

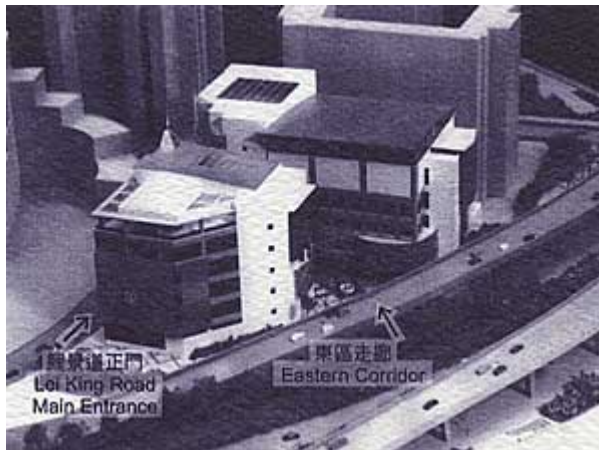
## 一個寶藏的誕生

傅慧儀

建立香港自己的一所電影資料館本來只繫於一念，紙上談兵了好一段日子，好不容易於九三年成立了現在的籌劃辦事處，如今眼見資料館永久館址的容貌日漸成形，豈不令人雀躍？

### 電影資料館新貌

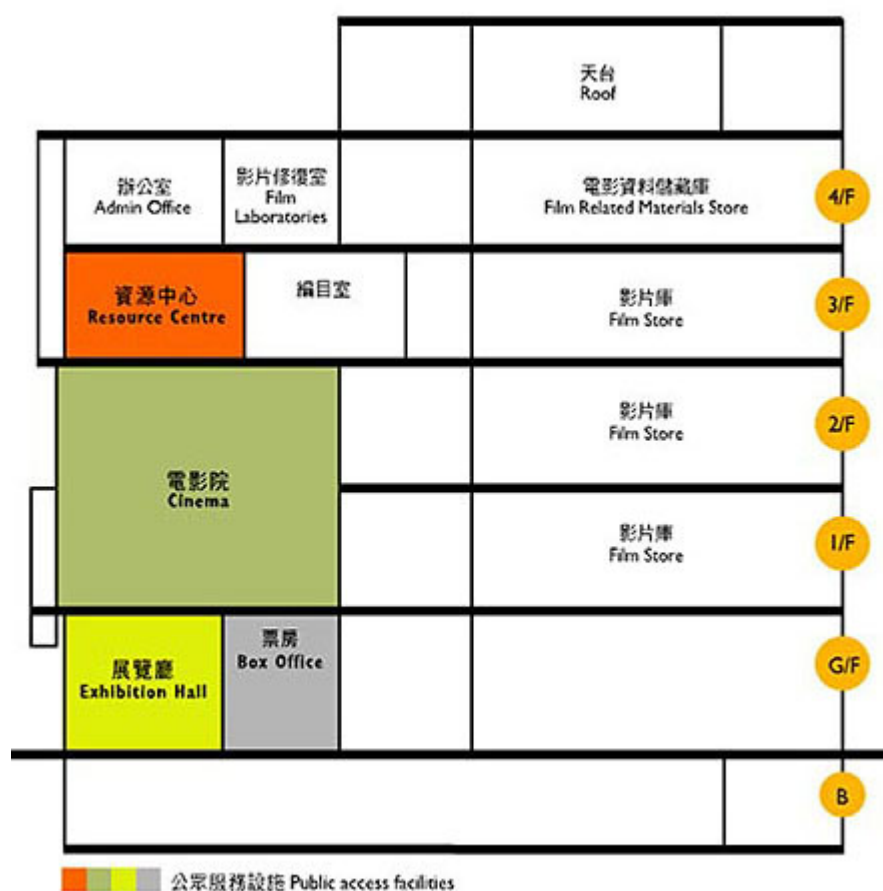
佔地二千五百平方米的館址，地基已經做好，九九年建成後，將會是一幢樓高五層的獨立大樓，正門位於西灣河鯉景道，正好座落在東區走廊與韓國國際學校之間，與市政局另一所運動綜合場館合成各具特色的建築組合。最顯眼的外牆會蓋上銀灰色鋁合金掛板，配以米白色的瓷磚及赭色與墨綠色的配搭，務求配合館旁的園林景緻。（見圖一）



圖一

## 片庫是館內的寶藏室

對任何一間電影資料館而言，影片本身是最最珍貴的藏品，影片的儲藏及保養是一所資料館的首要任務。而片庫就等於資料館的「寶藏室」，其設計必須合乎國際規格，亦即長期保持在攝氏四度及相對濕度百分之三十五的恆溫狀態下，在潮濕而溫熱的香港談何容易！爲了更有利於控制恆溫系統，資料館的設計特意把整幢大樓前後一分爲二，亦即每層均有半邊撥爲藏片室（圖二），每層都裝置有獨立的制冷系統，包括壓縮器、冷卻器及水冷式冷凝器等，並且附有後備制冷機，以備電力故障時制冷系統仍能運作。至於抽濕系統，則會採用氣體式乾燥抽濕器去除濕氣。修復組受過專業訓練的同事們將會運用先進的管理技術，以確保片庫達世界水平。（註一）



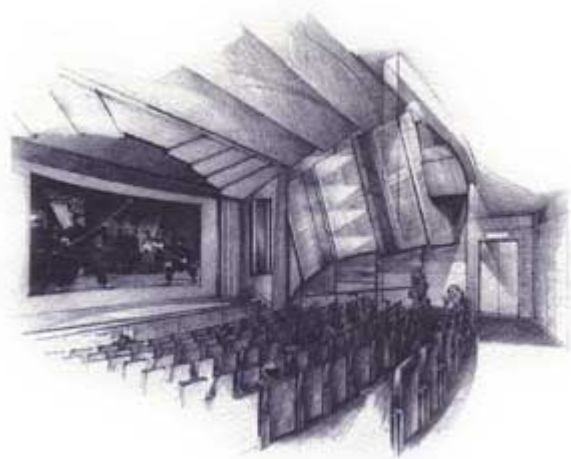
圖二

## 電腦化的多媒體資料索引

搜尋及修復電影文物是重組及確認歷史的重要一環。但無論搜集工作如何成功，保存得有多好，若然資料不能公諸於世，供研究者鑽研使用，就會失去資料館的基本意義。有鑑於此，資料館花了很多心血在建設一套走在時代尖端、為資料館度身訂造的多媒體電腦編目系統上。將來使用資料館的人士將可通過圖書館內多個電腦終端機，利用滑鼠按鈕很快的便可看到任何一部藏品的文字介紹及影像資料。而這套編目系統將是全世界數一數二能提供活動畫面及中、英對照的多媒體影音電腦系統。除了一般圖書館慣用的電腦編目檔案儲存外，這副電腦尚有兩大功能，其一是透過名為「Z39.50」的標準圖書館資訊共用規約(Standard Library Protocol)的軟件，令本港使用者可直接聯繫上本地及海外的圖書館或資訊機構，並自動修訂外地所用的熒幕格式以配合本地系統顯示格式，方便互查訊息；其二是附有「機讀目錄格式」(MARC Format)方便統一各大圖書館的編目格式，有助快捷地互相索取資訊。把影片資料搬上「資訊高速公路」(information highway)亦在計劃之列，但上網初期，將只提供文字及圖像資料的索查。

## 小型影院麻雀雖小

別小覷資料館的小型影院，設於一樓的影院雖然只有約一百二十個觀眾席，但相對很多外地的電影資料館，這已是非常奢華的設施。而且影院設計堪稱麻雀雖小，五臟俱全。活動熒幕可隨意控制大小，以適應任何影片規格的放映，無論超八、十六毫米、卅五毫米等電影，都沒問題。亦即是說，影院會備有各種不同規格的放映機及投射器，適應不同的放映方式及速度，務使影院可以放映由最早期以至最近期的電影。（見圖三）



圖三

## 定期展覽館內珍藏

另一項其他電影資料館未必擁有的就是展覽場地。在新大樓的地下，只要一進大門就會看見展覽廳，面積約共一百五十平方米，備有走軌式的活動展板及射燈裝置。預計日後會有很多專題展覽在此舉行，讓資料館的珍藏不至於長期置於倉庫的四壁內，使外界有更多接觸資料館及觀賞珍品的機會。

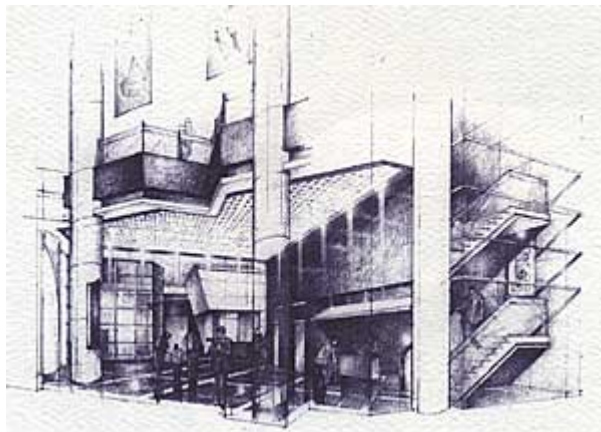
## 行政工作集中一層

本刊上期曾介紹過資料館現架構內各組的工作及未來計劃，在新址落成後，辦事處將集中在資料館大樓的四樓，而圖書館、研究中心和編目組則會設於三樓。

## 結語

資料館是不斷與時間競賽的一項大工程，不但要在過去的光陰中探回點點滴滴剩下來下的「影」和「音」，亦同時不斷要向前追求最新最好的科技，以保（「補」）存日漸失散的各式電影媒體。各組的同事都面對很大的挑戰！

註一：下一期將專題講述修復組的工作，探討修復影片的技术困難及科技如何突破以往的界限。



資料館大堂的設計草圖。

## 徵集大行動

當觀眾目不轉睛於李麗華在銀幕上的一顰一笑時，可會想到在放映機上的每一格菲林已活了四十多載？這些無比尋常的影像正是資料館去年從日本越洋尋獲的《小白菜》珍貴拷貝（張善琨、易文導演；李麗華、羅維主演，一九五四），一直以為失軼了的電影又再重現觀眾眼前。

《小白菜》一片於十月十五日在太空館演講廳的特別放映亦揭開了資料館「徵集大行動」的序幕。這次行動的目的就是希望搜尋更多珍貴的影片拷貝，及一切與電影有關的電影資料、文物。緊隨放映的紀念品頒贈典禮暨酒會星光熠熠，李麗華本人亦出席以表示支持，與眾星聚首。

到場接受紀念品致送的捐贈人士計有關漢泉、利雅博（嘉禾電影（香港）有限公司）、蔡瀾、吳思遠（思遠影業公司）、馬逢國（寰亞綜藝集團）、潘祖輝（華文影片公司）、朱虹、黃國兆、劉國昌、馮煒璋（萬象娛樂有限公司）、周德鳴、周輝（廉政公署）、劉德生（南方影業公司）、李嘉俊、余慕雲等等。臨時市政局文化委員會主席浦炳榮、副主席黃英琦致送了紀念座給上述人士。浦炳榮議員在致辭時呼籲各界對「徵集大行動」作出支援，捐出收藏，藉着有系統的文物搜集為日後香港電影研究奠下基礎。副主席黃英琦議員稱隨着本土意識逐漸提升，作為大眾媒介及與香港文化息息相關的電影歷史亦備受重視。



關漢泉捐贈其父親關德興拍戲時用過的鞭和單刀

為了讓在場嘉賓一睹資料館的珍藏，當日酒會會場充當了臨時展覽廳，擺放了部份獲捐贈及寄存的電影文物、文獻。關漢泉先生捐贈了先父關德興師傅無數珍藏，當日展出了關師傅至愛的雙刀、於《神鞭俠》（榮華，六八）中所策的神鞭，以及關師傅在《黃飛鴻上集之鞭風滅燭》（四九）中穿過的舞獅鞋及綁腿。關漢泉先生有感父親一生從事電影工作，他的成就亦有賴觀眾的支持，縱然不捨得父親的遺物，亦會欣然用行動回饋觀眾。他說日後找到任何關師傅的資料、物品都會全數送予資料館或其他相關的博物館。



蔡文玄與他的書房

有關電影文字創作的展品則有《七十二家房客》（邵氏／港視，七三）和《人海孤鴻》（華聯，六〇）的劇本，乃蔡丹、蔡瀾及蔡萱三兄弟捐出其先父蔡文玄先生的遺物。蔡瀾先生笑稱原來打算將珍藏贈與一位藝術家朋友，好「累」他一輩子，現選擇捐贈與資料館以「殃及」更多影迷！

此外，成龍於《霹靂火》、尤敏及羅維於《深宮怨》（又名《董小宛》）中所穿的戲服亦吸引不少注視目光。這些不過是嘉禾電影（香港）有限公司答允寄存的部份戲服文物。身為臨時市政局電影顧問小組成員的朱虹女士則應允將電影劇本手稿悉數捐出，而一些能豐富觀眾對電影認知的資料，如外景預算及記錄等等亦會交予資料館整理收藏。

捐贈／寄存者名單上並不乏個別熱心影迷的芳名（見下頁附表），你願意作「補」存電影文化、延續昔日光輝的一份子嗎？

香港電影資料館捐贈及寄存者名單(截至九七年十月卅一日止)

British Council

D & D Company

Imperial War Museum, U. K.

Motocam Overseas Corporation

Multilink International

National Film & Sound Archive, Australia

Nederlands Filmmuseum

Rank Film Laboratories Ltd., U.K.

日本川喜多紀念映畫文化財團

世界自然(香港)基金會

永盛娛樂有限公司

永熹電影有限公司

余冬青電影製作公司

志聯影業有限公司

協利電影(香港)有限公司

東方影業發行有限公司

金國影業公司

金藝電影公司

長江電影(香港)有限公司

南方影業公司

欣欣影業公司

香港彩色沖印有限公司

香港電影製片商會有限公司

港影業協會

浚昇影業公司

高志森影業有限公司

第一機構有限公司

許氏影業有限公司

港僑影業公司

華文影片公司

廉政公署

新通用影藝有限公司

萬里影業公司

萬聲影視製作有限公司

雷鳴(國際)電影貿易公司

電影工作室有限公司

嘉禾電影機構有限公司

銀都機構有限公司

劉氏電影公司

銀鳳影業有限公司



寰亞綜藝集團

Ms. Cheung Ka Wai

Mr. John Conning

Ms. Anita Fey

Ms. Catherine Kwan

Mr. Tony Rayns

小燕飛女士

王泉珠女士

包明女士

白雪仙女士

石琪先生

朱虹女士

余慕雲先生

吳回先生

吳宇森先生

吳思遠先生

吳珍年女士

吳添丁先生

吳耀光先生

李幼慧先生

李焯桃先生

李嘉俊先生

李碩雄先生

李錫生先生

李羅舜華女士

李鐵先生

杜婉霞女士

阮紫瑩女士

周文芳女士

周荔嬈小姐

周德鳴先生

周潤發先生

周錦麟先生

林黃芷馨女士

林翠芬女士

邵柏年先生

邱良先生

邱松鶴先生

南紅女士

施介強先生

胡金銓先生



胡楓先生  
胡鵬先生  
秦美卿女士  
翁靈文先生  
袁和平先生  
馬斐先生  
區詠儀女士  
屠用啓先生  
屠梅卿先生  
張瑛先生  
張徹先生  
蔡振興先生  
梁李少霞女士  
梁慕齡女士  
莫沃強先生  
莫蘊霞女士  
陳志業先生  
陳炳麟先生  
陳彩玉小姐  
陳啓昌先生  
陳萍娟女士  
陳雲先生  
陳蝶衣先生  
陸伯生先生  
麥嘉先生  
曾大知先生  
童月娟女士  
馮煒璋先生  
黃也白先生  
黃國兆先生  
楊莉君女士  
劉成漢先生  
劉芳先生  
劉國昌先生  
蔡丹先生  
蔡天龍先生  
蔡振興先生  
蔡萱先生  
蔡瀾先生  
鄭發明先生  
黎天佑先生

黎錫先生  
蕭芳芳女士  
龍欣欣小姐  
龍剛先生  
龍源慧曼女士  
薛家燕女士  
謝賢先生  
羅卡先生  
羅斌先生  
羅維先生  
關正良先生  
關建輝先生  
關漢泉先生



市政總署署長鍾麗幟(左二)與李麗華(左一)，裘萍(左三)及費明儀(右)。



浦炳榮議員和黃英琦議員致送紀念座予利雅博先生。



蔡瀾先生展示他先父蔡文玄先生的部份書齋藏品。



關漢泉先生展示先父關德興師傅的神鞭。

## 口述歷史計劃

### 導言：

研究香港電影史的方法很多，但由於電影業歷來缺乏有系統的資料記錄，而三、四十年代的影壇人物又日漸消聲匿跡，或離世而去，口述歷史成為當務之急又最直接能抓回歷史真像的一種方法。

資料館在過去三年以來，訪問了超過七十位幕前幕後的電影工作者(後按：此乃截至 97 年的數字，到 2002 年已增至 300 多位)，訪問都以錄像或錄音方式記錄下來，計劃日後陸續以人物誌方式出版。雖然訪問依賴記憶，而且很多資料要事後引證，但不減錄取資料的珍貴性。由於篇幅有限，只能摘錄某幾位影人訪問的精彩片段。日後整理妥當後，定必成為重要的研究資料。



### 張徹

「...蔣經國先生是張道藩先生以外，最影響我的人...那時他在台灣也未做官，是個講革命的年輕人。開始是在他家裏唱戲，有時與他遊山玩水，這樣開始...」

(《阿里山風雲》)「...因為當時是第一台在台灣拍成的，所以觀眾反應很好，買票的排長龍，但很像實驗電影，非常粗糙，唯一留下是裏面的歌曲...」

「我最早跟香港電影發生關係，主要是尤敏的劇本《桃花淚》、《無語問蒼天》等等。電懋找我主要是尤敏的劇本，全屬女性劇。但我覺得，當時世界上電影都以男演員顯赫...中國為什麼沒有男演員?...所以我主張男性電影，主張陽剛...東方人一般動作比西方人靈活，所以搞武俠電影。」

「邵氏的問題...是工場化、流水作業。很多時，成功同失敗往往同一原因。邵氏的做法，使製作有規模，是提高(質素)，但使製作缺乏變化。所以，邵逸夫是位很明白的人，他轉而搞電視...絕對正確...」

「至於明星.....並非一定要靚仔，演員要有不同的東西，成龍就並非「靚仔」，

劉德華都有缺點，李小龍亦唔係，姜大偉、傅聲比較接近靚仔，但與成龍不同。有一次我到朋友家，他兒子問爲何我戲中男主角都那麼醜，大人不會講，小孩卻會...」

**張徹**，出生於一九二三年，自四七年於上海從影，六十年代由台灣來港從事編劇，後爲邵氏公司策劃了「武俠新世紀」，掀起了國語片武俠新潮，導演作品過百部，九二年獲香港電影導演會頒贈「終身榮譽大獎」。



## 李麗華

「十五歲那年，偶然在我姐夫家裏吃飯，就碰到藝華公司的主持人嚴春堂先生，他說我不錯，讓我去拍電影...試完鏡頭，他們說馬上讓我拍戲。...」

「...在上海，我的運氣也不錯，碰到的都是好導演，很多都是（一些）導演的第一部電影。如黃佐臨先生...我在馬路上正要買東西，看見黃先生，他說：小咪，出來拍戲...他說出來，就出來，拍成了他第一部戲《假鳳虛凰》...好幾位導演開第一部戲都用我，大概是我聽導演話...」

「有時想起，我過去工作的日子太多、年數太多，怎樣也不會忘記。...現在仍在的，像孫瑜等，他們有時打個電話給我，我覺得很安慰、很親切。」

**李麗華**，一九二五年生於上海，自小學習唱戲，戰爭時逃難到天津、北京等地，十四歲才返回上海，先後當過「藝華」、「華影」、「邵氏」等電影公司旗下紅星，主演過五十多部影片，七三年退出影壇。



## 鄒文懷

（自小愛電影）「十三歲於上海讀書、寄宿，星期日便看三齣電影，那時我已經開始感覺到電影對社會的影響很大。很多人將電影當作一種娛樂，但它是一種非常有力的傳播媒介。」

（談邵氏的改革）「...與邵先生（邵逸夫）談改革制度，其中一項就是反日為夜。那時在夜間拍戲，白天睡覺，但辦公室就白天辦公，所以就斷了溝通...還有另一改革，可能現在受人家批評，就是電影不同步錄音。當時有即場錄音，但邵氏有十個戲棚，一個棚在拍戲，就會響鐘...耽誤的時間非常多。...我覺得香港演員百分之九十講廣東話，拍戲肯定以廣東話為主，便逐漸拍攝廣東話為主的影片，而台灣、海外市場則另設國語版。」

（進軍國際市場）「《唐山大兄》、《精武門》正式打開國際市場...由這兩部戲開始，華納才與我們合作拍《龍爭虎鬥》...除了傳統地區是由我們發行，其他地區則由華納發行。...打入日本市場，是由李小龍開始。因為他開了頭，跟?有許冠文、成龍，亦定下華語片所走路線，即動作喜劇。」

「...全世界的趨向都走向電影城，未有電影城的地方，電影事業都受到很大影響...電影城是以做生意為主，目的是將流失的觀眾挽回...觀眾流失是一件很可怕的事...除非有套非常好的電影，觀眾才會返回電影院。」

**鄒文懷**，一九二七年生於香港，於五七年至七〇年間效力邵氏公司，擔任宣傳及製片工作，其後成立嘉禾電影公司，所拍攝的電影造就了李小龍、許冠文、成龍、洪金寶等巨星的誕生。



## 韋偉

「當時上海最出色的話劇演員…一個叫夏霞，還有藍蘭、英茵。我考到入去排戲，都想改個同音疊字的名，想將來可以和他們一樣出色…」

「…我開始做戲那時，沒主角做，但是我不願返家；別人做戲，我在後面看，所以我學到很多東西…那時候的上海娛樂雜誌稱我為『代戲大王』…」

（談《小城之春》）「拍《小城之春》時沒有劇本給我們，只得大綱，我擔心做不到，但費穆先生說，只要你做周玉紋，別做韋偉就行…費先生腦中已經有一格一格的畫面，他知道我們是舞台劇演員，所以他要我們一場一場的排…之後共產黨話這齣戲有問題…所以部戲一直沒人再提，但國內學電影、研究電影的人都很喜歡…」

**韋偉**，一九二二年出生，乃三、四十年代電影紅星，話劇團出身，曾合作導演包括費穆、黃佐臨、吳性栽等，以《小城之春》一片聞名海外。





## 石堅

（當配音員的日子）「...日本軍投降後百廢待興，那時遇到魏鵬飛...找我為國語片配音...記得對白最多的那齣由朱石麟執導，最小的是但杜宇那齣...那時巴士、的士也沒有，只得（由紅磡）步行至北帝街...」

（正式涉足電影界）「...胡春冰等文化人來港，辦『第一劇團』，主要負責服裝方面，...後來胡春冰替華南影業寫了《絕代佳人》，介紹我做化妝，那時算是半職業涉足電影界。後來李應源正式邀請我（拍片）...那時我的頭髮很茂盛，而生活卻不安定。現在頭髮掉了這麼多，生活則變得安定...」

（當反派的日子）「顧文宗在邵氏開始拍攝《方世玉》系列的戲，請石燕子做方世玉，我做白眉道人。第一齣很賣座，但做下來有點沉悶...跟顧文宗說，既然是虛構故事，不如嘗試改變，創作另一角色給我作嘗試...於是分飾方世玉師傅及白眉道人，...飾演的角色都是反派，有些因為誤會發生打鬥，做賊、壞師傅、少爺...全部最後都被人打敗...」

（片場趣事一則）「那時片場採用的二手錄音機質素參差...有些只能接收較大聲響，演員拍攝談情說愛的戲時亦要放盡喉嚨...相反明明要在戲中大動肝火，演員亦只好壓低聲調，陰聲細氣的作遷就。」

**石堅**，一九一三年生於香港，自幼習武，在影視界從影經年，專門演歹角。與關德興合作的黃飛鴻電影聞名遐邇，被譽為傑出的性格演員。

## 往回憶深處走一趟

朱順慈

每次跟媽媽談起訪問某某明星某某導演，特別喜歡捕捉那一閃而過的複雜神情：微詫、羨慕、追憶...「口述歷史計劃」——一個本來聽着叫人沉重的名字，不經意竟成了母女間親密小話題。

這個不經意當然不會減低意料之內的難度。星光當前，難保沒有怯場時刻，為免因無知而出洋相或者開罪嘉賓，事前準備是成敗關鍵。問題是有關個別影人的資料委實不算多，娛樂刊物從來不缺，但正正式式當成史料來寫的，幾如鳳毛麟角。假如沒有電影節和一眾研究者（例如余慕雲先生）的努力，情況只怕更不堪想像。幕前人還好，至少存在多些花邊新聞容人再予深究，預先豐富了訪談內容；幕後人一般少被提及，於是個別時代背景資料便成了不可缺的元素。一拉扯到整個時代，牽涉人事範圍自然更廣。

我的角色不應叫做訪問，口述歷史精神在於讓當事人親述個人經歷，我的任務實在是要引發(facilitate)當事人「自談自話」。性格迥異，效果自然也各異，雖然拍攝時畫面絕少變化，最終還是會因看個別影人的個性而形成獨特「風格」。

張徹導演人如其名，三言兩語便勾輪劃廓，甚麼話題都可以提綱挈領地加以了斷。劉家良師傅說武德，談初出茅蘆，娓娓道來，鉅細無遺。鄧文懷先生亦出人意料地細緻，要不是由他親口道來，我們還真不曉得他原來是聖士提反中學開校學生之一呢！胡小峰導演是話劇演員出身，談話七情上面，煞是吸引。洪金寶祖母錢似鶯，八、九十歲年紀，心境卻恆常年青，說到高興處，大力拍打心口——戴着耳筒監察收音情況的攝影師被嚇了一跳，總算沒辜負二十年代武打女星的威望吧！

或者年代久遠，又或者大家產量都太多，很多影人已記不起拍過的電影的細節了。有時又忌諱攝影機有文必錄，涉及個人軼轍的，寧願不談。關掉機器，才又放心透露片言隻語，如此種種，說明口述歷史有其明顯局限，只是哪有完美的研究方法呢？

計劃正跟時間競賽，早期曾參與香港電影工作的人的確越來越少，為了爭取記錄每一點滴記憶，訪談必須加快步伐。一位年逾九旬的老先生，據說去年身體狀況仍挺好，今年我跟他錄影訪問，說來說去着不了邊際，最後覺得太不對勁，問他最近生活，退休多時的他答道正在度新劇本開戲.....

記憶這回事真會跟人開玩笑，一剎那間我真呆了，事後想起，倒反覺得老先生活在甜蜜的回憶中，實在幸福。

**朱順慈**乃自由撰稿人，酷愛電影，亦曾於香港電影資料館任研究助理，負責整理研究香港電影史料，自九六年起一直參與資料館的「口述歷史計劃」，至撰此文時（1997年底）已訪問了超過四十位影人。

## 口述歷史如何套用於香港

黎肖嫻

「口述」的範疇(Orality)在知識生產的領域中向來是民族學的專有財產。若說歷史的研究在傳統及實踐上偏向文字的記錄，那麼民族學就對沒有被寫下來的東西給予特別的關照。結構主義人類學家李維史特勞斯就指出，歷史是按照有意識地表達出來的資料去組織成的事實，而民族學則追溯社群生活實況中無意識的層面<sup>1</sup>。

然而，此時此地該如何去理解電影資料館的一連串導演影人訪問？在歷史知識的生產上又該如何定位？首先必須肯定這是一項有價值的追述行動，填補了我們對本地影業過往在認知上的缺口。更重要的是，香港本地史的研究要到近十數年來才漸受正視<sup>2</sup>，談到本地影史，更是徘徊於找尋及辨別相關的文字、器物的階段中，不少似乎成了歷史定論的課題，其實是尚須鑑定和辯論的臨時立論，在這前題下，資料館的追述行動，就是在文字記述尚未充分成史的過程中一種必須的緩衝。

雖如此說，我們斷不能過份高估或高抬這類資料的權威性。我們現在身處的是文字影像文化的時域。民族學領域中的「口述」之能夠成為「口述歷史」(oral history)，蓋因研究對象主要為口述的文化(oral culture)及氛圍；因此，以今天的視點和後見出發，「口述歷史」是沒有文字記述的情況下獨有而必須的代替品，一項特殊的品種。這種獨有性和權威性卻斷不能隨便移植到今天的口錄追述行動上去。

要重新定位，必須回顧一下近一個世紀以來在歷史學範疇中所出現過的幾個階段：

(一)是什麼構成一物件的歷史價值？哪些證據才算歷史證據？這是十九世紀歷史學家最關注的問題。英國史學家卡爾形容十九世紀是膜拜「事實」(facts)與「證據」(document)的時代<sup>3</sup>。法國的利科則視此為實證主義的繫圍。實證主義強調客觀性，即研究者不會介入所研究的對象。利科不單對此作出質疑，更指責他們把歷史簡化為文獻的收集和考證，過份高舉經驗論，強信現成的歷史已經存在於文獻之中。利科更指出這種做法犯了對偶然事件作決定論的毛病，把解釋的活動局限於把偶然事件聯繫起來<sup>4</sup>。

(二)以上的看法，到了十九世紀末分別由德國的狄爾泰及意大利的克羅齊兩位哲學家推翻，首次提出所有歷史都是「當代」歷史的說法，指出歷史的視野永遠是用現代人的眼睛看過去的，而且大底上是以當代的問題為促發點去透視過去的意義。這想法可算奠定了二十世紀現代及後現代觀點的歷史胸襟。

史學家歌連活在一九四五年的名著"The Idea of History"中更引申這個論點，說明沒有任何歷史的事實是以「不沾」(pure)的狀態到達我們手中的，歷史家因而要運用想像力去理解他們接觸到的前陳事物——「要學歷史就必須先嘗試去觸摸前人的思維狀態。」

(三) 二十世紀以來在歷史學範疇內的一個重要跨進是對歷史哲學的重視，因而提出了種種有關歷史學家的寫作方法論的問題，以及出現了歷史知識的性質的論述：他們強調歷史事件與自然事件有別、歷史性的事實又得跟社會性的事實分別開來，還有敘事／敘述性的解釋之間的關係，因果與規律的不同等等。

(四) 除了民族學之外，另一群為「口述」賦予重要地位的是七十年代以來漸成勢力的「文化研究」倡導者，在主張綜合各人文和社會學科的同時，提出所謂「新文化史」。這是「修正派歷史寫作」(Revisionist Historiography)的一種，強調從下而上，本地人、本地歷史、本地知識，正視普通平民百姓的音容以及日常生活面貌。口述的記錄便因而重新被強調，人誌學(Ethnography)的文法學再得到應用與發展。然而「新文化史」又同時強調敘事過程的作用，因而講述、文字記述本身便成為歷史知識生產的重要變數<sup>5</sup>。這個說法其實早在二十世紀較早時便由傳播史家麥克盧恩提出，再由 Walter J. Ong 發揚光大，指出媒體對組織認知世界的決定性作用<sup>6</sup>。

在上述的思潮背景下，我們再看資料館的追述行動就無法再純粹強調其對「事實」的重視這一面。肯定此舉的珍貴價值的同時，還得釐清以下幾個問題：

(一) 「口述證據」(oral document)不等如「口述歷史」(oral history)。

(二) 不要迷信「證據」：任何可接觸的口述文字資料都是經撰述者的解釋所過濾，而且細看一篇訪問的筆錄時，往往會發現在事件的次序承接上很多「空隙」有待填補，追述回憶的行動本身又不免為事件添上感情色彩等等。

最終，「口述」的資料盛載的是「人的記憶」，在口述文化的時代，記憶的作用是把事實不斷的重複，在此時此地，記憶卻是一種令過去「復活」的方法<sup>7</sup>。重活一次的過去卻是為「現在」而活的，因此再活過來不單是當年現實細節，也同時是已淹沒迷失了的當年的心態；重拾的不是前人的秘笈智慧，而是他們的思想狀態。歷史的理解正是要好好握掌「記憶」，在理解的過程中透過重組、鑑證等更新它的意義。

註：

1. Michel de Certeau: "The Writing of History", 哥倫比亞大學出版, 紐約, 1988, 210 頁。

2. 周佳榮：〈導論——香港史學的成立和展望〉, 周佳榮及劉詠聰編《當代香港史學研究》, 香港三聯出版社, 1994, 8-9 頁。

3. 卡爾："What is History?", Penguin, 紐約, 1964, 16 至 21 頁。

4. 利科：〈歷史學家的技藝與貢獻〉及〈法國史學對史學理論的貢獻〉, 見"The Contribution of French Historiography to the Theory of History", 牛津大學出版社, 1993, 8-13 頁。

5. Lynn Hunt 編著："The New Cultural History", 美國加州大學出版社, 伯克萊、加州、倫敦, 1989。

6. 參考麥克盧恩的"Understanding Media: The Extension of Man" (紐約麥格勞 — 希爾出版社, 1964) 及與 Quentin Fiore 合著的"The Medium is the Message" (Bantam Books, 1967), 以及 Ong 的"Orality and Literacy: The Technologizing of the Word" (Methuen, 倫敦, 1982) 和"The Presence of the Word" (耶魯大學出版社, 1967)。此外 Harold A. Innis 的"The Bias of Communication" (多倫多大學出版社, 1951) 亦有相類的討論。

7. Patrick H. Hutton: "History as an Art of Memory", 佛蒙特州大學出版, 漢諾威及倫敦, 1993, 17-20 頁。

**黎肖嫻**乃紐約大學電影文化研究的博士取錄研究生, 亦是九七年度香港國際電影節的中文編輯, 前任教於浸會大學傳理系, 現任教城市大學創意媒體學院。

## 數碼科技修復舊片

資料館修復組主管陳素霞應日本國家電影中心之邀代表香港電影資料館出席了十一月初在東京舉行的「數碼科技修復技術」講座，與來自多國的修復專家學者分享交流了修復影片的最新數碼電腦科技，以及修復不同類型影片所用方法的利弊。

主講者米高·范特(Michael Friend)乃美國電影學院資料館的館長，與美國新力公司合作，用了七年時間修復了一九二八年 Frank Capra 執導的一齣默片"Martinee Idol"，經過數重媒介的轉換，把原來的負片經數碼技術轉為電腦數碼影像，再複製重晒成負片，修復了四萬六千格菲林，成績驕人。

是次陳素霞除充當評講者外，亦趁機參觀了 IMAGICA 公司設備先進的放映廳及位於神奈川縣相模原的地下片庫，收穫極豐。

香港電影資料館早前亦嘗試用 Cineon 的數碼系統修復了《忠烈圖》(七五)三千格菲林，但由於影片是彩色而動作較多，所用科技亦有異。陳素霞指出，修復舊影片要考慮多方面的因素，包括影片菲林的破損情況、規格及菲林的影像等等。

## 德、法兩國保存電影文化點滴

搜集組的經理唐詠詩於十月下旬走訪了德、法兩國，參觀了多個與電影資料保存及進行研究、放映的有關機構，最大感覺是每個國家基於政治及經濟背景不同，在收藏及研究電影的方針取向亦互異。例如法國，由於國家重視文化，資源較充足，儘管面對做不完的工作，但負責電影保存工作的人士都非常熱心。相對於香港，法國人民對文化的興趣較濃，放映節目亦不愁沒人觀看。

至於德國，其經濟情況未必較香港有利，但由於德國舊影片本已藏量甚豐，又經歷納粹時期的政治宣傳影片時代，故此搜集舊片不成問題，不像香港，舊片因戰亂、天氣不理想各種商業原因四散失傳。