

座談會

從張活游到周星馳：楚原的電影



何思穎（左）與藍天雲

楚原導演是橫跨五十至九十年代最具代表性的電影人物之一，屢創香港電影潮流，在香港電影界有其舉足輕重的地位。香港電影資料館選映他執導的作品之外，並於 2006 年 2 月 4 日舉辦座談會，由本館節目策劃何思穎（何）及影評人藍天雲（藍）以對談的形式，剖析楚原的電影風格。

何：楚原有其獨特的電影風格，也對形式敏感，尤其注重影片開始的感染力，就如《瘋婦》（1964）一片，楚原以一個敘述者開展故事，吸引觀眾。

藍：這種處理極具風格，亦很舞台化；既有說書人的傳統，亦很摩登。

何：楚原的作品一方面是寫實，另一方面卻很風格化，有表現主義的色彩。

藍：從中可見其雙面性（Duality），他受傳統的電影薰陶，但又嘗試不同的風格，有年輕人的感性。他的電影題材半新不舊，是傳統與現代的過渡人物。

何：這是楚原對父輩的叛逆。誠如占士甸在《阿飛正傳》（*Rebel without A Cause*, 1955）的反叛，是世界共通的；這種西方傳統的叛逆明顯受歐洲電影及荷里活當代電影的影響。他在《可憐天下父母心》（1960）中親自演繹憤世的青年，對白不多，但用誇張及舞台化的身體語言去表達自己，亦明顯受西方電影的影響。

又就《孽海遺恨》（上、下集，1962）去分析，寫的是一貫中聯公司的戰前國內舊家庭，卻沿用新風格的表現方式。

藍：《孽》片無疑是上一代傳統舊家庭遭逢戰亂的倫理故事，在在流露一種叛逆及追求婚姻自由。片中姜中平飾演的角色若然以通俗劇去處理，可以是個陰險小器的人，影片卻寫他豪爽磊落。

何：片中又詳細描寫納妾的過程，以獵奇的眼光去看舊傳統，與《家》（1953）、《春》（1953）、《秋》（1954）的處理大相逕庭。

藍：楚原是以現代人的眼光去看片中納妾的風俗大觀，不無批判的態度。至於張活游的角色是很諷刺，他在上集是反抗封建家庭的青年，下集卻操控權力及資源。

何：張活游在上集是個有理想的青年，是典型的《家》、《春》、《秋》的角色，但下集與白燕重逢後的憤怒、妒忌及對一對孿生子的仇恨，正好是由反叛父權架構到往後坐擁權力往復的循環。

另一部楚原執導的影片《浪子》（1969）的起首則以慢板爵士的節拍映襯謝賢的心境，沿用紀錄片的風格拍尖沙咀及中環的工業地盤，將角色的心理與社會環境結合。

藍：《浪子》營造的疏離及孤獨，以及片中拍攝的沙岩山丘，在在受意大利導演安東尼奧尼影響。

何：安東尼奧尼在《春光乍洩》（*Blow-Up*, 1966）亦明顯地影響《浪子》結尾的處理。

藍：是以個人的力量對抗整個社會。但最後整件事到底有沒有發生已成疑問，在在流露楚原的傷感。同時楚原喜愛的視覺主題：夕陽、紅葉、枯葉，也表現楚原的抑鬱。

再看看《黑玫瑰》（1965）起首，是一場帶面具的化粧舞會，楚原處理身份的轉易及含混是極有娛樂性；《黑玫瑰與黑玫瑰》（1966）則是模仿占士邦的電影；至於《紅花俠盜》（1967）中誰是賊？誰是俠士？或許只是一種扮裝，就儼如他改編古龍的電影一樣，實在不知誰是好人？誰是壞人？

何：《黑玫瑰》中南紅不再以舊式的形像示人，她不只是名媛交際花，且是黑玫

瑰，已見其曖昧性，亦側寫香港社會的複雜性。

藍：現今世界的身份不定，與父輩穩定的人倫關係有所對比。

何：三部黑玫瑰的故事均是過渡性的。《黑玫瑰》是劫富濟貧的俠盜故事。《黑玫瑰與黑玫瑰》是模仿占士邦的彩色片，着重音樂、機關的設計；足見其風格轉變，注重景觀及奇觀。《紅花俠盜》又與《黑玫瑰與黑玫瑰》大相逕庭，影片是寫爾虞我詐，虛則實之、實則虛之，是非常古龍的處理。楚原談到他從未看過古龍的小說，但其實他的第一部武俠電影《龍沐香》（1970）及《紅花俠盜》已極具古龍的風格。古龍遇上楚原能擦出火花，皆因兩人均是以武俠片包裝，談城市人的心態。

藍：《大丈夫日記》（1964）也是現今城市人的故事，描寫小夫妻的生活；老公想拈花惹草，又怕老婆發現，更不願意解決問題。以往秦劍的電影相信浪漫，男人千方百計去取悅女人的芳心。楚原則以現代人的角度寫兩性之間的爭持及緊張——丈夫要欺瞞太太，現代老虎慳又如何整治丈夫。

何：四個丈夫無甚義氣，是人與時代都改變了；而且影片已不是簡單的道德二元對立，好與壞的分野已經很曖昧。

及後至《小偷阿星》（1990），楚原亦曾與周星馳合作，片中固然有不少周星馳獨到的幽默抵死，而周星馳與陳觀泰的柏檔組合，亦教人想起秦劍執導的《難兄難弟》（1960）。

（整理：趙嘉薇）

座談會

人文精神的承傳——巴金與電影



(左起) 黃愛玲、丁亞平及何思穎

2005年10月，一百零一歲的作家巴金逝世。巴金作品中濃厚的人文氣息，深深吸引了香港五、六十年有社會抱負的電影人，把他的小說多次改編，搬上銀幕，成為香港文學電影中的重要作品。香港電影資料館邀請了中國藝術研究院電影電視研究所所長丁亞平博士、香港電影資料館研究主任黃愛玲小姐，於2006年2月25日在資料館電影院一起細談中港兩地的「巴金電影」。

丁亞平回憶在1993年曾見過巴金先生，覺得他是一位有強烈的信仰力量、並且內心豐富的作家。巴金小說由第一部《滅亡》，後來的《愛情三部曲》、《激流三部曲》（即《家》、《春》、《秋》）、抗戰背景的《火》、寫小人物故事的《寒夜》、《憩園》等，及至文革後的主張「講真話」的《隨想錄》，使他贏得極高文學地位和道德、精神的讚譽。

丁亞平提到大陸改編自巴金的《家》的電影有兩部，1941年中國聯合影業公司動員全公司的導演和演員，拍攝了《家》並得到好評，1942年拍的《春》和《秋》，聲勢則稍弱。丁亞平指巴金本人對1956年上海電影製片廠拍的《家》（陳西禾導演）並不滿意，據他的估計，主要是對「覺慧」和「鳴鳳」的處理不滿。小說中兩人朦朧的情愫，在電影中被強化成愛情，而覺慧在鳴鳳自盡後又表現得不合情理。《家》之後，上影並沒有續拍《春》和《秋》，有說是當時香港中聯電影企業有限公司所拍的版本在國內上映，上影自覺不能超越，所以放棄了。但丁亞平指實是當時國內已出現了對巴金作品的批判，視之為「白旗」文學。

另一位講者黃愛玲與巴金也有一面之緣。1979年巴金作品的法文版出版，巴金赴巴黎，黃愛玲還記得當年巴金的翻譯就是獲諾貝爾獎的高行健。談起巴金小說的電影改編，她指出香港改編得最多，除了《家》（1953）、《春》（1953）、《秋》（1954），還有《鳴鳳》（1957）、《愛情三部曲》（1955）、《寒夜》（1955）、改編自《憩園》的《人倫》（1959）和《故園春夢》（1964）。《故園春夢》由朱石麟導演，夏衍改編，把小說中的男主角的小兒子改成小女兒，透過男女演員的文弱溫婉的氣質，傳遞出一份傷感、依戀家園、矛盾的細膩感情，相當貼近小說的氣氛。而李晨風執導的《人倫》，正如片名，偏重倫理道德的教誨，而且為了遷就觀眾而把結局改得稍為圓滿一些。

吳回導演的《家》，雖然在極簡陋的片場搭景，卻十分有心思地利用電影語言，去表現微妙的感情。其中覺新、梅表姐及瑞珏在花園一幕，以攝影機的運動、景深、焦距的變化、光影的運用，結合粵劇的非寫實的舞台技巧，帶出不同的心理層次，都教人難忘。片中男主角吳楚帆的表演更得到巴金的欣賞。

巴金的小說對生存於不幸時代的平民百姓傾注了關懷，在五十年代艱苦的香港社會中得到共鳴，而香港的電影人在條件的局限之下，以不同的搬演和改編，表達出對離亂之後的家園、倫理和道德的重建和重視，這段人文關懷浸透於光影之間，也得以承傳下來。（整理：黃靜）

座談會

畫外音：與李我傾一晚



(左起) 周樹佳、李我及蕭湘

香港電影資料館於 2006 年 3 月 25 日邀得廣播及演藝界前輩李我先生蒞臨，與在場座無虛席的觀眾分享他的出身、入行的經過，以及播音的逸事。李我叔已屆八十，仍然炯炯有神，當晚偕同太太蕭湘，以如簧之舌與主持周樹佳對答如流，娓娓動聽。

李我叔在大概 12 歲的時候，喜歡看粵劇，也學習音樂及唱戲，不時到片場遊玩，輾轉拜湯曉丹為師，學習編劇。24 歲的時候便開始在廣州風行電台「講古」，那時他在廣州嶺南大學攻讀，晚上還要在佛山中山公園演出粵劇。

1946 年有人買下他的天空小說版權，拍成電影《夢斷殘宵》(1949)，由於該片的反應好，片商接二連三找他買版權。他講的天空小說往往是自己的故事，很少述說古典著作；而其中他的成名作《蕭月白》(原名《慾燄》)亦有他自己的影子。李我叔將《蕭月白》的版權賣給《紅綠日報》的任護花，拍成《蕭月白》(上集及下集大結局，1949)，大受歡迎，賺了過百萬。1949 年新聲劇團來港，李我叔允許該團將《蕭月白》改編成粵劇，由任劍輝擔綱，並於澳門演出；李我叔因為自己是戲班出身，所以沒有收取版權費，還協助正在虧蝕的新聲劇團，解決經濟困難。

李我叔除了「講古」與寫小說之外，亦有參與電影幕前幕後的工作，曾在幕前亮相的包括《雪影寒梅》(1951)、《豪華世家》(1954)、《故苑又逢春》(1955)；《雪影寒梅》是他第一部演出的電影，以李我叔的第一段婚姻為藍本，片中的江雪影

就是演回他自己，而韓素梅則是他的第一任妻子。至於他畢生最喜歡的得意之作為《雪影寒梅》、《蕭月白》及《翠樓春曉》（1960）；其中《翠樓春曉》的靈感來自梁祝恨史，男女雙方以詩詞交往，而李我叔亦就此出版了詩詞集。由於他天資聰穎，「講古」毋須講稿，但蕭湘姨認為他的小說有文藝氣息，所以她往往抄寫他的天空小說，作劇本出版。

李我叔為人謙虛善良，從不樹敵，在言談之間更不時感謝大家對他的愛戴。他把恩師湯曉丹談到的「雲吞編劇論」，一直銘記在心。湯曉丹認為編劇就和煮雲吞一樣，湯底就是整部戲的底，沒有好湯就會淡而無味，戲就不會過癮。雲吞餡料要有豬肉、菜、蝦、冬菇等，雲吞皮要煮到皮不爛、肉又要熟，才是個有滋味的劇本。

李我叔多年「講古」，起初只有酸、苦、辣味，漸漸亦有甜意，也就甘之如飴地講了共一百多部天空小說，以饗聽眾，大家實在耳福不淺。（整理：趙嘉薇）

座談會

專業人員在現場



(左起) 談智偉、「魷魚絲」、陳望華、陳樹幟、陳榮照及曹敬文

香港電影拍攝有近百年歷史，今天的香港電影工作者，不乏非常專業的人員。2月18日電影資料館邀請到香港專業教育學校（觀塘分校）的「電影專業培訓計劃」的師生，和多位電影工作者出席座談會，分享他們作為專業電影人的經驗。

導演陳榮照、陳望華認為，在片場，導演雖被稱為「神」，其實也是一個解答問題的人，有時候問題瑣碎，像演員長了一顆小瘡、遲到、燈光師換燈，都會來問你的決定，如何處理。導演除了一一化解之外，最重要的還是給予工作人員信心，和你一起去完成整個拍攝過程。

陳榮照說，外表來看，導演整天戴着墨鏡，指手劃腳，其實有時只是為了掩飾疲勞，因為導演要做的籌備工作太多，由劇本、排戲、訓練、造景等，還要配合天氣、場地等等天時地利，才能正式拍攝，實在非常疲累。另外，導演對整部電影有自己的想法和拍攝的草圖，就得讓工作人員明白自己的要求，這需要很多層次的溝通。但如果工作人員都很專業的話，每個崗位發揮職能，大家就會很享受拍戲。

除了導演承受壓力，演員也一樣。第一次在電影短片中當女主角的學生「魷魚絲」說拍電影和她以前參與的舞台劇最大的不同，是電影可以重拍，但舞台劇就不能

了。曾當演員的陳望華認為，演員在眾多工作人員前表演，需要很專注，而且需要很快地投入和抽離角色。陳榮照提到有些導演喜歡用新人，是因為他們有接近生活的真實感覺，找到符合角色的演員，例如找教師做教師的角色，角色就已活於他們的生活之中。而拍電影又像記錄生命和軌跡，演員由年輕到成熟，還有很多現實生活經驗，都記錄在菲林之中。

攝影師談智偉說到攝影一職，需要很專業知識和技術，以前拍電影沒有現在的電腦科技，攝影師是除了導演以外決定要不要重拍的人，因此，承受的壓力同樣大。拍攝外景時，要控制環境就更不容易。導演的角色更像談判員，攝影師、演員、動作指導有時候都在挑戰導演的意念，各自爭取空間，導演就要把好關，把自己的意念堅持。

電影幕後除了技術上的操作，行政方面的事務就交由製片負責。曹敬文、馮發志認為製片的工作是要控制好所有的安排，尤其是預算方面，要與其他人協調好，否則會戲還沒拍完，便用完了錢。現在拍電影，大家都要用實景，當然，首先要符合預算，也要滿足導演及攝影師等的要求，可是在香港，很多人不喜歡電影工作人員借用自己的家拍攝，要求別人借出商舖也不容易。

電影動作和特技指導羅禮賢談到自己從小就喜歡拳腳、賽車等動感刺激的事物，他也是因為賽車被人介紹入行的。他說以前的電影特技，是不專業的人控制專業的人，特技人似乎要弄傷身體，那才稱作爭取經驗，有時就算做了一百個預計準備，還是會有意外發生。現在的情況已經安全了許多，成本當然也高了很多。荷里活的大製作，由於回報高，可以花很多錢去做安全措施。但香港的製作，做了畫面，剩下的錢已不多，特技指導要防止有人受傷和其他意外發生，尤其在香港這樣人口密度高和交通流量大的環境，和特技人買不到保險的情況下，壓力很大。電影製作人要強調並重視安全，才稱得上專業電影人。

對於被問到如何發掘新題材，各位嘉賓認為以前的電影人靠票房去確定題材是否吸引觀眾，大家一窩蜂去拍，只會把題材拍爛。但現在只看票房已經不一定準確，因為媒界資訊很多，要收集意見也比較難。另一方面，對電影公司的運作，羅禮賢認為電影是長遠的生意，香港的電影公司大多仍是家庭式作業，沒有長遠的計劃，國內的財團對電影公司的經營已經開始和國際接軌，但香港在這方面改變很慢。很多人以為國內的龐大市場會對香港電影有利，一眾嘉賓均認為，這反而是個限制，因為太受大陸的標準限制，拍出來的電影反而變成兩不像，很難做好，這仍需要電影人好好思考。（整理：黃靜）

座談會

美術與攝影@現場



(左起) 吳寶玲、雷楚雄、陳樹幟、陳榮照、金星及談智偉

香港電影資料館在 2006 年 4 月 1 日下午於館內電影院舉行「美術與攝影@現場」座談會，由導演陳榮照及製片陳樹幟主持，二人均為香港專業教育學院（IVE）觀塘分校電影專業培訓計劃導師，並邀請美術指導雷楚雄、攝影師金星（姜國民）及談智偉、服裝／造型設計吳寶玲主講。各人分別論述不同崗位在電影製作中擔當的角色，與觀眾分享多年來的工作經驗與趣事。

雷楚雄首先略述美術指導一般的工作流程。接過劇本以後，美指隨即構思製作方案，與導演磋商，待細節落實後交予製片，進行選景等工作。例如《無間道 III 終極無間》（2003），雷氏主張劇中虛構的中央警署必須富有空間感，以營造戲劇張力。這些要求在本埠業界不易達到，因為美指須利用有限的資源集中佈置拍攝現場的陳設，搭建龐大的建築物耗費太大。幸好製片組最終找到了數碼港大樓，將它改頭換面成為開放式的工作間，效果奇佳。雷氏又強調美指的工作絕不局限於佈置拍攝現場，還須時刻隨機應變，以應付香港電影製作「無常」的「行規」，故以往累積的經驗至為重要，恍如隨身的急救手冊。例如，他曾經在極度緊迫的時間中，把圓錐形的紙水杯倒轉貼在木板上，塗上鐵銹色，假裝為尖銳武器；又曾把電飯煲蓋圓形的玻璃曲面裝作隱形眼鏡——玻璃面的特寫，看起來恍如隱形眼鏡放在顯微鏡下。工作雖然艱苦，卻也樂趣無窮。

接着，金星講解攝影指導的工作內容。他指出一般而言，在電影的製作預算中，

攝影方面的支出所佔的比例極小，故制定拍攝方案時須格外審慎，利用緊絀的資源選取最合適的器材和菲林。又由於香港拍攝場地租金昂貴，事前必須清楚擬定所有工作細節，衡量現場環境的變數所會產生的影響，預先構思數個不同的拍攝計劃備用，務求以最短的時間完成任務。主持陳樹熾補充說電影製作人員儼如拆彈專家，須在極度緊張或驚險的環境下化解各式各樣的危機。例如，基於演員檔期或天氣因素，日間的場景經常被迫在晚上拍攝。日夜的色溫有異，故夜間拍日景須用高色溫的照明來營造日光的視覺效果。金星回想在徐克導演的《刀》（1995）裡，於拍攝場地的上空拉起帷幕，再往頂部掛燈，以代替日光。又例如爾冬陞導演的《旺角黑夜》（2004），金星建議在旺角區的行人天橋拍攝男女主角逃避警察追捕的場面。起初導演質疑拍攝的可行性，認為範圍太大，路人太多，場面難以控制。最終金星決定放棄在路旁設置照明，把所有的燈掛往天橋的天花，以免路人駐足圍觀拍攝過程，造成干擾，結果一個晚上便順利竣工。

吳寶玲則表示服裝／造型設計與演員關係最為密切，因為他們須經常近距離接觸演員的身體。說服力強的造型能幫助演員培養情緒，投入角色，最終也能說服觀眾，故這個崗位相當重要。她打趣說導演恍如母親，肩負照顧嬰孩（劇本）的責任，而其他工作人員就像裸母。因各類電影的時空背景殊異，平日必須仔細觀察周遭，多看世界各地的電影，涉獵不同範疇的知識，如戲曲、民間藝術、歷史，甚至相學等，蒐集並儲存資料。設計過程中大可盡情發揮創意，如把現代西方時裝的元素用於中國古代的人物造型上，只要不會偏離歷史記載便可。

攝影師談智偉認同吳寶玲的意見，笑說電影工作者常被稱為「瘋子」，因為他們古今中外一概都要懂。他認為年輕人就是香港電影業的未來，故致力投身教育工作，並選取了 IVE 電影專業培訓計劃學生作品的片段，分析其拍攝特色。該類學生作品基本上沒有任何製作經費，卻又因為免卻了商業票房的考慮，創作空間往往更大。

答問環節中，有觀眾詢問中、港合作拍攝電影困難何在。吳寶玲表示，雙方的人際關係和工作節奏差異很大，故必須經過磨合和適應的階段。此外，香港電影業以明星掛帥，擔綱的影星可以影響製作方針，除了導演以外，幕後工作人員也須滿足演員的要求。國內卻奉行演員制，演員最重要就是做好演戲的本分，故一般比較尊重其他工作人員的專業意見。（整理：劉勤銳）

座談會

光藝電影縱橫談



(左起) 容世誠、何思穎、舒琪及林錦波

本館為配合「現代萬歲——光藝的都市風華」節目，於 2006 年 4 月 14 日在電影院舉行是次節目的第二個座談會「光藝電影縱橫談」，由本館節目策劃何思穎主持，並邀得新加坡國立大學副教授容世誠、香港演藝學院電影電視學院院長舒琪及影評人林錦波，剖析光藝的電影風格及其與流行文化的互動關係。

容世誠教授首先以香港文化史的角度去剖析光藝電影，特別提到五、六十年代光藝電影、印刷文化與廣播文化的關係。

在印刷文化方面，光藝赴星馬拍攝外景的「南洋三部曲」之《血染相思谷》(1957)，改編自《星洲日報》、《星暹日報》及《星島晚報》的漫畫小說；而當時三毫子小說流行普及，形成香港的「廉紙文化」(Pulp Culture)。在 1949、50 年間羅斌將環球出版社由上海遷至香港，環球出版社的小說《難兄難弟》、《歡喜冤家》被光藝改編成同名電影；《私生子》則改編成《湖畔草》(1959)；另一部由環球小說改編的《大廈情殺案》(1959) 是部驚悚片，片中的兇案現場在大廈發生，有一種城市的「感官」，而城市發生的罪案往往是光藝擅拍的題材。光藝除了拍粵語片，亦有拍廈語片如《玉女擒兇》(1959)，同樣是改編自環球小說。這些由小說改編的電影，不單是文本與文本的直接改編，更反映了三毫子小說的簇新價值觀念及表述方法，以及香港在五十年代出現的消費主義，體現在光藝的

電影作品，就展覽了摩登符號的空間。

在六十年代，陸離為《中國學生周報》訪問秦劍，他談到香港粵語片的發展，可以分成三期：中聯公司之前的製作、中聯公司及中聯之後的光藝公司。中聯以《家》（1953）、《春》（1953）、《秋》（1954）為代表，批判社會及反封建，與光藝追求的城市摩登觀念迥然不同；由中聯過渡到光藝，是秦劍延續兩者的關係。

光藝的母公司是新加坡資金，在新加坡發行電影，其後在香港開設光藝製片公司。另一方面，香港與新加坡在當時同為英國殖民地，廣播機構麗的呼聲乃英國的資本，在1949年分別在香港及新加坡成立，兩地的電影及廣播文化的關係密切。《慈母淚》（1953）是改編自艾雯女士在新加坡麗的呼聲的同名廣播劇，由秦劍執導、紅線女主演，是破天荒排上西片院線放映的粵語片，掀起很大的熱潮；因此，當秦劍希望何氏家族支持他在香港成立光藝製片公司，何氏欣然接受，因為《慈母淚》早已奠定秦劍的位置。

當時光藝電影與電台廣播有三種關係。第一種情況是先有天空小說，大受歡迎，光藝遂買下版權，改編成電影，如《遺腹子》（上、下集，1956）便是一例。第二種情況是粵藝製片公司創業作《南龍北鳳》（1963），光藝攝製電影，麗的呼聲播放其聲帶，收錄成長篇廣播劇，以作宣傳影片之用。第三種情況是將播音室的製作過程拍成電影《播音王子》（1966）。在五、六十年代，電台廣播是摩登時尚，光藝緊貼時尚，將播音明星的生活搬上銀幕。

光藝電影與廣播業的關係亦是一種跨媒體及跨地區的轉變，往往將原來是粵語片如《遺腹子》在新加坡麗的呼聲配上廈門語作廣播劇；正因當時的星馬觀眾往往懂得廈門語，而未必懂得廣府話，故此《遺腹子》作如此的處理並不是孤立的現象。還有《冷暖親情》（上、下集，1960）首先是配上潮語，再拿到星馬的麗的呼聲廣播，成為潮州戲劇化廣播小說。

由方言亦帶到另一問題，光藝成立的潮藝主要拍潮劇片，但很少在香港放映。因為當時大陸有很多戲曲片，大受歡迎，證明有市場；光藝有見及此，乃在香港聘請本來並不知名的神功戲班新天彩劇團拍攝潮語片，並灌錄潮語唱片，劇團的陳楚惠一炮而紅，在六、七十年代成為新加坡的著名影星。

凡此種種，可見香港、新加坡及上海在出版、電影及廣播文化在多年來均有緊密的互動關係。

舒琪則以「無用男人與光藝的中產品味」去分析光藝電影的男性形象。據光藝的主事人何建業所言，光藝的定位是要迎合當時的年輕人，故此其題材不外是愛情及人生（包括前途、理想、現實及兩代衝突）。另一方面，光藝的現代化風格展示中產階級的口味，亦可與國泰機構的電懋公司相提並論；但兩間公司雖然由新加坡投資，起初都是先作發行，及後更製作電影，可是電懋與光藝的「現代」，無論在旗下的明星、感覺、氣質及時裝都截然不同。

無疑光藝的創作是由中聯的傳統承繼而來，再衍生光藝的風格。至於男性角色，中聯又或是粵語片傳統的無用男人往往自憐和頑疾纏身，亦在生活及家庭上充滿挫敗感，如《寒夜》（1955）及《天長地久》（1955），因為戰爭離亂及封建陰影鑄成一種極度悲觀的宿命意識，男人儼然是社會的犧牲品，甚至身體亦無能。

光藝的男性形象則有罹患殘疾，《幸福新娘》（1963）中謝賢飾演的角色腳部殘廢，導致心理不平衡。打壓年輕人的已不再是戰爭，而是資本主義在階級上的經濟不均，男性自憐，自我形象低落，更多了憤世嫉俗的情緒，扭曲偏執，甚至對女性報復。再如楚原執導的《秋風殘葉》（1960），謝賢飾演一個消極的畫家，妒忌嘉玲與胡楓的關係，謝賢的自我憎惡及怨憤，發洩在江雪身上。反觀電懋的《情深似海》（1960），片中雷震雖然罹患末期肺病，偶遇葛蘭後重燃生機，於此透過婚姻和性，雷震奇蹟地活下去。

在佈景及服飾方面，光藝是西化，電懋則往往中國化。相對於中聯的草根及平民化，光藝無疑是「想像」的中產，廠景很大，有抽象畫的擺設，很多房間、樓梯、有很多具宗教意涵的拱形線條，是一種虛幻式的豪宅設計，也是平民化幻想的虛榮心，佈景華麗，卻營造了由廣闊空間衍生的空虛感；但光藝既嚮往經濟轉型，但又不完全信任這種轉變，貧富不均激成憤怒、反抗及詛咒。相對而言，電懋的中產比較實在，《情深似海》的佈景是一種具體化、平民化的背景，更貼近生活的一種品味，多於具體的裝置。

林錦波以光藝的驚慄／偵探片作分析。若然與舒琪提及的無用男人比較，驚慄／偵探片的男人往往很有用，亦很有自信；可是女性卻往往備受質疑，她們經常被視為疑兇，甚至是罪案之源，雖然最後得悉她們都是無辜的。另外《郎心如鐵》（1964）的結構精密，戲中戲的處理，混淆現實與拍戲的過程。《999 命案》（1956）起首以美國農場為罪案現場，是一種很虛幻的處理。《神童捉賊記》（1958）則參考荷里活電影《後窗》（*Rear Window*, 1954），以神童偷窺一宗謀殺案為主軸，亦有當時的街景片段。

在座觀眾亦有感五、六十年代的年輕人往往排斥戲曲片及中聯電影，認為這些電影沉悶陳舊，可是他們亦不諳英語及國語，於是有時代感的光藝粵語片，便儼然成為平民版的荷里活電影，年輕一代趨之若鶩。（整理：趙嘉薇）

動態

香港國際博物館日



2006年5月13日及14日，香港國際博物館日於尖沙咀文化中心廣場舉行，今年的主題為「博物館·年輕人」，康文署為此誠邀青少年義工團體參與，從而加深年輕人對香港博物館的認識。本館在廣場的攤位，引來不少市民留連。