

館長 林覺聲

部門主管
 行政及館務組 孫毅思
 資訊系統組 許錦全
 搜集組 何美寶
 修復組 鄧汶慧
 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51期（2010年2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

香港西灣河鯉魚道50號
 電話：2739 2139
 傳真：2311 5229
 電郵：hkfa@lcsd.gov.hk
 設計：TomSenga Design
 印刷：訊捷印刷有限公司

© 2010 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

Admin & Venue Mgt Alex Suen
 IT Systems Lawrence Hui
 Acquisition Mable Ho
 Conservation Carol Tang
 Resource Centre Chau Yu-ching
 Editorial Kwok Ching-ling
 Programming Sam Ho
 Winnie Fu

Newsletter

Issue 51 (Feb 2010)

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: TomSenga Design
 Printing: IFN Printing Company Limited

©2010 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

經過多年來數度訪問，新的一部香港影人口述歷史叢書，將是把與龍剛導演的訪談結集為書，在今年三月香港國際電影節期間連同電影放映及展覽活動推出。龍導演現居紐約，跟他最近的一次訪問，在他去年12月旅經香港途中進行。尤其難得的，是龍導演除了修正依訪問整理的文稿，更揮筆作出補充，使內容更為豐富，讀來倍添生動神韻。龍導演的從影生涯中，最叫人印象深刻的，是他「創新求變」的精神，今期輯錄幾段他從邵氏到光藝、到榮華的經歷，已具見其不屈不撓地要走在時代之前的努力。

香港電影史發展的軌跡，由來需放在大環境中去探索。七十年代的香港影壇，屢見香港影人往台灣拍片，過往有關這個時期的文章，鮮有探討這個現象的成因和對作品的影響。在出版《香港影片大全》七十年代篇的前夕，黃仁先生的文章，提供了一個讓大家了解形成這個現象的環境，將有助對這個時期的作品的了解和分析。當年香港影人力攻台灣市場，造就和培育了不少港台兩地影人。今天時移世易，大家都往中國內地市場看，中港人才的交流，形成了各式各樣的機遇。——也許，《孔夫子》（1940）的再修復版（2010）遇上《孔子》（2010），也是一種機緣，亦是一趟對話。[\[clkwok@lcsd.gov.hk\]](mailto:clkwok@lcsd.gov.hk)

The HKFA is going to publish the series of interviews with director Lung Kong conducted over the past years. Currently living in New York, Director Lung had his most recent interview last December when he stopped by Hong Kong on a tour. Director Lung made it an exceptional occurrence by offering to revise the interview manuscript and even add in personal notes, enriching the content and giving colours to the writing.

The Hong Kong cinema's development over time can only be traced in the bigger picture of the industry in the region. In the 1970s, Hong Kong filmmakers were often seen to be producing movies in Taiwan. Just before the publication of *The Hong Kong Filmography's* chapter on the 1970s, Huang Jen has furnished us with an article that provides the groundwork for understanding the causes of this phenomenon and facilitates the appreciation and analysis of films of this era. Hong Kong filmmakers' venture into the Taiwanese market had cultivated many moviemakers in both Hong Kong and Taiwan. Now time has changed and the whole world looks to the mainland China market for business instead. The exchange of talents between Hong Kong and the mainland has brought about a wide range of opportunities. This year sees the restored version (2010) of *Confucius* (1940) rub shoulders with the brand new *Confucius* (2010), likely to be another wonderful coincidence as well as dialogue between the two productions. [\[clkwok@lcsd.gov.hk\]](mailto:clkwok@lcsd.gov.hk)

封面：龍剛
 Cover: Lung Kong

鳴謝：香港榮華影業公司、吳源祥先生、梁麗嫦女士、黃仁先生、黃家禧先生、龍剛先生、瀧下彩子女士
 Acknowledgements: Eng Wah Film Co, Mrs Chang Cheh, Mr Goh Guan-siang, Mr Huang Jen, Mr Lung Kong, Ms Takishita Saeko, Mr Lawrence Wong Ka-hee

「借銀燈 張愛玲與電影」、「群星義演 樂善迎春」、「作者本色：龍剛」、「詩人導演費穆」及「修復珍藏 孔夫子」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.

龍剛：

創新求變・永不重複

Striving for Change Always:

Oral History Interview with Lung Kong

盛安琪 Angel Shing

在一個偶然的機會下，龍剛導演於1957年進了邵氏粵語組當演員。未幾，他便隨周詩祿導演做助導，開始參與幕後工作。六十年代初，龍剛導演改投光藝，並得其第二位恩師秦劍導演的賞識和舉薦，讓他執導影片《播音王子》（新藝，1966），備受注目。此後，由新藝到後來的榮華，他共執導過12部影片。矢志改革粵語片的龍剛導演，雖然拍片數量不多，但他一直忠於自己的原則，敢於試新，決不隨波逐流去拍電影，使之成為六、七十年代香港電影界中一位不可多得的改革闖將。下文輯錄自龍剛導演接受資料館訪問中憶述的從影經歷，先饗讀者。

邵氏、光藝、榮華

以粵語片來說，五、六十年代邵氏公司的出品，已算是「頂角膏蟹」（最高級）了。為了維持公司每一期都有影片上映，身兼邵氏粵語組行政工作的周詩祿師父，可以說責任重大。他沒有法子不看菜下飯，把「門口」看得緊一點，把製作費計算得準確一點。因為有幸跟著師父邊學邊做，我入門第一課，便學會了「快、好、省」的重要。就是今天，我依然非常感謝他老人家對我的恩典，將拍電影全套的技巧，統統傳授給我。

當時光藝製片公司跟新藝製片公司，其實都是何家的，同為星洲光藝屬下的姊妹機構，但實際統領著整個製作的乃秦劍導演，情形就如周師父在邵氏一樣，所不同的是秦劍在光藝是有股份的，周師父則純是「打工」。而我在改投光藝之前，其實早已非常留意光藝的出品，當然更留意秦劍導演的作品。因為論市場價值，秦劍的作品往往比周詩祿的作品「收錢」（賣座）。拍電影，尤其是香港電影，收錢是第一要義，所以想做導演，還是首先學學如何去拍一部能收錢的電影。我默默地在研究，秦劍導演的戲為甚麼會收錢，從選擇題材、處理鏡頭，到如何去宣傳他的電影，箇中我發現他是一個相當了解觀眾心理的人，他知道觀眾的喜愛，並懂得根據觀眾的心理去做他們想要的東西，所以他拍的戲都能賣座。

說回來，我想特別向六叔邵逸夫爵

士致謝，因為自從我拍完第一部《播音王子》後，六叔已經非常禮待龍剛，對我很賞識，多次邀請我進邵氏當導演。但我則一直在拖，說我有合約在身，其實我不敢去的理由是因為我自己有一個很傻的抱負，總是想拍一些不同的電影，想多做一點點，令粵語片衝出舊格局舊框框。我覺得一般人對粵語片的評價有些不公平，他們總是將粵語片叫作「粵語殘片」，作為一個電影工作者，我覺得這是一個很大的恥辱，所以我想，假如一旦我有機會當導演，一定要盡我自己的能力，想好、想新一點，多做一點工作，希望擺脫「殘片」這個不雅的名號，這就是我的心願。為了這個目標，我一步一步在那裡捱，心裡只希望進步，希望改變。為甚麼我不願進邵氏呢？因為我怕自己無法跟隨他們的製作方針去拍戲時，會傷害了我和六叔之間的感情。反之，榮華公司開給我的條件雖遠遠不及邵氏六叔給我的，但它勝在我想拍甚麼都可以，所以我最終跟他們簽約。

在我進榮華公司之前，我跟老闆有個默契，我說：「我會盡量拍些能令你賺錢的戲，但你也放手讓我拍我想拍的戲。」「ok，大家一言為定。」所以我每拍一部戲前，都會計算一下老闆會賺多少錢，或會不會虧蝕。我覺得拍電影是應該賺錢的，但賺錢的同時，我們也應該有進步，所以我告訴自己，要有逢三進一的意圖，即每逢替他賺三部戲之後，第四部戲就試拍些新

一點、高一點的東西，拍些不一樣的，非商業類的電影，《瘟疫》（即《昨天今天明天》，1970）和後來的《廣島廿八》（1974）都是這樣產生的。當然，我並沒有告訴老闆這個想法，我只對他說：「老闆，我拍《飛女正傳》（1969）的時候，你看見害怕，嘩，個個都是壞人，但結果我也替你賺了錢，現在我拍《瘟疫》這故事，你不會在乎吧。」他也沒有說甚麼，「好，你拍吧。」這也是榮華公司的好處，我可以比較放手去做點事情。

情場、歡場、戰場

曾有位老前輩指教過我，說：「老弟，阿叔指點一下你吧，我們拍粵語片的，有三場你是不要沾手的。」「哪三場呢？」「第一是情場，第二是歡場，第三是戰場。」我登時楞了一下，為甚麼情場、歡場、戰場不能拍呢？他說：「情場嘛，我們這些拍粵語片的都不懂得談情，所以經常拍出來都不像談情。歡場呢，就是要主角去當妓女，那你死定了，這戲也不必拍了。至於戰場嘛，一來沒有錢，二來我們也沒有本領去拍。」我想阿叔的指教是正確的，但說到底，其實是不懂拍，並非拍不得。

而我就有這種傻勁兒，總是想有個突破，不想守在陳舊的框框裡，所以我經常在幾個不可以拍的題材裡面找素材。譬如情場，除了從前的《播音王子》外，《昨夜夢魂中》（1971）、《珮詩》（1972），以至我後期的某

《廣島廿八》(1974)：
龍剛與蕭芳芳
Lung Kong and Josephine
Siao in Hiroshima 28
(1974)



些作品，都可算在愛情故事之列。不同的是我電影中的愛情，並非僅僅兩個人在沙灘追逐，拉著腳，跌倒了抱著或者接個吻就算。我要最真實的一面，像《昨夜夢魂中》，我嘗試描寫愛情是如何發生的，發生後會有甚麼遭遇，有甚麼感覺。至於《珮詩》，同樣是情場，不過我加上精神病這個比較新鮮的題材，變成另一種的愛情故事。

除了題材不斷創新，永不重複外，當年我拍《昨夜夢魂中》和《珮詩》時，還特別要求工作人員將主角拍得美一點。儘管當時的器材、設備不如現在，但無論佈景、服裝、燈光、攝影等各方面，我覺得已掌握得不錯，畫面拍得頗美，觀眾看起來也覺得「好靚」。至於構圖方面，我有走到camera後窺視，務求畫面出來完全合乎我的要求。我想這是做導演必須要做的事，決不能坐在導演椅上偷懶，看也不看，這是很吃虧的，而且相當不負責任。要知道電影的導演不同於舞台導演，一部電影裡面，每一格菲林都可以說控制在導演手裡，就如某位演員的眉毛多動了一下，只要導演認為沒有必要的，都可把它剪掉。所以一部電影的好壞，應百分之一百由導演負責，沒有excuse的。但舞台則不同，「嘜」一聲拉開帷幕，舞台導演便無法控制演員在台上的演出了。

接著，我再次挑戰自己，沾手歡場，拍妓女的故事。一如以往，我先像新聞記者般，做資料搜集，到妓寨去跟她們進行實地採訪，看看她們是怎樣生活的。如可以的話，當然最好是跟她們生活一陣子，觀察她們的思想、舉動。之後，我便和編劇孟君一起構思《應召女郎》(1973)的劇本。當中，我們將五個搜集得來的真實故事，化成五個妓女角色，然後通過戲劇的方式，寫出她們的家庭背景和經歷，把她們為甚麼肯將自己的身體作貨物般賣給別人的故事連起來。影片裡的群戲，是我很喜歡的，因為我覺得戲劇就是人生，只要你控制得好，撒了一堆線出去，到頭來撿回線尾便已足夠。我認為，要表達所思

所想，有時候並不一定要握緊拳頭，大喊口號的，也可以將事件真實地呈現出來，讓觀眾自己去感受。我只希望告訴觀眾，應召女郎是這樣來的，讓他們明白這是社會的問題。

沒想到影片出來後，收錢收到亂了套，影評界和一些喜愛電影的觀眾都大力讚好，覺得很新鮮。我也暗喜，因為又打破了一個框框，電影界沒有人敢沾手的「歡場」，我卻拍了。最值得高興的，是滿足了自己意願的同時，還替老闆賺了很多錢。

在接連替榮華公司拍了幾部賺錢的電影後，我又心思要拍部高一點的戲，這次我選擇了拍「戰場」，以反對核子武器的使用作為題材。我想自有人類歷史以來，人與人之間，甚至國與國之間，因為思想不同，主義不同，而經常觸發各式各樣的衝突。既然戰爭是無法避免的話，我認為那些統治階層不應該用核武來開戰。若使用核子武器，便甚麼都完了，因為核武殺的不單是即時的一代人，它還會繼續殺第二、第三、第四代人，一直禍延下去。到時候，沒有一個人能夠生存，而我們經過幾千年艱苦積聚下來的文化，也會蕩然無存。

有見及此，我以廣島原爆的後遺症為題，寫成了《廣島廿八》的故事。

為甚麼我以日本廣島作背景呢？因為全世界只有日本這個國家，真正捱過核子武器的禍害。而作為編劇，我覺得要寫一個好的劇本，首要是真實。為求真實，一定要有合適的背景去襯托故事，既然廣島是唯一曾受原子彈侵襲的城市，便只好從那裡去取最真實的資料。於是，我親赴廣島，做了兩、三個月的資料搜集，並乘機在當地尋找外景、實景。接著，我帶著一行十人到日本去拍攝《廣島廿八》，同行的演員計有關山、蕭芳芳、秦祥林、李琳琳、焦姣、金川（張佩儒）和我本人，再加一個攝影師、一個燈光師和一個劇務。當年，我可以講是以最便宜的人力資源，去拍這麼大的一部戲回來。

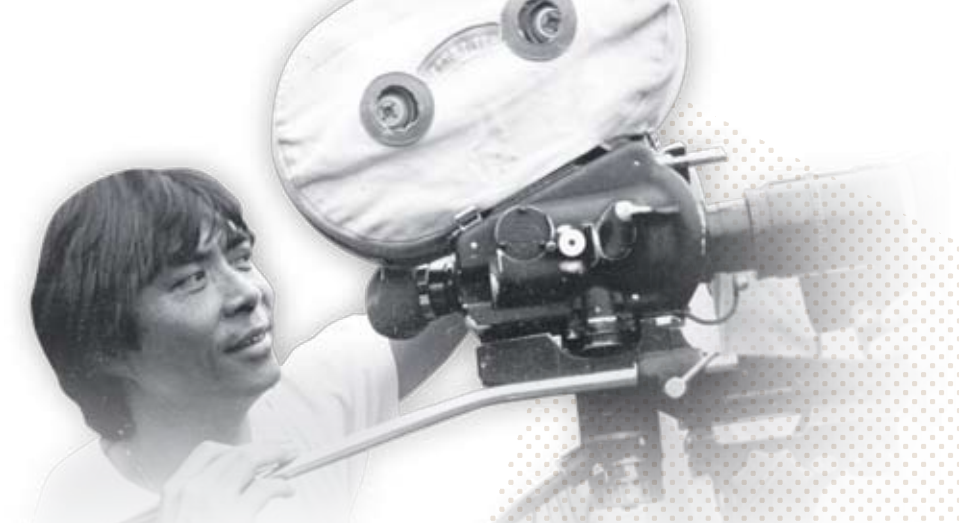
但很不幸地，這部戲上映的時候，可能我真的走得太快，三十多年前已經在討論核子武器如何威脅人類，致最終遠高於我自己基層觀眾所能接受的程度。當時，不單香港的觀眾無法感受到我的用心，而且還有人歪曲了我的本意，認為龍剛在為日本人講話，甚至說我拿了日本人的錢去媚日。這全是笑話，明明是榮華公司的投資，憋了一肚子氣。我不過是想為人類講話，想提出用核武去維持和平，終有一日整個世界都會被摧毀。今天，當全世界都有人在大聲疾呼反核時，我龍剛又有甚麼錯呢？我只可以說，我走得太快了。

後記

1996年，乘龍剛導演回港拍《黑俠》之際，香港電影資料館跟導演做了第一次的口述歷史訪問。當時還是學生助理的我，有幸跟導演有過一面之緣。此後的十多年間，導演先後五次接受香港電影資料館的補充訪問。最近的一次，還是2009年12月初，他與太太回港期間做的，這也是我跟導演第二次碰面的機會。在此之前的大半年，為了將訪問資料整理成書，多次透過電郵跟導演通信，而他也不厭其煩地以電郵、傳真，回覆我各種各樣的提問。從他的文字和話語間，我深深地感受到龍剛導演對香港的一份感情，對電影的一份熱愛，對資料館的一份支持，和對後輩的一份關懷。自覺非常幸運，能參與這本書的編輯工作，藉此機會，我只想說聲：「龍剛導演，多謝您！」■

盛安琪為香港電影資料館研究助理

《香港影人口述歷史叢書之六：龍剛》將於2010年3月下旬出版，盛安琪、劉銓合編



By a stroke of chance, Patrick Lung Kong landed an acting contract with the Cantonese unit of Shaws in 1957, but soon switched to the other side of the camera to serve as deputy to director Chow Sze-luk. Lung left the studio in the early 1960s for Kong Ngee and found his second mentor in Chun Kim. Blessed with praise and commendation from the master, Lung made *Prince of Broadcasters* (Sun Ngee, 1966) and proved himself as a gifted director in his own right. He completed his tenure at Sun Ngee and Eng Wah with 12 titles under his belt. A visionary and revolutionary, Lung remained steadfast in making a difference to Cantonese cinema, and although not the most prolific of film directors, he has left his indelible imprint as one of the most original, bold and uncompromising auteurs ever to have emerged from 1960s and 70s Hong Kong. In the following excerpt taken from the several oral history interviews conducted by the HKFA, Lung Kong recalls how he got into films.

Shaws, Kong Ngee, Eng Wah

By the standard of Cantonese films in the 50s and 60s, Shaws' productions were the best of their kind. Besides overseeing the Cantonese unit, Master Chow also faced the Herculean task of feeding the cinemas 52 weeks a year. It was his job to keep the strings of the purse tight and one that he did well. I'm glad Master taught me the first lesson of 'fast, good and cheap'. I'm truly blessed and grateful to Master for selflessly sharing his knowledge and skills of filmmaking.

Both Kong Ngee and Sun Ngee were outfits under the umbrella of Kong Ngee of Singapore owned by the Ho family. But in actual practice it was director Chun Kim who was at the helm of the production. Chun's role was not dissimilar to Master's at Shaws. The only difference was that Chun had shares in Kong Ngee whereas Master was merely a paid staff. Kong Ngee films, especially those directed by Chun Kim, caught my eyes well before my move to Kong Ngee. In terms of market value, Chun's films often outsold those by Chow. Making films, especially

in Hong Kong, your priority is getting a good return for your money, and the first step to becoming a director is learning how to make a cash cow. I gleaned his films for clues as to what made his films sell, and I studied the subject matter, the use of camera movement and even his marketing strategies. I came up with an insight that he could read the minds of the audience and thereby won them over by giving what they wanted.

The one person I would like to thank is Sir Run Run Shaw, who treated me most courteously and made repeated attempts to recruit me to Shaws since the release of *Prince of Broadcasters*. Time and again I turned him down. I said I was bound by another contract when in fact my foolish heart was yearning to do something more in film, something different to elevate Cantonese film to a new level. Often shrugged off by people as Cantonese oldies, Cantonese film hasn't received its fair share of adulation. It was as much an insult to the industry as it was to a filmmaker, which I endeavoured to avenge when the occasion arose. To help

Cantonese cinema shed its bad name, I made myself a pledge to work that extra bit harder and stretch my brain a little bit more, hopefully to make change and improvement one step at a time. Looking back, I never owed anyone anything except perhaps my heartfelt gratitude to Sir Run Run for appreciating my work. But why didn't I join Shaws? I was afraid that my fear and reluctance to submit to their direction and disposition might damage the rapport between Shaw and I. Eng Wah's offer might be no match to Shaws', but I was too tempted by the free hand I would get to enjoy at the former to decline the offer.

Before I joined Eng Wah, I made a tacit agreement with its boss: 'I'll do my best to make films that made its money back and you'll give me total free rein to make the films I want to make.' 'OK, let's shake hands on it.' A project of mine would begin by estimating whether it would leave the boss in the black or red. Making films is all about making money but we should also be improving along the way. I had come up with this 'one in three' formula, which is I would make enough money to cover the cost of three projects each time before I did something different, something non-commercial. It was how *The Plague* (renamed *Yesterday, Today, Tomorrow* upon release in 1970) and *Hiroshima 28* (1974) came about. Of course, it wasn't exactly what I did tell the boss at the time. What I said was: 'Look, you're terrified by the idea of having only a bunch of bad guys in *Teddy Girls* (1969), but I did make money for you, didn't I? I bet this story wouldn't bother you either.' Convinced, the boss gave me both free



龍剛（右）與薛家燕（左）
Lung Kong (right) and Nancy Sit Kar-yin (left)



rein and the green light to make *The Plague*.

Love Scenes, Pleasure Scenes, War Scenes

A veteran once offered me a piece of advice: 'Listen up, dude. We Cantonese directors have three scenes we don't do.' 'Which three?' 'Love scenes, pleasure scenes and war scenes.' Baffled, I demanded an explanation. 'For love scenes, we aren't exactly gifted in the love department and are certainly not any better in filming it; for scenes of pleasures, you'll have your leading lady play a prostitute, which means the film is doomed before it even begins. As for war scenes, they're simply beyond our budget and ability.' His advice is sound, but what it comes down to is not the question of 'can' or 'can't' but 'how'.

I guess it's in my blood to keep pushing the envelope, to scour banned subjects for ideas to film. There are plenty of love scenes in *Prince of Broadcasters*, *My Beloved* (1971) and *Pei Shih* (1972) and in some of my later works, only my idea of love in film is not the typical boy and girl on a beach, chasing each other and falling into each other's embrace. The love I attempted to portray in *My Beloved* is painfully true; it's about how it happens, what it leads to and how it feels. *Pei Shih* is not your average love story, different because the subject of mental illness adds a new dimension to the story.

Apart from never repeating myself, I

also made sure that my leading men and women in *My Beloved* and *Pei Shih* look their absolute best. I believe I had a good grip of the set designs, costumes, lighting and photography and did a beautiful work with the equipment and facilities available at the time. To get every frame just right, I also spent a great deal of time behind the lens. No responsible director would direct from the chair—it wouldn't do his career any good either. A film director is different from a stage director in that the former has absolute control over each and every frame of film, and he gets to decide what to shoot and what to edit out, even something as inconspicuous as a wrinkling of the brow. The director is 100 per cent responsible for the success or failure of a film. There's no excuse either way. It's different for a stage director though. When the curtain rises, the director will have to leave it all up to his actors.

Then I took on the new challenge of filming a story about prostitutes. Like an investigative journalist, I conducted research *in situ* in order to get an inside look into life in a brothel. Ideally you can actually live with them for a while in order to understand how they think and act. After some initial research, screenwriter Pansy Mang Kwan was brought in to help flesh out the script for what would become known as *The Call Girls* (1973). We turned our research into a series of five real-life stories about five prostitutes, and by weaving together their family backgrounds and life experiences through drama, the film shows what really got them into the

business of selling their bodies. It's an ensemble piece, which happened to be my favourite. Drama does imitate life, and what better way for a director to tell his story than spinning the threads of life, the cords of fate and tying up a few loose ends? When you hold your fist tight, what messages can your hand give or receive? You might as well present things as they are and let the audience make up their own mind. I simply wanted to tell the audience how call girls, or escorts, become who they are, and the underlying social problem.

The film did surprisingly well and received rave reviews from fans and critics alike. They all found it refreshing. I was secretly pleased that I managed to break through yet another taboo in filmmaking and ended up with best of both worlds—doing my own thing and making money for the boss.

After turning in a few cash cows, I was again itching for higher goals. This time, I attempted doing war scenes for a film with an anti-nuke theme. The history of man is a history of conflicts and aggression between individuals and states against other beliefs and ideologies. And if war is inevitable, it's all the more important that world leaders don't resort to nuclear warfare, because it will not only destroy a generation of people but many more to follow. The damage will be immeasurable; it will wipe out the entire human race alongside thousands of years of human legacy.

It was for this belief that I wrote the



(左起) 鄧光榮、張艾嘉、
孟君、龍剛
(From left) Alan Tang, Sylvia
Chang, Pansy Mang Kwan
and Lung Kong

story for *Hiroshima 28*, a film set in the titled Japanese city in the aftermath of the atomic bombings during World War II. Why Japan? It's because Japan is the only country in the world that has experienced the horrible nature of nuclear warfare. As a screenwriter, I think realism is what makes a good screenplay; a real location also makes a story real. There's no other place more authentic than Hiroshima, the ground zero of the atomic attack. So I travelled to the city and spent some two, three months researching and scouting for sites and locations. I went there the second time for the actual filming. I took with me only Kwan Shan, Josephine Siao, Charlie Chin, Maggie Li, Chiao Chiao and Jin Chuan of the cast, a photographer, a gaffer and a utility person. My idea was to make a blockbuster with the least resources possible.

Rather unfortunately, I was one too many steps ahead of my time. It appeared that the subject of nuclear war was too far-fetched for my grassroots audience to

comprehend some three decades ago. Not only did the audience misinterpret my intention, some even went as far as accusing me of taking sides with the Japanese and fawning over them with a film made with Japanese money. What nonsense! It was Eng Wah's money! All I did was to point out it's wrong to make peace with nuclear war because it will only destroy the world. I can't be in the wrong when you see those anti-nuke campaigns going on nowadays. All I can say is I was way too ahead of my time.

Postscript

Lung Kong returned to Hong Kong in 1996 for the filming of *Black Mask* when I had the good fortune to meet the director in person at an oral history interview he granted the Hong Kong Film Archive. It was awe-inspiring for me, a student helper then, meeting a director of his repute. He has proved to be extremely generous in sharing his time and experiences in the five follow-up interviews that were conducted on various occasions over the following decade. The last interview, also my

second meeting with the director, was held in early December 2009 when he was on holiday in Hong Kong with his wife. Our attempt to compile these interviews into a book inevitably led to an avalanche of questions via e-mail and fax, all of which he answered with great patience and detail. His every word, spoken or written, speaks volumes of his sentimental attachment to his birthplace Hong Kong, his passion for film, his support to the Film Archive and his care and concern for people his junior. I'm deeply honoured to be on the editorial board of the book and I owe my sincere gratitude to director Lung Kong for giving me the opportunity to be a part of the legacy he has left behind. (Translated by Agnes Lam) ■

Angel Shing is Research Assistant of the HKFA.

Oral History Series 6: Director Lung Kong, co-edited by Angel Shing and Lau Yam, will be published in late March 2010.

捐贈者芳名 Donors 8.10.2009-14.1.2010

安樂影片公司

花生映社

聖雅各福群會灣仔長者地區中心

橙天嘉禾娛樂有限公司

U2 Home Entertainment Inc.,
a California corporation
doing business as Tai Seng
Entertainment

朱嘉寧先生

冼良先生

周鈺宏先生

施介強先生

柳瑞雄先生

梁榮先生

陳坤揚先生

陳耀基先生

傅慧儀女士

源碧福女士

楊逸德先生

廖金鳳先生

歐志恒先生

歐陽惠娟女士

蔡劍卿先生

黎景翔先生

謝燕雲女士

鄭保威先生

羅幸明女士

蘇章愷先生

Mr C.L. Swallow

本館特此致謝! Thank You!

中國早期電影歷史再探

History of Early Chinese Cinema(s) Revisited

何思穎 Sam Ho

香港首部劇情片究竟是哪一部，經過了「中國早期電影歷史再探研討會」，我們總算有了一個結論。諷刺的是，我們的結論，是目前還未有定論，雖然我們相信，首部劇情片，極有可能是1914年拍攝的《莊子試妻》。

到底哪部電影才是香港首部劇情片，一直以來都極具爭議性。爭論主要圍繞兩部電影——被認為攝製於1909年的《偷燒鴨》及1913或1914年的《莊子試妻》。即使這件事曾經引起激烈的爭辯，但是雙方的支持者都無法提出具體的證據作出決定性的結論¹。這個爭議初時只是有少數電影學者及研究者關注，但去年有多項大型活動慶祝香港電影誕生一百周年，主辦機構即認同《偷燒鴨》是香港第一部電影，這個話題始引起公眾關注。

香港電影資料館曾經獲邀參加慶祝活動或者認可2009年是香港電影百年之說，我們都一一婉拒，因為我們實在沒有明證。我們反而決定就此進行電影史研究。研究香港早期電影，豈可不涉及中國、台灣及其他製作華語電影的地區，是以研討會涵蓋中國早期電影歷史。

研討會由本館主辦，於2009年12月15至17日舉行，並獲香港大學香港人文社會研究所亞洲研究中心協辦，美國伊利諾州大學東亞及太平洋研究中心及香港浸會大學傳理學院媒介與傳播研究中心贊助。

「第一部劇情片」的議題在研討會上出現了突破。對早期電影曾作過深入考證的研究者羅卡，在會上發表一篇關於幾名重要香港電影拓荒者的文章，探研布拉斯基、黎民偉黎北海兄弟、萬維沙等人的事跡。其中最重要的，是一篇萬維沙在1914年從香港回到美國後，接



1 (左起) 香港浸會大學葉月瑜、本館館長林覺聲、香港大學亞洲研究中心黃紹倫、美國伊利諾大學傅保石主持開幕。右一為主題演講者畢克偉

(From left) Emilie Yeh (Hong Kong Baptist University), Richie Lam (HKFA Head), Wong Siu-lun (Centre of Asian Studies, The University of Hong Kong) and Fu Po-shek (University of Illinois) at the opening ceremony. Paul Pickowicz (1st right) is the keynote speaker

2 何思穎 (左)、黃愛玲 Sam Ho (left) and Wong Ain-ling

3 羅卡 (左)、張美君 Law Kar (left) and Zhang Meijun

4 法蘭賓 (左)、廖金鳳 Frank Bren (left) and Liao Chin-feng

受《電影世界》周刊的訪談²。萬維沙是當年由布拉斯基帶到香港的攝影師，他在訪問中憶述在香港逗留八個月期間，拍攝了四部電影，首先拍的是《莊周的名譽被毀》，接著拍的三部，包括《燒鴨之旅》。我們相信二者極有可能即《莊子試妻》和《偷燒鴨》。

這是一個非常重要的證據。因為在從前的爭論當中，彼此都是以二手資料為基礎，萬維沙的訪談清楚載有電影的確實出品年份及次序，應是最貼近真相的原始資料。當然，我們難以肯定萬維沙的記憶是否有誤，或者訪談的正確性。不過，綜合其他研究者多年發掘的資料，《莊子試妻》很可能是香港首部劇情片，《偷燒鴨》很可能不是1909年出品，然則2009年並非香港電影一百周年。

部分出席研討會的學者開玩笑地問：2014年是否會再次慶祝香港電影一百周年？我們很認真的回答：非常肯定的話才會。

對電影歷史的研究者來說，里程碑

的慶祝是具有意義的活動。一方面，它們令人欣喜，回顧一路走來的事件演變過程，為彼此所付出的努力與取得的成就，而感到欣慰鼓舞。另一方面，慶祝里程碑的活動也是發人深省的時刻，容許或甚至逼使我們審視歷史事件對我們的過去、現在及未來的意義。

從《莊子試妻》與《偷燒鴨》的爭議中，我們已上了寶貴的一課。希望到了2014年，我們能夠獲得足夠的證據，讓我們能夠肯定知道我們慶祝的是甚麼。[翻譯：胡淑茵] ■

註釋

1 多位學者都曾就此議題發表意見，李以莊、周承人提出以《偷燒鴨》為香港首部劇情片，羅卡、黎錫則存疑，認為《莊子試妻》較可信，詳見各人論述。

2 曉治賀夫曼：〈電影在中國的狀況〉，《電影世界》，1914年7月25日，中譯：羅卡。

何思穎為香港電影資料館節目策劃



(前排左起) 黎錫、廖金鳳、李道新、本館節目策劃何思穎、舒琪；(後排左起) 李培德、趙衛防、陳犀禾、本館項目研究員吳詠恩、劉輝、陳建華、黃愛玲、葉月瑜、黃紹倫、本館館長林覺聲、傅保石、李道明、張真、畢克偉、法蘭賓、汪朝光、羅卡、三澤真美惠、瀧下彩子、盧偉力

(Front row from left) Lai Shek, Liao Chin-feng, Li Daoxin, Sam Ho (HKFA Programmer), Shu Kei; (Back row from left) Lee Pui-tak, Zhao Weifang, Chen Xihe, Grace Ng (HKFA Project Researcher), Liu Hui, Chen Jianhua, Wong Ain-ling, Emilie Yeh, Wong Siu-lun, Richie Lam (HKFA Head), Fu Po-shek, Lee Daw-ming, Zhang Zhen, Paul Pickowicz, Frank Bren, Wang Chaoguang, Law Kar, Misawa Mamie, Takishita Saeko, Lo Wai-luk

We reached a conclusion at the conference History of Early Chinese Cinema(s) Revisited about the first fictional film of Hong Kong—that it is still inconclusive. Yet we believe that the first fictional film is very likely to be *Chuang Tzi Tests His Wife* and that it was made in 1914.

The issue of Hong Kong's first fictional film had been a controversy. The debate centred around two films, *Stealing a Roast Duck* and *Chuang Tzi Tests His Wife*, the former allegedly made in 1909 and the latter supposedly in 1913 or 1914. The debate had been contentious, sometimes reaching levels of great intensity. Yet no conclusive evidence had been produced by supporters of either view to allow for a definitive consensus.¹

The sometimes heated debate had been largely limited to scholars and researchers but came into public attention last year, when events were held to celebrate the 100th birthday of Hong Kong cinema. The celebrations were based on the belief that *Stealing a Roast Duck*

is indeed the first fictional film of Hong Kong, thus marking 2009 the centennial year.

The HKFA was approached to either join in the celebrations or to endorse them. We declined, on the above-stated grounds that no conclusive proof had been made. Instead, we decided to celebrate the study of film history. We also felt that any study of early Hong Kong cinema would not be complete without including the cinemas of China, Taiwan and other areas that produced Chinese films. Hence the conference on History of Early Chinese Cinema(s).

It was held from 15 to 17 December 2009, presented by the HKFA in association with the Hong Kong Institute for the Humanities and Social Sciences of The University of Hong Kong, and sponsored by The Center for East Asian and Pacific Studies of the University of Illinois and the Centre for Media and Communication Research of the Hong Kong Baptist University.

A breakthrough was introduced

at the conference. Law Kar, who had conducted extensive research on the topic, presented a paper on several key figures in the early development of Chinese films, Benjamin Brodsky, the Lai brothers Man-wai and Pak-hoi, and R.F. Van Velzer². Especially important was the discovery of an interview conducted in 1914 by the magazine *Moving Picture World* with Van Velzer, shortly after he returned to the United States from Hong Kong.

Van Velzer, a photographer brought to Hong Kong by Brodsky, recalled in the interview that he was involved in the making of four films in an eight-month stay in the then colony. The first one was *The Defamation of Choung Chow*, followed by two others and one *The Trip of the Roast Duck*. It's highly likely that they are, respectively, *Chuang Tzi Tests His Wife* and *Stealing a Roast Duck*.

This is compelling evidence. Throughout the controversy, most arguments had been based on secondary sources. This interview

張愛玲與電影

Eileen Chang & Film

is the closest to a primary source that identifies the films as well as the order and year they were made. It's still possible that Van Velzer had remembered wrong or even deliberately lied. Yet, combined with other information uncovered by researchers throughout the years, *Chuang Tzi Tests His Wife* is very likely the first fictional film of Hong Kong and that it was made in 1914.

It follows that *Stealing a Roast Duck* was likely not made in 1909 and that 2009 was not the 100th birthday of Hong Kong cinema.

A joke started to circulate among conference participants: should we celebrate Hong Kong cinema's 100th birthday yet again in 2014? Our answer, seriously, is: only if we're sure.

As students of cinema and history, we relish the celebrations of milestones. They're joyous occasions, allowing us to look back fondly at the road travelled, to appreciate the efforts and accomplishments of individuals and groups and to marvel at the wonder of how things developed. They're also provocative occasions, allowing and even forcing us to contemplate and make sense of our past, our present and our future.

We had learned a lot from the '*Chuang Tzi vs Roast Duck*' controversy. Let's hope that by 2014, enough will have been learned that we can be sure of what we are celebrating. ■

Notes

- 1 Much had been written on the issue and I will not go into details here. Arguments for *Stealing a Roast Duck* are best represented by Li Yizhuang and Zhou Chengren and those for *Chuang Tzi Tests His Wife* by Law Kar and Lai Shek.
- 2 Hugh Hoffman, 'Film Conditions in China', *The Moving Picture World*, 25 July 1914.

Sam Ho is Programmer of the HKFA.



瀧下彩子觀賞《荒江女俠》(1930)後所繪畫作
Takishita Saeko drew us a sketch after viewing *Swordswoman of Huangjiang* (1930)



三位講者在1月17日的座談會中，論述張愛玲與電影的淵源，她編寫的劇本所展示的精神面貌，以及改編其小說作品成為電影的困難。（左起）作家及文化評論人潘國靈、本館項目研究員藍天雲、香港浸會大學電影學院講師麥欣恩

Three speakers gathered on 17 January to talk about Eileen Chang's connections with film, her inner feelings as shown in her screenplays, and the problems in adapting her novels to film. (From left) Lawrence Pun, writer and cultural commentator; Grace Ng, HKFA Project Researcher; Grace Mak, Lecturer, Academy of Film, Hong Kong Baptist University

光影任劍輝

Yam Kim-fai on Film

適逢2009年11月29日同為粵劇日及任劍輝逝世20周年的日子，本館舉行座談會紀念「戲迷情人」任劍輝。電影研究者阮紫瑩大談對「任姐」電影與戲曲演出造詣之懷念與崇敬，香港中文大學文化及宗教研究系助理教授及影評人洛楓（陳少紅教授）從「任姐」的喜劇表演詳細分析其酷兒形態，而粵劇樂師王勝泉則論述其唱腔與歌唱特色，在座戲迷均樂在其中。（左起）洛楓、阮紫瑩、本館節目策劃何思穎、王勝泉



29 November 2009 marked the 20th anniversary of the death of Cantonese opera great Yam Kim-fai, which coincided with this year's Cantonese Opera Day. That day, the HKFA organised this seminar to pay tribute to our beloved Sister Yam. (From left) Natalia Chan, Yuen Tsz-ying, HKFA Programmer Sam Ho, Leonard Wong

影劇生輝

From Stage to Screen: The Art of Tong Tik-sang and Yam Kim-fai



為配合香港文化博物館「梨園生輝——唐滌生與任劍輝」展覽，本館於2009年12月27日在其演講室舉行座談會。香港浸會大學電影學院盧偉力博士以學術角度論述任劍輝「戲中求技、真中求美」的美學追求，香港科技大學人文學部吳國坤博士則分析唐滌生與任劍輝的粵劇電影。（左起）主持何思穎、盧偉力、吳國坤

To tie in with the 'Splendour of Cantonese Opera: Masters Tong Tik-sang and Yam Kim-fai' exhibition organised by the Hong Kong Heritage Museum, the HKFA held this seminar at the Heritage Museum's Lecture Hall on 27 December 2009. (From left) Seminar host Sam Ho, Lo Wai-luk, Kenny Ng

《孔夫子》的再修復

Confucius Re-restored



黃愛玲 Wong Ain-ling

去年香港電影資料館與意大利知名的影片修復工作室L'Immagine Ritrovata攜手合作，為費穆攝於上海孤島時期的《孔夫子》（1940）的修復踏出了第一步，工作包括修補大量損壞的菲林、採用全浸式濕印片技術翻印影像以減低花痕的影響、以數碼技術調整和修復聲音，最後把新印的底片及聲片同步化，印製新的拷貝。複印自硝酸底片的修復初稿，片長87分鐘，部分缺聲，另外還有9分鐘零碎片段。今年，我們在此修復初稿的基礎上，根據文獻資料的推論和科學鑑證的結果，嘗試將這些碎片安插回去，希望能夠盡量接近費穆作品的原貌。

根據《孔夫子》製片人金信民的憶述，自影片於1940年底至1941年在上海及全國公映後，底片一直存放在聯華公司的片庫，其後輾轉不知如何遺失了¹。翻閱四十年代的上海《申報》，發現《孔夫子》戰後曾以益華公司名義重新發行，於1948年8月27日孔誕日在上海皇后、黃金、國際三家戲院公映，報紙廣告上強調是「國外版」。《孔夫子》影片之初，便有「民華影業公司出品益華影業公司發行」兩行字，疊印在標誌民華的大鐘之上。

搜集回來的《孔夫子》影片資料，共有六項，包括正畫底片、光學聲、碎片底片和正片等，而其中碎片正片上的片邊符號（edge code）是1947年的，確定了它們來自1948年重新發行的正片。因這些碎片正片並不是第一代沖印，所



以影像較差，影像需要進行數碼修復才可插回長片中。至於當年是誰決定把這些片段剪出來，原因又何在，現在都不得而知。據1948年9月8日發表在《青青電影》上的報導所言，費穆未曾參與影片的重印與剪接，他在開映第一天就去黃金大戲院觀看，看後「認為不滿，第二天就在報上刊了一段啟事，因之，使此次《孔夫子》的重映生意上打了一個極大的折扣。」因為尚未找到文中所指的那段啟事，暫不能確定這篇報導是否準確，但也提供了一條合乎邏輯的線索——現存的9分鐘碎片很可能就是當年沒有得到費穆的同意而被刪剪了的片段，而去年公映的87分鐘版本正是重新發行的刪節本。

當然，純靠這篇報導，我們實在不敢妄下結論，幸而《孔夫子》於1940年底在上海首映前，出版過一本極其精美和詳盡的特刊，內有〈孔夫子影片說明書〉（現收錄於《費穆電影 孔夫子》一書內），修復初本除了缺了幾場戲之外，二者大致吻合，〈說明書〉幾乎就是一個分場劇本。去年古兆申為影片整理中文字幕時，已熱心地根據〈說明書〉初步提議了安插碎片的位置。其後再經過研究組和節目組同事的反覆思量 and 調整，香港演藝學院的舒琪也提供了不少珍貴的專業意見，進一步確立了碎片（包括碎片底片及正片）安插的位置，細列如下：

第一卷裡「齊伐魯」和「孔子及其弟子」兩段，

第二卷裡「復仇」和「顏回的仁」兩段，第七卷裡「厄於陳蔡」兩個片段，以及第九卷裡「死力相報」和「千秋萬世，常在人間」兩段。

細心的修復組同事在正畫底片（picture negative）裡找到了「孔子及其弟子」和「死力相報」兩段的確切接口位，而且「死力相報」一段的片邊數字更與正畫片邊數字是相連的。「復仇」、「顏回的仁」、「厄於陳蔡」第一段以及「千秋萬世，常在人間」等四段也都多少有跡可尋。「齊伐魯」和「厄於陳蔡」第二段雖然找不到可供參考的科學鑑證，但從〈說明書〉的資料看來，則明顯應該安插回去，「厄於陳蔡」中孔子撫琴悲歌一節更是全片畫龍點睛之筆，沒有了便會大為失色。

電影修復的工作永遠是進行式的，我們只能盡量做到有根有據地靠近作品昔日面貌，不敢妄言這就是終極版本。也許，將來會有更新的發現，誰說不可能呢？■



註釋

1 黃愛玲（訪問及整理）：〈訪金信民〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，香港：香港電影評論學會，1998，頁152-153。

黃愛玲，資深電影研究者及影評人，曾任香港電影資料館研究主任，編著包括文集《戲緣》、《詩人導演——費穆》等電影專著多種。

《張愛玲：電懣劇本集》

Eileen Chang: MP & GI Screenplays

藍天雲 Grace Ng



1 香港有幸，文學與電影史上皆有張愛玲的名字。

張愛玲曾在香港大學就讀，日軍佔領香港後停學，回到上海，寫了好幾篇香港故事，淪陷前後香江的繁華與頹廢，被她保留下來了。五十年代重臨香江，得宋淇的邀請，為香港的電懣影業公司寫電影劇本。在張愛玲的創作生涯中，香港的地位舉足輕重。

在五七至六四年間，張愛玲為電懣公司編劇的電影，按首映先後次序為：《情場如戰場》（1957）、《人財兩得》（1958）、《桃花運》（1959）、《六月新娘》（1960）、《南北一家親》（1962）、《小兒女》（1963）、《一曲難忘》（1964）與《南北喜相逢》（1964）。除了拍成電影的劇本外，尚有屢經修改而最終原稿下落不明的《紅樓夢》上、下集與《魂歸離恨天》。前者將她弄得心力交瘁，為此還差點破壞了跟宋淇夫婦的友誼。後者完成不久，電懣公司的老闆陸運濤及多位公司要員在台灣遇上空難，未幾公司改組，宋淇離職，劇本成了張愛玲為電懣編的最後一部作品。

張愛玲在電懣時期的劇本，拍成電影的有八個，沒有拍成的有兩個，總共才十個，算不上多產，但在她的作品中，也有一定的位置。隨著電懣與改組後的國泰機構相繼淡出香港影業，這批劇本輾轉流徙的過程，大概難以再追尋。只知道它們後來陸續成了香港電影資料館的館藏，養在深閨人未識。最初，這批劇本裡，只有《情場如戰場》與《魂歸離恨天》分別收錄在張愛玲自己的作品集《惘然記》與《續集》內。其後，又有個別的劇本「出土」，刊在文學雜誌上，例如經過鄭樹森教授整理校訂的《南北一家親》及《小兒女》等。

張愛玲的劇本散落在不同的地方，細數一遍，卻並未全部出版，譬如《人財兩得》與《桃花運》是從未跟讀者見面的。這時，關於張愛玲的研究，已從

方興未艾發展成當今顯學。張愛玲與電影的關係，也成了重要的題目，但是相關的文章不多，且有明顯的局限，這當然跟缺乏原始資料有關。張愛玲編劇的電影，有部分已出版影碟，但亦有些已經失傳，如《人財兩得》、《桃花運》和《一曲難忘》。要全面瞭解張愛玲與電影創作的關係，劇本成了重要的線索。

為張愛玲的電懣劇本結集，意念由此而生，希望藉此推動更多相關的研究，讓讀者對張愛玲有更全面的認識。

2 《張愛玲：電懣劇本集》內的劇本，並非源自她的手稿，而是電影公司當年已經謄錄的油印本。當年電影公司收到編劇的原稿後，會發出去讓人用蠟紙抄寫，油印多份分發導演、演員、美工及其他相關工作人員。由於經過抄錄，不免有手民之誤，在校訂劇本時，除了明顯的錯漏之外，盡量保留原來油印本的面貌。

當然這是不得已的折衷，一個較接近原貌的二手資料，總算比沒有的好。此外，曾經出版的劇本，也是我們參照的對象，取長補短，務求讓劇本以更理想的狀態面世。《南北一家親》與《南北喜相逢》內，有不少粵語對白，為方便不諳粵語的讀者，我們參考了鄭樹森教授之前的註釋，將粵語對白「翻譯」，附在旁邊，以便理解。而原文中有部分粵語現在看來並不地道，只要意思清楚，亦不改動，保留了南來文人與本地文化互動時的特色。

劇本集分四冊，一方面是便於閱讀，一方面也略按主題來分，讓脈絡更分明。第一冊〈好事近〉，包括《情場如戰場》和《六月新娘》，講的是「女結婚員」的明爭暗鬥與忐忑不安。第二冊〈舉案齊眉〉，收錄首次出版的《人財兩得》與《桃花運》。兩劇皆以婚姻為主題，女結婚員如願以償結婚後，張愛玲是否順應市場要求，讓她們從此美滿團圓？兩個劇本文字精彩，喜劇感強

烈，張愛玲在此流露小說中難得一見的幽默細胞。第三冊〈南北和〉，順理成章的就是《南北一家親》與《南北喜相逢》，還順便向南北系列的始作俑者宋淇致意。第四冊〈海上憶舊〉，載入《小兒女》與《一曲難忘》。兩個劇本多少讓人聯想到張愛玲在上海寫的電影劇本，如《不了情》（1947，桑弧導演）與《哀樂中年》（1949，桑弧導演）等，都是文藝片而非喜劇，主題亦相近。最後則附錄了沒有拍成電影的《魂歸離恨天》作結。

3 讓第一手資料流通，是促進研究，增進知識的最佳辦法。馮睨乾為本書寫的導論就是個好例子。他得張愛玲遺產執行人宋以朗先生的允許，查閱張愛玲與宋淇當年的書信。從這些第一手資料中，澄清了許多以往的誤解。其中最重要的，是考證出《情場如戰場》並非如張愛玲後來在書中所說，改編自《溫柔的陷阱》（The Tender Trap），而是另有所本。此外，從張宋之間的書信裡，亦看到張愛玲的創作方式與認真的態度，並非如向來坊間所推測的，為了五斗米而不得不勉為其難。

無獨有偶，邁克在巴黎閒逛時，無意中買到《溫柔的陷阱》的影碟，一看之下，也發現它並非《情場如戰場》的前身，反而跟易文導演的《溫柔鄉》（1960）關係萬千重。他與馮睨乾並不相識，卻在這一點上殊途同歸，歷史的偶然，就是這樣教人意想不到。此外，許珮馨、黃愛玲、鄧小宇、吳昊、毛尖與惟得的文章，或從喜劇類型、歷史對照、編劇方法、主題演繹、角色設計等多方面看張愛玲與編劇和電影的關係，連同劇本一起，作多角度閱讀，可以認識小說和散文以外的張愛玲。是否張迷，都是難得的閱讀經驗。■

藍天雲為香港電影資料館項目研究員

1970年代在台灣製片的香港電影界

Hong Kong Filmmakers in Taiwan
in the 1970s

黃仁 Huang Jen

一 政策

自1949年中華民國政府退守台灣，海外地區的華人對台灣的認同非常重要，可以顯示作為一個國家的正當性，尤其當時還是英國殖民地的香港，正有大批從大陸逃難出來的反共人士，台灣政府適時予以援手外，台灣在香港的地下工作人員，以影人有指標作用，策動香港影人組團到台灣表態效忠。這時香港影業大亨張善琨、李祖永先後發生財務危機，都獲台灣政府及時援手，遂自動號召影人回國，成立「港九電影戲劇自由總會」形成自由影人陣線，接著海外華人認同台灣為「祖國」者愈來愈多，其時每年香港「雙十節國慶」比中共「十一國慶」還熱鬧。

台灣政府將香港自由影人拍攝的港片視同國片，港片業者享有國內業者同等權益。同時為鼓勵香港影人赴台拍片，以帶動台灣影業的繁榮、進步。除有優良國語片獎勵辦法外，還有電影底、聲、字幕等膠片進口押稅優惠，只要所攜帶的膠片和器材，向台灣教育部電影事業輔導委員會申請一紙證明，確是為回國拍片所用，向海關繳一筆保證金，膠片器材就可以押稅進口，等影片在台灣攝製殺青，膠片寄往香港出關時，原件未少，就可退回保證金出關，等於免稅。這項押稅辦法，對當時正蓬勃的台語片業更受惠，台語片公司只要到香港政府註冊處，登記一家香港電影公司，繳港幣200元，就可以領到牌照，可以用香港公司名義進口膠片，到台灣拍片押稅過關，比台灣買膠片可省三成



李翰祥（中）的國聯在台拍片，提拔了林福地（右）和郭南宏（左），成為港台影壇國語片導演。
Li Han-hsiang (middle) offered chances to Lin Fu-ti (right) and Joseph Kuo Nan-hung (left) to make Mandarin films in both Taiwan and Hong Kong

多，據說台語片有人用膠片特別節省，用不完的膠片還可轉賣到黑市。因為出關的底片，已拍成電影不能曝光，不能檢查，因此台語片製片公司搖身變為香港掛牌公司，既省錢還能賺錢。

政府為鼓勵香港影人在台灣拍片，六十年代又訂頒貸款拍片辦法，到1970年還有修正，每部片可貸款20萬元^{編按}到40萬元（約40萬元至50萬元等於一部片的成本），每家公司每年只能貸款拍片一部，限一年內必須歸還，對真正缺少資金的獨立製片，還是不無小補，據資料：核准貸款的有童月娟、馮明遠、張茜西……，其中張茜西的貸款無力歸還，到1974年3月新聞局公布部分外國影片輸入配額，用於輔導國片生產，凡生產一部片可分到幾十點，張茜西分到的點數正好足抵消所欠貸款。¹

二 經濟

台灣在七十年代，延續六十年代經濟成長，國民所得增加，同時由於實施



張徹（右一）與狄龍（右二）、黃卓漢（左二）等歡聚
Chang Cheh (1st right) with Ti Lung (2nd right) and Wong Cheuk-hon (2nd left) at a party

九年義務教育，民眾聽國語能力逐漸普遍，國語片觀眾大幅增長，台北市國語片院線由一條增加到六條。國語片需要量大增，在香港製片人眼中，台灣市場愈來愈重要，但因外匯管制很嚴，中外電影的票房收入都只能將百分之二十五匯出海外，百分之七十五都要留在台灣，香港邵氏和電懋（國泰）公司都用到台拍片來消化留於台灣的不能匯出境資金，這也是促成香港影人大量到台拍片的原因之一。新加坡國泰機構在六十年代支持李翰祥組國聯公司到台拍片，就是利用聯邦發行電懋影片的台灣收入支付；邵氏公司支持潘壘組織邵氏外景隊和張徹的長弓公司在台拍片，也是利用邵氏留存台灣的資金支付。

六十年代末，香港粵語片開始沒落，大部分演職人員和製片公司改拍國語片，那便可以賣台灣版權。台灣國語片市場雖然看好，但到香港買片的台灣片商都會殺價，製片公司不如到台灣拍片，起用台灣演員演出，台灣版權費可



丁善璽編導，李湘主演的《不要拋棄我》（1970）

Don't Leave Me Alone (1970): directed and written by Ting Shan-hsi starring Lee Hsiang

以提高，甚至可以「賣花」，就是預售版權，影片尚未開拍，只要大卡士主演就可以先收一筆定金。香港馬氏公司投資台灣李行導演拍攝的《海鷗飛處》（1974）^{編按2}，台灣版權費就比一般香港片要高出一倍。

香港人到台灣拍片，還有一大好處，是台灣可用的外景點多。當年大陸尚未開放，台灣不少景點可取代大陸風光，例如台灣的北埔老街、房舍、古厝、祠堂都是完全清朝時代建造，古色古香，至今保存完好；還有高雄縣的月世界是不毛之地，可拍出大陸沙漠景觀。同時七十年代台灣片廠的內搭景也多，中影、台製片廠都有文化城可作內搭景，尤其聯邦興建的大南片廠，《俠女》（1971）的古宅、《龍門客棧》（1968）和《一代劍王》（1968）的街景，都很壯觀；華國片廠、東影片廠、統一片廠的內搭景也可出租拍片。香港只有邵氏片廠的內搭景場地大，但不出借。再者香港邵氏雖有大片廠，但是台灣導演替邵氏拍戲，卻都願意留在台灣拍，除了60年代的潘壘在台灣拍邵氏影片外，七十年代台灣郭南宏替邵氏拍《劍女幽魂》（1971）、《童子功》（1972），辛奇、蔡揚名替邵氏拍片，都是留在台灣拍，因可取的景點多，演職人員講國語，比在香港片廠跟講粵語的人員合作方便。

七十年代，一批原邵氏演員，約滿後多來台灣拍片，或自組公司獨立製片，或改行當導演，例如陳鴻烈、王羽、陳觀泰、岳華、恬妮、貝蒂、胡錦、張沖、高寶樹、井淼、田豐、楊群……，這些演員拍的影片，多是台製港片。其中楊群自組的鳳鳴公司成績最好，第一部楊群自導自演，拍

出來的《忍》（1972），拿到金馬獎最佳影片獎、最佳男主角、最佳編劇及演技特別獎。王羽主演的《獨臂刀大戰盲俠》（1971）等片也很叫座，他的片酬漲到一部片百萬元。

還有陳鴻烈，由演而導，與瓊瑤合作了一部片《我是一片雲》（1977）後分道揚鑣，後來轉入電視界。高寶樹改行當導演，在台灣拍了多部台製港片，票房都很好。據估計七十年代在台灣拍片的香港公司，有邵氏、國泰（電懋改名）、黃卓漢、羅維、董月娟、黃也白、吳思遠、高寶樹、吳源祥、王豪、王星磊、張徹、包明、馬奕盛、何裕業、郭清江、金漢、王龍、雷夢非、蔡瀾、王引……，有人常駐台灣，如黃卓漢、羅維、王龍、王引……有人只拍三兩部，甚至一部。

其中，黃卓漢長駐台灣拍片（一直保持香港身份），時間長達二十多年，兼做發行（台灣外埠的戲院多，自己製片自己發行至少可多收幾成），經營戲院，收穫最大。黃卓漢的第一機構，從低成本拍片發展到出品大製作，七十年代請胡金銓導演的《山中傳奇》（1979），成本超過一千萬元，投資白景瑞導演在意大利拍的《異鄉夢》（1977）、《人在天涯》（1977）及請丁善璽搶拍《國父傳》（1986，在香港上映時易名《國父孫中山與開國英雄》）等都是高成本的製作。黃卓漢有眼光，有魄力，其中最了不起的手筆，是七十年代在美國建立北美地區中國片院線，專映港台電影。

黃卓漢最自豪的是，港台一流的大導演：白景瑞、李行、李翰祥（改名司馬克）、胡金銓、岳楓、秦劍……都替他拍過電影，他經手捧紅的明星有：李

湄、林翠、鄧光榮、秦祥林、秦漢、丁瑩、林青霞、金剛……，其中最不起眼的小柏樂（許不了），替黃卓漢賺錢最多。（許不了暴斃後他主演的影片再發行，大賣。）

三 潮流

台產港片與港產港片最大的不同，就是無論文藝片或動作片，台製港片都有豐富場景和內涵，是港產港片做不到的。

台灣的環境四季如春，人情溫暖，文學創作豐盛，除了瓊瑤小說，還有其他作家面對台灣現實生活的好作品，都是拍電影的好題材。李翰祥六十年代在台灣拍了一部一生最好的作品《冬暖》（1969），就得力於台灣名女作家羅蘭小說的細膩、溫馨、感人；1971年李翰祥在台灣還留下一部佳作——高陽小說改編的《緹縈》。

七十年代在台灣製片的電影，上半（1971-1975）期的主流，仍是六十年代文藝片潮流的延伸，最熱門的仍是瓊瑤風潮再起。李行七十年代導演的港資瓊瑤片《海鷗飛處》（香港馬氏公司）、《碧雲天》（香港馬氏公司，1976）、《彩雲飛》（香港興發公司，1973）都是台北市十大賣座國片之一。光是台灣的收入就足夠影片成本，香港和星馬的收入全賺。

1971年，宋存壽替香港鳳鳴公司在台灣導演的影片《庭院深深》，也是改編自瓊瑤小說，由楊群、歸亞蕾、李湘等主演，叫好又叫座。宋存壽與瓊瑤也建立良好友誼。

1973年，宋存壽替香港八十年代電影公司導演瓊瑤自傳小說改編的《窗外》（1973），卻在開拍前後都接到瓊

瑤阻止拍製通知，由於已有崔小萍拍過一次《窗外》（1966），宋存壽不理會瓊瑤的阻止，繼續拍攝完成，改名《迷惘》，結局少女覺悟師生戀的錯誤，很有教育意義。他自以為會得到瓊瑤諒解，不料瓊瑤因父母強烈反對，全力阻止影片在台灣上映，向法院提起告訴，經過三審，瓊瑤都勝訴。該片不但不能在台灣上映，宋存壽還犯了刑事罪，原告瓊瑤又向法院求情，准予宋存壽易科罰金。

七十年代台灣文藝片除了女作家瓊瑤作品，還有其他台灣女作家的作品搬上銀幕。宋存壽於1974年替香港邵氏導了一部郭良蕙原著改編的《早熟》，由台灣演員恬妞、凌雲主演。替香港第一公司導演張永祥編劇的《古鏡幽魂》（1974），石雋、林青霞主演；替香港協利電影公司導演郭良蕙小說改編的《此情可問天》（1978）^{編按3}，由林鳳嬌、秦漢主演，評價均頗高，七十年代可以說是宋存壽創作最高峰的時期。

六十年代隨李翰祥來台灣的香港導演王星磊，七十年代在台灣替香港電影公司拍了多部影片，其中1973年替香港皇冠公司拍的《潮州怒漢》最博好評。他走遍全省，發掘了有壁虎功的武打明星譚道良，又找到了善體人意、溫柔多情的林鳳嬌，成為台灣功夫片和文藝片的兩大巨星。該片敘述南洋開發初期，需要大批勞工，有僱客剝削廣東沿海居民作勞工，把他們當豬仔賣。僱客家裡養了大批保鏢打仔，善良勞工任由詐取，潮州怒漢忍無可忍率眾反抗，搗毀僱客豪宅。一股強大正義劇力，有拔山倒海之勢，衝擊力很強，在動作片中少見，可以說是寫實的抗暴文藝動作片。

出身上海藝華公司的王龍，1973年請台灣導演張美君導《在水一方》（1975）、《情話綿綿》（1976），1975年請廖祥雄導《女學生》，當時還是首創的學生電影，1976年王龍請李行導演瓊瑤的《風鈴·風鈴》（1977）也是部師生戀的故事，但缺《窗外》的銳氣。1979年王龍請張美君導《難忘的一天》，是一部當年少見的描寫礦



文藝風：李行導演，甄珍主演的《海鷗飛處》（1974）
The melodrama boom: Where the Seagull Flies (1974) by Li Hsing starring Chen Chen

工生活的寫實文藝片，評價很高，不料，1979年11月21日報紙廣告刊出純情女星林青霞看一群大男人秦祥林等光屁股裸浴照片，引起當年保守觀眾抗議，報紙聲援譴責，拷貝被新聞局調回複檢，洗澡鏡頭全部剪光，而且自動繳回一卷裸浴底片，海外拷貝也不能私接，再放影時觀眾失望，悽慘下片。王龍損失慘重，不再來台。

1974年6月，張徹率長弓影業公司外景隊回台拍片。長弓的創業片《方世玉與洪熙官》（1974），有意復興南少林系列的拳腳片，綜合香港味和台灣味，平衡兩地市場，非常成功。張徹還在台灣軍中劇團發掘了戚冠軍，他的打鬥功夫一流，使長弓多了一名猛將。

在台灣拍片還有一個優勢，可以動員軍隊作臨時演員協助拍片，又有軍火支援，所以張徹在台灣拍了抗日片《八道樓子》（1976）、《馬哥波羅》（1975）、《八國聯軍》（1976，在港易名《神拳三壯士》）及《海軍游擊隊》（1977，中製聯合出品）等戰爭片都獲軍方全力支持，這在香港是無法拍得出來的。

七十年代，台灣彩色攝影技術相當進步，特技攝影超越香港，也是吸引香港人來台拍片的條件之一。當時來台的香港製片人或導演，都喜歡起用台灣攝影師，李翰祥就是其中之一。再如香港皇冠公司，繼拍《潮州怒漢》後，1975年請攝影師賴成英導演有飛天怪獸鬥法的《桃花女鬥周公》的特技攝影電影，1976年再導神話特技片《月下老人》；攝影師陳榮樹1977年拍台港合資彩色立體功夫片《千刀萬里追》等，當時香港也可能拍不出來。

四 市場

台灣的國片市場自1962年《梁山伯與祝英台》風靡台灣後，有些西片戲院，為爭取上映國片，寧願與美國公司毀約。使國語片院線，由一條變成三條，到第三年變成六條。上映國語片戲院佔台北市戲院百分之八十。國語片的賣座紀錄凌越西片之上，如《新啼笑姻緣》（1964，台名《故都春夢》），比同年在台上映的From Russia With Love（1963，港名《鐵金剛勇破間諜網》，台名《第七號情報員續集》）票房紀錄高。邵氏影片在台灣電影市場一直佔優勢，台北十大賣座片，1972年佔五部，1973年佔三部，1975年仍佔四部。邵氏影片在台灣，每年營業額超過一億元新台幣。1977年香港邵氏公司，決定擴大台灣製片，以文藝和動作影片為主，每年計劃在台拍攝十二部新片，其中八部為動作片，四部為文藝片。已指派該公司導演鮑學禮到台灣，負責動作片的拍攝，文藝影片則以包拍方式，邀請導演楊甦等負責攝製。

1968年胡金銓在台灣替聯邦攝製的刀劍武俠片《龍門客棧》，在港九地區14家首輪戲院聯映三週，收入兩百萬港幣，創香港開埠以來最高賣座紀錄。1970年郭南宏以江冰涵藝名導演的武俠片《鬼兒愁》，在香港首映，也轟動一時，這兩部台灣武俠片，在香港的大賣座，也是七十年代吸引香港人到台灣拍片的原因之一。

1973年7月20日李小龍的意外暴斃，給創新搶快的吳思遠帶來靈感，他啟用台灣體育教練何宗道演李小龍，拍

了一部《李小龍傳奇》（1976），後來又拍《新精武門》（1976）。1979年，吳思遠提拔電視台出身的導演徐克在台灣導演新武俠片《蝶變》，是一部投資大的野心之作，被譽為「一部創新的武俠傑作，氣魄雄渾而富有傳奇色彩。從殺人蝴蝶勾起連串的陰謀惡鬥，情節結構複雜，影象瑰麗詭奇……」²

吳思遠是出名的知人善用，拍出了未來式的武俠片是汲取007的招式，套進中國古代的武俠生活中，影評叫好惜不叫座。吳思遠並不失望，成立台灣思遠公司，由他弟弟吳思健主持，用唯美派導演何藩導演愛情文藝片《台北吾愛》（1980），可惜反應平平。

1975年胡金銓將替聯邦攝製的武俠片《俠女》^{編按4}，以香港金銓公司名義，參加康城影展，首創國片在康城影展獲綜合技術大獎的紀錄，提高中國片在國際市場的行情。李小龍主演的華納影片《龍爭虎鬥》（1973），在日本瘋狂大賣，1973年李小龍突然暴斃，也使香港拳腳片一夜之間身價十倍，日本多家影業公司派出代表到台灣、香港搜購功夫片，不論誰主演，有功夫片就買。

由於香港李小龍的驟起驟落，七十年代後半期在香港和台灣影壇都掀起拍攝功夫片的狂潮，引起世界各國爭購中國功夫片，也掀起了李小龍熱。在香港



武打成風：郭南宏的《鬼見愁》（1970）

The martial arts boom: *Sorrowful to a Ghost* (1970) by Joseph Kuo Nan-hung

拍功夫片，快拍條件比台灣好，而且香港是自由港，外銷方便，因此不少在台灣、香港的香港影人，在七十年代後半重新回到香港拍片，可以直接外銷。

五 結語

七十年代初期，香港影人紛紛到台灣拍片，是因當時大陸尚未開放，台灣國片市場擴大，台灣當局鼓勵香港影人到台灣拍片，訂頒優惠條款，台灣拍片也有許多優於香港的條件，香港影人到台灣拍片確有需要。1971年香港出現李小龍震驚影壇的拳腳功夫片，掀起拍功夫片熱潮，美國華納公司請李小龍主演的《龍爭虎鬥》更是轟動全球。1973年，李小龍暴斃在影星丁珮床上，死因成謎，更促成李小龍話題和中國功夫片燃燒全世界，引起各國片商都到香港搶購功夫片，造成國產功夫片國際市場興起；但再加上台灣國片市場，國片戲院太多，觀眾分散，票房便普遍下降。到七十年代末期，大陸開放，香港97回歸，台灣拍片優勢消失。香港拍片進度快，效率高，外銷方便，在台灣拍片的香港影人，又紛紛回到香

港拍片。不過由於港台影人合作幾十年，人才資金交流，促成港、台影業彼此進步繁榮，在港、台影業發展史上，有不可埋沒的一頁。■

註釋

- 1 台灣輔導國片的外片輸入配額，一部片配額分成一百點，凡在台灣生產一部片可獲幾十點，如果該片得金馬獎或在國際影展得獎點數多幾倍。有外片商會收購，拼湊一百點，可進口一部外片。
- 2 摘自劉成漢編：《香港武俠電影研究（一九四五——一九八〇）》（第五屆香港國際電影節回顧特刊），香港：市政局，1996年修訂本，頁283。

編按

- 1 除特別說明外，本文提及的貨幣為台幣。
- 2 除特別說明外，文中片名後所括的年份為該片在香港上映的年份。
- 3 另有資料謂本片由鴻興電影（香港）公司出品，可能後轉予鴻興。
- 4 本片於香港上映時，以國際影片有限公司的名義出品。

黃仁，台灣資深影評人及電影史學者，著作包括《世界電影名導演集》（1979）、《中國電影電視名人錄》（1982，與梁海強等主編）、《台灣影評六十年》（2004）、《臺灣電影百年史話》（2004，與王唯聯合編著）。

王羽一身是膽
Jimmy Wang Yu the gallant fighter