

# 淪陷區電影中的「鴉片戰爭」

• 傅葆石、劉輝

鴉片戰爭是中國近代歷史上的一件標誌性事件。在正統的歷史話語中，堅持禁煙的林則徐是一位民族英雄，而1840至1842年間的鴉片戰爭把中國逐步推向全球帝國主義的殖民統治。在《中國之命運》中，蔣介石認為「鴉片戰爭的失敗，是中國的『第一個國恥』」，給中華民族帶來了「一系列惡劣的影響，包括外國租界和治外法權」<sup>①</sup>。另一方面，毛澤東更多次指出，鴉片戰爭及其引起的一系列帝國主義侵略和不平等條約，使中國淪為一個外憂內患不斷的半殖民地、半封建社會。

然而，頗為諷刺的是，第一部關於鴉片戰爭的電影卻出現在日汪統治下的上海。當政四年間，汪精衛政府在華中和華南的淪陷區嘗試通過加強國民團結、推翻英美帝國主義統治和發揚固有文化的宣傳口徑，樹立南京政權的合法性。在這種意識形態下，鴉片戰爭成為一個再適當不過的政治象徵，藉以表述近百年來西方帝國主義對中華民族的侵略壓迫，造成了巨大的恥辱和苦難。因此，中國要想富裕和強大，就一定要和日本「互相提攜」，向西方帝國主義宣戰。

對鴉片戰爭的強調，也正吻合了日軍「宣傳戰」的戰略安排。日本大東亞共榮圈的核心思想，就是強調在鴉片戰爭之後，東亞各國都遭受了英美列強的侵略迫害，共同的敵人和同文同種的共性促成大東亞各國聯合一體，在現代化的日本的領導下，抵抗英美帝國主義，爭取獨立自由和經濟現代化。因此，鴉片戰爭所代表的西方霸權，正是宣揚日本大東亞戰爭的合理性和發動中國人民獻身東亞對抗英美的最具政治象徵性的歷史事件。

在這種意識形態和政治矛盾交織的空間中，上海誕生了首部以鴉片戰爭為題材的影片《萬世流芳》。這部影片從1943年5月開始放映，是第一年由中國、日本和滿洲國合拍的「大東亞電影」。結果是本片一方面在日佔區取得了驕人的票房成績，它塑造的林則徐形象及其特殊的歷史背景產生了巨大的爭論和影響；另一方面，這部影片成為日軍控制下淪陷區電影發展的一個決定性轉折點，體現出兩種迥然不同的電影本質——娛樂品和宣傳工具。《萬世流芳》的宣傳一直強調其政治意義：通過鴉片戰爭的「大歷史」題材引發中國人對「英帝國」的

汪精衛政府對鴉片戰爭的強調，吻合了日軍「宣傳戰」的戰略安排。鴉片戰爭所代表的西方霸權，正是宣揚日本大東亞戰爭的合理性和發動中國人民獻身東亞對抗英美的最具政治象徵性的歷史事件。

對於大多數因為各種原因留在上海的電影人來說，在淪陷區拍攝電影只是為了養家糊口，並沒有投身加入日汪當局的大東亞「宣傳戰」和建立大東亞文化的政治企圖。

「敵愾同仇」得到了日軍高度讚賞；但影片的敘述模式和拍攝手法卻是典型的愛情娛樂片。究竟這是一部甚麼性質的電影？

在今天的正統電影史評價中，《萬世流芳》是一部不折不扣的漢奸電影：它「曲解林則徐，歪曲中國歷史，以此反對反法西斯的聯盟國戰線」<sup>②</sup>。因此，兩岸三地和海外學術界，對這部電影的歷史意義甚少觸及<sup>③</sup>。然而，如果這部影片是一部獻媚日本、宣傳「大東亞精神」的政治電影，為甚麼它在淪陷區會如此受歡迎呢？這部影片是如何建構和影像化鴉片戰爭這一段極富爭議性的歷史呢？在淪陷區的政治意識形態漩渦中，留居上海的中國電影工作者如何塑造歷史人物林則徐的形象，表達他們難以明說的心態困境呢？影片又是如何表現出淪陷時期曖昧的生存形態和電影文化複雜多義的政治性？在檔案研究的基礎上，本文試圖通過對《萬世流芳》的文本分析，以及其在製作、放映、公眾爭議的歷史重構來解讀這些對深入了解淪陷區文化極為重要的問題。

## 一 電影與戰爭的重合和游離

1941年12月，珍珠港突襲後的第二天，日本全面佔領上海的外國租界。接着的四個月，日軍和上海電影界開始探討如何處置號稱「東方好萊塢」的上海影業。結果是由日軍提供膠片，製片公司繼續拍片，影院繼續放映。1942年3月，日軍任命日本電影界的「中國通」川喜多長政<sup>④</sup>與上海灘「電影大王」張善琨，聯合上海最大的十一家製片公司成立中華聯合製片股份公司（簡稱「中聯」），意圖把華中地區的

所有製片業務統一集中起來，以便於加強對佔領區人民的思想統治。

不論是在南京政府還是日本軍方眼中，電影都是一種向大眾灌輸思想的文化工具，而不僅僅是一種面向市場的娛樂品。他們批評中國電影總是模仿好萊塢，生產了很多無聊頹廢、宣揚「享樂主義」的墮落影片<sup>⑤</sup>；而今天，中日電影擁有共同的民族性、地緣關係和文化傳統<sup>⑥</sup>，兩國電影界應該「互相提攜」，協力建立「大東亞電影」，幫助上海影業盡快擺脫好萊塢的文化霸權，拍攝更多認真的、富有教育意義的「大東亞電影」。

但對於大多數因為各種原因留在上海的電影人來說，在淪陷區拍攝電影只是為了養家糊口，他們沒有投身加入日汪當局的大東亞「宣傳戰」和建立大東亞文化的政治企圖。然而，他們在淪陷區所面對的生存環境，確實處於灰色地帶：忠或奸，反抗或妥協，這些界線往往是曖昧流動、模糊不清的。為了像導演胡心靈所說的能夠對流亡「大後方的朋友有所交待」，他們虛與委蛇，盡量避免拍攝配合日汪「映畫戰」的影片<sup>⑦</sup>。同時，在當時的電影圈中盛傳：中聯的中方領導人張善琨通過潛伏上海的國民黨要員，與重慶政府有着秘密聯繫，受指示利用他在電影界的地位和影響力守護上海影業，抵制日汪的壟斷操控。事實上，在日軍極力推動淪陷區影業成為「大東亞」宣傳工具的時候，中聯影片卻與淪陷前的上海影片一樣，全是卿卿我我、偏離「現實」、淡化政治的商業娛樂片<sup>⑧</sup>。

日軍對中聯娛樂掛帥的製片方針日益不滿。他們要求中聯與日本電影「互相提攜」，根據「映畫戰」的宣傳策略，拍攝彰顯「廣大的大東亞性格」的教育電影。具體而言，中國電影應該

走出好萊塢的「色情」影響，全力揭露敵國的歷史罪行，激發同仇敵愾的心理；增加戰爭的題材和描繪戰場的電影；注重日本和鄰邦「互相提攜」的「大題材」；以及歌頌日本在佔領地的各種建設和宣揚日本的驕人國力<sup>⑨</sup>。

## 二 「鴉片戰爭」的影像敘述

從1943年1月9日南京政府向英美宣戰開始，南京政府和日軍對於上海影業的控制明顯加強。汪精衛政府要求淪陷區民眾要和日本「同甘共苦」。為了取得文化戰線的勝利，南京政府開始在上海徹底禁映好萊塢電影（在其他城市，從1941年12月就已經看不到好萊塢電影了）；並同時設法進一步加強對中聯的控制。他們宣稱中國已經被帝國主義欺辱了百年，而以上海為代表的中國近代文化更是「英美文化的留聲機」<sup>⑩</sup>。因此，宣傳工作應該聚焦在揭露英美殖民主義在中國的種種罪惡，發動中國民眾為東亞的自由而鬥爭<sup>⑪</sup>。電影是「最有效的教育工具」，應當用最鮮明的影像「煽動民眾從英美帝國主義的壓力下解放出來」<sup>⑫</sup>。

1943年是《南京條約》簽訂的一百周年，南京政府在淪陷區發起了各種宣傳和紀念活動，宣稱要把人民的心靈從英美帝國主義的文化污染（包括雜誌、學校和電影）中解放出來<sup>⑬</sup>。南京政府還要求中聯完成一部關於鴉片戰爭的電影，加入到這次宣傳活動中。事實上，早在中聯開業之初的六部影片的拍攝計劃中，已經包括《鴉片戰爭》。根據編劇葉逸芳的回憶，這個題材最初來自日軍的要求<sup>⑭</sup>，但是中聯以檔期衝突和缺乏資金為由，推延了這部影片的拍攝<sup>⑮</sup>。

顯而易見，推延拍製是一種婉轉的抗拒。中國電影人對製作這樣一部關於鴉片戰爭的影片感到忐忑，其原因與當時時局和中國近代史有着糾結的關係。眾所周知，最少從1924年開始，國民黨和共產黨開始強調反帝的民族主義主張，表達建立民族國家的理想。在中國政治領袖的眼中，西方列強既是屈辱中國的壓迫者，也是現代化民族國家思想的傳播者。特別在電影業，好萊塢的影片充滿魅力、技巧高超；同時，它又壟斷了中國電影市場，影片中還經常出現歧視中國人的情節<sup>⑯</sup>。因此，民國時期的上海電影人對於好萊塢文化極為反感。但是在抗戰時期批判英美帝國主義，卻會變成是對日本發動戰爭侵略中國的合理化（日本宣稱侵略中國的目的僅僅是為了驅逐西方帝國主義）；同時，也意味着「自由中國」的重慶國民黨是非法的，因為他們和英美同是屬於反法西斯聯盟的同盟國。考慮到上海電影業和重慶的地下聯繫，對於英美的發難等同於文化叛變：通過電影支持敵人，背叛自己的祖國<sup>⑰</sup>。因此，中聯電影人不願意拍攝《鴉片戰爭》。

在1942年末，來自外部的壓力加大，張善琨和川喜多長政認識到無法再推延這部電影的拍攝。舉例來講，當時一度流傳滿洲的關東軍要暗殺川喜多，因為株式會社滿洲映畫協會（簡稱「滿映」）參股的中聯不能為建設新東亞秩序服務<sup>⑱</sup>。南京政府也為這部反英美的宣傳電影撥設了專項基金<sup>⑲</sup>。最重要的是，派遣軍報導部威脅說將減少一半的膠片供給（從六部的份額減少到三部）<sup>⑳</sup>。因此，如何拍攝一部不無美化日本侵略意圖的《鴉片戰爭》成為考慮的焦點。在這種緊張的壓力下，淪陷區電影一以貫之的非政治化特點再次戲劇化地表現出來。

在抗戰時期批判英美帝國主義，會變成是對日本發動戰爭侵略中國的合理化，也意味着「自由中國」的重慶國民黨是非法的，考慮到上海電影業和重慶的地下聯繫，對於英美的發難等同於文化叛變。

《萬世流芳》表面上看來僅是一部三角關係的愛情劇，事實上以頗顯裝作的姿態透露出「英美的侵略罪惡」。中聯電影人通過一種非政治化的方式講述鴉片戰爭，從而間接否定了統治當局的宣傳主題。

這部電影原先設定為一部大製作的史詩式影片，由中聯、中華電影公司（簡稱「中電」）和滿映合拍，作為「大東亞電影合作」的典型。當時一部普通電影的製片經費約為30萬中儲券，這部電影則提高為100萬<sup>②</sup>。不僅如此，到了1942年10月21日這部影片在上海開拍時，幾乎所有的計劃都有了改變。首先，三方合拍變成了滿映僅僅派出女演員李香蘭（山口淑子），中電仍舊只負責發行，整個拍攝過程——從劇本到演員陣容，全部由中聯負責。第二，電影的主要角色由兩個變成了五個，即由原來的高佔非、袁美雲，再加入陳雲裳、李香蘭和王引。高佔非仍舊扮演林則徐，而新加入的角色則大大改變了原有的故事框架。導演同樣增加了，由原來的馬徐維邦增加了卜萬蒼、楊小仲、朱石麟和張善琨，他們皆是拍攝古裝片和愛情劇的好手。其中，負責寫劇本的朱石麟以善於拍攝家庭倫理劇聞名，導演過《木蘭從軍》（1939）的卜萬蒼則特別擅長通俗劇的煽情情節<sup>③</sup>。第三，電影名字從明確的歷史事件《鴉片戰爭》改變為意義模糊的《萬世流芳》，將原有的時空關係淡化了。

目前《萬世流芳》仍被看作一部漢奸電影。如程季華認為：「影片利用中國人民愛國主義的崇高感情，打着所謂『清算英美侵略主義之罪惡』的幌子，歪曲林則徐這個愛國歷史人物的形象，歪曲鴉片戰爭的歷史，充滿了反歷史主義的觀點，並且還大肆渲染三角戀愛。」<sup>④</sup>但通過對這部電影的仔細分析，我們會發現程季華的觀點略顯簡單化：《萬世流芳》表面上看來僅是一部三角關係的愛情劇，在這種愛情劇下，以頗顯裝作的姿態透露出「英美的侵略罪惡」。換句話說，中聯電影人通過一種非政治化的方式講述

鴉片戰爭，從而間接否定了統治當局的宣傳主題。

本雅明 (Walter Benjamin) 把重寫歷史看作是抵抗官方正統意識霸佔歷史話語權的「危險」，是避免歷史「變成統治階層的工具」的一種方式<sup>⑤</sup>。在面對着種種背叛威脅的淪陷區，「危險的時刻」好像隨時可能到來。《萬世流芳》是淪陷區電影人通過一種迂迴的、顛覆的方式，重構歷史回憶的一次努力。它的野史特點在影片開始已經展露出來：「這部電影取材自民間傳說和眾所周知的故事。」換句話說，講的是林則徐的風流外傳，而不是官方要求的反西方意識形態。

事實上，《萬世流芳》僅僅是一部古裝的愛情悲劇。故事主要講述了虎門銷煙之前的年青書生林則徐和兩個美麗純潔女孩子的故事。影片開始時鏡頭出現了一座牌坊，設定了影片的基調是民族情感性質的。緊接着，出現了街頭成排的大煙館和鴉片商人，青年林則徐（高佔非飾）才學出眾，立志要改變中國。他宣稱「現在洋人公開販賣鴉片，毒害中國的人民，騙取中國的金錢，種下亡國滅種的禍根……鴉片已經深入民間，如果再不設法禁止，真是太危險了。」他應邀前往一處官府人家的宅院讀書，刻苦備考。不久，他愛上了這家主人的女兒張靜嫻（陳雲裳飾）。張靜嫻崇拜林則徐的刻苦和志向，但是她父母設計試探了林則徐，無意中讓林則徐感到受了莫大的羞辱。儘管這家主人後來親自向林則徐解釋原委，林則徐還是拒絕接受，憤而離開。張靜嫻感到十分鬱悶，發誓終身不嫁。這段情節中，反覆出現林則徐滿口仁義道德的訓斥和張靜嫻沮喪的正反大特寫鏡頭，顯得林則徐頗為無情無義——他滿嘴的仁義道德，而不顧一個摯愛小女子的終身幸福。

在離開張靜嫻之後，林則徐到了另一戶官宦人家，這家文靜、賢惠的女兒鄭玉萍（袁美雲飾）對林則徐的理想十分仰慕，兩人產生了愛慕之心。不久，兩人結婚，林則徐在科考後逐步高升。這個時候，張靜嫻的父親因病身亡，兄長吸鴉片上癮。她孤獨而絕望，仍舊想念林則徐，決心致力於反鴉片的事業。張靜嫻的苦難和林則徐的得意形成了鮮明的對比畫面，再次令人產生不快。如果林則徐仍舊愛張靜嫻，那她為甚麼會遭受苦難？對於觀眾來講，這種林則徐「愛情生活」的戲劇化場面影響了對他「禁煙事業」的評價。

然後，電影講述了另外一個愛情故事，這段輔助情節講述了鳳姑（李香蘭飾）的故事，她是個在鴉片館賣唱的女孩子。鴉片館內裝修得乾淨整潔，館主是兩個英國人（嚴俊、蒙納飾），根據原劇本的設定，他們的外表和言談都顯得惡毒和殘忍。但是人物形象引起的實際效果並非如此，過於誇張的化妝（如《木偶奇遇記》中匹諾曹一樣的長鼻子和尖嗓音）引起觀眾哄堂大笑。簡單說來，他們成為取笑的對象，而非仇恨的對象<sup>26</sup>。鳳姑的愛人潘達年（王引飾）原本是個青年才子，但此時成為癮君子。鳳姑為了讓他戒煙費盡心思，悲憤之下唱起了《賣糖歌》（這首歌在中國各地迅速走紅），勸說煙館內的癮君子迷途知返，保留殘餘的「人性」。兩個英國人威脅要殺死鳳姑，潘達年挺身保護她，大喊：「我不怕洋人！」逃脫後，潘達年發誓要戒煙。

接着，《萬世流芳》的情節到達了高潮，林則徐已經成為欽差大臣，臉上留着一縷鬍子，顯得成熟老練，他此次出場的目的就是徹底銷毀鴉片。鄭玉萍以大局為重，安排參與禁煙運

動的張靜嫻住在附近的一個尼姑庵中。在一次偶然的戲劇化場合中，林則徐得知反鴉片的發起者就是以前的愛人，他揮淚交織：「我耽誤了她的青春。」

林則徐的禁煙運動遭到了英國人的抗拒，在雙方會談中，他義正詞嚴地向傻模傻樣的英國人提出禁煙的條件，在這段鏡頭語言中，他的頭像始終處在畫面的中間。不久，鴉片戰爭爆發了，但是十分不同的是，有關戰爭的影像在《萬世流芳》中僅被輕描淡寫。很明顯，創作者有意無意地淡化了這段政治化的戰爭劇情。除了一兩艘虎門炮台外的遠方船艦和中方炮擊其中一艘的鏡頭，整場戰爭都只是用一張地圖上的前進紅線來表示，說明英國海軍向南京進發，然後畫面上出現一張《南京條約》的條文。這段情節後的戰鬥場景倒是顯得更真實刺激，張靜嫻領導着平英團保衛廣州，最後，張靜嫻被射死，她臨終前託人將自己沾血的手帕交給林則徐，並留言：「我希望我們每一個中國人都有用，我很快活……我已經盡了我最後的力量。」

鴉片戰爭失敗後，林則徐被放逐到新疆。離開前，林則徐夫婦來到張靜嫻的墓前憑弔，他也收到了張靜嫻的手帕。場景中，鏡頭始終跟隨着林則徐，將他每一分遺恨都表現了出來，一直到他離開墳墓，此時四個大字出現在鏡頭上：萬世流芳。在一個結局鏡頭的左上角，張靜嫻面露微笑，顯得平靜而滿足。如同幾位評論家所質疑，到底是誰在近代中國的歷史上「萬世流芳」？張靜嫻還是林則徐<sup>27</sup>？意義不清的影片結局再度引發了非政治化的效果。

如同前文所分析，在影片的大部分情節中，表現的都是林則徐年青時

影片的大部分情節表現的都是林則徐年青時候和兩個女子的愛情故事。這個敘事空間大大縮小了他 在鴉片戰爭時期的事跡。因此，《萬世流芳》並沒有滿足主流意識形態的宣傳要求。

中聯電影人把鴉片戰爭拍攝成了一部輕浮的愛情悲劇，淡化了其在歷史中真正的意義，同時又奇妙地揭露了英國人侵略罪惡的事實。事實上，《萬世流芳》只是一部帶有少許民族主義色調的愛情悲劇。圖為《萬世流芳》的導演及演員陣容。



候和兩個女子的愛情故事。這個敘事空間大大縮小了他鴉片戰爭時期的事跡，而且在影片中，鴉片戰爭僅僅成為他生平中很小的一段經歷。因此，《萬世流芳》並沒有滿足主流意識形態的宣傳要求，它主要表現了林則徐的風流逸事，而不是抗英偉業。一位南京文人抱怨說<sup>②</sup>：

《萬世流芳》電影，不能不使我非常失望，失望的非別，把林則徐太小說化了……當年以欽差大臣兼兩廣總督的林則徐，身份如何重要，而且行年五十有五，在外患緊迫，戎馬倉皇中……還要把桃色戀愛的莫須有事情，加在他身上，無端弄出一個廣東女子張靜嫻來，使林公心猿意馬，豈非太污蔑古人了吧。便要從桃色生意眼上想辦法，未免太遠離歷史？

林則徐的逸史與鄭玉萍、張靜嫻兩個女子交織在一起。事實上，在刻意營造的敘事結構中，《萬世流芳》成

了一部主題關於女性苦難和抗爭的影片，張靜嫻在影片中佔據了最重要的地位，這種愛情悲劇就像當時很多鴛鴦蝴蝶派文學和電影一樣。結果，這種通俗化的主題中表現了一個道學夫子拋棄女性的故事，而女主角對愛情的執著也令人感動，《萬世流芳》獲得了票房上的巨大成功。影片中幾個角色間關係的意義不僅僅在於才子佳人的愛情，還有女性抗爭和為愛犧牲的劇情渲染力——周蕾曾討論這個問題，指出女性的身體成為了意識形態的戰場。鴛鴦蝴蝶派文學的特點在於表現封建傳統和現代文明的衝突，而《萬世流芳》由於其獨特的歷史生產背景，突出了民族主義和愛國立場的政治話題<sup>③</sup>。這部影片也提供了另外一種看待林則徐的視角，如果他對張靜嫻這個弱女子有更真的感情、更仁慈的良心，她的孤獨和苦難會不會發生？事實上，張靜嫻的無私奉獻和無畏犧牲並非抵抗英軍的結果，而是失愛的、痴心的女人的一廂情願。因此

直到她死，痴情和忠貞兩種美德都是交織在一起的，這種交織的情節段落成為了《萬世流芳》的重點。

張靜嫻成為影片主要描寫的角色，她的痴情和忠貞成就了林則徐的萬世功名。中聯電影人把鴉片戰爭拍攝成了一部輕浮的愛情悲劇。這種調整淡化了鴉片戰爭在歷史中真正的意義，同時又奇妙地揭露了鴉片戰爭和英國人侵略罪惡的事實。事實上，《萬世流芳》只是一部帶有少許民族主義色調的愛情悲劇。

在李香蘭的回憶錄中，她認為《萬世流芳》是一部「借古喻今的作品。在日本人看來，這是一部反抗企圖通過鴉片戰爭奴役中國變成殖民的影片……而在中國人看來，這是與外敵（日本）侵略作鬥爭的反抗片。」<sup>②</sup>如她所說，當時日本方面和南京政府讚揚了這部電影中表現出「東亞人民的立場」和「英美帝國的罪惡」<sup>③</sup>。然而，中國觀眾對於《萬世流芳》的理解則是不同的。根據當時一份報告的描述，當觀眾聽到林則徐離開廣州時的離別之言：「國家絕不會亡的！」時，他們爆發出鼓掌聲和喝彩聲<sup>④</sup>。事實上，這部電影以藝術的智慧消化了鴉片戰爭這一史實，而把矛頭指向了日本的侵略。如導演胡心靈回憶說，觀眾很容易把「洋人」的鴉片罪行和「毒害中國人」的陰謀理解為「東洋人」，而不是英國人。

在淪陷區，日軍和南京政府控制了鴉片的所有銷售渠道是一個公開的秘密。他們從中獲得利潤，補助戰爭的消耗。大大小小的鴉片館（甚至有和妓院開在一起）成為了淪陷區城市中的一部分。在南京，就將近有一千家鴉片館，提供鴉片給婦孺老幼各類人種。據當時在上海從醫的陳存仁回憶：「我們在上海當時買米要排隊

輪購，或者是跋涉長途，到周家橋去購。可是要購買鴉片。卻比買米方便得多了。」<sup>⑤</sup>因此，觀眾把《萬世流芳》中的反英看作抗日，當銀幕上的林則徐、張靜嫻、鄭玉萍指責鴉片對中國人民毒害的時候，觀眾把此看作「以古喻今」的技巧，把他們的憤怒和苦難聲音表達出來。所以，通過消解鴉片戰爭的重要性，這部電影起到了另外一種效果。例如除了前文所提到的兩個英國人之外，電影中所有的鴉片商人都是中國人（也可能是日本人）；又如戰爭場面十分短暫，僅僅在畫面上象徵性地表現了一下，並沒有任何道德迫切感和歷史分裂感，甚至沒有用任何一個英國士兵來強調具體的歷史情境。因此，對中國觀眾來講，《萬世流芳》的反英主題具有了抗日民族主義的意味。

總的看來，《萬世流芳》體現了淪陷區電影人的攝製技巧和藝術智慧，圍繞着日本的「宣傳戰」戰略，他們努力創造和保持了一種文化上的曖昧空間。通過應用娛樂電影的技巧，消解了鴉片戰爭的政治意味，成功避免了對日本侵略中國的合理化正名。

### 三 《萬世流芳》引發的反思

在淪陷區電影發展的四年中，《萬世流芳》的攝製是一個關鍵的轉折點。1943年之後，上海電影人娛樂掛帥的曖昧空間進一步被壓縮。在中聯成立初期，日軍就要求中聯製片要努力符合「大東亞電影」的要求，表現中日兩國「互相提攜」，對抗英美的「敵愾同仇」。《萬世流芳》可能是這一道路的第一個試驗品。儘管在這部影片裏中國電影人成功地維護了一個大眾文化的曖昧空間，但《萬世流芳》作為

《萬世流芳》體現了淪陷區電影人的攝製技巧和藝術智慧，他們努力創造和保持了一種文化上的曖昧空間。通過應用娛樂電影的技巧，消解了鴉片戰爭的政治意味，避免了對日本侵略中國的合理化正名。

一部「中日滿合作的大東亞影片」已標誌着日汪政權對中國電影的控制逐步加強。

的確，在《萬世流芳》放映後不久的1943年5月12日，中聯改組為一間更加龐大的電影公司——中華電影聯合股份有限公司（簡稱「華影」）。《萬世流芳》成為新公司成立的獻禮作品。華影雖然拍的主要還是娛樂片，但在《萬世流芳》上映一年後卻製作了有着明顯宣揚「大東亞共存共榮」意味的親日電影《春江遺恨》。《春江遺恨》的故事由日本編劇不佑俊二提出，講述了一個太平天國的將軍誤信英美帝國主義，不聽日本人的勸告，結果遭到欺騙，一敗塗地，喪失了革命的成果。在影片的結尾，將軍認識到中國最可靠的朋友正就是日本「大東亞」人。正如歷史學者畢克偉 (Paul Pickowicz) 指出，這部電影「支持日本人發動的戰爭，弘揚其『大東亞共榮圈』思想」<sup>③</sup>。然而，相比於《萬世流芳》取得的商業成功，《春江遺恨》在日本戰敗前夕上映，影響極為有限。

不過，雖然只有《萬世流芳》和《春江遺恨》這兩部中日滿合拍的「大東亞電影」在當時上映，但在華影的製片計劃表上，還有另外兩部合拍片在籌劃之中，包括準備與日本松竹公司合拍的《蘇醒的河山》和與東寶公司合拍的《大建設》<sup>④</sup>。某種意義上可以說，《萬世流芳》成為淪陷時期電影史的一個最高點，典型地反映了淪陷區電影製作的複雜性，體現了娛樂和宣傳兩種功能的相互糾纏。

不可否認，淪陷區電影是在日軍支持下的一種宣傳武器。但結果出人意料，這種極端的處境竟然成為了中國電影發展的一塊奇特的試驗田。在中國百年的發展歷史中，電影的政治功能和娛樂需要之間的衝突成為一條

主要的線索，但其源起卻來自於中聯的《萬世流芳》。之前，國民黨政府從未正式染指過電影業，而是讓民營電影公司作為市場的主導。但在第二次世界大戰之後，整個中國電影業的結構發生了逐步的變化，一直到1949年後，中國共產黨對文化事業的形態和機構徹底改變，電影業全面國有化。《萬世流芳》的複雜性也許正體現了淪陷區電影的本質：即使最純粹的娛樂，也很難不包含政治，而最政治化的電影也可能含有娛樂性。

《萬世流芳》典型地反映了淪陷區電影製作的複雜性，體現了娛樂和宣傳兩種功能的相互糾纏：即使最純粹的娛樂，也很難不包含政治，而最政治化的電影也可能含有娛樂性。

#### 註釋

① 蔣介石：《中國之命運》，收入《蔣總統集》編輯委員會編：《蔣總統集》，第一卷（台北：國防研究院，1963），頁123。

② 朱天緯：〈友好還是侵略〉，《電影藝術》，1995年第4期，頁22。

③ 導演張徹在其未刊稿中談及戰後他看過《萬世流芳》並參與了有關如何看待「漢奸電影」的問題。他指出對於《萬世流芳》，沒有人提出批評。畢克偉 (Paul Pickowicz) 的近作也提到，吳國楨出任抗戰後上海的首任市長，着手調查抗戰時期上海的電影業，結果認為：「所有在戰爭期間拍攝的電影中，只有《春江遺恨》和《萬世流芳》需要嚴肅處理，其他電影在內容上則並無大礙。……據吳市長的秘書說，在他看來，《萬世流芳》和《春江遺恨》還是應該區別對待，《萬世流芳》只是在日本的督導下拍攝的，風格和情節都還不錯，它不僅沒有歪曲鴉片戰爭的歷史事實，而且在某種程度上甚至激發了民族意識和民族良心。……調查委員會發現，有證據顯示，扶持《萬世流芳》拍攝的日本人對拍出來的影片深感失望，覺得影片的宣傳力度不夠。」參見畢克偉著，劉宇清譯：《〈春江遺恨〉的是是非非與淪陷時期的中國電影》，《文藝研究》，2007年第1期，頁110。

④ 川喜多長政曾先後在中國和德國學習，是一個抱有自由主義觀念

的電影商人，對於日軍對亞洲各國的軍國主義侵略行為，他並不抱贊成的態度。詳見Kawakita Nagamasa, *My Recollections*, trans. Bill Kikuko and Asa Ireton (Private Publication, 1988), 1-12。對於川喜多家族的詳細了解，參見Poshek Fu, "The Ambiguity of Entertainment: Chinese Cinema in Japanese-Occupied Shanghai, 1941 to 1945", *Cinema Journal* 37, no. 1 (1997): 66-84。

⑤ 菅見恆夫著，陶條亞譯：〈美國電影侵略史〉，《新影壇》，1943年第2卷第1期，頁14-15。

⑥ 菅見恆夫著，陶條亞譯：〈中國電影和日本電影：站在愛情和信賴上的提攜〉，《新影壇》，1943年第2卷第3期，頁25-26。

⑦ 鍾喬主編：《電影歲月縱橫談》，下卷（台北：國家電影資料館，1994），頁308-309。

⑧ 《電影歲月縱橫談》，頁308-309；個人採訪胡心靈，1997年8月17日，台北。

⑨ 津村秀夫：《映畫戰》（東京：朝日新聞東京本社，1944），頁32-40。

⑩ 引自《中報》的「社評」，1943年6月11日，頁1；林柏生的反英美談話，見《新申報》，1943年2月16日，頁2；上海市長陳公博的談話，見《新申報》，1943年1月10日，頁1。

⑪ 〈戰時宣傳政策基本概要〉，《中報》，1943年6月12日。

⑫ 徐公美：〈大東亞戰爭下的電影政策及其創作〉，《華文大阪每日》，1942年第99期，頁10。

⑬ 見《中報》的「社評」，1943年1月2日、6月11日。

⑭ 個人採訪葉逸芳，1997年8月，香港。原先宣布的六部影片，見《中報》，1942年4月12日。

⑮ 〈鴉片之暫緩拍〉，《電影畫報》，1942年8月，頁43。

⑯ 關於中國電影人對好萊塢電影的複雜感情及其受到的影響，是一個迫切需要研究的課題，見《申報》，1939年3月19日，頁15、1939年11月11日，頁16；《中報》，1940年11月2日，頁4。

⑰ 個人採訪葉逸芳，1997年6月28日，香港；個人採訪胡心靈，1997年8月17日，台北。

⑱ 清水晶：《上海租界映畫私史》（東京：新潮社，1995），頁94-97。

⑲ 何秀君：〈張石川和明星公司〉，《文史資料選輯》，1980年第69卷，頁260-61。

⑳ 華德：〈預測萬世流芳賺錢一百萬元〉，《中華日報》，1943年5月7日；屈善照：〈解決之道〉，《新影壇》，1943年第6期，頁15。

㉑ 屈善照：〈解決之道〉，頁15。

㉒ 〈萬世流芳工作人員剪影〉，《新影壇》，1943年第2卷第3期，頁20-21。

㉓ 程季華主編：《中國電影發展史》，第二卷（北京：中國電影出版社，1980），頁117-18；朱劍、汪朝光編著：《民國影壇》（南京：江蘇古籍出版社，1997），頁332-33。

㉔ Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), 255.

㉕㉖ 〈萬世流芳筆談集〉，《中報》，1943年5月16日，頁4。

㉗ 蔣山：〈論歷史觀點對林則徐與鴉片之戰役〉，《中報》，1943年5月16日。

㉘ Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

㉙ 山口淑子、藤原作彌著，金若靜譯：《在中國的日子：李香蘭：我的半生》（香港：百姓文化事業有限公司，1988），頁223-25。

㉚㉛ 〈對中國電影的印象〉，《華文大阪每日》，1944年第133期，頁10-12。

㉜ 陳存仁：《抗戰時代生活史》（香港：長興書局，1988），頁168；《中報》，1944年7月30日，頁3。

㉝ 參見畢克偉：〈《春江遺恨》的是是非非與淪陷時期的中國電影〉，頁112。

㉞ 菅見恆夫著，柏霖譯：〈中日合作影片的理想〉，《新影壇》，1944年第2卷第3期，頁22-23。

傅葆石 伊利洛大學歷史系教授，東亞與太平洋研究中心主任。

劉輝 深圳大學傳播學院副教授