

編者的話

風華無限

迎向十一月，是任劍輝逝世十五周年的日子，從起哄籌備紀念節目和專題書籍開始，不無喜洋洋的，任姐大家越看越愛。

臨至九月，聞得龔秋霞大姐（1916-2004）辭世，這位「秋水伊人」的歌曲，這位銀幕慈母，始終宛如秋日暖陽（見唐劍鴻先生文章，頁 10-11）。當一切彷如要接二發生，便不由得有點難以承受的重。剛聞得縱橫港、台的製片家黃卓漢先生（1920-2004）仙遊，益感他的「自由」「嶺光」「第一」三家電影公司的歷史，實在值得仔細整理研究（參見《通訊》第 19 期，何美寶撰寫的〈感激「第一」〉）。

然而，Isaac（本館首任資訊系統經理梁海雲先生）才剛踏入不惑之年，遽然而逝，怎不令我們有着切膚的痛。剎那間，資料館從風風火火的籌劃經年階段到館址落成的日子，伴着他的身影湧起。自從 1999 年他到旺角小小的香港電影資料館籌劃辦事處開關電腦組，我們就海闊天空起來了。猶記得一個星期六下午看着他拿着一大捆天藍色的網絡電線，半個身子鑽了入假天花——然後，我們始能自此透過互聯網快捷地搜尋資料，幫助進行整理、考證工作，與網路上的芳鄰互相分享有無……而這只是個開始，資訊系統組照顧全館每一組的需求、設計公眾人士搜尋館藏的渠道，這一切一切都是一直發展茁壯的工程。Isaac 心思靈巧（其文見《通訊》第 16 及 22 期），在網絡中給我們締造了無限延伸的空間。創業難，如何隨着需求日增而不斷改進更是不易，並謹此祝新任資訊系統經理許錦全先生日後工作順遂。

各位給我們留下他們風華無限時的作品的前輩和友好，將一直叫我們感到豐盛。

鳴謝

李碩雄先生、胡黛珠女士、香山亞黃先生、唐劍鴻先生、陳樹榮先生、三聯書店（香港）有限公司、港僑影業公司及銀都機構有限公司提供／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



邁克

家喻戶曉的一個名字，就像幾十年朝夕見面的街坊鄰里，真要一本正經坐下來細說從頭，往往不知道該怎樣下手。連面圓面方也未必說得清楚，感覺太親太熟悉了，從來沒有在知性層面設檔案，也從來不曾作過清醒理智的分析。

大概是人同此心吧，否則為文集廣向新知舊雨邀稿，不會得到千遍一律的例牌反應：耍手擰頭。逍遙自在於她的聲音裏漫遊，舒適快活在她的影像中散步，誰願意自討苦吃，身水身汗解構一則音容仍在的近代神話？可能這也解釋了為什麼，雖然大家早就推舉她為香港二十世紀最重要、最獨特的文化符號，迄今卻還沒有一本專書，以她為主角作出認真的探索和討論。任劍輝，那是我們共同擁有的最美好的秘密，深夜在熒幕上照一照面，以便安心作一宵穩妥清甜的長夢，早晨在揚聲器的聲浪中浸一浸，預先洗滌了朝九晚五的疲累。

然而非常有趣，勉為其難偏向虎山行的勇士們，起初應允嘗試寫三、四千字，結果交稿時遞來的，卻是洋洋灑灑的萬言大作。一觸即發，一發不可收拾……完全像提起舊日戀人，以為事過境遷，再沒有甚麼可說的，卻原來回憶裏囤積的與日俱增，化作文字剪也剪不斷。如此說來，「戲迷情人」倒不是虛名，永遠教人牽腸掛肚。



《大紅袍》(1965)

把文集的作者統稱戲迷，恐怕會引起部份人的抗議，同時有誤導讀者的危險。其中羅卡總論任劍輝的電影事業、林萬儀細數粵劇女文武生發展史和容世誠分析《大紅袍》(1965)，固然都是精到的議論文章，惟得談任姐演繹詩人文士和何思穎從撲朔迷離的「賈（假）小姐」與「甄（真）先生」疑案參與性別政治，更是別創一格的新奇閱讀，甚至連辛其氏、伍屬梅、盧瑋鑾及張敏慧幾位一等一的標準戲迷，交出的也是富思考性、具歷史感的親身體驗，決沒有一般「粉絲」作業的盲捧和狂吹。

把文集的作者統稱戲迷，恐怕會引起部份人的抗議，同時有誤導讀者的危險。其中羅卡總論任劍輝的電影事業、林萬儀細數粵劇女文武生發展史和容世誠分析《大紅袍》(1965)，固然都是精到的議論文章，惟得談任姐演繹詩人文士和何思穎從撲朔迷離的「賈（假）小姐」與「甄（真）先生」疑案參與性別政治，更是別創一格的新奇閱讀，甚至連辛其氏、伍屬梅、盧瑋鑾及張敏慧幾位一等

最特別的，是請得漫畫界前輩香山亞黃雙管齊下，以畫筆和文筆描繪他敬重的藝人，並且印製了旅法畫家張漢明五幅以任白為題的傑作。而仙姐的往事追憶，則是文本以外的眉批，為我們局外人的閱讀，添增了只有當事人能提供的色彩。 ◆



香山亞黃筆下的任劍輝

邁克為自由寫作人，現居巴黎，著作包括《性文本》（2000）、《狐狸尾巴》（2001）及《互吹不如單打》（2003）。編有《任劍輝讀本》（2004年11月出版）。

十年磨劍——澳門時期的任劍輝



陳樹榮

壹代粵劇紅伶任劍輝於1989年11月29日病逝香港，如今在紀念她辭世15年之際，回顧她在上世紀三、四十年代居於澳門逾十年的歲月，追溯其藝術人生的風采，仍是很有價值，很有意義的。任劍輝在二戰結束和平後才於1946年由澳門往香港發展，澳門是她成名發跡之寶地，也是她避難免於戰火的福地，同時是她年青時融入社會參加抗日救亡活動的聖地，也是「任白結緣」合作演出的重地。

狗場演大戲執正帥印

任劍輝甚麼時候來澳門演大戲呢？時為二十世紀三十年代初，這與1932年1月開辦的澳門賽狗會有很大關係。當年的澳門賽狗會為廣招徠，不僅賽狗為重頭戲，而且還設有酒家、戲院。大戲演的都是「良劇」、「猛劇」，這從「澳門賽狗會萬家樂戲院演鏡花影女劇團」的海報可見一斑。這個鏡花影女劇團全女班來頭不少，人腳相當齊全，在「藝員一覽表」中，行當有十多廿個。武生梁少平、文武生任劍輝、小武呂劍雲、唯一艷旦牡丹蘇、青衣旦粵蘭芳、花旦鍾翠蟬、布鳳英、桂花元等，還有正旦、正生、總生、小生、公腳、大花面、二花面、唯一丑生、男女丑等，有的行當如今已不復存在。顯然，「鏡花影」全女班，是由「文武生任劍輝」執正帥印，「日演新編良劇《醋醃藍橋》」，「晚演著名猛劇《狸貓換太子 仁宗皇認母》」。是晚特煩任劍輝先飾陳琳，後飾仁宗；牡丹蘇先飾寇珠，後飾李宸妃。

鏡花影女劇團除在賽狗會的萬家樂戲院演出，還在澳門娛樂戲院和省港澳最早開設的大戲院——清平戲院上演。幾年後，「鏡花影」加上一個「艷」字，變成「鏡花艷影」劇團，亦由全女班改為男女同班，繼續在澳門清平戲院等地演出，也有跨海而去，移師香港短暫演出，是活躍港澳甚受歡迎的粵劇猛班之一。

任劍輝掛帥的「鏡花影女劇團」為何演出於賽狗會？這與澳門殷商畢侶儉有密切關係。畢侶儉是當時澳門著名富商，澳門賽狗場的投資者之一，在狗場內搭大戲棚建萬家樂戲院。畢侶儉與任劍輝母親有同鄉之誼，同為花縣畢村人士，畢侶儉太太莫瀚生女士是任劍輝戲迷，任劍輝率鏡花影猛班來澳門演出，乃受畢侶儉之邀。任劍輝居澳，與畢家關係密切，長期居於畢家大宅。

任劍輝原名任婉儀，書名麗初。在廣州河南一私塾，與表弟白雲龍一起讀書時，任姐已很是男仔頭，進入梨園，先拜女小武小叫天為師，後拜女文武生黃侶俠為「父」（傅），習武學藝，廿歲便易裝擔正文武生正印。後來在不少「戲迷情人」心目中，全忘卻任姐是易釵而弁的女文武生，竟當她為風流瀟灑的翩翩公子，市面上亦充塞着不少任姐文武生劇照。因此，畢家老相簿中幾張任姐初出道的劇照和年青時女兒身的照片，便顯得彌足珍貴。



任劍輝攝於澳門的女裝戲服照，清麗可人。 任劍輝出道初期的文武生造型照，氣宇不凡。

投身抗日救亡

任劍輝在澳門長居之時，內地已是抗戰烽煙四起，而澳門卻仍是蓮花福地，頗為安逸穩定，成了任劍輝迴避戰火避難之福地。不過，澳門雖然表面無戰火，但仍受戰火波及，民間的抗日救國熱情澎湃。當時，畢侶儉是澳門各界救災會的主腦人物，又是發動購買救國公債委員會的負責人。畢太莫瀚生是澳門婦女慰勞會主席，率領澳門婦女參加各種各樣的抗日救亡工作。任劍輝長居畢家，大有可能受畢氏伉儷愛國情懷的感染，也投身到澳門抗日救亡運動中，以其精湛的表演藝術支持活動展開。例如，當 1937 年 8 月澳門各界救災會成立，任劍輝積極參加這個澳門青年抗日救亡團體，出任該會宣傳部戲劇股股長，帶領戲劇界開展演戲籌款工作。

任劍輝在 1913 年出生，至 1937 年也只是 24 歲，具有青年人朝氣蓬勃的精神，自覺融入社會，參加抗日救亡工作。在 1937 年初推出的「澳門獻（飛）機恭祝蔣委員長長壽」的抗日救國活動中，任劍輝不甘後人，積極投身。該活動的《徵信錄》中有記載：

「域多利總會舞場主任莫啓洪，發起舞女伴舞籌款購機祝壽。各舞女以表示愛國，義不容辭，莫不踴躍參加。在清平戲院演劇的任劍輝等，聞訊亦加入伴舞，不肯後人。」

此次澳門的籌款購機抗日活動，共籌得國幣九千四百二十多元，成績驕人。任劍輝的夫婿黃蘇也是該項籌款活動的董事。黃蘇當時在澳門十分吃得開，對粵劇老倌也甚尊重，任姐在澳門備受他的愛護。

任白結緣傳佳話

與任劍輝在澳門結緣的，還有白雪仙，萌發於在澳門與新聲劇團的合作演出。當年的新聲，人腳相當穩定，武生靚次伯、文武生任劍輝、正印花旦陳艷儂、幫花白雪仙、丑生歐陽儉，還有任冰兒、陸忠玲，以及尚在學齡的澳門女鄭碧影以「女神童」為號召而客串演出。還有幕後人員徐時、徐若呆編劇等以及任之弟弟任培等人襄助。

白雪仙是在香港淪陷後，隨同父親白駒榮率領的日月星劇團而來澳。日月星演出後移師他地，仙姐則為任姐看中而留下。從此，任白不離，成為藝壇韻事。至戰後，任白離澳定居香港，繼續演藝生涯，演出粵劇拍電影，為粵劇培養人才。任姐在1968年正式掛靴退休之前，還於拍攝《李後主》(1968)時，來澳門拍外景，一直念念不忘與她淵源深厚的澳門蓮花寶地。 ●

陳樹榮現任澳門歷史學會理事長，積極參與澳門社會活動，長期關注、搜集和整理澳門史料，曾在澳門報刊上發表許多以澳門歷史、文化為題的文章，撰寫「澳門圖說」專欄達廿六年。著有《何賢傳》(合著)、《澳門九九》大型畫冊、《澳門中式傳統建築》等。編有《林則徐與澳門》、《澳門歷史》等。



秋水伊人——龔秋霞

唐劍鴻

適逢白露，未屆中秋，剛迎米壽，藉一曲「秋水伊人」聞名全國，中國時代曲歌壇資格最早的歌影雙棲前輩——龔秋霞，9月7日已然紅塵惜別，香島長眠了。

龔秋霞原名龔莎莎，1916年生於上海，十四歲即加入梅花歌舞團，跟隨德籍里布考夫人學習歌舞，瞬即成為該團台柱「五虎將」之一，之後隨隊足跡踏遍大江南北九省，作巡迴演出達五年之久。此團有別於其他的最大特色，乃較為着重舞蹈演出，歌唱次之。而龔大姐的精湛舞藝，從現存市面拍於1936年之《壓歲錢》影碟中，一場她與胡蓉蓉合跳的樓梯踢躑舞，便可見一斑。此片還有中國首位歌舞明星黎明暉與「歌劇皇后」李麗蓮參演。

她於1935年初入影壇，演出《父母子女》(1936)一片，近水樓台先得月，此片導演兼作曲、作詞家——胡心靈虜獲芳心，五年後二人締結良緣。「電影皇后」胡蝶於上海拍攝的最後一部電影《永遠的微笑》(1937)就是由她擔演第二女主角。之後，她歌影相棲，一方面為百代唱片公司灌錄了無數膾炙人口的名曲，早期一批屬於兒歌的有由今日中國國歌的原作曲者——聶耳所寫的「賣報歌」、「雪花飛」、「賣報之聲」，其他還有「鉛兵與木兵」、「我愛我的小學校」、「飛行機」、「跑馬」、「火車」等。

她在全盛期所灌錄的不朽名曲，計有1939年所拍電影《歌聲淚痕》的插曲「白蘭花」與「花開時節」。她本人最滿意之歌曲，乃歌劇《上海之夜》插曲「思鄉曲」，這套劇當年在辣斐大戲院公演時，由她與另一著名女歌影星——白虹以A、B組形式分任女主角。

歌壇「金嗓子」周璇生前公開表示：「最為喜愛秋姐所唱電影《薔薇處處開》(1942)主題曲，和另一部她與王丹鳳合演的電影《浮雲掩月》(1943)插曲『莫忘今宵』。」而「是夢是真」是電影《千里哀鴻》(1943)內之插曲，這是她灌唱的所有歌曲中，旋律最為優美的一首絕唱，很有一種空山明月，良夜難留的感傷味道。1948年，她與當時全國最紅女星白光，合演了一部電影《柳浪聞鶯》，片中她二人合唱了同名主題曲、「湖畔四拍」、「湖上吟」三首歌，全屬帶有藝術歌味道的殿堂之作。其餘「夢裏相逢」、「夢中人」、「牧歌」(與梅熹合唱)、「江邊月」、「春風野草」、「我忘不了你」等均是經由她嚶嚶鶯聲，唱出舊日上海風華，多年後，仍被不少後浪歌人舊曲翻唱。

戰事結束那年的五月，她袂同著名芭蕾舞家，亦即斯時份屬其小姑的胡蓉蓉，在上海蘭心大戲院舉行了唯一一次的三場歌唱舞蹈音樂晚會。電影方面，自1937年演出《古塔奇案》，唱出成名作「秋水伊人」和「思母」外，之後她陸續參演了十餘部電影。1942年，她夥同陳琦、張帆、陳娟娟四人合演了一部《四姊妹》後義結金蘭，在上海福熙路（今為延安中路）合資開了一間「四姊妹咖啡館」，五十年代紅遍香江的「中國歌后」張露，也曾受聘駐唱於該廳。勝利後，她們四人梅開二度，在香港再合演了一部歌舞電影《四美圖》（1948）。

1944年《凱風》一片，她由少女到耄耋之年，演來異常出色，被公認為她演技的登峰之作。戰後，香港首部開拍的國語片《蘆花翻白燕子飛》*便是由她與王豪合演。1947年，她和周璇合演了一部《各有千秋》，首度扮演老角，兩位擅唱佳人，卻罕有地吝聲如金，並無哼出一縷半詞，也可說是大膽嘗新。1949年，她有份主演的《血染海棠紅》片中，一場她飾演的寬襟賢婦，與扮演歪邪萬惡之花的白光再度演技較勁，恍如奔騰野馬偏遇雲淡風輕，乃全片最高潮處。片中一闕「祝福」，可視為她南來香江後，歌唱方面的代表作。

寓港時期，她與四誼妹陳娟娟在歌唱方面合作最多，二人分別在大長城與百代公司合灌了十支歌曲，較為歌迷熟悉的有「搖籃曲」、「鄉愁」等，而「種瓜得瓜」一曲乃舊調新詞，重錄十數年前周璇所唱之古早版「薔薇薔薇開」一曲。獨唱方面，「有一個晚上」這首唱得最為動聽，恍如歌詞所描繪，夜闌人靜，獨自佇候浩瀚太湖邊上，觸景懷人，意境清幽，餘韻綿綿。其他「晚禱曲」、「山溪情侶」、「寒夜孤燈」、「春的贊美」等均已成絕響，無跡可尋。

解放後，她加入改組的長城電影製片有限公司延續其演藝生涯，同時亦兼替鳳凰公司拍片，因韶華已老，從此轉型專攻慈母角色，一直到八十年代退休。在長城時代，她曾在演員訓練班裏擔當工作室主任一職，日後在國語電影圈中大放異彩的樂蒂、關山、喬莊等人均翼躋於其麾下。鮮為人知的是她在七十年代初，曾到台灣拍過一部影片《精忠報國》（1971），飾演岳飛之母。

1990年，在早已移居新加坡的昔日同儕「梅花五虎將」之一徐粲鶯誠邀下，她曾遠赴獅城參加一場「懷舊之夜」的義演活動。三年後，她又以華南影聯的成員身份，隨同香港電影代表團，回到闊別四十多年的黃浦灘頭，參加上海國際電影節，重臨舊地，浮生若夢，人面桃花，老人能無不勝感慨嗎？

畢生拍片積近百部，所灌歌曲亦愈百首之多，然就百年樹人，凡間世相，卻遺憾春風秋雨十二年華，既曾引吭歌道「曾經滄海難為水」，魂夢「想親娘」，惟有「相對無言」，遂無奈演那《南來雁》（1950），追憶《京華舊夢》（1943），北望《雁門關》（1940）。

今日「秋」水長天雖仍共曙一色，可惜落「霞」孤鶩畢竟已折翼遷飛了。◆

* 編按：《蘆》片於 1946 年 12 月 14 日上映，由粵語片班底編導的國語片《情燄》(莫康時導演，李清、吳楚帆主演) 則稍早於 1946 年 12 月 5 日上映。

唐劍鴻，業餘電影及懷舊歌曲發燒友，收藏古物多年，對三十至六十年代國語、粵語電影及歌曲均深有認識，尤其對四十年代上海電影及時代曲顛倒不已。

至少還有你——懷念梁海雲

香港電影資料館其中一環重要的工作，便是設置電腦系統及規劃資料庫，透過電腦系統，可以幫助內部員工分類及整理藏品，又或是供公眾人士使用；甚至是海外人士，亦可透過互聯網登入資料庫，作研究電影之用，從而推動電影文化。本館的資訊系統組肩負這項要務，居功厥偉的是其部門經理梁海雲；可惜的是，梁海雲剛於今年 9 月 20 日因癌症辭世，我們深感哀傷、沉痛和遺憾。

資訊系統組的同事謝昭鏞及張適恆懷緬舊事，追憶梁海雲如何聯同資訊系統組和資源中心各人，用盡心力去建構及規劃出本館的電腦系統。資料館在成立籌劃辦事處之初，市面並沒有相應為電影資料而設的電腦系統，惟有採用較為接近的圖書館系統 HORIZON，但 HORIZON 並不是專為電影資料館而設計；梁海雲在 1999 年接手設計本館的電腦系統時，加以調節及改動，務求令此系統可以切合電影資料館的需要。例如他一改圖書館／博物館以不同物件或物料作分類的方式，轉為以一部電影為單位作搜尋；同時亦確定方針，盡量把每部電影的所有工作人員、連同工作崗位及角色名稱都放進目錄裏。有了這個系統，本館的同事在查考資料的時候，只要以電影為單位作搜尋，該影片的相片、影帶、特刊或其他物料便一覽無遺，提高搜尋館藏資料的效率，而毋須借出物料逐件搜尋，減少藏品受損的機會。HORIZON 迄今已包含逾 12 萬個電影人物的名稱及 2 萬部電影的資料，無疑是梁海雲與系統組和資源中心的同事多年來辛勤的成果。同時本館供公眾使用的網上搜尋系統 WEBPAC，每月亦有接近 4,000 位人士瀏覽。而本館可說是亞洲第一間使用此電腦系統的電影資料館，同時亦是世界上第一間使用中、英文雙語電腦系統搜尋資料的電影資料館。



梁海雲於 2001 年在摩洛哥參與第 57 屆國際電影資料館聯盟大會。



館址落成後，吳宇森導演參觀資源中心，梁海雲及館長唐詠詩為他講解本館的電腦系統。

梁海雲無論對同事、朋友、電腦、電影或生活裏的任何事物，都有無窮的興趣；而大小事情都會開開心心去做。他從沒有上司與下屬的界線，親和仁厚。他又一視同仁，敢言實幹；曾被推選為文化工作經理協會主席，為文化工作經理謀福利及肯定他們的專業性。而其他康文署的同事亦與他相交甚篤，他經常主動參與在場地、行政、人事方面的工作，甚而是感情糾紛、吃喝玩樂，一一施以援手。他亦擅於營造一個愉快、輕鬆的工作環境，往往只訂定基本方向，讓系統組同事有發揮空間；所以即使在本館正式開館之前，準備工作相當繁重，面對壓力，系統組的同事依然愉快而又順利地完成工作。其實系統組的工作非常艱巨，電腦系統經常出現各種問題，梁海雲卻能以有趣和淺白的方法，讓大家明白複雜的電腦運作，解決疑難。梁海雲一直堅守的使命，令本館電腦搜尋系統可以成功建立及不斷精進改良；他的心願達到了，亦毫無保留地為電影資料館作出卓越的貢獻。

「如果 全世界我也可以放棄
至少還有你 值得我去珍惜
而你在這裡 就是生命的奇蹟」

——歌詞摘自梁海雲最喜愛的歌星林憶蓮主唱的「至少還有你」——

他走了，卻留下了親和、能耐、勇氣及智慧給我們。生命和奇蹟還是會繼續……容我們報以笑靨，深深的向他鞠躬，誠摯的感謝他！（文：編輯組） ●

「特技慢慢遊」展覽前緣

陳碧如

如果沒有數碼特技，就不會顯得傳統視覺特技那麼出神入化。

第一次接觸電影特技是在德國波茨坦唸電影學院（Potsdam Film School）時上必修的電影視覺特技課。1994 年的波茨坦電影學院，仍沒有一個很集中的校園，各系分佈在湖邊的大小別墅，很有情調。最重要還是這所學院保留了很多巴貝斯堡片場（Studio Babelsberg）的傳統。原因當然是因為很多的教職員都來自不遠處的巴貝斯堡片場，而電影視覺特技便是片場的其中一個傳統。

與其說是傳統，不如說是有點古老，有點落後。電影視覺特技課上，一句也沒提到任何數碼媒介。在課室內紙上談兵的，不外是鏡頭與物件的距離和關係，還有一面鏡子，或一個模型。記憶中看過的粵語長片裏的特技，有余麗珍手執自己的人頭半夜三更在街上叫賣的無頭東宮；曹達華超人掌風和其他人從掌心放出來會飛的各種武器；還有馮寶寶那只會大會細又會飛的夜光杯。心想電影視覺特技，該也是這類型的技倆，有點「粗粗地」的簡陋味道吧。

學藝的結局當然不是這樣簡單。那時除了理論，自然會有電影範例。視覺特技，顧名思義是運用視覺錯覺使觀眾產生某種的空間幻像。如在費立茲·朗的《大都會》（1927）中，下班的工人拖着疲憊和機械的步伐踏上梯階時，出口突然變成一張猛獸張開的大口，把工人一一吞噬的場景，原來也只不過是一個不到一米的模型和一面半透明鏡子做出來的把戲；一個幾千平方呎殿堂的華麗蓋頂，也只是一個精緻的模型。前者是鏡像特技，後者是前置模型接景，效果除了可媲美完美逼真的電腦特技外，還毋須後期製作，經濟有效。不說穿，誰也看不出來。

學會了視覺特技的原理，便很容易洞悉其他特別效果的秘密。在史丹利·寇比力克的《2001 太空漫遊》（1968）中的太空基地，太空人能繞着圓柱型的太空基地跑步，一個剪接位都沒有。太空人無重倒吊的奇景，說穿了原來是把整台景搭在一個能轉動的圓桶裏，拍攝時攝影機隨着圓桶動，演員在滾動的圓桶裏跑步，這樣就造出了另外一個精彩叫絕的視覺特技。

電影視覺特技課最好玩的要算是實習課和實景參觀了。實習前同學一起製作不同的模型，有屋有橋。在湖邊安排妥當模型的位置，架好攝影機對好焦，我們就在湖邊蓋了房子，建了跨湖的大橋，盡享無中生有的樂趣。我們跑到遠處站到房子和大橋中間，令自己與模型合乎正常比例，還手舞足蹈，務求使自己成為場景的一部份。拍下來重看時眾人皆稱奇！我們這群門外漢，竟然也能做出這樣偉大的場面。而且建景連拍攝，也只是兩、三天的工夫。

參觀實景，印象更是深刻。在波茨坦電影博物館的古老後街，一個短片製作正在拍攝中。當中一位穿着連身工衣的中年人，正在埋首在一塊一米乘一米半的玻璃前。他就是其中一位資深的玻璃接景繪畫師。玻璃接景繪畫師把場景可見的現代建設一一抹走，取而代之的是繪上與街上古舊部份合襯的細節。這時若調對角度和距離，透過接景玻璃看這場景，現代的元素消失無蹤，街上一片神秘的古舊氣氛。稍一移動，角度歪了，街道便又打回原形，回復它充滿時代痕跡的樣貌。那種如魔法般的魅力實在令人難忘。

那時學生的製作若要用上特技，都必考慮用視覺特技。一方面比較便宜，另一方面是鍾情於那種簡單而神奇的技倆的魅力。可是，電影學院跟電影工業的發展沒有兩樣，數碼特技漸漸取代了古老的視覺特技，拍攝場景中再不能即時見到特技的魔法。

那天踏入巴貝斯堡片場的視覺特技展時，便決心要把它帶來香港。香港的電影製作其實並沒有真正用過這些視覺特技，一般觀眾亦沒有機會認識這門手藝，希望藉香港電影資料館這次與巴貝斯堡片場的 Studio Five 及香港歌德學院合作安排展覽機會，讓香港觀眾也能親身經歷視覺特技魔法般的樂趣。有興趣知道更多的，請於 12 月 10 日起到明年 3 月 6 日期間到資料館來試試「特技慢慢遊」。

陳碧如為「特技慢慢遊」展覽特約技術助理



菲林收縮現象

謝建輝

時間久了，電影菲林的面積——特別是長度——會出現收縮的現象。許多人誤以為只有陳舊的菲林、醋酸片及硝酸片才有這毛病。其實，那也是聚脂片的特性之一，雖然收縮的程度遠較其他類別的菲林為小。

菲林收縮首先會引致兩邊齒孔的尺寸和距離減少。這一點對照相用的攝影菲林所構成的問題相對微小，因為沖洗好的照相底片，齒孔基本上再沒有什麼用處，即使收縮，也不影響印製、放大照片等工作。電影菲林卻不然，由印拷貝、剪接到放映，都要靠那兩排小方孔令菲林捲動，而且承受捲動時所產生的拉力。

菲林收縮，主要是由於基本結構——特別是片基（即膠膜）中的塑化劑、水份或其他構成原料的分子流失而引致。一般而言，收縮的過程是漸進的。但如果菲林儲存於溫度或濕度過高的環境中，則會因片基材料的化學分解加速，令原料變壞得更快，出現例如所謂醋酸症候群。

我們可以使用收縮計來量度菲林長度的改變，或者透過與標準菲林長度比較來計算收縮率。根據電影電視工程師協會(SMPTE) 所定的 SMPTE139-1996¹ 標準，以 35 毫米菲林而言，每 12 英吋² 分為 16 格和 64 孔（每邊），孔距 0.1870 吋（誤差 ±0.0004 吋）。因此，假設一段共 64 孔的菲林的長度現為 λ ，我們可以用下列算式計算出其收縮率：

$$\text{收縮率} = \frac{(12 - \lambda)}{12} \times 100\%$$

為了減少誤差，許多時候會以 100 孔的長度來進行量度。目前電子收縮計為我們提供更便捷及準確的測量，只需把菲林的齒孔嵌在其上的測針上，就可以直接讀出測量值。

實際上，菲林從製成的那一刻起就開始收縮。剛出廠、未曝光的新菲林收縮率約為 0.3%；有些經過洗印過程的拷貝用菲林，其收縮率可以低至 0.2%。在香港氣候環境中長期儲存的菲林，一般的收縮率約為 0.8%。

收縮率	狀況
≤0.8%	仍然可以印製拷貝、轉錄成錄影帶和放映。
>0.8% 至 ≤1.0%	可以印製拷貝和轉錄成錄影帶，但用於放映則會有一定危險。
>1.0% 至 <1.2%	印製拷貝或轉錄成錄影帶會有危險，肯定不適宜放映；處理時必須謹慎。
>1.2%	不適宜放映或轉錄成錄影帶，用於印製拷貝時的危險也很高。不過，有些專門的沖洗公司能處理收縮率達2.5%的菲林。
>2.5%	除了手動捲片裝置外，適宜再以其他方式觀看其影像。

收縮不幸是一個不能逆轉的過程；一卷菲林一旦收縮了，就永不能回復原先的尺寸。不過，我們可以利用化學處理方法，令它暫時改變其尺寸；雖然那只能維持數天，但足夠我們把它複印成新的拷貝。迄今，還沒有任何能夠遏制菲林收縮的可靠方法。要挽救一套舊片，唯一的辦法是把它的聲畫內容複印到新的菲林或其他載體上。在轉錄的過程中，可以利用光學印片技術來更正原來膠卷因收縮所引致的偏差。



甫經修復的《大紅袍》(1965) 為「任劍輝紀念展」的開幕電影。前排左起：羅艷卿、任劍輝、李香琴、靚次伯。

我們最近為「故劍生輝——任劍輝紀念展」所進行的《大紅袍》(1965) 一片的修復計劃，也包括了處理菲林收縮的工作。本館所藏的缺本，平均收縮率約1.0%，即肯定不適宜放映。為了讓觀眾能夠欣賞這部電影，我們決定用中間翻底處理方法，即先直接用原片印出負片，再用後者直接轉印出正片，把它複製在收縮率低的聚酯片上，以供放映。（翻譯：蔡克健）◆

- 1 SMPTE 139-1996 是電影電視工程師協會在 1996 年訂定 35 毫米電影菲林 KS 齒孔的國際標準。本館資源中心亦有存放該會的全套電影菲林標準指引。
- 2 準確而言，菲林的每 64KS 孔長度應為 11.968 英吋。

謝建輝為香港電影資料館一級助理館長（修復）。

故紙堆中隨筆

何美寶

坐對數十萬項有待整理的資料，有時難免焦急：總是要做的事多，人太少，時間不夠用。

念過書的，多少也有點搜集資料的經驗，但一般都只為私人專題研習，搜集範圍不致太廣，整理起來也不會太難。但說到偌大的一個「公藏」，一個要為當代、後世保存整個香港電影史料的地方，單靠現時幾個人着手整理，便真的有點愚公移山的況味了。

搜集資料多多益善，越快越好，遲則亡佚必多；整理資料卻務求精細，欲速不達，弄錯了會貽誤後學。叫同一班人來負責兩種要求截然不同的工作，真需要一點點自我分裂才成！我約略計算過，現時每得一物，平均便須花上兩個半小時來整理：包括將資料內容完完整整地核查一遍，識別底本、分類校勘、清理、複製、包裝，再正本清源地登錄記載。除此以外，如發現資料有昆蟲痕跡，要另外安排氮氣熏蒸除蟲；如資料內容冷僻，則要延請專家考證；如有些已經無法在香港處理的物料，還須運往海外處理，這就更需要額外的時間……假使資料館的第一個十年會是香港電影史料上輯佚網羅收穫最豐富的年代，那麼要把這段時期的收穫全部整理出來，恐怕便要花上我們一代人的工夫了。這些工夫可以說是既沉着又繁瑣的，然而只管沉着氣，繼續審慎地整理，將來總有做好的一天，而運用這些資料來研究香港電影的人，便可省卻很多考證的時間。

整理資料是默默無聞的工作，其成果只會量化為每月工作報告上的一堆數字，不像搜集時可能會有突破性的發現，或者研究工作做了一段日子終會有成績。要是沒有一點保存電影文化的傻勁，其實很難堅持。我們慶幸能找到一批既不怕髒，又具電影知識，更懂得愛護文物，兼且甘於淡泊的「有心人」，但如何去留住人才，繼而培養人才，便要視乎整個機構文化和體制的發展了。

海上飄過一抹微雲。我想有時人與人或物的相遇，也仿若我偶爾抬頭看見這朵雲一樣要講機緣。香港電影歷史跑了將近百年，到今時今日才有一間電影資料館，凝聚了一小撮人，我們自當把握時機努力工作。日後你翻閱資料，可會想想背後為它出力的人呢？ ●

何美寶為香港電影資料館搜集組經理

捐贈者芳名 (8-10.2004)

香港電台

通用影藝有限公司

珠城錄像有限公司

徐小明製作有限公司

寰宇影片發行有限公司

Applause Pictures Limited

Cathay-Keris Films Pte Ltd

PCCW

王天麗女士

王泉珠女士

左桂芳女士

江河先生

朱建基先生

汪雲女士

周敏嫦女士

施介強先生

胡黛珠女士

紀可梅女士

凌少農先生

凌閣顯先生

梁良先生

梁樂欣女士

許麗娜小姐

陳永光先生

陳守仁先生

陳根成先生

陳榮美先生

陳樹榮先生

陸邦先生

馮琳女士

馮德君女士

黃健先生

楊凡先生

黎錫先生

潘源良先生

鄧惠愛女士
盧志強先生
鄭月婷女士
Mr John Fowler

本館特此致謝！

座談會

七十年代香港電影與文化



(左起) 唐基明、蔡繼光、劉天賜 (左起) 盧偉力、鍾玲、羅卡及張同祖

香港電影資料館舉辦的節目「時與潮——七十年代電影的變異」剖析七十年代電影類型及潮流的變化，爲了深入探討七十年代的電影工業，以及電視文化如何建立香港本位的意識，本館協助香港浸會大學舉辦的國際學術會議，於2004年8月15日由浸大文學院院長鍾玲在開幕禮致辭後，主持盧偉力博士逐一介紹蒞臨的嘉賓，包括本館節目策劃羅卡、劉天賜、張同祖、蔡繼光及唐基明，而鍾玲亦分享與胡金銓導演往韓國拍片的始末。

羅卡首先分析七十年代電影與電視的互動情況。在七十年代，無論就創作方法、題材及人才方面，電影與電視均有緊密的互動關係。在1975及76年，無線電視拍攝的長劇，往往沿用家庭倫理、愛情等題材，其實與粵語長片並無二致。而無線電視在成立之初，大部份的電視藝員均是粵語片演員，主要因爲在七十年代初期，粵語片被國語片打垮，一批批電影人才如蕭芳芳、梁醒波、沈殿霞、杜平、張瑛及黃曼梨等轉往電視發展。反之，許冠文在電視台策劃《雙星報喜》，大受歡迎，然後才加入電影界，參與《大軍閥》（1972）及《鬼馬雙星》（1974）的製作。

1976年之後，電視台招攬外國學成回港的年青人，他們往往貼近生活，擅於刻劃城市人的感覺及節奏。這批年青人如許鞍華、蔡繼光、嚴浩、陳韻文及岸西等，其後均往電影界發展，將電視刻劃生活的細緻感覺拍成電影，擺脫了武俠片及功夫喜劇的類型，逐漸發展成香港新浪潮電影。凡此種種，締造了電影與電視在人才與創作方式的交流。在六十年代，電影雖然是一枝獨秀，但改變亦比較緩慢。直到電視台出現，培養了不少人才；電視劇亦能帶動潮流，取代了以前粵語片的觀眾，題材亦貼近生活；電視與電影作良性競爭，但電視亦爲電影界注入人才，改進電影的創作方法。

劉天賜是七十年代在電視與電影左右逢源的創作人。他認為七十年代充滿矛盾，是個媚俗與脫俗的年代；既具顛覆性，亦順從社會的規條；創作人有突破，卻同時有繼承的表現。劉天賜在 1969 年加入電視台，是時梁淑怡與許冠文正在「抄襲」一個美國電視台的 Gag Show 節目 *Laugh-in*，移花接木在無線電視播放，就是《雙星報喜》。這個電視節目無疑是即食文化，要節奏快，又逗人笑，每集大概有 20 分鐘的笑料，需要 42 個 Gags，許冠文便找他及鄧偉雄一起創作。最初是全部抄襲《一千個笑話》這些書籍，又不可涉及性、宗教及政治，惟有在社會生活上尋找題材。另一部電視劇集《73》則是「抄襲」*All in the Family*，形式仍是美國式的 Sitcom，但卻取材自香港事。而電影《半斤八兩》（1976）亦沿用同一公式，沒有故事，沒有戲劇結構，即是「炒雜碎」。這就是七十年代 Gag Show 和喜劇的創作方式。

回顧六、七十年代，張同祖亦有感懷。他在少年時代曾在邵氏公司擔任場務，輾轉再加入劇務部，拍攝古裝武俠片。他曾參與胡金銓執導的《大醉俠》（1966），對胡金銓大為讚賞，認為胡導演的《大醉俠》一新耳目，開創武俠電影的新格局。

他憶記在年少的時候熱愛電影，一部影片往往看上兩、三回，例如《春光乍洩》（*Blow-up*, 1966）及《魔鬼怪嬰》（*Rosemary's Baby*, 1968）。另一方面，張同祖不相信國內導演拍攝武俠片會比香港導演優勝。在 1949 年以來，國內已沒有拍攝武俠片，缺乏此類型電影的歷史及文化；相反香港卻有動作片傳統，不斷創出新的動作及形式，所以動作片一定會由香港導演作出突破。就如胡金銓的節奏，以及張徹對俠義的看法。而動作片的精髓，最重要是能彰顯俠義精神。

鍾玲簡介胡金銓往韓國以實景拍攝電影的始末。胡金銓在 1977 年 2 月至 1979 年 4 月往韓國拍攝兩部古裝片：《山中傳奇》（1979）及《空山靈雨》（1979）。為何胡金銓不在台灣的片場拍攝，而要走到韓國取景？正是因為韓國的地方大，很多地方都可以取景，而且兩部電影可以取同一個景拍攝。片場的佈景容易「穿崩」，很難拍低鏡頭；而韓國的佛寺往往較具質感，用木頭造的佈景卻沒有戲味可言。但當然以實景拍攝電影亦相當吃力。鍾玲在座談會上展示胡金銓在韓國看外景後的素描和文字札記。例如在韓國慶州的書出院，分別拍成《山中傳奇》裏徐楓與張艾嘉下榻的房舍；而濟州島的火山口，就是《空山靈雨》中老和尚涅槃的地方，以及石雋在《山中傳奇》開始與結尾鏡頭下的景致。

蔡繼光則談到他在七、八十年代在香港影視界發展的過程。他在 1975 年由美國返港，梁淑怡隨即聘請他擔任無線電視的編導。是時剛剛推出彩色電視，大家其實都不懂電視的運作，但反而有好處，就是自由度很大。那時資源缺乏，電視台只有兩部 Steenbeck 剪片機；而每齣劇集為 48 分鐘，卻只有三個工作天，時間很少，可是因而培養了很多人才。觀眾習慣了電視台拍攝的題材，追捧電視台藝員，

也培養了一批電視台觀眾。大概在 1979 年，功夫片的票房一蹶不振，片商於是在電視台挖角；吳思遠也找來蔡繼光，為他編寫《蛇形刁手》（1978）的劇本，這部片由成龍主演，那時成龍已拍了十多部功夫片，慣演大英雄的角色，但賣座不佳，令他成為票房毒藥。蔡繼光於是借鑑美國片如 *Little Big Man* (1970)，主角是 Underdog，為人愚笨，但忠誠實幹，認為這種角色也會適合成龍。當時的功夫片很嚴肅，但有鑑於《七十二家房客》（1973）相當賣座，於是《蛇形刁手》便拍成一部配上粵語的功夫喜劇，又加上諷刺的元素，結果大受歡迎，是成龍第一部賣座的功夫片，亦開創粵語功夫喜劇的潮流。其後陳欣健找他執導一部青春片《喝采》（1980），蔡繼光是第一次當導演，陳欣健則第一次擔任監製，文雋及鄭丹瑞第一次擔任編劇，其實大家都不知道自己的崗位是做甚麼的，但這次合作的經驗非常難得。

唐基明是現任的無線電視監製。監製的職責是部份行政加上創作的工作，而導演則可以百份百控制創作。他回想在 1980 年曾為續續公司執導《追捕》，但當時該公司已面臨倒閉的危機。那時李小龍及許冠文的電影已再不能滿足觀眾的要求，香港電影卻在國內、台灣、歐洲電影及香港新一代的文化衝擊下，注入新氣息；兼且有四條院線，需要大量的導演，造就由外國學成回港的年青人的種種機會。同時馬來西亞及新加坡在七十年代仍未有本土的電影市場，香港電影開始雄霸東南亞的華人市場；所以七十年代電影可說是為八、九十年代的電影市場奠下基礎。

羅卡再補充粵語片在 1971 年息微，但電視以粵語播放，電視觀眾遠多於電影，而且電視的 Gag Show 以俚語和俗語搞笑，形成新現象。而直至粵語對白的電影《七十二家房客》大賣，證明觀眾懷念本土語言，並開始對本土語言有重新的認識。盧偉力總括在七十年代，無論就電影及電視而言，均是變動不居的年代，卻帶來不少創意和衝擊。（整理：趙嘉薇）◆

七十年代香港電影工業與社會變化



（左起）澄雨、章國明、羅卡、馮凌霄、卓伯棠及陳少鵬

8月17日假香港電影資料館舉行的「七十年代香港電影工業與社會變化」座談會上，電影界圈內圈外人士聚集一堂，剖析七十年代香港電影與社會如何息息相關。座談會由本館節目策劃羅卡主持，嘉賓講者包括陳少鵬、馮凌霄、澄雨、卓伯棠及章國明。

自五十年代起擔任武指的陳少鵬分享武俠片的發展歷程。五十年代當紅的武俠片明星是石燕子、于素秋、曹達華，到了六十年代，拍攝文藝片為主要的公司亦開始競拍武俠片，謝賢、胡楓等成為主導。七十年代，李小龍主演的《唐山大兄》(1971)最初不被看好，但試片後發覺與以往的功夫片很不同，結果大為成功，往後的武打片開始講求拳拳到肉的真功夫。

馮凌霄在六十年代末加入長城，他從電影公司的角度切入，講解「長、鳳、新」三間公司的創作變化。「長、鳳、新」普遍被視為左派公司，他解釋長城早年與國泰一樣備受歡迎，沒有界線，邵氏及國泰甚至爭相購買長城影片的外埠發行權。外人多以為公司的變化自1967年的六七暴動開始，馮凌霄則認為是文革思潮、香港環境及英政府的態度影響了公司的創作路向。文革時，江青將毛澤東於1942年發表的〈在延安文藝座談會上的講話〉斷章取義，取其有用部份重新演繹，例如強調「文藝為工、農、兵服務」一點，「長、鳳、新」的創作思潮備受影響。他又以講述建築工人沒有屋住的《屋》(1970)為例，說明當時的社會環境惡劣，並憶述自己參與六七暴動的經過，謂當年工人遊行被警察鎮壓，及後更有防暴隊開鎗殺人，強調「長、鳳、新」是在上述的環境下才拍出「偏左」的影片。

澄雨則以影評人的角度，分析當時電影觀眾的層次——本地人多看戲曲片，如任白的，外省人多看國語片，文化程度較高的人則看外語片，三種觀眾小有相疊。六七暴動融和了老一輩的戲迷，令市場有空間容納新戲；戰後出生的一輩接受英語教育，受外國文化影響，多看歐美電影，他們在暴動後對中國的政治更加冷感，台灣的老人家政治亦不能吸引他們，年青人充滿創作衝動，「夾band」及拍電影成為他們投注精神的兩大途徑，新電影便在這樣的氣候下抬頭。此外，七十年代香港由轉口港轉型為製造業中心，港人子女的零用錢多了，看電影成為風行一時的消閑活動，也是促進電影發展的一大原因。那時的電影都不涉政治，因為偏向任何立場也會有麻煩。其實七十年代初期已有人關注回歸問題，但不能正面講，只能象徵性地發洩不滿情緒，這已成為新浪潮的某種主調。

卓伯棠博士集中講解新浪潮出現的背景。當時社會有很多政團，有多元的聲音反映人們的想法，那些想法便被轉化為文化產品。經濟方面，除了兩次石油危機，七十年代其餘年份都有雙位數字的經濟增長，激發香港人的自信與活力，這些都反映在電影中。當時風行的《中國學生周報》、香港電影文化中心及香港國際電

影節，則培養了良好的文化環境及氣氛，造就了不少導演，陳果便是其中一員。市場方面，香港電影在李小龍及許氏兄弟熱潮後漸走下坡，但星馬依然存在大量需求，香港市場供應不了，便開始有獨立製片的出現，導演常會被不同公司邀約寫劇本、拍電影。而香港電視經過十年的發展，正好培訓了一班成熟的人才填補電影行內的空白，注入新鮮的血液。

最後由新浪潮猛將章國明現身說法。他生於五十年代，自小喜愛看電影，久而久之自己也執起導筒。他最初拍電影漫無目的，純粹爲了喜歡，做到「起承轉合」已很高興，後來受友人吳宇森、嚴浩、譚家明、許鞍華等影響，開始作多方面的嘗試。他後來加入無線電視菲林組，獲領導人劉芳剛、周梁淑怡放手讓他們獨立發揮、任意嘗試。菲林組與其他部門不同，採用 16 毫米菲林單機拍攝，製作過程與電影一模一樣，開心經歷令他至今仍津津樂道。不久他便收到多間公司電話邀約，最初不敢嘗試，後來邀約多了，便決定「出外」闖闖。電視台給予他難能可貴的經驗與氣氛，由於得到幕後支持，自言在電視台的日子十分「斗膽」。

七十年代的香港電影與社會及電視關係緊密，是次的嘉賓從不同角度切入，爲電影發展描劃出一幅立體的圖像。（整理：馮嘉琪）

從張艾嘉看女性電影



（左起）林奕華、羅卡、文潔華及馮美華

張艾嘉從影多年，無論就其編、導、演的作品，往往均涉及女性的題材，且具敏銳的觸覺，細緻刻劃女性的生活感受。座談會於 2004 年 8 月 21 日在資料館電影院舉行，本館節目策劃羅卡擔任主持，誠邀文潔華博士、林奕華及馮美華爲座上客，從不同的角度剖析張艾嘉的女性電影。

羅卡首先討論所謂女性電影，並不等於女性主義電影或女權電影。張艾嘉曾參演無數的角色，亦編導及策劃不少電影，經常關心女性的成長，以及探索女性與都

市、新一代與上一代的關係，細緻認真。她編寫的劇本有自己的一套，從不以情節取勝，亦不大悲大喜，卻在細節上有深刻的描寫，表現人生如實的生活，如女性的成長、關心女性的地位及其在家庭的角色，令人感動。這就是女性電影的特點。而張艾嘉作為一個演員，她知道自己擅長那一些電影，而另外一些電影則有所不足；而且會尊重導演，亦會向導演提出意見，如杜琪峯憶述她參與《阿郎的故事》(1989)的合作過程，證明她是個用腦、用情的演員。

羅卡又認為女性並不一定要表現如何與人相處的矛盾，反而是寫女性在醒覺她的處境後仍有很多困難。女性作者透過藝術去表現社會、生活、成長的價值。而女性主義則是政治議題，針對問題去解決。但張艾嘉顯然未夠女性主義電影的顛覆性。正如在《20 30 40》(2004)裏，男性的本位很強，男性的「出走」，女性在短期可以習慣，但其後又會寂寞。而張艾嘉多着墨女性，因篇幅所限，她對男性的刻劃，難免有取捨，亦有簡化男性之嫌。

張艾嘉是文潔華博士喜歡的導演。張艾嘉曾直言她從來沒有刻意去拍女性電影，只不過因為她是個女人；也不純粹以女性角度出發，只不過是探問人與人之間的事情，更不一定要為女性出頭，因為男性其實也不好受，因為性別角色給予我們很多枷鎖。張艾嘉將電影的中心人物設定為女性人物，期望明白女性的喜怒哀樂、日常生活及真實的經驗，關心女性有沒有出路等問題。張艾嘉希望製造新女性，不是鏡頭下、社會中一些對女性定性的形象，也刻意打破傳統的美感和視覺的快感，這無疑是一個「作者」探討不同的女性及其要面對的問題。反之，女性主義電影則希望打破女性作為一種群體，盡量阻止觀眾與女性角色認同；可是張艾嘉的女性電影，卻期望觀眾同情其女性角色。

林奕華在他十多歲的時候，已愛看張艾嘉參演的電影，但其實當年他只是為了逃避看林青霞主演的電影，張艾嘉就自然成為他投射的對象。他不認同林青霞的原因，是因為林青霞只會演一種角色，而張艾嘉則往往演林青霞不演的角色。林青霞往往予人的感覺是脆弱及情神恍惚，很大程度是因為她參演的電影都是瓊瑤原著的。那時張艾嘉的事業固然不如林青霞般如日方中，但張艾嘉卻不會演這些角色，她也曾經參演改編自瓊瑤的《碧雲天》(1976)，但她卻從不切合瓊瑤塑造的夢幻世界，歸根究底是張艾嘉在年少時已離開台灣，放洋美國讀中學，受美國文化薰陶。回港後她加入嘉禾公司演飛女，所以很難扭轉一般人對她的既定形象，並未如林青霞般成為七十年代文藝愛情電影的圖騰。但張艾嘉的確與林青霞不同，張艾嘉屬於智慧型，是需要靠自己的思想打破困局，她編導的電影亦不斷承傳這個主題，亦即描寫女性承受很多道德壓力，需要打破很多女性角色的矛盾，以及對女性角色的期望帶來的痛苦掙扎。可是林青霞演戲，就往往演回自己，是個女大學生的化身，而她演的角色矛盾亦往往比較次要。張艾嘉的電影不論是扮演的角色抑或是心理上的衝突，都離不開母女之間、朋友之間、姊妹之間及夫

妻之間的矛盾。其實張艾嘉通過電影，處身矛盾去尋找出路，未必一定可以解決問題，直至她後來當導演也是一樣。而且她一輩子其實只拍一種故事，就如《最愛》(1986) 和《心動》(1999)，都是愛上好朋友男友，這儼然是情意結一樣。而女性一輩子與別人比較，無論是姊妹、同學關係都是亦友亦敵；在這緊張關係中和如何自處，正是研究張艾嘉的重要的一環。

而林奕華亦認為張艾嘉的電影不是要為女性爭取甚麼，亦非反映外在世界的不公待遇，部份原因是與她的背景、出身與階級屬性有關。她的電影如《心動》及《最愛》涉及女性的另一個禁忌，就是很多人都覺得女性應該偉大和無私，因為每個女性都有機會成為母親，而母性就代表了無私和奉獻。《心動》及《最愛》的兩個女角亦可以從另一角度看，包括《心動》的莫文蔚以及《最愛》的張艾嘉，她們或者會被人譴責，就會誘發女性角色、感情、身份和自我的衝突。她們最想要的，未必會被傳統所接受；這種慾望未必一定是性幻想，但都是人生中很大的慾望。林奕華覺得張艾嘉會以此為題，她亦會「以身示法」，由自己去扮演這個角色。《最愛》是她人生的階段，《心動》則再看她如何處理同一個矛盾，轉移到莫文蔚的角色，但梁詠琪的角色也不是不自私。可是現代女性對自私的定義與傳統的女性出現分歧，就是她如何為自己的幸福設想；就如片中梁詠琪的角色，由年輕時追求浪漫，直至發現自己有很多可能性，又或者要考慮很多實際問題的時候，便將浪漫束之高閣，得到穩定之後，最想追求的仍然是浪漫，這些轉變與張艾嘉的心境應該是同步的。《心動》及《最愛》可以明白到她的看法與其轉變。

馮美華並沒有如文潔華及林奕華般對張艾嘉投注情感，她比較中立。她認為張艾嘉的《20 30 40》令她失望，雖然該片故事流暢，但她對其內容則有所保留。但為了預備這個座談會，馮美華再看張艾嘉的電影如《莎莎嘉嘉站起來》(1991)，卻並不是女性電影，題旨只是兩個人對生命的期望，反而馮美華由人的角度出發，則被該片的真摯感動。而《心動》、《最愛》是愛情與友情之間的選擇。《想飛》(2002) 的李心潔是新人類，是個天不怕地不怕，以及充滿鬥志的女性。張艾嘉自言她的電影不是經驗，很多時候只是一種看法。馮美華認為她的為人很切合她的電影，張艾嘉以生活及慾望入手，由不同角度去探索女性，可是這些電影究竟是以人的角度出發還是以女性的角度出發？雖然是疑問，但她的電影在在流露真摯的情感，教人動容。無疑張艾嘉並沒有強烈的女性主義政治取向，因為她的電影並不是控訴，只是呈現及塑造接近自己的真實。但因為她是女性，所以特別關注女性的事情，並以此為題材。

文潔華再補充，女性往往喜歡自敘及表達自己；分享秘密，但卻欲言又止。可以看到張艾嘉的主題時常重複，如《20 30 40》的三個女性其實都是張艾嘉。但張艾嘉永遠是個女孩，無論她拍甚麼電影，她很怕自己麻木及衰老，所以張艾嘉說為何她拍《20》，是因為有很多愛情和感覺，是愈年輕愈真摯，衝動是由內心而

出，往往是最重要。而《最愛》中可以看到，張艾嘉從不想將曾經發生的愛情予以否定。《30》中的女性則混亂一片，自己也不知道自己想要甚麼，《40》的女性雖然與女孩的妥協及掙扎都不一樣，但其對沉睡的婚姻依然有所要求，所以看到她的「女孩感」其實很強。

而張艾嘉對其電影裏的男性形象卻不太公平，最好的也不過是《夢醒時份》(1992)裏鍾鎮濤飾演的角色，其餘的都要不得，也沒有靈魂可言。另一方面，她在《最愛》的時候其實不太「放」，特別是情慾的描寫相當含蓄。《40》是最灑脫的，據張艾嘉所言，她其實希望拍得「放」一點。但張卻拍得不太成功，尤其是每到女性享受情慾的時候，她總是用一些幽默和搞笑方法去製造距離感。而女性主義電影卻往往着墨情慾的主動性，正視被壓抑及忽視的需要。誠如《20 30 40》中兩個女孩穿內衣，幽默得來也很「放」，沒有《今天不回家》(1996)的歸亞蕾用笑聲去疏隔，對女性幻想的掙扎及拘謹。

文潔華亦回應林奕華的女性相互比較，女性朋友之間往往會用男性的眼光打量自己的女性朋友，不斷與她比較；可是女性朋友之間的情誼也是女性生存必須要有的牽繫，互相去安慰、扶持，所以女性之間可以既是友亦是敵。

羅卡總括張艾嘉的電影未必有所解放，卻是一種呈現。她不喜歡寫女性控訴男性，只想寫人的生活。(整理：趙嘉薇) ◆

泛亞洲製作的前瞻

Applause Pictures 在本世紀之初率先推動「泛亞洲」製作——動員本港及其他亞洲國家的人才和資源，結合融資和跨國製作的理念，充份發揮香港作為東南亞地區樞紐的本色。本館除了特別舉辦「捐贈藏品展——第一輪掌聲」放映節目，感謝 Applause 慷慨捐贈影片拷貝，並特邀 Applause 的其中一位創辦人陳可辛在 10 月 9 日出席「泛亞洲製作的前瞻」座談會，分享他作為獨立電影製作人在海外融資及發行網絡運作的經驗。

在九十年代，有見香港電影開始走下坡，而香港的人口亦不足以構成廣大的電影市場，陳可辛在 1999 年開始構思 Applause，嘗試聚攏一批優秀的香港電影創作人，與其他亞洲地區合作，由合作去擴大電影市場。同時在合作之後，亦可以了解到不同國家在發行的運作，透明度自然提高，以後的合作關係將會更好。而合作的模式，並不以高姿態與發行老闆洽商，而是以相知的導演入手，因為跨國合作，互相信任非常重要，否則會相互猜疑、誤會頻生，誠如韓國導演許秦豪便是陳可辛的好友，為 Applause 拍攝《春逝》(2001)。其後《三更》(2002)更讓一般只看影星黎明的港產片觀眾，有機會欣賞到泰國及韓國攝製的部份，希望以後會令他們有興趣去欣賞另一部泰國片或韓國片，擴大外語片的觀眾層面。其實泰

國有六千萬人口，韓國有四千萬人口，無疑《三更》在當地放映，亦吸引到不少泰國及韓國的觀眾入場，從而開拓了港片的市場。至於 Applause 的轉變，應該是《見鬼》(2002)，陳可辛雖然不喜歡拍攝鬼片，但共通的亞洲語言，就是愈少語言愈好，鬼片便正中下懷。《見鬼》不只在台灣賺取 4,600 萬台幣，在意大利、法國及西班牙亦作主流發行，證明好的電影就不只是泛亞洲，而是跨越世界的。

他亦提到在香港攝製電影，的確有其難處，因為經營電影公司的決策人往往沒有遠見，電影可以營利的，就繼續投資，若果虧本，就會投資其他工業。而香港電影工業最缺乏的是新導演、優質的電影戲院及電影雜誌。反觀美國荷里活則很容易信任新導演，因為他們的監管制度慎密，新導演出錯的機會比較少；美國的獨立與主流電影的緊密連繫，香港亦欠奉。近期打破疆界的是曾志偉起用新的獨立導演黃精甫執導《江湖》(2004)。陳可辛亦勸勉出席座談會的年青人，不要純粹遷就觀眾的口味，一定要拍自己喜歡的電影；但亦不要太孤芳自賞，看不起觀眾；觀眾與導演的關係應是相當密切的。

香港電影積弱，染指大陸市場已是勢所難免。但陳可辛認為大陸卻時機未熟，所以愈遲與大陸合作，反而愈好。他認為大陸觀眾對言之有物的電影，容忍的限度高，而香港的觀眾卻沒有如此的耐性。明年他會到大陸拍片，繼續摸索香港與大陸觀眾都有興趣的題材。

是次的座談會，令大家了解香港的電影工業，對推廣獨立製作有莫大裨益。(整理：趙嘉薇) ●



會後，陳可辛（左五）與本館搜集組何美寶、陳彩玉、黃敏聰（右一，左一、二），高級市場推廣主任（電影及圖書館）張元坪（左三）、館長唐詠詩（左四），節目組羅卡、鄭子宏（左六、七）在資源中心留影。



形·影·凝——木星相展開幕禮

他在鏡頭背後專注、凝神，以光影編出一個一個瑰麗、閃眩的世界。這回，他站到人前當主角，為曾被她攝入鏡的群星簇擁。「形·影·凝——木星相展」的開幕酒會於9月3日在香港電影資料館展覽廳舉行，木星的導演好友許鞍華、爾冬陞、陳果及方平、岸西、陳奕迅、黃又南、谷祖琳等早早到來捧場。木星不改佻皮本色滿場飛，與到賀嘉賓施南生、章國明、林華全、黃鴻飛及郭錦恩等侃侃傾談。此外，一眾影評人包括李焯桃、黃愛玲、蒲鋒、石琪、舒琪、張偉雄、藍天雲、登徒、劉鏃等亦「拉隊」支持。在木星作品中出鏡率甚高的林嘉欣壓軸而來，為主角攜上一束鮮花，戲裏戲外都讓人甜絲絲。



（後排左起）鄧一鳴、郭錦恩、舒琪、木星、陳果、施南生及方平；（前排左起）谷祖琳、鄭文偉、爾冬陞、許鞍華。

影評人登徒擔任司儀，問木星為何愛拍女星？答案明顯不過：「證明木星喜歡的不是男人！」除了「靚女」，木星最愛將幕後人員的工作點滴攝入鏡頭，因為他們為電影花足血汗，卻鮮被重視，木星要拍出他們辛勞的世界。

劇照與電影是兩個世界，木星說，電影不會如他的照相機般走遍360度。劇照捕捉「瞬間」，片場發生的大事小事數之不盡，足夠上映無盡戲碼，但就在快門開合的一瞬——不到一秒的時間，他已能將全日的混亂匯聚、定格。

中學生電影教育計劃課程

本館與香港電影評論學會合辦的「中學生電影教育計劃」，由利希慎基金贊助，旨在探討香港電影與社會的關係，藉電影窺看香港不同年代的社會面貌，讓中學生加深對香港社會的了解，並提高他們對影像的欣賞水平。第一節課於10月5日在本館電影院舉行，主題為「舊片看香江五、六十年代」，由學會講師紀陶及嘉賓講師羅卡主講。講授課程之前放映《細路祥》(1950)、《一板之隔》(1952)、《危樓春曉》(1953)、《樓下門水喉》(1954)、《工廠皇后》(1963)等影片片段，配合講座內容，引領學生認識當年的低下層生活，探討女性身份及西方文化對年輕人的影響。



(左)紀陶、(右)羅卡