

## 編者的話

### 再出發，再發現

早在三十年代，萬能老倌薛覺先（1904-1956）與別樹乞兒腔的馬師曾（1900-1964）都早悉先機，在追求粵劇改革和結合粵劇與電影方面，作出很大的貢獻。因應不同的觀眾，早年改編自粵劇的電影很多只是取其故事或拍成歌唱片。到五十年代中末期，各名伶如任白、馬師曾等等透過電影精益求精，攝下其首本戲的唱腔和功架，在粵語戲曲片中把他們的藝術保存下來，這亦是粵劇片的黃金時期（見第6-9頁）。

香港電影資料館剛出版的《粵語戲曲片回顧》（2003年修訂本）原是1987年第11屆香港國際電影節回顧特刊，書中分別從歷史、類別、伶人特寫等方面探討粵劇與香港電影之間深厚的淵源。十六年後重印這本特刊，一方面固然讚嘆電影節在呼籲成立電影資料館的聲音中趁早為香港電影研究奠下基石，卻也感嘆自此尚未有進一步的探討。本書售罄多年後再行面世，希望會又是一次引發研究的機緣。

「……面對專業守則和政策，你會如何取決？」雷·愛密遜在為資料館舉行的工作坊中提出了好些我們可能遇到的兩難境地，發人深省。而實際上資料館又是怎麼運作的呢？今期幾位資源中心的同事大談在解答查詢時遇上的趣事，流露她們態度的熱誠；修復組更由這期開始每期撰文剖析箇中的概念和技巧。本館的設施一直參訂國際水平，資料遠近兼收，隨着內地放寬規限，與香港影業合作的彈性和可能性更大更多，影業人士固然興奮，我們追索和研究的範疇可更形有趣了。



《粵語戲曲片回顧》

（2003年修訂本）

香港電影資料館出版



圖左至右：《紫釵記》(1959) 的任劍輝、白雪仙；任與芳艷芬  
(《火網梵宮十四年》1958)；任與余麗珍(《山東紮腳穆桂英》1959)

封面《紫釵記》(1959)：醉君夢君，劍合釵圓

鳴謝志聯影業有限公司、香港榮譽出版有限公司、銀都機構有限公司、李碩雄先生及關志剛先生  
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

## 電影資料館的工作哲學

——雷·愛密遜專訪



趙嘉薇

資深澳洲電影資料館工作者雷·愛密遜先生於9月15至19日期間，蒞臨香港電影資料館主持一個影音資料專業工作坊。愛密遜於1984至2001年出任澳洲國家電影及音響資料館副館長、為1996年成立的東南亞／太平洋影視資料館協會的創會會長，著有《電影資料館的工作哲學》(*A Philosophy of Audio-visual Archiving*, UNESCO, 1998)一書。他在2001年退休，其後為聯合國教科文組織(UNESCO)的「全球記憶計劃」擬訂一般指引，並為影音資料工作者以及澳洲查理斯特大學(Charles Sturt University)和美國喬治伊士曼宅院(George Eastman House)等院校，提供涵蓋影音資料工作的理念、操守和技術的各項課程。

下文除了簡介工作坊的內容，我們並專訪愛密遜先生，從他個人的經驗出發，探討影音資料工作的特質。



雷·愛密遜主持工作坊

### 五天專業工作坊

是次由雷·愛密遜主持的工作坊，以講授及討論的形式，深入淺出地探討成立影音資料館的理念以及有關的守則及實務，讓大家對影音資料館的概念及每個部門的運作，有更具體及全面的認識。工作坊為期五天，除了本館各部門同仁，亦有好些來自康文署轄下各所博物館及圖書館的朋友出席。

愛密遜剖析影音資料館在存檔方面獨特之處，若與一般資料館、圖書館及博物館相比，無論就其宗旨、編目、儲存項目、收藏品借閱與取用的準則，均各有迥異。一般資料館主要收藏碩果僅存及未經發表的資料，圖書館主要蒐集以任何形式刊載的資料，博物館搜集文物及相關的文獻，影音資料館則儲存影音載體(Carriers)，包括影片與複製自影片的影帶等，以及其相關的文獻及文物，旨在保存及開放影音文物。

至於搜集影音文物，在行政上應有成文的合法政策去作收集、交換、購買及外借的準則及指引。有些國家已訂立儲存的法例(Legal Deposit)，規定發行公司必須捐出拷貝予資料館收藏，但香港與澳洲仍未有此法例；其實要確保文物資料可以不斷妥善保存下去，訂立存儲的法例固然可行，而與捐贈者建立長期的關係亦是必要的，搜集文物往往須要主動出擊。

再者，在搜集及收藏時，亦要遵從守則，大前題是用盡各種方法去保護文物，絕不可以此作為私用；縱使國際電影資料館聯盟(FIAF)釐定了一套資料館工作人員的工作守則(Code of Ethics)，可是亦要視乎個別影音資料館的政策去斟酌如何處理個別事件。

在保存及修復方面，愛密遜讚揚香港電影資料館的設備及人才在亞洲數一數二，但他仍強調影音資料館之間的國際交流，務求令設備優良的資料館協助未臻完善者，去保留文化遺產。此外，站在保存的立場，不要武斷地放棄文化遺產，不完整及爛掉的文物都要保存，就算不完整的菲林片段亦可以劇照補充放映。他亦簡介保存及修復影片的概念，最基本的方法是清洗菲林、去除刮痕等工作；而為了推廣舊片及教育觀眾等原因，對於保存不完整及次序有誤的影片，那就不單只是修復菲林，影片內容亦要重新整合成前後呼應的「新片」。

同時他認為每個影音資料館都應該有編目手冊，以免資料紊亂；而編目電腦系統的好處，在於方便儲存電影資料，同時亦令使用者容易搜尋。另外編目要國際通用，電腦資料可隨意輸出及輸入，才可增加各資料館之間資料系統的交換及分享。

愛密遜對香港電影資料館的管理模式亦有一番見解，認為本館作為國際電影資料館聯盟的成員，與其他會員國都有共同的模式，就是絕不以商業資助作為全部經費來源，以免影響資料館以文化為決策主導的方針。至於其他的管治模式，可以借鑒英國、紐西蘭、加拿大、美國及印尼等國家的資料館，這些資料館均是非牟利的機構，又或者是由政府撥款資助。綜合觀察所得，愛密遜以為電影資料館的營運模式仍以政府參與為宜。

## 專訪雷·愛密遜

### 你是怎樣設計這個專業工作坊的？

設計這個工作坊的時候，我聯絡過資料館的館長唐詠詩和資源中心主管邵寶珠，為香港電影資料館開列出各種不同的課題。雖然我帶備了一些澳洲的電影修復案例，然而重要的卻是選取一些與香港電影資料館攸關的題目。此外，我們嘗試盡量做到雙向互動，所以這個工作坊毋寧是以討論，而不是以講座的方式進行。



雷·愛密遜（後排中）、康文署總經理（電影及文化交流）李元賢（後排右一）與本館館長唐詠詩（前排右四）及職員在工作坊完結後留影

### **你是香港電影資料館的創館顧問之一，你認為本館在亞洲地區應怎樣定位？本館有哪些長處？哪些地方有待改進？**

每個資料館均有可改進的地方。我認為，香港電影資料館在短時間內已經有了長足的發展，這在國際層面上是相當不俗的。資料館館址的設施很好，而尤其重要的是在這裏工作的員工。我著眼於人，而按國際的標準，他們也是非常出色的一群。我被他們的熱誠和投入所打動。他們真的喜歡自己所做的工作，或只是把工作視為一種職業，是一望而知的。每個資料館都須要發展，但發展必定需要錢，而每個館都受制於政府的財源。每個館也須發展它與業界的關係。在這方面，我願意看到香港電影資料館跨出香港。

### **你較喜歡在一個電影資料館的哪個部門工作？**

我真的喜歡搜集和修復工作，但卻要作出選擇。由於當時我們的資料館正在發展，我便成了監督和行政人員。我有能力讓別人做有趣的事情，而我則做其他的。有些工作是一邊做，一邊學，例如找贊助、籌款。我不喜歡向人要錢，但在一個只有部分政府資助的機構工作，你就須這樣做。資料館籌款工作的最佳人選，是像我這樣的檔案主任，而不是專搞籌款工作的人，因為我具備跟贊助人溝通的熱情和信念，這是說服人慷慨解囊所不可或缺的條件。

### **過往的經驗如何影響你形成影音資料的工作理念？**

我從 1968 年起一直從事影音資料工作。我的理念是在長期觀察和接觸許多資料館和組織的過程中形成的。經過多年蘊釀，一個非正式的討論組逐漸成形，我們覺得有需要制訂一個有關影音資料工作理念的文件。我們就着文件草稿聽取意見，改寫內容，最後定稿，終於在 1998 年將之印行。第一版面世後，我們得到來自全球各地的回應，目前正在進行修訂，準備出第二版，這是個持續不斷的工作。數碼化的問題現在日益重要了，而這原來並未包括在文件之內。我們需要這樣的基本理論要點，作為一個資料館的基礎。除此以外，現在大學裏已經有了關於影音資料工作的課程，這個文件可以作為這類課程的標準教材。

### **科技發展對電影資料工作有甚麼影響？舉例來說，未來的電影放映也許無需載體了。**

我們可以預料戲院的觀眾席永遠不會消失，因為到戲院坐在觀眾席上看電影是一種集體經驗，與看電視不同。我認為，那些事物之所以沒有給淘汰掉，是因為它們有自己獨特之處。我不知道數碼投映未來會否取代光學投映，但總得要有一個資料館放映電影和錄像。 ◆

## 相關網頁

**AMIA** Association of Moving Image Archivists

<http://www.amianet.org>

**FIAF** International Federation of Film Archives

<http://www.fiafnet.org>

**FIAT / IFTA** International Federation of Television Archives

<http://www.fiatifta.org>

**IASA** International Association of Sound and Audiovisual Archives

<http://www.iasa-web.org>

**SEAPAVAA** Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association

<http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/9772>

**SCENAA** Standing Committee of European National Audiovisual Archives

<http://www.scenaa.net>

**UNESCO** United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation

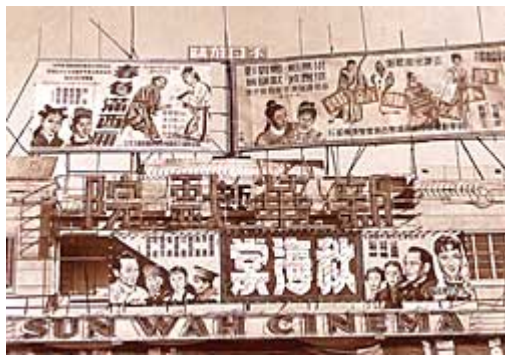
<http://www.unesco.org>

## 粵語戲曲片和它的時代

鍾寶賢

二次大戰後，國內不少人才和資金南下香港，令香港頓成南北薈萃、臥虎藏龍之地。電影業方面，隨着上海影人南下，國語片工業亦一時間在香港大刀闊斧地展開。可惜 1949 年中國政局風雲變色，國語片業舉步為艱；反觀粵語片業，卻在戰後香港急劇起飛，其中尤以戲曲片為甚。戰後粵片工業興盛的原因紛繁，但以資金來源而論，則可追溯自兩大源頭：一)「片花」(Pre-sale)潮令星馬資金湧入香港；二)本港粵片院線興旺。

步入五十年代，隨着東南亞華僑社區慢慢富庶起來，星馬對粵片的需求急增，「片花」制度帶動下，星馬熱錢湧入香港。在開戲前，港商只要以影片的名字、故事大綱，加上一紙男女主角名單，便可向星馬院商預支開戲資金，或由院商代支付主角薪酬。在高峰期，從東南亞收取的訂金，幾可達製作成本的 30 至 50%。粵片工業遂流行小本製作，中小型製片公司以及「一片公司」乘時而起，以成本低、回本快為方針，大量生產，令粵片年產量超逾 200 部。



1955 年位於旺角的新華戲院  
(攝影：鍾文略)

除了星馬「片花」潮外，本港戲院商亦提供了不少資金，而當時粵片的四大院線便分別是：一)「環球、太平院線」：上映中聯、新聯、光藝、華僑、嶺光等公司的時裝文藝片為主；二)「金國院線」：上映大成、植利、麗士、信誼等公司出品的粵語戲曲片為主；三)「香港、中央、英京院線」(又稱「第四線」)：上映文藝片及粵語戲曲片為主，出品多來自大聯、九龍及娛樂等公司；四)「紐約、大世界院線」(又稱「紐大線」)：也是集合文藝、歌唱片，該線由張觀鳳經營，由張觀鳳太太負責排片，其子張威麟便是香港孔聖會的主事人，在該線上映的電影中，以任白主演的《紫釵記》(1959)最為著名。以上四條粵片院線，以平均每週上映一部影片計算，每年每條院線所需的影片就要 52 部。由此推之，四大院線每年便需放映影片近 200 部。院線為穩定片源數量及質素，往往願意斥資支持製片商，以換取電影上映權。如經營國民戲院的關家柏、關家餘昆仲，便向供片的班底提供資金，作開拍電影之用。而各伶人也有自己演出粵劇及拍攝電影的班底，如芳艷芬自組了「植利公司」攝製電影，著名作品有《梁祝恨史》(1958)；余麗珍與陳焯生拍檔，陳氏的大聯公司由陳氏親自投資及執導，專出品神怪片，多由余麗珍主演，著名的有《無頭東宮生太子》(1957)及《蟹仔夜祭蟹美人》(1958)等。李少芸旗下的麗士公司有不少出

品也在金國線上映。另為穩定片源，關氏在 50 年代亦創辦「大成影片公司」（導演蔣偉光，演員多是粵劇紅伶如任劍輝、芳艷芬、白雪仙等），十餘年間，出品電影超過 150 部，提拔了吳君麗、胡楓等新演員。

粵語片競爭激烈，製片家為保證收入，挑選製作路線也得步步為營，趨於類型化，其中便以戲曲片為主流，「大堆頭」製作（邀得多名老倌參演）更成為當時的商業武器，製片家各出奇謀，誰能「度」得大牌演員的檔期，便算是勝券在握。「雙生雙旦」、「三生三旦」或「四生四旦」的排場比試越演越烈，戲劇老倌成為賣片花的保證（其薪酬往往佔去製作費泰半），供求鐵律下，老倌的片酬暴升，如在高峰期，新馬師曾、任劍輝等的片酬便達 17,000 元，白雪仙亦需 13,000 元。蓬勃背後，戲曲片卻被笑稱為「七日鮮」，但這些作品也非全是投資者或拍攝者存心偷工減料：原來戲曲片的劇本、曲詞、音樂、服裝、道具皆是從粵劇演出借過來，歌曲多是預先收聲帶入片場，道白口古不易改動，演員動作又須緊隨鑼鼓，加上拍攝時不需外景、取景少、分鏡又不多（通常以「中遠」鏡拍攝），其製作成本亦自然較低。發展下去，更有製片家「度」出了「伶、星配搭」，以時裝配搭歌唱，風行一時；但這卻造成日後合演者之間的磨擦，更有演員提出「伶星分家」的口號，促成了「中聯」等提倡「清潔運動」的全人公司冒起（但其股東亦包括伶人紅線女、馬師曾）。原來戲曲片蓬勃的背後，粵片工業的結構卻隱伏了重重危機，步入六十年代末，隨星馬「片花」潮退卻，粵片工業亦一度進入低谷。



仙鳳鳴戲寶《紫釵記》電影版在 1959 年 2 月上映，同年接連推出《穿金寶扇》、《九天玄女》、《帝女花》和《蝶影紅梨記》。圖為《星島日報》，1959 年 2 月 23 日的廣告。

鍾寶賢為香港浸會大學歷史系副教授。



## 一曲動情天——粵劇電影編撰家潘焯

朱順慈

一個既會撰曲作詞，又會寫電影和粵劇劇本的人，確是難得的奇才。跟潘焯叔聊天，固然佩服他瓣瓣皆精，更折服於那運用得出神入化的廣東話，譬如請他談同代電影人，他不情願，說：「總之，讚人我又唔識，鬧人我又唔敢。」談興來了，提起當年合稱「八牡丹」的紅星為《華僑日報》籌款，報館記者請他為善舉寫曲，他回答道：「得，你先買把尺給我吧！」寫曲何需尺？原來話中有話：「等我秤過才可決定每人有幾多句歌詞。不過，無論我怎麼寫，都必有爭拗。」



潘焯攝於 1998 年接受資料館口述歷史計劃訪問

文字功力深，跟家庭背景和童年生活都有關。「我祖父和父親都是有功名的人，即是俗語所叫的秀才。我 1921 年在順德出生，幾歲大爸爸過身。我的文學根基，主要受兄弟影響，他跟同班同學在家唸詩聯句，我在旁邊聽，偷師。」才只有十歲，潘焯愛上看大戲，有事沒事流連在戲院附近等打戲釘，當年不曾想過這些樂趣成了後來的營生，即使後來機會臨門，也僅當是一場遊戲而已。

「我在 1949 年來香港，初時未找到工作，因外甥關係認識了音樂名家盧家熾。他見我有點文才，又會一點音樂，便叫我試試寫曲，我便寫了一支曲，叫『秋懷』。」開始時，盧家熾幫忙修改，寫多了，潘焯漸為人熟悉。「我晚晚上歌壇，譬如高陞、蓮香，我就在這些地方認識了一大班音樂界的朋友。後來，馬師曾和紅線女組班，叫『真善美』，他們找盧家熾介紹人寫曲，我其實不懂寫大戲的，但馬老大拍心口，說在介口和場口方面配合。他把我送到灣仔一家酒店，飲茶吃飯房租統統算在他賬上，他天天晚上來看我寫得怎樣，又會給我介口，告訴我那些場口怎麼樣寫下去。」



林家聲和陳好逑在《無情寶劍有情天》(1964)雙雙把水髮舞得地動天搖。



烈魄英風，《彩蝶雙飛》(1959)中的關漢卿(馬師曾)和朱廉秀(紅線女)。

「那時，中聯成立，我也為他們寫些電影插曲。他們覺得單是插曲，不夠噱頭，於是吳回來跟我們商量，說想拍一部全套歌唱的戲，《寶蓮燈》(1956)就是這樣誕生的。當年的古裝片，不外是配合些普通的動作，沒有甚麼功架可言，《寶蓮燈》則用上了舞台的功架。誰知一推出，大受歡迎，我們可算開了當年鑼鼓歌唱片的先河。跟着製片家一窩蜂的走去找大戲老倌來拍片。……後來有人提議試改為時裝。於是，電懋來跟我接洽，《璇宮艷史》(1957)因而給度了出來。後來演化成舞台紀錄片，將舞台表演全套搬了過來，例如《雷鳴金鼓戰笳聲》(1963)、《無情寶劍有情天》(1964)。當年的導演，除了黃鶴聲和龍圖，大部分也不過知道如何運用鏡頭，有關大戲甚麼打『冇頭雞』、『潑水髮』，全部都不懂，亦不知怎樣因應音樂段落分鏡頭。所以，他們會要求我們入片場跟拍，或者找戲班叔父跟拍。」從此，潘焯縱橫音樂界、粵劇界和電影界，一身多職。

「我為中聯寫劇本時收 1,500 元一個劇本，獨立後我收 2,500 元，那年代，2,500 元可以買十兩黃金哪。當年拍一齣戲，約需七、八萬元，賣埠賺回二、三萬，餘下四萬問院商借，菲林又可以賒數，做老闆很易，所以有一陣子，出現很多『七日鮮』。有些人手拿萬多兩萬，隨便度一條橋，說服一些老倌便可開戲。那些劇本輪不到我們去寫，因為價錢差太遠，他們只會找便宜的，所以……成績不太好。到六幾年尾，歌唱片開始少了，淡了。」

想當年電影和粵劇發展蓬勃，電影由粵劇改編的例子俯拾皆是，兩樣皆精的潘焯自然大受歡迎，想不到他筆下的劇本，更曾教老闆大傷腦筋、大破慳囊。「我寫《情僧偷到瀟湘館》(1956)，開場寫林黛玉入賈府，『一乘青衣小轎，抵達賈氏門庭』，搞到導演要拉隊入元朗找外景，為的是拍出林黛玉和她的隨從和挑行李的人，拍足一天，花了五千元。另一句問題歌詞『醉人花下聽黃鸝』，拍攝時放了五百隻麻雀出去，竟然沒有一隻入鏡，終於要放白鴿才拍成。」

潘焯於 1956 至 65 年間為電影撰曲和編劇，其後為大龍鳳等劇團編撰粵劇，至 1973 年正式退休。轉眼又三十個年頭，昔日的風光，似已遠去，實未遠去，當天寫過的歌、編過的劇本，仍是最確切的憑證。 ◆

**朱順慈**，年初加入香港大學通識教育部前，一直以「自由人」身份游走於寫作、攝製及教學等工作。1996 年起至今，為香港電影資料館進行了超過 120 個影人口述歷史訪談。

## 關於評價黎民偉、黎北海

羅卡

2003年10月19日，電影資料館舉行了《黎民偉在香港與中國之間》講座。來自廣州的香港影史研究者李以莊女士、周承人先生，提出了一些具爭議性的觀點，當日另一位講者余慕雲先生、主持羅卡和座中的黎錫先生都作了回應，可惜時間所限，未能充份討論。事後，我就李、周二君提出的關於如何評價黎民偉、黎北海等電影先驅人物，以及治史的態度，與他們私下再有所討論，並做了一些思考，謹此再回應一下。

周先生提出要仔細研究聯華內部權力關係，比方，羅明佑和黎民偉的矛盾與統一，以便進一步評估羅、黎的功過——他更傾向於給予羅明佑較高的評價；我認為別有見地，也是一個值得深入研討的方向。我亦同意李女士提倡的更深入研究黎北海，找出更多史料，重新評價黎北海。但她在發言的結論中就此肯定黎北海對香港電影的貢獻比黎民偉更重大，則未免言之過早了一點。

目前對羅明佑、黎北海以至梁少坡、關文清這些先驅人物的研究甚嫌不足，相對地就更突出了黎民偉的地位。但我認為，除非有更多的新資料、新證據，我們只能按部就班，再作耐心的研究，而不能一下子期望有新的評價，甚至來個「翻案」。黎氏兄弟同時合力（黎北海甚至更早）開拓最早期的香港電影，其功績理應相提並論。民新在港解散，兄弟各奔前程。黎北海在二十年代末重建香港影業出力良多。到聯華成立，兄弟又同為聯華效力；黎民偉在上海主持製作部，黎北海主持聯華港廠。（在此順便更正一下，《黎民偉的足跡》展覽場刊中，22段落提及「以黎北海為主要辦事人的香港民新，合併入聯華」及「黃金時代」段落中「黎北海的香港民新改為聯華第三廠」均有錯誤。經查證，實應為「黎北海以他的香港影片公司合併入聯華」，「黎北海以在香港民新解散時分得的攝影器材折為股本，加入聯華，成立第三廠」。蒙周承人指出，特更正。）我贊成周的說法，應更深入分析聯華的內部，比方，羅明佑、黎北海、黎民偉之中，誰最用力推動聯華在港設廠；聯華總公司和香港分廠之間的從屬關係與運作過程，這對評價黎北海、黎民偉以至羅明佑對香港電影的貢獻會有具體的幫助。

至於稱黎民偉為「香港電影之父」，個人覺得這只是一種尊敬，並非至高無上的歷史定評。日後如果有新的發現，不排除對黎民偉的評價作出修正。歷史就是在不斷的修正中改寫。現階段，考慮到黎民偉對香港電影開拓的全面性(開設戲院、影片公司、片廠之餘更率先拍攝新聞片、紀錄片)，和持久的奉獻(黎北海於三十年代中以後已淡出影界，黎民偉在 1938 年重回香港後，仍艱苦經營片場，支持國防影片的拍攝；籌拍國際發行的英語片；戰後更為香港引入新的沖印技術等等)，我認為他對香港電影的貢獻仍然大於黎北海。稱他為「香港電影之父」，仍然是恰當的。◆

**羅卡**為資深電影文化研究者，1991 至 2000 年間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策劃。

## 電影修復小百科 (1)

### 保存及修復

謝建輝

在電影保存工作的文獻中，「修復」、「保存」和「復原」是經常使用卻又容易混淆的術語。即使早在電影或影音物料保存工作發展之前，要在博物館界和圖書館界中界定這些術語，也不是一件容易的事。

一直以來，「保存」是指預防性的「修復」，即採用各種方法調控器物所處的氣候條件，使之能夠在最佳的環境長期存放和展示。因此，溫度、相對濕度、光度、紫外線強弱，以及空氣質素的調控，均十分重要。而當一件器物的構成物質所受的破壞性影響減至最小，這件器物就被視為已「保存」。至於「復原」，則可以說是積極的修復，透過干預器物本身來阻止它繼續變壞或恢復器物的原來狀態。修復工作人員當會遵循專業守則和操作指引，以取決最為合適的方法去修復特定器物。但因應個別案例，同樣的方法或許在應用時需有所修改。

就電影資料保存而言，這些術語又有另一層意思。一般來說，「電影保存」包括複製、復原、修復和重整等工序，以及能在適當情況下取用和展示；目的在於保存影片的完整，並讓今時今日的觀眾能重拾觀賞那電影的原有經驗。故此，保存工作不單是要把原物保存下來，防止毀壞，還須努力地將它盡量回復原初狀態，供人觀賞。「電影修復」則是透過一系列處理守則和採用適當儲存物料，防止影片進一步變質。當今博物館修復工作的理念，強調上文所述以最少干預和預防性的修復方式(即調控環境而非干預器物本身)，這也可以應用在電影方面。顯而易見，「電影復原」的目的，在於採用技術、光化學、機械、光學，或其他整編的處理方法，改善影片的質素，力求恢復原貌；雖然，這幾乎是不可能的。



資料館最近修復的《勳業千秋》(1941)，由兩個不同片源的拷貝重整而成，藉以提高影像的整體質素。

有趣的是，有些做法是電影或影音物料保存工作所獨有的。電影保存工作廣泛採用複製技術，便是最為明顯的例子；而把來源不同的拷貝重整，亦只適用於電影復原的範疇。(翻譯：曾憲冠) ●

謝建輝為香港電影資料館一級助理館長(修復)。



### 電影資料查詢訴心聲

很多人以為圖書館館員的職務，主要是整理、編目及借還書籍藏品而已，  
本館資源中心的職員其實常常協助公眾人士查詢資料，  
當中就曾遇到不少有趣的人和事……

#### 邵寶珠 圖書館館長

香港電影資料館自 2001 年 1 月開放至今，單是資源中心已處理過來自本地及海外約 76,600 宗的資料查詢。有親自提問的，也有以電話、電郵、書信及傳真查問的，但從查詢者或直接、或婉轉、或熱忱、或矜持的「訴心聲」態度，都教我們領略到人與人互相溝通和了解的重要性。

處理資料查詢，首要明白對方究竟需要甚麼，才能「對症下藥」。有些比較含糊的提問，我們會建議他們先檢視我們的網上目錄，或來到資源中心閱覽有關書刊或觀賞視聽資料等。

查詢服務不僅幫助了很多人士搜集豐富資料和完成研究工作，還建立了資料館與公眾的良好關係，增進電影知識交流。在前年，有位意大利女學生，專程來港搜尋她偶像李連杰的資料，以撰寫大學畢業論文。我向她介紹本館藏品及有關資料，順道提及早期黃飛鴻電影主角關德興，她竟然如發現新大陸般歡喜若狂，並將關德興納入論文。她去年再次訪港，特意送贈她的論文作我們館藏。該論文圖文並茂，還加上她男友手繪的羅漢功夫畫，很是有趣。

不少痴心影迷是資料館支持者，與他們傾談有關其偶像的電影時，要尊重他們對偶像的深情，好像在關心他們親友一樣，偶然會意外地獲得他們珍藏的寶貴資料，甚至有時經他們主動邀請，息影偶像還會到訪資料館。電影從業員、藝人和他們的親友，包括逝世影人的後代，有些也會「微服出巡」。當我們發現他們的蹤影時，向他們（尤其是息影藝人）展示其電影劇照及特刊等，他們緬懷過去光輝軼事，面上露出欣喜的笑容，令我們也感到鼓舞。

對於我來說，解答資料查詢，是既充滿挑戰性，又有趣味性，又可與對方交流電影知識，雖然當中也有困難和複雜問題，但它給我帶來無比的滿足感……我十分喜歡這份工作！

## 周麗珊 圖書館助理館長

加入香港電影資料館的大家庭已差不多一年了，資源中心的工作既忙碌，也有趣。以往在其他圖書館，讀者大多是親自前來圖書館或是以電話詢問資料的；但資源中心的讀者大多使用電郵查詢，當中大部分是海外的讀者。我在回答這些查詢的時候，往往抱着和朋友傾談的心情，盡量將自己搜集到的資料告知對方。但有時候由於讀者「惜字如金」（這是電郵的精神吧），曾經試過因為查詢的資料範圍太廣或太窄而「表錯情」，而要與對方「做筆友」呢！

## 譚潔冰 圖書館助理館長

資源中心不乏收到一些技術性的查詢。曾經有數位熱愛拍攝電影的公眾人士，家中藏有不少私人珍藏，他們恐怕因為時間的流逝而令珍貴的片段不能好好保存，碰巧瀏覽本館的聯機檢索目錄時，發現資料館將一些藏片轉載成錄影帶，方便觀賞。於是，他們便查問如何可將電影拷貝轉載成錄影帶或數碼影碟。其實坊間一般的電影後期製作公司都有相關服務提供的。

## 簡淑佩 編目員

很多公眾人士查詢有關電影版權的資料或有關資源中心的服務，但印象中亦有一些查詢比較深刻。曾經有位讀者詢問某些拍戲時的道具在哪裡購買，又或者查詢電影歌曲名稱或演員資料等等。由於早期的電影資料不多，尋找需時，書本及互聯網上亦未必有這些資料；但當找到相關的資料時，亦讓我們從而加深了對某些電影或演員的認識。



邵寶珠（中坐者）與（左起）譚潔冰、簡淑佩、周麗珊



## 資源中心新服務

資源中心已於 2003 年 9 月 8 日起，讓讀者透過中心內的網絡系統使用更多資訊服務！「互聯網瀏覽」定期選介相關電影網站；電子資源包括「唯讀記憶光碟資料庫」(CD-ROM Databases)，及輯錄了由 1998 年起，每天出版之香港、中國、台灣及澳門超過一百份報章及期刊的「慧科新聞資料庫」(WiseNews Database)。方便公眾搜尋更多電影資料。 ◆

## 捐贈者芳名

### 捐贈者芳名 (8-10.2003)

天幕電影有限公司

邵氏兄弟（香港）有限公司

金聲戲院

香港基督教服務處觀塘青少年綜合服務

香港國際電影節

星皓電影有限公司

華藝錄影製作公司

雷鳴（國際）電影貿易公司

影意志

寰宇影片發行有限公司

寰亞電影有限公司

王天麗女士

朱牧先生

朱虹女士

林蛟先生

芳艷芬女士

吳詠恩女士

吳應桐先生

洪卜仁先生

施介強先生

凌少農先生

許丕明先生

郭靜寧女士

莫昭如先生

陳大齊先生

陳錫昌先生

陳韻安女士

楊凡先生

蔡崇耀先生

劉友榮先生

衛愛玲女士

魏時煜女士

**本館特此致謝!**

### 撞正許鞍華

2003年8月17日，《撞到正》(1980)放映後的座談會氣氛異常熱切，皆因觀眾「撞正」導演許鞍華，許鞍華又撞正當年合作無間的美指李樂詩及為影片兼任片務、演員的劉天蘭。三人儼然相聚於同學會，細說影片點滴之餘真情流露，令在場觀眾亦備受感染加倍投入，可見蕭芳芳曾說拍攝本片令她「high到今天」，實非誇張。

許鞍華以簡短幽默的開場白帶起了輕鬆的氣氛：重看《撞到正》，她最大的感觸是慶幸事隔多年，她與參與拍攝的好友仍然「生勾勾」，盡現其坦率本色。

三位活力充沛依然的「老同學」久別重逢，聚舊之下帶來數之不盡的趣事。李樂詩憶述全女班幕後班底令她雀躍不已，更透露眾女曾邀請林雲大師到半島酒店，專誠測算幾個女人「夾不夾」。她設計平面廣告出身，《撞到正》能讓她一嘗處理立體影像的心願，又能滿足她對奪目、閃耀的色彩的偏愛，是她進軍電影界的處女作。在講述拍攝期間的怪異事件時，她可謂盡得影片真傳——詭異之餘不失幽默。因為影片涉及靈異題材，他們在晚上拍攝外景時會格外小心，甚至依從戲班的規矩，頻講「借歪」；一次，她嘗試用寶麗來相機拍攝一祠堂的神主牌作參考資料，卻屢試不果，拍出來的照片總是模糊不清，她戲言不知是否需由「童子」出手方能成功。在本片的製作過程中，她深受許鞍華的敬業精神啟發，在往後的電影作品亦以全情投入的原則工作。



(左起) 劉天蘭、許鞍華及李樂詩

在電影裏飾演女鬼的劉天蘭，最初原來只擔任製片方面的工作，她自述加入演員行列的經過，十分惹笑一次幕後要人齊集於蕭芳芳家中開會，初出茅廬的劉天蘭在一旁「行行企企」，大家卻忽然對她仔細「打量」起來，蕭芳芳繼而「欽點」她兼任演員，演出女鬼一角，她於是順理成章兼顧幕前、幕後。她亦不吝與觀眾分享當年的尷尬事：她的其中一項

職責是準備現金發薪予臨時工，某星期天卻忘記預早到銀行提款，其時市面上仍未有自動櫃員機，她急得在製片崔寶珠面前哭起上來，幸好崔寶珠神通廣大，及時張羅到足夠現金。正因如此，她學會了預先準備應付未發生的問題的重要性。參與拍攝《撞到正》令劉天蘭結識了一群友誼堅固的好朋友，更令她愛上了電影，以至提早結束了與 TVB 的合約，到加拿大攻讀電影，對她可謂影響深遠。

許鞍華繪聲繪色論盡幕後秘聞，引得哄堂大笑：瘦弱的崔寶珠居然「拖馬」跟陀地「講數」，令她另眼相看；副導關錦鵬跟負責道具的工作人員爭持不下，激動至淚灑當場，嚇得該工作人員不再堅持己見，則令她印象深刻，笑稱阿關「不愧為全女班中的副導」。《撞到正》在長洲拍攝外景，是許鞍華的主意，因為她曾為了拍攝港台的廉政劇集到長洲勘察外景場地，對該地十分熟悉，她更說那裏的旅館十分特別，每間房間的佈置都不相同。現今東堤頻頻鬧鬼，她懷疑那些鬼可能是她們當年帶進去的呢！說罷自己忍不住大笑。

說到《撞到正》的靈魂人物，就不得不提構思全片的蕭芳芳。許鞍華說當年蕭芳芳找她拍攝一部關於戲班的電影，她對這個題材興趣甚濃，於是立即答應；本以為要拍攝的是一部文藝悲劇，但原來蕭芳芳的意念新鮮前衛——她要拍的是鬼片；是小朋友看了也不會害怕，而且有喜劇成份的鬼片。許鞍華坦言最初曾懷疑自己的能力，全賴蕭芳芳的魄力與實力令她信心十足。每天開鏡前，蕭芳芳均會審視劇本，務求盡善盡美，因此片中不乏臨時添加的片段，例如焚燒電視予小女鬼的一場，對白「this is a fork」就是蕭芳芳即興加插的。該對白在片中的喜劇感極為強烈，經許鞍華再次「演繹」，觀眾仍不禁大笑。她又坦言初出道的自己比較倔強，在拍攝期間與蕭芳芳曾有磨擦；但言談間對她心悅誠服，她覺得蕭芳芳對電影的認知遠在自己之前，因為她的着眼點並非停留在鏡頭、技巧，而是宏觀地看電影的整體效果，而且會有意識地審視自己的表現，十分自覺要給予觀眾怎樣的效果。許鞍華更指出，最初得知蕭芳芳有意組織全女班時，以為只是宣傳上的綽頭，並未察覺有特別的意義，後來方知那是有意識地慶祝香港女性走出廚房。

許鞍華在天主教學校長大，自言被修女訓育得「過份規矩」，但十分喜歡怪異、出格的東西，《撞到正》中那種「一唔小心就好邪」的概念令她甚為着迷。有在座觀眾問及拍攝鬼片是否同時釋放心魔，許鞍華表示同意。原來她在拍攝《瘋劫》(1979)時，曾感到沉重鬱悶，因為該片是關於一個人在一種死氣沉沉的氣氛中轉來轉去。因此，當她知道蕭芳芳要求本片熱鬧、活潑、跳脫時心情振奮，因為可以從鬱悶中釋放出來。這也許亦是《撞到正》活潑鬼馬、豁然開朗的原因。

雖然三人對《撞到正》的鍾愛溢於言表，她們覺得該片仍然有它的不足。許鞍華認為縱使演員出色，其結構卻不夠完美，「撞鬼」一晚的戲拖得太長；劉天蘭最不满意的則是片末眾冤魂被收進葫蘆的位置對得不夠準。

除了攝影師何東尼(Tony Hope)及副導關錦鵬外，影片的幕後班底由女性組成，被問及全女班在合作上有沒有特別的地方，三人一致認為女人特別果斷，在處事上直接、了斷，不會像男人般故作婉轉，更不會巧言令色，在座的香港電台前台長張敏儀也不禁稱是。有觀眾發表意見，謂覺得片中的女性比男性強，劉天蘭笑說那不是刻意鋪排的，但可能是幕後人員均有此想法，因而隱然投射在影片中，

亦未可知。

受到口若懸河的嘉賓的感染，觀眾的反應也特別熱烈，現場笑聲、掌聲此起彼落，大家更爭相發表對影片的觀感。年青觀眾對影片中的懷舊習俗感到十分新鮮，如戲中人相信女孩子坐上了男人的床便會懷孕，令他們覺得不可思議；李樂詩卻一臉正色地解釋，說自己小時亦受同樣的訓示，令大家忍俊不禁。有觀眾早在昔日已看過本片，謂聯繫到所知的長洲，感到異常恐怖；現今重看的心情則大大不同，但覺輕鬆惹笑。另外，有觀眾讚賞戲中的色彩奪目，經許鞍華補充，方知影片曾運到日本東京現象所調色；調色師將色彩調節得與拍出來的原色相距甚遠，嚇得她大驚失色；攝影師則把她「制伏」，並頻呼「好正」。原來美指李樂詩亦特別在服裝的色彩上下過功夫，因為故事發生在戲班，色彩一定要鮮艷濃烈。

臨近尾聲，眾人均覺意猶未盡，劉天蘭總結正值二十出頭能參與本片，結識了一班朋友，又學會了很多東西，是人生中非常幸運的經歷；她並不時拿出數碼相機，說「要影相E返俾芳芳」。李樂詩則感謝許鞍華令她由平面走進立體。

對三位嘉賓來說，拍攝本片是一次極為開心好玩的體驗，並給予她們很多難忘的回憶。《撞到正》在陰森怪異的同時又輕鬆惹笑，大概就是因為注入了這些靈魂人物的開懷精神。（整理：馮嘉琪） ●

## 影劇的盧敦

盧敦（一向被尊稱為敦叔）為華南影劇先鋒，畢生熱情馳騁於舞台及電影界，不僅為資深的影視及舞台劇演員，亦曾任編劇、導演及製作人。本館在9月13日舉行「影劇的盧敦」座談會，由本館節目策劃羅卡主持，並邀得香港影視劇團的台柱謝月美及盧偉力博士出席，暢談與敦叔的相知相交、他的表演方式及他對影劇的貢獻。

座談會起首放映一段本館訪問敦叔的片段，他自述由少年時失學、在廣東戲劇研究所學習、極力推動三十年代香港的話劇、在四五十年代演出及執導粵語片的經過。羅卡進而分析敦叔的電影，認為敦叔的「資產」在於其生活經驗豐富。一方面固然是他在表演藝術的訓練根基深厚，另一方面他經歷抗日戰爭，曾與同輩團結一起抗敵及相互砥礪，患難中結下深厚友誼，故此他在《羊城恨史》(1951)及《危樓春曉》(1953)均表現出團結合



（左起）謝月美、羅卡及盧偉力博士

作精神。至於歐陽予倩及蔡楚生影響敦叔至深，歐陽予倩在中西古今的表演藝術造詣極高，敦叔從中獲益良多；直至在九十年代敦叔仍排演在三十年代與他合作的《油漆未乾》。蔡楚生執導的《一江春水向東流》(1947)則啟發敦叔，電影要作教育與宣傳，一定要有趣、不怕入俗，才可吸引觀眾；爾後敦叔參與製作的《巴士銀妙計除三害》(1966)便是以娛樂性強的俠盜電影去諷刺資本家。總括而言，敦叔在少年至老年，隨着不同時代，在電影中作出不同的批評；而且在他編導的作品中，他亦樂於提攜新人演主角，自己反而專做好角、丑角及老角。

謝月美在 1988 年認識敦叔，及後多次在舞台與他合作，深感他對話劇的熱情，不僅在八十多歲仍踏上台板演出，且在演出《雷雨》、《家》及《日出》期間，多番造訪曹禺交談。謝月美形容敦叔生性執著急躁，故此他會用盡方法做好每件事，但亦往往把香港影視劇團演成家長式劇團，事無大小都要照他的意願去做。可是他心地善良，且不斷提攜後輩，縱使後輩演技稍遜，亦在同台演出時加以遷就。

盧偉力博士憶述敦叔在九零年初，邀請他與香港影視劇團合作搞一個夏衍的戲劇《上海屋簷下》。雖然他在敦叔晚年才互相結識，但他深覺敦叔的心理年齡只有十多歲，猶如青年投身戲劇的熱熾心情。就如敦叔本來是《上海屋簷下》的策劃，後來突然技癢，亦兼演繹教書先生一角，敦叔不純粹以角色出發，亦加上生活趣味及來回動作為節奏，突出失魂而盡責的老師的性格。他又分析敦叔那一輩的影劇工作者，有他們獨特的表演體系，與史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavsky）的一套不同，卻往往是介乎演繹人物性格與本色表演的風格。盧偉力認為敦叔是搞影劇活動的進步人物，因為時代的需要，致使他成為堅持理想、有責任感及具文化自覺的影劇工作者。

在三位講者分享敦叔的其人其事之後，席上盧敦的女兒感謝他們對其父的瞭解及尊重，同時亦大為感動及開心。（整理：趙嘉薇）◆

## 羅品超的表演藝術

本館在 10 月 18 日舉行了「羅品超的表演藝術」座談會，一眾戲迷早已簇擁在電影院，等候年屆九十二歲的鑑叔（羅品超原名羅肇鑑）步入會場，但見鑑叔炯炯有神地暢談自己的演藝歷程，偶爾興之所至，唱一兩段粵曲，饗盡戲迷的耳福。會場的氣氛輕鬆愉悅，直至本館策劃羅卡致送紀念品予鑑叔，更牽起了一陣高潮；但曲終人未散，座談會完畢後，戲迷依然纏繞鑑叔，可見大眾對這位一代伶影藝人的深摯依戀。

主持黎鍵認為鑑叔在上世紀二十年代至二十一世紀的粵劇及電影的演藝歷程，是

極其珍貴的資料。他分段簡介鑑叔的從藝經歷，在二十年代，他在廣州學習粵劇、京劇及話劇，三十年代加入覺先聲劇團，演藝事業已上軌道，1941年至51年在粵劇及電影的發展如日中天。他在八十年代退休之後，定居美國，但仍往返於廣州及香港表演。

鑑叔以一句「人生如戲，戲如人生，台上台下都是做戲」，開始自述他的影劇人生。鑑叔幼年失母愛，少年時父親送他往花地孤兒院，雖然生活清苦，但他在年幼時看戲，已覺演出粵劇很有威勢。在孤兒院時跟隨花鼓江學藝，曾演出《三娘教子》，反串扮演三娘；亦在《郭子儀祝壽》粉墨登場，飾演郭曖。及後鑑叔在廣東戲劇研究所附屬的戲劇學校學習京劇和話劇。話劇對他的啟發很大，特別在後來成名後，由於有話劇的理論根基，就塑造人物及作為內在的思想指導均有借鑒，反之粵劇則沒有理論可供援引分析。



（右起）羅卡、羅品超及黎鍵

鑑叔曾看過薛覺先、馬師曾及白玉棠等名伶表演粵劇。當中以薛覺先與他的淵源最深。鑑叔在三十年代加入覺先聲劇團唱戲，與薛覺先合作演出；並鑽研薛覺先的表演及唱腔精髓，卻自謙未能得薛覺先的真粹。其後亦與千里駒及陳非儂等合作走埠，逐漸在舞台上走紅；天一影片公司有見及此，邀鑑叔回港拍《梁山伯祝英台》(前、後集)(1935)，更令他大紅大紫。在香港淪陷時，鑑叔組成光

華戲班，演出《羅成寫書》，奠定了他的個人風格。

鑑叔認為無論是電影還是粵劇的演員修養，都與其唱腔設計及表演程式有關。若能以傳統為基礎，可作多方的改革；誠如鑑叔參考一位黑人演唱低音，借鑒在粵劇上，自創低音，令腔調能高能低，革新了粵劇的技巧。

鑑叔現正籌備其從事舞台八十周年的世界巡迴演出；此舉是他的願望，若以九十二歲高齡，仍能在舞台上唱、做、唸、打，刷新紀錄，將會是粵劇界的光榮。

黎鍵總括鑑叔之所以有卓越的成就，主要在於其博學，既有南派的基礎，亦融會話劇的理論根柢，以及化京劇融為粵劇的技巧，兼收並蓄。鑑叔實為粵劇界的瑰寶。（整理：趙嘉薇） ●

## 《黎民偉的足跡》座談會系列

### 1. 黎民偉：人·時代·電影

香港商務印書館協辦

資料館為配合新書《黎民偉日記》(新增版)的出版，首度與商務印書館合作，於9月20日下午假星光行商務印書館展覽廳舉辦了「黎民偉：人·時代·電影」講座，由本館節目策劃羅卡主持，編訂《黎民偉日記》之黎民偉六子黎錫先生為嘉賓講者，細數電影之父生前點滴。

座談會以一段短片揭開序幕，片中黎民偉子女黎蘭、黎萍、黎萱、黎錫等憶述慈父瑣事，說到傷情處，黎萱不覺灑淚；又有知交鮑方、朱樹洪（攝影師）等談相識印象，鮑方更謂黎氏談及自己因何從影不從商時，曾援引魯迅棄醫從文之舉，其抱負可見一斑。

#### 奉獻一生

講座圍繞黎民偉與時代的關係為主題，羅卡稱黎氏為「電影的先鋒，革命的先驅」。黎民偉生於日本，在香港長大，曾入讀皇仁、聖保羅書院，少時熱衷革命、攝影，在十七、八歲時（時維清末）已參加香港同盟會的活動，用戲劇（文明戲）鼓吹革命，對藝術、革命兩方面皆很有主見，更能將兩者融而為一。1913年，他認識了曾在香港拍攝《偷燒鴨》(1909)的布拉斯基(Benjamin Brodsky)，並與對方合作首部由香港人攝製的電影《莊子試妻》(1913)，參與者尚有黎氏兄長黎北海、妻嚴珊珊及友羅永祥。在1925年以前，他穿梭香港、廣州自資拍片，再接再厲拍攝香港第一部故事長片《胭脂》(1925)。除了故事片，黎民偉亦曾攜攝影機追隨國父孫中山紀錄歷史性時刻，後將北伐場面剪輯成《勳業千秋》(又名《建國史之一頁》，1941)上映，成為中國首部紀錄革命史實的新聞片；抗日時期又拍攝了《淞滬抗戰紀實》(1937)，輯錄抗戰實況。

黎民偉又致力發掘創新的電影技巧，如在《西廂記》(1927)中運用疊鏡表達夢境、《戀愛與義務》(1931)中阮玲玉分飾兩角同場演出；《勳業千秋》的空中俯瞰鏡頭，更是他首次嘗試把攝影機安裝在飛機上拍攝的。

此外，黎氏亦成立了多家電影公司，繼早年在香港創立民新製造影畫片公司，又在上海建立上海民新公司，及與羅明佑合辦聯華影業公司。其中聯華成為三十年代中國最大規模的電影企業，在上海、北京、香港、四川等地均設有攝影廠，出品經典作品包括《戀愛與義務》(1931)、《神女》(1934)、《漁光曲》(1934)、《大路》(1935)等，更培育出眾多優秀的演員和導演，如阮玲玉、卜萬蒼、費穆、



朱石麟、孫瑜、蔡楚生等，一時無兩。

由此可見，黎民偉在幼年已參與香港最早期的影劇活動及革命運動，通過電影宣傳革命；在二十至三十年代，又推動了中國電影的黃金時代，雖然其時少執導筒，但積極參與行政及技術開發的工作。他對電影的熱心，以至住所也與片場毗鄰；家人亦受他鼓勵參與電影事業，兩位妻子嚴珊珊、林楚楚均曾為演員，活躍於演藝界的黎氏後人更是多不勝數：黎鏗、黎錫(曾任童星及攝影師)、黎萱、黎灼灼……。羅卡不無感慨地指出，黎民偉及家人帶出了香港電影花開盛放的過程，可惜在應為結果收成之際，偏偏是他生命中最淒涼的時期。他為了電影傾盡家財，晚年又身體欠佳；在台灣的女婿勸他遷台頤養天年，北京方面邀他研究技術開發，他因為不願在政治上投向任何一方，寧願獨自留在香港過孤單的生活。黎民偉將畢生積蓄與熱情奉獻予電影與革命，實為中國近代史及電影史上的一個重要人物，在 1953 年逝世後卻鮮被提及，羅卡認為對其成就應有所展示，因此與黎錫合作將他的事跡重新整理，以文字、影像等媒介表達，希望大眾能對這位先驅人物有所認識。

### 堅持不屈為理想

黎錫作為黎民偉的第六子，對父親的懷念與追憶更見深切。黎民偉身處中國最動盪的時代，由清末到革命、由民國成立到抗日戰爭；黎錫說，整理父親的生平，彷彿就在回看中國近代的歷史。然而歷史總有其局限性，黎錫客觀地從父親當時經歷的困難理解其成就，並將黎民偉的生平劃分成三個階段。



(右起) 黎錫、羅卡

#### 一、尋找理想

黎民偉酷愛新鮮事物，自小已愛發掘異乎尋常的攝影角度與技巧。他對技術與藝術皆有濃厚興趣，而攝影、電影正好是兩者的融合，因此順理成章成為他畢生追尋的理想。革命成功後，憑着與志士的關係，本來可以從政當官，但目睹太多的勾心鬥角，他覺得教育國民的意義更為重大，因而決意投身電影。

#### 二、實踐理想

理想確立後，便是漫長的實踐歷程。完成《莊子試妻》到跟隨孫中山紀錄北伐片段期間的十年，是黎民偉學習、摸索的階段，而這個過程一點也不輕鬆：當時的攝影機沒有馬達，操作時需親自捲動菲林，拍攝軍隊更需扛着攝影機攀山越嶺；而拍攝的影片又多不賺錢，令黎民偉的工作加倍艱辛。後來民新公司向香港政府申請搭建攝影棚，竟遭要求賄款，其時黎民偉縱然身家富足，但因唾棄貪污行徑，

堅決拒付，《胭脂》的拍攝工作惟有移師廣州。影片拍竣後，要將膠片運港洗印，過程艱苦。

其後，他與友人李應生在上海成立上海民新公司，親力親為拍攝《西廂記》、《木蘭從軍》(1928)，為《木》片中的沙漠、城牆、長城等場景穿州過省，但上海天一公司稍後開拍的《花木蘭從軍》(1927)卻搶先上映，民新的《木蘭從軍》在此「雙胞案」中落得慘淡收場，損失重大。此外，他執導的中國第一部反帝國主義影片《祖國山河淚》(1928)及結合故事片與紀錄片於一身的《蔡公時》(1928)，亦因題材敏感被禁賣埠及於租界上映。黎錫謂，黎民偉當時損失私產共四十萬元，相等於現在過億元，但是為了實踐理想，他傾家蕩產也在所不惜。

黎民偉經歷種種挫折，不免有所失落，後羅明佑主動找他合作振興國片，頓成強心針，加上林楚楚的支持，他遂屢敗屢試，與羅氏合辦聯華影業公司，全盛時期在全國設有七所片廠，由他總管七所片廠及主理第一廠，總攬眾多人才。但是經營聯華亦有箇中困難，由於各廠獨立，在溝通上出現很多問題；又因沒有製作預算，導演往往拖慢進度，以致影片成本重而產量少。後來，阮玲玉的自殺對聯華打擊重大，1937年日軍侵華，更造成摧毀性的傷害。然而，黎民偉沒有輕言放棄，在公司陷入經濟困難期間，他甚至賣掉自己的房產以作支持。

### 三、堅持理想

黎民偉在實踐理想的過程中，流露出驚人的毅力和決心。日軍叫他合作拍片，他堅決不從。逃回香港後，遇上日寇燒燬啓明攝影場，他即奮身搶救片倉影片，縱使救出的只有寥寥數套。其時香港影界人士包括左几、容小意等五、六十人，紛紛逃難至他在黃大仙的居所，他悉數收留，並且熱情招待。面對生活困境，黎民偉仍堅持他對電影、攝影的熱愛；當時缺乏攝影菲林，他就把僅餘的電影菲林，用於改裝了的半格照相機中，相機也是借自朋友的。

黎錫總結父親是一個老實人，凡事親力親為，而且為人低調，拍團體照時總在角落位置，且不好張揚，現時有關他的事跡都是子女自己整理出來的。最後，他歸結了黎氏對電影的貢獻：首先，香港的第一家電影公司、第一部故事短片、第一部故事長片及第一部紀錄片，都是出自黎民偉之手；其次，他拍攝了數部具有重要歷史價值的紀錄片，並用戲劇反映大時代的動盪；他創辦的聯華更締造第一個中國電影的黃金時代，培養了一批優秀的導演與演員；最後是他的創新精神，例如在拍攝北伐時設計的空中攝影鏡頭，雖然歷時很短，但彌足珍貴，充份體現他為了藝術不惜一切的奉獻精神，時至今日仍值得我們學習。（整理：馮嘉琪）◆

## 2. 黎民偉在影與劇之間

### 中英劇團合辦

爲了深入探討黎民偉對中國及香港戲劇與電影的貢獻，《黎民偉在影與劇之間》座談會於10月11日下午假本館展覽廳舉行，由香港浸會大學傳理學院助理教授盧偉力博士、戲劇研究者方梓勳博士，以及中英劇團藝術總監古天農先生，細談黎民偉對當年今日的戲劇與電影之影響及啓示。



（左起）方梓勳博士、盧偉力博士及古天農

方梓勳博士首先概括講述二十世紀初中國戲劇的發展史。晚清時代政治動盪，有志之士希望改變當時的局面。熱衷戲劇的人士明白到大眾媒體是一種既有影響力，又見成效的渠道，故逐漸在戲劇中注入革命元素，當中的例子有「清平樂白話劇社」。「清平樂白話劇社」是由黎民偉與革命同志高劍父、陳少白、胡展堂等人於1911年創辦，劇社名字暗喻掃平滿清，人民始得安樂之意。當時普遍的戲劇以娛樂性爲主，而黎民偉等人卻主張以教化社會爲目的，通過戲劇宣傳革命和愛國意識。

### 時代的兒子

盧偉力博士認爲黎民偉可稱爲「時代的兒子」。黎民偉的青少年，是成長於一個充滿「反清」革命思想的環境當中；同時他所接受的是西方教育(黎民偉曾就讀於皇仁書院及聖保羅書院)，故勇於接受新事物及新思想。1910年，黎民偉以「剪辮」行動，作爲不滿政局的回應，決意與滿清斷絕關係。1911年，年僅十八歲的黎民偉加入中國同盟會，以戲劇宣傳革命。同年參加「黃花崗起義」，雖起義失敗，但並未挫其宏志，反而更堅決要推翻滿清，便與革命同志組織「清平樂白話劇社」，以戲劇作爲工具，繼續其革命事業。黎民偉於辛亥革命成功後將「清平樂白話劇社」改組爲「人我鏡劇社」，於1912至13年間與華美影片公司合作拍攝香港首部故事短片《莊子試妻》，及後又開辦戲院，創辦民新製造影畫片有限公司等等，開始其電影革命生涯。

1921年，黎民偉帶着攝影機跟隨國父孫中山，甘願冒生命危險拍下北伐戰況。此外，又曾到日本拍攝第六屆遠東運動會，赴北京拍攝京劇演員梅蘭芳演出情況等等紀錄片。黎民偉利用攝影機作爲紀錄「真、善、美」的工具，以電影作爲「文化教育的武器」(摘自黎民偉1935年元旦賀年咭)，紀錄人類偉大、美麗及健壯的事件與人物。

## 黎民偉對現代人之啓示

古天農先生和方梓勳博士都欣賞黎民偉的創新精神。他們認為黎民偉生長於中國傳統的保守思想環境，接受的卻是革命性的西方教育，能夠於互有衝突及矛盾的中西文化之中找到定位，是其難能可貴之處。當中有很多嘗試者，會於過程中感到迷惘；反觀黎民偉不但沒有迷失，反而融合了中西方的精華，領略到箇中要「求突破」，「求變革」的道理，成為當時大膽創新的佼佼者，亦是眾嘗試者中最成功的一位。

最後，古天農與大家分享《香港電影第一 take——黎民偉·開麥拉！》一劇的創作經驗，認為從黎民偉身上領悟的啓示為其擅用人才之態度。黎民偉重用人才，不論對方的年紀資歷多少，只要有才華、有理想，皆一視同仁，一併重用。古天農欽佩黎民偉對待人才的態度，同時感歎香港政府亦應多多向黎民偉學習。（整理：陳凌） ●

## 3. 黎民偉在香港與中國之間

### 中英劇團合辦

香港電影之父誕生百十周年，座談會一浪接一浪，10月19日的主題環繞黎民偉在香港與中國之間，邀請了香港電影史研究者周承人、李以莊夫婦及余慕雲先生，從黎民偉創辦電影公司說起，追尋他在香港與中國之間留下的足印，講座內容並旁及黎氏兄長黎北海。

### 逆流而上的民新

周承人集中分析黎民偉在上海成立兩家電影公司的經過，並剖析他面對的困難與局限。黎民偉先後主理與兄長創辦的民新製造影畫片有限公司，及與李應生合辦的上海民新影片公司，然而兩者並無依存延續關係——上海民新並不是香港民新的遷移，而是在後者關門後方另展新生。余慕雲稍後補充，其時黎民偉欲將陣地遷往上海，但黎北海寧留守香港，兩兄弟因而分家，而有上海民新的出現。

上海民新最早期的導演是卜萬蒼，以及經他介紹的歐陽予倩，該公司基本上是兩個家庭合作的產業，因為公司的基本演員是兩個老闆的太太與子女，加上張織雲等。黎民偉與李應生均為老國民黨黨員，與國民黨關係良好，民新的成立多少得到國民黨的支持，因而有說黎民偉思想右傾。周承人認為根據個人的社交生活來斷定其立場的說法十分武斷；當年國民黨的元老派確曾對民新寄以厚望，但黎民偉一生不踏足政治舞台，沒有介入過國、共兩黨的政治鬥爭。

當時上海已有 33 家電影公司，正值武俠、神怪片大行其道，主張文以載道、強調教育意義的黎民偉面對如此不利的市場，卻敢於逆流而上，堅持個人的理念。其中以歐陽予倩的三部作品：《玉潔冰清》(1926)、《三年以後》(1926)及《天涯歌女》(1927)最能體現黎氏的理念。這些影片對社會的不公平現象抱打不平，並強調年青人的自主精神，與當時流行的「火燒紅蓮寺」之流南轅北轍。由侯曜導演的《西廂記》(1927)則反映了黎氏在藝術上創新求變的精神。侯曜在影片中注入個人的詮釋，大膽主張在佈景方面只求美感，而不管它是否與史實相符；在戲旨方面則只求真情流露，不管情節是否出自原作。黎民偉親自執導的《祖國山河淚》(1928)和《蔡公時》(1928)，更是他知其不可而為，明知不為外埠市場和租界接納，仍堅持拍攝的。在神怪泛濫之世，民新仍出品了上述的影片，可說是黎民偉對潮流的抗爭與否定。其中雖然出現了迎合市場口味的《觀音得道》(1927)，但據余慕雲引林楚楚口述，這是李應生而非黎民偉的主意。

事實上，民新的結束一方面是因為嚴重的經營虧損，另一方面是因為黎、李兩人不咬弦。李應生把電影當成一門生意，黎民偉卻奉電影為終生事業，兩人在合作上產生了分歧，周承人並引述歐陽予倩回憶錄，謂民新的失敗是因為黎文偉找不到對電影有共同認識的人。此外，他也沒有與導演、編劇等建立經常性的關係，以致他們相繼求去，周承人推想那是因為黎民偉為人比較內向，不善交際之故。



(右起) 李以莊、羅卡、周承人及余慕雲

### 聯華集大成者

李應生離開民新後，黎民偉無法獨力經營，周承人採公孫魯和杜雲之的說法，認為他已因經歷連番損失與挫折而心灰意懶，因羅明佑邀請他合作，他的生命才出現轉折。兩人合作成立聯華影片公司，首作是《故都春夢》(1930)。但是周承人指出，《黎民偉日記》中的 1929 年

2 月 18 日至同年 12 月 18 日是一片空白，期間發生的三件關鍵事件因而面目模糊：一、李應生如何與黎民偉分道揚鑣？二、孫瑜如何拍成《故都春夢》？三、黎民偉與羅明佑如何開始合作關係？看來研究者尚需繼續探索。

余慕雲則補充上海民新的虧蝕，其實只限於現金的流失，而財產卻未曾盡散——黎民偉後來還將資產變賣了四萬元，作為組織聯華的經費。至於黎氏因損失慘重而心灰意懶的說法，他則持反對態度。他認為黎民偉一生不曾灰心氣餒，雖經歷失敗，但屢敗屢戰，虧了本便變賣資產繼續奮鬥，因此才會應羅明佑之邀，在聯華創出比民新更好的成績。

聯華創立時得到吳性栽、但杜宇、孫瑜的加入，一出手便是一場勝仗。吳、但連人帶公司而來，架起了聯華的框架；孫瑜參加過新文化運動，又曾到美國研習，他首創以白話文寫電影字幕，並以細節刻劃人物的心理變化，手法活潑新鮮，在當年脫穎而出。

聯華由多家電影公司組成，分別易名為各號片廠，因為各自為政，所以意識型態相對立的影片會出現在同一公司名下。此情況容易導致幫派的形成，成為聯華的一大問題，羅明佑、黎民偉一派與更傾向進步的吳性栽一派產生抗衡與鬥爭。後來，《天倫》(1935)、《浪淘沙》(1936)等片因脫離了觀眾的期待、市場的需求而虧本，聯華招股不成功，黎民偉與羅明佑親向國民黨中央宣傳部求救，但陳立夫沒有表示，羅不得已於 1936 年與吳性栽簽下協訂，聯華由吳氏接辦。

### 黎北海功不可沒

在一片黎民偉的討論中，李以莊則暢論較少為人提及的黎北海。她引羅卡所言，將黎民偉、黎北海在香港的地位與盧米埃兄弟(Louis Lumière, Auguste Lumière)在法國的地位相比擬。黎北海比其弟更早參與電影拍攝的工作，是名符其實的香港電影之父。他在 1909 年已參與布拉斯基 (Benjamin Brodsky) 在香港拍攝的《偷燒鴨》(1909)，而黎民偉則直到 1913 年方認識布拉斯基，然後促成《莊子試妻》(1913)的誕生。

黎北海是 1926 年省港大罷工後，第一個站出來重建香港電影的人。是時黎民偉已帶同民新擁有的大部分器材移師上海，黎北海憑藉少量剩餘物資，得利希慎支持獨力創立香港影片公司，創業作《左慈戲曹》(1931)是香港第一部古裝片，黎北海自任男主角，並兼任製片、編劇、導演。但第二部影片《客途秋恨》(1931)完成後，公司已無法維持，他將資產折合二萬元，加入聯華成為三廠（港廠），期間拍出香港首部運用手提攝影機拍攝的影片《鐵骨蘭心》(1931)以及首部偵探片《夜半槍聲》(1932)。後來聯華收縮，結束上海以外的片廠，他乃於 1933 年與唐醒圖合辦中華製造聲默影片有限公司，拍出香港首部有聲片《傻仔洞房》(1933)，開創了香港電影的有聲時代。此後，黎氏多用本地粵劇名伶擔當演員，推動港片本地化和地方化，帶領香港影業進入新紀元。香港電影獨有的幾個特點，在《傻》片中已然俱備。可惜，該公司只完成七部作品，便因資金不足而解散。

黎北海亦是首位積極投身電影教育事業的先驅，曾辦四家演員養成所，除培育演員外，亦教授編劇、導演、攝影、化妝等課，栽培了一班重建電影的奠基者。他一生為香港電影拼搏，但兄弟情深，黎民偉辦聯華時經濟拮据，他即放下香港的事務，與林楚楚、阮玲玉等人趕赴北平，協助拍攝《故都春夢》至完工。1936

年，聯華面臨困境，陳立夫見死不救，黎民偉復辦民新，黎北海即應邀任經理，對弟弟一而再的有求必應。

可惜，淞滬戰爭爆發，黎民偉返回香港，黎北海卻一直留在上海至 1948 年。其時黎北海已散盡家財，只在九龍租住一木屋，以販賣香煙維生。不久又遭逢大火，無奈遷到廣州，依舊經營一小商舖，販賣香煙、涼茶、連環圖等，晚景淒涼。李以莊謂，黎北海真正為電影散盡家財，作為與黎民偉份量相當的電影先驅，她希望大家也能對他的貢獻有所認識與肯定。（整理：馮嘉琪）





## 《黎民偉的足跡》活動花絮



康文署助理署長（文物及博物館）鍾嶺海在開幕禮致送紀念品予黎錫



本館節目助理吳月華（右四）作外展嚮導，途經黎民偉曾演出話劇的所在地青年會，與黎錫夫婦（右二、三）及參加者合照。

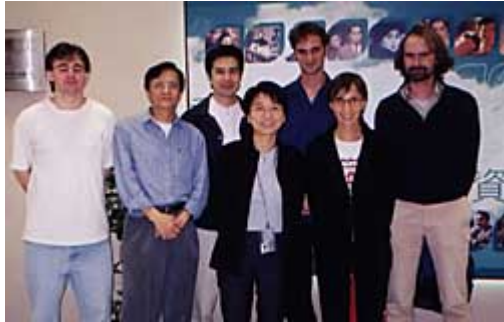


中英劇團在電影放映前演出片段：（左起）反串扮演莊子妻的黎民偉（盧俊豪飾）與兄長黎海山（袁富華飾）及黎北海（陳敏斌飾）



## 2003 香港國際影視展

由香港貿易發展局主辦的第七屆香港國際影視展，於 9 月 24 至 26 日在香港會議展覽中心舉行。今年以「創新領域，無限商機」為主題，研討會重點探討內地、香港和海外之間影視娛樂業的合作。香港電影資料館除了在展場中介紹館中服務，並連日接待專程到資料館參觀及交流的海外電影文化工作者及傳媒。 ◆



本館節目策劃羅卡、節目助理鄭子宏、搜集組經理何美寶（左二至四）與來訪的意大利烏甸尼斯遠東電影節主席 Sabrina Baracetti（右二）及工作人員交流



世界各地來港出席影視展的新聞工作者特地蒞臨本館參觀。



資料館在影視展設置的攤位中介紹館中服務