

**Performing Chineseness: Chiu Kang-Chien and the  
Transformation of the Taiwan-Hong Kong Cold War  
Institution of Cinema**

Sam Lok-Man MAK

**展演中國性：  
邱剛健與臺港冷戰電影體制的轉化**

麥樂文\*\*

\* 本文初稿發表於2021年3月6-7日國立臺灣藝術大學舉行之文化研究學會年會「社群已死·防疫共同體」，同月修改後投稿《文化研究》。謹此向兩位匿名審查人、編委，以及年會討論人王君琦教授、主持陳儒修教授致謝，老師們細心的評論和鼓勵，推動本文一步一步趨近原初的目標。特別感謝陳佳琦博士慷慨借出珍貴文獻，為本文的書寫提供安穩的基礎。

\*\* 國立成功大學臺灣文學系博士候選人。聯絡方式：sam.revo@gmail.com。

## 摘 要

本文闡述邱剛健如何以「中國性」的展演介入參與「電影冷戰」、區域政治與冷戰意識型態之間的動態關係。近年臺港兩地掀起一股「邱剛健熱」，陸續出土的史料讓論者得以挖掘邱剛健的跨界創作，探索其編劇家以外的各種身分。論者對其跨媒介創作與美學思考已有初步的探討，至於邱剛健與中國性、冷戰政治之間的關係則尚待闡釋。游走臺港之間的邱剛健，實為探討兩地電影互動與冷戰政治的關鍵案例。本文將首先勾劃「冷戰—內戰電影體制」的概念作為討論框架，指出國民黨黨國權力與香港電影生產者之間的勾結形成，進而分析邱剛健電影的中國性展演如何與多重權力協商，並扣連到電影體制的幾個轉折時刻。

關鍵詞：冷戰、展演性、香港電影、臺灣電影、臺港研究

## Abstract

This paper use the concept of “performing Chineseness” to read closely Chiu Kang-Chien’s screenwriting of Taiwan and Hong Kong cinemas, and illustrates his active participation within the dynamics of the “cinematic Cold War,” regional politics and Cold War ideological formations. In recent years, more and more autobiographical materials had been exposed that provided rich resources for imagining and portraying Chiu as a talented artist who carries multiple hats as a poet, a playwright, and a film script writer. However, compared to this fruitful discussion of Chiu’s aesthetic creativity, the close relations between his works, Chineseness, and Cold War politics are still unexplored. In fact, as a significant figure in Taiwan and Hong Kong film industries, Chiu is a good case to study especially for mapping the trans-local interaction mediated by Cold War politics. This paper first outline the concept of “Cold War-Civil War institution of cinema” that points to the strategic and contingent collaboration between the KMT party-state and the Hong Kong film tycoons. Then it llustrate how Chiu negotiated with various forces through performing Chineseness in his films throughout the Cold War era, to identify how these films involved in the transformational moments of this institution of cinema.

**Keywords:** Cold War, Chineseness, Performativity, Hong Kong cinema, Taiwanese cinema, Taiwan-Hong Kong studies

冷戰時期縱橫臺港兩地的邱剛健，其編劇、導演的作品一直表現出對「中國」的執迷，然而他的中國想像未以原真為目標，反而常常顯現出挑動「中國正統」的企圖。這種體現在美學和意識的顛覆姿勢，讓不少論者以「異色」來總結邱剛健的創作風格。游靜（2015a; 2015b）認為邱剛健的「異色」，來自於其作品體現的「中國現代性」與香港的「殖民現代性」之間的明顯錯落，雖然兩種「現代性」雖同樣是「中西混雜」的，卻有著不一樣的「混雜」或組裝方式。游靜提到，當香港新浪潮電影大多以現代都市為主題時，在邱剛健編劇的《唐朝豪放女》（1984）、《唐朝綺麗男》（1985）、《胭脂扣》（1987）中卻看到被注入「現代感知」的「中國」。雖然游靜尚未闡述所謂「中國現代性」的內涵，不過當他用「中國」去指認邱剛健作品之特徵時，無意中帶出了邱和「中國（性）」（Chineseness）之間有待展開的話題。我提議從更大的脈絡：冷戰時期在臺港之間形成的電影體制來理解邱剛健作品的中國性表述。

1949年以來，流亡在臺的中國國民黨與中國共產政權隔海對峙，為了遏制中共的電影宣傳，國民黨在1950年代初開始拉攏在港的流亡影人和東南亞資本家，在臺港之間打造關係緊密的電影網絡。由此而成的跨國電影生產、流通與展演體制一度延伸至整個東南亞，這項作為亞洲文化冷戰的文化生產體制直至1980年代仍有效運作。文化冷戰被認為是以人民的心智為戰場的意識型態鬥爭（Saunders 1999; 王梅香 2020），兩個陣營各自在文化場域生產對立及對抗的意識型態產品。然而，在本文所要討論的「冷戰－內戰電影體制」中，政治宣傳更多是以迂迴、幽微的方式運作，歸邊站位的私營影商並未全面投入生產反共宣傳影片，其產品甚至常常與官方的意識型態發生衝突。影商採取的協商策略之一，是調用抽空歷史時空的中國性表述，試圖迎合國民黨官方意識型態，同時迎合臺灣外省族群、香港和東南亞市場（傅葆石、劉輝 2011: 18-19）。邱剛健的電影作品致力於中國性表述，其參與的電影在體制內的流通卻處處受阻。一方面他以「編劇家」<sup>1</sup>身分在臺港成就不少名片，另一方面其作品又不時陷入兩地內部或

---

1 1980年代邱剛健於香港組織編劇家協會，提出「編劇家」之名，以提升編劇地位。

之間的政治角力而引發爭議，甚至遭到禁映。邱剛健的電影實踐揭示了臺港關係、電影體制與意識型態矛盾，以至冷戰文化政治的複雜性。

近年臺港兩地掀起一股「邱剛健熱」，劇本創作、詩作遺稿等相繼結集出版，電影、藝術和文化期刊組織多個專題，<sup>2</sup>陸續出土的史料讓論者得以挖掘邱剛健的跨界創作，探索其編劇家以外的各種身分。如同出版界或藝文雜誌的討論熱度，以邱剛健為對象的研究亦方興未艾，論者對其跨媒介創作與美學思考已有初步的探討，<sup>3</sup>當這些論述大多以考掘邱剛健的藝術成就為目標，本文則希望進一步探究邱剛健作品的政治意涵，直面他的「中國執迷」，將其作品中的中國性展演置於冷戰政治脈絡中理解。另一方面，本文亦希望以游走臺港之間的邱剛健作為探討兩地電影互動與冷戰政治的案例，思考電影工作者的能動性。自1966年加入邵氏兄弟電影公司起，邱剛健就一直擺蕩於臺港之間，其「兩邊都不算自己人」之身分自覺（石琪2014: 324），折射出臺港電影橫跨整個冷戰時期的糾結關係。為此，本文將特別關注邱剛健參與商業作品中的中國性表述或展演，討論其作品與「電影冷戰」<sup>4</sup>（cinematic Cold War）、區域政治與冷戰意識型態之

2 《Fa 電影欣賞》第176期（2018年9月）刊出了「浪與浪搖幌——邱剛健」專題；《ACT藝術觀點》則分別於第41期（2010年1月）和第73期（2018年1月）組織了《劇場》專題；《人間思想》於第6期（2014）辦了「劇場雜誌與影像轉譯的年代」專號，為2013年8月於耕莘文學院舉行的座談紀錄，該會為邱剛健生前最後一次公開演講。

3 例如楊殿安（2019）以豐實的史料描塑出邱剛健的電影風格及與商業運作之間的周旋；陳若怡（2021）則從《唐朝豪放女》（1984）和《唐朝綺麗男》（1985）兩部電影捕捉邱剛健的美學特色，特別注意到邱剛健戲劇方面的學術養成與跨文類實驗。

4 梭爾（Tony Shaw）和楊伯特（Denise J. Youngblood）在《電影冷戰：美蘇的心靈和意識之競爭》（*Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*）一書中用上「電影冷戰」的概念，一方面作為文化冷戰的伸延，另一方面，他們希望進一步闡述作為生活形式和各種產品（包括繪畫、電視節目和電影）的文化，不只是外交或軍事的附屬物，而是作為冷戰的決定因素（critical determinant）之一，更形塑了冷戰的意義和性質（Shaw and Youngblood 2010: 6）。梭爾在另一篇文章中指出，對歐美大多數人來說，冷戰是抽象、無形的，他們高度依賴電視和電影為主的視覺媒體以在想像層次中「參戰」（Shaw 2012: 5）。電影冷戰不僅指出電影在冷戰中宣傳角色（如文化冷戰研究所關注的），更關注電影如何中介著人們的冷戰經驗，以至電影場域本身如何為冷戰力量所形塑。後來傅葆石（Fu, Poshek）和葉曼丰（Yip, Man-Fung）在《冷戰和亞洲電影》（*The Cold War and Asian Cinemas*）中用上了「電

間的複雜關係。沿此進路，我將試圖勾勒冷戰－內戰電影體制的概念作為討論框架，指出國民黨黨國權力與香港電影生產者之間的共謀關係和協商運作，進而將邱剛健的電影實踐扣連到幾個關鍵的體制轉化時刻。

## 一、中國性作為常規：冷戰、國民黨黨國權力與電影生產機構

冷戰政治曾經是戰後臺港電影文化形構的一股主導力量，在兩地之間建立的緊密連繫一直維持到1990年代初。冷戰經驗之於臺港兩地，還必須考慮中國內戰作為認知框架的中介作用。1949年後失去中國領土的國民黨為了維持政權合法性、繼續宣稱代表中國，利用冷戰地緣政治的條件，以法規、政策和組織在臺港之間建立了對抗中共的宣傳戰（propaganda）、文化冷戰和電影冷戰陣線。國民黨為此調用「反共」、「自由中國」等修辭延續中國內戰框架，構建起規管臺港電影生產、流通和展映的跨國權力網絡，本文將這個權力機制稱為「冷戰－內戰電影體制」。中共原本在電影冷戰中領先，後進的國民黨只能設法遏制其影響力（Fu 2020: 247），香港隨即成為兩黨競逐的戰場。戰後香港聚集了逃避戰火的上海影人、電影機構和生產設備，還包括暫避國民黨追捕的知識分子，讓「左派」早著先機在電影界建立起統合戰線。<sup>5</sup>國民黨原本與流亡影人關係疏離，除因上海影圈常被視為左傾分子的溫床，不少影人又曾與日本合作，其政治忠誠一直受到國民黨懷疑。敗走臺灣後，國民黨在體制改造期間重新確認電影的宣傳作用，加上左派在香港以至東南亞擴展勢力，滯港影人就成為國民黨收編對象。

另一方面，隨著中共封鎖中國本土市場，加上東南亞地區政局動蕩，過去依賴的市場無以為繼，促使電影商人將目光投向臺灣。國民黨順勢以

---

「影冷戰」概念，用以描述冷戰權力干涉以形成的跨國電影網絡，特別指向美國主導下以「自由亞洲」名義在亞洲多國之間打造的基础建設和產影網絡（Fu and Yip 2020: 3）。

5 早於1930年代中後期和1940年代，上海的左翼影人就曾兩次「南來」香港，居留香港的有夏衍、蔡楚生、司徒敏慧、譚友六、盧敦、歐陽予倩等。首個由中共直接指示設立的電影機構，則是南國影業公司，成立於1949年5月（麥欣恩 2018: 9）。

臺灣市場為籌碼，連結所謂的「自由影人」與左派分庭抗禮，<sup>6</sup>從而打造出臺港影業的特殊紐帶。1953年香港影人在國民黨情報人員的組織下以「勞軍」名義首次組團「回國」訪問，<sup>7</sup>同年「港九電影從業人員自由工會」成立，1957年改名為「港九電影戲劇事業自由總會」（以下簡稱自由總會），成為國民黨部署在港的權力機構。黨國機構一直嚴格控制輸臺影片，繼1954年實施《戡亂時期國片處理辦法》，1955年再針對香港的冷戰戰況制訂《附匪電影事業及附匪電影從業人員審定辦法》。總會自1960年承擔審查電影業者的政治忠誠、規管電影產品的意識型態內容等政治任務，任何輸臺影片必須經總會審查，確保參演人員皆為總會會員，而獲認證的影片即可以「國產影片」身分進入臺灣，不受任何外國影片規定所限制（左桂芳2009: 276）。

從自由總會的權力形成過程可見，「右派」電影陣營並非由國民黨單方面主導組成，而是在電影商人、生產者與國民黨於利益交換下達成的勾結關係。自由總會成立後除了非左派的流亡中國影人投誠，還有美援文化背景的亞洲影業加入，以及更具影響力的東南亞影商陸運濤（電懋〔國泰〕主事人）、邵氏家族相繼聯絡合作。然而，電影商人往往左右逢源，例如邵氏一邊以不同手段與臺灣建立關係，透過捐款為自由總會購置永久會址，同時又握有左派機構長城公司在新、馬的發行權（黃仁2009: 74; 麥欣恩2018: 11; 吳詠恩2009: 254）。為了切斷資本家與中共的聯繫，國民黨主動向影商提供免稅等優惠以換取政治忠誠，種種厚待甚至一度造成在臺影人的不滿（林文珮1992: 18）。影商為了將產品輸入臺灣，必須與國民党政權協商，調整產品的意識型態內容和美學。然而，國民黨雖然位居體制的權力中心，卻無法完全掌握電影生產的每一環節，亦難以直接號令私營生產部門輸出完整縫合的意識型態產品。對影商而言，以政治換取市場僅

6 有學者指出，幕後影人有時以化名為另一派影廠撰寫劇本，左右逢源，人員的實際流動並不如表面般對立。黃淑嫻（2013: 74-76）曾討論電影編導易文如何一方面參與「右派」（親國民黨的「自由電影陣營」）主導的電影製作兼在自由總會位居要職，另一方面與「左派」（親共產黨的「愛國電影陣營」）諸如長城電影公司秘密合作。

7 據黃仁（2009: 74）考證，首次勞軍團由國民黨中統處王新衡組織。

為交易一樁，與國民黨的結盟從來不受保證，雙方的合作更多時候是一種協商的關係。

在影商與國民黨在勾結關係下，戰後臺港電影一直複述（reiterate）的中國性可理解為兩者協商產生的論述常規（norm）。國民黨以跨國電影體制展開的電影冷戰並不純然訴諸反共信息的傳播，影商更傾向於建構「文化中國」的想像、策略地生產中國性。國民黨國為何需要中國性？1949年後「中國」就因為兩個政權爭奪代表權而成為了高度爭議的問題（Wong 2018: 79-80）。若將中國性視為對「中國」的定義（不論內容為何），中國性生產即對「中國」的再定義。國民黨撤退臺灣後理應失去代表中國的理據，因此尤其迫切需要重新定義「中國」，以建構維持統治的合法性（鄭玩香2001: 13）。陳奕麟（1997: 255）指出，國民黨在戰後臺灣所做的是對中國性進行「國家化」（nationalize）的論述改造，<sup>8</sup>有計畫地將中國性重新定義成具有固定疆界的社群或作為物質文化的族群定義（ibid.: 252-253）。當國民黨試圖捕捉意象以定義過去、「發明傳統」以解決遷臺後的統治危機（ibid.: 253），電影機構所生產的時空不明（卻必然「古老」）中國想像（傅葆石、劉輝 2011: 16-19），似乎呼應著國民黨的國族論述，並在香港、東南亞等海外地區流通散播。<sup>9</sup>其中最具象徵性的例子，莫過於邵氏推出的《梁山伯與祝英台》（李翰祥 1963）。影片除了廣受歡迎而將臺北變成「狂人城」，其文化國族主義的內容更受學者徐復觀、薩孟武推崇，以至蔣介石和宋美齡的官方支持，邵氏電影此後多次獲國民黨選派代表「中華民國」參與法國坎城影展（傅葆石、劉輝 2011: 18；蘇致亨 2020: 222-229）。

8 有趣的是，陳奕麟（1997: 252-253）認為某種指涉「文化」、「文明」或價值取向的「中國性」一直以「超越族群認同和政治現實」狀態存在，他討論的是國民黨政府如何國家化的過程，亦即如何將「傳統中華文化」建構成中華民國作為民族國家或想像社群的寓言。然而，本文懷疑這些「文化」、「文明」的指涉，在國家化以前甚至作為現代國家的「中國」成形之前能否稱作為「中國性」。

9 關於體制內影商的中國性生產，可參考傅葆石等學者對於包括邵氏影業在內的豐厚研究，例如《永恆中國：邵氏兄弟與離散電影》（*China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, 2008）、《香港的「中國」：邵氏電影》（2011）等等。

雖然如此，電影所表述或生產的中國性不必然遵循國民黨的政治議程，兩者不時出現張力和衝突，邱剛健的作品就是其中一個重要例子。爲了探究邱剛健的「異色」中國表述與黨國權力、冷戰政治之間的關係，在接下來的分析，我嘗試以「展演性」（performativity）的概念來討論邱剛健電影的中國性表述，特別關注其作品如何在複述常規的過程中動搖其規範性的權力。邱剛健的中國性展演，一方面繼續複述作爲常規的中國性，另一方面卻試圖扣連複雜的在地文化政治。本文的討論主要借助巴特勒（Judith Butler）討論身體與性別規範論述所使用的理論語言。雖然本文並非以性別爲主要討論對象（儘管難免觸及），我要指出的是「中國性」作爲一種霸權性的規管性理念（regulatory ideal），在戰後好一段時間主宰著臺港電影生產，正是經由這些電影產品的複述和流通，讓「中國」變成一個可被經驗的事物。巴特勒所建立的展演、複述和常規概念將有助進一步闡釋中國性的問題。巴特勒（Butler 1993: xxi）指出展演性「並非單一『行動』，永遠都是一種或一套常規的複述」。在臺港電影場域中，中國性在不斷的展演中持續轉化，邱剛健不只參與其中——更多次處於浪尖、涉入黨國權力的轉折時刻。在以下的分析中，我將討論邱剛健電影如何在展演中複述同時轉化主導的中國性規範論述。我特別注意角色形象和敘事位置、場面調度，以及文本的轉譯痕跡，再與黨國權力與地區政治的轉化作扣連理解。藉由展演性的概念，我不再從壓制性模型（repressive model）去理解邱剛健與冷戰－內戰電影體制的關係；作爲行動者，邱剛健的能動性（agency）並不外在於權力體制，而是將「能動性視爲一種複述或再扣連的實踐（reiterative and rearticulatory practice），〔它就〕內在於權力之中」（*ibid.*: xxiii）。換言之，行動者得以動搖、轉化體制運作，就因爲其處於權力之中。

邱剛健作爲個案的分析價值在於，他一直處於冷戰－內戰電影體制的中心，伺機以酷異的組裝方式推擠「中國」的界限，同時繼續複述著中國性。當論者傾向強調其「異色」的一面，我希望同時捕捉其越軌和循規的表現，以揭示冷戰－內戰電影體制的運作過程。游靜認爲其作品從內部「歪離」而非另起爐灶伺機「反擊」的觀察，可以理解成邱剛健作品一直

展演著中國性，雖不是游離於官方腳本，卻未曾挑戰中國性本身，而是從「內部」進行重構，在持續展演中與不斷複述中重寫中國性本身。這道體制內的「異色」風景，一直迴盪在越軌和循規的曖昧之中，難免與國民黨意識型態和其政治議程形成張力，當中的衝突在冷戰－內戰電影體制的轉化時刻中尤其明顯。縱觀邱剛健的跨境電影旅程，本文將聚焦三個關鍵時刻：1960年代臺港電影體制成形、1970年代國民黨的合法性危機，以及1980年代中國重臨世界，對冷戰－內戰電影體制帶來的挑戰。我將從電影文本討論邱剛健如何在美學層次重組中國性，與前述脈絡中的黨國權力形成了怎樣的關係，再將邱剛健的實踐扣連到背後更大的脈絡，檢視冷戰－內戰電影體制的運作與轉化。

## 二、邵氏中國：《奪魂鈴》的新武俠身體與現代性

1960年代中期邱剛健回臺創辦《劇場》季刊，隨後赴港加入邵氏，正值冷戰－內戰電影體制架構臻於穩定的時期。此時香港已成為國語片的主要產地，並由新馬資本、從發行全面投入生產的電懋（國泰）和邵氏兩大影業所壟斷（鍾寶賢2011: 179），這些機構生產的影片在國民黨國提供的稅務優惠下大舉輸入臺灣。1966年5月，中共發動文化大革命，香港左派影業在內部鬥爭下運作癱瘓，<sup>10</sup>右派電影隨即取得壓倒優勢，原本掌握左翼影片發行業務的邵氏、電懋（國泰）進一步向國民黨靠攏。作為對文革的回應，蔣介石發動中華文化復興運動，「文化中國」成為官方推動的國家意識型態，香港右派影業到臺簽約抵制「匪片」、宣稱擁護運動以向國民黨表忠（盧非易2006: 129-130）。國語片在黨國的語言和技術政治操作下急速冒起（蘇致亨2015: 143-148），首先取代粵語片在香港的位置，進而迫近臺語片在臺灣的主流地位。<sup>11</sup>邵氏於1960年初即裁撤粵語片部門轉

10 以長城、鳳凰、新聯（合稱「長鳳新」）構成的香港左派影業，自文革爆發後運作已然停頓，早期作品《清宮秘史》（朱石麟，1948）更遭北京《紅旗》雜誌批為「反動電影」（列孚2010: 17）。

11 1960年代中後期，臺灣電影市場仍以臺語片為主，但差距不斷縮窄（盧非易2006: 166；蘇致亨2015: 65）。

向全面投產國語片，1966年製片量更從前一年的26部暴增至41部（郭靜寧2014）。爲了進一步擴張產業規模，邵氏於1964年先挖角電懋的宋淇（林以亮）加入編劇部，進而向臺港知識青年招手（羅卡2017）。邱剛健原本計劃加入李翰祥在電懋支持下創立的國聯電影，靜候消息期間邵氏搶先一步將邱剛健網羅至旗下（許碩舜1994: 68; 陳儒修2013: 75-76; 焦雄屏1993）。

邱剛健加入時，邵氏的生產路線正從黃梅調戲曲類型轉向「彩色武俠新世紀」，期間大部分作品皆屬武俠／動作類型，僅有少數異類作品。在講求標準化的商業生產模式中，邱的劇本大抵依循生產要求，初時未見凸出的作者意識，直至後期的《死角》（張徹，1969）、《愛奴》（楚原，1972）等等才嶄露出個人風格。然而，不論是黃梅調或武俠片，論者普遍認爲邵氏致力於建構抽象的「文化中國」想像或「中國夢」：

邵氏兄弟公司以國語作爲其「官方」語言是建立大中華文化的一個策略。國語是中華民族的通用語言，保證了遠離祖國大陸的海外各地中國人能夠形成自己的社團群體。邵氏兄弟公司在他們的電影中建構的文化中國，勾起了全球的中國觀眾的懷鄉情節和民族情懷，成功的建立了大中華群體意識。（傅葆石、劉輝2011:17）

上述以「離散」爲出發點的詮釋觀點，傾向認爲邵氏電影反映了華人移民對中國作爲祖國的嚮往，特別強調傳統故事重述的承繼關係，卻忽略了當中呈現的「中國」實爲一種當代的發明、當下的建構物。這種詮釋的侷限早有學者提出修正，例如較早的李小良（Li Siu-Leung 2008: 77-78）指邵氏電影超比離散懷鄉的國族主義要更複雜，我們應進一步思考作品如何重構歷史大敘事以供當代之用。晚近的葉曼丰（Yip Man-Fung 2017）則認爲文化國族主義常令人錯失電影產品的現代特質，提出以感官寫實主義（sensory realism）探討電影與產地香港的現代性之關係。<sup>12</sup>翁笠（Wang 2018）轉而以華語語系觀點（sinophone studies）取代離散範式，認爲邵氏產品表達的是一種華語語系情動結構（sinophonic affective structure），是對民族主義論所強調的根源與發展、意圖與效果關係之有效質詢。上述幾位

<sup>12</sup> 葉曼丰（Yip 2017: 11）認爲文化國族主義在臺灣和香港有著不同的意義，前者被用作合理化國民黨統治的手段，後者則作爲一種「大眾文化形式」，是商業凌駕政治的策略。

論者皆試圖繞過中國性概念，對邵氏文本提出了別具洞見的解讀，本文認同論者對中國性的批評，同時相信中國性概念在分析上仍具戰略價值。為此，我將採取洪美恩（Ien Ang 2013: 60）的立場，即「將中國性視為一個論述建構，意味著要去瓦解華人身分的本體論式固定狀態；這不是要去否定其作為文化理念在華人身分的社會建構中的運作效力。換言之，我們無法否定中國性存在的事實，但必須探究中國性的概念如何在不同的歷史、地理、政治和文化脈絡中的具體運作」。我們同樣無法否定冷戰時期好一部分的臺港文化實踐致力於探索各種定義中國的方式，其生產的中國性經由冷戰跨國流通網絡在多個區域成爲了論述事實，因此迫切的問題不是取消中國性概念的正當性，而應思考如何批判地理解中國性表述與流通。

邱剛健對於重新發明中國與承繼「中國文化」之間的差異充滿意識，在過去幾次訪問就一直強調自己並不「中國化」，而是要將中國「西化」（重返後街工作小組2014: 193）。這樣的說法，讓我們可以重新思考中國性展演與其他被劃爲非中國的美學、價值觀或意識型態之間的關係。在以下分析中，我將聚焦邱剛健劇本中的角色所展演的中國性，討論邱剛健如何處理西方電影類型與武俠片生產之間的轉譯問題。當時邵氏官方刊物《南國電影》（1965: 30）宣稱，要在讓新型武俠與美國的西部牛仔和日本武士並置於世界動作片之列。事實上「新派武俠片」作爲一種新形成的當代類型，與西部片（不論美國或義大利式）這種在電影史中占有重要位置的經典類型之間有著千絲萬縷的關係，透過類型之間的轉譯，武俠片從過去訴諸特效的發言模式（mode of address），發展成強調肢體、動作的「肉身電影」（corporeal films, Yip 2017: 65）；形式化的身體展演方式，最終演變爲全球觀眾皆可辨認的武術電影類型元素，當中體現的是一種打造於當代、爲當代而打造的中國性。在邱剛健的作品可以清楚看到身體成爲了鬥爭場域，西方／現代主體性如何與中國符號進行複雜的協商，當中的交錯動力深陷於冷戰政治，與黨國官方中國性的常規形成扞格。以下分析將借助葉曼丰（Yip 2017）的「身體符號學」（body semiotics）對上文闡述的展演性概念再作延伸，討論邱剛健的《奪魂鈴》（岳楓，1968）中的身體作爲「場所和景觀」（site/sight），如何周旋於當代多重的文化動力與中國

性美學。我特別注意角色「電影化身體」（cinematic body）的美學展演，即表情、動作舉止、服裝和言語表現，同時考慮行動與敘事角色，並嘗試捕捉這些元素結合展現的角色主體性之當代形構，指出角色的主體性構成引述（cite）自多個論述來源，一方面留有痕跡，同時在展演中持續轉化。

邱剛健進入邵氏的主要工作就是將外國電影轉譯成武俠片劇本，第一部上映的作品《奪魂鈴》（以下簡稱《奪》）是改編自哈撒韋（Henry Hathaway）導演、麥昆（Steve McQueen）主演的美國西部片《萬里殲仇》（*Nevada Smith*, 1966）（以下簡稱《萬》）。電影的改編或翻譯，可視為巴特勒意義的論述性引述實踐（citation）。《奪》基本複製了《萬》的劇情結構：遭惡人滅門、出發尋仇、拜師學藝，再逐一報仇。當然《奪》的角色形象從牛仔改寫成俠士，故事世界亦從美國西部置換成時空不明的中國場景，不變的是主角所背負的家仇——「家」或許在當代建構的儒家文化論述中占有位置，但《奪》的主角為滅門而復仇的情節卻是改寫自西方文本，其展演的中國性是在文化翻譯——即從交叉引述——的過程中生產出來的。若對男主角衛虎（張翼飾）稍作檢視，不難發現邱剛健的中國性編碼之多重翻譯、引述和協商痕跡，而不純然是原文到譯文的單向線性對譯關係。以西部片的男性角色來說，麥昆飾演的主角形象其實算不上陽剛，從體格、臉容、情緒反應到行事模式，無不說明他是被迫成長的固執與莽撞小子，而非成熟的壯漢。反觀邱剛健所重寫的衛虎雖然同樣是年輕人，卻在災難發生後隨即成長為獨立行事、冷靜沉著且戰無不勝的陽剛男，後者似乎借鑑了武士片的主角形象。當《萬》的主角發現家破人亡，鏡頭特寫的表情是憂傷、無助，蹲坐地上苦思前路；《奪》則呈現主角從憂傷、憤怒到堅定報仇的感情轉換，甚至在母親的屍體前脫衣、露出肌肉，以赤裸的上身展示雄性氣概。這種男性身體往往被視為「西方」、「現代」，而邱剛健則將之寫進了武俠形像，成為新武俠片類型的元素之一，為中國性增加了新的內涵。

葉曼丰（Yip 2017: 89-91）認為這種出現於1960年代中期的陽剛角色，有別於此前以儒家意識型態為宗的文人男性形象，「體格硬朗而好

鬥，由個人主義驅動」的男性模式是香港現代資本主義發展到達某一階段的產物。從本文脈絡理解的話，葉曼丰指出了新派武俠片所體現的「武俠」，其實不純然來自某個想像的中國傳統，而是同時引述了日本武士片（chanbara / chambara）、美國和義大利西部片等複數的文化腳本，其中國性的展演因而受到現代性、資本主義在內的多重力量所中介。由是，就生產程序看來，邵氏的武俠電影不純然「植根於中國傳統文學文化」，反而更多以各國電影為引述對象，再置換成想像式、指涉空洞的中國美學或美術元素（場景、服裝等）。

邱剛健對衛虎的塑造，回應了當時張徹在邵氏所推動的陽剛化運動，有意識地建構新型男性形象作為新派武俠片的類型元素。從邱剛健所改寫的《奪》可見，新派武俠片作為一種衍生、翻譯而來的新類型，對肢體暴力的強調與動作場面的重視，比其影響來源，走得更前面。當《萬》的動作場面僅有幾場冷槍搏擊，《奪》卻組織了多場大型武打場面，特別是主角以一敵百的英雄式混戰，鏡頭亦對暴力的肢體動作和血腥的體傷殘肢多作描寫。不過，邱剛健一方面順應了新派武俠片的集體風格，另一方面仍在細節上注入巧思。他將《萬》中壞人用主角母親皮膚所造的皮夾改寫為衛虎母親的手鐲，前者為敵人的暴虐戰利品，後者則把女性飾物轉化成仇恨的家族信物，主角將之繫於項上，以手鐲的鈴聲提醒自己未報的家仇。這鈴聲除了如蒲鋒（2014: 272）所說發揮劇情氣氛的營造作用，更呈現主角的心境和步伐，表達角色的身體節奏。在主角追著大俠士的拜師階段，鈴聲是急速凌亂而輕快的，學成出師後，鈴聲變得緩慢而有條不紊，象徵主角已從少年鍛練成武林高手。每次決鬥之前手鐲都會發出有序的节奏，進而成為電影的主題性的音聲，貫穿電影不同場面，渲染氣氛。

雖然邱剛健試圖添加細節讓電影語言變得豐富，《奪》的改編卻將《萬》的意義結構大幅簡化，把復仇絕對化為不容挑戰的律令，為角色施展肢體暴力提供正當理由。人物關係的發展亦被大量簡化，原本的師父和神父的角色和作用遭刪減甚至取消，《奪》的主角的修行、鍛煉過程全面略去，僅以服裝、神情的儀式化轉變，交待黃毛小子一夜間長大成為威

嚴、不容挑戰的陽剛俠士，結果是原作中透過師徒互動而成長的過程以至受神父啓發對復仇的反思皆消失不見。由是，「復仇」成爲《奪》唯一的主題，完全掩蓋《萬》中白人和印第安人之間的複雜種族歷史，而在《奪》時空不明的去歷史化中國性展演下，任何族群差異或衝突皆不可見，只有不容挑戰的道德界線，而達成正義的唯一方法就是鍛練出強壯的戰鬥身體。葉曼丰（Yip 2017: 49-50）提到，武俠電影所複述的苦修倫理論述一直存在於香港經濟奇蹟神話之中，以此作爲城市戰後迅速發展、持續繁榮的主要動力。雖然《奪》跳過像《獨臂刀》（張徹，1967）苦練左臂取代右臂的身體強化情節，但苦修倫理的核心在於只能以個人努力去解決問題（ibid.: 42），當衛虎獨自面對飛來的橫禍時，在沒有任何社會組織的支援下，他只能自己尋求解決問題的方法。

《奪》這種以中國性展演來包裝動作類型的製作策略（所謂新派武俠類型），雖然在美學層次上繼續複述時空不明的中國符號，卻在類型建立的過程中產生全新的感官—美學形式。這種形式是經過多重翻譯和協商的產物，難從某個單一的想像文化傳統來源找出承繼關係，亦與國民黨的國族文化打造計畫關係甚微。邱剛健所改寫的《奪》雖然強調「家」的概念（「家」在故事中同時作爲復仇的起點和終點），卻難與孝道扯上關係，更無關中華文化復興運動所強調的，對儒家—父權差序結構的服從。電影強調的個人—身體的行動力，頌揚透過個人修行取得顛覆命運的體格，最終達成個人意志，憑一己之力重建家庭。換句話說《奪》的「家」其實是一種個人主義成就的體現，並非國民黨訴諸集體主義的文化計畫所號召的家—國關係。

由多重翻譯打造而成的新派武俠類型，除了成爲當代武俠電影的代表，更被視爲文化國族主義的重要載體，一種中國性的當代形式。然而，隨著新派武俠片成爲臺港爭相拍攝的國語片主流類型，1960年代末開始受到黨國權力的「注意」。本來在相對優惠的條件下，武俠片與愛情文藝、以及上一波的戲曲電影讓國語片在1960年代逐漸占據臺灣電影市場，加上技術和語言政治的操作下，原本主導的臺語片逐漸式微（蘇致亨2015:

143-148)。當國語片完成了壟斷電影市場的任務，黨國部分勢力開始攻擊港式武俠片的暴力美學。1968年前後，開始出現當局有意以配額和檢查制度打壓武俠片的消息，5月教育部文化局聲言加強對「健康」國片輔導，同時對武俠片表示「注意」（《聯合報》1968/05/18）。《聯合報》（1968/05/21）一篇社論指出武俠的「任武」與儒家文化之間的矛盾，應予抵制；同年6月，監察院要求影檢機構嚴格查禁武俠片，文化局隨即宣布針對武俠片訂定六項原則，要求電影製作公司明確針對主題、暴力意識和鏡頭（盧非易1994: 28, 32; 盧非易2006: 142-143）進行查核。然而，官方的限制僅屬「自律」性質，宣布後一段時間內其實未有實質的禁制行動。不過，新派武俠片以中國性展演包裝西式動作類型的方程式，顯然已引起黨國某些部門或利益關係者的注意。步入1970年代，隨著黨國統治陷入動蕩，將一再以倫理道德為名對電影生產進行規管和干預。

### 三、從女俠到女同志：《愛奴》的中國性展演、同志情慾與不確定性

上一節試圖拉開邵氏武俠片與文化國族主義詮釋的距離，指出《奪》的中國性展演所殘留的西方電影類型轉譯痕跡，當中的新武俠身體展現一種現代主體性，從而指出作品的中國性展演作為當代產物，必然與生產脈絡中的多重動力協商。這些電影雖然在臺港為軸心的冷戰—內戰電影體制中廣泛流通，即使維持某種由中國符號構成的美學或美術表現，似乎並未完全服從於體制中心的文化號令。邱剛健的另一編劇作品《愛奴》則更進一步直指女同志主題，雖然繼續複述中國性，卻挑動了官方神經。當黨國以「淨化道德」之名將其禁演，所謂的「道德」規訓必然牽涉更複雜的政治動力，我們有必要指出「色情／健康」、「同／異性戀」這些對立背後的張力。

《愛奴》的女同情慾早受論者關注，其中翁笠（Wong 2018）對《愛奴》進行了精彩的華語語系式拆解，指出電影表述的「酷兒化中國夢」實為一種「展演性再發明」（performative reinvention），從而拉開邵氏電影

與離散華人政治的距離。爲了進一步闡述電影展演之顛覆潛能，<sup>13</sup>我將延續上一節以電影身體爲鬥爭場域的分析路徑，討論邱剛健書寫的《愛奴》如何以飽和的中國性符號來展示同志情慾，進而指出文本呈現的「不確定性」（uncertainty），除了對應在地的社會脈絡，更在冷戰政治的巨變中成爲黨國的禁忌。接下來我以身體—主體性、中國性與同志情慾構成軸線分析三組場面：（一）愛奴假裝接受春姨而互相結合；（二）愛奴對四大嫖客逐一復仇；（三）結局中愛奴與春姨的複雜角力。

《愛奴》的故事大致維持了新派武俠片的典型復仇結構，主角則從陽剛男改由女性擔演。故事的開始，出身書香世家的主角愛奴（貝蒂飾）被拐賣到妓院四季春，獲得主持春姨（何莉莉飾）的青睞。愛奴最初奮力抵抗，春姨遂安排嫖客輪流將她姦污。自殺、逃跑計畫相繼失敗後，愛奴改變策略，轉而利用春姨的愛慕，先取得信任並從她身上習得武功，再密謀作終極報仇。當《奪》打造了個人主義式的陽剛男體，邱剛健筆下的愛奴同樣具有個體自主的行動力：她受激勵後重新掌握自己的命運而決心復仇，除了將春姨蒙在鼓裡，更將象徵國家權力的巡捕玩弄於掌。由是，愛奴的現代性除了體現在邵氏官方宣傳所扣連的「歐美盛行之女同性戀現象」，亦體現在其主體性的打造與展演。然而，當《奪》全面頌揚現代主體性以個人意志、鍛練進而達成目標的力量，《愛奴》進一步探究現代性的背面：對個人認同、力量與結果的懷疑，是一種反映現代生活經驗的「不確定性」（Bauman 2007），電影體現的酷兒潛能可理解爲這種「不確定性」的展現。

第一組要討論的場景，是愛奴逃亡失敗後決定假裝接受春姨的愛情，暫時進入春姨操控的主奴關係。春姨早就表達了明確的意圖，就是要愛奴與她結合，以共同反抗男人之名讓愛奴接受她的操縱。愛奴的決定，可

---

<sup>13</sup> 事實上翁笠的文章更多從賽菊蔻（Eve Kosofsky Sedgwick）而非巴特勒的作品索取理論資源。賽菊蔻與巴特勒的其中一個分歧，在於認爲語言跟非語言之間仍然是有界線的（儘管可變、可穿越），指出「展演性」至少有兩個層次：言說行動層次和劇場層次，後者被歸爲非言說的範疇。關於賽菊蔻與巴特勒關於「展演性」概念的對話，見Sedgwick（2003: 3-9）。

以理解為壓抑同時彰顯主體性的雙重時刻：當在威脅下向春姨說「好，我依你」，意味著投入、允諾（commit）春姨所提出的同志情誼，從此遵從春姨的訓導。然而，春姨所欲求的是永恆的同志情誼，愛奴卻從一開始即為允諾設下時限——以復仇時刻為界——決定了其行動就是個人意志的實踐。當愛奴主動培植春姨對自己的情感（affection），意味著不再處於被動，而是主動積累資本。接下來電影以一組無對白、純配樂的剪接鏡頭交待這段臨時的關係：愛奴的身體不再展現難馴的自由姿態，而是跟著春姨同步在富麗堂皇的四季春接客、庭園中練武，最後在雕欄玉砌的床上交合，其衣裝、舉止完全順從於浮華溢美的中國符號秩序之中。

我們可以對比這場床戲與早前愛奴被監禁時的情慾戲。在二人首次的性接觸中，春姨為了威迫愛奴就範，先對愛奴極力掙扎的身體虐打一番，性虐式發洩後再向愛奴示愛：鏡頭隱晦地交待春姨為衣不蔽體、身心受創的愛奴口交。值得注意的是配樂從懸疑突然轉到節奏強勁的龐克（punk）曲風，作為一種外在的劇情聲音（diegetic sound），配樂將春姨的同志欲望指涉為西式、現代、非中國的情慾，並抹上禁忌的色彩。在後一場中，愛奴暫時屈服、與春姨開展關係並進行交合，配樂卻回歸到琴瑟構成的古風中樂來配合視覺：春姨與愛奴盛裝打扮，一身華衣、頭戴髮飾首飾，春姨躺在輕紗半掩的床上，愛奴徐徐步近、上床，由上而下愛撫春姨、濕吻到纏綿，鏡頭焦點亦隨配樂的節奏轉強，焦點漸變模糊，所謂的想像空間明確指向二人的身體結合。這場戲以視覺和聽覺過剩的中國符號將女同情慾完整鑲嵌在中國性展演之中，然而，當同志愛與中國性看似完整交融，其實疑問處處。最根本的問題是，當愛奴為了報復而與春姨結合，到底有否真正戀上春姨？如何理解當中的情欲流動？電影未有提供確實的答案，而是將這些不確定性暫時懸置於中國性展演之中，以華美的符號將二人結合呈現成一種視覺事實。在第三組分析中我們將回來進一步延伸這個問題。

愛奴成功取信於春姨且練得一身武功後，隨即對四個嫖客展開復仇計畫。在第二組場面的分析中，我將指出愛奴復仇行動之酷兒潛能——愛奴執著於按照個人受創經驗複製出復仇形式，在過程中刻意複述、展演性別常

規去逆轉、顛覆男性秩序，凌駕並宰制嫖客的主體性，最終將之消滅以完成復仇。三段情節皆以交叉剪接強調愛奴復仇形式與受辱經驗的對照，強調加害／受害關係的逆反，愛奴從被動、無助的受害者轉身成為宰制者，剝去原本施暴一方的陽剛性，將這些男性重置於受擺布一方。前文提到《愛奴》大致維持了武俠片的復仇結構，不同的是《愛奴》達成復仇的主要機制並非個人體格或武功等訴諸武力的身體特質，而是主客體關係的逆轉——逆轉同時動搖了性別常規，提出有限的挑戰。這樣的逆轉取代了陽剛化的肢體格鬥和技擊而成為暴力奇觀的新形式。這種形式由性別腳本的玩弄、挪用與挑動所達致，在三段復仇情節的行進中，我們可以見到愛奴對性別常規的玩弄越臻純熟，特別體現在不同性別位置之間的變換。在魏延忠的一場，愛奴既取得男性身體的主導權，讓男方享受被操控的樂趣，在男方哀求下則繼續維持嬌羞的陰性氣質，實際上已掌握生殺大權；愛奴面對卓文堅則維持嬌弱形象，恭維卓的性能力以展演對陽剛特質的崇拜，藉此進占控制全局的位置，讓卓甘心接受遊戲規則，最後耗盡卓的生命。

在李長安一場，愛奴將陰性展演推至極致。得悉三位友人先後被殺，李派駐重兵嚴防愛奴，愛奴就還以嬌嗔之氣：「如果你真要殺我，你一個人還不夠嗎？」陰性氣質立即觸發李的陽剛機制，自行下令撤兵，結果讓愛奴扭轉局勢。李問為何殺三人，愛奴答：「就為了單愛你一個人」，更反問如果自己要殺人為何不帶武器，色誘李為自己搜身，再藉機刺傷對方。有趣的是，當愛奴欲拒還迎推開李長安，把衣服逐片撕下進行色誘，電影的剪接鏡頭並非如前面兩段以愛奴為視角，而是從李的視角回想當天如何撕去愛奴的衣服，從而驚覺主次位置遭徹底逆轉，愛奴進占了主導位置，自己卻難抵色誘，結果撲倒對方後被髮釵刺傷，呼救無用，再被當日用來虐待愛奴的鞭子勒斃，死於自設的淫樂密室。

愛奴在三場戲中示範了如何展演陰性氣質以操作父權邏輯，策略地搶占男性一直據有的主導位置，並在展演的過程中拉出了身體與性別常規之間的縫隙。儘管愛奴繼續複述性別常規中的陰性氣質，卻對常規達致的效果充滿自覺，清楚意識到性別氣質所觸發的父權邏輯及其效果。雖然影片

沒有對性別氣質和異性戀常規展開批判，但愛奴的行動展現出身體與性別氣質的後設向度，其性別展演其實是對常規有意識的策略挪用，以此實現復仇目的，從而體現出酷兒潛能。事實上，電影刻意展示三人如何在愛奴操作下失去父權威嚴。當魏延忠與愛奴在玩性虐遊戲，門外的家奴以嘲諷的語調評論：「老爺早年撿雞鳥掏壞身體，晚年要被硬上弓才行」，以旁觀對白確認魏已失去陽剛性；當卓文堅死於服藥過度，兒子視之為父權形象的崩壞，特意告戒下人不得外傳。由是，除了將男人從身體上折磨致死，其父權威嚴亦成為愛奴消滅的對象。當然，動員父權恥辱的論述性去勢無疑是繼續複述、維持了既有的性別常規，但愛奴暫時扭轉了自身與常規之間的受宰制關係，對穩固的父權體制作出了一系列反擊。

愛奴雖按計畫將四名嫖客置於死地，電影的結尾卻展示了個人的脆弱性。在最後一場愛奴將春姨打至瀕死，自己卻誤中春姨藏在口中的毒而身亡。在第三組分析中，我們將分析最後一幕愛奴與春姨的複雜角力，以討論「二人一體」宣言與不確定性的問題。殺死廖文忠後，愛奴被春姨質問何故殺人而首次「確認」「二人一體」。愛奴先訴諸同志情慾來確保春姨的信任：「大概像你一樣，開始恨男人，所以我也要向他們報復。也可能我會變得更愛你，不喜歡別的男人愛我。」春姨試圖確認這段以「仇男」為前設的同志關係，問會否對自己復仇，愛奴直接確認：「我跟你現在是一個人了，你死了，我還能活得成嗎？」「二人一體」深深觸動了春姨，為春姨的同志欲望提供了具體的允諾。然而春姨並未完全信任愛奴的宣言，對二人關係始終留有一絲懷疑，而在最後一幕測試愛奴的感情。當春姨以「二人一體」之名為愛奴擋下包虎的刀而犧牲左手，便問愛奴會否因自己殘廢而變心？愛奴轉而表明立場：「不會。因為我從來沒愛過你。」愛奴指自己原本用恨來復仇卻失敗，於是轉為「用愛來報仇〔…〕沒想到愛比恨更有效」。二人隨即對決，愛奴揮劍砍斷春姨的另一隻手。武功全廢的春姨以最後一吻之名向愛奴索吻，卻在口中暗藏毒藥，愛奴不疑有他與春姨接吻，二人同歸於盡。春姨最後對愛奴說：「你跟我不同，你還有一點良心，一點愛。」電影鏡頭轉向特寫正在毒發的愛奴，是震驚至扭曲的臉容。

翁笠 (Wong 2018: 96) 認為這一幕中兩個女主角同時背叛自身意圖而順應對方所求：接吻後春姨確認雙方始終存在差異，愛奴則壓抑了復仇的意圖，甚至滿足春姨的欲望。翁笠的分析似乎假定了愛奴的情慾展演純屬虛構，未有考慮愛奴情感的不確定性：愛奴一直展演的同志情慾是否全屬虛假？單從電影的敘述，我們甚至無法斷定愛奴的性取向。電影似乎容許想像的可能：愛奴或許在持續的情慾展演中戲假情真，才在最後一刻受春姨觸動而獻上最後一吻。我在此提出另類的閱讀可能，並非要在文本中找出線索，證明愛奴有否動情或愛奴是否同 / 雙性戀，而是指出電影所留有的曖昧空間，實為不確定性的體現。《愛奴》的不確定性涉及兩個不同範疇，首先指向愛奴的情欲和性 (sexuality) 的酷兒潛能，卻與其行動和結果的關係複雜糾纏——憑個人努力、精心設計下將仇人一一清算，與春姨的這段「不確定」同志愛卻導致自身的毀滅，個人努力到底是否有效？

當《奪》確立了明確、無從挑戰的道德界線，主角只要透過鍛鍊取得陽剛身體，個人行動即得到明確保證的結果；《愛奴》的女主角同樣具備獨立自主的行動力，縱然經過仔細策劃，其行動和結果之間的關係卻未受保證。《愛》用一個女性復仇故事去指向社會急速變動下的不確定狀態。如果《奪》中特立獨行的衛虎對應的是香港步入工業時代所需要的個人主義、自我修煉、刻苦自律的資本主義主體 (Yip 2017: 17)，《愛奴》則進一步處理這種主體面對工業社會急速發展、社會處於劇變下的危機狀態。包曼 (Zygmunt Bauman 2007: 1-3) 用「不確定性時代」 (age of uncertainty) 去描述現代性的「液化」階段：社會形式的改變速度已經比其成形速度更快，於是失去了原本作為人類活動和制訂生存策略的參照功能，個人難以再作長遠、有效的「人生規畫」，個體無可避免身陷變化不定的生活狀態。弔詭的是，當既有的社會結構和組織弱化，持續變化的環境卻將責任強加於個體身上，個人被寄望成為「自由選擇者」，意味著一切後果由個人自行承擔。《愛奴》可以理解為面對「不確定時代」的個人化恐懼，當中的同志情慾作為性別常規的流動，我們可以隱喻地理解為社會形式「液化」的一種展現。性別常規的「液化」甚至非常自然，影片中幾乎看不到愛奴對同性戀有一絲遲疑，如果復仇大計是愛奴面對剝削而展

開的「人生規畫」，假裝與春姨展開的同性愛可視為面對社會形式變動的一種生存策略，包括對變動的虛應與暫時的結盟，這種策略一度為她帶來成果，最後一刻卻毀滅了自己——毀滅即恐懼的具體呈現。愛奴即使未在展演中徹底轉化為同志，卻在最後一關的酷兒時刻中動搖了對春姨的仇恨而招致滅亡。如包曼所指「不確定即意味著恐懼」（*ibid.*: 94），當「人生規畫」的成果連成功與否都難以檢驗，電影結尾愛奴聲嘶力竭的震驚除了指向春姨，更直指個人面對這種毀滅性的不確定經驗。

《愛奴》體現了游靜所說的邱剛健「異色」風格和「中國現代性」的構想——以性愛、情色和同性情慾的感官動員來表述現代生活經驗，再以飽和的古典中國符碼構成的美學作展演，過程中同時將中國性酷兒化。電影所表述「不確定」的現代經驗，可從香港步入1970年代，從工業社會成形到步入全面資本主義化過程中理解。隨著戰後一代青年投入社會運動、論辯不同的社會和國族想像，加上西方流行文化和思潮的衝擊，包括性/別體制在內的各種社會形式和價值觀正處於劇變的狀態。這樣的經驗臺灣觀眾理應有所共鳴，然而進入1970年代的國民黨政權正面臨另一種「不確定」：外有中美建交、退聯、斷交潮、釣魚臺事件等，內則面對保釣、黨外運動等異議行動。局勢動蕩下黨國隨即收緊電影控制，以將外部問題轉向內部矛盾（盧非易2006: 183）。在這樣的條件下，加上邵氏順應豔情片風潮而在宣傳中刻意渲染，結果黨國審查機關就順勢以同性戀題材和情色內容為由禁止《愛奴》在臺公映。

「色情」、「暴力」是黨國介入電影和文化場域常用的堂皇理由，然而更嚴峻的威脅正悄悄到臨：當中國重新連結西方世界，意味著戰後的冷戰體制將經歷結構性改變，亦定必對以「反共」為目的之冷戰—內戰電影體制造成衝擊。事實上，為了緩解統治合法性危機，黨國除了發起所謂的電影道德淨化運動，同時透過自由總會要求香港演員保持政治忠誠，以禁演脅令有「投共」嫌疑的梁醒波、蕭芳芳表明立場（盧非易2006: 184-185），這些動作預示了中國的影響力已悄然介入臺港為軸的冷戰—內戰電影體制。當中國勢力幽微地進入臺港電影生產，進一步強化香港作為電影

生產和資本匯流中心的地位，邱剛健亦再度回港發展。這時期的作品除了在內容上觸及三地之間的關係變化，從電影的生產和流通過程亦可見冷戰電影體制的轉化過程。

#### 四、《投奔怒海》：中國資本、冷戰中國性與華語語系展望

也許是新浪潮和新電影運動造成的錯覺，1980年代常被視為臺港兩地電影各自走向本土的時代。若從資本、生產與產品、人員流通看來，1980年代很可能是臺港互動最為頻繁的時期，而在同一時間中國勢力正悄悄重臨。國民黨的地區影響力雖自1970年代開始轉衰，其建立的冷戰一內戰電影體制卻持續運作，隨著中國的介入，地方之間的互動更形複雜。在新的條件之下，香港的商業電影生產邁向電影工業史上的黃金時期，離開邵氏後一度回臺與中小型電影公司合作的邱剛健，<sup>14</sup>亦再度回港投身電影工業，成為香港新浪潮的重要編劇家。接下來的兩節，我將分析邱剛健參與的《投奔怒海》（許鞍華，1982）和《人在紐約》（關錦鵬，1989；臺稱《三個女人的故事》<sup>15</sup>）中的中國性展演，進而討論在中國勢力介入香港以至臺灣電影生產、流通下，邱的電影實踐如何扣連兩地之間既有的冷戰一內戰體制。

1970年末中國展開資本主義化改革，同時開展接收殖民地香港的部署。在新一輪的統戰部署下，電影場域再次成為重要戰場。冷戰初期「左派」（「進步陣營」）一度與「右派」（「自由陣營」）在港分庭抗禮，惟前者在文革所牽引的六七暴動後幾近潰散，群眾基礎大為削弱。步入1980年代，「告別革命」的中共不再高舉政治旗號，而是盡可能淡去政治色彩，轉向以資金、地景（開放取景）、人力（廉價勞動力）等資本，低調重整在港電影工作者的關係網絡。這意味著文化冷戰並未結束，面對中共以全新的方式重新進行部署，國民黨只能勉力抵抗。在新的戰略下，中

<sup>14</sup> 1974年邱剛健離開邵氏後回臺發展，此時臺灣出現不少中小型電影公司（盧非易2006: 197），邱簽約開發公司並為蔡揚名（歐陽俊）編劇了幾部電影（楊殿安2019: 93），後在新加坡接替岳楓執導臺港合資的《紅樓夢醒》（1977）。

<sup>15</sup> 本文正文沿用《人在紐約》，是要維持邱剛健原著劇本的名稱。

共重視人員的聯絡與統合，對產品的意識型態內容的管制則相對放鬆，由中方出資、邱剛健參與編劇的《投奔怒海》（以下簡稱《投》）就是值得探討的例子。

《投》原本計劃由嚴浩執導、陳韻文編劇。陳韻文指出，《投》的故事緣起於她和梁普智隨傳道團體進入啓德難民營訪談，<sup>16</sup>從口述、新聞報刊資料發展而來的，那時已有以日本記者為敘述主線的意念，但原本投資的嘉禾影業認為結尾構思過於激進而「喊停」，故事交到嚴浩手上再輾轉找到青鳥電影製作有限公司出資。新成立的青鳥，由1950-60年代「左派」的當紅女影星夏夢在中共安排下以「投資者」身分回港開設（黃愛玲2018: 31），標誌著中國勢力重返香港這個冷戰戰場。陳韻文（2019/03/10）提到，她親自向新華社的黃匡交代大綱，可見《投》的劇組從籌備開始就須向中共組織交待構思。後來嚴浩擔心與中國合作將影響臺灣發展而退出，才由許鞍華接手。許鞍華早前拍攝了以越南船民為題材的《獅子山下：來客》（1978）、《胡越的故事》（1981），有意延續相關的議題而答應接拍，這三部作品後來並稱為「越南三部曲」。許鞍華與左派電影公司合作顯然破壞了冷戰以來香港電影工業的遊戲規則：

拍《投奔怒海》真的很困難，人人都叫我不拍，拍了以後可能就不能再拍電影了。當時我沒有理會那麼多，只是喜歡拍。其實無意反叛臺灣的自由總會，我身為導演去取景，拍的是越南又不是大陸，為什麼不讓我拍呢？身為導演我應該爭取最大的自由，能夠決定去任何地方取景。我不能去越南拍，所以沒有個景（海南島）我是拍不了這部電影的，這對我來說是應份的事。（麥欣恩等2018: 176）

從許鞍華的猶豫可見當時國民黨對其主導的冷戰—內戰電影體制仍然大權在握，對影人來說，要接受中國資本、到中國取景是相當危險的決定。為了化解疑慮，當時夏夢提議劇組用化名來規避自由總會的檢舉，<sup>17</sup>再提供額

16 2018年出版的《許鞍華·電影四十》收錄了2017年的訪問稿，許鞍華提到與陳韻文的合作是她先說故事，陳只負責寫成劇本（麥欣恩等2018: 164）。陳韻文其後針對此事合共發表了三篇文章，分別為〈有話直說〉（陳韻文2019/03/10）、〈記憶中的事實〉（陳韻文2019/03/16）和〈記憶中的事實（二）〉（陳韻文2019/03/30），許鞍華則拒絕公開回應。

17 右派影人以化名為左派機構工作，其實是1950至1960年代的做法。自由總會發

外片酬要求許鞍華維持本名（鄭保威2012: 163）。接手的邱剛健則重拾早年文壇筆名戴安平，成為日後闖蕩影界的藝名。

接受中國資本並到中國取景的《投》毫無懸念被臺灣當局禁映，許鞍華其他影片的放映亦因此受到影響，甚至一度停工。有趣的是，由於《投》在港獲得非常可觀的票房，臺灣片商為了引入影片，無不渲染影片的「反共」內容去製造輿論，以說服當局撤回禁映，部分影評人亦將香港票房歸因於「反共內容」對應了九七焦慮和恐共意識（焦雄屏1987: 193），這些論述共同塑造出中資拍攝出反共電影、國民黨禁映反共影片的弔詭局面。另一方面，《投》在香港亦常常被理解為政治寓言，隱喻九七後的未來（Cheuk 2008; 李展鵬2018）。我將在以下分析中指出，《投》雖然很大程度複述了冷戰中國性而讓以上兩種閱讀成為主流接受方式，但邱剛健在劇本中埋下另一條少被討論的副線，其實隱藏著動搖冷戰中國性的潛能，我稱之為「華語語系展望」（*sinophonic projection*），指向一種正在成形、對應後冷戰跨國政治的認同可能。

《投》的主線故事以日本攝影記者芥川汐見（林子祥飾）為視角，講述他帶著對共產革命的憧憬，在越南「解放」三年後重返峴港，希望拍攝越南人的新生活，最初在幹部安排下只看到一片陽光燦爛的假象，途中認識琴娘（馬斯晨飾）及其一家，慢慢揭開假象，體會到人民如何掙扎求存，最後協助琴娘姊弟偷渡離開越南，自己卻犧牲了性命。電影的英文片名為*Boat People*，亦即「船民」。越戰結束前後，香港陸續接受了大量從海上逃離的難民，社會一般稱這個流亡群體為「越南船民」。司徒薇（Mirana Szeto 2011: 55）以「親外的他者」（*extimate others*）來描述「越南船民」，即主流社會「排拒」（*exclude*）卻又非常「親密」（*intimate*）、持續在場的群體。電影正試圖從相對中立的非香港視角講述「船民」的故事，試圖重新思考主流社會對難民群體的排拒態度。

然而，在實際放映後，《投》的他者關懷卻被寓言化、轉譯成兩種

---

起人之一易文，則化名為長城撰寫劇本《小舞孃》，姚克亦曾為長城寫《阿Q正傳》（列孚2010: 15；黃淑嫻2013）。

主導閱讀模式：（一）反共電影；（二）香港－中國「回歸」寓言。兩種宏大框架的閱讀模式皆在複製黨國的官方／冷戰中國性論述：在二元的反共冷戰文化想像框架下，越共治下的越南成爲共產中國的隱喻，被形塑成落後、野蠻、專權、殘害人民的刻板他者，從而突顯另一端的純潔、正統和合法性。從敘述主幹看來，《投》相當符合反共電影的套路。反共電影爲了反照出國民黨統治的正當性，往往訴諸誇張的語調描繪中共治下人民的苦況，其中一個常見敘事套路就是活在「匪區」的主角受盡苦難後認清中共「真面目」而決定離開中國，亦即所謂的「棄暗投明」。反共電影如《烽火麗人》（胡傑，1953）、《白雲故鄉》（趙振秋，1962）、《故鄉劫》（張曾澤，1966）等等皆依循同樣結構。另一方面，國民黨以越南或越共作爲中共寓言進行反共宣傳，特別在反共電影脈絡中並非新鮮事。1970年代末就曾發生偽投書控訴越共的《南海血書》事件，<sup>18</sup>故事甚至改編成電影《南海島血書》（蔡谷，1979），兩個文本皆試圖以「自由」的南越淪亡煽動反共情緒來合理化國民黨的專制統治。

香港寓言式讀法很大程度延續了反共電影的冷戰中國性——將「中國」一分爲二成「自由中國／共產中國」，以資本主義／共產主義對立的冷戰修辭爲中介，建構一種「冷戰想像現實」（Masuda 2015: 8）。在冷戰中國性的複述中，電影裡的越共被視爲中共隱喻，越共所「解放」、統一的越南則有雙重指涉，既指中共統治的中國，亦作爲對未來香港的恐懼投射。然而，流亡之於香港，卻與反共電影傳統有著不同寓意：後者是象徵性的流亡，逃離「匪區」受歌頌爲投奔自由世界，功能在於確認作爲發話者的國民黨之正當性；前者卻指向自身的前途，戲中船民被類比爲已成事實的香港移民潮。電影公映時，英國首相柴契爾夫人才在一個月前就香港前途問題訪問北京，在九七焦慮瀰漫的氣氛下，香港隱喻順理成章爲該電影的主流解讀。這種隱喻閱讀今天已成論者共識（Cheuk Pak Tong 2008:

---

18 1978年12月19日《中央日報》刊出一篇署名爲「阮天仇」的〈南海血書〉，「譯者朱桂」宣稱是自己的親弟在南海離島發現的血書。黨國動員各級機構隨即將故事印成小冊子，在學校和其他機關廣泛傳閱。〈南海血書〉後於1990年代證實爲偽造，純粹爲黨國的文化宣傳計畫。

61；李展鵬2018: 51）。

不過，司徒薇（Szeto 2011: 54-55）相信《投》的香港隱喻只是歷史偶然下的不經意結果，有必要肯認電影對香港社會排斥越南他者的反身批判。然而，她卻難以否認電影更多時候繼續複述「冷戰式反共文化想像」，而非進一步探究共產黨統治的越南現實。司徒薇所謂的「冷戰式反共文化想像」，與由國民黨打造、在冷戰—內戰電影體制中廣泛流傳的官方中國性複述互相交纏，兩者同樣訴諸簡化的二元對立，後者藉由「反共」來肯認「自由中國」和國民黨政權。然而，雖然電影的主線複述了反共電影的套路，邱剛健卻安排了另一條曖昧不明、似乎無甚重要的副線：酒吧夫人（繆騫人飾）與多名男性角色的情欲互動。司徒薇（*ibid.*: 57）認為，酒吧夫人如性玩偶般的角色完全是前殖民地亞洲的刻版形象，只是「笑話」一則，是導演對脫離現實的東方主義想像之批評。然而，夫人其實遠比性玩偶複雜；她除了是充滿邱剛健「作者色彩」的人物（楊殿安2019: 108）外，更體現了有別於離散中國性的華語語系潛能，從而動搖電影所複述的冷戰中國性。邱剛健的原著劇本中夫人的情人祖明同為華人，電影中則只有酒吧夫人被指認為華人。事實上，原著劇本有較為激烈的越華種族衝突，電影則大幅減去，只隱晦地交待越共政府的排華政策。聚焦於酒吧夫人，將有助我們捕捉電影的中國性展演。

越共統一越南後，在包括阮主任（奇夢石飾）在內的幹部的庇護下，酒吧夫人取得了某種特權，繼續在地下經營酒吧。夫人常在酒吧接待不同男人，周旋於阮主任、武同志、芥川之間，<sup>19</sup>並與祖明（劉德華飾）維持地下情人的關係。作為不同（男）人的慾望投射對象，酒吧夫人始終維持寡言的形象，鮮少表達想法，連表情亦相當冷冰。舒琪與邱剛健在一次對話中談到酒吧夫人一角，指出劇本「沒有讓這個人物向觀眾吐露她的內心世界」，對此邱是同意的：「你只可以看到她的姿態。全是表面的。」（舒琪1983: 6）酒吧夫人的背景敘述，主要通過阮主任的對白進行，因此她總

---

<sup>19</sup> 芥川在琴娘意圖向他出賣身體後，邱剛健的劇本有直寫二人上床的情節，電影變成芥川找夫人發洩，怒丟玻璃杯，只以夫人曖昧的眼神作暗示。

是處於被敘述的位置，而甚少表達自我。酒吧夫人的首次登場，是在阮主任帶芥川到酒吧品嚐「峴港最好的法國菜」的一場，她穿著一襲紫色旗袍（而不是奧黛 / 越南長衫），以優雅的舉止卻極為簡短的語句歡迎，芥川與阮隨即開始一段男性閒談：

阮：你猜她幾歲？

芥川：（搖頭）三十？

阮：（冷笑）四十歲了，一點也看不出來。〔鏡頭一〕她是中國人，媽媽以前是交際花。日本人占領西貢的時候和一個日本大佐同居，她自己十四歲那年，成了法國將軍的情婦。法國人離開越南後，就跟了美國人。你怎樣也想不到〔鏡頭二〕，她的身體現在還像一個十四歲的少女一樣〔鏡頭三〕。好像那些法國人、美國人從來沒有在她身上留下一點痕跡。如果有，就是她學會了做最好的法國菜，還有她媽媽教的日本菜，還有最好的美國漢堡排，哈哈。

雖然酒吧夫人對以上陳述未表異議，我們卻難以斷定內容的真實性，唯一能肯定的是陳述全然來自阮主任的視點，與他個人的慾望互相交織。當阮主任為芥川描述酒吧夫人的經歷時，電影以三個近景鏡頭（medium closed-up shot）處理阮主任眼中的她：第一個鏡頭，夫人將唱片放到唱機，法式音樂隨之響起；當阮提到夫人保持著十四歲的身體，第二個鏡頭以小俯角拍攝夫人從胸部至腰部、貼身的旗袍所突顯的半身線條，雙手嫺熟地以旗袍下擺擦拭酒杯，身後是一排烈酒；第三個鏡頭轉以水平角度拍攝上半身，以側光突出繆騫人的臉部輪廓，眼睛低垂專注於擦拭酒杯和倒酒。分鏡配合的是阮主任娓娓道來酒吧夫人及其母親的情史，幾乎就是一部越南近代的連續殖民史。這三個鏡頭一方面以肢體、衣裝和臉部特寫展演性別化和刻板化的中國性符號，同時熟練地操作非中國的西方文化慣習，但阮主任卻稱頌殖民「沒有在她身上留下任何痕跡」。他在確認「被殖民」的歷史的前提下，認為理想化的被殖民主體必須保持被殖民前的色相，是為一種「美德」。

阮主任的觀看無疑是陽具中心的男性凝視，他向酒吧夫人投射的慾望卻不純然為父權所能解釋，而與司徒薇所指的「殖民憂鬱」（colonial melancholia）症狀互相交織：

被殖民者無法斷除對理想化殖民文化（他者）的依附。當他依戀著殖民者的文化，被殖民者無法將自己的種族憤怒直接投向他者，相反，它轉向攻擊自己和自己的文化。憂鬱的被殖民主體之「批判動能」（critical agencies），把原本指向消失的殖民他者之憤怒轉向指責自我，原本應該對抗霸權他者的義憤和反叛，則轉化成自我受害化的疚責。（Szeto 2011: 56）

電影中的阮主任早年留學於殖民宗主國法國，雖是老革命黨員，在國家「解殖」、「解放」後，卻發現始終無法丟棄被革命者鄙視為「小資產階級」、「濫情」的殖民者文化，而宣告「自己的革命失敗」。在持續的自我疚責下，酒吧夫人成為了阮主任所投射的理想化被殖民主體。由是，阮主任對夫人的東方主義式幻想並非僅僅出自殖民地知識分子內化殖民者觀點而產生的判斷，而是一種憂鬱症狀：將想像的自我缺失轉向外界尋求替代。當阮主任認為自己無法逆轉對殖民者文化的依附，在他的幻想中，酒吧夫人即使經歷多重殖民卻「未留痕跡」、保持「不變」。阮主任甚至回頭問：

阮：夫人，你的處女到底給了哪國人？

夫人：中國人！

阮：（笑）她最寶貴的還是給了中國人。

阮主任對酒吧夫人首次「獻身」所謂的己族人（中國人）大加讚賞，經由處女情結的種族化，阮以父權的語言來確認夫人對於「根源」的忠誠，透過頌揚夫人的「中國性經驗」去完成他的東方主義式幻想，即使這樣的幻想始終無法消解自己的殖民憂鬱。

正如史書美（Shih Shu-Mei 2013: 38）所詰問：到底是誰阻止中國移民成為移居地的本土居民？她指出支撐「離散中國性」、讓移民一直處於「離散」狀態的動力，不一定只有移民社群、原居地或所謂「母國」的牽絆，更可能來自移居地的複雜政治。事實上在當代多元文化主義之下，維持母國的文化遺產甚至成為移居地社會或政治權力對移民的期待。我們可以在這個脈絡上理解阮主任強加於酒吧夫人的東方主義幻想，但有趣之處在於：酒吧夫人自有一個世界，並未依循阮主任的慾望投射而死守某種永恆、凝結的中國性，相反，她一直自覺地走出自己的生命軌跡。酒吧夫人

未有直接表現出抗斥姿態，而是寧靜地對抗被加諸的離散中國性，她未以文化根源為認同和行動依歸，從而體現華語語系潛力。

拆解阮主任的幻想後，我們可以重新理解夫人的處境和位置。首先，在電影中我們其實看不到酒吧夫人對「中國」有任何情感牽絆，同時必須確認酒吧夫人作為移民早已融入越南的事實：她的生命史與越南的連續殖民史互相交織，以身體為資本周旋於多個帝國之間，即使在越共統一後仍在共產政權中找到生存之道。邱剛健對夫人角色的設計是：「在那個環境裡不會有什麼大問題，她很神通廣大，可以弄到牛排、酒、可以買通行證、過特權生活。」（舒琪1983: 6）以身體展演華人身分或中國性，應理解成夫人應對權貴幻想的生存策略，讓她得以在越南生存。在其中一場戲裡，酒吧夫人與武同志完事後躺在床上，她的旗袍高衩露出白暫的腿，一邊整理半開的衣領，一邊虛應武同志的質問。武同志說：「為何嫌我太年輕？我也三十歲了〔…〕你還愛著阮主任？賤格！」對於這些質問甚至侮辱，她一律不作回應，繼續木無表情，武同志卻無可奈何。當她以高級妓女的身分穿梭於越共幹部之間，依靠身體展演的中國性來積累資本，她將之交換為實質金錢來為情人「買路」——夫人的真正情人其實不是阮主任，而是祖明。祖明的角色是越戰期間的美軍翻譯，一度為夫人的酒吧帶來大批美國大兵當客人，隨著美軍撤出、西貢陷落，祖明成為賣國賊而被遣送至所謂的「新經濟區」強制勞動。為了逃避勞役投奔自由，祖明努力籌錢要與朋友離開越南。酒吧夫人雖然認為祖明要離開越南的風險太大、應當「認命」，仍盡力提供幫助。在上述的這場戲中，夫人借故到樓下將藏在枕頭的存款交給祖明，隨即主動與祖明親熱，態度與其他男性截然不同。

夫人與祖明和阮主任之間的兩段關係，映照出「朝向未來的華語語系展望」與「回溯過去的中國性慾望」兩種政治的對立。祖明與夫人的關係不純然建基於過去的利益勾結，而是往前的願景：祖明為夫人勾劃了看似異想天開的藍圖，他要到美國紐奧良（New Orleans）開酒吧，再接夫人來一起工作和生活。在祭起美國主義的批判大旗之前，我要指出的是祖明的「美國夢」是有明確指向的，首先他的目的地明確指向紐奧良而不是其他

地方，這體現在他執意糾正芥川誤說的邁阿密（Miami）。而在這個美國夢裡，祖明亦無意要酒吧夫人成爲妻子，而是要她繼續當「媽媽生」（搗母），他尊重夫人一直以來的生存策略，無意要她洗白或成爲自己的供養對象，同時寄望夫人繼續永保青春，「做到七十歲」。祖明的展望當然仍有父權意味，雖然語帶挑逗，但他是以朝向未來的姿勢提供承諾。相對而言，阮主任對夫人的慾望投射不單陽具中心，更是典型的憂鬱症狀——始終朝向過去並依附於某個已然消逝之物，拒絕任何超脫傷痛的方案（Brown 2000: 22）。當祖明對「七十歲」的夫人抱有展望，阮在意的卻是夫人所保持的「十四歲」嬌軀和初夜對象的種族身分，執迷的是殖民／男人有沒有在她身上留下痕跡、「文化根源」是否純正。這些投注對象皆指向阮無法逆轉的過往，不但無助解決內心缺失，反而持續強化他的殖民憂鬱。阮主任的慾望投射說到底就是一種根源的政治，旨在持續凝結、強化酒吧夫人被加諸的中國性，更可悲的是這種慾望僅停留在阮的幻想之中。在回溯過去的離散中國性和朝向未來的華語語系展望之間，夫人選擇了後者，即使祖明的藍圖實爲無從保證的承諾。祖明最後成功登船卻命喪於邊防軍的掃射屠殺，承諾當然無從談起，但正是承諾的「無從保證」才得以迎向開放的未來，夫人未有投注於固著的離散中國性，反而展現出直面流變的華語語系潛能。

酒吧夫人所體現華語語系潛能指向一種全新的華人認同或中國性，這種身分認同呼應著冷戰末期的全球變動，特別是臺港與中國之間的關係變化。邱剛健巧妙安排酒吧夫人角色的副線與琴娘的主線形成對照：當琴娘故事繼續複述反共的冷戰中國性，以不得不流亡作爲典型的結尾封裝，酒吧夫人則有各種門路隨時離開，要留下來亦自有辦法謀生，後者體現的是冷戰框架以外的華人想像：夫人「神通廣大」，「因爲只有中國人才知道怎樣才能夠生存」（舒琪1983: 6）。作爲電影的副線，酒吧夫人或許未有動搖主要的反共敘事，不過她所展演的「中國性」卻不再抽象文化符號去強調對於根源的忠誠，而是強調在地適應能力，指向以全球爲脈絡，連結1980年代漸次成形的「全球華人」想像。然而，酒吧夫人雖然不尋求強化永恆的中國性，卻未有放棄中國性的宣稱，甚至將之挪用爲資本。畢竟當

邱剛健將生存能力宣稱為「中國人」的特質，複述的仍然是一種華人／中國性的本質化論述，但這裡的「中國人」已經溢出冷戰中國性的邊界、試圖擺脫冷戰文化想像框架，指向後冷戰或全球化時代，暗示一種超越地方圍限、以全球為範圍的彈性身分。這種身分建基於中國告別革命而返回世界、全球資本主義和地區化過程的物質基礎，華人想像的新形構就鑲嵌在這幾重關係之中。

《投》作為中國資本轉向後重新介入臺港電影場域的早期實踐，邱剛健的劇本促成了當時仍占主導的冷戰中國性與正在浮現的全球中國性之間的協商。有趣的是，追隨資本主義擴張和兩岸三地地區化的臺灣片商，為了打破冷戰－內戰框架的貿易樊籬，卻選擇挪用與框架互為表裡的冷戰中國性來向國民黨施壓。為了說服官員撤銷禁映令，片商將影片描述成「只是一部根本否定共產主義影片，劇情所描寫盡是共產制度下，越南人民不聊生而寧可冒死逃亡」，「是一部澈底反共影片，並不只是一部由中共支援拍攝的反越共電影」（《中國時報》1982/11/09）。時任新聞局長的宋楚瑜甚至認同影片「確有『打著紅旗反紅旗』的反共意識，暴露了共產政權的暴政本質」，承諾研議全臺放映的方法（《中國時報》1982/11/14）。有立委隨即提議參考1974年三臺聯播安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）《中國》（Chung Kuo - Cina）的做法，由國家以電影基金會名義購入版權再於電視臺作公共播放；此方案顯然消解了片商的利益基礎。幾天後，王南琛、馬芳踪向報章指出影片「反共」、禁映無理，張英則指影片親日反美，根本「號稱反共反反共」，顯見電影界對這部影片的立場未有共識（宇業熒1982/11/20）。重整輿論形勢後，政府的放映計劃亦不了了之。然而，片商勢力一直未曾放棄。十年後江文雄的雄威公司正式買下版權並重提申請，新聞局則以左派公司製作和涉及中國資金而再度駁回。直至1997年香港政權移交後，臺灣政府才低調解禁，容許錄像發行，但電影早已透過地下錄影帶網絡流通島內。《投》的個案標示著一條新戰線的形成：片商與冷戰－內戰體制的對陣已悄然成型。1970年代末，隨著聯邦、國際和第一影業相繼結束，大型片廠時代已無以為繼，生產和發行開始分家，江文雄、王應祥等片商勢力漸漸冒起，進而形

成「發行」決定「生產」的工業模式（盧非易2006: 251-253），新勢力在資本欲望的驅動下向國民黨主導的冷戰－內戰體制施壓，到1980年代末期臺灣片商以香港為中介深入中國大陸，同時中國資本、人才亦融入於臺港電影生產之中，電影工業的區域化進程已悄然瓦解冷戰體制的內戰邊界。

## 五、《人在紐約》：後冷戰與中國性的文化轉向

當《投》「意外」成為了政治寓言，並試圖展望擺脫冷戰中國性、具華語語系潛態的華人論述，1980年代末的《人在紐約》（以下簡稱《人》）則直接表露出在全球化時代重塑華人論述的欲望。電影是關於三個女性移民在美國相遇的友情故事：來自臺灣的黃雄屏（張艾嘉飾）、香港的李鳳嬌（張曼玉飾）、中國的趙紅（斯琴高娃飾），三人的背景設計象徵意圖非常明顯，呼應著當時正在浮現的「大中華」或「兩岸三地」的區域化概念。上一節我們討論了《投》的華語語系展望，這種新的認同想像逐漸擺脫冷戰的想像地圖，轉向以全球為參照座標。這種認同想像扣連著1970年代末幾個互相交織的歷史進程——中國改革開放、臺灣政局動蕩、以及香港九七焦慮所激發的新一波人口移動，以及中港臺之間經濟互動所產生的區域整合想像。邱剛健本人正身處浪潮之中，為移民美國而旅居紐約。邱剛健為香港導演關錦鵬執導的《人》寫了劇本初稿，但因適應不良半途而廢（喬奕思、羅卡2014: 371）。劇組在劇本尚未完成時就已同步開始拍攝。邱剛健最後趕工完成的初稿，卻觸發劇組內部的激烈爭論，<sup>20</sup>最後經張艾嘉的叔父張文藝（張北海）轉介，請來當時旅居洛杉磯的中國作家鍾阿城修訂完稿，部分已拍攝的片段經剪接後仍見於最終的電影成品。

《人》曲折的命運，反而讓我們得以深究電影文本生產的不同層次。在近年出土的邱剛健原著劇本的基礎上，我們可從電影生產的動態過程探究中國性表述的協商。<sup>21</sup>我想在本節指出，原著劇本強調的是三種中國性 /

<sup>20</sup> 美術指導朴若木甚至指收到邱剛健的初稿時一度考慮辭職離隊，認為劇本不單和原初構想出入甚大，而且劇本本身過於「事件化」和「戲劇化」（韋軒、何文龍1989: 64）。

<sup>21</sup> 邱剛健遺孀趙向陽女士所藏的《人在紐約》手稿經整理後，由三聯結集出版

地方性相遇所凸顯的差異與張力，經阿城修改後拍成的電影則以三道生命軌跡來打造一段統合的華人寓言敘事。比較電影成品與原著劇本，不難發現邱剛健和阿城（以及劇組）分別站在不同的位置來形塑三地之間的新關係，即使兩者同樣在複述中轉化中國性，卻是朝往不同的方向前進。最後劇組採用的是阿城版本的華人寓言，進而取得臺灣電影評獎機制的肯認。我將對讀原著劇本與電影成品，指出電影從劇本到成品的過程中經歷了哪些改造、展演了怎樣的中國性。

電影成品與原著劇本有兩點顯著的差異。首先是邱剛健在劇本中仔細刻劃的三個主角之間的互動與角力，絕大部分在電影版中消失。電影上演後的一次討論中，副導馬斯晨就指，邱剛健劇本捕捉到的細節是電影最後未有呈現的，特別是中、港、臺三種不同背景的女性走在一起所觸發的衝突和感覺（韋軒、何文龍1989: 66）。這牽涉到電影與劇本的第二個顯要差異：中國性展演的變化，特別體現在去冷戰化或去政治化的處理。在原本的劇本中，三位女性之間的衝突很多時候是由冷戰中國性所中介，當電影淡化處理政治面向時，三條生命線的並置則變成文化主義式的差異展現，同時擺出異中求同的向心姿勢，構成全新打造的華人論述之核心。

讓我們從幾組經過改動或增刪的場面，檢視原著劇本與電影成品的主要差異及其效果。第一組場面是三位主角在餐廳中聊天，電影版本中是三人首次聚會隨即開展友誼。除了細節上的增刪，電影大致保留了原著的情節安排，以李鳳嬌發表個人投資觀開始：「我覺得一個中國人，最好在香港有一棟房子，在臺北有一棟房子，在北京有一棟房子，在東京有一棟房子，在巴黎、New York都有一棟房子……」邱的劇本中，黃雄屏為趙紅解釋：「你不要給香港女人唬住了，她不是沒有國家觀念，她只是控制不了自己，一定要談投資、談地產，不談她會悶死。」趙紅「禮貌微笑」，邱再為她補上內心獨白：「這個香港女人真的毫無國家觀念！」（第8場，邱剛健2018: 233）邱的這場戲呈現的是三人所象徵的三地關係。首先是以對

---

《異色經典：邱剛健電影劇本選集》（2018）。《電影雙周刊》曾出版載有電影劇本的專書《關錦鵬電影作品：人在紐約》（1989），雖然寫有「原著：邱戴安平」，實為鍾阿城的修改本。

白塑造李鳳嬌的香港形象：沒有國族包袱而醉心於金融炒賣。這種無分國界的國際／都會主義式（cosmopolitan）投資行爲，在黃雄屏和趙紅看來是「國家意識」的缺乏，扣連著國族主義下的殖民身分想像，落實了邱剛健在手稿中爲李鳳嬌定明確的形象座標：「典型香港人，沒有什麼國家、民族的包袱，也不以爲恥。她很驕傲做一個香港人。」（邱剛健2018: 224）這種來自母國視角的想像對香港人來說是陌生的——邱以一段內心獨白將趙紅安放在中國的國族位置，同時概括地勾劃了三地進入全球資本主義的時差。當李鳳嬌以全球爲範圍的投資活動來定義她理想的「中國人」時，某程度是在宣稱一種全球化時代的中國性或全球華人認同——不以地域爲限的身分想像。

電影保留了李鳳嬌的置業理論或「全球華人認同」宣言，卻將涉及殖民歷史的「國家意識」議論刪去，改爲塑造李鳳嬌「東西混雜」、刻板的香港文化身分（常被視爲重要的殖民遺產）。李鳳嬌講完與邱劇本大致一樣的對白，黃雄屏表現出不以爲然，將話題引向趙紅。趙紅只說：「我們在Midtown有棟apartment」，李鳳嬌隨即話鋒一轉：「有沒有找人看風水？」當趙紅滿頭疑惑，李鳳嬌再三以港腔中文強調：

李鳳嬌：好靈的！我初初來的時候，炒地產、炒股票，可是什麼都不順！後來有人跟我說，我是從香港來的，還沒跟美國的氣接通，氣不接了就什麼都不順。

黃雄屏繼續托頭定眼看鳳嬌。

原著中黃雄屏的人物設定是三人當中最爲迷信的，電影則將這部分移植到李鳳嬌的身上而塑造出矛盾的形象：熟練於複雜金融工具的國際／都會投資者，卻依附於前現代的中國古老民間信仰。經過鍾阿城和劇組的加工後，原本在邱剛健筆下卸去國族包袱的李鳳嬌被套上了新的中國性，而且是來自中國的趙紅所缺乏、欲求的實用「中國文化傳統」。電影中趙紅原本無甚反應，回家後卻立即打開窗戶，要讓紐約的「氣」吹進屋內，甚至還要「中國的氣，說不定把我媽也吹來」。邱的劇本原來就有類似的情節（第32場，邱剛健2018: 272），但「氣」的概念非由李鳳嬌提出，而是來自黃雄屏，更關鍵的差別是邱筆下的趙紅開窗只求與紐約在地的「氣」接

上，而不是要跟原居地「中國」和母親連結，電影的改動將原本借助中國性來緩解在地化的方案，疊加一重離散中國性的根源政治。

事實上，劇組對邱剛健塑造的趙紅形象相當不滿，而在電影版中作了不少修改。關錦鵬指出，邱剛健還在寫劇本時曾說過，趙紅一角寫得有點「有心無力」，於是這時候就說好可以找阿城幫忙潤飾（韋軒、何文龍1989: 71）。無可否認邱剛健對趙紅的描寫確實夾雜了不少刻板元素，例如將趙紅的動作類比為「犀牛」，並以其他角色對白不斷強調趙紅的「土」，讓趙紅展演一種鄉土化的中國性。從另一方面來說，這些劇組評為刻意、「事件化」和「形式化」的情節與細節，其實銳利地揭示了冷戰中國性的運作。邱剛健對冷戰中國性的複述不純然將趙紅角色刻板化，更透過李鳳嬌、黃雄屏以及其他人物的目光揭示這兩個地方的人如何想像中國的問題。例如劇本第15場三人去溜冰場，趙紅繫上紅圍巾說文革時期做了一件轟烈的事，要二人猜猜看，李鳳嬌立即反應：「吃老師的肉啊？」（邱剛健2018: 241-242）第30場中黃雄屏父親特意詢問趙在文革時期的經歷，指陝西有間小學的學生把校長殺死然後烤肉吃掉。面對這些人物將對文革的片面認知套到親歷其境的自己身上，趙紅只能支吾以對（第32場，邱剛健2018: 262-263）。同場的E分場中，眾人觀看美國對中國的女排比賽，黃雄屏雖支持中國隊，卻一直大喊「共匪加油」，讓趙紅感到冒犯起身抗議，李鳳嬌笑說：「我們知道你不是共匪，不過你比較土，比做共匪還慘！」（邱剛健2018: 266-267）直接的歧視語言觸發三人大戰。

當電影大部分刪去三位主角互動的情節在中，連帶削弱了其中體現的三地文化政治張力，特別是被大量刪減的文革符碼減弱了冷戰遺緒的力道。趙紅展演的中國性去除了地方政治脈絡，標記成去政治的族裔／文化符碼，文革歷史則個人化為趙紅的個體經驗，構成她情感依附於母親的理由，並成為電影中趙紅與“ABC”（美國土生華人）丈夫湯馬士的衝突點。邱剛健原本的設計是以祖先牌位來鋪展二人關係的矛盾。趙紅與湯馬士家人吃飯，目擊湯一家以輕忽的態度對待家族的祖先牌位後，她與湯馬士一起想像孩子在家中的座位時焦慮爆發：

趙紅：我不要他們有一天把你的祖宗牌位隨便往桌上一扔。我不要像你母親——

湯馬士：（板下臉。英語）不要再說了！（普通話）你清醒一點吧！中國外交部一個官員已經公開說，中國人入了外國籍就是外國人！不是中國人了！

趙紅臉一變，猛然撲前，一下抱起花缸。湯馬士立刻醒覺，起身搶住花缸。（第55場，邱剛健2018: 299-300）

祖先牌位有直白的象徵意義，它在原著中涉及幾個層次：湯馬士一家對牌位的輕忽態度，觸發了趙紅的文革創傷。當她想像與湯馬士所生的下一代只會更加隨便地看待牌位時，她對未來倍感焦慮，萌生離婚、自力更生，甚至返回中國的念頭。由是，在原著中牌位觸發的情感對趙紅來說，不純然是面對過去（畢竟不是她的祖先），而是如何面對未來和下一代的問題。電影則將衝突點改成趙紅要把母親接來美國，而「母親」與「孩子」的差異在於，前者象徵的是與過去的牽絆，後者則指向未來。

電影版的趙紅從未提及生育的問題，由此至終只執著於母親的關係；原著則以生孩子來象徵趙紅對未來、在地化的憧憬，在前面的部分邱用了幾場戲來鋪展趙紅對懷孕的渴望。在一場家中的戲，趙紅一直向湯馬士講英語，還問有否覺得自己比較性感。湯回應：「我覺得在上海的時候，你說的上海話很性感。」趙紅求歡說：「我現在想要孩子」。原著的企圖是，當趙紅努力學英語想要融入美國生活，湯雖未有正面確認，他的回應卻讓趙紅對未來抱有憧憬。電影將這段戲稍作改造，將趙紅想生小孩改成透過與湯交歡來提出接母親來美國的要求，惟湯拒絕交歡亦不願討論。電影以「上海話」和「母親」鋪展出湯作為土生華裔面對中國性的矛盾。電影在祖先牌位一場亦作了調整，讓趙紅敘述了個人的文革經驗：父親被迫害致死，母親只能將父親的名字刻在椅背上，作為牌位的替代。這是電影唯一保留並加以拓展的文革敘述，卻將文革從政治符碼轉化為趙紅的個人情感連繫。電影將劇本第24場移到趙紅故事線的尾場，並將二人的正面衝突放到這一場。電影保留原著劇本趙紅寫信回家的部分，在湯馬士回家後插入趙紅再提接母親來美的要求。湯馬士按照原著說趙紅最吸引他的地方是「黑頭髮」，趙紅則將之理解成湯馬士對自己（及中國性）的肯認，誤

以為終得應允，接下來卻是一場激烈的爭吵：

湯馬士：What? 我不懂，我真的不懂，這有什麼必要呢？沒錯，你媽媽是受過苦，我很感動，我真的很同情。但是你應該懂得，美國人，你現在也是美國人，我們不了解為何我們永遠要跟父母一起生活，而且我們長大了，他們也不願我們永遠和他們在一起生活的。Right?

這場爭吵以「黑頭髮」為象徵再次確認湯馬士的矛盾心理：一方面迷戀趙紅的中國性身體，卻將趙紅的要求認定為一種中國觀念而予以拒絕，甚至要求趙紅在觀念上學習「成為美國人」。趙紅卻反擊指中國也有很多人拒絕與家人同居，問題在於她到美國後才發現無法離開相依為命的母親，湯卻拒絕理解這種經驗。對湯來說這場爭吵僅為文化差異的衝突，對趙紅來說這卻是個人情感的問題。當電影以同情的語調敘說趙紅對母親的情感依附，其實是將原著劇本的未來焦慮改寫成一種回望過去的離散敘事。藉由改變對文革歷史的召喚方式，電影中的文革不再作為香港和臺灣在冷戰中國性中介下對中國的不同定義和想像（縱使可被跨越），而是經過個人化成為趙紅在移民過程中依附於過去的理據，從而確認並過渡到一種不被挑戰、側重文化意義、去冷戰化的中國性。

閱讀原著劇本，不難發現文革是隨處可見的政治符號。作為冷戰中國性的重要元素，文革除了用作指涉臺港兩地對於中國的政治文化想像外，更一直在國民黨的官方中國性論述中占有重要地位。事實上自中華文化復興運動以降，文革一直作為國民黨宣稱中國文化正統的重要根據。然而，儘管劇本不斷複述由冷戰中國性所中介的文革想像，卻在敘述中揭示這種想像本身的虛妄。邱不僅以文革來形塑趙紅被凝視的形象，更將之寫入黃雄屏父親的自我認同中。在原著劇本和電影中，黃父是典型的外省菁英，雖然早就移民美國，卻堅持自認是忠貞的國民黨黨員、代表四萬萬中國同胞的「萬年」國代，縱使這樣的身分早已搖搖欲墜。黃父展演出強烈而虛幻的、冷戰政治中介的國民黨式中國情結，不斷強調要拯救文革時期受盡迫害的新妻豹娣，並以此作為在異地另結新歡、忽視在臺老妻的理由。不過，電影和原著劇本有截然不同的處理。原著以滑稽的語調塑造黃父的自我認同，自許為了「救國」而資助「受共匪踐踏」的豹娣鑽研傷痕文學，

卻無意發現她寫的原來是黃色小說，氣得「把稿紙亂揉，丟到劉豹娣頭上」，然後跪在地上掩臉痛哭：

黃文藝（黃父）：我以為我可以幫你們……我好想救你們……

劉豹娣：（望著黃文藝，臉上留著癡笑）老狗，等你肚子餓了，我幫你煮宵夜。

（第57場B，邱剛健2018: 304-305）

即使黃父揭發了事實，對豹娣來說生活如常。邱以調侃的方式嘲諷黃父娶妻救國的空想，象徵化地拆解國民黨挪用文革來建構國族論述的虛妄。這種寫法讓關錦鵬感到不解（韋軒、何文龍1989: 73），電影改以全然不同的語調來敘述黃父，並連結到黃雄屏與中國性的關係。

當電影將文革去政治化為個人的情感問題，對於國民黨官方中國性的批判卻比原著更為徹底。電影版的黃父是黃雄屏眼中威嚴正直的傳統男性，雖然政治上的古板讓黃雄屏無法認同，父親卻在自己分手、孤立無援的時候施予援手而值得信任，但當黃雄屏透過豹娣得悉父親真面目後，這種信心徹底崩解，原著的喜劇在電影中變成悲劇。在電影版中，前述的第57場B被改寫成父親形象崩壞的重要場景，同時更複雜地呈現黃父對國民黨的忠誠。黃雄屏將母親的信交給父親，黃父拆開信封沒看內容又收起來：

黃雄屏：這麼多年了，不想家？

黃父：家？黨國之家不就是我們的家？（搖頭，別個臉去）說起來大陸已經四十年了，我們又能代表……代表……豹娣！可以準備飯了。

黃父一方面以政治信仰置換家庭，同時又暗地承認國民黨已經失去中國代表權，只能顧左右而言他。電影新增的對白讓國代下臺一幕進一步變成強調黃父的認同矛盾。黃雄屏為黃父讀報，指民進黨要求國大代表下臺，而政府決定給每位下臺的國代一人一千萬元：

黃父：那我要寫信告訴他們，就算兩千萬我也不能下臺。我們是代表全中國四萬萬人民的呀（黃雄屏偷笑）！一千萬是恥辱！

黃雄屏：爸，一千萬不錯的了。你在美國二十幾年，你代表過什麼人？

黃父：欸，在海外一樣可以救國呀！

當黃父還拿著報紙碎碎念，黃雄屏走到廚房想要幫忙，卻發現豹娣雙手滿是傷痕，豹娣不語，僅以眼神示意是黃父造成的。黃父繼續重複說著「恥辱」，黃雄屏直斥「你才恥辱……」。一直以笑面對絕境的黃雄屏眼角泛起淚水，轉身離開。電影將黃父改寫成完全負面的人物，體現於其政治忠誠的矛盾與虛偽，掩蓋著個人的慾望，既未履行職責亦無權代表人民，卻又不甘失去政治特權；宣稱「救國」、「救助」中國女人，卻持續施虐、剝削對方身體。

電影以更強烈的貶抑態度去形塑象徵國民黨官方中國性的黃父，並改寫成黃雄屏的生命挫折之一。然而，即使對黃父極為失望，黃雄屏不但沒有放棄中國性，反而將豹娣的受虐經驗結合個人的中國歷史知識，轉化成爲應對質疑的資本。黃雄屏未爲當地劇團接受而一直在戲劇界浮沉，是她移民經驗中的最大障礙，此設計雖然大致忠於原著，但電影作了一些細部卻關鍵的調整。首先，電影將黃雄屏試演麥克白夫人（Lady Macbeth；《麥克白》【*Macbeth*】劇中的重要角色）的一場戲（邱原著的第25場），挪移到後面、接上與父親衝突的一場，作爲黃雄屏故事線的結尾。透過這些細微調整，電影完全改變了原著中黃雄屏與中國性的關係。

原著將黃雄屏塑造成三位主角之中「美國化得最徹底，思想最開放，生活、工作的圈子最新潮」（邱剛健2018: 223），但後來她認爲自己「過分西化」而一度決心要當「中國人」。原本與多國男性交往的她，最後嘗試與父親介紹的「中國人」交往。然而，她的交往對象雖然在美國參與保釣，卻不得不承認已經「變成美國人」（*ibid.*: 298）。邱剛健將中國性置於曖昧的位置，一方面二人的相遇只是剛好爲了找「中國人」爲伴，卻同時處於一種中間狀態。麥克白夫人一幕，表現出黃雄屏與中國性的愛恨交織關係：當導演問道「爲什麼一個中國女人，或者一個日本女人，會覺得她可演麥克白夫人？」：

黃雄屏：（一頓。V.O. 英語）我禽你！我知道你想用日本女人！  
（張嘴說話）中國漢朝的第一個皇后，呂后——她幫他丈夫打下江山——在皇帝死後，立刻叫人把她情敵的兩隻手、兩隻腳砍下來，挖掉眼睛，切掉耳朵，剝掉鼻子，拔掉舌頭，可是不讓她

死，把她養在豬欄裡，叫做「人豬」。有這個背景，我還不能夠演麥克白夫人？

△全場鴉雀無聲。黃雄屏孤零零一個人站在臺上。

黃雄屏：（V.O. 英語）禽！禽！（V.O. 國語）禽！我怎麼又在提漢朝！

導演：（V.O.）謝謝你，黃小姐。你可以走了。（第25場，ibid.: 256-257）

原著使用了大量內心獨白來展現黃雄屏複雜的心理變化：聽到導演說「中國人」和「日本人」，立即感到自己的族裔身分遭受否定，直覺地調用中國歷史知識來反駁，隨即又對再三提到中國的自己感到生氣。然而，原著中這場戲只用於塑造黃雄屏在劇界的不順遂，在後續發展中黃雄屏重新探尋與中國性的關係，直到劇終邱仍未作出定論。

電影則將這場戲改成黃雄屏故事線的總結，連接到上一場黃雄屏對父親徹底失望，並刪去內心獨白、取消一連串複雜的內心過程，從而改變了原著的意思。電影維持了劇場場景，黃雄屏從右至左，不停做出洗手的動作，假想把手上鮮血洗掉。《麥克白》這一幕是夫人協助丈夫奪權、建立暴政後發現雙手沾滿鮮血，但已經無法洗掉。以手作為意象，經電影調動後接連到豹娣受其父親虐待，將自己作為女兒的感受融入表演中。電影維持原著中導演的種族質詢，當黃以劇本同一段漢朝呂后的故事回應，隨著她讀出對白，電影以拉鏡從遠景慢慢推向她的臉部特寫，將她的讀白呈現成自我挖掘的宣言。她不再怪責自己搬出歷史，反而增補一句對白：「有呂后這樣一位祖先，難道我還不能夠演麥克白夫人？」從而將召喚的中國歷史與個人縫合起來，作為對導演針對自身族裔的強勢回應。透過手的意象，電影將施虐者父親與呂后縫合起來，黃雄屏不再否定自己對中國性的挪用，反而以個人家族關係作為中國性宣稱的合法性基礎。當黃雄屏揭穿父親所為後徹底否定黨國的冷戰中國性，卻將否定轉化成強調文化根源與繼承的離散中國性宣稱。電影並未揭示黃雄屏有否獲得劇團認同，但顯然以肯定的語調來呈現她的族裔宣稱。

上述的分析指出了《人》從劇本到電影成品的修改，最大的效果是將

邱剛健複述同時質疑的冷戰中國性，全面轉化成除去政治標識、無分地域而全面側重於文化建構和繼承關係的離散中國性。爲了構建一個統合的新華人論述，三地之間的衝突和張力被完全取消，三個人物變成幾乎各不相干的三條故事線，配置爲同一套宏大敘事的不同面向。我要指出的是電影所體現的離散中國性敘事與冷戰末期地區資本流動之間的扣連關係，特別當中國資本已經深入臺港電影生產體系，冷戰－內戰電影體制既有的反共機制已經名存實亡。

當《人》獲得臺灣官方電影評獎機構的肯認時——在1989年的金馬獎中擊敗侯孝賢的《悲情城市》（1989），取得包括「最佳電影」在內六個主要獎項——電影的生產卻有中國資本的參與，而這是過去以「反共」爲政治目標的冷戰電影體制所歇力制止的。早在獲獎以前電影涉及中資的傳聞就一直流傳，1989年在臺灣申請准演執照時被檢舉爲銀都出品影片，自由總會操守受到質疑（《聯合報》1989/11/03），惟經審查後決定批准。直至1991年北京百花、金雞雙獎影片觀摩展，中國影協直接宣稱電影屬銀都出品，傳聞才受到確認。臺灣片商蔡松林雖然堅稱電影由旗下的學者公司出資並掌握臺灣版權，時任影視版記者的藍祖蔚（1991/11/18）卻直指影片實爲「大陸資金拍攝而成的『左派』港片」，認爲二人的發言「揭露了該片當年另掛香港片商名義，蒙混進口的事實」；一直致力於溝通中臺的導演李行當時在場亦向記者質疑：「自由總會在做什麼事？新聞局政策標準何在？」《人》的個案展示了臺灣片商如何以香港分公司與中國資本進行融資，再以臺灣公司的名義購入放映權，讓中國資本參與生產的電影得以通過冷戰－內戰體制的關卡進入臺灣。

《人》藉由離散中國性展演所打造的消解冷戰對立、適應全球資本主義之當代華人身分，配合後冷戰時期的三地資本流動，爲區域化的資本主義進程提供合適的意識型態建構。這樣的敘事由臺灣和中國資本共同投入到生產地香港，再藉由臺灣片商流通至臺灣，既有體制不但無法堵截新的流通方式，電影甚至得到官方評獎機制的肯認。《人》被論者指爲「象徵化」的敘事和中國性展演，其實曲折地投射出臺灣與香港、中國之間新的

電影工業關係，反映出戰後以來一直主導臺港電影生產和流通的冷戰－內戰體制已在席捲全球的資本主義浪潮衝擊下變得千瘡百孔。

## 六、結語

本文將邱剛健置於冷戰框架內理解，聚焦其劇本創作和電影成品的中國性展演，試圖捕捉邱作為電影場域的行動者如何周旋於冷戰政治、國民黨國權力以及在地政治的波動。我借用展演性的概念來分析邱剛健的文本，希望跳出冷戰研究的壓迫性模型，找出更具彈性的路徑來討論冷戰時代知識分子的文化實踐與權力和體制之間的微妙關係。展演性的概念讓我們重新理解權力與能動性的關係：行動者的能動性並不外在於權力，權力亦不從外部施加於行動者，正是行動者的展演讓權力得以運行，同時讓行動者體現能動性而有了顛覆常規的潛能。當然邱剛健並非革命分子，不論他的想像如何酷異、「異色」，很大程度還是繼續複述作為冷戰－內戰電影體制中的常規中國性，而我要指出的是，正因他一直身處在電影體制之中，才得以在複述中致力於拓展中國性表述的可能性，他的創作亦由此連結著冷戰－內戰電影體制、黨國權力和在地政治的變動。

透過疏理邱剛健的電影實踐，可以看出中國性展演如何扣連不同思潮、身分想像，以至地區政治和權力體制的變動。游走臺港兩地的邱剛健幾乎一直以編劇身分處身在商業電影機構之中，他的「創作」必須同時與不同生產部門、市場計算、黨國權力等不同力量協商。邱剛健在邵氏帝國開疆闢土的時期加入，作為冷戰電影體制下的國語片生產機構，邵氏必須在拓展市場的同時協商國民黨意識型態，邱剛健就以中國性的美學化表述來講述當代的故事，雖然參與拼湊出傅葆石、劉輝（2011: 18）所謂的「永恆中國」，在意識型態上卻緊密扣連著在地的社會脈絡，並未完全遵從黨國文化計畫。本文分析早期的《奪魂鈴》在轉譯西部片的過程中以中國性符碼遮蓋、包裝資本主義式個人主義，無視於黨國文化計畫重視集體、父權差序的儒家訓導；後期的《愛奴》更以飽和的中國性，展演一場「可能」的女俠同志情慾，扣連資本主義高速發展帶動社會形式急速變動的不

確定社會狀態。這些作品雖然致力於複述一個時空不明的古代中國，卻在展演中國的過程中同時表述當代社會的生活經驗，當中的價值觀並未依循黨國的意識型態計畫，後期的《愛奴》甚至在國民黨權力漸轉衰弱的時期直接挑戰性別常規。

進入1980年代，當中國「重返世界」而全面投入全球資本主義，國民黨賴以維持統治合法性的冷戰中國性搖搖欲墜，邱剛健在繼續複述冷戰中國性的過程中，開始展望華人身分的未來可能。中國在資本化過程中積極介入臺港電影場域，當香港成為中臺融資的中介而再次成為跨國電影生產基地，邱剛健亦重回香港，正式參與《投奔怒海》的編劇工作。有趣的是，由中資支持的《投》一方面繼續複述反共的冷戰中國性，另一方面試圖展望一種超越冷戰二元和離散政治的華語語系身分，預示一種不求回歸「母國」而繼續以中國性為資本的全球華人身分想像。這種想像在1980年代晚期、同樣涉及中資的《人在紐約》中有更具體的呈現。邱剛健原本設想一個三地女性相遇的故事，在複述冷戰中國性的同時揭示其虛妄，但劇本經阿城和劇組修改拍成電影後，卻因去政治化的處理，變成對應「兩岸三地」區域化、由離散政治所中介的新華人寓言，而電影更取得臺灣金馬獎的肯認。

邱剛健常說自己對政治不感興趣（重返後街工作小組2014: 181），然而在上述分析可見，即使在被認為相對保守的主流商業電影中，他一直在條件限制中追尋中國性表述的界限，更試圖連結在地的政治脈動，想像出不同的身分可能，這些可能甚至前瞻地預示了未來方向。邱剛健作為電影體制中的行動者，並非被動地複述某個處於外部的權力所灌輸的論述常規，而是相反——正因為在整個冷戰時代都身在權力之中，邱剛健體現了能動性，得以在持續延綿的中國性展演中揭示黨國官方中國性的虛構、「從裡面歪離開來」，想像出另類的可能。從冷戰電影的脈絡中思考，邱剛健的「異色」不止於美學層次，更體現在其充滿想像力的政治動能。

## 引用書目

## 一、中文書目

- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1965。〈彩色武俠新攻勢〉 “Caise wuxia xin gongshi” [The Incoming of Martial Art on Colour Screen]，《南國電影》*Nanguo dianying* [Southern Screen] 92: 30。
- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1968/05/18。〈文化局將加強輔導國片健康創作路線 對武俠片流行表示注意〉 “Wenhua ju jiang jiaqiang fudao guopian jiankang chuanguo luxian dui wuxiapian liuxing biao shi zhuyi” [The Ministry of Culture Supports Healthy Production of National Cinema and Notices the Popularity of Martial Art Movies]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]，第9版 [Page 9]。
- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1968/05/21。〈武俠片泛濫的危機〉 “Wuxiapian fanlan de weiji” [The Crisis of the Spread of Martial Art Movies]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]。第2版 [Page 2]。
- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1982/11/09。〈許鞍華「投奔怒海」 有人想把它引進來〉 “Xu Anhua ‘toubennuhai’ youren xiang ba ta yinjinlai” [Someone Plan to Import Ann Hui's Boat People]，《中國時報》*Zhongguo shibao* [China Times]，第9版 [Page 9]。
- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1982/11/14。〈投奔怒海影片 揭露共產暴政〉 “Toubennuhai yingpian jielu gongchan baozheng” [Boat People Reveals the Brutality of the Communist Regime]，《中國時報》*Zhongguo shibao* [China Times]，第3版 [Page 3]。
- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1989/11/03。〈兩部有希望問鼎金馬獎港片 遭人檢舉為變相大陸片〉 “Liangbu you xiwang wending jinmajiāng gangpian zaoren jianju wei bianxiang dalupian” [Two Potential Hong Kong Films in the Contest of Golden Horse Award Are Reported to Be Disguised Mainland Productions]，《聯合報》*Lianhebao* [United Daily News]。第31版 [Page 31]。
- 〈作者不詳〉 (Anonymous)。1989/12/06。〈侯孝賢、邱剛健聯手籌拍唐代風情鬼電影〉 “Hou Xiaoxian, Qiu Gang-Jian lianshou chou pai tang dai fengqing guidianying” [Hou Hsiao-Hsien teams up with Chiu Kang-Chien for Making an Erotic Ghost Story of Tang Dynasty]，《中國時報》*Zhongguo shibao* [China Times]。第82版 [Page 82]。
- 王梅香 (Wang, Mei-Hsiang)。2020。〈攫取意識和靈魂的無聲戰爭：馬來亞的文化冷戰〉 “Juequ yishi he linghun de wusheng zhanzheng: malaiya de

- wenhua lengzhan” [Silent Warfare for the Mind and Soul: Cultural Cold War in Malaya], 《南方的社會，學（下）》 *Nanfang de shehuixue xia* [Studying the South. The South, Studying: The Her-story of Our Community II], 趙恩潔 (Chao, En-Chieh) 主編，頁23-50。新北 (New Taipei)：左岸 (Rive Gauche Publishing House)。
- 左桂芳 (Zuo, Gui-Fang)。2009。〈自由總會簡介與大事記〉“Ziyou zonghui jianjie yu dashiji” [Introduction and Chronicle of the Filmmakers Free General Association], 《冷戰與香港電影》 *Lengzhan yu xianggang dianying* [Cold War and Hong Kong Cinema], 李培德、黃愛玲 (Lee, Pui-tak and Ain-Ling Wong) 主編，頁271-289。香港 (Hong Kong)：香港電影資料館 (Hong Kong Film Archive)。
- 石琪 (Shek, Kei)。2014。〈變種異客邱剛健：影人移植影壇轉型的那些年〉“Bianzhong yike Qiu Gang-Jian: yingren yizhi yingtian zhuanxing de naxienian” [Queer Alien Chiu Kang-Chien: the Migration of Filmmaker and the Transformation of the Cinematic Circle], 《美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影》 *Mei yu kuang: Chiu Kang-Chien de xiju, shi, dianying* [Beauty and Crazy: Chiu Kang-Chien's Plays, Poems and Films], 羅卡、喬奕思、劉焯 (Law, Kar, Yang, Joyce and Lau, Yam) 主編，頁317-324。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。
- 列孚 (Lie, Fu)。2010。〈艱難險阻擋不住，繼往開來又一春——且道銀都六十年〉“Jiannan xian zudang buzhu, ji wangkai lai you yichun - qie dao yindou liushinian” [Overcoming Obstacles: The Sixtieth Anniversary of Sil-Metropole], 《銀都六十》 *Yindou liushi* [The Sixtieth Anniversary of Sil-Metropole], 銀都機構 (Sil-Metropole Organization) 主編，頁12-26。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。
- 宇業熒 (Yu, Ye-Ying)。1982/11/20。〈『投奔怒海』到底有沒有問題 影界對這部片子的看法南轅北轍〉“‘Touben nuhai’ daodi youmeiyou wenti yingjie dui zhebu pianzi de kanfa nanyuan beizhe” [Is Boat People a problem? Filmmakers Have No Consensus], 《中國時報》 *Zhongguo uoshibao* [China Times], 第9版 [Page 9]。
- 吳詠恩 (Ng, Wing-Yan)。2009。〈1950至1970年代香港電影的冷戰因素影人座談會紀錄〉“1950 zhi 1970 niandai xianggang dianying de lengzhan yinsu yingren zuotanhui jilu” [Seminar Report of the Cold War Factors in Hong Kong Cinema from 1950-1970], 《冷戰與香港電影》 *Lengzhan yu xianggang dianying* [Cold War and Hong Kong Cinema], 李培德、黃愛玲 (Lee, Pui-tak and Ain-Ling Wong) 主編，頁249-262。香港 (Hong Kong)：香港電影資料館 (Hong Kong Film Archive)。
- 李展鵬 (Lee, Chin-Pang)。2018。〈「人生客路永沒平」——許鞍華的旅程電影與香港意識〉“‘Rensheng kelu yong meiping’ - Xu An-Hua

- de lücheng dianying yu xianggang yishi” [“Life is Never Smooth” – Ann Hui’s Cinematic Journey and Hong Kong Consciousness]。《許鞍華·電影四十》*Xu An-Hua dianying sishi* [*Ann Hui: Forty Years on Movie*]，卓男、吳月華、香港電影評論學會（Wong, Zhuo-Nan, Ng, Yue-Hua, and Hong Kong Film Critics Society）主編，頁46-57。香港（Hong Kong）：三聯（Joint Publishing）。
- 林文珮（Lin, Wen-Pei）。1992。〈蔡揚名電影人生〉“Cai Yang-Ming dianying rensheng” [Tsai Yang-ming’s Life of Cinema]，《電影欣賞》*Dianying xinshang* [*Film Appreciation Journal*] 10(2): 2-22。
- 邱剛健（Chiu, Kang-Chien）。2018。〈人在紐約 劇本〉“Ren zai niuyue juben” [Full Moon in New York: Script]，〈異色經典：邱剛健電影劇本選集〉*Yise jingdian: Qiu Gang-Jian dianying juben xuanji* [*Alien Classics: Selections on Chiu, Kang-Chien’s Cinema Script Writtings*]，喬奕思、劉嶽、邱剛健（Yang, Joyce, Lau, Yam, and Chiu, Kang-Chien）主編，頁212-317。香港（Hong Kong）：三聯（Joint Publishing）。
- 紀陶（Ji, Tao）。2014。〈我記邱剛健先生編劇之路〉“Wo ji Qiu Gang-Jian xiansheng bianju zhi lu” [Chiu Kang-Chien’s script writings in my eyes]，〈美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影〉*Mei yu kuang: Qiu Gang-Jian de xiju, shi, dianying* [*Beauty and Crazy: Chiu Kang-Chien’s Plays, Poems and Films*]，羅卡、喬奕思、劉嶽（Law, Kar, Yang, Joyce, and Lau, Yam）主編，頁294-295。香港（Hong Kong）：三聯（Joint Publishing）。
- 重返後街工作小組（Chongfan houjie gongzuoxiaozu）。2014。邱剛健（Chiu, Kang-Chien）口述，〈熱情·純真·無知及感謝〉“Reqing chunzhen wuzhi ji ganxie” [Passion, Innocence, Naivety and Gratitude]，〈人間思想〉*Renjian Sixiang* [*Renjian Thought Review*] 6: 181-194。
- 韋軒、何文龍（Wei, Hin and Ho Man-Lung）。1989。〈人，在紐約的日日夜夜——我們所走過的電影路〉“Ren, zai niuyue de riri yeye - women suo zouguo de dianyinglu” [Days and Nights in New York: Our Path of Filmmaking]。《關錦鵬電影作品人在紐約》*Guanjinpeng dianying zuopin ren zai niuyue* [*Stanley Kwan’s Creation: Full moon in New York*]，關錦鵬、韋軒（Kwan, Stanley and Wei, Hin）編，頁59-85。香港（Hong Kong）：電影雙周刊（City Entertainment Magazine）。
- 張悅（Zhang, Yue）。2014。〈追憶香港一代傳奇編劇邱剛健〉“Zhuiyi xianggang yi dai chuanqi bianju Qiu Gang-Jian” [Memorial of Chiu Kang-Chien, The Legend Playwriter of Hong Kong]。《美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影》*Mei yu Kuang: Qiu Gang-Jian de xiju, shi, dianying* [*Beauty and Crazy: Chiu Kang-Chien’s Plays, Poems and Films*]。羅卡、喬奕思、劉嶽（Law, Kar, Yang, Joyce and Lau, Yam）主編，頁458-462。香港（Hong Kong）：三聯（Joint Publishing）。

- 許碩舜 (Hsu, Shuo-Shun) 。1994。〈疏·離：邱剛健談《劇場》時代及短片〉“Shu li: Qiu Gang-Jian tan ‘Juchang’ shidai ji duanpian” [Alienated: Chiu Kang-Chien talks about the *Theatre Quarter* era and short films]。《Fa電影欣賞》Fa dianying xinshang [Film Appreciation Journal] 72: 65-70。
- 郭靜寧 (Kwok, Ching-Ling) 。〈日期不詳〉 (n.d.)。〈香港影片大全第六卷 (1965-1969) 前言〉“Xianggang yingpian daquan diliujuan (1965-1969) qianyan” [Hong Kong Filmography Vol.6 (1965-1969)] Introduction]。Retrieved from: [https://www.filmarchive.gov.hk/zh\\_CN/web/hkfa/rp-hk-filmography-series-7-2.html](https://www.filmarchive.gov.hk/zh_CN/web/hkfa/rp-hk-filmography-series-7-2.html) on Nov. 7, 2021.
- 陳奕麟 (Chun, Allen) 。1997。〈從戰後臺灣傳統文化的建構看現代國家的吊詭〉“Cong zhanhou Taiwan chuantong wenhua de jiangou kan xiandai guojia de diaogui” [Investigate the Paradox of Modern Nation-states from the Construction of Traditional Culture in Post-war Taiwan]，〈奇跡背後：解構東西現代化〉 *Qiji beihou: jiegou dongxi xiandaihua* [Behind the Miracle: Deconstructing the Modernization of East and West]，羅金義、王章偉 (Law, Kam-Yee and Wong, Cheung-Wai) 主編，頁249-278。香港 (Hong Kong)：牛津大學出版社 (Oxford University Press)。
- 陳若怡 (Chen, Lori) 。2021。〈邱剛健美學初探——兼以《唐朝豪放女》與《唐朝綺麗男》為例〉“Qiu Gang-Jian meixue chutan - jian yi ‘tangchao haofang nü’ yu ‘tangchao qili nan’ wei li” [A Preliminary Study of Chiu Kang-Chien's Aesthetics - An Amorous Woman of Tang Dynasty and The Glamorous Boys of Tang as samples]，〈躍界X臺灣X文學：第十七屆全國臺灣文學研究生學術研討會論文集〉 *Yuejie, Taiwan, wenxue: di shiqi jie quanguo Taiwan wenxue yanjiusheng xueshu yantaohui lunwenji* [Trans-border X Taiwan X Literature: The 17th National Taiwanese Literature Conference for Graduate Students]，國立中正大學臺灣文學與創意應用研究所 (Department of Taiwanese Literature and Creative Innovation, National Chung Cheng University) 主編，頁405-438。臺南 (Tainan)：國立臺灣文學館 (National Museum of Taiwan Literature)。
- 陳儒修 (Chen, Ru-Shou Robert) 。2013。《穿越幽暗鏡界：臺灣電影百年思考》 *Chuanyue youan jingjie: Taiwan dianying bainian sikao* [Through a Screen, Darkly: Reflections on One Hundred Years of Taiwan Cinema]。臺北 (Taipei)：書林 (Bookman)。
- 陳韻文 (Chan, Wan-Man Joyce) 。2019/03/10。〈有話直說〉“Youhua zhishuo” [Talk Straight]，〈蘋果日報 (香港)〉 [Apple Daily (Hong Kong)]，E03 [Page E03]。
- 。2019/03/16。〈記憶中的事實〉“Jiyi zhong de shishi” [Facts in My Memory]，〈蘋果日報 (香港)〉 [Apple Daily (Hong Kong)]，E02 [Page E02]。

- 。2019/03/30。〈記憶中的事實（二）〉“Jiyi zhong de shishi (2)” [Facts in My Memory (2)]，〈蘋果日報（香港）〉 [Apple Daily (Hong Kong)]，E02 [Page E02]。
- 麥欣恩 (Mak, Yan Yan Grace)。2018。《香港電影與新加坡：冷戰時代星港文化連繫（1950-1965）》 *Xianggang dianying yu xinjiapo: lengzhan shidai xinggang wenhua lianxi (1950-65)* [Hong Kong Cinema and Singapore: A Cultural Ring between Two Cities (1950-65)]。香港 (Hong Kong)：香港大學出版社 (Hong Kong University Press)。
- 麥欣恩、李焯桃、吳月華、鄭政恆、鄭傳緯 (Mak, Yan-Yan Grace, Lee, Chuk-To, Ng, Yuet-Hua, Cheng, Ching-Hang Matthew, and Cheng, Chuen-Wai)。2018。〈許鞍華：能拍多久和拍甚麼，我不強求〉“Xu An-Hua: neng pai duojiu he pai shenme, wo bu qiangqiu” [Ann Hui: As Much as I can Take and As Long as I can Sustain]，〈許鞍華·電影四十〉 *Xu An-Hua Dianying sishi* [Ann Hui: Forty Years on Movie]，卓男、吳月華、香港電影評論學會 (Wong, Cheuk-Naam, Ng, Yuet-wah and Hong Kong Film Critics Society) 主編，頁161-185。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。
- 傅葆石、劉輝 (Fu, Po-Shek and Liu, Hui)。2011。〈想像中國：邵氏電影〉“Xiangxiang zhongguo: shaoshi dianying” [Imagining China: The Shaw Brother's Cinema]，〈香港的「中國」：邵氏電影〉 *Xianggang de "zhongguo": shaoshi dianying* [Hong Kong's "China": The Shaw Brother's Cinema]，傅葆石、劉輝 (Fu, Po-Shek and Liu, Hui) 主編，頁3-26。香港 (Hong Kong)：牛津大學出版社 (Oxford University Press)。
- 喬奕思、羅卡 (Yang, Joyce, and Law, Kar)。2014。〈邱剛健談青中年時期的創作〉“Qiu Gang-Jian tan qingzhongnian shiqi de chuanguo” [Chiu Kang-Chien Talks about His Works in Youth Age]，〈美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影〉 *Mei yu kuang: Qiu Gang-Jian de xiju, shi, dianying* [Beauty and Crazy: Chiu Kang-Chien's Plays, Poems and Films]，羅卡、喬奕思、劉焯 (Law, Kar, Yang, Joyce and Lau, Yam) 主編，頁359-376。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。
- 游靜 (Yau, Ching)。2015a。〈我所懼怕的並非失去財產，而是沒有自由——從邱剛健的異色文本看香港電影新浪潮〉“Wo suo jupa de bing fei shiqu caichan, ershi meiyou ziyou - cong Qiu Gang-Jian de yise wenben kan xianggang dianying xinlangchao” [What I Am Afraid of Is not Losing Money but Freedom: A Look at the Hong Kong New Wave from the Lens of Chiu Kang-Chien's Queer Texts]，〈放映週報〉 *Fangying zhoubao* [Funscreen]，第506期。Retrieved from: [http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE\\_NO=1470](http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=1470) on Nov. 10, 2021.
- 。2015b。〈絕對現代的反現代〉“Juedui xiandai de fanxiandai” [Against

the Modern in the Most Modernist Way]，《人間思想》*Renjian sixiang* [*Renjian Thought Review*] 10: 124-128。

- 焦雄屏 (Chiao, Xiong-Bing Peggy)。1987。〈前言：九七震盪：宿命、懷舊、寓言〉“Qianyan: jiuqi zhendang: suming, huaijiu, yuyan” [Introduction: The Shock of 1997: Destiny, Nostalgia and Tales]。《香港電影風貌 1975-1986》*Xianggang dianying fengmao 1975-1986* [*The Scenes of Hong Kong Cinema: 1975-1986*]，頁191-193。臺北 (Taipei)：時報文化 (Reading Times)。
- 。1993。《改變歷史的五年：國聯電影研究》*Gaibian lishi de wunian: guolian dianying yanjiu* [*The Five Years that Redirected the History*]。臺北 (Taipei)：萬象 (Wanxiang)。
- 舒琪 (Ip, Kenneth)。1983。〈訪問戴安平〉“Fangwen Dai An-Ping” [Interviewing Dai An-Ping]，《許鞍華的「越南三部曲」劇本集》*Xu An-Hua de “yuenan sanbuqu” jubenzi* [*Scripts of Ann Hui's "Vietnam Trilogy"*]，戴安平、張堅庭、舒琪 (Dai, An-Ping, Kin-Ting Cheung and Kenneth Ip) 著，頁3-8。香港 (Hong Kong)：青文書屋 (Evergreen)。
- 黃仁 (Huang, Yan)。2009。〈港九電影戲劇事業自由總會的角色和影響〉“Gangjiu dianying xiju shiye ziyou zonghui de jiaose he yingxiang” [The Role and Impact of the Hong Kong & Kowloon Cinema & Theatrical Enterprise Free General Association]，《冷戰與香港電影》*Lengzhan yu xianggang dianying* [*Cold War and Hong Kong Cinema*]，李培德、黃愛玲 (Lee, Pui-tak and Ain-Ling Wong) 主編，頁71-82。香港 (Hong Kong)：香港電影資料館 (Hong Kong Film Archive)。
- 黃淑嫻 (Wong, Shuk-Han)。2013。〈重塑五〇年代南來文人的形象：易文的文學與電影初探〉“Chongsu wuling niandai nanlai wenren de xingxiang: yiwen de wenxue yu dianying chutan” [Reshaping the Image of Southbound Writers: Introduction of Yi-Wen's Literature and Cinema]，《香港影像書寫：作家、電影與改編》*Xianggang yingxiang shuxie: zuojia, dianying yu gaibian* [*Hong Kong Cinema and Literature: Writer, Film and Adaptation*]。頁69-81。香港 (Hong Kong)：香港公開大學出版社、香港大學出版社 (Open University of Hong Kong Press, Hong Kong University Press)。
- 黃愛玲 (Wong, Ain-Ling)。2018。〈青鳥殷勤為探看——許鞍華的電影之旅〉“Qingniao yinqin wei tankan – Xu An-Hua de dianying zhi lu” [Bluebird's Effort of Investigation – Ann Hui's Journey of Movies]，《許鞍華·電影四十》*Xu An-Hua dianying sishi* [*Ann Hui: Forty Years on Movie*]，卓男、吳月華、香港電影評論學會 (Wong, Cheuk-Naam, Yuet-wah Ng and Hong Kong Film Critics Society) 主編，頁30-35。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。

- 楊殿安 (Yang, Dian-An) 。2019。《邱剛健電影初探：論美學範式之形塑與移轉》*Qiu Gang-Jian dianying chutan: lun meixue fanshi zhi xingsu yu yizhuan* [*The Study of Aesthetic Formation and Transformation in Qiu Gang Jian's Films*]。國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文 (Guoli taiwandaxue xijuxue yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University]。
- 蒲鋒 (Po, Fung) 。2014。〈邱剛健邵氏時期的編劇作品〉“Qiu Gang-Jian shaoshi shiqi de bianju zuopin” [Chiu Kang-Chien's Script Writing for The Shaw's Brother]，〈美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影〉*Mei yu kuang: Qiu Gang-Jian de xiju, shi, dianying* [*Beauty and Crazy: Chiu Kang-Chien's Plays, Poems and Films*]，羅卡、喬奕思、劉嶽 (Law, Kar, Yang, Joyce and Lau, Yam) 主編，頁271-277。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。
- 鄭玩香 (Zheng, Wan-Xiang) 。2001。《戰後臺灣電影管理體系之研究 (1950-1970)》*Zhanhou Taiwan dianying guanli tixi zhi yanjiu (1950-1970)* [*The Institution of Management of Cinema in Post-war Taiwan (1950-1970)*]。國立中央大學歷史研究所碩士論文 (Guoli zhongyang daxue lishi yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master Thesis, Graduate Institute of History, National Central University]。
- 盧非易 (Lu, Fei-Yi) 。1994。《臺灣電影紀事初稿 (1949-1994)》*Taiwan dianying jishi chugao (1949-1994)* [*Manuscript of Taiwan Cinema Chronicle (1949-1994)*]。臺北 (Taipei)：行政院新聞局中華民國電影年執委會 (Commission of R.O.C. Dianying nian, Information Bureau, Executive Yuan)。
- 。2006。《臺灣電影：政治、經濟、美學》*Taiwan dianying: zhengzhi, jingji and mei xue* [*Taiwan Cinema: Politics, Economy and Aesthetics*]。臺北 (Taipei)：遠流 (Yuan-Liou Publishing)。
- 鍾寶賢 (Chung, Po-Yin) 。2011。《香港影視業百年 (增訂版)》*Xianggang yinshiyeh bainan (Zengdingban)* [*The Century of Hong Kong Film and TV Industry (Extended Edition)*]。香港 (Hong Kong)：三聯 (Joint Publishing)。
- 藍祖蔚 (Lan, Tsu-Wei) 。1991/11/18。〈三個女人的故事 資金大爆內幕〉“Sange nüren de gushi zijin dabao neimu” [Full Moon in New York, The Inside Story of its Financial Source]，〈聯合報〉 (*United Daily News*)，第26版 [Page 26]。
- 鄭保威 (Kwong, Po-Wai) 。2012。《導演許鞍華》*Daoyan Xu An-hua* [*Director Ann Hui*]，香港 (Hong Kong)：甘葉堂 (Eucalyptus House)。

- 。2018。〈《投奔怒海》，經典是怎樣煉成的？〉“‘*Touben nuhai*’, jingdian shi zenyang lancheng de?” [*Boat People, How the Classics is Casted*]，〈浪與浪搖幌：邱剛健〉*Lang yu lang yaohuang: qiugangjian* [*The Wave and Its Swing: Chiu Kang-Chien*]，陳若怡（Chen, Lori）主編，頁29-34。新竹（Hsinchu）：國立清華大學出版社（National Tsing Hua University Press）。
- 羅卡（Law, Kar）。2017。〈港臺電影文化新生力量的發源與互動——1960至1970年代〉“Gang tai dianying wenhua xinsheng liang de fayuan yu hudong - 1960 zhi 1970 niandai” [Emergence and Interaction of New Forces in Hong Kong and Taiwan Film Culture: The 1960s-1970s]。《中央大學人文學報》（*Zhongyang daxue renwen xuebao*） [*National Central University Journal of Humanities*]，64: 1-35。
- 蘇致亨（Su, Chih-Heng）。2015。《重寫臺語電影史：黑白底片、彩色技術轉型和黨國文化治理》*Congxie taiyu dianyingshi: heibai dipian, caise jishu zhuaxing he dangguo wenhua zhili* [*Rewriting the History of Taiwanese Vernacular Cinema: Black-and-White Film Stock, the Conversion to Color Film and Party-State Cultural Governance*]。國立臺灣大學社會科學院社會學研究所碩士論文（Guoli Taiwan daxue shehui kexueyuan shehuixue yanjiusuo shuoshi lunwen） [Master thesis, Department of Sociology, National Taiwan University]。
- 。2020。《毋甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢》*Wuganyuan de dianyingshi: cengjing, Taiwan youge haolaiwu* [*The Discontented History of Cinema: Once upon a time, there was a Hollywood in Taiwan*]。臺北（Taipei）：春山（Spring Hill publishing）。

## 二、英文書目

- Ang, Ien. 2013. “Can One Say No to Chineseness? Pushing the Limits of the Diasporic Paradigm,” in *Sinophone Studies: A Critical Reader*, edited by Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards, pp. 57-73. New York: Columbia University Press.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity.
- Brown, Wendy. 2000. “Resisting Left Melancholia,” in *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, edited by Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, and Angela McRobbie, pp. 21-29. London: Verso.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter*. London: Routledge.
- Cheuk, Pak Tong. 2008. *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*. Bristol: Intellect.

- Fu, Po-shek and Yip, Man-Fung. 2020. "Introduction," in *The Cold War and Asian Cinemas*, edited by Poshek Fu and Man-Fung Yip, pp. 238-262. New York: Routledge.
- . ed. 2008. *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- Fu, Po-Shek. 2020. "Entertainment and Propaganda: Hong Kong Cinema and Asia's Cold War," in *The Cold War and Asian Cinemas*, edited by Po-shek Fu and Man-Fung Yip, pp. 238-262. New York: Routledge.
- Li, Siu-Leung. 2008. "Embracing Glocalization and Hong Kong-Made Musical Film," in *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, edited by Poshek Fu, pp. 74-94. Urbana: University of Illinois Press.
- Masuda, Hajimu. 2015. *Cold War Crucible: The Korean Conflict and the Postwar World*. Cambridge: Harvard University Press.
- Saunders, Frances Stonor. 1999. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Shaw, Tony and Youngblood, Denise J. 2010. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Kansas: University Press of Kansas.
- Shaw, Tony. 2012. "Nightmare on Nevsky Prospekt: The Blue Bird as a Curious Instance of U.S.-Soviet Film Collaboration during the Cold War," in *Journal of Cold War Studies* 14 (1): 3-33.
- Shih, Shu-Mei. 2013. "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," in *Sinophone Studies: A Critical Reader*, edited by Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards, pp. 25-42. New York: Columbia University Press.
- Szeto, Mirana M. 2011. "Ann Hui at the Margin of Mainstream Hong Kong Cinema," in *Hong Kong Screenscapes: From the New Wave to the Digital Frontier*, edited by Esther M. K. Cheung, Gina Marchetti, and Tan See-Kam, pp. 51-66. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wong, Lily. 2018. "Sinophone Erotohistories: The Shaw Brothers' Queering of a Transforming 'Chinese Dream' in Ainu Fantasies," in *Transpacific Attachments: Sex Work, Media Networks, and Affective Histories of Chineseness*, pp. 79-102. New York: Columbia University Press.
- Yip, Man-Fung. 2017. *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity: Aesthetics Representation Circulation*. Hong Kong: Hong Kong University Press.