

香港電影

Stephen Teo

HONG KONG
CINEMA

THE
EXTRA
DIMENSIONS

額外的維度
(中文增訂本)

蘇濤
——
譯

張建德
——
著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目錄

繁體版序	6
英文版序	8

第一部分 「南來影人」與本土影人

第一章	上海遺風：早期香港電影	17
第二章	重演上海：香港電影中的歌女	50
第三章	早期粵語片	64
第四章	父與子	92
第五章	浪漫與犬儒的國語片	108

第二部分 武俠 / 功夫片

第六章	胡金銓之道	127
第七章	刀劍與拳腳	141
第八章	李小龍：自戀的小龍	158
第九章	成龍：另一條功夫之龍	174

第三部分 拓荒者

第十章	「新浪潮」	195
第十一章	「新浪潮」動作片作者	229
第十二章	第二波「新浪潮」	259

第四部分 邊緣人

第十三章	崇敬與恐懼：香港的「中國症候」	287
第十四章	鬼魂、殭屍、妖魔及其他混雜類型	300
第十五章	壞顧客與梟雄片	314
第十六章	後現代主義與香港電影的終結	331
第十七章	「後九七」時代的香港電影	348
譯後記		366

繁體版序

能夠有中文繁體字版的《香港電影：額外的維度》的出版，是我三生有幸之事。原版是我用英文寫的，出版於 1997 年，已經問世二十年。在那個時間裡我也不斷懷著期望可以看到有中文翻譯版的出現，終於得到這個願望實在令我很興奮。長時間沒有中文版與其說是時間偶然的經過，不如說是對中文翻譯版能否出現的時間考驗，今天有了中文翻譯版本的存在，它最起碼的準則是考驗了英文版的歷史觀靠譜和準確性。中文翻譯版得來不易，我首先要感謝簡體字版北大出版社的支持，尤其要感謝翻譯者蘇濤先生，他的努力，他對香港電影知識的深度，都使翻譯過程平穩，順利而輕鬆。

有繁體字的版本對我來說特別有意思，它標誌著我對香港電影的癡迷，也標誌著我對香港這個城市的情緣。英文版在世的二十年也恰好反應了香港電影在 1997 後的發展比不上過去的繁榮，它可以說是記憶了香港電影的前 97 一個階段的歷史。我們重複二十年，很明顯，香港電影一直以來走了下坡，它的出產率不如 80 年代最輝煌時期的每年出產超過一百部作品那麼豐富。顯而易見，後 97 香港電影進入了另外一個「生產維度」，「生命維度」（這些新「維度」的出現附加上「額外的維度」）。香港電影的生存跟中國內地有著千絲萬縷的聯繫，尤其 2003 年後，繼內地和香港簽署的《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（CEPA）協議，更可作如是觀。97 年後的香港電影通過二十年轉移曲折，其生產、產量、投資來源、市場發行都變了範式。照 CEPA 的合拍模式，香港電影實質上可算是國產片。香港電影的市場就是內地的市

場，香港電影的製造者都具有優惠准入權。在這種情況下，香港電影必須變質，不變才怪。對我來說，今時今日在香港電影已經不是 97 前的香港電影，那個時段的電影發展也在 1997 年結束了。我不是一個懷舊者，不渴望現在的香港電影都像以前 70 年代、80 年代「黃金時期」的那樣特質。的確，香港電影是變了，因此它應有另一種的質素。

為了配合中文翻譯版的出版，出版社要求我填寫新的一章，我也樂意寫，新翻譯版本因此增加了一章，目的在於為讀者提供香港電影的後 97 發展的最新信息。但，畢竟新章目也總是有期限，不能包括近來最衝動的作品，例如《寒戰》(上下集)、《十年》、《樹大招風》，等等。這些電影所反射的「本地主義」思維是值得討論，哪怕富有爭論性，但無法提及在新章目內，在此我想對這個問題表示一點意見。從歷史的角度反觀之，香港電影所具有的本地主義並不是固執的元素，為了爭取海外的市場，它也是一種必定被超越或演化的東西，即使粵語片在 50、60 年代的發展，可形容為本地主義色彩的藝術產品，其發展和創作大多跟東南亞地域市場要求有一定的關聯。香港電影業的發展歷來是不能夠靠本地市場而生存，其實香港電影從來不純粹屬於香港本地的觀眾。「本地」和「超本地」可能是目前香港電影存在的尖銳矛盾，有政治背後的考量，但香港電影的發展與時俱進，這個過程包含許多不穩定的因子，何況香港電影的發展本來具有多方面的維度，談何其對新世代有劃一的反響呢？新章目有限的觀點，希望讀者可以體諒。既然如此，這本繁體字翻譯版的《香港電影：額外的維度》代表作者我對香港電影最全面的認識和分析。

張建德

2018 年 1 月，寫於新加坡

英文版序

在過去幾年間，香港電影所取得的成就相當可觀。成龍和楊紫瓊現象所引發的關注，讓香港電影成功打入美國市場；王家衛的影片在藝術院線吸引了不少擁躉；吳宇森、林嶺東及徐克躋身荷里活動作片導演之列。然而，在過去四年中，香港電影工業在本地市場卻陷入困境，其市場份額縮減了約40%，票房收入也大幅下降。諷刺的是，當香港電影在國際市場聲名大噪時，其在本地市場的主導地位卻日益遭到荷里活電影的侵蝕。這是二三十年以來荷里活電影首次在香港市場站穩腳跟。在這場危機肇始的1993年，《侏羅紀公園》(*Jurassic Park*) 成為有史以來香港票房收入最高的影片。

香港電影工業是以樂觀的精神邁入20世紀90年代的。1988年的觀影人次達到6600萬（儘管這一數字在1989年跌落至4480萬）。20世紀80年代末期，香港的第一波「新浪潮」在經歷了一段鞏固期之後日漸成熟。與此同時，一批更年輕的第二波「新浪潮」電影製作者（羅卓瑤、關錦鵬、王家衛等）獲得國際認可。在這個時期，香港電影工業經歷了某種結構轉型，這顯然得益於電影分級制度的引入，以及隨之而來的新電影審查法案的施行。（審查制度的放鬆，與社會對與性有關的事物更為自由的態度同時發生，這集中體現在1991年立法局對同志性行為非刑事化的認定。）自由的電影審查條例催生了一種新的軟性娛樂片——「三級片」（僅限成人觀看）。

然而，隨著20世紀90年代的發展，香港電影開始出現變化：高漲的地

價導致大型電影院的興建戛然而止；會展部門開始統一拆除擁有上千個座位的舊式影院，代之以多廳影院，並宣稱在聲音、放映和座椅上運用最先進的技術。這一改造計劃是香港電影工業即將迎來的最重要的結構性變革，一方面，它令香港電影在實踐與標準上與國際保持同步，另一方面，卻也帶來了市場萎縮的後果。影院數量不斷增加，但觀影人數卻在持續下降，這可以歸因於影院擁有者不斷提高票價。與此同時，面對明星的高額片酬，製作成本迅速攀升至新高（大明星主演一部影片的片酬高達 100 萬美元）。

顯然，這場危機的責任應當歸咎於市場宏觀結構的變化（事實上，為了應對這場危機，電影市場曾在 1997 年做出某些補救措施，例如在週二將票價由 50 港幣下調至 30 港幣）。但是，值得商榷的是，這忽視了劣質電影的問題：處於相對無序狀態的電影工業，總是傾向於大量炮製爛片，以圖在短期內迅速獲利。觀眾「審美疲勞」的問題始終存在，香港變化中的人口統計顯示，20 歲以下的年輕觀眾如今已成為觀影人群的主力。這場危機已經持續了四年，這表明解決這一問題並非易事。香港電影工業陷入了潛在的死結：在市場萎縮的同時，成本（票價、製作預算、明星的片酬）卻節節上升——這一現象部分回應了觀眾對附加值（added value）日漸萎縮的需求。在過去四年中，香港電影沒有出現這種附加值，而觀眾則轉向荷里活大製作尋求滿足。

各方做出努力，力圖改善這一狀況。1996 年，香港電影工業開始將重點由 A 級大製作，轉向製作週期較短、以獨立製片為基礎的低成本影片，乘機佔有年輕觀眾市場。電影人製作有限公司（UFO）的影片，例如陳可辛的喜劇片（《金枝玉葉》及其續集，加上張曼玉及黎明主演的愛情片《甜蜜蜜》）令市場小幅復甦，寶耀製作有限公司利用這個機會推出一系列 B 級驚悚片（《正月十五之一生一世》、《二月三十》）。之後有根據漫畫改編的「古惑仔」影片（《古

惑仔》及其續集)，以及數不清的跟風者（《旺角揸 Fit 人》及其續集）；即便是王家衛的藝術片（《重慶森林》、《墮落天使》），也在本土票房市場有所斬獲。不過，作為某種對九七政權交接的冷靜態度，這場危機似乎根深蒂固，或許是因為意識到與中國內地的融合，香港電影再不會是原來的樣子。所有的眼睛都盯著內地電影市場，希望藉助其擺脫香港電影的頹勢。儘管內地電影市場本身也經歷了大幅縮水，但仍非常龐大：每年 50 億的觀影人次仍然值得炫耀。越來越多的演員進入內地市場，而內地正在改革電影發行結構，打破了國有大型製片廠對外國影片進口的壟斷（中國電影公司獲准發行海外影片）。

20 世紀 90 年代，香港的電影製作者搭上了與內地聯合製片的順風車。內地被香港電影從業者視為香港電影最重要的市場，這令台灣及東南亞等港片的傳統市場黯然失色。就在一些香港電影製作者北上拍片時，另一些香港製片人則為內地的大導演如陳凱歌（《霸王別姬》）、張藝謀（《大紅燈籠高高掛》）、黃建新（《背靠背，臉對臉》）提供資金拍片。多數合拍片是具有逃避主義傾向的娛樂片（不少影片都有暴力元素），大都素質平平，很少遭遇電影審查的問題。但內地在電影審查和「獨立製片」問題上的立場一直較為嚴厲。事實上，在過去兩年間，內地已經削減了與香港合拍片的數量，原因尚不清楚。電影的拍攝和發行權受到限制；在某些情況下，香港電影製作者無法將底片帶出內地進行剪輯和後期製作。1996 年，合拍片的數量從前五年的五六十部銳減至十部。雖然發展更大規模的合拍片的最大障礙——行政體系和審查制度若隱若現，但內地仍被認為是「後九七」時代破解香港電影工業困局的重要途徑。

在香港回歸之後，如果內地現行的電影審查制度一如從前，那麼香港電影人顯然會對此憂心忡忡。那些在內地拍片的香港電影人，迫切希望看到中

國在文明國家之林佔據一席之地，同時又有所疑慮：回歸祖國懷抱後，香港的前途究竟如何，尚無法預料。近年來的一些事件沒有引發樂觀的情緒，但足以鼓勵製片商到內地投資拍片。當然，並非所有的香港電影人都參與到與內地合拍電影的浪潮之中，也並非所有的香港影人都相信，內地市場為他們提供了一根救命稻草。即便是那些把內地市場當作香港電影工業「救世主」的電影製作者，也意識到北上拍片要克服重重困難。另一方面，香港電影工業正在與過去的積弊苦苦鬥爭，並成為世界第三大電影製作基地。沒有人會愚蠢到對此置若罔聞。「後九七」時代的香港電影工業將再次起飛，在逆境中再造奇跡。

本書的論述對象是戰後香港電影史，呈現的是一段在逆境中生存並取得成功的特別的歷史，一段與香港的經濟奇跡密不可分的歷史。這本書也是我早就想寫的一本書，在擔任香港國際電影節英文編輯——特別是在參與編輯香港國際電影節年度回顧特刊的過程中，我一直在構思本書。這些特刊是為數不多的系統研究香港電影的重要參考資料，它們在某種程度上彌補了批評界對香港電影的忽視，但仍有不少空白有待填補，尤其是在文獻資料匱乏的情況下。直到最近，社會各界仍未採取有效措施來留存香港電影的歷史。如今香港電影資料館已經成立，但其所做的存儲、複製及為經典香港影片添加字幕等工作能否落到實處，仍有待觀察。與此同時，香港電影史的很多內容，尤其是 20 世紀 30 年代的電影，仍留有大片空白。

在寫作本書的過程中，我盡力在資料和分析之間保持平衡：我嘗試論述讀者並不熟悉的那些電影人，並將他或她引入電影領域自身。在可能的地方，我會採用「作者論」的原則（認為影片出自一名「作者」[auteur]，特別是導演之手）對其進行分析。與此同時，本書勾勒了當代香港電影的狀況，將其納入

歷史及美學的背景中加以考量，並以實證的方式指出某些導演作品中的母題 (motif)，儘管他們的作品不一定具有連貫的脈絡，或不足以被認定為「作者」作品。本書還考察了香港電影與內地電影的歷史及傳統的關聯（後者存在於 20 世紀 30 年代黃金時期的上海電影界），以此展示香港獨樹一幟的電影傳統其來有自。隨著香港在 1997 年 7 月 1 日回歸祖國，香港電影如果能成功融入內地電影產業，那麼香港電影回饋給內地電影的，將不遜於它從內地電影傳統中所汲取的。

在進行作者分析的時候，我留意到某些形式主義批評家常說的香港電影「缺乏理論」，還有那種認為只要港片是低劣的和不足掛齒的，那麼真正的形式主義作者論 (formalist-auteurist analysis) 便無法展開的論斷。（我同樣意識到，在某些理論家看來，只有通過形式主義批評，方可研究一部「劣質的」香港影片。）這一領域的參考資料匱乏，意味著批評家的任務相當複雜：或許要找到一種將美學與理論相結合的方法，來分析香港電影的發展；或許還要分析某位導演作品中一以貫之的主題；或者分析香港電影諸多類型的變奏，及其演變過程與類型的混雜；或許意味著要澄清影片製作的政治與社會語境；甚至意味著要把西方的理論框架應用在香港電影的結構上。

在研究香港電影時，缺乏適當的批評及歷史觀點等不利條件，正是我希望在本書中克服的。但解決這一問題，遠非一本書所能完成。歷史的裂隙仍然有如鴻溝。經典老片大多沒有字幕，加之一般認為的「香港老電影的美學品質頗值得質疑」的觀點，意味著只有當下的影片方有機會與觀眾見面。風格與內容之間的衝突，部分原因便是這一斷裂，這可能在無意間造成一種謬誤，即香港電影被不加分辨地指認為「現代」或「後現代」。在一段時間內，這種謬誤引發了這樣一種觀點，即香港電影出奇的簡練，具有反智主義 (anti-

intellectualism) 的傾向，是非歷史化、非政治化的，而且空洞無物。觀眾只能欣賞香港電影的表面光彩及其在類型範式上的表現。因此，風格便壓倒了內容。

今天，香港電影漸隆的聲望，贏得了更為廣泛的認可，不再被當作異類，其電影語言很容易便被觀眾理解。連西方觀眾也被香港電影的異國情調所同化；如今，香港電影已經如中華美食一般風行全球。當批評家致力於歸納這一情形時，他們實際上指的是香港電影工業製作的一批最好的作品。被認定為「作者」的導演的作品，具有品質的保證。我的觀點是，香港電影的這一特質在很大程度上仍然遭到誤解。當香港電影回歸中國電影的懷抱時，香港電影自身的性質可能會發生變化。本書希望提醒讀者注意這種可能性。

最後，我要感謝批評家同行方保羅 (Paul Fonoroff)、羅卡及李焯桃在本書的構思和寫作過程中所給予的協助。感謝香港市政局、香港國際電影節及香港電影資料館使本書的出版成為可能。還要感謝米卡·斯特拉 (Mika Siltalla)、保羅·威爾曼 (Paul Willemen)、林嶺梅所提出的頗具建設性的編輯意見。最後，我要向妻子林百芳在本書寫作過程中給予的寶貴協助和支持表達謝意。





「南來影人」與本土影人



第一章

上海遺風：早期香港電影

開端

香港電影的發展與中國內地電影的發展息息相關，不可分離。香港是中國電影的誕生地之一。¹ 香港在 1909 年製作了長度為兩本的最早的喜劇片：《瓦盆伸冤》及《偷燒鴨》²，二者均改編自中國戲曲的曲目，導演梁少坡是文明戲的演員及導演，他初涉電影，卻醉心於此。而他的製片人則是在上海建立亞細亞影戲公司的美國人本傑明·布拉斯基 (Benjamin Brodsky)³，他在香港開始影片製作的同時，還關注著中國內地的市場，因此開啟了香港與上海之間

-
- 1 香港最早的有史可查的電影活動發生於 1898 年，愛迪生公司的遠東攝影隊在向全世界展示推廣愛迪生的「電影視鏡」(Vitascope)的旅行中途經香港，記錄了香港總督府、錫克炮兵團以及其他街景。部分愛迪生短片曾在第 12 屆(1988 年)、第 19 屆(1995 年)香港國際電影節上展映。
 - 2 關於《偷燒鴨》的製作年份，在學術界仍存在爭議，可參見黃愛玲、藍天雲：《〈偷燒鴨〉：傳說與考證》，及羅卡：〈再論香港電影的起源——探研布拉斯基、萬維沙、黎氏兄弟以及早期香港電影的一些問題〉，載黃愛玲編：《中國電影溯源》，香港：香港電影資料館，2011 年。——譯者
 - 3 陳立(Jay Leyda)的《電影：中國電影及其觀眾》(*Dianying, Electric Shadows: An Account of Film and Film Audience in China*，麻省劍橋：麻省理工學院出版社，1972 年)仍舊是英文世界中唯一一本較為詳細地論述中國早期電影史的著作。亦可參見查奕恩(I. C. Jarvie)的《香港之窗：香港電影工業的社會學研究》(*Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry*，香港：香港中文大學出版社，1977 年)，該書是有關戰前香港電影的上佳參考之作。在中文方面，兩部標準的電影史著作是程季華主編的《中國電影發展史》(兩卷本，北京：中國電影出版社，1963 年)，以及杜雲之的《中國電影史》(兩卷本，台北：台灣商務印書館，1972 年)。

這兩座城市初興的電影工業之間的關聯。

1913年，文明戲導演黎民偉製作了改編自粵劇的《莊子試妻》（黎本人扮演莊妻的角色，因為當時女演員登台仍是一個禁忌）。黎民偉曾與梁少坡創立了清平樂劇社。1923年，黎民偉與梁少坡、二兄黎北海，以及堂兄黎海山一道在香港成立了民新製造影畫片有限公司（以下簡稱「民新」），為香港最早的電影工業奠定了基礎。然而，由於租用地皮的申請遭到港英政府的拒絕，「民新」於1924年遷往廣州。他們製作的故事長片《胭脂》曾於1925年在香港新世界戲院上映。這一年，省港大罷工席捲香港和廣州，給「民新」造成嚴重影響（所有影片拍攝活動，包括影片的製作和發行都一度陷入停頓），「民新」不得不於1926年再次遷址——這一次是遷往上海，並於1930年加入聯華影業製片印刷有限公司（以下簡稱「聯華」）。

黎民偉對紀錄片的創作和拍攝懷有巨大的熱情，他今日仍以拍攝了孫中山的文獻紀錄片而為人所熟知。孫中山是國民黨的創始人，他領導的辛亥革命推翻了清朝統治，引領中國進入共和時代。在20世紀20年代，孫中山仍在領導革命：他的目標是以「天下為公」的宗旨統一中國。在孫中山實現這一目標的過程中，黎民偉追隨在其左右，並且在1926—1928年間拍攝了這位政治家通過「北伐」——使中國北方擺脫軍閥統治並在國民黨的領導下實現統一——來鞏固革命的最後的努力。然而不久，孫中山溘然長逝，將這一未盡的遺願留給了他的繼任者蔣介石，由其領導「北伐」大業。

黎民偉拍攝的關於孫中山、蔣介石及其他國民黨要員的紀錄片保存了下來，成為民國初期這一歷史記憶的標準影像紀錄。關於這一時期的影像，可以在《勳業千秋》中看到，該片在黎民偉拍攝的原始素材的基礎上剪輯而成，由黎民偉的後人保存。黎民偉支持孫中山的共和思想及政治主張，是中國電影史上最早運用電影這一新興媒介宣傳政治目的的電影製作者，正是他提出了「電影救國」的口號。作為一名製片家，黎民偉還監製了幾部敘事性的故事

長片，成為電影業發展的重要先驅：由他監製的 1927 年版《西廂記》，是默片時代的一部傑出的具有奇幻色彩的古裝稗史片。這部上海製作的影片預示了日後胡金銓、徐克影片的出現，顯示了早期上海電影是當代香港電影當仁不讓的先驅。

在「民新」於 1930 年成為「聯華」的一部分之後，黎民偉親自監製了該公司最初的幾部影片：《故都春夢》(1930)、《野草閒花》(1930)，以及《戀愛與義務》(1931)。這三部經典默片¹都以封建環境中的愛情為主題，都是由處於演藝生涯高峰的阮玲玉（她被稱為「中國的嘉寶」）主演。這三部影片也確立了「聯華」作為上海最有威望和最重要的製片公司的地位。

「聯華」的幕後推手是羅明佑，他生於香港，在北京接受教育，經營過戲院，後成為電影製片人。羅明佑於 1927 年建立華北電影公司，控制了北方五省的電影發行及放映業務。他聯合北京、上海和香港的投資者發起成立了「聯華」。羅明佑及黎民偉將自己的公司與另外一家公司——大中華百合影片公司合併，並將另一名合作者——印刷大王黃漪磋也納入其中。公司總部最初設在香港，最大的股東據稱是香港本地大亨何東爵士，他被任命為董事長。1931 年，公司總部遷往上海。到那時為止，對電影人而言，這座中國最大的都市顯然比香港更有吸引力。然而，即便上海已經成為中國電影製作的「聖地」，「聯華」仍在香港保留了一家分廠。在中國電影業始自 20 世紀 30 年代的黃金時代，「聯華」扮演了舉足輕重的角色。

這個黃金時代持續了數年之久，直到中國自 1937 年捲入戰爭之後才戛然而止。先是抗日戰爭，在擊敗日本之後，又有國共之間持續至 1949 年的內戰。在戰爭期間，中國的電影製作輾轉於不同的城市之間，而不僅僅是在上

1 很長一段時間以來，人們都認為這三部影片已經散佚，但是最近《戀愛與義務》的一本拷貝在台灣地區「駐烏拉圭領事館」被發現，並被帶回台北電影資料館進行修復。該片曾在 1996 年香港國際電影節上展映，被認為是中國默片時代的一部傑作。

海。在上海於 1937 年 8 月 13 日淪陷之後，日軍侵佔了上海除外國租界之外的所有區域。1941 年 12 月，在日軍向西方列強宣戰之後，上海的外國租界也落入日軍之手。在 1937 年淪陷後的最初階段，大批上海影人逃亡至香港及其他城市，但仍有一些影人留在被稱為「孤島」的上海，此時外國租界尚未落入日軍之手。在那裡，電影人繼續他們的影片拍攝活動，而日軍對此正虎視眈眈。

隨著 1941 年上海的全面淪陷，僅存於上海的中國電影業最終被日本人所掌控。日本人在東北和北京建立了自己的電影製作機構，並且很快就控制了上海的電影製作機構。1942 年，日本人成立了由多家公司合併而成的中國聯合製片廠股份公司（即「中聯」），其後改組為中華電影聯合股份公司（即「華影」）。長期以來，中國內地的電影史家和批評家視「華影」為一家「恥辱」的公司，並且冷落那些曾為「華影」工作過的影人。日本控制下的上海電影業成了歷史的「黑洞」，這一議題因戰後針對那些留在上海，並為「華影」工作的電影人的政治批判而變得愈加敏感。這些影人因此被認為是日軍的「合作者」或「漢奸」。或許我們需要作進一步的研究，以便讓有關這一歷史時期的史實變得更加清晰。¹

由於日本的侵略，中國內地的電影作者被迫輾轉於武漢、重慶、香港拍攝電影。中國電影出現了一種新的類型：「國防電影」。這是一種愛國的戰爭電影，反映日軍侵襲中國的村莊，犯下累累罪行，以及中國人民英勇抵抗外國侵略者的主題。香港製作了不少「國防電影」，不少影人自 1937 年上海淪陷之後，便避禍至香港。

1 關於這一時期的中國電影史，傅葆石(Poshek Fu)的〈娛樂至上：淪陷時期上海電影政治的隱晦性〉（載香港市政局：《香港—上海：電影雙城》，1994 年）是為數不多的英文論文。（對此問題更為深入的論述，可參見傅葆石：《雙城故事——中國早期電影的文化政治》，劉輝譯，北京：北京大學出版社，2008 年。——譯者）

太平洋戰爭爆發之前的香港電影史至多是一部簡史，因為流傳至今的影片拷貝極度匱乏。從現有的材料可知，到 20 世紀 30 年代初，香港電影工業已經頗具規模。彼時，香港剛剛從省港大罷工的巨大影響下恢復過來，這場罷工始於 1925 年 6 月，持續至 1926 年 10 月（電影業遲至 1929 年才恢復正常的產量）。重要的製片公司有「聯華」的香港分廠，經理為黎北海，旗下導演有梁少坡，以及華裔美國人關文清，後者剛剛從荷里活返回香港及內地，具有豐富的電影製作經驗。關文清還是設立於美國的「海外聯華」的監製之一。1933 年，關文清與另一名華裔美國人趙樹榮在美國成立了大觀聲片有限公司（以下簡稱「大觀」）。正是「大觀」於 1934 年在美國製作了粵語片《歌侶情潮》（第一部粵語片是 1933 年由上海的天一影片公司〔以下簡稱「天一」〕出品的《白金龍》）。次年，「大觀」在香港成立，它是資源最豐富的香港製片廠之一，與前一年在香港成立的「環球」、「南粵」以及「天一」分庭抗禮。

「天一」或許是「大觀」最知名的競爭者。這家製片公司起家於上海，因大量製作逃避現實的神怪武俠片而在內地大受歡迎。然而，此類影片被保守的圈子斥為「道德墮落」，並遭到國民政府的禁映。1933 年，「天一」推出了中國電影史上的第一部粵語片《白金龍》，這部影片如此成功，以至於「天一」的老闆邵醉翁決計將製片廠搬離上海，遷往距講粵語的地區更近的地方，繼續用粵語製作「道德墮落」的影片，以滿足不斷增長的市場需求。他將公司遷往香港，這不僅拯救了公司的前途，而且指明了香港應當成為一個充滿活力的電影製作中心的發展之路。與此同時，「天一」開闢了有聲片的時代。「天一」與諸如中華製造聲默片有限公司（由不知疲倦的黎北海創立）等公司一道，引領了本土有聲片的製作，使有聲片於 1933 年首次出現在香港。¹

1 香港的第一部全部有聲電影是 1933 年中華製造聲默片有限公司出品的《傻仔洞房》，黎北海是該公司的創建者，也是該片的導演。同年早些時候，黎北海監製並導演了部分有聲片《良心》。

使用粵語拍攝電影在民族主義者中引發了爭議和論辯，並且引發了反對全部使用國語拍片的聲浪。1936年，南京的國民政府通過了一項禁映粵語片的法令，招致香港及廣州的粵語電影製作者的上訴。¹由於1937年抗日戰爭的爆發，國民政府有更為緊急的事務需要處理，於是網開一面，對這一法令睜一隻眼閉一隻眼。廣州的粵語片製作者深受這一法令之苦（廣州在20世紀30年代已經發展成為粵語製片業的重鎮），索性遷往英國殖民地香港，香港由此成為粵語片的製作基地，更依賴以粵語方言為賣點的影片。粵語片在東南亞及美國等海外地區擁有相當龐大的市場。據估計，1935—1937年間，香港共製作了157部粵語片。而在1935年之前，有聲片出現後，香港平均每年僅出產4部粵語片。²

在香港製作粵語片的公司中，「大觀」的製片廠最為龐大，僱用了一些最具聲望的電影製作者，包括公司的創建者趙樹榮和關文清，兩位導演都憑藉自己的能力在「大觀」佔據一席之地。他們都贏得了重要粵語片導演的名聲，對後來的粵語片製作者產生了巨大影響，李晨風、吳回、李鐵等人都是作為初出茅廬的新人在「大觀」獲得最初的機會。但是，事實上，「大觀」製作的早期影片均已散佚，包括曾獲獎的「國防電影」《生命線》（關文清執導）。擔任「大觀」監製的趙樹榮也於1937年執導了廣受讚譽的「國防電影」《肉搏》及《四十八小時》。正是在這一年，抗日戰爭全面爆發。

抗日戰爭刺激了香港的電影業，大批電影人湧入香港製作「國防電影」。由於中國電影業的主力已落入敵手，香港是唯一能自由製作具有愛國主義色彩的「國防電影」的地方（儘管日本人向英國當局施加壓力，要求禁映或審查

1 關於官方禁映粵語片及支持方言電影的論辯，見中文電影雙月刊《藝林》1937年第1、3期。《藝林》創刊於1937年2月。

2 見余慕雲：《香港電影八十年》，香港：香港市政局，1994年。

這些影片)。電影史家一般認為，抗日戰爭是香港電影史的重要轉折點。香港吸收了從上海避禍而來的移民，導致香港本土電影業迅速發展。事實上，移民潮開始得更早，香港和上海之間的歷史互動遠不只是戰禍導致的移民潮的結果，而是更為深入（儘管自 1931 年以來日軍入侵中國導致的政治不確定性也起了一定作用）。

1933—1934 年間，由內地的政治因素（「天一」的主導類型——神怪武俠片及古裝稗史片遭禁映的威脅）引發的「天一」南遷，或許是比戰時上海導演南下更為重要的事件。「天一」遷往香港，見證了邵氏兄弟（邵邨人、邵仁枚、邵逸夫）坐鎮香港總部整合、調度、擴張並在東南亞建立電影帝國的努力。最初的「天一」公司演變為數家公司，每一家都比其前身更為人所熟知。1936 年，一場大火焚毀了「天一」港廠，南洋影片公司在此基礎上浴火重生，擔任總經理的是被兄長邵醉翁由新加坡召回的邵邨人。此後，邵邨人將公司改組為邵氏父子（香港）有限公司。1956 年，邵逸夫建立了邵氏兄弟片廠，這是邵氏兄弟旗下眾多製片企業中最知名的一家。

由此觀之，「天一」遷往香港（以及「大觀」公司的跨太平洋互動）頗具先見之明，顯示了香港作為影片製作及發行中心的巨大潛力。以香港為基地，諸如「天一」（以及後來的模仿者）等公司，可以將上海製作的國語片及香港製作的粵語片出口到東南亞，以及其他重要的華人聚居地。邵氏機構直接或間接地推動了上海電影製片業中其他成員的發展。南粵影片公司的創建者竺清賢是上海電影界率先嘗試錄音的電影人，他發明了拍攝有聲片的錄音設備。在上海與「天一」有過合作的導演及編劇也紛紛南下，包括蘇怡（「環球」公司的經營者）、湯曉丹、文逸民、侯曜。這些電影製作者在香港站穩了腳跟，直到 1937 年上海的「進步」電影銷往香港，繼續其戰鬥的步伐：彼時的燃眉之急是抗日戰爭，以及向中國人民宣傳抗日。

戰事的迫近

當上海於 1937 年落入日軍之手後，香港實際上成了上海電影人的後方中心，直至 1941 年 12 月香港淪陷。最傑出的南下導演或許要算蔡楚生，他是生於上海的廣東人，執導的《漁光曲》在莫斯科電影節獲獎，成為第一位在國際影壇揚名的中國電影製作者。作為一名南下的愛國左翼電影人，蔡楚生的信條之一，便是在香港製作抗日宣傳片，如《游擊進行曲》（1938，該片由蔡楚生編劇，導演是他在上海時期的老搭檔司徒慧敏）及《孤島天堂》（1939）。

《游擊進行曲》因其反日宣傳而遭到港英政府禁映（按照殖民當局的政策，英國人試圖在中日戰爭中尋求中立），直到 1941 年才解禁。影片的背景設置在一個被日軍踐踏的中國村莊，青年王志強（由粵語片演員李清飾演）在組織人員抗擊日軍時負傷。傷勢恢復後，他加入了活動在山中的游擊隊，而他的女友則被日軍捕去。她在游擊隊進攻日軍據點的戰鬥中身負重傷，生命垂危，影片的最後一個鏡頭表現了主人公與女友重逢的情景。

作為抗日宣傳的一部分，《游擊進行曲》描繪了「善良的」日本人：士兵們質問他們為何捲入侵略中國的戰爭，並且在游擊隊發起進攻時把槍口對準了同胞。對香港的電影工作者（包括講粵語的演員在內的大多數演員，當時都是第一次在銀幕亮相）而言，這部影片具有重要的意義，他們與講國語的同行通力合作，後者來自電影工業更加成熟的上海。儘管一些內地出版的電影史著作聲稱，香港電影僅僅是因為蔡楚生、湯曉丹、蘇怡、司徒慧敏及其他一些上海南下導演的影響才複製了「國防電影」的模式；但事實卻是，很多香港本土的電影製作者的熱情不遜於他們的北方同行，以自己的聰明才智投身於抗日宣傳片的製作。這一點從「大觀」出品，趙樹榮、關文清執導的影片中便不難看出。「大觀」的官方刊物《大觀通訊》對趙樹榮的《四十八小時》大加宣揚，稱其為一部「壯麗的國防史詩」，該片的主要演員不收取報酬，且將票

房收入捐獻出來，以支援前線戰事之需。《最後關頭》(1937) 亦按照類似的方式製作完成，香港的主要明星及導演為香港電影界救助協會 (Hong Kong Film Industry Aid Relief Association，該協會由電影界人士在引發了全面抗戰的盧溝橋事件之後發起成立) 籌集資金而拍攝。這些由香港本土電影人製作的「國防電影」均已散佚。因此，相關的批評文章多集中於那些由傑出的南下上海影人製作的影片，如《游擊進行曲》、《孤島天堂》、《前程萬里》等。

蔡楚生導演的《孤島天堂》將背景設置在「孤島」時期的上海，影片圍繞一群愛國青年展開，他們組成鋤奸隊，意在消滅漢奸及通敵者。該片是一次別樣而單調乏味的抗日宣傳實踐，它之所以值得關注，僅僅因為該片是香港最早出品的國語片之一。在一個冗長的鏡頭中，蔡楚生顯示了他靈光乍現的才華：鋤奸隊員身著晚禮服，佩戴面罩，闖入一個新年聚會，準備擊斃因戴著惡魔角帽子而被認出來的目標；手槍的響聲被氣球的爆炸聲和鼓聲掩蓋，聚會還在熱火朝天地繼續進行。

香港電影被某種「低人一等的情結」(inferiority complex) 所糾纏，尤其是當香港影人不得不與來自上海的同行進行比較時。影片的質量與藝術品質，往往與傳播社會意識或宣傳訊息的觀念結合在一起。這無疑是上海左翼電影的遺產。然而，20 世紀 30 年代，在很多粵語片工作者為提高影片的質量而號呼奔走之時，香港電影隨著產量的增加而迅速陷入平庸的泥淖這一說法也日漸傳播開來，其結果便是「清潔運動」獲得廣泛支持。電影學者一般認為，香港電影史上有三次「清潔運動」：第一次是在 1935 年，由一個名為香港華僑教育會 (Overseas Chinese Education Association) 的團體組織發起；第二次是在 1938 年，發起者是反對禁映粵語電影的一些主要的電影人 (製片家、發行人)；第三次發生在 1949 年，由一些主張提高粵語片質量的電影人發起。

蔡楚生的「國防電影」以及其他上海導演都指明了這一策略，並且參與了 1938 年的第二次「清潔運動」。他們努力喚醒人民的反抗意識，充滿愛國熱

情。他們具有鮮明的民族觀點，傳達團結一心、抗擊敵人的信息。三次「清潔運動」的共同點是都受到外來因素的影響。香港的電影工作者所受的激勵，均源自發生在香港之外的事件。抗日戰爭迫使上海的一些重要電影工作者南遷到香港，二者之間的互動以及本土電影工作者的努力，令香港電影業的發展打上了上海的烙印。戰時愛國熱情和民族意識高漲的香港電影工作者，撒下了民族主義的種子，而這將在日後香港電影的發展中扮演重要角色。

不過，即便上海電影人於 1937 年流向香港，香港仍未擺脫區域電影的名聲，低上海電影一頭（再者，香港主要製作方言電影）。國民政府禁映粵語片的法令亦未能幫助香港電影恢復士氣。在這一批「南來影人」中，絕大多數是上海左翼電影運動中的資深影人，受到左翼作家（如夏衍）的激勵和影響。他們身在香港，所思所慮卻都是中國戰時的困窘。或許正是這個原因，使上海電影人對香港不無傲慢，甚至輕蔑。

蔡楚生的《前程萬里》便體現了這一趨勢。影片的主角是流落在香港的內地人，在這個典型的唯利是圖的資本主義社會飽受困苦和壓迫。香港人則被表現為耽於享樂、唯利是圖，對正在吞噬中國的災難漠不關心。在影片的結尾，來自內地的主人公離棄香港，猶如獲得解脫，闊步邁向祖國內地，拯救國難。蔡楚生本人在香港於 1941 年淪陷後亦北返。戰爭結束後，他旋即返回香港（參與了另一次香港電影的「清潔運動」），但不久便再次離開，成為新中國負責電影事務的高級官員。

隨著香港在 1941 年 12 月淪陷，香港的電影製作者迅速分化瓦解，有些影人加入中國內地大後方電影人的行列，有些迫於生計不得不到各種劇團謀生。在香港淪陷前後，日本人試圖匯集在港的電影工作者，成立一個類似上海「華影」的機構，但失敗了。在為期三年零八個月的日軍佔領期間，香港的電影人一致停止拍片。整個香港淪陷期間，僅製作了一部影片——《香港攻略戰》（1942），該片是一部日本的意識形態宣傳片。片中僅有一位本土明星出

演，即初出茅廬的紫羅蓮，她曾飛赴日本拍攝部分場景。紫羅蓮日後聲稱，她是被迫參加該片的拍攝的。由於香港電影人的抵制，侵略者只拍了一部影片。這一抵制策略相當見效，因此香港沒有步戰後上海影壇的後塵——在上海，那些留在後方，在日軍佔領下繼續拍片的電影製作者要面對與敵人合作的指控。相較之下，香港沒有發生指控和報復的現象。這為香港電影業的迅速恢復鋪平了道路，並且再次從上海電影藝術家的第二波移民潮（一些電影人被懷疑與日軍合作，被威脅要遭到懲處）中獲益。

在戰後初期的幾年中，香港影壇被某種不確定性所縈繞。在短暫的和平之後，中國再次因為內戰而陷入對峙狀態。這種情況進一步導致了上海影人的第三波赴港潮，其中既有逃離國民政府「白色恐怖」的左翼影人，也有在政治上持中立態度，僅僅因為上海金融體系崩潰、政治不穩定而出走香港的影人。這次移民潮無疑為香港國語片的發展和成熟貢獻良多，而國語片與香港本地知名的粵語片的差異相當明顯。儘管如此，香港的電影業仍然是按照垂直整合（vertical integration）的方式運作，即製片廠或製片公司控制發行，並擁有自己的院線。在粵語片的製作如日中天之際，主要的國語片商都會設置粵語製片部門。不少明星和導演橫跨國、粵電影界。說到底，香港仍舊是粵語片製作的區域性中心。隨著上海電影人才在 1946—1950 年間的南下，香港轉而成為國語片製作的中心，有力地取代了上海，成為新的「東方荷里活」。

香港國語片的崛起

我們今日所知的香港電影業，是自 20 世紀 50 年代從戰爭的創傷中恢復後才成形的。1946—1949 年間的內戰，進一步促使上海電影人才南下香港。這一次，南下的電影人範圍更廣，包括製片家、明星和導演。其中有

兩位重要人物，即製片家李祖永 and 張善琨，二人助力香港在戰後初期成為名副其實的「東方荷里活」——儘管他們的目標是待內戰結束後返回上海，建立自己的電影帝國。1947年，二人成立了永華影業公司（以下簡稱「永華」）。張善琨最終與李祖永分道揚鑣，並全力支持「永華」的競爭對手——成立於1949年的長城影業公司（以下簡稱「長城」，該公司於1950年改組為長城電影製片有限公司——譯者）。其他來自內地的企業家（包括靠經營院線起家的巨頭蔣伯英在內）抱著與李祖永、張善琨一樣的目的，於1946年來到香港，成立了一家名為大中華影業公司（以下簡稱「大中華」）的製片企業，開始在香港大展拳腳，在兩年多的時間裡出品了四十餘部影片，但此後卻走向沒落。「大中華」出品的影片多為由來自上海的巨擘導演或主演的國語片，如朱石麟、岳楓、王引、胡蝶、周璇、袁美雲（從「孤島」時期直至太平洋戰爭期間，他們一直留在上海拍片）。其中，何非光導演的《某夫人》（1947）是最出色的一部，堪稱國語片的里程碑，也是「大中華」在戰後初期的代表作。該片製作成本高昂，演員陣容頗為壯觀。如今，《某夫人》仍然值得關注，因為它展示了導演何非光的出眾才華。何非光是一位被忽視的導演，戰爭期間，他在重慶拍片，執導了傑出的「國防電影」《保家鄉》（1939）。

《某夫人》由當年上海的巨星胡蝶主演，用她自己的話說，她飾演的「某夫人」是一個「三流京劇旦角」，通過嫁給一名軍閥而身價倍增。她遇上了十多年前的舊情人（王豪飾），此人偽裝成富裕的海外華商，對她進行敲詐。影片高昂的製作成本反映了講國語的電影人的精緻趣味，這些電影人迫切希望給觀眾留下深刻印象，以便加速戰後電影業的復甦。佈景豪華、演技精湛是「大中華」出品的影片的特色，這集中體現在朱石麟導演的影片中。《玉人何處》（1948）的佈景頗為複雜，包括一套豪華的宅邸和一幢鬧鬼的大宅。影片的情節圍繞一名富豪之子與司機之女的愛情故事展開。這名司機意識到自己

的社會地位低下，試圖阻止女兒的戀情，但他的女兒扮做富家小姐，繼續與堅持送她回家的公子約會。为了不泄露自己的真實身份，她誤入一幢大宅，險遭一名巡夜人強暴。接下來是一個激動人心的「鬼屋」的段落，女主人公試圖奮力掙脫襲擊者的魔爪，在廢棄的廳堂和走廊中上演了一場追逐之戲。在指導由資深演員構成的演員團隊（這些上海來的「流亡影人」通過朱石麟在香港的創作，組成了一套相互熟悉的班底）時，朱石麟嫺熟的風格展現無遺。僕人之間的社交互動，令人想起法國導演雷諾阿（Renoir）的喜劇片。該片凸顯了階級的主題，劇中的台詞「我們都是平等的」更是點明了題旨。朱石麟為「大中華」執導了四部影片：《同病不相憐》（1946）、《各有千秋》（1947）、《春之夢》（1947），以及《玉人何處》，這幾部影片都聚焦於女性，她們都因自己的性別和社會地位而遭受困厄。

在戰後初期香港國語片的發展過程中，「大中華」頗具代表性，其製片策略表明，這些製片公司以中國內地市場為主要目標。質言之，「大中華」出品的影片其實是在香港拍攝的上海電影。儘管這些影片在香港拍攝，劇中的人物和背景卻都指向上海，避免與香港有關的任何指涉。另一方面，「大中華」以香港為基地這一事實也表明，受到內戰的影響，中國內地的電影資本處於不穩定的狀態之中，且在逐步蔓延。「大中華」的創辦者是一群維護自己投資的生意人，他們將資金投入香港，等待內地局勢穩定後再返回。

與同輩的企業家一樣，李祖永隱約感到，中國電影的根基將會移出內地，但他或許無法預見，在接下來的二十年中，香港將會成為中國電影重要的製作中心之一。李祖永在開辦「永華」之初的計劃，流露出與「大中華」的創始人一樣的「後衛心態」（rear-guard mentality）：他亦打算以香港為基地，以內地為主要市場，待局勢穩定後再返回上海。李祖永鼓動上海影人加入「永華」，包括一些左翼影人，他們中的不少人於1952年被神經高度緊張的港英政府解

送出境，罪名是煽動「永華」的罷工風潮。¹

李祖永監製的前兩部作品《國魂》及《清宮秘史》（均於1948年公映）是成本高昂的史詩巨片，體現了這名製片家一貫的雄心勃勃的作風。這兩部作品均為歷史題材，都包含了民族救亡的主題，且投資規模巨大。《國魂》描繪了蒙古鐵騎鯨吞中原之際，南宋的統治土崩瓦解的情形，影片聚焦於宋室忠臣文天祥挽狂瀾於既倒的徒勞努力。文天祥的愛國主義被描繪為一種病態的執著，他受盡折磨，斷然拒絕蒙古人的勸降，最終以身殉國。

《清宮秘史》是一部更具票房保障的作品，由姚克編劇，上海的資深影人朱石麟執導。影片主要表現的是19世紀最後的幾十年，力主維新的光緒皇帝遭到慈禧太后的壓制和擺佈。皇帝試圖在戊戌年發動一場宮廷政變，卻以失敗告終，結果被大權在握的慈禧太后囚禁在紫禁城。這兩部影片都在國共內戰正酣之際公映，民族救亡及歷史的主題無法隱藏其對右翼保守主義的偏見。《國魂》中文天祥對宋朝的忠貞不渝，使人聯想到內戰中國共之間的對峙。

儘管《國魂》及《清宮秘史》曾在內地公映（後者曾在「文化大革命」的前奏中遭到激烈批判），「永華」接下來出品的影片還是遭到禁映，這給「永華」帶來致命的打擊。財政困難，兼之工人罷工，迫使李祖永向新加坡以及台灣地區尋求資金支持。結果是「永華」重組，更多地轉向影片發行。由於中國內地市場的大門逐漸關閉，香港電影開始開發日後成為其「傳統」市場的台灣地區、東南亞（主要是馬來西亞及新加坡），以及其他的西方海外華人社區。

隨著「永華」在爭奪香港頂級製片廠的過程中遭受挫敗，20世紀50年代初期，來自上海的電影人才分流到若干家小公司，其中的一些影人以同人合作的形式拍片。這一階段的香港電影界，可以粗略地劃分為左派和右派。共

1 對李祖永及「永華」片廠的論述，見羅卡：〈傳統陰影下的左右分家——對「永華」、「亞洲」的一些觀察及其他〉，載香港市政局：《香港電影的中國脈絡》，1990年。

產黨在內戰中的勝利，以及國民黨遷往台灣，加劇了政治的敏感。國共雙方都力圖對香港影人施加影響，並通過資助機構為香港的電影公司提供支持。當「永華」於1955年遭遇財政危機時，李祖永求諸國民黨，試圖扭轉不利局面。諸如「鳳凰」等左派製片機構則源自中國人首創的同人合作拍片運動，即「華南電影文化運動」，這個組織在1949—1952年間相當活躍。美國的資金贊助也付諸實踐：亞洲影業公司成立，並通過一個名為「自由亞洲協會」的組織獲得美國的資金。¹

左派電影傳統

在第二次世界大戰結束後局勢動盪的幾年（1946—1949）中，內戰令來到香港的上海電影人在精神上遭受重創。對很多人而言，這猶如一次噩夢連連之後的宿醉。一些影人深感絕望，思鄉之情日切。而那些曾在「孤島」時期為日本控制的「中聯」服務的電影人在離開上海之際，或許有一種被判緩刑之感。

戰爭結束後，1946年，一些人被公然貼上「漢奸」或「通敵」的標籤，被列入由當局開列的黑名單之中。受到牽連的電影人，不論是否出現在黑名單上，都成為同行避之唯恐不及的人物。由於擔心遭到迫害，他們覺得有必要權且離開。其他一些影人僅僅是因為時局不穩，覺得沒法留在上海，自我放逐到香港。到1949年，這些影人面臨一個新的十年，正像他們的電影暗示的那樣，他們將永久性地被放逐在香港。這一時期的資深導演，例如朱石麟、卜萬蒼、馬徐維邦、岳楓、李萍倩、顧而已、王引、屠光啟，與他們骨子裡

1 引自羅卡：〈傳統陰影下的左右分家——對「永華」、「亞洲」的一些觀察及其他〉，載香港市政局：《香港電影的中國脈絡》，1990年。

的上海分隔，這種創痛始終未能恢復。這種格格不入的感覺源自上海和香港兩地在地域、語言，以及文化上的巨大差異。但是，當上海導演在 20 世紀 50 年代接手香港的國語片時，他們並未覺得有必要表現這些差異。他們想當然地憑藉自己在內地的經驗和美學風格拍片。對他們而言，香港不過是上海的一個副本而已，至少就美學角度而言是這樣。

然而，粵語片和國語片畢竟體現了兩種並行不悖的文化。戰後的香港自然是粵語片的故鄉，畢竟香港的居民多是土生土長的廣東人。即便對那些非廣東人而言，粵語也是香港的通用語言 (*lingua franca*)，具有同化所有非廣東籍家庭的力量。在 20 世紀 30 年代，隨著有聲片時代的到來，香港成為粵語片製作的中心。到 20 世紀 50 年代，上海電影人才的移民潮，以及新移民對粵語方言和粵語片的漠視，都有力地改寫了香港電影的廣東身份認同。國語片導演所描繪的香港是一個抽象的、紙上的城市，他們將香港的街景改造成上海或其他北方城市的街道或區域。劇中人物的言談舉止都是典型的上海做派，他們的對話都有上海的影子。香港國語片的風格、主題及內容，無不令人聯想到 20 世紀 30 年代上海的經典電影。

朱石麟是一位主動在作品中確認香港存在的導演，儘管他尚不能在作品中完全抹去上海傳統的印記。朱石麟 1946 年到港，但是直到 20 世紀 50 年代，他才開始創作以香港為背景，表現他客居的這座城市的日常生活問題。在香港的前兩年，朱石麟為「大中華」工作，正如這家公司的名字所暗示的那樣，「大中華」基本上是針對內地市場，其競爭對手如「永華」、「長城」也不例外。這些公司出品的影片滿足了全國範圍內觀眾的需求。1948 年，朱石麟為「永華」執導了《清宮秘史》，該片與卜萬蒼的《國魂》同一年公映。《清宮秘史》是一部寓意色彩濃重的作品，提出了現代中國在內戰中的兩難困境。中國內地的政治局勢或直接或以隱喻的形式影響著其他上海影人的作品。在《國魂》及《清宮秘史》因鼓吹抽象的愛國主義以激勵所有的愛國者而在五六十年代的

譯後記

第一次讀到《香港電影：額外的維度》，大約是在十年前。當時，我為了撰寫碩士學位論文，翻閱了不少海外學者撰寫的關於香港電影的著作，其中給我印象最深的就是本書。《香港電影：額外的維度》雖不是一本完整的香港電影史，但該書從多個重要的文化命題入手，梳理、剖析了香港電影的歷史脈絡和文化特質，作者對香港電影的觀察敏銳、獨到，並運用「作者論」、文本分析、精神分析學等西方理論分析香港電影，得出不少讓人信服的結論，堪稱一部有趣的香港電影文化史。在接下來的學習和研究過程中，這本書成了我經常翻閱和參考的著作之一，以致萌生了將其譯成中文的念頭。從 2013 年夏天開始，在教學和研究之餘，我用了兩年的時間陸續完成本書的翻譯，權且當作近幾年學術研究的一個紀念或副產品吧。

《香港電影：額外的維度》英文版出版於 1997 年，當時的香港電影一方面逐漸被西方世界認可和接受，另一方面正在經歷一場前所未有的危機。加之九七回歸等因素，香港電影似乎成了華語電影研究的新熱點。可以說，本書英文版的出現，推動了歐美電影研究界對香港電影的關注，其影響延續至今不衰。如今，在英文版出版 18 年後，香港電影又經歷著一次歷史性的轉折，面對新的市場環境，香港電影力圖在與內地電影產業融合的同時，保持自身的文化特質，其背景則是近年來香港與內地在文化上日益頻繁的交流和互動。

本書部分章節的中文版曾在《國語片與時代曲（四十至六十年代）》、《香港—上海：電影雙城》等香港國際電影節特刊上發表過，本次重譯，我參考了

馬山等前人的譯筆，謹致敬意！需要特別說明的是，本譯著為中國人民大學科學研究基金（中央高校基本科研業務費專項資金資助）項目成果（批准號：18XNI005）。

本書中文版的問世，得益於作者張建德先生的信任和幫助。張先生是華語電影研究界一位卓越的研究者，他不但欣然接受我提出的翻譯計劃，而且耐心回答了我在翻譯過程中遇到的各種問題，令我非常感動。北京大學出版社的譚燕編輯與我已是二度合作，她的專業態度和耐心細緻一以貫之，尤其是她的寬容，讓我有了充足的時間斟酌譯文。電影史家羅卡先生不辭勞苦地審閱了譯文初稿，對譯稿中存在的問題提出了不少富有建設性的意見和建議，讓我獲益頗多。張英進教授及李道新教授多年來給予我很多指導和幫助，此次兩位老師撥冗為本書撰寫推薦語，對我而言實在是一件幸事。此外，本書的翻譯有幸得到胡克、孫郁、丁亞平、趙衛防、石川、孫紹誼、陳奇佳、沙丹等諸位師友的關心和鼓勵，在此一併致謝！最後，我要感謝張嵐——不僅因為她見證了本書翻譯過程中的點滴甘苦，更因為她的「慫恿」促使我下定決心接受這項富有挑戰性的工作。我要把這本雖不屬於我的作品，但傾注了不少心血的書獻給她。

蘇濤

2018年1月