

## 編者的話

香港・韓國・新加坡

香港電影業從來都是很開放的：外地資金流入香港，香港片發行外地，台灣等地的影人來這兒闖，香港影人往外跑……上海電影雜誌在四十年代中聲沉影寂，而香港電影雜誌又未接軌之前，星馬成爲了電影畫報天堂，賴忠苑爲我們填補這段星港因緣。邵氏在六十年代大展拳腳，廣攬日韓導演等人員來港，鄭昌和就曾爲香港武打片打出一條通向西方的路。時至今日，電影文化的交流活動日形成熟，大家可在國際電影資料館聯盟周年大會與同業交流；亦能在國際電影展廣結同好者。香港電影搜集和研究的「國際化」，於此可見一端。

鏡頭凝定的空間畢竟有限，穿過時間剪接「遺事」可會有驀然回首的得著？何思穎爲鄭昌和在六、七十年代對香港電影的貢獻爲人忽視不平則鳴，黃奇智爲散發現代感的李湄在五、六十年代未盡發揮才華而抱屈，爲他們來個特寫。電影文化就是這麼無遠弗屆。



封面：《日出》兩生花—粵語片（1953）白露梅綺（左），與國語片（1956）白露夏夢。上圖左起：《故園春夢》、《人倫》、國語片《日出》、粵語片《日出》。「小說・戲劇・文藝片」的國語篇緊接粵語篇在五、六月登場。兩部《日出》不約而同把原著中絕悲的角色「小東西」救活，把希望寄寓在她身上。小樂蒂（國語片）尤其惹人憐愛。用電影語言去說文學作品，還是有很多創作和想像的空間的。在國語片和粵語片分庭抗禮的時代，改編自同一原著的不同版本，可有點像來一場友誼賽（搶拍鬧雙胞的作別論）。國、粵語版都捨巴金原著的書名《憩園》：粵語版名爲《人倫》（李晨風，1959），國語版名爲《故園春夢》（朱石麟，1964），徹底擺脫原作中的敘事觀點。楊夢痴的遭遇發人深省，鮑方和吳楚帆演來感人至深。

鳴謝三聯書店（香港）有限公司、天映娛樂有限公司、亞洲電視有限公司、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

## 星塵過客回歸——鄭昌和



何思穎

在七十年代，鄭昌和幫助香港征服西方。去年十一月，他從美國回來，倒征服了香港特區。

鄭昌和是韓國人，早於五十年代在漢城電影製作基地忠武路進行攝製，已是聲名鵲起。他是一位技藝超卓的導演，精於拍攝類型電影；同時題材廣泛，由歷史劇至青春浪漫片，均獨具一格。韓國在流行動作片時，鄭昌和的事業再下一城，憑着他對電影技巧的掌握，拍出一種最適合動作片的動感風格。不久，鄭已贏得「動作片導演」的稱譽，他的電影深受觀眾歡迎，票房十分成功。

當時香港電影工業銳意擴闊視野，與其他亞洲影業合作，而鄭氏於 1958 年被招攬執導港韓合拍的《望鄉》。這催生了六十年代幾部合拍片，大部份為動作片或愛情片，後者並加入動作場面以增加官能刺激，例如《長相憶》（1966 年在香港公映，1967 年在韓國公映）和《烽火情天》（1967 年韓國，1968 年香港）。其中一齣《艷謀神龍》（1966 年韓國，1968 年香港）是占士邦式間諜驚悚片，在香港、台灣、日本及南韓取景。當時邵逸夫正力圖鞏固其強大「邵氏兄弟」片廠的領導地位，對《艷》片青眼有加，欣賞鄭氏處理動作場面的才華；這位影壇大亨遂遞上一紙合約，鄭簽約後，成為旗下導演。

當時，香港電影正經歷一場劇變，而邵氏乃變革先鋒。邵逸夫深感觀眾的口味改變，決定推出動作片新攻勢，為邵氏出品鑄造硬朗及充滿活力的風格。鄭氏接拍一系列間諜片和武打片，其中有《千面魔女》（1969）、《餓狼谷》（1970）、《六刺客》（1971）；他迅速掌握了香港影業的運作模式，以其才華和處理動作場面的新意，贏得業界的敬重。

1971 年，勁敵嘉禾公司以李小龍的功夫片《唐山大兄》橫掃亞洲各地票房，邵氏被迫加入戰團。這項挑戰的重任落在鄭昌和身上，他完成了《天下第一拳》（1972），不但票房出色，其後更獲得一份意想不到的成功。享譽亞洲後，《天下第一拳》成為邵氏打入西方市場的先鋒。該片易名為《Five Fingers of Death》（在香港上映時的英文片名為《King Boxer》，在 1973 年於美國及歐洲公映，極為賣座，連續數星期躋身於美國票房十大之列，甚至曾攀升至第三位。這是首齣打入西方市場的香港電影，其後嘉禾才向西方引薦聲勢強勁的李小龍。《天下第一拳》成為影史上向西方觀眾推介中國武打片的先驅，武打片在彼邦受歡迎的程度與日俱增，更是今日香港電影揚威國際的先聲。



香港武打片打入西方市場的試金石：《天下第一拳》（1972）



《餓狼谷》（1970）

可惜鄭拍罷《天下第一拳》後，並沒有在邵氏久留。他與當時主管製作的方逸華頻生齟齬，遂於 1973 年離開邵氏，加盟羽翼未豐的嘉禾。他在嘉禾拍攝了數齣動作片，執導《破戒》（1977）後，便返回韓國。回國後，他轉任為電影監製，經營自己的製作公司，但自此再沒執導。他退休後與家人移居加州聖地牙哥，一直至今。

鄭昌和卓爾不凡，但他對香港電影的貢獻多年以來為人忽視。一個主要的原因是他來自韓國。無可否認，六、七十年代的香港對其他亞洲人仍抱持偏見。因此邵氏需要淡化鄭的國籍。雖然業內對他韓國人的身份十分清楚，而傳媒對此亦間有報導，邵氏仍利用他姓名上的中國根源（韓國文化深受中國影響，韓國人的名字通常都有中國的對應稱謂），把他當為我們的一份子（在英文的攝製人員名單上，鄭通常被稱作「Cheng Chang Ho」）。

去年十一月，鄭昌和光榮歸來。他以榮譽嘉賓的身份，為康樂及文化事務署電影節目辦事處主辦的「韓國映畫五十年」揭幕。雖然他因私人業務多次來港，這回卻是他自 1977 年離開香港影壇後，首次重臨香港參加電影活動。

鄭執導的韓國電影《日落沙爾濱河》（1965）放映後，他與昔日共事的著名監製兼作家蔡瀾一起於香港電影資料館與觀眾會面。他跟觀眾分享作為海外導演在香港工作的經驗，以及一些有趣的軼聞，帶觀眾回到昔日電影工業經歷劇變的年代。數天後，他再次造訪資料館，除了捐贈一些昔日在香港拍戲的器材，並接受了三小時的口述歷史訪問，從回憶裏娓娓道出更多星塵往事：與邵逸夫和鄒文懷的合作，以及李小龍暴斃前數天商議與他合作的種種。（翻譯：潘國靈）



（左起）羅卡、鄭昌和、蔡瀾及何思穎聚首

何思穎為資深影評人，高空飛行來回於香港與美國德州休斯頓，現於香港中文大學教授電影課程。編有《劍嘯江湖——徐克與香港電影》（何慧玲合編，2002）。



### 電影畫報出版文化淺看

——新加坡作為上海與香港之間的承接者

賴忠苑

上海、香港和新加坡這三個華人海濱都市，對於早期華人國粵電影史同是有着重大的貢獻。上海是二十世紀前半段的東方好萊塢，香港則是二十世紀後半段的亞洲電影重鎮，而新加坡的貢獻則是作為早期華人電影最重大的海外市場（新加坡加上馬來西亞）、最重大的資金來源（邵氏、電懋和光藝製片公司的資金都和新加坡有淵源），還有就是作為極重要的華人電影畫報出版基地。她甚至可說是上海和香港電影畫報文化過渡期間的承接者。

香港在 1945 至 1949 年之間，基本上還是一個粵語為主的電影出產地，再加上百業待興，因此當時香港出版的電影畫報非常少。上海戰後更是政治和經濟極度不穩定，海派影人紛紛南遷香港，把香港當是國片安全的製作基地，琳瑯滿目的上海電影畫報出版業也從此失去了昔日的光環。做為海外最大的電影市場，同時也為了滿足南洋觀眾的需求，新加坡一躍而起成為 1946 至 1953 年間重大的電影畫報出產地。

1938 年創刊的新加坡版《電影圈》，可算是三十年代新馬唯一的電影畫報，極有可能是最早和東南亞早期最重要的電影期刊。期銷一度曾突破兩萬冊的新加坡版《電影圈》，創辦人是在當年以新加坡為事業基地的邵逸夫。這份畫報可說是邵氏兄弟電影發行公司的官方刊物。戰前的《電影圈》以雙周刊形式出版，日治時期被逼停刊，在 1946 年 4 月復刊後就改為月刊，一直出版到 1952 年 6 月（從 1952 年 7 月開始，《電影圈》改在香港出版），這份新馬最長壽的電影畫報共出版了 182 期。戰前的《電影圈》都是以報導粵語電影為主，戰後復刊以來，國語電影的報導就漸漸地超越了粵語電影。

此外，在新加坡 1946 年 1 月創刊的《國聯電影》和 1947 年 10 月創刊的《聯合國電影》，也可算是當年極有份量的電影畫報。這兩大畫報都是由獨立資本出版，幕後沒有電影公司掌控，報導以國語電影圈為重點，登上封面的都是國片女星。兩本都是以「獨立報導」為號召的電影畫報，《國聯電影》的壽命較短，而《聯合國電影》則大概出版到 1953 年才停刊，可算是地位僅次於《電影圈》的電影畫報。



《電影圈》第161期，1950年9月  
經典的白光——配合她到南洋隨片登台時刊  
出的封面



《聯合國電影》創刊第6年，第10號，  
1952年10月  
初出道的林黛

由新加坡光藝影業公司出版的《光藝電影畫報》在1948年5月創刊，畫報的編輯方針是國粵電影圈動態都給予大篇幅報導，特別是那些光藝本身代理的影片。一直到大概在1953年停刊時，此畫報在南洋地區暢銷非常，排版和設計都非常見心思和時代氣息頗強。所謂時代氣息，和所有在本文提到的畫報一樣，那時出版的《光藝電影畫報》，無論在設計美學和編輯手法上都帶有濃厚的舊上海遺風。星馬華僑巨富陸運濤的國際電影發行公司，也曾在1952年1月創辦了新加坡版《國際電影》。這是陸氏公司的官方期刊，報導其公司發行和代理的港產片和歐美西片，登上畫報封面的都是國片女星，封底則全是歐美女星，內容和風格可算是中西合璧。此畫報在新馬並沒有引起太大的迴響，停停續續出版了幾年，直到1955年後期完全停刊。



《光藝電影畫報》第19期，1949年11月  
電影皇后陳雲裳遊訪新加坡時攝



《國際電影》第5期，1952年5月  
李麗華（左）與馬來亞電影鉅子陸運濤元配陸李惠望

除了以上較為最具代表性的五大電影期刊外，在1946至1953年間，新加坡當地還出版了好些其他的電影期刊，比如《新聯電影叢刊》（1950年3月創刊）、《電影界》（1950年5月創刊）和《電影畫報》（1951年1月創刊）等等。這些投機性的出版公司，規模小而資金不多，旗下畫報出版了不上十期或營業不到一年就倒閉了。



《新聯電影叢刊》第2期，1950年4月  
粵語電影紅星梅綺登上設計獨特的封面



《電影界》第3期，1950年7月  
當年紅透一時的白雲和白燕

來到五十年代以後，香港完全取代了上海，成為世界華人國粵語電影中心，在量與質方面可算是空前的多產和多元化；一旦進入此黃金時期，香港做為東方荷里活，不但電影是香港製作，連帶其他和電影有關的周邊產品，包括了電影畫報都開始蓬勃發展。由於新加坡長久以來都不是一個電影製作中心，再加上當地的畫報編輯比不上南遷香港的上海人才優秀，新加坡電影畫報漸漸變得粗製濫造和新意欠奉，再加上讀者口味/品味、朝代/潮流的盛衰變更，在 1953 年以後，原是五光十色的新加坡電影畫報出版業變得沒顏落色了。另一邊廂，隨着電懋（國泰）的香港版《國際電影》（1955 年 10 月創刊）和邵氏的《南國電影》（1957 年 12 月創刊）面市，此兩大經典電影畫報帶領着香港電影畫報出版業進入燦爛光輝的黃金十年，同時也創造了和以前上海和後上海不同的畫報風格——一種風華正茂、國際與本土化兼備的香港中西色彩。◆

**賴忠苑**為馬來西亞多本時尚潮流雜誌的總編輯。多年來搜集有關三十至六十年代國、粵語電影巔峰時期的種種刊物。



## 浴火誕生的費爾烏尼電影資料館

鄭子宏

香港電影資料館在 2003 年 12 月至 2004 年 3 月主辦了「歐洲影畫戲大觀」，選映 1909 至 1929 年間意大利、法國和德國所拍攝的珍貴影片。意大利電影的選片方面，費爾烏尼電影資料館的羅蘭素葛爹尼可說居功至偉。羅蘭素是電影發燒友，亦為電影節撰稿，「影畫戲大觀」節目中不少電影拷貝就是由該館慷慨借出。去年底他來港出席開幕禮，並告訴我費爾烏尼電影資料館和知名的樸第朗尼默片展是如何浴火誕生的。

1976 年，意大利東北部費爾烏尼發生大地震，贊孟那城更是首當其衝。樸第朗尼默片展主席里維奧積雅各當時還是學生兼電影發燒友，眼看學童無學可上，他和妻子彼埃拉柏達就給當地學童和老師放映他們收藏的 16 毫米卡通片和差利卓別靈的短片，讓他們暫忘地震所帶來的破壞和苦悶。他們繼而從羅蘭素主理的電影會，取得更多美國舊片的 16 毫米拷貝。因為好些電影院都已停業，電影會就以「無所不用其地」的方式放映默片，有時在空地、公共會堂，甚而是私人居所。後來，收藏所得的舊 16 毫米拷貝愈來愈豐富（有些是購買的，有些則是捐贈或搜集自公共機構），積雅各夫婦於是在贊孟那城創辦了費爾烏尼電影資料館。



羅蘭素（右）與鄭子宏

這群電影發燒友主辦了數年動畫展後，便決定在 1982 年的一個週末，於樸第朗尼附近一家電影院舉辦法國笑匠麥士林達的回顧展，當時蒞臨欣賞的只有八位嘉賓，影展甚至還未命名。然而，此舉吸引了世界各地的電影發燒友和資料館，紛紛帶同藏品前來參展，有些參展的影片甚至連片名也欠奉。1982 年的那個週末，日後就被視為第一屆「樸第朗尼默片展」（Le Giornate del Cinema Muto，意為「默片的日子」）。

樸第朗尼默片展儘管出身寒微，卻發展為每年一度的盛事，吸引各地愛好默片的電影資料館工作者、學者、影評人，或而是慕名而來的侶倫居殊的痴心影迷。默片展過往的專題，包括放映奇雲布朗盧修復亞倍爾岡斯的巨構《拿破崙》（1927），由卡米尼哥普拉配樂。特別值得一提的還有 1995 年的中國專題和 2001 年的日本專題，成功將東亞的默片展現給世界各地的觀眾。



以路易費雅德的《蝙蝠黨》(1915-16)設計  
為2000年樸第朗尼默片展的明信片

費爾烏尼位於阿爾卑斯山的山腳，鄰近奧地利，曾是第一次世界大戰數場激戰的戰場。因此，費爾烏尼電影資料館致力保存該省的新聞片和景像片段，以特別紀錄這段近代史。該館雖然只是地區的資料館，卻常與各國機構合作，如跟美國加州大學洛杉磯分校電影及電視資料館合作修復《小丑高高》動畫系列(1927-1928)，以及《綺夢奇緣》(1917)，兩者皆是「歐洲影畫戲大觀」的戲碼。

費爾烏尼電影資料館現有藏片 2,600 部，包括 16 及 35 毫米的拷貝，還有罕見的 9.5 和 17 毫米的拷貝。其中較特別的藏片包括 600 至 700 部配上意大利文的德國長片，和許多攝於五十至六十年代的意大利西部片。羅蘭素亦談到，他是在閱讀方保羅有關香港經典電影的著作後，對香港電影發生濃厚的興趣。九十年

年代中一次北京之旅，羅蘭素經港停駐，首次踏足香江。互聯網普及之後，掀起一股香港電影研究的熱潮。歷屆的香港國際電影節回顧特刊，均有助研究香港電影史。現時這熱潮還延伸至泰國和韓國電影，但這些電影卻鮮有在歐洲公映。那麼香港電影最吸引他的是甚麼？羅蘭素認為香港明星多才多藝，在銀幕和舞台演唱自如，堪稱聲色藝俱全！（翻譯：陳德蕙）

**編按：**有關樸第朗尼默片展舉行的情況，並可參閱羅卡撰寫的〈小城之秋 大開眼界——記樸第朗尼默片展〉一文（載於《香港電影資料館通訊》第 22 期，2002 年 11 月號）。

鄭子宏為香港電影資料館節目助理



黃奇智

這陣子腦海裏，把毛澤東和陸游詠梅的〈卜算子〉詞，湊合得亂七八糟：

俏也不爭春，只將春來報，  
零落成泥碾作塵，只有香如故。

惹來這思想混亂的罪魁禍首是李湄，一位在五十年代和六十年代初，活躍於香港影壇的國語電影女演員。說她紅，當年其實不算太紅，可是倒也相當觸目。她的個子高，型格身材比較接近西方女性。喜歡她的人們，覺得她是個很成熟的女性，而且滲着一份冷艷，很媚人，但卻有點兒若即若離，輕易不能接近。不喜歡她的人呢，覺得她只不過是個「艷星」，賣弄性感風騷。十年前給唱片公司編輯電影明星演唱的國語老歌鐳射唱片，選了她唱的兩首歌；設計封面的女孩子一見她的照片便皺眉頭，千方百計要另找一張「賢淑」一點的，原因？設計小姐認為李湄太過分的媚了，是「壞女人」，原來提供做封面的照片「有傷風化」。

而聽說是，李湄的人比較直爽。

李湄的演技屬於低調，在流行高調演技的年代，也許便被認為是沒演技了。喜劇悲劇她都演過；除了「艷婦」角色，她也演過不少有獨立性格，敢於進取的現代女性，甚至成功地演出過中下層的，逆來順受的勞動婦女。最滑稽的是竟有人找她演西太后，可這也許亦反映了導演對她的演技有信心。

對一些以前忽略了的人和事重新估價，往往是在歷經數劫之後。近來香港舊國語電影的影碟大規模的在市面上出現，在其中看到了李湄，這才發現她的自然，她的現代。她的低調演技，其實是有着深度和層次，有異於當前的所謂「藝術片」裏通行的「沒表情就是有演技」。在人們都傾慕青春少艾，鋒芒畢露的年代，成熟和含蓄也許便註定了不能成為「搶手貨」。



《黃金世界》(1953)

便也想起蘇軾的〈賀新郎〉詞況的榴花：

*石榴半吐紅巾蹙，待浮花浪蕊都盡，伴君幽獨。*

經歷了多少次的風吹竹影，懷疑着「簾外誰來推繡戶」，而到頭來都「枉教人夢斷瑤台曲」，榴花的一份寂寞才見味道；前塵往事，才會一目瞭然。

但明艷的榴花，肯定是不甘於「無意苦爭春，一任群芳妒」的。這一點，詩人很清楚：「穠艷一枝細看取，芳心千重似束」。李湄曾自組公司拍電影，也參與過劇本創作，發起過演出舞台劇。



在《雨過天青》（1959）裏飾演再婚寡婦，端莊的造型依樣散發魅力。

只是就是佔了天時，或許也有了地利，但缺乏了人和，也是不成事的。多少時不我與，生錯了地方和時代的感嘆，大概都由此而來。榴花，也擔心會被「西風驚綠」。

如今，榴花早凋落了。可幸的是，入秋以後，石榴便要結果：碩大、嫣紅，艷麗的紫紅汁液甜中帶苦。●

**編按：**今年六月「國泰舊夢重溫」載譽重來，包括放映李湄主演的《春潮》（1960）及《殺機重重》（1960），密切留意映期！

**黃奇智**，藝術工作者，並從事翻譯及寫作。曾任電視台編導及香港浸會大學傳理學院講師，為香港電台普通話台西洋古典音樂節目「沉醉西風」的主持。著有《梅梢月》（1982）及《時代曲的流光歲月——1930-1970》（2000）等書。



## 電影修復小百科 (3)

### 硝酸片的來龍去脈

謝建輝

電影的誕生並非奇蹟；它的源起是隨着一連串有關的技術突破而來的，例如：發現人類的視覺暫留，發明間歇投影機制（即電影放映機的快門和進片系統）和以一種透明及柔韌的纖維素硝酸脂膠片作影像的載體等等。

早期用於製造電影膠片的賽璐珞片（Celluloid）是硝酸纖維膠的一種，原本是商標，後來成爲這種材料的通稱；它不單是合成塑料的濫觴，也是當時唯一一種既具備充份的韌度和光學性能，又柔軟得足以在攝影機、印片機和放映機中捲進捲出的材料。它採用再普遍不過的原料——一般植物的纖維質——經過硝化處理而成。在硝化處理的過程中，會加入不同成份的化學原料，令纖維素硝酸脂膠片更不穩定、易燃，因此亦常作火棉之用；其實發明賽璐珞片之初，這個缺點已廣爲人知，但當時仍公認爲製造電影膠片的最佳物料。

在硝酸片通行的年代，電影院在放映期間先後發生過數次因爲硝酸片起火而引致的嚴重火災；把這種膠片大量存放在一起，危險程度就更高了。因此，許多國家的政府都就硝酸片的處理、搬運、儲存和放映制訂了非常嚴格的規定。

從 1923 年起，電影膠片開始改用其他物料來製造，統稱爲安全膠片，以別於「不安全」的硝酸片。據報導，硝酸片已於 1950 年之後在美國和歐洲停止生產，但在中國則一直延續到八十年代。



本館珍藏的《歌女之歌》（1948）爲硝酸片，現已轉換到安全膠片。

硝酸片往往令修復電影的工作人員處於兩難。雖然它以當時技術所容許的最佳影像質素，記錄了人類歷史的第一批活動影像，彌足珍貴；可是本身卻是一種容易變壞的材料，使用和儲存都異常危險。面對這個兩難局面，電影資料館工作者普遍採取折衷的對策，即是將以硝酸片攝製的影片轉換到其他安全的物料上，那麼原來的硝酸片便可妥爲收藏，供後世參考。以往電影製作公司爲安全計，往往大規模銷毀其所存的硝酸片影片。目前，硝酸片在歐洲已被全面禁止

放映；在美國則還可以在少數電影院上映，但為數不到五家。香港自然也會用硝酸片攝製影片，可惜資料館所收藏的只佔其中的百份之四。因此，妥善保存這些碩果僅存的電影歷史文物是我們當急之務，讓這些記下香港上世紀社會生活的寶貴光影片段，能世世代代保存下去，供人觀賞。（翻譯：蔡克健） ●

**謝建輝**為香港電影資料館一級助理館長（修復）

## 捐贈者芳名

### 捐贈者芳名 (2-4.2004)

旺角金聲戲院

邵氏兄弟（香港）有限公司

香港八和會館

香港電影工作者總會

香港電影評論學會

電影人製作有限公司

寰宇影片發行有限公司

Cathay-Keris Films Pte Ltd

王友湘先生

伍煥嬋女士

汪雲女士

李江紋女士

李炳森先生

林蛟先生

吳業和先生

周淑芬女士

周敏嫦女士

姜黃彤女士

高翀先生

陳明珠女士

陳筠儀女士

張錚先生

馮慶鏘先生

黃士恒先生

傅慧儀女士

黎錦賢先生

盧志強先生

賴忠苑先生

Mr Tony Rayns

**本館特此致謝！**

### 二十年代法、德電影

2004年3月20日在香港電影資料館電影院舉行的「二十年代法、德電影」座談會，講者為香港浸會大學電影電視學系副教授伊仁艾京博士。當日他剖析二十年代兩個重要的電影運動：法國的印象主義運動和德國的表現主義運動。

艾京博士認為在第一次世界大戰後，法國和德國的地位有天淵之別：前者是戰勝國，後者則是戰敗國。諷刺的是，戰後的魏瑪共和國卻能實施保護政策，阻止荷里活電影入侵。德國電影更發展出獨特的風格，企圖與荷理活的製作分庭抗禮；其實直至近期，絕少有其他國家的電影能挑戰荷里活的霸權。反而身為戰勝國的法國卻不能將美國這個盟友拒諸門外；由二十年代開始，法國電影已不敵荷里活的攻勢。

二十年代的法國和德國出現了重要的電影運動，分別為法國的印象主義運動和德國的表現主義運動。儘管這兩個電影運動在歐洲開創了具批判性和藝術性的電影文化，但在當時這些電影是非主流電影，要與主流電影一樣吸引觀眾入場。雖然統稱為印象主義運動，但這時期的法國電影，充滿現實主義、自然主義和印象主義的藝術主題。自1925年開始，這些電影才被冠上「印象主義」這個名稱。二十年代前期所製作的電影大多為現實主義電影。這時期的許多重要電影都是改編自十九世紀的現實主義文學名著，特別是左拉的作品，如《我控訴！》（*I Accuse*, 1919）和《娜娜》（*Nana*, 1925）。在稍後的提問，一名觀眾問及為何很多左拉的作品被改編為電影。艾京博士指出，左拉在當時是法國的文學巨匠，而他的巨構如《盧貢馬加爾家族》（*Les Rougon-Macquart*, 1871-1893），故事人物有血有肉，亦具社會批判的意義，是改編電影的好材料。而《娜娜》的導演雷諾亞改編左拉的作品，亦與兩人是朋友不無關係。

現實主義和自然主義的文學作品亦化作銀幕的影像——優美的田園風光和法國地區的民間疾苦成為電影的主題。在藝術手法上，這些早期電影多向十九世紀法國現實主義和印象主義繪畫取經。在《我控訴！》、《紅色客棧》（*The Red Inn*, 1923）、《洪水》（*The Flood*, 1923）和《未亡的巴斯高》（*The Late Mathias Pascal*, 1925）等電影中都可看到印象主義的手法。1925年以後，印象主義手法漸次凌駕現實主義而成主流。



印象主義電影着重利用電影技巧營造「詩意」效果，以及把「主觀」經驗生動地表現出來。這些電影亦沿用現代主義的特色，以電影技巧作實驗，如快速剪接和蒙太奇手法等。印象主義電影因而發展出世界最早的電影概念

——*photogenie*，指電影影像能傳神地表現物件或角色，並且傳達導演的「視覺想像」。其後，座談會放映了《拿破崙》（*Napoléon*, 1927）的片段，可看到這部史詩式製作運用上述的手法。一名觀眾提出了《拿破崙》的片長問題，艾京博士認為，其時電影技術已可製作長篇巨構，而這個潮流由改編左拉的巨著已然開始。



伊仁艾京博士（右）與鄭子宏

二十年代末期，電影製作人積極試驗不同的電影風格，因而有多種具實驗性的電影出現，如純粹電影、達達主義和超現實主義電影。這類電影風格受到二十世紀的現代主義藝術運動影響。在有聲電影出現後，以視覺表現為主的印象主義電影也就開始走下坡。

毗鄰德國，最重要的一部表現主義電影《卡里加里醫生的密室》（*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920）面世，開始了德國的表現主義電影運動。在美學手法上，德國表現主義電影受表現主義藝術影響，而其特色在《卡里加里醫生的密室》中表露無遺，如運用粗糙多稜角的畫面結構和視覺扭曲的技巧，並以明暗法營造氣氛。可是德國表現主義電影卻與德國表現主義文學和戲劇不同，電影迴避了當前的政治問題，反而回到過去，如費立茲朗導演的《尼布龍根的指環》（*The Nibelungen*, 1924）；或走向未來的《大都會》（*Metropolis*, 1927）。而《卡里加里醫生的密室》、《泥人哥連》（*The Golem*, 1920）和《吸血殭屍》（*Nosferatu*, 1922）等電影亦常見疏離和瘋狂的題材，專橫人物和鬼怪亦比比皆是。

德國表現主義電影與魏瑪共和國哀榮與共，很難不把當時德國的政治發展與表現主義的電影運動混為一談。這是一段自由民主的時期，藝術發展蓬勃，但德國亦經歷政治和經濟的動盪；法西斯主義也在這段時期在德國萌芽茁長。魏瑪共和國時期在兩個獨裁政權的夾縫之間，這種政治氛圍可會影響到表現主義電影的發展？克拉考爾的《從卡里加里到希特拉》是研究德國表現主義電影的權威之作，他認為其時的政治背景直接影響到表現主義電影的取材和風格，充斥着專制人物和鬼怪。表現主義電影的分析亦似乎佐證了他的說法，電影裏表現了那個時代的陰霾密佈。雖然克拉考爾的論點在德國仍被奉為權威，但在英美學術界，卻質疑他在成書之時，正值大戰剛結束之後，認為他的看法不無偏頗。

在提問時間，一名觀眾提出了《大都會》的深遠影響；這部電影可以說是開創了科幻電影的類型。艾京博士指出，這套電影的視覺效果不僅令當時的觀眾歎為觀止，就連現今的觀眾也會瞠目。這套電影更觸動了人們對叵測的未來、科技的發展和獨裁的恐懼。另一名觀眾的問題很有趣：為甚麼後來殭屍片的殭屍造型一點不像茂瑙的《吸血殭屍》？艾京博士說，這當然是因為英美電影主宰了流行電影的市場。（整理及翻譯：陳德蕙）

## 法蘭西電影夢

香港電影資料館為配合「歐洲影畫戲大觀——法國篇」節目，在2004年2月28日於本館電影院舉行「法蘭西電影夢」座談會，講者為本館研究主任黃愛玲，與主持鄭子宏輕鬆閒談。黃愛玲雖未以藍、白、紅三色盛裝出席，但意態已紛陳法蘭西的風景，優雅自在地與在座觀眾共尋電影夢。以下是她細意分析是次「法國篇」放映的電影。

電影的可能性，在早期的法國電影已一覽無遺。盧米埃兄弟在1895年12月28日於巴黎的大咖啡館作電影放映，見證了電影的誕生。是次「法國篇」的節目將當年放映的影片結集成《盧米埃影集》（*The Lumi è re Selection, 1895*）。他們製作的無聲短片，當中包括《孩童》系列（Childhood Series），第一部短片紀錄小孩學習走路，由遠走近，運用景深將前、後景入鏡；而且鏡頭亦對光影敏感，捕捉到小孩的影子。再而則拍攝女孩擁着貓，女孩的「白」衣與「黑」貓的顏色是刻意選擇，作為顏色及光暗的對比，而貓兒的入鏡出鏡，很明顯是被拋入鏡頭，經過安排的，並不是毫不知情的客觀紀錄。另外一部短片，則以中鏡拍攝三個小孩在吃東西，背景有微風吹起，樹影婆娑，在簡樸的生活片段已輕輕沁出詩意。

《未亡的巴斯高》（*The Late Mathias Pascal, 1925*）是極具黑色幽默的男人狂想曲。影片前半部寫主角巴斯高嘗盡苦難的前半生，導演以近鏡頭及暗淡的燈光增添他的哀愁；後半部則以他隱名換姓去到羅馬——一個自由的城市，但這種自由卻不對頭，令人難耐。由是想起了奇斯洛夫斯基的「藍白紅三部曲」之《藍》（*Three Colours: Blue, 1994*），說的也是一切從頭來過的自由，但自由的背後卻隱藏了莫大的悲痛。本片改編自意大利人皮藍德婁的小說，聘用俄國流亡演員麥斯金，在羅馬取景拍攝。而《絕世情聖》（*Casanova, 1927*）一片，亦由俄國導演及演員參與，故事則以威尼斯為背景。這種跨文化的現象，標誌着歐洲文化互為影響和衝擊。

反觀《煙花舞孃》（*The Woman and the Puppet*, 1928）卻是女人狂想曲，起初觀眾滿以為花花公子可以拯救這位舞孃，離開煙花之地；可是舞孃卻不要他拯救，全片最有趣的就是拉鋸的性別角力及身份易轉。法國電影有不少聚焦任性女子，如《祖與占》（*Jules et Jim*, 1962）中的珍摩露，往往不能以常人的角度去批評她，而她亦根本不用你去批評。另一女子則是由尚雷諾亞炮製的《娜娜》



黃愛玲（右）與鄭子宏

（*Nana*, 1925），其實在雷諾亞多年的導演歷程裏，這部片算不上是他的成熟之作，但已着墨離經叛道的女性，她們常常是他往後影片裏的素材。而本片雖為無聲電影，但其敘事結構已非常緊密，看到雷諾亞已具成熟的技巧，去執導有聲電影，以聲音豐富敘事。同時《娜娜》裏的仕女在戶外打着洋傘，以及其後《鄉村的一日》（*A Day in the Country*, 1936）捕捉大自然的光影流動，就有其父奧古斯汀雷諾亞的印象派繪畫的影子。二十年代法國印象派的藝術家在美學上創新突破，尤其是電影製作側重呈現現實的環境，對自然光線敏感，亦在視覺上不斷尋求創新；評論界卻往往忽視了《煙花舞孃》此等以文學和舞台入手的較傳統的作品。

《洪水》（*The Flood*, 1923）的導演路易戴呂克原為影評人，但也身體力行去拍電影，猶如六十年代新浪潮的尚盧高達及伊力盧馬，起初都是撰寫影評，其後才執導筒。戴呂克其實拍片不多，他除卻執導及批評電影之外，也組織電影會，是法國電影文化的重要人物；不單帶動電影人與工業的對話，亦提高了消費者對電影的意識。《洪水》拍攝男角入城，運用如紀錄片的鏡頭運動，有種真實、直接和簡單的詩意回歸，與亞倍爾岡斯着意創新的電影技巧大異其趣。

謝爾曼杜拉克是位女導演，也是前衛電影的表表者。她執導的《小鎮驚魂》（*The Devil in the Town*, 1925）雖然已是入俗的妥協之作，但影片運用疊影的技巧，亦探討群眾恐慌（Mass Hysteria），有別於一般的通俗劇，將之提昇至較高的層次。編導洞悉世情，深明個人的意志改變不了人性和社會的種種，但我們可以選擇離開，可以選擇另一種生活方式，影片的結局便是典型的法蘭西情懷。

總括一句，法國電影就是舉重若輕，在寫實中總蕩漾夢幻的感覺。（整理：趙嘉薇）

## 李晨風的電影作風

男女角力、情感壓抑、人性軟弱……李晨風鏡頭下的人情世態，卻是怎樣的一種味道？「李晨風的電影作風」座談會於 2004 年 4 月 16 日假香港電影資料館電影院舉辦，由本館策劃羅卡主持，與本館研究主任黃愛玲及影評人何思穎帶領觀眾踏足李晨風的世界，從數部代表作探究他的電影風格。

李晨風在初期的創作道路側重描寫情節，其後卻渲染「氛圍」，他很早已經從電影與小說、戲劇的不同着眼，在 1953 年的筆記中更強調「表現戲」高於「情節戲」。<sup>1</sup>以 1953 年的《玉梨魂》為例，影片改編自徐枕亞的鴛鴦蝴蝶派原著，小說描述男、女主角詩文傳情，情節單薄，但文辭綺麗，正好考驗了李氏將文字影像化的功力。何思穎在大學教授電影，指出現今學生看電影還是以情節為主，李晨風卻能在早年已注重到氛圍、感覺，殊不簡單。

兩位講者以對談方式，援引《血染杜鵑紅》（1951）中白燕挑逗吳楚帆的一場戲，細談李晨風如何懂得運用電影語言。黃愛玲指出，片中的燈光運用類似四十年代美國的黑色電影（film noir），以近乎表現主義的手法來交待情況氣氛（也就是李氏所說的「氛圍」），而白燕的一襲寬肩睡袍襯上一頭蜷髮，活脫就是蛇蠍美人（*femme fatale*）的裝扮。何思穎則着眼於演員的交流：吳楚帆的身體語言與態度精髓盡現，由出場時潦倒拘謹至意識到被「勾引」時自信漸現，一派從容。白燕時而佔上風，時而又彷彿落在下風，再加上李晨風用心的場面調度，使何思穎不禁驚歎：「這完全就是一個……勾引！」此外，對白的含蓄婉轉，咀嚼下來也很有味道，例如吳楚帆對白燕的調侃：「你有美滿的家庭，兒子又這麼大了……」黃愛玲認為正帶出了當中的男女角力——一說到家庭，男方即反居上風，彷彿女性一旦沒有了美滿家庭，地位隨即下降。

描劃一樓多伙生活的《再生花》（1953）及以大家族為舞台的《春》（1953）則體現了李晨風將戲劇與電影融而為一的功力。攝影機既將房屋內的情形如戲劇舞台般平板展現，復又游移探索，穿堂入室，呈現立體而且複雜的空間。黃愛玲分析《再生花》中的吳楚帆小器、暴躁、不合群，他的房間在數級樓梯之上，正好與其人封閉的心理空間相對照。而《春》的中秋賞月一場在何思穎眼中則堪稱經典，空間由屋內推移到花園，園內有小橋、亭榭，變化靈活，當中的二、三十人分成三組：三叔等年長的一輩、二哥等有希望的年青一輩，還有蕙與覺新等各懷心事的一群，各有各的活動，而以盲妹唱曲為串連，氣勢魁宏。畫面的構圖由平面開始，而每到感情凝聚處，便運用富電影感的手法，利用人物走位、切出鏡頭（cutaway）等，以旁觀者的反應作對比以帶出感情，融會戲劇與電影於一體。

黃愛玲繼而將話題帶到另闢風格的《寒夜》（1955），相比舞台感強烈的《春》，《寒夜》是幽閉的，除了零落的夜色街景，主戲都在屋內。此時的李晨風，風格已漸趨純淨，繼後有講述已婚女人情感荒蕪的《春殘夢斷》（1955）以及刻劃蘇曼殊與表妹一段情的《斷鴻零雁記》（1955）。何思穎細談《斷鴻零雁記》



（左起）羅卡、黃愛玲及何思穎

的形式主義，影片沒有甚麼情節，李晨風通過和服、櫻花、日式空間的線條等構成一部純淨的風格化電影，雖然所謂的日式風味其實受了荷里活的影響，多少有點像美國人拍日本片，但也可以看出他對細節、氛圍的講究。

可惜的是，這兩部影片的賣座成績都不理想，李晨風在筆記中分析，認為原因是中聯大勢已去，而且觀眾不大接受出家人、已婚女人的情事。<sup>2</sup>因此，他之後又走向比較通俗的道路，這對他本人和粵語片來說，都是可惜的事。

黃愛玲認為李晨風電影生涯上另一重要的分界，是在1962年完成《富貴神仙》之後，換句話說，從《蘇小小》（1962）開始的，已是「另一個李晨風」了。中聯班底解散——白燕退休、梅綺去世、小燕飛離去等等，應是箇中重要原因，可見他的成功與演員有很大的關係，沒有了他們，彷彿沒有了靈魂。她強調李晨風後期也作過很多嘗試，例如替光藝拍的《斷腸花》（1963），便意圖切合生活節奏轉趨急促的社會，用上快速的剪接，無奈節奏掌握失當，效果極不自然。比較紮實的是《香港屋簷下》（1964），但是除了吳楚帆以外，片中的其他演員都是新人，不知是否因為與社會時代脫了節，影片十分歇斯底里，可能是反映那一代人的不安。

何思穎又談到李晨風電影中的男性角色。李氏早期擅長刻劃一種「乏善足陳」的男主角，軟弱且優柔寡斷，每因社會、環境、心理種種因素未能決斷；他在六十年代以後嘗試塑造一些比較正面的男性，如《人海孤鴻》（1960）裏的孤兒院主任。但這些塑造健康角色的電影，反而不太好看，其後《生死牌》（1961）的男主角「回復」優柔寡斷，影片卻比他同期的作品出色，足可引證李擅於寫人的脆弱多於人的勇敢。

值得一提的還有白雪仙斥資的《李後主》（1968），也是任劍輝收山之作。何思穎認為本片雖然是一部悲劇，但可能因為有龐大的資金作後盾，看上去好像拍戲過程很開心，電影語言流暢，李後主一角亦流露典型李晨風式軟弱男子的味道；有趣的是，這位柔弱男性由女兒身的任劍輝扮演，彷彿正點出了這個角色暗藏女性特質的玩味之處。

最後，對於李晨風在六十年代力不從心，要追上時代反而落後於時代，羅卡指出六十年代正是青黃不接的時期。香港電影界歷來已有借鑑西方的情況，但都以技巧為主，所謂「中學為體，西學為用」。六十年代讀洋書的年青一輩長成，昔日流行的一套——人情世故，倫理愛情等觀念，在五十年代仍能成為主流，到了六十年代卻已面臨崩潰。新一代追求變新，因此仿效荷里活、日本。但是一味照搬彼邦的一套，又與當時的社會民情嚴重脫節，現今看來簡直可謂「核突」。直到七、八十年代，香港才漸漸建立自己獨特的一套。

暗隱在近百部作品中的脈絡漸次浮現，李晨風導演在洞察人情之餘含蓄細緻的特質，在他所屬的時代裏綻放異彩，時至今日仍為經典。（整理：馮嘉琪）

- 1 見李晨風：〈整個戲的氛圍之研究〉，黃愛玲編：《李晨風——評論·導演筆記》，香港電影資料館，2004，頁127。
- 2 見李晨風〈從《春》到《發達之人》的總檢討〉，《李晨風——評論·導演筆記》，同上，頁133。

## 香港文藝片與西方戲劇美學比較

本館為配合「小說·戲劇·文藝片」的放映節目，於5月9日在電影院舉行「香港文藝片與西方戲劇美學比較」座談會，並邀得本館節目策劃羅卡及香港浸會大學盧偉力博士，深入剖析是次放映的五、六十年代粵語片。

羅卡首先縷述粵語文藝片的源流及特色。在1933年後，有聲粵語片面世，無論就故事及程式而言，仍受粵劇及話劇的影響；而且往往由粵劇或民間故事改編，劇本粗糙，結構鬆散，不重細節，以場面為主，觀眾但求有老倌戲、有戲肉就可以了。直至1936至37年，國內抗戰，國內電影人合組救亡的話劇團，經香港到南洋，感召香港演員如張瑛及吳楚帆等一起合作。而此時期香港的話劇非常蓬勃，粵語片亦有改編話劇及承襲話劇的結構和表演方式。

在抗戰之後，電影工作者積極改革粵語片，如李晨風、吳回、盧敦、秦劍、左几及陳雲等，均曾接受新文學的薰陶，和話劇的訓練。他們參考「五四」以來的新文學、張恨水等的鴛鴦蝴蝶派小說，以及外國翻譯的文學及戲劇如托爾斯泰、莎士比亞、易卜生及莫泊桑等的作品。這些五十年代的粵語片平易通俗，着重戲劇結構，日漸脫離戲曲及民間傳奇的模式；當中優秀的作品包括中聯、新聯、華僑及光藝出品的影片。

至於甚麼是文藝片？羅卡認為在五、六十年代的文藝片是寓教化於娛樂，並且是相對於武俠片、喜劇片、神怪片、警匪片及戲曲片的片種。同時亦着重社會倫理、人情世故及主題正確。例如《十號風波》（1959）便是反映現實、暴露黑暗之作，描述木屋居民團結起來，對抗天災及流氓，富有社會意義。另有一些如李晨風及左几的作品，寫情細膩動人，富有藝術意義；就如李晨風執導的《日出》（1953），探討人性的墮落，不盡然是暴露或抨擊社會問題。

盧偉力博士則以西方戲劇美學的源流去剖析五、六十年代的文藝片。當時的粵語片有不少改編自本地的天空小說、「五四」以來新文學作品及十九世紀中、後期的文學及戲劇；尤其是批判現實及有啓迪人心的作品如高爾基的《底層》與莫泊桑的《項鍊》。他認為五十年代的電影工作者之所以喜歡改編十九世紀末到二十世紀初批判社會或寫實主義的文學作品，而少涉獵西方當代文學，如心理分析等較為實驗性的西方文學，是因為他們都成長於二、三十年代，當時的時代氛圍及社會思潮對他們影響深遠：新文學／新文化運動盛行，同時亦蘊釀啓蒙運動。啓蒙主義是在新舊交替的社會，需要一批先知先覺的文化教育工作者，去感召不自覺地生活的各階層人士。其實在「五四」之後，家庭制度和政治思潮均有很大的轉變，演變成如小說《家》、《春》、《秋》裏所敘述的家庭解體；由大家庭轉型為小家庭的單位，不僅是大小的數量問題，而是價值觀的衝擊，牽涉到盲婚、娶妾侍及長子嫡孫等封建積習與人倫關係的重整。時代思潮使那個時代的青年認識到個人的主體性，往往追求自由戀愛，接着更進一步認識到要徹底掌握自己的命運，個人必須投身社會進步的群體，這才是真正的自由。個人與群體的啓蒙衍生進步的戲劇及電影。

在五十年代，國內由共產黨統治，台灣則是國民黨上場，香港的殖民地特質更加明顯，當時的電影工作者如何處於這個政治情勢去啓蒙觀眾？他們的態度是同情中、下層人，如《危樓春曉》（1953）就提倡「人人爲我，我爲人人」的精神，將同屋共住的無產者如計程車司機、外地來的女工、失業的技師、被生活所逼下海的舞女等，並團結立場不穩定的知識份子教師，組成族群，對抗殖民地買辦階層，爭取生存權益，這便是啓蒙的內容。但在五十年代的啓蒙主義純粹是知識的啓蒙，不像三十年代的香港人，可以去投身抗日，又或是四十年代的反貪污般有具體而終極的目標去實踐啓蒙主義。

盧博士又就曹禺原著改編的《日出》（1953）及《原野》（1956）作出分析。兩部影片均比原著的結局更有希望。《日出》原著裏的雛妓「小東西」是自己上吊而死；但在影片裏，她不僅沒有死，也沒有被摧殘，反而獲救。而《原野》原著的結尾是仇虎中槍，金子在蒼茫中徘徊；電影版的《原野》，仇虎與金子在大霧中迷路，最後霧散，兩人找到火車的路軌，暗示他們有出路，這樣的處理是深信只要有離開的信念，就可以離開。



羅卡(左)與盧偉力博士

可是在三十年代的影片，以《馬路天使》（1937）為例，主角往往迷失，未有出路便已劇終。同時五十年代的電影工作者亦擅於將舞台的戲劇化作電影的戲劇。他們擅於用電影語言交代戲劇情節，如用回溯片段（Flashback），或者將敘事的場景拉闊一些，去交代劇情背景。另一方面又用動態的鏡頭處理，自覺地將場景置入動感。例如《日出》（1953）的一場戲，是在火車上（暗喻新時代的動力）以特寫鏡頭拍攝方達生，倒敘他與陳白露在鄉間的純樸生活；及至火車到中途站，「小東西」上車，方達生讓座給她，已經有伏筆交代方達生同情社會的弱小，其後並營救她免於沉淪。在火車上搖晃的動感大特寫鏡頭，極具電影感，是在五十年代較難駕馭的，導演李晨風卻精準地由鏡頭交代情節。五十年代初，香港電影受三、四十年代中國進步電影的影響，加上接受了西方的寫實主義戲劇人物、觀念及敘事，因此出現了不少批判現實的影片。但粵語片在「進步」之同時，亦特別注重倫理情感與道德，在處理上甚至對國家、社會的感情更為重要。例如陳白露在原著《日出》給寫成爲墮落的高級交際花，由她而帶出整個社會的墮落；但在53年的電影版中，陳白露（梅綺）卻沒有如此刻劃，反而加重了她人情世故通達的一面；減輕了社會批判，加深了人倫之情。

羅卡最後補充，在解放初期，不少香港人希望回祖國建設，香港電影流露着對新中國的期許與良好願望。但在五十年代中期，大家已意識到不容易適應國內的政治制度，決心留在香港紮根，卻也不能倚靠殖民地政府，惟有倚靠家庭倫理的親和力量，團結鄰里和同階層的人，共同解決問題，於是五十年代中到六十年代的電影亦較着重倫理人情的刻劃，如《父母心》（1955）寫人情冷暖，便是教人動容的好例子。（整理：趙嘉薇）





## FIAF 與 SEAPAVAA 周年大會紀要

第六十屆國際電影資料館聯盟（FIAF）與第八屆東南亞太平洋影視資料館學會（SEAPAVAA）首次聯合舉辦周年大會，來自世界各地的電影資料館人員於 2004 年 4 月 18 至 24 日在越南河內雲集。今年研討會的主題為「沒有時間，沒有金錢」，主要探討影片遣送回國（Repatriation）、修復工作，以及南亞和非洲一些資源短缺的電影資料館運作的問題。本館蔣智良和陳彩玉就與會期間所見所聞，與大家分享所得。

### 與時間及金錢競賽

陳彩玉（搜集助理）

保存電影文化絕對是一項耗費金錢與時間的工作，對一些發展中的國家來說，着實是充滿矛盾的事情。更矛盾的是，香港寸金尺土，雖然我們的設施比他們好，但不論是儲存倉庫或是工作空間都比他們狹小，真可說是「家家有本難唸的經」。

在研討會上，多位講者均提到影片遣送回國的問題——把散失的影片運返其出產地，以重建他們的電影歷史。例如曾是法國殖民地的越南，其電影資料館便從法國找到早期的紀錄片；老撾因與越南有長久而深厚的邦交，其國家電影資料館亦從越南找回大批影片，當中更包括老撾宣佈成為人民民主共和國的珍貴紀錄片；菲律賓電影資料館亦從美國國會圖書館及本館找到其出產的影片。每當聽到這些令人振奮的消息，再艱巨的搜集工作，我們也敢於扛起。

其實本館亦曾在海外尋回影片，這是由於香港電影的發行網遍佈世界，不論是東南亞或歐美等地均可找到它們的足跡。我們亦藉着這個寶貴的機會，嘗試聯絡其他資料館，以期尋回更多的影片，作為保存、整理及研究香港電影歷史和文化的基礎。

為配合這次會議，本館更借出《麥兜故事》（2001）一片參加影展。由於語言問題，影片放映時以越南語作即場配音，在大銀幕上看到會說越南語的麥兜，那種既親切又陌生的感覺，倒是十分有趣。

會議期間，大家談起「精選影片巡迴展」的交流問題，都認為能把辛苦搜集得來的影片公諸同好，方可推廣電影文化。我們也盼望能為香港電影於世界不同角落覓得知音，那便是我們最大的喜悅與功德。

謹此特別感謝中國電影資料館的陳景亮館長，及雷愛密遜先生於會議期間事事關顧，並介紹我們認識各資料館代表，令我們眼界大開，深致謝忱。



(後排左一、二，右一) 中國電影資料館劉東、陳梅、館長陳景亮；(後排左三) 台北電影資料館館長李天儀；(前排左起) 本館的蔣智良、陳彩玉、黃敏聰及越南電影資料館館長 Hoang Nhu-yen

### 修復工作坊

蔣智良 (修復組二級助理館長)

在一些經歷戰亂、政治改革後的國家如老撾、柬埔寨等地的電影資料館，縱然面對種種困難，仍致力保存電影文化。幸而藉着 FIAF 的志願工作及「Reel Emergency」計劃 (即資源充裕的資料館為資源短缺的電影資料館進行修復工作)，為達至同舟共濟的理想而努力。

為期三天的工作坊則剖析實務問題如「數碼修復」、「電影物料資料庫」、「沸石份子篩」等。越南電影資料館引用了他們自行研發並可再生的「沸石吸酸物料」以應付影片醋酸綜合症；西班牙的亞方素博士，講述他正努力編修「電影物料資料庫」及整理各地的電影菲林特性、沖印程序等資料。喬治伊士曼宅院高級館長鮑羅于賽循則主持「數碼修復」工作坊，講述數碼復原制式的矛盾，即是要竭力保存傳統菲林，抑或與推陳出新的各種數碼修復科技及方式同步發展。

大多數與會者都十分關注國際間的合作，以協助資源短缺的電影資料館，這不但有利保存電影文化，亦如資深的澳洲電影資料館工作者雷愛密遜所言：電影文化已成為世界遺產之一，保存了電影文化也就是成就了人類遺產的一部份。



(左起) 陳彩玉、雷愛密遜、FIAF 執行委員美琪賴賓及蔣智良

## 烏甸尼斯遠東電影節

第六屆意大利烏甸尼斯遠東電影節於 4 月 23 至 30 日舉行。該電影節是歐洲最大型的亞洲電影節，今屆並與本館合辦楚原回顧展，各界對楚原的作品評價甚高，推崇他為大師級導演。



(左起) 烏甸尼斯遠東電影節執行總監 Thomas Bertacche、市川準太太、羅卡伉儷、日本導演市川準、馬可雪寧



(左起) 鄭子宏、樸第朗尼默片展主席里維奧積雅各伉儷、羅卡伉儷及費爾烏尼電影資料館職員

## 「小說·戲劇·文藝片」工作坊

在5月26日及29日於電影院舉行的「小說·戲劇·文藝片」工作坊，是本館與嶺南大學的師生多月來合作的成果。是次的工作坊由嶺南大學的梁秉鈞博士、黃淑嫻博士及劉燕萍博士帶領其學生與職員（見下圖），探究在五、六十年代，由五四文學、中國古典文學、鴛鴦蝴蝶派文學、天空小說及西方名著改編成文藝片的千絲萬縷的關係。



（左起）梁惠敏、梁秉鈞博士、歐嘉麗、黎嘉佩及何曉善



（左起）陳宏亮、黃淑嫻博士及陳曦靜



（左起）楊綺華、陳素怡、劉燕萍博士及魯嘉恩

---

爲了籌備這個工作坊，同學們去年底便開始與本館節目組開會討論，並到館中觀賞電影和進行資料搜集。同學們分爲五組，從不同文本種類的改編着手探討，他們亦參與了展覽內容的文本搜羅、紀錄片的內容撰寫工作，以及充當週末導賞員。以下爲參加同學的所見所感。

### 黃靜

五、六十年代電影工作者對文學的態度很開放，口味也多元化，電影對文學取材不只限於中國文學，還改編了不少外國文學作品。外國的經典名著改編爲香港電影，處處盡是香港都會生活的寫照，例如《錦繡人生》（1954，改編自莫泊桑的《項鍊》）：住板梗房、愁着沒錢買雞過節的小夫妻遺失了借來參加舞會的項鍊。而《花姑娘》（1951，改編自莫泊桑的《羊脂球》），小說中法德之戰的背景換成了中日戰爭，一行旅人因爲日軍司令垂涎花姑娘美色而令所有人不能過關卡，受到批評的不僅只是入侵者，更多筆墨落在諷刺自私自利、見死不救的國人。這些改編都融入濃厚的中國人社會的家庭倫理觀念、人情世故和社會習俗。

不論是傳世的經典文學還是來自報紙、電台不同媒介的流行文學，都成爲電影的素材。因此，文學與電影能聯繫各種媒介和文化，作更多層面的探討。

這個工作坊讓同學有機會接觸很多電影資料，獲益良多。看到李晨風的真跡手稿手記、艾雯親筆所寫的電影分場和劇本、訪問天空小說作家冷魂、在圖書館中發掘作家隱沒的原著……皆令同學驚歎。希望透過探討文學與電影的聯繫，能引起大家對香港電影、文學和文化的更多注意和研究。

### 沈海燕

我在兩年前曾經參與資料館和嶺南大學人文學科研究中心合辦的「五、六十年代流行文化與電影」研究，同時有機會學習資料搜集及整理、撰寫論文、籌辦展覽等工作，可謂獲益不淺。這次再度參與「小說·戲劇·文藝片」工作坊，探討的範疇除了改編香港文學的作品外，亦包括改編五四文學、西方名著、古典文學、鴛鴦蝴蝶派的作品等，從而發現五、六十年代的電影原來跟文學改編有這樣密切的關係！

最令人覺得有趣的是電影明星的多面化，例如張瑛可以是文藝電影《日出》（1953）及《家》（1953）中進步的知識青年，亦可以是《雷雨》（1957）中懦弱的富家公子，在《珠江淚》（1950）中飾演大反派，甚或變身爲「經紀拉」。白燕在《春殘夢斷》（1955）飾演不甘當富家金絲雀而離家出走的少婦，在《春》（1953）中卻是甘心認命的蕙表妹，兩者之間的對比又是多麼的強烈。

### **陳曦靜**

我平時很少看粵語片，覺得黑白的粵語片不好看，但藉着是次的工作坊，倒看了不少，也覺得挺好看，亦了解到不少五、六十年代的社會文化和價值觀。

### **黎嘉佩**

想不到當時香港電影中竟有改編自外國文學的作品。這些電影雖然與原著有很大的不同，除了保留原著的神髓，電影中亦結合了更多香港五、六十年代的社會現實、生活和價值觀等，值得好好的整理和研究。

### **黃秀玲**

一些陳年歷代的電影拷貝仍保存良好，讓我們可再觀賞一些值得研究的電影。另外工作坊的導師亦會講授電影的拍攝手法，令我看電影時也嘗試作分析。

### **楊綺華**

我參與了展覽的短片製作，第一次深入研究一部五十年代的粵語片，還能以雙手觸碰由吳回先生捐出的電影劇本，心裏的感動又豈是筆墨所能形容呢！

### **黃詠琪**

有幸參與電影資料館的工作，令我感受到資料館職員對香港電影的熱誠。以前只會偶爾看看五、六十年代的電影作為娛樂，現在欣賞之餘，會更透徹及深入地分析。

### **郭詠樺**

我們可以運用資料館的資源，認識文學與電影之間的連繫，也使我對五、六十年代香港的社會文化有更深刻的瞭解。

### **李嘉敏**

我覺得香港文學與電影這課程令我更加深入了解如何研究、欣賞電影。而且，透過資料館的協助，讓同學能夠觀賞一些珍貴的電影，把舊香港的歷史及香港電影發展的面貌展示得更清晰及具體。

### **林詠梓**

從前看粵語片或其他電影，只是「得啖笑」，但課程讓我很有系統地認識電影語言和結構，明白到可以從當時的背景及電影公司的立場去了解作品，可以分析文學與電影之間在內容、手法、語言上差異的原因。還有，電影資料館更提供豐富的資料作為分析材料，是一個十分珍貴的學習經驗。

## 譚慧敏

從前我欣賞電影可能只看故事內容，但修讀此課程令我知道亦可欣賞電影的拍攝或處理手法。同時，做導修報告和論文，亦令我認識到文學與電影之間的關係，如文本的改編、兩者的特色等等。

## 陳偉健

我在資料館裏查閱大量資料，雖然感到吃力，但卻獲益良多。大部份資料都十分珍貴，亦具歷史價值。透過這些電影資料，使我追憶父母在五、六十年代經歷的香港社會文化與生活，而且知道許多前輩的事蹟，他們為香港文化發展作出了極大貢獻。所以，我很高興可以有機會參與是次的工作坊。

## 「人海萬花筒」裝置

2004年5月3日至6月2日，本館大堂展出了一件繽紛奪目的裝置作品——這件由32個大鐵罐組成，並在罐面貼上印有五、六十年代的香港電影劇照招貼紙的作品名為「人海萬花筒」——是陳詠珊去年就讀中二時參與教育統籌局籌辦的「識別及發展視覺藝術資優學生試驗先導計劃」，創作了整整一年的心血結晶。陳詠珊偏愛五、六十年代的香港電影，特別鍾愛當年的蕭芳芳；於是輾轉來到本館蒐集資料後創作。嘗試從電影表現當時的香港特色，的確心思細密，創意無窮。



陳詠珊與她的裝置作品

## 2004 年香港國際博物館日

2004 年 5 月 15 日至 16 日，一年一度的香港國際博物館日移師香港科學館廣場及特備展覽廳，這個多姿多采的博物館博覽會的主題為「博物館：一個消閒、學習、思考的好去處」，參觀博物館，既可增進知識，亦有無窮的樂趣。今屆康樂及文化事務署還誠邀廣東省及澳門的博物館，一起參與這件盛事，從而增進珠江三角洲不同城市的文化交流。下圖為本館在廣場及特備展覽廳的攤位，不但有刺激的問答遊戲，還有精美的書刊及明信片發售，引來不少市民留連。

