

館長 林覺聲

部門主管

行政及館務組 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
 編輯組 郭靜寧
 節目組 何思穎
 傅慧儀

《通訊》

第49期 (2009年8月)

編輯 郭靜寧
 執行編輯 劉勤銳
 副編輯 胡淑茵
 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：訊捷印刷有限公司

© 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

Administration & Venue Mgt **Wendy Hau**
 IT Systems **Lawrence Hui**
 Acquisition **Mable Ho**
 Conservation **Koven Lo**
 Resource Centre **Chau Yu-ching**
 Editorial **Kwok Ching-ling**
 Programming **Sam Ho**
Winnie Fu

Newsletter

Issue 49 (August 2009)

Editor **Kwok Ching-ling**
 Exec Editor **Elbe Lau**
 Sub-editor **Shirley Wu**
 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: IFN Printing Company Limited

© 2009 HKFA All rights reserved.



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

資料館自2008年陸續推出新浪潮名導演的電視影片回顧——譚家明、許鞍華、嚴浩而至今
 年7月的方育平回顧展，展現了七、八十年代之交電視台這個溫床，如何孕育了這些勇闖影壇的
 初生之犢。無論再往前頭回顧或俯視今天，電視與電影真箇是對難兄難弟。六、七十年代之交
 粵語片衰落，大量幕前幕後人才流入方興未艾的電視台，對電視的迅速興盛，功不可沒。早前
 逝世的「堅叔」，就是其中叫人難忘的一員。今期羅卡先生和蒲鋒先生的文章，一個細談方育
 平（當年屢摘香港電影金像獎，藝術成就廣受肯定的人物），一個漫談七十年代中一股股的電
 視龍捲風如何捲到去影壇，產生了怎樣的影響，以至影壇在過程中的蛻變，饒有趣味。今天
 在大銀幕看到慣常在小熒幕出現的人物大放異彩的話——那可又是十年磨劍之功！

[\[clkwok@lcsd.gov.hk\]](mailto:clkwok@lcsd.gov.hk)

Since 2008, the HKFA has showcased television films by several Hong Kong New Wave directors, including Patrick Tam, Ann Hui, Yim Ho, and lastly Allen Fong this past July. All these gems show us how television stations at the turn of the 1980s became a boot camp for the greenhorns who would later break into film. Whether we look back in retrospect or gaze at the present, television and film have truly made an odd couple.

During the late 1960s and the early 1970s, flocks of filmmaking talents were absorbed into the newly opened television stations as a result of the downturn in Cantonese cinema. The part they have played in the rapid growth of the television industry is large. Among them all, seasoned actor Sek Kin who recently passed away is one of the most fondly remembered. In this issue, Law Kar recounts his friendship with Allen Fong, the frequent Hong Kong Film Awards winner whose artistic achievements are recognised by many; Po Fung traces the several tomadoes that swept from television to film in the 1970s, the influences they had, and the subsequent changes that took place in the film scene. Many of the superstars we now see on the big screen were regulars on the box—the years they spent honing their skills at television stations have made them who they are today. [\[clkwok@lcsd.gov.hk\]](mailto:clkwok@lcsd.gov.hk)

石堅 (1913-2009) 紀念展
 In Memory of Sek Kin (1913-2009)

6、7月紀念展舉行期間，（圖1）何思穎先生（左）與吳俊雄博士、（圖2至3）翁維銓導演及朱順慈博士，分別在放映後與觀眾共談形象深入民心的影視前輩「奸人堅」。



(Photo 1) HKFA Programmer Sam Ho (left) and Dr Ng Chun-hung, (photos 2 & 3) director Peter Yung and Dr Donna Chu talked about Uncle Kin's glorious career after screenings of three of his signature pieces in June and July.



鳴謝：邵氏兄弟（香港）有限公司、星空傳媒集團、Il Cinema Ritrovato、黃家禧先生、黃淑嫻博士、蒲鋒先生、羅卡先生

Acknowledgements: Il Cinema Ritrovato, Shaw Brothers (HK) Ltd, STAR Group Limited, Mr Law Kar, Mr Po Fung, Mr Lawrence Wong Ka-hee, Dr Mary Wong

「林黛——電影放映暨文物展」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.



方育平三四事

Three or Four Things About Allen Fong

羅卡 Law Kar

和方育平甚麼時候初相識，印象相當模糊了，大概是1960年代最後的一兩年吧。1967年，友聯出版社旗下的《大學生活》月刊組織了電影興趣小組，定期舉行電影欣賞、座談活動，我和《中國學生周報》的一群作者、讀者都成了核心工作者。到1968年正式成立「大學生活電影會」（簡稱「大影會」）並公開招收會員，不久，這一群電影發燒友更招朋結友，自行集資自主拍製8mm、16mm的實驗電影。不知方育平有沒有參加「大影會」的活動，但知他和王啟傳（日後成為《父子情》〔1981〕的製片）是浸會傳理系的同班同學，亦是浸會學生電影會的積極份子。某次，他們上前和我打招呼，商量可否借「大影會」的一些實驗影片在浸會作校內放映。這是我的依稀印象。

之後，跳接到1975至76年間的廣播道。方育平從美國學成歸來為港台《獅子山下》效力，我則在無綫電視台拍電視劇忙得一塌糊塗。我們常在中午外出吃飯時間在「五台山」（無綫、麗的、商台、港台、佳視五個台薈萃之地的俗稱）上相遇。但記得他一頭鬆捲的長髮，一派七十年代進步青年打扮。不久傳出，他導演的《野孩子》、《元洲仔之歌》紛紛獲獎。

1977到78年間，「五台山」風雲驟變，無綫（TVB）、佳視（CTV）、麗的（RTV）陷於混戰，不久，佳視倒閉，而三台的不少新紮師兄師姐紛紛轉入電影圈，唯獨方育平仍然留守



（右起）方育平與電影文化中心諸友古兆奉、羅卡、蔡繼光，攝於1998年
With friends of the Film Culture Centre of Hong Kong in 1998. (From right) Allen Fong, Koo Siu-fung, Law Kar, Clifford Choi.

港台電視部，直到1979年在鳳凰影業公司的多次招攬下，才棄視從影，而聽說他的首作《父子情》從籌劃到拍成足足花了兩年，他的「慢工出細貨」自此馳名。和他工作過的朋友同事都曉得，方育平要花很長的時間去做資料搜集，找到他特別關注的人物、事件後，往往要作廣泛深入的現場訪問，據此而構思劇本。而在拍攝的過程中往往加入新的場景、新的細節，甚至停下來和演員和製作人員重



(前排左起)陳榮照、關柏煊、陳法興、林炳坤、張志成、許素瑩、施揚平、林曉聲；(中排右一至四)李焯桃、許鞍華、馮琳、孫華；(後排左起)何思穎、吳滄洲、方育平女兒、鄧慧筠、張潛、羅卡、黎錫、魏國威、翁子忠、方育平、張敏儀、朱虹、唐詠詩、梁家泰、張同祖
Kindred spirits got together at the HKFA on July 18.

新討論影片發展的去向，引向全新的結局。這種邊拍攝邊探索、修改的創作方式自然是相當費時，也不是一般製片公司能夠接受的。鳳凰公司的高層也是《父子情》監製陳靜波就形容方育平的拍片過程有如十月懷胎，其間的等待、波折、痛苦往往不足為外人道。但誕下的卻是漂亮精靈的嬰兒——確實，方育平替鳳凰／銀都公司幾經艱苦拍成的三部片——《父子情》、《半邊人》（1983）都奪得香港電影金像獎的最佳影片、最佳導演；而《美國心》（1986）則得了最佳導演獎。

和他交上朋友並有機會一同工作，則是1978年以後。這一年，不但是「五台山」上高手雲集，展開決戰的一年，也是影視文化史上重要的一年。前此幾年，本地愛好文藝、電影的不少青年才俊被招攬加入新興的電視行業，加上從外國學成回來的一大群；他們日以繼夜在為電視台攪腦汁，以至全身投入製作節目，幾年間，公營私營電視台都大現新的活力、新的創作面貌。與此同時，一些來自民間的文化藝術新力量也在凝聚中，而在1978年前後噴薄而出。

香港藝術中心在1978年初正式開放，影視期刊《大特寫》在唐書璇的支持下，集結了一群新進影評人，1977年以同人雜誌方式出版。而在「五台山」內為大機構工作的新秀——他們其中不少曾在外國接受正規的高深的學院訓練，也自覺到有一份文化使命，亟欲聯合起來，為香港影視文化的普及提高盡一份力量。蔡繼光是其中的活躍份子；他和從事教育的夫人安康、中大校外課程的黃傑雄都有意搞影視教育課程，在私下徵

求朋友意見後，覺得可以成立一個會社，以推廣電影欣賞、研討，教授影視基本製作作為宗旨，於是在「五台山」上廣邀同道參與發動。記得當時積極份子，無綫有蔡繼光、高志森、黃百鳴、吳昊和我，後來再找徐克、冼杞然、李耀明、卓伯棠、劉成漢、許鞍華、嚴浩，他們都表示支持。麗的方面，吳承歡首先響應，然後我們再去串連港台的方育平、單慧珠、梁立人、張敏儀，還有佳視的孫郁標等。此外，英國回來從事獨立製作的磊懷，意大利回來正為香港國際電影節當策劃的林年同，也成為經常開會策動的核心人物。1977年，找到了一個免租半年的會址，跟著展開集資籌款活動。1978年春，「香港電影文化中心」正式成立，內設課室、放映室、小型剪接室等設備，進行招生和招收會員活動。陸續加入成為委員、職員的還有許華寧、古兆奉、黎傑、舒琪、關建昌、呂志鈞、陳偉成、郭大德、陳果、陳榮照、朱嘉懿、林妮妮等，至於應邀當義務講師的更多，恕難一一舉出了。

方育平起初是以執行委員方式加入，到1981年，他拍成了《父子情》，「中心」同人看過影片都大為讚賞，並商借此片作籌款首映。我們曾邀請方育平當主席，他以拍片事忙推辭，只答應出任中心監督團成員，但常和中心的一些朋友在一起討論，又起用學員參與製作。這段時期，我們有較多的接觸交往，更漸明白他在朋友之交上胸無城府，在創作上卻是諸多要求的這樣一個人。

香港電影文化中心終於在1981年底放棄砵蘭街那租金越加越貴的會址，另遷較小的地方。而正在此時，

「中心」的執委之一戈武先生不幸英年病逝。受著戈武在中心親切而投入的教學過程，和與一群同學的友誼的感動，方育平決定開拍《半邊人》，以誌念這位人物。其時「中心」已經遷出，但原址仍空置，方和他的拍攝組租用原地進行拍攝，不少中心的師友、學生都參與演出，或在幕後幫忙。方育平在1983年以該片再為「中心」作籌款首映。影片成績有目共睹，我們在欣慰之餘，方育平此片不啻為風雨飄搖的「中心」打了一口強心針。

八十年代中我離開電視台，方育平則在拍出了《美國心》後一直多方籌劃，找投資者都不易得。其間我和古兆奉君也曾多次為他搞劇本、寫計劃書，都無法實現。在沒有進行拍片的期間，他搞過舞台劇《美國酒店》，也再為港台執導電視影片。幾經波折，在城市當代舞蹈團主人曹誠淵的資金支持下，拍成了《舞牛》（1990）。他找我替他助宣傳一臂之力；我也找了一些朋友幫忙，在幾份大刊物發了推廣特稿。影片不賣座是意料中事，但方育平那份堅持，那面對變幻複雜的世局世情仍努力探索出路，不肯妥協，永保赤子之心，那份「牛氣」精神，卻是教人感動的。

九十年代以後，他由淑世關懷逐漸轉入自我修行，乃至避世的經歷，我所知不多。但我相信他對藝術人生的信念仍在。遙祝他身心舒泰，抖擻精神！■

羅卡為香港電影資料館特約節目策劃

「戲·夢·人生——方育平回顧展」於2009年7月17日至8月9日舉行，在香港電影資料館放映方育平導演二十多部的電視影片及電影作品。

1. 許鞍華 Ann Hui
2. 方育平與李焯桃（左）、王慶鏘
With Li Cheuk-to (left) and Jacob Wong (right).
3. (左起) 林炳坤、方育平、朱虹、孫華、施揚平
(From left) Stephen Lam, Allen Fong, Chu Hung, Suen Wah, Sze Yeung-ping.
4. (左起) 吳滄洲、方育平、朱虹、翁子忠
(From left) Ng Chong-chow, Allen Fong, Chu Hung, Terence Yung.
5. 方育平與張敏儀在座談會上
With Cheung Man-ye at the seminar.
6. (左起) 本館館長林覺聲、方育平、張敏儀、羅卡
(From left) Ng Chong-chow (HKFA Head), Allen Fong, Cheung Man-ye, Law Kar.



As to when I first got to know Allen Fong, I can only remember vaguely that it was probably the last one or two years in the 60s. In 1967, *College Life* magazine published by The Union Press launched a film appreciation group that ran regular screenings and seminars. I, together with some writers and readers of *Chinese Student Weekly*, another magazine by the same publisher, formed a core team working for the group. In 1968, the College Cine Club came into being and began to recruit members. Soon after, these film buffs joined hands with friends to embark on their self-financed 8mm or 16mm experimental pieces.

I have no idea if Fong had ever joined any activities of the College Cine Club. One thing I know is that he and Wong Kai-chuen (later the production manager of *Father and Son* [1981]) were classmates at Baptist College's Department of Communication, both closely involved with the student film society. One time, they came over to say hello, asking if they could borrow some experimental films from the Club for showing on the campus. This is the hazy memory I have.

My remembrances then jump-cut to Broadcast Drive in Kowloon Tong around 1975 or 76. Newly returned from his studies in the US, Fong was working for RTHK's *Below the Lion Rock* series, while I was up to my neck shooting television series for TVB. We often ran into each other on 'Five Stations Hill' (nickname of the place where the five television and radio stations in the territory, namely TVB, RTV, RTHK, CTV and Commercial Radio, were located) on

our way to lunch. What I still remember is his long, curly hair, an image typical of the progressive youth of the 70s. Later, it was known that he won accolades for *The Wild Child* (1977) and *Ode to Un Chau Chai* (1977), two episodes from *Below the Lion Rock* he directed.

1977 and 78 saw tumultuous changes on Five Stations Hill. TVB, CTV and RTV were locked in bitter rivalry, and CTV was forced out of business shortly thereafter. Many up-and-coming



與新浪潮影人合攝於八十年代，（右起）徐克、章國明、方育平、泰迪羅賓、黃志強
With his fellow New Wave filmmakers in the 1980s.
(From right) Tsui Hark, Alex Cheung, Allen Fong, Teddy Robin, Kirk Wong.

television directors ventured into film, except Allen Fong who chose to stay put in RTHK's Television Division. It was not until 1979 that he finally agreed to join Feng Huang Motion Picture after the studio had come knocking several times. His *Father and Son* reputedly took as long as two years to complete, which made him famous for 'working slowly to make something great'.

It is common knowledge among fellow filmmakers who had worked with Allen Fong that he always spent an awful lot of time on research. After finding the people or event that interested him, he would conduct wide-ranging, in-depth

interviews on the scene before moving on to conceive his script. During the shoot, he would keep on adding new scenes or details, and would even stop to discuss with his actors and crew how the narrative should develop, arriving often at a brand new ending. As a matter of fact, his inclination to constantly explore and revise throughout the filming process took more time than usual, a practice far from acceptable to the ordinary studio. Chen Jingbo, Feng Huang's senior executive and *Father and Son's* producer, compared the way Fong made a film to childbirth—unless one has experienced it, all the waiting, tribulations and pain during pregnancy simply baffle description. Fortunately, the little babies were all adorable and clever. The painstaking effort Fong put into his Feng Huang/Sil-Metropole trio paid off—both *Father and Son* and *Ah Ying* (1983) won him Best Film and Best Director at the Hong Kong Film Awards, followed by *Just Like Weather* (1986) which made him Best Director for the third time.

It was after 1978 that Fong and I became friends and worked together. That year witnessed not only the fierce duel among the top talents on Five Stations Hill, it was also a momentous year in the annals of Hong Kong's film and television history. Some years before then, many young talents passionate about art and film were absorbed into the fledgling television business. Added to this were a new breed of talents freshly returned from overseas. They spent both day and night in the television stations racking their brains, putting their all into work. In a few years' time, both public and private television



(左起) 翁子忠、鄭智雄、羅卡、許素瑩、黃志、張志成
(From left) Terence Yung, Cheng Chi-hung, Law Kar,
Hui So-ying, Wong Chi, Cheung Chi-sing

stations bristled with a creative vigour and atmosphere that was never seen before. Some new creative forces from the cultural sector also began to gather momentum, ready to burst upon the scene.

In early 1978, the Hong Kong Arts Centre opened to the public. In the previous year, under the auspices of director Tong Shu-shuen, a group of budding critics set out to publish *Close Up* which contained reviews on films and television programmes. On another front, the aspiring talents who worked for the industry giants on Five Stations Hill—many of them having received formal, arduous training at film academies overseas—were increasingly aware of their mission, eager to band together and do their share for the broadening and deepening of film culture. Clifford Choi was among those at the forefront. He, his wife On Hong from the education sector, together with Charles Wong Kit-hung from the School of Continuing and Professional Studies, The Chinese University of Hong Kong, were planning a course on film and television studies. After discussions with friends, they decided to set up a gathering place to facilitate film appreciation and exchange of ideas, as well as to teach the basics of film and television production. Hence, they called upon comrades all over Five Stations Hill to enter the fray.

Those from TVB who took an active part included Clifford Choi, Clifton Ko, Raymond Wong, Ng Ho and I. Later, Tsui Hark, Stephen Shin, Joe Lee, Cheuk Pak-tong, Lau Shing-hon, Ann Hui and Yim Ho all showed their support. Charles Ng was the first from RTV who came on board. We then brought in Allen Fong, Rachel Zen, Leung Lap-yan, Cheung Man-yee from RTHK, and Yvonne Sun Yuk-biu from CTV.

Patrick Lui, an independent filmmaker who returned from England, and Lin Nien-tong, then Programmer of the Hong Kong International Film Festival who came back from Italy, were other key figures pushing ahead with the project. In 1977, we were offered a rent-free apartment for six months, and started on a series of fundraising activities. In the spring of 1978, the Film Culture Centre of Hong Kong, equipped with such facilities as classrooms, a projection room, and a small editing room, began to recruit students and members. Those who joined later as committee or staff members included Hui Wah-ning, Koo Siu-fung, Lai Kit, Shu Kei, James Kiat, Lui Chi-kwan, Chan Wai-sing, Kwok Tai-tak, Fruit Chan, Chan Wing-chiu, Julia Chu, and Mini Lam. There were also a host of voluntary instructors whose names cannot be all listed here.

Allen Fong first joined the Centre as an executive committee member. He completed *Father and Son* in 1981. Everyone at the Centre thought highly of the film, and we requested that it be premiered at the Centre as a fundraiser. Once, we invited Fong to be our chairman. He turned us down saying that he was tied up with his film projects, agreeing only to be a member of the supervisory committee. Still, he was always there with us discussing films, and recruited our students to participate in his productions. During this period, he and I spent more time with each other than we used to. It was then I realised that he was thoroughly easy-going as a friend, yet could be endlessly demanding when it came to his creative endeavour.

With rent rising year after year, the Centre finally had to relinquish the apartment on Portland Street for a smaller place at the end of 1981. At the time, Ge Wu, one of the executive committee members, succumbed to his illness at a young age. Deeply moved by Ge's dedication to teaching and the friendship he had with the students,

Fong decided to make *Ah Ying* in memory of this amiable gentleman. By then, the Centre had already moved out but the apartment was still left vacant. Fong and his crew hired the location for filming; many of the instructors and students either played a part or helped out behind the scenes. *Ah Ying* was premiered in 1983 as Fong's second attempt to raise money for the Centre. Its achievements are there for all to witness. While we are delighted with its success, we are also grateful to Fong who gave the struggling Centre a sorely needed boost.

In the mid-80s I left the television station, while Fong faced more hurdles than ever finding financiers for his projects after *Just Like Weather*. At the time, Koo Siu-fung and I tried to lend him a hand by writing scripts and proposals, but to little avail. During the time when he had no films to make, Fong staged a play entitled *American Hotel*, and directed television films once again for RTHK. After a tough period, he finally came up with *Dancing Bull* (1990) funded by Willy Tsao, founder of the City Contemporary Dance Company. Fong asked me to help with publicity; I lined up some friends to run promotional features on several major publications. As expected, the film flopped at the box office. The director's dauntless commitment, his readiness to press on against all odds in this volatile, difficult world, his reluctance to compromise, his constant innocence and perhaps bull-headedness, are nevertheless moving.

Once a humanist who actively participated in society, Allen Fong gradually turned to his own spiritual pursuit, and later a reclusive life, in the 90s. Although I know little about what he has been through, I believe that his passion for art and life still prevails. May he be healthy and happy always!

(Translated by Elbe Lau) ■

Law Kar is Guest Programmer of the HKFA.

'Life as Art, Life as Dream: Allen Fong in Retrospective' features over twenty television and cinematic films by Allen Fong at the Hong Kong Film Archive from 17 July to 9 August 2009.



展覽在8月14日於香港電影資料館展覽廳由林黛兒子龍宗瀚與誼女馮寶寶主禮揭幕。展覽廳的佈置儼如時光倒流，重現林黛婚後居所的睡房，掛上其畫像，內裡擺放梳妝台、床頭櫃和她生前使用的裝飾、擺設。其他展品還包括電影合約、單據、獎座、旗袍及戲服等。開幕當天，吸引了嘉賓及大批市民駐足觀賞，彷彿渴望透過這些珍貴文物，去重溫林黛短暫而充滿傳奇的一生，體會龍繩動懷念亡妻的深情。馮寶寶致辭時憶起林黛的生前點滴，更數度感觸落淚，場面感人。■



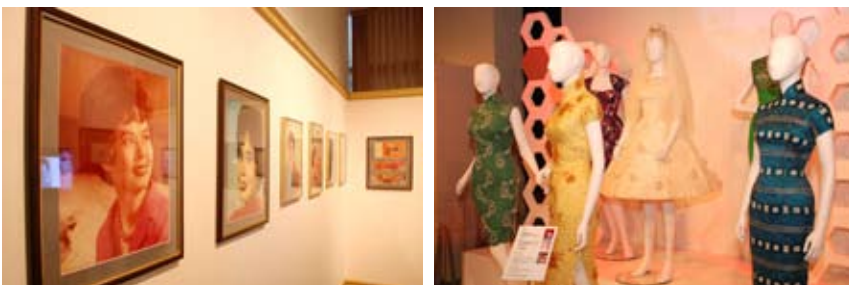
雲裳倩影 情不了 —— 林黛文物展

The Legend & the Beauty: The Archival Exhibition of Lin Dai

The exhibition opened on August 14 at the HKFA with Lung Tzong-hann and Fung Bo-bo, Lin Dai's son and goddaughter respectively, as officiating guests.

The Exhibition Hall is decorated in such a way that visitors feel like travelling back in time. Right at the entrance is Lin Dai's bedroom re-created from the one where she lived with her husband in her final years. Inside the room are such furnishings as her portraits, dressing table and bedside cabinets. Other personal items on display include film contracts, shopping receipts, trophies, as well as *qipao* and costumes the screen diva had worn.

On the opening night, the hall was packed with guests and members of the public, who stayed glued to the exhibits as if they were looking again at Lin's short but legendary life, as if they were feeling Lung Shun-shing's lifelong affection for his wife. Overwhelmed with emotions during her speech, Fung Bo-bo almost burst into tears when she was reminiscing the days she spent with Lin. Although the superstar has left this world for over forty years, she is, and will be, dearly missed by her relatives, friends and fans. ■



1. 主禮嘉賓馮寶寶 Officiating guest Fung Bo-bo
2. 靜婷曾為多部林黛電影作幕後代唱
Veteran singer Tsin Ting has dubbed for Lin Dai in many of her celebrated films.
3. (前排左起)馮寶寶、康文署署理署長鍾嶺海；(後排左起)本館館長林覺聲、節目策劃何思穎及傅慧儀、康文署高級市場推廣主任(電影及圖書館)張元坪、馮寶寶友人戴寶圓
(Front row from left) Fung Bo-bo, Chung Ling-hoi (Acting Director, LCSD); (back row from left) Richie Lam (HKFA Head), Sam Ho & Winnie Fu (HKFA Programmers), Joyce Cheung (Senior Marketing Coordinator, Film & Libraries, LCSD), Fung Bo-bo's friend Corrina Tai.
4. 邵音音(左)與郭彼得
Actors Susan Shaw Yin-yin (left) and Peter Kwok
5. 鄭發明為是次展覽慷慨借出林黛電影的唱片封套、書刊等等文物
Part of the exhibits on display came from the private collection of Cheng Fat-ming, a film enthusiast.
6. 邵氏兄弟(香港)有限公司電影製作總監黃家禧
Lawrence Wong Ka-hee, Director of Film-Physical Production, Shaw Brothers (Hong Kong) Ltd.
7. 張同祖導演 Director Cheung Tung-joe
8. 森美 Showbiz wizard Sammy Leung





電視對七十年代 香港電影的影響

The Influence of Television on Film in the 1970s

蒲鋒 Po Fung

我們都知道1973年《七十二家房客》以五百六十多萬打破票房紀錄對香港電影造成的衝擊——它展示了電視在當時流行文化中佔有統治性的影響力，並由是重新開展了已消亡的粵語片製作。

電影製作與電視節目因素

其實電視的強力影響在《七》片出現之前已經存在，只是不那麼明顯。這裡舉一個小例子，王羽70年拍罷《龍虎鬥》後離開邵氏，之後票房叫座力一直在數十萬至一百多萬之間；71年的《獨臂刀大戰盲俠》有一百五十多萬，75年的《直搗黃龍》製作頗大，有「占士邦」佐治拉辛比合演，票房是百多萬元，唯獨73年主演的《冷面虎》票房可達二百萬。《冷面虎》和王羽其他作品分別不大，關鍵的不同，是影片女主角是日本女星岡田可愛；岡田可愛由於在日劇《青春火花》中演蘇由美而在港紅得不得了，於是，她參演的《冷面虎》也造就了王羽在票房上的突破。一位地位不高的日本女星在港的票房號召力，竟超過「國際巨星」佐治拉辛比，全因一部風靡香港的電視劇。另一個例子，則是1972年陳觀泰的成名作《馬永貞》，票房也是二百多萬，成績亦超過張徹以往導演的影片；賣座的一個重要原因，是陳在戲中打敗了「君子」馬蘭奴。馬蘭奴是在無綫播放的摔角節目中最有名的摔角手，陳在戲中打敗他，成就了角色和他作為明星的英雄地位。借助外國電視紅星來抬高本地製作的吸引力，這兩個是當時很成功的例子。

另外，七十年代兩位巨星，許冠文由於電視笑話節目《雙星報喜》而被李翰祥賞識參演《大軍閥》（1972）的故事人盡皆知，但李小龍說穿了也是以電視成名。他當年參演美國劇集《青蜂俠》令觀眾留下深刻印象，回港後多番在電視上表演出強悍具實戰力的真功夫，才令他建立威名，被發掘演出《唐山大兄》（1971）。在《七十二家房客》之前，電視的號召力和影響力已隱然可見。

當然，《七十二家房客》仍然是歷史性的，因為，再不是一兩位出身電視的藝人在電影中紅了，而是電視藝人作為一個群體，電視作為一個流行媒介，其實力盡在《七》片顯現。《七十二家房客》並不是電視節目，而是由與電視有關的華星娛樂，以電視藝員演出的話劇，該話劇公演了百多場，空前成功。邵氏有見及此，才加入一些邵氏演員，以極省錢的方式拍成電影，結果票房甚至勝過李小龍的《猛龍過江》（1972）。無綫電視的影響力顯然已超出電視，而及於整個流行文化。

跟著數年，香港電影在多方面消化這個成功。首先，最明顯的一個新現象，就是出現了很多電視藝員作集體群星演出的影片，例如1974年的

《大鄉里》、《太平山下》、《街知巷聞》、《多咀街》、《天天報喜》及《蠱惑佬尋春》（1975）、《星座奇趣錄》（1976）等。這些影片或者由一二人擔綱由其他人陪襯，例如《大鄉里》、《天天報喜》；又或者根本無主角只是一群演員合演一個無主軸的故事，例如《太平山下》、《星座奇趣錄》。群星的演出也有個進程，起初是以《歡樂今宵》的一眾藝員，像譚炳文、李香琴、沈殿霞、鄭君綿、鄭少秋、俞明、杜平、羅蘭、尤芷韻、森森、石修、李添勝、梁天、何守信、仙杜拉等人為主，後來由於訓練班開始出了人才，群星演出便包括盧苑茵、吳浣儀、伍衛國、蘇杏璇、程可為、金興賢、盧海鵬等，特別盧苑茵與吳浣儀因《朱門怨》演惡媳婦二少奶、三少奶形像鮮明，成為最熱門配搭。

這種群星演出在74年最興旺，然後慢慢到78年大致退去，但電影界吸納電視藝員卻成為此後的常態。七十年代裡，劉一帆、吳耀漢、露雲娜、狄波拉、廖詠湘、朱江、米雪、葛劍青、汪明荃、溫拿樂隊、劉志榮、張國榮、黃元申、張雷等在電視上建立出一定名氣的演員，均擔綱演出過不少影片，其中周潤發和黃杏秀更是相當活躍。

《七十二家房客》眾生相
A myriad of faces: residents
of *The House of 72 Tenants*.



除了電視明星吃香外，電視節目更被電影界直接挪用。正如前述，起初紅起來的是《歡樂今宵》那群藝員，於是找他們拍的電影，往往直接便是他們在《歡樂今宵》演出的角色。邵氏公司打正名堂與無綫電視合作把《歡樂今宵》的環節〈多咀街〉拍成電影。另外，亦有影片用了譚炳文在《歡樂今宵》的喜劇形象「大鄉里」拍成電影，而且不止一部。第一部《大鄉里》（1974）票房達一百八十多萬，佔該年港片賣座第五位；後來陸續拍攝的《大鄉里八面威風》（1974）、《大鄉里與掃街添》（1976）和《鬼馬狂潮》（1978），譚都是以大鄉里炳「門」的形象演出。此外，還有李添勝演的趣劇人物「掃街茂」，也拍了《大鄉里與掃街添》和《阿茂正傳》（1976）。其他藝員雖未擔戲，但在那些群星戲中往往演的也是在《歡樂今宵》的趣劇形象。於是儘管不同的影片，梁天依然是花旦英、尤芷韻總是俏女傭尤止姐、羅蘭是的士台小姐、石修是太子修等。除了無綫的節目外，佳視推出成人節目《哈囉夜歸人》，備受注目。於是同一時期便有《Hello！夜歸人》（1978）和《哈囉床上夜歸人》（1978）打對台。當然，這樣把電視非戲劇的節目形式直接挪用在電影中並不見得是好事。以電視趣劇或短劇方式湊成一部長片，導致影片內容不連貫，而偏偏影片的編劇導演卻又多數並非電視台出身，未能掌握那些趣劇或笑話的編寫及拍攝方式，於是拍出來的影片既乏統一，又一點不好笑，教人難以卒睹，水準極差。

非戲劇節目之外，著名的無綫劇集也被改編，其中邵氏公司是直接與無綫合作的。無綫攝製膾炙人口的劇集《朱門怨》和《啼笑因緣》，都是改編自過去的文藝作品。邵氏乘時新拍一個電影版，《朱門怨》（1974）

的票房竟然也不差，證明熱門電視劇確有號召力。無綫創新的諷刺時弊處境喜劇《七十三》，邵氏拍成電影《香港73》（1974）更十分賣座，是74年的港片票房亞軍，僅次於《鬼馬雙星》（1974）。邵氏改編無綫劇集，通常都不會用電視劇的原班人馬，而會轉用部分邵氏明星演出；像電影版《朱門怨》只保留盧苑茵和吳浣儀演二少奶和三少奶，而《香港73》則只有母親李燕萍是電視劇原來的演員，父親角色由陸阡取代劉一帆，大兒子由岳華取代熊德誠，二兒子由何守信取代劉天賜。

七十年代電視台劇集是一步步興盛，與劇集有關的電影也就持續出現。《鬼馬狂潮》便是戲謔電視劇《狂潮》之作。此外，由佳視的武俠劇《射鵰英雄傳》開始帶出了電視的武俠小說改編潮，當中金庸作品更是收視保證，於是邵氏便購入金庸作品版權，改編了大部分金庸小說為電影。由張徹的《射鵰英雄傳》開始，跟著楚原、華山、孫仲等導演了數部，只是除了起初幾部較賣座，其餘票房未見突出，影片也遠沒有電視劇深入民心。另一武俠小說名家古龍的作品，本來就是由邵氏楚原開始改編，《流星·蝴蝶·劍》（1976）和《天涯·明月·刀》（1976）都賣座；但電視的《陸小鳳》和《小李飛刀》卻製造了一股強大的古龍熱。79年邵氏《絕代雙驕》乘著無綫電視劇之勢推出，遂以四百多萬票房打破以往的古龍電影紀錄。電視的成功也影響到電影的創作，電影版《陸小鳳》在電視劇之後才拍，由於電視劇中花滿樓的角色異常深入民心，兩部「陸小鳳」電影〔編按：即1978年的《陸小鳳傳奇之繡花大盜》及1981年的《陸小鳳之決戰前後》〕也就加重了花滿樓的份量。

粵片復興 建立港產風格

至於電視令到電影使用語言的改變，更值得大書特書。傳統的粵語片到72年消失，香港只生產國語片，《七十二家房客》出現才重現粵語片。起初，只是與電視有關的製作會用粵語，例如邵氏與無綫合作的電影，都會用粵語。其他由電視群星演出的影片，也會用粵語，因觀眾聽慣聽熟電視藝員的聲音，找人配音的話會很礙耳。而由於電視藝員演電影的比例越來越多，用粵語的電影也就越普遍，也影響到其他影片都用粵語。洪金寶和成龍在七十年代後期以諧趣功夫片起家，公映時用的都已是粵語，粵語電影從此成為香港電影主流。到79年，只有邵氏的古裝片或台灣片是用國語對白的了。

值得指出的是，電視雖然復興了粵語片，但復興的粵語片再不是72年前的那些粵語片了，因為兩者之間

有水有水，冇水冇水；
要水過水，冇水散水！

~《七十二家房客》

帶有完全不同的時代觀念。電視的幕後一開始已是與粵語片業無關的新一代年輕人，他們受的西方文化影響遠比粵語片的編劇導演深刻，對香港的本土感受也遠較逃難來港的粵語片編導強烈。當然，電視由七十年代初到七十年代末也經歷了很大的變遷和發展，但是像對香港本土的感情，對年輕文化的熱愛，對中產階級的認同，對爭取個人成就的追求，這些只會是越來越鮮明的趨向，而與重社會教化的傳統粵語片觀念大不相同。這些不同在《七》片後的初期還未至於特別鮮明。因為當時很多影片的導演還是上一代的導演（像李鐵、吳回、王風、楊權），他們雖然模仿電視帶來的新風，但他們其實掌握得並不好。

新一代的電影需要新一代的電影人，其中許冠文和蕭芳芳便脫穎而出，是其中的表表者。

許冠文由電視紅星轉演電影，起初只能演出李翰祥導演的國語片。他演出的四部作品《大軍閥》（1972）、《一樂也》（1973）、《醜聞》（1974）和《聲色犬馬》（1974）有三部以民國時期北方為背景，只有《聲色犬馬》講的是時裝的香港，即使《聲色犬馬》也遠離一般小市民的現實，與他在電視上的《雙星報喜》的整個觀念依然遙遠。於是他要更大的自主權，惟有過檔嘉禾自編自導自演《鬼馬雙星》。《鬼馬雙星》的確是部劃

旋律》，並且兼任副導學習電視製作。赴美歸來，主持電視笑話節目《點止咁簡單》，創出林亞珍這個喜劇角色，後來共拍了三部「林亞珍」電影：《林亞珍》（1978）、《林亞珍老虎魚蝦蟹》（1979）和《八彩林亞珍》（1982），前兩部票房尤佳。粵語片時期她是嬌柔惹人憐愛的玉女，但林亞珍作中性打扮，是個知識超卓卻缺乏日常生活智慧的外國留學生。而林亞珍處處碰壁，與社會的格格不入，正好對香港社會的荒謬現實作出諷刺。蕭的演出既富個人風格，帶有獨特的喜劇節奏，和粵語片大不相同，完全富有時代感。



勤力就發達嘅呢咩， 你唔好睇吓新界嘅牛？

—《鬼馬雙星》

《鬼馬雙星》建立出完整的新風格「港產片」。Games Gamblers Play signified the emergence of the new style Hong Kong film.

時代的作品，《七十二家房客》帶起的粵語片只是新舊交替的過渡期產物，到《鬼馬雙星》才是建立出完整的新風格「港產片」。許冠文對白中說「新界嘅牛夠勤力又唔見牛發達」更宣告了徹底脫離粵語片的世界觀，新一代講求實效，嘲弄脫離現實的傳統，貼近當時香港民心。許雖然來自電視，導演手法卻並不停留在電視，而是力求用電影的表現手法，鏡頭和剪接都有他的一套。許冠文的個人經歷也代表了七十年代電視出身的電影人有必要另起爐灶，因為他們與當時勢大的國語片文化格格不入。

蕭芳芳則是另一種代表。雖然出身粵語片，在粵語片時期已是紅星，但她能在電視再造自我來適應新時代，創出新路向。蕭早在69年最紅時，即在無綫主持《芳芳的

許和蕭都並不是單打獨鬥的，他們拍電影時都用回電視上的創作班底，如劉天賜、鄧偉雄、王晶、吳雨、陳家燕等電視人，他們成為七十年代後期活躍的電影新人才，在建立「港產片」上有不可磨滅之功。七十年代香港電影吸納電視人才，由幕前開始，但要對電影產生質的影響，則直至電視幕後創作人才的加入始有成。有了電視幕後的人才，香港才會由「粵語片」過渡到「港產片」；也才會出現香港電影新浪潮。■

蒲鋒，影評人，曾任香港電影評論學會會長。編有《1997香港電影回顧》、《經典200——最佳華語電影二百部》，及為《世紀回眸：中華電影經典展》中文編輯。

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



引言：尋「人」

步入二十一世紀，香港病毒漫衍，經濟滑落，傳媒告訴我們需要群策群力，共渡時艱。電視和報章不時提醒我們，團結精神是香港傳統的優良素質，早在香港還未發展成現代都市之前已經存在，不信的話可看五十年代中聯電影企業有限公司的《危樓春曉》（1953），當中的人物不是「人人為我，我為人人」嗎？香港傳媒總喜歡把香港人寫成為集體而不是個人。我並不是要唱反調，我真的相信團結合作的重要性，但我更相信個人需要付出努力，團隊才會是優秀的。當集體變成一個單位，我們很容易失去了自我反省的能力，或者很容易把問題歸咎於社會。香港五、六十年代確實有不少電影把問題很簡易地推卸到社會上（是社會的錯！），個人在敘事中變成很被動的角色，甚至被簡化。我想問：香港的優良傳統真的只有「集體」，沒有「個人」嗎？

今年在香港國際電影節期間，香港電影資料館舉辦了易文（1920-1978）回顧展，以及出版他珍貴的年記《有生之年——易文年記》。易文是香港重要的南來文人和影人，原名楊彥岐，生於北京，其後在上海聖約翰大學就讀。年幼時已經對文學和電影產生興趣，熱衷小說創作和電影劇本寫作。1949年正式移居香港，創作不斷。1956年加入電懋，編導了不少重要的電影，是易文創作的黃金時期。易文在電影方面的成就比較受到注意，他的名作《曼波女郎》（1957）早已列為香港經典電影¹，但易文在文學方面的活動似乎仍需研究和整理²。然而，這次回顧展給我的意義，並非只是把文學部分補上這樣簡單。細閱易文的電影、年記、小說和散文，我看到的不光是個別出色的作品，而是一幅充滿不同色調的圖畫，



與眾不同： 從易文的前期作品探討 1950 年代 香港電影中「個人」的形成

Not So Average: The Evolving 'Self'
in 1950s Hong Kong Cinema as
Reflected in Evan Yang's Early Works

黃淑嫻 Mary Wong

勾勒出一個充滿矛盾的藝術家和他所處的那個複雜時代。如果我們視戰後五十年代為香港文化形成的初階，易文的作品定會令你眼前一亮；他的作品為香港提供了一個強調「個人」而不是「集體」的社會模式，一改我們對舊香港的印象，讓我們知道香港五十年代所標誌著的團體精神其實並不是事實的全部。研究易文的作品，不止讓我們重新整理五十年代香港文化，更讓我們對自己作為「香港人」有更深的認識。

濫調以外：戰後個人的崛起

我們現在一般以中聯電影作為表揚團結精神的典範，其實中聯本身還有別的电影並不是沿著這種方向創作的，但現在似乎少人提及。已故電影學者林年同早在1978年的一篇文章〈五十年代粵語電影研究中的幾個問題〉中討論到戰後香港電影中個人主義的問題³。文中他讚賞中聯的《天長地久》（1955），他認為此片：

提出了現實社會中個人主義意識形態的成長的問題，可以說是戰後香港粵語電影製作中首先注意小康家庭社會意識的一部影片……是五十年代中期粵語電影中里程碑之作。⁴

我們不妨放下《危樓春曉》的典型，從中聯的《天長地久》開始談起。《天長地久》的主角吳楚帆飾演酒店經理，為岳丈工作，過著寄人籬下的生活。電影開始不久，吳楚帆決心離開專橫的妻子（黃曼梨飾），拋下兒子（林家聲飾），從一個富裕和冷酷的家庭逃走出來，與心愛的女子（紅線女飾）到澳門同居，重新開始新的生活。吳楚帆的問題並不是他和舊家庭的矛盾（與《雷雨》和《寒夜》不同），其實黃曼梨很樂意與他離婚，他與家庭的瓜葛亦很快得到解決。吳楚帆的問題是他個人的問題，

他雖然逃離了舊家庭，但不能從舊的生活形態改變過來，最後自己選擇走回舊路；反而紅線女能夠為自己創出一番新天地。《天長地久》探討的是個人從傳統家庭倫理關係解放出來後如何面對自己。誠如林年同所說，《天長地久》無疑是五十年代一齣相當有前瞻性的電影，更讓我們對中聯電影有不同的看法。

如果說於1955年放映的《天長地久》是戰後較早探討個人內在複雜性的電影，易文的作品在這方面的探索其實來得更早。易文較廣為人知的作品是他在電懣時期的電影，亦即是1956年後的作品。易文為電懣編導了很多都市文藝片，現在看來還沒有過時的感覺呢！當中強調人物（尤其是女性）的自主性，例如早期的作品《曼波女郎》，電影的問題並不是葛蘭能否覓到親生母親，而是她能否接受自己的身世。易文在電懣後期的作品《月夜琴挑》（1968）對飾演歌女的張慧嫻有細膩的內心描寫。電影到了最後，張慧嫻其實已經可以隨飾演已婚音樂家的張揚遠走高飛，無慮道德的枷鎖，但她最後還是放棄了這段感情，她敵不過的是自己的內心，不是旁人的責備。香港五、六十年代不少電影都把問題歸咎於社會，把個人的內在矛盾簡化，易文是義無反顧的把個人的自主性和複雜性提高。

往下跟大家討論的並不是易文在電懣時期的電影，而是較少人熟悉的前電懣時期作品，目的是想提出：易文是戰後香港電影較早一位強調個人內在複雜性的編導。電懣之前，易文在1948年至1955年期間曾為長城、藝華及新華等電影公司提供故事、編寫劇本和執導，這個時期的作品比電懣時期的作品更多牽涉政治和歷史的問題，可視為易文這個南來文化人在香港的適應期。電懣前的易文寫過很多

小說，出版過小說集⁵，他有不少電影題材都是源於他的小說的，所以研究這個時期的易文電影，如果能夠結合他的文學作品一起討論會更有意思。

《閨怨》：大時代下的個人敘述與回憶

因政局動盪而令家庭拆散，夫婦分離的故事，在五十年代的香港電影中比比皆是，例如1950年放映的《珠江淚》，戲中的牛哥和牛嫂在抗戰勝利後受到無良官員的迫害而勞燕分飛，從鄉間輾轉逃到城市謀生，遇上悲慘的命運。這齣電影能夠讓我們認識當時的社會面貌和市民生活，我特別喜歡留意他們表達感情的方法，既含蓄又自然。然而，這類電影有時太容易把問題歸咎於社會，個人總是寫成為大時代的犧牲品。例如《珠江淚》中的牛嫂角色不幸給無良官員姦污，最後善良但守舊的丈夫不能再接受她，甚至奚落她，牛嫂只好求丈夫原諒。牛嫂內心的委屈其實是需要多點探討的，但電影欲言又止。然而，在類同的大時代小愛情的課題上，易文有不同的處理。

1952年放映的《閨怨》由嚴幼祥導演，改編自易文的連載小說。易文雖然親自改編，但總體的成績未見理想。電影的敘事鬆散，缺乏說服力。但電影通過環境氣氛著力描寫女主角（歐陽莎菲飾）在傳統婚姻與浪漫愛情之間的矛盾，這種敘事觸覺是當時香港電影少見的。小說與電影最大的不同是後者刪減了時代背景的部分，可能電影想減低社會現實的元素，渲染愛情文藝的色彩吧。但小說有趣的地方正是這種既有大時代的情緒，而又不失個人的選擇。

小說《閨怨》在《星島晚報》連載（1952年1月17日至3月26日）（電影於同年5月30日公映，可見製作很



《閨怨》Always in My Heart

倉猝)，小說講述素蓮和竟成本是一對情人，愛國的竟成在香港淪陷時期不想受敵人的統治而赴內地當文化工作，素蓮與家人留在香港。不久素蓮為了安定的生活和弟弟的學費而嫁給他們的同學玉章，生有一女小蓮，住在淺水灣。抗戰勝利後，竟成回來香港，過著頹廢的生活，過往的政治夢想幻滅。一天，素蓮和竟成在路上相遇，舊情復熾，經常相約在跑馬地的立茜咖啡室，在下雨天聽著馬斯奈（Massenet）的「沉思曲」，相對無言。素蓮每天對著沒有愛情的丈夫和勢利的家婆，感得生活沒有意義，決定逃離家庭，跟竟成在一起，更安排妙計假扮在意外中逝世。兩人計劃到南洋過新生活，豈料小蓮病入膏肓，素蓮偷偷回家探望愛女，被家婆和丈夫發現，大吵起來。最後小蓮不幸逝世，素蓮在爭吵中誤殺玉章，被判入獄五年。素蓮出獄後萬念俱灰，離開香港到澳門與弟弟過新生活，怎料竟成已經在澳門碼頭等著她，兩人輾轉分隔了十多年，最後得以重聚。

這是典型的大時代愛情故事，但仔細探究素蓮與竟成分開的原因，其實並不全因為政治的動盪。竟成這個人物更貼近當時典型的浪漫愛國青年，素蓮卻跟他不一樣。素蓮選擇嫁給富有的玉章是她自己的決定，她是個渴求安穩的傳統女性，物質和生活條件對她很重要。在重遇竟成後，她曾有這樣的幻想：

我忽然奇怪地想到，假如我是和竟成結婚的，我相信我們一定是很幸福，即使他比較窮。他的愛情必然是雋永的。每一次的結婚紀念日，他會伴著我上夜總會跳舞，他會微笑著祝我快樂……⁶

小說並未遮掩素蓮帶點貪圖富貴與享樂的性格。以上的一段想像是她家庭生活不開心，而希望能在竟成身上找到快樂作補償，但同時她的內心又不想捱窮。試想窮人又怎能上夜總會？另一方面，素蓮並不是情竇初開的少女，她對竟成有憧憬之餘又有懷疑。小說寫到他們兩人到半島酒店二樓晚飯，當時正舉行舞會，很久沒有跳舞的素蓮與竟成跳起舞來。易文寫

到他們在跳舞時的對話，外表上好像很輕鬆，但素蓮內裡對竟成是有著懷疑的：

當年我辜負他的感情，誰敢說今日他會對我忠實？久別重逢，我才見過他三次，對於他的生活，他的口口以及他如今的性格，我是一無所知。⁷

小說中的素蓮很自保，她在動盪的時代放棄愛情，尋求生活的安穩；到了時代平靜了，她又想取回失去的愛情。她正如竟成所說的：「天下大亂的時候，每個人都應該為自己找出路」。⁸

易文筆下這個大時代的愛情故事充滿了個人的矛盾，此小說的敘事呈現了個人與現實的距離。小說是素蓮的第一人稱敘事，敘事好像要把讀者從外在的環境隔離，脫離現實，走進素蓮的內心。例如素蓮和竟成兩人在咖啡室相聚的一段，易文把它處理成很個人感覺：

「我很喜歡『沉思曲』這張片子。」我想起竟成的話。

……

竟成安詳而又帶著淡淡的哀愁的臉容，在我的想像裡，起先飄忽易變，慢慢地外形特出肯定了終而……

終於我看見竟成的臉容出現在我的面前。

我竟不知道竟成是什麼時候坐在我的對面。我只覺得「沉思曲」奏完後，有一個人影閃過我的身邊，接著「沉思曲」又響起。

我和竟成相對而坐，默默無語。

「為什麼你老是孤獨呢？」我想。

……

我想著想著，覺得自己的眼睛又濕了。

竟成他在想什麼呢？他為什麼頑固地沉默著？我知道，他現在不敢打擾我紊亂的思潮。⁹

這一段文字的畫面和聲音有精彩的處理。首先從素蓮憶起竟成的說話開始，然後腦海中出現了竟成「淡淡的哀愁的臉容」，這一幅想像的圖畫又不知不覺的、逐漸的變成了真實，好像是電影的溶鏡，呈現了變化時的曖昧性。畫面雖然從想像變成現實，但敘事的聲音又把讀者扯回個人內在

的世界裡。在這段文字中，我們聽不到現實的聲音，只是素蓮充滿猜測的內心獨白。劫後重逢，易文筆下的舊情人雖然再度並排而坐，但內心有著重重的距離。

不光是敘事的聲音，小說的結構亦有特別的安排。小說的結構是層層疊疊的回憶讓素蓮抒發她的感情，帶出她個人的時間與現實時間的距離。小說的敘事不是順時序的。小說開始的第一回是素蓮從監獄出來之後（讀者到了第二十九回才明白），她呆呆的站在淺水灣的海邊，望著故居，憶起小蓮和竟成。到了第四回，素蓮走回到立茜咖啡室，內心好像再一次聽到「沉思曲」，然後小說在這裡開始帶我們走進素蓮和竟成重遇的那一天。然後到了第九回，小說又回到現實的咖啡室，素蓮從咖啡室漫無目的的走到她和竟成重逢的巴士站，她的回憶又再一次回到重逢的那一天。小說就是這樣在現實和回憶之間兜兜轉轉，更不時回到過去的同一點上。小說喋喋的敘事聲音與沉厚的回憶，讓讀者深深感受素蓮人生的遺憾，跟她一起走入時間的迷宮。¹⁰

《白衣紅淚》、《金縷衣》、《一丈紅》：沒有完美的人

香港五十年代的電影對人物有理想化的描繪，當時的電影工作者用心良苦，視電影不止是商業，更有教化人群的任務，秉承文以載道的精神。我們再回頭看1953年的經典作品《危樓春曉》，片中吳楚帆雖然是的士司機，但他有無私的高尚品德，導演把他寫成為當時完美人格的代表。除了吳楚帆，《危樓春曉》其實還有別的角色值得我們注意。片中另一個主角張瑛不甘於貧窮的生活，希望能夠成為出名的作家，環遊世界。可惜夢想失敗，後來成為了「收租公」，變相迫害吳楚帆等曾與他同舟共濟的窮人，當然他最後還是改過自新。張瑛在《危樓春曉》不是一個單向的人物，與別的窮人不同，他是一個有文化的教書先生，他有能力改變自己的生活。張瑛一方面與貧窮的大多數住在一起，但同時又能夠接觸到較富有的階層，張瑛這樣夾在兩個階層的中間，造成了他複雜的性格。

易文似乎沒有興趣塑造吳楚帆式的完美人物，他更有興趣的是好像張瑛那種的複雜角色。很有趣，他的電影沒有太多明顯的壞人，但每個人都不是完美的。與《危樓春曉》同年放映的作品《白衣紅淚》（1953）是易文為藝華編寫的電影，此片當時沒有《危樓春曉》賣座，但現在看來很有啟發性。《白衣紅淚》講述一名護士（周曼華飾）一生尋找愛情，但最後還是感到自己的工作最有意義。周曼華在社會上遇到很多男性，包括她軟弱的丈夫，她離開他以後，再遇上癡情的病人和中年危機的男性等，她都一一嘗試體諒。片中最難處理的角色莫過於中年危機的男人。周曼華在一個有錢家庭當私家護士，外表謙謙君子的丈夫背著妻子熱烈向她追求，周曼華以溫柔和包容的態度令他明白他們是不可能的，希望他能夠懸崖勒馬。電影沒有把丈夫寫成玩弄女性的壞蛋，周曼華亦沒有以道德的尺度否定這個人物。《危樓春曉》和《白衣紅淚》的主角同樣希望可以改變身邊的人，但後者更能理解和體諒人性的弱點。

《白衣紅淚》是易文「都市工作女性系列」電影較早的一部，往後我們會看到形形色色的工作女性：包括《關山行》（1956）中遇上公路倒塌的女導遊、《空中小姐》（1959）中挑戰規條的女機艙服務員、《桃李爭春》（1962）中拼命出位的過埠女歌星等，易文在展現都市女性面貌的課題上無疑是先驅者。

易文在1954年為唐煌導演編寫的電影劇本《金縷衣》（1956）外表是輕鬆喜劇，內裡卻迫著觀眾接受人性的缺點。《金縷衣》是《香車美人》（1959）的前身，兩者都是關於都市小夫妻的故事，但《金縷衣》中造寸服裝公司的實景為電影更添懷舊情緒。故事講述葛蘭和陳厚飾演一對小夫妻，在洗衣公司樓上租住一個房間。男的是建築公司的設計師，女的是家庭主婦，兩人過著平凡的日子，但一個造寸服裝公司的報紙廣告打亂了他們平凡的生活。電影從造寸的廣告開始，然後鏡頭移到葛蘭羨慕的眼神上。她這個每天要在廚房煮飯洗衫的主婦希望擁有一件名貴大衣，哪怕香港天氣不是那麼冷，哪怕她沒有適

合的場合穿，她都希望有一件大衣來滿足自己。問題是：造寸一件大衣要一千元，他們的家沒有這筆餘錢。整部電影就是講述葛蘭如何追求名貴漂亮的衣服，而陳厚如何想盡辦法滿足葛蘭的慾望。

《金縷衣》是較早一部探討都市與物質生活的香港電影。在五十年代的香港電影中，崇尚物質金錢的人物很容易二話不說被打成為負面人物，易文卻要告訴我們每一個都市人總有一點點的慾望。如果我們要從五十年代香港電影對女性道德的標準來衡量，《金縷衣》的葛蘭絕對不及格。葛蘭並不是一個持家有道的太太，她其實是一個充滿缺點的女性。她在報紙上看到了造寸的廣告後，不知為何收到服裝公司送來的一件大衣，她以為是舊情人送給她的，歡喜若狂，待她發現原來是送錯地址，便撲上床上對著鏡頭大哭大鬧，不願把大衣還給物主。電影中的葛蘭表現得可愛天真



《一丈紅》連圖小說（《星島晚報》，1949年6月24日）
Serial novel *Girl in Red* (*Sing Tao Evening Post* dated 24 June 1949)

（所以是一齣輕鬆喜劇），但卻不能掩飾她是一個貪戀物質的刁蠻女性。葛蘭甚至不是一個五十年代安份守己的太太。葛蘭背著陳厚與有錢的舊情人郊遊和去夜總會，其實她並不是真的要背著丈夫鬼混，她享受的是這些可以讓她穿漂亮衣服的機會，哪怕她的名貴衣服是從樓下洗衣店不擇手段借回來的。

《金縷衣》的人物與生活背景息息相關，並不是抽空的想像。電影中的都市文化背景是重要的元素，葛蘭從報紙上看到造寸的廣告，而挑起她對物質的慾望。她其實沒有親自走到造寸公司，而是受到廣告的影響。《金縷衣》巧妙地帶出了現代都市廣告的效力，它可以為不同階層的人編

織夢想。有趣的是，每天走到造寸公司偷看大衣的人其實是陳厚這個充滿傻勁的丈夫。電影的情節強調他每天下班後都會獨自走到造寸公司的櫥窗前，以羨慕的眼光偷望那件一千元的女裝大衣。電影的處理真有趣，走到造寸的不是喜歡大衣的葛蘭，反而是希望有能力買到這大衣的陳厚。逐漸買大衣給太太變成了陳厚的工作目標和人生希望，為此他不惜陪客人的姨太太逛街、喝下午茶，希望自己的設計能夠通過。想深一層，陳厚比葛蘭其實更沉迷於物質當中，不同的是：一個負責買，一個負責穿。易文好像要告訴我們：如果你接受葛蘭這個可愛的太太和陳厚這個滑稽的丈夫，你要把他們的缺點一同接受下來。

易文在加入電懣之前，為不少電影公司撰寫劇本，以上討論的幾齣電影便是這個時期的作品，以國語電影為主。無疑，易文較少與粵語電影工作者合作，但現時看到唯一一齣與他有直接關係的粵語電影《一丈紅》（1952）是部相當特別的電影，令人不禁推測如果粵語電影當年繼續與易文合作，可能會有不同方向的發展。

《一丈紅》是易文以諸葛郎的筆名在《星島晚報》刊登的連圖小說（1949年5月17日至8月4日），其後又連載《一丈紅新傳》（1950年10月29日至1951年1月18日）¹¹。這個小說是易文在1949年重臨香港後較早刊登的小說。小說刊登期間，正是政治大局變化之時，易文似乎仍然是專注於個人，與社會革命保持著有體的距離。據香港電影資料館的網頁記載，張瑛覺得小說很感人，所以投資開拍，自己當主角，請來《危樓春曉》的導演李鐵執導。《一丈紅》的原著我仍正搜集中，但因截稿時限迫在眉睫，為免編輯同事遭殃，所以我先跟大家討論電影，往後有機會再把電影與原著比較閱讀。

《一丈紅》的主角紅線女飾演城中名交際花一丈紅，張瑛飾演舞廳的小廝阿童。故事講一丈紅擅於玩弄男人，顛倒眾生，但馮應湘飾演的黃



三公子不甘被玩弄，在舞廳與一丈紅大打出手，一丈紅被推在地上，斷了背骨，不能再從事舞女的工作。劇情其實從這裡才轉入主題，阿童雖然身份低微，但不甘一丈紅被欺負，仗義出手，結果連自己的飯碗也不保。一丈紅失去了走動的能力，躺在床上，失去所有朋友和客人，只有阿童來探望她，她不止沒有感謝他，反而奚落他身份低微。潦倒的一丈紅在沒有選擇之下，只能搬到阿童簡陋的居所，整天睡在床上發脾氣。阿童為了滿足一丈紅物質的慾望開始當起小偷，但一丈紅從不感謝他。在一次偶然的機會，一丈紅與舊相好張醫生（黃楚山飾）相遇，他逐漸醫好了她的病。一丈紅終於能夠再走動，更在以往欺負她的人面前耀武揚威，但她對阿童的態度始終沒有改變。最後阿童再為她偷珠寶，更誤殺了黃三公子，被判入獄。

如果這齣電影的阿童是暗戀一丈紅，故事就很容易說明，但電影有趣的地方就是阿童這個角色人如其名，是一個充滿童真的人，電影中沒有一個鏡頭表示他對一丈紅有愛情的傾慕；甚至到了一丈紅痊癒，他都覺得她與張醫生才是合拍的一對，不好意思跟他們一起到咖啡店打擾他們談心。另一方面，一丈紅的性格是另一個極端，她是極度自私的人。電影到了最後她還是責備阿童為甚麼偷東西，好像阿童是她一個管教不善的孩子。電影結局雖然安排一丈紅向獄中的阿童表示自己已痛改前非，但這個鏡頭就好像是為了當時的觀眾而設的心理補償。

阿童幫忙一丈紅的原因是出於赤子之心，完全不講求回報，不渴求擁有甚麼。電影把這種近乎完美的人格放在一個殘酷的現實中，目的不是令觀眾同情阿童，而是通過一丈紅對他的折磨，讓觀眾思考這樣完美的人、無私的人在現實社會中是可行的嗎？電影沒有否定阿童，但好像是問像阿童這樣完美無瑕的人真的能夠拯救一丈紅？還是只讓她繼續沉迷於個人的夢想中？《一丈紅》的故事令我想到杜思妥也夫斯基（Fyodor Dostoyevsky）的《白痴》（*Idiot*），小說中的男主角梅斯金好像是基督的化身，拯救身邊精神受到折磨的朋

友，但這樣無私的行為在現實生活中可行嗎？還是從頭至尾他只是一個白痴呢？黑澤明在1951年改編了《白痴》，把場景搬到寒冷的北海道；《一丈紅》也可以視為香港對《白痴》的回應，而易文把場景搬到他最熟悉的舞場上。

小結：從矛盾的二十歲開始……

易文的作品對個人的探索早於同時期的電影。他作品中的個人並不是為了逃避社會，或者是一種對世界浪漫的想像，如果我們細讀易文的生平和文章，我們可以理解他如何在政治、社會和家庭的牽制中努力尋找個人的位置。易文在二十歲（1940年）那年以楊彥岐的名字在香港《宇宙風》第二期刊登了一篇名為〈二十散記〉的文章，當中我們已經看到一個複雜的易文。首先，我們看到一個少年浪漫的易文：

我愛海，因為海比山更神奇；我愛煙，因為煙比雲飛得更快；我愛夜，因為夜間比白天更美。對了，美就是真理！我為什麼要活下去？為了這滿世界的美，滿世界的真理！（頁150）

易文以近乎詩的散文句字，談到他和大自然景物的關係，寫到他如何探索人生的真理，令人不禁想起英國浪漫詩人華滋華（Wordsworth）的作品，充分表現了成長中的年輕知識份子對世界的好奇。但三十年代的中國是動盪的年代，現實的壓力是無處不在的。易文經常四處遷移，他在文中談到每到一個城市，他都有外來人的感覺，這個感覺不斷在他的童年出現。另外，易文從他的父親楊千里身上更看到另一個世界：

第一次，我看到父親忙著，差一點忙掉性命；第一次，又看到父親緊張起來。我知道，一個從政的人不能不忙，不能不緊忙；不忙，北伐那能成功？不緊張，就得亡國！（頁151）

易文雖然嚮往浪漫和自由，但他對背負著國家包袱的父親非常尊敬。易文其後在聖約翰大學主修政治，但他沒有隨父親從政，反而投身於所謂的娛樂電影事業，閒時喜歡到舞廳消遣，我猜想他是有意與政治保持一段距離。易文在他二十歲前跟劉吶鷗和穆時英等是好友，大家對電影有著濃

厚的興趣，然而朋友之間談文說藝的關係最後演變成政治的考慮。當穆時英和劉吶鷗先後被暗殺，易文避免無辜受牽連，只好逃到香港來¹²。藝術與政治之間千絲萬縷的關係令易文往後更能體會個人在大時代的處境。

易文的電影和文學作品為研究戰後五十年代的香港文化提供了一個新的角度。或許，下一次我們再說到五十年代，我們不光是看到《危樓春曉》中的一眾快富巷的居民，我們看到的還有《天長地久》的吳楚帆、《白衣紅淚》的周曼華、《金縷衣》的葛蘭、《一丈紅》的張瑛……■

黃淑嫻，香港大學比較文學系博士，現任嶺南大學中文系助理教授，研究範疇包括文學與電影。著有《女性書寫：電影與文學》；編有《香港文化多面睇》、《香港文學電影片目1913-2000》等。

1. 見蒲鋒、李照興編：《經典200——最佳華語電影二百部》（增訂版），香港：香港電影評論學會，2005，頁100-101。
2. 《有生之年——易文年記》（藍天雲編，香港：香港電影資料館，2009）收錄了易文散文四篇（頁106-125），此書出版之前易文的一篇寫於1941年的散文〈香港半年〉曾收於盧瑋鑾編：《香港的憂鬱：文人筆下的香港（1925-1941）》，香港：華風書局，1983，頁207-211；有關研究的文章，可參考黃淑嫻：〈重塑五〇年代南來文人的形象：易文的文學與電影初探〉，《香港文學》，2009年7月號，頁86-91。
3. 見林年同：〈五十年代粵語電影研究中的幾個問題〉，《鏡游》，台北：丹青圖書有限公司，1987，頁93-116。
4. 同註3，頁113。
5. 有關易文的文學創作年表，可參考《有生之年——易文年記》，同註2，頁150-151。
6. 《閨怨》連載小說，《星島晚報》，1952年1月26日。
7. 同註6，1952年2月8日；由於報紙已太陳舊，有兩個字無法看清楚。
8. 同註6，1952年2月1日。
9. 同註6，1952年2月5日。
10. 現在距離這個小說發表的時間有五十多年了，我基本上是以中篇小說的形式來閱讀，一口氣把它讀完；但試想你是1952年追讀連載小說的讀者，如果你沒有把每日的報紙好好留下來，不時查閱一下今天的素蓮是在現實或是在回憶中，我想你一定會迷失在時間裡。
11. 梁秉鈞、黃淑嫻編：《香港文學電影片目1913-2000》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005，頁84。
12. 《有生之年——易文年記》，同註2，頁54。

第十三屆東南亞太平洋 影音資料館協會周年大會

The 13th SEAPAVAA Conference and General Assembly

勞啟明 Koven Lo

2009年5月，我有幸代表香港電影資料館出席一年一度的東南亞太平洋影音資料館協會（SEAPAVAA）周年大會。今屆的主辦機構是印尼國家資料館，主題是「收集與使用發展：一個錢幣的兩面」，會議於5月15日至20日於印尼的萬隆及雅加達舉行，活動計有學術研討會、年會、電影放映之夜、工作坊、短途旅遊及參觀印尼的影音資料組織。

SEAPAVAA成立於1996年，致力提倡影音資料的保存及收集，成員大部分是東南亞及大洋洲地區的影音資料館及影音資料從業人員。在會議上，各與會代表通過發表學術文章及經驗交流，探討「收集」及「使用」這兩個資料館主要職能在各資料館的情況和未來趨勢。讓我把當中比較有趣的話題向大家簡單介紹：

I had the good fortune in May this year to represent the Hong Kong Film Archive at the Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association (SEAPAVAA) Conference and General Assembly. The host of the conference this year was the National Archives of Indonesia, and the conference, with a theme on 'Collection and Access Development: Two Sides of the Same Coin', was held in Bandung and Jakarta from May 15 to 20. The programme consisted of seminars, the annual assembly, the film screening night, workshops, excursions and visits to organisations devoted to audiovisual materials in Indonesia.

SEAPAVAA was established in 1996, with a goal to promote the preservation and collection of audiovisual materials. The majority of its members are made up of audiovisual archives in Southeast Asia and the Pacific region and their staff. Through academic papers and personal exchanges, participants of the conference discussed the current situation and the future trends of the two primary functions of archives: collection and access. Below is a brief summary of

影音遺產——包括一切人為創造的聲音及動畫片段，亦包括相關的資訊、文件、物件、文物、圖像及技術。

孤兒電影——被遺棄的電影或片段。它可以是物質上被遺棄，例如沒有妥善保存；商業上被遺棄，例如從沒有發行；文化上被遺棄，例如不能通過電檢的片段；政治上被遺棄，例如由前政權所支持製作的影片，等等。我們曾經在海外的戲院及電影沖印公司尋回香港的舊電影，外國亦有一些資料館及學者專門收集及研究孤兒電影。



主辦機構印尼國家資料館
Host of the conference: National Archives of Indonesia

some of the interesting topics covered at the conference:

Audiovisual heritage: materials of audiovisual heritage include clips of sound and films created by humans, and all other relevant data, documents, objects, artefacts, images and technology.

Orphan films: films may become orphaned or abandoned in a number of ways. Materially, they may not have received proper care. Commercially, they may never have been distributed. Culturally, they may have failed to satisfy the censors. Politically, they may have been produced under the aegis of a former regime. We have had the experience of recovering old Hong Kong films from movie theatres and film developing companies overseas. In some other countries, some scholars and archives are keen to collect and study orphan films.

陳舊過時的影音制式——當影音制式不斷推陳出新，例如藍光影碟，舊制式的影音資料便會被遺忘。它們存在於資料館的倉庫中，又或在你和我的家中，當用作播放它們的機器有朝一日全壞掉之後，當中的寶貴影音遺產便會隨之而消失。

世界影音遺產日——每年的10月27日已被聯合國教科文組織列為世界影音遺產日。在那一天，世界各地多個國家會舉行提倡及推廣保存影音遺產的活動，亦會教育市民認識甚麼是影音遺產。香港現正積極考慮加入慶祝世界影音遺產日的行列呢！

此行讓我認識了不少影音資料界的專家，彼此交流工作心得，亦擴闊了眼界，獲益良多。■

勞啟明為香港電影資料館一級助理館長（修復）

Obsolete audiovisual formats: with the quick turnover of audiovisual technology, the Blu-ray Disc being one of the latest examples, audiovisual information stored in old formats will be forgotten. They may be kept in the stores of archives, or in our own homes, but when the machines that are used to play them become defunct, the precious sound and image contained therein will vanish.

The World Day for Audiovisual Heritage: UNESCO has designated October 27 of each year as the World Day for Audiovisual Heritage. On that day, many countries will hold events to promote the preservation of audiovisual heritage, and educate the public its significance. Hong Kong is now actively considering joining the rank of countries to celebrate the occasion.

My participation in the conference has brought me in touch with many experts in the audiovisual field, allowing me to exchange views with them, and broadening my own horizon in the process. (Translated by Tam King-fai) ■

Koven Lo is Assistant Curator I (Conservation) of the HKFA.

《利里島的紙業》(1909)劇照
A still from the Italian film *L'industria della carta al'isola del Liri*, made in 1909.



回眸一百年…… A Hundred Years Ago...

何思穎 Sam Ho

1909年對香港來說是充滿傳奇色彩的一年：《偷燒鴨》據聞是在這年拍成的，或許標誌著香港電影的誕生。由是，當我身處意大利波洛尼亞老電影欣賞展時，格外留意「回眸一百年」這個一年一度的專題節目，飽覽一整個世紀前的老電影。影片主要來自西方國家，分作十一個類別放映，故事敘述和拍攝技巧均見細緻，在在顯示電影當時已頗為成熟。該年也是早期影史的轉捩點，電影界開始推陳出新，更在米蘭舉行了全球首個國際電影節。

除了早期電影之外，波洛尼亞老電影欣賞展並推出眾多不同類型的節目，包括新近修復的經典名作，如已故台灣導演楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》(1991)，以至推介一些較少人認識的影人，如意大利導演維多里奧葛他費域。■

何思穎為香港電影資料館節目策劃

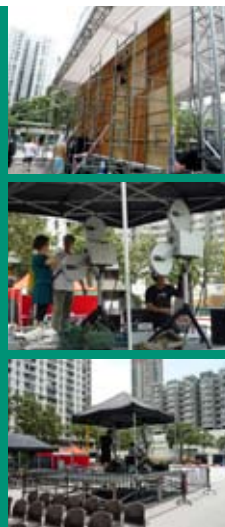
1909 is a mythic year for Hong Kong, when *Stealing the Roast Duck* was said to be made, marking the supposed beginning of our cinema. That's why when I attended the Il Cinema Ritrovato in Bologna, Italy, I focused on the annual series 'A Hundred Years Ago', which presented films from a century ago. Works from mostly Western countries were shown in eleven categories, revealing that cinema was already much evolved, with sophisticated storytelling and techniques. The year was a turning point in early cinema, when certain practices were abandoned and new trends materialised. An event held in Milan also became the first ever international film festival.

Il Cinema Ritrovato also offered a wide variety of programmes, from newly restored classics, such as the late Edward Yang's *A Brighter Summer Day* (1991), to retrospectives on lesser known artists, like those on the Italian director Vittorio Cottafavi. ■

Sam Ho is Programmer of the HKFA.

戶外放映活動 Outdoor Film Show

為進一步推廣電影文化到社區，香港電影資料館與南方影業有限公司合作，在6月14日康樂及文化事務署娛樂節目辦事處於保安道遊樂場舉辦的「我的心水我的寶 呼朋喚友深水埗」社區嘉年華中，安排一場免費戶外放映，作為當日的壓軸節目。當晚八時，粵劇名伶馬師曾及紅線女主演的經典粵劇電影《搜書院》(1957)在星空下放映，觀眾人數多達八百多人。是次為電影資料館首度策劃的戶外放映活動，並望於來日繼續為市民舉辦更多同類型節目。■



To further promote film culture in local communities, the HKFA joined hands with Southern Film Co Ltd to present a free outdoor film show at 8pm, June 14, at Po On Road Playground. The screening was one of the highlights of 'Sham Shui Po Pleasure Hunting', a community carnival organised by LCSD's Entertainment Office. Under the stary sky, over 800 people gathered to watch *The Lost Kite* (1957) starring Cantonese opera greats Ma Si-tsang and Hung Sin Nui. This is the first outdoor film programme ever curated by the HKFA, and we are planning to offer similar events in the days to come. ■

捐贈者芳名 Donors 4.4.2009-16.6.2009

九龍總商會
英皇電影
香港國際電影節協會
香港電台
順德聯誼總會胡兆熾中學
電影人製作有限公司

寰宇影片發行有限公司
Fable Films Limited
吳超鵬先生
吳順升先生
何思穎先生
林超美女士

郁正春先生
胡淑茵女士
莫仲輝先生
張海素女士
黃馨先生
談蘊卿女士

賴宇翔先生
鍾美容女士

本館特此致謝! Thank you!