左翼的演变与重生——程步高及其战后香港电影

■ 苏 涛 李 频

作为一位成名于20世纪30年代上海影坛的资深影人，平湖人、著名导演程步高在战后香港影坛的命运沉浮一直受到内地和香港电影史研究学者的“双重遗忘”，成为战后香港电影史版图中严重缺失的一环。事实上，在局势复杂、微妙的战后香港影坛，程步高既加入过永华影业公司（以下简称“永华”）这样的右派背景公司，也活跃于持左派立场的长城电影制片有限公司（以下简称“新长城”），并经历了香港影坛“左”“右”之争从暧昧到公开化的过程。这种摇摆于“左”“右”阵营之间的复杂经历，恰恰是“南来影人”受制于资本力量和政治局势的集中体现，值得进行更多的学术关注和研究。

一、从上海到香港

尽管在经典的电影史书写中，程步高是作为一名重要的左翼影人而为大众所熟知，但是从其不同时期的创作经历看，他的影片风格实际上存在着几次明显的转向，并且带有鲜明的时代性和政治色彩。

1924年，程步高加入大陆影片公司，在创作了一系列热门的武侠片和情节剧之后，又于1928年加入了当时风头正盛的明星影片公司。作为一名新兴电影导演，程步高真正受到上海影坛的广泛关注，恐怕还要归功于他1933年执导的影片《狂流》。这部以“九一八”事变后长江流域洪水泛滥为背景的影片由夏衍编剧，是“明星”改变制片策略后的第一部左翼影片，被誉为“中国电影新路线的开始”，实际上也标志着程步高个人美学取向的转变。影片在中央大戏院和上海大戏院首次公映后，受到欢迎和关注，尤其得到了左翼批评家的赞扬。之后，程步高又拍摄了一系列旗帜鲜明的左翼题材影片，如同样由夏衍编剧、改编自茅盾同名小说的《春蚕》（1933），以及号召联合抗日的《同仇》（1934）等，并逐渐成为20世纪30年代进步电影阵营的重要代表人物。1937年“八一三”事件后，中国军队撤出上海。面对随之而来的电影业的危机，程步高加入了国民政府的官方电影制片机构——中央摄影场，并辗转于北平、芜湖等地，直到1937年12月抵达重庆才短暂地稳定下来。这时，程步高主要致力于参加上海各大电影制片公司联合组织的抗战戏剧工作，尤其关注农村抗日宣传及街头戏剧的演出。1938 年4月，阳翰笙从武汉抵达重庆，邀请程步高至武汉加入国民政府军事委员会政治部第三厅。不久，两人获委以“武汉慰劳会”的名义赴香港进行抗日募资。但是，随着华南战事的升级及募款工作的受阻，程步高于1938年底离开香港返沪休整，之后便不断往返于上海、重庆和香港等地，直到1941年辞去内地的工作，并决定与夫人一同暂时留在香港。此时的程步高曾多次有意重返电影创作，却受困于香港当时相对落后和投机的制片环境而未果。抗战结束后，程步高一度考虑返回上海开展制片和拍摄工作，但是由于战后“情形均不十分好”，制片公司大多“借债拍片，拆息太高”，原本的投资资金也被撤回，因此只得作罢。经过反复权衡和思考，直到1947年，程步高才正式以香港为基地进行新的影片创作。

在战后香港的创作经历中，程步高首先分别为东方影片公司（以下简称“东方”）和建华影业公司（以下简称“建华”）拍摄了《乱世儿女》（1947）和《怨偶情深》（1948）。在这两部影片中，他延续了上海时期的创作题材和叙事风格，例如《乱世儿女》聚焦于沦陷时期上海的不同年轻人面对乱世的人生抉择，以此彰显危难之际的民族责任。但面对香港陌生的市场环境和文化背景，此类非商业化的影片在当时难以获得观众的积极回应，并且“东方”“建华”等独立制片公司也无法提供稳定的拍摄资源和拍片机会。在这种情况下，程步高于1949年加入了当时颇具影响力的“永华”。从表面看，这似乎是个矛盾的选择：“永华”的右派背景和老板李祖永的反共立场，显然有悖于程步高以往的左翼诉求，但是仔细分析当时香港影坛微妙的格局和制片环境，不难发现其中隐含的复杂情况。

首先，香港影坛“左”与“右”的立场并非泾渭分明，出于市场和生存的需求，不同立场的制片公司都要考虑影片的商业性和娱乐性，也都必须借助相似的商业模式和营销手段赢得市场和观众。就此而言，“左”“右”两派之间“并无什么意识形态之左右可分，基本上都拍商业电影”，甚至二者在某些特殊情况下还会存在合作关系，例如“新长城”出品影片的海外发行，往往要借助“邵氏”在东南亚庞大的发行网络。其次，即使在右派公司内部，也存在着不同立场之间的博弈。作为战后初期香港资本最雄厚、规模最大、设备最先进的“永华”，在当时的香港电影界有着重要影响，一度成为中共统战的重要目标。中共香港党组织曾安排时任中共南方分局委员及香港工委委员的夏衍，通过“永华”编导吴祖光说服李祖永从上海聘请张骏祥、柯灵、白杨、舒绣文等电影工作者赴港拍片，并通过这些进步影人的努力达到宣传进步思想的目的。因此，我们不难理解，程步高在加入“永华”的同年，就连续推出了《春城花落》（1949）和《海誓》（1949）两部具有进步意识和现实关怀的影片，一方面具有非常明显的商业元素，另一方面也隐含了程步高惯常的社会议题和政治考量。《春城花落》是一部“姊妹花”式的情节剧，讲述了金枝（舒绣文饰）、银枝（王薇饰）两位农村姐妹进入城市后的遭遇。从叙事层面，该片仍然是上海电影传统的延续，即以曲折哀怨的情节剧模式来传达对黑暗社会的控诉。被认为是一部“意识正确”的影片。在艺术方面，程步高也表现出一位上海影坛“老手”的风格技巧，“几场戏的处理极为简练动人”，影片“剧旨甚高”，“很有《复活》的味道”。《海誓》则具有更明确的政治意识。影片由李丽华、陶金主演，以波涛壮阔的海洋为背景，号称“悲壮动人现实巨制”，主要讲述渔夫黄大（陶金饰）带领渔民共同反抗渔霸顾氏（王斑饰）的故事，通过描写渔乡贫富阶层之间的矛盾和斗争，有力渲染了底层渔民被剥削、被迫害的血泪生活，以此来表达对阶级压迫和社会不公的抗争和控诉。

进入20世纪50年代后，“永华”内部的“左”“右”角力变得更加复杂，进而导致公司制片环境的明显变化。50年代初，“永华”出现了左派影人参与的“读书会”组织，一时间“圈中亦冒现了永华将被左派力量夺取制片权之猜疑”，而程步高的《海誓》就被指责为包含有“左倾意识”。与此同时，中国内地与台湾对进口香港影片持更加严格的态度，因而造成了香港电影市场制片取向的变化。此时政治立场的选择，实际上意味着电影市场的取舍，并逐步导致影坛“左”“右”阵营分歧的公开化。1951年的“永华工潮”事件，更进一步削弱了“永华”的左派势力。面对“永华”政治环境的变化，程步高在1951年拍摄了一部以都市中产阶级爱情生活为题材的商业电影《爱的俘虏》，之后便离开了“永华”。1954年，他为新世纪影片公司拍摄了一部《旧爱新欢》，并正式加入改组后的“新长城”。

事实上，程步高与“新长城”的前身——长城影业公司（即“旧长城”）——之间的合作，早在其1949年加入“永华”的同时期就已经开始了。彼时尚未改组的“长城”与刚刚恢复制片的大观声片有限公司（以下简称“大观”）合作拍摄了一系列彩色电影，其中就包括程步高执导的《锦绣天堂》（1949）和《瑶池鸳鸯》（1951）。

“大观”由赵树燊于1933年在旧金山创办，1935年迁至香港注册，成为香港第一家有能力拍摄立体声、彩色、宽银幕的电影公司。1941年香港沦陷后，“大观”的制片业务遭到严重破坏，资金损失巨大，是“华南制片界最惨重的一家”。由于影片制作陷入困顿，赵树燊不久也停业返美。随着战争的结束和局势的日渐稳定，“大观”在1947年前后陆续恢复制片，赵树燊也重新从美国带回大批新式器材（包括放映机、摄影机、印片机、水银灯等），准备在香港影坛大显身手。在这种情况下，借助“旧长城”丰富的制片经验和“大观”先进的机器设备，两家公司联合制作了几部以彩色技术为卖点的商业片。其中，程步高拍摄的《锦绣天堂》（1949）号称中国第一部“七彩有声片”，影片改编自京剧《锁麟囊》，耗资“百万港元”，拍摄期长达“八月之久”。影片在制作上也颇为严谨认真，在布景与道具方面，“完全依据古代去构图去设计”，甚至特意邀请了考证学专家作顾问。整部影片的服饰装扮“纤巧玲珑，精美秀丽”，单主演胡蝶的服装就有七十余袭。

作为一位资深导演，程步高在电影摄制技术的创新方面颇有心得。面对新的彩色电影技术，程步高细致地按照剧情节奏的发展，对整个拍摄做了详细的规划和设计，试图通过彩色去“制造空气，制造个性，制造对比”，“把彩色的配合和味道，全部照计划还原出来”。整部影片最突出的特征，还在于其对“中国性”的强调。影片拍摄的初衷就是要“大规模的摄制一部以纯粹祖国文化，古色古香为内容的彩色影片，作为对祖国影坛的一份划时代的献礼”。一个有趣的细节是，《锦绣天堂》宣传特刊的几位作者，分别采用了孙吴、白帝、刘蜀、项楚、刘汉、曹魏等极富中国历史文化意味的笔名，从一个侧面折射出该片试图凸显传统文化的野心。这一方面固然是出于商业的考量，熟悉的古典题材天然具有调动华人观众观影热情的功能（两家公司合作的第二部彩色片同样由程步高执导，故事则改编自家喻户晓的梁祝传说），并且“中国性”的表达在一定程度上也能作为抵抗好莱坞电影文化的有效手段，因此该片被寄予厚望，“将落后的中国电影技术的称号消除，挽回中国利权，振兴国产影片”，最终使“中国电影走上科学时代的契机，与好莱坞的彩色片并驾齐驱”。另一方面，这也离不开当时香港特殊的地缘政治环境。在战后特殊的历史时期内，香港扮演着沟通内地与海外的桥梁作用，香港电影的观众群体和市场目标包括庞大的海外华人群体，中华传统文化背景作为一项可以彼此共享的资源，自然成为不同意识形态分歧下的“文化共识”，是一个可以获得市场和文化认可的最大“公约数”。

二、在政治与商业之间

程步高加入“新长城”后的第一部影片是婚恋题材的《欢喜冤家》（1954）。影片得到了海内外观众的广泛关注，成为当年港产国语片的票房冠军。同年，程步高执导的《深闺梦里人》（1954），尽管较为真实动人地反映了香港华侨的家庭生活和艰难谋生，最终票房收入却不及四万港币。这其中的矛盾和差别，恰好在某种程度上表明了当时左派公司所面临的困境，即如何在兼顾“进步的”社会意识的同时，获得相应的商业利益。

就制片环境来看，程步高加入“新长城”时，这家公司已经完成改组，成为香港左派制片机构的重镇。正如公司老板袁仰安所说，“新长城”的主要目标在于制作进步的电影，这就要求电影制作者们“首先要有正确的立场，立场站稳了，再在内容与形式上求进步”。除了健康的内容、多样化的形式和严肃的制作态度之外，“新长城”同样鼓励在自由竞争的市场上“作有意义的争取”，因为票房价值同样可以“反映教育意义的成效”。

程步高在“新长城”时期的影片创作及其主题内容，可从几个方面来揭示——

一是民间故事与上海传统。这一时期内，程步高电影中的阶级议题和政治诉求主要采取了两种不同的表达策略：一是模糊故事背景，将进步主题内置于民间故事的框架中，例如《玫瑰岩》（1956）、《小鸽子姑娘》（1957）；二是将故事背景放置在内地特定的历史时期，明确突出其中的政治内涵，如《鸣凤》（1957）、《兰花花》（1958）。显然，这两者在政治及商业上的考量和安排是有所不同的，前者借助传奇化、非具体的民间寓言，避免了过于直白的政治表达，因此可以更大限度地争取更多的海内外观众，在传达进步观念的同时，尽量谋求更多的商业利益；后者则更具针对性地提出了严肃的政治思考和现实议题，彰显左派的立场和倾向，尽管其故事内核仍然带有浓厚的上海色彩，但借助丰富的场面调度和不同的情节设置，影片有效融合了各种商业元素，并借此赢得不同观众群体的认可。

在谈及创作《玫瑰岩》的动机时，编剧朱克曾经提到民间故事对于自己的启发，创作者迫切地想要创造一个形式上“如民间故事那么质朴、那么通俗”的电影剧本。因此，整部影片并没有明确交代故事的时代背景，而是借助一位年老的渔民向孙子讲述渔村玫瑰岩来历的方式，构成一个类似民间传说的叙事结构，以此讲述贫苦的渔家女玫瑰（李嬿饰）和青梅竹马的爱人阿李（张铮饰）之间的恋爱传奇。两人虽彼此爱慕，却遭到了贪婪好色的渔商老六（姜明饰）的阻挠和威胁，最后在逃避强娶的过程中双双跳崖。渔民为了纪念他们，便在这黑石崖上遍植玫瑰。这种“渔家女”式的悲剧故事，显然是上海电影传统中一个反复出现的叙事母题，但是影片民间故事的表达形式，使得其中压迫与反抗的主题以一种隐晦的方式出现：例如影片中玫瑰与阿李月下对谈的一场戏，摄影机首先隔着渔网拍摄两人，形成一种类似栅栏式的封闭效果，当两人热切地畅想未来的美好生活时，玫瑰和阿李先后掀起渔网，走到了镜头的前景处，此时镜头也随着两人的对话，切换至夜空中正冲破厚厚云层的月亮。这种束缚/挣脱、黑暗/光明的强烈对比，正隐喻着两人所遭受的压迫及反抗。

同时，采用民间故事的形式也在一定程度上将影片进一步浪漫化和传奇化，并将叙事重点转移至渴望自由的年轻一代与迂腐、愚昧的老一代之间的对比之上：玫瑰的父亲不仅在生理上处于弱势（失去右臂），精神上也是软弱、迂腐和无能的，因而受到老六的欺骗和蛊惑被迫将女儿嫁出，直到最后才幡然醒悟，帮助两人逃跑。对于年轻一代而言，父辈所遭受的压迫似乎不是一个问题，应该果断勇敢地与旧时代决裂，开创属于自己的新生活。结尾处父亲的醒悟，恰是影片希望达到的理想化目标，即通过民间故事唤起观众对自由的向往和反抗的可能性。

《小鸽子姑娘》更具寓言性质，影片讲述了一个海螺姑娘式的传奇故事。男主角大平（傅奇饰）救回的一只受伤的小鸽子，后者竟能幻化为美丽的姑娘（石慧饰），并且不断利用自己的法术来帮助大平和村民们反抗贪婪愚蠢的大财主钱老爷（姜明饰）和狡诈阴险的账房先生老孙（王季平饰）。与《玫瑰岩》类似，这部影片同样由歌曲开场，以一种传统戏曲自报家门的方式简略介绍了全片的故事情节，并设置了一个说书人的角色向众人讲述，都增加了故事的传奇感，也符合影片浪漫化的叙事情节，以及相对简单和脸谱化的人物设置。影片中无处不在的动物隐喻，更进一步加剧了故事的寓言化倾向，从而避免了过于直白的政治表达。例如影片中钱老爷得以致富并压迫村民的根源在于他拥有一只会说话、能计算的神仙鸟，而村民最终的反抗也是要杀掉这只鸟来获得自由。此外，不同的人物也有着相应的动物作为象征，如影片中的台词所述，男主角大平无父无母无亲人，“苦得像只煨灶猫”，而好吃懒做、身宽体胖的钱老爷则“好像头猪”。此外，周家婆婆（蓝青饰）和王阿宝（孙华饰）母子唯一的财产分别是一只鸡和一头猪，二者被压迫的方式则是家畜被钱老爷强行夺走。

相较而言，《鸣凤》和《兰花花》则具有更明显的政治诉求，前者改编自巴金的名著《家》，以丫鬟鸣凤（石慧饰）与少爷觉慧（张铮饰）相恋的悲剧故事为主线，控诉了封建势力的腐朽及其对青年的迫害。《兰花花》则通过一对艺人夫妻之间的婚恋矛盾和艺术实践，串联起20世纪三四十年代中国话剧艺术的发展历史，以此呈现政治局势的变化和民族危机的加深。从表面看，这两部影片的政治意图是非常明显的，《鸣凤》延续了“五四”以来婚姻自由和女性出走的主题，刻画了知识分子的觉醒与抗争；《兰花花》则更加直白地通过台词呼吁观众“爱艺术、爱国家”。但是从具体的文本操作层面来看，两部影片的政治内核仍然被包装在一种商业化的模式之下，不同的镜头调度、情节设置都为影片提供了多重阐释维度，并因此赢得了更多观众和市场的认可。其中，《鸣凤》主要借助各种传统文化符号为海外华人提供了一个想象中国的空间。影片开场即是高家大宅内《闹天宫》《拾玉镯》等经典戏曲片段的舞台表演，所有的布景、道具和配乐也都极具古典风格。更重要的是，程步高通过精湛的场面调度，将这种古典性融于一种含蓄而富有韵味的电影表达之中：在梅苑采梅的一场戏中，镜头首先呈现梅苑一角的全景，并通过小径和错落分布的树木形成纵深空间。此时觉慧从左侧入画，走向景深中部的树旁，镜头随之右移并拉开，将梅树与一侧的鸣凤带入画内，其身后的矮树与假山又形成了新的景深，此时两人恰好分别位于画面的左右两侧和前后景之中。这种娴熟的镜头运动将叙事、配乐歌词和构图风格巧妙地融为一体，暗示出两人的情绪变化与秋波流转。影片上映后，有来自印尼的影迷写信赞赏这段花园情节的优美，并肯定了整部影片浓郁的“民族格调”。

《兰花花》一方面利用“戏中戏”的方式在片中插入了《大雷雨》《回春之曲》《棠棣之花》和《放下你的鞭子》四段风格各异的话剧表演片段，并以“后台剧”的方式来揭秘演员的真实生活；另一方面，又将20世纪30年代以来政治局势的变化和民族觉醒的过程融入中国话剧运动的进程之中，并通过男女主角婚恋生活中的误会矛盾和相处之道，形成一种轻喜剧的风格。这种题材上的选择，既能暗含激进的政治表达，又可以形成商业噱头，从而引发观众不同的解读。影片上映后，海内外观众对影片主题进行了各异的阐释，有的观众将故事理解为教育婚姻中的夫妻彼此之间相处不能“存有自私心理”；有的则指责片中周兰的做法，认为不能采用“出走的消极办法”，并质疑影片主题的积极性；但也有观众认为，除了影片所批判的小夫妻的猜忌心理之外，更应注意片中“爱祖国、爱艺术”的呼吁，因而肯定该片是香港影坛“值得一看的好片子”，甚至在影片上映期间，《世界电影》《长城画报》等杂志刊发的文章还引发了不同观众之间的笔战和争议，这也从一个侧面展现了影片主题的含蓄多义。

二是现代都市与社会关怀。整体而言，上述影片虽然有着不同的题材内容和表现手法，但都或多或少地延续着上海电影的传统，如几部影片中不断穿插的歌唱镜头，显然指涉着上海歌唱片的经典模式，但是我们也不能因此忽视了程步高战后电影序列中正不断萌发的香港性和本土关怀。这一方面体现在影片背景环境设置上本土空间的再现，另一方面也包含了对香港本地现实社会议题的关注。这种现实关怀和进步意识，正是左派公司及影人立足香港、争取民众、辐射海外的重要手段。

尽管在《海誓》与《玫瑰岩》中，程步高和编剧已经通过实地走访和调研的方式，极力呈现一个真实可信的香港本地渔村形象，但创作者对本地空间的再现，主要还是集中在都市当中，这早在《爱的俘虏》《旧爱新欢》《欢喜冤家》等影片中就已有所显现。在这些影片中，香港作为东方之珠，拥有“川流不息的车辆，高耸云天的楼房”，“处处都令人对她迷恋”，是一个“迷人的含有诱惑性的世界市场”。

具体来看，程步高“新长城”时期的作品对香港的再现，主要通过两种手段完成：首先是以家庭情节剧的形式讲述香港社会的婚恋、伦理、教育等问题，如《深闺梦里人》（1954）、《少女的烦恼》（1955）、《慈母顽儿》（1958）等；其次是以都市题材的喜剧片抨击或讽刺社会不良现象，包括《有女怀春》（1958）、《机灵鬼与小懒猫》（1959）、《脂粉小霸王》（1960）和《美人计》（1961）等。在这些影片当中，香港已不再是一个抽象的、纸上的城市，也不再是上海的拙劣副本，而成为一个本地议题与现实社会得以展开的具体环境。尖沙咀繁忙的港口、九龙城摩登的花园洋房、港岛殖民风格的办公楼以及香港特色的茶餐厅等本地空间，都已经成为故事中都市移民群体日常生活的重要场景。正是在这些都市生活的再现过程中，程步高不仅倾注了他念兹在兹的社会关怀，也有力地展现了香港作为一个移民大都会的独特个性。

这些家庭情节剧的一个显著特点是男性角色的普遍衰落。例如在《深闺梦里人》中，丽芳（江桦饰）的丈夫在南洋工作，因为操劳过度身体受损而去世，家庭中的男性成员只有年迈衰老的父亲和尚未成年的弟弟。《少女的烦恼》讲述了一个自幼被告知父亲已死的少女不断寻父的故事。尽管最终幡然醒悟，但青年时抛弃妻女的丈夫仍然无法重新回归家庭。《慈母顽儿》则通过孤儿寡母的艰难维生来折射香港社会中儿童的教育问题。在这些影片中，软弱无力的父亲角色与肩负责任、含辛茹苦的坚强女性形成鲜明的对比，既是香港特殊的政治文化背景所导致的家国离散寓言，也暗含了“南来影人”在复杂局势下的流离心绪。可以肯定的是，这些影片所针对的现实问题是非常本土化和实际的，并呈现出复杂的多重面向：例如《深闺梦里人》通过华侨家庭艰辛生活的描述，一方面赞颂了漂泊华侨的坚韧和不屈，另一方面也暗示了封建思想和包办婚姻对于人物思想的荼毒，甚至隐含着对香港社会重商而轻视教育的批评。

平湖籍著名电影导演程步高先生（1899-1966）

《慈母顽儿》则更加明确地提出了香港社会中贫富差距以及由此导致的失学儿童教育等问题。创作者对这些问题的处理，总是与影片中都市空间的再现紧密联系在一起：影片的开场展示了从郊区到城市街头儿童玩耍的镜头，紧接着是一个横扫维多利亚港及两岸城市空间的俯瞰镜头，其中各种平民住宅与高楼大厦交错参差。镜头随后切换到都市殖民风格的高楼及宽敞的街道，然后转向简陋破旧的骑楼建筑，最后再转至影片情节展开的混杂住宅。通过几个镜头的转换，香港都市内明确的贫富差异和阶级分隔以视觉化的方式呈现出来。即使在同一栋建筑内，不同层级的居民也同样被置于不同的空间之内：最为贫苦的摆摊女阿文（王小燕饰）和病重的父亲只能住在走廊上，主角杜少雄（李甄棣饰）和母亲住在没有窗户的昏暗隔间内，而前警察局长陈先生（金沙饰）一家则居住在宽敞明亮的单间里。此外，影片还着力表现贫困儿童失学的社会问题。影片上映的同时，“新长城”还别出心裁地举办了作文竞赛，以此帮助社会中的贫困儿童，希望借此产生积极有效的社会正面影响，进一步提醒家长在复杂的社会环境中“应提高警惕，注意儿女的教育问题”，并鼓励文化工作者“做好侨胞的教育事业”。

与家庭情节剧中男性角色的衰落相呼应的，则是另一类都市喜剧中女性角色的崛起。程步高的喜剧片多以轻松愉悦的都市生活为题材，并伴之以温和的社会讽刺和批评。在这些影片中，女性角色往往成为影片的绝对主角，例如《有女怀春》主要讲述了贝家五位千金的恋爱故事；《脂粉小霸王》则将目光投向女校中女学生之间的矛盾和友谊，其主要角色几乎都是女性。这种女性角色的设置，显然是希望借助女明星的号召力来赢得观众和票房。在这几部影片当中，陈思思、石慧、林燕都是当时“新长城”的知名女星，可以为影片提供足够的宣传卖点和噱头。同时，女性角色在服饰、饮食、消费等方面所体现的都市现代性，也满足了本土及海内外观众对现代都市生活的想象。例如，以《美人计》为代表的香港左派电影在上海公映后，一度在观众中引起强烈反响。这既反映出此类商业策略的成功，也通过一种都市现代性的权力逆转，为我们提供了观望“香港—上海”双城互动的一个窗口。

与此同时，这些影片的另一个显著共同点，还在于对香港华侨家庭生活的关注。如在《机灵鬼与小懒猫》中，主角的父母都在南洋工作，因而对两人一直疏于管教。影片的戏剧冲突正在于两人挥霍无度后欠账，瞒住不知情的父母谎称生病索要诊金而造成。《美人计》的故事灵感来源于社会新闻中经常出现的针对归国侨胞的欺诈行为，希望“提供给眷属们作为警惕”，并“狠狠地抨击老千行为”。更重要的是，片中林永宽（傅奇饰）与赵翠（陈思思饰）兄妹两人失散而互不相识的情节，既造成了情节剧式的戏剧冲突和商业卖点，也暗示了其作为加拿大华侨于战乱年代从汕头逃难至香港的颠沛岁月。这种颇具普遍性的家族历史，正是离散华人于战乱中所遭受的不可磨灭的创伤记忆，因而可以引发华侨的情感共鸣。

事实上，对华侨的关注，一方面是左派公司一以贯之的立场使然，改组后的“新长城”“主要的对象是海外侨胞”，因而一直致力于为其提供“启示性的教育”，希望能够通过电影的传播，“与海外千万侨胞建立联系，使他们知道，除充塞于影院的好莱坞电影外，在香港这个角落里，还有人在做比较健康的国语片”。另一方面，这也是出于影片票房和市场的考量，在当时香港“左”“右”阵营对峙的情况下，东南亚市场自然成为两派争夺的重要目标。因此，为华侨所熟悉且可以引起共鸣的题材，以及足以调动观众观影积极性的商业操作模式，显然也成为“左”“右”两派公司共享的一个重要制片策略。

身处战后的香港，著名导演程步高就这样不断游走于“左”“右”阵营之间，并借助不同的题材选择、美学呈现和主题内涵，巧妙地化解了商业与政治所带来的双重压力。这不仅是战后香港影坛“南来影人”复杂心绪的一次集中展示，也为我们深入考察这一历史时期的电影史提供了一个更加重要而独特的视角。

（注：本文有删节。作者简介：苏涛，现就职于中国人民大学，硕士生导师；李频，现就职于香港中文大学，青年学者）