

1949年至1978年两岸电影关系中的香港因素

谢建华

研究台湾电影与大陆电影的关系,香港因素无法回避。香港在早期(1949—1978)两岸电影关系中的地位和功能,集中体现为政治对峙语境下两岸对香港电影的“文化疆域”争夺战。发生在香港电影身上的两岸交锋,体现在三个方面:一、“港片”还是“国片”的称谓,反映香港影业背后的两岸文化“统战”态势;二、“左”还是“右”,表明香港电影阵营的路线分裂;三、“自我”还是“他者”,显现香港电影创作中的两岸书写。香港电影中不时浮现的两岸身影,和两岸电影关系中不时闪现的香港身影,均清晰地传达出两岸三地电影的政治情势和历史纠葛。

本文为教育部人文社科
基金项目“台湾电影与大
陆电影关系史(1924—20
10)”(批准号:10YJC760
080)阶段性成果

香港在两岸电影关系中的地位是历史造成的。

由于抗日战争和国共内战,曾两次南迁的中国电影业一直将香港作为一个重要的落脚点。抗战时期,一部分上海电影工作者南下香港,继续在港从事电影创作。香港一度取代上海成为中国电影制片和放映业的中心。20世纪30年代由于国共两党政治力量介入而导致的中国电影“左”、“右”大分裂,延宕为英国殖民下香港电影两个阵营的持续对立。1949年后,这种对立进一步演化为大陆、台湾对香港电影的政治“统战”和“文化疆域”争夺战。1949年两岸分治造成的另一次中国电影迁移行动,使香港再次成为中国电影人汇聚的目的地。大批知名上海影人南下香港,抱着复兴中国影业的“旧梦”,开启在港艺术事业的“新篇”。在两岸三地的中国电影新格局中,香港在成为大陆、台湾两地电影中转站的同时,日渐成长为活跃于国际影坛、代言中国电影的强大力量。

1949至1978年三十多年时间里,无论是政治意义还是文化意义,香港电影都是两岸极力争取的对象。台湾电影发展中不时浮现的香港身影,同香港电影中时常现身的两岸因素一样清晰可见,这种三地的电影联系表征了那个时代特殊的历史症候。

一、“港片”/“国片”：香港影业背后的文化“统战”

1949年国共内战结束后，海峡两岸的政治局势出现了历史性的变化。退守台湾的国民党政权和刚刚成立的新中国政府形成政治和军事对峙，仍属英国殖民地的香港一时地位“未定”，开始了其在两岸角力的“夹缝中生存”的历史。

政治、经济层面上需要仰赖台湾、大陆支持的港英政府，采取利益最大化的绥靖政策，政治上两面示好，文化上袖手旁观。这种“自由放任政策”（或没有任何政策可言），使得香港这个边陲空间成为“冷战”年代里国共两大阵营及个别外国力量努力争夺和意图占领的意识形态阵地。50、60年代，国共两方在这块阵地各自寻求发展，办文艺、文宣刊物，香港成为双方“文斗”的交锋之地。港英政府在此过程中对华语文化的冷漠，使这一文化空间得以生存、繁衍、“自生自灭”^①。在这种形势下，香港电影的身份发生了微妙的变化。对于败退台湾的国民政府而言，香港电影究竟应该被称为“港片”还是“国片”？其在未来台湾电影中的角色和地位如何？这不仅仅是个单纯的电影问题，还是一个棘手的政治问题。

50、60年代的台湾致力于藉此摆脱政治孤立的阴影，在组织港台影人“反共”大联盟的过程中，享受“讨伐”大陆的快感，在“文治武功”中实现“反攻大业”的野心。与此同时，1949年两岸分裂使港产电影逐渐丧失了大陆这一广阔市场，很多香港电影无法在内地放映。50年代的台湾政治、经济形势则渐趋稳定，成为国语电影的主要市场。这一历史剧变，使香港电影的发展方向面临重新定位，此前依赖甚深的大陆市场不复存在，台湾将成为港产电影的新出路。商业利益驱使下的香港电影和政治利益支配下的台湾电影，在这样的历史背景下不可避免地走到了一起。

香港电影从“港片”到“国片”称谓的转变，成为国民党当局与新中国政府争夺“文化疆域”的重要步骤。50年代初的台湾电影已将香港电影纳入自己的政策“辅导”范畴。1952年台湾研拟《电影事业辅导方案》草案，基本上将港片视同“国片”一起“辅导”，为港产电影进入台湾提供政策方便。这一“辅导方案”给予香港电影的政策优惠包括：鼓励香港制片公司去台设厂或与台湾厂商合作拍片，加强调查香港电影从业人员动态，及时争取并逐步鼓励“忠贞分子”去台参加拍片，尽量予以各种便利，增设或扩充电影院所，对所谓“自由中国”出品影片给予优待，并视增产情况逐步规定“国片”及外片映演比率，对所谓“自由中国”出品、具有配合“总动员”或加强“反共抗俄”宣传意义之影片，于映演时酌量减免各类捐税^②。

1955年前后，香港电影界不断向台湾主管单位陈情，要求修改不利于港片的外汇结算办法，以降低香港影业的制片成本。台湾旋即回应，于1956年通过《奖励海外国产影片暂行办法》，订立《海外国产国语影片奖助金申请办法》，以奖励优良国语片制作的名义，弥补香港制片业因购买结汇证明书造成的汇兑损失。随后，针对香港电影的“底片退税”措施出台。当时海外影人去台拍片，底片进口须缴百分之百的进口税，香港电影独享的这一政策优待，大幅降低了其拍片成本，为其大举登“台”创造了极好的条件。其实，当时出台这些“辅导”方案既不系统，也不完备，多为特殊背景下的应急措施，后来在香港电影界的屡屡请愿下被频繁修改，不断得以完善。“从许多角度来看，它更像一部电影外资奖励办法，而不是全面性的辅导政策。辅导方案的制定本来就缘于当时‘政府’港澳政策，与拉拢海外影人之目的”^③。

为了加强香港影人对台湾的向心力，台湾当局不遗余力地解决“右派”影人遇到的各种困难。因债务问题遭遇经营危机的香港永华影业公司总经理李祖永，在1955年前后多次往返港

台,向台湾主管部门求救。他深谙台湾领导人的心态,极具政治意涵的游说理由也别具匠心:“永华”倒闭将使大批“自由影人”失业,这些人可能为生活所迫落入“共党陷阱”、“为‘匪’工作”;“共党将继续施展经济和政治压力,迫使其他电影公司落入其掌握,达到全面赤化香港影坛的目的,香港‘自由电影界’将完全被消灭”,香港“自由电影界”不存在后,海外华侨所看的国语片,都将是香港左派公司出品的“含有共产毒素的宣传片”,影响“我国”对外宣传^④。这些危言耸听的“不堪后果”,似乎使国民党当局看到了香港电影在两岸“文化疆域争夺战”中的重要地位,更加坚定了其“辅导”、奖助香港电影的决心。李祖永的游说使“永华”获得了实质性救助,台当局加班重审“永华”在台被冻结的七部拷贝,方便该公司以拷贝办理抵押贷款,同时获得台湾贷款50万港元的承诺。那个时期的香港影人,要么要求免除影业税捐,要么希望能获得日片配额,要么申请制片所需的低息贷款,一年之中陈情无数,却总能得到台湾当局的及时回应。

这一切经济援助并非是无偿的。早在1954年,台湾当局即同意以每部影片贷款3万元港币的方式协助香港“自由影业”界制片,但是以“获贷款的影片必须先通过剧本审查、内容须有‘反共抗俄’意识”等为附加条件。1956年,为补贴港片汇兑损失的奖助金补助措施,在获助影片的内容上仍以“符合‘反共抗俄’国策”为限。张善琨的新华公司和李祖永的永华公司均在50年代经济困难时期获台湾政策优待和资金帮助,这直接影响了他们的政治立场和电影制作内容上的偏向。

在加强对香港电影“辅导”的同时,台湾利用现有的行政资源对香港电影界进行各式各样的“招安”行动。各种名目的奖掖、嘉勉、召见作为政治优待的手段被不时使用,持续引发磁场效应。50、60年代的台湾领导人蒋介石、严家淦等曾多次接见香港影人,询问香港影业现状,解决香港影人提出的难题。电影主管部门颁赠名目繁多的奖项,也成为台湾收买人心的常用手段。1958年,台湾授予香港影人钟启文、童月娟金马奖章,感谢其以《貂蝉》等港片支持“劳军义演”;1961年,新闻局颁发金质奖章给国语影片香港地区获奖人,卜万苍等31人获得该项荣誉。

香港电影在两岸“文化统战”的交锋中获得了最大的实惠,被十分重视海外“自由影业”的台湾当局赋予“国产电影”的身份,也因此获得进军台湾市场的诸多先机。由于享有“国产电影”待遇,港片输出台湾不受配额限制,制片薄弱的台湾电影业很快成为香港电影的天下。50年代的台湾电影放映市场上,除了早期大量重映的大陆旧片外,国语片放映的片源绝大多数来自香港进口,出品极少的台湾电影仅是可被忽略的个位数。以1950年至1954年为例,五年间台北首轮国片戏院共放映了662部影片,八成以上来自香港^⑤。

香港电影抓住这一千载难逢的政策机遇,短短五年之内已经成为台湾国片市场的主流,并基本上一直控制着50、60年代台湾观众的眼球,那个时期卖座的“国片”不是港产电影,便是台产港片,清一色的港片几乎占据了台湾历年十大卖座电影榜单的上好位置。从每年公布的“十大卖座电影”、“十大卖座国片”来看,港片的入围数量都要占到七成以上,其中有不少年份的“十大卖座国片”无一例外全是港片^⑥。台湾的“国片”发行商靠大量采购香港电影维持市场需求,这些在港片全盛时期成为代理商的发行商,如长期代理香港“新艺城”和“金公主”的“龙祥”,迅速成为台湾势力最大的发行公司。靠着发行港片获得的巨额利润,龙祥、学者、新船、桦樑、凤鸣公司等发行商甚至纷纷将资金挪至香港,投资拍摄港片。

视港片为“国片”的现实做法,作为台湾“港澳政策”的组成部分,直接服务于当局政治统战的目标和“反共复国”的政策。整个60到70年代,台湾一直是香港电影外销的七大市场之一,到80年代中期开始,跃升为香港电影外销的首要市场。“其影响力又随着其市场占有率的增加

而益形重要,甚至主宰了整个市场的方向”^⑦。“电懋”与“台制”达成长期合作协议,邵氏、第一影业等纷纷在台成立分公司,“电懋”在台湾开设自己的影院,台港电影逐渐形成唇亡齿寒的依存关系。

二、“左”/“右”：香港电影的阵营分裂

中国电影界的“左”、“右”之分由来已久。由于蒋介石采取极右政策致使国共决裂,30年代的文艺战线显现两个阵营针锋相对的格局。夏衍等在上海电影界组织左翼运动,成立“中国电影文化协会”,以建立“新的银色世界”;国民党则成立右翼的“中国教育电影协会”,陈立夫鼓吹“中国电影事业的新路线”,发动“民族主义文艺运动”、“民族主义电影运动”,以对抗左翼的电影运动。

“抗战”胜利后,隶属于英国的港九地区因受国共分裂影响,亲国民党和亲共产党的势力在各阶层依然对垒分明。1948年前后,周恩来指示阳翰笙、史东山、欧阳予倩等去香港重建电影事业,组成“大光明”、“南群”、“南国”三家电影公司。新中国成立后,司马文森、刘琼等留港的左派影人分别加入“长城”等影业公司。1950年春天,“长城”影业公司内部以袁仰安为首的左派势力将公司成功改组为“长城电影制片公司”,亲台的张善琨被迫离开。香港影界“左”、“右”分离的政治立场愈发明显。亲“左”的电影阵营包括,“凤凰”(1952年在大陆资助下由“五十年代”改组而成)、“长城”、“新联”(合称“长凤新”)等影业公司,亲“右”的电影阵营则包括“大中华”、“永华”、“新华”、“亚洲”以及“清华”、“北斗”等影业公司。无论是“长城”改编自左翼文人作品的制片路线、具有青春色彩的中间制片路线,还是“凤凰”具有左倾意识的电影作品,亲“左”阵营的电影创作任务是替“被全世界帝国包围”的新中国将“要说的话说出来”^⑧。亲“右”阵营则向台湾看齐,创作了一大批政策导向色彩鲜明的“政宣”电影,如亚洲影业的《杨娥》(1955)、《半下流社会》(1957),北斗影业的《燕归来》(1954),都可算作为台湾当局“反共”政策的助威呐喊。

香港电影“左”、“右”两大阵营的对立,正是大陆与台湾对峙的缩影。每一个影业公司的背后,都可以看到给它提供政策后援的政治实体,而“左”、“右”两派在斗争中所处的地位,也折射了两岸综合实力的强弱和关系状态的好坏。据台湾影人沙荣峰的回忆,1949至1953年间是香港右派影人最困难的时期。1951年亲“右”的香港“永华”因债务问题爆发工潮,港英政府将组织罢工的司马文森等左派领袖驱逐出境,亲“左”的香港电影阵营遭受严重打击,在“左”、“右”两派争夺控制权的斗争中,左派渐处下风。60年代左派企图振作,欲夺取几乎被“自由电影界”(右派)垄断的国语片市场,1964年“凤凰”赴内地取景拍摄的武侠片《金鹰》,在港上映创下了一百万港币的最高卖座纪录^⑨,但随后内地长达十年的“文革”,使香港左派电影公司的影响力再次削弱,直至“文革”结束后多年才合并为“银都机构”。

在“左”、“右”两派的政治交锋中,香港影人必须找到可以归属的队伍。在市场狭小的香港电影圈,为了赢得更多的工作机会,他们纷纷转投“左”、“右”阵营,将目光瞄向更广的大陆或台湾,以宣誓“效忠”的行动获得各方政治势力的认同。左派影人组成“读书会”,随即扩大为“香港电影工作者学会”,挂在“港九民盟”的政治机构之下。右派影人则在台湾首肯下,成立“港九电影从业人员自由工会”(后改名为“港九电影戏剧事业自由总会”,简称“港九影剧自由总会”),成为掌握生杀大权的国民党在港权力机构代表。

这些在两岸权力机构支持下成立的影人组织,作为大陆、台湾在香港进行“文化统战”的

执行机构,常常为了争取影人“归队”进行不遗余力的劝说,脱“左”入“右”、自“右”至“左”的“策反”故事几乎年年上演。受国内极左政策、政局不稳的影响,大批左派影人纷纷向“右”靠拢。1957年至1969年间,著名左派影人乐蒂、黄河、文逸民、张森、关山、伍秀芳、胡心灵、龚秋霞等相继投入台湾怀抱,成为那个时期国民党海外“统战”工作的最辉煌成果。

50、60年代,在这场争夺影人的战役中不断壮大的“香港影剧自由总会”转瞬之间获得了令人难以想象的威权。它先是于1955年通过在港办理“特约演员”登记,区隔影人的“左”、“右”身份,壮大自己的声势;继而在1959年要求获得台湾“国语影片奖励”的香港公司或个人应先加入“自由总会”才可领奖,申请入境台湾的香港影人,必须由其证明会籍才可准入。随后又建议台湾当局规定今后港产影片必须出具该会证明才可输入,以“避免赤色或左派电影鱼目混珠、输入台湾上映”^⑩。“自由总会”一时位高权重,俨然成为台湾在香港的“电检二处”,并在煞有介事的政治甄别中将含有所谓“毒素”的影人和影片先行挡在“圈子”之外。它既是一个笼络人心的组织,又是一个主导制裁的实体,区别对待的标准只有一个:“左”还是“右”。深受台湾倚重的“自由总会”,可以随手开出罚单,对左派电影、与左派有染的演员、导演、院线老板等进行封杀、制裁;也可以代为颁奖,将转投国民党怀抱的影人赞美为“追求自由”的“反共义士”;还会不时在港组织“中华民国电影欣赏周”等活动,为台湾电影装点门面。它的功能如此强大,形式如此灵活,以至于鞭长莫及、反攻无望的台湾当局,不得不借助它展开对大陆政治防御和文化进攻的双重任务。

因为置身于势不两立的派系争斗中,很多香港影人为了保住饭碗,更多时候采取明哲保身的做法,摇摆于“左”、“右”之间,在政治风波中经历一次次立场抉择。无论是从“长城”转投“永华”的李丽华、严俊,从“永华”转入“长城”的鲍方,还是不同时期具有不同政治倾向的资深艺人文逸民,他们总会成为海峡两岸政治较量中惹人注目的明星,一举一动被渲染为国共对决的浓墨重彩。50年代名噪一时的争夺童星萧芳芳事件^⑪、70年代的梁醒波、萧芳芳风波^⑫,有力地说明了“立场”问题对于香港演员来说多么重要。李翰祥在回忆录中对此的评论颇有趣味:“想想那时也好笑,‘左倾’到大陆去的人,说是‘解放’了,‘右倾’到台湾的人又说是‘自由’了,好像只有在香港的才是被绑起来的。”^⑬

既然选择了亲“左”或亲“右”的政治立场,就必须义无反顾地为大陆、台湾的思想动员服务,服膺各自的政策指南,担当其境外的义务宣传员。左派影人在“背靠祖国、面向海外”理念的支持下,研习共产书籍,观摩苏联电影,在电影创作中大力宣扬新中国的路线、方针、政策和建设成就,凸显带有左倾色彩和国家意志印记的政治主旋律。右派影人则积极响应台湾方面的政策,从祝寿劳军、策反影人,到代为参加国际影展,声援“八·二三”炮战(即金门炮战),台湾当局所制定的每一项政策、发起的每一次运动,香港“亲右”阵营总会热情回应。1968年,为了响应国民党发起的“中华文化复兴”的号召,包括邵氏、国泰机构、光艺影业、荣华公司等在内的“香港及星马自由影业界”,共同签署《拥护中华文化复兴运动联合公约》,声明“绝不购买中共及其有关电影公司所摄制的影片,绝不发行中共及其有关电影公司所摄制的影片;一致拒绝任用任何未经表明反共态度的附共影剧从业人员;愿共同协助中华民国政府辅导自由独立制片公司拍片,以充裕影片来源”^⑭。1973年,“自由总会”再次响应台湾推行的“电影净化道德运动”,拥护随后出台的《影视剧演艺人员生活自律公约》。

除了影人中存在的两岸对立外,香港的演映市场也受其影响而“左”、“右”对垒分明。60年代香港放映国语片的院线中,南华、珠江、高升、南洋院线与普庆、国泰、银都院线,多具有中资背景,主要供片商是“长城”、“凤凰”、新联公司及内地电影,可以说是“左派”戏院^⑮。1966年,

《蚬女》、《养鸭人家》等台片在港上映取得不错票房,国民党开始着手开辟一条专属院线长期经营台湾电影。1968年,经营香港七家戏院的香港新乐影片公司,表示愿意拨出半年档期,以保底分账方式放映台湾影片,台湾电影在香港逐步建立起稳定的演映系统。

这些具有大陆、台湾不同背景的香港戏院,选映影片遵循相应的准则,恪守各自的政治底线。大陆影片只能在左派影院上映,台湾则规定不得在左派戏院排映影片,以免“让左派赚右派的钱”,否则制片公司将遭停发执照等严厉处分。发生在香港的这种“左”、“右”影院排片纷争,甚至会波及澳门、美国等中国戏院,产生连锁反应,停映纠纷因此时有发生。1969年,澳门三家左派戏院决定停映《负心的人》、《人鬼狐》、《龙门客栈》等三部台湾电影,美国放映中国电影的金都戏院负责人则被要求在台湾做出“绝不放映大陆电影”的承诺。台湾方面甚至动员香港右派影人黄卓汉出面,以停止供应“第一”公司片源相威胁,迫使放映左派影片的香港戏院改映台片。一直到80年代初,台湾方面对香港的电影演映,仍然严守与大陆势不两立的政治立场,将影片拿到左派影院上映的发行商或放映大陆电影的右派戏院,都将面临“不准再从事电影业、停止片源供应”等严厉处罚。

三、他者/自我:香港电影创作中的两岸书写

1949年的历史巨变对香港电影的影响是至为深远的:一个完整的中国被台湾海峡一分为二,一个统一的香港电影界则划分为日趋明显的两大阵营。无论左派或右派,一个庞大的电影市场都已经失去,电影创作面对崭新的对象和环境。左派影片唯一有效的办法是“迎合海外(包括港澳)侨胞的需要,加强本港和南洋市场的竞争力”,拍制更多寓教于乐的通俗作品。右派阵营则转向台湾,开发一片空白的岛内国语片市场。为了讨好台湾当局,他们需要“直接间接宣扬其正统性,或是带出台湾外省人与本地人和谐相处、精诚团结、努力建设等信息”^⑩。

奉承迎合台湾当局已成香港影业的当务之急。一方面,获准进入台湾演映市场、与台湾合作制片的香港电影界,需要自觉服膺台湾当局的文艺政策,主动为亟须正名的国民党政权宣传政策粉饰形象,在“党国机器”开列的一系列意识形态清单中开展主题服务。香港“电懋”拍摄了以孙中山事迹为内容的彩色宽银幕传记片《国父传》(1965),讴歌其终生献身国民革命的精神。新华公司拍摄的《碧血黄花》(1954),同样翻出国民革命的光彩历史,将英勇就义的国民党革命烈士,作为“国民政府”的正义形象化身热情赞颂;新华影业的另两部影片《小凤仙》(1953)、《秋瑾》(1953),同样与国民政府的历史回溯有关,这些被国民党追记为国民革命开路先锋的名妓、女侠,成为香港影人尽力发挥的材料,用以为筚路蓝缕的国民革命、万古流芳的革命先烈立碑铭传,直接或间接地为台湾当局粉饰形象,证明其存在的合法性和统治的正义性。另一些历史人物题材的电影《秋瑾与徐锡麟》(1953)、《杨娥》(1955)、《关山行》(1956)等,也以微言大义的方式隐喻、影射政治要义,对抗左派在香港和海外的“文化统战”。香港影人黄卓汉也摆出积极的“右转”姿态,他的“自由”公司在台拍摄了《甘蔗姑娘》(1957)、《马车夫之恋》(1956)等表现阶级调和、民族团结的电影,成为名副其实的台湾主流意识形态电影。另外一些以台湾为外景地拍摄的低成本电影,如《采西瓜的姑娘》(1956)、《阿里山之莺》(1957)、《葡萄仙子》(1956)等,将台湾乡土风俗、社会变迁作为卖点,在婚恋悲喜剧中迎合民间趣味,成为颇受台湾观众欢迎的“台产港片”。

这些以逢迎台湾当局和民间诉求为目的的香港影片具有露骨的政治企图,无论是宣扬忠贞爱国的历史题材电影,还是美化国民党形象的人物传记片,香港电影中的台湾再也不是一

个与己无关的“他者”,而是一个同呼吸、共命运的“自我”。“向右转”的香港制片家依靠极具台湾色彩的主题书写,将自己和国民党利益捆绑在一起,获得了台湾当局发自肺腑的鼎力支持。从某种意义上说,这些香港电影已经成为台湾文艺政策的一部分,被写进了台湾电影事业的历史。

50年代集中涌现的这大批香港影片,用最为简明有效的方式表达了进入台湾的强烈愿望。《碧血黄花》(1954)这部以讲述国民革命先烈光辉历史为己任的“献礼电影”,意在历史重述中塑造国民党的革命本色,通过国民党七十二烈士争相革命、英勇赴义的壮举,借以宣传继承革命先烈衣钵的台湾当局领导人的“历史正统”形象。推翻清王朝革命行动中的林觉民、韦义、喻培伦等勇士来自全国多个省份,充分显示出“国民政府”的广泛代表性和“光复大陆”事业的合理性。在《碧血黄花》的拍摄过程中,张善琨甚至亲赴台湾就影片涉及的党史部分,与中国国民党党史会沟通,以求“史实正确”。

《关山行》(初名《风雨列车》)则是另外一部带有政策教化意义的香港电影,极富象征意味的剧情设置埋伏了大量的政治信息,显示了香港电影替“国府”宣导、为领袖分忧的良苦用心。遭遇山间暴风雨袭击的长途汽车进退维谷,即将面临抛锚停驶的险境。在这样一个利益盘根错节的公共空间,背景不同的乘客却互不相让,矛盾重重。到村中避雨的一车乘客终于寻得一处暂时的栖息地,在女孩重病、村妇临盆等一个个危机中,大家在这个陌生的避风港逐渐明白了同舟共济、共度时艰的道理,经历了思想的洗礼。在协力修通道路之后,汽车载着他们快乐出发,每个人心中的死路也已“打通”。这是一个极其精巧的政治寓言,也是香港右派影人奉献给台湾当局的一则美妙童话,斩钉截铁的政治宣誓和苦口婆心的统战劝慰一道,被蕴含在一个极其普通的旅途故事中,用以作为统一社会思想的普及教材。无论是片中的那场暴风雨,那辆公共汽车,那个作为避雨地的小村子,那次不无危险的旅途,还是结尾处道路修通继续前行的光明尾巴,它的现实比附意义都十分明显。《关山行》不仅在为当时的台湾处境描摹塑形,也在极力为其代言,向全体亲台的政治力量发出团结一致、共克时艰的吁求。

历史题材的电影创作依然将台湾当局关心的政治议题作为核心要旨,悄无声息地为国民党政权张目撑腰。亚洲影业的《半下流社会》虚构了一群不满大陆政府的“自由”人士甘愿冒险投奔香港的离奇遭遇。这个有着美国背景的“亲右”公司,意在通过诬蔑新中国的方式间接为台湾当局的政治形象加分。在它出品的另一部电影《杨娥》中,明永历帝的护卫张小将之妻杨娥,为报国仇家恨投身义军,行刺降清的明末大将吴三桂壮烈牺牲。类似这样的历史影片,与1945—1956年间岛内旧片重映中的《国魂》(1952)、《费贞娥刺虎》(1939)等异曲同工,都在极力宣扬誓死赴国、忠贞爱国的气节,表白电影创作者与“国府”休戚与共的决心。

这一时期,港台两地电影制片合作更加频繁。《千金丈夫》(1954)、《山地姑娘》(1955)、《马车夫之恋》、《郎心狼心》(1956)、《飞虎将军》(1957)、《空中小姐》(1957)、《甘蔗姑娘》、《警网情鸳》(1957)、《关山行》等,成为两地电影合制的丰硕成果。香港电影界前往台湾拍摄外景,或大量招聘使用台籍演员,渐渐带动台湾本土制片业。台湾则通过促进台湾影人赴港拍片,加强香港电影界的右派阵营声势。台湾本土导演潘来、丁善玺等则签约在台包拍港片,使邵氏公司的右倾色彩愈加明显。本来就亲台的“电懋”,又先后多次到岛内招考编剧、演员,更成为台湾影人的大本营。台湾当红明星穆虹、张仲文、夷光等先后赴港,先入“电懋”、再转入邵氏。对于台湾当局来说,这无疑是电影史上“非常重要的一页”^⑦。

与此同时,香港电影屡屡代替台湾参加国际影展,展示国际形象。仅邵氏一家,60年代就先后有《倩女幽魂》(1959)、《杨贵妃》(1962)、《武则天》(1963)、《山歌姻缘》(1964)、《黑森林》

(1963)、《情人石》(1964)、《山贼》(1966)等片,在柏林、戛纳、亚洲影展、美国奥斯卡等多个场合亮相,替台湾竞逐奖项,成为台湾当局的国际代言人^⑬。香港电影进一步台湾化,在两岸对垒的“文化统战”中,台湾当局又找到了一支可以仰赖的文宣力量。

- ① 郑树森:《谈四十年来香港文学的生存状况——殖民主义、冷战年代与边缘空间》,《纵目传声:郑树森自选集》,香港天地图书2004年版,第269—278页。
- ②④⑩⑭ 黄建业主编《跨世纪台湾电影实录1898—2000》(上)(台北)国家电影资料馆2005年版,第212—213页,第255页,第338页,第561页。
- ③⑦ 卢非易:《台湾电影 政治、经济、美学(1949—1994)》(台北)远流出版社1998年版,第75页,第206页。
- ⑤ 根据梁良《中华民国电影影片上映总目》(“中华民国电影图书馆出版部”1984年版)统计,1950年首轮放映157部,重映旧片43部;1951年放映146部,重映28部;1952年放映115部,重映15部;1953年放映166部,重映5部;1954年放映78部,重映3部。五年间共映影片总数662部,其中台产电影13部,重映旧片94部(次)。
- ⑥ 基础数据来源于《二十年来台湾生产国语片一览表》、《台北市近十年来国语片十大卖座纪录》(张雨田主编《中国电影事业》(台北)中国电影文学出版社1968年版,第77—96页)。
- ⑧⑮ 钟宝贤:《香港影视业百年》(修订版),香港三联书店2007年版,第157页,第181页。
- ⑨ 梁良:《论两岸三地电影》(台北)茂林出版社1988年版,第137页。
- ⑪ 加入“长城”的萧芳芳1955年获得东南亚影展“最佳童星奖”后,成为右派争夺的对象。因未与“邵氏”、“永华”达成协议,萧母先替萧芳芳接下左派剧社演出《家》。在要求萧芳芳放弃左派剧社演出无果后,“邵氏”、“永华”放弃萧芳芳。随后萧与“长城”签约,引起台湾舆论哗然(参看钟宝贤《香港影视业百年》(修订版),第110—120页)。
- ⑫ 1974年,因名列香港左派人士章士钊治丧委员会,萧芳芳和港星梁醒波遭台方停映处分。随后不久,两人分别作出澄清,公开、正式表明“反共”立场,并由香港“自由总会”证明其“反共立场无疑”后,才得以重新受理其演出影片。
- ⑬ 李翰祥:《影城内外》,香港天地图书1997年版,第60页。
- ⑯ 罗卡:《危机与转机——香港电影40—70年代的跨界发展》,载《中国电影年鉴》2002年。
- ⑰ 沙荣峰:《缤纷电影四十春——沙荣峰回忆录》(台北)国家电影资料馆1994年版,第30页。
- ⑱ 刘现成:《邵氏电影在台湾》,载《中国电影年鉴》2002年。

(作者单位 四川师范大学新闻与传播学院)

责任编辑 容明