

## 電影空間的政治

### ——兩齣五〇年代香港電影中的理想空間

梁秉鈞<sup>1</sup>

#### 摘 要

一直以來，關於五〇年代香港文藝的討論都著重於冷戰格局下的左右對立模式，事實上文藝在美學與政治之間的關係並不這麼簡單。本文以五〇年代香港電影《珠江淚》和《半下流社會》為例，探討左右兩派的小說作家及電影工作者如何尋找一個理想的空間，建構身份認同，並且為作為難民城市的香港講出他們心目中的故事。他們用文字與電影語言，解釋五〇年代這一段歷史，建構他們憧憬的理想空間，在表面意識形態差異底下，其實亦有相同之處。

關鍵詞：五〇年代、冷戰年代、珠江淚、半下流社會

---

2008.04.30 投稿；2008.5.31 審查通過；2008.6.3 修訂稿收件。

<sup>1</sup> 梁秉鈞現職為香港嶺南大學比較文學講座教授。

# **The Politics of Cinematic Space: A Study on Two Hong Kong Films from the 1950s**

Leung Ping-Kwan <sup>1</sup>

## **Abstract**

Since long, discussions held on Hong Kong's art and literature events in the 50s have been focused on the way the left and the right confronted with each other in Cold War era. In fact, it is never an easy task keeping art and literature aesthetically and politically balanced. In this article, we take Pearl River Tears and Half Way Down, 2 Hong Kong-made films in the 50s as examples for discussion on the effort to locate an ideal space of their own made by novel writers and film workers of the left and the right. There, the artists could become identified while telling their stories when Hong Kong was considered mostly a city for refugees. Using their own wording and movie languages, the decade of the 50s was told and their ideal space built. Ironically, the two ideologies that appear different did look alike in certain ways.

Keywords: The 1950s, Cold War Era, Pearl River Tears, Half Way Down

---

<sup>1</sup> Chair Professor in Comparative Literature, Hongkong Lingnan University.

香港五〇年代的電影和文學，在質和量方面都非常豐富，過去在這方面資料整理和討論還不是太多，實在值得關心的學者去進一步探討。1949年前後，有超過百萬人移居香港，其中包括不少文化人，在各方面帶來衝擊，為日後的香港文化發展奠下基礎。

在1950年代的電影和文藝中，藝術上的雅與俗，政治上的左與右，美學上的傳統與現代，都各有非常豐富複雜的衝突與融合，值得一細驗。本文試以兩齣五〇年代製作的香港電影為例，談談其中左右對立的細節問題。

1950年代的香港文藝，在國共內戰之後，韓戰之初，在美蘇兩大陣營造成的冷戰之下，左右對立是顯著的模式。但其中在本地發展，又有不同的歷史因素和實際運行的變異。過去就此論題，左右兩邊的學者習慣揚己貶人，或簡化地認為與政治相涉便無足觀。其實其中有不少歷史發展的細節與美學上的嘗試，對我們認識中文文藝大有幫助，其中五〇年代許多資料，牽涉到五〇年代台北與廣州的情況，值得三地學者交流。

本文僅以五〇年代《珠江淚》及《半下流社會》兩齣電影為例，兼及文本探討五〇年代文藝的政治與美學。

---

《珠江淚》(1950)的第一個鏡頭是廣州的海珠橋，然後出現字幕。最先出現的是監製蔡楚生的名字。蔡楚生跟這電影關係特別密切。熟悉中國三、四〇年代電影的人，都會熟悉聯華電影公司，它的方針是關懷時代現實、又注重電影藝術的發展，蔡楚生就是其中一位主要導演，曾拍出《新女性》(1934)等片，電影裡充滿理想主義的情操和對現實的控訴與批評。看過關錦鵬《阮玲玉》(1991)的觀眾，或會記得電影裡由梁家輝飾演的角色，片中把他塑造成一位感情猶豫不定的角色。

在現實生活中，蔡楚生在政治上的表現卻相當積極。1937至1941年在香港，拍過《孤島天堂》(1939)等電影，抗戰後再到香港，代表左派到香港搞思想工作；針對當時電影的商業化與庸俗化傾向，發動160多人聯名發表了〈華南電影工作者為粵語片清潔運動聯合聲明〉，並擔任「粵語片推動委員會」的負責人，並與陽翰笙、史東山結合香港

影藝界人士籌建「南國影業公司」，籌拍健康、有意義、正當的文化娛樂作品。<sup>1</sup>蔡的想法可見於以下一段宣言：

如所周知，過去的華南電影，雖每年有著超於國內一兩倍以上的出品數字，但絕大部份在素質上的惡劣，是向受輿論所詬病的。那些所謂作品，不是誨淫誨盜，就是在搬弄著各種下流無恥的噱頭。作者既忘了本身是反動政權所統治下的苦難的中國人，也置華南幾千萬人民與海外無千無萬僑胞們的教育於不顧。於是，在祖國日漸接近全面解放的時機中，所有進步的文藝工作者，所有有良心的電影工作者，卻不能再視若無睹地忍受那些毒素電影的傳播，而急圖起來促使華南電影的改造和進步！<sup>2</sup>

南國電影的創業作品《珠江淚》和其後的《羊城恨史》(1951)等，都是在這種改進粵語電影、另創新風的方針下開拍的。1949年1月19日的一個座談會上，旅港文藝工作者和電影工作者舉辦過一個有關電影劇本的座談會，認為要改進粵語電影，首要從劇本入手，要方言文學的創作者來創作電影的文學劇本，希望文學與電影界有緊密的合作。<sup>3</sup>而在蔡楚生的策劃下，《珠江淚》正是這樣一個理想的實踐。這電影由作家陳殘雲撰寫文學劇本。原是一個名為〈貧賤夫妻〉的提綱，蔡鼓勵沒有寫過電影劇本的陳殘雲以寫文學作品的方法寫出來。完成後蔡楚生說特別欣賞其中帶鄉土氣息的生動活潑的語言。<sup>4</sup>蔡楚生也提意見及參與整理劇本，並安排攝製人員，由王為一執導，動用較高成本，在1949年6月開始拍攝，至該年9月拍竣，共拍了60個工作天，是當時製作

<sup>1</sup> 關於南國影業公司，可參嘉林，〈記南國公司〉，見《珠江淚》特刊（香港：南國影業有限公司，1950），頁24。至於南國所拍攝的電影，可參程季華、李少白、邢祖文編著，《中國電影發展史》（香港：文化資料供應社，1978），頁330-334。亦有指陽翰笙、蔡楚生、歐陽予倩、史東山是受周恩來指示，來港開創大光明、南群、南國公司，參考鍾寶賢，《香港影視業百年》（香港：三聯書店，2004），頁111。

<sup>2</sup> 蔡楚生，〈「珠江淚」和華南電影〉，見《珠江淚》特刊，無頁碼。

<sup>3</sup> 同上註。

<sup>4</sup> 陳殘雲，〈序言〉，《陳殘雲自選集》（廣州：花城出版社，1983），頁5-6。

比較認真的一齣電影。公映時亦在香港放映首輪西片的娛樂戲院上映，跟一般粵語片有所不同。<sup>5</sup>

陳殘雲的文學劇本可能已經吸收了監製蔡楚生和導演王為一的意見，但到底與最後拍攝完成的電影版本不同。把陳的文學劇本與電影比較，可見當時如何使用文學與電影語言，在政治文化的空間中去敘說故事。從電影與劇本的參差不同中，我們更可看到編導監製如何有效地改編敘事，以傳達要表現的訊息。

文學劇本和電影都安排在抗戰勝利後的農村開始，正值慶祝抗戰勝利及專員巡訪。文本開頭描寫了珠江、荔枝樹、碉堡、屋宇、牌坊、室內酒席的飲宴，然後轉到舞獅的活動。<sup>6</sup>電影在開頭的海灣景色後，更集中地追隨舞獅的熱鬧鑼鼓，鏡頭推前，隨著農民走向牌樓，上面掛著慶祝抗戰勝利歡迎接收專員的橫額，其上還有青天白日的旗幟。鏡頭跟隨舞獅的動作，來到官仔貴宅前的廣場上，這是主要的活動場景。電影不同文本，把人物放到室外，更突出地以空間表達他們的權力關係：電影安排專員、官仔貴、鄉長等高坐椅上，圍觀的農民則站立下面，顯示他們分屬相差懸殊的階層。當官仔貴說了討好官員的話後，電影從幾個農民的角度拍攝，以農民為前景特寫，他們批評官仔貴是「拍馬屁」，這時官仔貴等人則置身後面的背景中。在舞獅活動為主的敘述中，也插入散鏡頭交代農民的純樸、阿牛和牛嫂的感情。舞獅的熱鬧繼續下去，直至瘋婦抗議的喊聲從另一邊響起，打斷了一切，活動停下來，人們也靜下來。

人們隨著瘋婦輪流伸冤及指責官仔貴時，不是從仰鏡拍攝專員，就是以俯鏡拍攝農民，顯出兩者的懸殊。陳殘雲的文本中往往以「官仔貴得意地說」、「李老師正直地說」、「專員冷靜地道」、「官仔貴「強笑道」、專員「擺出一副官腔」來說明人物的忠奸，電影卻不可以這樣做，若要以戲劇化的方法演出也未免太典型了，不算高明！現在電影的解決方法是以空間的高低上下來作出對比。隨著的一場則以空間內外的差距來傳

<sup>5</sup> 王為一，〈憶蔡老的二次南下〉，見第十四屆香港國際電影節，《香港電影的中國脈絡》（香港：市政局，1997），頁117。

<sup>6</sup> 陳殘雲，〈珠江淚〉，陳殘雲文集編委會編，《陳殘雲文集（第六卷）》（天津：百花文藝出版社，1994），頁1-83。

意：專員在室外眾人面前大談「國法公理」、「秉公辦理」，與室內的貪財受賄形成對比，以此去塑造專員言行不一、公私有異的性格。

電影中塑造的阿牛是農民中較憨直善良的一個角色，一開始要指責官仔貴也有點遲疑，張九被迫上山打游擊時他也未追隨，但求保住家，劇情發展但見官仔貴一步一步進迫，令他最後也不得不離家、逃亡、進而反抗。

先前有一場，牛嫂說「在家千日好」，畫面上是兩人特寫，當中有一油燈，營造溫暖的家的畫面；但這家也為惡勢力所破。與此相反的是後來官仔貴強闖民居的兇險：官仔貴持一電筒騷擾牛嫂的場景空間安排顯見導演的心思。原本本來的第十二節在電影中集中為一個室內的空間，官仔貴的出現是威脅兼騷擾，兩人不是平等地出現在同一畫面上，總是對立的位置，兩人之間不是溫暖的油燈，是侵略性的、攻擊性的手電筒光。（見圖）



電影以綜合而生動的電影語言去表達其中的政治訊息，四〇年代的電影工作者一早就知道電影語言的重要性。本片也是採用三、四〇年代以來通俗劇（melodrama）的手法：正邪對立、高潮迭起、誇張煽情、善惡分明、有強烈的道德感，這一傳統當可上溯至三、四〇年代的蔡楚生等人的電影傳統。電影利用遠近焦距來突出或烘托襯托、俯鏡對牛嫂，以突出她的無助；牛嫂與阿梅對話，則與肥婆三與官仔貴互相推諉的場景平行剪接。文字較直接，電影較能令人不覺地宣揚政治訊息，如前述利用室內室外的分別——顯示專員貪污腐敗的複雜性，又把對地主鄉長的批評連起對國民黨的批評。而電影裡常用的技巧是通俗劇中的「二元對立」。

片中主要的二元對立有二：一是善良的農民阿牛相對於壓迫他的地主官仔貴和鄉長等人；一是鄉村與城市的對立。陳殘雲文學劇本安排在抗戰勝利後的農村開始，由舞獅與瘋婦開始，見出農民的樸直與地主官仔貴的狡獪、接收專員的莫測高深。劇情推展下去，把壓迫的地主聯起國民黨的接收專員，把農民的血淚史加上一個政治的解釋。農民由鄉入城，被拉壯丁與被迫良為娼，最後是農民離開罪惡的城市回到被游擊隊

解放了的鄉下，臨走前在碼頭把官仔貴龜婆三姑等揍了一頓。農民與地主的對立、或城鄉的對立，最後是歸結於以左右政權的對立統攝一切的。

片中的政治涵義是通過文字與電影語言表達出來的：如阿九被迫上山當游擊隊時背景音樂是「解放軍是人民的救星」，最後官仔貴被打倒在泥漿中，眾人從他身邊掠過，黑白斑駁的光影投在他身上，造成一種群眾與個人、光暗對比的例子。最後群眾選擇乘船回到鄉下，當然是對解放農村政權的認同。

空間的政治最重要顯示在電影後半的城鄉對立上。城市空間被描寫為罪惡的淵藪。初抵廣州，就顯示了角色的迷失。這電影裡城市往往作為負面的意象：杏花樓、食在廣州等霓虹燈鏡頭連起官仔貴在城市中糜爛的生活。阿牛被騙給人拉去當壯丁、牛嫂買麵被人欺凌，表面另一人仗義搭救但收保護費，結果牛嫂還是跌進陷阱，城市裡展示的可能性只是疾病、死亡、出賣勞力與身體。

但電影的映像性同時修正了文本中一些極端的意象。如文本中第十節寫阿牛初抵廣州。文字描寫警察追打小販、妓女被流氓捶打、乞丐躺滿街邊等<sup>7</sup>，似乎以映像表現也嫌太誇張。在電影裡，反而更生動地表現了文本中隨來的段落：阿牛和阿雞找到他們的舊相識王老四，大家同是患難兄弟，一起當咕哩，各人把自己的剩飯膳菜拿出來招呼他們一起吃，陳殘雲的文本寫道「阿牛和阿雞感到無限溫暖。」電影則以人物走位、眾人親熱呼應的畫面構圖，暫時在都市的負面空間中營造了一種彷彿如農村關係的理想空間。

更令人深思的是，電影貌似「寫實」中其實充滿虛構與矛盾。根據導演王為一的憶述：影片拍攝接近尾聲時是 1949 年 9 月中，廣州剛解放，片中有關廣州的鏡頭：農民上岸、當苦力、拉壯丁、廣州街頭和夜景都是當時拍的。<sup>8</sup>電影要貶抑或日後要頌揚的空間都充滿了隨機性，視乎政治立場而定。

回到片首出現的海珠橋（見圖）。原來拍攝時海珠橋已被炸，片頭用的其實是照



<sup>7</sup> 陳殘雲，〈珠江淚〉，頁 26。

<sup>8</sup> 陳殘雲，〈序言〉，頁 5-6。

相館櫥窗裡的照片。<sup>9</sup>這例子恰好突出了鏡頭下的理想空間或罪惡空間都是人為擺佈的結果。這些細節可以令我們明白電影的紀實性與虛構性同在，電影並不是如實反映現實的工具，而是各種意識形態、商業考慮、民情風俗的線索互相磋商的綜合藝術。

## 二

南國電影公司第二齣電影《羊城恨史》也有相近的製作背景，但是寫知識份子，時間從抗戰前到抗戰後不久，接收大員回粵。跨廣州、曲江、樂昌、重慶再回到廣州等不同空間。

相似的都是經歷艱苦但有光明的期盼，最後以邁向一理想的空間結束。《珠江淚》是眾人乘船回到已被游擊隊「解放」的鄉下，而《羊城恨史》則是經歷醒覺的大少爺清平帶著剛逝世愛人的兒子走向解放區。

由於香港的電檢制度，並不鼓勵過份明顯的政治宣傳，所以電影中的政治訊息也會較含蓄。但《珠江淚》式的訊息，面對香港的艱困現實而呼籲回到大陸鄉下去，我們也在不少同類的文藝作品中見到，包括四八年黃谷柳《蝦球傳》或華南電影工作者聯會五〇年的《人海萬花筒》中李鐵執導的〈寸金尺土〉都可見到。都是在不滿香港的情況下，呼籲回到鄉下去、回到一個純樸互助的理想空間。

但在香港現實的歷史中，四九年前後，正是大批難民從大陸湧入香港的歷史性時刻。1950年4月底香港人口達致二百六十萬，比1949年5月以前多了一百萬人，流亡難民佔了人口百分之四十。1950年5月1日取消華人自由出入境，1950年6月26日把摩星嶺難民營遷往調景嶺。這些難民肯定也有他們的故事要說，他們又怎樣用文字與電影語言，解釋這段歷史，說他們的故事，並寄托他們的希望呢？

由於冷戰關係，美國亞洲基金會資助一些南來文化人在1951年創辦「友聯研究所」、「友聯出版社」；另外美國自由亞洲協會資助報人張國興創辦「亞洲出版社」、「亞洲通訊社」，還有亞洲影業公司（1953—1958）<sup>10</sup>，共拍片九齣：《傳統》（1955）、《楊娥》（1955）、《金縷衣》（1956）、

<sup>9</sup> 同上註。

<sup>10</sup> 關於亞洲影業公司，可參羅卡，〈傳統陰影下的左右分家——對「永華」、「亞洲」的一些觀察及其他〉及張國興，〈「亞洲」公司的製作方針〉，見《香港電影的中國脈絡》，頁10-14、118-119。另參鍾寶賢，《香港影視業百年》，頁107-111。



《長巷》(1956)、《半下流社會》(1957)、《滿庭芳》(1957)、《愛與罪》(1957)、《三姊妹》(1957)和《擦鞋童》(1959)。*《半下流社會》*可算其中較著名及反共色彩較濃厚的例子。討論五〇年代香港文化的論文，不少都指出五〇年代美國文化的影響，並認為政治的取向令美國文化無甚可觀。<sup>11</sup>但實際檢視這些作品，又發覺其中還是有不少值得討論的地方，並不依循美國文化方向，而與傳統道德、社群觀念還是有不少相通之處。

### 三

電影*《半下流社會》*的原著是趙滋蕃的小說*《半下流社會》*，先後有三個版本：

1953年7月第一次在香港出版，就是由香港亞洲出版社出版的，先後發行了十九版，可算暢銷。後來1975年在台北黎明文化事業股份有限公司出版的*《趙滋蕃自選集》*中，再收入了這小說，書前還有照片和〈關於我自己〉一文；最近一次，則是趙滋蕃的後人重新把他的作品整理出版（2002年瀛舟出版社），也重印了*《半下流社會》*，書前收入淡江中文系教授趙衛民的序文〈強盜與基督〉、楊勝坤的序文〈從書中人酸秀才的遺囑「勿為死者流淚，請為生者悲哀」談生命哲學與現代人的窘困〉、趙滋蕃本人的〈我為什麼寫*《半下流社會》*？〉一文，宣稱「我要寫，在這不是黑夜，也不是白晝；不是光明，也不是黑暗的時代。我要用愚蠢的心，遲鈍的筆，勾劃出一個交織著希望和失望，糾纏著新生和滅亡的時代。」<sup>12</sup>「若果文學要反映時代，推動時代；要記錄人生，豐富人生；我想，這部小說也許盡到了它部份的責任。」<sup>13</sup>

小說寫一群流落在香港的難民，本多是知識份子，現在生活物質條件猶如下層社會中人，故自稱半下流社會。其中包括以下的人物：

酸秀才，一個過了時代的哲學家。提出「有若無哲學」。說出書中引用的名言：「勿為死者流淚，請為生者悲哀。」

<sup>11</sup> 例如劉以鬯為*《香港短篇小說選（五十年代）》*所寫的序文，見劉以鬯編，*《香港短篇小說選（五十年代）》*（香港：天地圖書有限公司，1997），頁1-7。

<sup>12</sup> 趙滋蕃，*《半下流社會》*，（美國、台北：瀛舟出版社，2002），頁25。

<sup>13</sup> 同上註，頁27。

麥浪，酸秀才的學生，曾任哲學系的助教，來港後在送葬行列中當喇叭手。在電影中由演員陳厚飾演。

姚明軒，舞台演員。

老鐵，倔強軍人、心直口快。

張弓，數學家。

柳森，曾負盛名的成本會計師，總是以人生的收支對照表（資產負債表），勸人試算損益與差額，精神上的更勝於物質。

司馬明，喜歡天真的孩子。

張輝遠，善良而軟弱，自以為生活在錯誤的時代，終於忍受不住心靈的煎熬，縱身躍進茫茫大海。

王亮，半下流社會的舵手。實實在在，大公無私，克己忘我，堅定而勇敢。

李曼，曾是半下流社會的陣營中美貌和智慧的代表。在書中被描寫為嫵靜優雅，卻終逃不過上流社會的引誘，成為「迷失的靈魂」。

潘令嫻，善良而軟弱，備受欺凌，遭遇令人同情。

胡百熙，以前做過科長、稅吏，現在喜歡喝酒、打老婆，甚麼都做得出來。電影中這角色由吳家驥飾演。

電影《半下流社會》是上述亞洲影業公司出品。屠光啟導演，易文編劇，王天林助導，由張瑛與後來在電懋走紅的國語明星陳厚、吳家驥等演出，帶了更多後來「國語片」的影子。要把這樣一本人物眾多、場景繁雜，事件此起彼伏的小說改編成電影，並不容易，電影大刀闊斧，整理出主線，突出了主題。

電影一開場是火車站和飛機場的洶湧的人潮，旁白敘述說成千上萬的難民為了「反抗強權、追求自由」而湧至香港。電影用一連串的鏡頭介紹部份劇中角色，以他們作為知識人難民的抽樣代表——旁白說出他們的過去，突顯了今昔之比：比方年青有為的大學生，現在是出殯行列中的喇叭手；過去戰爭的英雄，現在是撿香煙的；做大買賣的商人，現在專撿人們吃剩的冷飯殘羹。在總結難民的現況以後，電影片頭字幕出現以前，俯鏡就是調景嶺：旁白動感情地概括：「這就是他們的精神堡壘——調景嶺，他們的愛情、溫情、同情之中，形成一個半下流社會。」

電影和小說來自於美國背景機構，但未宣揚美國文化，也不一定就親台（書中十九章送別赴台場面，對赴台的富商和所帶的豪華家具也頗

有諷刺)；書中確是有反共的訊息：如第十六章蕭鐵軍喝酒後回憶土改時的慘事。但原著也強調文化、教育下一代，談宗教，談教育，談哲學。比方第二十章中，就有不少談到教育的部分。認為大前提是政治的影響要從學術的園地撤退，又認為「要通過教育」<sup>14</sup>。

小說的言語不是簡潔的語言，有時是堆砌的美文，有時是哲理性話語，所以電影改編時得酌量以電影語言改寫。某些現代化的電影語言用得不錯：如酸秀才死後，李曼悲傷地走出來，在崖岸旁邊，看著潮水。浪花一下一下打在礁石上，交替李曼的特寫，然後她說：「我們過的是什麼日子！」李曼等待王亮歸來時，先是她剛在門邊聽見其他的人說起遇見潘令嫻，而王亮遲遲不歸，鏡頭 zoom in 到躺在床上的李曼半身的近鏡，鐘的滴答變得愈來愈響，混和著心中響起人家提到的潘令嫻的名字，重複彷彿成為咒語；李曼來回為時鐘上鍊，以時鐘寫等待的焦慮。最後她躺在床上，以時鐘重疊在她臉上，時針不停的轉動，以寫時間分分秒秒過去，她輾轉反側，不能成眠。電影的鏡頭也用於寫人物如李曼的心理：妒忌、空虛。這種重視個人內心意識的表達，與《珠江淚》的社會寫實手法著墨不同，表述各異。小說內的一伙人以文學作為謀生及表達理想，寫文章、投稿，與《珠江淚》下層工農生活不同。左右兩邊不僅是對政治看法不同，其實表達在文藝形式和語言上亦有很大的不同。

電影由易文改編，改用傳統節日如中秋節，比較小說中原來用的聖誕節更恰當、更有團圓意義、失火也更合理。電影往往以鏡頭表達調景嶺作為一個暫時的樂土：團結、友愛、互助，相對於外面別墅中的孤獨



個人（李曼孤獨一人，俯鏡：長檯，顯示其孤立及不快樂）。

中秋節一場，有一場景是眾人過節懷鄉合唱（見圖），歌詞是：「念故鄉，念故鄉，遍地是災荒，吃不飽穿不暖，百姓苦難當。望故鄉，望故鄉，到處有豹狼。秋風緊，秋夜深，何日回故鄉。回故鄉，回故鄉，一齊回故鄉。把豹狼一掃光，重整破田莊。」音樂用的是德伏扎克在《新世界交響曲》（New World Symphony）用過的美國黑

<sup>14</sup> 趙滋藩，《半下流社會》，頁 216。

人懷鄉民歌調子。小說第二章開始時在天台唱的歌是：「在青春的綠岸上，假若自由不放光華！」小說的歌詞如「一場火燒得我們更團結。」不大自然，相比之下電影中的歌顯得更自然。

原著中空間較闊，一開始是石塘咀的天台上，等待王亮回來，回來後帶來法律的命令，天台住的霸王屋要拆，天台到第七章人們回去已人去樓空。第七章有高士打道海旁的背景，普仁街上流社會出殯行列到水坑口；第十三章九號風球是發生在西灣河的木屋區。而第四、五、六、十六等章則集中在調景嶺，小說似乎想概寫這些難民在各空間拮据的生活，電影卻特別集中在調景嶺一地，並且把它建構成一理想的空間。

調景嶺美化為一互助的精神堡壘(原著中有關調景嶺生活可怕部份刪去不少，如周先生死於山泥傾瀉等各節)，為了改編成所有主要場景在調景嶺，甚至不顧地理上不符實際之處，如火災現場與李曼在大嶼山的別墅景可相通。

又如電影中李曼與王亮在海邊感懷身世，說：「過的是甚麼生活！」後來王亮說：「我陪你散散心吧！」一走就走到有電車的港島！這城市的夜色被描寫成充滿罪惡，他們遇到的小傻子和潘少嫻都是在離開眾人後就墮落了，離開這理想地就有危險。潘少嫻和李曼分別代表離開了以後向下向上的危險。這主要想對比出「調景嶺」仍是一個相對理想的安樂窩，在周圍聲色陷阱中的一個精神堡壘。但這固然不是原著中充滿慘況的調景嶺，也不是香港地理上的調景嶺，而是經由電影剪接調度而虛構出來的一個理想空間，其實也正如左派電影《珠江淚》中的虛構空間一樣。

以《珠江淚》和《半下流社會》為例，可見在五〇年代的文藝作品中，左右兩派其實都想刻劃團結：一群人同心尋找一個理想的空間，也同樣用電影的語言去建構一個理想空間。甚至左右派其實都共用同樣的明星，飾演官仔貴或《羊城恨史》中覺悟的知識份子或《半下流社會》中的王亮都是同一演員張瑛！這些特色都令我們更自覺電影和小說等文藝作品如何利用各種表述方式去宣揚政治、建構身份、塑造認同。

【責任編校：廖婉茹】

## 主要參考書目

### 專著

- 《珠江淚》特刊，香港：南國影業有限公司，1950
- 第十四屆香港國際電影節，《香港電影的中國脈絡》，香港：市政局，1997
- 陳殘雲，《陳殘雲自選集》，廣州：花城出版社，1983
- 陳殘雲文集編委會編，《陳殘雲文集（第六卷）》，天津：百花文藝出版社，1994
- 程季華、李少白、邢祖文，《中國電影發展史》，香港：文化資料供應社，1978
- 趙滋藩，《半下流社會》，美國、台北：瀛舟出版社，2002
- 劉以鬯編，《香港短篇小說選（五十年代）》，香港：天地圖書有限公司，1997
- 鍾寶賢，《香港影視業百年》，香港：三聯書店，2004

### 審查意見摘要

#### 第一位審查人：

政治、意識形態對文學、藝術的影響，是當代中國文學、藝術的重要發展因素。這在 1949 年以後的五〇年代是更加顯現的事實。而不同的政治和意識形態相互作用的情況，在香港及海外的華人世界，尤其呈現著赤裸裸的現象。不著眼於此，就難以認清一些文學藝術所以產生的真實因素。本文以簡要的文字，以香港的電影為例，申述五〇年代華人作家的際遇，有供人參考的價值。應該有其發表之意義。

#### 第二位審查人：

- 一、本文探討 1950 年代香港兩齣電影呈現的「理想空間」，重點放在「政治」上，亦即前言所述的「左右對立」。選材精準，對比明確，以「電影空間的政治」為題，既著眼於政治立場之於文藝的影響，對於時代感受等創作因素亦有所著墨。
- 二、本文作者顯然非常熟稔 1950 年代香港電影史，以及香港在 1950 年代作為左右對立衝突現場的特殊位置；此外，電影作為一種「綜合藝術」的相關理論，包括原著小說、劇本與電影之間的關係，電影的拍攝手法及其示意作用等，作者的理解皆極深刻，且嫻熟運用於比較分析。
- 三、本文從《珠江淚》轉到《半下流社會》的過程中加入一節以為「過場」，旨在從左派帶出右派。作者於此順手拉出《羊城恨史》等類比《珠江淚》，並巧妙地在「亞洲」電影群中別出反共之《半下流社會》。