

座談會

從電影看任白



(左起) 陳善之及唐嘉慧

為紀念任劍輝女士辭世十五周年，本館舉辦了「任劍輝紀念展」，除了放映節目及展覽之外，「從電影看任白」座談會亦於 2004 年 11 月 28 日在香港電影資料館電影院舉行。是次座談會的主持由鄭子宏擔任，出席的講者包括電影及電視製作人陳善之，以及粵劇愛好者唐嘉慧。當日資料館電影院內絕早已座無虛設，電影院外一群群蜂擁而至的任姐迷雖然望門興嘆，但仍津津有味的在電視螢幕前，欣賞兩位講者輕鬆幽默地說着任姐的迷人，以及過人之處。

座談會開始之前，放映一部由吳國亮製作的短片《香夭·一任魂夢飄渺間》(2004)。在多年來的演出片段裏，任白兩人的眼神及身段千迴百轉，融匯在新舊香港的街道風景，演成乍喜乍憂的離合流逝。沒有情繫任白的心，恐怕剪輯不到如此動容的畫面。

陳善之憶記年少時看任白的戲曲／電影，往往能啟發他待人處事的態度。《桃花仙子》(1958) 令他覺得緣份是天註定的；《紫釵記》(1959) 則教曉他做人要爭取自己喜愛的東西，同時人與人之間要有承諾，更加要愛屋及烏；《枇杷巷口故人來》(1959) 則勉勵他做人要知道自己想要甚麼，而且可以的話，要幫助有能力的人達成理想。及後他在電影／電視圈亦遇上不少紅星，但若與任姐相比，任姐是無懈可擊的，她的感染力令人投入她塑造的世界，不着痕跡，渾然天成，心無城府，像塊海棉一樣，有甚麼就吸進去，演化為她的一部份；就如同演活《紫釵記》裏李十郎的瀟灑，也可以是《非夢奇緣》(1960) 中的憨直青年。她做戲並不與時代脫節，無論在舞台抑或是電影，任姐的節奏均生活化，亦有一股動力，能與觀眾交流。其後他又得以認識任姐的朋友，亦從業內的朋友得知，任姐為人心地善良、簡單但有智慧，從沒有任何人捨得說她壞話。她將不同的角色演化為自己，成為生活的一部份，用心感受；她是至善至美，永遠值得尊敬和愛護的。

唐嘉慧坦言自己原先是喜歡陳寶珠的，有機會看任姐演出之後，就義無反顧地喜歡任姐。她覺得任姐是位出色的戲曲演員，亦非常獨特。任姐是小武出身，在《七彩寶蓮燈》（1963）中的〈二堂放子〉文戲武做，關目有火，盡情發揮她演小武的功架。她亦讚許任姐由戲班過渡到電影，絲毫沒有生硬的感覺，演來不花巧，又很好看。在電影方面，任姐與芳艷芬是最出色的拍檔，但任白的戲卻更好看，任姐最了得的是在她主演的電影裏看到戲曲的感覺；無論她與譚蘭卿、吳君麗、余麗珍及其妹任冰兒拍檔，也相當入戲，且有層次，演繹同一句唸白、甚而是扮演每一個才子都不同。但肯定的是，她演出時裝片並不如古裝片好看，可是她在《桃紅柳綠燕嬉春》（1954）、《鴻運喜當頭》（1955）、《花都綺夢》（1955）裏卻能出色地演繹小男人的角色。（整理：趙嘉薇）

任劍輝的表演藝術



（左起）阮兆輝、葉紹德及羅卡

「任劍輝的表演藝術」座談會於 2004 年 12 月 27 日在資料館電影院舉行，本館特別邀請兩位資深的粵劇界前輩阮兆輝及葉紹德出席，並由羅卡擔任主持，與大家分享任劍輝的表演藝術。

葉紹德在五十年代已經認識任姐，所以相當熟悉任姐的脾性。他認為任姐很隨和，很有自己的一套；但她亦很懶散，往往是「懶自己」，做人卻很有責任感。她在舞台上是個「不規則」的小生，但觀眾不會覺得她「不規則」，因為她一任自然，無論主演時裝片抑或古裝片，都教人看得舒服。任姐在初出道組全女班時是演小武，及至年長，修養好，演文場戲的一舉手一投足就更自然；又例如他在四十年代末聽她以平喉唱《火網梵宮十四年》，還是相當幼嫩，直到她四十多歲唱同樣的曲目，就運腔自然，極有感情。任姐知道文場戲節奏慢，往往非常沉悶，於是將電影的快節奏處理沿用至舞台，就令人看得舒服。同時她會將精力放在重要的場口，而開場則略略帶過，完全掌握一台戲孰重孰輕的地方。

葉紹德憶述仙姐與任姐亦師亦友，大家互相幫助，無論是穿戴、顏色及排戲，仙姐都會替任姐籌措妥當；而在籌組雛鳳鳴劇團的時候，任姐亦提示仙姐很多舞台規矩。他認為任姐最卓越的地方是唸口白，是京劇所謂的「千斤口白四兩唱」；口白說也難，寫也難，因為要明白平仄，亦要鏗鏘。縱使唱戲不好也會當紅，但口白唸不好就不會成名。

阮兆輝盛讚任姐是個劃時代的人。他亦慶幸與任姐拍戲的機會很多，跟她比較熟稔。任姐平易近人，是個樂於教人演戲的良師。任姐師承桂名揚，是桂派小武出身，但又往往演小生，最喜歡文戲武做，如《帝女花》的〈上表〉，就演得相當出色。同時任姐的袍甲戲亦演得極好。由於她的基本功夫好，故此任姐是自然隨意、「不規矩」，但卻不會逾越「大規矩」。

阮兆輝認為電影捕捉不到現場感覺，於是戲曲名演員在電影裏總欠風采。戲曲演員往往在電影裏吃虧，好像被綁手綁腳，例如未能適應伸縮鏡頭，演來的感情很難連貫。但對任姐而言，可又沒有任何問題，她得天獨厚，演的文戲相當爽朗，縱使皺眉瞪眼，十分誇張，演來卻有承接力。任姐為人很少挑剔，但懶懶閒閒，若然沒有仙姐的督促，任姐晚年演的戲不會那麼好。

羅卡提問為何五十年代中期，粵劇大老倌多拍時裝片，而少拍歌唱片？葉紹德認為這現象絕對不是演員問題，只是片商少接觸戲曲片，為免麻煩，並不拍這類電影；但後期知道戲曲片有市場，就爭相拍攝。阮兆輝則提出戲台一班接一班，亦競爭劇烈，演員沒有空拍戲也是常事。他在 1953 年入行，那時拍攝戲曲片仍未流行，但後期則連中聯也拍攝《寶蓮燈》（1956）。羅卡亦提到大陸戲曲片如上海越劇在 1955 及 1956 年在香港大賣，於是香港片商亦拍戲曲片，蔚然成風。

縱觀兩位前輩大談任姐的平生，讓任姐戲迷對其為人、以及表演藝術的訓練和涵養，有深刻的領會及感受。（整理：趙嘉薇）

電影視覺特技基本概念



奧法·費沙（左）及本館節目策劃傅慧儀

電影滿足了多少觀眾的夢想？疑幻疑真、天馬行空的影像不獨是先進器材的專利，電影工作者早在電影發明初期已孜孜不倦尋求突破，利用有限資源展現無限可能。香港電影資料館為配合「特技慢慢遊」展覽，特別邀請德國電影特技專家奧法·費沙（Uwe Fleischer）於 2004 年 12 月 11 日假本館電影院主持「電影視覺特技基本概念」座談會，講解視覺特技的基本原理和發展歷程，並由是次展覽的特約技術助理陳碧如小姐擔任粵語翻譯。

費沙由最基本的視覺特技說起。「倒鏡」的原理非常簡單，就是將正常拍攝的菲林以相反方向放映。其次是「快鏡」，設定好拍攝的時間，便可將花朵的凋謝過程濃縮至數秒。而比較複雜的是「疊影」，將同一場面的左、右部份分別拍攝兩次，然後將影像重疊，可令一人分飾兩角的演員出現在同一畫面。

隨着視覺特技的發展，逐漸着重「視點」去營造意想不到的效果。德國攝影師埃根·舒法坦（Eugen Schüfftan）受玻璃櫥窗內的倒影啟發，在 1920 年研製出「鏡像特技」，通過鏡子反射的影像與實物的交接構成錯覺，例如一個人漸漸變成石頭的過程，便可通過這種技術呈現，費立茲·朗（Fritz Lang）謂如果沒有此項技術，《大都會》（*Metropolis*, 1927）是不可能拍成的。類似的技巧尚有「背景投影」，例如將戰士置於放映戰鬥片段的投影機前拍攝，可營造千軍萬馬的氣勢；「前置模型接景」將模型與實物、真人融為一體，真假莫辨；「手繪玻璃接景」則由畫師配合現場燈光、氣氛即席在玻璃上繪出幻夢般的背景，往往與實景配合得天衣無縫。

到了數碼時代，視覺特技普遍由電腦處理，藍幕被廣泛使用。費沙最後以《夢遊小人國》（*Darby O'Gill and the Little People*, 1959）及《阿甘正傳》（*Forrest Gump*, 1994）總其成，前者的視覺特技效果全部在拍攝現場營造，後者則將數碼技術駕馭得圓融流暢。人類的想像力的確無邊無際，只要有夢，電影的奇蹟會一直延續。

（整理：馮嘉琪）

建築在電影・電影在建築

電影如何再現建築的立體與多面，建築又如何被電影人建構成疑幻疑真的空間？2005年2月19日，本館邀請美指雷楚雄、建築設計師張智強及建築師譚敏華主講「建築在電影・電影在建築」座談會，探討建築與電影的互動關係。

一般人有「建築是真實的，但電影卻是虛幻」的概念，張智強認為對此不應單一化下判斷。他以淺水灣酒店為例，拍攝《傾城之戀》（1984）時，「真」的淺水灣酒店已經拆卸，影片所看到的是搭出來的佈景，後來「真」的酒店又重建，前後「三間」淺水灣酒店，真假虛實已不是簡單的概念。建築亦不只是一座一座的實體，而是真正的體驗，電影正能捕捉建築的這種特質，表現生活質感。《三更之回家》（2002）在舊警察宿舍取景，利用其特有的空間與間隔營造詭異效果；日本動畫《攻殼機動隊》（1995）則擷取香港城市景象建構未來都市的廢墟感。電影也發掘了很多為人忽略的地方，並將空間賦予新的生活意義，例如天台在《無間道》（2002）是「講數」的場所，在《麥兜故事》（2001）則成了做運動的地方。《麥兜》其中一場更將城市的建築物與生活空間融入到電子遊戲，表現不停活動的都市生活。空間也是建築的一部分，《重慶森林》（1994）通過王菲在中環行人自動步梯偷窺梁朝偉的寓所，突出了建築物之間的空間在城市生活中的角色。至於《蘇絲黃的世界》（1960），城市面貌貫穿全片，活生生的生活就是建築。

譚敏華從電影呈現香港舊貌的角度出發，指出香港電影包含古老建築與城市風貌片段，保存了豐富的資料。香港都市發展迅速，影像往往可以作為某個時期的表徵。《生死戀》（*Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955）呈現了五十年代維港、中環、西環舊貌，《六月新娘》（1960）則可以從店鋪內看六十年代的街景。七十年代是邵氏天下，電影多在片廠完成，較少實景，但也有例外如《跳灰》（1976）。八十年代則有《第一類型危險》（1980）、《父子情》（1981）等，可以窺見當年的公廁、木屋區、天台學校、寫字樓等實景。到了九十年代，《香港製造》（1997）的公屋空間堪稱經典。香港市區由很多不知名的樓宇、街道組成，外國人未必認得香港的樓宇，卻必定會認得香港的海港，因此很多在香港取景的西片，都會包括維港。

雷楚雄從事電影美術指導多年，現身說法解釋建築如何影響了電影，又如何被電影人運用得多姿多彩。電影的靈感不乏來自建築地貌，王家衛拍攝《重慶森林》的意念正是在見到重慶大廈的光怪陸離後萌生。香港建築密集，城市迷濛，拍不出具景深的鏡頭，但電影的影像仍然豐富，因為可以捕捉新大廈、舊街並全的有趣現象。另一方面，因為很多電影人想拍的實景都有所限制，他們惟有移形換影：《南海十三郎》（1997）中的太史公府邸是改裝粉嶺軒轅古廟而來，由於

質感不足，要加上很多修飾。《青蛇》（1993）本擬到西湖取景，但發覺實景未如理想，後來參考古畫將西貢三杯酒改裝成「錢塘門」拍攝，以假亂真。《無間道 II》（2003）中吳鎮宇的家，其實是由在中國會的書房，配合鍾逸傑的元州別墅大廳剪輯而成。至於借用建築發揮劇情需要，則推《無間道 III》（2003），導演要求警局有更現代的感覺，以配合電影中運用科技勾心鬥角的背景，於是借用當時興建中的數碼港拍攝，因此片中帶出很多建築細節。

電影在紀錄建築物的同時，又利用建築物的多用性呈現生活，而建築則一方面輔助敘事，一方面影響電影工作者的創作取向，兩者相輔相成。（整理：馮嘉琪）

香港電影中的城市質感

為配合本館籌辦的「建築在電影」放映節目，資料館於 2005 年 2 月 26 日在電影院舉行「香港電影中的城市質感」座談會，深入探討香港新與舊的建築，從而研究香港電影中的城市質感變化。當日的座談會由影評人張偉雄主持，講者包括本館節目策劃羅卡、影評人馮若芷、李照興及作家洛楓。

羅卡首先分析五、六十年代香港的居住環境與人際關係。1949 年前後，香港湧進很多由內地來的難民，香港人口在幾年之間增加百多萬，以致居住問題日益嚴重。1953 年 12 月石硤尾木屋區大火燒毀一萬五千間木屋，如《十號風波》（1959）中的天台也佈滿僭建木屋。政府當年沒有廉租屋，也管不了到處有人搭屋僭建居住；亦有不少人露宿街頭，新馬仔、鄧寄塵的喜劇亦常對此著墨。

中聯攝製的《危樓春曉》（1953）正好表現舊樓的居住環境，再從內部空間表現各種人際關係及意義。當時的導演及明星一般都窮苦，與電影裡所刻劃的困窘環境無異；因為在戲裡戲外，大家都生活在共同的環境中，故此毋須刻意去創作及演繹，所以特別感人。另外李鐵導演在此片利用簡潔的電影語言處理空間的調度，以廠景拍攝也可以做到實景的感覺。五十年代的粵語片雖然寫環境惡劣，並無私隱可言，偶爾亦會有衝突；但低下層之間有較多溝通及諒解，並發展出互助精神，對比之下，香港在八十年代及其後的經濟好多了，可是大家都各有房間單位，對鄰而居而不打招呼，人與人的溝通及親和關係與五十年代相差很遠。

李照興續談香港房屋的今昔對比。五十年代同屋共住有同舟共濟的精神，直至七十年代在公共屋邨群居，反而衍生很多社會問題；當年一提「新區」就已代表複雜及危險，尤其是黃大仙下邨、石硤尾、牛頭角等屋邨，透過電影賦予這些地區一種印象。1953 年石硤尾木屋區大火，香港政府為解決居住問題，遂訂立房屋政策，在最小的空間住最多的人；同時也要規範化，令這批人不造反，是殖

民政府在五十年代要處理的重要問題。

香港建築大致可分為幾類，在五十年代以前的唐樓多是四層樓有「大騎樓」；同時基於香港文化是由多種文化組成，其中之一是嶺南文化，所以這類唐樓承襲廣州的建屋傳統。第二類是殖民地建築如中環的商廈。另一類是居住用的洋房／洋樓，象徵某階層及生活形態，洋樓是現代化井井有條的建築。完全未受殖民文化影響的卻是《伴我闖天涯》（1989）中新界圍邨的建築，直到開埠後有西化如歐洲式的殖民地建築。1949年解放後，國內大量移民及資金湧來香港，引發居住問題，之後是興建公共屋邨，特色是七層高的建築，外型井井有條，睦鄰關係尚好，但沒有私隱，如《餃子》（2004）中楊千嬅去探訪白靈的那棟樓房，又如《父子情》（1981）裡木屋區大火後搬到空間狹小的公共屋邨。至於電影拍攝風格及手法，最早由典型的廠景拍攝，例如在板間房中放置攝影機，鏡頭穩定。隨著拍攝技術的進步，外景現場的拍攝蔚然成風，移動鏡頭多了，可以說是由舞台式的風格到戶外的拍攝風格。

近年討論的香港身份，大多離不開屋邨經驗，屋邨精神建基在「真的要有一個家」。五十年代之前很多人並不把香港作為家，反而是過客的身份。五十年代的木屋區是一種臨時的心態，一旦到「上樓」，意味著石屎建的公共屋邨，是香港房屋發展的概念，這是可持續發展的空間，能發展自己的家庭，才有香港身份的建構。七、八十年代政府推出「屋者有其屋」，市民可以購買公共房屋，政府一步一步希望整個社會穩定，從而提昇生產力，並出現七、八十年代的繁榮。同時政府亦不希望大家造反，於是公共房屋有一重要的設計，就是互相監察，外形上井井有條，既簡單亦功能化，並有資源共用，體現在走廊即各人的廚房。到七十年代的新區期，就是牛頭角上、下邨，衍生很多不同問題，新區是黑社會及罪案的溫床，於是需要互相監察，設計上是騎樓可以互望，四座樓房中間一定有一個球場或遊樂場。但是這些屋邨有很多走廊通道，就如在《成記茶樓》（1974）及《大哥成》（1975）內的走廊罪案頻生。但由正面去看，在家裡並沒有私人空間，看鹹書、約女仔都要在走廊進行，於是闢成另一空間，走廊無疑成為我們香港成長一代的活動中心。

《香港製造》（1997）是在禾輦邨拍攝，是井字形的設計，空間改善之後就毋須在每棟屋邨中間有遊樂場，而改為樓與樓之間有比較大的「波地」。《香港製造》的井字設計承襲自騎樓互望的相互監察，所有行動一清二楚。之後的公共屋邨是 Y 型設計，最大的不同是樓下大門上了閘，亦有管理員，不知是否特別難於申請攝製電影，反映香港居住環境的電影就只剩下唐樓。

張偉雄亦贊同即使八、九十年代有很多新樓，香港電影都愛以唐樓取景，他稱為「唐樓美學」。相對於五十年代在片廠拍攝，採用「唐樓美學」在拍攝上方

便；若果在新樓拍攝，如果不認識住在裡面的人，並不能入內拍攝。另一現象是唐樓天台，往往被塑造成自由又或者是理想的世界，反之亦是一個尋找生命答案的空間——很多電影裡的主角均在那裡跳樓。

李照興則認為「天台美學」無疑是年青噪動、發洩及結聚的文化，某程度上有烏托邦的味道，最明顯是《六樓后座》（2003），一群青年租住唐樓，那裡空間較大，就算幾個人住，也有其空間，在天台夾 Band 及談心。另一部是《公主復仇記》（2004），吳彥祖與女朋友走到天台翻雲覆雨，嘗試在狹小的空間以外擴充自己的生活空間。而唐樓在拍攝上亦很方便，因為樓底比較高，在技術上令到影人喜歡在唐樓內拍攝。同時公共屋邨政策落實後，很多新家庭搬到公共屋邨去，留在舊唐樓住的是老人家，又或者是新搬入的年青人，他們生活的方式截然不同；而這種不同之處，以及活得個人化的生活方式，往往是香港電影比較側重的，因為電影希望塑造的角色有個人獨特的身份，又或者是聚居的身份。

羅卡亦補充了對香港電影中唐樓或懷舊美學的看法。近年港片拍六十年代的故事及居住環境，正因當代的風景及居住環境來來去去都是這樣，也不像外國有小城、小鎮可以取景。另外回溯五、六十年代，基本上現今的懷舊電影並不是返回原來的情況，而是創作人的想像、記憶及圖片重組，加上從前的美學特點，想像成一種和諧親近的生態環境。《阿飛正傳》（1990）及《花樣年華》（2000）其實不太六十年代。《花樣年華》的梁朝偉和張曼玉雖然居住在六十年代的環境，但他們更加隔膜，那種疏離是現今的人際關係；完全不像《危樓春曉》裡紫羅蓮與張瑛那種和諧社區的關係。

馮若芷則以中環的建築縷述香港人在沙士（SARS）期間的心路歷程，以及導演如何以藝術手法，將中環建築創作成一種意義。2003 年沙士在 3 月中肆虐至 4 月初始受控制。4 月底電影界發起 1:99 電影行動，港府邀請十一位導演攝製十一條宣傳片，鼓勵香港人擊敗沙士。其中陳可辛以菲林在中環拍了《2003 春天的回憶》，整個中環由彩色褪成黑白，梁朝偉在杳無人煙的中環獨行，表現一種疏離與被困，反映到當時香港的整體心情。影片裡第一個彩色的畫面是中環新落成的金融中心，而黑白畫面是文華中心內街；內街是舊的建築物，真正代表中環的「心」，外面是現代貿易中心。陳可辛拍攝的彩色部分是現今的中環，黑白部分則走入幾條街去回望歷史。

她認為匯豐銀行是香港人最重要的建築物，英國人開辦的匯豐銀行總部不是在英國，倒是在香港設總部。在短片裡圍繞匯豐銀行拍攝，但又想避開九十年代的匯豐銀行新址，導演感情所繫的是以前那一間匯豐銀行，並通過此機會重新去尋覓中環的歷史。同時影片亦運用電腦特技效果將一個個人置在怡和大廈（前康樂大廈）及毗鄰大廈的每一格窗前，造成的效果像兩個監獄；猶如在沙士時香港

人被困在城市裡，終究香港最有代表性的建築物成了圍困香港人的象徵。另外鏡頭下的中環再沒有電車，靈車沿著電車軌走，中環一片死寂。影片又援用愛森斯坦在《波特金號戰艦》（*Battleship Potemkin, 1925*）的蒙太奇美學；兩片同樣拍攝階梯和獅子的影像，卻對比出不同的意義，表現香港在沙士時期的悲情。

洛楓則以《東方三俠》（1992）、《現代豪俠傳》（1993）、《妖獸都市》（1992）及《金雞 2》（2003）剖析電影中未來城市的想像，全然是建基在香港面對的危機。前三部電影是九七之前攝製，通過科幻類型去表現香港對九七回歸的恐懼意識及對 64 的驚懼感。《金雞 2》是在後九七攝製，是香港面對沙士疫症、經濟不景及特區政府施政上的混亂等時期。通過特技畫面和環境佈置營造的科幻電影好像是反映未來，其實是反映當下香港所面對的困難。

《東方三俠》和《現代豪俠傳》中，導演杜琪峯以楊紫瓊、張曼玉及梅艷芳三位女俠去解救危機，片中的男性反而比較負面。兩部電影都有未來主義的色彩。《東方三俠》和《現代豪俠傳》的場景往往骨架外露，並有枝架重疊的架空電纜及天橋，既方便打鬥，同時骨架外現亦標誌很多危機浮現在地上，兩部電影又用上灰藍的色調，在在反映城市的破敗。而《東方三俠》的環境很潮濕、局促及壓抑，將科幻和中國傳統武俠的特色，再加上西方的槍戰元素，共冶一爐，顯示香港電影及文化的特質，表現城市的不同可能性。該片的背景並無時間及空間，那個不存在的城市是個象徵香港的寓言。

《現代豪俠傳》卻顯示另一種危機。此片是災難片主題，帶出核爆後的危機及幅射問題，是科幻電影和戰爭片的合成。電影裡的世界，生態已被破壞、社會失衡，並無政治秩序，預示香港在九七年後面對一個亂局的恐懼感。其實《現代豪俠傳》比《東方三俠》的動亂畫面更驚心動魄，危機感也更強，喻意八九民運的記憶並置：戒嚴、動亂及暗殺。

《妖獸都市》明顯地表現九七意識。該片用實景和霓虹燈顯示一個璀璨的城市，可是世紀末落的意識濃烈，有很多沒法克服的危機。而以人形出現的妖獸，似乎是外來政權的接收者，因而造成整個城市的危機。而另一個危機，則是潛伏在城市裡的人互不信任和互相猜忌。妖獸知道控制經濟就可以控制整個城市，於是選取經濟命脈的中環去作景點，特別是選中銀大廈——一方面是銀行，另一方面是中國的銀行大廈——代表中國政權接收香港的危機意識。而張學友的角色最能代表香港人的身份，因為他是半人半獸，正表現香港人身份的危機感。片中最的妖獸民航機撞向中銀大廈，亦反映九十年代初香港人對中銀大廈所代表的中國政權的厭惡及恐懼意識。

《金雞 2》是後九七的狂想。影片設定在 2046 年在山頂憶述 2003 年——香

港最艱難的一年。同時以強烈的懷舊意識回顧沙士、七一遊行、梁錦松及葉劉淑儀辭職等事件，再回溯八十年代，因為八十年代是香港最美好的時代。可是由 2046 年返回八十年代的都市空間卻不真實，因為整個空間都是很懷舊的。影片的結構是將很多新聞片穿插在 2003 年，同時不理會年代的分野，一律用幾首懷舊金曲化為回憶情緒。片末則寄望香港有美好前景，沙士當然亦已經過去了。

綜觀幾位講者藉香港今昔的建築探究殖民地前後的時期，在住屋、政治、經濟及文化的發展及隱憂，並緊扣香港人錯綜複雜的情緒；拼湊出多年來香港電影裡的城市質感變化。（整理：趙嘉薇）

動態

「特技慢慢遊」開幕禮



「特技慢慢遊」開幕禮於 2004 年 12 月 10 日舉行，當晚由歌德學院院長倪奕勤致辭，他特別為觀眾介紹八十高齡的德國電影特技專家艾力根特，場面融洽熱鬧。

電影視覺特技基本概念講座

2004 年 12 月 13 日於本館電影院舉行電影視覺特技基本概念講座，由香港電影資料館主辦、歌德學院協辦，特別為教育統籌局資優教育組安排五間中學的師生參加是次的講座，並邀得著名電影特技專家奧法費沙主講，介紹電影視覺特技發展概略和講解視覺特技的基本原理和技巧。



資優教育組總課程發展主任陳沛田（左）頒贈紀念旗予本館館長唐詠詩



講座內容益智有趣，五間中學的師生聽得津津有味

中國電影博物館代表蒞臨交流



本館館長唐詠詩、節目策劃羅卡及搜集組經理何美寶（左四、六、七）與來訪的中國電影博物館布展領導小組組長劉建中（左三）及工作人員王功璐（左二）、祁志勇（左五）交流