

《清宫秘史》20年： 上海电影传统对香港电影的影响

黄望莉

摘要：香港永华影片公司摄于1948年的《清宫秘史》是中国电影史上的一部重要作品。其原因不仅在于其艺术创作美学观念代表了中国电影的文人传统，更为有趣的是，这部影片的政治命运也从一个侧面说明了20世纪40到60年代的上海和香港两地电影传统的内在联系，及其最终的分流。因此，文章将会以《清宫秘史》为案例，在对它进行历史性的梳理过程中，以期理解《清宫秘史》的主创者们作为那个时代的电影都市文人/精英们是如何借家国/伦理叙事的书写，映射出从上海南下香港的知识分子对海派电影的传承。也正是香港与上海电影在互动与交流中使得当时香港电影成为“国族电影”中的一脉。

关键词：香港电影；《清宫秘史》；华语电影；上海电影

作者简介：黄望莉，女，副教授，电影学博士。（上海大学影视艺术技术学院，上海，200050）

中图分类号：J905.2 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552（2013）04-0050-08

1946年，由香港“永华”公司出品的影片《清宫秘史》曾于1949年12月在香港公映，也于1950年在洛迦诺影展上被评为当年影展中最重要的影片。这部影片在中国电影史上，乃至中国政治史上都曾经引起过轩然大波。众所周知，1967年戚本禹的一篇《爱国主义还是卖国主义？——评反动影片〈清宫秘史〉》直接导致了“文革”初期对刘少奇的批判。然而，1979年12月，《光明日报》的发表文章《评戚本禹对“爱国主义”还是“卖国主义”？》也首度公开地、历史性地肯定了这部影片。“刘少奇同志的冤案也已昭雪，因为刘少奇同志牵连的人和事，理应一律予以昭雪。因此，强加在《清宫秘史》头上的一切诬陷不实之词，都应推倒，还它以本来面目，给予应有的公正评价。”^[1]对这部影片敲响了历史的定音槌。

本文并非重复着对《清宫秘史》在政治上和历史上的重新定位和评说，而是试图通过这部历经半个多世纪、从公映到禁映，从批判到正名的历程中获得一条以上海为代表的早期中国电影文化的传承和离散的线索，并且通过对这部影片的文本及其作者历史命运的追溯，试图描述出上海电影—香港电影在1945—1967年间的互动到分流的历程。本文试图通过影片《清宫秘史》所诞生的战后香港国语电影的产业和人脉组合的描述，以及以这部影片为代表的香港国语电影中所普遍呈现的具有“中国性”（Chineseness）的叙事元素，试图描摹出战后40年代到文革前期的香港国语电影在自我文化身份归属上实为上海电影传统的延续性发展，是“国族电影”的一部分。而围绕着影片《清宫秘史》及其主创者们的是是非非，也从一个侧面说明了香港电影所具有的多地文化、跨文化的特性。

一、人脉和产业的同质化：香港电影的“上海组合”

1946—1949年前后，战后的香港又恢复了昔日的自由贸易港的繁荣，从客观的社会生活上来看，“那时从上海到香港是非常方便的，可以乘船也可以坐飞机。而且飞机票买起来也很快，当天买到马上可以走，而且途中没有审查，来去都比较自由。”^[2]这一点也可以从1946年上海文华影片公司出品的《太太万岁》中对上海和香港之间往来的喜剧性描写得以窥见一斑。

当时上海和香港之间的经济、文化往来的便利，以及政治上的独特性，直接导致香港出现了南下影人

潮的现象。一般认为，战后南下影人潮主要有如下三种情况：第一种是上海沦陷期，曾经滞留在上海，被迫在“中联”和“华影”工作过的上海影人，如张善琨、卜万仓、朱石麟、顾兰君、李丽华等在国民党接管上海敌伪产业时被认为有“附逆”之嫌，同时收到进步舆论的声讨，在不能工作、心情苦闷的情况下接受了香港片方的邀请，抵达香港成为国语电影的创作的第一批主力。第二种南下影人是稍后于前一种情况，主要指的是在1948年左右，由于内地解放战争正在发生根本变化，在国统区工作过的进步文化人在共产党的部署下有意识地南下香港暂居，再顺道转往解放区，参加新中国的文化建设，其中包括夏衍、阳翰生、欧阳予倩、蔡楚生等。第三种南下影人则是因为内战风云再起，直接促成上海的一些资本家南迁香港，躲避纷扰，其中不乏热衷于从事电影工业者，如蒋伯英、李祖永、吴性栽、费穆等。他们不仅从上海带来了丰富的电影制片经验，也从不同渠道带来了大量资金。

这里需要说明的是，虽有因各种原因内地影人南下到香港，但是由于香港到内地/上海之间的往来便利，很多人的原意也只是暂居，甚至两地往来拍片，流动性很强。战后的香港与战后的上海一样，两地电影拍摄市场的同时繁荣，因此，无论是资金还是人才，都很大程度上是因为应两地电影拍摄的需求和人才的竞争而来到香港的。从某种程度上来讲，战后的香港电影与内地/上海电影可以说是互为一体的，这里还有一个重要的原因就是当时两地间的人才和资源是可以共享的。例如，因为这批战后较早在香港从事国语电影创作的人员多与电影公司采取的是签约制，有的在香港为上海电影公司签约拍片，有的在上海为香港公司签约拍片。签约也是两地间互为进行，因此，在经济待遇上也彼此参照，互为参考。例如陆洁在他的日记中记载，“何兆璋新自港回，约与同饭沙利文。探询香港待遇情形，备作薪工调整之参考。”^[3]像李丽华和周璇都是上海和香港间最炙手可热的两大明星，她们可以说是当时电影票房的保证。李丽华于1947年开始到香港拍戏，但同时也两地往来，1948年也曾经一度回到上海拍摄了《假凤虚凰》和《哀乐中年》等两部影片，她当时在香港大中华电影公司所拍摄的片酬是一万万两千万国币，并由大中华提供食宿行等便利^[4]。周璇是在拍完《夜店》之后，应香港大中华电影公司的邀请而到香港拍摄影片的，其间的重要作品之一就是《清宫秘史》，随后她也才于1950年回到上海拍摄《和平鸽》。而战后最早到香港拍摄国语电影的公司“大中华”也因多种原因（一则“大中华”一直未完全脱离上海影界，并已经在江湾附近买了地皮作为后来回上海拍摄的基地，二则是在香港受到了“永华”的冲击，同时也因国语片在香港发展受到了局限）在1949年前转而再次携带资金回到了上海。当时永华公司建立之初，除卜万仓之外，朱石麟、李萍倩、岳枫等都与永华签订的长期合同。而当时《国魂》的拍摄的部分外景地是在扬州，部分内景则借用了上海华光电影厂^[5]。

《清宫秘史》的主创人员与香港国语电影的整体情形一样，南下影人成为当时的绝对主创。因在“华影”创作过电影的原因，朱石麟离开上海是不得已而为之的。1946年5月，他最先接受南洋影业公司邀约来到香港的朱石麟，他当时交给家里只有500元作为临时“安家费”，可见他并没有长久留在香港的打算，同年的8月13日就回到了上海，但是，当再次接受“大中华”影片公司邀请到香港时，已经是携全家而返了。1948年朱石麟为“永华”电影公司开始导演《清宫秘史》。这部影片的投资高达80万港币，背后的资金来自内地李祖永所带来的家族印刷产业。张善琨则是不记名的制片人。张善琨之所以不记名主要是因为他当时的“日伪”身份还未澄清，对新闻记者也以“经商”为名，掩饰自己“永华”的制片人身份^[6]。众所周知，被冠以“电影大王”的张善琨善于炒作，并且炒作手法层出不穷，他在上海30年代每部影片必有宣传上的噱头习惯，此次在香港亦如此。他在拍摄《国魂》的时候，不惜耗资近万元从上海请韩兰根拍摄一个小兵点炮的镜头。对此，张善琨认为这“是一个绝妙的噱头，既有戏剧效果，又有广告效应”^[7]。尽管如此，一贯善于炒作的电影大王张善琨以百两黄金的片酬邀请周璇饰演珍妃，为配合周璇的“金嗓子”，专门请周璇的多年搭档陈歌辛作曲。除此之外，这部影片还有一些其他主要演员也都来自于上海的一些明星，例如，扮演慈禧的是唐槐秋的女儿，当年在上海演出《日出》中的陈白露而名噪一时的唐

若菁。还有在“孤岛”时期就活跃在上海影坛的舒适等。

由于大量的资本家一时避开战乱来到香港,但也并未完全脱离与内地的联系,客观上使得一些香港国语电影公司在产业经营上也与内地电影公司是同质化的。《清宫秘史》的资方老板李祖永在大陆中的家族产业是印刷业,也包括为国民政府印刷钞票,此次他在永华公司的资金投入上是3,750,000美元,由此可见一斑。香港电影拍摄的资金大量来自内地,造成了香港国语电影的复苏和繁荣。资金同质化也同时带来了香港电影制片公司在体制上和理念上也沿用了上海电影的创作经验。在体制上,香港的一些电影公司都不约而同地沿用了上海的30年代就运用的“编导委员会”制度,集中有经验的知名编导的智慧,以集体研究的方式确定公司拍摄的影片,以保证公司出品的影片质量。这种制度当时不仅上海的商业电影公司依然采用,如文华影片公司,也出现在香港的“大中华”、“永华”公司的实际运营机制中。当时“永华”的编导委员会的主持者就是欧阳予倩。

电影资金、电影人脉和电影创作经验等全方位与上海电影的同质化运行和发展,其主要原因就在于,1950年以前,上海和香港之间的商业往来和交流便利,香港国语电影与上海电影之间的电影市场可互通,香港国语电影又主要依托的是大陆电影市场,这使得当时的香港国语电影发展超过了粤语片的生产。事实上,当时的多数香港国语电影,都曾在上海公映过,例如,“永华”出品的《国魂》于1948年10月1日就曾经在上海试片放映^①。《清宫秘史》则1950年初就准备在中国内陆全面公映。3月11日,在《人民日报》上打出的广告语是:“永华公司、赫赫无比,荣誉伟构,代超华,古装宫闱,历史巨片。明星云集,演员数千,众力合作,摄制年余”。3月17日,该片开始在北京公映,继而在上海、天津等地公映。也正是在内地的公映活动和获得的反响较高,才导致这部影片最后是非缠身的境地。

诞生在这个时期的《清宫秘史》的背景也颇具代表性地反映了当时整个香港国语电影的人员及其生产状况。值得注意的是,香港国语电影主创人员的复杂政治背景在战后之初,由于商业电影的需求都变得含混起来,如,张善琨、李祖永是属于“亲右”人士;而朱石麟、周璇和舒适等都在孤岛时期的“华影”拍摄过一些商业影片;曾经追随过鲁迅的姚克在抗战时期的话剧《清宫怨》的进步性是不言而喻的。唐若青则是追随父亲唐槐秋的“中国剧艺社”等。而这些不同政治态度、不同政治立场和背景的海派文人在香港这个特殊的地域在最初的国语片的摄制过程中出现了一种融合,即在意识形态上创作上、获得了一个短暂的平衡。这也恰恰是《清宫秘史》这部影片在意识形态上含混不清,备受磨难的主要原因之一。总之由于这些创作人员与上海电影各种文化的传统和发展的千丝万缕的关系,他们所带来的电影制作观念和制作水平等促使以《清宫秘史》为代表的香港国语电影在自身发展的同时,也与战后40年代的上海电影在很多方面实现着资源共享、同质发展。1949年前,香港曾经作为中国革命各路思潮论战据点。此后南来影人对香港本土文化的种种想象性建构都说明了香港的文化生态及其走向一直与中国内地保持着或隐或显的联结。

二、叙事的同质化:《清宫秘史》的“中国性”意蕴

对于战后南下影人的认识,从香港自身发展的角度来看,他们最为直接的贡献首先是恢复了香港国语片的创作及其繁荣,其次,上海电影人所带来的电影创作方式和美学观念也直接提高和丰富了香港电影整体水平。当时的香港电影叙事美学上承接了30年代以来的中国电影以家寓国、家国同构的叙事经验,并且在电影的叙事形态,例如题材内容的选取、叙事手法和主题意旨等方面还是与当时上海电影极为一致。

一般来说,国族电影经常通过其影片的文化独特性来加以认识。一个国族电影的叙事可以被认为

① 陆洁:《陆洁日记》,1948年10月1日中记载,陆洁在沪光观看《国魂》的试片。

是一个关于国家的反映。有论者认为，这种反映通常是通过两种方式来的：一是通过改编的过程、二是通过电影叙事中显式或隐式的方法来结构关于国家的意义。^[8]从这两个方面来看的话，《清宫秘史》的诞生及其美学特点也正是如此集中地体现其“国族电影”的文化独特性。

首先，从改编的过程来看，在取材上和故事内容的选取上，“永华”在成立之初最早拍摄的两部影片都是来自上海“孤岛”时期的话剧资源。抗战时期的话剧艺术的一个重要特点就是历史剧的兴起：“这一时期的历史剧数量多，质量高，影响很大，这是特定的历史条件造成的。”^[9]郭沫若对此写到：“在上海是因为那时候正在敌伪的统治下，最好反映黑暗的现实的是历史剧。大后方呢？也未来要避免检查等等的原因，所以多历史剧。”^①其实，不仅话剧界如此，“孤岛”时期的电影创作也出现了古装片泛滥的情形。但是当时还是有一些具有进步意义的历史题材的影片。“在当时的上海租界，…不论是电影和戏剧，正面反映抗日斗争，根本不可能。……因此，在戏剧方面，在电影方面，除了采取侧面反映抗战的方法外，通过历史故事，抒发爱国热情，表现民族气节，以教育观众，就成为爱国戏剧电影工作者们不得不采取的办法。”^[10]姚克创作的四幕历史剧《清宫怨》就诞生在1942年这样一个写作背景下，与其他进步的历史剧一样，这部话语也有着同样的创作目的和实际效果。作为著名戏曲家吴梅的高足，又在耶鲁大学专攻西洋戏剧的姚克在20世纪40年代的上海戏剧舞台上是一位很活跃的戏剧家。该剧在上海公映时，“轰动剧坛，赞誉鹊起”。姚克在《清宫怨》中，以光绪皇帝和珍妃的爱情为‘经’，以甲午战争、戊戌变法和庚子事变为‘纬’，通过宫廷的日常生活来表现最高统治集团的政治斗争，在广阔的历史背景上描绘出那动乱不安的历史时代。“突出表现了外敌侵略之下统治阶级内部保守派和维新派的斗争，剧中寄托着爱国主义思想。”^[10](306-307)]可以说，《清宫怨》对历史的言说在抗战时期毫无疑问是具有进步意义的。

但是在涉及艺术创作观念的时候，据姚克自己所述，这部剧的创作主旨是“把历史改编为戏剧，并不是把历史搬上舞台……历史学家所讲究的是往事的实录，而戏剧家所感兴趣的只是故事的戏剧性和人生味。”^②或许正是这点“戏剧性”和“人生味”吸引了热衷于描写家庭伦理叙事的朱石麟导演了这部影片。众所周知，以朱石麟为代表的从上海20、30年代发展起来的电影创作传统就着力于透过家庭叙事将一些现实社会问题和时代热点等融合在一起，完成作者关于民族、政治等方面的文化立场的表述。朱石麟在战后之初所拍摄的影片无论是在题材的选择上、影片的样式上都直接与上海战后的家庭伦理型影片风格保持一致，这一方面固然是由于考虑到内地电影市场的原因，更重要的一点就是他创作的惯性使然。“从学问思想上来说，朱石麟属于儒学一派。所以，在他的创作中，特别关注家庭伦理、世态炎凉，倡导亲情、友情、爱情的和睦与美满，鄙夷恶行，劝人向善。”^[11]因此，当姚克提出以“戏”为形的叙事结构和以“人生味”为态的叙事的表意体系等创作美学指向时，不仅与朱石麟的电影创作的美学观相一致，也是与当时40年代“海派”电影的叙事美学获得一致。

朱石麟为经典海派电影的杰出代表，他在其结构影片的时候，对一个逻辑故事长度的选择、对长段落镜头的语义表达、对宏大历史事件与戏剧化情节的交融等叙事特点的运用显得更加充分和自如。影片《清宫秘史》是以光绪选妃为开端，珍妃投井后，光绪逃难在外为叙事的结尾。影片以“光绪十五年·己丑·1889”、“光绪十七年·辛卯·1891”、“光绪二十六年·子庚·1900”等同时运用了皇帝年号、传统的天干地支、公元制等三种的编年方式为各个叙事段落划分，几乎涵盖了所有清朝光绪主政以来的重大历史事件。这种对历史“真实”的追求一方面充分体现了创作者严谨的历史态度，另一方

① 参见上海《文汇报》：《郭沫若讲历史剧》，1946年6月26日，

② 姚克：《清宫怨·独白》，《世界书局》，1947年第3版。转载于陈白尘和董健的《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，2008年9月第2版，P403。

面也展现出创作者对中国传统文化的迷恋。这种迷恋还体现在影像的空间展示上。在这部影片制作的过程中,室内景就设了43个景(其中41个场景,4个AB制的景)^①,除了几个外景和其他室内景外,影片最为重要的叙事空间是巍峨的“皇宫”。这些精致的置景非常有利于摄影机的推拉摇移。在珍妃唱“御香缥缈”段落中,导演先是缓慢地横移,观众可以细致地察看宫廷内景的装饰艺术,镜头一直移到许愿的珍妃近景,再后拉珍妃的全景,可以看到缥缈的御香、朦胧的月色以及许愿的女人,这三者有机地结合在一起,就像一幅中国长卷仕女图。朱石麟在这里运用了一个1分20多秒完整的长镜头,让观众在领略周璇甜美歌声的同时,也极度地展示了宫廷庭院的设计和传统之美,情景交融,充满了中国古典之美。此外,这部影片还在很多细节上也极力突显中国历史文化的展现。据载,这部剧中的服装是美术家庐世候根据典籍设计的,光皇帝朝服4套,便服3套,太后、嫔妃、一直到洋兵和平民的服饰,共计1757套服装,并从北京聘请清朝的某贝勒做顾问,指点各项礼仪和相互的称呼^{②[14][12]}。可见,《清宫秘史》与它同时期的一些国语片一样,不仅沿用了中国历史文化故事原型,更是注重多重中原的历史、文化信息的传递,并将其作为叙事的重要内容。

当然,《清宫秘史》最为重要的“中国性”的叙事特征还是“家”与“国”的混合在一起结构故事,光绪/珍妃和慈禧/皇后的各种叙事冲突所带起来的也都是光绪年间的重要的政治事件,如动用海军拨款修建颐和园、甲午战争、百日维新、义和团运动、八国联军进京等,将故事的关注点放在家庭/国家的中的多种元素特色带如到影片的叙事内容当中来。从显性的层面来看,这是一个关于“清朝”的历史故事,即关于国家兴亡的宫廷政治斗争的故事,而从隐形层面来看,所谓的“秘史”也就是皇帝家里的故事,即母子-婆媳-夫妻这三种关系的矛盾冲突。事实上,在影片中人物的相互称呼的设置上,也能够体现出这种家庭关系,如光绪喊珍妃为“二妞”,慈禧称“嫔妃们”为“孩子们”。朱石麟也正是通过这种或隐或显的“家庭伦理”叙事策略,完成家国同构的政治意图的表达:即“得人心者得天下,失民心者失天下”的传统政治伦理。很多论者认为,朱石麟在这部关于家国叙事的影片中,过于将故事的矛盾放在“婆媳”的关系上,这看上去有点将中国历史的大问题化成小故事之嫌。然而,结合朱石麟所秉承的中国电影的经典叙事美学中逐渐形成的“家庭、伦理为主线的叙事传统”来看,这部影片确实集中体现了“文人电影”中的以家寓国,家国难分的“文人情怀”。然而,导演朱石麟在这部影片中过于简单化地对家国命运中“新”与“旧”命题的归纳和描写,纠结情怀,恰恰体现了他这种“处于新旧时代交替的知识分子型艺术家;对个人、家、国都充满着人文关怀又多愁善感。他既眷恋着旧有美德哀其日渐被离弃、破坏,以致充斥着腐败、不公不义;又向往着新时代带来的新价值、新秩序。”^[12]且不论他在这部影片中的“新”与“旧”的阐述是否准确,其意识形态的表达是否复杂,但是,他借“家国”的叙事的文化资源、“伦理化”叙事特色的运用,有效地将大陆的历史和文化内容作为母体文化,完成其对以中原文化为根基的“家国”的想象。

总之,朱石麟导演的《清宫秘史》正是借中国近代史中的历史故事,在充分展现中原/中华古典文化的同时,借着“家”的在场,表述“国”的情怀。尽管香港“本土”文化的崛起是从50年代的中后期本地商业的发展所带来的文化身份的想象而突显出来的,但是,大陆历史文化作为叙事的内容和元素始终时隐时现的存在于香港电影的影像之中。可见,香港电影的在地化也正是通过对大陆的母体文化的“中国性”想象,使得这两者共同构成了一个“想象的共同体”。结合当时的香港电影创作的实际情况,我们可以发现以《清宫秘史》为代表的香港战后40年代的国语电影创作者们基本上保留了这种对内地/国族文化的总体认同。

① 参见《关于〈清宫秘史〉》,《电影话剧》,1949年第21期P12。

② 同上。

三、批评与话语：国族电影的话语争夺

1949年开始，随着内地战事的局面越来越明朗，港英当局担心解放军会武力收复香港，于是开始采取了一系列措施，如《公安条例》、《人民入境统制条例》、《简易程序治罪修正条例》、《违法罢工与罢雇条例》、《社团条例》、《人口登记条例》、《驱逐不良分子出境条例》、《修订1922年紧急状态法条例》、《紧急（主要）条例》、《人民入境统制（补充）条例》、《边界封锁区命令》等一系列高压立法，加强了对香港人的身份管理和殖民教育。1950年，港英当局又在边境地区架设铁丝网，修筑炮台，对过境中国人进行盘查、搜身。通过这些措施，港英当局强行割断了香港与内地的联系，人员往来大大减少，两地之间的联系也被迫中断。而在大陆方面，1950年6月，朝鲜战争爆发，由于英国在朝鲜战争及台湾问题上与美国持一致立场，使中英关系出现恶化。香港电影作为英属殖民地文化的一部分在一定程度上受到了内地新兴政府的警惕。此时，香港国语电影基本上失去了内地电影市场，仅“长风新”等进步电影机构生产的影片还可以在内地上映。

与此同时，香港电影的内部也出现了“左右”之争。以“永华”为例，除了李祖永明确的表达了他的国民党的政治立场，张善琨为代表的右派势力也大量地拍摄了商业电影，并且为了国语片市场，更加依赖台湾方面的支持，他离开“永华”后于1956年成立的“港九电影从业人员自由总会”最终成为国民党当局在香港设立的准香港影片进入台湾电影市场的审批机构。但是，在“永华”工作的多数影人则各有坚守。1948年前后姚克也迁居香港，时任香港大学中文系主任，文学院长，虽然兼任“永华”的编剧，但在“文革”之初受到《清宫秘史》一片的牵连，被批为“卖国文人”，从而迁居美国，暂时远离了政治纷争。而由司马文森在“永华”开始主持的“读书会”影响也逐渐扩大，1950年，该会扩大成为“香港电影工作者学会”，隶属于中共在香港成立的“港九民盟”，^[13]老板李祖永不断地与公司内的进步影人发生冲突，焚烧电影《落难公子》胶片使得李萍倩离开“永华”，而“永华”欠薪工潮等事件直接促使了港英政府驱赶了以司马文森、刘琼等十位左派影人出港。

由于抗战后朱石麟对国民党“接收大员”不顾前言，使得朱石麟等在“华影”工作过的电影人饱受“汉奸”指责，后虽经过一年多的据理力争得以清白，“上了国民党一个大当”^[14]的感受促使朱石麟对新生政府寄予了希望。1952年，朱石麟重组“龙马”公司，和永华的一些进步影人共同组成了凤凰影业公司，拍摄了一系列反映底层市民生活的现实题材的影片，被后人誉为“香港现实主义抗大旗者”。1954年他开始担任全国政协特邀代表和全国文联理事，他的作品也受到了来自内地文化的肯定，如他导演的《一板之隔》和担任总导演的《一年之计》获文化部1949—1955年优秀影片特别奖。影片《新寡》获《北京日报》等单位组织观众评选的十大影片之一。所有的这些荣誉也激励和感动着朱石麟，正如他自己所言“新中国救了我……社会主义鼓舞了我，使我一天天过着身心愉快的生活。”^{[14](48)}在他香港执导的20多年间共拍摄45部影片，孜孜以求。香港国语电影的左右之分，也是当时国内政治分歧在香港的一种延伸。因此，从这些政治纷争中，也可以发现香港与上海/内陆电影在创作和文化上保持着相当的联系。

然而，回看诞生在1948年的《清宫秘史》一片，这部影片的主创人员的身份的混杂也造成了这部影片话语表述的含混不清。正因为如此，这部影片为不同时期、不同立场的批评提供了争论的战场。20世纪50年代末和60年代初在大陆出版的《中国电影发展史》中就敏锐的指出这部影片出现问题的关键所在：“他以光绪皇帝、改良派和帝国主义为矛盾的一方，而以慈禧和义和团为矛盾冲突的另一方，这样，就一方面美化了帝国主义对中国侵略的本质，同时也夸大了资产阶级改良派变法运动的进步意义；而另一方面，则歪曲和丑化了义和团的反帝运动，把义和团和慈禧、保守派等同起来，把义和团的反对帝国主义侵略的爱国行动写成一种野蛮的排外运动。这显然是对义和团的污蔑，对中国人民革命传统的污蔑，对中国历史的污蔑”^{[10](317)}。其

实,这本《发展史》出版之前,《清宫秘史》已经遭到了禁映的命运。因此,这本官方修史对这部影片的评价基本上代表了当时以工农文化为主导的意识形态的阐述。

与大陆电影史相对应的是杜芸之站在台湾当局的立场来写的《中国电影史》,他对《国魂》和《清宫秘史》的评价差别非常大,“这部影片(指《清宫秘史》,编者注)的价值,虽不及《国魂》,但指出中国必须吸收西洋文明,走向现代化的路途,才能富强康乐。且表示出政府一定要得到民众的拥护,才能存在,这主题仍然是有意义的。”^[15]需要提醒的是,杜氏文中的《国魂》所谓的“价值”实际上是对国民党政府的宣传理念而言的,当时《国魂》影片一出,就受到了“左翼”的批评和国民政府的嘉奖两种待遇,因此,对《清宫秘史》的评论也依然沿用了这两种价值体系来判断的。无论当时对《清宫秘史》是站在“极左”的立场还是站在“极右”的立场展开的评价,都说明了该片确实暗含着某种意识形态价值的取向,尽管这种取向是被投资人李祖永和张善琨所强加的、或者说是巧加利用的,^[16]而非姚克和朱石麟的本意。但是这部影片在客观上,至今看来都显得与当时内地革命话语出现一定相悖之处。因此,这种表述在随后所产生的政治影响虽是创作者所始料未及的,但也是情理之中的。

文革伊始,这部影片又意外地成为批判刘少奇的靶子,从姚文元的《评反革命两面派周扬》到戚本禹在《爱国主义还是卖国主义?——评反动影片〈清宫秘史〉》中,失去了对艺术的客观评价,基本上是一种带有极端的政治攻击目的的批判言论,因此在今天看来是错误的。于1978年第8期的内刊《电影通讯》上的《〈清宫秘史〉不是卖国主义影片》一文,作者陈少舟在文章中详细地介绍了这部影片的遭际,反驳了“卖国主义论”,他文中论道:“把整个影片看作是卖国主义的,是不符合马列主义科学态度的。况且,这是一部香港影片,又是历史题材,即使影片有些缺点,也不能横加罪名,打成‘毒草’。我们认为,应对《清宫秘史》这部影片给予平反,并组织有说服力的影评文章,从思想、艺术性方面进行实事求是的评价,帮助人们对影片有一个正确的认识。”^①1979年《光明日报》的那篇文章和随后对姚克的平反基本上平息了围绕着影片《清宫秘史》所带来的是是非非。

然而,在重写电影史的观念影响下,对于《清宫秘史》的讨论远没有结束,2007年,赵卫防在《香港电影史》中,对《清宫秘史》给予了一个较为客观的描述,认为“影片的兴趣仍在于家庭伦理的战士,而不在历史风云的表现和对时局的指涉”^{[13](102)}。学者陈墨在《〈清宫秘史〉评说三题》一文中对该部影片呈现出一个较为矛盾的态度,一方面,他指出这部影片只不过是“一部对历史随意裁剪的童话的剪影”,但是同时又明确的认为“将《清宫秘史》作为卖国影片进行批评是荒唐的”。^[17]学者孟犁野在2002年的《大众电影》刊登的文章中论道:“时隔半个多世纪,如果我们有机会再看到这部影片时,定会摆脱那种‘爱国还是卖国’的两极思维模式,跳出那单一的政治批判圈子,对它多做点分析,从更广泛的历史视野中关照它,当会获得一种多样的观影感受(包括批评)。”^[18]

无论以上这两种对《清宫秘史》影片的评价如何不同,但是有一点是相同的,就是在中国电影史的写作中一直都将《清宫秘史》为代表的香港电影纳入在“国族电影”的范畴之内加以审视的。事实上,该片作为香港国语电影的代表,它所经历的产业模式、创作资源、叙事内容和美学形态都与当时海派电影传统一脉相承。而围绕着这个时期的香港国语电影所出现的“左右”之争、批评话语的差异也是大陆与台湾之间对“国族电影”话语争夺所凸显的现象之一。

四、结 语

1955年以后,由于港英当局采取了一系列措施刺激海外投资,使得香港与西方的贸易获得极大的发展,另一方面,内地的“反右”斗争开始,也与外界进一步的隔绝。而此时的香港电影市场,尤其

① 转载自徐林正著文:《复映片:重整万里河山》,《大众电影》2005年第13期,第50页。

是国语电影从资金到市场都失去了内地的支持,取而代之的是东南亚资金和市场,这些客观因素直接地影响了香港电影的整体美学和工业形态,如叙事背景和内容的在地化、国语片的衰落和粤语片的兴起等现象。香港电影中对自我文化身份的展现也出现了转向。

1967年1月5日,香港《文汇报》转引自内地《红旗》杂志1967年第一期出自姚文元之手的一篇文章《评反革命两面派周扬》,其中对电影《清宫秘史》定义为“一部彻头彻尾的卖国主义影片”。尽管事件的矛头并不是针对他,但是时年68岁的朱石麟亦深受刺激,当晚脑溢血而亡。朱石麟作为左派影人的标志性人物之一,他的去世标志着—个时代的结束:海派电影叙事传统的转向,殖民政治和离散文化写作也正在香港电影中出现,这些电影现象凸显了香港对自我身份的重新定位和调整。姚克因为“卖国文人”的头衔而离开香港,迁居美国。到了上世纪的80年代,作为唯一还活着的散居在国外的当事人,此时他再一次表达了对故国的回望之情,他曾经写信给他的大陆友人,“我因《清宫》一剧惹了无妄之灾,避祸海外,不知当局是否可以让我回来?正盼‘飞入寻常百姓家’之燕,王谢堂上能容其重返故巢乎?”^①而在他1991年末,尽管得到了回国探亲的邀请,但终未成行,客死他乡。

笔者重读《清宫秘史》和重拾这部影片的是是非非,就在于这部影片能够跨越30年代上海戏剧文化成就,并影响到战后40年代的南下影人在香港的国语电影的创作,它在工业的、美学的和意识形态表述的复杂性上集中地体现了战后香港电影是如何承接了海派电影创作的历程。而《清宫秘史》所遭受的历史命运也从一个侧面反映了香港电影作为国族电影的一部分,也一样参与到整个中国电影文化的历史风云之中。

参考文献:

- [1] 周星.《清宫秘史》是卖国主义吗?[J]. 邵阳师专:教与学,1980(3).
- [2] 吕恩(口述).在时代的底色上唱复调的歌[EB/OL]. 新京报,<http://ent.sina.com.cn/2004-08-18/1201477221.html>,2004-8-18.
- [3] 陆洁.陆洁日记[Z].中国电影资料馆刊印,1948年中的记载.
- [4] 佚名.抛子别夫,李丽华赴港拍戏[J].青青电影,1947:10.
- [5] 佚名.香港永华摄影厂落成[J].青青电影,1948,16(3).
- [6] 佚名.张善琨在港[J].青青电影,1947(复刊),1(1).
- [7] 艾以.上海滩电影大王张善琨[M].上海:上海人民出版社,2007:154.
- [8] ChuYinchi. *Hongkong Cinema: Coloniser, motherland and self* [M]. London: RoutledgeCurzon, 2003: 64.
- [9] 陈白尘,董健.中国现代戏剧史稿[M].北京:中国戏剧出版社,2008:306.
- [10] 程季华.中国电影发展史(2)[M].北京:中国电影出版社,1983:101.
- [11] 李少白.导演朱石麟[J],当代电影,2005(5):29.
- [12] 罗卡.朱石麟在香港的几个创作阶段及其补充研究[J].当代电影.
- [13] 赵卫防.香港电影史[M].北京:中国广播电视出版社,2007:81-82.
- [14] 朱枫,朱岩.朱石麟与电影[M].香港:香港天地图书有限公司,1999:46-47.
- [15] 杜芸之.中国电影史(2)[M].台湾:台湾商务印书馆,1972:114.
- [16] 余慕云.香港电影史话(3)[M].香港:香港次文化有限公司,1998:159.
- [17] 陈默.《清宫秘史》评说三题[J].当代电影,2005(5):51-55.
- [18] 孟犁野.《清宫秘史》悬疑新解[J].大众电影,2002(7):47.

① 参见舒湮文章《悼念姚克》,载1992年5月10日,香港《大众报》。