

银海弄潮：“长风新”的创业时代与辉煌成就（1950-1966）

文.沙丹

香港银都机构有限公司成立于1982年11月，当时主要由“长城”、“凤凰”、“新联”三家老牌电影公司合并而成，其后加入的还有南方影业公司、清水湾电影制片厂、银都娱乐等企业。这当中资历最老的“长城”公司成立于1950年1月，若以这个时间点衡量，广义上的银都机构迄今已经走过整整六十个春秋。这一甲子的时光，于悠悠岁月而言固然只是天地间之一瞬，然而却真实地见证了几代爱国影人和“香港左派进步电影”从孕育、成长到挫折、复兴的跌宕历史。今天，我们自然已不再言说电影的左右之分，但毋庸置疑的是，左派电影曾经一度在香港电影史中扮演了积极且富有成效的角色，它在南粤这个多方意识形态相互角力的“命运之岛”接续了传统上海电影的精神生命，促进了海外华人的文化认同，并引领了香港观众新鲜健康的观影经验和生活方式。本文意在展示“长风新”在其发展第一阶段（1950-1966）的历史沿革、企业运作和艺术品格，并探讨其与“十七年”时期内地政治文化环境的复杂互动。这一时期“长风新”共生产影片262部，占“银都”过往生产总数的一半以上，而知名的电影人更是多如繁星、熠熠生辉，无愧为银都六十年发展史中的黄金时代。

影人南迁与“长风新”的建立

“长风新”的建立与上海电影文化南迁的大背景有着密不可分的联系。历史上，早在30年代初期邵氏家族便已南下香港建立天一港厂，期望借由香港特殊的政治地缘优势开拓南洋市场。抗战爆发后，上海沦为孤岛，大批电影人为安全着想，同时也为继续拍摄工作而南下香港，如张善琨的“新华”便在此拍摄了古装片《貂蝉》（1938）。而时任国民党“中制”副厂长的进步电影人罗静予则在港成立大地影业公司，出品爱国影片《孤岛天堂》（1939）和《白云故乡》（1940），获得观众的热烈欢迎。1941年1月皖南事变爆发后，国民党政府强化思想控制，封禁进步报刊，国共关系迅速恶化，由此出现了另一波上海文化人南迁的迹象。但与以往不同，这次南迁是共产党有组织、有计划的行动，因为香港此时已是其对外宣传和争取外援的唯一信道，战略性意义可想而知。

在周恩来的直接指示下，《白云故乡》的编剧夏衍迅速从桂林飞抵香港，在廖承志的领

导下参与创办《华商报》，以便“让香港同胞和散处世界各地的千百万华侨和外国进步人士，能有机会知道中国共产党的方针政策，揭露帝国主义玩弄的‘东方慕尼黑’阴谋”¹。廖承志具有丰富的海外人脉资源和统战经验，他主动派人走访香港各报刊主编、编辑，商讨抗战形势，坦诚相见，求同存异，以争取中间势力，团结进步势力，对顽固势力既斗争又联合的方式，建立起广泛的香港抗战报业统一战线。²而夏衍则拿来30年代上海左翼影评的斗争经验，以文艺批评占领思想高地。

1941年底香港沦陷，《华商报》曾被迫关闭，但抗战结束不久后旋即复刊。此时国共内战爆发，为宣传进步的文艺政策及创作思想，《华商报》专门组织了“七人影评”和“粤片集评”小组，这当中就有后来对香港左派电影起步贡献很大的影评人洪道和司马文森。1947年，亲国民党的上海大商人李祖永在张善琨的建议下投巨资兴建“永华”公司，由于理念不同，次年张与李分道扬镳自创长城影业公司（俗称“旧长城”）；同年中共方面亦派阳翰笙、蔡楚生等人去香港筹建南国影业公司，而顾而已、顾也鲁等亦以民主集资的形式组建大光明影业公司。这一系列电影公司的成立，从上海带来大批导演、演员和幕后技术人员，使得香港一时间人才荟萃，大有取代上海成为“东方好莱坞”的迹象。值得注意的是，虽然上述公司各自的政治经济背景不同，但在香港更多地还是遵循着正规的商业竞争规则，并没有形成激烈的意识形态交锋，这与国共两党在内地战场上的殊死相搏显然有着鲜明的区别。

虽然影片在香港生产，但内地仍是上述公司最主要的市场，像张善琨的“旧长城”便在1948年至1949年间生产了《荡妇心》《血染海棠红》《花街》等九部影片，均拿去上海上映，票房甚佳。但这乐观的形势在新中国成立后突然发生急转，由于国内市场逐渐关闭，货币贬值，收入与支出难以平衡。1950年1月，“旧长城”改组为长城电影制片公司（俗称“新长城”），由袁仰安主理，《大公报》经理费彝民协助重组，船业巨子吕建康做幕后经济支持，今天“银都”的六十年历史便是从这时起开始的。张善琨离开后，虽有白光、童月娟等人随之离去，但核心班底仍在，比如李萍倩、岳枫、刘琼、陶秦、舒适、程步高、沈寂、白沉、韩非、李丽华、龚秋霞、陶金、王丹凤、沈天荫、董克毅、万古蟾、万籟天等等。这使得“长城”成为当时香港最具规模和实力的电影公司，创业作为李萍倩编导、李丽华主演的讽刺喜剧《说谎世界》，影片最终获利十九万元，让公司初战告捷。

1952年10月，另一家左派电影公司“凤凰”也应运而生。“凤凰”的前身一方面来自刘琼、洪道、司马文森等于1949年成立的五十年代影业公司，这是一个以人力投资、生产

¹ 夏衍《懒寻旧梦录》（增补本），北京：三联书店，2006年，第306页。

² 杜俊华《廖承志与香港抗战报纸》，《文史杂志》，2002年第1期，第61页。

合作社性质的左派进步机构；另一方面来自原“文华”老板吴性裁投资、著名导演费穆 1950 年创办的龙马影业公司。两者之所以合并，一方面由于“五十年代”的重要成员刘琼和司马文森在 1952 年初被港英政府无理驱逐，另一方面“龙马”的主脑费穆因心脏病突然去世，投资人吴性裁也面临生意上的问题。因此这两家困境中的公司便统一起来由朱石麟负责艺术创作，韩雄飞任行政主管，公司核心成员有姜明、李惠、陈静波、任意之、罗君雄、费明仪、韦伟、陈娟娟、冯琳等，创业作是沈寂编剧、朱石麟导演的反应香港小市民生活的悲喜剧《中秋月》。

“长城”与“凤凰”基本是以上海影人为班底，拍摄国语影片。而与“凤凰”同年成立，同属左派电影阵营的还有广东影人卢敦、邓荣邦等创办的新联影业公司。“新联”的目标群体很明确，就是港澳南洋及北美的数千万粤语观众。公司虽然规模不大，但与 1949 年成立的华南电影工作者联合会（简称“影联会”）有着密切的联系。影联会以“联络同人感情，发扬电影艺术，促进同人康乐”为宗旨，是 40 年代末推动“粤语电影清洁运动”的重要力量，因此与提倡健康、严谨、注重艺术性的“新联”旨趣完全一致。新联的创业作是吴回编导的《败家仔》，影片在本港和海外均叫好叫座，开创了香港写实伦理片的潮流。

除了以上“长凤新”诸公司外，还值得一提的是早于 1949 年夏便登记注册的香港南方影业公司。公司筹备事宜由杨少任负责，司马文森、洪道和许敦乐等亦是初始成员之一。³1950 年以前，“南方”的一项重要工作是向华南地区提供进步香港电影和苏联电影，以消除长期以来美国电影和其它消极电影对观众潜移默化的影响。⁴1950 年 1 月，广东省华南影片经理公司成立后，“南方”的广州、厦门、汕头办事处并入“华南”。5 月 1 日“南方”宣告正式成立，主要肩负着苏联影片和内地影片的对港发行事宜，同时“南方”亦将一些“长凤新”制作的进步电影引入国内，由中影向全国发行。我们今天所言的香港左派电影公司，实际上就是“长凤新”与“南方”为代表的爱国进步电影制作、发行、放映机构的统称。

运作理念与艺术品格的形成

“长城”成立不久，袁仰安在其主编的《长城画报》创刊号中发表了署名文章《谈电影的创作》⁵，概括而全面地阐述了公司的运作理念和制片方针。他在文中开宗明义地指出，所谓进步电影，“首先要有正确的立场，立场站稳了，再在内容和形式上求进步”。他认为“长

³ 许敦乐《垦光拓影》，香港：简亦乐出版，2005 年，第 16-17 页。

⁴ 陈播主编《中国电影编年纪事》（发行放映卷·中），北京：中央文献出版社，2005 年，第 1242 页。

⁵ 袁仰安《谈电影的创作》，《长城画报》创刊号第 1 期，1950 年，第 2-3 页。

城”的拍摄题材要避免过往泛滥银幕的神怪、武侠、色情、迷信，减少对好莱坞低级趣味胡闹作风的一味模仿，而要选择健康、有益、为社会大众所需要的题材。同时，电影的艺术水准和制作技术同样需要提高，以满足大众不断增长的娱乐审美要求。

袁特别强调，在保证严肃的制作态度的同时，电影的表现手法应灵活运用。他说：“制作态度的严肃，并不是指影片内容的公式化，或者形式的呆板保守。作品可以有多方面的表现，可以是悲剧，也可以是喜剧，可以是传奇剧，也可以是闹剧，可以有笑有泪，也可以有歌有舞；可以或庄或谐，也可以朴实无华或浓厚有力。”作为一位深谙电影商业规律的制片老板，袁从来不否认影片的经济属性，他认为一部优秀影片的票房价值恰恰可以反映出电影教育的成效。因此，“长城”的运作理念就是教育意义与娱乐价值并重，电影人既要对社会文化有重大的使命，对观众也有相当责任。可以说，后来成立的“凤凰”和“新联”也基本上是因循着这个方针运营的。

正因为这种使命和责任的存在，“长风新”在制片中尤其强调集体主义合作方法。就国语片创作而言，这种方法始于曾拍摄《火凤凰》的“五十年代”公司，并最终作为公司的基本制度确立下来。“长城”初创之后，亦很快成立了编导委员会。编委会摒弃了以往只凭一两个人的意见就把片子拍出来的做法，改用集思广益的方式处理一个片子的编导工作。每每公司收到一个剧本，即交由编委会评审后，通过后还需反复会议论证和剧本修改方可拍摄。而在拍摄过程和拍摄结束后，编委会还会陆续提出意见供导演参考修改，力求把最完美的作品奉献给观众。“凤凰”亦是如此。据其重要成员朱枫回忆，主持工作的朱石麟最看重的就是剧本，“当时许多剧本，是在集体讨论中产生的，为了保持个人的风格，采用‘卫星绕地球’的办法，即某一位编导提出一个故事梗概，大家认为有可为，就各抒己见，添枝加叶，甚至天马行空、不着边际”⁶。

而在粤语片制作方面，影联会的“集体义拍”现在看来更显“夸张”。为筹集永久协会会所的经费，50年代前期协会先后拍摄了集体创作的《人海万花筒》（1950）和《锦绣人生》（1954）两部影片，其中前者由协会成员全体出动，声势一时无二。卢敦曾回忆当时筹备《人海万花筒》时的情形：“筹委会决定开拍一部影片，要求会员义务劳动，除编、导、演、制人员义务工作不受薪酬之外，更得到当时各大片场，包括‘大观’、‘南粤’、‘启明’等，大力支持赞助，不收取场租，片场职工技工同样是义务劳动，至于购买菲林，剧务杂支及交通……等必须现金支出，则由海外片商先行垫出版权费，本港影院亦允借出部分现金；于是

⁶ 朱枫《朱石麟与电影》，载《朱石麟与电影》，香港：天地图书，1999年，第25页。

水到渠成，第一部影片就筹备开拍了。”⁷1954年，为加强团结、对抗右派的“自由总会”，协会开始从单一的粤片会员向制作国片的“长、风”开放；1957年协会第九届理事会作出再拍一部粤片（《豪门夜宴》，1959年完成）和一部国片（《男男女女》，1962年完成）的决定，此后还遭遇土地建造权限方面的颇多周折，终于于六十年代中建成了现在九龙城狮子石道的永久会址。

“长风新”虽然依靠健康进步的作品创造票房佳绩，获得香港观众的认可，但也很快面临着人才迅速流失的困境。其中原因既有港英政府野蛮驱逐左派进步影人带来的损失，也有李丽华、严俊、岳枫、陶秦等人的另寻门户，还有部分影人北上返沪工作造成的空缺。在这种情况下，召唤电影新人变得刻不容缓。经过不断努力，时常也有命运的眷顾，“长风新”陆续增添了一批新生力量，编导方面如林欢（金庸）、胡小峰、朱克、周然（查良景）、张鑫炎、沈鉴治、陈召等，演员则有夏梦、石慧、傅奇、李媵、乐蒂、陈思思、关山、朱虹、高远、石磊等。这些新鲜血液的加入促成了左派电影公司在文革前的光辉岁月，并留给观众最值得珍藏的影像记忆。有意思的是，左派公司的演员往往“一专多能”，譬如冯琳要兼职做国语台词老师，有时还要充当化妆师，石慧则为袁仰安影片《不要离开我》（1955）担任场记，而夏梦更与李媵、龚秋霞等五位女明星群策群力，为胡小峰编写了《王老五添丁》（1959）的剧本（片中编剧署名“伍创”）。之所以如此，既有公司创立之初财力匮乏，要求演员身兼数职的客观要求，也有演员本身意图学习上进的主观意愿，当然还有集体主义氛围带来的创作热情与冲动使然。

今天我们回首“长风新”在初创时期的电影生产，必须肯定集体创作所具有的某些优越性。公允地看，“长风新”确实在1950年之后的很长时间内引领了严谨创作和关照社会的写实潮流。相比“邵氏”影片的良莠不齐和“电懋”影片的浮华轻飘，集体创作保证了“长风新”作品普遍较出色的完整性和戏剧性。但从深层次看，尽管一专多能十分可敬，却也显示出左派电影公司（尤其是“凤凰”和“新联”）没有如“邵氏”那般建立起仿好莱坞式的垂直整合、分工细化明确的工业体系，而更多地是依靠“兄弟班”式的互助合作模式。所谓“兄弟班”模式，最初源自于“粤语电影清洁运动”时期导演苏怡和卢敦的提议，指公司拍摄按逐部片计算，以二二三有号召力的演员为中心，再拉来合适的导演加入，以片酬为股本，将来按股本比例来计算盈亏。⁸这种短期性的、突击性的制片方式在50年代左派公司的起始阶段

⁷ 卢敦《疯子生涯半世纪》，香港：香江出版有限公司，1992年，第91页。关于影联会议拍影片与兴建会所的具体过程，亦可参考施扬平编《永远的美丽：华南电影工作者联合会六十周年纪念（1949-2009）》，香港：影联会出版，2009年，第36-60页。

⁸ 吴詠恩《南来影人与粤语电影评论》，载《冷战与香港电影》，香港：香港电影资料馆，2009年，第107

仍然被经常性采用。此外，像夏梦 1956 年既为“长城”拍摄《新寡》又为“凤凰”拍摄《新婚第一夜》的行为，抑或是朱石麟出于片商要求而为众多弟子作品挂名总导演的现象，在同时代的“邵氏”、“电懋”都是较少出现的。

另外，这一时期“长、凤”的国语片创作基本上还是因袭了上海时期的制作方法和拍摄技巧，有时在题材选择上也能看出明显的老上海痕迹。譬如朱石麟批判旧时妇女贞操观念的《新婚第一夜》，便是直接复刻了他的学生桑弧 1942 年为其编写的剧本《洞房花烛夜》，连剧中人物名称都一字未变，只是主演由刘琼、陈燕燕变成了傅奇、夏梦；描写痴情女子负心汉题材的《夜夜盼郎归》（1958）更是与李萍倩“华新”时期拍摄的《金银世界》（1939）以及蔡楚生《一江春水向东流》（1947）的苦情模式一脉相承；而古装片《绝代佳人》（1953）中夏梦的水袖舞又像极了顾兰君在《貂蝉》（1939）中的表演，考虑到此片也是由董克毅摄影、万氏兄弟置景，难怪具有明显可辨识的“新华”风格。影评人史文鸿便曾指出，这一时期国语片与粤语片在对社会现实的反映上还是存在差异的，即便是力求“写实”的佳作如《中秋月》（1953）与《白日梦》（1953），“都反映出国语片的低下层还是以小中产者为主，连小市民衣着都较光鲜，家中设备也相当完备，没有粤语片中贫贱的社会现实”⁹。从这个角度衡量，这一时期的左派国语片倒似乎反而与歌舞升平的“电懋”殊途同归，成为延续上海中产（或小资产阶级）戏剧传统的一条重要支线。

冷战格局下的积极求索

“长风新”等左派电影公司成立之初，东西阵营冷战的铁幕已降，这无疑给起步阶段的影片生产带来诸多的困难。1950 年朝鲜战争爆发后，新生的中共政权彻底将美国电影扫出国门，而美控制下的联合国则对中国连带香港实行禁运，包括摄制电影的主要原料——胶片和冲印物料都属于被禁输入的战略物资，这给包括电影业在内的香港工商业带来巨大的打击。¹⁰演员白获便曾目睹过那时“凤凰”公司的创业困局，她回忆朱石麟“在缺乏资金的情况下，艰苦经营。初时，连开拍的筹备资金也没有，只好先拿故事向片商推销，然后等卖了‘片花’取得资金后才开拍。拍摄时，为了省钱，一些戏用道具都要工作人员从家中拿来”¹¹。

除了国际环境和资金紧张的影响，港英当局亦对左派的进步思想进行紧密监视和钳制。

页。

⁹ 史文鸿《香港粤语片中“社会现实”的营造》，载《穿梭光影 50 年：香港电影的制片与发行业展览（1947-1997）》，香港：香港电影资料馆，1997 年，第 10 页。

¹⁰ 余慕云《香港电影史话（卷四）——五十年代（上）》，香港：次文化堂，2000 年，第 35-36 页。

¹¹ 白获《最美不过夕阳红：白获的往事追忆》，香港：三联书店，2010 年，第 81 页。

当时一些香港电影公司中有所谓“读书会”的内部活动小组。它是在夏衍的提议下于 1948 年成立的，主要目的就是在电影人内部推动马列主义、新民主主义等进步文艺思想的熏陶和交流。¹²1951 年，由于李祖永的“永华”拖欠工资，读书会在组织员工罢工的过程中被港英当局的便衣发现，致使读书会人员全部被解雇。1952 年 1 月，港英当局逮捕了司马文森、刘琼、舒适、迪梵等十名影人，分两批将他们押解驱逐出境。事件爆发后，中国外交部、新华社、全国文联等政府机构均对此提出了严重抗议。但港英政府对于左派机构和影人的跟踪监视一直没有停止，卢敦晚年在接受采访时便曾笑谈自己在朝鲜战争期间经常被特务盯梢，一来二去竟与那个特务成了朋友。¹³

此外，中共政府与败退台湾的国民党政权之间的宣传战，亦是香港影界过去一直存在的话题。70 年代以后，中共政府主要依靠外交途径（比如与越、柬、泰、菲等国建立邦交关系）来打压有台湾背景影片；但在 70 年代之前，双方都视香港为最重要的统战前哨，这便有了共产党支持下的左派机构与国民党支持下的“自由总会”之间的左右之争。当时，张善琨、易文等建立的“自由总会”对输台港片具有生杀予夺的大权¹⁴，而台湾又是国语片最重要的市场之一，因此很多态度中立的香港影人都难免舍左选右，相比之下背靠内地但也并非能自由进入内地市场的左派机构的处境便凸显尴尬。但是抛开这些机构设置背后的意识形态矛盾，左右派电影在香港较量的主线仍然是正规的影片票房竞争，“政治”和“主义”反而被淡化搁置一旁，因为双方都明白，在这里电影生存的根本，不是哪个党派说了算，而是香港观众说了算。“邵氏”大导演张彻便曾撰文指出，左右派公司间实际上“并无什么意识形态之‘左’‘右’可分，基本上都拍商业电影，惟‘左派’可能得到若干资金方面的支持，与中国大陆有相当联系。在我这‘外人’看来，联系也并不紧密，资金情况则与新加坡之于‘电懋’相仿，看来也似非充裕”¹⁵。

综上所述可以看出，左派影片能在五六十年代的逆境中成长，引领风气先，实在是殊为不易。对于国语片而言，左派电影一度在五十年代中前期占有绝对的票房优势。如“长城”的创业作《说谎世界》推出后，大受欢迎，公映时连满八十二场，并获《星岛日报》电影选举的最佳导演、最佳男、女主角；1951 年的《血海仇》卖座压倒同期上映的西片，夏梦初试啼声的《禁婚记》则为全年港产国语片卖座冠军；1952 年香港十大卖座国语片中六部都是“长

¹² 关于读书会的具体情况，可参考陈野《夏衍与香港电影》，载《夏衍论》，北京：中国电影出版社，2000 年，第 452-453 页。

¹³ 卢敦（口述），郭静宁（采访）《卢敦：我那时代的影戏》，载《南来香港》，香港：香港电影资料馆，2000 年，第 132 页。

¹⁴ 刘现成《台湾电影：社会与国家》，台北：扬智文化，1997 年，第 150-157 页。

¹⁵ 张彻《回顾香港电影三十年》，香港：三联书店，2003 年，第 23 页。

城”出品；1953年“长城”是出产国语片最多的公司（8部），且部部均为佳作；1955年，胡小峰导演的《大儿女经》获港产片全年票房冠军。如果仔细分析来看，左派电影公司特别擅长以下几种重要商业类型：一是写实倾向的家庭伦理文艺片，如《一家春》（1952）、《娘惹》（1952）、《一年之计》（1955）、《我是一个女人》（1956）、《新婚第一夜》（1956）、《新寡》（1956）、《夜夜盼郎归》（1958）、《笑笑笑》（1960）、《雷雨》（1961）、《故园春梦》（1964）等等，这批作品往往包含深沈朴实的社会/家国情怀，代表着左派电影最高的艺术水平；二是喜剧片，以朱石麟主持的“凤凰”公司最有代表性，如《说谎世界》（1950）、《禁婚记》（1951）、《中秋月》（1953）、《都会交响曲》（1954）、《男大当婚》（1957）、《甜甜蜜蜜》（1959），这些喜剧片或以悲喜交融的手法表现中低阶层的生活烦恼，或以夸张诙谐的噱头来讽刺社会的世态炎凉，还有的则直接拿来好莱坞“神经喜剧”（screwball comedy）的手法描写欢喜冤家的性别战争，至今看来仍让人忍俊不禁。还有一种类型则是古装戏曲片，往往与内地机构合作拍摄，如《王老虎抢亲》（1961）、《三看御妹刘金定》（1962）、《红楼梦》（1962）、《杨乃武与小白菜》（1963）、《三笑》（1964）等，这些影片格调高雅、观赏性强，但凡只要能在内地上映，观众人数往往都能轻松过百万，像越剧电影《红楼梦》仅唱片在内地的销量就突破三百万张。¹⁶除了以上三种主要类型以外，左派机构在这一时期还出品了中国电影史上首部彩色木偶电影《芙蓉仙子》（1957）、香港影史上首部黄梅调影片《借亲配》（1958）、首夺国际影帝大奖的《阿Q正传》（1958）、票房首破百万的《金鹰》（1964）、引领新派武侠片风潮的《云海玉弓缘》（1966）和古装恐怖片《画皮》（1966）等重要作品，真可谓繁花似锦、异彩纷呈。当时连右派公司也要经常揣摩左派公司的拍摄方向以便跟风拍摄套利，像名利双收的《红楼梦》（1962）、《董小宛》（1963）、《七十二家房客》（1963）、《三笑》（1964）等重要影片，都曾被“邵氏”“电懋”等公司效法重拍过。

而在粤语片制作方面，“新联”也非常注重冷战背景下的公司运作策略，那便是团结一切可以团结的力量，推动粤语电影的改革和粤语片公司的建立。譬如由吴楚帆、白燕、张活游等人合股的“中联”，张瑛主持的“华侨”和秦剑、陈文主持的“光艺”三大粤片公司，看起来似乎与“新联”关系不大，但其实都有“新联”做幕后推手。卢敦便曾指出，“新联”最初是在新中国政府的直接投资下成立的，“背靠祖国，面向海外”，但是因为粤语片不能轻易进入内地市场，因此要通过这个渠道将要说的话说出来，就不能“太左”，而“中联、华

¹⁶ 朱玉芬、尹廉钊《银幕和屏幕上的越剧》，载《漫话越剧》，北京：中国广播电视出版社，1985年，第162页。

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”¹⁷。“新联”的出品也非常丰富，除了粤语家庭伦理剧（如《败家仔》、《家家户户》、《十号风球》）、讽刺喜剧（如《七十二家房客》）和粤剧歌唱片（如《乔老爷上花轿》），还拍摄了反映内地为香港兴建供水工程的纪录片《东江之水越山来》（1965），取得了票房超百万的惊人纪录。

需要注意的是，左右派电影人虽然存在意识形态和商业利益的对立和竞争，但他们之间也可以在特定环境中跨越鸿沟、精诚合作。譬如，为招徕观众、填补院线档期，右派的“邵氏”和“电懋”都曾经在五十年代中前期大量购入“长城”“凤凰”的影片在新马戏院上映，这在全球冷战的大氛围下无疑也是对左派电影的一种变相的巨大经济支持；后来当邵逸夫70年代初意欲翻拍粤语片《七十二家房客》的时候，“新联”老总廖一原亦慷慨相赠分文未取。¹⁸此外，右派影人也曾出于私交关系，参与到左派电影的创作中来。曾捧红葛兰的“电懋”著名导演易文即与“长城”的袁仰安关系甚好，五十年代初曾不署名地为岳枫创作《新红楼梦》剧本，当年获21.4万港元票房，列全年港片票房榜首；后又连续为“长城”创作剧本《孽海花》和《小舞娘》，直到1954年“自由总会”成立后方止¹⁹。曾创作《清宫秘史》剧本的姚克，也因为与袁的私交而化名“许炎”为“长城”改编了剧本《阿Q正传》，捧红了影坛新人关山。另外，像胡金铨、李翰祥等电影人都经常“偷偷地”到南方公司看内地影片。总之，在很长的时间内香港影坛左右阵营间维持着某种微妙互动和动态平衡，这一现象是十分值得进一步研究和讨论的。

片场建设与院线拓展

拍摄电影既需要编导演制等“软件”配备，也需要资金、片场、院线等“硬件”投入，可谓是一项事无巨细的综合体系。左派电影公司成立伊始，如何安排拍摄场地就是一项常常令导演犯愁的工作。如李萍倩在“长城”拍摄创业作《说谎世界》时，便发现在香港工作，天时地利人和都得好好配合，因为演员们同时分在几家不同的制片厂进行拍摄，稍微有配合不当的地方，整个导演工作便得陷入停顿。后来，长城电影制片厂在九龙城侯王道成立，它租用了过去的世光和友侨片场，拥有四个摄影棚，每天开工九小时，算是部分地解决了“长风新”的拍摄场地问题。据曾任制片厂厂长的著名老影人陆元亮所言，“长城”片场与1950

¹⁷ 卢敦（口述），郭静宁（采访）《卢敦：我那时代的影戏》，载《南来香港》，第130-132页。

¹⁸ 廖一原、冯凌霄、周落霞、吴邨《新中国成立后香港爱国进步电影的发展及其影响》，载《香港电影回顾》，北京：中国电影出版社，2000年，第56页。

¹⁹ 易文《有生之年——易文年记》，香港：香港电影资料馆，2009年，第71-75页。

年成立的制片公司虽属同一阵营，但之间的业务核算则是完全独立的，“最初名字都用长城，后来业务渐多，为了避免引起混乱，一九五八年便将制片厂改名为大华。那时的业务很繁忙，除了长城，凤凰、新联、新新、中联、华侨、光艺等等，都租用我们的厂拍片”²⁰。这样，随着左派电影公司制片规模的不断扩大，长城片场也便越发显得捉襟见肘。

修建新电影片场的想法始于1956年，除了业务扩展上的考虑，也有着复杂严峻的政治背景。这年10月10日，香港的国民党分子制造了“九龙暴动”，暴动的袭击目标集中在亲北京的社团、学校、商店和工厂，共造成六十人死亡，四百多人受伤。而长城片场和拥有众多爱国电影工作者的万里片场，也未能幸免，损失巨大。除了敌对分子破坏以外，当时港英政府也正酝酿立法，要求工厂撤出市区，也即是说香港市区不允许再修建电影片场。出于以上种种原因，新电影片场的选址工作1957年开始在香港郊区展开，由“南方”公司的吴荻舟、许敦乐和原万里片场厂长朱作华负责，经过不懈努力，在资金相当有限的情况下终于选定了清水湾附近的一块偏僻廉价的土地。此后又经过了一年多的基建配套工作，当时亚洲最大的清水湾电影制片厂终于建成了，朱作华任首任厂长。在他的领导下，清水湾电影制片厂成为了可以提供拍摄及后期服务的职能、设备完善的制作基地。1960年3月，老长城片场租期满后结束历史使命，陆元亮调至清水湾制片厂担任制片，四年后接任第二任厂长。陆对清水湾制片厂进行了锐意革新，严控经济预算，消减了过去兄弟班模式对现代企业的束缚，并发动全厂义务劳动修建了第三摄影棚，增加人员薪金和福利，由此大大提高了制片的工作效率。自片场建成到文革前，尽管有来自右派“自由总会”的很大压力，香港左派影片仍能稳定地保持二十部左右的年产量。时至今日，清水湾电影制片厂已经成为了银都机构总部所在地。

除了修建片场以外，成功的院线拓展也是促成左派电影公司文革前辉煌成就的重要原因。左派电影公司发展初期，在香港戏院发行方面，只有“新联”相对较为稳定，因为它和中联、华侨、光艺共同拥有着一一条专门放映粤语片的“环太”影院；相比之下，“长、凤”国语片的发行就需要临时或逐年租赁为数不多的戏院放映，这不仅影响了电影公司的票房收益，也阻碍了“南方”将内地、苏联优秀影片向香港的发行投放。1952年5月，“长城”在回答一位印尼影迷的信中，提到了公司在戏院及发行两方面所面对的严峻形势：首先，影片的排片权在院方手上而非制片公司手上，而香港的头轮影院多数对国语片怀有歧视态度；其次，戏院方长期以来存在着崇洋媚外的心理，即便国语片票房再好，仍然不受重视；第三，

²⁰ 陆元亮（口述），罗维明等（采访）《陆元亮》，载《理想年代——长城、凤凰的日子》，香港：香港电影资料馆，2001年，第12页。

为了尽快收回制片投资，香港国语片往往需要在南洋等地优先上映，以防影片积压造成损失；第四，国语片的发行亦受到各国、地区不同电检尺度的制约。想必正是出于这些原因，才有了左派影片公司在五十年代中后期开始努力开拓“双南院线”的举措。

这项艰巨的任务当时亦交由“南方”公司的许敦乐负责，并于1957年开始付诸于行动。许敦乐多年后回忆说，发展双南院线的第一功应归港澳名人何贤先生（澳门特首何厚铨先生令尊），何“名气大、交友广、讯息灵通，知道普庆戏院要放盘，便通知南方公司。我们立刻研究，很快作出决定，同意以两万七千八百元月租租下来”²¹。普庆戏院是九龙弥敦道最大的新式影院，座位超过一千五百，最初以放映首轮西片为主，后来成为左派电影公司众多重要影片（如《三看御妹刘金定》、《三笑》、《金鹰》、《苏小小》等）首映的场所。有了租赁普庆戏院的成功，“南方”又在1958年租赁了九龙的快乐戏院，1960年以四百三十万购入港岛西区的高升戏院，1963年以三百二十万在观塘购入一千二百座的银都戏院，1964年在土瓜湾购建造了一千八百座的珠江戏院，1966年在旺角与新加坡崇侨银行合资建造南华戏院，同年于湾仔兴建南洋戏院，再加上数年后的1972年在北角建立新光戏院，“南方”基本完成了“双南院线”最初的战略布局。随着影院建设的逐步拓展，左派电影公司的影片发行、放映工作也随之活跃旺盛起来，1960年之前内地来港的影片还没有多少能够安排200场以上的放映，而到了1966年，仅长影的《甲午风云》就在短短的24天内上映579场，观众超50万人次，票房首次突破百万。在“双南院线”发展的高峰时期，左派电影机构的经营收入占据了香港影业约四成的份额。如此，“长、凤”的国语片不仅在香港繁华市区有了强大根据地，同时内地的影片也能够源源不断地来到香港，既丰富了香港市民的日常文化娱乐，也完善了左派电影机构的产业拼图，促成了香港左派电影发展史中最红火旺盛的时代。

左派影片在内地的命运

在内地编辑出版的香港电影书籍刊物中，常常会看到以下三张珍贵的老照片：第一张是1957年4月毛泽东主席和出席全国影联大会的香港代表夏梦的握手照，中间偏后站着时任副总理的邓小平；第二张是同日下午周恩来总理在中南海紫光阁与夏梦的握手照，中间偏后为老影星黎莉莉；第三张是1979年夏时任中共中央副主席的邓小平在黄山与身着古装的方平、鲍起静的合影。这三张照片明显地体现出长期以来左派电影机构与内地政府的紧密关系，以及中央领导人对香港左派进步电影的充分肯定。

²¹许敦乐《垦光拓影》，第64页。

但同时也不可否认的是，由于电影的经济属性被长期置于突出的位置，文革前的香港左派电影从形态上同内地的政治文艺风气存在着显而易见的疏离和错位。黄爱玲曾指出，“从五、六十年代出品的所谓左派电影看来，中共似乎无意在香港大搞意识形态的活动，只是希望在这个小岛上维系着一个据点，与外界作有限的沟通”，总的说来，“‘长、凤’的路线与毛泽东‘延安讲话’的精神相去甚远”²²。这里她所谓的“讲话”精神，源自于1942年在陕北苏区的整风运动，其核心主要包括：文艺工作者要站在无产阶级和人民群众的立场上；团结一切可以团结的人，去掉落后敌对的人；文艺要为工农兵及其干部服务，要与工农兵大众的思想感情打成一片。²³当时毛泽东还在与文艺界工作者的谈话中指出，共产党有两支军队，一支是朱总司令的，一支是鲁总司令（指鲁迅）的（这种说法后来在正式发表时改为“手里拿枪的军队”和“文化的军队”）。由此可见文艺的思想形态问题在共产党工作中所处的核心地位。

然而，对于五十年代的香港而言，“讲话”精神却难以施展作用：毕竟，作为岭南文化代表的香港本身远离中原文化区域，又由于殖民割据的原因长期受到西方商业文化浸润，况且香港芝麻大点儿地方，尚还在英国人的管辖之中，既没有多少兵，也没有多少农民，何谈文艺为工农兵服务？主管侨务工作的廖承志很清楚这一点，当年他即指示“长风新”的负责人只要不反华、不反共、不搞黄色的，其它都能拍。因此50年代初，正当国内文艺工作者在如火如荼地接受思想改造的时候，当电影在内地已经由娱乐开始走向教化的时候，香港“长城”拍摄的却是具有高度观赏性的商业片《说谎世界》、《禁婚记》和《方帽子》，这些影片虽然卖座甚佳，但旋即便被一些偏激的影评人斥为“有毒素的坏影片”、“比那些神怪粤片更坏”、“一无可取”、“完全失败”。²⁴这些评价今天看来完全没有道理，但在当时确实影响了这些影片的口碑，加上中国正在朝鲜战场上与英国参加的联合国军激战正酣，导致内地与港英政府之间正规的文化交流暂时断绝，以至于1952年之前的香港左派电影无法引入内地上映。按照中影公司内部存档资料所显示的，第一部被引进的左派香港影片是袁仰安导演的《孽海花》（1952），这部曾经入选英国爱丁堡国际电影节的名作于1954年12月开始在内地发行，至1960年底共放映16347场，观众872.2万人次；其它成绩非常出色的影片还有《绝代佳人》（放映21725场，观众1164.5万人次）、《新寡》（放映13253场，观众897.3万人次）、《笑笑笑》（放映10361场，观众637.8万人次）、《抢新郎》（放映21114场，观众1443.4万

²² 黄爱玲《序言》，载《理想年代——长城、凤凰的日子》。

²³ 高新民、张树军《延安整风实录》，杭州：浙江人民出版社，2000年，第238-289页。

²⁴ 余慕云《香港电影史话（卷四）——五十年代（上）》，第46-47页。

人次)等等。²⁵

客观地来看,文革前中国政府对香港左派电影公司的业务扩展给予了全方位的大力支持,没有这些支持,就没有“长风新”历史上这最为辉煌的一页。比如,允许左派影人来内地取景拍摄,像《金鹰》便是陈静波剧组远赴内蒙取景,《董小宛》(1963)更是在北京故宫太和殿实地拍摄,效果和气势当然要远比充满人工痕迹的摄影棚出色得多;二,为香港机构协调版权问题,组织合拍。如越剧电影《三看御妹刘金定》、《金枝玉叶》(1964)的拍摄版权均是由内地政府出面协调免费、永久提供的;三,直接对左派电影机构给予资金支持,如贴补生产、购买清水湾制片厂地和银都、珠江、南华、南洋诸戏院,组建完整的制片、发行、放映体系;四,建立类似好莱坞的“外逃制片”(runaway production)模式。突出的例子就是“长风新”与广州文联、军区文化部、财政部合资兴办珠影厂,在当时属公私合营性质。据著名导演王为一回忆,50年代由于外汇不通,左派机构在内地赚得的钱无法汇至香港,珠影厂便一度肩负起为“长风新”在内地赚钱、拓展制片业务的职责。²⁶最后,对有突出贡献的左派影人、作品给予嘉奖或政治肯定。譬如1957年《绝代佳人》、《一板之隔》、《家》等五部优秀影片,被文化部授予1949—1955年度优秀影片荣誉奖,这也是内地政府文革前唯一一次对香港电影进行嘉奖;同年夏梦凭借《新寡》获选全国最受欢迎十大明星之一;“长风新”的很多成员后来都被选为国家政协委员。

尽管如此,由于文艺观念的差别,文革前能够真正进入内地市场的香港左派电影只有区区几十部,而且这其中绝大多数为国语片,只有极少数的粤语片获得引进并在两广地区发行。如若再分析一下,这批能够获准进入内地的“幸运儿”又可以被大致地分成五种题材或类型。其一,是表现“抗争”主题的作品。如林欢(金庸)编剧的《绝代佳人》,讲得是信陵君和如姬窃符救赵的故事。事儿发生在古时,却分明也在隐喻当时的中国处境。片中信陵君苦谏他的皇兄出兵救赵,说“邻居家失火了不去救,就会烧到自己屋里来的”,而皇兄则犹豫于“一救就越烧越大了”,显然这里有暗指中国抗美援朝,保家卫国的意思,构思十分巧妙,再加上影片整体制作精良,因此获得文化部的青睐便顺理成章了。其二,是暗含“扬弃”主题的伦理片。像《新寡》、《新婚第一夜》,都在肯定社会伦理道德和人情友爱的同时,包含了青年人对旧风俗、旧观念的唾弃。有意味的是,这些影片中都放弃了惯常的“大团圆”结局,而以开放性的出走结束全片。其三,是突出“写实”的作品,比如《一年之计》、《夜夜

²⁵ 见《中国电影发行放映统计资料汇编》(1958-1960),中国电影发行放映公司内部文件,1961年7月,第96-99页。

²⁶ 王为一(口述)、赵嘉薇(访问)《访问王为一》,载《粤港电影姻缘》,香港:香港电影资料馆,2005年,第183页。

盼郎归》，均强调了团结和睦、孝悌仁爱给人和家庭带来的幸福感，而宽容与慈悲成为化解家庭矛盾的最有效方法。第四，是多姿多彩的古装戏曲片，如金庸唯一一次参与导演、夏梦反串主演的越剧电影《王老虎抢亲》。此类作品多由香港左派电影公司与内地电影厂合制，用以宣传中华民族悠久的历史文明和高尚的道德风范。除了以上四类之外，还有一些健康、活泼，适合阖家观赏的喜剧片，如《王老五添丁》，便堪称最早版的“三个男人和一个摇篮”。

当时，这些香港左派电影很受国家高层领导人的青睐。据毛泽东身边的工作人员回忆，毛主席就十分喜爱香港影片，尤其是夏梦主演的影片；鲍方也曾回忆，60年代中期他曾在北京见到了身为外交部长的陈毅元帅，“一见面他就提起电影《画皮》。他说这个戏拍得很好，既有艺术性又有教育意义，对我大大表扬了一番”²⁷。而在文化部主管电影工作的夏衍更在繁重的工作之余，亲自将巴金的名著《憩园》改编成了电影剧本。据廖一原回忆：“记得夏公再交给我这部文学剧本的时，郑重地提出了两个前提条件，要我们一定接受。一是切勿在电影片头打上‘夏衍编剧’字样，其次是决不接受给予他应得的剧本费。”²⁸夏衍如此做，一方面是谨慎于当时文化部整风带来的压力，更重要的，则是以身体力行、不为名利的表率作用来支持香港左派电影的发展。《憩园》在交到“凤凰”的朱石麟手里后，朱为了适应海外观众的胃口，又对剧本进行了仔细调整，数月经年的呕心沥血，最终拍成了《故园春梦》，成为他艺术生涯中最后的代表作。

在内地都市观众群体中，香港左派电影引发了更加狂热的观影浪潮。学者张济顺曾在《隔绝中的想象》一文中指出，香港左派电影在五六十年代之交实际上填补了好莱坞电影被驱逐后的真空，成为西方文艺观念和摩登生活方式继续在内地散播的有效途径。相比内地电影，特别是反映“大跃进”题材的电影，香港左派影片显然更受观众追捧。像江南造船厂在放《笑笑笑》时，不到半天票已售光，而且观众强烈要求加场；程步高导演的《美人计》（1961）在沪开映后，一家影院门口排队竟达六天六夜！当时上海街头有句流行语“千方百计为‘一计’（指《美人计》），三日三夜为‘一夜’（指《新婚第一夜》）”，足见上海市民对香港影片已到如痴如狂的境地。²⁹这种明显背离当时社会主导思想的观影热潮很快引起了政府和相关部门的警惕，上海电影局经市委宣传部同意迅速拟定方案，希望通过场次控制、群众教育、舆论引导等方式进行适度控制，并利用行政手段强化票务管理。只有那些尽量贴近内地的社会氛围、文化观念和政治要求的香港左派电影，才能得到引进和放映。而诸如《甜甜蜜蜜》

²⁷ 鲍方《葫芦里什么药》，北京：现代出版社，1999年，第184页。

²⁸ 廖一原《记夏公对香港爱国电影工作的指导与帮助》，《夏衍论》，第465页。

²⁹ 张济顺《隔绝中的想像——香港电影与上海基层社会对西方的反应（五十至六十年代早期）》，载《冷战与香港电影》，第38-39页。

这种影片，由于过分展示刘别谦式的神经喜剧技巧，矛盾冲突激烈但缺乏社会教育意义，更没有阶级冲突的展示，与政府对文艺的要求很不协调，因而也就很难输入到内地。

可即便一些香港左派影片符合要求，也并不意味着就能顺理成章地进入内地市场，因为很多时候，政治经济局势是决定能否进口香港左派影片的关键所在。众所周知，六十年代初期是新中国历史上最困难的时期。正是为了贯彻周恩来“调整、巩固、充实、提高”的八字纠偏方针，缓和国内日益严重的社会矛盾，改善人民群众的娱乐生活，内地才会在1960年至1962年大规模地引进《美人计》《雷雨》等34部香港左派影片。但这种缓和情绪并没有持续下去，就在1962年2月旨在纠偏的“七千人大会”结束后没过多久，激进主义文艺思潮卷土重来，反修防修、搞阶级斗争又成为当时电影界的主旋律。

《周扬文集》中曾披露一段有意味的史料，时任文化部副部长的周在1962年7月21日的长春讲话中，在回答长影演员关于表演与修正主义的提问时说：“夏梦来长影，不过就是爱打扮一些，听说你们也看不惯。不要光看这一点，人家也有政治，人家很进步嘛！在香港给她几千、几万港币叫她拍不好的片子，她不去，是政治第一。只这一点就很不容易！她在那样社会环境里，只能那样生活，不然她就活动不了。我们要理解她。”³⁰显然，这里周还是很实事求是地为犯“修正主义错误”的夏梦申辩了几句，但是诸如此类对香港左派影人、左派影片的非理性批评已经越聚越多。许敦乐也曾回忆说，内地观众（特别是青少年）去看香港电影，除了留意故事内容和明星外，对于女演员（银幕内和银幕外）的发型、服饰以及鞋袜花样，都会“有样学样”，极力模仿。因此，常有妇女及青少年组织的负责人站出来反映，指出人们受到香港电影“污染”，使群众的“思想工作”很难做。³¹

1963年2月8日，文化部举办文艺工作者春节联欢会，周恩来总理到会讲话。周号召革命的文艺工作者向解放军学习，过好五关（即思想关、政治关、生活关、家庭关、社会关），实现思想革命化。值得注意的是，一向温和可亲的周在会上罕见地严肃批评了香港片等资本主义文艺大肆泛滥的严重情况，说香港片“把香港的生活方式介绍过来了”，“上海有些青年就学香港的衣着、发式”，“现在苏联经常放映美国片，苏联人民就受影响，难道中国人就不会受影响”，要求今后在中南海禁放香港片。³²同月，中影公司发出通知：“最近一个时期以来，各地对上映香港影片的反映较大，意见较多，关于今后如何对待香港影片问题，现正在向上级报告请示中，待上级审核批示后再下达。在未接到上级正式批示前，请各地暂时停止

³⁰ 周扬《在长春电影、话剧演员座谈会上的讲话》，《周扬文集》（第四集），北京：人民文学出版社，1991年，第184页。

³¹ 许敦乐《垦光拓影》，第61页。

³² 中国影协革命造反委员会等编：《电影战线两条路线斗争大事记（初稿）（1948-1967）》，河北大学井冈山兵团独立大队翻印，1967年，第69页。

发行所有香港影片。”³³结果，这一请示便“请示”了十几年，直到“文革”结束，香港电影的发行工作才逐渐恢复，并再一次引发了群众的观影热潮。

以上，笔者从社会背景、制片方略、类型创作、产业拓展以及港片在内地传播等几个层面，简单总结梳理了“长凤新”第一阶段的创业过程。总的来看，这是香港左派电影最辉煌的十六年，是名家名作集中涌现的十六年，当然由于时代的局限也不可避免地留有一些遗憾。但无论怎样，它们都已经被写进历史，成为承载社会文化记忆的永恒一页。在此，也迫切地希望银都机构能够和有关部门一起加强合作，推动早期香港左派电影在档案整理、影像修复、口述历史、学术研究等领域的工作，让那些美丽的记忆永久地保存流传下去。

（沙丹，中国电影资料馆事业发展部，助理研究员）

³³ 陈播主编《中国电影编年纪事》（发行放映卷·上），北京：中央文献出版社，2005年，第52页。