

從冷戰角度回顧電懋公司發展香港／ 臺灣電影脈絡的前奏：《秋瑾》、 《碧血黃花》、《關山行》

麥 欣 恩*

提 要

1950年代是香港電影業的轉折點，區域性的地緣政治直接影響香港電影業的生態，而1950-56年更是左右兩派鬥爭的高峰。陸運濤從國際影業立足香港之初，已經被捲入了這場文藝界左、右之爭的洪流裏。電懋在成立初期，是在怎樣的背景下跟香港的右派影人連結的？另外，在1950年代初這個充滿巨變的時期，臺灣當局對於香港右派影人持有怎樣的態度？從張善琨、李祖永到陸運濤；從永華、新華到國際；冷戰格局的形成，如何影響香港右派影人的生存空間？張善琨所積極參與的「自由總會」如何扮演港臺的橋樑？本文從電影文化史的角度入手，以《秋瑾》（1953）、《碧血黃花》（1954）、《關山行》（1956）三部電影為中心，分析1952-1956年間地緣政局因素如何影響香港影業的發展。藉由爬疏整理跟這幾年相關的歷史材料，本文期望開拓對於電懋公

本文於109.11.05收稿，110.03.17審查通過。

*香港中文大學中國語言及文學系助理教授。

DOI:10.6281/NTUCL.202103_(72).0006

司發展過程（尤其是在它初創時期）的認識，本文亦會探討臺灣在這段時期所扮演的角色，以及冷戰氛圍下香港右派影業的生存狀況。

關鍵詞：冷戰、自由總會、電懋影業公司、張善琨、永華影業公司

Retrospective on the Hong Kong —Taiwan Cinematic Nexus before the Establishment of the MP&GI Studio within the Backdrop of Cold War Geopolitics

Mak, Yan-Yan Grace*

Abstract

The 1950s was a turning point for the Hong Kong film industry. The ideological struggles between the left and right camps reached a peak during 1950-1956 that directly affected the Hong Kong film industry. From the establishment of the International Film Distributors Agency in Hong Kong, Loke Wan To found himself caught up in the turmoil between the left and right camps. This article focuses on the background of Loke's MP&GI studio during the early 1950s as it developed the Taiwanese film distribution market. The Hong Kong rightist filmmakers faced political hurdles from Taiwan's government during the Cold War era. The changes from Zhang Shankun and Li Zuyong to Loke Wan To, from Yung Hwa Motion Picture Studio and Xinhua to MP&GI Studio pose the question of how the Cold War environment impacted the existence of the Hong Kong right-wing filmmakers. This article delves into the role that the "Hong Kong and Kowloon Filmmakers Free General Association Limited" played as a bridge between Hong Kong and Taiwan filmmakers under the leadership of Zhang Shankun. This article starts from the

* Assistant Professor, Department of Chinese Language and Literature, The Chinese University of Hong Kong.

perspective of cultural history on three films, *The dawn of China's revolution* (1953), *The 72 martyrs of Canton* (1954), and *Journey to Kwan Shan* (1956), focusing on the analysis of how geopolitical factors influence the development of the Hong Kong film industry during 1952 to 1956. By analyzing and collecting historical materials related to the context of Hong Kong and Taiwan's films, this article will shed light on our understanding of the early development of the MP&GI Studio's Hong Kong - Taiwan cinematic nexus. We will also explore the Taiwanese government's role and impact on Hong Kong's right-wing film industry during the Cold War period.

Keywords: Cold War, Hong Kong and Kowloon Filmmakers Free General Association Ltd., MP&G, Zhang Shankun, Yung Hwa Motion Picture Studio

從冷戰角度回顧電懋公司發展香港／ 臺灣電影脈絡的前奏：《秋瑾》、 《碧血黃花》、《關山行》*

麥 欣 恩

一、序說：從永華影業公司易手說起

在 1955 年 7 月 5 日的《聯合報》（臺北）裏，有一篇題為〈從永華易手透視香港自由影業的危機〉的文章，字裏行間顯露出親國民黨人士對於國泰機構主席陸運濤的猜疑：

香港自由電影界最堅強的反共據點永華影業公司，去年十一月因老板李祖永一張二千元的空頭支票，被職員告到法院，引起意想不到的波動，結果「永華」財務被最大的債權人新加坡陸氏公司接管，公司也被迫改組；一切大權落到債權人的手裏去了。這個重大的變化，「藝文天地」上已有詳細報導，但從「永華」易手引起香港自由電影業的重重危機，必須在這裏寫出來，供有關當局參考。說實在話，永華公司在香港自由電影圈內，是舉足輕重的。舉例來說，共匪曾放火燒過「永華」的片倉，

* 本研究獲得香港教育資助委員會的贊助，研究計劃編號：24620618。楊子樵博士曾向筆者介紹影片《關山行》，以及它藏於臺北國家電影中心這事實，讓筆者有機會親睹本片，在此衷心致謝。關於《關山行》與冷戰的關係，也是跟楊博士討論而得的啟發。

也曾發動「內奸」罷過工，這種種打擊，損失自然很大，但「永華」的李祖永沒有屈服，仍是一貫的反共到底！……

提到陸氏公司，他是新加坡戲院商，兼做影片發行生意，原是個唯利是圖的市儈，談不上什麼國家民族思想的。尤其是陸氏公司駐香港代表歐德爾，他是猶太人，更是只談鈔票，不談其他的人物。而「陸氏」在新加坡，代理發行「龍馬」等投匪電影公司出品，和共匪影特打得火熱呢！

因此「陸氏」的接管「永華」將來可能成為「長城」公司第二，對香港自由影業的打擊，是非常重大的！¹

上述文字所流露的冷戰思維，以及臺灣方面對於陸運濤的不信任態度，引發筆者思考：近年學術界對於永華易手一事的理解，傾向認為陸運濤認同臺灣，²陸氏接管永華主要出於商業考慮，加上他的政治取向，獲得永華債權應該是合理的事情。上述報導卻為我們提供了一個側面，也許永華易手的實情並不如表面所見的那麼理所當然？陸氏借貸給永華，並以債權人身份接管永華，內裏是否還有一場政治暗湧？深入探究右派輿論在此事上的論述，有助我們重新認知事件的複雜性，以及加深了解 1950 年代港台之間的電影連繫。³

¹ 〈從永華易手透視香港自由影業的危機〉，《聯合報》（臺北）第 6 版「藝文天地」（1955 年 7 月 5 日）。

² 「陸運濤和 1950 及 1960 年代的大部分華僑一樣，認同『自由中國』臺灣，認為臺灣才是中華文化的守護者……國民黨官員因此在 1950 年代初，安排他借錢給永華度過難關。」引自傅葆石：〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，黃愛玲編：《國泰故事》（增訂本）（香港：香港電影資料館出版，2009 年），頁 53。

³ 關於永華公司易手問題，羅卡曾經質疑杜雲之在《中國電影史》裏對於李祖永的評論，杜著認為李祖永「最值得一提的是堅決的反共態度」，羅卡指出永華公司是由張善琨一手策劃的，李氏只是「出資者」，而且永華成立之初所囊括的影人「『成份複雜』，李、張把他們羅致香港，動機明顯不在政治目的，而在乘上海電影界動盪不景之際，在香港建立一個比『聯華』、『明星』規模更大的公司」。故此，羅卡認為永華成立之初的目的，其實是在電影業務上，而非為政治服務。羅卡的立場是反對以影人的政治立場來判斷其作品的優劣。見羅卡：〈傳統陰影下的左右分家——對「永華」、「亞洲」的一些觀察及其他〉，《香港電影的中國脈絡：第十四屆香港國際電影節》（香港：香港市政局出版，1990 年，修訂本），頁 10-14。

在鍾寶賢與傅葆石的研究裏，⁴ 指出了陸氏貸款給永華而其後順利接管永華片廠這段歷史，只是他們的論文並未仔細探究裏面的細節和背後的政治暗湧。儘管企業家起初只為商業理由而投資電影，在政治敏感的年代，文化企業卻不能避免被政治干預的命運。鍾寶賢提出 1950 年至 1956 年是左右兩派鬥爭的高峰，兩派影人互相爭奪的事件時有發生，「在這時期，電影的政治任務可說是凌駕了它的商業效益。」⁵ 筆者認為理解背後的政治操作，對掌握冷戰時期香港影業場域的生態／結構，有極大幫助。

1950 年代是香港電影業的轉折點，區域性的地緣政治直接影響香港電影業的生態。港英政府於 1951 年 5 月宣布實施《1951 年邊境封閉區域命令》，從此，香港和大陸之間築成有形的邊界，兩地人民再不能任意自由往來。1952 年，香港政府先後兩次把司馬文森、劉瓊、舒適等十位左派影人遞解出境，同時，大陸的電影市場亦正式向外界關閉，自此，香港與大陸的電影業明顯分割。1950 年代中期，邵氏與電懋（國泰機構）登陸香港，⁶ 他們在星馬龐大的戲院網絡，為香港影業打開了重要的海外市場。誠然在冷戰年間，星馬是香港影業向外延伸的重要一環，近年亦出現過一些學術討論。⁷ 1955 年被認為是陸

⁴ 兩位學者的相關研究如下，傅葆石：〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，黃愛玲編：《國泰故事》，頁 48-57；鍾寶賢：〈星馬實業家和他的電影夢：陸運濤及國際電影懋業有限公司〉，黃愛玲編：《國泰故事》，頁 30-41；鍾寶賢：《香港影視業百年》（香港：三聯書店，2004 年），頁 117-119。

⁵ 鍾寶賢：《香港影視業百年》，頁 120。

⁶ 這裏是指邵逸夫在 1957 年從星馬來港收回「邵氏父子公司」的製片權，在邵逸夫來港前，「邵氏父子公司」由邵邨人經營，後來邵逸夫回港，在 1958 年把公司改名「邵氏兄弟公司」，在香港大展鴻圖，大規模地拍攝電影，而邵邨人則退出電影業務。

⁷ 由廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編的《邵氏影視帝國：文化中國的想像》（臺北：麥田出版社，2003 年），收了幾篇關於邵氏公司與星馬電影脈絡的研究論文：陳美玲：〈邵氏兄弟在新加坡——二零年代至七零年代〉、傅葆石：〈走向全球：邵氏電影史初探〉、卓伯棠：〈邵氏兄弟與全球華語電視至國〉、容世誠：〈塑造形象／建構身分——從《南國電影》到《香港影畫》〉。除此之外，傅葆石的專著甚具參考價值：Poshek Fu, *China Forever: The Shaw Brothers and Diaporic Cinema*

運濤執掌的國際影業（電懋的前身）的轉捩點，⁸ 從這時開始，國泰機構從星馬北上，在香港跟南下的李祖永交手。陸運濤在 1956 年把永華和國際合併，改組為電影懋業有限公司（簡稱電懋），正式在香港製作國、粵語影片。不論從資金來源、市場、文化連繫來看，電懋公司的香港——星馬電影脈絡都是清晰易見的。然而，由於電懋主要生產國語電影（亦有拍攝粵語片總共 39 部），在冷戰時期大陸市場關閉的情況下，除了星馬的華人網絡，也需要依靠臺灣市場。本文檢討冷戰格局中的右派立場如何影響永華易手事件，透過探勘張善琨、陸運濤在 1953-1955 年間跟臺灣的連繫，為 1950 年代初期至中期的港台電影脈絡提出一些新的觀察。

傅葆石分析 1950 年代初期香港影業狀況，曾經指出臺灣政府的冷戰反共思維，令香港影人感到氣餒。他指出臺灣政府曾保證對反共影人提供資助，包括「製作補貼，以及批准打入臺灣日漸成熟的華語電影市場。」⁹ 可是，臺灣當局的政策前後矛盾，難以捉摸，未能支援在港的右派影人。好像是《秋瑾》（1953）與《半下流社會》（1957）等幾部呈現反共思想的「自由電影」，後來因為發現部份影人屬於左派，而在 1956 年連同其他 60 部電影遭禁。¹⁰ 傅葆石認為，臺灣政府沒有貫徹地提供幫助，致令香港國語影人生意不景，片廠倒閉，直至陸運濤的出現，「給中國境外的國語電影文化復興帶來了希望」。¹¹ 總體上，筆者認同傅葆石對於這段時期的觀察，筆者希望在本文提出一項補充，

（永恆的中國：邵氏兄弟與離散電影）(Urbana: University of Illinois Press, 2008). 關於電懋和光藝的星馬電影關係，可以參考以下專著，麥欣恩：《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫（1950-1965）》（香港：香港大學出版社，2018 年）。另外，香港電影資料館出版的兩本論文集亦有涉及這方面的重要研究，黃愛玲編：《國泰故事》、黃愛玲編：《現代萬歲：光藝的都市風華》（香港：香港電影資料館，2006 年）。

⁸ 可以參考鍾寶賢：〈星馬實業家和他的電影夢：陸運濤及國際電影懋業有限公司〉，黃愛玲編：《國泰故事》，頁 30-41。

⁹ 傅葆石：〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，黃愛玲編：《國泰故事》，頁 50。

¹⁰ 同前註。

¹¹ 同前註。

陸氏的出現並非完全脫離香港及臺灣的政治形勢，而陸運濤從國際公司立足香港之初，已經被捲入了這場文藝界左、右之爭的洪流裏。其後「自由總會」的成立，亦加劇了左、右雙方的對立。

根據黃仁所述，邵氏與電懋跟香港的右派影人組織「自由總會」，都頗有淵源。邵邨人在過世前立下遺囑要求在臺灣安葬。為了支持自由總會，邵邨人的六弟邵逸夫曾捐款買樓作為自由總會的永久會址，甚至聘用臺灣影人在寶島拍片。¹² 至於電懋公司的老闆陸運濤則生於馬來亞，在歐洲受教育，作風西化。電懋在公司成立初期比較注意打開星馬市場，而在 1950 年代末到 1960 年代初才積極拓展臺灣市場。鍾啟文、宋淇、易文曾經先後到達臺灣，跟臺灣聯邦公司商談合作，「電懋先後拍了《空中小姐》（1959）、《星星·月亮·太陽》（1961）、《諜海四壯士》（1963）。」¹³ 這三部電影都是在臺灣取景的「大製作」，電懋轉移市場焦點是跟星馬的政局有關的。在 1959 年前後，星馬處於建國時期，政局動盪，當地政府加強了電影審查。在 1959 至 60 年間，有六十部電影被禁，¹⁴ 星馬的工運、學運影響到不少企業的運作。在這個時候致力開拓臺灣市場，有助分散風險，而 1959 年製作的《空中小姐》，就是電懋調整臺灣策略的一部重要作品。傅葆石指出《空中小姐》是冷戰時期的產物，這部影片體現了「自由中國」的價值。¹⁵ 《空中小姐》打通了電懋公司的

¹² 黃仁：〈港九電影戲劇事業自由總會的角色和影響〉，載黃愛玲、李培德：《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009 年），頁 74。

¹³ 同前註，頁 75。

¹⁴ Lim Kay Tong, *Cathay: 55 Years of Cinema* (國泰機構：光影歷史 55 年) (Singapore: Landmark Books Pte Ltd, 1991), p. 29, 55.

¹⁵ 「葛蘭甚至在酒店派對，給賓客高唱臺灣小調〈大家心一條〉，寄意對臺灣的熱愛，部分歌詞如下：『我愛臺灣同胞，呀，唱個臺灣調……白糖茶葉買賣好，家家戶戶跟得飽……大家心一條。』香港有影評人馬上指出，該片帶有強烈的親臺意味，讚揚資本主義發展，誇耀美國支持的工業現代化及『自由中國』優點的同時，影射大陸的貧窮與動盪，為冷戰的反共運動張目。」傅葆石：〈現代化與冷戰下的香港國語電影〉，黃愛玲編：《國泰故事》，頁 54。（按：查證插曲的名稱是〈臺灣小調〉，而非〈大家心一條〉。）

臺灣市場與文化脈絡，到了《星星·月亮·太陽》（1961），電懋更在臺灣大規模拍攝外景。《星》片以抗戰為題材，改變了電懋早期多以香港摩登家庭為背景的敘事路線，其銳意打進臺灣之目的（既穩守香港及星馬陣營，亦開拓新市場）尤為明顯。筆者在本文希望探討的，是在電懋重點發展臺灣市場之前，即在國際／電懋初期，陸氏王國是在怎樣的背景下，跟香港的右派影人連結的？另外，在 1950 年代初這個重要的轉折期，臺灣當局對於香港右派影人持有什麼態度？提到電懋公司的成形，不能忽略永華這間重要的片廠，以及在國際、永華的過渡時期，臺灣當局的參與。在某程度上，電懋是繼承了永華的器材及人才。從張善琨、李祖永到陸運濤；從永華、新華到國際；冷戰格局的形成，如何影響香港右派影人的生存空間？張善琨所積極參與的「自由總會」如何扮演港臺的橋樑？另外，這段時期的右派影人跟臺灣政府之間的互動關係又是怎樣的？基於上述問題意識，本文從電影文化史的角度入手，以《秋瑾》（1953）、《碧血黃花》（1954）、《關山行》（1956）三部電影為中心，集中分析 1952-1956 年間地緣政局因素如何影響香港影業的發展。藉著爬疏整理這幾年跟港台電影脈絡相關的歷史材料，本文期望開拓對於電懋公司發展過程的認識，而為了達此目的，我們必須注意到國際／電懋跟臺灣發生連繫的背景、臺灣在這段時期所扮演的角色，以及冷戰氛圍下香港右派影業的生存狀況。

二、永華衰亡的背景與 1950 年代初的開局

中共建國前後，香港成為逃離共產政權人士的聚居地，這批南來人士來自五湖四海，為香港注入新的文化與動力。同時，中國大陸的門戶進一步向外關閉，香港驟然成為大陸以外最大的華語電影製作中心，這時期亦有不少知名影人因為政治或經濟因素移居香港。張善琨就是在二戰後、1946 年初遷往香港的。從上海的新華、中聯、華影，到香港的永華、長城，這些著名的電影公司都與張善琨有關。張善琨結識了舊時的上海大亨李祖永，遊說他合作在香港建

立最優秀的國語電影公司——「永華」。他們在九龍塘一幅廿萬呎的地皮投資建廠，從美國購入最先進的儀器，按西方管理模式在電影廠設不同部門。永華片廠的建築與設備，比香港同期的「大觀」、「南洋」高人一等，優勝許多。永華公司吸納了中國的著名編導人才：編劇如柯靈、周貽白、沈寂、顧仲彝、姚克等；導演如朱石麟、卜萬蒼、吳祖光、程步高等；演員如白揚、袁美雲、王引、周璿、舒適、李麗華、嚴俊等都是著名一時的影人，開創了一個華語電影的新年代。

在開創初期，永華由張善琨主導，電影策劃、人才延攬，都是由張善琨親自網羅，兩部投資巨大的國語片《清宮秘史》（1948）與《國魂》（1948），都是由張氏策劃的。這兩部電影的製作費亦破了紀錄，《國魂》從籌備到完成，製作費超過港幣一百萬元。《清宮秘史》在《國魂》開拍不久後開鏡，成本也超過百萬元。可是，按照黃卓漢的記錄，1949年5月上海解放後，全國易手，「李祖永已上映未分帳回來的片租屬於公家戲院，根本就被接收，屬於民營的亦匯不出來，等於全部泡湯。」¹⁶ 同時間，張善琨跟李祖永的合作沒有維持很久，這裏估計有兩個原因：一、李祖永想奪回公司的控制權。二、經濟問題；永華出現重大的財政困難，這亦跟政局有關。關於第一點，根據黃卓漢的說法，二人不和是因為張善琨「不習慣做個事事聽老闆指示的『打工』朋友」¹⁷ 而李祖永本人在留美得到的是『文學碩士』，經過近兩年的公司開創，他對討論劇本也產生了興趣，希望把電影策劃的主導權從張善琨手上拿回來。」¹⁸ 據張善琨妻子童月娟所述，張善琨覺得事情已經不能推展，「自覺不這樣虛耗下去，只好找李先生懇談，退出永華。」¹⁹ 從童月娟的描述來看，雖然張善琨與李祖

¹⁶ 黃卓漢：《電影人生：黃卓漢回憶錄》（臺北：萬象圖書股份有限公司，1994年），頁43。

¹⁷ 同前註，頁47。

¹⁸ 同前註。

¹⁹ 左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》（臺北：財團法人國家電影資料館、行政院文化建設委員會，2001年），頁90。

永沒法合作，雙方拆夥後仍然保持在商言商的專業關係。杜雲之曾經評論張善琨誤判形勢，他以為李祖永把資金蝕光後，必然會放棄永華，到時他可以「順理成章地接收這座設備完善的製片廠」。²⁰而張善琨在製作《國魂》期間，確實浪費過度，引起李祖永的不滿。這兩部電影是當年的經典之作，資源充足、製作認真，在佈景服裝和攝影等各方面，都達到很高的藝術水平。然而，由於大陸風雲變色，這兩部耗費百萬拍成的鉅片，都無法在大陸賺回成本，永華從此衰弱。

中國在 1948、49 年間的政局動盪，直接影響到立足香港的永華公司。首先，《國魂》就算上映了，並不能在大陸收到錢，血本無歸。另外，左、右兩派的鬥爭延續到香港，張善琨離開永華後，左翼影人組織讀書會，滲透香港影業。永華曾經製作《春城花落》（1949）、《野草春風》（年份缺）、《鹽場》（年份缺）、《香江夜譚》（年份缺）四部電影，因為影片滲透左翼意識，令李祖永不滿，他看過毛片後，認為影響招牌，不予收尾。²¹後來李萍倩導演的《落難公子》（1949）快將拍完，左派員工卻以影片要脅，李祖永把花了幾十萬元拍成的底片當著李萍倩的面燒掉，要求左派員工離開永華，於是他們發動罷工，李祖永宣佈停止拍片，這是「一九五一年轟動香港的影壇大事」。²²李祖永趕走了李萍倩，可是，永華一年多沒有生產電影，損失嚴重。永華的衰微，直接跟冷戰局面與左、右派的政治紛爭有關。

另一邊廂，張善琨離開永華後，把從永華退股所得的錢來籌組新公司，繼續拍攝國語片。1949 年中國內戰局勢嚴峻，原本在上海當執業律師的袁仰安來到香港，結識了張善琨，他為張善琨找來了呂健康的投資，²³合作成立長城

²⁰ 杜雲之：《中國電影史》（第二冊）（臺北：臺灣商務印書館，1972 年），頁 112。

²¹ 黃卓漢：《電影人生：黃卓漢回憶錄》，頁 46。

²² 同前註。

²³ 按童月娟所述，張善琨最初並不知道長城的投資人是呂健康，詳情見左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》。

公司。對外雖然用袁仰安掛名為總經理，而實際的策劃、製片工作乃由張善琨負責。在短時間內，張氏連續開拍了七部影片：《蕩婦心》（1949）、《血染海棠紅》（1949）、《一代妖姬》（1950）、《花街》（1950）、《瓊樓恨》（1949）、《王氏四俠》（1950）和《豪門孽債》（1950）。長城成立之後，左派影人紛紛靠攏，據童月娟所述，中共曾派人來遊說張善琨夫婦回大陸當政協委員，遭張氏拒絕。²⁴ 後來，長城被以袁仰安為首的左派人士控制，張善琨被迫離開，袁仰安不單只把張善琨拍攝的電影全數拿走，還要求張氏償還拍攝這七部影片的債務三萬元。張善琨與袁仰安從此決裂，張善琨離開長城跟他離開永華時很不一樣，童月娟憶述：「一年多的心血，頃刻化為烏有……永遠無法原諒袁仰安。」²⁵ 自此，不論是永華還是長城，都已經落入左派影人手裏，香港右派影人的生存空間驟然萎縮。

在區域格局而言，1951、52年充滿危機。因應1950年爆發韓戰，美國對中國實施禁運，香港受到牽連，在1951-52年間，香港減少了50%外國入口，出口亦減少25%。²⁶ 韓戰直接影響東亞地區的穩定，美國曾經單方面撤走香港的美國僑民，令香港和倫敦的英國官員大為不快，認為這會散播恐慌。²⁷ 當時英國甚至擔心一旦中國攻打香港，英國就「應保衛這個殖民地，並向聯合國申訴」，同時，不應減少英方在港的駐軍，以實際措施「嚇阻中國攻打香港。」²⁸ 只是，自從英國在1948年於馬來亞頒佈緊急狀態令，英方未必能夠

²⁴ 同前註，頁93。

²⁵ 同前註，頁95。

²⁶ Nancy Bernkopf Tucker, *Taiwan, Hong Kong, and the United States, 1945-1992: Uncertain Friendships* (臺灣、香港、美國，1945-1992：不穩定的友誼) (New York: Twayne Publishers: Maxwell Macmillan International, 1994), p. 200.

²⁷ 麥志坤 (Chi-Kwan Mark) 著、林立偉譯：《冷戰與香港：英美關係 1949-1957》（香港：中華書局，2018年），頁60。

²⁸ COS (51)51, 21 Mar. 1951, DFFE 11/380; COS (51) 89, 30 May 1951, PRO. 轉引前註，頁61。

立即調配大量軍隊來港。就著是否能夠防守香港的問題，英方作過估算，認為英國單方面是不能保衛香港的。按照 Tracy Steele 的研究，在 1951-52 年間，美國曾經向英方諮詢關於保衛香港的事宜，可是當時英國處於尷尬的位置，即使他們知悉美軍的實力，美國亦願意幫助保衛香港，英國卻沒有主動提出要求，而最終美國也沒有增加香港的駐軍。²⁹ 儘管如此，美國在五十年代初加強了在亞太地區的部署，而美國新聞處（USIS）亦在 1953 年於香港成立（後文補充），支援非左派文藝界在港的活動。

就在港府面對中共可能的威脅，而美國對港態度尚未確定的時期，港英政府得悉左派影人高度滲透香港規模最大的永華片廠，港府立令收回永華片場的地皮，其立意打擊左派勢力不難理解。1952 年 1 月 10 日，《文匯報》總主筆司馬文森連同齊聞韶、馬國亮、劉瓊、舒適等八位左翼影人被港英當局拘捕，遞解出境。香港文藝界的左右對決進入白熱化時期，同年，新聯影業公司與中聯影業公司分別在 2 月及 11 月相繼成立，加深臺灣的顧慮。根據盧敦的說法，新聯的資金來自中共政府，擁有南華和銀都兩間戲院，³⁰ 在香港進行文化統戰。中聯的資金並非來自中共，而是一批粵語片影人合資建立的同寅公司，然而，因為一些中聯人物如李晨風、陳文等跟左派影人關係密切，臺灣當局相當忌憚，視他們為左傾陣營。新聯、中聯等左派公司在香港站穩陣腳，觸動了右派陣營的神經。

除此以外，筆者認為臺灣蔣府對於香港影業的取態，跟「第三勢力」在香港的活動也有密切的關係。「第三勢力」最初出現在 1920 年代的上海，是國、

²⁹ Tracy Steele, "Hong Kong and the Cold War in the 1950s," (香港與 1950 年代的冷戰) Priscilla Roberts and John M. Carroll edited, *Hong Kong in the Cold War* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016), pp. 92-116.

³⁰ 根據盧敦憶述，公司「最初全是中國官方資本，負責領導的是周總理（即周恩來），後來交到陳毅手上，再交給廖承志管理……。」引自鍾寶賢：〈新聯故事：政治、文藝和粵語影業〉，何思穎編：《文藝任務·新聯求索》（香港：香港電影資料館出版，2011 年），頁 42。

共之外的第三股政治勢力，以「民盟」為主，³¹ 利用「第三方面」調和者身份，穿梭於國、共兩黨高層之間。當時的美國特使馬歇爾（George C. Marshall）曾經對這批自由主義知識份子予以寄望。1949年，大陸變色，美國以香港為大本營，積極援助第三勢力運動，加上桂系李宗仁的支持，第三勢力標榜反共、反蔣，在香港曾經盛極一時。陳正茂認為，「五零年代的第三勢力運動，是美蘇冷戰結構下的一環」。³² 根據傅石的研究，美國杜魯門政府在1949年8月發表《中美關係白皮書》，文件中最富爭議性的部份，是鼓動中國的內部力量，暗中消除蘇聯的影響。他們認為共產主義「背離了中國傳統」，中國人民終會奮起顛覆共產主義政權。於是，美國政府為了「鼓勵中國內部的一切力量」，延續中國的民主個人主義傳統，美國對於香港難民中那些非國非共人士產生興趣。³³ 後來因為韓戰爆發，美國重新調整和臺灣國府的關係，蔣氏政權重獲美國的支持，先前美國暗中支持的第三勢力運動，亦轉趨黯淡，最終消亡。³⁴ 由於美國透過中情局佈陣，曾經以金錢「扶持既反共又反蔣的第三勢力團體」，³⁵ 故此，縱使蔣介石跟美國重獲友誼，臺灣國府對於「第三勢力」仍然非常猜忌，這亦導致臺灣對於香港不願「歸邊」的影人十分猜疑。筆者認為，臺灣當局未能信任香港「中立」影人，直接促使「港九電影從業人員自由工會」（自由總會）的成立，背後的一大政治考慮是剷除「第三勢力」運動，並意圖團結香港

³¹ 在民國27年，青年黨領袖左舜生與國社黨領袖張君勱得到蔣介石承認兩黨的合法地位，在1940年代初期，國民黨愈趨專制，這些小黨派共組「中國民主政團同盟」，是為日後的「民主同盟」（民盟）。「民盟」成員來自「三黨三派」，內部有左右派之分，戰後「民盟」以「第三方面」調和者身份，穿梭於國、共之間。有關詳情，可參考張軍民：《中國民主黨派史》（北京：華夏出版社，1989年），頁328-340。

³² 陳正茂編著：《五零年代：香港第三勢力運動史料蒐秘》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2011年），頁5。

³³ 傅葆石：〈文化冷戰在香港：《中國學生周報》與亞洲基金會，1950-1970（上）〉，《二十一世紀雙月刊》第173期（2019年6月），頁50-51。

³⁴ 陳正茂編著：《五零年代：香港第三勢力運動史料蒐秘》，頁5。

³⁵ 同前註，頁47。

右派影人，效忠國府，對抗中共的文化勢力。

就在這個政局多變的時候，由張善琨成立的新華在香港復業，在 1951 年，李麗華離開長城，投奔「自由影業」，³⁶張善琨隨即邀請李麗華加入新華，為香港右派影業增強實力。翌年，「自由總會」成立，香港的非左派影人逐漸歸邊。由新華公司出品的《秋瑾》、《碧血黃花》就在這樣的背景下生產的。

三、《秋瑾》、《碧血黃花》： 戰後港臺電影脈絡的先驅

（一）關鍵的 1953 年：香港成立「美新處」、 亞洲影業——右派的反擊

亞洲基金會在 1951 年註冊，實際上是美國中情局的外圍組織，負責美國官方機構不便公開的各種宣傳。對於香港的文藝界而言，1953 年是重要的一年。除了上文提到「自由總會」的成立，亦是美國新聞處（USIS）登陸香港的年份，這亦標誌著全球冷戰格局對於香港文藝生態的直接影響。根據陳建忠的研究，全世界共有 232 個美國新聞處，分佈在 106 個國家。「美國在中華民國的臺北、臺中、高雄、臺南、嘉義和屏東等六個城市設有美國新聞處」，³⁷臺北的美新處並沒有直接辦理文藝雜誌，而香港的美新處才是「美援刊物編輯與出版的重鎮」。³⁸在另一邊廂，張國興於 1952 年 5 月向美國的「自由亞洲委員會」（Committee for Free Asia）提交了計劃書，建議在香港建立圍堵共產

³⁶ 有關李麗華離開左派公司，可以參考杜英所著的《冷戰文藝風景管窺：中國內地與香港，1949-1967》（臺北：臺灣學生書局，2020 年），杜英認為「李麗華最遲不晚於 1951 年底離開龍馬」，頁 337，而當時候美新處、香港政府和臺灣方面都曾經遊說李麗華離開左派公司。

³⁷ 陳建忠：《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》（新北：南十字星文化工作室有限公司，2018 年），頁 39。

³⁸ 同前註，頁 40。

主義的印刷及電影業務，以發揮香港的文化戰略地位。根據吳國坤的調查，鑑於左派電影公司長城在香港的成功，張國興企圖建立亞洲影業公司以抗衡長城的影響力。長城公司出版的《長城畫報》銷量第一，大受歡迎，張國興亦建議創辦《亞洲畫報》，用以對抗左派的文化勢力，並吸納《長城》的讀者。³⁹於是，《亞洲畫報》於1953年開始印刊，而亞洲出版社與亞洲影業公司亦得到美國福特基金會的支持而成立，在香港製作電影。幾年之間，亞洲影業公司儼然成為香港右派影業的龍頭。假如說1951、52年，張善琨被迫放棄永華、出走長城，可是視為左派成功滲透香港影業的里程碑，那麼，1953年則可視為右派影業聯手美國（亞洲基金會）的重要反擊。

筆者認為，不論是在1953年右派影人成立的「自由總會」，還是由張善琨策劃拍製的《秋瑾》（1953）和《碧血黃花》（1954），都跟這個關鍵年份所醞釀的文化戰略與政治計算有關；此些組織與作品的出現，必不能忽略冷戰大局的思維。香港自由總會成立的其中一個責任，就是「肩起藝術戰線上的反攻使命」，⁴⁰這跟1950年代初，國民黨遷臺後，揮舞恐共與反共大旗的國家電影方針如出一轍。臺灣政府與中共對峙，以反共作為基本國策，根據李天鐸的分析，「蔣介石對於四零年代末國民黨文藝形成的抗爭屈居左翼勢力之下，造成知識分子、學生、作家乃於上海電影界轉而支持共黨的頹勢耿耿於懷，因此特別注意政治與文藝的結合。」⁴¹臺海的對峙格局，影響臺灣調整對香港電影界的態度。

³⁹ 詳細論述請見吳國坤的論文：Kenny K. K. Ng, “Right Screen in Hong Kong: Chang Kuo-sin’s Asia Pictures and Contested Overseas Chinese Identity in Cold War Asia,” (香港的右派：張國興的亞洲影業與冷戰時期富爭議性的亞洲華人身份認同) paper presented to the AAS (Association of Asian Studies) Annual Conference, Denver (USA), March 21-24, 2019.

⁴⁰ 〈港自由影人大團結：成立影劇從業人員自由工會·肩起藝術戰線上的反攻使命〉，《中央日報》（臺北）第4版（1956年6月1日）。

⁴¹ 李天鐸：《臺灣電影、社會與歷史》（臺北：亞太圖書出版社，1997年），頁80。

在如此緊張的氛圍下，右派媒體都十分關注香港影業被中共滲透。1952年的《新聞天地》曾就港府拘逐司馬文森等八位左派影人出境，作出以下評論：

中共份子在香港電影圈的根據地，是「南x電影製片廠」。這家製片廠據說與「崑崙影業公司」有關，實際是中共的「秘密投資」，最初專拍粵語片（如「珠x淚」，「羊x恨史」），後來兼拍國語片。所謂「讀書會」，便始於「南x」。三十八年冬，「南x」初組「讀書會」，以章泯、韓北屏、王為一、陳殘雲（上述諸人早已先後離港北遷），司馬文森等為發起人，其中章韓二人是基幹。……

所謂「中華全國文學藝術界聯合會華南分會」（簡稱「華南文聯」在廣州成立，由歐陽山主持，章泯、司馬文森即為「華南文聯」在港九的負責人，負責「組織訓練劇業人員，改造香港電影業，達成向海外僑胞作宣傳的任務。」這時，他們的口號是：

「鞏固南x，爭取長城，麻痺永華，滲透南洋，改造大x。」

「南x」是一個起點。……

這時，好像他們果然有了一些「成績」。如張善琨退出長城，由袁xx接辦，表現「進步」姿態（馬國亮即於是時奉派入長城為秘書）；大x製片商（專拍粵語片）也開如向左轉；表現最熱烈的是「購債運動」。不過，永華南洋兩家公司，卻沒有那麼容易，卻只有用滲透和麻痺的方法。⁴²

《新聞天地》最初由卜少夫與十位文友在重慶創辦，後來由渝轉滬，上海版的《新聞天地》出版至1949年5月。其後，卜少夫從上海到香港，《新聞天地》在香港復刊。《新聞天地》的通訊員廣佈大陸各個重要城市，在1950年代初，《新》有關大陸的政經報導遠勝於中外的官方通訊社。儘管《新》沒有太大的讀者群，這刊物打著鮮明的反共旗號，為臺灣的黨政機構所訂閱。從上述報導可見，以「華南文聯」為首的左翼文藝組織滲透香港影業的情況，被右派媒體

⁴² 梁聚生：〈「影特」辱命記〉，《新聞天地》（1952年1月19日），頁12。

高度關注，甚至左派人士對於南國（南 X）、長城、永華、南洋等公司的不同策略，也被計算在內。同時，我們看到右派媒體對於左派勢力擴張的擔憂，在張善琨被迫退出長城後，香港右派影人的活動空間縮小，而左派影人對右派影人策動攻勢，構成威脅。張善琨被長城逼退、永華的內部糾紛，都並非是單純的「商業活動」，而是冷戰思維在左、右兩派運作後，付諸行動的結果。

在 1953 年初，《新聞天地》發表了一篇題為〈臺灣在什麼角度看香港影人〉的文章，⁴³ 透視了臺灣對於香港電影界的態度。在國民黨政府遷台後，他們對於在中國大陸的影人及電影公司，嚴格執行「反共抗俄」的態度。根據 1950 年公布的「戰亂時期處理國產影片辦法五項」之首兩項，臺灣對於「一、凡在共區所攝製的影片，一律禁演並沒收。二、附共影片公司所攝的影片，一律禁演並沒收。」⁴⁴ 這些條例清晰寫明，臺灣對於大陸境內電影公司製作的電影一律禁演，至於大陸境外的公司，假如他們有左翼傾向，也會被禁演。臺灣電檢處更宣布了八家「附共」影片公司和他們的影片遭禁，在大陸境內被禁的公司包括崑崙、文華、清華、西北四家。⁴⁵ 這些條例實行後，臺灣政府對於所謂「投共」、「附共」的問題，表示了立場，也大體上解決了「偷運入臺灣放映、賺錢後流入大陸」的情況。⁴⁶ 然而，對於香港影業，臺灣政府卻顯得有點一籌莫展，因為在大陸出品的影片，臺灣當局已經完全禁止了，「所要防止的就是香港這種半紅半白，態度不明的電影公司和影人。」⁴⁷ 一來，所謂「附共」的問題，難以作出非常清晰客觀的界定，而當時他們亦有這樣的規定：「所謂附匪，以經調查屬實為準，在未調查前，不得映演。」⁴⁸ 由此看來，臺灣對於「附共

⁴³ 文宗漢：〈臺灣在什麼角度看香港影人〉，《新聞天地》（1953 年 1 月 17 日），頁 8-11。

⁴⁴ 同前註，頁 8。

⁴⁵ 同前註。

⁴⁶ 同前註。

⁴⁷ 同前註，頁 9。

⁴⁸ 同前註。

影人」的處理，相當慎重。臺灣的電影檢查處有一張「名單」，上面列出了「附共影人」的名字，以及「附共電影公司」的名稱。這張名單每三至六個月重新審查一次，假如情況有變化，會加以增刪。假如名單上有演員／影人「投奔自由」，他們的名字會在名單上被抹去，他們主演／製作的影片也能在臺灣順利放映，當時有名的例子是李麗華和嚴俊脫離長城公司，「棄暗投明」。⁴⁹而在這名單中，列有一、二百人的名字，他們都是大陸和香港的影人。

只是，從這篇文章的論述中，我們可以看到臺灣當局對於香港「中立」影人的立場，感到焦慮與不安，他們希望香港影人更清楚地「表明」政治立場：

從李麗華嚴俊問題，又扯到香港電影界整個的問題。對於那批自由影人，臺灣電影界人士希望他們要更積極一點。因為自由影人所走的所謂「中立」路線——不親共，也不反共，拍些無關痛癢的娛樂影片，絕口不談政治，這種態度，站在臺灣電影界人士的立場上，是絕對不敢贊同的。因為在世界民主和共產兩大勢力間，根本就沒有「中立」可言，你不親共就得反共！而且，自由也決不是「中立」，而應以反共來保障所獲得的自由。⁵⁰

臺灣處理大陸電影的態度較為簡單直接，只需要依循國策，嚴格禁止大陸影片便行了，可是，面對香港影人「半紅半白」的棘手狀況卻顯得有點束手無策。雖然香港在「鐵幕」之外，然而，是否所有香港影人都對「自由世界」嚮往卻難以判斷。香港的情況比較複雜，除了左、右兩個基本陣營，還有非左派的「中立」人士，而且電影圈亦為分國語、粵語兩大語言組別，要全面掌握香港影人的歸屬是困難的。在冷戰思維模式運作的高峰期，臺灣當局為免再「引蛇入室」，助大如「第三勢力」的組織，他們希望香港影人直接「表態」。筆者認為，張善琨製作的《秋瑾》和《碧血黃花》，就是在臺灣充滿焦慮的氛圍下，回應臺灣政策的「權宜」之作。

⁴⁹ 同前註。

⁵⁰ 同前註。

張善琨從新華、中聯、華影，到永華；從日佔時期的上海到香港，他曾經周旋在黑幫、國民黨、日軍的多方勢力之中，仍然覓得發聲的空間建立他的電影王國。姑勿論他的政治立場如何，假如童月娟的描述沒有偏差，⁵¹ 他應該不會傾向共產主義，而且他在南下香港前亦曾跟國民黨合作。在冷戰時期左右分明的格局，張善琨必須向右派靠攏，才能打開臺灣的電影市場，在事業低潮之中爬上來。筆者認為，童月娟其後加入親臺組織「自由總會」的籌備委員會，正是張氏就著局勢「表態」的一項積極舉動。在 1953 年 4 月 25 日《新聞天地》內，報導了「自由影人協會」最初的發起人推選了 17 位籌備委員：郭純亮、王元龍、劉琦、屠光啟、姚克、易文、楊志卿、羅維、吳家驥、朱旭華、爾光、石劍鳴、珠璣、馮明遠、王新甫、嚴幼祥。⁵² 在這份最初推選的籌委名單中，並沒有童月娟的名字，可是，後來當「港九電影從業人員自由工會」成立之後，童月娟成為其中一位執行委員。根據自由總組織及業務簡介，該會「首屆主席由王元龍擔任，副主席胡晉康、白玉堂（尤敏父親），執行委員有白光、蝴蝶、周曼華、童月娟、黃卓漢、王豪、嚴俊、賀賓、王引、鄒文懷、黃也白、黃河等。」⁵³ 其後，自 1959 年起，童月娟更成為了自由總會的副主席，而自 1973 年起，童月娟扶正成為自由總會的主席，直至 1992 年。

在 1953、54 年，在張善琨退出長城，復建新華的初期，由左派控制的長城做出不錯的成績，一度成為香港最賣座的國語電影公司。加上曾經是資源最充沛的永華公司被左派滲透，陷於萎頓與停產的狀態，而專拍粵語片的中聯剛剛成立，此些現象令香港的右派人士，以及臺灣方面感到擔憂。如前文所述，張國興在成立亞洲影業之初，已經以「對抗長城」作為公司的一項重要任務。⁵⁴ 張國興獲得美國的信任，在 1953 年 7 月正式在香港成立亞洲影業公司，

⁵¹ 據童月娟所述，中共曾派人來遊說張善琨夫婦回大陸當政協委員，遭張氏拒絕。

⁵² 〈自由影圈乍暖還寒時候〉，《新聞天地》（1953 年 4 月 25 日），頁 11。

⁵³ 「港澳電影戲劇總會有限公司組織及業務狀況簡介」，香港電影資料館藏品。

⁵⁴ Kenny K. K. Ng, "Right Screen in Hong Kong: Chang Kuo-sin's Asia Pictures and Contested Overseas Chinese Identity in Cold War Asia", 頁 8。

可以視為右派陣營的反擊。可以想像，在當時左派佔優的形勢來說，不論是美國還是臺灣，也希望香港有一個更強大而穩固的右派電影陣營，以對抗左派的統戰策略。跟從這個邏輯，筆者相信張善琨聰明地利用這個「恐共」的時機，打開臺灣的市場。大舉製作《秋瑾》和《碧血黃花》，可以看成是張善琨對於臺灣政府的「投名狀」。

基本上，《秋瑾》和《碧血黃花》都是宣揚反清革命烈士的影片。在「自由總會」成立之際，張善琨以推翻滿清政府的「英雄人物」為題材，敘述他們的英勇事跡，配合國府的建國論述。追溯歷史至辛亥革命前夕，以敘述為推翻滿清而犧牲的革命先驅者的故事來建立國民黨政權的合法性。另外，這兩部電影在臺灣公映的日子，就是香港「自由總會」影人組織勞軍團到訪臺灣的時期，可說意義重大，這也可以視為一種「表態」的手段。在 1953 年 4 月，「自由總會」的醞釀期，一切還在商議籌備當中，臺灣政府已經提出香港影人到臺灣「勞軍」一事。⁵⁵ 臺灣當時的思考，可參考以下論述：

號召香港的自由影人，到臺灣來歸隊，如果他們肯自動來臺灣參加反共抗俄工作，自然非常歡迎；如果不能來臺灣工作，也得在香港表示明確的反共政治立場，向臺灣報名歸隊；若是不歸隊的香港影人，老實不客氣的不准他們主演的影片在臺灣放映。同時，希望歸隊的香港影人，到自由中國去做一次勞軍工作，看看臺灣進步的情形，和臺灣影人站在一條陣線上積極的參加反共工作。⁵⁶

在居港影人之中，永華的李祖永是最先表示反共立場的，他曾經把《國魂》的拷貝送給臺灣國防部總政治部，作為軍中教育電影之用。⁵⁷ 第二位表示反共的影人，就是張善琨，他亦很早表明靠攏臺灣。在 1952 年，張善琨第一次去日本的歸途中，原本想在臺灣逗留數天，可是，當時他的入境手續並未辦妥，

⁵⁵ 〈自由影人協會籌備中的插曲〉，《新聞天地》（1953 年 4 月 11 日），缺頁碼。

⁵⁶ 文宗漢：〈臺灣在什麼角度看香港影人〉，頁 10。

⁵⁷ 同上，頁 10。

所以飛抵臺北後，只能在松山機場內逗留兩小時，在停留機場期間，被大量記者包圍，張善琨於是公開向記者發表要來臺灣參加反共電影界的願望。⁵⁸ 而在 1953 年，張善琨就率先拍攝了《秋瑾》，呼應臺灣政府「歸隊」的呼籲。

（二）《秋瑾》·操作反清革命敘述·臺灣勞軍團

顧名思義，《秋瑾》一片所講述的故事是根據歷史人物秋瑾女士改編而成的。早在 1948 年，由國民黨控制的中電片廠，已經想把秋瑾富戲劇性的生平拍成電影，並計劃由中電三廠廠長徐昂千負責，⁵⁹ 可惜此事遭秋瑾女士的女兒反對，電影計劃擱置。⁶⁰ 由張善琨監製、屠光啟導演的《秋瑾》，是第一部把秋瑾生平改編的華語電影。這部電影的其中一個賣點是選用剛剛「棄暗投明」的李麗華作為女主角。據童月娟回憶，李麗華在張善琨夫婦脫離長城時，已經想跟著離開，但當時她有片約在，不能脫身。⁶¹ 在 1952 年，李麗華正式「投奔自由」，《小鳳仙》（1953）是李氏向右派歸隊的第一部電影，在同年製作的《秋瑾》則是第二部。李麗華從 1953 年起，一共為新華拍了十部影片，是新華在香港得以站穩腳步的一位功臣。《秋瑾》的劇本由童月娟的師兄陳蝶衣所撰，陳蝶衣在 1952 年從滬來港定居，被張善琨招攬，《秋瑾》是陳蝶衣的第一個劇本，從此，他以「狄薏」為筆名，寫了不少劇本和歌詞。另外，《秋》還是陳厚第一次從影之作，他在電影中飾演秋瑾的學生，最後從容就義，演技獲得稱讚，從此被影壇中人賞識。

《秋瑾》故事大致可分為五大部份，電影開始，介紹了秋瑾（李麗華飾）和表兄徐錫麟（楊志卿飾），以及由徐錫麟創辦、秋瑾主持的「大通師範學

⁵⁸ 同上，頁 10。

⁵⁹ 〈女烈士秋瑾將攝成電影〉，《臺灣民聲日報》（臺灣）（缺版數）（1948 年 6 月 27 日）。

⁶⁰ 〈秋瑾的女兒反對拍秋瑾〉，《臺灣民聲日報》（臺灣）（缺版數）（1948 年 7 月 24 日）。

⁶¹ 左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》，頁 100。

堂」。學堂有後門，隨著徐錫麟從河道進入學堂，他帶領觀眾走進學堂隱蔽的地下室，見到裏面聚集的革命黨人。徐錫麟向大家宣布，為了方便起義，他已經「買官」，從屬於安徽巡捕恩銘門下。秋瑾提出向各方募捐，用所得金錢來置槍訓練革命義士。故事第二部份分為兩條敘事線，一條線索圍繞著秋瑾募捐，以及和學生程翹仙（陳厚飾）向軍械庫主管秘密購買槍械的經過。第二條線索則跟隨徐錫麟至安慶，持權貴的介紹書謁見恩銘，被恩銘器重，更授以管理巡警學堂之職務。故事第三部份，講述秋瑾終於成立「光復軍」，並以「光復漢族，大振國權」為目標，擬定軍隊的訓練策略。眾人推舉徐錫麟為「光復軍」首領，徐氏則推薦秋瑾為協領。徐錫麟擊缸而歌，秋瑾伴以劍舞，歌詞為秋瑾所作，顯示出她報國的決心：「莽莽神州嘆陸沉，救時無計愧偷生，搏沙有願興亡楚，博浪無椎擊暴秦，國破方知人種賤，義高不碍客囊貧，經營恨未酬同志，把劍悲歌淚縱橫。」劍舞之後，徐錫麟返回安慶，秋瑾愛徒程翹仙被清兵捉拿，控告他藏有炸藥。秋瑾被傳至公堂，看到翹仙被鞭打至遍體鱗傷。清官問翹仙是誰指使他造反的，翹仙毫無畏懼地回答說「是你們這些貪官指使我的」，並力陳一眾貪官的罪狀。翹仙臨終前，向秋瑾自豪地看了一眼，秋瑾回到大通師範學堂，跟革命黨人陳述經過，並以翹仙決心捨生成仁、威武不能屈的精神而驕傲，勉勵大家以翹仙的精神為榜樣，獻身革命。第四部份，徐錫麟跟他的左右手，密謀乘巡警學生畢業禮之日（五月廿八日），率眾起義，同時把消息通知秋瑾，並請她把消息知會浙江，並叮囑起義之事，安徽、浙江兩地必須同時舉行。當秋瑾準備就緒，恩銘忽然臨時將畢業禮日期提早兩日舉行。徐錫麟趕不及通知秋瑾，倉促發難，刺恩銘，攻軍械庫，孤軍無援，事敗被補。徐氏被軌首，更被清兵剖腹挖心，噩耗傳至紹興，秋瑾與眾人悲憤萬狀，誓言要為徐氏報仇。電影的最後一部份，講述秋瑾定於六月十日發難，不幸事情被洩露，紹興知府與山陰、會稽兩縣，同時會審秋瑾，並對她動嚴刑，逼她作供。秋瑾在堂上嚴詞痛斥清官之腐敗，並跟清官說她死後會流芳萬世，而他們則罵名千載。最後，清官授秋瑾紙墨寫供詞，她緩筆寫下「秋風秋雨愁煞人」七字，外面剛好刮起秋雨，景象蕭蕭，秋瑾被殺於亭口刑場。電影的終結，有

畫外音以激勵的語調宣布秋瑾「為了偉大的革命事業，悲壯地犧牲了……黃龍旗倒下了，五色旗升起來，我們中華民國終於誕生，秋瑾的英名，正像我們的錦繡河山一樣，美麗雄壯，千古不朽！」這時，隨著旁白讀出慷慨之辭，激昂的配樂奏起，秋瑾的形象再次出現，背景呈現出飄揚著的五色旗，全片在眾人呼喊之聲結束：「偉大的秋瑾女士，我們向您致敬！」

《秋瑾》一片劇力萬鈞，整部電影在節奏明快而慷慨激昂的情緒下推進，《秋》片比當年一般的華語電影，配樂的使用更為密集，而所選用的音樂多是節奏強勁、亢奮昂揚的調子，而且是鋪天蓋地式的（wall-to-wall）配樂，沒有太多靜默的空間。整部作品剪接流暢，場與場之間劇力緊湊，而李麗華的演繹亦生動傳神。筆者認為，這部電影對於秋瑾的描寫，偏重於她捨身為國、視死如歸的精神，多於以一個較為「人性」的角度去呈現她作為一位女性、革命黨員，面對國家與家庭矛盾之間的狀態。《秋瑾》中有兩幕敘述她跟子女短聚的情形，第一幕是秋瑾與徐錫麟擊缸而歌之後，在一段氣勢雄壯的情節後，導演把秋瑾的子女帶上場去調節情緒，緩和氣氛。第二個講述秋瑾與子女的片段，就是秋瑾被收監之後，她的朋友帶了秋瑾的子女去探望她。當秋瑾得悉兒女來見她，便立即向其他囚友借梳子，整理好頭髮，又把上了手扣的雙手，收在衣衫裏面，不欲兒女看見她落泊的樣子。朋友看到秋瑾，禁不住熱淚，秋瑾卻沒有絲毫難過，反而勸朋友不要在兒女面前哭，「要給孩子一個好榜樣」。大概在秋瑾心目中，堅強才是對的，不能有半點軟弱的時候。在這兩幕跟兒女短聚的場面，秋瑾也重複一句說話：「我為了國顧不了家」，彷彿說了這話，她的兒女就會明白為何母親經常不在身邊。照常理說，這兩幕跟兒女相處的戲，應該可以反映秋瑾作為女性，也會有柔弱的一面，也會有苦悶掙扎。可是，這部電影所呈現的秋瑾，是百分百理性、完全堅強的女革命家，甚至在面對兒女時，也以最剛強的姿態出現，彷彿她的人生沒有軟弱的一刻。除了這兩幕戲，《秋瑾》其餘的所有片段，都在塑造她勇敢、堅毅、不屈不朽的一面，秋瑾說話的語調，多是充滿信心、意志激昂的。李麗華在戲中的演繹，多以激勵的神情與聲線談話，幾乎沒顯露出半點溫柔。

正如上文所述，秋瑾形象的塑造，以堅強硬朗為主調，這形象亦能夠在香港與臺灣的報紙廣告上看到。只是，港、臺兩者的行銷策略，卻稍為有點不同。在香港的電影廣告上，張善琨設計了多種不同的宣傳標語與排版，《秋》片在1953年10月16日開始在香港上映，直至10月20日。⁶²張善琨一向強於宣傳，在筆者所搜集的三份報紙的電影廣告上：《工商晚報》、《大公報》、《華僑日報》，至少可以看到有9種不同款式的廣告設計、標語和排版。香港方面的宣傳，比較著重秋瑾捨身為國的革命義士形象，也以李麗華的精湛演技作招牌，而且幾乎每個廣告，也有列明監製與導演的名字。在廣告標語上，也較為多樣化。其中一些標語渲染出電影的整體氣氛：「鐵騎烽煙·國難家愁·巾幗英雄·碧血千秋」、「不自由毋寧死俠腸驚風神·拋頭顱灑熱血豪氣沖斗牛」、「熱血女兒千古一人」、「頭顱一擲拚無價·碧血催開正氣花」、「慷慨罵賊從容就義·秋風秋雨愁煞人」、「女俠舞刀·嬌雛探監」、「杜鵑長泣烈士血·青史永照女兒心」。⁶³從以上這些宣傳口號來看，《秋》片在香港的宣傳更為多樣化，從不同角度來折射出《秋瑾》的戲劇性，以慷慨激昂的情緒來吸引觀眾進場看戲。至於《秋》片在臺灣所用的行銷策略，卻比較單調。根據筆者目前所得的資料，《秋瑾》是在1953年11月16日開始，在臺灣不同的戲院上映，至於此片映期到何時完結，不能完全確定，有待進一步考察。在筆者所看到的《臺灣民聲日報》的《秋瑾》電影廣告中，此片在臺灣的宣傳似乎比較單一，《臺灣民聲日報》只刊登兩、三款不同的廣告，而且排版設計方面，沒有香港廣告的構圖那麼豐富精美。臺灣的電影廣告強調了「爭取自由」的強者形象，也突出了女權的敘述。所用的標語如「全市婦女界應該總動員·為五千年以來中國爭取自由平等的先烈奮鬥史」、「自由中國國民不分男女老幼均應一看本片」、「犧牲家庭幸福·犧牲天倫之樂·犧牲寶貴生命·一切都是為了今日女

⁶² 根據《工業晚報》、《大公報》、《華僑日報》上的廣告所看見的情況。

⁶³ 根據《工業晚報》、《大公報》、《華僑日報》1953年10月16日至10月20日的報紙廣告。

界同胞的家庭幸福、天倫之樂」等等，都突出了女權與自由的概念。且外，香港的報紙廣告上標明了電影製作人的名字：張善琨監製、屠光啟導演；而臺灣方面，並沒有出現監製和導演的名字，只有女星李麗華的名字。

《秋瑾》在 1953 年 11 月 16 日開始在臺灣上映，這正好配合香港自由總會到臺灣的勞軍團，童月娟等人於 1953 年 10 月 29 日抵達，直到 11 月 5 日，「南洋」公司總經理邵維鏌加入，團員增至十八人。根據童月娟所述，這是第一次組織到臺灣勞軍，由「四爺」王元龍主持，一行十七人（未計邵維鏌）包括：團長王元龍，副團長嚴幼祥、馮明遠，顧問張善琨、胡晉康、秘書洪波，總務陳煥文，交際熊超，團員周曼華、童月娟、上官清華、畢寶瓊、吳文超、嚴夢、吳國璋、蔣光超和李允中。⁶⁴ 這是臺灣政府遷臺後第一個海外電影團體到訪當地，受到臺灣各界高度重視。1953 年 11 月的《新聞天地》亦以〈自由影星熱淚盈眶〉為標題，報導臺灣總參謀長周至柔接見十七位由香港抵臺的影人，⁶⁵ 周至柔問這十七位返回「自由祖國」的影人：「你們來過臺灣勞軍，不怕共產黨殺死你們？」，影人一致「堅決的回答」，說「怕了就不來，來了便不怕！」⁶⁶ 這批自由總會的影人，在 10 月 30 日即赴各機關拜訪，而在 10 月 31 日就拜訪了 15 個機關。在當日下午六時，自由影人在勵志社舉行了一個記者招待會，答覆一百多個中外記者的提問。王元龍更對記者說：「在香港，我們不覺得自己怎樣；回到祖國後，卻受到想像不到的盛大歡迎，使我們受寵若驚，感動得要落淚。早知祖國如此關懷我們，我們早該回國了！」⁶⁷ 王元龍更向記者宣布，會在回港前在臺灣申報戶口，領國民身份證，並把家人接到臺灣去住，自己雖然為了拍片而經常往來港臺之間，可是以後，他要永久住在臺灣，做個「中華民國的好國民！」⁶⁸ 當我們回顧這段時期，不論是中共還是臺灣蔣

⁶⁴ 左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》，頁 103。

⁶⁵ 趙藝公：〈自由影星熱淚盈眶〉，《新聞天地》（1953 年 11 月 14 日），頁 7。

⁶⁶ 同前註。

⁶⁷ 同前註。

⁶⁸ 同前註。

府，都在爭奪繼承中國的「正統」位置，中共奪得整片大陸河山，以其地理優勢作為「正統」的基礎，而國民黨則以創黨人孫中山先生的革命事跡作為其政治的認受性。香港則是一個特殊的「第三空間」，按周蕾的說法，香港人特有「飄泊離散的迫切感」，活在中國和英國的夾縫中，而香港文化同時被殖民主義與民族主義邊緣化。⁶⁹ 香港除了是中、英夾縫的「第三空間」，也是中共與臺灣左、右兩派陣營之間的「第三空間」。在大陸市場關閉後，星馬及臺灣市場成為香港電影的最重要外銷市場。當時港片在臺灣的收入增加至成本的三分之一，臺灣市場愈益重要（不過，這情況在 1955 年臺灣當局改變對港片的徵稅策略而有所改變）。⁷⁰ 在冷戰地緣政治的影響下，蔣介石政府制定出「反共抗俄」的政策，令香港這個「第三空間」因著經濟與環境的關係，需要選擇「靠邊」。張善琨監製的《秋瑾》，不論是題材、選角，都配合了臺灣的指示和要求，而《秋》在臺灣上映的時間，亦是香港「自由影人」第一次組團到臺「勞軍」的時機，筆者認為，《秋瑾》一片的意義，不單在其題材與美學上，而是在歷史上，它見證著香港右派影人組織起來，爭取臺灣市場的一面里程碑。

（三）《碧血黃花》與總統就職回國勞軍團

張善琨在 1953 年的勞軍團期間，曾經參觀臺中的農教片廠，發現臺中一帶氣候溫和，風景優美，是很理想的外景地點，而且人工較香港低廉，很適合獨立製片。⁷¹ 在這次勞軍團，張善琨和王元龍見過蔣介石總統，他親聆指示，

⁶⁹ 「自二次大戰結束以來，香港始終夾在兩大文化之間；不論是英國殖民文化與中國共產主義文化，都不會真正關心香港的民生大計，只會把香港當作獲取他們所需的經濟和其他形式援助之地。」周蕾：〈寫在家國以外〉，周蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995 年），頁 32。

⁷⁰ 「製片家張善琨說：『……至於香港國片製片成本，從前臺灣方面的收入，僅抵成本十分之一，以後增至十分之二、三，現在據同業統計，有三分之一。今後香港製片，對臺灣觀眾的一般興趣一定要配合起來，也許將來可以達到百分之五十的收入，那麼香港國片的銷路可無問題。』」〈農教公司電影座談會席上香港影人話國片：盼自由祖國多予協助〉，《聯合報》（臺北）第 3 版（1953 年 11 月 12 日）。

⁷¹ 左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》，頁 104。

認為有「結合香港自由影人團結的必要」，於是張、王回港後，一方面積極組織影戲公會，另一方面決定拍攝富歷史意義的影片。張善琨首先想到的，就是以反清革命故事為題材的《碧血黃花》（1954）。⁷²

在製作《秋瑾》之後，張善琨對於建立香港——臺灣影人脈絡懷抱更大的興趣。承繼《秋瑾》革命烈士類型，張善琨選擇了一個更複雜的題材。《碧血黃花》講述黃花崗七十二烈士的事跡，故事框架更大、人物更多，而且故事結構更難平衡，可是這個題材對國民黨來說，卻是「政治正確」的。在1967年的《香港自由影劇人慶祝雙十國慶特刊》中，第一頁就是「辛亥革命史話」。國民黨以追溯孫中推翻滿清作為政治合法性的基礎，在這篇「辛亥革命史話」之中提到「辛亥三月二十九日黃花崗之役，事雖未成，但革命黨人犧牲奮鬥的精神，已震動了全國人心。從此革命風鈴日緊，全國有如暴風雨即將來臨。」⁷³黃花崗之役在蔣府的官方敘述中，是辛亥革命的前奏，歷史意義非常重大。張善琨選擇這個題材，其一是經濟原因，打通臺灣市場，其二是政治原因，以這部電影向蔣介石總統表忠。故此，《碧血黃花》不能視作一般的「商業電影」，它其實跟「政治宣傳片」（propaganda）無異。張善琨在籌備拍攝的期間飛到臺灣商談合作，原本《碧血黃花》由張氏和臺灣農教電影公司合作拍攝，後來農教中途退出合作，改由張善琨獨力攝製，不過仍然得到臺灣方面的投資，並在1954年2月在香港邵氏片廠開工攝製。⁷⁴在拍攝前，張善琨還帶著《碧》的劇本抵台，和國民黨中央黨部黨史委員會接洽，讓他們審查劇本。據《聯合報》的報導，劇本只有「一部份劇情必須修改，全劇大部份均獲通過，准予拍攝。」⁷⁵《碧血黃花》在開拍之前，先要尋求臺灣當局的審查，可見這部影片

⁷² 同前註，頁105。

⁷³ 《香港自由影劇人慶祝雙十國慶特刊》，香港，1967年，頁1。（香港電影資料館藏品，缺出版資料）

⁷⁴ 〈張善琨臺港來去接洽拍片工作：黃花崗於今日在港開拍〉，《聯合報》（臺北）第6版（1954年2月15日）。

⁷⁵ 同前註。

背後的政治操作。此外，為了先聲奪人，張善琨把《碧》片包裝為耗盡人力物力的「大堆頭」之作：

市場蕭條影響了資金的籌備，朋友對這樣一部「大堆頭」的影片是否能完成多表示懷疑，幾於使我要忍痛放棄原來的計劃。但當我重讀了一遍鄒魯先生編纂的《辛亥三月廿九革命史》一書以後，我又被書中的記述所感動，覺得七十二烈士慷慨赴義從容就難的偉大精神，正是我們此日需要視作楷模，互相砥礪的。⁷⁶

以上文字節錄自張善琨的〈攝製「碧血黃花」感言〉，《碧血黃花》集五位編劇，九位導演與四十多位影星之力，分六組拍攝而成。各組的導演為：第一組的屠光啟、羅維；第二組的顧文宗；第三組的洪波、張善琨；第四組的卜萬蒼；第五組的易文、王天林及第六組的馬徐維邦。至於五位編劇分別是：王植波、司徒明、狄薏（即陳蝶衣）、易文、唐紹華。張善琨最初有這個想法時，是跟狄薏首先談起的，張善琨還在格蘭酒店特闢一室，限他在兩天之內草擬「碧血黃花」的大綱，於是狄薏在短時間內粗枝大葉地寫了一個故事輪廓。當時狄薏正在趕寫另外一個劇本（《鴛鴦劫》），故此他提出除了導演要採用「分工合作制」，連編劇也採用這個方法，第二次大綱的整理工作，就交給王植波負責，而狄薏只負責撰寫第二組的故事，即李德山、韋義廷師徒這一段。⁷⁷ 至於易文，則負責撰寫第一組的故事，即林覺民與妻子的一段，而且，易文亦會導演第四組，即從黃克強回到廣州起，到偽裝喜事順利完成的一節。⁷⁸ 這部作品匯聚眾人之力，在對外宣傳上，特別強調香港自由影人的「合作」與「團結」。製片王元龍說：

過去，電影從業員偏向個人作風，團體的觀念很薄，自然更談不上團結。這是領導者和製片路線未臻完善的關係……目前香港電影事業，遭遇到

⁷⁶ 張善琨：〈攝製「碧血黃花」感言〉，碧血黃花電影特刊，香港電影資料館藏品（PR1827.1X）。

⁷⁷ 狄薏：〈濫於贅言〉，碧血黃花電影特刊，香港電影資料館藏品（PR1827.1X）。

⁷⁸ 易文：〈合作的光榮〉，碧血黃花電影特刊，香港電影資料館藏品（PR1827.1X）。

空前的萎頓打擊，如欲謀生存，除了拍片方針應力求嚴肅外，群策群力，團結互助，就是最重要的原則了！⁷⁹

這部電影從構思之始，就已經有「團結」香港自由影人的概念和實踐計劃，在製片的角度來說，亦富有「實驗性」。為了標榜此片乃「全港九的自由影人集體創作」，⁸⁰影片由九位導演拍攝，九位導演的風格各異，如何統籌各導演的規劃，並不容易。基本上每一組故事都可以獨立來看，每組講述幾個重要人物，到故事的最後一節集大成，所有人物趕至廣州參加起義，由黃克強統領，最後血戰沙場。《碧血黃花》的故事從某中學上歷史課開始，老師講授黃花崗七十二烈士的事蹟，第一節故事由易文編劇，主角林覺民曾留學東瀛，一天摯友馮超驤來訪，商討關於赴廣州起義的事情，卻被覺民的愛妻陳意映無意間發現。意映深感難過，卻不欲以兒女之情，短英雄之氣，便裝作不知道起義之事，囑咐丈夫以國為重，不用以內事為念，二人臨別依依，叫人難過。第二節故事是關於李德山慷慨赴義的經過。李德山是廣西羅城人，精技擊，開武館，一天收信得悉廣州起義之事，他欲托弟子韋義廷照顧自己的一子一女，卻不願意透露廣州之事。於是，李德山用苦肉計把韋義廷和兒女趕出家門，義廷不解為何師父性情突變，義廷的妹子聰敏，授意於兄，義廷方知那是師父李德山之計謀，望義廷能繼承其業，並照顧其子女。當韋義廷洞悉師父之苦心，他把師父的兒女留給母親及妹妹托管，自己則束裝入廣州，跟隨師父起義。第三節的主角是喻培倫、喻培棣兩兄弟，他們曾遊學東洋，加入同盟會，二人習化學、能做爆藥。喻家有鄰居碧雲，與培倫相熟，後來弟弟培棣從日本回來，晤碧雲後情愫滋生。會師廣州之信函來到，黨友促喻氏起程，培倫決定單獨前往，留培棣與碧雲在家照顧年邁母親，並且繼後香燈。培棣起初不願意，欲隨兄一起赴廣州，培倫想到以抽籤取決，培棣拈出一紙，見「不去」二字，懊喪之際，碧雲勸慰，

⁷⁹ 王元龍：〈團結的表現〉，碧血黃花電影特刊，香港電影資料館藏品（PR1827.1X）。

⁸⁰ 〈「碧血黃花」今在港九兩院公映——兩影業公司昨報告攝製經過〉，《華僑日報》（香港）（1954年6月17日）。

當他打開另一張紙，發現同是「不去」二字，方知是兄長故意阻撓，正感憤懣，母親厲聲教訓，最後眾人同意由培倫赴廣州跟盟友起義，而培棣則在家侍奉母親。

第四節講述革命黨人已經雲集廣州，革命元勳黃興（克強）跟黨員商議，指早前黨人溫生財行刺提督李準失敗，引起官府提防，頒布命令嚴辦戶口登記，這令槍械運送成一大難題。他們使計令女黨員李晚挽假扮新娘，把槍械藏在粧奩被褥裏，由同黨假裝送嫁行列混進城門。到達黃興住所後，還遭遇清兵的搜查，最後成功運集槍械。第五節是關於兩廣總督張鳴岐府內笙歌夜宴，嘉肴與美色雜陳，表現出荒淫的排場，與革命黨員構成強烈對比。第六節黃興與黨員商討起義日子或需要改期，香港一師將會延一天抵達，但眾人已決定於三月十五日起事，認為不應拖延時候。黃興遂率領百位黨員於原定日期起義，可惜督署得到密報，早已有備，黨人不克，亦沒有援兵，犧牲者頗眾。同寅勸黃興退走，避於一洋貨店，晤女黨員徐宗漢，黃知道已事敗，痛哭失聲。宗漢上前安慰，並阻止黃興與清兵拚命，並相期以復國救民為此後任務。

關於《碧血黃花》，有不少層面可以討論，筆者只想在本文指出三點：第一，它的政治宣傳片（propaganda）本質。第二，它是「自由總會」成立後的一項重要活動，《碧》片在臺灣上映時，王元龍帶領香港「自由影人」慶祝總統就職「回國勞軍」。第三，該片在香港及臺灣宣傳上的微妙差別。關於第一點，影片自我定位為「富有革命性的影片」，⁸¹在《碧》的宣傳刊物上，提到「電影固然是一種教育，但不是硬性的教育，它的娛樂性和藝術性，決不可忽視，要達到觀眾自動地前來接受你所要灌輸的知識，確實是一個值得研究的問題。」⁸²從「教育觀眾」這個方向去理解電影，就算在宣傳物上也不避諱，《碧血黃花》的政治教育任務，可謂明顯。至於《碧》片以七十二烈士作為題材，

⁸¹ 〈中國電影大王：張善琨〉，「碧血黃花特刊」，香港電影資料館藏品：PR1827.2X，頁4。

⁸² 同前註，頁5。

亦強化了國民黨繼承孫中山革命事業的政治敘述，以維護國民黨在臺灣執政的正統（legitimacy）。在《碧血黃花》的宣傳物中有這樣的觀點：

近代史中廣州三月廿九日之役，可說是我國存史以來最輝煌最重要的一頁，當然更有閱讀之必要。此次新華公司傾力攝製「碧血黃花」，就是根據這段悲壯的歷史改編而成，它使吾人可直接了解辛亥革命的意義與功績，看了它，等於上了一課中國近代史，這種電化教育，既節省我們閱讀的時間，又替我們解答不少難題，使能在短短二小時內對這浩大的黃花崗七十二烈士全部經過一覽無餘。⁸³

有趣的是，製作人以看電影等於讀歷史作為號召，意圖掩飾片中虛構的成份以及故事重構的過程。《碧》片在臺灣上映的時期，有一篇刊登於《聯合報》的文章，以「一次報效政府最有力的宣傳片」去形容《碧血黃花》。⁸⁴誠然，在1950年代，一般普羅大眾未必習慣於批判思考，只是採取這樣「硬銷」的方式把製作理由赤裸裸地暴露，也算耐人尋味。回顧當年臺灣的局勢，1954年曾經出現一次臺海危機，從5月到8月，解放軍與國民黨軍隊在浙江沿海發生小型軍事衝突。臺海的緊張局勢，亦促使蔣府推動更多政治文宣。第二點，既然《碧》片有其政治任務，它在臺灣的上映日期也配合香港自由影人訪臺的日子，而且，蔣介石總統更在5月31日以榮譽獎狀，頒發給攝製《碧血黃花》、《秋瑾》、《小鳳仙》三部革命歷史影片的香港影人，以資獎勵。⁸⁵《碧血黃花》在1954年5月18日開始在臺灣上映；而它在香港的上映日期較晚一點：1954年6月18日至1954年8月3日。除了首映，《碧》片曾在1963年6月22日至8月3日於香港重映。在1954年5月19日，即《碧血黃花》在臺灣上映第二天，香港九龍自由影人聯合組成「香港影劇界慶祝總統就職回國觀光團」，

⁸³ 〈看「碧血黃花」等於上一課歷史〉，「碧血黃花特刊」，香港電影資料館藏品：PR1827.2X，頁5。

⁸⁴ 艾文：〈「碧血黃花」〉，《聯合報》（臺北）第6版（1954年5月22日）。

⁸⁵ 〈三部革命革史影片·總統昨頒獎〉，《聯合報》（臺北）第3版（1954年6月1日）。

由王元龍帶領，參加第二屆總統就職大典，⁸⁶ 是為「自由總會」的一大任務。參與影人包括李麗華、黃河、屠光啟、洪叔雲、羅維、楊志卿、童月娟、林黛、尤敏、林翠、易文、陶秦、吳家驥、劉恩甲、黃卓漢等七十多人。在影人抵台當天，臺灣的軍人之友總社設歡迎酒會、中央黨部（四、五、六組）設盛大晚宴招待。而臺灣當局為了接待這些港人，調動了十五個機關組成「接待組」去籌備此事，且外，影人還獲得蔣介石總統親見，並獲發榮譽獎狀，可見臺灣高度重視此舉。當年《新聞天地》的一篇文章指出港人「回國觀光團」對於臺灣來說有兩層意義：這不止於參與觀光團的七十多位影人，他們代表了「香港影劇界棄暗投明的愛國立場，對於企圖控制香港影劇界不遺餘力的中共，是一個絕對有力的打擊」。⁸⁷ 另外，香港影劇界一向被認為是「一盤散沙」，這次同心組團「回國」，表現了「他們不再是個人主義的『浪漫藝人』，他們不再是『沒有國家觀念』『沒有政治認識』的游離分子。」在「回國觀光團」抵臺當天，1954年5月19日的《聯合報》刊登了一篇題為〈自由萬歲〉的文章：

自由這東西，原是摸之不著，看之不見的，然卻無往而不在，無往而不利。祇有自由，才足以擊敗一切奴役、獨裁、專制的暴政；也祇有自由，才能作為反共抗俄的唯一利器。臺灣之所以能吸引海外人心爭先歸向的最大因素，除了自由，還是自由。所以，這一次港九影藝界七十五人的集體回國，與其說是自由祖國爭取了他們，還不如說是他們爭取了自由祖國。他們這一投奔自由的空前壯舉，固然值得我們歡欣鼓舞，但尤其值得我們哀懷慶慰的，就是他們此來，無異為匪共敲響了必歸覆滅的喪鐘，無異為世界點燃了自由永在的火炬。⁸⁸

此二百餘字的段落，「自由」一字九次出現，加上標題，就是十次了。誠然，

⁸⁶ 〈群星拱照·總統就職大典：港影劇明星李麗華等·七十餘人明浩蕩來台〉，《聯合報》（臺北）第3版（1954年5月18日）。

⁸⁷ 龔德元：〈銀色輝光長照寶島〉，《新聞天地》（香港）（1954年6月5日），頁10。

⁸⁸ 〈自由萬歲〉，《聯合報》（臺北）第6版（1954年5月19日）。

這篇文章並非客觀的新聞報導，而是帶有政治立場的論述，文章以「自由」跟「獨裁」、「極權」作對比，追隨國民黨「反共抗俄」的官方論調。文章把港人「回國觀光」形容為「投奔自由」的壯舉，換而言之，臺灣當局視之為一種政治表態，他們希望看到的，是香港右派影人的團結與政治「歸邊」，認同臺灣打擊共產主義的國策。

關於第三點，根據筆者目前所搜集到的報紙資料，兩地的宣傳物都突出《碧血黃花》匯聚紅星、星光熠熠的盛大排場；另外，兩地的報紙廣告都指明《碧》片獲得蔣總統嘉獎並頒予榮譽獎狀。值得注意的是，《碧》片在香港及臺灣兩地的行銷策略有微妙的分別。在香港方面，報紙廣告更著重宣傳這部電影的「歷史角度」，比如在《工商晚報》的廣告裏，有這樣的標題：「辛亥革命的第一次號角，民國肇建的第一頁史蹟！」⁸⁹ 在標題旁邊有較小的字句寫了：「黃花崗一役為民國肇建之先聲，本片通過三個動人史實，將該役詳盡經過，生動表現於銀幕」。⁹⁰ 而在廣告的左方亦有大字標明：「國父孫中山先生現身銀幕·發表演說」。⁹¹ 在香港《華僑日報》的廣告裏，也可以看到這幾句重要的標語。有意思的是，在臺中報紙的廣告裏，更加著重這部電影的「政治意義」，比如是在廣告上印上這些標語：「是反共抗俄基地臺灣的精神食糧!!!」、「旅港自由影人集體編導主演」。⁹² 另外，臺北《聯合報》的廣告亦以大標題宣傳電影是香港自由影人的集體合作，更稱此片為「三十年來國產電影首屈一指·空前輝煌偉大傑作」。⁹³ 比較港臺兩地的宣傳策略，可見《碧血黃花》在香港更強調它的歷史意義與「大製作」陣容，以「歷史片」(historical drama) 自我定位，而在臺灣，它更靠近「政治電影」(political drama)，亦更為強調電影的演員及製作人均來自「自由陣營」，而這部影片亦得到蔣政府

⁸⁹ 《工商晚報》電影廣告(香港)(1954年6月17日)。

⁹⁰ 同前註。

⁹¹ 同前註。

⁹² 《臺灣民聲日報》電影廣告(臺中)(缺版數)(1954年6月9日)。

⁹³ 《聯合報》電影廣告(臺北)(缺版數)(1954年5月22日)。

的肯定，其政治象徵意味更濃厚。正如前文所論述的，張善琨製作《碧血黃花》的本意，就是向臺灣表忠，亦藉此打開香港右派影人的臺灣市場。透過招攬眾多影人參與演出、組織「回國觀光團」這一系列的部署，張善琨成功獲取臺灣政府的信任，成為香港最重要的右派人物之一，亦為廣義的香港右派影人打開臺灣市場。

四、永華易手、陸運濤跟臺灣合作與《關山行》的出現

（一）永華危機與臺灣對陸運濤的質疑

永華公司的創辦人張善琨，1950至53年間在香港積極建立「自由總會」，得到臺灣政府安心信賴。雖然表面上右派影人的組織已經成立，可是，這並不代表香港的影人從此就「團結起來」。外在的冷戰因素影響地區內部的商業機遇，影人高調表忠，是文化產業被政治牽著走的一種體現。另外，永華因財務問題面臨被清盤的危機，而借貸人是星洲鉅子陸運濤，蔣政府一時未能摸清陸氏底細，永華危機隨即觸發起臺灣方面的猜疑。

永華危機除了來自財政上，也是出於政治。1950年代初期，蔣府對於左派滲透香港特別敏感，這亦在右派媒體的報導上反映出來。1952年1月的《新聞天地》載有一篇題為〈「影特」辱命記〉的文章，追溯左翼影人滲透永華的經過。所謂「影特」，就是「影界特務」，永華是當年香港資本最大的片廠，左派組織「華南文協」計劃滲透。他們首先使程步高導演向永華推銷一個「對國民政府幾個重要官員極盡詆毀」的劇本，李祖永拒絕採用。⁹⁴後來，左派人士想到利用南來香港不久的沈寂。按照《新聞天地》的觀點，沈寂本來「懷著反共的心情」南來香港，⁹⁵後來他透過舒適進入永華，而左派則利用沈寂在永

⁹⁴ 梁聚生：〈「影特」辱命記〉，《新聞天地》（1952年1月19日），頁16。

⁹⁵ 同前註。

華作「地下工作」，更在公司內部發動「杯葛」。⁹⁶從蔣府的角度理解，就算「反共」人士，都有可能被左派的「軟攻」擊垮，或被分化而變節，改為「投共」。經過永華、長城被左派滲透的情況發生後，右派陣營更加提防左派的「軟攻」。在《關山行》拍攝的前夕，臺灣懷疑香港的左派影人發動「笑臉攻勢」，左派人士「臉上掛滿了笑容，不斷與自由影人拉手交談……他們正在執行著『上級』的指出而普遍地展開分化自由影人的『陰謀』。」⁹⁷其中一個明顯的例子，就是演員黃河的「投共」，⁹⁸到了1950年代中期，右派陣營更建議當局採取積極的措施防止共產黨對香港自由影界進行統戰工作：一、加強自由公司組織，劃清反共和投明的電影界；二、促使還沒有表示政治立場的自由影人表明立場；三、在經濟上支持自由影界。⁹⁹臺灣當局時刻警惕著香港的中立／右派人士被分化，保持高度戒備。

蔣介石政權的冷戰思維，亦在陸運濤援助永華一事上體現。根據筆者翻查香港政府檔案處的資料，¹⁰⁰陸運濤在1952年於5月14日正式向永華借貸五十萬港元，並委任 John Yardley Vernon Hunt 為資產代管人，而永華公司亦把所有製作器材列出作為抵押。¹⁰¹當時的協議是永華在一年內向國際提供12部影片，便可以把債務還清，可是永華只向國際提供了6部影片。¹⁰²其後，在1954年永華片倉發生大火，電影底片付諸一炬，永華無法償還債務。李祖永針對片庫失火一事，公開說明報告，他將之定調為左派份子縱火破壞。¹⁰³

⁹⁶ 同前註。

⁹⁷ 〈香港影圈配合大陸匪幫統戰新策略：香港附匪影人發動「笑臉攻勢」〉，《聯合報》（臺北）第6版（1956年2月22日）。

⁹⁸ 同前註。同一篇報導裏亦有述及黃河「投共」。

⁹⁹ 〈揭開共匪在香港影界統戰工作〉，《聯合報》（缺版數）（1955年3月1日）。

¹⁰⁰ 香港歷史檔案，“Dayeh Motion Picture Industries Ltd”，檔案編號：HKRS114-6-409。

¹⁰¹ 同上。

¹⁰² 〈香港自由影業的嚴重打擊：永華影業公司事變真相〉，《聯合報》（臺北）第6版（1955年1月4日）。

¹⁰³ 見陳煒智：〈永華興亡錄：1948-1955〉，《電影欣賞》（臺北）第38卷第2期（2020年夏季號），總183期，頁73-96。

臺灣決定派中影（中央電影事業股份有限公司）以投資、入股的方式協助永華，而永華方面則以七部電影拷貝抵押給中影。¹⁰⁴ 與此同時，陸運濤所屬的國際公司向法院申請接管永華，李祖永繼續向臺灣尋求貸款援助。當時臺灣報紙的討論可見，臺灣當局對陸運濤心存猜疑，這是因為陸氏的國際公司跟左傾的中聯公司及龍馬公司仍然合作。一篇提為〈香港自由影業的嚴重打擊：永華影業公司事變真相〉的文章提到陸運濤既要永華的影片，又要長城、龍馬的影片，卻從未考慮到黨派及思想問題，龍馬本身沒有戲棚，生產計劃得到共產黨的支持，而龍馬與陸氏似乎建立了友誼，¹⁰⁵ 這令臺灣相當猜忌。這篇文章更稱陸氏為「原是個唯利是圖的市儈」。¹⁰⁶

臺灣起初未能確定陸運濤的「忠誠」，對他印象不佳，希望替永華還債，讓永華重新回到臺灣信任的李祖永手裏，可是，李祖永的欠債從 504,000 港元突然增加到 58 萬港元，加上去的 8 萬元是國際公司代管永華的「酬勞」。歐德爾（Albert Odell）每月酬勞港幣 2 萬元，共管了永華 4 個月，總共 8 萬元，另加律師費、法院費用等，總數在 60 萬元以上。¹⁰⁷ 臺灣派了戴安國到香港跟歐德爾見面，而亞洲影業公司的張國興亦自薦從中拉攏調解，故此李祖永和陸氏恢復談判。陸氏「表示自己不是共匪，決不左傾」，讓臺灣安心。¹⁰⁸ 在談判中途，卻因為歐德爾的問題停頓下來，這是因為臺灣不喜歡歐德爾只談生意，不談政治的個性。筆者猜測這亦是因為歐德爾為猶太裔，不買「中華民族主義」的賬，臺灣難以摸清他是否忠誠。另外，中聯成立初期，歐德爾曾經向

¹⁰⁴ 七部電影是：《國魂》、《清宮秘史》、《愛的俘虜》、《春風秋雨》（更名為《香江夜譚》）、《火葬》（更名為《小丈夫》）、《山河淚》和《海誓》。詳見陳煒智：〈永華興亡錄：1948-1955〉，頁 88-90。

¹⁰⁵ 參〈香港自由影業的嚴重打擊：永華影業公司事變真相〉。

¹⁰⁶ 同前註。

¹⁰⁷ 〈群雄勾心鬥角——永華問題解決內幕〉，《聯合報》（臺北）（缺版數）（1955 年 4 月 7 日）。

¹⁰⁸ 同前註。

中聯建議長期合作，凡是中聯出品不論費用多少，國際公司願以百分比率分擔。歐德爾不計較中聯的背景而提出合作，令臺灣對他猜疑。就在談判膠著的時候，李祖永轉換方向和邵氏談，可是「邵氏條件太苛刻」，¹⁰⁹跟李氏談不合攏，最後李氏回頭和陸運濤繼續談判，最終談到結果。根據《聯合報》在1955年4月26日的報導，李祖永和陸運濤的合作辦法如下：

- 一、組織一個新公司，由李祖永任董事長，戴安國、□□□、¹¹⁰陸運濤任董事。
- 二、臺灣五十萬元貸款，借給新公司。
- 三、新公司將五十萬元中三十餘萬元，拍攝「永華」資產，將十萬元付給「代管」費用，尚餘幾萬元，留作另雜支出。
- 四、代管會計師將拍賣所得三十餘萬元，還給陸氏，尚餘十餘萬元，則須將以後各影片的收入款項歸還。
- 五、代管會計師收到代管費後，即結束代管。
- 六、「永華」老公司除已拍賣機器生財等外，所餘資產，就是十九部影片，估計還有一百萬元的收入，用來還清舊欠，足足有餘，不過不是立即可以變現。
- 七、陸氏將拍賣所得三十餘萬元，再借給新公司，用來還款。
- 八、新公司所借陸氏三十萬元，五年內分批歸還。
- 九、新公司由李祖永任董事長，張國興任總經理，陸運濤（代表歐德爾）任廠長。
- 十、全部新公司資產，歸李祖永所有。¹¹¹

報導指出臺灣對於陸氏態度的轉變，是因為他們考慮到陸氏在新加坡戲院界的影響力。假如臺灣不與陸氏合作，陸氏為了營業可能不得和左派公司合作，

¹⁰⁹ 同前註。

¹¹⁰ 報紙太舊，此名字看不清楚，不能標記。

¹¹¹ 〈李祖永讓永華改組真相〉，《聯合報》（臺北）第6版（1955年4月26日）。

這樣的話，新馬地區的六、七十家戲院則會「被匪利用」。¹¹² 如果臺灣願意和陸氏合作，陸氏將會「傾向」臺灣，而新馬的戲院將會放映對臺灣政府有利的影片，這對於中共會是一大打擊。而且，如果永華只和邵氏合作，將會導致生產不足，恐怕不夠維持永華員工的生計。臺灣權衡各方因素，認為跟陸氏合作會獲得最大的利益，最終促成陸氏和永華的合作。筆者認為，陸運濤起初希望接管永華大概出於商業考慮，並沒有抗衡左派影業的意思。可是碰巧事件發生在冷戰高峰期，在臺、港、新馬地區的地緣政治相互角力之下，陸運濤的商業計劃被捲進了「政治漩渦」。陸運濤只好乘著這股「政治潮流」，順勢北上香港製作電影，兼且打開臺灣的市場。《關山行》這部電影的出現，正表現出陸氏向臺灣「靠攏」的姿態。跟前文所述的《秋瑾》和《碧血黃花》一樣，《關山行》並不是一部單純的「商業電影」，背後的政治考量才是電影的重心。

（二）《關山行》開啓港臺合拍電影的先聲

港臺合作的片子雖然有過幾部，好像是《千金丈夫》（1954）、《山地姑娘》（又名《日月潭之戀》）（1956）、《馬車夫之戀》（1956）等，可是「聲勢之雄，規模之大，當推『關山行』」。¹¹³ 過往的「港臺合作」，是由香港一兩位夠號召力的明星，或知名導演，去臺灣拍片，可是這次卻不同。《關山行》由臺灣中央電影公司攝製，國際公司（電懋的前身）代理海外發行，影片籌備時間達半年之久，由國際公司旗下的易文執導，參加演出的港臺紅星包括：李湄、王豪、葛蘭、陳厚、周曼華、鍾情、王元龍、洪波、吳家驥、賀賓。（以上為香港影人）¹¹⁴ 穆紅、黃宗迅、李影、黃曼、魏平澳、唐菁、梁銳、李冠章、雷鳴、陳曼夫等（以上為臺灣影人）。¹¹⁵ 此片既是「港臺合作」，

¹¹² 同前註。

¹¹³ 句子引自：〈港臺影人首次攜手合作的：關山行〉，《國際電影》第11期（1956年9月），缺頁碼。

¹¹⁴ 關於香港影人的分類，是按照〈港臺影人首次攜手合作的：關山行〉一文的表述。

¹¹⁵ 關於臺灣影人的分類，是按照〈港臺影人首次攜手合作的：關山行〉一文的表述。

除了香港演員赴臺演出，臺灣的中央電影製片廠廠長徐欣夫亦專程抵港作友誼訪問。¹¹⁶ 而中影的董事長李葉，亦兩次把劇本草稿帶到香港商討，¹¹⁷ 最後由吳鐵翼執筆寫成。《關山行》是中影製作的第四部電影，在 1956 年 7 月 4 日開拍，並在中影的臺中片廠舉行盛大的開幕儀式，出席嘉賓包括中影公司董事王星舟、黃通、陳惠美，中央財委會秘書胡希汾，新聞局第一處處長李潔，新聞處電影製片廠廠長龍芳，中國電影製片廠廠長張進德等人。由於當日有數以千計的影迷雲集於片廠附近，需要出動到警察來維持秩序。在典禮上，香港「自由總會」主席王元龍更宣佈在拍片完畢後，將在臺北三軍球場戲演一週，以響應蔣介石夫人對募捐軍眷住宅的號召。¹¹⁸ 在《關山行》拍畢後，鍾情與童月娟確實以行動回應蔣夫人的號召，她們在 1956 年 8 月以「新台幣六千元，捐建軍眷住宅各一幢，以表達她倆敬軍愛國的熱忱」。¹¹⁹ 從這些影星之間的交流活動可見，這不單純是「文化活動」，當中也配合臺灣的政治宣傳，影星返臺被稱為「返回祖國」，演員不單是藝術工作者，他們也需要向「國家」表忠，鍾情與童月娟捐建軍眷住宅是明顯的表忠行為。

《關山行》的敘事跟一般「文藝片」不同，故事發生在一段旅程之中，有點像西方的「公路電影」。一般三幕劇經典敘事模式，會讓故事的衝突圍繞在一位或幾位主角身上，可是《關》片放棄這種方式，把二十多位演員大致分為六條故事線、四個主要空間，以葛蘭為主角，串連所有人物，六條故事線都設置戲劇衝突，讓二十多位演員同時有演出的機會。《關山行》故事發生在一輛公路客車上，乘客數十人，行經崎嶇的山路，途遇暴風雨，客車無法前進。乘客中良莠不齊，只知責難車長，女售票員鄧玉枝（葛蘭飾）勸大家合力移石開

¹¹⁶ 〈臺港影界合作拍攝「關山行」〉，《香港工商日報》（香港）（缺版數）（1956 年 6 月 23 日）。

¹¹⁷ 〈港大批星群將來臺拍片〉，《中國日報》（臺中）（缺版數）（1956 年 6 月 12 日）。

¹¹⁸ 〈中影第四部鉅片「關山行」昨開拍：各界首長參加盛典·影迷湧至屋拆樑摧〉，《臺灣民聲日報》（臺中）（缺版數）（1956 年 7 月 5 日）。

¹¹⁹ 〈鍾情童月娟各捐軍眷住宅一幢〉，《聯合報》（臺北）第 3 版（1956 年 8 月 20 日）。

路，卻得不到支持。有青年乘客范述康、葛啟功、黃長興往附近山村求助，其他乘客不願坐困車內，相繼往山村暫避，只留司機安建華（王豪飾）與鄧玉枝於車內，堅守崗位。雨停後，鄧玉枝到山村視察，並希望找到村民協助開路。抵村後，適逢村人趙大欲找醫生妻子接生，而任太太（周曼華飾）之女，亦因受寒發熱而需要看醫生。玉枝憶及乘客中有一位老醫生尹光炎（王元龍飾），乃待邀請為女孩診病，再往趙家接生。另一邊廂，有乘客向村裏的龍老爹說明求助之意，龍命鄭小虎等人前往協助，可惜人少力微，無法將巨石移開。玉枝復至村中勸乘客合力開路，惟被自私自利的尤亞明（吳家驥飾）、柯慕松等人所拒。當時尤亞明等人在寡婦辛二嫂（穆紅）家中聚賭，辛貪慕虛榮，被尤所惑。當地有探礦工程師楊誠（黃宗迅飾），原屬意辛二嫂，但辛棄之不顧，後來楊誠被從良的風塵女子湯若蘭（李湄飾）所吸引。鄧玉枝見此批人無法理喻，頹然返車。此時有一乘客，是携款潛逃的魏一天，因恐被人發覺，乘夜出走，恰巧被少女阿珍（黃曼飾）碰見。魏在途中遇村內歹徒三毛，誘至河邊搶劫，結果兩敗俱傷，墮河溺斃。在後跟蹤的阿珍，見狀大驚，逃返山村。這時趙大的妻子生產，流血過多，情勢危殆，幸好玉枝慷慨捐血，救產婦脫險。玉枝見義勇為的表現感動眾人，亦令本來消極的尹醫生重新振作做人，各人亦願意協助開路。適逢公路局亦派人搶修道路，路通車行，乘客經此艱困，亦捐棄成見，有同心協力之感悟。大家興奮之餘，乃合唱「一條心」向著目的地駛去。

這部影片的原名叫《風雨列車》，後來改做《關山行》，「關山」一字有來頭，多有詩詞引用，比如是李白的「關山月」、王勃的「關山難處」等。當時有評論認為，「關山行」這名字，是「不怕苦、不怕難」的意思，這亦勉勵「自由影人也應該有這份精神」。¹²⁰而按照李葉最初的想法，《關》片的劇旨是「風雨同舟，患濟與共」。《關山行》在臺灣上映後，有影評認為此片的題意是反攻大陸，故事裏的車子影射政府，乘客和村民是國民，行程比喻為「反

¹²⁰ 〈影話叢談〉，《臺灣民聲日報》（臺中）（缺版數）（1956年6月30日）。

攻大陸」，「不能全靠政府，每一個國民都應該盡一份力量」。¹²¹ 在電影中，葛蘭所飾演的鄧玉枝是一位熱心幫忙別人、富有犧牲精神的人物，起初沒有乘客願意同心合力解決困難，玉枝多次提醒大家路堵了是「大家的事情」，應該互動幫助。最後她捐血救人的一幕，終於感動了眾人。在電影結束時，所有人在車裏合唱「一條心」：

向前走呀向前行，高山高呀平地平
縱有荊棘和叢林，勇往直前不能停
任何的艱難都不怕，只要大家一條心
只要信心堅如玉，我們的面前路一條
我們的眼光同目標，我們的腳步站得穩
我們的手臂牽得牢，我們的意志強又強
我們的勇氣高又高，只要大家一條心
一條心、一條心、大家一條心

這首歌的歌詞由易文所撰，顯淺易懂，多次重複「一條心」以鼓勵團結精神。影片內涵蘊「港臺影藝界合作抗共」這句潛台詞，也被這支主題曲點明。《關山行》自 1956 年 7 月 4 日在臺中開拍，影片亦被安排在雙十節於臺灣上映，選取在這個對臺灣來說的重要日子，可見影片本身負載著的政治意義。既是港臺合作，也是港臺「一條心」慶祝中華民國的誕辰。臺灣報紙的廣告，都以「港星總動員在臺攝製」為宣傳，¹²² 而在香港的報紙中，亦有標明《關》片是「港臺巨星攜手合作」，也是「中國電影史的里程碑」。¹²³ 《關山行》由國際公司（香港）旗下的導演易文執導，亦邀得多位知名港星到臺拍攝，這正符合臺灣的期望。在蔣府看來，「海外影人」到臺灣取景拍攝，有助向外界介紹臺灣風光，增加海外華人觀眾對於臺灣的親切感。

¹²¹ 〈關山行禮讚〉，《更生報》（臺中）（缺版數）（1956 年 11 月 24 日）。

¹²² 《臺灣民聲日報》（臺中）（缺版數）（1956 年 10 月 12 日）。

¹²³ 《大公報》（香港）（缺版數）（1956 年 10 月 31 日）。

就算是張善琨這樣得到蔣府信任的影人，在 1950 年代中期也曾因為未有安排影片返臺拍攝而受到一些批評。在陸運濤旗下公司出版的《國際電影》，曾經轉載過一篇題為〈自由影人製片目的何在？〉的文章，¹²⁴ 內容討論港臺間的電影外匯問題。這問題源於臺灣在 1955 年為了限制影片外匯的支出，對香港國片的匯率增收百分之二十防衛捐和購取結匯證，這使香港國片在臺灣的收入減少三分之一。¹²⁵ 這事情引發香港製片人飛臺請願，¹²⁶ 而〈自由〉一文是回應香港影人的要求，文章認為臺灣不能盲目地扶助香港的自由影人，更質疑香港自由影人「對於反共抗俄的工作有什麼貢獻？他們所製的影片，內容怎樣？」¹²⁷ 文章認為影片應該「發生教育作用」，令海外華人從影片中認識臺灣是一種「貢獻」，然後，文章筆鋒一轉，指責香港影人不但不去臺灣拍電影，反而一再去日本拍外景：

新華外景隊於今春赴日拍片返港未久，現在又第二度去，而且陣容浩大，一拍就是三部，他們究竟是為日本宣傳，還是為他們自己工作？……我們所要爭取的是他們的工作，是從影片發揮反共抗俄的教育力量，並把臺灣實情介紹給海外。¹²⁸

文章點名指出由張善琨主持的新華公司三度去日本取景，這是指《櫻都豔跡》（1955）、《海棠紅》（1955）、《蝴蝶夫人》（1956）三部由張善琨監製的電影。張善琨憑藉跟日本人川喜多長政的友誼，開展了港日合作的連繫，而這三部影片都有日本取景的部份。另外，《海棠紅》與《蝴蝶夫人》都由陸運濤的國際公司發行，而在 1955、56 年間，國際也製作了兩部在日本取景的電影：

¹²⁴ 〈自由影人製片目的何在？〉，《國際電影》第 1 期（1955 年 10 月），頁 39。原文刊於：《中央日報》（臺灣）（缺版數）（1955 年 8 月 30 日）。

¹²⁵ 〈臺灣減電影外匯與香港國語片的危機〉，《國際電影》第 1 期（1955 年 10 月），頁 46。

¹²⁶ 同前註。

¹²⁷ 〈自由影人製片目的何在？〉，頁 39。

¹²⁸ 同前註。

《斷鴻零雁記》（1955）、《菊子姑娘》（1956）。故此，〈自由〉一文的「指控」，並非空穴來風。有趣的是，這篇本來刊登在臺灣《中央日報》的文章，竟然在陸運濤旗下的《國際電影》第一期上轉載，可見這篇文章對於國際公司的「啟發」：假如國際公司要打開臺灣市場，也許需要配合蔣府的期許，讓香港製作的影片去臺灣取景拍攝。筆者認為，《關山行》是在這樣的考慮下而誕生的作品。而事實上，張善琨的新華公司亦在此以後，製作了兩部到臺灣取景的電影：《採西瓜的姑娘》（1956）《阿里山之鶯》（1957）。而在1956年，在《關山行》拍攝之前，永華公司亦到臺灣拍攝《飛虎將軍》（1956），女主角同樣選用葛蘭，故此她在拍攝《關山行》之前，已經到臺灣拍片了。新華、永華、國際這幾間公司在1950年代中期都到臺灣拍攝電影，固然為打開臺灣市場做準備，亦有政治的考量。陸運濤家族在星馬經營戲院多年，在1956年登陸香港製作電影，這是他充滿雄圖偉略的一年。為了打進臺灣市場，在永華易手一事上跟臺灣合作，亦支持《關山行》的拍攝，開拓港臺合作的先聲。陸氏始終是一位商人，他雖然在歐洲留學多年，在政治問題上，他未必一定會站在國民黨的立場。只是在整體的冷戰形勢下，香港既然是英國殖民地亦屬於自由世界陣營，假如陸運濤要在香港建立電影王國，也必須尋找新馬以外的華人觀眾，大陸市場在1952年後關閉起來，臺灣自然成為新馬以外最重要的市場。在臺灣政治先行的時期，陸氏也不能不盡量迎合。其中一個方式，就是辭退國際公司的經理歐德爾（David Odell），根據上文提及的《聯合報》文章〈群雄勾心鬥角——永華問題解決內幕〉所載，在永華問題上，臺灣一度因為歐德爾而未能跟陸氏繼續談判。而在最後，其中一項談判成果就是陸運濤代替歐德爾出任廠長。¹²⁹ 根據歐德爾替新加坡國家檔案館所做的口述歷史，李祖永是一位友善的人，不過他不懂做生意，¹³⁰ 而陸運濤對歐德爾一直都頗為友善的，他們也曾經一起打高爾夫球，只是陸運濤從來都不會視歐德爾為自

¹²⁹ 〈李祖永讓永華改組真相〉，《聯合報》（臺北）第6版（1955年4月26日）。

¹³⁰ “Albert Odell” (Interview), (歐德爾口述歷史訪問) Singapore National Archives.

己圈子裏面的人，陸氏當年最熟絡的一位朋友就是馬爾康·麥唐納（Malcolm MacDonald）——東南亞最高專員。¹³¹當然，陸運濤跟麥唐納的友誼是人所共知的，麥唐納曾為陸運濤所著的《鳥的夥伴》撰寫序言。¹³²政治與電影從來也不能完全分割，麥唐納是英國政府派往東南亞地區的最高官員，陸氏家族從來都跟英政府保持良好關係。只是臺海在 1950 年代初開創了嶄新的局面，臺灣屬於「自由世界」的一員，執行「反共抗俄」國策，直接影響區內的文化生態，生產電影的企業家實在需要「小心處理」對臺關係。亞洲影業的主席張國興和陸運濤亦曾經熟稔，筆者翻查國泰機構的商業書信檔案，發現張國興在 1957 年 4 月曾經向陸運濤透露，臺灣行政院新聞局局長沈錡希望邀請陸運濤到訪臺灣，信中亦提到蔣介石總統希望跟陸氏會面。當時張國興還提議陸運濤可以考慮在十月舉行的東京電影節之後，回程順道探訪臺灣。¹³³張國興跟美國亞洲基金，以及臺灣的關係密切，蔣府透過張氏向陸運濤傳話是有可能的。有意思的是，在 1955 年或以前，臺灣方面對於陸運濤還是充滿猜疑的，到了 1957 年卻願意伸出友誼之手。筆者認為永華易手是轉捩點，扭轉了臺灣對陸氏的觀感，從猜忌變成合作關係，而《關山行》則是確認國際公司跟臺灣合作的最初憑證。筆者無法看到當年陸運濤回覆張國興的公函，只知道按照歷史的發展，陸運濤一直也沒有踏足臺灣，直至 1964 年的亞洲電影節適逢在臺北舉行，陸氏終於有機會探訪臺灣。可是，第一次也是最後一次，陸運濤亦喪生於臺灣的空難之中，他的臺灣緣也從此了結。

五、總 結

在冷戰高峰期的 1950 年代，海峽兩岸緊張的地緣政治直接影響香港的文

¹³¹ 同前註。

¹³² Loke Wan Tao, *A Company of Birds* (鳥的夥伴). London: M. Joseph, 1957.

¹³³ “Loke Wan Tho Film Company Correspondence File”, (陸運濤電影公司公函檔案) Singapore National Archives. (MC 121-62).

化工業。左、右兩派同時在香港進行宣傳、統戰及滲透的工作，雙方面的進取策略加劇了影藝界的分裂。¹³⁴ 本文嘗試補充臺灣政府及右派的角度，重新思考香港廣義上的右派影人面對著怎樣的政治文化環境，而他們作出怎樣的商業調整？從筆者所翻查的右派刊物《新聞天地》，以及臺灣報紙報導所見，在1950年代初期臺灣的輿論對於香港「中立」影人持有相當懷疑的態度，右派發動報章呼籲非左派的香港影人作出「政治表態」。筆者在本文分析箇中原因，從永華事件爬梳左派滲透影壇的情況，加上張善琨被迫離開長城，都刺激了臺灣當局的神經。另外，跟左派友好的中聯影業成立，長城被左派控制並且做出不錯的成績，不單只令臺灣擔憂，亦間接提供了美國在香港成立「美國新聞處」的原因。只是，筆者必須指出，臺灣並不是絕對信任美國，美國曾經支持「反毛反蔣」的第三勢力人士，令臺灣當局尷尬難堪，雖然在後來美國改變策略，卻不能令臺灣完全適懷。在如此情況下，臺灣對於香港「中立」影人特別敏感而且心懷顧慮，曾經多次提出香港「自由影人」組團返回臺灣（回國）觀光，其實這是鼓吹港人向蔣府「表忠」。張善琨在永華、長城事件後，陷入事業低潮，筆者相信張氏固然不會選擇「投共」，在政治敏感的年代，為了打開臺灣市場，也只好利用這個「投奔自由」的機會。「自由總會」的成立，就是在這樣一個文化語境中誕生的，而《秋瑾》、《碧血黃花》兩部電影除了可以在港臺合作的製作層面上理解，兩部作品也可以視為張善琨的「投名狀」。以後由張氏之妻童月娟出任「自由總會」主席，更加能夠清楚體現當年張善琨下注臺灣這個重要的決定。

另外，關於電懋公司在1950年底到60年代初的轉移，即是把市場重心從星馬轉移到臺灣一事，文本希望從歷史角度提供一個補充。誠然，陸運濤從來沒有放棄星馬市場，只是，電懋從1950年代末開始製作了幾部以臺灣觀眾為

¹³⁴ 港影藝界雖然大體上分成左、右兩派，可是這並不是說左、右兩派的影人不相往來，事實上，不少資料顯示，香港左、右兩派的電影人仍然有合作的情況。這裏用到「分裂」一字，是因為在冷戰出現之前，這種左、右對立的局面並沒有那麼明顯。

目標的電影，公司積極吸納臺灣觀眾，甚至以後在電影類型上也因應市場而轉型，比如是開拍黃梅調電影以跟邵氏競爭。筆者希望透過本文指出，電懋跟臺灣的連繫雖然在 1959 年清晰浮現（參考傅葆石分析《空中小姐》的文章），然而，陸運濤在永華易手一事上，已經表達了對於臺灣的合作態度。筆者認為陸氏登陸香港，沒有完全脫離香港及臺灣政治對於「第三勢力」的顧忌，在 1950 年代初期至中期，以意識形態為主導的冷戰政治直接影響香港文藝及電影界的生產與流播，而陸運濤從國際公司立足香港之初，已經被捲入了這場左、右之爭的洪流裏。我認為陸氏王國在 1957 年開始大規模在香港製作電影雖然是「商業決定」，可是只從「商業角度」思考他對於香港周邊市場的考慮並不足夠。陸運濤接觸永華之初，冷戰氣候已經成形，他被拉進漩渦，跟香港右派影人及臺灣方面周旋、角力、尋找平衡點。誠然，陸氏王國財雄勢大，比起許多其他影壇的「競爭者」，陸運濤更富財力和實力；然而，假如他沒有得到「政治」勢力上的協助（包括英殖民政府），也許只會像比陸氏早幾年雄霸港臺、由李祖永經營的永華一樣，最終難逃香港政府收地的命運。故此，除了經濟資源，人才優勢，陸運濤還在風雲萬變的冷戰格局中，遇上順流之風，在這片左、右對決的地區，跟香港與臺灣右傾板塊連結，建立他的跨區域華語電影王國。

（責任校對：王誠御）

引用書目

一、近人論著

- 《大公報》（香港），1953 年、1956 年。
- 《工商晚報》（香港），1954 年。
- 《工業晚報》（香港），1953 年。
- 《中央日報》（臺北），1956 年。

- 文宗漢：〈臺灣在什麼角度看香港影人〉，《新聞天地》（1953年1月17日）。
- * 左桂芳、姚立群編：《童月娟回憶錄暨圖文資料彙編》，臺北：財團法人國家電影資料館、行政院文化建設委員會，2001年。
- 〈自由影人協會籌備中的插曲〉，《新聞天地》（1953年4月11日）。
- 〈自由影人製片目的何在？〉，《國際電影》第1期（1955年10月）。
- 〈自由影圈乍暖還寒時候〉，《新聞天地》（1953年4月25日）。
- 何思穎編：《文藝任務·新聯求索》，香港：香港電影資料館出版，2011年。
- * 李天鐸：《臺灣電影、社會與歷史》，臺北：亞太圖書出版社，1997年。
- 杜英：《冷戰文藝風景管窺：中國內地與香港，1949-1967》，臺北：臺灣學生書局，2020年。
- * 杜雲之：《中國電影史》，臺北：臺灣商務印書館，1972年。
- 《更生報》（臺中），1956年。
- 周蕾：《寫在家國以外》，香港：牛津大學出版社，1995年。
- 《香港工商日報》（香港），1956年。
- 「香港自由影劇人慶祝雙十國慶特刊」（1967年），香港電影資料館藏品，缺出版資料。
- 張軍民：《中國民主黨派史》，北京：華夏出版社，1989年。
- 〈港台影人首次攜手合作的：關山行〉，《國際電影》第11期（1956年9月）。
- 「港澳電影戲劇總會有限公司組織及業務狀況簡介」，香港電影資料館藏品。
- 梁聚生：〈「影特」辱命記〉，《新聞天地》（1952年1月19日）。
- 陳正茂編著：《五零年代：香港第三勢力運動史料蒐秘》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2011年。
- 陳煒智：〈永華興亡錄：1948-1955〉，《電影欣賞》（臺北）第38卷第2期（2020年夏季號），總183期。
- * 陳建忠：《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》，新北：南十字星文化工作室有限公司，2018年。
- * 麥志坤（Chi-Kwan Mark）著、林立偉譯：《冷戰與香港：英美關係 1949-

- 1957》，香港：中華書局，2018年。
- 麥欣恩：《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫（1950-1965）》，香港：香港大學出版社，2018年。
- 傅葆石：〈文化冷戰在香港：《中國學生周報》與亞洲基金會，1950-1970（上）〉，《二十一世紀雙月刊》第173期（2019年6月）。
- 傅葆石：〈文化冷戰在香港：《中國學生周報》與亞洲基金會，1950-1970（下）〉，《二十一世紀雙月刊》第174期（2019年8月）。
- 《華僑日報》（香港），1953-1954年。
- * 黃卓漢：《電影人生：黃卓漢回憶錄》，臺北：萬象圖書股份有限公司，1994年。
- * 黃愛玲、李培德編：《冷戰與香港電影》，香港：香港電影資料館，2009年。
- * 黃愛玲編：《國泰故事（增訂本）》，香港：香港電影資料館出版，2009年。
- 黃愛玲編：《現代萬歲：光藝的都市風華》，香港：香港電影資料館，2006年。
- 趙藝公：〈自由影星熱淚盈眶〉，《新聞天地》（1953年11月14日）。
- 「碧血黃花電影特刊」，香港電影資料館藏品。
- 《臺灣民聲日報》，1948、1954、1956年。
- * 廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編：《邵氏影視帝國：文化中國的想像》，臺北：麥田出版社，2003年。
- 《聯合報》（臺北），1953-1956年。
- 羅卡：《香港電影的中國脈絡：第十四屆香港國際電影節》，香港：香港市政局出版，1990年，修訂本。
- * 鍾寶賢：《香港影視業百年》，香港：三聯書店，2004年。
- 龔德元：〈銀色輝光長照寶島〉，《新聞天地》（香港）（1954年6月5日）。
- “Albert Odell” (Interview), (歐德爾口述歷史訪問) Singapore National Archives. Fu, Poshek. (2008). *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema* (永恆的中國：邵氏兄弟與離散電影) Urbana: University of Illinois Press.

-
- Lim, Kay Tong. (1991). *Cathay: 55 Years of Cinema* (國泰機構：光影歷史 55 年)
Singapore: Landmark Books Pte Ltd.
- Loke, Wan Tao. (1957). *A Company of birds* (鳥的夥伴) London: M. Joseph.
“Loke Wan Tho Film Company Correspondence File”, (陸運濤電影公司公函檔
案) Singapore National Archives. (MC 121-62).
- Ng, Kenny K. K. (2019). “Right Screen in Hong Kong: Chang Kuo-sin’s Asia
Pictures and Contested Overseas Chinese Identity in Cold War Asia,”
(香港的右派：張國興的亞洲影業與冷戰時期富爭議性的亞洲華人
身份認同) paper presented to the AAS (Association of Asian Studies)
Annual Conference, Denver (USA), March 21-24.
- Steele, Tracy. (2016). “Hong Kong and the Cold War in the 1950s,” (香港與 1950
年代的冷戰) Priscilla Roberts and John M. Carroll edited, *Hong Kong
in the Cold War*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 92-116.
- Tucker, Nancy Bernkopf. (1994). *Taiwan, Hong Kong, and the United States, 1945-
1992: Uncertain Friendships* (臺灣、香港、美國，1945-1992：不穩定
的友誼) New York: Twayne Publishers: Maxwell Macmillan International.
- (說明：書目前標示 * 號者已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Chen, J.-Z. (2018). *Daoyu feng sheng: leng zhan fen wei xia de Taiwan wen xue
ji qi wai* [Wind over the island: Taiwan literatures and beyond under
the atmosphere of the Cold War]. Xinpei: Nan Shizixing Wenhua
Gongzuoshi Publishing Company.
- Du, Y.-Z. (1972). *Zhongguo dian ying shi* [Chinese film history]. Taipei: Taiwan
Commercial Press.
- Huang, Z.-H. (1994). *Dian ying rensheng: Huang Zhuohan huiyilu* [Silver screen
life: Huang Zhuohan’s memoir]. Taipei: Wan Xiang Tushu Gufen

- Company Limited.
- Li, T.-D. (1997). *Taiwan dianying, she hui yu li shi* [Taiwanese cinema, society and history]. Taipei: Ya Tai Publishing Company.
- Liao, J.-F., Cheuk, P.-T., Fu, P.-S., & Yung, S.-S. (Eds.). (2003). *Shaoshi yingshi diguo: Wenhua Zhongguo de xiangxiang* [Shaw Brothers: Imagination of cultural China]. Taipei: Mai Tian Publishing Company.
- Mark, C.-K. (2018). *Leng-zhan yu Xianggang -Ying Mei guanxi 1949-1957* [Hong Kong and the Cold War, 1949-1957] (L.-W. Ling, Trans.). Hong Kong: Chong Hwa Book Company.
- Wong, A.-L. (Ed.). (2009). *Guotai gushi* [The Cathay story]. Hong Kong: Hong Kong Film Archive.
- Wong, A.-L. & Lee, P.-T. (Eds.). (2009). *Lengzhan yu Xianggang dianying* [Cold War and Hong Kong cinema]. Hong Kong: Hong Kong Film Archive.
- Zhong, B.-X. (2004). *Xianggang yingshiye bainian* [One hundred years of Hong Kong film history]. Hong Kong: Joint Publishing (Hong Kong) Company Limited.
- Zuo, G.-F. & Yao, L.-Q. (Eds.). (2001). *Tong Yue Juan huiyilu ji tuwen ziliao hui bian* [Tong Yue Juan's materials collection]. Taipei: Taiwan National Film Archive.