

# 左翼文化的跨區域傳播： 1960年代星港兩地的 《劉三姐》熱

● 徐蘭君

二十世紀60年代初期，中國長春電影製片廠(長影)拍攝、喬羽編劇、蘇里執導的電影《劉三姐》(1960)在新加坡掀起一股熱潮。它連續在影院上映超過七個月，打破了新加坡當時所有票房紀錄<sup>①</sup>。電影關注下層民眾生活，其中優美的民歌(山歌)和美景尤其為華人觀眾所欣賞和喜歡。通過聚焦《劉三姐》以及邵氏兄弟(香港)有限公司(邵氏兄弟)發行的兩部改編版本，即羅臻的《山歌戀》(1964)和袁秋楓的《山歌姻緣》(1964)，本文將集中探討《劉三姐》現象於1960年代在海外華人社群的廣泛傳播和接受。

基於口述史、電影製片廠紀錄以及當時的新聞報導等材料，本文第一部分分析新加坡《劉三姐》熱的起因，就電影與該時期新加坡激進的勞工

政治運動、離散華人社群的政治及身份認同，以及中國與南洋地區左翼文化和情感的跨域流動之間的關係等核心議題進行討論。第二部分將簡略地對比分析三部影片中民歌、群眾(特別是參與對歌的群體)、愛情傳奇、風景的使用，並提出以下問題：三部電影中的風景和民歌元素如何成為二十世紀50、60年代再現「中國性」的政治競爭元素？與在中國大陸製作、拍攝的《劉三姐》不同，邵氏兄弟的《山歌戀》攝於香港，而《山歌姻緣》則是在台灣取景。在冷戰的大背景下，中國大陸版本與兩部改編版本間的界限是涇渭分明還是曖昧不明？總的來說，本文將電影理解為切入冷戰時期情感結構(structure of feeling)的一種有效途徑，探討「音樂片/歌舞

\* 本文的英文原文出自 Lanjun Xu, "Contested Chineseness and *Third Sister Liu* in Singapore and Hong Kong: Folk Songs, Landscape, and Cold War Politics in Asia", in *The Cold War and Asian Cinemas*, ed. Poshek Fu and Man-Fung Yip (New York: Routledge, 2020), 73-92。筆者在原文的基礎上修改成本文時，對其中的論點和相關的材料作了進一步的補充和深化。本文寫作要特別感謝香港南方影業有限公司前總經理許敦樂先生和劉德生先生的無私幫助。他們在2012年以來多次接受筆者的採訪和提供相關的研究資料。劉先生於2018年11月因病過世，特此以此文以表紀念。

片」(musical)這一電影類型如何與60年代東南亞本土發生的去殖民政治運動、中國的文化外交，以及亞洲離散華人社群間的跨域文化紐帶密切相關。

## 一 新加坡反殖民運動和 《劉三姐》熱

### (一) 新中國電影的海外發行

據傅葆石分析，1949年以前華語電影產業的「滬—港紐帶」持續影響了50、60年代中國大陸、香港和南洋地區的電影和其他文化聯繫與互動<sup>②</sup>。正如筆者在另一篇文章中所討論的，50年代中國將大量地方戲曲改編為電影，出口到亞洲和西方國家，希望藉此促進與周邊國家的友誼，模糊「竹幕」(bamboo curtain)國家之間的邊界。這些戲曲電影在海外華人社群中引起廣泛的反響，以香港和東南亞尤甚。中國在1953至1966年間生產了121部戲曲電影，其中47部通過南方影業有限公司(南影)發行到香港。50、60年代，南影也是將中國電影發行到東南亞最重要的經銷商之一。這些電影經常改編自傳統民間傳說，有着看似非政治的主題，使其更容易被引進和接受，它們所產生的情感聯繫通常具有地方主義的特徵，根植於家鄉內部共享的方言和親緣關係，特別是中國東南沿海地區(例如福建和廣東)<sup>③</sup>。上海電影製片廠出品，由桑弧、黃沙導演的《梁山伯與祝英台》(1954，以下簡稱《梁祝》)是一個典型的例子。它作為1949年之後香港引進的第一部中國戲曲電影，創造了當時香港地區上映的中國戲曲電影的最高票房紀錄，而中國也借助這個浪漫

和憂傷的愛情故事，成功改變了自身在國際政治舞台上男性化和軍事化的形象。《梁祝》大獲成功後，更多來自中國的戲曲電影被引進香港，為大陸電影在香港打開了市場<sup>④</sup>。

正如劉禾所言，這些戲曲電影可以被視為毛澤東時期「官方通俗文化」的一部分，民間素材和大眾媒介的結合則可能產生「使官方意識形態喪失相關性的意料之外的意義」<sup>⑤</sup>。更重要的是，這些戲曲電影主要圍繞才子佳人的浪漫愛情故事，強調家庭倫理和個人情感為共鳴基礎的情感模式<sup>⑥</sup>。克萊因(Christina Klein)在討論西方歌舞片《國王與我》(*The King and I*, 1956)時提到，歌舞片是一種深具意識形態功能的電影種類，具有「融合」(integration)功能，並與好萊塢的西部片作比較：在她看來，西部片注重個體和男性英雄，以及崇尚自主的男性化表述，此類電影中的戲劇衝突和暴力最終會被成功除去，以達到社會秩序的回歸；而歌舞片則不同，突出的是群體戲，通常是一對戀人或者一個團體，重點突出女性化情感和家倫理。此類型的電影通常借助浪漫愛情故事，把具有敵意的他者融合到一個和諧的集體想像中，以超越不同意識形態所帶來的隔離和界限。這一情感模式可以被認為是一種冷戰時期特有的情感結構，是「一種普世化的模式，通過指認普遍的和共享的人性來想像超越特性的可能」<sup>⑦</sup>。當然，中國的戲曲電影和本文所着重討論的《劉三姐》(被稱為「七彩歌唱故事片」<sup>⑧</sup>)是否可以與西方歌舞片完全等同，值得進一步商榷，不過在本文的討論中，克萊因對冷戰時期歌舞片這種敘事形式所具有的意識形態功能，還是對我們理解中國的「歌舞片」

(例如戲曲電影和音樂片)有一定的借鑒和比較意義。

除戲曲電影以外，音樂片是另一種相對容易傳播到海外華人社群的電影類型，例如王佳乙的《五朵金花》(1959)和蘇里的《劉三姐》。與大多數戲曲電影中才子佳人的敘事模式不同，《劉三姐》改編自歌舞劇，講述了廣西壯族民間傳說歌手劉三姐的故事。她熱愛普通百姓，蔑視地主，後者禁止她唱歌的企圖沒有成功，因此綁架了她，而劉三姐在愛人阿牛和鄉親的幫助下得以逃脫。在電影的結尾，她前往他鄉，繼續用山歌鼓舞當地的人們。《劉三姐》的典型特徵是採用青春靚麗的年青演員、109首廣西壯族的民歌，以及廣西桂林的美麗風景。這也是電影在香港和新加坡成功背後的三個主要原因，尤其考慮到電影的大部分觀眾是當時無法輕易回到中國的海外華人，這部充滿鄉音鄉情的電影可以緩解他們的思鄉之情。

1962年7月12日，電影第一次在新加坡上映，而早在兩個月前它已在香港上映。也許正是注意到電影在香港和東南亞的火熱程度，邵氏兄弟也開始對「山歌片」這個音樂片類型產生興趣，接連製作了兩個改編版本：《山歌戀》和《山歌姻緣》，先後於1964年上映。二者都宣稱自己才是真正的「山歌片」，互相激烈地爭奪觀眾。

## (二)《劉三姐》熱與反殖民話語爭奪

從具體時間上來說，《劉三姐》在新加坡有兩輪主要放映，第一次在1962至1963年，另一次在1978年<sup>⑩</sup>。本文主要考察在60年代的首輪放映，新加坡當時兩大中文報紙《南洋商報》和《星洲日報》都比較詳細地記錄了觀眾的熱情反應。在影院放映

的同時，當地廣播公司(例如麗的呼聲)在黃金時段也播放電影中的山歌錄音<sup>⑪</sup>，相關的連環畫故事也應運而生。據新加坡書法家林書香回憶，一些觀眾甚至將影片中的歌曲逐首抄寫下來並製作成油印本。當時有不少觀眾反覆觀看電影，甚至不止五次<sup>⑫</sup>。所有這些信息都證明了60年代《劉三姐》在新加坡上映時的受歡迎程度。

對於新中國電影與冷戰時期亞洲地緣政治間的關係，新加坡的《劉三姐》熱可以說是一個典型的例子。起初，英國殖民地政府阻止《劉三姐》在新加坡上映。後來在新加坡執政黨人民行動黨(以下簡稱「行動黨」)重要領導者、開國元老李炯才的幫助下，這部電影才得以引進新加坡<sup>⑬</sup>。對此，在50、60年代主要負責將中國影片經香港介紹、出口到東南亞及其他海外地區的南影前總經理許敦樂曾解釋，行動黨對《劉三姐》感興趣的原因之一是「人民行動黨成員多為華裔，且多出身於南洋大學，有中國文化底子，尤其是文化部門官員，都嫻熟中華文化」<sup>⑭</sup>。

另外，為了引進這部電影，三位主要供職於當地報社的華裔知識份子王如明、黃科梅和何真民在1962年特意成立了新世紀公司，並運用自身的媒體資源為電影大力宣傳。但在引進《劉三姐》和另一部中國電影《女籃5號》(1957)後，該公司就宣告倒閉<sup>⑮</sup>。作為公司創始人之一的王如明提到，他們引進《劉三姐》主要是因為與當時充滿性暗示的好萊塢電影相比，這是一部「健康電影」<sup>⑯</sup>。「健康電影」這一術語與新加坡1953至1961年間的「反黃文化運動」(以下簡稱「反黃運動」)密切相關。反黃運動

是新加坡華校中學生推動的一個社會運動，旨在反對流傳廣泛的不健康書報、美國電影、日本影片、小報以及歌台等「色情文化」產物。1953年，新加坡一名年輕女孩被姦殺，引發了反對外來的、「墮落」的文化形式的反黃運動，外來文化被認為是腐化個體、導致公共道德衰退的原因。一些左傾的新加坡華人社群譴責這些外來文化是英國殖民主義和資本主義的惡魔，如愈發流行、性暗示愈發露骨的好萊塢電影，色情繪本，遊樂場的色情秀。當時香港左翼電影公司（如長城影業公司和鳳凰影業公司）製作的電影和來自中國的電影則被視為「健康電影」，成為政黨動員民眾時可以利用的文化資源，表達對新生和強健的馬來亞文化的願景。反黃運動肇始於新加坡歷史上「過於多樣化的後殖民想像相互競爭的時刻，獲得民心最直接的策略是通過關於文化道德的討論」<sup>⑮</sup>，其興起並非偶然。

按照這一理解，1962至1963年《劉三姐》在新加坡的流行也許並非巧合，因為這一時期恰恰是新加坡正如火如荼地展開與馬來亞聯合邦合併還是獨立的討論。林賽（Jennifer Lindsay）認為1962和1963年對於新加坡而言至關重要，因為這是從英殖時期走向後殖民的轉型時段。隨着1959年6月新加坡自治政府成立，行動黨開始執政，新加坡面臨一個重要抉擇：宣布獨立還是加入新的馬來亞聯合邦<sup>⑯</sup>。在行動黨內部，「非共產主義左派和支持共產主義的左派間的鬥爭導致後者從中分裂出來……並成立社會黨（即社會主義陣線）」<sup>⑰</sup>。值得注意的是，行動黨和社會主義陣線（以下簡稱「社陣」）都利用《劉三姐》來表達自身的政治訴求。不同政黨通過反殖

民主義的動員語言爭奪選票，而電影中的民歌更成為後殖民轉型時期的政治運動所共享的語言。

當時執政的行動黨支持加入馬來亞聯合邦，並與支持獨立的社陣進行激烈的辯論。當《劉三姐》第一次在新加坡上映時，當地報紙頭版主要新聞都是兩黨對於是否與馬來亞聯合邦合併的辯論，兩黨在通過宣傳戰來爭取下層民眾支持方面陷入激烈的競爭<sup>⑱</sup>。行動黨和社陣都選擇免費放映《劉三姐》以吸引勞工階級的觀眾加入他們的政黨活動。例如，行動黨為《劉三姐》和其他政治紀錄片（包括《馬來西亞周》和《馬來西亞的協約》）舉辦了一系列電影招待會，為政黨活動籌款。李炯才經常擔任這些招待會的主辦人，這也許可以解釋為甚麼他會幫助新世紀公司將《劉三姐》引進新加坡。這些招待會其中一個重要環節是向觀眾介紹行動黨的政策和所取得的成就，可見籌款並非舉辦招待會的主要目的，而是通過放映《劉三姐》來吸引更多觀眾觀看另外兩部紀錄片，從而動員他們支持該黨的政策和決策，特別是在與馬來亞聯合邦合併這一關鍵議題上<sup>⑲</sup>。

### （三）《劉三姐》熱背後的左翼元素

在電影中，劉三姐傳說被改編為「表達性別意識和階級鬥爭。藝術家喚起人們對社會等級差異的記憶，並發展出對於階級矛盾和階級鬥爭的同質化的集體記憶」<sup>⑳</sup>。對於大多數新加坡普通華人觀眾來說，除了廣西迷人的風景、扮演劉三姐的黃婉秋的明星魅力、經過藝術再造的民歌之外，電影中貧苦農民和富裕地主間的階級鬥爭同樣具有吸引力，因為這些內容回應了他們現實生活中的憂慮。在

1960年代，新加坡激進的勞工政治運動達到頂峰，正如一些學者指出，「第二次世界大戰後的頭二十年，新加坡的勞工運動與當地的華人社群有着密切關聯，雖然不是所有罷工都是由華人勞工發起和領導……因為華人佔當地總人口的75%，人們可以想見新加坡華人勞工和華人社團的重要性」<sup>②</sup>。貧苦的勞工認為《劉三姐》中的民歌是對抗社會不公的有力工具，同時也是緩解自身焦慮的有效方式。

《劉三姐》上映不久，即有影評指出：「山歌非常豐富，題材形式也很廣泛，有層有次地出現了曲折驚險的經過，大部分通過對歌，鬥歌〔即對歌〕完成，歌詞凡五百餘句（一百〇九首），或抒情柔和，或辛辣諷刺，或強動有力，聽來十分悅耳，這些山歌和歌調，都會給海外觀眾感覺清新與興趣，愛聽又愛學。」<sup>③</sup>而當時左翼報紙抓住民眾對山歌的喜愛心理，經常發表以山歌形式寫作的詩歌，如「機器整天呱呱叫，蓋去咱們歡笑聲；工作流血束腰帶，投家長得肥又胖。血和汗呵像河水，流了一灘又一灘；仇與恨呵滿胸膛！時機一到如山崩！……多謝『三姐』唱山歌，聽了心頭寬許多，不怕風雨唱山歌，唱到日頭照星洲！」<sup>④</sup>歌詞抨擊的是工人和資本家之間的階級對立和工人在情感上對資本家的仇恨。關於電影在新加坡取得的政治評價，社陣的官方報紙《陣線報》發表一篇題為〈向劉三姐學甚麼？〉的文章，具體引導觀眾關注以下三個方面：劉三姐為勞苦階級服務的精神、她的勇敢反抗精神，以及互助友愛和純樸善良等優良品質。文章寫道：「今天，我們也處在階級鬥爭的社會中，我們就應該為工農群眾服務。反抗剝削階級——英

殖民地統治者及其傀儡們。只有這樣，我們才能像劉三姐一樣被人民所愛戴。」<sup>⑤</sup>

《劉三姐》中的對歌表現了農民和地主的對立。電影中地主莫懷仁想要納劉三姐為妾，劉三姐將計就計，提出通過對歌來決定是否答應他的要求。莫懷仁請了三位秀才來和劉三姐比賽，她不停地通過山歌嘲笑和鄙視莫懷仁 and 三位秀才，當她唱完幾句，身後的鄉民就報以陣陣大笑表示附和，畫面並配以群體的臉部特寫鏡頭，這種集體主義團結感以及農民和地主產生的階級對立，極具視覺和聲音上的衝擊感。電影中增加的這一情節在當時充滿爭議性，主要的批評認為劉三姐從一個民間傳說人物，以現代化的方式被改編為模範的革命女英雄。電影雜誌《大眾電影》收到觀眾來信，認為「影片中劉三姐和她周圍的群眾同財主進行鬥爭的幾場戲，很一般化，而且就劉三姐、老爹〔阿牛父親〕、阿牛等人的思想覺悟、鬥爭方式來看都很『現代化』」<sup>⑥</sup>。隨後雜誌還特別組稿對這一問題進行集中討論，有論者指出劉三姐「過於現代化」，像「土改運動中的先進婦女」<sup>⑦</sup>。本文不擬對這場爭論做更細節化的描述，不過從中可以看到，劉三姐這位在民間傳說中本來具有「仙氣」的女性，在電影中被附加了現代的革命情感而「富有更強烈的政治性和鼓動性」，並且以「群眾首領的姿態出現」<sup>⑧</sup>。如果說《梁祝》是基於個體情感的充滿憂傷和淚水的愛情故事，《劉三姐》則傳達了集體笑聲背後的激進力量。

在此，筆者援引巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 所定義的「笑」的概念，強調其中的反權威作用。電影中的對歌可

以被理解為「狂歡節」(carnival)，充滿倒轉 (inversion)、矛盾 (ambivalence) 和過剩 (excess) 的性質。正如史塔 (Robert Stam) 在探討巴赫金的電影觀時所指出：「狂歡節原則廢除等級制度，拉平社會階級，創造了另一種擺脫傳統規則和限制的生活。在狂歡節中，所有被邊緣化和被排斥的——瘋子、醜聞、僥倖——通過他性 (otherness) 的解放性爆炸 (liberating explosion) 佔據了中心位置。」<sup>⑨</sup>《劉三姐》中的集體歌唱創造了展現群體意識的強有力形式，笑聲成為自由和批判意識的載體。有電影評論指出：「最特別的是劉三姐與三秀才鬥唱的場面，引起漫山遍野呼應的歌聲，使觀眾捧腹大笑，滿院掌聲。」<sup>⑩</sup>當時新加坡的電影宣傳海報也經常使用廣告詞「山歌一百首/笑足兩點鐘」作為推銷賣點，並同時用「七彩歌唱巨片」來描述這部電影<sup>⑪</sup>。集體歌唱的場景所傳達的革命激情完全符合新加坡觀眾的情感需求，因為他們大多數人屬於勞工階級。電影有利於動員勞工，激化政

治情緒，使他們更容易被鼓動到普遍的去殖民情感中去。

更重要的是，行動黨和社陣兩黨在政治辯論中也採用山歌的對唱方式。例如，親社陣的汎星各業職工聯合會創作了一首題為《全民齊投空白票》的山歌，歌詞挪用了《劉三姐》中對唱歌曲的問答形式，而且作者直接在標題後註明「這山歌是根據《劉三姐》茶山對歌的調對唱」。山歌的內容鮮明地批評行動黨支持併入馬來亞聯邦的立場：「哎……/是誰勾結殖民者/是誰推行大馬計劃/他們前途是如何/他們命運怎下場。」回答部分也批評當權者：「哎……/人民有嘴難說話/電台無嘴鬧查查/部長有腳不走路/真理無腳走天下。」<sup>⑫</sup>與前述克萊因視歌舞片為一種具融合效果的電影類型不同，《劉三姐》強調對立和階級鬥爭而非融合。在這一重要的歷史時刻，行動黨和社陣都需要大眾支持並獲得選票。《劉三姐》(尤其是其中對歌的片段) 將對抗意識和辯論帶到廣大觀眾思維的最前



《劉三姐》中的集體歌唱創造了展現群體意識的強有力形式，笑聲成為自由和批判意識的載體。(資料圖片)

沿。在這一點上，儘管行動黨和作為左傾反對黨的社陣有不同的政治立場，但它們共同看中了電影中的對歌形式本身所具有的情緒鼓動性，以及電影本身在民眾所產生的情感共鳴。

換句話說，認同電影並不意味着兩黨共同偏向共產主義的意識形態。在當時的新加坡環境中，「左」的含義需要更仔細的辨析和區別：兩黨都有反殖民的傾向（至少在表面上），它們共享的目標之一在於動員最大多數的下層民眾參與到反殖民的政治鬥爭中。「左」在當時的新加坡語境裏可以有截然不同的含義，或者是反殖民，或者是共產主義信仰，或者是對原鄉中國的嚮往，也或者是對自身社會內部貧富不均的抗議。《劉三姐》熱在1963年1月因電影下映而消退，隨之行動黨和社陣之間的鬥爭結束，2月2日行動黨逮捕社陣最高領袖林清祥，宣稱社陣領導人與共產主義陣營有聯繫，特別是馬來亞共產黨。哈珀（Timothy N. Harper）認為，鎮壓叛亂的修辭深入地滲透到殖民地文件中，後者是「新加坡故事」中主流敘事的基礎：「『共產主義聯合戰線』這一概念本身也許是用詞不當：大多數捲入左派大眾激進行動的群體……既不是共產主義的、聯合的，也不是甚麼戰線，而僅僅是他們自己。」<sup>33</sup>在《劉三姐》的例子中，我們發現無論是行動黨還是社陣都利用這部新中國攝製的電影來建構自身的論述，促進自身的行動。在某種程度上，電影之所以能在新加坡流行，一個主要原因是它有助於民眾宣洩對當時英殖政府統治下社會不公現象的挫敗感，同時提供解釋本土社會及政治問題的新話語和情感媒介。

## 二 《劉三姐》與香港改編版本的「冷戰」

### （一）《山歌戀》與《山歌姻緣》

正如傅葆石所言，「被新聞界授予『冷戰城市』稱號的香港，已經成為1949年之後中國面向西方的『窗口』，同時也是美國阻止中國共產主義擴張的『瞭望塔』。它還是新中國和國民黨政權尚未結束的內戰的主戰場」<sup>34</sup>。因此，香港也成為所謂的右派電影和左派電影衝突的「戰場」。由於港英殖民地當局對於新中國戲曲電影的認識，後者得以在當時香港的審查制度下倖存。1949年7月，在新中國成立之前，港英當局認為「香港政府的職責是維持對國民黨和共產黨的中立態度」。為了避免加劇兩黨在香港的政治對抗，英國政府決定不徹底禁止來自中國的文化產品。相反，他們更傾向於通過審查的方式，「假定電影來自商業渠道而非來自代表中國共產黨的組織或者個人」<sup>35</sup>。換句話說，港英當局不想禁止所有來自中國的電影，但試圖控制引進的中國電影數量和類型。

1962年5月17日，《劉三姐》第一次在香港上映，連續放映四十二天：「票房收入近三十萬元。在當時來說，是很高的紀錄。」<sup>36</sup>邵氏兄弟想複製《劉三姐》在香港的成功並獲得商業利益：「『劉三姐』獲得觀眾歡迎，就像黃梅戲獲得歡迎那樣，引起香港製片家的注意，他們步『劉三姐』山歌的調子，拍攝了一些類似『劉三姐』的電影。」<sup>37</sup>於是製作了兩部改編版本《山歌戀》和《山歌姻緣》。與《劉三姐》強調階級鬥爭的主題相比，香港的改編版本主要聚焦浪漫和美景層面。

《山歌戀》劇本對女主人公秀秀的介紹如下：「秀秀是一個不知憂愁的村女，她俏皮，不大懂得人情世故，十分任性，甚至說有點野。」<sup>38</sup>電影以山上的秀秀和船上的劉大龍的對唱開始。在見面之前，他們借歌曲互通情愫。扮演秀秀的演員葉楓將電影描述為「非傳統」，認為漁村簡單和樸實的基調讓生活在那裏的人看起來清新和明快<sup>39</sup>。身處深山中的獵戶曾老虎也一眼看中秀秀，出錢委託酒館老闆姚德寶以追賭債要脅秀秀的父親古老頭許婚；為了替古老頭還債，劉大龍冒着危險運貨入城，可惜一去無音訊，生死未卜。秀秀無奈之下只好答允下嫁曾老虎。在成親之日，受傷的劉大龍突然攔截迎親隊伍，原來他在海上碰到土匪，貨物被搶劫，死裏逃生才回來。曾老虎揚言只要跟他決鬥能贏，就可以帶走秀秀。一番來回爭鬥，劉大龍獲勝，有情人終成眷屬。《山歌戀》是葉楓在邵氏兄弟拍的第一部電影。作為一名女演員，葉楓通常被形容為「狂野」和「性感」，而一位性感的電影女演員扮演牧羊姑娘，自然十分吸引眼球，也能激起觀眾的好奇心。這一「反類型」的角色選擇也適用於扮演劉大龍的關山，他過去因西裝革履的角色而出名，卻在電影中扮演一名單純的漁夫。

《山歌姻緣》是邵氏兄弟的第二個改編版本，講述明朝美麗而熱愛唱山歌的採茶姑娘宋玉蘭和英俊的打漁郎李春陽的戀愛故事。然而，他們甜蜜的愛情被皇親胡國丈之子胡三寶攪亂，後者是一花花公子，垂涎宋玉蘭的美貌。為了避免麻煩，宋玉蘭提議通過對歌擇偶，包括胡三寶在內的每一位年輕村民都有機會。不會唱歌的

胡三寶落選在意料之中。在宋玉蘭和李春陽的成婚之日，胡三寶和他的同伴試圖阻止婚禮並綁架了李春陽。多虧胡三寶正直的父親挫敗了他的陰謀，這對戀人最終得以成婚。

香港銀幕上的歌女形象始終在改變，《山歌戀》和《山歌姻緣》的特色在於以鄉村女孩為主角。馬彥君在對華語電影歌女的專書研究中，追溯了1949年前上海電影中歌女的出現與戰後香港電影歌女形象的蓬勃發展之間的延續性。不過她的分析較少觸及新中國的歌舞片和香港歌舞片發展之間的交互影響關係<sup>40</sup>。在戰後香港電影歌女的歷史書寫中，《山歌戀》和《山歌姻緣》也經常被忽略（在冷戰的大背景之下，它們與《劉三姐》的聯繫可能是被邊緣化的原因之一）。學者經常提到王天林執導的《桃花江》（1956）和井上梅次具有好萊塢風格的《香江花月夜》（1967），這兩部電影被解讀為展現了香港本地「正在逐步出現的對於現代性、跨國性和本土自我認同的複雜欲望和想像」<sup>41</sup>，而《山歌戀》和《山歌姻緣》的獨特性恰恰在於採用對大多數香港觀眾來說比較陌生的山歌。它們複製了《劉三姐》的情節和音樂風格，但並沒有刻意召喚起「離散的懷舊國族主義」，後者經常見於邵氏兄弟製作的古裝片和歷史片——這些電影往往透過「拍攝宏大人造物的視覺風格加上對於歷史細節、設置和道具的一絲不苟」，來投射「文化中國」<sup>42</sup>。

## （二）電影對聲音的呈現

在《劉三姐》的開始，觀眾首先聽到的是歌聲，此時劉三姐還沒有出現在這組鏡頭中，但她的歌聲主導和籠罩了整個自然山水，具有一種神奇



的穿透力：「山頂有花山腳香，橋底有水橋面涼。心中有了不平事，山歌如火出胸膛。山歌好像泉水流，深山老林處處有。若還有人來阻擋，衝破長堤泡九州……」之後鏡頭裏首先出現的是在漁船上的男主人公阿牛和他的父親，兩位聽到了歌聲以後，尋找來源，才看到划着竹筏的劉三姐由遠處順流而來。或者更準確地說，這把滲透性聲音最終附着在此時出現的劉三姐這個具體的女性身體上。

法國電影學者希翁(Michel Chion)在討論電影中的聲音時，提出「幻聲」(acousmètres)這個概念，指稱那些找不到音源卻無處不在並且強而有力的聲音，它會營造出一種神秘感和隱晦性，以及可見一切的全知全能之控制感。相反，「去幻聲」(de-acousmatization)則是不可見的音源以視覺的形象現身(例如臉孔在銀幕上出現，使得聲畫同步)，從而導致全景式觀感、全知全能和無處不在等元素分裂破碎<sup>④</sup>。在不少民間傳說中，劉三姐原本是一位歌仙，她從青山綠水中而來，而電影開場「幻聲」似的歌聲也符合或者說加強了這種自然山水的神秘感，但是隨着劉三姐的形象很快出現在銀幕上，隨之與父子的對話很快將她變成一個現實中來自貧苦家庭的充滿反抗感的女性形象。阿牛父親問她「請問姑娘是哪家神仙？」而劉三姐的回答是「不是仙家不是神，我是山中砍柴人」。這樣的開頭也就決定了《劉三姐》並不是想講一個民間傳說，而是要講一個現代的充滿階級鬥爭信息的故事，自然山水也成為這個反抗故事中不可缺少的風景。

《山歌戀》被譽為「香港第一部山歌片」，並被視為歌舞片的新風格<sup>④</sup>。它的「新」主要體現在採用了山歌：

「山歌戀的歌唱，卻不是黃梅調，也不是時代小曲，乃是膾炙人口，尤其是居住山村濱海的人士們，最樂於欣賞的山歌。提起山歌，在港九的居民中，有不少是惠州客家一帶的僑胞，對山歌的愛好，是有着卓越欣賞力的。」<sup>④</sup>《山歌姻緣》是繼《山歌戀》之後的又一部山歌片，雖然在預算和演員陣容方面都不如前作，但是「以周藍萍音樂的豐富性而著稱，電影融合了各式各樣的民歌。壯觀的『山歌集會』中的對歌特別值得注意，證明了在黃梅調電影取得最初的成功之後，〔導演〕改革自身音樂語言的努力」<sup>④</sup>。

周藍萍被公認是台灣國語流行歌曲的開創者，曾為百餘部電影作曲配樂，最廣為人知的作品首推邵氏兄弟出品的黃梅調電影《梁山伯與祝英台》(1963)。台灣學者沈冬在討論周藍萍的音樂時，認為他將「原本的地方戲曲以現代化的音樂手法加以擴充整編」，並指出其音樂創作的脈絡，「其實就是離散族群生命中『亂離/樂園』、『懷念過去/瞻望未來』的矛盾融合」；「除了歌詞上的懷鄉，還包括了五聲音階的旋律、戲曲民謠等元素的融入，以及對中國傳統樂器的強調」<sup>④</sup>。也就是說，《山歌姻緣》雖然在台灣取景，但周藍萍的音樂創作方式和其特點使得電影帶有一種複雜的中國元素或者說中國情結。

對於該片中的山歌風格，當時有如下評論：「關於該片的所謂山歌，也像那些所謂黃梅調一般，似乎作曲人以為在每一句歌後面加上一個『呢』字，唱時拉長尾音，便是山歌，於是，那幾十首山歌，給人聽來莫明〔名〕奇妙，而又有點古怪，除了起初一兩首是有一種傳統山歌味外，其餘的有時代曲味。台灣民歌味，甚

至爵士味，其中有一首曲調，完全是『綉荷包』配上曲詞，這可以說是『雞尾山歌』。」<sup>④</sup>反映這種將山歌風格移植至香港電影的努力未能取得觀眾的認可。

### (三) 電影對風景的呈現

空間呈現在本文所討論的三部山歌片中十分重要。米切爾(William J. T. Mitchell)認為，電影中的風景通常是身份認同形成的「有效媒介」(dynamic medium)<sup>⑤</sup>。在《劉三姐》開拍前，廣西僑族自治區政府就和長影密切合作，一道參與該片的製作過程。1960年4月，喬羽、蘇里兩人與廣西黨委討論拍攝細節時，當地政府提出兩點要求：「一、要求《劉三姐》在廣西拍外景，把美麗神奇的廣西山水風光作為背景去敘述故事；二、希望多用廣西本土演員。喬、蘇二人當即表示完全贊同自治區黨委的意見，並提出外景當以桂林、陽朔為主，並兼選其他。」<sup>⑥</sup>從這裏可以看出電影版本被要求突出地方特色，而「山水風光」則是主要元素。這一點清晰地體現在電影中女主人公劉三姐出現之前，長達兩分鐘的風景片段。

電影一開始作為「幻聲」的山歌唱的就是「心中有了不平事，山歌如火出胸膛」，也為後面的敘事定了基調。它既與緩緩呈現的優美抒情的自然山水形成一種內在的緊張，也和山水渾然一體。這些含有革命和對抗信息的山歌，使得原本的自然山水成為現代化風景，山歌中所包含的革命信息也因風景而被自然化。朱羽在討論社會主義與「自然」的關係時，提出了「社會主義風景」的概念。在解讀李可染呈現毛澤東《沁園春·長沙》的新山水畫《萬山紅遍》時，他有創

見地提出，「新山水畫把握到了一種嶄新的革命主體性空間化圖像——一種宏大的、集體性的『自然—歷史』空間，一個嘗試使『起源』始終銘刻在『當下』的『視覺世界』」<sup>⑦</sup>。如前所述，在電影剛上映的時候，有評論抱怨《劉三姐》過於「現代化」，除了劉三姐形象過於革命化外，還有一個原因：「沒有能夠掌握這種傳說劇的特點，把一個美麗的傳說劇採用了純寫實的手法來處理……其實藝術家在處理環境時，應該根據影片的特點，對景色做一些加工，影片開始的景色不僅是單純表現地點和山川的秀麗，而且應該把觀眾帶到一個古老的傳說的境界中去，使景色成為渲染環境和時代的有機部分，不是單純介紹桂林山水。」<sup>⑧</sup>這裏提到的「古老的傳說的境界中去」，聯繫到劉三姐故事的民間性和神話性，可以理解為評論者希望電影裏的桂林山水能持有神話的詩意和原初性的特徵。

其實電影對桂林山水的呈現，有階段性的細微變化和意義上的不穩定性：電影一開始長達兩分鐘的純風景片段，主要的視點是由竹筏順水流帶出的傳統中國山水畫徐徐打開的觀看模式，但劉三姐的歌聲，其具有階級鬥爭內容的歌詞打破了這種「意境」，給桂林山水注入一種革命的激情。這種激情在對歌部分達到高潮，輪流對歌的鄉民群體也逐漸取代電影一開始所凸顯個體性的劉三姐形象。與之相連，群像式的充滿鬥爭激情的民眾臉部特寫、半身特寫及全身特寫通常佔滿整個鏡頭的大部分，而桂林山水退為對歌的背景。

不過，值得注意的是電影的最後一段：阿牛和劉三姐隨着歌聲同划一艘船出現，郎情妾意，手持繡球互相

對唱，兩人約定百年，唱的也是纏綿的情歌，呈現的是一對戀愛中的青年男女。最後，兩人一起划船慢慢消失於青山綠水，與自然融為一體，有傳統隱逸山水的意境。也就是說，電影最後還是以傳說中的愛情故事為結尾，而富含階級鬥爭激情的對歌部分主要在電影的中段出現。總的來說，與朱羽討論的「紅色山水」和1954年《梁祝》中借鑒戲曲舞台方式、用傳統山水畫象徵虛擬的江南風景都有所區別的是，《劉三姐》對桂林山水所呈現的這種不完全的革命化和寫實化表現方式。這樣的風景形塑方式也呼應了電影在新加坡民眾中所激起的左翼衝動和原鄉式的情感共鳴。

《劉三姐》上映後，如紀錄片效果的桂林山水美景卻成為在海外上映時重要的賣點。《劉三姐》的電影廣告經常引用中國諺語「桂林山水甲天下」來形容廣西的美景<sup>63</sup>。從香港和東南亞觀眾對於電影的反應來看，中國西南邊陲的風景緩解了他們的思鄉之情，也在他們與原鄉之間建構了更緊密的情感和身份認同的聯繫。《劉三姐》在新加坡上映時，有影評仔細分析其受歡迎的原因，電影的「天然風景」是重要元素：「《劉三姐》盡量利用天然風景，曠達觀眾的胸懷，平添無限美感，玲瓏剔透，彩色適度，江山如此多嬌，彷彿自己置身畫景中，漁船晚唱，瀟山流幾，小橋流水，茶樹對歌，峰巒倒影，優美抒情，使人感到桂林氣候清爽，未到中國看過山水甲天下的桂林，不必抱憾，從本片如雲彩，如浮雕的桂林群山，陽朔水景，大飽眼福。」<sup>64</sup>

當邵氏兄弟重拍電影，自然風景仍然得到強調。《山歌戀》在香港拍攝，而《山歌姻緣》則在台灣製作，

這些選擇可以被視為一種締造替代性的政治關聯的方式，可能引發觀眾內部不同的政治文化認同，將他們的情緒引向不同方向。對比《劉三姐》，它們改變了風景的地理起源，但沒有像之後出現的歌舞片如《香江花月夜》那樣完全「去中國化」。為了將山歌和香港的聯繫合理化，一則對《山歌戀》的評論強調香港是一個海島，有許多漁村和農民，山歌也是他們用來表達情感的一種方式：「『山歌戀』是以香港鄉村背景拍攝的，它描寫村民的生活和愛情，有純樸而粗豪的鄉土氣息，優美的鄉村景色都盡量收入鏡頭，而映現在七彩銀幕上，讓觀眾和劇中人一起去享受寧靜自然之美，和在銀幕上見得多的都市榮華，比較一下，另有不同的視覺享受。」<sup>65</sup>

#### （四）電影的商業和意識形態競爭

邵氏兄弟着力進行山歌實驗，但因電影和《劉三姐》類似，一些評論認為《山歌戀》不應該在台灣上映：「該片於春節期間在台南上映時，被人向電影審查處告了一狀，說該片與大陸出品『劉三姐』的歌曲雷同。」這些批評促使台北電影審查委員會重新審視這部電影，邀請專家逐首比對它和《劉三姐》中的歌曲。雖然最終結果顯示只有少量歌曲是相似的，而且歌詞完全不同，《山歌戀》也被允許在影院上映<sup>66</sup>，但重審意味着山歌經常被認為已被左翼意識形態所滲透。

雖然南影與邵氏兄弟為了爭奪香港觀眾的支持展開激烈競爭，但是前者對《劉三姐》的營銷策略與後者對兩部改編版本的營銷策略有着明顯的相似性，包括在報紙廣告強調票房紀錄、對歌，出版電影的插圖故事書。



圖片來源：〈劉三姐〉，《華僑日報》，1964年7月12日，第7張，第4頁。

《山歌戀》在1964年的亞洲影展獲得最佳音樂獎，同年7月中旬到8月下旬在香港的五家影院上映。同一時間《劉三姐》也在進行第二輪放映，報紙廣告將電影譽為「山歌片王」，還寫道：「真金不怕紅爐火，三姐越唱歌越亮」，「你歌那有我歌多，我有十萬八千籮。前年來港唱一次，香港九龍都是歌」<sup>⑦</sup>。南影也在香港組織唱山歌比賽，讓觀眾學習電影中的山歌。超過二百人參與了比賽，南影還舉行了盛大的頒獎典禮，並邀請著名電影明星出席，同時由香港商業電台播放山歌比賽決賽時的歌唱情況<sup>⑧</sup>。《山歌戀》的宣傳材料則強調電影中靚麗的女演員、超過一百首山歌和愛情故事。為了吸引觀眾，電影的插圖故事也在《華僑日報》進行連載<sup>⑨</sup>，麗的電視台還播放了電影相關的特別節目<sup>⑩</sup>。同樣地，借鑒南影的策略，香港商業電台也播報了電影中的山歌<sup>⑪</sup>，組織了相應的歌唱比賽，吸引超過五百人報名。電影的兩名主演葉楓和關山，還有邵氏兄弟其他電影

明星一起擔任評審，決賽也通過廣播播放<sup>⑫</sup>。所有這些活動都極大地促成電影在香港的轟動。

《山歌戀》和《劉三姐》都聲稱自己是真正的「山歌片」，由此引發了二者的競爭。媒體直接將二者的對抗比喻為「冷戰」<sup>⑬</sup>，這一說法也在電影的報紙廣告中得到生動的體現。例如，《山歌戀》的一則報紙廣告聲稱：「街頭巷尾唱山歌，舊歌舊戲走下坡，推陳出新應及時，陳舊之歌多嚙嚙」，顯然「陳舊之歌」指的是《劉三姐》中的山歌。《山歌戀》也聲稱其為「香港第一部山歌片，最合本地觀眾口味」<sup>⑭</sup>。

另一方面，《山歌戀》和《山歌姻緣》都通過山歌構建愛情故事。香港報紙在介紹《山歌戀》的內容時，也強調「葉楓人靚歌妙，劇情曲折動人」：「此片的劇情，更是曲折動人，導演羅臻，先以抒情的筆觸描寫葉楓與關山由歌生情，繼而以利落的手法，刻畫愛海生波，更有人從中作梗，橫刀奪愛，將故事編織得高潮起伏，引人入勝，統而言之，這是內容多彩多



消失了，但對抗社會不公和貧富矛盾的劇情仍然存在。例如前面提到，在《山歌姻緣》中，胡三寶闖入年輕戀人的婚禮，綁架了男主人公，最後作為官員的胡三寶父親彌補了兒子的過錯。電影中一群漁民帶着農具湧入胡父的宅邸，要求其兒子釋放男主人公，這一場景與《劉三姐》中阿牛父親和一群農民試圖衝進莫懷仁的房子營救劉三姐十分相似。然而，兩者主要的差別在於《山歌姻緣》中通過胡父幫助解決問題，最後是有情人終成眷屬的大團圓結局。即使這樣，也說明了《劉三姐》與兩部改編版本之間的界限並不是截然對立的，後者並不全然摒棄對社會不公現象批評的部分，而《劉三姐》也依舊保留情愛故事和用年輕靚麗的女演員來扮演劉三姐等流行文化的通用元素。這反映了在冷戰壁壘分明的情況下，三部山歌片都試圖沖淡自身的意識形態色彩來吸引觀眾，達致商業和意識形態宣傳的雙重成效。

此外，邵氏兄弟製作的兩部改編版本主要想複製《劉三姐》在香港的成功並獲得商業利益，而當時的觀眾可能更多地欣賞電影中的美景、電影明星的青春靚麗、山歌清新的節奏。電影《劉三姐》1962年在香港上映時，被認為是「影壇又掀起了熱潮」，而其影評中也出現「觀眾普遍感到滿意」、「笑聲不絕景色怡人」、「百首山歌支支悅耳」、「黃婉秋嬌嗔之時最美」等讚譽。尤其值得一提的是香港影評中也有強調觀眾觀影中「不時的爆出得意的笑聲」，但重點是強調其由劉三姐與秀才對歌之間鬥智鬥勇所呈現的民間智慧和「風趣幽默」，而不是笑聲所帶來的階級批判之效果：「這笑聲，由頭到尾貫串於全片。但

笑得最痛快的還是『山茶對歌』『河邊對歌』和最後在灘江上捉弄那老狐狸這三場戲。觀眾笑，是被那風趣幽默，妙語雙關的歌詞逗起來的笑，是讚賞劉三姐的聰明睿智勇敢的笑，也有的是被那三個自以為聰明的秀才逼得發笑，尤其是故事中出乎意料的情節引得哈哈大笑。」<sup>⑩</sup>實際上，這也是南影廣告中所突出的「軟性」特點，以避免港英殖民地當局的審查。

與《劉三姐》所取得的巨大成功不同，兩部香港改編版本先後於1964年在新加坡上映，卻遭到不少批評。《山歌戀》先在2月上映，一則評論批評電影中的三角戀是不健康的，特別是漁夫和獵人通過決鬥來決定新娘歸屬權的部分<sup>⑪</sup>。評論者對於電影中的山歌也不滿意，在他看來，這些歌詞都是無意義的：「說到歌詞方面，一點精僻〔關〕都沒有，好像葉楓問關山『你知道天上星星有多少？你知道海水有多深……』」<sup>⑫</sup>《山歌姻緣》在7月於新加坡上映之際，曾被譽為「場面偉大，風光旖旎，插曲四十餘支」，電影中「山歌賽會場面」被特別推薦<sup>⑬</sup>。另一個評論者以「別具情調」一詞來描述電影，將之歸為「在台灣拍攝，寶島的著名風景勝地日月潭等處，均攝入鏡頭」的「古裝巨製」<sup>⑭</sup>。不過，還是有人提出了相當負面的批評，認為其沒有「一點創作性」：「這個舊題材新製作的電影，故事平凡簡單，戲劇情節模模糊糊；導演只着力在尋求畫面風景的美化，講究演員服飾的彩色，其所能表達的手法就是外觀的美。……在山歌對唱的大場面，倒有幾個噱頭讓觀眾笑一笑；如果用這個場面作為電影的高潮，是太勉強了；其他一些小場戲，不過是幾個小動作的男女求愛的鏡頭。」<sup>⑮</sup>值得注意的

是，當時的評論並沒有明確地將兩部改編版本和《劉三姐》聯繫在一起。不過在口述採訪中，一些在1960年代曾是左傾知識份子的觀眾直接用「假」來形容兩部改編版本。在他們看來，它們僅僅是抄襲中國大陸的版本，無法再現山歌片的「真」<sup>⑥</sup>。

### 三 結論

如戴 (Tony Day) 所說，「這一時期〔二戰後〕東南亞冷戰的文化表達主要被肇始於殖民時期的東南亞對國家認同、現代性和獨立的長期探索所形塑。同時被1945年之後的國際語境強烈影響，包括全球性的美蘇對抗，1949年後中國作為第三勢力、開始成為冷戰時期影響東南亞政治和文化事務的主要競爭者」<sup>⑦</sup>。在新加坡，《劉三姐》的大獲成功與當地的反殖民運動緊密交織在一起。作為傳達自身觀點和動員民眾支持的載體，電影在政治運動中為不同的政治黨派所利用，完全切合1960年代新加坡所經歷的衝突和對抗的特殊時期。《劉三姐》以及兩部香港改編版本的流行，在一定程度上呈現了當時華人社群多元文化和身份認同的糾結。時至今日，《劉三姐》在新加坡仍然有其追隨者。黃婉秋多次受邀訪問新加坡<sup>⑧</sup>；2023年3月新加坡當地報紙例如《聯合早報》等對黃婉秋的病逝消息進行了追蹤報導<sup>⑨</sup>，並一連多天刊登當地影迷紀念黃婉秋以及追憶《劉三姐》的文章<sup>⑩</sup>。僅從懷舊的角度很難解釋電影持續的流行；在更廣闊的歷史背景下思考這一問題，可以說《劉三姐》在新加坡當代的繼續流行與60年代那代人的政治激情與青春理想相關：我們也許

可以將電影在當代的迴響視為一種文化症候，反映了今日新加坡仍然倖存的左傾知識份子或左派支持者的歷史創傷<sup>⑪</sup>。

如果說《劉三姐》在新加坡的流行與1960年代如火如荼的反殖民運動息息相關，電影中由對歌所代表的對抗修辭在冷戰時期的香港又有着非常不同的意義：這種對抗更多地呈現為《劉三姐》和兩部改編版本間的商業競爭，意識形態層面在商業競爭下被刻意沖淡。

從更廣的層面看，通過研究《劉三姐》在東南亞地區和香港的傳播和接受，逐漸明朗化的1950、60年代新加坡和香港電影工業的互動和競爭也將得以窺見全貌。1949年以後，區域冷戰對立促使新生的新中國竭力爭奪海外華人社群的支持，而電影作為當時大眾文化的重要形式，成為贏得海外華人情感和心靈 (hearts and minds) 的重要工具，特別是那些身在新加坡和香港等具有重要地緣政治意義地區的海外華人<sup>⑫</sup>。因此，冷戰時期中國—香港—新加坡（以及東南亞地區）三地的離散華人社群電影聯繫的跨界歷史還有待進一步研究。

林震嵐 譯

#### 註釋

① 周維介：〈半個世紀前的社會情感符號：《劉三姐》在新加坡〉，《怡和世紀》，第21期（2013年10月至2014年1月），頁51-53；〈桂林風景七彩歌唱片 歌仙「劉三姐」〉，《星洲日報》，1963年11月21日，第8版。

② Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of*

*Chinese Cinema* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003).

③⑥ Lanjun Xu, "The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s", *Modern Chinese Literature and Culture* 29, no. 1 (2017): 239-81; 259.

④⑬⑭ 許敦樂：《墾光拓影》(香港：MCCM Creations, 2005)，頁34：73：72。

⑤ Lydia H. Liu, "A Folksong Immortal and Official Popular Culture in Twentieth-Century China", in *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, ed. Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu, with Ellen Widmer (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2003), 571.

⑦ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003), 192-93, 14.

⑧ 〈劉三姐 奧迪安金華兩戲院本週日重映半夜場〉，《星洲日報》，1962年6月26日，第8版。

⑨ 《劉三姐》1962年7月12日開始在新加坡上映，直到翌年1月14日停止，共持續186天。半年後，它又短暫地上映兩次。第一次在六家影院從6月28日到7月22日上映二十五天。第二次是在該年年末，利用學校長假，電影公司從11月25日開始放映電影，持續五日。1962至1963年間的第一輪放映累計216日(超過七個月)。十六年後，《劉三姐》再次在綜藝院線下屬的十三家影院連續上映六十天。參見周維介：〈半個世紀前的社會情感符號〉，頁51-52。

⑩ 〈麗的呼聲今日上午十時 再度特別介紹「劉三姐」唱詞〉，《星洲日報》，1962年7月6日，第15版；〈麗的呼聲再度介紹 歌仙「劉三姐」歌曲〉，《星洲日報》，1962年7月27日，第9版。

⑪⑬⑭⑮ 周維介：〈半個世紀前的社會情感符號〉，頁48-49、52：50：52：51-52。

⑯ 筆者對許敦樂先生的訪談，2015年11月20日。

⑰ 筆者對王如明先生的訪談，2018年9月15日。

⑱ Yuching Lau, "The Anti-Yellow Culture Movement, 1953-1961: Morality and the Language of Decolonising Singapore" (Master of Arts diss., National University of Singapore, 2016), vi.

⑲ Jennifer Lindsay, "Festival Politics: Singapore's 1963 South-East Asia Cultural Festival", in *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, ed. Tony Day and Maya H. T. Liem (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010), 232-33.

⑳㉑ Hong Liu and Sin-Kiong Wong, *Singapore Chinese Society in Transition: Business, Politics & Socio-Economic Change, 1945-1965* (New York: Peter Lang Inc., 2004), 154; 169.

㉒ 〈全民投票宣傳戰開始進入白熱化階段〉，《Wartawan》，1962年8月14日，頁數不詳。

㉓ 〈行動黨惹蘭勿剎支部 定下月放映電影〉，《星洲日報》，1962年9月23日，第7版；〈行動黨武吉班讓支部今慶祝 七周年紀念 放映劉三姐〉，《星洲日報》，1962年10月24日，第6版。

㉔ Yunqian Chen, "Bursting with Mountain Songs: Gender Resistance and Class Struggle in *Liu Sanjie*", *Frontiers of History in China* 11, no. 1 (2006): 134.

㉕㉖ 〈劉三姐 映期晉入第二周 觀眾達十餘萬人〉，《星洲日報》，1962年7月19日，第15版。

㉗ 宋小青：〈唱首山歌敬三姐〉，《汎星報》，第20期(1962年8月1日)，第4版。

㉘ 鐘鳴：〈向劉三姐學甚麼？〉，《陣線報》，第77期(1962年12月23日)，第2版。

㉙ 阿頤：〈理想與現實——與朋友談影片《劉三姐》〉，《大眾電影》，1961年第20期，頁10。

㉚ 范陽：〈也談《劉三姐》〉，《大眾電影》，1962年第1期，頁20。《大



眾電影》雜誌連續在1962年第1至3期特別組稿，對《劉三姐》是否過於現代化這樣的質疑進行了討論，例如羅克〈是古代「歌仙」，還是現代「歌手」？〉、張海臣〈電影《劉三姐》的處理是正確的〉、高振河〈要從特定的題材和人物出發〉、西高〈失去光澤的明珠〉、楊幹忠〈貴在現代化——也談影片《劉三姐》〉等。

⑳ 西高：〈失去光澤的明珠〉，《大眾電影》，1962年第3期，頁20。

㉑ Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1989), 86.

㉒ 〈劉三姐 金華奧迪安兩院 今晚再映夜半場〉，《星洲日報》，1962年7月1日，第16版。

㉓ 〈全民齊投空白票〉，《汎星報》，第20期（1962年8月1日），第6版。

㉔ T. N. Harper, "Lim Chin Siong and the 'Singapore Story'", in *Comet in Our Sky: Lim Chin Siong in History*, ed. Poh Soo Kai (Petaling Jaya: Strategic Information and Research Development Centre, 2005), 13.

㉕ Poshek Fu, "More than Just Entertaining: Cinematic Containment and Asia's Cold War in Hong Kong, 1949-1959", *Modern Chinese Literature and Culture* 30, no. 2 (2018): 2.

㉖ "Film censorship: Hong Kong (1949-50)", UK National Archives, CO 537/6570, "Kew-Colonial Office, Commonwealth and Foreign and Commonwealth Offices".

㉗㉘ 〈劉三姐明再上映 珠江普慶國泰高升 訂票者踴躍歌曲 歌唱比賽參加者眾〉，《大公報》，1964年7月8日，第5版。

㉙ 《山歌戀》和《山歌姻緣》最初的腳本現藏於新加坡國立大學中央圖書館，由蔡文玄捐贈。

㉚ 〈山歌戀〉，《南國電影》，1964年1月號，頁71。

㉛ Jean Ma, *Sounding the Modern Woman: The Songstress in Chinese*

*Cinema* (Durham, NC: Duke University Press, 2005).

㉜㉝ Siu Leung Li, "Embracing Globalization and Hong Kong-Made Musical Film", in *Forever China: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, ed. Poshek Fu (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2008), 77; 79.

㉞ Michel Chion, *The Voice in Cinema* (New York: Columbia University Press, 1999), 23.

㉟㊱ 〈新風格的歌唱影片：邵氏新作「山歌戀」〉，《工商晚報》，1964年7月8日，頁6。

㊲ 〈別具一格新片：「山歌戀」以歌唱為主〉，《工商晚報》，1964年7月13日，頁6。

㊳ Edwin W. Chen, "Musical China, Classical Impressions: A Preliminary Study of Shaws' Huangmei Diao Film", in *The Shaw Screen: A Preliminary Study*, ed. Wong Ain-Ling (Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003), 65-66.

㊴ 沈冬：〈我的家在山的那一邊——周藍萍音樂作品裏的中國情結〉，《藝術論衡》，復刊第8期（2016年11月），頁41。

㊵ 江紫薇：〈雜談山歌姻緣〉，《工商晚報》，1965年2月23日，頁6。

㊶ W. J. T. Mitchell, introduction to *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002), 2.

㊷ 蒙雄強：〈電影《劉三姐》拍攝的台前幕後〉，《文史春秋》，2008年第2期，頁22。

㊸ 朱羽：《社會主義與「自然」：1950-1960年代中國美學論爭與文藝實踐研究》（北京：北京大學出版社，2018），頁56。

㊹ 范陽：〈也談《劉三姐》〉，頁20。

㊺ 〈山歌戀好事多磨 「求情」十五次，周曼華難為情〉，《工商日報》，1964年3月22日，頁7。

㊻ 〈劉三姐〉，《華僑日報》，1964年7月12日，第7張，第4頁。

㊼ 《華僑日報》在《山歌戀》上映前兩日，從1964年7月13日起開始連載其「連圖故事」。

- ⑥⑩ 〈南國實驗劇團 電視演山歌戀〉，《工商日報》，1964年10月28日，頁6。
- ⑥⑪ 〈山歌戀獲翠鳳獎 電台播該片插曲〉，《華僑日報》，1964年6月29日，第6張，第2頁。
- ⑥⑫ 〈山歌戀歌唱決賽 今晚假大會堂舉行〉，《大公報》，1964年7月22日，第5版。
- ⑥⑬ 〈兩部山歌打起冷戰 周詩祿肝病呈惡化 熊雪妮臨急抱主腳〉，《華僑日報》，1964年7月15日，第7張，第4頁。
- ⑥⑭ 〈山歌戀〉，《華僑日報》，1964年7月15日，第6張，第4頁。
- ⑥⑮ 〈山歌戀介紹〉，《華僑日報》，1964年7月17日，第5張，第1頁。
- ⑥⑯ 〈山歌戀〉，《南國電影》，1964年6月號，頁34。
- ⑥⑰ Eddy U, "Third Sister Liu and the Making of the Intellectual in Socialist China", *The Journal of Asian Studies* 69, no. 1 (2010): 67.
- ⑥⑱ 劉禾：〈一場難斷的「山歌」案：民俗學與現代通俗藝術〉，載《語際書寫：現代思想史寫作批判綱要》（上海：三聯書店，1999），頁171-73。
- ⑥⑲ 〈山歌姻緣裏的江南情調〉，《工商晚報》，1965年2月20日，頁6。
- ⑦⑰ 〈影壇又掀起了熱潮 「劉三姐」與「美麗的三江」都很賣座〉，《大公報》，1962年5月19日，第3版。
- ⑦⑱ 筆者對一些1960年代左傾知識份子的訪談，2018年12月8日。筆者藉此了解他們對《劉三姐》及兩部香港改編版本的印象。
- ⑦⑲ 陳玉順：〈「山歌戀」〉，《南洋商報》，1964年3月18日，第16版。
- ⑦⑳ 〈山歌姻緣 東方大光麗宮 三院今天聯映〉，《南洋商報》，1964年8月1日，第13版。
- ⑦㉑ 〈「山歌姻緣」別具情調〉，《南洋商報》，1964年7月1日，第16版。
- ⑦㉒ 李洛：〈山歌姻緣〉，《南洋商報》，1964年7月13日，第16版。
- ⑦㉓ 筆者對一些1960年代左傾知識份子的訪談，2018年12月8日。
- ⑦㉔ 戴的著作主要涵蓋1948年到1970年代末，這段時期也經常被認為是東南亞冷戰的起訖時間節點。

參見 Tony Day, "Cultures at War in Cold War Southeast Asia: An Introduction", in *Cultures at War*, 1-20。

⑦⑵ 黃婉秋曾在1980年帶着廣西歌舞劇團訪問新加坡，參見〈劉三姐昨晚來了〉，《新明日報》，1980年10月21日，第1版。另外，黃婉秋曾屢次到新加坡與影迷見面，參見王英敏：〈黃婉秋曾屢次來新會影迷〉，《聯合早報》，2023年3月5日，第24版。

⑦⑶ 洪銘鏘：〈星星隕落2023：《劉三姐》本地曾連映7個月 黃婉秋因山歌文化火遍東南亞〉（2023年3月4日），《聯合早報》網，[www.zaobao.com/entertainment/story20230304-1369256](http://www.zaobao.com/entertainment/story20230304-1369256)；王英敏：〈藝術生涯與劉三姐緊緊相連 80歲黃婉秋天外傳歌去〉，《聯合早報》，2023年3月5日，第23版。

⑦⑷ 羅瑱玲：〈周維介：「劉三姐」心湖平靜 坦然面對離世〉（2023年3月5日），《聯合早報》網，[www.zaobao.com/entertainment/story20230305-1369377](http://www.zaobao.com/entertainment/story20230305-1369377)；紀贊：〈《劉三姐》與華校生的時代〉，《聯合早報》，2023年3月7日，第18版；懷鷹：〈聽山歌懷三姐〉（2023年3月9日），《聯合早報》網，[www.zaobao.com/lifestyle/columns/story20230309-1370728](http://www.zaobao.com/lifestyle/columns/story20230309-1370728)等。

⑦⑸ 例如其中的一篇紀念文章將《劉三姐》在新加坡的流行與「華校生的時代」相互聯繫起來，提出「距離產生美，在影片中被高度美顏化了的故園，更成就了這些主要受華文教育者心中的美麗想像」。參見紀贊：〈《劉三姐》與華校生的時代〉，第18版。

⑦⑹ 關於1950、60年代香港和東南亞地區電影工業之間的關係，參見麥欣恩：《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫，1950-1965》（香港：香港大學出版社，2018）。