS-0015-ckm.pdf，頁12。

⑩ 原句出自李鐵導演的粵語片《危樓春曉》（1953）。參見安娜：〈人人為我，我為人人〉，《信報財經新聞》，2014年10月22日，C04版。