

座談會

「九七前後 前後九七：從電影看回歸」座談會一



朗天（左）及梁款

文化評論人梁款及影評人朗天在 2007 年 8 月 18 日的「從電影看回歸」座談會中，以不同角度剖析電影與社會的關係，向觀眾揭開電影創作者往往在電影中隱藏著的情感。

梁款認為要從電影看香港社會變遷，必須從三個角度出發：一是文本；二是生產製作條件；三是發行及放映方式。1984 年中英簽署聯合聲明，一批戰後嬰兒對自己的身份存疑，開始發問問題，所以要了解香港電影與社會文化的關係，至少由 1984 年的電影開始，而新浪潮成熟時期的《似水流年》（1984）就開宗明義地探討自覺、文化等身份問題。

朗天認為香港電影就是本著「乜都敢死」的精神才有今日的成就，好處是能快速地掌握社會脈搏，反映社會問題。1984 年文人拍攝本土電影，反省身份問題，開始出現表現香港主體性的香港電影；1997 年前後是本土意識第一型，電影及各類民意調查反映香港人非常愛香港，但又很犬儒；2003 年發生接二連三的大事（張國榮、梅艷芳相繼去世、廿三條、沙士等）令本土意識進入第二型，電影往往運用曲筆言情，就是所謂的 *present in the absent*，以避開敏感話題。朗天以《老港正傳》（2007）為例，當觀眾批評《老》反歷史，對八九年避而不談時，其實正正突出了此年份。這情況的出現，是由於近年來香港與內地公司合作製作電影，為了內地市場，創作者難以正面地抒發情感。朗天表示 1984、1997、2003 是一般人劃分香港電影的年份，但他反而趨向以 1967（暴動）、1989（民運）、2003 這些影響群眾的年份去劃分，從而探究香港電影與社會的變遷。（整理：黃詠琪）

「九七前後·前後九七：從電影看回歸」座談會二



Gina Marchetti



(左起) Steve Fore、Ian Aitken、Michael Ingham

香港電影資料館於 2007 年 8 月 25 日舉行的「從電影看回歸」座談會，邀得四位本港大專院校的電影研究者出席。座談會由香港大學的 Gina Marchetti 主持，並由城市大學的 Steve Fore、浸會大學的 Ian Aitken 及嶺南大學的 Michael Ingham 輪流發言。

Steve Fore 先分享他對「麥兜電影系列」的研究心得。他自 1996 年移居本港，起初以為麥兜只不過是香港版的「Hello Kitty」，沒有甚麼好感；直至看了《麥兜故事》(2001)，方才對這個卡通人物另眼相看。該片歌頌香港社會的繁華，同時以尖銳的觸覺諷刺時弊，觀察入微，充分反映香港人的心理和價值觀。它既有紀錄片的紀實精神，兼有動畫創作的超現實元素，讓觀眾擁抱香港可愛的地方，也同時喚起他們改變社會的衝動和幹勁。

Ian Aitken 則以《金雞》(2002) 作為講題。該片敘述女主角在七〇年代初到 2002 年三十年間的經歷，側寫香港社會在經濟衝擊下的種種變遷。除了歷史、社會層面以外，他認為影片還有其文化涵意，對觀眾很有啟發。女主角設定為妓女，正好反映社會低下階層的生活。導演透過她事業上的起跌，闡釋職業操守的重要性，並批評社會各階層一面倒追求物質生活的畸形心態——在經濟掛帥的環境裡，個人事業的成敗彷彿凌駕一切家庭、倫理或道德的考慮。影片以歡快的調子作結，卻沒有完全擺脫〇二年間整體社會的黯淡氣氛。

Michael Ingham 則宏觀回歸十年後香港影業的現況。業界與大眾普遍認為香港電影的黃金時期已過，他卻羅列現時眾多令人鼓舞的現象——與以往由明星演員主導的情形相比，導演的地位越見提高；演員演技日趨成熟，如張曼玉、郭富城和黎明；獨立電影導演漸多；紀錄片產量增加，佳作紛陳，如陳耀成的《北征》(1998)；邵氏年代的壟斷局面已不復見，影片類型更多元化；邵氏作品多模仿荷里活製作，當下的港片更具創意，並有外國重拍港片的情況；英文字幕水平不

斷提高，世界各地對港片的認識更深；港片地位提升，得以在香港國際電影節與外語片並駕齊驅，成為重點電影；攝影技法越見自身特色；《黑社會》（2005）等影片對本港政治作出深入、尖銳的探討。主持人續補充港片在質素、類型和國際認同等不同範疇，均有卓越的成就。（整理：劉勤銳）

天涯歌女：紀念周璇逝世五十周年



(左起) 葉月瑜、羅卡、黃愛玲

為紀念歌影紅星周璇逝世五十周年，香港電影資料館於 2007 年 10 月 20 日舉辦座談會，邀請香港浸會大學電影電視系副教授葉月瑜、本館研究主任黃愛玲主講，並由本館客席節目策劃羅卡擔任主持。

黃愛玲把周璇的電影作品分為三個階段，集中討論電影裡的歌女形象，並觀察作品與時代的關係。第一階段為二次大戰前，在代表作《馬路天使》(1937) 中，其歌女形象一派青春活潑，歌唱一直是她表達感情的手段。第二階段為 1937 年 11 月底開始的「孤島時期」，其中的《夜深沉》(1941)，故事同樣以窮歌女賣唱起首，呈現張恨水原著小說裡的京城舊貌，富有時代氣息；可惜周璇為中聯和華影的演出多年來大都無從觀賞，觀眾未能全面欣賞她在這個時期的銀幕形象。第三階段為 1945 年抗戰勝利以後，其中她為長城擔演的《花街》(1950) 以大團圓作結，呼應著當年解放以後的中國局勢。

葉月瑜認為周璇是中國現代史裡第一位歌影雙棲的巨星，地位直至今今天也無人能及；她更是華語歌唱片的代表人物，人們談到中國的歌舞片很難想到突出的導演，但首先想起的就是周璇。葉月瑜並指出周璇在歌唱片裡發揮兩種功能，首先是以歌藝娛樂觀眾，其次也帶有主題功能，如輔助編導表達愛國主義思想等。

羅卡表示抗戰以後，影人文以載道的道德意識強烈，若論電影的創作空間，三十年代早年反而更開放更多元化。關於中國電影的討論普遍強調周璇作為個人或劇中人物的悲劇性，惟現時可供觀看的周璇作品大約只有三份之一，她在孤島和上海全面淪陷期間拍了大量輕喜劇及古裝片，銀幕形象理應複雜得多。就現存的作品如《各有千秋》(1947)、《花外流鶯》(1948) 或《莫負青春》(1949) 所見，

她其實也有喜劇形象。葉月瑜補充歷史的書寫方法往往流於偏頗，不時把女明星塑造成悲劇人物，即使近如鄧麗君或梅艷芳，有關她們的論述同樣帶有這種定形化的傾向，值得我們細心思考。（整理：劉勤銳）

畫外音：王晶



(左起) 登徒、王晶及林錦波

由香港電影資料館策劃、香港電影評論學會統籌的「畫外音」座談系列，在 2007 年 8 月 31 日請來堪稱娛樂片王的王晶，由登徒及林錦波主持，與他大談對商業電影、對創作、對香港電影前景等的看法。

王晶最為人稱道的，是其電影笑料百出。何來那麼多笑料？王晶認為主要靠聯想力；此外，原來與周星馳拍無厘頭笑片時，看《IQ 博士》、《叮噹》等卡通「取經」，將演員卡通化，對豐富笑料亦大有幫助。

談及賭片，王晶認為有「人」的地方就有「賭」，所以橋段不絕。他指電影中很多千術真有其事；構思劇情時則多從尾段往回想，且設法「誤導」觀眾，令他們至片末才恍然大悟；懂得控制賭局氣氛也極其重要。不過王晶自己卻甚少賭博，他把賭的成敗得失推向極致，賭手賭腳的情節正好帶出強烈訊息：賭令人瘋狂，少賭為妙。

從商業角度看，王晶說，以前的電影通常高成本高回報，但以現在香港的市道，高成本的電影卻大多賠本。他指自己以低成本拍電影，全部有盈利，這樣反而沒有人限制他的電影題材。

王晶直指世上很多地方的電影業只能蓬勃一時，現今香港電影市道開始轉差，有必要融入中國大陸，香港導演應加強中文及普通話能力。對於大陸經常限制電影題材，王晶勸大眾別過分期望放寬規限，因世界其他地區也有自身的限制。敏感題材如黑幫、色情等，須看導演自己怎樣配合（如修改結局等）。（整理：朱剛豪）

王天林——從電影到電視



登徒

爲了對王天林專題展作簡介，香港電影資料館於 2007 年 10 月 28 日在 kubrick bc 舉行了展前簡介會，邀請影評人登徒講述天林叔從電影業轉投電視的過程，乃至他對香港電視劇的影響。

登徒指出，王天林初來香港時，覺得兩餐溫飽亦有困難。天林叔坦言自己是爲了糊口才進電影圈的，由於他甚麼工作都肯做，於是便從場記慢慢升任編導。當時很多人找他拍電影，一來他的人工比其他導演便宜，二來他甚麼類型的片都肯拍，終於在 1956 年執導的《桃花江》令他嶄露頭角；在電懋執導時，更憑《家有喜事》（1959）奪得亞洲影展最佳導演。

天林叔之所以成功突圍，全憑他的才智與毅力。他沒有特別擅長的題材，卻甚麼片種都竭力拍到最好，如歌舞片、喜劇、武俠片、愛情片等等；他又十分懂得捕捉兩種不同文化，在《南北和》（1961）中，國、粵語一起使用，往往能有效對比上海與香港的文化差異而引起笑話。他捕捉氣氛的技巧亦相當出色，在《野玫瑰之戀》（1960）中葛蘭唱歌一段，天林叔巧妙的讓鏡頭時而環繞葛蘭推移，時而近鏡拍攝葛蘭與張揚，以表現角色內心感情的變化。

接著電懋改組後的香港國泰停產，王天林失業多月後，獲當時任戲劇組經理的鍾景輝推薦進入無線。當時，由於戲劇組班底均爲舞台劇出身，電視劇還停留在舞台劇式的階段，直至王天林拍第一套電視長劇《啼笑因緣》（1974），大膽把電影製作技巧引進電視劇，如活用鏡頭角度、引入歌唱情節等等。該劇甫播映，立刻

大受歡迎，主題曲更唱得街知巷聞。此後，天林叔更開拍武俠電視劇，如《書劍恩仇錄》（1976）等，同時引入替身、武術指導、彈床、「威也」（鋼纜）、慢鏡、刀劍聲效配音等等在電視從未有過的電影元素，使電視製作昂然邁向新的紀元，有不少製作概念直至今天依然適用，可見天林叔的厲害之處。（整理：朱剛豪）

王天林與文藝



黃愛玲（左）與黃淑嫻

香港電影資料館於 2007 年 11 月 10 日假商務印書館尖沙咀圖書中心，舉行了「王天林與文藝」座談會。資料館邀得嶺南大學中文系助理教授黃淑嫻，為觀眾分析王天林處理文藝電影的技巧。是次主持為本館研究主任黃愛玲。

黃淑嫻指出，王天林小時正值戰亂，經常逃難，以致小學未畢業就得投身社會。天林叔曾替不少公司拍電影，後來入職電懋。電懋是一間較西化的電影公司，而且很多幕後人員如張愛玲、汪榴照等都是知識份子；天林叔以其學歷竟一直站得住腳，他執導的電影也經得起時間考驗，現在回看也饒有趣味，實屬難能可貴。

當時，電懋開拍不少文藝片，這些劇本通常較著重對白，但略嫌視覺效果不足。如《危機重重》（1960）就僅以女主角李湄內心獨白交代其想法。為此，天林叔運用燈光等技巧，把場面活化了，看起來不覺沉悶。同一電影中，李湄戒酒的一幕，不用長篇大論，天林叔只是讓她把櫃上的酒統統掃到地上，就把她的決心明顯呈現給觀眾。

天林叔亦承認，當時的荷里活電影對他影響很深，以至其執導的歌舞片、浪漫輕喜劇、黑色電影等等，無不滲透荷里活影片的色彩。《野玫瑰之戀》（1960）尤見其黑色電影特質：黑夜、車子、賭場、女人、酒、醉……他的電影雖揉合了當時外國電影的元素，但中國傳統的家庭觀念依然是文藝電影的重點，天林叔予以保留下來。張愛玲編劇的小品《小兒女》（1963）就帶出很強的家庭觀念。值得一提，天林叔從來沒有真正與張愛玲聯絡過，張的劇本只由好友宋淇轉交給他；最終影片的效果很好，令人津津樂道。

天林叔是上海人，而在香港粵語電影圈中浸淫了一段頗長的日子，對中港文化異

同領悟甚深。「南北系列」電影中，上海人因出身富裕，較有自信，而且主動、開放；香港人則較保守、內斂，兩地人因文化差異而常常鬧出笑話。主持黃愛玲笑稱自己上一代也是江浙一帶搬來的，對電影所述很有共鳴，這證明天林叔的喜劇也很寫實。這種駕馭兩種文化的功力，的確沒有多少導演具備。（整理：朱剛豪）