

序言

蒲鋒

到外地旅行，假如不跟旅行社，我們總會帶地圖。有了地圖，整個旅程便不再是封閉地由一個旅遊點跳到另一個旅遊點，而是在一個平面上展開，可以從地圖上知道每個旅遊點之間的相對位置。一個完整的片目，就好像電影的時間地圖，把影片依時間先後放在一起，我們自然可以看到一地電影的輪廓面貌。我在研究廈語片和潮語片時，這個感覺特別深刻。廈語片和潮語片的基本資料十分缺乏，但當我們把每部廈語片的重要資料如公司、監製、製片、導演、演員、題材故事等資料填上後，再依公映年期先後排好，成為一個片目，整個廈語片和潮語片的發展脈絡便隱然展現眼前：像哪家公司何時開始何時結束，哪位演員何時走紅何時息影，甚至不同公司、題材或形式的興衰，自然會有分教，再配合相當的資料，整個影業也就見到了個梗概。

《香港影片大全》(第八卷)涵蓋了1975年至1979年的香港電影。從資料角度看，每一卷新的《大全》都會比過去的分卷更完備，特別是影片的菲林拷貝、影帶、光碟等影像資料，總會比過去的年代保留得更多，第八卷在這方面的優勢更加明顯。本書介紹的影片中，沒有影像資料的大概只有十分一，是歷卷《大全》比例最小的，而且一般只是較次要的作品。在這一卷中，重要影片而沒有任何影像資料的情況，極之罕有，我留意到的例子只有《林亞珍》(1978)。這既令本書的內容更為準確完備，日後也為電影研究者提供一個基礎。

本書既是《大全》這個大計劃的第八卷，也可以說是第七卷的下篇，因兩者加起來，便包含了整個七十年代的香港電影。香港國際電影節曾在1984年出版了《七十年代香港電影研究》一書，書中多篇文章對七十年代香港電影的名家及現象作了深入的分析，對香港七十年代的電影作了具開拓意義的研究，不少文章到今天仍極富啟發性和分量。但是只要拿著片目來參考對照，便會發覺還有很多相關題目是這些文章未有觸及的。本文並不打算補述一些七十年代的其他電影現象，而是試圖通過一兩個例子，呈現各種現象之間的一些動態聯繫。

(一)

笑匠巨星許冠文的出現 七十年代後期，香港電影最明顯不過亦是最重要的現象，是許冠文成為這一階段的巨星，是那個年代的標誌，地位就像七十年代前期的李小龍。自從1974年他自編自導自演的喜劇《鬼馬雙星》賣座六百多萬後，接著數年，他自導自演的影片《天才與白痴》(1975)、《半斤八兩》(1976)、《賣身契》(1978)和《摩登保鑣》(1981)，每一部都是那一年的票房冠軍，《鬼》、《半》和《摩》還曾大幅打破票房紀錄。七十年代後期的香港電影，許冠文的成功無人能及。

除了最明顯的票房數字，這裡還可以舉一個例子來印證許冠文電影的影響力。本書中三部不同公司出品的電影《撈女日記》(協利，1975)、《大哥成》(邵氏，1975)和《出籠》(恒生，1977)，都有一個情節說到戲中角色騙倒了

別人，幾部戲在他們成功騙人後的處理，竟然同樣出現了《鬼馬雙星》主題曲中的一句：「做老千梗好搵過皇帝。」連敵對的邵氏公司用了在影片中都不以為忤。由是可見《鬼馬雙星》在當時是如何深入人心。

往返電視圈電影圈·電影圈電視圈 許冠文的成功，離不開七十年代電視業在娛樂事業中興起，開始主導了流行文化的大背景。許冠文的笑匠地位，非始自電影，而是源於他在1971年為電視廣播有限公司（即無綫電視）演出的笑話節目《雙星報喜》。相對國語片喜劇，它的笑話形式新穎、講究效能（在五六句對白內完成一個笑話）、笑料頻密，比起同期《歡樂今宵》的趣劇演出要成功得多。香港人被這個首次出現的笑話節目完全俘虜，而許的演出又是節目成功的一環，既可以與弟弟許冠傑一唱一和，即使與其他演員合演，他的演出也有令人大笑的吸引力。有著這樣深厚的觀眾基礎，他才可以在推出首部自主創作的電影時，便立即打破票房紀錄。

許冠文僅是由電視紅到電影的明星的一例。電視的影響力，七十年代的電影中展示得最早也最明顯的一次，是在楚原導演的《七十二家房客》（1973）。《七十二家房客》本是一齣由電視藝員擔綱演出而十分叫座的舞台劇，邵氏公司滲入一些邵氏影星，將之搬上銀幕，公映時採用了粵語，竟然打破李小龍《猛龍過江》（1972）的票房紀錄。影片的叫座，是由於當中有多位電視藝員坐陣，像沈殿霞、何守信、梁天、鄭少秋、杜平等。隨後數年，香港出現了多部由電視明星合演的群星電影，像《太平山下》（1974）、《街知巷聞》（1974）、《啼笑夫妻》（1974）、《星座奇趣錄》（1976）等。有些電視藝員更以其深入民心的電視角色拍成電影，較著名的有譚炳文的「大鄉里」和李添勝的「掃街茂」。譚炳文本身是粵語片明星，粵語片式微後反而因電視演出的成功而倒過來成為具一定號召力的明星，見證了電視對當時娛樂風尚的影響力之大。許冠文七十年代在電影上的成功，是脫離不開這個背景的。

但是電視幕前藝人的一度成功，卻並不如想像中持續。電視藝員演出的電影，雖曾火紅過一陣子，但是叫座的卻不多，許冠文能成為巨星，長期賣座，在七十年代是一個較特殊的例子。另一個成功例子是蕭芳芳以「林亞珍」建立新的喜劇形象再闖影圈，使她成為新的女笑匠。到了七十年代後期，人們反而相信電視明星演電影未必有利，紅如鄭少秋、汪明荃、周潤發和劉松仁，他們在七十年代演出的電影的賣座情況都不算突出。倒是電視成了不少粵語片演員的最後歸宿，像黃曼梨、張活游、檸檬、白茵、苗金鳳、盧敦、張瑛、李亨，以至李雁、梅蘭和陳惠瑜等，都轉到電視延續其演藝生涯。部分演員則轉到幕後發展，成為配音員，例子有丁羽、朱江、金雷、張英才、藍天和周鸞等。有些粵語片藝人在電視上形象大變，脫離粵語片時被定型了的演出，成就和名聲甚至超越其粵語片時期，如石堅、李香琴、關海山，甚至陳立品。

許冠文成功，最直接的影響是令失去李小龍之後的嘉禾公司重獲一個極度賣座的保證，令嘉禾公司能再度站穩陣腳。嘉禾之興固然由於主事人的眼光長遠，敢於提拔新的人才，但是在創業之初能找到李小龍這樣的賣座巨星也有點運氣使然。李在1973年的猝逝令人懷疑失去李的嘉禾公司再有沒有賺錢的能力。李逝世後情況並不令人太樂觀，嘉禾當時只有羅維導演的影片較賣座。有些影片票房甚至相當差，像劉永主演的《七省拳王》（1974）票房僅接近二十萬，《鬼馬雙星》一出，嘉禾再度找到賣座巨星，奠下穩固的基礎，保證往後長期維持的能力。七十年代後期嘉禾

序言

的聲勢和實力均已與邵氏相當甚至更勝。至八、九十年代，嘉禾仍能維持其大片廠的地位，不落任何新冒起的公司之後。許冠文的冒起既證明了嘉禾用人的膽色和識見，也為嘉禾帶來了七十年代穩固的基礎，成為未來支撐香港影業的一條支柱，亦令一家電影公司獨大的情況再不會出現，維持了影業之間的競爭，這種競爭是香港影業後來興旺的一個重要因素。

香港喜劇電影突破性的發展 從很多方面而言，許冠文都為香港喜劇電影取得一些突破性的發展。首先是笑匠可以成為巨星的地位。過去粵語片的著名喜劇演員，優秀如梁醒波、伊秋水、鄧碧雲、譚蘭卿，均沒有達到許冠文的叫座力和巨星地位。新馬仔是巨星，也演喜劇，但他的巨星地位主要來自他粵劇界的成就。國語片諧星像劉恩甲、蔣光超甚至只能是配角。許冠文卻把笑匠變成巨星。同樣，許也把喜劇創作提升到嚴肅創作的地位。在許之前，楚原在六十年代導演過一些相當出色的喜劇，李翰祥亦有拍喜劇。但無論楚原抑或李翰祥，拍攝喜劇均非其志向，也不是用心所在。許冠文的出現，令到喜劇創作成為一種既可賣座甚至有地位的創作類型。八、九十年代香港電影的商業黃金期，便以打與笑作為支配性的娛樂因素。「打」的成功始於六十年代的武俠片，而「笑」的地位，則始於許冠文。

許冠文對後來香港喜劇電影發展的作用也有明顯的蹤跡可尋。《半斤八兩》成功後，吳宇森以《半斤八兩》的重要配角許冠英，配上另一個正在冒起的笑匠吳耀漢，拍成《發錢寒》（1977），也可以賣座六百萬成為香港電影全年票房冠軍。吳宇森對許冠文的喜劇有承襲、有變動。吳的喜劇依然有密集的笑料，人物更為卡通化，而又特別用心於配合動作特技的喜劇處理。他另一部賣座喜劇《大煞星與小妹頭》（1978）便缺乏性格描寫，少靠對白，全憑誇張的滑稽動作和特技取勝。他以這個取向拍攝了新藝城公司第一部影片《滑稽時代》（1980）。新藝城公司又再變化，依然採用密集的笑料，用驚人的特技，豪華的製作包裝，但又延續許的刻薄對白風格，製作出喜劇《最佳拍檔》（1982）。而《最佳拍檔》成功的一個重要原因，正是用了許冠文的長期喜劇搭檔許冠傑。¹

粵語片再度興起 當時構成許冠文式的喜劇的一個重要特色，是粵語。一般談香港粵語片的復興，都歸因於《七十二家房客》的賣座，但是正如上述，當時跟風的群星粵語片賣座有限，而且只限於電視藝員的演出才用粵語，並未影響到國語片的領導地位。直到《鬼馬雙星》出現，以地道的香港粵語作對白及主題曲，才真正開出一種香港式的新派粵語片，用當時的時尚鬼馬粵語作為喜劇的基礎，這才構成粵語片的興起。許冠文本身的經歷，令當時人可以輕易見

到粵語在喜劇演出中的價值。許冠文由電視跳進銀幕的第一部影片是李翰祥導演的國語喜劇《大軍閥》(1972)，賣座三百多萬，是邵氏那一年最賣座的影片，僅次於李小龍電影。但跟著的《一樂也》(1973)、《醜聞》(1974)和《聲色犬馬》(1974)，已不如當初。這些影片的一個問題，是由於許冠文並不以其原聲演出，全都由他人代配上國語對白，儘管李翰祥也是編寫喜劇對白的高手，但其對白的精彩全在其北方風味，以粵語為主的香港人始終隔了一層。然後到《鬼馬雙星》，許冠文以其原聲演出，再配以地道生鬼的本地粵語對白，便立即打破票房紀錄。與香港時代同呼吸的地道粵語和港產喜劇，自此幾乎分不開。諧趣功夫片的崛興便是一個相關例子。

諧趣功夫片的崛興 諧趣功夫片和許冠文喜劇的成功是有關的。今天大家仍記得當洪金寶的《三德和尚與春米六》(1977)和成龍主演的《蛇形刁手》(1978)、《醉拳》(1978)出現後，即被稱為諧趣功夫片。大家都留意到諧趣功夫片的喜劇調子，武打的雜耍特質，但卻忽略了諧趣功夫片的語言特色。這批影片全都是以粵語配音的。可堪比較的，在《三德和尚與春米六》上映數個月之前，黃楓導演、洪金寶任武指的硬派武俠片《四大門派》(1977)，語言仍是國語。同樣，成龍《蛇形刁手》之前甚至同期的影片，像《蛇鶴八步》(1978)，也仍然是國語片。貼近時尚的喜劇對白和粵語在當時是分不開的。也就因此，儘管之前劉家良的《神打》(1975)已是功夫喜劇，卻沒有被時人當作諧趣功夫片，其中一個重要原因，正是《神打》用的是國語。時人都相信，要令觀眾有親切感和共鳴的喜劇對白，用粵語有更佳效果。²

諧趣功夫片的成功，除了受到許冠文的一定影響之外，電視業的發展卻又起了一定貢獻，這裡說的是影片的粵語配音。七十年代再次興起的粵語片，跟過往的粵語片在製作上有一個很大的分別，過往是現場收音，新的粵語片都是事後配音，而且很多時都不用演員原聲，而是由配音藝員代配。這個製作模式主導了七、八十年代的香港電影，到九十年代中才逐漸轉變。那些配音員正是由兩家電視台的配音組以兼職身份擔任的，當中電視廣播有限公司的配音員又特別吃香。電視業可說培養並儲備了一群粵語配音人才，正好滿足到此時香港電影的需要。以諧趣功夫片的兩位巨星洪金寶和成龍為例，雖然他們粵語流利，但是自從成名後，影片均長期由別人幕後配音，像成龍用鄧榮詠，洪金寶用林保全，都合作了多年。鄧榮詠和林保全對兩位諧趣功夫巨星的演出可說有相當的貢獻。他們當時均是電視台的配音藝員，電影配音只是其兼職。

由許冠文成功的一個特定現象，我們卻可觀察到七十年代電視和電影的互相影響、嘉禾的興起打破邵氏的獨大、喜劇成為香港電影重要類型的開始、粵語取代國語等等香港電影現象，把原來獨立的現象構築出一個連繫各個現象的面貌。以下還有一個值得探索的例子。

(二)

罪案實錄路向成風 七十年代後期，其中一部具關鍵意義的電影是吳思遠的《廉政風暴》(1975)，影片票房二百五十多萬，僅次於該年冠軍《天才與白痴》。影片的重要性不獨在於票房，還在於它開啟了一條製作路線，就是以哄動社會的新聞(尤其是涉及犯罪的故事)作為電影素材，雖離不開戲劇處理，但拍攝手法則強調真實感，少用廠景多用實景(當時除了邵氏和嘉禾，也沒有

序言

剩下多少家供人拍攝的製片廠了)。這種特色開創了七十年代香港電影的多個風氣。

《廉政風暴》同樣有它的時代背景因素。在六十年代，粵語片一直有著社會寫實傳統，描寫居住、用水、毒品、釋囚、青少年犯罪等社會問題的影片一直存在，但是都沒有名正言順地以現實真人真事作素材。這種新聞觸角，也與無線電視廣播的興起有關，電視廣播有限公司的新聞報道方式影響了大眾對現實的認識，甚至令到香港電影有時只是電視新聞描寫下的現實的「再表現」。³ 在《廉政風暴》上映之前一年，邵氏公司出品了以「三狼案」為題材的《天網》(1974)，非常賣座。《天網》講的既是舊聞，主要在邵氏的廠景拍攝，缺乏實感。《廉政風暴》才是真正帶起潮流的作品，其中一個原因，是它以當時最哄動的新聞為題材，並且捕捉到七十年代最觸動香港人的一個事件——1974年廉政公署的成立。

在七十年代的電影裡，可見兩件新聞事件在當日香港人心裡留下不可磨滅的痕跡，一件是1973年的股災，另一件是廉政公署的成立。楚原的《香港73》(1974)便是諷刺炒股票令港人迷失，很是賣座。許冠文的《天才與白痴》則講股票狂熱怎樣把人弄成瘋癲竊線。股災的震撼處在於不獨在以其為大橋的影片中出現，而是在很多影片中都出現相關的情節。廉政公署也頻密地出現在七十年代香港電影之中(包括很多警匪片和黑幫片)。像邵氏公司出品，牟敦芾導演的《撈過界》(1978)，是第一部講述大圈仔在港打劫的影片，影片煞科的劇情，是大圈幫被警察圍捕射殺，最後一名大圈仔死命奔赴和記大廈把警察的貪污證據交給廉署，由此可見廉署在當時作為最終申冤對象的地位。而在七十年代香港電影的眾多廉署情節中，一直沒有一個廉署的反派角色出現，亦可見當時廉署在公眾心目中的崇高地位。

這裡可以舉一個小例子來看《廉政風暴》的成功。影片開場，熊德誠演新入行的警察，跟隨尹靈光演的老差骨巡邏。老差骨沿途教他各種下層社會的暗語，解釋了「跳灰」即是賣白粉，「社女」即是妓女。一年之內，便先後出現了以《社女》(1975)和《跳灰》(1976)命名的電影。《社女》雖不是真實新聞改編，但是講良家婦女被迫成妓女的故事，以色情配合一定的社會黑暗現實描寫，可說仍是沿著《廉政風暴》開出的路線走。《跳灰》則以販毒為題材，由出身警界的陳欣健編劇，劇本雖受到《辣手神探》(*Dirty Harry*, 1971)和《密探霹靂火》(*The French Connection*, 1971)的影響，風格則追隨《廉政風暴》的先例，以實景拍攝、地道警察對白構成富實感的特色，是香港警匪片的先聲。

吳思遠在《廉政風暴》上映的翌年再導演了《七百萬大劫案》(1976)，同樣賣座。⁴ 邵氏公司同時亦出品了《香港奇案》(1976)，以真實的犯罪新聞為素材，並且成為系列，在兩年間先後攝製了五集。其後，亦有以七十年代真實毒梟落網為題材的影片像《大毒后》(1976)、《出冊》(1977)、《白粉雙雄》

(1978)和《毒玫瑰與大保鏢》(1979)等。這些影片的特別之處，是一方面延續罪案實錄的取向，但又由於是以黑幫為主角，遂很自然地可納入黑幫片的類型特色，包括主角由小流氓冒起成黑幫頭子到隕落的經過。於是罪案實錄成為黑幫片成熟的一個催化劑。

《廉政風暴》罪案實錄路向的成功，也影響到電視台。好像麗的電視(亞洲電視前身)便隨後拍攝了單元電視劇《十大奇案》(1975)⁵。麥當雄便是由於在《十大奇案》中有出色表現才開始受到賞識，在電視台扶搖直上。到八十年代麥當雄開始製作電影，便不時以哄動的社會現實事件為題材，出品了《靚妹仔》(1982)、《省港旗兵》(1984)、《三狼奇案》(1989)、《跛豪》(1991)和《黑金》(1997)等影片。《廉政風暴》因受到電視新聞的影響而出現，又倒過來影響到電視台戲劇節目的路線，成了一個向前的循環。

(三)

新舊交替 七十年代的香港影業是新舊交替的一個時期，到七十年代末這個情況尤其明顯。這裡由七十年代後期的一個小現象談起。粵劇電影早在六十年代後期已經式微，但是在七十年代後期，卻曾經出現過三部賣座甚為理想的粵劇電影，那就是由雛鳳鳴劇團演出的《三笑姻緣》(1975)、《帝女花》(1976)和《紫釵記》(1977)。雛鳳以任白傳人的身份出現，演的又是任白戲寶，在當時粵劇界是票房保證，轉拍成電影，每部影片票房都過百萬，相當成功。但是這卻是粵劇電影最後的餘暉，之後便無以為繼。同期邵氏公司也攝製了潮劇戲曲片《辭郎洲》(1976)，由移居香港的潮劇名伶蕭南英主演，製作認真，票房卻十分慘淡。這是時代的變遷，戲曲雖仍然永遠有其擁躉，但已無法保證吸引到廣大的電影觀眾。無論粵劇電影、潮劇電影，還是曾經紅極一時的黃梅調電影，到了七十年代都已經難以吸引電影觀眾，雛鳳的風光只是曇花一現。當雛鳳停產，其他劇團都無人敢效法雛鳳拍攝粵劇片，便是粵劇電影缺乏市場的明證。

除了戲曲片最後一次的餘暉，七十年代後期也見證了粵語導演最後的退場。隨著1973年粵語片的復現，原本停產的數位粵語片導演，也再執導演筒，嘗試適應新時代。《三笑姻緣》和《紫釵記》的導演均是李鐵；吳回復出導演了《太平山下》和《星座奇趣錄》等影片；李晨風為新聯公司導演了《至愛親朋》(1976)；胡鵬則導演了《摩登土佬》(1980)，但這都是他們最後階段的導演作品了。吳回最後導演的影片是《懵仔傻妹妙偵探》(1979)，跟著便轉而成為電視演員。李鐵最後導演作品則是豫劇《包青天》(1980)。就算是進入了邵氏，七十年代仍拍過數部賣座影片的王風，最後一部導演作品是《係咁先》(1980)。到1980年，粵語片導演作了最後一階段的努力後，終於正式落幕退場。八十年代還活躍的粵語片導演，好像只有楚原和楊權。部分則進入電視台任監製，當中最成功的有蕭笙及跨越國粵語片界的王天林。活躍於五、六十年代的導演退場的情況，不獨在粵語片界出現，國語片導演像岳楓、何夢華等也漸漸隱退。甚至胡金銓和張徹，其最後的佳作都是在七十年代完成的。只有李翰祥在八十年代回到童年成長的北京拍戲，在北京實景中找到一些創作新靈感，拍出仍然新穎的作品《垂簾聽政》(1983)。

老一輩導演退場的另一面，是新一輩的冒起。一批新冒起的電影幕後人才，成為八、九十年代香港電影業鼎盛期的支柱。這裡講一個特別鮮明的例子——成龍。七十年代是俗稱「拳頭枕頭」電影的年代。由於武打動作片的興起，演員以真功夫作號召，七十年代要找男主角，幾乎都是從

序言

會武的人中找，這些由武師或武術家出身的男演員，稱為「打仔明星」，與「肉彈」一樣幾乎成為七十年代專有的演員稱謂。在許冠文之前，幾乎所有被發掘的新星均為打仔。許冠文之後，打仔仍是物色男主角的一個正途。我們看本書中成龍演過的影片，便可以見到他成為巨星的經過。他在《花飛滿城春》（1975）中，演一個與老闆娘偷情的車伕，僅是群戲中一個小角色。接著在羅維赴台灣拍攝的《新精武門》（1976）中擔任男主角，但由於不是適合他的角色，賣座平平。《少林木人巷》（1976）中他有不俗的身手表現，但仍未足以使觀眾留意他。在台灣主演的一些影片甚至未能在香港上映。然後一年內兩部賣座影片《蛇形刁手》和《醉拳》令他立即紅極一時，其後自導自演的《笑拳怪招》（1979）賣座五百多萬，是該年的票房冠軍。轉入嘉禾公司後，他自導自演的《師弟出馬》（1980）賣座一千一百多萬，成為首位能打破許冠文票房紀錄的明星和導演。短短五年間，由小演員晉身為首屈一指的紅星，見證了新一代影人冒起之速和帶來的能量之強。成龍只是這批冒起的影圈新血之一，七十年代影圈中冒起的新人才還有吳思遠、吳宇森、洪金寶、麥嘉、曾志偉、劉觀偉等。

新浪潮的誕生 在影圈自身訓練的人才之外，電視台的興起也成了電影界培植人才的基地。七十年代後期，香港電影最值得注意的，也已有大量著述的故事，當然是香港電影新浪潮的誕生。當電影界因《七十二家房客》感受到電視對流行文化的強大影響力時，電影界首先嘗試吸納的是幕前的藝人，但是真正創造電視興起的是有著新觀念的導演和編劇。七十年代後期，當電視藝員的叫座力開始見底之際，卻是電視幕後人才開始轉戰電影之時。其中電視業一件突發事件又加速了整個進程，那就是1978年佳藝電視的突然倒閉。佳視的倒閉令一群電視人才轉而往電影圈找出路。像徐克、譚家明、林嶺東、劉天賜、黃炳耀和葉潔馨，均是佳視倒閉後，陸續加入電影圈的。徐克在1979年導演了處女作《蝶變》，譚家明則導演了《名劍》（1980）。於是新浪潮誕生的一個重要原因，原來是佳視的倒閉。當電視台起著訓練人才之用時，即使倒閉了，也會對整個創意工業帶來正面的影響。

結語 以上僅是關於七十年代香港電影的發展脈絡的數個例子。七十年代還有很多大小題目，像電檢尺度的不斷放寬對香港電影帶來的影響、少林為題的影片的興旺及發展，以門派功夫作招徠的功夫片的盛行、古龍武俠片的興起、數部立體武俠片的出現等等獨特的現象，均未能在此再作探討。當然，每個片目都有其限制，好像在七十年代電影發行和戲院院線均出現了很重要的變化和重組，其變動與八十年代香港影業的興旺有著非常密切的關係，讀者便難以在本書找到這方面的轉變痕跡。

另一個值得一提的是，儘管我在上文提過絕大部分影片均有影像資料留存下來，我們已可以看到大部分七十年代中後期的電影，但是當中又有個特殊的情況，便是版本的問題。留下來的影像和當年公映的版本，往往並不一樣。一般而言，都是刪短了的。原因是影片的影像資料來源，有些來自電視台，有些來自周邊的地區。電視台的檢查尺度一向比電影嚴厲，周邊地區（例如台灣）同樣有它們的電檢政策，普遍也是較香港嚴。從這些地方得回來的版本便常有所刪節。通常刪的是裸露或性愛的場面，但七十年代香港電影曾經盛行過以揭露黑社會暗語或「講數」的情況作招徠，這些場面在電視放映時常會遭到刪剪，令我們無法一窺影片當年的全貌。即使影片公司自己發行的光碟，也會有同樣情況，其電影只剩下當年給外國的拷貝，又或者為了令到光碟不用列為三級，也會主動刪去一些片段。我看七十年代的影片光碟時，常會留意到當年看過的一些場面已「被」失去，並非當年公映的原貌。這種情況只能寄望未來能搜集到更多更接近原貌的版本，而研究者通過光碟認識當年的香港電影則要特別留意這個情況。

註釋

1. 有關許冠文對香港喜劇的轉折性作用，可參考陳志華：〈都市鬼馬狂想——許冠文喜劇模式〉，蒲鋒、劉嶽編：《乘風變化——嘉禾電影研究》，香港，香港電影資料館，2013，頁76-87。
2. 蒲鋒主訪，單識君整理：〈洪金寶：讓觀眾感受我的動作與他是有關的〉，《通訊》，第64期，香港，香港電影資料館，2013年5月，頁5-9。
3. 龔啟聖、張月愛：〈七十年代香港電影、電視與社會關係初探〉，李焯桃編：《七十年代香港電影研究》（第八屆香港國際電影節回顧特刊），香港，康樂及文化事務署，2002年修訂版，頁10-17。
4. 影片票房一百五十多萬，是該年十大賣座港片的第十名。
5. 《十大奇案》是逢周四播放的單元劇，第一集播放日期是1975年9月25日，見《香港電視》電視節目表。