

館長 林覺聲

部門主管

館務組 侯韻旋
 資訊系統組 許錦全
 搜集組 何美寶
 修復組 謝建輝
 資源中心 周宇菁
 研究組 黃愛玲
 編輯組 郭靜寧
 節目組 何思穎
 傅慧儀

《通訊》

第41期 (2007年8月)

編輯組 郭靜寧
 趙嘉薇
 劉勤銳
 英文翻譯 李詩才

香港西灣河鯉景道50號
 電話：2739 2139
 傳真：2311 5229
 電郵：hkfa@lcsd.gov.hk
 設計：TomSenga Design
 印刷：和記印刷有限公司

© 2007 香港電影資料館
 版權所有，翻印必究。

www.filmarchive.gov.hk

Hong Kong Film Archive

Head Richie Lam

Section Heads

Venue Mgt Wendy Hau
 IT Systems Lawrence Hui
 Acquisition Mable Ho
 Conservation Edward Tse
 Resource Centre Chau Yu-ching
 Research Wong Ain-ling
 Editorial Kwok Ching-ling
 Programming Sam Ho
 Winnie Fu

Newsletter

Issue 41 (August 2007)

Editorial Kwok Ching-ling
 Edith Chiu
 Elbe Lau
 Translation Maggie Lee

50 Lei King Road,
 Sai Wan Ho, Hong Kong
 Tel: 2739 2139
 Fax: 2311 5229
 E-mail: hkfa@lcsd.gov.hk
 Design: TomSenga Design
 Printing: Friendship Printing Co., Ltd.

©2007 HKFA All rights reserved.

fiaf

國際電影資料館聯盟成員
 A member of the
 International Federation of
 Film Archives



《香港影片大全》出版至第六卷，這卷包含1965至1969年間的香港電影，七十年代《大全》的編寫工作亦已展開(頁8至10)。羅卡先生的〈在烏甸尼看譚家明〉一文，談到國外透過專題書籍去進行的這項香港電影研究(頁6至7)。本館研究主任黃愛玲的澳洲之行，喜獲易文導演的自傳手稿，又誠為一出版機緣(頁3至5)。

早前的「李翰祥電影回顧」，《梁山伯與祝英台》(1963)又成焦點之一；黃奇智從同名越劇電影的表現手法，看意筆與工筆之別，饒有意思(頁10至11)。鍾寶賢的〈「粉絲」年代：談影市內的新動物？〉(頁14至16)與「九七前後——回歸十周年電影節目」遙相呼應(節目期間舉行的座談會內容摘要見頁13)。

這期「電影修復小百科」續談「減色法」(頁12)，謝建輝在繁重的修復工作中仍鏗而不捨地一期接一期寫下去——一切研究、出版、節目以至修復等方面的工作不單透過文字去深化內容，更能公諸同好，誠為賞心樂事。 [clkwok@lcsd.gov.hk]

This month, one of the most exciting news for us is that the *Hong Kong Filmography* series has now completed the sixth volume (in Chinese), which chronicles Hong Kong films produced from 1965 to 1969. The next volume, which covers Hong Kong films of the 1970s is now in working progress (pp 8–10).

Other noteworthy topics include Law Kar's article 'Patrick Tam in Udine' (pp 6–7), which touches on how special feature publications are indispensable research tools for overseas scholars and lovers of Hong Kong cinema. HKFA Research Officer Wong Ain-ling writes about the fruits of her trip to Australia, which includes receiving a precious manuscript by director Evan Yang (pp 3–5).

Since the retrospective on Li Han-hsiang presented from March to June, Li's *huangmei diao* classic *Love Eterne* (1963) again became a hot topic. Wong Kee-chee compares the work with *Liang Shanbo and Zhu Yingtai* (1954), the Shaoxing opera film on the same subject by likening them to different styles in Chinese painting (pp 10–11). 'An Era of "Fans": New Species in the Film Market?' by Stephanie Chung (pp 14–16) can be read as a dialogue with the '1997, Before and After: Commemorating Ten Years of Reunification' programme.

Last but not least, despite heavy workload in film restoration and conservation, Edward Tse has kept up with his regular contributions on 'Film Conservation Jargons' (p12), making the HKFA's mission to disseminate knowledge on film studies more complete. [clkwok@lcsd.gov.hk]

鳴謝：台北電影資料館、英皇電影、南方影業有限公司、香港第一發行有限公司、寰亞電影發行有限公司、澳洲電影中心及黃奇智先生。

Acknowledgements: Australian Cinémathèque, Chinese Taipei Film Archive, Emperor Motion Pictures, First Distributors (HK) Ltd, Media Asia Distribution Ltd, Southern Film Co Ltd, and Mr Wong Kee-chee.

「天涯歌女——紀念周璇逝世五十周年」及「幽微靈秀最小倩」等節目，詳情見《展影》及資料館網頁。
 For details of HKFA programmes please refer to *ProFolio* and our website.

澳洲行

黃愛玲

今年五月，何思穎和我得澳洲電影中心之邀，先後去布里斯本參與他們的「香港上海電影雙城」活動。澳洲電影中心位於昆士蘭美術館的新翼現代畫廊(GoMA)之內，設有兩間小型影院，合共三百座位，另有一個展覽廳。電影中心去年底才正式啟用，「電影雙城」是「重型頭炮」節目。策劃回顧和主題電影節目及舉辦相關展覽，是中心的主要工作，過程中也會選擇性地收藏電影拷貝，例如最近便趁著舉辦印度導演古瑪·沙哈尼回顧展的機會，為GoMA的藏品增添了幾部他的傑出作品。GoMA近年來除了收藏土著和本國的現代藝術外，更投放大量資源，進行亞太區現代藝術的策展和收藏。作為一間綜合型博物館，他們的功能和收藏策略自然跟一間純粹的電影資料館大不相同。

一如其他已發展的國家，澳洲也有自己的國家電影及音響資料館，保存本土的視聽文化，從基礎的保育，到廣泛的教育與傳播，都搞得有聲有色。他們的現任館長鮑盧·于賽博士來自意大利，曾在美國喬治伊士曼宅院負責修復的工作，兼任傑弗里塞西尼克電影保存學院的院長，現在是國際電影資料館聯盟的副主席，是國際上電影文化界中極受尊重的學者和電影修復專家，著作包括*Burning Passion: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (1994), *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (2001)。國家電影及音響資料館遠道請來于賽擔當重任，足以說明他們對文化保育工作的重視和胸襟。

話說回頭，「香港上海電影雙城」是GoMA第五屆亞太當代藝術三年展的電影策展部分，節目從三月初到五月底，選映六十多部影片，應該是澳洲迄今為止最大規模的中國電影回顧節目。是次選片的幅度很廣，從上海默片時期的《勞工的愛情》(1922)到重探大都會神話的《蘇州河》(2000)，從抗戰時期粵語對白的《南國姊妹花》(1939)到北望神州普通話對白的《長恨歌》(2005)，策展人嘉芙蓮·韋亞的嘗試相當有膽識，她從宏觀的歷史入手，探討上海和香港這兩個電影製作中心在類型、明星和風格等方面的承傳與變奏，從而巧妙地將香港電影放了在中國電影史的大版圖上，重新審視。

我們生活在一個數字萬歲的城市，從官到民都習慣了以節節上升的地產、股票指數作為社會進步的指標，就連文化活動也喜用同一套邏輯；文物藝術展覽、演出放映節目，皆以入場人次和上座率為至高無上的成功準則。我們的人力資源也因而常常不合比例地投放在浮淺的層面上，而忽略了深入的探究。在布里斯本跟嘉芙蓮·韋亞談起做策展工作的困難，她也不諱言其中的矛盾，例如這次回顧展便冒了很大的風險——六十多部影片中過半數是五十年代之前的黑白製作，部分還是默片，有興趣來看的觀眾會有多少呢？就我在現場看到的，觀眾以年齡較大的華人居多，但也有年青的學者和研究生，其中還有長途跋涉專程從悉尼趕來參與活動的。文化工作的成效難以量化，今天撒了種子，誰說得準將來會在哪兒開花結果？



(左起) 黃愛玲、嘉芙蓮·韋亞與路卡·高利亞尼

(From left) Wong Ain-ling, Kathryn Weir of Australian Cinémathèque and Luca Giuliani of Pordenone Silent Film Festival

是次布里斯本之行，除了為澳洲電影中心作專題演講外，我們還帶了一點「私心」前去。易文(原名楊彥岐)是五、六十年代電懣的重要導演之一，他那旅居澳洲布里斯本的兒子楊見平醫生，去年曾趁回港之便到訪資料館，熱心地捐贈了一些易文先生遺留下來的珍貴相簿和電影特刊，還告訴我們易文有一份自傳的手稿。這回因利乘便，趁機拜訪楊醫生和易文的夫人——著名水墨畫家周綠雲女士。周女士獨居在一座雅致的小樓房裡，一踏進大門，就如走進了一個童話般的世界，色彩繽紛。周女士年過八十，臉上卻掛著孩童般天真的笑，她一邊坐在輪椅上套上鮮綠色的厚襪，一邊佻皮地說：「穿上了這對襪子，我就會很漂亮的了。」我帶去了一些舊照片，請她幫忙辨認當中人。歲月渺渺，有些明明相識的，怎麼就記不起名字來？然後，她指著一名個子高高、文質彬彬的中年男士說：「這個不就是徐訏嗎？他常來找我聊天的。」五、六十年代，徐訏多部小說被改編為電影，其中易文便曾拍過《春色惱人》(1956)和《盲戀》(1956)。

晚上，楊醫生夫婦邀請我到他們家吃飯，原來他們早已將易文的一些遺物整理了出來，讓我安靜地在客廳裡細細觀看。當然，最令人興奮的就是易文的自傳手稿，裡面工工整整地寫滿了字，從出生開始，逐年記載當時發生的重要事件，內容細緻，態度坦然。中國人素來看重歷史，易文顯然要為後人留下他生命軌跡的記錄。楊醫生慷慨地讓我將這份珍貴的文獻帶回香港，並授權香港電影資料館複製一份存檔。返回酒店，我從頭細閱，停不下來。手稿不只記錄了易文的一生，也記錄了一個已經逝去的時代。當我翻到最後一頁，抬起頭來，只見初昇的旭日，從遠處屋頂後面鑽出來，照亮了這座陌生的城市。■

黃愛玲為香港電影資料館研究主任

Australia Bound!

Wong Ain-ling

In May, Sam Ho and I were invited to Brisbane by the Australian Cinémathèque to attend the 'Hong Kong, Shanghai: Cinema Cities' event. The Cinémathèque is situated within the Gallery of Modern Art (GoMA), a new wing of the Queensland Art Gallery. It opened only at the end of last year. There are two mini-theatres, which together seats 300, and an exhibition hall. 'Cinema Cities' is a major inaugural event presented by this new outfit. The Cinémathèque's main role is to plan and organise retrospectives and themed screening programmes, supplemented by related exhibitions. In the process, GoMA would acquire selective prints to enrich their collection. Recent acquisitions include some of the best works by Kumar Shahani on the occasion of a retrospective of the Indian director. In addition to collecting Australian contemporary and aboriginal art, GoMA has lately devoted a lot more resources to the curation and exhibition of contemporary art in the Asia-Pacific region. As an integrated museum, its function and curating strategies inevitably differs from that of a pure film archive.

Like other developed countries, Australia also has her own national film archive—the National Film and Sound Archive (NFSA). In fulfilling its fundamental goal of preserving the nation's audiovisual culture, it has gained notable success, from basic preservation to education. The NFSA's current Director, Dr Paolo Cherchi Usai hails from Italy. He had engaged in restoration work at America's George Eastman House, and was also Dean of the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. He is now Vice President of the International Federation of Film Archives. An internationally revered scholar and film restoration expert, he has published several books, namely, *Burning Passion: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (1994), and *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (2001). His appointment by NFSA is evidence of the organisation's vision and commitment to cultural preservation.

'Cinema Cities' was curated by the film section of the 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. The programme ran from early March to end of May. With more than 60 works in the programme, it is the first major retrospective of Chinese cinema in Australia. Its selection is comprehensive and eclectic, from *The Labourer's Love* (1922), a work in Shanghai's silent era, to *Suzhou River* (2000), a re-imagining of the metropolis's urban myth; from the Cantonese *Twin Sisters of the South* (1939) made during the Japanese invasion, to the Mandarin *Everlasting Regret* (2005) set in Shanghai. Curator Kathryn Weir has taken a daring approach by adopting a macro-historical perspective to explore the continuity and variations in genre, style and star system that developed between China's two great filmmaking centres—Hong Kong and Shanghai. This enables Hong Kong cinema

to be viewed and re-examined within the wider historical context of Chinese cinema.

We Hong Kong people live in a city where figures count for everything. Whether it's the government bureaucratic machine or ordinary citizens, everyone has developed the tendency of using rise of property or stock exchange rates as an index of social progress. They even apply the same logic to cultural affairs, using attendance figures as the ultimate benchmark for measuring the success of cultural events. As a result, an inordinate amount of human resources is diverted to engage in shallow enterprises while serious and in-depth research has been neglected. During my stay in Brisbane, I raised this topic with Ms Weir, and she empathised with me. She too faces similar dilemmas in her curation work. This very retrospective is a case in point. She has taken a huge risk in showing a programme in which over half of the 60 films are black-and-white, some even silent. One wonders what kind of audience she could possibly attract. From my observation at the venue, most of the audience were senior citizens of Chinese descent, but there were also young scholars and research students, some of whom came all the way from Sydney to take part in activities. There is little way to quantify the results of cultural



周綠雲女士(右一)與子媳楊見平醫生夫婦
Irene Chou (1st right) and son Dr Michael Yang and wife.

undertakings. How can one tell what future fruits would yield when seeds of culture are sown today?

Aside from giving a lecture at the Australian Cinémathèque, we also incorporated a private mission into our itinerary. Evan Yang (Yang Yanqi, sobriquet 'Yi Wen') was an important director in the 1950s and 60s.

巡迴展覽

Touring Exhibitions

香港電影資料館借出兩個大型展覽「電影海報集體回憶」及「形·影·凝——木星相展」，在七月至九月移師屯門市廣場舉行，將電影文化帶入社區。7月22日開幕禮當天，出席嘉賓有許鞍華、林嘉欣等，錢家樂、火星及成家班更即席表演動作特技，現場熱烈氣氛洋溢。圖為(左起)本館館長林覺聲、屯門市廣場首席總經理陳欽玲、木星、本館節目策劃傅慧儀、林嘉欣、許鞍華及康文署總經理(電影及文化交流)彭露薇。

As a large-scale community outreach programme, two HKFA exhibitions, namely 'Collective Memories in Movie Posters' and 'Fame Flame Frame: Jupiter Wong Foto Exhibition', are being toured to the Tuen Mun Town Plaza from July to September. Gracing the opening ceremony on 22 July were (from left) Richie Lam, Head of HKFA; Ronnie Chan, General Manager of Tuen Mun Town Plaza; Jupiter Wong; Winnie Fu, Programmer of HKFA; Karena Lam; Ann Hui and Pang Lo-mei, Chief Manager (Film & Cultural Exchange, LCSD).



His son, Dr Michael Yang, who resides in Brisbane with his family, generously donated some of his father's photo albums and film publicity materials to the Hong Kong Film Archive last year. He also mentioned that Evan's handwritten diary is under his care. So I took the opportunity to pay a visit to Dr Yang and Evan's wife, Irene Chou. A renowned ink-brush painter, she lives in a cosy house by herself. As soon as I walked through the entrance, I found myself in a fairytale land of exuberant colours. Though she is already in her eighties, Ms Chou has the smile of an innocent child. Sitting in her wheelchair, she put on a pair of bright green socks, and joked mischievously that she would 'become prettier after wearing them'. I brought with me some old photos, and asked her to help me identify the figures in them. How time flies! These are no doubt old friends and acquaintances, yet how come it's just so hard to recall their names? Eventually, she pointed to a middle-aged gentleman who cut a tall, cultivated figure: 'Isn't this Xu Xu? He used to come over and chat with me...' During the 1950s and 60s, several of Xu Xu's novels were adapted for the screen, including *Gloomy Sunday* (1956) and *Always in My Heart* (1956), directed by Evan.

Later that night, I was invited to dine at the residence of Dr Yang and his wife. They had already sorted through Evan's belongings, and kindly let me take my time to look through them. The most thrilling discovery was indeed Evan's manuscript, chronicling year by year, in tidy handwriting, important events that took place in his life from his early days of childhood to adulthood. The records are very detailed, and brimming with an open and honest attitude. Chinese have always taken history seriously. Obviously, Evan intended to bestow to posterity the trajectory of his life.

Dr Yang most kindly gave me permission to take the manuscript with me back to Hong Kong, and authorised the HKFA to make a copy for our collection. Back in my hotel room, I started to leaf through the manuscript and could not resist reading the whole thing from page to page. Not only does it chronicle Evan's life, it also serves as a veritable record of a bygone era. By the time I turned the last page, the sun had crept from behind the rooftop and shone its rays on this city in a distant land. (Translated by Maggie Lee) ■

Wong Ain-ling is Research Officer of the HKFA.

同業造訪

Visit of Archive Staff

中國電影資料館的數字修復電影考察團於7月11日造訪資料館，與本館交流修復及保存方面的心得。本館館長林覺聲(左五)與中國電影資料館影片管理技術部主任冷傳松(左六)及兩館職員合照。

Staff from China Film Archive visited the HKFA on 11 July to exchange ideas on digital film restoration and preservation. Richie Lam, Head of HKFA; Leng Chuansong, Head of Film Copy Management & Technology Department, CFA, (5th & 6th left) and other staff of the two archives posed before the HKFA building.



在烏甸尼看譚家明

Patrick Tam in Udine

羅卡 Law Kar



「譚家明：新浪潮的心臟」專題展節目專書

UFEFF's thematic publication *Patrick Tam: From the Heart of the New Wave*

烏甸尼(亦譯烏迪內)位於意大利東北，隔著阿爾卑斯山和奧地利接壤。此地車少人稀、空氣清新、市容翠綠整潔，可謂與世無爭。平日遊客甚少，四月下旬略多一些也是因為有個遠東電影節，吸引了來自意大利和歐洲各國的亞洲電影愛好者。節的規模雖小，選映日本、南韓、泰國、菲律賓、中國/香港/台灣的新片，近年再加個回顧專題，上映大約五十餘部，卻由於選片有眼光，兼顧及熱門大片和冷門cult片，來此數天便對東亞電影潮流有個概覽，說不準還會找到自己喜愛的新發現。因此，八年下來，烏甸尼已然節節領先，成為全意大利乃至全歐洲「亞洲流行電影最盛大的展示場」。(大會的宣傳語句)

參加這個盛會好就好在可以從容不迫地觀賞，雖說是每天從早上九時到凌晨放映七場，卻集中在一間大影院中舉行(另一間較小的則只作輔助放映，且多是影帶投射放映)。每日下午六時有座談會，而半夜之後則有小型派對聚會。這就使得與會者不必在多個場地之間奔忙趕場，也有頗多時間空間聚談、交誼(包括飲咖啡、食晚飯)。主場可容一千多人，中午之後多數滿座，每逢散場，必見大夥兒三五聚談、或抽煙飲茶灌水，交誼氣氛熱烈。

這一屆為期九天(4月20日至28日)，比較矚目的是名為「譚家明：新浪潮的心臟」的專題展，選映了他的長片七部、電視影片十七部，另《雪在燒》(1988)因找不到完整拷貝，只放錄影帶，可說是至今為止最齊全的譚家明回顧展；譚導演亦應邀出席，並參與座談討論。影展領導人Sabrina Baracetti為此籌備了兩年多，奔走港、台各地搜羅較好的拷貝，香港電影資料館特別修復了《愛殺》(1981)提供作為開幕影片，大會出版了專書，由

學者Alberto Pezzotta主編，收有他和譚的詳談、評論；羅卡、黃淑嫻的專論；譚家明早年撰寫的影評；Tim Youngs訪問舒琪、徐克、關錦鵬，Maria Barbieri訪問曾志偉談和譚的合作；以及譚的編劇陳韻文、曾謹昌，攝影師黃仲標、林國華，作曲林敏怡，演員鍾楚紅、郭富城、岸西，武指鄧德祥，以至助導的新舊訪問；並刊出、轉載了大量中、外評論人的新舊影評、討論，從香港的石琪、舒琪、羅維明、廖永亮、雪行、金炳興、李焯桃、馮美華、馮禮慈、李默到意國的Stefano Locati、Matteo Di Giulio、Roberto Curti、Giona Nazzaro，美國的高思雅(Roger Garcia)、Pier Maria Bocchi，德國的Stefan Borsos等人的評論。此外是由Alberto Pezzotta和羅卡合作編整的譚家明電影和電視影片作品表，是迄今最詳確的。本書可說是對譚家明的一次比較全面而細緻的研究，以意英雙語編印。

歐洲的電影節對香港電影的關注，首選當然是大熱人物如王家衛、杜琪峯、徐克，近年也惠及一些cult director如彭浩翔、鄭保瑞、邱禮濤等。自天映娛樂有限公司在歐洲發行邵氏影片後，楚原一躍成為新寵。今次，息影十七年的譚家明以《父子》(2006)參展羅馬及西歐多個影展，又得到烏甸尼的專題研究，未始不是機緣巧合。這次專題展的觀眾反應亦相當熱烈——《父子》被觀眾投票選為最受歡迎影片的第二位。不少新知舊雨趨前和我討論譚家明。德國一位亞洲電影研究者Olaf Möller特別喜歡他的電視影片，認為具有先鋒作用。另一位從法國來的影展常客則對我說譚的影片甚有啟發性，值得向歐洲年輕的電影工作者推介。

但和主編Asia Express的Stefano Locati、主編Hong Kong Express的Matteo Di Giulio兩位年輕的香港電影研究/愛好者細談之下，卻又發覺原來意大利能看到的香港片依然很少，也很難讀到香港電影的專書，要出版就更難，因為沒有市場。他們要到米蘭的唐人街才能買到港片DVD。他們對八十年代後的港片很熟悉，但在接觸過楚原、龍剛、李晨風之後，他們對港片的看法已不一樣，如今對五十至六十年代的粵語文藝片也有興趣，香港電影資料館的出版刊物成了他們最依重的參考資料。他們都渴望有朝一日能來港做研究並學習粵語！■

羅卡為資深電影研究者，曾任香港電影資料館及香港國際電影節「香港電影回顧」節目策劃。

Udine, situated in Northeast Italy, is separated from neighbouring Austria by the Alps. A clean, beautiful town with a tiny population and even fewer cars, Udine's tranquil lifestyle is unperturbed by any onslaught of tourists. The only time the city revs up is in April, when film lovers from Italy, Europe and other parts of the world flock to attend the Udine Far East Film Festival (UFEFF). Though by no means a big festival, its programme of 50 or so titles encompasses relatively new entries from Japan, Korea, Thailand, the Philippines, China, Hong Kong and Taiwan, plus the recent addition of an annual themed retrospective. Thanks to the festival's distinctive selection approach, which gathers popular hits and cult movies under one roof, it offers a sketchy overview of trends in cinema of the Far East, giving attendees the occasional chance to discover something new or something that suits their personal tastes. So for the last eight years, UFEFF has billed itself as 'one of the largest panoramas of Asian film' in Italy and Europe.

The best thing about the festival is that it allows you to watch films at an unhurried pace. Although there are seven screenings a day starting from 9am, everything takes place in one spacious venue. (There is an additional, smaller cinema, but it is mainly used for video projection or supplementary screenings.) Small discussions and seminars are held every day at 6pm, and in the evening, intimate soirées are held into the wee hours of the night. This gives attendees more time to hang out with each other instead of dashing from one venue to another. The main cinema can accommodate about 1,000 viewers, and is usually packed during afternoon screenings. In between screenings, attendees are seen gathered in groups of three or five, exchanging views and contacts over coffee or a cigarette.

This year's UFEFF was held for nine days, from 20 to 28 April. One of the most high profile programmes was 'Patrick Tam: From the Heart of the New Wave', which showcased 7 features and 17 TV films, arguably the most comprehensive retrospective of the Hong Kong auteur. Patrick Tam was present as an honoured guest, and participated in a special forum. The festival's President Sabrina Baracetti took two years to organise the retrospective, setting foot in Hong Kong and Taiwan in search of decent print copies. The HKFA lent a helping hand by supplying the restored print of *Love Massacre* (1981) to be presented as the Opening Film.

To complement Patrick Tam's retrospective, the festival published a book edited by film scholar Alberto Pezzotta. The book contains Pezzotta's reviews and dialogues with Tam; a critical study by Law Kar and Mary Wong; old reviews written by Patrick Tam; Tim Youngs' interviews with Shu Kei, Tsui Hark and Stanley Kwan; Maria Barbieri's interview with Eric Tsang on his collaboration with Tam; as well as interviews with people who worked with Tam in various capacities, namely, scriptwriters Joyce Chan and Tsang Kan-cheung, cinematographers Bill Wong and Ardy Lam Kwok-hwa, composer Violet

Lam Man-ye, actors Cherie Chung, Aaron Kwok and Ivy Ho, action choreographer Tang Tak-cheung, plus Tam's assistant directors. The book also collected numerous critical reviews by critics from various countries, including Sek Kei, Shu Kei, Law Wai-ming, Jerry Liu Wing-liang, Suet Hang, Kam Ping-hing, Li Cheuk-to, May Fung, Fung Lai-chi, and Lee Mer from Hong Kong; Stefano Locati, Matteo Di Giulio, Roberto Curti and Giona Nazzaro from Italy; Roger Garcia and Pier Maria Bocchi from the US; as well as Stefan Borsos from Germany. In addition, Alberto Pezzotta and Law Kar have co-edited a filmography of Tam's screen and TV works. It is the most accurate and comprehensive of its kind. Published bilingually in Italian and English, this book is one of the most detailed and well-rounded studies on the director.

Regarding Hong Kong cinema, big names like Wong Kar-wai, Johnnie To and Tsui Hark are always the apple of the eye to European film festivals. Recently, cult directors like Edmond Pang Ho-cheung, Cheung Pou-soi and Herman Yau are also getting recognised abroad. Since Celestial Pictures Ltd began European distribution of Shaws' classics, Chor Yuen has suddenly become a hot new favourite. It is indeed perfect timing that after a 17-year hiatus, Patrick Tam returns to the director's helm with *After This Our Exile* (2006). Not only was the film selected by Rome and many other western European festivals, it also received a warm welcome at Udine, where it was voted second most popular film by the audience. At Udine, many old friends and new acquaintances came up to me to talk about Patrick Tam. Olaf Möller, a German critic who specialises in Asian cinema, was particularly impressed with the avant garde quality of Tam's TV films. A French audience who frequents festivals told me he was impressed by Tam, and hoped his works would be introduced to young European filmmakers.

During my conversations with Stefano Locati and Matteo Di Giulio, editors of *Asia Express* and *Hong Kong Express* respectively, I learned from these two fans of Hong Kong cinema that only a handful of Hong Kong films are released in Italy. As there is no market, it is even harder to find the monographs of Hong Kong cinema, let alone have such works published in Italy. To get hold of Hong Kong DVDs, they have to go all the way to Milan's Chinatown. Although they are familiar with Hong Kong cinema after the 1980s, after being exposed to the works of Chor Yuen, Patrick Lung Kong and Lee Sun-fung, they have reappraised their earlier view of Hong Kong cinema. They begin to take to 1950s and 60s Cantonese *wenyi* films. The publications by Hong Kong Film Archive have become their most valuable source of study. They hope to come to Hong Kong one day to do research and to learn Cantonese! (Translated by Maggie Lee) ■

Law Kar is a renowned film researcher. Previously served as programmer of the HKFA and the Hong Kong International Film Festival.

《香港影片大全》(第六卷)(1965-1969)出版札記之 港台電影淵源

Notes on *Hong Kong Filmography Vol VI (1965-1969): The Hong Kong-Taiwan Film Connection*

郭靜寧 Kwok Ching-ling

上世紀六十年代中後期，雖然六七暴動前後社會不穩，香港影業普遍迅速回復生產，讓觀眾投進彩色闊銀幕世紀。邵氏兄弟(香港)有限公司自建的彩色沖印室啟用後，更是氣勢如虹，帶動國語片的聲勢。反觀粵語片多年來小本經營，既因「賣片花」資金來源受東南亞政局不穩而失去，又未及調整步伐追上時代要求，整體製作量大幅下滑；轉變期中，認真的粵片電影工作者面對逆境，則有越加嚴謹的製作。¹左派公司長城、鳳凰、新聯，在國內政治風潮對香港電影界的打擊中首當其衝，此時，香港影壇亦因各種客觀環境因素而大力開拓台灣市場。

往台拍片 香港電影界(尤其是國語片公司)組織往訪台灣，始自1953年由王元龍率領的「自由電影界人士回國觀光」之行，其時業界已見台灣市場佔有率的攀升潛能。1956年「自由總會」²成立，作為台灣新聞局的前哨站，凡香港影人申請赴台、影片運台，都要先加入總會，向總會申請，總會成為香港影人的保證人，新聞局始受理。自由總會在五、六十年代尤其致力協助台灣推動電影政策，爭取影人親台，促成電懋和邵氏兩大公司傾向台灣，防止影人左轉。³當台灣電影市場越形見好，總會更形重要，影人紛紛加入，促進港台電影互動。

處於冷戰時期，台灣政府於五十年代初已擬成立「國產影片輔導委員會」，其中一項建議為「鼓勵香港影人來台拍片，俾使電影業在政府扶植下達到文教宣傳的任務」。「電影事業輔導委員會」於1956年正式成立，隨即執行行政院通過的「獎助海外國產影片暫行辦法」。同年訂立「海外國產國語影片獎助金申請辦法」，內容需「符合反共抗俄國策，或具有社會教育意義者。」該年度的獎助金總額為港幣三十萬元，每部電影的獎助金，以不超過該片放映收入申請核准結匯所繳納結匯證價款的新台幣折合外幣數額為限，以茲補貼匯兌差額。有見尚有稅捐太重、匯率不穩定、國片市場沒有保護政策等問題，62年除了設辦金馬獎作為獎勵國語片辦法，並組成「輔導攝製國語電影片貸款專案

審核小組」實施貸款，台港公司均受惠。69年台灣省電影製片協會成立的「輔導發展委員會」，亦幫助海內外獨立製片在台攝製影片辦理會員現款及器材借貸。⁴

台灣製片環境趨好，屬自由總會的獨立製片公司紛紛來台，新華的童月娟、天南的王引、第一的黃卓漢、聯合的王龍、龍國的關正良等往台灣取景，後來乾脆長駐該地製作，對台灣電影發展亦作出相當的貢獻。

港台國語片的攀升 台灣電影業的勃興，與香港影業有著密切的關係。早於五十年代中的台灣，香港影人獲優待到台拍片，電影器材押稅進口，拍攝台語片的民營電影公司遂用香港公司名義進口底片，拍成運回香港沖印，助台語片解決成本最大的菲林問題，直接促成台語片蓬勃⁵。台語片有利可圖，獨立製片公司於是紛紛崛起。

六十年代台灣國語片超越台語片，台灣影業又雙向地影響香港影壇，兩者淵源的一個歷史性時刻得從李翰祥的《梁山伯與祝英台》(1963)說起。邵氏自《梁祝》在台空前哄動，使觀眾對國語片產生了信心，國語片在台灣「起飛」，賣座甚至能超越過往雄霸市場的西片，台語片公司也紛紛改拍國語片。這個熱潮後邵氏出品在當地票房持續高企，一如所有海外公司在台灣的收入無法全部結匯，邵氏於是找台灣導演拍片，消化台灣市場的收入。例如潘壘的《情人石》(1964)、《蘭嶼之歌》(1965)、《山賊》(1966)，便是動員台灣電影工作人員去攝製。

《梁祝》成功，李翰祥炙手可熱之際離開邵氏，在國泰、聯邦的支持下成立國聯(1963-1969)在台攝製電影。可是64年國泰主腦陸運濤墜機身亡，李雖依然野心勃勃開拍大型古裝片、興建片場，但危機日現，財困越滾越大，69年公司已是名存實亡。李翰祥在一個訪問中談及離開邵氏的原因之一，是反對邵氏將「拍電影變成和工廠生產一樣」。⁶焦雄屏認為國聯為期雖短，卻對台灣影壇作出貢獻：扭轉國語片為公營電影公司的天



黃卓漢結束耀光的粵片拍攝工作，成立第一公司
適合拍片，創業作《大風俠》(1968)由耀光富家花
旦丁黛與台灣小生武家麟主演。

下的局面，民營製片受帶動大盛；國聯與公營公司台製、中製合作，促進其改進，朝創作劇情片的專業邁進；李翰祥建片廠拍大片的做法鼓勵其他民營公司效法；李培養大量編導演製人才；與香港電影抗衡，阻止邵氏全面壟斷；建立外銷管道；在在影響深遠。⁷

一直經營發行的聯邦，在沙榮峰主政下成立製片部，聯邦後來與國聯分道揚鑣，自行朝製片發展，首部出品的電影是支持李翰祥拜把兄弟胡金銓導演的《龍門客棧》(1968)。胡金銓在邵氏憑《大地兒女》(1965)、《大醉俠》(1966)嶄露頭角，亦感難從邵氏作風，邵氏以娛樂掛帥的大片廠風格根本不能滿足其創作意欲。《龍門客棧》的成功，使那一段時期一下子多了以歷史為背景的武俠片；其對美學的追求，亦有助提升台灣製作水準。

話說回六十年代初，台灣電影界也正進行檢討和改革。1963年新聞局副局長龔弘接任中影總經理，「在黨營事業的立場，既要趕上世界潮流，振興電影事業，又要尋求爭取觀眾認同，也要顧及現實政治環境」⁸，在客觀因素的配合下提出「健康寫實」的製片方針，攝製題材健康、手法寫實、本土化、鄉土化的電影，抗衡其時流行的虛幻而不真實的黃梅調電影。李行繼《街頭巷尾》(自立，1963)，接連為中影導演《蚵女》(李嘉合導，1964)、《養鴨人家》(1964)等。此路線獲得成績，在台灣及香港叫好叫座，甚至為台灣電影打開海外市場，亦造就了李行、李嘉、白景瑞等導演成為台灣六、七十年代影壇的中堅分子。

台灣經濟增長，國民教育水準提升，黃梅調電影受落，台語片迷變國語片迷，國語片觀眾增加，投資者見有利可圖日增，戲院亦得增建。台灣國、民營製片蓬勃起來，其時國泰衰落，有利台片在港發展。1966年銷往香港的文藝片《養鴨人家》(1965)、瓊瑤電影《啞女情深》(1965)反應大好，使一些原本上映粵語片的戲院後來甚至改而放映台灣片。



國聯不惜功本之作《西施》(1966)，
江青主演。

香港的粵語片公司其時已是四面楚歌，也曾試行與台合作，尋求一線生機，粵片公司如金城，計劃與台灣電影公司合作拍攝「國、台、粵三聲帶影片」；1965年台灣政府減少外片進口，配上國語或台語的粵語片受台商歡迎，刺激粵片公司如金鳳、港僑、榮華等向台尋求出路，與台灣電影界合作，然而成效顯然不大。

意筆祝英台

An Impressionist Zhu Yingtai

黃奇智 Wong Kee-chee

後記 五、六十年代大批優秀的中國電影工作者自上海南來，國語片在香港電影史留下一段豐富而光輝的歷史。邵氏崛起，香港片廠制度成熟，中小獨立製片商經營困難，過往百花齊放的多元空間迅速萎縮。邵氏副總經理鄒文懷70年另起爐灶，成立嘉禾，在七十年代與邵氏分庭抗禮。然而，隨著土生土長的一代成長，港產片在本地化的土壤中落地生根，國、粵語片年代終在七十年代劃上休止符，迎向香港電影史上的另一個高峰。

邁進七十年代，港台電影更見關係深厚，這一方面的研究，將有待作進一步的探索。《香港影片大全》第七卷(1970-1979)的編寫工作現已展開，期待將來時機成熟時另行討論。■

郭靜寧為香港電影資料館編輯

註釋

1. 例如李晨風與白雪仙耗數年之功拍攝《李後主》(1968)；楚原、曾江、南紅、沈殿霞等編導演人員合組新電影製片公司，求以同業精神重振日漸消沉的粵語片壇。
2. 「自由總會」於1956年成立時原名「港九電影從業人員自由工會」，曾先後易名為「港九電影戲劇事業自由總會」(1957年至八十年代初)、「港九電影戲劇事業自由總會有限公司」(八十年代中至九十年代中)、「香港電影戲劇總會有限公司」(1996-1999)，2000年起名為「港澳電影戲劇總會有限公司」；一般簡稱「自由總會」。
3. 參見黃仁於「1950至1970年代香港電影的冷戰因素學術研討會暨影人座談會」(香港大學亞洲研究中心主辦、香港電影資料館協辦，2006年10月27至29日)發表的〈港九電影戲劇自由總會的角色和影響〉一文。
4. 有關五、六十年代台灣輔導影業的國策，參見黃建業編：《跨世紀台灣電影實錄》(1898-2000)(上、中、下)，台北，行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005。
5. 見黃仁、王唯編著，《台灣電影百年史話》(上)，台北，中華影評人協會，2004，頁155。
6. 見但漢章，《作家電影面面觀》，台北，幼獅，(1972年初版)，1978(四版)，頁35。
7. 見焦雄屏，《改變歷史的五年：國聯電影研究》，台北，萬象，1993，頁69-74。
8. 見黃仁，〈台灣健康寫實電影的興起和影響〉，《電影欣賞》，第12卷第6期(總第72期)，1994，頁25。

先一陣子，乘影展之便，看了一部被說成是「經典中的經典」的擬黃梅戲電影：《梁山伯與祝英台》(1963)。

影片拍成後四十多年才去看，可說是後知後覺了。也許是有些甚麼潛意識作祟，導致這後知後覺：「經典」《梁祝》搞得五色斑斕、熱鬧非凡，並不是心目中的那種「經典」。倒是好些年前看過的，五十年代初國內拍攝的一部同名越劇戲曲電影，還有一點認識中的經典味兒。

這部電影的開頭很有意境：序幕的江南絲竹音樂像一陣清風；幃幕升起，舞台上出現了一片清遠的溪山，中間一簇樓台。樓窗後隱約來了一位美人，猛地把窗推開——那就是祝英台，滿心喜悅地眺望著窗外的山光水色：

她只見，讀書人，南來北往。
女孩兒，要出門，難如登天。

眼神配合著幫腔的唱詞，也不用看見來往的士子，英台的心境和志向，已表現無遺了。

場景接著轉到閨房裡去；這房間窗明几淨、素淡清雅，書案上放著紙筆墨硯，還有一疊常看的書。正為了出門讀書的事情而納悶，丫環無心的一句話，竟令英台靈機一觸，假扮起卜卦先生來。

這卜卦先生不用說，扮得很成功，連父親也看不出破綻。奈何老人家究竟是固執，英台於是耍出獨生女兒的獨門武器，半是堅持半是撒嬌，還有意無意的擺出了男子的儀態。祝員外不忍逆女兒的意，軟化了。

這位祝英台，不免令人聯想到明代畫家徐渭的一幅寫意水墨花卉。這幅畫去年在澳門美術館裡見過：前邊畫了一塊頑石，後邊畫了一株老梅。那頑石的墨色微妙地層層疊疊，變化無窮，寥寥地數筆，便簡約利落地表現出石的性格。越劇電影《梁山伯與祝英台》裡的祝英台，出場時著墨其實也不多，可是扼要的數筆，短短兩個場景，那鮮明的形象便細緻而概括地勾勒了出來，眼前就是活生生的一個胸懷大志、靈慧聰敏的年青古代



女性。徐渭畫的是意筆花卉；電影裡的這一位，該也算是「意筆祝英台」吧？

歷來談中國畫，總聽見些工筆和意筆孰高孰低的議論。一般來說，人們總愛捧意筆而貶工筆，認為意筆的境界較工筆高。無疑，工筆畫往往流於雕琢，而且比較容易入俗眼，感覺上是沒有意筆畫的瀟灑和高雅。可是宋代張擇端的《清明上河圖》一類的工筆畫，你不能不承認它的藝術價值。而且工筆畫也可以是畫得很雅的：同是宋代人，趙孟堅的一幅白描水仙花圖卷就氣勢磅礴，很有工筆的味道，然而純是水墨渲染，全無濃妝豔抹的俗氣。在文學範疇裡，章回小說如《水滸傳》、《紅樓夢》都是工筆畫的格局，可畢竟都是文學名著。工筆意筆，其實各有千秋，沒有高低之別。所差的，只不過是格調問題吧。

擬黃梅戲《梁祝》是工筆畫，而且還是工筆重彩：金碧輝煌，盡絢爛豪華之能事。它有點像廟會裡演的社戲，大紅大綠，鑼鼓喧天，正對著世俗務求應有盡有、繽紛熱鬧的胃口。同是一個開場，「經典」《梁祝》又是僕婦端飯菜，又是丫環送補品，還添一個夫人來問病。祝英台正因為不能到杭城讀書去滿肚子火，於是罵丫環、罵僕婦，連手上拿著僅有的一冊書也扔了。事實上，她的繡房裡書桌也沒一張，更遑論書本和文房四寶了。

越劇電影《梁山伯與祝英台》是意筆畫；用文學格式來比喻，它像是筆記小說：文字精煉、敘事簡約，卻不失其層次、氣氛。這精煉和簡約，就像中國畫裡的留白，給予觀眾想像的空間，從而更深層次地投入。這部影片全在攝影棚內拍攝，室外場景全用傳統的山水畫風格的景片代替，看上去像是舊線裝小說裡的繡像畫，樸拙而素淨，土之中帶著相當程度的雅。說是「假」，卻是純然地任神思馳騁的「真」。

越劇《梁祝》也好，擬黃梅戲《梁祝》也好，當年上映時都是賣座影片。時勢造英雄，一部影片成為「經典」，另一部後來卻相對地名不經傳，只能歸咎於際遇和命運了。有道是，日子艱難，物質條件不豐富，才能產生出深刻的作品來。要真如此，苦日子可有趣多了，因為這樣的日子，成就了一個「意筆祝英台」。



越劇電影《梁山伯與祝英台》(1954)特刊封面

註：越劇《梁山伯與祝英台》，桑弧、黃沙導演，袁雪芬、范瑞娟主演，上海電影製片廠1954年出品。

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。著有《時代曲的流光歲月——1930-1970》(2000)及《梅梢和更遠的月亮》(2006)等書。

彩色電影技術： 減色法（一）

Colour Film Technology: Two-Colour Subtractive Processes

謝建輝 Edward Tse

麥斯威爾於1861年成功以三原色（紅、綠和藍）去重組全彩影像，基於他的發現，加色法和減色法也相繼出現。由於加色法系統存在不少問題，不單阻礙其發展，亦不被業界廣泛採用。減色法系統隨後發展成為彩色影片的主要系統。從歷史角度來說，這技術由雙色法，發展成更精細的染料轉移法，例子有Technicolor，最後到多層彩色片及成色劑的發明，印證了減色法的盛行。

減色法基本原理是從白光中除去不需要的色光，以得到所需影像，再將這過濾後的影像投射到銀幕上。於減色法發展初期，拍攝用的底片皆只是傳統的黑白膠片，理論上，要記錄這三補色（或稱減原色），需要用上三條黑白底片。情況就如上次所提及的加色法一樣，用三條黑白底片，捕捉真實影像所透過相應濾色片的色光。這些黑白底片經過處理後，再印出三條代表這三補色影像的正片。一般利用染色法或平面印刷術常用的染料轉移法，便可將相應的顏色（品紅色、青色及黃色）加到這三個正片的影像上。於影院放映時，這三個已上色的正片會重疊在一起，就如三個濾色片，把影像一同投射到銀幕上。若果重疊的位置準確，影像便會很清晰。實際上，要處理三個影像實在太繁複了，故此通常只用兩個補色影像。一般為紅色和綠色，或是差不多完全覆蓋可見光譜的橙紅色和藍綠色。其實，這兩個黑白底片的感光能力也有分別，當中一個只感應到可見光譜中的藍綠光（稱為正色片），而另一個則可感應整個可見光譜（稱為全色片）。在攝影機內，由於這兩個底片是拼在一起的，因此它們是同步捕捉影像的，這就解決了將影像準確重疊的困難了，即使是快速移動的影像都不會存在問題。也有些系統運用三稜鏡及反光鏡，將影像分成兩個，並排地記錄在同一底片上，或分別記錄在兩條底片上。然後，這兩個影像可以印在同一個正片的兩面，或是為了減少刮傷藥膜的風險，而印在同一面。雙色系統的例子有Colorgraph, Brewster Color, Polychrome, Kesda-color, Douglass Color No. 2, Prizma, Kelly-Color, Color Film Process, Cinecolor, Trucolor, Dascolour 和 Cinefotocolor。

減色法的雙色系統成功地取代了加色法系統，更一時成為了電影製作工業的主導，直至另一更複雜的減色法系統Technicolor No. 4出現，雙色系統便開始衰落。及後至多層彩色片及成色劑的發明，雙色系統才約在1950年被取代。這也正是硝酸片正式停止生產的年份。故此，保存雙色系統的影片要注意很多問題，因為幾乎可以肯定它們都是硝酸片，再加上拷貝或底片褪色、收縮等問題，致使準確重疊影像的難度大增，亦難以展示原來的色彩。（翻譯：曾綺文）■

As mentioned in the last issue, in 1861, the discovery by Maxwell demonstrated full colour image reproduction by the combination of red, green and blue lights. Based on his discovery, additive and subtractive colour syntheses were devised. Application of colour reproduction by additive synthesis in early days entailed a number of problems that hindered its development and hence its general acceptance by the industry. Reproduction of colour in the subtractive manner was then explored to fulfil the demand of colour film production. Chronologically speaking, the technology has gone through several stages from the two-colour system to sophisticated dye-transfer systems like Technicolor, and eventually to the discovery of colour-coupler in the form of 'tripacks' film which marks the reign of subtractive colour synthesis system in wide use today.

The basic working principle of subtractive synthesis of colour is to remove unwanted colours from the white light to achieve the desired image colour and project the light onto the screen after 'filtering'. In the early development of subtractive colour systems, the only light-sensitive photographic materials available as camera negative were black-and-white. Since there are three subtractive primaries, theoretically, three negatives should be used in the camera, the same principle as additive synthesis to capture the real-life image with the corresponding filters. After processing the black-and-white negatives as usual, three positive images will be printed from these negatives that represent the three subtractive primaries. Corresponding colours (magenta, cyan and yellow) will be put onto them either by dyeing, in the manner similar to tinting, or by dye transfer like the practice in lithography. These 'coloured' positive images, acting as 'subtractive colour filters', will be sandwiched together and projected to the cinema screen. If the registration of the images is good, the result can be very impressive.

In practice, handling three colours is a cumbersome task so only two complementary colours are used. They are usually red and green or red-orange and blue-green which serve to cover the visible spectrum as widely as possible. The corresponding two black-and-white negatives are also different in their sensitivity to light, with one only sensitive to the blue-green end of the visible spectrum (orthochromatic) while the other to the whole visible spectrum (panchromatic). Since they are put together in the camera as 'bipack', they capture the image at the same time which solves the problem of image registration even with fast moving objects in action. There are also systems equipped with prism and mirror to capture the two images onto the same negative, only the images will appear either adjacent to each other or on two separate negatives. The two 'coloured' positive images are reproduced either with one on each side of the same positive film, or both on the same side which reduces the risk of scratching the emulsion. Examples of this kind of two-colour systems are Colorgraph, Brewster Color, Polychrome, Kesda-color, Douglass Color No. 2, Prizma, Kelly-Color, Color Film Process, Cinecolor, Trucolor, Dascolour and Cinefotocolor.

As these systems of two-colour subtractive process succeeded in replacing their additive counterpart, they had dominated the film production industry for quite a while until the emergence of another more sophisticated subtractive process, Technicolor No. 4. Its place was later taken by colour-coupler in the form of 'tripack' around 1950, approximately the same time when the manufacturing of cellulose nitrate as the base material of film came to a halt. Preservation of two-colour film materials is thus a difficult task for they almost certainly only exist in nitrate base material, compounded by colour fading in the release print and shrinkage of the negatives. All these make it impossible for them to register well nowadays and show the colours they used to. ■

「九七前後一回歸十周年電影節目」座談會

‘1997, Before and After: Commemorating Ten Years of Reunification’ Seminars

整理：黃詠琪、劉勤銳、朱剛豪、趙嘉薇

Collated by Kiki Wong, Elbe Lau, Rico Chu and Edith Chiu

時值回歸十周年，香港電影資料館特備電影節目，自2007年6月23日至7月14日放映十場電影，並邀得文化界及政界人士於放映後主持討論，就不同的角度剖析「九七前後」的電影，抒發回歸十年的感受和意見，與觀眾分享種種集體回憶。

主持人梁款在《似水流年》(1984)座談會介紹導演嚴浩是香港新浪潮電影的猛將之一，在香港土生土長，尤其關注國內題材。本片沒有明確的戲劇情節，亦撇除了政治題材，把篇幅集中在人物關係的描寫，風格近似散文；處理三角關係特別細緻，加插大量寫實的生活細節，對人情世故的理解透徹成熟，並展現了中港兩地縱有矛盾，卻可在互動中達至包融共處的人文胸襟。

影評人張偉雄在《A計劃續集》(1987)座談會談到1984年中英簽訂聯合聲明，香港人面對茫茫前路，成龍就藉著這部自編自導自演的電影，去問身份的問題。成龍在片中飾演的西環警長馬如龍，既不加入革命黨，亦不依附外國人，表明其個人之處——香港獨特之處。《A》不屬民初功夫片，又未發展到城市化的動作片，而是在兩者之間，這是一個有趣的地方。而馬如龍正是發揮了香港「山寨仔」的精神，明明打不過別人，但為求生存，任何可以取勝的伎倆都要運用。

重看《胭脂扣》(1988)，觀眾在緬懷梅艷芳與張國榮兩位巨星的風采外，亦令我們對香港這二十年來的變化有所反思。影評人馮家明在座談會上慨歎我們失去了很多，除了失去張、梅兩位專業演員外，今日亦難以得見那麼細緻的電影，不論是電影劇本、選角、妓寨的氣氛營造、用語等等，都足見導演關錦鵬下了一番功夫。

《鴉片戰爭》(1997)由梁文道主持座談會，他認為該片的歷史觀較為中立，因為一直以來，主戰的林則徐被視為忠臣，而主的琦善則被貶斥為奸臣，片中並沒有把琦善描寫得太負面。至於在歷史上，為何中國會戰敗？始終是大家的心結。簡而言之，失敗的原因並不是道光皇帝誤信讒臣，草率地歸結於個人的作用，反之卻歸咎於滿清制度的崩潰及落後。

導演陳耀成及社會運動領袖莫昭如主持討論《北征》(1998)，部分參演的「苗圃行動」成員也到場支持。莫昭如表示《北征》不是純粹資料性的紀錄片，從時間和內容而言，俱有史詩風範，足以作為歷史的見證。影片以「苗圃行動」於1997年2月至6月舉辦的「行路上北京」籌款活動為骨幹，記述當時不同的界別對回歸的省思。十年過後，陳耀成認為片中反映的部分問題仍然存在，但這次籌款活動為社會帶來積極的訊息，也能提醒中央政府應投放更多資源，辦好基礎教育。

長年投身社會運動、現任立法會議員梁國雄為《千言萬語》(1999)座談會擔任主持。他指出香港的特殊歷史，讓這個城市

充滿戲劇性。甘浩望神父每天孜孜不倦地耕耘，是有血有肉的「真實」，與其他虛構人物編織的「戲劇」相輔相成，虛實之間的互動令故事更見飽滿。他特別欣賞影片對性和暴力等議題的處理，認為這些都是人宣洩不滿的終極手段；導演亦能刻意迴避把是非黑白二分，道出人性的複雜與曖昧，描寫非常細緻。

影評人羅展鳳在《少林足球》(2001)的座談會上指出九七後電影市道低迷，但當該片上映時，票房卻高達六千萬，究其原因，《少》片的主題——如何在逆境中生存，取回尊嚴——具強烈的勵志作用。九七前香港人很相信自己，九七後卻接二連三遭遇挫折，所以《少》片強調每個人都重要。

在《七劍》(2005)的座談會上，主持登徒指出徐克喜用短鏡頭營造氣氛，打鬥風格與董瑋、袁和平等動作指導不同，別樹一幟。《七劍》的主題是「俠」，是現今香港電影罕見的題材，而徐克選擇把梁羽生的小說《七劍下天山》拍成電影，相信是因為他抱持對「俠義」的信念——不為名利，為公義而戰的信念。俠士的理想，是自覺有識之士應向君王進諫，即使知其不可為，也因正義感的驅使而為之，情況就如現今眾市民上街遊行表達不滿一樣。徐克稟承這種「你有Say」的精神，確是值得嘉許。

朗天讚揚杜琪峯以兩年時間搜集有關資料，認真製作《黑社會》(2005)。他認同回歸後的十年間，電影中的表表者該數2002年上映的《無間道》，其影響力之大，使香港出現「後《無間道》」電影。這類電影的一大特點是「象徵符號」，意即香港每有甚麼事情發生，就會有電影以象徵意義表達出來。本片就是以黑社會辦事人選舉，影射特首的小圈子選舉。片中王天林稱，黑社會勢力不能一方獨大，要互相平衡，這正好道出政黨勢力須保持平衡。「後《無間道》」的另一特點，是臥底式黑幫片格局。香港版《黑社會》雖然沒有臥底，但在內地放映前，為了配合內地政策，本片易名為《龍城歲月》，並將臥底加進了電影情節。臥底有雙重身份，意味著回歸前後政府官員身份的轉變——他們能否放棄舊身份而迎接新身份，確是疑問。

十年前，不少獨立導演紛紛拍攝以九七為題材的短片，資料館將部分作品結集成《短片系列——趕死線》。其中《香港公路電影》(1995)的導演馮炳輝和《另起爐灶之耳仔痛(濃縮版)》(1997/2006)的導演游靜，連同《另》片其中一位受訪者Denise現身與觀眾分享點滴，由香港獨立短片及錄像比賽總監鄺珮詩主持。被問到十年前後的轉變，馮炳輝表示回歸前有八成作品與政治有關；回歸後，心態由惶恐變得心灰，作品無談及政治，多談自身。游靜縷述在外地生活了九年，發現香港回歸成為了全世界焦點，但普遍存在偏見，因此訪問身邊的人，企圖釐清這些偏見。十年前對回歸感到灰與絕望，今日卻憧憬中國會為香港帶來更多希望。■

「粉絲」年代： 談影市內的新動物？

An Era of 'Fans': New Species in the Film Market

鍾寶賢 Stephanie Chung Po-yin

八十年代可說是香港娛樂業的黃金時代，電影圈子裡也一度流傳了這樣的江湖傳聞：每逢農曆新年的電影黃金檔期便是「雙周一成」的影片天下（指周潤發、周星馳、成龍擔綱的電影；活躍的投資者先後有新藝城、永盛和嘉禾等多家）。廿多年過去，香江影國已歷經了多番江山變易，人面全非，自1997年至今回歸十年來，隨著港產片年產量和戲院票房不斷收縮（請參考表一至表三），本土戲院放映市場已明顯萎縮，影業內的權力結構也更新了分佈陣營。雖有影評人稱在汰弱留強的形勢下，不少質素優秀的影片都在這十年間先後誕生，但與此同時，更多論者則認定了本土影業青黃不接，「香港電影」的內容、風格、影像語言都為了迎合國內市場，漸漸步上了「去香港化」的不歸路，慢慢失掉了昔日的香港本色。回溯歷史，假若「香港電影」真是有本色的話，或許這本色的基因演變便是與市場生態一脈相連。

觀乎近幾年來擔起戲院假日檔期主角的，除了是一、兩部全球強勢發行的荷里活大片外，還多會由一部大型中港「合拍片」來挑起大樑，這些「合拍片」大多為豪華重資本電影（如由章子怡、周迅、劉德華、金城武等一線演員擔綱的影片；活躍的投資者分別為寰亞、華誼兄弟等多家）；而在荷里活大片、中港「合拍片」這兩棵參天巨樹樹蔭底下生存的，則往往會有一、兩部中小型資本的港產影片，其挑樑演員多是鄭中基、古巨基、方力申（金牌娛樂旗下藝人），蔡卓妍、鍾欣桐（英皇娛樂旗下藝人）等。原來由1997年走到了2007年，影市河流的上中下游已河道改易，改變了影市的生態，默默孕育出新物種，電影公司基因變易後，已進化成另一階梯的市場生物，要追溯這項基因變易，或許我們可以由中國市場的幻變說起。

投石問路？ 在香港回歸初期，港產片仍被視為「外國電影」，要接受嚴格審批才可輸入國內，如據「世貿」條款的規範，港資可投資內地公司的比例也不得超逾49%。但在2002年中國實施了《電影管理條例》後，民營機構便無須再購買片廠「廠標」，可獨立投資拍攝電影，例如廣東巨星、華誼兄弟、北大華億等民營影視製作機構便迅速成長。院線制度也隨之在中國正式出現，如自2002年，全國23個省市便有約30條院線正式營

業；當中不少更為中港合資，香港邵氏、嘉禾、思遠、林建岳家族等旗下的多股資金也先後暗渡陳倉，在國內投資戲院。可是在市場開放後，國產片的競爭力卻還未成熟，無力獨自迎戰東渡的荷里活大片，這形勢下，中港合拍影片便正好乘勢而起，當起守城之責，加上2003年港府與中央政府簽訂了《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（簡稱CEPA）下，香港電影便不再受入口配額限制，港資投資額也可逐步放寬。不少港商便看準了這勢頭，希望北上大展拳腳，當中，寰亞的故事便甚具代表性。

寰亞集團的誕生可上溯1994年，當梅鐸新聞集團入主衛視後，莊澄等一群管理人員便自立門戶，成立寰亞，先後推出了《心動》（1999）、《特警新人類》（1999）等影片，除了供片衛星電視外，也與新加坡、馬來西亞資金攜手合作，寰亞的《公元2000》（2000）便是與新加坡的新傳媒星霖電影公司合資。在2000年，香港科網潮爆破後，港片跌入低谷裡，經營成衣和電視業的林建岳家族便透過旗下豐德麗入股寰亞，進一步令寰亞壯大，如自2002年推出的《無間道》系列，便邀來了劉德華、梁朝偉等影星壓陣，在華語世界也擦亮了品牌。在2004年，寰亞更於新加坡股市上市，蛻變為寰亞綜藝娛樂集團有限公司，旗下的《無間道》系列及《頭文字D》（2005）等影片，在兩岸三地和東南亞可說是名利雙收。寰亞亦與華誼兄弟聯合投資馮小剛執導的《天下無賊》（劉德華、劉若英、李冰冰主演，2004）及《夜宴》（章子怡、周迅、葛優主演，2006）等，成功闖進了內地市場，並順勢把業務伸延至戲院經營，希望能穩守市場內多個重要據點。

從商業角度看，寰亞的進化故事或許也只是冰山的一角——寰亞只是其大股東香港豐德麗控股在華語市場內的一個支點，豐德麗旗下業務其實包括了：電影製作及發行（寰亞）、衛星電視（東亞衛視）、音樂業（東亞娛樂有限公司）、藝人培訓及管理（影藝顧問國際有限公司）、廣告製作及代理（麗星廣告有限公司）；另又在開拓互聯網業務；而豐德麗這類以「多媒體娛樂集團」姿態冒起的資金，也正好反映了十年以來華語影市內一項重大的生態轉變。除了豐德麗外，嘗試以相似形態求存的市場生物，其實還可數英皇集團、金牌娛樂集團。

種星年代？ 但與豐德麗有別，英皇集團、金牌娛樂集團的進化基因可追溯自另一位祖先，它的原居地應是來自唱片市場：原來在八十年代，本土華資唱片公司華星為了迎戰四大外資公司（寶麗金、華納、百代、CBS新力），轉向日本藝能界取經，借鑒日本經理人公司（如尊尼事務所）的造星程式，擴大了旗下的經理人部門，栽種出張國榮、梅艷芳等巨星（其中，梅艷芳出身自華星與無線電視合辦的新秀歌唱比賽，而張國榮則失意於寶麗金後，由黎小田邀入華星重整歌途），在香港催生了一個種星年代。來到九十年代，這策略（以經理人部門作主導）進一步被發揚光大，其表表者便可推「英皇」與「金牌」。

英皇集團在1999年收購了飛圖唱片，改組成英皇娛樂集團有限公司後，先後與謝霆鋒、容祖兒、陳冠希、蔡卓妍、鍾欣桐等新人簽訂了經理人合約；藝員管理部總監霍紋希便這樣剖白開發新人的理念：因為成本較低，也較容易掌握新人的路向。英皇可以仿倣日本，培育年輕歌手，為何英皇娛樂不可發展為一所「偶像製造」的公司？¹ 隨著唱片業收益萎縮，英皇也從日本藝能界找來靈感：在日本，流行音樂業已發展出一套「S.K.D」模式（S指新人歌手、K指卡拉OK、D指連續劇），製作人小室哲哉更把這模式推至高峰，利用卡拉OK、廣告、電視劇等巨大力量，不斷推出新人，令電影、唱片、演唱會、精品、廣告等收益源源而來。仿此策略，英皇便包辦了唱片公司和經理人的角色，使藝人邁向唱片、電影、電視、廣告多線發展，除成立旗下電影公司外，更成立姊妹公司，發行唱片及舉辦演唱會，芸芸眾星中，又以蔡卓妍、鍾欣桐組成的Twins冒起速度最為驚人，而成龍、甄子丹等資深動作演員也先後被邀來為Twins擔綱的《千機變》系列演出，後來洪金寶亦參演了由Twins擔綱的《雙子神偷》，希望有助Twins開拓香港以外的市場。

在另邊廂，由黃栢高掌帥的正東、金牌娛樂也衝著定位相似的市場異軍突起，一度成了英皇的勁敵。黃栢高是香港著名的「金牌經理人」，早自1978年加入了剛登陸香江的華納唱片後，便先後扶植起葉倩文、林憶蓮等多位歌手；及至1995年，他又



要亞與內地華語兄弟投資的合拍片《天下無賊》(2004)

轉與寶麗金合作，在寶麗金和鄭東漢（藝人鄭中基父親）支持下，自立門戶，成立了正東唱片，旗下新人陳慧琳的星途正好反映了九十年代的造星策略。為鞏固藝人形象，經理人在電影、廣告等媒體間尋尋覓覓，令藉藉無名的陳慧琳，先後透過「網上行」、「Chase Manhattan信用咭」等一系列鋪天蓋地的廣告宣傳，平地躍起，再仰賴UFO電影公司的人脈，走上大銀幕，當起《仙樂飄飄》（1995）、《天涯海角》（1996）等影片的女主角，隨後更透過電影、電視劇等媒介成功登陸日本，攻進廣告市場。另一方面，黃栢高也在1998年組成了一家金牌經理人公司，開闢經理人業務的戰線，但在2002年，音樂業觸發一場音樂椅遊戲後，環球（前寶麗金）的亞洲區總裁鄭東漢便另覓枝棲，落戶百代，黃栢高也轉投陣營，漸漸轉與百代合作，自2002年起更把經理人公司擴展成跨媒體公司金牌娛樂事業有限

表一：香港影業協會就本地影片年產量及票房收入之統計（1997-2006）

年份	本地影片年產量	本地電影票房收入 (百萬元)
1997	94	547
1998	92	421
1999	146	352
2000	151	382
2001	126	456
2002	92	352
2003	97	433
2004	64	403
2005	55	308
2006	51	282

整理自香港影業協會歷年資料

表二：香港政府就本港戲院業票房收入之統計(1997-2006)

年份	本地總票房收入 (百萬元)
1997	1,156
1998	1,088
1999	916
2000	964
2001	1,034
2002	908
2003	899
2004	953
2005	947
2006	955

整理自香港政府統計處《服務業統計摘要》歷年資料

公司，旗下藝人先後有鄭中基、楊千嬅、鄧麗欣、方力申、側田等，投資電影、演唱會等領域外，後來更成立了自己的電影公司，試圖多線發展。與英皇的策略相似，金牌娛樂也闖進了電影、電視劇、廣告等戰場，如電影《行運超人》(2003)、《龍咁威2003》(2003)等，希望為鄭中基建立起新一代笑匠的形象，續後也有《我要做Model》(2004)和《殺破狼》(2005)等電影；另外又把新導演葉念琛、新藝人鄧麗欣、方力申組合，推出《獨家試愛》(2006)、《十分愛》(2007)等年輕人系列，希望在逆市裡淘來回報。黃栢高更稱在影業大盛時，他從未想過要涉足影壇，反在逆市內，才找到商機：「當時導演、演員與編劇都非常吃香，要找一位名導演拍戲，可能要等他拍十部，而且未必是好劇本，只是掛個名為了賣埠賺錢，……現在因為投資者買少見少，很多好劇本都會親自上門敲門，……營商環境越惡劣，其實是好機會。」²。一時間，營銷策略相似的金牌與英皇，便猶如市場上定位相若、旗鼓相當的兩大門派，上演了一幕又一幕的品牌戰爭。不少媒體都說香港演藝圈已發展至一個沒有「歌迷」、「影迷」(因為電影和唱片也只是促銷藝人的副產品)，只有「粉絲」(Fans)的時代。

在香港影圈進入了它的低週期，又隨著八十年代「造星運動」高峰期出產的明星(如電視台磨練出來的周潤發、劉德華、梁朝偉、張曼玉等)韶華漸漸老去，就連「明星制度」這項港產片的中



Twins參演的動作片《千機變》(2003)

流砥柱也似是無以為繼、撐不下去之際，這一浪新周期的「造星運動」會帶來甚麼成果呢？又會否令香港娛樂業命途轉變？也且看看下一個十年的造化了。■

鍾齊賢，香港浸會大學歷史系教授，研習興趣是社會經濟史。

表三：香港政府就香港影業近況之統計 (1997-2006)

年份	電影業機構數目	就業人數	生產總額 (百萬元)	增加價值 ³ (百萬元)
1997	1,141	5,491	4,815	1,320
1998	991	5,129	4,347	1,109
1999	1,100	5,248	4,287	963
2000	1,112	5,535	5,560	1,648
2001	1,130	6,101	5,091	1,133
2002	1,221	6,413	4,926	1,373
2003	1,196	6,248	5,161	1,424
2004	1,094	6,337	4,789	1,272
2005	1,139	6,093	4,582	1,116
2006	1,149	5,519	-	-

整理自香港政府統計處《服務業統計摘要》歷年資料

註釋

1. 這段訪問譯自Niki Law: 〈Meet Steven and Kenny, the latest stars to roll off HK's showbiz production line〉, 《南華早報》, 2003年2月6日。
2. 這段訪問見魏幼芳: 〈環境惡劣機會更多〉, 《明報》, 2005年9月19日。
3. 據香港政府統計處之統計原則, 「增加價值」(Value Added)指「生產總額減去中間投產消耗(生產過程中所耗用的貨物和服務的價值)」。

捐贈者芳名 Donors

19/4-12/6.2007

美亞電影製作有限公司
映藝娛樂有限公司
香港電影製作發行協會
木星先生
吳家龍先生

郁正春先生
郭偉倫先生
崔健平先生
黃奇智先生
楊見平先生

謝兆基先生
龍宗瀚先生
Mr Cheng Kim-fung
The family of the late Mr Ho Ka-ming

本館特此致謝! Thank you!