

| | |
|--------|------------|
| 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 | 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52期 (2010年5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 | Koven Lo |
| Resource Centre | Chau Yu-ching |
| Editorial | Kwok Ching-ling |
| Programming | Sam Ho Winnie Fu |

Newsletter

Issue 52 (May 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

最近本館珍而重之推出《孔夫子》2010年最新修復版，又獲得於亞洲首映《大都會》35毫米修復版本，兩者適逢其會同期推出，難得兩部影片的有關修復人員及其他業內人士，在資料館特別舉行的「電影修復交流研討會」中聚首，共研心得。

一部影片的發現，端賴搜集人員的努力，還要加上冥冥中的一點機緣，始有珍貴影片出土的一天！從出土到重現銀幕嘛，則每部影片各有一段曲折的故事，專家們大量運用修復技術、大量對照研究物料，務求做到鉅細靡遺。在研討交流中，大家對得睹失落多年的影像都興奮不已；然而，最叫人深思的，是在力臻盡美的努力中，還原原貌的大前提不可或忘——這又牽涉到對所謂原貌認識的限制，這往往是大家需謹而慎之之處。 [clkwok@lcsd.gov.hk]

Recently, the HKFA was graced by some very splendid occasions: the showcase of the latest 2010 restored cut of *Confucius*, and the Asian premiere of the 35mm restored original cut of *Metropolis*. As splendid as the screenings was the Symposium on Film Restoration where conservators involved in the two projects sat down with some other film experts to exchange their views.

That a film can see the light of day owes to the efforts of acquisition personnel and, perhaps nonetheless, a stroke of fate. As for whether it can be brought to the screen again, there is a winding tale behind each and every film. Experts in these projects worked as meticulously as they could, making extensive use of restoration techniques and cross-references with research materials. At the symposium, they were all beside themselves with excitement when they viewed again images that had gone missing for years. Yet, what's most worth pondering is that while striving for the best, conservators should make sure that they are to restore the artwork to its original state. Which reminds us of the fact that the so-called original state remains a constant unknown, a point that must be duly taken into account always. [clkwok@lcsd.gov.hk]



配合《香港影片大全》的整理和出版工作，今期《通訊》的「七十年代」系列文章，黃仁先生述說在這個港台影業密不可分的年代，幾位遊走兩地的導演的輝煌貢獻。封面圖為香港國泰機構出品、張曾澤導演的《路客與刀客》(1970)；上圖左起為《百萬新娘》(丁善璽導演，王戎、秦蜜主演)、《弱者，你的名字是男人》(姚鳳磐導演，張揚、恬妮主演)、《陣陣春風》(郭南宏導演，恬妮主演)。

To complement the production of the *Hong Kong Filmography* series, we introduce in this issue an article by Huang Jen who traces the significant contributions by four Taiwanese directors active in both Hong Kong and Taiwan in the 1970s. Featured on the cover is Chang Tseng-tse's *From the Highway*. Stills above belong to: (from left) Ting Shan-hsi's *Million Dollar Bride*; Yao Feng-pan's *Weakness, Thy Name is Man*; Joseph Kuo's *Love in the Spring*.

鳴謝：中華電影事業(香港)公司、香港第一發行有限公司、《香港電影》雜誌、國泰——KERIS影片私人有限公司、夢成電影娛樂海外有限公司、德國柏林電影及電視博物館、木星先生、郭南宏先生、黃仁先生、劉冠君女士、鍾寶賢教授

Acknowledgements: Cathay-Keris Films Pte Ltd, Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen, Dream Movie Entertainment Overseas Limited, First Distributors (HK) Limited, Hong Hwa Motion Picture (HK) Co, *Hong Kong Film* magazine, Prof Stephanie Chung Po-yin, Mr Huang Jen, Mr Joseph Kuo, Mr Jupiter Wong, Mrs Yao Feng-pan

「作者本色：龍剛」、「神女生涯原是夢——阮玲玉電影展」、「歡樂早場」、「回望回憶」及「修復珍藏」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.

田壯壯與毛尖談 費穆的《孔夫子》

Mainland Perspectives on
Fei Mu's *Confucius*

胡淑茵 Shirley Wu

香港電影資料館繼去年於香港國際電影節首次推出複印自硝酸底片的《孔夫子》(1940) 87分鐘修復初版後，今年再根據科學鑑證和文獻資料，將約9分鐘的零碎片段安插在修復初版裡，試圖盡量回復費穆作品的本來面貌。資料館於2010年4月17日舉行「費穆的孔夫子再探」座談會，邀請曾經在2001年重拍費穆名作《小城之春》的中國「第五代」導演田壯壯，以及任教於華東師範大學對外漢語學院的毛尖博士擔任講者，審視《孔夫子》所展示的精神本色，以及表達對導演費穆的懷念與尊崇。

毛尖博士首先指出，看過《孔夫子》的最新修復版後，感覺與去年在上海復旦大學看的初版很不一樣。孔子的三名主要弟子：子路、顏回、子貢的性格變得更完整飽滿，整體上連子路的特寫也明顯比孔子多。可見費穆不是用普通人物傳記的平面書寫方式呈現孔子，反而是通過弟子，將孔子最動人的一面表達出來。每個導演都喜歡透過電影把訊息帶給觀眾，費穆的處女作《城市之夜》(1933)，思想比較左傾，但女主角阮玲玉最後變成殘花敗柳，並未得到拯救的結局，這跟左翼意識形態又有一點分別。《城市之夜》後的《香雪海》(1934)，費穆已經開始在片中滲透儒家思想，到了《孔夫子》就更打正旗號宣揚傳統的儒學思想了。當時費穆受到左翼人士的批評，不針對抗戰時期國難當頭的困境，還花大量資金拍《孔夫子》這類並不反映現實的電影，毛尖直言開頭也對費穆的做法大惑不解。直至她看過胡玫的《孔子之決戰春秋》(2010)之後就完全明白了。胡玫版的氣勢非常宏大，一直強調戲劇性的衝突，設定了很多煽情點，例如孔子的出國、顏回在冰河撈竹簡而死，這些情節是拍得很精彩，但都是真空的，不能支撐起整個故事。相反費穆版的情節卻是回應了

時代主題，像觀眾看到治陽貨叛國之罪一場，均忍不住鼓掌叫好。今天回過頭看，《孔夫子》的情節正好回應了當時對正氣長存的訴求，正是中國電影一貫的風骨精髓所在。

田壯壯導演則言道以前只聽過《孔夫子》是一部拍攝時間長、耗資巨大的電影，但一直只是聞名，而未能見面，內心也非常好奇，像孔子這種偉大的哲人，怎麼可以拍成電影呢？但是事實上，費穆在七十年前已經以此為題拍好了，而且比他期待的更好、更精彩。很明顯費穆是通過《孔夫子》借題發揮，而不是去還原聖人孔子，因此無須千軍萬馬，只須用最簡約精緻的手法呈現人物與劇情的衝突，就已經很足夠了。再者，大部分內景都能呈現歷史的活動、章節，七十年前做到這樣的水準，費穆堪稱中國的頂級導演。

田壯壯又憶述當年重拍費穆經典《小城之春》，很榮幸得到名作家阿城做顧問。但是拍過一次之後，以後都肯定不會再翻拍費穆的作品。因為費穆每部電影都不一樣，所有鏡頭、光效的運用，都是經過深思熟慮，結構嚴謹的。譬如《孔夫子》，實在是太經典洗煉的作品，鏡頭的沉重力量，中國電影歷史上是後無來者的。而且費穆把孔子塑造得很有距離感，而不是隨便可見的普通人，留給觀眾無限的想像空間。田壯壯再三表示很反對別人時常把《孔夫子》和《孔子之決戰春秋》兩套不同時代的電影互相比較，因為，兩個導演拍攝時候的心境肯定不一樣，不能混為一談。田壯壯認為自己雖然從來沒有機會認識或者面對面接觸過費穆，但是在自己的電影事業上，很大程度受到他的影響。再者，他亦很替費穆高興，因為即使導演的肉身已經離開了世界，但作品還一直在這世界上流傳下去，不斷影響不同年代的觀眾，不停有人談論關心，這對任何導演來說，都是很光榮

的事情。

來自北京電影學院導演系的鄭洞天教授，亦非常熱烈地參與討論，認為費穆是當時導演群中文化底蘊最深、表達手法最含蓄的一位，因為他很喜歡替作品鋪上一層面紗，不願意給人家看穿。鄭洞天看過這麼多費穆的作品，發現《孔夫子》是最能表現費穆自己的一部電影。要全面認識費穆，就只有通過《孔夫子》。儘管《孔夫子》的結構不算完整，有些地方比較粗糙，例如各國的皇宮不夠氣派，又無法用不同的佈景與光效去表達劇情，像孔子的三次升官，幾乎都是用同一個角度、同一種鏡頭去拍攝的。這很明顯是資金嚴重不足的緣故，形式上是完成了，卻發揮不出它的魅力，這是相當可惜的一件事。我們由此想像，費穆好像是孤島時期所有大公司當中的獨立製片者，無論是金錢、攝影棚、工作團隊都是東湊西拼地臨時湊出來的。別人面對這麼大的困難，可能早就放棄，只有費穆依然堅持，這是他最令人肅然起敬的地方。

鄭洞天又讚揚香港電影資料館，不但找到七十年前的《孔夫子》拷貝，更把它修復得如此出色，當中的全新字幕及說明，亦顯然花了不少心血。他由此意識到，電影作為文化的一部分，在很大程度上，是由資料館去完成。只可惜現在的電影工作者，已經不再把電影當做文化事業了。像費穆用如此正經的手法、戲曲片的模式去拍攝一個中國歷史人物的故事，現代觀眾或者會覺得很陌生，卻印證了費穆如何細心處理每一個鏡頭及指導大批演員演繹角色。費穆把電影當是畢生的文化使命，也因此電影歷史上留下永不磨滅的足跡。■

(本文根據「費穆的孔夫子再探」座談會討論內容整理而成。)

胡淑茵為香港電影資料館副編輯



(左起) 本館節目策劃何思穎、毛尖博士、田壯壯導演 (攝影: 木星)
 (From left) HKFA Programmer Sam Ho, Dr Mao Jian, director Tian Zhuangzhuang (Photos by Jupiter Wong)

At last year's Hong Kong International Film Festival, the Hong Kong Film Archive showcased for the first time Fei Mu's *Confucius* (1940) in an 87-minute restored print duplicated from a nitrate negative. And earlier this year, in an attempt to restore the film closer to its original splendour, the HKFA inserted some loose footage of about nine minutes back into the print based on conservationist and documentary evidence.

On 17 April 2010, the HKFA organised a seminar titled 'Fei Mu's *Confucius*'. Guest speakers were the world-renowned Fifth Generation Chinese director Tian Zhuangzhuang, who has under his belt *Springtime in a Small Town* (2001), a remake of Fei Mu's tour de force *Spring in a Small Town* (1948), and Dr Mao Jian from the International College of Chinese Studies, East China Normal University. The speakers discussed the spiritual values of *Confucius*, and paid tribute to director Fei Mu.

Mao Jian, who had seen the film in its initial phase of restoration when it was presented at the Fudan University campus

in Shanghai last year, pointed out that the further-restored cut comes over as very different. *Confucius*' three disciples, namely Tse Loo (Zi Lu), Yen Hwei (Yan Hui) and Tse Kung (Zi Gong), are more fleshed out in the more complete version. She was able to notice that Tse Loo is given more close-ups than *Confucius* himself. It is evident that Fei Mu, in his portrayal of *Confucius*, didn't confine himself to the one-dimensional approach typical of biographies; instead, he presented the more human qualities of the sage through the disciples.

All directors arguably like to convey messages to the audience through their creative output. Fei Mu's directorial debut, *Nights of the City* (1933), had a leftist leaning. Yet the female lead played by Ruan Lingyu ends up miserably ravaged, a finale that departs slightly from leftist ideology. In *Sea of the Fragrant Snow* (1934), Fei Mu began to infuse his work with Confucian values. And later when it came to *Confucius*, Fei Mu made it clear that the film was a vehicle for the dissemination of Confucian teachings.

However, *Confucius* got Fei Mu into trouble with the left-wingers, who criticised him for neglecting the needs of his nation when China was at war with Japan, making instead a high-budget biopic like *Confucius* that was far from reflecting social reality. Mao confessed that she was not sure why Fei Mu made the film, until when she watched the Hu Mei-directed *Confucius* (2010) which eventually swept her doubts away. This epic-scaled new version attaches much importance to dramatic conflicts from the outset. Within the plot are many emotional scenes, such as *Confucius*' departure from the state of Lu, and Yen Hwei's tragic death while trying to retrieve from a frigid river some bamboo scrolls *Confucius* has written on. As spectacular as these scenes may appear, they are all devoid of substance and fail to sustain the entire narrative. In contrast, Fei Mu's *Confucius*, a film from the Orphan Island period, speaks of the time it was made. Audiences of the day, for instance, burst into applause during the scene when Yang Hoo (Yang Huo) is taken to task for treason. Looking back today, this Fei Mu classic did answer people's demand for justice and morality, which is the essence of Chinese cinema.

Director Tian Zhuangzhuang, before seeing Fei Mu's *Confucius* for the first time this year, only knew that it is a major production which took a tremendous amount of time and money to complete. He was curious about how such a man of wisdom as *Confucius* could become the subject matter of a film. It turned out that *Confucius*, made 70 years ago, is even more accomplished than he expected. Fei Mu was less interested in recreating *Confucius* as a saintly sage but more intent on using

the topic to say something else. Without legions of soldiers or steeds, Fei Mu went for a pared-down approach, which was effective enough to bring out the dramatic conflicts between characters. In addition, most interior scenes successfully reflect how history unfolds itself. That he could achieve this 70 years ago attests to the fact that Fei Mu is one of the greatest directors in the history of Chinese cinema.

Tian also revealed that after filming *Springtime in a Small Town*, he decided that it would be his last and only remake of Fei Mu's work. The reason is that each Fei Mu film is a distinct entity; everything from camerawork to lighting is well studied and structured. *Confucius*, for example, is a highly sophisticated classic, and the gravity it expressed is unsurpassed by any Chinese films that followed. What's more, Fei Mu imparted a sense of distance to the Confucius he depicted; the sage is nothing like an ordinary man who is easily within reach, which affords the audience endless room for



北京電影學院的鄭洞天教授偕同田導來港
Professor Zheng Dongtian from the Beijing Film Academy

imagination. Tian also raised objection to those who keep comparing the two *Confucius* films, as he believed that the two directors had absolutely different frames of mind when making their respective films. Though Tian never had the opportunity to meet Fei Mu in person, the latter has always been an immense influence on him. He is also happy for Fei Mu as years since his death, his works have continued to command attention and inspire viewers through generations. It is a huge honour indeed for any director.

Professor Zheng Dongtian from the Beijing Film Academy also participated actively in the discussion. He asserted that Fei Mu was the most cultured among directors of his time, and that he communicated his thoughts with most subtlety. In his opinion, *Confucius* is the signature piece that best represents Fei Mu, and only through *Confucius* can one get a more thorough understanding of the auteur. Although the film appears rather incomplete structure-wise and even crude in some parts, such as the far from stately palaces and the somewhat monotonous use of sets and lighting, this is obviously caused by budgetary constraints. The outcome is that the form, though completed, fails to yield the effects it aims for. From this, Prof Zheng suggested that Fei Mu was much like an independent filmmaker among the many industry giants in the

Orphan Island period, struggling to put together everything from money to soundstage to the crew on an ad hoc basis. Others might have given up easily under such difficulties, yet Fei Mu was one that would soldier on against all odds. This is what the director is most respected for.

Prof Zheng also praised the HKFA for getting hold of this film made 70 years ago. The restored classic, complete with bilingual subtitles and explanatory texts, is the fruit of painstaking efforts. He also said that it is, to a large extent, a tribute to the work of film archives and museums that film is now regarded as part of a nation's culture. Regrettably, today's film workers no longer consider filmmaking a cultural undertaking.

The life story of a historical figure, which Fei Mu shot in such serious fashion and with touches of opera films, may find little rapport with today's audiences. *Confucius*, however, makes it clear to all how meticulous Fei Mu was with every shot he took, and how skilful he was in directing his enormous cast. Fei Mu had, throughout his life, approached filmmaking with a sense of cultural mission, and because of this, he left behind an indelible mark on the history of cinema. (Abridged and translated by Elbe Lau) ■

(This article is a summary of the discussions at the seminar 'Fei Mu's *Confucius*.')

Shirley Wu is Sub-editor of the HKFA.

捐贈者芳名 Donors 15.1.2010-8.3.2010

國際電影有限公司
橙天嘉禾娛樂有限公司
林翠芬女士
唐基明先生

梁蓮女士
符金城先生
張海素女士
陳耀成先生

黃仁先生
楊秋盈女士
蔣偉光先生
關柏煊先生

本館特此致謝! Thank You!



(左起) 本館節目策劃 (文化交流) 傅慧儀、香港藝術中心ifva總監鄺珮詩、電影節目辦事處總監唐詠詩、龍剛夫人胡梓婷、薛家燕、龍剛、康文署助理署長 (文博) 吳志華博士、岑珈其、許雅舒、黃義順、歐陽裡、本館節目策劃何思穎 (From left) Winnie Fu, HKFA Programmer (Cultural Exchange); Teresa Kwong, ifva Director, Hong Kong Arts Centre; Angela Tong, Head, Film Programmes Office, LCSD; Mrs Claudia Lung; Nancy Sit Kar-yin; Lung Kong; Dr Ng Chi-wa, Assistant Director (Heritage & Museums), LCSD; Sham Ka-ki; Rita Hui; Wong Yee-shun; Au-yeung Shing; Sam Ho, HKFA Programmer

導演本色：龍剛

A True Auteur: Lung Kong

龍剛導演於三月應邀自紐約來港主持「作者本色：龍剛」放映節目暨「龍剛：逆流動力」展覽開幕，盡顯談笑風生魅力！

Patrick Lung Kong flew all the way from New York to grace the opening of a special tribute programme curated by the HKFA. The elated director had some memorable moments meeting friends, old and new, during his stay in Hong Kong.



龍剛伉儷與子媳龍子煌夫婦
Mr and Mrs Lung Kong with their son and daughter-in-law



(左起) 本館館長林覺聲、龍剛伉儷、馮寶寶、唐詠詩
(From left) HKFA Head Richie Lam, Mr and Mrs Lung Kong, Fung Bo-bo, Angela Tong



龍剛伉儷與薛家燕及其女兒
Mr and Mrs Lung Kong with Nancy Sit Kar-yin and her daughter



龍剛與影評人登徒 (左)、劉嶽 (右) 對談 (圖片來源：《香港電影》雜誌)

Lung Kong in a candid exchange with film critics Thomas Shin (left) and Lau Yam (right) (photo courtesy of Hong Kong Film magazine)





龍剛作品 再思札記

Some More Thoughts on Lung Kong's Cinema

劉欽 Lau Yam



1. 龍剛導演與吳志華博士
Director Lung Kong with Dr Ng Chi-wa
2. (左起)張同祖、楊逸德、龍剛、吳思遠、梁小熊
(From left) Cheung Tung-joe, Takkie Yeung, Lung Kong, Ng See-yuen, Tony Leung Siu-hung
3. 龍剛伉儷出席第34屆香港國際電影節開幕酒會
Mr and Mrs Lung Kong at the 34th Hong Kong International Film Festival opening gala
4. 龍剛與葉念琛
Lung Kong and Patrick Kong



三月底，香港電影資料館籌辦的「作者本色：龍剛電影」專題開幕，邀請龍剛導演和太太胡梓婷女士回港出席。龍剛導演年過古稀，仍然儀表俊爽，精神飽滿，在港兩個星期，訪問，座談，會友，活動不輟，他總是談笑風生，酣暢淋漓。筆者和同事盛安琪合編《香港影人口述歷史叢書之六：龍剛》一書，經過一年工作，已經出版。當龍剛導演抵港，重見其風姿，再觀其作品，又有一些想法，現撮要札記，以備他日深入研究。

談龍剛，必然談寫實，談社會問題。龍剛的名作都標榜描寫社會問題，《英雄本色》（1967）談釋囚，《飛女正傳》（1969）和《應召女郎》（1973）關乎青少年和賣淫問題（片名便彰彰明甚），《昨天今天明天》（1970）影射政治，題材新鮮熱辣，亦不避忌煽動的情節和影像，都使龍剛的電影惹人注目。但這些，其他人也可以做到。龍剛的工夫實不止於選擇題材，看他糅和現實觀察及吸引觀眾的戲劇元素，才會明白他獨到的能力。第二部導演作《英雄本色》的結局是上好的例子。

寫實、通俗中見冷靜細緻

這段戲由李卓雄（謝賢飾）在法院判刑，告別親人開始。他和親人冰釋前嫌，獲得久失的親情，這是接近傳統的完結手法，但釋囚要重回監獄，才為親人接受，又是對社會和法治的反諷。李卓雄和釋囚協會主任麥思欣（嘉玲飾）交談後，有個趣味小設計，崇拜李卓雄的小偷（杜平飾）扒了呂探長（龍剛飾）的錢包，故意被捕，以便和李卓雄一同入獄。然後，麥思欣和探長在法院外分道揚鑣，社會分歧，種種尚待解決的問題，無須多言，一鏡交代，既有力，又留下餘音。

一部動作片的結局不是槍戰，反而是以上一段戲。在簡短的時空裡，我們感受到傳統的人情，輕鬆的解慰，無言的批評，運用的手法包含抒情、諷刺、寫實，各有施展，而排列有序，最後營造了一個心理空間，其間轉換起伏，可見龍剛糅合通俗元素和社會觀察的考量，意念和功力，超越當年大部分香港電影。

我覺得其中麥思欣和李卓雄的對話，最為呈現龍剛察看現代社會和人際關係的冷靜態度。麥、李告別，沒有不捨之愁，只是簡單實在的慰問和感謝。這本是一位經驗豐富的社會工作者和「個案人士」的對談，不應期望出人意表的舉措。說出來，難免令人失望，卻是事實，與麥思欣和呂探長相敬如賓的分手差不多。現代社會不是沒有溫情和仁愛，但已非傳統、無限的天理人情，須導入社會規劃和專門制度的軌道，以管理方法實現（久而久之，制度僵化，變成規則和服務，原先的理念可能淹沒）。龍剛正正捕捉到這種變化。至電影完結，城市車水馬龍的鏡頭，配上平凡熱鬧的流行音樂，更是斬截乾淨，沒有張揚的控訴味道。我們只望麥思欣無愧於心，李卓雄安然度過三年監禁。這是現代社會無可奈何之事中的一點希望。

歷史感懷 意念尖銳

第二點要補充的是，我在《香港影人口述歷史叢書之六：龍剛》評論部分的前言談及《廣島廿八》（1974），認為這跨越國境的嘗試，表現港人自信日增，躋身國際的願望，而玉芬（焦姣飾）一角自沉則是脫離中國根源。這樣說比較輕率，容易令人誤會龍剛的電影沒有歷史感，必須修正。

《廣島廿八》並不只是代入日本或所謂國際視角，訴說原爆對日本

人的摧害。表面上，蕭芳芳飾演的日本女孩芳子是主角，其實她的中國養母玉芬很重要，不過是隱藏的，寡言的。龍剛塑造玉芬為歷史的過來人，迂迴的身世，是影片歷史架構的一部分。電影以玉芬在紀念儀式昏厥正式展開，結束時她因精神病復發自殺。一個中國女人，有兩個日本丈夫；兩個女兒，一是前夫與日本女人所生，一是自己和現任丈夫生的混血兒。於是，中、日不可能是簡單的對戰關係。

玉芬往日本尋夫之前，已是傷痕纍纍，戰後到廣島，與原爆受害人結婚生兒，原爆的身心遺害，她皆感染。她很難回到中國人的地方，寄身廣島，精神恍惚於多重時空。但有創傷、毀滅，就有希望、新生。她的日本前夫剖腹，叫朋友斬其頭顱：「斬！把我當作發動戰爭的人去斬！」重回戰爭年代，重演殺戮（自殺是反戰精神的極端表現），玉芬的眼睛驚怖如昔（鏡頭角度使紙門洞後玉芬的眼睛奇大）。上一輩殉死不是切割歷史，只是犧牲殘缺的身心，完成他們的責任，與反省的下一代並進共鳴。戰後出生的芳子，用絕症之身控訴戰爭，香港來的作家（龍剛飾），調查撰述原爆廿八年來的發展，兩人關切當下，而一切的根基是歷史。玉芬、芳子、作家……，以歷史連繫，寄望人類的前途，無核的世界。歷史穿透身心和時空，不可逃避，如《英雄本色》的李卓雄為弟弟頂罪，從大廈走出一幕，龍剛給每個主角一個特寫鏡頭。李卓雄的處境，所有人俱擔負責任。

《廣島廿八》還有一點值得記錄。相比芳子介紹她出生前發生的原爆，玉芬的二戰記憶要真切沉痛的多。幾次回憶片段裡，我們看到日本侵華時玉芬的經歷，包括強暴、精神失常。強暴不止一次，第一次回憶裡，日本丈夫因反戰遭軍方逮捕後，接以幾人強暴她的短鏡頭。零碎的快閃鏡頭，很容易叫人錯失細節。那幾個人穿唐裝，不一定是日本人。龍剛明白，戰爭時期甚麼事情都會發生。他低調表現，是因為情節敏感，還是用短鏡頭的藝術考慮，不得而知，卻

足以引人聯想。戰爭的失德時刻，人類相殘的惡劣，龍剛經營歷史素材的銳利，其他地方的電影也很少見。

龍剛的電影，不僅用新手法，探討新人事，不僅把香港的眼界擴闊至世界，追求世界的認可，原來歷史和記憶的因子一直在沉澱、交流，發揮作用。他是有歷史感想的導演。

含蓄抒情和直接批評並重

龍剛在電影裡宣示理想，好些評論對他的讚賞、批評，都過猶不及。他的電影實不乏蘊藉的感情，他明白藝術和人的局限，置疑過度的自信和以制度規則凌駕道德的虛偽。《飛女正傳》、《她》（1976）及《廣島廿八》三片的一些場面可作說明。這些不都是耳熟能詳的經典場面。

《飛女正傳》尾聲，女童院院長（曾江飾）和刑滿出院的少女（沈殿霞飾）在深夜的街頭共行。悲劇剛剛發生，院長沒法制止，他的忐忑和自勉之情，烘托以空寂的氣氛，常為論者讚賞。但我們不應忽視已當上工人的少女的怨言：過長的工時，每天繁勞不堪，恨不得再進女童院。

從女童院回到自由社會，像是掉進一個更大的牢籠。這個卑微的人物，也有她的力量。她走在主角（可視作龍剛的代表）身旁，聽他感嘆，自己卻沒有長篇大論的申訴。手中的飯壺和電筒是稱身的道具，特別是電筒，你可以想像是深夜下班，走向偏僻的木屋區或治安不寧的屋邨的必備之物。香港工業快速發展期的女工生涯，龍剛用一個小人物的造型和兩句話（而不由院長代她發言），便側寫而出，十分簡潔。四十年後許鞍華的《天水圍的日與夜》（2008），遙相向這些女工致意。

《她》一片中，心理醫生（龍剛飾）的太太（陳方飾）詰問丈夫只顧醫治病人，甚至讓她傷害別人。這擴展了《英雄本色》和《飛女正傳》對現代社工的描寫。兩片社工的職業已具使命本質，縱使上文提及依從制度辦事，我們仍感受到他們的道德意識。《她》的心理醫生，屬於私人服務範圍，似乎應享有較多寬容度，但

龍剛沒有放過他。龍剛並不著緊心理治療可否成功，患者是否康復，論及醫生作為人的道德操守，反而直截了當，一語道破，人德應比醫生的專業目的的重要一些。

香港難解 藝術有限

影片暗喻香港社會的根源特色，高級妓女（林嘉莉飾）出身低下階層，曾是工廠女工，賣淫為生後，財富方面躍升中上階層，其實根基虛浮，生活內容不過以金錢和情色買賣堆砌。片末「她」對心理醫生的勸告置若罔聞，「她」自有荒謬而現實的人生大計，醫生一臉愕然。龍剛面對「她」，思考是矛盾的。「她」的生活，香港現代社會的病，他諷刺撻伐，但「她」扭曲的心理，厄難多災的歷史和遭遇，亦重視和同情（以一人反映集體歷史如《飛女正傳》）。最後「她」的美麗、樂觀及愚昧，龍剛拍出難以理喻的魅力。《她》兩段戲均以女角的定鏡作結，一是道德批評，一是未來若有若無，她們是龍剛的心鏡。十年前的《英雄本色》尚刻意描繪新制度和專業，《她》則在觀察和改革者的位置上自省和自諷。

至為含蓄而有力的抒寫見於《廣島廿八》裡一場很不顯眼的戲，簡單的用鏡，平淡的氣氛，接近無言，卻看到平正的藝術境界。龍剛飾演的香港作家欲訪問一位原爆受害人（金川飾），遭他拒絕，作家道歉，退後，不再言語。影片溶入芳子撿起幾隻螞蟻，看看，茫然自失，再撥回地上。藝術家的惻隱和關懷，可以不厭不倦，但龍剛明白藝術的限制，為你欲了解、幫助的人拒絕，不可強求。天地蒼蒼，生命的流失更不能制止。接受藝術和人生的責任及限制，尊重無常，讓它以自己的方式復活迴環，這是可貴的心得。我是藉《廣島廿八》這段影片，領會對龍剛電影「從超前至共時，並未過去」¹的形容。■

註釋

1 見《展影》第51期，香港：香港電影資料館，2010，頁2。

劉焯為香港電影資料館項目研究員

1970年代遊走台港 兩地的台灣影人

Crossing Between Taiwan
and Hong Kong: Taiwanese
Filmmakers of the 1970s

黃仁 Huang Jen



紅歌星青山、姚蘇蓉演出《歌王歌后》
The King and the Queen starring popular Taiwan
singers Ching San and Yao Su-yung

前言

七十年代（包括七十年代前、後期），很多台灣電影業者到香港政府註冊，成立香港電影公司，大多是在公司名稱中加上「香港」二字。那些公司在台灣照樣參加台灣影片公會，實際上公司主持人、演職人員一直住在台灣，拍片的地方也在台灣。尤其當年很多台語片電影公司在香港註冊，目的只為從香港買菲林進口台灣比從台灣買便宜約四成。利用香港公司名義進口菲林在台灣拍片，更可享受香港影人回國拍片的押稅優惠。台語片在香港沒有市場，外銷機會不多，所以七、八家公司，合租一個寫字樓，掛七、八個招牌，合僱兩三個職員就夠了，專門辦理買菲林進口台灣，公司負責人也難得去香港。

在香港註冊登記的台灣國語片公司則不同，除了買菲林，還要賣影片的星馬版權，這時又可賣香港版權或找戲院洽商排片問題，必須負責人親自出馬。因為影片在台灣出口，必須有准映執照，有時還要檢查，不像香港是自由港口，營業稅比台灣少，影片出口也很方便。在香港設公司，影片在香港沖印，可用創作原版外銷，不受台灣影檢修剪的困擾，因為香港政府給予電影創作表演的自由，遠超過台灣政府。多部台灣禁映的台港影片，香港均可上映，例如台灣禁映的喜劇《老子有錢》（1974）^{編按}，可於香港上映。香港可拍三級片，台灣禁拍，雖然香港也有禁映的台灣影片，但數字遠低於台灣禁映的台港影片¹，這是台灣影人要在香港註冊更重要的因素。況且，台灣影片公司在香港註

冊登記，公司招牌加上「香港」兩個字，並不妨礙他們在台灣的身份，無論參加金馬獎或國際影展，甚至電影送檢查，官方仍認定該片是「國片」，傳播界也認定是「國片」，公司負責人仍可參加台灣的影片公會，仍有選舉權和被選舉權，同時公司在香港，又可參加香港的影片公會組織，台灣也不管，郭南宏正是當中相當活躍的一位。

郭南宏港台兩地當「領導」

台灣影人郭南宏，他的宏華電影公司於1970年在香港政府註冊，他又參加台灣的公會組織，當然在台也有登記。1980年至1985年，郭南宏是台北的中華民國電影製片協會理事長，三年一任，連任兩屆，還主持過該協會主辦的圓山全國電影會議，在全國電影大會上當主席，1984年他擔任金馬獎執行委員會秘書長，1981年至1984年又擔任中華民國電影製片協會和電影基金會附辦影視人員訓練班和電影製片企管班講師。同時，在1979年郭南宏當選香港電影製作協會的創會理事；1980年至1982年，當選香港電影製作協會的副理事長；1985年至1996年當選香港電影製作發行協會的理事長，該會兩年一任，郭南宏連選連任，到1996年10月卸任已屆滿五任；1996年3月18日至3月21日，郭南宏擔任海峽兩岸三地電影電視市場展主席；1997年擔任香港國際電影展覽會的主席。

郭南宏雖然出身台語片導演，但曾受聘港台三大國語片公司——國聯影業有限公司、邵氏兄弟（香港）

有限公司和聯邦影業有限公司，他為聯邦執導的國語武俠片《一代劍王》（1968），1970年在韓國是繼《龍門客棧》（1968，1967／台）後，最賣座的華語武俠片。1970年他自導自製的《鬼見愁》在香港也甚為賣座，票房高達一百三十多萬。

郭南宏自製自導的《少林寺十八銅人》（1976），在東京東寶的西片首輪影院日比谷戲院首映，然後在日本全國東寶旗下一百多家戲院上映。迄今為止，還沒有第二部台港片有此榮譽。這是他能得到香港同業敬重的原因，當然他曾中華民國電影製片協會的理事長，也提高了他在香港的身份。

郭南宏很有商業頭腦，初出道當導演就懂得找「寶島歌王」文夏來主演《台北之夜》（1962／台），模仿日本小林旭的流浪片，結果大賣；後又找文夏主演《台北之星》（1963／台），形成「文夏流浪記」系列。李翰祥來台灣，賞識兩位台語片導演，一是林福地，一是郭南宏，派他們導演國聯的文藝片；郭南宏替國聯拍瓊瑤小說改編的《深情比酒濃》（1967）及《明月幾時圓》（1969），周劍光請他導《鹽女》（1968／台）都是文藝片。聯邦請郭南宏導演武俠片《一代劍王》，果然一片成名，從此成為武俠片名導演。

張曾澤留下台製港片傑作

2002年，香港電影評論學會選出兩岸三地的最佳華語電影二百部。台灣入圍的電影作品有林搏秋的《錯戀》（1960／台），李行的《路》



以拍武俠片稱著的郭南宏作品《五鬼奪魂》(左)及《獨霸天下》(江南、燕南希主演)
The Five Devil Ghosts (left) and The Matchless Conqueror
by Joseph Kuo, a celebrated martial arts film director

(1967/台)，胡金銓的《龍門客棧》、《俠女》(1971)，宋存壽的《破曉時分》(1968)、《母親三十歲》(1973/台)，李翰祥的《冬暖》(1969)，張曾澤的《路客與刀客》(1970)，還有白景瑞、侯孝賢、陳坤厚、吳念真、張毅、王童、楊德昌、蔡明亮、李安、林正盛等共十多人的作品入選。其中李行、胡金銓、宋存壽、張曾澤等，都是遊走台港兩地的影人。

這裡要先提到張曾澤，因為他和郭南宏一樣，1974年曾到香港政府註冊，登記了一家曾澤電影公司。他也是拍攝台製港片成功而出名的導演，他的代表作不是台灣片，而是入選「最佳華語電影二百部」的《路客與刀客》，該片是百分之百的「台製港片」，提供資金和出品、製片都是香港國泰公司。當時國泰公司正要重振雄風，不惜以三部片成本，來拍一部巨片。該片的原著是台灣作家司馬中原的《路客和刀客》，寫山東響馬的故事，背景正是張曾澤的故鄉，因此他很熟悉片中的風土人物。他在台中山區，花了百餘萬港幣搭建了幾公里長的山東深山荒原的安家寨外搭景；當時有日本電影公司來台租借場景被拒，他們說看過胡金銓和李翰祥的外搭景，都不如《路客與刀客》的外搭景壯觀出色。該片曾得到香港影評人李照興的讚賞，摘錄評論如下：

作為一部台灣電影卻散發著撼人的大漠風味、豪情氣派，《路客與刀客》可說是台灣武俠電影中的奇葩。〔作者按：應是台港電影〕……影片開首……萬馬奔騰風沙滾滾，……刀客來襲，馬匹連續躍起，整合出一種山雨欲來的氣勢，襯合黃沙萬里的大漠風景，展現一股西北部的荒原景觀，令人嘆為觀止。²

該片榮獲第八屆金馬獎優等劇情片、最佳導演（張曾澤）及最佳音樂（周藍萍）獎。

張曾澤軍人出身，不但有擇善固執、六親不認的軍人本色，而且擅導軍事片，他替中影導演的《笕橋英烈傳》(1977/台)，曾獲第十四屆金馬獎最佳劇情片、最佳導演、最佳編劇、最佳攝影、最佳剪輯、最佳錄音六大獎，台北十大賣座冠軍；替中製導演的《古寧頭大戰》(1980/台)也是叫好叫座。張曾澤夫人李虹也很是令人欽佩，演技一流，對丈夫的事業更是好幫手，對他無微不至，且又上進，移民美國後，還到學院進修，拿到文憑。張曾澤寫回憶錄³，夫人李虹幫助最大。

丁善璽開創最多元化的題材

在2009年11月去世的丁善璽，是七十年代的多產導演，也是「台製港片」的導演高手。他替香港赴台的黃卓漢的第一影業公司在台灣拍的喜劇片《百萬新娘》(1970)，大為賣座，所拍的文藝歌唱片《像霧又像花》(1970)、《歌王歌后》(1970)、革命女傑片《驚天動地》(又名《秋瑾》，1972)，以及替香港自由總會主席黃也白成立的新世紀影業公司在台灣導演的《說謊的丈夫》(1971)等等，都是適合台港兩地觀眾口味的電影。

1972年丁善璽在香港自組巨人影業公司，在台灣拍了《夜女郎》(1973)、《人盡可夫女王蜂》(又名《女王蜂》，1973)、《陰陽有情天》(1976/台)、《大腳娘子》(1977/台)等取材方向完全不同的影片，頗有實驗味道。其中《夜女郎》寫北投妓女生活，被保守的影檢人員禁映。這時期他替中影拍了《英烈千秋》(1974/台)、《八百壯士》(1976/台)等愛國電影，對國家很有貢獻，自己公司的

出品卻被禁映，心裡至感不服。事實上妓女也是社會的可憐蟲，代表社會被蹂躪的一群，是最值得同情的弱勢社群。國片三十年代就拍過一部阮玲玉主演的妓女電影《神女》(1934)，被列為藝術電影的經典作；李翰祥在邵氏更拍了一系列的風月片，因此丁善璽寫了一篇文章〈謳歌夜女郎〉⁴，說出他自己拍妓女片的動機，取材的角度，影片的主題，在文章中對台灣的電影檢查尺度提出抗議。

丁善璽是七十年代遊走台港兩地，拍片量最多，取材最多樣的知名導演，也是拍過最出色港片的導演。他替楊群的香港鳳鳴影業公司導演的《陰陽界》(1974)，是台港鬼電影的最佳作品，叫好又叫座。

丁善璽替嘉禾執導了港式國際化影片《鱷潭群英會》(台名《獵獅計劃》，1976)。人物包括中、美、日、菲、越及高棉，描寫北越游擊隊和日本赤軍連份子合作，揚言刺殺訪港的英女皇，企圖分散警力，目的在搶劫高棉公主的黃金的故事。片中穿插英女皇訪港的真實紀錄片及民間活動，娛樂趣味豐富，是華語電影全



名伶郭小莊在丁善璽的《驚天動地》飾演秋瑾
Beijing opera performer Kuo Hsiao-chuang
starring as the Chinese revolutionary Qiu Jin in
Ting Shan-hsi's *Dragon Fist*



圖左起：郭南宏、張曾澤、丁善璽、姚鳳磐劉冠君夫婦
(From left) Joseph Kuo, Chang Tseng-tse, Ting Shan-hsi, Yao Feng-pan and his wife

球化的先聲，進軍國際市場的巨資電影。

姚鳳磐夫妻檔刻骨銘心

以拍鬼片出名的台灣導演姚鳳磐，1973年以夫婦姓名第二字，在香港註冊鳳冠影業公司。太座劉冠君（即劉冠倫）很能幹，又會說廣東話，有助香港賣片和進口菲林等業務，但在劉冠君的回憶中⁵，影片的外銷和在香港上映的事務多半仍是姚鳳磐親自出馬，這和人脈有關，劉冠君則負責在台灣排片、製片和宣傳。

姚鳳磐是由編而導，編勝於導。他從國聯公司基本編劇出身，國聯的《幾度夕陽紅》（1967，1966／台）、《天之驕女》（1967，1966／台）、《塔裡的女人》（1967）、《辛十四娘》（1967，1966／台）、《破曉時分》、《黑牛與白蛇》（1969）、《北極風情畫》（1969，1968／台）等都是由他編劇，其中《破曉時分》最博好評。李行的成名作《街頭巷尾》（1963／台）也是他編劇，甚至《秋決》（1972／台）的第一稿也是他寫的，因中途有些理念與導演不合，因而退出編劇工作。

姚鳳磐夫婦創業時，正值李小龍旋風、功夫片大熱時期。好勝的姚鳳磐不願跟風，選擇當時無人開拍的鬼片來嘗試，他的同學兼好友賴成英也贊同，幫助他設計佈景，並負責攝影，他的第一部鬼片《秋燈夜雨》（1974）恐怖效果出乎意料地好，港台都大為賣座，使第一次當老闆的姚鳳磐夫婦嚐到甜頭。後續的出品雖然仍是鬼片，但形式和內容力求創新，又有時裝鬼喜劇出現，一新觀眾耳目。其中現代化的鬼喜劇《討厭鬼》（1980），娛樂趣味性很高，還帶有一點諷刺味，因而轟動港台



姚鳳磐別出心裁的《秋燈夜雨》

All in the Dim Cold Night, an unusual work by Yao Feng-pan

兩地。新聞界贈給姚才子「鬼片之王」、「鬼片聖手」的外號。

鳳冠出品的《秋燈夜雨》、《藍橋月冷》（1975）、《鬼嫁》（1976）、《討厭鬼》、《夜變》（1979）等，在港台兩地都很賣錢，連帶東南亞海外的版權費也一部一部提高，夫婦美夢成真買了好幾戶房子。姚鳳磐的電影喜歡求新求變，改變戲路，難免遇到許多挫折，但是一旦大賣座，過往的辛苦、委屈，都煙消雲散。鳳冠的夫妻檔十幾年遊走台港兩地，不但在事業上彼此發揮所長，也建立夫妻間深厚的感情，才會在姚鳳磐中風的12年淒苦歲月中，姚太太劉冠君獨立肩負起照顧植物人重擔，拒絕外界憐憫的援手。這正是拍電影經歷風風雨雨的悲歡歲月的回憶力量支持，夫妻才能建立如此深厚的感情，在台灣影人遊走港台兩地的電影史上，留下令人感動難忘的一頁。

結語

七十年代遊走台港兩地的台灣影人還有不少，限於篇幅，以上述幾位為代表，故事也只能點到為止，但上述導演都對台港兩地電影的發展有過輝煌貢獻，和盡心盡力的付出。雖然八十年代以後，電視和錄影帶逐漸搶走了美好的電影市場，但作為綜合藝術的電影，儘管後浪推前浪，永遠還是有開發的新途徑出現。緬懷先人，台港電影產業承先啟後奮鬥的足跡，仍有一些典範可尋，值得後人追思。■

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）、《臺灣電影百年史話》（2004）、《日本電影在臺灣》（2008）、《國片電影史話：跨世紀華語電影創意的先行者》（2010）及《中外電影永遠的巨星》（2010）。

編按

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。

註釋

- 1 八十年代前，台灣戒嚴，影檢禁映的台灣影片逾百部，「有損中華民國及民族尊嚴者」、「妨害善良風俗或公共秩序者」、「傷害青少年身心健康者」都要禁映或刪剪。在掃黃掃黑時不但影片禁映，參與演出的影人也要處分，半年或一年內不得演出影片。此外，擬於台灣上映的香港電影中，《再見中國》（1974年完成，1987年始在港公映）遭到禁映，《廉政風暴》（1975）三度被禁，搞笑港片《半斤八兩》（1976）也於1977年一度被禁。
- 2 見李照興：《路客與刀客》，載於蒲鋒、李照興主編：《經典200——最佳華語電影二百部》，香港：香港電影評論學會，2002，頁176-177。
- 3 即張曾澤：《預備，開麥拉！——張曾澤的電影私房筆記》，台北：亞太圖書出版社，2005。
- 4 見《嘉禾電影》，第8期，1972年11月，頁64-65。
- 5 即劉冠倫口述、姚芝華撰文：《姚鳳磐的鬼魅世界：台灣1970年代叱咤影壇的電影導演》，台北：禾田科技，2005。

尋找「蘇絲黃」 ——陸運濤與荷里活

In Search of Suzie Wong:
Loke Wan Tho and Hollywood

鍾寶賢 Stephanie Chung Po-yin

今年是荷里活電影《蘇絲黃的世界》（*The World of Suzie Wong*, 1960）面世五十周年，片中飾演「蘇絲黃」一角的女演員關南施（Nancy Kwan，原名關家禱，1939-）在三月從美國回港，出席其個人紀錄片《家禱的旅程》（*To Whom It May Concern: Ka Shen's Journey*, 2010）宣傳之餘，亦與傳媒和影迷會面，重溫一個殖民地氣息濃郁的老香港故事。對老一輩港人來說，蘇絲黃的故事應不算陌生，但影片以外，我們對這影片的誕生又有多少認識呢？

陸運濤與荷里活

蘇絲黃電影誕生背後，原來與陸運濤（Loke Wan Tho）家族倒有一段淵源。飾演「蘇絲黃」一角的女演員關家禱並非來自平凡人家，據國泰展館（Cathay Gallery）紀錄稱，關家禱乃是陸佑的外曾孫女，她的祖母在陸佑膝下眾兒女當中排行第六，但關家禱與派拉蒙（Paramount）簽訂合約，演出蘇絲黃一角，倒不是由陸運濤所引線。從新加坡國家檔案館所藏的陸運濤書信所見，陸氏推薦給派拉蒙，擔演「蘇絲黃」一角的女演員其實另有別人。

陸運濤檔案所埋藏的，除了是《蘇》片誕生的背景外，倒有一段國泰機構與派拉蒙國際嘗試攜手合作的往事。在1950年代末，國泰的拓展策略漸出現了變化，從陸氏書信所見，昔日與國泰合作的海外伙伴——英國蘭克公司（Rank Organization）——漸與陸運濤出現經營上的分歧，與此

同時，國泰正積極拓展與荷里活各大片廠合作渠道，希望讓荷里活與其在香港的電影懋業有限公司（電懋）攜手，合拍數部影片，接通東西方影市。

尋找「蘇絲黃」

1959年5月6日，派拉蒙國際的主席佐治維特拿（George Weltner）就籌拍《蘇絲黃的世界》一事，向陸氏求助，希望安排影片在香港覓地取景外，更希望透過陸氏的人脈，在香港覓尋適合的女演員，信中稱：

運濤：

你也大概知道，我們擬開拍《蘇絲黃的世界》，好些工作或會在香港進行。……現時，他〔監製雷史篤克〕正忙於尋找女主角，我說香港也許比他想像中會有更多合適的人選。……女主角固然要符合書裡描述蘇絲黃的性格；她得要非常漂亮，也要說好一點英語。¹

收到派拉蒙的信件後，身在新加坡的陸運濤即致函香港的鍾啟文（Robert Chung），囑他在電懋旗下覓尋人選。1959年5月26日，陸運濤函覆派拉蒙稱透過香港片廠，已覓得合適人選，鍾啟文會另函作覆並附上她的照片，她身高五呎五吋，體態苗條婀娜，派拉蒙若有意起用這位演員，請勿與她直接洽商，大可透過電懋處理。陸運濤稱：

我已讀畢那本書〔《蘇絲黃的世界》〕，相信我們片廠有一個女孩

很適合演這個角色。我已叫鍾啟文從香港給你寄上那位小姐的照片。她大約五呎五吋高，擁有典型中國女孩子苗條婀娜的身段。若你看過照片後也覺得她合適，請與我聯絡詳談。²

「身形嬌小 輪廓分明 性格閃亮」

陸氏筆下這位最適合演出蘇絲黃角色的理想人選——身高五呎五吋、苗條婀娜的女演員——正是芳齡二十歲的丁皓：

大部分人都同意丁皓是我們香港片廠旗下最標緻的女孩。她還未算是大明星，最近出席吉隆坡電影節期間，卻是最受注目的一位。她芳齡二十，現實中的她既洗練又稚嫩、既天真又大膽，理應是飾演蘇絲黃的上佳人選。³

派拉蒙收到陸氏的推介信後，立刻把信件（和丁皓的照片）轉給監製雷史篤克（Ray Stark）。6月24日史篤克迅即回覆，表示透過相片來選角並不容易，他會在約一個月後，連同幾位電影製作人員到港，商討借用電懋旗下片廠和設備，尋覓外景拍攝場地，及與丁皓會面試鏡；另外，他更希望鍾啟文能多覓幾位女演員人選，參與影片中主角和配角的甄選。史篤克在信中稱蘇絲黃的形象應與其百老匯舞台劇所用的女演員阮南絲（France Nuyen）相近，身形要嬌小（petite）、輪廓要分明（aquiline feature）、性格要閃亮動人（sparkling personality）：

佐治已把你的來信及丁皓的照片轉交予我。丁小姐挺有意思的，單憑照片卻看不真。大約8月15日，我們將與原著作者約翰柏德烈一同來港逗留數天，希望其時可與丁小姐會面。

……其實，阮南絲最接近我們心目中蘇絲黃的形象。女主角身材須較為嬌小，性格要閃亮動人；另外，雖然我們屬意有中國血統的女孩，但她也須輪廓分明。⁴

知悉《蘇絲黃的世界》監製雷史篤克會在8月到港與丁皓等會晤後，陸運濤即在7月23日致函史篤克，表達電懣樂於與派拉蒙合作的意願：

佐治近來一直與我商討《蘇絲黃的世界》的製作事宜。我推薦了我們旗下一位年輕女演員，相信她是扮演蘇絲黃的不二人選。期望當你與她在港會面時，你也認同我的意見。⁵

1959年8月，就《蘇絲黃的世界》選角一事，派拉蒙要員與電懣的管理層和丁皓等在港會晤，雖然會晤的詳情在陸氏書信檔案中找不到紀錄，但選角和試鏡的結果在以下這封雷史篤克回國後，寫給陸運濤和鍾啟文的感謝信件中便稍見端倪：

你推介的那位年輕演員漂亮可人，絕對是扮演蘇絲黃的材料。語言隔閡固然是很大的障礙，而我們這次也沒有太多時間與她進行試鏡，讓她充分發揮所長。不過，我們現正仔細翻看這次替她拍攝的影帶，並考慮請她來我們這裡學習。這當然視乎會否與你為她安排的工作有所抵觸……。⁶

陸運濤在9月17日覆函：

小丁不諳英語誠然是缺陷，但這位青年演員很出色，工作態度十分認真。我深信若你選她飾演蘇絲黃，肯定不會讓你失望。⁷

但歷史告訴我們，51年前陸運濤和鍾啟文雖然有心栽花，但最終也沒有令丁皓當上「蘇絲黃」的角色，反

而無心插柳下，派拉蒙選擇了關家禧成為我們今天認識的「蘇絲黃」。

東西方接軌的微妙時刻

翻閱歷史，故事重溫，從陸運濤書信所見，陸氏是一位行事細密、行文得體的商人，身在新加坡，他極需依賴鍾啟文來管理香港的影片製作業務，此外，他更要依賴書信電報來遙遙維繫國泰與香港的國風、國光、南方、長城等影業機構的往來合作。

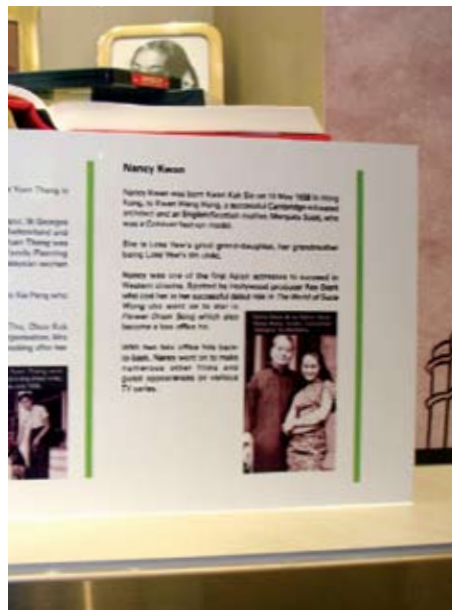
至於國泰與老生意伙伴英資蘭克公司的合作，陸運濤則多交予他在劍橋大學認識的老朋友約翰艾狄（John Ede）處理，但自1950年代中，國泰漸與英國蘭克公司出現分歧，艾狄更在1960年辭去國泰總經理一職。在陸運濤直接主理下，國泰積極拓展與荷里活合作的渠道，以上這段尋找「蘇絲黃」的故事，正好側寫了這段東西方大片廠接軌的微妙時刻。■

以上引文資料來自〈陸運濤與電影公司代表的書信：1952-1962〉，「陸運濤文稿」，新加坡國家檔案館。（'Loke Wan Tho Correspondence with Film Company, 1952-1962', Loke Wan Tho Papers, National Archives of Singapore）

鍾寶賢為香港浸會大學歷史系教授

編按

關南施的父親關永康是劍橋畢業的建築師，派拉蒙來港在其工地招募演員，關南施適逢試鏡，卒成女主角。



國泰展館中介紹關南施乃陸浩的外曾孫女

A display panel in the Cathay Gallery indicates that Nancy Kwan is Loke Yew's great-granddaughter.

書信原文

- 1 Dear Wan Tho,
As you know, we plan to make *The World of Suzie Wong* and we may do considerable work in Hong Kong... At the present time he [the producer, Mr Ray Stark] is concerned with finding a leading lady and I told him that he might have a much greater field of talent in Hong Kong than he realizes... The girl of course would have to fit the character of Suzie Wong as depicted in the book. She would have to be a very good-looking girl and she would have to speak a reasonable amount of English.
- 2 ...I have read the book [*The World of Suzie Wong*], and believe that we have just the right girl from our studio who could play the part... I am asking Robert Chung to mail you from Hong Kong photographs of this young lady who is about 5 feet 5 inches tall and has the slight and willowy figure so typical of her race. If, after seeing them you consider that she might be suitable for the role, I shall be glad to hear further from you.
- 3 Most people agree that Ting Hao is quite the most beautiful of the girls under contract to my Hong Kong studio. She was at the film festival in Kuala Lumpur recently and, although she is not yet a major star, she attracted the most attention. At the age of twenty, and in real life, she possesses that mixture of experience and innocence, naivety and daring, which should fit her admirably to the role of Suzie Wong...
- 4 George Weltner has been kind enough to pass along to me your letter...and the enclosed photographs of Ting Hao. Miss Ting is rather interesting, but it is very difficult to tell from photographs, and we would be very happy to see her when the writer, John Patrick, and I arrive in Hong Kong for a few days around August 15.
...Actually, France Nuyen comes closest to what we have in mind for Suzie. The girl should be rather petite, have a sparkling personality—and, although we prefer a girl with Chinese blood, she should have rather aquiline feature...
- 5 George Weltner has been in touch with me regarding the file of *The World of Suzie Wong*. I have suggested a young lady from my studio who appears to me to be a most suitable candidate to play the role of Suzie Wong, and I hope that when you see her in Hong Kong, you will agree with me.
- 6 The young lady you suggested is exquisite and certainly a strong contender for Suzie. Although the language barrier was very difficult for her and we didn't have a great deal of time to make a test truly worthy of her, we are studying the film we did bring back and there may be some basis of bringing her to this country to study, if this no way conflicts with your plans for her.
- 7 I realize that young Ting Hao is somewhat handicapped because of her lack of knowledge of English. She is a good little actress, and takes her work very seriously. I feel sure that if you choose her for the part in *Suzie Wong*, she will not let you down...

電影修復進修之行

Studying Film Restoration in the US

勞啟明 Koven Lo



2009年9月至2010年2月，我在位於美國紐約州羅徹斯特市的喬治伊士曼國際攝影及電影博物館（George Eastman House International Museum of Photography and Film）的電影保存學院修讀電影修復。喬治伊士曼先生是伊士曼柯達公司的創辦人，也是電影菲林的發明者，他在電影史上有著重要的地位，被譽為現代攝影之父。

有關課程內容涵蓋傳統電影修復的技術知識、電影技術史、舊電影放映實踐，以至最新的電影數碼修復

實踐；還有各種有關電影資料館的知識包括電影藏品管理、冷凍片倉的組織及管理、電影藏品編目、版權法的認知等。該館是首間提供實際工作環境給學生實踐所學知識的電影修復學府，學員須於博物館不同的部門實習。透過這種結合理論與實踐的訓練，讓學員充分掌握有關電影資料館運作的知識。

喬治伊士曼國際攝影及電影博物館是美國歷史上一個重要的地標，博物館建築物本為喬治伊士曼先生的故居，經修復後改建而成，並於1949年啟用。該館是世界上最早的攝影博物館及電影博物館，不僅以收藏豐富而舉世知名，更是電影修復教育的先驅，歷年經此校培訓的學員不計其數，許多學員皆來自世界各國包括中國、英國、法國、瑞典、日本等的電影博物館或資料館，而與我同期接受培訓的學員則有美國以及來自南韓、新加坡的同業。

除了獲得有關保存及修復的專業知識外，我更有幸可以見到該館的部分珍貴藏品，計有愛迪生發明的電影視鏡Kinetoscope、Theoscope飛輪、二十世紀初第一代彩色電影的影像，以及十九世紀末的「彩色」菲林片（片上色彩是由人手在黑白菲林上逐格上色的），令我眼界大開！

適逢其會，在美國受訓期間，電影資料館人員協會（The Association of Moving Image Archivists, AMIA）於美國聖路易斯市舉行周年會議，很感謝部門的支持，讓我有機會參與其中。這個歷時五天的會議共吸引了數百位來自歐洲、美洲、亞洲和大洋洲的學者及博物館／資料館從業員參加。會議內容非常豐富，包括研討會、學術論文簡報會、工作坊、先進器材展示等等。這些不可多得的機會，令我獲益良多，同時大大開闊了我的眼光和視野，對於我今後的工作有重大的幫助。■

勞啟明為香港電影資料館一級助理館長（修復）



勞啟明（右二）與同學們
Koven Lo (2nd right) with his classmates



德國柏林電影及電視博物館的馬丁葛珀（左四）、東京國立近代美術館膠片中心的榎木章（右四）在4月3日的研討會中分別暢談《大都會》和《羅生門》的修復工作，與負責修復《孔夫子》的謝建輝（左一）、勞啟明（右三）及林覺聲、傅慧儀（左二、三）、黃愛玲、何思穎（右一、二）交流

On 3 April, Martin Koerber (4th left) from Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen and Tochigi Akira (4th right) from National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo talked about the restoration work for Metropolis and Rashomon respectively. Also present were the HKFA conservators responsible for the restoration of Confucius, namely Edward Tse (1st left) and Koven Lo (3rd right), as well as other HKFA staff Richie Lam, Winnie Fu (2nd & 3rd left), Wong Ain-ling and Sam Ho (1st & 2nd right).

From September 2009 to February 2010, I had the opportunity to study film restoration at the film preservation school under the George Eastman House International Museum of Photography and Film in Rochester of New York. George Eastman was the founder of Eastman Kodak Company and the inventor of motion picture film. He is an important figure in cinematic history, and is honoured as the father of modern photography.

The programme covered topics old and new, from traditional film restoration techniques, history of film technology, practicum on archival film projection, to modern technology of digital restoration. Also in the curriculum is knowledge of film archive work, including collections management, the organisation and management of cold storage vaults, cataloguing and copyright laws. The Museum runs the first film preservation school that provides an environment for students to practise what they learn. Students have to intern at different departments of the Museum. Through a training programme that integrates theory and practice, students come to master the

knowledge of the operation of a film archive.

The George Eastman House International Museum of Photography and Film is a historic landmark in the US. Opened in 1949, the Museum was converted from George Eastman's residence, and is the oldest museum of film and photography. Not only is it famous for its rich collections, it is also the forerunner of film restoration education. Numerous students have received training from the Museum, including many from film museums and archives of countries such as China, the UK, France, Sweden and Japan. Studying with me this time were film conservators from the US, South Korea and Singapore.

In addition to obtaining professional knowledge in archiving and conservation, I was also fortunate enough to see some valuable items of the museum collection: the Kinetoscope invented by Thomas Edison, the Theoscope, images of first-generation colour film in the early 20th century, and 'colour' film of the late 19th century (the colour on the black and white film was

painted by hand). It was an eye-opening experience for me.

During my stay at the Museum, the Association of Moving Image Archivists annual conference was held in St. Louis. Thanks to the support of the Leisure and Cultural Services Department, I was able to attend. The conference lasted five days. It attracted hundreds of scholars and museum and archive professionals from Europe, the Americas, Asia and Australasia. The programme of the conference was extremely rich, including seminars, paper panels, workshops, and exhibition of advanced equipment. Such an opportunity has broadened my horizon, and will be a big help to my work in the future. (Translated by Tam King-fai) ■

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



愛迪生電影視鏡（左）及Theoscope飛輪（右）
The Kinetoscope (left) and the Theoscope (right)

歷劫重生的《大都會》

Metropolis Reborn

小偉 Cheng Chuen-wai



費立茲朗的《大都會》(1927)是科幻電影的早期經典，同時亦是「反烏托邦」在銀幕上的初次亮相。未來世界的大都會，既有高聳入雲的摩天大樓，更有藏於九地的深淵，摩天大樓是精英份子居住的所在，而深淵則是行屍走肉般的工人們的窩居。兩個世界的人沒法溝通，又互相依存，打破這個困局的出路是等待救世主般的中介者出現……。《大都會》在讓人目不暇給、富開創性的電影奇觀下面，鋪陳了一個階級衝突的煉獄圖象，同時給出一個頗為保守或者說傳統的解決方案。根據八十多年來流傳的刪剪版本，《大都會》一片的視點是由精英的位置出發，其中有男主角法迪，他的父親、大都會之王菲達遜，以及科學家洛宏。至於大都會底下生活的工人們，就算是女主角瑪利亞，都是面目模糊的群眾。兩個階層之間沒有甚麼連接的中間地帶，於是兩者之間的衝突，顯得空洞而抽象。

我們知道，流傳多年的刪剪版本是美國發行商的手筆，到底它對導演的創作原貌有多大的損害？在只有缺本的狀態下，影評人對於《大都會》文本的討論只能抱著一定的存疑來進行。幸運的是，如今根據阿根廷發現的首映版本拷貝修復的最新版本《大都會》，讓我們在83年後可以再次接近費立茲朗創作的原貌，直接在銀幕上審視那些曾經消失的畫面，而不是通過文獻和劇照去猜測。

這個新修復版本最讓人眼前一亮的地方，應該是三個「人」的出現。其中兩位——秘書友菲夫和密探瘦子都是大都會之王菲達遜的部下，屬於介於大都會兩個階層間的中層管理者，而格力，則是在深淵居住的工人。現在看來，友菲夫這個角色可能是《大都會》這部電影中最「實在」的人物，他本是非達遜的秘書，被辭退後成為主角法迪的朋友，先是幫助他尋找神秘女子瑪利亞，最後則和他合力救出深淵中的孩子，是整部電影的關鍵人物，最新「出土」的片段中有整整一場戲是在他家中發生的。

整部《大都會》只有兩個居住空間出現過，一個是法迪與菲達遜居住的

豪宅，另一個就是這位秘書先生的公寓了。這間「塵封」了八十年的公寓，比起法迪的家多很多生活的細節，其Art Deco（裝飾藝術）風格裝修的房間，有很多小擺設（如書桌上的生活照），展現的像是二十年代德國中產生活的品味。而凌亂的房間，多少讓這裡有點生活的氣味。公寓的門外，則是一種沒有門，也不會停的升降機，據稱今天在歐洲還可以找到這樣的升降機，這可能是整部電影最「寫實」的細節。

法迪和瘦子先後來到友菲夫的公寓，更發生了瘦子威逼利誘友菲夫出賣法迪的一段戲，大大加強了電影後半部，友菲夫幫助法迪那段情節的力量，原來這是要冒著直接反抗菲達遜的風險！於是兩人的友情的價值才突顯出來。這一場戲出現的另一個關鍵角色瘦子亦是一個有趣的人物。瘦子的外型和十多年後臭名遠播的德國秘密警察——蓋世太保極為相似，而其所作所為也是些跟蹤、恐嚇、散播謠言等等見不得光的勾當。

在之前的刪剪版本中，瘦子「工作」的情況一直未有曝光，直至今日，觀眾才見到他如何跟蹤法迪，然後又把作為法迪「替身」的格力趕回機器旁，以及威脅友菲夫的過程。作為一個把所有人連結在一起的角色，瘦子在尋回法迪的片段中，恰如其分地把對老闆兒子有「壞影響」的人物一一逐走，並沒有做甚麼狐假虎威的事。這點倒和電影後半部他那較為獨立，甚至會譏諷老闆的形象互相呼應。

整部戲中身份最「卑微」的是工人格力，這個角色應該是刪減片段最多的一個。他和法迪交換身份後，新版本有長長一段戲描述他如何受不住大都會五光十色的夜生活引誘，跑去吉原夜總會花天酒地。然後還有一場他在車上被瘦子威脅，要他交代法迪下落的戲。於是當機械瑪利亞煽動工人暴動時，格力因為保護法迪而受了致命傷的一場戲，也就變得有了基礎；否則只是沒頭沒尾的交換了身份，為甚麼格力要以死相救呢？而作為工人的代表，格力對於大都會的人慾橫流也毫無抵抗力，和那些被機械瑪利亞迷得色授魂予的公子哥兒沒

有分別。總之，大都會裡並沒有純樸的工人階級。

或許這種沒有人是純潔的思路，是來自貫穿《大都會》的宗教元素。由地底下的古代墓室到地面上的教堂，末世與救世主的意象是整個故事的基調，新修復的版本引入了原裝的啟示錄插入字幕，更加突顯這種宗教意味。除了宗教之外，當年的刪剪版本也把片中階級對立的意味削弱了不少。在水淹深淵之後，法迪、友菲夫和瑪利亞三人帶著工人的孩子們由通氣口逃跑。這裡有一段修復片段講到通氣口的出口原來也是鎖著的，孩子們無力拉開鐵欄，要兩個大人上前才能打開生路。對應之前暴動的工人打破鐵閘的場面，這場戲更加強化了深淵的監獄隱喻，而不單單只是製造逃亡時緊張的插曲。

三個角色的修復片段，通通都是發生在地面世界。《大都會》這個最新修復版本終於讓本來是天上與地下的兩個階層有了一點連繫。文本以外，這個修復版本也讓電影最後的一大段追逐戲的平行剪接重見天日，在追逐動作甚多的費立茲朗電影中，這種處理本應是理所當然的。當然，被還原的電影語言除了看得見的鏡頭外，還有看不見的音樂。在瘦子逼問格力和友菲夫的兩場戲中，多個聲音母題不停地與畫面，或其他母題對話，以至成為劇情的暗示。這種人未到、聲先到的處理，已經可以窺見導演四年後在《M》(1931)一片中，成熟的聲畫運用的影子。

看舊電影面對缺本的問題可以說是司空見慣，像今年香港國際電影節的島津保次郎回顧之中，就有《婚約三羽鳥》(1937)和《淺草之燈》(1937)兩片明顯比文獻記載少了一兩本的戲，而費穆導演的作品缺本也不少。對於影評人來說，除了評價這些舊片的時候要調整心態，斟酌評判的尺度放在哪裡外，更希望有更多的老電影可以有機會像《大都會》那樣，能夠以較為接近本來的面目示人。這一點，除了要靠世界各地電影資料館全人的努力，作為寫電影的文字工作者，也應該起一份推波助瀾的作用。■

小偉，電影愛好者及自由撰稿人，文章見於《信報》、《大公報》、《影評人季刊》、香港電影評論學會網站等。