

coming of 'modernity' to China" (p. 275), they leave many more nuanced questions to be posed. How might one, for instance, find a different mode of receptivity on the level of popular, rather than intellectual, culture and fiction? The variety of cultural and literary materials from the late Qing is by no means exhausted or exclusively represented by the writings of intellectuals and reformers. The distinction between tradition and modernity was hardly any more distinct than the boundary between science and superstition. If we discern a larger preoccupation with "humanism" rather than "westernization" in the polemics between eastern and western cultures, how can we better conceptualize the coming of the West as the advent of an epistemic order that is already recognized as an alternative, rather than the universal, worldview? It may take a greater contextualization to answer these questions, but as with the works of all authoritative scholars, Hutters takes us to the point of being able to pose them.

*Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas.* By Poshek Fu. Stanford: Stanford University Press, 2003. Pp. xvi + 202.

羅久蓉，中央研究院近代史研究所副研究員

一九四五年八月日本投降後，有關淪陷區影界「漢奸」通敵的新聞被炒得沸沸揚揚。一〇八位被控「通謀敵國、為害本國」的影劇漢奸名單中，除了電影紅星李麗華、陳燕燕等人，自稱與重慶政府有聯繫，並於日本投降前數月逃到安徽屯溪，遭當地軍事單位羈押數月的淪陷區知名製片／導演張善琨亦名列其中。另一方面，儘管坊間傳言不斷，但這類新聞不久即從報端消失；影界人士無一遭到司法起訴，張善琨也在重獲自由後離開中國大陸，到香港發展。在近代中國民族主義席捲一切的浪潮之下，電影與政治之間的關係顯然十分密切，但密切到什麼程度，為什麼影劇界最後沒有人被以「漢奸」名義定罪，這些都是令人感到好奇的問題。雖然作者不盡然從這個角度切入，但他的研究為我們打開了一扇窗。

本書以三〇、四〇年代日敵入侵為背景，探討二十世紀中國電影從萌芽到茁壯過程中和政治的關係。作者在上海與香港之間，拉起一道軸線，然而在這條有形軸線的背後，還有多條無形的軸線，它們也許不像上海—香港軸線那樣清晰固定，但支點的強弱與移動卻可以影響上海—香港軸線。隨著形勢轉，這些支點在不同時段，落在不同城市，從南京到重慶，從重慶到南京，再到北京。一九四九年以後，臺北也成為一個支點。過程之中，各種政治勢力都試圖透過不同手段駕馭電影、利用電影，讓電影替政治服務。但從近代中國電影製作發展史的角度，一個更關鍵的問題或許在於，政治勢力以何種方式介入或控制文化生產

的過程，官方政策是否能有效反映在實際執行面。這些問題涉及近代中國民族主義在理論與實踐上面的落差，也關係到長期處於動亂狀態下的中國，以國家力量推動文化政策的能力等等。另一方面，無形軸線的支點移動所反映的雖是中國政治板塊的變化，卻可以影響在上海與香港這條有形軸線上電影事業的發展。就歷史書寫而言，如何處理如此錯綜複雜的多條軸線關係變化，本身即是一大挑戰。

這不是傅葆石第一次處理通敵問題，十年前，他在 *Passivity, Resistance, and Collaboration* 一書中<sup>8</sup>，把淪陷時期上海文人的戰爭經驗歸納成三種不同類型，加以析論。該書出版後立刻引起學界廣泛矚目，多年以來一直是相關問題研究經常被人徵引的書目之一。十年後，傅葆石再度碰觸這個問題，不過這次他選擇從他最有感情、最感興趣，並長期浸淫的電影主題切入。

兩本書都是以上海二階段淪陷為背景。前者討論上海文人如何因應變局，本書則把焦點轉移至西方現代性與中國大眾文化發生接觸的電影上，關照視野也從半殖民上海擴大到十九世紀中葉以後由英國人統治的完全殖民地香港。相較於前一本書用消極、抵抗、合作三種模式概括淪陷時期文人的戰爭經驗，本書以夾敘的方式，同時處理兩個與電影相關的主題，一是勾勒近代中國電影事業發展的軌跡，一是呈現電影從業人員如何在敵我兩方文化宣傳政策與娛樂市場機制之間，回應國家認同的要求，藉以凸顯戰時通敵問題的曖昧性與複雜內涵。作者以其一貫細膩的筆觸，在蒐羅大量史料的基礎上，對戰時上海與香港電影事業的生產、行銷與內容進行討論與分析。

如果我們以一九四一年十二月八日珍珠港事變作為分水嶺，上海與香港兩個城市的淪陷過程都屬漸進式，關鍵在於西方帝國主義的庇蔭提供了一段緩衝期。以上海為例，一九三七年十月，日軍進入南市，華界淪陷，但直到一九四一年十二月八日因為日軍突襲珍珠港導致美國對日宣戰後，上海才全部淪陷，也就是說，在這以前的四年兩個月內，日本佔領軍的管轄權只及於上海部分地區。香港情形與此大同小異，一九四一年十二月耶誕節英軍不敵敗退之前，它是英屬殖民地自由港。站在泛中國民族主義的立場，上海租界與香港同屬列強禁樹，淪陷與否至多只是一個相對而非絕對的概念，然而當日本試圖破壞列強之間原有均勢，獨佔所有在華利益時，租界雖非中國主權所可及之地，但就其所造成的衝擊以及統治型態而言，與日本武裝佔領下的淪陷區仍應有所區別。淪陷作為一個概念，

<sup>8</sup> Poehck Fu, *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945* (Stanford: Stanford University Press, 1993).

無論是「半淪陷」或「全面淪陷」，皆相對於日軍入侵而言。即使自主性也是一個相對而非絕對的概念，無論在上海或香港，淪陷前的英美西方帝國主義提供中國電影業一個較為自由的發展空間，另一方面，「未淪陷」、「半淪陷」、「全面淪陷」分別代表三種不同的發展型態。在淪陷區、半淪陷區、非淪陷區互動頻繁的情況下，戰時電影文化與政治各自以不同的策略尋找出路，向不同對象提供不同的商品，形成一個相當複雜的詮釋網路。

第一章探討一九三七年十月五日日軍佔領華界後，上海電影在「半淪陷」狀態下發展的問題。首先，上海電影業並未因滬戰爆發而停滯不前，相反的，因為大批中國難民湧入上海租界而帶動的經濟繁榮反映在各行各業活絡的貿易活動上，電影也包括在其中。另一方面，雖然中國政府節節敗退後退守西南，但這段時期的上海電影業者仍是實質獲利者，只不過表相背後上海電影被迫以另一種方式捲入中日之戰中，當日本軍方試圖掌控托庇於租界的上海電影業時，國民政府也透過留在租界的黨政系統，密切注意上海電影業所表現的國家認同。為了替影片爭取到在淪陷區與非淪陷區的放映權，上海電影業者必須同時面對日本與國府的電影檢查，在電影題材和演員的選擇上處處為營，在艱苦困頓中求生存。作者以當時著名的導演／製片張善琨及其一九三四年創立的新華電影製片廠（簡稱新華）的戰時發展為例，說明電影業者的艱難處境。

第二章處理戰爭爆發後，夾在英國與中國之間的殖民地香港的問題。時局動盪促使上海的電影人才與資金大量流入香港，一方面提升了香港電影製作的水平，卻也帶來了「大中原心態」。由於內地來的中國人普遍視香港人為國家意識薄弱的中國人，導致香港人在國家認同問題上，必須同時承受殖民宗主國與血緣母國的邊緣化，影響所及，他們所受到的歧視也是雙重的。作者以《南國姐妹花》這部電影中一對雙胞胎的遭遇與選擇，呈現處於夾縫中的香港人在認同問題上所面臨的尷尬局面。

第三章把鏡頭拉回一九四一年十二月八日以後被日軍全面佔領的上海，此時電影圈自外於政治的空間日益縮小。如果說「孤島時期」上海電影業者還能停下來顧盼自憐，這時與敵偽政權合作，已成為從老闆、製片、導演到演員所有電影從業人員，為了求生存，必須付出的代價。

最後一章〈結語〉交代一九四五年香港與上海在華人電影文化圈地位的消長起伏，兼述抗戰勝利後中國政局變化如何影響兩地的電影生態。一九四九年中共取得政權後，香港再度成為上海電影技術設備轉移、人才與資金挹注的最大獲利

者。這次政治變動除了給香港電影帶來長久累積的豐富經驗，也提供一個未來攻佔華人電影版圖的美好願景。香港因此取代二〇、三〇年代有「東方好萊塢」之稱的上海，成為全球華人電影的大本營。長期因地緣政治被「邊緣」化的香港最後卻因政治因素而躍居「中心」地位，不能不說是近代中國電影發展史上一個絕大的諷刺。

除了描繪近代中國電影發展的板塊移動，作者在解讀戰爭期間電影文化政治的實際運作方面，下了很大功夫。通過剖析《木蘭從軍》、《萬世流芳》、《南國姊妹花》三個電影文本，他探討戰時中國的電影環境、香港人的國族認同，及電影業者策略運用等問題。

一九三七年國民政府撤往西南後，上海各大電影業者推出以古裝劇情片為主的電影。其中新華電影廠由卜萬蒼執導，根據著名左翼作家歐陽予倩原著改編的《木蘭從軍》是最成功、也最有爭議性的一部。爭議的焦點不只在於電影內容，更牽涉到行銷與市場等問題，顯現一九四一年前戰時政治與電影之間的複雜關係。

一九三九年農曆新年大年初一，《木蘭從軍》在上海首映，風靡上海影迷，從香港挖掘的女主角陳雲裳因此一炮而紅。一九三九年七月，《木蘭從軍》在南京首映，又造成轟動。新華影片在淪陷區發行，是新華負責人張善琨接受日本出資在南京設立的中華電影公司（華影）負責人川喜多長政（Kawakita Nagamasa）建議後妥協的結果，因為如此一來很可能激怒重慶。然而當張善琨進一步把這部片子向大後方推銷時，這樣的阻力並沒有發生，一九四〇年一月，重慶國民政府中央電影檢查委員會批准本片在大後方上映。至此，《木蘭從軍》可以說已經成功地跨越了淪陷、半淪陷、非淪陷三個具有不同效忠對象、不同政治運作的區域，但這種現象並未持續太久。一月二十七日，重慶開始出現反彈聲浪，影片被焚和輿論撻伐紛至，藝文界人士痛斥卜萬蒼賣國，質疑張善琨與敵人妥協，《木蘭從軍》也被貼上漢奸電影的標籤。雖然此事經過中央電影檢查委員會調查，在一九四〇年四月維持原議放行，但焚燒影片事件暴露了淪陷區／半淪陷區與大後方民衆對民族主義與電影文化認知上的差距，以及生活在不同歷史時空下的中國人對於效忠國家定義在解釋上的分歧。因此，當大後方民衆指責淪陷區與孤島電影業者與觀眾是漢奸走狗時，敵我對立的隔閡逐步升高。在嚴峻的民族主義氛圍下，《木蘭從軍》之所以能夠征服三大政治區塊，除應歸功於張善琨在電影製作與市場行銷方面的長袖善舞、女主角陳雲裳的亮麗演出之外，也不能忽略影片本

身的微言大義。從書中作者所作鋪陳看來，這條貫穿過去與現在、傳統與現代、歷史與現實的對應線其實再明顯不過。通過細緻的文本解讀，作者把《木蘭從軍》的對白、情節、角色與分鏡等電影元素放在現代國族與性別兩大敘事主軸下一一檢視，看到的是一個完整的「抗日寓言」。無論從移孝作忠或驅逐韃虜任何一個角度，影片中身披盔甲、所向無敵的花木蘭均可立即轉化為現代愛國者的化身，她的敵人叫日本。

一九四一年十二月租界淪陷後，急遽壓縮的上海電影業面臨的是另一種考驗。雖然與中國人友善的川喜多長政繼續在位，但來自日本軍部與汪精衛政權的壓力愈來愈大，前者要求電影在鼓吹「大東亞共榮圈」的政治宣傳上扮演更積極的角色，後者試圖透過參戰鞏固自己的權力基礎，兩者都亟需電影業者更密切的配合。對那些不願掉進一元國族論述陷阱的電影從業者而言，《萬世流芳》就是這種情勢下的產物。該片原是一部以滿清大臣林則徐反抗英國帝國主義以鴉片毒害中國為題的電影，導演卻把劇情重心放在林則徐與兩個女人的三角關係上，致使反英主題徹底失焦，全片一共只有四個英國人，其精神面貌完全不符合刻板印象中耀武揚威的西方帝國主義者。

作者借用 Michel de Certeau 在 *The Practice of Everyday Life* 書中所提「策略」(tactics) 概念<sup>9</sup>，呈現《萬世流芳》如何把一個充滿民族主義煽情色彩的題材，從反帝國主義脈絡下脫鉤，拍成以林則徐和兩個女人情感糾葛為主的愛情倫理片。他認為此一情節正符合 de Certeau 所說，當被壓迫者的活動空間受到異國「他者」擠壓，卻無力與敵人正面對抗時，只能在夾縫中尋找出路的模式。在這種情形下，影片的意義因為脫離了原本熟悉的語境而變得曖昧不明，支離破碎的光影流動呈現一幅與鴉片戰爭反英帝國主義主題截然不同的畫面。由於這是奉敵偽官方之命拍攝的一部鼓吹大東亞戰爭的片子，如此迂迴曲折寓意何在，作者認為是一種策略運用，放在一九四一至一九四五年淪陷區中國電影特殊處境的脈絡下，特別明顯。

同樣的，在粵語片《南國姊妹花》(1940) 中，作者也從強弱不對等角度，讀出戰時香港人在國族與文化認同上的艱難處境，看到夾在母國與殖民國之間的香港人，「想像」自身的國族與文化認同。從敘事策略觀點，表面上這部影片講述的是一對雙胞胎姊妹花同時愛上一個藝術家的三角戀愛故事。實際上，影片真正

<sup>9</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984).

要呈現的是香港人在國家認同上的徬徨無助。一方面，戰亂中國以高高在上的姿態，呼籲華僑抗日、共赴國難，一方面，殖民國基於各種政治理由，嚴禁島上居民參與政治，包括任何可能招致敵人報復的抗日行動。在這種情形下，香港人唯有藉著雙胞胎姊妹不同的命運與選擇，來表達他們心中的失落感。影片中見面不相識的雙胞胎姊妹，一個從小被送給城裏富商，接受現代化教育，另一個留在家鄉，跟著親生父親與繼母過著純樸的鄉下生活。她們分別成為殖民地與祖國的表徵；前者代表西化與進步，後者代表傳統與落後。而在祖國中原心態與殖民國種族歧視的雙重壓迫下，香港人的被邊緣化也是雙重的：心向祖國，他們的家卻在殖民地；殖民地的生存環境固然已經現代化，他們卻是被排拒於主流之外的二等公民，自己的命運操縱在別人手上。在傳統與現代、愛國與叛國交織成的二元論述中，香港人的邊緣屬性使他們在不同時空所構築的「文化混雜」(cultural hybridity) 情境中來回擺盪。當姊妹倆發現自己同時愛上一個男子時，她們不約而同決定犧牲自己，成全對方，最後姊姊選擇回到中國，參加祖國抗日大業，妹妹繼續留在殖民地，陪伴兩個軟弱的男人——一個是有血緣關係的父親，一個是心志不堅的戀人。如果姊姊的回歸代表香港人爭取主體性的勝利，妹妹的留下卻是在沒有選擇自由下的一個選擇。

綜上所述，作者經由電影文本分析來討論戰時國族與認同問題，旨在挑戰非抵抗即投降的二元民族主義論述。在一定程度上，通過呈現《木蘭從軍》、《萬世流芳》、《南國姊妹花》等幾部影片背後的歷史脈絡，這個目的已經完成大半。不論我們是否同意作者對戰時電影策略運用的鋪陳、解讀，本書成功地傳達了電影作為意義載體在解釋上的複雜性與多重可能，以及對大時代小人物尋找自我定位的悲哀等訊息。但必須指出，相較於作者前一本書所關照的文學、戲劇工作者，電影製作、導演、演員手中握有更多籌碼。所涉及的問題包括：影片本身是否符合現實政治中以民族主義為基調的微言大義，以及如果是，此一訊息是否為觀眾察覺並充分掌握。除了詮釋學上的問題，這與電影本身的娛樂功能以及市場運作也不能說全然無關。

就方法論而言，作者強調他是從歷史脈絡化 (contextualization) 的角度分析文本，通過徵引大量檔案、雜誌與新聞報導等相關資料所作的討論，呈現三〇、四〇年代包括上海與香港的影片製作與市場消費機制，製片、導演、演員之間的關係網絡，以及這些關係如何反映在具體行動中。有關近代中國電影與國家認同之間的糾結，作者並不排除「想像」與「建構」在歷史解讀中所扮演的角

色。他借用 Benedict Anderson 的話，指出國家是一個「想像群體」(imagined community)，也不止一次提醒讀者，這段複雜的歷史有許多詮釋的空間。

如此自我設限是有必要的一個原因是，由於寫作時間距離歷史現場相隔已逾半世紀，若干影片拷貝或失或損，以致作者有時不得不依賴當年電影公司提供的劇情介紹「本事」、海報、影劇報導、相關人物回憶錄等文字資料，建構自己的「本事」。除了文本詮釋本身的問題，特定材料的性質也可能影響到解讀的可信度，甚至可能導致若干盲點。作者對此並不諱言，也不堅持自己的看法是唯一定論。

作者把香港電影放在近代中國電影發展史的脈絡下來討論，讓我們看到它與上海電影發展的密切程度，超乎一般想像。對於上海電影發展而言，香港在地緣或權力關係上，均處於一個特殊的位置。無論是調節或挹注，它都經常在關鍵時刻扮演重要功能，在這種情形下，如果只從主從或高下角度看二者的互動，顯然有所不足。作者成功地說服大家，如果沒有香港居中迴旋，三〇、四〇年代的上海電影事業或許會是另一番光景。

另一方面，因為作者是土生土長的香港人，這使他對長期處在夾縫中的香港人的認同有異於常人的體會，字裏行間也不時流露出一股端正天下視聽、雖千萬人吾往矣的使命感。對他而言，香港與上海在近代中國電影發展史上的關係絕對不只是邊緣與中心的權力關係。他從香港以及香港人的角度，探討來自以內地為中心的國家認同問題，試圖推翻有關香港電影「粗製濫造」、「商業取向」的刻板印象，令人印象深刻。然而，也許因為放進太多個人情感，當他以「大中原心態」概念討論香港人在認同問題上所受到的屈辱時，似乎有意無意地忽略這個概念的游移性及「認同」本身的含混性。

從地緣政治空間位置轉換的角度，中心與邊緣的關係本是相對而非絕對。問題是，當中國內部對於中國作為一個國家以及中華文化的內涵都在爭吵不休的時候，以「大中原心態」這樣一個蘊含靜止和諧認同的名詞來討論香港人的多重認同，固然能夠凸顯作者想要陳述的香港觀點，但是否符合實際狀況，恐有進一步釐清的必要。如作者所言，一九四九年以前的香港粵語片與國語片各頂一片天，但中心與邊陲的問題也出現在國語片中，特別是在戰爭期間，只是層次不同而已，可見一九四九年以前的中國因為不是一個統一國家，所謂的「大中原心態」只存在於人們的想像中。雖然各股政治勢力都在爭奪歷史敘事的正統，但所謂的正統其實並不存在。即使作者承認，就中心與邊陲關係位置而言，上海與香港與

「大中原」的定位是相對而非絕對，這已足以讓人懷疑他爲了陳述香港殖民地子民的徬徨與悲哀，在解構中國民族主義的同時，又樹立了一個新的稻草人。與此相關的另一個問題是，作者一方面極力想要推翻過去人們對於香港電影走商業路線的刻板印象，一方面卻似乎無意也無力否認這就是歷史當下的現實。正如書中對《南國姊妹花》文本分析所示，由於電影本事與作者的敘事策略貼得太近，令人不排除其中可能有「以今視昨」的成分。

在此同時，我們必須承認，以電影來討論國家認同或論斷忠奸，本身有很大的限制。主要因爲電影除了有政令宣導的作用，也是一項大眾娛樂的工具；電影作爲一種從西方傳入的新興傳播媒體產業，在三〇、四〇年代的中國擁有廣大的市場商機，如果不能吸引觀眾買票觀賞，所有政治宣傳都將徒勞無功，這意味著政治箝制有其限制，而投鼠忌器，也多少影響到掌權者的判斷。無論日本軍部或汪政權對川喜多長政與張善琨多麼不滿，理論上，只要他們拍攝的電影有人看，市場機制會在一定程度上扮演某種制衡角色，因爲掌權者大概也明白，即使政治正確，不能保證票房，如果吸引不了觀眾，再好、再多的宣傳也發揮不了任何作用。這雖非一頂在任何時候都管用的保護傘，但或許可替爲什麼張善琨與川喜多長政在中日交戰狀況下保持良好關係，以及兩人雖然都因觸怒當道而有牢獄之災，卻並未淪落至不堪地步，提供部分解釋。我們甚至也可以從這個角度來解讀戰後一〇八位影劇漢奸幸運逃過一劫的現象。

最後，作者在強調政治對近代中國電影發展的控制與影響的同時，對電影的藝術價值的討論似嫌不足，其實這也是周旋在政治忠誠與商業利益之間的近代中國電影發展過程中最費人猜疑的一部分。有沒有可能即使政治的陰影無所不在，但有時電影政治並不那麼「政治」？

*State and Religion in China: Historical and Textual Perspectives.* By Anthony C. Yu. Chicago: Open Court, 2005. Pp. xiv + 192.

周伯戡，臺灣大學歷史學系教授

以近代馬克斯思想爲政治指導原則的中國共產黨鎮壓法輪功，和中國歷朝迫害道教和佛教有何關聯？這一跨越時間的課題是個文化本質的問題。余國藩教授在他的這本書中，以宗教學的觀點，結合大量中西與近現代（主要是1990年之