

## 第一章 由密及疏的两地电影往来（1949—1956）

1949 年之前，内地和香港之间的电影互动一直非常活跃。其中，上海和香港，更是构成了中国电影发展的双城地图，二者的互动较为频繁，影响也极其深远。1949 年之后，地缘政治的原因使得内地和香港形成了意识形态的隔绝，两地之间的电影输出输入随之锐减。但出于政治的考虑，新中国政府把香港作为一个重要的统战与海外宣传的桥头堡，电影是实现这种政治目的的重要手段。因而，新中国成立前后，政治诉求使得内地和香港的电影互动并未停止，相反人员往来等方面极其频密，并对两地电影产生了一系列影响。故此，1949 年前后，在内地政治风云激荡的同时，在两地电影关闭大门前后，内地电影主管方面开始在香港精心布控，多批内地影人南下香港，在香港开展各类电影活动；此后又有多批“南下”影人和香港影人也陆续北归内地，两地人员流动势头在回落之前再次显现出空前的高涨，这种势头直到 1956 年华侨影业公司在港建立、内地完成了在港的电影布局后才渐次回落，两地电影互动也随后也进入了一个稳定时期。

### 第一节 内地影人的“南下”与“北归”

新中国成立前后的短暂时期内，两地电影的频密互动主要表现在以下几个方面：其一，新中国成立前，大量的内地资本和怀揣不同目的的几批影人南下香港，在香港建起了许多电影制片和发行机构，极大影响了香港电影业的发展。其二，新中国成立后，大批左翼影人因新中国建设的需要而重返内地；在他们的影响及统战下，又有为数众多的没有政治背景的“南下”影人也跟随他们返回内地，他们于 1948 年前后在港创办的电影公司相继结束，部分公司撤回内地。其三，新中国成立后，还有一批继续留在香港进行长期统战工作的左翼影人，他们影响并统战了留在香港的部分其他“南下”影人以及部分香港本土电影工作者，形成了新的制片机构和政治团体。其四，这一时期国民党在香港的文化势力进一步扩张，他们打造自己的制片机构及政治团体，以对垒中共。这几个方面叠加、制衡、影响、撞击，使得许多内地影人不停的“南下”或“北归”，两地电影的互动以及香港电影的发展都因此而处于动态之中。

#### 一、“南下”影人到港后与香港电影的交融

新中国成立前夕，第二次“南下”香港的几批影人到港后对香港电影产生了较大的影响。主要表现为成立了多个国语片制片公司，在香港奠定了国语片的产业和美学基础。首先，一批不具有意识形态目的、赴香港“创业”的纯粹电影商人在香港创立了大中华影业公司（以下简称“大中华”）、永华影业公司（以下简称“永华”）、长城影业有限公司等大型以商业为主要诉求的国语片公司，这些香港国语片公司积聚了大量的南下内地电影精英，其以旧上海制作和美学理念，提升了香港电影的美学品格。

这些大型国语片公司在香港拥有自己的片场设备和艺术班底，但他们的经营者、演职人员大都来自上海，他们的创作理念与经营模式完全是上海电影的延续。对他们来说，移地香港改变的只是制作基地而非制片策略。这些影片与粤语片制作相比，力求严谨、精良，满足观众较高层次的电影审美诉求。如“大中华”为战后在港建立的最早的国语片公司，其创办人蒋伯英抗战期间在西南经营戏院生意。“大中华”在资金上得到了“四川财团”谢秉钧等人的支持，股东除蒋伯英、

谢秉钧外，还有原上海艺华电影公司的少东严幼祥、原上海明星影片公司创始人之一周剑云、香港“南洋”老板邵邨人等。上海“明星”创办人张石川也曾任该公司导演，此外它还网罗了朱石麟、何非光、杨工良、胡蝶、周璇等等上海影人。“大中华”拥有雄厚的财力，同时又拥有众多经验丰富的影人，一举而成为这一时期香港最具规模的制片企业。“大中华”先斥资修缮南洋片场和南粤片场，租用其作为“大中华”片场，并购置设备，开始有规模地摄制影片。1948年，因“大中华片场”租期已到，“大中华”只好搬迁到上海发展。<sup>1</sup>“大中华”在1946年拍摄香港光复后的第一部影片《芦花翻白燕子飞》，<sup>2</sup>到1948年结束时共出品了34部国语片和9部粤语片。

此时香港的另一大型国语片电影公司“永华”的建立与制片，也充分显示了南下香港的内地影人和资本对香港电影的影响。“永华”创办人李祖永抗战时在内地从事军火及黄金生意，他在战后结识了制片家张善琨，在后者的协助下于1947年在香港创办“永华”。李祖永自建厂房和摄影棚，购买美国全套摄影、洗印、录音、照明及特级设备，并网罗了大批上海来港影人，将“永华”建成了全国最大规模的制片公司。为保证影片艺术质量，“永华”也付出了巨大的努力，其在编导方面云集了欧阳予倩、柯灵、周贻白、姚克、卜万苍、朱石麟、张俊祥、吴祖光、程步高、李萍倩等内地文艺界精英，力图打开国际市场。其创业伊始便推出了明星云集的大制作影片《国魂》（1948），第二部影片为朱石麟导演的《清宫秘史》（1948）。两部影片投资浩大，每部影片成本均为当时普通影片的十倍之多。其中《国魂》拍摄周期超过了一年，基本上所有创作人员都是当时中国电影界的精英。影片云集了数十个当时的明星，参加演出的演员上千人，布景七十多个，服装两千多套，影片作曲达30人，并在香港影界首次使用“背景放映机”协助制作。为保证影片的艺术真实，摄制组还特地聘请历史顾问。<sup>3</sup>如此大规模的制作、如此严谨、认真的创作态度以及如此地追求电影艺术质量，在以往的香港电影史上从未有过。而在现实题材影片创作上，这些具有内地背景的国语片公司制作的影片大多数以内地的社会现实作为背景，表现内地的人物和故事，展示内地人的人生百态和心灵视像。这些影片大都是以中原文化中传统的价值观和道德观，来揭示社会、分析社会、批判现实，体现出其较为鲜明的“载道”意识和教化意识。

除“永华”和“大中华”外，另一重要的“南下”香港影人在港创立的商业电影公司，为张善琨的长城影业公司。战后初期，张善琨曾帮助李祖永组建“永华”公司。张善琨原本试图以“永华”为根基再圆其电影梦，所以在“永华”创建时全力以赴帮助李祖永。组建“永华”时，李祖永出资现金300万美元，张善琨则以其价值20万美元的在香港的伦敦戏院和地皮入股，并操持具体事务，很多旧上海影人也奔着张善琨而加入了“永华”。可张善琨是较为纯粹的电影商人，而李祖永则更像一个发烧友，二人的分歧在“永华”初期就暴露无遗。张善琨的夫人童月娟对此有着清晰的回忆：“后来李先生对电影越来越有兴趣，自己弄剧本呀，慢慢搞，演员导演都在那里白养着，张善琨急死了，两个人就意见不合，我丈夫就退出了。”<sup>4</sup>张善琨退出“永华”后，以李祖永退给他的20万美元作资

<sup>1</sup> 1953年，内地进行电影企业的公私合营改造时，“大中华”并入上海电影制片厂。

<sup>2</sup> “大中华”同一时期出品的另一部国语片《情焰》（1946，导演：莫康时，主演：李清、李兰）摄制时间晚于《芦花翻白燕子飞》，但公映时间却早于该片。因此《芦》片虽是香港战后第一部港产片，但《情焰》却是战后香港面世观众的第一部港产片。

<sup>3</sup> 余慕云《香港电影史话》（第三卷），香港次文化有限公司1998年版，第152页。

<sup>4</sup> 黄爱玲《童月娟：新华数月》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书①：南来香港》，香港电影资

金，于1948年独资成立了长城影业公司（以下简称“旧长城”），请来其好友律师袁仰安作总经理，并在次年拍摄了《荡妇心》，在香港产生了一定的轰动。“旧长城”采用较为灵活的经营策略，较少签约长期固定的演艺人员，大都采用部头制，也即拍戏时约请，给予片酬，戏拍完合作就结束了。之后“旧长城”又同时上马了《血染海棠红》（1949）、《一代妖姬》（1950）、《花街》（1950）、《王氏四侠》等四部影片。由于同时拍片太多，以及当时政治环境的变化，“旧长城”一度陷入了经济和政治的双重困境。

这一时期，原上海文华影业公司老板、著名制片家吴性裁还联合其在上海时期的老搭档费穆于1951年在香港创办龙马影片公司（以下简称“龙马”），像是当年上海的“文华”又在香港重现。“龙马”吸收了朱石麟、齐闻韶等南下影人，拍摄了《误佳期》（1951）、《一板之隔》（1952）等七部影片。“龙马”于1953年结业，主要原因则源于费穆等主创人员的内地心结。据多方资料显示，需要广阔社会空间施展才华的费穆一直想回内地发展，他于1950年随吴性裁赴北京洽谈私营业主投资电影事宜时，与当时中央电影局局长袁牧之和其他业界故交有过接触，有意回内地发展，但由于当时特定的政治氛围，费穆这位“跑到资本主义的香港去发展”的导演受到了冷落。费穆在北京的多方联络，使得与他同去的吴性裁不免有些想法，吴由于在内地的大部分资产被没收而对内地新政权心存芥蒂，而费穆浓重的内地情结显然加重了吴性裁心中的不愉快。他觉得费穆此举属于身在曹营心在汉，不是一心一意地跟他办“龙马”。之后，更由于“龙马”内部出现了其他问题，资金短缺难以为继，吴性裁就萌生了退意。不久之后，吴性裁撤出了在“龙马”的全部资金。<sup>5</sup>可见，当费穆有了会内地发展这种意向之后，吴性裁就没有兴趣再办“龙马”了。“龙马”在失去了资金支持后蹒跚了一阵。1951年，费穆在拍摄《江湖儿女》时病逝，“龙马”亦在两年之后宣告结束。

其次，中共保护计划中的“南下”左翼影人，也在香港成立了一些以政治为主要诉求的具有鲜明意识形态色彩的电影公司，推出了许多优秀作品，并为以后两地的电影互动积聚了人才和物资基础。这些制片公司，大部分是内地方面为转移进步文化人士的方略使然。如在1948年上海解放之前的紧张形势下，当时中共高层周恩来考虑到当时在上海的“三老”——蔡楚生、史东山、阳翰笙——的安全，就将他们先转移到较为安全的香港，并为他们建立一个制片机构，也以备万一时将上海的进步制片机构撤到香港之用。“三老”到香港后，通过进步人士袁耀鸿接洽了娱乐商人利孝和，利家当时很有实力，在港开设了两家戏院和两个娱乐公司。双方接洽后便成立了南国影业有限公司（以下简称“南国”），由原香港大观影业公司的老板赵树燊任厂长。<sup>6</sup>“南国”成立后，除“三老”外，还吸收了年轻的王为一等人为创作力量，筹拍粤语片《珠江泪》。这正是内地新政权成立之际，新中国急需“三老”回国组建新生政权的电影机构，于是“三老”返回内地，但这期间两地电影的互动产物——“南国”和公司其他成员则还留在香港，继续从事制片业务。“南国”在《珠江泪》之后又拍摄了《冬去春来》（1950，章泯导演）、《海外寻夫》（1950，谭友六导演）、《羊城恨史》（1951，卢敦导演）等影片。后由于内地建设需要，主要创作人员“北归”，该公司于1951年结业。“南国”的影片对香港电影产生了较大的影响，特别是《珠江泪》为香港电影提

---

料馆2000年版，第32页。

<sup>5</sup> 凤群《黎民伟评传》，文化艺术出版社2009年版，第323—324页；陈墨《流莺春梦〈费穆电影论稿〉》，中国电影出版社2000年版，第510页。

<sup>6</sup> 朱顺慈、赵嘉微《口述历史之三：访问王为一》，香港电影资料馆编《粤港电影因缘》，香港电影资料馆2005年版，第180—181页。

供了诸多可以借鉴的经验，首先该片在拍摄时没有按当时粗制滥造的粤语片拍摄方式来摄制，而是按照一般拍摄国语片的周期和工作方式来拍，为此专门成立了编导委员会，制作精良，艺术质量大为提升，对当时香港粤语片的粗制滥造之风有所挟制。其次，该片被排在香港首轮的娱乐戏院公映，这是一个重要的产业突破，因为之前在港公映的中国电影都是被排在二三轮院线。

“南国”结业后，“永华”也闹起了工潮，很多左翼影人因左派工潮和生计等问题被迫离开，香港左派电影的生态环境遭遇了严重问题。为解决左派影人的生存问题，“南下”影人司马文森、洪道和齐文韶于1951年成立了一个合作社性质的五十年代影业公司，主要成员有陶秦、程步高、刘琼、舒适等南下影人。该电影公司虽然拍了两部影片就结束了，但它所开创的“同仁制”模式却被后来的香港电影产业所仿效。其“同仁制”指公司全体成员薪金由集体决定，员工在拍摄期间只支取最基本的生活费，支取数量不超过其全部薪金的一半，其余一半等影片发行后扣除运营成本充作股金。后来成立的大型粤语片公司“中联”也完全实行这种“同仁制”合作方式。

除了“南国”、“五十年代”等公司外，南下香港的左派影人还在香港成立了“大光明”、“南群”、“大江”、“民生”等电影公司，拍摄了多部影片，推动了香港电影的繁荣，特别是促进了战后香港国语电影工业的建立和繁盛，同时也为新中国电影工业储备了人才。新中国成立后，这些公司相继结业，其中的大批影人陆续返回内地；1952年初在香港又发生港英政府的“递解影人”事件，其连锁效应也使“南下”影人再次掀起返回内地的浪潮。无论是商业诉求或是政治诉求，这些在两地电影往来频繁背景下产生的电影公司及其出品的影片，都是在努力提升着香港国语片的美学水准，稳固着香港国语片的产业基础。

香港南方影业公司（以下简称“南方”）的成立，是当时两地电影互动的又一产物。与其他有着内地背景在香港电影公司不同的是，南方公司是以发行为主的电影企业，而且有着明确的甚至是对外公开的内地政府背景。据曾任南方公司副总经理的祁志勇介绍，南方公司的身份是比较纯粹的一个在共产党的领导下的机构，其初创经费和初期的运营经费全部由内地承担。<sup>7</sup>

香港“南方”1947年即开始筹备，当时依托于经营苏联电影发行业务的香港安达贸易公司。据南方公司的创办者之一许敦乐介绍，1948年“南方”和“安达”分开，至1949年夏天，“南方”以香港南方影业公司的名义和“无限”公司的形式在香港政府商业登记处注册，公司资本一万元，由“南下”影人杨少任负责筹备事宜，并由杨少任、敖民模（司马文森的代表）、张去疑（洪道的代表）、卓再学（安达公司职工，许敦乐的代表）组成股东会，杨少任任总经理，洪道任副总经理。香港南方公司申领到营业执照后，在翌年的5月1日正式宣告成立。

“南方”成立不久，杨少任回国担任中央电影局发行处处长，负责筹组中国影片经理公司总公司（即后来的中国电影发行放映公司）事宜，改由王逸鹏任“南方”经理，许敦乐任副经理。“南方”成立初期，仍以发行苏联影片为主；随着新中国电影的蓬勃发展，南方公司于1953年开始，把业务重点转移到国产影片的发行方面。<sup>8</sup>

南方公司成立后，直接受在内地成立的中国电影发行放映公司的领导，为隶属于中影公司的海外派驻机构，其主要干部任免和业务都由中影公司决定，这种管理体制一直延续到1958年。南方公司最初的负责人杨少任、许敦乐等人的身

<sup>7</sup> 见2010年4月1日笔者对祁志勇的采访。

<sup>8</sup> 许敦乐《垦光拓影》，香港简亦乐出版2005年版，第16、17、32页。

份也是中共党员，他们也受新华社香港分社领导，但身份隐秘，<sup>9</sup>公开业务就是在港发行苏联、东欧、朝鲜、越南等国家的影片和国产片。

## 二、“南下”影人的“北归”

1949年10月1日新中国成立，这一历史性事件对香港和内地的电影互动产生了重大的影响。一个最为突出的表现是多批影人从香港回到内地，领导、支援了新中国电影体系的建立。其中第一拨为原来中共保护计划中“南下”香港的内地左派影人，他们回到内地领导了新中国电影体系建设；在他们的带动下，大批具有左倾背景的在港影人也回到内地支援新中国建设，他们是这几拨由香港返回内地的影人中的主体部分。而1952年初港英政府对部分南下影人“递解出境”，也形成了另一拨香港影人返回内地。此外还有一批没有意识形态目的的香港影人亦自愿前往内地发展，这几拨“北归”内地的影人汇聚一起，对内地电影体系建设产生了重大影响。

夏衍、蔡楚生、阳翰笙、史东山、张骏祥、白杨等部分左翼电影的领导者和文化名人，为中共保护计划中的知名影人，新中国成立前后，他们返回内地，组建了新中国的文化和电影机构。而其他大多数左翼影人和部分原来“南下”香港的内地影人也随后返回内地，成为组建新中国电影事业的主力军。这批人中有部分来自“永华”、“大中华”、“龙马”等香港电影公司的影人，也有一部分来自“南国”、“五十年代”等左派电影公司。

根据香港凤凰影业公司已故影人冯琳的资料照片，1950年由上述几家公司的影人组成的进步团体——香港电影工作者学会（以下简称“影学会”）的大部分人都在1950年返回内地，并分赴新中国各电影制片厂以及其他文艺团体，充实了新中国电影队伍。其中，王为一、黄若海、汪明、曾昌、洪道、卢珏、曹进云、黄宛苏、王辛、何平、红冰、邓竹筠、韩北屏、邓楠、兰古等人去了广州，成为后来珠江电影制片厂的主力。岑范、顾而已、孙景璐、周旋、陶金、余省三、王人美、王丹凤、钱千里、杨柳、韩肇强、蒋锐、顾也鲁、牛犇、龙凌等人则去了上海电影制片厂。王班到北京艺术剧院，巴鸿去了八一电影制片厂，曹靖云也成为八一电影制片厂的摄影师，蒙纳去了东北电影制片厂配音，吴炯回到了山西。其他还有戴耘、文燕、陈琦、赵恕、郑敏、苏怡、严肃、金沙、罗兰、孙企君、斯蒙、陈残云、冯喆等人也返回了内地。<sup>10</sup>而没有参加“影学会”组织的其他一些影人如万籟鸣、万籟蝉、岑范等人也在新中国成立后返回内地，成为新中国电影的重要艺术力量。

这批返回内地的影人，也有一些早在二三十年代就在上海入行、之后又到香港发展的著名影人，如费穆、岳枫等。他们中有的是“影学会”成员，如费穆，但他们的返程却是另外一种结局。费穆于1950年返回内地，欲回到更能施展才华的内地影坛，但却遭遇“先认错再说”的结果。这其中有多种说法，有说是他和当时的中央电影局局长袁牧之有过接触，袁并未拒绝他，只是让他将当年代表国民党上海市党部接收“华影”的事情说清楚，政审通过后再说；有说是他找到了江青，因他和江青在30年代拍戏时有宿怨而被报复，江青勒令他先写“自白书”；还有如台湾学者黄仁所言：“费穆到北京一个礼拜，以往诸多好友竟没有一个来招呼。”<sup>11</sup>总而言之，费穆的回国热情遭到了沉重打击，他最终未能如愿，不

<sup>9</sup> 2010年4月1日笔者对祁志勇的采访。

<sup>10</sup> 其中的部分资料见笔者2009年12月20日对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

<sup>11</sup> 凤群《黎民伟评传》，文化艺术出版社2009年版，第320—321页；陈墨《流莺春梦〈费穆电影论稿〉》，

得已又返回了香港。

岳枫的情况和费穆具有相似之处，但也有不同，他不像费穆那样参加“影学会”追求“进步”，但新中国成立后的变化对他们这些非左翼影人亦有较大触动。他们也纷纷向新政权交心，岳枫和李丽华、严俊、屠光启等人或表达过回上海工作的愿望，或发表自我批评。岳枫更是有归心似箭之感，当时有资料称：

导演岳枫最近由香港来信给上海他的高足张君勉，信中大致说：自大陆上解放区日广后，港地人口由二百多万降到一百万左右，港地电影事业亦已大不如前，仅维持而已……他又说留港影人均归心似箭，李浣青罗兰即日计划先返上海，他自己因长城公司有约，要到八月期满后乃可回沪。<sup>12</sup>

这篇消息代表了当时在港的那些非左翼的旧上海商业影人对内地和香港电影的看法，更表达了当时他们都想返回内地的共同心态，具有一定的普遍性。具有这种心态的人虽多，但付诸行动者却又很少，而归心似箭的岳枫则率先试水。1951年秋，岳枫携妻子罗兰北上，打算先进行思想改造——“先在‘革大’学习，然后参加编导工作”。但岳枫一到上海就被友人催促离开，不明不白的他这样描述其行程：“坐火车回广州，火车上的小姑娘也怪，叫我坐她的办公室，不要出来”，到广州后，被“旧长城”的熟人先接回家，又一路送过罗湖。岳枫将这段诡异的行程，归结为是江青的报复：“后来到了香港，才知道我要不出来，就要死了。是江青啊！”因为当年在上海作为导演的他，没有给江青演戏的机会。<sup>13</sup>从岳枫本人这段充满神秘感的回忆，我们似乎不得要领，无法还原他的“北上”之行到底遭遇到了什么。当时内地正在全国范围内批判电影《武训传》（1950），江青等人赴山东调查武训其人；同时内地也开始批判香港电影《清宫秘史》。一时间，由电影而致的内地“政治神经”紧绷起来，电影人更是有风声鹤唳之感。作为香港电影人的岳枫在这个时候回内地无疑是往枪口上撞，想必他的那些神秘经历大概与此有关。总之，岳枫的“北上”愿望并未实现。岳枫和费穆的遭遇为部分有着同样想法的在港非左翼影人泼了冷水，这些人的回国梦也就此完结，他们不得不留在香港发展，被成为了香港电影发展的中间力量。

这一时期返回内地的香港影人，还有一拨是很特殊的“被返回者”，他们都是“影学会”成员或有内地背景的左派影人，因为在香港从事各种“左派活动”而被港英政府递解出境。这其中有较深的历史和政治背景，20世纪40年代末全球“冷战”公开化，新成立的中央人民政府和港英政府在政治上呈敌对之势，港英政府从1948年10月开始就由立法局通过一系列针对左派的法令和条例，如《1948年便利维护公众秩序与治安条例》、《驱逐不良分子出境条例》、《公众秩序法例》等。在这种背景下，港英政府于1951年开始驱逐香港左派人士，至1953年共递解了多批共60人返回内地，其中有一批便是电影中的左派人士。

这批左派人士主要还是第二次南下香港的内地影人中的留港者，他们在香港共产党组织的领导下，团结了大批来到“永华”的内地影人和部分香港粤语影人，于1948年在香港成立了多个读书小组，联成“读书会”，定期学习《社会发展史》、《共同纲领》、《新民主主义论》等左派文献。由于港英政府的严控，“读书会”的学习活动起初都是以其他活动作掩饰而秘密进行的，据顾也鲁回忆，还有一次居然在童月娟家的客厅举行。在基本没有遭遇港英政府的阻止后，“读书会”渐

---

中国电影出版社2000年版，第510页。

<sup>12</sup>《青青电影》，1950年2月15日。

<sup>13</sup>本段资料均出自何美宝《枫骨凌霜映山红——岳枫导演》，郭静宁编《香港影人口述历史丛书①：南来香港》，香港电影资料馆2000年版，第66页。

渐减轻了原来的谨慎，其活动越来越公开化。1950年1月，以“读书会”会员为主，香港左派影人组织了“回穗劳军团”，赴刚解放不久的广州为解放军进行劳军演出，并在回港后大张旗鼓地成立了“影学会”，司马文森和洪道担任会长，费穆为组织部长，陶金为学习部长，舒适为福利部长。如果“读书会”还是秘密组织，那么“影学会”便是公开的社会组织了。该组织以“大光明”、“南群”、“南国”、“五十年代”等公司为平台，除学习、制片外，还开展了各种政治活动，如“为抗美援朝捐献飞机、大炮”、“慰问国民党起义船只”等。当年，大批“影学会”成员回到内地，而相当数量的成员则留在香港，这其中既有个人愿意留在香港继续发展者，也有中共出于统战目的在香港布控的影人。1950年9月，香港共产党组织在“影学会”内部成立了民盟电影区分部和港九民盟小组，由白沉、卢钺、刘琼、马国亮和舒适组成，<sup>14</sup>标志着共产党在香港电影届的领导逐步公开化。而此时，陷入困境的“永华”每况愈下，拖欠职工薪金已达三个月之久，这似乎为“影学会”的斗争活动提供了更大的施展空间。1951年底，“影学会”为维护“永华”职工利益，通过民盟小组协助“永华”职工发动工潮，推选了已过档到长城电影制片公司的摄影师蒋伟、导演杨华、编剧沈寂为劳方代表与公司方面谈判交涉。

种种迹象表明，“影学会”已经成为了一个在新中国政府领导下于香港电影界从事政治活动的有力组织，而且其活动也由秘密转为公开甚至高调，这在“冷战”环境下是港英政府绝不能允许的。再加上“永华”老板李祖永也感到自己的公司正被左派政治力量所控制，便将工潮的组织者报告港英当局，欲借政治力量驱除这些“捣乱者”。港英政府经过“罪证确凿”的调查和取证，立刻把舒适等人列为“不受港督欢迎的人”。

1952年1月10日，八位香港电影工作者被香港政府驱逐出境，他们是导演兼演员的刘琼、舒适、杨桦；编剧沈寂、马国亮、齐闻韶；演员狄梵（刘琼夫人）；电影文化工作者司马文森。1月12日，港英政府又将电影工作者白沉，摄影师蒋伟，港九纺织业工会九龙城支会主任冼佩玲、书记姚坚、九龙城东头村火灾区灾民代表张生等五人逮捕并驱逐出境。在兩批被驱逐者中电影工作者共计10人。对于当初被递解的经过，舒适还有过细致的回忆：

十日凌晨，我回家在房里躺下不久，就有人来叩门……对方拿出政府的证件来，房东小姐也拦不住他们，结果他们把我们带走……他们把车驶至打鼓岭，把我带到那儿的一间小差馆去，马国亮等人统统都在……等到天亮时，他们替我们打上手印，才把我们赶出来。

那间差馆处于边境旁，对开就是铁丝网，中港分界的地方，而铁丝网上有个洞，他让我们从铁丝网那个洞走过去，走过深圳那条河。当时是冬天，河里只有一点点水，我们涉水到河的另一边。在我们未过去时，那位香港帮办先喊过去：“同志，这几个人你们要不要？”解放军就说了一个单字：“要！”我们登时说：“我们不去，要走也要从罗湖过去。”……结果，只有刘琼和狄梵从罗湖过去，因为他们的孩子刚出生不久……<sup>15</sup>

被递解回内地的这十位影人，后来都成为了新中国各行业的重要力量。司马文森成为了著名的文学家和外交家；齐闻韶于1957年任上海天马电影制片厂副厂长；马国亮后为上海美术电影制片厂编剧，并出版了影响较大的回忆录《良友

<sup>14</sup>顾也鲁《艺海沧桑50年》，学林出版社1989年版，第104—113页。

<sup>15</sup>朱顺慈、朱虹、黄爱玲《舒适访谈》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书②：理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆2001年版，第40—41页。



忆旧——一家画报与一个时代》；白沉、刘琼、舒适、沈寂、狄梵、蒋伟、杨桦等于1952年参加了上海电影联合制片厂的工作，成为上海电影的重要艺术力量。

在这一时期返回内地的香港影人中，还有一拨较为特殊的群体，他们不受任何意识形态的支配，也没有任何组织的背景，不受任何团体的派遣，完全是受到新中国的感召而自发回到内地的，具有很强的民间性。其中一种为香港电影先驱黎民伟和著名影人朱石麟等人的后代；另一种则是像马师曾、红线女这样的粤剧名伶。

50年代初，在新的历史语境下，时代的政治热点表现为回归内地，建设新生的人民政权。在这种氛围中，这些爱国影人的后代们出现了回归内地的热潮。黎氏家族的“子一代”中，黎铿、黎萱、黎锡等人积极北上，投身于新中国的电影事业；朱石麟则把全部八个子女送回内地学习和工作，其中女儿朱枫和儿子朱岩从事电影工作。

由于身体的原因，再加上对新中国缺乏一定的认知，胸怀救国热情和政治情怀的黎民伟当时没有接受北京电影技术厂的邀请回到内地，但他并没有干涉子女们的选择。黎民伟与林楚楚的长子、30年代著名的童星黎铿于1949年新中国成立前就来北京参与北京电影制片厂的组建，出演过《民主青年进行曲》（1950）、《一贯害人道》（1952）、《上海姑娘》（1958）等影片。除了在“北影”演戏之外，他还参加了朗诵。黎铿善于朗诵，据其弟黎锡回忆：“当时等于是整个北京的朗诵都是他搞起来的。当时他的朗诵会，观众爆满，当时艾青、臧克家的诗指定要他先朗诵。卡斯特罗的《历史将先判我无罪》的一个小时的演讲稿，他全部背下来，在会上一口气地朗诵下去。”1958年底他调入珠影厂当演员和副导演，参与导演了很多作品，如《72家房客》（1958）、《齐王求将》（1962）等。黎萱也差不多是同时到北京电影学院的前身——北京表演艺术研究所读书，毕业以后到了广东话剧团当话剧演员，1953年主演第一部苏联话剧。1979年回到香港，供职于“丽的”、“无线”等电视台，出演过《大地恩情》（1980）等多部影视剧。而黎家六子黎锡，也是先到北京表演艺术研究所学戏剧，后作为摄影师参加了抗美援朝。停战以后就到了北京电影制片厂，给当时著名摄影师朱金明当助手，协助拍摄了《烈火中永生》（1965）等影片。80年代初到香港电台电视部，从事电视片的拍摄，拍了连续剧《性本善》（1987—）和《狮子山下》（1973—2006）中的多集，其中《狮子山下》在国际上获奖。黎锡在“北影”的经验，给了他后来在香港拍摄电视剧时的很多经验，这也是两地电影互动的具体表现。50年代“北影”摄影师很早就参与整个创作，从剧本到选场地、选演员黎锡都参与。在香港拍《狮子山下》、《性本善》时，他都喜欢给导演提出一些想法，和其他摄影师有些不一样，比较有投入感。香港电台电视部的制作很认真，不是流水线的作业，大家的想法都是商量着把事情做好。这很适合黎锡的想法，这也是从“北影”和朱金明他们那里学来的。黎锡说朱金明讲过一句话：摄做影师，就是要完全地了解和投入，以一个主人翁的心态投入到戏里面来共同创作。黎锡在后来的摄影创作中做到了这些，显示出了与其他“工匠”型摄影师的不同。<sup>16</sup>朱枫、朱岩等朱石麟的后代在内地学成后也回到了香港，成为香港左派电影的重要创作力量。

马师曾、红线女为名溢香江的粤剧名伶，同时又是粤语电影的重要制片人和演员。1955年，马师曾与红线女被邀请赴京参加中华人民共和国成立六周年国庆观礼活动，他们在观礼台上看到了毛泽东等党和国家领导人，也看到了长安街游行队伍的雄伟场面。在欢迎宴会上，周恩来总理邀请马师曾和红线女到各地看

<sup>16</sup>本段所用资料来自2009年12月18日笔者对黎锡的采访。



看。他们还见到了茅盾、夏衍、梅兰芳、程砚秋、田汉、欧阳予倩、曹禺等文艺界著名人士。这次的北京之行，使他们发生了深刻的心理变化。同年，在广东省委领导陶铸接见他们时，马师曾表示了要回来工作的决心。1955年12月14日，已经离异的红线女和马师曾放弃了香港的优越生活，带着儿女先后回到广州定居。

决定回国前，红线女考虑自己虽然演出了无数的粤剧，也主演过多部粤语片，但还没有主演过国语片，便觉得这是一个遗憾，回国似乎并不圆满。为了弥补这个遗憾，她特地去长城公司找其广东老乡编剧朱克，要朱克为她编写一部国语电影。<sup>17</sup>由于是粤剧名伶的第一部国语片，“长城”颇为重视，总经理袁仰安为之安排了老导演李萍倩和其他有经验的主创，于1955年拍摄了由红线女主演的国语片《我是一个女人》，红线女还专门请了一位国语女教师到家中为她温习国语的功课。拍摄完成后，红线女十分感慨：“我爱上电影艺术，因为我爱上了人生。我非常喜欢拍摄国语片的工作，因为在我认识人生的过程中，又能跨进一大步了。”<sup>18</sup>回到内地后，红线女以其丰富的影剧经验对新中国的文艺事业发展也作出了自己的贡献。

回到内地后，马师曾先后担任了广东粤剧团团长、广东粤剧院院长，当选为中国文学艺术界联合会全国委员会委员、广东省文联副主席、中国戏剧家协会常务理事、广东分会副主席，还当选为广东省人大代表、全国政协委员、广东省政协常委等职务。马、红二人对新中国的戏剧和电影事业作出了贡献，他们先后主演了《搜书院》、《昭君出塞》、《关汉卿》（田汉编剧）等粤剧剧目，特别是为新中国的粤剧赢得了“南国红豆”的美誉，<sup>19</sup>极大地提高了粤语艺术的地位，将其推向了艺术精品之列。其中《搜书院》于1957年被搬上了银幕，在省港地区产生了较大的轰动，对内地电影以及香港戏曲电影创作都产生了较大的影响，这亦是两地电影互动的重要成就。

## 第二节 互动促使下的香港电影产业重组及左右纷争

新中国成立前后，内地和香港电影界互动加剧，抱着不同目的“南下”香港内地影人和香港本土影人分批次回到了内地，但还有较多的“南下”香港的内地影人留在了香港。这些人中，有如张善琨、岳枫、屠光启、马徐维邦、洪叔云等不愿和中共合作或中共不愿与之合作的非左翼影人，还有像朱石麟、冯琳等被中共布控于香港以实现更多政治目的的影人。不管是何种目的，这些影人在香港首先必须生存，必须拥有自己的阵地。于是在香港的这些留守影人相继组建、改组、加入了或大或小的制片公司，如以摄制国语片为主的长城电影制片有限公司（以下简称“长城”）、新华影业公司、凤凰影业公司（以下简称“凤凰”）、亚洲影业公司等，以拍摄粤剧片为主的新联影业公司、华侨影业公司等。此外，以发行业务为主的南方影业公司也加入其中，成为意识形态主导下内地电影在香港进行产业重组的重要体现。政治目的的不同，使得同样是来自内地的左右派别在香港影坛产生了激烈的纷争，也使得香港电影在美学和产业层面于20世纪50年代初得

<sup>17</sup>何思颖、朱克、刘德生、黄仁等《1950至1970年代香港电影的冷战因素影人座谈会记录》，香港电影资料馆编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第255页。

<sup>18</sup>红线女《我第一次演国语片》，《长城画报》1955年6月，第52期。

<sup>19</sup>1956年3月，马师曾、红线女进京演出粤剧《搜书院》，周恩来总理自己买戏票到前门大众剧场看演出。后来是在一次为昆曲《十五贯》举行的座谈会上，周总理说，一个《十五贯》救活了一个昆曲，他还提到了粤剧，肯定了粤剧改革的业绩以及马、红二人对粤剧的贡献。周恩来特别提到：“昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应该受到重视。”所以，粤剧就有了“南国红豆”美誉。

到了全新的发展。

### 一、留守香港内地影人的制片业重组活动

留守香港内地影人的制片业重组，首先是对长城影业公司的改组。张善琨与袁仰安于1948年组建“旧长城”，袁仰安好友、航运商人吕建康也参与了投资。<sup>20</sup>公司成立后，张善琨召集部分旧上海商业影人如岳枫、陶秦等人同时上马5部影片，造成财务危机。随后“旧长城”即被改组，张善琨等人离开。对此，各方有着完全不同的说法，按照童月娟所言，他们经营得很好，并非经济问题而是因政治问题被左派扫地出门的：

那个时候（1949年）皇后、娱乐（此处指香港院线——作者注）都是作洋片的，也停下来作我们的国片，生意也好得不得了，所以长城就站稳脚了……那段时期共产党开始活动了，有人想说服我们，让我们去当政协委员，我们不干，也不肯去大陆，大家就翻脸了，我们两人跟陈云裳就逃走了，借着到星加坡、泰国宣传的名义，一出去，两个月才回来，回来时长城已经变了读书会，我们就这样被扫地出门了。那一年应该是一九五零吧。<sup>21</sup>

而袁仰安的太太苏燕生在20世纪90年代接受香港电影资料馆口述历史访问时，将此原因归结为资金出了问题。袁仰安的女婿、曾为“长城”编导的沈鉴治的回忆也大抵如此，认为袁仰安带来的资金都在“旧长城”用掉了，张善琨向外筹款，欠了不少债。张、袁之间弄得很不愉快，结果张善琨退出。<sup>22</sup>

笔者于2009年12月赴港采访了当时的见证者——香港凤凰影业公司的老影人冯琳以及“长城”老影人吴佩荣，她们也是这种观点，均称张善琨离开“旧长城”并非政治原因而是经济原因，冯琳谈到：

因为张善琨没钱了，他欠了袁仰安的钱。在这样贫困的时候，后来通过费彝民介绍吕建康，来接手长城公司。吕建康是船王，他有钱，结果就把“长城”接下来了。他上来之后，还是袁仰安做经理，他做老板。<sup>23</sup>

冯琳还认为当时香港电影界中左派还比较隐蔽，而且也没有那么大的势力，不可能直接去赶走张善琨。而当笔者采访吴佩荣时曾问：“张善琨当时离开长城，除了经济方面的原因，还有没有政治方面的原因？”吴佩荣的回答是“那个时候还没有”。<sup>24</sup>

香港银都机构有限公司于2010年12月出版的《银都六十（1950-2010）》一书中综合了上述说法：

长城主权易手，一般“公认”是基于经济理由，但从吕建康邀请当时最具代表性的爱国报人费彝民（香港《大公报》经理、著名导演费穆的弟弟）联同袁仰安协助重组，以及张善琨等人后来组团往台湾“劳军”及发起组织亲台湾国民党政权的“香港影人自由总会”来看，这次易手有可能也涉及政治层面的问题。<sup>25</sup>

这种说法虽有些含糊其辞，但更为客观一些。“旧长城”在同时上马5部影片时的确遭遇了财政上的危机，张善琨和袁仰安也因此有了分歧，这应是张善琨

<sup>20</sup> 香港银都机构编著《银都六十（1950-2010）》，三联书店（香港）有限公司2010年版，第62页。

<sup>21</sup> 黄爱玲《童月娟：新华岁月》，载香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书①：南来香港》，香港电影资料馆2000年版，第32—34页。

<sup>22</sup> 沈鉴治《旧影话》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书②：理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆2001年版，第255—256页。

<sup>23</sup> 2009年12月19日笔者对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

<sup>24</sup> 2009年12月19日笔者对长城电影制片有限公司老影人吴佩荣的采访。

<sup>25</sup> 香港银都机构编著《银都六十（1950-2010）》，三联书店（香港）有限公司2010年版，第62页。

离开“旧长城”的主因；再加上张善琨的疏共亲台的政治倾向，最终导致他离开“旧长城”。离开后，张善琨先以远东公司的名义拍摄了《雨夜歌声》（1950）、《结婚二十四小时》（1951）和《玫瑰花开》（1951）等影片；1952年他又重新组建新华影业公司（以下简称“新华”），在香港拍摄迎合大众口味的商业片，如文艺片、歌唱片、喜剧片等。他还于1952年1月15日在台北各报刊刊登了收回“旧长城”影片版权的启示，声明收回长城影业公司改组前筹拍的八部影片，改由新华影业公司出品。张善琨此时还通过40年代“华影”时期结识的日本影人川喜多的关系，和日本“东宝”、“东和”等制片公司合作拍摄了歌舞片《蝴蝶夫人》（1956）等影片。另一方面，张善琨为了解决“旧长城”时期的债务，公开表态转向台湾国民党政府，向当时台湾农业教育电影制片厂总经理李叶借款，李叶在得到蒋经国的允许后，予以借款。<sup>26</sup>张善琨投桃报李，“新华”自然选择为台湾拍片，拍摄了数部为国民党高唱赞歌的影片，如《秋瑾》（1952）、《碧血黄花》（1953）等，表现了清末民初革命先贤们奋勇起义建立国民政府的业绩。为了进一步争取台湾国语片市场，王元龙、张善琨等还在1952年组织香港右派电影工会，次年发起香港右派影人到台湾参加国民党的“双十国庆”，并赴金门进行“劳军”等活动，渐成台湾国民党政府在香港电影界的代言人。1956年，张善琨与王元龙、姚克、易文、胡晋康等十几个人倡议筹组成立了“港九电影从业人员自由总会”，次年改名为“港九电影戏剧事业自由总会”（以下简称“自由总会”）。当时的香港电影如想在台湾发行，必须到该“总会”开出证明书，台湾工会依照该“总会”的证明批准发行。没有该“总会”的证书，香港电影便拿不到发行台湾的“通行证”。<sup>27</sup>实际上，该“总会”是台湾国民党政府通过张善琨在香港设立的香港影片准入台湾市场的审批机构。它要求所有输入台湾的香港影片的出品机构及制作人员必须是自由总会的会员，以此作为认同台湾政权的政治表态，否则影片将无法进入台湾乃至无法在其控制的海外电影院线上映；而凡曾为左派电影工作过的影人则必须向其签写“悔过书”以证明决心与中共划清界线，经审定后，其电影作品才能获得放行。而原来在左派公司工作的人员，一旦改投他们的阵营，则会被视为“投奔自由”的义士。在此影响下，除了部分左派影人，大部分香港制片公司为开拓台湾市场必须依靠该“总会”，表现出“右转”之势。尽管有种种政治目的，但张善琨的“新华”和“总会”对香港电影商业美学的拓展，对香港和日本电影的互动交流，特别是对开拓台湾市场、对香港电影工业的发展起到了非常积极的作用。这也是香港和内地两地电影一种特殊的政治互动及结果。

吕建康全面接手后，把“长城影业公司”改名为“长城电影制片有限公司”。“长城”高层们罗致了许多40年代从上海南来的国语影坛精英，其大部分员工来自于陷入严重经济困境的“永华”，“读书会”的部分人员也被吸收进来。“长城”最初的架构颇有意思，一方面对“旧长城”具有较强的延续性，其高管多数与张善琨有着千丝万缕的关系：总经理仍为袁仰安，经理胡晋康是张善琨的旧交，首任厂长沈天荫为张善琨30年代“中联”的第三场厂长，后来担任厂长的陆元亮也在30年代上海“华影”时期和张善琨有过密切合作，主创人员中王元龙、李萍倩、岳枫等也与张有着长期的合作。另一方面，“长城”又有着较强的左派势力。其一，“长城”员工中有大量的“读书会”成员；其二，“长城”老板吕建

<sup>26</sup>黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，香港电影资料馆编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第73页。

<sup>27</sup>黄爱玲《童月娟：新华岁月》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书①：南来香港》，香港电影资料馆2000年版，第35页。

康有一定的红色背景，他是航运商，新中国刚成立之时，美国对中国有些物资如药材等实行禁运，吕建康就帮国内运药材，具有爱国思想；<sup>28</sup>其三，促成“长城”改组的重要人物费彝民是香港《大公报》经理，而《大公报》属于香港重要的左派阵地。其四，“长城”成立时聘请“读书会”领导司马文森为剧本顾问。<sup>29</sup>“长城”初期这种较为复杂的人员构成，使其既没有完全地陷入意识形态的教化漩涡，依然保持着旧上海商业电影的制作路线；同时又与新中国政权有着密切的关系。左右两种势力在“长城”成立之初便交织在一起的情况，并未维系太长时间。“长城”成立不久，左派势力便占据上风，胡晋康、王元龙等脱离了公司，与张善琨一起发起并成立了与左派影人对立的“自由总会”。

“长城”稳定后，其主创人员有李萍倩、岳枫、顾而已、刘琼、陶秦、舒适、程步高、吴铁翼、马霖、岑范、白沉、齐闻韶、马国亮、沈寂及严俊、李丽华、韩非、陈娟娟、龚秋霞、陶金、王丹凤、刘恋、平凡、孙景璐等；其幕后阵容也十分强大完备，计有庄国钧、蒋伟、董克毅（摄影），万古蟾、万籁鸣（美术、布景），李厚襄、叶子勤（音乐），洪正卿、谈鹤鸣（录音），朱朝升（剪辑），费关庆（灯光），宋小江（化妆）等，成了当时最具规模及实力的电影公司之一。<sup>30</sup>之后，许多新人陆续进入公司，有林欢（金庸）、朱克、黄域、苏诚寿、胡小峰、张鑫炎、易方、李启明、刘炽等，演员则有夏梦、石慧、傅奇、李嫋、乐蒂、陈思思、王葆真、张铮、张冰茜、苏秦、李次玉、关山、乔庄等。在右派势力离开后，“长城”中的左派势力占据了上峰，其与新成立的内地中共政权开始了同声同气的联系，如在其改组之初的1950年10月1日，“长城”即举行了新中国国庆联欢庆祝晚会，会场布置了一对高达一丈的巨烛，巨烛上缀金字“勿忘银幕前面千万观众个个眼睛雪亮”。<sup>31</sup>由于“长城”中的众多红色背景，在香港的中国共产党组织便加强了对其渗透和领导，在该公司显现出了较为强势的两地电影互动。从“永华”进入“长城”的老影人吴佩蓉对此曾回忆道“慢慢地进步的力量就进来了，吕建康后来拍的影片就比较正派了”。<sup>32</sup>

在“长城”改组之前，香港的中共组织也在进行着一系列的改组。战后，香港的中共组织改组为中共中央香港工作委员会，新中国成立后又改组为中共中央华南分局香港工作委员会。1950年五六月间，中共又在香港成立工作小组，时为中共香港工委负责人之一的吴荻舟<sup>33</sup>为工作小组三成员之一，吴荻舟当时对外的公开身份为香港《华商报》读者版编辑，但实际具体负责中共在香港的交通、文教和新闻界的领导工作，而电影工作是吴荻舟分管工作的重点。由于吴本人显赫的革命背景，被左派影人称为“吴大师”。吴荻舟长期在香港从事中共地下工

<sup>28</sup>2009年12月19日笔者对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

<sup>29</sup>黄爱玲《序言》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书②：理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆2001年版，第8页。

<sup>30</sup>“长城”改组时还没有发生对爱国影人的“递解”事件，大批“南下”影人也没有返回内地，故这些人都出现在当时的“长城”影人名单上。

<sup>31</sup>香港银都机构编著《银都60周年纪念特刊》（光盘版，未公开出版）第19页。

<sup>32</sup>2009年12月19日笔者对长城电影制片有限公司老影人吴佩蓉的采访。

<sup>33</sup>吴荻舟（1907—1992），原名吴彩书，福建龙岩市大池乡秀东村人。1930年1月在上海加入中国共产党。1938年，任武汉抗敌宣传队第一队队长，1946年任香港“中国歌舞剧艺社”社长，后又派遣到新加坡开展华侨教育事业。1948年调任香港《华商报》读者版编辑。1949年10月广州解放后，积极参与策划组织香港著名的“两航起义”和护厂斗争、招商局起义以及财经机构的起义。1950—1962年，任香港招商局顾问，同时负责党内文化、艺术、新闻、交通等战线检查、落实政策工作。1957—1962年1月任香港《文汇报》社长，中共港澳工委常委。1962年春调任国务院外事办公室港澳组副组长、组长。1978年调任中国戏剧家协会书记处书记兼研究室主任。吴荻舟一生还创作了大量小说、诗歌、散文、政论、回忆录，翻译了巴尔扎克的《奥真妮·葛兰法》和高尔基的《红脸瓦西卡》。

作，很有统战经验和策略，对香港左派电影领导有力，但他更多是幕后领导，在一线的直接领导者是司马文森等人。司马文森当时的真实身份是中共港澳工作委员会委员，负责联系电影界；他以剧本顾问的身份进入“长城”，实际上在引导着“长城”的创作、制片等工作，于1952年被港英政府递解出境。

由于有着中共全方位的领导，再加上“长城”本身的红色背景，其很快便成为意识形态色彩明显的左派电影公司，也是香港左派电影的重要阵地。但“长城”在具体运营层面按照电影的商业模式进行市场化运作。从成立之初至上世纪60年代中期，“长城”大体上遵循着这样的格局和路线，成为香港一个特殊的制片机构。这种因政治诉求而形成的特殊关系，使得原本因为政体而隔绝的香港和内地电影界并未真正的隔离，而是时刻进行着潜在的相互影响。

与国语片相比，香港的粤语片显然更为重要。20世纪40年代末、50年代初，香港粤语片发展的颓势为左派影人占领其粤语片阵地、团结香港粤语影人提供了良好的机遇，更为两地的电影互动打开了新的局面。因此，两地继国语片后开启了粤语片层面的互动，这也标志着两地电影互动在新中国成立前后达到了新的层面。

由于各种复杂的原因，在战后香港电影的复兴中，首当其冲的是国语片，直到1947年粤语片《郎归晚》成功打开了东南亚市场，才再度在港引发了粤语片的狂潮。与国语片相比，粤语片成本低、制作周期短、以东南亚为主的海外市场需求量大，在市场竞争中更占优势，以市场为导向的香港影坛更愿意选择这样的类型。除粤语影人外，许多南下的上海影人也参与了粤语片的制作，所以尽管国语片在战后率先复苏，但粤语片很快占据了主导地位：如1945年8月到1949年新中国成立前夕，香港共出品影片436部，其中国语片76部，粤语片则达到了360部。<sup>34</sup>

香港粤语片的优势，既为香港制片业吸引了大量投资，但也助长了当时香港影坛的粗制滥造之风。1948年开始，大批资金投入粤语片拍摄，同时一些急功近利的投机商也开始转行于制片业，他们不愿意花时间去经营创作，一些人更是因陋就简地拍起了神怪武侠片甚至色情片。此风愈演愈烈，一些创作态度认真的文艺片被冷落，甚至排不上放映档期。针对制片商的投机以及粤语片低劣的思想性和艺术质量，粤语片从业人员和部分“南下”影人在扼腕叹息的同时，常常聚在一起探讨“营救”的办法。由此，部分粤语片从业者发起了香港电影史上的第三次电影清洁运动。这次清洁运动的口号首先在舆论界提出，并在部分粤语片从业者中开始酝酿。吴楚帆、黄曼梨、白燕等人随即宣告与有毒素的电影决裂，接着苏怡、莫康时、黄岱、卢敦、关文清等人积极响应，并发起了签名运动，表示拒拍毒素片。1949年4月，香港粤语片从业人员164人联合签名，发表了《粤语电影清洁运动宣言》。《宣言》指出：“尽一己之责，期对国家民族有所贡献，不负社会之期望，停止拍摄违背国家民族利益，危害社会，毒化人心的影片，不再负己负人”，“愿光荣与粤语片同在，耻辱与粤语片绝缘！”《宣言》发表后，得到了香港进步舆论的支持，同时由于当时“南国”等粤语片公司在实际运作中推行编委制的示范性影响，这次清洁运动取得了实实在在的成果。首先是劣质创作开始受到扼制。其次，一批粤语片影人组织起来，于1949年7月成立了“华南电影工作者联谊会（第二届以后改称“华南电影工作者联和会”，简称“华南影联”）”，其宗旨为“联络同人感情，发扬电影艺术，促进同人康乐”。该会对促进

---

<sup>34</sup>李以庄、周承人《香港电影与香港社会变迁》，《中国电影年鉴——中国电影百年特刊》，中国电影年鉴社2005年版，第568页。

香港影人之间联络感情以及互相交流学习、改进业务产生了积极影响。莫康时被推选为“华南影联”第一任理事长，吴楚帆和卢敦为副理事长，李化为秘书长，李铁、黄曼梨、秦剑、吴回等人为理事，薛觉先、赵树燊、罗明佑等人为监事。

“华南影联”为筹款购置会址楼房，组织粤语影人集体义拍了多部影片，包括由10部短片组成的集锦式影片《人海万花筒》（1950）、根据《项链》等三部外国文学名著改编的集锦片《锦绣人生》（1954），以及讽刺喜剧片《豪门夜宴》（1958）等。这些影片的票房既为“华南影联”购置了会址用房，又为香港影人提供了福利基金。“华南影联”创会时，会员只限于粤语片的从事员，1954年，会员范围扩大至国语电影界，“长城”、“凤凰”及南方公司的电影工作者相继加入，该会逐渐演变成为以“长凤新”人员为骨干力量的社团，渐渐成为香港左派影人的核心组织。再后来，该会又扩大至电视、电台、话剧及艺术摄影界的左翼人员，成为团结香港爱国影人，和香港右派电影组织“港九电影戏剧事业自由总会”进行斗争的重要平台。“华南影联”成立时，制定了较为详细的《华南电影工作者联和会会章》，至今共进行了8次修订，1966年，著名粤语片导演左几等人又为之设计了会徽，配合会徽的“华南电影工作者联合会”字样的书法，由南方公司的美术师关会权在鲁迅先生的手稿中采集。1997年香港回归之际，“华南影联”又吸纳了方狄风作词<sup>35</sup>、于粦作曲的会歌《要为艺术谱新篇》。

第三次“清洁运动”之后，尽管“毒素电影”受到抵制，神怪、色情、打斗的影片一时收敛，但由于粤语片在南洋市场供不应求，粗制滥造的制片风气仍在香港影坛滋长。此时香港出现了大量的中小型制片公司，其中有许多为“一片公司”，制片商们仍抱有投机的心理，只顾数量，不顾质量，不久又出现恶性竞争的局面。制片商们都力求“出奇制胜”，大量拍摄粤剧片以在竞争中取胜。这是由于一些粤剧红伶及其唱段在普罗大众心中很受欢迎，粤剧剧目也较丰富，能够保证片源充足；而且拍摄粤剧影片场景集中，周期短，花费少，资金回笼快，电影票价远低于粤剧票价。在商业目的的驱使下，粤剧影片越拍越多。为了吸引更多的观众看“戏”，一些粤剧片片商在制片时开始使用“大堆头”政策，在一部粤剧片中集中多个名伶合演，如集中“三王”出演：文武生王新马师曾（邓永祥）、花旦王芳艳芬、丑生王梁醒波。此外还有“三生三旦”合演，即在一部影片中集中吴楚帆、张活游、张瑛、黄曼梨、白燕、紫罗莲等六位粤语明星合演。多部影片均如法炮制，长此以往使观众渐渐对此类粤剧片失去了兴趣。

1952年，俞亮执导的粤语片《红白金龙》由粤剧名伶红线女、薛觉先和粤语片明星吴楚帆、白燕联合主演，该片的商业成功，让投机制片商们看到了“伶”与“星”在一部影片中“埋堆”演出的优势。于是“大堆头”政策有了新的发展，由“三王”或“三生三旦”组合改为“伶星埋堆”，这种伶星合拍的方式随即成为制片商们“出奇制胜”的法宝，被争先效仿；而伶、星们合演的粤剧片也异军突起，代替了神怪、色情片的地位。但制片商们只管伶与星们的搭配，不管实际操作的情况，更不顾影片内容，结果使这种星伶组合的粤语片出现了畸形发展。拍摄时，制片商尽可能地压低制片成本，当时一部普通的粤语片成本仅为四万港元左右，而伶星们的片酬要占据大半，而且互相攀比，愈升愈高。为节省成本，其制作上就更加粗糙，粤剧片摄制中出现了“七日鲜”的怪胎。“七日鲜”通常被理解为七天内摄制出一部影片。但据香港资深电影人王天林回忆，“七日鲜”中的“七日”是指从影片策划开始到选演职员、拍摄、后期制作、送审、拷贝印

---

<sup>35</sup>方狄风为“华南影联”的三位老影人鲍方、白狄、和朱枫的化名。

制等整个过程为七天，实际前期拍摄与后期制作的时间仅为 72 小时左右；<sup>36</sup>而且这些“七日鲜”影片通常是因有些排映影片不上座被临时撤下后，院线商们为救急而临时赶出的影片。粤剧片的这种制片方式，掀起了自身覆灭的恶浪，新、马市场很快敲响了警钟，粤剧片出现了滞市局面。如 1952 年香港粤语片产量为 162 部，由于南洋市场的滞销，粤语片工业出现亏损，次年产量就减至 132 部，1954 年，粤语片产量继续下降，仅为 116 部。

香港粤语电影工业的颓势，深受内地关注，并成为推动两地电影互动的新契机。据曾担任新联影业公司经理的黄忆回忆，20 世纪 50 年代初，时任中共华南分局香港城市工作委员会负责人的陈能兴向当时中共中央委员会副主席、中央人民政府副主席刘少奇以及中宣部部长陆定一汇报工作时，谈到了当时香港粤语电影的颓势，认为香港粤语电影的产量虽不少，但是很糟糕。刘少奇就此问题做了一条指示：从长远的观点看问题，粤语片才是可以在香港落地生根的电影。陈能兴将刘少奇的指示向香港城市工作委员会和华南分局宣传部进行了传达。对此，黄忆有着较为清晰的回忆：

我从 1953 年的 7 月 1 日开始在（华南分局）宣传部第四处工作，我进去后，看了一些过去的档案。那个指示那时是不能公开的，陈能兴同志签了名的那个指示就放在华南分局宣传部第四处。<sup>37</sup>

黄忆在访谈中没有说到他是否看过这个指示的原件，但从他的这段回忆看，他应该接触过这份由陈能兴签名的指示。

为贯彻刘少奇的重要指示，更好地利用粤语片阵地进行新中国的海外统战，内地决定在香港建立粤语电影公司。在此背景下，1952 年 2 月，以拍摄粤语片为主的新联影业公司（以下简称“新联”）在香港成立。“新联”的成立，具体由吴荻舟以及时任《文汇报》编辑主任兼社务委员会委员的另一左派文艺工作领导人廖一原等人负责落实、筹备，由香港华侨银行经理邓荣邦挂名为总经理，香港“民盟”成员谢济芝为经理，著名粤语影人、香港“民盟”成员卢敦为编导主任，其他人员还有制片陈文、会计余惠萍等。据廖一原回忆，他当时供职于香港左派的《文汇报》，曾有几位爱国华侨找他办电影公司，但鉴于司马文森涉足电影后被递解出境的教训，《文汇报》没有同意。而在“新联”筹备时，廖一原当时是这样的境况：

一面在报馆工作，一面办新联公司，帮忙策划，但没有挂名。直到 1956 年 3 月，我离开文汇报，正式到新联影业公司担任董事长兼总经理。为什么会找我呢？因为我搞文艺工作，也写小说，电影同文艺有些关系。<sup>38</sup>

“新联”成立不久即开拍创业作《败家仔》，在港引起了较大的轰动。据黄忆所言，谢济芝当时的对外身份是华侨银行经理，但实际上是内部人士，且“新联”成立的经费和《败家仔》的拍摄费用均由内部资金解决，先以从银行借款的方式进入“新联”：

那时在国内广州的时候，我就知道了这是我们投资的，需要钱的时候，资金就进入新联公司了，用借款的名义。有时要用钱的时候南方公司就拿出来，用于周转什么的。<sup>39</sup>

当时“新联”实质上由中共华南分局宣传部托管，其拍摄计划及拍摄影片剧

<sup>36</sup>黄爱玲、盛安琪编《香港影人口述历史丛书④：王天林》，香港电影资料馆 2007 年版，第 142—143 页。

<sup>37</sup>2009 年 12 月 18 日笔者对新联影业公司老影人黄忆的采访。

<sup>38</sup>香港电影资料馆朱顺慈 1997 年 10 月 15 日对廖一原的访谈，载何思颖主编《文艺任务 新联求索》，香港电影资料馆 2011 年版，第 151 页。

<sup>39</sup>2009 年 12 月 18 日笔者对新联影业公司老影人黄忆的采访。



本先在华南分局宣传部第四处备案。其资金运作模式虽然是内地政府投入先期资金，但具体运作时尽量不用这笔钱，而是以“卖片花”的方式进行筹资，在开机前以影片主创和故事梗概先向香港和东南亚的院线商预支拍摄资金的 1/3，用作前期拍摄经费，冲印也先赊账，等影片摄制完成上映后再由院线商扣除预付的资金。“新联”当时在东南亚地区的主要客户，是该地区的第三大电影发行商——新加坡光艺公司，此外还有“邵氏”公司，因为“邵氏”庞大的东南亚院线也需要粤语片。这样，一部片子卖钱了，就可以再拍摄了，公司就一步一步运作起来。而其他地方的资金不足之处由内部解决，大体上是由内地的中国电影发行放映公司提供，经由香港南方公司划拨。

“新联”成立之初，以严谨、低调、贴近观众、真切表现现实以及不涉及任何意识形态创业作《败家仔》大受欢迎，“公映时引起很大哄动，驰誉省、港、澳和东南亚，产生了很大的社会影响。那时，人们偶或见到主演该片的张瑛，都会叫他一声‘败家仔’而不名”。<sup>40</sup>这给当时日趋滑坡、粗制滥造的香港粤语片以新的启示，也使有责任心的香港粤语影人看到了希望。在以后的发展中，“新联”提出了“导人向上，导人向善”的制片方针，以及“新联出品，必属佳片”的口号，拍摄以现实题材为主的电影和其他文艺片。“新联”还联络了圈内的精英和粤语电影知名的编导演及专门技术人员，如李铁、秦剑、莫康时、吴回、陈皮、李晨风、左几、吴楚帆、红线女、白雪仙、梁醒波等，与他们都有合作。随着业务发展的需要，公司陆续增添部分固定的编、导、演人员和行政人员，其中包括编导李亨、罗志雄、吴邨、陈汉铭等，演员周骢、丁荔、金翎、白茵、陈绮华、梁慧文、丁亮等，以及行政人员刘芳、黄忆、邓荫田等。

这次深层次的两地电影互动，更为重要的意义是触发了香港粤语电影工业的全新变革，将香港粤语电影的制作提升到了一个新的水平。“新联”成立不久，在其帮助和优良业绩鼓舞下，香港部分粤语电影精英自发组建的中联影业公司（以下简称“中联”）也宣告成立。其股东由 21 人组成，包括制片人刘芳、陈文、朱紫贵，编导李晨风、李铁、吴回、秦剑、王铿、珠玑，演员吴楚帆、白燕、张瑛、张活游、李清、紫罗莲、小燕飞、黄曼梨、梅绮、容小易、马师曾、红线女等，吴楚帆被推举为董事长。“中联”和“新联”关系密切，新联公司请他们拍片，演员、导演的酬金都是九折优惠。<sup>41</sup>

“中联”一开始便秉承了严肃认真的制作理念，在其出品影片上标出了“中联出品，制作严谨”的口号。其创业作为改编自巴金同名小说的影片《家》（1952），该片取得了巨大的商业成功，吴楚帆对此曾有这样的回忆：“它的收入比春节上映的歌唱片还要加倍，戏院连日爆满，售票处一直排上长龙，蜿蜒不绝。这些长龙迫使院商对文艺片票房的价值改观。”<sup>42</sup>“中联”的《家》又重新奠定了文艺片在粤语电影中的地位，引发了文艺片热潮。另一方面，由粗制滥造的恶习导致的粤语文艺片卖价极低、放映档期不理想的局面被彻底改观，院商们对文艺片的商业价值有了重新认识，“中联”、“新联”等大型粤语片公司也取得了排期主动权，以平等的地位和院商们讨价还价。“以后，春节第二个档期归中联成为惯例，院商们排出文艺片已不用犹豫。”<sup>43</sup>

在两地电影互动的大手笔——“新联”及其影响下的“中联”成立后，香港

<sup>40</sup>薛后《香港电影的黄金时代》，香港获益出版事业有限公司 2000 年版，第 58 页。

<sup>41</sup>2009 年 12 月 18 日笔者对新联影业公司老影人黄忆的采访。

<sup>42</sup>吴楚帆《吴楚帆自传》，转引自薛后《香港电影的黄金时代》，香港获益出版事业有限公司 2000 年版，第 63 页。

<sup>43</sup>薛后《香港电影的黄金时代》，香港获益出版事业有限公司 2000 年版，第 63 页。

粤语电影队伍相对稳定，而国语电影虽有新改组的“长城”等公司，但在港的内地电影人特别是左派影人仍处于极不稳定的状态。除“长城”容纳外，还有部分影人散落于行将倒闭的“永华”，以及“龙马”、“五十年代”等公司。而在1952年初又发生了左派影人被港英政府“递解”事件，由于主力人员大都被“递解”出境，“长城”顿时成了左派力量真空，几乎立不起来了。这些情况促使吴狄舟及香港左派影人考虑新的生存方略：一是不能把所有的左派力量完全集中到一个公司里，否则一旦遇到这样的“递解”事件，左派势力就会遭到巨大的损失；二是应当把散落于其他公司的左派影人集中起来，以更好地积聚左派力量。在这种诉求中，将其他地方的左派影人整合在一起、成立新的影片公司将势在必行。而这种政治目的，客观上也将两地的电影互动推向新的层面。

基于此种目的，“五十年代”、“龙马”的创作人员和部分离开“永华”的“读书会”成员于1952年开始筹措成立凤凰影业公司，并与1954年正式成立，由编导朱石麟、经理韩雄飞及姜明、李蕙等影人组成基本班底。“凤凰”成立之初，没有资金，但有吴性裁的“龙马”留下的设备和两房一厅的房子，还可以继续拍片。“凤凰”的灵魂人物是朱石麟，在“孤岛”和上海伪“华影”时期涉足较深的朱石麟并没有左派的政治背景，但他自1946年以来在香港却一直和左派影人为伍，加上他相对显赫的艺术资历，自然会成为当时左派的统战对象。当大批左派影人返回内地时，朱石麟受到了夏衍的“托付”：

有人受夏公之托转告朱石麟：你们还是留在香港，立足于香港，背靠祖国，面向海外，做一些我们现在共和国不能做到的事情。这一托付，使得朱石麟重任在身，因此他就战战兢兢地在香港拿着红旗打了几十年。<sup>44</sup>

受到重托的朱石麟尽管心里也充满了矛盾，但电影对他的诱惑永远无法令他抗拒。对电影的热爱再加上些许对夏衍的崇敬之情，他接受了重托，而且为此促使自己身心“左”转。从他将所有子女送到内地去学习、工作，以及他和他们的通信等言行来看，朱石麟一生都在进行这样的转向努力。但他毕竟不属于“根红苗正”的左派影人序列，且内心深处充满的是对电影的挚爱，尽管是左派阵营的抗大旗者，但内心一直也在纠结；而且一旦电影艺术与政治发生矛盾时，他首先要守护的是前者。因此，在20世纪60年代后期内地进行政治上的“极左”转变时，他一直显得不合拍，最终被内地政治祸及，成为牺牲品。朱石麟及其现象，亦可视为两地电影互动的另一种结果。

接受托付后的朱石麟依靠“龙马”已有的设备、厂房和人员组成了凤凰影业公司。“凤凰”成立急需专业演艺人员，朱石麟为此四处活动，招兵买马，陈竞波、罗君雄、任意之、龙凌、唐龙等等后来“凤凰”的主力干将都是此时云集到朱石麟的麾下。当时正好“永华”接近解体的边缘，冯琳等“读书会”的一批人以及其他女演员如费明仪、韦伟、陈娟娟、童毅、曹炎等也投到“凤凰”。后来又有来自内地的高远和江汉两个男演员加入到“凤凰”，此亦体现了两地电影互动的多样性和影响。

“凤凰”是以兄弟班的形式成立的公司，没有老板，也基本没有资金。在其成立之初，内地政府的“红色”资金是否有注入？笔者就此问题曾采访了当事人冯琳等老影人，冯琳给予了否认，但黄忆却认为应当有“红色”资金注入。而台湾著名报人、影评人黄仁对此有着更为详细的说明：

1954年7月，北京政府派全国文联电影戏剧组委员朱克到香港，加入长城当宣传部长，携带现金辅助长城、龙马、凤凰等公司，争取自由影人鲍方投入长

---

<sup>44</sup>2009年12月19日笔者对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

城，声势大振，引起右派担忧。<sup>45</sup>

仔细探究，便会发现黄仁此言与事实出入较大，据《理想年代》一书中朱克本人所言，他1952年进入“长城”的，而且进入时也并非“全国文联电影戏剧组委员”。<sup>46</sup>即便是按照黄仁的说法，有“红色”资金注入凤凰，那也是在成立后一年的事了，成立之初也没有这笔钱。由于缺乏资金，“凤凰”初期制片非常艰苦，创作人员一年内拍摄多部影片，需要一专多能、因陋就简、就地取材，且主创人员都是好几个月不拿工资，等到影片公映、资金回收后方有钱可领。在这样艰苦的条件下，“凤凰”在运作上也采用了“新联”的卖片花模式。

“凤凰”成立后，香港左派国语电影队伍趋于稳定，粤语队伍又出现了新的动向。如前文所述，由两地电影互动产生了“新联”，继而在“新联”的帮助下又产生了“中联”之后，香港粤语电影的制作水准得到了较大提升，粤语电影工业基本进入了良性发展。但刘少奇“粤语片才是可以在香港落地生根的电影”的指示仍在香港的中共领导层有着较大影响，他们认识到香港粤语工业还有很大的发展空间，恰在这时，“中联”内部出现了新的问题，这为新的左派粤语电影公司成立提供了机遇。

问题出在“中联”理事、著名粤语影人张瑛身上。张瑛有吸食鸦片的恶习，当时香港的港九电影戏剧事业自由总会在尽力争取左派影人“投奔自由”的过程中，利用张瑛的这个弱点来争取他，将他拉了过去。结果张瑛时而参加左派的“华南影联”的活动，时而又跑到右派“自由总会”那边去。张瑛的这种反复无常使得中共左派电影的领导者吴荻舟十分紧张，为防止张瑛被“自由总会”争取，吴荻舟想尽了办法。对此，黄忆有着有趣的回忆：

这边吴荻舟紧张了，就利用左派富商何贤（澳门回归后首任行政长官何厚铨之父——作者注）拉张瑛回来，因为张瑛很听何贤的话，何说什么张瑛就会做什么。何贤告诉张瑛说你不能一会儿在这边，一会儿在那边。面对何贤的质问，张瑛道出了原委。原来“中联”有两个粤语片演员都获得过“华南影帝”称号，一个是吴楚帆，另一个是张瑛，俗话说一山不能容二虎，两个影帝在一个公司不能充分施展，何况吴楚帆还是董事长，张瑛更是觉得受制，于是才跑到“自由总会”那边。吴荻舟得知原因后，说那好吧，为不让“自由总会”拉他就满足张瑛吧。于是就另外搞一部分资金，我们负责出钱，用何贤的名义搞了这个专门制作粤语片的华侨公司，由张瑛负责。后来他拍了张恨水的作品，赚了钱。<sup>47</sup>

这段访谈较为细致地说明了华侨影业公司（以下简称“华侨”）成立的原因，而且其成立的经费也是由中共方面解决的。同时也印证了左派影人卢敦的另一段回忆：“当年我们被认为是左派，中联、华侨亦与我们有联系，可以说都由我们领导，只不过我们不出面罢了。”<sup>48</sup>

“华侨”具体成立于1956年，以张瑛和谢益之为主要班底，而何贤也是创办者之一。何贤拥有自己的影院，因此“华侨”的影片有着稳定的上映渠道，影片成本的回收也有保证。“华侨”虽没有“中联”、“新联”那样的人才优势，但坚持题材严肃而健康的制作路线。其前期影片以文学名著改编为主，如拍摄了改

<sup>45</sup>黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，香港电影资料馆编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第73页。

<sup>46</sup>见香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书②：理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆2001年版，第176页。

<sup>47</sup>2009年12月18日笔者对新联影业公司老影人黄忆的采访。

<sup>48</sup>郭静宁《卢敦：我那时代的影戏》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书①：南来香港》，香港电影资料馆2000年版，第132页。

编自张恨水同名小说的《啼笑因缘》(1957)、《金粉世家》(1961)以及改编自曹禺同名话剧的《雷雨》(1957)等。由此可知,“华侨”从创办到影片题材选择等各方面都离不开内地,该公司更明显是两地电影互动的产物。“华侨”在拍完创业作《啼笑因缘》后因为赚了钱,基本上可以自立了。据黄忆所言,之后内地政府就没有再对其进行注资了,“因为我们也不可能像无底洞一样,我们已经有‘新联’了”。<sup>49</sup>

于1955年成立的光艺影片公司(以下简称“光艺”)亦是与香港左派影人有着千丝万缕联系的粤语片公司。当年“新联”、“中联”的影片被新加坡的光艺机构大量购进、发行,光艺机构为香港粤语片工业的发展提供了广阔的市场空间,无论是香港左派电影的领导者或是欲继续拓展发展空间的香港粤语影人都看到了这一点。大家都想找些能够“做事的人”,实现自己的目的。在这种情况下,“中联”的两个年轻人——导演秦剑和制片陈文便和新加坡光艺机构合作,由光艺机构出资在香港成立了专门的制片公司——光艺影业公司,由秦剑主持。

至此,左派影人在香港成立的电影公司趋稳,并逐渐走上了正规。其中有专门负责发行新中国电影和当时其他社会主义国家电影的南方影业公司,又以制片为主要业务公司的国语电影公司如“长城”、“凤凰”等,粤语电影公司如“新联”以及在其影响和带动下成立的“中联”、“华侨”等,还有群众组织华南电影工作者联合会等,这些左派电影机构联合构成了香港左派电影社会群体。英国社会人类学家安东尼·柯文(Anthony P. Cohen)在专著《社群之符号构建》中提出了关于族群(Community)的概念,他认为,族群的界定在于成员有共同性,群体认受是很重要的内容。柯文对此进一步引申,每个族群中,成员们有着某种相近的伦理参数,因而获得了群体认受一致的共同性,这里的伦理参数有客观的如阶级、性别、年龄等,也有主管的如价值观、性情、品味等。<sup>50</sup>按照柯文的界定,新中国成立前后在香港成立的这些左派电影的社会群体具有相同的主客观伦理参数,因此可统一界定为香港左派电影族群。无论这一族群的目的是政治、商业抑或其他,但客观上带动了香港电影产业和美学的发展。特别是粤语片的“四大公司”成立之后,不但抑制了香港粤语电影下滑的势头,还使香港电影产业迎来新的变革,使香港电影美学特别是粤语电影美学提升到了新的境界。

除此之外,还有一些在两地政治互动中内地影人在香港建立的其他的电影公司,如1952年成立的亚洲影业公司(以下简称“亚洲”),创办人为美国合众通讯社驻远东记者张国兴。张国兴1949年之前便是合众社记者,1949年南京解放后一度被囚禁,释放后来港,反共立场坚定。其在美援助下创办右倾色彩浓郁的“亚洲”,主要抗衡左派在香港和其他东南亚地区的文艺宣传和统战攻势。“亚洲”以旧上海影人为主创出品的影片《杨鹅》(1955)、《半下流社会》(1955)等都具有明显的反共右倾意识。张国兴虽然右倾,但又不愿意完全像张善琨那样对台湾的国民党政府言听计从,他迟迟不加入“自由总会”,也不参与赴台湾的劳军和祝寿活动。因此,“亚洲”的影片《杨鹅》、《半下流社会》在台湾上映一度受到限制。可能是这方面的原因,“亚洲”之后出品的影片基本上不再涉及政治,而是转向拍摄宣扬民族精神和传播中华文化的影片如《传统》(1955)、《长巷》(1956)、《金缕衣》(1956)等;其制片方针也全权自主,重视剧本,以不用大明星、将片酬均衡使用于各个部门、不赶工期等策略以确保影片质量。1958年后,“亚洲”

<sup>49</sup>2009年12月18日笔者对新联影业公司老影人黄忆的采访。

<sup>50</sup>Anthony P. Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, London: Tavistock Publications, 1985.

结束了制片，张国兴又转向了传播、出版和教育领域。<sup>51</sup>

这一时期，其他内地来港影人创立的电影公司还有上官菁华 1954 年创办的清华影业公司，朱旭华的国风影业公司，尔光的新天影业公司，王元龙主持的四海影业公司，王引主持的天南影片公司等等。出于台湾市场的需要，以及争取国民党政府的支持，这些公司以在港的旧上海影人为主，都拍摄了意识形态色彩较浓的反共影片。但是在某些影片中具有旧上海电影的特色，对香港电影在美学层面具有一定的促进作用。

## 二、南方影业公司的“输入”和“输出”

与这些左派制片公司的成立相配合，专职发行业务的南方影业公司在新中国成立初期也在香港开展工作，为这一时期两地的电影互动推波助澜。有学者认为，“南方”的成立，其实是中共在未完全取得新中国政权后，在香港布设的另一政治棋局。20 世纪 40 年代末，国共内战的胜负已初见分晓，中共成为新中国的执政者已无多大悬念，在这种背景下，中国需要在这个特殊的桥头堡提前布控政治势力。于是，香港在那个时期开始建立以“南方”冠名的爱国学校、歌舞团、书局、银行机构等，逐渐形成了“南方”左派族群，而南方影业公司正是这一族群的一份子。其以发行社会主义国家影片为主要业务，但其政治意义远大于其业务功能所产生的意义。故此，在香港的众多左派电影企业中，南方公司比起“长城”、“凤凰”、“新联”等公司，更具中共官方的“国家队”的含义。“长凤新”等制片公司跟“华南影联”都是中共的群众系统，跟工会是同一个系统；但是“南方”就是一个宣传系统，或者是一个外交的系统。这是两个不同的系统。<sup>52</sup>

上述观点的确体现除了深度的洞察和分析，在香港电影左派阵营里，最初的南方公司确实更具有官方色彩，甚至起着一定的领导作用。如“南方”直接和当时的中国电影总公司联通，而且其业务主要为发行影片，掌控资金回收，为其他左派电影制片公司提供资金支持。由此可见，“南方”的官方作用其他公司便无法替代。而且当时中共对香港左派电影的实际领导者吴荻舟是南方公司的顾问，也使其列入了中共对香港左派电影领导的正统序列。曾在“南方”工作较长时间的祁志勇的一段访谈，也为“南方”的官方身份提供了佐证：

南方公司在香港就跟省公司那种感觉似的，北京来人了就是总公司来人了，那时候直接是受中影公司的领导。像许敦乐他们，身份是党员，也受新华社香港分社领导，但其他人不一定知道。公司的公开业务就是发行国产片，有些活动更加隐秘，其他内部的事情一般人也不知道那么多。<sup>53</sup>

正因为“南方”的这种特殊性，其在新中国成立前后于香港和内地的电影互动中更显特色。南方公司于 1953 年开始在香港发行新中国出品的影片，将内地电影和香港观众对接，这是最直接的两地电影互动。其发行的第一部国产片是由东北电影制片厂出品的《葡萄熟了的时候》。刚开始在港发行国产片时，港英政府对新中国电影实行了苛刻的审查制度，据许敦乐回忆，国产电影中，凡是有中华人民共和国国旗、国歌、国徽和毛泽东、朱德、刘少奇、周恩来等国家领导人出现以及展示解放军形象的镜头都无法通过审查，要么删减，要么禁映。许敦乐对此还有具体的描述：

1953 年电影检查处订立的管制条例以及他们每次不通过（或删剪）影片的

<sup>51</sup> 罗卡《冷暖“亚洲”》，《香港电影资料馆通讯》第 61 期，2012 年 8 月，第 9—10 页。

<sup>52</sup> 2009 年 12 月 20 日笔者对香港浸会大学传理学院副教授卢伟力的采访。

<sup>53</sup> 2010 年 4 月 1 日笔者对祁志勇的采访。

检查证注解，也总是含糊其词，什么影片含有“政治性”、会“妨碍或影响邻近邦交”、“妨碍公众利益”之类等等。表面上他们也很“民主”，如果发行商对检查结果（初审）不满意，可依电检条例提出上诉，再由复审委员会（初期包括教育司、华民政务司、警务处）审理。但不言而喻，复审下来，十居其九都会维持原判。

……新中国成立初期，关于解放区的谣言很多，但是实情如何，大家都很想知道。《民主东北》是介绍解放军在东北战场打败了国民党军队之后进行土地改革、人民过着比以前富裕的生活，对香港广大同胞来说是百闻不如一见；另一部《中华女儿》，描写的是抗日战争期间“八女投江抗敌”的故事。娱乐戏院经理梁基浩先生是个很有眼光的人，他对这两部影片很有信心，认为是香港观众所期望看到的，所以决定排映。果然，当戏院大堂挂出以上两部影片的剧照时，观众便蜂拥而至、争相购票。这两部影片本来已经通过审查并获得准许证，但当港英政府一见有那么多人来捧“共产”电影的场，竟立刻责令电影检查处对影片重新检查。结果由三军司令出面，饬令禁映。<sup>54</sup>

为了能够获得在港上映国产片的机会，“南方”表现出较大的灵活性和非凡的智慧性，选择那些远离政治但又能体现中华文化和当时内地社会真实状况的影片输港，淡化意识形态的目的。其主要选择以下三类新中国影片输港发行：其一，在故事片选择上，避开那些表现阶级斗争、政治宣传、国共内战、抗美援朝等主题的意识形态色彩浓烈的影片，如《葡萄熟了的时候》这部影片虽也涉及到了合作社内的人民内部矛盾，但总体上是一部较少有阶级斗争、政治宣扬之类的影片，而同年出品的《六号门》、《龙须沟》等影片的艺术质量虽优于《葡》片，但由于上述影片具有强烈的意识形态色彩而未被选择。

其二，选择最具中国传统文化代表但又远离意识形态的戏曲片和纪录片发行，其中戏曲片均为经典影片，如越剧《梁山伯与祝英台》（1954）、黄梅戏《天仙配》（1956）等。从50年代后半期开始，输港影片又开辟了另一重新片种——记录重大政治事件的、真实展现内地民俗景观及内地新气象的纪录片。这样，从50年代初刚刚开始输港策略看，其在形式上就呈现出纷繁复杂的多样性，戏曲、喜剧、歌舞、战争、纪录等类型各异题材各异的内地影片开始见之于香港银幕。尽管如此，1953—1956年，“南方”送交港英政府电影审查处审查的故事片和纪录片共59部，新闻、科教及美术片34部，但获得通过的只有5部故事片、6部戏曲片和6部纪录片。<sup>55</sup>

无论如何，这一时期“南方”通过努力，在新中国电影发行至香港方面找到了路子，定下了调子，明确了方向，开拓了这一最直接性的电影交流，并使其一直延续。这一时期，在香港产生较大轰动、并对其产生强烈影响的内地影片，是1954年在香港上映的由上海电影制片厂摄制、桑弧导演的彩色越剧电影《梁山伯与祝英台》，以及稍后上映的同样由上影出品、石挥导演的黄梅戏电影《天仙配》。同是炎黄子孙，这些戏曲电影所体现出的中华文化对香港观众产生了强烈的吸引力，《梁》片在港的上映盛况空前，影片连续放映173天，观众人次超过52万人次，票房超过67万港元，“我们接过一个观众打来的电话，说他连看《梁祝》十七场，还把票根都保留起来作为纪念”；<sup>56</sup>而《天仙配》也达到了近26万

<sup>54</sup>许敦乐《垦光拓影》，香港简亦乐出版2005年版，第43页。

<sup>55</sup>许敦乐《垦光拓影》，香港简亦乐出版2005年版，第33页。这一时期，“南方”向港英政府申报但遭到禁映的影片有《民主东北》、《白毛女》、《中华女儿》、《钢铁战士》、《翠岗红旗》、《南岛风云》等。其中部分影片于1970年代后才得以在香港公映。

<sup>56</sup>许敦乐《垦光拓影》，香港简亦乐出版2005年版，第35页。

观众人次、超过 32 万港元票房的佳绩。据祁志勇所言,“南方”在发行这些国产片时,都是和内地的中国电影发行放映公司鉴定合同的,“每年签一次合同,采取五五分成的方式”,<sup>57</sup>所以这些票房好的国产影片也为中影公司、为内地电影业赚取了经济效益。另一方面,这些在港引起轰动的内地电影不仅使香港院线有了新的调整,从而刺激了香港华语电影的新发展,还极大影响了香港电影的创作,触发了以黄梅调电影为主的香港戏曲电影的滥觞。

由于国产影片在港取得的良好业绩,加上香港左派电影的产业需求,南方公司于 20 世纪 50 年代后半期开始在香港建立院线。这亦是两地电影互动的展现,其对香港电影院线业的发展产生了深刻影响。

南方公司在此期间还向内地发行多部香港左派公司的影片,这也是两地电影互动的一种表现。在笔者采访祁志勇的过程中,他清楚地描述出了这一渠道:

包括当时“长城”、“凤凰”、“新联”拍的影片在“文化大革命”以前也到国内演出过,都是通过南方公司与中影公司签合同,以比较便宜的价格卖给中影公司。它等于是国内对外的一个窗口,也是香港对内的一个渠道。<sup>58</sup>

1949—1956 年间,南方公司向内地引进了“长城”、“凤凰”(以及前身“龙马”)以及“新联”、“中联”出品的影片约 16 部,引进其他香港电影公司的影片 14 部,共计 30 部。其中引进“长城”的影片有《南来雁》(1951)、《狂风之夜》(1951)、《血海仇》(1951)、《枇杷巷》(1951)、《娘惹》(1952)、《孽海花》(1954)、《绝代佳人》(1956);引进“凤凰”(包括“龙马”、“五十年代”)的影片有《火凤凰》(1949)、《江湖儿女》(1950)、《一板之隔》(1954)、《中秋月》(1954)、《乔迁之喜》(1955)、《水火之间》(1956)、《一年之计》(1956);引进“中联”的影片有《秋》(1956)、《春》(1956)。此外,这一时期,中国影片经理公司总公司/中国电影发行放映公司还通过南方公司向内地引进了其他香港公司的影片,其中引进“大光明”的影片 7 部:《水上人家》(1949)、《和平鸽》(1951)、《有冤诉冤》(1951)、《小二黑结婚》(1953)、《诗礼传家》(1953)、《此恨绵绵》(1953)、《方珍珠》(1953);引进“南国”的影片 4 部:《冬去春来》(1949)、《羊城旧恨》(1951)、《珠江泪》(1951)、《海外寻夫》(1951);引进“大中华”的影片一部:《青春之歌》(1953);引进“南群”的影片一部:《风雨江南》(1951);引进“力群”影片一部:《大树王子》(1949),这部影片还是香港第一部美术电影。<sup>59</sup>

另据“凤凰”老影人冯琳所言,当时内地对香港“长城”、“凤凰”两个公司的影片,每年购买四部电影的版权,算是对这些爱国电影公司的照顾,其购买方式是通过中影公司直接购买,中间并没有通过南方公司这一渠道。这其中的具体细节,还需进一步考证,但无论如何,在“长城”、“凤凰”、“新联”及其他香港公司的影片引进内地的过程中,“南方”都是重要的执行者。

### 三、特殊的互动:左右派别的人才之争

至上世纪 50 年代中期,香港左右两派的电影布局均已完成。除了拍摄影片、争夺香港电影市场外,来自内地和台湾的左右派别的电影公司,在香港分别以“华南影联”和“自由总会”为平台明争暗斗,相互拉拢人才。在此种情况下,艺人自然成了两派的统战目标。两派在香港影坛的争夺人才之战,形成了内地、香港

<sup>57</sup>2010 年 4 月 1 日笔者对祁志勇的采访。

<sup>58</sup>2010 年 4 月 1 日笔者对祁志勇的采访。

<sup>59</sup>中国电影发行放映公司、河北省电影公司合编《国产艺术影片资料汇编(1949—1986)》,河北人民出版社 1988 年版,第 941—950 页。其中片名后括号里的年份为引进到内地放映的年份,而非其出品年份。



和台湾三地电影互动的另一种特殊现象。

在香港中共组织领导下，左派电影公司对香港粤语影人进行了卓有成效的统战工作，“华南影联”、“新联”、“中联”、“华侨”等群众组织和粤语制片公司的成立，以及对粤语影星张瑛的巧妙争取便是其主要表现。除此之外，左派影人对其他具有较高社会地位和艺术地位的粤语影人也进行了统战，其中对邝山笑的成功统战影响最大。

邝山笑为香港著名的粤语电影演员，他具有“风流小生”之称，是香港战前最多产的电影演员之一，主演的电影比同期的曹达华、吴楚帆都要多。战后，邝山笑主演的电影虽有所减少，但其在香港粤语影坛的地位和影响力却非常之高，也因此成为左右两派争取的重点。右派电影组织首先取得了主动权，1953年2月，以王元龙为首的部分右派影人组成了“自由影人协会”，这就是后来的“自由总会”的前身，该会于当年4月向港英政府申请登记但未获批准；而在当年3月，邝山笑被推举为主席的另一以粤语片技术人员为主的右派电影团体“港九电影从业人员自由工会”获准成立。于是“自由影人协会”便争取邝山笑，令其会员暂先加入“港九电影从业人员自由工会”，借其壳壮大自己。1955年，左派影人采取主动，争取到了摇摆不定的邝山笑加了“华南影联”。而“港九电影从业人员自由工会”通过会议开除其会籍，解除其主席职务，<sup>60</sup>同时大量的亲台国语影人加入，形成了后来的港九电影戏剧事业自由总会。（插入图 18 邝山笑照片）

其次，表现为争取鲍方的努力。鲍方原为内地电影演员，1947年南下香港，加入永华影业公司，主演了《大凉山恩仇记》（1949）等影片。1951年鲍方离开“永华”，应各独立制片公司邀请，出演《拜金的人》（1952）、《仲夏日之恋》（1953）、《新西厢记》（1953）等多部片，渐成香港国语影坛具有较大影响力的演员，成为左右两派争取的对象。左派公司看准时机，对其展开游说和统战，而鲍方也对左派有了新的认识，加入了“华南影联”。1954年，鲍方加盟凤凰影业公司，任该公司及“长城”的主要演员，两年后专任“凤凰”主要演员，成为香港左派电影的一面旗帜。

而右派公司也在这场特殊的较量中还以颜色。这一阶段，他们首先是争取了“长城”的严俊和“龙马”的李丽华，他们在上海时期就已经在影坛名声鹊起，1949年受张善琨之邀来到“旧长城”。“旧长城”改组为“长城”后，二人成其重要创作力量。他们开始时也是倾心于新中国，从严俊1950年6月30日写给上海朋友的信中就可见一斑：

许多新从内地来的朋友，说了你们种种进步的情形，使我神往，那种有领导，有组织，有计划的工作，觉得真有力，真有效果，真有帮助和希望。<sup>61</sup>

然而，此后他们对“长城”的某些左倾做法开始不满，“自由总会”看准时机将他们争取过来，严俊于1953年带着在“长城”一直没有演戏机会的林黛加入了永华影业公司。而对李丽华的争取，“自由总会”更是动用了香港的天主教、港英政府等多方力量，据廖一原回忆：

她（李丽华）和她妈妈都是天主教徒，英国方面于是派神父拉拢她，说她的公司有共产党控制。一名英国政治部的帮办亦恐吓她会因搞政治而被赶走。一个拉拢，一个恐吓。李丽华终于答应走了，要求他们安排工作。台湾方面通知邵邨人，如果邵氏找李丽华拍戏，影片到了台湾会获特别优待。于是，邵邨人用加倍

<sup>60</sup>左桂芳《自由总会简介与大事记》，香港电影资料馆编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第272—273页。

<sup>61</sup>香港银都机构编著《银都60周年纪念特刊》（光盘版，未公开出版）第15页。

的片酬聘请李丽华。龙马一万五千元一部戏，邵氏给三万。她就过去了。<sup>62</sup>

对“长城”的童星萧亮（即萧芳芳——作者注）的成功争取，是“自由总会”这一时期与左派争夺人次的另一主要业绩。萧亮6岁时参加了“长城”影片《小星泪》（1953）的演出，后以“部头”片酬的形式加入“长城”，出演了《我是一个女人》、《玫瑰岩》（1956）等多部影片。

萧亮当时在“长城”颇为舒心，从她在拍摄《玫瑰岩》时所记的日记就可见一斑，<sup>63</sup>她后来回忆：“10月1号中共国庆我一定要去庆祝会上表演”，但并未有强烈的政治意识。后过档到邵氏父子影业公司的原“长城”影人严俊在“邵氏父子”拍摄《梅姑》（1956）时，欲用童星萧亮，但又怕在台湾上映受阻，便将其改名为萧芳芳。《梅姑》使她荣获第二届东南亚影展“最佳童星奖”，受到右派公司的青睐，但这些公司大都顾虑台湾当局，并未和萧芳芳签约，萧母以每月600元之薪金将其签给了“长城”。萧芳芳对此回忆称：

拍完《梅姑》后，就进了长城成为基本演员。听妈妈说做基本演员有月薪，生活可以比较稳定一些，当时的“邵氏”、“电懋”（所谓右派公司）并没有兴趣签我。<sup>64</sup>

而之后香港国风公司和台湾联邦公司欲合拍《苦儿流浪记》需要童星，争取萧芳芳之事被右派公司再次提上日程。“国风”以高薪迫使萧母与“长城”毁约，“新华”也要和她签约，但她必须先台湾表态，和左派决裂。于是萧母于1957年5月携萧芳芳到台湾“投奔自由”，<sup>65</sup>右派公司终于争取到了萧芳芳。对于这段历程，萧芳芳也有细致的回忆：

到后来左派右派就分得很厉害，我后来到台湾拍戏，母亲要写了“悔过书”才让我去。我那时候还小，不懂这些事，只知道台北机场会有另一个童星叫张小燕的来接我飞机，开心极了，我想这下可有人跟我玩了。在台北看到报章的消息就觉得奇怪，我问母亲：我怎么变成“投奔自由”来了？什么叫“投奔自由”？我妈说小孩子别管这事。<sup>66</sup>

应该讲，由政治目的而起的这种从左至右的变动，客观上对香港电影产业产生了较大的推进作用。另一方面，这种互动对于像萧芳芳这样的演员可使其在各种影片中展露头角，拓宽戏路，而限于仅仅是左派或右派公司的影片。萧芳芳之后能够成为巨星和这种互动是分不开的。

“中联”导演珠玑也在这一时期离开左派阵营加入了右派中的香港良友影业公司。珠玑的离开，大抵是商业因素的使然。上世纪40年代末期，香港开始拍摄厦语片，至50年代前期，厦语片在海外已经开拓了较好的市场，而珠玑看到了这一商机便转拍厦语片。台湾是厦语片的主要市场之一，珠玑既然要拍厦语片，就只能从左转右了，对此香港良友影业公司的老板张国良有着如下的陈述：

去年（此处指1956年——作者注）他们还把共匪中联的导演珠玑也争取过来，现在珠玑已脱离了中联和良友签了长期合同，他导演的《七世夫妻》（1957）、

<sup>62</sup>香港电影资料馆朱顺慈1997年10月15日对廖一原的访谈，载何思颖主编《文艺任务 新联求索》，香港电影资料馆2011年版，第153—154页。

<sup>63</sup>萧芳芳的日记大都是记录的她拍戏期间好玩的事，以及妈妈和其他演员对她的关爱和帮助。见香港银都机构编著《银都60周年纪念特刊》（光盘版，未公开出版）第116—117页。

<sup>64</sup>焦雄屏《香港电影传奇—萧芳芳和四十年电影风云》，转引自香港银都机构编著《银都六十（1950-2010）》，三联书店（香港）有限公司2010年版，第121页。

<sup>65</sup>黄仁《港九电影戏剧事业自由总会的角色和影响》，香港电影资料馆编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第75—76页。

<sup>66</sup>焦雄屏《香港电影传奇—萧芳芳和四十年电影风云》，转引自香港银都机构编著《银都六十（1950-2010）》，三联书店（香港）有限公司2010年版，第121—122页。

《孝女报父仇》(1957)等都在台湾上映过,因为厦语片的人员,完全参加自由工会,所以珠玑也参加了。<sup>67</sup>

此外,还有诸多这样的情况,有很多右派电影人,表面上和左派划清界线,暗地里却一直保持着友好的关系,如胡金铨、李翰祥等经常“偷偷地”到南方公司看内地影片;就算“自由总会”的发起人易文也在该会成立后暗中替“长城”编写了《孽海花》(1952)、《小舞娘》(1956)等剧本;“自由总会”的重要人物姚克也曾化名许炎为“长城”的子公司新新公司编写《阿Q正传》(1958)。

这场发生在香港但却有着强烈内地背景的左右人才之争,今日看来更像一场两地乃至三地之间的电影互动。来自内地的影人在香港电影公司和台湾之间来回流通,也是两地电影互动的一种特殊表现。在这场互动中,双方势力经过了重新分配,达到了一种新的平衡。在新的平衡系统中,双方的势力再发展、再被打破、再去寻找更新的平衡,而在此消彼长的循复中,三地电影在经过一股股暗流涌动的调整后被注入了新的动力。

### 第三节 两地电影互动的影响及趋势

新中国成立前后,由于政治的原因,内地和台湾在香港进行势力布控,再加上香港和内地之间的大幅度人员来往,使得香港和内地的电影互动较之前更为剧烈。这种互动对内地和香港两地的电影乃至社会文化发展都产生了不同程度的影响,之于内地方面,这种影响开始较大,但随后转换为局部、细微和被动;之于香港方面,这种影响却较为全面、重大而主动。在此影响下,双方电影发展出现了新的趋势。

#### 一、互动对内地电影的弱势影响

新中国成立后,战后“南下”香港的大部分内地电影人分批次地回到内地,而一些香港本土导演也从香港来到了内地。尽管这几拨影人回内地的原因各有不同,到内地后其作用也有较大差别,但他们的确充当了新中国电影的生力军。1949年之后的内地电影,从无到有,从弱小到壮大,应该说有这些影人的功劳。特别是在上海电影制片厂、珠江电影制片厂等新中国南方的主要电影制作基地中,很大一部分力量来自这批从香港回来的影人。这批影人,不仅对新中国电影的奠基和发展作出了贡献,还对新中国的文学、戏剧甚至外交事业都有贡献。

除人才方面外,两地互动还推动了内地电影产业的奠基和发展。其中一个主要表现就是香港的左派电影公司帮助内地建立珠江电影制片厂。一般认为,珠影厂于1956年开始兴建,但据老影人王为一回忆,早在50年代初,广东省政府已有筹建“珠影”的想法,并将王为一从香港调回广州担任厂长,开始筹建。王为一回忆道:

珠江电影制片厂的成立是公私合营的,由广州的文联、军区文化部、财务部三家投资与合办,同时香港三家进步制片厂凤凰、长城及新联亦注入资金。三家进步制片厂为什么会投资呢?也有他们的原因,三家公司的片子已经在国内放映,那时外汇不通,他们赚得人民币没法汇到香港,于是他们一方面做生意,一方面再制片,把资金投资到珠影,拍片赚了钱后再拍片。<sup>68</sup>

<sup>67</sup> 《张国良谈台语片的前途》,1957年5月20日台北《联合报》,第6版。转引自载香港电影资料馆《通讯》第60期,第9页。

<sup>68</sup> 朱顺慈、赵嘉薇《口述历史之三:访问王为一》,载香港电影资料馆编《粤港电影因缘》,香港电影资料

王为一到广州后的一年时间内，在马棚岗建起了厂棚和洗印车间，这个公私合营的“珠影”已有一定规模。但中央电影局出于全局的考虑，想把全国的电影厂集中到北京便于管理，于是就停止了珠影厂的建厂进程，还派来陈波儿作说服工作，就这样，这个公私合营的“珠影”就结束了。1956年后，中央又决定在广州建立国营的珠江电影制片厂，这便是后来的新珠影。<sup>69</sup>开始的“珠影”虽然并未建成，但香港左派电影公司对其予以了重大资助，对内地电影事业给予了重大帮助。而此后在建设新珠影时，香港左派的电影公司再次给予了大力的资助。

两地的电影互动，对内地电影的产业发展虽有一定促进，但其对内地电影的创作及社会文化发展层面的影响甚微。内地有着强大的政体机制，新生共和国政权的中央宣传部和文化部等多重重要机构领导着文化和电影事业的发展。新中国电影的具体领导机构——中央电影管理局在1949年4月成立时便直接归属中央宣传部领导，可见中央对其管理力度。1949年10月，随着中华人民共和国的成立，电影局划归中央人民政府文化部领导。其管理者如夏衍、田汉、阳翰笙、袁牧之、蔡楚生、史东山、陈波儿等和众多的从业者均为自中国电影诞生起就从事电影的创作和组织工作的前辈，当时的香港电影人更多只是望其项背。这种强势性决定了内地电影在两地电影互动中的主体地位。另一方面，新中国成立之后，其和香港形成了两个在意识形态方面截然不同的政体，作为共产党领导的社会主义政体，内地对资本主义的港英政体是从根本上予以防范和排斥的。1950年10月24日，中央文化部颁布了《文化部关于电影业五个暂行办法》，第五项第三条规定：

凡入口影片，其内容如有反世界和平、反人民民主、反中国民族利益，或者宣传淫秽色情迷信恐怖等，足以妨碍新社会秩序者，视其情节轻重，应加以删减或不予通过。<sup>70</sup>

其第五项第一条将香港电影亦列在其中，即使港产片中的左派电影，也只能有选择的进口和放映。因此，内地政府在新中国成立之初便向香港关闭了大门，左派之外的香港电影更无法进入内地市场。

这两方面的因素，决定了在两地电影互动中内地是主动的、强势的，互动对内地电影的影响较为微弱。直到上世纪70年代末的改革开放时期，新中国成立后的前30年中，两地电影互动以及其对内地电影创作层面的影响一直处于这样的状态之中。

引进内地的香港电影对内地电影和内地文化的影响尽管微弱，但依然存在。香港影片在上海放映时，受到了狂热的追捧。在新中国成立后的特定政治氛围中，内地观众对香港影片的趋之若鹜，自然会引起内地有关部门的高度关注和警觉，尽管这些影片都是出自香港的左派公司。此后，内地调整了对香港左派电影的发行方案，在没有减少引进数量的情况下，适当减少了这些影片在内地的放映，而用一些内地和香港左派公司合作拍摄的戏曲片来取代其故事片的放映。

## 二、互动对香港电影的强势影响

两地的电影互动，对香港的影响远比对内地的影响要大得多。这种影响即包括内地电影直接对香港电影的影响，也包括和内地有着直接关联的香港左派电影

---

馆2005年版，第183页。

<sup>69</sup>朱顺慈、赵嘉薇《口述历史之三：访问王为一》，载香港电影资料馆编《粤港电影因缘》，香港电影资料馆2005年版，第183页。

<sup>70</sup>吴迪（啓之）编《中国电影研究资料》（上卷：1949—1955），文化艺术出版社2006年版，第71页。

对香港电影的影响；既有美学层面的影响，更有产业层面的影响。

### 1、内地因素及内地电影对香港电影的影响

1949—1956年间，内地电影对香港电影产生了直接影响，其中影响最大的一方面，表现为内地为香港左派电影公司制定了不同于内地电影的美学原则。在相当长的时间内，香港左派电影公司一直遵循这一美学原则制片，形成了具有自身特色的电影，在类型美学方面对整体香港电影产生了较大的影响。

在“长城”改组之前，“南国”、“大光明”等左派公司拍摄的影片如《珠江泪》（1949）、《水上人家》（1949）等影片具有强烈的意识形态色彩，直接表现阶级对抗，和当时内地中共的政治意识较为接近。“长城”改组后，鉴于冷战政治背景，作为英国殖民地的香港，出于香港主权实际利益的需要，表面上承认了中华人民共和国、在左右政治问题上作出一幅公平姿态，但实际上处处在仰右抑左。在这种情况下，左派电影欲达到统战目的，让全世界通过电影了解中国、了解中共，就不能像同一时期的内地电影那样充满政治意识，而是需要更多非政治因素的考量。

为此，内地政府为香港左派电影制定了“立足香港，背靠祖国，面向海外，导人向善、导人向上”的创作指导思想，决不能和当时的港英政府搞对抗，不搞任何社会主义意识形态的表现和宣扬，不表现阶级斗争和其他内地政治口号；总体美学要求是走小市民路线，以商业娱乐赢得香港和其他地区的海外观众。根据当时特殊的情况和香港粤语电影的特色，中共给粤语片公司“中联”制定了更为特殊的制片路线，据“中联”老影人黄忆回忆：

当时香港左派电影中也有二、三线之分，“长城”、“凤凰”属于一线，他们出品的影片可以激进一些，“新联”是搞粤语片的，属于二线，出品的粤语片绝对不能是红彤彤，应当是灰色的，流露的思想倾向不能太左，必须切合香港的社会现实。主题上以和谐为主，不能老是在教训人，否则人家马上不要你。所以我们听从当时中央的指示：面向海外，导人向上，导人向善。正如后来分管的廖承志所说的那样，你们不要做红脸关公，不能把调子提得太高。牢牢记住面向海外，国内这一块你们管不着。<sup>71</sup>

鉴于此，华南分局宣传部对“新联”拍摄的影片剧本只备案，并不严苛审查，也不做具体指示，除非“新联”提出要宣传部这边出面怎么操作。总之，内地对“新联”的具体创作基本上是不干涉的。而“长城”和稍后成立的凤凰影业公司在制片时也没有受到内地这边的干涉，遵循着低调、娱乐的制片路线。处于二线、专门制作粤语片的“新联”，这种低调感更为明显一些。

内地为香港左派公司制定美学原则一说，目前史料显示出各种版本，涉及到的人物也较多。但总体上由当时的中共中央副主席刘少奇和负责外交的周恩来指示方向，由夏衍、陈荒煤、吴荻舟等具体分管的负责人具体制定、落实。1959年之后，具体分管港澳台工作、时任政务院华侨事务委员会主任的廖承志也是具体的指导和执行者。

在这种美学思想指导下，“长城”、“凤凰”、“新联”等公司在此期间开创了一条具有自身特色的美学路线，其出品的影片沿袭了1949年之前中国主流电影的传统。“文以载道”的创作主张，表现传统道德伦理观特别是表现家庭伦理道德和导人向上的创作主旨，关注现实、寓教于乐的创作方法成为这类现实题材影片的主要艺术特色。他们的影片不再将视点仅限于内地生活，而是把镜头的焦点从内地调转过来，对准香港的现实，直接反映香港普通大众的现实生活，影片中

---

<sup>71</sup> 2009年12月18日笔者对新联影业公司老影人黄忆的采访。

的街道、木屋、工厂、茶楼都是典型的香港 50 年代社会环境。这些现实题材影片中，现实喜剧片是其主要类型。香港的国语喜剧片是 40 年代后从内地移植过去的，这种移植包括部分创作队伍、创作风格乃至创作题材等诸方面全方位的移植。因此，这一时期的香港左派喜剧电影延续了三四十年代旧上海喜剧电影体钵，保持了浓郁的中原色彩和轻喜剧传统，建立起一种关注社会现实、导人向善、机智幽默的创作风格。

朱石麟和他改组的凤凰影业公司创作的一系列喜剧影片是这一时期喜剧电影的重要分支，他们开拓了重在表现社会人情世故的轻喜剧风格。朱石麟的社会人情喜剧在内容上主要表现香港的社会现实，表现平凡人的人情世故和平凡生活，用喜剧效果来歌颂团结互助的集体意识或者教育观众改正自身的一些缺点，导人向上；形式上的特色主要可归结为风格细腻、流畅、含蓄、幽默，在真实的现实环境中营造喜剧环境，并善于营造平凡生活中的喜剧情节，善于刻画喜剧人物、发掘演员的喜剧表演天赋，最后表达出人性美。他较早完成的喜剧片《误佳期》（1951）描写一对青梅竹马的青年男女如何重逢相爱，却因各种障碍多次延误了结婚假期，最后发挥工友的团结力量幸福成婚的故事。影片中有精彩的喜剧人物刻画和喜剧环境的设计，影片巧妙的喜剧情节和韩非精湛的喜剧表演加深了感染力。他的另一部经典喜剧片《一板之隔》（1952）亦显示出了上述喜剧风格，以平凡的故事、简单的人物、狭小的空间、集中的场景却营造出了因人为隔膜而造成误会的有趣情节，并且在故事的进程中不断涌现，同时比兴手法的运用和日常生活琐事的穿插架构出多姿多采的人物关系，更增添了影片的喜剧效果。朱石麟以后的《乔迁之喜》（1954）、《一年之计》（1955）等影片亦是反映香港现实社会中小人物的喜怒哀乐。

这一时期香港左派喜剧电影的另一重要分支是以李萍倩为代表的“长城”社会批判喜剧。如果说“龙马”、“凤凰”的人情世故喜剧更多是赞扬和引导，专注于平凡人人情世故的细腻表现，那么这类社会批判喜剧最大的特点是讽刺，通过鞭鞑来导人向上。这类喜剧片通过喜剧手法或针砭时弊，或对有普遍性的旧思想、坏习惯给予善意的批评，或为女性受到压抑歧视而鸣不平，或给弱者以鼓舞，隐恶扬善，使影片通过艺术感染力起到潜移默化的作用，帮助观众认识社会、认识人生、积极向上。李萍倩主张“喜剧是微笑的喜剧，让观众会心的微笑，笑过之后仍然回味无穷”<sup>72</sup>。为达到讽刺与回味的目的，李萍倩还仿效喜剧大师卓别林，认为卓别林的喜剧能揭发现实社会的缺点和丑恶，使人发出有意义的笑。如他的代表之作讽刺喜剧《说谎世界》（1950）表现了抗战胜利后的上海，各色人等都在为私欲而欺骗他人，营造了一个说谎的世界。影片用无情的针砭、辛辣的讽刺描述了那些欺诈诱骗、一切向钱看的骗子，鞭鞑了政权崩溃前的贪污腐败和物欲横流的社会弊病。影片笑声中又含有泪水，折射出了 40 年代末中国民众经受的经济失控、通货膨胀、贪污腐败之苦，“成就了一出深具讽刺与反省意味的悲喜剧而非闹剧，令人心凉快意之余也无不感动与悲哀。”<sup>73</sup>

李萍倩的其他讽刺喜剧同样遵循了这一创作理念。他的《禁婚记》（1951）讽刺了禁止职业女性结婚的荒谬与不合理；《白日梦》（1952）写一个发财梦的破灭，讽刺了那些投机取巧者；《都会交响曲》（1954）通过一张中奖彩票的失而复得，将那些势力小人的趋炎附势和冷酷无情痛加抨击。李萍倩的讽刺喜剧还包括

<sup>72</sup> 黄麦铨、查良景、胡小峰：《李萍倩的电影生涯》，中国台港电影研究会编《香港电影回顾》，第 170 页，中国电影出版社 2000 年版。

<sup>73</sup> 罗卡《拈须微笑观世情——李萍倩中晚年的创作》，《电影艺术》2007 年第一期，第 45—46 页。



一些相对来说较为轻松的喜剧：虽然依旧是讽刺，但不像上述影片那样充满辛辣、嘲讽，而有一种别样的关切和温馨。如《百花齐放》（1952）、《蜜月》（1954）等影片均为带温馨喜剧片。

此外还有根据现文学名著或名剧改编的影片，这些影片中有的把握住了原著的精髓，有的则选择了创作者本人所感兴趣的地方，融入自己的艺术观念。如朱石麟根据莫泊桑名著《羊脂球》改编的影片《花姑娘》（1951），编导为了更适合中国观众的观赏口味，在改编时除把故事背景移至抗战时期的中国外，还把原著中妓女遭受欺凌后又被同胞奚落与鄙视的不幸结局改为她机智勇敢，又得到抗日义士的帮助，最终战胜日寇及汉奸的“大团圆”式结局。还有程步高根据巴金小说《家》改编的《鸣凤》（1955），胡小峰、苏诚寿根据曹禺同名话剧改编的《日出》（1955）等。这些影片保留了原著的精神，又发挥了电影的特性，成为这一时期的电影佳作。而具有写实风格的家庭伦理文艺片，也是这一时期香港左派国语片公司的主要类型之一，较有影响的影片有《一家春》（1952）、《娘惹》（1952）、《我是一个女人》（1955）、《新婚第一夜》（1956）、《新寡》（1956）等。这些影片包含着深沉朴实的社会/国家情怀，代表着左派电影的最高艺术水准。

除国语片外，“新联”以及在其带动下成立的“中联”等左派粤语片公司也在恪守着“面向海外，导人向上，导人向善”的制片路线，特别是在主题表达上遵循着地处二线的灰色创作路线。首先，这些影片从不同方面诠释了传统中原文化心理结构的核心——和谐统一。它并不排斥社会矛盾和人际冲突，但倡导积极的引导，强调人与人之间的关爱和帮助，更强调重视家庭成员之间的亲情和朋友之间的友情，以这种“爱”和“情”来化解矛盾，达到和谐统一，这也是“新联”执行二线政策的最突出的体现。

延续传统文化中的儒家伦理家庭观念，是其主体表现。与西方不同，中国人的家庭观念最为重要，为了家庭的利益和名誉，个人应忍受屈辱与牺牲；为了家庭的和谐，个人必须恪守人伦规范，并放弃一己的利益和幸福，成为承担家庭义务的主体。这一主题贯穿了香港这一时期的粤语片中，表现出了当时港人建立一个幸福、安康家庭的美好期望。其中秦剑导演的粤语名片《父母心》（1955）便是非常典型的。影片表现一个粤剧丑角一家人在濒临绝境的困苦生活中所流露的浓厚亲情。其他影片如《败家仔》（1952）描写了家的亲情让一个浪子回头；《千万人家》（1953）以两个特殊的家庭作对比，反映战后的香港社会状况，带出“生活靠双手”的主题。《父慈子孝》（1954）虽也表现了传统的慈孝之道，但同时又赋予了新的内容：不管是慈是孝，都要从社会大众出发，只有在为大众造福时，父子间才能激发出真正的“慈”和“孝”来。《家家户户》（1954）则表现了婆媳之间由紧张到和解的过程，真实反映出了当时社会上存在的婆媳问题，教人如何避免家庭悲剧的发生，如何建立和谐幸福的家庭。《爱》（上下集，1955）以发生在轮船上的五段故事来表现六种爱的伟大：母爱、姊妹爱、恋爱、夫妻爱、天伦爱，最后以博爱（船长为救众人而牺牲）概括。总的来说，家庭伦理片成为这一时期粤语电影的主流。

其次，在这一时期香港左派粤语电影中，表现出了传统文化中颂扬患难时守望相助的道德观。这一主题的影片均表现出了对底层人民生存状态的深切同情与关注，宣扬“同胞物与”、“四海之内皆兄弟”等中国传统的道德规范，同时还表现出了对社会不平和为富不仁者的强烈愤慨。其中李铁执导的轰动一时的粤语经典名片《危楼春晓》（1953）描写了一群社会底层人物同住在一座摇摇欲坠的危楼之中，共同面对房主的压榨和失业的煎熬，最后危楼虽然在一场飓风中吹倒，



但房客们在司机梁威的带领下团结互助、重建家园。影片借梁威之口喊出了“我为人人，人人为我”的口号。

第三方面表现在对传统观念中女性美德的展现。在中国传统伦理道德规范中，女性为家庭而牺牲个人是最大的美德。香港这一时期的左派粤语片中有许多彰显这一传统美德的影片。这些影片大都按传统标准塑造出标准的贤妻良母形象：端庄、顺从、任劳任怨、刻苦耐劳、从一而终，并且千方百计地展现她们红颜薄命的受难过程。这一时期表现女性的香港粤语影片大都有这样的模式：当经济拮据时，女性们“将仅有的食物供给老人、孩子、丈夫，自己挨饿，且要为赚取微薄收入日夜操劳，甚至瞒着家人去做歌女、舞女，更要安抚灰心沮丧的丈夫。如果夫家衣食丰足，则必定家姑恶、小姑蛮，丈夫软弱或纵情声色、沉溺赌博。如果家道中落，她总是委曲求全，历经万难，维持这个家，直到丈夫浪子回头。”<sup>74</sup>其中《败家仔》中的白燕最具代表性。

第四，这一时期的左派粤语喜剧较为突出，其具体又可分出了多种模式。在经济落后、贫富对立的香港社会中，富商们为富不仁，小人物千方百计地谋生路、梦想发财、崇拜金钱等成为这些喜剧片的主要模式。此外，还有难兄难弟追女仔模式，这类喜剧一般为二男一女的爱情组合，两个男人通常是难兄难弟，但为追求同一女子而互相捉弄对方，又竭力去讨好女方等等。

这一时期两地电影互动中，内地因素对香港产生的直接影响，还表现在一些内地影人直接参与到香港电影的创作之中。当时内地影人和香港左派影人来往密切，有良好的互动，内地在剧作等方面给予了香港左派电影以较大的指导。其中朱石麟执导的《一年之计》（1955）便是由上海电影制片厂的编剧沈寂编写的，对此，沈寂有着清晰的回忆：

一九五五年，朱先生（朱石麟）到北京参加国庆观礼，归途中在上海休息，看望亲友。他一到上海，就要我去看他，说自己想拍一部通过兄弟之间的矛盾来反映一个人应走什么道路的影片，要求在情节中以一年里的几个节日作为戏的转折。我们初步交谈了一下，一星期后，在他离沪的前一天，我把匆匆完成的剧本交给他，因时间倏促，只是个初稿，请他予以修改加工。他约略看了一下，很有把握地表示：有了这个基础，可以拍成一部好影片。我们又共同商议了一下，为这影片起了个剧名：《一年之计》。<sup>75</sup>

从这段回忆，亦可看到当时两地影人互动的频繁。此外，两地影人在演员方面也有较为深入的交流。比如，为解决男演员问题，“凤凰”向内地寻求帮助，首先选中了任意之的侄子、在哈尔滨上学的篮球运动员高远，他没接受训练就直接担当“凤凰”男主角。后来“凤凰”又从内地调回曾经做过小演员、当时已在天津念完书的江汉，保证了“凤凰”至少有两个男演员。<sup>76</sup>在之后的两地电影互动中，这种影人交流的情况更为频密，内地因素对香港电影特别是香港左派电影产生了较大的影响。

这一时期内地因素对香港电影的直接影响，在政治层面亦有一定的表现。内地在新中国成立初期对香港左派电影公司制定宽松的制片路线后，虽然没有太多的干涉和控制、更多地是在扶助其发展，但有时其思想层面的激进导致的某些过左的做法也会对香港左派电影产生不利影响。其中“长城”放弃林黛便是较为突

<sup>74</sup> 李以庄《语音犹自带吴依——五六十年代香港电影文化的过渡与嬗变》，《电影艺术》1997年第4期，第12页。

<sup>75</sup> 沈寂《怀念朱石麟先生》，朱枫、朱岩编著《朱石麟与电影》，香港天地图书有限公司1999年版，第106—107页。

<sup>76</sup> 2009年12月19日笔者对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

出的表现。

20世纪50年代初期，“长城”公司里一线的中共领导人为司马文森，他对“长城”具有一定的控制权。在“长城”总经理袁仰安等人的寻星、造星过程中，无意中发现了居住在钻石山贫民区的内地来港女孩程月如，其各方面的条件都适合被打造成明星，于是程月如被改名为林黛，成为了“长城”的新人，但因其出身问题未被司马文森通过而一直没有得到上镜的机会。袁仰安女婿沈鉴治对此事的说法如下：

不料当公司人发现程月如的父亲竟叫程思远，问题就来了。原来程思远曾任国民政府代总统李宗仁的左右手，李宗仁是反革命和“战犯”，程思远当然是一丘之貉，而他的女儿当然也是反动派，怎能在进步公司拍戏呢？十几岁的女孩子，哪里懂得这么多，于是只好写自白书……但是却仍旧通不过司马文森这一关。公司为林黛准备剧本，但是导演们恐怕“犯思想错误”，没有一位愿意导她的戏，林黛当然以泪洗面。

……当时长城公司内部斗争很紧张，一些大牌导演渐萌去意，其中包括严俊，他后来决定投靠永华，并把林黛带了过去，袁仰安知道林黛在长城永无出头之日，同意解约放人。<sup>77</sup>

这段回忆不仅说明了“长城”因为左倾而放弃了林黛的过程，也交待了严俊等人因此而离开“长城”的动因。同时还能看出当时中共对“长城”的实际控制状况。但这是否是沈鉴治的一面之词？因为对林黛离开“长城”之事，亦有不同的解释，冯琳曾对笔者说起过这样的原因：

我们“长城”那个时候是很旺的，因为我们有夏梦、石慧、陈思思三位公主顶着，林黛、乐蒂这些演员在我们这儿就没有太多机会戏拍，于是就跑到人家那里去了。<sup>78</sup>

其中真相到底如何还需要再考证。但无论如何，“长城”最终放弃了林黛、乐蒂等人，而严俊、陶秦等人也离开了公司。而从“长城”老影人朱克对当年为红线女编写其主演的第一部国语片《我是一个女人》的回忆，亦能看出这一时期“长城”中某些左倾意识的显现及对其创作的影响：

想不到这个戏拍出来后，我被骂到狗血淋头。我跟编剧陈残云（陈为《珠江泪》的编剧）是很熟的，就连他也来质问我：朱克，你为什么写这种剧本出来给人拍？这种戏亏你也写得出来！我说有什么写不得的呢？他说：一点社会主义气息也没有。我说：陈先生，香港不是社会主义的地方呀！<sup>79</sup>

毫无疑问，这种弥漫在“长城”的左倾意识，是受当时的内地因素巨大的影响而致，这种影响在当时对左派电影公司虽没有构成大的妨碍，但已经显现。之后，这种影响一直存在，直到20世纪60年代内地“文革”爆发后达到了登峰造极的地步。

## 2、香港左派电影公司对香港电影的影响

香港左派电影公司对整体香港电影的影响，是内地因素对香港电影的间接影响，亦是两地电影互动所产生影响的重要体现。这其中既有美学层面的影响，更有产业层面的影响。

这一时期，香港左派电影对整体香港电影产生了较大的美学影响。首先，其

<sup>77</sup>沈鉴治《旧影话》，载香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书②：理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆2001版，第258页。

<sup>78</sup>2009年12月19日笔者对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

<sup>79</sup>何思颖、朱克、刘德生、黄仁等《1950至1970年代香港电影的冷战因素影人座谈会记录》，香港电影资料馆编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第255页。

喜剧类型中无论是“长城”的“讽刺喜剧”或是“凤凰”的“温情喜剧”，虽然均传承自旧上海喜剧电影，但却打造了香港电影的喜剧类型原点。其次，“长城”、“凤凰”的国语片，不但提升了香港国语电影的艺术水准，也使整体香港电影的美学质量有了较大的飞跃。正是有了这样高水准的国语电影，才为后来邵氏兄弟（香港）有限公司以及国际电影懋业有限公司等大型现代化电影企业登陆香港做了美学的铺垫，使香港电影艺术不断飞跃。

除国语电影外，这一时期香港左派电影公司及其出品对香港粤语电影产生了更大影响。“新联”成立之后，带动了“中联”、“华侨”、“光艺”等粤语片公司的成立；除去这四大公司外，香港电影这一时期还有四家与上述四大公司具有相同制作理念的粤语片制作公司，其中有香港著名电影事业家黄卓汉创立的岭光影业公司、香港戏院商关家柏兄弟创办的大成影片公司、粤剧名伶芳艳芬创办的植利影片公司以及由律师郑生主持的永茂电影公司。他们在制作上均保持严肃、认真态度，发行上同声同气，被合称为“八大公司”。经过他们的努力，香港粤语电影才走出了粗制滥造的境地，南洋和本土市场的滞市局面有了根本的好转，至1955年，香港粤语片产量回升到169部，进入了一个新的发展阶段。在艺术层面，“新联”等“八大公司”使香港粤语电影彻底摆脱了之前浅显、简单、仅重浅层次的娱乐等弊病，向着具有深刻思想性、制作考究、艺术精良的方向发展，真正的进入到了电影艺术的殿堂之中。其具体表现如下：其一，香港粤语电影被赋予了较强的文艺气质，并且具有了强烈的反封建的“启蒙”意识，美学质量得以较大提升。如四大公司拍摄了多部根据文学名著改变的影片，其中有根据巴金小说改编的同名电影《家》（1953）、《春》（1953）、《秋》（1954），改编自英国作家狄更斯的同名小说的影片《孤星血泪》（1955）、改编自俄国作家托尔斯泰小说《安娜卡列尼娜》的影片《春残梦断》（1955）、改编自俄国作家奥斯特洛夫斯基同名话剧的影片《大雷雨》（1954）等等。其二，香港粤语电影的传统文化展现及草根性非但没有因此而受损，反而得到了更强的展示。四大公司出品的粤语片中，“展现传统家庭道德观和伦理观”、“颂扬草根阶层的守望相助”、“表现传统中国女性的美德”、“展示草根阶层生存的艰难与乐观甚至滑稽品格”等几个主题，逐渐演变成为香港粤语电影的母题。

对于这种影响，当时香港媒体也有着诸多的报道。1954年3月30日的香港《商报》报道：“出品内容年来有进步，神怪打斗片已绝迹，足见粤片日趋改善。”1954年11月12日香港《新晚报》也有如下报道和分析：

近两年来，粤语电影在制作上有了重大的改革，不管是技术内容，都大大的跨进一步。过去，一般人对于粤语片的评价，一向估计得很低，可是这两年来，由于电影界人士不断努力，顿使人有‘士别三日、刮目相看’之感。照目前粤语片的水平而论，大部份的出品已经凌驾于某些粗制滥造的国语片之上，和制片认真的国语片相比，也不多让，并且还有若干优点是许多国语片所赶不上的。粤语电影能够获得今天的成就，主要是由于粤语电影人士的自觉自悟，从艰难奋中摸索出一条道路——端正制作的作风，抛弃自高自大分门立户之见，携手合作，发挥集体的智慧，拍摄出内容充实的影片，中联崛起后第一部片子《家》，和新联成立后第一部片子《败家子》相继上映后，马上影响粗制滥造的风气，使其趋于逐渐消灭或正在减少。

左派公司及其电影出品在这一时期对香港电影在产业层面亦有诸多影响。首先是以造星为主的企业品牌与企业文化的构建和推广。这一时期的左派电影公司特别是“长城”通过各种方式来寻“新星”、造“新星”，在女演员中，推出了大

公主夏梦、二公主石慧、三公主陈思思、四公主李嫋等新人；在男演员中则造出了傅奇等新人。此后造星成为香港电影产业的主体模式之一。1950年，袁仰安创办《长城画报》，在香港电影企业中率先推出企刊，该刊除了宣传长城出品影片和影星动态外，还宣传“龙马”和“五十年代”等其他左派电影公司的影片，同时介绍国内和国外的电影。“由于不少国内电影不能在香港及南洋一代上映，《长城画报》成了海外心向祖国的影迷们接触中国影片的渠道”。因此，《长城画报》很快就风行海内外，“居电影刊物销数之冠，尤其在东南亚一带的影响力很大。”<sup>80</sup>《长城画报》之后，香港其他大型电影企业也步其后尘，1952年，国泰机构的宣传刊物《国际电影》在新加坡问世，并于1955年迁至香港，成为“电懋”企刊；1957年，“邵氏父子”的企刊《南国电影》在港创刊，后被“邵氏兄弟”接管；1966年1月，“邵氏兄弟”又创办了另一份企刊《香港影画》等等。可见，《长城画报》推动了整体香港电影企业文化的构建。

继“长城”成功造星之后，其他左派公司也开始了具有自身特色的造星运动，“凤凰”除了从内地选拔男星外，还借助“长城”的明星优势来造星。据“凤凰”老影人冯琳回忆，这主要是采取“男女互带”的方式：

当时采取让“长城”的明星在影片中和“凤凰”的年轻演员搭档演戏，以“男女互带”的方式带他们出来。如让傅奇带着“凤凰”的年轻女演员朱虹、王晓燕和韩瑛，让“长城大公主”夏梦带着“凤凰”的年轻男演员高远，让“长城二公主”石慧带江汉等等。就这样，我们两家的片子都红起来了，“凤凰”的年轻演员也火起来了。<sup>81</sup>

这种造星方式在之后的香港影坛也被经常仿效。

左派电影公司这一时期对香港电影在产业层面的影响，还有卖片花制度。这种运作方式，虽然在香港电影史上不是“新生事物”，但“长城”、“新联”、“凤凰”等公司较多地使用该模式，使之在香港电影界发扬光大，促进了香港电影产业的发展。谈及左派公司卖片花制度，“凤凰”原剪接师、编导许先忆述到：

已经退休的资深导演任彭年先生（“凤凰”女导演任意之父——作者注）建议凤凰公司和邵氏公司接触，商谈以“卖花”的形式将新加坡、马来西亚的版权卖给邵氏，凤凰公司交出故事和职演员表名单后，邵氏公司先付片价三分之一，影片开拍后再付三分之一，影片完成后付清尾数，当时邵氏公司在香港的主持人邵邨人先生是一位资深电影制片人，他在本港和新马拥有不少戏院，但长期片源不足，而且放映的影片质素不高，邵氏曾和朱先生合作过，深信朱石麟导演的戏一定有质量，结果签了合约。当时邵老板只提了一个条件：凤凰拍的片子，导演要老的，但男女主角要新的。<sup>82</sup>

更为重要的是，左派公司的这种模式，展现出了当时内地和香港电影互动达到了一个新的水准。由于意识形态的差别，那时候都不会想到“邵氏”会买香港左派公司的影片，“邵氏”那时候和台湾关系密切，但是其东南亚的戏院很多，节目量不够供应，所以要买左派公司的影片。这样，原本只是内地和香港左派公司在互动，但由于东南亚的“光艺”和“邵氏”购买它们的影片，使得内地、香港左派公司、香港非左派的商业电影公司和东南亚电影发行机构都建立起了互动关系，两地电影互动开始了深度和广度的跨越。

---

<sup>80</sup>沈莹治《旧影话》，香港电影资料馆编《香港影人口述历史丛书②：理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆2001版，第267页。

<sup>81</sup>2009年12月19日笔者对凤凰影业公司老影人冯琳的采访。

<sup>82</sup>许先《凤凰的创始人》，朱枫、朱岩编著《朱石麟与电影》，香港天地图书有限公司1999年版，第142页。

这一时期的两地电影互动，经过内地精心的布局，确立了香港电影中的左派力量，确立了两地电影特别是香港电影的基本形态，对各自电影都产生了较大影响。特别是对香港电影而言，正是由于这一时期的频繁互动，为其发展营造出了良好的产业环境和美学环境，在此基础上，香港电影才迎来了其五六十年代的真正繁荣。