

### 說這年的變奏

繼去年本館在香港國際電影節期間舉行的《舊歡如夢——國泰名作展》，今年邵氏登場（去年底的邵氏名導張徹紀念展亦可說是本館邵氏節目的第一炮），仿如四十多年前電懋／國泰登陸香港，不旋踵，邵逸夫便也從新加坡來港急謀對策。其實到底是時機問題，邵氏發行的大門剛巧大開，寶山自有一番熱鬧。黃淑嫻女士對國語片世界中的電懋《曼波女郎》（1957）、邵氏《玉女親情》（1970）和粵語片《紅白牡丹花》（1952）三個尋親故事的思考（見 8-11 頁），恰似是我們這兩年來的回顧專題的一面對照。

如果告訴你香港電影資料館大多部門的工作人員都在做着「資料分析」，是否有些誇張？可不是。研究組、編輯組固然要在工作的過程中考證電影史料，節目組亦然；兩年前如火如荼地準備開館之際，我發覺原來搜集組、資訊系統組和資源中心的同事不絕大量地在做着縝密的資料整理工作。搜集組在收到捐贈回來的藏品，毫不怠慢地初步理出物品名稱，虧他們分得出一大堆的原名、又名、別名，理出屬於同一部影片的有關資料；資訊系統組和資源中心進而把物品上的各項資料輸入電腦——嘆句莫衷一是的陷阱何其多。尤幸各部門的同事互相支援及交流所得，雖然仍有鋪天蓋地的物料有待條分縷析，今年，我們又較去年累積多了好些加以整理出來的資料。值得粲然一笑。新年快樂！

*特別在踏入新的一年，向香港電影資料館顧問（包括方保羅先生、石琪先生、史文鴻博士、朱虹女士、吳昊先生、吳思遠先生、余慕雲先生、林旭華先生、莊澄先生、陳可辛先生、張同祖先生、張志成先生、馮美華女士、舒琪先生和劉成漢先生）以及各方曾協助本館的友好深表謝忱！*

鳴謝天映娛樂有限公司、港僑影業公司及Cathay-Keris Films Pte Ltd授權刊載相片。

《通訊》封面：瘋魔萬千迷哥迷姐的邵氏黃梅調名作《梁山伯與祝英台》（1963，李翰祥導演），（右起）凌波、樂蒂、李昆、任潔主演。

保存·研究·推廣三部曲  
香港電影資料館開館兩周年隨筆

唐詠詩



廖昭薰(左)與成龍



白雪仙(中)與資料館工作人員(左起)廖昭薰、邵寶珠、唐詠詩及黃愛玲

2003年1月，香港電影資料館踏進第三個年頭。過去兩年，資料館放映過約785場電影，舉辦過20個展覽，到訪的公眾人士達29萬人。藏品方面，兩年來新增了1,771部電影及21萬多件電影文物。資料館以搜集和保存香港電影和電影文物為主；研究香港電影歷史，以至透過專題節目推廣本地電影文化和提高電影欣賞的水平，也是我們的重點工作。

### 保存工作刻不容緩

儘管香港電影近年在國際得享盛譽，本地的電影公司和普羅大眾，卻未充份意識到電影修復工作在保存我們的文化遺產上的迫切需要。因此，把這個重要信息傳播開去，正是我們的責任。我們更樂意與其他有志設立片庫去保存藏片的電影公司分享經驗，提供協助。因為只有適當的處理和妥善的儲存，才能減低影片變壞的速度，延長影片的壽命。天映娛樂有限公司和中國星集團有限公司早前便曾先後到訪本館，作為他們建立影片檔案系統的參考。這無疑是個令人鼓舞的現象。

自從香港首部電影在1913年誕生以來，香港電影工業已出產了約一萬部電影。與鄰近的亞洲地區如台灣、南韓和泰國（這些地區的電影產量遠遜香港），以及其他一些成立了電影資料館已近半個世紀的歐洲國家相比，香港電影資料館起步較遲。我們得爭取時間，努力搜集舊影片和電影文物，同時也須為我們的電影文化遺產制訂長遠而周全的保存計劃。我們的片藏中，約有百分之四十是六十年代的電影，而1913至1949年的和近年的電影，則相對缺乏。基於商業考慮，很多電影公司對於把近作捐贈予資料館，仍顯得遲疑。然而，我們也有幸遇到慷慨的片商像安樂哥倫比亞三星影片公司那樣，在2001年1月3日本館開館之日，捐出了《臥虎藏龍》（2000）的拷貝予資料館。我們曾多次碰到一些出產了只有約十年的影片，其拷貝的狀況已壞得無法放映，這正好說明影片保存的重要。因此，

我們一直促請電影公司考慮捐贈近年攝製的電影予資料館保存。

香港不似美國、中國和法國等國家有法例規定電影公司須向國家電影資料館捐出影片。我們的搜集組須主動搜尋已經散失的舊片，並主動與電影公司聯繫，游說他們捐贈影片。我們搜尋的範圍甚而遠至海外，現存館藏的 4,300 部影片中，約有三份之一是從海外尋回的，其中大部份是來自美國唐人街曾放映港片的戲院。

## 研究與推廣相輔相成

除了修復、搜集和放映的工作之外，我們還致力香港電影的基礎資料整理和專題研究，出版《香港影片大全》和《香港影人口述歷史叢書》系列（後者配合口述歷史計劃進行）。這些研究和出版均為重要的基本工作，也是研究香港電影史這個課題的基石。出版香港電影史料書刊，今後會繼續是我們的重點工作。我們亦正擴展本地及海外的銷售網絡，讓更多有興趣研究香港電影的人士能接觸到我們結集出版的研究資料。

開館以來，已有約 5,300 名學生參加過我們的學生電影放映專場和展覽導賞活動，參加者包括小學三年級的學生至大學生。香港中文大學歷史系和嶺南大學人文學科研究中心的同學更參與了展覽的研究和籌劃工作，並為有關的場刊撰稿。在籌劃專題節目方面，我們將繼續加強與教育團體和電影機構的合作。

本館的資源中心藏有大量參考書、雜誌、報章和影音材料。我們希望更多的電影研究者和學生，能善用我們的資源來進行深入的研究。香港電影在海外日受重視，我們會積極改善我們的電影資料庫電腦系統，以方便研究者通過互聯網搜集所需的資料。

透過電影回顧、展覽、口述歷史訪問和出版的工作，我們希望向所有曾經為香港電影作出貢獻的電影工作者致敬。不管他們是熠熠生輝的銀幕巨星，還是默默耕耘的幕後工作人員，我們希望他們的作品和為香港電影業作出過的貢獻，都會永遠紀錄在香港電影史上。資料館以館中一群熱誠投入的工作夥伴為榮，亦為遇到眾多給我們提供種種協助的慷慨捐贈者和支持者感到欣幸。更特別要向那些一直熱心為我們提供早期香港電影寶貴資料的前輩致意。踏入第三年，我們會繼續竭盡所能，致力保存及推廣香港電影文化，為電影愛好者提供服務。（翻譯：曾憲冠）



**唐詠詩**，曾任香港國際電影節經理及香港電影資料館搜集組經理。現為香港電影資料館署理館長。

## 電影文化工作者談資料館的工作

### 傅月美（香港演藝學院戲劇學院講師）

保存和推動，是兩件十分重要和重大的工作。保存是有關歷史，推動是有關未來。保存的工作，對電影史和電影研究都起着很大的作用，能夠知道過去，有所改進而跨往未來，故此電影資料館的工作十分重要。

### 舒琪（資深影評人、香港演藝學院電影電視學院高級講師）

我覺得目前資料館的工作做得十分優秀和出色。也許目前可以策劃一下怎樣把香港電影的歷史和過去的優秀作品往海外推廣。

### 鍾寶賢（香港浸會大學歷史系副教授）

電影資料館對香港、華南及海外華人的商業活動和文化網絡的研究也十分重要，希望政府分配文康資源時，可考慮這種種因素，不要埋沒香港的歷史特點。電影工業在幕前幕後的發展和面貌也是十分重要的歷史教材，希望將來能有更多創新的課程，相互配合。

### 楊凡（電影導演）

作為創作者，若他曾好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？我希望，亦相信資料館會一直好好的做下去，將香港電影人的心血，不論是大家捐出來的，還是資料館收集回來的東西，好好保存下去。

### 李焯桃（資深影評人、香港國際電影節總經理）

資料館在電影資料保存方面做得不錯。而在推動方面應與更多同道民間團體合作，舉辦更多座談、研究及教育的活動。同時應加強資料館與外界的溝通，在重要的政策改變前，多吸收民間專家（不限於顧問名單）的意見。

### 朱順慈（自由工作者，從事寫作、攝製及教學等方面的工作）

香港電影資料館可以考慮舉辦多一些能引發學生對本地電影歷史的興趣的專題展覽，又或者為學生開辦欣賞電影的工作坊。資料館豐富的館藏，跟學校的某些課程有關，資料館或可針對教師多作相關宣傳，讓教育界多些使用這裡的資源。

## 答覆讀者來信 如何尋找你的親生父母？

雲飄飄女士

親愛的讀者：

收到你的來信，得知你在今年十八歲的生日會上，不幸發現自己不是父母的親生女兒一事，我認為你是不需要過份傷心的。這個時候你應該去看香港電影，因為對於這個問題，香港電影可以為你提供很多解決的方法。你說你去年看了《曼波女郎》（1957），現在回想起來，對於葛蘭小姐的角色十分認同。你寫到你喜歡葛蘭富有動感及爽朗的現代女性形象，你又寫到你喜歡電影沒有擺出一個嚴父的姿態來教訓下一代，這些我都有同感。信中你問我有沒有別在香港電影可以借鏡，以下我為你介紹兩個有別於《曼波女郎》的那種「現代健康型」的模式，希望可以幫助你把問題想得通透一點。請注意，這三個故事都很相似，但細節及背後的用意各異。



我不是親生的！（《玉女親情》，1970，李菁主演）

### 模式一：道德教誨、慾望節制型

這個模式是抱着一個社會道德的信念來解決事情，在五十年代比較通行，讓我為你介紹由楊工良執導、吳其敏編劇的粵語電影《紅白牡丹花》（信誼出品，1952）。生於一個醫生家庭的大姊紅菱（紅線女飾），有一天從對自己有意義的二妹白菱（白雪仙飾）口中知道自己不是父母親生的，其後她發現自己的生父（馬師曾飾）竟是一個生活潦倒的賭徒。紅菱最後明白到養父母比生父母的功勞更大，遂重返養父母的家庭；生父亦為了女兒的幸福，最後黯然離開。《紅白牡丹花》塑造了偉大的父母、賢孝的子女和理想的夫婦的形象，通過養父（吳楚帆飾）在電影完結時的一頓教誨，把這些人的素質認定為一個良好社會的基礎。然而，在這富道德教育的主题背後，《紅白牡丹花》泄露了一點東西。請你回想一下，以下的情況在你身上是否有發生過。

《紅白牡丹花》開始的時候有一段戲是白菱擅自穿了紅菱的一條裙子，目的



是希望吸引大姊的男朋友（張活游飾）的注意力，一種豆蔻年華的心態。當男朋友送紅菱回家的時候，紅菱看到白菱嬌媚的打扮時馬上感到不快，她認為白菱不應該擅自穿着她的衣服，更令她不高興的是，自己的男朋友竟以欣賞的眼光來讚美年青貌美的白菱。在這段戲中，紅菱還未知道自己的身世，但電影用了她和白菱的不和作為問題的伏線。追溯血緣，白菱才是真正的大姊（她們還有三妹），當白菱擅自穿上紅菱的衣服時，暗示她要取代大姊的身份。白菱的「能力」不止於此，她更是男性的慾望對象。當紅菱的男朋友望向白菱的時候，攝影機是由白菱的腳一直移上她的身體，是典型男性表達慾望的鏡頭。紅菱的男朋友在電影中是一個受社會尊重的醫生，一個五十年代的理想的丈夫，他的慾望是沒有可能得到發展的，試想他怎能夠是一個好色之徒呢？這個模式為了堅持一種價值觀，對慾望是有所節制的，無論你對這個價值觀認同與否，這是一個嘗試表裡如一的模式。



薄薄的底裙透出張狂的慾望，更煽起李菁（右）最尋常的家居衝突——妹妹（右為白雪仙）與邢慧兩姊妹的愛恨情仇。（《玉女親情》）看上了姊姊的情人，酸風醋雨盈室。（《紅白牡丹花》，1952）

## 模式二：表面道德、內裡色情型

模式二是比較複雜的，這個模式在七十年代發展得比較多，我以吳家驥導演、邵氏製作的《玉女親情》（1970）為你說明一下。《玉女親情》的故事與《紅白牡丹花》極為相似，居住於半山的一個幸福家庭，有一對愛護女兒的父母及三個美麗的女兒，有一天大姊張愛珠（李菁飾）從對自己有妒意的二妹張愛玲（邢慧飾）的口中知道自己是父母從孤兒院領養回來的孤兒，之後她與當酒吧女郎的生母相認，但愛珠最後明白養父母的恩德，遂重返養父母的家庭。外表上，《玉女親情》比《紅白牡丹花》更強調家庭的重要，電影最後的一場戲是愛珠在中學畢業典禮上，聲嘶力竭地歌頌父母的偉大，及作為兒女的責任。《玉女親情》比《紅白牡丹花》甚麼都來得強烈一點：感情的表達激烈一點、人物的動作多一點、音響效果大一點。

然而，《玉女親情》的目的是否如《紅白牡丹花》那樣純粹，這一點我們可

以討論一下。《玉女親情》亦有一場戲是二妹擅自穿了大姊的衣服，當愛玲知道愛珠回來的時候，她馬上想把衣服脫下來，但誤把衣服弄破，愛珠義正辭嚴地把妹妹教訓了一頓。愛珠的語調好像比《紅白牡丹花》的紅菱來得更更有道德教訓意味，但令人想不通的是：為什麼電影安排愛玲在整個被教訓的過程中，只穿上一襲薄薄的底裙，而且毫無意圖去遮掩自己的身體？

另外，愛珠最終回到養父母家的一個主要原因是因為她險些被施暴，這一場戲亦有一些問題。愛珠為了與生母增進瞭解，所以住在生母的家裡，同住的還有一個劉叔叔，他是控制着愛珠生母的惡棍，故事發展下去當然是這個劉叔叔想把愛珠變成另一棵搖錢樹。但奇怪的是，愛珠的生母竟然對這個推自己落火坑的男人毫無防範，她經常把愛珠一個人留在家裡與這個惡棍及他的同黨共處一室，這是否有點講不通呢？電影莫非要製造一些機會讓這個惡棍有機可乘？《紅白牡丹花》的那種受着節制的男性慾望，在《玉女親情》好像得以無限擴大，再不是某個人物的慾望，而是攝影機和敘事的慾望。《玉女親情》可以一邊大講家庭倫理道德，一邊又可以暗中攪色情場面；一邊好像同情愛珠的生母，一邊又以她的身體作賣點。邵氏這個模式並不需要堅持一種價值觀，可以表裡不一，彈性非常大。



款擺身體，引吭高歌，舞姿塑造了每個年代的千面女郎。（《玉女親情》）



歌舞解憂，葛蘭與陳厚在《曼波女郎》（1957）中跳出翼動的青春。

親愛的讀者，不知你喜不喜歡跳舞呢？如果你喜歡跳快舞，例如 Cha-Cha、牛仔舞等，請你考慮選擇電懣《曼波女郎》的模式，因為《曼波女郎》對這種舞蹈有較正面的描寫，它是有益身心、強身健體及促進友誼的好方法。如果你認為這些快舞是「飛女」的舞蹈，那麼，請你考慮邵氏的《玉女親情》吧！《玉女親情》的愛珠是一個正派的女性人物，她在舞會中強調自己不會跳那些新潮快舞，語氣帶點鄙視，與她對立的妹妹則喜歡在舞池上左右搖擺身體。雖然愛珠是這樣的一個正派女性，但她的迷你裙不比愛玲遜色，她在第一場的球場中就穿了一條異常短的體育裙，這可能是當時的潮流吧！但如果你最終選擇了《玉女親情》的模式，請你小心攝影機會隨時在你腳下。

祝你  
永遠幸福快樂!

雲飄飄女士 上

**雲飄飄女士**（即黃淑嫻）曾任香港電影資料館編輯，香港大學比較文學系博士，2000至2002年間為日本東京大學中文系博士後研究員，現於嶺南大學中文系任教。著有《女性書寫：電影與文學》（1997）。



## 香港影史奇葩——細說廈語片之枯榮

王清河



王清河攝於影人口述歷史訪問

王清河來港，馬不停蹄於九龍何家園世光片場開拍時裝片《相逢恨晚》（1950），由白雲、鷺紅主演，名導演畢虎戮力指導完成；同時拍攝由吳宗穆編寫的短劇《傻女婿》。這部影片在東南亞推出，即轟動僑區。

由胡同扶植成立之南風影業公司，亦乘勢邀請白雲及廈門南音名家江帆開拍《唐伯虎點秋香》（1950），聲勢更鼓起巨浪。此時，適逢廈門人移居香港者眾，見利蠢動，紛紛組織廈語電影公司，着手經營。

新光公司老闆伍鴻卜見時機成熟，將新光改稱一中影業公司，籌集巨資，並指令王清河籌備新戲，將最膾炙人口之鄉土故事「陳三五娘」改編為《荔鏡緣》（1954），分上、中、下三集開拍，男主角是胡同（即胡峰），女主角是江帆和蔡小雯。當時鑽石山大觀片場全廠被包起，聘用陳煥文執導；戲未完成拍攝，版權已盡被東南亞片商搶購一空。

廈語片是一朵獨特的奇葩。在抗戰勝利後，匯聚菲律賓、星洲、馬來西亞、印尼及台灣等地的華僑資金，發揮鄉土文化，由開拓至發揚光大，其光輝歷史在今時今日尤為僑居華人津津樂道。

溯自 1947 年抗戰勝利後，菲律賓新光電影公司赴鷺江（廈門）考選了當時的紅星鷺紅及發電報召集



曾主演連拍三集的鉅獻《荔鏡緣》（1954）的江帆，堪稱廈語古裝片女王。

電影。菲律賓電影巨子楊照星憑其營商智慧，着其弟楊國禮專誠蒞港組織金都影業公司，除了購買國語片，另設立一個附屬機構專拍廈語片。其時金都專程聘任台灣青春艷星白蘭，一口氣開拍《查某愛吃醋》（1959）、《好夫妻》（1959）等時裝片。

海外富商見獵心喜，紛紛夥拍居港人士籌組電影公司。有吳源祥主理之閩聲公司；有吳寶惜全權主持及名製片劉志偉協助之華廈製片公司；益成貿易行成立之益成影業公司，得製作經理黃振基扶助，聘用陳翼青為首席導演；有大製片家張國良負責之良友影業公司；有新加坡何瑤煌獨資經營之德煌公司；更可貴者，是邵氏公司專請顧文宗主理，並有首席策劃顧問陳列，專門拍攝廈語電影湊湊熱鬧。

不甘後人之星洲榮華影業公司老闆吳榮華，着李浪觀禮聘其本土名諧劇藝員野風及多名歌星攜手拍攝時裝片。他並在馬來西亞怡保興建戲院，專門放映廈語

五十年代末為拍攝廈語片之盛期，不少名導演亦加入陣營，如馬徐維邦拍閩聲公司的《風月奇案》（1957）；王天林拍華廈、榮華公司聯合出品的《翠翠姑娘》（1959），以及暨南影片公司的《火燒紅蓮寺》一至四集（1957-1959）；袁秋楓拍一中公司的《黑市丈夫》（1959）。是時香港的片廠幾乎全被廈語片盤踞，皆因廈語片佔有外埠的市場如印尼、新加坡、菲律賓及台灣；反觀粵語片在本港可以站穩陣腳，在外埠卻無人問津。其後為了擴大市場，粵、廈語片影人曾經合作，開拍一部影片時，即一起攝製粵語及廈語版本。影片分別以粵語與廈語兩幫演員擔當主角，每一個鏡頭拍攝兩次，完成兩個版本。也有由粵語與廈語兩幫演員合作演出的情況，例如《八仙鬧江南》（1957，廈語版名為《八仙過海》），由鄭碧影、黃千歲、小娟（即凌波）、黃英等主演，該片在粵語版本為廈語演員配上粵語對白和歌曲，在廈語版本為粵語演員配上廈語對白和歌曲，使到兩個版本分別符合香港與外埠的市場所需。



「濟公」王清河（右）在《濟公活佛》（1957）《假正經》（1959）中的微妙三角：（左起）與小娟（即凌波）共結片緣。大學生（黃英）、教授（王清河）與歌星（丁蘭）。

至於發行方面，香港的自由總會與台灣有所協定，凡廈語片的演員必須在香港加入自由總會，該演員參演的廈語片才可以在台灣放映。在其他地方則沒有這個限制，而發行最多廈語片的僑區為菲律賓及馬來西亞檳城。

惜隨邵氏公司大展拳腳，在香港拍攝國語片，其雄厚勢力影響所及，本來放映廈語片的外埠市場統統放映國語片，致使廈語片、潮語片及粵語片均告式微。這朵曇花一現之奇葩，就在時代洪流下嘆一句時不吾與，而於六十年代中逐漸消聲匿跡。 ●

#### 編按：

1. 王清河兼任《荔鏡緣》的編劇、演員及助導。
2. 凌波於 1955 年開始從影，以藝名小娟演出廈語片。華廈公司由其養母吳寶惜主理，所出品的影片由小娟任女主角。

**王清河**，1919 年出生於福建省泉州府。在南京就讀東風中學及金陵大學。抗戰時期為長虹話劇社演員。1947 年來港，自此擔任廈語片演員及編導的工作達十四年，參與拍攝的廈語片約有 200 部。1963 年加入邵氏公司，為邵氏旗下的演員達二十一年。及後加入銀鳳影業有限公司及亞洲電視參與演出的工作。

## 群英會——張徹座談會

爲了配合《張徹紀念展》，2002年12月6日在資料館匯聚了新知舊雨，由羅卡主持一場群英會，暢談張徹及其主要在邵氏時期的作品。出席的講者包括史文鴻博士、盧偉力博士、趙良駿導演、編劇家阮繼志、資深影評人舒琪及何思穎。史文鴻博士認爲張徹沿革深厚的西部片及日本劍擊片的傳統，開創了香港電影的新領域，以《十三太保》（1970）爲例，以慢鏡拍攝，突出壯烈感；又或者處理「五馬分屍」的場面，將暴力的模式再推前一步，比劍擊片的殘暴更甚。何思穎集中探討張徹早期的電影（即王羽時期），認爲張徹的電影同時有過渡與開創的重要性，張徹的早期電影如《斷腸劍》（1967）與《金燕子》（1968），亦有不少描寫女性的愛情，其後卻漸漸着重男性陽剛的觀點，煞是有趣；李翰祥的宮闈片其時大盛，從張徹的作品過渡到著墨平民草根的俠士，蒼涼落泊。



（左起）阮繼志、史文鴻、舒琪、羅卡、何思穎、盧偉力及趙良駿

趙良駿與阮繼志均曾與張徹合作，在近距離的相知之中，自有一番體會。趙良駿形容張徹爲三國時代的諸葛亮，他既有遠見，亦重視人才。由他的談話及文章所見，他從來不只是一個導演，而是一位影響整個電影工業的 trendsetter（締造潮流者）。阮繼志與張徹創作劇本時，張徹堅持戲中的主角一定要爲正義爲友情而活，而且受到壓迫一定會反抗，這就是一貫以來的張徹英雄。

盧偉力博士剖析張徹的女性有其自主和個性，如《刺馬》（1973）的井莉，女性不被壓抑，亦不是「花瓶」，在暴烈的電影下更值得珍惜。反觀舒琪則認爲張徹的陽剛電影世界是排斥女性的，誠如《新獨臂刀》（1971）的李菁，眼見心上人姜大衛與狄龍狀甚親暱，卻只可拉着姜斷了臂的空袖，寓意呼之欲出。

是次的座談會，各位講者就不同的觀點、閱歷及研究心得，以不同的面向去剖析張徹，令大家對這位已故的香港武俠片宗師有更深切的瞭解和體會。（整理：趙嘉薇） ●



## 新增藏品

### 影星狄龍捐贈獎座

影星狄龍早前出席《張徹紀念展》的開幕酒會，有感香港電影資料館保存文物的工作意義重大，最近遂將其演藝生涯中獲取的多個別具意義的獎座，贈予香港電影資料館，並呼籲其影藝界友好也捐出珍藏，讓更多市民能分享他們的喜悅及成就。



影星狄龍慷慨捐贈多個獎座予資料館

狄龍捐贈的獎項，包括 1967、1972、1973 及 1977 至 1983 年度華僑晚報十大影劇明星，行政院新聞局頒贈優良國語影片優秀演技特別獎（《刺馬》，1973）；憑《刺馬》（1973）及《冷血十三鷹》（1978）獲第十九及二十五屆亞洲電影節表現特出男主角獎項。他亦榮膺第廿三屆電影金馬獎最佳男主角（《英雄本色》，1986）以及第十九屆香港電影金像獎最佳男配角（《流星語》，1999）。◆

### 魂兮歸來——迎《國魂》

何美寶

去年九月，我按着蛛絲馬跡電郵英國國家電影及電視資料館打聽有關香港永華影業公司創業鉅片《國魂》（1948）的下落——據悉該片自十多年前在香港國際電影節放映後便下落不明。我向當年的工作人員查詢，其中有人隱約記得該片原為硝酸片，當時本地的技術無法處理，須送往英國轉作安全片。就憑這條線索，我姑且向最有可能的英國權威機構國家影視資料館着手，想不到馬上就收到回覆，說他們館藏有該片的硝酸拷貝，並已據之翻印成安全底片及聲片，1990 年香港國際電影節放映的版本即為該底片新印的拷貝。我聞訊大喜過望，隨即跟他們商議迎回該片的細節。該館本着同盟之誼（兩館同為國際電影資料館聯盟成員），很快便答允以資料館交換物料的模式，先把《國魂》運回來。十二月底，這部流落海外十多年的經典鉅片終於返抵故鄉，剛好趕及慶祝我館啓用兩周年，在一月份《珍藏展·春》中放映，希望各位沒有錯過。



李祖永（右三）雄心勃勃，1947年不惜資本 永華以史詩式巨鑄《國魂》（1948）打響頭  
成立永華影業公司，羅致影圈精英如導演卜萬 炮，由劉瓊（左）飾演文天祥。  
蒼（左一）、影星顧而已（右二）等。

何美寶為香港電影資料館搜集組經理。

### 捐贈者芳名 (11-12.2002)

美亞娛樂資訊集團有限公司

香港電影導演會

嘉禾電影（香港）有限公司

榮堅影片公司

Centre National de la Cinematographie

Kevin Kodama

Nicetop Independent Limited

王錦明先生

甘國材先生

朱瑞棠先生

狄龍先生

周澤雄先生

陸紅實先生

陳浩然先生

陳焯生先生

陳樂儀先生

張偉雄先生

彭樂先生

黎子儉先生

鮑碧霞女士

蘇芷瑩女士

Ms Elisabeth Cazer

本館特此致謝！