

## 編者的話



### 摸索求變的張徹

往常談及張徹導演（1924—2002），不期然將他與「陽剛武俠」成了同義詞深深刻在腦海；自去年中每星期一篇接一篇地收到他的〈回憶錄〉稿件，令我們對他的「武俠歷程」有了多層次的體會。

〈回憶錄〉分爲「往事篇」、「邵氏篇」、「二長篇」、「導演篇」、「談己說人」和「泉源篇」。張導演童年生活不愉快，是以從來不談，念及年事已高，平生首次在「往事篇」中寫下來。他與邵氏的賓主情長，加上他一手創辦的「長弓」、「長河」公司時期，提拔了好些日後獨當一面的新人。「導演篇」可說是他對自己的從影生涯的反思，「疑無路」之時，如何柳暗花明——其實張徹在獨沽一味陽剛武俠之餘，一直意識到求變：開民初動作之先的《報仇》（1970）、清裝的《刺馬》（1973）、小子之祖的《洪拳小子》（1975）等等，當中的因緣際會，隔了數十年的今天回望，格外分明。我們在整理有關資料的過程中，可見他的作品中有過人之處，亦有粗陋之處，其發展脈絡則無疑是香港武打電影發展史中重要的一節。



《張徹——回憶錄·影評集》現已出版！除了〈回憶錄〉，〈影評集〉部份選輯自張徹寫於五、六十年代的文章，從中可見他對電影的識見和抱負。書中並有珍貴照片，及其電影作品的簡介。定價港幣 100 元正。

《通訊》封面：「蕭然一劍天涯路，鵬飛江湖，九霄雲高不勝寒，關山萬里，枝棲何處，問王謝舊時燕子，飛入誰家戶」（張徹題字）；白衣大俠王羽在《金燕子》（1968）中凌空飛騰。

## 張徹紀念展

### 開幕禮



與張徹相知的一眾友好在「俠客行」的書法眾嘉賓在本館大堂留影。（左起）石琪、李前大合照。（前排左起）張同祖、鄭康業、默、郭追（郭振鋒）、井莉、梁挺、陳觀泰、狄龍、汪禹、錢小豪、黃家禧；（後排左起）本館節目策劃羅卡與汪海珊  
陳觀泰、梁挺、劉永、梁麗嫦、井莉、錢似鶯、黎筱娉、藍天虹、曾江、焦姣

在萬聖節（十月三十一日）的晚上，各路英雄統統趕絕邪魔妖道，在《張徹紀念展》的開幕酒會上英氣勃發。蒞臨的嘉賓包括張徹夫人梁麗嫦、狄龍、井莉、劉永、陳觀泰、焦姣、錢小豪及汪禹等，大家在展覽廳內穿梭瀏覽，暢談近況；亦在張導演的墨寶及遺物前駐足，緬懷與他的合作與相知。開幕禮的高潮可算是眾星在張徹手書「俠客行」的紅布橫幅前留影，多位曾化身為張導演作品中的俠客的面容，與他那蒼勁的書法並置，化作因緣際會的融和親密。可惜張導演於今年六月辭世，我們謹藉此向他致敬。◆



（左起）康文署電影節目辦事處總監羅德星、錢似鶯、梁麗嫦、黃家禧、本館署理館長唐詠詩攝於展場



《張徹紀念展》特別邀請了電影美指雷楚雄先生擔任展覽的美術顧問，由漫畫家麥天傑先生運用毛筆、鋼筆及電腦效果繪畫一系列的影像原畫，以潑墨、電腦繪圖及國畫的技巧營造意境，展現張徹武俠世界的精髓。圖為其中的「京劇傳統」，闡述張徹的作品如《報仇》（1970）等如何受京劇影響。

## 張徹電影的陽剛武力革命

石琪

張徹和胡金銓，被公認為在二十世紀六、七十年代間掀起香港電影「新武俠世紀」的兩大旗手，他倆的影響都很大很深。相比之下，胡金銓的佳作無疑特別精細、靈妙，張徹作風則大刀闊斧，多產中經常粗粗硬硬。但張徹的陽剛路線大大扭轉了港片的「性格」，開創了此後長期以男星為首的港片主流趨向，這方面的影響是胡金銓及其他導演不及的。

可以說，張徹是香港電影的一代梟雄，大開殺戒，亦是破舊立新的造反派革命家。張徹簡直是香港影壇的毛澤東，他的武俠片促成華人電影的文化大革命，更貼切是「武革」——而大陸文革根本上亦以武鬥方式進行。

事實上，張徹一九六六年導演他在香港第一部武俠片《虎俠殲仇》，正是大陸開始文革武鬥之年。一九六七年《獨臂刀》大受歡迎，使他真正揚名立萬，亦適逢文革影響香港爆發大暴動之年。回顧起來並非巧合，時勢造英雄，沒有那種特殊的時、地、人交激，張徹可能亦難以在香港影壇掀起「武革」。

## 個人反叛的暴力美學

張徹電影的「武革」，除了由於他本身強烈的個性之外，顯然也因為他成長於中國多災多難的劇烈動亂時代，充滿渴望民族反弱為強的心意，並對血肉淋漓的抗爭有深切感受。他終於在香港找到機會，實現張徹式陽剛運動。

這陽剛運動的主旨就是反弱為強。他經常重申，過去中國電影而至五、六十年代香港片，往往陰盛陽衰，女星比男星吃香，男角常常比女角軟弱，很不正常。應像西片、日本片那樣，復興尚武精神，重振男性英雄主義。



范克（姜大衛）在《惡客》（1972）《少林寺》（1976）的一眾師兄弟排排坐，連結大家中因着兄弟之間深厚的情誼，與日的俠骨柔腸。（左起：王鍾、狄龍、劉永、岳華、姜本黑幫作殊死戰。戴墨鏡者為客串大衛）演出的張徹。

其實五、六十年代港片也有很受歡迎的男性武俠英雄，最顯著是黃飛鴻功夫片集。但關德興主演的黃飛鴻，代表着中國儒家傳統的大家長典型，強調仁義道德和上下尊卑。張徹卻有強烈革命性，側重新時代的個性解放，不受禮教體制約束。他的武俠片中的主角無論為自己、為朋友、為國族血戰，經常犧牲性命，都完全是個人自主。張徹的個人英雄主義，在當時香港片及其他華人電影都前所罕見。

胡金銓武俠片亦有男性英雄，但主要是正統的忠臣義士，或反派的太監高手，或追求高超佛禪境界的高僧，都直承中國傳統典型。而且眾所周知，胡金銓拍女俠最突出。

張徹則完全貫徹着男性陽剛，他的英雄往往狂、傲、奔放，而且搏殺得血腥暴力，打破中國文化傳統儒、道、佛崇尚和平、溫文、謙厚的主流戒律。有了張徹，華人電影才湧現「暴力美學」。其實中國歷史上的血腥暴力很多，二十世紀變本加厲，抗戰、內戰而至文革都很殘暴，但在華人文藝上，到了張徹片才把暴力殺傷直接大膽地呈現得有聲有色，有血有肉。

### 血肉綻放與死亡之舞

張徹片的武打動作主要是硬橋硬馬，注重男性的雄健感，以及血肉的暴力感，雖然銀幕上必有誇張，但他的英雄不會打不死，主角往往悲壯地死亡，正是張徹片一大特色。

他的打殺始終保持具體的凡人血肉感，不搞中國武俠世界常有的奇功異能，更反對神怪。相反，胡金銓武俠則從肉體武功開始，進而追求超脫肉體局限的飄逸與空靈，企圖從形而下升入形而上，這是中國傳統文化嚮往的進境。張徹武俠則繼承史記刺客、三國勇將、水滸綠林那種寫實的血肉傳統，當然亦受西方及日本的實感動作片影響，尤其是日本黑澤明和五社英雄的劍俠片。



赤裸裸的男體迸發澎湃的陽剛勁度。圖為傅聲（右）與梁家仁參演《馬哥波羅》（1975）。

張徹的肉體化，促進了香港動作片以肢體硬拚為發展主流，從刀劍片到拳腳片，都由初期仿效東洋刀、空手道而逐漸回歸中國「真功夫」。三十年來先後揚威國際的香港「真功夫」武星李小龍、成龍和李連杰，雖然都與「張家班」無關，卻不能忽視張徹的鋪路貢獻。

不過最有實感的張徹暴力特色，並非武打招式，而是男性的血與肉。最多壯男裸胸露肉，是張徹片招牌。他們又經常捱斬、受酷刑、五馬分屍、盤腸大戰，血淋淋地痛苦掙扎，而至死亡。大拍凌虐與死亡，亦是張徹突破華人電影傳統的重要標誌，擺脫禁忌，正面強調殘暴與死亡。這方面，至今也絕少華人導演像他那麼一貫、徹底地強調。



張純（狄龍）在《死角》（1969）中因殺人而遭警察槍擊，大刺刺的躺在血泊中，狂放與血腥的「暴力美學」歷歷在目。

張徹的英雄，必須毅然面對被屠宰、被殺戮的命運。現在重看張徹電影，印象最深是幾乎必有「死亡之舞」。英雄受了致命重傷後，卻激發最強的生命力，奮勇把敵方殺得屍橫遍野，然後死亡。這是他最誇張，最不合情理的武打處理，但亦是他的「暴力美學」最具個人藝術風格的終極儀式，被他一直堅持着。

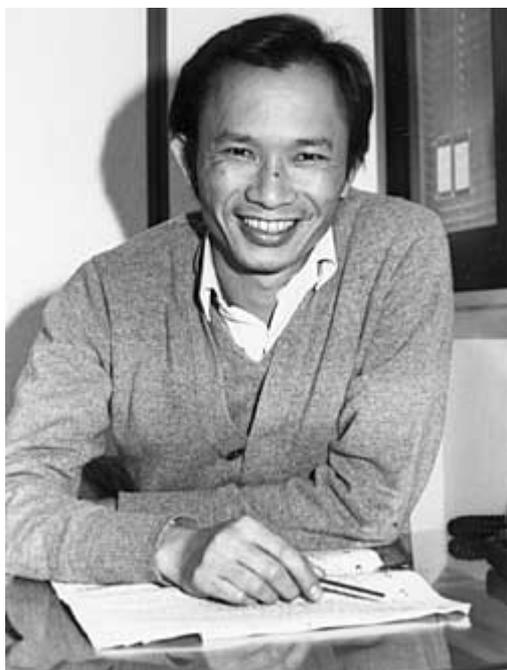
無論如何，張徹式陽剛很極端，但張徹片強調的個人信念與頑強鬥志，是不應失傳的。◆

摘自收錄於《張徹——回憶錄·影評集》（香港電影資料館出版，2002）中的同名文章。

石琪，香港資深影評人，《明報》影評專欄作者。影評結集有《石琪影評集》共八冊。

## 導與演——談張徹與我

張徹導演的「張家班」歷代台前幕後人才輩出，下文從他的愛徒口中，勾勒出點點他的「導演方法」。



吳宇森曾為張徹執導的《馬永貞》（1972）、《刺馬》（1973）等片的助導

吳宇森：在我跟隨張徹之前，我的個性比較害羞、木訥，又頗為自卑，對自己沒有多大信心，有意念、有感想也不敢說出來，但自從看了張徹的一系列電影如《獨臂刀》（1967）、《金燕子》（1968）、《遊俠兒》（1970）和《報仇》（1970）等之後，使我覺得我也可以擁有那份少年的浪漫。正當我感到迷失，看不清自己和未來的時候，他卻鼓勵我應該專心向導演方面發展，而在當時來說，年青人做導演簡直是個不可能的夢。雖然我們之間平時話不多，但他知道我的潛能，他不但替我找到了方向，還幫助我建立自信，找到肯定自我的價值。想來我不僅從張徹啟發到做導演的心得，也學習到做人處世之道，實屬感激。（摘自吳宇森寫於《張徹——回憶錄·影評集》中的序言）

張徹拍攝武打場面，很注重動作的美感……他愛用慢鏡，當時我也覺得慢鏡很浪漫、淒美，尤其是描寫英雄行徑、俠義精神、犧牲精神，用優美的動作表現出來。有些導演拍得很仔細，事事皆分得很清楚，張徹則是大紋大路之餘着重氣魄，那份情懷是最重要的。在俠義精神和浪漫主義的表現上，我受他影響很大。（摘自香港電台《回到夢工場》）



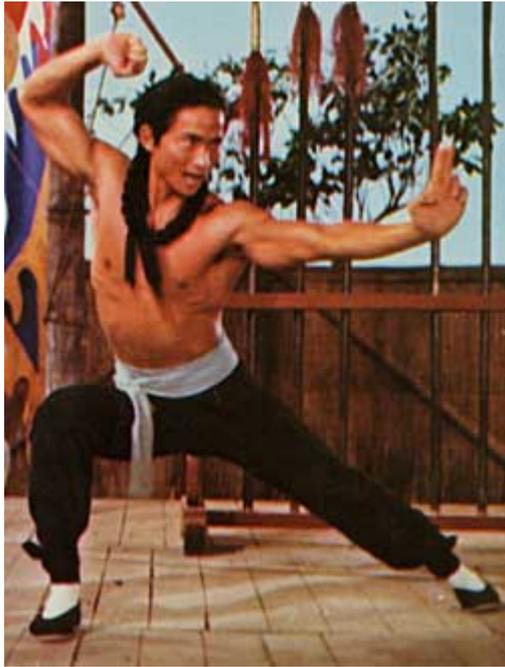
午馬追隨張徹多年，後來更聯合導演如《水滸傳》（1972）系列等影片。

**午馬：**一直以來，我覺得他對兩件事情看得最淡：一是金錢，一是生死。我們已經相處四十年了，我不能了解他的內心，但我覺得他並不是一個會墮進低潮的人。可能他的人生經驗太多，經歷了很多大起大落，所以看得很淡；當他失敗也不會想：唉，我失敗了。（摘自香港電台《回到夢工場》）



影帝狄龍曾主演多部張徹執導的影片，《刺馬》（1973）的演出尤為出色。

**狄龍：**他從不罵演員，只會責怪劇務、製片，或者做不到他要求的人。他認為演員是要啓發和培養的，一罵便會窒礙了，所以他從不罵演員。他如何啓發我呢？便是每一次演戲時都不會刻意教導，但到關鍵時會提點，也就是畫龍點睛。我們是廣東人，拍國語片常常引起連番笑話，因為我們在現場也要說國語，他也不計較，找一個很符合我口型的人為我幕後配音，但是要求我觀察配音時如何操作。我現在能操流利國語，必須感謝他。（摘自香港電台《回到夢工場》）



張徹創辦長弓公司，拍了一個片頭，由戚冠軍挽強弓、射長箭。

**戚冠軍：**我很木訥，不甚與他（張徹）交談。拍戲時，我常常想多做一些表情，但他往往說，做「一號表情」就可以了，不用過份矯飾。這也是對的，其實以自己本身的表情去演戲比較自然，好像聲仔（傅聲）本身的表情是這樣的，拍出來就很美；如果「姿姿整整」，拍出來就像「做大戲」，這就不好看了。就算你演不好，他也不會罵你。若果打得累了，又NG得太多，他從不理會你，反而會先睡一覺……離開張徹的班底之後，我夢見他達十多、二十次，夢境裏大家在工作現場相處。雖然表面上我不大與他交談，但我倆有深厚的感情。（摘自香港電影資料館「影人口述歷史訪問」，2002年9月4日）

鳴謝：天映娛樂有限公司，邵氏兄弟（香港）有限公司，香港電台，吳宇森，午馬，狄龍，戚冠軍

## 小城之秋 大開眼界 — 記樸第朗尼默片展

羅卡



樸第朗尼是意大利東北部的一個小城，距威尼斯僅約一小時車程，卻並非那個級數的旅遊城市，但近二十年卻因當地舉辦的默片電影節（二〇〇二年為第廿一屆），而成爲全世界默片愛好者／研究者每年十月「朝聖」之地。

時屆深秋，筆者和一群遠道而來的電影客都住在樸城，由於樸城原有的影院要改建，電影節從三年前起把放映地點移到鄰近的沙徹里去。我們每朝冒着寒風，讓旅遊車接載我們到車程約二十分鐘的沙徹里去看電影，直至深夜才載回酒店去，但並不以爲苦，反而多些機會和同道交談。在此，一連八天可以看到數以百計長、短篇的默片分專題展出，皆有原作音樂現場伴奏。期間每天更舉行電影書刊、光碟展和學術教研會。大會主辦機構於電影節後每年都出版專書、專刊，讓來自世界各地的專家、學者、影癡長期以此作爲交流薈萃的中心。事實確是如此，廿年下來，以此影展爲重心，圍繞着大群國際人士：有在學院教書、著述的學者；有在電影資料館從事修復、研究工作的專家；亦有評論人、研究生、老影迷、收藏家，他們都在來過一次之後依依不捨，一再到訪，甚至結爲學友，互通消息。因此，樸城不但是全世界最有規模的默片展，更是全世界默片文化交流的橋樑、重鎮。

廿多年來，這裏展出了數以千計的默片，其中自然以歐、美的最多，亦有幾屆以中國、日本、印度的默片作爲專題，並出版了專刊、專書。今年的幾個專題都非常出色：「俏女郎」專映以 *Funny Ladies* 爲女主角的默片達數十齣，「瑞士電影資料館藏品展」首次亮相，「意大利先鋒派」展出意國早期的實驗性作品；還有新修復的東歐和英國精品，和作爲長期研究計劃的美國電影之父 D.W.格里菲斯的一九一二年短篇默片大觀……

我建議香港電影資料館每年派員前往「觀光／觀影」，這不但是大開眼界的經驗，亦是寶貴的學習機會，對從事修復、收藏和研究的同事而言皆有甚大裨益。

羅卡爲資深電影文化研究者，自一九九一年起策劃香港國際電影節的「香港電影回顧」節目。現爲香港電影資料館節目策劃。



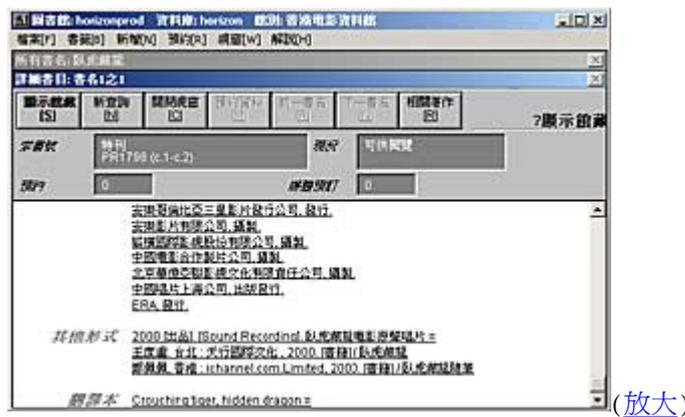
梁海雲

香港電影資料館在設置電腦系統及規劃資料庫時做了兩個重大的決定：一、電影記錄以「影片」為單位；二、盡量把「所有」工作人員、連同工作崗位及角色名稱都放進記錄。

## 電影記錄以「影片」為單位

「電影記錄以電影為單位」聽起來跟「書籍記錄以書本為單位」好像一樣，比廢話好不了多少。其實它們是不一樣的；書是一本本的而電影是一齣齣的，一本書是實物，一齣電影卻不是。我們的資料庫除了處理電影記錄之外，也收一般圖書館的藏品；但編目方法並不完全一樣。

圖書館的書籍記錄一般都以書本為單位，不同出版社的自然有不同的記錄。按照這個邏輯，我們應該有八個《猛龍過江》（1972）的記錄，包括其DVD、LD、VHS、VCD、海報、本事、劇照等，這樣一來，加上遇有名字相近的電影，會弄得混亂不堪。因此，我們的電影記錄以影片為單位，把所有直接與該電影有關的藏品都放進影片記錄裏，讓人一目了然。然而，因為有些電影最後沒有完成，而劇本、樂譜、唱片等都可能與多過一齣電影有關，所以這些藏品又都有獨立的記錄。我們會為這些記錄建立連結，讓使用者一click 而就。（見圖）



《臥虎藏龍》的記錄中，除了影片，還可連結到館藏的原聲唱片、原著小說和女角鄭佩佩的隨筆。

可是，這個做法令我們工作量大增。香港電影一向都有賣埠到外地的市場，並因應市場需要而改名；因此我們搜集得來的電影藏品，尤其是從海外尋回的，很多都另有別名，必須經過考究才能使用。加上很多片名都用上常用的成語，相同的片名和別名引出了更為複雜的問題。例如我們發現館藏的《皆大歡喜》其實即《洞房移作兩家春》（1949），是次發現是藉着搜尋角色名稱而得，這就牽涉到我們當初的第二個決定。

## 網羅「所有」工作人員

一般片目通常都只載有導演、編劇和三兩個主要演員的名字，電腦卻不大受篇幅限制。我們認為燈光、音響、配樂、剪接、特效等等都是非常重要的工作崗位，而很多只做配角的演員比起一些主角可能更有研究價值。因此，盡量把「所有」工作人員、連同工作崗位及角色名稱都放進記錄裏就成為我們其中一個編目規定。這些資料除了可以豐富電影資料之外，還可以幫助印證不同名稱的電影。一個我們常用的方法就是用已知的相同人物來收窄可能範圍，再作深入調查。

另一個意外的收穫是有不少電影從業員的後人來到我們的資源中心「尋根」。他們的先輩不一定是矚目的明星，但當他們找到自己的父親或母親等在某些電影中付出過努力之後得到確認，都顯得很高興；更向我們提供詳細資料，糾正我們的錯漏、豐富我們的資料庫。

況且，明星大都經過做配角的歷程，也有不少人台前幕後工作都有參與，也有很多從小工做到美術指導、從場記到導演、從特約到主角的例子，都可以憑詳細的記錄找到演進的脈絡。然而，這個工作可不是輸入所有名字那麼簡單的。不少香港影人有不同的藝名、別號、化名、花名，甚至簡稱（例如黎草田先生很多時掛名「草田」），改名更是常見（好像王菲在《重慶森林》（1994）時還在用王靖雯這個名字），也有在不同崗位用不同名字的（黃鶴聲當導演時用的名字是黃金印）；加上電影物料上經常有手民之誤，相同名字的也多，令資料庫的人物統一工作倍添困難。

除了人物，我們還要處理公司，而公司比人物還要難處理。人物牽涉到的所有問題，處理公司時全都有，而公司與公司之間的關係比人物更複雜。因此，我們這個看來資料蠻豐富的系統，離完善的路還遠；希望各界人士、電影前輩、迷哥迷姐多加指正、提供資料，讓我們為你提供一個更好的香港電影資料庫。◆

梁海雲為香港電影資料館資訊系統經理。

## 新增藏品

### 重新欣賞五十年代的粵語片

陳何偉雯

**搜集組的話：**二百多齣五十多年前運到南洋的香港電影，飽歷風霜後，終於在二〇〇二年五月回家。為此，我們要感謝陳錦元先生及一直悉心照顧它們的陳氏一家。爲了讓影片永久保存，他們更不惜割愛，將所有影片贈予香港電影資料館，讓下一代也能享用這些文化瑰寶。陳何偉雯女士更應邀親自撰寫下文，簡述與這批影片的因緣。



陳家片庫

五十年代的粵語片有粵劇、社會倫理劇及武俠片三大類。無論是哪一類，都用最吸引人的坊間傳說、通俗歷史及動人心魄的淒酸故事，來反映一個共同目標，就是教導和標榜「忠」與「孝」，認爲「忠孝」乃「修身」及「齊家」之本。這些影片應該好好的保留和珍惜。我的先夫陳錦元先生就是其中一個重視這批影片的珍藏者，只可惜因爲收藏不當，有部份影片已變壞，幸得香港電影資料館同仁鼎力協助，收留這批影片，俾得有個安身之所。我們陳氏上下僅此致謝，並希望這篇文章，能幫助一般觀眾對該時代的影片有所瞭解以及改觀，減少惡意批評，好好的珍惜與探討故事中所灌輸的道德教育。

在一般十幾至三十歲的年輕觀眾的眼裏，這是一批毫無價值的影片。當然它們無論在畫面、聲音及光線上，都無法與近代的製作相比，但別忘記這是第二次世界大戰後的製作。當時百廢待舉，製作人只有極少的資金，於是要作慎密的預算；並用簡陋的器材，在改建的攝影棚及極其惡劣的環境下製作而成。當時譽滿全球的荷里活攝影大師黃宗霑先生，在參觀過一個類似這樣的攝影棚後，表示對全體工作人員，敬佩得五體投地！五十年後的今日，這批電影已成爲經典之作，是電影界在該時代的寶貴遺產。

想一般年輕觀眾最討厭的該是大鑼大鼓的粵劇吧。這完全是他們對粵劇陌生之故，不知道這些粵劇，大部份都是根據膾炙人口的民間故事、坊間傳說和著名的歷史片段所改編。而粵曲是由傳統正宗粵曲音樂及著名小曲所編成，至於詞曲，多半是由有深厚文學修養的文人所填寫，這些文人差不多窮一生精力來填詞譜曲，有些詞曲的美妙，堪稱「句句皆詩」。

年輕的觀眾也會譏笑這些武俠片，覺得很兒嬉，不夠水準，又沒有加插特技。其實一個導演既要指導演技表情，更要指導打鬥工夫，通常因為沒有武術指導，導演本身又不會武功，所以拍出來的畫面就很幼稚，很不夠水準。沒有特技是由於當時新加坡的電影檢查局管制甚嚴，所以用手畫漫畫式的「掌心雷」及「飛劍」等東西在軟片上，或飛簷走壁之類的功夫，都在被禁之列，認為這些都有「誤導」之嫌。

觀眾們，所以當你們看這些電影時，請減少惡意的批評，細心探討每一部故事和寶貴的道德思想，好好的欣賞吧。◆

### 捐贈者芳名 (8-10.2002)

中國星集團有限公司

中國電影資料館

香港浸會大學傳理學院電影電視系

香港電台

香港電影評論學會

香港電影製作發行協會

華藝錄影製片公司

電視廣播有限公司

電影工作室有限公司

嘉禾電影（香港）有限公司

衛星電視有限公司

Bliss Distribution Limited

Nicetop Independent Limited

文浩強先生

左桂芳女士

朱傑鏗先生

吳寶琦先生

李焯桃先生

李榮樂先生

李默女士

林燕女士

邵寶珠女士  
姜小芬女士  
郁正春先生  
胡昌漢先生  
胡淑慧女士  
馬啓濃先生  
馬逢國先生  
高冠虹先生  
陳浩然先生  
張偉雄先生  
麥遠新先生  
楊甘霏女士  
廖昭薰女士  
劉昭先生  
潘焯先生  
鄭鼎先生  
盧志強先生  
盧鑄增先生  
關漢泉先生

本館特此致謝！

## 中國電影資料館見聞錄

何美寶



中國電影資料館

深秋赴京考察數天，走訪了中國電影資料館，藉着交流，加強兩館的了解。中國電影資料館於一九五八年成立，隸屬國家廣播電影電視總局，旨在統一保存民族電影資料。一九八四年與中國文化藝術研究院電影研究所合併，其功能遂擴展及至中外電影資料搜集、整理、保存、研究、出版、製作、教學與各種觀摩活動。這種集多功能於一身的國家級電影檔案和研究機構，在國際資料館間並不多見。

中國電影資料館現有員工三百多人，藏片約四萬部，兩座大型片庫分別位於北京東郊及西安，業務大樓內設文圖資料庫、閱覽室、展覽廳及五個不同規格的放映廳。他們近年致力於數碼科技的應用，已開展的工程包括：一、數碼影片修復；二、藏片數碼化；三、在國際互聯網上建立中國電影網站。在未來三、四年間，更會斥資億元改善兩個片庫的儲存環境，讓藏片在更理想的環境下永久保存。



中國電影資料館大樓內設文圖資料庫、展覽廳、放映廳、閱覽室及各種應用於修復、複製、剪輯、製作字幕的先進設備。

我館不論在藏量和館務的多元化上均無法與之相比。就我所見，中國電影資料館所需的專業服務，基本上不假外求；我館人手精簡，不得不把部份工作外判，因此較依賴外間成熟專業的市場環境。在搜集方面，法例規定片商須於影片發行前向國家片庫提交拷貝，他們正爭取把相關資料也納入範圍，到時搜集資料便更方便，這項法例卻難於香港施行。就檔案檢索上看，由於他們的電腦化系統暫時只處理了藏片，未及應用到相關資料上，所以現時還只能憑資料卡索閱，而資料對外開放的透明度和以客為本的觀念，還有待開發。不過面對中國入世的大時代，國際社會的文化交流蓬勃，相信這在不久的將來必定會進一步改善，資料館對整個電影事業的貢獻也會愈來愈大。 ◆



中國電影資料館館長陳景亮與何美寶

何美寶為香港電影資料館搜集組經理。

## 動態

### 《粵劇花旦王芳艷芬》開幕禮



「美艷親王」芳艷芬攝於 10 月 8 日在文化博物館舉行開幕禮的《粵劇花旦王芳艷芬》展場。《芬芳吐艷——芳艷芬銀幕姿影》電影節目同期於香港電影資料館舉行。

香港電影資料館為配合香港文化博物館舉辦的「婦道」展覽系列中的「粵劇花旦王芳艷芬」，專誠安排放映芳艷芬的部份代表作，包括時裝片，特別是較少機會看到的文藝倫理片和喜劇、粵劇改編及原裝戲寶，讓芳艷芬在舞台與銀幕的光芒互相輝映。是次的展覽開幕禮於十月八日舉行，當晚「美艷親王」芳艷芬偕同好友李曾超群翩翩而至，瀏覽她過往的戲服及相片，既惹起不少的感觸，但也相當高興。芳艷芬更極有興趣蒞臨香港電影資料館，欣賞她曾參演的名作。◆

### 《芳艷芬舞台與銀幕演藝》座談會



芳艷芬



羅卡先生(右)與黎鍵先生暢談芳艷芬的演藝

為配合《芬芳吐艷——芳艷芬銀幕姿影》電影節目，本館在 2002 年 11 月 9 日舉

行《芳艷芬舞台與銀幕演藝》的座談會，由資深藝評人黎鍵先生及本館節目策劃羅卡先生主講，大談「粵劇花旦王」芳艷芬在演藝和電影界的成就與貢獻。

黎鍵先生談到芳艷芬，有以下獨到的見解：芳艷芬從不視演戲為娛樂，而強調演戲的「教化作用」；舞台上的演出，她視之為「高台教化」，故此，她在舞台上的每一個角色，以及她演的每一部電影，都富有教育及教化的意義。在推動粵劇發展及革新上，芳艷芬可說是先行者，無論在服裝、劇本以至舞台等各個範疇，她都會求變求新。至於芳艷芬可以在五十年代紅透影壇的其中一個原因，是因為她擅長歌唱。雖然芳艷芬先天有「鬍鬚根」和「倒及」的缺點，但她懂得用技巧去補救這些不足。其實戰後香港只有兩個粵劇花旦的唱腔流派——芳艷芬腔和紅線女腔。芳姐認為，演藝着重三個字：真、善、美；而「美」就是指行腔時強調收放自如、感情投入，這正是芳腔的優點。

黎鍵先生亦讚譽芳艷芬在 1952 年獲選為「花旦王」，是實至名歸。究其實不是任何花旦都可以當「花旦王」，這「花旦」不是六柱制的正印花旦，而是「十大行當」中的正旦，是青衣，是含辛茹苦、先苦後甜、端莊大方、賢良淑德那類型旦角。至於芳艷芬飾演的角色往往代表中國傳統社會的「婦道」形象——三從四德、忠孝節義。在《六月雪》（1959）中，芳艷芬飾演的竇娥便清晰地提到「三從」的要義。這種中國傳統婦女的道德倫理觀念，深刻地植根於芳姐的舞台及電影形象。同時由於芳艷芬是正旦，故此她的舞台形象不及銀幕形象般多姿多采。在舞台上，芳艷芬的扮相和角色品格都「戲如其人」：態度雍容、端莊大方、賢良淑德、宅心仁厚。而在電影中，芳姐的演出則「人各有貌」，一些正旦以外的角色，芳姐均有淋漓盡致的表現，無論演的是小人物、淑女、名妓，樣樣皆能。即是說她演出了角色的面貌和特徵以及角色背後的故事。

羅卡先生則補充芳艷芬也演過一些類似「悲旦」的電影人物，這可說是她舞台形象的延續。雖然她是著名的粵劇演員，投身電影界卻以拍時裝片為主，或拍一些改編自粵劇但已沒有粵劇元素的古裝片，直至她退休前才開拍多套她的粵劇戲寶，這證明她一心想拍好電影，而不是要把粵劇搬上電影銀幕。

談到芳艷芬的演技，羅卡先生有另一番分析。芳艷芬的演出精湛，她沒有其他舞台演員的誇張、大動作，她會以細緻真實的表情來表達感情的轉變，含蓄而生活化。芳艷芬不會把角色演得平面、單面；演悲劇人物時，芳艷芬更擅於利用笑容配以愁苦的表情，一收一放、有法度地表達出情緒的不絕變化，使角色的層次感更形豐富。（整理：唐嘉慧） ●

## 《五、六十年代流行文化與電影》座談會

### 流行漫畫與電影

漫畫研究者楊維邦先生在九月二十一日的座談會中，帶領聽眾飛越古今、橫跨中外，細說漫畫與電影的互動關係。由中國最早的漫畫《王先生》，到本地的《烏龍王》、《大班周》、《財叔》，至七十年代盛極一時、近年鹹魚翻生的《老夫子》、《十三点》，楊維邦既理出本地漫畫的發展脈絡，亦口述了一部「漫畫改篇電影史」：王先生的形像一改再改，長衫馬褂影響深遠；扮演老夫子的演員原來不只高魯泉；《財叔》改編借為失敗之作；《十三点》的版權被爭相競奪，胡樹儒奪得後卻不曾開拍。羅卡補充主人翁周13的時髦造型及漫畫的意識型態變相在蕭芳芳、陳寶珠的影片中尋找出路，漫畫和電影於是在七十年代聯手湧現潮流突變。



講者楊維邦（左）與主持羅卡

電影向漫畫索求骨幹之餘，漫畫亦向電影偷師：林坤山飾演的漫畫人物何老大，入字腳形象分明源自差利；而隨着六十年代「占士邦片系列」興起，日本漫畫家用近似電影的方法創作分鏡靈活的「占士邦」漫畫，對本地的連環圖做成衝擊，令漫畫也變得充滿電影感。

楊維邦謂早期的漫畫多為報上連載，不須購買，社會大眾對漫畫人物已有感情，改編電影能夠保障一定的觀眾量，因而大行其道。吊詭的是，漫畫在光怪陸離的社會中發掘題材，尖銳的諷刺或強烈的反抗精神成為焦點，但為求吸引更多觀眾，電影的劇情往往迴避尖銳，表現溫和。◆

### 都市文學與通俗小說

在四十至六十年代，不同類型的流行小說改編成電影蔚為風尚。九月二十八日舉行的座談會，由黃淑嫻博士主持，與兩位講者深入剖析小說與電影的關係。



(左起) 浸大的吳昊教授，嶺大的黃淑嫻博士、梁秉鈞教授

吳昊教授身兼電影、歷史研究，當日喜孜孜的細說那個年代的流行小說的發展。一九三八、三九年間，大陸的作者紛紛南來，刺激起香港出版業的發展，當中偵探、冒險、間諜、言情皆有。在一九三九年的《天光報》，有不少著名的小說家撰文，其中曾改編成電影的有望雲的《黑俠》。周白蘋的《牛精良》描寫淪陷時的亂世浮生，亦因大受歡迎而在戰後數度改編成電影。至於一些極具電影感的小說如小平的《女飛賊黃鶯》，均為小說改編成電影提供了豐富的素材。

香港著名作家梁秉鈞教授亦娓娓道出通俗文化與電影的互動。以陶秦導演的《四千金》(1957) 為例，原著鄭慧的小說以單線發展，情節較為煽情；電影則是溫情喜劇，並加插歌舞，人物心理的掙扎及發展亦較為深刻。鄭慧甚至以電影版本再重寫該小說，徐速的《星星·月亮·太陽》(1961) 亦然。此外，梁教授亦提出五、六十年代的小說及電影，又可與其他文本互涉。如電影《黛綠年華》(1957) 就分別可與張愛玲的《第一爐香》及以前一些崇尚群體與正直的粵語片互為對照。



## 顧客諮詢座談會



電影資料館的首次顧客諮詢大會於二〇〇二年九月七日下午舉行，由（上圖左起）本館節目組主管傅慧儀小姐聯同資源中心負責人邵寶珠小姐、場管經理王漢華先生解答公眾疑問及接收意見。

諮詢大會收回百多份問卷，更有不少熱心人士與我們詳細交談，如任姐戲迷暢談影片挑選問題，為羅艷卿、吳君麗少被揀選「叫屈」；又有國泰擁躉有感電影院的放映質素未臻完善，經解釋是拷貝問題後，她促請我們搜集更多有代表性的影片，並為觀眾提供最佳的放映質素。其他的意見由電影資料館出版刊物、資源中心設備、以至電影院的舒適程度皆有，可謂形形色式，當中亦能窺見參加人士對電影藝術的要求與執著。 ●