

野史、传奇传统与华语电影史中的“乾隆游江南”

徐文明

摘要：在华语电影发展史中曾诞生了众多讲述乾隆游江南故事的影片。文章将华语电影史中的“乾隆游江南”题材作品创作，置于华人及华语电影的野史、传奇传统背景中，探讨了野史、传奇传统对华语电影创作取向的影响。文章也对无声片时期天一公司创作的《乾隆游江南》系列影片，有声电影时期香港和大陆乾隆游江南题材影片创作中的野史取材、剧情的传奇化处理、民间趣味的商业化包装与呈现等若干策略进行了分析。

关键词：野史；传奇；华语电影；“乾隆游江南”

作者简介：徐文明，男，副教授，文学博士。（浙江万里学院 文化与传播学院，浙江 宁波，315100）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552(2011)05-0085-06

一、野史、传奇传统与华语电影史中的“乾隆游江南”题材作品生产

中国自古就重视历史和历史记述。在世界诸国中，中国是对自身历史保存最完整的国度之一。在中国的史述序列中，既有官方的正式的正史记述，也不乏稗官野史。

与正史相比，野史更多来源于民间，而且来自街谈巷议、风俗故事，所以它的故事性往往更强。相对于正史的官方性与正统性，野史、演义式的作品以其通俗性特质在民间具有较强的影响力，给读者、观众提供了审视历史的独特视角，因此，野史、演义在民间有着一定的忠实拥趸。华人的这种文化欣赏习惯，是很有特色的。华语电影制片人兼导演吴思远先生就曾直言不讳地指出：中国老百姓有种特殊的文化欣赏习惯，甚至可称嗜好，即，他们喜欢看历代名人的外传、秘史、野史。^[1]

从中国（乃至华人）电影观众的审美心理和审美习惯来看，他们对故事性的重视是惊人的，民间对故事的传奇性的期待也是惊人的。按照罗艺军先生的说法：“传奇者，以情节丰富、新奇，故事曲折多变为特色也。中国小说、戏曲的传奇性，正是传统美学在叙事艺术中的一个突出的特征。传奇就意味着艺术在对现实的把握中，摒弃那些普通的平凡的生活素材，撷取那些富于戏剧性的生活内容，并以偶然性和巧合性的形态展现。”^[2]浸淫于中国传奇文化传统的观众（读者）对情节离奇或人物行为超越寻常的传奇^[3]故事有着较强的审美接受能力，对此类故事也颇为青睐。中华民族的这种审美心理或多或少对华语电影的创作产生了较大影响。一方面，这种审美心理直接影响了不少剧作家的创作思维，培育了他们的“传奇思维”，使他们在剧作中有意识地从传奇视角去构思故事或赋予情节以强烈的传奇性，这种“传奇思维”对华语电影的发展产生了深刻影响。在大量的通俗商业电影中，曲折离奇的故事讲述都能让我们看到这种思维的闪光。另一方面，传奇思维也深刻地影响了华人观众的审美接受与审美判断。经过长期的文化熏陶，普通华人观众对故事曲折离奇的传奇大多喜闻乐见，其认同度之强，影响力之深，以至于张爱玲在著文总结《太太万岁》的创作经验时，曾不无忧虑地认为：“中国观众最难应付的一点并不是低级趣味或是理解力差，而是他们太习惯于传奇。不幸《太太万岁》里的太太没有一个曲折离奇可歌可泣的身世。”^[4]张爱玲对中国观众审美趣味的理解，着重强调了中国观众受中国传奇文艺的影响程度之深。而事实上，在中国通俗文艺作品中，作品名称中包含“奇”、“传奇”、“奇

侠”等字眼的作品也不胜枚举。这些字眼与“秘史”、“野史”、“艳史”、“演义”等字眼一起,成为商业化的大众通俗文艺作品最爱使用的词汇。而上述作品的命名,显然与创作者(出版商/发行商/演出商/制片商)对华人观众(读者)通俗娱乐审美习惯与审美心理期待的把握有直接关系。

“乾隆游江南”的故事,在中国民间有着广泛的群众基础,题材本身包孕的商业价值也被充分认知。除了民间口口相传的野史故事外,“乾隆游江南”的野史传奇很早便被转化为大众化通俗娱乐产品。早在清代,就有无名氏创作了颇具野史风味的小说《乾隆游江南》(又名《乾隆巡幸江南记》),将乾隆游江南的故事进行了极具传奇色彩的包装。民国时期,上海天蟾舞台曾推出新剧《乾隆下江南》,打着侠义故事、宫闱神秘艳史的旗号,填塞了大量的清宫秘闻,声称是搜罗了无数的秘本制成。作品试图向观众解答乾隆皇帝是否汉人,陈阁老与刘墉有什么关系,陈阁老为何怕见儿子皇帝等。这些问题的提出为舞台版的《乾隆下江南》增添了不少卖点与噱头。

对于华语电影制作者来说,在中国民间及大众化通俗娱乐文本中流传的“乾隆游江南”的野史、传奇故事,无疑为电影创作提供了极好的商业机会。这些传奇故事文本的存在,既为“乾隆游江南”题材影片的创作提供了参考的蓝本,题材本身所蕴含的传奇性与通俗性,其与中国通俗电影观众审美心理需求之间拥有的内在同构与契合,也为电影创作者提供了动力。或许正因如此,我们在华语电影的清代题材影片中看到了“乾隆游江南”故事传奇影片的一再拍摄。

二、无声片时期:天一公司“乾隆游江南”的传奇叙事

从影片选材及故事本身的戏剧性看,“乾隆游江南”具有很强的故事性与趣味性。有着极强商业意识的天一公司是最早将《乾隆游江南》故事推上银幕的公司。天一公司1929年推出《乾隆游江南》时,明确指出该片取材自逊清稗史及民间传说。其广告称:“故处今之世,欲求一合于理性,足以警世劝俗,变成剧本,可以为社会教育之助者,戛乎难矣。无己,适效礼失,则求诸野之意,从事搜求脉络贯通、合乎情理之当时实事”。“纯根据当时私家秘记所摄制,与现流行社会间之版本迥异,故情节诡奇珍异,足令人百观不厌”^[5]。天一公司摄制的《乾隆游江南》连续拍摄了九集,影片非常注重故事性。

《乾隆游江南》中的主角乾隆在民间一直持有风流帝王的既有形象,选择他作为影片的主角,显然具有一定的群众接受基础。从“乾隆游江南”本身的选材来看,“乾隆”+“游”+“江南”的故事元素“组合”有很强的趣味性与奇观效应。其戏剧性与故事性是多重的。首先,故事性与戏剧性来自影片中的人物身份转换。从“乾隆游江南”的故事来讲,乾隆皇帝游览江南,属于微服私访。微服私访,本身是一种身份的遮蔽/伪装,即皇帝需要在宫廷外隐藏(至少是暂时隐藏)自己的真实身份,而因为隐藏自己的真实身份,就可能让原本属于帝王的无上权力暂时或部分失效,这就会造成一种双重的身份并与权力的暂时错位,即影片中的乾隆同时拥有帝王身份(第一身份)与出游时替代性的暂时身份(第二身份)双重身份,而随着“第一身份”与“第二身份”的身份转换,乾隆所拥有的权力也随之发生变更。而一旦遮蔽/隐藏了自己的真实身份(第一身份),那么乾隆就可能因别人未曾识别他的真实身份而遭遇权力受限的危机。这也是“乾隆游江南”影片中最大的趣味性所在。天一公司1929年拍摄的《乾隆游江南》第一、二集就凸显了这种趣味性。《乾隆游江南》第一集讲述乾隆南下扬州途中,因须从山东渡运河,故途经山东瑞龙镇,在镇上聚升楼酒楼吃饭未带酒资。按照某种观众能认同的常规,皇宫中皇帝(第一身份)通常身上不带银两,吃饭也无需付费,但在宫外,作为平民(第二身份)吃饭付钱则是必需的,于是,因遮蔽了皇帝的真实身份(第一身份),乾隆就遭遇了尴尬,不仅被蛮横无理的楼主地痞铁臂阿四纠缠,而且衣服还被对方强行扒下抵债,不得不展开一番恶战“器皿狂飞,落花流水”(该片广告语),最后由日后的义子周日青付账解围。抵达金陵后,乾隆路遇美女三姑娘被提督公子纠缠,出手相助后又被捕至公堂前接受审问。在该片的第二集中,乾隆微服私访

再次遭遇被捕之尴尬。乾隆与义子周日青乘船南下途中，在金平县，偶遇意图跳水自杀的村妇高氏，获悉原来是因劣绅区某为富不仁，凭借金钱势力贿赂官吏、欺压良民，高氏因有姿色而被区某垂涎，其夫也被区诬陷偷盗入狱，高氏不能申冤，又无力救助，意图自杀。乾隆知道此事后，愤愤不平，亲自前往区某处诘责。不料区某反将乾隆大肆羞辱，将其殴逐而出。乾隆去县署告状，糊涂知县与劣绅勾结，将乾隆诬为盗贼，投入监牢^①。从第一集和第二集的剧情看，创作者多次利用乾隆微服私访而导致的皇帝身份隐藏，叙述了他如何与人缠斗、被诬入狱的尴尬。如果乾隆不是微服私访、遮蔽身份，这些尴尬不太可能发生。这就给影片增添了较强的戏剧性，情节表现曲折，跌宕起伏。而观众因预先知道乾隆的真实身份（第一身份），他们坐在银幕之下，观看/体验乾隆如何因微服私访（真实身份暂时遮蔽）而面临的重重危机、尴尬与考验，看着他如何从皇帝变成阶下囚，如何被糊涂官审问与刁难，从中获得某种既洞悉真相、又不无优越的快感。而作为生活在民国时期的观众，他们清楚地知道，乾隆不会遭遇性命之虞（因为史书中的乾隆活到了八十余岁），他一定会最终摆脱危机。这也是“乾隆游江南”系列影片最奇妙之处，因为，尽管影片中的乾隆拥有皇帝（第一身份）与微服私访（第二身份）的双重身份，但在必要的时候（如面临危机需要相关官员相救或需要亲自审理某些案件之时），他可以通过某种方式（下属、助手前来救驾或出示能标明皇帝身份的物件），恢复到原来的帝王身份，并因帝王身份（第一身份）的恢复，而使原来受身份遮蔽而受到限制的权力得以恢复，当乾隆恢复帝王所拥有的至高权力之时，他将对自己遭遇的不平、不公之事予以果断处理。这种身份、权力的遮蔽与复原转换，为影片提供了相当强的趣味性与观赏性。例如，在《乾隆游江南》第二集中，乾隆被糊涂县官投入监狱后，其随从兼义子（也是协助解决游览江南险情的得力助手）周日青因乾隆久未归来，探知他入狱，前往探监，乾隆授予他密旨通知抚台，结果抚台亲自前来解救。于是，乾隆恢复了皇帝身份，也行使自己的权力，命抚台亲自审理高氏案情，银幕上也随之出现了一个罕见奇观，即在审理案件时，有一百多个官儿同审一堂官司，乾隆亲自监察，结果县官及区某（区仁山）被处决，高氏也因守节获得铜钱百贯的奖赏。正所谓阶下囚变成座上客，座上客变成了阶下囚。影片的结局处理，可谓大快人心。恢复了权力的乾隆以清官的身份出现并亲自监察案情，让高氏的冤情得以昭雪，直接挪用了大众化通俗文艺所推崇的好人受冤枉、受迫害，最后得到昭雪的审案、断案模式，以善恶有报、恢复正义的结局，满足了大众认同的主流价值标准，也获得了观众的支持。

《乾隆游江南》的趣味性很大程度上来自身份的转换。乾隆作为皇帝，拥有至高无上的权力。当然，皇帝的权力可以改变一个人的身份，这也造就了“乾隆游江南”中的另一重身份转换。即平民到官员、乃至皇帝义子的传奇转换。在《乾隆游江南》第一集中，平民百姓周日青因仗义出手，帮助乾隆付清酒资而善有善报，成了乾隆义子。在该片第三集中，谐星周空空饰演茶房严阿虎，奉旨当上钦差，并会见两江总督。同在第三集中，“粗蠢不过的憨心汉”（该片广告语）——关老三，因打抱不平因祸得福，做了皇帝的侍卫。正如该片广告所指出的：“皇帝的至尊无上是人所共知的，但是本片中的皇帝忽而坐监牢与犯人同起居，忽而被人抓住了当他做强盗。忽而被人讨债，逼得当当头。你想皇帝弄得到处触霉头，这是多么好笑而稀奇的事情。小小的一个茶房，居然堂堂皇皇地做起官来了，弄得木头木脑，坐立皆非。这是何等有趣的事啊。”^[6]在通俗文艺中，以戏剧性的奇遇、命运突转凸现趣味、反差，是创作者经常使用的策略与商业诉求手法。《乾隆游江南》中不断地以人物身份的转换制造戏剧效果，片中平民百姓因遇皇帝而飞黄腾达的情节设置，不仅增强了影片的趣味性，实事求是地讲，也迎合、满足了当时不少市民观众渴望以奇遇一飞冲天改变命运的社会文化心理，为影片获取普通市民

① 因影片失传，剧情见《申报》1930年5月6日，《中国影片大典（1905—1937）》第220—221页；《中国无声电影剧本》（中卷），中国电影出版社1996年版，第1812—1813页。电影学者邝脩华认为，天一公司的《乾隆游江南》的故事衍生自章回小说《圣朝鼎盛万年清》。见邝脩华：《禁闻窥秘——李翰祥电影中的清宫世界》，《风花雪月李翰祥》，香港电影资料馆2008年版，第55页。

观众的支持提供了心理接受基础。

影片《乾隆游江南》中的奇遇与视觉奇观建构，多是在“游”的过程中发生、展示的。一波未平一波又起，戏剧性事件层出不穷。在《乾隆游江南》第一至三集中，乾隆途经山东瑞龙镇、金陵、金平等地，随着乾隆“出游”的过程，影片将华贵壮丽之皇宫，商铺林立之瑞龙镇，宏伟宽大之行宫，再到阴森凄惨之牢狱，以及热闹拥挤之都天庙^[6]一一呈现在银幕上。为了渲染乾隆作为帝王与众不同的神奇，第一集的创作者还在他游览途中，让他使用了传说中的分水、定风、避火、移墨、辟尘五颗宝珠，例如在过河时，突遭风暴，乾隆使用了分水宝珠，“在波平如镜中，忽而龙凤大作，顿时狂飙怒号，巨浪汹涌。用一颗定风珠掉下水去，立刻就能风平浪静”^[6]，影片创作者使用电影擅长的视觉特效手法，在银幕上制造了让当时电影观众颇感惊奇的视觉奇观。因第四至九集改由武侠片导演姜起凤、洪济导演，因此影片中的乾隆遭遇了更多的险境，第四集中乾隆游览扬州石莲古刹，误入机关，遭遇淫僧、飞剑、飞人。石莲寺中“暗筑地窖，阴森凄惨，令人毛发悚然”、淫僧在寺中“满藏春色，令人魂销魄荡。”、“飞行女侠，来往无踪，神鬼莫测。”^[7]从影片的剧情描述中，古刹、密室、弱女、淫僧、女侠，我们分明看到了创作者对卖座武侠神怪片《火烧红莲寺》中的类型元素的借用，第五集中，影片融入了侠义、变化机关、稗史等多重元素，在乾隆游览过程中，遇到更多的奇人、奇事：“白莲教施术觅帝踪。乾隆帝悠游松江市。酒店中无意遇奇人。二妖姑乔装诱乾帝。周日青被幽入内室。触机关有意探秘密。入浴室无心窥春光。报风怨地窖遭鞭挞。周日青大义说杏姑。感身世内应救乾隆。闻警报释嫌追逃妹。施奇术杯水解重围。宝桃姑哭诉郑陀子。恶妖道怒展移山法。无名女飞剑诛燕月。宝杏姑自戕赎前愆。二大侠功成谈退隐。郑陀子智穷奔他乡。”^[8]第六集中乾隆游苏州，再度被白莲教挟持，演绎了一段惊心动魄的争斗。《乾隆游江南》系列影片以“游”为线索，在“乾隆游江南”的传奇历程和故事叙述中，整合了强烈的商业诉求，为影片增添了强烈的观赏性。“乾隆游江南”的过程变成了一场危机重重、充满历险的旅程。

《乾隆游江南》连续拍摄了九集，除了展现乾隆的历险外，还展示了江南的风韵与地域风情。借乾隆游览之机，创作者将乾隆游览地的民风民俗展现于银幕之上，使之成为影片中不可或缺的文本组成部分。“城隍庙前，形形色色，唱小热昏、看西洋镜、卖拳头、变戏法、玩狗熊、斗蟋蟀等，热闹无比，令人目不暇接。”第七集叙述乾隆游览杭州灵隐及净慈，影片创作者让乾隆泛舟西湖之上，展示了西湖的湖光山色与地域风情。还借杭州导游老妇之口讲述了济公的神迹，利用视觉特效手法，展示了分身法和隐身法、飞来峰压坍了全村千百户人家；五百尊罗汉装金用神奇的方法在一夜里完工；小小的井里运出几千株木料；一架袈裟罩没了全山林木；三昧真火把一座大殿烧去；红粉佳人霎时变成了白发老姬；举世罕闻的大头症；鸡鹅鱼肉的骨头化成了檀香斋供^[9]等视觉奇观。西湖风情、江南民俗的展示，既可让那些生活在江南/故事发生地的观众产生一种亲切感，也让那些从未游历过江南的电影观众，从银幕叙事与作为故事背景的江南风情展示中体验江南的秀美景色与人文风情。

《乾隆游江南》融合了武侠、神怪等娱乐元素，将诸如济公故事等民间传说融入了故事叙述中，将“乾隆游江南”之旅变成了一个热闹无比又危机重重的冒险之旅，以高度戏剧化的、充斥奇观的叙事元素组合与充沛的娱乐性，激起了喜爱秘史、传奇的华人电影观众的强烈好奇。《乾隆游江南》制作完成后，获得了不俗的票房，影片曾在全国各地主要城市及南洋广泛公映，在日占时期的台湾也曾放映过该片。1931年，随着当时政府下令禁演武侠神怪片，包括《火烧红莲寺》在内的中国武侠神怪片创作渐趋式微，《乾隆游江南》的制作也逐渐偃旗息鼓。

三、有声电影阶段：香港与大陆商业电影对“乾隆游江南” 传奇叙述的延续

天一公司拍摄的《乾隆游江南》制作于黑白、默片时代，展示了早期中国电影人对“乾隆游江南”

题材的商业开掘尝试。到了20世纪70年代，香港邵氏公司再度投拍了“乾隆游江南”题材的影片，在彩色、有声片时代将“乾隆游江南”的故事展现于华语影坛。粤语片导演王风应邵氏之邀，用不到一个月时间拍摄完成了《乾隆皇奇遇记》。《乾隆皇奇遇记》是一部充满了商业娱乐的影片，以故事的传奇性取胜。影片以戏剧化的手法，让乾隆下江南的旅程充满奇遇、奇观、奇人、奇事、奇物。影片借神算马半仙准确预知乾隆的遭遇，将奇人纳入影片的人物谱系。片中乾隆的五行宝衣可称奇物。而影片创作者在影片中多次展示裸女、乾隆的性爱场面与性暗示，又可称为奇观。从商业运作角度看，这部香港邵氏出品的影片显然是一部娱乐之作，透露出迎合当时观众的强烈企图，也显示了通俗电影所追求的戏剧性与娱乐性特征。

同样在邵氏，李翰祥拍摄了《乾隆下江南》、《乾隆下扬州》、《乾隆皇君臣斗智》等影片。这些影片同样具有通俗电影所追求的戏剧性与娱乐性特质。李翰祥当时虽是香港邵氏公司的导演，但他也是一位清史研究的爱好者和一个杂家，用张彻的话来说：“作为一个古装片的艺术指导（art director），他（李翰祥）可说是当今权威，即使外国要拍中国古装片，找他去做艺术指导，也是最恰当的人选。他在这方面的成就，与他私人的‘挥金’有关，凡能供研究古代文物参考的东西，只要他见到，不管价值如何昂贵，他就是举债求之，也在所不惜；这方面的功夫，没有任何一个中国导演，有他下得深的”^[10]。李翰祥除了有收集古物的钻研精神外，也是一位热衷清史研究的杂家。他的清代研究兴趣广泛，正史、笔记小说、野史、民间传奇都有涉猎，并信手拈来般地将它们融入影片。这种创作背景赋予李翰祥的清代题材影片叙述以强烈的个性风格。李翰祥导演的清代题材影片，大多自编自导，他从民间传说与野史中获取素材的电影《乾隆下扬州》，曾获第16届台湾电影金马奖最佳原著剧本奖。在李翰祥的“乾隆下江南”题材作品中，他将大量野史巧妙编入剧情。如《乾隆下江南》一片，李翰祥在剧中先向观众介绍乾隆的身世，借旁白者之口，引经据典地借用《大清圣祖仁皇帝实录》，讲述乾隆系雍正与汉人女子李佳氏所生。又引用《嘯亭杂录》中的野史记载，讲述少年时乾隆因勇猛机智在围场上杀熊救祖，获得康熙喜爱。邝脩华先生评论李翰祥在《乾隆下江南》中对乾隆身世的这段叙述时，认为李翰祥是在“用野史推翻野史”^[11]，即李翰祥有意识地“纠正”了民间野史（当然也包括小说、戏剧）通常认为的乾隆与海宁汉人陈家洛是兄弟的说法，赋予乾隆以部分汉人的血统，这种“新”的、引经据典地对乾隆身世的阐释，给观众带来新鲜的感受，但他使用的材料其实也是来自野史。其实，就李翰祥整个古装电影创作历程看，他对故事、民间传说的偏爱是非常明显的。李翰祥对民间故事、传说、野史的浓厚兴趣，使他拍摄的乾隆下江南，既有与天一公司的神怪、武侠版本的乾隆下江南相似的通俗特质，但也有明显的个人化风格。不过李翰祥的这种个人风格，不是纯粹的阳春白雪、自娱自乐，而是积极寻求能激发普通观众观影快感的兴趣点，并将之与大众通俗娱乐故事讲述相结合。如他的《乾隆下江南》、《乾隆下扬州》、《乾隆皇君臣斗智》中体现了鲜明的“戏说”特质，片中的“乾隆游江南”，皆充满奇遇和趣味性，《乾隆下扬州》中，乾隆遇到料事如神的算命先生范先生，并卷入了一场与赌场恶人的打斗之中。《乾隆皇君臣斗智》中，乾隆在苏州被一群乞丐设计抓获，影片借剧中人之口，提出了银幕下观众颇感兴趣的问题，如询问雍正是否修改过传位诏书、乾隆本人是否为汉人。乾隆逃走后，被另外两个乞丐收留，为他做了一碗“珍珠翡翠白玉羹”，让乾隆念念不忘，回宫后他特地召回两名乞丐，以“珍珠翡翠白玉羹”大宴群臣，艰涩的味道叫众大臣暗自叫苦连连。这些故事都很有趣味性。这些显然来自野史、笔记或民间传说的故事，可信性令人存疑，但颇有趣味，叫人忍俊不禁，符合大众化通俗电影观众的欣赏口味。李翰祥在影片中使用这些小故事，为影片增添了戏剧效果，拉近了电影与普通观众的距离。

李翰祥在他的“乾隆游江南”影片叙述中，还大量运用了民俗文化元素。如《乾隆下江南》中经由乾隆到茶馆喝茶，让观众了解到扬州人喝茶有荤素之分，喝茶吃肉，且要自带茶叶。《乾隆皇君臣斗智》中，乾隆、刘墉、鄂容安在游人如织、商贩林立的街道上，谈论起什么东西可以发出声响，李翰

祥借用相声的捧哏逗哏手法,让剧中人一问一答,将民间各式各样的铃铛及用途做了精彩的言说:从担担子上的佛珠,谈到了小孩子戴的“长命铃”,由卖扇面、扇骨子的商贩谈到“引人铃”,进而谈到妇道人家换衣服用的“回避铃”、惊走鸟雀的“惊鸟铃”,恭祝老太太万寿无疆的“百岁铃”等,让观众大开眼界。通过如是艺术处理,使李翰祥电影的乾隆故事讲述有一种独特的幽默感。时至今日,我们审视李翰祥导演的“乾隆游江南”题材影片,仍可感到他作品中强烈的幽默、戏谑风格。

乾隆题材的商业潜力之大,一直延续到20世纪90年代的大陆。大陆制作的《风流乾隆》^①在1991年创下了发行230个拷贝数^②的不俗记录。《风流乾隆》讲述了青年乾隆下江南游历的传奇故事。影片伊始,创作者便用字幕明确交代了影片“是民间流传的发生在乾隆年间的一个传奇故事”,以故事的民间性、传奇性吸引观众。创作者更通过片中主题歌对观众可能会质疑的故事真实性问题,给予了某种解答。歌中唱到:“谁知道这传说是真是假,好像是这个天子很有几分潇洒,风尘中偏偏就遇上她,就遇上了她,啊,又遇上了她。一场场血肉厮杀,一番番,一番番,欢喜冤家,你就说它风流也罢,你就说它荒唐也罢,反正是都倒在青山下。只留得几缕夕阳,几缕晚霞。”《风流乾隆》以通俗化的戏剧手法,将乾隆游览江南的传奇展现于银幕之上,满足了大众娱乐的心理需求。创作者紧扣“风流”二字,有血肉厮杀、欢喜冤家,有激烈的动作场面,也有缠绵的爱情,《风流乾隆》将民间传说搬上银幕,突出其故事性、传奇性,代表了大陆电影界对乾隆题材商业潜能的开发尝试。

纵观华语电影史中各个阶段出现的“乾隆游江南”的传奇故事,其在叙事文本中大多融入了较多的想象成分,这些电影就细节的真实性而言,显然存在明显缺陷,但却与中国通俗文化的商业性、通俗性传统有着内在的共鸣,也有较深厚的社会接受基础。就影片本身作为商业产品来说,这些本土传奇故事的问世,具备了以好莱坞电影为代表的外国电影难以具备的本土性和商业价值。从这个层面看,这些作品的问世,既映射了中国野史、传奇文化传统在电影创作中的延伸路径,也记录了华语电影积极从本土通俗文化传统中吸取创作资源、争取本土观众的努力足迹。

参考文献:

- [1] 郑其. 远眺近看“宋代三姐妹”. 电影故事[J]. 1995(8):6.
- [2] 罗艺军. 电影的民族风格初探,中国电影与中国文化[M]. 北京:北京广播学院出版社,1995:132.
- [3] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室. 现代汉语小词典[M]. 北京:商务印书馆,1995:79.
- [4] 张爱玲.《太太万岁》题记[A]. 许祖华. 张爱玲文萃[C]. 武汉:长江文艺出版社,2004:253.
- [5] 天一公司.《乾隆游江南》广告. 申报[N]. 1929-7-24.
- [6] 天一公司.《乾隆游江南》广告. 申报[N]. 1929-10-12.
- [7] 中央大戏院. 第四集《乾隆游江南》. 申报[N]. 1930-5-6.
- [8] 中央大戏院. 第五集《乾隆游江南》. 申报[N]. 1930-9-21.
- [9] 中央大戏院. 第七集《乾隆游江南》. 申报[N]. 1931-3-11.
- [10] 张彻. 论李翰祥[A]. 回忆录·影评集[C]. 香港:香港电影资料馆,2002:142.
- [11] 邝脩华. 禁闻窥秘——李翰祥电影中的清宫世界[M]. 风花雪月李翰祥[C]. 香港:香港电影资料馆,2007:56.

① 除《风流乾隆》外,大陆还制作过影片《杭州王爷》讲述乾隆游杭州时得到杭州少爷米琪资助,将其最后封为杭州王爷的传奇故事。

② 数据出自李奕明:《娱乐片:文化转型和市场经济的必然产物(下)》,《电影艺术》1993年第6期。