

編者的話

家、國與電影

黎民偉（1893-1953）與兄長在 1923 年創立民新公司，開香港影業之先。他加入同盟會，與妻子子女，幾可說是總動員以電影救國。近日資料館節目部精心策劃向香港電影之父黎民偉、影劇先鋒盧敦（1911-2000）致敬的連串活動，透過欣賞他們的作品和追蹤他們的事跡，活脫呈現一幅幾近一個世紀的香港電影史地圖。當中牽涉到好多與他們志同道合的電影工作者：黎民偉與締造上海影業輝煌一頁的聯華同仁，盧敦與中聯、新聯諸位的合作無間——在在帶動了影業劃時代的突破。叫人敬重的是，他們都把自己或與友儕的共同理想／夢想徹底的貫徹始終；今天回看，為我們重拾一個為電影即為國、電影夥伴親如家人的年代。困難、逆境，從來都如巨浪迎面拍打，豈獨今天；經過時間的洗滌，方知甚麼是永恆。



黎民偉（後排右一）與兩位夫人嚴珊珊、林楚楚（前排右三、左四）及革命同志廖仲愷（後排右三）、何香凝（前排左五）夫婦等人



上圖左起：勇於創新技術實現夢幻的自拍像、《西廂記》（1927）、《觀音得道》（1927）

封面：黎民偉

鳴謝香港電影公司、寰亞電影發行有限公司、木星先生、蕭芳芳女士、謝月美女士及黎民偉先生之子女提供及授權刊載相片。

編輯：郭靜寧

英文編輯：林慧賢

助理編輯：趙嘉薇

編輯助理：馮嘉琪

筆訪蕭芳芳——談《撞到正》



編按：本館於八月舉行的「許鞍華的人間異境」電影節目，重點之一是放映由蕭芳芳女士借出新修復的《撞到正》（1980）。《撞》片曾獲倫敦電影節最出色外語片獎，蕭芳芳女士身兼監製和主角，今次正好際此良機，由她親談該片的修復過程及製作意念。

你是《撞到正》出資者之一，為甚麼此片公映後在九十年代極少再露面；近年又為甚麼決定把它修復？

《撞到正》一直都放在一個很安全的地方，我根本沒想到底片會損壞。直到2001年我們要印拷貝參加一個電影節，才發現底片爛成這樣，這才開始到處找修復的專家。最後聯絡上住在國外的《撞》片攝影師何東尼（Tony Hope），由他介紹了一家修復公司。



蕭芳芳（右二）與劉克宣（右一）大顯戲台功架

請談談在美國修復本片的過程。

修復這部片子的 Triage 公司（Triage Motion Picture Services）在美國羅省，專門修復荷里活很多舊片子。在修復之前，《撞到正》的底片已經爛得不像樣：畫面都花了，而底片有很多處都裂開了。Triage 看了香港一家沖印公司的報告，就說試試看吧。我跟何東尼、許鞍華、Triage，一來一回的電郵，通了好幾個月才終於把底片寄去 Triage。我們都沒想到 Triage 的本事這麼了得，竟然能把它修復成這樣！

此片的製作意念、方向是你提出的，你又是監製、主角，請談談你參與本片製作的情況。（比方和導演、編劇、工作人員的合作情況。）

本來的計劃，是想湊成一組全女班的幕後人員來拍《撞到正》。一來為了慶賀香港女性終於在那個年代走出了廚房，在事業上漸漸有了成就。二來也是一個較獨特的「賣點」。我專程飛去美國，找了一位女攝影師，條件都談好了；可是香港當年的移民局，說她是捷克人，怕她是共產黨，楞是不讓她來！後來請到了大師何東尼當攝影。他幽默的說，他不介意戴個假髮扮成女的，混在我們這班女的編劇、導演、美術、監製、製片當中拍這部戲！何東尼肯拍這部戲，令我們都很興奮。因為他實在是一位世界級的大師。

我不太記得參與整個製作的細節，只記得大家都很賣力、很辛苦。當時的那種忘我的合作精神，令我 high 到今天！



蕭芳芳（左）在影壇再一躍而起，監製及主演《撞到正》工作人員。許鞍華、何東尼、蕭芳芳、鄭孟霞、李樂詩（中排左四至八）；



關聰、關錦鵬、劉天蘭（前排左二至四）及鍾鎮濤（後排右二）

今天再看《撞到正》，你覺得它的優點、特點和不足之處在哪裡？

《撞到正》的攝影、導演、美術、其他資深的演員和劉天蘭，都能經得起 20 年時間的考驗；今天再看都覺得水準很高。當然，如果當年有電腦特技，又有足夠的資金的話，片中的特技場面會更好。劇本能有多一點時間琢磨的話，會更理想。

整部戲的敗筆是我，演得實在太過火，只有幾個鏡頭還過得去。爲了這次「修復」，可憐我被逼要重看五、六遍，每次看到自己，都如坐針氈，就想往銀幕上的我扔雞蛋！這次可以當眾批評一下自己，很痛快，謝謝香港電影資料館給我這個機會（一笑）！ ◆



李樂詩手繪的服裝草圖

蕭芳芳，原名蕭亮。1953 年開始當童星，55 年憑《梅姑》獲東南亞影展最佳童星獎，58 年主演《苦兒流浪記》，聲名大噪。此後共拍攝八十餘部古裝武俠片。1966 年開始拍時裝歌舞片，此後數年均入選粵語片十大明星。1988 年憑《不是冤家不聚頭》獲香港電影金像獎最佳女主角獎。1995 年憑《女人，四十。》榮膺柏林影展最佳女主角獎。1998 年創辦「護苗基金」，並爲該會主席。

許鞍華的幽靈世界

王勛



許鞍華導演《幽靈人間》時攝(攝影：木星)

許鞍華導演的《瘋劫》(1979)、《撞到正》(1980)與《幽靈人間》(2001)，製作年份相差二十年，雖然三部影片同屬靈異／恐怖類型，以驚嚇及氣氛營造為大前提，但經細心觀察，便會發覺許鞍華有其獨特的視野及執迷。三片中最強的脈絡，在於作者對傳統思想的質疑，甚至擁有破舊立新的企圖。

《瘋劫》中的傳統枷鎖，從片首的婆婆大壽跪拜斟茶開始便牢牢壓在李紈(趙雅芝)的頭上，此後她一直穿梭於唐樓以及西環的舊區，最後李紈亦因放不下這個枷鎖而釀成悲劇。在整個戲劇結構上，許鞍華嘗試摒棄傳統的敘事方式，以第三者(張艾嘉)的身份去將案情抽絲剝繭，並採用倒敘及多重視點的形式，令劇情更見複雜可觀。《瘋劫》與《撞到正》屬許鞍華最早的电影實驗，當年她於香港電台的電視製作大獲成功後，就轉投大銀幕做個嘗試，卻意外地帶引了香港新浪潮的興起。《瘋劫》其實並非鬼片，極其量只可算是一部奇案電影，但許鞍華對電影技巧之熟悉，令影片充滿陰森且駭人的意象，可謂提昇了類型電影的範疇。

雖然調子跟《瘋劫》相去甚遠，但《撞到正》對傳統觀念的肆意把玩同樣引人入勝。地點換到長洲，遠離城市之餘更令可信性提高。今次有代表傳統中國特色的小型戲班，再配以小鳳仙裝中國女鬼及問米情節等，可謂五花八門。片末的一台鬼戲更借「武松殺嫂」來道出事件的來龍去脈，將影片推到高潮。許鞍華今次利用傳統的架構，但鮮明的角色以及具有神采的場面設計，令本片別樹一幟，當年還帶動了奇趣鬼片的熱潮(如電影《鬼打鬼》(1980)及電視劇《執到寶》等)，一方面顯示許鞍華對類型之熟悉，但影片同時亦具有破格的前瞻性。

許鞍華在廿年後攝製的《幽靈人間》同樣製造了一陣鬼片熱潮；而對她來說，卻正好是檢視過去的最佳時刻。雖然影片的拍攝手法有其創新之處，可是影片處處跟《瘋劫》及《撞到正》兩片遙遙呼應，提供了另一層面的閱讀空間。從地域上來看，《幽靈人間》就從片首的 Rave Party 及新式髮型屋，慢慢將觀眾帶回屬於三位主角記憶中的家，卻同時回歸到許鞍華的領域。陳奕迅的西環舊區、舒淇的長洲以及屋邨等，不但讓觀眾跟隨劇情走進角色的過去，更攻陷大家的集體記憶，及帶引觀眾回到全然屬於許鞍華的創作空間。另一方面，《幽靈人間》亦承接了二十年前《瘋劫》及《撞到正》的主題，寫出傳統守舊思想如何纏擾着現代年青人，成為他們的心魔。《瘋劫》是傳統道德枷鎖的牢不可破，《撞到正》則是與日本鬼子的上一代恩仇，而最終在《幽靈人間》得到「父債子還」隔代尋仇以及點錯相的化解作結。



舒淇（右）與陳奕迅在西環舊區環抱的「幽靈人間」跌跌跔跔。（攝影：木星）



撲朔迷離的《瘋劫》。（圖左）「死者」趙雅芝（右一）與萬梓良；（圖右）張艾嘉追查真相。

另外，《幽靈人間》回歸《瘋劫》的多重敘事觀點，及《撞到正》的陰陽眼等，卻能夠推陳出新，發展出一條新路向。在《瘋劫》中，導演首先引入單一視點，最終卻要由多個不同視點及回憶片段的組合（包括阿傻及李紈），始能尋找到事件的真相。《幽靈人間》同樣以第三者（陳奕迅）的視點為主，卻對真相不斷質疑。（《瘋劫》的英文片名為 The Secret，而《幽靈人間》則是 Visible Secret。）

《瘋劫》裏的張艾嘉總算行對路，從各種蛛絲馬跡中找到事實，但陳奕迅飾演的 Peter 卻剛好相反，在自己毫無準備的情況下介入事件，而調查的過程中又處處碰釘，最後發覺自己一直被蒙在鼓裏，對真相根本一無所知。最諷刺的是，Peter 其實多次被鬼上身，但許鞍華卻利用省略技巧，不讓觀眾取得全知視點，變成跟主角一樣看不清事實的真相。



幽異的粵劇戲班故事——《撞到正》

《幽靈人間》對鬼魂學說的質疑，同時亦表現出導演對眼前事實的不信任。這點在谷祖琳一場尤其突出，陳奕迅對她的畏懼，出於小鳳仙裝（《撞到正》的另一回歸）外表的怪異，可是陳奕迅跟舒淇終日相對卻不知其真正身份，而劉永的假道士亦呼應了《撞到正》片末收拾群鬼的和尚一角，在迷信鬼神之餘帶點反諷，許鞍華在檢視過去之中亦不忘幽了自己一默。◆

王勛，編劇及影評人。於九十年代開始撰寫影評，曾任職記者以及香港大學比較文學系電影科助教。曾參與製作《幽靈人間》（2001），並為《幽靈人間2之鬼味人間》（2002）及《一蚊雞保鏢》（2002）之編劇。

影劇先鋒盧敦

羅卡



華南影劇先鋒盧敦

盧敦叔（1911-2000）仙逝已三年多了，在此不想多說紀念式恭維話，只想寫寫他對早期香港影劇界的貢獻，和當年影劇交流互動的一些狀況。

三十年代香港話劇活動較之電影是疏落得多，卻有一群有志青年率先推動劇運。他們是盧敦、李晨風、吳回、李化等，都受業於戲劇大師歐陽予倩，1931年於廣東戲劇研究所附設的廣東戲劇學校畢業，之後由廣州來港，一方面投身影圈謀發展，另一方面仍不忘情於話劇。1934年他們組成了現代劇團，邀請得歐遊回來的歐陽予倩編導了《油漆未乾》，在港、穗兩地公演，成為早期劇壇的里程碑。

七七事變後，盧敦、李、吳等把沉寂多年的劇團重振，定期上演支援抗日的「國防劇」。同期各大小劇團紛紛出現，激起香港話劇的第一個高潮。影人如吳楚帆、黃曼梨、張瑛、曹達華、馮峰、林妹妹、謝益之、胡蝶麗等都加入劇團演出，其後並將若干劇目改編成電影，是為影劇界首次大規模的交流。

盧敦除了積極參與劇運，1937、38年間演出《雷雨》、《保衛蘆溝橋》、《前夜》、《古城的怒吼》、《夜光杯》等，又促成若干名劇給帶到銀幕上，如《油漆未乾》給改成《女大思嫁》（1939）；《夜上海》、《夜光杯》給拍成同名粵片。他亦把陳白塵的《魔窟》（1939年香港演出時易名為《得意忘形》）拍成粵片《烽火故鄉》（1941），並自任編導，同期亦參演了由夏衍戲劇改編的《上海屋簷下》（1941年拍成，43年公映），和司徒慧敏導演的《白雲故鄉》（1940）等。



五、六十年代粵語片中堅份子。（前排左起）劉芳、盧敦、楚原、秦劍、馮峰；（後排左起）陳文、吳回、珠璣、李晨風、白燕、王鏗、羅志雄



盧敦導演兼主演《此恨綿綿無絕期》(1948)，與梅綺飾演一對為勢所迫而相繼沉淪的父女。

敦叔在三十年代演的電影多是主角，小生、中生、反派都演。戰後多演中年、老年角色，在我們的印象中彷彿是配角，其實細看之下，他往往是全戲的支柱。比方戰後的名作《此恨綿綿無絕期》(1948)，他自導自演老父一角，功力顯然高出演小生的張瑛。《敗家仔》(1952)中演金山阿伯，則與張瑛的敗家仔分庭抗禮。即使像《危樓春曉》(1953)、《發達之人》(1956)、《雷雨》(1957)、《豪門夜宴》(1959)這些群戲，他的造型演技都別出一格，演來戲味盎然，顯然，這來自演舞台劇紮下的穩實根基。

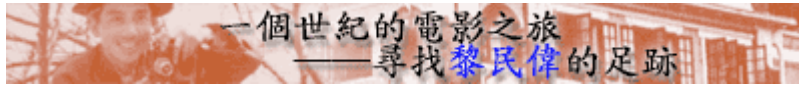
作為演員他的另一優點是演出寧少毋濫，從影五十餘年，演出只一百餘部(許多粵片演員往往不到廿年就超過二百部)；編導則更少而精。即使是戲份不多，也認真揣摩，因此每一出場皆見有戲，尤擅演老奸巨滑角色。早期如《紅菱血》(1951)中的過氣軍閥，《家》(1953)、《胭脂虎》(1956)中的專制老父，後期如《蘇小小》(1962)中的狡猾好色知府，《男男女女》(1964)中的偷情俱樂部發起人，《春夏秋冬》(1969)中唯利是圖的刻薄老闆，皆見深厚功力。

盧敦又善於組織群體工作。三十年代中組織劇團已如前述；香港淪陷後一眾演過國防劇的演員結伴逃難到內地和越南等地，又是他發起組成明星劇團邊走難邊演出，和李清、容小意、吳楚帆、張瑛、梅綺、黃曼梨、謝益之等人守望相助，建立起深厚的友誼。1949年和吳楚帆、莫康時、蘇怡、關文清等發起組織「華南電影工作者聯誼會」，1951年又和廖一原等組成新聯影業公司，拍製有質素的進步粵片，團結華南電影工作者；於其中，敦叔總是起着帶頭作用。晚年，七十多高齡又發起香港影視劇團(1987)，把當年的名劇如《油漆未乾》、《雷雨》、《日出》、《上海屋簷下》重新演繹公演，並聯結台前幕後中青代如謝月美、黃文慧、伍秀芳、盧偉力、洪朝豐等和前輩如朱克、吳回等協力演出，可謂老當益壯矣。◆



香港影視劇團晚宴。(左起)吳回、盧敦、黃文慧、謝月美；(右一)馮琳、(右二)朱克之女兒朱穗平

羅卡為資深電影文化研究者，自1991年起策劃香港國際電影節的「香港電影回顧」節目。現為香港電影資料館節目策劃。



吳月華

1893年9月25日是香港電影之父黎民偉誕生的日子，想不到一個世紀後，我們竟有機會重遊他當年拍攝香港第一部故事長片《胭脂》（1925）的場地！

旅程源由

爲了紀念黎民偉誕生一百一十周年，本館現正籌辦放映、展覽和講座等一連串的活動。爲了籌備《黎民偉的足跡》展覽，我們展開了「尋找黎民偉的足跡」行動：到香港大學圖書館和廣州中山圖書館文獻部進行資料搜集，並跑到香港、廣州黎氏當年活動的地方拍攝現在的情況。

廣州之旅

承蒙黎民偉兒子黎錫的協助，我們開始了這次「大行動」的一個重點項目：尋找黎民偉上世紀在廣州的足跡。黎氏曾在廣州東山居住，黎氏的妻子林楚楚在七十年代將這處地方捐給國家。這次我們到他故居的所在地，只見已變成了一幢幢的民房大廈了。



黎民偉在外景場地拍攝工作照。

孫中山是影響黎民偉的一個重要人物，黎曾隨他北伐拍攝紀錄片。孫中山北伐前閱兵的現場，現在已改建成廣東省人民體育場，1947年黎民偉也曾在這裏拍攝過《廣東全省運動會》。同年，他也曾在廣州的嶺南大學拍攝紀錄片，現在嶺南大學已易名爲中山大學了。

黎民偉在廣州另一個重要活動地點是西關。黎民偉創辦的民新製造影畫片有限公司，曾在這裏開設演員養成所和設片廠進行製作，這裏附近是這次廣州之旅的重點拍攝地方——李文田大夫第。黎氏在這裏演出《胭脂》，該片的女主角是他的妻子林楚楚，編導是他哥哥黎北海。可惜部分的大夫第在抗戰時已被炸毀，現在只留下一幢兩層高的建築物。地下是個大廳，大廳外是一個小天井，地方不大，但仍有部分的陳設保存了當年的面貌，屋內更有一幀李文田的畫像和有關黎民偉在這裏拍電影的一則新聞，甚是有趣。至於這些建築遺址是否便是拍攝《胭脂》

時的場景，則有待考證。由於這裏現在已成為民居，今次能夠進入大夫第拍攝，是得李以莊及周承人伉儷熱心的幫忙和協助，謹此向他們深表謝意。



黎氏在廣州李文田大夫第拍攝《胭脂》（1925）香港首部故事長片《胭脂》（1925）一幕。
現址。

戰後，黎民偉仍活躍於香港、廣州兩地，協助羅明佑辦中國影業聯營公司和廣州戲院（即廣州電影院），並在廣州戲院的地下設立了聯華攝影室。廣州戲院現仍存在，但攝影室的位置已變成了一個遊戲機中心。廣州戲院旁邊的大同酒家和鄰近的愛群酒店，則是當年荷里活著名攝影師黃宗霑到廣州時，黎民偉、薛覺先和羅明佑等人與他敘會見面的地方。

修復歷程

是次紀念活動除了展覽外，還特別進行一些影片修復的工作，修復的影片包括紀錄片《勳業千秋》（又名《建國史之一頁》）（1941）和劇情片《西廂記》（1927）。



孫中山（右二）與軍將、蘇俄顧問等在檢閱台上。（《勳業千秋》，1941）

《勳業千秋》是黎民偉在 1923 至 1927 年，得到孫中山的手書「大元帥令」，跟隨國民革命軍一路拍攝北伐的情況，是一個重要的歷史記錄，在二十年代曾剪輯成《建國史之一頁》公映。1941 年，黎民偉將該片重新剪輯和加上旁白，在香港公映。可惜影片拷貝經過數十年的流徙、受損，近年只剩下 34 分鐘的殘本。最近搜集到該片的另一個拷貝，部分影像較原有的清晰，因之本館將兩個

拷貝組合成一個新的拷貝，在今次節目中放映。

《西廂記》則是由黎民偉在上海創辦的上海民新的出品，也是現存他參與的最早劇情片。這部作品攝製半載，曾動員了數千人合演，道具、服裝和佈景都經過美術博古家鑑定，並是結合中國文學與特技的一個新嘗試，片中的特技更突破了當年中國電影的技術，成為中國早期電影的一部重要作品。現存的《西廂記》是從荷蘭電影資料館搜集回來的，片中只有法文插入字幕，片長約五十分鐘，但據當年的特刊和報章報導，該片的原版本應較長。是次修復的工作是根據當年《西廂記》的特刊和參照元朝王實甫的《西廂記》原著，將影片片段的次序重新編排，並加上影片內沒有的劇照和插入字幕，希望將最接近原來版本的面貌重構出來。



吳月華為香港電影資料館節目助理（展覽）。

談談搜集與節目的關係

何美寶

資料館藏品的搜集、整理、編目和保存都與放映展覽、研究出版和提供使用息息相關，就搜集與節目兩者的關係而言，藏品是節目發展的基礎，換言之，館藏資料的數量和質量，提供了節目的雛型；資料不足，節目很難做得好。以即將舉行的「黎民偉誕生百十周年」紀念活動為例，要是從最初開始搜集這位香港電影開拓者的資料起計，整個尋找影片、游說捐贈、整理資料的過程，竟達十載，若非得到黎氏後人全力支持，一同合作研究，更難取得成果；其中，單單與荷蘭電影博物館商議運回名作《西廂記》（1927），便斷斷續續花上八年工夫。經過這麼多年資料的累積，是項節目才可獲得今天的成果。

反過來說，節目的舉行也締造了搜集的機會，不少捐贈協議都是在籌備節目時與影人一併談就的，因為節目組已跟對方建立了良好的關係，他們對資料館有信心，徵集資料的工作更容易有收穫。香港不像其他國家，有法例規定片主需呈交拷貝甚至底片及有關電影資料予國庫收藏，資料館每一項收藏的資料，都是熱心人士捐贈和工作人員努力搜集的

成果。舉辦節目無形中加強了我們與影人的關係，也就製造了搜集的時機。像近期舉行「許鞍華的人間異境」電影展，我們因利成便接觸《撞到正》（1980）的美術指導李樂詩博士，從而迅速搜集得一批珍貴的電影資料，這便較我們獨力游說奏效多了！由此可見，搜集與節目兩者配合發展，不但可節省人力物力，更可提高效率，可謂雙得益彰。◆



黎氏創辦的民新公司

何美寶為香港電影資料館搜集組經理。

捐贈者芳名 (5-7.2003)

天幕電影有限公司

神召會錦光堂

星空傳媒

香港電影導演會

精英娛樂有限公司

寰亞綜藝集團

Applause Pictures Limited

井莉女士

古錦源先生

任水芳女士

李江紋女士

李樂詩女士

岑美儀女士

吳劍明先生

何美寶女士

冼麗儀女士

林家樂先生

周輝先生

芳艷芬女士

梁鏡澄先生

莫仲輝先生

許丕明先生

黃愛蓮女士

傅慧儀女士

歐浩明先生

劉逢吉先生

劉恩澤先生

鄧滿球先生

蕭芳芳女士

蕭恆先生

盧子英先生

盧志強先生

盧敦子女

謝明莊先生

謝鎮權先生

繆南鳳女士

Mr Jürgen Keil

Mr Philip Leetch

本館特此致謝!

觀者絮語

編按：當大家一次又一次的在資料館偶遇，便不再是偶然的事了。我們特地邀請幾位常客一談箇中觸覺，如果你也有點話兒想跟大家分享，不妨電郵至hkfa@lcsd.gov.hk。網上再談。

觀影不愁寂寞 Angel

經常從一些前輩、影痴口中聽到他們當年在Studio One、火鳥電影會、大學生活電影會等組織看電影的愉快回憶，可惜自己生不逢時，無緣參與其會。但自從香港電影資料館開館後，一班熱愛電影的新舊觀眾又再次凝聚起來。雖然，你我未必相識，可是每次獨坐戲院等候開場，放眼四周，見到一張張熟悉的面孔，自然不會感覺孤單。

舊時人戲 劉勤銳

總覺得舊人舊事更親切。資料館銀幕上的人情世情，也就份外沁人心肺。聽着《小城之春》（1948）的韋偉空心狀態下的囁語，沉浸在重甸甸的一腔濃愁，想起了《日出》（1956）中夏夢的一句「太陽不屬於我們這一類人」；看費立茲朗的《命運》（*Destiny*, 1921），洋人穿上肚兜，發覺創意真個可造就天開妙想！看何非凡、鄭碧影的《情僧偷到瀟湘館》（1956）以廣府話演繹《紅樓夢》，卻又禁不住毛管直豎，以為眼前的是《古堡驚魂》（*The Haunted Castle*, 1921）！還不時碰見公公婆婆的鴨仔團乖乖進場，看《樓下門水喉》（1954）看得肉緊，義憤填膺興嘆「衰人！無陰功囉！」。光影裏外，盡是溫情。

景景留情 場場悟道 Mable

小津安二郎擅於透過影片表達深刻的人生思想和藝術思維，他的構思不單見諸主題、內容、人物，更遍於整個形式，細至一個身段、一個空鏡，都能貫徹他的哲學與美感，其巨細無遺的熔鑄能力，叫人五體投地。《父親在世時》（1942）的空鏡全是平靜的風景，講究線條、比例、遠近、輕重、以至方向角度的一致、平衡、和諧和勻稱，完全切合片中傳達的中正平和的思想。永遠如陽光遍照的音樂。笠智眾穿和服如披斗篷側坐的父親造像，雄姿英發，凜若天神，活脫文藝復興畫家筆下的人物一樣滿有尊嚴，只一個鏡頭就表達了主旨，其繪畫的美更是令人難忘！

我特別喜歡一些時間跨度較大的小津電影（像《父》片），看劇情如何順着時間的流逝、人生的變遷從容開展，那種只屬於東方的沖和豁達、含蓄優雅的藝術風格，予人悟道的澄澈，是別影片無法滿足的。山田洋次懷念《父》片釣魚一場，我卻特別欣賞父親與兒子吃飯，飯後兒子搓揉肚皮、大字型躺下，想着去甚麼地方玩，父親卻正色訓勉他從此要各自努力奮鬥去。整個成人與孩子世界的分歧，

人生的乏味，便精確地表現出來了。同樣是寫實，我們的粵語片每每偏重找問題、揭瘡疤，引起療救，改良社會現狀；假使能裨益人生，又能在藝術蘊釀上再精進些，直透永恆，那境界無疑會更堪回味。

修復以後 9

相約友人到香港電影資料館欣賞茂瑙的作品回顧，友人姍姍來遲，正躊躇如何打發時間，回頭看見館內詢問處附近的電視機，播放宣傳影片，介紹電影資料館的一些有趣資料：原來館內珍貴的拷貝要存放於攝氏四度、相對濕度百分之三十五的房間，儼如收藏紅酒、雪茄一樣講究；很多拷貝其實早已遍體鱗傷，幸得修復組妙手回春，把損壞的部分回復原貌；修復拷貝時除了須要無比的耐性外，原來亦要用大量化學劑，電影與化學其實息息相關。

其實修復過程很引人入勝，可惜較少被提及。既然資料館本身就是一個修復工場，何不善用已有的資源和知識，推廣及教育電影修復的重要性？除了現有的宣傳品，不妨讓公眾參觀電影修復的過程、舉辦工作坊。資料館亦要更努力鼓勵市民利用資源中心，電影資料館不應只是一個收藏寶貴電影資料的地方，一定要有更多人使用館內各項的設施和資料，電影資料館才有它的價值。

茂瑙回魂記 MY

每逢聽見別人說電影終有一天給取代，我總會咬牙切齒的說「不」：我從來都相信只有在戲院大銀幕，與其他觀眾同呼同吸，同屏息同痴笑，那種觀影經驗非一個人安坐沙發坐擁四十吋公仔箱可比擬。

兩年前向友人借來茂瑙的《吸血殭屍》(Nosferatu, 1922)錄影帶，看後一片空白；儘管是經典，進不了那個世界便進不了，也沒有深究是因年代久遠抑或錄影帶質素磨蝕觸感，與茂瑙的一瞥便倏然而止。直至電影資料館今年六月舉辦茂瑙回顧展，看着宣傳刊物裏以手托腮、似笑非笑的茂瑙，以及左手按胸即將面對死神的奧樂伯爵，忽地覺得兩者有點微妙的相似，遂一口氣看了是次回顧展其中的十套作品；繼去年的費立茲朗回顧展後，充實的影畫又再填滿六月的初夏，汗水混和戲院的零度冷氣，我終於感受到「吸血殭屍」的死亡和寒慄。邁克十四年前的一句：「慾望的九宮格」立時鑄進腦海，揮之不去。《日出》(Sunrise, 1927)和《最後一笑》(The Last Laugh, 1924)讓我興奮得和友人暢談一句鐘。茂瑙用情之深超越平凡的故事情節，以光影構圖、人物活動的場面調度，訴說無盡的夢魘與慾望。

某一夜，在鬧市望見雲層後若隱若現的銀白月光，便想起茂瑙。沒有聲音的世界，原來可以那樣寬廣。 ◆

「茂瑙的幽魅世界」 座談會 之一

茂瑙電影的感官世界

6月21日，資料館電影院裏的「吸血殭屍」剛剛隨着日光來臨而煙消雲散，歌德學院院長倪奕勤以其拜訪茂瑙之墓的奇異經驗，加上幽魅的亡靈傳說，引領觀眾再次進入另一感官之旅。他憶述在密林中躑躅兩小時，卻尋不着墓碑的蹤影，頗有片中主角浩特的迷茫之感，但正欲歸去之際，墓碑竟就出現眼前，幽異之處不亞其作品。他娓娓道出，茂瑙的同性密友早年在戰場上陣亡，友人在其葬禮上朗讀了一首詩，詩中賦予茂瑙及其亡友特別的名字，而這些名字——浩特

（Hutter）、艾倫（Ellen）後來在茂瑙拍攝《吸血殭屍》（*Nosferatu*, 1922）時被用上了，所以，有說影片其實是茂瑙對其亡友的深切悼念。片名「Nosferatu」的拉丁文原意為「帶來疾病的人」（Illness Bringer），邪惡的靈魂在肉身死後仍縈繞人間的說法，古已有之；而艾倫佇立海邊，與其說是等待騎馬回來的夫婿，毋寧說是期盼正揚帆逼近的幽靈。因此，《吸血殭屍》彷彿處處受着亡靈回歸的感召。

另一位講者史文鴻博士從電影語言的角度，講解茂瑙如何在電影語言之父格里菲斯（D.W. Griffith）之後創造最大的突破。以《最後一笑》（*The Last Laugh*, 1924）為例，茂瑙運用了豐富的鏡頭角度以表達人物在不同時期的心理狀態，由仰攝、水平角度到俯攝，主角從意氣風發淪落至崇拜制服、尊嚴的轉變表露無遺。此外，他又運用很多傾斜、不穩定的鏡頭，且畫面動作急劇搖晃，以呈現一個不安穩的世界。最著名的是主角醉酒的一場，茂瑙以特製的翹翹板營造天旋地轉的效果；又製造了可以升降的攝影機，並運用倒後走軌拍攝（track out）的技巧，在片末創造不尋常的觀影角度與感受。茂瑙以俐落的剪接配合精心鋪排的鏡頭，在更早於愛森斯坦（Sergei M. Eisenstein）的《波特金戰艦》（*The Battleship Potemkin*, 1925）時期，已奠定了運用複雜的電影語言的典範。不過，史文鴻認為茂瑙的世界觀是妥協的，一切矛盾都在大團圓結局中輕易得到化解，而且情節鋪排側重於感性層面，缺乏對社會複雜面的理性反思，以致電影語言也每每以主觀鏡頭及幻想為主。《浮士德》（*Faust*, 1926）原著中孜孜不倦的進取精神，到了茂瑙手中，已被淡化為通俗煽情的愛情故事。《禁忌》（*Tabu*, 1931）有着不妥協的結局，亦有更為豐富、複雜的社會關係，是重大的突破，可惜他在拍攝《禁忌》後便意外離世。

影評人張偉雄則從浪漫主義的角度切入，他認為茂瑙的作品傾向感性是因為他重視個人的內在感情。作為一個另類的「相信者」，茂瑙相信一個不太真實的世界，在作品中描劃出幻夢般的境界。《吸血殭屍》的奧樂伯爵是邪惡與瘟疫的化身，但男主角對他的感受，如夢似幻，他往往在夢魘般的危險時刻昏沉睡去，然後在安逸的處境下醒來，現實與虛幻模糊不清，奧樂其「人」其古堡彷彿存在於另一時空。而作品呈現這樣的夢態，乃因主角內心往往存在強烈的神與人的掙扎，在《浮士德》、《日出》（*Sunrise*, 1927）、《夜中行》（*Journey into the Night*, 1920）等片中，均可得見凡人既想接近神，又想強調自由意志的內在衝突——浮士德借魔鬼之手驅除瘟疫，卻因其不是神的力量而受唾棄，不得不慨嘆「沒有人可以控制自己死亡的時間」；醫生妙手治愈情敵，卻要反問上天，何以要令他成功……冥冥中真有不可抗逆的力量，就像吸血殭屍一樣，令人恐懼，卻又受着他的感召？（整理：馮嘉琪） ◆



（左起）倪奕勤、鄭子宏、張偉雄、史文鴻

茂瑙的視象美學

茂瑙駕馭影像的技巧超卓，塑造了獨特的視象美學。這一節座談會由影評人鳳毛、本館研究主任黃愛玲及是次策劃茂瑙節目的傅慧儀於7月5日在資料館電影院深入分析茂瑙作品中的影像創作。

鳳毛以《浮士德》（*Faust*, 1926）為例，援引西方繪畫的美學角度去分析茂瑙影像的構圖。他指出畫家杜勒（Albrecht Dürer）在《啟示錄》版畫中的「人類命運四騎士」的造型，與《浮士德》起首出現的三個為禍人間的魔域騎士造型（戰爭、瘟疫及饑荒）極為相似。茂瑙於此巧妙地將瘟疫和死亡結合，道出魔鬼已征服人間。同時片中格雷琴在風雪中手抱嬰兒的幾組鏡頭，以平衡線、對角線、透視法及消失點（Vanishing Point）作構圖，締造繪畫式的視覺空間，可見茂瑙的每一個鏡頭都是精心設計。

茂瑙亦深受林布蘭（Rembrandt van Rijn）的作品影響，以他的畫作 *The Prophet Jeremiah Mourning over the Destruction of Jerusalem* 為例，畫中以高光（High-lighting）突出先知頭上的光線，又透過明暗對比法（Chiaroscuro）的運用，反映人物的內心世界及宗教情操。茂瑙亦參照林布蘭的繪畫的光影及質感，塑造浮士德的造型。



（左起）張鳳麟、黃愛玲

黃愛玲則暢論茂瑙在美國攝製的電影。茂瑙在美國拍了《日出》（*Sunrise*, 1927）、《四魔鬼》（*The Four Devils*, 1928）、《都市女郎》（*City Girl*, 1930）及《禁忌》（*Tabu*, 1931），但上述的美國電影無論在拍攝的手法和母題的運用，均與他在德國拍攝的電影連貫，只不過他在美國面對不同的觀眾，因此要調整其處理的方法。其實茂瑙描繪《日出》中的農夫對都市女郎的迷戀，猶如

其德國時期的《古堡驚魂》（*The Haunted Castle*, 1921）及《魅影》（*Phantom*, 1922）對慾望的執迷演成心魔，亦宛如吸血殭屍的夢遊，不能自己。她又以德國時期的《浮士德》及美國時期的《禁忌》作對比。《浮士德》在廠景拍攝，無論鏡頭、光線及演員造型均刻意求工，極具繪畫性及文學性。反之《禁忌》卻是個大解放，全片在大溪地以自然光拍攝，片中演員均為土著，一切來得開揚及不受束縛。再而比較這兩部電影對「青春」的描寫，《浮士德》表現的是歐洲中世紀的壓抑；而《禁忌》則是歐洲人嚮往的桃花源式理想世界的青春塑像。

傅慧儀就茂瑙散佚的影片作一補充。他的第一部片《藍孩》（*The Boy in Blue*, 1919）的題旨是正邪之爭的心理狀態。第二部片《小撒旦》（*Satanas*, 1919）最為人讚賞的是置景及靈巧的攝影運動。第三部片《舞者悲歌》（*The Tragedy of a Dancer*, 1920）寫蘇聯音樂家被壓迫而自殺，他嘗試擺脫命運卻不果。而改編自《化身博士》（*Dr Jekyll and Mr Hyde*）的《兩面神》（*Janus Head*, 1920），片中干諾維特飾演的角色，更可說是吸血殭屍的前身，茂瑙拍來不流於普通的驚慄，而是具深層的心理描寫。在美國攝製的《四魔鬼》，其實早於1911年已被丹麥導演改編成為默片，故事環繞馬戲班空中飛人的演藝及愛情故事，茂瑙還沿用「吊威也」的技巧拍成片中驚險的場面。

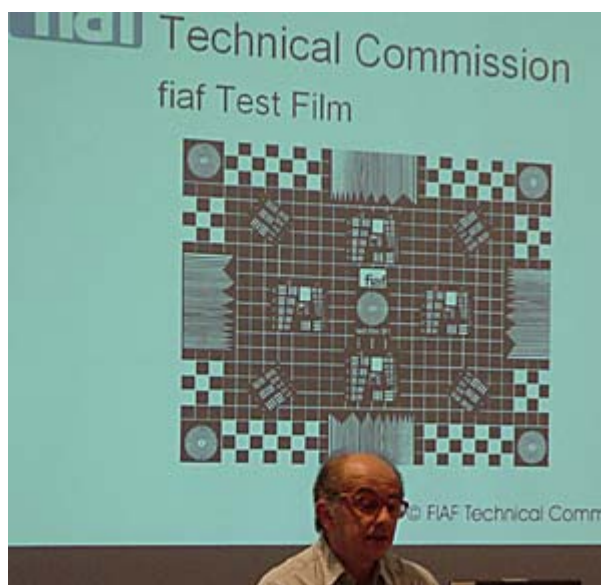
經過三位講者以不同的面向，作詳盡的講解及分析，大家對茂瑙的影像構圖及美學有更深入的了解，並帶來更多觀影的樂趣。（整理：趙嘉薇）◆

第五十九屆國際電影資料館聯盟周年大會

第五十九屆國際電影資料館聯盟周年大會由瑞典和芬蘭主辦，本館的修復組主管謝建輝在6月1日至7日期間遠赴斯德哥爾摩及赫爾辛基出席各項活動，與大家分享心得。尤其是以「彩色電影的保存及修復」為主題的研討會，各講者縷述彩色電影的歷史、探究彩色菲林褪色的原因及修復方法，並放映電影以作案例講解，令與會者獲益良多。 ◆



第 59 屆 FIAF 周年大會斯德哥爾摩部分於瑞典電影協會舉行。



電影技術委員會主席 João Socrates de Oliveira 講解該會新製訂的測試菲林的特質。該菲林將供各會員國使用，方便測試資料館的放映設施，以提高水平。



研討會上闡述彩色電影的修復，以兩部放映機同時放映，左邊為已修復的畫面，右邊為未經修復的畫面，色彩偏紅。



亞洲區會議代表。後排：謝建輝（左一）、印度國家電影資料館館長 K.S. Sasidharan（左三）、韓國電影資料館館長 Chung Hong-taek（左四），東京國立近代美術館的大場正敏（右一）、岡島尚志（右二）及常石史子（前排右一），前排右二為台北電影資料館的黃慧敏。



越南電影協會的四位代表。下一屆 FIAF 周年大會將由越南河內主辦。

「茂瑙的幽魅世界」開幕禮



「茂瑙的幽魅世界」開幕禮於6月13日在香港科學館舉行。當日街上滂沱大雨，增添幾分茂瑙擅於營造的陰森詭異；不少嘉賓卻鬧哄哄地簇擁在酒會大堂，等待觀賞開幕電影《日出》（*Sunrise*, 1927）。開幕禮獻辭嘉賓康樂及文化事務署署理助理署長（文物及博物館）曾柱昭先生（右）認為經典的默片，仍有吸引觀眾的地方；另一位獻辭嘉賓香港歌德學院院長倪奕勤先生（左）滔滔道出是次放映的拷貝，大多為全新修復，只曾在今年的柏林影展放映，而香港的觀眾有機會得睹，實屬難得。 ●

「許鞍華的人間異境」開幕禮



資料館適值七月孟蘭特別策劃的「許鞍華的人間異境」節目，精選許鞍華靈異恐怖片三部，其中《撞到正》（1980）的底片損壞多年，蒙蕭芳芳女士借出重新修復的拷貝，再現靈光異彩，為節目揭開序幕。《撞到正》美術指導李樂詩（左）更不吝捐贈《撞》片造型設計原稿予本館，她並於8月15日開幕當晚親臨重歷靈幻旅程，圖為與本館節目策劃傅慧儀合照。 ●