



第十屆香港
文學節
The 10th Hong Kong
Literature Festival

Feeling
Nostalgic

念
念
不
忘



第十屆香港文學節
研討會論稿匯編



第十屆香港文學節研討會論稿匯編 / 香港公共圖書館編。
香港：香港公共圖書館，2015。
291頁：插圖：21公分。
ISBN 978-962-8899-34-0

I. 香港文學節研討會論稿匯編 II. 香港公共圖書館
III. 香港文學節 IV. 中國文學評論

820.7

第十屆香港文學節研討會論稿匯編

編輯 香港公共圖書館
校對 王惠屏
設計 蔡佩瑤
出版 香港公共圖書館
地址 香港銅鑼灣高士威道六十六號
香港中央圖書館十一樓
網址 <http://www.hkpl.gov.hk>
承印 特佳印刷有限公司
初版 2015年

贈閱本
©2015香港特別行政區政府
ISBN 978-962-8899-34-0

本書所表達的意見和觀點並不代表香港公共圖書館的立場。

前言

康樂及文化事務署香港公共圖書館於2014年6月26日至7月13日舉辦「第十屆香港文學節」，以「念念不忘」為主題來開展紛繁多姿的文學活動，其中一項重點活動是一系列三場的「文學與記憶」研討會，邀來本地及海外的知名學者、作家和評論家，探究記憶對文學創作的意義，以及記憶在文學書寫中呈現的各種形態及其象徵和意涵，並多角度解構作家如何用文字築起的記憶城邦。這冊《匯編》刊載三場研討會共九位講者的論文及三篇講評文章，並輯錄了研討會的錄音文字紀錄，以祈讀者在研讀論文之餘，亦得以參考嘉賓的親身解說，再配合收聽第十屆香港文學節網頁<http://www.hkpl.gov.hk/10hk1f>所連結的錄音檔，盼能為研究香港文學提供一項重要的參考資料。



目錄

研討會(一) 個人閱讀史：記憶的回訪與再現	8
現場紀錄*	9
論稿匯編	
自傳式寫作：彷如他者的自我	唐睿 49
埋首書堆六十年	許定銘 61
幽深的記憶：香港的樓影和山影	鍾玲 73
兩種「記憶的回訪與再現」	樊善標 83
研討會(二) 尋找城市的文學記憶	92
現場紀錄*	93
論稿匯編	
文字流轉·城池相望	葛亮 137
「徒然惆悵·但知道自己已歸根的成為公民」 ——香港三十至五十年代詩及電影中的「本土意識」	游靜 149
王韜、張愛玲的香港「易」經	呂文翠 165
城池在望·尋找記憶	陶然 187
研討會(三) 書頁上的美味記憶	198
現場紀錄*	199
論稿匯編	
與食物對話：試論梁秉鈞食物詩的寫作策略	區仲桃 237
對照記——鍾曉陽《哀傷紀》中的飲食情節	黃念欣 253
禮藏於器——飲食文化的演變與《紅樓夢》四十一回	張錯 267
舌尖上的記憶	黃子平 283

* 現場紀錄經由編輯根據錄音整理。為方便閱讀及避免內容與論稿過於重複，發言或經刪節，部分用字及語序也有所調整，講者原意以現場演講錄音為準。

「徒然惆悵，但知道自己已歸根的成為公民」——香港三十至五十年代詩及電影中的「本土意識」

游靜

游靜教授

香港大學比較文學系畢業。後赴美國紐約攻讀電影及錄像藝術，於紐約電視台工作及於視覺藝術學院、加大聖地牙哥學院及密西根大學等任教。後赴倫敦攻讀媒體藝術，獲倫大皇家可露威學院媒體系博士。現為嶺南大學文化研究系副教授。著有《裙拉褲甩》、《另起爐灶》、《不可能的家》、《性/別光影：香港電影的性別文化研究》、《大毛蛋》、《我從未應許你一個玫瑰園》等多種。詩集《不可能的家》獲第六屆香港中文文學雙年獎新詩組推薦獎。

八十年代及以後的港人主流價值觀，經常被統稱為「獅子山下精神」。過去學者一般傾向把香港本土意識的崛起，「獅子山下精神」的形塑追溯至六十年代初末到七十年代，而六十年代以前則通常被指為南來人口無法或企圖適應香港、心懷祖國的過渡期，如三十至五十年代在香港創作的作家，一般被稱為「南來作家」，隱含他們對香港欠缺歸屬感，不算是「香港作家」。本文嘗試探討三十至五十年代香港文化文本中呈現的，當時社會的一些——我認為同樣是「紮根」香港，以香港作為想像共同體的——集體思考與感情，跟「獅子山下精神」不盡相同甚至矛盾，從而企圖重新想像香港文化中的一些被歷史斷裂化了、地下化了的聲音，如何被排除在「香港本土」以外。

三十年代的香港新詩，一方面受上海象徵主義或現代派的影響，另一方面是華南左翼文學運動的一翼，提倡愛國、抗戰，詩風以寫實主義為主，尤其在1938至1949年間，不少報刊因為戰事從上海、廣州南遷香港：「在抗戰上半期，香港實際上成為華南地區現代派詩歌、左翼詩歌和抗戰詩的根據地。」¹「四十年代末期，香港成為中國『國統區』詩歌的中心地區。」²

在香港三十年代曾主編過《詩群眾》、《中國知識》等刊物的鷗外鷗，曾寫過一系列「香港照像冊」組詩：³

「大不列顛遠東的經濟底吸盤匯豐銀行的屋頂上，
屹立了大不列顛的皇冕，
也屹立了一個纏住了紅頭巾的印度巡查。」

1 陳智德《三、四〇年代香港詩選》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2003，頁XXX。

2 犁青〈從「南來作家」到「香港作家」〉，《新文學史料》，總七十期，1996，頁188。

3 同注1，頁86-87。

「自倫敦來的失眠病的工程師們，
吃了南洋咖啡從碼頭往山巔又從山巔往碼頭的跑。」
——《軍港星加坡的牆——(香港的照像冊)》

「手永遠支住了腮的總督，
何時可把手放下來呢？
那隻金屬了的手。」

——《和平的礎石——(香港的照像冊)》

《軍》中的香港同時是一個「商業的要塞，軍事的要塞」，有「穿了軍服的商販」，是「歐羅巴人」在「亞細亞的地圖上最先的棋」。詩中揉合着宏大的政經批判與細緻具像的描述，從「匯豐銀行的屋頂」、「大不列顛的冠冕」等抽象的經濟政治符號跳接至一個具體的、眼前獨特的小人物身上：「一個纏住了紅頭巾的印度巡查」，簡短幾筆，就精準呈現了香港被殖民的歷史原由、政經勾結的架構，及這華人小島上同時壓制着從其他英國殖民地過來的移工這地緣政治現實。宏觀與微觀、歷時與共時之間的張力，襯托出水土不服、「吃了南洋咖啡」的特權階級殖民者在特權空間（「山嶺」）的失序與癡狂。在《和平的礎石》中，香港「太平山」的「巔」與大不列顛的「顛」在詩人的尖筆下，成了彷彿同情慰問，實質映照與刺向殖民者的「癡」；沈思中的總督雕像成了冰冷、非人、如中了毒似的，「金屬了的總督」、「金屬了的手」。殖民者成了「金屬了的總督」，金屬從名詞轉化成動詞，具象化了失序。

鷗外鷗的詩，除了思考殖民架構及殖民處境如何把殖民者也毒害了，也寫到香港空間土地的運用及商業化的問題。《狹窄的研究》以一連串沒主體的句子開展：「不建築在土地上。/ 建築在浮動的海洋上。/ 建築在搬場汽車上」，最後三段卻用了一連串以香港作主體的句子：「香港人是扒着山。/ 香港的車輛的輪扒着山。/ 香港的建築扒着山。/ 香港的面積太有限了。」，並以「一切都作扒山運動的香港，/ 一切扒到了最尖端最高度的顛上的時候：/ 香

港·怎麼辦呢？」作結。⁴整首詩從宏觀的描述、「不永久」的永歎，發展至對香港充滿感情的，對發展主義的質疑。「香港」在這裏，從一個本來被隱沒、被建築的客體，化身成一個不斷被召喚的主體。香港，怎麼辦呢？

王無邪(筆名「無邪」)在1957年10月《文藝新潮》13期發表了〈一九五七年春：香港〉一詩⁵：

在異地，與及在戰爭不同的謠言中，
我們的徬徨早已經成為了習慣，
不記得或甚至嘲笑它，每個夜晚
人人同夢着廉價的馬票的美夢——
唯一的寄托，縱然還有着其他
已經不足掛齒了；一年復一年
沖掉了多少信仰，而除了金錢
沒有什麼能支持此地的生涯。

無邪筆下的香港「為物質的寒流所包圍」，「我們的一生」被「日趨偉大」、「築起了」的「文明」所統治，在一種「知道自己已歸根的成為公民」生活「形式」中，空見「理想墮落」，「徒然惆悵」，只能「在高高的建築夾縫間經過」，因為「我們已不為自己所佔有」。惟一的「權利」，是「流落在無人注意的角落裏」，「閉目而又注視這狹小的土地」，「慌張而蜷縮」。今天香港人瑯瑯上口的所謂「地產霸權」，這狹小的土地上充滿壓迫感的建築，在上世紀五十年代中後期，已經在知識分子的視線中出現。

八十年代後出現的香港文化論述，或多或少把港人敘述成

一種有強烈主體性，在中英兩大政權之間夾縫中求存及斡旋的族群。有趣的是，夾縫的意象在無邪這首1957年寫的詩中早已出現，但這道夾縫的構築，卻是來自「高高的」資本主義（「除了金錢沒有什麼」）、過度的都市化、賭博心態（「馬票的美夢」），及西方殖民輸出的「文明」及「公民」意識，叫人感到身不由己（「我們已不為自己所佔有」），徬徨惆悵。這些今天常被引以為港人的核心價值，原來在五十年代，是讓某些香港（詩）人感到相當不適的。

「一九五一年，粵語片空前熱鬧，產量驚人。以我所知，這一年共拍了二百多三百部粵語片，而我也演了廿一部。」⁶

林年同把五十年代粵語電影在香港的興起，定位為五四中國新文學運動其中的一個環節，⁷承繼了新文學運動重視方言，提倡接近大眾，跟徐志摩用陝北土話寫詩、老舍用舊京土白寫小說、郁達夫用江南方言寫小說對白等是一脈相承，也是一場在「半封建半殖民地國家知識份子的文化覺醒運動」，開創出「一個具有勞動人民的文化傳統的藝術樣式」。五十年代在香港製作粵語片有四大公司：中聯、新聯、光藝、華僑。為了擺脫「剝削階層」，中聯是一間「合作制」公司，由21位導演及演員合資作為股東，不受片商約束，並認為演員（明星）片酬過高，影響製作質素，集體減薪。薪酬也集體議定，製片、導演議定演員的，演員議定編導製的薪金。⁸中聯董事長吳楚帆深受三十年代末上海左翼影人如蔡楚生、司徒楚敏的價值觀影響，「為時代與社會拍片」；「電影不單是一種新興企業，而且是一種教育工具、一種對社會人生影響極大的藝術。因

4 同注1，頁88-90。

5 鄭政恆編《五〇年代香港詩選》，香港：中華書局，2013，頁219。

6 黃曼梨口述、占夢筆記〈黃曼梨自傳(節錄)〉，藍天雲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011，頁181。

7 林年同《鏡遊》，香港：素葉出版社，1985，頁74-75。

8 周承人〈光榮與粵語片同在一吳楚帆與「中聯」〉，同注6，頁31。

此從事電影工作的人，都會感到自己肩負的責任不輕……」。⁹ 1937年他在自傳中寫：「反帝的怒潮到底堵塞不住，全國都在動員」，演完抗日電影《最後關頭》(1938)，看見「四座掌聲震動，影片振奮人心……分享了最高無上的光榮，禁不住激動得流淚。」¹⁰ 中聯名作《危樓春曉》(1953，李鐵)兩位編劇之一盧敦¹¹憶述他青少年時代(二十年代)深受廣州作為革命發源地的思潮影響。在「火紅的年代」省港大罷工(1925-1926)廣州遊行示威期間，英軍一見黃埔學生就開槍：「學生即時打橫一字排開，保護人民，叫我們走」。「中學有不少傾向革命、共產思想的青年學生」，中學宿舍也會被搜，凡是搜得共產書籍，就被拉走。幸好搜到他時，天色已晚，軍隊放棄，「我也因此大難不死」。「其實我有什麼黨派呀？不過之前在廣州受到革命思想的影響，總覺得文藝應為政治服務，文人不能離開政治。」¹² 盧敦又回顧，1948-1952年間，「南來文人」挪用及重新詮釋五四(香港親中報紙在1949後嚮應批判胡適、傅斯年、陳獨秀等)，在香港推動「新民主主義思想啟蒙運動」，這運動「給予傾向進步」，「給香港影壇很重大的影響，反對外來殖民地意識」。¹³ 這運動包括奉行「四不主張」：「不請客、不送禮、不狂飲、不賭錢」；「生活運動公約」：不應酬、不做不正當娛樂、不拍無聊有毒素的電影、不做反人民的工作、守時間守信用、實行簡單樸素的生活、建立批評討論制度及發揚團結互助精神。¹⁴ 1949年前後，香港影人成立「國語片」及「粵語片」兩大學習組/讀書會，讀馬列毛著作。粵語片組成員包括吳楚帆、盧敦、

李清、容小意、張活游、秦劍、高魯泉等，¹⁵ 都是中聯的班底。

「中聯精神」秉乘五四及新民主主義的反封建腐化、提倡情感自由、主張獨立自強(如《家》(1953)、《春》(1953)、《秋》(1954)、《紫薇園的秋天》(1958)、《人倫》(1959))，批判貧富不均、基層勞工受壓迫(《危樓春曉》、《金蘭姊妹》(1954)、《父母心》、《兒女債》(1955)、《孤星血淚》(1955))，反帝反殖反貪官(《血染黃金》、《水滸傳：智取生辰綱》(1957))，歌頌團結愛國抗日(《路》(1959)、《海》Sea (1963))，反迷信(《金蘭姊妹》、《豔屍還魂記》(1956)、《鬼屋疑魂》(1963))。《危樓春曉》也如中聯作品一貫強調集體創作，抗拒個人主義，肯定自建社區的互助人倫關係(廣為人知至成為中聯招牌的「人人為我、我為人人」對白)，¹⁶ 批判封建家庭階序(如大班黃強姦姨仔新移民阿芳後迫她做侍妾、黃太作下馬威用針插她的頭，以凸顯元配的管治權)。它不但批判以資本邏輯來丈量及工具化人際關係的價值觀念，更把殖民地官商合謀的階級特權壟斷一針見血地顯露。第一場大班黃的對白：「You know, it's criminal」，恃着向包租婆三姑放高利貸的特權身分及在洋行打過工的買辦優勢，挪用特權語言及殖民地法律「用得久就有權處置」¹⁷ 來合理化自己霸佔床位，並指三姑租給二叔是「侵權行為」。片末四叔迫羅明三天內收齊「危樓」住客租金，因為政府十天後便會將之清拆，還叫羅明切勿告訴租客。「權利」、「刑法」，這些與西方現代主體共榮共生的制度與信念，

9 吳楚帆〈吳楚帆的中聯抱負〉，同注6，頁172。

10 同注8，頁26-27。

11 郭靜寧〈盧敦：我那時代的影戲〉，《香港影人口述歷史叢書(1)南來香港》，香港：香港電影資料館，頁121。

12 周承人〈冷戰背景下的香港左派電影〉，黃愛玲、李培德編《冷戰與香港電影》，香港：香港電影資料館，頁29。

13 盧敦《瘋子生涯半世紀》，香港：香江出版，1992，頁116。

14 林年同《中國電影美學》，台北：允晨文化，1991，頁165-166。

15 顧巴魯《藝海滄桑五十年》，上海：學林，1989，頁104。

16 出自大仲馬(Alexandre Dumas)小說《Les Trois Mousquetaires》中的「Un pour tous! Tous pour un!」，由林紓翻譯成「人人為我、我為人人」。林紓(1852-1924)是中國最早翻譯西方文學作品的人，被認為對五四新文化運動有正面作用。這句話在二十世紀中國經常被社會及政治運動挪用，以致中國作家韓少功在描述文革「全民聖徒化」與「全民警察化」等社會關係的轉向時也有「人人盯我、我盯人人」的說法。見韓少功《革命後記》，香港：牛津大學出版社，2014，頁100。

17 參香港法例《逆權管有》(Adverse Possession) 條文，《时效條例》第347章：收回土地財產的訴訟，不得在訴訟權產生的日期起計滿12年後提出。<http://www.hkreform.gov.hk/tc/publications/adversepossession.htm>

及地產商勾結政府、黑廂操作式的「土地發展」、「舊樓拆建」，在片中都呈現成用來壓迫生活得「愈來愈艱難」(二叔語)市民的技藝。

「二十世紀的五、六十年代，難民湧入香港，舉目無親，只能依靠鄉里、工友及鄰居。……農民靠的是田地和親族，田地是祖傳的，可靠穩妥，親族是世代血親，都有互相照顧的義務。因逃避戰亂和共黨統治而離棄鄉土，遽然進入半新不舊的戰後香港社會，只能以傳統的道義和人情來互相扶持，將鄉下親族之間的感情轉移到新相識和陌生人身上……要簡單分析這些現象，不須甚麼大道理，只須借助社會學的綜合資本概念：經濟資本、社會資本和文化資本」。¹⁸

陳雲以《危樓春曉》中同住在一座危樓的板間房住客之間雖無血緣關係，但都以「二叔」、「大家姐」、「三姑」等互稱，來說明貧民由於缺乏經濟資本(祖傳田地、親族家產)，只好把親情轉移至近鄰，依靠從「舊社會」學來「張羅應付的」「社會資本」，「即使近鄰只是給予心理和感情上的支援」。¹⁹陳雲的跨時代翻譯(用今天的語言讀六十年前的文本)是為了要批判九七後特區政府要港人忍受「財閥」宰制，欠缺「經濟資本」仍被迫要同舟共濟，硬啃「香港精神」。他把《危》中鄰里關係讀成為情感支援只是欠缺經濟支援時的勉強補償，其實是故意漠視電影的中心情節：近鄰的情感及心理支援是透過經濟上的互相支援來表達及維繫的。片首二叔一家因欠租被迫遷，就是做的士司機的威哥(吳楚帆飾)及當舞女的「大家姐」白瑩(紫羅蓮飾)來幫他付租金讓他們可留下來。片中租房吃飯開生日會以至買棺材進醫院生小孩都是鄰里之間一

起掏腰包互相支援的。片末威嫂失血過多，瀕臨難產，也是中聯股東張瑛飾的羅明不惜冒着「對健康造成很大的影響」(醫生語)的危險，也要主動捐血給她，在血可以賣錢的年代(二叔就是因為兩度賣血虛弱至死)，這是最後的經濟資本了。更重要的是，當醫生知道他捐血是為了幫朋友，醫生一點都沒感到意外，反而說「這就是朋友最可貴的地方」，就是「患難見真情」。反而電影中呈現的大部分血緣親族關係，如黃太太對她從鄉下來的表妹阿芳(梅綺飾)刻薄至近乎虐待，或認錢不認親，迫羅明在大風雨中收租的置業公司(地產商?)老闆(親)四叔。片中呈現的羅明這窮教員本來就看不起四叔的經濟資本(要托大腳)，給收租佬阿歐陽踢爆他原來是業主的侄，他才不好意思地說「我都很少見他的」。

「文化資本」又如何？羅明雖然有足以當教員的文化條件，但這社會不重視教育，「不窮不教學」(羅明語)。白瑩雖然高中畢業，但那時的香港剛從轉口港貿易模式轉型至工業生產又遇上國內大量移民湧入導致失業嚴重，她除了當舞女也沒其他工作選擇。大班不讓她挑客，生日想預支薪水也被罵。白瑩及羅明同樣有一定的文化資本，但在這只講求經濟效益(「甚麼也是錢」)的社會，只能本着「習慣吃苦」的(白瑩語)。儒家價值在這社會中只能在談情求偶時派點用場，而且還成為理解階級壓迫的障礙。羅明想跟白瑩一起慶生，但收了鄰里的賀禮後突然失業，沒錢設宴，基於「讀書人的面子」，感到「失禮」。威哥仗義張羅，但只能把乳豬鮑翅換成魚蛋粉麵。羅明又認為這樣叫他蒙羞。白瑩靠夜總會同事介紹的報刊編輯為了巴結白瑩，騙羅明讓他寫專欄，羅明徹夜不眠等第一篇稿面世，希望落空，反怪白瑩讓他丟盡「男人大丈夫的面子」。儒家文人陽剛性被呈現成前現代、鞏固性別/階級不平等的封建構築。《危樓春曉》寫一個知識分子「異化」後再接受改造，²⁰呈現

18 陳雲〈中聯影業的寫實主義與官方編造的「香港精神」〉，藍天雲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011，頁156。

19 同上，頁159。

20 陳智德〈新民主主義文藝與戰後香港的文化轉折——從小說《人海淚痕》到電影《危樓春曉》〉，梁秉鈞等編《香港文學與電影》，香港：香港公開大學出版社、香港大學出版社，2012，頁108。

了在重商輕文的殖民社會中知識分子的道德鬥爭和恥感；文人賣身給資本家欺壓工人然後發現自己錯了(文人對工人：「希望大家原諒我」)，顯現儒家及五四文人主導救國的傳統在香港的失落及崩潰。²¹

相反，性工作者的角色，作為香港當時婦女的最普遍職業，雖然「搵錢好淒涼」，但「又摩登又靚」，多才多藝(羅明形容白瑩：「入水能游出水能跳」)，仗義敢言，「力求向上」(道德向上向善)，敢於與基層工人同進退，反而是電影中最可欲的「現代性」體現(對立面是「欺貧重富」的法制、資本家等)。同在《危》、《牆》(1956，王鏗)及《金蘭姊妹》(1954，吳回)當女主角的紫羅蓮，演的角色都是能言善辯、敢愛敢恨、理智敢言、富正義感及行動力，儼然是現代華南女性的典範(而白燕Pak Yin就是總糾纏在前現代人倫關係中不能自拔)。她的職業，不論是教師、舞女、歌女或者家傭，都被呈現成一種求生策略、際遇與個人選擇的交錯，而不是一項道德議題。抗拒個人主義、批判資本家，甚至中間的買辦階層與法制的合謀，不以貧窮(包括基層婦女如性工作者，只要不「貪慕虛榮」)為恥，反而認為損人利己的囤積資本行為才是值得羞恥的，這是在香港三至五十年代文化文本中常見的道德觀，跟七十年代後新自由主義化的大部分香港敘述很不一樣。

1950年4月比1949年5月香港人口多了接近一百萬人，流亡人口佔總人口百分之四十。五十年代的香港，港英政府壟斷土地供應，以最小支出換取最大利益，以低稅籠絡英國商人及買辦階層，透過買辦集團壟斷經濟，迴避保障勞工的政策，不提供公共房屋與足夠普及的公共醫療設施。²²突然大量南來的難民，在一個種

族階級資源分布本來就極其懸殊的地方(如在鷗外鷗的詩中呈現的)，必然產生你死我活、互相踐踏的道德危機。這些電影口徑一致的要「提倡健康，導人向善」，²³是要直接回應當時香港現實的社會問題。《危樓春曉》的「人人為我、我為人人」在片中被呈現為威哥引以為傲、掛在牆上、反覆強調的座右銘，更顯示自私自利行為在當時大概相當普遍，這些受歡迎的電影滿足了觀眾的一些道德想像與需求。這一代文人不但承傳與轉化五四的救國、讓文化貼近羣眾的思想，自身也經歷八年抗戰/日，習慣為愛國主義賦予高度的道德意涵，加上儒家賦予文人的道德責任和優越感，他們參予電影創作是為了「文以載道」，動之以情。

五十年代香港「左派」電影意識主要宣揚(向下流動的)基層應透過團結互助，同甘共苦來建立一個理想環境，而在這些五十年代文本中對這切身環境的刻劃及打拼，不是在大陸或台灣，而是在香港。五十年代香港電影片首工作人員字幕背景常出現香港街景及霓虹招牌，表現出製作團隊(與觀眾)對自身生活環境的凝視及尋找認同的需要；這些都是對香港本土特色的體會，最明顯的莫如在《火樹銀花相映紅》(1953，吳回、珠璣、程剛)中，一方面紀錄了大量英女皇伊利沙伯二世加冕的慶祝活動，但同時在這些歌舞昇平的場面前後都插入作為珠寶行小職員的主角張立民(張瑛飾)不滿現狀，盤算如何「撈偏門」，又對彌敦道上的花車匯演現出一派不耐煩的樣子，成為對香港官方標榜的都會繁華(「火樹銀花」)相當大的反諷，叫人思考這些官方繁華與偏門之間的關係。

我認為仔細看這些文本足以推翻過去一般把香港本土意識的崛起追溯至六十年代末至七十年代的社運：中文運動、反貪污、金禧事件等，又或七十年代一系列政策的「成功」實施，如興建公屋、免費教育等，來描述「香港人的誕生」：「勇於行動、極具

21 然而，寄望文人主導、文人救國的精神在中聯電影中還是經常實現，如在《金蘭姊妹》(1954)中，最後救眾人出困境的就是唯一識字的阿英(紫羅蓮飾)，片末更有邀請觀眾判斷家傭們行事對錯的畫外音。

22 在五十年代的電影中經常有角色缺錢看病至無法活下去的情節，即使有罕見的公立醫療服務的出現，如在《金蘭姊妹》中，也被再現為不是片中角色容易接觸到的資源。

23 同注11，頁132。

競爭力、適應力強，反應敏銳，隨機應變。他們穿的是洋裝，講英文。不會講的也期待自己的孩子會講英文」。²⁴這些今天變得非常普遍的說法，問題不單是沒足夠認真對待香港文化歷史的傳承，更重要的是，它們鞏固了對香港文化本土性的某種詮釋，有系統地忽視與埋沒香港文化中的一些其他元素，並將之排除在被重新界定的「香港本土」以外。

五十年代電影就對那些「勇於行動、極具競爭力……不會講的也期待自己的孩子會講英文」的「香港人」批判得相當仔細有力。《父與子》(1954, 吳回)寫小職員父親(張活游飾)千方百計(「勇於行動」?)要把從鄉下來到城市的兒子催迫教化成有競爭力的「香港人」:穿西裝吃西餅、「洗底」(蝦仔改名「貴生」)、念貴族學校、結交上流社會等，最後受盡白眼與委屈，兩面不討好。片中那所不斷強迫學生必須穿校服(還指定獨市的特貴校服店:這些在今天看來都如此「合理」)的名校，被呈現成行政官僚、道德虛偽，與草根家庭條件完全脫節。蝦仔把自己替學校以幫助失學兒童為名賣花募得的錢，直接替他所認得的失學兒童朋友交學費，卻被指偷用「公款」。電影藉着對一個小人物在香港渴望向上流動遇到的困境(包租公語:「大人想發達」)及要付出的龐大身心代價，來暴露殖民資本主義企圖打造的「香港性」中潛藏的，對馴化身體、階級認同與自我想像的規訓暴力，及對公與私的重新組織，還批判到精英教育與慈善工業對善/道德的合謀壟斷這「香港特色」，今天看來實在勇敢精準。1954年中聯為成立一周年推出紀念特輯，就是把這部《父與子》與當年石硤尾火災的新聞紀錄片同場放映，可見這些影人對於他們拍攝的劇情片寫實性的自信及期待觀眾接收時對香港在地民生的互文思考。

那時關注香港的社會生態、在香港叫好叫座，與獲取中共中

央肯定三者之間並無衝突。1957年中聯創業作《家》獲中共文化部頒發優秀影片榮譽。正是由於這些電影被北京定位為「屬於資產階級性質的」，「為祖國社會主義革命、無產階級革命電影的側翼」，²⁵給予它們相當大的肯定與自主，不需要跟着國內的階級鬥爭路線走，反而能以寫實作為分析階級矛盾的工具，對當時香港社會作深刻細緻的呈現及反思。《父與子》中蝦仔開生日會一場，一眾富家少爺同學每名都挾着白衣黑褲媽姐、黑色碌碌車來訪，貧民窟街童鄰居一排站在木橋上與之對望，猶如兩個世界，即使相遇也無法溝通，把階級矛盾異常尖銳地視像化。從今天看來，更諷刺的是，那所在片中被小白領看扁、指為沒出息的街坊義學，讓孩子不用穿制服、自由玩耍，還在花園學習耕種，這不是跟今日最潮的自然/另類學校世界潮流相當接軌？

《天上人間》(1941, 盧敦)中包租公(吳回飾)一心以為國內已安定，從香港回去要把廣州的店重開，唸着會回來時手攜一只張瑛想念的手撕雞款客，豈料回港後成了瘋子。電影沒呈現他途上及在國內的經歷，但他出門與進門時判若兩人，只懂說:「沒了，什麼都沒了。」彷彿經歷了重大的創傷。包租婆大叫:「嗟!又話好好嘅!原來都係呢我地嘅!」四十年代，中國大量人口經歷了被騙的幻滅與無家可歸的失落，讓「徬徨早已經成為了習慣」，信仰「沖掉」後，昔日的家驟然成了「異地」，只好在香港這半下流社會重新尋找安穩的生活，「支持此地的生涯」(無邪)。三至五十年代，「南來文人」對於這個充滿階級與種族不平等的社會，即使透過文學及電影創作批判與流露不滿，但同時也已經開始懷抱「歸根」及眷戀的心情。《火樹銀花相映紅》雖嘲弄歌功頌德的收編政策，但也借女主角紫羅蓮的口，對整天想着要去新加坡的丈夫張瑛說:「你要我走，我真是捨不得。」

24 Hugh D.R. Baker, "Life in the Cities: The Emergence of Hong Kong Man", *The China Quarterly*, vol.95, 1983, pp.469-479.

25 廖承志(訪)〈關於香港的電影工作〉，何思穎編《文藝任務 新聯求索》，香港：香港電影資料館，2011。1964年8月報告，頁190。

參考資料

林年同《中國電影美學》，台北：允晨文化，1992。

林年同《鏡游》，香港：素葉出版社，1984。

周承人〈光榮與粵語片同在——吳楚帆與「中聯」〉，藍天雲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011，頁26-35。

周承人〈只有粵語片才能在香港生根……試說新聯成立背景〉，何思穎編《文藝任務 新聯求索》，香港電影資料館，2011，頁53-68。

周承人〈冷戰背景下的香港左派電影〉，黃愛玲、李培德編《冷戰與香港電影》，香港：香港電影資料館，2009，頁21-34。

吳楚帆〈吳楚帆的中聯抱負〉，藍天雲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011，頁170-175。

徐昌明〈為仁與做人——談中聯電影的人情世界〉，藍天雲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011，頁76-85。

犁青〈從「南來作家」到「香港作家」〉，《新文學史料》，總70期，1996。

梁秉鈞〈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、黃淑嫻、沈海燕、鄭政恆編《香港文學與電影》，香港：香港公開大學、香港大學出版社，2012。

陳雲〈中聯影業的寫實主義與官方編造的「香港精神」〉，藍天雲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011。

陳智德《地文誌：追憶香港地方與文學》，台北：聯經，2013，頁171-177。

陳智德編《三、四〇年代香港詩選》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2003。

陳智德〈新民主主義文藝與戰後香港的文化轉折——從小說《人海淚痕》到電影《危樓春曉》〉，梁秉鈞等編《香港文學與電影》，香港：香港公開大學出版社、香港大學出版社，2013，頁104-121。

韓少功《革命後記》，香港：牛津，2014。

郭靜寧〈盧敦：我那時代的影戲〉，《香港影人口述歷史叢書(1)南來香港》，香港：香港電影資料館，2000，頁121-133。

黃愛玲〈從中聯到光藝〉，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，頁90-100。

黃愛玲編《李晨風——評論、導演筆記》，香港：香港電影資料館，2004。

黃曼梨口述、占夢筆記〈黃曼梨自傳(節錄)〉，黃愛玲編《我為人人：中聯的時代印記》，香港：香港電影資料館，2011，頁176-193。

鄭政恆編《五〇年代香港詩選》，香港：中華書局，2013。

盧敦《瘋子生涯半世紀》，香港：香江出版，1992。

廖承志(訪)〈關於香港的電影工作〉，何思穎編《文藝任務 新聯求索》，香港：香港電影資料館，2011。1964年8月報告。

顧巴魯《藝海滄桑五十年》，上海：學林，1989。

Hugh, D. R. Baker, "Life in the Cities: The Emergence of Hong Kong Man", *The China Quarterly*, vol. 95, 1983, pp. 469-479.