

電影南渡

南下影人與戰後香港電影
1946 ~~~~~ 1966

增訂版

**Drifting South,
ShangHai Émigré Filmmakers and
Postwar Hong Kong Cinema,
1946 - 1966**

蘇濤 著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目錄

- 001 序一
- 004 序二
- 007 導論

第一部分

傳承與分流

- 026 第一章
從戰後電影到左派電影：朱石麟與龍馬影片公司
- 050 第二章
觀望與游移：張善琨與遠東影業公司
- 072 第三章
文化冷戰與香港右派電影的文化想像：
以亞洲影業有限公司為中心

第二部分

作者策略與離散情結

- 098 第四章
左翼的演變與重生：程步高與戰後香港電影
- 115 第五章
「恐怖」的政治：《瓊樓恨》與馬徐維邦的香港電影生涯
- 138 第六章
在歷史的旋渦中前行：岳楓與戰後香港電影
- 162 第七章
傳統與現代的雙重變奏：易文與戰後香港電影

第三部分

明星、類型與片廠

- 188 第八章
丑角、小人物與「邊緣人」：韓非的銀幕形象與滬港之旅
- 209 第九章
歌舞女郎、性別政治與中產想像：葛蘭的銀幕 / 明星形象
- 231 第十章
玉女、孤女與跨地域的女性：尤敏在「電懣」
- 247 第十一章
現代性、片廠制與女明星：「電懣」女星的形象塑造與身份定位

附錄

- 264 重繪亞洲電影工業版圖：亞洲電影節與香港電影（1954—1964）
- 282 參考文獻
- 296 參考影片
- 300 繁體版後記

序一

中國電影南渡香港地區，起初只是作為上海電影製作的一個分支，是權宜之計，但發展下去竟然成為香港電影的一個重要組成部分。其後分裂成左、右兩個陣營，各自進化，以爭取市場、發揮影響力，而且與本土的粵語片競爭，這是自第二次世界大戰後到二十世紀六十年代香港電影史的重要轉變過程，影響到香港的政治、社會、文化層面。

對於「影人南下」這個現象的研究，過往好長一段時期，內地的影史學者大多採取宏觀史學方法、民族主義的視角，論述集中於進步影人來港後的活動成效：怎樣在香港建立中國電影基地，推動民族電影向海內外傳播；怎樣形成左派陣營，而和右派對峙競爭；怎樣啟示本地電影業改善電影生態環境，提高技藝水平。但由於對香港社會的認識不夠深入，史料和電影文本搜集存在困難，其論述不免有所偏頗。開放改革以後，情況逐漸有所改善。此時香港的研究者開始獲得資源，進行香港電影史資料的整理研究和出版。雙方的研究開始交流而互參互補，戰後香港電影發展史的書寫就在開放交流的情勢下豐富並優化起來。新一代的研究者嘗試在舊有的基礎上另闢新途。其中有引用西方史學理論於民族電影研究的；有採用微觀史學方法，着重發掘新史料和影片而加以細讀分析，就個別電影公司、影人和事件作專題論述的。蘇濤君在後一途徑積極實踐多年，曾把研究心得寫成《浮城北望：重繪戰後香港電影》(2014)一書。期間我們常有通信，又多次會面，就一些疑問交流討論，他對一些微末細節也不放過，具見態度之嚴謹。

二十世紀九十年代後香港電影史逐漸進入國際視野，加上近年海內外研究東西方冷戰的興趣重燃，戰後到六十年代香港電影的發展與它帶出的政治和文化意義成為新興的研究內容。蘇濤君再接再厲，把此一時期的香港電影放置在東西方冷戰的背景下加以論述，以客觀嚴謹的學術態度探研「南下影人」在政治經濟和社會環境的制約下各自的業績和作品表現的變化，陸續發表論文多篇，再經過增修整理，結集而成本書。接續上書的研究方式，本書在數據搜集上更加細緻，在引用前人的研究著作之外，更花了不少時間和精力搜索當時的原始數據以求實證，為此而在海峽兩岸及香港的圖書館及電影資料館訪尋，閱覽一手文獻和影片。其成績歷歷可見於本書章節中。比如對龍馬影片公司和遠東影業公司的研究，就深入到前所未有的領域，作出了不少補充和修正。難得的是不論左派、右派，他都同樣重視，同樣細加探討。

「南下影人」在改善香港的電影文化生態和提升製作水平方面發揮了推動作用。但另一方面，他們留在香港謀生發展要面對很多困難，要經歷多年的努力，才能逐漸適應，融入當地社會。這樣的轉變過程有着複雜的社會和個人心理因素，不能單純地用「左右轉」來標識。蘇濤君嘗試在這方面做出比較深入的解析。比如張善琨在戰後多番轉變：脫離「永華」「長城」自創「遠東」，卻為了影片能進入內地市場而「左傾」，之後又為迎合臺灣市場而「右轉」。朱石麟作為傳統知識分子也幾經掙扎和轉型，特別是協助費穆、吳性栽經營龍馬公司而至自創鳳凰公司的一段歷史過程，蘇濤君做出了詳細的論述。他的努力也顯見於對右派的亞洲影業有限公司的論述，對岳楓的「左右擺動」、程步高的「重生」、馬徐維邦的「沉淪」的研討。

而在本書最後的第三部分，蘇濤君嘗試引用西方對影星形象分析的理論，結合冷戰時期香港社會文化的特殊情況，把韓非、葛蘭、尤敏等影星放置到時代變遷的背景中，解讀其形象與身份的文化和政治意義，新穎又饒有興味。

「南下影人」對戰後香港電影的影響不單及於香港的國語片製作，也及於同期和以後的土生土長的粵語片。在這方面，本書未有涉及。由於

工程範圍廣大，關係錯綜複雜，與其泛泛而論，不如不論，這是可以理解的。今次的成績已相當可觀可喜，我期望內地、香港和海外的年輕學者今後繼續努力，實現更大步的跨越。滿心歡喜而為之序。

羅卡

2019年5月

序二

香港電影與內地藝術的關係，非一兩句話可以說清。張愛玲當年的作品在香港問世，其實是把上海經驗帶到這個特殊之地，時髦的鏡頭裡有海派的味道。不過，因為戰亂的原因，香港藝術含有諸多複雜的元素，除了西方文化的投影，還有左、右翼的博弈，以及面對冷戰的書寫。梳理其間的歷史，我們應當可以看到許多陌生新奇的舊影。

我個人的印象裡，中國的早期電影，帶有荷里活的某些感覺，現代性的快節奏與人性的曲線扭轉，匯入摩登的泡沫裡；奇光異彩的背後，無盡的空虛也隨之而至，似乎是新感覺派小說的一種，在摩登的轟鳴裡，精神的魔影跳入黑暗，一切遂歸入寂寞。當這種藝術在香港落腳的時候，就多了內地藝術所少見的東西；香港的特殊性，也帶來了藝術的特殊性。

友人蘇濤是電影研究的專家，對於香港藝術的變遷多有心得。他發現了無數的藝術奇景、資本世界裡的藝術選擇、對待生活的不同態度與策略，映現了歷史的苦楚。南下的藝術家有不同的背景，左派面孔與自由主義者的影子都在其間遊動，也不乏畸形的文人，在外部力量的擠壓下失去本我的原色，做了市場的犧牲品。但在困苦裡，我們依然能夠看到一些心存良知的文人，在其無數影片的瞬間，生活的難題與思想之光都得以記錄。

第二次世界大戰之後，香港一度是文化很活躍的地區，「南下文人」與「南下影人」給這裡帶來了許多活躍的思想。左右翼之間的對話以及傳統與現代的對接，也在這裡完成。我們不太好用一種尺度來評判那時候

的藝術，它們為我們認識藝術的發展提供了不同的範例。蘇濤對於這個「歷史夾縫中的離散群體」的資料爬梳十分深入，對許多個案的分析都引人深思。戰後的內地知識分子，一般都在涇渭分明的立場上表達自己的精神選擇，但香港的藝術家則在有限的空間裡拓展出繁複的審美意象。對於同一個作品，左派的看法與右派的看法竟然也有一致的地方。這個特別的現象告訴我們，在大歷史與小事件之間，有着不同類型人的命運的交叉點。時代造就人物，而人物也在改寫時代的路徑。

許多「南下影人」和電影公司，都走在艱難的摸索之途。龍馬影片公司、遠東影業公司、亞洲影業有限公司、長城影業公司等，都有一部難言之史。我看蘇濤的論述，被他筆下的人物命運所吸引。獨立製片公司的運作方式，電影人的漂泊心理與個體尊嚴，電影所呈現的舊道德與新女性、跨地域與跨意識形態等，都顯示出混亂裡的駁雜性。茅盾當年在香港進進出出，就發現了那裡獨特的文化表述空間。他在那裡寫下的《腐蝕》一面迎合大眾獵奇之心，一面不失知識人的責任感，成為一部獨特的小說。那些隱晦的表述方式，其實未嘗沒有敘述的政治。在緊張的二十世紀四十年代，藝術要逃離政治是很難的，許多人的選擇，都有着內在性的衝突。在介紹岳楓的電影作品時，蘇濤從其「五重身份與三次轉變」中，看到藝術與時代的對抗和妥協：

他既受到時代的召喚，又一度被時代所遺棄；他既承擔歷史所賦予的使命，又在歷史轉折關頭茫然失措，甚至迷失自我；他既被不同意識形態所操縱和利用，又主動選擇和利用不同意識形態，為自己創造更為有利的拍片環境……

藝術研究的使命之一，就是在不規則的現象界發現人性與社會的隱秘，打撈不可再現的審美靈光，使之定格在認知的影像裡。「南下影人」與戰後香港電影，構成了一道獨特的精神風景。我們讀它，彷彿也看到了時代的弔詭和藝術的弔詭。

許多香港導演與演員，在銀幕上留下了現代性的雜音。他們從多種線索裡編織着生活的怪影。蘇濤探討了易文對「魔都」內蘊的體悟、韓非「邊緣人」的表演以及葛蘭的性別政治，涉及電影的時代氛圍與個體命運

的關係，不禁讓人陷入對於現代性的難言的苦思裡。「作者策略與離散情結」「片廠、類型與明星」都有轉變時期的文化之影。這些飄散在精神天幕中的光影，在隱曲裡無意中印上了歷史的真實形態。

不論我們如何評價香港電影，至少那時候的作品留下了時代的深深痕跡。我常常感歎編導們對於資本主義的批判性所引發的精神思考，是超出藝術語境的，同時也給藝術家帶來探索的衝動。對於底層人、流浪漢與小人物的坎坷之旅的關注，對於現代女子的悲歡情感的表達，都突顯了創作者的人文情懷。研究電影史與研究文學史一樣，在審美的選擇裡，超常的跌宕才看出平常的本然。在不同的視圖裡，我們也看到了被遮蔽的舊歲影像。

過去我們看易代之際的藝術，文人的精神多在變異裡做着抵抗和漂流，牽動的是文化裡最為痛感的部分。當思想不能暢達表達、精神尚被困擾的時候，幽微之曲與模糊之喻便深化了語言表述的功能。規則消失的時候，便誕生了新的審美的可能，雖然那些嘗試未嘗沒有失敗的地方；由此也可以知道，象牙塔裡的文人要理解風雨裡的藝術，是要放棄以往的認知習慣的。

在消失的往事裡，倘能夠留下幾許感受，便意味着思想會活在記憶裡。學術乃記憶的修復，點點滴滴亦會匯成碰撞的光澤，它照着我們認知的暗區，也溫暖着傷於寒夜的人們。知道別人如何走路的時候，我們也便意識到了自己的未來在哪裡。瞭望別人其實也是反觀自己，我們經歷過的種種情緒，其實古人早就體味過其間的滋味了。

孫郁

2019年4月27日於大連

一、「南下影人」：歷史夾縫中的離散群體

從二十世紀四十年代中後期起，陸續有大批上海影人南下香港，匯聚了當時中國電影界頂尖人才，涵蓋了電影製片家、管理人員、編導、演員及各類技術人員等。^[1] 這批影人中既有成名於二十世紀三十年代的資深影人，也有資歷較淺、在赴港之後才有機會拍片的年輕影人；既有在上海影壇浸淫多年的電影從業者，也有文人、報人等其他領域的知識分子；既有受共產黨影響的左翼人士，也有與國民黨關係密切的文化人，還有大量無明顯政治傾向的中間派影人。

關於這批影人的命名，也存在着一些差異：英語世界的研究者多以

[1] 在製片家方面，較有代表性的有李祖永、吳性栽、袁仰安、朱旭華、張善琨、費彝民、韓雄飛、胡晉康、陸元亮、童月娟、張國興、嚴幼祥等；編導方面，較有代表性的人物包括：程步高、朱石麟、馬徐維邦、李萍倩、卜萬蒼、姚克、費穆、蔡楚生、章泯、岳楓、柯靈、張俊祥、王為一、屠光啟、孫晉三、陶秦、司馬文森、齊聞韶、唐煌、吳祖光、宋淇、易文、張愛玲、白沉、羅臻、沈寂、張徹、岑範、李翰祥、王天林、胡金銓等；演員方面，則有胡蝶、舒繡文、陳燕燕、龔秋霞、陳雲裳、白楊、周璇、白光、韋偉、周曼華、歐陽莎菲、孫景路、王丹鳳、李麗華，以及王元龍、高佔非、王引、劉瓊、顧而已、顧也魯、舒適、陶金、嚴俊、韓非、羅維、黃河、洪波、鮑方等；技術人員方面，有攝影師余省三、董克毅、何鹿影，佈景師萬古蟾、萬籟鳴、包天鳴，化裝師宋小江、方圓，剪輯師王朝曦，作曲家李厚襄、姚敏、王福齡，以及武術指導韓英傑等。

「離散影人」或「流亡影人」稱呼之^[2]；中國香港出版的各類電影史論著通常將這批影人稱為「南來影人」^[3]；而中國內地的電影研究界則一般稱之為「南下影人」^[4]。這些矛盾的稱謂，從一個側面突顯了「南下影人」在中國電影史上的尷尬地位：在以政治對立及地域區隔作為主線的華語電影史書寫中，他們難以覓得一席之地，其身份定位因此也成了一個棘手的問題。

這批影人的南遷，既是二十世紀上半葉上海—香港雙城此消彼長的電影交流史上至為精彩的一部分，又標誌着中國早期電影史上一次重要的轉折和分流，其意義不容小覷。他們的南下，不僅帶來了戰後香港電影工業恢復所急需的資金、技術和人才，更帶來了上海的電影觀念、製片模式和創作手法，並助力香港電影（尤其是國語片）在戰後崛起^[5]，進而使香港逐漸取代昔日中國電影業的中心——上海的位置，成為新的「東方荷里活」。在接下來的二十餘年間，這批「南下影人」的職業生涯與香港電影緊密聯繫在一起，他們參與和推動了戰後香港電影的發展和變革，直接塑造了二十世紀五六十年代香港電影的獨特面貌。

然而，這批影人的重要性及獨特性尚未得到電影研究界的充分重視，儘管相關的研究早在二十世紀七十年代末即已陸續展開，並取得了一定的成果，但既有的研究成果多為「南下影人」的口述歷史或創作個案

[2] 例如，可參見〔美〕傅葆石：《回眸「花街」：上海「流亡影人」與戰後香港電影》，黃銳傑譯，載《現代中文學刊》2011年第1期。

[3] 較有代表性的論著，可見《香港影人口述歷史叢書（1）：南來香港》，香港電影資料館，2000年；黃淑嫻：《香港影像書寫：作家、電影與改編》，香港公開大學出版社、香港大學出版社，2013年等。

[4] 對這批影人的不同稱謂，體現了研究者的不同立場或不同關切：「流亡」強調的是這批影人因無法在上海立足而被迫遷往香港；所謂「南來」，顯然是以香港為中心，表明這批影人是被香港所招徠；而「南下」則是以內地為中心，隱含着這批影人離開中心，並遠赴一個電影工業尚不發達的地區之意。在本書中，筆者統一以「南下影人」稱呼這批影人。

[5] 以蔡楚生、王為一為代表的「南下影人」對戰後香港粵語片的發展亦產生了深遠影響，但限於材料搜集等方面的問題，本書暫不討論這一議題，而是集中探討這批影人與戰後香港國語片的關係。

分析^[6]，而缺乏對這一創作群體的整體性分析和歷史性觀照。在既有研究的基礎上，本書試圖重返「歷史現場」，將「南下影人」的創作置於二十世紀四十年代中後期以來滬港電影交流的文化脈絡，以及中國電影傳承與分流的歷史框架中，進而深入討論滬港電影的內在關聯、「南下影人」共通的精神氣質與創作母題、「南下影人」對戰後香港電影的深遠影響，以及他們在二十世紀四十年代以來的中國電影史上的獨特地位等重要議題。

在早期中國電影史上，香港與上海同為中國電影業的重鎮，這兩座城市在電影方面的交流合作，堪稱中國早期電影史上的一條重要線索。^[7]早在二十世紀二十年代，滬港兩地的電影工業便初步形成。自三十年代起，兩地之間的電影交流日益密切。特別是隨着粵語有聲片《白金龍》（1933，邵醉翁、湯曉丹導演）在香港的賣座，上海的天一影片公司將製作中心南遷至香港，並成立了「天一」港廠（後更名為南洋影片公司）。香港這個以講粵語方言為主的市場之於中國電影的重要性日益突顯，而以天一影片公司為代表的上海製片公司，則試圖抓住有聲片出現的機會擴大自己的市場範圍。政治局勢的變化，尤其是戰爭的爆發，進一步推動和加速了滬港兩地在電影方面的交流。1937年，在日軍侵佔上海前後，又有一批上海影人南下香港，特別是歐陽予倩（1889—1962）、蔡楚生（1906—1968）、司徒慧敏（1910—1987）等左翼影人在港的創作活動，不僅深刻影響了香港電影的面貌，而且引出了滬港兩地在政治及電影文

[6] 例如，可參見《戰後國、粵片比較研究——朱石麟、秦劍等作品回顧》（香港：香港市政局，1983年），《香港電影的中國脈絡》（香港：香港市政局，1990年），《香港——上海：電影雙城》（香港：香港市政局，1994年），以及黃愛玲編：《詩人導演——費穆》（香港：香港電影評論學會，1998年），《香港影人口述歷史叢書（1）：南來香港》，《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年），左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》（臺北：臺灣電影資料館、臺灣行政機構「文化建設委員會」，2001年），黃愛玲編：《故園春夢——朱石麟的電影人生》（香港：香港電影資料館，2008年），李培德、黃愛玲編：《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009年），等等。

[7] 相關論述，可見周承人、李以莊：《早期香港電影史（1897—1945）》，上海：上海人民出版社，2009年，第119—180頁；另可參見黃愛玲編：《粵港電影因緣》，香港：香港電影資料館，2005年。

化上的巨大差異，進而突顯了香港在戰時中國電影版圖中「雙重邊緣化」的處境。^[8]

與此同時，還有大量影人留在「孤島」及淪陷時期的上海拍片。抗日戰爭結束後，在高漲的民族主義情緒和檢舉漢奸的聲浪中，那些曾為中國聯合製片廠股份公司（簡稱「中聯」）、中華電影聯合股份公司（簡稱「華影」）等日本人控制的製片機構拍片的上海影人，大多遭到「附逆」或與日本人「合作」的指控。^[9]儘管對「附逆影人」的指控和審判最終不了了之，但這批影人仍不免背負着沉重的道德負擔，職業生涯也遭受挫折，以至難以在戰後的上海影壇立足。滬港電影工業的此消彼長，為這批心灰意冷、備受打擊的上海影人提供了一個新的舞臺，令他們可以在香港這塊土地上延續自己的職業生涯。在日漸蓬勃發展的香港電影業的招攬下，這批影人紛紛選擇南下，他們亦構成了「南下影人」的主力。

二十世紀四十年代中後期，在與上海電影業的競爭中一向處於下風的香港影壇，終於迎來了與昔日中國電影業的霸主一較高下的機會。較之二戰後上海的混亂狀況（如物價飛漲、通貨膨脹等），戰後香港社會秩序的恢復迅速而平穩。^[10]香港良好的社會環境、完備的法律制度，以及穩定的匯率和自由的市場經濟，吸引了不少內地電影投資人的目光。二十世紀滬港電影交流史上第二次大規模的互動由此拉開序幕。自1946年起，大中華電影企業有限公司、永華影業公司（簡稱「永華」）、長城影

[8] 關於這一時期滬港兩地的電影交流，以及上海影人對於香港電影的影響，可參見〔美〕傅葆石：《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，劉輝譯，北京大學出版社，2008年，第119—142頁。

[9] 相關報道，可參見《法院出票傳詢附逆影人十四名 張善琨周璇張石川名列前茅》，載《羅賓漢》1946年11月3日，第1版；《高檢處二次偵訊附逆影人》，載《中華時報》1946年11月22日，第4版；《高院三傳附逆影人 陳燕燕李麗華上堂》，載《前線日報》1946年12月11日，第4版等。對此問題的研究，亦可參見秦翼：《戰後上海「附逆影人」的檢舉和清算》，載《當代電影》2016年第1期。

[10] 參見 Steve Tsang, *A Modern History of Hong Kong*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011, pp.133-179; John M. Carroll, *A Concise History of Hong Kong*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2007, especially Chapter 5 and Chapter 6.

業公司(簡稱「舊長城」)等製片機構先後在港成立,這些公司多沿襲上海的製片模式和創作風格,並以中國內地為主要票房市場,自然免不了羅致上海的電影人才,這直接促成了上海影人南下的熱潮。

以「南下影人」為創作骨幹的「永華」和「舊長城」,堪稱二十世紀四五十年代之交香港國語製片機構的代表。大手筆的資金投入和雄心勃勃的製片計劃、規模宏大的片廠和先進的設備,以及頂尖創作人才的加入,不僅助力「永華」強勢崛起,並且一舉改變了戰後香港影壇的格局。「永華」創立之初製作的《國魂》(1948,卜萬蒼導演)、《清宮秘史》(1948,朱石麟導演),頗能代表這家公司的製片策略:以巨額成本投拍史詩性巨片,佈景豪華、製作精良,重金起用上海的大明星擔綱主角,試圖佔領內地、香港及東南亞等地的華人電影市場,借歷史題材反思時事、曲折表達政治立場。相較之下,規模較小且資金有限的「舊長城」,似乎更深諳上海商業電影的精髓,拍出了《蕩婦心》(1949,岳楓導演)、《血染海棠紅》(1949,岳楓導演)等佳作,在娛樂觀眾之餘,流露出「南下影人」的社會關切和道德教化,其運作模式、創作手法及類型探索,均對香港國語片產生了廣泛深遠的影響。

正如杜贊奇(Prasenjit Duara, 1950—)所言,香港作為中國乃至亞洲與世界的「界面」(interface),帝國主義與民族主義交鋒的背景令其關於民族的和發展的理念遭遇資本主義的自由貿易原則,由此產生了一種混雜的新實踐。杜氏還斷言,香港處於資本主義的市場實驗,以及新型的政府干預、身份塑造與媒體文化的前沿。^[11]不同於「南下影人」熟悉的上海,戰後香港變動不居的政治氛圍和市場環境,一度令「南下影人」難以適應。香港二十世紀五十年代初,受到一系列政治、經濟因素的制約,電影業一度出現低迷的狀況,國語片遭受的衝擊尤為明顯。時至二十世紀五十年代前半期,戰後初期成立的幾家主要的製片公司(如「永華」「舊

[11] Prasenjit Duara, "Hong Kong as a Global Frontier: Interface of China, Asia and the World", in Priscilla Roberts and John M. Carroll eds., *Hong Kong in the Cold War*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016, p.190.

長城」等)大都陷入困頓或被迫改組，服務於這些公司的影人不得不改弦更張，紛紛投身於小型獨立公司(如龍馬影片公司、亞洲影業有限公司、新華影業公司等)，但仍在資源有限的情況下拍出不少佳作，如《誤假期》(1951，朱石麟、白沉聯合導演)、《長巷》(1956，卜萬蒼導演)等。

二十世紀五十年代中後期，在經歷了一次洗牌之後，以國際電影懋業有限公司(簡稱「電懋」、邵氏兄弟(香港)有限公司(簡稱「邵氏」)的成立為標誌，香港電影工業逐步邁向現代化、集約化、壟斷化的新時代。特別是與上海淵源頗深的「邵氏」，藉助其在東南亞的龐大發行網絡和雄厚的資本，實現了跨區/國的垂直整合，尤其是效仿荷里活，引入現代的資本主義管理模式，以流水線的方式拍片，大大提高了香港電影的製作水平。為了應對「邵氏」的競爭，「電懋」亦加大投資，增加產量，努力拓展市場。在這個由兩家片場巨頭所開創的國語片的「黃金時代」，作為彼時香港電影工業的中堅力量，「南下影人」對香港影壇的影響力到達頂點，他們活躍於臺前幕後，演繹了戰後香港電影史上異彩紛呈而又跌宕起伏的一幕。例如，「電懋」的都市喜劇片、愛情片、歌唱/歌舞片及家庭倫理劇，與孫晉三(1914—1962)、宋淇(1919—1996)、張愛玲(1920—1995)、岳楓(1909—1999)、唐煌(1916—1976)、易文(1920—1978)、王天林(1928—2010)的名字牢牢聯繫在一起，而「邵氏」的黃梅調電影和新派武俠片則成就了李翰祥(1926—1996)、張徹(1924—2002)、胡金銓(1932—1997)等在影壇的卓越地位。

在市場調整、文化轉型的背景下，「南下影人」的創作呈現出迥異的走向：有的影人(如朱石麟、李萍倩、岳楓等)能夠順應意識形態及市場的變化，並主動調整自己的創作，在職業生涯的晚年煥發創作活力；另一些影人(如馬徐維邦等)則沒有這麼幸運，他們固執地延續自己上海時期的創作思路，難以融入香港社會，以致被香港電影工業所邊緣化，在流離的痛苦中日漸沉淪，最終成為中國電影分流、轉型及滬港電影工業博弈的犧牲品。

直到二十世紀七十年代，這批「南下影人」對香港電影的影響式微。在他們職業生涯落下帷幕之際，香港社會及電影工業的狀況與他們抵港

時早已不可同日而語：經過戰後二十餘年的發展，香港成長為經濟高度發達的資本主義都會，在此背景下，各項社會改革不斷推進，本土化思潮日漸崛起；昔日的片廠巨頭難以跟上本土化轉型的步伐，獨立製片人制度再度興起；年輕一代觀眾的身份認同、價值觀念及觀影趣味也都發生了巨大的變化。至此，「南下影人」與戰後香港電影的故事才暫告一段落，但他們的遺產仍令新一代的創作者獲益良多。^[12]

二、離散情結、現代性與「文化民族主義」

「南下影人」大多經歷了二十世紀上半葉中國社會的劇變，戰爭的記憶猶在，而關於戰後中國前途的意識形態論辯又已展開。戰後初期赴港的上海影人，大都抱有「客居」的心態，亦即將香港當成臨時落腳之地，並期待終有一天可以返回上海。但隨着政治局勢的變化，他們之中的大多數人再也無法回到上海拍片。雖然身在香港，他們對自己的文化之根念念不忘，在銀幕上抒發着思鄉之情和流離之苦，無可避免地被「離散情結」(diasporic complex)所糾纏，不時會有身世飄零之歎，並流露出自憐而感傷的委屈心理。^[13]「流浪」及「尋親」的主題，幾可視作這一心理在銀幕上的委婉投射。^[14]

的確，「南下影人」不時以影片中的人物(尤其是女性)自喻，在表明心志的同時，對自我/現代中國的歷史做出反思和重述。在這方面，《花姑娘》(1951, 朱石麟導演)及《花街》(1950, 岳楓導演)頗具代表性：《花姑娘》以抗日戰爭為背景，塑造了一個正直而富有同情心的妓女，她

[12] 例如，張徹、胡金銓等「南下影人」的思想觀念、創作手法及類型探索，對許鞍華、嚴浩、徐克、程小東等導演產生了深刻影響。

[13] 參見焦雄屏：《歲月留影—中西電影論述》北京：商務印書館，2019年，第321頁。

[14] 這一點在右派影人的創作中表現得尤為明顯，例如《雪裡紅》(1956, 李翰祥導演)、《曼波女郎》(1957, 易文導演)、《流浪兒》(1958, 馬徐維邦導演)、《苦兒流浪記》(1960, 卜萬蒼導演)等。

雖然淪落風塵，卻不改堅貞的品性，並憑借過人的膽識和智慧與侵略者周旋，最終與之同歸於盡；後者則表現了一個普通中國家庭在戰亂和動盪中的際遇，主人公雖然是一名在淪陷區忍辱偷生的藝人，卻敢於在舞臺上控訴敵人的暴行。如果聯繫着朱石麟（1899—1967）、岳楓等創作者在上海淪陷時期的電影活動及其在戰後遭受的「附逆」指控，那麼我們便不難理解這兩部影片的言外之意。

對上海電影傳統的回望和再現，亦是「南下影人」離散情結的一種表現。身處中國東南一隅的香港，為了抒發如影隨形的離散情結，「南下影人」在銀幕上反覆搬演着那個令他們念茲在茲的上海。從二十世紀四十年代末到五十年代，在相當長的一段時間內，「南下影人」的創作都是以上海電影為模本的，其作品的主題、類型和風格，幾乎與上海電影如出一轍。例如，馬徐維邦（1901—1961）的名片《瓊樓恨》（1949）延續了導演上海時期的類型取向和視覺風格，不禁令人聯想到《夜半歌聲》（1937）等馬徐氏早年的創作。朱石麟執導的《誤佳期》《一板之隔》（1952）在很大程度上繼承了《馬路天使》（1937，袁牧之導演）、《十字街頭》（1937，沈西苓導演）等二十世紀三十年代上海進步電影的遺產，採用社會寫實的手法表現南下香港的小人物的求生之艱與辛酸悲苦。遠東影業公司出品的《第三代》（1950，朱石麟導演）、《雨夜歌聲》（1950，李英導演）等影片，亦流露出明顯的上海遺風：在這些影片中，作為敘事背景在香港被抽象為一個空洞的符號。正如有研究者所指出的那樣，在以「南下影人」為主體的國語片導演眼中，「香港幾乎是不存在的」^[15]。這些影片中無處不在的上海印記（流行歌曲、舞廳文化）則不無向上海電影傳統致敬的意味。直到二十世紀六十年代前後，「南下影人」的創作才開始關注他們廁身其間的這座城市，但他們對香港社會不可阻擋的現代化進程及價值觀念的變遷，多抱遲疑而矛盾的態度。

在懷戀上海及其深厚的電影傳統的同時，「南下影人」大多對香港表

[15] 張建德：《上海遺風——香港早期國語片》，收於《香港—上海：電影雙城》，香港：香港市政局，1994年，第11頁。

現出某種鄙視、抗拒和批判的態度。對他們而言，香港是一個缺乏自身獨特文化的都會，也是一個異化的場域^[16]，以至有研究者以「文化沙文主義」來指稱「南下影人」的這一傾向。^[17]以長城電影製片有限公司、鳳凰影業公司為首的左派製片公司出品的影片，自然少不了對香港的資本主義制度的批判。例如，在《南來雁》(1950，岳楓導演)、《血海仇》(1951，顧而已導演)等影片中，香港被塑造成一個充斥着剝削和壓迫的地方，而造成這一切的根源便是帝國主義與資本主義。於是，「回歸」一度成為二十世紀五十年代初期香港左派電影的重要母題——主人公不堪忍受統治者的剝削和壓迫，歷經磨難終返回解放了的內地。

值得玩味的是，以馬徐維邦、卜萬蒼(1903—1974)、唐煌、屠光啟(1914—1980)等為代表的香港右派影人，亦在《長巷》《半下流社會》(1957)、《滿庭芳》(1957)、《流浪兒》等作品中對香港的資本主義制度表現出抗拒和批判的姿態。正如有論者指出的那樣，香港右派影人普遍關注的焦點其實是「民族情緒、民族自尊，與對傳統的懷疑與再肯定，對香港社會、文化的疏外與不適應」^[18]。在這些影人看來，資本主義不僅侵蝕着傳統的倫理道德，而且催生了在香港社會大行其道的投機、拜金、勢利和物慾。要抵制這一切，不僅需要主人公高尚的道德情操和強大的精神力量，更要訴諸「傳統」。雖然「左」「右」兩派影人在意識形態上持對立的立場，但這批同出自上海影壇的創作者在宣揚民族主義和批判資本主義等問題上，卻有不謀而合之處——儘管二者的出發點和目的都不盡相同。

[16] 這種心態可以視作二十世紀三十年代中後期赴港的「南下影人」之「大中原心態」(the central plains syndrome)的某種延續，對此問題的分析，可參見〔美〕傅葆石：《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，劉輝譯，北京：北京大學出版社，2008年，第120—123頁。

[17] 羅維明：《雙城舊影》，收於《香港—上海：電影雙城》，香港：香港市政局，1994年，第35頁。

[18] 羅卡：《傳統陰影下的左右分家—對「永華」、「亞洲」的一些觀察及其他》，收於《香港電影的中國脈絡》，香港：香港市政局，1994年，第14頁。

二十世紀五六十年代，香港社會的發展、轉型，特別是現代化進程的加快，成為「南下影人」在創作上無法迴避的重要議題。受制於戰後國際局勢的影響和獨特的身份，香港呈現出不同於「摩登上海」的「另類現代性」：一方面，受到西方（尤其是美國）文化的影響，年輕一代逐漸認同西化的價值觀念，追求物質享受，強調個體自由與自我價值的實現；另一方面，民族主義情緒和對資本主義的拒斥，又令香港在傳統與現代之間徘徊，在肯定現代社會的發展模式與價值觀念的同時，又不輕易否定傳統倫理道德在維繫現代社會運轉方面的積極作用。簡言之，香港的現代性是一種溫和的、經過過濾的現代性。

為了緩解民主、自由等西方資本主義價值觀念及生活方式在全球範圍內推廣所引發的焦慮，戰後香港的「南下影人」常常在創作中採取「文化民族主義」的策略。他們重返中國悠久的歷史及文化傳統，調用具有鮮明民族特色的文化元素和象徵符號，表現傳統的倫理道德和價值觀念。對於朱石麟、卜萬蒼、岳楓等經歷過二十世紀三十年代「電影文化運動」洗禮的影人而言，民族主義始終是其創作中的一個重要面向，而對電影藝術形式的民族化探索，亦構成了其創作的一大特色。即便是服務於「電懋」——一家以表現現代性及新興中產階級價值觀念著稱的公司，岳楓、卜萬蒼等創作者仍對傳統倫理道德念念不忘，在《雨過天青》（1959，岳楓導演）、《喜相逢》（1960，卜萬蒼導演）、《同床異夢》（1960，卜萬蒼導演）等影片中，他們重申家庭之於維繫社會的重要性，並以不無道德說教的口吻強調長幼尊卑的倫理秩序，以及克己、節儉、謙恭等觀念，足以構成香港電影現代性發展進程中的一個有趣變奏。

「電懋」的競爭對手——「邵氏」，亦為「南下影人」表現其「文化民族主義」提供了一個極佳的平臺，在這家公司掀起的古裝片（尤其是黃梅調影片及新派武俠片）熱潮中，岳楓、李翰祥、張徹等創作者建構了一個古典的、純粹的中國，通過輝煌的視覺風格和美輪美奐的影像，在抽空真實的歷史之餘，着力表現主人公的仁義孝悌、忠貞節烈等品格。有研究者指出，「邵氏」的黃梅調影片暗中應和了美國的冷戰策略，更與臺灣當局的宣傳政策不謀而合，因此能被在冷戰中標榜「中立」的港英當局

所接受。^[19]要深入探究這一文化現象，有必要將「南下影人」的創作置於香港文化冷戰的背景中。

三、文化冷戰與「南下影人」的分化

二十世紀四十年代中後期至九十年代初期，以美國和蘇聯為首的資本主義、社會主義陣營之間的冷戰，堪稱二十世紀全球歷史上一個重要事件。在史學界，關於冷戰與文化之間的複雜關聯，已經取得了相當可觀的成果。但華語電影史與冷戰的關係，直到近年才獲得重視並逐漸展開。隨着大量新的文獻資料的出現，尤其是各類檔案的解密，冷戰對包括香港電影在內的華語電影的影響日漸浮出水面。^[20]

在筆者看來，冷戰是我們理解二十世紀四十年代末以來的華語電影史的重要概念，它能夠突破那種以地域及社會制度的差異來劃分華語電影格局的書寫方式，將中國內地 / 大陸、香港及臺灣地區的電影置於同一個格局下考量，可以有效串聯起華語電影史遭人為割裂的內在關聯，進而深入討論資本主義、國族觀念、文化身份等因素對華語電影的影響；否則，我們「不僅無法面對和有效解釋 1949 年後香港電影和臺灣電影之於內地 / 大陸電影的歷史傳承，而且不能動態呈現冷戰和後冷戰（全球化）時期三地電影的複雜關係」^[21]。將「南下影人」的南遷及其在香港的創作放到冷戰的背景下討論，既能有效解決以「南下影人」為代表的內地離

[19] 〔美〕傅葆石：《香港國語電影的黃金時代：「電懣」「邵氏」與冷戰》，王羽譯，載《當代電影》2019 年第 7 期。

[20] 由李培德、黃愛玲合編的《冷戰與香港電影》集中體現了近年來以冷戰視角審視香港電影史的嘗試。在英語世界，傅葆石對冷戰與香港電影關係的研究頗具代表性，其最新成果，可見 Poshek Fu, "More than Just Entertaining: Cinematic Containment and Asia's Cold War in Hong Kong, 1949-1959", in *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.30, No.2 (Fall 2018), pp.1-55。

[21] 李道新：《冷戰史研究與中國電影的歷史敘述》，載《文藝研究》2014 年第 3 期。

散影人在身份、地位認定上的困擾，又能通過這一群體職業生涯的變遷，透視出內地與香港在電影上的複雜關聯和微妙互動。

第二次世界大戰結束後不久，英國恢復了對香港的統治。隨着冷戰帷幕的拉開，香港以其毗鄰中國內地的地緣特點，毫不意外地成為西方資本主義陣營在亞洲冷戰中的前哨站和瞭望塔。^[22] 刊登在 1952 年《遠東經濟評論》上的一篇文章，甚至以「冷戰之城」來指稱香港。^[23] 隨着中華人民共和國的成立及朝鮮戰爭的爆發，亞洲成為美蘇爭霸的新場所。國際局勢的變化，推動香港成為大國政治角力和意識形態對抗的隱蔽戰場，東、西兩大陣營在經濟、政治及文化諸領域展開了針鋒相對的較量。^[24] 電影以其大眾性和意識形態宣教功能，首當其衝地成為文化冷戰的重要場域。在香港，電影業無可避免地被捲入文化冷戰的旋渦之中，而「南下影人」的創作在很大程度上也被文化冷戰所塑造和限定。

文化冷戰對「南下影人」群體的直接影響，便是推動了後者在政治立場上的分化。從二十世紀四十年代中後期到五十年代初期，儘管意識形態的分野已初現端倪，但「左」「右」兩派之間的對立尚未公開化，那些沒有明顯政治傾向的中間派影人亦能在香港影壇佔據一席之地。^[25] 1952 年前後，中國內地市場基本喪失，而臺灣當局亦加強了對香港電影進口的限制，政治因素與市場因素交織在一起，令「左」「右」兩派之間的壁

[22] 關於港英當局在冷戰中的角色，特別是其與美國、中國的關係，可參見 Mark Chi-Kwan, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations, 1949–1957*, Oxford: Clarendon, 2004，以及 David Clayton, *Imperialism Revisited: Political and Economic Relations between Britain and China, 1950–1954*, New York: St. Martin's Press, 1997。

[23] 引自 Mark Chi-Kwan, *Hong Kong and the Cold War: Anglo-American Relations, 1949–1957*, p19。

[24] 參見 Poshek Fu, “Cold War Politics and Hong Kong Mandarin Cinema”, in Carlos Rojas and Eileen Chou eds., *The Oxford Handbook of Chinese Cinema*, New York: Oxford University Press, 2013, pp.124-125。

[25] 值得注意的是，即便是在文化冷戰的高峰期，香港影壇「左」「右」兩派仍會出於共同的利益而攜手合作。例如，長城電影製片有限公司、鳳凰影業公司等左派公司出品的影片，多由「電懋」「邵氏」等右派公司在東南亞代理發行。

壘日漸分明，雙方在意識形態、製片策略、市場及院線等方面展開激烈競爭。在愈演愈烈的文化冷戰的氛圍中，留在香港的「南下影人」出現了政治立場上的分化：以程步高（1894—1966）、朱石麟、李萍倩（1902—1984）等為代表的「愛國影人」心向內地，筆路藍縷地開拓了香港左派電影的新局面；而以張善琨（1907—1957）、卜萬蒼、馬徐維邦等為代表的「自由影人」則努力爭取臺灣地區市場，並頻頻向在臺灣的國民黨當局示好。

二十世紀五六十年代，以長城電影製片有限公司、鳳凰影業公司為代表的左派（國語）製片公司，按照「進步的思想、民族的風格、靈活的手法」三結合的要求^[26]，克服了重重困難和阻撓，製作了一大批高水準的佳作，在文藝片、家庭倫理劇、喜劇片和戲曲片等類型上的成就尤為突出。^[27]不同於一般的商業電影，左派公司出品的影片「首先要有正確的立場，立場站穩了，再在內容和形式上求進步」，在題材上則避免武俠、色情、迷信，減少對荷里活低級趣味、胡鬧作風的一味模仿，力求以嚴肅認真的態度和靈活多樣的形式提供「健康的、有益的、為社會大眾所需要的」娛樂。^[28]以朱石麟、李萍倩、岳楓等為代表的左派影人，能夠將意識形態訊息與圓融的電影手法相結合，達到社會批判、道德教化、導人向善的目的。

大體上說，不同於同一時期中國內地的電影創作，香港左派公司出品的影片，在意識形態上表現得較為謹慎和溫和，既不會正面表現革命或階級鬥爭，也不會過分激烈地批判帝國主義和資本主義，而更傾向於

[26] 廖承志：《關於香港的電影工作》（1964年8月），收於《廖承志文集》編輯辦公室編：《廖承志文集》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1990年，第451頁。儘管廖承志的講話是在1964年，但他的發言實際上體現了從1949年到「文化大革命」爆發前內地對香港電影的一貫立場和原則。

[27] 相關論述，可參見沙丹：《長鳳新的創業與輝煌》，收於銀都機構編著：《銀都六十（1950—2010）》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2010年，第30—44頁；張燕：《在夾縫中求生存——香港左派電影研究》，北京：北京大學出版社，2010年。

[28] 袁仰安：《談電影的創作》，載《長城畫報》第1期（1950年8月），第2—3頁。

以社會寫實的手法表現小人物的辛酸悲喜（如《中秋月》〔1953，朱石麟導演〕、《一板之隔》《水火之間》〔1955，朱石麟導演〕），或以喜劇的形式諷刺世態炎涼、價值扭曲（如《都會交響曲》〔1954，李萍倩導演〕），又或者以反封建之名批判落後的思想觀念（如《新寡》〔1956，朱石麟導演〕）。隨着香港社會的變化，左派公司在五十年代末期之後更製作了不少並無明顯意識形態因素的娛樂片（如《甜甜蜜蜜》〔1959，朱石麟等導演〕等），以至有批評家指出，香港「左派製片的方針並不是對觀眾灌輸某種思想性或者政治意識為主」，其作品表現的其實是「跟無產階級風馬牛不相及的小資產階級趣味」^[29]。事實上，鑒於香港社會環境的特殊性，內地電影的決策者和管理者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，而是提倡他們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。^[30] 這體現了中國內地的電影管理部門對彼時香港電影的準確判斷和務實態度，背後亦牽涉到各方力量在文化冷戰中的博弈和妥協。

另一方面，以「電懋」「邵氏」為代表的香港右派製片公司，也大多製作無明顯政治傾向的商業片，而少有公開的意識形態信息。為了與左派影片中的意識形態話語相抗衡，右派公司常常要訴諸「傳統」——對中國的傳統倫理道德進行改造和包裝，而這又與上文所討論的「文化民族主義」密切相關。進入二十世紀六十年代之後，隨着香港社會的變化（特別是現代化進程的加速），香港電影界不得不對現代性的議題做出回應，其中最具代表性的當屬「電懋」。無論是對資本主義道德觀念的肯定、對西化生活方式的憧憬，抑或是對個體追求獨立自主的鼓吹，都可視作文化冷戰中的修辭策略。在回望「傳統」的同時，接受和擁抱西式價值觀念

[29] 石琪：《港產左派電影及其小資產階級性》，原載《中國學生周報》第740期（1966年9月23日），引自羅卡主編：《60風尚——中國學生周報影評十年》，香港：香港電影評論學會，2012年，第176頁。

[30] 參見文化部電影局編印：《香港電影市場與電影界情況參考資料》，內部文件，1954年。

和生活方式，在這個矛盾的現象中亦體現了文化冷戰的複雜性，其中既有右派影人呼應美國文化全球化的意願，又體現了以中國文化「正統」繼承者自居的國民黨當局對香港電影的影響。

在革故鼎新的大時代中，受到政治、商業、文化等多重力量的推動，「南下影人」由滬赴港，促成中國電影的分流和轉型，寫下了內地與香港電影文化交流史上濃墨重彩的一筆。在因緣際會間，這批身處歷史夾縫中的影人流散於海外，他們一方面將中國早期電影的傳統擴展至香港，並以卓越的藝術才華助力香港電影在戰後實現復興；另一方面，他們又不得不在陌生的市場環境中做出調試和妥協，並逐漸被當地的文化吸收和同化。他們被時代的浪潮裹挾前行，其職業生涯被歷史所改變，其自身亦改變了二十世紀中期以來中國電影史的走向。

四、章節結構及主要內容

本書共分為三部分，按照歷史的發展脈絡，並結合研究對象的內在特質，分別從中國早期電影傳統的傳承與分流，重要「作者」的創作個案，以及明星的「表演政治」等方面討論「南下影人」與香港戰後國語片的關係。在各章的結尾，均附上相關製片機構的出品影片目錄，或相關導演的創作年表、明星主演影片片目，方便感興趣的讀者對比、查閱。需要強調的是，本書之所以沒有按「左」「右」對立的方式結構全篇，是因為這種簡單的意識形態劃分不僅難以涵蓋戰後香港影壇的複雜性，更有可能遮蔽華語電影史的許多內在聯繫，令原本豐富的歷史變得單一而乾癟。

第一部分「傳承與分流」以龍馬影片公司、遠東影業公司及亞洲影業有限公司為中心，討論這三家在二十世紀五十年代頗具代表性的獨立製片公司的商業運作及意識形態策略。由費穆（1906—1951）、張善琨、張國興（1916—2006）監製，朱石麟、卜萬蒼、唐煌、屠光啟等執導的多部影片，以不同方式承襲了上海電影的傳統，並促成這一傳統在戰後香港

影壇的分流：左派繼承了社會寫實等上海進步電影的遺產，而右派則接過了早期中國電影史上偏於保守那一脈的衣鉢。龍馬影片公司在二十世紀五十年代由一家無明顯政治傾向的公司轉向左派公司，見證了香港影壇「左」「右」對立逐漸公開化的過程。遠東影業公司一度製作過不少與左派意識形態接近的影片，並對香港電影市場的判斷表現出觀望和遊移的態度，但是在市場和意識形態雙重力量的推動下，其創始人張善琨最終投向右派陣營。亞洲影業有限公司雖然充當着美國在亞洲的文化冷戰的馬前卒，但這家接受美國資金支持的公司並非全盤接受美式資本主義價值觀念，反而更熱心於回望傳統倫理道德。儘管政治立場相去甚遠，但這三家以「南下影人」為創作主體的公司，都不同程度地回應了上海電影傳統，並以各自不同的方式促成這一傳統的分流。

第二部分「作者策略與離散情結」聚焦程步高、馬徐維邦、岳楓、易文等「南下影人」的創作個案，從「作者論」及創作主體心理的角度觀照「南下影人」在滬港不同階段的職業生涯，並重點分析這幾名導演在文化冷戰背景下的創作轉向，及其作品中反覆出現的創痛性的離散經驗和「文化民族主義」傾向。程步高在戰後香港階段的創作延續了二十世紀三十年代上海進步電影的脈絡，可說是左翼電影傳統在新的歷史條件下的重生。馬徐維邦職業生涯晚期的創作，體現了滬港電影在類型、觀念等方面的傳承，亦印證了滬港兩地電影文化的巨大差異。他的沉淪，可以看作充斥着各方力量博弈的滬港電影交流過程中一個頗具悲劇性的注腳。岳楓由「左」而「右」，他有着嫻熟的電影技巧，又兼顧市場及政治環境的變化，在傳達社會觀念、娛樂觀眾的同時，表達對歷史及自身離散經驗的反思。易文在香港的電影活動，體現了「南下文人」的跨界轉型，對傳統和現代性的不同表現，構成了易文在港電影創作的一條重要線索，二者之間那種弔詭的關係，在某種程度上塑造了易文作為一名右派「南下影人」的精神底色與創作基調。

第三部分「明星、類型與片廠」將關注的重點由導演轉向片廠和明星，以及與之相關的電影類型（如喜劇片、歌舞片等）。這一部分沿着理查德·戴爾（Richard Dyer）、克里斯汀·格萊德希爾（Christine Gledhill）

等人的思路^[31]，將明星形象當作一連串含義豐富的文本來解讀。韓非（1918—1985）、葛蘭（1934— ）、尤敏（1936—1996）等明星獨特的銀幕形象，體現了不同意識形態話語對明星形象的建構和操縱，更透露出明星形象與戰後香港社會文化之間的複雜關聯。韓非在《花姑娘》《一板之隔》《江湖兒女》（1952，朱石麟、齊聞韶聯合導演）、《中秋月》等片中飾演的丑角、反派或小資產階級人物，是朱石麟等「南下影人」表達離散情結、批判資本主義制度的有力工具。葛蘭標誌性的賢淑的中產階級女兒／妻子的銀幕形象，則與「電懣」對都市現代性的表現及新興中產階級價值觀念的變遷息息相關，亦透露出女性在男權社會中變動不居的位置。尤敏在「電懣」影片中飾演的孤女、玉女及跨地域的女性形象，既投射了唐煌、易文、王天林等「南下影人」複雜的流離心緒，又在香港電影工業積極謀求區域合作的背景下提出了性別與國族身份、文化認同的關係等新議題。

以上內容雖然不能完整涵蓋「南下影人」與戰後香港國語片的複雜關聯，但是本書通過對冷戰等重要議題的歷史性觀照，對有代表性的製片機構的發展歷史及製片策略的梳理，對重要「作者」的創作個案及明星形象的研究，相信可以較為深入地呈現戰後香港國語片之豐富性和複雜性，進而動態地把握冷戰背景下香港電影與內地電影、臺灣電影之間的關聯，並在此基礎上對香港電影史做出新的解讀和闡釋。

[31] 參見 Richard Dyer, *Stars* (new edition), London: British Film Institute, 1998; Christine Gledhill ed., *Stardom: Industry of Desire*, London and New York: Routledge, 2005。