

通訊

69

Newsletter

08.2014

高端與底層：戰前香港電影的幾點觀察

The Thin Man and the Bohemians:
Discoveries in Pre-war Hong Kong Films

大蛻變：1975 至 79 年的香港電影

A Time of Great Change:
Hong Kong Cinema from 1975 to 1979

當代中國影視動畫的演進與變遷（下）

The Development of
Contemporary Chinese Animation (2)

部門主管

行政及場地管理組	孫毅思
資訊系統組	許錦全
搜集組	侯韻旋
修復組	勞啟明
資源中心	周宇菁
研究組	吳君玉
編輯組	郭靜寧
節目組	傅慧儀
	王麗明

《通訊》

第69期 (2014年8月)

編輯	郭靜寧
英文編輯	劉勤銳
助理編輯	單識君
	杜蘊思
編輯助理	凌沛恩

香港西灣河鯉景道50號

電話：2739 2139

傳真：2311 5229

電郵：hkfa@lcsd.gov.hk

設計：Be Woks -

印刷：和記印刷有限公司

© 2014 香港電影資料館 版權所有，翻印必究。

www.filmarchive.gov.hk

Hong Kong Film Archive

Head Janet Young

Unit Heads

Admin & Venue Mgt	Alex Suen
IT Systems	Lawrence Hui
Acquisition	Wendy Hau
Conservation	Koven Lo
Resource Centre	Chau Yu-ching
Research	May Ng
Editorial	Kwok Ching-ling
Programming	Winnie Fu
	Cecilia Wong

Newsletter

Issue 69 (August 2014)

Editor	Kwok Ching-ling
English Editor	Elbe Lau
Asst Editors	Cindy Shin
	Vinci To
Editorial Asst	Yannis Ling

50 Lei King Road,

Sai Wan Ho, Hong Kong

Tel: 2739 2139

Fax: 2311 5229

E-mail: hkfa@lcsd.gov.hk

Design: Be Woks -

Printing: Friendship Printing Co Ltd

© 2014 HKFA All rights reserved.

除部分版權持有者經多方嘗試後仍無法追尋，本書內容及插圖均經授權刊載。倘有合法申索，當會遵照現行慣例辦理。

Despite intensive research it is not always possible to trace the rights on illustrations. Legitimate claims will be honoured in compliance with current practice.

fiaf

國際電影資料館聯盟成員
A member of the
International Federation of
Film Archives

封面：《苦鳳鶯憐》(1941) 中的馬師曾 (右) 和張月兒

Front cover: Ma Si-tsang (right) and Cheung Yuet-ye in *Bitter Phoenix, Sorrowful Oriole* (1941)

封底：《學仙記》(1992)

Back cover: *In Quest of Magic* (1992)



最新出版
New Release

《香港影片大全》1970年代篇——第七卷 (1970-1974) 和第八卷 (1975-1979)
Hong Kong Filmography Vol VII (1970-1974) and Vol VIII (1975-1979) cover the entire 1970s.

許鞍華導演早前在一個有關《黃金時代》(2014) 的講座上，談到在2012年去拍一個1930年代的故事的感想，覺得可以是一個借鏡，從而去看自己身處的時代，會有所領悟。今與昔，這不也是資料館工作者不時思考的問題，而資料館大抵是跨越不同時空之間的那一道橋樑。

《香港影片大全》第八卷 (1975-1979) 的出版，承接第七卷 (1970-1974)，兩者為1970年代篇。《大全》作為地毯式尋找香港電影資料去構築全貌的工程，盡攬所有能找到的香港影片，當中包括一切好片爛片以及好爛的片。有的電影會感過時，不耐看，而真摯動人的作品，卻經得起時間，更顯芳醇。至於例如大量濫拍的功夫片，好些還給海外觀眾奉為cult片呢！凡此種種，實在期望將來陸續有愛好者和研究者去作深入的探討。 [clkwok@lcsd.gov.hk]

At a seminar on *The Golden Era* (2014) not too long ago, Ann Hui mentioned that making a film about the 1930s in the 21st century provides her with a point of reference to reflect on the time that she lives in. The past and the present — are they not the kind of questions over which those of us who undertake archival work also ponder? Is an archive not a bridge that crosses over time and space?

Volumes VII and VIII of the *Hong Kong Filmography Series*, the latter released just recently, cover the entire period of the 1970s. The series sets out to construct the overall picture of the evolution of Hong Kong films on the basis of exhaustive research, and document all Hong Kong films that are known to us, including the good, the bad and the very bad. Those truly moving ones are like wine that turns all the more aromatic with the passage of time. Also, for example, some crudely made works of the kung fu genre were so well received by audience overseas that they had assumed the status of 'cult films'. We sincerely hope that future film buffs and researchers will come to conduct in-depth investigation of those curious phenomena of Hong Kong film. [clkwok@lcsd.gov.hk]

鳴謝：天映娛樂有限公司、中國電影資料館、宏廣股份有限公司、協利電影（香港）有限公司、邵氏影城香港有限公司、星空華文傳媒電影有限公司、思遠影業公司、香港文學出版社、香港電影公司、港僑影業公司、雷鳴（國際）電影貿易公司、萬象娛樂有限公司、萬聲電影有限公司、方創傑先生、何思穎先生、李錫生先生、吳和穗先生、吳美筠女士、吳源祥先生、翁維銓先生、馮毓高先生、彭浩翔先生、黃家禧先生、黃握中先生、蕭芳芳女士、盧子英先生

Acknowledgements: Bian Sing Motion Picture Co, Celestial Pictures Ltd, China Film Archive, Fortune Star Media Limited, Goldig Films (HK) Co, Hong Kong Film Services, The Hong Kong Literary Press, Kong Chiao Film Company, Lui Ming (International) Film Enterprises, Seasonal Film Corporation, Shaw Movie City Hong Kong Ltd, Variety Entertainment Company Limited, Wang Film Productions Co Ltd, Mr Jack Lee Fong, Mr Fung Yuk-sung, Mr Goh Guan Siang (deceased), Mr Sam Ho, Mr John Lee, Mr Neco Lo, Ms Ng Mei-kwan, Mr Norman Ng, Mr Edmond Pang Hock-cheung, Ms Josephine Siao, Mr Lawrence Wong Ka-hee, Mr Wong Nguk-chung, Mr Peter Yung Wai-chuen

更多內容見本期《通訊》網頁版，「【編+導】回顧系列二：岳楓」、「修復珍藏」、「百部不可不看香港電影」、「歡樂早場」等節目詳情見《展影》及資料館網頁。

More available in the e-Newsletter. For details of HKFA programmes please refer to *ProFolio* and our website.



(後排左起) 溫文傑、陳榮照、王金城、章國明、林輝泰、協作機構香港專業電影攝影師學會會長談智偉、本館館長楊可欣；(中排左起) 香港沙龍電影有限公司代表尹德輝、製作及技術服務總經理魏天明、陳仲秋、黃可範、本館節目策劃(文化交流)王麗明；(前排左起) ARRI亞洲區市場經理梁智欣、羅嘉茵、鍾有添、陳東村、李耀明
(Back row from left) Derek Wan; Chan Wing-chiu; Jimmy Wong; Alex Cheung; Raymond Lam; Adam Tam, Chairman of event partner The Hong Kong Society of Cinematographers; HKFA Head Janet Young; (middle row from left) Allen Wan and Tony Ngai, representative and General Manager of Salon Film (HK) Ltd; Paulo Chan; Richard Wong; HKFA Programmer (Cultural Exchange) Cecilia Wong; (front row from left) Terry Leung, Regional Marketing Manager (Asia) of ARRI ASIA Ltd; Anna Lo; Henry Chung; Ringo Chan; Li Yiu-ming

從前衛到懷舊

——館藏攝影器材展

Remembrance of the Avant-garde:
Archival Camera Collection Exhibition

「從前衛到懷舊——館藏攝影器材展」於7月11日在本館展覽廳揭幕，展出共60部橫跨1910至1980年代不同型號的攝影機，當中1940年代前生產的有九部，異常珍貴。展場中並播放多位知名電影攝影師的訪問及作品選段，包括劉偉強談《龍虎風雲》(1987)、鮑德熹談《白髮魔女傳》(1993)、黃岳泰談《幽靈人間》(2001)等，以及陳天成、黃國兆、章國明、李耀明等實驗電影創作人的訪問，攝影發燒友不容錯過。

The Remembrance of the Avant-garde: Archival Camera Collection Exhibition opened on 11 July. Alongside a dazzling parade of 60 hard-to-find cameras that spanned across decades from the 1910s to 80s, the exhibition also features interviews with celebrated cinematographers and excerpts of their work – Andrew Lau on *City on Fire* (1987), Peter Pau on *The Bride with White Hair* (1993), Arthur Wong on *Visible Secret* (2001) etc – plus interviews with experimental filmmakers such as Chan Tin-shing, Freddie Wong, Alex Cheung and Li Yiu-ming.



1
2

- 1 (左起) 王麗明、捐贈多部攝影器材予本館的陳天成及女兒、章國明、楊可欣
(From left) Cecilia Wong; Chan Tin-shing, HKFA donor who has contributed greatly to this exhibition, and his daughter; Alex Cheung; Janet Young
- 2 (左起) 黃國兆、楊可欣、本館搜集主任陳彩玉、王麗明
(From left) Freddie Wong, Janet Young, HKFA Acquisition Officer Priscilla Chan, Cecilia Wong



攝影家導演翁維銓

Photographer-director Peter Yung Wai-chuen

由羅卡先生策劃的「影談系列之六」請來集攝影家、製片人和導演於一身的翁維銓先生，為隆重其事，放映與文物展同期舉行，更透過翁維銓與奧斯卡金像攝影師黃宗霽亦師亦友的深厚淵源，回溯他們所曾締造的藝術高峰。

翁維銓在7月26日的「影談」憶述與黃宗霽的相識和種種回憶，還特地帶來不少珍貴照片和剪報等資料在座談中展示。翁導演傑作《行規》（1979）中警察、毒販、線人角色的推進，紀實風格強烈，他本身亦以攝製紀錄片稱著，《行規》正源自他隨同毒品調查人員拍攝國際販毒紀錄片的經驗。導演並談到在1970年代末中國開放之初，開展遠赴新疆等地拍片的經驗，艱辛而又勇往直前。

今次選映的多部作品，確實叫人眼界大開，觀眾尤其對翁導演探索毒品問題的紀錄片熱烈提問。



翁維銓（左）與羅卡對談
Peter Yung (left) with Law Kar, curator of the programme

Curated by veteran film scholar Law Kar, 'Movie Talk' features photographer, producer cum director Peter Yung Wai-chuen as the guest for Part VI. Film screenings and an exhibition are held at the same time to showcase the varied achievements of this New Wave auteur. The programme also sheds light on his lifelong friendship with Oscar-winning Hollywood cinematographer James Wong Howe, who has been central to his success in film.

At the 26 July seminar, Yung shared his fond remembrances of his mentor Wong, and brought with him some precious photos and newspaper clippings to walk down the memory lane with the audience. Yung also recalled how he struggled to make films in Xinjiang and other faraway regions when China first opened its door to the outside world in the late 1970s. Many of the films selected for showing this time are absolute eye-openers. Audiences were particularly interested in the documentaries about the drug trade.

1 | 2 | 3

- 1 (左起) 翁維銓太太葉麗萍、羅卡、翁維銓、李元賢
(From left) Peter Yung's wife Portia Ip, Law Kar, Peter Yung, Albert Lee
- 2 翁維銓（左）與胞弟翁維雄醫生
Peter Yung (left) with younger brother, Dr Raymond Yung
- 3 (左起) 李焯桃、翁維銓、石琪、羅卡
(From left) Li Cheuk-to, Peter Yung, Sek Kei, Law Kar



配合「影談」在本館一樓舉行的「與攝影師同行——黃宗霽及翁維銓珍藏文物展」，獲翁維銓借出珍貴文物，展出黃宗霽曾使用的攝影器材、翁維銓電影作品的手繪電影分鏡圖及工作照等，展期至9月29日。

To tie in with the 'Movie Talk' programme, an exhibition titled 'Artifacts of Cinematographers James Wong Howe and Peter Yung' is now running at the Film Archive 1/F lobby, putting on display a wealth of prized possessions such as Wong's filming equipment, as well as storyboards and production stills of Yung's films. On view until 29 September.



3
4

上接第3頁 Cont'd from p3

- 3 1910年代面世、美國生產的「Bell & Howell Model 2709」，默片時期的片廠用35毫米攝影機，具突破性鑄鋁機身和旋轉四鏡頭換鏡系統。由香港沙龍電影有限公司借出。
Bell & Howell Model 2709: American-made 35mm camera from the silent film era of the 1910s. Equipped with a four-lens rotatable turret, it was a major breakthrough at the time. On loan from Salon Film (HK) Ltd.
- 4 產自美國的「Mitchell NC 10B」35毫米攝影機，1930年代面世，原用於拍攝新聞片。由嘉禾電影（香港）有限公司捐贈。
Mitchell NC 10B: American-made 35mm camera first came onto the market in the 1930s. NC is the abbreviation of Newsreel Camera. Donated by Golden Harvest (HK) Limited.



展期至11月2日，歡迎各學校、註冊慈善及非牟利團體申請預約，星期日並設有公眾導賞服務，詳情請致電2119 7385查詢。
Running till 2 November. Schools, registered charitable and non-profit-making organisations are welcome to sign up for free guided tours. Gallery walkthroughs also available for the public on Sunday. Please call 2119 7385 for details.



本館二級助理館長（電影有關物品修復）王潔（右）及修復技術員張宇平（左）細心裝嵌並擺放展品
Kit Wong, Assistant Curator II (Film-related Material Conservation) (left) and Conservation Technician Chang Yu-ping assembling and arranging the exhibits with great care.

容玉意扮演裸體模特兒？馬師曾扮演風流偵探？香港電影資料館年前尋獲的一批戰前港片，除了讓我們更全面認識香港電影之外，更加驚喜處處。

常看粵語片的觀眾對容玉意一定不會陌生。她是五十年代粵語片經常出現的甘草演員。與其他性格演員一樣，她總是被定型，專門扮演不討好的中年婦人，諸如火爆母親、無情姨媽姐姐和麻煩鄰居等，而且一般都衣著單調，髮髻扎實，

架著起角的眼鏡，配以輕蔑嘲笑的表情……容玉意可說是五十年代電影的一個肖像。

可是在《蓬門碧玉》（1942）裡，她竟是個畫家的太太，更充當丈夫的裸體模特兒，活潑開朗又青春。雖然戲裡容玉意並沒裸體上陣，電影初段一場戲中，她的角色似是剛被畫完，一邊把衫鈕扣回去，一邊投訴丈夫畫得太久。¹ 兩口子的家放滿人像畫，即便假設畫中人是她也是理所當然，就算不是

全部，起碼也有部分吧。容玉意，五十年代電影的肖像，原來曾經扮演過毫不樣板的角色！

相比容玉意，馬師曾就更是個家傳戶曉的名字。無論在電影界抑或粵劇界，他都是大明星，一個多才多藝的演員，迥然不同的角色俱能駕馭。他扮演風流偵探並不意外，令人驚喜的是一部香港粵語片居然會受到這樣一部荷里活電影啟發。

《風流偵探》（*The Thin Man*, 1934）是一部美國經典，但

高端與底層： 戰前香港電影的幾點觀察 *The Thin Man and the Bohemians: Discoveries in Pre-war Hong Kong Films*



何思穎 Sam Ho

Yung Yuk-yi plays a nude model! And Ma Si-tsang plays the Thin Man! Watching the pre-war Hong Kong films recovered in 2012 by the Hong Kong Film Archive, we are frequently greeted with enchanting surprises, not to mention being enlightened with a better understanding of Hong Kong cinema.

Yung Yuk-yi is a familiar figure to those who watch Cantonese films on a regular basis. A perennial presence in 1950s cinema, she was a character actor who, like most of her character peers, was often typecast, playing mostly ageing women in negative lights, the likes of irascible mothers, callous aunts and intolerant neighbours. Frequently dressed in drab, unremarkable garb, her hair pulled tightly back in a hardened bun, her face masked by thick horn-rimmed glasses and defined by a disdainful sneer, Yung is in fact an icon of 1950s Cantonese cinema.

But in *The Rich House* (1942), she is the wife of an artist, vibrant, cheerful and, because it was made in the early 1940s, youthful. And the film suggests that she models for her husband, posing nude.

Granted, Yung doesn't appear nude in the film. In an early scene, her character is seen buttoning her clothes, apparently after posing, complaining to her artist husband that the painting session had went on for a long time.¹ In the home she shares with her husband, figure paintings are placed conspicuously throughout and it is reasonable to assume that she is the subject of some, if not all, of those artworks. That Yung Yuk-yi, the iconoclastic scornful woman of Cantonese cinema, can be cast as a vivacious model for figure painting is quite a revelation.

Ma Si-tsang is even more familiar of a figure than Yung. A major star of both film and Cantonese opera, Ma

is a versatile actor, comfortable and convincing in roles of very different stripes. The surprise with him playing the Thin Man is not so much his being cast for the role but with the role itself, that a Hong Kong Cantonese film would be inspired by that cherished Hollywood character.

The Thin Man (1934) is an American classic. A minor classic, in that, although much admired and apparently enjoyed throughout the years, it was made by a director not considered by critics and scholars as an auteur – W.S. Van Dyke, known primarily as a 'loyal and efficient house director' marked by 'speed and impersonality with which he cranked out projects',² whom Andrew Sarris, godfather of American auteurism, consigned to the less-than-remarkable category of 'Miscellany' in his all-important tome *The American Cinema*, noting that Van Dyke has a 'reputation for carelessness and

也是一部滄海遺珠，雖然多年來獲得不錯的評價，導演范戴克卻一直不被影評人或學者視為大導演。曾有人這樣形容他：「是個忠誠有效率的片廠導演，以拍片速度快和缺乏個人風格著稱」²；美國電影作者論教父沙理斯則在其名著《美國電影》中，把范戴克歸入無關痛癢的「雜錄」（Miscellany）一欄，並指他「以粗心匆忙而聞名」，不過「或許正是這種粗心和匆忙令……《風流偵探》有種輕鬆的魅力」。³此外，這部電影也不屬於受學者或評論重視的類型——它是個犯罪故事，但不能算作符合黑色電影；它是部喜劇，卻不及差利卓別靈或巴斯托基頓的默片那麼創新，也不如瘋狂喜劇（screwball comedy）般充滿社會顛覆性。

《風》所以獲得喜愛和好評，並非因為導演技法了得或類型表述出色，而是因為角色多彩，但這並

不包括英文片名中Thin Man的角色。弔詭的是，《風流偵探》系列中的Thin Man其實只是個小角色，第一集甫出場已被殺，但因為電影太受歡迎，接連拍了五部續集，而偵破Thin Man謀殺案的風流偵探（威廉鮑威爾飾）碰巧又身型瘦削，Thin Man這個綽號從此就跟這個偵探角色不可分割了。

《風流偵探》1934年在港上映後七年，馬師曾在《苦鳳鶯憐》（1941）中扮演了香港版風流偵探。《風》令人樂道之處是角色之間的火花，主角鮑威爾和梅娜萊把夫妻關係詮釋得淋漓盡致，堪稱經典。這也難怪，電影改編自著名黑色小說作家漢密特的同名作品，據稱是漢密特根據自己與長期伴侶、名劇作家麗蓮海爾曼的關係所寫；而電影的編劇克格特和古德列治碰巧也是著名的夫妻檔。⁴

《苦鳳鶯憐》中馬師曾和張月

兒的夫妻關係，顯然是以鮑威爾和梅娜萊為藍本，看起來趣味盎然。他們可謂香港電影史上最特別的一對銀幕夫妻之一，全片打情罵俏，互相調笑又針鋒相對，表現出夫妻之間的關愛和深厚感情，無懼兩性衝突和性格差異。他們的關係不像典型的中國式婚姻，二人有一套充滿現代性的相處方式，相信絕不反映四十年代的真實狀況，反而有一份刻意呈現新的婚姻關係的感覺。⁵

無可否認，香港電影歷來充斥著大量抄襲外國電影之作，舊酒新瓶固然「慳水慳力」，同時亦是持續邁向西化和現代化過程的一種表現。疾呼自由戀愛作品，在近代中國文學和粵語片屢見不鮮，《苦》在自由戀愛外再跨出一步，介紹了一種超出觀眾想像的反傳統婚姻關係。另外，《苦》也像《風流偵探》一樣縱情於高端的生活模式，兩對偵探夫婦同樣享受著有閒

haste' but that 'perhaps carelessness and haste are precisely the qualities responsible for the breezy charm of... *The Thin Man*.'¹³ The film also does not belong to a genre that lends itself to handy readings in philosophical, sociological and/or aesthetic terms. It is a crime story, but hardly qualifies as film noir; it's a comedy, but not nearly as groundbreaking as Chaplin-Keaton silents or as socially subversive as the screwball funnies.

The Thin Man is loved and esteemed not for its directorial excellence or profound genre expressions but for its characters. And, as a testimonial to the magic of film art, those characters do not include the one in the title!

In one of cinema's many ironic delights, the title character that gives rise to the *Thin Man* series is a minor character who dies early in the original. The film was so popular that five sequels were made and, since William Powell, who plays the soft-boiled detective who solves the murder of the title character, was fortuitously lissome, the *Thin Man* moniker was kept and Powell's

character became bonded to the series title.

It is this later Thin Man that Ma Si-tsang plays in *Bitter Phoenix, Sorrowful Oriole* (1941), released seven years after *The Thin Man* was shown in Hong Kong in 1934, the same year of the latter's American release. As mentioned above, *The Thin Man* is treasured for its characters. It's also relished for the chemistry between characters. The relationship between Powell's detective and his wife, played by Myrna Loy, is so breezily charming that it is now considered one of the most memorable portraits of husband-and-wife rapport. No wonder: it was adapted by the husband-and-wife team of scriptwriters Albert Hackett and Frances Goodrich from a novel of the same title by famed noir author Dashiell Hammett, who supposedly based *The Thin Man* on his own relationship with his longtime partner, the renowned playwright Lillian Hellman.⁴

And it is the relationship between Ma and his leading lady Cheung Yuet-ye, obviously modelled after Powell and Loy, that makes *Bitter Phoenix*,

Sorrowful Oriole so interesting, especially from today's perspective. Like Powell, Ma plays a detective, the soft-boiled kind, in the same vein as Sherlock Holmes and Hercule Poirot. Like Loy, Cheung plays the detective's wife. Together, they make one of the most unique married couples in the history of Hong Kong film.

Taking after Powell and Loy, Ma and Cheung engage in witty banter throughout the film, going at each other with flirty insults and teasing wisecracks. It is obvious theirs is a devoted marriage and the sneering repartees are at once expressions of their affections and a process through which they cement their love, exercising fond feelings while exorcising tensions of gender and personality differences inherent to marriages. This is not a typical Chinese marriage, but a very modern one in which husband and wife relate to each other in their own terms. It is far from likely a realistic portrayal of 1940s marital relationships, but more an attempt to project an alternative picture of the ideal marriage.⁵

The landscape of Hong Kong



《蓬門碧玉》：俏嬌妻容玉意為畫家丈夫（姚萍）當裸體模特兒
The Rich House: Yung Yuk-yi poses nude for her artist husband Yiu Ping.

階級的奢華逸樂，不必幹粗活。馬師曾二人住的是現代化裝潢的大宅，西式半身雕塑在牆上映照出巨型剪影，體現出范戴克在《風》中營造的「前黑色電影」表現主義色彩。這種生活模式，與常將財富和腐敗掛勾的五十年代粵語片大相逕庭。

一年後上映的《蓬門碧玉》就呈現出相反的生活模式。片中主角都是窮光蛋，在香港社會的底層掙扎求



《蓬門碧玉》：畫家夫妻倆與作家好友張活游（中）擁抱波希米亞人生
The couple and their writer friend Cheung Wood-yau (middle) all embrace a bohemian lifestyle.

存，住所破舊。但他們可不是普通的勞苦市民，容玉意的丈夫是個潦倒畫家，其好友是個高傲的作家（即男主角），女主角則是個歌女，美麗感性而苦情。困逼的生活無阻他們過著波希米亞式的生活，直到突兀的文藝大悲劇式的結局前，自由自在地追求奔放的浪漫主義。

《蓬》改編自侶倫的短篇故事《黑麗拉》，故事背景設定在香

港，但滲透著戰前上海的浪漫情懷。電影由洪叔雲導演，帶有荷里活片和歐洲片的格調，更向《茶花女》致敬（主要為1936年自小說改編、喬治寇克導演、葛麗泰嘉寶和羅拔泰萊主演的電影），發展出戲劇性的悲慘結局。⁶

《蓬》的波希米亞色彩，亦令人聯想到普契尼的名歌劇《波希米亞人》（又或是亨利穆傑的原著小說）。《黑麗拉》以作家和歌女為主角，侶倫親自編劇的《蓬》片卻加插了畫家和妻子的角色。這兩個新角色給電影增添了波希米亞色彩，例如他們面對房東催交房租、有了一點點錢便尋求即時滿足的情節，與《波希米亞人》互相呼應；加插了畫家和妻子後，電影不但有了《波》劇四名主角為主軸的故事結構，而作家和畫家各有感情關係、作家的情人最終死於咳嗽相關的疾病，更與《波》劇非常相似。

cinema is densely decorated with copycat works that borrow generously from foreign films. No doubt attempts to milk proven success for ready entertainment, they are also part of an ongoing effort to come to terms with modernity and Westernisation. We are familiar with Chinese literature and Cantonese cinema's cry for free love – no, not the push for sexual liberation in the West in the latter half of the 20th century, but the wish of young people in China in the first half of that century to love and marry the persons of their own choices. *Bitter Phoenix*, *Sorrowful Oriole* goes one step further, extending audience imagination beyond free love by celebrating an alternative marriage that does not conform to tradition.

The film also indulges in an upscale lifestyle, along the same line as *The Thin Man*. The detective and his wife, like their American counterparts, lead a leisurely life, exempt from back-breaking work or leg-fatiguing duties. They live in a spacious home handsomely appointed in Western-style furnishings, complete with sculptured busts that cast giant

shadows on walls, realising the kind of proto-noir expressionism W.S. Van Dyke had so breezily fabricated for his minor classic. Such a lifestyle is a far cry from 1950s Cantonese cinema, which frequently associates wealth and high living with corruption, even evil.

On the other end of the lifestyle spectrum is *The Rich House*, released a year later. The film's protagonists are poor, eking out their living on the downscale side of Hong Kong society, at cheap nightclubs and in shoddy apartments. Yet they are hardly common folks. The Yung character's husband is an artist, the struggling kind, and his close friend is a writer, the nonconformist kind and the film's male lead, and his leading lady is a singer, complete with all the beauty, sensuality and sorrowful dispositions of songstresses on the Chinese screen. In spite of economic hardships, they frolic in their bohemian lifestyle – at least before the film hits its melodramatic note of tragedy at the end – forging an existence of free-spirited romanticism.

The Rich House is a reservoir

of influences from far corners of the world. Adapted from a short story *Clara*, by Lui Lun, the tale is set in Hong Kong and infused with the carefree romanticism of pre-war Shanghai. The film, directed by Hung Suk-wan in a stylishness that references Hollywood and European cinema, also alludes to *Camille*, most likely the 1936 film adaptation directed by George Cukor and starring Greta Garbo and Robert Taylor, resulting in the aforementioned tragedy ending.⁶

There is also a hint of *La bohème*, Giacomo Puccini's opera (or its source novel by Henri Murger). Lui Lun's original novella is a chronicle of the writer and the singer, but in the film, scripted by Lui himself, the artist and his wife are added. With the new characters, the story takes on a stronger shade of bohemian colours, vignettes of their life, such as the landlady demanding rent and the merriment on which they choose to spend their limited pool of cash, echoing plots of the famous opera. Also, the added characters complete a quadrangle like the one in *La bohème*, featuring a writer and a painter in their



《苦鳳鶯憐》：馬師曾（右）和月兒床頭打架床尾和
Bitter Phoenix, Sorrowful Oriole: Ma Si-tsang (right) and Cheung Yuet-ye fall out this moment and make up the next.



《苦鳳鶯憐》：馬師曾的招牌乞兒腔出場
 Ma Si-tsang seizes the chance to strut his stuff with his signature Beggar Sound!

到底導演洪叔雲和編劇侶倫曾否參考這部歌劇，目前未能證實，當中的呼應卻無疑引人入勝。

《苦鳳鶯憐》的富夫妻和《蓬門碧玉》的窮夫妻雖然位於社會階級的兩端，生活模式迥異，但無論是富是貧，他們都熱烈擁抱生命。

《苦》的高端生活方式，《蓬》的下層社會波希米亞，可謂一體之兩面。這與一般五十年代電影提倡的

價值觀——忠誠、孝順、辛勤、堅忍——差距甚遠，儘管不是整個生活模式上的突破，起碼有一種態度上的分別。

《蓬門碧玉》對於裸體的態度就非常有趣。闊太太光臨容玉意丈夫的居所買畫，但對屋內的多幅裸體畫表示尷尬，畫家和他的作家朋友拿出風景畫，客人才願意解囊。電影就中國人對女性身體的忌諱，

有一點批判意識。有趣的是，經過多年發展，香港對於女性裸體始終有很大程度的忌諱，雖然未見得如《蓬門碧玉》的闊太太那麼保守，但直至現在，相比西方女性，香港女性對於裸體還是很不自在。這當然不是問題，因為那是我們文化的一部分。自二十世紀上半葉香港崇尚現代化開始，我們就不斷努力追趕西方，經過多年的磨合和調節，我們了解到某些做法可以或需要接受、某些做法則可以或需要捨棄，如果我們對裸體感到不自在，大可不必仿效西方。⁷

《苦鳳鶯憐》則作出了另一種文化上的調整，首先是片名。本片雖然內容調皮輕快，片名卻很文藝悲情，「鳳」、「鶯」為片中兩位女主角的名字，年輕的阿鳳的確命苦，片末父親被殺，而鶯姐也的確憐惜阿鳳，予以協助。以樣板的文藝式片名

respective relationships with a woman, the writer's lover eventually dying of cough-related illness. Whether director Hung or scriptwriter Lui had *La bohème* in mind when they made the revisions cannot be determined now, but the parallels are intriguing.

The well-heeled couple in *Bitter Phoenix, Sorrowful Oriole* and the starving bohemians in *The Rich House* may live on opposite sides of the social divide, but their divergent lifestyles are flip sides of each other. The former's gaiety in abundance and the latter's free spirits despite deprivation are both romantic celebrations of life, embracing qualities quite different from values advocated in 1950s films, the likes of honesty, filial piety and hard-working perseverance. Not that those virtues are rejected or challenged in the earlier films – nor are free spirits despite being poor absent in the later works – but that they are secondary to a search for something different, if not the wholesale lifestyles, at least the attitudes.

In *The Rich House*, it is more an attitude than Yung's playing a nude model that makes the film

so interesting. When a rich patron considers buying artworks from Yung's painter husband, she takes issue with the many figure paintings in the studio, complaining that all the nudity is embarrassing. While a sale is eventually made when the writer and the artist turn on their bohemian charm and unload a landscape work on the patron, an unequivocal point on Chinese taboo with the female body had been made.

Even more interesting is that Hong Kong never really reached the kind of ease with female nudity *The Rich House* tries to champion. Up to this day, despite highly Westernised ways of life that include the erasure of taboos about the female body, Hong Kong women are still much less comfortable with nudity compared to Western women. One major reason is that this is part of our culture. In the eager push towards modernity in the first half of the 20th century, many questions were raised about traditional culture and many attempts were taken to emulate the West. Throughout the years, we never stopped trying to get adjusted, adopting modern ways

with which we were comfortable and abandoning others that we were not. Today, Hong Kong had, for better or for worse, established on our own accord a set of social practices and mores. In the pre-war years, an attempt to negotiate the issue of nudity was made in one – or perhaps more – of our films. But by the 1950s, no such attempts were made, as far as I can tell. Perhaps the topic had remained such a taboo that it was avoided. Or perhaps negotiations were no longer needed, as Hong Kong had settled on its very own way to deal with nudity, that Hong Kong women did not have to emulate the West if they were uncomfortable.

A different kind of adjustment was made in *Bitter Phoenix, Sorrowful Oriole*. First of all, the title. Despite its prevalent glee and playfulness, the film takes on a melodramatic title. There is actually truth in advertisement, at least with the Chinese title, which translates as 'Sorrowful Phoenix, Sympathetic Oriole'. One of the film's major female characters is named Phoenix and another, Oriole. Phoenix is indeed sorrowful, for her father is revealed

滿足了觀眾後，電影便展露出輕鬆的一面，給觀眾介紹新派的夫婦相處之道。而為了滿足觀眾，連馬師曾也要妥協。電影末段劇情一轉，大偵探被迫放棄高尚生活，扮成乞丐流連陋巷（其中一個街角廠景後來在《蓬門碧玉》也有用上）。如此突兀的安排，讓馬師曾可以重操故業，變回大家最熟悉的貧窮的他，甚至以招牌乞兒腔高歌一曲（片中他更親口說自己「曉唱馬師曾喉」）。熟悉的形象與處境，像片名一樣，緩衝了新價值觀的介紹。

戰前香港電影最近看了幾部，要下結論言之尚早，不過光是《苦鳳鶯憐》和《蓬門碧玉》，與及《女性之光》（1937）、《天上人間》（1941）等其他最近尋獲的早期電影，已足夠顯示三十至四十年代初的粵語片跟戰後的電影很不一樣。要了解這時期的電影，固然尚

待發現更多佚失作品及材料，而對當年文化、社會、歷史背景的研究功夫也還多著。

話說回頭，早在1941年，我們那位本土風流偵探就比荷里活片有進步之處——威廉鮑威爾和梅娜萊的角色是對恩愛夫妻，但在美國嚴厲的電影製作守則及業界的審查制度下，竟要分床而睡；反觀香港片《苦鳳鶯憐》，馬師曾和月兒則可同床共枕，甚至在床上嬉戲呢！

（翻譯：杜蘊思） ■

註釋

- 1 現時留傳的早期電影，拷貝一般並不完整。本文根據最近搜獲的拷貝，與原版可能有出入。
- 2 'Trivia and Fun Facts about *The Thin Man*', www.tcm.com/this-month/article/133586%7C0/Trivia-The-Thin-Man.html.
- 3 Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*, New York: Da Capo Press, 1996, pp 266–267.

4 'Filmsite Movie Review: *The Thin Man*', www.filmsite.org/thin.html。漢密特和海爾曼的關係在文學界引起頗多議論，也曾被改編自海爾曼小說《原畫再現》的電影《茱莉亞》（1977）中被拍出來，令飾演漢密特的謝羅遜伯斯奪得奧斯卡男配角獎。

5 《風流偵探》雖不是大製作，影響卻不小，活地亞倫的《曼克頓神秘謀殺案》（1993）、五十年代同名電視劇集和七、八十年代好幾輯夫妻檔電視劇集都向它致敬，近年更有公司計劃重拍並由尊尼特普主演。與本文討論更相關的或許是改編自漢密特另一小說《馬爾他之鷹》的《女魔王》（1936），不過相比1931年版和《群雄奪寶鷹》（1941）兩部同樣據《馬爾他之鷹》改編的荷里活作品，《女魔王》則採用了與《風流偵探》類似的輕鬆調子。

6 關於《蓬門碧玉》的觀察，部分來自與黃愛玲的討論。

7 更有趣的，是香港也發展出一套與西方有別的裸體意識，如「露點」、「事業線」等觀念。

何思穎，電影研究者，曾任香港電影資料館節目策劃。

to be murdered near the end, and Oriole is indeed sympathetic, offering the young girl support. Once the obligation for familiar melodrama is satisfied, the film revels in its light-heartedness, introducing its newfound model of marriage to the audience.

And Ma, the detective who carouses in leisure, has to surrender his lifestyle, albeit temporarily, to give the audience what they want. In an awkward plot twist, the detective is forced to flee his upscale surroundings, posing as a beggar on the other side of the track. (During this sudden turn, the detective finds himself in a downscale neighbourhood, a scene shot at the very same street corner later used in *The Rich House*!) Such an incongruity allows Ma to resume his well-known persona, back to an environment of poverty and performing a song in his signature Beggar Sound (a line of dialogue even has him self-reflexively declare: 'I can sing in the Ma Si-tsang Sound!'). Again, a familiar touch is provided to help ease the initiation of something new.

Although it is far too early to

draw conclusions about pre-war Hong Kong cinema from just a few films, *Bitter Phoenix*, *Sorrowful Oriole* and *The Rich House* – together with other early films recently recovered, such as *The Light of Women* (1937) and *Follow Your Dream* (1941) – do provide enough clues to suggest that Cantonese cinema in the 1930s and early 1940s is very different from the post-war one. Much work awaits, in discovering more lost material and in research into cultural, social and historical areas to make better sense of that cinema.

Back in 1941, adjusting to local traditions actually gave our own *Thin Man* a leg up on his Hollywood source of inspiration. The Powell and Loy characters, loving couple that they are, have to sleep on separate beds, prohibited by America's strict Production Code to spend the night on the same piece of furniture. But in Hong Kong's *Bitter Phoenix*, *Sorrowful Oriole*, Ma and Cheung are free to sleep – and frolic in slapstick fun – on the same luxurious bed! ■

Notes

- 1 This is in accordance with the recovered

print. As with prints of early films, this version is considered incomplete and can be different from the original, which may contain other scenes.

2 'Trivia and Fun Facts about *The Thin Man*', Turner Classic Movies, www.tcm.com/this-month/article/133586%7C0/Trivia-The-Thin-Man.html.

3 Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*, New York: Da Capo Press, 1996, pp 266–267.

4 'Filmsite Movie Review: *The Thin Man*', www.filmsite.org/thin.html. The relationship between Hammett and Hellman is by turns celebrated and maligned in the literary circle and is portrayed in the film *Julia* (1977), based on Hellman's book *Pentimento*, for which Jason Robards won an Oscar playing Hammett.

5 *The Thin Man*, despite its relatively low budget, had been very influential, spawning homages such as Woody Allen's *Manhattan Murder Mystery* (1993), a television series of the same title in the 1950s and several husband-and-wife comedy series in the 1970s and 80s. A remake starring Johnny Depp had also been planned. More appropriate to our discussion here is *Satan Met a Lady* (1936), based on the novel *Maltese Falcon*, also written by Hammett, but, unlike the hard-boiled adaptations of 1931 and 1941, takes on the light-hearted, breezy approach of *The Thin Man*.

6 Some observations here about *The Rich House* are result of discussions with Wong Ain-ling.

Sam Ho is former Programmer of the HKFA.

大蛻變： 1975 至 79 年的 香港電影

A Time of Great Change:
Hong Kong Cinema
from 1975 to 1979

郭靜寧 Kwok Ching-ling



引言

1975年紅磡新火車站啟用、立法局通過興建地鐵，香港人口趨向450萬。翌年，港府計劃投資100億元發展新市鎮。79年地鐵通車，該年香港人口已達500萬。

1975年蔣介石逝世。翌年，周恩來1月病逝；毛澤東9月去世後，四人幫倒台，文革結束。79年中美正式建交。78、79年間港人一片返鄉狂熱。這時期，大批越南難民逃抵香港。

1975年毒梟吳錫豪（跛豪）被判入獄30年。76年，治安惡劣情況有改善。77年警廉衝突激烈，11月港督頒特赦令。78年肉彈影星賣淫案被告遭判罰。

1975年佳藝電視廣播有限公司啟播，78年結業。佳視的誕生和結束，均對香港影視業有著深刻的意義和影響。

電影圈方面，許冠文自《鬼馬雙星》（1974）將喜劇電影帶動成為大受歡迎的類型；接著《廉政風暴》（1975）等社會寫實片成為熱潮；78年諧趣功夫片大盛；79年警匪黑幫片流行。

以上簡略勾勒1975至79年間的香港社會和香港電影，而剛出版的《香港影片大全》（第八卷），就是涵蓋這個時期的香港電影。'好些

七十年代末踏入影壇的新進導演及影人，至今仍是影壇的中堅份子。這時興起的警匪片，爾後更成為最出眾的香港電影類型之一，數十年來創作不輟。

武俠與功夫

在拳頭枕頭電影當道的1970年代，出類拔萃的胡金銓赴韓拍攝的《空山靈雨》（1979）和《山中傳奇》（1979），前者巧妙運用京劇北派的武打和節奏，後者放眼山川，刻劃超越人世之情。楚原自1976年《流星·蝴蝶·劍》成功牽起熱潮，至1982年先後拍了19部之多改編自古龍小說的電影，將小說的奇詭、對人性的刻劃，置於他詩意的片廠美學中。揭櫫「武俠世紀」的張徹，又打從傅聲主演的《洪拳小子》（1975），掀起「小子電影」之風。劉家良憑多年的片場、武指經驗，75年轉執導筒，即揮灑自如，建立自己的風格和特色，誠然是香港功夫片中一位重要的宗師。

麥嘉1976年編導冤家（Odd Couple）動作喜劇《一枝光棍走天涯》，自言靈感來自牛仔片（見《大全》卷八編號205）；至1978年思遠出品、袁和平導演的《蛇形刁手》和《醉拳》，諧趣功夫片成

為熱潮，成龍脫穎而出。「七小福」大師兄洪金寶也不遑多讓，自導自演的《三德和尚與舂米六》（1977）、《贊先生與找錢華》（1978）等等，均神采飛揚。

武俠片去到徐克首部導演電影《蝶變》（思遠出品，1979），可說是一個新紀元。至於成名早在李小龍之前的王羽，主演嘉禾與澳洲的跨國製作《直搗黃龍》（1975），拍的是動作片了——雖然表現的還是身手。待槍聲頻仍，之後就變作是動作片的天下了。

喜劇

功夫片變化出諧趣功夫片，這與喜劇大受歡迎有著密不可分的关系，而好些喜劇當中，又有相當多的動作場面。一代笑匠許冠文的出現，把喜劇帶上顛峰。配合嘉禾的國際市場發展，許冠文電影的對象已不只是香港觀眾，有更多別出心裁的身體語言。

吳耀漢是這時期另一位炙手可熱的笑匠，《面懵心精》（麥嘉編導，1977）狂想得來中西合璧，大玩催眠術之後，更是不依章法，天馬行空，非常無厘頭，是麥嘉首部時裝瘋狂喜劇，頗有神來之筆。麥嘉這時期都在拍功夫喜劇（《面懵心精》中末段催眠上身的重頭戲，

《蛇形刁手》（1978）中的成龍（前）和袁小田 Jackie Chan (front) and Yuen Siu-tin in *Snake in the Eagle's Shadow* (1978)



「火雲邪神2004」梁小龍回到1979時——《刁龍雙絕》中的諧趣造型 Leung Siu-lung's hilarious persona in *Invincible Kungfu* (1979)



劉家班傑作之一：劉家輝在《少林三十六房》（1978） Gordon Liu Chia-hui in *The 36th Chamber of Shaolin* (1978), a great piece directed by Lau Kar-leung.



© Celestial Pictures Ltd. All rights reserved

就是比武），待新藝城時期才在精裝時裝瘋狂喜劇方面大肆發揮。

學成歸來的蕭芳芳，也是先在電視節目中以「林亞珍」亮相，繼而將這個「人物」搬上大銀幕。她在《林亞珍》（1978）和《林亞珍老虎魚蝦蟹》（1979）的拍檔都是「心地善良、土頭土腦」的伊雷。伊雷經常演的是小人物，笑中有淚。雖然低微，遭遇更慘不忍睹，他往往不顧一切去照料同樣是受欺壓的女主角，相濡以沫，《社女》（1975）女主角林建明光頭演出，尤為哄動。



社會與寫實

伊雷的「阿福電影」和《社女》，均由協利出品、張森導演。西方色情電影盛行，本地亦滿目皆是，有專拍艷情片的呂奇、何藩等等，暴力與色情衝擊電檢尺度，要求與西片看齊，1977年出現了香港首部毛片《財子·名花·星媽》。這些色情掛帥的電影，有的是喜劇形式，好多時涉及墮落的女性，社會罪惡艷情交集，而涉及賭、騙、黑幫元素的電影也越來越多。

1974年廉政公署成立，吳思遠編導的《廉政風暴》（1975）下來，新聞性的寫實電影成為另一風潮，當中多有對執法者中害群之馬的批評，例如《出冊》（鄧光榮、

新浪潮來臨：（圖上至下）翁維銓的《行規》（1979）充滿紀實的張力，徐克的《蝶變》（1979）、許鞍華的《瘋劫》（1979），一古一今，俱具備人氣氛。
The dawning of New Wave: (from top) Peter Yung's *The System* (1979); Tsui Hark's *The Butterfly Murders* (1979) and Ann Hui's *The Secret* (1979)

蕭榮合導，1977）中囚徒受盡獄警苛待挺而造反；《八萬罪人》（程剛導演，1979）中的探長和獄官手段毒辣；《撈過界》（牟敦芾導演，1978）受賄警探追捕持有其貪污罪證的劫匪時，簡直欲殺人滅口的狠勁，觸目驚心。桂治洪名作

《成記茶樓》（1974）和《大哥成》（1975），改編自江之南小說，刻劃的就是在受到黑幫欺壓、警方又無力保護之下，大哥成如何執行自己一套秩序。

這時，續續影業有限公司出品的警匪片《跳灰》（梁普智、蕭芳芳導演，1976）和《牆內牆外》（于仁泰、陳欣健導演，1979），頗叫人耳目一新，兩片編劇之一為曾任職警隊的陳欣健。《跳灰》中毒販殺手步步追逼正直幹探，導演之一梁普智拍廣告片出身，在片中表現出的風格和節奏受到讚譽。《牆內牆外》中兩個幹探，一個剛正，一個率性，與毒販周旋的過程中，增添可能「白變黑」的張力。兩片四位導演，都是首次執導，這時期以警匪片打響頭炮的新進導演，還有《點指兵兵》（1979）的章國明和《行規》（1979）的翁維銓。《點指兵兵》中的警探一老練一稚嫩，《行規》中夾在警和匪之間的線人，俱富層次而深刻。

奇幻與技術

電影特技的發展，時常和鬼怪奇幻的片種發生較密切的關係。除了中國艷鬼故事，南洋傳說和怪談也成為受歡迎的題材，1970年代日本的特技攝影超人片紅遍亞洲，引發趕「超人熱」開拍的香港電影。



經典笑匠：（圖上至下）許氏兄弟；「大慳成」伊雷；「林亞珍」蕭芳芳；吳耀漢（左）與陳儀馨

Time for a laugh: (from top) The Hui brothers, Shing the Blunderer by James Yi, Lam Ah-chun by Josephine Siao, Richard Ng (left) and Chan Yee-hing



攝製與市場

文革期間製作窒礙的左派長城、鳳凰、新聯公司，這時倒是成功走出一條往內地拍攝紀錄片的路。在內地改革開放國策實施之前，1970年代香港與台灣電影界的密切²，堪比今天香港與中國內地影業的「合拍」情況。雖然當時有大量的影人中台兩邊跑，香港電影公司延聘台灣影人來港工作，有很多電影公司在香港登記、在台灣進行拍攝、在香港做後期製作，但也有好些影片只能在台灣上映，或是在港上映的在台上映不了。

兩地市場的觀眾口味不同，台灣盛行的愛情文藝片，大部分在港都不賣座。又或是因台灣電檢較香港嚴厲，在香港賣座的，過不了台灣的電檢。除了緊密合作的台灣，一直以來東南亞都是香港電影的重要市場，但多國為了保障自身電影業的發展，又或為政局影響，對進口華語片採取越來越多的限制。東南亞的市場日益狹小，倒是美加華人地區紛紛增設戲院。與外國影業公司合作製片，拓展國片的國際市場，成為一大議題。

動作片是較易賣埠的片種，民初動作片在歐洲就頗受歡迎。大機構如邵氏、嘉禾開拓國際市場的方法，是與歐美的大機構、大製片家合作，作為將影片發行全世界的基礎。例如邵氏和華納合作的《女金剛鬥狂龍女》（1975），就分別有國語及英語版本。各大大小小公司，亦多往外埠取景，加強影片的吸引力和賣埠能力。1975年製作的影片，就有接近四成的在外地拍攝。³

1970、80年代之交

雖然就數量而言，武打影片在七十年代產量甚高，其實1974年已走下坡，接下來幾年，最賣座的是粵語喜劇，國語片也已是由盛而衰。蛻變下來，香港電影脫離「粵語片」「國語片」年代，粵語電影儼然脫胎換骨，成為兼具本土特色和國際市場視野的「港產片」。蒲鋒先生為本書撰寫的〈序言〉中，尤其就影壇新舊交替方面的分析，指出這個時期的轉變之大而影響之深遠。⁴

在這個轉變的年代中，電影中往往顯現充沛的活力，很是「生猛」。例如形式與內容的跨越混合中，古為今用、今為古用的元素，碰撞出新鮮感。古裝片中的俠客惺惺相惜，繼續在江湖片中的兄弟情義中延續，以至浪漫化，頗有同題異調之妙。後來影壇一度大玩古裝世界中的當代元素作笑料等等熱潮，都在這個時期有跡可尋。功夫加喜劇成功，傳統以恐怖為主調的鬼片，開始有開心版本的出現，《鬼咁過癮》（1979）中的百厭鬼、功夫鬼等諸鬼與往往撞板的伊雷糾纏不休，充滿影壇舊式橋段和方興元素混合的軌跡。《行規》（1979）中對警察、毒販、線人三角關係的刻劃，狗仔隊的「跟蹤」場面，以至最後的「突然死亡」，都在日後的港產片中見到延綿的變奏。

一些入行多年紅褲子出身的影人如劉家良、洪金寶從武指轉為導演，時機成熟一顯身手，即穩坐導演交椅，叱吒八、九十年代影壇。這時也是「香港電影新浪潮」之始，新銳

另一方面，美國災難片如《冲天大火災》（*The Towering Inferno*，1974）流行，傅清華揉合災難片元素製作的特技攝影電影《戰神》（陳洪民導演，1976），居然在廿一世紀一〇年代初在網絡世界火熱起來！片中外星人於中環、尖沙咀一帶大肆破壞，得關公顯靈拯救香港。2011年本片網上流傳別名《關公大戰外星人》，被奉為神級cult片。香港理工大學學生梁仲文以此借題拍製短片，2011年獲「鮮浪潮短片競賽」學生組最佳創意獎。《戰神》中古裝的戰神關公和超現實的外星人在現代社會大戰，這部作品超越三十多年的時光後得到觀眾再度發掘出來，更由年青人以再創造的方式對話，反映當下世態。

《戰神》（1976）去到廿一世紀一〇年代獲網民名之為《關公大戰外星人》
The God of War (1976), better known as Guan Yu Battles with the Aliens today, is hailed as a cult classic.



導演湧現，煥發年青人的銳氣，而一些資深影人與他們的配合，也是舉足輕重的。例如許鞍華導演的《投奔怒海》（1982），得力於邱剛健的劇本，該片剪接師黃義順，師從唐書璇和龍剛，邱、黃二人皆在新導演湧現的年頭，大為發揮所長。

翻開本書索引細看，會找到好些日後獨當一面的影人在這時期步進影圈的足跡。無數出色的電影工作者，在相若的題材下往往「扭」出新意，例如香港影人擅長的警匪片，每每變奏無窮，在不同的時期走出新的角度和局面。

1970、80年代之交，這是香港電影史上的一個分水嶺，接上地氣，流露「港味」⁵。

後記：不同版本的論述

上文提到港台兩地市場的觀眾口味不同，台灣電檢亦較香港嚴厲。送檢前後的版本，以至在不同地區上映的版本，只是一部電影出現不同版本的一兩個原因。

本館旨在搜集及保存香港電影，有些電影沒有影像保存下來，有些猶幸找到孤本，有些則找到不同的版本。同一部電影衍生不同版本的原因非常之多，不一而足，不同的程度各異。一般來說，影片沖製多個拷貝公映，隨久遠年代得以保存至今的，大多因損壞／損耗而失去一些部分。在錄影帶、影碟以至互聯網大為流行之前，有些已下畫的電影，幸得賣出電視放映版權後，在本地兩家主要電視台保留下來。然而，為配合廣播時

段，有些片段就在過程中失去了。

《大全》系列內容依據館藏中各式各樣的影碟、影帶，以及一切盡我們所知的方法例如網上流傳的版本去整理。1970年代有大量的功夫片發行海外，有些原國語或粵語版本失傳的影片，內容便據那些英語配音影碟所得。然而，更多時，同一部電影的不同拷貝或影碟，尤其是片頭資料，往往又有些不同之處，這使得水磨地逐一參照上映廣告、影評、劇照、海報、請教前輩等等各種途徑去推敲和考證了。

在不同版本的發現過程中，有一些個別的例子是很有趣的。2012年彭浩翔執導的《低俗喜劇》，橋段中講述重拍《官人！我要……》（1976），由該片當年的女主角邵音音參演，引起對《官人》一片的熱話。就《官人》現存影像所見，這固然是部極度艷情的《玉堂春》故事，影帶和影碟兩個版本卻是大相逕庭的。

該片獲《大特寫》選為年度最佳攝影和最佳改編劇本影片（見第29期，1977年3月4日）。影帶版本以羅生門式、公堂會審的倒敘形式發展，以《新官人我要》為片名的影碟，則順敘鋪陳故事。根據影片上映時的報章報道，我們知道當年的版本是倒敘形式的。影片上映送檢時曾遭電檢剪去646.5呎（約7分鐘）。現存影帶也應不是足本，而影碟中一些影帶版本中沒有的場面，會是送檢時遭剪去的段落嗎？影碟轉而平鋪直敘，不以公堂戲為全片脈絡，是發行者認為較有看頭嗎？

胡金銓的《俠女》1971年公映，事隔數年，導演以剪輯成三小時長的國際版本參加1975年康城影展，獲高等技術委員會大獎。龍剛導演膾炙人口的《英雄本色》（1967），後來導演在1970年代另剪了一個版本。「導演版」往往是學者的一個研究重點。

《大全》系列貫徹以公映版本為內容的依據，基本資料整理自上映時的資料，有值得留意之處，在附註說明。徘徊一部影片不同版本的追溯，以及不同電影之間的關連，這個如迷宮的天地，永遠有說不盡的故事。■

註釋

- 1 參見《香港電影八十年》（余慕雲著，香港，香港區域市政局，1994）、《跨世紀台灣電影實錄（1898-2000）》（中）（黃建業編，台北，行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005）、《香港年鑑》（香港，華僑日報有限公司，1975-1980）等。
- 2 有關背景參見《香港影片大全》（第七卷）（1970-1974）〈前言〉。
- 3 參見〈一年來之香港娛樂〉，《1976香港年鑑》，華僑日報有限公司，1976，第二篇，頁138。
- 4 見《香港影片大全》（第八卷）（1975-1979）〈序言〉。
- 5 老沙在〈面對新的一年1976〉（《銀河畫報》第213期，1976年1月）一文中說：「如果要在香港市場有所收入，非不可為，但題材要以『港化』『港味』為第一要件。」可見今天大家常提香港電影中的「港味」，可上溯1970年代中。

郭靜寧為香港電影資料館編輯

Kwok Ching-ling is Editor of the HKFA.

編按：相關內容見《香港影片大全》（第八卷）（1975-1979）一書〈序言〉及〈前言〉及其英譯（載於本館網頁）。

Editor's note: For more, please refer to the foreword and preface to *Hong Kong Filmography Vol VIII (1975-1979)* at the HKFA website: www.filmarchive.gov.hk.

南韓・老撾・馬其頓 五月的三段交流之旅

South Korea • Laos • Macedonia
Three Gatherings of Archivists in May

單識君 Cindy Shin

每年一度的「國際電影資料館聯盟周年大會」和「東南亞太平洋影音資料館協會周年大會」，是世界各地電影資料館人員雲集研討的盛會，兩者今年均在五月舉行；同月，適逢韓國電影資料館四十周年慶典。本館三位分別前赴出席的代表，細談期間所聞所思。

百年回看：第一次世界大戰

今年的第70屆國際電影資料館聯盟（國資聯，FIAF）周年大會在馬其頓共和國舉行，本館館長楊可欣於5月4至10日前往該國首府史高比市，於大會會場馬其頓科學和藝術院與來自世界各地的代表交流。是次會議主題為第一次世界大戰一百周年紀念，歐洲國家的代表於研討會上與其他國家的代表分享保存當年這些珍貴影片的困難，以及將這些影片數碼化所遇到的問題。

電影數碼化是近年不同的國際會議上多番討論的議題，亦是世界各地電影資料館都必須面對的一大難題。在亞太地區電影資料館小組會議上，各國代表均表示正面對電影數碼化所帶來的衝擊，特別是菲林沖印公司結業、菲林沖印技師陸續退休，技術難以承傳等問題。

除了以第一次世界大戰為題的電影外，大會特別首映馬其頓攝影師馬奈基兄弟於二十世紀初所拍攝的無聲紀錄片，這批紀錄片是馬其頓電影資料館修復後的版本，同期展出他們當年所採用的攝影器材，富有歷史意義。

影音資料館為何重要

第18屆東南亞太平洋影音資料館協會（SEAPAVAA）周年大會今年於5月26至30日在老撾舉行，本館經理（資訊系統）許錦全攜同本館修復珍藏之一、香港首部黃飛鴻電影《黃飛鴻正傳上集之鞭風滅燭》（1949）其中七分半鐘的片段在珍藏電影放映環節分享，觀眾反應熱烈。

本年的周年大會由老撾政府的電影部門作東道主，以「影音資料館為何重要」為主題，各地代表在學術研討會上發言，內容包羅萬有，包括原則性和實用性的研究資料和實況議題。至探討影音資料數碼化的議題時，內容涉及數碼化的世界趨勢、最新技術和儲存格式等，許錦全亦在會上介紹本館的修復工作和資訊系統更新的現況及進程。

當中日本放送協會的發表尤其令人驚嘆，協會有著一套高端的數碼化系統，加上完備的配套設施和充足的人力資源，已將數十年的館藏全數數碼化及儲存妥當，供員工內部工作之用之餘，同時亦在網上發布，國民可免費下載使用。

韓國電影資料館四十周年

韓國電影資料館四十周年誌慶，本館一級助理館長（修復）勞啟明於5月22至24日往首爾出席誌慶。典禮上該館館長李炳勳介紹館史，並宣佈新的電影修復大樓將於明年落成。現時韓國所有沖印公司經已結業，電影修復大樓落成後，該館仍可由政府資助下自行沖印經修復的館藏電影。典禮上並播放由該館修復的《異國情鴛》（1958），現場配以韓語對白及聲效，這部正是韓國和香港的首部合拍片呢！

接著的兩天中，各國代表在研討會上發言，日本、韓國代表和勞啟明等探討電影修復的發展及遇上的難題；德國代表談到立體電影的演變和最新發展；而韓國國內學者則論及4K電影的優點及數碼電影發展等。主辦機構亦周到地安排了各代表參觀該館的片倉及修復室等。

勞啟明深感韓國政府給予該館充足的資源進行電影數碼化及修復，整個配套已頗完備，對比不少國家的電影資料館他們已走得相當前。■

單識君為香港電影資料館助理編輯



The annual conferences of the International Federation of Film Archives (FIAP) and the Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archives Association (SEAPAVAA) are important occasions that bring together archival professionals from around the world. This year both were held in May, which coincided with the 40th anniversary of the Korean Film Archive. Three HKFA colleagues attended the events and came back to share with us their experiences.

World War I: A Hundred Years On

The 70th FIAF Congress was held in Skopje, the capital of the Republic of Macedonia. Janet Young, Head of the HKFA, went to the Macedonian Academy of Sciences and Arts (MANU), the venue of the Congress, to exchange views with representatives from various places. The theme for this year is the 100th anniversary of World War I. Representatives from European countries shared with archivists from other countries the problems they encountered in preserving and digitising the rare footage of the War.

Film digitisation has been a topic of repeated discussion in various international conferences in recent years. It is also a great difficulty that film archives all over the world have to face. In the Asia-Pacific regional meeting, representatives from different countries indicated that they were all faced with the direct impact of digitisation, in particular the closing of film laboratories, the retirement of film technicians and the difficulty in the transmission of such skills.

In addition to films about World War I, the host of the Congress, the Cinematheque of Macedonia, held a special premiere showing of the silent documentaries made by two Macedonian cinematographers, the Manaki Brothers, in the beginning of the 20th century. These documentaries were restored by the Cinematheque. Of historical significance was the equipment on exhibition that the Manaki Brothers used in the shooting.

AV Archives: Why They Matter

The 18th SEAPAVAA Annual Conference was held in Laos from 26 to 30 May.

Our colleague Lawrence Hui, Manager (Systems) went to the conference with a gem restored by the HKFA – the first Wong Fei-hung film in Hong Kong, *The Story of Wong Fei-hung, Part One* (1949). A seven-minute clip was shown in the Archival Gems Screening at the conference to the audience's enthusiastic response.

With a theme of 'AV Archives: Why They Matter', the Conference this year was hosted by the Lao Department of Cinema. Representatives from different places gave presentations that covered a wide range of topics on research materials and practical situations, touching upon questions that concern principles and actual operations. When it came to investigating the issues of digitising audiovisual materials, the discussion involved the worldly trends of digitisation, the latest techniques and the format of preservation. Hui introduced the current status and the progress of the restoration work, and the upgrading of the information system at the HKFA.

The most impressive presentation of the Conference was one made by NHK (Japan Broadcasting Corporation), which has in possession a high-end digital archiving system. Together with a range of ancillary facilities and its strong human resources, the digital archiving system has made it possible for NHK to digitise and preserve its entire archives not only for internal use but for broadcasting on the web, where the general public can download them for free.

The 40th Anniversary of Korean Film Archive

Koven Lo, Assistant Curator I (Conservation) attended the 40th Anniversary Celebration of Korean Film

Archive in Seoul. At the celebration ceremony, Lee Byung-hoon, Director of Korean Film Archive, introduced the history of the Archive and announced that the construction of their restoration building would be completed in the coming year. As of now, there are no more photochemical development laboratories in Korea. When the restoration building is completed, the Archive will be able to develop and print on its own the restored films with government funding. *Love with an Alien* (1958), restored by the Korean Film Archive, was screened at the ceremony, accompanied by live synchronised dialogues in Korean and sound effects. Incidentally, the film is the first ever Hong Kong-Korea co-production.

In the following two days, representatives from different countries took to the podium. Lo, together with delegates from Japan and Korea and other places, discussed the development and problems of film restoration. The German representative spoke about the transformation and the latest development of 3D films while other Korean scholars dwelled on the strength of 4K films and the development of digital cinema. The host also arranged tours for the representatives to visit the film vaults and restoration lab.

Lo is deeply impressed with the wealth of resources that the Korean government puts in the use of film digitisation and restoration. The basic hardware is quite complete. Relative to many national film archives, the Korean Film Archive is in the vanguard. [Translated by Tam King-fai] ■

Cindy Shin is Assistant Editor of the HKFA.

- 1 馬其頓科學和藝術院
The Macedonian Academy of Sciences and Arts
- 2 國資聯周年大會會議現場 The FIAF Congress in progress
- 3 SEAPAVAA各與會代表
Participants of the SEAPAVAA Conference
- 4 老撾電影部門的片倉
The film vaults of the Lao Department of Cinema
- 5 韓國電影資料館 Korean Film Archive
- 6 韓國電影資料館內展出的電影修復器材
The restoration equipment on display in the Korean Film Archive

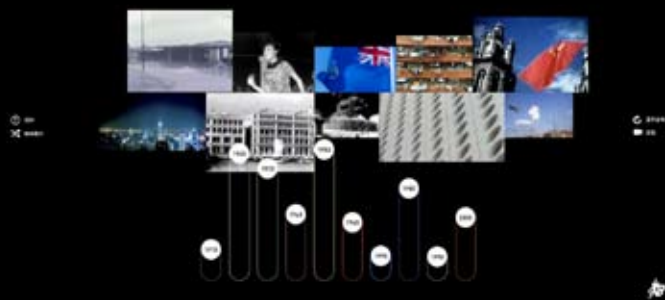
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

重塑昔日香港 《拾·年》網站啟動 Re-creating Old Hong Kong on DECADE Website

由西九文化區管理局主辦、香港電影資料館及Fieldwork Productions聯合策劃的《拾·年》網站於7月7日正式啟動，假美荷樓舉行發布會。從新加坡來港出任西九劇場發展主管的劉祺豐認為現今年青人對「歷史」和「回憶」彷彿毫不在乎，希望這個互動網上平台能鼓勵他們利用網站上1910至2000年間的十段舊影像和十段新音樂，思考並創作出屬於自己的香港影像回憶，好讓珍貴的文化歷史得以跨越時間地域。資料館節目策劃傅慧儀表示，今次要從本館芸芸館藏電影中挑選出十段具代表性的香港舊影像，實在傷腦筋；又由於香港百年來的變化巨大，影像中的香港已不復再，這次在記錄社會變遷之餘，亦希望能重構出香港昔日的面貌，並體現香港特色及精神。音樂總監許敖山則找來十位中外音樂家，分別為這十段影像全新創作並演奏十段純音樂，以他們的個人角度演繹香港的集體回憶，而公眾在網站上將素材自由剪接拼合，會是一次與音樂家進行隔空對話的有趣體驗，更可將創作成果存檔及發布至社交網站。

《拾·年》網址：www.yourdecade.hk

- 1 | 2
- 1 (左起) 本館節目策劃傅慧儀、館長楊可欣、劉祺豐、許敖山、李筱怡
(From left) Winnie Fu, Programmer of HKFA; Janet Young, Head of HKFA; Low Kee Hong; Steve Hui; Bobo Lee
 - 2 劉祺豐(左)、傅慧儀闡釋創作理念。
Low Kee Hong (left) and Winnie Fu explaining their creative concept.



Presented by the West Kowloon Cultural District Authority (WKCD) and co-curated by the Hong Kong Film Archive and Fieldwork Productions, the DECADE website is now open following its 7 July launch at Mei Ho House, Shek Kip Mei. Low Kee Hong, a seasoned arts administrator from Singapore and now Head of Artistic Development (Theatre) at WKCD, observes that young people today don't seem to care much about history and old memories.



On the DECADE website, ten archival film clips chronicling ten decades of Hong Kong are paired up with music composed by ten musicians. Low is hoping that young people would make use of these resources to re-create

their own memories of Hong Kong so that our history and culture could be preserved for posterity.

Winnie Fu, HKFA Programmer, adds that it was a real challenge to select from the archival holdings historical film clips that represent old Hong Kong well. As our city had undergone enormous changes over the past century, Hong Kong today is no longer the same as it was seen in such moving images. It is her hope that DECADE, on top of documenting societal changes, could bring back to life not only the cityscape of the olden days but the Hong Kong Spirit itself.

Steve Hui, Music Director of the project, commissioned ten musicians from around the world to breathe new life into archival footage in their own ways. Members of the public may strike a dialogue with the artists by remixing the content to create a decade of their own, which could be saved in digital format and shared on social media.

DECADE website: www.yourdecade.hk

捐贈者芳名 Donors 17.02.2014 - 23.07.2014

安樂影片有限公司
利萬創建有限公司
秀美製作有限公司
花生映社
始樂有限公司
陞萬有限公司
許氏影業有限公司

夢成電影娛樂海外有限公司
寰宇影片發行有限公司
方漢粧女士
白茵女士
李應元先生
何鳳儀女士後人
馬鼎盛先生

梁碧芝女士
陳廷清先生
陳香筠女士
陳顯榮先生
楊天恩先生
蘇芷瑩女士
劉玉蓮女士

劉成漢先生
盧瑋鑾教授
Ms Aileen Phoa

本館特此致謝! Thank you!

電影館看香江光影

Revisiting Hong Kong in Light and Shadow

吳美筠 Ng Mei-kwan

在灰白散漫的光影中
1898 四個數字低調地映入
你驚異的眼球
翻掀，絡繹不絕的步伐和
清晰可辨的西洋革履
人力推動的雙座板車運輸兩頂
高立的紳士帽筆挺洋裝下
兩個大轆輪
遮掩著穿短打唐裝內的身形
這是上海街

已分辨不出海天和山色迷濛
還是紙片老化失真
你努力幻想維多利亞城的淡綠
比劃沒有填滿的海岸曲線
像三十年前在珠江口岸坐的摩托輪船
殖民地的海水幾乎浸濕傳統船艙的地板
這是碼頭

連綿起伏的山脈深淺層次
足夠你想像青峰翠巒
由一部豪華轎車
四台輪胎帶動
開闢人煙稀疏的
蜿蜒細沙和灘岸
靠山建築的酒店宏偉名揚
讓你刻意對證張愛玲
所傾的情和變亂所拆毀的城
這是淺水灣

你期待的上海銀行
宏偉卓然
傲視今天已關閉的立法會
出現了
向上展望一排排窗戶
在上海浦江和倫敦常遇的歐陸建築
外國人攝錄華洋雜處的繁榮
這是中環

你離開時故意避開臨海的寒風
發現登上囚車的日本軍
硬忍淚水的沮喪眼神
再沒有為佔領下定義的權力
怎麼沒有老祖宗照相部的團圓？
歷史紀念冊的舊城
踏步在填海的新域
無法相涉解釋
這裡是西灣河

圍蹲在街上的港童爛漫的笑臉
那些年
手上沒有把握玩具
一拍四散
小妹妹受驚俯身哭泣
誰負責安慰補償
這唐突的騷擾和介入
稚氣的姐姐背著預帶裡
側頭瞌睡的弟弟
成為偷拍者口中陌生化的趣味矛盾
很傳統很華人的國族情結
永不分離的同在卻從不能正視對方

首刊於《香港文學》第351期（2014年3月）

吳美筠，從事新詩、小說、散文、藝評創作。雪梨大學哲學博士，香港藝術發展局委員及文學委員會主席，香港大學附屬學院高級講師。

Ng Mei-kwan writes New Poems, novels, essays and art critiques. PhD, Sydney University; Chair of Literary Arts Committee, Hong Kong Arts Development Council; Senior Lecturer, HKU SPACE.

編按：本詩為作者到資料館觀賞「香港早期電影遊蹤」節目後所作

Editor's note: This poem was written by Dr Ng after attending our film programme, 'Early Cinematic Experience of Hong Kong'.

一戰電影帶來的體會和反省 The Myriad Faces of War

新一輯的「修復珍藏」以「第一次世界大戰百年紀念」為題，由今年八月至明年一月，每月選映一部名作。8月3日的座談會上，史文鴻博士比較《西線無戰事》（1930）和《大幻影》（1937）兩部經典戰爭電影對一戰的處理手法，以及二者對後來同類電影的影響。家明宏觀一戰電影在不同時代出現的情況，進而分享數部電影中對戰壕環境的描述，及如何在殘酷的戰爭中突顯人道主義。

To commemorate the centenary of World War I, the Film Archive is showing restored classics on the war once a month from this August to January next year. At the 3 August seminar, Dr Stephen Sze Man-hung compared the different approaches to the war taken by *All Quiet on the Western Front* (1930) and *The Grand Illusion* (1937), and examined the influence these two war films had on similar works that followed. Ka Ming then shared his observations on how war trenches were portrayed, and how humanity triumphs over cruelty in the depictions of war.

修復珍藏 | Restored Treasures



史文鴻博士（左）與家明
Dr Stephen Sze Man-hung (left) and Ka Ming

「程剛的編劇藝術」座談會 The Art of Screenwriting

「【編+導】回顧系列一：程剛」中的「程剛的編劇藝術」座談會於6月14日舉行。講者家明從劇本結構詳細分析《父與子》（1954）和《芸娘》（1954）的精妙；周冠威集中討論程在對白和語言上的運用；馮慶強則比較程剛與朱石麟的《雷雨》（1957、1961），指出程對人物心理描寫的獨到之處。

At the 14 June seminar that complements 'The Writer/Director in Focus I: Cheng Kang' programme, film critic Ka Ming illustrated Cheng's finesse as a screenwriter with *Story of Father and Son* (1954) and *Madam Wan* (1954); Kiwi Chow focused on Cheng's masterful use of dialogue and language, whereas Honkaz Fung compared Cheng's *Thunderstorm* (1957) with another version (1961) scripted by Zhu Shilin to analyse Cheng's unique characterisation.



（左起）家明、周冠威、馮慶強、主持舒琪
(From left) Ka Ming, Kiwi Chow, Honkaz Fung and emcee Shu Kei

中國經典動畫 Early Gems of Chinese Animation

6月1日，「中國經典動畫選輯（二）」映後談嘉賓講者盧子英和紀陶，從個人與上海美術電影製片廠（上美影）深厚的淵源說起，叫人神往。紀陶坦言修復後的水墨動畫《小蝌蚪找媽媽》（1960）和《牧笛》（1963），未能保留菲林上可看到的宣紙質感，盧子英解釋原版的墨染效果是經過非常繁複的光學合成工序多重曝光始能達到。盧並認為動畫片是一種集繪畫、設計、音樂於一身的綜合藝術，紀亦指出動畫片無分國界，能比真人電影放映得更廣更遠。

7月6日，「中國經典動畫選輯（三）」映後談上，盧子英續談《動畫秘笈》的由來，憶述上海動畫師來港對本地人才的啟迪，特別是鄔強老師的教導。余文輝論述1976年後中國動畫重建的路，結合豐富資料、精彩影像，甚至親身經歷的插曲，娓娓道來。前後合共三節的映後談涉及整個中國動畫發展史，上美影傑作數十年後依然叫人讚嘆，中國動畫近年蓬勃表像之下的匱乏，則叫人深思。



On 1 June, 'The Enigma of Chinese Animations (2)' guest speakers Neco Lo and Keeto Lam recalled with fondness their collaborations with the Shanghai Animation Film Studio (SAFS). Lam pointed out that the restored ink-wash animations, *Where is Mamma?* (1960) and *The Cowherd's Flute* (1963), have lost the texture of *xuan* paper visible on celluloid film. Lo then remarked that the original ink-soaked effect was the result of multiple exposures which entailed painstaking efforts. They both concurred that animation is an integrated art with drawing, designing and music-making rolled into one; it transcends boundaries and may reach an even wider audience than the average feature film.

On 6 July after the third screening of the programme, Neco Lo talked about the origins of *The Secret Book of Animations*, a step-to-step guidebook to animation filmmaking. This is just one of the many ways Shanghai animators have inspired their Hong Kong counterparts, and Lo is particularly grateful for the guidance his mentor Wu Qiang had bestowed on him. Yu Man-fai went on to trace the revival of Chinese animation after the Cultural Revolution in 1976, recalling what he himself went through during those years.

The three post-screening talks of this series gave an overview of the developmental history of Chinese animation. While the SAFS legacy continues to amaze to this day, the poverty behind the shiny façade of prosperity in today's Chinese animation is an issue that calls for contemplation.

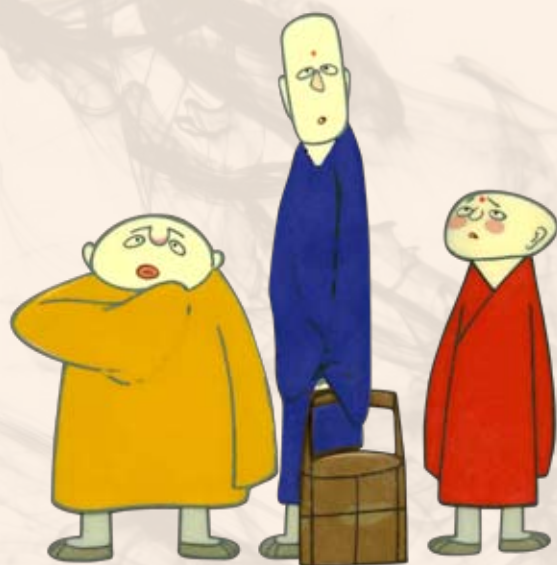
¹ 盧子英（左）與紀陶帶同私人珍藏動畫手稿讓現場觀眾觀賞
Neco Lo (left) and Keeto Lam brought with them some animation sketches they have kept for decades.

² 盧子英（右）與余文輝細談中國和香港動畫發展的路
Neco Lo (right) and Yu Man-fai charting the development of Chinese and Hong Kong animation films.

滿山開遍映山紅： 當代中國影視動畫的 演進與變遷（下）

In Full Bloom: The Development of Contemporary Chinese Animation (2)

馮毓嵩 Fung Yuk-sung



《三個和尚》
Three Monks

接上期 1947-1976

創意大解放（1977-1989）

1976年秋，禍害國家的「四人幫」覆滅，隨之結束了十年的文革動亂。

1977年之後，國家實施撥亂反正，改革開放、對外交流的政策。特偉恢復了上海美術電影製片廠（簡稱上美影）廠長職務，中國動畫人迎來一個思想大解放、創意大解放的新時期。

1978年完成的《畫廊一夜》（阿達等導演）以現實背景的童話為題材，用漫畫手法，創造了一部揭露「四人幫」文化專制主義的作品。這一部緊貼時代精神的作品，抒發了廣大人民群眾的心聲，標誌了一個黑暗時期的結束，文化藝術春天的降臨。

1979年王樹忱領銜導演的《哪吒鬧海》是中國首部寬銀幕彩色動畫長片，這是上美影為迎接建國三十周年，調動力量重點攝製的作品。該片著力追求濃重壯麗的審美境界，恢復與發揚了中國動畫優良的民族傳統，

是中國動畫歷經浩劫之後「中國學派」的再次閃光，是文革之後中國動畫的又一里程碑。

1980年，阿達導演了《三個和尚》，這部動畫片攝製組的全體成員思想碰撞、創意奔放，共同創作出一部新穎的寓言式藝術短片。在藝術手法上進行了大膽的創新實踐，開拓了動畫創作的新思路，引領了一批藝術短片的創作。該片深得觀眾喜愛，頻頻得獎。

靳夕、曲建方導演了木偶片《阿凡提》（1979），這部以維吾爾族傳奇人物幽默機智的阿凡提傳說拍成的作品，在木偶動畫藝術上有了新的突破。

王樹忱、錢運達導演的《天書奇譚》（1983）是中國動畫的第三部電影長片，此片人物個性鮮明，對比強烈，美術設計與動作設計在繼承傳統中體現出現代感，影片敘事幽默簡潔、節奏明快流暢，是中國動畫新時期藝術創新的標杆之作。

在此時期，特偉在他的晚年仍然以旺盛的藝術生命力領銜導演兩部重要作品，一是動畫長片《金猴降妖》

（1984），另一部是水墨動畫片《山水情》（1984），這兩部片子以其傳統文化與現代審美的完美結合，以及對動畫與藝術不斷創新求索的精神載入了中國動畫的史冊。

上海在此一時期開始了系列動畫片的探索與創作，戴鐵郎導演的《黑貓警長》（動畫）、胡進慶導演的《葫蘆兄弟》（剪紙）以及《擒魔傳》（木偶）至今仍具有其生命力，深深烙印在一代人的記憶中。

1984年之後特偉轉任上美影顧問，接著先後擔任領導崗位的有嚴定憲、王柏榮、常光希、金國平等。在1977年前後的特殊年代裡，為彌補動畫人才的斷層，上美影自辦了二期動畫訓練班，以及與上海華山中學合辦動畫專修班。曾擔任上美影廠長十年之久的金國平、導演王加世、動畫學會秘書長貢建英，以及優秀動畫人才陳明明、李曉、許宙、葉歌等都出自這樣的訓練班。

這時期上海成立了中國動畫學會；優秀的動畫人才走出國門，去日本、美國、法國等地訪問交流；上海在1988年舉辦首屆上海國際動畫節，



（左起）馮毓嵩、特偉、萬籟鳴、台灣宏廣公司創辦人王中元，攝於1987年
(From left) Fung Yuk-sung; Te Wei; Wan Laiming; and James Wang Chung-yuan, founder of Taiwan's Wang Film Productions Co., Ltd, in 1987.



1988年馮毓嵩主持的動畫研習班上，嘉賓講者之一胡金銓談導演藝術
Master director King Hu as guest speaker at an animation training programme hosted by Fung Yuk-sung in 1988.

吸引了國際動畫友人前來共襄盛舉。這時中國動畫以更具民族性的內涵與世界接軌開啟了大門。

1987年，上美影建廠三十周年，該廠再度訪問香港並舉辦了中國美術電影回顧展。特偉、萬籟鳴回到他們曾經工作、生活過的地方，舊雨新知相見甚歡。香港各界人士見到中國美術電影的各種成就，莫不稱讚不已。

隨著國家政策的寬鬆，上美影的部分歸僑、僑眷先後離廠出國。除了六十年代已離去的張勤（香港）、鄭少如、陳玉光（馬來西亞）；七、八十年代赴港的有許聯華、馮毓嵩、屠佳、鄔強；去美國的有馬國亮、雷雨、翁葆強、黃佖、秦寶宜、張曉琪等；去澳洲的是朱康林，去日本的有黃煒、陳鋒等，北京科學教育電影製片廠的動畫師符世深也到了香港。他們多數都在居住地重拾動畫之筆，現在也有回國服務者，可謂起到了民間動畫交流的重要作用。

時代改變、資訊發達、人才輩出，隨著改革開放進程的推移，中國動畫事業的巨大變革即將來臨。

海風逐浪來（1990-1999）

國家從計劃經濟時代走向市場經濟體系，社會生態發生了巨大改變。面對國內市場對影視動畫的需求急增；以及國外動畫業開放之後對中國

動畫業的衝擊，國家廣電部電影局在1990年召開了全國動畫會議，有23家動畫製作單位參加，會議要求全國動畫業要加強合作，要大力發展國產系列動畫片及繁榮國產民族動畫片。九十年代的中國動畫製片狀況，基本上是以廣電總局的三點要求為發展方向。

上美影早在1979年就開始了系列動畫片的製作。1984年拍攝了改編自著名漫畫家張樂平的原創漫畫《三毛流浪記》，引領了國產系列動畫片的製作潮流。比較有影響力的有《葫蘆小金剛》（胡進慶等導演）、《舒克和貝塔》、《魔方大廈》、《奇異的蒙古馬》及木偶系列片《鏡花緣》（王大為編劇，胡兆洪導演）等。

至九十年代，上美影繼續拍攝了各類藝術短片。比如改革開放之後大顯身手的著名動畫編劇家凌紓在1991年導演了木偶片《眉間尺》，藝術風格頗具個性的導演閻善春1992年製作了《漠風》等等。

八十至九十年代間，全國各地國企影視機構也投入了動畫短片系列片的製作。比如北京科學教育電影製片廠動畫車間製作了《七色花》（曹小卉導演）、《方臉爺爺和圓臉奶奶》（賈否導演）等。中央電視也進入了動畫陣營，出品了《后羿射日》（歐曉等導演）、《哈哈鏡花緣》（蔡志

軍導演）等。

1995至1996年，上美影拍攝了101集系列動畫《自古英雄出少年》（導演嚴定憲、林文肖、常光希、馮毓嵩、王根發等），此片集獲得時任國家主席江澤民的來信表彰。

八十年代以上美影為開創發起單位的中國動畫學會，1996年開始每年召開全國年會，研討中國動畫的發展對策，1997年上美影在國家改革開放急劇變化的局面下，舉辦了建廠四十周年的紀念活動，國際動畫協會主席專門發來賀信以致祝賀。

1999年，上美影求新求變，再次拍攝動畫長片，《寶蓮燈》（王大為編劇，常光希導演）總投資1,200萬，歷時四年，工作人員達300餘人。八、九十年代，國營企業為適應市場，加強國際合作，開始建立附屬動畫製作機構，如上海電視台在1983年建立動畫製片廠，上美影與港資合辦了億利美動畫有限公司，北京電視台成立了動畫製作中心，中國國際電視總公司成立了輝煌動畫公司，他們以較靈活的機制開發國內市場以及開展國際合作。

自八十至九十年代，改革開放的東風，掀動了外來的浪潮。一時間，日本的動畫奧特曼〔港稱超人〕、一休、櫻桃小丸子、多啦A夢等，歐美的唐老鴨、米老鼠〔港稱米奇老

迪士尼動畫師唐柏生到訪香港動畫有限公司：（左起）冼慧儀、黎永庭、馮毓嵩、唐柏生伉儷、屠佳、黃鏡芳，攝於1982年

Walt Disney animator Don Peterson visiting Hong Kong Animation Limited in 1982. (From left) Sin Wai-ye, Lai Wing-ting, Fung Yuk-sung, Don Peterson and wife, Tu Jia, Wong Keng-fong.



日本動畫大師木下蓮三到訪香港時代藝術有限公司：（左起）小野耕世、木下蓮三、程志偉、木下夫人小夜子、馮毓嵩，攝於1986年

Japanese master animator Kinoshita Renzo visiting Shih Tai Arts Centre (Hong Kong) Ltd in 1986. (From left) Ono Kosei, Kinoshita Renzo, Ching Chi-wai, Kinoshita's wife Sayoko, Fung Yuk-sung.

鼠〕、貓和老鼠〔港稱湯姆與傑利〕等風靡了中國電視熒屏。中國民營的合資的外資的動畫企業紛紛建立，形成了中國動畫生態的新時期。如1986年上美影、廣州珠影和香港時代藝術公司合資成立了廣州時代動畫公司，1985年香港無線電視台獨資成立深圳翡翠動畫公司，1987年港資成立杭州動畫製作公司，1988年美國資本成立深圳太平洋動畫公司，同年第一家民營動畫企業大連阿凡提國際動畫公司成立，1989年台資成立珠海馳勝藝術公司，1991年港資成立深圳彩菱動畫，以及而後的港資深圳安利動畫等等。

這些企業引領了中國此一時期的動畫代工業務，涉及的動畫片有美國的唐老鴨、泰山、101隻斑點狗、超人、蝙蝠俠等系列，日本的《火影忍者》、《彈珠人》、《櫻花大戰》等系列，及歐洲的狗仔三劍客等不計其數的國外系列片及影院片。

這些公司從中國動畫界廣納人才，引進國外加工機制，客觀上為中國動畫與國際接軌開闢了道路，以國外製作機制培訓了中國動畫人才。這為中國民營動畫企業的大發展打下了基礎。

1985年至1991年的六年半，先後有18家外資動畫公司在中國大陸開設，從業人員2,400餘人，製作量每

月20集以上。以上美影為代表的國企動畫失去了一統天下的局面。2014年，在上海萬航渡路618號經營了65年的上美影，終於面臨了搬遷的命運，這似乎也暗合了某種宿命和某種象徵。

開遍映山紅（2000-2014）

進入廿一世紀以後，中國動畫事業迎來了空前大發展的局面，動畫公司如雨後春筍般生長、產量以驚人速度增長，全國各地的動畫機構如滿山開遍的映山紅，一片興旺。

2004年前後，面對民族動畫事業發展中出現的良好態勢及來自內外部各種因素的挑戰，中國共產黨中央和國務院有關部門及國家廣電局對中國動畫產業發展作出了多次政策指導。如2003年《中共中央、國務院關於進一步加強和改進未成年思想道德建設的若干意見》、2004年《關於我國影視動畫產業的若干意見》等一系列政策指導，成為民族動畫事業的發展綱領。

據廣電總局2004年統計，中國具有3.67億潛在的未成年人動漫消費市場，動漫產業將會佔到全國GDP總值1%，即動漫產業將具有1,000億元的巨大市場。除了傳統的動漫媒體傳播外，動漫產品將在智能手機、掌上型電腦、網路電視、交通電視、樓宇

電視、mp4等等新媒體中得以傳播，具有不可估量的市場空間。廣電總局並作出了各項規定以保護民族動畫事業，如在動畫播映的黃金時段不准播放外國動畫片，必須播放國產片。

在強大的政策指導下，各地紛紛建立文化創意園區、國家動漫發展基地，推出各類動畫產業的扶植政策。國產動畫播映獎勵制度，這項政策的基本內容是在省台播出每分鐘獎勵1,000元，在中央台播出每分鐘加2,000元。除了邊遠地區，幾年各省市都舉辦了動漫展、動漫交易會、博覽會，隨之而來的各項動漫研討會、論壇也遍地開花。

最具代表性的是杭州的中國國際動漫節，至2014年已是第十屆了，全國各地動畫機構，國內外廠商前來參展，各類專家濟濟一堂開展學術研討，以金猴獎為代表的各類評獎活動熱烈開展。

在國家強大扶植力量驅動下，中國的動畫企業與製作量急劇上升。2006年，全國動漫製作機構有5,473家，到2013年已上升到16,000家。

1993年至2003年的11年間，全國動畫片的總產量是46,000分鐘，到2005年一年就生產了42,700分鐘。至2009年全國動畫片產量達到275部，數量上升為138,749分鐘。2011年為260,000分鐘。到2013年國產動畫總



2002年上美影舊同事聚首：（前排左起）蔣紹基、沈瑜、張松林、特偉、閻善春、馮毓嵩、浦家祥、嚴定憲、胡進春、林文肖；（後排左二起）秦一真、唐令淵、馬克宣、費明修、沈炎、賈女士、熊南清
2002 reunion with colleagues at the Shanghai Animation Film Studio.
(Front row from left) Jiang Shaoji, Shen Yu, Zhang Songlin, Te Wei, Yan Shanchun, Fung Yuk-sung, Pu Jiaxiang, Yan Dingxian, Hu Jinchun, Lin Wenxiao; (back row from 2nd left) Qin Yizhen, Tang Lingyuan, Ma Kexuan, Fei Mingxiu, Shen Yan, Ms Jia, Xiong Nanqing



1996年相聚香港：（左起）張仕民；章曼蘋、章玉蘭姊妹；馮毓嵩；鄔強
Old friends back together. (From left) Zhang Shimin, Zhang Manping and sister Zhang Yulan, Fung Yuk-sung and Wu Qiang in Hong Kong, 1996.

量是465部，達327,955分鐘。

在這片大產量的巨浪下，全中國動畫的藝術品質、風格樣式、技術發展、市場運營等多方面也取得了一定的成績。

新世紀在各方面較有成功經驗的民營動畫企業，大凡可舉以下有代表性的機構。

湖南三辰卡通集團公司，他們製作的《藍貓淘氣3000問》（王宏導演），曾有1,020家電視台同步播出，在中國大陸播出時觀眾達8,000萬。

江蘇的江通動畫股份有限公司，2005年出品《天上掉下個豬八戒》系列片，獲2005年最佳電視片獎，23屆年度獎的優秀美術長片獎。

浙江中南卡通影視有限公司，原創製作了《天眼》、《魔幻仙蹤》等大型電視動畫片。

廣東原創動力文化傳播公司，製作發行了《喜羊羊與灰太狼》系列（黃偉明導演），獲得廣電總局頒發優秀動畫片獎。該片一再在全國電視台熱播，「喜羊羊」成為近年來較成功的著名品牌。

北京其欣然數碼科技有限公司2005年出品的《快樂東西3》（王雲飛、朱紅導演）獲第五屆金龍獎最佳系列動畫獎。

杭州東方國龍影視動畫有限公司

2009年以來製作的系列片《杰米熊》（張凜源總導演），堅持品質第一，獲廣電總局頒發優秀動畫片獎。

此外，較有影響力的作品尚有北京青年電影製片廠等單位出品的《小兵張嘎》（孫立軍導演，2005），上美影的木偶長片《西嶽奇童》（胡兆洪導演，2006），青年導演王加世完成了上美影第六部長片《勇士》（2007），此片被廣電總局定為向黨的「十七大」獻禮片。2007年杭州玄機科技公司導演孫樂平拍攝了中國首部三維動畫系列片《秦時明月》。北京輝煌動畫公司與日本未來行星株式會社合作了系列動畫片《三國演義》（總編劇王大為，總導演朱敏等）。

其他如杭州盛世龍圖公司的《夢回金沙城》（2005），北京電影學院出品的《兔俠傳奇》（2011），中央電視台的《快樂驛站》都有一定的影響。

新世紀以來，在國家大力扶植之下形成了以上海、杭州、蘇州、常州、無錫、南京為中心的長三角動漫發展帶；以廣州、深圳為中心的珠三角動漫發展帶；以北京、天津、河北為中心的華北動漫發展帶；以瀋陽、大連、黑龍江為中心的東北地區動漫發展帶；以成都、重慶、昆明為中心的西南地區動漫發展帶以及長沙、武漢為中心的動漫發展帶。

這些年來以動漫影片為原創動力帶動衍生產品發展的產業鏈逐步形成，較有成效的當推「喜羊羊」的產業鏈。

新世紀以來，發現中國動畫市場的巨大潛力之後，外國動畫企業紛紛來華試水。比如美國的夢工廠已登陸上海，並且已開始了有實質內容的合作。

全國已開放了卡酷、炫動、金鷹、嘉佳四個播放卡通的專門衛視頻道。隨著數位媒體的多元化，給數位藝術、內容產業帶來無限商機，也給動畫藝術拓展了無限的發展空間，中國動漫產業的未來道路會越走越廣。

隨著動畫產業的發展，動漫產業的人才缺口就是個大問題了，由此動畫教育的大發展成了新世紀以來中國的一大亮點。

2003年除了北京電影學院這個已辦了五、六十年動畫專業的老院校外，開辦動畫專業的高等院校有93家，2005年開辦動漫產業所有相關專業的高等院校就達1,477家，招收學員187,000人，在校生達466,000人，估計目前中國高校的動漫專業在校生有50萬人左右，這裡還沒有計算各種類型、各種層次的教學、培訓機構。中國動漫教育的發展態勢是驚人的，從數量上看，無疑是個動漫教育大國了。



位於廣州的悠悠動畫公司（前身為時代動畫公司）工作室，攝於1990年
Staff at work in the Youyou Animation Studio (preceded by Shidai Animation Company), Guangzhou in 1990

結語

當今，中國的動漫產業如同映山紅花，開遍了漫山遍野；如同燎原之火，點燃了神州大地。在這一片熱烈的高昂的興奮之中，人們是否應該安靜下來作些冷思考呢？花開終有花落時，如何能讓點燃的烈火經久不熄呢？

首先，刻不容緩的當務之急是將中國動畫的品質訴求提升為第一要素，這三十萬分鐘的年產量中，毋容置疑一定有濫竽充數的次品。所以無論對動漫作品的核心價值的堅持，在製作技術上對動畫電影本質價值的提升，都是必須的。

其次，要學習國外動畫產業鏈的先進經驗，建立好產業鏈的架構，企業該從自身的產品中獲利，來取得持續發展的動力，對國家以往輸血式的扶植政策應作嚴格管理或重新調整了。

任重道遠，這一代中國動漫人肩負著將中國動漫產業真正做強做大的責任。■

馮毓嵩，資深動畫導演，現任杭州師範大學錢江學院教授，藝術與傳媒分院學術與教學委員會主任。

Fung Yuk-sung is a veteran animation film director. He is currently a professor at the Hangzhou Normal University Qianjiang College, and the Head of Academic and Teaching Committee of its Arts and Journalism Faculty.

English version in e-Newsletter.

中港動畫互動小記

Notes on Connections between Hong Kong and Mainland Animators

馮毓嵩 Fung Yuk-sung

- 新中國動畫的奠基人、革命漫畫家特偉在新中國成立之前的1941年及1947年，二度來港從事革命文藝工作，發表漫畫、出版專集。1949年6月從香港回國參加全國文代會，秋天受命赴東北開拓美術電影事業。
- 中國動畫的早期開拓者萬籟天、萬古蟾兄弟於1949年初帶著他們繼續製作動畫的夢想來到香港尋找機會，結果在永華影業公司任職美術部。當時在美術部任職的一位年青人就是七十年代初蜚聲國際的導演胡金銓。
- 二位萬氏老兄弟有感上海動畫製作一片欣欣向榮的景象，在特偉力邀之下，於1955、1956年先後回國加盟上海電影製片廠美術片組。
- 三十年代《良友畫報》主編馬國亮，四十年代末曾在香港從事文化工作。1952年被港英當局作為左翼人士驅離回國後，加入上影美術片組任文學編劇，1982年移居香港，後赴美國定居。
- 香港著名水彩畫家，1950年創辦香港藝術學院的雷雨於1952年回國後在上影美術片組任繪景設計。1981年回港探親，後移居美國。
- 香港青年學子張勤（仕民），1949年赴廣州華南藝專學習，1957年分配至上美影工作，1962年回港定居。曾在麗的電視教育部任動畫設計，後在廉政公署任職美術設計至退休。
- 1962年特偉攜上海美術電影展覽會赴香港大會堂展出，香港各界反響熱烈。
- 1978年上美影設計師馮毓嵩、許聯華經國家審批赴香港定居。八十年代初，上美影的屠佳、鄺強、胡永凱相繼赴港定居。馮毓嵩、屠佳1982年參加了香港動畫製作有限公司的籌建，鄺強去香港電台動畫部工作至退休。胡永凱在香港做了專業畫家。北京科影的符世深來港後亦在香港電台工作。
- 1984年，馮毓嵩追隨胡金銓導演赴台灣宏廣公司，籌拍動畫長片《張羽煮海》，後被宏廣聘為企劃部導演、製片廠廠長。屠佳亦赴台灣宏廣工作，繼而在台定居，成為小說家。
- 1985年，由香港無線電視台獨家投資的中國首家外資動畫企業——深圳翡翠動畫公司成立，初期製作了自創動畫《成語動畫廊》，後轉入外國動畫片加工業務。
- 1986年2月，由上美影、珠江電影製片廠及香港時代藝術有限公司三方合資成立廣州時代動畫公司。這是中國電影業內第一家中外合資企業，珠影總經理孫長城任董事長，時代公司董事局主席梁軀馨（狄

娜）任副董事長及總經理。該公司初期志在自創中國動畫品牌，曾製作《熊貓悠悠的故事》多集。

- 1987年，為慶祝上美影建廠三十周年，特偉偕萬籟天等赴港舉辦第二次上海美影動畫展。藉此機會，萬老會見了闊別三十餘年的胡金銓。
- 1988年，上海舉辦國際動畫節，香港動畫家盧子英、程君傑、關柏煊、關源昌特地赴滬參與盛會及交流。
- 1988年，由美國動畫製片商合夥開辦的太平洋動畫公司在深圳成立，由港人程志偉擔任總經理，請來上海、香港的動畫設計師，發展迅速，員工達400餘人，每月製作能力達到出片4集（80分鐘）。
- 1988年8月8日，香港玩具商顧小坤與杭州出版局合作，設立杭州動畫製作公司，聘請著名畫家程十髮之子程助擔任總經理。為杭州培養動畫人才作了零的突破。
- 1989年5月，台灣宏廣派遣馮毓嵩以港資身份創辦了第一家在珠海特區的獨資企業——珠海馳勝藝術有限公司，並聘請特偉、錢運達、馬克宣等動畫前輩擔當顧問等要職。馳勝計劃繼承中國學派傳統、開發自創動畫，拍攝了《學仙記》（1992）、《桔生》（1992）等作品，後因總公司改變策略，馮毓嵩回台工作，馳勝二年後遷往蘇州，以加工外國動畫為主業務。
- 1990年代，程志偉在太平洋動畫公司結束後，在南京開始獨資開辦安利動畫公司，從事外加工業務，後在長三角地區分設公司，頗具規模，數年前因經營問題，歸於沉寂。
- 1991年深圳翡翠動畫創辦人（TVB代表）石少鳴離去，另創港資深圳彩菱動畫公司，開展國外動畫加工業務。
- 2003年，杭州建築商吳建榮與香港思遠電影特技公司總經理丁遠大合作開辦杭州中南動畫有限公司。港人嚴啟仁自日本學習動畫返港，被中南聘為導演工作至今。中南現已發展為杭州動畫的龍頭企業。丁遠大則遠赴江蘇常州另創公司。
- 自2004年以來由於國家大力支持動畫事業，全國各地動畫創業基地林立，各類動畫交易、博覽會此起彼伏。海外企業及港台企業赴國內來去合作難以統計。較為突出的是香港玉皇朝的黃玉郎被聘為杭州國家動漫基地的專家，近年在杭開發有關杭州傳說故事的動畫片《西湖故事》。此外，較為知名的動畫片有根據香港漫畫改編、中港合拍的《風雲決》（2008）以及《長江7號愛地球》（2010）等。

English version in e-Newsletter.



In Quest of Magic (1992)

Presented by Wang Film Productions Co., Ltd

Produced by Chisheng Art Company

Planning Producer: Te Wei

Director: Fung Yuk-sung

Production Designer: Gao Chuanlin

Recipient of Special Jury Award, the 29th Taiwan Golden Horse Awards in 1992

Selected for the 17th Annecy International Animated Film Festival, France, in 1993

《學仙記》(1992)

宏廣出品，馳勝製作

企劃：特偉

導演：馮毓高

設計：高傳林

獲 1992 年第 29 屆台灣金馬獎評審特別獎
入圍 1993 年第 17 屆法國安錫國際動畫節