



## 寫在《大全》卷四出版之前

羅列所有香港影片背景資料的《香港影片大全》系列，早在1997年——香港電影資料館開館前已着手出版，至今共出了三卷。卷四（1953-59）會有甚麼新的契機呢？我有幸在資料館製作卷一時開始參與撰稿，現在進行卷四的編輯工作，開館後這一年來思緒一直在梭巡——較諸開館前的《大全》，往後該怎樣走呢？搭乘「研究資料檔案」、「資料館網上查詢系統」，往往令人在五十年代樂而忘返。說到底，我們賴以工作的「檔案」和「網上系統」，現已成了「公共交通工具」，大家將來都可以在資源中心覽閱，卷四無疑成了開門所見的第一座山，山後有甚麼風景，得看讀者跨不跨步進門內.....

這期的《通訊》，有研究組進行的「口述歷史計劃」的進展（見3至5頁），有作者就本館新出版的書刊而撰寫的文章，略見本館透過研究和出版工作所帶出的一些前奏、變奏和回響。而《大全》卷四將約於下期8月號《通訊》出版之時推出，到時另文細談，先在此跟大家分享一點兒五十年代光藝公司時代的味道.....

### 嘉玲、謝賢的光藝時代

新加坡光藝公司在香港成立光藝製片公司（1955-1968），迥異於同是來自新加坡的國語片大亨「電懋」和「邵氏」，在編導秦劍的策劃下，光藝所攝製的粵語片，走出有別於「中聯」、「新聯」等較傳統路線的粵片重鎮公司的風格，打響旗號。

風度翩翩的謝賢是光藝最響亮的招牌，當然還有他當時銀幕上的情侶——嘉玲，同是「九九九」「情」「愛」等光藝製作路線中的標記人物。本期封面為《情天血淚》（上圖）／1959及《情賊》（下圖）／1958。



東南亞在五十年代是香港影業的一大市場，當年不乏以其為背景的香港片，當中包括總公司設在新加坡的光藝的出品《椰林月》（1957／上兩圖）既談風光，亦談華僑辦學，寄寓了一代人在當時的一點關注和理想。

[[clkwok@lcsd.gov.hk](mailto:clkwok@lcsd.gov.hk)]



朱順慈

## 曼谷嘉玲

今天，娛樂新聞裏經常曝光的嘉玲姓劉，擁有法律學位的嘉玲姓周。癡心的影迷不忘加上一句，我們還有一位嘉玲——在曼谷。

農曆新年間跟幾位資料館同事到曼谷遊玩。曼谷其實跟香港相似的地方多着，度假的氣氛怎比得上充滿陽光與海灘的大小島嶼？人同此心，原來都為着見嘉玲。

地點約在麗晶酒店咖啡廳。我們一行四人預早到大堂近入口處靜候，腦子裏浮起的，是那張在無數電影中跟謝賢繾綣的臉。雖然我們知道，嘉玲已經息影了三十多年，但電影的厲害，正在能把某段時光凝住，更能把看官的記憶錯置——總覺得謝賢配嘉玲，就是那麼順理成章的一回事。

現實中的佳偶，自有光影所不能取代的幸福氛圍。身穿棗紅襯衣的嘉玲翩然而至，挽着丈夫姚武麟的手。要在三十年後認出當日的嘉玲，原來半點不難。明星的風采沒隨時間流逝，反而更煥發，大抵亦因為身邊的另一半，在泰國也是無人不曉的建築界明星。當天曼谷新鮮出爐的《Bangkok Timeout》雜誌，便以兩人為封面，講的正是當年如何邂逅和訂情的故事。

那個悠閒的下午，嘉玲為我們講了許多小故事。那個下午，我們還知道，嘉玲本姓何。但這有甚麼關係呢？在無數的影迷心中，嘉玲就是嘉玲，不論她人在香港還是曼谷，始終是唯一的嘉玲。



白燕、黃曼梨等榮升前輩，光藝三后乘時接棒——「阿薇（南紅）與世無爭，我是一個閒人，江雪視我如大家姐，我們不會爭甚麼」（嘉玲）。

## 嘉玲、謝賢談光藝公司

嘉玲：光藝很認真，不拍七日鮮，一部片起碼也拍三個星期。女主角來來去去是我們三個（即嘉玲、南紅、江雪），一拿到劇本，已知是誰的戲。我常演的是風塵女子、富家小姐那些角色……談到光藝有左派背景，記得有次我去到泰國，突然給捉了去警察局盤問，後來姚生（姚武麟）的父親保釋我出來，那次我給嚇壞了。那是因為（光藝的主事人）秦劍、陳文和左派有關。（香港電影資料館影人口述歷史訪問，2002年2月16日）

謝賢：我在光藝十四年，做得很开心。我甚麼角色都做過，都是些有錢子弟、花花公子之類。當時我們走的是小市民寫實生活路線，不會拍那些「無厘頭」的戲，拍喜劇也好，拍警匪片也好，都是很寫實的。……在光藝一直都拍黑白片，後來（電影界）轉拍彩色片，成本高了，光藝不肯投資，結果被淘汰了。（香港電影資料館影人口述歷史訪問，2000年4月26日）



嘉玲夫婦與資料館同事，後排左起：朱順慈、陳彩玉、黃敏聰及盛安琪。

## 廣州王爲一

剛過了九十歲生辰的導演王爲一，三月中旬在廣州接受了我們訪問，細談從影生涯。中國電影早期的重要人物，很多已辭世了，曾經跟趙丹、聶耳、陽翰笙、史東山、蔡楚生等諸位相熟的老導演王爲一，娓娓道來許多鮮為人知的故事。

其實，王爲一本人的故事也非常精彩，結果一個訪問分兩天進行，前後錄影了五個小時。我們一方面感激老導演提供豐富又珍貴的第一手資料，另一方面卻怕折騰了老人家而於心不安。幸好聽的人心內滿足，充當說書人的王爲一也越說越起勁。王爲一記性特別好，談到五十年代經典作《珠江淚》（1950）和後期的《七十二家房客》（1963）時，仍能把細節清楚道來。談到對他影響頗深的前輩影人如蔡楚生時，又不忘補充一些重要事件的資料，讓歷史的輪廓更清晰。



王爲一：《珠江淚》上映後，大導演費穆在《文匯報》上發表文章，說這部影片「讓戲和演員凝結在一起，而把導演深藏在觀眾看不見的地方……」我看到了很高興，我的要求達到了！



《珠江淚》(1950)被視為粵語片的一個里程碑，為方言片吐氣揚眉，不弱於優秀的國語片。圖為劇中的官仔貴（張瑛）和牛嫂（王辛）。

後記：兩個訪問，全仗各方友好促成，特此鳴謝為我們請得嘉玲訪問的四哥——謝賢，為我們多番聯絡和奔走的朱虹姐，以及在拍攝上加以協助的珠江電影製片廠上下員工。

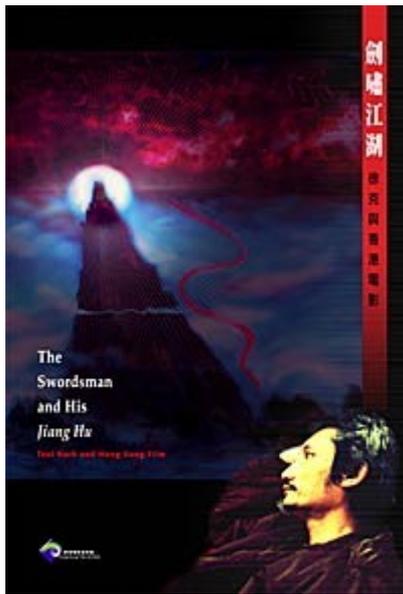
朱順慈為自由工作者，從事寫作、攝製及教學等方面的工作。



## 徐克電影世界之我見一談《劍嘯江湖：徐克與香港電影》

大衛·博維爾

香港大部份導演，作風都出奇的踏實，徐克則以其天馬行空的百變風格獨樹一幟。他狂野、驚人的幹勁，滿腦子都是目光遠大的創意，無論闖進哪兒的電影界，都會是個人物。《劍嘯江湖》一書是一個火浴的電影人的寫照。



何思穎、何慧玲合編，定價港幣 100 元正。

書中除有觀察敏銳的評論文章（分別由李焯桃、石琪、陳樹貞及蒲鋒執筆），還有更多篇幅包羅與徐克共事的電影人的深入訪問。經何思穎細心的編輯後，那些關於徐克的生動回憶——儘管不全然是恭維的——肯定了香港電影資料館口述歷史工作的價值。閱畢，禁不住把徐克比作美國電腦奇才史提夫·霍布斯——很會迷住一起工作的夥伴，使他們心甘情願投入他那扭曲現實的世界，又會要求他們把一切重新再做一遍。

從最廣義的角度去看，這部資料詳盡、圖片豐富的著作，有助我們重新思考徐克在香港電影史的位置。香港新浪潮冒起時，全球各地年輕一代的電影已變得全無創新可言。是時，一地的新電影，不過代表「新一代」的出現，而非主題或技巧上的革命。依我看來，香港新浪潮亦作如是觀。

一九四六至六〇年間出生的新浪潮導演，與片場出身的重要導演如成龍、袁和平、元奎、洪金寶、杜琪峰等，都屬同一代人。但後者成為八十至九十年代通俗主流電影導演，新浪潮卻為香港攝製出優質電影——大都是認真與深思熟慮的心理戲劇，亦包含社會歷史的批判。

如果我們試把藝術電影嬰兒潮一代（如方育平、羅卓瑤）與主流電影嬰兒潮一代（如成龍、元奎等）區分開來；又如果我們認為有些導演（如許鞍華）遊走於兩者之間，那又可以怎麼給徐克定位？《劍嘯江湖》一書認為，徐克的脾性與風格向來較接近主流而非更認真的新浪潮。他就像吳宇森，打從開始便走進主流。

於香港影評人而言，徐克加盟新藝城的兩部大作《鬼馬智多星》（1981）與《最佳拍檔之女皇密令》（1984），皆顯示了他向大眾市場屈服。但其實他的武俠電視劇集《金刀情俠》（1978）的急速剪接，早已給自己日後的動作片定下調子與節奏。更重要的是，他沒有拍過像許鞍華港台劇集《獅子山下》那樣的寫實作品。徐克電影首作——奇幻武俠片《蝶變》（1979），可與杜琪峰首作《碧水寒山奪命金》（1980）相提並論，兩者同在形式上翻新了流行的類型。即若徐克最有新浪潮味道的作品《第一類型危險》（1980）也有感官刺激的一面，於純粹的藝術電影中亦屬少見。

總的來說，我們現在也許明白徐克從一開始便是片廠導演，他摸索各種不同的可能性，直到《最佳拍檔之女皇密令》才找到自己的定位。他在不少場合說過，新浪潮背後欠缺一套指導思想，又沒法滿足一般觀眾（見書中157頁）。看來徐克總是希望作品能引起大眾共鳴，而且要用天馬行空的想像力來達到這個目的。

他的想像力就是要打破框框，把東、西方文化和電影作法融匯貫通。徐克是同代新銳導演之中，最希望刷新香港類型中的中國元素，堪與美國同期的電影頑童媲美。徐克似乎偏愛森·雷美與杜比·荷柏那些低成本的血漿片（《地獄無門》，1980，顯然受其影響至深），但給他留下最深印象的，卻是七十年代末那些特技大製作。常有人把徐克比作史提芬·史匹堡，他在此書予人的感覺則更像佐治·魯卡斯。兩人明顯最相似的地方，莫如徐克苦心經營脫胎自中國傳奇與武俠小說的神話世界，與西方的奇幻劍俠片異曲同工。《新蜀山劍俠》（1983）成為香港對《星球大戰》系列的回應，他班子的成員更稱《蜀山傳》（2001）是回應《星戰前傳》（1999），藉以探討東西方故事之別（199頁）。徐克也像魯卡斯一樣，為自己製造特技難題，再要求攝製小組去解決。還有一點，就是漫畫在他個人美學觀之中，位置舉足輕重。他和魯卡斯一樣，年輕時便開始畫漫畫，一直收藏至今，還有時自己動手創作（像不曾發表的《明月刀》）。漫畫孕育了《新蜀山劍俠》和《妖獸都市》（1992），也令電影工作室不少動作片添上詭異的風貌。



徐克自畫像

徐克很着意如何把本土電影特色重新包裝，革新了黃飛鴻傳奇及武俠片；他從《倩女幽魂》（1987）到《梁祝》（1994），炮製出亮麗的愛情幻境；又為喜劇與民初動作片《上海之夜》（1984）與《刀馬旦》（1986）點燃新的火花。《劍嘯江湖》一書，令我發現自己過去忽略了的一點，就是他凌厲的視覺設計，其實不少源於他對特技與漫畫的熱愛。他的電影，都有抽象得矚目的外觀，又喜歡突然顯露明亮的色彩，誇張得教人目不暇給的服裝（可惜的是，書中42頁林青霞的服裝造型沒有用在《刀馬旦》一片中）。徐克愛運用廣角鏡，普通文戲因此都添上漫畫般的扭曲畫面。試問除了他，誰又會以筆直的升降攝影，美化《金玉滿堂》最後一場廚藝決戰？誰又能給《刀》（1995）這九十年代其中一部最佳港片，賦予這般粗獷和灼熱的畫面？誰能如《順流逆流》般將香港拍得像一張有生命的明信片，或拍出人物如蜘蛛俠般在樓宇之間飛躍的場面？

徐克既非寫實派也非社會批判者，即若從《第一類型危險》這部不脫小報煽情血腥的作品去看，他基本上都是個幻想家。如今，亞洲電影的鏡頭已走到為靜止而靜止的地步，荷里活則把神經質的抽搐視為活力（如《毒網》，2000），但徐克卻依然沒有放棄自己信念，依然相信電影是扭曲現實的創作場所，把生命展現得精采震撼。誠然，這劍客締造了獨有的、叫人目眩也教人驚嘆的江湖。（翻譯：何慧玲）[•]

大衛·博維爾現為美國威斯康辛大學麥迪遜分校電影系教授，近著《香港電影王國：娛樂的藝術》（2000），專研當代香港電影。

## 新出版刊物

### 我的《國泰故事》

藍天雲

從前我家客廳的一面牆上，經年累月的掛着個有點褪色的月份牌，提示日期的作用老早就消失了，變成母親的電話記事本，上面或大或小的數目字，是樓下士多、對街洗衣店、六舅母、大表哥等的電話號碼。月份牌上面的美女彩照，一頭長髮加上分明的五官，有種濃艷的感覺。家裏人說她叫葉楓，對她演過的電影與跟兩個男明星的婚姻，津津樂道。那是我頭一次曉得曾有間叫電懋（母公司為星洲國泰機構）的電影公司，後來又在親戚家的舊電影畫報堆裏，陸陸續續地發現當年的熠熠星光。

直到許多年以後，在九三年的香港國際電影節內，才首次一睹葉楓和其他男女明星在電影裏的風采，恨自己錯過了一個風光的年代，也奇怪怎麼這些年來都沒人提起這一段繁華熱鬧的故事。如此這般地又過了若干年，原以為跟電懋／國泰的故事就這樣平淡地收場，然而生命隨時有驚喜，在電影資料館上班的第一天，第一件任務就是協助翻譯《國泰故事》這本書的文章。繞了一大段路以後，就這樣跟國泰和它的電影再次搭上關係，今次我不光是個觀眾，也在追尋國泰的歷史的過程中，有所參與。



黃愛玲編，定價港幣 130 元正。

《國泰故事》從頭細說，由老闆陸運濤的電影夢開始，到石琪以一個小工的身份經歷國泰最後的日子，當中有國泰與香港電影之間互動的歷史因緣，有對這個片廠的現代化企管作出研究，也有對銀幕前後多位創作人和電影本身的討論，也有學者從社會文化出發的觀點，分析國泰電影內中西合璧的文化與現代化的思想；最難能可貴的，要算是幾位前輩，憶述當年參與國泰的種種情況，從他們的經驗，可以窺見香港電影史上一段流金歲月的降臨與消逝，也許稍嫌短暫，但已足夠經營一個傳奇，一個依然與我們的生活與感性貼近，平易近人的傳奇。國泰的故事儘管有個傷感的結局，但是整體來說，它處處流露的是對新時代新生活的憧憬與追求，青春的活力才是它的主調。也正因如此，我們從不覺得國泰的電影過時。

從家中褪色月份牌上葉楓的彩照，到觀看讓人眼花繚亂的電影，到參與製作一本關於國泰的書，這份因緣細水長流，大抵也不只是我一個人的經驗，也許不少人也有相類似的國泰故事，從傳說到親身感受甚至深入研究，國泰的故事未完，也不會完。[•]

**藍天雲**，影評人及翻譯，現為香港電影資料館特約研究員。

## 久違了的影片，你們還安好嗎？

黃愛玲

在第 58 屆國際電影資料館聯盟周年大會三天緊湊的研討會裏，有時候免不了會打打瞌睡、靈魂開開小差，但有些故事卻是任憑你鐵石心腸，也會為之動容的，除非……除非你不愛電影。

故事一，印尼雖然也有它的電影資料館，但由於資源短缺，聽說連電費也交不起（可能還有其他不足為外人道的複雜原因），一盆又一盆的膠片正無助地堆積在沒有冷氣、沒有濕度調節的片庫裏，用 SEAPAVAA（東南亞太平洋影視資料館學會）主席雷·愛密遜的話說：印尼經典電影是名副其實的在「溶化」中。記得一九九〇年在香港國際電影節任職時，策劃了一個以三名出色的亞洲女演員為中心的專題，包括中國的上官雲珠、日本的原節子和印尼的杜蒂·英姐·瑪麗安。為了這個專題，我便曾在耶加達的印尼電影局看了多部經典舊作，並造訪了印尼大師堤古·加耶，在他家那古樹成蔭的院子裏度過了一個愉快的晚上；瑪麗安是堤古·加耶最愛用的演員。我們最終選映了五部他倆合作的作品。當年他那些曾令我深為感動的電影，今天還安好嗎？

故事二，法國電影博物館館長彼德·史卡勒最近去了一次令他畢生難忘的電影之旅，目的地是四份三土地被戰火摧毀了的阿富汗。塔利班政權嚴禁人民接觸任何形式的圖像，電影自然首當其衝，而在人人自危的歲月裏，竟然有人冒着生命危險，將很多電影（包括珍貴的紀錄作品）的拷貝及底片，藏在暗格裏。他們儘管沒有冷倉及其他現代化的設施，卻真真正正做了一間電影資料館應該做的工作。法國電影博物館的鼻祖昂利·朗瓦的宗旨是：搶救和放映電影；史卡勒就是本着這種精神，將卓別靈和基頓默片的錄像親身捍衛到喀布爾的學校放映，從孩子們豐富多變的表情裏，我們看到了電影藝術的感染力，也看到了朗瓦及其後來者的視野與胸襟。

差異，是的，在三天的討論裏，我看到了難以逾越的差異。在很多國家，連最基本的生存也成問題，如上述的印尼和阿富汗，但一些「先進」地區的討論卻早已跨入了哲學的層面上去了。在最後一天的「第二世紀論壇」上，備受尊重的大偉·法蘭斯從一個大型資料館的角度去思考未來世代電影文物的處理問題。科技發展日新月異，二十年後，電影極可能已不是今天的電影；換言之，我們今天所說的電影會變成了藝術藏品，一如博物館裏的雕塑名畫。到了那個時候，我們是堅持讓觀眾享受到真正的「觀影經驗」，抑或盡量適應數碼環境呢？若我們選擇前者，今天的電影資料館便應該開始考慮資源的分配，加速與電影有關的技術培訓，籌建附屬於資料館的沖印公司；那個時候，電影資料館可能成為承傳電影技術的唯一媒介。若我們的選擇是後者，我們便要接受兩個事實：一、我們要作好心理及經濟準備，疲於奔命地追趕科技潮流；二、下一代人可能永遠也不會領略到真正觀影的滋味。

佐治伊士曼攝影及電影博物館的鮑羅·于賽循着這個思路，將處境推到一個極限，疾呼「電影已死！」假設這個世界不再生產菲林，我們便不可再輕率地說：「放壞了？沒關係！大不了再沖曬一個拷貝。」因為，已不可能有另一個拷貝。當然，我們可以製造無數張 DVD 或甚麼的，但它們始終只是「複製品」，而不是羅浮宮的〈蒙娜麗莎〉。到了那個時候，真正的觀影會變成一項精英小眾的活動，因為電影資料館只能極選擇性地借出電影拷貝，甚或只在館內放映。今天這種大型的、具規模的放映活動，將來大概會變成遙不可及的奢侈了。

香港電影資料館的處境，可說是比上不足、比下有餘。也正因為如此，我們對兩個世界的問題都有親身感受。資料館正式啓用已一年有多，各方面的工作漸上軌道，也開始受到公眾及業界的認同，我們身在局中，容易流於自滿，是特別危險的時期。從漢城回來，心中的疑團比去的時候更多，但我想，這不失為一個好的開始。[•]



本館署理館長唐詠詩（右一）、研究主任黃愛玲（左一）與中國電影資料館館長陳景亮攝於 FIAF 周年大會會場。



（左起）盧非易（台灣國立政治大學傳播學院）、黃愛玲、劉東（中國電影資料館）和金弘準（富川國際幻想映畫祭）。

**黃愛玲**曾任香港藝術中心及香港國際電影節節目策劃，現為香港電影資料館研究主任，著有《戲緣》（2000）。

## 資料館的電腦化計劃



座談：影評人皮亞、蒲鋒、唐詠詩（香港電影資料館署理館長）、梁海雲（資料館資訊系統經理）

整理：蒲鋒



左起：唐詠詩、皮亞、蒲鋒、梁海雲

香港電影資料館在保存電影拷貝及有關的文獻之餘，如何運用電腦系統來提高搜尋館藏資料的效率，是使用者極其關心的課題。究竟資料館所進行的電腦系統計劃是怎樣的？

唐：首先略談背景。香港電影資料館正式啓用僅一年多，比起歐洲和亞洲很多電影資料館的歷史短很多，但新有新的好處，其他的電影資料館便少有如我們那樣着重電腦系統的應用。如今大家更可在網上找到我們館內大部份藏品的資料，以及各影片的相關資料。這個電腦系統提供的資料已經分類和整理，海外學人甚至可以在來港前，先透過互聯網做一些準備工夫。

梁：在設計本館的電腦系統時，市面根本沒有為電影資料而設的電腦系統，於是我們只好選擇了較為接近的圖書館系統——HORIZON。圖書館慣用的電腦系統雖然能有系統地儲存館藏資料，但它始終不是專為電影資料館設計，我在應用時，往往要加以應變。例如，圖書館館藏以一件物件為單位，我們則以一部電影為單位，這便是兩個不同的概念，要在系統內加一些設定才能執行。

HORIZON 系統除了提供如影帶、特刊、相片的資料，更羅列了相關的文字資料。基本上，我們通過影片或其他方法所找到的工作人員資料，都會全數列出。這個做法常為我們帶來意外的收穫 -- 從而得知演員成名前參演過的作品或擔任過的崗位。但在輸入這些資料時，免不了要加以整理，例如思量各種資料來源的準確性，以及追溯同名異人、同人異名的情況，那實際已是研究和編輯的工作。是以我們一直密切和館內其他部門聯繫，以改進資料庫，希望做到用任何細微的相關字，都可通過不同的檢索方法找到答案。當然，主觀上我們力求不犯錯，但客觀上這些資料仍免不了有錯漏，用者不能盲目全信，修正過程更不會有終止的一天，但資料館工作人員的發現和任何人士的指正，都會令這個資料庫越趨完備。

蒲：若碰到資料互相矛盾時，你們會如何處理？

梁：假如不能確定，我們選擇不列出。如果同一事件有兩個說法，我們未能確定，便不會妄下結論，而會加上附註，以供參考。

皮：香港電影資料館會否整理在港公映的外語片資料？例如外語片的港譯名稱。

唐：我們的藏品以香港為定位。至於外語片的香港譯名，長遠來說我們會考慮做，但是現階段卻未在我們已訂下的工作計劃中，始終我們要先搞好香港片的資料。

皮：另外，香港電影的票房紀錄也好像很難找。資料館有沒有？

唐：我們向香港電影協會訂閱的香港電影票房紀錄，已製成合訂本放在資源中心的書架上供大眾參閱。

梁：我們已有八十年代後所有港片的票房紀錄，會盡快將資料輸入系統內。

市民現時原則上已可在網上檢索資料館的館藏電影資料。但我們用的網上系統仍有些技術上的缺點，搜尋電影資料比不上在館內方便。有些檢索未能運作得很好，本來不想這麼快推出，但實在有太多需求，我們只好暫時推出測試版，為求之若渴的廣大市民服務。

唐：最後，我希望強調我們提供的只是一個尋找電影資料的途徑，希望大家不會誤以為我們可提供一切電影問題的最終答案。一位學生或教師，以至一位研究者，假如想知道一項電影資料，答案應該是由他自己去找，我們提供的只是找尋這個答案的途徑。[•]

**蒲鋒**，影評人，香港電影評論學會會長。《1997 香港電影回顧》主編，《世紀回眸：中華電影經典展》（2001）中文編輯，《信報》專欄影評人。

歡迎閣下書寫電郵至 [hkfaweb@lcsd.gov.hk](mailto:hkfaweb@lcsd.gov.hk) 表達對本館電腦系統的意見或查詢。

## 舊歡如夢

4月4日的《舊歡如夢》晚會原是想讓一眾喜歡電懋／國泰作品的的朋友和電懋的星星們聚首話當年，重溫舊夢，可惜許多曾在星空閃耀的星星已殞落，幸好還有「憂鬱小生」雷震先生、「千面女郎」王萊、周萱和「狐仙」白冰女士，以及電懋影片的幕後歌唱功臣靜婷和韋秀嫻女士等，撥冗出席；加上來港出席香港國際電影節的海外來賓、文化界和傳播界的朋友，當晚熱鬧非常。主持人陳任先生和李默女士妙語連珠，帶出電懋的經典名片和歌曲，並請來黎小田、老歌迷會的會員等獻唱，令設計成「野玫瑰夜總會」的會場懷舊氣氛溢瀉。晚會在陳任高歌一支搞笑版「Jajambo」（即「說不出的快活」）後結束，稍微沖走一些思念故人的愁緒，否則叫人太沉重。



《舊歡如夢》晚會嘉賓：（前排左起）竇漢勳、雷震、藍天虹、黎小田、劉紹銘、陳鳳芝；（後排左起）黃握中、靜婷、王萊、白冰、周萱、裘萍、錢似鶯和韋秀嫻。



電懋／國泰當家花旦、小生與中流砥柱於3月25日蒞臨參觀《舊歡如夢》展覽：（左起）葉楓、王萊、白冰、劉茜蒙和雷震。

## 國際博物館日

第二年舉行的國際博物館日(5月17日至19日)，吸取了去年的經驗，無論是攤位的設計還是擺放都有所改善，可是天公仍然是不造美，大雨連場。本年度電影資料館以「搜集」為主題，詳細介紹各種搜集渠道、方法，以至如何整理和查核搜集回來的文物和資料。本館更於18日下午於館內電影院舉行講座，將資料館的搜集工作、片倉設備和資源中心的服務介紹予公眾認識，主動與社會人士溝通。

### [「電影資料的搜集、修復及閱覽」講座內容摘要](#)



(左起) 邵寶珠、謝建輝、何美寶談閱覽、修復和搜集。

## 捐贈之夜——楊凡的華麗緣

或許我們的社會畢竟以「唯利」掛帥，以「唯美」姿態獨步香港影壇的楊凡因此顯得格外難得。他的作品雖然不多，但卻是香港電影主流市場外罕有的一股清流。香港電影經歷了九七情意結、英雄主義、「無厘頭」風潮和「古惑仔」潮流，楊導演的作品始終如一地華麗。

自一九九九年起，楊導演陸續將他的珍貴的拷貝和劇照等交給本館保存，為了答謝楊導演的厚愛，本館特地在二〇〇二年三月十四日舉行了《楊凡：東方之華麗緣》致送紀念品儀式暨電影放映晚會。

楊導演在接受我們訪問時說：「作為創作者，若他曾認真地對待一件創作，那件作品一定是其心血；與其自己不能把這份心血好好保存，何不把它交給一個好的機構替你保管呢？」或許這也代表了其他捐贈者的心聲，謹此多謝大家對本館投以信任一票。(文：任艷蘭) [•]



由《少女日記》（1984）到《遊園驚夢》（2001），銘心刻骨的情都是楊導演鏡頭下的主題。



（右起）楊凡與曾江、焦姣夫婦、王馨平及其夫婿在會場留影。

### 捐贈者芳名 (3-5.2002)

互動電視

東方電影有限公司

華藝錄影製作公司

電視廣播有限公司

點影

王祖賢女士

衣淑凡女士

李以莊女士

李美妍女士

周承人先生

林李翹如女士

林慧賢女士

施介強先生

宮澤里惠女士

張海紅女士

梁玉愛女士

盛安琪女士

陳坤儀女士

陳雪芬女士

陳集熊先生

黃佩雲女士

黃添先生

楊凡先生

楊慧珍女士

葉麗銀女士

劉言詐先生

潘巧媚女士

鄧小宇先生

黎淑珍女士

黎錫先生

盧錦華先生

薛銀仙女士

謝慕莊女士

Mr & Mrs Bray

Mr Robert Tang

Mrs Audrey Yan

本館特此致謝！

## 講座內容摘要

### 電懣研討會

嶺南大學人文學科研究中心、香港電影資料館合辦

#### 第1節：電懣的電影工業

日期：2002年4月8日

時間：上午10時至12時半

地點：嶺南大學林秀樑會議中心

主持：郭益耀教授（嶺南大學人文及社會科學研究所所長）

講者：鍾寶賢博士（香港浸會大學歷史系）因事缺席，由廖志強先生代為讀出講稿

余慕雲先生（香港電影研究者）

葉月瑜博士（香港浸會大學電影電視學系）因事缺席，由吳振邦博士代為讀出

評講：吳振邦博士（香港浸會大學電影電視學系）



（左起）廖志強先生、郭益耀教授、余慕雲先生

#### 鍾寶賢：陸運濤及國際電影懣業公司

傳統上，電影業最激烈的戰場在於發行和上映兩個環節，製作精良的影片必須有發行和上映的渠道，否則難逃蝕本命運。荷里活片廠先後建立了一個名為「垂直整合」的經營方法，集製作、發行、院線三者於一身。至五十年代，電懣把這種經營方式移植至亞洲，所帶出來的問題反映了當時的特色。

##### 1. 背景

當時星馬地區有三大華語院線，分別為國泰、邵氏和光藝。這三間院線都同時在香港發展製作業。這些星馬資金登陸後，各有不同際遇。國泰與邵氏的競爭最烈，特別是在國語片方面，其時掀起歌舞片、黃梅調片及武俠片熱潮，更搖身變成香港最大製片商。

儘管邵氏和國泰都標榜片廠制，但是兩者仍然是以傳統的家族方式經營，至於

要了解電懋的演變，便先要從陸氏家族的歷史說起。

## 2. 陸氏家族的經營

電懋董事長陸運濤是星馬首富陸佑之子。陸氏家族比較洋化，與祖家聯繫較疏，而且家族網絡規模亦較小，這些特色正好模鑄了電懋的興衰歷史。陸佑在生時經營的生意非常廣泛，而這些亦有助於陸運濤實現夢想。

陸運濤於 1915 年生於吉隆坡，其後曾往瑞士、英國留學。1940 年回新加坡接管家業，他一生醉心文藝、歷史、電影等，品味與作風也十分洋化。由於他個人的喜好，才有後來電懋的出現。

## 3. 陸氏電影王國的演變

### 3.1 戲院及發行商時期

陸運濤發展電影王國，並非純為商業利益。陸運濤母親林淑佳於 1936 年創辦吉隆坡光藝戲院，其後又在國泰大廈設立戲院，但當時這兩間戲院的收益對陸氏家族而言，可謂無關輕重。至 1945 年陸運濤返回新加坡，將其生意伸延至電影業，在短短數年間旗下院線擁有戲院四十多間，每月觀賞電影人次多於一百萬，相當於其時新加坡的總人口。為了穩定片源供院線上映，陸運濤在 1951 年於新加坡成立了國際電影發行公司，專營電影發行。1953 年星洲國泰機構登陸香港，成立子公司國際影片發行公司，簡稱「國際」，由英籍猶太人歐德爾執掌，負責在港購買影片，往星馬上映，由於歐氏熟悉香港市場，在 1953 年以試驗性質成立了「粵語組」。

### 3.2 戲院、發行、製作三環節的整合

1955 年是陸氏影業王國的轉捩點。從星馬北上的戲院商國際，與從上海南下地製片商永華正式接軌，合而為一，由陸運濤出任董事長。

陸氏接管永華後成立了由張愛玲、姚克、宋淇及孫晉三所組成的劇本編審委員會，提供和選擇劇本，並邀請易文、陶秦和岳楓為導演，製作國語片。由於電懋的管理班底主要回流自歐美，如鍾啓文，便把歐美的製作路線和管理模式帶進電懋。

### 3.3 片廠制流水作業

電懋仿效荷里活片廠制流水作業生產，更引入全年製作計劃，片廠內同時拍攝多組不同電影，提供大量質素穩定的影片。自五十年代中，電懋已採用彩色攝製技術，製作有聲有色的歌舞片，又成立演員訓練班，製造明星。

在五十年代，香港影片十分依賴星馬、泰國、越南等市場，後來入口受到限制，加上中國大陸市場緊閉，電影人只好轉向台灣，但當時台灣實行外匯管制，致使國語片在台收入減少。為打破僵局，不少香港電影人高調慶祝雙十節，電懋和

邵氏也循同一方向發展。

### 3.4 電懋與邵氏的競爭

當時電懋已有一套比較完善的製作及管理制度，又培訓了很多明星，發展非常蓬勃，致令邵氏出品的影片處於下風。邵逸夫爲了保證片源質素，便策劃興建影城，在港成立邵氏兄弟公司，親自製作電影供應旗下院線，二者競爭激烈，可見電懋的經營實在不易。電懋在培訓明星方面，十分成功。然而以商業角度來看，電懋出品的影片盈利並不多，歐德爾甚至以災難性來形容電懋的經營，當時的虧損高達二千五百萬坡幣。

### 3.5 言和與中興

1962年鍾啓文請辭，轉投麗的呼聲，陸運濤親自擔任總經理，增加投資，攝製多部彩色闊銀幕電影，更開拓台灣市場。之前電懋和邵氏連年激戰，爲免兩敗俱傷，1964年3月5日發表了「君子協定」，宣稱日後「不拉對方編劇、導演、演員或其他重要職員」，「不再鬧雙胞案，每一月或兩月雙方製片部門之負責人以茶聚方式會面，交換意見」等安排，令電懋出現「中興之象」。

### 3.6 突變和轉型

電懋和邵氏在管理制度上都實行高度的中央集權，陸運濤和邵逸夫儼如兩公司的化身，大權全繫於個人身上。因爲大權過度集中，電懋於1964年陸運濤在台灣遇上空難後，內部便一片混亂。

加上陸運濤與異母兄長聯繫並不緊密，所以他辭世後，沒有陸家兄弟或子姪接手，最後由其胞妹夫朱國良繼承。可是，朱氏只延續了電懋的壽命，並沒由延續陸運濤的夢想，終於在1971年正式結束了製片部門，而朱氏亦順勢把永華製片廠轉交嘉禾，陸運濤的電影夢亦就此幻滅。

## 4. 小結

電懋建立起的垂直整合式經營，反映出十分重要的時代特色——星馬與香港影業的結合，影片在集資、發行和製作三環節的地區分工，中國與台灣影業市場的政治變化等。而外表西化的電懋，反映出華人家族公司在權力繼承方面的共同隱憂，電懋是陸運濤的個人夢想的體現，做夢的人離去，美夢也未必有繼承人。電懋歷史吊詭之處或許值得很多華人企業深思。

## 余慕雲：國泰機構與香港電影

### 1. 國泰機構

國泰機構是新加坡一個規模龐大的機構。它是星馬首富陸佑的三太太林淑佳和他的幼子陸運濤在四十年代建立的。陸佑的生意非常多，而其中以戲院業發展得最

快。

1951年它轄下的國際電影發行公司在新加坡成立，其業務是代理香港、美國等國家的電影，把這些電影安排在他旗下的戲院上映，1953年國泰在新加坡成立克里斯電影製片廠，開始出產影片。

## 2. 國際影片發行公司

1953年國泰機構派國際電影發行公司的股東及主事人之一的歐德爾到香港成立國際影片發行公司，開展其在香港的業務。在香港除了收購港片給國泰發行外，還開始資助香港的電影公司拍片，如永華出品的《翠翠》（1953）等，就是它借錢給永華拍的。

1954年國際開始在香港製作影片，它製作的第一部粵語片便是《余之妻》（1955），從1953年至1965年，他轄下的粵語片組，一共出產了三十八部粵語片，其中有叫好又叫座的《璇宮艷史》（1957）和《苦心蓮》（1960）。

1955年國際開始製作國語片，其中《春色惱人》（1956）獲第六屆亞洲影展金爵獎。1955年末又支持嚴俊、李麗華成立了國泰電影製片公司，出品多部影片，而國泰1952年在新加坡出版的《國際電影》於1955年10月改在香港出版，一共出版了三百二十一期，是香港的長壽電影雜誌之一。

## 3. 國際電影懋業有限公司

由於永華積欠國際超過百萬而無力償還，1956年國際接管了永華片場，爲了擴充國際的電影製作業務，國際於是改組成爲國際電影懋業有限公司，簡稱「電懋」，由鍾啓文主持。電懋的創業作是《金蓮花》（1957），女主角林黛憑該片第一次奪得亞洲影后名銜。

從1956年至1965年，電懋一共出產了一百零二部國語片，其中有獲得第五屆亞洲影展最佳影片獎的《四千金》（1957），又有得到金勳獎的《情場如戰場》（1957），金鼎獎的《龍翔鳳舞》（1959）、《空中小姐》（1959）等，而電懋的女演員尤敏因演《玉女私情》（1959）和《家有喜事》（1959）兩度在亞洲影展中封后，導演王天林亦憑《家有喜事》得到最佳導演獎，由此可見電懋影片在亞洲影展中獲獎無數。

1960年電懋出品的《星星、月亮、太陽》（1961）在第一屆台灣金馬獎中得到最佳劇情片，女主角尤敏同時得到第一屆金馬影后，電懋影片在金馬獎中得到優秀劇情片的還有《小兒女》（1963）、《深宮怨》（1964）、《蘇小妹》（1967），其餘出色的影片還有《曼波女郎》（1957）、《啼笑姻緣》（1964）等等，其中《愛的教育》（1961）更在威尼斯影展中獲得好評。

1960年電懋支持朱旭華組成國風影片公司，出品的《苦兒流浪記》（1959）在舊金山電影節中得到好評，並一度成為台灣的賣座冠軍。1964年電懋支持名導演秦劍組成國藝，電懋在香港電影史上是一間很有成就的國語電影製片公司，在香港的電影史上佔有重要地位。

#### 4. 國泰機構（香港）有限公司

電懋於1965年改組成為國泰機構（香港）有限公司，原因是電懋董事長陸運濤空難去世，國泰董事長一位由他的妹夫朱國良繼承。

國泰（香港）成立後，遇到的最大難題是人才的大量流失，所以當時只好任用新人和以低成本製作。雖然如此，但是它仍然製作了很多影片，在年產量上更一度超越電懋。從1965至1970年，國泰（香港）出產了97部國語片，總體成績遠遠不及電懋，不過它也出產過一些佳作，如《家有賢妻》（1970）、《路客與刀客》（1970）、《虎山行》（1969）等。

1970年初，鄒文懷離開邵氏，在國泰的支持下組成嘉禾電影公司，其時國泰的領導人認為國泰（香港）一方面缺乏領導製片的人才，同時認定鄒文懷是一個很好的製片領導人，於是決定從1971年起國泰（香港）停止製片，全力支持嘉禾製片，而且把新永華片場的一切交給嘉禾。如果沒有國泰的支持，嘉禾的成就不會如此大。

#### 5. 七十年代後的國泰機構

國泰是在1971年結束在香港的電影業務，然而它在新加坡的電影發行業務，就一直沒有停止過。它在發行香港電影時，還取得非常好的成就及可觀的收入。有如七十年代的《精武門》（1972）、《鬼馬雙星》（1974），八十年代的《最佳拍檔大顯神通》（1983）等。其中尤以《少林寺》（1982）最為轟動，打破了國泰發行影片五十年來最高的票房紀錄。到了八十年代在新的經濟政策下，華人公司需要出售百分之三十股份給馬來人，加上盜版猖獗，國泰於是結束了馬來西亞的電影事業，只在新加坡繼續代理發行影片。1999年國泰在新加坡股票交易所上市，這是陸運濤的心願及其姪女朱美蓮的功勞。

#### 葉月瑜：臺灣——國泰與邵氏影業的跨國戰場

六十年代片廠制的實施以國泰與邵氏為龍頭，對戰後香港影業的發展起了關鍵的作用，這個片廠制的高峰期，除了以垂直整合的方法著名之外，也是國泰與邵氏實踐跨國擴張乃至於惡性競爭的一個重要時期。

國泰與邵氏兩家影業在南洋發展成熟後，於戰後轉至香港生產國語片。國語片市

場在戰前主要以東南亞地區為主，但於戰後這些地方有了變化，而隨着台灣的解放殖民和官方語言的轉換，台灣變成爲國語電影的主要消費國度。國語片市場的版圖因此擴大了，這亦爲國泰影業的跨國擴展提供了有利條件。

1963年港台兩地的電影大事是李翰祥離開邵氏公司，到台灣成立國聯電影。國聯在國泰公司在台灣的發行片商聯邦公司支持下組成。李翰祥在邵氏受到制肘，無法發揮其才華，而此時國泰、邵氏正爲黃梅調歌唱片上演雙胞案，國泰於是建議李翰祥到台灣發展。由於在體質上是由國泰與聯邦催生的，因此新公司的名稱便取自兩家公司的第一個字「國」與「聯」。

表面看來，國泰與聯邦的挖角是兩家龍頭影業公司的競爭所致，但是從工業的操作來看，國泰支持李翰祥到台灣拍片，正是跨國企業運作的特徵。國泰的角色是從星馬的片商，轉而成爲李祖永的永華片廠在香港的主要債主，後來收購了永華。這一連串的商业行徑，已表現出其跨國運作的端倪。其時接收人歐德爾的構想是：仿效美國聯美公司本身，少拍片，盡量支持大牌演員、導演組織獨立製片公司合作拍片，也與其他非組織內的獨立公司合作拍片。當時與「國際」簽約的有嚴俊的國泰公司，朱旭華的國風公司，白光的國光公司等等。

這種情形卻在前永華的製片經理鍾啓文回港後起了變化。歐德爾被調回新加坡，製片公司於1956年改名爲電懋公司，由鍾啓文主持，漸漸形成一種電懋風格，國泰也就在鍾啓文主政期間由跨國的片商變爲香港的製片翹楚。

但是國泰的風光在李翰祥投效邵氏大力拓展古裝片之後有了轉變，加上鍾啓文因醜聞離任，使得邵氏有後來居上之勢，此時爲了打擊邵氏如日中天的盛勢，國泰與在台的發行商聯邦便將李翰祥自邵氏挖走，但並非挖去國泰，而是將他外放於台灣，容許他在台實施片廠型獨立製作。

從電影市場來看，台灣在六十年代中期開始已成爲國語片的重要市場，《梁山伯與祝英台》（1963）一片說明了台灣這個市場的潛力。其時台灣自己製作的國語片尙未成熟，因此便從香港引進大量成熟的國語片製作，並將製成品直接在當地販售。而當初幫助李翰祥製作第一部影片《雪裡紅》（1956）的第一班人就是國民黨派駐香港的工作人員。國民黨政府打從五十年代初便積極在香港支持右派的電影人和公司，與中國支持的左派影界抗衡，在國民黨政府支持下，1956年便在台灣成立電影事業輔導委員會。

引述沙榮峰的回憶說：其實早在國聯成立以前，國泰已經打算在台灣設廠拓展跨國的製片業務。早在1963年，香港電懋董事長陸運濤宣布支持台灣國際影業公司爲電懋的國外組織，在台灣大量製片，新公司並將與香港電懋的外圍公司在台灣合作拍片。

香港影人黃卓漢的回憶也印證了國泰必須將業務跨海到台灣，才能與邵氏一較長短，因爲當時邵氏、電懋大鬧雙胞案，而邵氏有影城，有基地，有訓練班，電

懋雖有永華新片廠的兩個棚，但是在其他方面仍不及邵氏。

資深影人童月娟在其回憶錄中也有提到懋對新華在台拍片的支持，當中提到陸運濤長期支持新華拍片，他們的合作關係非常密切，像《鳳凰》（1965）就由陸運濤出資三分之一，完成後交由國泰發行。《鳳凰》是新華與懋於1964年在台灣合作的第一部影片。陸運濤空難去世後，國聯失掉了主要的支持者，國泰失掉了當家舵手，台灣失去了富可敵國的華僑投資商。自此國語片便由邵氏獨霸，國聯衰敗。

其後聯邦與李翰祥交惡，於1967年解約。失掉國聯這條生產線後，聯邦再從邵氏挖來另外一位導演胡金銓，拍了一部破票房紀錄的《龍門客棧》（1967）。再過數年邵氏也允許張徹到台灣成立長弓公司，拍攝當紅的武打電影。雖然國泰這個大企業自此缺席，但其境外製作，已成為小型公司最為變通的製片模式，為港台日後的跨國影業奠下基礎。

## 評講

### 吳振邦：國泰、邵氏比較與國泰敗亡

國泰與邵氏既集團化也私人化，老闆隱居幕後，遙不可及，缺乏有關史料。國泰老闆陸運濤引入荷里活的垂直整合的片廠制，這種制度需要大量資金，一般來說非個人家族能夠支持，必須融資來擴展業務，但國泰、邵氏並沒有融資的情況，究其原因乃傳統中國人對錢的觀念不能接受融資方法。陸運濤身故後，懋迅速崩亡的原因就是缺乏資金轉移。

不少論文都將國泰在港崩亡歸咎於陸運濤的英年早逝，但觀乎陸氏亡故前國、邵之間的鬧雙胞事件，可見國泰對市場缺乏足夠認知，製作方針早已出現問題。國泰最大的問題是將生活情趣等同於電演情趣再等同於觀眾情趣，其實劇本文學性高並不等於普羅大眾能接受。香港於1962年時仍是糧食救濟地區，懋的作品顯然脫離社會現實。

葉月瑜的論文對邵氏提論不夠，邵氏以觀眾口味為依歸，先考慮港、星馬市場的口味，才決定是否需要在台灣拍片。邵氏以香港為基地，將香港文化特色外傳。

台灣人對陸氏早逝感到很可惜，認為他的死令台灣電影落後十年。但港片商能與台灣文化融合嗎？轉戰台灣的港商始終不敵瓊瑤的台灣式愛情片——與香港電影文化相距甚遠，可見港商未必能影響其文化。

## 公開討論

羅卡： 比較國泰與邵氏的策略，國泰以新加坡為基地，缺乏發展重心，作品風格相對國際化。邵氏以香港為本，在港的宣傳和發行都佔上風，作品亦相對香港化。

吳振邦： 劇本乃一劇之本。國泰的電影劇本故事淡然，這與當時流行的文學書寫方法不無關係。當時香港文學界重視生活情趣，但貧窮社會的觀眾較着重曲折的情節。邵氏以市場主導，國泰卻始終保持中產格調。但香港在 1967 年前後，社會充滿暗湧，國泰的電影未能符合觀眾要求。

觀眾： 回應吳先生提出的生活情趣、電影情趣與觀眾情趣的關係，甚麼是電影情趣？是不是觀眾口味必須與社會現狀掛鈞？貧窮社會的觀眾難道不能渴望電影有更高的生活層次？電影應不只反映，也能引導社會的品味。

吳振邦： 電影的確提供夢想，荷里活就是製造夢想的地方，但觀眾於觀影後很快就會抽離出來。國泰影片提供夢想有階級之別，中產階級的梦想不等於普羅觀眾的梦想。

余慕雲： 回應缺乏融資的問題。國泰和邵氏的家族都很有錢，根本不需要融資，非不能乃不為。況且五、六十年代的香港電影工業早已集製片、發行和放映於一身，香港電影工業有其特色，不能將外國理論硬套入來。

整理：羅淑程

## 第2節：電影與音樂

日期：2002年4月8日

時間：下午2時至5時

地點：嶺南大學林秀樑會議中心

主持：劉紹銘教授（嶺南大學中文系主任）

講者：李歐梵教授（美國哈佛大學東亞語言文化學系）

黃奇智先生（香港音樂研究者）

余少華教授（香港中文大學音樂系）

評講：李小良博士（嶺南大學文化研究學系）



（順時針左上角起）李歐梵教授、黃奇智先生、余少華教授、李小良博士

### 李歐梵：通俗的古典——《野玫瑰之戀》的懷思

荷里活的文藝片，其中一種就是以歌星的生平為題材，因此亦以歌星本身唱出歌曲用以表達。葛蘭是一個很少有的歌手，她是從荷里活的模式轉到演繹中國故事，《野玫瑰之戀》（1960）所講的故事就是從《卡門》改為歌星的故事，當中沒有了勇士，男主角反而成爲一個落魄音樂家的角色，將這種落魄文人加上歌星的故事放在六十年代的電影中，就成爲好像羅卡先生所講的北角卡門。

羅卡、張建德和何思穎都不約而同地把《卡門》的原曲和當代香港的「陰暗」面連起來，有人說這個歌女是香港的「北角卡門」（羅卡），也有人說她在灣仔（張建德），但三人都點出此片之氣氛與荷里活「黑色電影」的關係，從中又演變成另一種「歌舞黑色電影」（musical noir）（何思穎），可謂極有見地。研究一部電影首要是電影所帶出來的味道，而《野玫瑰之戀》能帶出味道的部份，就是歌唱的部份，尤其以「卡門」一曲較爲突出。

### 中國流行曲與西洋歌劇

古典音樂的唱法也有自由度，在音符之間也可以拉長一點，但是葛蘭在唱《卡門》時，在歌曲未正式開始前拉長的唱法，在古典音樂中是不會有的，所以葛蘭是故意把味道拉出來，而「卡門」這首歌是西洋歌劇中被改變得較多的歌劇——特別是義大利歌劇——的作曲及唱法與流行歌不同，歌劇源自詠唱（aria）而非節奏（beat），所以聽歌劇很難隨歌起舞。流行曲卻必須堅持一種舞步的節奏，即使唱法變化再大，這個「步調」不能改變得太多，所以往往用鼓來伴奏，打出音節。記憶中，差一點把《野玫瑰之戀》和《曼波女郎》（1957）混在一起，原因除了葛蘭外，就是兩片皆用曼波（Mambo）步。《野》片中的新作主題曲「說不出的快活」用的就是曼波步，葛蘭因而使出渾身解數，大跳曼波。《野》片中採用的《卡門》選曲「哈巴尼拉舞曲」也是一種舞步。

在《野》片中最妙的地方，就是葛蘭和另一位女歌星沈雲大打出手的場面，而片頭葛蘭咬着一朵野玫瑰，以此代表愛情的「野性」，也甚切題。片中出自《卡門》的曲子也以愛情為主題，歌詞（曲李雋青填寫）頭兩句是：「愛情不過是一種普通的玩意，男人不過是一件消遣的東西……」這場戲是葛蘭在夜總會舞台上唱出來的，在形式上和原作頗為接近，所以令人憶起原歌劇的唱詞和唱法。

而葛蘭在片中的演唱有西洋味道之餘，同時亦帶有華人味道。葛蘭有一種性感的聲音，而這種性感的聲音是要靠古典音樂來支持，所以《野》片可以說是具備了東西兩方面的特色。葛蘭唱歌時的表情再加上歌曲的歌詞，使歌曲變得與原曲不同，就是說卡門中原有的野性味道越來越少，而愛情的份量越來越多。

## 東方與西方

葛蘭的歌唱自有其獨特之處，和當時的歌星不同，她的演技和造型更是《野》片當時賣座的主要因素。

所謂「東西雙方之特色」，毋疑是葛蘭把卡門演成一個「野性妖媚的外表底下有一顆熱情善良的心」的中國女性。而秦亦孚（即秦羽）為《野》片所寫的劇本，也塑造出一個「北角卡門」。換言之，劇本為浪漫的原劇增加了一個現實的層次，如此才可以增加觀眾對該劇的可信性。

《野》片的幾首插曲，雖然佔去影片的時間，但的確不可或缺，因為歌曲是構成片中浪漫的基調。換言之沒有這幾首歌，此片會大為遜色，因為它的故事本屬俗套，即使具有當年香港社會的現實面，事過境遷以後，也不見得會引起太多的歷史回憶；也就是說，沒有葛蘭唱的這幾首歌，我們今日也不見得會再看這部電影。這部電影不能算是佳作，卻可視為「浪漫歌舞片」的經典。

## 《野》片與其他古典音樂

片中除了《卡門》選曲之外，至少還有三首其他古典音樂選曲，這四首歌曲把該

片的愛情主題混成一線。總括而言，劇情還是貫徹了《卡門》的原來故事。「卡門」加上「蝴蝶夫人」，使此片歌劇性更強，反而是新作的主題曲「說不出的快活」與全片故事無關，也許是爲了湊合當時觀眾的跳舞趣味，才有此歌的出現。

### 黃奇智：電懣電影音樂與荷里活電影音樂

說姚敏的作品有「電懣風」也許會有點標新立異之嫌。1950年代中期至1960年代初期的香港國語電影，不管是「兩大」（電懣和邵氏）的，或是其他獨立製片公司出品的電影裏的配樂，來來去去都不外出自有限的三、四位音樂家的手。「兩大」的配樂，多由纂湘棠和姚敏兩位擔任，但那風格的分別主要還是作曲家本人的獨特個性，而不是所謂的「電懣風」或「邵氏風」。

然而說姚敏的電影音樂有「電懣風」亦無不可：這主要是在他的電影插曲方面。要是細心留意他爲新華及一些獨立公司，甚至是一些邵氏電影寫的插曲，那純粹的海派流行曲，亦即所謂時代曲的味道是十分明顯的。特別是爲新華寫的插曲，由於這家公司以拍攝歌唱電影爲主，而觀眾——尤其是南洋方面的觀眾——看電影很大程度也爲聽歌，那時代曲風味濃厚是理所當然的。

姚敏的歌曲風格，除了稟承海派歌曲的婉約溫柔外，最突出的還是他的吸收及融匯多種樂曲風格的才能。他曾經當過歌星，所以在寫曲時也對個別歌手的長處和短處，以至於個人特色特別敏感。同樣地，在寫作電影插曲時，他的這份敏銳觸覺也使他對電影氣氛情節有更深的體會，因此能作出適當的遷就。因此他的風格較多變，同時也會給人一種專門爲某一間電影公司作曲的感覺。姚敏爲電懣寫的插曲，惹人注目的大部分都以這些西化歌曲爲主。同樣都是以美國1930至40年代的著名跳舞樂隊領班 Glenn Miller 的編曲風格爲基調。

電懣的一些明星歌手的個人風格，還有她們給觀眾的印象，也可能是造成姚敏的「電懣風格」的另一些重要原因。他爲電懣的《桃花運》（1959）寫的三首插曲（主題曲「桃花運」「家家有本難念的經」和「家花那有野花香」），由歌星潘秀瓊爲女主角葉楓幕後代唱，歌曲風格就很不同，跟由姚敏自資拍攝，潘秀瓊主演的《那個不多情》續集（1962）裏的插曲風格相距不遠。反之，寫給能演能唱的電懣當家花旦葛蘭演唱的電影插曲，就給人電懣風十足的感覺了。葛蘭在《曼波女郎》（1957）裏唱的「我愛恰恰」，還有《空中小姐》（1959）裏的「我要飛上青天」和「廟院鐘聲」等歌曲，不獨是她的招牌歌，也是姚敏眾多代表性的電影歌曲裏的重要作品。

事實上，電懣的一些重要出品，都跟姚敏的音樂拉上關係。當年被視爲香港國語歌舞電影里程碑的《龍翔鳳舞》（1959），就由姚敏負責配樂和編寫插曲。1960年代中期黃梅調電影大行其道，電懣的這類製作的樂曲，大部份都由姚敏編寫。他所寫的歌曲多糅合了民間戲曲、曲藝、中國評劇和民歌風格，使歌曲變得較爲普及。而姚敏較觸目的作品也大都屬於電懣時期的作品。這包括了《花好月圓》

(1962)裏的「俏冤家」(利用評劇旋律)、《啼笑姻緣》(1964)裏的改良京韻大鼓《空中小姐》裏的「九個郎」(東北民歌改編)，還有《落馬湖》(1969)裏的幾首插曲(其中包括整理和改編廣西民歌「知道不知道」)。因此根本是每位作曲家各有自己的風格。

## 余少華：電懣電影之音樂

葛蘭受過正統聲樂訓練，她的唱法與當時中國所謂的土唱法有很大分別。雖然她受過西方美聲唱法的訓練，但她卻不用聲樂家式的歌唱方式，反而接受西方流行音樂的唱法，在她西方古典聲樂的基礎上，更糅合了中國戲曲、曲藝的一些特點，形成了她自己的歌唱風格，奠定了葛蘭在本港文化史上的卓越地位。

《野玫瑰之戀》中的歌曲，服部良一的編排頗有心思。《卡門》一曲旋律來自比才的歌劇，李雋青的詞寫得很好，與原文極之接近。而在歌曲方面，開首從 tango 開始，後來轉到「甚麼叫情」，變成倫巴或 Cha-cha 的節奏。《卡門》不是傳統的歌劇，而是一種喜歌劇。歌劇跟喜歌劇的分別在於喜歌劇中有對話。《卡門》一劇原本也有對話，但流行了之後，來人們卻將對話部份改回宣敘調，使其與歌劇的距離拉近。「蝴蝶夫人」一曲，開頭旋律動聽，中間部份節奏較自由，接近意大利歌劇的宣敘調。

李雋青的詞填得非常好，因為一字一音的填詞是一件很難的事，而李雋青在填「蝴蝶夫人」這首歌的最後部份，由於接不上去的緣故，便把它「啦」完，這是一種很有趣的現象，到最後詞句與樂句出現不一致的情況。電影採用西洋古典音樂中膾炙人口的旋律，不只葛蘭表現得好，服部也功不可沒，他將西方古典的曲目帶入香港的中產階級。因此國語時代曲的影響力一直延伸至粵語流行曲，很多周璇、葛蘭的歌曲，後來被翻唱成爲粵語版本。

## 1. 中國歌曲的歷史

最初中國歌曲脫離小調及戲曲的風格，開始接受西方的音樂元素，演變成一首歌曲的唱法，如「學堂樂歌」。沈心工、李叔同是當時留日的知識份子，將在日本學堂流行的歌曲風格帶入中國，然後改編。因為當時中國條件比較差，音樂教育比較弱，所有的音樂都只是單旋律性，就是有鋼琴伴奏也非常簡單，到發展到趙元任的藝術歌曲時，也只是有鋼琴伴奏的階段。後來商業電影的出現，配器才變得豐富。由日本的「學堂樂歌」，經過日本西化，再進而影響中國華人社會的音樂。所以到服部良一爲五、六十年代香港國語片的配樂，加入西方樂曲的元素，非常合理。

## 2. 從中國歌曲歷史看葛蘭的定位

其實先有周璇、吳鶯音的中國傳統小調式唱法，然後到了比較洋化的李香蘭。李

香蘭也有接受過聲樂訓練，而葛蘭亦屬於這個較洋派的傳統，但二者有不同的地方。「卡門」一曲唱法野性，但聲音仍然很純，只是最後一段，葛蘭才把聲音變得很扁地唱，這顯然有白光的味道，所以葛蘭是白光是李香蘭兩個風格混合的延續。葛蘭是五、六十年代的歌星中一個典型的代表。如她唱過全英文的「Never On Sunday」，可以說是國語時代曲歌星中唱英文的大膽嘗試；也有中西結合，如「打噴嚏」（其中用了德文 Gesundheit!）、「Whatever Will Be Will Be」。特別值得一提的是「少女的謎」一曲的歌詞（司徒明作詞）——「風淒淒，柳依依，月色淒美」，這段歌詞明顯套自當年中國大陸京劇電影《楊門女將》中「探谷」的一段「高撥子」前的唱詞「（倒板）風蕭蕭、霧漫漫，星光慘淡。（接回龍再轉撥子原板）……」。顧家輝為黃梅調電影《血手印》編寫的著名插曲「郊道」（夜深沉、聲悄悄，月色昏暗。風淒淒，影搖搖，隕星曳空，怪鳥長鳴……），旋律及歌詞亦源於《楊門女將》。由此可見，當時香港文化受到日本、歐西及中國大陸的影響。

### 3. 小結

香港文化挪用了西洋文化，所以當時的歌舞片多以西方的歌曲及舞蹈作為主要題材。而其時葛蘭有膽量在這方面結合西方曲古典與流行的聲樂技巧，此就是她最為人熟悉的地方。

### 公開討論

李小良：三位講者的發言有共同之處，當中都談及中國現代化、西化的問題，中西交涉的問題。余少華教授嘗試將葛蘭歷史化，認為從葛蘭身上能夠找到流行音樂和古典音樂的互動關係。余少華非常抬舉香港文化的混雜性，但余教授忽略了香港文化的顛覆性，葛蘭吸引人之處正是她的顛覆性。

黃奇智提到個人風格與片廠風格的角力，片廠有要求作曲家為某齣電影、或某種風格作曲，但目前為荷里活電影配樂的音樂人，在不同的作品中也可保持其個人風格，姚敏先生也可以做到這點嗎？

黃奇智：姚敏的歌曲風格婉約溫柔，有爵士味道。如他的《桃李爭春》及《心心相印》中過場的地方，便有 Jazz Piano 的風格。另外他也會配合導演的要求，使導演及作曲家之間更有默契。

李小良：《龍翔鳳舞》中「春之歌」一曲，給人眾聲喧嘩的感覺。

余少華： 中國觀眾自從有鋼琴伴奏以來，都只注重歌曲的旋律和歌詞，而不會理會伴奏音樂。姚敏很早已將中、西樂結合，琵琶、單簧管和二胡可以同台出現。

李小良： 有時中、西合璧會很和諧，但「春之歌」卻不是這回事。

黃奇智： 不和諧的原因可能是作曲家寫出音樂後，交給菲律賓樂師配樂。

觀眾： 五、六十年代，電懣的流行曲有很多種類，那時的人是從歌譜上認識歌曲。那時候歌給人的印象是無論在歌詞或歌曲方面都很有文化。以前的文藝工作者，對音樂都有一定的修養。中國在二十世紀以來，不斷學習西方，在文化上，大眾都會接觸到西化的音樂。所以當時拍電影的人，對西洋音樂都有一定的認識。因此，西洋音樂滲入華語電影並不是偶然的事。

整理：羅淑程

### 第3節：文人電影

日期：2002年4月9日

時間：上午10時至12時30分

地點：嶺南大學林秀樑會議中心

主持：陳章明教授（嶺南大學亞太老年學研究中心主任）

講者：羅卡先生（香港電影資料館節目策劃）

梁秉鈞教授（嶺南大學人文學科研究中心主任）

沈雙教授（美國新澤西州立大學英語系）

評講員：李浩昌先生（即影評人舒明、香港理工大學包玉剛圖書館）

許子東博士（嶺南大學中文系）

王璞女士（嶺南大學中文系）

嘉賓：陳冠中先生（文化人、前《號外》雜誌主編）



（左起）羅卡先生、陳章明教授、沈雙教授、梁秉鈞教授

#### 羅卡：電懣的創作路線

今天我主要探討電懣電影文人創作路線的特點和局限，及其相應的事業發展，並與邵氏比較。

##### 1. 電懣文人主導創作路線的形成與特點

###### 1.1 中國文人參與電影的傳統

二、三十年代起，不少文人參與中國電影開拓工作，「左翼」文人先後加入明星、藝華、聯華等公司。戰後及解放前後，上海一些電影人、文化人、寫作人南來香港，造成文化新方向。電影方面，自「大中華」時代（1946），聘請多位著名中國文人作顧問或編劇委員會成員；那傳統在永華時期更發揚光大，他們或以客卿身份或全面投入參與編導工作。

###### 1.2 電懣的創作路線

電懣繼承這一傳統，集中許多文人、文化人辦事或參與製作，不過，氣質上、作風上，都與上述時期南來電影傳統以至以往香港電影相當不同。大中華、永華時代的電影，歷史的、時裝的、喜劇的，或香港背景，都有載道精神，充滿南來文化人憂國憂民色彩，往往流露他們沉重歷史感和強烈使命感，以至文化人流徙

的心情。而宋淇、姚克、張愛玲、孫晉三等人，原是中國文化、戲劇、文學界聞名，到了電懋，作品反而見不到中國知識份子那份憂患傳統。

電懋在開設時有意設定與前不同的創作路線，顯然看清大中華、永華失敗的原因及現實。1957年（電懋成立後），中國政局確定，不容香港影片輸入，港片市場只能靠本地和東南亞。憂國憂民，不時流露強烈情緒的內容不利市場及業務發展。電懋改為參考荷里活，製作在香港流行的「溫馨」、「浪漫」、「輕歌曼舞」風格的作品，追尋較小巧、有趣、輕快的題材。安排和策劃這創作路線的可能是宋淇。他認為電影畢竟是娛樂為主，所以希望製作好的、有格調的、有一定影響力的娛樂品。他自己其實也欣賞《一江春水向東流》、《小城之春》等一類作品。但為了市場，不得不作取捨。

### 1.3 電懋式文人主導創作

電懋電影創作文人都是通曉東西方文化的飽學之士，無論歌舞片、喜劇片、軟性文藝片，在融入西方趣味或中產生活趣味的同時，仍抱十分傳統的本位。鞏固自身傳統文化，其實與中產意識統一。中產階級思想較活潑，心靈較開放，卻不願用極端翻天覆地手段。目的只是保留好傳統，或會進而參考加以現代化、深化或美化。如宋淇、鍾啓文、秦羽、張愛玲不會太急進，又未致太迂腐。這頗能反映在電懋電影中。如《曼波女郎》、《野玫瑰之戀》都參考了許多西方事物，影片告訴觀眾西方潮流已臨，但家庭制度、家庭和諧仍要維護。互相諒解，才是人際或社會的出路。是以電懋喜劇，輕鬆而不胡鬧，不會有強烈顛覆意味如黑色、荒誕等。題材只是男追女、女追男、三角戀等等，志在弄些小情小趣。涉及文化層面，基調也溫和。文藝片則溫馨、哀艷卻不流於太悲傷和嚴肅，不沉重，無大歷史感。直至1963年左右，電懋沒有一片以歷史為背景，背景多為香港，人物都很輕鬆，穿西裝，跳跳紮，愛好流行音樂、舞蹈、坐私家、滑水。即使抗戰題材，如《星星、月亮、太陽》，各人衣著整齊，講的是大學生響應抗戰，投身救亡劇團，和他們的戀愛；走難也給寫成是有趣的、浪漫的事，較少觸及戰爭的殘酷和慘痛。歌舞片則是不停的輕歌曼舞。其他即使不是歌唱片也會有插曲。

## 2. 電懋與邵氏的競爭

電懋創作都是由有文化、文學修養的人主導，他們並不是以電影餬口的技師。他們如何面對競爭及迎接社會轉變呢？

電懋作品水平維持平穩，但不肯大手筆投資去鼓勵創新潮流。特色是編強於導，劇本確是突出了，但導演只是劇本的執行者，能拍出流暢可觀甚至賣座作品，卻沒有超群者。電懋作品誠然精緻，有格調，好看，但總嫌不夠氣魄，出不了如李翰祥、張徹、胡金銓般大氣魄，或能開新潮流的，或有創意的導演。邵氏則很不同：邵逸夫雖是鐵腕商人，捧明星都唯利是圖，員工福利看得很緊，對導演、編劇控制甚嚴，但要找尋路線時卻會大筆投資，所以可拍出大氣派、大場面的古裝片、宮闈片。新派武俠片登場，捧出如張徹、胡金銓等大導演。於是能一直帶動潮流，給人大氣勢的感覺。電懋電影基本上只涉及生活趣味的時裝片、軟性文藝，

要急起直追邵氏時，便欠缺古裝片廠房及經驗，要拍歷史、古裝作品便不及人家敏捷製作精良。

文人主導的國泰是否不足以與商人主導的邵氏競爭？另一方面，商人主導的電影公司能培植出許多新人、新的潮流，那又有何文化意義呢？這些都是值得繼續討論的。

## 梁秉鈞：張愛玲、秦羽和電懣的都市想像

### 1. 五、六十年代的香港文化與文人參與

重新探討五、六十年代的香港文化，現在可從更多角度包括電影工業、文化、文學去探討，會發現五、六十年代香港文化進入轉型期，都市文化逐漸出現，香港的文化身份亦已顯現。

電懣招攬了不少戲劇文學人材如宋淇、張愛玲、姚克、孫晉三、汪榴照、秦羽等。劇本不等於電影，但由於電懣重劇本，加上走文人路線，從集中分析如張愛玲和秦羽的劇本，即可從而看到香港當時正走向都市化和現代化：張愛玲改編的電影劇本透現都市想像。想像雖不等同社會現實，但透過這些具體例子，可看到倫理觀念、人際關係、國族和個人觀念如何慢慢轉變。此外，當時文學界和電影界關係密切，同時平行引入現代觀念。如馬朗1956年主辦的《文藝新潮》便是香港最早以雜誌形式，介紹現代主義作家如沙特等，亦翻譯了不少英美現代詩。馬朗本人出身上海影評界。第一期就有秦羽中譯作品英國現代名劇《易文》。王植波等後來在電影界見到的名字，亦在上撰稿。張愛玲來港後，曾替「今日世界」寫過書，也譯過海明威、歐文等的作品；秦羽亦替它譯過亨利·詹姆士(Henry James)的小說。宋淇則有參與「今日世界」出版社。

### 2. 秦羽與張愛玲的都市想像

秦羽和張愛玲為電懣編劇，多見刻劃現代生活帶來人際關係和倫理觀念的改變、寫出都市的想像，在大片廠制度溫情風格狹窄題材局限下，既不可能做大突破，便在傳統倫理上，如性別（男女角色）上作些潛移默化的挪移改變。他們不斷用新手法改寫通俗劇(melodrama)或滲入現代性，都市化元素，引入很多新角度觀點及發展人物性格、性別戰爭、突出都市女性自主較大的可能。

這批電影中出現許多想像的都市場景。人物盡是有閒階級：青春男女、空中小姐、香車美人、看夜場電影、跳舞的、出入半島酒店、淺水灣別墅等等。荷里活影響可見，似是想像中的時髦都市生活。六十年代社會其實十分多元化，然而，當時階級移動可能亦較具彈性，如屬想像，其中也帶出了某些想法的轉移：如與50年代粵語片比較，電懣電影中更見倫理觀念、親父母與養父母的取捨、婚姻與愛情、家庭，通過都市想像，都在慢慢轉變。

秦羽改編自痴人原著的《母與女》(1960)並不是很出色的電影，不過足見女性默默起變化的模式。又如張愛玲編的《六月新娘》，重寫五十年代粵語片富家公子貧窮姑娘愛情故事，卻加入了許多女性自主思考的元素。集中表現女性（葛蘭飾的新娘）要求肯定有愛情才可結婚，未清楚就結婚會非常迷惘。男性（張揚飾的新郎）則仍停留在婚姻以儀式、親人、倫理等舊觀念為首，認為愛情不重要。《小兒女》(1963)雖見張愛玲不了解香港都市生活，但無損影片的現代感。有趣在於她重寫粵語片通俗題材的後母故事，加以改動：故事描寫尤敏和鄧小宇姊弟害怕父親娶後母，怕會如鄰居那個後母一樣兇惡。故事發展下去，那個未來後母（王萊）卻是個開朗的教師，形象與傳統後母不同，後母虐兒一類濫調亦沒有出現。是個現代版的後母故事。

我認為《小兒女》是張愛玲最成功的劇本，較諸她第一個電懣劇本《情場如戰場》更為成功。同由林黛演繹，較諸秦羽第一個劇本《紅娃》，人們反而較留意張在《情》片原劇本中，那個更少道德批判的、任性的女性角色。《紅娃》似五十年代較重鄉土背景的男女愛情故事，秦羽擺脫鄉土小說傳統劇本的味道，最後將重點慢慢轉了去林黛飾演的紅娃身上。潛移默化的挪移動作另一表現就是電懣的性別「戰爭」片。男女對立當中很多時將傳統中「壞女人」的角色重新用同情角度，以好的或有趣的方式展現。如秦羽筆下《同床異夢》的李湄一方面是壞女人，先由張揚以正派男人的身份教訓，最後卻矛頭一轉，展示張揚有問題，因為他其實在壓抑自己內心慾望，後來故事更安排李湄撮合了他的愛情。影片並沒有出現男性以道德教訓女性的情節。

### 3. 注入新意改編名著

《星星、月亮、太陽》雖講的是時代、抗戰故事，秦羽在劇本中，卻較徐速的原著有更多的細節和心理轉移、補充和發展。電影中三女性的性格及其發展較完整，男主角堅白與她們三人愛情發展亦較自然，加了先後次序，有個由誤會到產生感情的過程：小說中三女性則同時在他的大學時期戀上他。《星》片改編劇本中最特別的角色當然是葛蘭飾的「月亮」一角。角色加了中產背景：宗教、養狗、彈琴，感情表達方式較近現代式女性，更加健康，用唱歌（《月朦朧》）去表達感情，不再是原著中老套的用「怨望啼相候，愁眠夢不成」古詩。

《啼笑姻緣》在改編後政治、社會成份削弱了，男女愛情部份反而加強。英文片名也說是三角愛情故事（The Story of Three Loves）。張恨水原著是報上連載章回小說，結合時事、新聞、軍閥批評，電影轉為集中男女感情發展：刻意削弱綉姑（林翠飾）及其父那一線江湖義氣故事，轉而加強熙鳳（葛蘭）那線，包括心理發展，詳寫她後來嫁了軍閥後發瘋，從較現代角度描寫女性心理。取材取鏡亦多了許多男女重逢、相遇場面，而葛蘭表演的大鼓也刻意簡化。該片影響所至及於原導演王天林後來到電視台重拍同名電視劇，一直繼承下去。另外，裏面喬宏演得很出色的軍閥形象，成了後來許冠文扮大軍閥形象的原型。

## 4. 結語

香港現代化或文學藝術的現代化是個未完的項目，進程中許多不同人在電影上或文學上出力，將傳統故事或一直流傳的通俗劇，不斷改寫、重寫，從中滲入新意，有意無意間影響到後來都市的生活和文化。

### 沈雙：姚克——從上海走向香港

姚克(1905-1991)是電影編劇，是中國現代文學史上非常重要的劇作家。不過，今天中國文學研究中，可算是被遺忘了的人物。他這樣被遺忘，很大程度上是因為他身份非常複雜：海派作家、香港作家、旅美華人。現試圖探討上海和香港這兩個語境，在姚克的文化活動中，如何得到表現。

#### 1. 「多重混雜」與改善家園式文化現代化進程

"Multiple Hybridization"，即「多重混雜」。「混雜」是產生新文化形式的方式，有促成新文化形式的作用。有關的理論很多，我較傾向拉丁美洲文化研究家 Néstor García Canclini 的解釋。他在 *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* 一書中，把 hybrid 與現代化過程緊密連繫，認為拉丁美洲的現代化過程，是當地文化結構和文化傳統不斷地、具創造性的自我改造過程，而並非由外來勢力全部取代本土勢力和傳統文化的過程。他把現代化文化進程

(modernisation) 看成是改善家園計劃 (Home Improvement Project or Renovation Project)。我認為用這種述說，形容上海和香港的情況，都比較適合。如聚焦到姚克，我則認為他的「多重混雜」，首先體現在他在上海那種中西「混雜」；那其後又體現在他那種文人抱負和通俗文化之間的「混雜」；此外，他在香港，在另一層次上又體現出文化中心與邊緣地域的「混雜」。

這是現在比較流行的一種述說，也是我的理論依據。

#### 2. 意識上的移民

姚克原籍安徽歙縣，生於福建廈門，在蘇州成長。他在短文〈籍貫與故鄉〉中說：「多年來我一直自稱為歙縣人，但精神上，我是屬於蘇州的。」那是因為他母親是蘇州人。姚克一方面有很強的鄉土感，另一方面卻有極複雜的行旅經驗和文化歷程。他曾經放洋，三十年代訪問過蘇聯、歐洲，到美國耶魯大學研究過戲劇，四十年代初返回上海，卻又於 1948 年離滬赴港，1968 年底又離港赴美，到過夏威夷以至舊金山、中途也在威斯康辛州教過書，直至 90 年代初在美國去世。一定程度上，他是典型移民，更準確地說他是意識上的移民。

姚敏的歌曲風格，除了稟承海派歌曲的婉約溫柔外，最突出的還是他的吸收及

融匯多種樂曲風格的才能。他曾經當過歌星，所以在寫曲時也對個別歌手的長處和短處，以至於個人特色特別敏感。同樣地，在寫作電影插曲時，他的這份敏銳觸覺也使他對電影氣氛情節有更深的體會，因此能作出適當的遷就。因此他的風格較多變，同時也會給人一種專門為某一間電影公司作曲的感覺。姚敏為電懋寫的插曲，惹人注目的大部分都以這些西化歌曲為主。同樣都是以美國 1930 至 40 年代的著名跳舞樂隊領班 Glenn Miller 的編曲風格為基調。

### 3. 姚克與上海 —— 在大都會確立文化實踐

三十年代初，姚克曾協助斯諾（Angus Snow）編輯英文版《中國現代小說選》。他同時從事英譯中的工作，及在英文刊物《天下》（Tien Hsia）月刊發表文章和譯作。其實他們這些對中國傳統文化有深厚認識和感情的人，非常愛國

（nationalism），用英文寫作，只是作為在生活作風、文化訓練上已經不同程度地西化了的知識份子走向世界的橋樑。這是世界性寫作（cosmopolitan writing）。上海是個移民社會，具有雙語能力的知識份子從事的文化工作，是三十年代上海文化特有的「外向性」。

1933 年姚克在《字林西報》上發表了回顧新文化運動問題的文章，提出了現代文學應用何種語言的問題。他又打破了二十年代主導文化界的古今、左右、中西觀念對立，提出「大眾」的觀念，認為任何語言實踐都要經過大眾考驗。姚克對「大眾」、觀眾的界定，從他四十年代在上海戲劇活動、以至到香港參與電影業工作，在他的生活和工作經驗中，卻其實不斷在改變。

美國學者 Edward Gunn 認為，姚克四十年代的戲劇是：一方面追求有機融合傳統文化、傳統戲曲，另一方面卻礙於四十年代上海已存在的商業劇場壓力，不得不借用許多（煽情的）悲喜劇成份。姚克寫的話劇《七重天》，正巧與荷里活一片同名，連情節也很相似。他在上海的文化活動中，已經就西方戲劇和上海和當時中國觀眾之間的關係，思考很多，已經有很強的改善家園（home Improvement）意味。

### 4. 五十年代在香港 —— 香港經濟優勢下的文化實踐

1948 年姚克來到香港，遷徙是非常現實的經濟行為。上海影人對香港借助香港的物質條件，努力發展電影事業。實際上參與了想像香港，他們與香港對話過程中變成地道的「香港製造」。

姚克也是如此。他曾在「《清宮秘史》劇作者的自白」一文中表示：1948 年夏天，中國金融的危機非常嚴重……我是薪水階級的人，不得不作逝將去汝的打算……在《清宮秘史》的攝製過程中，我早已決定在香港作久居之計。因為電影和戲劇是本性所愛的工作對象，而且香港的幣值穩定，生活程度也相當廉價，不像上海那樣混亂。永華公司設備和器材之精絕，絕非國內各片廠所能及……」

#### 4.1 電影劇作——「混雜」式關注現實

姚克五、六十年代在香港影壇十分活躍。據香港電影資料館的紀錄，包括《清宮秘史》(1948)《豪門孽債》(1950)《一代妖姬》(1950)《女人與老虎》(1951)《愛的俘虜》(1951)《人海奇女子》(1952)《名女人別傳》(1953)《此恨綿綿》(1952)《玫瑰玫瑰我愛你》(1954)，還有以筆名「許炎」(與徐遲合編)寫作的《阿Q正傳》(1959)。製作的電影公司有永華、長城、新華、泰山、邵氏，當然還有電懋。

#### 4.2 註定夾在左與右之間

我未能看到這些電影，只能從敘事角度略加分析。首先，姚克是如此認識西方的知識份子，這些電影自然可見西方文學和文化的影響。比如《豪門孽債》改編自杜斯妥也夫斯基的小說《被侮辱與被損害的》。雖從社會問題入手，但並未嚴格照階級分析觀點發展故事。因此，公映後曾遭左派影評人攻擊。經典階級分析認為，它描寫社會的部份充滿多餘成份(excess)；慣於機械分析的典型左派影評人則嫌它太複雜了。像姚克那樣實際關注現實卻沒有明確站到左傾文藝陣營的藝術家，在五十年代註定經常被夾在左右陣營中間。

#### 4.3 文人影人的雙重關懷

五十年代姚克編的《一代妖姬》，是既關注現實，又借鑒西方文學的作品。這部電影由李萍倩導演，白光主演。故事發生在離五十年代並不遙遠的北閩時期。姚克的故事表現的是新女性的三角戀愛，適合當時商業電影的要求。可以看出，姚克在商業電影前仍擱上非常沉重的歷史道德包袱，原因是他具有作為文人影人的雙重關懷。

#### 4.4 陋巷中的戲中戲——寫實主義新思考

姚克在香港的劇作《陋巷》有個細節，較能簡略歸納姚克怎樣認識從上海到香港的過程。《陋巷》故事關於戒毒，發生在九龍城寨。《陋巷》取材於香港(尤其是中下層)的生活。九龍城寨是大量移民聚居的社區，那裏與上海有非常複雜的連繫。劇中一角，原型正是姚克十分熟悉的電影界人物。那角色叫白萍，本是上海著名影星，因為吸毒和貧困，淪落到住在貧民窟裏。一次被一記者認出，馬上編了個故事說「我怎麼會住到這個地方呢？」，並說是為了拍一部像戰前《馬路天使》那樣的電影，才去體驗生活。藉著白小姐，姚克在提醒：話劇表現的香港不可能是透明和單向的。

白萍不願承認從屬香港，生活在貧民窟裏，也放不下明星架子，但後來《陋巷》結束時，白萍和其他人物聯合演出一場戲中戲，懲罰一群流氓。我覺得《陋巷》給寫實主義以新的解釋：寫實一般理解是較被動地摹寫現實，但通過「戲中戲」，即不斷 framing，一個框架之外再套一個框架，姚克不只體現出他理解香港和上海複雜的聯繫，他的「現實主義」指的是能直接解釋身份認同問題的那種。

### 5. 結語

無論是在香港本土社會抑或大陸，姚克都位處邊緣。但是他並非一味懷舊。對這種邊緣和過渡性，透過他的電影、話劇等形式，表現出他意識敏銳和反思深入。香港和上海在姚克那裏體現出的連貫性，正是他一直思索的中西文化問題：上海的地方性已經打破了中西方二元對立，香港語境的介入，進一步分解了任何可能存在的統一中國性（Chineseness）。

## 公開討論

李浩昌：我想補充姚克的文化活動，包括在電影界和話劇界的。他以中英文寫的文化評論，最重要的是《香港與上海的雙城想像》。

姚克學貫中西古今，當時他在文壇是左右逢源的。他先從事電影編劇，然後才參與話劇創作。他對戲劇一直有興趣。他最初對中國戲曲有興趣，翻譯了中國元曲，其後 1936 年歐陽予倩請他出任明星公司的編劇委員會副主任。

他也有談到他的電影跟話劇的活動，看他原文有助了解他對電影的看法。1937 年他用英文在《天下》發表兩文，談 1936 年全中國電影突然好起來的現象（Chinese Movies by Yao Shennong, Tien Hsia, April, 1937）（姚莘農：「中國電影」，《天下》，1937 年 4 月）。文人終於願意大量參與是重要原因。

最後，介紹姚克曾用中文寫有關電影跟戲劇的，尤其關於《陋巷》的文章。其實他的在香港寫的話劇作品不多，只有三個：《西施》、《秦始皇帝》在港演過，是歷史劇，實際是他在上海時期寫歷史劇的餘波。至於六十年代的《陋巷》則是人家先給了題目，他答應了便要寫出來。《陋巷》是個非常好的作品，有地方色彩，在 62 年初演。姚克講求技巧，更重視創新，要做 original writer，不喜抄襲，即使改編自西方，他也要別出心裁。他跟 Edward Gunn 信中說一生追求是融合西方工匠技巧與中國戲劇形式（"Wedding of Chinese dramatic form with Western craftsmanship"）其劇作氣魄或不及曹禺，但文字卻具有中國古典戲曲味。他在香港寫成的《坐忘集》中提到《一代妖姬》電影劇正如剛才沈雙所說，本是改編自 Tosca 的，但改編是老闆的意思，他並不甘願去改。

我認為他的電影劇本與戲劇，因其各自出現的時代、環境、跟他個人特別的遭遇之間的關係，分析時可以有不同看法。

許子東：羅卡、梁教授倆從電影工業跟文學史、文化潮流的關係討論，都涉及電影文學怎樣被迫向電影工業過渡的主題。在宏觀文化發展和文學史發展的線索中看電影文人創作，我覺得非常有意思，關心它的興衰：

邵氏能戰勝電懣，原因何在？香港甚至中國一直缺乏穩定中產階級趣味會否是原因？富豪跟普羅大眾聯合支配了香港的公眾趣味排斥中產階級。電懣很典型是中產趣味，為甚麼到後來卻被那更血腥更暴力更色情更八卦的那種所替代的呢？

沈雙今次文章有很多論說（discourse）、很多概念（concept）。另外就是姚克的複雜性。不過，她提到了很重要現象：姚克的英文寫作。另外，沈雙很想把姚克拉到「香港製造」的範圍裏來。不過，說到底，「香港製造」真的那麼重要？張愛玲的作品影響更大的我看還是她在上海寫的傳奇。

王璞：電影或文學同給出想像虛幻世界。今天提及三位電影編劇，秦羽、張愛玲和姚克，他們該在很大程度上代表了電懣創作特點。他們三人談及都市想像方面共同處就是：表現了東西方都市文化的交融，我檢視過一些，發現他們創作的劇本都有是改編自西方劇本和小說，也有改自中國、上海的劇本。另外，論文又提及邊緣文化的問題，尤其是沈雙的。三位編劇除了秦羽，兩位都來自上海。我並不覺得他們作品內容實際上寫的仍是上海，不認同香港。例如，電懣劇本《春色惱人》根據徐訏的小說《星期日》改編，徐在1951年在香港寫的，那小說很大程度具香港特點。不過，就是香港的身份認同在電影創作中的必要性，要花那麼大的力氣（如沈教授）去分辨嗎？

羅卡：許子東提出的問題，大家一起討論吧：香港許多成功的商人以至低層普羅大眾對社會轉變，較諸許多職業文人甚至藝術家敏感得多。成功商人一定要感應到社會的轉變，以生存和發展，生意是他們的命根，不是理想，要不停轉變，要抓住潮流及大眾口味；文人將理想放入作品有其價值，但不一定即時得到社會大眾認同。

邵氏為何戰勝電懣？那時那些溫馨、人倫、愛情、輕喜劇全已去了電視。電影要在個半小時或兩小時內盡量滿足觀眾，因而發展下去會傾向激烈的趣味或新而尖銳的東西。較諸國泰，邵氏勝在感應到時代脈搏、社會與民意，確抓到民心，知道香港人的需要才發展出某些類型。六三、六五年左右，其實是社會急劇轉型期，戰後一代都已成長至二十多歲，享樂和個人主義抬頭。當時年青人犯罪多涉及黃賭毒，積至六七年趁大暴動便出來大事發洩。邵氏能迎合當時年輕人反叛的特點，重情義、反建制，將有關片種愈做愈大，加上邵氏多發展多樣類型的電影，不獨是文藝片或喜劇片。因此，邵氏有戰勝國泰的條件。

梁秉鈞：工業停了不表示文化發展會立即斷掉，換另一角度看，電懣並未完全覆亡，並可再重新思考中產階級趣味的發展：比如王天林後來進入無線又再拍《啼笑姻緣》。其實有些人後來入了邵氏，或許在其中仍在製作電懣風格的片子。電懣的元素並不因為其公司停頓而停止發展。關於香港中產階級口味是否存在，文人後來有否參與電影等問題，在座的陳冠中該最適合談談。

許子東及王璞都提到不必太強調香港的位置，但其實香港文化也有許多層次和創作和「香港製造」，譬如談及有上海、新加坡來的影響。那並不是要回到本土主義（decentralism）排斥南來的地步，正因為那時期的香港歷史不太清楚，當發現了當中存在過渡，便要加以界定，去看看它是怎樣過渡的。

沈雙：我從理念上再談三點：-1/唯一使「香港製造」有意義是強調「製造」。香港本來就是製造或甚至是想像出來的。2/英文寫作：英文

寫作有時會用非常世界性（cosmopolitan）方式傳達對本土（local）的想像。上海的英文寫作實際上要表現的是上海而不是世界，在香港五、六十年代很多人傳達的情緒可能都不是香港的。所以說 local 跟 cosmopolitan 之間其實有所互動。3 / 邊緣問題：把邊緣與中心對立很有問題，許多時一提邊緣已將中心固定了。我卻把邊緣看成是接觸地帶，即皮膚與身體的關係，皮膚是對外界最敏感的，所以邊緣實際是接觸地帶（contact zone），對外界感覺最敏感的地區。我指的是這個意義上的邊緣，不是相對某個中心來說的邊緣。

陳冠中：我最初不愛看電懣電影，其實在不自願看電懣的情形下長大的。我家解放後從上海搬來，正是電懣典型目標觀眾，媽媽和三個姐姐都愛看，我那時我才十一、二歲那類男孩，卻一直拒絕去看。「《龍翔鳳舞》談跳舞，絕對不可能看」；「《四千金》是給女孩子看的嘛…」我與爸爸看的都是男性電影，也不看廣東話電影。還記得只看過《星星·月亮·太陽》，因為裏面鋼盔好漂亮，有戰爭內容才有興趣看。男生很少受電懣電影所吸引。像我們這些在很快會變得香港化的外省家庭中長大的孩子，其實在六十年代只能在一些所謂低俗的粵片或有強烈刺激的類型片如恐怖片、動作片中，才找到些滿足。七十年代重新開拍粵語片，才令我有認同感。從喜劇到黑社會到武俠，想重拍粵語片。在我如此典型的成長中很少受到電懣影響。我家雖常有討論電懣片，我十分抗拒自己家庭有這愛好電懣片的取向。

甚麼《野玫瑰之戀》都是後來懂看電影之後才看的：在 60 年代末我們又有了另一種品味，美國電影、粵語片、國語片之外，又開始看歐洲片。我們後來唸大學，在西方留過學，趣味又變了，那時才回來重新看當年的《野玫瑰之戀》，看葛蘭、尤敏的確很可惜，香港電影在七十年代及之後，把當時其實在五、六十年代比較進步，起碼對女性方面比較進步的國語片的傳統，給斷掉了，回復到一種非常保守的、男性的、陽剛為中心的電影，不管是動作片也好，黑色片也好，色情片也好，都非常陽剛的。我當時因為看了一些更奇怪的歐洲片，就開始對那類陽剛電影又減少認同了。我欣賞電懣電影是這麼一種錯綜的過程，正好作為今天一個小小的補充。

整理：黎淑嫻 / 廖雪雲

## 第4節：電懣與跨國製作

日期：2002年4月9日

時間：下午3時15分至6時

地點：嶺南大學林秀樑會議中心

主持：Meaghan Morris 教授

講者：黃淑嫻博士

評講：陳德鴻博士（嶺南大學翻譯系）

梁燦先生（資深香港電影工作者）

藤井省三教授（東京大學中文學系）

四方田犬彥教授（日本明治學院大學）

門間貴志先生（日本明治學院大學）



黃淑嫻博士

### 黃淑嫻：跨國界女性——電懣的現代方案

#### 1. 跨國界的女性

首先我想跟大家談談這份論文的構思起源。回說我在二〇〇〇年四月赴日本之前，在該屆的香港國際電影節看了一齣名為《香港之星》（1962）的電影。這齣電影有兩點引起我注意的地方，其一是，這是我首次在銀幕上看到一種很鋪陳的跨國界的意象。在座很多人都很熟悉五、六十年代的香港電影——如蕭芳芳和南紅主演的影片。南紅曾在某影片中飾演一位由美國修讀建築系歸來的留學生，這些留學生的西方教育背景往往會跟傳統的香港社會產生矛盾，但這些矛盾往往只會透過暗示的方式去表現，很少被具體地呈現出來。《香港之星》呈現的跨國界影像，以及將跨國界與尤敏的女性形象聯繫起來，令我至今仍印象深刻。

其二是它「現代」的結局，這在當時的電影實屬罕見。尤敏最終決定去機場送別她

的男朋友寶田明，但卻與他擦身而過。或許你會認為這只是留有餘韻的手法，但結局確實有異於當時大部份粵語片，非喜非悲。與另一齣由李麗華主演的港、日合拍片《蝴蝶夫人》（1956）比較，女主角的命運大迥其異。李麗華猶如被囚於日本，無法去香港見她的愛人，悲劇的結局源於她缺乏行動的自由，反之，尤敏的角色卻享有高度的流動性，令人振奮。

## 2. 現代性與行動自由

留日期間，我的兩位朋友鄧小宇和陳冠中寄給我一本書——《國泰電影五十年》（當時唯一一本研究該公司的著作）。書裡刊登了電懋創辦人陸運濤於一九四六年在辦公室拍攝的一張照片。照片裡，陸活像一個學者，絲毫不像邵逸夫那樣的典型商人。拿這張照片跟他於一九六三年（電懋和日本「東寶」頻頻合作的年間）拍攝的另一張照片比較，會發現很有趣的地方。在一九六三年的照片中，陸正在講電話，電話在當時的亞洲是時髦玩意。身後的一幅世界地圖，與周圍的現代化裝備和象徵，彰顯了陸氏將國泰定位作為跨國公司的意圖。第三張照片——亦是我個人最喜歡的一張，陸運濤正在打字，身旁的暖爐可見他不在祖家新加坡，而是身處好像酒店內的流動辦公室。陸運濤的現代美學，跟電懋影片的現代化、流動性與跨國形象相映成趣。同樣地，現代化的交通工具也能達到相同的目的，它不只帶你穿梭亞洲各地，更能跨越亞洲，如《香港、東京、夏威夷》（1963）。

## 3. 現代背景中的女性

我在論文中研究了四齣電影，其一是《玉女私情》（1959），戲中呈現的母親形象非常突出。她由義大利回港找十七年前遺棄的女兒，當年她為了愛情和理想，拋夫棄女，跟富家子私奔。換了是粵語片，這樣的母親毫無疑問會被描繪成一個大壞蛋。可是影片卻給她寄以同情，花篇幅描寫她在家庭和音樂追求之間的痛苦抉擇，給她離開的理由，這可謂是劃時代的處理手法。

## 4. 活在夾縫中的女性

礙於時間關係，我會跳過《空中小姐》（1959）的部份。說回《香港之星》片末的部份，尤敏在參加父親的葬禮，猶豫著是否去送別愛人。這時她父親的高足林沖鼓勵她去追尋幸福，答應為她繼承她父親的遺志。她最終決定乘計程車趕去機場送別愛人，卻在中途跟他乘搭的飛機失之交臂。最後的一幕，她身處山頂，俯瞰香港這城市。這一幕給我的印象是，她既不屬於日本，也不屬於香港。相反，片中的兩位男性——她的日籍男朋友和香港學長——都紮根自己的國家，而尤敏卻徘徊於兩地，這多少可窺探兩性關係的分野。

觀眾可能覺得電影太輕描淡寫跨國界的過程，戲裡的人物總是穿戴得體地穿梭各地，沒有一點狼狽相。寶田明和尤敏合作的三部港、日合拍片的最後一部《香港、東京、夏威夷》正好回應了這點，它致力探討不同歷史和文化背景——特別是中國和日本——的人的溝通障礙。

## 5. 《香港、東京、夏威夷》

這部電影的故事圍繞著尤敏發展。尤敏是夏威夷的第二代華人，她贏了夏威夷小姐的銜頭，獲贈一張到日本、香港旅行的來回機票。寶田明飾演她的大學同學的哥哥，因緣際會陪她暢遊香港。尤敏後來得悉她的親生父母已歿，自己是由養父母撫養成人，藉這次出埠，跟被香港人領養的妹妹相聚，但寶田明直到宣佈跟尤敏結婚一刻都不知道這個秘密。

尤敏的故事反映了戰爭和戰後中國人流徙的故事。片後半部其中一幕說尤敏流落東京街頭，焦慮的寶田明於二人重逢時攔了她一耳光。尤敏視之為日本男人表達愛的方式，回贈他一耳光。觀眾或者會拿這幕跟李香蘭（即山口淑子）的《支那之夜》（1940）比較，李香蘭被一名日本男人攔了一個耳光後竟愛上那人。這一幕非常震撼，甚至被認為是對中國人的侮辱，尤敏回贈的一記耳光某程度上是對那段歷史的一次回應。

### 公開討論

陳德鴻：對跨國界女性提出的三個問題

我對黃博士在論文提到的三個概念很感興趣：一是跨國界，二是女性和現代化的關係，三是跨國界電影。黃博士提到的三部影片的女主角最後都沒有做到跨越國界：《玉女私情》的尤敏最後決定留在香港照顧養父，拒絕跟隨母親王萊去義大利；《香港之星》的尤敏與她的日本愛人分隔兩地，沒有嫁給他；《香港、東京、夏威夷》的尤敏嫁給寶田明後，回到他們相識的地方夏威夷。即使是《空中小姐》，葛蘭只能說是敬業樂業，不能算是跨越了任何國界諷刺的是，她最後也只是憑歌曲向乘客介紹外國文化。這些電影呈現的都是表面的跨國主義，只能算是旅遊電影。黃博士也曾提及這些國際友誼只具雛形，溝通的障礙龐然巨大。從電影角度看，這些電影能算是跨國電影嗎？

第二個問題是：如何界定這些女角為現代女性？我們知道現代有很多定義，最近分別由李歐梵、唐小兵和史蜀美編寫的三本書，令這議題的爭論再次熾熱起來。他們均認為現代化最重要的特質是不斷地反省自己，尤敏和葛蘭明顯地具備了這一特質，還有她們在很多電影中都很果斷、活潑、樂觀和意志堅定；另外，現代女性的其他特質還包括通過事業等去追求愛情和獲得解放。你的論文對現代的定義能包容在《香港之星》裡性格內向的尤敏嗎？為甚麼形象比尤敏更現代的葛蘭反而沒有受到應有的注意？是否在暗示跨國界經驗與現代化有所關連？在哪種情形下，跨國界才會被視為等同於現代化？我倒覺得這是很狹窄和具爭議的定義。

第三個問題是這些五、六十年代的電懣的跨國界電影，如《香港之星》《香港、東京、夏威夷》，都是由千葉泰樹導演和日本編劇編寫所以必須從日本和香港兩個角度去剖析。黃博士說尤敏飾演的香港女人被塑造成服從和溫柔的女性，藉以警告日本女性要保持傳

統美德，否則會失去日本男人；而寶田明也被塑造成中國人的白馬王子。我有其他的看法：中國觀眾看到尤敏拒絕寶田明的求婚會否感到鬆一口氣？日本觀眾看到日本女人最終並沒敗給香港女人會否好過一點？這些跨國界電影如何在討好兩地觀眾方面取得平衡？中、日在二戰時結怨如此深，影片監製在兩種不同文化的壓力如履薄冰。《香港之星》和尤敏的成功值得再探討。中、日文化有否融和？還是兩地的觀眾各自從電影看到不同的東西？《香港之星》、《香港、東京、夏威夷》、《蝴蝶夫人》和《香港白薔薇》（1967）等中日合拍片的成敗透露了哪些端倪？箇中有甚麼成功或失敗的因素？期待黃博士進一步的研究結果。

梁燦： 電懋的編審委員會

黃博士的論文觸及電懋的編審委員會，編委會其實早在四、五十年代已出現。韓北屏主持的大中華公司、袁仰安主政時期的長城公司，均成立了劇本編審部門，永華的編審委員會更網羅周貽白、張駿祥、柯靈和吳祖光等著名文人。另外還有戰後由美國歸僑趙樹燊在港成立的大觀分公司，經理劉芳更親自統領編審部門，成員包括吳回、秦劍、李化、莫康時、麥大非。中聯的編委會則由李晨風、秦劍、吳回、李鐵和王鏗主持。編委會掌握整個創作過程，由導演提交劇本、審批劇本到製作過程，全程監管。

電懋的年產量遠比對手邵氏少，原因之一是每個步驟都要跟老闆陸運濤商量。電影只是陸運濤生意王國的小部份，因此陸也只能抽出部份時間去管理它。黃博士的論文也提到這點。邵氏大量購入日本電影，促使電懋與川喜多長政主政的「東寶」合作。

梁秉鈞： 黃博士的論文並非探討跨國電影，而是跨國電影的問題。影片有些地方更像航空公司廣告，刻意不去開罪任何一方，但是六十年代的跨國電影所引發的問題，如兩地合作公司之間的議商、文化的交流，以及觀眾對電影相異的認受點，放諸現今本土電影的研究，亦頗具研究價值。

黃淑嫻： 我正正被電影的旅遊元素吸引著，畢竟乘搭飛機在六十年代的香港和日本都很罕有。這些電影要同時討好兩個不同的觀眾群，滿足他們的訴求。這些遊誌式電影也有嚴肅的一面，我想著眼於跨國界電影給當年經濟環境不佳的觀眾帶來怎樣的衝擊。

藤井省三： 男性如何看待跨國界而來的女性

《香港之星》似乎是在勸諭日本女性保留傳統美德，否則日本男性會被香港女性搶去。「香港」三部曲的男主角寶田明的際遇以悲劇開始喜劇告終：第一部影片的記者死在柬埔寨，結局近似《生死戀》（1955）；第二部的結局是尤敏趕去機場送別寶田明，留有餘韻；第三部，他雖然被攔了一耳光，但還是娶得美人歸。經歷過四十年代的日本侵華和五十年代的韓戰，日本、香港和東南亞三地的男性觀眾怎樣看待這三部曲？

香港人口在1946後數年間由150萬激增至200萬，當中大部份都移民自上海，這些移民對香港電影有甚麼影響？上海來的影人對香港電影的成功作出甚麼貢獻？

四方田犬 兩位女星、一場戰爭  
彥：

尤敏的角色令人想起李香蘭在《支那之夜》的角色。《支那之夜》發生在淪陷時期的上海，日籍水手拯救小孤女，免她被日本士兵侵犯，更帶她回酒店，但她卻害怕水手也是壞人而逃走。故事發展下去，小孤女被親戚綁票，日本水手再次拯救了她，就在這當兒，他憤而攔醒她。李香蘭就因為這影片被控叛國罪，然後發現她原是日本人，並因此獲釋。

「東寶」於六十年代是日本五大影片公司之一，影片以描述中產階級為主，這點與電懋非常相似。「東寶」老闆川喜多長政引進許多法國影片。川喜多長政曾在北京大學求學一年，並在中國成立中華電影股份有限公司，拍攝了《萬世流芳》（1943）。四十年代末，曾謠傳他和李香蘭私交甚篤，「東寶」的《支那之夜》也由他親任監製。在《支那之夜》到《香港之星》，中日經歷了一次大戰，全憑他們對中產趣味的不離不棄，「東寶」熬了過來。

北海道——理想國

日本影片經常往北海道取景，北海道附帶了兩個典型的形象，其一是已消失的偽滿洲國的美夢。我小時候以為北海道在美國，它代表了一切西方的事物：那裡會發生牛仔和土匪槍戰。對香港人來說，下雪的地方與北京——消失了的北方國土——緊密相連。

六十年代時，出外旅遊相當困難。對日本人來說，西面盡頭是香港，東西是夏威夷。《香港、東京、夏威夷》在日本觀眾眼中已呈現了整個世界，頗具遠見。

門間貴志：亞洲電影的編年表

除了一些中日合拍片外，當年的日本觀眾無緣觀看華語電影。我在參加這次研討會前，看了三齣華語片，它們呈現的如夢的國度深深地打動了我。尤敏是繼李香蘭後第二位打進日本市場的中國女演員，她曾一度被喻為「李香蘭二世」。我目前正在研究日本片的中國人形象與亞洲電影的日本人形象，黃博士的論文正好幫助我從香港的角度進行研究。

目前，關於本地電影歷史的書籍繁多，可是這些書籍都很局限，缺乏地域指涉，也往往忽略合拍片的資料。其實跨國界的電影人很多，喜劇演員劉恩甲在偽滿洲國拍戲時學會說日語，經常在李小龍電影中擔任攝影師的西本正（即賀蘭山）、尤敏、王引也曾學外語。我希望日本、香港和韓國等地可以跨越地域界限，共同編製亞洲的電影年表。

整理：林慧賢、黎淑嫻；翻譯：任艷蘭

## 第5節：片廠風格

日期：2002年4月10日

時間：上午10時至下午12時半

地點：香港電影資料館電影院

主持：羅卡（香港電影資料館節目策劃）

講者：舒琪（香港電影研究者／影評人）



（左起）舒琪先生、羅卡先生

### 舒琪：片廠風格

#### 1. 何謂「片廠風格」

「片廠」一詞來自荷里活傳統。他們經歷黃金時期（Golden Era），即1930至1949年一段期間，美國電影工業完全操控在八大公司，即「五大」（Big Five）——派拉蒙（Paramount）、美高梅（MGM）、二十世紀霍士（20th Century Fox）、華納兄弟（Warner Brothers）、雷電華（RKO），加上「三小」（Little Three）——環球（Universal）、哥倫比亞（Columbia）、聯美公司（United Artists）。「八大」都採用垂直整合的管治方式：集電影工業三大環節——製作（Production）、發行（Distribution）、放映（Exhibition）於一身。在討論電懋公司的發展時，會經常提及「垂直整合」（Vertical Integration）一詞，即現時所謂「一條龍」的管治方式，亦即片廠制（Studio System）的最大特色。

#### 2. 陸運濤電影事業發展模式

在垂直整合的三環中，製作是最後一環，發行和放映才是實際的收入來源。雖然製作也可提供收入來源，但動用及如何循環再用那些收入來源則由發行和放映兩部門控制。從發展模式看，電懋公司完全遵照荷里活片廠發展模式：放映、發行先行，製作最後。

陸運濤首先在 1948 年成立國際戲院有限公司，開展放映業務。1951 年，成立國際電影發行公司；兩年後，在香港成立其子公司國際影片發行公司，由放映推展至發行環節。最後才在 1955 年在香港正式開始拍攝第一部電影——《余之妻》（1955）。相信陸先生在成立電懋公司時，已很明白三環之間的關係及其各自的重要性，因為電懋公司在更早之前已有許多從事製作的機會，卻始終要等到放映和發行兩環發展成強大後盾時，才進軍製作範疇。

陸運濤選擇香港為製作基地，其考慮頗明顯：在當時亞洲眾多華人地區，香港是唯一處在政治和經濟的環境均容許他設立製作基地的地方，其時香港也已建立了相當程度基建，可供製作或發展電影工業。陸運濤先生的家族生意主要在東南亞，特別是新加坡，但種種因素下新加坡的電影工業至今仍未能完全建立。電懋如欲從事製作，新加坡絕不是第一考慮。

電懋第一部製作雖為粵語片，但接著卻集中攝製國語片。有趣的是當時國語片在香港的客觀條件並不樂觀，市場受到限制。然而電懋仍在不利條件下開始製作國語片，是因為陸氏家族在東南亞華人地區已有固定發行網及放映院線。早期電懋電影往往先在自己東南亞院線上映，然後才回流香港。後來做出成績後，這現象才慢慢改變。《龍翔鳳舞》（1959）便是明顯例子，該片在新加坡首先公映並創下很高票房紀錄，然後才回香港上映。這種經外銷再轉入口的電影行銷和發行方法，可說相當罕見。

電懋在開始製作後其實相當積極，不斷開拓更大的市場，拓展發行網。台灣雖在 1956 年後訂立電影入口限制，但電懋亦一直積極爭取台灣市場，到了六十年代更有意將部份製作基地搬到台灣，配合在台灣拓展發行網的需要，也有點抗衡邵氏公司的意圖。

### 3. 電懋公司的管理結構與荷里活片廠比較

#### 3.1 懂得用人、下放權力

電懋跟其他各家同樣採用荷里活片廠模式的香港電影公司（邵氏、永華、大中華等）的最大不同，也是其最大特色，就是在其用人方面的意識。

電懋公司幾乎大部份管理人才以至創作人才，背景都具有相當高的學歷。同時，其學歷大部份又兼具中西文化背景，其中相當大比例的管理人才甚至曾在美國荷里活片廠或八大公司在中國所設分公司工作或受訓的經驗。這方面令電懋片廠在管理模式上，能盡量沿用西方現代管理方式。事實上，這亦具體展現在陸運濤先生本人的背景上，陸跟那些邵氏公司以至上海南來影人最大的分別，就是他自己濃厚的西方教育背景。

陸運濤採用了西方現代管理概念，用近乎完全信任的態度，下放權力予家族以外的人才。電懋公司在陸運濤主理期間，對電影創作——由意念、內容，以至形

式、製作、預算等的干預，維持在最低限度的水平。這其實與同是家族生意的邵氏公司比較，是一個很重要的分別。陸的家族生意基地都在東南亞一帶，而電影只是其中不太重的部份。無論在香港基地發展得如何大，他也不可能移居香港或長期駐港，全盤打理。但亦因此，令他在管理上出現了中國傳統家族生意最不常見的情況——權力下放。這在百份百家族生意的邵氏不可能出現。而陸逝世後的國泰以至今日也再沒有那樣把權力下放至近乎完全信任的局面出現了。

不單管理階層，電懋作為片廠，在其他製作部門亦實施西方現代管理方式，就是每部門都相當獨立，而各部門主管懂得用人亦是成功因素。電懋以搖控方式採全權下放模式在香港成立基地，以相當穩定的公司架構運作九年，這即使在今時今日亦是個相當罕見的例子。

### 3.2 形象度身訂造卻又不流於被定型

電懋與荷里活片廠一樣採用明星制。荷里活基於其運作模式，每間片廠都會和工作人員（技術部門人員以至演員）簽訂合約。片廠會培訓合約演員，因應演員本身氣質、性格、條件度身訂造合適的角度去力捧他們。電懋在這方面沿襲了荷里活片廠模式，力捧電影明星，電懋在度身訂造旗下明星／演員的形象方面亦相當成功。這其實是電影工業中常見的情況，但如此有系統而大規模行事，在香港電影史上很可能只在電懋和邵氏兩家公司出現。

事實上，就今天所見，電懋或國泰出品的電影中，最觸目及顯著的成就，正是演員形象及他們的演出。更難得的是每位男／女明星，都各有其獨特形象，但又同時沒被定型。明星間或有與其形象不符的嘗試，而嘗試也不見得失敗，如林翠在《情天長恨》（1964）的角色，或是葛蘭在《野玫瑰之戀》（1960）片中那一反過去高貴大方形象的野性角色。

### 3.3 保留尊重文人傳統，製作隊中編劇影響最大

電懋對劇本本身的重視和荷里活片廠做法較接近，不過當中卻有些微妙差異。荷里活視劇本為製作中最重要的一環。在片廠或大公司制度下的導演，也只是劇本的執行者。荷里活片廠要開拍任何一個作品，往往首先徵求劇本，或找小說或劇作來改編成劇本，然後才找適合的導演去拍攝。

電懋公司最著重的就是創作部門和創作班底，但發展下來卻與荷里活片廠有所不同。荷里活重視的不是編劇而僅是最終成品——劇本本身，編劇的地位卻一向不高。編劇應邀寫出的或改編後的劇本，並不保證不被修改。獲邀的可能都是知名度相當高甚至薪酬相當豐厚的編劇或劇作家，但並不表示他們得到高度的尊重。

電懋公司卻重視編劇本人多於劇本。創作路線甚至創作意念顯然都是由編劇提出，然後得到創作部門甚至管理階層大力支持。最明顯的例子也是《野玫瑰之戀》。據女主角葛蘭憶述，其創作意念完全來自當時電懋一名最重要的編劇秦羽小姐。秦羽想為葛蘭寫一個與她之前戲路完全不同的角色。如從純商業角度考慮，重複一

個已成功的模式是最保險的。而秦羽為葛蘭設計那樣的角色，其實相當危險。而那樣的嘗試、那樣的角色、那樣的演繹方式，在一定程度上可說是對當時社會的道德觀念帶有顛覆性或挑戰性。電懋公司這樣全力支持一個由編劇主權的創作意念，在中外電影中都是相當罕見的事例。另一位編劇張愛玲也得到很大的尊重。這或許很大程度上受中國文化傳統的影響。

### 3.4 類型電影——都市喜劇和歌舞片

電懋公司另一與荷里活片廠很相近的方面，就是攝製自己獨有的類型電影。荷里活在八大公司分立的情況下就發展了一個特色：每間片廠均有其各自擅長的類型電影，例如美高梅公司最擅長是歌舞片，華納兄弟最擅長犯罪片等等。電懋公司由於創作部門主導的因素，大部份出品都是時裝片，時裝片又特別擅長都市喜劇和歌舞片。今天我們看得到的電懋作品，又大都是這類型的電影。

## 4. 國泰以失敗告終的原因

### 4.1 集中攝製國語片

導致國泰最後失敗當然有許多原因，但其中最主要是它的國語片路線。即使陸運濤沒有在1964年那次空難中罹難，若他們堅持以製作國語片為主，無論如何也會以失敗告終。

香港絕大部份的人口是粵語人，國語片能雄霸那麼長的一段時間，已經是個特例。以這種社會發展方向，拍國語片只會是過渡時期，那時代一定會結束。邵氏公司到1973年也得慢慢轉型放棄攝製國語片，之後不到幾年也沒落了。

### 4.2 中產路線的論爭

很多討論都將國泰敗亡歸咎於它的中產階級趣味，脫離了當時貧窮的社會現實，故不能融入香港社會。我一直懷疑這種說法。香港電影一直以來缺乏適當的保存。國泰結束後，資產物業都集中到他們的新加坡總部。電懋／國泰（香港）這兩時期的電影，總使我們有真空感，只成了我們記憶中的存在，而實質上我們卻無法接觸，或只能片段式偶然間看到他們的電影。客觀上，這段時間變了一段空白時期。又由於本土電影研究運動開始以來，集中在粵語片的歷史，電懋時期在我們主觀意識上，也變成一個空白時期。

這段空白時期我們客觀和主觀上均沒有填補，便一直以爲粵語片發展與香港社會發展緊密地結連。直至現在，香港電影研究才有史以來首次大規模地回顧這時期的作品，讓研究者能夠接觸這些作品，從事比較認真的研究。

電懋／國泰電影中所呈現的其實是當時進行中的社會現實，而不是消逝中的社會現實。從貧窮的社會，經歷六十年代慢慢進化到中產社會，那當然是個漫長的歷程。這進化過程很可能在電懋電影中率先被呈現出來。那進行中的社會現實，就是城市現代化由貧窮社會慢慢過渡到大都會的感性的成長過程。

事實上，粵語片走到這時期，其實也開始逐漸走向中產化、青春化。這種變化也維持了相當一段時間，影響也相當大：如光藝時期或蕭芳芳／陳寶珠時期。這變化跟電懣是平行的發展，因此電懣電影的失敗絕對不是因為脫離社會現實，相反他們正緊握時代脈搏。

## 公開討論

羅卡： 舒琪所說及提出的問題，跟前兩天討論的題目相近。電懣電影是否與香港社會脫節？電影的發展與本土文化社會經濟的互動關係又如何？舒琪也提供了一些線索讓我們思考。

另外，電懣電影是否夢？抑或如舒琪所說它們有先導作用，反映了中產階級進程中的感性先行。這些都值得討論。

四方田犬彥： 我看了 20 多部電懣電影，發現有種特別傾向：半島酒店和港島南邊經常出現於電懣作品中，彷彿那裏是香港的中心或重地或高尚地區。我想這涉及地緣政治或象徵性秩序或意識型態上空間的問題。

日本在 1968 年以政治運動／新左運動為界，在這之前的電影，銀座在電影裏是東京以至日本的中心，但這之後卻換了新宿。香港電影在 1967 年，有沒有出現同樣的戲劇場景轉換的現象？抑或有別的情形？若然有，那現象與國泰／電懣的消逝有沒有關係？

舒琪： 國泰之後，邵氏更近狹義的片廠制，以其九成以上的影片都是在清水灣片廠拍攝，連時裝片也不例外。自 60 年代中以後，我們在銀幕上再也看不到詳細或一般的香港地理實貌，這現象一直延至 70 年代末。如要嘗試從香港電影中勾畫香港的地理實貌，大概要等到八十年代中至九十年代的影片。

這也即是我剛才說，國泰結束後，對都會的成長或對一個成長中的城市的那種感性，實際上或很大程度上，已在電影中消失，而帶出或發展這種感性的責任卻轉了去其他媒介。新浪潮導演開始對香港地理更敏感，而這種敏感是在電視時期孕育的。

梁秉鈞： 特別喜歡你說進行中的社會與現實的問題，因有助反思一直以爲電懣電影脫離現實的問題。我想到另一例子，是粵語片的《經紀拉》（1960），裏面也有張瑛飾的汽車經紀角色。而關於地緣政治問題，《經》片亦透過一支歌把許多香港景色連在一起。

請問邵氏電影是否完全無那種反映都市面貌的呢？會否有例外？而從電懣之後至新浪潮出現的期間，有沒有電影在處理香港城市景像呢？

舒琪： 邵氏電影未有大量曝光，仍須更多考究。記憶中邵氏片中幾乎

看不到真實都市景像，無論是張徹的《死角》（1969），以至他們的占士邦式電影，都讓我強烈感覺那些場景、街道很虛假

而粵語片後期有嘗試紀錄城市的面貌，特別是龍剛的電影。他的電影如《應召女郎》（1973）《昨天、今天、明天》（1970）等多取材自社會現實。

觀眾：亦是對你說進行式的社會現實非常感興趣，可否再加詮釋？我自己沒有經歷五、六十年代，但我從粵語片及電懋片中所見的香港景觀，覺得其各所表達的生活方式或價值觀真的很不同。電懋的國語片中並沒於我過時的感覺，不同於某些粵語片或另一間公司的同期製作。如果不過時之說成立，可否談談這特色與香港文化有何關係？

舒琪：這看法是近兩星期逐漸形成的。其實，正如我文中所說，今次對國泰／電懋的研究，有許多地方顯得束手無策。首先，雖然我們現在看到部份影片，但從片目中可見，其實仍有許多有趣的電影，我們仍未有機會看到。其次，我想，這研究其實須要配合大量的社會研究，而一直以來我們頗集中在電影方面，所以還要再進一步發掘和找佐證才可定論，而我提出的只是一個可能性或疑問。

出現「不過時」之感是因為電懋很自覺地夾雜了許多外來文化的影響，而這正是香港文化其中一項特色。今日的觀眾去看這些電影會有共鳴，會感到摩登。香港不斷吸收外來文化，外來文化一經吸收便成了香港文化的元素留了下來。至於粵語片取材，有其歷史特定限制，那在很大程度上是消逝的。今日再找不到的題材。

另外，現代城市的感性至今仍一直在發展，我認為就是因為那種感性令我們在看電影時沒有過時之感。

羅卡：我有些看法與舒琪不太相同：我們對邵氏研究不足，所以會有偏見。在反映那種社會進行中走向都市化的方面，邵氏是否反動，要再研究。我認為不要太快下結論。邵氏入了黃梅調時期（1962-1965），很快又接上也是古裝片，之前則有李翰祥的大片，也是宮闈片。這固然是其主線。但其實，邵逸夫在同期卻實驗製作其他片種。他的眼界我們應再考慮。他對於社會是有感應的，他並不是將一個片類一次過地發展。1965年後，在發展武俠片同時，也發展其他路線例如青春派電影，有由瓊瑤小說改編的《船》（1967）；日本導演井上梅次執導的《香江花月夜》（1967）、《青春鼓王》（1967）等等。又有拍歌舞片。他很快地抓住「青春」這一路，「青春」的冒起及年輕人的玩意他抓得很緊。到七十年代初，他又出過《成記茶樓》（1974）、《大哥成》（1975）等等電影。甚至還有《七十二家房客》（1973）、《香港73》（1974）等電影。雖然都是在片廠拍攝，也很粗糙，景很假，但是卻看得出有嘗試走近社會潮流及冒起的新鮮事，他也會討好觀眾。

那方面仍待研究及細緻分析，不可能只將邵氏說成因是片廠而束縛了他的感性及香港社會發展有點反動。

其實粵語片和電懋國語片對香港社會轉變一樣敏感，只是處理時立場不同。為何會說電懋較持中產心態？因為於社會的走向吸納外來事物，走向商業化，經濟重商，生活方式走向現代化、都市化，電懋的態度是，認為那方向好。粵語片也感應到這個方向。五十年代後期、六十年代初，粵語片第一個鏡頭就是尖沙咀大鐘樓，然後移過去影過海船，一樣有影中環，亦講打工仔過中環某處上班，景觀其實一樣。中聯電影如是，光藝拍得更摩登。他們同在六十年代初，同樣講香港社會，觀點就是不同。粵語片抗拒西方的影響、西方生活方式、資本主義社會方式，認為仍然要保持固有的倫理道德，更重要是家庭、人際關係和平等。他們在抗拒都市化發展，但不能說他們的電影中沒有表現那時代出來。

我同意說電懋的電影也有寫實，並不同意說他們與社會脫節。他們贊成香港的路向，甚至先知香港將走向新的社會、都市化即資本主義化，及接受西方生活方式，甚至思想方式。而粵語片的保守處就是知道香港社會既如此走，自己則要重新調整，不可太過接受太物質化，即資本主義。他們對此抗拒，甚至害怕。粵語片用的是保守加上階級分析的思想方式，是三、四十年代所謂進步思想，用在當時並非進步，對社會不公的敏感，對窮人的偏幫，對富人的偏見等等。這就造成兩種對香港社會不同的看法。

- 藤井省三： 為甚麼電懋沒有培養會講粵語的演員，拍攝粵語電影，然後如現在的香港電影般，到外地放映時再配成國語？為甚麼電懋沒有採用拍攝粵語片的戰略？如改拍粵語片又能否繼續下去？
- 舒琪： 電懋早期其實也頗多粵語片製作，但我猜他們對兩個環節放映和發行可能更加重視。製作就如今天說的「軟件」一樣，只是製作出來供給整個發行和放映網絡（「硬件」）。而那網絡在東南亞的華人地區、台灣（基本以國語發音人口為主），而基於政治原因又不許放映粵語片，所以電懋以國語片為主。
- 另一個可能是電懋公司在香港放映的收入，較諸他們在其他地方發行放映的收入，比重不足以說服他們多放資源拍粵語片。加上電懋大部份製作人員從上海南來，本身已有很熟的合作關係，如再加上發行收入的問題，不能偏重粵語片，這也可能是原因。
- 觀眾： 既然東南亞原有很大國語片市場，這情況為何沒有繼續下去呢？七十年代初又為何會改變？
- 羅卡： 為何國語片受到大阻礙不能繼續發展？有待深入研究。但這與東南亞國家在七十年代紛紛獨立和強調本土民族文化很有關係。傅葆石的文章也提過，香港電影在七十年代要衝出亞洲，要盡量打入其他市場，就是因為亞洲華人市場也出現限制，一定不能再大發展。各國既要自己獨立，七十年代初馬來西亞已獨立，他們發展本國文化，對外來如香港電影或華語片加以管制。

新加坡、馬來西亞、印尼他們想發展本土文化，不想將文化弄得太過分歧，要多種族共處，但又不想某種族特別強，他們要的是平衡。另外，他們本地文化工業亦在冒起。邵逸夫其實是第一人感到到這一點，陸運濤不是不知道，反而是他以星馬為基地，已習慣了。邵作為中國人一直在香港，知道一定要分散投資。在當地拍國語片已愈來愈多限制，甚至出現審查的情形，那邊不鼓勵國語片，怕它太強，將中國文化傳入。所以邵氏一方面拍巫語片，另一方面擴充國際製作，所有影片均配上中英文字幕，取得平衡，想推向國際，不欲單靠星馬市場。

整理：廖雪雲

## 第6節：電懋／國泰影片類型——武俠片與歌舞片

日期：2002年4月10日

時間：下午2時至5時

地點：香港電影資料電影院

主持：何思穎（香港電影研究者／影評人）

講者：張建德（澳洲皇家墨爾本科技大學博士研究生）

李小良（嶺南大學文化研究學系助理教授）



（左起）何思穎先生、李小良博士、張建德先生

### 張建德：國泰與武俠電影

我的題目所指的，是國際電影懋業有限公司（電懋）在1965年改組為國泰機構（香港）公司後拍攝的武俠電影。這分界非常重要，涉及風格的差別。電懋風格主要透過歌唱片、青春片、都市喜劇、倫理通俗劇等等時裝片類型展現，國泰則著重古裝片，包括武俠片。當然電懋、國泰均有拍時裝片、古裝片（包括武俠片），只是電懋少拍古裝片，到國泰時期才多拍武俠片，反而少拍時裝片。

國泰積極拍攝武俠片並非偶然。在它成立初期，邵氏公司就開展他們所謂的武俠世紀——新派武俠電影運動，即武俠片在國語片中復興。「新派」一詞來自五十年代已興起的新派武俠小說，即金庸、梁羽生等所寫的一批武俠小說。早於五十年代末粵語片已搶先改編拍成電影，但國語片中最早改編自這類小說的，要數長城公司改編自梁羽生的《雲海玉弓緣》（1966）。邵氏亦於1965年已映過一批，如張徹的《虎俠殲仇》（1966）及徐增宏執導的《江湖奇俠》（1965）、《鴛鴦劍俠》（1965）。

#### 1. 武俠類型對國泰公司的衝擊

國泰對武俠片復興的回應其實較慢，主因是電懋到國泰的過渡期，仍然倚重女明星。國泰在1965、66年拍過很多古裝片，如黃梅調片、宮闈片、《聊齋》故事等類

型，可惜都是邵氏在五十年代末、六十年代初已拍到很濫的片種。同時，國泰仍要回應邵氏激起的「新派武俠片」宣言，不得不拍武俠片。不過他們在1966年開始製作《第一劍》（1967）時，就發現公司其實缺乏可以表達「陽剛」氣質的男明星。無論是「國泰」當時知名度最高的男演員趙雷，還是他們訓練出來的一批較年輕的男演員，如秦祥林、陳浩等，都沒有邵氏公司張徹捧起的幾位男明星——王羽、羅烈、狄龍、姜大衛等的所謂「陽剛」魅力。

《第一劍》於1966年開拍，1967年上映，算是成功地迎接了邵氏武俠世紀的挑戰。電影改編自屠光啓的武俠小說，並由他執導。我認爲該片很有創意，能呈現出「國泰」獨有的武俠片風格——著重氣氛營造，落毒、掌心出迷暈煙、機關陷阱、黨派陰謀等橋段，都改變了傳統武俠小說的一些模式，可說是傳統公案小說的變奏。其中趙雷扮演武林幫主一角，他拍攝該片時已屆「男人四十」，臉形變胖，完全沒有所謂的「陽剛」氣質，但角色卻頗爲成功，可說塑造了一個新的武俠形象。

## 2. 武俠典型或英雄模範的「變奏」

《笑面俠》（1968，姜南導演，陳浩主演）和《神經刀》（1969，王天林導演，田青主演）兩部惹笑武俠電影，明顯要醜化「挖苦」俠的形象，有許多隱喻，對諸如張徹導演的《獨臂刀》（1967）、胡金銓的《龍門客棧》（1967），以至日本的盲俠系列刻意作諷刺式的模仿。

該兩部影片雖然並非國泰最突出的武俠電影，但已足以顯出類型發展過程中的普遍現象：武俠片發展到高潮（1965至1967年）過後，很多人自然嘗試作類型的自我諷刺模仿，而該兩片便是「國泰」作的第一次嘗試，可算是先鋒作品，先導了後來70年代末80年代上場的功夫喜劇，諸如麥加、石天、成龍、洪金寶演出的，結合功夫動作和搞笑成份的一批電影的出現。

不過，當時雖然要拍諷刺模仿的影片，但從處理動作場面的手法看得出，「國泰」仍希望回到傳統的動作場面，因爲類型電影始終是類型電影，「國泰」仍然認爲動作場面才是武俠片（具判別性）的特質。

至於《虎山行》（1969）和《路客與刀客》（1970）兩套，則是國泰最重要的武俠片。「國泰」缺乏「陽剛」氣質的男明星，在《虎山行》裏明顯加重心理渲染，塑造出其獨特的武俠形象。電影述及宋兵和金兵爭鬥，喬宏飾演的出家人，因三年前參加過對付金兵的游擊戰，被召回押送金兵俘虜，越過虎山交換戰俘。途中多次遭金兵伏擊，最後不得不大開殺戒。

電影中用喬宏大開殺戒的一場，特別表現出暴力的瘋狂，其實有表達心理的作用——作爲僧人自覺違背自己宗教原則，但又不得不出手的矛盾。在當時的電影，這種用暴力行爲來註釋人格的處理，確很少見。

《路客與刀客》則是武俠片轉型到功夫片的先導，它最特別之處是能在一片武俠

片潮中，率先對武打加以變奏，幾個主角武打時都不用刀劍：路客（楊群飾）武功非常高，赤手空拳對付敵人；刀客「小辮張」（孫越飾）用辮子做武器等。

該片固然有很多有趣味之處，譬如北方地域文化或城寨生活方式等。不過，仍是以特別的武打場面：用頭、拳腳或辮子作武器，使它成為非常重要的電影，預示著當時七十年代初武俠片轉型到功夫片。《路》片在票房上創下佳績，創造了一個連邵氏也要跟隨的潮流，拍了背景及時代相類似的影片，如張徹的《報仇》（1970）和王羽的《龍虎鬥》（1970）。我形容那潮流是「前李小龍的功夫片現象」。

### 3. 結論

國泰自 1965 年成立後一直走下坡，曾經一度與邵氏商議合併，但談不成。《虎山行》和《路客與刀客》則是國泰力挽狂瀾的嘗試，希望停止沒落的情況。然而無論是《虎山行》還是《路客與刀客》都救不了它，終於在 1971 年結束在港的業務。1971 年李小龍崛起，帶動功夫片電影熱潮，武俠片從高峰滑落。武俠片的興衰正好見證了國泰的起落。

### 李小良：電懣與歌舞片

英語世界有其歌舞片的界定，面對中文世界，我把歌舞片、歌唱片、很寫實地講故事但同時加入一些歌舞的電影，都納入討論範圍。「電懣」最接近完全意義歌舞片的有《桃李爭春》（1962）、《雲裳艷后》（1959）及《龍翔鳳舞》（1959）；至於較接近完全意義的歌舞片，有《曼波女郎》（1957）、《野玫瑰之戀》（1960）；而在電影中加插唱歌的則非常之多，此處不贅。

#### 1. 歌舞片在香港的發展

五十年代前上海已有類似歌舞片電影，戲裏包含歌唱和歌舞元素。到五十年代有一班上海影人，如易文、陶秦等等來到香港發展。1966 年後，電懣衰落，歌舞片買少見少。六十年代末有不能不提的邵氏的《香江花月夜》（1967）；七十年代初仍有三數部歌舞片，但實際這類型在香港電影中已步向滅亡；八十年代初有《爵士駕到》（1985，音樂：沈聖德），是類似當時風行的《勁舞》（1983，Flash Dance）和《霹靂舞》（Break Dance）兩片的電影；近幾年也有幾套如《愛君如夢》（2001）、《Para Para 櫻之花》（2001）、《男歌女唱》（2001），但已是不同意義上的歌舞片，其文化環境及所關懷的議題都很不同。

電懣首套歌舞片是陶秦執導的彩色片《龍翔鳳舞》。電懣羅致了一批由上海來的電影工作者，陶秦、宋淇等一大班製片人，有些畢業於上海聖約翰大學。他們在上海時已不大聽中國流行曲，而是看荷里活歌舞片。他們直接令「電懣」對香港歌舞片的興起作先鋒貢獻及扮演重要角色。歌舞片在香港興起的社會、政治原因方面，

正如鄭樹森教授提過：在大陸變色後，香港是兩岸三地華人世界中唯一的公共空間，讓文化生產可自由發揮而不必聽從政治主旋律。香港在五、六十年代之間照樣可以聲色享樂，唱歌跳舞。

在這些前提下我今天會透過電懣時期的歌舞電影片段，簡單地帶出我用以切入的幾個議題。

## 2. 在中國近代文化中，現代性的追尋和西化以及中產階級的興起

不少電影研究者指出，電懣電影相當「中產化」，歌舞片尤其明顯。歌舞這形式本來就已是舶來品；而歌舞片必然涉及聲色享樂，歌舞本身就是享樂的產物。中產階級特徵之一，就是具備中產階級品味或生活方式，因此，歌舞片更能說明電懣電影追求現代性和反映中產階級興起的特點。

電懣電影中的中產、現代性表現於不少場景中。《曼波女郎》有不少外景都在拔萃男校拍攝，主角們在那體育館、門口那花園唱歌跳舞。又如《四千金》（1957）裏見到很大的生日蛋糕，在五、六十年代買如此大的蛋糕的人，相信不是普通人家所會做或做得到的。另外，電影裏的活動也反映其描述的生活階層：《四千金》裏葉楓學油畫、林翠玩劍擊；《香車美人》（1959）的遊車河、飛車。

電懣很多歌唱片都有描寫夜總會。夜總會是享樂的化身，也是香港的隱喻。1997年就有日本人來香港拍了一套電影《香港大夜總會》，不少香港掌故、民族文化學者都提出過，夜總會的含義與香港許多精神有所暗合，是資本主義下生意人的生活形態。不過，我的感覺是五、六十年代電影裏的夜總會，與今天的形態很不同。

在《雲裳艷后》一片中林黛是時裝模特兒，但她來自的孤兒院，卻是當時那種古老得幾乎要塌下來的西式建築。那是間有基督信仰的、非常保守的孤兒院。雖然那花花世界與破落的道德保守環境，形成強烈對比，但有趣的是當中竟沒有多少中國文化痕跡。連代表保守意識形態的也都是從西方來的。電影一大主題，當然是現代性與保守道德觀的對立。該片固然有西化、現代化的展示，林黛形象的塑造亦符合這個背景的。她以百變形象出現，不單被塑造成偶像鼓勵消費主義，更在表演中以不同民族和不同國家的典型形象出現。

表演中的歌詞寫道

- (1) 你看這件新大衣，袒胸露臂搞刺激，現代人重性感，暴露要第一。
- (2) 晚禮服多神氣，後擺蓬鬆拖到地。有的說像孔雀，有的說像狐狸。
- (3) 中式禮服最整齊，繡上金龍更富麗。走路像步步搖，表情是嬌滴滴。
- (4) 舞會裝，為交際，平常穿，都可以，翻開了大反領，像圍巾披上肩。
- (5) 這一件明克大衣，價值教人難估計，寒流要不幫忙，埋藏在雪藏裏。
- (6) 穿和服，拖木屐，東洋情調討人歡喜，西方人他太淘氣，拿來當睡衣。

在短短兩分半鐘的時裝表演片段中，那種對現代性的期盼和跨國想像，充份展現。而有趣的是這些歌舞片的音樂處理和歌詞往往又具有顛覆性。這首歌詞則非常明白地說到該片有關保守道德與現代開放對立的主題。不過，那種跨國的想像、現代性時髦，都是擬仿出來的《四千金》中的環遊世界只用廠內搭出來的「外景」。事實上，正在消費的觀眾，又何嘗不是在擬仿。

《雲》片的另一場時裝表演，主題是「六月新娘」，與先前所說的一段互相呼應。結婚服裝表演不過是由林黛和陳厚以諧趣方式演繹不同民族的結婚儀式。該片段將文化差異表面化，並且以外人的眼光把別人的文化加以定型。有趣的是展示的文化本位卻是歐洲，當林黛和陳厚穿上其他地區的結婚禮服時，都附有字幕說明是哪地區的禮服，只有表演歐西婚紗時沒有字幕說明。可以想見歐式婚紗對他們來說，是多麼理所當然所以不必說明。

### 3. 身份文化認同

在追尋現代性的過程中，就出現了身份造構或自我塑造或定位，及文化認同的問題。到底他們對自己的身份文化認同有多自覺？有多不自覺？抑或根本不須自覺？

姚敏在1959年亞洲影展中憑《龍翔鳳舞》獲頒音樂獎。而在同年6月份的《國際電影》雜誌上有文章論及此事，強調中國作曲家如以西洋音樂在外地得獎是很難得的。又批評那些以為將東方的音樂洋化就很容易成功而得獎的說法。《龍》片中其實用了許多中國當時的流行曲，但編排配器卻很西化，加入很多如爵士(Jazz)等西方音樂元素。文章極度強調這點，結尾卻又筆鋒一轉，說姚敏先生寫中國風格音樂也一樣出色，那就似乎意識到中西方的交涉應如何進行的問題，卻並沒有要高舉民族形式的包袱。有趣的是，在五十年代末、六十年代初他並未被譴責為拋棄祖國或缺乏民族形式。

談及身份認同問題，有幾套香港歌舞片是非常重要的：1956年的《桃花江》（陳厚、羅維主演），談港中關係。其中，香港角色非常主動，很有現代感。中國卻顯得好像農村。1957年的《曼波女郎》，不少電影研究者均有提過，片中有香港的身份定位，羅卡更提過香港電影要到該片時才徹底擺脫上海的陰影。片中將親母比作中國大陸，養父母比作香港，主角葛蘭最後情歸何處。這是隱喻式的故事。到1967年則有邵氏《香江花月夜》，對身份問題作另一種呈現。

如用俏皮話說，《曼》片其實就是「再見上海，香港你好」的心態，所以用身份問題角度分析《曼》片很有趣：葛蘭知道自己原來是養女後，四處尋覓親生父母，最後還是回到自己睡房，對著那舊式的有三面鏡的梳妝檯上，見到自己三個影像，那燈光效果甚具黑色電影的味道：顯得她非常迷茫。而當表現或呈現身份問題時，電影強調身份和差異：身份就是差異，把差異政治和身份政治拉在一起。

#### 4. 文化認同過程中所顯現的文化混雜情形

關於音樂，研討會第一日有很多討論，《野玫瑰之戀》可視為是西洋和古典的中介。很重要的一點是，那音樂風格很混雜。「蝴蝶夫人」中葛蘭穿著正宗和服唱那歐洲或西洋歌劇「One Fine Day」，旋律編排卻不斷在變，轉了好幾次。初段音樂很安靜，後來節奏竟變了 Mambo，一會兒卻又變了 Jazz。

除了音樂處理的混雜之外，還要留意的是，《野》片中葛蘭形象也是百變的，類似林黛在《雲裳艷后》中，並沒有固定形象。她會跳西班牙舞、日本舞等，以許多不同身份形象出現，常帶出身份流變的狀況。在《雲》《野》《龍》等歌舞片中，我們可以用後殖民批評的概念將它看成是個接觸場域，讓不同文化互動，可以看到很混雜的互動和交涉。這種互動沒有出現某個文化佔主導地位、某個文化壓抑另一個的情形，連略為弱勢的文化也有很多交涉空間和手段。那些他者的異質往往被突顯，而所謂民族形式傳統，往往被遺忘或處被遺忘的狀態中。

#### 5. 青春和享樂

在上述的大脈絡下，五、六十年代的歌舞片展現出青春享樂，這與「以國家為大論述」兩種文化之間互動的情形是怎樣的呢？五、六十年代藉青春享樂，拋棄民族包袱：青春用來做甚麼？難道用來奉獻給國家嗎？周聰的歌曲中，青春是為自己的。我並不是說歌舞片不能處理嚴肅大題材。當然有例如音樂劇《悲慘世界》（Les Misérables）談法國大革命，不過「電懋」的歌舞片表現的主調是享樂和青春。

#### 6. 齊來共舞

這裏借用甄文達的「甄能下廚，你也可以」一語，用於「電懋」歌舞片上，就是「葛蘭能跳舞，你也可以」或「陳厚能跳舞，你也可以」。也可意指在這類歌舞片中很好的地方就是，歌舞場面拍攝時全由主角親身演出，沒用替身。他們當然在拍攝前很辛苦地受訓，但他們始終不是職業舞者，舞姿就做到平易近人。觀眾看後會覺得自己稍為練習一下也可做到。

「電懋」歌舞片與荷里活黃金時期很專業的歌舞片不同。荷里活影片如《勁舞》有寫很專業的舞蹈，需要找替身代跳，而《霹靂舞》的演員，本身就是霹靂舞好手。在《周末狂熱》（1977）的舞蹈，基本上並不難跳，主角可以親身演出，但其中一場比賽，一隊來自波多黎各的舞者也是專業舞蹈員。

#### 公開討論

梁秉鈞： 有關「國泰」武俠片在電影文類中的特殊性，《笑面俠》和《神經刀》是否就是最早出現的諷刺武俠喜劇？

張建德： 相信那是最先有自我諷刺的武俠電影。國泰欠缺「陽剛」氣質的男星，加上武俠片到了國泰時期已過了高峰，他們於是對「俠」的形象或英雄模範作出改變。它所塑造的人物有點惹笑，等於替那「俠」的形象做了手術。如將《笑面俠》的陳浩、《神經刀》的田青，對比《虎山行》的喬宏和《路客與刀客》的楊群的「俠」的形象，就會看得出每種類型片發展到巔峰之後，都有尋變的傾向。《神》片的田青的形象變自張徹的《獨臂刀》的「俠士」，再加點惹笑成份，是較明顯的滑稽諷刺。而《笑面俠》則有胡金銓的《龍門客棧》的影子，但只是對其英雄典範作初步改變而已。

黃淑嫻： 我比較少看「國泰」武俠片。你提及那僧人（即《虎山行》裏喬宏一角）時，說表達心理重於表達拳肉功夫，是否意指那就是此期「國泰」武俠片與邵氏武俠片的分別？這特色的定位如何

張建德： 我並不認為邵氏的武俠片就沒有心理活動的描寫，不過，喬宏在《虎山行》中的角色，對英雄典範也作了變化。我用這點說明國泰在缺乏「陽剛」氣質男星的情況下，對「俠」的處理。比如導演在寫喬宏（僧人）大開殺戒對付金兵那一場，就用很經濟的手法表達。他會用比如疊影或是定格的手法：角色只是大喊一聲就與金兵對打，但突然一個定格，場面就結束。喬宏扮的是出家人，那之前他對金兵時，刀一直沒有出鞘。到那一場才把刀拔出來，意味要開始殺人了。簡單地表達，沒有不斷的打打殺殺，和對廝殺給予太多的鋪敘。這樣的手法相信就是為了表達人物矛盾的心理。換了由張徹處理的話，那場面肯定是個大場面，人物會「陽剛」地赤膊上陣，可能受京劇影響，主角出場就要將人打死，有時有些更要出現切腹，連腸都走了出來的場面，詳細地描述廝殺。

羅卡： 關於武俠片人物變奏處理，有些背景補充。六十年代後期不可忽視的是義大利西部片在香港十分風行。而人們都說義大利西部片其實是黑澤明日本武俠片的變奏，特別是他的《穿心劍》(Sword for Hire, 1952)、《用心棒》(Yojimbo, 1961)。他在片中將傳統日本武士加以嘲諷，武士都一副落難模樣，但其實武功高強，貌似不濟，其實很厲害，落難只為伺機突圍。這種形象的改變令電影非常賣座，也為人接受。義大利西部片將之挪用為主角塑造落難、厲害、正邪難分的形象。他們有時是英雄，有時卻很低俗，不管正義，可以為了錢去做殺手，扮相和行為都有別於傳統西部英雄那種有正義感，執著法律、人間情義的形象。

這些影片無論對國泰還是邵氏都有影響。《路客與刀客》改編自司馬中原的小說，但看得出有義大利西部片的影響。人物扮比較不齊整：一個小辮子、一個光頭。楊群的角色陰陰沉沉，然後突然間展露一兩下身手，很似奇連伊士活那種形態：剛出場時根本不能辨其正邪，他只站在一旁觀察，間中又會出手；但也不一定，只在一角旁觀，然後到最後才表現出他是忠的，為了報仇而來，也為鋤強扶弱。我沒看過原著小說，但

如此造形，已令人有受了義大利西部片影響之感。此外，故事發生在沙塵滾滾、貧瘠的地方，與義大利西部片的沙漠窮村落背景相似。

香港武俠片人物形象或拍法的變種，除了因邵氏和國泰互相競爭，以及因應本身條件所限而創新形象外，也不停受義大利西部片和日本片的影響。這是值得再研究的。

何思穎：除了楊群的形象不明朗似奇連伊士活之外，義大利西部片的另一個影響，延至十多年後的功夫片：就是主角對錢的價值的重視。《獨行俠》中主角是殺手，很看重錢。可是功夫片要至80年代才把這點吸收進去，即等到香港社會變得抓錢至上的時候才吸收進去。最明顯的例子是成龍的《蛇形刁手》（1978）那種重視錢的情況就出現於不同派系爭收弟子，為的也是錢。其他類型電影要遲十幾年才引入資本主義元素。

觀眾：李博士剛才提及在一些歌舞片中有接觸場域，讓不同來源的文化有個交流的地方，同時呈現出來而又不存在任何一種主導的文化。我卻認為電懣電影並沒有刻意地重提傳統中國文化或觀念，而是呈現西化、城市化、摩登，跟我們幾十年後的現代城市生活很接近。這種呈現就是其電影中佔主導的場景或主題。因此，請問李博士的說法是特指《野玫瑰之戀》一片，抑或對電懣歌舞片的整體印象？

李小良：我並非特指某影片。在很多「電懣」歌舞片中，可以找到類似的處境。例如剛才說的「六月新娘」結婚禮服表演。關於「接觸場域」，其實並不是有甚麼人給出一個接觸場域讓文化交涉或互動，我只是以這觀點來分析那些場面或處境而已。只是我看到在那些歌舞片中的那種混雜性、那種想像、那種呈現，並非很有意識。在未熟悉或未看那些電影之前，我們不能想像幾十年前他們會那樣處理。那種混雜方式和多元聲音使我覺得有趣而已。

黃愛玲：回應李博士有關電懣歌舞片中歌舞所呈現出來的，有關傳統文化的方面。簡單比較，會發現有趣的方面。例如比較「電懣」粵語片《琵琶怨》（1957，左几導演）與《龍翔鳳舞》的歌舞場面：《琵琶》開場時，在民初廣州遊樂場上，芳艷芬領著一班歌女，在跳「桃花江上」一舞，全班人都穿著短裙，很性感的樣子，可是各人跳舞時均無精打彩。芳在落場更衣後，便到旁邊去看粵劇，就變得很開心，因為原來傳統中國戲曲才是依歸，是她喜歡的事物。對比《龍》片大部份歌都取自三、四十年代的流行曲，就可見面對現代文化或相對外來的文化，有兩種頗不同的態度：《琵琶》比較抗拒，文化依歸回到傳統中國戲曲（當然另一主因是該片由粵劇名伶芳艷芬主演）；《龍》片也並非純西化取向，而是透過以前擅長或鍾情的或執著的，再注入一些現代元素（羅維所編的第一場舞，用的也是三十年代的歌，卻不見得很有活力或生命力，要等到他的兩個女兒加入，把那些歌舞加入現代元素，他才能以爸爸或男人或丈夫的身份，重新肯定自己，重拾信心）。後者正突顯那批南來文人，到香港後如何重新為自己的文化定位的現象。他們的定位點是上海三、四十年代的文化，雖然已相當西化，但較諸五六十年代來說，又卻已過時，已算是比較傳統的東西。我認為

這其間的關係頗為豐富而有趣。

李小良： 同意黃小姐的觀察所得，包括你在論文中也提過左几比較保守等等講法。如果再放大一點看，粵語片在文化和道德方面較保守，涉及中產時，粵片也較抗拒有錢人，似乎有錢人都較奸詐。如《父與子》(1954)對片中張活游欲攀附上層社會，影片對此持否定態度，彷彿在說「你本該住木屋」，我不太贊同《父》片這種意識型態。你提到《龍》片中自我定位問題，則很有啟發性。片中羅維和蔣光超將許多元素加入第一場歌舞，結果弄到一開場跳肚皮舞，後來又有西班牙舞，連寶塚的都有。有趣是那文化的自我取態：取態變成了沒有取態，混雜非常。甚麼都信手拈來，即是將魯迅的「拿來主義」，極度發揮。

黃愛玲： 《雲裳艷后》中那段「六月新娘」表演（展示各國結婚服飾）很有趣，印象深刻的是後來林黛穿着中國傳統褂裙。在他們的建構中，中國顯然是他者，而那時他們就生活在香港，穿白婚紗或「香港的」才是當時他們所認同的生活方式，不用配字幕說明。那對比有趣。另外，如《桃李爭春》多場歌舞中，李湄賣雲吞唱的「雲吞歌」時，穿中國唐裝，但放在一個西化環境，卻變成具異國風情的中國形象。

李小良： 在電懣歌舞片中，如你指出的兩個片段，中國都顯得並非真實存在，而是一個消逝的、想像的中國。當然我們可以批判地說：它的定位已然西化。甚而引伸說那是忘本等等，將民族大義加諸其上。但有趣的是，這些電影反而充滿顛覆「民族國家大論述」的味道。那可不是說不費吹灰之力，不過卻是很自然而然，未至於刻意崇洋的階段。他們那種中產式西化，自然到了「透明」的地步，彷彿在說「我們的生活就是這樣。」那種「已經西化」與「刻意崇洋」是有分別的。故其歌舞片沒有給我崇洋的感覺，生活已然如此。

張建德： 「舊中國」或「抽象中國」的概念，在國泰和電懣兩公司的英文名字似有些顯現。「國泰」英文名字叫是Cathay，象徵「舊中國」，崇拜很傳統的東西。這也是為何我剛才要界分「電懣」和「國泰」公司的原因，因為涉及風格分析。「電懣」明顯涉及國際，或是很積極現代化的電影活動，反而到「國泰」時期，風格變得很保守，崇拜古裝中國的概念。MP&GI 換成Cathay，也可象徵回到舊中國舊傳統。

何思穎： 黃愛玲就「中國作為他者」的補充，使我想到了八十年代香港提出另一種「中國作為他者」，那其實已變成「如何將中國看成他者」的意思。因為九七問題，香港人在八十年代的電影中，對「中國作為他者」的論述中充滿怨恨等感覺。因此，我們重看五六十年代「電懣」電影的「中國作為他者」，又看八十年代電影所見的，卻已存在文化演變和歷史演變。

四方田犬彥： 兩位講者談及類型，譬如羅卡先生引例提及黑澤明及義大利西部片。因此，請問兩位除了以類型分類外，國泰後期作品，能否用「作者論」分析呢？

張建德： 我認為用「作者論」分析「國泰」武俠片涉及的問題很大，因為國泰由電懣成立開始，作風一向都是較重視劇本或編劇多於導演。事實上，我們都知國泰機構聘請了張愛玲、宋淇、秦羽等

人編審劇本，許多時候更親自編寫劇本。「國泰」一直都是以編劇為中心創作甚於以導演為中心。

不過，兩套我提及的重要武俠電影《虎山行》和《路客與刀客》則是此規律的例外。《虎》片導演王星磊，肯定花了很多創作心血在影像上，比如今天放映的講及喬宏與金兵對打，就用了定格及疊影等手法。那當然還有作者感性的呈現，不過我們只可將此片當成是規律的例外。「國泰」的情形與邵氏的肯定不同。在邵氏你可找到如張徹，作為具領導地位的武俠片作者，或執導《大醉俠》（1966）的胡金銓，這兩人就可算是作品的作者。至於「國泰」武俠片這一類型，我則對用「作者論」有點保留。

整理：廖雪雲

## 第7節：電懋的粵語製作

日期：2002年4月11日

時間：上午10時至12時30分

地點：香港電影資料館電影院

主持：黃愛玲（香港電影資料館研究主任）

講者：何思穎（香港電影研究者）

李焯桃（香港國際電影節總經理／影評人）

嘉賓：竇漢勳（前電懋職員）



（左起）何思穎先生、黃愛玲女士、李焯桃先生

### 黃愛玲：

提起電懋電影，一般人都會聯想到國語片而不是粵語片，但有趣的是，電懋前身--國際影片發行公司（簡稱國際）第一部在香港拍攝的電影卻是粵語片。電懋出品了不少質量很好的粵語片，包括左几和莫康時的作品。這次難得請來當年在國際工作的竇漢勳先生，他對電懋建立粵語片組的工作非常清楚，先請他談談如何加入國際及怎樣參與粵語片製作，有了基本資料，再請何思穎和李焯桃和我們分享他們對電懋粵語片的看法。

### 竇漢勳：

我於五十年代初加入電影行業，我沒有讀過正統的電影學校便進入中聯電影企業有限公司（簡稱中聯）工作，一、二年後加入國際。國際屬新加坡國泰機構管轄，國泰機構在星馬有數十間戲院，需要很多電影供那些戲院放映。當時國際的職員不多，主要負責替國泰機構在香港收購一些我們認為有價值、有市場影片，包括外國片和香港片如左几的《余之妻》（1955）和顧文娟（梁醒波太太）的《花都綺夢》（1955），中聯出品的電影也是經我們交去新加坡的。

約在1955年左右，國泰機構決定將國際擴大，正式改組為電影懋業有限公司（簡稱電懋），由鍾啓文接手，並決定發展國語片組和粵語片組。我在粵語片組

工作，初時我們每年只拍三至四部粵語片，之後幾年每年也不過五部。我們的粵語片多找左几執導，他跟我們簽的是部頭約，即逐次簽約。我們很投契，頭兩年差不多所有片都由他執導，他一有劇本或構思也會先和我們談，直至後來他因為要兼顧張瑛成立的華僑電影企業公司（簡稱華僑）的片約，才減少為我們拍片。

國際在購入《余之妻》等影片時，其實已具電懋粵語片組的雛型，因為那些製片公司在開拍電影前須先得我們同意，商討清楚版權費、簽好合約，並同意將出品名義交予國際後，他們才進行拍攝。由開始拍攝至交片為止，我們也可到片場觀察，即你們所說的監工。

## 何思穎：我看電懋的粵語片

我自小就愛看電懋國語片，及至最近因為製作《國泰故事》特刊，也多看了些電懋粵語片，我發覺它們與電懋國語片及其他粵語片頗為不同，其獨特之處包括：製作嚴謹、影像風格精緻（sophisticated），尤其是左几的作品。

### 1. 苦心經營的《苦心蓮》

我今天主要以《苦心蓮》（黃岱導演，1960）作個案研究，這是部很特別的影片，當年也非常賣座。《苦》片的故事與一般粵語片沒有兩樣，也是善良媳婦遭欺負的故事；不過，它在表達故事的方式上卻很講究。

該片的構思並非來自李我，而是電懋收到台灣寄來的小說，決定使用後，竇漢勳建議找李我先根據改編了的劇本寫成天空小說在電台廣播，然後才上映電影。這其實已是一種很講究的市場推廣策略，荷里活也是後來才有這種由其他部門協助推廣的市場策略。當時頗多人反對這樣做，但竇漢勳卻認為這故事很適合李我用來作天空小說。結果，故事一播出即非常哄動，電影也很賣座。

### 2. 空間感和深度感

《苦》片開始時描述羅劍郎和白露明飾演的主角在家中擺喜酒。第一個鏡頭已與一般粵語片不同：一群來賓朝著攝影機走來，然後轉左，攝影機一直捕捉他們的動作（camera capture），也就是說影片一開始便出現人物動作（characters movement）和運鏡（camera movement）。其次是空間感（sense of space）和深度感（sense of depth）的運用：鏡頭與人物之間有很多物件，藉以突出深度感，是一種頗講究的影像風格；接着，鏡頭搖向人物，拍攝他們交談：「老爺（林坤山）呢？」在裏面喝酒。這是一種畫外引介（off screen introduction），用來突出空間感。

電懋粵語片很講究空間感，往往為了一幕過場戲而花費許多心思和資源。《苦》片

第一幕刻意安排的空間感和深度感，可協助觀眾掌握人物住處的間隔，快速投入劇情；而利用物件分隔人物所處位置，可暗示人物間的隔閡，預告未來的變化。此外，電懣粵語片亦擅於利用人物站、坐和走動的位置來表達人物間的關係變化；還有一點很特別，就是片中人物獨白時，總會靠近窗邊或陽台，這樣可讓觀眾看到人物所在處的另一空間，這與電懣國語片常用的手法頗一致。

我們不妨將《苦》片與另一故事相近的粵語片《癲婆尋仔》（陳皮導演，1955）作一比較。同樣是多人同場演出的群戲，後者利用粵語片常用的鏡頭拉闊手法來處理，出來的效果很平面；前者則利用人物站、坐交雜、人物個別或一起走動等多變的手法來拍攝，所以較具空間感和立體感。

### 3. 人物性格

上面提到《苦》片利用畫外引入的手法鋪排那老爺出場，接著鏡頭便搖向正在喝酒的老爺，他滿臉晦氣地說：白蘭地唔飲，飲雙蒸；有錢女唔娶，娶工廠妹！粵語片多是惡家姑欺負媳婦的，惡家翁則很少見，他們刻意求變以擺脫傳統粵語片模式的做法可見一斑。

電懣粵語片的另一特點是強調人物個性（individuality）。《苦》片和《癲》片的女主角同樣被奪去子女，受盡欺凌，但後者（鄧碧雲）擺脫不了傳統粵語片的弱女子形象，獨自承受所有痛苦，為求見兒子和丈夫一面，苦苦乞求，毫無尊嚴可言；相反，前者（白露明）被遺棄於舊宅時，畫面出現她的大特寫，讓觀眾看見她的目光充滿怒氣，顯示她也有喜怒哀樂，背景音樂更隨着她的情緒起伏而起明顯變化；當包租婆不用她還欠租時，她斷然拒絕，顯示她也是一個有尊嚴的人。由此亦可見，前者無論在表達故事的方式上或影像風格上都較後者嚴謹和講究。

### 李焯桃：我看左几的粵語片

我今天集中就左几、莫康時執導的幾部粵語片來討論。

#### 1. 電懣粵語片發展的環境

當時，香港的國、粵語片是兩個很不同的拍片世界，涇渭分明，這成為電懣粵語片發展的最大背景。電懣前身是國際影片發行公司，主要幫國泰機構在香港購買優質的國、粵語片供星馬放映。既然要用人家拍好的片，不如自己投資拍片，實行垂直整合（vertical integration）制度，將製作、發行、放映集於一身。鍾啓文把國際改組成電懣後，認為可以拍粵語片，因為香港粵語片觀眾較國語片多，海外也有市場，但每年產量也不過五至七部。據竇先生說，香港在五十年代每年出產近二百部粵語片，伶人和演員都供不應求，檔期自然難遷就，所以電懣粵語片的產量不多。

電懋國語片組的情況剛好相反，這與市場（包括海外）有關，傳統上國語片在外埠的市場定位（market price）較粵語片為高，所佔市場也較大。此外，老闆陸運濤和一些高層人員，包括以宋淇為首的編審委員會成員均受過西方式教育，與傳統粵語片那種草根、小市民的廣東口味相去甚遠，他們要在香港大展拳腳，自然把資源和心機都放在國語片上。因此電懋粵語片組只得一個當家花旦白露明，國語片組則明星如雲是很自然的。

## 2. 電懋粵語片的特色

### 2.1 與其他粵語片的比較——製作及取材

電懋具備製作高質素粵語片的條件。當時每部粵語片的成本約五至六萬元，需十五至二十個工作天完成，相對那些只花七至十天完成的「七日鮮」電影，已屬大製作。製作條件對影片質素影響很大，左几便是一例。因條件較佳，他可以用講究的手法來拍攝，他有不少比《苦》片更佳的作品，如《琵琶怨》（1957）、《魂歸離恨天》（1957）、《黛綠年華》（1957）、《美人春夢》（1958）等都很精彩。

電懋粵語片在取材方面比一般粵語片大膽、創新，老闆很少干預製作，給予他們很大的自主權，只要題材通過了，就可以拍攝，期間很少過問，即使賣座失敗，後果也不會太嚴重，只要汲取教訓，以後不再犯便可。

左几的《美人春夢》拍得很好但票房失敗，這與它的取材大膽不無關係。《美》片改編自荷里活片《紅顏恨史》（The Girl in the Red Velvet Swing, 1955），故事講述已有妻室的中年畫家（吳楚帆）與少女（白露明）發生不倫之戀。該片第一日票房不錯，但第二日即急跌。一般粵語片不會拍這類被視為「票房毒藥」的題材，電懋卻勇於嘗試。《琵琶怨》也是改編自西片，芳艷芬飾演的伶人為了成名甘被飾演惡棍的吳楚帆控制，後來更嫁了給他。慣演忠角的芳艷芬很少演這類富有人性弱點的角色。也許因為這些影片改編自西片，所以取材大膽，但《黛綠年華》卻改編自流行小說家鄭慧的作品：黎灼灼飾演的別墅女主人幾乎等於操縱三個女兒賣淫，別墅表面像夜夜笙歌的俱樂部，實際上卻是高級風月場所。在當年這是駭人聽聞的題材，電懋卻採用了，結果拍得很好。

### 2.2 與電懋國語片的比較——導演風格主導

由於管理層重視國語片，所以把較多的資源和心機放在國語片上，以致電懋的國語片很重視劇本，所有劇本必須經由電懋要員組成的編審委員會審閱，所以不論導演風格強弱，電懋國語片都以片廠風格為主導。

電懋粵語片的風格卻沒有統一，反而取決於導演。左几便是一位強勢導演，能編能導。他的粵語片可以拍得很細緻，也喜歡用慣性合作的演員組合，男的有吳楚帆、張瑛，女的有梅綺、紫羅蓮，一看便知是他的作品。他的電懋作品跟他後期在其他片廠所拍的影片風格一致，說明他有自己穩定的作風。

在相若的製作環境下，莫康時的電懣作品卻教人失望，這可能與影片類型和選用演員有關。左几多拍文藝片，又堅持用「老戲骨」，故能保持影片水準。莫康時在電懣除了拍他的強項--喜劇外，也拍文藝片如《苦命鴛鴦》（1963），不過，他卻選用了演技一般的羅劍郎和白露明。文藝片不是莫康時的強項，即使故事與《美》片相近，成績卻遜色得多。

另外，同是喜劇，國、粵語片的戲路是不同的，莫康時似乎亦沒注意到這點。早於五十年代，他曾拍過一系列「經紀拉」粵語片，包括《經紀拉與飛天南》（1950）、《擺錯迷魂陣》（1950）都很受歡迎；到六十年代仍有像《工廠皇后》（1963）等佳作，但很可惜，他的電懣作品如《太太緝私團》（1961）、《錦繡年華》（1963）、《傻偵探》（1962）等都不是水準之作。不知是他自己的意思，還是不自覺受了電懣國語喜劇的影響，他似乎想在劇本、處境、人物、氣氛上下功夫拍一些有別於傳統的粵語喜劇，所以他放棄採用粵語片常用的草根、小市民題材和即興手法。可惜，他本人沒有中產階級那種優游、含蓄、富幽默感的觸覺（sensitivity），又缺乏編審委員會的支援，結果出現不少「笑料」不能達到效果的情形。他又常用牽強的國、粵語諧音來製造笑料，甚至在中產背景中錯配低俗笑料，予人格格不入的感覺。喜劇最重要的元素不是製作條件，而是笑料、化學作用和演員。莫康時在電懣捨長取短，卻沒有吸收國語片的成功之道。

## 公開討論

梁燦： 李焯桃先生你最喜歡左几哪部影片？我認為他的《殺妻案》（1958）拍得很好。

李焯桃： 令我印象最深刻的，其實是左几的穩定水準。在華僑，他有慣常合作的演員如張瑛、白燕，到了電懣又有穩定的合作關係和良好設備，故能保持影片水準。可惜我沒有看過《殺妻案》，不能下評語。左几所拍的文藝片，水準很高，《琵琶怨》便是很好的例子。

舒琪： 電懣後來為甚麼停拍粵語片？他們是逐漸不拍，還是一下子決定不拍的？會不會是因為國語片的市場較大？

竇漢勳： 粵語片在六十年代中後期一直衰落，我於1964年離開電懣後，粵語片好像停產了。我參與過的幾部片中，有一至兩部轉拍成國語片。印象中李琳琳本屬粵語片組，後來卻拍國語片為主。當時的國語片確實多了一個台灣市場，粵語片則沒有。

李焯桃： 當年電懣粵語片在星馬上映，是否要先配上國語？如果不是，當地人聽得懂嗎？

竇漢勳： 我們的電影很少配上國語才在星馬上映，我們一直想將粵語片拍到接近國語片的水平，這樣就能代替部份國語片。那當然沒有成功！

何思穎： 電懣在國語片方面培訓了不少人，但粵語片卻只有一個白露明，

男演員多用吳楚帆、張瑛等「老戲骨」。究竟電懋粵語片組是怎樣栽培新人的？

竇漢勳：除白露明外，我們還取錄了丁櫻、方華，張清等，他們都演過話劇，所以幾乎不用考試便成為電懋演員。我們沒有安排他們上課，只着他們觀察拍戲的情況和派些二、三線角色給他們演；不過，當他們正式當主角時，電影卻不賣座。

李焯桃：《黛綠年華》有一場戲講述吳楚帆與紫羅蓮等人駕車郊遊，途中唱了一首國語歌。為甚麼粵語片會唱國語歌？

竇漢勳：那其實是最不舒服的一場戲，左几也不滿意，但那時沒有現在那麼多粵語流行曲，否則不會配上國語歌。

廖志強：我看當時國、粵語並用的情況很普遍。中聯的粵語片，有些也配上國語歌，像《千萬人家》（1953）裏有一首「補鞋歌」，由李小龍、王愛明合唱；有些會配上不同類型的歌曲，《千》片中有一場結婚戲是唱粵曲的；有些則在原有的音樂上填上歌詞，如《錢》（1959）中用恰恰舞音樂配上歌詞讓白燕唱，也是粵語片唱國語歌。

舒琪：這看法很有啓示性（revealing）。《黛》在製作上明顯採用了電懋的片廠風格，有很強的製作支援，但在意識形態上仍是傳統的粵語片。音樂在該片中是重要元素。電影一開始，鏡頭便從黑膠唱盤拉開，可以看見跳舞場所常見的格仔紋地板，這與《曼波女郎》（1957）第一個鏡頭很相似。吳楚帆的角色是知識分子，但他周圍的人卻是草根或勞工階級，那首國語歌其實是象徵紫羅蓮進入了上層社會。那場郊遊戲其實不必要，但左几保留了，目的是強調群體精神（community spirit），以及保留粵語片傳統道德觀念和社會階級看法等主題元素（thematic element）。可見即使是在片廠風格主導的環境下製作粵語片，左几依然保持他的風格。

關於莫康時，《錦繡年華》給我的感覺是他在模倣國語片或在迎合國語片的環境，但不成功。片中有一場戲說張英才做科學實驗，要將海水變淡，那場戲的佈景令人失笑。該片本是輕喜劇，那場戲卻令人覺得是鬧劇。莫康時採用了電懋片廠風格來拍粵語片，但作品卻出現分裂的情況，失去了自己原有的風格。

整理：廖雪雲

## 第8節：電懣之星：形象與印象

日期：2002年4月11日

時間：下午3時至5時30分

地點：香港電影資料館電影院

主持：羅卡（香港電影資料館節目策劃）

講者：鄧小宇（文化人／電懣童星）

嘉賓：葛蘭（電懣演員）

周萱（電懣／國泰演員）



（左起）周萱女士、鄧小宇先生、羅卡先生和葛蘭女士

### 鄧小宇：電懣之星的形象

#### 1. 忘不了的影壇紳士

電懣／國泰的形象，應用甚麼來形容呢？我翻開今期（第19期）的電影資料館《通訊》，覺得「編者的話」裏有一段文字寫得很好，想用來作個引子：「四十多年後的今天，看着群星拱照下的他（陸運濤）輕展一貫紳士式的笑臉，儘叫人追憶電懣曾發出的光芒。」我認為沒有甚麼比用「紳士」來形容電懣更適合的了。陸運濤是一位紳士，正是他的作風影響了整家公司。除了陸運濤之外，電懣的行政要員，如鍾啓文、宋淇等，都受過高等教育，也是不折不扣的紳士。由他們創造出來的公司，無論在行政、作風上，在對旗下的明星、員工，以至後來攝製出來的電影，都散發着紳士風度。

怎樣形容「紳士風度」呢？我認為一個紳士必須風度翩翩、溫文有禮、文明、機智、富幽默感、優雅、含蓄，這樣形容電懣出品的電影最適合不過。電懣在機緣巧合下孕育出一批不是上海南來的明星，而是在本地栽培出來的明星，更難得的是，他們各有不同的風格和氣質，卻又能互相配合，而且個個光芒四射。

#### 2. 電懣男星

細數電懣群星，會數出許多令人懷念的名字：

張揚——像西片《龍鳳配》（Sabrina）（1954）裏的大公子堪富利保加，沉實穩重。

陳厚——像《龍》片中的二公子威廉荷頓，放任不羈，是活脫脫的花花公子

雷震——憂鬱小生，有香港孟甘穆利奇里夫之稱，形象循規蹈矩，得人疼惜。

喬宏——綽號「雄獅」，身材健美，富男子氣概，在當年不是太多人欣賞這種形象，可是幾年前電影節上映《空中小姐》（1959），他一出場立即令觀眾嘩然，驚歎於他的健康形象，他年長後又是另一種形象。

田青——是位「百搭」演員，幾乎每部電影都有他的份兒，常飾演表弟、弟弟、情敵等角色。

### 3. 電懣女星

葛蘭——像一輪皎潔的明月，難得的是她甚麼都做到足，做到最好，她又充滿活力；可以說，她的魅力燃燒着每寸菲林。

葉楓——剛好相反，是《睡美人》（1960），好整以暇，但也散發着當時少見的西方野性美。李湄——具有海派的野性美，像老一輩上海人般圓滑世故，帶有江湖味道，但又自有其媚態。

丁皓——是個小可愛，精靈活潑。葛蘭在《曼波女郎》（1957）裏光芒萬丈如果大家仍記得她在戲裏有個梳着小辮子的妹妹，那麼丁皓可說是很成功的了。

林翠——健康活潑，外表像tomboy，內心卻十分溫柔。看過《四千金》（1957）後，我認為她是我見過的tomboy中最美的一個。

尤敏——永遠是眾人心目中的玉女，是許多人的初戀情人，她是香港的柯德莉夏萍，但更含蓄，更清雅。幾年前，電影節上映《星星、月亮、太陽》（1961），尤敏從梳着兩條辮子的村姑搖身一變成爲戰地護士，令人驚艷。

周萱——出道較晚，錯過了電懣的黃金時期。雖然她無緣演出電懣的黑白片，但她在唐書璇執導的《董夫人》（1970）和電懣後期的電影《虎山行》（1969）裏的演出，至今仍叫人懷念。

### 4. 電懣的象徵

很多人說尤敏是電懣的象徵，我卻另有看法。電懣的明星各有風格，各具特色，也各有各的戲路和影迷。教人難忘的不僅是他們散發出來的個人魅力，還有他們加起來那種凝聚力。我們懷念電懣明星，不只是葉楓、葛蘭或尤敏，而是她們和許多其他人加起來的那種效果。

雖然林黛、樂蒂和趙雷都曾是電懣明星，但是總覺得他們屬於邵氏，他們的光輝歲月和最出色的電影都是在邵氏造就的，例如林黛、趙雷的《貂蟬》（1958）、《江山美人》（1959）；樂蒂的《梁山伯與祝英台》（1963）、《倩女幽魂》（1960）等，所以我們一直把他們當作邵氏之星，不是電懣之星。相反，陳厚、葉楓也在邵氏拍過《山歌戀》（1964）、《癡情淚》（1965），但教人最難忘的始終是《四千金》、《青春兒女》（1959）、《提防小手》（1958）、《曼波女郎》裏的陳厚和《四》片中的

葉楓。

究竟誰最能象徵電懋呢？我想起一位，幾乎每部電懋電影都有她，沒有了她就不像電懋電影，她就是王萊。王萊是一位多元化的演員，她比葛蘭、葉楓、李湄、尤敏年長不多，卻常常扮演她們的母親；又經常演各種不同年齡、性格的角色。她在《青春兒女》中飾演嚴肅的音樂老師；在《野玫瑰之戀》（1960）中卻搖身一變成爲風塵女子；在《家有喜事》（1959）中更厲害，扮演一位巧妙化解婚姻危機的精明婦人；我與她合作過《玉樓三鳳》（1960），她飾演我的母親，是一位恨透丈夫的棄婦。由此可見王萊的戲路很廣，更難得的是，無論她演甚麼角色，永遠恰如其份地保持身份，不亢不卑，不會流於低俗，即使是演潑婦、風塵女子，她也能表現出角色高貴的一面，有其尊嚴和涵養。這些就是電懋精神，也就是那種紳士風度。在這個追求噱頭、花招的年代，電懋那種紳士作風，更令人懷念。

### **葛蘭：引以爲傲**

電懋確是一家紳士公司，我很驕傲能成爲它的一份子，我一生中沒有後悔過的事就是加入了電懋。電懋不會把我們當作工具或工人，卻視我們爲藝術工作者、演員或歌唱者，很敬重我們。我覺得做藝人也好，當歌唱者也好，最感自信的，是老闆信任我們、愛護我們。我們的老闆很尊重我們，給我們很大的權力，甚至讓我們有話事權，不像現在的公司，把演員當作商品，要求他們替公司賺錢。這是我作爲電懋一份子引以爲傲的地方。

### **周萱：星落雲散**

我加入電懋時，公司已差不多踏入改名爲國泰的階段。我初時在邵氏南國訓練班，電懋招考新演員，我也嘗試應考，當時幾乎所有唸南國同學如鄭佩佩、王羽、井莉等都有報考，但只有我獲取錄。不過，他們後來的發展都比我好。

電懋沒有訓練班，所以我一加入電懋便是正式演員，但不到幾個月，大老闆陸運濤便遇上墜機意外，不單止大老闆夫婦，還有好幾位高層人員也一起遇難。當時電懋本是最大、最有規模的電影公司，年產幾百部電影，但一下子這麼多要員去逝，公司被迫改組和減產。許多前輩也因此陸續離開，剩下我們幾個後輩繼續支持。那時公司由楊曼怡、朱國良等接管，他們都想重振雄風，但當時電影市道愈來愈差，加上電視日漸興起，電影行業經營困難。不過，我們也拍過一些大製作，拍武俠片《虎山行》便去了台灣的橫貫公路拍了八、九個月外景，用了一百二十萬元，在三十多年前這是非常大的製作，但之後便無以爲繼，公司也漸走下坡，我乾脆離開公司，退出影壇結婚去了，這是很不積極的做法。

### **羅卡：**

今天台下有不少學者、評論界和經常看電懋電影的人士，請他們也談談他們對電懋的印象，特別是電影裏演員、明星的形象。

### **舒琪（導演、影評人）：**

電懋栽培明星的方法最特別。很多電影公司或個人製片家都會捧明星，但只會把

那人變成家喻戶曉的人物，很少會把演員作為一個獨立個體（individual）來看待和尊重；能根據每個演員獨特的個性和才能，特別製作一部電影，讓他充份發揮其個性與才華，更是絕無僅有。電懋每位明星都有其代表作，而且往往不止一、兩部，他們所演的角色，都不可由他人代替（irreplaceable），所以我們很難想像由尤敏演《睡美人》、林翠演《玉女私情》（1959）。這種尊重個人個性和才能的特點，足以令電懋在香港電影史上佔據獨特的地位。

#### **梁燦（資深香港電影工作者）：**

電懋不但對演員很好，對其他人也很好。我當年替他們寫宣傳稿，每年農曆年電懋都會在樂宮酒樓請大家吃飯，除了公司職員外，也邀請外面的朋友如新聞界參加，大家感情很好。電懋的編劇委員會也辦得很好，他們會先開會研究哪個劇本給哪個導演拍，哪個角色由哪個演員演，例如葛蘭擅長歌舞，他們就開拍歌舞片讓她演，所以拍出來的電影比其他公司認真得多。電懋不把演員作為商品，反而選有藝術性的題材讓演員去發揮，真是難得。我認為電懋的電影都很溫馨，讓人看了開心、舒服，卻也接近現實。

#### **何思穎（香港電影研究者）：**

電懋明星給我的感覺是「明星大於生命」（star is larger than life），這種大是很平易近人的，他們巧妙地把與普通人相差不遠的地方，投射出來加以放大，令我們產生憧憬。五十年代的香港社會，剛經歷了戰亂，當五十至八十年代的香港電影，仍緬懷昔日的苦難日子時，電懋電影已另闢蹊徑，展現新的安逸生活，這些電影予人「小康之家」的感覺，也就是我所說的比生命還大（larger than life）。時至今日，香港人的生活仍未達到那種安逸、舒適、溫和的地步，所以在某種程度上說，當年電懋電影所代表和擁戴的那種安逸「小康之家」的生活，是比生命還大的。

#### **四方田犬彥（日本明治學院大學）：**

我專誠來看《曼波女郎》，現在竟見到「曼波女郎」，與她在這裏呼吸同一空氣，令我興奮莫名。《曼波女郎》講述一個孤兒（葛蘭）長大後重遇親生父母，卻決定返回養父母身邊與他們一起生活。片中飾演主角親生父母的演員，均來自上海。這個故事，令我強烈感到當時的香港人正在擺脫過去懷念上海的情緒，重新確認自己的身份。

## 公開討論

門間貴志（日本明治學院大學）：我這次來香港共看了二十部電懣電影，我想如果葛蘭主演的電影在日本上映，她一定能成爲大明星，但現在的日本人只認識尤敏。爲甚麼葛蘭的電影沒有在日本上映呢？《野玫瑰之戀》裏「卡門」一曲是由日本的服部良一作曲的，那種滑腔的表達方式，是否服部要求的呢？

葛蘭：去日本發展涉及機緣的問題。日本東寶公司來香港攝製尤敏的電影時，我也在香港，所以那便是人跟人，地方跟地方的緣，我就是沒中那個寶。

在《野》片的劇本快完成時，公司已接觸服部良一老師，我也在東京拜候過他，介紹人是李香蘭（即山口淑子）。服部先生喜歡我的歌，我也很尊重他的音樂。他到香港後，我們的工作、排練、練唱、以至每個呼吸位置／氣位，都是由他指導的。

觀眾：《小兒女》（1963）中有一場外景，說尤敏去面試應聘教席。片中的她披着頭巾、戴上墨鏡，像個明星。當時拍外景，應有製作隊同行，不會有人騷擾，爲何要作這打扮？

鄧小宇：電懣當年是沒有美術指導的，服裝都由劉茜蒙（吳正元的媽媽）主理。不過，演主角的明星可以自己決定服飾。我估計，那裝扮是尤敏自己決定的。當時有部西片叫《石榴裙下四少爺》（即 Boys' Night Out, 1962, U.S.A.），主角金露華（Kim Novak）在片中的髮型稱爲「金露華裝」，尤敏那髮型就是「金露華裝」，想是她學了那裝扮。

觀眾：《野玫瑰之戀》中，葛蘭演的主角在上半場很風騷潑辣，可是到了下半場，當她愛上張揚後，卻變得很懦弱，劇情是否前後不協調？

葛蘭：《野》片的主角思嘉，曾經說過要玩弄感情，她認爲男人愛過後都可以甩掉。我對那角色的理解是：這角色遇上張揚時，也是抱着同樣心態，打算玩玩便算，可是後來卻發現自己真的愛上了他，於是便把感情全部流露出來。作爲演員，演戲不能單靠面部表情，必須揣摩角色的內心感情。我認爲當愛上一個人時，人會變得不理智，會不惜一切，甚至犧牲自己。我就是把這種理解投入那角色內。

觀眾：當年國泰培訓新人的情況如何，他們有沒有培訓計劃？

周萱：電懣對新人沒有特別的訓練，但會派他們去當場記，那就是很好的訓練。我自己很喜歡演戲，收工後也不願走，喜歡跟台前幕後的工作人員聊天，看他們工作，從中學習。我認爲當明星是一條很長的路，必須有興趣和毅力才可支持到底。

秋瑩（明星網頁獨立製作人）：周萱小姐唸南國訓練班時怎樣看電懣群星？你加入電懣與他們接觸後有沒有改變看法呢？

周萱：我本來就很嚮往電懣，每位電懣明星也很喜歡，只是電懣沒有訓

練班，才加入邵氏，所以電懋招考新人，我立即報考。進去之後，我其實沒有太多機會與他們接觸，他們的工作態度極好，包括時間觀念和對工作人員的態度，他們也從不擺架子，現在則連小明星也要前呼後擁。以前的明星都很獨立，頂多有個貼身幫傭，他們的光芒是自己散發出來的，不是靠旁邊的人襯托出來的。

觀眾： 何思穎先生說電懋電影「大過生命」，我則看過有篇文章說當時電懋或邵氏的電影「大過香港」(larger than Hong Kong)，因為香港其實是上海社會的延續。尤其是電懋，他們的編劇張愛玲小姐就是來自上海。剛才梁燦先生說電懋電影很接近現實，想請葛蘭小姐談談電懋電影有多接近現實？你最喜歡哪個角色？那又是否接近你的個性？

葛蘭： 當時拍片很認真，每部片開拍之前都會開很多工作會議，那時我們又沒有服裝、形象指導，服裝要連戲，全都要自己照顧。拍《野玫瑰之戀》時，我就真的扮了男裝跟導演去夜總會體驗，看酒吧裏如何煙霧瀟灑，舞孃如何展露媚態，那次體驗對我的演技很有幫助。

作為演員，當我接拍某部影片時，那角色一定是我喜歡的，否則我不會接那劇本，而片中我所唱的每首歌也會成為我最喜歡的歌。如果因為自己演得不好導致賣座不佳，我會很後悔，下次一定會做好些。我是以這樣的態度去繼續自己的藝術生命的，這也是電懋演員能成為大家茶餘飯後津津樂道的原因。

鄭發明（收藏家）： 電懋明星很團結，林翠曾在葛蘭主演的《空中小姐》中客串一角，而葛蘭也曾在林翠主演的《提防小手》中客串過；在《寶蓮燈》(1964)裏，幾乎動員了所有電懋演員和明星，大明星雷震只是扮演哮天犬，周萱則演仙女。可否談談這種「電懋一家」的精神？

葛蘭： 電懋的合作精神，用現在的話說就是不計較，我們都很聽話，很少鬧彘扭。我們不會遲到，因為這樣會浪費大家合共起來很多時間。也許你們不知道，在李湄主演的《女秘書艷史》(1960)裏，只看到我一條腿而已，我更做過李麗華的替身！但不打緊，為了這個家，我們都樂意這樣做。

鄧小宇： 電懋給我最深刻的印象是他們對員工和明星都很尊重，給足面子，這是別的電影公司罕見的。電懋採用荷里活的明星制度，尤敏、葉楓、葛蘭等女明星有私人化裝間。邵氏則所有人共用一個化裝間，凌波、樂蒂也是在大房化裝的。

秋瑩： 印象中，電懋採用明星制度出來的效果是眾多公司中最成功的。電懋是如何塑造明星形象的？除了為演員開拍適合他們戲路的電影之外，還有沒有其他方法呢？

葛蘭： 我的馬尾裝就是一例。大老闆陸運濤先生有次和我一起吃飯，他於席間說希望我不要剪短髮，因為當時我已建立了一個梳馬尾裝的形象，留長髮可再作變化，一旦剪短了就等於剪掉了自己的藝術生命。

黃淑嫻（香港電影研究） 葛蘭小姐在接到劇本後是如何揣摩角色的？公司怎樣協助你們？

者)：

葛蘭： 公司對我們很好，很用心栽培和幫助我們，只要我們有問題，撥個電話找公司裏任何一個人，他都樂意幫助你，就像現在的電話熱線服務。如唸白有問題，不一定要問導演，有人會把問題記下來，第二天就有答案。你當然可以改，但他們會告訴你為甚麼要那樣唸。那次我喬裝去夜總會觀察，其實是導演和編劇秦羽一起幫我的。公司會用盡辦法幫助演員入戲，而不是把劇本交了給演員，讓他們自己去面對，所以我很感激公司。

觀眾： 作為公眾人物，在面對群眾時要保持形象，這樣是否有壓力？

葛蘭： 我覺得沒有壓力。初時看見這麼多燈光和照相機很不習慣，但當我投入角色後和入行久了，便發覺前面有愈多觀眾就愈有前途，沒有觀眾就是死路一條，我反而覺得壓力是我工作的支援。

周萱： 當演員的人通常都是很有表演欲的，在人多時不但不會害羞，反而狀態會更好。我們去星馬宣傳，看見很多記者來採訪，便知道電影受歡迎，心裏高興多於感到有壓力。

整理：廖雪雲

## 2002 香港國際博物館日

### 「香港電影資料的搜集、修復及閱覽」

日期：2002 年 5 月 18 日

時間：下午 5 時至 6 時 30 分

地點：香港電影資料館電影院

講者：何美寶（香港電影資料館搜集組）

謝建輝（香港電影資料館修復組）

邵寶珠（香港電影資料館資源中心）

### 何美寶：香港電影資料的搜集

搜集組負責找尋香港電影資料建立館藏，作為保存、整理及研究香港電影文化的基礎，這些資料包括影片菲林、錄影帶、錄音帶、劇本、劇照、本事、海報等，當中涉及 1913 年香港有電影以來至今的所有香港影片及資料，範圍龐大。

#### 1. 藏品來源

香港電影資料館的藏品大部份源自捐贈，由於我們有東南亞區內一流的倉存設施，熱心人士均樂意將電影物資捐贈本館，作妥善保存，也藉此把資料公諸同好。透過搜集，我們也希望提高市民保存文物的意識，尤其對那些未能即時捐贈的人士，我們會與他們分享保存文物的經驗和方法，讓他們更認同資料館的工作。

多年來，很多不同人士給我們提供資料，讓我們得以在海外找回許多失傳了的影片。香港電影資料館是國際電影資料館聯盟（FIAF）的正式會員，如不同國家的成員發現有流落海外的香港電影，會協助運回本館。另外，在捐贈者同意的前提下，本館和同屬康樂及文化事務署的博物館和圖書館之間，也會互相幫助，把有關香港電影的資料轉撥歸本館。只有極罕有的難得珍品我們會考慮較購買，由於資源所限，所有購買的建議，都要先交專家審批，確保物有所值，方能進行。

#### 2. 運送及整理

搜集得來的電影及資料，會交由專業運送文物的公司運抵本館。他們會照顧到影片資料溫度、濕度的變化，做足防塵、防曬、避震等保護措施，始安排運送，整個提取與運送的過程均須在我們的專人督導下進行。

資料到了本館，會經過核實、除塵、清潔、修復及重新包裝，然後分類整理，考核內容，確保資料正確才能輸入電腦，供資源中心使用。

## 謝建輝：電影修復工作

本館收集電影菲林，也收集電影資料，後者的修復工作牽涉許多物料，所以今天我只限於談電影修復方面的工作。

### 1. 防預和主動干預修復

電影修復在觀念上有防預和主動干預兩種。防預工作涉及保存、儲存的方法和技術。專門的學問和技術，令館藏較家居或普通環境能更好地儲存電影。至於我們也常作的主動干預修復工作，有助改善因過去長期或過度使用引致嚴重損壞的電影，得以繼續好好使用。

修復工作還包括複製、翻印、重組不同來源的電影，層面很闊。我們要比較不同來源的菲林，找出最完好的版本，或將不同的完好片段拼合起來，重組完整完好的版本。此外，當菲林因嚴重損耗，或收縮捲曲了，至不能放映，我們便須修復和翻印，包括影像和聲音，以便流傳下來。因此，爲了保存，複製和儲存的技術要不斷改良進步。

### 2. 儲存環境

儲存環境要做到低溫低濕無酸。我們利用一套特別系統，將溫度控制在攝氏4度相對濕度低於30%，還會去除空氣中的酸氣，藉以令電影菲林變壞速度減至最低甚至爲零。即使菲林入館前已變壞，也能將壞的狀態保持，不再迅速惡化。要抽走空氣中的酸氣，主要因爲一般電影菲林變壞時片基會釋出醋酸之類，促使其他菲林變壞。

火是電影儲存庫的大問題。本館採用特別的氣體滅火系統而不是灑水系統，雖較昂貴，但不會在滅火時破壞電影菲林。我們現存99%以上是安全片，相比能自燃的以硝酸物製成的電影菲林安全，而安全片當中也分別有醋酸片和聚脂片，我們89%以上的影片是醋酸片，變壞時同樣會釋出醋酸。

我們會將電影菲林儲於表面經防銹蝕處理的不銹鋼的罐內，一疊一疊地放在片庫中的層架上。由於不銹鋼及防銹罐比較昂貴，資源所限，一些來片經檢查後確定罐內未有銹蝕現象的，我們仍會用原裝菲林罐。

### 3. 目標及工具

修復的目標是令菲林能放到放映機或聲畫編輯機上投放出來，供人使用。但其實每次投放都會危害電影菲林，所以我們將菲林轉成錄影帶，以便使用。我們修復電影時用的工具，是特別爲配合保存工作而設的，比如接片機，透過使用專門

的不易變黃及不傷菲林的透明膠紙，接駁斷了或有崩裂的菲林，增加其韌度，下次使用時不至進一步耗損或容易斷裂。又如能配合不同菲林片幅的量片尺，有助我們量度菲林長度時較為仔細，能記錄清每格菲林的每個細微損耗。還有用超聲波原理，使用特別溶劑的影片清洗機，大大幫助我們在檢查完來片後，清洗菲林時，不會在菲林上留下疤痕。此外，聲畫編輯機，可讓我們不必使用放映機也能在實驗室內檢查菲林的聲音和畫面。其中有為 16 米厘而設的，也有 35 米厘而設的，後者可以同時顯示兩條影片，對我們工作大有幫助。

## 邵寶珠：電影資料的使用及閱覽

電影資料是重要的文化遺產，聯合國教育科及文化組織 (UNESCO) 及國際電影資料館聯盟 (FIAPF) 分別於 1980 和 2000 年發表聲明和守則，強調、並提倡大家要愛護及致力保存電影資料，鼓勵用電影作研究、教育和推廣文化。

上述國際聲明和守則的製訂並非為限制使用，而是強調愛護文物。資源中心將搜集得來的資料公開使用前，先要符合兩個條件：第一，是確保物料得到保護：收集回來的資料會先經過檢查與修復，確保供人使用亦無礙保存；第二，是版權持有人是否允許讓公眾使用。故此，在資源中心有些物料，是因應版權持有人或捐贈者的要求，而不能供人閱覽的。請大家不要灰心，雖然我們館藏有些電影現在還未可供觀賞，但至少它們可以得到妥當保存。況且，我們會盡力游說版權持有人批准，希望日後有機會將更多的資料館典藏讓公眾使用。

### 1. 使用資源中心物料

資源中心館藏包括電影、及相關資料如電影書籍、雜誌、報章、特刊、劇本、戲橋及文獻資料等。為滿足用不同主題研究香港電影的人士所需，我們收集的電影書籍不單有中、港、台出版的書籍（實際不多），我們也搜羅電影歷史、理論、技術性的如修復方法等的書。外國的電影參考書所提及的主題比較廣泛而深入。如各位有發現好書而我們架上未有，歡迎提供意見。雜誌方面，除訂購新出版的電影的期數外，我們還得到有心人捐贈，已收集到早至 30 年代的電影雜誌，有些正在修復中或是孤本的，只能存倉。我們正努力將它們複印後，放到資源中心供閱覽使用。

此外，我們還有圖像和視聽資料可供閱覽及使用。圖像資料包括：劇照、照片和海報。視聽資料則包括：錄影帶、錄影碟、唱碟、錄音帶等。這些物料，都存放於倉庫中。

公眾可隨意翻閱資源中心架上的文獻資料，或可填表申請索閱其他閉架物料。除了觀賞錄影資料和複製服務需收費外，使用資源中心內的館藏物料和服務設施，都是免費的。欲觀賞錄影資料，公眾請先申請一張觀賞日證或年證，費用分別是港幣五十元及三百元。預約視聽間，須七天前申請。

## 2. 計劃改善資訊服務

我們會留意科技進展，希望改善資訊服務。現正計劃的大方向有：

**2.1 圖像資料數碼化：**因為要從倉中取出孤本往往需時一天，待溫差調整適應；加上版權、大小等都為借閱過程帶來不便。將圖像數碼化可以省時省地。

**2.2 上網服務：**技術問題已差不多解決，日後用者在資源中心內也可瀏覽其他網頁，查閱有關香港電影的資料。我們亦會列出參考網址，節省使用者尋找時間。

**2.3 電子資源：**現時英國、澳紐的電影資料館已將自己本地電影大全放進光碟，英國的部份也有香港的內容。我們正在搜羅可參考的光碟，當技術問題解決了，便可在資源中心使用。

**2.4 剪報資料：**資源中心正籌備剪報資料。除此之外，我們會訂購報章電字資料庫，如本地的 Wise News，我們也希望在資源中心提供上網服務時可以同時讓用者瀏覽。

## 公開討論

觀眾：市面上眾多 VCD，資料館用甚麼準則購買？

邵寶珠：香港製作的電影 VCD 我們都會購買。但國內的，則會小心處理，必須弄清版權才買。我們曾試購《中國電影經典》，豈料市面見到的 VCD 上所書的發行者中國電影資料館，卻表示沒有出版過那 VCD。事實上，VCD 供應商如美亞、寰宇有經營國內電影，會陸續推出中國經典電影 VCD，也有捐贈者及 VCD 供應商，取得了版權，會陸續出版香港老電影。因此，我們不必急於從國內購入。

觀眾：以前看粵語片普遍有斷片現象，近年看則似乎幾乎沒有，是否影片質素改良了？

謝建輝：因素很多，最明顯原因是菲林改用韌度頗高的聚脂物料；另外是因為商業影院將多盒菲林駁成一大盒。以前播放者或者本館則有換放映機的過程。這其實必要，因可減少菲林因駁與拆過程而受損的次數。不過，為使播放過程順暢，我們在放映前會花時間做足準備功夫，需時往往是觀眾享受那電影所需的三倍。

觀眾：有機構已不用膠紙接駁，你們仍用是價錢原因抑或其他原因？

謝建輝：我們也有不用膠紙接駁而用超聲波原理的接駁機。不過，後者只適用於聚脂片，用於醋酸片則會令接駁位變脆，駁口也不穩固。故醋酸片我們會仍用膠紙接駁法。

觀眾：每間博物館均有其搜集資料的政策，電影資料館的大方向又如何？近年上畫的電影，有多少已收集了？

何美寶：搜集所有有關香港電影的資料是我們的理想。實踐起來難免因著資源限制，而有緩急先後的作法，例如年代久遠的影片，若不優先處理便恐怕會散失淨盡，自然成為我們重點搜集的對象；有時，

為要配合資料館節目與研究發展的方向，我們也要針對性地展開搜尋，是以搜集的目標不會一成不變。資料館有相當數量的當代電影資料，我們與所有營運中的電影公司也保持密切的關係，然而，可能因為新片的商業價值仍然較高，電影公司和製作人在捐贈時會有較多的商業考慮，便須更多游說的工夫。

觀眾： 菲林、印刷品、相片之外，有沒有些特別的捐贈？本地製片人，在電影放映後如何處置他們的影片呢？聽說有些戲院將五、六十年代的影片像垃圾般放在天台一旁是否屬實？

何美寶： 近期最大的收穫是一批為數超過六十套的主要戲服，屬於楊凡導演的《遊園驚夢》（2001）的，該片在本地及國際獲得多項大獎，服裝方面尤其用心。感謝楊凡導演的信任，把該片大部份主要戲服捐給本館。這批捐贈亦是館藏同類型物料中的最大宗。

很多影片在放映後均沒有得到妥善的處理，因素很多，第一，香港作為一個商業城市，保存文物——特別是電影文物——的意識不高。其次，電影是高成本的投資，可能有些本地片商以為電影在上映後，或發行VCD/DVD、賣版權予電視台之後，已再沒有商業價值，也就不值得投放資源去予以保存。從資料館的角度看，電影落畫後正是其影響力開始發揮作用，引起不同類型的探索與研究的時候，其文化的生命正好在資料館延續。有些電影公司在落畫後將影片擱在一旁，由它變壞，或棄置於戲院一角，我們當然覺得很可惜。可是游說他們捐贈，他們又會有許多保留，我們唯有向他們提供意見，改善保存的方法，期待他們有朝一日回心轉意，我們還有機會將片子妥善保存。其實五、六十年代的電影公司也有自設片倉保存影片的，但由於時代不同，設備不能與今天的資料館相提並論。如果他們願意將影片捐贈或寄存，以資料館的條件，自然可以更有效地發揮它保存電影文化的功能。

整理：廖雪雲