

浮城北望

重绘战后香港电影

苏涛 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

培文·电影



「浮城北望」

重绘战后香港电影

苏涛 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

浮城北望:重绘战后香港电影/苏涛著. —北京:北京大学出版社, 2014.6

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-24231-5

I. ①浮… II. ①苏… III. ①电影评论—香港 IV. ①J905.658

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第096175号



书 名:浮城北望:重绘战后香港电影

著作责任者:苏涛著

责任编辑:姜贞

标准书号:ISBN 978-7-301-24231-5/J·0580

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址:<http://www.pup.cn> 新浪官方微博:@北京大学出版社 @培文图书

电子信箱:zpup@pup.cn

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032 出版部 62754962

印 刷 者:北京楠萍印刷有限公司

经 销 者:新华书店

660毫米×960毫米 16开本 19印张 270千字

2014年6月第1版 2014年6月第1次印刷

定 价:45.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

本书获“北京高等学校青年英才计划项目”
(Beijing Higher Education Young Elite Teacher Project) 资助

序一

胡 克

关注香港电影很多年了，近来我常想一些问题：在新的历史条件下，内地学者研究香港电影如何有所创新？如何梳理香港电影与整个中国电影发展的关系？是否能够出现不同的观察和分析角度？最近翻阅苏涛的书稿，一些想法逐渐清晰起来。

按照习惯说法，中国电影主要分为内地电影与台港电影。人们通常把香港电影与内地电影分开进行研究，这不仅限于电影业，实际上涉及所有领域，显然是政治历史因素使然。但是，这很可能遮蔽了一些实际存在的现象，因而有一些重要的历史及理论问题可能被忽略。例如，有些电影人的活动是跨越内地和香港这个历史界限的。

与此相关的是时间的连续与断裂。1945年二战结束，1949年新中国成立，都是伟大的历史关键点，均造成巨大的历史转折，但是也因此导致一些电影进程发生历史断裂，使得一些电影人的生涯跌宕起伏，一些电影活动被社会遗忘，一些电影现象成为电影学术研究的盲点。有些电影人物的重要性可能被忽略，例如苏涛重点研究的李丽华：她在每个历史时期都不是最具代表性的重要人物，但是她的特点正在于连续在几个时期都有电影活动，能够把内地与香港的电影历史自然衔接起来，因此成为极具代表性的跨时代、跨地域的人物。

这不仅是一个历史分期的断裂问题，也涉及电影人的政治选择和政

治命运。众所周知，受历史因素影响，自香港战后开始，电影人出现比较鲜明的政治态度的划分，分成“左”“右”两派。1949年之后，冷战将意识形态的对立加剧，一切以政治划线，进步与反动，爱国与卖国，亲中与亲台，等等，形成简单明了的思维模式，其影响至今不绝。苏涛的研究提示我们，事情并非那么黑白分明，往往存在另外一些可能，“左”与“右”并非截然分开，一成不变，“左”“右”之间的关系也错综复杂，如果完全按照政治标准划线，就难免将政治的复杂性做简单化处理。苏涛尝试回归历史原点，梳理演变脉络，不仅还原历史真实，还有助于克服我们想当然的思维方式，对于理解复杂环境中人的政治立场和态度，大有助益。

苏涛的研究也涉及特定历史时期香港电影的商业性与艺术性。电影研究将电影分成商业电影和艺术电影，是一种历史进步。显示创作者个性的艺术电影，被称为作者电影；满足观众一般观赏需求的商业电影，一般为类型电影。在判定何者为佳时也是各执一词，前者主张艺术至上，后者强调市场决定。以此生发的理论论述固然都有道理，但是这种思维方式极易形成固定的思维定式。它永远正确不容质疑吗？以香港这样的社会历史条件而论，完全按照欧美划分艺术电影与商业电影的标准生搬硬套，显然会出现一些问题。苏涛的研究以武侠动作片为例指出：一方面武侠片有可能本身具有极高的艺术价值；另一方面，即使是商业电影中的武侠片类型，表面看似简单，实际上如果研究者能够深入开掘，也能够从中感悟到独特的美学特征，阐发出复杂丰富的含义，因此，一些武侠动作电影也是符合我们对于“好电影”的理解的。

新一代学者在进行电影研究时采用什么方法？这也是我感兴趣的问题。观察苏涛，他的研究方法新鲜而务实，是将哲学的综合方法与历史研究的新成果相结合。

现在比较有成绩的内地电影学者，在电影理论方面不再孤陋寡闻，多少都受过多方理论训练，只是每个人并不坚守某一种，多为杂取各

家，为我所用，形成自己的一套思维方式。这也是苏涛采取的研究策略。他看中的并非新颖研究方法的炫耀，而是回归到学术研究目的本身，重在课题的选择和观点的出新。不是盲从主流观点，但是也并非刻意颠覆旧有观点，而是根据自己的研究形成自己的看法。对于一个独立的研究者来说，这是走入学术研究轨道的必经之途。

苏涛的研究应该属于史学研究与艺术批评相结合。既然属于一种历史研究，必然涉及治史方法。他遵循历史研究的重要原则，重实证，重视史料。史学研究要有新意，应该开辟新史源。他的经验是高度重视影片文本，对重点影片进行文本细读。过去内地学者看香港电影比较困难，特别是一些冷门电影，无从看到，根据文字资料就妄加评论，这种状况应该终结。另外，苏涛竭力挖掘新的文字资料，将一些过去很少出现的报刊、资料等纳入史源，文章读起来惊异连连，陌生而又令人信服。

历史发展契机带来的历史与理论研究的领域拓展。过去的研究者自觉或不自觉代表国家立言，比较注意宏观角度，习惯高屋建瓴，通观全局，建构庞大体系，以论带史，先确立观点，再找史料，由于缺乏实证，难免空话连篇，表面“政治正确”，却欠缺自己的观点。这代年轻人可以比较多地独立思考，代表自己发言。

苏涛的研究放弃建构宏观体系，但也并非小题小做，常发现一些边缘地带的偏门课题，深入开掘，适度展开，独立成章，言之有物。各个问题之间有所勾连呼应，构成一定的问题集合，隐约透露出自己感兴趣的领域，也有了总体性的倾向性，但是并不急于做出宏观结论，似乎暗示，研究尚未到瓜熟蒂落的阶段。

苏涛的史学方法与宏观史学不同，应属微观史学，不注重归纳历史发展的总体趋势，而是把关注点放在具体的个人，关注在历史进程中个人的独特命运，以及个体的精神气质。每个研究对象身上承载着历史使命，代表着一定的符号，需要挖掘和阐释。他们也许不是伟人，但是只要在那个时代出现，就是一个文化标本，很多问题在他们身上凝聚，这

些正是分析的重点。当然，这种研究与纯粹的史学考据和研究有区别，是历史研究与文艺批评的结合，必然融入研究者更多的情感因素，受到个人精神因素的影响。他的研究不仅表达了对研究对象的尊重，也把读者带入到具体的历史情境之中，折射出时代的心态与情感，不免唤起人们的文化记忆。

苏涛尚年轻，学术道路漫长，研究有待炉火纯青，但是给我们的启示却是丰富而有益的。

后生可畏，亦可期待。

2014年4月12日夜

（胡克，资深电影研究者，曾长期任职于中国电影艺术研究中心，后任中国传媒大学影视艺术学院教授、博士生导师，在《当代电影》《电影艺术》等刊物发表论文近百篇，著有《中国电影理论史评》《当代欧美名片评析》[合著]等）

序二

傅葆石

苏涛博士是中国电影史和香港电影研究的后起之秀。他师承于电影史家胡克教授，可谓名师出高徒。我们虽然素未谋面，但是他的勤奋用功，我早有所闻，何况我们更自有一番鸿雁之交。一年多前，他知道我最近醉心于冷战电影，寄给了我几篇他有关战后散落香港的上海影人（如李萍倩、朱石麟、卜万苍、李丽华，以及“长城”和“大光明”一众进步艺人等）的心路历程和艺术生涯的文章。在中国内地研究香港电影，有其局限（好比研究资料有限），我读了苏涛博士的文章后却感到耳目一新：文章相对而言不仅史料扎实，而且观点不落俗套，颇富新意。所以，我便马上回信，提出一些意见和不同观点；如此一来一往，我们反复讨论了很多沪港“电影双城”的历史关系和战后香港国语电影的政治复杂性。现在，苏涛博士把这些文章收录在他即将付梓的新作《浮城北望：重绘战后香港电影》，并向我索序，我自然义不容辞，欣然答应。

《浮城北望》以战后香港国语电影的文化政治为主轴，分为三部分，分别从电影文化史、文本分析和导演论三个研究角度，重构香港电影的“中国脉络”和流散文化。运用不同的研究角度，看来有点混杂，但在苏涛博士的笔下，却又自成系统，把在战乱困顿的大时代下，流散香港的上海影人的家国情怀、政治抉择和艺术视野，以及他们对香港

电影文化的作用和影响，丰富多姿地呈现出来。特别是他对新、旧“长城”的诸多论证，对两面不讨好的左派电影公司“大光明”的重新梳理，以及对“坏女人”白光的角色塑造的分析，颇有见地。

香港之“浮”，“北望”之切。乍看书名，“浮城北望”意义多重，在今时今日，难免惹人遐想。写书、做研究，不正是为了引人思考，引发议论吗？

苏涛博士的新作给了我启发。我祝愿它在出版后能够引起更多人从不同的理论角度和不同的价值取向，用心探讨复杂多义的香港电影，探讨它与英国殖民历史和中国政治文化的关系，以及它在中国及世界电影史上的文化地位。

是为序。

2014年4月10日写于美国伊州

（傅葆石，美国斯坦福大学博士。现为伊利诺伊大学历史系教授，上海华东师范大学紫江教授，普林斯顿高等研究院成员。近作包括《灰色上海：中国文人的隐退、反抗和合作》《香港的“中国”：邵氏电影》[与刘辉合编]，以及《双城故事：中国早期电影的文化政治》等。）

序一	胡 克	001
序二	傅葆石	005

战后初期香港电影的文化政治

香港左派电影的另一个面向：	
以大光明影业公司为中心（1948—1951）	003
时代转折、政治形塑与艺术探索：	
兼论 1949 年前后内地与香港电影的互动	023
上海传统、流离心绪与女明星的表演政治：	
长城影业公司的创作特色与文化选择	041
女明星的银幕塑形：	
李丽华与战后香港国语片	059
“南来影人”、流亡意识与传统的焦虑：	
卜万苍香港电影生涯侧影	079
“电懋”电影的文化想象：	
女性身体、现代生活方式与都市空间	097

武侠 / 功夫片的类型、作者与文化想象

厚积薄发 一鸣惊人：

论胡金铨“邵氏”时期的创作..... 115

浪漫暴力、男性身体与去势焦虑：

张彻的武侠片、功夫片 133

权力、性别与“形式的意识形态”：

楚原的奇情武侠片 165

功夫、谐趣与传统的回归：

刘家良的功夫片 187

功夫喜剧：

类型、风格与文化想象 201

家国想象与本土建构

《秋海棠》与《红伶泪》：

一株海棠，两种风情 219

《梁山伯与祝英台》：

爱情传奇、古典美学与“南来影人”的家国想象 233

《董夫人》：

主体欲望的诗意描摹 243

《精武门》：

功夫、暴力与国族想象 255

《半斤八两》：

嬉笑怒骂中的人性批判 265

参考影片 275

参考文献 279

后 记 286

战后初期

香港电影的文化政治

香港左派电影的另一个面向： 以大光明影业公司为中心（1948—1951）

在20世纪四五十年代之交的香港影坛，有一个值得关注的现象，即出现了一批具有左派背景的独立制片公司，如大光明影业公司（简称“大光明”）、南群影业公司（简称“南群”）、五十年代影片公司（简称“五十年代”）、龙马影业公司（简称“龙马”）等。这些独立制片公司受到时代精神的感召和进步思想的影响，克服了资金匮乏、创作受限等一系列困难，以严谨的制作态度和对社会政治的关切，出品了一批表达进步主题、具有现实主义品格的影片，不仅壮大了香港左派电影的声势，而且为其日后的发展奠定了重要基础，其意义不容小觑。

然而，长期以来，研究者对香港左派电影的关注，多集中于长城电影制片有限公司（简称“新长城”）、凤凰影业公司（简称“凤凰”）、新联影业公司（简称“新联”）等制片机构上^[1]，以“大光明”为代表的独立制片公司则因其存在时间短、出品影片少，更兼之影像及文献资料的不易获得而被忽视。除了个别影人的回忆文章之外，在学术研究层面讨论这段历史的系统梳理和分析尚不多见。本章拟以“大光明”为中心，讨论20世纪四五十年代之交香港左派独立制片公司的历史源流、制片策

[1] 有关“长城”“凤凰”“新联”的历史脉络及创作特色，可参见银都机构编著：《银都六十（1950—2010）》，香港：三联书店（香港）有限公司，2010年；《理想年代——长城、凤凰的日子》（香港影人口述历史丛书之二），香港：香港电影资料馆，2001年；何思颖主编：《文艺任务 新联求索》，香港：香港电影资料馆，2011年。



《误佳期》是“龙马”
出品的喜剧片



“龙马”出品的《江湖
儿女》是费穆遗作

略、创作特色等，并着重分析其出品影片在内地的接受及反馈。总之，笔者希望以“大光明”等香港左派公司为纽带，将内地及香港电影之间被割裂、被忽略的复杂关联纳入视野，以此揭示两地电影之间的互动及影响。

一、从香港到上海：“大光明”的历史

20世纪40年代中期之后，香港以其稳定的物价、相对健全的金融及司法体系吸引了大批内地电影投资者，为战后香港国语片的复兴带

来新的契机。成立于1947年的永华影业公司（“永华”）便是其中的佼佼者，其雄厚的资本、先进的设备和云集的创作人才，堪称一时之冠。^[1]“永华”的投资者李祖永是一名具有反共倾向的右派制片人，他的独断专行和投机性的制片策略引起了不少进步电影工作者的不满。

“大光明”便是在这一背景下，由几名进步电影工作者发起成立的。在为“永华”拍摄《国魂》期间，顾而已、顾也鲁、高占非、赵家瑀等人筹划组建一家电影公司，后经高占非引介，由张军光充当主要投资人，并获得卢绪章“广大华行”的资金支持。新公司于1948年成立，定名“大光明影业公司”^[2]，公司幕后的推手是叶以群、司马文森、洪道等中共香港党组织的成员。“大光明”的历史可以分为香港及上海两个阶段，其中香港阶段出品影片四部，即《野火春风》（1948，欧阳予倩导演）、《水上人家》（1949，顾而已导演）、《小二黑结婚》（1950，顾而已导演）、《诗礼传家》（1950，陶金导演）。1951年，“大光明”迁回上海，适逢内地公私合营及对私营电影业改造的浪潮，在出品了《和平鸽》（1951，陶金导演）、《方珍珠》（1951，徐昌霖导演）两部影片之后，便于1952年初并入上海联合电影制片厂，从此消失在历史的长河中。

作为一家独立制片公司，“大光明”面临的最大问题是资金匮乏。首部作品《野火春风》公映时，正值解放战争后期，中国内地摇摇欲坠的金融体系及由此引发的货币大幅贬值严重影响了影片的收入，以致动摇投资人的信心。在筹拍第二部作品《水上人家》时，主要投资人只愿出资百分之五十，另外百分之五十则要由公司的发起人自行承担，于是

[1] 关于战后初期香港国语片的状况，以及对“永华”等公司的分析，见[美]傅葆石：《回眸花街——上海“流亡影人”与战后香港电影》，黄锐杰译，《现代中文学刊》2011年第1期。

[2] 顾也鲁：《艺海沧桑五十年》，上海：学林出版社，1989年，第89页。关于公司的名称，另有一说是“大光明影片公司”，见《全国电影摄影场主持人及厂址一览》，《青青电影》1950年第1期。