

戰爭傷痕： 《清宮秘史》與男性危機^{*}

傅 葆 石^{**}

戰爭對文化意識影響甚大，很多受到戰爭影響的人會在心靈上留下持久且巨大的傷痕，這包括因為戰敗受到的痛苦和恥辱而產生的被「閹割」(castrated)感。近年來，英語學界對第一次世界大戰以後，歐美各國關於國難與男性身分的複雜問題展開了很的研究。例如，歷史學家K. A. Cuordileone探討在冷戰時期，自由主義思想領袖Arthur Schlesinger所謂的「男性危機」意識，是如何影響滲透美國政治話語和大眾文化；或文學史學者Paul Fussell在其名著*The Great War and Modern Memory*中揭示了第一次大戰時和戰後，英國（特別是Siegfried Sassoon等新一代作家）的文學作品和文化想像中

^{*} 本文翻譯並修改自“Masculinity in Crisis: Qinggong Mishi, Hong Kong Cinema, and Postwar China”一文，原報告於2012年6月21日第四屆國際漢學會議「近代中國性別的建構與再現」中。

^{**} 美國伊利諾大學歷史系教授

充斥了「閹割」、「去勢化」(emasculation)和「沒有男子氣概的男人」(unmanly man)的意象。¹

相形之下，漢學界很少討論戰爭傷痕和男性危機的關係。史學家Susan Mann在她影響甚廣的論文“The Male Bond in Chinese History and Culture”裡曾經指出：儘管在中國歷史上男性當道的現象十分普遍，對男性話語和男性身分轉變的歷史研究卻極為缺乏。² 本文試圖運用一些新資料，對戰後因被攻擊為「附逆影人」，生活無著，流散香港的上海名

¹ 參見 K.A. Cuordileone, *Manhood and American Political Culture in the Cold War* (New York: Routledge, 2004); Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (New York: Oxford university Press, 2013).

² 參見 Susan Mann, “The Male Bond in Chinese History and Culture,” *American Historical Review* 105:5 (2000). 關於「中國男性」的主要著作包括 Bret Hinsch, *Masculinities in Chinese History* (New York: Rowen & Littlefield, 2013); Lo K.C., “An Unworthy Subject: Slaughter, Cannibalism and Postcoloniality,” in Laikwan Pang and Day Wong, eds., *Masculinities and Hong Kong Cinema* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp. 155-174. 與之形成對比的研究，尤其是 1990 年代以來，西方學術界中不斷湧現了使用各種研究方法——從生物社會學到各種話語分析——的男性及男性氣質研究的著作。代表性作品包括 Stefan Dudirk, Karen Hagemann, John Tosh, eds., *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History* (Manchester: Manchester University Press, 2004); D. Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (New Haven: Yale University Press, c1990); John Beynon, *Masculinities and Culture* (Philadelphia: Open University Press, 2002); George L. Mosse, *The Images of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1996); Steven Cohan and Ina Rae Hark, eds., *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (London: Routledge, c1993); J.B. Capino, “Homologies of Space: Text and Spectatorship in All-Male Adult Theaters,” *Cinema Journal* 45:1 (Fall 2005), pp. 50-65.

導演朱石麟執導的歷史巨片《清宮秘史》進行分析，探討 20 世紀中國的戰亂與現代中國男性知識分子的男性意識的關係。1948 年，《清宮秘史》由新成立的永華電影公司出品，製作認真，場面浩大。影片結合歷史宮闈片與家庭倫理劇，以家喻戶曉，敘述清朝末年國家衰敗，列強割據，有意推動改革維新的光緒皇帝與寵妃珍妃和反對新政的慈禧太后之間的愛恨恩怨。1949-1950 年電影上映，在華人世界轟動一時，同時獲選為第一部在東京電影節與瑞士洛迦諾電影節 (Locarno International Film Festival) 上映的華語電影。五〇年代末，永華結束，《清宮秘史》亦逐漸被人淡忘。

豈料，1967 年初，姚文元和戚本禹先後在《紅旗》雜誌發文批判《清宮秘史》：「被人稱為愛國主義影片而實際是賣國影片……在全國放映之後，至今沒有被批判。」由此拉開批鬥「中國克魯曉夫」劉少奇的序幕，把「文化大革命」推向另一高潮。³ 影片無端成了政治鬥爭的犧牲品。

本世紀初開始，《清宮秘史》和朱石麟重新受到電影學者的注意。多數的研究集中於影片中所反映的現代中國新舊文化思想的矛盾衝突，以及戰後朱石麟與香港左派電影的關係。⁴ 在這些研究的基礎上，本文把《清宮秘史》放在戰後

³ 參見戚本禹，《愛國主義還是賣國主義》（香港：香港三聯書店，1967）。

⁴ 例如羅卡，〈朱石麟在香港的幾個階段及其補充研究〉，收入氏著，《香港電影點與線》（香港：國際演藝評論家協會，2006），頁 105-114；劉成漢，《電影賦比興集》（香港：天地圖書有限公司，1992），頁 195-198。Evans Chan, "Race, Nation, and Ground Zero of Chinese Modernity: Sorrow of the Forbidden City-60 Years Later-A Reconsideration," 載黃愛玲編，《故園春夢：朱石麟的電影人生》（香港：香港電影資

飽經憂患流散香港的上海影人特殊的歷史脈絡中，以借喻與歷史相互對照，討論身處在慈禧太后與珍妃之間的矛盾，改革與倫理之間的夾縫中，光緒皇帝陷入的男性危機，借此折視恍如被集體閹割了的中國知識分子面對歷史大變感到的無奈與彷徨。

朱石麟：「附逆影人？」

1945年8月日本投降。八年抗戰中國傷亡慘重，數以萬計的生命和數以億計的財富在戰亂中消滅殆盡。挾著勝利的光環，蔣介石的國民政府還都南京，點燃了渴望安定和平、繁榮富足的民眾對民族復興的希望。然而，內部的派系鬥爭和貪汙腐敗，以及共產黨的勢力四處擴張，令國民政府舉步維艱，無力改革。日本投降後未及二年，蔣介石和毛澤東即展開決鬥。戰火不斷，經濟敗壞，生靈塗炭，民眾再次承受著戰爭帶來的巨大災難和痛苦。1949年10月，共產黨奪取政權，國民黨敗走臺灣。

從抗日戰爭到國共內戰，中國電影業困難重重。在日本統治時期一度禁映的好萊塢電影，借著「中美商約」的簽訂

料館，2008），頁 166-185；王宇平，〈冷戰格局中的《清宮秘史》〉，《北京電影學院學報》，期 4（2012），頁 84-90；張燕，《在夾縫中求生存：香港左派電影研究》（北京：北京大學出版社，2010），頁 113-116；陳墨，〈《清宮秘史》評說三題〉，《當代電影》，期 5（2005），頁 51-55；孟犁野，〈《清宮秘史》懸疑新解〉，《大眾電影》，期 7（2002），頁 46-47；另參見余慕雲，《香港電影史話》（香港：次文化堂，1998），卷 3，頁 153-159。

捲土重來，再次雄霸中國市場。同時，國民黨為了更有效掌控大眾媒體，企圖把電影工業「國有化」，接收了淪陷時期日汪政府控制的上海「中華電影聯合製片公司」（簡稱「華影」），以此為基礎設立了「中央電影廠」一廠和二廠等四家「國營」電影公司，打壓「私營」片廠。華影由日人川喜多長政和「電影皇帝」張善琨創辦，集電影製作、發行和放映一體，設備先進，勢力遍及滿洲以南的日占區。華影製作了大批各種類型的娛樂片，絕少帶有親日宣傳的意味。但作為日本軍事機器中的組成部分，戰後華影變為「敵產」，而華影的工作人員無形中成了通敵叛國的「漢奸」。

與二次大戰德國戰敗後法國或波蘭的清除親納粹「合作者」(collaborator)鬥爭相仿，在日本投降後不久，中國各地傳媒便紛紛發聲，爭論如何區別「愛國」與「叛國」，要求政府從速懲治「漢奸」。在上海，因為各種原因留在淪陷區繼續拍戲的影人，成了眾矢之的，遭到輿論和種種流言蜚語的攻擊。像陳雲裳、李麗華、陳燕燕等天王巨星，彷彿一夜間便從雲端跌落谷底，成了人人喊打的「落水狗」。

根據《申報》的報導，1946年全國有超過一百萬人存在「通謀敵國」的「漢奸」嫌疑。⁵ 在電影界，輿論的爭論集中在如何界定「附逆影人」。以著名影劇人田漢、張駿祥和史東山為首的左翼團體主張：所有活躍在「日偽電影界」的都是侵略者的「幫兇」、中國電影的「民族渣滓」，需要嚴

⁵ 《申報》，1947年8月1日；1947年12月7日。

加「懲治」，為民除害。⁶ 另一方面，由於多數留在淪陷區的影人政治傾向不明確，一些自由派知識分子和國民黨文化官員呼籲需要區分少數與日軍合作的電影公司負責人，與大多數為了「養家糊口」而不得不為日本人工作的電影人。⁷ 但在民族主義高漲，民眾復仇心切的年代，左翼的泛道德主義觀點明顯占領著道德高地。

然而，這場爭論迴避了一個關鍵問題，就是如何透過銀幕影像決定影人的政治和道德立場？哪些影像是親日「附逆」？哪些是「忠心愛國」？又或者是否應該只以抗戰時期選擇在淪陷區生活來判定影人的政治和道德傾向？況且，爭論的主要參與者都是戰時生活在國統區和共產黨解放區的藝術家和知識分子，他們對於淪陷區的生存環境、暴力統治，以及電影製作的政治生態只有間接的認識和瞭解。

因此，戰後的電影界到處是流言蜚語和辱罵恐嚇，只要曾經在日占上海生活過的影人無不被痛苦、恐懼、屈辱以及無望感所縈繞。1947年12月，在輿論的壓力下，國民政府以「附逆影人」和「通謀敵國」嫌疑，正式起訴108位活躍在淪陷時期的知名影人，包括張善琨、陳雲裳、岳楓、周璇、李麗華、張石川、李萍倩等。⁸ 根據劇作家蘇雅道和當時電影界清除漢奸運動的積極分子，後來成為著名導演的張徹的說法：雖然「華映」的影片娛樂掛帥，所有的「附逆」嫌疑者都受到各種羞辱與攻擊。例如，榜上有名的戲院大老闆柳

⁶ 《申報》，1946年5月23日。

⁷ 參見徐蘇靈，〈關於附逆影人〉，《申報》，1946年4月28日。

⁸ 《申報》，1946年12月11日；1947年12月25日。

氏兄弟和影界大亨嚴春堂更為此遭到國民黨「接收大員」的連串恐嚇勒索，以至耗盡家財；而像導演岳楓和紅星陳燕燕等影人，離開華影後因為各種社會壓力，四處謀事卻又處處碰壁，受盡奚落侮辱。⁹

朱石麟正是這些「附逆影人」之一。他在 1899 年出生於江南一個破落的士大夫家庭，父親早逝，由寡母一手帶大。他自小聰敏好學，侍母甚孝，備受疼愛，但因為家道中落，複雜的人際關係加深了他多愁善感的性格。1921 年，年輕的朱石麟從上海工業專門學校畢業後便在隴海鐵路局工作。但他很快發現自己真正的興趣是電影，便利用業餘時間為北京真光電影院編譯電影故事。1923 年，朱石麟進入電影界，加入華北電影公司出任編劇，寫出由孫瑜導演的《故都春夢》。影片大受歡迎，他也因此聲名鵲起。不久，他卻因背部嚴重受傷導致終生不良於行。1930 年，他被聘到剛成立的聯華影業公司的上海分廠擔任廠長兼導演。正是在聯華，朱石麟創作了《慈母淚》和《新舊時代》等大獲好評的影片，表現中國現代化激烈變動中新舊文化的矛盾衝突。他細膩含蓄，洗練簡約，飽含悲天憫人的人文關懷，和極負古典詩詞書畫韻味的電影風格，正逐漸成形。他的作品寄託了一個嚮往新的社會價值，卻又眷戀著傳統人倫道德的知識分子內心的掙扎和感傷。

朱石麟是個顧家的人，同時滿心希望透過自己日臻完善

⁹ 張微，《回顧香港電影三十年》（香港：三聯書店，1994），頁 214-216；蘇雅道，《論盡銀河》（香港：博益書店，1982），頁 89-96。

的電影技藝來展示中國人在社會大變新舊文化激盪下面臨的種種危難和苦痛。他對政治不感興趣，即使在 1930 年代金戈鐵馬，政治鬥爭激烈的電影界，也只是默默工作，從未加入任何政治團體或捲入任何意識形態的論爭。

1937 年 11 月，日軍攻陷上海，形成半淪陷的「孤島」局面，許多藝術家和知識分子，都逃入內地加入抗戰。朱石麟卻由於身體殘疾加上家庭負擔，選擇和家人一起留在上海。聯華公司關閉後，為了求生，他先後為幾家小型電影公司製作了一些小成本的商業影片，包括甚受觀眾歡迎的古裝片《文素臣》和《香妃》。在這些通俗影片中，他依然設法運用符號化的歷史人物，以古喻今傳達積極不屈的愛國情操。1941 年 12 月，太平洋戰爭爆發，孤島陷落，日軍統治整個上海。張善琨與「中國通」川喜多長政合作創辦「華影」（原名「中聯」，1943 年改組），網羅所有因為各種原因滯留上海的影人，在日汪政權統治下，重整號稱「東方好萊塢」的上海影業。有些說法認為，在留滬的電影導演中名氣最響的朱石麟，正是由張善琨羅致的，而張善琨是透過國民黨駐滬負責人蔣伯誠和吳開先等與重慶當局有所協定，在淪陷上海與日本人合作成立電影公司是為了一方面抵制日軍的宣傳戰，另方面保護上海的電影業。事實上，在「生意眼」的標榜下，他們拍攝的絕大部分電影，包括朱石麟有份參與的被日汪吹噓為反英反美的「東亞電影」巨製的《鴉片戰爭》、歷史劇《萬世流芳》（1943），皆是沒有宣傳日本軍事侵略意味的通俗類型片。而作為「華影」的主要創作人員，朱石麟

承受了很大的政治壓力。他不停向外放聲，自我辯護：由於戰時經濟下滑，資金不足，拍片只能「不求有功，但求無過。」據說他還多次與張善琨一起秘密面見國民黨要人，報告淪陷區製片的進展和影人的處境。但等到戰爭結束，就與張善琨和其他華影員工的命運一樣，朱石麟成了「漢奸」。

1946-1948年國共內戰不斷擴大，四處烽煙，民生困頓，聲討漢奸為民除害的輿論壓力逐漸消滅。除了陳燕燕、袁美雲等昔日紅星被法庭傳召外，名單上的多數電影人沒有正式審判或受到牢獄之災。但朱石麟被國民政府列為108個通敵叛國的「附逆影人」之一，受到社會輿論的無情攻擊，深感屈辱與憤怒。本以為在淪陷區忍辱偷生，在日軍的屠刀下繼續拍片力圖報國，現在卻變為「獻媚」日敵賣國求榮。這不是被政府出賣了？被政治權術玩弄了？正如他日後回憶：「我等欣然自命為地下工作者，參加了華影的組織……勝利之後，……誰知國民黨內部傾軋，把我等凍結起來，置之不理……被人目為落水影人……這是我上了國民黨一個大當。」¹⁰ 在上海，「國營」電影公司以及如大同、崑崙等稍具規模的「私營」公司的工作都被從內地回來的抗戰「英雄」取得了。朱石麟到處託人向政府討公道、找工作，得到的只是更多的屈辱與憤怒。根據他女兒回憶道：「〔他〕對外則受人指責，對內則生活困苦，靠典當養家。」1946年中，當香港的南洋和大中華兩家電影公司先後向他招手，為了生

¹⁰ 〈給女兒櫻信〉，收入朱楓、朱岩編著，《朱石麟與電影》（香港：天地圖書，1999），頁46。

活，他承著恥辱「決定赴港另辟途徑」。¹¹

避走香港

1946 至 1949 年間，大批中國人為逃避戰亂，遠走香港。經歷過三年零八個月日軍占領的黑暗歲月，英國再度統治的香港很快便恢復了往日的經濟活力。日本投降後短短五年，人口從 60 萬躍至 200 萬。¹² 1945 年香港還受糧食短缺所苦，1948 年卻已能運送 1 萬噸大米供給上海。¹³ 充足的糧食、穩定的貨幣市場、國際化的自由海港，以及以英國普通法為基礎的法律制度，令戰後香港成了逃難者的「樂園」。¹⁴

這批流亡者中包括了朱石麟和許多同樣希望「另闢途徑」的「附逆影人」，例如張善琨、院商胡晉康、導演岳楓、李萍倩和著名演員王引、周璇、陳燕燕以及李麗華等。1946 年中，朱石麟應邵氏南洋影業公司之邀，前往香港拍攝反映淪陷時期上海亂世人生的影片《同命不相憐》，拍妥後便匆

¹¹ 對朱石麟在淪陷上海和戰後初期的經歷，參見《雙城故事：中國早期電影的文化政治》（北京：北京大學出版社，2008）。有關朱石麟戰後逃往香港的前後，見朱楓、朱岩編著，《朱石麟與電影》；Evans Chan, "Race, Nation, and Ground Zero of Chinese Modernity: Sorrow of the Forbidden City-60 Years Later-A Reconsideration," 黃愛玲編，《故園春夢：朱石麟的電影人生》，頁 166-168。

¹² *Reports on Hong Kong: 1949*（倫敦：英國國家文書出版署，1950），pp. 1-3; His Majesty's Stationary Office, 1950（倫敦：英國國家文書出版署，1950），pp. 1-3.

¹³ *Reports on Hong Kong: 1949*, pp. 31-33; 林友蘭，《香港史話》（香港：芭蕉書房，1975），頁 198-199。

¹⁴ *Reports on Hong Kong: 1949*, p. 34.

匆返回上海。兩個月後，帶著一家老少再去香港，受聘大中華電影公司。大中華由重慶院商蔣伯英以及邵邨人等創辦，利用香港安定開放的營商環境，製作迎合觀眾口味的小成本本國語片，主攻大陸市場，因此招募了很多有意逃離上海的影人。朱石麟的幾部影片，如《玉人何處》、《春之夢》和《各有千秋》等由於製作條件所限，因陋就簡，全是工匠之作，甚且處處流露出消極悲觀的意味。正如影評人羅卡指出，不論是《各有千秋》的男、女主人公大學畢業結婚不久，所有改造社會的理想，即被扭曲腐敗的社會逐一摧毀；或是採用流行於好萊塢電影的「黑色電影」手法，在《玉人何處》營造驚心動魄的黑暗世界，人人自危卻又救贖無門。這些影片的格調「灰暗得很」，明顯反映了朱石麟遠走香港以後，對國家和個人的前景「心灰意冷」至極。事實上，據他自己日後回憶，他在剛到香港的幾年為了逃避傷痛，沉迷於「喝酒賭博的糜爛生活」。¹⁵ 戰時含垢求存，受盡屈辱，自以為冒險報國，戰後卻由於政治黑暗，被控「媚日」，申訴無門，遭到種種打擊和侮辱，以致流落他鄉，生活困苦。¹⁶ 戰爭在他的心靈裡留下了巨大的傷痕，特別是他這時期的作品裡幾乎所有的男性（尤其是知識分子）都像被「閹割」了似的，在黑暗恐怖的世界面前失去了「陽剛氣」，顯得軟弱無能，

¹⁵ 〈給楓信〉，收入朱楓、朱岩編著，《朱石麟與電影》，頁48。

¹⁶ 羅卡對朱石麟這段「灰色時期」的作品有極為深刻的分析，見朱石麟在香港的幾個創作階段及其補充研究。參見羅卡，〈朱石麟在香港的幾個階段及其補充研究〉，《香港電影點與線》，頁109-112；另見余慕雲，《香港電影史話》，卷3，頁84-92。

卑微屈順。

大中華運營兩年後便因為經濟困難大量裁員。¹⁷ 朱石麟還算幸運，很快便找到了更好的工作。1947-1948 年，香港電影業蓬勃發展。遠至紐約、三藩市和新加坡的資金不斷湧入，利用香港的製片優勢，希望抓緊商機滿足戰後全球華語觀眾對電影娛樂的熱切需求。流落香港的「電影大王」張善琨瞄準機會試圖翻身，說服親國民黨的上海巨富李祖永，宣稱投資 300 萬美元，在香港建立一個彙集最先進的科技設備和最頂尖的製作人才，足以挑戰好萊塢的華語電影王國：「永華影業公司」。¹⁸

《清宮秘史》與挫敗的男性

1948 年初，朱石麟與其他「附逆影人」，如大導演卜萬蒼、李萍倩和紅星周璇、李麗華等人加入永華公司，執導其第二部創業作《清宮秘史》。¹⁹ 永華公司為了帶領華語電影走向全球，不惜傾盡資本全力拍攝 2 部極具藝術野心的巨

¹⁷ 《華僑日報》，1947 年 5 月 3 日。

¹⁸ 參見〈陸元亮〉（陸元亮訪談），收入黃愛玲編，《理想年代——長城、鳳凰的日子》（香港：香港電影資料館，2001），頁 9-12；〈童月娟〉，頁 26-28。

¹⁹ 〈陸元亮〉（陸元亮訪談），收入黃愛玲編，《理想年代——長城、鳳凰的日子》，頁 9-12；沈西城，《香港電影 III》，頁 53-54。

作，作為「頭炮」：第一部是卜萬蒼執導的歷史片《國魂》，改編自淪陷時代張善琨監製，吳祖光編劇的話劇《文天祥》（又名《正氣歌》）。影片講述宋朝忠臣文天祥（劉瓊飾演）盡忠犧牲的故事：蒙古軍兵臨城下，文天祥拒投降稱臣，留下千古名言「人生自古誰無死，留取丹心照汗青」。同樣是借古喻今的手法，話劇在淪陷區裡傳遞出忠心愛國，堅持抗日的鬥爭精神，換了時空，電影《國魂》在國共內戰時期卻凸顯出對國民黨竭盡忠誠，不離不棄的意味。儘管政治含義不同，話劇與電影都是傳統「忠臣烈女」、「忠臣不二主，貞節不二夫」故事的現代演繹，以歌頌為國犧牲為目的。雖然在道德上可以表達震撼動人的抗議，但犧牲畢竟是絕望與無力感的表現。正如一些學者分析，「節婦」話語在危機深重的宋元和明清之際的文人書寫中盛行一時，彰顯了遭遇國破家亡的男性普遍感到的「女性化」危機，因為他們軟弱無能「無法完成男人保〔家〕護〔國〕的責任」。²⁰《國魂》中文天祥的道德困境恰恰透露了從抗戰到內戰，不斷的戰火和民族危機對男性身分的撞擊：中國的男性知識分子是否能夠走出「烈女」、「節婦」的犧牲情結，展現男性氣概，將國家民族帶出屈辱和混亂的境地。

《國魂》未拍妥，永華公司即開拍——朱石麟的歷史宮闈片《清宮秘史》。這部影片改編自紅遍日占上海的話劇《清宮怨》，由紅星周璇、舒適和唐若清擔綱出演，講述清末內

²⁰ 參見 Martin W. Huang, *Negotiating Masculinities in Late Imperial China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006).

憂外患，光緒皇帝意圖中興，推行「百日維新」失敗，並由此引發宮廷政變，以及光緒皇帝與珍妃和慈禧太后之間的恩恩怨怨。值得注意的是，朱石麟在孤島時代拍過《香妃》、《李香君》等一系列借古喻今的歷史片，也是話劇《文天祥》的編導之一，對「忠臣烈女」、「忠貞守節」故事的歷史比喻和藝術處理有深刻的認識。而且，如前所述，戰爭帶來的煎熬與侮辱在他的心靈留下了傷痕。他痛恨自己（和與他一樣的知識份子）的軟弱、陰柔、消極、容易妥協，缺乏雷厲風行的勇氣，他把這一切歸咎於身上的殘疾和「士大夫氣太重」。²¹ 他不正是在反思自己的男性身份？事實上，男性危機正是《清宮秘史》的潛在主題，卻一直未能獲得評論界的注意。

朱石麟在大中華時已開始探討男性危機的問題，只是礙於條件，成就有限。永華公司的尖端製片技術讓他把《清宮秘史》打造成中國電影史上最具有藝術魅力的作品之一，也把中國電影極少觸及的男性問題發揮得淋漓盡致。例如，超豪華的佈景，加上最先進的美國米切爾攝像機和當時全亞洲唯一的背景放映機，（在九龍塘的片場）營建出一座宏偉壯觀、幾乎以假亂真的紫禁城宮殿，給觀眾帶來了視覺的震撼。不過，《清宮秘史》也是一部市場導向的歷史大片，正如批評家Marnie Hughes-Warrinton提醒我們的：「商業歷史片總是排除更廣闊的背景而聚焦於個人的故事，以今天的價值觀和意識形態講述過去的人物，將歷史真實與古董細節混為一

²¹ 〈給女兒櫻信〉，收入朱楓、朱岩編著，《朱石麟與電影》，頁 46。

談，那就是我們在〔歷史片〕過去』。」²²的確，朱石麟的《清宮秘史》雖有意以家喻國，但影片對「百日維新」的歷史重現，如浮光掠影，點到即止，而對人物的處理更是黑白分明，忠奸對立，太過面譜化；反而是慈禧太后與光緒皇帝和珍妃之間的恩怨矛盾，以及光緒皇帝的男性危機感，描述得跌宕多姿，感人至深。

《清宮秘史》改編自姚克的話劇《清宮怨》，在淪陷上海風靡一時。話劇是從歷史循環論的視覺，聚焦於自古以來人類社會無可避免的新舊衝突所帶來的人倫悲劇。²³由姚克親自改編，朱石麟執導的《清宮秘史》則透過光緒帝在變法改革的政治漩渦中的掙扎的和對愛情的執著，以及他與生命中兩個女人——珍妃與慈禧太后之間的糾葛，講述光緒皇帝的男性身份危機。

影片以光緒帝在體和殿選妃開始。華麗的推拉鏡頭向觀眾展現了大清王朝最重要的禮儀之一，清帝的成人禮：他從此長大成人，有自己的家庭，生兒育女延續王室血脈。值得注意的是，在話劇第一幕「辱妃」中，「選妃」一場只是簡單的史實介紹，而《清宮秘史》卻以豪華壯麗的場景和莊嚴明亮的交響樂伴奏開場，確立影片的主題和所有主要人物的性格特徵和他們之間的人倫關係。攝影機緩緩拉上給慈禧太后（唐若清演）一個特寫：她滿臉威嚴高高端坐在龍椅上，注視著站在低她一階的光緒皇帝，而皇帝正在一邊恭聽太后

²² 參看 Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (London: Routledge, 1993), pp. 16-29.

²³ 姚克，《坐忘集》（香港：正文出版社，1967），頁 122-123。

的吩咐，一邊認真挑選未來的皇后。文質彬彬、英俊清秀的皇帝（舒適飾演）很快便注意到面前一位氣質非凡的美人，即後來的珍妃，準備選她為后。然而，慈禧太后原來早有決定，強迫他另選珍妃旁邊的皇親之女。不能愛其所愛，年輕的皇帝在他成為「男性」之時便遭到隱喻性的「閹割」。珍妃由著名女星周璇出演，她面對羞辱的反應不禁使人聯想起她和阮玲玉等在 1930 年代影片中扮演的「新女性」形象：不畏強權，敢愛敢恨。影片甫一開場，就巧妙地將傲慢無情的西太后、孱弱「去勢」的光緒皇帝以及心高氣傲、敢於挑戰威權的珍妃呈現出來。

從此刻起，光緒皇帝不斷竭力建立其男性權威，要擁有自我的決定權：愛自己真心愛的人，做自己應該做的事。比如在他的大婚之夜，他想和珍妃共度良宵，但慈禧太后卻命令他必須馬上回宮和皇后圓婚。稍後的一幕是光緒與珍妃在上書房相會，他滿臉興奮地告訴她，師傅翁同龢提出了一個令他激動不已的建議：為救大清，必須接受康有為的建議，立即變法維新、改良政治。珍妃提醒他若要推行變法，需要大勇氣大決心，因為會遇到很大的阻力，包括為慶祝慈禧太后七十大壽挪用建立海軍的軍費，修建頤和園。換言之，光緒需要勇敢面對他的男性危機。正當此時，一個太監叩見，奉慈禧御旨告誡皇帝少與珍妃親近，多與皇后在一起。暴怒的光緒皇帝對著鏡頭向太監吼道：「去告訴你的主子，去告訴老佛爺，去告訴滿天下的人，我愛在哪就在哪，誰也管不著！」光緒的反抗換來的是慈禧更大的鎮壓。

在緊接的場景，鏡頭從容地掃過珍妃所住的院子。此時姊姊瑾妃前來看珍妃，看到院子中央放著一架笨重的相機，透過鏡頭，驚訝地看到一幅上下顛倒的圖像：珍妃身著男裝（實際上，打扮得與皇帝一模一樣）笑著走來。這個主觀鏡頭的場景設計稱得上獨具匠心，飽含象徵意味。19世紀中葉攝影技術是最尖端的現代科技，在歐美各國的社會文化造成很大的影響。1880年代傳至中國時，由於東西方的文明衝突，引發了多次社會爭議。在院子裡架起照相機，珍妃顯然掌握了照相機的技術，正如評論人陳耀成指出，她在影片中代表了「人格化的中國現代性」。²⁴ 珍妃易裝打扮更是別具深意：掌握西方的現代科技，跨性別的穿著打扮，有條有理的指揮著姐姐在鏡頭前移前移後的「她」，對應著溫柔、軟弱、「女性化」的光緒皇帝，儼然是一個「男性化」的現代性女性。導演用令觀眾不習慣、顛倒反轉的攝影角度，安排這個高潮起伏的場景，也許正是為了凸顯珍妃作為顛覆幾千年來中國等級深嚴的既有秩序的象徵，而她的顛覆性也帶有給中國帶來翻天覆地的不確定性，為影片的發展留下了伏筆。

的確，正當姐妹倆擺弄相機時，西太后前呼後擁地來到珍妃的院子。正如流行於1920-40年代的通俗家庭倫理悲劇，慈禧太后指責珍妃教唆夫君違抗母命。當她看到珍妃男裝打扮，正在擺弄著相機，又聽到太監李蓮英說相機是皇帝御賜的禮物，更是火上加油，憤然下令「砸掉這個洋人的玩

²⁴ Evans Chan, "Race, Nation, and Ground Zero of Chinese Modernity: Sorrow of the Forbidden City-60 Years Later-A Reconsideration,"; 黃愛玲編，《故園春夢：朱石麟的電影人生》，頁178-179。

意」。一直低頭不語的珍妃，正想發作，皇后卻乘機譏諷她的一身打扮：「可不就是一位皇帝了嘛」。慈禧太后一聽，又是一番盛怒：「這身衣服誰叫你這樣穿的？又是皇上賞給你的嗎……可是你別忘了祖宗的家法。」珍妃按捺著憤怒回說家法並沒有不准穿男裝時，慈禧太后大罵：「我的話就是家法」，命令她當著眾人脫掉男裝。珍妃堅決不肯就範。慈禧正準備處罰她，光緒皇帝闖了進來。西太后斥責他只顧寵幸「小老婆」，不把她這個母親放在眼裡。她隨即從李蓮英手中接過光緒皇帝反對撥款修建頤和園的奏摺撕得粉碎，憤然離去，空留又驚又怕、無言以對的光緒皇帝和憤怒莫名的珍妃。

然而，專橫獨斷的慈禧太后阻擋不了傳統舊秩序的崩潰。銀幕上被「閹割」了的光緒皇帝投射了 19 世紀大清皇朝走向挫敗以來，中國在外侵內亂危機不斷中，男性知識份子深感挫折，飽受屈辱，性別身份受到嚴重衝擊。事實上，許多後殖民地學者早已指出：當國家遭受帝國主義侵略時，尤其是男性菁英分子會有集體被「去勢」的屈辱感，特別是侵略者往往把他們比作軟弱、幼稚的「女性」，需要強者的指導和保護。例如，童子軍創始人 R. S. S. Baden-Powell 就認為英國統治下的非洲男人全是落後無知，根本「不是男人」，而印度的殖民官員鄙視孟加拉男子的軟弱無能，「像女人」那樣，只會逆來順受。²⁵

²⁵ 參見 George L. Mosse, *The Images of Man: The Creation of Modern Masculinity*, pp. 12-16; John Beynon, *Masculinities and Culture*, pp. 30-36.

《清宮秘史》中的光緒皇帝試圖變法維新，向腐敗頑固的舊勢力、舊制度宣戰。如前所述，影片對「維新運動」的敘述著墨不多，而且非常簡單化，與當時主流的二元史觀相近：要求「變法」的光緒皇帝、珍妃、康有為等「進步派」與反對「變法」的慈禧太后、榮祿、袁世凱等「保守派」忠奸對立。1895年，光緒皇帝發布了一系列新政的諭旨。當他聽說慈禧太后得到大部分保守派官僚的支持並準備反撲時，暗中請求袁世凱藉閱兵的機會殺了她。豈料袁世凱為了個人野心背叛了皇帝，從而導致了「百日維新」的慘烈結局。光緒皇帝權力盡失，慘遭軟禁，康有為、梁啟超、譚嗣同等「維新派」領袖不是被處死就是逃亡國外。慈禧太后對於西方列強的干涉大為憤怒，於是採納保守派大臣的建議，支持由一些所謂「無知暴民、烏合之眾」的仇外民眾組成的義和團，圍攻大使館，對抗外國帝國主義，遂引發八國聯軍攻打北京。形勢危急下，慈禧太后逼迫光緒皇帝與她一起逃入西安。

駕馭戰爭或逃難的大場面和重現大時代的風雲動盪不是朱石麟的長處。《清宮秘史》吸引人的是他在清末國家的背景下，以他細膩敏感的鏡頭，把紫禁城內皇室家庭的倫理衝突，以及光緒皇帝面對男性危機的內心掙扎刻畫得淋漓盡致。影片中一個最令人難忘的場景是光緒皇帝企圖扭轉形勢，焦急等候袁世凱入宮，密謀刺殺慈禧太后。導演運用黑白深焦攝影，捕捉人性黑暗面的好萊塢「黑色電影」拍攝手

法，旨在營造陰冷灰暗、危機四伏，反映內心煎熬的氣氛。²⁶ 例如，一個推軌中鏡頭，緩緩地跟著光緒皇帝獨自焦灼不安地從陰暗的宮殿的一邊走到另一邊，外面是風雨交加的黑夜，四周是各種各樣的龐大擺設的包圍，他恍惚被周圍的巨大陰影吞沒了。正在這時，袁世凱背著一片漆黑，滿臉陰險的匆匆進來。這樣一個人光緒皇帝也能相信？整個場景籠罩著壓抑、恐怖、無助、令人懸惴不安的氣息，呈現光緒皇帝的和變法維新的失敗。

袁世凱出賣了光緒皇帝。緊接著，慈禧太后帶領一班大臣衝進皇宮，責罵皇帝忘恩負義背叛了她。剛巧珍妃也在身邊，慈禧太后以典型的中國家庭劇中常見的婆媳爭鬥的口吻大罵：「他本來是很孝順的，自從你進了宮，他就完全變了。你以為我不知道，什麼壞主意都是你這個鬼丫頭出的……還不都是你這個狐狸精迷著皇上麼。」當光緒皇帝發出了微弱的抗議，辯解說他無意殺害太后，只是希望她能「安心退位頤養天年，在頤和園遊山玩水」，珍妃卻一臉正氣，義正詞嚴的維護光緒皇帝的維新改革：「皇上是一番好意……皇上要變法維新無非是為了要救中國，可是您偏偏要跟皇上死命地反對，真不知道您是什麼居心？也許是咱們的國家氣數快完了，所以鬼使神差叫袁世凱出賣了皇上，就保全了您的政權。可是照您這麼做下去，咱們大清國眼看就要亡在您的手裡。到了那個時候，您要後悔可就來不及了。」慈禧太后聽

²⁶ 有關「黑色電影」的風格和歷史背景，參見 James Naremore, *More than Nights: Film Noir in Its Contexts* (Berkeley: University of California Press, 2008).

後大怒不已，下令廢除光緒皇帝所有權力，發送瀛台軟禁，並逮捕所有「維新黨」領袖。

與慈禧太后的保守頑固、強悍橫蠻以及珍妃的堅強勇猛、敢作敢為相比，光緒皇帝顯得猶豫不定，而且軟弱無能。他深愛珍妃，力圖變法改革，卻害怕慈禧太后，始終不敢越雷池半步。影片《清宮秘史》沒有告訴觀眾，什麼是「中國男性」的特殊形象，或是理想的中國「男性」應該擁有什麼樣的文化或心理要素，只是透過光緒皇帝的困境，戲劇性地呈現了中國男性知識分子在戰火不絕國家前途未卜之際陷入的男性危機。事實上，在影片的高潮部分，北京正被八國聯軍圍困，珍妃偷偷鼓勵光緒皇帝和她一起留守在即將被「洋人」攻佔的紫禁城，因為只要慈禧太后一走，他就可以重獲自由，成為一個「男人」，重新掌握他的命運。第二天，在一片噪雜混亂中，慈禧太后逼迫光緒皇帝跟她一起逃離北京，她騙說珍妃已隨隊出發。在太后的威嚴下，皇帝半信半疑以為珍妃改變了主意，於是同意離開。鏡頭緊接著切入慈禧太后與珍妃在寧壽宮後花園的對峙：珍妃一心以為皇帝會與她一起堅守紫禁城重振朝綱，指斥慈禧太后禍國殃民，令大清受辱，因此被太后下令投下井中。當光緒皇帝明白了來龍去脈，為時已晚。勇敢挑戰舊秩序的珍妃為她心愛的人犧牲了，她將未說出口的疑問留給了觀眾：為何光緒皇帝會如此害怕慈禧太后？或是他不相信自己，害怕改革帶來的不確定性？

後 記

根據永華公司經理陸元亮的說法，朱石麟原計劃是將珍妃之死作為《清宮秘史》的結尾。但李祖永堅持多加一段，描述光緒皇帝逃入西安途中，一群農民給他送來了食物以表達人民對「好皇帝」的敬意和人民堅定不屈的忠誠。²⁷ 這個「光明尾巴」用意明顯：雖然國民政府已失「民心」，在大陸兵敗如山倒，蔣介石依然是中國人心中的「好皇帝」。吃過國民黨的大虧，背上了漢奸的罪名很多年，心存委屈的朱石麟對改動很不滿意，不久便離開了永華。

後加的光明尾巴與整部影片的基調顯得格格不入。正如以上的分析，《清宮秘史》調性灰暗、鬱悶，向觀眾呈現現代中國知識分子的男性危機。在民族危難時刻，影片投射了特別是像朱石麟等流亡香港的中國男性知識分子，他們恍如被連綿不斷的種種政治暴力、社會動盪「閹割」，負荷著戰爭傷痕的殘酷和歷史的彷徨，他們對前景充滿恐懼和無力感。

1949 年《清宮秘史》在香港以及中國和東南亞上映，大為轟動。影片還成為首部在瑞士洛迦諾國際電影節獲展映的華語作品。然而，這部電影也標誌著永華公司開始走向衰敗。國民黨潰敗，上海金融系統陷入混亂，李祖永家族的商業王國崩潰，加上管理不善開支過大，1949 年，公司資金不足，業務不斷緊縮。共產黨奪取政權後不久，韓戰爆發，為

²⁷ 〈陸元亮〉（陸元亮訪談），收入黃愛玲編，《理想年代——長城、鳳凰的日子》，頁 11。

了動員民眾鞏固政權，展開「鎮壓反革命運動」，同時禁映好萊塢電影以及禁止入口一切文化產品（特別是香港電影），對永華公司更是雪上加霜。

就在這時，朱石麟開始思想左傾。是否共產革命的成功帶來的愛國熱潮令他變得堅定起來？他的兒子朱岩後來回憶說：「我爸爸四十幾年到香港去的時候並不是進步分子，甚至他們認為有點兒落後。因此〔在《清宮秘史》扮演光緒皇帝的〕舒適經常到我們家。舒適除了想跟我爸一塊唱京戲之外，其實他們想做工作，因為當時不是有很多進步文化人，他們組織了讀書會。我爸就逐漸逐漸受影響，也變得很明確起來了。」²⁸ 當時在香港負責中共文藝運動的洪適也回憶說：「在 1949 年的一次會面中，他承認自己在淪陷時期拍攝《萬世流芳》是個錯誤，並表示希望能為中共提供幫助。我們讓他加入了讀書會，他在推動（我們在香港的工作）方面進步巨大。」²⁹

1952 年朱石麟推動成立鳳凰公司，生活清苦和培養後進，成為香港冷戰時期「左派電影」的重要領導者之一。不過，甚具諷刺的是，他雖然不熱衷政治，卻一直捲入到政治的漩渦裡。1967 年文革開始，他在報上讀到姚文元批判《清宮秘史》污蔑義和團運動，和歌頌改良主義和投降主義的光緒皇帝，是一部反革命的賣國主義影片後，氣極身亡。其實，

²⁸ 參見香港鳳凰衛視專題片：《鳳凰大視野·非常電影之〈清宮秘史〉》，<http://phtv.ifeng.com/program/fhdsy/>。

²⁹ 轉引自周承人，〈中國影史最大冤案——《清宮秘史》〉，收入黃愛玲編，《故園春夢：朱石麟的電影人生》，頁 161-162。

1950 年毛澤東就發現了該片的政治問題，但因為「提出資產階級路線」的「大人物」周揚和劉少奇的保護，所以沒有像《武訓傳》一樣被公開批判。³⁰ 也許毛澤東在全國發動「鎮反運動」和知識分子「割尾巴」的思想改造時，同樣看到了《清宮秘史》中負著歷史傷痕，恍如被「閹割」了的知識分子在革命勝利的前夜，對中國前途如此悲觀與恐懼。而朱石麟的人生摸索和思想變化，及其拍攝的電影所反映的中國知識分子的男性危機，卻成了歷史野話。

³⁰ 引自張燕，《在夾縫中求生存：香港左派電影研究》，頁 113-115。

徵引書目

- 《申報》，1946年4月28日至1947年12月7日。
- 朱楓、朱岩編著，《朱石麟與電影》。香港：天地圖書，1999。
- 林友蘭，《香港史話》。香港：芭蕉書房，1975。
- 姚克，《坐忘集》。香港：正文出版社，1967。
- 張徹，《回顧香港電影三十年》。香港：三聯書店，1994。
- 張燕，《在夾縫中求生存：香港左派電影研究》。北京：北京大學出版社，2010。
- 戚本禹，《愛國主義還是賣國主義》。香港：香港三聯書店，1967。
- 黃愛玲編，《理想年代—長城、鳳凰的日子》。香港：香港電影資料館，2001。
- 黃愛玲編，《故園春夢：朱石麟的電影人生》。香港：香港電影資料館，2008。
- 劉成漢，《電影賦比興集》。香港：天地圖書有限公司，1992。
- 羅卡，《朱石麟在香港的幾個階段及其補充研究》，收入氏著，《香港電影點與線》。香港：國際演藝評論家協會，2006。
- 蘇雅道，《論盡銀河》。香港：博益書店，1982。
- Bret Hinsch, *Masculinities in Chinese History*. New York: Rowen & Littlefield, 2013.
- D. Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Evans Chan, "Race, Nation, and Ground Zero of Chinese Modernity: Sorrow of the Forbidden City-60 Years Later-A Reconsideration," 載黃愛玲編，《故園春夢：朱石麟的電影人生》（香港：香

港電影資料館，2008），頁 166-185。

- George L. Mosse, *The Images of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.
- J.B. Capino, "Homologies of Space: Text and Spectatorship in All-Male Adult Theaters," *Cinema Journal* 45:1, Fall 2005, pp. 50-65.
- James Naremore, *More than Nights: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- John Beynon, *Masculinities and Culture*. Philadelphia: Open University Press, 2002.
- K.A. Cuordileone, *Manhood and American Political Culture in the Cold War*. New York: Routledge, 2004.
- Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. London: Routledge, 1993.
- Martin W. Huang, *Negotiating Masculinities in Late Imperial China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Reports on Hong Kong: 1949*. His Majesty's Stationary Office, 1950.
- Stefan Dudirk et al eds., *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Steven Cohan and Ina Rae Hark, eds., *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1993.
- Susan Mann, "The Male Bond in Chinese History and Culture," *American Historical Review* 105:5, 2000.