

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 勞啟明
 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47期 (2009年2月)

編輯 郭靜寧
 執行編輯 劉勤銳
 助理編輯 單識君

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：Be Woks

印刷：和記印刷有限公司

© 2009 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 Koven Lo
 Resource Centre Chau Yu-ching
 Research Wong Ain-ling
 Editorial Kwok Ching-ling
 Programming Sam Ho
 Winnie Fu

Newsletter

Issue 47 (February 2009)

Editor Kwok Ching-ling
 Exec Editor Elbe Lau
 Asst Editor Cindy Shin

50 Lei King Road,

Sai Wan Ho, Hong Kong

Tel: 2739 2139

Fax: 2311 5229

E-mail: hkfa@lcsd.gov.hk

Design: Be Woks

Printing: Friendship Printing Co., Ltd.

© 2009 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



(圖左至右)《國泰故事》(增訂本)，內附光碟載有文章英譯；易文親撰《有生之年：易文年記》；1940年的《孔夫子》影片特刊內容詳盡，幾近七十年後的今天，資料館出版的電影場刊輯錄當中部分文章外，並有當代學者論述。

(From left) *The Cathay Story* (Revised Edition) includes a complimentary CD-ROM complete with English translation; Evan Yang; A special publication to celebrate the presentation of *Confucius* featuring excerpts from the 1940 house programme, reprinted almost 70 years after its original publication, and contemporary reviews by noted scholars.

每年冬去春來，藉著響應香港國際電影節於三、四月間舉行這個契機，資料館呈獻最珍貴的館藏。散佚多年的費穆（1906-51）作品《孔夫子》（1940）面世，編導易文（原名楊彥岐，1920-78）的自傳式年記出土，都是令人興奮的發現。《孔夫子》幾經轉折，修復後於四月隆重放映。本館出版的《國泰故事》（2002）早於年前售罄，增訂本湊合國泰主將易文的年記一同推出，份量倍加。

節目、研究、出版這幾個環節相輔相成。何思穎在策劃「唐滌生的電影世界」活動的同時，提出了好些問題、研究的方向。相信有關唐滌生的研究會延續下去。

口述歷史計劃的進行亦時有突破。除了在港邀約影人進行訪問，我們喜得遠在美國的于素秋親述往事，錄製下來交給資料館，實在難得。她那英姿颯颯的俠女形象早已深入人心，她自己念念不忘、最是緬懷的，倒是鮮為人知的少時刀馬旦日子，叫人聽得津津有味。

[clkwok@lcsd.gov.hk]

Each year as the end of winter ushers in the spring, the Hong Kong Film Archive, in response to the Hong Kong International Film Festival held in March and April, takes the opportunity to showcase some of the most treasured films in its collection. A recently rediscovered print of *Confucius* (1940), by master director Fei Mu (1906–51), along with the autobiography of writer-director Evan Yang (1920–78), are among this year's exciting offerings. The HKFA will also launch a new edition of *The Cathay Story*. First published in 2002 and out of print for several years, the expanded new edition along with the publication of the autobiography, will provide new insight into the Cathay era.

There are also exciting new developments in our Oral History Project. Apart from conducting local interviews with members of the Hong Kong film community, we had the privilege of corresponding with Ms Yu So-chow in the United States. Ms Yu graciously recorded a personal account of her experiences for the HKFA. Ms Yu's iconic silver screen presence left an indelible impression on audiences early on. She fondly reminisces and reveals little known facts such as her early days in Peking opera. The HKFA is honoured to present this rare and fascinating glimpse into her career. [clkwok@lcsd.gov.hk]

封面：唐槐秋飾孔夫子

Cover: Master Kung played by Tang Huaiqiu in *Confucius*

鳴謝：國泰——KERIS影片私人有限公司、澳洲國家音像資料館、于素秋女士、李盈女士、麥耀文先生、費明儀女士、楊見平先生

Acknowledgements: Cathay-Keris Films Pte Ltd, The Australian National Film and Sound Archive, Ms Barbara Fei, Ms Rosanna Lee, Mr Michael Mak, Mr Michael Yang, Ms Yu So-chow

「熒幕新潮：許鞍華+嚴浩的電視影片」、「兒女情長：易文電影」、
 「修復經典《孔夫子》」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.



歷史與美學 ——談《孔夫子》

History and Aesthetics: Some Thoughts on Confucius

黃愛玲 Wong Ain-ling



一切要由上海淪陷說起。

從1937年11月底上海淪陷起，到1941年12月8日太平洋戰爭爆發，日軍進入租界止，上海租界變成了一個孤島。踏進在這段晦暗不明的歷史時期，本來已經夠複雜的租界，政治環境越形險惡，奇怪的是，電影業卻很快從起初的蕭條恢復過來，形成了一片表面繁華的景象。大抵看過杜魯福的《最後一班地下車》（*Le dernier métro*, 1980）的，都會明白越是在艱辛壓抑的環境裡，人們越是需要避難所，好讓疲憊的身心透透氣，開個小差。就是在這段非常時期裡，長袖善舞、觸覺敏銳的張善琨攝製了古裝故事片《木蘭從軍》（1939），娛樂大眾的同時，也觸動了不少人的愛國情緒，掀起了古裝片的熱潮。

費穆於1940年初開拍《孔夫子》，本來的預算是三萬元、同年三月拍竣，但到了八月已耗費八萬，影片還沒有完成，據說最後用了十六萬；此時，原來風風火火的古裝片熱潮已冷卻下來，接著民間故事片流行了一段短暫時期後，也漸漸走向時裝片。影片終於1940年12月19日晚上九時在金城戲院首映，直至除夕，十一日後在新開不久的首輪戲院金都重映，只放映了一星期就慘淡收場。

翻閱《孔夫子》上映前後的《申報》，有兩點很值得我們留意。其一，出資攝製此片的民華公司，雖然只是製片業的「初哥」，卻有一套



費穆 Fei Mu

非常完整的推廣和宣傳策略；影片正式公映前半個多月，他們已開始公開發售「七色封面、八開大本、銅圖千幅」的影片特刊（《申報》，1940/12/14），不但在報上的電影版



刊登廣告，還舉辦「孔夫子徵文比賽」、加開廉價早場優待團體等等。其二、文化界對費穆的這部作品有相當大的期望，並予以支持，影片公映期間，《申報》一直報導不斷，刊登評論文章之餘，還組稿搞專號，相比同期其他國產片，《孔夫子》明顯得到「不一般」的待遇。影片既沒有響噹噹的女明星，又沒有激蕩人心的戲劇情節，文化藝術界仍樂意「推波助瀾」，說明了導演費穆的藝術執著與出品人金信民和董振民（又名董廉）的承擔精神很有感召力。

費穆編寫《孔夫子》，雖然從孔子的思想人格之可貴上著眼，卻力求使之「人化」。孔子身處衰世，先後困於奸亂，絕糧陳蔡，弟子死難，家人零落，落得孑然一身卻仍與世抗衡，節高氣傲，正如費穆自己所言，孔子「是一個大教育家，大思想家，大哲學家，卻做了一時代的政治的犧牲。」換句話說，他是現實世界裡的失敗者。國民政府一直提倡尊孔恢復舊道德，費穆以儒家之祖為影片題材，不可能不明白自漢代罷黜百家後，歷代歷朝是如何利用儒家理論來作統治工具的。另一方面，在當時繼承了五四精神的文化氛圍裡，自然也有人從階級觀念出發，期望費穆「能拿孔子學說的本質，加以批判，拿孔子當時的時代和目前時代本質上的不同指出，而對孔子學說在今天的中國是『行不通』的尖銳的觀察再用諷刺的手腕來表現這些」（方典、應衛民：〈期望於孔夫子〉，原

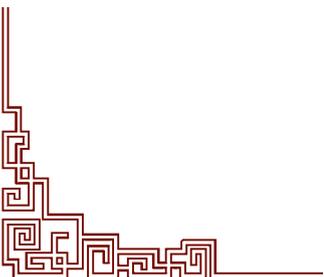
載《孔夫子》特刊）。

面對這些無形的壓力，費穆表現得不卑不亢，而且顯然經過一番深思熟慮。他一方面借Carl Crow在*Master Kung*一書中所言來說明自己不是一個造神者：「孔聖人和孔夫子根本是兩個人格。『孔夫子』是一個誠篤可親，完全人性的學者與君子；他……遭遇了別人所未有的幻想寂滅和絕望的痛苦，在臨死的時候，自覺整個生命是一個失敗。『孔聖人』是後世學者將他神格化了的創造物，用一種奉之為神聖的方法，演繹孔子的行為和言論，而將他造成一個沒有血肉的『智識的神秘偶像。』」另一方面，他也坦承拍攝《孔夫子》「多少是用著『昇華』（sublimation）方法」（費穆答方典、應衛民，〈《孔夫子》特刊〉），為的是啟發我們對現實問題的思考。費穆曾在〈孔夫子及其時代〉一文中引述胡適的《中國哲學史大綱》，恰恰後者也於1941年1月5日在《申報》上刊登的〈中國怎樣長期作戰〉一文中，談到中華民族的歷史意識，來源自她「自二千一百年以來，幾乎一向生活於一個帝國，一個政府，一種法律，一種文學，一個教育制度和一個歷史文化之下。」胡適筆下中國這種悠長久遠的「歷史文化」，跟費穆電影裡孔夫子那雖死猶生的精神竟那麼相互契合。

然而，電影畢竟是藝術。假如我們於大半個世紀之後看這部晦澀的作品而仍然有所感動，那是因為作品中的藝術語言傳達了時代沉重的哀痛而又超越了時代。今天看來，《孔夫子》在製作層面顯得不成熟，例如片中的錄音、布景，甚至戲服的質感可能差強人意¹，但是費穆的藝術意念與構思卻明顯比同代人成熟，而且有跡



費穆以莊重的場面調度和典雅的畫面構圖，刻劃出浮華俗世裡孔子那獨立而不遺世的堅執與悲涼。



可尋。他早期的影片資料嚴重缺乏，但是從他寫於1934年的幾篇短文，如〈《人生》的導演者言〉、〈《香雪海》中的一個小問題——「倒敘法」與「懸想」作用〉、〈略談「空氣」〉等，我們不難看到他對電影藝術的思考刻意偏離當時以「戲劇」的形式為重的主流，另尋出路。倖存的《天倫》（1935）雖然是缺本，仍體現了其早期電影理念的成熟；費穆在擅用中國古典建築室內空間的同時，也將鄉村田野的外景抒發出詩情畫意來。其後的《狼山喋血記》（1936）攝於國難當前，以簡潔的故事、大量的外景攝影、出奇不意的構圖、靈巧的蒙太奇等，「無」中生「有」，成就了一則時代的寓言。接著下來的短片《春閨夢斷》（1937）延續寓言的手法，窺探夢境，卻將鏡頭從天高地闊的大自然景觀搬回密封幽閉的空間，演員的表演也取舞台化的誇張象徵而捨前期作品中的低調自然；而《斬經堂》（1937）將周信芳的名劇搬上銀幕，更是一次舞台與電影的碰撞，只是這次更回歸到極度簡約和虛擬的傳統戲曲美學，可視為費穆對電影藝術思考的一次重要探索。

一直以來，從抗日戰爭正式啟動後的1938年到戰後1948年的傑作《小城之春》，能看得到的費穆作品只有民華的第二部電影《世界兒女》（1941），導演是二次大戰流落上海的奧國人佛萊克夫婦（Julius Jacob and Louise Fleck），費穆名為編劇，可能只是提供了原來的故事。《孔夫子》的發現，為這十年的空白提供了一個極其重要的聯繫。

去年年底在資料館裡初看此片，竟聯想到德萊葉的《聖女貞德》（*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928）和



伊力盧馬的《柏士浮》（*Perceval le gallois*, 1979）。他們來自不同的文化歷史背景，乍看風馬牛不相及，卻又在某些地方暗暗契合，藝術的神奇正在於這些微妙的地方。在德萊葉的作品裡，女主角那張柔韌有度的素臉把1.33比例的銀幕填得滿滿的，讓人無從迴避那份來自心靈深處的驚人力量；在同樣比例的銀幕上，費穆則以莊重的場面調度和典雅的畫面構圖，刻劃出浮華俗世裡孔子那獨立而不遺世的堅執與悲涼。兩位藝術家的東西美學理念也許南轅北轍，卻傳遞了同樣嚴峻的苦行者情愫。伊力盧馬的中世紀騎士傳奇，可完全是另一回事。他摒棄了西方電影裡經常掛在口邊的「寫實」傳統，轉而向中世紀的壁畫、繪彩玻璃等視覺藝術以及其時的音樂詩歌吸取養分，在真馬與假樹、在段落式的敘事之間，嘗試呈現另一種「真實」。這不能不令人聯繫到費穆在三、四十年代之間所做的種種美學實驗，包括以「線條和光線的配合」和「避免一切不必要的物件」的刪減法去營造「空氣」、運用舞台的風格化去呈現情感的真實等等，都在《孔夫子》裡得到了圓熟的實踐。作為一部四十年代初的有聲電影，片中有些演員的對白流於舞台腔，然而古樂（特別是古琴）的運用克制優雅，點到即止，令作品顯得額外骨格清奇。

《孔夫子》雖然攝於上海，卻跟香港有著千絲萬縷的關係。上海淪陷後，不少人南下香港暫居，其中包括文化及影劇界人士。1938年，自稱超級大影迷的蔘茸商人金信民、演員張翼和導演費穆都來了香港，因而結緣，拍攝《孔夫子》的念頭就是在這段時期孕育出來的。翌年年底，上海形勢稍為安定下來，他們也就返回上海，籌拍《孔夫子》。民華公司的創辦人金信民和董振民，其時都是年青人，毫無製片經驗，憑的就是志趣和熱誠，公司的名字就來自他們名字中的「民」，而「金」和「董」合併起來就變成了公司商標——一隻大鐘。大半個世紀後，資料館搜集組的同事在香港發現了此片的硝酸底片及十來分鐘的碎片，仿如隔世。■

1. 1948年2月15日，費穆在上海《大公報》發表過題為〈國產片的出路問題〉一文，其中提及長期以來國片製作的局限，便一針見血：「克服了時間，不能克服空間。記得中國抗戰是以空間換時間，而國片是以時間換空間。國產片的設備，一切不如人，只有慢工出細活。時間是與資本負擔成正比的。若干導演和製片家克服了這一點，已有過人的勇氣。但，時間長了，而空間本身的弱點還在。假使導演不能藏拙：（1）在小攝影棚內搭置大佈景，（2）利用有限燈光組成複雜的光的構圖，（3）使無訓練的演員負擔高度演技的工作，（4）攝影錄音乃至洗印的技巧超過了可能的負荷。這一些，都減弱了作品的預期效果。」

黃愛玲為香港電影資料館研究主任

Please see the *Confucius* brochure to be published by early April 2009 for English translation of this article.



易文、周綠雲夫婦與子女；(前排右起)見平、見樂、見安
Evan Yang and his wife Irene Chou with their children. (Front row from right)
Michael, Catherine and Julia.

易文的兒子 如是說

From Evan Yang's Son

楊見平 Michael Yang

簡單」，但我們現在的香港電影，便是從他們那裡及更早的日子走過來的。

正如我母親常說，易文尤其喜愛炮製「小情小趣的閨房戲」。我今天依然覺

得母親對此不很欣賞，但要他拍功夫片，真的不行。

他愛鑽研歷史。拍攝《西太后與珍妃》(1964)時勞心勞力，到了近乎執迷的地步。他用了幾個月的時間，走遍九龍城後巷的二手書攤，搜尋清末的一切資料。那時的我，即使仍是小孩，也察覺他在利用工作做藉口，其實是滿足自己對歷史的愛好。

可是他不少電影，似乎都沒法讓這股熱情貫徹到底。身為他的觀眾，我們常覺得他不過拍好自己喜歡的部分，影片到結束時卻讓人無所適從。他為此經常惹我母親不滿，她甚至怪他抽煙壞事，拍結局時「偷懶」。

他寫日記的方式，跟寫別的東西無異。試問誰會像他寫日記寫得那麼巨細無遺？他從沒想過寫自傳，那不過是他喜歡以這種方式細數自己的過去，像記者一樣。我認為他本來想寫給自己看，結果卻變成為兒女去紀錄自己生平，像所有父親一樣。他顯然是想順帶給我們傳授一點中國歷史的。我們年輕時，不是太忙，便是沒興趣，所以沒去聽他的。我自問當時只當他是個老人家，覺得他不會比我們這些年輕又醒目的「戰後嬰兒潮世代」懂得更多。

他其實試過要兒女，後來甚至媳婦做同樣的事。他每年給我們買來漂亮的日記簿，一直至1978年辭世為

止。我不太肯定，但卻覺得他甚至也買給美國的女婿華雲亭。誰都沒以他做榜樣，我們寫日記的方式，就像多數人一樣，只偶然寫寫，而且只簡單的用筆記形式。

易文逝世時，自然留下大批藏書、歌詞、手稿、日記、書法和「東西」。我們收集起來，並決定收藏起來做紀念。隨著年月過去，這些東西輾轉擱在花園小屋的箱子裡。我們總希望有一天，可以好好整理一遍。但慚愧得很，我承認箱子就一直擱在那兒，三十年來從沒打算打開來看看。

後來我們聯絡上香港電影資料館。他們敦促我把父親的作品重新找出來，我便這樣發現父親的日記，而且有很多很多！我把「東西」交給香港電影資料館時，沙泥和蟲屎都夾雜在裡面。大家開始猜想這個發現背後會不會有甚麼故事，其實只因東西藏在箱子時間太長，竟然成了黃蜂和蟑螂的安樂窩。這事令人好不尷尬。

香港政府為我們的文物做保存工作，我們感激不盡。在此我不是指我父親的作品，而是多個世紀以來的歷史文化資料。我明白大家容易視而不見，因此無心的疏忽，便令我們喪失太多無法取代的寶物。

對一個社會來說，尤其是已發展社會，藝術就跟科技和商業同樣重要。沒錯，經濟發達很重要，財富建設社會，也讓我們在國際上建立信心。然而，我們也需要藝術和文化來滋潤我們的心靈，讓我們引以為傲。保存歷史與藝術，是一個已發展國家不容忽視的一項「奢侈」工作。[翻譯：衛靈] ■

《有生之年：易文年記》將於2009年3月下旬出版

易文也許是個了不起的導演，也許不是。對他的家人來說，這個問題無關宏旨。但在兒女的記憶裡，他躲在書房看書和寫東西的時間，似乎花得挺多。

父親腦海只需跑出一個意念，便能拍出一整部電影。我那時很驚異他有這個能力，至今依然。五十年代大部分人都沒聽過藝術學院這回事（至少我就沒聽過），和多數同代人一樣，他從沒正式學過電影製作。

一如他在自傳所述，打童年開始，便熱愛文學、歷史和電影。可在運動方面，卻真的不行。

我會想像他跟同事走在一起交流心得，徹夜談個沒完（煙也抽個沒完）。那時還未有電視，父親和朋友在一起要不搓麻雀，要不就是研究歷史和文學。肯定的是，他們決不會幫忙妻子做家務，這在今天卻是生活必需。那些所謂「他們那年代的學者」勤於寫作，無論詩詞歌賦、文章、日記、書信，甚麼都寫，但我覺得他不會寫暴力或色情的東西。父親到了山窮水盡，便「出賣」作品給報紙雜誌，以維持家計。他是那種半步也游不動卻能寫書教人游泳的傢伙。

他們那一代電影人了不起的是，以他們掌握的有限知識和技術，創作出自成一格的香港電影。現在看來，那些電影無疑有點「天真」和「過於

易文為國泰／電懋主要編導之一，1956至1970年間為其編導四十多部作品；圖為易文與《西太后與珍妃》（1964）中的「光緒」雷震、「珍妃」張美瑤
 A leading writer-director of Cathay/MP & GI, Evan Yang made over 40 films for the studio from 1956 to 1970. In the photo is Evan Yang with Emperor Guangxu (Kelly Lai Chen) and Imperial Consort Zhen (Chang Mei-yao) in *The Imperial Lady* (1964).



Evan Yang may or may not have been a great film director. To his family, this is never an issue at all. However, to his children, he seemed to have spent a heck of a lot of his time hiding in his studies, reading and writing.

I was, and still am, amazed by my father's ability to create an entire movie from just an idea in his head. With Arts College largely unheard of (as far as I know) in the 1950s, Evan, like most of his contemporaries, never formally studied moviemaking.

Apparently he loved literature, history and films since childhood—as he illustrated in this autobiography. He was hopeless at sports though.

I imagined that he and his colleagues would get together, exchanging ideas and talking for hours into the nights (and chain smoking). For my father and his friends, the days before television were spent playing mahjong or analysing history and literature. They most definitely did not help their wives with the chores that modern-day living requires. These so-called 'scholars of their era' did a lot of writing: poetry, lyrics, essays, diaries, letters and everything else. I don't think he ever wrote anything violent or pornographic though. When my father ran out of money, he would support



五十年代中為新華公司拍攝多部影片：（右起）易文、李麗華、張善琨、黃河、王天林
 Evan Yang directed a score of films for Hsin Hwa Motion Picture Company in the mid-1950s. (From right) Evan Yang, Li Lihua, Zhang Shankun, Huang He, Wong Tin-lam.

us by 'selling' some of his work to the newspapers or magazines. He was the type of guy who could write a book on how to swim and yet couldn't swim a stroke himself.

He and his colleagues used whatever knowledge and technology they had at the time and, to their credit, developed their own version of Hong Kong movies. These movies are obviously a bit 'naive' and 'simplistic' to us now, but it is from there, and earlier, that our modern Hong Kong cinema has evolved.

Evan Yang particularly enjoyed doing 'little romantic bedroom scenes', as my mother often said. I still don't think she appreciates this. He was hopeless at kungfu movies though.

He loved studying history. The effort and time he spent making *The Imperial Lady* (1964) was bordering on to obsession. He spent months walking through second-hand bookstalls in the back streets of Kowloon City, searching for any materials on late-Qing China. I noticed then, even as a child, that he was using his work as an excuse to pursue his own interest in history.

However, in a lot of his movies, he seemed to have trouble keeping his enthusiasm to the end. We, as his audience, often felt that he just did the part he liked, and we were left half-

satisfied when the movies ended. He often got into trouble for this with my mother. She actually complained that his smoking habit made him too 'lazy' to wrap up his films properly.

He wrote his diary the way he wrote everything else. Who else would write their diary in such detail? He never intended to write an autobiography. It was just the way he enjoyed recounting his past, like any reporter would. I think he was trying to write it for himself at first, but eventually, he recorded his life for his children, like any father would. Obviously he hoped to teach us a bit of Chinese history along the way as well. When we were young, we were either too busy or not interested to listen to him. I admit that we did treat him as an old man who did not know as much as we younger and smarter 'baby boomers'.

He actually tried making his children and later, even his daughter-in-law to do the same. He bought us nice diaries every year until 1978, when he died. I am not sure, but I think he even bought a diary for Tim Warwin, his son-in-law, in the United States. None of us followed his example. We only wrote diaries the way most people do—sporadically, and in simple note form.

Obviously, Evan Yang left a lot of his books, lyrics, manuscripts, diaries, calligraphy and 'stuff' behind when he died. We gathered them, and decided to keep them as mementos. As time went by, these items got left in boxes in garden sheds. We were always waiting for that day when we would have time to



電懣時期的女性／女星往往強勢出擊。《桃李爭春》的李涓（左）葉楓（右）雙姝競艷，煞是熱鬧精彩！
Ladies first: it is often the actresses who command the limelight in MP & GI films. Helen Li Mei (left) and Julie Yeh Feng (right) in *It's Always Spring* .

go through them properly. I am ashamed to admit that we just left them there and never bothered to open those boxes for 30 years.

Somehow, we got in touch with the Hong Kong Film Archive. I was urged to rediscover my father's work. That's when I found my father's diaries, and he had lots of them! When I gave the 'stuff' to the Film Archive, dirt, soil and dead

in those boxes for so long that wasps and cockroaches started building nests inside. That was embarrassing.

I believe that we owe our gratitude to the Hong Kong Government for preserving our cultural materials. I am not referring to my father's work here. I am referring to our historic cultural materials through the centuries. I understand how easy it is to ignore, and therefore, to

lose our irreplaceable treasures, just by neglect.

To a society, a developed society especially, art is just as important as technology and commerce. Yes, financial success is important. It is wealth that feeds our society and builds our confidence towards other nations. However, we also need art and culture to nourish our minds and make us proud. Preservation of history and art is a 'luxury' that a developed nation cannot afford to neglect. ■

Evan Yang's Autobiography will be released in late March 2009.

座談會 | Seminars

梨園新星座談會

Rising Stars of the Pear Garden

粵劇日節目「梨園新星」的座談會（2008年11月29日）邀得靈活多元，小生、武生、老生、花臉、丑生樣樣皆能的粵劇名伶阮兆輝，率領朝暉劇團的演員暢談粵劇人才的保育。（左起：苗丹青、阮兆輝、梁煒康、陳銘英）

On 29 November 2008, Yuen Siu-fai, one of today's most versatile Cantonese opera stars, came together with several young actors from the Dawn Radiance Opera Troupe to talk about the nurturing of Cantonese operatic talents. (From left) Miu Tan-ching, Yuen Siu-fai, Leung Wai-hong & Chan Ming-ying.



光影玩轉腦電波

Movies on the Mind

配合「光影玩轉腦電波」展覽及電影放映活動，座談會分別於1月3日及17日舉行。（上圖）「窺探潛意識」：精神科醫生趙少寧（左）介紹潛意識的概念，以及與潛意識相關的電影；資深影評人紀陶（右）探討東、西方電影與心理學的關係。（下圖）「角色介入的心腦交戰」：影星黃秋生（左一）、林嘉欣（左二）與觀眾分享演繹心理變態或精神分裂角色的心得，並與資深影評人紀陶（右一）及香港電影評論學會會長張偉雄（右二）對話。



Two seminars were conducted on 3 and 17 January 2009 respectively to tie in with the 'Movies on the Mind' programme. (Top) 'Peeping into the Subconscious': Psychiatrist Dr S.N. Chiu (left) discussed the concept of human subconscious and several films related to the subject. Film critic Keeto Lam (right) analysed the relationship between Asian/Western cinemas and psychology. (Bottom) 'Acting out Psychopathic Personalities': Actors Anthony Wong (1st left) and Karena Lam (2nd left) shared with the audience their experiences in playing psychopaths. Also present were critics Keeto Lam (1st right) and Bryan Chang (2nd right).

于素秋 印象

Oral History Interview with Yu So-chow

蘇芷瑩 | Karen So



小時候總喜歡追看粵語長片，當年的《如來神掌》系列和《黃毛怪人》等，儘管是重播了又重播，也著實教人百看不厭。這固然與故事之奇幻神怪攸關，被片中美艷、高挑、矯捷，但嘴形和聲音永遠有時差的于素秋吸引也是關鍵。幾年前于素秋到訪香港電影資料館，有幸一瞥，眼中的她艷麗依然，竟與小時候的印象不差毫釐。去年「于素秋」藉電視劇重現江湖，再次成為全港大熱。原來「經典」就是這麼一回事，永遠讓人印象難忘，歷久常新。

于素秋本名于小鳳，原籍北平，生於上海。說到出生年份，她可搞不清楚。「不是我不記得，是我母親不記得。她說好像是1929年吧，也不曉得是不是1930年呀。後來又問她，我的時辰呢？你曉得她說甚麼？『好像是隔壁的王太太洗米，她洗米的時候，我生下你的。』唉，開玩笑了，我怎麼曉得人家甚麼時候洗米呀！」

在戲劇世家中成長

于素秋生於戲劇世家，父親于占元是著名京劇武生，也是中國戲劇學院的創辦人、「七小福」的師傅，「我的爺爺是唱大花臉的，他的名字叫于永海，還有我父親的弟弟于占先是老生。我父親的大妹子是于桂芬，她也是唱戲的，她唱余叔岩的老生，余派。我母親也是唱戲的，叫于蘇紅艷。她唱的是老生，最拿手就是《打鼓罵曹》。我母親唱譚派，可是我母親的妹妹蘇雪芳就唱汪派，汪派也是老生。還有我父親的兩個舅舅，一個

大舅舅一個小舅舅，大舅舅叫陳吉瑞，第二個叫陳小穆。

「我在八歲的時候，已經登台唱了一齣《打花鼓》。我父親看到我是演戲的材料，所以在北京請了一個老師教我文場的戲，叫《十三妹》，又請了一個教我練功的師傅。有我的父親還有我的師傅叫蘇師傅兩個人迫著我，一早就得練功，下午就得吊嗓子。」

于素秋的演藝生涯自此開展，沒幾年便在上海的共舞台一炮而紅。「那時正好演《白蛇傳》，白娘娘叫洪艷嬌，青蛇是我做的。那套戲青蛇要盜庫銀，所以我父親跟我師傅研究了一套打的，誰想這麼一打就紅了，可是白娘娘說我搶她的戲做，不許我盜庫銀，把戲改



雙十年華攝於香港
At the age of 20 in Hong Kong.

了。」于占元一氣之下帶著愛女轉投中國戲院，演出《太平天國》。

「在中國戲院，我們全家都住在宿舍，就在後台的樓上，一早七點八點就得起來練功，研究打甚麼東西。人家請了我去做洪宣嬌，我們不能坍台（丟臉）呀！這《太平天國》的第一集呀，第一套應該打的甚麼呢？一早就得研究研究，一

看有人來，我們就不練了，怕人家看見。可是到十二點，人家吃飯了，我跟我的父親、我的師傅又下來研究。到了晚上，我們打了一套，台底下說我們不錯，我們打的是出手，那時候我出名了，叫『十三桿槍』。到戲完了，我們吃完宵夜，父親說：『快下



- 1 擅打出手的于素秋能連踢十多桿槍，少女時代已有「十三桿槍」的美譽。
Dubbed 'Thirteen Fierce Spears' in her formative years, Yu could kick more than ten spears in a row.
- 2 《白蛇傳》有父親精研的舞台效果及連場打出手，是于素秋最滿意的演出。
The dazzling stage effects and action sequences designed by her father made *Legend of Madame White Snake* her favourite opera piece.
- 3 大袍大甲身裝演出呂布，不讓鬚眉。
The heavily-costumed Yu in a cross-dressing role as a formidable general.
- 4 貼上片子、穿上袍扣，立即展現刀馬旦的架勢。
Once donning the fighting gear, Yu shows all it takes to be a female warrior.

去呀，練功，研究第二本，我們又打的甚麼。」一天就練三次，晚上還要演戲。

「我們練得不錯了，又練寶劍入鞘，兩個寶劍一塊兒入鞘，在背心插進寶劍盒兒就是。誰曉得一直都很好，可是有一天，來了很多人，甚麼楊司令，又是宋子文，總而言之好多，第四排都是名人。第一個出去，一看那麼多人，他就打錯了，掉了，第二個也不行，第三個也不行。到了我第七個，我也害怕了，平時一下子就入了鞘了，啊！那天一下子不行，兩下子也不行，我的父親在旁邊站著看我表演，還有我師傅，一邊一個，父親一看就一籐條打了我的屁股，我馬上就雙劍入鞘。台底下的人都笑了，他們說：『這個一定是她的父親，在台上都打人。』這樣就成了笑話了。」

棒下出高徒

「關於我的父親，我對他的印象最深刻了。他在家是個好好先生，可是一到台上，或者練功的時候，他簡直又嚴又兇。記得有一次我在台上，

跟他們打，打完了，就是打敗了，我帶著我的手下走圓場，就是逃走了。我父親做官兵的，他要追我，我帶著四個武師走圓場，兜了一個圈子，兜了兩個圈子，哎呀！我忘了，我不曉得在哪兒停呀！第三個圈子，我父親在我後頭，一籐條，我就站住了，原來是在上場門下去的。

「他自己弄了個甚麼戲劇學校，有四十幾個徒弟，那些徒弟一見他就怕，可要是不嚴的話，這些徒弟怎麼會有今天呢？看看成龍、洪金寶，國際明星，對不對？元奎，國際導演。其他的不說了，都很好呀！

「還有笑話就是我的父親，他也不拿人家的錢，就是過戲癮，甚麼戲裡頭，扮一個角色都好，跟我有一場開打，他就很滿意了。可是我的父親習慣了，我一忘記他就打，我說：『喂，父親，這是電影，不是舞台上，你別亂打。』」

南征北闖，走馬江湖

「後來我們算出了名了，所以外頭，就是甚麼蘇州、昆明好多地方都來請我跟我父親出去，我的父親有癮了，甚麼癮呢？他喜歡做老闆。中國戲院的合同滿了，我們就出去闖一闖世界。在蘇州我父親就做老闆，在昆山我也去唱過，無錫也有去，一直跟著我父親走，寧波我去了兩次。

「那個時候有一班流亡的學生鬧事，我母親說：『不行不行，我們不去了，我們回上海。』我父親說：

『不行呀！接了戲了，要到別的地方去演。』我的母親說：『不行，我帶著小鳳回上海。』就帶著我走了。我的父親一發脾氣，請了楊菊萍、郭玉昆到南京去演戲。郭玉昆是有名氣的，演美猴王，廣東話叫『馬騮精』，他的太太叫楊菊萍，是很漂亮的青衣。誰想他們演了演，流亡學生又多，生意又不好，我的父親虧本了。他晚上坐火車到上海，跟我母親說：『不行不行，我虧本了。快叫素秋跟我去，看看她有沒有辦法，替我還還債，我欠了一屁股債。』我的母親說：『不行，這麼亂，怎麼去呀？』他就跟我母親玩命了，又動刀又動槍。」

還是父女情深，于素秋說服了母親，一家子到南京去。「我跟我父親說，我只唱三天。我父親就騙我們：『你唱完了，我們就到蚌埠，到台兒莊、棗莊，一直就到北京。我給你請北京的先生，多學幾齣文場戲，那你就擔主角了。你現在戲少，怎麼擔呀？』那麼好了，我的母親就跟著我們一塊兒到了南京。第一天我唱《盤絲洞》，又要棍，又要火流星，有文場又有武場。第二天就是《紡棉花》，是時裝戲，穿高跟鞋子，唱老生或者老旦，梆子，英文歌也得學一兩句，那叫南腔北調嘛。第三天我前頭唱《紅娘》，後頭是《打泗州城》。台底下的人呀，不得了，好像不要錢似的！我的父親笑著，那時候他把錢還掉了，又騙我們到了棗莊、



我的父親習慣了，我一忘記他就打，我說：
「喂，父親，這是電影，不是舞台上，你別亂打。」



演出著名武俠片導演胡鵬（右）執導的「屠龍傳」電影系列（1960）
Starring in the 1960 'Dragon Lady' series
directed by wuxia film master Wu Pang (right).

蚌埠，誰曉得，每個地方去演，好像神功戲一樣，演三天或者一個星期，那樣一直演。最後到了台兒莊，到了台兒莊就出事了。

「那時我已經十五歲了，我們想到北京，要轉火車，就在台兒莊找了個旅館。我們在門口拿了報紙鋪在地上，坐著乘涼。誰曉得有兩個男人走過，對著我左看右看。我那時不像現在十幾歲的女孩子聰明，我那時很笨，我對他們笑笑。」這一笑可不得了，原來那些是替長官找花姑娘的日本士兵。

「他們把我和母親帶到一個公館，到了一個房間，那個日本鬼子躺在那兒，我母親跟他說：『大帥您好！我們是路過的，帶我的女兒去學習。她很小，她才十三、四歲，甚麼都不懂。您幹甚麼呀？不舒服嗎？』

『嗯。』『不舒服您就躺著吧！我們現在就出去，我們戲班有很多東西，拿點給您看看。』我的母親推著我走，一到了旅館，馬上就換了夜行衣，走出去。那時火車要天亮才有，我跟父親、母親、我的兄弟，躲在火車站的山上。後來，這兩個人真的拿著電筒在火車站找我們，找來找去沒有，就走掉了。我的父親急壞了，趕緊排隊，在火車站排第一個，等到天亮了，人多了，我父親坐在地上休息。誰想那時是日本人的時代，那個日本人看見我父親，跟他說話，我父親不懂得他說甚麼，就站起來看著他。日本人想：『跟你說話你也不理睬我。』推了推，誰想我的父親還跟他比粗，推他不動。日本人生氣了，拿個皮棍兒，朝著我父親『乒乒乒』的打。啊！我跟我的兄弟、我的母親跪著，又哭又叫，他一看那麼多人，曉得我們是全家的，就停手走掉了。火車站開了閘我們就出去，看到火車人山人海，我的父親一爬就爬上火車頂，把我拉上去，我就拉我的母親，我父親就拉我的兄弟，你攬著我，我攬著你。不就是我們四個，好多人都坐在火車頂上。後來走呀走，怎麼搞的？回到上海了，你說多奇怪呀！要到北



（上圖）於父親于占元開辦的中國戲劇學院擔任副院長
(Top) Became Vice-chairman of The Chinese Operatic School founded by her father Yu Zhanyuan.

（下圖）于占元師傅（中）桃李滿門：（左一至三）女弟子元秋、元紅、元甫；師傅前的是元文；（右一、二）元泰、元庭（即吳明才）；（後）元龍（即洪金寶）。
(Bottom) Some of the many protégés of Master Yu Zhanyuan (middle): (from left) female disciples Yuen Chau, Yuen Hung & Yuen Fu; the one in front of Master Yu is Yuen Man; (from right) Yuen Tai & Yuen Ting (aka Ng Ming-choi); (back) Yuen Lung (aka Sammo Hung).

京的，坐火車不曉得，坐錯了，又回去了。」

南來香港

命運安排往往巧妙，回上海不出一星期，就有人邀請他們到新加坡演戲，大受歡迎，回國後于素秋又即獲邀拍攝《雙槍女俠》（1949），開始其漫漫銀色旅途。「我要到蘇州、黃山那裡去拍，我從來沒騎過馬，要練騎馬，那馬你不會騎，牠就欺負你，



5 與丈夫麥炳榮攝於美國
With husband Mak Bing-wing in the USA.

6 眾女俠與曹探長在「黃鶯系列」結緣：（左起）任燕、曹達華、于素秋、鄺麗珠。
Lady knights made the acquaintance of Detective Tso in the 'Cat Burglar' series. (From left) Yam Yin, Tso Tat-wah, Yu So-chow, Wu Lai-chu.

7 影壇多年知交歡敘：（左起）于素秋、羅艷卿、鳳凰女、鄧碧雲，後為羅劍郎。
At a get-together with her actor friends: (from left) Yu So-chow, Law Yim-hing, Fung Wong Nui, Tang Bik-wan; (back) Law Kim-long.

總往山凸兒的地方裡頭走，後來會騎牠了，牠就不敢欺負你了。那時我很頑皮，總逗馬兒玩，結果被牠咬了我的膀子一口，現在還有個記號在這兒呢。」練完騎馬，吃過苦頭，這初出茅廬的小姑娘，竟然只要了糖果作片酬，其中一半還要送了給工作人員呢！

「拍完了《雙槍女俠》，我的乾爹（張鏡壽）請了一個朋友來吃飯，那就是大中華的老闆蔣伯英。他看見了我，就說：『哦，我聽說了，你很有名氣呀！我想請你到香港拍戲，你去不去呀？』」

就這樣，二十出頭的于素秋偕母親來港，拍了她首兩部香港電影《宏碧緣》（1949）和《大俠復仇記》（1949）。「這次我不笨了，我就說我不曉得你們給我多少錢呀？我也不會說話，就問我的乾爹。乾爹說他給我三千塊錢一部，兩套戲就是六千塊錢。呀，好極了！這麼多錢。」兩部戲拍完了，于素秋隨母親到昆明演戲。「為甚麼會到昆明呢？我母親的妹夫在昆明開飯店，很想我去那邊唱戲。我在昆明演戲淨是靠打出手，人家就是喜歡看我打出手。有一次台灣的長官來看戲，我那天演的是《楊貴妃》，他一來，是要來看打出手。楊貴妃打出手你們聽見過沒有，笑話是也。因為他們曉得我打出手很特別，要打八桿槍十二桿槍，所以他們喜歡看。」

沒多久，共產黨進佔昆明，于素

秋再次來港，獲乾爹蔣伯英介紹接拍電影《荒江女俠》（1950），並把父母接到香港團聚。「我父親帶來很多人，甚麼老生呀，大花臉、小花臉都帶來了，還有武師。我們就唱京戲，前頭是文戲，後頭是打出手的戲。不曉得怎麼樣，一炮就紅了，馬上就有人請我拍戲。我跟他們說：『我不會說廣東話呀。』他們就跟我請人配音，初時請的嫌她聲音不好，最後請了黎坤蓮。那時候我拍戲，七天一部戲，或者五天一部戲，我在一廠拍刀馬旦的『白蛇傳』戲，二廠我拍時裝的『黃鶯』戲。有一天太累了，跟石堅打，半夜四點多五點鐘，他一刀砍在我的手，我的手馬上就出血，又看見骨頭，連筋也會爆開。筋會動的，看著很恐怖。那時蘇少棠給我擦了藥，綁著，我還得打下去，那很慘！

「你問我，甚麼作品是我最喜歡，給我深刻的印象。那我就回答你，沒甚麼作品。坦白說，人家為了藝術而生活，我呢，簡直是為了生活才藝術。我們拍的戲，一邊拍一邊在等寫劇本，拍一場等一場，哪有甚麼藝術？對不對？」

與麥炳榮相遇相知

艱苦的銀色歲月縱沒給于素秋帶來滿足感，卻為她帶來了一段好姻緣。「我的先生麥炳榮，他已經離開我二十多年了。我怎麼會認識麥炳榮，是跟他拍戲，好像第一齣是拍《蘆花河會母》（1961）吧。他很特

別，甚麼時候都是坐著等，到時間他就走了，也不管你拍不拍。有時候我要趕戲，他等我，他就生氣了。我常常『整蠱』（作弄）他：『你看開點吧，我現在一家八口要靠我的，沒辦法。』你猜他怎麼說？『你九（狗）口呀。』曄，我真的生氣了，我想，你不要跟我打，跟我打就趕得你要死！有一天，真的跟他打了，誰想到他『吃過夜粥』（學過武術），真有兩下子。

「後來放吃飯了，我們一塊兒吃，他喜歡吃大閘蟹，我就買一點，他一頓可以吃九隻。後來就這樣認識了，有時我不開車子，他就送我回去。後來他慢慢曉得我在甚麼地方拍，就來看我。那時他的太太已經沒有了，去世了，這時他開始真的追我了。有次我跟羅劍郎拍戲，羅劍郎有車子會送我，他便吃醋了，開在羅劍郎的前頭，車子好像跳扭腰舞，舞過來舞過去，跟我搗蛋。我一罵他，他把車子開在電燈柱上，把車子給撞壞了。我看他對我有誠意，對我也不錯，所以我們成了夫妻，他對我不錯，我現在也很懷念他。」■

編按：于素秋女士現居美國三藩市，2005年與家人到訪香港電影資料館，2008年應邀依據本館擬出的訪問大綱，錄製「口述歷史」聲帶捐予資料館，本文引述部分均摘自其錄音談話。于女士同時捐出珍貴照片數十張。本館特此深深致謝。

蘇芷瑩，自由工作者，並為香港電影資料館特約編輯。

Please see HKFA e-Newsletter for English translation of this article.

唐滌生的電影

The Cinema of Tong Tik-sang

何思穎 Sam Ho

唐滌生的電影，畢竟還是電影。

粵劇是香港電影極端重要的一部分。我們的第一部劇情片《莊子試妻》(1914)¹固然根據粵劇改編，梨園子弟多年來亦活躍影界，對電影工業作出了舉足輕重的貢獻。從戰後至五十年代末期這段香港電影積極發展的關鍵時期，大約三分之一粵語片為粵劇有關的作品。伶人如馬師曾、薛覺先、新馬師曾、紅線女、任劍輝、白雪仙等，均為頗具影響力的電影演員，而黃鶴聲更成為粵語片重要導演之一。



唐滌生為粵劇名編劇，崛起於四十年代，五十年代聲名鵲起，撰寫了多部家傳戶曉的劇作，不少改拍為電影，如《帝女花》(1959及1976)、《紫釵記》(1959)、《蝶影紅梨記》(1959)等，均為香港電影史上重要的作品。他以曲詞絢麗、場面營造細緻、結構縝密見稱，在粵劇及粵語電影雅化過程中功不可沒。

唐滌生英年早逝，1959年去世時只有四十三歲，且正值創作盛年，誠為可惜。然而當年粵劇及粵語片生產量高，唐直接或間接參與的電影，起碼有九十多部，因此也是香港電影中的重要人物。

唐滌生粵劇藝術的研究雖然不多，近年總算陸續出現，電影方面則很少。今年正值他逝世五十周年，香港電影資料館特與香港藝術節合辦一個唐滌生的電影節目，以紀念這位影劇奇才，並作為唐滌生電影研究上一個初步嘗試。

研究唐的電影，必需考慮以下幾個議題。首先，討論唐滌生的電影，因為作品的戲曲成就高，很容易過份注重粵劇部分而忽略了電影性質。電影是多元藝術，唐滌生電影可貴之處，是戲曲、文學及電影多面成就的凝聚，應該全面性地研究各種元素的互動。

作者誰屬是另一個重要議題。根據唐滌生劇作改編的電影，是唐滌生的作品還是導演的作品？例如膾炙人口的《蝶影紅梨記》導演為李鐵，兩名創作主導各自很有藝術成就，並

都富個人風格。更複雜的情形，是另一名編劇根據唐滌生作品撰寫電影劇本，在唐的創作上再加了一重演繹。例如《夜夜念奴嬌》(1956)，編劇為陳雲，導演為陳皮。作者研究是一門艱深的學問，經常個別劇作都有特定的創作因素，不能以偏概全。另一方面，個別案例又可能累積而成某種常規，可以見微知著。

另一個很有意義的研究，是唐滌生的文字對電影風格有多少影響。他劇作緊湊的結構，是否令導演自覺或不自覺地改變一貫風格？唐滌生流麗的文字，又會否影響場面調度？或剪接韻律？舉一個簡單例子，《蝶影紅梨記》中，紅梨花既為極端重要的故事元素，在構圖攝影及場面安排，包括演員位置及走位，都應該會有特定的要求或令不同崗位的創作人員產生某種靈感。至於「蝶影」，更明顯有肖像性（蝴蝶）、動感（飛撲）及光影效果（蝶影、人影、物影）的意義。

唐本人亦當導演。根據香港電影資料館的資料，他親自執導的電影有十部（《紅菱血》〔1951〕上、下集作兩部計算）。他作為導演的成就及貢獻究竟有多高？例如兩集《紅菱血》，主要為倫理劇，粵劇成份不高，但為粵語片史上不可多得的作品。有傳聞認為唐導演的電影成就有賴與他合作無間的攝影師何鹿影及其好友李鐵導演現場「教路」²。這種論點需要對作品作深入研究，例如觀察何鹿影與李鐵的電影，再與唐滌生的

電影比較。此外，還要搜集第一手資料，在紀錄中尋找線索，再與當年影人的回憶印証。一切一切，都是需要時間與精力的工作。

唐滌生似乎特別喜歡導演劇情片。《紅菱血》外，還有《打破玉籠飛彩鳳》(1948)、《董小宛》(1950)、《蠻女催粧嫁玉郎》(1954)、《抬轎佬養新娘》(1955)及《花都綺夢》(1955)，粵劇成份都很低，對一個成就很高的粵劇創作人來說，這是個非常有趣，並值得繼續探討的課題。

總而言之，唐滌生電影的研究是一個牽涉多種因素而又非常艱深的工作，但個別作品及因素都需要時間及精力作更深入探索。又如上文所說，更需要辨明各種因素的互動。除細心研究唐氏直接或間接參與的影片外，我們還需要顧及其他創作人員的相關作品，更需要翻查各種一手資料，及與唐滌生的親人或合作的影人作訪問。

唐滌生作品固然不少，但在整個香港電影歷史中，只屬九牛一毛。研究香港電影，實在是一個浩瀚艱鉅的任務。■

1. 《莊子試妻》是否香港首部劇情片以及該片何年完成攝製等有關香港早年電影史上的爭議，有待進一步的研究和討論。

2. 例如李焯桃：〈戲曲與電影：李鐵話當年〉，《粵語戲曲片回顧》（增訂本），第十一屆香港國際電影節，香港，香港電影資料館，2003，頁69。

何思穎為香港電影資料館節目策劃

The films of Tong Tik-sang are films after all.

Cantonese opera is an important part of Hong Kong cinema. From the very beginning, *Chuang Tzu Tests His Wife* (1914), an early work considered by some though contested by others as our very first narrative film, is famously based on an opera. Throughout the years, opera personnel had remained active in the film industry and had made valuable contributions. From the end of World War II to the end of the 1950s, a pivotal period of important developments, about one-third of all Cantonese films produced are related to opera in one way or another. Opera stars like Ma Si-tsang, Sit Kok-sin, Sun Ma Si-tsang, Hung Sin Nui, Yam Kim-fai and Pak Suet-sin went on to become major film stars whose work had had great impact on the industry. Actor Wong Hok-sing even became a respected and prolific director.

Tong Tik-sang is one of Cantonese opera's most celebrated librettists and playwrights, entering the trade during the war, rising to prominence in the 1940s and reaching the peak of his fame in the 1950s. Many of his works are considered masterpieces, at once beloved and acclaimed. Several of them had been adapted to film, such as *Princess Cheung Ping* (1959), *Butterfly and Red Pear Blossom* (1959), *The Legend of Purple Hairpin* (1959) and *Princess Chang Ping* (1976), all important works in the history of Hong Kong cinema. Tong's writing is marked by graceful phrasings and expressive languages, sumptuously constructed scenes and meticulously developed structures, contributing significantly to the evolution towards refinement of Cantonese opera and especially of Cantonese cinema in its 1950s Golden Age.

Tong died young, at the age of 43 in 1959 and very unfortunately at the height of creativity. Despite his early passing, he had been involved in various capacities in over 90 films. As such, he is also an important figure in Hong Kong cinema.

Studies on Tong's art had been scarce. Though a small number of books and articles on his opera work had appeared in recent years, efforts to examine his films were next to none.

2009 marks the 50th anniversary of Tong's death. In February, the Hong Kong Film Archive collaborated with the Hong Kong Arts Festival to present a

programme to remember this great artist of the stage and screen and to offer a small effort in examining Tong's cinema.

Several issues must be considered studying the films of Tong Tik-sang. First, because of his great accomplishment in the art of Cantonese opera, there is a tendency to neglect or even ignore the cinematic qualities of his films. Film is a coalescence of elements from different art forms and the distinction of Tong's cinema is its unique distillation of opera, literature and film. Examination of the interaction between different elements is essential.

Another important issue is authorship. Who is the true author of the films based on Tong's writing? Take for example the renowned *Butterfly and Red Pear Blossom*, directed by Lee Tit. Both Lee and Tong are highly accomplished in their own craft, each with a distinguished personal style, calling for close comparison of the film with both filmmakers' respective canons. Even more complicated are films penned by another writer based on Tong's work, adding an extra dimension of interpretation, such as *Tonight and Every Night* (1956), directed by Chan Pei and scripted by Chan Wan, the latter often regarded as one of Cantonese cinema's top four scriptwriters. Authorship study is a demanding discipline. Individual works are often the result of unique circumstances that resist generalisation; on the other hand, specific cases often cumulate to form patterns, each serving as a window to bigger pictures.

There is also the issue of the impact of Tong's writing on film style. Would his exceptionally tight structure force directors to change their usual styles? Would his elegant turns of words affect mise-en-scène? Or editing rhythm? Take again *Butterfly and Red Pear Blossom* for another example. Red pear blossoms are obviously important narrative elements



2009年2月7日，（左起）張敏慧、梁秉鈞教授與主持何思穎於《唐滌生的電影世界》座談會上對話
(From left) Cheung Man-wai, Prof. Leung Ping-kwan and Sam Ho talked about the art of Tong Tik-sang in a seminar on 7 February 2009.

that may inspire or even demand certain compositions, photography or blocking. And the butterfly, with its own morphology, movement and relationship to its environment, may impose yet another set of inspirations and demands.

Tong was himself also a director, with ten films to his credit. What are his accomplishments and contributions as a director? For instance the two-part *Mysterious Murder* (1951), a melodrama. It has very little Cantonese opera qualities but is a remarkably accomplished package of films on its own. Claims had been made by insiders that Tong's cinematic accomplishments are the result of on-set instructions by cinematographer Ho Look-ying, a frequent collaborator, and director Lee Tit, a close friend¹. Verification of this requires close watching of Ho and Li's work in comparison with Tong's, perusing of primary sources and inquiries with filmmakers and contemporaries.

Tong was also fond of directing dramas. In addition to *Mysterious Murder*, at least *Gone the Phoenix from the Cage* (1948), *The Story of Tung Siu-yuen* (1950), *The Impatient Bride* (1954), *How the Sedan-Carrier Raised the Bride* (1955) and *Sweet Dreams* (1955) are also low on the opera quotient. That's more than half of Tong's directorial efforts. What's more, *Mysterious Murder*, *The Story of Tung Siu-yuen* and *Sweet Dreams* are outstanding works, certainly a few notches in artistic accomplishment above most Cantonese films. This is, if anything, an interesting track record for an accomplished opera artist, a topic that demands closer scrutiny. ■

1. Li Cheuk-to, 'A Director Speaks: Li Tie on Opera Films', in Li Cheuk-to (ed), *Cantonese Opera Film Retrospective, Revised Edition*, the 11th Hong Kong International Film Festival catalogue, Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003, p 72.

Sam Ho is Programmer of the HKFA.



2008年12月7日，我踏足坎培拉這片空氣清朗的土地，在澳洲國家音像資料館（NFSA）展開為期兩星期的交流。在地球另一端的彼邦時為夏天，卻也帶點涼意。

On 7 December 2008, I breathed in the clear open air as I set foot in Canberra and began a two-week exchange programme at the National Film and Sound Archive (NFSA). Although it was summer in this half of the globe, there was a slight chill.



澳洲國家音像資料館掠影 Snapshots of the Australian National Film and Sound Archive

侯韻旋 Wendy Hau

NFSA前身為澳洲解剖學院（1931-84），1984年成為國家音像資料館，1999年擴建新翼（左），新建的部分依循原來的古典建築風格，其學院氣派與風格化的國家博物館（右）相映成趣。國家博物館與NFSA相距僅十五分鐘路程，館藏及展覽以澳洲的歷史文化為主。

The NFSA was last relocated in 1984 to a site that was previously home to the Australian Institute of Anatomy from 1931 to 1984. A new wing was added in 1999 (see left photo); the design was in keeping with the neo-classical style of the original structure. The unassuming traditional façade of the building stands in curious contrast to the more pronounced architectural style of the National Gallery of Australia (NGA; see right photo), located a scant 15-minute drive away. The art collection and exhibitions at the NGA are dedicated to showcasing and preserving the nation's cultural history.





NFSA的大堂及接待處，仍然保留舊式建築的陳設和氛圍，讓人彷彿踏進另一個時空，又似曾在銀幕上看過的某些電影場景。地上的黑色大理石磚，是從澳洲的厄當半島開採，現今這些石塊已埋藏在河床深處。五彩天窗上的鴨嘴獸，是解剖學院的遺跡。

As one enters the NFSA, one is immediately transported in time. The foyer's original art deco design has been perfectly preserved. There is a sense of the uncanny, like stepping onto the set of a film that one might have seen in the past. The black marble of the floor originated from quarries in the Acton Peninsula (now submerged beneath Lake Burley Griffin). The foyer features a stained-glass platypus skylight, a relic and reminder of the days when the building served as the Institute of Anatomy.

NFSA設有學者駐場計劃，資助學者在資料館內進行與澳洲電影有關的研究，並以解剖學院創辦人麥根斯教授的住所作為他們的宿舍，我此行也是住在其中。NFSA地處幽靜，又富自然氣息，是靜心研究的好地方。

The NFSA offers residencies, complete with accommodations, for academics who are interested in studying Australian cinema. The dormitory, named The Residence, was where Professor Mackenzie, founder of the Institute of Anatomy used to live. This is where I stayed during my sojourn. The relaxed natural surroundings of the NFSA make it an ideal location for research and study. [Translated by Sandy Ng]



The Residence



1



2



3



4

侯韻旋為香港電影資料館經理（場館）
Wendy Hau is Manager (Venue) of the HKFA.



5

5. NFSA 的庭院，夏夜裡銀幕升起，影迷匯聚在這兒欣賞露天放映。
The NFSA courtyard: the silver screen rises at nightfall as cinema lovers gather for an evening of outdoor screenings.

6. 與節目總監昆頓合影。昆頓熱愛張愛玲的作品，聊起華語電影便非常興奮。
Photographed with Quentin Turnour, Head of Cinema Programming; a fan of novelist/scriptwriter Eileen Chang, Turnour becomes animated when discussing Chinese cinema.



6

7. 與NFSA人員合影：（後排左起）桑妮亞·蓋德域治（高級館長／文件及藏品）、侯韻旋、馬太·戴維士（高級館長／音效資料）；前為格拉漢姆·謝利（高級館長／流動影像）
With staff of the NFSA: (back row from left) Sonia Gherdevich (Senior Curator/Documents and Artefacts); Wendy Hau; Matthew Davies (Senior Curator/Recorded Sound); (front) Graham Shirley (Senior Curator/Moving Image)



7

- 1&2. 昔日解剖學院的標本陳列室，今天成為 NFSA 的展覽廳。
The current NFSA exhibition hall was previously home to the Institute of Anatomy's displays.
3. NFSA 的閱覽室。
The NFSA library.
4. 將放映場規製成色彩繽紛的小牌鑲在廊柱上，可見工作人員們對些微的細節都充滿心思。
The colourful placards of the house rules, adorning the columns in the hall, reflect the staff's care and attention to detail.

捐贈者芳名 Donors 12.8.2008-19.1.2009

一百年電影有限公司
天映娛樂有限公司
中意坊
世界影視公司
色式分色製版有限公司
星皓電影有限公司
香港大學圖書館
香港泰吉影業發行有限公司
哥倫比亞電影製作（亞洲）有限公司
華納兄弟公司
電影人製作有限公司

雷鳴（國際）電影貿易公司
Applause Pictures Limited
Nederlands Filmmuseum
朱虹女士
杜琪峯先生
何思穎先生
阮紫瑩女士
林青霞女士
林爽兒女士
林榮森先生
郁正春先生

苗慧敏女士
袁國漢先生
桂仲川先生
梁素珊女士
陸離女士
陳天成先生
傅慧儀女士
楊秋盈女士
葉振宏先生
談淑賢女士
歐浩明先生

劉小英女士
黎傑先生
賴佩玲女士
謝昭鏞女士
鄺珮詩女士
譚迪遜先生
蘇章愷先生
蘇綺華女士

本館特此致謝！Thank you!