

香港電影資料館

探索

1930至1940年代
香港電影

上篇：時代與影史





探索
1930 至 1940 年代
香港電影

上篇：時代與影史

目錄

- 004 前言
／郭靜寧、吳君玉
- 三十年代的戰前影事
- 012 「啞片乎抑響片乎？」
二十世紀三十年代有聲電影在華的引進、生產與迴響
／程美寶、葉銳洪
- 030 從無聲到有聲——追蹤關文清
／鍾寶賢
- 048 1930年代羅明佑與聯華影業製片印刷有限公司
——聯營制度的理想與挫折
／李培德
- 064 由合縱到連橫
——淺談天一港廠與南洋影片公司的生意經
／吳君玉
- 084 因時制宜——南粵的製作策略
／吳月華
- 098 全面抗戰後香港電影的困局與蛻變（1937 - 1941）
／羅卡
- 112 「地方」與「國家」的辯證
——香港國防電影與文化共同體的形成
／趙傑鋒
- 130 1930年代香港紀錄性影片初探
／李道明



戰時影話

156 三、四十年代香港電影與日本
／邱淑婷

166 三、四十年代日人在港的觀影攝影活動
／韓燕麗

四十年代與戰後復員

182 方言、政治與左派影人的媒介動員
——論香港《大公報》之粵語片批評（1948 - 1950）
／蘇濤

196 永華之初與戰後四十年代香港電影
／郭靜寧

214 戰後香港第一部歌舞片的靈肉分離
——《四美圖》的跨界焦慮
／陳智廷

226 從太平戲院文物看 1940 至 1950 年代製作及
發行的一鱗半爪：以《孤兒救祖》為例
／陳彩玉

240 鳴謝

前言

郭靜寧、吳君玉

對關注和喜愛香港電影的觀眾來說，因為上世紀五、六十年代的電影，後來有頗長一段時間在電視播放，可說是陪著七、八十年代的香港人成長。在香港電影資料館於2001年成立前，香港國際電影節早自1978年開始一年一度舉行香港電影專題回顧及出版特刊，為這方面的研究打下重要的基礎。然而，多年來，能看到的戰前香港電影，寥寥可數，1979年香港國際電影節舉行的「戰後香港電影回顧：1946-1968」，四十年代戰後的影片，亦只能選映《清宮秘史》（1948）和《風雪夜歸人》（1949）兩部。

近年在機緣巧合以及獲有心人士的大力支持下，香港電影資料館尋得一些三、四十年代的影片和資料，突破了這個樽頸，打開研究戰前香港電影的契機；而三、四十年代是五、六十年代電影的「前傳」，在在可讓我們發掘當中的脈絡和演變的實例。其實自八十年代文化工作者們對早期中國電影的探索，例如1984年的「探索的年代——早期中國電影展」（香港中國電影學會和香港藝術中心合辦），已為我們奠下探索戰前香港電影的根基。正因為早期香港電影深受上海電影的影響，誠如香港電影工作者在萌芽時期往上海學習和取經，對照當時的中國電影和香港電影，才能察看香港電影萌芽的底蘊。

2021年初，在香港電影資料館二十周年誌慶之際，我們舉辦了「從無聲到有聲——1930至1940年代香港電影」研討會，本書正是於會後出版的論文集。論題眾多，因應這個時期的特點，本書分為上、下兩冊。「上篇：時代與影史」在歷史源流方面，述說國內影業、政局以及戰事，與香港影業的休戚相關，分為〈三十年代的戰前影事〉、〈戰時影話〉和〈四十年代與戰後復員〉三節。「下篇：類型·地域·文化」則分為〈類型與藝術〉、〈跨越的文化〉和〈研究再思〉三節。

無論是「史前史」，從默片／啞片演變到聲片／響片、關文清將美國荷里活經驗帶回中國／香港、羅明佑與聯華在香港上海兩地的成與敗……以至天一設港廠而後來成為南洋影片公司、竺清賢自滬來港做得有聲有色的南粵，都是很突出的例子。將視點拉闊的話，香港電影整體局面在全面抗戰後有著重大的蛻變，港片既委

曲求全，亦轉危為機。特別的是，受國內戰事影響，華南文化重心移至香港，使香港的文藝場域出現結構性轉變。當然，不可忽略的是，尤其緊貼時代脈搏的紀錄性影片，在三十年代甚為可觀。以至淪陷時期的情況，也是影業史中的一環。二十年代的中國影壇迅速發展，香港當時是望塵莫及的，但彼此的關聯越來越緊密，以至戰後可說承接下來茁壯發展。

茁壯發展

今天回看遠至上世紀上半葉的香港電影，真箇是曾祖輩年代的事，然而，這卻也是香港電影青澀而又朝氣煥發的時期，有志於此者充滿對電影奮力鑽研的勁頭。二十年代的香港電影製作，仍寥寥無幾，直至三十年代中才興盛起來。這時期可說是創舉紛至沓來：電影從默片轉為聲片，粵語聲片大有可為，繼後香港也有國語片的出現，技術人才鑽研改良效果，土法特技更是要挖空心思，鑽研彩色片的亦躍躍欲試。

其時中國正處於水深火熱的抗日戰爭中，以戰前和戰後作分水嶺的話，時代就是整個影業軌跡的烙印，不同陣營的政治意識形態，或多或少左右影業的走向。三十年代中，上海執中國影業牛耳，有志學習的莫康時、馮志剛、盧敦等便曾在上海加入電影界為學員。然而，隨著國內戰事越趨緊張，局勢風雨飄搖，上海影業大挫，好些上海影人來港另謀發展；與此同時，也有來自美國的人才和資金。香港影業於是越發蓬勃起來，在量和質的提升上，突飛猛進。

1938年的一篇報道中，顯示本地電影市場的佔有率，依次為美國片（48%）、粵語片（30%）、英國片（10%）、國語片（8%，主要是內地電影）及其他（4%），且因大量上海人集居，認為國語片的百分率會增加（見〈香港的電影市場近狀〉，《電影》，上海，第1卷第3期，1938年9月21日）。其實，本地影業一直在艱苦

中求存。懷著同仇敵愾的熱血，抗戰電影雖能突圍而出，可是良莠不齊。古裝片的改編，成為民族在亂世中，藉以作為象徵性的精神投射。香港位處南方，這時期的電影中得見與嶺南文化同根同源的情況，可說比比皆是，如片中人物往往進出往返香港廣州，或是提及他們在廣州的家和家人。木魚書影片亦因深受基層觀眾狂熱歡迎而風行，顯示在華南地區廣泛流傳的民間故事，到底深入人心；植根民間的粵劇，也是粵語片的重要素材。其實無論社會倫理、愛情、神怪、武俠、偵探、喜劇各種影片，都在吸納民間傳統、西方元素等，兼收並蓄，發展自己的軌道。

此外，隨著越來越多文藝人士加入影壇，呈現出另一番新面貌。尤其是戰後大批上海影人來港，當中甚多劇影雙棲者，而相繼應邀參與的，不乏學養湛深之士。這無疑為作品帶來濃厚的文藝氣息，有助質的提升。

戰後的香港社會，市面經濟蕭條，百廢待興，小市民生活有待重拾軌道，而電影作為大眾娛樂文化的重要一環，不停地在提供廉價、純粹的感官娛樂，與紓解積壓已久的焦慮這兩極中搖擺。隨著戰後上海戲曲舞台及電影界的武師南來，武俠及武打片日漸興旺，國、粵語歌唱片亦大行其道，銀幕上更不時以女星賣弄肉感作招徠，這種種都反映觀眾對電影作為即時娛樂的渴求甚殷。另一方面，經歷戰火的磨難，對戰後新生活的憧憬與面對現實的挫敗又促使人們欲於光影中尋覓片刻的撫慰，是以言情的文藝片及著重寫實的影片亦逐漸匯聚成重要支流。

戰後，昔日一度停產的片廠陸續復員生產，這時國內的大量拍片資金和人才南渡，以大中華電影企業有限公司為首的片商覬準國內的國語片市場，紛紛拍製國語片（同時亦配備粵語配音版本以供不同地區放映），令香港頓時成為出產國語片的基地。另一邊廂，礙於國內政府復向粵語片施行的政策，致令香港本土影人亦一度投入國語片製作，《情燄》（1946）便是一例。然而，國語片主要著眼於國內市場，戰後初期好些國語片以戰前或戰時的上海一帶為故事背景，不少意識仍停留於對十里洋場繁華的懷緬，這些處於時代夾縫的電影，難免會令本地觀眾產生格格不入之感。另一方面，數間左翼電影公司在香港成立，銳意將進步意識注入影片，令香港電影呈現不同的面貌。

特別值得一提的是，面對戰爭帶來的傷痛以及時代的困局，取向互異的香港電影均在不同程度上作出了回應。受左翼思潮影響，有些電影如盧敦導演的《此恨綿綿無絕期》（1948）等對民不聊生、不法之徒營私舞弊等社會問題，多有批判。另一方面，紮根於本地小市民文化的粵語片，亦有一些對戰後房屋供應短絀、人浮於事，以至婦女賣淫與納妾制度等社會現象，多有揭示。此外，面對戰後家庭觀念亟待鞏固、道德價值急需重整的渴求，銀幕上的女性形象亦悄悄地產生不少微妙的變化。隨著普世鼓吹女性独立自主的意識，電影中的古、今女俠形象不時顛覆女性的傳統角色形象。另一方面，女性作為附屬於家庭的賢妻形象在戰後亦大大被強化，賢妻良母對比蕩婦的兩極化角色對壘，在戰後初期的銀幕上尤為明顯，最後邪總是不能勝正，某程度上反映出社會上保守意識的壓倒性勢力。

隨著永華影業公司和長城影業公司先後在香港創立，特別是前者斥鉅資從外國購置先進拍攝器材，建立較完善的片廠，這些較具規模的電影公司凝聚從滬來港的幕前幕後精英，拍攝多部優秀的古裝及時裝國語片，都有助提升香港電影的質素，亦為五十年代香港電影的興盛奠下基礎。與此同時，多間片廠亦在戰後應運而生，為一些小型的電影公司提供代拍影片的服務，也為南洋及其他海外地區的龐大粵語片市場，提供大量娛樂至上的歌唱及武打片，當中不少取材自粵劇及民間故事。另一方面，電影界亦從其他媒體尋求靈感，將廣受普羅市民歡迎的報刊連載小說和電台廣播的天空小說改編成電影，力求迎合大眾口味。

跨地域淵源

香港電影的發展，一直與周邊地區電影業的興衰息息相關。省港共處南方，在文化上有一脈相承的關連。礙於廣州政局不穩，不利於影業發展，二十年代皆只有零星的電影公司成立，生產並不興盛。到三十年代，受制於南京國民政府對粵語片的政策，廣州並未如香港般抓住粵語片在東南亞大賣的商機，發展成生產粵語片的基地，特別是在上海天一在港設分廠後，兩地的電影業發展差距漸大。然而，廣州卻堪稱為香港影劇文化的搖籃地，它不但是一直與電影業關係密切的粵劇行業的大本營，在二、三十年代之交，廣州更孕育了不少日後在香港電影以至戲劇界獨當一面的大人物，對日後香港的文藝發展起重要作用。

另一方面，自二十世紀初開始邁向都市化的上海，電影市場快速發展，早於二十年代的默片時期，已發展出相當具規模的電影產業，匯聚了全國不同省籍的幕前幕後精英，當中不乏粵籍影人的蹤跡。直至三十年代初，有聲片面世，隨著東南亞粵語片市場的崛起，來自省港兩地的影人的角色益發吃重，但自上海來港改拍粵語片的滬籍導演也大不乏人，滬港兩地在人才上的交流於戰前戰後均絡繹不絕，大大豐富了香港電影文化的肌理。

香港作為東西文化的交匯之地，對西方文化一向吸收不斷。早於二十年代，粵劇已不斷從美國默片擷取靈感，到粵語片興起，同樣積極向荷里活電影取經，當中有的挪用它們的情節，有的則仿效荷里活影星的銀幕形象。有趣的是，有一些電影更將原先改編自美國電影的粵劇注入時代氣息，重新搬上銀幕，一時間西方故事的主人翁疊印著粵劇大老官的身影，訴說著似舊還新的故事。除了電影，西方文學名著亦一向是香港電影靈感的泉源，不但受英美文學影響，法國與俄國帶諷世意味的文學作品亦經常是港片改編的對象，單是托爾斯泰（Leo Tolstoy）的《復活》（*Resurrection*）在1948、1949年便先後被改編成粵語片及國語片，展現不同的文化視野。

香港一向是不同地域文化的大熔爐，東、西方文化，以及南腔北調，以至南洋地區的風土人情，都是香港電影人兼容並蓄、賴以轉化更新的養分。有聲電影最初在香港出現的十數年間，儘管經受戰火洗禮，在電影類型方面卻能向外國電影亦步亦趨，在資源相對貧乏的拍片條件下仍作出相當多元化的發展。在仿效外國電影的類型片之餘，香港影人無論在戰前或戰後，都精於將不同類型片種的特色作複合的混種加工，是故淪陷前取材自民間故事的古裝歌唱片甚至恐怖鬼怪片，亦可摻入鼓動國人抗敵衛國的意識，而戰後銀幕上南拳北腿的交集更為不同片種注入新的氣息，其影響在之後綿延不輟。

電影不斷變革，順道一談，在寬銀幕電影成為舉世主流前，三、四十年代電影畫面比例的國際標準規格是 1.33:1（或 1.37:1），視為符合人的視覺習慣的理想比例。早年電影攝影機異常笨重，鏡頭調度尤費周章，尤其是資源緊絀的製作，會只作有限的調度。現在看這個時期的香港電影，無疑大多稚嫩，有的粗糙技法已遭淘汰，但也可見其時一些頗為有趣的嘗試和特色。佈景設計營造出的景深，固然可以增強縱深感，顯出複式的層次感，在這四比三、接近方形的電影畫幅比例中，還不時見到對銀幕上方畫面的運用，例如大宅內幾乎不可或缺的樓梯，往往大派用場，讓演員在畫面中從上往下、或從下而上的移動。以《四美圖》（1948）為例，歌舞團後台場景中，畫面後方有一道樓梯，只見團員跑上跑落，在狹窄的環境（密集的畫面中），形成一道別緻的後台風景。《瓊樓恨》（1949）一片中，女主角在所居閣樓的房間，拉起窗簾，居然一步之遙便能踏上偌大的一座假石山，在銀幕上方行至下方，便能盈步抵花園外出。晚上她披著斗篷，在夜色昏暗中，一個行跡神秘的女子，為封閉的大宅平添不現實的詭異，更顯得氣氛神秘，令人屏息。

鉤沉與啟示

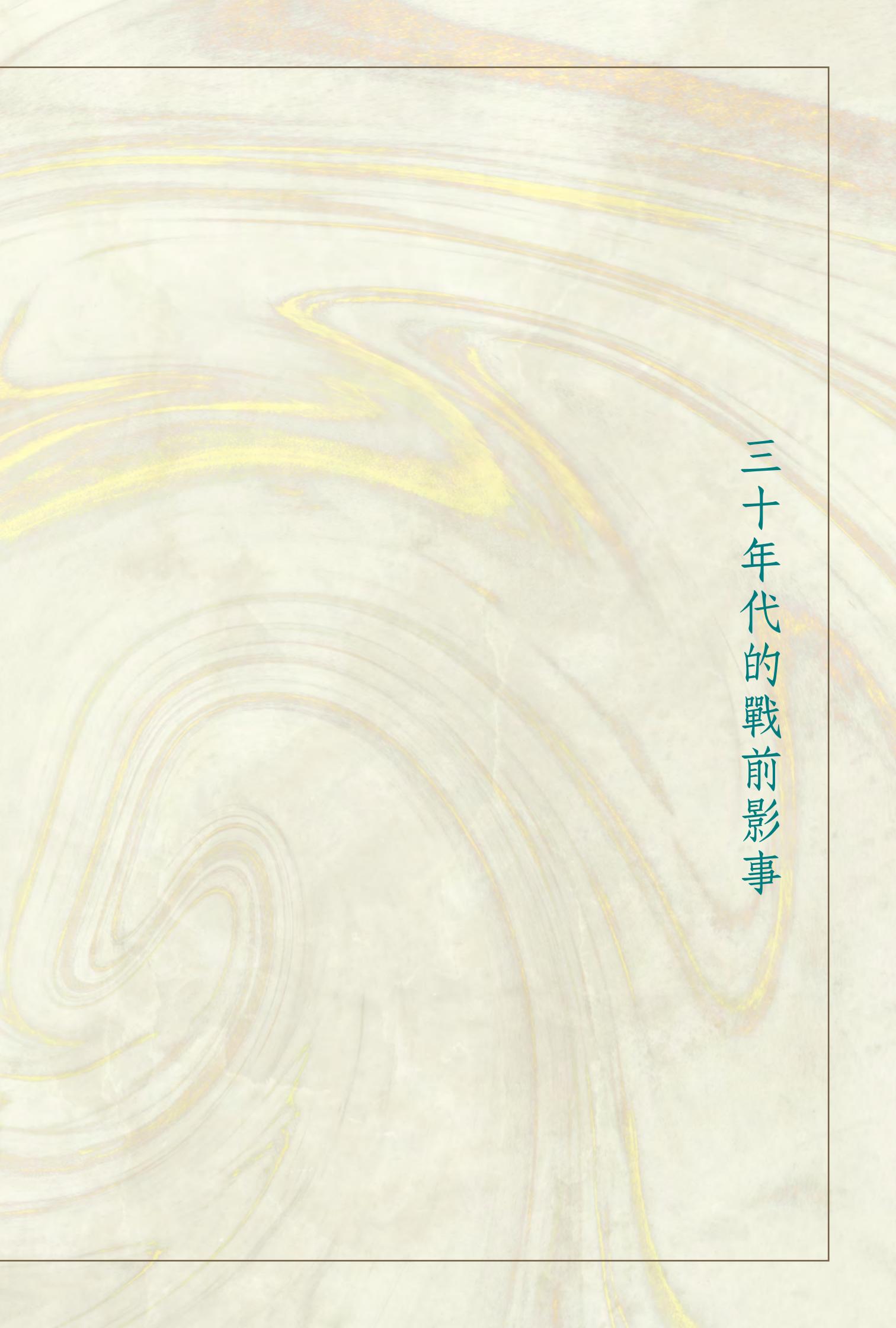
電影在上世紀初興起的年代，以其相對廣泛傳播的力量，除了本身商業上的娛樂成分，在社會、政治、文化、藝術、教育等多個層面，有著重大的影響力，是以迅速崛起。推翻滿清後，中國正值重建國家秩序時期，棄舊納新的同時，開啟民智；至日本侵華，宣揚民族團結抗日，更是刻不容緩。有見一齣舞台演出每場觀眾不外一千數百，且場數有限；電影則能夠複製多個拷貝，同時多地多場放映，可以接觸的群眾是以幾何級數倍增，電影業遂儼然成為一片兵家必爭之地。遑論政治上的逐鹿，有志之士亟欲以此助力振國興邦，讓電影負起教育觀眾的時代任務。觀眾亦往往透過電影得到慰藉，投入感動人心的作品中。

三、四十年代的香港聲片發展，可說是繼承了戰前上海電影全盛時期的神髓，亦廣納其他不同地域文化的元素，並匯聚了精緻及流行文化的精華，但其發展道路卻非一片平坦。不論是粵語或是國語片，都各自在迎合市場化需要和順應時局的限制下，作出不同程度的妥協。然而，當中仍有不少電影企業家和創作者勉力於商業

化和言志載道之間作平衡，蹣跚前行下，為香港電影文化結下豐碩果實，更為五十年代的香港電影興盛奠下穩固的基石。例如片廠製作在經歷戰後的快速發展，至五、六十年代邁出更穩健的步履，令香港電影在東南亞佔領先的一席位。左派電影經歷戰後一段藉光影撫平歷史傷痛的摸索期，其後在五十年代，亦揭開其大放異彩的新一頁。此外，於1952年成立、對香港電影影響深遠的中聯電影企業有限公司，其頌揚人文關懷的價值早於戰後初期的一些寫實電影已見苗頭。其他的主流電影類型如武俠、武打，以至歌唱片更是於三、四十年代已具雛型。

儘管三、四十年代的影像及文獻資料流失頗為嚴重，但經過上世紀前人在資料搜集及彙編方面所作的努力，加上互聯網的普及，以及世界各地不少官方及學術機構的推動，令近十年出現了多個大型的網上資料庫，當中包含大量舊報刊的數碼檔案，讓資料搜集工作較以前更為便捷，大大方便研究者進行一些跨地域的電影研究，這些都是可喜的現象。近年在海外重新「出土」的三、四十年代電影拷貝，更為香港早期電影的研究起了大大的鼓舞及實質的助力。

從研討會到出版，本書作為資料館出版的首部專研三、四十年代香港電影的文集，得到多位學者和研究者的參與，提交內容豐碩的專研論文，共同邁進一個階段的成果，我們特別在此深深致謝。誠然，有待繼續探研的地方還有不少，展望將來，希望有更多資深以至年輕的本地及海外學者及研究者，繼續探究香港電影的發展，發掘更多的研究角度及作更廣更深的探索。

The background of the page is an abstract, textured composition of swirling lines. The colors are primarily muted greys and off-whites, with prominent, vibrant yellow and gold streaks that create a sense of movement and depth. The lines are layered and overlapping, giving the impression of a marbled or hand-painted surface. The overall effect is both elegant and dynamic.

三
十
年
代
的
戰
前
影
事

「啞片乎抑響片乎？」

二十世紀三十年代有聲電影 在華的引進、生產與迴響

程美寶、葉銳洪

程美寶，英國牛津大學博士，現為香港城市大學中文及歷史學系教授及主任、中國文化中心主任。主要研究領域為華南社會文化史，出版專著論文多種。近年致力於從聲、色、味幾個方面，探討以省港澳為中心的華南地域文化如何在一個跨地域的情景中漸次形成。

葉銳洪，廣州中山大學歷史系本科畢業，業餘從事電影劇本寫作及電影研究。

1931年春，主理香港太平戲院的源詹勳先生，為戲院的未來規劃籌謀時，在日記本上寫下這樣一段話：

十一時到太平院，談及將來新院如何辦法，對於電影問題，啞片乎？抑響片乎？余極端讚成啞片，蓋屆時全港只本院有啞片，好斯道者，必駕本院方能享受此娛樂也。¹

看來，源先生當年對「響片」也就是有聲電影的前景十分不以為然，而有「極端讚成啞片」（即默片）一說。他甚至想像，如果日後全香港只有太平戲院放映默片，則觀眾只有去太平才能「享受此娛樂也」。這段話是記在私人日記裡的，並沒有打算供人閱讀，源氏因此也不是要發表甚麼高論，而是真心實意地認為默片才能讓觀眾享受看電影的樂趣。

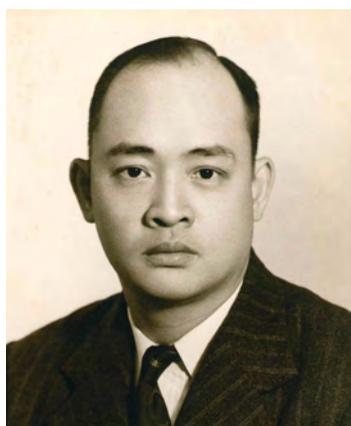
其實，當時持這種見解的，大有人在。有聲電影發明以及引入中國的初期，很多人並不看好。有人從電影的本質和審美的角度否定聲片的價值，但也有人對聲片的未來充滿憧憬。立足上海和香港的投資者和製作人，也一度左右徘徊。當然，歷史的發展告訴我們，結果是響片跑出而啞片退場。「有聲勝無聲」的抉擇，對電影和演員的發展，甚至粵語片的命運，影響深遠。電影作為一種藝術形式的定義，也由此發生難以逆轉的轉變。本文從源先生這幾句感言出發，結合其他資料，初步梳理二十世紀二、三十年代之交人們對有聲電影的看法和聲片在中國初期的發展，並略談滬港業界的反應。

默片時代的視覺美學

源先生的憂慮並非事出無因，首先固然是技術和成本的考慮，但更根本的因素可能是默片時代電影美學觀的影響。從1926年華納兄弟（Warner Bros.）公司推出有聲電影《真情真義》（*Don Juan*）開始，有聲電影在世界各地包括中國的推廣，便歷經跌宕。² 1927年，華納公司的有聲電影《爵士歌伶》（亦譯為《歌場孝子》，*The Jazz Singer*）票房豐收，其他荷里活巨頭也因而躍躍欲試。隨著同步聲技術改進，1929年美國的有聲電影產量節節上升。³ 當時美國電影在中國佔有極大份額⁴，有聲電影在美國突飛猛進，影響必然及於中國。儘管1929年中國放映的外國有聲電影，大多有聲無白且票價高昂而遭人詬病⁵，但潮流所趨，到了當年9月，上海

-
1. 源詹勳先生日記，1931年3月28日記事。本文作者程美寶受源詹勳先生千金源碧福女士所託，整理選編源先生日記，預計在2022年初出版。本文引用部分，已經源女士同意。
 2. 程季華主編：《中國電影發展史（第一卷）》，北京：中國電影出版社，1963，頁156-157；谷劍塵：〈中國電影發達史〉，中國教育電影協會年鑑編纂委員會編：《中國電影年鑑》，中國教育電影協會，1934，頁248；《上海電影志》編纂委員會編：《上海電影志》，上海：上海社會科學院出版社，1999，頁649。
 3. 參見Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Charles Scribner's Sons, 1997; Patrick Robertson, *Film Facts*, New York: Billboard Books, 2001等論述。
 4. 據時人統計，1929年在華上映的電影中，十分之八是美國電影。參見〈世界各國電影界現勢：中國有影戲院二百所，影片什之八為美國貨〉，《新光旬刊》，福建，第14期，1929年5月11日，頁62。
 5. 鄭逸梅：〈聽有聲電影〉，《聯益之友》，上海，第114期，1929年5月21日，第2版。

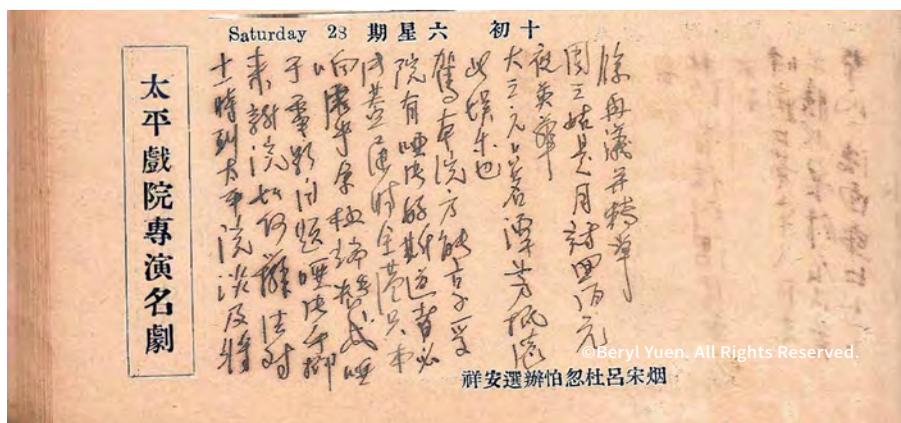
源詹勳先生日記



太平戲院第二代院主源詹勳先生
香港文化博物館藏品 源碧福女士捐贈



源詹勳先生日記封面



源詹勳先生日記：1931年3月28日

的首輪影院如大光明、光陸、卡爾登都陸續放映有聲電影，12月奧迪安大戲院也參與其中。其後，北平、天津等大城市的電影院，也在1929至1930年間更新設備放映有聲電影。⁶

香港和廣州在1930年左右也開始放映有聲電影。1930年下半年，「油蔴地大華戲院，近來實行改映聲片，連日安勘機件，晝夜加緊工作……聞該院聲機，日間便可安竣，准期雙十節開始放映第一部聲片名《百老匯之花》，此片為第一民族公司聲片到港第一聲，由女明星雅麗絲威主演，乃全部歌舞對白片云。」⁷ 1931年4月《新銀星》載：「廣州市雖號文化先進的革命策源地，但有聲影片之降臨廣州，祇在去年吧，而且祇有『中華』和『南關』兩家，先後放聲……時至一九三一年，廣州的影界局面，於是乃有極大的變遷……於是一時風起雲湧，乃有四家戲院，同時宣佈改映有聲影片……」⁸ 似乎，時至二十世紀三十年代，爭播「第一聲」，已成為許多戲院的噱頭。

6. 程季華主編：《中國電影發展史（第一卷）》，同註2，頁157-158。

7. 〈大華改映聲片〉，《工商日報》，1930年10月2日。

8. 葡萄：〈聲片熱之廣州市戲院〉，《新銀星》，上海，第4卷第31期，1931年4月，頁105。

兩代太平戲院



第一代太平戲院（1904-1931）內貌，其時樓高兩層。
鳴謝政府檔案處歷史檔案館提供照片



太平戲院於 1932 年改建後，樓高三層。
（攝於 1950 年）
香港文化博物館藏品 源碧福女士捐贈

既然 1929 至 1930 年間省港滬各地的戲院已陸續改映有聲電影，為甚麼源詹勳先生在 1931 年初仍然「讚成啞片」，並以之為一種足茲享受的娛樂呢？綜觀當時的討論，源先生的考慮，不僅在於成本、技術和效果，而更在於當時從默片時代過來的業內人士和電影愛好者如何定義電影藝術。

二十世紀二十年代初，人們認為電影的聲音與電影藝術是無甚關係的。當時的電影評論，也因而大多集中討論導演鏡頭的運用、演員面部表情的表達這些視覺因素上。有評論者說：

影戲的原則，本來不靠聲音，好歹全從表演上出來，祇要表演得到家，也足夠看的人明白，如有表演不出的地方，有文字替他說明，用不着聲音的。⁹

即便到了同步聲片面世，人們仍認為電影的精髓，在於用畫面敘述，其餘的元素都是次要的。某作者認為：

因為電影是一種無聲的表現，和圖畫的為色彩的表現一樣，同是屬於視覺的藝術……觀客的視覺，是集中在各個角色的表現，要他們領會劇中的情節、趣味、感情，應該使他們在銀幕上直接領會。¹⁰

時人認為，電影發聲往往會分散了觀眾對演員表現的視覺集中。上引作者續說：

9. 〈游藝附錄：有聲影戲的價值〉，《戲雜誌》，上海，嘗試號，1922年4月，頁63。

10. 上元：〈有聲電影在藝術上是否有價值〉，《申報》（本埠增刊），上海，1927年3月2日。

我們走進戲院……見第一幕中，有一段是一位男角色嘻開嘴微笑，那時我們的心裡，是否有願他笑出「哈哈」的聲音來的慾念？是否不聽見「哈哈」的聲音，我們對於這人物的歡樂的了解會減退？……市街吵雜的聲音，若也由銀幕上發出來，會使我們起怎樣的一種感覺，是否是〔會？〕分散了我們對於主角表現的視覺集中，是否會使我們心煩意亂起來？朋友們，我們對於電影，不是都不過抱着單純的藝術的慾望嗎？¹¹

也有認為演員說話的情景是沒有價值的，編劇兼電影理論家黃嘉謨便說：

有聲電影把對話的字幕刪去了，那麼在表演對話時除了對話的聲音給我們聽見之外，還有對話的情景也同時在我們眼睛之中。我不相信在對話時有什麼給我們值得看的表演。通常對話的時候，鏡頭大概是移成近攝 Close Up 的，那麼演員的嘴唇講話時的震動的情狀有什麼值得看？觀眾的注意力豈不是由眼睛而移於耳朵去聽的嗎？¹²

聲片也讓語言隔膜的問題再度突顯。當時中國的影評人、電影界人士對於有聲電影的一大擔心就是中國觀眾難以聽懂外國有聲電影：

平常看外國片子，對於字幕上沒有華文，已經有大部分人，覺得很困難，那末要聽外國話，要聽機械傳達的外國話，不是更難了嗎？結果還是個莫明其妙，所以如其在我們中國要是提出這個問題：「你們需要有聲電影嗎？」恐怕也有百分九十五要反對的吧！¹³

當時甚至有人認為將來的有聲電影應該用世界語攝製。¹⁴當然，世界語本身在世界的發展，也是無疾而終。

「字幕片段」(title)¹⁵的簡潔美學

對支持默片的人來說，用於交代背景和表達談話內容的「字幕片段」(title)，本身也有藝術價值。評論者認為：

字幕之於電影，如注解之於書史。故字幕之不能清晰易解，而使觀眾了然心目者，則不寧無字幕之為愈。是故字幕宜淺不宜深，宜簡不宜繁。深則不能通俗，多則生厭。此必然之理也。¹⁶

11. 同上註。

12. 黃嘉謨：〈論有聲電影〉，《電影月報》，上海，第9期，1929年2月，頁1-2（該刊每文另闢頁碼）。

13. 顧涌：〈有聲電影評議（續）〉，《影戲雜誌》，上海，第1卷第3期，1929年9月15日，頁71。

14. 義植：〈有聲電影之困難〉，《會報》，天津，第46期，1929年3月，頁1-2（該刊每文另闢頁碼）。

15. 在二十世紀二十年代，「字幕」主要指默片意義上的「字幕片段」(title)，即以黑底白字呈現在畫面整體的一個鏡頭，意義不同於我們今天所講的在畫面下方加印的「字幕」(subtitle)，其實這一英文名詞本身就寓意「位於下方」(sub)。至二十世紀三十年代，中文「字幕」一詞，逐漸用來指謂 subtitle，並在四十年代普及。

16. 水井二郎：〈電影瑣記〉，《銀光》，第3期，1927年2月1日，引自姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《民國畫報匯編·港粵卷》卷一，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2007，頁177。

類似的見解還有：

字幕不要太過冗長，這是人人所知的。連篇累牘，最討人厭。因為如果演員好，劇情動人，就是不用字幕，人家也會明白的。德國片《最後之笑》便是一例了。但是現在國片尚未能達到不用字幕的地位，便要力求簡潔。¹⁷

在時人看來，字幕（片段）的撰寫是一件非常考功夫的事。胡蝶在回憶錄中提到第一屆奧斯卡獎中設置的「最佳字幕獎」時說：「當時還是默片時代，字幕編寫得好壞，直接影響到電影的放映效果」。¹⁸ 當時國產電影最為人們所詬病的方之一，就在於字幕：

影戲乃無聲之劇也。於是種種之說明，賴乎字幕。字幕之佳者，莫如顯明經濟。……今國片字幕有兩途，一為中文，一為英文。中文字幕時犯冗長，致令觀者厭憎，至英文字幕，尚欠切實，平平無所可取。間有譯者不能以劇中情節，明白曉暢于觀眾之前，或有勉強譯出。文法中亦時有錯悞。他國人觀之，必為失笑，是撰英文字幕者所宜知也。¹⁹

我們可能會以為，既然字幕片段撰寫質量參差，有聲電影不是恰恰可以解決問題嗎？但在時人看來，問題應該從字幕撰寫的本身入手解決。聲音的引入，不外乎是將字幕和說明書的內容朗讀出來，實屬末流之技。評論者認為：

這種種，都是電影的藝術上的幼稚未成熟，但是，因此便顯出了它的「不能使觀客視覺的集中」的弱點，觀客們因為把字幕說明書來細細念時，傷眼力，廢精神，便不得不發生第二種聽覺的慾望，想使耳朵來和眼睛分工合作，能夠容易領會劇意，科學家見了這樣好機會，如何肯放鬆，便發明了什麼「有聲電影」。²⁰

上述最後這句話，明顯是要諷刺有聲電影中聲音的作用。

默片的「靜美」與「聲音享受」

許多研究者已指出，默片時代的戲院，從來就不是靜默無聲的。在不少中國影院中，通常會有現場配樂與講解兩種聲音。上海高檔的首輪戲院如卡爾登、奧迪安會僱請大型樂隊在戲院提供現場管弦樂配樂，大多由西人組成，並在廣告競相標榜。至於檔次較低的戲院，「除三等影院『無音樂』外，其餘凡一、二等影院皆有伴奏。」²¹ 戲院的現場演奏是吸引觀眾的一個重要因素，有人是為了聆聽現場音樂而去「看」電影的：

17. 植藩：〈國產影片的研究〉，《銀光》，第3期，1927年2月1日，同上註，頁175。

18. 胡蝶口述、劉慧琴整理：《胡蝶回憶錄》，北京：文化藝術出版社，1988，頁51。

19. 覺民：〈光線一字幕〉，《銀光》，第1期，1926年11月25日，引自姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《民國畫報匯編·港粵卷》卷一，同註16，頁14。

20. 上元：〈有聲電影在藝術上是否有價值〉，同註10。

21. 詳見張偉、嚴潔瓊：〈默片時代的「配音」與「配樂」〉，《電影新作》，上海，第2期，2010，頁35-43。

我有一位朋友，他是不甚懂得英文，而很歡喜看外國電影。他說並不是看電影去，却是去聆音樂。因為外國影戲院的音樂，實在配得太曼妙好聽了。²²

時人認為，如果搭配得當，現場配樂能與默片放映相得益彰：

……電影與音樂之關係，於是乎更見其密切。蓋銀幕上之一舉一動，忽悲忽喜，罔弗具動人情感之能力。設配以適合之音樂，則視聽並娛，而其刺〔刺〕激亦更深。縱心腸如鐵，亦不免將一腔感覺，與銀幕相同化，而樂其所樂，悲其所悲，忘人生之痛苦，拋個〔固？〕有之懊惱。斯真邃娛樂之極峯矣。²³

因此，對於部分影評人來說，有聲電影的又一大罪狀，在於破壞這種優美的戲院「聲境」：

本來電影一物，為靜的遊藝，輔以悠揚的人工音樂，觀者本能得到一種特別的快感，蓋已形成一種特殊的事物。今打破靜的局面，而夾以種種無謂之聲音，及非盡人而曉且為多數民族所鄙薄之美國語，謂如此之遊藝而得永久生存，余深難置信。²⁴

黃嘉謨也作如是觀：

……然而就我箇人觀察，據現在一般科學家精心研究的結果，如留聲機、電話、無線電話、播音等，所傳出來的聲音，遠不如原來的聲音的真確。

現在的有聲電影，只於近攝時可以聽見發聲，遠攝時聲音就小下去，或者是完全不發聲了……全箇戲院裏豈不是變成寂寞無聲的嗎？這種比較戲院裏奏出優美的音樂來，不是反覺不如嗎？

……我們去看電影原是為了求享受而去，享受藝術，享受安靜，和享受優美的音樂。現在的有聲電影，卻將安靜和音樂都毀滅了，而代替以種種不真實的機械的聲音。²⁵

今天看來，默片既要追求「靜美」，但又附帶「現場音樂」的享受，似乎有點互相矛盾，而較次等的戲院所配置的講解員，如果質素不高，更會破壞默片的靜美。無論如何，遲至1934年，仍有人提出「無聲片，確有一種靜美是有聲片中所沒有的。」²⁶

默片乃暗示而非重現現實

在視覺和「聽覺」的感官經驗之外，時人更從美學甚或哲學的層面給默片賦予價值。默片時代的欣賞者認為，電影與現實的關係，在於暗示而非重現。1930年

22. 沈浙聲：〈音樂感馬〉，《申報》，上海，1929年4月15日。

23. 徐銘時：〈電影院與音樂〉，《申報》，上海，1929年2月25日。

24. 誅心：〈有聲電影終於失敗〉，《北洋畫報》，天津，1930年11月20日，頁2，轉引自張一璋：〈聲音與現代性：默片至有聲片過渡時期的中國影院聲音史問題〉，《文藝研究》，北京，第5期，2010，頁94。

25. 黃嘉謨：〈論有聲電影〉，同註12，頁3-4。

26. 蘊雪：〈從萊茵哈特的轉變談到有聲電影的發達〉，《電影世界》，上海，第3期，1934年11月1日，頁11。

商務印書館出版里斯加波拉（Lesgarboursa〔即 Austin Celestin Lescarboursa〕）和川添利基（Kawasoi〔即 Kawazoe Toshimoto〕）原著的《電影藝術》（*The Study about Movie Art*）一書，由鄭心南節譯成中文。鄭氏的翻譯與清末民初時嚴復和林紓的翻譯類似，加入了自己的許多看法。²⁷ 該書論電影與舞台劇的分野的部分，就很可能說明部分影評人眼中電影的暗示手法：

本來藝術的精髓，不是要求〔現〕實生活的照樣再現。由暗示而表現人生，是藝術所以為藝術的特點。請你們試看後期印象派的畫，請你們試看南畫，他決不是物象自身，不過是通着藝術家的靈魂而表現的一種暗示。我們豈不是由單一墨色所描的南畫，能夠見青的山綠的水和紅的花麼？電影戲也和南畫相同，是僅由黑白兩色，能表一切色的藝術……。

至於音響，在電影戲裏面會訴於我們想像的程度怕比彩色更強，因為音響的發生，必隨使他發音的動作或運動而起，小兒的哭聲車輪的走過聲，砲彈的爆發聲——一切的聲音，我們豈不是能於幕上感着麼？²⁸

對於提倡「暗示論」的評論者來說，加入聲音這一貌似加強電影現實性的做法，反而會破壞電影通過暗示來呈現世界的方式，到頭來越發削弱其現實性。黃嘉謨謂：

……電影是一種活動的照相，是一種活動的影的映寫。現在從影子上面發出聲音來，而且聲音又是從機器上傳了來的，只是酷肖，而並不是真的聲音。那種人工做作的結果，豈不是將原有的電影的現實性完全喪失了嗎？

……但我相信電影是藝術的綜合，只要片中充滿着藝術的意味和成分，牠的存在性便完成了，用不着把許多不需要的東西掛在牠的身上的。²⁹

然而，在「逼真」與否的問題上，也有論者認為聲片比默片更勝一籌。早在 1925 年，導演程步高便說過：

現在的影片，是沒有聲音的，通稱是啞劇（Talking Picture），他的欣賞，祇為眼睛所專利，影片既不能發出各種聲音，於是祇得把劇情的概略和劇中人的對白譯成文字，（說明或說白）以及用圖畫來象徵，這是一種不得已〔已〕的補救方法，亦是發明影戲者千思萬慮而不能另找道路的一種遺憾。影戲是社會現狀的重寫，應當把社會的真面目重演出來，聲音亦是構〔構〕成社會現狀的一個重要份子……³⁰



27. 有關見解參見鄺蘇元：《中國現代電影理論史》，北京：文化藝術出版社，2005，頁 113-114。

28. 鄭心南節譯：《電影藝術》，上海：商務印書館，1930 年（序於 1925 年），頁 6。此處南畫應是指中國畫中的南宗畫，相對於代表工筆畫的北宗而言，意指著重寫意的文人畫。

29. 黃嘉謨：〈論有聲電影〉，同註 12，頁 4-5。

30. 程步高：〈最新發明：說話影片的攝製法〉，《影戲春秋》，上海，創刊號，1925 年 3 月 1 日，頁 10-11。作者將「啞劇」註為「Talking Picture」，意思剛好相反，很可能是筆誤。

當有聲電影的技術越趨完善，同步、音質等問題有所改進後，人們對視覺和聽覺「逼真」的追求，得以逐步實現。1931年《影戲生活》刊載了一篇題為〈「有聲電影」為綜合藝術之最完美者〉的文章，作者說：

近來有聲電影風行一時，其吸收一切藝術，溶〔熔〕於一爐之功能，實駕乎話劇與歌劇之上，且能於同時表現於異地觀眾之前，故其傳播藝術之效力，更非話劇與歌劇所能為。因是作者認識「有聲電影」為綜合藝術之最完全者，讀者以為何如？³¹

值得注意的是，無論是反對還是贊成有聲電影的，二十世紀二十年代末人們大多以為默片不會因為有聲電影的出現而消亡，因為兩者性質不同。對有聲電影頗不以為然的周劍雲認為：

有聲電影出世之初，觀眾為好奇心所衝動，當然能夠盛行一時，久而久之，引不起濃厚的興趣，辨不出甜蜜的滋味，有聲電影雖然可以自領一軍，另走一路，無聲電影依然可以分道揚鑣，獨立存在。³²

支持有聲電影者也認為兩者是可以並存的，有人提出：

有聲電影和無聲電影在藝術立場上根本就是不同。牠們各朝着自己的路兒走，其實是不會互相影響〔響〕的……我們並不能因觀眾一時的狂熱就肯定無聲電影應受天演的淘汰；也不能說有聲電影因為範圍狹窄必無發展的可能。牠們取道雖然不同，可是牠們的致力於藝術發展都是一樣的真實。我相信在觀眾的狂熱消滅之後，有聲電影和無聲電影將各向自己的道路發展，各在銀幕藝園上獻着燦爛之花兒了。³³

源詹勳先生在1931年大概就是站在「啞片乎抑響片乎」的歧路上，延續其對默片的認識和期許，作出了非此則彼的判斷。我們在下文將會看到，就在翌年，他便轉投到有聲片的一方了。

中國聲片的「聲」：國語和／或粵語？

有聲電影的放映，一方面對當時中國戲院行業造成巨大的衝擊，另一方面也為國產有聲電影的誕生埋下伏筆。外國進口的電影，恰恰因為「有聲」，讓觀眾感到隔膜，於是對國產有聲電影便充滿期待。影評人吳承達引述一部名為《怎樣聽懂有聲電影》（*How to Understand Talkies*）的電影書籍中作者序文所說：

許多人喜歡看中國電影，又為了什麼緣故呢，他們說在從前電影有「影」無「聲」，「所以祇可『看』而不能聽」，但自有聲電影發明以後，電影非但須「看」，

31. 芙瑤：〈「有聲電影」為綜合藝術之最完美者〉，《影戲生活》，上海，第1卷第38期，1931，頁26-27。

32. 周劍雲：〈我對於有聲電影的意見〉，《電影月報》，上海，第8期，1928年12月5日，頁4。

33. 聰銳：〈有聲電影之將來〉，《影戲雜誌》，上海，第1卷第3期，1929年9月15日，頁69。

而且又須「聽」了，因此費五角錢看中國電影最實惠，二角五分買「看」，二角五分買「聽」，看也看到，聽也聽到，結果所得剛剛是五角錢，一點也不吃虧，而費一塊錢看外國電影的，五角錢的「看」是看到的，還有五角錢的「聽」却没有聽着，結果是白白的損失了五角錢，也就是每看一次外國電影須把五角錢掉在黃浦裏。³⁴

有聲電影在中國出現的時期，恰好是國民政府和不少教育界人士鼓吹全面推廣國語和白話文的年代。早在默片時代，人們在討論字幕撰寫時，就認為當採用國語：

中國的方言這樣的複雜，不但南北有許多的隔膜，就連同一省分的江南與江北，方言的相差就這樣的遠。我們執中的辦法當然只有採用所謂的「國語」，使南北各處的人都比較容易了解。國語似乎是以北京方言為標準的。所以近年來國產影片的字幕裏面常常有「咱們」一類的話。³⁵

早期的製片者如張石川，在當年方言混雜的中國，為了盡量囊括全國市場，也主張採用國語，但在拍攝默片的時代，演員說甚麼話本來是無關重要的。導演程步高便說，拍默片時，「反正沒有聲音，還管它甚麼地方話」。他還繪聲繪影描述當時拍片的情景謂：

方言既不成問題，主要的是說話的神情。就是甚麼方言都可說……甚麼方言說來便利流暢，可以幫助神情的表達，就說甚麼地方話。如硬要北方人說廣東話，廣東人說北方話，說來既不流暢，又多別扭，反而妨礙表演，損害質量。只要表演好，不管它說甚麼話。

所以往事〔時〕拍片，場中常常會有南腔北調，一個山東男士，會同一位廣州小姐，正在表演一段夫妻相罵。一個大聲大氣，句句硬梆梆〔繃繃〕，一個細聲細氣，語語嬌滴滴，聽來滑稽可笑。有時群眾場面，人多言雜，比七十二〔家〕房客還要多，好一個方言大會串。³⁶

當時活躍於上海的电影人員來自五湖四海，有不少是廣東人，國語能力成了莫大的挑戰。其中，胡蝶的情況最為得天獨厚，她在回憶錄中提到：

當時的电影演員以廣東人居多，如張織雲、阮玲玉，所以大家非要勤學語言不可，並要請專人教授。我在這方面却略佔先著，因我幼年曾隨父親奔波於京奉線上，後來雖然又回廣東去住了幾年，但幼年時學得的北方話仍未忘却。回到上海後，一開始除了北京話和廣東話以外，別的語言尚不甚了了。此外，我庶母的母親，我稱之為「姥姥」的，多年來一直跟着我們，她本是北京旗人，家裡是兩種

34. 承達：〈評：怎樣聽懂有聲電影〉，《青青電影》，上海，第4年第16期，1939年7月18日，頁3。

35. 陳大悲：〈咱們的話〉，《電影月報》，上海，第10期，1929年5月15日，頁1。

36. 程步高：《影壇憶舊》，北京：中國電影出版社，1983，頁111-112。



中國較早的蠟盤有聲片《歌女紅牡丹》(1931)，由胡蝶主演。
圖片由程美寶教授提供

語言同時通行的，就像英語、法語是加拿大規定的兩種官方語言一樣。所以由默片進入有聲片，由於有了這一得天獨厚的條件，我也就順利地過渡到有聲片時代。

人的際遇有時也是很奇特的，沒有想到，四十年代，當我重返影壇時已是在香港，那時，在香港、南洋一帶只放映粵語片，我的鄉語——廣東話這時又派上了用處。³⁷

緊接著以上一段的描述，胡蝶記下的是她主演的第一部由明星影片股份有限公司和百代唱片公司合作拍攝的中國較早的蠟盤有聲片《歌女紅牡丹》。該片1931年3月在上海新光大戲院公映，各地為之轟動。但這部只能說是「半有聲片」，且由於個別演員國語能力不濟，而遭人詬病。針對當時的國語有聲片，有觀者認為「不是發音不清楚，就是言語不統一，所講的國語大都是不純粹的，有的有些不客氣的說上海白呢」。³⁸ 甚至有人覺得，「所以在沒有好的國語人才的時候，倒不如拍幾部方言片好一些，粵語也好，滬語也好；橫豎演出來，總有一部〔分〕人能完全瞭解」。³⁹

其實，早在1932年，天一影片公司就看準了省港及東南亞龐大的粵語市場⁴⁰，製作了《戰地二孤女》和《小女伶》這兩部國語、粵語拷貝兼備，時人稱作「雙簧電影」的作品。這兩部電影製作粵語拷貝時，是由其他人在幕後說粵語的。本來天一打算由會說粵語的李麗蓮主演粵語拷貝中的女主角，但由於《戰地二孤女》只是部分有聲，有大量無聲片段已在拍攝國語拷貝時由只會說國語的陸麗霞拍好了。為了節省成本，就採取這種「說雙簧」即相當於今天「配音」的方式。影片

37. 胡蝶口述、劉慧琴整理：《胡蝶回憶錄》，同註18，頁53-54。

38. 火山：〈對於有聲電影的缺陷〉，《影戲生活》，上海，第1卷第51期，1932年1月2日，頁5。

39. 〈想到就說：有聲電影與方言〉，《電影世界》，上海，第1期，1934年9月1日，頁13。

40. 粵語市場也見於默片時代，1936年有人回憶過去上海播放默片的某些情景謂：「新愛倫戲院有一個特點，就是影片放映的時候，戲院裏有人講解劇情，先用粵語，後用國語」，見范寄病：〈觀影雜話〉，《時代電影》，上海，第12期，1936年12月25日，頁1。

《戰地二孤女》在香港上映時的廣告，標示此為「真正第一部廣東聲片」。(《工商日報》，1932年11月3日)



中雖有八、九位演員，聲音實質上只來自四位會說粵語的劇組人員。⁴¹《小女伶》的製作也是大同小異。⁴²

當《戰地二孤女》1932年11月在香港上演時，面對全然粵語的市場，其廣告詞是這樣標榜的：

《戰地二孤女》乃一全部粵語局部彩色之愛國言情劇……片中有名歌多闕，均出自名家黎錦暉等之手筆，音調慷慨激昂，如〈塞上悲笳〉、〈霜天曉角〉，能使聽者精神奮發，凡我粵人，均應一看此表現吾粵光榮之廣東片，聞此片經已抵港，準期三號（星期四）起，在東方、太平兩大戲院同時放映，現已開始定座云。⁴³

《戰地二孤女》的粵語拷貝，為天一公司帶來比國語拷貝更高的利潤。1932年時，在有聲片的熱潮稍稍冷卻後，一部普通的國語有聲片的版權，最多不超過10,000元⁴⁴，但《戰地二孤女》的粵語拷貝在廣東的版權，據說賣到13,000元⁴⁵。可以說，這兩部雙簧電影的嘗試，是未幾攝製和上映的粵語聲片《歌侶情潮》（1933）和《白金龍》（1933）的試金石。

-
41. 麥格爾風：〈廣東《戰地兩孤女》——國產雙簧有聲電影——慶告成功！邵氏兄弟的妙計，天一公司的態醜〔醜態〕〉，《婦女生活》，上海，第1卷第27期，1932年9月4日，頁712。
42. 麥格爾風：〈國產雙簧有聲電影來了一套又一套〉，《婦女生活》，上海，第1卷第30期，1932年9月13日，頁796-797。
43. 〈東方太平洋電影消息〉，《華字日報》，1932年11月1日。
44. 星宿：〈中國影片營業概況 神怪武俠愛情等片營業漸落 有聲片營業前途之可憂〉，《開麥拉》，上海，第145期，1932。
45. 麥格爾風：〈國產雙簧有聲電影來了一套又一套〉，同註42，頁796。

上引《華字日報》宣傳《戰地二孤女》的廣告，顯示了至遲在1932年年底，太平戲院已放映聲片。黃曉恩據太平戲院檔案考證，該院在1932年8月由兩層改建為三層，座位增至1,726個，並添置有聲放映機。⁴⁶也就是說，源詹勳先生審時度勢，很快便不復有之前「啞片乎抑響片乎」的疑惑。從源先生1933和1934年的日記看來，此時他已嘗到放映聲片的甜頭，對之信心十足。1934年3月1日，他在日記寫道：

是日影《白金龍》，非常擠擁，必要繼續放影，以利院收入，收入四場約1,400元，誠破天荒也。⁴⁷

兩天後他又寫道：

晨照常工作，去函天一公司，再影《白金龍》，普慶演《鬥氣姑爺》，未屆七時，已宣告滿座，惟收入1,600元左右，萬不及太平之擠擁也。⁴⁸

到了3月21日播放《歌侶情潮》，源先生寫道：「雖尾日，仍甚旺，足見聲片歌唱號召之深也。」⁴⁹據報紙消息，1934年有好幾家聲片公司在香港和上海開辦。⁵⁰與此同時，太平戲院旗下太平劇團的靈魂人物馬師曾，也在積極籌謀投資和演出聲片。甚至有人告訴源先生，「謂天一公司欲聘馬師曾，每月三萬元，一年為期，每月拍一聲片，不得登台做大戲，未知允否，候查。」⁵¹馬師曾在電影事業的發展，也跟薛覺先相若，以其作為粵劇老倌所具備的聲音優勢，在水銀燈下大放異彩。⁵²



源詹勳（左）與太平劇團的靈魂人物馬師曾（右）

46. 黃曉恩：〈家族事業與香港戲院業：源杏翹家族的故事（1930-1950年代初）〉，容世誠主編：《戲園·紅船·影畫：源氏珍藏「太平戲院文物」研究》，香港：康樂及文化事務署，2015，頁250。

47. 源詹勳先生日記，1934年3月1日。

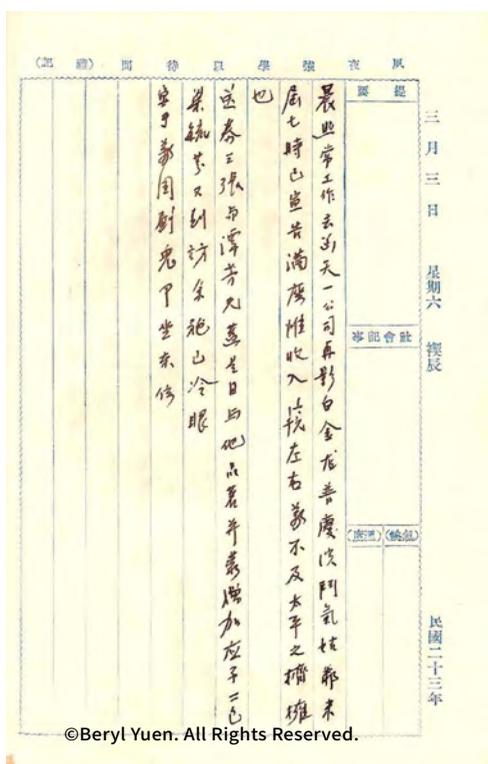
48. 源詹勳先生日記，1934年3月3日。

49. 源詹勳先生日記，1934年3月21日。《歌侶情潮》是大觀影片公司在美國攝製的粵曲歌舞有聲片，由聯華公司在港發行，導演趙樹榮，主演新靚就（關德興）、胡蝶影，於1933年12月31日在香港皇后戲院試映（見《工商晚報》，1933年12月30日）。中央戲院在1934年5月重映兩天（見《天光報》，1934年5月10日及20日）；太平戲院重映多次，在1934年7月23日及24日又重映兩天，據說因拷貝急於寄往賽會，是「最後一次與港中人士相見」（見《工商晚報》，1934年7月23日）。

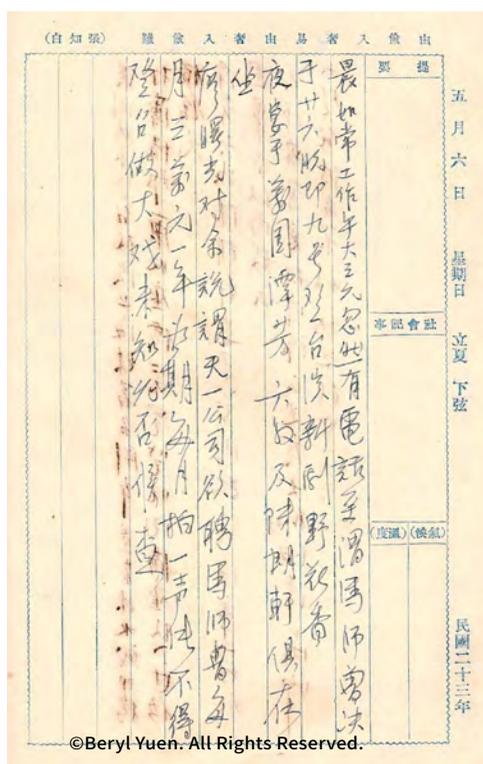
50. 見〈聯華公司將在九龍建聲片場〉，《天光報》，1934年3月13日；〈海外聯華聲片公司籌備忙〉，《天光報》，1934年7月25日，及〈粵商華僑合資創聲片公司〉，《工商日報》，1934年3月25日。

51. 源詹勳先生日記，1934年5月6日。

52. 關於馬師曾初期參與拍電影的消息，見〈馬師曾實行上鏡頭〉，《工商日報》，1934年8月15日。



源詹勳先生日記：1934年3月3日



源詹勳先生日記：1934年5月6日

「胡蝶粵語第一聲」

此時的源先生，十分注重有聲電影聲音的效果，既關心放映的設備，也留意演員的聲質。1934年6月20日，他去高陞戲院「觀其聲機」，發現「回音太集〔雜？〕，光線不甚玲瓏，非電影格式」，認為是「枉費天一之頭首片《小女伶》也」。⁵³ 同年9月14日，他又記曰：

夜，明星公司拈《紅船外史》到來試畫，余與內子、文芳及侏儒往金龍消夜，畢，始回閱畫，很為可觀，胡蝶表演非常深刻，且操流利粵語，娓娓動聽。⁵⁴

《紅船外史》（1934）採用了當時粵語聲片十分慣常的做法，即由電影演員和粵劇演員合作，使影片具備戲曲的聲音元素，又不失電影的特性。⁵⁵ 據當時的香港報章報道，明星公司「鮮拍粵語聲片，但數月前適因日月星班到滬表演，該公司總理張石川，以胡蝶為粵人，惜未演過粵語聲片，遂決計以胡蝶主演其計劃之粵語聲片《紅船外史》，又聘得日月星班名伶在片中客串，而以上海銀星兼舞星之梁賽珍三

53. 源詹勳先生日記，1934年6月20日。

54. 源詹勳先生日記，1934年9月14日。

55. 由黎北海監製，麥嘯霞、周永萊導演，白玉堂主演的《良心》（1933），廣告說「關中國粵語粵曲聲片新紀錄，舞台紅伶與影壇明星大聯合，多角戀愛與摩登社會 X 光鏡」。其他演員包括黃壽年、林妹妹、麥嘯霞、唐醒圖、陳少林、葉弗弱等，見《工商晚報》，1933年10月23日。

姊妹拍演。」⁵⁶ 當時的宣傳既以胡蝶為中心，而桂名揚、謝醒儂等戲班陣容，也勢必吸引一群粵劇戲迷走入電影院，用另一種形式欣賞戲曲。1934年10月4日《工商日報》便以「胡蝶主演粵語聲片」為標題宣傳：

中國影電〔電影〕皇后胡蝶女士，最近在滬主演兩部作品，均已抵港，一部乃女士繼《姊妹花》主演之《三姊妹》，一部則為明星公司第一部粵語聲片《紅船外史》也。查該片除胡蝶外，又有百粵紅伶桂名揚〔揚〕、謝醒儂、曾三多、陳錦棠等，在片中合演生平首本戲四齣，即《冰山火線》、《皇姑嫁何人》、《璇宮艷史》，及《天姬送子》，凡我粵人無不耳熟此四齣粵劇者，聞此片經已定期，數日間在中央戲院放映云。⁵⁷

不過，對於這種粵劇入粵聲片的做法，有人頗不以為然。某作者說：

粵語聲片之在南中國，年來可謂盛極一時，站在電影藝術的地位看來，這自然是一種畸形的發展。但一種影片，而能夠有這樣多的觀眾歡迎，我們便不可輕視他的勢力，要看看是什麼原故能夠受觀眾歡迎。在所有的粵語聲片中，我們發覺沒有一部不是在片中加入幾段粵曲的，而片中的動作，又多趨於舞台化，故比之銀幕明星所談的片，在各方面都比不上。

但《紅船外史》以胡蝶為主角，則似可另當別論。該作者續謂：

當明星公司開拍《紅船外史》的時候，他們自然抱着同一的討好於觀眾的心理，但是他們能夠以他們的基本明星胡蝶來主演這部片，未始非抱着一點改良粵語聲片的決心去做。故胡蝶在這一部片的表演，比之她所主演的各片，更有老到的地方。……至於各伶人在片中合演的粵劇，以胡蝶和桂名揚合演的《皇姑嫁何人》一幕最好……至於攝影和收音方面，在粵語聲片中不可多睹，全片所能夠指摘的，却是劇情散漫的那方面，但這却是粵語聲片的通病呢。⁵⁸

評論者明顯對粵語聲片有所期許，希望它不要成為粵劇的廉價銀幕版。同時，他們也特別注重收音的效果。在同日刊登的一篇花絮文章中，作者特別提到「在明星公司之聲片中，此片收音頗佳，因記者曾與胡藝星及謝醒儂有一面緣，片中二人所發之音與其本人之音無異。」⁵⁹

胡蝶的聲音，也成為人們的關注所在。上述源先生在看試片時已說她「操流利粵語，娓娓動聽」。《紅船外史》1934年10月10日雙十節在香港公映時，報章頭版半版廣告，標榜是「全部粵語粵曲有聲國產鉅製」、「粵劇紅伶大會串」、「胡蝶粵語第一聲」！⁶⁰ 公映後報章的評論說，這是胡蝶「第一部粵語粵曲明星公司榮譽

56. 〈《紅船外史》聲片抵港〉，《工商日報》，1934年10月2日。

57. 〈胡蝶主演粵語聲片〉，《工商日報》，1934年10月4日。

58. 〈《紅船外史》畧談〉，《工商日報》，1934年10月6日。

59. 畧：〈《紅船外史》花絮〉，《工商日報》，1934年10月6日。

60. 見1934年10月10日《工商日報》，頭版半版廣告宣傳語，10月9日的廣告更是頭版全版。

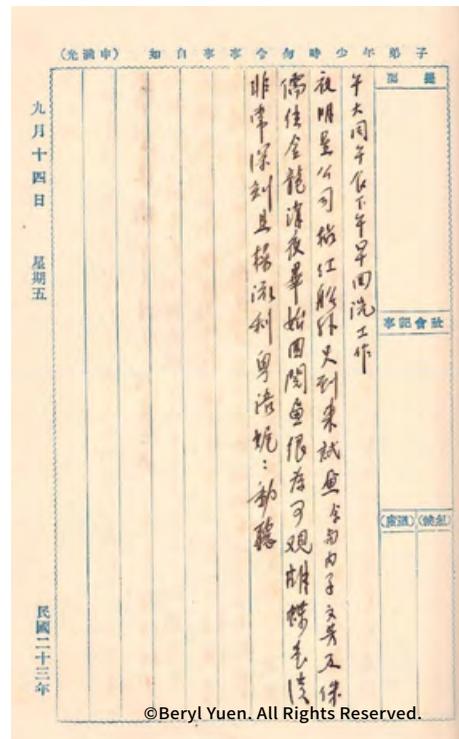
猛片」，她的「嬌脆鶯聲，唱粵曲、說粵語為最悅耳動聽」。⁶¹ 在默片時代，觀眾看到的是一個無聲的中國電影皇后胡蝶。到了聲片時代，她的「粵語第一聲」，引起多少粵語觀眾的追慕與想像，由此可見一斑。



胡蝶



《紅船外史》廣告以胡蝶為中心，稱這是她的「粵語第一聲」。(《工商日報》，1934年10月12日)



源詹勳先生日記：1934年9月14日

61. 《紅船外史》捲土重來》，《工商日報》，1934年12月1日。

餘論：粵語聲片自掘墳墓？

潮流變得非常快。1927年聲畫同步的《爵士歌伶》面世；1929年美國有聲片量大增；1930年中國各大城市許多戲院已更新設備播放聲片；1931年源詹勳先生仍有啞片響片之問，同年中國已生產出據說是第一部半有聲國語片《歌女紅牡丹》；1932年天一公司推出兩部國語粵語「雙簧」電影，粵語版比國語版賣得更好，而此時源先生主理的太平戲院，與香港許多戲院一樣，已受惠於聲片的放映；1933至1934年間一部《白金龍》讓各大戲院收得滿堂紅；1934年粵人終於在大銀幕上聽到中國電影皇后胡蝶的「粵語第一聲」。不論是業內人士或觀眾，對電影的感官體驗在短短數年間從視覺（當年仍是黑白）一變為「綜合」（視聽兼備），甚至更側重於聽覺的體驗，並且對之賦予帶有文化認同的期許（粵語作為「鄉音」）。⁶² 粵籍／語人口除了在兩廣地區之外，在上海和東南亞甚至北美地區的大量存在，使「粵聲產品」不論在生產還是消費，均一時佔盡優勢。

然而，當「有聲」成為習慣時，業界中人就不滿足於只聽到聲音，而開始對內容有所要求。1935年，《工商晚報》刊載了一篇題為〈自掘墳墓的粵語聲片——如再日趨下流，即是自殺政策〉的時評，文曰：

由民二十以至現在，可說是復興時代。在這復興時代中，因有聲的關係，及地方語言不同的關係，於是又產生了國語聲片與粵語聲片兩種。國語聲片現正在光明之路邁進，粵語聲片却日趨於黑暗之途，專以迎合低級趣味，只要能夠賺錢，不惜向社會誨淫誨盜，極無意義的故事，反乎潮流的思想，卑劣不堪入目的動作，有失國體尊嚴的事實，都應有盡有的一齊搬上銀幕，這實在是最可痛心的事！我們愛護粵語聲片的前途，我們更愛護民族精神的健康，不得不大聲疾呼，望南中國的各影片公司，勿自掘墳墓，斷送其粵語聲片的前途。⁶³

這也許不是業界中一小撮人的自鳴清高，觀眾的反饋似乎也表現在票房收入上了。1936年春，源詹勳先生在日記裡寫道：

影蛇仔利《怕老婆》，奇淡，人們已厭棄粵語聲片矣。⁶⁴

粵語聲片接下來馬上面對的更大的挑戰，是1936年設於南京的中央電影檢查委員會對方言電影的禁令⁶⁵；再接下來便是1937年抗日戰爭全面爆發；再接下來便是我們比較熟悉的歷史，至二十世紀七、八十年代，粵語片逐步脫胎為「港產片」。無論今天的港產粵語片是否「自掘墳墓」，我們都不應忘記，我們現在理所當然地稱

62. 此處所謂「鄉音」，實際上是十八、十九世紀以來逐漸被認為標準粵語的「西關話」，詳細論述見拙文〈城市之聲西關音：由省至港及滬〉，《中國語文通訊》，香港中文大學中國文化研究所吳多泰中國語文研究中心，第99卷第1期，2020年1月，頁3-10。

63. 〈自掘墳墓的粵語聲片——如再日趨下流，即是自殺政策〉，「時評」，《工商晚報》，1935年10月31日。

64. 源詹勳先生日記，1936年4月23日。

65. 詳見李培德：〈禁與反禁——一九三〇年代處於滬港夾縫中的粵語電影〉，黃愛玲編：《粵港電影因緣》，香港：香港電影資料館，2005，頁24-41。

為「粵語片」的片類，更原始的叫法是「粵語聲片」，是拜「有聲電影」的發明所賜的產物。「聲」——且是粵聲——的位置，不可埋沒，值得我們打開耳朵仔細聆聽和研究。

本文是程美寶主持的香港特別行政區研究資助局優配研究金計劃「小提琴、夏威夷滑音棒結他及班祖的粵化：西洋樂器在粵劇棚面的應用與調適」（編號：CityU 11600720）的階段性成果。

從無聲到有聲

—— 追蹤關文清

鍾寶賢

鍾寶賢，於香港中文大學畢業後，在英國牛津大學取得博士學位，現為香港浸會大學歷史學系教授及近代史研究中心主任，研習興趣為華南及東南亞社會經濟史。



關文清

關文清，號山月，洋名 Moon Kwan，是近代中國影壇一位歷經風浪的拓荒者，亦是時代的先驅者。其生平深刻地反映著中外製片事業的發展，透過他的人生故事，我們可以一窺過去中外影業的運作方式和其轉變。上世紀三十年代，有聲電影的風潮席捲而來，短短數年間中國的電影業有了急促的變化。關文清又抓住了時代的脈絡，把有聲電影引入至香港的片場，促成了「大觀聲片」的誕生，開啟了粵語聲片的時代。關文清縱橫滬、粵、三藩市和荷里活的故事，與近代台山人流徙海外的故事關係密切；而他與趙樹榮攜手編織起「大觀」和響起粵片先聲的故事，更是建於三藩市「龍岡親義公所」劉、關、張、趙四姓僑民的人脈網絡之上。透過爬梳舊書刊和報紙記載，這篇文章希望追蹤關文清縱橫四海的步履，重新編織起他耐人尋味的人生故事，細道他如何見證了全球電影史多幕重要的劇情起伏和轉折。

台山與三藩市

關文清誕生於 1894 年¹，為廣東開平縣赤坎鎮大梧村人。²他之所以與電影結下歷史因緣，與他身處的時空關係至為密切。蓋廣東台山地區，地勢多山，耕地較少，並非如番禺、順德等地可被稱譽為魚米之鄉。世代以來，不少台山男丁都為了謀養家之計而往外闖，除了落戶港澳外，不少更是遠赴美國西岸，尤其是三藩市地區，正是很多台山人的聚居之地。所以，由台山、港澳、三藩市，再到北美西岸各主要大城市，都廣布了台山人脈，連結起多個操台山話的僑民社區。³當中，結合起劉、關、張、趙四姓僑民的龍岡親義公所的人脈網絡尤為廣布，另外，不少外跑的台山男丁往往過了盛年，在生活條件穩定下來後，才回流家鄉或到香港娶妻，這種「老夫少妻」的現象在僑民社區甚為普遍。在粵語長片中，這種回鄉尋妻的「金山阿

-
1. 另有一說謂關文清的出生年份為 1896 年，文中寫 1894 年是其遺屬的說法，參見羅卡：《香港電影點與線》，香港：國際演藝評論家協會（香港分會），2006，頁 52。
 2. 〈關文清〉，江門市圖書館人物庫欄目，網址：<http://wyq.jmlib.com/jmhq/listhq.asp?id=234>，瀏覽日期：2020 年 12 月 18 日。
 3. Madeline Y. Hsu, *Dreaming of Gold, Dreaming of Home: Transnationalism and Migration between the United States and South China, 1882-1943*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

伯」角色屢見不鮮，如李小龍（他在三藩市出生，故取名鎮藩）父親李海泉（本身為順德人）便時有演出這類角色。三藩市是台山僑民集中地，也是華人演藝圈（粵劇圈、粵語電影圈）跑埠謀生的要站。關文清的故事正是在這個社區人脈網內開展。

幼承庭訓

關文清父親是清末秀才，在本邑教書，家境雖不富裕，但關文清幼承庭訓，七歲起在本鄉私塾接受教育，少年時代起已愛好詩文，與文藝結緣。約1910年，像不少台山家庭般，他被家人送到香港學習英文，好助他日後往外地開拓事業。第二年，美國華盛頓州立大學教授古蓮李（Miss Greenlee）受美國工會所託，在香港和內地招考100名學生留學美國，第一期共收生75名，當中包括關文清。⁴他在1911年乘船赴美，開展人生另一段探索之旅。

另選蹊徑

時年17歲（一說為15歲）的關文清到達美國，聯絡上早前抵三藩市謀生的兄長，也為學業過著半工讀的生活。⁵1914年，兄長在三藩市逝世，學業無以為繼。在那個時代，少年關文清目睹當時居美華人生活艱難，留美的中國人多從事廚工或洗衣工來謀生，終身難以擺脫困境，出人頭地，遂下定決心另選蹊徑，嘗試去學習一門新興技藝，並藉此振興國家工業，電影業為當前時尚，遂成為了他的首選目標。他曾憶述青年時代選擇投身電影事業，既是為了謀生，亦希望藉此振興國家工業。選擇電影是因為電影有潛移默化的教育功能，是教育民眾的好工具；二是受到女演員瑪利璧福（Mary Pickford）所吸引，寄望能到片場一親芳澤。⁶

荷里活冒起

1915年，青年關文清離開西岸三藩市，跑到荷里活碰運氣，但當時的美國影業重心其實是在東岸，在過去，美國大部分資本雄厚的公司多在紐約和芝加哥等經濟中心設製片廠，而在荷里活設立的片場則較小型。⁷1914至1920年之間，第一次世界大戰爆發，大量歐洲的藝術人才逃難至美國，而世界各地的電影市場則因欠缺歐洲的供片而鬧片荒，善於發掘商機的美國人遂投資於這批藝術人才上，大量製片以供各地的電影市場，西岸荷里活影業中心才漸成形。

4. 參考自關文清：《中國銀壇外史》，香港：廣角鏡出版社，1976，頁69、82；〈關文清〉，同註2；關文清：〈憶孫中山〉，《文匯報》，1981年10月10日。

5. Moon Kwan, 'My Boyhood in China', *The Washington Herald*, Washington, D.C., 3 September 1919.

6. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁3。

7. 同上註，頁8-9。

為了避開當時以紐約和芝加哥為基地的影業巨頭，以及避開攝影投影機器發明家（如愛迪生等）引發的版權訴訟，這些歐洲來客多選在美國西岸落腳，並利用荷里活長年陽光普照的氣候環境、天然景色多樣的優勢，在該區進行拍攝工作。在未有水銀燈（水銀燈在1917年才面世）的年代，荷里活的天然優勢正是這些影人的重要攝製考慮。公司組織方面，這些新公司多以低成本的勞資合作或「兄弟班」形式，進行影片拍攝，試探市場口味，這些活潑多變的合作方式，大大加速了荷里活的冒起，更多電影人才因而逐漸聚集於當地⁸，令這個地方成為一個活力躍動、機遇處處、潛力無限的新興影業中心。

約1914至1915年，為了學習拍攝電影的技術，關文清由三藩市來到荷里活，連日在各片場尋找工作機會。惟他身上的金錢不多，難以維持生活，遂前往羅省的唐人街，尋求海外華人間以姓氏為聯繫的組織的幫助，得到一位同鄉——雜貨店「廣聚隆」掌櫃的收留，入住廣聚隆。這家店舖的掌櫃姓關，來自關文清老家鄰村，認識關文清父親。為了可繼續到各片場碰運氣，關文清曾被介紹往蒙囉山上的酒店清洗碗盤來賺取生活費。⁹

行旅驛站——壁架大廈

入住壁架大廈（Baker Block），促使關文清獲得初次踏足片場的機會，成了他人生的一個轉捩點。有天當他在唐人街散步時，偶然機遇下，結識到一位正於美術學院求學的年輕人考活韋勒（Howard Willard），兩人覺得彼此志同道合，甚為投契，關氏應他所邀，遷入壁架大廈同住。關文清考慮到若能認識一些志同道合的藝術家，可借此作為進入電影界的引線，於是接受了考活韋勒的提議。¹⁰

壁架大廈的三樓是美術學院，故來自各路的藝術家聚居於這棟大樓中，關文清因而結識了不少西方的藝術家朋友。¹¹一位同住於壁架大廈、任特約演員的朋友帶他前往片場，並幫忙介紹，使他得到了初次做臨時演員的機會，參與一場由大導演施素德美（Cecil DeMille）執導的電影拍攝。透過做「臨記」時對片場的觀察，他得到了對片場內的組織和製片程序的初步認識。¹²

其後，為了獲得更多與電影相關的經驗，關文清報讀了「明星電影學院」，在兩個月的學習中進一步了解拍片的過程。¹³因生計緣故，他及後到了一家小型片場求職，參與了一部名為《蠢偵探》（*The Foolish Detective*）的電影拍攝。當時關文清與片場老闆採用了「勞資合作」的模式。老闆的朋友為了當主角而提供了拍攝的

8. 同上註，頁36-39。

9. 同上註，頁12-15。

10. 同上註，頁17-19。

11. 同上註，頁19-25。

12. 同上註，頁25-32。

13. 同上註，頁32-33、37。

資本，因預算有限，故要關文清身兼多職，擔任助導、演員和廚師，而薪酬則待電影拍成後，把紅利的十分一分給關文清。若電影賣不出，則沒有收入。雖然最後電影拍攝完成後，關文清前往過片場數次，片場老闆都說沒有電影發行的消息，及後片場更被地主收回，關文清未有在是次的拍攝中賺取到金錢，但作為助導，他在電影攝影師身上學習了各種拍攝方法（如「慢搖法」、「倒搖法」等），並得到批准進入黑房幫助沖印和剪接工作，透過請教攝影師來學習相關技術，得到重要的經驗。從這些工作當中，關文清更見識到當時荷里活流行的「勞資合作」模式。¹⁴

代表「中國」的作家——「The Chinese O. Henry」

關文清雖其後成了一名導演，但他最初在外國為人所知名的是其詩歌和文章。當時在美國生活的他，曾在報章上發表過自己所寫的詩歌。¹⁵ 1919年的一天，他欣賞過壁架大廈的朋友麥基羅所拍攝之中國風景照片，並建議麥基羅可試把照片賣給報社。麥基羅認為關文清是中國人，由其帶著中國的風景照片過去，定可見到編輯。關文清於是帶著照片前往報社，獲編輯夏利卡（Harry Carr）接見，編輯請其在中國的童年生活為主題撰稿。報社稱關文清為「The Chinese O. Henry」，並這樣推介這位「中國通」：

Editor's Note - Moon Kwan is a Chinese youth who has set himself the life-task of interpreting China to Americans. The son of a teacher, reared in the quiet village of Chu-Yang-Li, near Canton, he came to America at 15 and in the past few years has mastered English. He has translated many old Chinese poems and stories, and plans to interpret China through the drama as well as literature.

By Moon Kwan. The Chinese O. Henry¹⁶

關文清以其童年生活為題撰稿，文章受讀者歡迎，其後又刊登了兩篇短篇小說和一篇題為〈中國詩詞的優點〉的文章。¹⁷「中國文化」似乎成了他一個重要的標誌，他的作品不乏以中國文化為題材作撰稿和翻譯，如曾在報章上翻譯「苛政猛於虎」的故事，向西方人解釋中國典籍的內容。¹⁸

14. 同上註，頁 37-44。

15. 'L.A. Chinese Writes Poem on Photoplay', *Los Angeles Evening Herald*, Los Angeles, 11 January 1919.

16. Moon Kwan, 'My Boyhood in China', *The Washington Herald*, Washington, D.C., 10 September 1919. 意謂：「編按：關文清這位中國青年，以向美國人闡述中國為畢生己任。他在廣東寧靜的農村赤坎鎮長大，父親是位教師。15歲赴美，這幾年間學會英語。目前他已將多部中國古詩和故事翻譯成英文，並打算繼續透過戲劇和文學闡述中國。」

17. 關文清：《中國銀壇外史》，同註 4，頁 46-52；'Behind The Curtains of Dragon Land', *The Washington Herald*, Washington, D.C., 31 August 1919；Moon Kwan, 'My Boyhood in China', 同註 16。

18. 'Worse Than Tigers', *Lamer Register*, 9 June 1920.

夏利卡當時兼任導演葛萊夫（D. W. Griffith）的劇本和宣傳顧問，遂把這位代表「中國文化」的作家關文清，介紹給葛萊夫作電影《殘花淚》（*Broken Blossoms* aka *The Yellow Man and the Girl*, 1919）的技術顧問，為電影中的男主角形象、有關中國文化的情節和佈景道具等提供建議。¹⁹擔任《殘花淚》指導進一步提高了關文清的知名度，及後更多電影相繼邀請關擔任技術指導或助導，如在《冷面城》（*The City of Dim Faces*, 1918）中擔任翻譯及助導，並因而認識了及後馳名歐美影壇的黃柳霜（Anna May Wong）。²⁰

1920年，關文清出版了詩歌及散文集《A Pagoda of Jewels》。在相關報道中，對他的介紹為「中國作家、詩人，《殘花淚》的技術指導」，可見「中國」和「殘花淚」成了當時關文清的代表符號，他的知名建基於中國人的身份上。²¹同年，關文清思及在美國遭到的歧視，難得到深造的機會，加上認為自己已掌握了影業的組織方式和攝製技術，故選擇了回國。²²

回國發展

雖然在美國獲得了一定的知名度，但關文清回國後的發展並非一帆風順。他抵達上海後，接受了一名《申報》記者的訪問，訪問刊出後吸引了濟南青年會幹事王長泰的拜訪。²³王長泰表示希望組織一家電影公司，攝製有教育性和科學意義的影片以推廣社會教育，並邀請關文清和他合作。計劃由關文清任製片和編導，王長泰則任經理及攝影。²⁴

為了組織公司，他們需製作招股用的樣本，於是前往南京拍攝南京師範大學的「夏令講習班」（中國第一次男女同校和同班）及南京風景的紀錄片，但因上海天氣太熱，黑房溫度過高，母片未能沖曬出來，紀錄片計劃胎死腹中。而王長泰亦因陝西的旱災而被派往作賑濟工作，組織電影公司一事最後未能成事。²⁵

關文清為了維持生計，接受了以前在璧架大廈認識的朋友麥基羅的邀請，在圖書公司當了半年的書籍出納員。²⁶直至透過包慶甲的介紹，他得到盧壽聯聘用為中國影業有限公司的編導。關文清為該公司撰寫了以黃花崗七十二烈士為題材的劇本《自由鏡》²⁷，惟公司的資本出現問題，只拍了一部滑稽短片《飯桶》（1921年拍攝，曾於1923年試映）後便結業了，《自由鏡》未能開拍。

19. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁52-55。

20. 同上註，頁59。

21. 'Completes Book', *Los Angeles Herald*, Los Angeles, 4 June 1920.

22. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁69。

23. 同上註，頁88。

24. 同上註，頁88-89。

25. 同上註，頁89、97-98。

26. 同上註，頁98-100。

27. 同上註，頁100-106。

接到中國影業有限公司結業的消息時，關文清正身處廣州。他本計劃在廣州和香港碰機會，但當時香港只有一間二百座位的影院，而廣州則一間也未有，就算拍攝電影也難以回本，因此他為了生活而只好任職教師。²⁸

遇上黎氏兄弟

關文清在香港旅遊期間，見報紙刊登了民新製造影畫片有限公司招聘男女演員的廣告，遂前往自薦，得到黎民偉和黎北海的賞識，加入民新公司，參與和見證了這家香港影片公司的組成。²⁹當時的民新公司可說已頗具規模，關文清入住公司的國民樓（位處現在銅鑼灣銀幕街），樓高三層，是公司的事務所和黎氏兄弟的住所，國民樓旁有一空地，原計劃用作製片廠。關文清指因黎民偉不願用行賄方式來令政府加快批准興建製片廠，故改往廣州「探花第」設廠。³⁰

民新公司在「探花第」設廠及開設演員養成所，並拍成了電影《胭脂》。《胭脂》於1925年在香港新世界戲院上映，報章稱讚電影「〔劇〕情曲折、破案離奇，堪稱佳片」³¹，電影亦獲得戲院續映³²，可見頗為賣座。

關文清聲稱在廣州設廠，器材須經香港，又要經稅關檢查及納稅，加上欠缺法律保障，這些因素不利於公司的發展。³³1925年，香港發生省港大罷工，工潮使不少工廠和商號倒閉，香港的娛樂行業也因而停頓，不少電影公司倒閉，或是轉移陣



民新公司外貌



民新公司標誌

28. 同上註，頁 108-109。

29. 同上註，頁 109-110；端木惠：〈香港的第一部電影〉，《大公報》，1955年8月7日。

30. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁110、113-114；端木惠：〈香港的第一部電影〉，同註29。

31. 〈影畫消息〉，《華字日報》，1925年2月23日。

32. 〈影畫消息〉，《華字日報》，1925年2月27日。

33. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁128。



關文清（左）與黎民偉（右）



《胭脂》（1925）由黎北海編導，羅永祥攝影，關文清則擔任化妝。（左：林楚楚）

地。³⁴ 關文清遂於1926年在廣州創辦了南越影片公司，並拍成他第一部執導的電影《添丁發財》。³⁵ 同年，他得到三藩市一位富商埃式答咸（Isaac O. Upham）的邀請為其遊歷片提供意見，於是關文清再度赴美，直至1927年回國。³⁶ 不過埃式答咸的電影生意平平，於是向關文清等人提議取消合約，結束遠東影片公司。關文清在這時候獲黃柳霜介紹，被美高梅片場聘為描寫遵從中國固有禮教之舊家庭的電影《吳先生》（*Mr. Wu*, 1927）的技術顧問。³⁷

從無聲到「滔基」（Talky）

上世紀三十年代，有聲電影風潮從海外捲來，帶動了國產電影從「默片」走向了「聲片」。短短數年間，聲片便普及起來。上海大型的電影公司率先抓住了時代機遇，開拍聲片。另一方面，電影公司從省港、南洋和北美地區一批具高消費力的粵語群眾中看出了商機，為配合這更大的市場而大力發展粵語電影。

香港獨特的地理和政治環境，正為製造粵語片提供了一個合適的基地，甚至有時人寄望香港可發展成「東方荷里活」³⁸，香港的粵語片工業遂而大規模地發展起來。關文清也在這樣的時代環境中，把握了聲片的潮流，開創了粵語聲片時代的先聲。

據《東方雜誌》指出，美國《爵茲（Jazz）歌手》（*The Jazz Singer*, 1927）和《紐約之燈》（*Lights of New York*, 1928）兩部聲片的出現，吸引了美國各大小片廠相繼計劃製作「滔基」（Talky〔有聲電影〕的音譯），有聲電影開始風行。至1928

34. 薛后：〈全行執笠〉，「銀河系」，《文匯報》，1990年6月25日。

35. 余慕雲：《香港電影掌故：第一輯 默片時代（1896-1934年）》，香港：廣角鏡出版社，1985，頁101、153。

36. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁70-74。

37. 同上註，頁77-80；'Filmograms', *Evening Star (The Sunday Star)*, Washington, D.C., 5 June 1927；任克予：〈吳先生〉，「讀者的園地」，《銀星》，上海，第12期，1927年9月1日，頁42-43。

38. 〈經濟學家朱昌東談香港在製片上之三優點 不難使之成為東方的荷里活〉，《工商日報》，1934年11月15日。

年，美國的有聲影片生產單在該年便已達一千三百多種，佔全世界「滔基」的百分之九十。³⁹ 1929年，有聲電影傳入上海，當時上海全市有約三十餘所電影院，其中有六家較大的戲院已換上放映有聲片的設備，可見觀賞聲片的娛樂方式在當時開始普及開來。⁴⁰

上海各大電影公司順應這股娛樂潮流開始紛紛開拍有聲片，亦有國人開始研究攝製聲片的技術和設備製作⁴¹，可見聲片已成了一項備受重視的工業生產⁴²。但當時香港放映有聲片的設備則較為落後，據香港歷史掌故作家夏歷（梁濤）先生憶述，在上世紀三十年代，香港只有寥寥幾家戲院放映有聲電影，不少有聲影院也是在籌建或重整設備階段之中⁴³，是以本地有聲片市場要慢慢才熱鬧起來。

這時候，羅明佑和黎民偉以復興國片為口號，組織及成立聯華影業製片印刷有限公司，而上海民新影片股份有限公司也併入聯華。⁴⁴ 黎北海成為第三廠（又稱聯華港廠）廠長，並聘關文清和梁少坡當編導。⁴⁵ 1931年，關文清攝製了聯華第三廠的創業電影《鐵骨蘭心》⁴⁶，余慕雲稱該片開創了香港電影的三個「第一」：第一部爭取婚姻自由、反對封建買賣婚姻的電影，第一部在外地拍外景的電影和第一部使用手提攝影機的電影（該手提攝影機是關文清從美國帶回來的）。⁴⁷ 同年4月，聯華第三廠開設「聯華演員養成所」，關文清是導師之一。養成所在1931至1932年兩期的學員中，培育了一批日後香港電影的中堅人才，例如李鐵、黃岱、石友于、胡藝星、唐醒圖、葉仁甫等。據李鐵憶述，當他在養成所畢業後，關文清和梁少坡賞識他的文才，而且寫得一手好字，便勸他一方面演戲，一方面學編、導，並安排他為關文清執導的電影《鐵骨蘭心》任場記，又推薦他擔任養成所同學會的秘書，賺取生活費。⁴⁸ 關文清又於1932年拍成香港第一部偵探電影《夜半槍聲》，該片亦是吳楚帆初登銀幕之作。⁴⁹

1932年，美國和德國的攝影機技術得到進一步的發展，發明了可排除雜音的聲片攝影機。⁵⁰ 在過去，為了避免雜音，拍攝時要把攝影機置於一內裡釘滿棉絮的木箱裡，木箱的窗口上還要加上隔音的玻璃，且導演和攝影師在攝製時不能取得聯絡，攝影機亦不能自由移動，因而為了「聲」而影響了「影」的呈現。技術的進步加快了有聲電影的發展，不少電影公司也計劃購置美國的聲片器材。



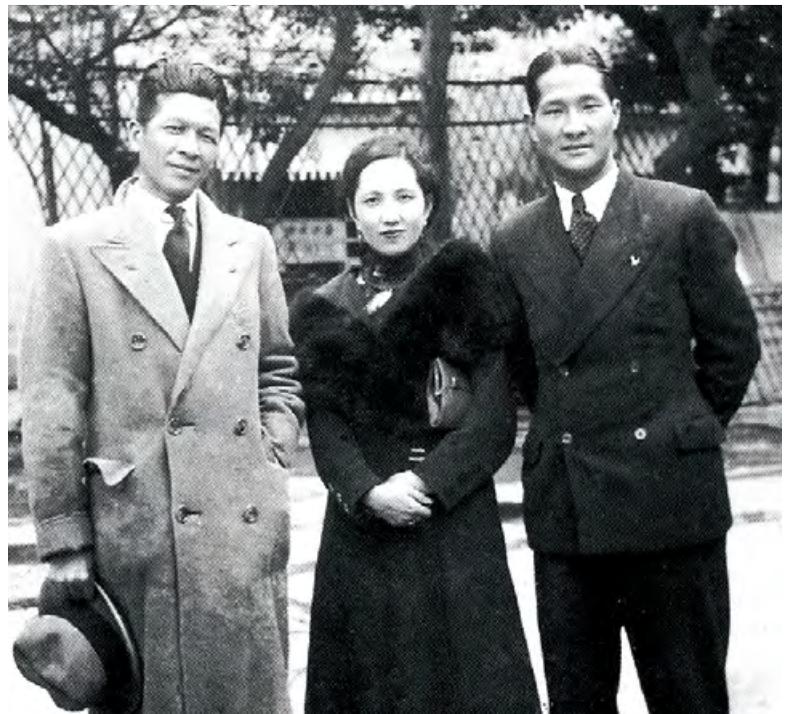
39. 微知：〈滔基——有聲影片的流行問題〉，《東方雜誌》，上海，第26卷第17號，1929年9月10日，頁101-103。
40. 〈上海大戲院將映有聲片〉，《上海報》，上海，1929年11月29日。
41. 〈國產聲片創造之艱難〉，《羅賓漢》，上海，1930年4月29日。
42. 作康：〈中國聲片的勃興〉，《白幘》，廣州，第8期，1930年9月，頁3-6。
43. 夏歷：〈銀幕街與香港電影〉，「香港街坊志」，《文匯報》，1980年8月14日。
44. 公孫魯：《中國電影史話》（第二集），香港：南天書業公司，1962，頁138。
45. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁130。
46. 《影戲生活》，上海，第1卷第42期，1931年10月31日；趙衛防：《香港電影史1897-2006》，北京：中國廣播電視出版社，2007，頁36。
47. 余慕雲：《香港電影掌故：第一輯 默片時代（1896-1934年）》，同註35，頁125。
48. 李鐵述，林擒執筆：〈無端端發達〉，「銀壇憶舊」，《文匯報》，1959年9月11日。
49. 余慕雲：《香港電影掌故：第一輯 默片時代（1896-1934年）》，同註35，頁127。
50. 時雨：〈歐美電影界新發明 無音聲片攝影機〉，《工商日報》，1933年12月23日。



《鐵骨蘭心》(1931) 特刊封面大字標明「聯華公司香港製片場首次出品」。



《鐵骨蘭心》(1931) 拍攝現場：導演關文清（右）與攝影師羅永祥（左）。



關文清曾擔任「聯華演員養成所」導師，黃岱是當時的學員之一。（左起：關文清、林楚楚、黃岱）

華聯

遊美之任務

羅明佑君之組織聯華影業公司也。其宗旨不但對內振興國片。挽回外溢利權。抵抗文化侵略。而且對外欲負起表揚國光。謀爭國際電影地位。是以成立以來。力求向內外發展。去歲淞滬之役。曾派攝影員多名。隨軍攝取十九路軍抗敵真景。事後編成九幕。

本文作者
關文清



MOON KWAN

美國影業調查概略
關文清

一、遊美之任務
二、默片時代營業發達之原因
三、功與營業
四、失敗之原因
五、院線之失敗
六、荷里活之現狀
七、美國影業前途之推測



[5]

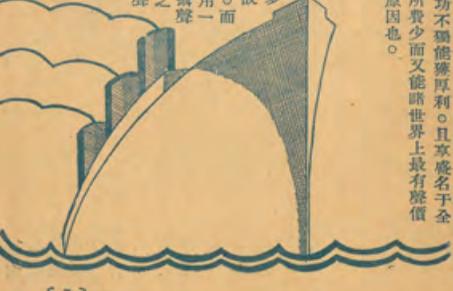
關文清曾於《聯華》第四期撰文，講述前往美國推銷影片，及向當地華僑招股的經過。

華聯

收入空。故無論名伶與賢太家。咸辭於從事。蓋一片成功不獨能獲厚利。且享盛名于全球。大有一登龍門。聲價十倍之概。在一般觀衆。以其所費少而又能睹世界上最奇之名片。無怪乎此而適彼。此默片時代營業發達之原因也。

聲片成功與營業失敗

自一九一六年 Vitascope 聲片發明。Moviola 繼之。六年間。各種器械之改良。日新月異。各製片公司爲謀出品優良。是以不惜重資。不獨置備最新發明機件。且常僱技師多名。專事改良研究。每數月之間。而換機多次。今年之所謂新式。明年便屬陳舊。而屏于一隅矣。故每家中對於置買新機之資。比默片時代多費數百萬元。而對於製片之工作技師。亦比默片時代多加一倍。默片僅用一導演師。聲片要加一音樂師。默片僅用攝影師。聲片要加攝聲師。默片用一編劇師。聲片要加編詞師。默片僅用有色之演員。聲片要聲色俱備。默片僅用一影片。聲片要加一影片。默片僅用印影。聲片要加印聲。默片所用音樂隊不過三四名。聲片調曲要用至三四十名。默片所用曲調不用給著作以權利。聲片要買版權。照此計算。聲片成本當比默片加多一倍。而出品未必能優于默片也。至營業問題。更爲複雜。自聲片出世。所有電影戲院。無不將其爲各大公司所管轄之連環戲院。抑獨立戲院。皆



[7]

華聯

MOON KWAN'S AMERICAN FRIENDS.

(Middle) Miss Virginia Cooke
(Right) Mr. Selden Lewis
(Left) Mr. Moon Kwan



其忠勇抗敵。使華僑觀之。足以喚起愛國愛羣之念。使外人觀之。足以一洗東亞病夫之名。同時人道一片。既經政府與社會認爲廿一年份最精良而有主義之出品。用以向外推銷。廠正在擴充方法之改良。須考察外國以資攻玉。且工欲善其事。必先利其器。增置新式機件。自不備。基上數種原因。是以羅總理有派鄙人往美之舉。此次行程越歷十餘省。經過卅餘市鎮。所見所聞。其關於風俗商情。當另文紀錄。對於推銷聲片。與考察等情。亦已另文報告。茲將美國電影事業之經過與現狀。略爲敘述。一得之愚。或足以爲電影同志借鑒一二也。

默片時代營業發達之原因

美國爲影業先進之國。且向來政治清明。物產豐富。故人民對於娛樂。有餘資參與者。十居八九。然舞臺戲院。成本重而往返艱。一般名伶。僅囿於于通都大邑。其鄉村小鎮。固未嘗有名伶到演者也。自電影出世。其限于一隅之弊。已無形消滅。蓋攝一人之影。即可同時發現于全世界觀衆之眼前。成本輕而

[6]

聯華公司落戶上海，應看到了上海各大電影公司在拍攝聲片上取得的成功。1932年，聯華亦希望購置錄音器材來製作有聲片，但關文清聲稱：聯華因內部管理制度不足，每廠獨立製片而沒有預算，製片人常用長時間和高成本製作一部電影，引致聯華開銷大而出品少，經濟常遇困難。⁵¹為籌集資金，聯華接受了關文清的提案，由其帶著《十九路軍抗敵光榮史》（即《十九路軍抗日血戰史》，1932）和《人道》（1932）等電影前往美國推銷，並聯絡華僑，吸引他們招股。⁵²

龍岡親義公所的人脈

關文清回三藩市，透過龍岡親義公所的人脈網絡，成功引線，聯繫起資金、人才和新器材，組織和進行有聲片的拍攝實驗，這家在北美僑民社會中活躍非常的龍岡親義公所在1890年代誕生，該會的人脈包羅劉、關、張、趙四大姓氏的僑民成員，這種連結四姓的人脈凝聚力是來自劉備、關羽、張飛桃園結義（並加上趙雲）的典故和傳說，這組織在北美僑民社區中，人脈聯網十分龐大。

關文清在這趟赴三藩市的旅程中，一名龍岡親義公所趙姓領袖趙俊堯的兒子前來拜訪，這名趙姓子弟名字叫趙樹燊，年輕人自薦請求加入電影業的機會。⁵³透過趙樹燊介紹，關文清下榻於三藩市的大觀旅館（東主劉棣華），又透過趙的人脈，認識了史堅拿（Skinner），史堅拿表示願意把錄音機賣出或租出，並提供支援。關文清藉此建議趙樹燊在當地籌拍一部粵語片，拍成後由聯華代理發行，這一是為了學習有聲片的攝製技術，二是為了奠定加入電影業的基礎。⁵⁴因著關文清的鼓勵和幫助，趙樹燊成立了大觀聲片公司，「大觀」一名取自關文清當時下榻的大觀旅館，既因籌拍影片的意念是在這家旅館開始，也因旅館東主劉棣華不收租金而撥出房間供其作電影籌備處，故以「大觀」作紀念。⁵⁵



趙樹燊



關文清在三藩市結識趙樹燊，趙介紹關到當地的大觀旅館下榻，後來「大觀」更成為趙所成立的電影公司名稱。

51. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁130-131。

52. 同上註，頁133；《商報畫刊》，天津，第21期，1932年8月21日。

53. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁134。

54. 同上註，頁136-138。

55. 同上註，頁137-140。



《歌侶情潮》(1933)：胡蝶影(左)與新靚就(右)。



《歌侶情潮》(1933)拍攝現場：(右起)趙樹榮、胡蝶影、新靚就、孫耀垣。

趙樹榮在美國拍成了第一部粵語片《歌侶情潮》(1933)，關文清雖然在這部電影中未有擔任任何職銜，卻是促成這部電影誕生的推動者。因馬師曾被債務糾纏，不能參與拍攝，關文清遂向趙樹榮提議起用當時尚未成名的關姓子弟關德興，並轉為拍攝倫理文藝片，又指導青年簡子軒編出《歌侶情潮》的劇本。⁵⁶故此，對成就這部粵語片先聲的電影，他可說是功不可沒。

《歌侶情潮》完成後，在三藩市公映獲得好評。關文清遂向羅明佑推薦趙樹榮。羅明佑邀請趙樹榮帶該片來港，並提出聯華和大觀聯合組織一間大公司出產有聲片。⁵⁷羅明佑留趙樹榮在港拍片，因趙樹榮人地生疏，關文清常伴他逛街飲茶，談劇情度劇本。

1934年，香港的國片事業發展繁盛，中華、華藝等公司相繼成立。⁵⁸天一影片公司亦計劃在香港深水埗設製片場，並在美國訂購有聲片器材，圖攝製粵語聲片來推銷至兩廣和南洋一帶的市場。⁵⁹與此同時，聯華似乎試圖把其電影事業擴展為一種產業化的規模。聯華計劃在九龍興建聲片片場，其計劃「將來並設電影藝術學院，聘請戲劇名家，分皆〔階〕教授，其科程為國語京調粵曲及電影常識，如表情化裝等，希造就出一班善良之聲片人才」⁶⁰，從計劃開設教授專門分科分類課程的電影學院至成立聲片片場，可見聯華對發展有聲電影產業的高度期盼。

為了進一步發展聲片事業，羅明佑獲南京政府頒予一個「考察歐美電影事業專員」的名銜，偕同關文清赴歐美考察電影事業⁶¹，並借機聯絡華僑，圖組織海外聯華聲片有限公司⁶²。在美國，經過考察和組織發行網的工作，羅明佑、關文清聯同

56. 同上註，頁 137-140。

57. 同上註，頁 145。

58. 〈海外聯華聲片籌備忙〉，《工商日報》，1934年7月25日。

59. 〈天一影片公司在港設製片場 地點：在深水埗〉，《天光報》，1934年4月27日。

60. 〈聯華公司將在九龍建聲片場 胡蝶影為基本演員〉，《工商晚報》，1934年3月13日。

61. 〈每週情報〉、〈歡送羅明佑先生〉，《聯華畫報》，第3卷第16期，1934年4月22日；〈美洲華僑航空協會開全體大會 歡迎羅明佑關文清〉，《金鋼鑽》，上海，1934年7月21日；〈考察電影專員 羅明佑放洋有期 關文清偕行〉，《工商日報》，1934年3月29日。

62. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁153-154。

趙俊堯（趙樹榮的父親）、劉棣華等人透過龍岡親義公所，開展「海外聯華」的招股事務，分工招募股份。

海外聯華以攝製聲片為目的，關文清、趙俊堯及張爵培獲股東推舉負責向史堅拿洽商買錄音機事宜。⁶³為試驗錄音機是否妥當，以及透過史堅拿訓練學徒，以便將來把有錄音技術經驗的人才帶回國拍攝，關文清等人計劃在美國當地先拍一部舞台紀錄片，因而拍成了《三娘教子》（1935）。⁶⁴正當海外聯華的籌備進行得如火如荼之際，羅明佑卻改組聯華。關文清指，羅取消分廠獨立製作制度，把各廠人力物力集中於上海。⁶⁵海外聯華的招股章程本標明已在九龍鑽石山買了地皮，將來在該地建一座電影城，專攝粵語聲片，惟聯華的改組導致計劃變更。聯華沒有了名園片場作基地，失去了與大觀合作的基礎，海外聯華因而胎死腹中。而關文清及趙樹榮也不願意遷滬，趙樹榮因而邀請關文清脫離聯華，加入大觀。⁶⁶

大觀歲月

大觀被視為早期香港的重要電影片廠之一，有報章這樣寫道：「查香港國產影片公司之崛起，可稱絕頂，回溯五年前之片廠，不過有大觀、全球、南粵、天一四家」⁶⁷，可見大觀受到時人所肯定。

欲脫離聯華的關文清和趙樹榮，為了安定因海外聯華計劃有變而可能受到影響的股東信心，決定開拍一部聲片《昨日之歌》（1935）⁶⁸，李綺年參與了該片的試鏡，得到二人賞識，簽了三年合約。1935年，關文清和趙樹榮又起用李綺年與吳楚帆，開拍電影《生命線》（1935），圖電影若有成績，大觀便有獨立能力。⁶⁹同年，大觀所用的片場是聯華向業主租來，故關文清、趙樹榮向趙俊堯請求匯款，並與羅明佑談判。最後決定片場原屬於聯華的裝備由大觀保管，由大觀清理片場債務，大觀自此正式獨立出來。⁷⁰

獨立出來的大觀發展迅速，出品日增，片場已不敷應用，故大觀在九龍新闢影場，又購置了當時新式的活動攝影機⁷¹，雖然脫離了聯華，但關文清也秉持著電影報國的熱誠，編導多部愛國電影。特別是《生命線》，既開始了吳楚帆拍攝有聲片的工作⁷²，也是香港第一部有聲的國防電影⁷³，更為關文清贏得「無畏導演」的綽

63. 同上註，頁 181-182。

64. 同上註，頁 182-184。

65. 同上註，頁 186。

66. 同上註，頁 188-189。

67. 〈香港電影業之全貌 大小影業公司數在三十六家以上〉，《工商日報》，1937年6月21日。

68. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁190-193。

69. 同上註，頁195。

70. 同上註，頁201。

71. 〈大觀之新發展 新闢九龍影場〉，《華字日報》，1936年2月1日。

72. 吳楚帆：〈十一、我的《生命線》〉，「吳楚帆自傳」，《文匯報》，1956年3月15日。

73. 余慕雲：《香港電影掌故：第一輯 默片時代（1896-1934年）》，同註35，頁159。



《生命線》(1935)：當時港府對日本採「懷柔」政策，本片一度被禁映，卻因此為關文清贏得「無畏導演」的綽號。
(左起：羅大鉗、羅細鉗、李綺年)



關文清編導、曹綺文主演的《抵抗》(1936) 宣揚民族解放運動。

號，被一些報章視為其成名作⁷⁴。「無畏導演」的稱號也被一直流傳下去，在數十年後的報章中，仍見以此綽號來稱呼關文清。⁷⁵《生命線》上映時，電影一度被香港當局禁映（因當時港府對日本採「懷柔」政策）。⁷⁶由於影片並沒指明入侵中國的敵人是誰，因此，法庭最終判導演關文清上訴得直撤銷禁制令。⁷⁷該片受到戲劇審查會褒獎，後在陳濟棠公館放映，獲得獎金五百元，其後大觀欲把電影運到中華北一帶放映，但因中央電影檢查委員會不許放映方言電影，故要把粵語聲帶刪去，改編字幕才可送京檢查。⁷⁸1936年，他又編導了電影《抵抗》，宣揚民族解放運動。⁷⁹

惜當時南京政府為推行國語運動，頒令禁拍粵語片。華南影人為此聯合組織「粵語影片救亡委員會」，並推關文清、趙樹燊、蘇怡、錢大叔等人為委員。⁸⁰關文清因而受「華南電影協會」委派當代表，往南京請願緩禁。⁸¹透過被委派當代表這點來看，可見關文清在當時的影壇具一定地位。到了1938年，大觀已是香港影業四大公司之一。⁸²

74. 三民：〈粵語片復活 粵籍〔籍〕演員大出風頭 續生命線不日開拍〉，《公評報》，廣州，1947年5月5日。

75. 〈無畏導演關文清 今晚六時大會堂演講 世界電影事業演進史〉，《華僑日報》，1964年6月20日。

76. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁201。

77. 香港電影資料館「香港電影檢索」《生命線》條目資料。

78. 彥友：〈大觀公司發展影業市場 《生命線》改編字幕送京檢查 導演關文清親自出馬〉，《電聲》，上海，第5卷第13期，1936年4月3日，頁309。

79. 〈為民族解放運動之前驅 關文清編導《抵抗》 主題歌由作曲家馬國彥寫作〉，《優游》，廣州，第19號，1936年6月10日，頁9。

80. 吳楚帆：〈廿六、代表團上北京〉，同註72，1956年3月31日。

81. 關文清：《中國銀壇外史》，同註4，頁214。

82. 〈大觀將攝製英語影片 片名定《呂布窺妝》〉，《電聲》，上海，第7年第41期，1938年11月17日，頁805。

戰前戰後

1937年，關文清和伶星鄺山笑合組山月影片公司⁸³，出品了《邊防血淚》(1937)、《公敵》(1938)、《金葉菊》(1938)、《閻瑞生》(1938)、《柴米夫妻》(1938)、《脂粉將軍》(1939)等作品。其中1938年的《金葉菊》是香港戰後著名的倫理悲劇片⁸⁴，該電影的名聲甚至遠達海外，在新加坡引起轟動⁸⁵。關文清和鄺山笑的合作不止於成立電影公司，戰後兩人合辦了「山月同學會」，經過筆試、口試，取錄十多名學員，希望訓練一批新的電影工作者。「山月」之名，乃是取鄺山笑的「山」和關文清的英文名「Moon」所組成。⁸⁶而隨著戰事蔓延，為了賑災籌款，六家製片廠承包拍攝工作，由關文清、趙樹榮、湯曉丹、蘇怡、李化、李芝清、陳皮和南海十三郎八位導演聯合拍攝了《最後關頭》(1938)，該片幾乎網羅了當時全港的男女演員合演。⁸⁷



1937年，關文清（右）與鄺山笑（左）合組山月影片公司，出品了《邊防血淚》(1937)、《金葉菊》(1938)等名作。



關文清編導的《金葉菊》(1938)：
(左起)黃曼梨、鄺山笑、鄧四婆。

83. 〈一年來的國產影片調查(三)〉，《電影圈》，新加坡，第37期，1939年1月16日；文中提及「『山月』為大導演關文清及金牌小生鄺山笑所組織，於去年在港成立」。
84. 余慕雲：《香港電影掌故：第一輯 默片時代(1896-1934年)》，同註35，頁191。
85. 銀狐在〈半月來抵星名畫報導〉(《電影圈》，新加坡，第37期，1939年1月16日)中介紹《金葉菊續集》，寫道「首集《金葉菊》，前此曾轟動本坡觀眾」。
86. 木田：〈機緣巧合〉，「廣播軼事」，《文匯報》，1986年7月30日；〈播音皇帝 鍾偉明〉，《文匯報·百花周刊》，2003年7月27日。
87. 吳楚帆：〈十九、《最後關頭》〉，同註72，1956年3月23日。另有報道指《最後關頭》導演為陳皮、李芝清、南海十三郎、蘇怡、趙樹榮、高梨痕六位，見〈極堪重視的《最後關頭》〉，《藝林》，第12期，1937年8月15日。



關文清於戰後編導的《復員淚》（1947）。
（左：曹達華；右：黃曼梨）

1939年，關文清與曹綺文赴美，在美國各地輪流放映山月公司的影片，並計劃把以中國戰事為題材所編的劇本售給荷里活影片公司拍攝⁸⁸，以及為祖國義演募款⁸⁹。其後，香港淪陷，關文清輾轉前往內地，掌教於恩平城的省立越華中學。⁹⁰

戰後，粵語片市場逐漸復甦，代理影片的發行機構都樂於投資拍攝粵語片，進行粵語片拍攝的華南導演均十分活躍。在這樣的背景下，關文清重操故業，擔任導演和準備各項開拍工作⁹¹，1947年，他編導《復員淚》，希望借此反映其在戰後社會所見的問題⁹²，該片亦獲得時人的認可，稱該片「替粵語片樹立一個模範，一些喜歡模仿荷里活的導演，一些玩弄低級趣味的導演，一些粗製濫造的導演，而〔面〕對《復員淚》，應該慚愧」⁹³。甚至有報刊徵求了關文清的同意，連載發表《復員淚》的原小說，見電影之受歡迎。⁹⁴《復員淚》在廣州上映時忽然被停，關文清更因憤怒而致函宋子文。在相關報道中，亦提及關文清另有開拍《魯智深》，是因他認為社會應有像魯智深般敢說敢怒敢罵敢打的人，要提倡「敢打」哲學。⁹⁵1947年，他與多位導演共同組織「華南導演聯誼會」。⁹⁶他又在1949年應《文匯報》的「影劇週刊」召集，參與舉行座談會，與多位粵語片從業員詳談粵語片的改良⁹⁷，並在同年與多位影界人士，聯合簽署粵語片「清潔運動」的聲明⁹⁸。

-
88. 〈華南影侶 關文清曹綺文赴美 關擬中戰劇本 售與好萊塢〉，《電影》，上海，第62期，1939年12月13日，頁7。
89. 〈關文清曹綺文在美國〉，《電聲》，上海，第9年第25期，1940年8月13日，頁802。
90. 鳳：〈關文清匆匆返港 此行為物色優秀演員〉，《公評報》，廣州，1947年1月6日；關文清：《自鳴集》，香港：山月同學會，1965，頁20。
91. 三民：〈粵語片復活 粵籍〔籍〕演員大出風頭 續生命綫不日開拍〉，同註74；〈香港影壇展望〉，《公評報》，廣州，1947年5月13日。
92. 香港電影資料館「香港電影檢索」《復員淚》條目資料。
93. 綠楊：〈論《復員淚》〉，《公評報》，廣州，1947年8月21日。
94. 〈長篇小說《復員淚》 關文清 鄭零零編著 將在本報副刊發表〉，《中山日報》，廣州，1947年9月12日。
95. 〈《復員淚》被迫停演 關文清函宋子文〉，《小日報》，上海，1948年7月6日。
96. 展叔：〈香港影界一件大事 華南導演集中上鏡 積極籌組導演聯誼會〉，《公評報》，廣州，1947年11月3日；凌雲：〈港導聯會組織成立 南北導演均有參加〉，《公評報》，廣州，1947年11月17日。
97. 〈從業員舉行座談 不改良就沒落了〉，《文匯報》，1949年2月27日。
98. 〈華南電影工作者 發起「清潔運動」 聯合聲明停止攝製壞片〉，《文匯報》，1949年4月10日。

《關公月下釋貂蟬》（1956）由趙樹榮及關文清編導，關德興主演，延續三人當年在三藩市結下的電影緣份，意義深遠。（左：鄧碧雲；右：關德興）



與此同時，關文清再度與趙樹榮攜手合作。戰時，趙樹榮曾前往美國採購新式器材，卻因戰爭爆發而令歸期受阻，在這期間他在美國建立大觀分廠。⁹⁹ 關文清在戰後負起了為大觀美廠在港搜羅人才的專員之職¹⁰⁰，並與趙樹榮一起出品了幾部作品，如1950年的《花和尚大鬧五台山》、1953年的《離巢燕》和1956年的《關公月下釋貂蟬》，其中《關公月下釋貂蟬》更是第一部用全部伊士曼彩色拍攝的粵語片，而男主角正是當年他在三藩市認識的故人關德興，片內片外，意義深遠，它象徵了趙樹榮、關德興、關文清再因三國時代的傳奇而結下電影緣份。¹⁰¹ 1995年，關文清病逝於美國，終年101歲。

小結——戲夢人生

回顧全球電影史，關文清可說是一位傳奇人物。他是早期赴美留學的廣東台山人，也是把歐美電影製作經驗、科技和器材引入中國的要人。他的一生傳奇多姿：親歷第一次世界大戰爆發／歐洲影人逃到美國、荷里活兄弟班公司出現、大片場冒起、參與《殘花淚》拍攝、見證有聲片誕生、推動製作技術和器材引入亞洲、協助黎民偉和趙樹榮等影業開拓者建立基業。上世紀三十年代，是中國影壇急速發展的年代。有聲電影從海外席捲而來，帶動了國產電影從「默片」走向「聲片」。電影公司從省港、南洋和北美地區的粵語群眾中看出了商機，為配合這市場而大力發展粵語電影。香港的地理和政治環境正為粵片業提供了一個合適基地。¹⁰² 關文清也在這樣的時代環境中，開創了粵語聲片的先聲。關文清縱橫滬粵、三藩市和荷里活的故事，和近代台山人流徙海外的故事關係密切。歷史可說為關文清提供了一個絕佳的時空舞台，供他上演其多彩多變的戲夢人生。

99. 〈趙樹榮由美抵港 留美艷星麗兒同來〉，《工商日報》，1948年11月22日。

100. 冷霞：〈王鶯赴港 有渡美拍片訊〉，《公評報》，廣州，1947年2月5日。

101. 莫愁：〈彩色片中關公臉紅〉，「影劇之窗」，《文匯報》，1956年3月17日。

102. 〈經濟學家朱昌東談香港在製片上之三優點 不難使之成為東方的荷里活〉，同註38。

1930 年代羅明佑與 聯華影業製片印刷有限公司 —— 聯營制度的理想與挫折

李培德

李培德，現為香港大學現代語言及文化學院名譽教授，香港史及中國近代史學者，研究興趣為電影史人物、電影產業史、電影文化政治史。編有《香港史研究書目題解》（2001）、《商會與近代中國政治變遷》（2009）、《冷戰與香港電影》（合編，2009）等。

引言

1920 和 1930 年代是中國電影事業發展的高速年代，無論在影片製作、設備、發行、放映、市場開拓，投入電影行業的人才和資金，電影知識的傳播，電影作為大眾娛樂的普及等等，都出現了劃時代的轉變。一批具實力的電影公司，包括民新、明星、天一、聯華、新華，可以說是應運而生，把中國的電影事業推上高峰。不過，來自於美國荷里活電影的競爭、國內外政治和經濟發展的不穩、政府對製作電影的控制、惡性的商業競爭等，都可制約電影事業的發展。香港作為中國土地上的英國殖民地，在資金籌集、對外宣傳、人才流動、設備引進、意識形態的控制等各方面，相對於內地來說都有不少有利的因素，吸引了一批敢於創新的電影企業家以香港為平台，進一步發展他們的電影事業。羅明佑（1901–1967）是崛起於這個機會處處但同時也是危機四伏的新年代的企業家之一，他提倡效法美國荷里活電影界的「聯營制」，嘗試把自己一手創辦的聯華打造成中國電影行業的龍頭企業，在高峰期，聯華的分支曾遍佈港、滬、平、渝，甚至海外的新加坡。可惜由於種種原因，最後並沒有成功，可見聯營制有著本身的各種問題。

1930 年代中國電影業的香港因素

隨著 1931 年國內局勢開始緊張，香港作為英國管治的中國「外港」，扮演著越為重要的角色，包括引進軍事或民用物資、對外宣傳、籌措資金、人才和資訊的集散，甚至政治外交，香港的作用顯得更為重要。到了 1937 年中日戰爭全面爆發，香港這種「支援」和「後勤」的角色發揮得更為淋漓盡致，吸引了內地包括金融、製造、航運、文化藝術、出版等各行業的遷港大轉移，電影亦不例外，特別是著名的電影導演和演員，對他們來說，南來北往已成為常事。

正如柯可所說的：「30 年代初恢復產片的香港，則利用其特殊的較為安定的環境，爭得了民營電影公司發展的主動權，短短幾年間，很快辦起了五十餘家電影公司，從此取代華南文化中心廣州，成為中國僅次於上海的華南電影中心。」¹ 據統計，從 1931 年起至 1941 年太平洋戰爭爆發，在香港或經香港攝製的影片有數百部之多。活躍於此段期間的電影公司，計有：黎北海創辦的香港影片公司；羅明佑的聯華影業公司；朱箕如的全球影片公司；竺清賢的南粵影片公司；趙樹榮的大觀聲片有限公司；黎北海、唐醒圖合組的中華製造聲默影片有限公司；邵醉翁的天一港廠（後邵邨人接管，易名南洋影片公司）。值得注意的是，來港的上海影人亦不在少數，包括導演、編劇、演員，對電影的製作發揮了關鍵性的影響，例如卜萬蒼和胡蝶都是當時首屈一指的名導演和紅星。及後中日戰爭爆發，南京淪陷，上海華界被佔領後，更多的內地影人南下，例如蔡楚生和司徒慧敏，為香港攝製若干有名的抗戰電影。1938 年 12 月，鄺山笑、林坤山發起「華南電影界兵災籌賑會」，並在翌

1. 柯可：《中國嶺南影視藝術史》，北京：中國電影出版社，1999，頁 10。



羅明佑



北京東安市場的真光電影院

年2月成立「中國電影教育協會香港分會」，宣傳拍攝更多的以愛國和抗戰為主題的電影。²

聯華香港總管理處的出現

羅明佑是聯華的創辦人，他對電影的興趣，源自於北京讀書的時候常去戲院看戲，從看戲而與電影結下不解之緣，自資經營真光電影院。早年北京的電影院多為外資經營，羅明佑能夠打破外資的壟斷，成功建立自己的電影院線，取決於三方面的因素：一是聯合經營，與不同的電影院（包括外資經營）結成聯網，以爭取更大的放映權和分帳收入；二是降低收費，令看電影普及化，成為普羅大眾的最主要娛樂；三是吸納經營管理人才，做到海納百川，用人不拘一格。1919年，羅明佑得到叔父羅文幹妻弟鍾石根的幫助，成功租下北京東安市場的丹桂茶園舊址，改建為有700個座位的真光電影院。此外，又得到同學金擎宇幫助撰寫影片故事說明書和翻譯字幕，令放映事業發展得更為暢順。此後，由羅明佑經營的電影院由一家變成多家。1924至1925年間，羅明佑在北京增建了中央電影院，又在天津設立皇宮電影院、河北電影院。當電影院的數目不斷增加時，羅明佑便具備了與外資影院平安影戲院談判的條件，成功建立了北京和天津六家電影院的聯線經營，打破了多年來由外資壟斷放映電影的局面。1927年，羅明佑設立了華北電影公司，先後在太原、濟南、石家莊、哈爾濱、瀋陽或兼併或擴建了二十餘家影戲院，由此掌握了華北和東北的電影放映權。³羅明佑初次品嚐到電影聯營的成功滋味，具有雙重含義，一者，聯營可以與外資抗衡；二者，電影事業大有可為，畢竟放映只屬電影事業的下游，還可以進軍中上游，即電影的製作和代理。

2. 同上註，頁12-18。

3. 羅徵信：〈羅明佑從事電影事業始末〉，番禺縣政協文史資料委員會編：《番禺文史資料》，番禺，第9期，1991年11月，頁53-54。



聯華商標之意義



聯華演員林楚楚（左）與黎鏗（右）手持聯華商標

羅明佑的願望是成立自己的影片製作公司。在得到父親羅雪甫和叔父羅文幹的支持後，他便積極籌備聯華影業製片印刷有限公司（The United Photoplay Service Limited，以下簡稱「聯華」）。根據羅氏的說法，創辦聯華的最大目的，是要集合各方面的力量，利用「聯營」的方法，聯合抵制來自美國荷里活的競爭，他說：

我們知道外國影片公司只有美國的八大公司……在中國設有發行機關。平、津、上海、香港這幾個大城市的大戲院，完全是在這八大公司的直接控制之下，有的甚至在合同中明文規定院方不能放映中國影片。美片在華的市場，有百分之八九十是由這四個地方的戲院構成的。這些戲院的主持人，如前所說，十九是廣東人。廣東人為什麼不聯合起來組織一個代理外片在華發行的公司、來爭取主動呢？……

事實如此，所以擁有大多數戲院的廣東人應早日整齊步伐，以聯營公司的方式，佈成一道堅強的戰線。⁴

以上所說的「廣東人」是泛指從事電影事業不同環節包括製片、導演、編劇、演員，甚至攝影、收音、放映等，可以說廣東人已插足中國的電影事業並扮演一定的重要角色。依羅氏的說法，廣東人可聯合起來，大有可能與美國抗衡。根據現存的聯華招股資料顯示，聯華初創時有董事八人，除[表1]開列的七人外，還有黎民偉，不過黎的名字出現於另外的位置，沒有列為發起人。⁵

4. 羅明佑：〈廣東人與中國電影〉，《廣東文物》，卷8，香港：中國文化協進會，1941，頁196-200。

5. 黎民偉雖為聯華董事，但沒有與黎北海同列為招股發起人，參見《聯華影業製片印刷有限公司組織大綱和章程》，1930，頁27。

[表 1] 聯華招股發起人背景及持股數目

姓名	擔任職位	居住地	持股數目
何東	永遠董事	香港	500
盧典學（又名盧根）	董事	香港	500
羅雪甫	董事（兼公司司庫）	香港	500
羅明佑	永遠董事 （兼永遠常務董事）	香港	500
陳厚甫	董事	香港	500
黎北海	永遠董事	香港	500
黃漪磋	永遠董事（兼公司秘書）	香港	500
			總數 3,500

資料來源：香港大學圖書館藏《聯華影業製片印刷有限公司組織大綱和章程》（*Memorandum and Articles of Association of the United Photoplay Service Limited, incorporated 25 October 1930*），頁 10。

根據《聯華影業製片印刷有限公司組織大綱和章程》所示，聯華的招股有以下幾方面的特點，對了解聯華今後的發展很有幫助：

首先，聯華的註冊資本為 1,000,000 中國銀元，稱為 Shanghai currency，分 10 萬股，每股 10 元，在需要時可以增加股數，這裡所用的貨幣顯然不是港幣，而是中國銀元，可見招股對象是內地的投資者。根據天海謙三郎編的《中華民國實業名鑑》，聯華的實繳資本為 250,000 銀元，即佔總股數的 25%，即表示從沒有招足。⁶ 由此可見，招股不足從聯華開始成立時已是一個問題。既然招股對象是在內地，為何要在香港註冊，把公司的總部設在香港？據羅明佑自述，目的是「本公司所以先在香港註冊者，因創辦人及投資者多港商，且香港股票日有市價，易於買賣按揭，蓋為便利股東計也。」⁷ 值得一提的是，1929 年 10 月美國華爾街股市大崩盤，引發世界經濟蕭條，一年後中國銀價持續下滑，對香港投資者有利的因素就是匯率上升。

第二，按規定，聯華董事袍金每年不可超過 500 元，但也不少過 250 元。常務董事或任何三名董事可以召開董事會議，而在會議上討論的事情需由出席會議大比數的董事來決定。出任公司董事者需持有公司股份 500 股，或個人持有 100 股，另對外招募 400 股，這類股份招募者（稱為 promoter）總數不可多過 100 人。公司董事需負擔公司發行股份最少四分之一，即 25,000 股，而對外發行股份不可少過總數

6. 天海謙三郎編纂：《中華民國實業名鑑》，東京：東亞同文會研究編纂部，1934，頁 1267-1268。

7. 羅明佑：〈為聯華組織報告同人書（第二次報告書）〉，《影戲雜誌》，上海，第 1 卷第 10 號，1930 年 10 月 31 日，頁 45。

的 5%。以上的安排，正可回應前文提及 250,000 元的實繳資本。如 [表 1] 所示，如果何東、盧典學、羅雪甫、羅明佑、陳厚甫、黎北海、黃漪磋七人各持 500 股不變的話，則其他股東需持有 21,500 股，數目實在不少，為此造成日後的招股壓力。

第三，公司每年所得的盈利需以 10% 的回報率回饋股東，盈利的 25% 需以以下方式分配：一是 7.5% 歸股份招募者，由相關的董事決定；二是 7.5% 歸董事所有；三是 10% 歸常務董事、公司秘書和公司司庫所有。經過以上的分配後，如有剩餘的將撥入公司儲備。⁸ 換句話說，作為常務董事的羅明佑是聯華最大的持份者，他可獨自分配公司 17.5% 以上的利潤。而且，羅明佑是聯華的永遠董事和常務董事，後來改稱總理，掌握了公司的管理大權。

以上被稱為聯華發起人的何東、盧典學、羅雪甫、羅明佑、陳厚甫、黎北海、黃漪磋、黎民偉，都與香港有密切的關係。何東是香港的富商，早於 1900 年時已有百萬港元的財富，加上何東家族成員多為香港各主要洋行的買辦，在關係網絡上絕對能夠幫助聯華，令人感興趣的反而是何東為何願意出任聯華的董事長，是為投資上的興趣還是為締結另一種網絡關係？盧典學又名盧根，被稱為華南戲院大王，與羅明佑早已認識，他手上的院線有助於放映聯華拍攝的電影。⁹ 黃漪磋原是盧根的秘書，在上海經營聯業廣告公司，編譯西片字幕及出版《影戲雜誌》，對聯華電



黎民偉（左）與羅明佑（右）



何東與聯華演員：（左起）林楚楚、阮玲玉、何東、何東私人秘書韋達、何東兒子何世禮。

8. 參見《聯華影業製片印刷有限公司組織大綱和章程》，1930。

9. 陳剛：〈盧根：一個「托拉斯主義者」的電影人生〉，《電影藝術》，北京，2009 年第 4 期，頁 132。

影製作和宣傳都有幫助。羅雪甫是羅明佑的父親，先後為香港魯麟洋行經理和南洋兄弟煙草公司總經理，曾創辦華商煙草公司、昌利蓆莊、昌隆蓆莊，投資廣州大戲院、大東煙公司。¹⁰ 羅雪甫雖然沒有太多電影行業的經歷，但他曾任廣州商團副團長及國民政府外交部首任駐港簽證處處長，在政治上有一定的人脈關係。陳厚甫為德商禪臣洋行經理，曾於北洋政府時期參政。黎北海、黎民偉兄弟可謂是眾多發起人中最具有電影製作經驗的。黎北海創辦過多家電影公司，包括新世界戲院（1921年）、民新製造影畫片有限公司（1923年）、香港影片公司（1928年）、聯華影業公司（1931年）、中華製造聲默影片公司（1933年）。曾經和他合作的，也非只限羅明佑一人，還有商人利希慎和製片家唐醒圖。

無可否認，來自香港的廣東商人是聯華創辦時的主要支持者，作為公司董事長的何東，從[表2]可見，連任了兩屆。在隨後加入的幾位新董事中，不斷看到有港商的名字，如南洋兄弟煙草公司的簡玉階、虎標永安堂的胡文虎、維他奶的邵蔚

[表2] 聯華董事會第一、二屆成員

創辦招股時（1930年10月）	第一屆董事會（1930年12月）	第二屆董事會（1934年11月）
何東	何東（兼董事長）	何東（兼董事長）
盧典學	馮香泉	馮耿光
羅雪甫	陳厚甫	吳性栽
羅明佑	熊希齡	簡玉階
陳厚甫	盧典學	羅文幹
黎北海	黃漪磋	胡文虎
黃漪磋	羅文幹	羅雪甫
黎民偉	羅雪甫	江庸（又名江翊雲）
張于鳳至	戴士嘉（Lawrence H. Tasker）	黎民偉
熊希齡	馮耿光	邵蔚明
羅文幹	黎民偉	陳厚甫
馮耿光	羅明佑（兼總理）	梁維初
馮香泉	吳性栽	戴士嘉（Lawrence H. Tasker）
吳性栽	黎北海	羅明佑（兼總理）

資料來源：《聯華年鑑》（1933-1934），頁12、17。羅明佑：〈為聯華組織報告同人書（第二次報告書）〉，《影戲雜誌》，上海，第1卷第10號，1930年10月31日，頁45。

10. 〈羅雪甫先生〉，區少軒主編：《香港華僑團體總覽》，香港：國際新聞社，1947。



《聯華年鑑》(1933-1934) 載有聯華上海第一廠、第二廠及第三廠的介紹。

明、經營西藥的梁維初，可見羅明佑一直希望利用港商投資，不過真正從事電影業的董事只佔少數，創辦時是六人，第一屆董事會是七人，第二屆董事會是四人，令聯華隱藏著由外行來領導內行的問題。

正如前文所述，羅明佑是以經營華北和東北電影院的優勢來經營電影公司，成立一個製片公司的卡特爾 (cartel) 組織，結果是由黎民偉經營的上海民新影片股份有限公司作為聯華的一廠，折價入股 40,000 元；陸潔的大中華百合影片公司為二廠，折價入股 100,000 元¹¹；黎北海的香港名園攝影場為三廠，折價入股 20,000 元；但杜宇的上海影戲公司為四廠，另於北京興建五廠、重慶興建六廠。羅明佑認為，這種把廠房、機器設備等折價入股，對聯華是大利，所謂「以上各種機件生財，均完好適用。按市價及現時匯水計算，可值大洋三十餘萬元。今本公司僅共用十萬零五千元頂受之。不獨照本公司原預算不相上下，而本公司已於無形之中獲益甚鉅矣。」¹² 羅明佑坦言，選擇香港的原因在於天時、地利、人和三大條件，無論在天氣、自然景色、城市規劃，香港足以媲美美國的荷里活影城洛杉磯，可以打造為遠東的荷里活，他說：「而此埠繁榮之中堅，端賴執全球電影界牛耳之荷里活區，有荷里活于是有羅埠之繁榮，有羅埠之繁榮，于是有加里福尼亞省之繁榮。電影事業關係于地方之繁榮，豈不重且大哉？」¹³ 如羅所說，先進的中國電影事業可

11. 廠房和機器設備折價 45,000 元，另加現金 55,000 元，合共 100,000 元。

12. 羅明佑：〈為聯華組織報告同人書（第二次報告書）〉，同註 7，頁 46。

13. 羅明佑：〈電影事業與繁榮香港之關係〉，《香港華商總會月刊》，第 1 卷第 1 期，1934 年 4 月 1 日，頁 50。



羅明佑（後排中）出訪南洋



位於菲律賓馬尼拉的
聯華戲院

推動香港發展，正在急速發展中的香港可更進一步刺激電影業蓬勃發展，兩者相得益彰。根據以上的折價入股和聯合經營方法，一些甚至已開拍但尚未完成的電影，如民新的《野草閒花》（1930）、大中華百合的《逃情的哥哥》（又名《義雁情鴛》，1930），都可算入聯華的業績。¹⁴ 這種以集大匯的方式，把現成的電影企業以最短的時間湊合起來，加入組合為中國近代最大的電影企業集團，可以說是一時無兩。據余慕雲的考究，聯華成立後第一年取得不錯的成績，有利潤32,000餘元，派息5厘，第二年有所減少，只得21,400餘元，但也派息5厘。¹⁵ 聯華的實繳資本為250,000元，如果利潤是32,000元，回報率是12.8%。聯華於1930年出片三部，1931年九部，1932年17部。¹⁶ 如果以電影的部數來計算，第一年的每部影片的平均利潤約為2,700元，第二年更低，只有1,260元。聯華的成績是否可以繼續保持，對聯華來說絕對是一個挑戰。

羅明佑要解決的聯華困局

招股不足，看來是羅明佑沒有想到的，他還是積極面對，分別於1932和1934年出訪南洋和北美，務求得到海外華僑的支持，一方面注入新資本，另一方面開拓

14. 羅明佑：〈為聯華組織經過致同人報告書〉，《影戲雜誌》，上海，第1卷第9號，1930年8月31日，頁43。

15. 余慕雲：《香港電影史話（第二卷）：三十年代 1930年-1939年》，香港：次文化有限公司，1997，頁27、47。

16. 《聯華年鑑》（1934-1935），頁33。



羅明佑（左三）與關文清（左二）訪美，考察當地電影事業。

新市場，可惜效果都強差人意。從[表 2]可見，胡文虎於 1934 年成為聯華的董事，很多人都會認為胡的加入，對聯華開拓東南亞市場最有幫助。但是，羅明佑訪問南洋在前，胡文虎加入聯華在後，不能倒果為因。1932 年 7 月，羅明佑抵達越南，受到當地中華商會的歡迎。到了新加坡後，同樣得到中華總商會的支持，當地的報紙《南洋商報》大肆報道，聯華的電影《人道》（1932）、《十九路軍抗日戰史》（即《十九路軍抗日血戰史》，1932）獲得廣泛宣傳，聯華的名字在新加坡和南洋一帶響起來了。同時，除了達成與新加坡、越南、泰國、菲律賓的華資影院聯線外，還計劃在新加坡建立攝影場。1933 年 3 月，除新加坡聯華辦事處成立外，還設有一家聯華新加坡影片公司。¹⁷

1934 年 4 月，羅明佑受國民政府委託，出訪北美，以考察當地電影事業，作為今後中國電影的借鑑。羅明佑這一次是高調宣傳，出發前還拜訪香港中華總商會，受到香港華人領袖包括周壽臣、羅旭蘇、黃廣田的歡迎，讚揚他這一次的出訪，不僅是為聯華的前途鋪路，更為復興民族電影的偉大事業盡力貢獻。羅明佑遠渡重洋的目的，被概括為推銷、招股、購機三大要項，這裡所指的購機是為聯華購置有聲影片設備，以追上潮流發展的需要。¹⁸ 可惜的是，最為重要的招股始終沒有做到，「去年羅明佑曾一度週歷南洋各地，向華僑勸募新股。惟結果應募者寥寥無幾，且多數口頭答應，終未出資，故此次赴美，因該方面之華僑，尚未試過，或能徵集巨額股本也。然美洲華僑近年亦極受不景氣之壓迫，此舉恐結果亦不易有成績也。」¹⁹ 像這樣的猜測不幸言中，羅明佑無奈再度繳羽而歸。

17. 龐艷芳：〈聯華影業公司在南洋發展初探〉，《當代電影》，北京，2020 年第 10 期，頁 95-103。

18. 韋太峯：〈聯華公司總理羅明佑赴美之三件使命：推銷、招股、購機〉，《影畫》，上海，第 1 卷第 8 期，1934 年 8 月 1 日，頁 196；〈周壽臣等歡送，羅明佑出洋考察電影業，羅旭和〔蘇〕致歡送詞，羅明佑深刻批評歐片〉，《工商日報》，1934 年 4 月 10 日。

19. 韋太峯：〈聯華公司總理羅明佑赴美之三件使命：推銷、招股、購機〉，同註 18；及參見何莉華：〈在南洋失敗後 羅明佑到美國招股 解決困難只此一法〉，《電聲》，上海，第 3 卷第 15 期，1934 年 4 月 27 日，頁 290。



上海聯華影業公司總製片廠

在聯華初創時期，除了第一、二年略有盈利外，在以後的日子裡可謂是每況愈下，如論者所歸結聯華的失敗，主要因為戰亂導致經濟困難，首先是1931年九一八事變，東北淪陷，羅明佑旗下多間電影院停業；其次是1932年日本襲擊上海，聯華四廠被毀，開始了資金周轉不靈。²⁰雖然如此，羅明佑並沒有坐以待斃，反而是努力掙扎，推行過以下三次的重大改革。

第一次，因1932年聯華四廠毀於戰火，但杜宇退出，加入藝華影片公司，羅明佑不得已採果斷措施，停辦聯華北京五廠和演員養成所，解散華北電影公司，終止重慶六廠興建計劃，聯華的發展頓時由擴充改為維持。²¹

第二次，因應1932和1934年兩次海外招股失敗，聯華由「分廠制」改為「集廠制」，二廠維持不變，一廠和三廠合併，撤銷香港三廠，原來與趙樹燊合作的海外聯華計劃取消。²²香港總管理處與上海分管理處合併為總管理處，設立總製片廠，統轄一廠、二廠、三廠，分別由黎民偉、陸潔和朱石麟任廠主任。此外，在總理下設協理，由黎民偉兼任。²³由此可見聯華是不斷瘦身，通過整合來減少開支，原來行之有效的聯營制開始動搖。

第三次，1935年5月，當一廠出現危機時，聯華曾向國民政府請求援助，但遭冷漠對待，羅明佑在無法可施下，實行減薪，但遭工人反對，再持續下去只會爆發工潮。1935年12月，羅明佑宣告退出聯華。翌年7月15日，聯華易名華安，由吳性栽、吳邦藩接手，聯華名存實亡。

1930年12月27日，陸潔作為大中華百合影片公司代表赴港參加聯華影業成立大會。到港後，陸潔一方面是參加會議，另一方面是為了追討欠款。陸潔在日記中

20. 陳野：〈對黎民偉、黎北海和香港早期電影的評價——與李以莊、周承人提出的一些觀點的商榷〉，《二十一世紀》，香港中文大學中國文化研究所，網絡版總第42期，2005年9月30日9月號。

21. 員曉明：《聯華公司及其電影創作研究》，北京：中國文聯出版社，2016，頁54。

22. 〈聯華：羅明佑毀約海外聯華〉，魏君子編著：《光影裏的浪花：香港電影脈絡回憶》，香港：中華書局（香港）有限公司，2019，頁45-46。

23. 員曉明：《聯華公司及其電影創作研究》，同註21，頁55-56。

這樣記道：「羅之組織聯華，凡場址、基建設備，全為大中華、民新舊物，此外則大中華原址已在為聯華拍片，費用全由大中華籌措墊付，屢索屢推延，此次大隊人馬由滬開省港，原想為招股作宣傳，結果則投資者無多，未能如羅所願。」筆者理解的是，羅明佑儼然成為一名空心老倌，妄圖以極少數的資本去開展他的宏大事業。對於聯華薄弱的財政基礎及後出現的經濟危機，陸潔在日記中還有以下的記載：

1930年9月27日：致香港明佑信，攝製中之恒娘移作聯華片前後我方用款已多，請先匯下一萬元，我方不能再墊。

1931年2月11日：此次大隊人馬由滬開省港，原想為招股作宣傳，結果則投資者無多，未能如羅（羅明佑）所願。

1932年3月28日：邦（吳邦藩）來告，性（吳性栽）與羅所議辦法不妥，如將公司抵押與盧根，則我方所墊之款要落空。

1932年7月30日：恒記因聯安積欠片款過巨，拒絕付片。

1932年8月1日：恒記拒不付片，反追索尚未到期之片款。

1932年8月3日：訪性告經濟兜不轉，如因底片取不到而停，則損失更大。

1933年5月23日：羅再召同人開會，公佈招股失敗，經濟困難。

1933年6月26日：分處管委會，經濟無著，辦事棘手。

1934年5月1日：公司窮極，與譚商取消杭州外景。

1934年8月1日：到分處索款，陶（陶伯遜）、朱（朱石麟）云，這回無法過關，必要擱淺了。

1934年8月6日：連日分處會，無米為炊。

1934年8月10日：近與裕康談借款將成，因羅不回滬，忽拒絕出借。²⁴

到了1935年，聯華已達無款可用，極度窘迫的境界，工人隨時爆發工潮，各員工連吃飯都成問題，公司大有解散的危機，陸潔在日記中記道：

1935年4月3日：來新廠三日，覺一切事積重難返，不易整頓。下午到分處。廠雖並成，而分處對經濟卻仍然毫無辦法。

1935年4月5日：分處請款無著。

1935年5月1日：陶告，因辦事棘手，擬向羅辭經理。

1935年5月4日：上午會，為適應公司無錢周轉，佈景改少、改小、改簡。



24. 以上日記的內容均轉引自王冉：《〈陸潔日記摘存〉中的陸潔及其電影活動研究（1920-1949）》，南京藝術學院碩士論文，2015，頁13；伍俊：《聯華影業公司發展背景下的孫瑜早期電影（1930-1937）》，上海：上海交通大學出版社，2018，頁20。

- 1935年5月15日：函分處，水電費到期未付，廠中水電將斷。
- 1935年5月17日：經濟奇窘，拍戲受阻。
- 1935年5月28日：午前到分處，陶告，黎（黎民偉）剛來電話，工人昨開會要停工索欠薪。
- 1935年6月15日：分處開出期票，屢屢到期退票。
- 1935年7月12日：無錢戲停，無所事事。
- 1935年8月1日：新方案算今日開始。告陶、朱，昨發5月薪，因扣除宕欠，怨聲載道，宜謀補救。
- 1935年8月5日：因欠薪，工人怠工不受命，收發室擱置信件20天不分送。
- 1935年12月5日：斷糧，午飯只開出一半。²⁵

羅明佑的人生大轉折

以上是羅明佑所領導聯華的經歷，從1932年開始，可謂披荊斬棘，一點都不能鬆懈，更讓人吃驚的是，原來和羅明佑合作的人，一個一個地離開。先從聯華董事會成員來說，依次序離開的有：張于鳳至、盧根、黃漪磋、黎北海、熊希齡、馮香泉。張于鳳至是張學良的夫人，過去曾與羅明佑合資瀋陽電影院，不過她的名字最終沒有出現在第一屆董事會名單上，可以說是曇花一現。值得一提的是，張學良雖貴為東北軍司令，但不屬於任何國民黨的派系，當1936年西安事變爆發，與張學良有過密關係者都可能成為國民政府的打擊對象。盧根有華南戲院大王之稱。據論者所說，盧根雖為聯華股東，但不願意一直在自己的院線放映聯華影片，堅持放映利潤較高的西片。²⁶ 盧根和聯華一樣，處於三十年代動盪不安的局勢，他旗下的院線或被戰火摧毀或遭停業，最後因資不抵債，於1935年破產。黃漪磋離開聯華後，加入由溫宗堯籌辦的中國影業股份有限公司任董事。²⁷ 黎北海與羅明佑也曾出現衝突，主要因為在拍電影《賢婦》時大家意見不合，黎離開後由攝影師羅永祥接替其位置。²⁸

對於以上數人先後離開聯華，目前沒有看到任何資料顯示羅明佑是覺得惋惜的。羅明佑是聯華最高的領導者，有不少論者認為聯華的衰敗與羅明佑的個人性格和處事方式很有關係。1936年9月4日《廣州民國日報》曾有撰文討論聯華失敗的原因，歸結為以下三點：一者，聯華於製片和人事管理兩方面都缺乏科學；二者，聯

25. 轉引自王冉：《〈陸潔日記摘存〉中的陸潔及其電影活動研究（1920-1949）》，同註24，頁13。

26. 郭海燕：《聯華影業公司探析》，上海：東方出版中心，2017，頁300-301。

27. 有論者認為黃漪磋是電影界的「石友三」，把出賣朋友看成易事。黃原為盧根秘書，先背叛盧，加入羅明佑陣營，繼而出賣羅而加入溫宗堯經營的電影公司，見慕維通：〈電影界之石友三，倒戈將軍第一公司黃漪磋〉，《開麥拉》，上海，第82期，1932。

28. 火龍：〈聯華香港廠製片結束之前前後後，黎北海與羅明佑爭意見〉，《電聲》，上海，第3卷第48期，1934年12月14日，頁944；郭海燕：《聯華影業公司探析》，同註26，頁302。

華旗下各廠在電影製作方面意見不協調；三者，沒有及時迎合有聲電影的發展。²⁹曾經和羅明佑合作的著名導演關文清則認為羅明佑辦事過於獨裁，他說：

……片子既然賺錢，為甚麼公司的經濟弄得這樣糟呢？追根問底，理由實在於管理不善。開銷太大，出品太少，資本逐漸「陰乾」。……製片人和導演們皆取「在精不在多」的政策。所謂「在精」，就是多化本錢，拖長時間，因為資本是公司出，名譽是自己得。故此，每一導演，每年最多出片一兩部，有位導演甚至兩年始完成一部，而公司的職演員，有六七十名，個個都是長期支薪，以出品這樣少，來支持這樣大的機構，那有不「陰乾」的道理？……羅氏在這方面，也不能例外。公司的大權在手，下意識地，亦不免有「寡人」以及「孤王」的作風。他有兩重風格：一種是嚴肅，一種是散漫。³⁰

對於羅明佑經營聯華的手法，陸潔亦在日記中談到羅明佑的個性和辦事風格，完全吻合以上關文清的說法，羅與別人爆發衝突已不是稀奇事：

1932年1月26日：羅之新計劃為要求二廠年出十二片，經在廠中商議後，午去，二廠同人不願粗製濫造，十二片不可能。

1932年10月31日：分出訪羅，詢問公司今後計劃，所言空空洞洞，並無實際辦法。

1932年11月11日：此君言而無信，肯定仍是一句空話。

1933年5月8日：朱言，羅誇大狂，不說實話，不易與共事。

1935年6月29日：黎在羅室與羅大爭吵，下午開會，羅提七月一日起徹底分兩組製片，黎與我各主持一組。

1935年7月13日：上午幹部會議，羅宣佈九項辦法，維持原組織，黎大冒肝火，謂九項辦法中之職務系統圖形似一把手槍，象徵自殺，散會後有人告，連日黎與羅吵，黎要求廠中全權，羅不允，故吵之不已。

1935年11月5日：邦對朱言，不遇英主，亡於集中之後，不勝痛心。

1935年12月6日：邦告，朱言，羅昏而不庸，陸庸而不昏，黎大昏大庸，金（金擎宇）中昏中庸，高小昏小庸。³¹

對於把不同製作路線和風格的影廠統合起來，導演孫瑜也認為是弊端甚多，他說：「我在聯華編輯部寫完了《野玫瑰》劇本後，曾因在聯華公司各廠的導演分配計劃和我的工作地點上，和羅明佑總經理及一廠黎民偉經理，發生過一場相當激烈的爭執。……又因二廠拍攝的《義雁情鴛》、《愛慾之爭》、《心疼》等幾部影片賣

29. 萍生：〈影壇之淚〉，《廣州民國日報》，廣州，1936年9月4日。此剪報為香港電影資料館黃夏柏先生提供，謹表謝意。

30. 關文清：《中國銀壇外史》，香港：廣角鏡出版社，1976，頁130-132。

31. 轉引自王冉：《〈陸潔日記摘存〉中的陸潔及其電影活動研究（1920-1949）》，同註24，頁14-15；伍俊：《聯華影業公司發展背景下的孫瑜早期電影（1930-1937）》，同註24，頁32。

座稍差，就處處抬高一廠，輕視二廠，使我甚感不平。」³² 羅明佑於電影事業所遭遇的挫折，促使他把精力投在另外的方面。據考證，羅明佑是於 1933 年 9 月 17 日在香港中華基督教會合一堂受洗，並從 1938 年起在港經營基督教真光影片公司，資本 100,000 元。³³ 這會讓人質疑資金是從何而來？羅明佑是如何判斷把資源和精力投放在宗教而非一直經營多年的電影事業？令筆者感到興趣的是，羅明佑並沒有像其他影人一樣，利用上海租界的庇護，繼續進行他的電影活動。與之相反的是，他是有意迴避上海，選擇在香港用另一個名字「羅履信」來度過他的退隱生活。

二次大戰結束後，羅明佑曾重新振興他的電影事業，在廣州經營過電影院，雖然時間短暫，但也沒有計劃要返回上海。³⁴ 筆者認為他對國民黨政權有所保留，雖然他的叔父羅文幹曾任國民政府的外交部長，但顯然羅文幹不屬於主要的國民黨派系，他的政治生涯早於 1930 年代結束。³⁵ 雖然他一直是聯華的董事，但當他於 1933 年辭職後，基本上沒有很大的影響力來支持聯華重拾榮光。1949 年後，羅明佑也沒有像其他影人追隨國民黨到台灣定居。令他再度興奮的反而是宗教生活，他把餘生的精力都貢獻給教會，結合了基督教真理和中國傳統思想，首創「影音佈道」，利用電影來宣教。³⁶ 羅明佑在戰時迴避上海，在戰後迴避台灣，以香港為家，一再表達他的特立獨行的個性和行事風格。

1950 年 1 月 16 日，黎民偉以聯華股東身份致函香港政府，表示公司業務已經徹底停頓，將無法履行一般公司所需負擔的法律責任。³⁷ 同年 4 月 21 日，居於上海的金擎宇以聯華在滬代理人身份致函香港中國影業聯營公司，確認聯華在上海的業務經已全部停頓，函件中謂：

查敝公司自抗戰時即停業，直至勝利期間，雖經一度籌備回復，但因製片廠一度被崑崙、文華等片場佔用，地方未能收回自用，正在交涉中。又值解放迄今，並無營業，皆有案可稽，……。³⁸

香港政府隨後於 1956 年 2 月 17 日宣佈聯華正式解散，聯華在香港的歷史亦因此告終。



32. 孫瑜：《銀海泛舟：回憶我的一生》，上海：上海文藝出版社，1987，頁 87-88。
33. 黃彩蓮：〈羅明佑（1900-1967）〉，李金強主編：《香港教會人物傳（香港華人基督教聯會百週年誌慶系列）：一九一五至二零一五》，香港：香港華人基督教聯會，2014，頁 383-386。
34. 本刊記者：〈羅明佑先生談電影復興問題〉，《中國電影》（香港），第 1 期，1946 年 9 月，頁 4-5。
35. 對於羅文幹高潮起伏的政治生涯，可參見劉宜慶：〈政學兩界中的羅文幹〉，《同舟共進》，廣東，2016 年第 2 期，頁 69-74；黃振威：《番書與黃龍——香港皇仁書院華人精英與近代中國》，香港：中華書局（香港）有限公司，2019，頁 456-492。
36. 參見羅明佑：〈因果報應〉，《提倡道德運動特刊》，香港：灣仔街坊福利會，1963，頁 25；羅徵恒：〈羅明佑的神、國和家〉，《當代電影》，北京，2008 年第 1 期，頁 49；王萬堯：〈晚年羅明佑在香港的電影活動——兼對影片《重生》的考察〉，《電影藝術》，北京，2018 年第 1 期，頁 124-128。
37. 香港政府公司註冊處藏，《聯華影業製片印刷有限公司解散文件》，1956 年 2 月 17 日。
38. 金擎宇致函香港中國影業聯營公司，1950 年 4 月 21 日，收入同上註《聯華影業製片印刷有限公司解散文件》。

小結

1920至1930年代是中國電影業的黃金發展時期，但受到中日戰爭和國民政府高壓統治的影響，令到本來略有成績的中國第一家電影托拉斯聯華迅速走向下坡。聯華的經營者羅明佑不惜努力，嘗試把美國荷里活經營電影的模式引進到中國，務求把「聯營制」發揚光大，甚至把香港打造成遠東的荷里活，打破荷里活影片在中國市場的壟斷地位。很可惜，這個宏大的「聯營制」只是曇花一現。當「聯營制」的優點尚待發揮時，缺點便已充分浮現了。在聯華不同影廠之間，都出現過意見不合的問題，面對這一考驗，羅明佑本來以融合為目的的「聯營制」頓時失去作用，最後只可變成無意義的統合。在無可奈何的情況底下，羅明佑只可以把分廠改成總廠，把規模縮小，以盡量減少開支。

羅明佑缺乏的不僅是充裕的資金，他本人雖然是能言善辯，但恰恰沒有辦法解決好聯華所要面對的管理和人事上的問題，本來和他合作的人，一個一個地離開。筆者同意公孫魯對他給予的評價：「他從事電影事業，並不以影片作商品，從事宗教工作，也不是以傳教為串鈴，而是志願的用自己的錢來傳教，這一種純正的目的，是前後貫徹〔徹〕的。」³⁹綜合而論，聯華本來的創辦目的是加盟的電影公司越多，資本則越大，匯聚的人才也越為鼎盛，可惜羅明佑都不能充分把握，控制不了逐漸走下坡的局面，使原來的優勢變為頹勢，最終逃不出解散的厄運，聯華於1956年正式結束。



39. 公孫魯：〈發起中國影業革命的聯華公司〉，《中國電影史話》（第二集），香港：南天書業公司，1962，頁2。

由合縱到連橫

—— 淺談天一港廠與
南洋影片公司的生意經

吳君玉

吳君玉，香港電影資料館一級助理館長（研究及編輯）。

邵氏四兄弟



邵醉翁



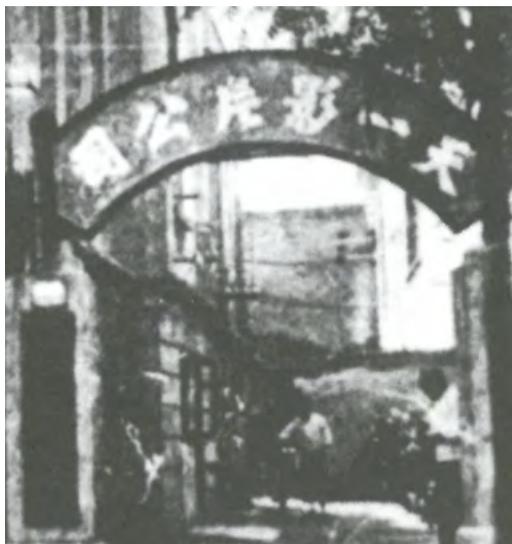
(左起) 邵邨人、邵仁枚、邵逸夫

引言

邵氏四兄弟邵醉翁、邵邨人、邵仁枚、邵逸夫自上世紀二十年代開始在上海、香港、新加坡等地成立的多間電影公司，包括天一、南洋、邵氏父子、邵氏兄弟等，先後成為華語電影界中地位舉足輕重的電影公司。而於1925年在上海成立的天一影片公司，可說是其後邵氏兄弟電影事業的重要基石。上海天一發軔於二十年代中默片面世初期，經營策略以「成本低、製作快、產量多」¹為綱領，其後邵氏四兄弟更以跨地域的分工方式：邵醉翁、邵邨人坐鎮上海天一，邵仁枚、邵逸夫兩兄弟則先後經營海星電影公司及邵氏兄弟公司，在南洋一帶開拓發行網絡，採用「垂直整合」²的運作模式，包辦製作、發行、上映的三大環節，達致在這模式下所能發揮的最大效益。

早於默片時期，天一已以其迎合大眾口味的拍片方針取得一定的商業成功，足與明星影片股份有限公司、聯華影業公司鼎足而立。及至聲片技術面世，天一積極開發有關技術，開始使用蠟盤收音方法，1930年拍攝了短片《鐘聲》，但此片於同年7月一場火災中被燒毀，令翌年3月上映、由明星公司出品的《歌女紅牡丹》(1931)成為中國首部聲片。儘管天一失落了出品首部聲片的美譽，但天一仍是早著先機，在《鐘聲》被燒毀後便趕緊試製「片上發聲」有聲片，斥資從美國延聘收音技術人員來滬拍片，最終於1931年10月推出首部片上發聲的影片《歌場春色》，隨後更派員偷學美國錄音師的技術及設備裝製技術，終在1932年組裝出自家擁有的錄音設備。³此後天一繼續大拍其商業片之餘，亦一度出品了好一些摻入進步意識的電

-
1. 鍾寶賢：〈兄弟企業的工業轉變——邵氏兄弟和邵氏機構〉，黃愛玲編：《邵氏電影初探》，香港：香港電影資料館，2003，頁3。
 2. 同上註，頁1。
 3. 周承人：〈上海天一影片公司與香港早期電影〉，黃愛玲編：《邵氏電影初探》，同註1，頁23；另詳參周斌主編，周倩雯著：《天一影片公司探析》，上海：東方出版中心，2017，頁117-120。



邵氏兄弟在上海成立天一影片公司



《白金龍》(1933) 由薛覺先主演

影⁴；由創立至1937年，總產量過百部⁵，是國內少數能同樣屹立於默片和聲片的大電影公司之一。

邵氏兄弟與香港電影的因緣源於早期粵語聲片之一《白金龍》(1933)。1933年上海天一與粵劇名伶薛覺先合作，將其首本名劇《白金龍》搬上銀幕，風行省港及海外。之後天一便覷準粵語片市場的商機，不但在1934年再與薛覺先合作拍攝《歌台艷史》(1934)，並於同年到香港設立天一分廠，改拍粵語片，其後更逐漸將電影製作的陣地由上海轉移至香港。然而，天一港廠的發展並不如預期中順利。最初是由老二邵邨人及老三邵仁枚領軍開拍首部電影《哥哥我負你》(1935)，但由於技術上的誤差，掌舵者便改由擁有豐富拍片經驗的老大邵醉翁南下兼任，但歷時只是短短兩年時間，在1936年天一港廠便經歷兩次火災，而邵醉翁的統領地位旋即被動搖。邵醉翁同年退下火線，天一亦易幟為南洋影片公司，並由邵邨人於翌年年底正式掌舵。邵邨人主理下的南洋公司，就出品數量，表面看來在佔港片總數的比例上並不比天一港廠有很顯著的增加(見[表1])，但卻成功透過片廠的租賃優惠制度，橫向地扶植一些小型的電影公司，確保南洋市場的片源供應，大幅度擴展戰前「邵氏電影」的版圖，直至戰火於1941年蔓延至香港為止。本文旨在透過梳理報刊記載，追溯戰前這兩家在香港影壇先後佔有重要席位的電影公司的發展，探討其因時就勢而推行的經營策略及當中的演變。

4. 程季華主編：《中國電影發展史（第一卷）》，北京：中國電影出版社，2012〔1963〕，頁281-285。

5. 參考中國電影藝術研究中心、中國電影資料館編：《中國影片大典 故事片·戲曲片(1905-1930)》，北京：中國電影出版社，1996；中國電影藝術研究中心、中國電影資料館編：《中國影片大典 故事片·戲曲片(1931-1949.9)》，北京：中國電影出版社，2005。

[表 1] 戰前天一港廠、南華、南洋出品電影數目佔港片總數百份比

	港片產量總數	天一	南華（邵仁枚）	南洋	邵氏電影總數（佔%）
1934	14	1	-	-	1 (7%)
1935	31	9	-	-	9 (29%)
1936	48	7	2	-	9 (19%)
1937	86	1	-	18	19 (22%)
1938	86	3	-	16	19 (22%)
1939	127	1	-	12	13 (10%)
1940	90	-	-	13	13 (14%)
1941	80	-	-	15	15 (19%)
合計	562	22	2	74	98 (17%)

設立天一港廠的源起

早於 1932 年，邵醉翁便窺見華南地區市場，開始涉足拍攝粵語聲片。⁶ 1933 年，上海天一出品的《追求》，由裘芸香導演、及有香港背景的黎明暉主演，「採取國語對白和粵語對白雙語拍攝」⁷。當年有報道指，《追求》在華南地區賣座不俗，「一到港粵，便大賣滿座，收入已達三四萬，生意興隆均老闆眼光過人有以致之」⁸。而《追求》與天一跟薛覺先合作拍攝、在省港和南洋一帶空前賣座的《白金龍》都標誌了邵醉翁商業眼光的準繩：「《追求》片之投機，《白金龍》片之迎合粵人心理，極可見其營業手腕之高人一着也。」⁹

然而在上海拍攝粵語片終究非長久之計，而且因當時中央電影檢查委員會設有禁拍粵語片的法令，電影公司不能公然拍攝粵語片¹⁰，因此若能在港設廠拍攝粵語片便能享得不用向電檢會送檢，而能「直接在華南及南洋方面開映」¹¹之便。當年長期為邵氏四兄弟工作的沈吉誠（筆名老吉）曾撰文闡述天一在港設分廠是為了方便拍攝粵語片：「邵仁枚與邵逸夫的腦筋真靈，他們知道，拍粵語片，不能單靠薛唐〔指唐雪卿〕兩人，因此之故，如果要多拍粵語片，非在香港自設片場不可，尤其是香港多的是粵劇舞台老倌以及粵片演員，同時，香港是無稅口岸，拍片的成本，又可以大大的減低」。¹²

在上述客觀條件的考慮以外，當年更有文章指出天一在港設廠，是由於邵氏兄弟內部不和：「執有南洋發行大權」的三弟（仁枚）不滿大哥邵醉翁主理的天一製



6. 參見本書「上篇」程美寶、葉銳洪：〈「啞片乎抑響片乎？」二十世紀三十年代有聲電影在華的引進、生產與迴響〉一文，頁 22-23。
7. 周倩雯：〈論天一影片公司的經營策略（1933-1937）〉，《電影新作》，上海，第 1 期，2015，頁 62。
8. 〈《追求》在華南暢銷〉，「國片界花絮」，《玲瓏》，上海，第 3 卷第 14 期，1933 年 5 月 10 日，頁 628。
9. 〈天一謀在香港建攝映場〉，《伶星》，廣州，第 95 期，1934 年 6 月 8 日，頁 23-24。
10. 同上註，頁 24。
11. 黃維：〈香港國產電影界之活躍 聯華天一全球相繼成立〉，《影畫》，上海，第 1 卷第 6 期，1934 年 7 月 18 日，頁 152-153。
12. 老吉：〈邵醉翁與薛覺先〉，《大成》，第 19 期，1975 年 6 月 1 日，頁 63。

作水平低劣，決意另起爐灶：「觀眾一面受了經濟的壓迫，一面在無形中又有了觀影的訓練而提高了自己的程度，於是他們就開始排斥低級趣味的劣片，於是天一影片的出路便受了重大的影響。邵醉翁的三弟仁枚是天一駐新加坡的經理，頭腦較新，他看出天一的海外市場衰落完全是出品不精的緣故，所以幾次三番的寫信回來，勸他哥哥不要再要自任導演，再捧陳玉梅做皇后或主演什麼影片因為南洋的觀眾一看見他們兩位的名字就興奮不起來。為天一的前途計，應該立即提拔新演員，聘請名導演……可是始終說不服老大哥固執的心地……二弟三弟乃決然另起爐灶到香港去發展了。」¹³ 當年更有消息指出天一港廠與上海天一實質關聯不大：「聽說這分公司在經濟方面，與上海的天一是沒有關係的。」¹⁴

究竟天一港廠的成立是邵氏兄弟共同協商的成果，抑或是由於兄弟不和而造成，局外人難以揣測，但香港具備出產並方便行銷粵語片的客觀條件卻是不爭的事實，而在商言商，既然南洋市場對粵語片需求甚殷，而且在香港將比在廣州設分廠更便於避開電影檢查的關卡，天一在港設分廠可說不失為一個良策。

設廠、運送器材到港及部署

天一港廠的興建，始自 1934 年中，最先領軍來港主理的是邵仁枚和打理上海天一全盤帳目的邵邨人。據報章報道，邵仁枚於 5 月 5 日抵港，一同來港的有「前霍士公司某西人，充任機師之職」¹⁵，亦有報道指「延聘西人技師兩名，現寓半島酒店，房金每月十八元」¹⁶；另一方面，駐港代表亦已到上海去帶同大部分工作人員及攝影場工具，並於 6 月 7 日返港，「以導演《白金龍》名噪一時的導演員湯曉丹，也同時南來」。¹⁷

此時製片場已經興工，港廠選址於九龍土瓜灣北帝街 42 號，由天一向業主租下廠房，按月租金八百元，機件是邵仁枚由新加坡帶來，製片方針「將以代攝為主，所以只要有一部份技術人員，不必另請演員云。」¹⁸ 當中提到的「代攝為主」與上海天一主事人邵醉翁喜獨攬製作大權的作風可謂背道而馳，這很可能是邵老二、老三開設港廠的本意，但其後隨著邵醉翁來港主導了製片方針，這計劃只能擱置，直至兩年後南洋公司成立後才能實施。

13. 天翁：〈天一公司內部分裂〉，《電聲》，上海，第 3 年第 32 期，1934 年 8 月 24 日，頁 625。另參見關慧芯：〈邵氏電影的戰前歲月〉，陳曾寧編：《迴盪戰前銀光夢》，香港：睇戲喇喂，2020，頁 38。

14. 黃維：〈香港國產電影界之活躍 聯華天一全球相繼成立〉，同註 11，頁 153。

15. 路遜：〈銀壇新聞〉，《工商日報》，1934 年 6 月 20 日。

16. 鼎鼎：〈天一在香港的新發展〉，《電聲》，上海，第 3 年第 23 期，1934 年 6 月 22 日，頁 445。

17. 路遜：〈銀壇新聞〉，同註 15。

18. 鼎鼎：〈天一在香港的新發展〉，同註 16。另有說租金為五百元（見老吉：〈邵醉翁與薛覺先〉，同註 12）、六百元（見五梅：〈邵醉翁整頓港天一〉，《電聲》，上海，第 3 年第 44 期，1934 年 11 月 16 日，頁 871）。

天一港廠拍片波折重重

天一港廠成立之後，首部開拍的電影《哥哥我負你》，由湯曉丹導演，曾拍攝另一部最早期粵語片《歌侶情潮》（1933）的胡蝶影主演，當時聲片技術尚處於摸索階段，開拍前已連夜試驗收音¹⁹。到了1934年7月14日電影開拍時，收音之職甚至不假他人之手，先後由公司老闆親自上陣：「邵邨人仁枚昆仲，導往參觀攝影場各部，右場蓋搭西式服室佈景，外連會客堂，佈置頗富麗，攝影用具遍置周圍，前後上下攝影光燈十餘……胡蝶影女士以富家女裝束與其乳娘對白，青年導演湯曉丹君指揮表演，仁枚君忙於收音，西人『卡路』時時配光對鏡。」該報道更指港廠沖片房、印片房、放映房、辦公處等的佈置亦即將在數日內竣工，並預計該片於8月尾拍竣，9月中旬當可在高陞放映。²⁰

然而，《哥哥我負你》於9月上旬拍竣後²¹，並未即時獲安排上映。事緣當時邵仁枚看後認為水平欠佳，於是將影片雪藏，並致函向身在上海的大哥邵醉翁報告²²，因而有了之後邵醉翁轉移陣地來香港拍片，邵邨人返回上海打理影片發行的業務。

在《哥哥我負你》拍竣，但邵醉翁尚未抵港之際，天一港廠開拍第二部電影，就是由名伶白駒榮主演、改編其同名首本戲的《泣荊花》（1934）。1934年10月有作者記述了這一段天一港廠的製作真空期：「在那部《哥哥我負你》攝製完竣之後，天一公司的製片場寂靜了很久的時候，空氣也鬆散多了，製片場裡的職員，便時常在籃球場上拋拋籃球……」隨著《泣荊花》的開拍，這一片「沉靜」一掃而空：「粵劇小生王白駒榮帶領着人馬到了馬頭角，天一公司攝影場的空氣馬上緊張起來，



《泣荊花》（1934）後發先至，成為天一港廠出品的首部電影。（左起：胡蝶影、白駒榮）

19. 路遜：〈銀訊〉，《工商日報》，1934年6月30日。

20. 吉誠：〈《哥哥我負你》開鏡參觀記〉，《工商日報》，1934年7月18日。

21. 劍劍：〈天一港廠訪問歸來〉，《伶星》，廣州，第101期，1934年9月10日，頁14。

22. 老吉：〈邵醉翁與薛覺先〉，同註12，頁64；原文指邵仁枚將《哥哥我負你》水平欠佳一事向大哥及二哥報告，但當時邵邨人亦有在港參與製作，因此他應較邵醉翁得知更多內情。

沉靜的導演湯曉丹這時有點兒不沉靜了，在一張雪白的紙上繪畫了幾個家庭景的輪廓，交給佈景的木匠……」攝影師是在上海天一拍攝過《似水流年》（1934）、《王先生》（1934）的高廷璋，而邵邨人和邵仁枚，除了擔任監製，更負責收音的工作：「每個鏡頭都有很長的時候，而且在沒有搖動開末拉之前，先要試試收音的清楚不清楚……於是三先生仁枚老是跑進泡〔跑〕出般地沒有停腳的空暇，而二先生村〔邨〕人的兩個耳朵，却整天地沒有離關〔開〕那個收音器……」²³

從上述的報道，可見邵邨人、邵仁枚寧願放下他們本來擅長的發行和財務，親力親為地投入收音工作，也不願假手於人，他們的謹慎，大抵與當時收音技術所費十分昂貴而必須保密有關係。但他們雖然戮力嘗試掌握聲片技術，收音效果仍是差強人意，不得不退下火線，從上海請來較他們更熟悉製作的大哥邵醉翁接管天一港廠這兩個拍攝計劃。據報章報道，邵醉翁於1934年10月24日與妻子陳玉梅南下，帶同「上海較佳之收音機」為《泣荊花》換機收音，並改革攝影場，而他的兒子邵維鶴亦會於11月2日到港，為《泣荊花》收音；港廠亦擬找上海天一的導演姜起鳳、洪濟（即洪仲豪）拍攝新片。²⁴

邵醉翁南下接管天一港廠

邵醉翁甫抵港後便投入《泣荊花》的拍攝，經他整頓之後，老闆們已不用做收音工作，他與邵仁枚一同在拍攝現場指導演員²⁵。而曾為《泣荊花》擔任導演的湯曉丹最後亦被除名，影片最終標明由邵醉翁、邵仁枚合導，於1934年12月28日公映，後發先至，成為天一出品的首部電影，並再次成功借助名伶效應，打響頭炮。

1934年年底，天一港廠找來薛覺先與其妻唐雪卿開拍他倆合演的第四部天一電影《毒玫瑰》（1937）（頭三部是前述的《白金龍》、《歌台艷史》，以及同為上海天一出品的《璇宮艷史》〔1934〕），不到兩星期便完成；本擬在翌年2月4日大年初一公映，不料卻因涉侵權官司，延至1937年12月才在香港解禁公映（此片於1935年易名為《紅玫瑰》在廣州公映）。²⁶

至於之前遭雪藏的《哥哥我負你》，邵醉翁看過後，認為有一部分收音未妥，擬於《毒玫瑰》拍完後即開始補拍，並欲邀胡蝶影、葉弗弱、何湘子、新馬師曾一同赴滬在總廠補拍；但何、新馬二人不允同行，因而改請麥嘯霞代何湘子、劉克宣代新馬師曾，後幾經轉折，《哥哥我負你》最終在香港補拍完成，原先何湘子、新馬師曾的戲份由成則鳴、林坤山飾演。²⁷經過多番阻延，《哥哥我負你》於1935

23. 秋聲：〈《泣荊花》開拍記〉，《工商日報》，1934年10月13日。

24. 五梅：〈邵醉翁整頓港天一〉，同註18。

25. 〈拍攝《泣荊花》記〉，《工商日報》，1934年11月10日。

26. 老吉：〈邵邨人到香港〉，《大成》，第22期，1975年9月1日，頁66-67。

27. 〈《哥哥我負你》作三次風波〉，《伶星》，廣州，第109期，1935年1月14日。至於文中所提到的成則鳴，是否即是後來該片主演者之一成志城則屬未知。

《毒玫瑰》(1937) 由薛覺先(右)、唐雪卿(左)夫婦合演。



年2月14日公映，導演由湯曉丹易為邵醉翁，成為天一港廠出品的第二部電影。而根據故事橋段、導演（湯曉丹）及演員的陣容（新馬師曾、胡蝶影、葉弗弱、何湘子）來看，天一港廠出品、於1936年3月12日上映的《美滿姻緣》，很有可能是將原先新馬師曾和何湘子等演出《哥哥我負你》時所拍下的影片素材剪輯並補拍而成的，而之後天一港廠亦沒有再聘請湯曉丹拍片。湯曉丹自離開天一港廠之後，首先為上海藝華影業公司在香港導演了《糊塗外父》（1935），繼而為南粵影片公司、大觀聲片有限公司等拍片，並拍了《小廣東》（羅志雄合導，1940）、《民族的吼聲》（1941）等著名抗戰電影。

天一港廠由邵醉翁接掌後，發展一度平穩。1934年底港廠擴充，租了隔鄰第二廠一座，上下兩層²⁸，其後天一便開拍第四部電影——喜劇片《鄉下佬遊埠》，影片在1935年上映時，在香港和星馬均取得票房佳績，由於成本輕，為天一帶來豐厚利潤²⁹。同年天一便開拍續集及第三集。另一方面，天一港廠亦積極招兵買馬，在1935年3月初登報招考男女演員³⁰，由「總理邵醉翁監考，導演湯曉丹等主考」³¹，並傳出由薛覺先、唐雪卿夫婦推薦演出《鄉下佬遊埠》的梁雪霏，將被天一羅致成為基本演員的消息³²。

1935年5月16日，邵醉翁以上海天一影片公司主人的身份赴新加坡考察，當地報章指他去年赴港辦天一港廠，「現香港分廠基礎經已鞏固」，現有在星洲開設天一南洋分廠之意。³³今次邵醉翁南遊可說是標誌著他在天一港廠的領導地位已

28. 〈天一港廠又一擴史〉，《南強日報》，1934年11月13日。

29. 老吉：〈邵醉翁智鬥林坤山〉，《大成》，第20期，1975年7月1日，頁61。

30. 「天一影片公司港廠招考男女演員」啟事，《工商晚報》，1935年3月3日。

31. 〈天一招考演員發表〉，《華字日報》，1935年3月27日。

32. 〈影星崔冰玉失蹤說〉，《華字日報》，1935年4月13日。

33. 〈邵醉翁乘意郵明晨抵步〉，《南洋商報》，新加坡，1935年5月15日。

穩固下來，報章報道更特意介紹他的導演身份，指他在港逗留三個月已導演聲片共五部（依開拍次序應為《泣荊花》、《毒玫瑰》、《哥哥我負你》、《鄉下佬遊埠》〔1935〕、《生活》〔1935〕）。³⁴

自從港廠投產之後，天一的上海總廠逐漸減少製片，只有零星製作。為應付港廠出品的戲院檔期，上海總廠的幕後班底亦調至香港，例如文逸民、范雪朋、魏鵬飛、葛福榮等於1935年8月已到港，協助進行第二組拍攝。³⁵而鑑於「上海之不景氣，實無利可圖，所以已經盤算好，決定整個搬到香港去」，只留七個人來鎮守大本營。³⁶

邵醉翁接掌天一港廠後開拍多部新片，於1935年出品了九部電影，幾乎佔是年香港電影產量的三成，當中除了《夜弔白芙蓉》是由文逸民執導之外，其餘八部片更是全部由邵醉翁導演；是年出品包括改編自粵劇名伶首本戲的影片（如桂名揚主演的《夜弔白芙蓉》和《火燒阿房宮》）、一連三集的喜劇《鄉下佬遊埠》系列，以及將上海天一舊作重拍、取材自民間故事的電影（《梁山伯祝英台》〔前、後集〕），此外還有都市言情片（《生活》）等，從題材上反映出邵醉翁一貫迎合大眾口味並偏向保守的作風。

踏入1936年，天一港廠出品的題材漸見變化，既有參考外國影片拍成的《密室怪人》，亦有題材較正面的《廣州一婦人》和具南方地域特色的《蛋家妹》。這一年邵醉翁則只導演了《廣州一婦人》，其餘幾部，除了標明是湯曉丹執導的《美滿姻緣》外，都是由文逸民導演。

對天一港廠的重大打擊：兩次火災

然而天一港廠只是經歷短短未及兩年的順遂日子，於1936年6月29日發生祝融之災，面臨停產危機。當日起火地點是五間製片房，包括沖片房、印片房、曬片房、駁片房、試影場，疑因電線泄火或天氣過熱而令影片菲林起火所致。是次火災燒毀了《女性之光》（1937）、《博愛》（1936）、《天良》、《新生路》（又名《新生命》）、《模範家庭》五套底片，及《天良》、《博愛》子片兩套，以及《續白金龍》（1937）底片三千尺、《兩個頑皮小孩》底片四千尺、印片機兩架、放映機及攝片機各一架³⁷，以及未拍之底片三千尺，損失估計達五萬元；而由於保險不肯承保，是次損失無從索償。³⁸

34. 〈邵醉翁陳玉梅訪問記〉，《南洋商報》，新加坡，1935年5月17日。

35. 成言：〈八月份香港影壇紀事〉，《電聲》，上海，第4年第36期，1935年9月6日，頁748。

36. 〈天一遷〉，「包羅萬象」，《影舞新聞》，上海，第1年第11期，1935年9月10日，頁9。

37. 〈天一公司 製片房五間昨被焚〉，《華字日報》，1936年6月30日。

38. 肥者：〈天一港製片廠突遭回祿〉，《電聲》，上海，第5年第27期，1936年7月10日，頁644。



《女性之光》（1937，左圖：李綺年）和《續白金龍》（1937，右圖左起：黃曼梨、薛覺先）同於天一港廠的兩次火災中被焚毀，後改由南洋影片公司重拍及出品。

其後天一迅速反應，數日後便在報刊刊登啟事，表示約一星期後可以繼續製片工作。³⁹ 並隨即將總廠拍攝器材從上海運送來港⁴⁰，日夜分數組重新攝製被焚的《博愛》、《女性之光》、《天良》、《新生命》、《模範家庭》等影片⁴¹。但復工後僅只約一個月，天一港廠於8月6日經歷第二次火災，而這一次較第一次火災帶來的衝擊更為深遠。這次起火的地點是天一貯片倉，不但焚去重拍竣工的《續白金龍》、《女性之光》、《新生命》，更焚去天一之前攝製的十多部片的底片，當中包括邵氏兄弟以南華影片公司名義出品的《馬介甫》⁴²，每部成本為一萬元計，損失約十萬元；而起火原因則懷疑是有人縱火⁴³。

有傳第二次祝融之災來臨前，天一早因西南政局變動，加上「邵醉翁深恐中央勢力直達華南後，粵語聲片不能立足」，而計劃停止拍片，不料再遭逢火災，天一遂將港廠事務草草結束。邵醉翁於1936年8月攜同夫人陳玉梅回上海，文逸民、范雪朋、魏鵬飛（時任劇務主任）、葛福榮等人亦因合同期滿與他們一同返滬⁴⁴，而邵醉翁掌管天一港廠的時期至此告一段落，之前被焚毀的《女性之光》和《續白金龍》後來改由南洋影片公司重拍及出品。及至1937年上海發生「八一三事變」後，邵醉翁來港復興天一港廠⁴⁵，並於1938至1939年間出品了數部電影，包括《飛將軍》（1938）、《太平洋上的風雲》（1938）、《叱咤風雲》（1938）、《破鏡重圓》（1939），但不久便偃旗息鼓。

39. 〈天一港廠啟事〉，《循環日報》，1936年7月2日。

40. 〈天一港廠續拍新片〉，《華字日報》，1936年7月16日。

41. 〈天一港廠恢復工作〉，《華字日報》，1936年7月20日。

42. 〈《火燒阿房宮》之燼重燃 天一片場昨午又閉門失火〉，《工商日報》，1936年8月7日。

43. 〈天一影片公司 貯片倉昨午又被焚〉，《華字日報》，1936年8月7日。

44. 〈粵語聲片不能立足 天一港廠草草結束〉，《電聲》，上海，第5年第33期，1936年8月21日，頁825。

45. 〈香港影片公司的今昔〉，《電聲》，上海，第8年第7期，1939年2月3日，頁358。



1937年，邵醉翁來港復興天一港廠，出品了《太平洋上的風雲》（1938）等電影。（左起：李綺年、陳天縱、侯曜）

南洋初期的製片策略

天一港廠發生第二度火災後兩個月，1936年10至11月陸續傳來消息，指天一港廠改組成南洋影片公司，由邵仁枚暫任管理人，並由他帶同三位導演南下，包括文逸民、高梨痕、洪濟。⁴⁶在邵仁枚主持下，製片籌備工作積極進行，包括「耗銀七千，訂購全副有聲機械」，會從美國運抵，以及羅致演員。⁴⁷南洋初期製作取材仍較保守，首兩部《鄉下佬探親家》（1937）、《廣東王先生》（1937），前者以之前的「鄉下佬」系列名稱和題材作招徠，後者則是由香港諧星來演昔日上海天一出品、改編自葉淺予原著漫畫《王先生》的賣座電影系列的廣東版。其後南洋較多開拍改編自民間故事的影片，以及其他一些娛樂片。早期影片多由洪仲豪、高梨痕執導，此外，導演班底還包括蘇怡、汪福慶、侯曜等。

於1936年底，邵仁枚據報在星馬一帶擁有46家戲院⁴⁸，他亦一直積極與不同的電影公司接洽購片事宜，為其星馬的戲院院線開拓片源，例如大觀的南洋映權，便早於1936年10月前已購得⁴⁹。其時邵仁枚既要長駐新加坡，更不時來港指示南洋公司的拍片方針，更要與跟他訂有長期合同的公司，包括大觀、南粵及大鵬影片公司等就拍片趨勢進行商討⁵⁰，例如邵仁枚曾因曹綺文主演的電影在南洋賣座欠佳而忠告趙樹榮勿再起用她⁵¹。

46. 〈邵仁枚昨乘機返星〉，《華字日報》，1936年10月24日；〈《廣東王先生》將在天一港廠攝製〉，《舞影》，上海，第1年第3期，1936年11月13日，頁18；〈南洋公司原來是天一公司的替身〉，《星華》，上海，第1年第25期，1936年11月13日。

47. 〈天一港廠更名南洋〉，《彈性姑娘》，上海，第1年16號，1936年11月17日，頁16。

48. 〈《廣東王先生》將在天一港廠攝製〉，同註46。

49. 影子：〈邵仁枚忠告趙樹榮 勿再用曹綺文主演新片〉，《優游》，廣州，第28期，1936年10月15日，頁13。

50. 〈三批人馬征南洋〉，《藝林》，第7期，1937年6月1日。

51. 影子：〈邵仁枚忠告趙樹榮 勿再用曹綺文主演新片〉，同註49。

南洋影片公司外觀



代製影片為主的經營策略

到了1937年年底，南洋公司像天一港廠成立初期一樣，經歷一次主事人的變更：由邵邨人從滬來港，接掌南洋⁵²，並著手實施新的策略，其中一項為增設片場。南洋公司一向設有二廠，位於北帝街44號，原租賃者是世界影片公司。世界公司因拍片停頓，遂將場地轉租給大鵬（創辦人為沈吉誠、姜白谷⁵³），而大鵬也因一時未有拍片而將廠房租給南洋公司。其後因世界公司要收回場地，南洋公司遂需要另覓場地作為二廠，南洋最終在北帝街42號一廠前面的空地上加建一座新的攝影場，成為其第二廠。其後世界公司的片場租約亦期滿，南洋便跟廠房的業主磋商並談妥，於1938年7月16日後繼續租用北帝街44號的廠房，成為其第三廠。⁵⁴ 1938年4月24日，天一港廠與南洋在報章發出聯合啟事，介紹其三間廠房的設施：「敝公司現共有收音及攝影機叁全副、平燈頂燈共壹百餘架，設備完全。除自行攝製影片外，兼為各公司代製影片，取價從廉。」⁵⁵ 而啟事中提到的「代製影片」明顯是將天一港廠最初的計劃實踐。

1938年正值小型電影公司湧現，據說只這一年便有二十多家先後成立⁵⁶；南洋公司擴充片場，除了可以加快自己公司拍片速度之外，還可以拓展替小公司代製影片的業務，「就他們的經濟的力量格外地予以方便」，當時找南洋公司代拍的計有文化影業公司、我的影片公司、中南影片公司⁵⁷。

當時代攝電影並非南洋獨有的業務，尚有南粵、大觀及啟明影片公司等數家。據悉南粵代攝一片收費至少二千四百元，南洋、大觀約為二千元，啟明則為一千四、五百元；以啟明的收費最低，原因是攝影機及錄音機只得一部，效率較低。⁵⁸ 而在數

52. 老吉：〈邵邨人到香港〉，同註26，頁65。

53. 〈一個倒霉的戰士 姜白谷要到上海〉，《藝林》，第51期，1939年4月1日。

54. 〈南洋公司擴充片場〉，《藝林》，第30期，1938年5月15日。

55. 〈天一公司港廠南洋公司聯合啟事〉，《華僑日報》，1938年4月24日。

56. 〈一九三八年華南影業總檢討〉，《藝林》，第45期，1939年1月1日。

57. 〈南洋公司擴充片場〉，同註54。

58. 〈香港影片公司的今昔〉，同註45。



星洲邵氏兄弟有限公司的新片廣告（《電影圈》，新加坡，第 85 期，1941 年 1 月 16 日）

家片場當中，南洋公司憑藉其在南洋的發行網絡，在招徠生意的號召力方面可說是勝人一籌；1938 年 8 月 16 日一份報章報道詳列其代拍的條件：「收委託他拍片的人抵欸一千數百元，包括攝影，沖洗，收音，佈景等工作，底片，道具，演員，導演等不在其內。除收抵欸之外，南洋更以四千元之代價，收買每片在南洋羣島三屬中的映演權。所以有時候，祇要合同訂好，雖無現欸，也可開始拍片的。南洋製片工作，在時間上是香港最快的一家，一部片大半都可以在一月中完成，速度之高，駭人聽聞！」⁵⁹ 換言之，找南洋公司拍片的公司售出南洋三屬中的映權得出拍片的資金，扣除付南洋片場的製片費，尚有餘款可充當拍片資金，而且其影片尚有本地及南洋三屬以外地區的映權可出售來取得資金或利潤。

1939 年南洋公司代客拍片概況

到 1939 年，南洋公司專營代其他公司拍片的生意蒸蒸日上，亦是因其條件優厚所致：「每片工作代價，只須二三元。且又能以代銷南洋各地用為招致。因此各小公司紛至踏〔沓〕來，率多趨之若鶩」，甚至由於「代人製片獲利較多，故而樂得坐享其成，自己少拍片子」。⁶⁰ 事實上南洋的出品在 1939 年便由前一年的 16 部下降至 12 部，但找南洋代製影片的公司卻多達十多家，計有中南、光榮、中國影業、中達影片、我的影片、金城、山月、天樂、藝華、興華、新亞、青華等，連同「大量劃籌〔籌劃〕開拍三國誌」電影的三興公司，以及山川、新大陸、金山等，南洋公司與這些公司可說是「成立了堅強的陣線」。⁶¹

59. 康樂：〈電影事業在香港〉，《大公報》，1938 年 8 月 16 日。

60. 〈天一公司在香港 專代他人拍片 生意興隆〉，《電影》，上海，第 32 期，1939 年 4 月 19 日，頁 1080。

61. 同上註；〈香港各製片場近況〉，《電影圈》，新加坡，第 51 期，1939 年 8 月 16 日。

1939年南洋公司全年產量只有12部，佔香港總產量（127部）不足百分之十，產量未見突出，甚至比上一年少了四部，但若連同代攝電影數量來計算，南洋出品及代攝的電影則幾乎達該年香港電影產量的一半。以下[表2]是根據1939年刊於《電影圈》的一則報道所整理出來的頭九個月在南洋片場攝製的電影列表⁶²，筆者補上這些電影的首映日期、導演，以及嘗試列出這些電影的出品公司及其創辦或主事人：

[表2] 1939年1至9月在南洋片場製作的影片

編號	片名	首映日期	導演	出品公司	創辦／主事人
1	《正一多情種》	1939.1.22	湯德培	華藝	-
2	《真假武則天》	1939.1.26	洪仲豪	金城	馮其良、洪仲豪 ⁶³
3	《鳳嬌投水》	1939.5.25	洪仲豪、尹海靈		
4	《三盜九龍杯》	1939.6.21	洪仲豪、馮志剛		
5	《金生挑盒》	1939.9.1	洪仲豪		
6	《俏哪吒》／《三門街》（即《大鬧三門街》）	1939.10.7	洪仲豪、楊弘冠	中國影業	王鵬翼 ⁶⁴
7	《枕頭狀》	1939.4.14	楊工良		
8	《背解紅羅》	1939.6.2	楊工良		
9	《三氣宣王》	1939.7.21	楊工良		
10	《杜十娘》（即《杜十娘怒沉百寶箱》）	1939.8.29	關文清		
11	《人鬼奇緣》	1939.9.13	湯曉丹		
12	《烹嬰案》	不詳	-	三興	洪仲豪等 ⁶⁵ （與中南、光榮有關聯）
13	《羅卜救母》	1939.3.21	洪仲豪、洪叔雲		
14	《紅衣女俠》	1939.7.9	洪仲豪、馮志剛		
15	《紅拂女》（即《紅拂女私奔》）	1939.7.28	洪仲豪		
16	《白菊花》（即《三戲白菊花》）	1939.9.21	楊弘冠、洪仲豪	新亞	汪福慶、梁琛 ⁶⁶
17	《趙匡胤》（即《趙匡胤夜送京娘》）	1939.11.15	洪仲豪、楊弘冠		
18	《蝴蝶夢》 （即《莊子試妻》，又名《莊周蝴蝶夢》）	1939.3.29	汪福慶	興業	-
19	《金絲蝴蝶》	1939.4.19	汪福慶	中達影片	-
20	《狸貓換太子》（即《狸貓換太子 包公夜審郭槐》）	1939.4.23	洪仲豪、尹海靈		
21	《程咬金》 （即《瓦崗寨》，又名《程咬金封王》）	1939.10.28	洪仲豪、湯德培	福利	-
22	《姜太公》	1939.4.25	侯曜、尹海靈		
23	《老婆奴》	1939.5.21	黃花節	光榮	黃花節 ⁶⁷
24	《食人太太》	1939.8.16	黃花節		
25	《姐己》	1939.6.7	汪福慶	新大陸	汪福慶、鄺山笑 ⁶⁸
26	《鬼老婆》（即《女鬼洞房》）	1939.10.5	汪福慶		

62. 〈本年度已製五十一影片〉，《電影圈》，新加坡，第56期，1939年11月1日；此文列出了51部電影，剔除重複者後，實為50部。

63. 〈金城影片公司物色《西太后》與《樊梨花》〉，《電影圈》，新加坡，第48期，1939年7月1日。

64. 王鵬翼成立中國影業公司的資料出自〈一九三九年開頭 香港電影小公司在活躍〉，《電影圈》，新加坡，第41期，1939年3月16日；首映日期不詳的《烹嬰案》屬中國影業製作的資料出自〈從南洋攝影場歸來〉，《電影圈》，新加坡，第58期，1939年12月1日。

65. 〈一年來的國產影片調查（三）〉，《電影圈》，新加坡，第37期，1939年1月16日。

66. 〈汪福慶自組公司〉，《藝林》，第43期，1938年12月1日。

67. 〈一九三九年開頭 香港電影小公司在活躍〉，同註64。

68. 〈汪福慶即將導演三大片〉，《電影圈》，新加坡，第45期，1939年5月16日。

編號	片名	首映日期	導演	出品公司	創辦／主事人
27	《烈女報夫仇》(即《烈婦報夫仇：三司會審》)	1939.5.16	洪仲豪； 聯合導演：湯德培	金山	洪仲豪 ⁶⁹
28	《紅蝴蝶》(即《女俠紅蝴蝶》)	1939.6.13	洪仲豪		
29	《呂蒙正》(即《呂蒙正祭灶》)	1939.7.8	洪仲豪、尹海靈		
30	《十二寡婦》	1939.8.8	洪仲豪、馮志剛		
31	《棺材精》	1939.6.17	仰天樂	星光	-
32	《打雀遇鬼》	1940.3.15	洪仲豪	大華	-
33	《半面西施》	1939.6.25	楊工良		
34	《南國姊妹花》	1939.6.29	黎斌、梁琛	胡蝶影	胡蝶影 ⁷⁰
35	《龜山起禍》(即《賈怪魚龜山起禍》)	1939.7.12	侯曜、尹海靈	南洋	邵仁枚、邵邨人
36	《孝子亂經堂》	1939.8.12	侯曜、尹海靈		
37	《續女攝青鬼》	1939.9.8	汪福慶		
38	《花公花婆》	1940.1.13	高梨痕、仰天樂		
39	《掘頭觀音》(即《幽歡如夢》)	1945.3.16	洪叔雲	山川	鄺山笑 ⁷¹
40	《掃把精》	1939.7.16	馮志剛		
41	《火燒石室》	1939.11.24	楊工良	四友	廖夢覺、黃楚山等 ⁷²
42	《嫁錯郎》	1939.9.5	魯司、廖夢覺		
43	《火燒少林寺》	1939.9.17	洪仲豪	聯益	-
44	《胭脂馬》	1939.9.27	游觀仁、湯德培	銀星	-
45	《望夫歸》(即《怨女望夫歸》)	1939.10.11	魯司	廣生	-
46	《黑夜滅屍》(即《冤魂塔》)	1939.10.25	洪仲豪、洪叔雲	大陸	-
47	《殺虎案》(即《羅家權殺虎案》)	1939.11.19	洪仲豪	我的影片	伊秋水、魯司等 ⁷³
48	《七姐嫁八仙》	1939.12.8	馮志剛	合群	-
49	《碧玉離生》 ⁷⁴	不詳	-	-	-
50	《迷魂陣》	不詳	-	-	-

以上列出的 50 部電影，除去三部上映資料不詳的、五部南洋出品的、非於 1939 年首映的《打雀遇鬼》(1940)，餘下共有 41 部；除此之外，從現存一些文獻及影像資料，可查找出以下八部在南洋片場攝製並於 1939 年首映的電影⁷⁵：

編號	片名	首映日期	導演	出品公司	創辦／主事人
1	《夢遊仙境》	1939.2.11	董柱石	中達影片	-
2	《西關四美人》	1939.3.7	湯曉丹	中國影業	王鵬翼
3	《斷鴻零雁記》	1939.4.21	湯德培	偉明	-
4	《續扭紋柴》	1939.5.6	洪仲豪	新大陸	汪福慶、鄺山笑
5	《竹織鴨》	1939.9.17	洪仲豪、尹海靈	金星	-
6	《打劫陰司路》	1939.10.15	馮志剛	興業	-
7	《桃花命》	1939.10.19	汪福慶	新東方	-
8	《卅年苦命女》	1939.12.20	魯司	廣生	-

69. 〈南洋片場工作緊張〉，《電影圈》，新加坡，第 50 期，1939 年 8 月 1 日。

70. 〈胡蝶影之擇婿條件〉，《青青電影》，上海，第 4 年第 6 期，1939 年 5 月 9 日，頁 6。

71. 李紗：〈山川處女作《火燒石室》記詳〉，《電影圈》，新加坡，第 45 期，1939 年 5 月 16 日。

72. 〈魯司靜極之後又將大動〉，《電影圈》，新加坡，第 49 期，1939 年 7 月 16 日。

73. 〈一年來的國產影片調查(三)〉，同註 65。

74. 資料不詳，只知該片是由鄺山笑、梁雪霏主演，見〈邵氏兄弟有限公司映權 新片陣容〉，《電影圈》，新加坡，第 59 期，1939 年 12 月 16 日。

75. 《夢遊仙境》片場資料據〈香港南洋片場 夜半出現女鬼〉，《電聲》，上海，第 8 年第 13 期，1939 年 3 月 17 日，頁 601；《西關四美人》據《華僑日報》電影廣告，1939 年 3 月 4 日；《斷鴻零雁記》據張三：〈《斷鴻零雁記》糾紛重重〉，《電聲》，上海，第 7 年第 14 期，1938 年 5 月 27 日，頁 264；《續扭紋柴》和《桃花命》據〈華南影壇動態〉，《藝林》，第 48 期，1939 年 2 月 15 日；《竹織鴨》據片頭所示，攝影及收音均由南洋相關部門負責；《打劫陰司路》據《華僑日報》電影廣告，1939 年 10 月 13 日；《卅年苦命女》據《華僑日報》電影廣告，1939 年 12 月 15 日。

包含在以上列表的 49 部 1939 年首映的南洋代製電影片目，顯示出找南洋公司代拍電影的公司大多數是由過去曾與南洋公司合作的導演所創辦的。49 部電影中有 22 部是由曾為南洋公司執導的洪仲豪或由他與他人合導的，令他成為 1939 年與南洋公司合作最緊密的導演。當年亦有報道指他及其旗下的中南公司⁷⁶跟南洋公司簽訂了合約：洪仲豪每年在南洋拍二十部影片，出品的映權完全賣給南洋，而南洋則同時每年必定要買中南公司的六部影片。⁷⁷此外，自 1927 年起便為上海天一擔任導演的汪福慶、曾為南洋公司執導的魯司和擔任編劇的湯德培亦分別在南洋片場拍攝數片，這無形中令南洋代攝的電影風格亦會較易趨近南洋公司出品的格調。而另一方面，南洋公司亦會從曾在南洋片場拍片的導演中揀選導演加盟其公司，例如洪仲豪之弟洪叔雲和楊工良後來亦被延攬為南洋拍了多部電影。

將以上兩個列表的電影加起來，在南洋片場拍竣後於 1939 年首映的非南洋出品的電影共有 49 部，加上是年出品的 12 部南洋出品電影（包括未列出來的《美人局》、《十年風流夢》、《夜光杯》、《女攝青鬼》、《口花花》、《十月芥菜》、《姑嫂墳》、《桂枝告狀》、《三審玉堂春》），總計起碼有 61 部電影是在南洋片場攝製，這數目幾乎達到全年香港電影產量（共 127 部）的一半。

推行改革粵語片運動

自 1938 年電影圈掀起一片改編民間故事的熱潮⁷⁸，南洋片場儼然成為這類電影的大本營，而到了翌年，除拍製這類電影之外，更拍了多部這一年蔚然成風的鬼怪片。民間故事片和鬼怪片的泛濫，惹起輿論界的口誅筆伐⁷⁹，例如曾為南洋公司拍攝多部取材自民間故事片的侯曜導演便曾被論者撰文批評⁸⁰。1939 年中甚至傳出有好幾家電影公司收到署名「愛國青年團」發出的恐嚇信，警告他們切勿再拍製「神怪，色情狂及封建時代之影片」⁸¹。另一方面，國內雖於 1937 年中實施緩禁粵語聲片三年⁸²，但其後數年仍不時傳出整肅粵語片的消息，例如電檢會要員徐浩曾敦促華南電影界「不要拍攝掀張封建思想與及荒淫無恥，色情狂過度肉麻神怪的胡里胡塗劇本，而要拍有利於抗戰時期宣傳抗戰精神……的劇本」⁸³。面對四面楚歌，邵邨人於 1940 年初作出因時制宜的部署。

76. 〈香港影片公司的今昔〉，同註 45。

77. 高明：〈洪仲豪和南洋的合約〉，《循環日報》，1939 年 1 月 1 日。

78. 〈南洋趕製《六月飛霜》〉，《藝林》，第 35 期，1938 年 8 月 1 日。

79. 曼卿：〈一九三九年度影界新的趨向〉，《藝林》，第 59 期，1939 年 8 月 1 日。

80. 彭硯農：〈請勿學侯曜先生這樣努力去導演民間故事影片〉，《藝林》，第 53 期，1939 年 5 月 1 日。參見羅卡：〈香港戰前粵劇和電影的互動轉變 並談其美學上的問題〉，吳君玉編：《光影中的虎度門——香港粵劇電影研究》（電子書），香港：香港電影資料館，2019，頁 15-17。

81. 〈製片公司·導演家·明星們接到恐嚇信〉，《藝林》，第 58 期，1939 年 7 月 15 日。

82. 陳宗桐：〈粵片果緩禁矣〉，《藝林》，第 9 期，1937 年 7 月 1 日。

83. 〈徐浩臨別贈言〉，《藝林》，第 46 期，1939 年 1 月 15 日。



《望夫山》(1940) 由許幸之編劇
 《華僑日報》，1940年10月24日)



侶倫為南洋公司編寫的《蓬門碧玉》(1942)
 於戰前拍竣，但到淪陷時期才公映。
 (左起：張活游、容玉意、姚萍)

1940年初，邵邨人提出推行改革粵語片運動：「革新粵語影片，先決問題在於根本把影片的品質提高」，他的主張是「先從劇本着手」，而且他亦「反對粗製濫造」，在製作方面採取「貴精不貴多」的原則。⁸⁴ 之後南洋公司「積極振刷」，「攝製有意義的影片」，並「搜羅各方面人材，共同合作，以期對於為暮氣籠罩的華南影壇，有所貢獻」⁸⁵，當中包括「上海戲劇界名人許幸之」和「本港文藝小說家侶倫」⁸⁶。

當中許幸之與南洋公司之間的淵源，得從湯曉丹的引薦說起。據湯的回憶錄，許是湯在上海拘留室認識的兩位左翼背景朋友之一，他原在上海大學美術系教書，其後與包括湯在內的幾個志同道合的朋友合辦時代美術社，之後湯趁他為上海天一執導的《白金龍》大賣之際，成功推薦許入天一任佈景師⁸⁷，擔任了《青春之火》(1933)、《熱血青年》(1934)、《舞宮春夢》(1934)等電影的置景；其後許導演了以宣傳抗日救國為主題的《風雲兒女》(電通出品，田漢編劇，1935)。許為南洋公司編寫了《望夫山》(1940)，此片雖是由民間故事改編而成，但被指其「舊瓶裝新酒的方法」運用得極為高明，灌輸了新的思想，而且擴大了「反封建的力量」。⁸⁸ 至於小說家侶倫則在之前編寫了《風流債》(與蔣愛民合編，1938)、《強盜孝子》(1940)兩部電影，其後為南洋編寫了三部戰前拍竣但到淪陷時期或戰後才公映的電影：《蓬門碧玉》(1942)、《弦斷曲終》(1943)、《大地兒女》(1945)。

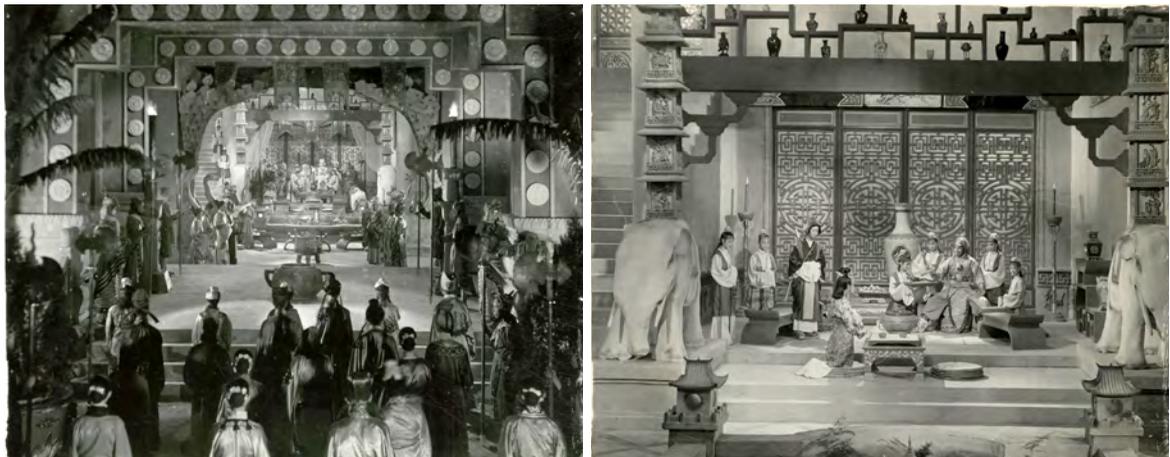
84. 風：〈一年來的南洋公司〉，《華字日報》，1940年12月24日。

85. 〈華南影壇新聞線〉，《青青電影》，上海，第5年第14期，1940年4月9日，頁5。

86. 〈粵語片轉變中一個好現象〉，《藝林》，第71期，1940年4月1日。

87. 湯曉丹：《百年電影百年行》，北京：北京大學出版社，2010，頁23、33、46。

88. 〈像一首悲哀的詩般 新靈魂的《望夫山》〉，《華字日報》，1940年8月22日。



《嫦娥奔月》(1947) 的製作不論佈景和服裝，都較過往有所提升。

此外，南洋公司亦提拔了不少年輕的編劇，包括古龍耕（於1940年初時年僅22歲）⁸⁹、馮鳳譚、江河等⁹⁰。當中古龍耕是最受重用的一位，號稱在「革新粵語片」旗幟下拍攝的十多部電影中有五部是由他編劇，包括《何日君再來》（1940）、《千金一笑》（1940）、《洪承疇》（1940）、《閨怨》（1941）、《嫦娥奔月》（1947）⁹¹。古龍耕曾任職於上海的電影公司，1936年得影片經理人馮其良介紹離滬來港，曾於天一港廠宣傳部做事，兩個月後轉職南粵宣傳部⁹²，當中更以其編寫的《嫦娥奔月》最為矚目。這電影以賣國賊禍國殃民的歷史為背景，在主題上符合當時需要鼓動人心保家衛國的意識，而在製作上亦能在佈景、服裝上有所提升，達致提高粵語片製作水平的目標。《嫦娥奔月》早於1939年已傳開拍的消息，之後籌備良久，製作嚴謹，「拍了三個月而只完成二千餘尺」⁹³，拍竣後「計全片佈景五十九座，鏡頭八百九十五個」，據稱香港淪陷時此片一直遭禁錮在香港的日本映畫協會片房，到戰後始得重見天日⁹⁴。

除了著重提高本身出品的電影質素，對於代拍的電影，南洋公司亦聲稱「須有良好的劇本及正確的劇旨，才肯答應代勞，這便是它的革新精神之充份表現」。⁹⁵當中以由洪仲豪旗下的中南影片公司出品、1939年12月在南洋片場開鏡拍攝的《慈禧西太后》（1940）⁹⁶最為矚目，據稱佈景耗費浩大，並動員逾千演員，而片中帝后起居儀注悉照清庭舊制，所有服裝道具竭力搜求真物，力求「掃除過去粵語片粗製濫造的罪名」。⁹⁷而電影亦在意識上有所提升，在傳聞和稗史取材以外「再加深題

89. 《何日君再來》業告完成》，《電影圈》，新加坡，第60期，1940年1月1日。

90. 〈由粵語片革新運動 說到南洋公司的人材〉，《華字日報》，1940年6月21日。

91. 〈南洋朝氣勃勃〉，《華字日報》，1940年5月11日；南洋影片公司廣告，《藝林》，第81期，1940年9月1日。

92. 〈古龍耕已離港返滬〉，《藝林》，第84期，1940年10月16日。

93. 〈製片情報〉，《藝林》，第73期，1940年5月1日。

94. 《嫦娥奔月》已運抵星洲》，《電影圈》，新加坡，第108期，1946年4月15日。

95. 〈南洋朝氣勃勃〉，同註91。

96. 〈洪仲豪集全力開拍《西太后》〉，《電影圈》，新加坡，第61期，1940年1月16日。

97. 言：〈洪仲豪與《西太后》〉，《電影圈》，新加坡，第64期，1940年3月1日。



《慈禧西太后》(1940) 不但佈景耗費浩大，所有服裝道具更竭力搜求真物。

材，極力地暴露清朝帝皇的胡塗，內宮的淫污」，對應當時日本侵華的背景具有一定的時代意義：「在這民族解放的大鬥爭中，日人的魔手正假借着傀儡來混亂我們的民氣，我們在客觀條件上，更需要認識清楚這傀儡的真形狀」。⁹⁸

南洋公司在提高粵語片水平的種種舉措，很快獲得輿論界的認可，甚至有評論者更指出「用超過一萬元的成本，用雄厚的資本，一個月以上的時日來拍的電影」如《洪承疇》、《閨怨》、《嫦娥奔月》都較前進步⁹⁹，甚至有評論者認為這時期南洋公司與其他大公司所拍的粵語片「比上海出版的國語片較佳」¹⁰⁰。然而，儘管在1940至1941年，南洋公司在革新粵語片方面取得一定成效，但到1941年底，隨著戰火蔓延，香港淪陷後，南洋公司的製片業務亦不得不告一段落，而邵氏兄弟的電影事業到戰後又掀開另一新章。

98. 張達權：〈影壇奇珍《慈禧西太后》〉，《循環日報》，1940年3月31日。

99. 彭硯農：〈答覆遠方的朋友〉，《藝林》，第84期，1940年10月16日。

100. 伍明：〈不要粗製濫造的東西〉，《藝林》，第83期，1940年10月1日。

小結

綜觀天一港廠和南洋公司的營運模式，反映邵氏兄弟處於香港電影業發展初期，積極汲取不同階段的經驗，不斷因應市場和時局的變化，作出策略上的轉向及調整。天一港廠成立之初，雄心勃勃，本已準備開拓代攝影片的業務，為星馬的影片發行業務開拓片源。但由於天一港廠首部開拍的電影《哥哥我負你》在收音技術上的失誤，導致原先領軍的邵邨人和邵仁枚退下火線而讓邵醉翁南來督軍，促使天一港廠此後沿用上海天一的模式，由邵醉翁一攬製作大權，再供片予南洋的兄弟公司發行及放映。在集權式的架構下，邵醉翁初期更是天一港廠的最主力導演，後來雖多了文逸民執導筒，但創作班子力量薄弱，生產鏈屬單線發展，片廠整體上依循滬廠「合縱」的「一條龍」式運作，表面上取得「肥水不流別人田」的優勢，但當初欲為南洋市場開拓片源的如意算盤可謂未能打響。

直至1936年天一港廠兩度失火，邵醉翁退下火線，邵仁枚、邵邨人另組南洋公司，擴充片場、開展代攝業務的宏圖大計才得以推展。南洋公司一方面繼續迎合市場需要，拍攝娛樂掛帥的電影，另一方面擴充片場，憑藉其在南洋的龐大發行網絡，積極招攬一些小型公司到南洋片場拍片，並將這些影片的南洋映權盡收其麾下。南洋公司的這種「連橫」策略，也非一蹴而就，而是建基於邵氏兄弟於滬港兩地經營多年的事業：為了令影片有質素保證及靠近南洋出品的取向，南洋「扶植」的多是由曾與邵氏兄弟合作的南來編導所組成的公司。這部「連橫」生意經的要領，是南洋公司不用出全資，也能以互惠互利的方式取得這些影片的南洋映權，確保能取得對其而言回報率最高的賺頭，又確保片場營運的穩定性，間接為自家出品增加成本效益。此外，南洋公司與小公司組成聯合陣線後，亦能整合宣傳的聲勢，有利於品牌的建立。

儘管由於資料的匱乏，難以窺得南洋這幾年來代攝業務的全貌，但單論1939年的南洋出品及其片場代攝影片的總和，已幾乎佔香港電影產量的一半，令它儼然坐擁香港影業的半壁江山，標誌了邵氏兄弟戰前在香港影業攀上的頂峰。面對波譎雲詭的時局，例如於1940年初受壓於輿論，在建立了穩固片源的優勢下，南洋公司亦顯然仍有餘裕去調整自家出品的製作路線，催生了之後的改革粵語片運動，令邵氏兄弟在戰前香港的經營之道不全然停步於上海天一「成本低、製作快、產量多」的層次，而能在提升專業製作質素的軌跡上移步向前。整體而言，南洋公司在戰前那短短幾年間對香港電影業發展的影響尚待深入研究，而邵氏兄弟於戰後如何借鏡南洋的營運策略去籌劃他們繼後的電影事業更是值得探討的課題。

筆者特別感謝香港電影資料館前研究主任蒲鋒先生就此篇論文給予寶貴意見，並感謝鄭泳雄先生協助搜集資料及整理片目。

鳴謝美國三藩市華宮戲院方創傑先生

因時制宜 ——南粵的製作策略

吳月華

吳月華，香港電影研究者及影評人，於香港浸會大學電影學院和嶺南大學視覺研究系任客席講師。

竺清賢（1900–1981）是中國早期電影攝影器材的研發者，於三十年代初在上海已從事研發的工作。一次來港的經歷，讓他決定於香港成立南粵影業公司（後易名南粵影片公司），以其「清賢式錄音機」拍攝粵語片。竺清賢醉心於器材的研發，對創作和製作採取開放態度，讓不同的人才匯聚於南粵，開發不同的影片類型，一度成為粵語片外銷南洋片價最高的電影公司。¹ 惜戰火蔓延，南粵只好一而再地因時制宜，利用其優良的技術與來自各地的影人合作，拍攝安南電影、國語片等不同語別的電影，又曾嘗試籌拍英語電影和開發彩色電影，令香港早期電影業突破技術、語言和地域的界限。因此若要討論南粵開闊的製作路線，得從創辦人竺清賢說起。

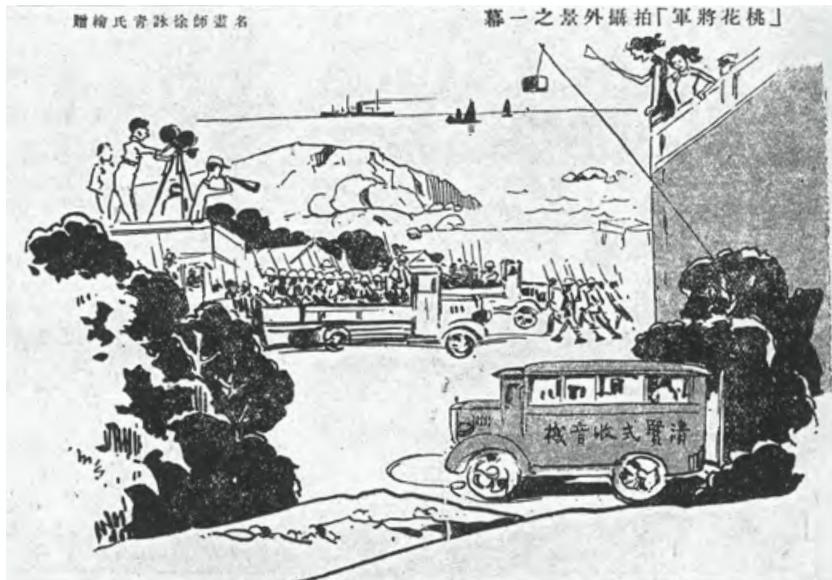
從無聲到有聲的竺清賢

竺清賢原籍寧波，出身於交通大學，自幼喜愛攝影。² 早於1924年，竺已與林孟鳴等於上海成立晨鐘影片公司，竺於該公司出品的默片《悔不當初》（1925）任攝影師，其攝影技術備受讚賞。³ 其後，進入新人影片公司當攝影師副手。未幾，公司結業，竺購得該公司一台攝影機，開始替小公司攝製影片，並成立和合影片公司，出品了默片《患難夫妻》（1928）。⁴ 1928年，外國有聲電影傳到中國，在上海大受歡迎。1930年，中國影人開始以外國的攝影師和器材攝製國產有聲片，但外國機器成本甚高，激發了國人進行相關的研發工作。三十年代初，國產有聲片器材有三種：石世磐的「愛絲通」、明星影片股份有限公司攝影師顏鶴眠研發的「鶴眠通」（又稱「鶴鳴通」、「顏蘇通」）和竺清賢的「清賢式錄音機」（又稱「清賢通」），而竺是最早的先行者。可惜，規模較大的公司如天一和明星寧採用外國器材也不願用國貨，故此竺清賢研發之路並不平坦。⁵

竺清賢向人商借鉅款，花了三年時間才能成功研發有聲片技術。⁶ 1932年，竺清賢替大東金獅影片公司拍攝的有聲片《春風楊柳》終成功上映，據說收音質量也不壞，但拍攝期間接連出現技術問題，部分場景需要重拍，致令超支，讓投資者不太滿意。⁷ 《春》片拍攝延誤期間，竺清賢已接續替暨南影片公司有聲片《為國



1. 〈南粵改組了〉，《藝林》，第38期，1938年9月15日。
2. 〈關於電影技術〉，《南粵》，第1期，1938年7月25日，頁6；〈南粵主人竺清賢來滬招兵買馬〉，《電影生活》，上海，創刊號，1940年1月1日，頁7。
3. 參見張駿祥、程季華主編：「晨鐘影片公司」，《中國電影大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995，頁106；〈《悔不當初》攝影者竺清賢君〉，《影戲春秋》，上海，第9期，1925年4月26日，頁5；心冷：〈中國影片新評〉，《國聞週報》，上海，第2卷第13期，1925年4月12日，頁26。
4. 糊塗：〈華南製片家竺清賢小史〉，《樂府》，1940年影舞戲專輯，1940年11月29日，頁4；《羅賓漢》（上海，1927年11月9日，頁2）載「和合影片公司，第一次出品《患難夫妻》」；〈電影新聞〉，《新聞報》（本埠附刊），上海，1928年1月11日。
5. 鏡影：〈竺清賢 顏鶴眠 慘淡經營發明中國聲機之由來〉，《影戲生活》，上海，1933年3月8日；〈中國聲片請外國人借箸代籌 顏鶴眠竺清賢石世磐一致奮起〉，《開麥拉》，上海，第32期，1932年6月8日；小導演：〈竺清賢爵祿飯店訂合同 黃槐生努力於有聲片〉，《影戲生活》，上海，1932年9月12日。
6. 糊塗：〈華南製片家竺清賢小史〉，同註4。
7. 有報道指竺清賢收音、大東金獅影片公司出品的《春風楊柳》收音強差人意（參見《社會日報》，上海，1933年1月15日），但大部分的報道都指影片收音理想。《春》重拍部分場景的詳情可參見福克斯：〈楊耐梅汪福慶第二次結婚 竺清賢着急已遲 擬向矮克發交涉 損失一千五百餘元〉，《影戲生活》，上海，1932年10月31日；〈汪福慶拍《楊柳春風》請來了幾個幫忙人物 楊耐梅·竺清賢·夏佩珍 那知道都是越幫越忙〉，《影與戲》，上海，第1年第10期，1937年2月11日，頁152。



竺清賢

南粵影片拍攝外景時，用上「清賢式收音車」。

爭光》(1933)進行拍攝工作，並駕著他那輛在車門上漆著「清賢式有聲機」的紅色收音車到杭州拍外景，但外景工作困難重重，拍攝期間又遇上收音機器故障，最終影片雖然完成，但片商先欠付製作費，後更劫片，最後引發法院訴訟。⁸

雖然竺清賢最初兩齣有聲片的製作也不太順利，但由於上海影業從無聲過渡到有聲已是勢不可擋，故竺拍攝的有聲片上映後，仍然有資本不足以用外國器材拍攝有聲片的電影公司和不同界別的藝術工作者願意與他合作，包括當時上海三大電影公司之一的聯華影業公司。聯華一廠導演卜萬蒼開拍《母性之光》(1933)時，竺清賢以「友誼價」替他們拍攝了影片最後一首歌曲〈母性之光〉的片段，後籌拍梅蘭芳聲片時，聯華亦曾與竺洽商合作。⁹其他藝人如唱文明戲的名演員王美玉、京劇界名伶蓋叫天，甚至由商界進軍影界的王文淵和郁鏗欲拍攝著重「時代轉變」的電影《怒吼》也找上竺清賢。可惜，這些拍攝計劃均未見有相關影片上映的報道。¹⁰

-
8. 外景工作遇到的困難可參見反第因：〈《為國爭光》開攝《春風楊柳》結束後 外景與大東同攝 攝影收音由竺清賢承包〉，《影戲生活》，上海，1932年11月1日；配角：〈昨日下午暨南拍戲生問題 為了竺清賢的收音汽車出毛病〉，《影戲生活》，上海，1932年12月21日。竺清賢與暨南影片公司的訴訟問題可參見伏羲：〈未曾為國增光 却先涉訟法院〉，《社會日報》，上海，1933年12月18日。
 9. 拍攝《母性之光》詳情參見老演員：〈卜萬蒼邀請竺清賢成事實 昨日在聯華一廠雙方談妥〉，《影戲生活》，上海，1933年2月10日。籌拍梅蘭芳舞台紀錄片詳情參見開末拉：〈聯華公司籌備開拍聲片 梅蘭芳已訂立合同 竺清賢擔任收音工作 一九三三年新計劃之第一聲〉，《影戲生活》，上海，1933年3月13日。
 10. 王美玉與竺清賢合作未成的詳情參見開麥拉：〈終歸泡影 有聲片麻醉了王美玉 竺清賢倒霉 五百兩定洋退還〉，《開麥拉》，上海，第47期，1932。蓋叫天欲請竺清賢拍攝紀錄片參見開末拉：〈創辦蓋叫天影片公司 開拍平劇化有聲電影 陸福曜擔任導演兼編劇 竺清賢從事攝影收音 開拍六部影片 第一片為《武松》〉，《影戲生活》，上海，1933年2月24日。王文淵和郁鏗籌拍《怒吼》的詳情參見探君：〈王文淵 郁鏗 走出商界入影界 與竺清賢進行合作〉，《電聲日報》，上海，1933年2月19日；慕維通：〈怒吼罷！竺清賢 向聯華公司商借導演尚有問題〉，《東方日報》，上海，1933年3月16日。

《仕林祭塔》(1934) 以特技和歌唱作廣告宣傳，又標明以「清賢式有聲電影機攝製」。(《工商日報》，1934年12月20日)

大戲院
票房電話
二七五二

即映
放南
公部
全語
粵白
對曲
粵唱
歌怪
神法
門聲
鉅片

清賢式有聲電影機攝製

仕林祭塔

一聲咒語倚舞極飛幾句真言山多海倒
收音清音楚句
攝影玲瓏
幕門法
呼鬼現
白雲
役松
駕妖
僧門
水浸
仕林
歌祭
關動
門法
奇聽

間時 | 價券

九點半 七點半 五點半 兩點半 | 八毛 五毛 二毛 二毛

合全九女明將
作禮大經早
珍明導導兒
品星演演片

曲粵唱玉玲阮
動運美健 合 同 映 下 期 換 映

即使竺清賢一直抱開放的態度，願意接受各種形式的拍攝方案，但在經濟上得不到適當的回報，亦難以維持業務，而當時神怪片在南洋市場十分受歡迎。雖然當時國民政府中央電影檢查委員會（下稱「電檢會」）已嚴厲取締拍製神怪片，但竺清賢仍加入拍攝粵語神怪片行列，拍攝了《西遊記》（上映年份不詳）、《呂洞賓三戲白牡丹》（上映年份不詳）、《仕林祭塔》（1934）等影片，演出者皆是旅滬粵籍的業餘演員如吳一冰、劉英池、劉希文和楊一萍等。¹¹ 影片既有神怪特技打鬥，亦有歌唱，《仕林祭塔》在港公映的廣告亦以特技和歌唱作宣傳，當中更聲明影片是以「清賢式有聲電影機攝製」。¹² 這些神怪片完成後，竺清賢將影片交由有全國發行網的華威貿易公司發行。這些影片在香港和廣州上映時，成績甚佳。《呂洞賓三

- 關於電檢會禁神怪片和神怪片熱潮參見開末拉：〈華威貿易公司因禁止神怪片 召集各影片公司討論辦法〉，《影戲生活》，上海，第1卷第31期，1931年8月15日，頁1-2；〈各小公司武俠神怪潮他及其〔及其他〕〉，《時代日報》，上海，1934年10月10日，雙十節特刊。關於竺清賢拍攝《西遊記》、《呂洞賓三戲白牡丹》和《仕林祭塔》的詳情參見珠璣：〈竺清賢發明清賢式錄音機 開創有聲電影先河〉，《新電視》，第384期，1981年6月3日，頁27，但學者黎肖嫻的博士論文指出1934年南粵曾出品一齣《呂純陽三戲白牡丹》，而《呂洞賓三戲白牡丹》是上海一間名為暨南的公司拍攝的（詳情見 Chiu-han Linda Lai, "Made in Hong Kong": How to be Human, How to be Good, How to be Civilized, and Everyday Modernity in the Crevices', in *Producing Heterotopia: Traces of the Cinema in the Thick Space of Governmentality, Localism and Citizenship in 1934 Hong Kong*, New York: New York University, 2006, pp 353-465, 及《呂洞賓三戲白牡丹》廣告，《工商晚報》，1934年9月21日），影片的演員包括旅滬演員劉英池和楊一萍（見《世界日報》電影廣告，三藩市，1943年12月9日）。此外，1934年9月21日的《工商晚報》載有《呂純陽三戲白牡丹》的廣告，標明該片為「第一部粵語粵曲神怪鬥法片」，但廣告中沒有列出該片的出品公司。
- 《梁天來告御狀》廣告內指拍該片前，南粵曾攝製粵語聲片數齣，包括《三氣白牡丹》和《仕林祭塔》（參見《工商日報》，1935年8月8日），筆者找不到關於《三氣白牡丹》的廣告或報道，《仕林祭塔》則可參見《工商日報》1934年12月20日的廣告。另南粵出品的片目內亦不見該兩片（參見〈南粵攝製出品一覽〉，《南粵》，第5期，1938年2月1日），故估計該兩片是在上海拍攝（另可參見吳月華：〈走在最前的南粵影業公司〉，陳曾寧編：《迴盪戰前銀光夢》，香港：睇戲喇喂，2020，頁50圖二和頁58註5）。

戲白牡丹》即使在廣州放映期間遭禁映，仍獲利甚豐，為竺清賢率師來港發展埋下伏線。¹³

南粵以廣東民間故事打開市場

1932年，一二八事變後，竺清賢南遊來港，看見香港電影業發展不俗，於是決定來港發展。竺清賢帶來香港的不只收音車和攝影器材，還有和合的拍檔王鵬翼；收音師繆康仁、繆康義兄弟；攝影師王吉聲；曾任執行導演、生於上海的廣東人楊工良和一些粵籍演員等人才。¹⁴ 竺清賢創辦南粵的初期，由王鵬翼任製片主任，來自上海的華威貿易香港經理馮其良負責營業事務和發行。竺透過馮又認識了在粵港戲劇、粵劇和唱片界人脈甚廣且曾任導演的陳皮，後更邀請陳任南粵的劇務主任，租借位於利園山的華夏聲片公司攝影場，進行粵語片的拍攝工作。¹⁵ 楊工良來港前，曾徵詢粵籍母親的意見，得知廣東人喜歡《梁天來告御狀》和《沙三少》的故事，於是提議南粵開拍這兩個故事以迎合觀眾的口味。¹⁶ 除了以廣東民間故事作為題材，影片繼續以歌唱、特技作賣點，以曾演出《仕林祭塔》、會唱會做的吳一冰任《梁天來告御狀》（1935）的主角，以她一人兼做凌貴仙和梁天來母兩要角作招徠，結果賣座甚佳，南粵眾人士氣大振。¹⁷

當時粵劇紅伶薛覺先剛與天一港廠的邵醉翁意見不合，經與竺清賢稔熟的薛妻唐雪卿游說下，薛加盟南粵，接拍《沙三少》（1935）。為免重蹈於天一港廠《生活》（1935）演不良份子而票房失利的覆轍，薛拒演二世祖殺人犯沙三少，改任導演和編劇，由其弟薛覺明演沙三少，影片大賣，奠定了南粵在港的地位。¹⁸ 為乘勝追擊，南粵邀請唐雪卿與薛覺先合演《肖郎君》（1935）和《肖郎君下集》（1936），而薛更找來他在上海首次參演粵語片《白金龍》（1933）的導演湯曉丹與他合導。影片更有薛一人分飾兩角在同一畫面打鬥和對話，當然也少不了薛演唱的片段。惜薛拍畢《肖郎君》便自組覺先影片公司拍《茶薇香》（1936），請竺清賢收音，後又重組覺先聲劇團，到新加坡演出，未能再替南粵拍片。



13. 關於竺清賢拍神怪片事宜參見珠璣：〈竺清賢發明清賢式錄音機 開創有聲電影先河〉，同註 11，頁 27。關於華威貿易公司的發行工作可參考記者：〈華威貿易公司與中國電影事業〉，《影戲生活》，上海，第 1 卷第 10 期，1931 年 3 月 20 日，頁 15-16；〈戰事發生後 華威公司損失亦鉅 影戲院不及十分之一〉，《電聲》，上海，第 7 年第 11 期，1938 年 5 月 6 日，頁 207。
14. 珠璣：〈竺清賢發明清賢式錄音機 開創有聲電影先河〉，同註 11，頁 27。
15. 〈謀與薛覺先合作 竺清賢在港秘密拍片〉，《電聲》，上海，第 4 年第 35 期，1935 年 8 月 30 日，頁 722；雷：〈竺清賢在港組織公司 廣東對白片好賺錢〉，《娛樂週報》，上海，第 1 卷創刊號，1935 年 7 月 7 日，頁 27。陳皮的出身參見吳月華：〈電影與粵劇的互動：陳皮與鄧碧雲電影的線性美〉，吳君玉編：《光影中的虎度門——香港粵劇電影研究》（電子書），香港：香港電影資料館，2019，頁 34-35。
16. 鄭孟霞主持：《戲劇生涯：楊工良》（錄音節目）。香港：麗的呼聲電台，1964。
17. 大部分的報道和訪問都指《梁天來告御狀》甚受歡迎（參見〈中央昨映 梁天來全卷〉，《工商日報》，1935 年 8 月 11 日；珠璣：〈南粵公司旗開得勝 薛覺先怕破壞形象拒演《沙三少》〉，《新電視》，第 385 期，1981 年 6 月 10 日，頁 112），但亦有說《梁》片賣座不佳，故才請薛覺先拍《沙三少》（吾上：〈薛覺先與唐雪卿〉，《南粵》，第 8 期，1939 年 2 月）。
18. 珠璣：〈南粵公司旗開得勝 薛覺先怕破壞形象拒演《沙三少》〉，同上註。

《肖郎君》(1935) 由薛覺先(左)和唐雪卿(右)主演，並由薛與湯曉丹聯合編導。



多元粵語片開拓市場

南粵站穩陣腳後，開始擴充業務，整頓利園山的攝影場，添置器材道具，羅致幕前幕後的人才，簽下長期合約的粵劇演員包括胡蝶影、黎笑珊、譚玉蘭、巢非非、朱普泉、何大傻、何少雄、劉克宣等。¹⁹ 雖然紅伶的影響力甚廣，但已走紅的明星薪酬高，又不是專屬南粵，培訓新一代的人才才是長遠的策略。兩位年輕導演楊工良和陳皮運用了自身獨特的有利條件，以及南粵在粵語影壇優越的技術，各展其長，為自己和南粵成功開拓市場。²⁰

能操英語的楊工良對外國文化有一定認識，亦曾與竺清賢在上海拍攝過《西遊記》等神怪片，運用特技拍偏鋒題材成為他來港後一展身手的先驗作品。三十年代初，《僵屍誌異》(*Dracula*, 1931) 於西方掀起了殭屍片熱潮，楊工良參照了西方營造恐怖氣氛的攝影和燈光技巧，用於本地的倫理故事內，拍攝了香港首齣殭屍片《午夜殭屍》(1936)，成功將恐怖片引進香港影壇。接著又參考了《科學怪人》(*Frankenstein*, 1931)，以瘋狂科學家進行人變獸實驗為題，運用大量特技拍攝了《科學罪人》(1936)。雖然在內地禁神怪片和粵語片的陰影下，這兩齣暗黑電影未能帶出恐怖片潮流，但楊工良卻因此被譽為「鬼才導演」，也成為香港 1939 年恐怖片潮流的先導作品。²¹

出身自粵劇世家又活躍於港粵兩地戲劇和唱片界的陳皮為人幽默，又認識不少粵伶，而南粵是一間以有聲電影器材而聞名的電影公司，歌唱片和喜劇很自然地成

19. 〈南粵新創作《可憐秋後扇》〉，《循環日報》，1936年5月17日；〈南粵公司影片新訊〉，《華字日報》，1936年5月12日；戲迷：〈南粵群星籌設粵劇團訊〔訊〕〉，《優游》，廣州，第25期，1936年9月3日，頁4。

20. 小探：〈南粵公司兩導演之新工作〉，《優游》，廣州，第26期，1936年9月15日，頁12。

21. 〈胡蝶影加入南粵訊〉，《華字日報》，1936年5月24日；關於《午夜殭屍》與香港恐怖電影的誕生可參見蘇梓恩、葉盈盈、楊樂心等：〈亂世中的恐懼：恐怖電影的潮起潮落〉，陳寧寧編：《迴盪戰前銀光夢》，同註12，頁96-97。



楊工良參照西方殭屍片的攝影和燈光技巧，營造恐怖氣氛，製作《午夜殭屍》（1936，左圖）；又參考西方驚悚電影，運用大量特技拍攝《科學罪人》（1936，右圖），被譽為「鬼才導演」。

為他走進電影圈的兩扇門。陳皮在琳琅幻境社主演《沙三少》，但在南粵的《沙三少》中，他改演譚阿仁一角，但同時協助薛覺先導演工作，因而被賞識，進而正式當導演。先是邀得當時粵劇五大小生之一白駒榮主演與其名曲同名的電影《客途秋恨》（鸚鵡影業公司出品，1936），影片大受歡迎。未幾陳皮又邀得另一位同列五大小生的桂名揚主演南粵出品的《可憐秋後扇》（1936），接著他又導演了洞察人性的喜劇《孤寒財主》（1936），兩片皆票房極佳。從此歌唱片和喜劇便成為陳皮和南粵不可或缺的電影類型。因陳皮本身是會唱、會做的演員，也能編能導，深知廣東觀眾的喜好的同時，又特別能發揮演員的表演特色，因此不只紅伶和演員願意與他合作，影片亦受觀眾歡迎，甚具市場價值，是南粵最重要和合作最久的導演。

由於南洋對粵語片需求甚殷，而香港是主要的粵語片製作中心，但攝影棚卻不多。南粵攝影棚因設備和器材好，成為不少小規模電影公司委託代拍的首選，更一度欲在九龍增設一攝影場專替其他電影公司代拍。²² 在芸芸代攝的作品中，又以與華威影片公司合作的作品最多，全由陳皮導演，且大部分由竺清賢監製，影片主要是名伶主演或多人參演的大型製作。名伶主演的影片包括馬師曾和譚蘭卿主演、改編自馬的太平劇團同名粵劇《鬥氣姑爺》（竺清賢錄音，南粵發行，1937），與及歌壇「鬼馬歌后」張月兒與喜劇明星伊秋水主演的《老婆皇帝》（竺清賢監製，1937）。華威影片出品眾星匯聚的大製作，則有諷刺一夫多妻制傳統的喜劇《妻多夫賤》（竺清賢監製，1936）和《妻多夫賤續集》（1937），影片由琳琅幻境社台柱、喜劇明星林坤山帶領九名女星主演。華威影片最轟動一時的大製作要算邀請了超過五十位華南明星參演的《神秘之夜》（竺清賢監製，1937），影片更發展出全部歌唱片的模式。

22. 影探：〈南粵在九龍設攝影分場 專代新起公司拍片〉，《優游》，廣州，第 29 期，1936 年 10 月 30 日，頁 14。



《沙三少》(1935) 中的譚阿仁 (右, 陳皮飾) 及陳亞銀 (左, 瞿愛珍飾)。



南粵為華威代攝的《老婆皇帝》(1937): 伊秋水 (左) 與月兒 (右)。



《神秘之夜》(1937) 特刊封面



《神秘之夜》(1937) 標榜有超過五十位華南明星參演, 成為轟動一時的大製作。(《華僑日報》, 1937年5月9日)

奔走各地艱苦經營

1936年中，華南的製片公司因內地電檢會提出限制戲院放映百分之六十國片，為商討粵語片運送華北放映事宜，組織了華南電影協會。²³當各公司準備擴展之際，國民政府因統一語言政策，傳出禁攝方言電影的消息，竺清賢一而再地代表華南電影協會赴南京請願。雖然最終電檢會於1937年6月決定實行影片公司登記和分三階段緩禁三年，但當時有報道指竺清賢作為香港代表對緩禁之事不甚賣力，這可溯源於6月11日竺往上海辦理分廠製片的報道。²⁴

1. 南粵與新華的合作

竺清賢租下上海明星二廠原址作為上海分廠準備拍攝國語片，惜未幾滬戰爆發。戰火令不少片廠被毀，國語片生產頓時銳減，新華影業公司的張善琨見狀，欲增產填補市場空缺，於是向竺清賢洽租其空置的片廠作新華二廠。²⁵同時又向竺提議在香港與南粵合拍國語片《女少爺》（1938），南粵提供攝影場和技術作為加入影片的資本，新華只負責導演岳楓、主角袁美雲和王引等一行人南來等費用。影片完成後，張善琨對南粵的技術甚滿意，於是將拍攝工作受影響的另一齣國語片《貂蟬》（1938）未完成的部分移師來南粵拍竣，成為第一齣在港完成上映的國語片。²⁶當時原籍廣東的影后胡蝶亦因戰事南來，新華欲邀她拍片，但胡蝶不願離港赴滬，新華於是再度與南粵合作，重拍默片《神女》（1934），用相同的佈景和道具拍攝國、粵語兩個版本的《胭脂淚》（1938）。這次新華提供資金和國語版演員，並請來《神女》導演吳永剛擔任國語版導演；南粵則提供佈景、器材和粵語版演員，由陳皮導演。國語版權屬新華，主銷國內市場，而粵語版權則屬南粵，市場包括粵桂兩省和南洋一帶。這樣的合作可同時分擔製作成本和明星高昂的片酬。²⁷上述三片的合作，製作費用都由南粵負責，南粵獲利甚微，但竺仍然願意合作是希望藉新華在滬的名氣，為南粵作宣傳，惜新華的宣傳隻字不提南粵，而張善琨派來南粵的負責人對竺有意見，令雙方未能再作進一步的合作。²⁸竺清賢一直認為拍國語片會是大勢所趨，因此當1940年香港局勢緊張時，竺又租下上海的大

-
23. 〈港製片商組織電影協會〉，《華字日報》，1936年5月18日；〈南粵·天一·大觀發起 港粵製片界組織華南電影協會〉，《電聲》，上海，第5年第21期，1936年5月29日，頁507。
24. 關於竺清賢作華南電影協會代表赴京請願事宜參看〈華南電影協會兩代表 竺清賢李化由粵來滬赴京請願〉，《東方日報》，上海，1936年12月23日；〈華南電影界五代表 晉京請願特寫〉，《藝林》，第8期，1937年6月15日；陳宗桐：〈粵片果緩禁矣〉，《藝林》，第9期，1937年7月1日。關於竺清賢作代表不甚積極的報道參看尼尼：〈上海代表中邵醉翁態度很不穩 香港代表中竺清賢也不甚起勁〉，《中國電影》，上海，第1年第1期，1937年6月15日。竺清賢赴滬設分廠的報道參見〈竺清賢將去上海 辦理分廠製片事宜〉，《南粵》，第4期，1937年6月1日，頁2。
25. 〈竺清賢承租明星二廠〉，《電聲》，上海，第6卷第17期，1937年4月30日，頁763；〈新華分廠找得廠址 從竺清賢手租得明星二廠〉，《影與戲》，上海，第1年第26期，1937年6月3日，頁7。
26. 〈《貂蟬》在香港拍成〉，《藝林》，第23期，1938年2月1日。
27. 黃海：〈新華南粵分工合作《胭脂淚》〉，《力報》，上海，1938年4月15日；〈《神女》影片偷天換日 新華出資本·南粵供技術 潘胡蝶權充阮玲玉〉，《電聲》，上海，第7年第6期，1938年4月1日，頁108。
28. 曼子：〈新華南粵今後合作拍片難〉，《電聲》，上海，第7年第10期，1938年4月29日，頁184。



上海新華與香港南粵合拍國語片《女少爺》（1938），由袁美雲（左）及王引（右）主演。



新華與南粵合作，拍攝國、粵語兩個版本的《胭脂淚》（1938）。（上：胡蝶；下：黎鏗）

同攝影場，再度嘗試於滬拍攝國語片，但最終南粵還是遷滬不成，只能與新華在港合組南華影片公司，拍攝了《絕代佳人》、《潘巧雲》、《打漁殺家》和《薛仁貴與柳迎春》（皆為 1940）四齣國語片。²⁹

2. 安南的機遇

上海失守後，日軍一直南下，兩廣被日軍的轟炸而波及，但偏安的香港尚未受太大影響。當時國外最大的國片市場是南洋，包括安南（即現在的越南）、暹羅（即現在的泰國）、新加坡等地。³⁰ 1938 年初，安南尚未進入戰區，只有供華人看的有聲片和小量由法國電影公司拍攝、法國人導演的越語片，尚未有足夠的技術建立本土的越語片製作。³¹ 安南片商看到南粵的聲片品質良好，於是向南粵提出攝製越語片合作方案，一是南粵出品的《鬼域》（陳皮導演），一是安南聯合公司出品、南粵代攝的《風雨之夜》（君嘯導演）。³²《鬼域》是一齣恐怖片，劇本由安南提供，南粵重金禮聘了數位法籍安南演員主演。不諳安南話的陳皮是透過一位會粵語的安南人作翻譯與演員們溝通。安南對完成的影片也頗滿意，更邀請南粵到安南設廠。³³ 南粵曾派王鵬翼赴越考察，但人事的變動令南粵需重新再作安排。³⁴

29. 〈香港電影公司遷滬第一聲 導演孫敬應邀投南華〉，《電影日報》，上海，1940 年 9 月 30 日；〈張善琨 竺清賢合作在香港成立南華影片公司〉，《電影生活》，上海，創刊號，1940 年 1 月 1 日，頁 3。

30. 新生：〈南粵展望〉，《南粵》，第 5 期，1938 年 2 月 1 日。

31. 〈陳皮導演安南影片〉，《藝林》，第 22 期，1938 年 1 月 5 日。

32. 《鬼域》和《風雨之夜》兩片未有在港公映，在越南上映年份不詳。

33. 〈南粵公司在越南設分廠〉，《藝林》，第 27 期，1938 年 4 月 1 日；雪梨：〈南粵攝越語片 國產片向外發展的先聲？〉，《電星》，上海，第 1 卷第 9 期，1938 年 4 月 7 日，頁 1；影探：〈南粵拍攝安南片 掀起一場國際糾紛〉，《電聲》，上海，第 7 年第 3 期，1938 年 3 月 4 日，頁 50。

34. 〈製片主任王鵬翼安南考察影業歸來〉，《南粵》，第 6 期，1938 年 5 月，頁 18。



南粵重組前的作品《奇女子》(1938)
(左：黎灼灼；右：巢非非)

3. 南粵改組

因製片廠廠長人選的問題，竺清賢與合作多年的王鵬翼鬧意見，又與一直替他解決經濟困難的馮其良因事不歡而散。南粵於完成《奇女子》(1938)的拍攝工作後，暫停公司的製作，進行重組。訂有長期合同的工作人員一律停薪，公司的開支僅靠替其他公司代拍影片來維持。王鵬翼於1938年9月1日宣佈正式退出南粵，另組中國影業公司。³⁵經過約三個月，竺清賢找到在滬的同窗唐六三入股南粵，又邀得剛與南洋影片公司鬧得不快的薛覺先加盟，負責製片事務，並將南粵易名南粵影片公司。³⁶改組後的南粵首齣作品是由薛覺先和唐雪卿主演、陳皮導演的大型歌舞喜劇《第八天堂》(1939)，集粵劇界多人演出，並招考一百名女演員，選出40名參與劇中豪華的歌舞場面。³⁷接著薛覺先與陳皮和嚴夢合作編導、與白燕和紫羅蘭主演關於自由戀愛的《桃李爭春》(1939)，而唐雪卿則和南粵合約演員吳楚帆主演由薛覺先監製、陳皮導演的《麻雀經》(1939)，後者是一齣探討「麻雀」這種賭博危害家庭的電影。

當薛氏夫婦在作品上下功夫時，竺清賢繼續研發電影技術，改良了有聲片攝影機的馬達，減低攝影機運作的聲量，改善現場收音的品質。此外，竺又成功自行製造出三原色彩色菲林，希望以此拍攝彩色古裝片，同時又為南粵籌拍一齣重要作品。³⁸

35. 〈南洋公司 雄心勃勃 大觀南粵出品均歸其發行〉，《電影》，上海，第6期，1938年10月10日，頁104；〈南粵改組了〉，同註1。

36. 〈竺清賢同窗至交 唐六三並非『唐祿山』 附帶聲明滬傳的差誤〉，《南粵》，第3期，1939年1月15日，頁8；〈南粵復活的前因後果〉，《藝林》，第40期，1938年10月15日；〈南粵影業公司復業內幕〉，《電聲》，上海，第7年第36期，1938年10月28日，頁715；〈南粵影業公司改稱南粵製片公司 竺清賢薛覺先合作內幕〉，《電聲》，上海，第8年第7期，1939年2月3日，頁356。

37. 陳皮：〈寫在導演《第八天堂》之後〉，《南粵》，第3期，1939年1月15日，頁9。

38. 〈竺清賢又有兩大發明 有聲攝機三原色彩片〉，《南粵》，第4年第3期，1939年7月（封面寫作6月）。

南粵改組後的出品



薛覺先和唐雪卿主演、陳皮導演的大型歌舞喜劇《第八天堂》(1939)。



《桃李爭春》(1939)：(左起)白燕、薛覺先、紫羅蘭。



《麻雀經》(1939)由唐雪卿主演

1934年，旅英戲劇家熊式一將《王寶釧》翻譯成英語舞台劇劇本，於歐美和香港掀起了《王寶釧》熱，南粵曾籌拍電影版，惜未成事。³⁹ 1938年，熊再編譯《西廂記》，同樣廣受歐美和香港觀眾愛戴。南粵於1939年中開始致力籌拍國、粵、英語版本的《西廂記》電影，希望向國際的觀眾推廣東方文化、道德思想和民族和平觀念。影片擬由薛覺先、謝益之和張瑛分別演粵語和英語版本的張君瑞、白馬將軍和另一要角，由薛覺先和陳皮任導演，劇本由羅澧銘編寫。國語版本則由王次龍任導演，其兄王元龍演張君瑞。⁴⁰ 可惜9月，英國宣佈參戰，再加上國民政府提倡加強電影教育的意識，粵語片的銷路受到影響。年底南粵辭退包括陳皮等多名員工，《西廂記》最終未能開拍，南粵亦陷於停產的狀態。⁴¹

4. 菲律賓設分廠

在南粵改組之際，菲律賓小呂宋（即現在的馬尼拉）國泰戲院邀請南粵以包拍方式攝製電影，演員由國泰聘請，菲林、攝影師和工作人員由南粵負責。南粵改組後，竺清賢將原於滬設廠的器材運往菲律賓，由攝影師王吉聲和佈景師暨演員楊一萍往菲主理拍攝工作。⁴² 第一齣拍攝的影片是名為《戲經》的福建話電影，導演和演員由福建籍華僑擔任。⁴³ 可惜，國泰對影片質素不太滿意，於1940年8月與南粵約滿後，不再續約。⁴⁴

南粵的終結

在各地籌拍影片連番失利後，1940年底，竺清賢赴爪哇（即現在的印尼），擬在當地設製片廠，並將南粵攝影場出讓予王鵬翼。竺赴爪哇後，香港淪陷，他便留在當地。⁴⁵ 二戰後，1947年印尼發生荷印內亂期間，曾一度傳出竺清賢的死訊，但據影人珠璣一文報道，竺清賢於1981年春天病逝於印尼。⁴⁶

-
39. 二郎：〈王寶釧將屬南粵〉，《優游》，廣州，第14期，1936年3月18日，頁17；電人：〈拍攝北平外景 南粵人馬大舉出發故都〉，《優游》，廣州，第15期，1936年4月8日，頁12；影記者：〈南粵拍《王寶釧》之積極籌備 特僱縫匠多人在公司趕製古裝〉，《優游》，廣州，第19期，1936年6月10日，頁11；〈南粵公司籌拍新片〉，《華字日報》，1936年5月28日。
40. 〈南粵拍英語影片〉，《藝林》，第51期，1939年4月1日；〈《西廂記》各方面談〉，《藝林》，第54期，1939年5月15日；薛覺先：〈《西廂記》的話〉，《南粵》，第4年第3期，1939年7月（封面寫作6月）。
41. 〈南粵公司的巨波 導演陳皮亦被解僱〉，《電影圈》，新加坡，第58期，1939年12月1日。
42. 〈南粵在菲律賓設分廠 楊一萍王吉聲出發主持〉，《藝林》，第42期，1938年11月15日；〈南粵去菲攝片〉，《南粵》，第8期，1939年2月。
43. 〈南粵菲律賓分廠 用福建話拍《戲經》〉，《藝林》，第60期，1939年8月15日。
44. 〈王引突然返滬之內幕 竺清賢趕來滬上向新華有所表白〉，《電聲》，上海，第9年第13期，1940年5月24日，頁254。
45. 〈南粵公司出讓 由竺清賢歸黃〔王〕鵬翼〉，《電影新聞》，上海，第168期，1941年9月2日，頁671；蟒：〈電影聞人竺清賢 爪哇國開設牙刷廠〉，《羅賓漢》，上海，1946年8月13日。
46. 景人：〈竺清賢喪去異〉，《光報》，上海，1947年8月26日；珠璣：〈竺清賢發明清賢式錄音機 開創有聲電影先河〉，同註11，頁27。

南粵不像邵氏兄弟有南洋市場，也不像大觀可退守北美，靠的是提供有聲片技術來經營公司。縱然竺清賢不停尋找不同的投資者合組電影製作公司，且一直抱持製作認真的態度，又因時制宜，但面對戰爭的衝擊，由於沒有雄厚的資本和放映平台，受外圍市場和政策的影響極大，最終未能力挽狂瀾。雖則南粵於戰事中無聲地結束了，但卻成為香港電影史上以研發本土電影技術開展電影事業的先行者之一。

全面抗戰後 香港電影的困局與蛻變 (1937 - 1941)

羅卡

羅卡，資深電影研究者，1990至2000年曾任香港國際電影節「香港電影回顧」節目策劃和特刊編輯。2000至2005年間出任香港電影資料館節目策劃。著作有《香港電影點與線》(2006)、《香港電影跨文化觀》(增訂版)(合著，2011)等。

粵語聲片出現 吸引四方人才

1933年是對香港電影有特殊意義的一年。粵語聲片自1933年興起，即大受香港、兩廣和南洋華人歡迎，吸引到各方影人來港發展。生意頭腦靈活的邵醉翁、邵邨人在1933年《白金龍》大獲成功後，立即在港成立天一港廠，大開拳腳拍粵語片。在上海研發聲片錄音有成的竺清賢、王鵬翼隨即南來香港創辦南粵影片公司。三藩市的趙樹榮和關文清於1933年攜《歌侶情潮》來港發行公映，趙樹榮之後在港開設大觀聲片有限公司全力發展粵語聲片。三十年代初在北平和天津為聯華編導電影、一邊支援東北義勇軍抗日的侯曜，1933年避居香港，到1937年恢復拍片，成為國防片的主力。1934至1937年間南來的編導尚有上海的湯曉丹、文逸民、楊工良、莫康時、劉髯公、高梨痕，廣州的姜白谷、胡春冰、鄺山笑、任護花，活躍穗港兩地的李化、李晨風、盧敦、吳回、君嘯，還有大批上海電影界技術人才來港和當地影人合作拍製粵語片。1937年底來港的左翼影人夏衍、司徒慧敏、蔡楚生、譚友六，找到愛國富商利希慎出資拍製，之後又和重慶的國營影廠合作拍製正宗的國防片。

上海來的和美國來的人才和機械，結合粵港的影劇人才，迅速壯大了華南電影界。從題材到技藝都有著跨地區、跨文化色彩，自此港產片全部有聲化，市場迅速擴展到兩廣和南洋。1937年全面抗戰後，上海製片業經歷兩年停產、減產，港片乘機在南洋擴張市場，粵語片需求大增。1937至1938年的年產量超過86部，1939年更急升至127部，到1940至1941年回跌，維持在80至90部間。看似好景，其實是處於日本、英國和中國左右政權壓力下委曲地求生存發展，加上製作成本低、日程短，影人要在時局緊、心情壞、待遇差的氣氛和環境中艱苦經營，並且經常受到各方的政治干擾。

粵語聲片的出現不過幾年，就使得香港成為可和上海媲美的製作發行中心；全面抗戰更加快加強了這一發展，使得電影事業本來平平無奇的香港在這國難的非常時期，在政治和文化上起著意想不到的作用。

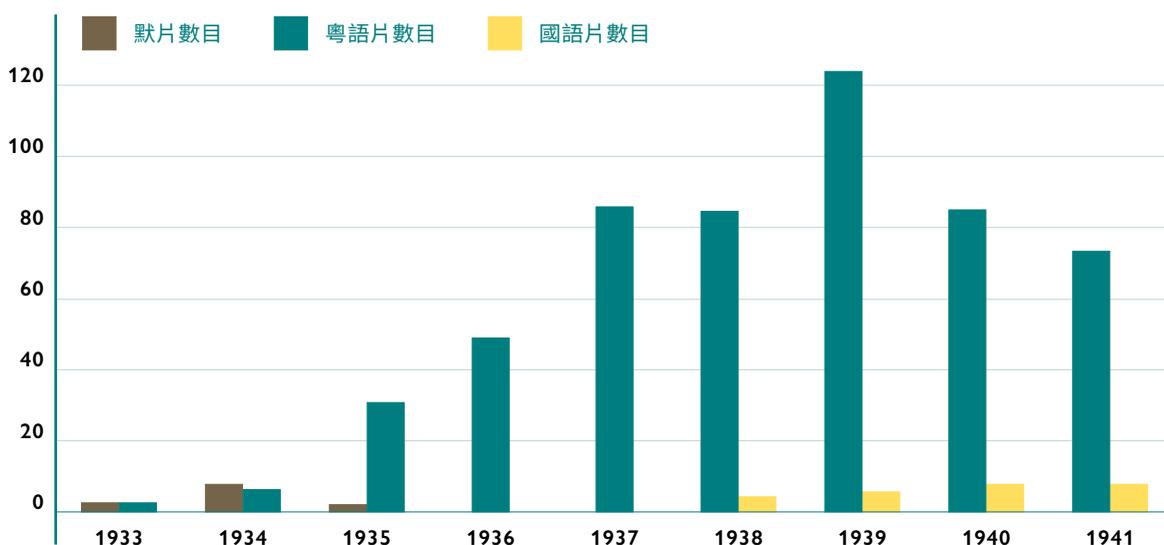
抗戰令影市上揚 但壓力大增

1938至1939年間港片產量大增，其中有不少熱血沸騰的宣揚抗敵鋤奸之作，亦有不少是加進了愛國意識的娛樂片，製作規模和演員陣容皆前所未見。市場的迅速增長令港片在質和量兩方面都有所增進；當然也不免有粗濫之作。1939年9月二戰正式爆發，菲林大漲價。此前兩年，移民難民大量湧入，居住條件不足應付，民生困苦，1938年又逢疫疾流行，1939年中，英國正式向德國宣戰，這都令英殖下的香港人心惶惶，投資者有所卻步。此後港片產量轉為下跌，但仍維持平均90部

左右的年公映量。只是影片製作費再縮減，又要日夜趕拍，引致影人辛勞過度，患病或工傷時有所聞¹，《藝林》半月刊亦時有報道。電影公司也經營不易，小公司紛紛關門，大公司如天一、南粵、全球停辦或易手，只有南洋、大觀能穩步發展。

1937至1941年香港合共出產了（以公映量計）465部片，國語片僅19部，其他446部都是粵語片，平均年產凡93部。

[圖 1] 香港戰前有聲片產量統計一覽



轉載自陳曾寧編：《迴盪戰前銀光夢》，香港：睇戲喇喂，2020。

雖然從數量上看，港片在全面抗戰前後這七年的進展教人刮目相看，而實質上的進展也有不少，但在國民政府、上海影界以及許多文化人的眼下，港片依然受到歧視，被認定是迎合低層文化觀眾的「低級庸俗」之作，是不講求質素的「粗製濫造」。在國難時期仍不思改進，大部分亦是思想意識「落後」，只顧風花雪月、追求娛樂，因此被標籤為「無意識影片」。

自北伐成功，定都南京以來，國民政府一向難以駕馭廣東、廣西的地方勢力，而想在統一語言文化上加強控制。三十年代初，聲片出現以來，當局就有意取締方言電影，要求廣州、香港製作的粵語片「改革轉型」為統一國語發音。此後不斷要用電檢的禁映、刪剪，逼華南影業就範。與此同時，上海電影界有見粵語聲片的興旺，儼然成為國語片的勁敵，在南洋市場佔盡優勢，因而全力支持當局禁絕粵片。國府在1936年11月正式宣佈禁止製作及發行方言電影，但粵語片在海外擁有廣大觀眾，全面抗戰後，香港的戰略地位大增，國府有意轉禁用為利用，把粵片用

1. 比方，姜白谷在港經營很不順利又操勞，於1939年英年病逝。有報道指劉鬆公工作過勞吐血，要休養。三藩市回來的伍錦霞於1938至1939年間患上瘧疾，要在家養病數月。蔡楚生自言編寫《前程萬里》（1941）時「貧病交迫」，開拍後資金不足，全體員工都要苦幹。

世紀寄妻不托子

難了醫
爲何生

名伶世紀，委有小非非另有張彩玉，張爲著名女伶張敬勳之妹，兩姊妹都極有名。今小非非適禮香山國會，世紀追隨之，蓋做後台定板也。世紀於適禮後，留下張彩玉在香港，世紀追隨之，蓋做後台定板也。世紀於適禮後，留下張彩玉在香港，世紀追隨之，蓋做後台定板也。世紀於適禮後，留下張彩玉在香港，世紀追隨之，蓋做後台定板也。

杜月笙銀盾贈覺先



全段被檢



彼此相知，鬼使神差，香江重逢，國恥要書？

全段被檢

離別多年，粵吟南移，袖手話舊，伊錢購機！

在南國影界中，紫羅蘭是有着她不少的角色，她曾於四出一個熱情性格的角色，同時，她那天賦的歌喉，真容的舞蹈，都是爲舞臺接受好的因素，那麼，紫羅蘭小龍能有今日在影壇上的地位，可以說決非偶然的。

更最近又與南粵影業公司訂了演戲合同，對非是陳皮編演的「同胞兄弟」，她所飾的那個角色，非常適合她的個性，所以陳皮導演特選擇她來擔任，我們相信她在這片中的首幕，一定要大受觀眾的激賞。

她最近演「同胞兄弟」，將近幾期，曾受民編導的「香江花月夜」，女主角決定讓她擔任，「香江花月夜」是以鼓勵國民請救國軍爲難，悲慘的受受到舞臺的受國劇，她所飾的角色，是一個爲國而作犧牲的女學生，中有歌舞場面穿插。

本刊徵求
長期定戶

幸垂鑒焉。

當年報刊因文章措辭稍爲激烈而抽起全篇的情況很常見，刊出時只見「全段被檢」四字，被稱爲「開天窗」。(《藝林》，第26期，1938年3月15日)

作海外宣傳抗日的武器，因此緩禁三年。而此期間日本通過外交向港英施壓加強電影和新聞檢查，限制出現「抗日」、「抗戰」的字眼和影像，影片直接映現抗日則禁映。² 日本當局又軟硬兼施，向新聞界、電影界進行收買、利誘等。如此惡勢力也施諸南洋各國，對港片的發行諸多阻難，影業界可說是多面受壓。

愛國娛樂片大盛 卻備受批評

其實華南影界早在1935年起就把保家衛國的意識滲入影片中，以這樣的方式宣揚抗敵愛國。為求通過電檢，不直接寫「抗日」，而只是「抗敵鋤奸」：對抗外來敵人，或是軍閥漢奸這等惡勢力，戰爭場面中不會出現日本旗、日本兵。1937年後這樣的「港式國防片」就更多了。有不少愛情倫理片、喜劇片、驚險片、歌舞

2. 當年報刊因措辭稍爲激烈而被檢，抽起全篇文章的情況很常見，刊出時空白只見「全文被檢」四字，被稱爲「開天窗」。影片中不能出現國軍與日軍的戰鬥，對白和廣告可以標榜「愛國」、「國防」，但不能提及「抗日」。這是港英政府受到日本壓力下的讓步。至1939年英德宣戰後港英亦視日本為敵，不再諸多讓步，廣告上的抗敵字句變得激烈，一些被禁的影片亦可重檢而得以通過。

片都加進了愛國意識，讓人娛樂不忘愛國。當然也有趕愛國熱潮而在倫理愛情故事中生硬地加進一些愛國抗敵情節，或是結局時安排主角從軍去也。這敢情是在惡劣的政治局面下委曲求生的適應方式，香港的「愛國娛樂片」就在如此生態環境下生成。問題是抗戰前後國共兩派和上海的影人一向對粵語片存有偏見。國府和文化界的左派右派都不接受愛國娛樂片，認為國難時期電影的首要任務是宣揚愛國，而不是提供娛樂。文化評論人則愛站在民族、道德高地要求影人「一心一德，為危難祖國的民族解放神聖抗戰鬥爭中，艱苦地，建立配合抗戰的電影」。³

粵語有聲影片在 1933 至 1934 年間才出現，創作上混雜了粵劇的分幕表演、歌唱場面，和荷里活愛情通俗劇／喜劇的故事、程式，人才也來自上海、美國、南洋各地，只三幾年光景尚未能融和貫通，質素和美學顯得夾雜、粗糙而未成形。主要觀眾層的文化水平比較低，慣於接受粵劇、粵曲邊說唱邊做的形象化、程式化敘事，文化水平較高的市民都不看粵語片，文化人亦甚少加入電影行業做創作。1933 至 1936 年間粵語片的類型和技藝都比較單薄，集中於一些粵劇大老倌主演的歌唱片，產量的增長也較慢。但 1937 年上半年起情況有變，可能是內地、從海外來港和本地的影人的融和結合開始產生推動作用，也可能是時局緊張影響了觀眾的需求，造成類型潮流的急劇變化，年初公映的《金屋十二釵》獲好評又大賣座，隨之出現一系列以多個女性的團結自覺、集體行動以爭取地位的正劇和諷刺喜劇，而愛國娛樂片也多樣化起來：《摩登貂蟬》、《大戰之前夜》、《多情天使》、《民族女英雄》、《鄉下婆從軍》、《錦繡河山》、《天下為公》、《沙漠之花》、《國內無戰事》、《溫生才炸孚琦》（皆為 1937）等顯示著愛國片的不同類型和風格，在全面抗戰爆發前已紛紛公映，形成潮流，到下半年及至 1938 年中更成為主流。但之後潮流又變，愛國片市場開始減退，南洋各地又嚴厲審查禁映，因此製作大減，代之而起的是「民間故事」片。

全面抗戰迫使粵語片望向更廣闊的國家民族視野，加速南北、東西文化的結合，並有了一致抗敵、保家衛國的主旋律，只是要混和於濃厚的娛樂趣味之中。由於香港影業缺乏國家和公營機構的資助支持，業界要自負盈虧，只能依照觀眾的喜好，也就是市場的變化來決定供求。這是市場主導的規律。但當政者卻要求影人「自動自覺」地超越市場和電檢的限制，拍製正面宣揚抗戰的影片。

1937 年 5 月及 1938 年 9 月，國府兩次特派專員來港和影界商議。1938 年 9 月那一次，國府駐廣州的電檢大員徐浩親來香港和製片家、發行商和編導人員開會。手握電檢權的徐極力要求電影人在國難時期以抗敵宣傳為重，不要拍製「無意識」的影片。電影人則痛陳市場的局限和被禁的情況，他們並非不愛國而是內部和外部的限制很大，無法持續拍製嚴肅的國防片。他們要求當局理解，並協助影界解決製

3. 參見〈讀昆明電禁愛情片聯想到華南影界的工作者〉，《藝林》，第 63 期，1939 年 12 月 1 日。此文有似社論口吻，由昆明當局下令各戲院禁止放映談情說愛影片，只准放映鼓勵國人愛國、宣傳抗戰的影片說起，並以此警示華南電影工作者。

作發行上的問題。侯曜在會上舉出美國、蘇聯都各有電影政策，國府也應該研究一套合理的電影政策；或參考美國的自由開放方式，或參考蘇聯的國家出資制度，讓影界有路可走。言下之意是國府只申令要求，只限制而不扶助，政策有欠公允，此說一出立刻就被駁斥。又有業界人士道出有抗敵意識的港片發行至星馬各地時，備受電檢的壓制，要求國府加以輔導，並在外交上交涉以紓緩港片在香港、新加坡、馬來亞所受的嚴控，都未獲正面回應。⁴

國防片退潮 類型片大興

於是 1938 年下半年興起取材家傳戶曉的歷史傳奇、木魚書說唱文學的民間故事片、古裝宮闈片、武俠片。9 月香港影界人士和國府特派員開會商討如何應對現況，此期間民間故事片開始流行，評論界批之為封建落後、低級趣味。一向身體力行在言論和作品中宣揚抗日的侯曜，此時拍出了兩部改編自木魚書說唱文學的民間故事片，在會上表示如今要找到投資拍國防片困難重重，但民間故事題材一樣可以表達正面意義，立刻就被與會的左傾影人駁斥，其後又被右傾的新聞文化人狠批為封建落後，對於抗戰時期的國家民族毫無裨益。⁵

1939 年又興起神怪恐怖片和有凶殺案的懸疑偵探片，都被評論界、文教界狠批為「低級庸俗」，鼓吹「封建迷信」以至「誨淫誨盜」。下文把一些類型的潮流走勢以圖表示意（見[圖 2]至[圖 4]），亦嘗試探索其背後的意義。

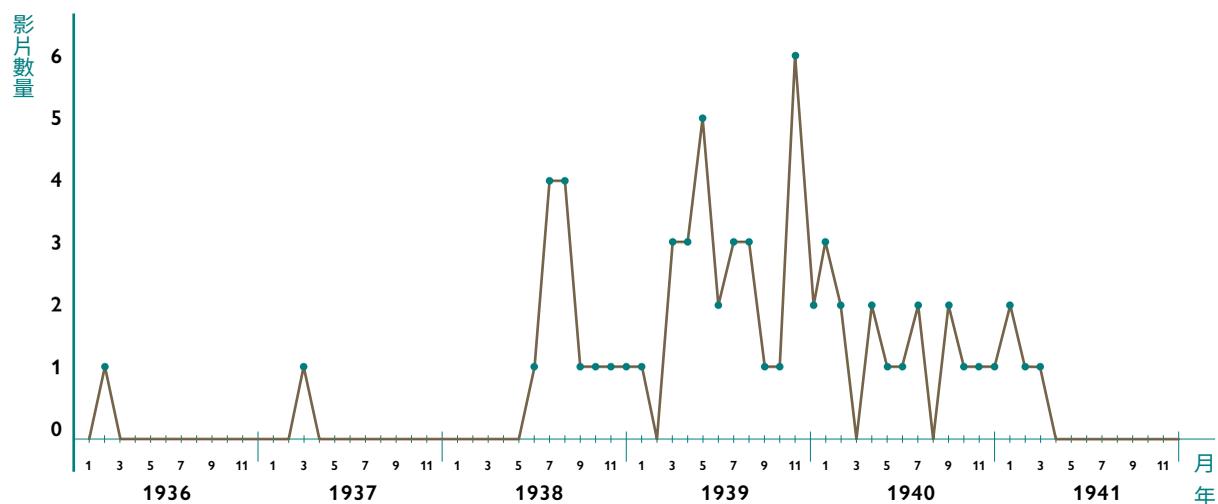


《鍾馗捉鬼》（1939）把所有鬼怪一網打盡，加以諷刺和批判，企圖加入一些正面意義，作「有意識」的嘗試。（後：劉桂康）

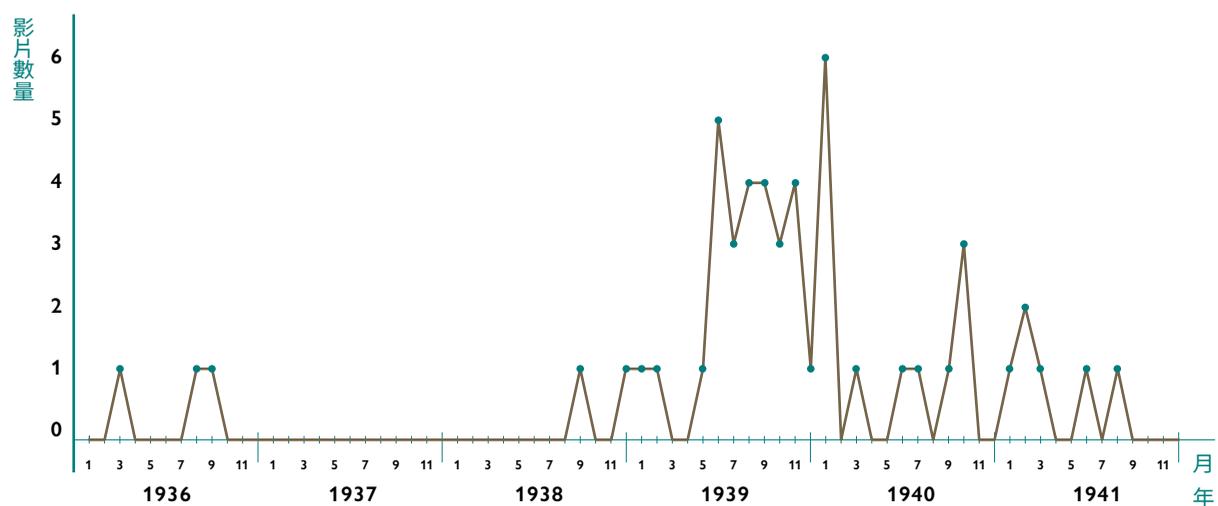
4. 〈電影清潔運動完全一致 有價值的茶話會〉，《藝林》，第 39 期，1938 年 10 月 1 日。

5. 蔡楚生駁斥侯曜的言論見註 4。另 1938 年 9 月 24 日《大眾日報》以頭條特寫報道該會，以「全港文化各界 痛斥毒素片商」為大標題，小標題指「侯曜妄為毒素影片狡辯 遭受全體座眾猛烈抨擊」。親國府的《藝林》半月刊頭版有彭硯農的評論〈請勿學侯曜先生這樣努力去導演民間故事影片〉，見《藝林》，第 53 期，1939 年 5 月 1 日。

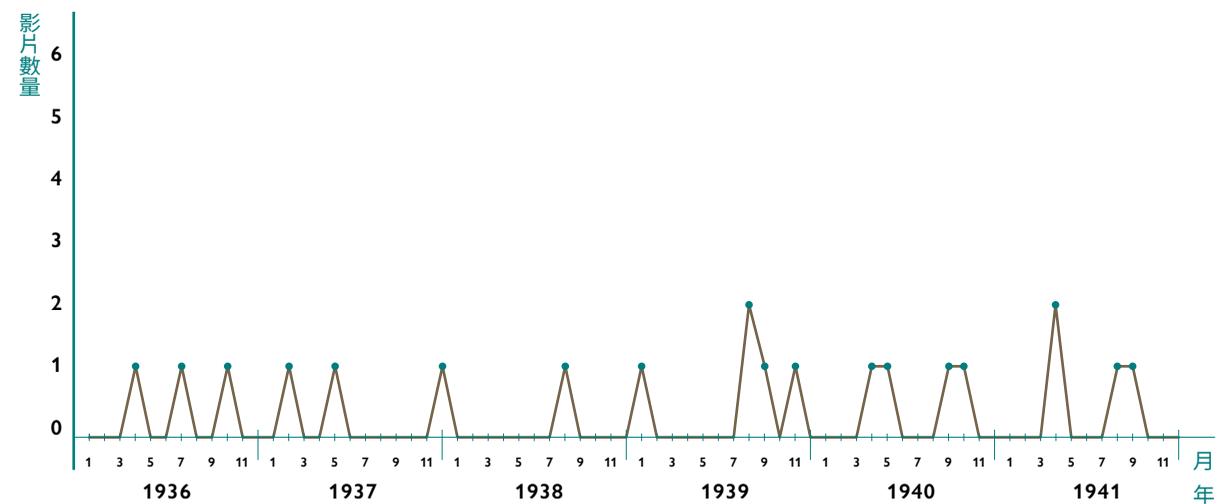
[圖 2] 民間故事片走勢統計圖



[圖 3] 武俠、神怪、恐怖片走勢統計圖



[圖 4] 凶殺、偵探片走勢統計圖





《摩登貂蟬》(1937) 的廣告宣傳一邊強調反暴國族意識，一邊以攝影場中的裸女圖為號召。(《華僑日報》，1937年1月5日)

民間故事片常被評論批判其意識落後封建，但從《香港影片大全第一卷增訂本(1914-1941)》的故事簡介及評論觀之⁶，多是有因果報應、徹惡懲奸的家庭倫理社會故事、愛情磨難，仍然是導人向善的。因為看不到原片，很難確定其意識如何表現，但見到率先拍製的編導中有拍抗日愛國片的先鋒大將侯曜、關文清，而他們同期仍有拍製抗日片，是以我傾向相信他們是在困境中嘗試另闢出路。

此潮流在1938年中期興起，至1939年大受歡迎，平均每月有三部上映。1940年轉趨平淡，可能因1938、1939這兩年風雲變色，戰局急轉直下：武漢、廣州淪陷，國府遷都重慶、日機進行大轟炸；香港民生更苦困、疫症流行；英德宣戰、二戰爆發、德日連盟，日軍虎視眈眈下的香港也危危乎，平民身心備受困擾，看電影怕提及戰爭，反而需要民間信念的安撫，傳統價值的依附。值得注意的是不少民間故事都經過新編，背景放在當代，或索性穿上時裝演古代故事。編導是否以此消滅原有的封建保守色彩而作新的演繹呢？

愛國娛樂片／港式國防片在1938年中起上映量漸減，1939年間，有四個月無這類影片上映，但1940年後再興而趨於穩定，每月有一至兩部上映。一些大型歌舞片／粵劇故事片亦滲有愛國意識，如：《續白金龍》(1937)、《舞台春色》、《紅伶悲歌》(皆為1938)、《1939大觀園》(1939)、《流亡之歌》(1941)；也出現了像《大地之花》、《大地晨鐘》、《華僑之光》、《岳飛》、《小廣東》、《血灑桃花扇》、《人海淚痕》、《白雲故鄉》、《地久天長》(皆為1940)、《前程萬里》、《小老虎》、《正氣歌》、《民族的吼聲》、《烽火故鄉》、《天上人間》(皆為1941)等當年獲好評及或賣座的佳作。上列四十年代影片中，《血》、《前》、《正》、《民》、《天》五片現今可以看到原片，可以窺見1940至1941年間出品，其敘事節奏、氣氛把握、場面控制和表演都比前兩年較為成熟，整體意識是愛國憂民的。

6. 郭靜寧編：《香港影片大全第一卷增訂本(1914-1941)》，香港：香港電影資料館，2020，頁85-147，載有不少取材自木魚書、民間傳說、粵劇故事之影片及故事簡介。



《紅衣女俠》(1939)：仿效荷里活武俠打鬥片，用上飛刀及馬術雜技，更有洋人演出。



《古墓冤魂》(1939)：說的是人鬼不分，諷喻荒誕恐怖的現世。

英殖下嚴厲的電檢主要針對政治，對「性」則相對寬鬆，因此影片往往以半掩的裸露和性感作為賣點。《摩登貂蟬》是借古喻今寫反抗暴政，支援革命。廣告宣傳一邊強調反暴國族意識，一邊以攝影場中的裸女圖為號召。《柳曼玲》(1938)劇照故意賣弄李綺年出浴的性感，故事是寫照女性的放蕩墮落和新生。《舞台春色》片中穿插了一些愛國歌曲卻遭到刪剪，宣傳亦只集中於「春色」和「性感」。

武俠、神怪、恐怖片自然是藉著感官刺激，為深受時局困擾、處身社會危難的平民提供暫時的逃避之所、發泄之途。它的興旺期和民間故事片重疊，都在1938年下半年到1939年全年，正是中國和國際風雲大變、香港人心惶惶的一段日子。但退潮比民間故事片為速，1940至1941年轉向平淡。

同時，亦有一些有心人就這類型作「有意識」的嘗試，如盧敦、李晨風等一夥拍的《斬龍遇仙記》(1940)，以斬龍神話寓寫抗日反侵略。侯曜的《中國野人王》(1940)效法西片以「泰山」(Tarzan)式蠻荒歷險諷喻人類文明對自然界和原生社會的侵略性。尹海靈的《觀音得道》(1940)借神佛故事寫女性的堅毅、孝善美德和導人行善的大愛。黃岱的《鍾馗捉鬼》(1939)把所有鬼怪一網打盡，加以諷刺和批判，都企圖加進一些正面意義。

凶殺、偵探片的數量很有限，1936至1941年這幾年間都只偶一出現，又不至於完全消失，卻從未造成風氣。之所以記載於此是由於這是最受西方電影文化影響的一個類型，而粵語凶殺、偵探片有個本土特色，就是愛以真人真案為題材，著重道德意識，刻劃人性的險惡但必有報應。馬師曾、張月兒、劉克宣主演，楊工良導演的《苦鳳鶯憐》(攝於1941年，1947年公映)可歸入偵探片類，從影片可見粵劇／粵曲程式、荷里活愛情喜劇和偵探片的交集糾纏，上流社會生活和下層社會生活的鮮明卻又無關痛癢的對比。影片的主題發展、氣氛由前半部的輕鬆浪漫急轉到下半部的沉重悲戚，聲和色的變化都來得突兀，顯示著抗戰時期粵語片藝術取向上的徬徨失序，一如美學上的半生不熟，但仍不失為有趣。



《烏衣隊》(1939)：金蘭姐妹互相扶持，走出困境。《女性之光》(1937)：寫自梳女的覺醒，題材獨特而有現實感。

女性主導 地位上升

1937 至 1941 年另一突出現象是女性主導的影片大增，著意描寫女性勢力興起轉弱為強，包括《女性之光》、《女中丈夫》(皆為 1937)、《七朵鮮玫瑰》(1938)、《女人世界》、《西關四美人》(皆為 1939)；並和男兒同為救國作出貢獻，包括《沙漠之花》、《民族女英雄》(皆為 1937)、《花木蘭》(1939)、《血灑桃花扇》(1940)；突顯集體力量、團結爭取自主。湯曉丹執導的《金屋十二釵》更開創由女星群主動出擊的潮流，此後有《自梳女》、《七姊妹》(皆為 1937)、《續金屋十二釵》(1938)、《烏衣隊》(1939)、《八美圖》(1941)的陸續出現。即使喜鬧劇也突顯女性集體向男性作弄、報復、對抗。同期興起的女性幕後工作者多起來。有能製片、編劇、演出的唐醒圖；懂粵劇班政、協助薛覺先度劇本、又能演戲的唐雪卿；有來回香港美國兩地製片及導演的伍錦霞；有編過 11 個劇本、聯導過八部及獨立執導一部影片的尹海靈；還有編劇莫明霞，有意執導的鄭孟霞等。

高梨痕 1937 年才來港成為南洋影片公司的主力導演，相當多產，五年間拍了 20 部粵片。⁷ 細查其影片故事可見他特愛處理女性題材，而往往有較新的角度。影片中的女性形象多樣而不落俗套：有取材自真實情殺案的《少婦的瘋狂》(1937)；有由尹海靈編劇的《女戰士》(1938)，歷盡情場與戰場的苦難；有由月兒主演、展現倫理規條壓抑下爭取主動的女性：勞動女子、懷春閨女、率真的「鄉下妹」、鬼馬精靈的婢女等，寫出女性的多種形態。我們有幸看到他留傳下來的三部片：《女性之光》寫自梳女的覺醒並由教師李綺年組織起來互愛互助，題材獨特而有現實感；《續白金龍》中黃曼梨足智多謀，施美人計挽回堂妹唐雪卿的婚姻，相當巧

7. 20 部包括七部合導電影，以及 1943 年始公映的《弦斷曲終》。

妙獨特；至於戰後拍攝的《青衫紅淚》（1948），白燕放任自由又自主的女性形象也清新可喜。可以肯定，高梨痕是創造女性形象的好手。

困局下有所創造的名家

抗戰期間影市旺盛造就了不少影人脫穎而出，湯曉丹是表表者。他在1934年來港後勤於執導，至1941年出產了21部片⁸，作品多樣而且賣座；最早的粵語聲片之一《白金龍》轟動一時自不待言，其後和薛覺先合導的《肖郎君》（上、下集，1935-1936）、由12位女星合演的《金屋十二釵》都大受歡迎，繼而開拍後者的續集。難得的是湯不僅是娛樂片的高手，拍嚴肅的國防片也到家。《上海火線後》（1938）、《小廣東》、《民族的吼聲》都獲得好評。我們看到他在港拍的最後一部作品《民族的吼聲》，就察覺到他選材的恰當、技法的熟練，把民族大義、社會批判結合於懸疑緊湊的戲劇中，生動有趣，有悲有喜。其他類型他都有所嘗試，如大型歌舞片《舞台春色》、民間故事片《再生緣》（1941）、文藝愛情片《閨怨》（1941）及恐怖片《寒夜滅屍記》、《人鬼奇緣》（皆為1939）。《舞台春色》嘗試



《舞台春色》（1938）嘗試把廣東音樂爵士化，再結合視覺上律動之美，盡演世界各種流行舞，大膽創新。

8. 21部包括五部合導電影。此外，1947年戰後粵語片未復甦時已公映的《嫦娥奔月》，報道指1940年底已拍畢。

把廣東音樂爵士化，再結合視覺上律動之美，盡演世界各種流行舞，歌舞場面用三、四部攝影機拍攝，視聽上都大膽創新，得到好評。在港打穩了基礎，1949年後他在中國發展再進一步，成為軍事和歷史題材電影的名家大導。

美國回來的關文清、趙樹燊此期間以大觀公司為基地大顯身手，上海來的邵醉翁、文逸民、楊工良、洪仲豪、汪福慶、劉髯公、蘇怡；本地的陳皮、馮志剛都是能製作不同類型的多面手，又是多產的快手。粵港之間成長而在香港影界出頭的則有麥嘯霞、李鐵、李晨風、李化、吳回、君嘯、盧敦、嚴夢、黃岱、任護花、李應源等。他們都經歷了抗戰的嚴苛考驗，經艱苦奮鬥而能活下來的，在戰後都成為名家。

抗戰期間港片在困局中求生存發展，可以用侯曜／尹海靈「委曲求存」和蔡楚生／司徒慧敏「艱苦奮鬥」兩個路向作為代表。前者在愛國片乏人投資時轉向拍製了大量的類型片，並嘗試於其中加進積極意義；後者非意識嚴正的愛國片不拍，因此困難重重、生活艱苦。茲表列比較如下：

侯曜、尹海靈編導班子（1937-1940）	蔡楚生、司徒慧敏編導班子（1937-1940）
無官方關係，為大小商業公司服務。	有愛國商人投資或公營電影廠支持。
有拍國防／愛國片：《沙漠之花》（1937）、《太平洋上的風雲》（1938）、《血肉長城》（1938）、《叱吒風雲》（1938）。四年共四部。	只拍國防／愛國片：《血濺寶山城》（1938）、《孤島天堂》（1939）、《白雲故鄉》（1940）、《前程萬里》（1941）、《游擊進行曲》（1941）。四年共五部。
《血》、《叱》遭遇市場困難；這兩部及《太》在南洋不能上映。此後再沒有拍製國防片。另拍製大量民間故事片／倫理愛情片／武打片／驚險片：1938年六部，1939年六部，1940年兩部。	《游》遭遇香港電檢刪剪。《孤》製作認真、戰鬥場面有規模，但經費有限，要把六至八個月工作壓縮到三個月內完成，攝製組日夜工作多人病倒。
拍製過程高效，1939年為南洋公司完成五部（其中一部於1940年1月1日公映）之餘並為其他公司完成三部。	《白》在香港及重慶來回拍攝，在轟炸下完成。《前》是蔡在「貧病交迫」中寫成，因公營機構撤走，眾人在「辛勞困苦」中自力拍成。
以當代背景演繹傳統民間故事，破除封建。	奉行寫實美學，局部結合表現主義。
在有限廠景、低成本、短日程的困迫下，進行結合舞台式寫意和精簡影像的美學實踐。	關懷低下階層，生活感強，影像生動直接。

1940 至 1941 年 寫實愛國片露光芒

戰亂為香港帶來大量移民、難民和巨大的社會、民生問題：住屋、公共衛生醫療、教育、就業都嚴重不足。1938 年有三萬多人露宿街頭，以致街上常見有人餓死病死，也有人花天酒地醉生夢死。重慶政府抗日無良策，行政也無方，日敵壓迫破壞不斷，國共仍在內鬥，民族前途堪虞。這在當年的文藝作品中有所記載反映，但電影方面受制於嚴厲的政治審查，又缺乏有膽識的投資者，以致甚少真實的寫照。我們只看到在《血灑桃花扇》、《前程萬里》、《天上人間》、《民族的吼聲》等片中有較好的反映和描繪。但翻查 1940 至 1941 年的影片故事、廣告和評論，其實有社會批評、生活寫照和愛國抗敵意識的影片，在這一兩年間勢頭轉好，數量增加，質量亦有所增進。在《小廣東》、《白雲故鄉》、《大地之花》（皆為 1940）、《情人四萬萬》、《小老虎》、《流亡之歌》、《夜上海》、《烽火故鄉》（皆為 1941）中抗日的情節內容增強，宣傳上的字句亦較直接，可見是電檢方面明顯放鬆。此期間英國加強遠東的防衛，在新加坡、香港嚴陣對付日軍備戰，自是開放對抗日的宣傳。飽受生活煎熬、戰雲威脅的港人紛紛自謀出路：或移居南洋、或返回內地後方，也有投身參軍抗敵的，這都在影片中有所反映寫照。可惜這一路寫實愛國片發展到 1941 年底隨著香港淪陷而中斷了。

總結

1. 抗戰初起，大量內地影人流港，為謀生必得融入本地粵語片界，亦推動了粵語片的質和量上升。1937 至 1938 年間出現港式國防片大潮。期間，港英和南洋各地的殖民政府都不想得罪日本，加強對港片的政治審查，使得愛國片退潮，為適應市場，愛國意識要融和於濃厚的娛樂成分中。但 1939 年中以後英國也視日本為敵，遂放寬對抗日片的審查，因此 1940 至 1941 年愛國抗敵片再起，生活寫實、社會批評的影片同時出現，藝術質素亦上升。
2. 國民政府對粵語片一向歧視，抗戰中審查變本加厲，要求港片放棄娛樂功能、集中宣傳愛國抗日，更狠批非國防片為「無意識影片」。實情是粵語片一直存有愛國抗敵意識，只是包裹在濃厚的娛樂糖衣中。至於製作和宣傳上，往往粗糙、急功近利而趨低俗，以致予文化人的整體印象不佳。
3. 粵語片形象偏低、產量高而待遇低，是結構性問題，一時難以紓解。抗戰中，市場對粵語片需求大增，投機取巧者亦增，出產要多而快，投資者往往把重擔轉嫁到影人身上，令他們的身心更勞苦。
4. 國民政府只顧申令人民團結抗敵，要求電影宣揚民族抗敵意識，但只執行命令刪禁，未有政策扶助粵語片業界解困，粵語片遂自行應變求存，為適應市場需求、觀眾口味而製作。1938 至 1939 年間純娛樂類型取代了愛國娛樂片。

5. 內地戰情持續，國際局勢惡化，香港人心惶惶，民生日見困苦，普羅大眾不堪現實重擔，從電影中尋求逃避，因此由沉重的國防片轉向觀看有撫慰作用的民間故事片和更刺激的武打、神怪恐怖片。
6. 然而，港片薈萃了海內外的製作和創作人才，全面抗戰爆發後，創作熱情一度沸騰，雖經多方政治勢力壓制和市場的限制，他們血仍未冷，在拍製娛樂類型片謀生之餘，亦在其中加入愛國抗敵意識和正面意義，又實踐古為今用、中西合璧的美學。限於條件不足，成就仍很有限，但跟同期孤島上海和重慶的電影業相比，香港卻是影片產量最多、片類發展最多樣的地方。

鳴謝美國三藩市華宮戲院方創傑先生

「地方」與「國家」的辯證

——香港國防電影與文化共同體的形成

趙傑鋒

趙傑鋒，香港中文大學文學院哲學博士，現任香港浸會大學電影學院兼任講師。博士論文以香港戰前的一段文化史為題，重組「國防電影」與香港社會的關係。

引言：「廣東人決不做奴隸！」

1940年6月8日12時30分，皇后大道中的中央戲院人頭湧湧，戲院大門上方高懸著手繪電影宣傳廣告，四邊圍繞著鎢絲燈泡，廣告中央寫著「小廣東」三個大字。這天是湯曉丹和羅志雄合導的國防電影《小廣東》首映，每日由中午到晚上共映五場。當天盛況空前，由中環到銅鑼灣利舞台，人們都談論著這部國防電影，矚目程度甚至超過同期上映的迪士尼動畫和美高梅西片。人們從四面八方湧來，只為了看笑匠伊秋水和高魯泉、歌女紫羅蘭、常演「賢妻」的黃曼梨等粵片明星如何聯手抗日。對當時的香港觀眾來說，這是一個有趣的畫面，常在諧趣喜劇、家庭倫理劇中出現的角色，突然化身抗日游擊隊保家衛國。在各方宣傳下，《小廣東》成為了1940年香港票房總冠軍。¹

本文以這部電影作為開端，是想帶出國防電影在香港的爭議。國防電影很難被定義，簡單來說，它源自上海，原是一個政治文藝「宣傳口號」，三十年代末在香港流行，泛指宣傳抗戰的電影。然而，國防電影自1937年傳入香港後，一直飽受各方——包括南來影人和觀眾——的批評，原因一方面是香港電影人沒有製作相關題材電影的經驗。²另一方面，久受粵曲薰陶，無「唱」不歡的香港觀眾對嚴肅題材沒有太大興趣。³在傳入香港初期的一段時期裡，國防電影節節失利，種種因素看來，國防電影在香港似乎會失敗收場。因此，《小廣東》的成功，是一個「反常」現象，也是一個轉捩點。著名導演蔡楚生在他的推薦文中亦提到：「《小廣東》以嶄新的姿態崛起於華南影壇，使整個華南電影的風氣振作起來，它是一九四〇年值得大書特書的一頁，這事實給諉過予粵語片不能拍好電影，和持國防電影定營業慘敗的謬論，作一個有力的反擊。」⁴本文探問的問題建基於此：甚麼原因使原本不受重視，甚至被認為「營業慘敗」的國防電影一陣子成為了票房冠軍？除此以外，雖然當時留下的影評和文字不多，但從電影受歡迎程度看來，我們大致可從電影——作為文化媒介——看出對當時的香港觀眾來說保「家」衛「國」觀念的轉變。電影廣告下方強調的「廣東人決不做奴隸」是一個有趣的切入點。

從蔡楚生的推薦文可見，《小廣東》是一部被南來影人「認證」的國防電影。但是，甚麼是「國防電影」？有不少研究者如陳時鑫把國防電影定義為社會寫實主義電影的一個次類型（subgenre）。⁵又如余慕雲等把「國防電影」和「愛國電

-
1. 《港產電影一覽(1914-2010)》取自：<https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/documents/2005525/2007315/7-2-1.pdf>，瀏覽日期：2017年10月8日。
 2. Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003, p 78.
 3. 郭靜寧撰錄：〈盧敦：我那時代的影戲〉，郭靜寧編：《香港影人口述歷史叢書（1）：南來香港》，香港：香港電影資料館，2000，頁125。
 4. 余慕雲：《香港電影史話（第三卷）：四十年代 1940年-1949年》，香港：次文化有限公司，1998，頁9。
 5. See-Kam Tan, 'Chinese Diasporic Imaginations in Hong Kong Films: Sinicist Belligerence and Melancholia', in Esther M. K. Cheung and Chu Yiu-wai (eds), *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*, Hong Kong: Oxford University Press, 2004, p 159.

在香港，「地方」和「國家」之間的關係是一個極其複雜的問題。香港是一個華人聚居的英國殖民地，在左翼文化人眼中，是一個「帝國主義」的地方。而國民政府也慣稱香港華人為「僑」，即外地或非本國人。⁸當時的香港基本上「左右不是人」。有關「國家」在國內也有不同論述，如中共提倡的「無產階級」和國民黨推動的「民族主義」經常針鋒相對。在統一戰線時期，雖然國共兩黨都強調以「民族」為中心宣傳抗戰，但兩者的「民族」又有所不同。為了使論點集中在香港，本文略把以上分歧簡化，集中討論香港電影業界所受到的市場和制度上的壓力。

本文聚焦的是香港國防電影的「地方性」(locality)如何弔詭地在各方的壓力下得以形成。這一系列在香港發生有關國防電影的爭論，是「地方文化」遇上來自「國家」的民族論述後發生的一連串磨合過程。有關華南(廣東省——包括香港)作為「地方」與「國家」之間若即若離的關係，在歷史裡久已存在。⁹香港國防電影面對的並不是單一的「國家」論述，而是分別來自國民黨中央政府，和中國共產黨(下稱「中共」)的政治壓力。先是國民政府以挽救「民族」，增強抗日力量為理由，推行「新生活運動」，很多有礙民族發展的東西都受到排擠，而有礙「國語」統一的「方言電影」便是取締目標之一。香港粵語片便是在這個以語言劃分的「民族中心」論述裡，首先與「國家」發生正面衝突。其次，是一眾中共和左翼文化人希望在上海淪陷後把香港打造成新的抗戰文藝宣傳基地。¹⁰當時很多左翼南來的影人自視為「啟蒙者」，把他們提倡的「國防電影」視為真正的愛國典範。但事實上，在中共眼中，國防電影是政治手段，他們希望借統一戰線的機會打造一條由黨領導的文藝宣傳戰線，以統一戰線聯合政府之名，推廣左翼的寫實主義電影美學，除抗日外，也藉機增強中共的勢力。所以一切不符合既定政治方針或美學的元素便被排擠在外，粵語電影作為通俗的地方文化因而淪為被批判的對象。

但是，對市場主導的香港電影界來說，電影人關心的很大部分是國內市場，他們並無興趣釐清「國」的複雜定義或政治意涵。粵語電影在三十年代中在華南剛發展起來時，面對著上述幾種來自「國家」的壓力，甚至被宏大的民族論述所排擠，導致面臨失去國內市場的危機。¹¹因此，由三十年代中起，香港電影業著手在電影中加入「有利民族」的元素，在當時電影廣告中便常出現「民族」、「偉大」



8. 事實上，在不同的歷史、政治脈絡和背景下，「左」、「右」的定義會有差異。本文所說的「左」、「右」並非從一個二元對立的角度出發。本文中「左」是泛指自1930年起，以中國共產黨領導的「中國左翼作家聯盟」為首的一個集團和他們提倡的思想。篇幅有限，在此從略。
9. 不同著作中也有談及華南與國家的關係，較重要的著作有：David Faure, *The Structure of Chinese Rural Society: Lineage and Village in the Eastern New Territories, Hong Kong*, Hong Kong: Oxford University Press, 1986; David Faure, *Emperor and Ancestor: State and Lineage in South China*, Palo Alto: Stanford University Press, 2007; 陳明錄：〈20世紀初年廣東在近代中國轉化之歷史角色〉，陳明錄、饒美蛟編：《嶺南近代史論：廣東與粵港關係1900-1938》，香港：商務印書館，2010，頁1-32；科大衛：《明清社會和禮儀》，香港：中華書局(香港)有限公司，2019；程美寶：《地域文化與國家認同：晚清以來「廣東文化」觀的形成》，香港：三聯書店(香港)有限公司，2018。
10. 了了(即薩空了)：〈建立新文化中心〉，「點心」，《香港立報》，1938年4月2日。
11. 本文中提到的「國家」除了是指「中國」外，更是一種權力。一種透過政府頒布法案(控制市場)和文化人的強大文化資本(業界影響力)向華南電影界施加的壓力。這一點非常重要，因為「華南電影」除了是實際的地域文化外，它在一個歷史關鍵時刻中，位處各種「大中華」論述的邊緣。

等字眼。但是，「民族」是統一戰線下各方追求的團結民眾的方針，也是一個宏大而抽象的概念，沒有相應的政治背景，香港電影人只能按照既有的模式，以自己的方法拍攝國防電影，對處於多重政治壓力下的粵語電影幫助不大。

到了1939年，戰爭危機逼近，電影界意識到當務之急是聯合華南電影界，發揮粵語國防電影的宣傳作用。當時不分左右、不同地方的電影人成立了不同的協會和組織，先不論他們的政治取態，他們確實在香港建立了一個較有系統的文藝場域，然後通過在場域裡的競爭和合作，使國防電影在香港得以落地生根。如果說三十年代中旬粵語片作為地方文化面對著來自國家的各種壓力，那麼到1939年，「地方」與「國家」便由對立進入了一種新的辯證關係，並催生出一種新的「本地」國防電影模式，並取得成功。

1940年初，香港國防電影結合了通俗和左翼的風格演化出新的外觀。它們描寫香港的現實生活，卻慢慢失去香港電影固有的民間故事的色彩，也沒有上海社會寫實電影的激進左翼革命意識。在一批本地導演推動下，國防電影由借古諷今的「警世」漸漸轉向了現實世界，它們描寫香港作為一個生活空間的矛盾，似乎某程度上回應了左翼的現實主義文藝路線，與一些同期的左翼國防電影（如蔡楚生的《前程萬里》〔1941〕）相似，卻又不盡相同。這時期的國防電影鮮有描寫具體的「國家」形象，反而活生生地呈現出抗戰時期香港的日常生活，並以此作為「國防」的根基。是甚麼導致了這種改變？它是如何發生的？如果把這看成是一個在歷史關鍵時刻出現的「現象」，很難想像純粹是因為本地電影界受到南來電影人的「感召」而作出改變。那麼在當時遠離火線在香港，是甚麼推動了這次國防電影的轉型？

香港「文藝場域」的一次結構轉型

1939年是關鍵的一年，香港電影界的權力結構在這一年出現了重要變化：出現了一個由「協會」組成的嶄新「文藝場域」。「場域」權力結構改變對於文藝的意義和價值的影響是關鍵性的，香港電影生產正是在一個由商界、半官方組織組成的協會權力場域內發生了變化。隨著1938年末廣州淪陷，整個華南文化中心完全轉移到香港來。1939年有兩個重要的「協會」成立：先是3月，香港大學中文學院教授許地山推動成立「中華全國文藝界抗敵協會香港分會」（下稱「文協」）。「文協」由一班具影響力的中共文化人和作家如茅盾、郭沫若、周恩來、孫師毅、洪深、馮乃超等組成，以號召全國文化人參與抗戰為宗旨，以文藝來服務抗戰。¹²同時，國民黨重組港澳支部，委任簡又文為委員，在香港辦雜誌《大風》，並由陸丹林任主編。¹³該年9月，簡又文在國民黨政府的支持下在香港成立了「中國文化協進會」

12. 劉登翰編：《香港文學史》，北京：人民文學出版社，1999，頁96-98。

13. 陸丹林是前中國同盟會成員，在國民黨中甚具影響力。他也是「南社」成員，曾主編不同刊物。



在香港成立的「中國文化協進會」，成員幾乎全屬華南知名的文化人，在華南具號召力和凝聚力。
圖片由趙傑鋒博士提供

(下稱「協進會」)。¹⁴「協進會」以一班廣東文化人為骨幹，當中不乏知名電影人、藝術家和粵劇名伶，除了陸丹林和楊善深外，還包括羅明佑、馬師曾、薛覺先和麥嘯霞等。這兩個協會都認為推廣「文藝」對鼓勵香港人投入抗戰有積極作用。

兩個協會的政治取向不盡相同，由中共主導的「文協」一般被視為「左」，國民黨支持成立的「協進會」則被視為「右」，因此兩派看似二元對立、針鋒相對。¹⁵如細心留意的話，兩個組織的功能和作用亦不盡相同。「文協」是一個全國性組織，除了武漢總會和香港分會外，它在廣州、上海、成都、昆明等大城市皆設有分會，幅員雖廣，但卻欠缺對地方差異的有效處理。而在香港成立的「協進會」的召集人簡又文與國民政府和廣東文化界的關係密切，成員幾乎全屬華南知名的文化人，如楊善深、趙少昂、陸丹林、麥嘯霞等，在華南的號召力和凝聚力比「文協」更強。在「協進會」的開會詞中便提到：「……在香港，又集中着如許眾多的文化工作者。他們是在各自獨立地工作，人自為戰。實在有共同組織起來的必要，所以我們纔有這一個中國文化協進會的組織的。」¹⁶可見他們的目的主要是號召身處香港的文化人，由成員背景看來，其影響力主要體現在華南文化圈之中。但不能否認的是，雙方都一致認為急需為香港華人建立一套文化論述，好讓「抗戰」有一個合理的根基。

14. 趙稀方：《報刊香港：歷史語境與文學場域》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2019，頁132。

15. 劉登翰編：《香港文學史》，同註12，頁98-99。

16. 葉恭綽：〈今日中國文化界的使命：中國文化協進會成立開會詞〉，《大風旬刊》，第50期，1939年10月5日，頁1570。

「抗戰」需要凝聚一個「民族共同體」，即對一「國」之身份認同，最少也要有一個共同抵抗的「敵人」，否則愛國主體無法形成。然而，「如何抗戰」在國內一開始便是一個大問題。因為政治因素，當時國內很少人談及「愛國」，因為「國」的意義在共產黨和國民黨幾次的衝突中已衍生出歧義，這也是魯迅在「左聯」解散後非常抗拒以「國防」為口號的原因，導致了「兩個口號」的爭論，這點夏濟安教授早已闡明，在此不贅。¹⁷但是在「統一戰線」下，國共兩黨再次合作，在一條新的政治路線下，雙方不得不妥協，以「國防」口號作為一個平衡點。所以，當時的知識份子都傾向以「抗戰」來代替「愛國」，「愛國」一詞鮮有在當時的刊物中出現。¹⁸換言之，「統一戰線」雖然強調廣義的「中華民族」作為號召，試圖容納不同的民族、階級、派系，但「國」的意義存在分歧，它的凝聚力便轉由對外的「抵抗」來實現，即民族的自我主體要在「敵對他者」的存在下才能確立，這合理地解釋了為甚麼在當時「抗戰」和「國防」文藝成為主流論述（而非「愛國」）。事實上，這邏輯一直延續到戰後。

香港作為一個政治、社會和經濟環境完全不同的英國殖民地，對一眾本地導演來說，「抗戰」實踐起來困難重重。首先早於1938年9月，香港政府為表中立，頒布了《緊急狀態權力條例》。¹⁹隨之而來的是10月推行的「非常時期禁止集會及刺激文字」等條例，列明不能在電影中明確展示敵人身份，也不能含有鼓吹中日之間的敵對意識。²⁰也就是說，在香港拍攝國防電影面臨本質上的困難：不能夠明刀明槍地「抗日」，否則港英政府有權強行刪剪，也有拘捕和遞解出境的權力，1938年蔡楚生的《游擊進行曲》便被命令刪剪，直到1941年才易名為《正氣歌》上映，這只是其中一個例子。

對香港電影人來說，另一個難題是香港電影業界的結構改變。1939年9月納粹德軍入侵波蘭，英、法對德宣戰，歐洲戰爭全面爆發。因應危機迫近，羅明佑受國民黨半官方組織「中國教育電影協會」（下稱「教影會」）的委託，12月於香港成立分會，並任總幹事。²¹「教影會」香港分會成立時，吸納了大量香港電影界具影

17. Tsi-an Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*, Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2015, pp 116-119.

18. 以1939年3月在上海出版的《抗戰文藝論集》為例，書中以「抗戰文藝」為題，收錄了當時重要知識份子和文人的文章。然而在書中可見，作者們都傾向以「抗戰」一詞代替「愛國」。

19. John Carroll, *A Concise History of Hong Kong*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, p 242.

20. 1938年下旬，香港政府受到日本當局施壓，開始實施一連串監管電影題材和內容的措施。如本文中提到的「非常時期禁止集會及刺激文字」，出自南來影人蔡楚生的日記，未必是準確的法案名稱，卻一定程度上描繪了當時的情況，例如電影中不能包含明顯的「抗日」元素，這點在大多數電影史書中皆有提及，可信度高。詳見蔡楚生：《蔡楚生文集（第三卷）日記卷》，北京：中國廣播電視出版社，2006，頁57。有關當時情況，也可參閱余慕雲：《香港電影史話（第二卷）：三十年代 1930年-1939年》，香港：次文化有限公司，1997，頁189-190。

21. 曹靜：〈中國教育電影協會對電化教育的作用及貢獻研究〉，內蒙古師範大學博士論文，2013，頁13-14。「國際教育電影協會」原於1928年11月5日在墨索里尼政府支持下於意大利羅馬成立。而「中國教育電影協會」是「國際電影教育協會」的中國分會，1932年在國民黨政府教育部的支持下於南京成立，其後分別在上海、杭州、成都、香港等地設立分會。南京總會成立時，會員不乏知名文化人，如田漢、洪深、歐陽予倩、徐悲鴻、宗白華、羅明佑、鄭正秋、孫瑜，還有蔡元培、汪精衛、蔣夢麟和胡適等人。協會由於受國民黨政府教育部支持，會員亦多知名人士，這個隸屬國民黨政府的半官方機構影響力甚大。

響力的人士，除了羅明佑之外，還包括「協進會」的成員如許地山、趙樹榮、薛覺先、蘇怡、鄭洪年、胡蝶、麥嘯霞等。²²

「教影會」香港分會的成立可被看成一次香港電影界大聯合，目的是整頓華南電影界²³，名正言順地利用電影作為教育工具。1940年4月，羅明佑代表香港分會出席在重慶舉行的「全國電影界會議」，要求中國官方恢復監察及加強指導香港電影製作，包括人才培訓、海外宣傳、經濟資助等。²⁴重要的是中國影業聯營公司的成立，聯營公司的總辦事處設在香港，負責包辦全國各大片廠的電影出品。它的功能就像一個全國性的公會，任何香港電影要外銷到國內外，必先經過聯營公司的審查。²⁵

由「教影會」到「聯營公司」，意味著1939年後電影作為一條宣傳戰線的統合，加上教育電影香港分會中有些成員如趙樹榮、薛覺先、麥嘯霞、許地山等原是本地工會「華南電影協會」的骨幹份子。²⁶換言之，在1940年初，香港電影界出現了一個由不同協會、大片廠和具影響力的電影人組成的強大關係網絡，拍攝電影受到限制和監管，不符合要求的電影將被刪剪，否則可能失去龐大的國內市場。

對電影業而言，這個由不同文化人、協會和片商組織而成的權力網絡，對他們的影響甚至比港英政府更大。這網絡強調的是政治正確的「意識形態」，但是甚麼是「正確」的問題一時之間令香港電影人無所適從，導致香港的國防電影製作一時間陷入一個兩難的困境：一方面礙於港英政府電檢條例，電影不能帶有明顯的刺激性元素，不能「抗日」意味著「愛國」的慣常模式失效，使原本打算以電影作為「抗戰」宣傳也無法順利進行。同時，由協會組織成的權力網又要求電影要加入符合有利抗戰的元素。這令拍攝「合乎標準」的國防電影成了一個傷腦筋的問題。

夾在「抗」與「不能抗」之間，香港國防電影必須作出相應的調節。這時國防電影所表達的「抗戰」從對「外」變成向「內」，取代對外抵抗的是一個強調自身生活、由「逃難者」建構出來的香港社會。下文我將嘗試加入「地域」作為一個要素展開討論：1939年後本地的國防電影如何處理香港形象？在「大中原心態」之外，還有甚麼因素影響到本地電影製作？下文將說明這是一個「地方」、「國家」與「協會」環環相扣的結果，不能忽視的是當時興起的一股廣東文化熱潮對電影的影響。

22. 同上註，頁48-49。

23. 余慕雲：《香港電影史話（第二卷）：三十年代 1930年 - 1939年》，同註20，頁213-214。

24. 〈中央組設影業聯營公司〉，《華字日報》，1940年5月7日。

25. 同上註。

26. 〈港製片商組織電影協會〉，《華字日報》，1936年5月18日；〈華南電影協會 今日開二次會議〉，《華字日報》，1936年5月25日。

「鄉下佬」也愛國：由地域遷移到民族想像

當一眾南來電影人來到香港後，他們才發現急需解決的不是民族認同問題，而是本地觀眾的媒體素養問題。如果國內的國防電影是為統一戰線而創出的口號，背負著號召電影工作者參與愛國運動的政治任務，那麼一眾南來影人首要解決的問題，便是如何在一個他們眼中非常「糟糕」的英國殖民地有效地宣傳愛國。深層問題在於「國」與本地觀眾之間失去了一條連結，使愛國的想像無法形成。例如在左翼電影人眼中的「寫實」是建基在真實經驗，在生活環境完全不同的本地觀眾眼中便失去其「現實」的意義。加上剛性的教條主義與通俗的香港電影相距甚遠，國防電影在香港久久未能達到預期效果。然而廣州淪陷與華南文化中心的轉移，碰巧填補了這些空白。

香港華人遠離火線，他們並無實際戰爭的經驗，戰爭充其量也只在報刊或傳言中偶爾出現，很多人甚至從未去過中國，心中沒有「國家」的真實形象，這點當時南來文化人已作過不少解釋，在此不贅。因此，對香港華人來說，「國家」只能從傳統文化、民間故事中建構（或幻想）出來，並漸漸發展成一種文化模式，深入人心，這可體現在有關抗戰的華南電影、戲劇或文學中，顯然易見。所以，「廣東文化」在香港非常重要，因它在廣州淪陷後所引起的難民潮和危機感中，通過省、港兩地在文化上的近親性如語言、生活文化等，把「國難」經驗具體化並帶到香港來。1940年初，香港便曾出現過一股廣東文化熱潮。

1940年2月22日，在許地山協調下，「協進會」與香港大學馮平山圖書館合作舉辦了一次「廣東文物」展覽會，這次展覽盛況空前，短短幾天吸引了數以萬計的人入場。²⁷據記載，展覽會除了借「嶺表三忠」三位廣東英雄的抗敵事跡來塑造「民族精神」外²⁸，文化展當天會場中央懸掛著國父孫中山的肖像，左右兩邊則是不同朝代的廣東名士大儒畫像，當年有評論說：「各人瞻仰遺容自起敬仰之心，其愛國愛種的精神，沒有不油然而興起的。」²⁹這段話中的「愛國愛種」所指的一方面當然是孫中山的中華民國，另一方面則是指由歷代大儒支撐起的廣東文化和歷史中，超然於國家疆域以外的共同體。大致可見，由廣東文化、歷史引起的想像，恰好在歷史的關鍵時刻，把「文化廣東」與現代民族國家現實狀況連在一起。虛無縹緲的國家形象由此得以通過文化而落實，也直接使「愛國」有了地域上和較接近現實的根基。

過往很少研究會把南來文人與華南文化人在香港的相遇，視為是爭奪「文化正統性」的競爭。從1940年的情況看來，我們可合理推斷，面對來自「國家」的壓力，廣東的一眾文化人拒絕接受官方論述中把廣東文化視為低俗和有害，也拒絕把

27. 程美寶：《地域文化與國家認同：晚清以來「廣東文化」觀的形成》，同註9，頁2。

28. 容世誠：〈粵劇書寫與民族主義——芳腔名劇《萬世流芳張玉喬》的再詮釋〉，《尋覓粵劇聲影：從紅船到水銀燈》，香港：牛津大學出版社，2012，頁162-164。

29. 程美寶：《地域文化與國家認同：晚清以來「廣東文化」觀的形成》，同註9，頁3。

廣東從國家切割出來，反而他們拼命證明廣東文化在歷史、民族議題上與國家論述並無衝突。因此，當1940年兩個協會在香港成立時，它們並非純粹在政治上左、右對立，反而是一次地方文化遇上國家的結果。當中可看出「協進會」在某程度上希望在「文化」層面上與「文協」在抗戰宣傳上取得平衡和共識。這從兩個「協會」的成員中可看出這一點，「文協」香港分會的主持許地山，同時也是「協進會」的常務委員；又如簡又文是「協進會」主持人，又是「文協」的候補理事；其他成員如楊剛、戴望舒也同時身兼兩個「協會」的理事。由兩派合作的文藝運動在實踐上並不能忽視「地方」和「國家」的矛盾和磨合。

這可解釋為甚麼當時以「協進會」為首的一眾廣東文化人致力在香港發揚「廣東文化」。關鍵時間在於1938年末廣州淪陷到1939年以廣東文化人為首的幾個協會的成立，這時期「協進會」對推動和鼓勵拍攝粵語國防電影有重大貢獻。廣州一直是整個華南文化圈的重要基地，在淪陷前它的地位遠比香港重要。當時香港並未有今天所謂的「本土」意識，而是藉由熟悉的「廣東」文化——以「語言」為主的文化——如「粵劇」與「粵片」，與整個華南相連，再進一步通過「廣東」與「國家」相連。「鄉」、「難民」在此起了關鍵作用。

容世誠指出，由「鄉」到「城」，粵劇流行由「跨地域」衍生的新題材。1922年在香港粵劇雜誌中刊登的短曲〈鄉下佬買戲〉，故事中便透過創造「鄉下佬」這角色形象來反映由「舊」到「新」、由「落後」到「摩登」的差距。³⁰他隨後指出，這亦象徵著粵劇由農村的集體宗教儀式，過渡到城市中個人的娛樂活動。³¹在粵語中，「鄉下佬」是一個負面詞，用來嘲笑那些由「落後」鄉下來到「先進」城市的人，是被人嘲笑的對象。「鄉下佬」是在一個娛樂結構過渡期中，城市觀眾透過對「鄉下」的想像（不論好醜）而創造出來的，換言之，香港的流行娛樂很早便含有一種地域差異的想像³²，而且深深植根在大眾娛樂之中，往後「鄉下佬」成為了「地域——文化」差異的象徵，在香港喜劇中深入人心，一直流行到二十世紀九十年代，歷久不衰。隨著1933年改編自美國電影《郡主與侍者》（*The Grand Duchess and the Waiter*, 1926）的粵劇電影《白金龍》在東南亞掀起風潮，上海天一影片公司認為粵語電影有發展空間，1934年邵醉翁在香港成立天一港廠，全力開拓粵語片市場，主要製作粵劇電影和歐美改編電影。而天一港廠出品的第一批大受歡迎的粵語電影，正是「鄉下佬」系列。

當時粵語片的觀眾大都是低下階層，即被盧敦形容為「屨板友」³³——即穿拖鞋看戲的觀眾，粵語電影不能太深奧。通俗的「鄉下佬」系列正好迎合了觀眾，

30. 容世誠：〈「進入城市：五光十色」——1920年代粵劇探析〉，同註28，頁63-64。

31. 同上註，頁64-69。

32. 同上註，頁66-68。「省」是指廣東省；「港」是指香港。「省港班」是指穿梭廣東和香港兩地演出的劇團。粵劇由本身是在廣東農村巡迴演出的「紅船班」為主，以紅色的艇子聞名，後因清末民初廣東農村盜賊為禍，「紅船班」因而由農村轉移到城市來，粵、港跨境表演漸成潮流，形成主流的「省港班」。本文想強調的是，由農村到城市，粵劇在故事結構上慢慢呈現出一種地域特性，以適應城市觀眾的要求。這種地域性慢慢過渡到電影之中。

33. 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，香港：香江出版有限公司，1992，頁144。

天一港廠出品的「鄉下佬遊埠」系列電影



《鄉下佬遊埠》(1935)：
唐雪卿(左)與林坤山(右)。



《鄉下佬遊埠續集》(1935)：
(左起)唐雪卿、紫羅蘭、廖夢覺。



《鄉下佬遊埠第三集》(1935)：
唐雪卿(左)與廖夢覺(右)。

也在一定程度上承傳了粵劇源流。1935年5月，天一的《鄉下佬遊埠》(1935)在新世界戲院上映，當時創下了香港電影史無前例的上映時間和票房紀錄，在星馬地區同樣賣座。³⁴ 這部電影由邵醉翁親自執導，林坤山和唐雪卿主演，講述「鄉下佬」在鄉間賣地獲得巨富，於是與女兒一起外遊，第一次「出城」的鄉下佬在城市鬧出種種笑話。由於故事結構簡單明快而且通俗，迎合了本地觀眾的口味，在香港取得空前成功，飾演「鄉下佬」的林坤山也因此走紅華南和東南亞。³⁵ 隨後幾年，香港電影界又推出了多部有關「鄉下佬」的電影，包括《鄉下佬遊埠續集》、《鄉下佬遊埠第三集》(皆為1935)、《鄉下佬尋仔》(1936)、《鄉下佬探親家》、《鄉下佬鴻運當頭》(原名《鴻運當頭》)，又有《鄉下婆從軍》、《鄉下女艷史》(皆為1937)、《鄉下妹》(又名《卿何薄命》，1941)等。由天一的「鄉下佬」系列所掀起的潮流也使市場出現了相關題材的電影，包括《大傻出城》和《亞蘭賣豬》(皆為1935)等。不少西片也相繼以「鄉下佬」作為它們的中文戲名，如《Mr. Dodd Takes The Air》(1937)被翻譯成《鄉下仔播音》；《The Kid from Kokomo》(1939)被譯成《鄉下佬尋母》(1939)；《Kentucky Moonshine》(1938)則譯成《滑頭鄉下人》(1939)等等。³⁶ 類似翻譯在天一的「鄉下佬」系列之前幾乎不存在，可見「鄉下佬」電影掀起的熱潮。

「鄉下佬」意味著地域遷移，除了牽涉人口流動外，也是香港電影對內地「他者」——尤其是說粵語的廣東移民的形象塑造，繼而無意創造出一個植根於「文化差異」的香港主體，當時所謂「我們」與「他者」的界線主要是通過地域流徙而建立起來，而不是本質上的民族身份問題。到了1940年，隨著廣州淪陷後整個華南文化重心轉移到香港，面對著更為複雜的政治經濟環境，一眾廣東文化人需要

34. 余慕雲：《香港電影史話（第二卷）：三十年代 1930年 - 1939年》，同註20，頁92；盧敦：《瘋子生涯半世紀》，同註33，頁150。

35. 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，同註33，頁153。

36. 英文名稱後的括號是原片上映年份，中文名稱後的是香港上映年份。譯名由筆者參考香港報刊整理出來，以「鄉下」為中文翻譯的西片實際數量可能更多。



《小廣東》(1940)：廣東淪陷後，主角「小廣東」(左三，施威飾)組織游擊隊抗敵。



《小老虎》(1941)以一名廣東武師和他組織的游擊隊作故事主軸，是當年的票房冠軍。

考慮如何取代被淘汰的「民間故事片」和「鬼怪片」。「鄉下佬」這個根源，不但使國防電影有了「寫實」的創作基礎，其地域和差異性更被挪用為國防電影的核心：在這批國防電影中，「廣東」被描寫成為一個既在「內」又在「外」的形象，這批廣東逃難者像是「我們」，又是「他們」，他們來自國內也恰巧在香港建立起更廣闊的民族想像。沒有這個由地域錯位（淪陷與逃難）引發的差異，香港的愛國主體根本難以形成。在香港華人社群裡，從「鄉下」來的人既是分享著共同語言和文化的「親密他者」，又是遙遙連繫著「民族」的一群。廣州淪陷後的那次華南文化大遷移的過程中，無意中造就了香港國防電影的成功。

1940年的香港電影界進入了另一個轉型期。往後的國防電影有頗為顯著的改變，雖還有少數「借古諷今」的類型如嚴夢的《岳飛》(1940)和盧敦的《斬龍遇仙記》(1940)等，但受歡迎的國防電影卻變成了以「廣東」為題材的電影。1940年6月，由湯曉丹執導、羅志雄編劇的《小廣東》在香港上映。電影菲林已佚失，但從最基本的故事簡述看來，這是一個直接關於「廣東」鄉民的抗敵故事。更重要的是，電影取得重大成功，成為1940年香港全年票房冠軍。這對國防電影來說是關鍵的，在先前一片「營業失敗」的爭議聲中，一部有關廣東的抗敵故事竟然意外地空前成功。亦正正因為《小廣東》的成功，大觀聲片有限公司推出了續集《小老虎》和《民族的吼聲》(皆為1941)。羅志雄執導的《小老虎》是1941年的票房冠軍，電影同樣已因戰火佚失。與《小廣東》相似，《小老虎》故事同樣是以一個廣東武師和他組織的游擊隊為主軸。除了《小老虎》外，另一部較受歡迎的是湯曉丹的《民族的吼聲》。同時期湧現的一批獲好評電影包括《血灑桃花扇》(1940)、《天上人間》、《前程萬里》、《流亡之歌》(皆為1941)等，皆是以廣東，或說廣東話的難民作為故事題材。而其中只有湯曉丹、麥嘯霞和盧敦幾位導演的個別作品得以流傳下來。而湯曉丹是當中最重要導演之一。³⁷

37. 除了湯曉丹外，麥嘯霞和盧敦都是活躍的本地電影人，麥的《血灑桃花扇》是其中一部重要的國防電影，片中也出現了高度相似的地域元素，他甚至把整套「鄉下佬」的類型模式搬到《血》片中。盧敦的《天上人間》亦展示出深度的地域關懷。然而篇幅所限，在此從略。



《上海火線後》(1938)
由大觀聲片有限公司出
品，是湯曉丹導演的第一
部國防電影。

國防電影的「廣東熱」

湯曉丹是戰前香港的重要導演，沒有他的《白金龍》(1933)，香港粵語電影很可能不會發展得那麼迅速，他執導的國防電影如《小廣東》和《民族的吼聲》也取得了重大成功。湯第一部國防電影是1938年的《上海火線後》，這部電影由大觀投資，與歌舞片《舞台春色》一起拍攝。³⁸ 根據僅存的劇本所載，《上》片似乎與市場上其他國防電影相似，講述上海青年在淪陷後暗中計劃反抗，貪圖名利的舞女卻選擇與敵人勾結，令愛國青年的計劃屢受打擊，愛國青年難忍紙醉金迷都市裡的逸樂，最後決意回鄉參加游擊隊。³⁹《上》片在當時的香港中文報章刊登的廣告和評論不多，很大機會是因為遇上了國防電影低潮，在香港以粵語拍攝有關上海的題材也很難引起觀眾興趣。與侯曜的兩部國防電影比起來，《上》片似乎名不見經傳，這是可預期的，《上》片以描寫「都市」的腐敗去鼓勵人們回「鄉」抗敵，在香港這樣的一個「世外桃源」，很難以遙遠的上海去引起觀眾共鳴。

完成《上海火線後》後，在1938年後期和1939年整整一年多，湯曉丹未有再拍國防電影，反而接受中國影業公司之邀拍攝了多部通俗喜劇。這反映出香港電影市場的情況：1939年是電影界爭議不絕的一年，直接導致了國防電影熱潮消退，湯

38. 湯曉丹：《路邊拾零：湯曉丹回憶錄》，太原：山西教育出版社，1993，頁69-70。

39. 詳見《上海火線後》劇本，香港電影資料館藏。

曉丹等較著名的導演也順應市場需求而改拍其他電影。然後在1940年出現廣東文化熱潮後，他才拍出了轟動一時的《小廣東》。《小廣東》的成功也象徵著香港國防電影的復甦。換言之，從整個歷史大環境看來，國防電影很大程度上是因為「廣東」而重新在香港流行起來。

《小廣東》幾乎是《上海火線後》的續集，只是背景移到了鄰近的廣東。與《上》一樣，《小》的影片已佚失，只能從劇本看到故事大綱。電影講述廣東淪陷後，主角「小廣東」在鄉間奉母親之命組織游擊隊抗敵，然而受戰鬥經驗所限，大敗而回，母親也被俘虜。小廣東在鄉間組織游擊隊重振旗鼓，取得了最後勝利。因電影拷貝已失，我無意在此詳細分析《小》片，我想強調的是，它與上一部作品最大的不同之處，是明顯地把地域障礙消除了。在香港觀眾的心中，把故事背景設在廣東比上海要親切和「現實」得多，電影中描寫的廣東鄉村和現實中香港的新界鄉村在文化上自古是同一源流，基本上無大差別⁴⁰；電影所寫的廣東東江地區游擊隊，現實中也存在「東江縱隊」，由民眾組成的游擊隊形象也使「抗戰」對普通人來說不再遙不可及。《小》片中「廣東」被擬人化成為主角，小廣東不是高級知識份子，而是一個普通鄉民，奉「母親」之命對抗敵人，其後「母親」被俘，「廣東」便率領游擊隊設法營救。主角何以名為「小廣東」？在背後指導他抗敵的「母親」是誰？這是一個明顯不過的寓意：「小廣東」的被俘母親象徵著「大中國」。《小》設法以「家庭」關係消除「地域」差異，「廣東」和「母親」血濃於水，母親有難，兒子不得不救。作為一部有關廣東的國防電影，湯曉丹用他鏡頭下親密的「鄉下」打響了頭炮，更成為當年香港票房冠軍。

在商業掛帥的香港電影市場，如果說《白金龍》是粵語片發展的催化劑，《小廣東》便是國防電影的標竿之作。在此之前，香港未曾出現過如《小》般成功的國防電影。《小》的成功直接造就了《民族的吼聲》的誕生。《民》是湯曉丹下一部國防電影，電影由大觀投資製作，相比於《小》，《民》片用了更為「寫實」的敘事方式，題材還是有關「鄉下佬」，只是把故事背景搬到香港來。《民》片講述四個難民在香港的艱苦生活，他們一邊在港謀生，受商人欺壓，一邊又擔心家鄉的戰事，卻被迫滯留異地。結局中四人加入「東江人民游擊隊」，揭發商人勾結國內漢奸走私軍火原料後，決定回國參加抗戰。這幕中「東江游擊隊」遙遙呼應著《小廣東》。

正如本文第一部分提及，1940年前後，隨著香港電影界權力網絡的形成，一眾南來電影人得以進入香港的大片廠參與國防電影的製作，《民族的吼聲》由大觀出品，當時正是得到了一班左翼電影人——尤其是蔡楚生的幫助下完成。⁴¹ 驟眼看

40. 科大衛：〈皇帝在村：國家在華南地區的體現〉，《明清社會和禮儀》，同註9，頁92-122。

41. 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，同註33，頁270。



《民族的吼聲》(1941)：主角都是難民，在香港謀生時，受商人欺壓，又擔心家鄉的戰事，終加入「東江人民游擊隊」，揭發商人勾結國內漢奸走私軍火原料後，決定回國參加抗戰。

來，《民》和蔡楚生早前的《前程萬里》在劇情結構上如出一轍。電影上映後更獲得蔡楚生撰文大力推薦。⁴² 由此可見，《民》片符合了某種南來左翼影人眼中的「指標」：傾向突顯社會黑暗和描寫貧富、性別的階級矛盾。從故事中帶出的「階級」、「漢奸」、「民族」和「女工」等社會議題看來，《民》片似乎是一部不折不扣的「左翼」國防電影。但如仔細比較兩部電影，卻可看出明顯分別。兩部都是描寫「逃難者」的電影，由南來到回國，兩片結局中主角們都決定回國服務，但是《民》片中的「香港」明顯沒有《前》中的黑暗和惹人討厭。

《民族的吼聲》雖然是一個發生在香港的逃難者故事，但故事幾乎是在同一個「共同體」內展開，全部主角不論是「商家」、「漢奸」和四位平凡「英雄」，全都是來自國內，幾乎看不到地域身份上的二元對立。商人、三位主角和女僕之間的關

42. 湯曉丹：《路邊拾零：湯曉丹回憶錄》，同註 38，頁 71。蔡楚生的文章〈一部民主運動的好電影〉原載於《華商報》，他向湯致謝的內容如下：「謹向所有參加《民族的吼聲》的每一個工作者致最大的敬意。並希望他們能本著這種不屈不撓的精神繼續努力下去。同時，希望全華南的電影工作者來一個進步電影的大競賽。」

係，雖是敵我分明，卻看不出強烈的惡意。在結局中眾人作弄商人的手法中，「大奸角」商人雖可惡，卻惹人憐憫，既沒有《前程萬里》中對「大商家」的惡意，更沒有《孤島天堂》（1939）中對「漢奸」的殺機，反而洋溢著香港既有家庭倫理劇的氣息。從表面上看來，電影沒有描寫任何香港本地的特徵，而是以一個廣東移民群體——一個華南文化共同體——建構著香港。藉由文化共同體模糊了地域界線，使電影中的善與惡之分界不再在地域、身份或文化差異中體現出來，而是呈現在階級之中。這也是為甚麼在湯曉丹的鏡頭下，「香港」沒有呈現出如蔡楚生電影中的差異和對立，它反而成為一眾主角奮鬥生存的空間。

儘管《民族的吼聲》主要描寫階級矛盾，但從湯曉丹的拍片模式看來，他並非如蔡楚生般的左翼忠實信徒。正如他在回憶錄中自言，他在香港拍電影很大程度是為了生計，所以在拍國防電影之餘，也不抗拒拍攝其他娛樂電影。事實上，他的「國防電影」並非純粹的抗戰宣傳，《小廣東》和《民族的吼聲》是在廣東淪陷和其後在香港的文化熱潮下的作品，在很大程度上它們是「流行電影」。1941年初，湯曉丹拍攝《民》前夕，香港正上映兩部賣座的電影，分別是蔡楚生的《前程萬里》與莫康時的《大地回春》（1940），湯更曾前往觀看。⁴³在拍攝《民》時，從故事結構的相似程度看來，湯受到這兩部電影的影響很大。他除了對香港的電影風格和技術落後有所不滿外，香港是個令他名揚四海的地方。除了宣傳，湯曉丹亦要顧及香港本地市場和觀眾的反應，所以《民》片中同時融合、又在某程度上淡化了左翼電影中的階級意識。一直以來對湯曉丹來說，獲得市場肯定是在香港電影界「生存」的唯一方法，這比電影的「啟蒙」和藝術價值更為重要。這可解釋《小》和《民》兩部電影何以在香港這樣一個無甚抗戰意識的地方大賣，沒有1940年初那股「廣東」文化熱潮和淪陷後的移民潮，這大概難以實現。

《民族的吼聲》的成功，某程度上歸因於上海和廣州兩個文化重地淪陷導致的「南來」潮。這次「鄉下佬」依舊鬧出「笑話」，但是他們被描繪成家鄉淪陷後刻苦耐勞的受苦階層，最後反過來成了鼓動香港華僑「回鄉」的催化劑。《民》片中的逃難者並非與香港社會格格不入，三位主角隨著故事發展慢慢捱過了落泊的生活，找到穩定工作並在香港站穩了陣腳。「鄉下佬」由「邊緣」走到「中心」，融入了香港社會，成為了窮苦大眾努力生存的模範。這樣安排結局顯然是仿效蔡楚生的《前程萬里》，但不同的是，湯曉丹把「逃難者」描寫成香港的「內在他者」（而非被排擠者），把角色描寫成在酒店有穩定工作的階級，突顯了香港混雜的社會現實之餘，也把重點由《前》片中批判香港是一個無藥可救的污穢之地，轉為把香港描寫成一個生活和奮鬥的空間。來自廣東的難民成為香港的一員同時意味著省、港分界的消失，最後一幕眾人回國參加抗戰，暗示「華南」再次回到「國家」，這與蔡楚生電影中製造的對立有明顯分別。如顧及當時香港電影業界的整體脈絡，也許湯曉丹希望藉此調解華南電影與國家之間的矛盾。

43. 〈銀鴿亂飛〉，《華字日報》，1940年12月26日。

小結：「地方」與「國家」的辯證

作為「宣傳電影」(film propaganda)，自1936年起國防電影一直無法在香港——一個英國殖民地——取得成功，原因是「地方」與「國家」之間的各種文化與制度上的限制，使國防電影同時失去了「國」的主體和「敵」的客體，使「抗戰」無法順利實行。廣州淪陷是一個意外，廣東文化中心轉移到香港，兩地之間的「文化近親性」無意間使國防電影成了「地方」與「國家」的橋樑，在1939年後許多的國防電影中，「廣東移民」建構出一個多元、混雜、無根的「香港」主體，「鄉下佬」的「他者」身份與香港這個「暫居地」意外的化學作用，衍生出一連串「尋根」或「思鄉」的情感，塑造出一個北方祖家的想像，最後為一眾香港華人提供了「回家」的通道。加上在「協進會」推動下，香港出現了一股廣東文化熱潮，使通俗的「廣東文化」動搖了上海文化的「正統」地位，成為了建立民族身份的催化劑，這也是為甚麼「廣東」成為國防電影的重要題材的主要原因。

電影界的結構轉型牽涉另一個問題：當代表一個國家的宏大愛國論述來到香港時，香港的電影界如何調節和應對？這問題有點複雜，牽涉到不同「愛國」論述之間的摩擦。所謂「宏大的愛國論述」並非純粹指一套南來的「愛國理論」，也無關其正確性和政治取向，它存在於一個權力場域內，通過干預經濟、制度等權力節點來影響文化生產。香港電影界在1939年經歷了重大的場域結構改變，「遊戲規則」的改變令國防電影也發生了相應的改變，並在香港這個地方蛻變出全新面貌。香港國防電影的獨特性在於它以香港作為一個「生產地」，它發生在香港，以香港（不論製作和放映）為中心，但又不完全是「本土」的。的確，1940年香港國防電影的蛻變是對應「宏大愛國論述」的回應，但當時並不是一種含有敵對意識的「對抗」，更多的是「協商」和「守護」。一眾電影人以香港為基地，試圖透過國防電影洗刷華南電影的污名，他們不完全認同南來的宏大論述，希望調節自身的文化，發展另一種屬於自身的群族論述。

香港政府和業界組織在文藝場域的那場角力，改變了香港電影界的遊戲規則。國防電影既不能明顯地「抗日」，又不能流於幻想，香港電影人須在現實與意識形態之間取平衡。他們捨棄了民間故事，也未完全接納南來的教條主義，伴隨而來的是一個百花齊放的短暫時期。國防電影在歷史因緣際會下形成的權力網絡內慢慢發展出獨有的「愛國形式」，在「愛國」背後是一系列的權力角力，絕非單一的民族論述可解釋。進一步延伸來說，正如傅葆石所說，夾在來自內地和港英政府施加的壓力中，香港電影界處於一種「雙重邊緣」(double marginality)狀態中，並催生出一種「香港身份」。⁴⁴身處「抗戰」的大時代中，面對不同的政治、制度和市場壓力，一向政治冷感的香港電影業界驚覺自己正背負著「民族」使命。然而，在獨特的政治、經濟環境和電影傳統下，香港電影沒有完全偏向中、英任何一方，反

44. Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, 同註 2, 頁 76-87。

而從夾縫中透過「國防電影」創造出一個自我的群體意識——一個建基在影像和生活經驗之上的共同體。我不完全認同這是一個香港身份，雖然一切在香港發生，但當時大概沒有電影人會把作品界定為「香港電影」，更多會認為自己是「華南電影」的一份子。但是無可否認，幾次歷史的因緣際會，使戰前的國防電影的餘緒蔓延至戰後整個五十年代的香港電影，尤其是一眾電影人如張瑛、盧敦、吳楚帆等在戰後創立中聯電影企業有限公司、新聯影業公司拍攝的粵語社會寫實電影，不但創造了「同是天涯淪落人」和「人人為我，我為人人」的群體紐帶，而且都展現了一種由「家」（一個植根於地方草根生活的「生活共同體」）到「國」（「民族共同體」的想像）的模式。在各種社會背景和歷史資料看來，國防電影早在戰前已塑造出一個植根於現實生活，介乎「地方」與「國家」之間的身份雛形。

1930 年代 香港紀錄性影片初探¹

李道明

李道明，電影學者、製片兼導演，現任香港浸會大學電影學院客席教授兼碩士課程主任。曾成立「多面向藝術工作室」，執導或監製劇情電影及紀錄影片、電視及錄像節目，作品曾榮獲亞太影展、金馬獎、台北電影獎等獎項。主要電影研究方向為台灣（殖民）電影史、紀錄片歷史與美學。

撰寫斷代史的一個困擾，是如何決定探討年代的時間起末點。本文所擬探討的香港紀錄性影片雖然是以 1930 年代為主，但還是免不了要延伸至 1941 年底日本攻佔香港前，才能作出較完整的討論，更何況本文是以香港電影資料館出版的《香港影片大全第一卷增訂本（1914-1941）》²（下稱《大全第一卷增訂本》）中之〈紀錄片片目〉作為史料研究之基礎，因此文中將以 1930 至 1941 年本港公司、團體或個人所製作的紀錄性影片，或外地來香港製作關於香港的紀錄性影片為主。

另外，本文所討論的紀錄性影片，並非今日電影學者所普遍認知的傳統紀錄片，而是在戲院放映的非虛構影片，包含新聞（紀錄）片（news reels/news documentary）、（政治）宣傳片（propaganda film）、公關／宣傳影片（industrial/promotional film）、旅遊風光片（travelogue）等。事實上，從《大全第一卷增訂本》的〈紀錄片片目〉來看，能符合英國紀錄片運動及其領袖格里爾生（John Grierson）對紀錄片給予的定義——「對於真實事物（的影像紀錄）作創意性的處理」（a creative treatment of actuality）——的，幾乎是絕無僅有。因此，本文將會使用「紀錄性影片」來稱呼這些影片，而非「紀錄片」。

1930 至 1941 年紀錄性影片在香港的發展

香港電影史學者余慕雲曾指出：「繼民新後，香港有名的專門出產新聞紀錄片的電影製片公司有華文、長城、鳳凰、新聯等」。³但事實上，在民新製造影畫片有限公司於 1926 年遷往上海，與長城、鳳凰等公司於 1950 年代製作新聞紀錄片之間，在 1930 年代的香港還是有一些電影公司曾生產為數雖不多但也不算太少的紀錄性影片。本文將針對它們進行較深入的分析。

在《大全第一卷增訂本》中，從 1930 至 1941 年日佔之前，共列有 67 部香港出產的紀錄性影片。⁴平均下來，每年約有五部。其中，超過六成集中在 1936 年（13 部）、1937 年（19 部）、1938 年（10 部）這三年。

但是，筆者在閱讀文獻與爬梳當時的報紙時⁵，發現還有一些影片並未被列入或值得討論的，包括：

-
1. 本文承蒙香港電影資料館研究及編輯組給予寶貴的修訂意見，以及蒲鋒先生、東京大學韓燕麗教授提供意見，在此一併致謝。
 2. 郭靜寧編：《香港影片大全第一卷增訂本（1914-1941）》，香港：香港電影資料館，2020。
 3. 余慕雲：《香港電影掌故：第一輯 默片時代（1896-1934 年）》，香港：廣角鏡出版社，1985，頁 62。
 4. 67 部的算法是筆者把 1932 年「先施天台」放映的《最近上海及本港時事活動畫》影片，區分為《上海戰事》、《香港農品展覽會》、《馬永燦娶媳》、《澳門跑狗》4 部短片，以及將 1936 年《大觀雜誌》中的《廣州大觀》、《獻機壽蔣大運動》（又名《華南影界獻機祝蔣大動員》）、《胡主席國葬》、《省府主席黃慕松廣州市長曾養甫報聘香港政府》與《中航飛機由滬抵港通航典禮》分別各計為一部影片。將《最近上海及本港時事活動畫》以及《大觀雜誌》內所有影片（含一部古裝歷史故事短片與一部武俠短片）都合計為一部影片的話，則為 60 部。
 5. 主要參閱香港公共圖書館多媒體資訊系統「香港舊報紙」與香港浸會大學「早期華文報紙電影史料庫」這兩個電子資料庫。

1. 1930年2月27日《華字日報》的皇后戲院廣告中說，在正片之外將加映「本港春季大賽馬、馬高米世界珍馬〔聞〕各一本」。另外《士蔑西報》(The Hong Kong Telegraph)前一日的廣告則標示「本港春季大賽馬」的英文片名為《The Hong Kong Derby》。顯示當年有一部在本港拍攝的賽馬片。雖然從比賽到影片上映之間僅有一天的情況判斷，本片應該是本地的製作，但由於出品者、拍攝時間與長度不詳，因此本文暫不列入討論。這次賽馬之所以會引人注目，可能與紀錄屢被打破有關。與這部影片同場上映的「馬高米(即美高梅)世界珍聞」，應該即是《Hearst Metrotone News》。當時香港的西片戲院與美國的電影院相似，經常會加映美國產製的新聞片。
2. 1933年12月放映的雜錦片《粵語歌唱聲片大集會》，筆者認為它只是收錄了幾首粵語歌唱片段，甚至還包含喜鬧劇與卡通片段，因此不將其列入紀錄性影片予以討論。
3. 余慕雲指出：聯華影業公司的香港製片廠曾於1933年製作過兩部科教片《蟻》與《蛙》。⁶雖然一些討論聯華港廠的文章也提到該廠出產過科教片，但因筆者尚未能找到更確切的旁證，本文將不予以列入討論。
4. 艾肯(Aitken)與英恩(Ingham)提到1933年有一部《瓊崖剿共記》(Eliminating the Communists at Qiong Cliff)。⁷這部影片原名《瓊島風雲》(The Incident of Qiong Island)，曾與《十九路軍張炎師長新兵訓練》一同於1933年11月11至14日於太平戲院上映。⁸《十九路軍》的資料不詳，《瓊崖剿共記》則可能是由設立於廣州西關的西南影片公司製作的，由戴譽洲導演、黃鐘攝影。⁹由於這兩部影片無法證明是香港電影公司攝製的，因此本文不列入討論。
5. 另外，艾肯與英恩還指出天一港廠攝製了一部《The Soccer Clash between South China and the Infantry》(1934)，是香港第一部有聲紀錄片。¹⁰筆者因還未能找到其他資料來佐證此事，因此尚無法認定有這一部香港影片。
6. 1935年9月上映的《軍校生活》，因為是上海藝聯影片公司出品，內容也是關於廣東燕塘的廣東軍事政治學校，與香港無關，只是有多位香港影人曾參與攝製。筆者從文獻得知，藝聯公司是由黃漪磋創立¹¹，或與黃天始共同創



6. 余慕雲：《香港電影史話(第二卷)：三十年代 1930年-1939年》，香港：次文化有限公司，1997，頁48。
7. Ian Aitken and Michael Ingham, *Hong Kong Documentary Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, p.37.
8. 《工商晚報》，1933年11月10日、13日；《工商日報》，1933年11月14日。
9. 參見周承人：〈西關電影業的興衰〉，「荔灣第七輯」，中國政協會議廣州市委員會網頁，http://www.gzxw.gov.cn/qxws/lwzs/lwzj/lw1_1_1/200910/t20091015_14695.htm。
10. Ian Aitken and Michael Ingham, *Hong Kong Documentary Film*，同註7，頁33。但在高維進的《中國新聞紀錄電影史》(北京：中央文獻出版社，2003)一書第50頁中，本片則被稱為《南華對炮兵足球賽》，球隊名稱由「步兵」變成「炮兵」。
11. 「香港電影導演大全」，「黃漪磋」條目，www.hkfilmdirectors.com/1914-1978/director.php?n=%E9%BB%83%E6%BC%AA%E7%A3%8B。

立。¹²雖然也有本地報紙報道該公司為香港公司¹³，但筆者還是判斷這部影片不屬於本港製作的。因此其他藝聯公司出品的紀錄性影片本文也一律排除。

7. 1935年10月10日廣州舉行雙十節狂歡大會，香港的全球影片公司與上海的藝聯公司廣州辦公室各自攝製了一部時事影片。全球公司的《雙十節廣州狂歡大會詳情》，片長約30分鐘，於10月12日在新世界戲院放映三場。¹⁴本文將只包含全球的出品，不討論藝聯的影片。
8. 1935年10月18日中央戲院放映《飛簷走壁》(Now or Never, 1935)時，同場加映了藝聯出品的《廣州狂歡會景二集》與聯華公司的《全國運動大會情形》兩部新聞片。¹⁵11月7日同戲院也放映了明星影片股份有限公司出品的「全運會」有聲時事片。這些影片本文都視為上海公司出品，不予討論。
9. 1934年起香港警察局開始每年舉辦「平安運動」，推廣交通安全。此項運動一開始，即在各電影院放映汽車輾斃行人的照片，進行宣傳。¹⁶1935年10月警察當局為推行第二次平安運動，改為製作有聲宣傳影片，委託袁成金製片公司攝製¹⁷，在各警署、學校、露天地點及戲院放映。1936年11月舉辦第三次平安運動時，再度由(袁)成金公司拍製，在各公眾地方分期放映。¹⁸本文將之視為兩部由督憲府製作之宣傳片。
10. 《華字日報》1936年4月4日報道〈新聞影片 千里駒出殯 不日在港公映〉，筆者尚無法找到本片上映的資料，加上製作的伶星、大時代兩社無法確知是否為香港的電影公司，因此對於此片是否存在，以及是否為香港製作都暫時存疑。
11. 1937年10月13日中央戲院放映大觀聲片有限公司的《肉搏》時，同場加映該公司攝製的新聞片《華南電影界攝片賑災情形》¹⁹，10月16日則改加映《財政部長孔祥熙十月十四日抵港情形》²⁰。這兩部是新發現的大觀公司攝製的時事片。
12. 1937年12月5日與劇情片《精忠報國》同場放映之《番薯與藝術》，於《大全第一卷增訂本》(頁216-217)中將之列為紀錄片，但是依美國三藩市出版



12. 許秦蓁提出「藝聯」由黃天始與黃漪磋合組，甚至可能是由劉吶鷗投資的說法。參見許秦蓁：《摩登·上海·新感覺：劉吶鷗(1905-1940)》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2008，頁73。

13. 例如1932年11月29日《華字日報》報道「藝聯明星回港」時提到：「本港藝聯影業公司，前曾派員前往廣西攝影一部影片……」，但此項說法無法從其他資料中獲得印證。

14. 《工商日報》，1935年10月12日。

15. 《工商日報》，1935年10月18日。

16. 〈明日開始舉行二次防避汽車運動〉，《工商日報》，1934年8月31日。

17. 〈第二次平安運動 宣傳影片已製妥〉，《工商日報》，1935年10月22日。

18. 〈警察當局 積極進行平安運動〉，《工商日報》，1936年11月21日。

19. 《工商日報》，1937年10月13日。

20. 《工商晚報》，1937年10月16日。

之《世界日報》報道²¹，該部影片應該是劇情短片，因此本文予以刪除。

13. 1937年11月12日長虹影片公司登載廣告，將發行《保衛大上海》與《淞滬主力戰》。²²長虹公司雖是本港的電影公司，但因這二部時事片的攝製單位不似來自本港，筆者將不予討論。
14. 1937年12月6日在太平戲院放映的《八百壯士光榮史》為本地友聯影片公司出品的²³，因此列入本文討論。
15. 程季華主編之《中國電影發展史（第二卷）》中提到，1937年抗戰開始之後，香港的電影公司曾攝製一批抗戰新聞紀錄片，除了已包含在《大全第一卷增訂本》者外²⁴，還有《西北江血戰》、《八路軍攻平型關》、《抗日戰績》、《第五路軍長征記》、《血戰大南京炸沉陸奧艦》、《華南烽火》、《保衛大四邑》、《八一三周年抗戰史》、《馬當血戰大炸敵艦》等。²⁵這些影片後來也曾被余慕雲、高維進與方方等多位作者在其著作中提到；《華南烽火》無法確認是香港製作，其餘影片應均非香港攝製，其中《血戰大南京炸沉陸奧艦》經過查證，應更正為《血戰大南京》與《炸沉陸奧艦》兩部「戰事實情新聞片」。
16. 程季華在其著作中還曾提到一部香港藝華公司的《火中的上海》，指出這是部劇情片，由魯司導演、李綺年主演²⁶，但當時上映此片的中央戲院廣告上說明這一部是「藝華公司派員隨軍攝影滬戰聲片」²⁷，極有可能是新聞紀錄片而非劇情片。但由於藝華其實是上海的電影公司，所以筆者把這部影片也視為非本地產製，不予討論。
17. 反觀程季華等所未提起的一部於1937年10月31日起在中央戲院上映的《淞滬大屠殺》，出品單位雖然是無法找到資料的「中國戰地新聞社」²⁸，但根據「香港電影導演大全」網站的記載，此片由蘇怡與魯司合導。²⁹由於蘇怡早在1934年即受聘來港成為全球影片公司負責人暨導演，也為其他公司執導影片，而魯司也於1937年來港，並曾與蘇怡共同為南洋影片公司執導粵語片《彈性姑娘》（1937）³⁰，因此筆者視《淞滬大屠殺》為港產抗戰新聞片。

21. 〈大觀戲院映中西名片兩套〉，《世界日報》，三藩市，1944年1月12日；當中報道：「……第三套為談諧幽默大觀公司笑片《番薯與藝術》由明星劉桂康、廖夢覺等主演……」。另，《西湖女》（1937）特刊廣告上載《番薯與藝術》由胡春冰原著，參演者有李月清。資料由香港電影資料館新近尋得。

22. 《工商日報》，1937年11月12日。

23. 《工商晚報》，1937年12月5日頭版太平戲院廣告。

24. 其中，《保衛華南》應為《保衛華南廣東特輯》之誤，其出品公司在程季華書中（頁496）也誤植為「大中華影片公司」。攝製者除了尚查無資料的大中華攝影社外，還有香港的文化影業公司。本片已被收錄於《大全第一卷增訂本》（同註2）；程季華主編：《中國電影發展史（第二卷）》，北京：中國電影出版社，1981〔1963〕，頁496。

25. 程季華主編：《中國電影發展史（第二卷）》，同上註，頁76、83-84、496-497。各影片的資料中，有些與上片廣告或《大全第一卷增訂本》在片名或年代上有不一致的地方。

26. 同上註，頁76。

27. 《華字日報》，1937年11月28日。

28. 《工商晚報》，1937年10月31日。

29. 「香港電影導演大全」，「魯司」條目，[http://www.hkfilmdirectors.com/1914-1978/director.php?n=%E9%AD%AF% E5%8F%B8](http://www.hkfilmdirectors.com/1914-1978/director.php?n=%E9%AD%A F% E5%8F%B8)。

30. 同上註。

18. 至於其他還有一些筆者懷疑是香港電影公司或個人攝製的抗戰時事片，因為尚缺乏直接或間接證據，本文就略而不提了。

從以上的敘述，可以理解曾有些新聞紀錄片或其他非虛構影片於1930年代在香港製作，有的雖曾在戲院中放映，但可能未被報道出來或未在廣告中出現，或者因為戲院並未作廣告而無法被後人得知。另外一個困擾是，由於國民政府與香港殖民政府在抗戰初期對「抗日」電影進行嚴格審查，導致許多新聞時事影片在香港上映時更改了片名，以至無法和當時內地的電影資訊做正確的比對，增加了研究上的困難。儘管有這些問題，筆者在本文中將依據手上能掌握到的次級資料進行探研分析。

針對以上討論，筆者共計獲得70部製作於1930至1941年的香港紀錄性影片的名單。針對這70部影片，筆者分析後的初步結論有：

1. 與中國政治（活動）相關的共17部，包含1941年上映的2部紀錄片《延安內幕》（又名《西北線上》、《延安內貌》）與《建國史之一頁》（又名《勳業千秋》），其餘應該都是較短的時事新聞片。
2. 與港英政府活動相關的共8部，若把2部宣傳「平安運動」的影片算成宣傳片則為6部。其中以英皇登基25周年及英皇加冕之慶祝活動（會景）佔了4部，較為突出。
3. 其他時事（社會）新聞共11部，包含火車失事、颶風災害、賑災、國際通航、商品展、女童軍訓練營，以及抗戰後之香港獻金、勸銷公債與美國之僑胞愛國活動等。
4. 名人新聞共2部，分別報道名人娶媳、影人私生活。
5. 文化藝術類之新聞共3部，包含關於烹飪比賽、武術絕技、歌舞等題材之報道。
6. 運動休閒類有8部，其中足球賽共5部（含2部慈善比賽），2部關於運動大會，另有關於賽狗之報道1則。
7. 旅遊風光片8部，除3部為香港風光外，其餘5部分別為澳門、廣州、杭州、蘇州與三藩市華埠之風景名勝。
8. 宣傳片4部，2部與製罐廠有關，另2部為督憲府的交通安全宣傳片。
9. 與中國戰事有關的時事影片，在1937年以前僅有1部，是關於1932年的一二八事變（上海戰事）。1937年爆發七七抗戰後，開始出現較多香港製作的有關中國戰事的新聞紀錄片，共計10部。其中《廣州抗戰記》（1937）片長8,000呎，已是紀錄長片。友聯公司攝製的《八百壯士光榮史》可能也是屬於長片。《廈門血戰記》片長約48分鐘（4,300呎），是中等長度的紀錄片。其餘影片缺乏影片長度之資料，推測大概都不足60分鐘。

根據上述結論，筆者依影片種類與年代進行了分類統計，如下表（括弧中數字代表大觀公司出品之紀錄性影片數量）：

[表 1] 1930-1941 年香港紀錄性影片數量分類統計表

	中國政治	港府活動	社會新聞	名人新聞	文藝報道	運動休閒	旅遊風光	宣傳片	中國戰事	小計
1930										0
1931			1							1
1932			1	1		1			1	4
1933										0
1934										0
1935	1	3				2		1		7
1936	4 (3)		3 (3)				5 (3)	2 (1)		14 (10)
1937前半	8 (5)	1 (1)		1 (1)		1 (1)				11 (8)
1937後半	2 (2)	1 (0)	1 (1)		1 (1)		2 (2)	1 (1)	3 (1)	11 (8)
1938			3 (3)			1 (0)	1 (1)		5 (0)	10 (4)
1939					1 (1)	2 (1)			1 (0)	4 (2)
1940		1 (0)				1 (0)				2 (0)
1941	2 (0)		2 (1)		1 (1)				1 (0)	6 (2)
小計	17 (10)	6 (1)	11 (8)	2 (1)	3 (3)	8 (2)	8 (6)	4 (2)	11 (1)	70 (34)

經過交叉比對後，筆者發現下列現象：

1. 這 70 部紀錄性影片中，幾乎一半是由大觀公司製作的。在大觀公司 1936 年開始製作紀錄性影片之前，香港曾在 1924 年製作過高達 18 部這類影片，幾乎全數由黎氏兄弟的民新公司出品。在民新公司遷往上海發展後，香港有些年份甚至未見有紀錄性影片出產，在 1925 至 1934 年間年產量最多時（1932 年）也只出產 4 部這類影片。³¹ 1935 年雖然產量較多，也只有 7 部。由此顯示香港紀錄性影片的產製與個別公司或個人的興趣有高度關聯性，而不是一種普遍的影片製作類型。
2. 1930 年代的香港紀錄性影片，都集中在 1936、1937 與 1938 這三年（分別有 14 部、22 部、10 部）出現，其他年份的產量都是個位數，甚至在 1930、1933 與 1934 這三年的產量掛零。這現象可能與香港電影環境的改變及大觀公司出品較少（或未出產）有關連，本文之後將會加以討論。
3. 與中國政治相關的影片共 17 部，佔近四分之一，而這些影片多集中於 1936 年與 1937 年前半，並且有一半是大觀公司製作的。這些影片又大部分與廣東政府有關，或與香港殖民政府和國民政府間的來往有關，顯然是以香港觀眾會關心的題目作為選題的考慮。

31. 1926 年由滿天紅銀幕公司推出的「時事畫節目」是由 30 段時事短片組成。筆者從這 30 段影片的片名來推斷，許多應該屬於同一事件，只是應該剪輯卻並未剪輯成一部完整影片而已。

黎氏兄弟黎北海（右）、黎民偉（左）等的民新公司曾於 1924 年在香港出品高達十多部紀錄性影片。



4. 除「中國政治」、「中國戰事」、「社會新聞」、「運動休閒」等類別之外，「港府活動」與「旅遊風光」此二類別在 1930 至 1941 年間的數量分別為 6 與 8 部，其餘「名人新聞」、「文藝報道」、「宣傳片」等三類的影片都極少，分別只有 2、3 及 4 部。而大觀公司在「中國政治」、「社會新聞」、「名人新聞」、「文藝報道」、「旅遊風光」與「宣傳片」這幾類都有五成或更高的佔比。其佔比很低的影片類型則是「港府活動」、「運動休閒」兩類，以及尤其是與中國戰事相關的時事新聞類。從這種趨勢，可以看出大觀公司在製作非虛構影片時，取材上是比較傾向於記錄發生在本地的非港府活動，或是配合公司經營上的活動。³²
5. 1930 至 1937 年七七事變前，共有 37 部港產紀錄性影片，其中以關於中國政治的類別最多，約佔三分之一。其餘，除了有關中國戰事的影片只有 1 部，名人新聞 2 部，以及並無文藝報道類之外，其他都大致平均分散於上述之外的各類型，各有 3 至 5 部。關於中國政治的報道之所以特別多，或許是由於國民政府 1925 年於廣州成立，並成為國民革命軍北伐的根據地，嗣後在北伐成功至 1936 年兩廣地方勢力企圖對抗蔣介石領導的中央政府時，廣東都扮演重要的角色。因此，香港人會想從新聞片中理解中國政治。

32. 大觀公司為廈門淘化大同公司製作產業宣傳片，或是配合自己公司在蘇州拍攝劇情片而順便攝製關於蘇州、杭州的旅遊風光片，皆可視為大觀公司此種經營上的附帶拍片活動。

6. 至於港產關於抗戰的新聞報道或紀錄片，可想而知都是集中在七七事件爆發後才出現，至 1941 年共有 10 部。從 1937 年後半至 1941 年這段期間，抗戰報道以外的類別中，除了社會新聞（大都與配合抗戰的民間／華僑愛國活動有關）有 6 部，宣傳片僅有 1 部，以及名人新聞類的數目掛零之外，其他類別的數目比較平均，都落在 2 至 4 部之間。
7. 總的來說，在 1930 至 1941 年間，香港紀錄性影片的生產，抗戰前以中國政治題材為多，抗戰爆發後則以關於中國戰事者為多。從 1930 至 1941 年間，中國政治類的佔比最高，約為四分之一。其次是中國戰事、社會新聞兩類，各佔約 15.7%。再次為運動休閒類與旅遊風光類，各佔約 11.4%。其餘各類別則都只有個位數的產量，佔比都在 10% 以下（2.9%、4.3%、5.7% 或 8.6%）。特別值得一提的是，文藝報道類的影片只有 3 部，並且全部是大觀出品的，而由這些報道的題材的大眾化傾向，也可見到大觀公司擬迎合當時香港華人觀眾的文化品味傾向。
8. 大觀只出品了一部中國戰事片《廣州抗戰記》（與文化影業公司共同出品），但卻是一部紀錄長片。其餘影片的出品機構較為分散，以文化公司產量最多，計有 3 部，除了《廣州抗戰記》外，也與大中華攝影社共同出品《保衛華南廣東特輯》（1938）³³，以及獨自攝製《從化殲 X 戰》（又名《北上抗戰粵軍回師殲 X 戰》，1939）。³⁴
9. 從 1937 至 1941 年間香港各戲院所放映的港產或內地製作之抗戰影片來看，許多製作機構的名稱都很相似，也似乎是臨時成立的。計有中國戰地新聞社、中國電影新聞社、中國新聞攝影社等十多間。至於哪些是確實屬於香港的機構，目前尚無法找到資料可以確認（或否定）。

大觀公司製作的紀錄性影片

大觀聲片有限公司是 1935 年由美國華僑趙樹榮在香港成立的，除了製作劇情片外，也成立短片部，拍攝時事、新聞短片與劇情、諧趣短片。這些短片都是搭配大觀出品的劇情長片在戲院放映。³⁵ 但是並非每部大觀的劇情長片都搭配放映短片。有時劇情長片放映數天後，會突然加映時事短片，或者同一套劇情片會搭配不同的新聞短片放映。

33. 《保衛華南廣東特輯》的戲院上映廣告中分別使用過「大中華攝業社」（《工商日報》，1938 年 4 月 24 日）與「大中華攝影社」（《天光報》，1938 年 4 月 26 日）。筆者認為「攝業社」比較像是手民誤植，「攝影社」比較合乎常用語。

34. 因為受制於港府的新聞審查，在 1941 年底英國對日宣戰前，凡牽涉到日本的用詞均會被禁用，因此影片在當時廣告被稱為《從化殲 X 戰》。

35. 陳曾寧編：《迴盪戰前銀光夢》，香港：睇戲喇喂，2020，頁 61-67。

這些時事新聞影片大致反映出抗戰前華南及香港的「正常」政治、社會與經濟活動狀況，尤其可以見到廣東省政府與港府之間有較密切的聯繫關係。

1937年前半年，大觀推出5部與中國政治相關的影片，包括《余漢謀司令蒞港盛典》、《省主席吳鐵城過港盛況》、《國府主席林森南巡盛況》、《祭黃花崗大典》、《廣東各界獻機命名典禮》（又名《十八架壽機命名典禮》）。艾肯與英思認為這與中日戰爭即將爆發的背景有關³⁷，但依史實資料來看，筆者認為未必所有這些影片都與抗日戰爭的準備有關。

余漢謀當時是第四路軍總司令，統轄廣東黨政軍。他於1937年春抵港進行正式拜訪，獲得香港當局與市民盛大歡迎。³⁸吳鐵城則是1937年被任命為廣東省政府主席兼廣東省保安司令，在4月12日搭乘輪船由滬抵港，接受港府及本港仕紳團體之歡迎，兩日後即赴粵省履新。³⁹國民政府主席林森則於同年3、4月南巡（廣東、廣西），包括致祭黃花崗烈士，備受地方重視。至於廣東各界獻機為蔣介石祝壽，於5月5日在廣州天河機場舉行典禮，此事確實與抗戰有關，因為當時中國空軍的戰鬥力比日本空軍相去甚遠，海內外華人紛紛以為蔣祝壽的名義捐款購機，以達「航空救國」的夢想。

大觀1936年出品由趙樹榮拍攝的《香港風景》與《廣州大觀》（介紹廣州名勝古跡、最近建設，也包含一段市長講話），則不知是接受委託或是自行製作的。除《廣州大觀》安排在《大觀雜誌》中與其他短片構成一個電影節目放映外，《香港風景》原本也預計安排與該公司的劇情片同場放映⁴⁰，但筆者尚未找到此部影片的放映紀錄。

筆者觀看目前藏於香港電影資料館的《香港風景》拷貝時，發現影片並無字幕也無聲，不似剪輯完成的戲院上映版本。影片拍攝手法較類似布拉斯基（Benjamin Brodsky）20年前拍攝的《經巡中國》（*A Trip Through China*, 1917），內容包括以各種角度遠眺維多利亞港、在海上拍攝各種船隻、碼頭的乘客與人力車、街景與攤販、艇家生活、工人搬運木材、公園內外、從山頂纜車俯瞰山下景觀、新界農田與菜園、別墅、海水浴場、大潭篤水塘，以及較令人意外的有許多鏡頭顯示成年窮人與兒童乞丐、苦力在街上駐留。1937年下半年，大觀還推出過兩部風景短片：《杭州風景》與《蘇州風景》。

大觀還在1937年上半年拍製了《慶祝英皇加冕會景巡遊壯觀》（又名《本港會景巡遊壯觀》）。這個活動當時是港府的大事，也是民間同歡的活動。據報道，當時

37. Ian Aitken and Michael Ingham, *Hong Kong Documentary Film*, 同註7, 頁21。

38. 〈余漢謀明日抵港 本港當局決以上將禮節歡迎〉，《天光報》，1937年3月7日。

39. 《工商日報》曾撰寫社論〈歡迎吳主席鐵城〉，述說廣東人對於吳氏榮任廣東省主席的殷殷期盼。參見該報1937年4月12日。

40. 女人：〈短片出陣〉，《優游》，廣州，第22期，1936年7月28日，頁13。

包括南粵、南洋、大觀等公司都準備拍攝此次遊行活動⁴¹，可是筆者尚未能找到這些影片放映的報道或廣告。《廣東全省第十四屆運動大會開幕典禮》所記錄的活動，是於同年5月5日舉行，以當時香港各報刊紛紛出版特刊報道來看，該運動會應該是民間矚目的盛事。而這些也都是屬於可調劑生活的軟性新聞。

至於大觀在1937年製作的《影人私生活》，可視為打造明星兼宣傳影片的公關之舉。其他如《江西大同製罐廠製罐情形》、《草裙舞》是與前述《杭州風景》和《我們的黃埔第一期》一起，作為大觀公司主要的抗戰新聞長片《廣州抗戰記》的加映短片，可視為搭配正餐時的開胃小菜。

1937年下半年，大觀推出了《華南電影界攝片賑災情形》、《財政部長孔祥熙十月十四日抵港情形》兩部新聞短片。前者描述抗戰爆發後，趙樹榮、鄺山笑、林坤山等電影人發起成立華南電影界賑災會，由大觀、南粵、南洋、合眾、全球、啟明六家電影公司合拍《最後關頭》（1938），以作為義映供賑助華北難民及購買公債救國之用。後者則是時任財政部長孔祥熙代表國民政府參加英皇加冕大典，遍遊歐洲各國後返國途中，於10月14日抵港，接受港府、在港華人與國府代表的歡迎。

雖然大觀在1938年之後再無攝製任何戰爭紀錄片，但在1938年則推出了兩部關於民間救國運動的影片，即《八一三獻金運動》（香港民眾響應獻金運動支持抗戰踴躍捐輸或舉辦競投、義賣之情況）、《勸銷救國公債》（華商總會主席及司理鼓勵民眾購買愛國公債以及該會公債勸銷隊出發之情形），和該公司熱心參與抗戰賑災救國的做法前後一致。其他兩部大觀的紀錄性影片：《三藩市華埠風景》與時事無關，屬於新聞報道，而《本港中國女童軍戰訓營》可能是拍攝女童軍參加戰時服務訓練營之活動報道。

1939年大觀僅出品兩部軟性的紀錄性影片，即《伶星足球義賽情形》與《梅芳學校烹飪比賽》。1940年大觀未出產任何非劇情片。次年，該公司出品了《美洲華僑一碗飯運動》，記錄三藩市華僑發起僑胞愛國運動。另一部《劉錦東先生表演生平絕技》，則是介紹廣東國術館前館長應邀於中學表演其生平絕技，以及其香港門徒的表演。⁴²此事會被特別記錄在影片上，或許顯示大觀肯定其新聞價值，但也有可能是受委託拍攝的。

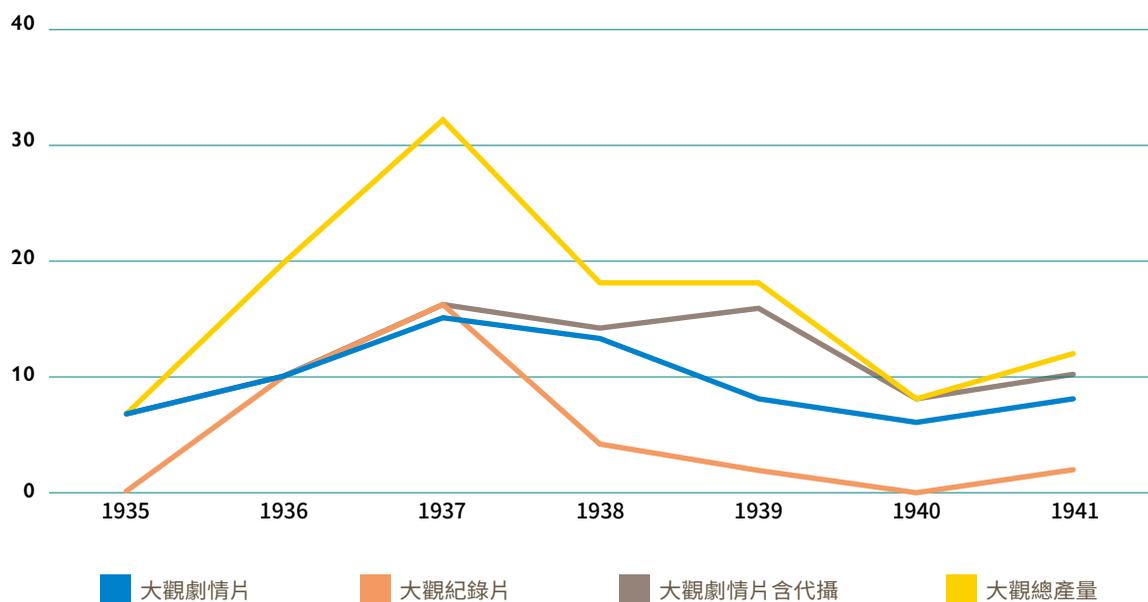
大觀為何在1936至1938年之間拍攝大量紀錄性影片，其後又突然減少甚至停止在香港拍攝紀錄性影片呢？筆者試圖從該公司1935至1941年的劇情片、紀錄性影片每年的產量做比較，得到下圖以供分析。

從[圖1]可以明顯看出大觀的紀錄性影片產量與該公司自製劇情片的產量，1936至1938年間較看不出關聯性，但在1938至1941年間則有相當近似的趨勢關

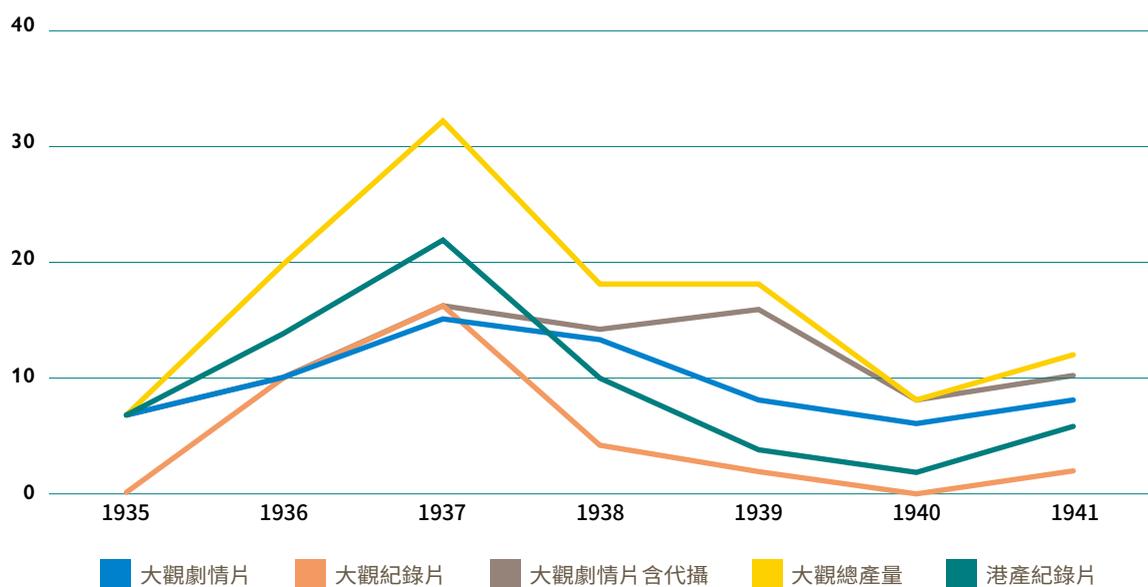
41. 「各方情報」，《天光報》，1937年5月12日。

42. 〈拳師劉錦東表演蒙古拳〉，《大公報》，1941年9月13日；〈拳師劉錦東表演查拳 極得觀眾好評〉，《大公報》，1941年9月15日。

[圖 1] 1935-1941 年大觀公司出品劇情片、紀錄片數量比較圖



[圖 2] 1935-1941 年大觀公司出品紀錄片、影片總產量與港產紀錄片數量比較



係，但其紀錄性影片產量與劇情片總產量（含自行出品之劇情片與代攝製劇情片）⁴³之間則較難看出有絕對的關係。由於該公司在 1937 至 1941 年間共自製 50 部劇情片，但有代其他公司攝製 14 部劇情片，包括 1937 與 1938 年各 1 部，1939 年 8 部，1940 與 1941 年各 2 部。如果把這些代理攝製的影片數目加入大觀公司的劇情片年產量，並與各年香港紀錄性影片總產量來比較，將可得到 [圖 2]。

由 [圖 2] 可以看出大觀出品的紀錄性影片的數量變化與香港出產的紀錄性影片數量變化趨勢大致相符，這與大觀出品的紀錄性影片佔香港紀錄性影片產量約五成的現象相匹配。此外，如前述，大觀的紀錄片數量之變化與大觀年度影片總產量（含自製與代攝）的曲線變化，除了 1939 年之外，若合符節。其中，1937 年是大觀公司製作影片的高峰期，計有自製劇情片 15 部、紀錄性影片 16 部，可能與該公司為慶祝成立四周年而積極擴張的策略有關係。⁴⁴

由此或許我們可以推論：大觀公司在 1939 至 1941 年之所以減少或甚至不製作紀錄性影片，應與該公司面臨越來越激烈的競爭，以及經過幾部影片票房失利造成財務困難後，只好減少在香港自製影片轉而加強代替其他公司攝製影片的營運策略有關（1939 年計代攝了 8 部之多，為歷年之 4 至 8 倍）。另一個重要的因素可能是：趙樹榮於 1939 年將香港大觀公司交給家人經營，自行返回舊金山尋找新的投資者挹注資金，及購買更現代化的設備來改善大觀香港廠的營運，他此後留在美國拍片及經營戲院，至 1948 年才回港重掌大觀。⁴⁵ 趙樹榮應該是大觀港廠攝製時事影片的主要推動者，他不在香港經營後，其他主事者減少製作紀錄性影片的趨勢是可以理解的。

1935 至 1941 年大觀的劇情片攝製量大致是穩定成長及穩定回落的：1935 至 1937 年由每年製作 7 部漸升至 16 部，1937 至 1939 年維持每年 14 至 16 部的產量，1940 至 1941 年回落至每年 8 至 10 部。可見，大觀公司於 1939 年改變營運策略，自己出品及代理攝製劇情片數量約各半，1940 與 1941 年則減少代理攝製。

這種現象似乎與香港粵語片產業的整體發展趨勢有關。隨著英國對德宣戰、歐洲大陸戰爭爆發，物資逐漸匱乏，電影底片價格飛漲，香港的電影公司或者減產、或者快速濫拍低成本的粵語片，產量由 1939 年的 125 部逐年遞減為 1940 年的 89 部至 1941 年的 80 部。⁴⁶ 因此，可以確定的是：大觀公司 1939 至 1941 年紀錄性影



43. 但不含下列影片：(1) 由趙樹榮監製、但非由大觀公司出品的影片；(2) 由大觀與其他公司共同攝製與共同出品的集錦式影片；(3) 由其他公司出品，但由大觀公司發行的影片；(4) 由大觀公司美國分廠所攝製之影片。大觀代理發行的影片，1937 至 1938 年共有 4 部；代理攝製並發行的有 2 部。1939 至 1941 年則有 12 部影片大觀僅代理攝製而未代理發行。

44. 該公司於 1937 年 3 月推出「大觀聲片公司四週年紀念聯歡獎金大會」，贈予參加者獎金與獎品，並於 5 月安排十餘部影片在本地逾十間戲院上映，聲勢浩大。參見《工商日報》1937 年 5 月 8 日頭版廣告。

45. 大觀公司美國分廠於 1939 至 1945 年間共製作了約二十部影片。參見 Law Kar and Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-cultural View*, Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004, pp 82-83。

46. 同上註，頁 138-139。但筆者依據《大全第一卷增訂本》的〈編年表〉統計，1939 年香港計出產 127 部影片（含 4 部國語片）、1940 年 90 部（含 6 部國語片）、1941 年 80 部（含 6 部國語片與 1 部在美國製作之粵語片《金門女》）。

片的產量是與其劇情片的產量趨勢相對應的，而大觀公司的紀錄性影片產量又與香港紀錄性影片的總產量也有平行對應的關係。

1930 至 1941 年外國電影公司來港製作之紀錄性影片

1936 年共有 5 部旅遊風光片出現，除了大觀公司的《香港風景》、《廣州大觀》與《澳門風景·巡遊大會》外，其餘 2 部，分別是香港旅行會委託二十世紀霍士影片公司與（袁）成金公司攝製的。

根據資料，成立於 1935 年 7 月的香港旅行會（Hong Kong Travel Association），宗旨是推廣旅遊業及發展觀光景點與設施。這是由政府、廣九鐵路、主要輪船公司與酒店、商舖共同組成的半官方機構，資金來自政府與商界。其主要觀光推廣活動，是指定及創造觀光景點供旅客參觀，並行銷香港是一個適宜度假旅遊的勝地。由於行銷對象以歐美旅客為主，觀光景點的選擇及行銷語言自然免不了「東方主義」與殖民色彩，但在華人會員的堅持下，還是列入了一些與香港歷史有關的古跡景點（例如宋皇臺），以照顧到本地及華人旅客的興趣。為了吸引潛在的觀光客，香港旅行會採用了各種宣傳的策略，其中就包括製作觀光旅遊影片。⁴⁷

香港旅行會因此耗資三千港幣請二十世紀霍士公司攝製《香港風景》（*Hong Kong Highlights aka Views of Hong Kong*, 1936）。⁴⁸ 這部長約 10 分鐘的影片，被霍士公司納入其新聞影片影集 Fox Movietone Newsreel 中的《霍士幻氈》（*Magic Carpet of Movietone*）系列中，在全美國戲院播放。影片大部分為遠景與平搖鏡頭，涵蓋了市區建築設施（督憲府、聖約翰大禮拜堂、高等審判廳、香港公園、渡輪碼頭、港口）、主要街道（軒鯉詩道、告羅士打道）、歷史古跡（九龍老城、宋皇臺）、風景（大埔、上水、青山、香港仔、大潭篤水塘）等。

不知是否霍士公司攝製的《香港風景》內容不能令香港旅行會的華人會員滿意，該會在《香港風景》於娛樂戲院公映後不久，又再邀請本地的（袁）成金公司攝製《香港及九龍風景》⁴⁹，顯然這部影片是針對本港及華人旅客製作的。影片片長一千多呎（約 11 分鐘）。據說內容為香港的自然美景、各項城市建設、工商業活動，旨在向旅客宣傳香港。⁵⁰



47. Pedith Pui Chan, 'Hong Kong Impressions: Modern Tourism and the Visual Representations of the Hong Kong Landscape', 《香港印象》，香港：香港中文大學文物館，2020，頁 22-43，引自 <https://www.academia.edu/>，網址：https://www.academia.edu/44165783/Hong_Kong_Impressions_Modern_Tourism_and_the_Visual_Representations_of_the_Hong_Kong_Landscape。

48. 《香港風景》片將放映》，《工商日報》，1936 年 3 月 26 日。

49. 〈重拍本港風景影片〉，《華字日報》，1936 年 5 月 10 日。成金公司應該就是 1937 年為港英政府攝製《新督羅富國爵士抵港》的袁成金製片公司。

50. 郭靜寧編：《香港影片大全第一卷增訂本（1914-1941）》，同註 2，頁 214。

香港旅行會委託二十世紀霍士公司攝製的《香港風景》(1936)，涵蓋市區建築設施、主要街道、歷史古跡、風景等。



督憲府



聖約翰大禮拜堂



高等審判廳



港口



軒輊詩道



九龍老城



大埔風景



香港仔風景

除了本地出資拍攝的風光片外，1930年代與1940至1941年間也有外國電影公司來香港攝製旅遊風光片，包括美高梅公司出品的《香港：東方樞紐》（*Hong Kong: The Hub of the Orient*, 1937）⁵¹、哥倫比亞電影公司的《從新加坡到香港》（*From Singapore to Hong Kong*, 1940）。艾肯與英恩說這兩部影片都是美籍紀錄片導演費茲派翠克（James FitzPatrick）的作品，並曾在本地放映過。⁵²筆者只找到《香港：東方樞紐》的資料與影片。這是費茲派翠克大手筆用特藝彩色（Technicolor）拍攝、RCA高傳真設備錄音所製作的「旅行論談」（Traveltalk）系列影片中的一部。這些片據說並無在香港上映的紀錄。

艾肯與英恩批評費茲派翠克的影片只顯示讓人覺得舒服、不用花腦筋的風光紀錄片，而無視戰爭正在中國發生。⁵³這或許是針對西方觀眾／讀者而言，但站在華人的立場來看，費茲派翠克還是以「東方主義」獵奇的心態介紹香港這個東西方合璧的商港。這種心態，從影片一開始即用了近三分鐘介紹艇家生活並刻意強調華人社會的重男輕女文化、比較港島現代化的西式建築和華人密集居住在老街市謹守舊傳統、一再強調英國人讓香港由荒地變成重要商港的成就，甚至刻意在介紹淺水灣酒店內許多穿長衫的華人美女時有點語帶輕蔑，即可見一斑。

筆者在YouTube網站上還發現另一部片長11分鐘的風光片《香港：通往中國的大門》（*Hong Kong: Gateway to China*, 1938）⁵⁴，是由二十世紀初期著名的美國旅行家赫姆斯（Burton Holmes）的攝影師迪拉瓦雷（André de la Varre）執導的。這部旅遊風光片相對於《香港：東方樞紐》，在介紹香港的態度與立場上相對持平公允，也較無殖民或獵奇心態。像介紹淺水灣時，也集中在顯現海水浴場戲水或在麗都娛樂場躲避太陽的人們，而非著重在淺水灣酒店與洋人進行社交的華人美女。此部影片的攝影也極佳，往往會使用前景與背景的對襯構圖來讓影像更有趣味。⁵⁵

抗戰紀錄片與香港觀眾

第二次中日戰爭爆發後，中國空軍與日機在廣州地區發生數次空戰。大觀的製片主任李化率隊到廣州拍攝《廣州抗戰記》（1937），記錄了廣州空戰、多地遭日機轟炸的情況，以及民眾避難及各種演習。⁵⁶這應該是香港居民第一次在電影院看見本地公司製作的關於抗戰的紀錄性影片。

51. 根據IMDB的資料，本片長8分鐘，https://www.imdb.com/title/tt0239046/?ref=nm_film_prd_173，瀏覽日期：2020年12月28日。

52. Ian Aitken and Michael Ingham, *Hong Kong Documentary Film*, 同註7，頁21。

53. 同上註。

54. 參見<https://www.youtube.com/watch?v=hIHTrmz4hTI>，瀏覽日期：2020年12月8日。

55. Thirza Wakefield在〈Archives online: Travel Film Archive's *Hong Kong—Gateway to China* (1938)〉一文中，即對de la Varre的攝影讚譽有加。Thirza Wakefield, 'Archives online: Travel Film Archive's *Hong Kong—Gateway to China* (1938)', *Sight & Sound*, 13 November 2014, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/bytes/archives-online-hong-kong-gateway>。

56. 根據放映時的廣告所述，參與《廣州抗戰記》製作發行的，除了大觀公司外，還有文化影業公司。

可能由於七七事變爆發得十分突然，大觀或其他本地電影公司一開始時來不及製作與抗戰有關的時事片，1937年7月7日至10月10日間，本地觀眾最先看到的與抗戰有關的時事新聞片都是內地製作的，包括《華北綏遠挺戰紀念》、《蘆溝橋事件》、《華北風雲》等，至少13部，幾乎每周一部新的抗戰時事片。值得注意的是，在抗戰開始的頭半年，在香港放映的中國戰事時事片，不僅在以華人觀眾為主的戲院以較低廉的票價吸引本地人觀看，也有一些在主要放映西片的戲院放映⁵⁷，可能也有英文字幕以向居港外國人進行報道宣傳。

因此，在1937年下半年，除了本地公司製作的《廣州抗戰記》、《淞滬大屠殺》、《八百壯士光榮史》這三部中國戰情時事片之外，依筆者統計，香港觀眾在電影院中看見了至少32部來自內地製作的抗戰新聞片。也就是說，香港觀眾平均每兩周可在戲院看到三部本地與內地製作的戰事新聞片。這些影片有些會成為獨立的放映節目，不再依附於劇情長片作為加映的新聞片。

雖然同一時間香港各戲院仍放映大量的劇情片，但香港觀眾仍相當熱衷於觀看抗戰影片。例如《陸空抗敵大血戰》、《民族痛史》、《中央軍誓師出發》三片，搭配美國派拉蒙公司的時事新聞片《中日戰輯》在新世界戲院放映時，號稱「連映三天吸引二萬觀眾」。⁵⁸ 這種熱映的情況，顯示中國戰事新聞當時已在香港成為一種「媒體事件」。這個現象與日本大都市民眾於「日中戰爭」爆發後大量消費來自前線的新聞紀錄片的情況極其相似。⁵⁹

到了1938年，香港觀眾開始見到更多本地公司製作的與抗戰相關的紀錄性影片，包括文化影業與大中華攝影社共同出品的《保衛華南廣東特輯》，以及大鵬影片公司攝製的《保衛大廣東》，記錄了民眾獻旗支援抗戰、長官保鄉抗敵的演說、救濟難民等景象。思明公司的《大炸三灶島》⁶⁰、《武裝的廈門》與建華影片公司的《廈門血戰記》則是地道的戰爭紀錄。後兩部記錄了廈門淪陷前的國軍及民間抗敵與社會除奸狀況，也包括日本海空軍侵略的經過。⁶¹ 《大炸三灶島》則記錄了中國空軍1938年5月出動七十餘架戰機轟炸被日軍佔領的三灶島上的機場與海軍基地、炸燬日艦與日機、摧毀機場與油庫等設施。

香港觀眾對於祖國抗戰關心的程度，可再從1938年香港幾家戲院在放映台兒莊戰役的戰爭紀錄片時，在報紙大登廣告搶觀眾之熱戰得到驗證。先是中央戲院於

57. 例如中央戲院（Central Theatre）除了1937年9月18日晚場起連續12天放映中央軍事委員會政訓處電影股攝製的中文版《抗戰特輯》外，於9月27日也曾在英文報紙刊登廣告放映該片，英文片名為《China of To-Day》，參見 *Hong Kong Sunday Herald*，1937年9月27日。而平安戲院（Alhambra Theatre）則於10月1日放映了該片一天，英文註為「Special Newsreel Subjects of China To-Day」，參見 *Hong Kong Sunday Herald*，1937年10月1日。

58. 《工商晚報》，1937年11月5日。

59. Peter B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, Madison WI: University of Wisconsin Press, 2003, p 93.

60. 此片上映時的廣告還特別說明包含蔣委員長暨蔣夫人抗戰談話改用粵語向華南宣播，參見《工商晚報》1938年5月29日東樂戲院廣告。

61. 《廈門血戰記》又名《戰時的廈門》，為建華公司的攝影師黃文錦、陳沙崙實地攝製，參見《工商晚報》1938年5月29日新世界戲院廣告。思明公司的《武裝的廈門》則還記錄了廈門淪陷情形，參見《工商晚報》同日東樂戲院廣告。



文化影業公司與大中華攝影社
出品的《保衛華南廣東特輯》
(1938)

4月30日登載放映中央電影攝影場的《對日抗戰實錄號外·克復台兒莊》的報紙廣告，宣稱「請觀眾特別注意，祇有中央政府機關中央電影攝影場及軍委會電影股轄下中國電影製片廠出品方是真確」。⁶²中央電影攝影場在放映關於台兒莊戰役的影片上搶得先機，迫使軍委會政治部直轄的中國電影製片廠於5月1日刊登報紙廣告，說明該廠派出多名攝影師隨軍攝影，「所得至為詳細豐富，因并待拍得之大幫〔幫〕敵軍俘虜，同輯入抗戰特輯四集之故，致寄港略遲，現在已〔已〕趕促由飛機寄來，不日可到」。⁶³中製廠也與中央電影場一樣，強調該廠為中央直轄機關，「蓋此次台〔兒〕莊戰事空前劇烈，除中央直轄機關外，任何中西影片公司均無派員攝影」。⁶⁴

這篇啟事果真為後來的影片宣傳戰揭開序幕，除了中製廠的《抗戰特輯四集（台兒莊殲滅戰）》5月5日起在娛樂與平安兩戲院放映外，同一時期在中央戲院放映的《對日抗戰實錄號外·克復台兒莊》也號稱是中央政府直轄機關中央電影攝影場攝製的「絕對真確」及「最大光榮勝利戰片」。廣告特別強調「本片由中央電影攝影場特派攝影師隨軍攝影，他們是由政府機關特派的，正與士兵一樣，就是鎗林彈雨他們也要努力完成他們的任務，所以台兒莊大戰雖空前劇烈，任何影片公司不能派員攝影」。⁶⁵

但這則廣告又遭到另一部由不屬於「中央政府直轄機關」的「中國新聞影片社」攝製的《血戰台兒莊》反駁，在5月5日新世界戲院放映的廣告上寫道：「有麝自然香，觀眾豈盲目」，「昨天日夜六場全院掌聲雷動」，呼籲觀眾到新世界去看此片，因為它「火線最緊，接觸最烈，攝影隊拚命攝取，親冒矢石，故收穫比任何一套豐富而真確」，並且登出「為協助本社隨軍攝製因而受傷之攝影師史蒂文氏」

62. 《天光報》，1938年4月30日。

63. 《天光報》，1938年5月1日。

64. 同上註。

65. 見《天光報》（1938年5月1日）及《工商晚報》（1938年5月5日）。

的照片⁶⁶，強調「此片在中央領導下特派陳一民、周維鈞赴徐州一帶攝取，美籍攝影家『史蒂文』協製，并因此受傷！事實正確，不用假借其他名義，妄事誇張！」。⁶⁷由這些激烈比拼的廣告詞語，可以聞到濃濃的電影宣傳戰的煙硝味。可見當時香港的戲院為了爭取觀眾對於戰事新聞紀錄片的青睞，已到達肉搏戰的程度。只是香港的觀眾儘管對於抗戰新聞紀錄片十分關心，但可能觀眾人數與片源都不夠支撐一家專門放映新聞紀錄片的戲院，所以，當時的香港並未能像戰爭時期的東京那樣，出現幾間專映戰事新聞紀錄影片的機構。

1939至1941年間香港發行過的本地自製非劇情片中，與抗戰有關的可能只有文化影業公司攝影隊攝製的關於德安與從化兩場戰役之《從化殲X戰》，以及中國戰時電影研究會監製、記錄了抗戰中期廣東一帶戰役與軍事動態的《百粵風雲》。

當時香港放映的內地電影機構攝製之抗戰影片則有：愛群攝影社記錄國軍在華南地區與日軍進行戰鬥之情況的《西北江血戰》；中國電影新聞社記錄華南戰場抗戰實況之《華南烽火》；中製廠深入廣東四邑各地拍攝前線與後方情況之《保衛大四邑》等。

《百粵風雲》與《延安內幕》是同一批人製作的，也在1941年6月起於中央戲院同場放映。《延安內幕》算不上是抗戰電影，主要是編導林蒼與徐天翔在延安居住九個月，記錄當地環境與民間生活、中共領導人毛澤東與林彪等講話實況。金崑的攝影相當專業，非常注意構圖與前後景的景深。這部影片於1941年放映時的廣告宣傳詞是「客觀的把共黨秘密暴露」⁶⁸，但1949年10月在中華人民共和國成立後重映時，廣告詞已改成「珍貴革命文獻全部真實紀錄片」⁶⁹，由此可見放映商靈活的手段與靈敏的政治嗅覺。

《延安內幕》(1941) 記錄當地環境與民間生活、中共領導人毛澤東與林彪等講話實況。



66.《工商晚報》，1938年5月5日。

67.《工商晚報》，1938年5月6日。

68.《大公報》，1941年6月3日。

69.《華僑日報》，1949年10月4日。



《延安內幕》於 1941 年放映時的廣告（《大公報》，1941 年 6 月 3 日）宣傳字句是「客觀的把共黨秘密暴露」。



《延安內幕》易名《延安內貌》，於 1949 年放映的廣告（《華僑日報》，1949 年 10 月 4 日），字句改成「珍貴革命文獻全部真實紀錄片」。

1939 至 1941 年間香港製作之其他紀錄性影片

在日本攻擊香港之前三周，全港僑團學校於 1941 年 11 月 12 日慶祝國父誕辰。香港新運婦女會也舉行紀念儀式，並商得當時擔任香港大眾影業公司經理的黎民偉同意，將重新剪輯而成的《建國史之一頁》在中央戲院首次公映，供籌款獻機賑難。⁷⁰ 這是淪陷前香港所放映的最後一部本地產製之紀錄性影片。由於有關黎民偉的生平事跡及其電影已有一些專書或專文論述，本文對於這部影片就略而不述了。

除了上述影片外，1939 至 1941 年間香港製作之紀錄性影片還有兩部足球賽的紀錄（1939 年的《南華會大戰哥靈登》與 1940 年的《東方戰南華》）、一部 1940 年由菲林模影機公司（Filmo Depot）出品的《英皇壽辰本港護督檢閱義勇軍隊情形》，以及次年一部由香港有聲電影新聞社攝製的《第四屆中國貨品展覽會開幕典禮》。由於代理港督岳桐中將在開幕典禮上有發表訓詞，因此艾肯與英恩認為本片可以歸類為「港府活動」⁷¹，但筆者認為此次活動仍是民間組織中華廠商聯合會主辦的年度國貨展，因此主張本片還是以歸類為「社會新聞」較為適當。攝製此片的「香港有聲電影新聞社」，筆者至今尚未找到其相關資料，暫時無法討論。

70. 〈今日國父誕辰紀念 僑團聯合開會慶祝 新運會放映國父歷史片〉，《大公報》，1941 年 11 月 12 日。

71. Ian Aitken and Michael Ingham, *Hong Kong Documentary Film*, 同註 7，頁 36。

《建國史之一頁》(1941)是淪陷前香港放映的最後一部本地產製的紀錄性影片。



至於拍攝《英皇壽辰本港護督檢閱義勇軍隊情形》的菲林模影機有限公司，則成立於1936年，是1930至1970年代香港重要的電影底片、攝影機與放映機的發行商，也是美國電影攝影機廠牌 Bell & Howell 在遠東地區的代理商。該公司也在亞太地區製作及發售教育性影片。1937年該公司曾舉辦過業餘電影比賽，獲獎的都是在港任職的洋人，可見當時香港的洋人有一些業餘電影的愛好者。⁷²至於當時是否也有華人製作業餘電影，值得未來進一步研究。《英皇壽辰本港護督檢閱義勇軍隊情形》是目前僅知二戰之前由該公司出品的紀錄片。而過去一直承接殖民政府各單位委託拍攝的袁成金製片公司，為何過去能承接此項業務，以及為何到了1938年之後就未見到它有任何動靜，也是未來可以進一步研究的課題。

港英政府與紀錄性影片的製作

在此倒是值得提問：為何英國殖民政府此時期都是委外製作而非自行從事紀錄性影片的拍攝？艾肯指出：英國政府的「殖民地部」(Colonial Office)早在1939年二戰爆發後即成立「殖民地電影組」，協助官方在殖民地的電影製作，包含提供官方及各殖民地當地電影創作者人力、設備與經費，確保影片能為戰事做更有效的運作。殖民地電影組最初成立的目的，是協助殖民地政府製作官方電影，直到每個地方能成立並管理自己的電影組。⁷³既然是如此，為何香港的英國殖民地政府一直要到1959年——殖民地電影組被裁撤四年後——才成立「香港電影組」開始製作紀錄短片呢？

72. 參見 York Lo: 〈Filmo Depot (菲林模影機)〉, 2020年12月25日上載「The Industrial History of Hong Kong Group」網頁, <https://industrialhistoryhk.org/filmo-depot-%e8%8f%b2%e6%9e%97%e6%a8%a1%e5%bd%b1%e6%a9%9f/>。

73. Ian Aitken, 'John Grierson and the Documentary Film Movement', Brian Winston (ed), *The Documentary Film Book*, London: British Film Institute, 2013, p 134.

儘管港英政府在 1930 年代會委託袁成金公司或菲林模影機公司攝製——或者開放讓其他民間公司自行拍攝放映——官式活動，但這些影片都是屬於活動紀錄，不是格里爾生所製作的那種「紀錄片」。艾肯指出：格里爾生及受他影響的英國紀錄片運動成員心目中的紀錄片，是要作為社會改革的工具，而這是和英國政府內官僚們的保守思想相牴觸的。「殖民地部」的官僚們也是極端保守的。⁷⁴ 基於這個緣故，殖民地部可想而知是不會鼓勵這類社會改革紀錄片在香港出現的。更何況在殖民地部的眼中，香港在所有英聯邦的各「前殖民地」或「現殖民地」裡，順位是很低的，要協助港英政府製作官方影片或成立電影局，可能都要排到十多年後了。

另一個可能的原因是：1941 年以前，香港本地居民或新移入的難民大多只求溫飽、安定，不會對於社會改革特別的敏感，更不會對殖民政府提出甚麼要求。因此，港英政府除非像減少交通事故此種特別的情況外，無須拍攝電影去特別進行甚麼政策宣傳或提供甚麼資訊。此種情況一直要到 1959 年才有所改觀。港英政府終於在那一年成立電影組，開始自行拍攝宣傳短片了。

結論

整體看來，從 1900 年代至 1941 年，紀錄性影片的攝製，在香港並不發達，尤其是相對於 1930 年代起在香港逐漸蓬勃發展起來的粵語劇情片。然而，在抗戰初期香港觀眾對於祖國抗日戰爭的戰況還是非常關心，產生了戲院大量放映港產、國產或美產的戰爭紀錄片或新聞片的現象，甚至出現多家競映相同題材的抗戰新聞紀錄片互搶觀眾的怪現象。

另一個重要的現象是：有時紀錄性影片的製作顯得較為蓬勃，往往只是由於少數個人或機構的熱衷而已。例如 1920 年代的黎民偉與民新公司，以及 1930 年代的趙樹榮與大觀公司。一旦這些公司或個人撤出、離開香港，或減少拍攝紀錄性影片後，整體紀錄性影片的產量在香港就隨之大減。

早期香港紀錄性短片大多是在戲院搭配劇情長片做同場放映，只有極少數會是一場節目完全以放映紀錄性影片為主。這些例外大多與政治狀態有關，例如關於 1935 年慶祝英皇佐治五世登基 25 年在香港舉辦大型遊行慶祝活動，或是抗戰初期及中期放映與特定戰事（如淞滬會戰、廈門淪陷、廣東情勢）有關的影片，或是關於延安實況、全美僑胞愛國運動等時事。

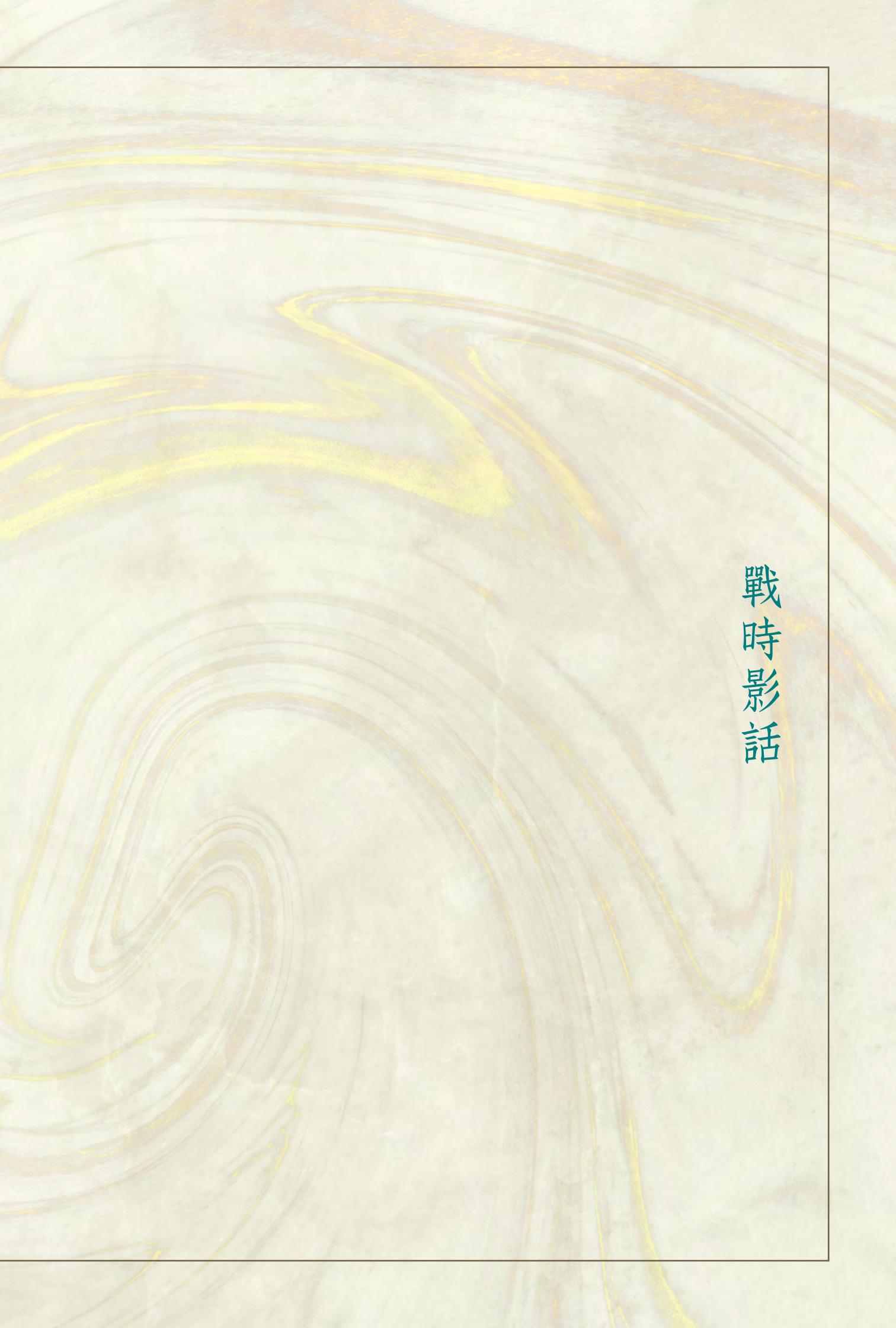
74. Ian Aitken and Michael Ingham, *Hong Kong Documentary Film*, 同註 7, 頁 72-73。

一些被列入《大全第一卷增訂本》的紀錄性影片，其實是屬於活動紀錄（如運動比賽），或如艾肯與英恩所說的「名流報道」。1941年以前，介紹香港或中國各地的旅遊風光片也較常見，這些應該是在旅遊尚未成為主要民間活動之前，用以滿足民眾「神遊」或休閒娛樂的需求。

最後，到1940年代結束以前，港英政府一直未成立電影機構自製影片。即便偶有需求，督憲府或其下屬機構也只會委託民間公司製作，並且主要還是進行活動的紀錄，或偶而宣傳政策（如交通安全）而已。香港殖民政府在二十世紀前半期的執政方式一向是採取謹小慎微、小政府少管事的心態。在沒有需要進行公關的情況下，自然是無意自行拍攝紀錄性影片了。

1930年代的西方或日本，甚至是同屬殖民地的台灣或朝鮮，紀錄性影片在這些地區都有相當蓬勃的發展。與之相較，此時香港的紀錄性影片可以說還是一片荒原，等待灌溉。

最後，必須強調：這篇文章只是對於1930年代香港紀錄性影片的初步探索。筆者在文中提出了一些值得繼續探討的問題，將有待更多專家學者逐一檢視並提出解釋或答案，如此則更能有助於吾人理解香港紀錄片初期的歷史。

The background of the page is an abstract, textured composition of swirling lines. The colors are muted, featuring shades of yellow, gold, and grey, creating a sense of movement and depth. The lines are layered and somewhat blurred, giving it a painterly or marbled appearance. The overall tone is soft and contemplative.

戰時影話

三、四十年代香港電影與日本

邱淑婷

邱淑婷，2003年取得日本東京大學表象文化論博士學位，現為香港中文大學日本研究學系副教授，專研日本與香港電影研究。著有《港日影人口述歷史：化敵為友》（2012）等專書，並獲頒2008年度香港中文大學青年學者研究成就獎，以及2010至2011年度哈佛燕京學社訪問學人獎助計劃。

1897年4月，法國人率先把電影介紹到香港。約十年後，香港才放映了第一部日本電影，那是由日本率先活動寫真會社攝製的日俄戰爭紀錄片。此後，日本電影並沒有在香港引起太大迴響。時至三十年代初，中日關係日益惡化，香港也亦出現了一批以反日為題材的影片。正當首齣港製抗日電影《戰地歸來》（黃岱導演，1934）面世之時，聯華影業公司董事羅明佑以「考察歐美日影業專員」之名，偕同電影人關文清遠赴日本，參觀了松竹京都片場及號稱東南亞獨一無二的彩色沖印所：柯達駐日本彩色沖印中心。出發前，羅明佑在明星影片股份有限公司代表鄭正秋以及戲院巨子盧根等人同席的歡送會中，呼籲同業實行「電影救國」，又謂：「但我國的影業，仍是比人落後，故此不能不急趕直追，向人學習，以求進步。」¹可見中日關係雖然水深火熱，部分電影人卻有意借助日本技術提升製作質素。²

羅明佑之所以選擇前往日本考察，可能是受聯華另一位董事黎民偉的影響。³無論如何，是次日本之行，與日本左翼影評人岩崎昶於1935年訪問上海，有著不同動機。岩崎昶是得知魯迅翻譯其〈電影：作為宣傳和煽動的工具〉及左傾電影《漁光曲》（蔡楚生導演，1934）獲莫斯科國際影展榮譽獎後，決定到訪中國。⁴1935年春，岩崎昶到上海，參觀了明星、聯華、藝華和電通等片場，並結識沈西苓、史東山、應雲衛和岳楓等人。之後，他在雜誌《改造》和《映畫藝術》中發表上海見聞，而成為首位在日本介紹中國電影的人。與羅、關不同，岩崎昶之所以訪中，並不是因為中國電影的技術，而是部分上海電影人的左傾思想。他在〈論說支那電影〉一文中更直言：「中國電影的技術並不如日本成熟。」⁵然而，礙於日本侵華之心日濃，羅、關訪日沒有取得預期的效果。譬如，關文清這樣憶述他在橫濱目睹日本軍艦時的心情：「我想，日人得寸進尺，侵略必無止境。古語云：國家興亡，匹夫有責。我雖然只是個無權無勇的藝員，亦應本著自己所能，盡一點國民義務來救國。我要寫個劇本來喚醒同胞！」⁶回港後，關文清把劇本拍成第一部香港抗日有聲片《生命線》（關文清導演，1935）。後來又導演合稱「抗戰三部曲」的《抵抗》（1936）、《邊防血淚》（1937）和《公敵》（1938）。



1. 關文清：《中國銀壇外史》，香港：廣角鏡出版社，1976，頁149。
2. 首齣借助日本技術拍攝的中國電影是華光片上有聲電影公司出品的片上發音有聲片《雨過天青》（夏赤鳳導演，1931）。據本片演員章志直稱，是旅居上海的日籍攝影師川谷庄平（藝名谷莊平）建議導演向日本請教，而負責協助的是首位把美式技術引入日本的攝影師小谷亨利。見〈四蛋會談〉，《新影壇》，上海，第1卷第3期，1943年1月，頁35。
3. 香港電影先驅之一黎民偉，生於日本，其父在當地從事白米生意，六歲才回港。1923年在港創辦民新製造影畫片有限公司，創業作是在日本拍攝的紀錄片《中國競技員赴日本第六屆遠東運動會》（黎民偉、羅永祥聯合拍攝，1923）。1930年10月25日，與羅明佑在港成立聯華影業製片印刷有限公司。翌年，聯華把總部遷往上海，在港則附設聯華港廠。
4. 受世界性經濟恐慌的影響，二十年代末，日本國內一片蕭條，具批判性的思想、勞工及藝術運動隨之而起。年青電影人發動無產階級映畫同盟，拍攝及放映思想左傾的電影。與此同時，「傾向電影」，即批判社會不公或階級矛盾的商業電影相繼出現。第一部獲得好評的是《活的玩偶》（內田吐夢導演，1929）。因政府打壓和水準參差，「傾向電影」到三十年代初便告終。無產階級映畫同盟主席岩崎昶在「傾向電影」沒落時對上海左翼電影產生興趣，估計是他從後者身上找到了在日本已後繼無人的知音。
5. 岩崎昶：《映畫的藝術》，東京：協和書院，1936。
6. 關文清：《中國銀壇外史》，同註1，頁198。

關文清導演的「抗戰三部曲」



《抵抗》（1936）：（左一）曹綺文；（右起）巢非非、大口何。



《邊防血淚》（1937）



《公敵》（1938）：（後排左起）鄺山笑、楊君俠、劉桂康；（中排左三）黃曼梨。

1941年12月8日太平洋戰爭爆發，香港亦於12月25日失守，開始了三年零八個月的日據時代。武力鎮壓過後，日方在港展開其所謂的「文化工作」。為打擊抗日片及宣傳「大東亞主義」，日方把電影管制看成是「文化工作」的一個重點。相比滿洲、上海和南洋各佔領地，日方在香港電影界的工作較為貧乏。例如，日佔下的香港電影界就沒有《萬世流芳》（卜萬蒼等聯合導演，1943）或《春江遺恨》（稻垣浩、岳楓、胡心靈合導，1944）等大型親善電影；亦沒有甘粕正彥或川喜多長政等知名領導人物；而對於這期間的學術研究也不多見。⁷由於香港資源短缺，又滯留了不少抗日份子，相對其他殖民地或佔領區，日方對香港以至其電影界的態度傾向於壓制多於建設。⁸

這種不著眼於建設的態度，可以從日方指派和久田幸助管理香港電影事務這點窺探一二。和久田幸助生於1915年東京，畢業於日本天理大學粵語科，1934至1943年間旅居廣州和香港，當過南支派遣軍艦「嵯峨」的翻譯、駐香港日本總領事館囑託、外務省書記生、華南文化協會議員及香港佔領軍報道部藝能班長。戰時，日本曾派遣無數知名電影人到中國和南洋的國策電影機關工作，包括發行商川喜多長政、監製根岸寬一、牧野光雄、渾大防五郎、導演內田吐夢、牛原虛彥、倉田文人，以及電影研究家岩崎昶、筈見恆夫⁹、辻久一¹⁰和清水晶等。相比之下，香港就冷清得多，這大概是因為日方未有打算在香港成立像株式會社滿洲映畫協會（滿映）或中華電影聯合股份有限公司（華影）那樣具規模的電影機構。監管香港電影的責任主要落在報道部藝能班身上，而與香港電影人聯絡的亦只有和久田幸助。相對擁有軍權的甘粕正彥（滿映）或出身名門的川喜多長政（華影），和久田幸助不但無權無勢，他之所以被指派處理香港電影事務，完全是因他懂得粵語而已。¹¹

-
7. 如資深電影研究家佐藤忠男在其大作《日本映畫史 第二卷》（東京：岩波書店，1995）中，詳細論述了日本統治下的台灣、朝鮮、上海、印尼和菲律賓電影界，卻沒有提過香港。
 8. 中日戰爭爆發後，國內難民大舉南下，導致香港人口大增至160萬，香港糧食問題越見嚴重。佔領初期，日方曾舉辦「建設新香港」和「香港新生」等活動，旨在粉飾太平，但如歷史學家謝永光所言：「居民整天都在半飢餓和恐怖中度日，根本談不上『建設』，更談不上『新生』。」（謝永光：〈毋忘歷史教訓（自序）〉，《三年零八個月的苦難》，香港：明報出版社有限公司，1995）。另一方面，滯留在香港並跟重慶往來甚密的抗日人士亦令日方束手無策。自支持汪精衛建立南京維新政府後，日方便把蔣介石重慶政權視為「大東亞主義」的頭號敵人。謝永光指出：「日軍佔領香港後，把它作為日本的殖民地管理。也即是說，把它的地位看成是和台灣、朝鮮一樣。在中國國內的幾處被帝國主義者霸佔的租界地區，都已交還給汪偽政權，但是香港是『征服的領土』，所以必須列入日本帝國的版圖。於是，和別的東南亞日佔區不同，殖民地的統治者並沒有被所謂『自治』的傀儡政府所替代。」（《三年零八個月的苦難》，頁37）這點正好說明了佔領政府強迫港人用昭和年號、唱〈君之代〉、說日語；把「皇后大道中」改為「中明治通」；又常常以戰勝者姿態出現的原因。
 9. 筈見恆夫（1908-1958），原名松本英一，曾在《映畫新聞》和《新映畫》工作，1934年加入東和商事，成為該公司的宣傳部長，是繼岩崎昶後另一位對上海電影表示興趣的日本影評人；戰時，積極推廣日本電影在亞洲市場的開拓。1942年4月，出任上海中影企劃部副部長，致力《新影壇》的發行工作及中日電影交流。期間，發表了第一篇由日本人撰寫的中國導演論〈馬徐維邦論——中國電影與其民族性〉（1944年10月）及〈中國電影與日本電影〉（《新影壇》，第1卷第3期，1943年1月號，頁25-26）等文章。戰後，曾為東寶監製《幸福的招待》（千葉泰樹導演，1947），1951年重返東和宣傳部。著有《現代映畫論》、《現代映畫十講》和《映畫五十年史》。
 10. 辻久一（1914-1981），在日本大阪出生，於帝國大學（現為東京大學）文學部德國文學系求學期間兼寫電影評論。1938年在明治大學文藝系當講師，次年被徵召前往中國，於上海軍報道部從事行政和電影審查等工作；1943年退伍後，因川喜多長政的推薦而加入上海中聯國際合作製片事務所。戰後，任職大映京都片場企劃部，曾監製溝口健二及其他導演的影片。1973年擔任映倫管理委員。著有《中華電影史話——一個小兵的日中電影回想記（1939-1945）》。
 11. 有關和久田幸助在香港的事跡，可參考其在日本的著作，以及《吳楚帆自傳》（吳楚帆，台北：龍文出版社，1994）、《胡蝶回憶錄》（胡蝶口述、劉慧琴整理，台北：聯合報社，1986）、《湯曉丹評傳》（張成珊，福建：海峽文藝出版社，1990）、〈半世紀瘋子生涯：和久田與香港影劇界〉（盧敦，香港：《文匯報》，1987）、《晶報》（呂大呂，1979年12月號）、《三年零八個月的苦難》（同註8）和《香港電影史話（第三卷）：四十年代 1940年-1949年》（余慕雲，香港：次文化有限公司，1998）等書刊。



日據時代，和久田幸助負責管理香港電影事務。
（前排左起：薛覺先、唐雪卿、和久田幸助；後
排左起：陳皮、盧敦、謝益之、吳楚帆）

香港淪陷後的半個月裡，不獨電影製作，就連電影放映也癱瘓起來。戰前香港有 38 間戲院，淪陷後全數歸為報道部管理。為粉飾太平，日軍主張復市並重開戲院。1942 年 1 月 10 日，娛樂、皇后（改名明治）兩院重開，利舞台、平安、東方和大華等十多間亦於同年年初恢復營業。由於片源不足及西片被禁止放映，院商在放映國、粵語與日本新、舊片之餘，亦安排粵劇、話劇、歌舞和魔術表演。日方又成立了九龍報道部聯絡所，沒收積存在各電影公司共三百餘部中國電影和兩百餘部西片的拷貝。1942 年 3 月 8 日香港電影協會（後改名華南電影協會）成立，入會藝人均獲米糧配給。由於市面嚴重缺糧，入會藝人達一百三十多名，導演洪仲豪出任會長。日軍入城不久，不少演藝界人士淪為小販或賭場護衛，自戲院復業後，他們才組織劇團巡迴表演。當中包括 1942 年 1 月由唐滌生、楊工良和李德祺組成，團員有王乃東、王元龍、吳楚帆、盧敦、伊秋水、朱普泉、周志誠、巢非非、鄭孟霞和高魯泉的華南明星劇團；1942 年 4 月由香港電影協會發起，團員有王乃東、王元龍、錢似鶯、李景波和陸梅的旅港影人劇團；以及 1942 年 8 月由香港電影協會主辦，團員有王鵬翼、錢似鶯、李景波、伊秋水、梁無色、梁無相、李丹露、巢非非、魏鵬飛、黃壽年、何麗雲、周少英、陶三姑和鄭孟霞的華南影人劇團。1943 年 1 月 1 日，日本映畫配給社在港設立分公司，以取代香港電影協會的職責。香港電影協會之所以被取代，是因為滯港藝人紛紛出走的緣故。與此同時，日方組織部分香港商人舉辦映畫配給審議會，討論戲院的等級和票價。出席者有社團法人映畫配給社的武山政信、中華電影的近藤首太郎、香九戲院組合的梁基肇、粵語電影所有者組合的邵邨人¹²。

12. 邵邨人，邵氏家族二子及南洋影片公司負責人。1934 年 6 月，上海天一影片公司董事長邵醉翁（邵邨人兄長）在港設立分公司天一港廠。天一港廠及改名後的南洋影片公司在經濟上均由星馬邵氏兄弟，即三子邵仁枚和六子邵逸夫支持。二戰期間，日本編劇小出英男在《南方演藝記》（新紀元社，1943）中以一大篇幅介紹邵氏兄弟在星馬的顯赫程度，並呼籲日本同業要多加注意。

1942年6月5日日方在港頒佈了嚴苛的「映畫演劇檢閱規則」，大大扼殺港人拍片機會。為加強對香港電影界的管制，報道部映畫班又增設映畫檢閱所。這些舉動都旨在阻止與重慶往來甚密的港人拍片，以杜絕不必要的麻煩。如「映畫演劇檢閱規則」第三條指「映畫演劇之內容，若抵觸左記事項（筆者註：如對皇軍有不敬之處者，或有益於敵國及敵性國家等），得禁止映演或削除其中之一部。」；第四條指「檢閱結果，認定抵觸規則禁止映演或削除一部之時，即不得再作異議之申請，映畫得施以沒收。」；第六條指「已經通過檢閱之物，日後發現有必要時，仍得禁止削除一部或沒收之。」¹³ 高壓下，港人一齣影片都沒拍成，日軍卻又沒收了各片廠的器材和菲林，轉運到上海華影。

三年零八個月的淪陷期間，在港上映過的都是與時局無關的電影，或在淪陷前已完成的《血浴殘花》（楚賓導演，1942）、《蓬門碧玉》（洪叔雲導演，1942）、《癡兒女》（上、續集）（汪福慶導演，1943）、《人海飄零》（梁琛導演，1943）、《生死鴛鴦》（高梨痕導演，1943）、《弦斷曲終》（高梨痕導演，1943）、《上海屋檐下》（陳鏗然導演，1943）、《齊侯嫁妹》（洪叔雲導演，1944）和《幽歡如夢》（洪叔雲導演，1945）等粵語片。新作只有日本的《瓊宵綺夢》（《支那の夜》，伏水修導演，1940）、《魔聲劍影》（《山まつり梵天唄》，石田民三導演，1942）、《南海征空》（《南海の花束》，阿部豐導演，1942）、《水滸傳》（岡田敬導演，1942）、《壯志凌霄》（《愛機南へ飛ぶ》，佐佐木康導演，1943）、《奴隸船》（《マリア・ルーズ號事件 奴隸船》，丸根贊太郎導演，1943）和華影的《萬世流芳》、《歌衫情絲》（孫敬導演，1943）、《千金怨》（文逸民導演，1943）及《鸞鳳和鳴》（方沛霖導演，1944）。據和久田幸助稱，以上日本片主要以駐港日軍為觀眾對象，並無中文字幕。¹⁴ 因為煤炭和石油短缺，加上電力供應不足，1943年9月起港九戲院被迫輪流休業。1944年3月，日方在港出版如上海電影雜誌《新影壇》般的《華南電影》，介紹「大東亞共榮圈」的影壇資訊。英美影片雖曾被日方視為「敵國電影」而遭禁映，但和久田幸助卻以幫補報道部經費為名，說服上級解禁部分跟時局無關的英美歌舞片和西部片。《香港電影史話》亦這樣記載淪陷時期的香港戲院狀況：「如放映西片，不論是首映片，或戰前已放映過者，無不其門如市……」¹⁵ 然而，解禁英美電影的建議在日後卻成為和久田幸助被遣返日本的罪名之一。

日方的打壓與電影人的拒絕合作令本地製片業一片空白。淪陷期在港拍攝的影片全數是日本製作，包括劇情片《香港攻略戰》（《香港攻略 英国崩るるの日》，田中重雄導演，1942）、紀錄片《新生的香港》（佔領軍報道部與香港電影協會合

13. 規則全部內容可參考陳錦波：〈南來文藝工作者在香港的電影活動（1938-1942）〉，林年同編：《戰後香港電影回顧（1946-1968）》（第3屆香港國際電影節特刊），香港：市政局，1979，頁76。

14. 和久田幸助：〈總督閣下與司機〉，《日本佔領下 在香港做了甚麼——證言 昭和史的斷面》，東京：岩波書店，1991，頁55。

15. 余慕雲：《香港電影史話（第三卷）：四十年代 1940年-1949年》，香港：次文化有限公司，1998，頁76。



《香港攻略戰》(1942)

圖片由邱淑婷博士提供

拍)、《香港戰事大寫真》和《香港》(華影製作,青山唯一、鈴木香吉郎導演,1942)。《香港攻略戰》和《新生的香港》曾在1942年12月8日,即所謂「大東亞戰爭一周年紀念日」上映。據說,舉辦方有意把《香港攻略戰》這部淪陷期唯一一部在港拍攝的劇情片安排在1994年「香港電影百年紀念回顧展」中放映,最終卻因找不到拷貝而放棄。學者吳昊曾認為《香港攻略戰》的拷貝可能在戰後和其他電影文物一起被美軍沒收到美國。¹⁶掌故專家魯金則推測收藏於東京國立近代美術館的可能性很高。¹⁷2012年,筆者有幸在東京國立近代美術館觀看屬於《香港攻略戰》長32分鐘的片段(聲音部分已失傳),該拷貝是由奧地利電影資料館於1996年寄贈。據1942年11月出版的《日本內務省檢閱時報》稱,《香港攻略戰》片長102分鐘,故現存之版本只是全片的三分之一。

太平洋戰爭爆發後,為振興士氣,日方在菲林等物資短缺的情況下亦進行「一戰一片」的策略。所謂「一戰一片」,是指每當日軍打敗英美荷聯軍後,把該戰役拍成「戰記映畫」,以宣揚「鬼畜英美」的反英反美思想。《夏威夷·馬來海戰記》(《ハワイマレー沖海戦》,山本嘉次郎導演,1942)、《新加坡總攻擊》(《シンガポール總攻撃》,島耕二〔又名史馬山〕導演,1943)和《馬來之虎》(《マライの虎》,古賀聖人導演,1943)都是其中例子。拍攝《香港攻略戰》的大日本映畫製作株式會社(大映)是日活、新興和大都三家公司為配合時局需要於1942年新成立的製片機構。攝影助手之一的岡崎宏三憶述,新公司下的日活、新興和大都其實各自為政,新興組選擇日英兩軍在香港交戰的題材攝製《香港攻略戰》,日活組和大都組則改編其他戰役。¹⁸在陸軍省、南支派遣軍和香港總督部的支持下,大映得以在港九、新界和深圳邊境取景,並於半年內完成拍攝工作。當時香港沒有足夠日本軍人,部分鏡頭要在日本箱根補拍。而片中跟英軍搏戰的除日軍外,還有由印度人和菲律賓人扮演的印度兵。香港演員紫羅蓮飾演一名叫紅蓮的中國女子,最後

16. 吳昊:《〈香港攻略戰〉之謎》,《中外影畫》,第82期,1986年8月,頁31。

17. 魯金:《〈香港攻略戰〉導演田中重雄》,《快報》,1994年12月28日。

18. 邱淑婷:《岡崎宏三訪問》,《港日影人口述歷史——化敵為友》,香港:香港大學出版社,2012,頁134。

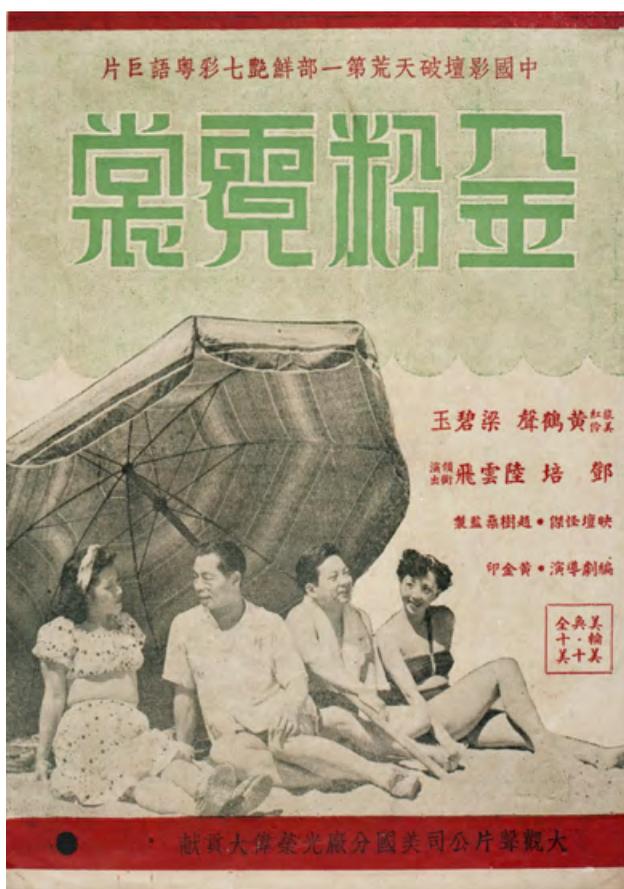
遭英軍炮彈擊中身亡。從電影海報可見，日方有意把紫羅蓮塑造成李香蘭般的「東亞親善大使」。¹⁹但事實是，《香港攻略戰》卻變成湯曉丹、吳楚帆、謝益之和白燕等大批滯港影人出走香港的導火線。從日本宣傳回港的紫羅蓮最後亦逃亡到抗戰區。²⁰而就藝術或技術而言，《香港攻略戰》的成就也非突出。電影研究家飯島正指：「實戰場面十分珍貴，但情節混亂而技術粗糙。」²¹

中日戰爭爆發以來，不少文藝人士從國內逃難到港。隨著香港淪陷，他們又得撤離到其他抗戰區。夏衍、蔡楚生、茅盾、司徒慧敏等便在共產黨的協助下，從澳門轉至桂林，繼續抗日工作。為逃避《香港攻略戰》導演一職，湯曉丹從廣州灣（即今湛江）轉移到桂林，跟來自上海的田漢、歐陽予倩、洪深、陽翰生、瞿白音合流，從事抗日救國話劇，並在當地觀看了《虹》和《列寧在十月》等影響其日後導演風格的蘇聯電影。²²桂林遭戰火牽連後，湯曉丹轉投重慶的中國電影製片廠（中製），並把李士珍的《大同之路》攝製成抗日片《警魂歌》。²³至戰爭結束為止，一度滯港的京劇名旦梅蘭芳折返上海，過著隱居生活。²⁴由香港逃難到重慶的胡蝶，答應演出吳永剛導演的中製電影《建國之路》，但外景途中遇空襲，影片未能拍成，她亦大受打擊。²⁵據和久田幸助稱，粵劇名伶薛覺先雖成功逃到廣州灣，卻因沒有在香港淪陷後即時離開，而被冠以附敵罪和被迫寫悔過書。²⁶

香港淪陷期間，製片業雖一蹶不振，但這段日子對戰後的香港電影，尤其是對戰後粵語片造成巨大影響。李清、盧敦、容小意、張瑛和梅綺等演員逃到桂林、重慶，跟蔡楚生、司徒慧敏、譚友六從事舞台工作，進一步加深南北影人的往來，促成日後《珠江淚》（王為一導演，1950）和《海外尋夫》（譚友六導演，1950）等經典粵語片，以及中聯、新聯等左派電影公司的出現。²⁷此外，吳楚帆、黃曼梨、



19. 櫻本富雄：〈文部省推薦映畫・1942年度〉，《大東亞戰爭與日本映畫——戰中映畫論》，東京：青木書店，1993，頁80。
20. 余慕雲：《香港電影史話（第三卷）：四十年代 1940年-1949年》，同註15，頁63。
21. 飯島正：〈《香港攻略戰》（田中重雄）〉，《戰中映畫史私記》，東京：MG出版社，1984，頁121。原載於《大宇部》，1942年12月1日號。
22. 湯曉丹是早期南來香港的上海導演之一，中日戰爭爆發後，在港拍了不少抗日片，包括1941年的《民族的吼聲》。他認為抗日片《小廣東》（與羅志雄合導，1939）充滿蘇聯革命電影《夏伯陽》的影子。參見張成珊：《湯曉丹評傳》，福建：海峽文藝出版社，1990，頁60。
23. 《警魂歌》要待戰後1945年12月才得以公開上映。
24. 山口淑子（藝名李香蘭）憶述，敗戰前夕，日方為挽回聲望而費盡心思。當中，有人提出由佔領軍邀請梅蘭芳粉墨登場，委託深受中國人信賴的川喜多長政前往交涉。在張善琨介紹下，三人相約見面。但梅蘭芳一臉沒精打采，以年老多病為由，拒絕了日方邀請。可是，戰爭結束不久，他卻精神奕奕地在上海大劇院中，為紀念戰爭勝利而上台演出。參見山口淑子、藤原作彌：《李香蘭 我的前半生》，東京：新潮社，頁278。
25. 據胡蝶解釋，她之所以毅然離開香港，是因為日方有意請她拍攝中日親善宣傳片《胡蝶遊東京》，參見胡蝶口述、劉慧琴整理：《胡蝶回憶錄》，同註11，頁233。但據和久田幸助稱，胡蝶之所以逃亡是因她被某日本哨兵當眾侮辱所致，參見和久田幸助：〈三大明星的苦況與友情〉，《在日本佔領下 在香港做了甚麼——證言 昭和史的斷面》，同註14，頁36。
26. 和久田幸助：〈好友・薛覺先〉，《我的中國人筆記》，東京：新潮社，1972，頁156。
27. 《珠江淚》是南下影人協助下拍攝的粵語片，由蔡楚生監製、陳殘雲編劇、羅君雄攝影。本片大受香港和國內觀眾歡迎，被評價：「現實主義的粵語片的一個正確的、堅實的、全新的起點。」（羅卡編：《早期香港中國影象》〔第19屆香港國際電影節特刊〕，香港：市政局，1995，頁166）《海外尋夫》改編自齊聞韶的同名舞台劇，此劇曾於戰後在南洋各地上演，因觸及當地僑胞傷心史和現實生活而大受好評。1950年由左派進步人士集資拍成電影，旨在向東南亞華僑揭露舊社會的不平等和資產家的醜惡。（羅卡編：《跨界的香港電影》〔第24屆香港國際電影節特刊〕，香港：康樂及文化事務署，2000，頁163）



戰時，華僑趙樹榮重返美國，製作了《金粉霓裳》（1947）等彩色片，為戰後粵語片彩色技術發展留下深遠影響。

李晨風、吳回、黃楚山、謝益之和李月清等流亡到新加坡、越南，那些流落異鄉和同病相憐的經驗，有助於戰後粵語片中南洋題材的開發和互助精神的建立。譬如，同是「房客式」電影，戰後上海的《烏鴉與麻雀》（鄭君里導演，1949）跟香港的《危樓春曉》（李鐵導演，1953）和《十號風波》（盧敦導演，1959）便有明顯分別。前者是承繼《新舊上海》（程步高導演，1936）暴露小市民醜態的諷刺搞笑；後二者是表揚窮人愛護鄰居、守望相助的人文精神。而出走到美國繼續拍粵語片的華僑趙樹榮，便在美籍攝影師史堅拿的協助下，完成《金粉霓裳》（黃鶴聲導演，1947）等多部 16 毫米彩色片，為戰後粵語片彩色技術發展留下深遠影響。²⁸

28. 華僑對中國電影的重要性可分為市場、資金和人才三方面。十九世紀中葉以來，不少中國人為生計而移居海外，當中以福建、廣東、廣西出身，說福建語、粵語、潮州語和客家語人士移民星馬、菲律賓、泰國、越南和南美最普遍。思鄉乃人之常情，華僑聚居地便容易成為華語片市場。基於供求關係，華僑往往成為中國電影的投資者，如日本華僑黎海山、黎北海和黎民偉兄弟創辦的民新，越南華僑胡藝星創辦的國聯，以及朱箕如等美洲華僑集資創辦的全球影片公司。又如天一港廠（1936年重組並改名南洋影片公司）的資金乃來自在星馬發跡的邵仁枚、邵逸夫兄弟。此外，從美學成歸來的中國人，更以其知識與技術貢獻中國電影製作，關文清、趙樹榮和李文光便是其中代表。為此，華僑投身電影界的例子並不罕見。

相比滿洲、上海及南洋地區，日本佔領下的香港電影界顯得無甚作為。佔領軍的壓制與在港影人的反抗，具體的港日電影關係也沒有出現。作為港日中介的和久田幸助，最終亦因其親中的態度被革職和遣返。自1966年1月，和久田幸助便在日本發表其個人回憶錄與中港時事評論。在《我的中國人筆記續篇》的序文中，他這樣寫著：「基於日本以及日本人對待中國的方法，我抱著深深的反省和抱歉，執筆撰寫此稿。」²⁹ 據本人稱，戰後仍有不少港媒對其真正的身份和立場表示懷疑，但他跟胡蝶、吳楚帆、鄺山笑、張瑛、謝益之、黃曼梨和盧敦等中港藝人卻十分友好。³⁰ 綜觀戰爭結束為止的港日電影交流都很疏離，這段關係卻在五十年代冷戰開始後出現了驚人的轉變。



29. 和久田幸助：《我的中國人筆記續篇》，東京：講談社，1981，頁5。

30. 有香港傳媒指和久田幸助在香港淪陷期間化名姓李，以中國人身份暗中為日本政府服務。詳情可參考和久田幸助：〈慘痛的戰爭餘波〉，《我的中國人筆記續篇》，同上註，頁248。

三、四十年代日人 在港的觀影攝影活動

韓燕麗

韓燕麗，日本京都大學博士，現為東京大學綜合文化研究科教授，專研中國電影史及日本電影史。

導言

1930 至 1940 年代的短短 20 年間，香港電影在破殼孵化的初創期之後，接踵歷經了禁拍方言片和淪陷日敵之手等種種存亡危機。回望動盪年代，禁拍粵語電影和隨後而至的國防片製作高潮，以及海外華人資本如大觀等公司參與香港電影製作，或許是此 20 年間最應深入探討的重要問題。因對此兩點已分別撰文，故本文嘗試通過發掘三、四十年代的日文原始資料來追蹤描畫當時日人在港的觀影和攝影活動，以期從不同的切入點來理解三、四十年代的香港和香港電影。

日人在港的電影相關活動基本集中在 1937 年中日戰爭爆發，特別是 1941 年香港淪陷以後。對於此期間的日人活動，迄今已有一些書籍論及，但由於所使用的資料基本是戰後出版發行的刊物和一些非日文的資料，各論述之間也存在互相引用或細微之處有所不同的問題，對於這段時期究竟「日人在香港做了甚麼」（和久田幸助 1991 年出版的回憶錄《日本佔領下 在香港做了甚麼——證言 昭和史的斷面》之標題），始終有不甚明瞭之處。本文完全基於此 20 年間刊印發行的日文書籍、政府文件和電影期刊等一手資料，首先從幾位影劇界和評論界人士在三、四十年代所寫的在港觀影體驗，一窺當年影院中觀眾觀影時的實際情況，並與淪陷前後的日本影人在港觀影做比較（第一節）；再從政府文件和官方人士所撰寫的文章著手，究明日本對在港拍片的基本態度，以及淪陷當初香港各大製片機構的設備和製片規模（第二節）；最後本文聚焦淪陷期間在港唯一製成的一部劇情片《香港攻略戰》（《香港攻略 英国崩るるの日》，1942），從當年電影雜誌細探該片從企劃至拍攝的過程和迄今仍模糊難辨的故事情節，並介紹分析香港演員紫羅蓮出現在日本媒體中的形象和發言（第三節）。

一 觀影：個人見聞、官方數據¹

自 1920 年代起就有日本演劇和評論界的著名人士踏足香江並留下文字紀錄。1938 年，日本著名評論家、雜誌主編大宅壯一在香港停留了一個多月左右，雖然大宅不懂中文，但這似乎並不妨礙他此間「一有空就去看電影」，還慣常去普通老百姓才去的廉價影院。² 該年 3 月的電影雜誌上，刊登了他撰寫的〈在香港看的抗日電影〉一文，文中大宅首先揶揄在港看的劇情片情節多少都和戰爭相關但頗為生硬，比方是「原本放蕩的主人公痛改前非，志願當兵活躍於上海戰線，就算是愛情片也

1. 此節中部分内容摘取自筆者以下論文。韓燕麗：〈再論國防電影〉，石川禎浩主編：《二十世紀中國的社會與文化》，北京：社會科學文獻出版社，2013 年，頁 105-124。

2. 當時外國人常去的一流電影院，票價一般為三元港幣，從大宅提供的電影院傳單上，可以辨認出入場券三毫半至一毫半的文字，可見是條件較差的廉價影院。大宅壯一：〈在香港看的抗日電影〉，《電影與評論》，東京，1938 年 3 月號，頁 46-48。

將三角關係中的一名蕩婦安排成日本女間諜，最後被槍斃甚麼的」。大宅壯一以詞鋒犀利聞名，他的酷評並非只針對中方的戰爭題材電影，對於當時日本國內也拍攝了不少的戰爭片他也絕無好評，指出「這些情節粗製濫造的影片和日本也拍了不少的戰爭題材的劇情片也差不多」。正因大宅一貫筆下不留情，文中他對中國新聞紀錄片的極高評價因而更顯實事求是。從雜誌上刊登的大宅提供的電影宣傳單張，可以判斷出他看的是重慶官營電影廠拍攝的戰事紀錄片，他誇讚「中國紀錄片具有日本的新聞紀錄片無法比擬的氣勢」，完全「不像日本的官方電影那麼煞風景」，並具體寫道：

數以萬計的中國士兵踏步向前線邁進，一邊齊聲高唱著抗日歌曲。觀眾於是也隨著唱起來，電影院立刻化作一個抗日救國的大熔爐。（中略）另一個和日本的新聞紀錄片不同的地方，是有名的將軍們經常出現在銀幕上做激勵士氣的演講。最多出現的是蔣委員長夫婦（蔣介石、宋美齡），他們的身姿一出現大家就一起鼓掌。接下來比較有人氣的是朱德、彭德懷等共產黨的將領，而舊軍閥頭頭們即使露面，誰也不鼓掌。影片最後，蔣介石的巨大肖像必定出現在銀幕上，此時觀眾同時起立、合唱國歌。³

大宅壯一 1938 年在香港電影院中看到的此情此景，從另一個淪陷前在香港看過電影並撰文投稿的日本人處可得到印證。畢業於日本天理大學、所學專業是廣東話的和久田幸助能講一口流利的粵語，1934 至 1943 年期間他一直居住在廣州和香港一帶，曾歷任駐香港日本總領事囑託、日本外務省書記、華南文化協會職員等職，香港淪陷後他擔任了日軍報道部藝能班班長。1941 年，尚屬民間人士的和久田前後兩次給《日本映畫》雜誌撰稿，其中第一篇稿件中他描述自己 1941 年 5 月在香港看《小老虎》（1941）後的感想如下：

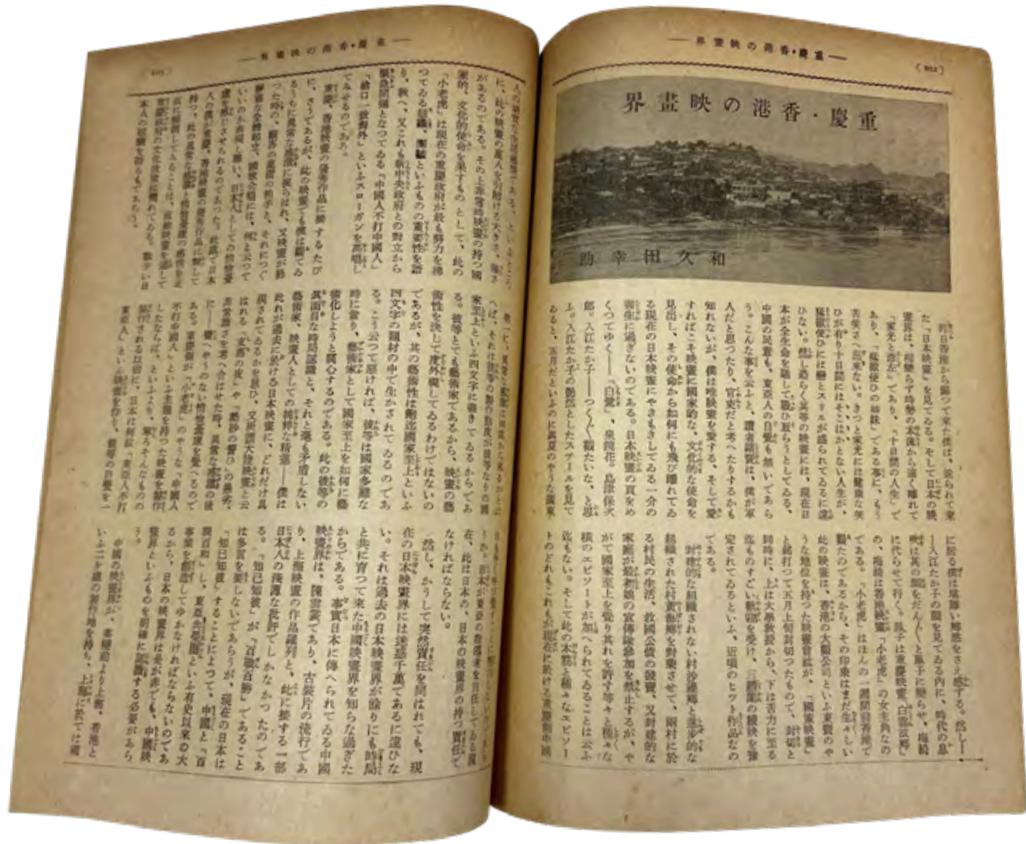
每次看到重慶和香港的優秀電影作品都是這樣，連我也看著看著就異常激動起來，而電影放映完畢之後觀眾如雷的掌聲，以及隨後的全體起立和合唱國歌，總是令我作為日本人感到難以言說的喪氣和憂慮。⁴

和久田文中詳細介紹了《小老虎》的劇情和製作這部粵語國防片的大觀聲片有限公司的背景，還部分引用和翻譯了黃曼梨、梅綺等五位演員的演出感想。和久田指出中日戰爭爆發之後，中國電影的製作中心已經不再是上海，而是重慶和香港。他批評「日本電影界太不了解隨著時局一起成長的中國電影」，只知道「流行的古裝片，上海電影的羅列，以及部分日本人對此的淺薄評判」。再給《日本映畫》投稿的第二篇文章中，和久田介紹了《火的洗禮》（重慶攝製的國語片，1941）和《民族的吼聲》（香港攝製的粵語片，1941）兩部電影的具體內容。在《火的洗禮》的上映現場，和久田看到的是：

3. 同上註，頁 48。

4. 和久田幸助：〈重慶・香港的電影界〉，《日本映畫》，東京，1941 年 10 月號，頁 103。

和久田幸助撰寫的〈重慶・香港的電影界〉（《日本映畫》，1941年10月號），描述自己觀看《小老虎》（1941）後的感想。圖片由韓燕麗教授提供



買電影票時那一幫完全不講秩序、喧鬧嘈雜的愚昧民眾——實在是只能這麼想——在看完《火的洗禮》之後，也沒有人指揮大家就一起嚴肅地站起來齊唱抗日歌曲。每次我都只有站在那裡，咬牙忍耐住心頭無名之火。⁵

從這些日本人在港的觀影體驗來看，雖然部分國防電影中確實存在著利用「國防」二字的障眼法顯示「意識正確」、以圖蒙混過電檢關卡的影片，但優秀的國、粵語國防電影和重慶方面攝製的紀錄片，在中日戰爭爆發後直至1941年年底香港被日本佔領之前，一直有效地起到了振奮民眾抗日愛國情緒的作用。文中觀眾合唱國歌或是向國旗表示敬意的記述，與1922年在港觀片的另一個日本著名劇作家村山知義的紀錄兩相比較，更不難看出民眾意識在期間發生了怎樣巨大的變化。

5. 和久田幸助：〈譏評重慶・香港的抗日電影〉，《日本映畫》，東京，1942年1月號，頁66。

1922年1月17日中午，村山知義乘船到達香港。第二天便要離港赴新加坡的村山，利用短暫的停留時間，走進了一家名為「香港影畫大戲院」（原址後為皇后戲院）的電影院。在看了兩部外國默片、電影放映完畢的瞬間，他訝異地看到了以下的情景：

突然發生了令人驚訝的事情。伴奏的樂隊猛然奏出大音量的音樂，此時觀眾們馬上全部起立並保持直立不動的姿勢！等我發覺也站起身來時，演奏已經結束了。那是英國國歌，而且只是最初的一小節。香港是英國人的領地，原來如此，我一邊點頭一邊離開了香港影畫大戲院。⁶

以上這些直言不諱又十分傳神的個人觀影紀錄，可惜在1941年12月25日香港淪陷、實施軍方管制之後不復得見，取而代之的是十分詳盡的官方數據。

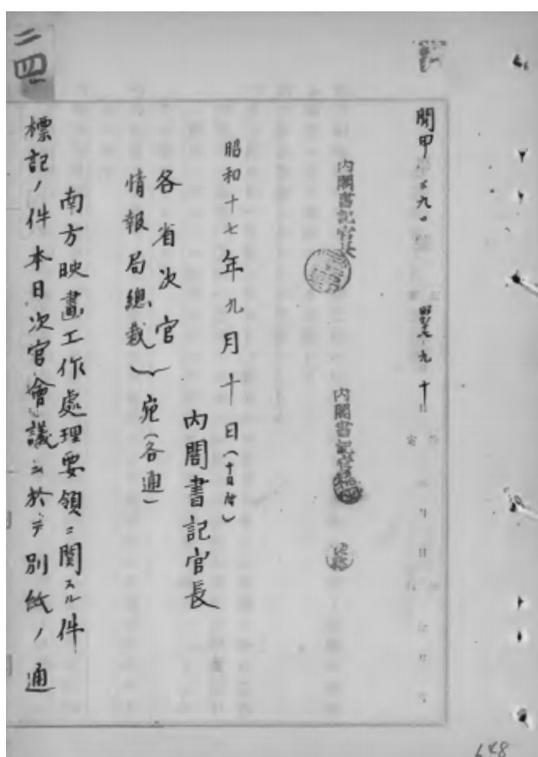
為了營造出歌舞昇平的假象，淪陷幾天之後的1942年1月1日，九龍好世界戲院旋即重新營業，免費上映日本所謂文化電影（即宣傳紀錄片），至3月5日有34家電影院得以重開。除日本電影和上海中華電影聯合股份有限公司（簡稱「華影」）的影片之外，由於片源不夠，這一年間也放映了一些庫存的粵語和英美老片。日本電影這一年上映了十多部，主要是面向駐留在港的日本人，一部電影大約只在首輪影院放映兩、三天左右。這一情況一直延續到1943年1月總督府將電影發行業務劃歸日本映畫配給社香港支社之時，電影發行業務自此完全交由日方映畫配給社辦理。當月16日，英美電影作為交戰方國家的「敵性」電影，一律停止放映。⁷

1943年日本映畫配給社接管之後，放映日本電影時開始派發中文故事梗概或配以中文幻燈字幕，據說華人觀眾對日本電影的熱情陡然升溫，至該年3月末時，日本電影的觀眾已累計十餘萬人，日方計測其中約十萬人都是華人。⁸而1943年全年共放映日本電影57部、國語片58部，粵語片僅9部，全年觀影人數日本人兩萬餘，中國人有45萬以上之多。⁹對此日方有具體數據留存，錄於本文文末[附表]供參考。

耐人尋味的是，就是在英美電影尚能放映的一年間，1942年3月4日為拍攝《香港攻略戰》到港的日本導演田中重雄，在港滯留的半年期間（8月17日離港）享受了一段自由觀賞英美電影的日子，而這些電影在太平洋戰爭爆發後的日本已經完全遭到禁映。田中等一行人回國後，在1942年10月舉行的一次座談會上，當記者問及對香港電影的印象時，田中坦言自己半年也沒看過一部香港電影，只看了一些當時上海拍的電影和不少「敵產寫真」。他旋即如數家珍地羅列出《月宮寶盒》



6. 村山知義：〈香港影畫大戲院見物記〉，《活動俱樂部》，東京，株式會社文藝春秋，1922年4月，頁47。
7. 東洋經濟新報社編：《軍政下的香港：新生大東亞的中核》，香港：香港東洋經濟社，1944，頁292-293。
8. 武山政信：〈香港的電影業界〉，《映畫旬報》，東京，1943年7月1日，頁18。
9. 具體數字是日本人21,973人，中國人457,058人，其他840人。東洋經濟新報社編：《軍政下的香港：新生大東亞的中核》，同註7，頁294-295。



《南方映畫工作處理要領》制定了包括香港在內的東南亞各日本佔領區有關電影發行上映和製作的基本方針。圖片由韓燕麗教授提供

(*The Thief of Bagdad*, 1940) 以及麥氏兄弟 (Marx Brothers) 主演的電影等好幾部英美片，還津津樂道地提到了其中一部片子的色調問題。也許是意識到導演的失言和答非所問，攝影師青島順一郎在一旁突然插話說香港電影也看過一部，此時如夢方醒的田中才說「啊對對，香港拍的比上海拍的差」，但他們最終也沒說出任何一部上海或香港所拍電影的片名。看來，淪陷之後一年間上映的英美電影，不僅給身處淪陷區的普通中國民眾提供了娛樂，也令居留香港的日本人，特別是電影人享受到了在日本國內已被剝奪的觀影快樂。田中在香港看的《月宮寶盒》這部 1940 年的電影，要到戰後 1951 年的 11 月才在日本上映。

二 製片：日方策略、中方困境

1942 年 9 月 10 日，日本內閣書記官長簽發了一份名為《南方映畫工作處理要領》的加密文件。這份僅有三頁的文件簡單明確地制定了包括香港在內的東南亞各日本佔領區有關電影發行上映和製作的基本方針。主要內容可總結為以下三個要點：第一，「電影發行交由社團法人映畫配給社」；第二，「時事紀錄片和文化宣傳片的製作交由社團法人日本映畫社」；第三，「劇情片的製作一段時間內須在陸海軍的指揮監督下利用既存機構進行。暫時可根據需要派遣內地（即日本國內）的電影公司赴本地製作。恆久處理方法今後另議。」¹⁰

10. 《南方映畫工作處理要領》，1942 年 9 月 10 日，頁 3。

由以上第三點可知，與在中國內地開闢了華影、滿映、華北電影等三處國策電影製作據點不同，日方至少在短時間內並未打算在南方戰區設置新的電影製作據點。推測其原因，一是太平洋戰爭後拉長的戰線令日方逐漸陷入疲弊，已沒有開拓新製片據點的餘裕。二是日方另有利用中國內地已有的三處製作據點的考慮。具體包括派遣上海等地的人員來港拍片¹¹，或者將內地國策電影公司拍攝的國語片配上粵語，以此滿足南方地區的需要¹²。除此之外，第三個原因自然是當地影人的不合作態度。至少在東南亞地區最具規模的電影製作據點香港，影人們是絕無可能「在陸海軍的指揮監督下」攝製影片的。

實際上，除了缺乏人力資源，「香港攻略」一戰也給香港本地的攝影場地和器材造成了極大的破壞。根據映畫配給社香港支社社長武山政信撰寫的文章，香港五大電影公司的設備和製片規模基本如下（表格由筆者根據文中列出的數據製成，橫線處為文中未提及的數據）。¹³

電影公司	攝影棚	攝影機	錄音器材	洗印機	照明器材	導演	演員	攝影師	每月平均製片數量
南洋	4	6	3	1	60	14	男14／女10	6	6
啟明	2	2	2	1	30	共30餘名			2
大觀	1	2	2	2	25	約百名			2
南粵	1	2	2	-	20餘		-		-
國家	1	1	1	-	10餘		-		0.5

武山政信文中云，以上五家電影公司的設施大半均在戰火中遭到破壞而荒廢，演員等工作人員四散。例如啟明影業公司的設施在戰火中幾乎化為灰燼，社長陳君超隨後病故。唯一地處香港島的南粵影片公司設備水準最高，但由於攝影場距離日軍登陸作戰地很近而損失慘重。加之戰時菲林不足，不但日方不打算利用本地電影設施和人員製作電影，實際上損失慘重的香港各電影公司短時間內也已無拍片能力。淪陷初期劇情片的製作只能如《南方映畫工作處理要領》所說，由日本國內的電影公司來港製作。而實際上，日本國內的電影公司對於來港拍片也頗為積極，不等《南方映畫工作處理要領》正式發佈，劇情片《香港攻略戰》已然開拍。

1942年2月12日夜，大日本映畫製作株式會社（大映）的一行五人從東京出發，經台灣奔赴香港。由新興、大都、日活三間電影公司合併而成的大映，於當年1月27日正式成立，才不過短短半月，影片從企劃到啟動所以如此之快，是因為從前一年12月8日日軍開始進攻香港之初，公司要員已經守著收音機密切關注戰局，預備利用香港戰事這一題材製成新公司開張的第一部大作。¹⁴12月25日香港淪陷

11. 例如此後由上海華影來港攝製的紀錄片《香港》等。

12. 小坂武司：〈香港電影情況報告〉，《映畫旬報》，東京，1942年11月，頁30。

13. 武山政信：〈香港的電影業界〉，同註8，頁16。

14. 黑岩健而：〈影片《香港》的企劃及其意義〉，《日本映畫》，東京，1942年4月號，頁48。



六車修寫下〈香港攝影行〉（《新映畫》，1942年10月），記錄拍攝《香港攻略戰》（1942）的點滴。
圖片由韓燕麗教授提供

消息一出，大映立即向陸軍軍部申請前往戰地的攝影許可，攻佔香港是日本挑戰西方強國並取得暫時勝利的一戰，為表示對新成立的國策電影公司的支持，陸軍軍部立即批准了大映派遣攝影隊的申請。

影片暫名《香港》，企劃當初還曾有過拍攝劇情片還是報道性紀錄片的討論，一旦決定攝製劇情片後，導演田中重雄和編劇陶山鐵、高岩肇三人馬上去了箱根的旅館，開始閉門造車編寫劇本。根據大映電影公司常務、現代劇部部长六車修的記錄，3月4日第一批到港的攝影隊由導演、兩位編劇、攝影和製片人等五人組成。他們攜帶著已經寫就的劇本草稿，到達後立即在派遣軍報道部的組織下邀請青年將校們來酒店召開座談會，並在實地參觀之後，請駐軍參謀和報道部長以及香港總督部等多方指導。¹⁵六車詳細寫下這些情況，無非想強調劇本並非完全是空想虛構，而是依據了事實。但如後詳述，《香港攻略戰》一片的劇情設計還是有頗為勉強、甚至不符合事實之處。而故事主線之所以無法大改，與當時滿映李香蘭主演的「大陸三部曲」（1939–1940）因為以男女感情糾葛為主線而飽受日本國內評論界詬病，恐怕不無關係。1942年在香港開拍的這部國策電影，一開始就不打算以廉價的愛情故事為主線，而既然不是單純的戰事紀錄片，又必須滿足觀眾對故事性的需求，為了避開男女情愛的元素，能夠設定的情節基本衝突便十分受限制。

15. 六車修：〈香港攝影行〉，《新映畫》，東京，1942年10月。

三 《香港攻略戰》：戰聞記錄、倫理劇情

第一批到港的五人在軍方協助下先行拍攝了再現的戰鬥場面，進入6月後，包括演員宇佐美淳、黑田記代、永田靖等人在內的第二批16人到港，影片這才開始拍攝故事情節部分。根據日本電影資料庫（日本映畫 Database）的紀錄，該片原本片長101分鐘，菲林共11卷2,772米。筆者曾於2011年在東京國立近代美術館看過殘剩的36分鐘影片，當中大部分都是戰鬥場面，劇情部分所剩無幾，看完後對故事情節還是不甚了了。¹⁶幸而1942年11月19日影片在日本公映前後，多份雜誌都刊登了詳盡的電影本事。這些電影故事雖然有長有短，但之間並無記述不同之處，看來均比較忠實於故事情節，沒有任意潤色。對照電影本事的文字和實際看到的影像，可以斷定電影劇情的基本主線如下：

主人公北澤少尉，家中長子，本是自父親一代就在香港經營商舖的商家子弟，自家商舖交予其弟功介和母親、妹妹打理，北澤則任職三井物產香港支店。豈料公司派遣其回東京本社，回國後又馬上應召入伍當了少尉，還十分巧合地被派遣參加了攻打香港一戰。北澤少尉明知自己所有親人都身處香港，但為了不影響戰友們的士氣，完全不提此事，毫不猶豫地投入激烈的戰鬥中。

按下此故事前提設定之牽強不表，為顧全大局而忍痛攻打自家所在地的老套情節，與1938年中國電影製片廠（官方機構）在武漢拍攝的《熱血忠魂》如出一轍。由袁叢美擔任編劇和導演的該片中，國軍高旅長帶領部隊打回老家，在不知家人生死的情況下毅然決定炮轟自家宅院。¹⁷實際上，在田中等五人小組赴港之前，曾與「攻略戰」其時身處香港的《朝日新聞》香港特派員渡邊正雄舉行過座談，席上渡邊已經委婉地指出了主人公北澤少尉的軌跡設定有些牽強。渡邊質疑道：「這種情況當然也有碰巧發生的可能性，但如果太強調這個，其他部分會不會變得很弱？」渡邊的疑問被編劇陶山以「因為剛才是口頭說明，情節也許聽起來有點強調這一點（中略），這其實只是故事鎖鏈的一環」的說明搪塞了過去。¹⁸

如果說北澤少尉的設定還只是令人感覺巧合太多的話，他的家人都滯留在港、成為他炮火攻擊對象的情節，可以說是完全不符合事實。對此渡邊記者坦言，當時普通日本居民基本都已撤離，只有領事館和滿鐵、各大報紙、三井、三菱等大商社才會分別留下一個青壯年留守，不可能有私營小商舖的日本婦女留在戰區。可惜渡邊所說「故事編造得太厲害了反而失去了效果，即使故事性不強，捕捉現實狀況就好」的中肯意見，最終並未得到採納。影片中北澤的母親在攻城炮火正盛之時對其妹說：「就算是死在哥哥打出的日本軍隊炮彈之下，也應該想這就是我們最大的願

16. 韓燕麗：《〈香港攻略戰〉：記日據時期唯一一部在香港攝製的劇情片》，《通訊》，香港電影資料館，第58期，2011年11月，頁19-24。在此文中筆者誤以為一同出場送別朋友的北澤弟弟、妹妹是夫婦，特此更正。另，在1958年的《電影旬報》刊登的原創電影劇本上，此兩人是青梅竹馬、尚未結婚的一對情侶。

17. 情節依據程季華主編的《中國電影發展史（第二卷）》，北京：中國電影出版社，1998〔1963〕，頁22-23。

18. 〈座談會：談論《香港》（大映作品）〉，《映畫之友》，東京，1942年4月，頁88。

望」。這句本應是倫理劇情片（melodrama）中最為感人的台詞，在熟悉當時實際情況的人聽來不知是何等滋味。而從該片獲得日本《電影旬報》該年排名第十的業績來看，恐怕還是有不少日本觀眾在並不了解實情的情況下，灑下了基於誤解的同情淚。

作為影片故事的副線，港人梁明志與其妹紅蓮和北澤一家從父輩起就一直交好，一開始就是親日派。在攻城戰尚未開始，兩人造訪北澤商店時，梁明志在與功介的談話中批評「香港的中國人逃避現實，每個人都只是躲在貝殼裡享受自己的生活」，而紅蓮的台詞在幾種電影本事中都沒有記錄，缺本中看到的部分中，她也的確始終未發一言。對照電影本事，筆者在缺本中看到的北澤商店的這一段，就是紅蓮唯一的一次出場，而影片中由日本演員扮演的香港人也說著難以辨聽的粵語，導演斷然沒有不在這一場中安排紅蓮開口說話的道理。可以推測，最大的原因多半可能是飾演紅蓮的紫羅蓮拒絕說台詞。紅蓮之後被安排和北澤妹妹一同出門散步，也許是為了彌補沒有台詞的遺憾，最後的長鏡頭中可見紅蓮不知何故突然伏在北澤妹妹的肩上。因為沒有台詞，觀眾只好發揮想像，猜測她到底是為何飲泣。影片第一場中北澤兄妹在碼頭送別記者藤本喬，之後梁明志兄妹出場卻沒有趕上與藤本道別，因此只好猜測紅蓮是為此事哭泣。而由於影片沒有提供其他任何可以推斷紅蓮對藤本懷有情愫的信息，一切只能停留在猜測階段。

根據當年公映之後的影評，可知筆者的疑惑並非因為影片不全或是電影菲林缺失了聲音。1943年1月的影評文章中，水上淡三寫道：「總體來說登場人物的設定非常不適當。特別是親日婦人和北澤妹妹那一段長而無言的散步，完全沒有必要。從劇本上看（親日婦人）應該和北澤友人的那位記者是戀人關係，但不知為何省略了，結果這場戲成了一段無意義的殘渣留在那裡」。¹⁹而就是這短短的一段不明所以的「殘渣」，其拍攝外景的工作照此後多次出現在日本的電影雜誌上。從故事情節來看也許正如水上淡三所說是「無意義」的，但從其宣傳效果來看，卻無疑意義重大。²⁰

影片結尾香港被日軍攻佔以後，梁明志獨自再訪北澤商店，說妹妹紅蓮已在避難途中死去。對此功介的回答是：「我哥哥也在戰鬥中流血了，日本和中國分別為東亞流了寶貴的鮮血，我們絕不能讓這些血白流！」失去親人的梁明志遂與功介緊緊握手。梁明志一角由小柴幹治演出，根據1942年10月座談會上田中導演所說，這一角色本來也預定由香港男星演出，但因為預定演出的男星「在思想上和我們無法一致」，所以作罷。²¹從以上梁明志一角兩次出場時的言行來看，如此不合情理的「思想」的確沒有取得一致的可能。其實，直到1942年8月的電影雜誌上，紅

19. 水上淡三：〈評《香港攻略戰》〉，《日本映畫》，東京，1943年1月號，頁32。

20. 從戰後1958年《電影旬報》刊登的原創電影劇本可以了解，在編劇和導演的原意中，這一段散步絕非無言。紅蓮託記者藤本給從軍的北澤帶去一件自己親手編織的毛衣，結果沒能見到藤本交託毛衣，因而十分失望。如此難懂的小女孩心，沒有台詞自然不可能清晰地表現出來，難怪水上淡三和當年的觀眾覺得這段長而無言的散步完全沒有必要。

21. 〈自香港歸來 座談會〉，《映畫之友》，東京，1942年10月，頁67。



《香港攻略戰》的宣傳廣告（《映畫之友》，1942年10月）寫道：「雄渾大構想之下，再現暴英百年惡虐脆弱退潮而去的歷史真實！魅力明星紫羅蓮壓倒性的蠱惑演技！」，以紫羅蓮作為異國情調的符號，放大其角色的重要性。

圖片由韓燕麗教授提供

蓮一角還是標示著由黑田記代演出。²² 即便考慮到最新消息傳到日本並刊登出來需要一段時日，還是可見找到香港女星演出也頗費周折，並不是早早便順利決定下來的一件事情。

定下紫羅蓮演出之後，她的形象在該片公映前後的每一次宣傳照中必定出現，且一定被置於照片中最顯眼的位置。紅蓮一角雖然在影片中只有一次出場，且很有可能始終未發一句台詞，但作為唯一演出的香港演員，尤其是女性，紫羅蓮的形象作為日方營造東亞共榮假象的道具，反覆出現，甚至有畫家為她作畫並大談中國女性肢體特徵與大和民族之不同。對女星身體形象的榨取其其實不僅限於銀幕之上，紫羅蓮所飾演人物的單薄設定極有可能是她不積極參與表演的結果，但無論怎樣壓縮銀幕上的演繹至最低限度，銀幕之下被宣傳利用還是避無可避。除了劇照和拍攝現場等圖像上反覆出現的身體，紫羅蓮的名字本身也作為富有異國情調的符號，被誇張地反覆使用。例如在雜誌的影片廣告上，有限版面內，只有三行、兩句話的廣告詞寫著以下的文字：「雄渾大構想之下，再現暴英百年惡虐脆弱退潮而去的歷史

22. 大塚和：《〈香港攻略戰〉現地攝影順利》，《映畫之友》，東京，1942年8月，頁58。

真實！魅力明星紫羅蓮壓倒性的蠱惑演技！」²³毫無疑問，這裡的廣告詞精準地把香港女星紫羅蓮的演出作為吸引觀眾的重要元素來宣傳，但廣告詞同時也十分不精準、不切實際地放大了她所飾演角色的重要性。

彼時尚不到 18 歲的紫羅蓮之後也去了日本拍內景和做宣傳，在前文提及的座談會上，記者百般提問引導她說話，紫羅蓮的答話卻始終只有隻言片語。在氣氛熱烈的座談中她只兩次開口回答了記者的提問，也許是因為她的答話總是太過簡略，期間攝影師和導演都曾插言救場，對答細微之處，頗能傳達現場的氣氛和紫羅蓮尷尬的處境，特錄她所有發言如下：²⁴

記 者：紫羅蓮小姐第一次來日本，首先踏上的日本領土應該是基隆，對基隆的印象如何呢？

紫羅蓮：很有趣。

記 者：怎樣有趣呢？

紫羅蓮：香蕉很大，生水能喝。

青 島：香港的香蕉都很小。

記 者：到了神戶之後呢？

紫羅蓮：我以為會是更熱鬧的地方。

記 者：上次也問過一次，為甚麼會演出日本電影並來到日本呢？請詳細談一下。

紫羅蓮：因為我想學習日本電影。

田 中：為甚麼這麼想學習日本電影呢？

紫羅蓮：日本的攝影場比香港大，日本電影也拍得好。香港電影拍得太快所以沒有好片。日本的電影公司還設有學校培訓演員，我覺得那樣非常好。

（中略，最後結束之前）

記 者：紫羅蓮小姐只簽了這一部電影的合同嗎？

紫羅蓮：是的。

記 者：回香港後還會再演電影嗎？

紫羅蓮：現在香港沒有拍電影，所以還是唱戲。

記 者：謝謝大家長時間的座談和有趣的話題。

眾所周知，紫羅蓮返港後立刻逃離香港去了內地，而座談會略顯突兀的結束方式，似乎顯示記者也已經無奈地放棄了從她那裡引出更多話來。此種無奈的放棄，或許田中重雄導演在引導不出台詞而安排了一個引人聯想的哭泣動作時，有過同樣的體會。

23.《映畫之友》，東京，1942年10月。

24.〈自香港歸來 座談會〉，同註 21，頁 69-70。另，從在港攝影時起，一直是一位名叫宋熹的女士擔任紫羅蓮的翻譯。

結語

本文完全基於三、四十年代刊印發行的日文書籍、政府的官方文件和電影期刊等一手史料，嘗試詳細探明在此期間日人在港的觀影和攝影活動。日方對於當年香港影院中的實際情景、香港各大製片機構的設備和製片規模等具體情況的記述，希望能對補充香港電影史的細節有所裨益。而淪陷後日本對於在港拍片的基本態度和施行的具體拍片活動，以及故事情節始終如霧裡看花般的《香港攻略戰》一片，此次也從當年史料中獲得了清晰的認知，希望能為今後的進一步深入研究提供參考。

本稿參考引用的日本電影雜誌，大多來自川喜多紀念映畫文化財團的所藏資料。疫情期間查詢資料不易，幸得財團和地由紀子（Yukiko Wachi）女士的鼎力協助，特此鳴謝。

[附表 1] 1943 年 1-3 月香港上映的日本電影和觀眾人數

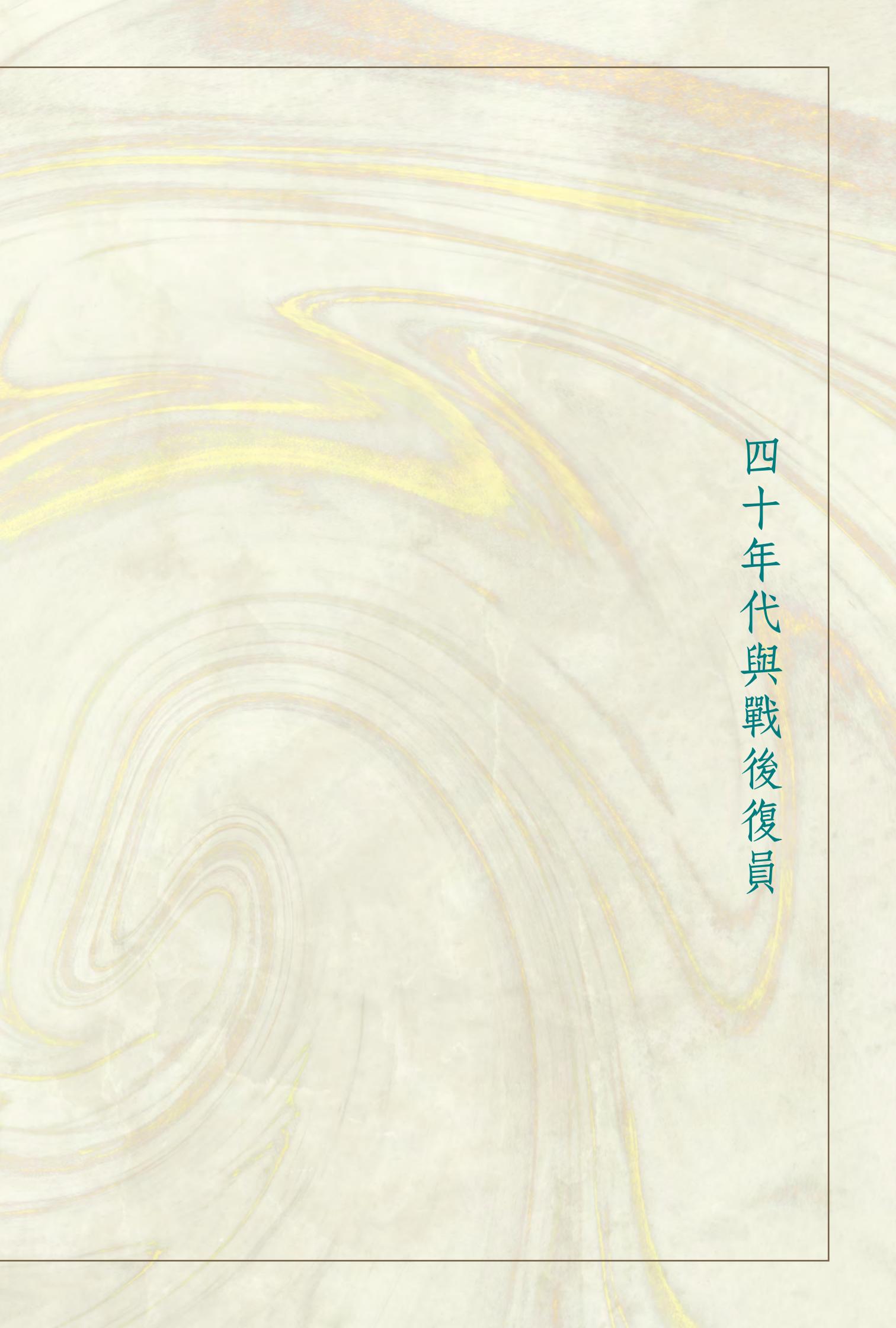
電影標題	香港公映片名	上映日期	上映電影院數	上映日數	入場人數
蘇州の夜	蘇州之夜	1月16日	10	17	11,868
南海の花束	南海征空	1月22日	11	31	18,830
マレー戦記	馬來戰記	1月29日	9	28	19,432
結婚の生態	結婚之生態	2月3日	2	4	2,701
ハワイ・マレー沖海戦	夏威夷・馬來海戰記	2月5日	8	27	26,527
父ありき	骨肉情深	2月21日	2	6	3,756
帝国海軍 勝利の記録	勝利之紀錄	2月26日	7	20	8,717
新妻問答	歡喜冤家	3月1日	5	12	7,536
空の神兵	空之神兵	3月10日	2	7	4,742
東洋の凱歌	東洋之凱歌	3月10日	2	6	3,258
伊賀の水月	大俠殲仇記	3月17日	2	6	4,469
君を呼ぶ歌	何日再相逢	3月18日	2	10	7,091
母子草	母子草	3月27日	1	5	5,139

1. 數據引自武山政信：〈香港的電影業界〉（《映畫旬報》，1943年7月1日）。
2. 影片首輪只有一間戲院放映，日數不多，「上映電影院數」及「上映日數」應為累計。
3. 「香港公映片名」一欄為本書編者新加，原文沒有此欄，片名根據當時香港上映的報章廣告。

[附表 2] 1943 年全年香港上映電影數量

日本電影			國語片	粵語片	德國電影	法國電影	蘇聯電影	合計
時裝片	古裝片	紀錄片 動畫片						
42	7	8	58	9	3	1	1	129

數據引自《軍政下的香港：新生大東亞的中核》（香港東洋經濟社，1944）。

The background of the page is an abstract, textured composition of swirling lines. The colors are primarily muted greys and off-whites, with prominent, vibrant yellow and gold streaks that create a sense of movement and depth. The lines are layered and somewhat chaotic, suggesting a historical or complex narrative. The overall effect is that of a marbled or aged paper texture.

四十年代與戰後復員

方言、政治與 左派影人的媒介動員

——論香港《大公報》之 粵語片批評（1948 - 1950）

蘇濤

蘇濤，電影學博士，現為中國人民大學文學院副教授。主要研究領域為華語電影歷史及批評，著有《浮城北望：重繪戰後香港電影》（2014）及《電影南渡：「南下影人」與戰後香港電影（1946—1966）》（簡體版 2020、繁體版 2021），合編有《順流與逆流：重寫香港電影史》（2020），譯有《民國時期的上海電影與城市文化》（2011）、《香港電影：額外的維度》（簡體版 2017、繁體版 2018）、《王家衛的電影世界》（2021）等。

香港《大公報》及其電影批評

二十世紀四十年代末，處在歷史轉折關頭的香港電影界，面臨著諸多未知因素。彼時，在殖民地的特殊環境下，留在香港的一批左派批評家，繼承二十世紀三十年代左翼電影批評的傳統，通過撰寫電影批評引導輿論、扭轉風氣、影響創作、爭取人心，不僅擴大了進步文化在香港電影界的影響，而且對戰後香港電影的發展產生了深遠影響，堪稱中國電影批評史上濃墨重彩的一筆。

在左派批評家掌握的媒體中，香港《大公報》¹是相當重要的一家。始創於清末的《大公報》，是中國現代新聞史上一家影響深遠的報紙，在其見證和記錄二十世紀中國歷史的發展過程中，逐漸由一家地方性報紙發展為全國性大報，並且衍生出針對不同地區的版本。²其中，《大公報》香港版創辦於1938年，在太平洋戰爭爆發後一度被迫停刊。1948年11月，復刊不到一年的《大公報》轉變立場，成為左派新聞／文化陣營的重要一員。³《大公報》復刊之初，即於1948年4月開闢了「電影與戲劇週刊」（1949年之後稱「影劇」周刊，最初由章泯、洪道主編，後改由章泯、陳殘雲主編），集中刊載與戲劇、電影相關的文章，尤以電影的分量為重。或許是意識到電影的廣泛影響及其在海外宣傳中的重要性，1950年之後，《大公報》單獨開闢了一個關於電影的版面——「電影圈」，並由周刊改為半周刊，對電影的重視可見一斑。除此之外，「大公園」等副刊亦不時刊載與電影相關的報道。「影劇」、「電影圈」相對固定的專欄有「七人影評」、「粵片集評」、「每週粵片影評」、「電影病院」等，批評對象涵蓋了外國電影、中國電影（包括內地製作的電影及香港出品的國語片、粵語片等），討論的議題包括電影的創作原則與表現手法、主題與題材、內容與形式、觀眾與市場等。總體而言，《大公報》的電影批評以其鮮明的政治立場、犀利的觀點，一度引領風氣之先，並與本地的《華商報》、《文匯報》等左派報紙的論調相呼應和，共同開創了戰後香港電影批評的新局面。⁴

粵語片是《大公報》電影批評的重要焦點之一。在特定的時段裡，粵語片的受關注程度甚至超過了國語片和外國影片。這固然是因為香港是一個以講粵語的人群為主體的地區，但粵語片自身的特點亦不可忽視：粵語片有著悠久的歷史，在廣東、港澳地區及東南亞各地影響廣泛，尤為下層民眾所喜聞樂見，影響不可小覷。在左派批評家看來，粵語片廣泛的群眾基礎，使其具備了傳播進步文化的可能性；也正因為此，粵語片所宣揚的種種不合時宜的觀念（如迷信、色情、神怪等），必

1. 如未作特別說明，本文所稱的《大公報》均指香港《大公報》，不再另註。

2. 關於《大公報》的總體發展歷程，可參見方漢奇等著：《〈大公報〉百年史：1902.06.17-2002.06.17》，北京：中國人民大學出版社，2004。

3. 關於香港《大公報》的創辦、停刊及復刊等，可參見李谷城：《香港中文報業發展史》，上海：上海古籍出版社，2005。

4. 關於此時期國語片批評的概況，可參見沙丹：〈政治光譜中的文藝變革：建國前夕香港左派影人的活動及影響〉，《電影藝術》，北京，第4期，2012，頁82-88；以及蘇濤：〈左翼批評的衍生與重建——論《大公報》（香港版）的電影批評（1948-1952）〉，《戲劇（中央戲劇學院學報）》，北京，第1期，2022，頁162-171。關於「南下影人」與粵語片批評，可參見吳詠恩：〈南來影人與粵語電影評論〉，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101-109。

須要加以改造，而決不可聽之任之。大體上說，1948至1949年是《大公報》刊載粵語片批評最集中的時段，相關文章中既有對粵語片的宏觀論述，又有大量具體的文本批評，並通過批評家、電影工作者及觀眾的互動，製造了強大的輿論聲浪，直接推動了第三次粵語電影清潔運動的出現。1950年之後，國語片批評的比例明顯提高，而影人的思想改造也逐漸成為《大公報》電影批評的重點。⁵ 其後，隨著朝鮮戰爭的爆發，《大公報》通過大規模的媒介動員，發動電影工作者及觀眾深入揭批美國電影的「反動本質」⁶，對粵語片的集中批評才有所放緩。

本文以1948至1950年《大公報》刊載的粵語片批評為中心，在釐清左派批評家對粵語片獨特性之認知和判斷的基礎上，重點分析其對粗製濫造、色情、迷信、神怪等現象的批判，進而指出《大公報》的粵語片批評如何推動了第三次粵語電影清潔運動的出現。最後，筆者將指出《大公報》粵語片批評的影響及其意義。

對粵語片特性的認知與判斷

在〈關於粵語電影〉中，粵籍資深影人蔡楚生詳細分析了粵語片的歷史、現狀及其面臨的困境，代表了二十世紀四十年代末左派影人對粵語片的總體認知和判斷。在這篇綱領性的文章中，蔡楚生在回顧粵語片發展歷史的基礎上，肯定了其存在的價值：「一個地方的方言是由長遠的人文地理所形成的，粵語的流傳已有着這樣悠久的歷史，決不是一旦可以同化，也絕不是短期間所能消滅的。」⁷ 因此，他反對「正統派」取締粵語片的看法，並指出粵語片因其通俗易懂、受眾面廣等特點，在新中國的電影事業中具有重要意義。

蔡楚生還論及粵語片的市場，他指出，粵語片市場廣闊，涵蓋了兩廣、港澳及東南亞各地，「在這個廣闊的區域裏，人口的估計在六千萬以上，佔全國人口十分之一點五」，「只要素質能提高，粵語片所能流播的區域必然還要擴大」⁸。不過，二十世紀四十年代末，粵語片的市場出現了萎縮的跡象，尤其是東南亞等傳統海外市場頗不景氣，以致粵語片「去路日蹙」。新中國成立後，內地具備了統一而廣闊的電影市場，這讓批評家看到了粵語片發展的新路。1950年7月，當時的中央文化部頒行了《電影業登記暫行辦法》等五個文件，給予香港電影諸多優惠政策。⁹ 批評家對此感到歡欣鼓舞，他們認為，有了內地政府的鼓勵和支持，香港的粵語片界應該「積極地從事本身改配國語拷貝去開拓着自己的國內行銷通路」¹⁰。不過，這

-
1. 例如，可參見李萍倩：〈燈下冥思〉，《大公報》，1950年5月10日；程步高：〈從學習改造中去做新人〉，《大公報》，1950年5月17日；李麗華：〈我要做人民電影工作者〉，《大公報》，1950年6月7日；岳楓：〈我看到的一點〉，《大公報》，1950年10月8日等。
 2. 例如，可參見向燾度：〈清除親美的藝術思想〉，《大公報》，1950年11月16日；石瑛：〈美帝影片滾出去〉，《大公報》，1950年11月25日；司馬文森：〈論美國電影的侵略性反動性和墮落性〉，《大公報》，1950年11月30日。
 3. 蔡楚生：〈關於粵語電影〉，盧珏紀錄，《大公報》，1949年1月28日。
 4. 同上註。
 5. 參見〈文化部關於電影業五個暫行辦法〉，吳迪（啟之）編：《中國電影研究資料（1949-1979）》（上卷），北京：文化藝術出版社，2006，頁67-71。
 6. 吳其敏：〈粵語電影新生之路〉，《大公報》，1950年7月20日。

個倡議似乎過於樂觀，批評家沒有預料到，兩地社會巨大的政治、文化差異會給香港電影輸入內地造成重重障礙。

粵語片的題材和風格，也是《大公報》的電影批評關注的焦點之一。有批評家尖銳地指出，粵語片題材狹窄，集中表現在大量改編粵劇及翻拍外國電影上：「不論什麼樣的大戲，合不合條件，一概『搬』上銀幕去」，「人家的泰山，天方夜譚，蝴蝶夫人，只要賣錢，我們也一次二次的翻版照搬」¹¹。作者特別強調，無條件地模仿「美國作風」只會令粵語片墮入萬劫不復的境地，只有走現實主義道路才是粵語片的生機。正是創作者在題材上的故步自封，導致粵語片喪失本土特色和民族風格，這一現象亦引起了批評家的憂慮：一旦喪失地方特色，粵語片也就失去了其存在的價值。耶戈（即司馬文森）批評道，粵語片創作者寧願向荷里活看齊，也不願向廣東下層人民學習。為了克服這一傾向，電影工作者惟有「多作實際的調查研究，向廣大的人民學習」¹²，從本民族的文化傳統中汲取養分，才可能創作出具有民族風格和地方特色的作品。

關於粵語片存在的問題，蔡楚生痛心疾首地指出，一部「用三天、五天、七天這樣短促的時間，手忙腳亂地來完成的」粵語片，「其草率雜湊是可以想見的」，這樣的影片「大多數都是思想陳腐可掬，不足以語於適應時代」。¹³關於粵語片落後狀況的成因，耶戈的論述較有代表性，他在回顧1950年的香港電影時，列舉了造成粵語片落後狀況的幾個原因：由於市場縮小，收入降低，導致粗製濫造成風；某些影人為了迎合市場，不惜以色情、神怪等為噱頭招攬觀眾；粵語電影工作者不團結，思想認識不夠充分，往往為了生活向市場低頭；殖民地的惡劣環境（如電影審查等），也是造成粵語片亂象的客觀因素之一。¹⁴不同於耶戈等人對粵語片的犀利批判，深諳粵語電影界情況的蔡楚生在分析粵語片的積弊時，並非一味從政治的角度進行鞭撻，而是強調產業和經濟因素的重要性，他一方面強調電影是傳播文化的載體，決不可將其當作一般的商品甚至剝削的工具；另一方面，他又公開承認電影的商品屬性，「賣錢無罪，惟其用下流無恥的方法去賣錢才有罪」¹⁵。在蔡楚生看來，粵語片之所以落後於時代，絕不僅是觀念的問題，深層的原因還在於畸形的產業結構，即粵語電影業被操縱在少數剝削階層手上，他們利用製作和發行權剝削電影工作者，令粵語片日漸沉淪。要解決這個問題，必須打破粵語製片界不合理的製作、發行模式，這就需要創作者與製片家密切合作，盡可能地將影片的教育意義與商業價值統合起來。蔡楚生的觀點在不違背左派一貫方針的前提下，充分考慮了粵語片的具體情況，體現了他務實的態度和對粵語片的細緻體察。

大體上說，以蔡楚生為代表的左派影人／批評家對於二十世紀四十年代末的粵語片有著相對深入的認知和準確的判斷：不同於同一時期的國語片，粵語製片界不

11. 耶戈：〈論粵語片的取材〉，《大公報》，1949年2月11日。

12. 耶戈：〈粵語電影的民族風格問題〉，《大公報》，1949年6月10日。

13. 蔡楚生：〈關於粵語電影〉，同註7。

14. 耶戈：〈一年來的香港電影〉，《大公報》，1950年10月1日。

15. 蔡楚生：〈關於粵語電影〉，同註7。

僅資金匱乏、技術落後，而且不成規模、組織紊亂，抗市場風險能力差；製片公司為求生存，不得不降低成本，大拍武俠、神怪、色情及民間故事題材影片，以致形成惡性循環，無法自拔；殖民地複雜的環境，以及粵語電影工作者混亂的思想認識，更加劇了這一狀況。有了這樣的認識和判斷，批評家們利用《大公報》的輿論平台，分步驟展開了有針對性的批評，並將矛頭指向粵語片的製作模式、題材風格、創作手法、觀眾接受、發行和市場，以及創作者的思想改造等方面。

批評重點：粗製濫造與落後思想

粵語片低劣的製作水準，以及影片所宣揚的種種陳腐思想，首當其衝地成為《大公報》批評家群體抨擊的焦點。在他們看來，製作上的粗製濫造和主題思想上的落後反動，並非沒有聯繫：正是由於成本有限、製作倉促，創作者和製片家才要利用神怪、色情等噱頭製造「生意眼」；一旦成功招徠觀眾，又將促使創作者繼續大拍此類影片。因此，對兩者的批判往往同時展開，缺一不可。

批評家多從成本、技術等角度入手，毫不留情地斥責粵語片粗製濫造的狀況。一篇文章在分析粵語片的製作成本時指出：二十世紀四十年代末，一部中等製作水準的粵語片，成本約為四萬元左右；為數眾多的小成本粵語片，成本從兩萬至三萬元不等。相較之下，國語片的平均製作成本約為十二萬至十六萬元。¹⁶ 缺乏足夠的資金，導致不少粵語片在影片拍攝的各個環節都存在明顯缺陷，其技術之粗糙、製作之馬虎，引人詬病。例如，一篇關於《原來我負卿》（珠璣導演，1949）的文章寫道，該片「從開始到結尾，都矇矓到不可捉摸，胡裏胡塗的亂湊和硬拖」，「看完了之後使人茫茫然之外，毫無所得」，就連「配音，燈光和佈景都壞透了」¹⁷。

較之影片低劣的素質，《大公報》的批評家對粵語片所宣揚的落後、反動思想更為警惕，批判的口吻也更加激烈，某些文章稱為「檄文」亦不為過。透過封建觀念、迷信、色情、神怪的表象，左派批評家看到了粵語片荼毒觀眾的巨大危害。事實上，對封建主義及其衍生出來的一系列反動思想（如「正統觀念」、宿命論、大男子主義等）的抨擊，歷來是左派文藝批評的重點。在一篇批判《豬八戒打爛盤絲洞》（陳平導演，1949）的文章中，作者斥責該片販賣神怪、色情，「麻痺觀眾，粉飾現實，解除生活鬥志，挑逗小市民的靡靡之思」，作者將這種行為定性為「以『文藝作品』作盾牌，掩蓋着荼毒觀眾的罪行，可說是喪盡天良，滅絕人性！」¹⁸ 與此類似，《紅孩兒》（葉一聲導演，1949）除了「充滿了極度神怪色情以外，別無所有了」，「這種製作的動機顯然是有計劃的毒害觀眾，這種人是無可救藥，是無可寬

16. 乙丑：〈製作一部粵語片需要多少成本？〉，《大公報》，1950年8月12日。

17. 方遠：〈偷工減料的《原來我負卿》〉，《大公報》，1949年6月10日。

18. 筱越：〈何物《盤絲洞》〉，《大公報》，1949年4月8日。

怨的粵語片的罪人」¹⁹。不妨再聊舉幾例：《肉山藏妲己》（畢虎導演，1949）「極荒淫無恥之能事」、《方世玉胡惠乾三探武當山》（顧文宗導演，1949）「打着『尚武』招牌頌揚流氓土匪思想」、《大鬧廣昌隆》（高梨痕導演，1949）則宣揚「反動的宿命論」²⁰。武俠、神怪、色情等元素的合流，自然逃不過批評家的清算。《妖婦大鬧鬼門關》（王鏗導演，1949）是一部「穿上花亂外衣的鬼怪片」，不但大肆散播迷信和宿命思想，而且將解放戰爭暗示為兄弟「同室操戈」，影片充滿了似是而非的謬論，起到了歪曲事實、混亂視聽的作用。²¹將荒誕、神怪、色情共冶一爐的《差利遊地獄》（珠璣導演，1949），同樣遭到批評家的嚴厲撻伐，該片「完全是為了穿插色情神怪而拼湊」，不僅情節「胡鬧到了頂點」，而且「從外國片中翻版了一段四脫舞插進去」，而編導拍攝該片的目的，「只是傳播淫惡，傳播鬼怪，迷信」²²。

1949年中期之後，在輿論的一片譴責聲中，不少粵語片製作者迫於壓力逐漸改變了作風，粗製濫造的現象有所改觀，色情、神怪題材泛濫的傾向得到一定程度的遏制。在這種情況下，批評家將批評重點轉向粵語片的思想意識、社會效果等方面。例如，在一篇關於《司馬夫大破蜜糖黨》（洪叔雲導演，1949）的文章中，作者先是稱讚創作者製作態度認真，影片在節奏的把握、內外景的選擇、佈景的設計、畫面的營造等方面均有可取處，但影片錯誤的思想仍逃不過批評家的「法眼」：「以這樣的匠心與技巧，替司馬夫精神來服務，實在可惜」，在司馬夫這個不真實的人物的思想中，「除了『佳人』至上外，還有不分是非黑白的『和平』觀



《司馬夫大破蜜糖黨》(1949)
在內外景選擇、佈景設計、
畫面營造等方面均見心思。
(左：容小意；右：吳楚帆)

19. 何休：〈請拿出良心來！——評《紅孩兒》〉，《大公報》，1949年3月4日。

20. 筱越：〈斥毒片，整頹風！——《肉山》《三探》《大鬧》合論〉，《大公報》，1949年2月25日。

21. 盧珏：〈強盜與鬼怪——《小俠》《鬼門關》合論〉，《大公報》，1949年4月29日。

22. 筱越：〈卑鄙下流的《差利遊地獄》〉，《大公報》，1949年5月27日。

《武則天》(1949) 被批評未能批判歷史，借歷史題材去反映現實。(前排左起：文覺非、孔繡雲)



念」²³。與此相仿，《夢斷殘宵》(吳回導演，1949)的製作態度也得到了批評家的肯定，但創作者對戀愛等社會現象的認識仍存在不少偏頗，集中表現為：傳達錯誤的、病態的戀愛觀；雖然觸及一些社會現象，但沒有形成暴露現實的企圖；人物性格發展因為脫離現實而矛盾牽強，至於把兩個富人描寫成「救苦救難的觀世音似的絕頂好人」²⁴，更是站在了錯誤的階級立場上。

歷史題材影片以其對歷史的反映，往往折射出創作者的現實政治傾向，因而成為《大公報》批評家重點觀照的對象之一。在一篇討伐《武則天》(畢虎導演，1949)的文章中，批評家尖銳地指出，編導者處處表現出對歷史的無知和不負責任，不但沒有「借歷史題材去反映現實，針刺現實，拿時代的觀點，去批判歷史，糾正歷史」，反而抓住人物私生活的一面，「不惜歪曲歷史，割裂歷史，而一心去做他的色情買賣」。²⁵

粵劇及民間故事歷來是粵語片創作的重要來源，但由於時代和立場所限，其中往往摻雜著封建思想殘餘，明顯與左派影人的觀念格格不入，如不加以改造，必將貽害無窮。《大公報》的批評家敏銳地注意到了這一點。在論及《拗碎靈芝》(洪叔雲導演，1949)時，批評家在肯定創作者的企圖和態度的同時，又指出影片雖然觸及了封建制度的一些方面，可惜未能深入發展，編導「忽略了封建社會的本質」，因而「誤將罪惡的責任全部歸咎於一個壞女人」²⁶。與此相仿，同樣改編自民間故事的《梁天來》(畢虎導演，1949)本應具有「人民反對封建官僚」的意識，在「攻訐官僚黑幕，反抗腐敗政治這點現實意義上，是有它可給改造的條件」²⁷，但影片解決問題的方式卻是大有問題的：寄希望於英明的皇帝懲處貪官污吏，是極端的封建思想的表現。在此基礎上，批評家提出了對待民間故事題材的基本原則，即普羅大眾所喜見習聞的民間故事自有其意義，但必須對其進行審慎的選擇和改造，或剔除原有的封建因素，或加以批判。

23. 吳其敏、陳殘雲、黃寧嬰、谷柳等：〈評《司馬夫大破蜜糖黨》〉，《大公報》，1949年6月24日。

24. 麥大非、盧珏、吳德輝等：〈《夢斷殘宵》〉，《大公報》，1949年7月1日。

25. 黃甯嬰、陳殘雲、盧珏等：〈斥《武則天》〉，《大公報》，1949年6月17日。

26. 谷柳、陳卓猷、麥大非、區永祥等：〈評《拗碎靈芝》〉，《大公報》，1949年7月8日。

27. 盧珏：〈評《梁天來》〉，《大公報》，1949年5月13日。



《三娘教子》(1949) 宣揚婦德節義，卻否定了女性的獨立自主。(左起：羽佳、黃曼梨、黃楚山)

對《夢裡西施》(蔣愛民導演，1949)、《三娘教子》(關文清導演，1949)等的批評，體現了批評家對待改編自粵劇的影片的態度。大體上說，左派批評家對這類影片既非完全否定，亦非不加分辨地一概排斥，而是更看重其立場和傾向如何，以及是否可以在改造之後為我所用。在一篇關於《夢裡西施》的文章中，作者首先對粵劇原編劇廖俠懷的藝術才華和社會良知大加稱讚，繼而為影片扭曲原作的批判精神感到惋惜：該片將甘地「不抵抗主義」的殖民地思想，與四維八德的封建道德觀念糅合在一起，製成了「毒害人民」的東西。作者在文末寫道：「只要它能刪掉其中宣揚封建意識的有害部分，就是在即將來臨的新社會里〔裡〕它也同樣會受到群眾的歡迎」²⁸。相較之下，批評家對同樣改編自粵劇的《三娘教子》的批評更加嚴厲。儘管創作者在將舊戲搬上銀幕的過程中對某些情節做了刪改，「但其中心目的依然是宣揚婦德節義」，亦即維護封建制度：對女主人公守節的褒揚，實際上否定了女性的獨立自主；男主人公榮歸故里的情節則是在鼓吹封建名利觀念。作者在文末直言，類似這樣的故事，實在沒有改造的價值。²⁹毋庸諱言，對民間故事及粵劇中殘存的封建意識進行批判是必要的。然而，值得討論的是，要求那些脫胎自稗官野史或舊戲的影片與原作一刀兩斷，進而做到暴露封建社會的本質，或揭露封建統治的罪惡，則未免過於苛刻；對於多數未曾接受進步文化洗禮的粵語電影工作者而言，要求其以唯物史觀或階級鬥爭的觀點重新詮釋歷史、民間故事或戲曲作品，亦不現實。應當承認，這種罔顧粵語電影界的實際情況，而照搬理論教條的傾向，是《大公報》粵片批評的缺陷之一。

28. 黃甯嬰：〈再談《夢裡西施》〉，《大公報》，1949年4月22日。

29. 筱越：〈評《三娘教子》〉，《大公報》，1949年4月22日。

《此恨綿綿無絕期》(1948)
被評為一部具有寫實風格的
粵語片佳作



對於那些製作嚴謹、傾向進步的粵語片，《大公報》的批評家多給予高度評價。現實主義的表現手法、對社會發展趨勢的正確認識，以及相對明晰的階級意識，是這些影片獲得褒揚的關鍵。《此恨綿綿無絕期》（盧敦導演，1948）是一部具有寫實風格的粵語片佳作，該片「勇於和粵語片積習甚深的惡根性斬斷了血緣關係」，「給烏煙瘴氣的粵語片市場一個大澄清」。創作者表明，劇中「一切悲慘、不幸、卑鄙、罪惡」，都是由腐敗的社會制度導致的，要改變這一切，就要打破舊的社會制度。³⁰《滿江紅》（秦劍導演，1949）以其寫實的手法和細膩的筆觸，描摹了動盪時代的劇變中「新舊兩個社會的尖銳衝突」，並且找到了「新舊兩種觀點的融合」，被批評家譽為清潔運動中「一馬當先」的作品。³¹備受讚譽的《珠江淚》（王為一導演，1950）同樣具有現實主義的品格，創作者「站穩人民立場，緊緊地把握着階級觀點，對於壓迫者與被壓迫者，有着很明顯的憎愛態度」。更難能可貴的是，創作者能將政治性與藝術性較好結合在一起，「通過最現實最具體的題材，生動的傳達出」影片的主旨。³²《南海漁歌》（秦劍導演，1950）具備了「現實主義的正確路向」，表明「惟有階級的覺醒，通過了集體的力量，循着真理所指示的路向去抗爭」³³，才是窮苦大眾的出路。不難看出，這些影片鮮明的政治立場和階級意識，已經十分接近左派文藝作品的標準。

30. 周哲：〈《此恨綿綿無絕期》觀後雜感〉，《大公報》，1948年11月13日。

31. 陳君葆：〈看完了《滿江紅》之後〉，《大公報》，1949年5月20日。

32. 巴丁、紫風、呂志澄等：〈評《珠江淚》〉，《大公報》，1950年2月3日。

33. 吳其敏：〈敲碎水上人世代奴隸的鐐銬——看《南海漁歌》小感〉，《大公報》，1950年12月23日。



《忍棄枕邊人》(1949) 表現了工人階層的堅強意志 (左一：黃曼梨；右起：陸小仙、馮峰、吳楚帆)

值得注意的是，即便對於那些傾向進步的影片，批評家也會指出其在藝術手法、思想意識上的不足，體現了「批評為了爭取，爭取不忘批評」的原則。³⁴ 例如，《此恨綿綿無絕期》在人物塑造上仍存在一些瑕疵，特別是在刻劃反派人物時，「不能夠同時顯出站在他們背後更雄厚更黑暗的社會背景」³⁵，對社會本質的認知不夠深刻。而《忍棄枕邊人》(莫康時導演，1949)雖然表現了「工人階層的生活意志的堅強」，「教育了一般被壓迫的人應該怎樣向生活掙扎」，但創作者「止於知識份子的重視勞動」³⁶，而沒有指出勞動者的希望與遠大的前程。在批評家看來，缺乏對工農等勞動人民的深入表現，顯然有悖於左派文藝的宗旨。若以中共的文藝政策為準繩來衡量香港製作的粵語片，批評家自然會提出類似的質疑。但問題在於，在英國殖民統治下的香港，特別是在高度商業化且競爭激烈的市場環境下，將左派批評家的理想付諸實踐又談何容易？以今日的觀點看，這種源自中國內地經驗的激進傾向，並未充分考慮香港環境的特殊性，因而宣傳效果有限。事實上，進入二十世紀五十年代，特別是在1953年前後，內地的電影決策者和管理者也並不鼓勵香港左派影人在創作中採取激進的意識形態策略，而是要適應香港的社會環境，循序漸進地在海外統戰和宣傳中發揮積極作用。³⁷

34. 關於左派電影批評的總體原則，見瞿白音：〈今後電影工作上的幾個問題〉，《大公報》，1949年1月1日。

35. 周哲：〈《此恨綿綿無絕期》觀後雜感〉，同註30。

36. 陳卓猷、盧珏、陳殘雲等：〈《忍棄枕邊人》〉，《大公報》，1949年7月15日。

37. 參見中央文化部電影局編印：《香港電影市場與電影界情況參考資料》，內部檔，1954。

第三次粵語電影清潔運動：產業視角與統戰策略

發軔於二十世紀四十年代末的第三次粵語電影清潔運動，對戰後香港粵語片的發展具有深遠影響。這一運動的出現，與《大公報》的輿論宣傳和媒介動員有著莫大的聯繫。事實上，正是以《大公報》等媒體的批評為先導，對粵語片的批判才在香港電影界引起強烈反響，進而催生了第三次粵語電影清潔運動。接下來，在運動發展的過程中，批評家和電影工作者對粵語電影界的組織形式、製片模式等展開深入討論，而對廣大粵語電影工作者的團結和爭取，更體現了靈活的統戰策略。

1949年4月8日，吳楚帆、張瑛、秦劍、白燕等164位粵語電影工作者在《大公報》發表聲明，明確表示今後要「加倍努力，團結一致，堅定立場，緊守崗位，盡一己之責，期對國家民族有所貢獻，不負社會之期望；停止拍製違背國家民族利益，危害社會，毒化人心的影片，不再負人負己」³⁸。這份擲地有聲的宣言，體現了粵語電影工作者的道德良知和社會責任，無疑是值得肯定的。不過，這份頗具理想主義的聲明更多的是表達立場、提出目標，而要改變粵語片界多年的積弊和陋習，還需要更加具體的行動。為此，《大公報》陸續刊發了多篇文章，就清潔運動如何展開進行廣泛爭鳴。在〈「願光榮與粵語片同在！」〉一文中，作者向粵語電影工作者發出三大倡議，提出了相對具體的舉措，即不拍色情片，不拍神怪毒素片，不拍無聊和有毒的民間故事片。³⁹〈繼續進行清潔運動〉進一步明確了清潔運動的性質和目標：這一運動是積極的而不是消極的，是長期的而不是短期的；兩大目標則是改革粵語電影，以及粵語電影工作者的自我改造。⁴⁰〈清潔運動的再認識〉批駁和糾正了清潔運動中出現的兩種錯誤傾向：一種是認為只要技術好、製作不馬虎，便可爭取到大量觀眾的「技術至上」論；另一種則是「茫然無所適從」、「寸步難行」的苦悶心態。作者在文末呼籲道，粵語電影工作者應當借清潔運動的契機解放自我，勇於面對「豐富而又多變的現實生活，汲取活題材」，並且只有「不斷關心人民，幫助人民，向人民學習」⁴¹，方能創作出優秀的作品，這再次突顯了電影工作者思想改造的重要性和急迫性。

如何團結廣大粵語電影工作者，亦構成了《大公報》批評家在推進清潔運動中必須解決的重要問題。粵語電影從業者為數眾多，思想認識參差不齊，對進步文化了解不深，甚至存在隔膜和誤解，更有不少人因生活所迫而誤入歧途。因此，能否爭取到這批影人的支持並激發其創作熱情，是這次清潔運動成敗的關鍵。有論者將此次清潔運動的參與者分成三類：「有的一向潔身自好，不拍毒片，有的做過錯事而今已知悔悟，有的雖還不知悔悟而也覺得簽了名總歸是好的」。對於後兩類影人，應當「不究既往的一切過錯，祇看未來是否經得起熬鍊」⁴²，表現出相對寬容、溫

38. 〈粵語片工作者發起「清毒」運動〉，《大公報》，1949年4月8日。

39. 〈「願光榮與粵語片同在！」〉，《大公報》，1949年4月15日。

40. 周達：〈繼續進行清潔運動〉，《大公報》，1949年4月29日。

41. 朱誠：〈清潔運動的再認識〉，《大公報》，1949年4月15日。

42. 〈「願光榮與粵語片同在！」〉，同註39。

和的態度。⁴³ 批評家還注意到了粵語電影工作者的實際生活情況，尤其是對於那些確因生活困苦而拍攝「毒片」的，必須以集體互助的形式施以援手，避免其「被迫動搖而失足沉淪」⁴⁴。同樣的，鑑於清潔運動具有自發的性質，為了保護影人的積極性，對影人的教育和改造應當循序漸進，不可急於求成，「只能適當地批評他們。在可能的情形下，還應當幫助他們學習，使他們仍有機會在今後的新社會中，找到一個可能負擔的工作崗位」⁴⁵。華南電影工作者聯誼會即是在這一背景下應運而生的。成立之初，該會的主要工作之一，便是團結全人、集體互助。⁴⁶ 不難看出，左派影人／批評家在爭取粵語影人的過程中，既堅持原則，又切實考慮到對象的工作和生活狀況，因而團結了一大批中間派影人，擴大了清潔運動的聲勢。

在明確了清潔運動的性質、目標、主要團結對象，並對運動中出現的錯誤傾向加以糾正之後，批評家的目光轉向最核心的層面——粵語電影界的生態結構，並提出以合作社、兄弟班取代原有製片模式，通過掌握創作及發行的自主權，擺脫不良片商的控制和剝削，從源頭上改造粵語片的面貌。事實上，以蔡楚生為代表的左派影人已經意識到，單靠政治動員或道德訓誡的方式，很難改變粵語片的種種積習；要想徹底改造粵語片的落後面貌，必須解決製作模式、發行、市場等問題。但是，這需要粵語電影從業者的響應和配合。最早回應這一倡議的是資深影人蘇怡，他在名為〈一個建議：提倡合作組織 推行清潔運動〉的文章中提到，要想切實推進清潔運動的發展，創作者需要「一方面加強和充實劇本的思想內容，一方面廣泛地組織合作社」。這種新的組織結構「採取民主的方式，將一切權力集中在多數人的手中，不受個人操縱，沒有剝削制度，權利大家享受，義務大家分擔」，具體的操作方式為「以編導者及主要演員為中心，聯合開明的片商發行人」，共同完成電影的集資、創作和發行。⁴⁷ 與蘇怡的觀點相仿，盧敦亦在深入分析粵語電影格局的基礎上提出了自己的建議，並對前者的提議形成了有益的補充。他指出，較之合作社周詳的計劃和嚴密的人事組織，兄弟班是「短期性的，突擊的，所謂『滾一煲』的性質」。具體的實施辦法為：以幾個具有號召力的演員為中心，再邀請合得來的導演加入，構成一個創作小組。在拍片過程中，演員暫不領取薪水，而是按照薪額作為股本，營業的盈虧均以股本比例計算。至於資金，則可以南洋、美洲的版權費抵押片場租金，並以港澳代理商預付的資金啟動拍攝，如此一來，「一個錢現金不花，就可以拍起戲來了」⁴⁸。顯然，這是一種更加靈活、更符合粵語片實際的製片

43. 例如，曾在《大公報》遭到點名批判的趙樹榮、洪仲豪、洪叔雲、畢虎、珠璣等人，均以「創會會員」的身份加入進步影人主導的華南電影工作者聯誼會（見《永遠的美麗：華南電影工作者聯合會六十周年紀念 1949-2009》，香港：華南電影工作者聯合會，2009，頁 17），並且成為左派影人的團結對象，這可從一個側面印證左派影人寬容、靈活的統戰策略。

44. 〈「願光榮與粵語片同在！」〉，同註 39。

45. 周達：〈繼續進行清潔運動〉，同註 40。

46. 1950 年，華南電影工作者聯誼會改稱「華南電影工作者聯合會」，此後逐漸擴大範圍，大量吸納國語電影工作者，並成為冷戰背景下左派影人開展統戰的重要同業工會組織。關於該會的歷史，可見《永遠的美麗：華南電影工作者聯合會六十周年紀念 1949-2009》，同註 43；關於二十世紀五十年代內地電影管理者對華南電影工作者聯合會工作的指示，可見中央文化部電影局編印：《香港電影市場與電影界情況參考資料》，同註 37，頁 61。

47. 蘇怡：〈一個建議：提倡合作組織 推行清潔運動〉，《大公報》，1949 年 5 月 6 日。

48. 盧敦：〈清潔運動與組織兄弟班〉，《大公報》，1949 年 6 月 24 日。

方式，雖不是長久之計，但在短期內可以起到奇效。蘇怡、盧敦等人的倡議，很快就被一批粵語電影工作者付諸實踐。從某種意義上說，成立於1952年的中聯電影企業有限公司，便是第三次粵語電影清潔運動的產物，其製作方針、組織結構、運營策略等，均可以在《大公報》的相關批評中看到端倪。⁴⁹

結語

通過廣泛的宣傳和有利的媒介動員，1948至1950年間《大公報》的粵語片批評凝聚了粵語電影界有識之士的共識，實現了批評家與電影工作者的聯動，以疾風暴雨之勢批判粵語製片界的種種積弊和陋習，洗刷了粵語片「粗製濫造」的惡名和落後面貌，由其推動的第三次粵語電影清潔運動，更對日後粵語電影界的產業結構和組織形式等產生了深遠影響。

《大公報》的粵語片批評，一方面體現了左派電影批評的一貫特點，具有鮮明的政治色彩，遵循馬列主義及毛澤東關於文藝創作的指導思想，力圖維護新民主主義文化的成果；以政治標準作為最主要的標準，多從影片主題是否正確、對社會現實的反映是否真實、典型形象是否可信等方面展開討論；並且根據批評對象的不同，採用勸誡、論辯、批判乃至聲討等形式。另一方面，《大公報》的粵語片批評又充分考慮到粵語製片界在組織規模、製作模式、人員構成等方面的特點，在重視政治性、思想性的同時，將發行、市場等經濟因素納入批評視野，並在團結粵語影人的過程中較好地把握了統戰的策略和尺度，體現了相對務實的態度和靈活的手腕。當然，《大公報》的粵語片批評也不可避免地具有左派電影批評的某些通病，例如以電影批評直接服務於政治目的的「文藝功利主義」，「寧重本質內容，不重形式技巧」⁵⁰的批評觀念，以及在某些批評實踐中所表現出來的機械、教條的傾向等。

進入二十世紀五十年代之後，在冷戰氛圍日漸濃烈的香港影壇，《大公報》等左派媒體不得不調整策略，謹慎處理敏感的政治議題，以免觸怒港英當局。⁵¹五十年代末期之後，粵語片因國語片的強勢崛起而遭到進一步擠壓，甚至一度在六十年代末期銷聲匿跡。面對更加複雜和嚴峻的形勢，新一代的粵語電影工作者不得不因應市場的變化，對創作作出調整。至於電影批評在六十年代以來粵語片的發展和轉型中扮演了怎樣的角色，則是另一個有待深入討論的問題。

作者感謝羅卡先生、郭靜寧小姐的寶貴意見，以及黃夏柏先生對本文初稿的細緻校訂。感謝段立文在資料搜集方面提供的協助。



49. 關於中聯電影企業有限公司的歷史及創作特色，可見藍天雲編：《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011。

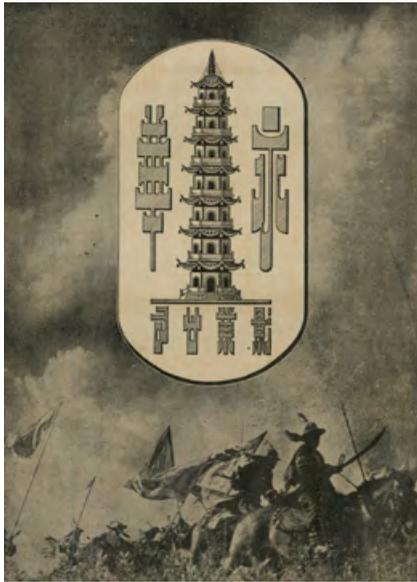
50. 參見顧仲彝：〈紀念文藝節話今後的電影工作〉，《大公報》，1949年5月6日。

51. 1952年初，港英當局將司馬文森、齊聞韶等十名左派影人「遞解出境」，詳見黃愛玲編：《香港影人口述歷史叢書（2）：理想年代——長城、鳳凰的日子》，香港：香港電影資料館，2001，頁40-41；同年3月，《大公報》因轉載《人民日報》短評〈抗議英帝國主義捕殺香港的我國居民〉而遭到港英當局「刊登煽動性文字」的指控，關於此事件的始末，見周奕：《香港左派鬥爭史》（第4版），香港：利訊出版社，2009，頁90-94。

永華之初與戰後 四十年代香港電影

郭靜寧

郭靜寧，香港電影資料館一級助理館長（研究及編輯）。



永華商標



戰後在香港影壇崛起的永華影業公司

引言

永華片場傳至國泰／電懋、至嘉禾，締造一個又一個盛世的起落，從1948年永華在九龍塘村的片場落成、五十年代中遷至斧山道的新永華片場、由國泰接管，至1971年國泰結束製片，片場舊址由嘉禾購入，至1998年嘉禾遷離斧山道，剛好半個世紀。這段香港影業盛世起伏的第一波——永華影業公司（1947-1957），是在怎樣的環境下在戰後的香港崛起的呢？永華出現的背景及其作品的特點，有著怎樣承先啟後的意義呢？

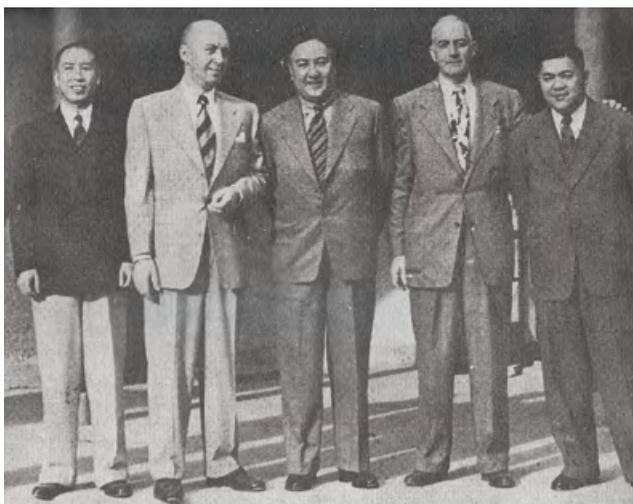
回看抗日戰爭勝利後，中國即陷於內戰局面，上海物價波動厲害，製片廠難以作出預算，紛紛嘗試轉移陣地，把資金、人才集中到香港。1946年來港的就有蔣伯英開設的大中華電影企業有限公司。然而，1947年，一篇談「停止拍片的風潮」的文章指出，中國電影正值復員期中最艱難的關頭。由於國內金融動盪，各行各業經營困難，影業也是大受打擊，影響所及，香港、上海影壇皆呈現崩潰。¹說的是復員後香港規模最大的電影公司大中華的困境，只得停止製片。然而，其時的殖民地香港局面始終相對穩定，此刻永華影業公司密鑼緊鼓開業，顯然壯懷無懼當前環境，自信以雄厚的財力，締造一流的製片廠。

本文將首先從永華流傳下來的文獻，從製作以至上映方面察看當時盛況。矚目的是，加入永華的濟濟人才，全都是來自中國影壇的精英，當中包括不少左翼影人。他們的加入，無疑令香港電影面貌為之一變，這當然與當時的時代背景密不可分。再者，影人們大多有劇影雙棲的經歷，形成永華及其出品的獨特風景。雖然永華作品不多，但在四十年代末這個臨界時刻，在香港以至中國影壇，可說是平地響起的一聲雷！

1. 〈大中華停止拍片的風潮〉，《電影圈》，新加坡，第119期，1947年3月15日，頁3。



永華創辦人李祖永



李祖永（中）、張善琨（右一）接待荷里活影人參觀永華片場。

文獻中的歷史鉤沉

1947年，巨富李祖永得有「影戲大王」之稱的張善琨籌謀，在港成立永華影業公司，同時建設具規模的製片廠，傲視全國。李祖永祖籍浙江，生於上海，父為金融巨子，留美歸國後曾在光華大學任教，並主理大業印刷廠等業務。拍攝國語片的永華，十年間製作了22部故事片（並有兩部紀錄片），當中1948至1949年兩年間，就拍了十部（見文末[表1]及[表2]）。七十多年過去，1954年一場火災燒去底片，今天倖存下來能看到的永華四十年代電影，只有頭三部出品——《國魂》（1948）、《清宮秘史》（1948）和《春雷》（1949）。香港電影資料館館藏的一批永華文獻中，珍貴地保存了一冊「總經理室會議錄」，記下永華由1948年1月19日至1950年2月2日的30次會議紀錄，得見其時永華攝製影片的一些實況，記錄下其全盛時期製片委員會成員名單，及當時的運作情況和困難。當中開宗明義，闡述營業宗旨為「提倡中國古代優越道德所得之利為宗旨，設法普及及改善中國現在教育為目的」。公司組織分為業務和製片兩部分，前者由法學出身的王耀堂負責，後者由錄音專家陸元亮負責（同時是片廠廠長）；另有製片委員會，由李祖永、王耀堂、陸元亮、卜萬蒼、朱石麟、李萍倩、吳祖光、歐陽予倩、顧仲彝、周貽白組成，程步高、高季琳（即柯靈）、張駿祥之後也曾出席該會議。²

永華網羅一眾編演製人才，幹勁沖天地開拍一連串電影，大刀闊斧大興土木建片場，根據地在香港，當然志在內地及海外的市場。從《清宮秘史》的票房紀錄（見文末[表3]及[表4]）可以得見，電影首先於1948年11月11日在香港首映，然後才在上海於1948年12月31日這個元旦黃金檔期放映。香港首輪二輪連映長達半年，上海也映了五個半月，對一般映期只有一兩個星期的電影而言，簡直是超級班霸。情況就如今天，內地票房才是命脈——《清宮秘史》香港觀眾人數

2. 參見郭靜寧：〈「製片委員會」說永華〉，《通訊》，香港電影資料館，第85期，2018年8月，頁21-28。



《國魂》（1948）上映盛況



《國魂》（1948）



《清宮秘史》（1948）

FILM RENTAL RECORD

Theatre: Kinert's Film Title: Sorrows of the Forbidden City
 Location: HONG KONG Run: 187
 Seating capacity: 1007
 Date of Contract: May 13, 1948

Date of Show	Weather	No. of Shows	No. of Tickets Sold				Total	Nett Receipts	Our Share %	Amount	Remarks
			Full Price	Reduced Price	Free	Total					
1 48. 11. 11	Crowd	4	4081	8	Nil	4089	8369.40	65%	5359.41		
2	"	4	4076	6	11	4093	9186.40	"	4158.41		
3	"	4	4516	15	6	4537	9326.40	"	4195.95		
4	"	5	4722	6	20	4748	10270.00	50%	5135.00		
5	"	4	3502	15	05	3522	7002.40	46%	3160.03		
6	"	4	3455	10	45	3510	6117.40	"	2750.85		
7	"	4	2030	10	40	2080	5726.40	"	2576.88		
8	"	4	2850	11	78	2939	5350.40	"	2405.83		
9	"	4	3603	9	18	3630	7300.40	"	3500.85		
TOTAL			37	3740	88	321	34159	849410.00	44%	31708.99	

《清宮秘史》(1948) 香港票房紀錄之一

FILM RENTAL RECORD

Theatre: Queen's Film Title: _____
 Location: SHANGHAI Run: _____
 Seating capacity: _____
 Date of Contract: _____

Date of Show	Weather	No. of Shows	No. of Tickets Sold				Total	Nett Receipts	Our Share %	Amount	Remarks
			Full Price	Reduced Price	Free	Total					
1 48. 12. 31	RAIN	1	1415	Nil	Nil	1415	28389.80	50%	14194.90		
2	"	5	6323	"	"	6323	125000.80	"	62500.40		
3	"	4	6051	"	"	6051	113316.40	"	46686.56		
4	"	6	5797	"	"	5797	108605.80	"	54302.90		
5	"	3	4821	"	"	4821	92416.00	"	46208.00		
6	"	4	3770	"	"	3770	69416.00	"	34708.00		
7	"	4	3844	"	"	3844	71475.00	"	35737.50		
8	"	4	3008	"	"	3008	67366.00	"	33683.00		
9	"	4	3081	"	"	3081	60947.00	"	30473.50		
10	"	5	5502	"	"	5502	105711.00	"	52855.50		
11	"	4	3159	"	"	3159	56475.00	"	28237.50		
12	"	4	3355	"	"	3355	60978.00	"	30489.00		
13	"	4	3585	"	"	3585	66376.00	"	33188.00		
TOTAL			52	5421	Nil	Nil	5421	1035807.80	49%	517903.80	

《清宮秘史》(1948) 上海票房紀錄之一

卅七年度灯泡消耗總計為 13785 元
 各劇每月應攤 405.36 元

(卅七年度)

劇名	開拍起訖日期	月數	應攤金額
國魂	37.3 — 37.8	6	2431.60
清宮秘史	37.4 — 37.10	7	2837.10
錦袍	37.4 — 37.11	7	2837.10
春雷	37.7 — 38.1	7	2837.10
春城無處不飛花	37.8 — 37.12	4	1621.20
野火	37.11 — 38.1	3	1215.90
總計			13780

卅八年度灯泡消耗總計為 5573.98 元
 各劇每月應攤 253.36...6 元

(卅八年度)

劇名	開拍起訖日期	月數	應攤金額
生與死	38.1 — 38.4	4	1013.44
入深山 屢伏屍	38.1 — 38.8	8	2026.88
春風吹雨	38.4 — 38.6	3	766.08
海棠	38.7 — 38.11	5	1266.80
燈塔	38.10 — 38.12	3	766.78
總計			5573.98

拍攝起訖表中的「十部半」電影

超過十萬，內地超過七十萬。上海累計人數最多，有 12 間戲院共 289,102 人次，南京則單只一間戲院便有 98,345 人次。其實，受內戰影響，放映的城市不算多。《國魂》和《清宮秘史》導演卜萬蒼和朱石麟，都是抗戰勝利後一度受牽連的「附逆影人」，影片可以在內地大收，表面上該事已平息，他們拍的電影不受影響上映，這在永華投放巨大資源去拍創業作時，應已有考量。從票房紀錄可見，永華跟戲院的分帳，香港方面，永華一般佔 45%，內地則可分 50%。

這批紀錄可見《清宮秘史》還有在菲律賓、新加坡上映，相信不止於此。1948 年底有報道李祖永攜同《國魂》及《清宮秘史》前赴美國，爭取在當地發行公映，圖開拓國際市場。³ 而永華的宣傳物品紀錄中，可見《清宮秘史》海報先後寄往越南、巴黎、美國、台灣，甚至在 1950 年有寄去日本，更是多次寄出往法國。海報印數只有千多張，特刊則多得多，以《火葬》為例，有 107,200 本。從發行數量去看：香港以娛樂戲院最多（10,000 本），九龍大華有 5,000 本；內地廣州最多（15,000 本）；海外則以星洲是最重要的市場（10,000 本），馬尼刺〔即馬尼拉〕5,000 本次之。其實，永華的宣傳攻勢，豈止於宣傳物品，當時在上海的報道，形容為「精彩百出，無所不用」，包括登報招考影星訓練班、大舉拉角、新片預告排山倒海、公開徵求劇本等等。⁴

文獻中的「拍攝起訖表」，列出 1948 年 3 月至 1949 年 12 月間在永華片廠所拍攝的影片名單。永華擬大展拳腳，延攬的編導均非泛泛，一時間同時開拍數片，但攝影棚只得兩座，《國魂》拍攝末期，1948 年 8 月居然五片同拍（見文末〔表 2〕）。公司急建第三座攝影棚，1949 年 4 月 25 日議改為專攝一部片，實際上亦不能執行。其實永華大舉開展得太急促，委實難以維持，問題叢生，開業未夠一年已現困境。

從抗戰時期中國影壇的局面至戰後香港

在方方面面來說，永華製作的底蘊，是由四十年代中國影壇延展下來的局面交織而成。1949 年考進永華訓練班為學員的李翰祥記下當時永華的情況：有左有右，有中間偏左，也有中間偏右，另外還分上海幫和重慶幫。上海幫以張善琨、朱石麟及李萍倩為首，劉瓊、李麗華、孫景路等副之；重慶幫以張駿祥、吳祖光、程步高三位導演為首，陶金、白楊、顧而已、舒繡文、高占非等副之。起初兩幫還僅限於暗地裡勾心鬥角，後來發展到正面衝突起來，給李祖永壓了下來，永華才能多維持了一陣子。⁵ 李翰祥說的是後來的情況，但從中可以看到兩個重要的脈絡——一個

3. 〈李祖永赴美〉，《青青電影》，上海，第 16 年第 40 期，1948 年 12 月 22 日。

4. 樹文：〈《國魂》·永華認為鉅片「我看」嚙啥道理！香港「永華」公司之宣傳攻勢幕後談〉，《青青電影》，上海，第 16 年第 32 期，1948 年 10 月 6 日。文中並批評《國魂》的製作技術有欠高明。

5. 李翰祥：《三十年細說從頭（一）》，香港：天地圖書有限公司，1983，頁 122。

是源自上海影壇經驗的資深影人，大多曾在日人成立的中華電影聯合股份有限公司（簡稱「華影」）工作；一個是受左翼思潮影響、來自陪都重慶的進步文藝工作者。永華但求盡攬一流人才，這些電影界、戲劇界的精英，同時成為永華成立時招攬的對象。

1948至1949年永華出品的十部影片中，頭兩部上映的是在上海影壇早已成名的導演卜萬蒼（《國魂》）和朱石麟（《清宮秘史》）的古裝巨製，為公司打響頭炮。張善琨策劃以兩部古裝巨製為永華的創業作，源自他在上海的成功。1939年上海孤島時期，卜萬蒼導演、歐陽予倩編劇、陳雲裳主演的《木蘭從軍》轟動一時。其時正面抗日會遭禁映，是以借古諷今來激勵抗日，使到古裝歷史愛國片興起。

《國魂》由重慶幫吳祖光編劇。吳祖光憶述大約在1946年底，他從重慶去了上海，有天報刊編輯龔之方偕同卜萬蒼導演來訪，表示永華創業作想拍部場面宏偉的豪華巨片，選中了吳在1940年寫成的宋代名相文天祥殉國的話劇《正氣歌》。吳表示1940年寫該話劇時，完全出於針對當時正在進行的一場民族戰爭，此時日本帝國主義已經戰敗投降，再來寫這個劇便沒有當年的那股勁頭。卜導則認為這一段南宋抗元的歷史表現了中華民族的浩然正氣，不應受時代的限制，拍攝電影由於不受舞台的局限，更有助於劇旨的發揮。最後吳答應下來，是他去香港之前從事電影編劇的第一個創作。⁶吳祖光的話提到日本侵華時期，創作人以古喻今的手法，可說比比皆是。

至於談吳祖光、程步高、柯靈、張駿祥等永華中的左翼影人，以及《春城花落》（1949）至《春風秋雨》（1949）等作品，實在需由三十年代的左翼電影運動談起。黃愛玲談左翼電影的美學言道：「歐洲由二、三十年代起，左翼思潮已非常活躍，在年輕人和知識份子之間是一件很正常的事情，亦是大氣候，文學、戲劇、電影、繪畫等各方面的文藝創作均呈現左翼思潮的影響。」⁷在中國，左翼電影運動三十年代在上海大放異彩。1932年明星影片股份有限公司面臨困難，共產黨的地下組織會議決定由夏衍、阿英和鄭伯奇加入明星公司，展開打進私營電影公司，佔領電影陣地的工作。⁸

鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾指出，仿似三十年代上海租界的特殊位置，香港在戰後成為推動中國政治、文化和文學的重鎮。1945年9月，中共中央已指示中共廣東區委，派遣幹部前往香港、廣州，佔領宣傳陣地。至國共軍事衝突正式開始，歷經幾次局勢動盪，大批文化人南來香港，形成了1947至1949年在香港的文學藝術活



6. 吳祖光：《一輩子——吳祖光回憶錄》，北京：中國文聯出版社，2004，頁313。吳祖光並提到，他的第二部電影劇本是寫於1947年的《公子落難》，原本是應上海文華影片公司導演黃佐臨之邀而寫的，專為劉瓊度身構思；劇本後來轉讓給了永華，由李萍倩執導（頁315-316）。結果1950年鬧出軒然大波，李祖永火燒《公子落難》已拍好的部分，李萍倩等人亦離去。
7. 吳君玉、許佩琳整理：〈黃愛玲談左翼電影的美學〉，《通訊》，香港電影資料館，第87期，2019年2月，頁7-10。
8. 夏衍：〈序〉，《中國新文學大系 1927-1937 第十七集 電影集一》，上海：上海文藝出版社，1984，頁4。

動突然蓬勃。⁹當時左翼對待文藝，基本上就是大眾化、革命化，採取批判資產階級文藝路線，也就是把文藝工具化，配合政策的另類宣傳。

時勢迥異，蘇濤和李頻在比較三十和四十年代兩次分別在上海和香港的左翼集體評價以對電影進行批評和引導時，見到明顯不同之處，前者「相對鬆散的集體仍然保留有相當程度的開放性和差異性」，後者「……經過集體討論之後由一人執筆完成，並且在正式發表前由夏衍審校修改，由此保證了批評標準的連續性和統一性……顯示出一種更加明顯的『一元化』傾向。」¹⁰不過，左翼雖擁有強勢的聲音，但實際上當時不少香港本地作家游離於中原居港文人的政治事務之外，對本土的讀者，可能影響並不太大。¹¹隨著1949年中共建政，大批南來文人隨即北返參加建國。

電影與戲劇的近距離接觸

另一方面，1937至1945年上海淪陷期間（包括1937至1941年孤島時期）的話劇運動，也跟永華早期的作品有著深厚的淵源。雖然永華1948至1949年的電影，只有《國魂》、《清宮秘史》和《大涼山恩仇記》（1949）是改編自舞台劇，但這時期影劇雙棲者眾，永華編導也幾乎同是劇人。劇壇中堅份子顧仲彝親歷上海淪陷期間的話劇運動，在〈十年來的上海話劇運動〉中記下當年話劇劇團的興衰。¹²抗戰開始後，電影業大挫，話劇卻在上海如奇葩盛放。片場和器材被炸，菲林短缺，而中美航運斷絕，亦沒有了西片來源，戲院的檔期便供興盛起來的話劇上演。1942年將十多間電影公司合併成立的中華聯合製片股份有限公司（簡稱「中聯」）及1943年將中聯改組而成「華影」，招攬了當時大部分的編導演人才，不過，仍有好些影人沒有加入受日人控制的華影，轉而投身話劇。淪陷區市民苦悶，渴求觀劇，戲劇演出繁盛。

1938年成立的上海劇藝社，集孤島優秀編導演劇人，上演作品的編導有李健吾、于伶、吳仞之、顧仲彝、陳西禾（即萬嶽）、田漢、吳永剛、洪深、張駿祥（即袁俊）、佐臨、姚克等等，作長期職業性演出，表達「我們為『生』與『活』而戲劇……我們不會忘了『時代』」¹³。1939年業餘劇團如雨後春筍，至1941年日軍進入租界，才消聲匿跡，上海劇藝社也在這時解散。

9. 鄭樹森、黃繼持、盧璋鑾編：《國共內戰時期香港文學資料選（一九四五——一九四九）》，香港：天地圖書有限公司，1999，頁4。

10. 蘇濤、李頻：〈「七人影評」：補遺與考辨〉，《電影藝術》，北京，第6期，2021，頁155-156。

11. 鄭樹森、黃繼持、盧璋鑾編：《國共內戰時期香港文學資料選（一九四五——一九四九）》，同註9，頁6-9。

12. 參見顧仲彝：〈十年來的上海話劇運動〉，洪深著：《抗戰十年來中國的戲劇運動與教育》，上海：中華書局，1948，頁143-182。

13. 同上註，頁155。

日軍佔領租界後的半年，上海不景，大批人民向大後方撤退，至上海成為投機市場，人口又增加，娛樂場所興旺，電影院改為劇院。勝利前一年是話劇演出最旺盛的一年，但得避免敵偽注意，以維持劇人生活為目的。後起的職業劇團中，天風劇團前期由姚克主理，後期由費穆主理。天風解散後，由費穆領導原來的大部分成員，成立上海藝術劇團，是日軍進佔租界後第一個正式成立的大劇團。

1943年下半年，上海話劇界受空前打擊，日人打算統制話劇，各劇團或解散，或暗中反對，最後由華影的張善琨組織聯藝演劇公司，重金招收演員，不過，半年後，張善琨亦無意經營下去。大小劇團此起彼伏，也有由國華電影公司同人組織影聯劇團（主要成員有周曼華、舒適等），亦有旅行劇團（例如唐槐秋率領的中國旅行劇團）。除了上海，北平、天津、漢口、南京、杭州、蘇州等地也有演出。

顧仲彝寫下重要劇團印記，柯靈對這個時期話劇藝術的繁榮，形容是「出人意料」的，職業化積極的成果是舞台藝術趨向成熟。他歸結為二少三多：「創作劇本少，現實生活的反映少；改編劇本多，喜劇多，歷史劇多」。¹⁴經過五、六年的舞台訓練和環境歷練，造就了很多人才脫穎而出，當中不少戰後加入了香港影壇。¹⁵柯靈擅編劇，在文中特意細談一些劇本的內容。從他所舉的例子中，可見永華影人受到影響的痕跡以及可能從而衍生出來的變奏。例如小丈夫的題材、農民漁民的社會悲劇、扣人心弦的處理……石華父（即陳麟瑞）改編的《晚宴》（原著為美國劇作家考夫曼〔George S. Kaufman〕和弗爾白〔Edna Ferber〕的《Dinner at Eight》）和《海葬》（原著為楊振聲的小說《拋錨》），前者是一個暴露性的社會悲劇，後者描寫漁民的生活，隱然以復仇為核心。¹⁶這不期然令人想到永華的《火葬》（1949）、《海誓》（1949）等片。

《火葬》導演張駿祥對電影表現手法的看法，透露了四十年代劇人從影在戲劇性上著眼的地方。他在《關於電影的特殊表現手段》中，特別談到戲劇衝突的處理，認為使觀眾發生興趣的是劇中人物怎樣走向他們的結局。情節與人物性格的關係，需通過戲劇情節塑造典型的人物形象，從劇情發展中把人物性格層層深入揭露，性格隨著劇情的發展而發展。這樣的戲才能抓得住觀眾的心靈，才能使觀眾的精神隨著人物性格的逐步上升而上升，產生激動人心的感染力量。¹⁷柯靈和張駿祥的理論和心得，如何在作品中體現呢？



14. 柯靈：〈「衣帶漸寬終不悔」——上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，《劇場偶記》，天津：百花文藝出版社、天津市新華書店，1983，頁24-28。

15. 這時期對香港電影的影響是綿長的，例如在改編世界名著和喜劇方面，至五、六十年代有著更多的顯露。

16. 柯靈：〈「衣帶漸寬終不悔」——上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，同註14，頁46。

17. 張駿祥：《關於電影的特殊表現手段》，北京：中國電影出版社，1959，頁46-47。

永華早期作品



《春雷》(1949)



《山河淚》(1949)



《火葬》(1949)



《大涼山恩仇記》(1949)



《海誓》(1949)



《春風秋雨》(1949)

永華作品在時空處理上，主要有著「時間延展型」的特性——即時間向未來以跳躍的形式延展，故事亦跟著推進，長於表現人物性格。¹⁸永華的製片題材方面，以「歷史」、「反封建」及「暴露」為主（1950年2月2日的製片委員會會議內容）。永華四十年代約十部的電影中，《國魂》和《清宮秘史》是有清晰歷史背景的古裝片，戰後初期的中國影壇，亦只有永華能作如此規模的大製作。當時永華的影片主要都走「反封建」及「暴露」路線，《春雷》顯得別樹一格。李萍倩編導的《春雷》，委婉的妻子（李麗華飾）以柔韌抗衡任性撩人的交際花（孫景路飾），兩女各具丰姿，影片在倫理奇情的格局中，發揮出色。其他以「反封建」為主調的永華影片，從留存下來的特刊、對白本或劇本，倒能看到一些其時創作上的特色。

就在永華成立前夕，上海崑崙影業公司和聯華影藝社在1947年出品的《一江春水向東流》（前集〈八年離亂〉，後集〈天亮前後〉）在內地賣座鼎盛。論者認為該片的成功，在「以家庭劇的模式來勾起觀眾對戰爭的回憶，並有助洗滌他們心靈上經歷過的創傷和絕望」¹⁹，並以「通俗劇作商業招徠，為左翼的批判現實主義和教化民眾的意識形態『穿上美味的糖衣』（蔡楚生語），使電影同時發揮『怨刺』與『娛情』的文藝功能」。²⁰永華邀請主演該片的白楊、陶金、舒繡文來港，分別主演了《春城花落》、《山河淚》（1949）、《火葬》和《海誓》等。《春城花落》和《海誓》均由程步高導演、柯靈編劇；《火葬》的導演袁俊、編劇萬嶽；《山河淚》的導演吳祖光、編劇唐漠。影片實際拍攝得如何，可惜我們無片可看，只能透過資料去推想端倪。永華雄心壯志，看出製作者／創作者們並不只想複製《一》片女主角的惹人同情遭遇，更有著深切刻劃人性掙扎的嘗試。

《春城花落》中的金枝（舒繡文飾）跌宕一生，屢屢遇人不淑，逐步沉淪，在慘痛的遭遇後覺醒，投身社會服務，這是從鄉到城歷經磨難的歷程。「反封建」聚焦舊社會，《山河淚》和《火葬》寫鄉民，《海誓》寫漁民。《山河淚》寫戰時，丈夫從軍，妻子被迫成了「出牆紅杏」，內心交煎。這對相愛的夫妻還有可能嗎？《火葬》在反封建的大前提下，寫一段農村的禁戀，先播恩，後種仇。恩深恨更深，只可同赴末路？《海誓》寫受欺壓的漁民，同時強調漁民的傳統，他們有一種不成文的律條，當船隻遇到危難的時候，有以全力救助的義務，個人的私仇宿怨，在這大難當頭的時候，決不應該計較。難道就此反要救殺父仇人一命？這些人物心裡有著非常多的糾結，漸漸步入令人心悸的絕境。盧偉力在比較曹禺三、四十年代的劇作及其五、六十年代的電影改編時，發現後者往往較原著結局更有希望。²¹永華打



18. 姚一葦在《戲劇原理》（台北：書林出版有限公司，1997〔1992〕，頁185-189）中闡述了「時間延展型」和「時間集中型」這兩大戲劇時空處理的傳統。至於「時間集中型」的特性，強調境遇甚於表現人物的性格，「動作」的推進是向過去倒轉，推向危機，以緊扣觀眾的情緒，達至高潮。（頁199-201）

19. 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（香港）有限公司，2021，頁49-50。

20. 同上註，頁22。

21. 盧偉力：《香港粵語片藝術論集》，香港：中華書局（香港）有限公司，2019，頁140-141。

著「反封建」旗號的同時，仍深陷舊世界的迷霧中，但從構思看來，這些當下的刻劃，是頗為著力的。至於不同時代的處理，往往反映了時勢和寄寓了當代人的心情及願景。

上述三部片都由左傾的陶金主演，吊詭的是，進步影人中，有不同程度的「左」，永華這一群，剛巧卡在夾縫中。以永華當時冠絕同儕的人才和條件，製作認真，然而，左派以報章為輿論陣地，對永華作品不斷批判，這當然也是衝著資本家老闆李祖永而來的。《火葬》在香港上映後四個月，於1950年2月在上海上映，觀眾人數達八萬多人。與此同時，上海影評工作者聯誼會常委會認為這是一部很典型的代表形式主義的「技巧論」作品。1950年4月16日的香港《文匯報》，大篇幅刊載〈關於《火葬》影片——編劇、導演、演員的自我檢討〉，希望從張駿祥和白楊夫婦、萬嶽及陶金狠狠的自我批判，能夠引起香港的電影工作者，「從思想上反省，克服在電影上的形式主義，技巧至上的傾向」。

這邊廂，卜萬蒼繼《國魂》執導的《大涼山恩仇記》，改編自李洪辛寫漢夷糾紛的同名舞台劇，背景為夷族地區，赴內地考察後，在片場大興土木置景。那邊廂，吳祖光改編自黃谷柳小說《蝦球傳》的《春風秋雨》，異於過往主要在片廠拍攝的是，已走到大街小巷去，標榜大量的港九風光外景。朱石麟為永華執導的第二部作品《生與死》（1949），由弟子岑範編劇，是朱後來在鳳凰影業公司培養編導人才的模式。「拍攝起訖表」中的最後一部《鹽場》，顯示未完成。該片編導舒適，則是1952年遭港府驅逐出境的多名左派電影人之一。

永華與四十年代末香港影壇一瞥

最早加入永華的左翼影人可說是吳祖光。他於1947至1949年留港期間，經常出席文藝活動，聯合發表宣言²²，他表示應李祖永所請，張駿祥、白楊和柯靈都是透過他加入永華的²³。吳祖光雖然第一個電影劇本是在內地寫的《國魂》，來港當電影編導，最初先加入的是大中華，拍了《莫負青春》（1949）和《風雪夜歸人》（1949）。《莫負青春》取材自《聊齋誌異》，改編和拍攝手法都很是活潑率性。《風雪夜歸人》改編自吳祖光自己創作的同名舞台劇，源自他少年時狂熱迷戀京劇的一段經歷。男旦魏蓮生和四姨太太玉春一柔一剛，仿似一顆西沉之際、另一顆才東升的兩顆星星，影片拍來不落俗套，甚至後來這類「秋海棠」式故事的慘絕人寰場面，完全欠奉，卻令人久久心頭縈繞。《國魂》是民族大義當前的慷慨作品，《莫負青春》給傳話批評²⁴，吳祖光在港也沒有再拍這樣的遊戲之作。

22. 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《國共內戰時期香港文學資料選（一九四五——一九四九）》，同註9，頁281-433。

23. 吳祖光：《一輩子——吳祖光回憶錄》，同註6，頁322。

24. 同上註，頁321。

加入永華的進步影人中，從「總經理室會議錄」得見，歐陽予倩、顧仲彝和周貽白這幾位著名劇作家是早期永華編劇骨幹，顧仲彝更是演員訓練班班主任。李祖永深以得此三老參加為榮，由他們為公司審閱和組稿，例如吳祖光首部為永華執導的電影《山河淚》，劇本就是顧仲彝推薦給他去拍的。²⁵永華出品中並不見具名歐陽予倩、顧仲彝和周貽白的作品，其實他們分別寫了名為《芳草啼鵲》（歐陽予倩）、《女店員》（顧仲彝）和《鴛鴦結》（周貽白）的劇本，但未有開拍。顯然，影人們並不只為永華工作。當中最資深的歐陽予倩（當時年近六十），早於三十年代已曾來港從事電影工作。歐陽予倩1948至1949年間在港的一年，在文藝界非常活躍。他在1948年曾與顧而已、顧也魯、高占非等集資開辦大光明影業公司，由他編導創業作《野火春風》（1948）；他又為南群影業公司編導了《戀愛之道》（1949）。將《戀愛之道》對比永華出品來看的話，有著截然不同的氣魄和取向。《戀愛之道》時間上由北伐到抗日勝利，地域上縱橫大地，上海、廣州、西南，透過一個正直的知識份子和其愛侶，從二人戀愛之道見眾生之路，曲折而艱辛的歲月，編導自言此作「背負了這歷史的重擔」²⁶，也是一代知識份子的註腳。

相對《戀愛之道》，南群另一部作品《風雨江南》（原名《結親》，章泯導演，夏衍、葛琴編劇，1949年製作）和章泯編導的《靜靜的嘉陵江》（1949），就是主題旗幟鮮明的革命電影。中共建國後對港文藝政策調整，長（城）鳳（凰）新（聯）茁壯，承接了左派影業在香港的發展。大局已定，永華則靠近台灣，成為右派陣營的一員。

告別永華

永華製片廠廠長陸元亮（後來出任清水灣製片廠廠長）在1997年的筆錄自述中記載：

……1947年經張善琨的介紹認識李祖永，他邀請我為他策劃建立一間有規模的電影製片廠。

……張善琨1949年離開了永華，說實在張善琨是永華創辦的策劃人，所有知名的編導演，都是由他聯繫請來……他離開永華，永華方面並不驚奇也無表示，但是他離開以後，永華如失掉靈魂……一蹶不振日走下坡……

當永華的經濟情況不好時，我和其他三位副理（邵忻湖、張星聯、李祖萊），曾建議他（李祖永）將廠獨立，讓廠以各項設備配合各種專業人員的運作，為其他製片單位推動攝製，按件計數收取費用……〔這樣〕完全可以做到收支平衡並可

25. 同上註。

26. 師寬懷：〈試評《戀愛之道》〉，《文匯報》，1949年7月18日。

盈餘，並且保證對永華的製作必優先安排，他對我們四人的建議，認為有失體面一口拒絕……

我於 1950 年 3 月即離開永華……我和其他三位副理邵忻湖、張鑫〔星〕聯、李祖萊都是他的至親，設法撐持最後提出廠的獨立經營方案不獲同意而集體辭退。

陸元亮一手一腳建廠，差不多半世紀後的筆錄，依然難掩最終未能力挽狂瀾的憤慨。另一方面，舒適憶述：

那時候〔約 1950 年〕，公司裏的人對老闆已很有意見，因他總是想我們拍一些能賣去台灣的影片，而大部份人都只願意拍進步的電影，故矛盾亦慢慢出現。²⁷

當時在永華當演員的胡小峰（後來成為長城電影製片有限公司導演）亦憶述：

一九四九年祖國解放……我們感到有迫切學習的需要，便組成了讀書會。……我們在宿舍裏頭分地方學習，很用功。宿舍是永華的，永華的負責人對我們的做法（不以為然）——可能見我們好像很狂熱，又在宿舍開政治會議……公司反對我們的做法，我們只好離開了。²⁸

在時代的洪流中，一切並不是巨富出身的李祖永所能掌控，永華起初開展過急，他亦未能審時度世地調整策略。永華由 1946 至 1947 年間招兵買馬，網羅精英，志懷展現中國電影的高水平，在這個時代特定空間中璀璨一時。隨著政局劇變，國內市場收益大打折扣，李祖永亦遺失在內地的資產。永華難以為繼，委員會中多人在新中國成立後紛紛或回國，或他去在香港影壇另謀出路。顧仲彝、周貽白、歐陽予倩、吳祖光等左翼人士陸續回國。留港的，朱石麟、李萍倩、程步高加入香港左派電影公司長城、鳳凰，卜萬蒼自組泰山影業公司。1948 至 1949 年間永華薈萃各方人傑，然後各奔前程，是香港影壇分為左右陣營前的短暫合流。

永華的成立與「影戲大王」張善琨有莫大的關係，但張善琨在永華沒有任何職位，亦從沒出席製片委員會會議。或許其時張善琨受漢奸之嫌，只是暗地裡獻策，協助網羅人才；後來想法與李祖永背道而馳，就自組長城影業公司去了。永華在四十年代末兩年間推出十部電影後，風雲流散，下一部片《愛的俘虜》差不多事隔兩年才在 1951 年年底上映，永華與嚴俊於 1952 至 1956 年合作了幾部片，捧出了林黛，也讓李翰祥踏上導演的路。縱使後來情況每況愈下，李祖永一直念念不忘拍片，1959 年溘然而逝前，1956 年開拍的《飛虎將軍》才剛殺青。

在動盪不堪、風起雲湧的四十年代，抗戰苦難，左翼思潮的崛起，都為整個國家和社會以及一代人民，烙下深刻的時代印記。永華早期的國語片很大程度上跟上海電影一脈相承，這些人才在亂世的遭遇以及戲劇演出的磨鍊，其實有助作品顯露

27. 黃愛玲：〈舒適〉，黃愛玲編：《香港影人口述歷史叢書（2）：理想年代——長城、鳳凰的日子》，香港：香港電影資料館，2001，頁 37。

28. 朱順慈：〈胡小峰〉，同上註，頁 149。

光芒。永華設有編導委員會，甚至有幕後智囊如顧仲彝大程度的參與審閱和組稿，劇本精雕細琢，反映時代的同時，著力不囿於一時一地的人性的刻劃。然而，李祖永在時代巨變之際，「提倡中國古代優越道德所得之利為宗旨」的想法和拒絕變通建議，註定與加盟永華的進步影人們越來越背道而馳。老闆李祖永身兼製片委員會主席，極度參與製作方向決策，甚至鬧出修改影片的風波。²⁹與此同時，獲重金禮聘來港的多位名家，顯然在永華之外，有著更能展示自己想法的籌謀，如前文所述，參與或成立別的电影公司。

永華這一段歷史雖然匆匆，當中不少人才日後成為香港影壇的中堅份子，他們的來龍去脈，顯示了香港影壇如何承襲自中國影人的脈絡而發展。余慕雲認為李祖永成立永華，功在奠定了國語電影在香港立足和發展的基礎，又創先把香港電影引進國際電影市場。³⁰永華為香港電影在質的提升以至勃興上，確實有著承先啟後的意義。片場是國泰、嘉禾沿襲下去了，《國魂》和《清宮秘史》顯然給李翰祥看到心內了，在邵氏非要以艷麗奪目彩色去還原他理想中的古裝巨製不可。

永華的成立，是戰後中國影業重心南移香港重要的一頁，有關的文獻，同時呈現當時香港與內地的狀況，為歷史長河彼端留下鮮明的足跡。戰後四十年代末國共內戰期間，一切尚在混沌未明之際，社會百廢待舉，亟需恢復元氣，混沌歸於秩序，永華宗旨中的「反封建」、「提倡道德」和「普及教育」等，其實也是有志的電影工作者在五十年代透過作品去表達的命題。四十年代末這個過渡期，鋪設賴以茁壯成長的土壤，永華的出現，無疑是標誌性的。



29. 例如李祖永執意加上《清宮秘史》（1948）結尾老百姓愛戴光緒一場，該片編導反對不果。參見郭靜寧：〈「製片委員會」說永華〉，同註2，頁22。

30. 余慕雲：《香港電影八十年》，香港：香港區域市政局，1994，頁84。

[表 1] 永華 1948-1949 年的出品

編號	片名	導演	編劇／原著	主演	上映日期
1	《國魂》	卜萬蒼	吳祖光／吳祖光舞台劇《正氣歌》	劉瓊、顧而已、袁美雲、陶金	1948.9.9
2	《清宮秘史》	朱石麟	姚克／姚克舞台劇《清宮怨》	周璇、舒適、唐若青、洪波	1948.11.11
3	《春雷》	李萍倩	李萍倩	李麗華、孫景路、嚴化、王薇	1949.2.5
4	《春城花落》 (原名《春城無處不飛花》)	程步高	柯靈(本片於 1948 年拍攝,柯靈小說《春城花落》則在電影上映前,自 1949.1.1 至 1949.4.7 在《文匯報》連載。)	舒繡文、王元龍、林靜、洪波	1949.5.13
5	《山河淚》 (原名《鄉愁》)	吳祖光	唐漠／穗青小說《脫韉的馬》	陶金、白楊、呂恩、岑範	1949.6.7
6	《大涼山恩仇記》	卜萬蒼	李洪辛／ 李洪辛舞台劇《大涼山恩仇記》	劉瓊、孫景路、羅維、舒繡文	1949.8.9
7	《火葬》 (原名《野火》)	袁俊 (即張駿祥)	萬嶽 (即陳西禾)	白楊、陶金、呂恩、姜明	1949.10.9
8	《海誓》	程步高	柯靈	陶金、李麗華、王斑、劉琦	1949.11.22
9	《春風秋雨》	吳祖光	吳祖光／ 谷柳小說《蝦球傳》(第一部)	舒適、呂恩、葉小珠、牛犇	1949.12.15
10	《生與死》 (原名《此路不通》)	朱石麟	岑範	王熙春、徐立、陳琦、姜明	1949 年曾在新加坡上映,1953 年 1 月 13 日始在香港上映。

[表 2] 永華電影拍攝時段

拍攝起訖表																									
編號	片名	1948												1949											
		3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月		
1	《國魂》																								
2	《清宮秘史》																								
3	《鄉愁》(即《山河淚》)																								
4	《春雷》																								
5	《春城無處不飛花》 (即《春城花落》)																								
6	《野火》(即《火葬》)																								
7	《生與死》																								
8	《大凉山恩仇記》																								
9	《春風秋雨》																								
10	《海誓》																								
11	《鹽場》(未完)																								

1948年間同時拍攝數部影片，1948年8月高達五部，至1949年已緩下來。

[表 3] 《清宮秘史》公映觀眾人次

地區	日期	戲院數目	觀眾人次	註
香港	1948.11.11 - 1949.5.18	12	逾 106,436	部分戲院紀錄只有票房收入數字，沒有觀眾人次。
中國內地	1948.12.31 - 1949.5.16	28	逾 731,794	部分戲院紀錄只有票房收入數字，沒有觀眾人次。
澳門	1949.3.5 - 1949.3.7	1	4,834	-
新加坡	1949.1.23 - 1949.2.15	5	39,383	-
馬尼拉	1949.1.27 - 1949.2.2	1	-	只有票房收入數字

[表 4] 《清宮秘史》公映中國內地觀眾人次

中國內地地區	日期	戲院數目	觀眾人次 (由多至少)
上海	1948.12.31 - 1949.5.16	12	289,102
杭州	1949.1.28 - 1949.2.7	2	183,534
廣東省 (包括石岐等地)	1949.3.9 - 1949.5.4	6	99,453
南京	1949.1.28 - 1949.2.22	1	98,345
蘇州	1949.2.11 - 1949.2.20	3 (包括青年會)	36,455
常州	1949.4.7 - 1949.4.14	2	14,312
江西	1949.4.14 - 1949.4.21	2 (包括社會服務處)	10,593 及社會服務處沒有觀眾人次數字
			總共：逾 731,794

卅七年一月十九日

香港皇后大道中娛樂行八樓總管理處

出席者 李祖永 王耀堂

陸元亮 卜萬蒼

主席 李總經理祖永

本公司開辦在即今日開會為討論本公司之組織系統及營業宗旨及目的為使外界明瞭本公司之內幕預備招待記者得將消息傳于各方屆時將宣佈本公司名稱為永華影業公司以提倡中國古代優越

道德所得之利為宗旨設法普及及改善中國現在教育為目的各項經濟全由本人負擔總經理之職由本人自任其組織大概分為二部一為業務派王耀堂負責另為製片派陸元亮負責該二單位均隸屬總管理處總經理下另有製片委員會由本人王耀堂卜萬蒼陸元亮朱石麟李萍倩吳祖光歐陽予倩顧仲葵周貽白組織該會之目的在研究製片計劃物色導演及演員將來製片完成後由本人王耀堂陸元亮及有關係之導

演組織業務會檢討推銷及發行方法系統表現已決定人事大部均已派齊一切行政均由本人主持關於製片步驟先由編劇室搜集各種資料一經集得即須擬具意見交製片委員會研究轉呈總經理決定再交回該會討論導演及演員之人選斯時即可編製預算送呈總經理核准備案遂即交製片廠開拍初步完成後即邀請該會各委員參觀試映有否修改經總經理認為圓滿送總管理處發行製片以

前根據所編製之預算由製片委員會決定購料辦理送總管理處辦理製片廠所需款料即向總管理處支領茲派陸元亮擬製片廠辦事細則及廠規卜萬蒼擬製片委員會之範圍細則王耀堂業務部之辦事細則展期一月廿一日繼續討論

李祖永

戰後香港第一部歌舞片' 的靈肉分離

——《四美圖》的跨界焦慮

陳
智
廷

陳智廷，香港浸會大學電影學院研究助理教授，香港粵語片研究會及香港電影評論學會會員。台灣大學外文系畢業，香港大學音樂學博士，專研華語電影、亞洲電影、電影音樂與聲音研究。曾任香港鮮浪潮國際短片節評審、TIDF台灣國際紀錄片影展初選小組委員、2021 山一女導演短片扶植計劃初選導師、香港同志影展短片大獎評審。現正研究華語歌舞片、六十年代香港實驗電影與何藩影像作品。



《四美圖》(1948)是導演胡心靈與影壇四姊妹(右起)龔秋霞、陳琦、張帆和陳娟娟攜手東山再起之作。

大中華電影企業有限公司出品、胡心靈(1914–2000)導演的戰後香港國語歌舞片《四美圖》(1948)被視為「新《四姊妹》」，是胡心靈與影壇四姊妹攜手東山再起之作。主演《四美圖》的龔秋霞、陳琦、張帆、陳娟娟在上海淪陷時期合作拍了中華聯合製片股份有限公司(簡稱「中聯」)的《四姊妹》(李萍倩導演，1942)後義結金蘭，合開咖啡館登台歌唱。勝利後，龔秋霞的丈夫胡心靈因為戰時曾經參與執導中華電影聯合股份有限公司(簡稱「華影」)出品的中日合作電影《春江遺恨》(與稻垣浩、岳楓合導，1944)，被視為附逆影人，四姊妹同樣遭冷待。咖啡館倒閉後，四姊妹先後赴香港尋出路，龔秋霞主演大中華電影公司戰後首部國語片《蘆花翻白燕子飛》(何非光編導，1946)，陳娟娟主演大中華出品的《春之夢》(朱石麟編導，1947)、《桃花依舊笑春風》(楊工良編導，1947)、《龍鳳呈祥》(楊工良導演，1948)。

《四美圖》的上海首映先於香港，1948年2月7日星期六晚上九時在巴黎大戲院優先義映一場，「全部收入充作冬令救濟」。²2月8日星期日在巴黎、新光、虹光三院獻映，到2月20日星期五最後一天只剩巴黎、新光兩院。《四美圖》上映不到兩周，票房口碑雙雙失敗，遜於春節檔同期由柯靈編劇、黃佐臨導演的國片《夜店》(1948)；屠光啟編導、陳燕燕主演的《天魔劫》(1948)；韓蘭根導演和主演的「勝利後第一部滑稽片」³《從軍夢》(1948)，以及徐欣夫導演的武俠片《呂四娘》(1948)。大約半年後，1948年7月29日星期四香港五院隆重獻映《四美圖》：

1. 根據1998年香港電影資料館出版的《香港影片大全第二卷(1942–1949)》羅列的四百多部影片資料，《四美圖》是戰後香港第一部歌舞片。現在的觀眾或許認為重歌輕舞的《四美圖》更接近歌唱片，但回到《四美圖》創作、宣傳、接受的歷史現場，1948年2月8日的《申報》廣告將《四美圖》宣傳為「空前豪華歌舞鉅片」，當時的影評將《四美圖》視為失敗的歌舞片，是故本文將《四美圖》理解為戰後香港第一部歌舞片。

2. 《申報》，上海，1948年2月7日。

3. 《從軍夢》廣告，《申報》，上海，1948年2月8日。

太平獨家映國語版，國民、好世界、光明、新華四院映粵語版。五院聯映僅僅三天，《四美圖》就淹沒在香港電影史的洪流中。

《四美圖》為何在滬港兩地口碑票房雙雙失利？電影史學的建構過程中，如何定位藝術與商業失敗的電影，挖掘其研究價值？本文並不打算為《四美圖》的藝術性翻案，而是試圖從《四美圖》多層次的跨界失敗出發，探討胡心靈作為一個被誤解的跨界導演，如何透過《四美圖》裡女性藝術家台上台下的真假辯證、藝術與愛情的掙扎抉擇、歌舞表演的靈肉分離，隱晦表達身為南來影人從戰時到勝利、穿梭滬港兩地影壇的跨界焦慮。

被誤解的跨界導演：胡心靈

胡心靈生於1914年，江蘇宜興人，86歲病逝於台北陽明醫院。1929年，魏紫波女士創辦的梨花歌舞團改名梅花歌舞團，龔秋霞14歲那年正式加入梅花歌舞團，隨團到處流浪演出，成為跨界藝術家。1931年，龔秋霞表演關於日本侵略東北的《一個鐵蹄下的女性》歌舞劇，因為戲裡需要說幾句日本話，認識了胡心靈，之後和他結婚。⁴

胡心靈曾就讀上海中華藝術大學，1933年留學日本明治大學，攻讀政治經濟（《四美圖》裡秋月問丁香高中畢業後，大學想學經濟或是政治，丁香答自己不像



胡心靈



婦唱夫隨，胡心靈在1947年追隨龔秋霞，由上海到香港尋求出路，最後在香港為大中華公司導演了《四美圖》（1948）與《未出嫁的媽媽》（1949）。

4. 龔秋霞：〈從影前後〉，收錄於王丹鳳、陳娟娟、夏夢、傅奇等著《我的從影生活》，香港：長城畫報社，1954，頁10-11。龔秋霞於〈從影前後〉提到表演關於日本侵略東北的歌舞劇劇名為《鐵蹄下之女性》，但經過考據，應為馮懷儂為梅花歌舞團編劇的愛國獨幕劇《一個鐵蹄下的女性》，原名《最後的一彈》。見馮懷儂：〈《一個鐵蹄下的女性》獨幕劇〉，《上海青年》，上海，第31卷第47期，1931年11月26日，頁3-10。

資本家、不想做女大總統，可以視為反身指涉導演胡心靈的留日背景），課餘研究戲劇。1935年，胡一家人（父親胡紹虞擔任經理，重要人物是胡本人、夫人龔秋霞、六歲的妹妹胡蓉蓉⁵）合作，陳永霖創辦的上海文化影業公司，首部電影是全部有聲對白歌唱片《父母子女》（1936），由胡心靈編導，龔秋霞、胡蓉蓉主演。初登銀幕的歌舞明星龔秋霞，在片中「江南旱災賑濟遊藝大會」表演歌舞劇《黃金萬兩》，是國產片罕見的歌舞場面。1936年，《父母子女》公映虧本後，胡心靈、龔秋霞、胡蓉蓉加入了上海明星影片股份有限公司二廠。胡與三十年代左翼電影發展關係密切，在明星二廠當副導演時，二廠導演包括沈西苓、袁牧之、應雲衛、歐陽予倩。

受信耶穌的父親影響，胡心靈是位虔誠的基督教徒，但龔秋霞不是。兩人雖然以夫妻名義同居，卻未在教堂舉行基督教儀式的婚禮。1938年，《電聲》週刊報道龔秋霞正式成為教徒。⁶兩人於1940年5月28日結婚，婚後胡專心教會工作，一度退出影壇。⁷胡心靈虔誠的基督教信仰，可能是其身處戰時上海「孤島」避世的精神寄託或推託之詞，也能幫助我們理解他戰後作品《四美圖》中的靈肉分離。

1941年12月8日，上海「孤島」淪陷。淪陷時期，龔秋霞主演了皆由中聯出品、分別由李萍倩和方沛霖導演的《四姊妹》（1942）和《薔薇處處開》（1942）。1943年1月9日，汪精衛政府向英美宣戰；3月30日，慶祝國府還都三周年紀念。同年，胡心靈在川喜多長政主持的華影旗下、由日本人主管的文化製片廠服務，負責拍攝文化片（新聞片和宣傳短片），完成了音樂短片《國歌》及《躍進中之國民政府——教育篇》後，導演《躍進中之國民政府——軍事篇》。⁸政治宣傳電影《躍進中之國民政府——軍事篇》講述國府還都三年以來陸海空軍的建軍狀況，最後以向英美宣戰，實踐「保衛東亞」、「復興中華」的建國目的。⁹

華影與日本的大日本映畫製作株式會社（簡稱「大映」）出品、張善琨擔任監製人的中日合作片《春江遺恨》，由曾留日的胡心靈擔任執行導演，與稻垣浩、岳楓合導，胡並兼任翻譯，幫忙語言不通的中日雙方溝通。抗戰勝利初期，他代表華影協助費穆接收日本人在上海的電影產業。¹⁰因為身為《春江遺恨》導演，戰後被視為附逆影人，與龔秋霞提心吊膽，擔心被人檢舉。1946年秋，龔秋霞受大中華電影公司之邀來香港，往返滬港兩地拍戲。1946年11月，《萬世流芳》（1943）、《春

5. 胡蓉蓉童星時期與陳娟娟被視為國片中的秀蘭鄧波兒（港譯莎莉譚寶，Shirley Temple）。

6. 〈經過幾月正式成了天主教徒 龔秋霞胡心靈補行婚禮〉，《電聲》，上海，第7年第27期，1938年8月26日，頁524。

7. 文超：〈胡心靈幹教會工作，與電影界將不再發生關係〉，《東方日報》，上海，1940年9月14日。

8. 〈胡心靈赴京 龔秋霞北站送行〉，《華影周刊》，上海，第41期，1943年6月23日，頁2。

9. 〈介紹華影攝製的《躍進中之國民政府——軍事篇》（全二卷）〉，《華影周刊》，上海，第20期，1943年11月3日，頁4。

10. 黃仁：〈困居臺灣30年的老影人 胡心靈〉，《中外電影永遠的巨星（二）》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2014，頁56。

江遺恨》兩部「獻媚影片」的導演和演員被檢舉。¹¹ 11月20日，中國國民黨上海特別市執行委員會在滬光大戲院放映《萬世流芳》、《春江遺恨》，請各界人士審查「清算參加這兩部影片的演員，倒底是否有附逆嫌疑」，評論並不壞。¹² 但胡心靈在上海電影界依然不能立足，於是在1947年追隨龔秋霞，由上海到香港尋找出路。¹³ 他最後在香港為大中華導演了《四美圖》與《未出嫁的媽媽》(1949)。

新中國成立後，胡心靈受到重用。1951年他在天津，代表中共接收美國八大電影公司留在天津、上海的近千部影片。¹⁴ 1954年，又被派往香港，成立左派的聯港影業公司，發行長城、鳳凰、新聯三間影片公司的出品到星馬，並兼任普慶、快樂及南洋戲院的經理。¹⁵ 據電影史家黃仁引述胡心靈在台灣電影資料館出版的口述歷史提及，1969年，胡心靈帶三部日片前往台灣，三部日片的版權和拷貝，是日本電影公司送他的。他單純想發行日片，不料抵台後被國民黨宣傳為「投奔自由」的自由影人。胡其後擔任中央電影公司顧問20年，卻因為台灣冷戰恐共氣氛不受信任，備受冷落，在左右夾縫之間，沒有發揮空間，最終在台灣電影史上留白。¹⁶

胡心靈是個被遺忘與誤解的跨界導演，不只穿梭上海、日本、香港、天津、台北等地，更跨越中日、南北、左右、國共的國族、地域、語言、意識形態疆界，具有留日學生、左翼影人、附逆影人、南來影人、自由影人的多重複雜身份。本文不嘗試為胡心靈作蓋棺定論，而是希望透過《四美圖》穿梭滬港兩地均經歷票房、口碑的雙重失敗指出：與其為跨界導演、跨界電影分類貼標籤，不如保留身份與文本的複雜與曖昧。

《四美圖》失敗原因

想要深刻了解《四美圖》的失敗原因，除了分析電影文本，更要透過檔案研究，重構電影評論及廣告宣傳的歷史脈絡。1948年1月傳出龔秋霞、胡心靈脫離大中華的消息，原因是該公司老闆蔣伯英要求胡於25天內拍完郭沫若的四幕悲劇《孔雀胆》，他不願粗製濫造而一度與蔣伯英起爭執，後來決定回上海另謀發展。¹⁷ 《四美圖》於上海春節首映前幾天，《力報》一則標題為〈胡心靈坍台〉的文章指出「導演是影片的靈魂。影片之好壞，導演負大部份責任所以在廣告中總是刊出某片導演

-
11. 《《春江遺恨》《萬世流芳》偽華影兩影片 導演演員被檢舉 計有岳楓王丹鳳陳雲裳等》，《戲報》，上海，1946年11月7日。文中提到龔秋霞、陳琦有演出《春江遺恨》，但筆者在接觸過的現存影像資料中不見有她們，亦暫未找到提到她們有演出《春江遺恨》的文獻記載；而據〈龔秋霞附逆 原來是大腿犯了國法〉（《戲世界》，上海，第243號〔新二號〕，1946年12月6日，頁8），龔秋霞上了傳訊名單可能是因為她代替李麗華拍攝在《萬世流芳》中的歌舞鏡頭。
 12. 張平：〈《萬世流芳》《春江遺恨》滬光開映審查 韓蘭根逗五逗六 殷秀岑嘻嘻哈哈〉，《滬報》，上海，1946年11月21日。
 13. 永生：〈胡心靈龔秋霞夫妻檔在港合作〉，《鐵報》，上海，1947年5月12日。
 14. 黃仁：〈困居臺灣30年的老影人 胡心靈〉，同註10，頁57-58。
 15. 同上註，頁57。
 16. 同上註，頁51-53。
 17. 劍風：〈龔秋霞胡心靈脫離「大中華」〉，《誠報》，上海，1948年1月8日。

的姓名。」¹⁸但《四美圖》的廣告竟然沒有導演胡心靈的名字，經交涉後才補上，原因是他已被蔣伯英踢出公司，「這次存心坍塌他的台。」¹⁹從這兩則新聞可以推斷，《四美圖》其中一個失敗原因是首映前上海報章盛傳導演和老闆不歡而散，無論真實與否，廣告給觀眾的印象是片商希望切割導演與影片的連結。

上映當天《申報》廣告上「胡心靈編導」字體小到難以看見，宣傳詞「影壇四姊妹·再度大合作！空前豪華歌舞鉅片《四美圖》」在中心，片名下面寫「耗資五十億·動員千餘人」，廣告右上角與左下角以龔秋霞、陳琦、張帆、陳娟娟四姊妹宣傳照片召喚觀眾入場。²⁰

上海首映過後一周，孔光在《鐵報》分析《四美圖》失敗的原因：「一、所謂銀壇四姊妹也者已不能號召；二、『香港片子』對上海觀眾的印象日見惡劣；三、『新光』『巴黎』諸院遠不如『皇后』『黃金』。所以『大中華』的貪多嚼不爛的製片路線不變，將會被上海（至少是上海）觀眾遺棄的。」²¹孔光首先將影片失敗歸咎於主演的四姊妹失去明星號召力，有其道理。但另外兩個原因則是電影之外關乎港片形象及戲院環境的非戰之罪。

一個原因是「港片」整體品牌形象差。《鐵報》同版面一篇題目為〈方沛霖在香港跳腳！〉的生動報道可以幫助我們了解當時港片在上海觀眾眼裡的粗製濫造形象：

〔歌舞片權威導演〕方沛霖拍片從未離開過上海，除了拍外景，這次他應「大中華」之邀赴港拍周璇主演之《歌女之歌》兩片……當他走進「大中華」的攝影場，立刻跳腳要回上海，因為設備之簡陋，使他無從拍片，而「大中華」呢，在港除了新建的「永華」外，是最好的了，方沛霖經人勸阻，無可奈何之下工作。港片在滬不叫座，除了粗製濫造之外，設備簡陋也是一個致命傷呢！²²

足堪玩味的是，主創者是上海南來影人的《四美圖》，以「港片」的身份回流上海，卻不受上海觀眾歡迎，突顯跨界拍片的尷尬與困難，以及滬港雙城互為鏡像與互相競爭的互動關係。

另一個原因是獻映《四美圖》的三間戲院：新光、巴黎、虹光，比不上獻映《夜店》、《天魔劫》的五大戲院：皇后、金門、卡爾登、黃金、國際（《四美圖》首映當天，黃金大戲院正式營業，但沒上映該片）。除了體現觀影設施影響觀眾入場意願，也說明大中華在上海的發行網絡，不如發行《夜店》、《天魔劫》的中國電影聯營處。

18. 秋香：〈胡心靈坍塌〉，《力報》，上海，1948年2月2日。

19. 同上註。

20. 《申報》，上海，1948年2月8日。

21. 孔光：〈新春國片的「紅盤」與走勢〉，《鐵報》，上海，1948年2月15日。

22. 紫峯：〈方沛霖在香港跳腳！〉，《鐵報》，上海，1948年2月15日。

除了影壇四姊妹失去明星號召力、港片粗製濫造的形象、獻映戲院差強人意之外，《和平日報》的一篇題目為〈可憐的大腿和歌唱：《四美圖》〉的影評，將《四美圖》的失敗上升到電影類型與國家軟實力之間的關係。這篇沒有署名的影評開宗明義點出人力、物力、財力密集的歌舞片屬於金元國（美國）擅長的類型，中國對歌舞片類型的嘗試「顯得幼稚可笑」：「正當花旗大腿五彩繽紛潮湧飛舞的當口，這種可憐的歌舞片以之公映是失策的，所以成為國片中，賣座最壞的一張了，而其票房價值沒有，意識又識不到，顯得沒精打彩，可憐得很。」²³ 這篇嚴厲的評論涉及三種層次的跨界，彼此互相影響：第一層是中國跨界拍攝美國擅長的歌舞類型；第二層是荷里活歌舞片跨界中國的接受史（中國觀眾看的是五彩大腿）；第三層是歌舞片《四美圖》屬於娛樂片，卻在生意眼與意識之間，也就是賞心悅目的軟性電影與左傾意識的硬性電影之間，進退失措的跨界焦慮。

與其批評中國歌舞片可憐可笑，我們可以提出建設性的問題：華語歌唱片與歌舞片如何將荷里活歌舞片樹立的全球標竿本土化，亦即米莉安·漢森（Miriam Hansen）提出的「全球白話」（global vernacular）？「軟性電影」論者黃嘉謨在1934年的文章〈掙扎中的中國歌舞：中國歌舞劇的前途〉裡，將上海對歌舞劇的需求追溯到霍士影片公司的有聲影片《霍士歌舞團1929》（*Fox Movietone Follies of 1929*，滬譯《羣芳大會》，1929）的公映。銀幕上的歌舞片與舞台上表演的歌舞團之間的跨媒介互動和互相拉抬是理解這篇文章的關鍵。作曲家黎錦暉領導明月歌舞團（周璇13歲加入），魏紫波領導跑南洋、華南各碼頭的梅花歌舞團（龔秋霞14歲隨團流浪演出），訓練出來的歌舞人才迅速受電影界吸納。另一方面，荷里活歌舞片提升了中國觀眾的眼界，華納兄弟的《第四十二街》（*42nd Street*，滬譯《四十二號街》，1933）、《歌舞昇平》（*Gold Diggers of 1933*，1933）、《華清春暖》（*Footlight Parade*，1933）、《奇異酒店》（*Wonder Bar*，1934）、《花月爭輝》（*Dames*，1934），被黃嘉謨比喻為「給觀眾的眼睛喫的冰淇淋」。²⁴ 黃嘉謨強調軟性歌舞除了是商品，更需要有「健全的藝術表現的成份」。²⁵ 文章結論是中國需要的歌舞，不是「淺薄的模仿，以及藉酥胸大腿迎合低級趣味」的娛樂，而是「高尚的造型藝術」，目標是「創造一種東方色彩的現代歌舞劇。創作一種值得世人欣賞的現代東方歌曲。」²⁶

梅耐香1948年〈中國的歌舞片〉文章裡駁斥了中國沒有歌舞片的說法，舉出兩部藝華影業公司的出品：但杜宇導演，袁美雲、白虹主演的《人間仙子》（1934）；方沛霖導演，黃嘉謨編劇，周璇主演的《三星伴月》（1938），以及星光影業社出品，明星公司攝製，張石川編導，龔秋霞、胡蓉蓉、舒適主演，歌舞場面很少的《歌兒救母記》（1938），並將此時期稱為中國歌舞片的黃金時代。他列舉的歌舞導演包括但杜宇、胡心靈等，而歌舞明星則有王人美、龔秋霞、白虹、周

23. 〈可憐的大腿和歌唱：《四美圖》〉，《和平日報》，上海，1948年2月22日。

24. 黃嘉謨：〈掙扎中的中國歌舞：中國歌舞劇的前途〉，《良友》，上海，第99期，1934年12月1日，頁6。

25. 同上註。

26. 同上註，頁7。

璇、袁美雲、嚴月間、薛玲仙等。1941年12月8日太平洋戰爭爆發，其後中聯出品了由方沛霖編導、李麗華主演的《凌波仙子》（1943），「歌舞片再度抬頭，但數量上已比戰前少得多了」；華影出品了方沛霖導演、陶秦編劇、李麗華主演，跟日本東寶歌舞團合作的《萬紫千紅》（1943）。根據梅耐香的觀察，「勝利以後，歌舞片更少」：戰後第一部歌舞片是中央電影攝影場第二廠出品，方沛霖導演，歐陽飛鶯主演的《鶯飛人間》（1946）。梅耐香認為胡心靈為香港大中華導演的《四美圖》勝過《鶯飛人間》，但「本身成績卻也好不到那兒去。從這裏可以看出歌舞片人材的缺乏。」²⁷

回到〈可憐的大腿和歌唱：《四美圖》〉，文章裡「正當花旗大腿五彩繽紛湧飛舞的當口」，點出荷里活歌舞片在中國的吸引力在於科技（「五彩」）與身體（「大腿」）。檢視與《四美圖》同期在上海上映的四部荷里活歌舞片於《申報》刊登的廣告，可以發現它們皆以五彩大腿召喚觀眾：麗泰海華絲（Rita Hayworth，港譯烈打希和芙）、賴萊派克斯（Larry Parks，港譯拉利柏斯）主演的《仙女下凡》（*Down to Earth*, 1947）強調「五彩」與「千條玉腿」；《出水芙蓉》（*Bathing Beauty*, 1944）主角伊漱蕙蓮絲（Esther Williams，港譯愛絲德威廉絲）主演的《紅袖傾城》（*Fiesta*，港譯《芙蓉春色》，1947）強調「翡翠五彩」；《快活林》（*Happy Go Lucky*，港譯《玉笑珠香》，1943）強調「絢爛五彩」與「灌迷湯臀部走火！」；《春滿鳳城》（*The Time, the Place and the Girl*, 1946）強調「五彩」與「滿園春色關不住」。²⁸荷里活歌舞片被黃嘉謨視為給眼睛啣的冰淇淋，中國歌舞片同樣被論者認為缺乏靈魂：電影學者李道新指出1945至1949年間，大多數歌唱片（估計由於重歌輕舞，李道新並沒有區分歌唱片與歌舞片類型），「如《鶯飛人間》、《長相思》、《各有千秋》、《青青河邊草》、《莫負青春》、《歌女之歌》、《花外流鶯》、《柳浪聞鶯》、《再相逢》、《彩虹曲》等等……往往由於缺乏『靈魂』而備受指斥」。²⁹

比較之下，歌舞片《四美圖》除了是黑白片，更有意識地重靈魂輕身體。胡心靈不合時宜的導演處理，不符合當時觀眾對歌舞類型的期待和需求。除了前面提到的大腿和五彩，〈可憐的大腿和歌唱：《四美圖》〉一文批評《四美圖》「沒有喜劇的氣氛，沒有一張歌舞片應有的一個熱鬧故事，平平淡淡，再硬穿插一些歌舞進去」，指出觀眾期待歌舞片應該是熱鬧喜劇，《四美圖》在形式與美學上的缺陷在於故事和歌舞沒有融合一體（integrated）。回到歷史脈絡分析《四美圖》的失敗原因，這部多重跨界的電影被誤解似乎在所難免。除了以上討論的地理跨界（從上海南來香港）、國族類型跨界（華語歌舞片）、接受跨界（香港國語片在內地的接受、荷里活歌舞片在中國的接受）、定位跨界（娛樂與意識、軟性與硬性），接下來我會進一步分析《四美圖》如何透過靈肉辯證，再現藝術生活的跨界焦慮。

27. 梅耐香：〈中國的歌舞片〉，《影劇畫報》，上海，第4期，1948年7月1日，頁8。

28. 《申報》，上海，1948年2月8日。

29. 李道新：〈作為類型的中國早期歌唱片——以30-40年代周璇主演的影片為例兼與同期好萊塢歌舞片相比較〉，《當代電影》，北京，第6期，2000，頁85。



丁香（陳娟娟飾）看了同學芙蓉（胡蓉蓉飾）的表演後，晚上夢見芭蕾舞者翩翩起舞，導演以疊印方式表達，令音樂跨越夢與現實。

《四美圖》呈現的藝術生活是跨越疆界、變動不居的。女高中生丁香（陳娟娟飾）透過信件收到兩個信息：一個是同學芙蓉（胡蓉蓉客串）要開舞蹈表演會，另一個是表姊秋月（龔秋霞飾）將隨上海歌劇團到香港，公演一次作為出國臨別紀念，再去海外跑碼頭巡迴演出。一直夢想登上舞台的丁香，當天晚上做了夢，芭蕾舞者以疊印方式翩翩起舞，音樂跨越夢與現實。接著，本港新聞報道「上海歌劇團今日到港」。上海歌劇團到港呼應戲外《四美圖》主創人員從上海到香港的軌跡，需要乘船經歷幾天海上生活。開頭透過信件、報紙、音樂跨越疆界，傳遞信息，建構想像的共同體。

丁香天真地認為藝術家的生活是真善美的生活，不識現實的藝術圈子裡的藝術家過著走江湖跑碼頭的生活。她與歌劇團員沙麗（張帆飾）、表姊秋月的對話中，充滿夢想與現實、變動（跑碼頭）與安逸（讀書）、真善美／真才實學與假／空頭之間的辯證。秋月對丁香說：「在十年前，我何嘗不是跟妳今天一樣的想法，不過，這是一個美麗的梦想，現在我的夢已經醒了。出風頭不是我們的目的，談藝術還不是時候。」《四美圖》公映前十年，上海進入孤島時期不久，當時秋月就像此時的丁香，認為藝術家的生活是真善美的生活；十年後，秋月的夢醒時分，也是龔秋霞、胡心靈離開上海到香港尋找出路的夢醒時分。南來影人視香港為亂世桃源，但香港並非安樂土。

作為戰後香港第一部歌舞片，《四美圖》中歌舞的烏托邦想像與可能性，總被現實刺破。之前提到丁香對藝術生活天真不切實際的想像，迎來沙麗對時代現實的譏諷批評：「現在是賣假不賣真的時刻，空頭藝術家倒還可以騙騙人呢。」潘少安（呂玉堃飾）隨歌劇團從上海到香港，要求葉玲（陳琦飾）陪他到美國，葉玲無心排練大合唱，只想唱 solo（獨唱），最後離開歌劇團。丁香試唱入團，一次表演主唱陳歌辛詞曲的〈幸福的船〉，一鳴驚人，一舉成名。



歌劇團邊騎腳踏車郊遊，邊全體合唱〈郊遊曲〉，悠遊自在。



潘少安（呂玉堃飾，左圖左）開車前來，囂張炫富，團員們高唱〈臭蟲歌〉譏諷。

歌劇團團員邊騎腳踏車，邊全體合唱〈郊遊曲〉，去郊外舉行慶功宴。導演魯怡（洪波飾）感嘆：「以地方環境來說，這兒的確算得上是一塊亂世桃源。」旁人馬上提醒，香港作為亂世桃源恐怕現在已不是安樂土，近來臭蟲、耗子一天一天地多了。大臭蟲指的是荒唐浪子、花花公子潘少安，他開車來了，團員隨即停止唱歌。值得注意的是，潘少安開汽車的炫富態度與速度，跟團員騎腳踏車的悠遊自在大相逕庭，電影並置兩種跨界移動的情致與速度。沙麗與團員採取幽默方式反抗潘少安，唱陳歌辛作曲的〈臭蟲歌〉，並將潘車的輪胎刺破。

代表金錢、肉慾、流動性的潘少安是《四美圖》的反派，站在靈魂與藝術的對立面。他甩了葉玲，轉而追求丁香，同樣承諾帶她到荷里活去。電影處理丁香在藝術道路上如何面對談戀愛誘惑的方式值得玩味：丁香收到情書的同時，歌劇團收到恐嚇信，限三天內交款美金一萬元，否則請吃炸彈。透過情書與恐嚇信的並置，強調男女交際對藝術家的危險。秋月勸戒丁香，丁香回嘴：「我連這點行動的自由都沒有了嗎？」

丁香的行動自由與能動性突顯了她身為一個面對誘惑的青年藝術家，必須做出正確的道德抉擇。她從學生身份跨界藝術家，隨著演出成功高朋滿座，加上潘少安追求，丁香無心排練，重蹈葉玲覆轍，相信了不切實際的荷里活幻夢。她把跟表姊秋月的合照撕成兩半，派人送來一封告別信就離開表姊私奔了。丁香失蹤，秋月的獨唱節目提前。秋月上台表演胡心靈作詞、陳歌辛作曲的插曲〈我在呼喚你〉，同一時間沙麗到火車站、輪船碼頭去找丁香。秋月唱道：「當我試錦衣，當我嘗美味；／你浩嘆了一聲就與我分離，／你說我不再屬於你。」當她唱「你浩嘆了一聲」時，她徐步向銀幕左方走去；唱到「分離」兩字時，特技攝影讓秋月的靈魂出竅，靈魂走向銀幕右方，肉體留在原地，體現靈肉分離。唱「你說我不再屬於你」時，靈魂離開畫面右方，鏡頭切到秋月半身。



秋月（龔秋霞飾）表演〈我在呼喚你〉時，唱到「分離」兩字時，特技攝影營造她靈魂出竅的效果。



當秋月唱到「但求你在一起」時，靈魂再次出現，走下一個斜台，唱到「我們再也不分離」時，靈肉合一。

「啊……我賺得了一切，却失去了你；／只剩下一個沒有靈魂的軀體，／終日裡茫茫迷迷。／啊……你在哪裡呀，／你可聽見我在呼喚你？／我在呼喚你！」藝術家以「你」稱呼靈魂，自我靈魂拷問，賺得了金錢虛名，卻失去了靈魂。「現在我願意把一切捨棄，連那名和利；／但求你在一起，我們再也不分離。」秋月身處銀幕左方，當她唱到「但求你在一起」時，靈魂再次出現，走下一個斜台，唱到「我們再也不分離」時，靈肉合一。胡心靈化繁為簡，透過特技攝影的靈肉分離，突顯電影主題。

原來情書與恐嚇信都來自潘少安，潘少安投彈在花籃，秋月謝幕時不幸被炸受傷。潘隨即被捕，原來他從上海逃到香港，看似闊少爺，其實是冒牌貨。潘被捕時說道：「不出毛病，假的都是真的；出了毛病，真的都是假的。」呼應電影真假辯證的主題。

丁香見到停演啟事，又得知罪魁禍首是潘少安，在海濱萌生短見，為沙麗所救。爆炸引起秋月健忘症，完全喪失記憶，需要心理治療。丁香回來了，背景音樂響起〈我在呼喚你〉的旋律，但秋月不認識她了。劇團主任老夏（平原飾）捲款潛逃離開香港，旅館趕歌劇團出來，秋月需要醫藥費，歌劇團需要賣座的女主角才准復演。丁香願意為劇團再演出一次，請以前同學業餘舞蹈家芙蓉小姐客串金雞舞。

如雷掌聲中，秋月上台再次獨唱〈我在呼喚你〉，這次靈肉不分離。葉玲坐在觀眾席，聽到「啊……你在哪裡呀」，起身離席，回歸劇團，秋月的歌聲讓四姊妹在銀幕上「再也不分離」。上海歌劇團復演，以戲中戲的方式呼應《四美圖》作為胡心靈攜手影壇四姊妹東山再起之作。全片結束在四部合唱〈黎明頌〉主題歌，秋月、沙麗、葉玲、丁香攜手合唱「黑夜已盡，黎明到臨」，符合勝利後的氣氛，可

以理解為胡心靈透過〈黎明頌〉表達自己並非附逆影人。《四美圖》片尾的強制光明，無法壓抑隱晦但瀰漫全片的跨界焦慮，南來影人從戰時到勝利、穿梭滬港兩地影壇的跨界焦慮。胡心靈透過妻子龔秋霞兩次表演全片最關鍵插曲〈我在呼喚你〉時靈肉分離與靈肉合一的辯證，回應了戰後對他戰時出賣靈魂導演《春江遺恨》的指控。勝利初期《東方日報》一篇文章諷刺他「信是信基督教，做是做出賣靈魂的事」，將《春江遺恨》稱為「毒素片」，呼籲讀者在輿論上「不應放鬆這文化之奸。」³⁰分析《四美圖》的失敗原因與跨界焦慮，我們能發現勝利後三年，不僅輿論沒有給跨界導演胡心靈一條生路，他自己也從未放鬆。他虔誠基督徒與嚴肅藝術家的身份，使得他自編自導的戰後香港第一部歌舞片，殷切呼喚自己與觀眾的靈魂。



30. 才：〈東洋通「胡心靈」〉，《東方日報》，上海，1945年9月7日。

從太平戲院文物看 1940 至 1950 年代
製作及發行的一鱗半爪：
以《孤兒救祖》為例

陳
彩
玉

陳彩玉，香港電影資料館一級助理館長（節目）。



《孤兒救祖》(1949) 由香港合和影業公司出品、製作及發行。

製作及發行是每部電影必經的生產過程。相關資料涉及電影公司的機密和內部運作，素來難以在坊間搜集。過往研究上世紀電影製作及發行亦只能從二手資料入手，例如參考報章、雜誌等報道或非傳統一手史料如口述歷史訪問。2006年，香港電影資料館有幸獲得太平戲院第三代院主源碧福女士捐贈多達3,600件與香港早期電影及戲院相關的歷史資料，其中大部分可追溯至四十年代或之前，內容涵蓋電影製作和發行模式的一手紀錄，為研究香港早期電影提供重要的線索。¹

文物經初步整理後，我們發現1949年首映的《孤兒救祖》是太平戲院參與製作及投資的電影。有關這部影片的文物多達140份，性質多樣，除劇照和本事外，還有合約、票房紀錄、書信及各種文件。雖然原片已經佚失，猶幸文件內容涵蓋資金、班底籌組，以至股權分配、發行、上映詳情等，不單可填補香港早期電影製作及發行史的空白，更佐證四、五十年代香港和海外電影市場互動的文化和經濟版圖，是珍貴難遇的研究材料。

下文將按製作到上映的時間順序介紹重點文物，試圖梳理《孤》片在（一）籌劃製作、（二）本地上映以及（三）海外發行的脈絡，冀為後續研究提供一點線索。

1. 相關文物在1981年太平戲院結業後、入藏香港電影資料館及其他機構之前，一直由源碧福女士私人保管珍藏。有關太平戲院文物的精選介紹和相關研究，可參考容世誠主編：《戲園·紅船·影畫：源氏珍藏「太平戲院文物」研究》，香港：康樂及文化事務署，2015。

籌劃製作

《孤兒救祖》是太平戲院投資的電影之一，由香港合和影業公司製作及發行。由於成本往往和盈利掛鉤，成本控制是製作中重要的一環。據 1946 年 5 月 13 日《工商晚報》報道，當時一般製片商估計，攝製一部新片，至少要六萬港元。²《孤》片的「進支表」（收支報告）中列出總製作費為 52,455 元，可能屬於中型以上的製作。乍看吳回一人已從五萬開支中佔了三萬元，事實上吳回是製作開支的代理人，三萬元應為「包拍」的總費用，當中包括片場租金、拷貝沖印費、片酬、劇本費等等，這些將於後文再作交代。

資料館一共搜集了五張《孤》片拷貝及六張電影預告的電檢咭（film censorship card），除提供影片資料外，也讓我們一窺四十年代電影檢查制度的標準。電檢咭顯示拷貝菲林呎數為 9,500 呎，分作十本菲林，以每秒 24 格、每分鐘 90 呎菲林推算，當時上映的版本片長約 106 分鐘。預告片菲林則長 300 呎，約為三分鐘。每個拷貝及預告均附有電檢咭，咭上註有編號，按《孤》片電檢咭上的號碼推算，拷貝及預告各印製了六個，惟拷貝的第三號電檢咭佚失。從《孤》片的電檢咭可見，當時電檢制度跟現今相近，所有上映的影片，不論長片或預告，皆須一併送檢。

TAI PING THEATRE HONG KONG	
29th October, 1949.	
<u>Particulars of Receipt.</u>	
To	Capitals paid up.....\$ 8,000.00
	Wages as capital..... 4,000.00
	Loan..... 12,000.00
	First Run..... 18,619.25
	2nd and subsequent run..... 835.94
	Singapore..... 6,000.00
	Canton..... 3,000.00
	Total \$ 52,455.19
Balance	5,599.99
©Beryl Yuen. All Rights Reserved.	
<u>Particulars of Payment.</u>	
By	Wu Hu \$ 30,000.00
	Repayment plus interest 13,440.00
	Advertising fees..... 2,348.15
	Posters and Printing matters.... 535.15
	Censor fees..... 126.00
	Commission paid to Singapore Agents 300.00
	Miscellaneous Expenses..... 21.90
	Stills..... 84.00
	Balance 5,599.99
	\$ 52,455.19.
In the above, it clearly shows that the investment of \$1,000.00 gets back \$466.66, i.e. suffering a deficit of \$513.34	

《孤兒救祖》的「進支表」，顯示收支報告。

2nd card.

THE UNITED FILM CO. HONG KONG.
司公業影和合港香

BOARD OF FILM CENSORS

Name of Film KOO YEE KAU CHO (孤兒救祖)

Name of Censor..... Date Censored.....

Number of Reels: 10. Length of Reels: 9500 ft.

I certify that the film mentioned above has been censored and passed for public exhibition without change/subject to the changes set out below and overleaf.

©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

Remarks: Signature: Helen Yip Censor Date: 10th June 1949

4th card.

THE UNITED FILM CO. HONG KONG.
司公業影和合港香

BOARD OF FILM CENSORS

Name of Film KOO YEE KAU CHO (孤兒救祖)

Name of Censor..... Date Censored.....

Number of Reels: 1. Length of Reels: 300ft.

I certify that the film mentioned above has been censored and passed for public exhibition without change/subject to the changes set out below and overleaf.

©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

Remarks: Signature: Helen Yip Censor Date: 10th June 1949

《孤兒救祖》的拷貝（上）及預告（下）電檢咭

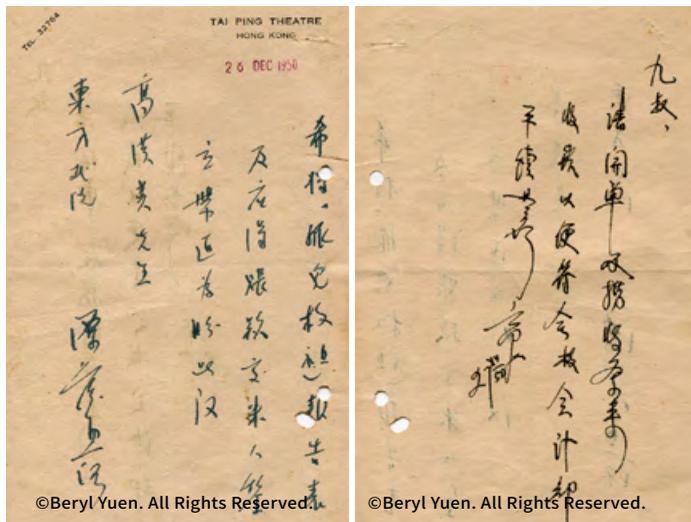
2. 〈拍電影成本六倍於戰前〉，《工商晚報》，1946 年 5 月 13 日。

太平戲院院主源詹勳（左三）、《孤兒救祖》監製源堯勳（右二）等人合照。



©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

1950年12月26日太平戲院致東方戲院催還「《孤兒救祖》賬表」的書信，由源詹勳署名發出。



©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

《孤》片首映於1949年6月16日（星期四），而《孤》片的劇本費單據則標示為1949年4月9日（星期六）。假設完成劇本未幾即發出劇本費，可推算劇本完成後，由籌劃製作到上映大概相距兩個月。工作流程迅速，相信是有賴幕前幕後團隊的合作。

儘管原片佚失，特刊載有幕後人員以及參演者等名單，亦有故事簡介，是不可多得的資料。擔任監製的是源堯勳，他是太平戲院第二代院主源詹勳之弟，監製的電影有《孤》片、《勇特務大戰神秘黨》和《勇特務智破女間諜》（皆與楊香聯合監製，1966）三部。源詹勳雖不在製作團隊之列，但在影片分帳和支出文件上皆見其署名，例子包括1950年12月26日太平戲院致東方戲院催還「《孤兒救祖》賬表」書信。太平戲院兼辦電影投資、製作以及放映業務，以其多年來向發行商租片放映的實務經驗，顯然對《孤》片的製作和發行工作，特別是成本控制和上映地區檔期安排方面，有著豐富的經驗。

《孤》片的導演吳回原名吳耀民，廣東新會人，出身於廣東電影學院、廣東戲劇研究所附設的戲劇學校話劇系。1939年，26歲的吳回來港後，加入了大觀聲片



《孤兒救祖》的導演吳回



©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

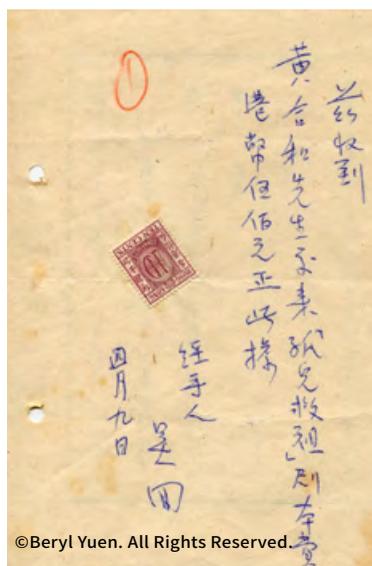
黃合和既是《孤兒救祖》的製片，也在片中擔任老爺江耀宗一角。
(左：黃合和；右：羽佳)

有限公司當演員；翌年開始當導演，首部作品是《今宵重見月團圓》(1941)³。香港淪陷後，吳回與妻女逃難至廣州灣(今稱湛江)，後與黃曼梨等演員合組劇團，再流徙至越南、新加坡、馬來亞等地。吳回這段先在大觀工作、後在南洋以演話劇為生的經歷，為他積累業界的人脈，拓闊對電影藝術和商業的視野。1949年，可說是他電影工作的多產之年，該年有七齣由其執導的電影上映，多為愛情或倫理片，除了《孤》(6月16日首映)片外，同年還有《雙喜臨門》(2月7日)、《鳳入龍樓》(3月16日)、《夢斷殘宵》(6月23日)、《痴心女子負心郎》(8月14日)、《紫霞杯》(9月29日)、《夜破藏香洞》(即《可憐閨裏月》，10月25日)。這七部片的首映時間相近，照理製作時間相距不遠，這反映吳回於時間管理上的才能，更見其對電影製作之熟練和自信。

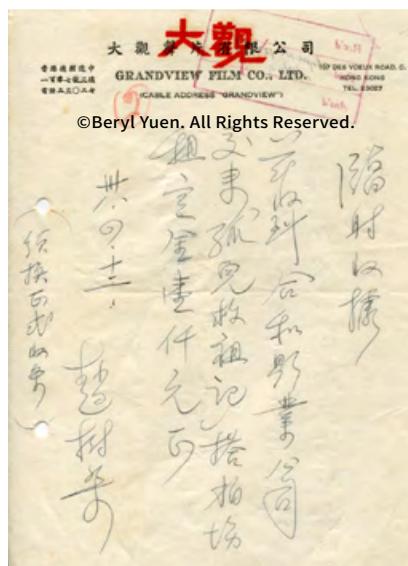
《孤》片的製片是黃合和，出品及發行公司為香港合和影業公司，從名字的關聯性推測，此公司很可能由他創立。黃合和過往演出的電影不多，作品包括《冷面皇夫》(1940)、《天涯慈父》(1941)、《審死官》(1948)等，在《孤》片中他擔任老爺江耀宗一角。黃合和演話劇出身，是清末於香港成立的粵語話劇社琳琅幻境社的成員之一，同社還有著名粵劇演員陳非儂。⁴而從《孤》片的文物顯示，黃合和不但組織拍攝班底，更負責不少核心製作事務。當中一份文件記載：《孤》片首映前兩個月(1949年4月9日)，黃合和向導演吳回支付劇本費500元。數日後，合和影業公司分兩期向吳回支付攝製費共1,500元；直至5月2日，合和再給吳回7,000元，作「連工包料費一部分」之用。合和影業公司可能並無片場設施，故要租用大觀的片場拍攝：據1949年8月12日的文件顯示，大觀片場致合和討論發行

3. 該片簡介可參考郭靜寧編：《香港影片大全第一卷增訂本(1914-1941)》，香港：香港電影資料館，2020，頁184。

4. 陳華新：〈粵劇與辛亥革命〉，廣州市政協文史資料研究委員會、粵劇研究中心合編：《粵劇春秋》(廣州文史資料第42輯)，廣州：廣東人民出版社，1990，頁137。另外，暫未知琳琅幻境社確切的成立年份，從1915年10月11日《華字日報》報道「琳琅幻境七週登臺紀念」推算，若這年紀念登台七周年，即該社應早於1908年已成立。



吳回收到黃合和支付《孤兒救祖》劇本費的收據



趙樹榮向合和公司發出臨時收據，表示收取了搭拍場租金 1,000 元。

以及搭拍帳目細項，由此推斷，合和的規模相對小型，故須與其他公司開展物資和資源上的合作。由於有關合和的資料不詳，亦無其他電影發行的紀錄，該公司很可能是為了《孤》片的製作而開設的「一片公司」。

除了幕後人員，特刊亦說明《孤》片的故事大綱及主要演員飾演的角色。劇本描寫一個以「家」為中心的倫理故事：老翁江耀宗（黃合和飾）的兒子江揚聲（陸飛鴻飾）娶有兩位妻子：元配陳楚梅（黃曼梨飾）賢良淑德，對丈夫及兒子江品佳（羽佳飾）呵護備至；姨太太章愛華（容玉意飾）則生性淫蕩，與丈夫的堂弟江金保（馮應湘飾）有染之餘，更欲謀害親夫，侵吞家產，甚至嫁禍楚梅。⁵

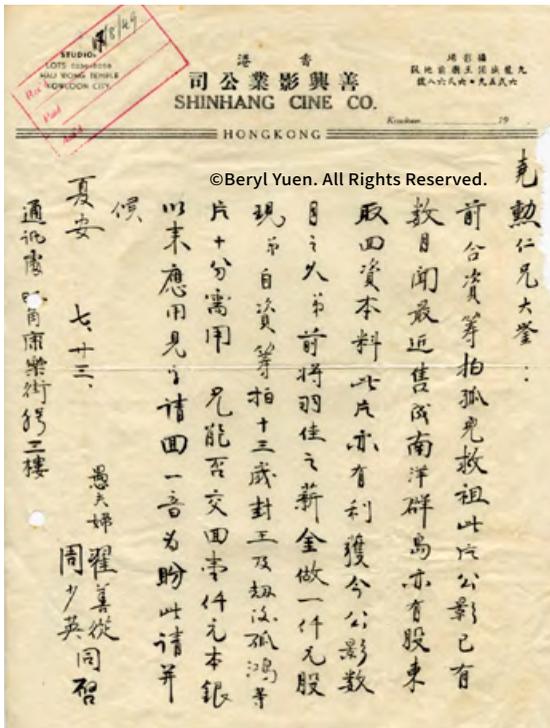
演員方面，扮演「孤兒」江品佳的是當時約十歲的童星羽佳。他於 1949 年主演了 11 部電影，多演精靈可愛的小男孩。當中在《三娘教子》同樣飾演黃曼梨的兒子；《哪咤梅山收七怪》（6 月 14 日上映，比《孤》片僅早兩日）中，更分飾忠奸兩角。在《孤》片中，從小受粵劇訓練的羽佳更被安排與資深演員陸飛鴻和黃楚山合演兩齣戲中戲《佳偶兵戎》和《胡不歸》，增添了電影的娛樂性。文物中有涉及這位童星的片酬收益，從 1949 年 7 月 23 日的信件可見，羽佳的父母翟善從和周少英致函源堯勳詢問有關片酬股份事宜，證明羽佳父母擔當著經理人角色，為兒子爭取較好的待遇。飾演江揚聲元配陳楚梅的黃曼梨，戲路縱橫，早年擅演賢妻良母，及後演惡家姑也是一絕。她參演的電影有數部以「孤兒」為題材，包括《孤兒救祖記》（1941）、《孤兒淚》（1949）等。當時已富有名氣的黃曼梨在《孤》片的片酬為 3,000 元。根據銀都機構前發行部經理謝柏強先生憶述，以 1940 年代的演員費來說，這無疑是一個天王級的價錢。至於為何黃曼梨的片酬會這樣高，可能與其參與的電影票房理想有關。

5. 有關《孤兒救祖》一片的基本資料和故事簡介，可參考傅慧儀編：《香港影片大全第二卷（1942-1949）》，香港：香港電影資料館，1998，頁 335。



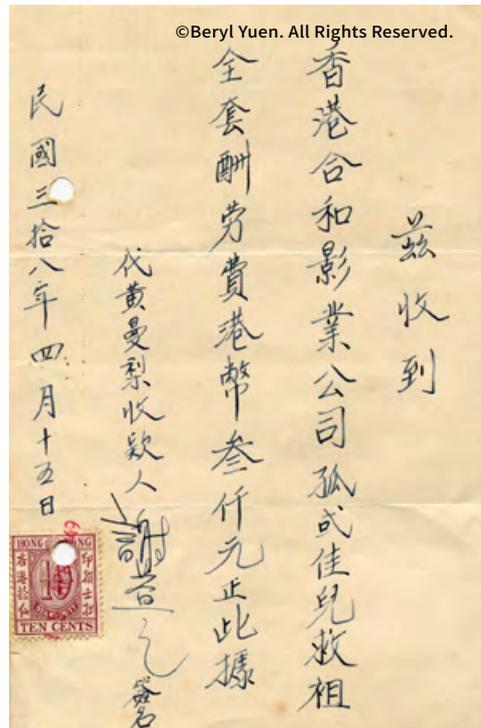
©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

《孤兒救祖》：當時約十歲的童星羽佳（左一）飾演「孤兒」江品佳；黃曼梨（左二）則飾演賢良淑德的母親。



©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

羽佳的父母翟善從和周少英致函源堯勳詢問有關片酬股份事宜



©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

黃曼梨演出《孤兒救祖》的片酬為3,000元，收據由黃曼梨丈夫謝益之簽收。

本片製作及發行的時代背景亦值得探究。四、五十年代之交，正值整體香港電影業的發展期。據香港電影資料館出版的《香港影片大全第二卷（1942-1949）》所載，當時電影產量在戰後幾年間大幅增長⁶；而據香港電影資料館截至2021年12月的研究數據統計，1946年香港電影總產量為11部，至1949年則躍升至184部！當中粵語片佔153部，國語片佔30部，廈語片有一部。可推想太平戲院在香港重光後復業，固然計劃在這個增長中的市場賺取利益。

值得注意的是，「孤兒」元素的題材在戰前已相當流行。早在二十年代，上海明星影片股份有限公司出品的《孤兒救祖記》（1923）帶動了上海的電影熱潮；後來香港大觀聲片公司、新月影片公司聯合出品了《孤兒行》（1938），由錢大叔（錢廣仁）導演。香港由1938至1961年，以「孤兒」為片名的影片，粗略計算至少有七部：包括前述的《孤兒行》、南洋影片公司改編1923年同名電影的《孤兒救祖記》（1941）、合和的《孤兒救祖》、友僑影業公司出品的《孤兒淚》（1949）、善興影片公司出品的《劫後孤兒》（1950）、天公影業公司出品的《孤兒行》（1955）和桃源電影企業公司出品的《孤兒救祖》（1961）。這些電影都以「孤兒」和「賢母」受「後母」或奸狡女性角色迫害的遭遇為劇情主幹，與當時整體社會風氣的關連值得日後深究。「孤兒」題材當然著重童星的演出，羽佳也參演其中兩部。總結以上種種，《孤》片的製作和演員班底經驗豐富，同時，情節和題材也是當時常見的，在商業角度上可謂一部保守穩勝之作。

本地上映

電影拍竣後，便是發行上映的環節。一切關於發行的行政、商業決策，例如上映地點的分佈、宣傳的安排，均會直接影響票房收入，因此，對投資方而言，電影發行相當重要。《孤》片文物記錄了電影投放廣告以及太平戲院與本地戲院的商務往來，從中可知此片的發行過程。

首映前的一周，是製作單位向報章遞交廣告資料的時間。根據館藏廣告單據收條和電版圖像資料顯示，當時刊登廣告的報章包括以時事報道為主的《華僑日報》、《華僑晚報》、《星島日報》、《新生晚報》、《成報》、《中英晚報》、《文匯報》和《工商晚報》；以及以娛樂新聞為主的《真欄日報》、《伶星日報》、《華星報》、《紅綠》報和《掃蕩》報，可見宣傳渠道頗多。

首映地點包括參與投資及製作的太平戲院，以及同樣位於港島的九如坊、國民戲院，還有九龍的東樂、好世界和光明影戲院。從各間首輪戲院收支平衡表可見總票房收入數字，還有當日天氣資料（因天氣的好壞是影響觀眾觀影意欲的因素之

6. 同上註，頁437-501。

BOX-OFFICE STATEMENT										No. 1473	
PRINCE'S THEATRE										Thursday.	
Kowloon, Hong Kong.										Date, 16th June, 1949.	
TIME	OPENING NUMBER	CLOSING NUMBER	TICKETS SOLD	ADM. PRICE	TOTAL AMOUNT	GOVERNMENT TAX		NETT TAKING		GROSS AMOUNT	PROGRAMME:
						RATE	AMOUNT	\$	C.		
12.30 p.m.											孤兒救祖 Distributed by United Film Co
S.S.	2086	-									
B.S.	8943	8948	6	1.20	7 20	20	1 20	6 00			
Half	1596	1598	3	70	2 10	10	30	1 80			
M.S.	7648	7708	61	1.00	61 00	20	12 20	48 80			
F.S.	1237	1318	82	50	41 00	10	8 20	32 80			
Gal.	6816	7007	192	60	115 20	10	19 20	96 00			
							41 10	185 40	226 50		
2.30 p.m.											Weather: hot 87 degree
S.S.	8344	8357	14	1.50	21 00	30	4 20	16 80			
B.S.	5584	5608	25	1.20	30 00	20	5 00	25 00			
Half	4411	4406	6	70	4 20	10	60	3 60			
M.S.	7838	7960	123	1.00	123 00	20	24 60	98 40			
F.S.	3185	3264	80	50	40 00	10	8 00	32 00			
Gal.	3276	3575	300	60	180 00	10	30 00	150 00			
							72 40	325 80	398 20		
7.45 p.m.											Weather: hot 87 degree
S.S.	1261	1322	62	1.50	93 00	30	18 60	74 40			
B.S.	6208	6447	240	1.20	288 00	20	48 00	240 00			
Half	4774	4824	51	70	35 70	10	5 10	30 60			
M.S.	1337	1595	259	1.00	259 00	20	51 80	207 20			
F.S.	1966	2045	80	50	40 00	10	8 00	32 00			
Gal.	1161	1463	303	60	181 80	10	30 30	151 50			
							161 80	735 70	897 50		
9.45 p.m.											Weather: hot 87 degree
S.S.	1678	1985	108	1.50	162 00	30	32 40	129 60			
B.S.	4645	4848	205	1.20	246 00	20	41 00	205 00			
Half	2004	2061	58	70	40 60	10	5 80	34 80			
M.S.	4509	4767	259	1.00	259 00	20	51 80	207 20			
F.S.	0512	0592	81	50	40 50	10	8 10	32 40			
Gal.	7383	7682	300	60	180 00	10	30 00	150 00			
			2898				169 10	759 00	928 10		
GRAND TOTAL							444.40	2005.90	2450.30		

Checked by:

PRINCE'S THEATRE
Manager.

1949年6月16日，東樂戲院首輪放映《孤兒救祖》的收支平衡表，載有當日天氣資料。

一)。從文末[附表]可見，上映首日的票房最高，隨後漸漸放緩，跟現在的放映情況很不同。當中有份投資的太平戲院佔的票房比率最多，當時電影每輪放映的日數大概只有四至五天，《孤》片的首輪映期也僅是四天便落畫。此外，單據亦載有「走片」費用。所謂「走片」，即以人力在兩間戲院之間運送菲林，因為兩間戲院共用一個拷貝，便可減省拷貝沖印成本。東樂位於旺角彌敦道與水渠道交界，與位於塘尾道的好世界位置相近，以現今路程來算，僅步行九分鐘即可到達，故東樂和好世界是「走片」的「拍檔」，開畫時間相距15分鐘。次輪上映或重映的戲院，除了灣仔的東方戲院，其他在當時來說較偏僻，有港島西灣河聖十字徑的長樂戲院、香港仔的香島戲院，以及位於離島的長洲戲院。

太平戲院
"孤兒救祖" 報章廣告

	15/6	16/6	17/6	18/6	19/6		
華僑日報	4"	5"	4"	3"	2"	18"	63.-
華僑晚報		1"	1"	1"	1"	4"	12.-
星島日報	3"	3"	3"	2"	2"	13"	39.-
新華晚報	3"	3"	3"	2"	2"	13"	39.-
工商晚報		1"		1"	1"	3"	6.-
成報	3"	3"	3"	2"	2"	13"	39.-
中環晚報		1"	1"	1"	1"	4"	8.-
冷星報		1"	1"	1"	1"	4"	8.-
華新報		1"	1"	1"	1"	4"	8.-
紅綠報		1"	1"	1"	1"	4"	8.-
文匯報		1"	1"	1"	1"	4"	12.-
掃蕩報		1"	1"	1"	1"	4"	8.-

J.S.C.
所有位
主位回 12

©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

《孤兒救祖》刊登廣告的報章列表

Oriental Theatre
DAILY REPORT

No.
Dec. 11. at 1950

FILM TITLE: 孤兒救祖 Weather:

Producer: No. of performance:

Time	Class	Beginning No.	Ending No.	Total	Price	Nett Total		Government Tax		Gross Total	
						\$	cts.	Rate	Total Tax	\$	cts.
1230	Legs Seats	895	/	/	/	/	/	/	/	/	/
	Dress Circle	20079	20110	32		32	-		640		3840
	Service-men										
	Back Stalls	58727	59012	286		17160			3860		20020
	Front Stalls	40988	41139	152		5320			760		6080
				Total	470	\$ 25680			\$ 4260		\$ 29940

©Beryl Yuen. All Rights Reserved.

Remarks:

Accountant: Manager: Managing Director:

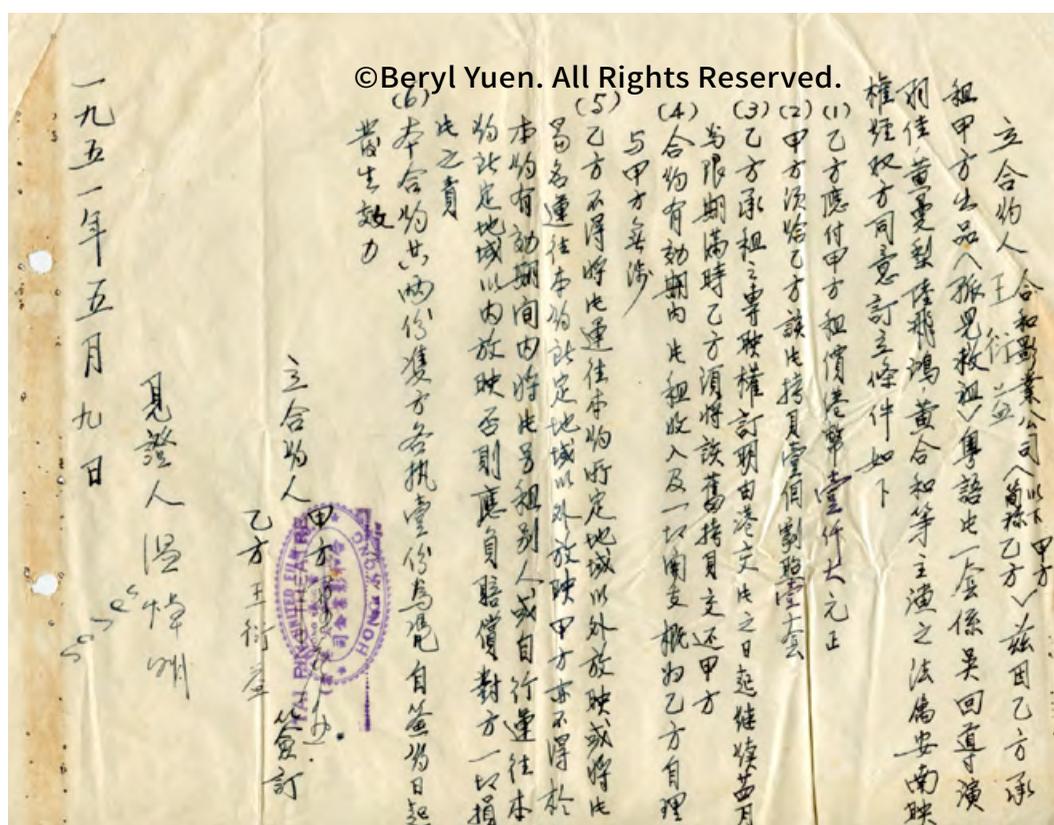
1950年12月11日，東方戲院次輪上映《孤兒救祖》的收支平衡表。

從現存紀錄可見，整個上映及分帳流程非常順暢。次輪放映一般會降低對戲院的收帳比例。以東方戲院為例，《孤》片的上映時間是1950年年底，離首映已過了一年多，電影公司相應調低分帳比率至百分之三十五，戲院可獲百分之六十五。上映流程方面，據文物記載，東方戲院於1950年12月11至12日作《孤》片重映，在放映前十天查收劇照和檢查證，放映前七天收到菲林九卷。放映後兩星期，源詹勳便催促東方戲院交還帳表；不足一個月，即翌年1月14日，發行的合和影業公司已獲得分帳，顯示整個上映及分帳流程暢順而快速。

海外發行

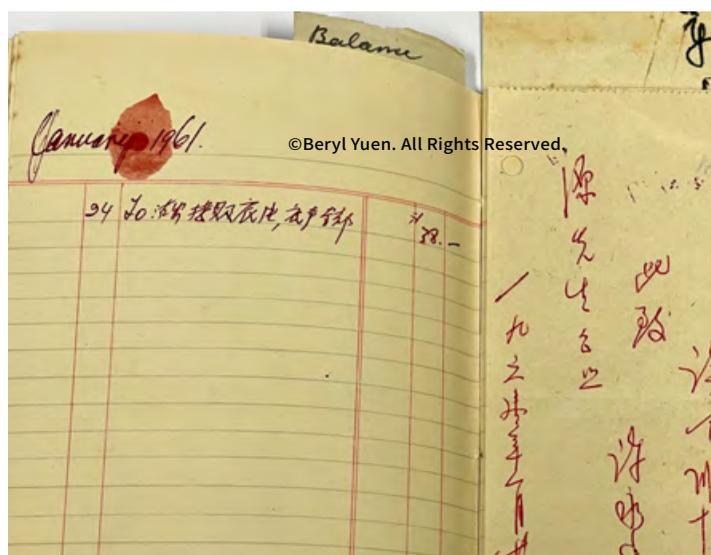
除了香港，《孤》片先後發行至海外多處地區。據多張合約文件顯示，該片首映後一星期（即6月23日）便簽約發行至澳門和石岐；翌日簽約發行至廣東、廣西；未幾，7月23日簽訂「四屬映權」的發行事宜。根據謝柏強先生所述，所謂「四屬」，即馬來亞（今馬來西亞）、印尼、泰國和越南。1951年5月9日則發行至法屬安南（越南）。海外發行由簽約到上映，歷時可達數月至半年，較安排本地發行更久。以澳門為例，11月12日，即簽約後約半年，澳門域多利大戲院的李寶林在畢打街五樓興記行收《孤》片的畫片（菲林）九卷、劇照兩套及預告片一套，引證了從簽約到戲院收取放映材料需要幾個月的時間，較遠的海外地區或需時更久。

值得深究的是，此片的故事在華人社會中常見，而影片發行的地區，都是當時有華人聚居的地方，因此潛在的觀眾群很可能就是海外聚居的華人。跟故鄉相關的物質或文化產物，例如香港電影，可以提供文化上的慰藉，滿足這些異鄉華人情感上的需求。以此片為例，香港電影發行到海外市場，說明海外華人經濟上能負擔電影娛樂的消費。總括而言，該幾張發行合約，除了引證香港早期四、五十年代電影的海外市場，也間接反映了海外華人社會的娛樂、文化和社會經濟面貌。惟現存於香港電影資料館的文物僅具發行方的資料，有關香港電影在海外市場的認受性、總體評價及影響，則有待搜集更多證據作更深入的探討。



1951年5月9日，合和影業公司訂立合同，將《孤兒救祖》發行至法屬安南。

1961年1月24日，《孤兒救祖》的拷貝及底聲片全部被變賣回收，共賣得38元。



菲林銷毀

香港電影資料館一直未能搜集到《孤》片，和當時電影公司銷毀菲林的習慣不無關係。菲林的保養講求溫度和濕度，要保存需要高昂的成本。對片商而言，菲林最大的價值並非電影的歷史或藝術意義，而是當中的內容能否賣座，有何商業價值。一般而言，電影上映數輪之後，有興趣的觀眾大致上已消費完畢，電影市場價值大幅下降，此時賣掉菲林不單能省卻儲存成本，還有利可圖，因為菲林底片的感光藥膜中含鹵化銀晶體，可提煉當中的銀來賣錢。雖然有部分片主因各種緣故，不惜工本甚至冒著生命危險都要把電影保存下來（例如：《勳業千秋》〔1941〕），但《孤》片畢竟是一部商業電影，片主衡量各種利益後，認為未必有保留的價值，故最終仍逃不出被變賣回收的命運。據文件所示，1961年1月24日，即首映後的11年，《孤》片的拷貝及底聲片全部共賣得38元，這項資料也顯示此部電影的商業壽命僅十餘年。

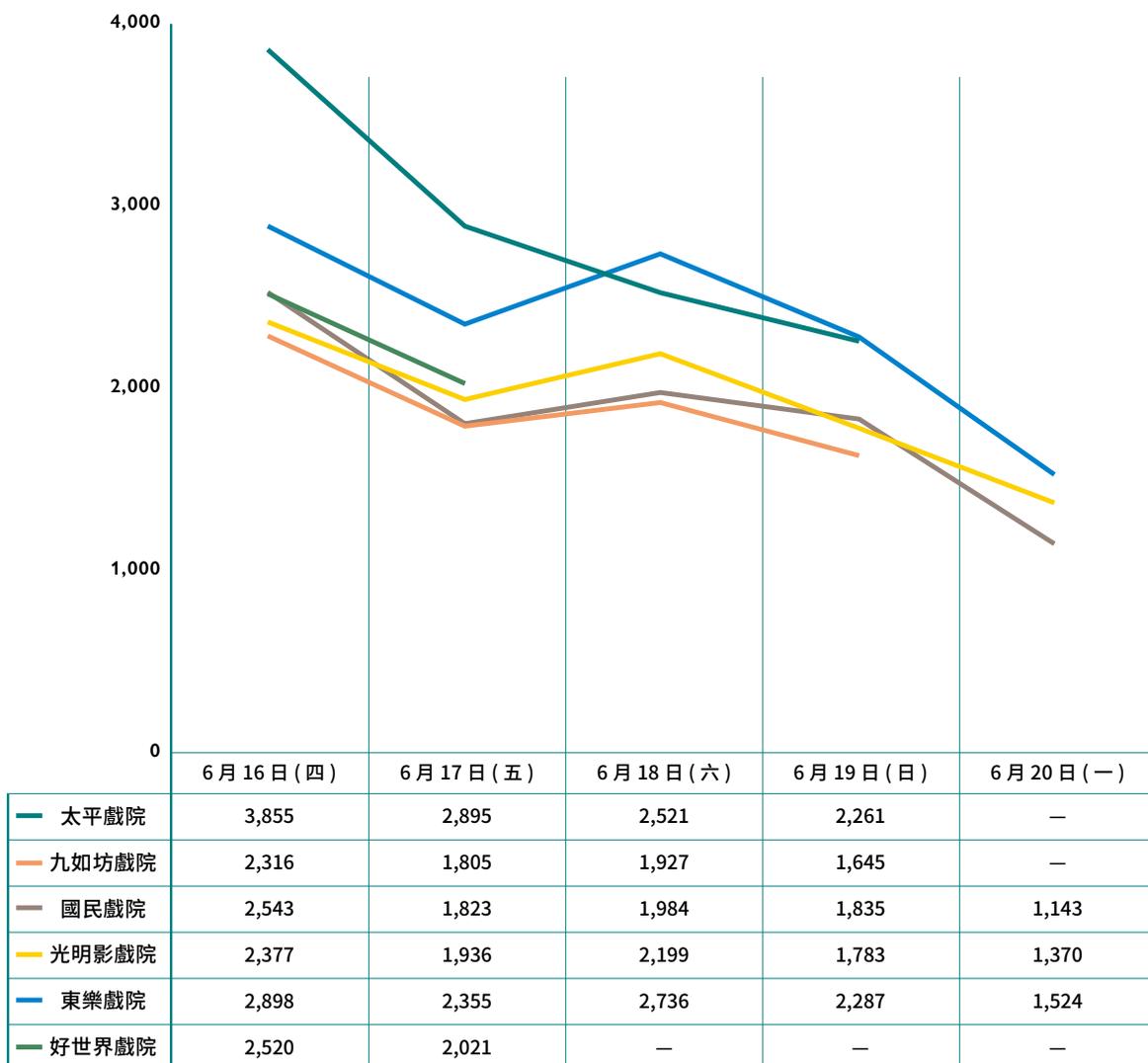
結論

《孤》片相關文物完整展示了一部四十年代的電影由製作、上映、發行到被銷毀的整個過程。這些資料不單反映個別電影製作及發行歷史，諸如電影的製作流程、集資和分帳情況、上映地點的商業考慮、海外發行的軌跡等，更側寫當時電影行業的生態：如父母作為童星經理人的情況，以及電影行業的商務禮儀。就太平戲院文物來說，《孤》片的相關文件引證了本來只是放映場所的太平戲院，進一步投資電影製作，從現今經濟學上，可稱為「縱向合併」的經營模式。

就整個香港電影史而言，《孤》片這批文物引發多個未解的問題。首先是劇本設計和社會背景的關係：電影是流行文化產物的一種，內容應與當時社經結構息息相關，「孤兒」和「惡毒後母」這種角色混搭雖然如今已不常見，但流行於二十至六十年代的電影，原因還待研究；更深一層的是，「後母」的形象（包括而不限於性格、外型和背景遭遇設定）在之後的電影隨時代有所改變，改變的細節，和主流社會對「家庭」的看法互相關聯。其次是影片上映的收入情況：《孤》片文件中列明各戲院的票房詳情、場次和當日天氣狀況，其中，票房的多寡，與場次早晚和天氣好壞的關係仍屬未知。其三是有關幕後投資者的研究方法事宜：雖然源堯勳是此片的監製，但由他簽名的文件為數不多，其兄源詹勳近乎主導《孤》片製作的事宜，很可能就是此片的真正幕後投資者。在版權概念仍未普及的四、五十年代的香港，幕後投資者是否普遍，仍有調查的空間。最後，香港電影資料館館藏文件有一份背面印著一個集體討論劇本的模版，《孤》片的創作也許是四十年代的「奮鬥房」模式也說不定，然而這是否當時普遍的創作模式，則須再加深究。筆者所知有限，惟冀以拙文拋磚引玉，激發更多深層的討論。

特別感謝太平戲院文物捐贈者源碧福女士，其慷慨捐贈補足了香港電影製作及發行史的空白。另外也特別鳴謝張文麗小姐協助翻查、整理及考證歷史資料，讓研究能在研討會內順利發表。

[附表] 以票房文件為據的《孤兒救祖》首輪戲票銷售收入走勢



鳴謝

政府檔案處歷史檔案館
邵氏影城香港有限公司
南華早報（有限公司）

香港大學圖書館
香港文化博物館
香港公共圖書館

紐約州檔案館
港僑影業公司

方創傑先生
王泉珠女士
史文鴻教授

沈鑒治先生

杜蘊思女士

李志卿先生

李怡先生
李培德教授
李道明教授
李錫生先生
吳月華博士
吳致寧先生
吳國坤博士
余少華教授

余慕雲先生

何思穎先生
阮紫瑩女士
金卓爾女士
邱淑婷博士
周荔嬈女士
容世誠教授
袁經楣女士
陳彥儒女士
陳彩玉女士
陳智廷博士
游靜博士

童月娟女士

黃家禧先生
黃淑嫻博士

黃愛玲女士

程美寶教授
喬奕思女士
傅葆石教授

傅慧儀女士
源碧福女士

雷競璇博士
葉月瑜教授

葉銳洪先生
趙傑鋒博士

蒲鋒先生

歐陽松月先生

歐慧嫻女士
蔡俊昇先生

黎民偉子女
黎沅慈女士

黎肖嫻博士
劉子心女士

劉輝教授

劉嶽先生

盧偉力博士
韓燕麗教授

鍾寶賢教授
藍天雲女士

關詠珊女士
羅卡先生

羅展鳳女士
羅徵強先生

蘇芷瑩女士
蘇濤博士

探索 1930 至 1940 年代 香港電影

上篇：時代與影史

出版 香港電影資料館

館長 曾煒樂

編者 郭靜寧、吳君玉

研究員 黃夏柏

執行編輯 張寶晶

中文編輯 吳咏儀

研究及編輯助理 鄭泳雄、施慧儀

設計 Be Woks ~

國際統一書號 978-962-8050-75-8

本書所載文章內容為個別作者的觀點，並不代表香港電影資料館的立場。

除部分版權持有者經多方嘗試後仍無法追尋，本書圖文均經授權刊載。
倘有合法申索，當會遵照現行慣例辦理。

©2022 香港電影資料館 非賣品

版權所有，未經許可不得翻印、節錄或以任何電子、機械工具影印、攝錄或轉載。

香港西灣河鯉景道 50 號

電話：(852) 2739 2139

傳真：(852) 2311 5229

電郵：hkfa@lcsd.gov.hk

網址：www.filmarchive.gov.hk



見本館網頁
「電子刊物」

探索 1930 至 1940 年代 香港電影

下篇：類型 · 地域 · 文化

