

Ferry to Hong Kong: Imperial British Trauma and Allegory in Postwar Hong Kong

Kenny Kwok-Kwan NG

《港澳輪渡》：
大英帝國在戰後香港的創傷寓言^{*}

吳國坤^{**}

* 承蒙關志華博士的研究協助，謹表謝忱。

** 吳國坤，現任香港浸會大學電影學院副教授。聯絡方式：hm96nkkk@alumni.ust.hk。

摘要

《港澳輪渡》 (*Ferry to Hong Kong*) 在 1959 年陽曆新年前夕在香港上映。這部高成本的電影，是英國蘭克電影製作公司 (The Rank Organisation) 的首部寬銀幕電影，電影主人公是一位滯留在來往香港和澳門的渡輪上十個月的無國籍漂流者。這部電影在全球票房慘淡，除了因為英美合製出現矛盾，娛樂與政治宣傳的不和諧也讓敘事支離破碎。在亞洲冷戰的脈絡下，英國通過電影軟實力的渠道來重建國家尊嚴，尤其是 1956 年蘇伊士運河危機讓大英帝國走向衰亡崩解，世界霸主地位逐漸被美國取代。電影把一位反英雄角色轉變成一位英國勇士，從中國 (共產黨) 海盜手上解救船上的乘客和難民。這艘沉沒的船是英國海洋殖民霸主的一個創傷寓言，浪漫和自戀式地緬懷著大英帝國在盛世時期對亞洲和南半球輝煌燦爛的影響力。

關鍵詞：英國電影、香港電影、冷戰旅遊、東方主義、奧森·威爾斯、蘇絲黃的世界、英美語系跨國電影

Abstract

On New Year's Eve 1959, *Ferry to Hong Kong* was screened in Hong Kong. Produced by Rank as its first CinemaScope feature, the big-budget movie tells tale of a stateless drifter who was stuck for ten months on the ferry sailing between Hong Kong and Macau. The film was a flop across the globe not only because of the splitting Anglo-American cooperation, but also because the demands of entertainment and propaganda clashed, falling apart in the film's storytelling. Positioned within Cold War contexts, however, *Ferry to Hong Kong* could be seen as British cultural-diplomatic response through cinematic soft power to reestablish national assurance on Asian Cold War fronts following the 1956 Suez Canal debacle that witnessed the death of Britain's imperial might at the hands of the Eisenhower administration. But the film turns the anti-hero into a paragon of British gallantry who saves the passengers and refugees from the hands of Chinese (communist) pirates. The sinking ferry-boat is the traumatic device to recall British naval war stories and retell romantic and narcissistic tales of British valor and international influence in Asia and Global South.

Keywords: British cinema, Hong Kong cinema, Cold War tourism, Orientalism, Orson Welles, *The World of Suzie Wong*, Anglo-American transnational cinema

一、貌合神離的英美合拍片

《港澳輪渡》（*Ferry to Hong Kong*）於1959年陽曆新年前夕在香港的利舞臺和普慶戲院上映。它是英國蘭克電影製作公司（The Rank Organisation）的首部寬銀幕電影，由路易斯·吉爾伯特（Lewis Gilbert）執導，1958年10月至1959年2月在香港和澳門取景（Anonymous 1958/11/17; Weiler 1958/9/28a）。這部高成本電影改編自真實無國籍漂流者史蒂芬·拉根（Stephen Ragan）（又名麥可·派翠克·歐布萊恩（Michael Patrick O'Brien））的經歷。他在1952和1953年間（315天）被困在來往香港和澳門的一艘渡輪上。奧地利匈牙利人拉根曾在上海的一間酒吧工作。共產黨執政後，他在1952年逃離中國大陸至澳門。然而，他的逗留准證被這前葡萄牙殖民地撤銷，爲了避免被遣送回中國大陸，他偷偷上了這艘渡輪，開始了在船上漂流的漫長日子（Alonso 2020/7/8; Lieberman 1953/7/31）。國際媒體對他異常又難以被平反的經歷廣泛報導，此片是根據賽門·肯特（Simon Kent）¹的同名小說，由路易斯·吉爾伯特與弗農·哈里斯（Vernon Harris）改編成電影劇本（Kent 1958）。

在電影改編中，香港警方驅逐了醉酒鬧事的奧地利裔主人公馬克·康拉德（Mark Conrad）（由庫爾特·尤爾根斯（Curt Jurgens）飾演），用一張單程票將他送上一艘開往澳門的渡輪。然而，澳門也不歡迎他的入境頓時讓他成爲無國籍人士。他以船爲家，邂逅了麗茲·費瑞兒斯（Liz Ferrers）（施維雅·嬋絲（Sylvia Syms）飾演），一位每天和學生乘坐渡輪來回兩地的善良教師。

《港澳輪渡》被推廣爲「國際電影」，主要針對美國市場（Harper and Porter 2003: 52-55）。爲了這個目的，蘭克公司聘用了英國高票房男星庫爾特·尤爾根斯，配搭著名美國導演兼演員奧森·威爾斯（Orson Welles）。然而，英國評論人毫不含糊地批評飾演渡輪哈特（Hart）船長的威爾斯，認爲這是他從影以來最差的演出（Anonymous 1959/7/1）。他們嘲笑威爾斯浮誇造作的上流英語腔調是對前英國首相溫斯頓·邱吉爾（Winston Churchill）和美國喜劇演員傑基·葛里森（Jackie Gleason）的低劣模仿（Reid 2015: 123）。威爾斯在電影中的咆哮，「讓人不經意地發笑」（Anonymous 1961/5/8），驚世駭俗的表演

1 其筆名爲馬克斯·卡圖（Max Catto）。

方式讓觀眾瞠目結舌。吉爾伯特、威爾斯和尤爾根斯的合作並不順暢。威爾斯的強勢傲慢，讓拍攝現場充滿衝突，導演吉爾伯特更形容拍攝過程是一場惡夢（BBC Radio 4 2010/6/25）。尤爾根斯和威爾斯在拍攝前交換角色，威爾斯飾演船長而尤爾根斯飾演漂流者（Gilbert 2010: 187-196）。威爾斯想要把電影變成喜劇，時常隨性地加入自己的對白，尤爾根斯則嚴守劇本、一絲不苟（Feder 2011: 190-200; Welles and Bogdanovich 1993: 265-266）。這兩個分別來自英國和美國的演員互相憎惡對方，尤爾根斯覺得威爾斯不尊重自己的專業和名氣，要挾要離開劇組（Reid 2015: 122）。

威爾斯仗著個人名氣，又曾執導過《大國民》（*Citizen Kane*, 1941）等名片，在拍戲過程中絕不容易與別人妥協，又似乎不大看得起英國導演及其攝製團隊。吉爾伯特在他的回憶錄中曾抱怨到，威爾斯在電影拍攝過程中經常指指點點：「因為他知道電影拍攝的一切，你不能夠挑戰他。如果你質疑他，他會告病不來拍攝。」（Gilbert 2010: 191）威爾斯堅持戴假鼻演出，但也因為他執拗要用的假鼻遺失而耽誤了兩天的拍攝（Harper and Porter 2003: 55）。他戴著假鼻，用一種怪誕的腔調來說對白，必須靠電影後製過程把他一句一句的對白和影像同步起來，讓這部電影顯得怪異失常（Gilbert 2010: 189-191）。因此，威爾斯對電影製作過程的損害，遠遠超出他的名氣為電影加分的預期。事實上，連威爾斯本人在事後接受訪問時也認為《港澳輪渡》是部「讓人失望的 B 級電影」，是一部他想要立刻從腦海中刪除的作品（Moss 2006: 142）。

作為一位聞名世界的美國導演，威爾斯和他的西方同儕一樣，在電影攝製前會親自前往這些異國風情東方拍攝自己的遊記影像。² 威爾斯也趁此機會搜集香港的電影片段，同時攝錄當地風俗人情，包括華裔婚禮和葬禮（Lewin 1959/3/3; Anonymous 1959/2/28）。威爾斯看冷戰中的香港，流露的是典型的異國風情的眼光。

此外，在港的英國人對威爾斯是次的到訪香港和電影拍攝，完全看作為東西方文化冷戰的一次事件和表徵。香港的《德臣西報》（*China Mail*）的記者

2 從 19 世紀後期開始，電影攝像機科技的發展讓西方旅人和開拓者可以攝錄香港早期的城市生活。最古老的旅遊記錄影像便是《愛迪生短片》（*The Edison Shorts*, 1898），由愛迪生公司攝製。參見香港電影資料館在 2014 年 3 月至 6 月所舉辦的展覽 *Transcending Space and Time - Early Cinematic Experience of Hong Kong*（Hong Kong Film Archive 2014）。

大衛·勒溫（David Lewin）進行了一個標題為「在香港的『第三人』」（Third Man in Hong Kong）的四篇系列訪問報導，回應卡洛·李（Carol Reed）執導的電影《黑獄亡魂》（*The Third Man*, 1949）（也被譯為《第三人》）。《黑獄亡魂》的時空背景是二戰後的維也納。在電影中，威爾斯飾演正在逃亡的美國詐騙人哈利·萊姆（Harry Lime），因走私偽造盤尼西林而遭到英國軍方通緝。劇本由格雷安·葛林（Graham Greene）執筆，據說萊姆這一角色靈感來自真實的英國蘇聯雙重間諜金·費爾比（Kim Philby）。³ 威爾斯也用了冷戰典故——「新的『第三人』勢力範圍」（new Third Man territory）和「自由與完全開放的都市」（free, wide-open city）來形容香港。他被香港這一英國最後殖民基地的地下活動所吸引，把這都市的非法商業活動看成是「普遍的『第三人』本色」（all part of the Third Man style）。威爾斯接受訪問時說到：「哈利·萊姆的活躍已經傳遍全世界（Harry Lime has gone up in the world）…他可以繼續賺取快錢，販運共產中國的偷渡者…參與毒品交易，走私黃金。」（Lewin 1959/2/28）。

威爾斯應該知道愛德華·迪麥特雷克（Edward Dmytryk）執導的電影《江湖客》（*Soldier of Fortune*, 1955），這部電影把香港想像成一個「東亞的卡薩布蘭卡」，是一個逃離紅色中國的難民驛站，也是男主角漢克·李（Hank Lee）（克拉克·蓋博（Clark Gable）飾演），一位從事走私生意的前美國逃兵的庇護所。⁴ 相似的，威爾斯把香港想像為犯罪和冒險的天堂。他對香港從中國大陸走私「人蛇」的生意非常好奇，更把中港邊界視為一個「兩個世界碰撞」（a collision of two worlds）的疆域，充滿驚奇和危險。他取得特別通行證到邊界視察，讚嘆「這是世界唯一一個英國和共產國家分享疆界，大英國旗和紅色國旗遙遙相對的地方」（Lewin 1959/2/28）。

作為一齣政治黑色電影，《黑獄亡魂》成功地捕捉了維也納在二戰後的焦灼和脆弱。納粹被擊敗後的十年間（1945年到1955年），奧地利被切割為四個佔領區，分別由蘇聯、美國、英國和法國管治。在電影中，維也納是國際政

3 葛林肯定認識費爾比因為兩人在二戰時期的同一個英國情報單位工作過。東尼·肖（Tony Shaw 2001: 28）更認為「費爾比毫無疑問地為哈利·萊姆的人格提供靈感」。費爾比被揭發為蘇聯臥底這個事件也為約翰·勒卡雷（John le Carré）的間諜小說《諜影行動》（*Tinker Tailor Soldier Spy*, 1971）提供模型。

4 對《江湖客》的分析，可參見陸潤棠（Luk 2014）和康尼留斯與萊茵（Cornelius and Rhein 2022）的論文。

治的縮影。故事以英國的角度出發，聚焦維也納以及歐洲在戰後的動蕩不安，原因是蘇聯的勢力擴張，恐吞噬整個歐洲。更重要的是，電影隱喻了英美聯盟在面對蘇聯擴張的張力與脆弱。英國因為參戰而耗損國家經濟，預見自己的帝國勢力正因美國和蘇聯的崛起而逐漸式微（Carpenter 1978）。導演卡洛·李過後又執導了另一部帶有冷戰意識的電影《諜網亡魂》（*The Man Between*, 1953），描繪戰後柏林窘迫枯竭的生活。然而，劇組被禁止到東德取景，電影無法重現像《黑獄亡魂》中的精湛影像（Shaw 2001: 70-74）。

二、長日將盡的焦慮年代

當威爾斯浮誇地把香港影射為「新的『第三人』勢力範圍」，他可能在表述英國對蘇聯勢力在歐洲擴張的恐懼，同時也指涉其對中國共產主義正滲透東南亞和香港的焦慮。從 1949 年開始，英國政治決策人宣揚香港為「東方的柏林」，直接把香港這一英殖民地定位為東方的主要冷戰前哨，是兩大陣營爭奪勢力的戰場（Sutton 2017: 152）。柏林分裂作為歐洲冷戰的象徵，也被英國用來指涉香港在全球冷戰中的關鍵角色。在 1949 年 9 月，英國外交大臣歐內斯特·貝文（Ernest Bevin）向美國國務卿迪安·艾奇遜（Dean Acheson）解釋了香港的重要冷戰戰略地位。他指出，香港是東南亞右翼的堡壘，如果香港被共產黨占據，整個右翼陣營將會淪陷（Lee 1995: 18）。香港總督葛量洪（Alexander Grantham 1965: 139）更把中共政權看成是「暴虐性地反西方、反英國和反香港」。

當時的英國首相克萊曼·艾德禮（Clement Attlee）曾告誡他的內閣要保衛香港，保衛失敗將會「毀壞英國在東亞和東南亞的聲譽」。他也指出，香港抵禦共產威脅的決心與能耐，將是說服泰國、緬甸和馬來亞人民共同抗共的關鍵因素，以防止東南亞的抗共陣營崩塌（Lee 1995: 18）。對於英國，亞洲冷戰是從 1948 年馬來亞共產黨發起武裝鬥爭，英國宣佈「馬來亞緊急狀態」（Malayan Emergency）來抗共開始。《港澳輪渡》導演吉爾伯特在 1964 年也拍了以馬來亞緊急狀態為背景的《漫天風雨待黎明》（*The 7th Dawn*）。它也是一部英美合拍電影，威廉·荷頓（William Holden）飾演在二戰時期協助英軍抵禦日本入侵馬來亞的美籍少校，在二戰後又捲入英國在馬來亞剿共的行動，與他已經成為游擊隊員的二戰華裔戰友決裂。

隨著二次世界大戰後去殖民化的趨勢正重組全球政經權力秩序，英殖民帝國也走向衰亡。然而，作為英國少數碩果僅存的殖民地的香港，卻在亞洲冷戰的地域政治中有著舉足輕重的地位。對於中國，香港這自由貿易港口是一個突破西方「自由世界」貿易禁運，進行對外貿易、賺取外匯的主要出口。香港總督葛量洪更把香港形容為中國對外世界的「窺視孔」（peephole），為其提供國內所無的各種貿易、金融和其他服務（Roberts 2016: 38）。同時，左傾和支持中國政權的南來知識份子、媒體人和電影工作者，視香港為文化基地，運用教育、媒體（如報章《文匯報》和《大公報》）和電影（尤其是長城、鳳凰、新聯等電影公司製作，以及南方影業公司發行的左翼電影），傳播反殖民、反資本主義剝削、反封建以及愛國意識形態。在另一方面，美國（以及在韓戰發生後被美國納入冷戰戰略夥伴的台灣國民黨政權）也試圖把香港打造為亞洲反共的意識形態中心。近來學者通過檔案研究，重新探討美國在亞洲國家以至香港等地在文化冷戰上的積極干預。例如李尚竣（Lee Sangjoon）詳細分析了和美國「中央情報局」有強烈關聯的「亞洲基金會」（The Asia Foundation [TAF]）在香港贊助非左翼和反共意識形態的報刊雜誌出版以及電影攝製，供於東南亞和其他海外地區的華人社群（Lee 2017）。傅葆石（Poshek Fu 2019）也闡述亞洲基金會積極介入香港的文化戰役，利用電影為意識形態工具，鉗制和抗衡左翼電影在亞洲的散播和影響。因此，香港成為親共和反共兩造文化和意識形態攻防戰戰場。

港英政府對香港的防禦策劃，主要建立在「中共不會入侵香港」（Steele 2016: 115）。為了維持香港的現狀，英國政府運用了務實的策略去編造一個「英國對共產中國保持中立的謹慎立場」（Leary 2012: 548）。香港因此變成一個「冷戰灰色地帶」。為了避免激怒和挑釁一界之隔的中共政權，港英政府採取綏靖態度，允許一定程度的共產活動在香港境內運作，不過必須遵從殖民政府的法治框架，過度極端的共產活動還是會被打壓，牽涉人員會被監禁或者遣送回中國（Lu 2020: 95; Roberts 2016: 35）。在全球政治上，英國和「兩個中國」保持著外交，又繼續維持和美國的冷戰盟友關係。然而，英國並不積極參與美國的剿共措施，更鉗制由美國所支持的台灣國民黨政權在境內的反共活動，盡力避免香港完完全全成為美國在亞洲的反共「司令部」，以免中共以這理由對香港進行軍事干預（Steele 2016）。與美國在反共上同仇敵愾的同時，英國

也務實地想要保護自己在中國的利益。

值得注意的是，英國政府並沒有特意向香港輸出自己的戰爭電影或政治宣傳片。雖然英國對香港有絕對的政治管理權，但英政府鮮少利用自身的電影製作直接對香港進行政治意識形態灌輸（Ng 2008: 26）。究其原因，殖民政府只要貫徹其在香港的經濟利益，流行電影與大眾文化還是以迴避政治為上策。英國當然有生產自己的政治宣傳戰爭片，最好的例子便是麥可·安德森（Michael Anderson）執導的《逃出鐵籠》（也被譯為《揚子江突圍記》）（*Yangtze Incident: The Story of HMS Amethyst*, 1957）（別名 *Battle Hell*）。這部英國攝製的電影頌揚英國海軍的英勇，成功化解中共軍隊 1949 年在揚子江（長江）對英國軍艦「紫晶號」（HMS Amethyst）的圍困。然而，並沒有記錄顯示這部政治宣傳電影曾在香港放映。⁵

該部電影所描寫的「揚子江事件」是二戰後中共勢力崛起的標識，更是韓戰前東西方的第一次武力對峙。1949 年 4 月 19 日（國共內戰後期），英國護衛艦「紫晶號」，沿著揚子江從上海出發到南京，執行護衛駐南京英國大使館的任務。然而，它在揚子江的北岸遭到了中共炮兵的襲擊，船身因中炮彈而開始失控，最後擱淺在江的南岸。英軍另派出軍艦試圖救援「紫晶號」不果，接近三個月的談判也陷入膠著。在新任艦長約翰·克仁斯（John Kerans）的指揮下，「紫晶號」乘暗夜成功逃離並駛向上海。在這事件中，有 17 位船員喪生和 10 位船員負傷。⁶「紫晶號」在同年 8 月抵達香港的維多利亞港口，受到國際媒體的大肆報導。

為了打造英國官方版本的「突圍記」，《逃出鐵籠》獲得英國外交部、海軍以及身歷其境的軍人的全面支持。這部國家層面製作的電影對歷史和技術的細節異常重視，約翰·克仁斯被聘為電影的技術顧問，現實的「紫晶號」也被用來拍攝。不過電影拍攝對這艘船艦的破壞，比先前的武力對峙事件還嚴重。這部政治宣傳電影雖然在自家國內獲得空前的回響（Myro 1957/4/10），卻無

5 並沒有清楚的記錄顯示《逃出鐵籠》在香港上映過。一篇《南華早報》（*South China Morning Post*）的報導寫到：「不幸的，因為更新的電影已經在這殖民地地上預映，這裡可能無法看到這部電影。」（Gordon 1958/4/16）一年後的一篇報導也指出這部電影還沒有在香港發行（Gordon 1959/8/20）。

6 從 19 世紀末開始，英國皇家海軍也被指派保護英國在中國的水域商業。揚子江事件的來龍去脈，可參見格雷（Gray 1999）的闡述。

法吸引美國觀眾，更無法討好坎城影展的評審。換言之，這部電影在國內比國外更受矚目（Laurot 1957; T, H. H. 1957/8/22）。就算是英國友邦的觀眾，也對它興致缺缺，對它所訴求的英國國族尊嚴無感。英國評論人德瑞克·希爾（Derek Hill）不悅它所散發的懷舊感：「英國電影彷彿正往後看，畏縮地不敢邁向未來。對過去軍事勳績的緬懷比對未來感到的不安更加危險。」（Hill 1957: 162）。

《逃出鐵籠》出現在大英帝國正朝向分崩離析的焦慮年代。它在票房上的收益並無法回本。它於1957年在英國公映，比《港澳輪渡》在香港上映早兩年。事實上，《港澳輪渡》導演吉爾伯特與1950年代的十幾部戰爭電影尤其相關，這些電影旨在紀念「人民戰爭」中的戰爭英雄（Ramsden 1998）。吉爾伯特認為戰爭電影大量出現是因為「二戰後的英國是一個非常疲憊的國家」（ibid.: 59）。正當英國開始落後於二戰戰敗國如德國和日本，戰爭電影可以「通過緬懷英國曾有過的強大盛世來提升英國人的自尊」（ibid.: 59）。

英國主要的電影製作公司如蘭克除了呼應這股維護英國價值的社會趨勢，也積極參與防堵共產主義擴散的意識形態鬥爭。從1945年到1965年，英國政府試圖把電影納入反共和反蘇聯的政治宣傳機制，把電影看成是效力顯著的意識形態機器（Shaw 2001: 3）。在《港澳輪渡》之前，蘭克公司擅長製作「殖民戰爭電影」（colonial war films），描述英國的二戰回憶以及殖民地所出現的暴動起義。⁷在1964年，蘭克公司製作了上面所提及的《漫天風雨待黎明》，由美國聯藝電影公司（United Artists）發行。美國是蘭克公司的重要商業和外交市場，對包括英國在內的任何外國電影院來說，美國市場都更大、更重要。除了在國際市場上推銷英國電影，蘭克公司也希望「協助美國人瞭解英國在遠東反共所扮演的角色」（Harper and Porter 2003: 45）。

1956年，埃及總統加馬爾·阿卜杜勒·納瑟（Gamal Abdel Nasser）宣布將運河蘇伊士運河管理局國有化。這項決定激怒了英法兩國，由於英法兩國擁有蘇伊士運河公司的股權，一旦將蘇伊士運河收歸國有，等於英法兩國的投資將瞬間變成泡沫。同時，以色列懼怕以埃及為首、消滅以色列作為目標的阿拉

7 這些殖民戰爭電影包括有關馬來亞共產黨武裝鬥爭（1948-1960）的《種植園主的妻子》（*The Planter's Wife*, 1952）、有關肯亞「茅茅起義」（1952-1960）的《辛巴》（*Simba*, 1955），以馬來亞緊急狀態為背景的《馬來喋血戰》（*Windom's Way*, 1957）以及以英殖民印度為背景的《西北邊境》（*North West Frontier*, 1959）。關於這些電影，可參見哈珀與波特（Harper and Porter 2003: 44-46）的闡述。

伯民族主義運動，遂提議參與英法兩國的軍事干預。英法以三國對蘇伊士運河利益所採取的結盟，導致了第二次以阿戰爭，也稱為蘇伊士運河危機。英法兩國不甘願就此讓出蘇伊士運河的貿易利益，尤其控制蘇伊士運河即代表控制東地中海與中東地區，對於兩國而言具有重要的軍事戰略意義，必須重奪蘇伊士運河的掌控權。但是，不宣而戰的策略引起了國際的撻伐，當時英法的軍事行動並無事先通知美國，戰爭爆發遂引起美國的不滿。美國總統艾森豪（Dwight D. Eisenhower）認為英法的進攻是舊式殖民主義的重現，強烈要求兩國立即停止戰爭與撤軍，卻依然無效。另一方面，蘇伊士運河危機卻給了蘇聯赫魯雪夫（Nikita Khrushchev）極佳的機會，蘇聯勢力進入中東，甚至向美國提議進行聯合軍事行動防止以英法的侵略。最後英法兩國終於接受停火決議，以色列也於 1957 年退出西奈半島與加薩地區。蘇伊士運河危機徹底改變了東地中海的政治版圖。從此之後，英國失去了控制殖民體系的力量，讓出了老大的地位；相反地，美國、蘇聯世界兩大強權成爲主宰世界的霸權。⁸

蘇伊士運河危機不僅敲響了大英帝國的喪鐘，也改變了英國群眾的意識。在冷戰後期，石黑一雄的《長日將盡》（*The Remains of the Day*, 1989），描繪一位英國管家的遺憾愛情故事。故事從 1956 年 7 月揭幕，時間點也是蘇伊士運河危機的開始。管家的前雇主是一位沒落的英國貴族，現任雇主是位美國富豪，都指涉著大英帝國的衰亡，世界霸主的地位逐漸被美國取代。而在英國本土電影，從 1958 年開始，英國觀眾更喜歡較沉鬱和肅穆的戰爭回憶。兩部高成本戰爭電影——哥倫比亞影業（Columbia Pictures）製作、大衛·連（David Lean）執導的《桂河大橋》（*The Bridge on the River Kwai*, 1957），以及英國伊靈電影片廠（Ealing Studios）製作、萊斯里·諾曼（Leslie Norman）執導的《敦刻爾克》（*Dunkirk*, 1958），成爲了英國票房冠軍（Harper and Porter 2003: 236; Summerfield 2010）。這兩部電影對戰爭的再現以及英國觀眾對它們的回響，都在暗示「英國人的心靈消極脆弱、忐忑不安，甚至是對未來沒有信心」（Harper and Porter 2003: 136）。

由此觀之，在這些隱喻西方殖民統治分裂瓦解、不堪一擊的電影中，《港澳輪渡》算是一部英國軟性政治宣傳電影，是一面爲英國自我辯護的匾牌，同

時也是一首英國在亞洲冷戰場域逐漸流失影響力的輓歌，在亞洲冷戰揭幕以後低迴吟唱。這部英美合製電影表述了英國和美國這兩個冷戰同盟的張力，前者是衰落中的帝國，後者是崛起中的全球勢力。導演吉爾伯特在英美這「不對稱的同盟」的陰影下，聘用了來自較優勢的美國電影才子，張力呼之欲出。這部電影，更寓意了英國和美國在向世界呈現香港所出現的競爭和齟齬。不像《江湖客》、《生死戀》（*Love is a Many-Splendored Thing*, 1955, 亨利·金（Henry King）執導）、《蘇絲黃的世界》（*The World of Suzie Wong*, 1960, 理查德·奎因（Richard Quine）執導），以及《主席》（*The Chairman*, 1969, 李·湯姆遜（J. Lee Thompson）執導），這些想像美國「白馬騎士」侵入香港（中國大陸的替代）或者犯界紅色中國的虛浮電影⁹，《港澳輪渡》通過一位流離失所的歐洲漂流者，道出對帝國的緬懷。

三、冷戰東方主義和旅遊

《港澳輪渡》的製作成本是五十萬英鎊，是蘭克公司最雄心勃勃的投資。蘭克公司希望通過昂貴的合製和彩色寬銀幕電影與好萊塢競爭，把電影銷售全球。在電影的前製時期，蘭克公司主席約翰·戴維斯（John Davis）認為「一個異國風情的題目，一位來自美國的男主角以及一位歐陸導演」是一部成功的國際電影的主要元素（Macnab 1993: 225）。電視的出現減少了電影院的觀眾（Watts 1958/10/26），好萊塢電影又占據了英國的電影市場。蘭克公司不得不改變策略，製作擁有「跨國吸引力」和「能在異國市場賣個滿堂紅」的昂貴大製作（Harper and Porter 2003: 52）。

在技術層面上，《港澳輪渡》是蘭克公司採用美國寬銀幕（CinemaScope）格式的電影。電影攝影組特地在香港租借一艘明輪船來拍攝，同時也徵聘當地工人，建造了一個攝影棚和組裝了一個吊臂升降車方便寬銀幕鏡頭的拍攝（Weiler 1958/9/28b）。蘭克公司在英國（前）殖民地和英聯邦國家的製作都較多採用實景拍攝。那時候依斯特曼彩色底片（Eastman Color）在顏色顯影技術上的革新，以及較輕便攝像器材的出現，讓蘭克公司可以把這些地方的異國

9 好萊塢傾向於把共產黨以及它的支持者刻畫為一股黑暗和野蠻的力量，試圖滲透和破壞美國，相關討論可參見夏因（Shain 1974）和李察斯（Richards 2017: 177-195）的論文。

airiti

景色、風土人情攝獵下來 (Harper and Porter 2003: 208)。《港澳輪渡》就是其中典範。《港澳輪渡》以跨國攝製所帶來的便利，繪製了許多東方主義式的刻板形象，例如中國海盜、性感舞娘、黑幫流氓，以及在較落後的亞洲土地的浪漫情侶。換言之，蘭克公司試圖迎合 1950 年代國際觀眾對異國風情和奇觀異景的想像和需求，藉此向全球販賣這部電影。

在好萊塢兩部最具標誌性的好萊塢電影《生死戀》和《蘇絲黃的世界》中，香港都被呈現為一個別具異國風情的熱帶區域，現實的香港生活讓位給異國風情主義和欲望 (Gan 2008)。這座冷戰城市被定位為一個政治庇護地，以及一個跨文化浪漫愛情的萌芽地，而好萊塢電影都在暗喻「亞洲共產主義的崛起以及歐洲殖民主義的沒落」，在銀幕上建構一個美國形象，藉以在戰後的亞洲建立親切而又友善的身份認同 (Marchetti 1993: 110)。《生死戀》以驚艷的港島和碼頭的鳥瞰鏡頭為序幕，鏡頭緩緩下降與海濱平行滑翔。鏡頭接下來切到香港繁忙的都市景觀，再通過一個救護車前的主觀鏡頭，為觀眾呈現皇后大道的喧鬧街景。由艾佛瑞·紐曼 (Alfred Newman) 編寫的主題配樂，散發著悸動人心的孤寂淒冷。一對戀人會合在田園詩般的山頂草原 (在加利福尼亞郊區取景)，把這段浪漫愛情和香港都市的喧囂擁擠以及社會現實區分開來。和前者相較，後者《蘇絲黃的世界》卻通過呈現灣仔的菜市場和酒吧，和香港的都市現實有更多的互動。電影中的白人主人公涉足香港低層階級的貧民住宅，親眼目睹中國難民骯髒簡陋的居住環境。然而，這也是另一種異國風情化的顯影，把異國貧民窟化為「目無法紀的蠻荒」 (lawless wilderness) (Boehmer 1995: 44)。

《港澳輪渡》也呼應了好萊塢異國實景拍攝的好萊塢主流美學。它的開場呈現了主人公康拉德一天從早到晚的行程，從西九龍的海濱到港島的街市。當夜色降臨，他進入一間充滿東方異國情調，名為「龍宮」 (The Dragon) 的夜總會，在裡頭鬧事而被警察逮捕。開場的第一個鏡頭便呈現了一艘帆船和一艘現代輪船在港口並排的畫面，強烈暗示香港是一個東西方攙雜的都市。之後鏡頭切到一個停滿舢板的港口，在舢板上睡覺的康拉德從睡夢中醒來，走向了海岸。他衣衫襤褸，以報紙為被，是一個無家可歸、浪跡天涯的人。寬銀幕畫面恰到好處地讓電影以橫向滑動鏡頭捕捉康拉德走過停滿舢板的岸邊，讓觀眾目睹船上人家的物理空間。與畫面相配的是廣東「南音」，一種通常由盲人吟唱

的平民娛樂樂曲。此開場讓康拉德一直走過港島的街市，再切到黃昏剪影的海岸，以及夜幕低垂後俱樂部的璀璨霓虹燈管。寬銀幕和依斯特曼彩色攝影，把香港岸邊化爲一幕東方主義式的景觀。一位評論人如此寫到：「用彩色攝影在香港取景，讓這部 20 世紀影業發行的電影沉浸在異國風情的氛圍中。電影從開場就已經在醞釀這種氛圍。」（Thompson 1961/4/27）。

《港澳輪渡》的東方主義，並不局限在電影文本中，而是擴散到倫敦的電影界和社交活動。這部電影在英國被推廣爲一部賣座影片，是「近年來最具野心的英國電影」（Reuters 1959/7/3b）。1959 年 7 月 2 日，它在倫敦舉辦了一場超過一千名賓客出席的壯觀電影首映禮（Reuters 1959/7/3a）。娛樂媒體把這場首映禮和美國製片人麥克·托德（Mike Todd）爲《環遊世界八十天》（*Around the World in 80 Days*, 1956，麥可·安德森（Michael Anderson）執導）所舉辦的首映禮做比較。現場更爲賓客呈現了東方主題的表演和煙火秀（Reuters 1959/7/4）。一些藝人乘坐舢板渡過泰晤士河來參加首映宴會，男女主角尤爾根斯和嫻絲也乘坐人力車到場（Tanfield 1959/7/3）。在置滿燈籠和龍形裝飾的自助餐宴會上，賓客享用著充滿異國風味的中國菜餚，例如蜜糖炸蟻。在身穿旗袍的女侍的招待下，賓客用著筷子大快朵頤。宴會更爲賓客呈現各種娛樂表演如中國雜技、變戲法、舞獅、算命占卜以及中樂團（Fazakerley 1959/7/9; Gilbert 2010: 195-196）。

在香港，參與演出的明星們毫無顧忌地向英文媒體展示他／她們對當地中國文化與生活的東方主義意識。在沒有拍攝的日子，尤爾根斯和嫻絲喜歡參加導遊團，穿上中國服飾、收集中國古董以及嘗試稀奇的廣東菜餚，如蛇羹和火鍋（Lewin 1959/3/3）。尤爾根斯和他的妻子西蒙妮·比徹隆（Simone Bicheron）參觀了位於大嶼山的寶蓮禪寺，坐在華裔苦力抬的轎子上大贊當地的風土人情（Lewin 1959/3/4）。這對英國名人作爲遊客對香港的驚艷，和香港西方上流僑民對當地的想像如出一轍。¹⁰

英文媒體對這些明星的旅遊行程的關切報導，顯露了冷戰香港除了作爲西方電影人（特別是好萊塢電影人）喜愛的取景地點，也是受歡迎的亞洲旅遊

10 與尤爾根斯和嫻絲相比，威爾斯所展示的東方主義凝視較爲自覺而且對象較傾向於草根階級。他喝神靈「加持」過的水，爲自己和工作人員祈福。他也知道自己不會在香港吃到炒「雜碎／雜燴」（chop suey），一道北美離散華裔鐵道工人獨創，供美國食客的菜餚（Lewin 1959/3/5）。

地。尤其是美國人，在來港遊客中佔了大多數。戰後 1950 年代到 1960 年代，來港遊客以超過十倍的倍率增長，使香港成爲繼日本之後第二受遊客歡迎的亞洲國家（Mark 2016: 163）。美國生意人和企業管理人其實是推廣香港旅遊的主要推手（Carroll 2022/2/10）。在韓戰（1950-1953）和 1960 年代的越戰時期，美國軍方以及它的第七艦隊也把香港當成是士兵和水手的休息驛站（Mark 2010）。因此，可說是美國旅遊文化和好萊塢大製作，攜手把香港推往全球的異國景觀的想像視野中。

除此之外，亞洲在 1950 年代因高速經濟發展而成爲國際電影的一個衍生市場：「這些原住民都特別喜歡好萊塢電影。」（Pryor 1952/11/1）最成功的例子便是由美國製片人雷·斯塔克（Ray Stark）監製，改編自英國作家理查德·梅森（Richard Mason）的同名暢銷小說的電影《蘇絲黃的世界》。這部作品無論在小說或者是電影敘事上，都逢迎了西方的想像，把香港／灣仔呈現爲別具異國風情的「蘇絲黃的世界」，充斥著酒吧、舞廳、妓院，以及爲外國遊客和水手所設立的餐廳（Mark 2016: 166）。

相隔一年推出，《蘇絲黃的世界》和《港澳輪渡》有著類近的好萊塢的敘事結構和商業操作，推廣銀幕上對香港的遊客式凝視。利用實景攝影的便利，這些電影可以爲這些異國景色繪聲繪影，讓觀眾感受街市的喧鬧嘈雜和船上人家生活空間的樸實無華。然而，《蘇絲黃的世界》在操作這種凝視上更加成功，電影又瀰漫著「白馬騎士」（White Knight）的想像，即白種男性解救亞洲女性的意識形態（Marchetti 1993: 109-124）。

馬蘭清（Gina Marchetti 1993: 2）論述好萊塢對亞洲人的刻板印象的再現可以追溯到 19 世紀末和 20 世紀初的「黃禍」負面意識，亞洲被想像成一股「來自東方的無法抑制、黑暗以及神秘的力量」。這股強大的力量足以搗毀西方的文明、文化以及價值。因此，亞洲人都被呈現爲野蠻、骯髒、鄙陋和沒有道德的「他者」，以便建構美國和西方白人更優越、更高文明的自我主體。好萊塢電影中的亞洲人角色，基本上是可以由來自任何亞洲族群、甚至歐洲的演員來飾演。換言之，無論該演員是華裔、日裔、韓裔或者越南裔等，都可以被聘用來飾演不是他／她原本族裔文化的角色。

和亞洲人的二元疆界。這種疆界，更被發揮在電影中的西方白種（男）人和亞洲（女）人的跨種族戀愛。這些跨種族戀愛以「白馬騎士神話」，讓西方白種男人為亞洲女人提供救贖。亞洲女人最終願意放棄她們的亞洲主體性，追隨她們的西方情人融入白人社會（Marchetti 1993: 113-118）。這種挑戰禁忌的跨種族愛情看起來政治意識革新進步，但背後卻是為了鞏固西方優勢／亞洲劣勢的二元結構。對於馬蘭清，這種「救贖敘事」其實是為了解決美國人在身份認同上的矛盾。一方面要嚴守這優劣勢界線，另一方面又要體現美國精神中的自由與平等。唯有通過救贖比較低等的亞洲人，把亞洲人同化到美國這「大熔爐」（melting pot），這種身份認同矛盾才會消泯（或者說被壓抑）。最終，支配地位穩然屹立、權力秩序磐石永固。

在《港澳輪渡》中出演女主人公的施維雅·嬋絲，在《蘇絲黃的世界》飾演英國上流銀行家的女兒凱·奧尼爾（Kay O'Neill）。作為一位強勢的英國女人，奧尼爾鄙視她的美國男性友人羅伯特·羅馬克斯（Robert Lomax）（由威廉·荷頓飾演）和他貧窮的亞洲女友蘇絲（由關家蓓（Nancy Kwan）飾演）的戀愛，又多番嘗試拆散鴛鴦。在電影中，男主人公羅伯特不只從窮困的香港／亞洲解救了蘇絲，同時也協助她從英國的暴力和種族歧視中突圍。他跟騷擾蘇絲的一名英國水手對峙，也成功抗拒奧尼爾的誘惑。羅伯特展示了他對英國人階級分明和金錢至上的厭惡，通過這段跨種族愛情，這部好萊塢電影成功地把它的種族主義和異國情調操弄隱藏起來。

克莉絲緹娜·克萊因（Christina Klein 2003）在其對美國通俗文化的研究中就提出「冷戰東方主義」（Cold War Orientalism），分析了美國如何通過各種流行文化產品，如電影、劇作、雜誌、小說、旅遊書寫等向美國群眾宣導美國的外交政策，以及美國在保護冷戰亞洲的民主與自由所扮演的角色。然而，她的分析乖離了薩伊德（Edward W. Said）的「東方主義」中批判西方「他者化」亞洲人的文化偏見。她反而闡述這些美國流行文化產品如何重構了「東方主義」，用來泡製著某種美國人和亞洲人同心一意、同舟共濟的「情感結構」（structure of feeling）。克萊因論述的是在美國霸權下文化商品中隱藏的「東方主義」，其實與薩伊德的批判理論大相逕庭。這種彼此息息相通的意識，有利於打造美國和亞洲分享著一個「自由世界」共同體，因此彼此必須同仇敵愾、

共同抵禦共產主義對自由民主的入侵和破壞。美國通過這些文化產品強調了自身作為普世自由民主價值的守護者，進一步合理化其對亞洲的政治和文化擴張。由此觀之，《蘇絲黃的世界》把隱蔽的東方主義轉化為美國和亞洲在冷戰中的夥伴關係，共同守護這一區域的「自由世界」。

然而，《港澳輪渡》中費瑞兒斯和康拉德這對白種人情侶，很難讓美國觀眾產生東方主義式的想像。相反的，尤爾根斯所飾演的漂流者，是英國對自己作為（前）帝國霸主這一身份的認同危機以及反省。電影把原著小說的美國主人公克拉里·默瑟（Clarry Mercer）變成英國籍奧地利反英雄人物康拉德，讓人聯想到小說家約瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）作品裡頭的人物，以及他／她們在英國殖民地的蠻荒土地上的不幸遭遇。例如在《黑暗之心》（*Heart of Darkness*, 1899）中的主人公馬洛（Marlow）沿著剛果河朝剛果內陸進發尋找自我的旅程，逐漸混淆了他對文明與非文明的界限的認知。在《港澳輪渡》中，康拉德在船上的存在，讓那些自認為更文明的英國同鄉們感到不悅與厭惡。當康拉德付不起上等艙的船票時，一位身穿維多利亞服飾、顯得驕橫跋扈的英國中年婦女對康拉德投以鄙視的目光。哈特船長討厭康拉德這位醉酒又鬧事的乘客，把他貶為「人渣」（human refuse），再趕他到下等艙和其他華裔乘客同座。這種對某一些乘客棄若敝屣的態度，呈現了殖民社會的階級懸殊。根據殖民法律，康拉德是一位「不受歡迎的外來者」（undesirable alien）。他被香港警方驅逐，也不被允許入境澳門。

像一塊銅板的兩面，雖然《港澳輪渡》對英國階級社會和帝國主義進行（自我）嘲諷，它也無法幸免地承載那個年代的冷戰東方主義。正如馬洛在《黑暗之心》¹¹中尋找自我的旅程，康拉德這一邊緣人在電影中的流亡，也親身見證了一個事實：帝國主義的運作是祕而不宣，而殖民者亦從未能擺脫對殖民地的凝視與傲慢。然而，電影後半部的敘事卻為反共的意識形態所主宰。當海上風雲變色，暴風雨把船吹到充滿風險的南中國海海域，更遇上了海盜。這些海盜理所當然的都是中共黨員，試圖登船劫掠船上富有乘客。康拉德頓時從頹廢敗者變身為威武英雄，與船長以及其他船員合作擊退海盜，把遭風雨破壞的渡輪開回到香港港口，但船最終還是在港口沉沒。

香港男藝人喬宏，在電影中飾演受美國文化影響的半唐番角色「高歌尊尼」（Johnny Sing-Up）。這位身穿黑色皮夾克和牛仔褲，一副模仿「貓王」（Elvis Presley）的小混混，和海盜首領「甄師父」（Master Yen）為伍試圖洗劫乘客。尊尼用威脅的口吻向乘客介紹他的夥伴為「一位粗俗、任何事情都可以做得出的人」，但又宣稱「他和我一樣都是文明人」。這段話嘲諷掠奪他國土地的文明殖民者和海盜沒有分別。

中文媒體高度關注喬宏在《港澳輪渡》的演出。在國泰電懋公司的電影雜誌《國際電影》的一篇訪問中，喬宏試圖緩和外界對電影所做的種族主義批評，向記者透露他成功說服導演吉爾伯特更改一些顯得歧視華人的對白。威爾斯的船長角色原本有「我寧願死都不會把船交給你們這些『骯髒的中國人』（Dirty Chinese）」的對白。喬宏提議把「骯髒的中國人」改成「骯髒的東方人」（Dirty Oriental）（喬宏 1959: 27）。然而，從今天的標準來看，兩個都是種族歧視標籤。

這部英國電影因把中國人呈現為歹徒和掠奪者而被批評為種族歧視，中國評論人已經開始對這部電影的好萊塢東方主義式凝視感到不悅。¹² 一位《中國學生周報》的評論人就批評這部電影邊緣化香港的都市現代性，攝影機只是在獵取異國情調地景（但尼 1960）。左派報章《大公報》一位評論人則譴責它把中國人刻板化為殘暴掠奪者，同時又把中國人簡化為無知、諂媚、奉承甚至未開化。它給觀眾一個錯誤的香港印象，把香港呈現為一個交通混亂、警察無能的城市（林思 1960/1/4）。就算是旅居香港的西方評論人，也評述電影對碼頭和海岸景物的強調，只是奇觀式地展示了這地方的落後、混亂以及罪犯猖狂。這位評論人指出：「電影給人的香港岸上的唯一印象，便是充斥著醉漢醉酒鬧事的酒吧。外國水手也喜歡親臨這些有很多引人遐思的女性的酒吧。」此外，電影中「發順號」（渡輪的船名，英文名為 Fat Annie）在舢板圍繞下沉入海底，也詆毀了香港的形象（Faure 1960/1/4）。電影對中國海盜殘暴無比的刻板再現，基本上是冷戰的「被圍困意識」（siege mentality）和「紅色恐懼」（Red Scare）的顯影。在這些意識下，共產敵人被呈現為正在吞噬「自由世界」（Free

12 直到 1960 年代，把中國人描繪成海盜的好萊塢電影是寥寥可數。千禧年之後，在好萊塢電影《神鬼奇航 3：世界的盡頭》（*Pirates of the Caribbean: At World's End*, 2007）中，香港藝人周潤發飾演了一位中國海盜船長。這位海盜首領禿頭、長鬍子、臉上有疤痕以及留著長指甲。這部電影也因為這個面目猙獰的中國人形象而被抨擊為辱華。參見《中國日報》（Anonymous 2007/6/15）的報導。

World) 的一股黑暗力量 (Rich 2018: 31-35)。

上面所提及的《大公報》的評論人也不滿電影對澳門的描繪，認為裡頭的澳門美景並不純正，「拍得比不上街上賣的任何風景明信片」（林思 1960/1/4）。電影更呈現了一個華裔葬禮遊行，參加者竟然身穿清朝服飾，滿足了西方觀眾對前現代中國的想像（林思 1960/1/4）。在現實中，威爾斯也帶自己的攝像機去澳門攝錄當地的風土人情，包括一場華裔葬禮（Lewin 1959/2/28）。更加戲劇性的是，當劇組在靠近澳門邊界的地區拍攝，卻引起對岸珠海中共支持者的不滿。這些共產支持者警告劇組不要靠近中國領土，更高舉紅旗以及播放紅色歌曲跟劇組對峙。導演吉爾伯特不甘示弱以一段幽默的演說以及播放爵士音樂來回應。他向對岸的共產支持者大聲吶喊：「如果你們要捉人，那請捉我的攝影師！」（虹 1961/2/24；作者不詳 1961/2/24）。

無論是拍攝過程還是華裔演員的參與演出，《港澳輪渡》的製作都隱含著冷戰地緣政治，以及好萊塢與亞洲電影的不對稱權力關係。除了上面所提及的國泰電懋對喬宏的專訪，台灣媒體《中央日報》和《聯合報》也對喬宏的演出給予肯定，認為他有機會和其他國際明星合作是一種中國人的榮耀，無視他在電影中飾演反派人物。這兩個媒體更把喬宏稱為「我國演員」和「中國演員」（虹 1961/2/24；豪 1961/1/9；作者不詳 1961/2/24）。台灣媒體這個「中國」標籤，基本上顯示了 1960 年代在台灣的國民黨（中華民國），正和中共（中華人民共和國）爭奪對「中國」政治主體在國際上的合法代表權。在香港，英國政府小心翼翼地避免這「兩個中國」情境在殖民地地上生根，同時也盡力避免台海兩岸問題引爆為東亞的全面戰爭（Tsang 1994）。在電影方面，英國要求電檢部門仔細檢查所有在中國大陸、台灣以及香港所製作的電影，要電檢「時時刻刻考慮到台共兩方對承認『兩個中國』的高度敏感」（Anonymous 1965/11/20）。

在《港澳輪渡》於倫敦和香港首映演出的同一年，電懋也在香港推出了《空中小姐》（1959），由喬宏和葛蘭——一位歌影雙棲女偶像——共同主演。這部依斯特曼彩色電影拍得像遊記般，為觀眾繪製各個亞洲城市如香港、新加坡、曼谷和台北的異國情調美景。電影中亞洲航空工業的發展，以及空服員和電影主人公們自由地「飛來飛去」的越界璀璨生活，指涉著資本主義亞洲的現代化，

間接對比共產中國的「不自由」和「反現代」。在 1950、1960 年代，中國大陸的電影市場處於封閉狀態，除了以上所提及的左翼電影公司可以繼續進入大陸市場，其他華語電影片廠急需開拓在台灣和東南亞的海外華裔市場。電懋作為當時香港的主要大片廠之一，「越界」更是生存的不二法則。電懋老闆，既星馬企業家陸運濤，因在英國劍橋念書時受英美現代性洗禮，試圖打造一個浸潤於休閒逸樂、品味消費的「跨國」電影放映和發行網絡（Fu 2007）。《空中小姐》裡頭的亞洲和東南亞國家的電影旅遊主義是一種商業操作，同時也是一種文化想像。它構築了一個在共產中國周邊但又把中國排除在外的泛華人想像共同體。而香港，也被呈現為一個為亞洲華人銜接現代性生活文化的橋梁地，是塑造嶄新（去共產）認同的啟蒙地。同時，陸運濤本身帶有冷戰反共意識，旗下製片廠曾為馬來亞英國殖民政府攝製數部反共宣傳短片。他雖然深受西方現代性影響，卻從來不否定自己的儒家華裔根源。他認為台灣才是中華文化的庇護地，因此較認同台灣這個「自由中國」，作為「中國」政治主體的合法代表（Fu 2019: 253）。因此這個共同體遠離共產主義的鉗制，而美國支撐的台灣現代性更被看成是「自由中國」的典範。

電影作為流行大眾的文化工業，影響力可大可小。更重要者，香港政府對左、右派的宣傳一直步步為營。國語電影若要在殖民統治下的政治環境和資本主義的市場邏輯下，拓展生存空間，電影公司必須要與東南亞及海外市場謀求合作。在跨國市場的邏輯之下，當時的香港電影片廠都試圖在教化和娛樂之間尋求一個平衡點，香港國語片逐漸淡化教化，在電影製作上增加娛樂元素（羅卡 2000: 113）。電懋也攝製了許多華麗的都市歌舞片、戲劇和愛情片。在這些娛樂性豐富的電影中，移動、旅遊、流行服飾和商品消費，都和現代性生活話語緊緊掛鉤。同時，這些高額預算大製作在劇情設計和場面調度上明顯向好萊塢取經。在美國的文化冷戰運作下，好萊塢成為輸出美國資本主義、民主自由和現代生活文化的渠道。把自由資本主義和現代化劃上等號的同時，好萊塢的視覺世界更成為了亞洲資本主義發展和享受現代化品味生活的擬像（Fu 2007; Needham 2008）。

當時電懋向華人觀眾推廣亞洲—香港（冷戰）現代性的「旅遊凝視」，可謂不遺餘力。電懋之後更與日本東寶影業合作炮製「香港三部曲」，包括《香

港之夜》（1961）、《香港之星》（1962）與《香港·東京·夏威夷》（1962），而三部曲展現港、日雙方以香港敘事為本，在冷戰亞洲的跨界空間中演繹步向現代化／國際化的熱切想像。《香港之夜》日藉男主角憑藉亞洲資本主義發展而促成的跨國旅行，凸顯資本主義賦與的個人主體與自由行動——包括在「自由世界」中能夠跨越國籍身份的自由戀愛，並藉由男主角的外來者視角，折射出香港繁華奪目的國際色彩，作為冷戰遠東自由主義地區的縮影。至於女主角（尤敏飾）古今皆宜的形象，更象徵了香港作為新舊並融與華洋雜處的殖民地特性。影片塑造對女主角及冷戰香港都市的「凝視」（gaze），女主角與都市本身二為一體，成為古今皆宜又中西合璧的象徵，能夠引起亞洲觀眾對此「東方之珠」（女體）的深切凝望，從而引發觀者對真正的「東方之珠」（都市），對其結合傳統與現代化的現實與願景，產生無窮遐想與窺探欲望（趙家琦 2022: 135-136）。

當電懋利用旗下藝人的明星效應，來向泛華人觀眾推廣亞洲現代性的旅遊凝視，它的亞洲演員，卻在電影文化冷戰的版圖中，被好萊塢和英美語系電影邊緣化，扮演不過是跑龍套的角色。例如，葛蘭在《江湖客》中只是客串一個舢板女孩角色，出場後即一閃而過，其名甚至沒有出現在片尾名單¹³；喬宏在《港澳輪渡》中亦只是擔演一個小混混的角色。這部英美合作的電影並不理會華裔角色的真實族群文化，也不在意要在亞洲電影市場萌芽生根，《港澳輪渡》充斥著西人視角下將香港庶民生活獵奇化的景觀，更強化了中國海盜的刻板形象。《港澳輪渡》只不過是一部戰後英國在其焦慮年代攝製的電影，一個尋找失去的榮耀的電影旅遊主義，更是一幅面對東方他者的自我畫像。

四、反思：沉輪作為創傷寓言

從 1959 年除夕開始，《港澳輪渡》在香港戲院只放映了十天（Nebbs 2020/5/15）。它也無法打動美國觀眾。它在 1961 年進軍美國但面對延遲放映的問題，被認為「素質太差而導致戲院經理拒絕做首輪放映」（Coe 1961/10/29）。一位美國戲院老闆形容這部電影是個災難，票房慘淡，導致戲

13 葛蘭在美國電視節目中也被刻畫為具有異國情調的中國女人。相關討論參見福特（Ford 2016）。

院虧本（Danner 1961/12/18）。就算是英國學者，也形容這電影完成品「完全不可思議」，預期它「很快就被遺忘」（Harper and Porter 2003: 55）。雖然花了五十萬英鎊以及集合全明星大卡司，電影因為英美兩方的合作出現裂痕而進不了優質電影的殿堂。

如前所述，電影無法調和娛樂與政治宣傳的功能，也是導致《港澳輪渡》全球票房慘淡的因素之一。這兩種相悖的目的，導致電影敘事支離破碎。如果電影是要對觀眾進行政治意識形態灌輸，它又如何滿足那些前來電影院獵奇和追求娛樂的觀眾？顯然，《港澳輪渡》中的浪漫和通俗劇情節並無法討好歐美觀眾；而在英國本土，除卻電影公司聲勢浩大的宣傳以外，影片本身並不是太吸引國內觀眾，遠遠不及《桂河大橋》和《敦刻爾克》等名片。吉爾伯特過後執導了三部詹姆士·龐德（James Bond）電影，包括《雷霆谷》（*You Only Live Twice*, 1967）、《007：海底城》（*The Spy Who Loved Me*, 1977）和《太空城》（*Moonraker*, 1979）。同樣帶有冷戰意識，這三部電影在國際上比《港澳輪渡》更成功和受歡迎。

香港在二戰後欣欣向榮也同時岌岌可危。殖民官員和商業人士很早就體認香港「被標記在紅色中國的時間表上」，中共要收回香港雖然不會是近在咫尺，但當時英國有識之士已感覺到事情遲早會發生（Norris 1958/12/5）。對於出現在 1950 年代的《港澳輪渡》，也可以從此冷戰和（後）殖民的歷史語境下，進行「寓意式解讀」（*allegorical reading*）。由此觀之，電影讓男主人公康拉德戰勝（共產）海盜，解救了眾多手無寸鐵的華裔乘客。與中國毗鄰的海域是海盜、走私者的非法營運渠道，更是中國難民出走的逃生門。「發順號」在香港的沉沒也指涉著當時充滿危機的冷戰英殖民城市。1950 年代大量難民逃離共產中國南遷香港，向世界展示了「自由世界」的優勢和吸引力，但同時也為這城市帶來嚴重的社會和經濟問題（Peterson 2008）。大量難民讓殖民政府不得不實行更嚴厲的邊界管制。電影中哈特船長猶豫是否要解救被困在沉船上的乘客，背叛了英國的務實殖民意識。康拉德於是取代道德軟弱的哈特，要求船員共同解救那些漂流的生存者。

在一片緬懷和惋惜的氛圍中，《港澳輪渡》呈現了英國殖民和善寬厚的一面。學校老師費瑞兒斯像傳教士一樣，細心呵護她的華裔離散學生。康拉德也

尊重一位抬棺材的同行乘客，對於（共產）海盜把棺材（含屍體）直接丟進海裡感到驚訝無比，但又無能為力。這部電影不單只是一位流浪者的冒險故事，也是男主角的自我救贖和尋回個人尊嚴的旅程，以便可以在渡輪沉沒後的未來繼續生存下來。

以冒險和愛情故事包裝的《港澳輪渡》，並沒有明顯指涉沉沒的渡輪象徵著崩解的帝國。原著中「發順號」在風雨摧殘和海盜肆虐後生存下來、沒有沉沒。書中描繪了主人公克拉里對這艘滿目瘡痍的船的感受：

他（克拉里）站在甲板上對「發順號」做了冗長和帶點驚艷的注視，第一次想著——現在也可以安全地想著——它究竟如何生存下來。它發出微微光芒，從凹凸不平的煙囪到船艙都被海鹽所腐蝕。它像極一艘在海戰後損耗無比的船艦，歪曲的支柱、破爛的舷牆，以及污垢覆蓋的甲板。（Kent 1958: 267）

書中的軍事和政治隱喻在這段文字呼之欲出：「它（發順號）不會沉沒，惡魔不會完全占有它！」。換言之，「發順號」是不會被敵人（共產中國）擊潰的。相反，電影以廣角鏡頭拍攝哈特船長和康拉德在救生艇上看著渡輪徐徐沉入海裡。在這之前，哈特還盡力地搶救他的船，哀鳴著：「振作點，安妮，我的老婦人…這還是我的船！」哈特表現了他的沉重和悲慟，但威爾斯的戲劇性表演方式顯然破壞了這一幕英式的英雄遲暮。輪船沉入大海的那一刻更是戰敗的恥辱，哈特悲嘆：「它（發順號）和我們同甘共苦了大半生…唯願生生世世——你（康拉德），我和發順號。」哈特表達了他們和沉船的共同命運。這艘人格化的船的殞落，意味著自我犧牲和帝國的衰敗。沉船更是英國戰後海軍電影的基本寓言，隱述這島嶼國家和海洋帝國的輝煌不再。誠然，「英國」這政治主體，是建構於「在海外」多過「在國土內」。它基本上就是帝國擴充的產物，因此可以被分析為一種「外加領土化」（extra-territorialization）的現象（Gallagher 2000: 78）。從第二次世界大戰後，英國便徹底失去它在陸上以至海上的霸權，蘇伊士運河危機則標示了英法帝國主義的終結，美蘇隨即佔據了世界舞台。而電影中的戰船便是國家的象徵，呈現這些戰船的殞落便是英國國家尊嚴的喪失（Rayner 2007: 215）。這可以解釋為何蘭克公司選擇這本著作，來述說一個發生在海上的英殖民地香港的冒險故事。

沉船事件後，康拉德選擇與費瑞兒斯分道揚鑣，但向學生們保證他會先去「與龍搏鬥」（fight the dragon）才回來「討回公主」（claim the princess）。康拉德運用了中世紀「騎士屠龍」的典故來合法化自己繼續對抗共產中國（龍）的任務。在這裡，浪漫愛情必須讓路給政治理想。電影通過英雄主義、緬懷以及焦慮，把這個反英雄角色變成英國最後的白武士，繼續維護這殞落帝國在保衛「自由世界」所扮演的角色。這艘沉沒的船是英國海洋殖民霸主的一個創傷寓言，浪漫和自戀式的緬懷著大英帝國盛世時期對全球政治的影響力。

本文深入討論一部過去比較鮮為人知的電影《港澳輪渡》，藉由對電影文本及其歷史脈絡分析，探討大英帝國如何在二戰後全球冷戰佈局下，以文化再現緬懷過去殖民大半個地球的輝煌歲月，嘗試以東方主義延續並重建自我與他者想像，述說對帝國失落與創傷的悲情。研究方法著重通過文獻、小說、與電影等做互文閱讀，縷述政治及文化冷戰的脈絡、重構這部已被遺忘的商業電影的縱深的歷史意義，並將其置於更大的亞洲文化冷戰及現代性秩序中。本文亦關注香港在當時的地緣政治位置，香港作為中、美爭奪的文化場域，身處在強國之間所扮演的角色，如履薄冰。在研究方法上，論文關注的是「文化冷戰」（cultural cold war），有別於冷戰研究傾向的外交、軍事或政治史，將調查焦點從精英政治轉向大眾文化，考量文化生產和消費如何嘗試塑造敵人和盟友的全球想像。對香港／亞洲電影身處在東西方文化冷戰的場域中作出跨學科、跨國和跨區域的研究（Fu and Yip ed. 2019; Taylor and Xu 2021）。

本研究因而另闢蹊徑，聚焦於一部大英帝國晚期製作的電影的「接受史」（history of reception），進行跨文化情境的深入研究，引用東西方的原始材料，尤其是在宣傳和娛樂方面，對於國際政治至關重要。文中探究英國如何通過電影和流行文化，處理其日漸式微的權力和身份危機，認為《港澳輪渡》這艘沉沒的大船是英國海洋殖民霸主的一個創傷寓言，浪漫和自戀式的緬懷著大英帝國在盛世時期對亞洲和南半球輝煌燦爛的影響力。研究通過一部不成功商業電影以探索當時的地緣政治，證明通過檔案的佐證，輔以文本分析，更能透視大眾文化因素在冷戰地緣政治扮演的舉足輕重的角色。

引用書目

一、中文書目

- 〈作者不詳〉(Anonymous)。1961/2/24。〈「港澳輪渡」拍攝完成 寇尤甯斯偕夫人補渡蜜月 奧遜威爾斯坐三輪車遊街〉“‘Gangao lundu’ paishe wancheng. kouyou ningsi xie furen budu miyue. aoxun weiersi zuo sanlunche youjie” [*Ferry to Hong Kong’s Filming Completed: Curt Jurgens’s Couple Making up Honeymoon, Orson Welles Sightseeing on Trishaw*]。《聯合報》*Lianhebao* [*United Daily News*]。
- 趙家琦 (Chao, Chia-Chi)。2022。〈跨媒介的冷戰羅曼史：電懣電影的「美國因素」與張愛玲劇作《六月新娘》〉“Kua meijie de lengzhan luoman sha: dianmao dianying de meiguo yinsu yu zhang ailing juzuo liuyue xinniang” [Transmedia Cold War Romance: The “American Factor” of MP&GI Films and Eileen Chang’s Screenplay *June Bride*]，《清華學報》*Chinghua syuehbao* [*Tsing Hua Journal of Chinese Studies*] 52(1): 123-166。
- 但尼 (Danny)。1960。〈港澳輪渡〉“Gangao lundu” [*Ferry to Hong Kong*]，《中國學生周報》*Jhongguo syuehsheng jhoubao* [*Chinese Student Weekly*] 39: 10。
- 林思 (Lin, Si)。1960/1/4。〈一無是處：談港澳輪渡〉“Yiwushichu: ping gangao lundu” [Completely wrong: Review on *Ferry to Hong Kong*]，《大公報》*Dagongbao* [*Ta Kung Pao*]。
- 虹 (Hong)。1961/2/24。〈「港澳輪渡」的導演 基爾勃投資製片〉“‘Gangao lundu’ de daoyan: Jierbo touzi zhipian” [Director of *Ferry to Hong Kong*: Gilbert Invests in Production]，《聯合報》*Lianhebao* [*United Daily News*]。
- 喬宏 (Chiao, Roy)。1959。〈「港澳輪渡」演出瑣記〉“‘Gangao lundu’ yanchu suoji” [Notes on Performing in *Ferry to Hong Kong*]，《國際電影》*Guoji dianying* [*International Screen*] 40: 26-28。
- 豪 (Hao)。1961/1/9。〈奧遜威爾斯與寇尤寧斯合作「港澳輪渡」〉“Aoxun weiersi yu kouyou ningsi hezuo ‘gangao lundu’” [Orson Welles and Curt Jurgens collaborated in *Ferry to Hong Kong*]，《中央日報》*Jhongyangrihobao* [*Central Daily News*]。
- 羅卡 (Law Kar)。2000。〈危機與轉機：香港電影的跨界發展——四十年至七十年代〉“Weiji yu zhuanji: xianggang dianying de kuajie fazhan, sishinian zhi qishi niandai” [Crisis and Transformation: Cross-border Developments of Hong Kong Films from 1940s to 1970s]，《香港電影節專題回顧：跨界的香港電影》*Xianggang dianyingjie zhuanji huigu: kuajie de xianggang dianying* [*Hong Kong Cinema Retrospective: Border Crossings in Hong Kong Cinema*]，香港國際電影節 (Hong Kong International Film Festival) 主編，頁 111-115。香港 (Hong Kong)：康樂及文化事務署 (Leisure and Cultural Services Department)。

二、外文書目

- Anonymous. 1958/11/17. “Orson Welles Here to Make Picture: Will Play Part of Skipper in Ferry to Hongkong: Staying Four Months,” *South China Morning Post*.
- _____. 1959/2/28. “Departure of Orson Welles: Hope to Come Back to Shoot Own Picture,” *South China Morning Post*.
- _____. 1959/7/1. “Orson Welles in a Film Typhoon: Ferry to Hong Kong,” *Times*.
- _____. 1961/5/8. “Flashes Review: Ferry to Hong Kong,” *Boxoffice*. Retrieved from: https://lantern.mediahist.org/catalog/boxofficeapjun179boxo_0252 on Feb 9, 2022.
- _____. 1965/11/20. “A Statement of the General Principles as Adopted on 20 November 1965 by the Film Censorship Board of Review,” *Hong Kong Record Series*. Hong Kong Public Records Office, HKRS 934-5-34.

- . 2007/6/15. “Disney’s ‘Pirates 3’ Slashed in China,” *China Daily*. Retrieved from: https://www.chinadaily.com.cn/china/2007-06/15/content_895296.htm on Apr 20, 2022.
- Alonso, Daniel Hånberg. 2020/7/8. “The Man without a Country,” *Medium*. Retrieved from: <https://medium.com/@danielhanberg/the-man-without-a-country-df0044ddd09> on Jan 31, 2022.
- BBC Radio 4. 2010/6/25. “Lewis Gilbert,” *Desert Island Discs*. Retrieved from: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00sqkg8> on Jan 31, 2022.
- Boehmer, Elleke. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, Lynette. 1978. “‘I Never Knew the Old Vienna’: Cold War Politics and The Third Man,” *Film Criticism* 3(1): 28-29.
- Carroll, John. 2022/2/10. “‘The Metropolis of the Far East’: Tourism and Recovery in Postwar Hong Kong,” *Transnational Hong Kong History Seminar Series*. NTU History and Hong Kong Research Hub, Nanyang Technological University of Singapore.
- Coe, Richard L. 1961/10/29. “The Circuit Rider,” *The Washington Post*.
- Cornelius, Paul and Douglas Rhein. 2022. “Soldier of Fortune and the Expatriate Adventure Film,” *Quarterly Review of Film and Video* 39(4): 919-935.
- Danner, Mel. 1961/12/18. “The Exhibitor Has His Say about Pictures,” *Boxoffice*. Retrieved from: https://lantern.mediahist.org/catalog/boxofficeoctdec180boxo_0616 on Feb 9, 2022.
- Faure, C. M. 1960/1/4. “To the Editor: Ferry to Hongkong,” *South China Morning Post*.
- Fazakerley, James. 1959/7/9. “‘Ferry’ Wakes Up London with a Bang and Makes £20,000 For Charity,” *South China Morning Post*.
- Feder, Chris Welles. 2011. *In My Father’s Shadow: A Daughter Remembers Orson Welles*. Chapel Hill: Algonquin Books.
- Ford, Stacilee. 2016. “‘Reel Sisters’ and Other Diplomacy: Cathay Studios and Cold War Cultural Production,” in *Hong Kong in the Cold War*, edited by Priscilla Roberts and John M. Carroll, pp. 183-210. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Fu, Poshek. 2007. “Modernity, Diasporic Capital, and 1950’s Hong Kong Mandarin Cinema,” *Jump Cut: A Review of Contemporary Cinema* 49. Retrieved from: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Poshek/> on Jan 31, 2022.
- . 2019. “Entertainment and Propaganda: Hong Kong Cinema and Asia’s Cold War,” in *The Cold War and Asian Cinemas*, edited by Poshek Fu and Man-Fung Yip, pp. 238-262. New York: Routledge.
- Fu, Poshek and Man-Fung Yip. ed. 2019. *The Cold War and Asian Cinemas*. New York: Routledge.
- Gallagher, Catherine. 2000. “Floating Signifiers of Britishness in the Novels of the Anti-Slave-Trade Squadron,” in *Dickens and the Children of Empire*, edited by Wendy S. Jacobson, pp. 78-93. Basingstoke: Palgrave.
- Gan, Wendy. 2008. “Tropical Hong Kong: Narratives of Absence and Presence in Hollywood and Hong Kong Films of the 1950s and 1960s,” *Singapore Journal of Tropical Geography* 29: 8-23.
- Gilbert, Lewis. 2010. *All My Flashbacks: The Autobiography of Lewis Gilbert*. London: Reynolds & Hearn.
- Gordon, Jean. 1958/4/16. “Around the Cinemas: Most Popular Films & Stars of Last Year,” *South China Morning Post*.
- . 1959/8/20. “Around the Cinemas: Cooper and Heston Dive in Sunken Hold,” *South China Morning Post*.

- Grantham, Alexander. 1965. *Via Ports: From Hong Kong to Hong Kong*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Gray, Edwyn. 1999. "The Amethyst Affair: Siege on the Yangtze," *Military History* 16(1): 58-64.
- Harper, Sue and Vincent Porter. 2003. *British Cinema in the 1950s: The Decline of Deference*. Oxford: Oxford University Press.
- Hill, Derek. 1957. "Down-At-Heel Dignity-At Your Cinema," *Amateur Cine World* 21(2): 160-162.
- Hong Kong Film Archive. 2014. "Transcending Space and Time: Early Cinematic Experience of Hong Kong (Early Motion Pictures of Hong Kong)," *Hong Kong Memory*. Retrieved from: <https://www.hkmemory.hk/collections/ECEExperience/about/index.html> on Jan 31, 2022.
- Kent, Simon. 1958. *Ferry to Hongkong*. London: Hutchinson.
- Klein, Christina. 2003. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*. Berkeley: University of California Press.
- Laurot, Edouard. 1957. "Cannes Film Festival," *Film Culture (October Edition)*: 8-9.
- Leary, Charles. 2012. "The Most Careful Arrangements for a Careful Fiction: A Short History of Asia Pictures," *Inter-Asia Cultural Studies* 13(4): 548-558.
- Lee, Sangjoon. 2017. "Creating an Anti-Communist Motion Picture Producers' Network in Asia: The Asia Foundation, Asia Pictures, and the Korean Motion Picture Cultural Association," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37(3): 517-538.
- Lee, Steven Hugh. 1995. *Outposts of Empire: Korea, Vietnam, and the Origins of the Cold War in Asia, 1949-1954*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Lewin, David. 1959/2/28. "Third Man in Hong Kong Part 1: Crime Is Inscrutable," *China Mail*.
- _____. 1959/3/3. "Third Man in Hong Kong Part 2: Behind the Ebullience: Welles Confesses a Lonely Bitterness," *China Mail*.
- _____. 1959/3/4. "Third Man in Hong Kong Part 3: Rare Survival: A Genuine Flamboyant Star!," *China Mail*.
- _____. 1959/3/5. "Third Man in Hong Kong Part 4: The Fluid Face of Orson Welles," *China Mail*.
- Lieberman, Henry R. 1953/7/31. "Ferry Voyager Leaves Hong Kong After 23,680-Mile Trip to Nowhere: O'Brien's 315-Day Yo-Yoing Is Ended as Police See Him Off on Plane," *New York Times*.
- Lu, Yan. 2020. "Limits to Propaganda: Hong Kong's Leftist Media in the Cold War and Beyond," in *The Cold War in Asia: The Battle for Hearts and Minds*, edited by Yangwen Zheng, Hong Liu, and Michael Szonyi, pp. 95-118. Leiden: Brill.
- Luk, Thomas Y. T. 2014. "Hollywood's Hong Kong: Cold War Imagery and Urban Transformation in Edward Dmytryk's *Soldier of Fortune*," *Visual Anthropology* 27(1-2): 138-148.
- Macnab, Geoffrey. 1993. *J. Arthur Rank and the British Film Industry*. London: Routledge.
- Marchetti, Gina. 1993. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley: University California Press.
- Mark, Chi-Kwan. 2010. "Vietnam War Tourists: US Naval Visits to Hong Kong and British-American-Chinese Relations, 1965-1968," *Cold War History* 10(1): 1-28.
- _____. 2016. "Hong Kong as an International Tourism Space: The Politics of American Tourism in the 1960s," in *Hong Kong in the Cold War*, edited by Priscilla Roberts and John M. Carroll, pp. 160-182. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Moss, Peter. 2006. *No Babylon: A Hong Kong Scrapbook*. New York: iUniverse.

- Myro. 1957/4/10. "Film Reviews: Yangtse Incident (British)," *Variety*. Retrieved from: http://archive.org/details/sim_variety_1957-04-10_206_6 on Feb 9, 2022.
- Nebbs, Adam. 2020/5/15. "Ferry to Hong Kong: The 1959 Film about a Stateless Passenger Who Spent 10 Months Aboard the Lee Hong," *South China Morning Post*. Retrieved from: <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/travel/article/3084137/ferry-hong-kong-1959-film-about-stateless-passenger> on Feb 9, 2022.
- Needham, Gary. 2008. "Fashioning Modernity: Hollywood and the Hong Kong Musical 1957-64," in *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*, edited by Leon Hunt and Wing-Fai Leung, pp. 41-56. London: I.B. Tauris.
- Ng, Kenny K. K. 2008. "Inhibition vs. Exhibition: Political Censorship of Chinese and Foreign Cinemas in Postwar Hong Kong," *Journal of Chinese Cinemas* 2(1): 23-35.
- Norris, John G. 1958/12/5. "Hong Kong Low on Reds' 'List'," *Washington Post and Times Herald*.
- Peden, G. C. 2012. "Suez and Britain's Decline as a World Power," *The Historical Journal* 55(4): 1073-1096.
- Peterson, Glen. 2008. "To Be or Not to Be a Refugee: The International Politic of the Hong Kong Refugee Crisis, 1949-55," *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 36(2): 171-195.
- Pryor, Thomas M. 1952/11/1. "British Film Aide Sees Asia Market," *New York Times*.
- Ramsden, John. 1998. "Refocusing 'The People's War': British War Films of the 1950s," *Journal of Contemporary History* 33(1): 35-63.
- Rayner, Jonathan. 2007. *The Naval War Film: Genre, History and National Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Reid, John Howard. 2015. *150 Finest Films of the Fifties*. Morrisville: Lulu.com.
- Reuters. 1959/7/3a. "Film Premiere," *Daily Telegraph and Morning Post*.
- . 1959/7/3b. "It Rivalled Even Mike Todd's Party! Ferry to Hongkong Given Exotic Send-off in London," *China Mail*.
- . 1959/7/4. "Premiere of Ferry to Hongkong: Chinese Setting to U.K. Party," *South China Morning Post*.
- Rich, Paul B. 2018. *Cinema and Unconventional Warfare in the Twentieth Century Insurgency, Terrorism and Special Operations*. London: Bloomsbury Academic.
- Richards, Jeffrey. 2017. *China and the Chinese in Popular Film: From Fu Manchu to Charlie Chan*. London: I. B. Tauris.
- Roberts, Priscilla. 2016. "Cold War Hong Kong: Juggling Opposition Forces and Identities," in *Hong Kong in the Cold War*, edited by Priscilla Roberts and John M. Carroll, pp. 26-59. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Said, Edward W. 2012. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Shain, Russell E. 1974. "Hollywood's Cold War," *Journal of Popular Film* 3(4): 334-350.
- Shaw, Tony. 2001. *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*. London: I.B. Tauris.
- Steele, Tracy. 2016. "Hong Kong and the Cold War in the 1950s," in *Hong Kong in the Cold War*, edited by Priscilla Roberts and John M. Carroll, pp. 92-116. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Summerfield, Penny. 2010. "Dunkirk and the Popular Memory of Britain at War, 1940-58," *Journal of Contemporary History* 45(4): 788-811.

- Sutton, Christopher. 2017. *Britain's Cold War in Cyprus and Hong Kong: A Conflict of Empires*. Cham: Palgrave Macmillan.
- T, H. H. 1957/8/22. "The Screen: 'Battle Hell'; Richard Todd Stars in British Import," *New York Times*.
- Tanfield, Paul. 1959/7/3. "Is There at the Night of Thousand Lanterns: This Was Mike Todd Stuff! Sampans Make a Splash on the Thames," *Daily Mail*.
- Taylor, Jeremy E. and Lanjun Xu. 2021. *Chineseness and the Cold War: Contested Cultures and Diaspora in Southeast Asia and Hong Kong*. New York: Routledge.
- Thompson, Howard. 1961/4/27. "Ferry to Hong Kong Stars Orson Welles," *New York Times*.
- Tsang, Steve Yui-Sang. 1994. "Unwitting Partners: Relations between Taiwan and Britain, 1950-1958," *East Asian History* (7): 105-106.
- Watts, Stephen. 1958/10/26. "Rank Theatre Chain, Production List Reduced," *New York Times*.
- Weiler, A. H. 1958/9/28a. "Brand-New 'Scent' on the Todd Roster—Kelly's 'Gentleman'—Addenda," *New York Times*.
- _____. 1958/9/28b. "Endless Trip," *New York Times*.
- Welles, Orson and Peter Bogdanovich. 1993. *This Is Orson Welles*. New York: HarperCollins.