

編者的話

文藝片的導和演

資料館深慶獲捐贈李晨風導演的筆記和照片簿，成為出版《李晨風——評論·導演筆記》的重要元素，讓大家在他的創作思路跟他馳騁（把一切還原到創作的理念，那是出奇的純淨；檢討中的體會、矛盾，卻鮮明地點出了那個時代的氛圍）。至於「小說·戲劇·文藝片」節目中，尚包括放映李鐵、吳回、秦劍、左几等導演的作品。單看演員陣容的話，會得完全明白為甚麼一張張情感充沛的面容，活脫就是那個時代的象徵——吳楚帆、白燕、張瑛、梅綺等等導演們的愛將，一次又一次地有好幾百回地配合編導們，以他們的「遭遇」畫出那個時代的寫照。邵氏、電懋的銀幕偶像幾曾真正的壞，林黛怎可能真的是個壞女人？吳楚帆、白燕卻是很生活化的（甚而很社會性的），很貼近市民大眾的心。碩壯如吳楚帆，可以軟弱委屈，可以霸氣，也可以很有義氣；高挑清臙的張瑛，可以浮誇，也可以爾雅；白燕很可以賢慧端莊，也可以潑辣媚行得氣度逼人……看，看似來來去去那幾個搭檔，卻能很細緻地在不同的影片中躍現獨特的個性。黃淑嫻在文章中的思考（頁 3-6）、黃愛玲對李晨風其人其事的體會（頁 7-8），以及四、五月間有關文藝片的活動和討論，看他們又再領風騷，就算是淚盈於睫，眼神仍隱隱流露心內澎湃的哀矜、不甘和不屈。



幾部將於「小說·戲劇·文藝片」節目中放映的李晨風作品：(左起)《寒夜》(1955)、《日出》(1953)、《虹》(1960)、《斷鴻零雁記》(1955)及《春殘夢斷》(1955) (封面)

鳴謝李兆熊先生、銀都機構有限公司及 Cathay-Keris Films Pte Ltd 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

對文學改編電影的一點思考

黃淑嫻

香港電影與文學這個課題，一直都有研究者在討論。今年香港電影資料館主辦「小說·戲劇·文藝片」的放映專題及出版專題書籍《李晨風——評論·導演筆記》，將有助大眾進一步了解香港電影與文學息息相關的關係。另外，嶺南大學的「電影與文學研究小組」在年前開始整理史料、籌劃出版，書籍亦將面世。在群策群力下，香港電影與文學的面貌應該會逐漸清晰過來。我有份參與整理片目的工作，從中明白到歷史的變化過程。現針對七十年代以前的改編問題，把資料歸納一下及順道提出一些己見。以下的資料，是很多研究者合作的成果。

中西、雅俗並存

根據《香港影片大全》所載的資料，戰前香港電影大多改編自古典小說。最早被改編的是《聊齋誌異》(黎北海：《胭脂》，1925)，隨後是《三國演義》(黎北海：《左慈戲曹》，1931)、《紅樓夢》(金鵬舉：《黛玉葬花》，1936)、《金瓶梅》(關文清：《摩登武大郎》，1937)、《西遊記》(《大鬧水晶宮》，1939)及《水滸傳》(王引：《潘巧雲》，1940)。另外，馮夢龍纂輯的「三言」亦是早期香港電影愛改編的作品，例如「杜十娘怒沉百寶箱」的故事，早在1939年已被關文清改編為同名的電影。比較富動作性的俠義/公案小說如《七俠五義》和《彭公案》等，亦可以在早期的香港電影史上隨處找到。跟別的地方一樣，香港早期電影的發展是借助於文學的遺產，尤其是在編劇方面。另外，改編一些深入民間的故事，亦有助票房。但大概不僅是這兩個考慮吧。那一代的電影工作者在移植一個故事的同時，亦傳承了一些他們確信的道德與價值。

除了中國小說，戰前香港電影還有改編自西方文學作品，包括神話《天方夜譚》(《神燈》，1939)、普契尼的歌劇《蝴蝶夫人》(黃岱：《蝴蝶夫人》，1948)、莎士比亞的劇作《錯中錯》(趙樹芹：《從心所欲》，1940)及勃朗寧的小說《咆吼山莊》(許嘯谷：《魂歸離恨天》，1940)等。這一條「西方線」一直延續到五十年代末，期間更有令現今觀眾意想不到的發現，包括改編杜斯妥也夫斯基的《被侮辱與被損害的》(姚克編：《豪門孽債》，1950)、莫泊桑的《羊脂球》(白沉編：《花姑娘》，1951)、托爾斯泰的《安娜卡列尼娜》(李晨風：《春殘夢斷》，1955)等。我們不能不佩服當時的香港電影工作者能夠有這麼多樣化的嘗試，當然背後一定要有相當的文藝修養，當時的商業電影市場又有一定的包容性來支持這些嘗試。香港電影一直發展下去，便失去了這條「西方線」，實在可惜。

眾所周知，五、六十年代是香港電影的黃金時期，電影與文學的關係亦如是，尤其是五十年代，可以說是一時無兩。這個時期，古典小說繼續有被改編，但逐漸從主流引退，取而代之的是更貼近生活、在當代出版的流行小說。戰前的時候，侯曜（如《沙漠之花》，1937）、傑克（如《紅巾誤》，1940）和望雲（《人海淚痕》，1940）等小說家在報章發表連載小說，不少作品改編成電影；四十年代末開始，有更多不同的小說引進香港電影。

戰後的香港電影要尋找新的題材，編劇人轉向大量出產、大多以當時為背景的流行小說。當時報章上的連載小說有很多讀者，不少電影是從當中取經的，例如周白蘋在《紅綠日報》發表的「牛精良」系列；怡紅生在《成報》刊登的小說；三蘇在《新生晚報》的「經紀日記」、「司馬夫奇案」；當然還有環球出版社的「三毫子小說」，這些故事都成為熱門的電影題材。



中聯公司以改編巴金小說創業，接連幾部成績 眾多《啼笑因緣》電影版之一：張瑛的樊家樹理想，《寒夜》(1955)是其一高水準之作。 和梅綺的沈鳳喜。

五、六十年代的改編是百花齊放的，有流行文學、天空小說、西方名著、中國古典小說，還有中國現代文學作品及鴛鴦蝴蝶派作品，共治一爐。張恨水的《似水流年》、《金粉世家》、《啼笑因緣》、《落霞孤鶩》、《夜深沉》和《秦淮世家》都曾被改編為電影，有些甚至一改再改。然而，同一時間你又可以看到改編魯迅的《阿Q正傳》及巴金的《寒夜》等五四作品的電影。在1949年後，這個現象只會在香港出現。

從六十年代中期逐漸發展下去便是武俠小說的天下了，其後出現科幻小說，很多文藝編劇及作者退下電影舞台。香港電影與文學的關係，隨着一些電影公司的倒閉、市場的調整、時代的變遷，已經不復五十年代的風光，電影工業變得單一化。七十年代，李翰祥是比較強調傳統文學修養的主流導演，唐書璇和胡金銓算是異數了。到了七十年代末、八十年代初的新浪潮電影，李碧華、陳韻文、陳冠中、蓬草等人的出現，為香港文學與電影的關係締造了一個小陽春。

對改編的思考

粗略談過改編的發展過程後，我想回到討論「改編」本身。上文所說的「改編」是作為一種統稱，為的是方便我們討論歷史資料，現在我們不妨仔細想一想改編究竟是甚麼。用傳統方法去理解改編：書本一早便出版了，例如《紅樓夢》，然後若干年後被改編成電影，小說家在出版時並未知道自已的小說會被改編為電影。面對原著，編導可以選擇忠於原著，或者是自由取材發揮。傳統改編的觀念是一個文本對一個文本；一個是原著，一個是改編版本；在時間上有先後之分的。然而，就五、六十年代來說，改編的背後並不盡是以上所說的那個「單純」的模式，我們試舉一個例子。



李我（左一）的天空小說風行一時，他並曾主演自資拍攝的《雪影寒梅》(1951)

著名廣播人李我在他的《李我講古》（2003）一書中，寫到1949年當天空小說《慾焰》還在播放時，他便把故事印製，分五集按月出版，市民為了追趕天空小說的劇情，當書籍出版時便瘋狂搶購。即是說，廣播的小說和印製出版的小說同是「在創作中的作品」。後來《慾焰》改編成電影和粵劇，電影名為《蕭月白》(1949)，由任護花編導。如果要討論電影《蕭月白》的改編，不能夠光是看小說，因為當中還涉及廣播劇和粵

劇，是數個文本互涉的關係，原著的概念變得模糊不清。《慾焰》並不是一個孤立的例子，與《慾焰》類似的例子還有很多，令討論改編變成一個有趣而複雜的問題。

當時媒體與媒體之間互相往來的機會頻密，不少文化人活躍於多個界別，例如任護花，他是報人、是流行小說家、又是電影編導。怡紅生是報紙編輯和小說家，他在《成報》連載了很多小說，當中不少被改編為電影，有些他甚至自編自導。要數下去，名字一籬籬：望雲、羅斌、高雄、易文、姚克、艾雯……

「越界文化人」幾乎是這個時代的標誌，這些文化人可以差不多在同一時間、在兩個媒體中創作，他們的創意和對工作的熱誠，令人敬佩。如果用傳統研究改編的方法來研究他們的作品，大概只能欣賞到他們辛勤努力成果的一隅。◆

黃淑嫻現任教於嶺南大學社區學院中文傳媒寫作部，著有《女性書寫：電影與文學》（1997）。

爲甚麼是李晨風？

黃愛玲

今年香港電影資料館的重點出版刊物之一，是一本有關粵語片導演李晨風先生的專題書籍——《李晨風——評論·導演筆記》。李晨風是五、六十年代的知名導演，同期以文藝片齊名的還有吳回、李鐵、左几和秦劍等，1994年資料館的籌劃辦事處設在喧鬧的旺角花園街市政大廈時，便舉辦過「舊影淚痕——五十年代粵語文藝片三大導演回顧：吳回、李晨風、李鐵」的放映節目。今年節目組將會舉辦「小說·戲劇·文藝片」回顧展，風聞嶺南大學將會出版一本以香港的文學與電影爲主題的書，其中包括詳盡的片目，我們也就把整理和研究的範圍集中在李晨風一人身上。



李晨風擅長將文學作品改編成通俗文藝電影，從中到外，從古到今，成績早已得到業內人士的認許，單單是改編自巴金作品的便已有三部——《春》(1953)、《寒夜》(1955)、《人倫》(1959)，其中《春》在1957年獲中國文化部頒發的1949至55年優秀影片榮譽獎，而《寒夜》更被本地評論界視爲中國經典電影之一。《春殘夢斷》(1955)改編自托爾斯泰的《安娜卡列尼娜》，《虹》(1960)則改編自茅盾的同名小說，二者都是藝高人膽大之作；當然李晨風沒有可能將原著中的安娜和梅女士原封不動地移植到保守的五、六十年代來，但是改編後的通俗劇女主角，仍比一般同期粵片中的女子多了一份獨立性格，特別是由面容莊重堅定的白燕來擔演。

記得初進資料館之時，節目組的傅慧儀便曾很興奮地告訴我，館裏收藏了一批李晨風的珍貴資料，包括照片和筆記，是李晨風的後人李兆熊先生於1999年捐贈給資料館的。看檔案裏的多篇李晨風專訪，他屢次談及當年看電影時，愛用小型Leica攝影機將銀幕上的影片逐個鏡頭快拍下來，那是他學習電影的獨門秘方。那個年代沒有錄影帶或數碼光碟，有心人都要各師各法。翻開他遺留下來的本本厚厚相簿，每一頁都整整齊齊地貼滿了比郵票大不了多少的黑白照片，有些還

在首頁貼上了當年的「戲橋」，看着很是感動。另有一本生活照，是李晨風帶同太太李月清和吳楚帆、紫羅蓮等到日本拍攝《斷鴻零雁記》（1955）外景時的照片——穿上和服戲裝時，他們是專業的演員，換上了便服，他們是好奇的遊客。最近有機會向李兆熊請教，他說起紫羅蓮拍《馬來亞之戀》（1955）時的趣事來。作品以馬來亞華僑的生活為背景，片中有不少吃沙嗲的場面，卻原來紫羅蓮很饞咀，常常一場戲還未拍完，她已把沙嗲吃光了。看李晨風的相簿，就會見到不少紫羅蓮的「饞咀模樣」——在日本街頭或火車上的她，穿着雍容的絨大衣，頸上纏着小巧的皮草，腳上登着高跟鞋，卻活像一個頑童，開心忘形地吃日本便當！



李晨風、李月清夫婦與紫羅蓮（左一）在日本街頭掠影

當然，還有那些小小單行簿裏的蠅頭小字，大都寫於五十年代初中期，有談戲劇的，有談分鏡頭的，更有趣的是李晨風對自己作品的檢討，其中論及《春殘夢斷》和《斷鴻零雁記》的票房失利，對於研究者便很有啟發性：「至於《春殘夢斷》和《斷鴻零雁記》，論製作、編導、演技、場面、片質，都不弱於前三者（作者按：即《春》、《大地》和《寒夜》），但收入慘敗。首先在戲本身以外檢討，中聯公司的厄運佔最大的

成因，否則開畫應在三戲以上。所以一個戲收入成敗，先講噱頭，二講戲軌，三才到戲本身。固然，《春殘夢斷》之基樹哭安娜之愛有違舊道德之處，強作同情，觀眾不能接受，因而種種痛苦，觀眾不同意，此外無別了。《斷鴻零雁記》和尚不能娶妻，犧牲情愛，這是不值得觀眾耽心，所以不能得到觀眾的喜愛。本來這是日本外景片，美麗抒情，也值得一看的。這是因為中聯衰落了，引不起觀眾的愛戴是重要原因。有人要一看日本外景，所以開畫近二萬，但不多，繼而大跌，低級觀眾不喜愛，未嘗無因。」在短短的一段文字裏，我們看到了電影的內容與藝術跟觀眾水平和大圍環境的辯證關係。

每次看到這些舊材料，我和同事們都會很雀躍，也很焦急，只希望能有更多的時間，把前輩遺留給我們的珍貴資料整理出來，與大家同享。這正是我們編輯這本書背後的最大動力。◆

編按：《李晨風——評論·導演筆記》將於2004年4月出版，同時資料館舉辦的「小說·戲劇·文藝片」節目中，包括選映李晨風電影作品及展出其後人捐予本館的文物。

黃愛玲為香港電影資料館研究主任



電影修復小百科 (2)

影片保存與公眾開放之間的平衡

謝建輝

電影保存工作源自少數有興趣和熱心人士（我們稱為電影收藏家），他們志在保存影片及其相關的物料，娛己娛人。保存曾經是這些收藏家的主要而且是唯一的目的。至於保存工作的輕重緩急，礙於財政與資源的限制，早期電影的收藏家着重影像（或內容）的保存多於電影物料（載體）的保存；於是，這些收藏家把所藏的影片往往由 35 毫米翻印成 16 毫米，以便節省儲存的空間和成本。現今的收藏家亦沿用這樣的做法。保存的物料既然只供收藏家觀賞，也就毋須把它們作有系統的整理，只要收藏家仍能找到他所藏的物料便可以了。

地區或國家級的電影資料館和博物館經過一段時間的搜集工作後，得來的電影物料越來越多；而他們使用的是公帑，須向公眾負責，故此保存已不再是唯一的任務，電影保存工作的目的，轉易為向公眾開放藏品。顯然，保存與開放是兩個不同的概念，矛盾遂不可免。電影資料館一方面要把影片妥善保存，另一方面也要把影片向公眾開放，這無疑是兩難。每次影片公開讓公眾觀賞，便難免「受損」——要麼是放映機造成的正常磨損，要麼是在放映過程中處理不當所致。

我們分別採取兩種做法，務求以不同的物料翻載，去解決這個矛盾。電影保存工作的目的，就是要把搜集得來的原物料妥善保存。為了向公眾開放，原物料會被複製，公眾只限觀賞或借閱複製品。換句話說，電影資料館的保存工作，保存的是原內容和原載體，而觀賞或借閱的只是複製品。原載體甚少開放及供人使用。

因此，高質素的複製工作便不可或缺。除了讓公眾使用複製品外，現時電影資料館的做法，是把電影物料的內容轉換至新的載體去，因為原物料終有一天會衰壞。也許有人會爭論，科技繼續發展，而生產商不斷推出新產品，致使未能再提供舊產品的支援服務，於是逐漸淘汰舊的載體（支援服務持續的時間往往比載體物料的壽命為短），因此複製工作也就需要持續下去。的而且確，把內容轉移到另一種載體，最重要的考慮還是為了向公眾開放。由此可見，向公眾開放物料不但與保存工作有衝突，也會帶來內容轉移的長遠問題。

無論如何，如果可以透過複製品觀賞電影，則接觸原影片的需要便會大為降低，從而有助影片的保存。若能完善地開放藏品給公眾使用，將有助我們保存電影文化，也可使電影資料保存的工作獲得更廣泛的支持。 ●

謝建輝為香港電影資料館一級助理館長（修復）

新增藏品

好古有穫

何美寶

搜集電影資料，我抱着「不薄今人愛古人」的心態：「今人」尚可繼續洽談，磋商保存計劃；「古人」的東西卻早零落四散，求之不得了。因此每有「古物」發現，我總特別雀躍，皆因這些東西都可遇不可求啊！



劉恩澤與他的錄音鋼絲

去年七月，我們有幸找到資深錄音師劉恩澤先生。劉先生於上海修讀無線電專科，畢業後隨即加入新華影業公司，開始了錄音生涯。1947年應永華電影製片廠邀約來港工作，1952年創立香港聯合製片錄音公司，總攬當時港片的配音工作，更投資拍片，又開展其他業務如飲食、塑膠等。經了解資料館的宗旨後，劉先生即慨贈隨行半世紀的電影拷貝、器材和資料，其中一卷錄音鋼絲¹更是電

影發展史上常常提到，卻從未在港發現的重要文物，真叫我們大喜過望！可惜他的鋼絲錄音機並沒有保存下來，我們沒法解讀鋼絲上的錄音，已屆耄齡的劉先生也記不起這條線上錄過甚麼，我館擬將它送往外地解碼，轉錄到其他常用的制式上，到時說不定又有另一番驚喜。

另一個重要收穫在十月底。影壇先鋒盧覺非先生（1896-1953）的後人盧女士自加拿大回港，找尋先人資料整理家族歷史，卻發現館藏資料比她手頭的還少，遂毅然把手上有關電影的相片和盧氏的詩集《越遊詩草》一併捐給資料館供大眾研究，補充我館早期史料的不足。盧氏生當清末亂世，少時有志從軍，後從事戲院工作，並憑着天賦才華執導《金錢孽》（1924）、《兩醫生》（1925）、《亂世鴛鴦》（1925），自導自演《從軍夢》（1926）。省港大罷工後赴越南發展，從此改行行醫，業餘以詩詞自娛，不再涉足影業，是以我們向業界打聽也無法找到



《從軍夢》（1926），中為盧覺非。

他的任何資料。要不是這次機會，相信我們也難得見前輩風采，碩果僅存的一張《從軍夢》劇照也可能自此湮沒無聞。

王國維先生嘗以學問存亡，其要在「搜集之，考訂之，流通之」² 又謂「古來新學問起，大都由於新發現」³，這些說話都好像是向着資料館說的一樣。站在二十一世紀回望上一世紀香港電影發展的歷史，我們所知道的是多麼少啊！但願我們能繼續獲得各方面的支持，有所發現，多為後繼者保存一些可供研究的資料。◆

註

1. 鋼絲錄音這種磁性錄音的概念於 1878 年由美國人奧伯連史密夫發明，最初只作軍事用途，到四十年代經無數改良後移用到商業上去，五十年代初被磁帶錄音淘汰。
2. 王國維〈雪堂校刊群書敘錄序〉
3. 王國維〈最近二三年中國新發現之學問〉

何美寶為香港電影資料館搜集組經理

捐贈者芳名 (11.2003-1.2004)

台北金馬影展執行委員會

香港電影工作者總會

香港影業協會

電影工作室有限公司

華藝錄影製作公司

影意志

寰宇影片發行有限公司

Editorial Board of A Movie Queen Chan Yunshang

伍煥嬋女士

李以莊女士

李燧勳先生

何健生先生

施介強先生

孫棟光先生
盛安琪女士
陳明珠女士
陳銳先生
黃奇智先生
黃添先生
黃愛玲女士
無名氏
趙德克先生
鄭昌和先生
歐浩明先生
劉恩澤先生
盧氏後人
盧錦華先生
謝鎮權先生
關筱雯女士
Mr HRA Chamberlain

本館特此致謝！

早期電影的美學與觀賞特色

黎肖嫻

一般人往往將早期電影等同無聲電影，其實兩者在命名上有界別的必要。無聲電影在電影誕生初期出現，直至二十世紀三十年代仍然普見於各國。至於「早期電影」則是 1979 年以來修正電影史學家們（revisionist film historians）如路威貝茲及湯姆根寧等為 1906-08 年以前的電影冠上的特別稱號，認為「早期電影」絕對不該看成為一種藝術形式的草創時期，而是與其後的經典故事片（classical cinema）在空間、時間及敘事形式的概念上均截然不同的開放時段，充滿着各種的可能性。簡言之，「早期電影」指向特定的歷史時刻：電影已成為簇新形式的大眾娛樂，卻仍未收窄為服役於講故事的工具的主流。

電影美學的文化根源

電影作為一種表達方式進入不同國家的文化生活時，都因着不同的處境及因素與既有的活動和建制——如文學、戲劇、繪畫、科技和日常耍樂消閒等——發生文化挪用及重整的作用，形成各自獨特的電影文化。例如在上海，電影在茶館找到其安身之所——最早的公映地

方，最早的電影便結合民間藝術如京劇，對電影的興趣多少亦跟大都會城市人對外國異地風情的着迷有關；《勞工之愛情》（1922）有趣之處，不單因其刻劃了跳脫的平民生活，它對茶館的指涉正是電影這種新玩意成為市井生活的一環的自我記述。至於英國自十七世紀以降，魔幻燈箱已成為家居的流行玩意，對電影的自然受落不難想像。十九世紀法國，新種類的公共空間湧現，如咖啡館和沙龍畫廊；盧米埃兄弟就是在巴黎的「大咖啡館」放映電影，也算是大氛圍之中取到自然的落腳點。在美國，愛迪生發明電燈泡及開設電力公司，肯定是有利於電影拍攝的先入為主的因素；愛迪生的最初製作，是在電影視鏡（kinetoscope）內觀看的，是當時已大行其道的小孔窺視的視覺玩具（peep show）的延伸，是名正言順的日常生活文化的一環；同樣重要的是美國當時大量湧到的新移民需要娛樂，凝聚成新的草根消費階層，電影正好接收了這批現成的觀眾。



黎肖嫻(右)及鄭子宏



《勞工之愛情》（1922）對茶館的指涉印證
電影已演成市井生活的一環

早期電影的文化背景及特色

大衛博維爾認為在 1890 年代電影雖是新奇的玩意，但直接受惠於多姿而豐富的維多利亞時期的休閒活動。當時很多城鎮都有巡迴舞台表演，既有迎合中產階級的闖家歡台上表演（vaudeville），包括雜耍、動物表演及滑稽喜劇；亦有以色情及低俗煽情掛帥的表演（burlesque shows），另外更有放映舞台表演及關於旅遊的活動影像。遊樂場及公共娛樂場所亦有以魔幻燈箱投射幻燈節目。凡此

種種，衍生了不同的電影類別：劇情、非劇情、科學、旅遊等。由於當時的報紙仍未以相片作說明，所以早期電影的影像無疑有渲染性的紀實作用。

至於早期電影的特色，一般而言，往往都只有一個單鏡頭（雖然早在 1899 年已出現了多鏡頭的製作），以固定攝影機在同一個視點拍攝，而拍攝速度為每秒 16 格。例如愛迪生的《理髮店》（*The Barber Shop*, 1893）便以固定的鏡頭框架去捕捉人物進出畫面的活動，被強化的平面加深了構圖上的設計性和空間的調動。對於機器和操作上的未夠靈活，絕對沒難倒早期電影的工作者。有些攝影師將攝影機放置在船上或火車上，鏡頭便可以移動，如盧米埃兄弟拍攝的《科羅拉多》（*The Georgetown Loop: Colorado*, 1903）便是將攝影機放在火車上，美國電影公司 Biograph（愛迪生的競爭對手）的實驗中，又看到把攝影機從視平線下移到腰間的高度，援引繪畫的消失點（vanishing point）去強化景深。技巧上的種種限制，也沒有影響說故事的效用：場與場之間的串連不緊扣其實是思想和想像空間的自由，故此放映者可以隨意彈性組合故事的先後次序。可以看到《接吻》（*The Kiss*, 1896 & 1900）用上凝定的中距離鏡頭拍攝接吻的過程，已具有起承轉合的微型敘事；而《美國消防員的生活》（*Life of an American Fireman*, 1903），從中得見每場戲的自給自足，鏡頭的次序可以重整，以至突顯剪接如何有趣地改變觀賞經驗，卻又未成為不可動搖的作者權威。值得一提的是，其後（至八十年代）的各個前衛電影運動，如 Fluxus Art Movement（可參考大野洋子的作品），均回到前述的早期電影的技巧如固定的畫面、長鏡頭表現真實時間，具有聚焦框架內的人或物的力量等操作，重新反思電影的可能性。

由「直撲、招引」過渡至「敘事整合」

電影史學家根寧引用'cinema of attraction'這名字去涵括電影在 1906-08 年前直撲式的表現，對於電影其後過渡至「敘事整合」（narrative integration）的不倒傳統，進行了批判性的分析，否定其歷史發展的必然性。根寧引用蘇聯電影理論家愛森斯坦提及的「招引」（attraction）一詞加以詮釋，認為強調觀眾的視聽、感官及心理的刺激所產生的其實是更自覺的觀賞、自覺的凝視，與「整合」、「溶入」為前提、最後化解萬難的荷里活經典敘事截然不同。另外是類似攝影的效果（運用凝框及單鏡頭），強調空間探索、運用畫面框架去製造戲劇效果、強化框架內的視覺層次和佈局、身體全盤的表演、及靜止的擺設式造型（tableau），而因果述說、時空調動的說故事的模式始終是次要。

1908 年之後，電影由多元可能性歸為以講故事以至家庭倫理劇為主導，至 1915 年左右終由平民的娛樂升格為殿堂藝術，衍成強調理解的藝術，供有閒階級欣賞。從此，電影法度講求敘事整合，人物行動心理化，剪接的任命為時空濃縮調動，構成合乎因果邏輯的、可明瞭理解的陳述性整體。美國導演格里菲斯拍成《國家的誕生》（*The Birth of a Nation*, 1915）及《黨同伐異》（*Intolerance*, 1916），營造史詩式的大場面及複雜的敘事結構，融會建築、劇場及繪畫的藝術形式，將電影納入殿堂藝術。至於法國在第一次世界大戰後，對理性科技失望，走向實驗藝術的道路，揭櫫了超現實主義的理念及風格；而在 1915-16 年拍成的《蝙蝠黨》（*Les Vampires*）是大行其道的系列式連環故事，則標示着法國商業電影的第一波。影片在當時雖然大受歡迎，但直至大概在 1944 年，才將之納為法國影史重要的一頁，正由於當時的法國推崇高格調藝術，影片的商業味教人不屑討論；同時影片並沒有如格里菲斯的大場面，自然無甚吸引力。但隨着影片與意大利新寫實主義採用實景的拍攝風格不謀而合，以及對深焦及長鏡頭的運用，該片其後終在影史上再獲重視。至於德國的表現主義營造陰影與霧的氛圍，則影響後期法國的詩意寫實主義（poetic realism）及美國的黑色電影（film noir）。而蘇聯的愛森斯坦及維托夫往往將電影、政治及生活緊扣，公開討論電影理論，務求以此作為變成強國的工具。



《接吻》（1896 & 1900）捕捉戀人的親吻過程，已具備敘事的元素

故事的述說成爲電影在文化生活紮根一個世紀以來的主流導向，卻又越來越沉悶的時候，電影是否已經陳舊腐化？電影的發展還有甚麼可能性？這些都是值得深思的問題。 ◆



格里菲斯以多元的藝術形式拍攝《黨同伐異》費雅德的《蝙蝠黨》系列（1915-16），集幻想（1916），將電影提升爲殿堂藝術。與寫實於一爐。

編按：資料館邀得黎肖嫻於 2004 年 1 月 10 日出席「早期電影的美學與觀賞特色」講座，本文爲該講座的講稿撮要。

黎肖嫻爲紐約大學電影研究系博士候選人，現任教於香港城市大學創意媒體學院。

早期意大利電影的美術成就

本館「歐洲影畫戲大觀」節目之「意大利篇」開幕電影《卡比利亞》（*Cabiria*, 1914）場面浩大、佈景華麗炫目，原來是集眾多意大利及其他國家的藝術形式爲大成的成果。2003 年 12 月 26 日，本館假香港中央圖書館演講廳舉辦「早期意大利電影的美術成就」講座，影評人鳳毛攜同「聖誕禮物」而來，以大量美術史畫冊爲我們細說早期意大利電影的藝術特點。

早期的意大利電影以史詩式歷史故事爲主，如《暴君尼祿》（*Nero*, 1909）、《戰國雄師》（*Spartacus*, 1913）及《卡比利亞》等大製作，都有荷馬式史詩的氣魄。鳳毛從一系列的藝術史料出發，發現這些影片無論在劇情、場面、空間等方面的設計，都是從歷來的畫作、雕塑、歌劇、戲劇等藝術媒體中產生靈感，承傳了意大利幾千年的藝術文化傳統，各種藝術領域共治一爐。

先從《卡比利亞》說起。影片由意大利詩人鄧南遮（Gabriele D'Annunzio）創作，劇本及表現手法融會了意大利歌劇的表現方式，如史詩式的格局與劇情；宏偉的場面、演員入場、出場的走位，以及他們誇張的肢體動作。另一方面，鳳毛又指出，片中每一幕開始前的插入畫面的平面設計，原來是受二十世紀初著名英國插

畫師比亞茲萊（Aubrey Beardsley）作品的影響，以複雜扭纏的線條勾勒出與情節相呼應的圖案，畫面上的花樣圖案（floral pattern）、圖案化的劍、獸等，充滿新藝術（Art Nouveau）的味道，其中雄獅咬着馬的圖案，正是由古羅馬一具獅咬人的雕塑衍生出來；影片很少使用搖鏡捕足大場面，主要依靠對角線的構圖營造浩浩蕩蕩的效果，而對角線亦正是新藝術一派所偏好的線條。

此外，影片的佈景設計又參考了非洲、南美等地的視覺影像（visual image），滲透東方主義色彩，如城堡、廟宇、神像及卡比利亞被送往祭神的面具等。片中女王的一襲瑰麗斑斕的嫁衣與頭飾，經鳳毛查證，更是脫胎自法國象徵主義畫家莫羅（Gustave Moreau）的一幅畫作，使影片充滿異國風情，更有神秘主義的味道。而片中位於突尼西亞的迦太基宮廷佈置，則融入了北非的風味，而埃及式的浮雕及壁畫亦比比皆是；女王寶座上紋有日光圖案、手柄又雕上獅頭，直堪與法老王圖坦卡蒙（Tutankhamun）陵墓的出土文物相比擬。



鳳毛(右)及鄭子宏

這種吸納各種美術形式、印象融入於影片的特色，亦可見於《綺夢奇緣》（*The Faun*, 1917）。女主角在夢中與化為人身羊蹄的愛神石像一夕風流，而此「愛神」的原型，正是羅馬神話中的好色森林之神（Faun, 即希臘神話中的 Satyr），往往以人身羊蹄、頭有短角的形象見於各種美術作品，這個角色無疑亦是根據這個形象而創造。

早期的意大利史詩式電影，場面鋪天蓋地，佈景極盡奢華，呈現令人神馳目眩的境界，當中其實集合了多種藝術風格。追求華麗、酷愛藝術的意大利人不介意將各種形式的藝術集合、折衷、刪改、甚至庸俗化，以構成一部新的作品，通過電影炫耀他們衍生自古羅馬帝國的文化藝術淵源，鳳毛認為且不論此舉在歷史上的價值，亦不失為一種有意義的創造。（整理：馮嘉琪） ●



「歐洲影畫戲大觀——法國篇」開幕禮

2月13日晚上，「法國篇」在本館電影院揭幕，特別邀得魔幻電影大師佐治梅里耶的後人——外曾孫女瑪莉凱寧娜利哈列西梅里耶及其子蒞臨開幕首映，由他們分別親作旁述及現場鋼琴伴奏。當晚由康文署助理署長（文物及博物館）鍾嶺海先生致送紀念品予利哈列西梅里耶女士，她並親述外曾祖父的為人與經歷，以及他對電影、繪畫的狂熱，所流露的驚人創作力。這晚梅里耶電影誘發的魔力加上生動幽默的旁述，教觀眾開懷歡暢，掌聲如雷。



利哈列西梅里耶女士細說外曾祖父與電影的淵源



康文署助理署長（文物及博物館）鍾嶺海致送紀念品予梅里耶女士



(左起) 梅里耶女士、本館館長唐詠詩及梁秉鈞教授在「魔幻與奇觀」展場暢談

香港電影評論學會大獎頒獎典禮

第十屆香港電影評論學會大獎頒獎典禮於 2 月 18 日在本館電影院舉行，幕前幕後精英雲集，盛況空前。資料館不單定期主辦電影活動，亦歡迎團體或個人租用場地，孕育電影文化，廣作交流。



得獎者：(左起) 麥兆輝、劉偉強、莊澄、劉德華、張栢芝、韋家輝、游乃海、歐健兒及葉天成