



起風潮

七十年代香港電影



1. 《死亡遊戲》(1978): 李小龍
© 2010 Fortune Star Media Limited All Rights Reserved.
2. 《大軍閥》(1972): (左起) 狄娜、許冠文
Still from the motion picture *The Warlord* ©Celestial Pictures Ltd. All rights reserved.
3. 《行規》(1979): 白鷹
Courtesy of Mr Peter Yung
4. 《三德和尚與舂米六》(1977): 洪金寶
© 2010 Fortune Star Media Limited All Rights Reserved.
5. 《賣身契》(1978): 許冠英
© 2010 Fortune Star Media Limited All Rights Reserved.
6. 《醉拳》(1978): (左起) 成龍、石天
Courtesy of Seasonal Film Corporation
7. 《刺馬》(1973): 狄龍
Still from the motion picture *Blood Brothers* ©Celestial Pictures Ltd. All rights reserved.

香港影人口述歷史叢書 ⑦

風起潮湧

七十年代香港電影

目錄 -

4 前言 // 吳君玉

論述 -

- 10 黃金年代的前夕：
談七十年代香港電影與社會
// 羅卡、吳俊雄、何思穎
- 一) 六七暴動後的社會重整
 - 二) 新媒體出現：電視的冒起
 - 三) 中西、新舊、南北文化的磨合
 - 四) 港產片與本土族群
 - 五) 電影美學新路線
 - 六) 社會新倫理
- 32 後六七時代香港電影的
潮流變化及社會感應：
與電視作互觀比較
// 羅卡
- 44 開創「香港式」的七十年代
// 石琪
- 56 從探長到阿Sir：
七十年代香港警匪片的誕生
// 蒲鋒
- 66 今夕何處覓芳蹤：唐書璇傳奇
// 舒琪

口述歷史

武字當頭

- 84 洪金寶：拍功夫喜劇是為了盡展所長
// 整理：林俊鏞、吳君玉
- 94 劉家榮：回溯重視真功夫的年代，
兼談劉家良的電影武學
// 整理：蒲鋒
- 106 狄龍：武俠片一定要有武俠精神
// 整理：林俊鏞
- 114 陳觀泰：邵氏想用我來抗衡李小龍
// 整理：黃夏柏

都市觸覺

- 122 許冠文：我夢想以電影分享對世界的看法
// 整理：許佩琳
- 132 吳思遠：關鍵是懂得獨立製片的生存之道
// 整理：蒲鋒

港台因緣

- 142 郭南宏：港、台交流，相互得益
// 整理：蔡明俊
- 152 白鷹：港、台影人赴韓國拍片，
對當地人才的養成起一定作用
// 整理：單識君、吳君玉
- 162 夏祖輝：李翰祥是我的好師長，也是好朋友
// 整理：鄭傳錦

聲色無邊

- 170 楊權：試問有哪部粵語片夠膽玩「性」？
// 整理：曾肇弘
- 176 何藩：抱實驗精神，遊走艷情與文藝題材
// 整理：黃夏柏

新潮暗湧

- 186 唐書璇：拍電影是為回應心中的詰問
// 整理：吳君玉
- 192 陳俊傑：攝影師要有足夠器材始能說好故事
// 整理：吳君玉、許佩琳
- 202 陳欣健：一心想拍跟以前不同的警匪片
// 整理：曾肇弘

附錄

218 人物小傳

影人七十年代片目

- 231 洪金寶
- 233 劉家良、劉家榮
- 238 狄龍
- 240 陳觀泰
- 242 許冠文
- 243 吳思遠
- 244 郭南宏
- 246 白鷹
- 248 夏祖輝
- 249 楊權
- 250 何藩
- 251 唐書璇
- 252 陳俊傑
- 252 陳欣健
- 253 參考資料
- 254 鳴謝

前言


吳君玉

香港的七十年代，社會經歷了六七暴動，人心惶惶，政府為安撫民心，推出多項利民措施紓解民困，並用以疏洩民怨及躁動情緒。經濟方面，香港工業持續朝多元化方向發展，並逐步向轉型為國際金融中心邁進，但環球經濟危機四伏，香港亦多番受世界性的能源危機、股災衝擊。香港電影市道同樣飽受周邊地區影響，六十年代末，東南亞諸國下令限制華語電影進口，往昔小本經營的粵語片商人賴以生存的「賣片花」¹做法迅速銷聲匿跡，粵語片因而陷於低潮。同時期，免費電視發展迅速，取代電影成為最受普羅大眾追捧的娛樂媒介，大量粵語片台前幕後人員獲電視台招攬，繼而走進千家萬戶，益發睽違銀幕。

危中見機，可謂是昔日香港不敗傳奇的按語。當時匯集大量媒體精英新貴的電視界，為扣緊時代脈搏，在綜藝節目中加插大量針砭時弊的處境趣劇，聊博一粲，亦逐漸凝聚滿足小市民趣味的市場需要。及至轉投邵氏改拍國語片的粵片大導楚原，借上海舊劇框架注進本土諷世辛辣，集國、粵語片大堆頭演家班，以演出電視趣劇的浮誇演技串演什錦段落，拍出粵語片《七十二家房客》（1973），大受歡迎，可謂是借電視之身還粵片之魂，給後者開了一帖初呈復甦的靈藥。

原在邵氏工作的鄒文懷七十年代初另起爐灶，以靈活的外判式製片制度，大舉投資拍攝武俠片，並成功締造李小龍神話，挑戰邵氏的影壇霸主地位。1974年，嘉禾覷中時機，支持電視出身的許冠文運用本土方言粵語炮製笑彈密布的《鬼馬雙星》，嬉笑中道盡都市小人物的狂想和勞工階層的無奈，結果大受普羅大眾認同，其後許氏兄弟的一系列作品，都票房稱冠，成為那時期港人建立身份認同的重要文化標記。

1. 「賣片花」是指製片人在電影開拍前，向戲院商或發行商收取訂金，以用作電影拍攝資金。見鍾寶賢：《香港影視業百年》（修訂版），香港：三聯書店（香港）有限公司，2007，頁141。



面對嘉禾的挑戰，七十年代初邵氏戰意尚濃，拍片量多而種類亦繁雜。一邊廂，六十年代揭櫫「武俠新世紀」帷幕的旗手張徹繼續拳來劍往越戰越勇；另一邊廂，李翰祥回巢，開拍大量「風月片」、「騙術片」，縱情聲色犬馬。由於賣座有保證，「拳頭」「枕頭」之風日盛，幾成這段時期香港電影的標記。

隨著電視這種大眾媒體的冒起，日新月異的新奇事物和與大眾息息相關的社會事件和罪案新聞，快速透過新聞及其他節目形式傳送至每家每戶，往昔「電影夢工場」所呈現的華衣美服、錦繡天堂的幻象，已不能讓電影院內的觀眾投射他們處於急劇轉變中的社會所感到的惶惑和憤懣。於是，處於都市邊緣的憤怒青年，或是敢於為民一吐烏氣的市井英雄，陸續亮相，他們所處的貧民區、窮街陋巷的實景亦登上邵氏「綜藝體闊銀幕」，說到底只是給充滿腥風血雨的暴鬥場面換個場景，但這種對實感的追求，亦預示了日後新浪潮湧至，攝影機走出片廠，走進市民大眾生活場域的趨向。

六十年代中胡金銓離開邵氏，轉投台灣的聯邦公司，並擺脫片廠框框，率領一班影壇弟子新兵，沿著橫貫公路拍攝外景，結合片廠內景，攝製出震懾影壇的《龍門客棧》（1968），可說是一舉改寫了古裝武俠片的面貌，引發一股香港武俠片爭相往外地拍攝的風潮，加速了香港與台灣以至其他地區的交流。

《風起潮湧——七十年代香港電影》為「香港影人口述歷史叢書」第七冊，上承同系列的《摩登色彩——邁進1960年代》，透過影人所述的經歷見證影業變遷，亦集合學者和專家的論述，企圖對這個亂象紛呈的七十年代電影作一些觀察和審視。

本館已出版《邵氏電影初探》和《乘風變化——嘉禾電影研究》兩書，就這兩家公司在七十年代的發展脈絡進行探討，特別是後者更輯錄了多位重要影人訪問；另一方面，這時期屢出佳作、成就斐然的重要導演如李翰祥、張徹、楚原、龍剛，甚至桂治洪等諸位，本館亦


已有專案出版。因此，本書另闢蹊徑，選輯了多位在不同界別獨當一面的人物訪問。

洪金寶自幼在於占元開辦的中國戲劇學院學習京劇，早年曾與多位著名導演、武術指導及演員合作，深受啟發，七十年代迅速嶄露頭角，憑著本身深厚的功底、靈巧的創意，開拓出俐落並充滿喜感的動作風格，大放異彩。劉家榮生於武學世家，自少隨父親習武，入行後與兄長一代洪拳宗師劉家良合作，深諳各家武術所長及應用到銀幕時的訣竅，七十年代游走於港、台兩地，更由幕後走到幕前。當年紅透影壇的邵氏男星狄龍、性格打星陳觀泰都是片廠時代的武俠片及功夫片的標誌性人物，兩位都是先受張徹賞識，繼而與其他導演合作，在事業上孜孜奮進。

七十年代亦出現了一批透過掌握時代觸覺，爭取觀眾共鳴的電影創作人，許冠文與吳思遠是箇中表表者。許冠文受李翰祥賞識，由電視闖進影圈，以幽默諷刺筆觸道盡都市勞工階層心聲，一躍成為喜劇電影巨匠。吳思遠則參考西片題材，以實錄式手法開創本地罪案類型片種，導而優則製，此後在獨立製片界開出新路。

香港與台灣電影界自戰後一直關係密切，七十年代台灣電影市道興旺，加上台灣一些稅務措施，造就不少台灣製片人和導演來港開設公司，當年受香港製作條件吸引而到來尋求發展機會的台灣導演郭南宏細說因由和經歷。台灣聯邦公司出身、主演《龍門客棧》（1968）一舉成名的白鷹，回首他追隨師父胡金銓於六、七十年代在台港兩地拍片，以至與不同公司合作的經歷。李翰祥七十年代初回流香江，其時在台灣任職編導的夏祖輝，受邀來港為其擔任副導演，其經歷見證了七十年代港台電影人才交流之熾烈。

本書亦著重鉤沉一些較為人忽略的影人訪談，以呈現電影業的不同面向。情色片在七十年代大行其道，早年揚名國際攝影界的何藩，加入邵氏初當演員，後游弋於唯美情慾片與文藝愛情片之間，導演路越趨難行。楊權出身於六十年代粵語片，但隨著舊一派的粵語片式微，為適應市場需要不免要在蕪雜的類型中探尋出路，自求隨波而不逐流。



七十年代亦迎來新浪鮮潮，生於戰後嬰兒潮或戰後成長的一代，不論是土生土長，或曾赴笈海外的影人都受西方思潮影響，在這個電影潮流風起雲湧的年代努力尋索改寫香港電影的空間。以《董夫人》（1970）一鳴驚人的唐書璇，不隨商業電影的取向，自求獨立製片的空間，儼然亂世濁流中的一泓清泉，留下數部名留影史的傑作；她的訪談道盡她在電影路上的探索，可堪細味。新浪潮先驅之作《跳灰》（1976），開啟了編劇陳欣健的電影事業，令他毅然放下「鐵飯碗」進身影壇。於英國長大及修讀電影攝影，並曾先後為龍剛、唐書璇、胡金銓掌鏡的攝影師陳俊傑，則縷述與幾位破格導演合作的苦與樂。

七十年代香港電影尚有很多活躍影壇的幕後及台前的人物，當中有多位的訪問已收錄於前述的書籍（見於本書參考資料部分），有的則未及訪問或聯絡不上，這眾多重要影人的成就與貢獻當可見於本書的論述部分，本文不在此贅述。

本書的論述部分，請來羅卡、吳俊雄、何思穎進行座談，探討七十年代香港社會變遷與大眾文化發展的關係，並嘗試以隔代之遙，將這時代放進歷史進程中審視，冀能多出一份更深邃的省察和觀照。羅卡並撰文詳論後六七時代香港電影如何扣緊社會氛圍及對時代作出回應，並將之與當時崛起的電視作互觀比較。石琪則綜論七十年代香港電影不同潮流發展，及暗合當時席捲世界的文化革命思潮，進而催生出香港特色，影響深遠。蒲鋒追本溯源，從港片借鏡西片及與電視互相啟發的角度，探討本地警匪片類型的誕生。舒琪則聚焦討論七十年代極具先鋒性的女導演唐書璇的電影作品，援引文獻追蹤其足跡，並探索其作品的時代意義。

本書得以完成，實有賴各位影人的慷慨幫忙，及各位論者與作者的參與，謹此致以謝忱。筆者亦藉此向已故的資料館前研究主任、電影顧問黃愛玲女士致意。猶記得兩年前，筆者在擬定出版主題時，曾向黃愛玲女士討教，獲其提點和鼓勵後，始進一步確定輯錄七十年代口述歷史的方向，前輩已於今年年初辭世，謹此永誌懷念與感謝之情。





論述

黃金年代的前夕

談七十年代香港電影與社會

講者：羅卡、吳俊雄、何思穎

日期：2017年11月21日

整理：陳秀英、吳君玉

作為一種大眾文化媒體，電影除了反映社會上的主流價值取向，往往亦在某程度上表達出對社會的訴求。特別是在六十年代末、七十年代初，面對電視這種新媒體的誕生、粵語片原有產業系統的衰頹等衝擊，加上經歷六七暴動，大眾對本地文化的身份認同逐漸滋長，香港電影可說是進入一個充滿驚濤駭浪、急需回應觀眾口味轉變的時代。

2017年11月，資料館邀請學者和電影研究者羅卡先生、吳俊雄博士、何思穎先生進行座談，以電影研究、大眾文化研究，以至業界的角度出發，就那個時期香港電影發展與社會變遷之間密不可分、千絲萬縷的關係進行探討。三位講者從六七暴動後政府推動的種種改革措施說起，再論及新媒體電視的出現、新電影類型的湧現、本土文化的萌芽，以至電影美學新路線等不同課題。下文為經整理的座談摘錄，講者的議論深入淺出、精闢縷細，大大有助讀者了解七十年代的社會氛圍及香港電影的發展脈絡。

（一）六七暴動後的社會重整

吳：若說八、九十年代是香港電影的黃金年代，就一定要追溯到七十年代。一條河不會平白無端有金沙出現，一定是上流有些東西流了下來。是甚麼造就了黃金年代？香港戰後每一個十年都有它獨特的性格，七十年代就體現於「後六十前八十」。

從政治經濟說起，政治方面，就是後六七時期的動盪，持續了七、八個月的街頭抗爭。七十年代港府最大的管治任務是要令華人社會安定，殖民政權得以生存下去，故此推出很多利民政策，例如民政署負責「落區」；最大的轉變就是成立廉政公署，不僅整頓貪污風氣，亦有象徵意義——這是一個stand up and be counted，有所作為的政府。

當時有顧問公司做了一份《麥健時報告書》（1973），檢討公務員架構，在香港這個殖民地社會能否做到「輸入」（民眾的訴求）和「輸出」（針對該訴求作出相應的政策）。這正是六七後政府嘗試檢討自身，呈現能幹、親民的形象。廉政公署、《麥健時報告書》重新訂定公務員體制，隨後上台的港督麥理浩（Murray MacLehose）也訂立了一連串社會政策，包括勞工、福利，最著名的是房屋和教育。這使香港從以石硤尾公屋為象徵變為以愛民邨為象徵，從兩個公屋年代，看到政府執行善政的決心。石硤尾徙置區是長廊式，據說是參照監獄設計，以簡約為主。愛民邨則是「省招牌」（建立品牌）之作，曾邀請記者參觀，讓大眾知曉這是一個健康的、模範的屋邨。整個政府在改革、面向社會方面，做了很多不應是殖民政府所做的工作，類似英國的「費邊社會主義」，有點由上而下，由國家主動改善民生的意味。

這重要的大背景，可以連繫到本土意識的出現，與房屋、教育不可分割，還有其他諸如清潔香港、防止貪污、反罪惡等，同時香港電台（簡稱港台）電視部製作《獅子山下》劇集（按：港台長期製作的電視劇集，1972年開播），成功建設出凝聚香港、建立政府管治威信的十年。為甚麼近年不少人懷緬殖民時期，可以說是在這十年種下根基，此是其一。

其二是經濟上的重大轉變。六十年代末製造業興起以至大盛，出產玩具、電子零件及器材、假髮等，及至1973年股災，74年石油危機，政府及商界開始思考出路，香港加工式的製造業能否維持下去，應否催生其他經濟活動，例如服務業、金融業等等新興的白領行業？介乎74、75年《獅子山下》有一集討論白領與藍領的比較，做藍領有一技之長，白領的薪水雖不是特別高，但工作性質不危險，將來有晉升的階梯。人們開始討論進行其他經濟活動的可能性。

七十年代末，政府發表了《1979年經濟多元化諮詢委員會報告書》（1979），找來專家研究這個問題，指出香港製造業不能一成不變，只靠便宜價格作招徠，因為鄰近地區可以更便宜。而不斷「走位」的方法，需要付出很大代價，也導致很多企業倒閉，故必須發展新的經濟形態。

79年的時候，香港正處於天秤上，要決定未來如何發展。後來在八十年代遇上中國經濟開放改革，香港捨難取易，發展成「前舖後居」的模式，即是在香港設辦公室，在深圳等內地城市設廠房。這是一個容易賺錢的方法，但長遠不能維持。這就是當時香港社會兩個大背景：管治上殖民政府變得有為，經濟上正尋求新的「火車頭」。

（二）新媒體出現：電視的冒起

羅：我來談談電視對電影的衝擊。香港的免費電視自67年開始，到七十年代初，TVB（無綫電視）已佔上風，儲備足夠力量作長遠發展，而那時RTV（麗的電視）還是有線黑白，靠觀眾訂閱，影響力相差很遠。70、71年時，因國語片搶佔了粵語片市場，很多粵語片人才轉向TVB（小部分去了RTV），特別是《歡樂今宵》（按：長壽綜藝節目，1967年開播），得到梁醒波等名伶紅星加盟。另一方面，由於67年後很多有才華的年輕人找不到思想出路，當中有熱愛電影、藝術、新聞傳播的，紛紛出國深造以求轉

換環境、開闊眼界，七十年代後陸續回流香港，其中有不少加入電視行業，包括許鞍華、嚴浩、徐克、方育平、余允抗、卓伯棠、蔡繼光、劉成漢、劉國昌、羅卓瑤、羅啟銳、黃敬強、嚴維等等。

我在74年正式加入無綫，但73年已經開始為它寫散稿。當時許冠文去了邵氏幫李翰祥拍戲，他的夥伴劉天賜、鄧偉雄接手創作組，（周）梁淑怡從74年起當權，招納人才加強創作，胡沙、譚寧、吳昊、王晶、陳韻文、李碧華等陸續給羅致。梁淑怡特別參考英、美電視製作，加快發展，第一是著重直播和外景拍攝，例如新聞報道，講求即拍即播，就用外景車做「微波直播」，連綜藝節目也用現場直播；第二是加強劇集的現實感，以往比較舞台話劇化，題材多是古老民間故事、經典名劇改編，全用廠景；梁淑怡提倡用當代本地題材，多用現場實景，以至設「菲林組」，仿效美國用電影方式拍攝。

因為電視是新興行業，很吸引年輕人，特別是愛好文藝和電影的人。邵氏在七十年代已經雄霸東南亞影壇，當時出品的電影已十分工廠化，年輕人反而不看好邵氏，不想跟著大片廠制度工作。加上梁淑怡是一個開放容納的人，喜歡趨新，所以七十年代的電視文化——不單是電視工業，變得很新鮮，很有活力，是創作力十分旺盛的時期。不只是無綫，還有麗的（和後來的亞視），亦有一批人才包括麥當雄、蕭若元、陳欣健、文雋、麥當傑等都創作活力十足。張敏儀當政時的香港電台亦很活躍，羅致了大批新秀，放手給他們去嘗試拍社會寫實電視片，並替他們頂住上頭的異議質詢。不久，佳視又冒起競爭。七十年代是電視業最有朝氣、最蓬勃的時候，品質未必都很好，但勝在讓年輕人勇敢嘗試。到了八十年代，電視台的競爭平穩下來，勝負已分，才開始變得企業化和工廠化。

電影與電視之間的互動

羅： 接下來說電影面對的衝擊。七十年代初功夫片開始盛行，勢頭蓋過武俠片，特別是在得到歐美世界市場接受之後，香港的大小電影公司發狂似地製作功夫片，衍生粗製濫造的問題。李小龍死後那幾年，太多模仿他的電影，令市場飽和。由於過於注重功夫片，輕視其他類型，當外國的功夫熱減退後，變得無以為繼。當時嘉禾很有遠見，知道需要開發新潮流，76年開始，當無綫播出了《CID》、麗的播出了《大丈夫》等警匪劇集後，鄒文懷、何冠昌等幾位主事人和一些電影公司老闆即十分注意。雖然劇集收視不是很高，但聲勢浩大，有新鮮感，在媒體行內引起很大迴響和爭論。有些評論人認為不應在黃金時段播放有暴力和色情成分的節目，不適合家庭觀眾收看；有些人認為內容太偏激、曲高和寡；亦有研究者認為電視出現了新面貌，電視劇能反映當代社會問題，而「香港小姐」、「環球小姐」等節目也提升了香港人的本土意識和國際身份。我作為行內人，看到76年後董事局對梁淑怡很有意見，因為她喜歡搞新嘗試，雖然得到總經理余經緯的信任，讓她放手去做，但一些董事和股東卻有不滿，廣告／市務部又不賣賬，認為收視率不夠高，賺錢不夠多，覺得整體的行政不夠好，從而引發內部矛盾和鬥爭。余經緯去世後，¹ 梁淑怡失去靠山，董事局聽從廣告部和市務部的意見，致令她在77年離開無綫，加盟佳視。梁在無綫和佳視的經營上花費了龐大成本，



洪金寶的《雜家小子》（1979）結合了功夫片動作和許氏兄弟式喜劇的惹笑動作於一身，為早期功夫喜劇重要作品之一。

給予機會一班年輕人嘗試各種新構思，在文化上、創作上搞得十分旺盛，可惜未收到足夠的成果。

七十年代有不少成名的電影人都是電視出身，許氏兄弟是最明顯的例子，其智囊班子也來自電視。在電影新浪潮湧現之前，已經有蕭芳芳與梁普智、陳欣健合作的《跳灰》（1976）。導演主力梁普智是電視出身的健將，蕭芳芳是在電視演完「林亞珍」（按：指1977年無綫電視節目《點止咁簡單》中的一個角色）大獲好評後才回歸電影，編劇陳欣健則在電視電影兩邊走。當時功夫片陷於低潮，需要新血來開創新潮流、壯大市場，所以電影界能容納很多電視人才，發展警匪動作片、驚險片、青春片等新類型。到成龍、洪金寶、袁和平、麥嘉、劉家良、劉家榮等的功夫喜劇冒起，功夫片才恢復生氣。而嘉禾、邵氏也肯落本，越拍越大，市況才變得大好。其實功夫喜劇的出現也和許氏喜劇的流行和電視的啟發大有關係，很多喜劇點子和結構取自電視的諷笑喜劇／處境喜劇。比方洪金寶的《雜家小子》（1979）就滿有許氏兄弟的電視節目《雙星報喜》（1971）的痕跡；至於以南北雜耍為賣點的《蛇形刁手》（1978），寫少年黃飛鴻學武的《醉拳》（1978），我看是參考了蔡繼光、吳昊、黃

1. 余經緯於1976年12月11日逝世。



《醉拳》（1978）為諧趣功夫片經典之一

百鳴的電視劇集《黃飛鴻》（1976），和其間南北武術的資料搜集。而先和麥嘉合作寫功夫喜劇、其後合組新藝城的黃百鳴，也是先在電視台磨練編劇的。

這裡總括兩個重點：第一是七十年代、電影新浪潮還沒出現之前，電視業由於競爭激烈而蓬勃，創作力交鋒而大盛；電視台為電影界培育了大批人才，在電視磨練一番後再踏入電影界。第二是當時電影界的武俠功夫熱潮退減，需要向各方面特別是從電視汲取新意念。功夫喜劇顯然是結合了功夫片和許氏兄弟式諷笑喜劇，變成很受歡迎的片種。

（三）中西、新舊、南北文化的磨合

何：七十年代我不在香港，沒有親身經驗，但在美國仍繼續留意香港電影，一有機會就去唐人街看戲。我想提出我近年看香港、看世界的一個概念，就是「磨合」，包括「中西」、「新舊」、「南北」三個大方向。

七十年代的香港，是全球華語地區中最成功的地區。經濟方面不消說，台灣遠遠落後於香港，內地更加是鎖國狀態，而新加坡還沒冒起。今天回看，我甚至認為香港是全球文明史上華人社區裡最成功整合中西新舊文化的地方之一。香港之成功，是因為香港人機靈、轉數快、適應力特強，加上廣東文化和上海文化之南北集於一身，使我們特別適應那個年代。

梁款（吳俊雄筆名）提到的七十年代特色，我覺得是承傳自五、六十年代，特別可以從電影的角度看到，一來是左翼的人文精神，二來是開始擁抱自由市場。自由市場帶來競爭，我舉三個例子，一是卡叔（羅卡）提到的TVB和RTV兩台競爭，在八十年代產生健康的結果；二也是卡叔談及的邵氏與嘉禾的劇烈競爭；第三，這一點較少人提到，是七十年代華人企業家的興起，華資與英資的競爭。華資的冒起與本土意識有關，香港人在殖民時代，已經懂得反抗殖民，一方面反抗，另一方面與殖民政府合作，但我覺得最有趣的是華資逐步取代英資。當時英資慢慢對香港失去信心，相繼撤資，華資則看準時機，冒險低價購入英資的資產，造就日後香港的繁榮，但地產商也順勢囤地，長遠令香港人很慘。

根據劉蜀永寫的《簡明香港史》²，華資對英資最早並且最重要的較勁，是李嘉誠收購和記。李嘉誠的公司叫長江，名字十分中國風，既有香港本土性，又有中國性。又例如華懋公司，有「華」字，也很有中國風。長江收購了和記，是香港華人對殖民宗主英國人的一場勝仗，李嘉誠將之整合，發展成和黃（和記黃埔有限公司），成為現今香港經濟繁榮的重要轉捩點。我不熟悉經濟學，但依我理解，這也是地產壟斷民生的起點。當年我們引以為榮的，如今卻使我們「受害」，究竟我們算不算打勝仗呢？

九十年代我回來的時候，很詫異香港人那麼擁護自由市場和資本主義。我在香港長大，一直不知不覺受中國左派的人文精神影響，反資本主義，反商人。在資料館看五、六十年代的電影，商人的角色永遠都是奸角，左派電影描寫的白領階級經常被資本家壓榨。我們生於二十世紀中期的人，不斷見證著官商勾結的行徑。直至1997年後我定期往返港美兩地，因為香港的緣故，才漸漸認識和擁抱亞當·史密夫（Adam Smith）的自由市場主張。剛才提到的三場經濟上的仗，都是自由市場激烈的磨合。

《亞洲教父：透視香港與東南亞的金權遊戲》（*Asian Godfathers: Money and Power in Hong Kong and Southeast Asia*）³一書透露，李嘉誠是精英，是Godfather（教父），受英國殖民政府栽培，成就他早期的成功，不過就算是英殖時期華人資本家，也秉承中國典型商家傳統，要跟政府合作，不可能完全獨立於政府的運作，磨合的結果是好是壞很難說，至少在長江與和記的競爭中我看到是有好有壞。

七十年代功夫片打破傳統美學成規

何：我一向有忽略七十年代的傾向，自己比較喜歡五十至六十年代初，我認為這是香港電影第一個黃金年代。第二個黃金年代就是八十年代，而七十年代夾在兩者之間，的確容易被忽略。經過一番思考，我發現在文化上七十年代很重要，舉足輕重，就像卡叔所言，美學上有很多好東西。例如大家都提到那三個階段：李小龍、許冠文和成龍，我認為成龍是吸收了李小龍和許冠文，磨合兩者而產生的。另外我覺得七十年代一堆粗製濫造的功夫片也頗有意思。在美國的時候，我一有空就去看這些「很爛」的功夫片，並樂在其中。西方的影評人覺得香港的功夫片吸引，是因為讓他們聯想到美國歌

2. 劉蜀永：《簡明香港史》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1998。

3. Joe Studwell, *Asian Godfathers: Money and Power in Hong Kong and Southeast Asia*, New York: Atlantic Monthly Press, 2007.

舞片的真基利（Gene Kelly）、佛烈雅士堤（Fred Astaire），尤其是真基利那種充滿活力，運用肢體配合音樂和電影語言的美學。

當年我看李小龍電影，一方面很喜歡，另一方面覺得拍攝技術和故事結構很差。現在從歷史角度看，李小龍打破了傳統電影美學的界定，如劇情的起承轉合、角色的深度，都變得不重要，更重要的是演繹。在他成為國際武打巨星之前，他已是非常好的演員。他在《細路祥》（1950）、《危樓春曉》（1953）、《人海孤鴻》（1960）的表演都非常精彩，但他成為大明星後，卻沒有使用這些表演方式了。從中可以看到他重寫了表演的美學。我經常跟學生說：You need to know the rules to break the rules（你要打破規條，先要認識規條），有些學生覺得藝術是不用學的，要學的是突破和創新。我卻認為除非你是天才，像曾灶財，沒有學過藝術的本土藝術家。當年我看到他的作品，與我父親爭論，他從中國書法角度覺得這不算甚麼，但我從視覺藝術角度看，覺得極具美感。但是像徐克、許鞍華他們都要從外國學成歸來，才能夠天馬行空。李小龍的父親李海泉，往三藩市表演粵劇謀生，李小龍在當地出生，所以他的背景既帶著濃厚中國文化，身體裡流著戲曲的血，亦有西方的一面——他是香港的恰恰舞冠軍。李小龍本身就是集中西南北新舊磨合的結晶，如同香港亦正正匯聚了中西、新舊、南北，粵劇是南方的產物，北方即是上海影人來港發展。

若沒有七十年代粗製濫造的功夫電影，就不會有隨後進化而來的功夫喜劇，承傳從沒有斷絕。我們那些「粗製濫造」的功夫片，當中的打鬥場面像是精心排演的舞蹈，兩人對打，對抗之中包含了配合和協調，沖淡了對立的意義，從美學上、文化上來說，很是獨特。相較之下，西方電影中的對決，動作的配合性就弱得多。

所謂南拳北腿，例如成龍是山東人，跟于占元學京劇，而他主演的《醉拳》可算是南拳範疇，他以京劇的北腿演繹南拳經典人物黃飛鴻，已經十分有趣，加上「插科打諢」這種香港本土獨特的文化，這就是磨合。我第一次看成龍的功夫片便很喜歡，和一個在美國練功夫的香港高手聊起，他說：「成龍？我兩秒就能打倒他。根本是欺騙觀眾，沒有真材實料。」當時我已對電影有點認識，明白Art is a lie that tells the truth（藝術是訴說真理的謊言）、Art is heightened reality（藝術是現實的昇華）。成龍或許沒有真材實料，但他打得好。在電影中，功夫打得好比真實的功夫重要。當然，李小龍既打得好又是真功夫，這與他有跳舞和戲曲的底子有關。

張徹武俠片與意大利式西部片

何：又例如張徹的電影，那種暴力其實很可笑，血很假，根本沒有效果。我將張徹的血與西部片晚期的Spaghetti Western（意大利式西部片）相提並論，其中一點是對暴力帶著曖昧和複雜的看法。對比荷里活經典時期，例如《日正當中》（*High Noon*, 1952）中男主角加利谷巴（Gary Cooper）一槍打倒對手，是不見血的，對方只是倒下。而Spaghetti Western是見血的，但也偏假。這類型的電影之所以稱為Spaghetti Western，是因為製作人沙治奧里昂尼（Sergio Leone）是意大利人，而且電影中的血令人聯想起意粉汁，即是番茄醬。歐洲受美國文化的衝擊磨合時，出現了番茄醬，我

劉家良執導功夫電影均不忘宣揚武德，《神打》（1975）便是一例。



們則有紅墨水。美國人喜歡說的文化大熔爐實在太理想化，好像泡溫泉，很舒服。但中國人會用「磨」，因為磨是痛的；而「合」也很精彩，可以是「混合」，也可以是「黏合」，十分多元。「磨合」的英文我會翻譯成grind and bind，用bind因為押韻，也因為bind包含combine（黏合）和mix（混合）的意思。這是我對於中西文化的思考，正好與討論七十年代電影發展的情況吻合。

中國文化中的「爾虞我詐」

何：七十年代還有幾位很重要的電影藝術創作人。首先談談楚原、古龍、倪匡鐵三角，帶來的震撼是「爾虞我詐」。在經濟層面，雖然自由市場可以維護公平競爭，但商場上，有時加上家族，總離不開爾虞我詐。美國二十年前開始重視《孫子兵法》，出版了多種譯本和註釋本，擺放在書店的商業區。很明顯在自由經濟下需要「孫子兵法」，西方也正在磨合、吸收我們的謀略智慧，不過沒有融會貫通。我覺得其實整個中國文化裡面一直存在爾虞我詐的成分，問題是在那麼腐敗的環境裡，怎樣保持自己的個人道德誠信。楚、古、倪這鐵三角組合，古龍是台灣作家，屬於大華語文化圈；倪匡是南來香港的文人；楚原經歷了粵語片的左翼理想主義和傳統中國文化洗禮，然後溶解這些元素，到七十年代，將古龍小說中的爾虞我詐，藉由香港電影轉型時期之作品呈現出來。

「武夫電影」抬頭

何：我覺得大家不應忽略劉家良。他最為人所樂道的是八十年代初至中期的作品，但七十年代，他已開始做導演，並且拍攝了《神打》（1975）和《陸阿采與黃飛鴻》（1976）等電影。我個人很崇拜劉家良，他是武夫出身，卻在電影中，特別是八十年代的電影

裡宣揚武德。我們受西方文化影響，很容易把武與文兩極化，但劉家良從打功夫中領悟出中國傳統文化優良的德行、倫理、精神。

還有洪金寶，也是一介武夫，他拍的《敗家仔》（1981），以及早期的《贊先生與找錢華》（1978），都是功夫喜劇。我猜想他是從普及文化中吸收傳統的精華，尤其是戲曲。從歷史角度看，戲曲扮演了倫理教育的角色，很多中國倫理價值觀都是從戲曲中流傳，因為當時大部分人沒有機會讀書。洪金寶是一個典型，中國普及文化的精神透過他本人與西方喜劇元素磨合，產出八十年代非常精彩的電影，其中之一是《殭屍先生》（1985）。我在北京演講時，有人提到八十年代的香港電影完全忽視了中國傳統，我絕對不同意。《殭屍先生》的殭屍是穿清裝的，之後催生很多殭屍電影，其中一部有趣的一幕是，不是用停止呼吸去躲避殭屍，而是用十字架，這是中西文化磨合出來的巧思，體現香港人靈巧的一面。或許我們那種靈巧的磨合是膚淺的，作為香港人，我認為有責任去承認它的膚淺，但膚淺不一定是負面的，膚淺也可見深沉。

（四）港產片與本土族群

吳：兩位提到兩點，對於我們點題了解七十年代非常重要，一個是「磨合」，剛才Sam（何思穎洋名）有很詳細的討論；另外是卡叔提到一些轉折，事情並非一帆風順，很可能由這一點去那一點，再去到另一點，兜兜轉轉，好像電視與電影之間互相交棒。這兩點都重要，黃金年代的前傳，充滿了磨合和曲折。

黃金年代的性格比較簡單，就像一個亭亭玉立、面目完整的人，看上去很漂亮，很清晰。八十年代至九十年代的香港就是這個狀態，簡稱本土成熟的香港。前因是本土資本代替英國資本，以及自由市場主導的意識形態。特別是84年簽署了《中英聯合聲明》後，證明資本主義贏了社會主義，中國也要向香港讓步，實行「一國兩制」，皆因這是一套放諸四海最好的社會發展和管治方式。本土第一有李嘉誠；第二有「馬照跑，舞照跳」；第三有港產片。終於正名「港產片」而非粵語片，雖然仍是講粵語，但更大特色是由香港本土長大的一代，用最「貼地」、感性的角度去講述本地民間命脈的題材，包括黃、賭、毒、黑社會、鬼等。當我們今天講香港的黃金年代，香港的本土性，以上特徵全部在八十年代的電影中浮現。

八十年代不是憑空「爆」出來，而是經歷超過十年的積累，這個積累的前身可能比其成果更有趣。正如一隻蝴蝶向天飛很漂亮，但牠在蛹的階段永遠比蝴蝶階段有趣，看著牠一直變化，看到牠的原型、掙扎、脫皮，最後變成蝴蝶。我最喜歡看它脫皮的狀態，我們的七十年代也是脫皮狀態，還沒變成大家習以為常、理所當然的本土香港。

大師醞釀期

吳：審視那個階段，會發現本土其實很複雜，不是很簡單、光榮、自豪、港產的事。本土要成功出現，必須達成兩個條件。第一是磨合，至少自戰後匯聚於香港的「中西」、「南北」各方面成功磨合，才能造就八十年代的黃金狀態。最好看的磨合，要看，像



1971年拍《唐山大兄》時的李小龍剛從美國回港，正處於蓄勢待發、破繭而出的狀態。

李小龍、許氏兄弟、劉家良、洪金寶等，當時他們還沒有成為「大師」，都是七十年代第一次「下海」，李小龍也是——《唐山大兄》（1971）及後來的幾部。許氏兄弟的《鬼馬雙星》（1974）其實是電視節目《雙星報喜》的延伸，吳宇森在背後幫忙。這班後來被尊崇為本土始祖的大師，在七十年代也是處於「脫皮」狀態，不斷嘗試。在這個狀態下，看劉家良如何從五、六十年代的國、粵語片只用吊索彈床，由最初當龍虎武師，變成武術指導，再變成大武術指導、一代宗師。香港文化最厲害的地方，就是能夠有機地把歷史遺留的條件變成香港本土的東西。

第二是轉折。歷史可以寫得很簡短，例如：五、六十年代戰後重建，七十年代經濟起飛，八十年代變成本土香港，出現「大富豪」（夜總會）等等。看上去像線性發展，其實七十年代的發展並不線性，好像「過山車」一樣。例如經濟發展，我父親是做塑膠廠的，經歷數次經濟轉型，最後倒閉了，這不是單獨例子。翻查香港整體經濟數據，製造業在很短時間已經歷幾次週期。七十年代的香港處於探索階段，經濟上、管治上，尤其流行文化上更明顯。

最近我在電台做一個關於粵語片的節目（按：香港電台節目《粵語長片重出江湖》），訪問了一批五、六十年代的明星。今天早上訪問了江雪，她在光藝拍了11年電影，在三、四十部電影當女主角，68年結婚，69年退出影壇。在張清先生介紹下，加入麗的電視拍劇。那是個全新的經驗，沒有分鏡，一台景，現場直播，要先唸熟所有對白。如果要轉場就要走過去，例如一個景是廚房，演完這部分就要走去客廳的景



《七十二家房客》(1973) 使用生動鬼馬的粵語對白，創出票房奇蹟，迎來粵語片復甦。

繼續演。這對她來說是陌生的媒介，拍了十幾年電影，再轉去拍現場直播的電視劇，幾乎要學一套全新的語言。我訪問的江雪、杜平、譚炳文，他們的結局都一樣，就是被電視台吸收。

電視摧毀了亦救活了粵語片

吳：有人說電視摧毀了粵語片，因為粵語片在戲院上映半年後，電視台在晚間時段就重播，戲院跟電視台沒可能競爭。同時電視也吸收相關人才，變成《歡樂今宵》中賣廣告和做趣劇的一員。所以粵語片的衰落和電視業的興起，是剛剛成對比。奇在1973年邵氏用《歡樂今宵》的趣劇形式和知名藝人，拍成《七十二家房客》，沿用那種搞笑方式，把上海的故事搬來香港，講地道的語言，「有水過水，無水散水」，由何守信掛頭牌，這樣一部群戲，不經意令粵語片復甦。電視與電影就是這種奇怪的關係，一方面摧毀、吸收人才，另一方面將電視台培養的演藝方法，套用在電影身上。1973、74年粵語片再現熱潮，回看這段轉折，《七十二家房客》是一個點題的例子，《鬼馬雙星》也是。《雙星報喜》式的密集笑話，劉天賜和許冠文要推翻30個點子，才有第31個點子用得著。這種想點子的方法，完全應用在《鬼馬雙星》中，將零碎的笑話放進鬆散的劇本。當年邵氏說劇本不好，不肯投資，但嘉禾願試，結果成功了。這說明了電視如何正面影響電影，使粵語電影業得以重生。

同一個潮流中的《大家樂》，1975年的賣座電影，黃霑執導，捧紅了溫拿樂隊。那個roller credit（片頭／片尾字幕）很好看，寫著「全港影視紅星攜手合作大演出」，許多電視台明星和幕後製作人員，如吳慧萍等等，《歡樂今宵》的人馬都在。裡面有14首粵語流行曲，也幫助粵語片復甦。

所以轉折是重要的，卡叔也提到，電視新浪潮就是電影新浪潮的前身。當電影還沒能



受電視節目啟發的《鬼馬雙星》（1974），票房成績驕人，是電視正面影響電影的例子。

力復甦時，電視因為種種偶然因素，梁淑怡旗下容許開放的創作，而香港電台的張敏儀也在做相似的事，使其後1978年出現電影新浪潮，其實之前已經實習了三年。這群電影人，已經在電視台用菲林拍攝、現場拍攝，提取地道的題材，用密集的方法記錄，拍出如民族誌般深入地區抓住地道的氣味，將人的故事呈現出來。

「大眾人口」的形成：我中有你，你中有我

吳：電視台的重要性也體現在政府的教育、房屋政策上，使香港人變成一個族群，術語叫「大眾化（massify）」，製造一代人相似的經歷。自七十年代起香港有一半人口住公屋，公屋的建築方式，街道的氣味，門口有多少棵樹，向前走多少步會碰到賊和警察，都是差不多。因為公屋制度，以及78、79年的九年免費教育，每個學童都可以預計由出世到未來10年，或12、13年是怎樣的。他們不會是走難兒童，因為走難時期已經完結。他們都在香港出生，在某間學校成長，經歷升中試，成績差不多，就讀差不多級別的學校。這樣造就了統一的觀眾群，他們都看電視。72年之後，電視的入屋率差不多達九成。67年無綫開台時，入屋率少於五成，十個家庭只得五個有電視，就算梁醒波會飛，也有一半人不知道，但72年之後就幾乎每個人都知道許冠傑很帥，明星表演不可不看。電視除了吸收粵語片人才，刺激粵語片轉型成為遠銷海外的港產片，還製造了「大眾人口」，同一群人接收同一種美藝。磨合和轉折，電視擔當了重要角色。

何：就《七十二家房客》的例子，粵語電影由低潮到無，然後再度興起，從歷史角度看，非常奇怪及有趣。以前我們長期認為粵語片的失敗純粹是因為濫拍，但卡叔有提出過亦可能是與邵氏等院商控制有關。⁴ 這與自由市場有關，也與crony capitalism（權貴資本主義）有關，當時殖民政府沒有及時立法阻止這種濫用自由的行為，讓邵氏有機可乘。

至於因政府政策而凝聚的統一觀眾群，有共同經驗、共同成長，而《歡樂今宵》多元化的娛樂綜藝，匯集各種笑話、趣劇、表演，讓觀眾亦接受多種不同表演放在一起的模式，同時也學習了解自己喜歡甚麼。這種模式慢慢被電影吸收，這群製作人在外國留學，經過電視少林寺訓練，從中探索甚麼令觀眾笑和投入，並在八十年代發揚光大。

當年我父親不准我們看《歡樂今宵》，我們都偷偷看，那是第二天跟同學聊天的話題。我還記得李小龍拍《唐山大兄》之前，已經引起轟動，因為他上了《歡樂今宵》，但那一晚我沒有看，第二天回到學校，同學都在討論，昨晚那個人多麼厲害，講了好幾天。可見電視電影的互動，普及文化的力量，共同經營，既有轉折又有磨合。

另外就是劇集，題材會有家庭恩怨、個人奮鬥，自從梁淑怡上台後，變得更加精煉。劇情涉及的家庭結構，早期是承傳自五四文化，那些五代同堂的家族情仇，到了七十年代的電視劇，變成兩代同堂核心家庭，以及橫向發展的親戚如表兄弟姐妹等。而個人奮鬥勵志故事橋段，也反映現實中的相同經驗，有了理想和目標，在當時的環境裡，是可以成功的。

本土文化討論湧現

吳：另外關於本土性的問題，一來這是抽象的，二來一般都在事後討論，不會是當時，因為我們在這個地方長大而開始思考我們到底是怎樣的一群人。通常是在過了一段時間，並由專責的人去想這件事。電影工作者很少「無端端」（平白無故）會拍一部片去談本土性，通常是寫雜誌的人、投稿去一些園地的年輕人、辦《中國學生周報》、辦《號外》的一班媒體寫作人，才會去想甚麼是本土性。七十年代本土性是否已經爆發出來？很有趣地，當年真的有人想過這件事。

七十年代香港出現了三本雜誌：《大特寫》、《電影雙周刊》及《號外》。電影是帶領著香港文化的重要一環，電影評論早已有之；香港固然不是文化沙漠，流行文化當然必須重視。《號外》特別的地方是他們覺得連電視都是值得評論的。早年普遍人認為電視不入流，Sam的爸爸不准他看《歡樂今宵》，但《號外》在76年創刊之初，竟然正正經經以三千字評論《狂潮》（1976）、《家變》（1977），作為一種美學和社會工具來分析，將它們和香港一個時代掛鉤。這種新型文人辦報，用他們的方法去找尋一種文化來研究，正是本土的象徵。

香港藝術中心於1977年成立，第一屆香港國際電影節同樣是1977年，當時林年同主辦

4. 見羅卡、法蘭賓：《香港電影跨文化觀》（增訂版），北京：北京大學出版社，2012，頁179，原文提到粵語片衰落的主要原因有三，上述是其中第三個，其餘兩個原因是「低質量的電影遭到淘汰」，及「政治原因令一些被懷疑是左派或親左的影片的市場收縮，以致減產」。另，羅卡在討論會後表示，關於邵氏在香港和南洋控制院線、嚴重打擊粵語片發行的說法，是參考了余慕雲先生的著作，不純是他的研究。

好像是談五十年代香港電影的特輯，足以證明本土有藝術、有電影傳統，香港有自己一套文化，有一輩的本地人開始覺得「本土性」不再抽象，而是可以抒之於文字，延續、承傳。七十年代的可愛正是第一次有這些機構走出來告訴世界，本土性是真的，用我們的方式來宣布。

何：我相信當時可能有一群來自傳媒界或報界，本著文人傳統、對香港電影有很大期望的人，將一個歐洲的標籤加諸香港電影。香港新浪潮是前設的、預設的，而且是對未來充滿理想地建構出來，雖然最終令我們失望，但亦曾令我們很雀躍。《大特寫》和《號外》是高級知識份子與民俗普及藝術兼中西磨合的產物。《中國學生周報》是美國出錢的，其實就是冷戰裡面的一隻棋子，但當年對我們那一輩影響很大，啟發良多，接著才有《大特寫》和《號外》等等誕生。至於普通報紙的情況，七十年代時數量亦有增加，一方面因為多元化，另一方面是因應市場所需，當然有左右陣營對峙的元素影響。

「歌影視播」合流：娛樂圈

吳：發展到1978、79年，電視和復甦了的電影開始攜手，還加上我們較少提及的流行音樂業。流行音樂真正興起是在76年後。74年有兩首歌很紅，一首是〈啼笑姻緣〉，一首是〈鬼馬雙星〉，分別是電視劇和電影歌曲。後來很多寫粵語流行曲歷史的專家說，粵語流行曲生於1974年，其實根本上當時只有這兩首歌很紅，到76年粵語唱片才開始變成賺大錢的事業。原本唱英文歌的溫拿和譚詠麟都改唱廣東歌，George Lam亦改叫林子祥，Frances Yip變成葉麗儀，大家都唱廣東歌。歌影視加上廣播，形成一個統一大眾傳媒的循環。因唱歌而走紅，有利於入行拍電影。即使電影做不好，拿「勁歌金曲」獎一樣可以當紅人。於是紅星可以超級紅，尤其是八十年代，若不是大眾媒體的大循環存在，是不可能出現我們說的黃金年代。例如梅艷芳和張國榮，即使拍一些離經叛道的電影，又做「妖女」，又演《紅樓春上春》（1978），依然那麼紅，因為透過《勁歌金曲》（按：無綫製作的長壽音樂節目，1981年開播）「入屋」（走進每家每戶），港產明星不只是電影明星，還有其他演藝事業的發展。

這是經過七十年代轉折和磨合成功的結果。之前電視和電影還處於競爭狀態，唱片業還沒興起，在電視台講中文的許冠傑仍在出英語唱片。所以媒體之間也在互相磨合，到78、79年才變成一體。我剛才說的「脫皮」狀態，整個七十年代都在發生，造就八十年代那個「點石成金」的年代，無論你涉獵歌影視任何一方面，只要有基本的水準都能成功，因為當時市場實在太發達，不管推出甚麼都賺錢，於是百花齊放。全靠之前的十年，那種掙扎、磨合，把最好的東西混在一起變成自己的表演方式。

另外磨合的一點，就是社會的反應。七十年代爆發出來的，其實當時社會有抗拒聲音，特別是電影電視的內容、表達方式和美藝，還有社會道德底線、做人的準則等，出現各種爭議。例如1976年黃金時段播放的《七女性》（1976）出現廖詠湘跟黃允財在圖書館書堆上的情慾場面，很多人打電話投訴；《明報周刊》、《大特寫》等接連有文章抨擊《七女性》首兩集的性愛場面。另外周潤發在1977年的《年青人》單元劇中，在沙灘上脫去宴會西裝，直至剩下一條窄小的底褲，背光拍攝猶如全裸等場面，

也引起哄動。七十年代中也有很多對小本電影、裸露和血腥的電影的負評。教協組織領頭人司徒華與出版人周兆祥組織「救救孩子運動」，呼籲抵制暴力漫畫和女體裸露的電影。直到七十年代末、八十年代初，反對聲音慢慢變成接受，大眾覺得過了一段時間，子女沒有學壞，當時的犯罪率是戰後最低，所以不當一回事了，開始接受探討情慾，不抗拒偶爾的暴力。《第一類型危險》（1980）是最後一部被人抨擊暴力的電影，就算之後《最佳拍檔》（1982）裡血漿四濺，也成為娛樂。八十年代初基本上已達成共識，認同這是香港的優勢，與中國大陸有所不同。就這樣揭開了隨後十幾年的輝煌時期。

何： 我對七十年代的廣東流行曲認識不深，但許冠傑的歌我每首都會唱，又向美國朋友借唱片來聽。許冠傑作為一個歌手才氣不算高，但他有明星質素，能融入七十年代出現的名人文化氛圍。他唱的是一代人的歌，作為一個藝術家，藝術創作力最要緊。他翻唱過一首英文歌〈Time of the Season〉，很貼近中國哲學中天人合一的意境。同時期另一香港歌手陳美齡翻唱〈The Circle Game〉，以帶有小女孩天真的聲線去唱這首充滿哲理的歌，巧合地兩首歌都有膚淺的智慧，在感歎人生和時間，也吻合中國人要尋求人生常規的傳統，在香港一炮而紅，成功將歌曲本土化，也是透過磨合產生出來。

（五）電影美學新路線

羅： 我想討論六、七、八十年代美學上的轉變，還有本土性的轉變。本土性比較難說，但美學的轉變則頗明顯。六十年代時，電影的教化功能還是很強，當時的家庭道德倫理觀仍然保守，經過一輪大動亂，如六七暴動、中國文化大革命、金融股災、越戰等等，直接或間接影響香港人的思想、對傳統的看法。七十年代的電影從說教式趨向追求感官刺激，是因為電視的出現，電視要「入屋」，由家長決定小孩看甚麼節目，內容審查比電影嚴格得多。其次是市場因素，如果電影像粵語片一樣，仍以家庭倫理、文藝、喜劇為賣點，肯定不能與電視競爭。所以七十年代中出現許多動作、暴力、性的電影，即使如此，教化的成分仍是有的，為了吸引家庭觀眾，最後會總結一個教訓。到了八十年代就所剩無幾了。「非教化」之著重感官刺激，亦衍生了各種鬼怪片，例如殭屍、法術、符咒，在七十年代，恐怖、色情和核突的喜劇，都是在那個時候出現，這些東西顯然是之前沒有的，不論是電檢還是當時市民大眾都不可能接受。

教化傳統讓位於感官刺激

羅： 中國和香港電影的傳統一直著重教化，或者說是寓教於樂。以戲曲來說，它的教化形式是寓言，不是西方電影的寫實式教化。不論京劇、粵劇或其地戲曲，故事雖有歷史背景，其意義卻不限於特定時空，是寫意多於寫實；透過程式化的戲劇動作，講道德倫理，君臣父子、國族、種族之間的道理，是寓言式的道理。五四新文化之後，西方寫實藝術、戲劇和文學大量傳入，中國電影的戲劇（特別是左派）落實到真實的日常生活場景中，有具體的時空背景、發展中的情景和人物性格，而非戲曲的象徵式動作、程式化發展和臉譜性格，形成三、四十年代電影那種比較寫實的教化。但到戰

後，教化作用逐漸減少而讓位給娛樂。文藝片仍著重教化，武打片、驚險片、恐怖片、諷笑喜劇片的教化一般都是生硬套入者多，以此向家庭觀眾和電檢作個交代。武打片到轉型為功夫喜劇後，往往加入對當代社會人情的諷刺，這又是電視諷笑喜劇的影響。我想電視流行後電影的發展趨勢是越來越減少教化、增強感官刺激。到新浪潮時期，更加提倡西方那種美學思潮，走向寫人的內心真實，突出與時代、社會的關係，要求寫情寫景針對當下現實，但保留著現實的曖昧感，不下道德判斷，這跟戲曲美學走的是不同方向。

但香港電影很難完全擺脫戲曲的影響，即使技藝上不斷學習西方電影的仿真，但也常借用戲曲的程式技巧。最早期的香港粵語片，是由粵劇轉化過來的，在保留以歌唱道出心聲之外，劇作和演出都常參照戲曲。例如以分幕代替分場，演員進出場和調度有很強的舞台痕跡；不注重佈景的真實感，不用蒙太奇將時空轉換加快濃縮等。這些，看慣粵劇的觀眾並不介意，只要看到新馬仔（即新馬師曾）、薛覺先一邊唱一邊做就行。還有，慣常用粵劇程式，如別離、出征、私奔、探病、臨終遺言有一定的場口，大團圓結局等等。

五、六十年代的粵語片仍有著戲曲影響的痕跡，當然亦有荷里活電影、中外新文學、新思潮的影響，一直是在「磨合」。猶記得六十年代，我們那麼喜歡龍剛、楚原、黃堯，就是因為他們懂得運用西方的電影技巧，例如蒙太奇、場面調度和節奏，用較合適的電影手法說故事，擺脫舞台敘事形式。正因為六十年代有比較先進的一群人的努力，到了七十年代才加快推向電影化。

戲曲餘緒：功夫片和武打片

羅： 但戲曲和電影技藝其實是可以結合的。功夫片和武打片的現代化就是成功的例子，亦是一種精彩的磨合吧！先是傳統的武打功夫被戲曲所吸收轉化為舞台式美藝表演，再被電影吸收轉化為現代武俠／功夫片，就是以電影技巧使得舞台功夫更多花樣變化、更新奇可觀。李小龍的真功夫固然可觀驚人，再經電影的調度、剪接，加快或延長節奏、配上音效就更出神入化，這在七十年代初已做得很成功。七十年代末，成龍、洪金寶、袁和平等將京劇雜耍套用於電影，搞出功夫喜劇，再不斷變新發展成恐怖加功夫加笑諷加特技的神怪／鬼怪功夫片、現代動作片，又是電影技巧和舞台功夫的磨合。很多武術指導都是學戲曲功夫出身的，武打動作本身就是舞蹈，講求優美好看。武打經形式化及美藝化後，再不是殘暴地真打，而是有真有假的表演。當這個傳統移植到電影之後，已經變成香港電影的特色，是當年全世界獨有的。七十年代張徹、胡金銓以至劉家良拍的武打片，也是不同程度、方向的把戲曲武打和傳統功夫轉化成電影武打動作，達致武美結合，並賦予意義。這都是結合中西美學的成功例子；不妨說是「中國舞台功夫為體、西方電影技巧為用」，並以此得到國際評論和市場的認許。

新浪潮的人文關懷

吳： 七十年代的另一個面向是走向日常，走向寫實，可能從電視借鏡，發展出來的是沒有

社會教化的寫實片。從日常生活提煉出來的，極端的例子是《十大奇案》（1975）之類所謂社會寫實劇；包含人文精神的，有一部分體現於《獅子山下》，成為港台的傳統。我們經常提到新浪潮，它其實是一堆組合，有一部分是拾回這些教化、人文精神，同時接受了新電影的洗禮，拍攝的方法不再平鋪直敘，而是走到街頭、遇到風霜的時候，一些人經歷了痛楚之後，從中再帶出一些信息。

比較《獅子山下》前後期的創作模式。早期從1972年開始播出，到73、74年左右，當時是梁立人編劇，良鳴飾演主角德叔，跟他很重對手戲的曾江飾演社工。每次劇情都是良鳴聲大夾惡經常碰釘，遇上很多當時的社會問題，最後曾江就出來教訓人，每一集的結構都是如此。張敏儀接手之後，就再沒有這種套路了，雖然做人道理有時仍然會隱藏在其中。譬如膾炙人口的許鞍華的《來客》（1978）、方育平的《元洲仔之歌》（1977）、《野孩子》（1977），就更加撇開社會批判，不會直白講出故事的教訓。固然我們看完《元洲仔之歌》之後，對於香港政府為甚麼不處理這種社會生存狀態感到不滿，但我記得最清楚的是郭鋒和黃莎莉在棚屋上，日常生活中的汗和質感，雖然聞不到味道，但是竟然好像見到味道一般，那種拍攝技術、手法，會帶你進入戲中世界，而不是直接告訴你發生甚麼事。

後期作品其實和前期的在精神上相似，但前期的故事經常是講出口的，後期則從人物性格和生活中抽取精華呈現出來，然後感動你。故事最後可能沒有結論，或者人人有不同結論，重要是能夠拍出劇中世界的細節質感。這種美好的人文傳統，在後來的電影新浪潮，有部分能夠發揚出來，特別是八十年代那批導演。七十年代的始終是年輕人拍年輕人，主要是爆發對建制的不同不滿居多。我特別印象深刻的是徐克的第二部作品《地獄無門》（1980），真的瘋狂。《蝶變》（1979）其實都是搗亂江湖的，青春感很強烈——青春的意思是我們再不相信規條，甚麼都可以顛覆；跟許鞍華、方育平式的人文態度有點差別，但兩者同樣刺激。當然也不能不提TVB菲林組的《北斗星》（1976）、《CID》（1977）等劇集。

青春的藍調與吶喊

吳：新浪潮的另一個重要性，是它捉住青春這個題材去放大。七十年代的青春和六十年代的青春頗有不同，代表例子有《彩色青春》（1966），陳寶珠、蕭芳芳合作，描寫六十年代的樂與怒世代、迷你裙世代，香港本土成長的年輕人歡迎這種青春氣息，儘管電影仍然充滿教化氣味，六十年代就是這樣。七十年代那種青春，特別是新浪潮電影裡面的青春，是強烈的藍調、傷感和憤怒，沒有崇拜迷你裙或迎接新來的玩樂精神。上次跟Sam談起香港新浪潮像美國的新浪潮，⁵是在主流類型上加工，但有點東西跟法國新浪潮相關，是那種社會批判、對現代人疏離狀態的關顧，嘗試在電影作品裡呈現這個世界出來，這在六十年代是少見的。即使龍剛、楚原那批社會教化電影，也不是這種狀態，他們的青春電影並不很青春，不是那種獸性爆發的，而同時在反省

5. 指何思穎於香港電影資料館《再探新浪潮》節目中的「藝術與社會互動中的浪潮」座談會上的發言，2017年5月14日。

自己的過程中對社會有很多很多的懷疑。徐克的幾部電影當然是這樣，就算章國明的《邊緣人》（1981），都是在敘述年輕人在這個社會中，圍繞他們的環境是公屋、警察、臥底、「飛仔」（流氓），他們怎樣去走這條路。

影像感染力大增

羅： 無論電視新浪潮也好，電影新浪潮也好，最大的成就是運用現代電影技巧，處理本地題材，以往一般要靠對白，像戲曲或話劇模式，依賴文字語言。現在很多東西根本不用再說出來，能夠藉場面營造出直達內心的真實感覺，感動到人，或者對批評對象的指向、暗示，都不需要說出來，觀眾都明白你的意思。運用電影語言，效果比較真實，或者比較具體寫實，這一點我想是新浪潮跟主流傳統，特別是功夫片、諷刺喜劇片不同的地方。第一，新秀們受過現代電影的技巧訓練，懂得運用電影語言；第二，是整個社會有所轉變，觀眾習慣了電視媒體的影像表達，能夠接受電影語言。可以說社會去到一個新階段，影像的感染力大增。我們經歷了火紅的六、七十年代，用行動、言論、文字不停抗議、對抗，去表達不滿；電影卻是用另一種方式去表達不滿、反映民意。但綜觀七十年代，在藝術上運用得宜，能夠不靠說話、說教和口號也可以感染人的電影仍然不多。

市場主導，自主風光不再

羅： 新浪潮的一群人起初做電視時，是不大理會市場的，就只顧拍自己想拍的。這跟後來他們做電影很不同，先要想這是拍給誰看，而不是自己想拍甚麼就拍。

當年無綫菲林組很寬鬆，導演可以自行處理劇本，拍的時候也是各自埋頭苦幹，最終完成品連梁淑怡也控制不了，所以才出現這麼多樣的、自由的創作。有批判性的、敏感過界的情況亦時有出現。我覺得那群導演和編劇都沒好好想過要和誰溝通、討好那些觀眾，也不大考慮收視率，只想著要表達甚麼，用甚麼方法來表現，那是文藝創作的方式。而這種創作方式，八十年代中後期已經不可能再有，現在更加不可能。電視台已經變得像工廠一樣，創作人只能改變一下細節，改動不了大方向。

1979年前後，徐克可以拍出《蝶變》、《第一類型危險》（1980）那樣大膽創新的影片；特別是後者十分厲害，反迫害、反帝、反殖、暴力抗爭，全是當時最忌諱的元素，但繼續發展下去就不行了。市場、電檢加強限制，在大公司出資製作下，就沒有這些東西了。在南洋、台灣，更不必說中國大陸，根本就不可能拍出《第一類型危險》，甚至連《烈火青春》（1982）也是過界。在電視時期可以放縱他們做藝術創作，但這段時間很短，只維持了三數年。電影去到八十年代時也不行了，要服從大環境的規矩。技術上他們有革新，例如全用實景，改善錄音、攝影質素，美術、特技的創新等，但創意方面就越來越多限制，直到現在依然如此。許鞍華對此感受甚深，徐克也只顧拍娛樂大片了。新浪潮就是要保持創作自由自主的精神，但當年那個環境很難再有了。

何： 我覺得是當時剛剛好有這個機遇，各種天時地利人和的關係，造就創作人表現超水



《賣身契》（1978）全片圍繞契約主題營造嬉鬧場景，貼合香港於七十年代走進資本主義發展另一新階段的處境。

準，不必考慮成本效益，又有張敏儀或者梁淑怡這樣的主管縱容他們，幫他們頂著上頭的壓力，連觀眾的欣賞水平也剛好提升了。這個偶然也象徵了整個香港電影業的狀況。香港電影就是因為偶然才會成功，票房之所以繁榮，原因之一就是香港電影觀眾遠比香港電影人口多，這一種歷史的例外是沒有辦法複製的，現在不過是回歸常理。

（六）社會新倫理

何： 七十年代的社會正在摸索一套新的倫理。許冠文在電影中經常演繹那種小奸小壞但其實心地善良的香港人，很傳神也很抵死，這種透過角色去自嘲，實則是自我檢討的狀況，我相信很多人會在裡面找到自己。從承傳的角度看，五十年代的社會倫理是堅定清晰的，到了六十年代忽然迷失，舊的一套顯得格格不入。許冠文式的倫理態度剛好切合七十年代的訴求，觀眾可以代入，甚至得到某種感化。同期的楚原「古龍電影」裡，亦以一種撲朔迷離的當代感性去呈現古代中國，或許反映當時香港人正在處理現代與過去、傳統與摩登的角力。

契約與勞資矛盾

吳： 我以兩個例子來回應這個說法。其一正是許冠文的戲。他的電影就像處於一種舊秩序已經不存在，新秩序究竟怎樣做才好的情況，令我想起當年一篇有關香港小型工廠的

文章。⁶ 觀塘工廠林立，通常是華人管治的小工廠，是中西磨合的呈現。僱主與僱員之間有合約關係，即現代資本主義精神，但既然是華人，就會用華人的方法在合約的前後左右之間做各種調適，例如你今日遲到，明天補回鐘數便可，你今日偷了懶，明天回來幫我加工趕貨。這些人為的彈性，好像由上而下的親情倫理關係，很東方人的——非正規的聯繫多於正規的白紙黑字。我們之間既有合約，亦能彈性去處理。這種靈活的管理，令觀塘區發展起來，不必靠西方的巨型玩具廠，而是靠一間間的小型工廠。許冠文的戲大部分都是合約精神以外的「走精面」（耍小聰明）、斡旋，容忍你做點奇怪的事情，但最後可以「歸邊」（投向選擇了的一方）。《半斤八兩》（1976）、《鬼馬雙星》都是；《賣身契》（1978）整部影片都拿契約大做文章，貼合七十年代的新狀態。七十年代香港本土已經走進資本主義，但始終是華人社會，於是內部就產生很多衝突。

性與家庭

吳： 其二是性與家庭的問題。在光藝的電影探討遺腹子及離婚的時候，我們的法律在1971年才實行一夫一妻制。在此之前，這個現代化資本主義殖民商埠，一個男人竟然可以娶三個老婆，這是常規，到75年才高舉「兩個夠晒數」。正常社會發展到某個程度，就會嘗試調整微觀的生活守則，包括納妾、家庭規劃、消費模式等，不過殖民政府並不是最關心這些，所以都押到很後。政府最關心的是六七之後大家不要搞事，坐下來有甚麼事就慢慢說。哪個爭吵得最厲害，就優先處理，譬如男女同工同酬，吵了足足15年。所以整個社會對於性、性別這些課題應該怎樣發展，其實是沒有頭緒的。當時《明報周刊》作為比較有想法的娛樂雜誌，1973年開始連載黃霑的《不文集》，專欄周圍附近是綠騎士、三蘇等著名文人，色情笑話跟談論詩詞、講西方思潮存在主義的文章匯聚一堂。七十年代已經有一點自由化的傾向，一夫一妻，互相平等對待，有質素地養大兩個子女，是西方現代自由主義中的理想。

剛才卡叔提到，電影要比電視更吸引就要做電視沒有的東西，於是感官主義出場，誰打得比較激烈，血流得比較紅，露毛露得勁些，誰就贏。所以到了七十年代中，年輕人面對的就是這樣一個世界：將來結婚最好一夫一妻，不要生太多子女，然後設想孩子的人生規劃會怎樣；最好對性不要抱有太神秘的觀念，子女長大後應該要看《不文集》，看完不要覺得這是「鹹濕」（好色），而是自由開放，但另一方面有一些超額放大在銀幕上，像《洋妓》（1974）般一次過讓你看六十個裸女的電影存在。人們接收到的信息其實是很亂、很矛盾的：你不能慢慢跟隨自由主義，而談到性要開放，要有少少品味，不可以像《洋妓》那般噁心。

色情文化與情慾壓抑

何： 我覺得七十年代還有一個關鍵詞：放縱。那是快意的放縱，我們做甚麼都可以，會看

6. King Ambrose Y. C. and Leung D. H. K., 'The Chinese Touch in Small Industrial Organizations', Social Research Centre, The Chinese University of Hong Kong, Occasional Paper, 1975.

報紙的「鹹濕小說」（色情小說）、看兒童不宜的「鹹片」（色情片）。那時正處於社會法治演變的時候，有一種無以名之的自由，沒有電影分級，進場也不用查身份證。我們放縱情慾，也可能是另一種情慾壓抑，不論是壓抑中的放縱，還是放縱中的壓抑，都算是磨合的過程。

很多時候呂奇的色情片也有教化意味，體現於電影的narrative rupture（敘事體的破裂），故事的最後結論和整個故事的邏輯相對立，開始時不斷放縱情慾，最後會教訓你這些不是好的東西，但我認為藝術的道德功能其實很弱，正如觀看暴力與色情片是否會令人更加暴力，或者更加「鹹濕」？這是無法證明的。呂奇自己好像說過，他為了生存才拍色情片。可能他還帶著很強烈、很濃郁的傳統道德觀念來拍，於是觀眾對他的narrative rupture式教化，不會反感不會抗拒，或者最多笑笑，甚至其實亦處理了觀眾心裡的矛盾和掙扎。七十年代正正處於這種教化與放縱之間，產生那壓抑之中的放縱，放縱之中的壓抑的狀態。八十年代反而越來越嚴謹了。

傳統中國、東方世界對道德觀念、性的看法，也經過不斷的轉折和磨合。譬如明朝的時候，非常非常開明，春宮畫、《金瓶梅》等等，好像沒甚麼大不了的。到了清朝以至民國，尤其民國時的知識份子，個個都必須端端正正，要愛國。傳統道德觀念的束縛，加上知識份子感到國難當前，為何還在想這些兒女之私？不如多寫教化的文章，關於人類責任、人文精神的題目。不過私底下卻有知識份子大被同眠這回事，看許鞍華的《黃金時代》（2014），裡面的男女關係是頗隨便的。

（七）小結

- 何：** 我認為七十年代有美學的成就和突破，很大程度在香港電影研究裡面被忽略了，雖然整體上沒法跟八十年代相比，但它也有很重要的美學成就，亦有很好的藝術作品出產。
- 吳：** 我就覺得七十年代是一個新的時代，與五、六十年代很不同，充滿本土關懷，有豐富的本土人文內涵，亦出現很多新的平台，主要是電視，其實是新東西，拍電視劇的，《歡樂今宵》的直播，製作人都是邊學邊做。所以七十年代是新時代，新媒體，和一批新人。例如許冠傑唱廣東歌，演《鬼馬雙星》，都是第一次。雖然他67年已經出來唱英文歌，唱了七年，才轉唱〈鬼馬雙星〉這類廣東歌。我訪問他得知，其實他當年也是毫無頭緒。他固然沒有計算，但願意嘗試，只為一個字：爽。抱持這種爽的態度，新人在新環境嘗試新東西，之後陸續有來。另外明顯的例子是電視電影新浪潮那種新人文主義，擺脫了直接說教，用西方電影方法去訴說人的感情。那些美藝上的成就，後來的香港電影也超越不到。即使是成龍，其實他早期的電影已經奠定了基本風格，正如後來的《A計劃》（1983）只不過是《師弟出馬》（1980）的豪華版。所以當時新環境、新媒體，和一班年紀未必是新人，但感性上是新人的人，造就了一批我覺得即使今日回看，仍是很耀目的作品。

羅卡 資深電影研究者，1990至2000年曾任香港國際電影節「香港電影回顧」節目策劃和特刊編輯。2000至2005年間出任香港電影資料館節目策劃。

吳俊雄 文化評論人，香港大學社會學系名譽副教授。

何思穎 電影研究者，曾任香港電影資料館節目策劃。

後六七時代 香港電影的潮流變化 及社會感應： 與電視作互觀比較

羅卡

1 1967年11月，俗稱「無綫電視」的香港電視廣播有限公司（簡稱無綫）啟播，香港進入免費電視廣播時代。此時正值「六七暴亂」¹平息，似乎預示著社會民生新局面的開始。為撫平暴亂的傷口、修補社會缺陷，此後港英政府由高壓統治轉而施行懷柔政策，投入大量資源於加快基建、改善民生、溝通官民，鼓吹香港人對香港的歸屬感，疏導青年人的憤怒不滿，因此加強文娛康樂活動設施，舉辦更多的文藝、文化活動。1971年底新總督麥理浩（Murray MacLehose）上任，積極推行改革新政：精簡政府架構，在居住環境、社會福利、醫療、教育、交通、社區服務各方面都有新改進；並且放寬言論自由，容許社會上出現有限度的維權和平抗爭（但涉及政治敏感的議題如「反帝反殖」就不能容忍）。然後是實行反貪污，從警察內部做起，以求從根本清理黃賭毒和治安腐敗。此後到整個七十年代，可以見到社會民生的改革成績漸顯，經濟上雖然經歷不少風浪，但總體上仍是向好。這十年的施政期史稱「麥理浩時代」，在此稱之為「後六七時代」。

傳播媒體的競爭：傳情與傳理之別

這十多年也是本地電視急速發展的時期：由收費有線播放轉為免費無線播放，出現了商營的無綫電視、麗的電視（簡稱麗的）、佳藝電視（簡稱佳視）的三台競爭，²公營的香港電台（簡稱港台）電視部亦加強製作。技術上的進展則由黑白轉為彩色播放，由廠景錄播、直

-
1. 1967年5月，一個罷工事件由於左派工會的介入和政府的強力鎮壓，逐漸擴大為反英鬥爭。港共發起群眾大示威、大罷工，最後是暴力抗爭，動亂一路升級，造成社會秩序大亂，市民有不少死傷、入獄，至同年11月始平息。官方稱為「六七大暴動」，左派稱為「反英抗暴」，此處稱「六七暴亂」。
 2. 麗的電視1973年轉為免費廣播，佳藝電視1975年成立時亦是免費廣播。

播擴展到實地直播以至衛星轉播。強烈的競爭雖然導致佳視的倒閉和麗的的經常虧蝕，卻使電視迅速普及。電視把免費娛樂帶入家庭、疏導民怨、帶動資訊的流通，把世界大事直接快速呈現眼前，擴闊香港人的視野，是切合當時期的社會改革需要的。但七十年代後期香港經濟好轉，電視不斷推動消費，鼓吹追求物質享受，製造人人可以發達的美夢，則難辭其咎。電視如何改變社會民生和文化生態是大議題，在此不作詳論了，我想把範圍縮小到電視流行後電影潮流的變化，比較兩者的社會感應和互動影響，由此看到七十年代香港電影的一些主要特色。

先回顧一下。戰後香港的主要大眾傳播媒體是報刊和電台廣播，其次才是電影和舞台戲劇。這是因為電影和舞台戲劇（其中最重要的是粵劇）雖然流行，其主要作用是娛樂消閒、而非傳播信息；這和抗戰時期重視電影、戲劇以之傳播愛國抗敵信息、激勵民心大有不同。但從戰後到六十年代，報刊和電台在傳播新聞資訊之外，也在加強其消閒成分。報章副刊的小說、雜文、漫畫、插圖顯著加強，電台節目中的「講古」轉為說當代故事（所謂「天空小說」）、廣播劇、流行音樂也大受歡迎，乃至成為招收廣告的賣點，以此支持整個商營廣播業的運作，影響公營廣播也加強了消閒娛樂節目。即使電視還未出現，報刊、廣播已從文字語言、聲音、樂曲的平鋪直敘轉向更為形象化、戲劇化、感官化。這可見於報紙副刊上武俠小說、艷情小說、罪案小說的大增和大流行。電台廣播則有繪影繪聲的偵探小說、恐怖鬼故事，而有人物角色眾多的廣播劇取代了一人講述的天空小說，聽來更接近觀劇。這顯示印刷媒介和聲音廣播都著力於突破文字、聲音的局限，擴充形象思維、提升感官享受以爭取讀者聽眾。到七十年代，國際新聞、社會動態的報道增多，民間發聲、溝通民意是新時尚。電台興起phone-in節目（近年音譯為「烽煙」，主持人直接和聽眾通話交談、解答疑問），流行音樂歌曲節目也加進了和聽眾互動的環節，公營的港台和私營的香港商業電台（簡稱商台）加強清談式、雜誌式資訊節目。這既是要和電視競爭、也是因應社會需要，提供更多的資訊、意見交流。

電影走上強化感官刺激之路

在社會的大轉變時期，電影卻沒有發揮其溝通疏導作用，整個七十年代都朝著加強感官刺激發展，給予不滿現實的人們強烈的發洩；重傳情（情感、情緒）而輕傳理（意理、理性）。動作片、恐怖片、色情片花樣層出不窮，類型交雜、主題思想模糊、情節時見誇張矛盾。文藝片、社會寫實片讓位給了武打片、喜鬧劇片，而喜劇的笑料密度日高，後期更以笑鬧結合動作。這是為了對抗電視而採取的策略：認為電視是供家庭中人輕鬆消閒的免費娛樂，電影則要付費入場，必得濃密加強其娛樂刺激性。但同時，電影製作者發覺電視的大流行在於它緊貼市民的日常生活、追隨社會的發展，起到帶領時尚的作用，因此常向電視取材取經，形成互相競爭又互動互利的微妙關係。

先略談廣播電視出現前後電影事業的形勢。粵語片由於使用本地最通用的語言，一向比國語片更能得到中下階層的認同，其社會感應也強於國語片。但在六十年代，受到邵氏、電懋兩大公司和左派長城、鳳凰公司國語片的強烈衝擊，市場一直在衰退。國語片有較大的製作規模，戲劇、歌舞、動作處理都較佳，加上發行宣傳強大，自然壓倒粵片。六十年代中

期，國語片的主潮是女性為主導的歌唱、歌舞片，次為文藝愛情片、喜劇片，而邵氏已然壓倒電懋和左派公司佔盡上風。其間，邵氏的古裝黃梅調歌唱片大興並行銷台灣和南洋一帶。初期邵氏、電懋的粵語片組仍有拍製載歌載舞的時裝青春片，到黃梅調大流行的1963年後，兩大公司都面向台灣擴展市場，不再拍粵語片，意識上更傾向保守。同期，粵語片流行神怪武俠，加進動畫（所謂「放飛劍」）、特效聲響、模型、爆破特技，而故事人物中加強了「少俠」的角色，旨在加強影音形象、感官趣味，以吸引更多年輕觀眾。1966年起，導演黃堯、陳雲以陳寶珠、蕭芳芳為主角拍成的青春載歌載舞片，在年輕觀眾間掀起前所未見的熱潮，應合了戰後新一代青春力量的興起。而楚原、龍剛等粵片改革派努力把粵片現代化，在加強電影感和娛樂性之同時也著重社會批評。六十年代中黃梅調退潮，邵氏推出「新派武俠片」，宣傳上標榜「要突破傳統，推陳出新，要求以新的人、新的創造，在武俠片方面一新觀眾耳目」，稱之為「彩色武俠新世紀」。此一攻勢由張徹策劃並執行，試行了兩年，到他執導的《獨臂刀》（1967）大賣座才算成功。此後武俠片泛濫，惡戰殘殺借正邪鬥爭、伸張正義之名成為常態，電影界自此瀰漫著刀光血影。

新武俠功夫熱的社會反應和時代感應

張徹在寫影評時已一直反對當時華語片重女輕男所形成的柔弱哀怨之風，特別是黃梅調影片造成的「靡靡之音」。他提倡以表現男性的豪情義氣、剛強勇毅取代之。新派武俠片的理想正是表現這樣的意念情操；但限於政治社會形勢，這樣的豪情壯志不能或不便直接表現於當代社會（他也嘗試過表現當代青年人的反叛激情但成績不佳），只好把人物情節放置在虛構的古代，表現其「以武犯禁」。

值得注意的是張徹重用了劉家良、唐佳等粵派武師，但摒棄了粵語神怪武俠的影像和動作設計，而代之以像真的刀劍交鋒，血肉橫飛的實戰。避開當代現實，可以更任意地寫打鬥、殺人、血戰，表現個人英雄捨身殺敵的豪壯悲情，以激烈動作發洩抑壓。《獨臂刀》在六七暴亂火紅的七月公映竟然賣座破百萬大關，接連拍出青年人反專權建制的《大刺客》（1967）也有好成績，此後的一系列陽剛血戰片都受到歡迎，我想這和影片的反建制、反權貴的悲壯豪情得到「後六七」時期民間尚未平復情緒的應和有關，特別得到備受壓抑的基層青年人的熱烈響應。

而其後出現的李小龍功夫片賣座大好，固然由於李小龍的真功夫驚人，卻也和時代氣氛的應和大有關係。他在美國出生、香港成長，童年時喜和基層人混在一起打架鬧事，其生動反叛形象在影界已初展光芒。其後留學美國，但在美國影壇並不得志，受過荷里活霸權的壓抑和白人的歧視，重回港發展，本身就是個華人在外地漂泊尋找身份的動人故事。回港後的首作《唐山大兄》（1971）說的正是華工在泰國被人欺侮，他站出來為基層人爭權益、主持正義，應合當時社會上民間紛起的為基層爭權益的氣氛。翌年《精武門》（1972）寫的是陳真反抗日本人的侵侮，以中國功夫挑戰外國霸權，打破視華人為「東亞病夫」的偏見，因而大快人心，也應合當年釣魚台事件後華人的反日情緒。其後他自導的《猛龍過江》（1972）也是以真功夫戰勝白人高手，力抗外國惡勢力，和當年國際興起的「反帝、反殖」思潮不謀而合。自此功夫熱潮洶湧，並得到國際認許，「功夫」成為世界性用語，李小龍則成為國際



李小龍在《猛龍過江》（1972）中以真功夫戰勝白人高手，和當年國際興起的反帝、反殖思潮不謀而合。

巨星、民族英雄。要之，七十年代武俠片、功夫片的大興是應合「後六七」的時勢，進而應合「第三世界」國家反西方侵略殖民、反經濟壓迫而要求獨立自主的時代呼聲。功夫熱適逢時代變遷而生，為香港電影帶來新機，也是香港社會發展過程上，港人通過電影塑造自我身份的表徵。

七十年代中後期，電視粵語主題曲的流行亦改變了歐西流行曲、國語時代曲主宰歌壇的局面。電視新聞和現場直播所帶出的即時性、現場感則大大提高了港人對本地和世界正在發生的事物的關注興趣，乃至介入社會行動。七十年代本地的維權運動紛紛出現，電視新聞的報道就起到推動作用。越戰的升級、大量平民被殘殺的畫面報道在世界各地引起強烈的反越戰示威，在香港亦有出現。1974年連續18小時現場直播旺角寶生銀行劫匪挾持人質，其緊張懸疑和現場感真切動人，勝過看連續劇，也令人們更關注社會犯罪和警察的效能。當然還可舉出1973年無綫舉辦的「香港小姐競選」直播，令選美成為香港的年度盛事。凡此種種，皆表現了電視推動了香港人的在地歸屬感、關注個人與社會的關係。這和李小龍電影把港片推向國際令港人自豪，肯定香港中國人的身份是殊途同歸。

電影與電視的競爭和互動：喜劇新潮流的興起

武俠／功夫片潮影響到電視台也開拍武俠長劇，最早是佳視的《射鵰英雄傳》（1976），同年無綫製作《書劍恩仇錄》迎戰，開始了電視的武打劇集潮流。而此時電影的

武俠／功夫片已越拍越濫，失去社會感應，創作已呈疲態，市場也在退縮，必得有新的動力推動潮流的轉變。而這動力竟然來自電視。

七十年代、電視迅速進入家庭，開始是以彩色繽紛、生動熱鬧的綜藝節目爭取到家庭觀眾——《歡樂今宵》（按：長壽綜藝節目，1967年開播）是代表作，另一則是許氏兄弟的《雙星報喜》（1971）。後者以小趣劇方式諷刺香港人的陋習和時弊，而加插其中許冠傑的粵語歌開始流行，節目大受歡迎，帶出《七十二家房客》（1973）等一系列諷刺世情的喜劇。許冠文在電視成名後首先被邵氏的李翰祥重用移植於電影，拍成大賣座的《大軍閥》（1972）和《一樂也》（1973），隨即兄弟自立門戶和嘉禾合作，自導自演了《鬼馬雙星》（1974）成為當年賣座之冠。此片脫胎於許氏兄弟的電視節目《雙星報喜》，仍由同一班底許冠文、劉天賜「度橋」，仍著重堆砌電視趣劇式笑料，只是加強故事性，寫小人物在社會打滾，為求發財不擇手段、出術詭騙。1972至74年股市狂潮由大升而至大瀉，大戶得益而小市民皆受害，警隊高官葛柏（Peter Godber）貪污潛逃暴露了警察上下腐敗引致治安紛亂，《鬼馬雙星》在鬧劇中滲透著強烈的反建制、反權貴氣息，對當權者包括政府、警察、皇家賽馬會、黑社會大阿哥的大肆嘲諷以宣洩民怨，影片大賣座（票房625萬多元）未始無因。其實較早邵氏楚原導演的《七十二家房客》（1973，原是無綫支持的香港影視劇團的舞台劇，當年演出大破賣座紀錄），大量用上電視藝員演出，成為當年的賣座冠軍（562萬多元），也是由於影片能替基層人發洩對權勢者的不滿和紀律部隊（消防、警察）的貪污無能，只不過故事設在舊日廣州，諷刺和批評出於影射，不如《鬼馬雙星》的直接痛快。從此諷笑喜劇形成和武打片平行發展的另一大潮流，其後更和武打結合成功夫喜劇，活化了低沉的動作片。這是電視帶動著電影潮流之一例，而電影從電視取得意念資源後更變本加厲加以利用。

警權腐敗，廉署成立：銀幕熒幕上的警匪新貌

由於電視是進入家庭的免費娛樂，受到當局的規管比要付費的電影更其嚴格，特別限制色情、暴力、反社會內容的畫面表現，電影界積極應對電視之法是加強電影的感官刺激；這就使得七十年代香港電影朝向激烈動作、煽情搞笑，以及艷情、色情的方面轉化而不斷變新花樣，而電檢尺度逐步放寬助長了這樣的轉變。七十年代社會黃賭毒泛濫、警察貪污包庇，麥理浩銳意整頓警隊，遂有廉政公署1974年的成立，先向警察高官葛柏開刀，但他已潛逃。前此，暴力犯罪過程描寫只能表面化不能細緻，警方內部行動和與黑社會的關係都不可觸及。趁著整頓治安的時機，桂治洪拍出了寫黑社會內部恩怨、幫派鬥爭的《成記茶樓》（1974）、《大哥成》（1975）；吳思遠搶先拍攝了影射葛柏案的《廉政風暴》（1975）賣座大佳；1976年，無綫得警方協助用電影手法拍製了警匪單元劇《CID》，有限度地寫罪案發生和警察破案過程，亦博得好評。同年，麗的則有麥當雄拍攝了《十大奇案》，以實案為題材大事渲染犯罪過程和血腥暴力，受到電檢警告但仍能過關，收視急升。警官陳欣健以身歷其境的緝毒資料編寫並主演了賣座大好的電影《跳灰》（1976）；1977年，麗的用他主演寫警隊行動的劇集《大丈夫》、《新大丈夫》，成績也大好，再拍黑社會和警權勾結的《大家姐》；無綫也再拍《新CID》，其後更有一系列的警匪劇集。廉政公署亦用電影手法拍製反貪污的社會問題片集，其中有寫及警隊上下貪污、包庇黃賭毒有內幕真實性，一度不能過關但終獲放行。此後描寫黑社會和黃賭毒犯罪題材的電影大量出現。³



許鞍華導演的《瘋劫》（1979）是香港電影新浪潮的代表作之一

電視創作人才流向電影：注入新活力、靈活感、真實感

1974年無綫電視的《啼笑姻緣》竄紅，帶起連續劇集成為主力製作，到1976至77年《狂潮》、《家變》、《網中人》收視率大升；這些長篇劇集多寫香港當代生活，反映本地的社會、家庭、男女關係的變遷，有如把五、六十年代粵語片的傳統接續過來。但長篇劇說故事比舊粵語片更細緻婉轉，比方《狂潮》、《家變》寫資本主義實利社會下人際的勾心鬥角、家庭和商界的紛爭、女性地位的興起都真切動人；《網中人》反映大陸新移民造成的社會問題、民間情緒則生動有力，因而引人追看。這使得電影要加強感官刺激、以密集的動作笑料作為賣點。但發展下去則見武打片只顧變新打鬥場面、弱於人物情節描寫，很難吸引觀者看下去，這是缺乏創作人才所致。

七十年代「五台山」⁴上起風雲，人才濟濟，其後大量轉入電影界。創作人才有許冠文、王晶、劉天賜、吳昊、甘國亮、舒琪、陳翹英、陳韻文、譚婷、金炳興、李茜、何康喬、高志森、黃百鳴、方令正、李碧華、蕭若元、陳欣健、文雋、黃華麒、梁立人、黃志、羅維明等。劇集導演轉拍電影則有麥當雄、麥當傑、黎大煒、唐基明、徐克、林嶺東、杜琪峯、李沛權、冼杞然、蔡繼光、吳小雲、林德祿等；無綫、港台又吸收了一批新秀，用電影菲林拍

3. 廉署1977年聘用許鞍華導演了詳述葛柏案的《查案記》和寫警隊集體貪污的《男子漢》，適逢發生警察衝擊廉署抗議反貪污條例有追溯力事件，港督頒下特赦令解決了衝突，廉署的兩集始得以在1978年播出。1976年寫罪案題材而賣座成功的有《香港奇案》及其續集、《七百萬大劫案》；寫販毒的有《毒后秘史》、《大毒后》、《跳灰》等；1977年寫黃賭毒犯罪、黑社會內鬥的影片有15部之多，並繼續流行成風。1979年出現的警匪片《牆內牆外》、《點指兵兵》、《行規》和犯罪驚險片《瘋劫》都以手法新穎而獲得好評，掀起「新浪潮」。
4. 九龍塘廣播道一帶是開山建成，其上有無綫、麗的、佳視三個電視台和商台、港台兩個電台，故戲稱「五台山」。



黃楓導演的《合氣道》（1972）加入了韓國合氣道、跆拳道，令動作片有新看頭。

攝單元劇，許鞍華、嚴浩、譚家明、章國明、卓伯棠、余允抗、方育平、劉國昌、張婉婷、羅啟銳、羅卓瑤、單慧珠等都拍出有現實意義的好評之作。電影界吸收電視新血是必然趨勢，新興的獨立公司續續、珠城在吸收新秀作新嘗試方面比嘉禾、邵氏更進取。早在1976年續續就用上電視台出身的梁普智、陳欣健夥拍留美回來的蕭芳芳拍成《跳灰》，這部描寫販毒問題的警匪片，名列全年票房第三位，初顯新秀實力。1977至78年嚴浩、余允抗、于仁泰組獨立公司拍製的《茄喱啡》（1978）；1978至79年間，章國明、泰迪羅賓合作的《點指兵兵》（1979）；徐克、吳思遠合作的《蝶變》（1979）和許鞍華、陳韻文合作的《瘋劫》（1979）都是獨立公司出品，也取得不錯成績，為新秀進入電影界打開局面。而三台苦鬥、一台倒閉後，電視人才就大量流入電影界。這既改變了電影事業的形勢，也改變了電視的生態環境。

電視新秀善用電影語言描寫當代題材，拍出緊湊的現場感；又對製作質素要求高，把電視創作的靈活性、現實感帶進電影，為電影創作注入新活力，帶來製作技藝的革新。電視在三台惡鬥後，1980年還有一場無綫、麗的大決戰，勝負已分後麗的改組為亞洲電視（簡稱亞視），⁵ 兩台進入調整期。無綫、亞視都由製作主導漸轉為行政主導，事事制度化，嚴控製作成本日程，重視市場效果多於創作質素，產品趨於標準齊一化，缺少個性特色。

電影電視的良性競爭與邵氏嘉禾的惡性競爭

廣播電視的迅速發展自然衝擊著電影業，迫使它轉變求存。但香港的情況和美國有所不同；最受到威脅的不是大片廠／大公司，反而是規模較小的獨立公司。其實，早在六十年代

5. 1981年邱德根取得麗的百分之五十股權，1982年9月改組為亞洲電視。

陳靜波、朱楓合導的《泥孩子》（1976）寫颱風襲港後政府救災不力，平民只能互助自救的情景。



國語片的獨立公司已被邵氏、電懋兩大公司打垮、吞併，到六十年代中，連電懋和左派長城、鳳凰公司也不敵邵氏，造成邵氏獨大。此後邵氏銳意對付粵語片，在製作發行上諸多針對，有計劃地奪取粵片觀眾、吸納粵片人才，致令粵片市場收縮、不斷減產。無綫、麗的吸納了不少粵語片及少量國語片的台前幕後人才。梁醒波、鄭君綿、沈殿霞、李司棋、阮兆輝、李香琴等影星簽約演出《歡樂今宵》，馮鳳譚、王天林、朱克、李亨等編導加入無綫；張清、左几、黃森、吳回、陳雲、李兆熊、張瑛等加入麗的，大拍電視劇；兩台又購入大量粵語舊片經常免費播映，令粵語片業雪上加霜，以致1972年一度停產。精明的邵逸夫當然明白到電視的威力，很早就入股無綫、鋪排後路。七十年代中邵氏和無綫合辦藝員訓練班，培養了大批幕前幕後人才，為電視電影所共用；電影又從電視汲取意念，套用其素材加工利用。

但在電視的急升期邵氏出現了內部分裂：1970年，鄒文懷、何冠昌、梁風等精英和一批管理、製作人才離開邵氏另組嘉禾公司和它對抗，電影界由邵氏獨大又回到兩大對峙的局面。往後，整個七十年代香港電影的發展，就和邵氏與嘉禾的互相牽制對抗、電影與電視的競爭互動分不開。但若說邵氏和嘉禾之爭是惡性競爭，則電視和電影之爭只是良性的；電視並沒有搶走了電影的觀眾，電影市場反而在七十年代節節上升，兩者的競爭互動為各自開拓了更大的觀眾市場。電影界起初為電視界提供了一批拍攝戲劇性節目的製作人才，往後電視自行培養的人才成熟，反倒流向電影界。而新興的電視文化也對電影有著滲透影響，使得電影無論在產業、技藝上都出現重大的變化。

競爭推動電影潮流急變，質素卻進步緩慢

今天我們綜觀七十年代的電影，會發覺其製作質素不及八十年代好，前五年特別差。邵



龍剛導演的《昨天今天明天》（1971）影射六七暴亂，要大肆刪剪後始獲准公映。

氏的出品是求量而不求質的工廠製作，攝影、美工、剪接、音樂各方面的配合都像工廠的流水作業，合乎一般規格便通過，沒有經過嚴格品檢，更少人工琢磨的精細感。就連張徹、李翰祥、楚原、程剛等賣座名列前茅的作品也無法保持高質素，常見技藝上的草率，可見邵氏並不講究藝術品質。至於嘉禾，成立初期完全是追隨邵氏的製作路線，全以武俠／功夫動作片對撼，失去李小龍這張皇牌後，才重用許氏兄弟，另闢喜劇新途而大受歡迎。嘉禾勝在慧眼識英雄，信任主創者的才能，在有限的預算中發揮所長，而且沒有大廠的成本負擔，讓主創人員可用較多時間去磨合。雖然技術條件仍未夠好，卻時有新創意的嘗試而造成潮流。李小龍功夫片、許冠文的高密度喜劇就是成功的特例。李小龍死後劣質功夫片充斥，惟嘉禾黃楓主導的加入了韓國合氣道、跆拳道動作片有新看頭。吳宇森接續許氏高密度喜劇，在搞笑中加入動作場面，為嘉禾拍出連串動作喜劇。同期，劉家良、洪金寶、劉家榮、成龍、吳思遠、袁和平不約而同拍出結合笑謔和武術傳說的功夫喜劇，⁶ 力挽消沉的功夫片潮，成龍不久即被嘉禾招攬旗下和洪金寶合作，製作規模越搞越大，卒把成龍捧成巨星。那邊廂，張徹在李小龍過世後致力功夫片，研發少林武術、嶺南技擊傳說，到1975年而大盛。不久，張徹的武指劉家良也獨立執導，接連拍出了多部南派技擊、少林武術片的經典作；楚原改編古龍小說開出奇詭武俠片新路。⁷ 邵氏、嘉禾的武術大戰再升級。其後連左派新成立的中原公

6. 《神打》（劉家良，1975）、《三德和尚與春米六》（洪金寶，1977）、《功夫小子》（劉家榮，1977）、《蛇形刁手》（袁和平，1978）、《肥龍過江》（洪金寶，1978）、《贊先生與找錢華》（洪金寶，1978）、《鬼馬功夫》（劉家榮，1978）、《醉拳》（袁和平，1978）是成功的先例。

7. 劉家良七十年代的武術經典作有《陸阿采與黃飛鴻》（1976）、《洪熙官》（1977）、《少林三十六房》（1978）、《螳螂》（1978）、《中華丈夫》（1978）、《爛頭何》（1979）。楚原編導的古龍武俠片始自1976年的《流星·蝴蝶·劍》、《天涯·明月·刀》，初次成功結合浪漫奇情文藝和新派奇詭武打而大受歡迎，楚原翌年再快速拍出六部公映，至1982年共拍成古龍武俠片19部。

胡金銓的武俠片自成一系，著重意蘊和境界的提升，《俠女》（1971）為其代表作之一。



司都加入戰團，起用李連杰在大陸拍其「正宗」的少林武術片，但這已是1982年了。順便一提，左派的長城、鳳凰公司受到文革和六七暴亂的影響，業務一落千丈。但在後六七時期仍拍出幾部尖銳批判現實之作，其中胡小峰導演的《屋》（1970）寫山邊木屋居民的艱苦生活，批評當局的房屋政策，有情有理；陳靜波、朱楓合導的《泥孩子》（1976），寫颱風襲港對平民的災害，政府救災不力，平民只能互助自救，場景逼真、情味親切，是超水準寫實之作。到文革結束，又吸納電視台新秀，有意大張旗鼓。

如此快速掃描了一個年代的主要類型潮流的變化，旨在點出邵氏與嘉禾的強烈競爭帶動了七十年代的潮流，促進了香港電影的市場增長和技藝進化。事實是，七十年代中後期港產片屢屢壓倒外語片登上最賣座的前五位，票房由初期的一、二百萬節節上升至八、九百萬，同時製作質素和技藝也有明顯的進步。這一方面是成本增大了，亦由於動作片要緊張刺激好看得講究拍攝、場面調度和剪接。1979年後流入電影界的編、導和攝影、剪接人才新秀，把學習西方電影的心得又經過電視磨練的技藝用於電影，也大幅提高了電影的專業水平，特別是在造型設計、外景拍攝、同步錄音、配樂這幾方面，加快了電影的現代化。

大潮之外的浪花不可忽視

主潮之外不可忽視偶然出現的浪花新潮，為港片帶來驚喜和長遠影響。1979年洶湧而來的「新浪潮」已有不少論述，此處不談了。唐書璇1968至69年在港以獨立方式拍成的藝術片《董夫人》，亮相國際大獲好評，在香港試映亦受到評論界的熱烈關注，到1970年才能在港公映，雖只有小眾欣賞卻對藝術電影愛好起到鼓舞作用。其後拍成的《再見中國》（1974



楚原的《愛奴》（1972）
適切地運用情色和暴力，
拍出新意。

年拍竣，1987年公映）寫大陸文革中知青冒死偷渡來港，但又不能適應資本主義者社會，在華人社會都遭禁映，卻是滿有人文和國族關懷的佳作。之後的《十三不搭》（1975）通俗而不庸俗，對香港基層社會生態有生動的描繪，手法亦滿有實驗性。龍剛編導的《昨天今天明天》（1971）影射六七暴亂而有所針砭，罕有地大膽討論政治社會議題，要大肆刪剪後始獲准公映；其後他的《廣島廿八》（1974）寫日本原爆的後遺症，關懷日本人民多於反對日本軍國主義的主題引致輿論圍攻，但其反核武、倡和平的國際視野在港片中則從未曾有。他還拍了議論妓女問題的《應召女郎》（1973）和描繪女性性心理的《她》（1976），也引出不少爭議。唐書璇、龍剛的取材角度和電影手法在七十年代香港電影中別樹一格，滿有時代社會感覺，催生了七十年代末出現的影視新浪潮。

當然不可不提胡金銓對武俠片的重大貢獻。他的武俠片由於文化底蘊深厚而自成一系，不跟隨大潮流追趕票房而著重意蘊和境界的提升，技藝上精益求精。《俠女》（1971）、《迎春閣之風波》（1973）、《忠烈圖》（1975）、《空山靈雨》（1979），初時都未受到普遍欣賞，往後才越顯出其價值，並啟導了不少後進新秀如徐克、許鞍華、譚家明、吳思遠、李安、王家衛和一些合作夥伴包括張艾嘉、徐楓、鄭佩佩、王星磊、洪金寶、董瑋、吳明才、梁華生等，堪稱技藝上的大師。

色情暴力流行，是反映抑或煽動社會的不正之風？

七十年代港片還有一個現象就是色情成分的增多，無論寫男歡女愛的艷情片、喜劇片、武打片、恐怖片都加入調情、暴露場面。色情之風其實始自六、七十年代之交，其時粵語片正陷於低谷，投資大為減少，以色情和諷笑為賣點的低成本製作乘時而興。單是1970年就公映了超過十部，造就了狄娜成為艷星之冠。其中拍得較好的有楊權編導《七擒七縱七色狼》（1970）、《橫衝直撞七色狼》（1970），其實色情成分不重，暴露亦很有限，反而譏諷人性好色貪財弱點和人慾橫流社會的怪現象，不但有趣而且粗俗得有現實感，但此風只吹了一年，到1971年已隨粵語片的停拍而消失。但國語艷情／色情片陸續有來，到1972年及其

後，連大公司邵氏、嘉禾也大拍專以暴露和性愛為賣點的色情片，大都是粗糙地煽情煽色，惟楚原導演、邱剛健編劇的《愛奴》（1972）罕有地適切運用情色和暴力而表達出意義。李翰祥的「風月片」情色手法較有心思但整體並無深意；《大軍閥》（1972）因有狄娜客串的背部全裸鏡頭而引起哄動，票房大好，同年《風月奇譚》亦大賣，遂引發「風月片」潮。⁸他在情調和調情上下了些工夫，俗中有雅，只是噱頭蓋過一切。攝影名家何藩拍的色情片注重唯美意境，喜愛玩弄電影手法，是色情片中的實驗派，惟成功的不多。⁹至於呂奇，1973年他自組公司以低成本替邵氏包拍了一系列「廉價」色情片，故事粗俗、製作簡糙，但求以露肉場面、露骨情節討好追求刺激的基層觀眾。¹⁰七十年代在警方包庇下黃色事業大盛，當局卻逐漸放寬電檢，描寫黑社會控制黃賭毒、逼少女賣淫的色情加暴力片紛紛出現，張森就頗擅此道。¹¹色情片後期變成社會暴露加肉體暴露、「拳頭加枕頭」，越拍越濫，市道日差亦了無新意。當年尚未有電影分級制，色情片被認為是導人淫邪、誘使青少年墮落，比暴力血腥更為輿論所不齒。而社會上色慾橫流、罪案增加卻常被歸咎為電影的惡劣影響所致。固然，性與暴力的過強表現對青少年有不良影響，但後六七時代色情暴力橫流只是病徵，其根源在於社會有病，不能把造成風氣敗壞、治安不佳的責任推向電影。但電影面對社會的混亂不公、民怨載道只會剝削利用，而不作疏導開解則是事實。

總結

有說七十年代／後六七十年代是「火紅的年代」：暴亂是平息了，但社會矛盾仍在升級，衝突鬥爭仍在繼續，民怨仍在瀰漫。當局進行改革但民間也力行抗爭，很多纏結的問題短期未獲紓解，有待民生逐步改善、經濟加快好轉，怨戾之氣才能逐漸平消。在這社會轉折進化時期，電影不但沒有推動社會進化，反而不斷挑激人們的潛藏慾望和不滿情緒。相比五、六十年代，電影的教化疏導力量幾乎完全消失。後六七時代電視和電台廣播的主要功用是和政府合作維護政權，但還起到一些溝通、反映民意、凝聚社會力量的積極作用；電影則好像把溝通傳理之責完全推卸給電視，而走上純娛樂的刺激感官之道了。

羅卡 資深電影研究者，1990至2000年曾任香港國際電影節「香港電影回顧」節目策劃和特刊編輯。2000至2005年間出任香港電影資料館節目策劃。著作有《香港電影點與線》（2006）、《香港電影跨文化觀》（增訂版）（合著，2011）、《霞哥傳奇：跨洋電影與女性先鋒》（合著，2016）等。

-
8. 李翰祥著名的風月片尚有：《北地胭脂》（1973）、《風流韻事》（1973）、《聲色犬馬》（1974）、《金瓶雙艷》（1974）、《港澳傳奇》（1975）等。
 9. 何藩早在1970年就與孫寶玲合作以實驗方式拍出唯美色情之作《迷》並參加國際影展，其後以色情兇殺片《血愛》（1972）開始其商業色情片生涯，有以外國影星演出、實地拍攝的《春滿丹麥》（1973）、在芭堤雅拍攝的《長髮姑娘》（1975）、寫少女賣淫的《賣身》（1976）、笑諷加色情的《戀哥哥》（1977）、寫青春性愛的《初哥·初女·初夜情》（1977）等，不斷轉換類型題材、女主角和地方景色。
 10. 呂奇的色情片相當多，質素雖低但有基本觀眾捧場，因此由1973年到1983年都能維持年產一至二部；影片類型混雜，愛寫社會不良迫使女性墮落，隨意加入黑社會、性變態、兇殺、嬉鬧諷刺成分，拍成《丹麥嬌娃》（1973）、《名女人奇異錄》（1976）、《財子·名花·星媽》（1977）、《非男飛女》（1978）、《名流·浪女·夠美妹》（1979）、《怨婦·狂娃·瘋殺手》（1980）等片。
 11. 這方面張森突出之作有《社女》（1975）、《池女》（1976）和《O女》（1978）。

開創 「香港式」的 七十年代

石琪

—— 十世紀七十年代的香港開始經濟突飛猛進，與台灣、南韓、新加坡合稱新興繁盛的「亞洲四小龍」，而香港的「經濟奇蹟」尤其突出。那個年代香港居民大大增加了「香港認同感」，由過客、難民、英國殖民地次等華人，變為越來越認同是「香港人」。

尤其在1967年香港爆發受大陸文化大革命影響的「左派大暴動」（左派稱「反英抗暴」）之後，港英政府改變高高在上的政策，不再漠視民間疾苦，轉為親民，提高工人待遇和福利，並於1974年成立「廉政公署」，嚴懲貪官污警。居港華人在自由法治之下，喜獲努力拚搏、脫貧求進的機會。以獅子山為象徵的所謂「香港精神」，就在那年代開始形成。

港英政府亦在七十年代積極推展文化活動，香港電台電視部影響甚大的《獅子山下》單元劇集，便始於1972年。市政局1973年成立「香港藝術節」，1977年成立「香港國際電影節」，都是前所未有，至今活躍的。

至於香港電影業，一直由民間商業經營，自生自滅，港府只有電檢，沒有官方製作電影，也不像九七回歸後有公營「香港電影發展基金」資助某些港片。但香港影壇不靠政府，正好在自負盈虧的市場規律下自由發揮，比管制甚嚴兼全部國營的大陸開放得多（實際上文革時期大陸極少電影生產。七十年代台灣亦多禁令和限制）。而且七十年代港府電影檢查逐漸比較開放，涉及敏感政治仍舊被禁被刪，然而對色情、暴力和犯罪方面的管制尺度則越來越寬鬆了，港片於是湧現血腥打殺、淫賤裸露，以及賭博片、騙術片、黑幫片等等，銀幕上常見男盜女娼。

重要的是，那個時期港片處於前所未有的重大轉型期，從各地華語片（包括舊上海片、文革前大陸片、蔣家王朝的台灣片）一向注重的保守道德和傳統禮教「解放」出來，甚至「叛逆」、「作反」。

李小龍的功夫以詠春為基礎，吸收各國技擊，糅合為自成一格的打法，成為香港傳奇。圖為《死亡遊戲》（1978）。



可以說，當時港片進行了「港式文化革命」，但不像中國大陸文革（1966-1976）那樣政治化，那樣反建制、反傳統，又反對幾乎任何外來東西。「港式文化革命」完全不是波及社會各界的政治運動，而限於流行文化，主要是電影界自動自發，迎合血氣方剛的青春浪潮，突破傳統戒律和教條，不再迴避貪財好色、愛賭愛鬥、整蠱作怪的「劣根性」。只要有市場就大出噱頭，幾乎百無禁忌。

無可否認，七十年代香港拍了很多低俗、粗糙的影片投機牟利，現在簡直不堪卒睹。不過，容許作風不道德、意識不正確的「壞片」、「爛片」大行其道，讓觀眾自由選擇，市場自動調節，在當年華人社會只得香港享有這種自由。實際上也不是一味「濫用自由」，「教壞觀眾」，積極成效十分顯著——香港拍出打開世界市場的李小龍武打片，使「功夫」揚名全球，還誕生充滿新香港特色的許氏喜劇和奇案片、警匪片等。無論好壞，總之確立了香港電影的「香港式」。此後「香港式」影響到台灣片和現在的大陸片，而港式動作拍法還影響到外國，包括荷里活。

以港片為代表的香港式「文化革命」，亦符合當時全港大展拳腳、奮鬥拚搏、百花齊放、個人自主發揮的形勢；也呼應了六、七十年代世界很多地方爆發的反體制、反權威的革新浪潮，成為各地各式「文化革命」之一。

轉型一：港片「統一」於粵語對白

香港電影始終是華人電影一部分，與中華傳統文化及其現代演變有密切關係。最早期香港無聲短片之一《莊子試妻》（1914）便取材中國古老民間故事。舊上海成為華人電影中心

時期，常有香港影人北上交流發展。到了中日戰爭、國共內戰，以至1949年中共建政，很多著名上海影人及其他內地人才南下香港，對香港電影業及工商界都貢獻甚大。

1949年前後，香港影壇不但和居港華人一樣政治撕裂，親中共和親國民黨對立，亦形成南下的國語影壇和本地粵語影壇並立共存。國語影壇人才和資金較盛，拍時裝片往往比粵語片多了中產的摩登時髦，拍古裝片更大型豪華，因而佔了優勢。

六十年代港產國語片由古裝歌唱而至「新派」武俠大盛，終於壓倒了以草根階層為主要對象的粵語片。儘管粵語片曾憑陳寶珠、蕭芳芳等青春玉女力挽狂瀾，尤其吸引到工廠妹和女學生捧場，但無法對抗國語片及新興無綫電視的夾攻。事實上，舊粵語影壇在六十年代末「死亡」了，演員紛紛轉投電視台，少數出色導演如楚原、龍剛等轉拍國語片。

可是，國語對白跟大多數說粵語的港人難免有隔膜，不能正式「香港化」。

七十年代港片的一大轉變，在於粵語對白不但翻生，還反敗為勝壓倒國語。轉捩點是楚原在邵氏公司導演的《七十二家房客》（1973），恢復使用生動鬼馬的粵語對白，哄動性刷新票房紀錄。然後許氏兄弟喜劇更切合新時代香港人、香港地、香港話的親切共鳴，一部接一部大受歡迎，真正建立了香港特色。

也要知道，粵語片童星出身的李小龍，從美國回港主演功夫片《唐山大兄》，1971年公映時是國語對白，因為那時粵語片失陷了。電視走紅的許冠文，1972年首次主演電影亦是李翰祥國語片《大軍閥》。直至《七十二家房客》創出票房奇蹟，不久後香港片就幾乎全面粵語對白（另有賣埠的國語配音版，台灣是主要市場），但跟舊粵語片不同，紛紛採取了較有規模和效率的國語片攝製方式，再無國語、粵語影壇之分。

香港華語片統一於粵語，亦是港式「文化革命」一斑，確立了以粵語為主的本地流行文化。其實無綫免費電視普及，對粵語在本港重振聲威的功勞很大。因為深入家家戶戶的中文台講粵語，電視劇和歌唱節目更促成新粵語流行曲盛行。粵語電視、電影和歌曲，都加強了香港認同感和自信心。

此外，電視對當年港片另有一種重要的間接影響，就是過去由電影提供的「正常」文娛，尤其是適合婦女和小孩的娛樂，已由電視代替。電影要有電視所無的招數，才吸引到觀眾，港片就憑其他華人地區欠缺的自由開放之利，大拍暴力、色情和賭千招數，以成年男性為對象。因此七十年代港產女性言情文藝片很少（台灣就很多），好打好笑的男星最吃香。

亦要注意，二次大戰後出生成長世代的青年甚多，當時香港富於青春活力，但居住環境惡劣，很多年輕男子工餘不願窩在家內，加上不斷有大陸單身青壯男子偷渡來港，他們也成為港產陽剛武打片、搞笑反斗片和色情片、犯罪片的擁躉。

那時港片在本地市場大旺，壓倒西片。還開始流行午夜場，迎合三教九流的夜生活人士。

轉型二：道德開放，大騙大脫

這時期，香港影壇新陳代謝，國語粵語老牌影人紛紛退下，特別多年輕力壯的新男星。不過，導致港片革命性轉型的主力導演，仍然來自舊片場。

早在國語影壇大名鼎鼎的中年導演李翰祥，就是一大轉型旗手。他本來最擅長拍攝以女

在粵語片常演多情小生的呂奇，七十年代轉任導演，大拍《財子·名花·星媽》（1977）等艷情片。



星為主的邵氏古裝大片，例如樂蒂主演的聊齋片《倩女幽魂》（1960），李麗華主演的歷史片《楊貴妃》（1962）和《武則天》（1963）。最受歡迎是兩部黃梅調片：林黛主演的《江山美人》（1959）和凌波、樂蒂主演的《梁山伯與祝英台》（1963）。他因而被台灣重金支持，轉往寶島大展拳腳，對台灣國語片（包括古裝片、時裝言情片和寫實文藝片）「起飛」作出貢獻，可是在商業上失敗了。

李翰祥回到香港，竟然「改正歸邪」，拍成大搞通俗噱頭的國語喜劇群戲《騙術奇譚》，1971年公映賣座，開創了港產騙財騙色片的道德開放，甚至不道德的狂潮。然後重投邵氏拍出《大軍閥》、《北地胭脂》（1973）、《聲色犬馬》（1974）和一系列「風月什錦片」，成為可與武打片分庭抗禮的流行片種，更是後來日益大膽的色情片和王晶賭千片的先驅。

隨著迎合男性口味的武打片和財色片流行，女性純情戲不再吃香，女星紛紛要扮演撈女、妓女，甚至做了脫星。粵語片後期名導演龍剛也拍了《應召女郎》（1973），楚原轉拍國語片後，則以古裝妓女復仇片《愛奴》（1972）重振聲威，這是有色情和女同性戀，還有推理查案、美感武打的女俠片。

諷刺的是，在粵語純情玉女片常演多情小生的呂奇，七十年代轉任導演，變為大拍《丹麥嬌娃》（1973）、《男妓女娼》（1976）、《財子·名花·星媽》（1977）等「低俗」噱頭片。原是沙龍攝影名家的何藩，亦拍了《春滿丹麥》（1973）、《初哥·初女·初夜情》（1977）、《淫獸》（1978）等，成為「唯美」色情片多產導演。

港片擺脫保守道德約束，變為大拍騙術、賭博和軟性色情，無疑受到「先進」的歐、美、日本影片影響。李翰祥的財色風月什錦片，體裁就近似當年香港常映的意大利騙財騙色通俗喜劇，同樣往往由幾段故事組成，而加以華人化，拍出嫖賭飲蕩、出千詐騙、古靈精怪的中華特色，還會借用古典小說，例如《金瓶雙艷》（1974）改編著名「淫書」《金瓶梅》。李翰祥的《風花雪月》（1977）其中一段，取材中國五四後新文藝作家老舍的短篇小說《月牙兒》，描述好女孩被迫當娼的悲劇。

李翰祥大拍「人慾橫流」的「庸俗噱頭片」之際，其實在嬉笑玩樂中也諷刺世俗，亦拍到中華傳統的漁樵耕讀、琴棋書畫、佛禪與鬼故事，以及文人雅士的風流佳話。他票房成功後，一方面繼續拍攝通俗情慾，同時「改邪歸正」，認真拍攝他擅長的古裝、愛好的歷史，《傾國傾城》（1975）和《瀛台泣血》（1976）這兩部清宮片就是獲得好評的傾力之作，在邵氏片場重現北京紫禁城的景貌，真實感令北京官方也大感驚奇，難怪八十年代北京大力支持他回去拍攝《火燒圓明園》（1983）、《垂簾聽政》（1983）等歷史大片。

轉型三：功夫巨星和廣東英雄

七十年代港片最國際知名的，肯定是武打片，特別是功夫巨星李小龍。

李小龍從美國回港主演頭兩部片《唐山大兄》（1971）和《精武門》（1972），由國語影壇很資深的羅維導演，打響這位天王武星的招牌。當然，李小龍本身的奇才與魅力最重要，但不能忽視羅維掌舵之功。李小龍暴卒後，羅維提拔成龍為接班人，亦有眼光。

李小龍功夫片揚威國際，是中外合璧，推陳出新的成功典範。因為他的功夫以詠春為基礎，但不是純中國武術，還吸收各國技擊，加上自創，以及他自成一格的演員天賦和電影技術加工，還有他在美國的經歷，才導致銀幕上李小龍的打法與眾不同，成為香港傳奇之一。誠如很多人所說，香港特色正是「半唐番」，兼容並蓄，甚至混血雜種，做到洋為中用，同時中為洋用。

不過，如果沒有六十年代中期胡金銓、張徹掀起的革新武俠片熱潮，李小龍未必會回港發展。張徹注重青春壯男的陽剛暴力作風，特別助長了七十年代港片成為陽盛陰衰的男星天下。他拍古裝刀劍武俠片揚名，那時也大拍近代或現代的拳腳技擊（往往亦有刀有槍），例如《報仇》（1970）、《拳擊》（1971）、《馬永貞》（1972）等。隨後他還拍了一系列清代廣東武林英雄片，例如《方世玉與洪熙官》（1974）和《洪拳與詠春》（1974），恢復「南少林」功夫傳統，相當重要。

其實舊粵語片很早便常拍方世玉、洪熙官等嶺南傳奇武師，「黃飛鴻電影系列」特別多產受歡迎，堪稱香港功夫片大祖師。但時移世易，漸被淡忘，鬥不過國語「新派」武俠片了。直至七十年代初拳腳片復興，李小龍大紅，加上粵語對白反敗為勝，舊廣東英雄傳說於是「鹹魚翻生」，重新吃香，勾起以廣東裔為主的香港華人的集體回憶。

張徹常用的武術指導劉家良正是南少林傳人，貢獻很大。

劉家良升任導演後，拍出《神打》（1975）、《陸阿采與黃飛鴻》（1976）、《少林三十六房》（1978）等，成為功夫武打片名家。自小受京劇北派訓練的武師洪金寶也兼任導

張徹於七十年代拍了一系列清代廣東武林英雄片，如《洪拳與詠春》（1974），對恢復「南少林」功夫傳統功不可沒。



演，首部自導自演的功夫喜劇《三德和尚與舂米六》（1977），同樣取材舊廣東的南少林傳奇人物。

武師紛紛做導演做明星，是那個年代香港影壇的破天荒創舉，全球罕見（現在荷里活也有了）。繼李小龍後成為功夫片巨星的成龍，和洪金寶同屬於占元京劇學校的「七小福」，做龍虎武師出身。成龍真正走紅之片《醉拳》（1978），飾演少年黃飛鴻，由袁小田演蘇乞兒用妙法教他武功，其實仿效張徹片《洪拳與詠春》中袁小田訓練傅聲的成功先例，加以進一步發揮。也要一提，《醉拳》導演袁和平是老牌北派武師袁小田之子，也是武師升武指和導演。

當然，那時期古裝武俠片沒有消失，楚原改編古龍武俠小說的一系列影片，由《流星·蝴蝶·劍》（1976）以至《絕代雙驕》（1979）等更是異軍突起，掀起電影及電視的古龍熱潮，影響甚大。與此同時，子彈橫飛、槍戰火爆的現代動作片也越來越多了。不過，方世玉、黃飛鴻等廣東功夫英雄在七十年代以後的港片仍然很重要，一直延續到廿一世紀叫座的詠春派葉問功夫片，直承廣東淵源。

轉型四：正式香港化——搞笑、奇案、政治

上述各有代表性的片類，當時在整個華人地區只有香港能夠自由發揮，形成香港電影的多元特色，但未必是香港背景，多數更非拍攝新時代的香港地、香港人。例如復興粵語對白



李翰祥執導《騙術奇譚》（1971）開啓賭騙片潮流，其後他拍了多部同類型影片，當中包括《騙財騙色》（1976）（左圖）。

的《七十二家房客》，原是民國時代舊上海舞台滑稽戲，1963年被廣州改拍為同名粵語片，很受歡迎。十年後香港楚原重拍，同樣側重廣東口語，屬於過去廣東人在「省港澳」簡直無分彼此的舊時代背景。

李小龍回港最初主演的兩部功夫片，《唐山大兄》是南洋背景，《精武門》是民國初年上海的日本租界。方世玉、黃飛鴻等「南少林」英雄片主要以清代及民初廣東為背景，古裝武俠片的背景更遠離香港。李翰祥騙術風月片多屬舊中國內地題材，尤其有北方風味，到了《聲色犬馬》、《港澳傳奇》（1975）才以七十年代本地為背景。

正式新香港化，是許冠文的許氏兄弟時裝喜劇。許冠文在電視走紅後跨入影壇，首次為邵氏公司主演李翰祥的《大軍閥》，也是民初北方背景的國語片。然後嘉禾公司讓他自編自導，第一部與歌星弟弟許冠傑合演的《鬼馬雙星》（1974）大受歡迎，此後緊貼日益現代城市化的新香港特色的許氏喜劇，屢次刷新全港最賣座電影紀錄。那些影片的大量許冠傑粵語插曲，流行至今。也要提提，《鬼馬雙星》有些橋段仿效美國片《老千計狀元才》（*The Sting*, 1973），並由嘉禾新導演吳宇森協助拍攝。

當然，以前很多香港舊粵語片和國語片以香港為背景，描述香港居民的故事，有些很寫實，然而「香港身份」之感不強，多的是移民寄居心態，往往強調「中國同胞」而非「香港人」。童星時代李小龍主演《細路祥》（1950），結尾還讓他與家人離開英國殖民地香港，回歸內地故鄉。到了七十年代，家在香港的認同感就很普遍了。

許冠文將搞笑和動作摻合一起，使新香港喜劇成為熱門主流，亦符合港人對能打而亦惹笑的人物的認同，搞笑遂成為香港特色之一。由洪金寶到成龍的武打片也注重搞笑，搞笑熱潮一直延續到十多年後的周星馳成為天王笑星。

當年張徹陽剛動作片也有現代香港化的，例如《死角》（1969）、《憤怒青年》（與桂



張徹的現代香港化陽剛動作片《憤怒青年》（1973）



《天網》（程剛，1974）取材自
哄動一時的「三狼案」

Poster from the motion picture Kidnap ©Celestial Pictures Ltd. All rights reserved.

治洪合導，1973）、《叛逆》（1973）等，反映新世代青春反叛潮流。亦湧現拍攝香港現實色情行業的舞女片、妓女片、帘女片，還有由外國脫星演出的《洋妓》（1974）之類。

另一新興的重要片類，是取材香港真實案件的影片。開路先鋒可能是程剛編導的《天網》（1974），拍攝富商父子相繼被綁架、哄動一時的「三狼案」，拍出過往港片罕見的罪案實感，詳細刻劃了犯案過程和警方偵緝，亦觸及現實社會眾生相。此後「香港奇案」片不斷出現，電視也拍攝，並且促成警匪片、黑幫片盛行。時至今日，港產笑片大減了，但奇案片、警匪片、黑白道片仍是港片特別拿手的類型。

繼程剛《天網》後，另一重要奇案片是吳思遠導演的《廉政風暴》（1975），拍的並非舊案，而是新成立的廉政公署檢控香港英國警官葛柏（Peter Godber）貪污，此案哄動一時，真正打響廉署招牌。然而電檢有問題，吳思遠極力爭取，才通過公映。

接著吳思遠拍出《七百萬元大劫案》（1976），也取材真實新聞案件，是港產實感警匪片的先驅佳作。同一年，蕭芳芳與梁普智合導、與時任警司的陳欣健合編的《跳灰》，亦給警匪片帶來新氣象，尤其多了現代城市感。

吳思遠是敢作敢為的香港影壇奇才，他監製《醉拳》使成龍和導演袁和平大紅起來，又不惜工本支持徐克拍成第一部電影《蝶變》（1979），功勞不少。他的《廉政風暴》和《七百萬元大劫案》，亦促成港英電檢對敏感新聞題材減少管制。

不過，七十年代電檢逐漸放寬之際仍然諸多顧忌，特別是政治方面。龍剛的《昨天今天明天》（1970），靈感來自法國作家卡繆（Albert Camus）小說《瘟疫》（*The Plague*），描述香港爆發瘟疫大災難，官民合力對抗，但由於盛傳此片的瘟疫是影射1967年香港左派大暴動，就不能公映。後來刪剪得支離破碎，把原名《瘟疫》改為《昨天今天明天》上映，票房慘敗。很多年後才重現並不完整但較好的版本，證實是優異之作。



徐克在吳思遠的支持下拍成其首部電影《蝶變》（1979）

《昨天今天明天》不但是香港難得的政治暗喻片，還可能是第一部充滿香港認同感、歸屬感的影片，很重要。龍剛隨後的《廣島廿八》（1974）紀念廣島原子彈爆炸，反戰反核，涉及中日恩怨，電檢沒有問題，然而也惹起政治爭議，被一些「愛國人士」指責親日，立場不對。

還有唐書璇，從美國回港拍成有獨特藝術風格的古裝女性黑白片《董夫人》（1970）後，大膽拍出《再見中國》（1974年拍竣，1987年公映），直接描述一群內地青年偷渡來港，是全球首部拍出大陸文化大革命黑暗面的影片（片中大陸情景在台灣拍攝），香港禁映。多年後解禁，公認為重要的政治寫實片。

無可否認，那個年代香港電影的自由度仍多局限，好在影壇活力強，在商業主義中也不乏創意，文與武各方面都敢於試探，甚至闖險犯禁，衝勁很顯著。

結語

香港式「文化革命」主要是在流行文化方面解除束縛，推陳出新，但不等於大反傳統，而是不再保守地「食古不化」。加強香港化，也沒有失去中華根性，兩者相得益彰，並無矛盾。香港電影一向吸收很多外來元素，包括大江南北，東洋西洋南洋，紛紛融會轉化為適合現代華人。

張徹的《少林五祖》（1974），某種程度上啟導了後來的後現代黑幫英雄片類型。



港式武打使「中國功夫」揚威國際，就是一例。並非純中國武術，但不能沒有中華因素。當年影壇吸納了大量來自功夫武館，以及受過中國傳統戲曲武打雜技訓練的人，做龍虎武師和武術指導，進而成為明星、導演。

就連騙術片、色情片，受歐美和日本影響之外，也從中國古典小說《金瓶梅》、《肉蒲團》、《紅樓夢》等，和民間故事找尋素材。中國傳統不是只有儒家道學，諸子百家而至旁門左道都有，因此香港的自由化，其實保存了不少非道學正統但深入民間的傳統東西。因此港片受到各地華人歡迎——當然不能輸入中國大陸，直至文革後逐漸開放，港片的翻版影帶就在內地非常吃香。

張徹重新取材舊廣東武林英雄故事，包括與洪門幫會創始「神話」有關的《少林五祖》（1974），亦有特殊意味，某種程度上促成此後現代黑幫英雄片流行，還出現過往被禁拍攝的幫會儀式。

香港奇案片很新香港化，不過也可以說承接傳統，因為中國舊小說戲曲有很多奇案，而且被《中國電影發展史》稱為中國第一部故事長片的《閻瑞生》¹，1921年在上海拍成公映，很賺錢，就是拍攝1920年哄動上海的真实謀殺案，可見早有先例。

1. 見程季華主編：《中國電影發展史》（第一卷），中國電影出版社，1963年初版，2012年2版，頁43。



曾志偉執導的功夫片《踢館》（1979）

當然，七十年代香港電影的香港特色很強，那時香港影壇得天獨厚，是各地華語片最活躍的製作中心，簡直承先啟後，還打開國際市場。此外，港片不但「統一」於粵語對白，亦少了左派右派對壘，因為香港左派影圈受大陸文革影響幾乎停頓，直至1976年毛澤東死後逐漸恢復拍片。雖然大勢已去，無復文革前旺盛，但與其他較認真的港片同流；而且在八十年代初參與支持「新浪潮」導演方育平、許鞍華，以及杜琪峯等新銳導演創作，並與大陸合作，把香港式拍法（尤其是武打片）引進大陸。

到了1979年，「香港電影新浪潮」就誕生了，許鞍華導演的《瘋劫》是香港奇案片，章國明的《點指兵兵》、于仁泰與陳欣健的《牆內牆外》和翁維銓的《行規》是警匪片，徐克的《蝶變》是古龍式古裝武林「史詩」片，還有曾志偉拍出功夫片《踢館》（1979）。這些青年導演都在香港成長，有些曾留學外國，多數受過電視台磨練。還有年輩相近，出身各異，而較早在影壇活躍的許冠文、吳宇森、洪金寶、袁和平，成龍、麥嘉等，都是猛將。

在那個轉型革新期，先由張徹、李翰祥、羅維、楚原等舊人帶新人的「師徒班」，繼而湧現較年輕一輩自由組成「兄弟班」。那些「兄弟」的來歷與學歷分別很大，無論留過學或教育程度很低，都在影壇拚搏，互相競爭亦互相合作。

另一方面，七十年代勃興、八十年代全盛的香港精神、香港特色，無可否認也形成香港自我中心，甚至自大的心態。到了九十年代香港面臨改朝換代，港片處於「大限臨頭」的身份危機，那種心態就在香港本位與大中華屬性之間矛盾起來，情況頗為複雜。

或許，一切都與政治有關。香港式「文化革命」在某種程度上可以說也受中國文化大革命影響，然而剛好相反，就是大陸文革反對、批鬥的東西，在香港大大發展。1967年左派暴動後，港片轉型大旺，到1997年香港回歸中國，港片則去向難明，簡直精神分裂。加上新世代娛樂多了選擇，口味西化了，港片在本港市場被西片壓倒，由旺盛變低迷了，越來越失去本地觀眾，影人紛紛轉往大陸發展。

其實回歸至今廿年來，香港影人北上合拍，對中國影業的市場化轉變貢獻很大。不過，怎樣適應日益龐大的中國市場而又保持香港特色呢？現在仍是爭議不休的問題。

石琪 資深影評人，著有《石琪影話集》（1-8冊，1999）。

從探長到阿SIR

七十年代香港警匪片的誕生

蒲鋒

1971年2月9日，香港全年第一部上畫的粵語片《獅王之王》最後一天公映，這一天之後，要過兩年零八個月，才有另一部粵語片公映。這是香港影史上著名的粵語片消失期。如今回看，粵語片的這次消亡，不單只是一個電影用語的短暫消失，而是一個製作傳統的衰亡。儘管自1973年起又再有粵語片出現，但其精神面貌和五、六十年代的粵語片有很大差距。當中的轉變體現在很多方面，其中一項便是舊類型的沒落——例如愛情倫理文藝片，和新類型的誕生，其中一例便是本文要討論的警匪片。

粵語片中的探長形象

粵語片一直有它的警探英雄，影星曹達華便以飾演探長馳名。就在《獅王之王》的八個月前，便上映了一部由曹達華自導自演的《神探一號》（1970），他在影片中飾演主角李探長。故事講述李探長偵查市內出現的多宗女性遭虐殺的案件，一籌莫展，他的女朋友碧茜（狄娜飾）和好偵探術的妹妹菲菲（沈殿霞飾）更先後被擄，結果他在秘密的色情表演場所找到二人，擒獲擄走二人的金子多（石堅飾），他也是連環虐殺案的主謀。影片描述的犯罪情景猶如空中樓閣，對警察查案的方法毫無認識，偵查過程隨意、毫無方向，對警察主角缺乏起碼的個性刻劃。這種特性在以探長為要角的粵語片中不是特例，而是普遍。這些影片更往往無法從探長角度推進故事，於是是不是由女俠出手（例如「女俠黃鶯」系列），便是由一些探長的身邊人業餘地參與追查，在亂碰亂撞下真兇出現，顯得幼稚兒戲。

《神探一號》之後，邵氏兄弟公司在1973年也曾出品過一部由張徹、蔡揚名導演，王鍾主演的《警察》，影片有香港警隊支持攝製，不少大場面出動真正警察像演習一樣支援，但對警察與罪犯的描寫依然虛假，更沒有一個適當的戲劇結構突出戲中的警察英雄，製造英雄的手法是讓主角王鍾脫離現實地不斷一個打十幾個，用的是功夫片的成規，與警匪片需要的實感背道而馳。以粵語片的探長片，又或邵氏的《警察》，對比任何一部八、九十年代香港的警匪片，無論是李修賢的《公僕》（1984）、成龍的《警察故事》（1985）或孫仲的



王風導演的《獅王之王》（1971）是七十年代初粵語片消失前的最後一部公映粵語片

《義膽紅唇》（1988），再粗心的觀眾，都會感受到其戲劇程式、人物性格和審美取向，兩者絕不相同。「探長片」並不構成一種成熟的類型，只有到了七十年代香港陸續出現的警匪影視作品，才慢慢令警匪片成型，而且逐漸成為香港影視的重要類型。本文將會描述這個警匪片成型的過程，並重點分析這個過程中一部分水滸式作品——《跳灰》（1976）。

香港警匪片的萌芽時期

新的類型在草創期往往是處於一種蒙昧的狀態，和別的東西相混，慢慢才塑造出清晰固定的形態。警匪片也不例外，在它初起時，是處於一波真實犯罪揭秘電影潮流之中。這個電影潮流緣於七十年代一系列哄動香港的社會事件。1973年6月，香港政府以貪污罪名起訴總警司葛柏（Peter Godber）。同年8月，港府又以貪污罪名拘捕另一外籍警官「爛仔亨」韓德（Ernest Hunt）。1974年2月，廉政公署成立。1974年11月，大毒梟「跛豪」（吳錫豪）被捕。這些港人關心的事件，形成了以真實罪案揭秘的報道可以賣錢的風氣，周刊《新知》便因其對香港販毒情況的報道而銷路大增，那時坊間亦出現大量印製了各宗案件揭秘式的小冊子。¹

1. 蒲鋒：〈無惡不作——香港黑幫片的發展軌跡〉，刊於蒲鋒編：《江湖路冷——香港黑幫電影研究》，香港：香港電影資料館，2014，頁28-29。



吳思遠的《廉政風暴》（1975）開啟了香港犯罪揭秘電影的類型

既然真實犯罪揭秘可以賣錢，也就出現了犯罪揭秘電影，吳思遠導演的《廉政風暴》（1975）便有開關之功。據吳思遠的訪問，《廉政風暴》是受到哥斯達加華（Costa-Gavras）的名作《大風暴》（Z, 1969）的影響。² 影片以實錄式手法，影射韓德由警員變成貪官的過程，雖一度在電檢上遭留難，最後仍獲通過，並且以其哄動性的題材，配合實景拍攝的實錄式手法，票房二百五十多萬，是該年的票房亞軍。《廉政風暴》成功後，一個月後已有揭露妓女黑幕的影片《社女》（1975）出現。麗的電視於同年拍攝了單元劇集《十大奇案》。吳思遠自己翌年導演了《七百萬元大劫案》（1976），再以實錄式手法，拍攝剛於1975年發生的恒生銀行解款車被劫七百萬元的案件，賣座也達一百五十多萬。而在《七百萬元大劫案》同一個月，《跳灰》公映了。

《跳灰》面世前的犯罪揭秘電影潮流

我們或許可以從《廉政風暴》的一個細節見到《跳灰》和犯罪揭秘電影的關係。《廉》片開場時，熊德誠飾演的仔警察隨老差骨巡邏，途中老差骨說見到有人「跳灰」，熊不明所以，老差骨解釋那是指「賣白粉」。而一年後，這個暗語便成了《跳灰》的戲碼。這或許是巧合，但《跳灰》上映時的宣傳也處處強調影片揭露了香港的販毒內幕。以下面的影片宣傳為例：「『我籌拍這一部毒片，是因為這是一個現實的問題，』她〔按：蕭芳芳〕說，『目前，毒品成為世界最大熱門話題，本港有十多萬人吸毒，這些毒品，那裡來的？這都是港人所關心者，同時，這部影片會發行到歐美去，讓他們也了解一下，香港受毒品的毒害……』」³「問起蕭芳芳何以在第一次執導的影片，就選擇揭露國際販毒者組織秘密這種題材

2. 見朱順慈、蒲鋒訪問，蒲鋒整理：〈吳思遠：關鍵是懂得獨立製片的生存之道〉，本書頁132-141。
3. 〈執導新片描寫販毒 蕭芳芳不怕恐嚇〉，《華僑日報》，1976年7月25日。

而不拍文藝片之類？芳芳說，第一是世界電影潮流所趨，如今全世界觀眾都比較喜歡看一些根據新聞題材改編和具有內幕性電影；其次是她對於香港吸毒問題一直都很關心……」⁴

對於《跳灰》與當時犯罪揭秘電影潮流的關係，當時已有人分析到。《文匯報》的影評人谷龍指出：「本港自從『跛豪』事件一出，描寫大毒販的電影就相繼出籠，開頭，觀眾關心新聞，上映的電影又能給人一開眼界，賣座也頗可觀，但是你寫我寫，題材狹窄，後上的影片雖出盡八寶，也有似曾相識之感。本片一開始把鏡頭拉向荷蘭阿姆斯特丹，拍了一些街景，再加上另一條線索：荷蘭的華人黑社會殺手來港追殺龜公德，使劇情複雜化，大概也是想力求新鮮一些吧……」⁵ 當年的怪論名家三蘇在電影雜誌《大特寫》中則引述了影評人秋子的說法並加以申述：「據秋子先生透露，近期在港上映的電影，真實實錄電影為收得，由本地製作的《七百萬元大劫案》到外國的《臥底神探》（*Hunter Will Get You*, 1976）與《飛天神探奪命槍》（*Blazing Magnum*, 1976）等等皆是，可見香港電影觀眾的口味，已經不再喜歡除衫女人，和只講打鬥的影片。而中意緊張槍戰刺激而又現實的故事，崇拜大『明星』觀念已經淡薄，只要題材新，故事好，使觀眾起共鳴，為觀眾所了解的，就受歡迎。《跳灰》走的亦是這一條路線。……《跳灰》之後，又有人拍販毒片，長年會有人拍劫案片，三蘇有膽作此預測。」⁶ 以上兩段文字，都可以見到當時的人都指陳《跳灰》是出現於當時的犯罪揭秘電影潮流之中。影片其中一位編劇是時任警司的陳欣健，他的確為影片提供了不少警務人員的工作上的細節，為影片增添了實感。

另一方面，《跳灰》是戲劇而不是實錄。影片不是基於現實某宗案件，而是一個虛構的故事：梁Sir（嘉倫飾）追查販毒集團，矛頭指向其首腦龜公德（林偉祺飾）。龜公德向梁利誘，又恐嚇其家人，梁都不為所動。但梁一度搜集到的證據，也被德派殺手（陳惠敏飾）在梁女友（蕭芳芳飾）家伏擊搶回，還重傷其女友。梁一怒到德家動武，被德的律師指控，怕惹麻煩的上頭（李志中飾）停梁的職務要他交出配槍。梁絕不低頭，遂利用德的敵幫頭目（陳星飾）誘德出來，雙方決戰，終將德繩之於法。當時《明報》的影評人喬陵便指出：「影片既有新聞性，也有戲劇性。以情節而言，比起一般嘩眾取寵的新聞電影，有更充實的內容。鑒於此片並非完全是新聞性電影，所以，編導有更多的想像餘地，加強故事的戲劇性。」⁷

美國警匪片對《跳灰》的影響

《跳灰》的戲劇性，其結構則受著當時的美國警匪片的影響。七十年代初，電視廣播有限公司（下面將以香港人習慣簡稱為「無綫電視」）的外國配音劇集十分流行，當中一個重要類型正是警匪劇。當年曾經在香港膾炙人口的外國警匪劇，美國的有《無敵鐵探長》（*Ironside*, 1967-1975）、《聯邦密探隊》（*The F.B.I.*, 1965-1974）、《罪惡剋星》（*The Streets of San Francisco*, 1972-1977），日本的有《青年幹探》（*刑事くん*, 1971-1972）等。這些劇集令香港觀眾熟習警匪劇的模式。在1976年4月，即《跳灰》公映前的四個月，

4. 〈蕭芳芳談 何以處女執導影片 選擇反毒新聞題材〉，《華僑日報》，1976年8月22日。

5. 谷龍：〈《跳灰》〉，《文匯報》，1976年9月1日。

6. 三蘇：〈推陳出新〉，「淡入淡出」專欄，《大特寫》，第20期，1976年9月9日。

7. 喬陵：〈《跳灰》必有可觀票房紀錄〉，《明報》，1976年8月21日。

無綫電視便推出了一個本土的警匪劇集《CID》。《CID》由黃元申、張雷、何璧堅、任達華主演，是菲林組製作的單元劇，以其多位後來成為新浪潮導演拍攝而知名。它以四個警員為經緯，每集講不同的犯罪故事，帶觀眾進入不同犯罪者的世界。正是由於香港觀眾熟習了警匪類型的模式，於是在評論《跳灰》時，很多論者一方面留意到它是犯罪揭秘的潮流產物，但另一方面也指出這是外國流行的警匪類型。《華僑日報》一位專欄作家于立便指出：「像嘉倫那樣的警方幫辦，在中國人演的電影與電視片集中並未見過，而在西方則至普遍。」⁸ 上文引述的谷龍，在同一篇影評也說：「那個梁幫辦，很像過去放映過的日本電視片集《青年幹探》中的探員。」當時指《跳灰》受外國影響的評論不在少數，但谷龍指嘉倫飾演的梁幫辦來自日劇《青年幹探》卻是不準確的，雖然影片中的梁幫辦的妹妹曾說他似「青年幹探」，但那只是一句利用流行語的對白。很多年之後，蕭芳芳坦白說出：「《跳灰》也不是甚麼新浪潮電影，只是香港版的《密探霹靂火》（*The French Connection*, 1971）罷了。」⁹ 當時也有影評人指出兩片的聯繫，包括《明報》的喬陵：「在取材方面，《跳灰》也是新鮮的。它是描述警察與毒販鬥智、鬥力，風格頗像《密探霹靂火》。但內容更豐富、地方色彩更濃厚。」¹⁰ 他在另外的文章又補充了另一個影響：「我個人覺得，在意識形態方面，此片與荷里活大導演唐薛高所拍的警察片是一脈相承的。」¹¹ 另一位影評人舒琪也指出：「《跳灰》的主角嘉倫，是個正直英勇的探目。他的造型和個性，一眼便使人想起西方警察電影中的「骯髒哈利」（《辣手神探奪命槍》〔*Dirty Harry*, 1971〕）和「大力水手」杜爾（《密探霹靂火》）。」¹² 二人除了都指出了蕭芳芳提到的《密探霹靂火》，還提到美國另一部重要的警匪片《辣手神探奪命槍》。細心比較，《辣手神探奪命槍》對《跳灰》的影響不如《密探霹靂火》直接，但是其精神面貌卻有其相通之處，論者的分析有其道理，也涉及香港警匪片的整體走向，值得深入一點討論。

美國警匪片在六、七十年代之交出現了三部重要的電影，為美國警匪片帶來一個轉折性的發展。它們分別是由彼得葉士（Peter Yates）導演、史提夫麥昆（Steve McQueen）主演的《渾身是胆》（*Bullitt*, 1968）；威廉佛烈金（William Friedkin）導演、真赫曼（Gene Hackman）主演的《密探霹靂火》和唐薛高（Don Siegel）導演、奇連伊士活（Clint Eastwood）主演的《辣手神探奪命槍》。¹³ 三部影片刻劃出一種新類型的警匪片英雄——一個「自行其是」的便衣警探。過去警匪片中，警探的敵人只是犯罪者，龐大的警隊是英勇的警探主角後盾。但「自行其是」的警探英雄，在罪犯之外還有一重更難應付的敵人，卻是對他諸多限制的上司。這些上司往往以法律、規章制度和公眾形象為由，對主角打擊罪犯的調查和行動作出種種干預，於是警隊不單不一定是主角的後盾，反而變作主角的掣肘。現實中警察是執法者，職責是維護法紀，警隊更是紀律部隊，講求服從上司的紀律。但在這類影片中，對打擊罪犯最大的障礙就是保護疑犯權利的法律，律師在這類片中通常都是助紂為虐

8. 于立：〈似為警方塗脂抹粉與其他〉，《華僑日報》，1976年9月8日。

9. 蒲鋒總編：《第二十五屆香港電影金像獎頒獎典禮特刊》，香港：香港金像獎協會有限公司，2006，頁102。

10. 同註7。

11. 喬陵：〈《跳灰》拍得很真實值得看〉，《明報》，1976年8月26日。

12. 舒琪：〈《跳灰》〉，「筆記簿」專欄，《大特寫》，第20期，1976年9月9日。

13. 三片在美國警匪片中的特別地位，可參考Thomas M. Leitch, *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press, ch. 10, 'Bullitt and the Police Film', 2002, pp 215-240。

的反派，無論是罪犯僱用的貪財律師或是充滿政治野心的檢察官。《渾身是胆》中羅拔韋漢（Robert Vaughn）飾演的檢察官便處處以自己的政治利益考量，壓迫史提夫麥昆的上司要史提夫麥昆順從，妨礙史提夫麥昆辦案。《辣手神探奪命槍》中，奇連伊士活捉到罪犯卻被檢察官大罵無能，因為拘捕時侵犯了疑犯的權利，獲得的任何證據證供都不能上庭，奇連伊士活直斥這種法律是錯的。劇情上阻撓干預的高峰通常是上司終止主角的調查，但主角對上層抗命是這類警察英雄的必然行為。抗命往往成為主角不顧一切後果向罪犯的最後一擊，即使勝利也會使他回不到從前。《辣手神探奪命槍》的結局便是奇連伊士活把警徽拋掉，雖然到了續集又當沒事般佩回身上。

為了增強英雄警探與罪犯的對立度，把主角與罪犯之間的鬥爭加上一層個人恩怨是慣常的手法。慣用語「嫉惡如仇」本來是形容出於公義的而不是個人恩怨的對立，所以才是「如」仇。但是在「自行其是」的警探英雄片中，嫉惡是真的有仇。《渾身是胆》中史提夫麥昆誓要找出幕後兇手的主要原因是對方重傷了同袍，這類影片中警員一起出生入死的同袍之義的神聖堅貞可與《水滸傳》中梁山好漢的義氣相比擬。《密探霹靂火》在其續集中，真赫曼被毒梟擒獲後被打毒針，令他染上毒癮，他與毒梟也就結下只有死亡才能終結的冤仇。《辣手神探奪命槍》的奇連伊士活多番制止殺人狂後，對方也視他如寇讎，特別針對他。警探與罪犯的對立本來是公的，但在「自行其是」警探的影片中，總是發展成探員或其親友受到傷害的私怨。

對法律的不信任令「自行其是」的警探英雄，最後通常不是拘捕罪犯交法律制裁，而是由主角把罪犯親手擊斃。當中驚險刺激的動作場面是免不了的，因為在生死相搏的驚險下主角殺死敵人變得理所當然。上述三部影片都有矚目的動作場面：《渾身是胆》和《密探霹靂火》是一場經典的汽車追逐，而《辣手神探奪命槍》除多場槍戰外亦有一場由天橋跳上巴士頂然後在巴士頂上亡命迴旋的驚險場面。認識到這三部影片帶來的新類型警匪片特性，再比較當時流行的美日警匪劇，還是有一定差別的。警匪劇是一集一集拍下去，不可能讓主角幹些不能回頭的劇情，所以追逐槍戰的動作場面自然也有，但是拘捕罪犯仍是主要劇情，把罪犯擊斃的劇情並不常見。但在「自行其是」警探片中，煞科時擊斃罪犯才是常態。

港片承襲美國警匪片塑造「自行其是」式英雄

《跳灰》創作時不一定有這麼條理明晰的分析作基礎，但以《密探霹靂火》影響為基礎下卻自然地符合了上面的戲劇結構。《跳灰》不少劇情都可以與《密探霹靂火》對應。《密探霹靂火》講法國毒品流入美國，《跳灰》則是荷蘭毒品流入香港。《密探霹靂火》開場是真赫曼扮作聖誕老人執行監視，《跳灰》嘉倫出場是扮作貨運工人。更鮮明的是《密探霹靂火》真赫曼到毒品充斥的酒吧捉個黑人入房內盤問，原來黑人是他的線人，收完料後真赫曼還打了對方一拳以免被人懷疑。《跳灰》中嘉倫也是抓著盲公當街盤問，盲公實際是他的線人，離去時也是打他一拳以撇清盲公的線人身份。嘉倫飾演的梁Sir的性格和設定，更完全符合「自行其是」型的英雄警探形象。除了有著一般警察片中警探的奮不顧身及百折不撓，梁Sir還有個快要退休，不求有功但求無過的上司，處處掣肘。毒販龜公德則有個壞律師保護他。龜公德收買梁Sir不成，便恐嚇其家人，為奪回證物，則派人毆打其女友，大增梁Sir替天



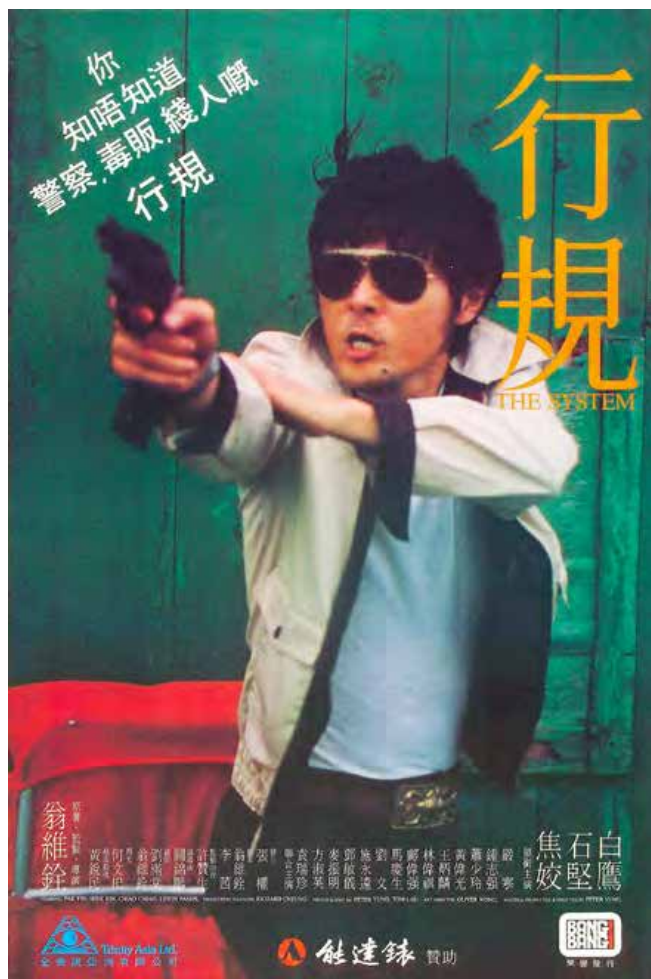
除了警匪片，香港黑幫片亦同時在七十年代興起，《白粉雙雄》（1978）便是一例。

行道的感情力量。然後高潮是上司要梁Sir交出槍械停職，但梁Sir在沒有警察的公權力下，依然以個人力量對付龜公德。經歷過一輪追逐和大戰，梁Sir終逮捕龜公德，表面上雖然沒有把龜公德擊斃，但是一直代表著龜公德犯罪暴力一面的殺手角色（陳惠敏飾）被梁Sir自衛殺死，作了龜公德的替代品。《跳灰》是充分承襲了上述的「自行其是」型警探戲劇程式，而這個戲劇程式，正是八、九十年代香港警匪片最主要的一個戲劇程式。

把《跳灰》與比它稍早公映的《七百萬大劫案》作對比，孰為警匪片，分野在在便自然顯露。《七百萬大劫案》也有一個重要的警探角色李探長（張弓飾），他和劫匪的首腦陳大生（林文偉飾）也有著強烈的正邪對立，最後拘捕陳時也有一場比較長的追逐動作。但是李探長的角色本身並沒有戲劇性，他只是一般的英明幹練形象，性格描寫有時向下屬發一點火。推動全片的仍是陳大生一夥劫匪的行動。這是因為影片只有罪案實錄的取向，沒有賦形出一種成為類型的戲劇程式。實際影片也沒有完全用英雄角色去描寫李探長，李探長破案後卻被廉政公署拘捕，在創作人角度那是從當時現實提煉出來的一絲反諷，但是一個貪污的警探便構不成一個英雄。要到《跳灰》才出現一個成熟的警匪片戲劇程式，從這一角度，《跳灰》堪稱香港第一部真正的警匪片。

《跳灰》和《七百萬大劫案》還有一個細節頗堪玩味。《七百萬大劫案》中的警探叫李探長，《跳灰》的警探則叫梁Sir，把辦案的警探以阿Sir來稱呼，應首創於同年稍早出現的無綫劇集《CID》，黃元申演的第一主角便稱為李Sir。「探長」的稱呼是由粵語片已開始的傳統，但「阿Sir」是警隊現實中的稱謂，把「阿Sir」引入警匪片中，是由過去對現實缺乏

翁維銓導演、白鷹主演的
《行規》（1979）



講究的粵語片傳統，轉到對細節講求實感的新風尚。由探長到阿Sir，可見《跳灰》不單為警匪片類型賦形，也為香港警匪片帶來對實感的要求。

警匪片進入類型沉澱摸索期

《跳灰》的票房成功，並沒有引來大量的警匪片，其後的1977和1978年，香港警匪片的出品仍是寥寥可數。要到1979年7月帶有《跳灰》續集意味的《牆內牆外》出現，才產生一波作品數量較多的警匪片。正如前述，《跳灰》是以犯罪揭秘的形象出現，所以某些影片對《跳灰》的跟風，重點是犯罪（特別是毒品）揭秘一面，例如黑幫片《荷蘭賭人頭》（1978）和《白粉雙雄》（1978）。香港黑幫片和警匪片可以說是在同一個背景下一齊出現於七十年代的。

《跳灰》雖然沒有立即帶來一個警匪片的浪潮，但是它與香港後來的警匪片有著深厚淵源。影片兩個主要演員都成了一個時期的警匪片代表形象：主角嘉倫跟著主演了麗的電視有名的警匪劇集《大丈夫》（1977），又參與演出港日合作的《狙擊十三》（1978），演調

查日本神槍職業殺手的香港CID，在午馬導演的《手扣》（1979）又是演警察，對立的主角還是陳惠敏。最有份量的演出則屬《邊緣人》（1981）中飾演臥底艾迪的上司。演龜公德的林偉祺也多番在警匪片中演黑幫老大，包括「《跳灰》續集」《牆內牆外》（1979）及翁維銓講警探與線人的《行規》（1979）。

《跳灰》還有兩位幕後工作人員後來拍了重要的警匪片。《跳灰》的製片于仁泰後來執導了警匪片《牆內牆外》和《救世者》（1980）。《救世者》中，白鷹說不喜歡有拍檔，並警告新來的助手鄭則仕，在他之前的所有助手都做不下去，很明顯源出《辣手神探奪命槍》。白鷹整個形象也完全帶有港版辣手神探的色彩。

香港警匪片關鍵人物陳欣健

對香港警匪片有更大貢獻的卻是《跳灰》的其中一位編劇陳欣健。由於他時任警司，在創作過程中提供了很多警察生活的細節，為《跳灰》帶來實感，大大改變香港電影中對警察的描寫。陳對香港警匪類型片的出力，甚至早於《跳灰》，他亦曾為無綫電視的警匪劇《CID》提供過素材。¹⁴ 隨著《跳灰》的成功，他亦離開警隊，加入出品《跳灰》的續續公司。1977年他為麗的電視策劃了八集警匪劇《大丈夫》。《大丈夫》的名字來自《跳灰》的主題曲，亦成了劇集的主題曲。《大丈夫》其中一位主角是嘉倫演的潘Sir，而另一位男主角則是為邵氏公司在張徹、蔡揚名導演《警察》一片任男主角的王鍾。陳欣健除策劃外，也參與了編劇，亦飾演彭Sir一角，而且後段由於嘉倫的淡出，角色也漸變吃重。《大丈夫》以全菲林製作，主要由麥當雄任導演，題材哄動，手法大膽，對非法世界的情況拍得富實感和逼力，在當時非常惹人注目，亦是香港警匪劇的一個里程碑。幾個演員像王鍾、陳欣健，甚至演探員的陳植槐，都建立起鮮明的警察形象，成為警匪片中的恆常選角。《大丈夫》之後，陳轉投無綫，主演過警匪劇《國際刑警》（1978）和《新CID》（1980）。

1979年是香港警匪片一個突破之年，在下半年連續出現了三部叫好叫座的警匪片《牆內牆外》、《點指兵兵》和《行規》。其中第一部《牆內牆外》正是由陳欣健與于仁泰合導，影片是續續公司出品，意念上接近是「《跳灰》續集」。劇中沿用《跳灰》中演龜公德的大反派林偉祺，正坐牢的他要向拘捕他入獄的周Sir（朱江飾）報復，朱江大致等於《跳灰》中的嘉倫，但加了陳欣健飾演的彭Sir（與《大丈夫》一樣）一角。彭Sir是介乎黑白之間的貪污警官，與周Sir一起對付林偉祺派出來的兩個殺手（其中一個正是《跳灰》中的陳惠敏）。彭Sir的角色有趣而搶眼，是陳演出的一個代表作。《牆內牆外》的攝影和《跳灰》風格上頗不同，《跳灰》有種紀錄片式的粗糙感，而《牆內牆外》則顯得精緻和講究。影片的主要橋段並不突出，但是勝在有很多有趣的小橋段小細節，陳欣健對警隊運作的熟習無疑提供了豐富的素材。錄得四百多萬票房的《牆內牆外》是該年賣座亞軍，成績相當美滿。陳跟著在章國明導演的《點指兵兵》一片，也以彭警司角色客串了一場。他雖沒有演《跳灰》，但在《跳灰》之後倒也成了嘉倫、王鍾之外另一位專演警探的演員。陳欣健於八十年代還為麥當雄導演的犯罪片《省港旗兵》（1984）任編劇，同樣對警探寫得相當有力。如今回看，香港警匪片形成的第一個階段，陳欣健把警隊經驗融合於創作中的價值實在不能忽視。

14. 張田記錄：〈《跳灰》的編劇 陳欣健是現役C.I.D.〉，《大特寫》，第19期，1976年8月26日。

結語

《跳灰》除了幕前幕後在某階段成了香港警匪片的重要一分子外，更首先將這種「自行其是」型的警探英雄引入香港。到八十年代，動作片興起及大行其道，李修賢、成龍、周潤發、元彪等演員飾演的角色，其戲劇結構，其實都是由《跳灰》在香港開其端，更突顯《跳灰》一片的重要地位。

蒲鋒 曾任香港電影資料館研究主任，著有《電光影裡斬春風—剖析武俠片的肌理脈絡》（2010）。

今夕何處覓芳蹤

唐書璇傳奇

舒琪

去年10月，國立台北藝術大學電影創作學系與國立中央大學電影文化研究室主辦了「第三屆台灣與亞洲電影史國際研討會」，以〈1950至1970年代台灣與香港電影的交流〉為題，筆者應邀在會上發表一篇報告。我選擇了以唐書璇與她的電影做主題，並建議主辦方在會議期間放映她的首部作品《董夫人》（1970）。其中一名策劃人對我說，他對唐書璇很陌生。他後來查詢了（台灣的）「國家電影中心」（前身為「國家電影資料館」），館藏片目中雖有《董夫人》一片的35毫米拷貝，但已嚴重破損，不宜放映。

唐書璇之重要

在香港，唐書璇的名字近年鮮被提及。城中對上一次公開放映《董夫人》，是2015年2月作為香港電影資料館「百部不可不看的香港電影」的節目之一。她的第二部作品《再見中國》（1974年拍竣，1987年公映）也入圍了同一項目，在2012年5月放映過，之後在2017年4月作為「再探新浪潮」節目也放映過一場。再之前，則是《十三不搭》（1975）作為資料館「修復珍藏」專題節目於2010年11月放映。但上述的數場放映，即使全滿，看過的人次仍相當有限。這三部電影，連同書璇最後一部作品《暴發戶》（1979），除《再》片在八十年代曾經出版過鐳射影碟（LD）外，均從未有過任何數碼錄影版本或產品；《十》與《暴》片都有在兩家免費電視台播映過，但這已經是接近40年前的事，而且只屬曇花一現。香港電影資料館都有收藏《董》、《再》與《十》片的35毫米拷貝。而《暴》片則已不復存在，唯一可以找到的是一個1986年錄影自亞洲電視的VHS制式版本，含廣告，音與畫的質量都極不理想。這個版本曾在2013年8月11日在百老匯電影中心的一樓講廳中放映，是由「香港粵語片研究會」主辦的「被遺忘的傳說——香港電影先鋒唐書璇」專題系列（2013年5至9月）的第四部分。該講廳約可容納30人，《暴》片在34年後首次「出土」，竟吸引了接近80名觀眾（包括影片男主角黎小田）。整個回顧系列，雖然規模不大，但透過一些社交媒體如「臉書」及YouTube，總算在小圈子裡喚起了唐書璇這個被遺忘了的陌生名字的點點記憶（尤其對90後以降的新世代來說）。



2013年「被遺忘的傳說——香港電影先鋒唐書璇」活動的海報
海報設計：黃偉詠
（圖片由香港粵語片研究會提供）

唐書璇與她的電影對香港電影史之重要，除了上述四部都有著非凡成就、堪稱「奇葩」的作品外，還因為兩個原因。其一，是她是香港電影從早期到起飛時期（1930-1980）裡罕見的女性導演之一；¹ 其二，是除了電影創作以外，書璇還在1975至1978年創辦了「香港第一份嚴肅電影雜誌」《大特寫》，對香港電影文化有著深遠的影響。以電影製作者的身份來推動電影文化的探索與發展，香港在這之前之後都未有過。² 這點容許筆者在下面再作詳細闡述。

《董夫人》：大膽而破格的實驗

唐書璇在1941年出生，祖父是民國時代雲南省的軍政界知名人物唐繼堯（1883-1927）。唐書璇在香港成長，少年時隨家人遷居台灣，其後赴美升學，在南加州大學攻讀電影。畢業後她回港籌備拍攝她的首部電影《董夫人》。她透過朋友的介紹認識了龍剛，而透過龍剛的協助，她租賃了國泰片廠中一個被棄置的攝影棚拍攝該片。³

1. 唐書璇之前的香港電影女性導演僅有六位，分別為伍錦霞（1914-1970）、尹海靈（出生及卒歿日期不詳）、紫羅蓮（1924-2015）、任意之（1925-1978）、陳娟娟（1929-1976）與高寶樹（1932-2000）。
2. 1978年創立的「香港電影文化中心」，發起人雖有蔡繼光、羅卡、林年同、徐克、吳昊、冼杞然、聶懷等，但當時他們都是在電視台工作，仍未進入電影工業（僅林年同當過一段短暫時期的美術及副導演）。2005年，杜琪峯加入「香港藝術發展局」任「電影及媒體藝術組」主席，發起「鮮浪潮」短片比賽，後來成為一年一度的國際短片節，但主力推動的也只是工業的新一代接班人，多於電影文化的層面。2011年，筆者、何思穎、馮慶強等七人創立了「香港粵語片研究會」，向年輕一代推廣及增強他們對粵語片的認識與關懷，以助他們對本土歷史的理解及本土身份的確立。其中筆者曾任導演，但創會時已任教多年，嚴格來說，已不屬於（或起碼是暫別）電影工業。
3. 見於《Cineaction》期刊的一篇訪問，Alice Shih所撰，'The Journey of Cecile Shu Shuen Tang, Hong Kong Independent Filmmaker: In Her Own Words'，第94期，2014年，頁69-72。



《董夫人》（1970）

影片在香港拍了三十天後，⁴再到台灣拍攝外景，剪接和後期製作完成後先在三藩市電影節展出，1968年再入選康城影展的「導演雙周」項目，均大受好評。⁵

在香港，影片在1969年9月20日假香港大會堂劇院首映，主辦者是「香港電影協會」（一般稱「第一映室」或Studio One），立刻令本地的文青及評論界驚艷。當時在年輕一代中最具影響力的刊物《中國學生周報》在不到一個星期的時間裡（9月26日，第897期），立刻以〈每周專題：唐書璇·董夫人·專輯〉為題，用了三大版的篇幅報道和評論影片，並訪問了演員周萱。直至1971年2月5日（第968期）為止，超過一年半的時間（71期），《周報》共刊登了不下60篇直接或間接與影片有關的文字。在台灣，影片在1971年的金馬獎頒獎禮上獲最富創意特別獎、最佳女主角、最佳攝影及最佳美術設計四項大獎。不過在商業發行上，《董夫人》卻並不順利。在香港，影片要延到1970年10月始獲四家西片戲院（皇后、皇都、文華、國華）撥出僅三天的檔期公映，而且還是仗賴當年（唯一）致力於推廣藝術電影的發行商莫玄熹先生向院商多番游說後得到的結果，書璇並需要把原來的黑白拷貝重新沖印，加上一種用手染的棕褐色調。⁶一如所料，影片的票房並不理想，此後數十年間也只偶然地在電影節或某些電影專題放映中選映過。數年前，香港電影資料館一度向書璇提出為影片進行數碼修復，但她表示想修改片中的音樂，⁷與一般修復工程的原意有點出入，有待進一步討論。

4. 見〈女導演唐書璇〉，《明星趣劇與電影小說》，1967年7月。

5. 可參考〈《董夫人》法國影評輯錄〉（馬爾他選譯；《中國學生周報》第897期，1969年9月26日）、〈名家推薦〉（第950期，1970年10月2日）及〈《董夫人》歐美影評〉（第951期，1970年10月9日）。

6. 同註3，書璇談到了這種染色效果。原文是這樣的：「Then I invented a tint-filter and hand-tinted the film on colour stock when it was shown commercially in Hong Kong, as no theatre would book black and white films anymore in the 70s. The filter could turn some colours so the print exhibited like old Chinese painting. The outcome looked very nice, it was like an old scroll, you know... sort of sepia, some of those light greens. Too bad no more of these copies survived.」不過筆者懷疑這種染色洗印方法是否書璇「發明」（invented）的，因為早在默片時期，這方法已十分流行。

7. 同註3。絕大部分對《董》片的評論，不論是影片剛出來的時候，抑或是這麼多年以來，普遍都詬病影片的音樂太多、太強（有喧賓奪主之嫌）、太吵；書璇有否因此而被影響，不得而知；但筆者對這種意見是持相反看法的，見下註12。

而在台灣，影片更由始至終從沒公開上映過。

《董夫人》之重要，可以分四方面而言：

(一) 影片是書璇以一名女性獨立製片人及導演身份籌資拍攝的古裝電影，在中國電影史上應是第一人；

(二) 影片的台前幕後，結合了港（演員周萱、喬宏，配樂呂振源〔即著名旅美琵琶及古琴名家呂振原〕，佈景包天鳴）、台（台灣外景攝影祈和熙⁸）、美籍華人（演員盧燕）、印度（片廠攝影舒寶拉圖·米達拉〔Subrata Mitra⁹〕）和美國（剪接畢蘭克〔Les Blank¹⁰〕、混音夏立史〔Del Harris¹¹〕）的頂級工作人員。這是華語電影從未有過的國際組合；

(三) 書璇用女性的角度和觀點改編及重新演繹林語堂根據古代一則笑聞稗史寫成的短篇小說《貞節坊》，先是用了黑白攝影來仿擬傳統中國畫的意境，但另一方面卻運用了大量現代西方電影（特別是法國新浪潮電影）的影像語言（凝鏡、跳接、重複剪接、溶疊），來表達人物（主要是女性角色）的心理（特別是性心理）狀態，音樂則用了琵琶與古琴的結合，製造出繚亂焦慮的緊張情緒，¹² 與簡約的佈景及人物傾向緩慢動作及說白的節奏，造成強烈的對比與張力。這幾項大膽而破格的實驗，到今天仍未找到第二個相類例子；

(四) 1970年是粵語片走向式微（該年產量為35部）、國語片逐漸被邵氏公司壟斷、新派武俠片大行其道的年代，¹³ 越來越趨向商業化發展。書璇逆水行舟，以義無反顧的姿態，秉承了六十年代歐洲藝術電影的風格與模式拍成《董夫人》，先在海外影展曝光及在歐、美公開發行，然後才回流香港，是華語電影的另一創舉。

這種種成就，不論是書璇抑或《董》片，在當時均缺乏其他同行者的參與，而未能造成一股足以改變整個香港電影面貌的潮流，殊為可惜。¹⁴ 真正發揮出改朝換代的力量者，要到七十年代末期才得以由「香港電影新浪潮」諸子傳承。然而有趣的是，率先為這個「運動」搖旗吶喊、推波助瀾的，仍是書璇（這點容後再述）。所以說書璇是「香港電影新浪潮」的先鋒份子，是實不為過的。

8. 祈和熙，江蘇鹽城人，台灣電影製片廠攝影師及編導，拍攝過數十部紀錄片及劇情片（後者有李翰祥導演的《西施》〔1965〕和宋存壽導演的《窗外》〔1973〕等），也曾多次獲金馬獎最佳紀錄片及攝影獎。

9. Subrata Mitra (1930-2001)，印度著名攝影師，長期與印度電影大師薩耶哲雷 (Satyajit Ray) 合作。

10. Les Blank (1935-2013)，美國著名紀錄片導演，作品大多以音樂做題材，也拍攝過兩部有關德國導演華納荷索 (Werner Herzog) 的紀錄片，《Werner Herzog Eats His Shoe》(1980) 與《Burden of Dreams》(1982)。

11. Del Harris (1903-1991)，美國音響剪接師，作品有《桃色公寓》(The Apartment, 1960)、《謀網迷魂》(The Manchurian Candidate, 1962) 等。

12. 無疑的，影片音樂的密度很高。琵琶與古琴本來一向予人以清幽靜謐的印象——影片最初也讓觀眾有這份感覺——但越往下去，在呂振源運指如神的撥動下，卻越見激情澎湃，一若董夫人（與女兒維玲）久被抑壓的感情與慾望，最後傾瀉而出；這種用法，不獨暗示著一份解放，也是對傳統與羈絆的反抗，充分配合著影片貌似古樸、實則現代的風格。中國音樂在電影裡發揮出這樣淋漓盡致的效果的，除《董夫人》外，大概就只有胡金銓的作品（吳大江作曲），一文一武，可說是互相輝映！

13. 1970年最賣座的十大香港電影按票房收入排序，依次是《龍虎鬥》、《十二金牌》、《五虎屠龍》、《十三太保》、《鬼見愁》、《保鏢》、《小煞星》、《喜怒哀樂》、《報仇》和《路客與刀客》。除《喜》片外，其餘清一色都是動作片（古裝武俠片、民初及時裝功夫片；即連《喜》片的其中一段《怒》，也屬古裝武俠。見〈附表：1970-1974年十大本地最賣座香港影片〉，郭靜寧、沈碧日編：《香港影片大全》第七卷（1970-1974），香港：香港電影資料館，2010，頁xix。

《再見中國》：富預言式的前瞻性

1974年，唐書璇再執導第二部作品《再見中國》。這是一部不論在題材和視野上都要比《董夫人》更尖銳大膽和廣闊深遠的作品。影片以中國的「無產階級文化大革命」（1966-1976）為背景，描寫幾名知識青年份子由廣州經珠三角農村冒險偷渡來港的故事。首先要指出的，是影片從構思到完成，「文化大革命」仍在進行中。在西方，部分「進步」知識份子甚至把毛澤東思想（「毛主義」）與「文革」追捧為反資本主義的終極理想實踐。《再》片卻把「文革」寫成一場壓抑／剝奪人性追求自由和愛情慾望、以「出身論」決定命運的政治狂熱運動和權力鬥爭。這使得影片除了是華語電影中的「政治電影」類型濫觴外¹⁵（比《皇天后土》（1980，台）、《假如我是真的》（1981，台）等片早了六、七年），還具備了一份預言式的前瞻性。

影片不可能返大陸拍攝，香港也沒有面貌相近的場地可供取景，結果大部分（特別是紅衛兵示威、造反與批鬥、清算群眾等場面）都在台灣拍攝。

影片在它的製作模式上也異於過去其他大部分華語片。根據書璇的自述，她在台灣拍攝《董夫人》的外景時，認識了一群年輕人和電影學生，《再見中國》的拍攝隊伍，就由後者替她組織。他們包括之後活躍於台、港電影、文化、學術界的但漢章、邱立本和卓伯棠，並僱用紀錄片攝影師（按：指張照堂）；每天「我們都要等另一部電影收工後，找人

-
14. 最耐人尋味的，是即使對《董夫人》不遺餘力地推廣以至推崇，以《中國學生周報》為首的一群年輕影評人，在經過了初期的一般熱烈討論後，對影片的最終評價，佔了大部分竟不是持保留性質的，就是帶著一份曖昧的懷疑態度（skepticism）。這情形可證諸於1970年年終這批作者交出他們的「全年十大電影」名單上。由《周報》「電影版特約作者聯合選出」的「十大」電影（其實共13部，因為有三部同分，見第967期，1971年1月29日），全是外語片，《董夫人》則名列四部「最佳國片」的首位（其餘分別為白景瑞導演的《再見阿郎》、《喜怒哀樂》和楚原導演的《龍沐香》）。個人名單裡，羅卡、西西、陳任、吳宇森、陸離都把《董》片另闢為「最佳國片」；坤揚列它入「值得一提」的五部片中，排第四；把影片正式列入「十大」的，則只有林年同（「六大」的末位）、杜杜（第五）和黃志（第七）〔見黃志：〈去年十大導演〉，第968期，1971年2月5日〕；就連在一度對影片幾乎毫無保留地讚譽的舒明（筆者覺得他的〈雨中山果落·燈下草蟲鳴〉（第953期，1970年10月23日）是當年《董》片的影評中最好的一篇，在兩星期後發表的〈感時花濺淚〉（第955期，1970年11月6日）裡也這樣說：「看了《董夫人》三次（一連三晚……），情感的投入若即若離，總有點隔，與影片缺乏情意的交流。」為甚麼會有這樣的落差呢？林年同在〈去年十大〉一文（第967期，1971年1月29日）中提供了部分原因：「《董夫人》在此公映，頗引起了點『不安』……（影片）對影評人、對電影工作者，都同時是一種挑戰，一個challenge〔挑戰〕……似乎有不少已經established〔被認可〕的影評人，都不敢正式批評本片，反而待某些film reviewer〔電影評論者〕大致說了，才敢評。事實上是《董夫人》以世界水準來說，未算masterpiece〔大師作品〕，但較諸一般國語片，又確乎高出一線，地位很是微妙，難怪大部分影評人均一時未敢遽下斷語，以致interpretation〔詮釋〕多，evaluation〔評價〕少，反而其他外國片，卻敢馬上evaluate〔評價〕……也所以我才會說，《董夫人》對本港影評人，乃是一種挑戰，說明了電影評價的標準，似仍未確立。」林年同的說法反映出「本港影評人」原來一直以「外國片」的標準來衡量「國片」，甚至在他們的潛意識裡，「外國片」始終要比「國片」勝上一籌，即使優秀如《董夫人》者，也難望其項背（除非是masterpiece！）。我覺得真實的情形並非是「電影評價的標準仍未確立」，而只是這些影評人仍未（能）確立他們的評價標準而已，是以包括了林年同自己在內，也沒有人肯定「到底董夫人是正面肯定牌坊，還是反面否定牌坊？」舒明質疑「自己現在是用腦看戲的成分多、用心去感受電影的時刻少？抑或是那些影片本身感情不夠豐富，未能激發起我的共鳴？」答案是其實都不是。真正的問題是作者自己本身還未到達理解、體會以至掌握電影的感情的層次。讓我再舉一個例子：1970年3月顧耳（古兆申）、文世昌與陸離訪問唐書璇，一度為片末董夫人殺雞一場爭論得頗為激烈。顧耳和文世昌認為殺雞的設計「太西方，太不夠東方……多麼不調和」，其間書璇突然說了一句：「如此說來也許你根本未曾經驗過甚麼叫做frustration〔挫折〕！」這裡，書璇指的frustration當然是sexual frustration〔性的挫折〕了！陸離的記錄說：「（顧耳臉紅了。）」書璇後來又指出：「有趣的是，在外國，大家談到這場戲，男人總說她殺了一隻母雞（hen），女人總是說她殺了一隻公雞（cock）……我自己是女人，董夫人殺的當然是cock。」三人卻都噤若寒蟬！（見〈唐書璇訪問記之四〉，第955期，1970年11月6日）。這例子赤裸裸地說明了：這群影評人不僅太保守、太拘泥於所謂的「中國／東方傳統／文化」（陸離的記錄以「默想」的方式，插在書璇的發言中，就表示自己「實在不喜歡」那些phallic symbol〔陽具象徵〕，也不喜歡後來周董撫樹綺思，太明顯了，太著墨了」，還太年輕，太缺乏（感情與性的）經驗了。而這，正是我覺得《董夫人》一直遭到低估及教評論者卻步與踟躕的重要原因之一。

唐書璇的《再見中國》（1974年拍竣，1987年公映）以文化大革命為背景



去借他們的攝影機來進行拍攝。我們連鏡頭轉接環（adapter）也沒有，要用人手托住鏡頭。膠卷都是買回來的碎片。」演員們「除了女主角有過一點電視經驗外，都是非專業的……片首的大學實際上是一家中學校園，我們要央求那些學生來扮演紅衛兵。他們從沒聽過革命歌曲，從沒看過一幅毛澤東照片。」是以書璇把整個拍攝經驗形容為「非常『地下』（underground）、很低成本、很實驗性、很不專業。」¹⁵ 這樣的拍攝模式，在西方被稱作「打游擊」（guerrilla）風格，流行於七十年代初期的美國獨立電影。在華語／香港電影，類近的例子，卻要等到二十多年後才由陳果的《香港製造》（1997）得以繼承，由此可見書璇的先鋒性。

如果《再見中國》最大的目的，只是在展現或批判文化大革命的殘害性，那它最終也不外是另一部冷戰時期的反共電影而已。書璇作為一名藝術家最富洞悉力和尖銳性的地方，具現在影片的最後10分鐘裡：五名逃亡者中只有三人抵港，在香港分別成為股票行雜役、天主教信徒和待業主婦。在這段高度濃縮、言簡意賅的尾聲裡，除了成為信徒的金浩東有一段獨白外，書璇全程用上了純音、畫的強烈對比，來勾勒出三人在另一個同樣被剝奪了自由與埋沒了理想的體制下的非人處境。這段音、畫對比的蒙太奇，包括了懸掛著美國國旗的希爾頓酒店對照中國銀行屋頂的「毛澤東萬歲」（簡體字）標語；夾雜著廣東話、英語和不絕的電

15. 按照唐書璇自己的說法，她最初拍攝《再見中國》的動機，其實並不是那麼政治化，書璇甚至說她一度「熱熾地思量著可以怎樣參與貢獻新中國……也想加入成為建設國家的一份子。我想回中國。」，同註3。

16. 同註3。

話鈴聲、叫嚷聲和噪音的股票行；車水馬龍的交通聲音；張揚的粵劇唱曲（大鑼大鼓）對照「哈利路亞」（Hallelujah）的感恩頌歌、美容院裡賽馬報道的廣播聲對照角色宋蘭的癡笑聲，和仿似感官錯亂的電子配樂聲，效果獨到。書璇最大的旨趣，仍是在揭示政治（或制度／環境）如何泯滅人性的殘酷。

《再見中國》拍成後，本擬仿效《董夫人》般先在歐洲上映，才再回流本土，但諷刺的是影片因為無法迎合西方對「毛主義」與「文革」的普遍肯定，而備受冷待；在香港，電影檢查處則以「可能損害鄰近地區（按：即大陸）友好關係及妨礙治安」的指引把它禁映，僅容許「第一映室」放映兩場（只限會員），傳媒也只偶爾地提及，而且作者都是熟悉書璇的友好。¹⁷ 1980年10月8日，「香港電影文化中心」的專題活動中本擬放映本片，但臨場也取消了，原因不明。¹⁸ 直到1984年，在第八屆香港國際電影節的全體節目策劃努力爭取下，才終獲電檢處准許，在《七十年代香港電影研究》的項目中公開放映了一場。¹⁹ 1987年3月17日，《亞洲華爾街日報》（*Asian Wall Street Journal*）披露了一份政府的保密文件，發現香港電影檢查處一直沿用的電影檢查條款（即早在1953年便制訂的「電檢條例」），原來從未經立法會正式通過成為有約束力的法例，而僅屬一份內部指引。換句話說，即電檢處多年來頒布的審查證實際上都是無效的。這項消息在電影圈引起了軒然大波，香港政府被迫立刻成立專門小組，邀請了當時剛成立不久的「香港影業協會」（按：成立於1986年7月16日）與電影界的部分代表（筆者也是這個小組的成員之一），參與重新制訂一份正式的《電影檢查條例草案》，除確立了《電影三級制》²⁰外，還特別廢除了過去指引中可以以「可能損害鄰近地區友好關係及妨礙治安」（見上述）的理由而禁止某部電影上映的政治審查條文。翌年，《1988年電影檢查條例草案》正式通過生效，過去因政治條例而被禁映的幾部電影，遂得以陸續重新發行。《再見中國》是最早的一部，而且還偷了步，公映日期為1987年5月29日；可惜時為鄧小平開放時期，「文革」已成為一段不論是中國官方、民間以至國際間都急於主動遺忘的歷史，《再》片雖「破土而出、首度公映」，但已不再引起關注，也沒被重視，書璇再次成為歷史的犧牲者。

《十三不搭》：一位「邊緣者」對社會的審視

1975年，唐書璇在息影國語片女星林翠的支持下，導演了《十三不搭》。

從一開始，影片便被宣傳為唐書璇的首部「商業電影」，特別標榜其嬉鬧與軟性色情成

-
17. 例如作家及馬評人簡而清：「假若說這部政治片的氣氛很濃厚，我個人並不認為是事實。它與市川崑的《野火》（1959）有多少不謀而合的地方，那就是：正面承認了『衣食足然後知榮辱』的確實性……在左翼份子的眼光下，《中國背後》（按：《再見中國》的英文原名）一定是種最最危險的毒草，因為它否定了大陸共產政權的正面價值，而卻否定得那麼含蓄，對中間份子的說服力，比較一般大聲疾呼的表達，來得有力（得）多；但從另一角度下看，右翼方面人士卻會認為這種形式的反共，是未夠力量的……這部片能在台灣拍攝，有點像奇蹟。唐書璇有這種魄力與本領，實在值得為之認真大力鼓掌一番……（〈禁片〉，「雲·紫·貓」專欄，《明報》，1975年5月2日。）
 18. 見倚東：〈淺談唐書璇的電影〉，《大拇指周報》，第122期，1980年10月1日。
 19. 筆者是第八屆香港國際電影節「國際電影」項目的策劃。同一屆，電檢處另外還禁映了柏索里尼（Pier Paolo Pasolini）的《沙勞，或索多瑪的120天》（*Salo, or the 120 Days of Sodom*, 1975）。
 20. 即I級（任何年齡段觀眾都可觀看）、II級（任何年齡段都可觀看，但在影片相關宣傳資料上要註明「不適合兒童」）及III級（年滿18歲以上方可觀看）。



《十三不搭》（1975）表達了唐書璇對當時香港社會的觀察。圖為梁醒波與羅蘭合演的一幕「光棍姻緣」。

分。²¹ 影片原名《無奇不有》，但火速完成後，²² 卻易名為《十三不搭》。²³ 這名字原為麻將術語，即玩家手上的十三張牌完全不成對子或搭子，但「食糊」（和牌）卻以「爆棚」計。除了配合電影的內容（以打麻將為題）外，還因為影片套用了當時不論中、外影壇都十分流行的「什錦」結構形式（西方稱為「omnibus film」或「portmanteau film」），把全片分成13個有故事性的、也有類似速寫（sketches）或漫畫（comics）性質的小章節。²⁴

對《董夫人》（和《再見中國》）的支持者來說，《十三不搭》標示著書璇向商業主義的一次徹底投降（如果不是背叛的話）。²⁵ 當年以至往後的評論都一致性地予影片以劣評，

21. 1975年8月出版的第208期《銀河畫報》報道《十三不搭》，即以〈唐書璇拍攝的商業電影〉作副標題。8月3日的《華僑日報》「影星生活」專欄，作者安培則以〈唐書璇也懂出噱頭〉為題說：「唐書璇這位由美學藝，而被譽為高手的導演，也不能免俗，事實上，很多人也掉了眼鏡，這位女導演，綽（噱）頭之多，實在驚人，而且膽色（識）之好，不讓鬚眉，拍暴露戲，也有一套。」較早時7月24日，也是在《華僑日報》，同一名作者更以〈唐書璇踏遍港九尋肉彈〉為題，報道書璇因為「需要一位富有青春氣息的肉彈，就找了幾近半個月……而且還親自到一些娛樂中心（按：即色情場所）『睇蟀』。」

22. 「（《十三不搭》）這部片由製作到上映，速度之快，便是一般有歷史的公司，也自嘆不如。」見〈蒙太奇讀十三不搭 狄娜特別訪問書璇〉，《華僑日報》，1975年9月22日。

23. 易名的原因是片名「無奇不有」與另一部比它先上映的國語片鬧雙胞。《無奇不有》由范丹導演，鄭少秋、湯蘭花等主演，於1975年7月11日公映，而《十》片則在同年9月18日上映，屬中秋檔期。

24. 正式公映時被刪至11段，原因可能是午夜場首映後，把觀眾反應欠佳的兩段剪了去。其中一段因有劇照印證，應是描寫四名洋人在鬧市行車馬路上打麻將的怪現象，另一段則不詳。

25. 《十》片被認為是妥協可能亦與它以「賭」這個當時十分流行的題材為引子有關。《十》片前一年（1974）以賭為題材的電影有四部（《噱頭狀元》、《聲色犬馬》、《鬼馬雙星》和《賭鬼》）；同年則有八部（包括《十》片），包括《港澳傳奇》、《賊公計》、《大老千》、《香港淘金記》、《偷搶騙》和《拍案驚奇》等。

認為它「媚俗」²⁶，原因之一是書璇「對中下階層生活不太熟悉，所以註定失敗」。²⁷ 劉成漢認為影片「最大的問題是內容過於零碎，而編導那些半西不中的幽默又未能迎合本地觀眾的口味，在喜劇節奏的掌握方面亦缺乏自然流暢的感覺」²⁸，是書璇的「從俗影片……更是商業和藝術上都失敗之作」。²⁹ 另一影評人澄雨則說「它是一部雜駁〔駁雜〕不純的電影……整體來說，是唐書璇的失敗之作，大部分故事都是純胡鬧或電視式散gags〔笑話〕。」³⁰ 石琪的評論比較公允，認為書璇作為「一個向來以知識分子為對象的導演，轉以各階層群眾為對象……亦可視為另一種實驗性的電影……有成功之處，也有失敗之處」³¹，但結論仍是負面的：「（影片的）致命傷，其實在於失去了唐書璇以前作品那種絕不苟且、傾力而為的態度，變得跟香港一般導演那樣遷就環境條件，取巧地打天才波……有很多草率馬虎的地方。」³² 至於商業上，影片敗得更慘：它的午夜場首映幾乎釀成了一場暴動（比王家衛聲名狼藉的《阿飛正傳》〔1990〕午夜場早了15年）³³，儘管報刊廣告用上十分露骨的字眼（「男人拍脫戲，粗枝大葉；女人拍肉彈，細膩正斗」、「富婆雀戰，日月無光：買得裸體男郎作賭注」），但都無法改變票房上的滑鐵盧，而製片人林翠在影片上映不久後，也結束了以自己英文名字（「真納」）為名的公司，離開了香港。

《十三不搭》果如石琪所言，是部「草率馬虎」之作嗎？無疑的，它欠缺了《董夫人》的刻意求工和典雅氣息，取材與落墨點也比不上《再見中國》的尖銳與爭議性，但筆者卻覺得書璇在片中仍保留著高度的「作者」個性，不僅談不上「從俗」、「媚俗」，相反仍舊十分忠於自己。首先，影片雖然在各攝製部門上都要比《再》片專業，但以當年一般的商業片規模來說，它應仍屬低成本的製作，³⁴ 加上其快刀斬亂麻的搶拍方法，其實不也就是《再》片的「打游擊」模式嗎？《董夫人》是書璇用一名現代人的角度看中國傳統下受壓迫的女性，態度是批判性的；《再見中國》則是她以一名局外人的身份審視人在不同的政治／制度下喪失自主的命運，容或未去到辛辣批判的地步，但起碼是客觀的、理性的。仔細點看，《十三不搭》其實也一樣是書璇從一名「不完全」是香港人——或曰「邊緣者」——的位置出發，對當時香港社會進行的一次橫切面式的考查與檢視。對她來說，這是個夾雜著中西文化、傳統與現代共處的奇怪卻又同時教人驚奇的都會，「無奇不有」。書璇確實是帶著這樣一份充滿著好奇心、親切之餘不乏懷緬的心情來書寫她的報告的。如果說它與前二作有甚麼

26. 見〈讀者座談會：回顧一九七五年電影〉，《大拇指週報》，第12期，1976年1月8日。

27. 同註26。

28. 劉成漢：〈唐書璇的問題〉，《大大月報》，第22期，1976年8月1日，頁57。

29. 劉成漢：〈唐書璇——七十年代香港電影的獨行者〉，李焯桃編：《七十年代香港電影研究》，香港：市政局，1984，頁103）。

30. 澄雨：〈香港電影中的賭〉，李焯桃編：《香港電影與社會變遷》，香港：市政局，1988，頁31。

31. 石琪：〈《十三不搭》——牌面不弱 配搭欠佳〉，《明報晚報》，1975年9月22日，載《石琪影話集：八大名家風貌》，香港：次文化堂，1990。

32. 石琪：〈《十三不搭》的拍攝態度〉，《明報晚報》，1975年9月25日，同註31。

33. 筆者當年聽唐書璇的自述，說她與林翠在旺角的麗聲戲院看周末午夜場。她們坐在二樓樓座，豈料不到一半，觀眾已十分鼓噪，旋即有人在樓下大喊：「邊個係導演？」接著有人和應：「導演喺樓上！」前者隨即爆粗，其他觀眾罵聲此起彼落，更有人高呼：「散場等佢落嚟打佢一鑊！」嚇得書璇與林翠花容失色，散場後死也不肯下樓，直到所有人散去後良久，才肯離開。

34. 「龐大」的演員陣容——影片宣傳有28位明星演出——不少都是靠林翠和書璇的「人情」找來客串的，如曾江是林翠的弟弟；葉楓、王萊、張沖、吳家驥是她在「電懣／國泰」時期經常拍檔的好友；簡而清、簡而和兄弟、容茱迪等則是書璇好友。

差異的話，那就是《十》片的形式是更自由、更奔放了（而非「草率馬虎」）：它有悲有喜、有嚴肅也有輕鬆、有真有假、有色情也有浪漫、有幻想有寫實、有恐怖也有胡鬧；語言則有中有英（還有意大利文）、有廣東話有國語；音樂有「數白欖」也有流行曲；13個段落夾敘夾議，亦莊亦諧，已不單是「無奇不有」，簡直就是「包羅萬有」了。

更具特色的，要數影片在完場前的一刻，也就是鄭少秋飾演的潦倒青年走進一個漆黑的空間，被突然出現在眼前的神秘術士（金吊桶）嚇得倒地身亡，但畫外音旋即聽到一名女導演在喊「Cut！」，接著燈光亮起，所有人竟都置身在攝影棚裡——一切原來都只是一場鏡花水月的電影。這一剎那的抽離，把觀眾突然重新拋置回銀幕以外的真實世界，迫使他們反思／比較箇中的落差與真偽。這個可堪玩味的結局處理，在筆者的觀影經驗裡，起碼要到22年之後（1997），在阿巴斯基阿魯斯達米（Abbas Kiarostami）的《櫻桃的滋味》（*Taste of Cherry*）中才再得睹，雖然兩者的旨趣與意境不盡相同，卻由此可見書璇是如何的前衛。

雖說劣評如潮，但在一片口誅筆伐聲中，《十》片還是有四段戲為影片稍稍掙回一點好評，那是：（一）一名南來學者（吳家驤飾）藉麻將排除懷鄉的寂寞，最後卻因牌友紛紛移民而以自殺告終；（二）梁醒波與羅蘭合演的一段「新·光棍姻緣」，寫兩個專門亂闖別人婚宴、呃飲呃食兼靠打牌出千來為生的男、女騙徒冤家路窄的故事；（三）一場用模擬電台足球旁述來進行的富豪麻將比賽；和（四）上述潦倒青年（鄭少秋飾）喜獲神秘術士（金吊桶飾）贈予靈符，結果逢賭必勝的壓軸戲。這四段戲特別要提的是第二段。書璇在戲裡起用了兩名來自粵語片時期³⁵的資深演員：梁醒波是家傳戶曉的喜劇泰斗，渾身是戲，一舉手一投足盡教人嘆為觀止（書璇一開始便讓他做了一場獨腳戲，拍攝他一個人在斗室裡準備整裝，外出搵食，堪稱是王家衛《阿飛正傳》結局梁朝偉在閣樓裡檢查賭具蓄勢待發的前導版本）；至於羅蘭，真正為大眾（包括今時今日的年輕一代觀眾）認識並對她很有親切感，其實只是近二十年間的事情（主要靠電視演出和恐怖片《七月十三之龍婆》〔1996〕裡的龍婆形象所賜），但在1975年以至更早，卻其實只是名二、三線的大配角，擅演一些風塵女子或潑辣妻子的角色，書璇用她擔演女主角，相信是她演員生涯的破天荒第一次。除了洞悉先機、獨具慧眼外，更大程度可說是反映出書璇對粵語片及其代表的道地文化色彩的鍾愛與感情。事實上，在多次的中、外訪問裡，書璇都經常提到她對粵語片的懷戀與嚮往，尤其是新馬仔（新馬師曾）與鄧寄塵這對odd couple（歡喜冤家）式拍檔的喜鬧劇，《十》片中波叔與羅蘭的狹道相逢便很有他倆的影子。書璇常愛用「豆泥」一詞來形容這類喜鬧劇。夫「豆泥」者，質差、難登大雅之堂之意也，但卻不一定是貶義，更多的時候，其實是草根階層用以自謙、以至自嘲的在地俚語，一般還包含著弱弱的憐愛（fondly）味道。我很相信，要是有人指《十三不搭》草率馬虎，書璇一定會笑盈盈的回答說：「係囉，我地就係咁『豆泥』囉！」

35. 粵語片時期泛指由1930年代至1972年，香港出品、以廣東話（粵語）對白為主的電影，產量最盛時是五十至六十年代中期，隨後逐漸式微。1965年粵語片的年產量是168部，國語片35部；1969年粵語片減產至70部，國語片增至94部。1971年只有一部粵語片，72年零部。73年，楚原在邵氏公司重拍《七十二家房客》，演出陣容夾雜了傳統粵語片演員、邵氏的國語片明星和無線電視藝員，並採取了邵氏一貫的後期製作方法，即對白和效果都是後製時配音的，不過這次卻重新用上了粵語，結果十分賣座，帶動了片商重新拍攝以粵語為對白的電影，但都不再採用現場收音而是後期配音。是以一般習慣都將73年及以後的香港電影統稱為「港產片」，有別於在這之前的粵語片。

《暴發戶》：滿載含蓄的反諷與唏噓

1977年，唐書璇執導了她的最後一部香港電影《暴發戶》。

影片由汪景（王敬義³⁶的化名）監製，據唐書璇自述，影片的意念和劇本都不是她的，拍攝時往往都是當日才有劇本，她需要在現場修改，公映版本不但仍未完全定案，就連她自己也一直沒有看過。³⁷ 影片拍竣後被積壓了整整兩年，最後才在1979年7月5日匆匆地被安排在當時的「左派院線」³⁸ 上映，票房與評論同樣冷淡。

影片上映時，筆者曾在（也屬「左派」陣營的）《新晚報》寫過兩篇「影話」，現節錄如下：

唐書璇的《暴發戶》（原名《大亨小傳》³⁹）……匆匆上映，又匆匆落畫，不但在賣座方面不如理想，就連評論方面也沒有引起甚麼大的注意。難道事實真是如祖冲〔作者按：即羅卡〕說的一樣，這位一度被八方觸目的電影工作者，已被人遺忘了嗎？難道《暴發戶》真的一敗塗地到毫不足道的地步嗎？

不是的，絕對不是的。在我看來，《暴發戶》跟唐書璇的前三作一樣，依然是香港影壇中一部非常獨特的電影，縱使就整體而言不能說是一部成功的作品……（但）我們不應因《暴發戶》在整體上的失敗而抹殺它在字裡行間表現出來的特異氣質。相反的，正是這份偶然閃現的風華與悲情，使《暴發戶》有它應被重視的價值。

《暴發戶》最為人詬病的，大概是它那份平淡的戲味。但我卻覺得這份貫徹著整部電影的平淡性是唐書璇一種刻意的選擇……《暴發戶》（有）一個充滿傳奇性、甚至乎驚心動魄的故事，但唐書璇卻把阿金（黎小田）從一個小人物爬到上流社會的過程，不作很大的誇張，反而拍出了一份隱約的、無可奈何的味道。……（它）從前半部喜劇轉變為後半部的悲劇風格，是情節和結構上一個必然性的發展。（但影片）沒有強調阿金攀進上流社會後多姿多彩的燦爛生活，而是依舊的平淡，暗示出他不擇手段地爭取回來的東西，原來是那末的無意義。這份含蓄的反諷與唏噓，是近年香港電影中所難得找到的。（〈含蓄的反諷與唏噓——也談《暴發戶》〉⁴⁰）

《暴發戶》還有一些地方，如果放置在一般本地製作中，是顯得頗為獨特的……影片花了不少篇幅，細膩地營造一份傷感的情懷，靜靜地觀察人物的表情、反應，或是一些細緻的動作。這些篇幅就好像一篇文章裡的標點符號，或頓號，或破折號，或感嘆號。……影片往往在交代情節之餘，都會別有風韻地停下來……比方說，它寫呂瑞容演的Linda，一次又一次

36. 化名汪景的王敬義畢業於台灣師大，小說有《七星寮》、《掛滿獸皮的小屋》、《康同的歸來》等。六十年代在尖沙咀開設「文藝書屋」，專售台灣出版的文藝書籍，是本港樓上書店的鼻祖；後再赴美國愛荷華大學修讀文學碩士學位，回港後創辦及主編《純文學》、《南北極》、《大大》等雜誌，2008年於溫哥華病逝。汪景與施思掛名編劇，後者即是唐書璇（來自她的洋名Cecile）。

37. 同註3，頁72。

38. 「長城」、「鳳凰」、「新聯」（簡稱「長、鳳、新」，1983年合併重組為「銀都機構」）三家製片公司管理的所謂「左派院線」，稱號的來源是由於背景資金直接來自中國共產黨政府。這條院線只有六家戲院（珠江、新光、南洋、南華、銀都和華都），除放映「長、鳳、新」的製作外，就是大陸電影，無論座位數量和基本觀眾層都無法跟其他三條港產片院線比較。不過，筆者想提出的問題，是王敬義這樣一個與台灣關係一向十分密切的文化（商）人，為何突然會靠攏「左派院線」呢？未免有點耐人尋味。

39. 據〈應唐書璇之邀 狄娜復出拍片〉，《明報》，1977年8月11日，《暴發戶》前名亦為《大亨外傳》。

40. 舒琪：〈含蓄的反諷與唏噓——也談《暴發戶》〉，《新晚報》，1979年7月13日。

《暴發戶》（1979）描寫一個小人
物攀上上流社會的都市尋金故事，
主人翁阿金由黎小田飾演。



的搬遷辦公室，從一個普通秘書，擢升為公關主任，再升為發展經理，最後搬進了敞大的經理室。唐書璇用一個單鏡頭拍攝她先把疏落的文件和擺設放在辦公桌上，在大班椅上坐下，然後再站起來望出窗外，刺眼的陽光淹沒了她整張俏臉。另一場，是在更敞大的別墅裡的呂瑞容一個人不停在打電話，暗示出她其實已把自己孤立於其他一起長大的同伴之外。鏡頭跟著繞過她搖上螺旋形樓梯，拍攝她慢慢的往上爬，攝影機的運動帶出了含蓄的寓意。還有是最後一場，黎小田也在不停的打電話（給三個女人），但都已人去樓空。影片安排他逆光站在露台上，身後可以俯瞰香港的繁華面貌。很安靜但也很落寞。……影片結尾時瀰漫著的那份傷感意味，（唐書璇）的觀眾不應感到陌生。從《董夫人》到《再見中國》，以至《十三不搭》（其實）都可以找到類似有關追尋與失落的嘆息。（〈追尋與失落——再談《暴發戶》〉⁴¹）

在前述由「粵語片研究會」主辦的《暴發戶》放映會中，幾位講者也都發表了對影片的一些其他觀察，進一步說明了影片的重要性：

（一）陳智廷指出⁴²影片的原名《大亨小傳》，很容易便教人直接想起美國小說家史葛特費茲傑羅（Scott Fitzgerald）1925年的名著《大亨小傳》（*The Great Gatsby*）。小說以美國的爵士時代和咆哮的二十年代為背景，描寫男主角積蓋茨比（Jay Gatsby）不惜一切手段，努力躋身上流社會，成為年輕而神秘的百萬富翁，為的是對女子黛西布卡南（Daisy Buchanan）的執著追求。小說被譽為費茲傑羅最偉大的作品，和美國文學史上的「正典」之一，普遍被認為是對所謂「美國夢」作出當頭棒喝的一則寓言（allegory）。書璇借用了費茲傑羅的小說，也同樣透過一個「由爛褲到財富」（From rags to riches）的故事，來檢視七十年代香港從貧到富的神話。片中的阿金在發達過程中，先是仗賴外父何仁熙（梁醒波 encore！）經營非法外圍賭博做基礎以投資地產，再經歷香港股市炒賣投機熱潮而最後致

41. 舒琪：〈追尋與失落——再談《暴發戶》〉，《新晚報》，1979年7月14日。

42. 見<https://www.youtube.com/watch?v=9wscrkcNFWo>。

富，過程便恍如蓋茨比靠販賣私酒及從事其他非法勾當以躋身富商行列一樣。阿金對Linda與Tina⁴³（狄娜飾）的追求，雖然欠缺了蓋茨比對黛西的真誠與癡心，但那份鍥而不捨的決心卻可堪類比。《暴發戶》的結局沒有費茲傑羅的小說的震撼（或曰「通俗劇化」：黛西意外撞死丈夫的情婦、蓋茨比被誤會為兇手，被死者的丈夫開槍打死），相反的，唐書璇只集中刻劃阿金被拒絕——包括未發跡前與他一起拍檔的小莊（顏小莊飾）——的挫敗，我們不能說她比費茲傑羅更優勝，但其不落俗套，卻是需要強調的；

（二）也是陳智廷：「從用打麻將到賽馬、賭狗到炒股票、再到地產霸權來展示2013年的香港，《暴發戶》讓人看到這個城市令人沮喪的發展軌跡。」一如《再見中國》，影片同樣標示著書璇作為一名先鋒藝術家的驚人預見能力。片中有一場，是阿金的手下向他報告驅趕公司旗下地皮上某幢舊樓住戶的進展。一名老婦拒絕遷走。阿金示意「用錢搞掂佢」。接下來的對白是這樣的：

手下阿張：金生呀，咁畀幾多錢個阿婆呀？

金：呢啲嘢，算佢有80歲命，每年就補兩撇〔按：即二千元〕，倒番轉頭數上去咪得囉。

張：（欲離開，想起，回頭）金生呀，佢都80歲，咁咪即係冇得補？

金：（不置可否、不耐煩地）哎呀，呢啲嘢你識做啲啦！

張：（唯唯諾諾）係。（離去）

作為香港人在接近四十年後的今天重看這場戲，確實會否有太耳熟能詳的感覺呢？（當然，更齷齪更卑鄙的手法在今天已不足為奇！）

（三）游靜則指出⁴⁴，《暴發戶》裡的所有女性角色，不論大小，都具備著強烈的自主個性，特別是當被男性侵犯或強行支配時，都會毫不例外並進取地還擊，從開場時被阿金偷窺出浴的女房客（大方地揭開包裹著裸體的浴巾，讓阿金看個痛快），到Linda（當阿金正式提出要用身體來交換物質生活時，頗出人意料之外地斷然拒絕了他，還搗了他一巴掌）、Tina（先是指使女傭來打發死纏爛打的阿金，繼而在酒會裡把阿金送給她的名錶轉贈給後者妻子來奚落他，叫他知難而退），以至阿May（暗中安排燒鵝瀨〔石修飾〕）搶去阿金垂涎的地皮來報復他的不忠；當前者以為從此便可以成為她的入幕之賓時，卻立刻與他劃清界線，棄若敝屣），莫不如是。這種處理方法，在充斥著大男性主義意識的七十年代香港電影裡，已不止難能可貴，簡直是鳳毛麟角了。

創辦《大特寫》推動電影文化

忘記了是在1975年的哪一個晚上（推算應該是在《十三不搭》上映之後不久，也就是10月前後的事情吧），唐書璇約了一群《中國學生周報》的影評人和部分在其他報刊上經常撰寫電影文字的年輕作者，上了她在尖沙咀緬甸台的家，開了一個會議。作為《周報》電影版

43. 兩者在名字上的接近，暗示了女性中兩種帶著互補作用的特質：Linda代表的是青春與純真，而Tina則代表著成熟與世故。

44. 見<https://www.youtube.com/watch?v=O8m17jmVFkc>。游靜是*Filming Margins: Tang Shu Shuen, A Forgotten Hong Kong Woman Director* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004) 的作者，這是到目前為止唯一一本研究唐書璇及其電影的專書。

的「新進」作者，筆者也被拉了一起去。席間，書璇向眾人表達了一個意願：她準備斥資出版一本專門性的、獨立的嚴肅電影雜誌（我記得她特別強調「嚴肅」這個字）⁴⁵：內容包括新片報道、影人訪談、評論以至電影理論介紹，目標是可以做到像法國影評人與理論家安德烈巴贊（André Bazin）在1951年創辦的《電影筆記》（*Cahiers du cinéma*）一樣，不獨推動本地的電影文化，還可以對電影工業產生一定的影響力。她呼籲與會者支持她。但在筆者的記憶裡，很意外地，大部分與會者的反應並不如想像中熱烈。離去時，《中國學生周報》一名資深女編輯及作者甚至質疑書璇背後的動機，會否是為了替她日後在香港拍攝的電影宣傳鋪路。事實證明這個推斷是完全錯誤的：《大特寫》——雜誌後來的名字——面世時是1975年12月，《十三不搭》已經事過境遷；她拍攝《暴發戶》的時候是1977年，但影片拖了兩年才上映，那時候《大特寫》已經結束了差不多一年。雜誌由頭到尾也沒有為她的電影刊登過一隻字。

《大特寫》的第一期封面是法國影星阿倫狄龍（Alain Delon），副題「電影觀眾手冊」（中期副題改為「電影雙周刊」），售價\$1（第15期加價至\$1.50）；隔周星期四出版。其間，雜誌曾兩次休刊：第一次在第20期出版之後，即1976年9月9日至10月7日，為期一個月；第二次是第28期（1977年2月3日），趁春節休刊，也是一個月（3月4日復刊）。1978年9月29日第66期正式結束，封面黃淑儀，副題是「影視雙周」，售價\$2；歷時兩年零十個月。

《大特寫》的辦公室一直設在上述書璇家、佔地約五百多平方呎的大廳裡（她的睡房是工作人員的禁地！），最早期的編輯是李默和吳平（筆名畢靈、阿蒙），之後是張錦滿；再之後就是筆者，人手一直十分緊絀。筆者在那裡任職期間（約由76年下半年起至77年中），只有一名助理編輯（是筆者曾任教的一所舊樓中學的中五畢業生，對電影毫無概念），後來再增添一名兼職助理，從邀稿、編輯、撰稿、校對、排版到安排印刷、發行，幾乎全部「一腳踢」（工作一人承擔）。

有關《大特寫》的編輯方針、政策、內容和它在不同時期的變化，說來長篇，有必要用另一篇文章的篇幅來探討與說明，這裡只想重點的說明雜誌的重要性：

（一）儘管它從來都沒有達到唐書璇心目中以《電影筆記》為目標的水平（坦白說，甚至相距極遠），但無庸置疑地，它的出現確實補償了自《中國學生周報》（及其「電影沙龍」版）結束以來，本城在電影報道（film journalism）及評論方面的空白，滿足了後者培養出來的一批電影愛好者（以至「影癡」）的需求；它對電影評論又一直保持著十分肯定的態度，⁴⁶說它直接提升了香港電影文化的高度，並不為過；

（二）自二次大戰後至六十年代末期，報刊、收音機、戲曲和電影一直都是香港最主要的大眾娛樂／媒體（電視要到1967年「香港電視廣播公司」——即TVB——啟播之後才逐漸普及），其中又以電影因其涵蓋的範圍（不論是本質／內容上的幅度，抑或是受眾的層面）

45. 七十年代香港的電影雜誌，幾乎全部都是電影公司的官方宣傳刊物，視電影為消費活動，像國泰公司的《國際畫報》、邵氏公司的《南國電影》和《香港映畫》、長城公司的《長城畫報》等，另外一些貌似獨立者，如《銀河畫報》、《電影小說畫報》和《銀色世界》，其實都定期收取電影公司費用，替它們撰寫相關的軟性文章，以收宣傳之效。

46. 例如它在第24期（1976年12月9日出版）便做了一個「認識香港影評人」的專題報道，介紹了13位本地的影評人（大部分以報刊為單位），應該是香港刊物第一次這樣做。

而越趨重要（可證諸於其龐大的產量）。但許是因著它在資源和技術上的匱乏與局限，致使本地製作的電影，尤其是粵語片，從來都沒有被嚴肅或很認真地看待過，⁴⁷ 並只被視為取悅或只適合婦孺觀看的廉價娛樂。六十年代中期之後，在席捲全球的新哲學思潮與藝術模式的衝擊和影響下，戰後的嬰兒潮一代對衣衫襤褸的粵語片更進一步產生了不同程度的抗拒，甚至輕蔑。就以《中國學生周報》的「電影沙龍」版為例，不論是報道抑或評論，絕大部分都集中在外語電影身上（以歐、美為主，日本則次之），偶有論及本地電影者，都無可避免地帶著偏見的色彩。這個情形一直延續到《大特寫》初期，也沒有很大的轉變。雜誌的內容仍以外國電影佔大比數。但這個現象很快便有了轉變：在《大特寫》第29期，亦即第二次復刊的首期（1977年3月4日），便刊登了一篇題為「敲自己的鑼」的編者的話，裡面說：「自從第21期開始，《大特寫》的趨向更加明顯，就是多談了我們自己的電影，而少講了、甚至故意忽略了外國電影。《大特寫》是為香港電影觀眾而設的電影雜誌，而且是唯一的一份。我們覺得要提高香港的電影水平，就應該正視、而不是忽視香港自己的電影和電影從業員的成就。這些成就可能是微不足道，但正因如此，就更加需要重視、鼓勵和批評……我們理解這些轉變對某些人來說可能會帶來失望……（但）我們不應變成一小撮的『大會堂電影觀眾』的全人雜誌，也不是為了培養多幾個電影會的會員（雖然《大特寫》必須得到他們的支持）……因此我們不高談闊論，只能刊載輕鬆易讀的文章。……目前我們不能夠成為《劇場》季刊的同類，我們只希望成為一道通往《劇場》季刊的橋樑。」而就在同期，即總結性地評選了1976年的港片，頒發年度的《大特寫》電影獎；在第30期，又舉辦了一個「國片座談」，和做了一個最佳電視節目的評選。這個方向的轉變，其實與書璇在《十三不搭》和《暴發戶》中的「轉變」是一致的，就是說，她意識到她是屬於香港的，首要關注的對象也是香港，並在香港扎根。如果用今天的用語，就是「本土主義」的濫觴了；

（三）這項轉變的契機，在很大程度上，乃來自前一年從電視台湧現出來的一批年輕編導和他們的作品，包括譚家明、許鞍華、嚴浩、甘國亮、余允抗、吳小雲、方育平等人和他們拍攝的無綫電視劇集《群星譜》（1975）、《北斗星》（1976）、《七女性》（1976）、《瑪麗關77》（1977）、《年青人》（1977）、《小人物》（1977），以及香港電台製作的《獅子山下》（按：長壽劇集，1972年開播）等劇集。這批編導大多畢業於英、美的電影學院，回港後陸續進入了TVB和香港電台電視部。這些劇集差不多全都用16毫米的正片膠卷單機拍攝，在操作和技法上，與電影幾乎完全沒有分別。內容上，由於以家庭觀眾為主，所以大都取材自現實，不少都改編自真實新聞，情節、角度、手法更不乏爭議性。這個貼近生活的創作模式，與沿襲自邵氏公司的「片廠電影」與大量複製電視連續劇／趣劇的流行電影，不僅大異其趣，還揭示了一個新的方向。在書璇的倡議及堅持下，《大特寫》帶頭第一次用「香港新浪潮」來形容他們，並早在第20期就刊登了一個題為「新浪潮橫掃五台山」的專題報道，介紹了這群編導和評論他們的劇作。此後差不多每一期都有評論他們的新作或介紹他們的動向的文章，還一度為了聲援他們因為題材敏感而遭禁播的作品，刊登其劇本（嚴浩編劇、許鞍華導演的《ICAC之查案記》）。一年後的第63期（1978年8月18日），則配合著嚴浩第一部長片《茄哩啡》（1978）的開鏡（封面封底內均有祝賀廣告），

47. 惟有左派媒體（主要以報章為主）一直對粵語片保持著比較認真的討論與批評。這大概是因為在共產黨理論中，電影從來都被視作最重要的宣傳工具之一。

又發表了〈「香港電影新浪潮」：向傳統挑戰的革命者〉一文，再次確立了這個歷史性的稱號。

小結

「香港電影新浪潮」是否一場真的革命，也許仍可繼續探討，但一度一意以一己之力替香港電影帶來一點改變的唐書璇，卻在她有份鼓動的吶喊開始時便退下火線，靜悄悄地離開了。記憶中，她從沒有特別宣佈過她的離去。筆者熟知她不喜張揚（但也不喜言敗）的個性，是以也從未問過她當年離去的感受：是黯然？是失望？抑是「君子棄瑕以拔才，壯士斷腕以全質」？唯一可以證實的，是之後多次再遇，書璇仍保持著她一貫的貴族氣質與處變不驚的淡定，還有那份靈巧的慧黠。我不以為灑脫的她對自己曾付出過的努力會有甚麼遺憾。遺憾的其實應該是我們，因為我們不獨不曾公允地善待和回報過她的勇氣與成就，而且還袖手旁觀地任由她四部不同凡響、散發著異彩光芒的作品在時間的大河裡遠去、消失、流逝。如果本文可以替她和她的電影留下一點線索，讓後來者早日展開進一步的發掘和修復工作，則筆者亦於願足矣。

2018年1月28日

編按：文章部分內容因引述資料未獲授權，經作者同意後，有所刪節。

舒琪 香港粵語片研究會創會會長，香港演藝學院電影電視學院前任院長。

口述歷史





洪金寶： 拍功夫喜劇是為了盡展所長

訪問：張志成（1999年5月30日）；

蒲鋒（2013年3月25日）

整理：林俊鏘、吳君玉



七十年代，功夫電影在港掀起熱潮，帶起香港的電影業，甚至為港產片後來得以衝出亞洲奠下基礎。今時今日的「影壇大哥大」洪金寶，演、導、監製俱成就卓著，是當年開創功夫喜劇類型的重要人物之一。乳名三毛的他，自幼跟隨于占元師父學習京劇，年紀小小便踏進影壇成為童星，好學不倦加上不畏艱辛的性格，令他從此跟電影結下不解之緣。這次洪金寶除道出當年學藝及入行的經過，亦談及少年時代擔任龍虎武師時的種種辛酸，以及他當上武術指導，透過與不同導演的合作，學習拍攝電影的技巧，為日後執導演筒打下紮實根基的過程。此外，他亦談到如何踏上導演路，執導《三德和尚與舂米六》（1977）、《贊先生與找錢華》（1978）等賣座之作，以及在七、八十年代之交，在別人不看好的情況下，拍出大受歡迎的功夫喜劇《鬼打鬼》（1980），為香港功夫電影闖出另一片天。

戲班小子初踏影壇

我1952年在香港出世，原籍寧波，我全家都好像與電影有關係。外公是佈景師，做「批盪」（抹灰）及泥公仔，好像《江山美人》（1959）中的十八羅漢、四大金剛等佈景、牆、屋等。阿爺（按：洪仲豪）是當年一個很「巴閉」（了不起）的製片家，有自己的製片廠（按：華南公司的片場），那時在嘉林邊道，嫻嫻（按：錢似鶯）當年也是一位名演員。小時候的我不喜歡上學，經常在街邊打架、撩是鬥非。外公外婆帶我見師父（按：于占元），那時我才九歲，根本不知道甚麼是京劇，只見小朋友在翻筋斗，覺得很有趣。之後一個星期，我日日不斷哀求外公外婆，他們便送我去學，終於簽了七年合約。

我的聲線本身不太好，但在學校差不多甚麼也學過，像青衣、小生、花臉等，稱得上是京劇全能。生活就如小朋友寄宿般，我們學校的教育，雖然讀書方面不多，但對「天地君親

師」、怎樣尊敬老人家和長輩等，教得相當好，所以我們的師兄弟，對長輩尊卑這方面看得很重要。學校雖然有六十多人，但不是個個資質都好，好的那幾個很全面，任何角色都可以做到。初時學校接演京劇，倘若突然有個演員生病，我若能演那角色的便由我頂替去做。我記得第一次演出是在大會堂，當時只做了一場。最記得第一次開始叫「七小福」，就是在樂宮樓表演。後期人數開始多，才訓練我們在荔園做大戲。

我在12、13歲時開始拍電影，拍《愛的教育》（1961）、《生死關頭》（1964）等。記得跟一大班小朋友與林鳳一齊拍《公主與七小俠》（1962），那時已經是童星。後來拍了許多粵語片，有陳烈品、胡鵬、屠光啟、鍾啟文等導演的，還有何夢華、羅維及岳老爺岳楓等許多導演的國語片我都拍過。那時我還是小朋友，不知為何對這行很有興趣。

我14歲開始當龍虎武師，那時我還在師父那裡學師，但可以出來工作。酬勞是60元一天，做完後回學校要把55元交給師父，自己只拿五元。我外出做了武師第一、二日，覺得很刺激、很特別。回去之後會告訴那些小師弟我拍了些甚麼，是怎樣打，然後又在學校「度」（設計）一些招式給師兄弟玩。到15、16歲出來正式入行，從那時候開始，自己在片場裡做過甚麼、拍過些甚麼、怎樣死，我都會教師兄弟，自己好像變成導演、指導，有種活力和興奮。後來越拍越多，我對電影圈裡無論是武打、推車軌等甚麼都好，都很有興趣學習，領班叫我做所有事，我都照做。我會特別留意對方怎樣做，慢慢地逐步開始當副武術指導、武術指導及導演。

武師生涯嘗盡艱辛

我16歲剛滿師出來，便是跟韓英傑做武師。他是我師父的女婿，特別提攜我們。其實我們的身手差不多是最好的，只是經驗不足。動作方面都是彈跳，打就很普通，「撻」（跌下時背部著地）、「啣」（噴）血包等。難度高一點的，是從上面翻筋斗跳下來，跳彈床及「吊威也」（吊鋼線）也有，下面多有紙皮箱墊著，但有時就算危險也沒有紙皮箱。

這一行要接受許多事情，很辛苦，還真的要搏命。那時甚麼經驗都沒有，就是在老師、師兄做的時候去看、去學、去接收。喜歡的話，肯日捱夜捱，便可以快一點見到成績；如果不喜歡兼且內向，就會難些。做指導一定要跟別人溝通，要夠開放，又能夠完全解釋動作的原理；不同做演員，在鏡頭前完全投入，其他時間可以不出聲。

那個時代，導演跟我們的層次差很遠。現在我能兇，過去我不能兇，那時要聽人家的，我是很聽話的孩子。總之「阿頭」說：「誰上去？」我們幾個人一定是領頭上去，不會說做不到，要我們做甚麼，我們一定能做到。我當指導時也一樣，我設計出來的動作，那些人做不到，我就自己上去做。閉上眼從很高的鐵樓梯被兩個人扔出去，替身都不敢做，我自己做，都沒有辦法，要拚命，沒錢就夠膽，口袋裡沒有錢，當然要爬上去了。

在台灣拍《奪命金劍》（1971），我記得是黃楓導演。當時有兩個替身，跳彈床過火了，撞到大麻石。自己知道會撞過去，便用盡全身的力令自己全身都硬起來，但頭向上仰，否則便會一頭撞上大石。結果整個人撞上去，那衝擊力也很厲害，之後就暈了。後來解下頭套，導演說取消這個動作不拍，收工。但第二朝開工，第一個鏡頭就拍回這個動作，我就照做。

記得在韓國拍《賣命》（1973），要在60尺跳下來，下面只有六個紙皮盒和一張海綿，六個紙皮盒很細，一定要跌在那個位置。我是武術指導，「度」了這些動作出來，到現場才說沒有紙皮盒，心想「有冇搞錯」（這怎麼搞的），但不拍又會損失很多，還是來吧。其實真的挺危險，幸好都跨過了。

其他意外也有，最大的意外是斷「威也」，在飛的途中突然「啪」的斷掉跌下來，是完全控制不到的，但幸好沒事。其實拍動作片的演員很辛苦，個個都內傷。受傷了也沒可能休息，因為一休息，老闆就要付許多錢。其實我拍了這麼久，也擔心武師的安全。當然有許多有本領的龍虎武師，可以在技巧上控制怎去做某個動作，只是肉體上有少少痛，安全上是沒問題。但很多卻是有這樣的膽量，但沒有技巧，很容易弄傷自己。如果有人受傷，我內心會很過意不去。

香港的動作片是世界知名，其他人看完之後會覺得incredible（難以置信），是不可能做到的。這是一種驕傲，所以所有的痛苦，不知是不是值得，但有很大的成功感。這些動作演員為香港的電影帶來一個很重要的地位。

設計動作必須要令人信服

當武師不久我便做了副武術指導，是為電懋、邵氏兩間公司當副武指。那時我主要跟隨韓英傑，之後跟隨梁少松和徐二牛，他們也是跟隨過韓英傑的。《龍門金劍》（1969）開始時是由韓英傑當武指，拍了一半他離開了，之後便由我當武指，也不知道這部片是掛韓英傑還是我的名字。（按：該片武指具名為徐二牛、朱元龍〔即洪金寶〕；洪首部獨立具名為武指的電影應是國泰攝於1970、71年間的《殺手》。）

我最初當指導的時候，買「公仔書」（連環圖）回來看，看看裡面的那些招式，自己再去想。在「度」招的時候，怎樣也可以，因為那是幻想出來的。但片中的故事及人物背景等，許多事情都要有根據。雖然電影裡有許多東西都是假的，但理論和做出來的東西是真的，至於功力夠不夠又是另一回事。譬如鷹爪，是否出到「爪」的感覺是一回事，但做出來的每一個動作都要令人信服，這是很重要的。

雖然武打場面多是由武術指導「話事」（決定），但始終武術指導只照顧現場的事。到了後期，我可以跟導演多溝通，多傾多想。過程是不容易的，我們雖然學京劇那麼多年，但其實對當中的文化、歷史背景，或者書本上的知識都很膚淺，唯一依靠的就是多看多吸收。所有事情，做導演又好，教演員又好，甚麼都好，我都是去看、去吸收別人的東西，希望刺激自己的思維，想出一些新的東西。我亦練過許多功夫、很多不同的拳派，希望自己對武術方面了解多些，「套招」（設計對打招數）方面的思維可以比較大。

我到現在仍醉心武學，不論甚麼武學都想看、想練、想研究。當看到某種武學，在文字上編出來，再表演出來，尤其當中包含一些哲學的，我認為觀眾會很有興趣，要是甚麼也沒有的，光是「啪啪啪」的拳來腳往，觀眾未必有興趣。我現在希望我設計的所有動作，不論怎樣打，觀眾看後覺得和自己是有關聯的，日常生活可以用得上，如稍作防身等，我希望觀眾可以感受到這種東西。



以藝名朱元龍為胡金銓導演的《忠烈圖》（1975）擔任武術指導，並飾演倭寇首領博多津一角。

與不同導演合作汲取經驗

許多導演的片我也拍過，像邵氏的羅維、何夢華、岳楓、程剛等，那時我還是黃毛小子，14、15歲便在他們的電影中客串。我16歲滿師後真正入行也是為他們拍戲，當時程剛有時找唐佳、劉家良當指導，有時就找韓英傑當指導。我亦拍很多羅維的戲，因為羅維都多用韓英傑的。羅維由最初期開始，鏡頭怎樣放都已交由韓英傑拿主意。程剛也是，他早上來開鏡後就離開，我們替他拍完武打場面。我跟羅維多數是在片廠拍，跟黃楓比較多出埠拍片，最多是韓國，跟鄭昌和拍也是到處走。

不同的導演有不同的想法，拍法也各不相同。譬如胡金銓，他當我們如世侄一般。我們自小就見到他，後來我們做武師也是跟他拍（按：洪金寶拍過胡金銓導演的《俠女》〔1971〕、《迎春閣之風波》〔1973〕、《忠烈圖》〔1975〕等）。他是有了整個概念之後才跟我們傾，那時我們對拍攝的技巧、感覺、構圖及畫面等的觸覺與胡金銓是差天共地，他有許多東西是完全set（設定）好的。他很喜歡跟我們談天，甚至可以談上一晚，他很有興趣教導後一輩的人。他將感覺告訴我們，有時會自己「套招」，始終電影與京劇、舞台劇不同，有時我們替他「套」出來是不同的，有另一種感覺。無可否認他是一個很好的導演，各方面的文化水平相當高，我們真是無法比。

李小龍是不同的（按：洪金寶曾在《龍爭虎鬥》〔1973〕和《死亡遊戲》〔1978〕中

與李小龍合作），完全是兩種感覺。他的哲學其實就是經驗，經驗就是從武台、擂台上得來的，怎樣的動作才可控制人，如何能先發制人。他是比較貼近真實社會，真實性的東西較多。他一開始轉民初，《唐山大兄》（1971），接著《猛龍過江》（1972）、《精武門》（1972），這幾部片給我們很大的影響。因為這種「全真」的感覺，是我們在現實生活打架時、在武館裡練習時真實見過的。這是觀眾以至一般人喜歡的，所以拍電影時要盡量表現那種「實牙實齒」（實實在在）的感覺，被人打是真的打在臉上，臉要怎樣震等，要用這種思想去做事。

黃楓導演待我如契仔一般，一直都很支持我，給我很多機會，我稱黃楓導演為「契爺」。我初出道時，便是跟他當指導，之後我跟他工作也很多年了。那時很多大牌明星欺負我是年輕小子，我也不敢講話，就說我不想幹了。後來他高聲在現場講，「有誰不服你，告訴我，我跟你一齊不幹。」這話其實不是說給我聽，是說給那些人聽的。他對我很好，他本來是很兇的，全組人不敢說話，通常都是我站出來說。

後來他拍了一部《身不由己》（1980），嘉禾公司不讓他上映。這是他跟嘉禾之間的恩怨，他因為官司的問題，所有東西都堵塞了。我也有拿錢出來幫助他拍完，也有演出，是免費的。我的性格自小已經是這樣，我覺得大家能夠幫得上忙，付出是無所謂的，無須要認真。要自己懂得分辨，做人要認真，要爭的東西就不要太認真。

初執導演筒拍《三德和尚與春米六》

我跟了黃楓及鄭昌和兩位導演做武術指導久了，在嘉禾拍過很多電影，慢慢便想做導演。我問黃楓，我有沒有機會做導演，他說我可以做。後來黃楓與我上嘉禾，跟鄒文懷說三毛這小朋友很想做導演，看看有沒有機會。鄒文懷說OK，叫我試試寫個劇本。我找黃楓導演先替我起一個故事稿，那就是《三德和尚與春米六》（1977），之後老闆說OK。因為要用廣東話對白，我就找司徒安幫我寫第一個故事，司徒安寫好之後，老闆也支持，叫我開拍，去找演員，之後就這樣拍了。那時黃楓替我講了很多話，他還在片中客串演一個少林寺的和尚，真的幫我很多。

此片開拍時，因為怕自己沒有名氣，所以找陳星做三德和尚，我就做春米六。首次執導是拍功夫喜劇，因為我覺得以前我做武術指導拍的那些硬橋硬馬功夫片不是我的專長。我的專長是「搞笑」（詼諧）、有些誇張，但我的誇張來得實際，是能實踐的東西。還有就是我是拍粵語的，當時人家亦有問：「你怕嗎？」我說應該不怕，因為我覺得講粵語，人物會顯得比較cute（可愛），大家聽來特別親切。我會用一些輕鬆的對白，像兩個人見面寒暄，會問：「喂，最近怎樣呀？」另一人回答：「阿駝行路又『春春（中中）地』」（按：廣東話歇後語，意思是中規中矩、不過不失），像這些輕鬆的東西，我覺得很好。

拍攝《三》片我是跟著人物去構思，盡量表現自己的長處。那是我執導的第一部戲，可能有點亂，但我沒有怯場，拍文戲又好甚麼都好，完全是盡力去做，不找藉口攔住自己，也不找藉口說有甚麼令自己發揮不到，沒給過自己任何壓力。武打場面方面，是盡量處理得較有難度、有些「竅妙」（巧妙）又帶靈活性的東西。當然，多年後重看，我覺得自己的東西有些生硬，但尚算OK，畢竟是第一部電影。

洪金寶首次自導自演拍成《三德和尚與春米六》（1977），鋒芒畢露。



拍攝的時候，何（冠昌）先生有跟我一起看片的，他只說了一句「不用那麼多NG」。我拍那些人的特寫，一個特寫拍了很多，他一直看覺得悶，就說：「不用那麼多NG。」這讓我明白千萬別讓老闆看毛片，順好了，刪掉一些，譬如你有十個就留下兩三個。他看片時不會說拍得好不好，他會問你：「這裡為甚麼這樣？」「那裡為甚麼？」如果他有些甚麼好點子，會告訴我。我拍完這部戲，也很擔心，人人都說：「不行的，這部戲太差了。」一上映後，人人都說：「是吧，我都說你是成功的。」想不到大家的說話會轉得如此快。

未做導演前我已認識鄒（文懷）先生，但不太熟。從前我跟王羽在澳洲拍《直搗黃龍》（1975）的時候，他已經對我說：「噢，三毛，你是行的。」我說：「是的，看你是否給我機會。」但那時我還沒有那種力量走進寫字樓去跟鄒先生談，當這部戲成功之後，兩腿就有力量可以走過去了。

為拍《贊先生與找錢華》學習詠春

想到拍《贊先生與找錢華》（1978），是因為我的長輩劉家良師傅。我為第一部電影執導時，他給我說過很多鼓勵說話。他提醒我作為一個導演，若我拍完後認為擺位不對，可立即再轉，不用怕別人閒話，給我定心丸和鼓勵。當時的功夫片大多以洪拳為主，好像傅聲的《少林五祖》（1974），至於真正的詠春，因為動作細，曝光率不多。之前我是完全沒有學過詠春的，但我聽了許多關於詠春的理論，覺得很「過癮」，裡面的東西我又覺得很合意，例如甚麼是「無橋自造橋」，想想也很有娛樂性，觀眾也會感興趣。於是我便開始構思那個故事，去做資料搜集，研究詠春這門功夫和練習詠春。為何要練詠春呢？因為我作為一個武術指導，如果我不懂這門功夫，要靠一個詠春師傅現場「度」，是不可行的，他不懂電影藝

（左起）麥嘉、洪金寶、劉家榮
迎上功夫喜劇潮流，合作拍攝《搏
命單刀奪命槍》（1979）。



至於成立寶禾公司，我當時覺得很多導演沒有公司支持，若自己有這樣的本事，可以製作和監製多些電影，讓導演們有發展的機會，就不會懷才不遇。我有這個想法之後，嘉禾就提議替我成立寶禾公司，製作自己的電影（按：寶禾首部攝製的電影是《鬼打鬼》〔1980〕），我可以做導演之外，午馬導演亦可以幫我，元彪、林正英又可幫我兼顧各方面工作，人才上可以分配得到。這樣便做了十幾年，其實這公司是嘉禾的衛星公司，公司的人全部是由嘉禾付錢請的。

獨排眾議開拍《鬼打鬼》

每拍一部電影我都會想有甚麼新的，令觀眾覺得有趣的題材可以拍的，後來我想到拍關於茅山的故事，於是便想出了《鬼打鬼》（1980）。我拍《鬼打鬼》主要是抓著觀眾的好奇心，尤其是一些鬼神、古怪的傳說，在東南亞和香港都很流行，人人都喜歡聽。那時候我多是跟何冠昌談的，因此我向何冠昌提出想開拍《鬼打鬼》，他都同意，我就可以進行了。

那時許多人也勸我，說這種東西不行，一定沒有人看，一定沒有人鍾意，但我感覺不是，我感覺一定會有人看。我想好怎樣怎樣，他們也說不行的，我說：「信我吧，沒問題的。」有許多報紙也批評我，我也不明白那些作那時我仍在拍攝途中，影片尚未推出，那些影評人為何出來說我這部《鬼打鬼》怎樣不行。



八十年代末，邀請劉家良客串演出《群龍戲鳳》（1989），二人對打一場為人津津樂道。

我當時不理那些事，只是詠春都拍過了，有甚麼是未拍過呢？茅山？就茅山吧！拍《鬼打鬼》，講「上身」。有了這概念之後就找朋友，找了野峰，他在南洋方面有許多茅山這方面的東西，給我很多意見，講好多故事給我聽。另外在京戲方面，我也放了許多戲加插當中，很有趣的。那時我接觸過很多鬼鬼怪怪的傳說，吸收了許多，所以我覺得可以拍，便將各方面的資料整合，去構思這個人物怎樣發展，有些甚麼事情發生。還有道具方面，很多東西也是自己去想怎樣創造。那時要想怎去拍飛降下來，身體又怎樣可以突然凹了入去，我也不知自己怎會想到可以這樣製作、這樣拍，出來效果非常非常好，沒有人想到是怎樣拍的，因為那時香港電腦特技沒太多人認識。

這部片編劇也很重要，我們一直告訴他意見，叫他寫，寫好劇本之後給我們看，其實也是好難的，幸好他可以吸收到這些東西，否則他會寫了其他東西出來的。不過也相當好，《鬼打鬼》的編劇是黃鷹（按：與洪金寶合編），現在已經過身。很幸運，這部戲最終「得咗」（按：意思是十分賣座）。

扶掖「洪家班」兄弟

說起來，其實「洪家班」這個名字不是我改的，是別人給的。第一代的洪家班就是元彪、林正英、陳會毅，他們從我做武指起便一直協助我。當時大家做京劇、大戲，以至生活都在一起。後來我做武術指導，又一起工作；到我做導演，他們又跟我一齊，慢慢形成這個「洪家班」，然後有第二代、第三代。其實跟我的人，我都會花一段日子訓練他們，希望他

們不只是做武師。武師可以做幾多年呢？所以我希望他們做了「洪家班」之後，在我的工作環境範圍內，可以做到任何一個崗位，長遠可以在電影行業裡發展。譬如說喜歡攝影，那便去學做攝影師，我希望每一個人都可以發揮自己的天分和才能。

我們那時很瘋狂，拍戲拍到晚上收工，然後開始傾劇本到凌晨四、五時，回家洗個澡睡一會，大約早上七、八點又再開工。通常只睡不到兩個小時，每晚都是這樣。編劇也很重要，我給他多些資料，他寫出來我再看、再傾。我們可以在咖啡店一傾便12個小時，不用拍戲的日子就天天這樣傾，要拍戲的日子，就在拍攝現場傾。那段時間的精力完全不知是從何而來，對電影，對每一部新戲、每一個角色、每一樣事情都很興奮。

動作演員對演戲亦有感覺

我拍那麼多部電影，從不覺得自己有甚麼特別的成就。可能是我自小在京班所受的教育和自己本身的性格吧，這麼多年來，拍那麼多部電影，我覺得重要的是每部戲給我的經驗和那份回憶。回看自己的電影，有幾部是比較喜愛的，像《鬼打鬼》（洪自導自演）、《敗家仔》（洪自導自演）、《東方禿鷹》（洪自導自演，1987），還有《人嚇人》（午馬導演、洪金寶監製及主演，1982）、《群龍戲鳳》（洪自導自演，1989）。

此外，我亦喜歡《龍的心》（洪自導自演，1985），在片中我飾演Jackie（按：成龍的洋名）的智障哥哥，那時差不多每日老闆也找我傾，問我可不可以安排自己在戲中跌一跌，然後懂得打，但我說「怎可以」。結果我是要打，但就只是在ending（結尾）打得厲害些和殘忍些。整體而言我是很喜歡這部電影，而Jackie 演這戲亦演得不錯。這部片證明動作演員不單只是懂得動作，很多時他們對演戲也有感覺，這是很重要的。

劉家榮：

回溯重視真功夫的年代 兼談劉家良的電影武學

訪問：張志成（1999年3月26日）；

蒲鋒（2017年8月16日）

整理：蒲鋒



訪問劉家榮導演的經驗很獨特，因為一般訪問都是靠語言來表達，但劉導演談到功夫時，不單用語言，他還要用手比劃，一個簡單動作已把要訣解釋得清清楚楚，這種口授身傳的做法，在現場聽的時候，作為訪問者簡直樂不可支。到要整理成文稿的時候，當日的快樂都成了今天的苦差，因為那些珍貴的動作解釋，是無法用文字來完全呈現的。即使如此，這篇訪問仍然彌足珍貴，劉家榮導演把他與兄長劉家良多年來在動作設計上的要旨和心得，傾囊相授。當中所說的「欠打」一詞，可說是劉家班在動作場面設計上的一個獨特觀念，過去從未披露。此外，十八般武藝的打法，也一一擇其關鍵解說，平實的說法全是深刻的劉家本門心法。相信劉導演這次訪談，為香港功夫片留下了一篇很重要的文獻。

家學淵源，幼習武術

我原籍廣東新會，1943年在韶關出生，當時正值抗戰，父母帶著我們幾兄弟姊妹走難，蠻悽慘的。我爸爸劉湛是林世榮的徒弟，是學洪拳的，我媽媽那邊的家人全部都是做大戲的，我的外公、舅父、表哥是做洪金寶那種翻筋斗戲，大戲稱為「五軍虎」的行當，我的舅母是做花旦的，所以我大哥劉家良和我也懂戲台上的東西，可以用於影片中。

來香港的確實時間記不起了，約是八歲時來香港的吧，當時大陸應該已解放。我跟大哥不同，他六歲時已在大陸開始跟我爸爸學功夫，我則是十歲之後，才開始在香港的武館學功夫。我爸爸當時在香港開武館，初時他嫌我妨礙他教徒弟，不准我跟他學拳，我惟有躲在梯間偷看著學，學的是工字伏虎拳，那是洪拳的入門拳種，直至我偷學成整套拳了，爸爸和大哥才知道。我學功夫其實是帶有虛榮心的，當時我爸爸常帶著哥哥和姐姐隨片登台，表演功夫對拆，贏得很多掌聲，我每次都有跟著去看，心裡很希望也能像哥哥、姐姐般表演。我是

劉家良自五十年代中起參與多部《黃飛鴻》電影的製作，圖為拍攝期間的工作照。後右起：父親劉湛、導演胡鵬、關德興；中右起：兄長劉家良、石堅、陳耀林；前中坐者為劉家榮。



躲在一旁看爸爸如何教哥哥、姐姐，待他們離開後，便自己出來練習，有時也會請教師兄們招式有否練錯。我聽爸爸說，他是由諧星劉桂康引薦入行的，那時候他尚未參演「黃飛鴻電影」（按：指四、五、六十年代由關德興主演的「黃飛鴻電影系列」）。我大概是11、12歲開始入片場吧。我爸爸入片場拍戲，我便幫媽媽挽一個菜籃、一張摺凳跟爸爸去開工，籐籃裡有水、有食物。有時拍到一些舞獅的場面，我便會舞獅尾，或者站在一旁打鼓，那時我已經可以賺到15塊工錢一天了，但還未正式開始拍片。

拍攝西片，受益良多

我差不多16歲才正式入行。記得是我大哥和我視他為兄長的唐佳，帶我去第一次當龍虎武師的。片名我忘記了，但我卻記得主演的是羅劍郎。當時的制度是由劇務找龍虎武師的，假如你跟那個劇務熟絡，或者跟那些明星合作慣了，便會有些工作機會。像我這種陪著去的，那時一個月最多才開工兩天。我只是在我大哥或唐佳沒空檔時，去代替他們開工而已。我記得要到1960年尾段才開始有較多拍片機會。

我大哥和唐佳第一部擔任武術指導的電影是《南龍北鳳》（1963），是由南紅和林家聲當主角的，我就從那時開始正式追隨他們。其實香港人懂得拍動作得感謝美國人。好像在我拍張徹導演的《邊城三俠》（1966）時，有一部美國片來香港拍攝，片名叫《聖保羅砲艇》（*The Sand Pebbles*, 1966），執導的是大導演羅拔淮斯（Robert Wise），主角是大明星史提夫麥昆（Steve McQueen），該片的動作指導，我仍記得他的名字叫羅倫占士（Loren Janes）。我們從他身上學到了很多東西，把香港的時裝動作片來了一個大翻新。我還記得以前拍的「飛仔」片，女主角朝我們的頭一拳打過來，我們是用手按著肚子彈開，動作完全不吻合的。但自從拍了那部西片之後，我們拍時裝動作片便改變過來了，因為當時香港有二十多個武師，被羅倫占士帶到青年會，接受了三星期的訓練，他教我們做中槍的反應、跳彈床，以及如何從高處墮下。最難得的，是教曉了我們如何無須被擊中而做反應，譬如攝影

機在那邊，拳頭只需打到面前就可以做被擊中的反應了，因為是double（重疊）位，已經遮擋了，不會「穿崩」（露出破綻）。這是我們以前不曉得的，但我們很快便把從他們那兒學來的東西加以發展。沒有美國人的教導，香港電影的動作不會進步得那麼快。

我們也從美國人身上學識用裝水果的紙皮盒來墊著拍高處墮下的戲。我沒有記錯的話，我應該是港片中第一個拍這種鏡頭的人，我還記得那是在拍唐佳的太太雪妮主演的《女黑俠木蘭花》（1966），在國家片場拍的。我當雪妮的替身，有個鏡頭是她在二樓給對手用飛索套著了腳，被拉了下來。當時我還年輕，只有十來歲，甚麼都敢試，便在下面鋪好紙皮盒，再在上面蓋塊布，把紙皮盒圍好便拍了。那時還不懂得怎麼摔，便像插水般插了下來。這是拍《聖保羅砲艇》的時候見人家都試過，也沒有甚麼，我便照做，其實很容易，每個人都能跳。¹

由邵氏衝出國際

我拍《聖保羅砲艇》時，已經在邵氏了。那時都是群戲多，動作很少有單打獨鬥的場面，都是一個王羽站在中間，我們五、六十個武師圍著他來打，打到頭破血流，周身損傷，紮住傷口繼續打。那時的打鬥較傾向於英雄主義的。我很欣賞唐佳所「度」（設計）的群打動作場面，可能因為他做慣大戲，大戲裡有所謂「蕩子」的武打場面，一班龍虎武師穿插插，中間那個將軍拿枝槍挑下搭下，蠻好看的。

我第一部做副指導的電影，我記得是張徹導演的，王羽、鄭佩佩、羅烈和午馬主演，我們去日本拍攝的。我那時候很開心，我還記得是我剛結婚那一年，好像是1966年，去日本拍了《金燕子》（1968）和《飛刀手》（1969）兩部戲，那時候開始做唐佳的副手。至於我第一部做武術指導的電影，要多謝張徹導演，那時邵氏公司有一個韓國導演叫鄭昌和，張推薦我參與他的《女俠賣人頭》（1970），好像是這部電影。（按：資料顯示，劉家榮在粵語片《真假金蝴蝶》〔1966〕中已掛武術指導名銜。至於《女俠賣人頭》字幕並沒有列出武術指導一職，鄭昌和同年為邵氏執導、較後上映的《餓狼谷》〔1970〕則列明武術指導是劉家榮。）

我拍完這部電影後，再拍《天下第一拳》（1972），這部影片就令我開始有名氣了。邵氏公司的電影從未在美國試過如此賣座的，它衝出了唐人街，在一些比較有規模的戲院上映，之後還給美國一個製片還是監製看到，說喜歡這部片的動作，所以他就與邵氏公司合作，邵氏公司就派我去西班牙跟一個意大利導演拍片，男主角是「勾鼻佬」李雲奇里夫（Lee Van Cleef）（按：該片為《龍虎走天涯》〔*El kárate, el Colt y el impostor*, 1974〕）。我可以參與這部半西片，真的很幸福，由那時開始，慢慢就有人認識我的名字。我還有參與過另一部外國片（按：指《密令》〔*Karateçiler İstanbul'da*, 1974〕），我自己都沒有看過，那部戲我是去土耳其拍攝的，當時香港一家公司跟土耳其一間大公司合作，因為中東地區那時很喜歡看我們香港的動作片，所以那邊知道我是誰。

1. 據陳少鵬的口述歷史，另一部令香港影人學懂用紙皮盒來當作墊子的，是法國片《烏龍王大鬧香江》（*Les tribulations d'un Chinois en Chine*, 1965），當年該片在香港取景，有不少武師參與拍攝。

《天下第一拳》（1972）
是劉家榮作為武術指導的
成名作



我還曾為南海公司擔任過武術指導。南海公司是張徹先生在台灣的好朋友（按：張英）開辦的。他過來香港找張徹幫忙。張徹幫助他招考新人，還派了我去做武術指導。我記得那時我考的那個新人叫孟飛，我去泰國拍了南海公司第一部電影《小拳王》（1972），我做武術指導，孟飛做主角。南海公司的《方世玉》（1972）是在台灣拍的，做反派的是日本影星倉田保昭，那部影片好像是我大哥跟我一起做武術指導的，因為我大哥跟邵氏有合約，所以可能沒有寫上他的名字，只是寫上我的名字。他那時在台灣那邊幫長弓電影公司工作，張徹都過去那邊了，我大哥兩邊走，他沒有空做長弓的工作的話，就由我頂上。

台、港兩地拍片

1971、72年間，香港的電影業很淡，我記得我去完歐洲，回來香港就很少電影可拍。當時加拿大有個朋友提議我到那兒教拳，他說他跟加拿大的騎警很熟，可以幫我問一下他們要不要學中國功夫。正當那邊有人說有興趣學，我正想過去之際，我大哥叫我隨他去台灣，於是我放棄了去加拿大，去了台灣，這個轉捩點挺大。我在台灣拍了三年，因為我為人很老實，我喜歡拍完一部再拍另一部，所以那邊的導演越來越喜歡我，我每部戲都全程上陣，不會找助手去跟。那時我們香港的動作比台灣厲害很多的，他們還未懂得拍攝的方法。早於1969年我們已去台灣拍片，那時我大哥做武術指導，帶著我、姜大衛，還有一、兩個武師，當時台灣人真的未有那方面的知識。我們爬上高處縛「威也」（鋼絲），他們問：「你們上去做甚麼？」。拍對打，攝影機拍著主角替身的背部，替身被人一腳踢到後面的小山，那部攝影機就推軌跟前，然後被替的主角再走出來打，就好像一直是同一個人在打鬥，台灣人不知道為甚麼會這樣。我們做武師的，打了一下，又在那邊再衝入來繼續打，他們覺得為甚麼你們能這樣呢？七十年代的台灣很流行歌仔戲，很少電影製作，所以我們很吃香。我在台灣任指導，沒有帶人過去，助手都在當地找，找在歌仔戲翻筋斗的龍虎武師，郭追的師傅就是做我的助理，郭追也是這時初入行。

我幫長弓拍的影片不多，只一、兩部。其中《方世玉與洪熙官》（1974）片頭有一段同場加映的《洪拳三路》，由陳觀泰打工字伏虎拳。地上畫了一個大的「工」字，整套拳就在這個「工」字上打。頭幾段特寫，全部是陳觀泰打的。但當全景鏡頭要走馬步時，便由我作替身，只拍攝背後或側面。陳觀泰不是學洪拳的，他學的是大聖劈掛門，所以由我代替他，因為要我們懂得打的人才可以不走出那個範圍，你一定要跟著那個字打，知道去到哪邊才上去，再打橫，將那個字打出來。

那時候很流行拍片頭，長弓跟著拍《洪拳與詠春》（1974）時，我大哥就向張徹提議說：「不如你開頭找家榮打一套大刀。」於是影片的開場，我有一場舞關刀，是我爸爸教我的，叫做「蔡陽大刀」。他告訴我甚麼叫「風車大斬」，甚麼叫「刀打四象」。「蔡陽大刀」代表關二哥用的大刀：一收刀（藏在身後）、推鬚、一割拖鬚，一踢起刀、抱刀，好像騎馬般。我爸爸說這部分要特別耍好一點，出去表演時是博取別人掌聲的「拍掌位」。我在拍攝時打完之後，每個人都說我打得頗像樣。

由幕後走到幕前

我第一部當主角的電影是在香港拍攝的，是陳鴻烈第一次當導演拍的《冲天炮》（1974），但我沒有走運。我在台灣主演了第二部電影，那部片才算成功，是麥嘉導演的《一枝光棍走天涯》（1976），與喬宏合演。這個我得多謝一位朋友，就是花名「黎雞」的黎應就。在他還未搞電影之前，我已經跟他熟絡。當時他跟吳耀漢和麥嘉三個人當老闆，給我機會，我當然要接拍了。公司在香港開設，但電影去台灣拍，因為香港沒有景，那部戲要拍古裝，只好去台灣拍。

《一枝光棍走天涯》之後，我仍留在台灣，為之前我在香港合作過的南海公司拍了幾部孟飛主演的電影，又在黃卓漢的第一公司做武指兼主角，演出《虎鶴雙形》（1976）和《獨臂俠大戰獨臂俠》（1977），和王羽合演。王羽是我很好的朋友，他比我們先去台灣的。我去台灣後，他的電影通常都讓我做武術指導。（按：前述劉家榮最早掛武術指導名銜的影片《真假金蝴蝶》便是由黃卓漢的嶺光公司出品。）

初執導演筒

我記得我是1976年回來香港的。當時做了老闆的雷鳴找我，問我想不想留下來當導演。我考慮了很久，因我其實已經在台灣接了四部電影當武指的了，回港只是小休一個多星期。我問過很多朋友像麥嘉願不願意幫我，也問過我大哥，他們都說支持我，這樣我便做了導演。那部影片叫《功夫小子》（1977），影片在香港票房收了一百一十萬，當時能收一百萬已算是相當好成績的了。雷鳴很高興，他說他公司的片從未試過收過百萬的。我一生人有幾次難忘的快樂時刻，這是我第一次重要快樂時刻，一生也會記得。此後我便一直留在香港發展。

我和大哥曾自組劉氏兄弟公司，拍了《鬼馬功夫》（1978）、《一胆二力三功夫》（1979）等。公司很多事大哥都有參與，但因為他有合約在身，劉氏兄弟的電影便大多數是

主演由麥嘉導演的《一枝光棍走天涯》（1976）



掛我的名字。以做武術指導來說，我跟我大哥是很合拍的，就算他以前做武術指導，我做他的副手也好，都是很合拍的。他把手一伸出來，我就知道如何擋他，我只會問他「你要攻我多少下？」若他說攻我五下後，我才還招，我就會擋他五下後，才還一招，是很合拍的。原因是甚麼呢？一來是兄弟，有溝通；二來，我跟他在家學的東西是一樣的，而我學習的就是他的動作，他怎樣動手，怎樣側膊，我已經知道他想怎樣了，所以我們是很有默契的。劉家輝也是我們一系出來的，但劉家輝是當演員而不是做武術指導，我是做武術指導的，知道怎樣用招式應對，所以我和大哥的默契比家輝好。

我跟洪金寶和麥嘉曾合辦了嘉寶公司，第一部電影是《老虎田雞》（1978）。我和洪金寶當演員和武指，麥嘉當導演，劇本由黃百鳴執筆，新藝城就是從那兒開始的。其後我們拍了第二部戲，由我執導的，叫《搏命單刀奪命槍》（1979）。之後，因為嘉禾不肯放洪金寶出來，所以我們才分了家。提到洪金寶，他是很厲害的一個人，人很聰明，又願意學習。他體型比較胖但打起來卻很輕巧，原因就是他的功底好，他打的是舞台上的北派。合作之後，他會將北派改良成「硬淨」（紮實）的北派，不是舞台式的。

七十年代重視真功夫

大哥和我打的，現在稱之為「套路」，以前叫「拳套」。我們學每一招，都是由三式開始學，學懂三式後，就再學三式，一直加上去，一套拳套是有一百一十多式的，你說我們要學多久呢？不是學懂就算，學懂後，還要練習。我們有很多套路：虎鶴雙形拳、工字伏虎

拳、梅花拳、鐵綫拳，每天都要耍，每天都要教徒弟，自然一動就是馬步，一動就是身形，所以跟其他武指比較，我們的動作始終是紮實很多的。

真功夫在七十年代的功夫片變得愈來愈重要，後期連片名都直接告訴你主角打的是甚麼功夫。洪拳、詠春、螳螂、大聖劈掛，甚麼派別都有。這個反派是打蔡李佛的，這個男主角是打詠春的，你要是不懂那怎麼辦？所以就算我們有自己的根底，都還要去模仿別人。我們有朋友懂得這些的，像狄龍、黎應就、李海生都是打詠春的，於是我們就觀察他們，不懂的話，就去請教他們。我覺得「拳看詠春手，馬看洪拳走」，在拍電影時，這兩者結合起來非常好看。因為詠春的手法很快，兩下子便到位了，而洪拳則走馬多。有些觀眾是懂得功夫的，所以我們要很認真。我爸爸是懂得幾個派別的功夫，他教過我打蔡李佛、螳螂，加上本門的洪拳，所以我們的動作比其他的武術指導多。以動作片來說，你動作多的話，拆招拆得多，情理自然很順暢。

佩服兄長的博學與奇思

這裡說說我大哥劉家良的歷史。我們有六兄弟姐妹，劉家良排行第三，我排行第二的姐姐（按：劉瑞意）也是懂得功夫的，我大哥六歲學藝，在十歲的時候已經開始懂得打兵器。以前的師傅都有聯繫的，我爸爸經常帶著我大哥去見不同的師傅，他自然見識到很多。他在13、14歲的時候，整個廣州就已經都知道劉湛的兒子懂得十八般武藝。無論甚麼出會要師傅來表演一下，很多時候都會叫我大哥去。我大哥不是很高大，但懂得這麼多不同的功夫，所以他那時候很吃香。我還記得以前有一個老師傅叫陳斗，他最喜歡我大哥了。

我這個大哥甚麼都不算聰明，但學功夫最聰明。我大哥優勝的條件是他長得不太高，凡是長得不高的人，身手一定敏捷。因為人矮，他馬步一坐，你就覺得他有馬步，如果人長得高，一坐下去，就會顯得很大、很橫，不夠穩妥。他每一個動作，為何令你感覺到他如此敏捷？因為他不高，手不是很長，如果手長，一拉過來便需要時間，他不用，他一拉，手就收過來了，這個就是他最大優勝之處。他六歲開始練功，到他在邵氏成名的時候，已經四十多歲了，你說日子有多久？薑越老越辣，對吧？有些人只懂得一個派別的功夫，但他不是，他一動就可以打詠春，一動又可以變刁手，因為他本身懂得的功夫多，加上他的動作是順從自然，有人一打洪拳便需要大動作，但他不需要。我對這個大哥真的佩服得五體投地。

我大哥做導演的第一部戲是《神打》（1975），雖然他未學過神打，但他知道神打有多少個門派，以前沒有人拍過的，他拍出來給觀眾看，觀眾接受了。我大哥導演的第二部電影《陸阿采與黃飛鴻》（1976），有場戲是我們在樹林對打，他用槍，我用刀。那時的人只知道我是「打仔」，我是由那段戲開始有人認識的，因為那場戲打了三十多招。那段戲拍攝上是有難度的，因為我們二人都在現場打，沒有人在攝影機後面看我們，不過該片的攝影師是黃岳泰，他很厲害，他差不多已經懂得我們的招數，我們一坐低，他的鏡頭已經向下拍，他是跟著我們同步的，可能他跟我大哥合作得多，所以打得是否可以，我們都是問他的。我在影片中打的那套刀法是我們門派原有的，稱為「梅花單刀」。但在電影中耍一套套路出來不會好看的，因為會硬生生的不夠花巧。

我那部《搏命單刀奪命槍》，開場出字幕時我耍那一套單刀，是我買了一本大陸出版的



劉家良為《少林三十六房》（1978）設計了不少練武場面，獲觀眾認同。



與劉家良（中）、劉家輝（右）合照。

「單刀初級套路」回來學的，但沒有全部都學它，我也有自己的東西在裡面。它只是寫一刀去，由這點去到那邊，你不會知道是怎樣去那邊的，但我們懂得動作就比較容易明白，我們知道大多數是這樣去的，就算不是，我也會改到它是這樣去的。電影是要求花巧，但即使是花巧也好，你用來搏鬥都是有殺傷力的，它只是多了一點轉身，只要不轉身便可用於搏鬥，但你多一點轉身、坐低、跳起那些，在電影中就會好看很多了，不用死板板地打。

《少林三十六房》（1978）是大哥最大的轉捩點。影片中很多練功的東西，像練腕力、練視覺的法門，其實沒有人教他的，而是他覺得應該是要這樣訓練出來，打鬥時要鬥快的話，那麼眼睛看東西亦要快。電影上映後，片中很多練功的場面，觀眾是認同的。難道前人都是這樣練嗎？沒可能的，這是電影。但觀眾一看到，就會以為如果真的要練，就要像他這般練。我要拿重物的話，一條長棍，你拿中間一定易拿起的，你慢慢轉變位置，拿到最後的位置是不是最難拿？如果你慢慢練，你就可以練到那個力道。這電影被觀眾受落，我大哥之後拍片，就把影片成功的地方再發展。像你一拳打過來，我一擋（以手比劃示範），我為甚麼要這樣擋你呢？原來他貪快，一擋之後，手就伸過去了，這就是他厲害之處。他每一招、每一式，都明明白白告訴觀眾，所以觀眾越來越接受他的動作。

我們識得兩套螳螂拳，其中螳螂崩步拳是爸爸教我們的，而另一套是堅叔（按：石堅）教的。拍「黃飛鴻電影」時，外號「老鼠仔」的大哥，經常跟著堅叔。在《螳螂》（1978）裡，我跟姜大衛有一場對打戲，有一個鏡頭我們對拆好像有四十多招，我的手拿著煙桿轉來轉去雙手輪替地打，是我跟大哥一起構思的。若果我不是懂一點，就不會打得那麼好看，起碼我招數多，我會圈、扣、搭等變化。我在後來兩部戲又用過煙桿來打，包括《鬼馬功夫》（1978）和《雜家小子》（1979）。螳螂之外，我大哥也識得猴拳。我八歲來到香港後，

爸爸經常帶我去拜年，我最記得是向大聖劈掛門的耿德海拜年，所以我大哥懂得打猴拳。他在邵氏拍那部《瘋猴》（1979），真是「無得頂」（無人能及）。

每一派都有橋手的，只是洪拳擺出來的架式多用橋手。其實詠春擺出來一攤手，都是橋手；蔡李佛一拋上去，都是橋手；只是洪拳的橋手「一指定中原」最著名。橋手其實是近身對打最好的，《武館》（1981）中劉家輝跟王龍威在窄巷裡打的那場戲真的很精彩，因為很窄，很能表現到橋手，一過來就黏著、迫著。我大哥聰明在每一部戲都很會利用環境，譬如我所說的窄巷，在如此窄的環境，很多動作都有所限制，但他能夠做到如此豐富的動作設計，他成功之處就在這裡。

十八般武器各有特色

無論怎樣花巧，當中必有理論在裡面，而這個理論亦是拳理。試看《十八般武藝》（1982），如果我們兩兄弟不是懂如此多兵器、動作的話，其實很難一次過打出來的。為甚麼我用藤牌單刀的話，你握單頭棍、握槍不夠我打呢？因為槍、棍不懂轉彎，你一槍打過來，我一擋著，就可以斬你。為甚麼他用三節鞭，可以打贏我雙匕首？原因是他的武器軟，而我的短，埋身時他亦可以收短來擋。我們每一次構思招式時，都有計算這些，是一種兵器剋另一種兵器。為甚麼大刀會贏槍？因為大刀比較重，當中勝負關鍵不是隨便的。我大哥做武術指導有一個好處，他不喜歡「欠打」（強弱懸殊）。你握著短刀，我握著大刀，放著已經不夠打了，這就叫「欠打」，我們絕對不會犯這些錯的，因為你硬是要說弱的兵器勝過強的兵器是不合理的。我倆都明白怎樣打三節棍的，又知道藤牌單刀怎樣打，因為我們學過，你經常擋我尾把，我不讓你擋尾把，我用中間一把打你，你擋我中把，我尾把就能打到你了。

每樣兵器的打法我們是有法度的。十八般武藝中，打槍、耍槍，是左手放前面；打棍則是右手放前面，凡是重兵器，一定是右手放前面。打大刀固然是右手放前面，就算是打鋤頭、打三叉耙、呂布戟，都是右手放前面。孫悟空的猴子棒，我們打一定用雙陰手，不會是陰陽手。陰陽手我們是用在單頭棍，北方人叫「大桿子」的。單頭棍我們一定是用圈，用圈的話，你一棍打過來，我一圈一挑上去，便圈開你的棍又同時打向你，不需要先將你那一棍打到一邊，再打向你，在《少林三十六房》中便見到。

其他武術指導也有他們的講究，但他們講究之處未必是我大哥那一套，因為我大哥懂得的功夫及兵器多，他知道那些兵器如何運用。他向來都說：握單刀的話，他不會去刺，去亂捅的，而一定是用來斬殺。劍的殺傷力在尖端處，最薄、最尖之處，所以是用來刺，最多是用來點、挑，下面的部分是厚的，那個是用來擋的。槍不用說一定是利用其距離，因為槍很長。大哥構思時，通常會見他手一轉，抖動槍桿，槍前面紅色的那個血擋是很重要的，它既「佯」眼，加上槍很快，一搭著你的兵器，便往對手的眼部刺，一抖、後手一抬就可轉方向刺對手下路了，它有它輕巧之長。又如槍對大刀，你一刀劈下來，我們一定是向上架，對大刀的話，我們不會用撥的，因為大刀這麼重，槍撥不動的，我們一定會架、會閃。我們構思招式，背後是有理由的。

單頭棍即「大桿子」，它的好處是長度。你從哪方來，我就指向那一方，你很難埋身



劉家良在《十八般武藝》（1982）設計的巷門，以狹窄的環境營造短兵相接的逼力及動感，充滿巧思。

的。棍不是用來撥的，我們的棍是「圈、點、割、彈、壓、挑」，譬如我說「圈、點」，你的兵器一過來，我就圈住你，你的兵器被我棍頭圈住的話，你是擺脫不了的，除非你脫手。若果我「割」的話，我一下已經彈開你了，隨即可攻擊你。下面來的話，我就這樣一彈，手擰下去，一上來又到你那邊，我又比你快了。而且我手握的棍如此長，你最多到我一半，你根本不能接近我身。所以我大哥就會利用整個環境，或許去窄的地方或密林，讓拿單頭棍的沒有發揮的空間。

雙刀有兩種，一種是長身的，另一種是柳葉刀，即是蝴蝶刀。蝴蝶刀有個位可以收，一打過去，可以近身短打，這些就有分別了。還有一種，一邊是一隻拐，另一邊是握單刀，但單刀都是柳葉刀，都可以收回來的。總之拿出那件兵器，就要能構思出那件兵器的花巧之處，如果你想不出來，倒不如不要設計這個兵器給演員。其實所謂竅妙的東西，也只是有兩、三招而已，打出去、收回來，擱、圈，收回來再撐出去或是擋。拐差不多是半個盾牌，通常如果一邊拿著拐，另一邊就拿著刀，很少會拿雙拐，拐是用來擋的，擋著、一放出去就可以打，一收回到拐那個位置就可以攔著。還有一款兵器現在很少有人拍了，我們以前拍的時候，叫它做「針」，針是甚麼呢？即是刺，一條長長的，兩邊尖。我們中間握著它，會有一個圈，用來圈著手，一動的話，它自己可以轉的。² 你一定要構思得有花巧，不然就只懂得轉。

2. 袁和平導演的《南拳北腿鬥金狐》（1977）中，黃正利飾演的大反派金狐用的就是「針」。



與兄長劉家良（左）合照

我們洪家有種特別的兵器叫大耙，除了我們，很少武指用這個大耙的，因為它太冗贅，招式又不多，除非你造一個假的，武術指導未學過的話，就很難設計。我們是一理通百理明，其實都是一個打法：右手放在前面——你打耙、大刀、斧頭、鋤頭、戟時，全部都是這樣劈下來的，沒有分別。只是耙多了一樣特別招數，你那兵器一刺過來，我的耙迎著你，你兵器卡在耙的三股刺中間，我一縮，是不是就能扭著你的兵器？我就吃定你。加上它沉重而顯得威力大，一打下來，對手縮開的話，當它一掃過來，可以打碎一大堆東西，顯得有威勢。假如演員個子很大、粗壯的，你給他一個耙才夠分量的。

此外，我們還有三節鞭，那是我爸爸成名的一樣兵器。我爸爸那一對三節鞭在廣州市是非常有名的，玩得很好。來到香港後，我們兩兄弟學之外，另外也只有幾個徒弟學到。他那套鞭還在這裡，是銅造的。我們很多套電影都用了三節鞭，³其他人大多數都會用北方的九節鞭，三節鞭正常是打雙的，不過我們影片中會打單的。打單的話，我們可以一打出去，就收，格招後，可以擋、刺，我們可以有更多動作配合它，打雙的話，就會較少動作，因為打雙要擋的話，就要靠打出去，一打出去再回手，就會慢了。如果在電影中，我要靠近你，然後殺你，怎會給你時間打來打去，拍出來後，動作的說服力就不夠，所以我經常記著我剛才說的「欠打」原則，不會做那些會被人駁倒的事。其實我們也有改良另一種兵器的，三節棍是長的，我大哥改良了一套較短的，因為那時候流行李小龍的雙節棍，於是我們便想著在一部電影將它縮小來打，看看會怎樣，我記得我在《冲天炮》就用過它。

3. 《一胆二力三功夫》中劉家輝在結尾決鬥一場曾運用三節鞭。

八十年代以後

八十年代我是自由身，邵氏、嘉禾、新藝城我都拍過。我埋班新藝城時，一班朋友麥嘉、曾志偉都對我很好。我入新藝城拍的第一部片是時裝鬼片《小生怕怕》（1982），用外國的特技化裝的。那次之後，才明白到集體創作的好處。大夥兒會給你提意見，你都消化好了，再分好鏡頭才去現場拍片。我只需要把要求提出來，便有專人幫我安排好；要拍一個鏡頭，我只需向攝影師提出要求，他便會給我安排，會把鏡頭美化；嫌一件服裝不漂亮，有美術指導會給我換過，會把景和陳設配襯好，一切都不用我去操心。特技也不用操心，有美國來的特技師，只要我把要求提出，像要個巨人怎麼變化，他會做給我看看，我同意了才繼續做下去。第二部電影是《少爺威威》（1983），我叫譚詠麟跟一頭豹演對手戲！譚詠麟的工作態度也真是好得沒話說，連攝影師也要用另一個鐵籠隔開，才敢掌機拍攝，我也要在獸籠外指導演員，籠裡只有他和一個馴獸師，他也肯去演。這部戲我也拍得很辛苦，整個結局我要在三天之內拍完，因為借了馬戲團來拍，拍野獸實在是最難拍的了，結果我拍多了一天。

我後來進入嘉禾，給洪金寶的寶禾影業公司導演了兩部電影。第一部是《時來運轉》（1985）；第二部是《小生夢驚魂》（1987），很大「卡士」（演員陣容）的，我拉了很多老友來幫我，像周潤發和梅艷芳等。之後我與多間不同公司合作，像藝能，我導演過兩部，其中一部是《龍之家族》（1988），我自己有份當老闆，劉德華主演，還有柯俊雄、苗僑偉等演員，「卡士」很大，票房還算不錯。後來我還導演了由外籍女演員羅芙洛（Cynthia Rothrock）主演的《妙探雙龍》（1989），以及麥嘉和洪金寶合演的《瘦虎肥龍》（1990）。然後，我還做了幾部電影的武指，像徐克的《黃飛鴻》（1991）和林嶺東導演的《俠盜高飛》（1992）等。之後我感到有點厭倦了，因為市道不好，乾脆不拍了。

編按：劉家良導演於1997年2月1日接受香港電影資料館口述歷史訪問，訪問內容輯錄於2006年香港國際電影節協會出版、李焯桃編輯的《向動作指導致敬》中〈劉家良——真功夫片後繼無人〉一文。

狄龍： 武俠片一定要有武俠精神

訪問：張志成（1999年3月26日）

整理：林俊鏞



金馬影帝狄龍於1968年考入邵氏公司的訓練班，翌年演出《獨臂刀王》（1969）初露頭角，自此備受器重，接連主演多部張徹導演、時代及類型皆有異的電影，大受歡迎，瞬即紅遍影壇。其後他與多位導演合作，尤其多拍楚原導演的武俠片，直到八十年代中才離開邵氏。他戲路廣泛，上至皇帝，下至海盜張保仔，演不同角色都入木三分，但他形象正派，演的亦多是忠肝赤膽、大義凜然的俠客，在觀眾心目中始終是位影壇大俠。在是次九十年代末進行的訪問中，狄龍主要回溯他於七十年代的拍攝經歷，當中滲透著他對香港電影，特別是武俠片所抱有的熱情。而從他分享他接拍電影的原則、回憶當年與多位前輩合作的種種，亦可感受到他內心那份正氣和尊師重道的精神，大俠形象絕非虛有其表，戲裡戲外貫徹始終。

邵氏訓練班入行

我是新會人，1946年出生。我很喜歡看動作片和武俠片，同時很崇尚那種武俠精神。小時候因為瘦弱，先天不足，成年後便利用晚上工餘時間去學詠春；後來因為愛上電影，便考入了邵氏的訓練班。訓練班的學員有60人，我們受訓六個月，有導師講解角色，如何表現自己。不同年代有不同形式，基本上都是一個概括的課程，一般是教你在片場的規矩，不可遲到、不可早退之類。最重要的是教你，無論你多不開心，也不可以把武器（道具）「砰」的掉到地上，這就是所謂「衣食」。譬如我們拍一個 pan shot（橫搖鏡頭），打了二十多招，打到這個對手了，那一下他打得不好，要再拍過，我最多也是跟他說：「拜託，請你練好一點嘛。」不會把手上的武器摔在地上。

還是新人的狄龍在《死角》（1969）中領略電影裡的「以假亂真」



我的第一部電影就是古裝片《獨臂刀王》（1969）（按：當年狄龍以「譚榮」之名演出此片）。電影是王羽主演的，我只是演小角色，開場不久便被林嘉小姐殺死了。經過這部電影後，張徹導演便加重了我的戲份。當時邵氏有很多大導演，都是北方人。我們在張徹導演手下，拍了《十三太保》（1970）、《鷹王》（1971）、《少林寺》（1976）之類，很多片名也記不起來了。慢慢學會使用刀、槍、劍、戟、三節棍、纓槍、大關刀、雙刀等。最先還是要學騎馬，邵氏以前有個馬房，養了多匹馬，我們便論輩排班，申請領騎馬紙，每朝早六時跟師傅說要到後山騎馬。又學騎馬，又學駕車，早期的歲月確是很開心。

我們演員以前有很強的榮譽心，導演要我打，我就真的要去打。我打甩手、打甩餃，敷藥回來後依然要打。以前「假搶背」就是「假搶背」，甚麼也沒有；我們拚命學習，抽、擯（擗）、搶背、彈床，甚麼都要學。

香港武俠電影的功臣

我記得拍《死角》（1969）的時候，我和姜大衛還是新人，影片有動作、有打鬥，我演一個在監房裡的「憤怒青年」，就是現今所謂的「古惑仔」，要被人打。我當時連怎樣被打，應做的反應等都掌握得不好，經過幾位師傅熱心和友善的教導我怎樣不會受傷，怎樣可以做得像樣，我才領略到電影裡的「以假亂真」。

姜大衛既是我的好朋友，也是我的競爭對手，我從他身上學懂很多東西。他是電影世家，對電影的熱誠和貢獻，大家有目共睹。他也機靈過人，而我則比較笨拙。所以，我學國語，學騎馬，跳彈床，學螳螂拳、跆拳道、空手道之類，也會多看書籍來充實自己。《死角》出來以後，我逐漸拍戲更多，開始拍古裝片。後來合約滿了再續，三年之後又簽三年，續了幾次約，後期便拍了很多清裝片。



張徹導演的《拳擊》（1971）引入了泰拳，並找來不少武林人士助陣，極有看頭。

我本身學詠春。詠春基本上是短打，但招式不多，我很同意家榮哥所言（按：劉家榮於同一天接受訪問），詠春不像洪拳的馬步和招式般多元化，洪拳有「工字伏虎拳」、「虎鶴雙形拳」、「十形拳」等，可說是個寶藏，只需取一點兒便能在畫面上滿足觀眾。

每當唐佳和劉家良師傅在「度」（設計）招時，我們這些後輩便站在旁邊，總是鴉雀無聲。導演有導演的尊嚴，他有專用的座椅，然後是副導演的，再來就是武術指導的了。層級分明，長幼有序。我們只在聽他們說話，不會鬆散。我們總會思考為何他們為我們度的「醉拳」或「神打」，我們總是無法打得像他們那般好看。他們度一場戲，要推陳出新，又要好過以前，但拍了這麼多戲，總會用盡，有時也得新瓶舊酒。同時，兩位師傅都很吃得苦。他們兩位經常要照顧現場，又要組織。以前拍戲下雨時，整個錄影廠非常寒冷，那些武師為何如此值錢，正因為他們吃得苦。他們的體力很好，還有很高的服從性。

我們拍攝《拳擊》（1971）時引入了泰拳。正如張徹導演所說，是「實戰式」的，拳拳到肉、「埋牙」式的打鬥。當時有陳星師傅、陳觀泰師傅等傑出的「武林人士」加入了電影圈。我特別要強調的，是武術指導的功能，正是擅於汲取。他明白到你的強項，知道你可以在哪方面表達出角色的特色，便會盡量誘發出來。在這方面，唐佳導演、劉家良導演他們真是功不可沒；當年的收益，為香港電影圈、武師或幕後工作人員引來一筆可觀的收入。當然還有張徹導演、楚原導演及其他幕後人員的整體合作，都是功不可沒的。此外，也得感謝袁家班的袁祥仁，還有元華，讓我大開眼界，在彈床上的翻騰，透過「威也」（鋼絲）所營造的動作場面的美感，把電影豐富起來。

拍攝《大海盜》危機四伏

我們拍打鬥時，總不會打傷人家，自己卻難免有所損傷，不斷縫針，皆因自己輕率和不熟練。後期拍槍戰片，到台灣拍軍事片（按：指《八道樓子》〔1976〕）、海軍片（按：指《海軍突擊隊》〔1977〕），要接觸爆炸和槍砲，面對生死存亡的危機感，又學懂了電影需要有一套完整的理念，在安全的範圍內，既滿足自己，又滿足觀眾。



《大海盜》（1973）一片中有
多場爆炸和驚險動作場面，拍
攝時險象環生。

Still from the motion picture *The Pirate* ©Celestial Pictures Ltd. All rights reserved.

這方面，我們的電影跟西片比較無疑仍有距離。他們拍動作時，主角會有好幾個替身，同時，他們的道具很逼真，後期製作也出色，而他們的爆炸也沒有殺傷性，安全性可以達到百分之六十五至七十。我曾聽說前輩在拍《聖保羅砲艇》（按：即是1966年上映的*The Sand Pebbles*，當時影片在港取景拍攝）時，有摔進水裡的鏡頭，但他們沒有估計到水面的壓力那麼大，摔下去時整個人會吐血絲。

在公海拍攝《大海盜》（1973）時，我們把土製炸藥丟進水裡，然後敵船發炮，我們計劃按掣引爆炸藥，便像是對方的炮打過來；但我們事前沒有預計到，原來那些炸藥很快已被水流沖回我們的船底，若我們按掣便會全船人同歸於盡，因為在船艙裡有很多那樣的土製炸藥。另一場戲是要我捉著帆布，瀟灑地盪到對面船上，但我沒有估計到風速，結果整個人給那片帆捲起拋過去。幸好我只是落在船的旁邊，假如落在船的粗鋼纜上，相信會受重傷。所以，我們是要一面做一面學的。

作為演員，在現場聽完指示之後，若果我對動作有意見的話，譬如這一下我這樣打會較順手，或者最後這一招我想這樣打之類，是會向師傅說的。我記得拍《大海盜》時，我演張保仔，有一個鏡頭是我人在水裡，雙腳朝天，把船上一個人夾住，然後把他摔進水裡。我本身的體能是做不到的，那麼師傅便會潛入水裡托著我的腰，打手勢示意上面叫：「Camera！」一開機，師傅便在下面托起我，我便可以雙腳上伸，動作做出來便很好看了，這就是所謂「幫到拖」（幫上忙）了。若果沒有師傅在下面托著我的腰，我的褲都已被水濕透，雙腳負重，根本不可能這樣瀟灑地伸上來把人摔下水去。

與多位導演合作，戲路縱橫

我初在邵氏時，以演青年俠客為主，中間亦有演過《刺馬》（1973）中的反派角色，其後演過戚繼光將軍（按：指《術士神傳》〔1981〕），又曾剃頭演少林寺的和尚，亦做過海軍和陸軍，我覺得也很全面了。

我演正派較多，總是我打人多，被人打的少。《刺馬》是張徹導演給我看劇本，讓我挑



李翰祥導演要求演員圍讀，又會指導他們的舉止。圖為與蕭瑤主演的《傾國傾城》（1975）。

選角色。當中有個奸角叫馬新貽，導演問我是否有信心演這個角色，我請他給我提示，讓我試試看，結果我因此角色得獎了（按：1973年第11屆台灣金馬獎優秀演技特別獎）。後期的《英雄本色》（1986）的宋子豪，則是半邪半正的江湖人物，所以我認為反派人物亦可以是不幸、被犧牲了的人物，也是有血有肉的。

我們本身作為演員，也要作多方面嘗試。譬如李翰祥導演覺得我可以演皇帝，不用打的，那就是給我一個新的希望。我透過這機會學曉很多東西，這得多謝李翰祥導演。我跟他合作的有《傾國傾城》（1975）、《瀛台泣血》（1976）等，都是故事性很強的清裝宮闈電影，還有後來的《武松》（1982）。拍攝前，導演首先會要求我們圍讀劇本，讓我們忘記以前留下的輪廓、陰影，把潛意識統統忘記，重新投入新的角色。譬如你演皇帝，見到太后或妃嬪，會是怎樣的態度和舉止？你做皇帝要有貴格，但這是一個歷史的悲劇人物，優柔寡斷、有心無力。他會如此讓你先去消化角色。

以前邵氏有很多很出色的演員班底，像顧文宗先生、谷峰先生、井淼先生、房勉先生等，只要你肯虛心向他們請教，他們都樂於指導你。我記得有一次我在飛機上想學一個笑法，便向谷峰請教說：「谷峰大哥，請你教我怎樣笑，我覺得笑好難。」他由最基礎的教起，像大戲是如何笑的，「哈」、「嘿嘿」，其實是把氣笑出來，隨著呼吸地笑，便能自然流露。向他們請教，確是獲益良多。

楚原導演擅長拍攝古龍式的浪漫刀劍片。拍楚原的電影時（按：狄龍主演過多部楚原導演的古龍小說改編電影，包括《天涯·明月·刀》〔1976〕、《楚留香》〔1977〕等），我最記得他跟我說：「你不用打那麼多，別費力，只需透過攝影、剪接，便能達到觀眾預期



狄龍曾拍攝多部楚原導演的古龍電影，《天涯·明月·刀》（1976）為第一部。

的效果。」他的確給我上了很好的一課。因為作為一個演員，你不停拍，總有技窮的一日，但電影的佈景、角色、人物等，則永遠都有新鮮感。

在邵氏拚搏多年

以前邵氏有完整的制度保護，不必要的會有替身代替你做，是不會讓你去打了。那時候導演會說「將你吊了上去，剪斷「威也」讓你跌下來，若摔斷了腿怎麼辦？你還有幾部戲在身啊！」我們以前拍片，五百元拍一部片，當主角的啊！月薪五百元，每拍一部片另加五百元，一簽便是三年合約，你說投資多大！若這三年內真的一事無成，怎對得起家人，怎對得起自己的青春？我們真是這樣拚出來的。第一年五百元一個月，第二年六百元一個月，第三年七百元一個月，如是這般地過了十幾年。後期當然經過調整，加人工、有花紅，公司也待我不薄，現時可以安居樂業，也得多謝觀眾，多謝公司。

我喜歡電影圈那種整體的大家庭式的生活。不過留在邵氏，也說不上是忠心或不忠心的問題，電影圈說到底是一門生意，沒有永遠的朋友，也沒有永遠的敵人，只是衡量自己可以做到甚麼，而人家做到甚麼是自己是做不到的。當時看洪金寶和成龍的電影，我覺得沒有他們的本事，他們完全可以由被打、被虐待，而創造到另外一個有血有肉又成功的人物。像成龍在《醉拳》（1978）裡，經常被倒吊，摔倒在硬地上，說明了他們是「紅褲子」出身，身手是練出來打出來的，跟我們不一樣的。所以，我們便選擇了走另一條路，應在故事性方面和角色性格方面發展，在類型上有所分別。

憑《英雄本色》奪金馬獎

八十年代，我離開邵氏後，也得多謝石天，他邀請我幫新藝城拍幾部電影。那時我剛從台灣回來，說假如有好劇本，我也是樂意拍的。我看了《英雄本色》（1986）的劇本，雖是舊戲「翻炒」（按：影片取材自龍剛導演、1967年上映的同名電影），但劇本在描寫兄弟情、江湖的情義方面都很有作為，我認為拍出來會很好看。回想起來，當時影片的導演吳宇森、演員周潤發、張國榮、我、朱寶意及其他演員，可說都處於低潮。吳宇森在我以前當導演時（按：狄龍曾執導《電單車》〔1974〕、《後生》〔1975〕），他只是當場記、副導演，但我也計較入行誰先誰後，我都樂意去做，而每次我們開會，大家都很坦率，提出了很多意見。

當時我同期在拍兩部片，一部是《衛斯理傳奇》（1987），一部是《英雄本色》，雖然前者先開拍，但演員經常撞期，較遲完成。我很喜歡《英雄本色》的宋子豪這個角色，這角色給了我新的挑戰。結果電影很賣座，對大家都好，新藝城賺到錢，香港電影也得以開拓出一種新的類型，新的戲路，就是說人與人之間的情義，兄弟之間的情義，江湖的情義，就是這些主題嘛！我亦憑這部戲在台灣得了「金馬獎最佳男主角」（按：1986年第23屆台灣金馬獎）。之後我再為新藝城拍了《英雄正傳》（1986）、《邊緣歲月》（1988）等電影。

電影拍攝的陋習與變遷

我在邵氏經歷過好幾個朝代，也懂得電影的一些規律。當時香港電影能夠豐收，基本上受外圍市場帶動，像星、馬、泰、韓國、越南、金邊、美加等地的需求性。邵氏公司有一套完整的培養人才計劃，也有完整的海外宣傳發行制度，所以市場才這樣健康蓬勃。後期，我們香港的武打片，基本上已取替了日本的武士道片，同時在廣大市場上，的確為邵氏和香港帶來不少收益。

邵氏有完整的制度，收工時間有明文規定，你不可以超時，得按本子辦事。後來我遇上的一些導演則較任性，可以現場改劇本，一時抽起這些，一時加入那些，這個嘛，就是所謂「彈性」！我試過有一次，要在街上追一個逃犯，遇上一輛泥頭車衝過來，在我面前煞停。拍攝前，我便問那個泥頭車司機行不行，他說他不是飛車特技人，是臨時被聘回來駕駛那泥頭車，是第一次拍片的，他還說那部車的「brake皮」（煞車碟）很有限（不大管用），「龍哥你自己『執生』（隨機應變）吧！」那場是夜景戲，在彌敦道拍攝，這樣的安排，演員既無安全感，導演又任性，你又得服從，惟有自己加倍小心，碰一下運氣！

還有一次，在巴士廠拍一場戲，是整架巴士壓下來，我在車底很無助的樣子，我全身塗滿所謂「啫喱膏」當作「佻油」，拍得很辛苦，結果說不夠真實感，剪掉了，這樣做演員的很無辜嘛！所以演員與導演之間應該君子一點，己所不欲，勿施於人。香港電影很多時產生矛盾，往往是因為導演太任性，刻意求工，卻不尊重演員的健康和生命。譬如說拍一個杯的爆炸鏡頭，喂，這杯子是真玻璃的啊！「不用怕，沒有那麼巧。」若真是被碎片射傷了眼，你是否會養我一世呢？

我自己拍戲曾經見過演員被炸藥炸死，見過不幸的事情，我不想見到新人再遇上這樣的



狄龍拍攝古裝片時的工作照

不幸；「威也」會斷，駛過來的車亦會「跣咗」（打滑失控），或者跳下來，你預計錯了，是會終身殘廢的啊！所以，香港電影很多不文明的制度，應該由一些年輕導演去攻破。

七、八十年代有很多新的電影人在外國回流返港，確是帶來很多新的革命，像麥嘉導演、陳可辛導演等很多很多。他們引進了很多新的理念，以及新的拍攝方式。電影的可看性，已被快速剪接和動感所取替，演員沒有真實的存在性；電影已不像劉家良師傅以前般較著重真實感，一個長軌上的移動鏡頭，打幾十招，高高低低，每一招都清清楚楚。現在沒有了，靠剪接去補救；像拍一個演員摔在桌面上的鏡頭，會先鋪上膠墊，角位都是假的，看上去像金屬，其實是防撞墊。演員身上都裝了護墊，內裡還有鋼條，以前這些都是沒有的。時代進步了，觀眾的口味也改變了。以前設計動作，也要觀眾「識貨」（懂得欣賞），這招是洪拳，那招是螳螂，下一招是泰式，他也要能分辨才行。但現在的觀眾不同了，手指動一下便爆炸，追求的已經由真實感轉變為視覺感，觀眾已不需要知道演員是否真的懂得打，只要夠燦爛、夠多東西看，觀眾便已接受。

武俠片一定要有武俠精神

我是水，你把我倒在甚麼容器裡，我便會變成甚麼樣子。只要劇本有生命，我就可以演得更更有生命。我覺得只要能娛樂觀眾，而又不太過傷風化，或是反面教材，我都願意做。但有些角色，有傷風化的，有違道德良心的，甚至有損中國國格的，像拍西片卻仍要綁著辮子，或會教壞小朋友的，我就會拒絕去演！

我要強調的是，武俠片一定要有其武俠精神，不可濫殺無辜，要尊師重道。這方面是我一直都喜歡看「黃飛鴻」系列電影的緣故。雖然我不是真的「少林」子弟，但少林功夫帶給我的，是無盡的喜悅，我為何要糟蹋了它？我們是武俠片培養出來的。

陳觀泰： 邵氏想用我來抗衡李小龍

訪問：朱順慈、黃愛玲（2002年10月31日）

整理：黃夏柏



本身是武術高手的陳觀泰，早年曾奪國術比賽冠軍，憑著出眾的武藝、陽剛的氣質和出色的演技，無論演出古裝、民初或時裝武打片都揮灑自如。他既是張徹導演的愛將，也是七十年代武打電影的賣座紅星。如何在是次於2002年進行的訪問中，他暢談當年入行及加入邵氏公司的經過，以及他與多位著名導演包括張徹、程剛、桂治洪，以及與武術指導的合作點滴和得著。

演而優則導，陳觀泰亦談及拍攝首次自導自演的作品《鐵馬騮》（1977），如何在武打招式的展示注入新意，為武打片尋求突破，以及後來自組公司拍片的經過。縱橫影圈多年，演盡古代豪俠、民初功夫小子以至現代江湖人物，他強調角色都是仗義執言的英雄，拳來腳往多是做惡懲奸，只是為了塑造對抗惡勢力的正派人物。

武術冠軍躍身電影主角

我原本在香港消防事務處工作，因為1967年的暴動，便辭了職。有些電影界朋友說：「既然你喜歡運動，不如拍戲玩玩啦！」我便入了行，跟著武術指導唐佳做武師。他知道我功夫不俗，給了我很多機會，不少電影都叫我去做動作設計，於是做了他的助手。

我七歲便跟師公和師父學功夫（按：指大聖劈掛門），到15、16歲，師父便正式訓練我。1969年，我獲得第一屆東南亞國術比賽的輕量級冠軍（按：陳觀泰於該年5月17日在新加坡舉行的「東南亞國術邀請賽」獲輕量甲級冠軍）後，邵氏便找我洽談簽約。後來張徹先生拍攝《馬永貞》（1972），我去了試鏡，他第一個就選中我飾演馬永貞。



張徹導演慧眼相中陳觀泰擔任《馬永貞》（1972）主角

當時我已經很熟悉邵氏的環境，因為唐佳師傅已拍攝張徹的電影，《報仇》（1970）我便有擔任武師，張徹導演早就認識我。不過，做演員的心境並不一樣，尤其當年拍攝國語片，但我不懂說國語。《馬永貞》之前，我在《水滸傳》（1972）演九紋龍史進，有一場戲我從二樓跳下來，緊接便說對白，竟引得哄堂大笑，大家笑了兩個小時。當年具號召力的演員都集中在這部電影，像何莉莉、李菁等，谷峰先生也有演出，我叫他師父，請他教我說國語。由那時起，我便學講國語。雖然影片做後期時會配音，但始終都要說國語的口型，若是廣東話國語，真的笑死人。基本上邵氏的演員都有專人配音，我是由張佩山先生配的，所以每部戲都是同一個人的聲音。

首次當上主角並不緊張，只覺得機會來到我身上，自己要做到最好。一部電影通常要拍六十個工作日，但這部電影要一個月拍完，鮑學禮拍早班，張徹拍夜班，日日夜夜不停地拍。其間，我打傷了谷峰先生的下巴。當時只是試戲，並非正式拍攝，那時影片已接近殺青，我眼內出現了幾個谷峰先生，只因實在太累了，一個月日日夜夜不停地拍，要趕過年的檔期。這是我電影生涯中唯一一次打傷對手。

入行後認識了很多人，包括擔任武師的元彬、袁和平、袁祥仁。同時認識了成龍，那時他年紀很小，比我們年輕。當時電影圈很有趣的，拍攝武打片的人員分為兩邊：成龍跟著韓英傑、徐二牛那一邊工作，我們則跟唐佳、劉家良。兩邊雖然認識，但很少往來。

過去，邵氏公司製作了很多武打片，導演都愛用自己屬意的工作人員，自然形成了派系。張徹先生比較喜歡用唐佳、劉家良，其他人就不可以用了，難免讓人覺得存在派系。我與邵氏簽約後，成為張徹先生常用的演員，其他導演想用也不行，只有當張徹先生有很多劇本，安排孫仲導演、鮑學禮導演、桂治洪導演去拍攝的時候，才可以用我。



陳觀泰特別為《成記茶樓》（1974）主角大哥成設計蓄鬍子的形象，至今已成為個人標記。圖為續集《大哥成》（1975）。

張徹導演假寐中領軍

張徹導演不會限制演員如何演出，而是讓演員自由發揮，他希望我們每一個演員拿了劇本後，會消化角色。我們以前的戲大多是倪匡先生編劇的，基本上屬度身訂造，所以拍攝過程都很順利。張徹導演可能因為寫稿，很晚才開工，不時在片場睡覺。但千萬別以為他睡著了，鏡頭行不行他是知道的。那時午馬、吳宇森做副導演。張導演坐在那兒很開心，指手劃腳的安排打燈、攝影，他與那位日本攝影師（按：宮木幸雄，藝名龔慕鐸）很合拍。打燈時，張導演睡覺，副導演便拍。之後問他行不行？他會說：「再來一個。」他可以這樣子，無須解釋，反正就要拍多一個。有時他會說：「行了！」接著便換機位。

片中的武打場面，張徹導演會交由武術指導去處理，但鏡頭位置的擺放，都是他自己安排的。以前製作武俠片、動作片的模式和風格，跟現在不同。基本上設計武打場面時，武術指導會先和導演溝通：幹麼要打，打的結果怎樣。至於過程，導演並不理會。倪匡先生在劇本上只會寫：最後哪個人受傷或怎樣下場；只有這麼多，過程細節就不會寫的。這是拍武打戲的一個模式。

基本上我不會參與設計動作，因為我是演員，就做回自己本分。演員不是導演，不知道整個佈局，意見太多的話，往往會打亂導演的思維。武術指導「度」（設計）出來的動作，我可能會向他反映：「這一下我這樣做會較為自然啲！」或者怎樣的動作拍出來會漂亮一些。武指接受的便會改，不接受的話，我也會跟足武指的話去做。

張徹導演擅塑造偶像英雄

當年我是較為懂武術的演員，可以說邵氏想用我來抗衡李小龍。因此，張徹導演拍我的動作，跟他拍攝其他動作片是不一樣的。我演出張徹導演的戲，每一部我都留下頗佳的印象。《馬永貞》不用多說，還有《仇連環》（1972）、《刺馬》（1973）啦！《刺馬》雖然有三個主要演員，包括姜大衛、狄龍和我，但我的角色是頗為突出的；更特別的一點是，張徹拍攝由我主演的戲，都安排井莉小姐當女主角，當年朋友都說我倆是銀幕情侶。

張徹導演所拍攝的電影，都能夠製造出偶像英雄。他捧的新人都會成名，而且是偶像式的成名。我覺得或許源於他和倪匡先生是最好的配搭。譬如他想拍陳觀泰，倪匡先生會看我的形象和個性，然後寫個劇本，為我而寫。每次他寫劇本前，我們都會和他吃一次飯，只是閒聊，然後不多久劇本便寫出來了。電影劇本始終是一個戲最主要的元素。

和張導演一起拍戲，我主要做演員。他拍戲有自己的風格，我雖是演員，但會在一旁看他怎樣拍戲，讓我漸漸喜愛這一行。

程剛導演不愛睡，容易哭

後期張徹導演離開邵氏，去了台灣，我沒有跟他走；那時跟程剛導演拍過戲，他也是我離開張導演後，第一個合作的導演。那部片叫《賭王之王》（按：1976年11月24日公映時易名《賭王大騙局》）。影片拍了八個月，其間我兼任他的副導演和製片，學了很多東西，大家相處得非常好。整個製作我從頭到尾跟得很足，連剪片也學，這對我日後參與製作和做導演的幫助很大。那時每一晚都跟他談劇本，談到很晚，然後他自己去寫劇本。程導演的劇本通常有很多稿，丟得一地都是，最後往往會用回第一稿。

之前他拍攝《十四女英豪》（1972），我和程導演在動作設計方面已合作過，我擔任部分場面的武術指導。做了演員後，就拍過《賭王之王》，我們只合作過這兩部戲，至於《八萬罪人》（1979），我只是客串。

不過，平日我們經常交往，在邵氏宿舍，程導演居住在我隔壁。他是一個很情緒化的導演。拍《賭王之王》時，他拍攝一個場面，想為公司省錢，建議多做一扇屏風，遮擋裡面的空間，不用見到一大群人，有些鏡頭便無須安排那麼多臨時演員。為了這個屏風，他跟方逸華小姐談，卻談不攏，整個工作便停頓下來。我是製片，去了解發生甚麼事，更目睹程導演拍打方小姐的桌子。

程導演遇到不開心的事便哭，他亦是一個不睡覺的人，那時有種「蜂王漿」，他可以一天服用一排，全靠這東西提起自己的精神。因此，他的情緒不太穩定，一變得不穩定時便要收工。之前他的戲要拍上三年，就是這個緣故。

桂治洪導演不惜一切求實感

我和桂治洪導演合作過幾部戲，包括《成記茶樓》（1974）、《大哥成》（1975）及《萬人斬》（1980），他算是一個怪導演，卻亦是個好導演，很認真。我記得拍《大哥成》

時，他要我躺在觀塘工廠區的大坑渠口，背後要見到渡海輪經過。為了拍攝這個場面，他可以等上兩小時。

有些情況我並沒有經歷過，像其他演員在拍攝時被打傷了，流血，他不但沒有叫停止，還繼續拍，說：「呀，真實感，真實感！」他是這樣子的一個導演，人家都說他很殘忍。他不喜歡造作，喜歡真實，好像我剛才說睡在坑渠的場面，工廠的廢水都從那兒流出來，很污穢，之後三天，我身上還有那陣氣味。桂導演喜歡跟我拍戲，因為我是毫無怨言的那種人。

我在香港演戲，拿了很多個第一：第一個演黑社會片，就是演桂導演的《大哥成》與《成記茶樓》，過去國語片沒有這類題材；接著演出賭片，《賭王之王》在當時又是一個新的題材。當年演出「大哥成」這角色，因為我比較年輕，做黑社會大哥不像樣，便嘗試構思一個新形象，於是留鬍子，桂導演說可以。我自己看來亦覺得別具個性，也喜歡，之後便一直保持這個形象。

拍攝《萬人斬》時，我的右手尾指給對手演員斬斷了。當時用上真的兵器，即國貨公司有售的真刀。這是因為對手忘記了動作，原來設計他是斬向我的身體，他卻在我頭上方斬下來，我不得不舉起右手擋架。那畢竟是鐵製的兵器，尾指就給斬下來；尚算好彩，我整排手指有可能都給斬下來。

與邵氏展開持續兩年訴訟

在邵氏拍片期間，基本上我好像機器，一天三組戲，每天只睡四至五小時。當年由我演出的電影，負責拍攝的導演都特准我遲到，但我不會太過分。那時我早上永遠無法起床，九時通告，我定要十一時才到，因為很晚才睡。

在邵氏初期，張徹導演親自和我談合約的事。他說：「這兒有份合約，你簽嗎？」我是絕對信任他的。我在邵氏簽的第一個合約為期三年，每個月薪金一千五百元，根本不夠用。張徹導演視我們如兒子一樣，有時見我們心情不好，便說「衰仔」，又會給一千元，張導演給我們很多這種零碎的錢。

《馬永貞》拍攝不到一半，張徹導演又拿來一份合約說：「你多簽三年啦。」那我又簽了。邵老闆（按：邵逸夫）實際上對我很好，每部戲上映後，會額外給一張支票，十萬八萬，挺不錯的。

當年我雖然在邵氏做演員，但在外邊亦有公司製作電影。我的公司是大聖影業（按：約成立於1973年，創業作為《烏龍教一》〔1974〕），邵氏知道我搞這公司的，並沒有阻止。因為我只是出資者，並不參與其中的工作，完全沒有抵觸合約。《大慳成》（1976）是我公司出品的，是一部喜劇，伊雷主演。

後來覺得自己要闖一番事業，所以拍《鐵馬騮》（1977），跟片商都談妥，也收了訂金，沒可能不做的了。邵老闆曾說：「你收了的錢頂多我跟你還，你回來邵氏啦！」我沒有要邵老闆的好處，我為了信用問題，一定要做完這部戲。結果我拍了，在香港上映卻給（邵）老闆禁了。（按：《鐵馬騮》於1976年拍攝，陳身兼編、導、演。影片遭邵氏入稟法院禁制在港上映，惟1977年11月18日經嘉禾發行，僅放映了一天即被禁制續映，直至1979年1月11日才解禁公映）。



《大憎成》（1976）是陳觀泰成立的大聖影業公司出品，成本低但製作絕不馬虎。

之前我跟邵氏簽下的兩張合約合起來，就是六年內需要拍24部戲，但實際上我三年內已拍了五十多部。我因此和邵氏打了一場長命官司，就是針對那時候我是否已履行了合約這個問題。打完官司後，我又和邵氏簽約拍十部片，那時才改為簽英文合約。（按：訴訟於1976年夏季展開，直至1978年9月和解，陳重返邵氏拍片。）

1976年我去了台灣數年，因為與邵氏打官司，如果回來，邵氏會禁制我出境，到時我無法再拍片，連生存機會都沒有了。留在台灣時，要「包起」整個中影片場拍片，不讓任何人進去，以免被逮著拍電影。那時很辛苦，一方面要演戲，一方面要導演。鮑學禮和我合作，我兩部戲都由他導演。同時又要掙錢，四出收取版權費，以支付製作費。但對我是很好的經驗，讓我學懂把事情管理得井井有條。

這次訴訟，我不會責怪任何人，那時候講義氣，我只相信自己的為人，不會為了錢去出賣人家，我覺得自己做對了。後來重返邵氏拍片，工作亦愉快，但那時拍片已變成了一種買賣，你訂貨我交貨，沒有了過去那種熱誠。

《鐵馬騮》拍出動作新套路

我拍《鐵馬騮》，雖然賺錢不多，但起碼讓我在電影創作上有一個突破。當年拍攝的功夫片，都是為動作而動作，但在《鐵馬騮》中，我構思把人的動作與動物的動作扣連起來。「蛇形」與「虎鶴雙形」是形態，究竟人是怎樣去學這些動作？這部戲的片頭，我拍攝了馬騮與鷹打架，我是武術指導，之後依據馬騮和鷹對壘時的動作，再套進人的動作中。我希望電影出現一個新的模式，讓觀眾看到甚麼叫鷹爪，甚麼叫猴拳。

行家都說我「癡線」（發瘋），當時一部戲的製作費大概要一百萬，我用了一百五十萬，當中的五十萬是專用來拍攝這個片頭。這個片頭便拍了十天，當年來說是很浪費的了。

為甚麼會有《鐵馬騮》這個片名呢？我的祖師輩過去是清朝的御林軍教頭，不知道犯了甚麼事，給人監禁起來，但他武功很好，沒人守得住他，只有用四頭馬騮看守著，他因而學會了猴拳。《鐵馬騮》就是拍攝他的故事，多少根據以前祖師爺給我說的故事。

踏上獨立製作之路

當年，我經營的獨立製片公司算是具規模的，我畢竟是從邵氏出來的，已經習慣了那種工作環境，拍攝電影不會馬虎了事。即使是低成本製作的《大懶成》，當年也拍了四十多萬。

到了八十年代，除了幾間大公司有一定的製作量，其他獨立公司任由演員開價，入不敷出，導致製作無質量可言。我們那個年代，會衡量整個市場收回來的資金，以及整體製作成本的比例，才提出要求多少片酬。八十年代之後便不同了，這個要三百萬，那個要七百萬，但整個市場收回的也不夠七百萬，戲怎麼拍？加上後期翻版盛行，更是致命傷。

1990年，我一口氣開拍了四部電影，包括周星馳主演的《小偷阿星》，還有《血在風上》、《棄卒》和《喋血風雲》，頭兩部由楚原導演。當時我和台灣的緯愷電影公司合作，他們有自己的院線，電影起碼在台灣有固定的院線上映。基本上所有影片都是由我的公司製

作，我是憑自己的力量、經驗，去創造個人的事業。

可惜這些電影尚未上映，便全部給人偷去翻版成錄影帶。真正追究起來，應該是沖印公司或試片間出了問題，戲還未公映，尚在試片階段，一個拷貝都未印出來，但外埠已經有錄影帶了。我在泰國打官司，一直打到台灣、韓國，當地人竟然拿得出正式的買賣合約，其實合約可以是假的。礙於版權法例的不健全，最終只能不了了之。我也因為翻版問題而在1990年退出電影圈，轉行做其他生意。

善於演繹對抗惡勢力的英雄偶像

回想當年在邵氏工作，雖然比較辛苦，總的來說，都是很開心的，因為每一部戲都有一定的叫座力。那時沒有太多其他的想法，到後期才覺得自己似乎該擁有些甚麼，開始另外做些決定，希望賺多些錢。

我喜歡武術。當年拍攝了很多武打動作片，電影裡我都是一個英雄偶像，歷史裡的洪熙官、黃飛鴻都是行俠仗義的人物，因此演出這些武打片，我不會覺得教壞人，和後期那些「古惑仔」一類影片不同。說真的，電影、電視都是廣大的傳媒，對社會影響很大。當年即使「大哥成」角色涉及黑幫，亦只是講他好的一面，描述他對抗惡勢力。

許冠文： 我夢想以電影 分享對世界的看法

訪問：張志成（2004年6月23日）；

蒲鋒、王麗明、劉焯、傅慧儀（2013年1月24日）

整理：許佩琳



「世事如棋，每局都充滿傳奇。」許冠傑經典歌曲〈世事如棋〉中的這句歌詞，可說是其兄許冠文的演藝生涯的寫照。成名於七十年代的許冠文，以其獨特的「許氏喜劇」屢破香港票房紀錄，1974年由他編導、他與許冠傑主演的《鬼馬雙星》以港幣六百多萬票房成為年度票房冠軍，其後許氏兄弟的《半斤八兩》（1976）及《賣身契》（1978）不單是年度票房冠軍，而《半斤八兩》更是整個七十年代香港票房收入最高的電影，¹說他是七十年代香港影壇的標誌性人物絕不為過。

有「冷面笑匠」之稱的許冠文善於在草根階層的生活中提煉笑料，以賭、騙及致富狂想等大眾化題材贏得普羅市民的笑聲及掌聲，孕育出充滿時代氣息的港產片。由他親自飾演，集孤寒、刻薄、自鳴得意及急功近利於一身的老闆，往往落得害人終害己的下場，不單是庶民式的幽默，同時流露出一份對當時正急促都市化及工業化的香港的社會省察。許冠文於訪問中提及，每一部自編自導自演的影片都是一個實驗，就讓我們跟隨他的思緒，回憶其在七十年代的一個又一個被奉為香港電影經典的「實驗」。

自少熟悉歐西流行文化

我於1942年9月3日在廣州出生，籍貫番禺，但只依稀記得爸爸曾揹著五歲的我回鄉掃墓。我在廣州長大、唸小學。當時環境很差，爸爸是教師，喜歡拿著小提琴表演粵劇，掙的

1. 根據電影雙周刊出版社的《1969-1989首輪影片票房紀錄》，《鬼馬雙星》、《半斤八兩》及《賣身契》分別為1974、1976及1978年的香港中西影片票房冠軍，《天才與白痴》是1975年的全年票房亞軍。《鬼馬雙星》以港幣6,251,633.90票房創當年香港電影票房紀錄；《半斤八兩》除了以港幣8,531,699.70打破由《鬼馬雙星》創下的紀錄，更是整個七十年代票房收入最高的電影。見《1969-1989首輪影片票房紀錄》，香港：電影雙周刊出版社，1990，頁74、87、100及126。

許氏家庭照，（後排左起）祖母，許爸爸及許媽媽；四兄弟依次是冠文、冠武、冠英、冠傑，媽媽抱著的是許家小妹許朱迪。



錢不多；他於抗日時做過軍醫，也替人治病。我們一家在1950年左右南下香港，那年我九歲。當年大家都是半逃難地來到香港，環境不太好，多在九龍的鑽石山落腳，我們也在那裡住了十多年。我在鑽石山的志蓮淨苑唸小學，不用學費。小學畢業時，爸爸在酒店工作，他的老闆說：「在尼姑庵唸中文是不行的，這裡要懂英文才行。」於是介紹我入讀名校喇沙書院。當時我只是見見校長，不用考試就順利入讀，大概是有人介紹，也算幸運。喇沙書院是英文學校，我的英文可能比中文來得好。大家都記得，那時的社會以英文為榮，整個文化都是以此為基礎。

我從中學開始吸收英、美的電視及電影文化，與朋友自組樂隊也多演唱貓王、披頭四的歌曲，閒時看活地阿倫（Woody Allen）、差利卓別靈（Charlie Chaplin）及基頓（Buster Keaton）的電影，熟悉歐西流行文化；倒過來，我卻不熟悉中國的東西，幸好爸媽也是粵曲愛好者，我略懂粵曲的東西。我們住在鑽石山時，爸媽經常打開門，跟幾位朋友在沙地上演唱粵曲，我和阿Sam（按：許冠傑洋名）自小看著父母唱粵曲時的身段及做手。中五畢業後，家裡環境不大好，加上我是長子，對下有幾個弟弟要照顧，沒有條件上大學，於是入讀柏立基師範學院，唸完一年便趕快出來教書。那時教書的收入還不錯，但我決定還是要讀大學。爸爸賺得不多，我和弟弟又同時上大學，媽媽說如果我可以兼顧養家及學費便支持我。我考上中大後，晚上仍然教幾份兼職才勉強捱得住，但真的很頻撲（勞碌奔波）及辛苦。

在電視台主持問答比賽

到了大三、大四，因為要考試，補習的時間少了，教書賺的錢也不夠。命運的安排，香港來了個無綫電視台²（按：指電視廣播有限公司，簡稱無綫電視），當歌星的弟弟在電影

2. 無綫電視於1967年啟播。



許冠文（右）善言，許冠傑（左）能歌，兩兄弟合拍無間。

台有個音樂節目，他說電視台聘請司儀，薪金很高，反正是兼職，著我一試。我不知道如何高薪，但立即去面試。老闆說我口才不錯，又在唸大學，找我做一星期一次的問答比賽，就這樣做了《校際問答比賽》的主持。³那時師範畢業教師的標準月薪是675元，我光是每星期做一次這個節目，一個月便1,500元，已是教師月薪的雙倍，夠生活了。後來，電視台方面看我會英文，找我加入《歡樂今宵》（按：長壽綜藝節目，1967年開播），訪問外國人或者知識份子，我又可以多賺一些。

進了綜藝組，看著大家古靈精怪地演話劇也很有趣，但我從來沒有想過從事演藝事業，因為爸爸自小耳提面命，「你們要多讀一些書，以後做甚麼都好，千萬不要做戲子。」他認為戲子在社會沒有地位，將來你書讀多了，最好做總統，做生意，不要做娛樂界。記得波叔（按：梁醒波）對我說，「Michael（按：許冠文洋名），你斯文英俊，一定要保持知識份子形象，千萬不要走我這條路線，我們這些扮鬼扮馬的丑生形象，完全不適合你。」他做夢也想不到，許冠文將來要走他的路，還要學他的東西。其實我很欣賞波叔，他是我的其中一位啟蒙老師，他舞手動腳的演戲方法，影響我甚深。

「雙星」的誕生

後來，我計劃漸漸脫離電視台，希望轉行做生意，大學畢業後進了一家很大的廣告公司工作。

我在廣告公司負責執行客戶的工作，一年後，發覺不大喜歡做廣告，惆悵未來應該做甚麼？其實我是想做總統的，可是這條路該怎樣走呢？正在摸索之際，當時的編導（周）梁淑怡見我替《歡樂今宵》寫的笑話不錯，找我和阿Sam做一個賀年節目，我就神差鬼使地接了《雙星報喜》（1971）這個節目。《雙星報喜》本來只是一個過年的特備節目，首次有人把短笑話以機關槍式的速度說出來，加上阿Sam能唱，觀眾很受落。播出後立即有廣告商贊助節目，開始了每星期一次的《雙星報喜》。

3. 當年此節目曾先後被冠名為「校際問答比賽」、「星辰校際盃比賽」和「星辰校際問答比賽」。

《大軍閥》（1972）是許冠文在影壇嶄露頭角之作，該片榮膺是年最賣座香港影片亞軍。



《大軍閥》：由總統到導演

我的原意只是暫時性地做節目，但忽然又發生了一件事。當代大導演李翰祥先生正要開拍《大軍閥》（1972），請來台灣的井淼演大軍閥龐大虎，⁴ 誰知他遺失了證件來不了，匆忙間找誰呢？李翰祥找了我。《雙星報喜》的開頭有一節，我一人分飾七個角色，差利、希特拉、鍾馗等，其中鍾馗是非常粗線條的人物，原來李翰祥在家裡也不時看《雙星報喜》，「我看你扮鍾馗那個感覺，差不多，粗野感有了，我想像你沒有頭髮之後，眉毛弄粗點，應該很威風。」我那時才二十多歲，大軍閥已五十多歲，為甚麼他會找個這麼年輕的來演，他說覺得我的演法較新，和傳統、舊一點的東西不同。李翰祥叫我演大軍閥，我說不幹，我是「靚仔」（俊男），不能剃光頭。他說：「不怕，男人有性格嘛，何必計較，你剃光頭玩一玩，頭髮再長出來也不過幾個月。」邵逸夫也出來游說一番，我終於接演了《大軍閥》。誰料首次演出的《大軍閥》很受歡迎，好像還是當年邵氏賣座最高紀錄的電影，⁵ 我無緣無故當了電影明星，而且是當紅的電影明星。命運這東西真的很難說。

拍《大軍閥》時，除了李翰祥說國語，整個拍攝團隊都是說廣東話。我當年的國語很差，雖然不是現場收音，也擔心用國語說對白沒有神采，問李導演講廣東話行嗎？他說不要緊，你講英文也行，到時配音而已。因為對白很多粗話，我也不知道怎樣講，於是大部分的粗話都講英文，「son of the...」那些，起初他們在笑，李翰祥說「行了行了。」原來他找來的配音員十分了得，懂得很多山東粗話，他抓住我說「son of the...」的口型，出來的神采很相似，我演起來也很自由。

4. 根據李翰祥本人所著的《銀海千秋》，許冠文一直是他心目中的不二之選，並向邵逸夫力薦，但邵氏多名高層同聲反對。邵逸夫曾建議起用井淼、樊梅生，均未獲李首肯，真正有接觸的只有吳楚帆，但因價錢談不攏告吹。直到《大軍閥》已開拍數日，邵逸夫終於答應起用許冠文當大軍閥一角。詳見李翰祥：〈找不到「大軍閥」〉、〈忽然看上許冠文〉及〈邵老闆聞火不驚〉，《銀海千秋》，香港：天地圖書有限公司，1997，頁219-227。

5. 《大軍閥》票房收港幣3,464,724.80，是1972年香港票房第二位，僅次於嘉禾電影（香港）有限公司出品，李小龍主演的《精武門》（港幣4,431,423.50），同註1，頁48。

李翰祥喜歡教人演戲，他會走到演員身邊，要他這樣那樣演，但對我則沒有。他一句也不講，「大軍閥快出來站在那裡，講這一段，拍桌子罵這個，你試一試。」我嚇嚇咄咄，又「son of the...」，他還在偷笑，問他：「這樣行不行？」他說：「可以，就這樣。」他想配音可以配好，寧可捉你的神采，要是他挑剔我幾次，我就不會演得那麼生動。他在適當的時候，放任讓我演，於是產生了一個完全不是我一貫演法的大軍閥，後來我也沒有再演過這樣的角色，或這樣的演出方法。

我的夢就是對世界有所貢獻，和大家分享我對世界的看法，說穿了想當總統也不過是這原因，但我沒有想過有另一個模式。我看李先生拍戲，漸漸地發覺原來電影做得到。我跟他很合得來，他教我如何剪片，「昨天你不知道我為甚麼要這樣拍吧？我想講一樣東西，那個時代是這樣的，兩個人推牌九，輸了，下一個城是你的，不打了，懶得打了。我就是說這個荒謬的世界：軍閥可以在一局牌九裡面輸了廣州給你，南京也讓你拿去。」在我而言，《雙星報喜》是東拼西湊的大雜燴，頗有趣，但我不會把它看成是終生事業，但和李先生在《大軍閥》的合作改變了我的想法。假如劇本由我構思及編寫，劇本就呈現了我的思想世界，透過人物角色講出心聲；而菲林是拿到世界的任何角落都看得到，影響力無遠弗屆。我喜歡創作，和全世界分享我的看法正正是我想做的，一點也不幼稚，不是甚麼戲子那回事。我拍完《大軍閥》，跟老婆說電影可能是我的終身事業。之後，我繼續替邵氏拍了三部片（按：《一樂也》〔1973〕、《聲色犬馬》〔1974〕、《醜聞》〔1974〕），已經有點熟悉電影的拍攝方法。

許冠傑當時正被嘉禾公司投閒置散，於是我跟弟弟說，「不如我自導自演，我們兩人拍戲吧。」他說好，嘉禾也支持我們，於是拍了第一部電影《鬼馬雙星》（1974）。《鬼馬雙星》很大程度仍是過去《雙星報喜》的延續，但在當時相當成功，也破了嘉禾的紀錄。⁶

「雙星」從電視登上銀幕

《鬼馬雙星》是我第一部自編自導自演的電影，票房當然最重要，以賭為題材是經過計算的決定。我唸社會學，社會學講究統計，我眼見身邊的朋友，十個有八個，不是打麻將就是過澳門（賭錢）。那時香港社會的分層是三角形，草根最大在下面，我看到「賭」明顯是最受歡迎的題材，於是我用賭作為電影的背景，集中了大部分賭的笑話、情節。我在《鬼馬雙星》中把賭徒的劣行全部表演出來，我覺得那樣才算「草根」，才能好看。因為當時我根本就是草根，我想的東西一定「草根」了。

我構思《鬼馬雙星》時很簡單，因為兩個男主角是固定的，男人跟男人之間也沒有多少「板斧」（法門），多是友情、師徒，所以我設計了兩個互相欺騙的賭徒，被人追殺，後來又成為好朋友。現在回想，我其實沒有受過相關訓練，如何從「斬件」式笑話到企圖拍一部電影，在不懂之中瞎闖出一部電影來，也算頗好笑、頗好看。起初是瞎闖，碰巧成功，大家覺得好笑和好玩就可以；但到了後期，當成是終身事業地努力時，我對電影劇本的追求，就並非那麼簡單。

6. 《鬼馬雙星》以港幣6,251,633.90票房創當年港產片的紀錄，是1974年全港最賣座的電影，同註1。



許冠文嘗試在《天才與白痴》（1975）中探討比較深入的課題

第一個實驗：《天才與白痴》

我是一個喜歡思考的人，企圖講一些自己喜歡又比較有深度的東西；同時亦知道市場的需要，所以會計算一下，有沒有辦法用「淺」的方法闡述深入的東西。到了《天才與白痴》（1975）的時候，好像很一帆風順，《雙星報喜》及《鬼馬雙星》都很成功，於是雄心壯志，開始講自己想講的東西。有一天，一位老人家去世，很多親戚在旁邊哭，我看到他的手指還在微弱地顫動，他心裡可能完全清醒，如果真的有重要的事情，又怎樣講出來？他的內心世界又是甚麼？於是我來回忖度，假設一個人死後，腦電波還長時間沒有斷，能否拍這類東西？這部片子好不好，那是後話，但票房的反應也很清楚。《鬼馬雙星》的票房是六百多萬，《天才與白痴》只有四百多萬，⁷一下子就跌了二百萬，可能還是因為大家等了這麼久才有這票房，否則連四百萬也沒有。《天才與白痴》之後，我不敢太過脫離群眾，於是拍了《半斤八兩》（1976）⁸，八百多萬票房。《半斤八兩》之後，又忘記了，又想玩玩。

我看到社會上很多可笑的東西，這個人怎麼會這樣，這種性格如此可怕，於是把那些負面性格的壞處，全部集中在一起，由我演出來。永遠是阿Sam演好的我演壞的，他演忠的好看一點，也好分工。我演出的都是我所憎恨的人和事，例如《半斤八兩》那些刻薄的老闆，全部都是我看到爸爸過去如何被人欺負，或是我的親身經歷。

-
7. 《天才與白痴》的票房為港幣4,553,662.90。雖然票房低於《鬼馬雙星》，但仍然是1975年最賣座的港產片，僅次於外語片《冲天大火災》（*The Towering Inferno*），同註1。
 8. 《半斤八兩》以港幣8,531,699.70成為1976年香港票房冠軍，打破由《鬼馬雙星》創下的紀錄，同註1。



許冠文在《半斤八兩》（1976）內把香腸雙截棍耍得似模似樣，是練習三個月的成果。

拍《半斤八兩》發掘動作場面的喜感

我在《半斤八兩》做了一個實驗，完全用視覺思考，減少對白，希望影片可以去到全世界，《半斤八兩》是成功的第一步。《半斤八兩》有洪金寶及吳宇森的幫忙，他兩人已經很熟悉動作設計、剪接及蒙太奇上的運用，洪金寶是動作設計，而策劃的吳宇森則很懂得用鏡頭表達動作。拍攝之前，我只能夠在腦中想像，我飛一隻鑊出去，那隻鑊「咻」地飛回來打中了自己，應該很好笑。想是這樣想，但畫面和剪接怎樣配合呢？就要靠他們。又例如甩香腸，洪金寶指導我如何「甩」（揮動），設計在香腸斷了一半，在我摸不到香腸時停，然後在另外一個位置駁回「甩」香腸的鏡頭。有一場超級市場打架的戲，我為阿Sam設計動作時，我想阿Sam要麼不來，一來就快速地三兩下完成，但怎樣拍出來呢？洪金寶就會設計，這樣出拳，那樣打；吳宇森就想到用近鏡跟著阿Sam的拳頭向上移動，鏡頭上三個「嘯嘯嘯」，加上音效，然後對手就「噠噠噠」飛出去。其實整個過程是接觸不到身體的，設計在當時很新穎。但要是我不在場，他們會打很長時間，那就糟糕了，因為我要這些鏡頭表現出極快、奇速的感覺；要是只有我，又未必可以設計出如此漂亮的鏡頭，所以我們三人沒有了誰都不行。《半斤八兩》那麼好的組合，風雲際會，當時全都在嘉禾。我有一個新的概念，又

1979年許氏三兄弟在日本宣傳《Mr Boo!》系列電影，左起：許冠傑、許冠英、許冠文。



有專家們幫忙完成一件作品，真是一件很美妙的事情，假如他們不在，《半斤八兩》會減去很多分數。

《半斤八兩》出來的時候，是很革命性的。雖然李小龍出來，創造了一套全新的東西，但當時功夫片開始式微，傳統的功夫片已經拍無可拍，忽然之間看到許冠文在片中打功夫可以打得這麼好笑，《半斤八兩》又如此賣座。過去哪裡有搞笑的功夫呢？哪會把香腸這樣「甩」？別小覷這樣「甩」來「甩」去，我練習了三個月，算是有點成績。讓我的動作專家兄弟看到，功夫未來可以走這條路線，啟發了洪金寶、成龍他們開始諧趣功夫片這條線。有時命運就是這樣，我也自覺幸運。

午夜場反應令「雞體操」不用挨剪

我是一個劇本先行的人，假如沒有一個好劇本，神仙也沒有火花。一幕戲好不好笑，很多時候是講節奏的掌握，長幾秒過了，短幾秒快了，所以分鏡圖很重要。我的分鏡圖是給自己看的，明天準備拍14個鏡頭，在紙上畫上一格格，我心中有數，跟副導演說：「我拍14個鏡頭，今天跳拍一、七、五、九。」很簡單，沒有美國那麼精細。《半斤八兩》的「雞體操」，很多人都說好笑，光是拿著一隻雞做體操，誤解了電視機講話，這一場一共是十分鐘。拍畢《半斤八兩》後便拿去試映，鄒文懷、何冠昌及麥安禮（Andre Morgan）等六、七個人在上面看，我很緊張。他們看完笑著走出來，然後鄒文懷叫我進房間，說：「Michael，我覺得你的影片也OK，速度頗快，也蠻好笑，沒有甚麼特別的建議。如果你不介意，有一場戲你拿著隻雞做體操，大家都知道你是誤解的，你不用做到躺在地上拿著雞十分鐘吧，一個鏡頭對著你十分鐘？真的太長了，約兩分鐘已差不多。」我認為十分鐘才夠，他們七個人，位位都是高手，認為兩分鐘便夠了。幸好有個午夜場，我說：「暫時別剪，午夜場放映後還來得及剪。」午夜場後一齊吃夜宵，鄒文懷說剛才那十分鐘，是整部戲最好笑的，鄒太笑得幾乎倒地，著我千萬別剪掉。笑，真的很難，駁長了不可，太短則笑料不到位，要剛剛好，就是那麼難拍，有分鏡圖才知道準確的接駁位置。

很多導演都誤解，認為有好的喜劇演員，就不必怎樣「度」（設計），演員自然會做好。搞笑不是這麼簡單，一場「甩」香腸也是想了很久才想出來的，我準備了足足三個月才拍出那三分鐘的鏡頭，怎能一走過來就能演？我的習慣是想好了那條「橋」，橫看豎看都好笑，萬事俱備才開拍。我在拍攝現場沒法構思的，現場的環境完全不好笑，又熱又辛苦又要趕拍，怎麼能設計得出好笑的東西呢？

拍《賣身契》嘗試將對白減到最少

說起來，《鬼馬雙星》、《半斤八兩》和《摩登保鏢》（1981）就是投觀眾所好，他們喜歡甚麼，我就明擺著給他們；《天才與白痴》及《賣身契》（1978）則比較有實驗性。《天才與白痴》是新嘗試，「可生可死」（可成功可失敗），最後當然是死掉了。在《半斤八兩》成功之後，我已經完成了一個盡量少講對白的實驗。那時我已知道，一定要減少對白，加上動作，才有外國市場。雖然《半斤八兩》已經很多動作，包括我「甩」香腸那些，但還是不夠。接著的《賣身契》更是放手一搏。

《賣身契》是一個把對白減到最少會怎麼樣的試驗。《賣身契》的橋段是有人想偷回老闆的合約，它給了一個可以用很少對白，在不斷追逐及追殺中表現笑話的架構。《賣身契》某程度上像一個怪胎，故事情節比較奇怪。雖然實驗不是很成功，但不是說減少對白，多了視覺上的東西不好，而是《賣身契》的故事情節薄弱，一大堆的追殺，但情感不能出來。於是我再回頭搞《摩登保鏢》，原則是《半斤八兩》的延續。話說回來，《賣身契》⁹和《天才與白痴》在台灣很賣座，尤其是前者，因為它有追殺的動作，在香港也收八百萬，卻不算太好。

《摩登保鏢》後許氏三兄弟分開發展

我的電影在日本和台灣也很受歡迎，如果我沿用「視覺為主，少對白」的模式，多拍十部八部片，在國際市場是沒有問題的，不過那時我的想法不同了，才引致三兄弟（按：許氏電影三兄弟為冠文、冠英、冠傑）後來分開發展。我產量不多，因為我不想重複拍差不多的東西，我覺得沒意思。拍完《摩登保鏢》後，我開始覺得悶了，原則上都是時裝，夥拍幾個兄弟搞些笑話，性格沒怎麼變，不能分開，也很難改變。有一天，我跟兩個弟弟講：「我想做個大膽的嘗試，我們暫時分開，各自去搞些自己喜歡的東西，阿Sam這麼英俊，很多其他的事情可以做，不必老跟著我扮傻瓜。」這時新藝城電影公司剛好出現，請阿Sam拍戲，他便和新藝城合作，這是後話。

嘉禾同事齊參演

我的電影不時起用嘉禾的辦公室同事，大家因為共事而朝夕相對，已很稔熟，當我構思

9. 《賣身契》以港幣7,823,019.50成為1978年度香港票房冠軍，同註1。

角色性格時，我認為他適合，就一定適合。否則我就要跟製片薛志雄講，找一個走出來非常「招積」（神氣），又愛「死充」（裝闊）的主任角色，他要到處去找，找了回來還要試鏡，別麻煩了，不如就直接用嘉禾的同事。譬如在《半斤八兩》裡面，解僱許冠傑的汽水廠經理，就是嘉禾的宣傳部主管。大部分做這一行的，對表演都有點興趣，你在上面表演，他拿著筆桿在寫字樓，其實兩個人的血裡面都有表演的細胞。電影成功後辦慶功宴，大家會互相指笑，參與度更高，很高興。

喜歡演被欺負的角色

電影是我的生命，我可以由零開始，把心目中的世界創作出來，大家收到信息之餘也認為很好看、很感動，這個滿足感大得不得了。我並不特別喜歡演戲，我主要喜歡編劇，但如果你編給人家導，你的夢是達不到的，一定得連導演也由自己做。其實許冠文作為自編自導自演的編劇，一生也只是編給許冠文，他也編到厭煩了吧。我常演強勢的那一個，欺負許冠英，卻沒有見過我被人欺負。真是大老爺冤枉，我也很喜歡演被欺負的角色，但不知為何，大家都不自覺地要我欺負人，否則不夠「過癮」。李翰祥時代的《一樂也》，我在裡面扮演經常被欺負、膽子很小的「小六子」，被老闆娘掌摑，驚恐地縮在地上。我很喜歡演這類角色，但這些年來也只得小六子這個機會。以前在無綫，我和梁醒波有很多對手戲，他當老闆，我則當一個閃閃縮縮的跟班，玩了很多很好笑的場面，我在那些環境，演被欺負的那一個會更好笑，上面那個倒沒有那麼好笑呢。

一生愛電影

要求一部影片不單要劇本編得好，非常好笑之餘亦可感動觀眾，這當然很難了，誰不知道呢。許冠文投資一生，就是要兩者兼得。《半斤八兩》勉強及格，令人在不自覺中不停地笑，沒有悶場，節奏頗快，很有意思，這就夠了。做電影的人，他一生都喜愛這種東西，當然錢也要賺，否則沒有飯吃，但他真正喜愛電影這東西，真正想研究如何拍出好電影。

編按：許冠文所述有關他與嘉禾公司合作的經歷，輯錄於柳家媛、蒲鋒整理：〈許冠文：沒有簽約卻有簽了長約的感覺〉，蒲鋒、劉嶽編：《乘風變化——嘉禾電影研究》，2013，頁170-177。

吳思遠：

關鍵是懂得獨立製片的生存之道

訪問：朱順慈（1997年3月12日）；

蒲鋒（2017年11月21日）

整理：蒲鋒



七十年代始自邵氏片場如日中天的鼎盛期。在龐大的邵氏體制下，既捧紅了大批紅星及名導演，也培養出一批對現行片廠體制有所不滿的革新者。七十年代香港影業，能與邵氏作強力競爭的，很多就是邵氏出來的人。著名的既有嘉禾公司的鄒文懷，還有這篇訪問的對象吳思遠。吳思遠可說是七十年代香港獨立製片的表表者，1972年憑大批「打仔」演出的功夫片《蕩寇灘》（1972）賣座一百七十多萬而成名。在整個七十年代，他不斷推出創新潮流的賣座影片，《廉政風暴》（1975）、《南拳北腿》（1976）、《醉拳》（1978）、《蝶變》（1979），每一部影片都見到創新的魄力，結果票房比起大公司出品不遑多讓，甚至更勝。在訪問過程中，最特別是他處處透露出，他在邵氏的日子，令他深深體會到片廠制度的種種缺點，結果很多事反其道而行，是他成功的一個因素。七十年代香港電影就是由這樣一批有魄力和朝氣的新電影人，在資源缺乏下逐漸打開一個全新局面，帶來後來香港影業更大的繁榮和興盛。

早年任《龍虎鬥》副導演

我是1944在上海出生，珠海人，那時珠海屬於中山。我在上海讀中學，1961年來到香港，繼續唸書，在新法書院讀了幾年。後來想學電影，參加了由邵氏兄弟（香港）有限公司（簡稱邵氏）主辦的南國實驗劇團的編導班，連實習在內前後一年左右。

劇團訓練班畢業後，曾教我編劇的李至善幫我找到邵氏人事部經理，成功介紹我做見習場記，主要跟羅臻導演。我做場記沒多久就在外面做副導演，是幫原為演員的喬莊，他離開邵氏，到獨立公司任《劍膽》（1969）的導演和男主角，我寫劇本（按：影片編劇由喬莊掛名）和做副導演。電影由香港投資，但在台灣拍。這部片拍得很辛苦，但總算拍成了。

《瘋狂殺手》(1971)拍攝現場，
左起：導演吳思遠、歐陽珊珊、
老闆黃韜、高遠



拍完之後，見到羅臻導演，他說「回來幫我吧」，於是我回去邵氏當副導演，這段時間比較短，其間替王羽做了《龍虎鬥》(1970)的副導演。當時王羽在邵氏很紅，邵氏對他很遷就。王羽比我大一歲，也是上海人，我會講上海話，大家很談得來。他想拍拳腳片，因為王羽在打鬥方面很有心得，就向羅臻借了我當副導演，還有一位台灣來的副導演楊靜塵。劇本是有的，但王羽邊拍邊改，我們三人一齊改，主要是對白的改動。《龍虎鬥》在韓國拍，我記得是冬天，很冷，我做副導演還兼任場記，節省人手。《龍虎鬥》拍於王羽的巔峰時期，我們全力配合他完成任務，尤其是配音。當年配音不像現在甚麼聲帶也有，我們是打在實物上去配的。王羽很緊張音響，我們用不同的原始物料以試出最好的效果，例如發明了用整條煙（按：十包裝）擊物來用作拳腳交擊的聲音，打的聲音就有「實」的感覺，如果打在肚子上，就用一隻鼓的聲音，效果不同，這樣就分辨出格手、打頭及打不同的部位。《龍虎鬥》中的鐵沙掌源於我們看武俠小說的印象。香港人都有這種傳統的功夫意識，但沒有見過，於是搞一個大鑊，弄一些沙，又有一些人造的煙，做出來就覺得很興奮，我們都只是想當然，但觀眾喜歡。

拍《瘋狂殺手》注入新意

我首部執導的影片是香港明星電影公司出品的《瘋狂殺手》(1971)。那時邵氏不喜歡提拔自己公司的人，他們寧願外聘日本或台灣導演，又或找來已經成名的導演。當年在邵氏做導演是很遙遠及困難的事，一個副導演在片場裡消磨了大半生，甚麼創作力及想像力都殆盡後才讓你當導演，這樣是拍不出好片子的。我很幸運，那年26歲，碰到香港明星電影公司的黃韜先生。他是獨立製片，找我師傅羅臻談拍戲事宜，但羅臻當時跟邵氏有合約，不可以，說「不如介紹我徒弟來替你拍吧。」黃韜說；「你的名字也要打上去，聯合導演。」那時我沒有名氣，很難賣埠，所以《瘋狂殺手》上面寫著羅臻和吳思遠聯合導演，其實全部是我拍的。這部是古裝武俠片，那時古裝片已經開始式微，但作為一個副導演，有機會做導演，甚麼都答應，於是我就離開了邵氏。這部片由袁和平任武術指導，亦是他首部任武指的電影，還有他的弟弟袁祥仁幫手，攝影師是華山，也是新人。

我在邵氏時有幾位談得來的朋友，像邱剛健，均不滿邵氏片廠的整個製作制度；除了導演一個人，幾乎每個崗位都是被動的。燈光師事前不知道要甚麼，攝影師也是現場導演說甚麼就做甚麼，對整部片缺乏理解，更談不上有甚麼風格。我就要打破這一種壞做法，所以我們做了很多準備工作，跟華山談場面調度，那一些鏡頭，可以想到的就預先設計。此外，以前的動作是臨場設計，我跟袁和平兩兄弟，有幾場特殊的動作是一早設計好，想了很多點子，希望令大家耳目一新。我把劇本發給幾乎每一位工作人員，燈光師接到劇本時，覺得很奇怪，我說大家也看看，希望創造一個新的拍攝形式，結果電影拍得很順利。服裝、美術設計是盧建明，我們參考了日本片的新穎構思，在設計上也打破了從前舞台味道很重的古裝，可以說是受日本人的服裝影響，再結合中國的傳統古裝，花了很多心思。

我希望這部電影讓大家看到新的創意，因原劇本較傳統，我在裡面加進了四個「死亡殺手」角色。高遠精神分裂之後變成瘋狂，我加插朝廷派出四個死亡殺手，可以把高遠緝拿歸案，就地正法。我把構想告知華山，這四個殺手全部是騎馬的，鋼盔閃閃發光，我要見到他們四匹馬奔馳起來如《沙漠梟雄》（*Lawrence of Arabia*, 1962）中奧馬沙里夫（Omar Sharif）出場一樣，出來有點浮影的那一種，不要面目很清晰，這樣才有神秘感，還有死亡的威力。我們找會騎馬的武師演出，誰知上片之前，黃韜先生一看，劇本都沒有這些東西，全部剪掉。黃韜親自落刀，找剪接郭廷鴻。我幫黃韜，郭廷鴻也是推薦人之一。那時在華達片場，他拉著郭廷鴻進去，我說：「老闆，這是我的作品。」黃韜先生說：「這部戲是我投資的，賺蝕我負責，剪！」我至今還記得很清楚，我坐在華達片場一棵樹下的長櫈上哭，剪接室就在後面的矮排屋中，我覺得很委屈，花那麼多心血，想出了一些點子，你一刀就否定了它，剪掉它。那部片可以說是不賣座的，我記得票房是廿多萬（按：《瘋狂殺手》票房是27萬），廿多萬當時不是虧蝕就是沒有錢賺。

這部電影對我的打擊很大，因為我跟黃韜先生那時好像簽了兩三部片約。因為這部片不賣座，黃韜先生預定的第二部片都暫停了。我整天無所事事，雖然想了很多故事，但沒有機會去拍，整天等待公司拍片，是我人生的低潮。我拍第一部電影的片酬是三千元左右，我已很滿足，那時三千元很好用了。但拍完《瘋狂殺手》之後，賦閒了幾乎一年，直至拍《蕩寇灘》（1972）才再有工作。

憑《蕩寇灘》吐氣揚眉

那時有一位菲律賓片商，名叫朱煥然，菲律賓名字叫做Jimmy L Pascual，他因為買賣影片來了香港。他跟剪接師郭廷鴻很稔熟，在電影院看了我的《瘋狂殺手》。他一看：「噢，新導演能拍成這樣，不錯呀。」就來跟我談合作。不過他說只能投資一半，另外一半我們投資可以嗎？我說我們沒有錢，我們拿我們的薪水作為投資，當年幾千塊錢是大數目，每人月薪只有兩三百元，每人計算下來可能要出七、八千元。我、袁和平、郭廷鴻、攝影師張麒、副導演陳華，還有一個配音的Michael Fung等五、六個人，分擔一半的股權；朱那邊也開了一間富國公司，出一半的資金。我原本已把《蕩寇灘》的劇本交給黃韜，黃韜已因《瘋狂殺手》不賣座不會再找我拍戲了，怎辦呢？記得有一天，黃韜準備坐飛機去台灣，我跑到啟德機場，追著他說：「黃先生，我有個劇本交了給你，我知你近期都不會找我拍的了，我想

吳思遠導演功夫片《蕩寇灘》（1972）賣座一百七十多萬，憑此片吐氣揚眉。圖為導演吳思遠（中）與陳觀泰（左）在討論拍攝。



取回劇本可以嗎？」他說：「行，行。」他很好人，我就在他公司取回了整個劇本，籌備開拍。

那個時候拍戲完全是片廠制度。沒有片廠，導演不會拍，咖啡室要搭，家庭的大廳也要搭，即使佈景搭得不那麼好，走路用力一點也會搖搖晃晃，還是要用廠景，影業被片廠制度網綁得死死的。我這部影片決心全部用實景，並不是我想要實景，而是我沒有條件拍廠景。我租不到邵氏那些片廠，而且搭景成本很大。這部片不需要豪華宮殿，完全可以用實景來代替，我就思考跑到新界的村屋拍片。另外，那時剛剛出了「原子燈」，增壓後就會變得很光亮，不需要原來拍戲那些很大的燈，這也是香港獨立製片發展的一個關鍵。而且攝影機已由體積大的Mitchell攝影機改良為細的ARRI攝影機，但ARRI 1是不能收音的。當時普遍認為實景拍攝的光不會靚，因為要打很多燈，但有了原子燈和輕型攝影機，創造了條件，這些技術也令我決心全部以實景拍攝。另外，從前電影沒有「打仔」（武打明星）二字的，是從這部戲開始。那時陳星在邵氏裡面飾演反派，很有性格，同時他練空手道練到手上有「枕」（起繭）。我想到戲裡面那個角色是逃犯，逃犯用不著小白臉，他是最適合的人選。另外我覺得「打仔」電影一定要有「打仔」，因此起用陳觀泰，他是大聖劈掛門，演大反派，再起用白沙力，他是泰國拳教頭，還加上劉大川，那時他挑戰李小龍，變成新聞人物。還有一個方野，都是「打仔」。這部電影簡直是高手雲集，全部都是能打的，令喜歡看拳腳片的人無法抗拒。

拍《蕩寇灘》有一個風波，就是演反派的陳觀泰。我在大嶼山長沙的海灘先拍了結尾，拍了至少十多廿天，很辛苦，拍完之後，他突然之間失蹤了，因為張徹導演簽了他演《馬永貞》（1972），預備力捧他。張徹也感覺到拳腳片開始盛行，他想另外栽培一個有性格的演員，就找了陳觀泰，並且叫陳觀泰不要繼續拍我的戲。我這部片的攝影師是新攝影師張麒，他是台灣影星藍天虹和張茜西的兒子，那時他的爸爸媽媽已離了婚，他媽媽說：「沒有問題

的，張徹在台灣落難的時候，住在我家，現在我的兒子做了攝影師，這樣都不幫忙嗎？第一部片呀。」於是我跟張麒二人一個晚上到邵氏片場找張徹求情，甚麼好話都說盡了，張徹就是說不行，我不可以讓你再拍。我們聲淚俱下，差點兒我就跪下，他都鐵石心腸。他認定我們這部片子是垃圾，會影響《馬永貞》中陳觀泰的形象。我和張麒兩人非常無奈，我還記得很清楚，晚上從清水灣片場出來等小巴，晚上小巴班次很疏，我們兩人在清水灣道上行走，很落魄，覺得這部片沒有前途了，玩完了，才拍了個結尾。影片停拍了很久，大家幾乎解散。有一天，我突然間靈光一閃，想到小時候在上海的經驗，冬天我要戴口罩。陳觀泰是披頭散髮的日本浪人，如果之前我給他戴上口罩，就可以用替身拍。啊！通了，馬上拍。

這部片拍完之後，不得了，很轟動，那時過百萬已經很了不起，張徹最「威」（了不起）就是百萬導演，我這部片居然賣了一百七十多萬，嘩，開心到不得了，我們一群有參與的兄弟手足，高興到想哭。這部電影是我的轉捩點。

以紀錄片手法拍攝《廉政風暴》

《蕩寇灘》賣座，我接著開拍第二部電影《餓虎狂龍》（1972），當然也是陳星當主角，「狂龍」是陳星，「老虎」就是倉田保昭，我給他個渾號叫「富士山臥虎」。武打片的對手很重要，要平衡，於是我想了一個關於抗戰時期的拳腳片，倉田保昭是日本軍部派來的間諜，一名特務高手，陳星就是中國軍隊裡面的教練，也是高手，高手對高手。我們又去京都的廟宇拍外景，我從日本拍完外景回來，一去富國公司，見到公司裡面一大堆人。朱煥然因為《蕩寇灘》成功了，要搞其他戲。我一看，我跟你一起創立這家公司，很多事情你應該跟我講，但我都不知道，那時我已萌生去意。

恒生公司的老闆娘包明，還有她的拍檔鄔先生，見到《蕩寇灘》如此賣座，就來找我合作。鄔先生從前在台灣也搞電影發行，包明跟台灣紡織界很有名氣的夏惠堂是親家。我一看，那邊富國公司已經這麼多人，我拍完《餓虎狂龍》就跟恒生簽了三部戲，拍了《猛虎下山》（1973）及《香港小教父》（1974）等動作片。恒生公司比較單純，給我很大的自由度和創作空間。

另外有兩部片是我跟他們合作的，我也是投資者，其中一部是對我很重要的《廉政風暴》（1975）。那時我看了很多外國片，其中有一部片是《大風暴》（Z, 1969），香港從來沒有這種新聞性、紀錄片性的電影。1974年，廉政公署剛成立，我馬上靈機一觸，想拍《廉政風暴》。這部片會影響英國人的聲譽，恒生的老闆擔心，不許放映怎麼辦？我說一人一半吧，損失也一人一半。這類影片的成本很低，我決意完全不用電影明星，因為用了明星，感覺就不像紀錄片。片中的英國人，是我到幾家英國大商行找那些大經理擔任演員，他們才有那種氣派。我拍的很用心，高等法院審理葛柏（Peter Godber）一案時，我也去了拍紀錄片。我還借了尖沙咀街坊福利會旁邊的聖安德烈堂，拍攝葛柏戴著手銬，由幫辦及警司押解著的畫面，然後以剪接把高等法院的紀錄片部分加插其中，配合得天衣無縫。我還記得跛豪（吳錫豪）提堂，我又去拍了放進戲裡，作為電影最後的結語。拍攝方面，因為紀錄片的特性就是鏡頭並不固定，我們多用手提攝影機拍攝；第二就是盡量以偷拍形式拍攝，讓行人在不知情下被拍，不像邵氏慣用的臨時演員，一看就知道；第三是不用職業演員，用業餘

以紀錄片手法拍攝的《廉政風暴》（1975），虛實相接，創香港同類電影先河。圖為公映時新華戲院門外擠擁情況。



的，加強信服力。當時我可以用一兩個有名氣的演員，但沒有用，我知道一放進去會破壞整部片的格局。

影片完成後在審查上遇到困難，其實那時還沒有制定《電影檢查條例》¹，所以沒有一條法例可以禁止這部片上映，他們跟你拖，而且威脅我，希望我自動退卻。但我沒有可能退，我有限的金錢都投資進了這部片。我和負責的官員爭論，最終他們讓步。我記得很清楚，原本放映西片的新華戲院，也不排西片而排這部片，門口售票處的玻璃被人擠到爆裂，院方報警，警車到來，我也拍下一張當時門口擠擁情形的照片留念。

名氣漸大遂自立門戶

為恒生拍片的時期，我在1973年創辦了自己的公司「思遠影業公司」。我替恒生拍片，一講片名，恒生已經立即可以賣出，有資金了。我的名字很容易賣埠，所以萌生了自己做獨立製片的念頭。再者我跟恒生簽那三部片也差不多完成，而思遠公司要找資金是很容易的事，我將影片賣到一兩個外埠，拿一些訂金來，就已經可以做了。

那時所謂的外埠，最主要都是星馬（新加坡、馬來西亞）及台灣等地。由我獨立製片的那部《南拳北腿》（1976），我賣給台灣上映，非常賣座，這部片的成本很低，我跟韓國合作，在韓國拍。當時韓國就跟現在的大陸一樣，進口片是有配額的，但合拍片相對寬鬆，那部片我跟他們合作，我寫了一個大綱去，我用王道、劉忠良，加一個韓國女演員，模式跟現在大陸合拍幾乎一樣，但我們走前很多。它既減輕了製作費，又獲得當地的支援，所以《南》也讓我賺了很多錢。加上這些片是香港人拍的，我不用擔心香港市場，也能夠賣去台灣，教我領悟出獨立製片也一樣有獨立製片的生存方式。

1. 香港市民熟悉的三級制，源於1988年11月10日制定的香港法例第392章《電影檢查條例》。

製作《醉拳》大受歡迎

《醉拳》（1978）可以說是我的另一個轉捩點。當時很多人拍武俠片或很血腥的拳腳片，因為功夫片在外面一些落後地區有一定的銷量，我很早已經常跑電影節，人家跑電影節一般是希望拿獎，我除了看人家的影片，還有電影市場。現在全世界有三大電影市場，分別是洛杉磯、米蘭及康城，前兩者是純電影市場，康城則有比賽也有電影市場。我去得比較早，記得當年去米蘭，他們會給你飛機票及免費食宿，現在不同了，現在要報名，還要一早預訂。出席外國的影展，第一是開闊眼界，知道全球電影趨勢，不要自以為拍出很多好電影；第二，電影是一種商業行為，它除了是一件藝術品，還是一件商品。拍成後的片需要好好地發行，向全世界盡量推銷，你去的地方越多，回籠的資金就越多，可以製作更多的好片。當年香港不重視發行，以為傳統那幾個地區有，就可以了，但我很重視發行，積極去跑。最初所謂的外國市場，其實都是小市場，比如中東、西印度群島、南非及東非，是相對落後的地區，他們喜歡看動作片，尤其是年輕人，這些影片美國人拍不到，他們自己也拍不到。功夫片也漸漸引起外國的影評人或製片人注意，他們就順帶關注香港其他類型的電影。

我在外國影展，曾遇到有人說，你們這些中國影片太殘暴，又流血，又噴血，還把腸子拉出來，在北歐半島根本不許上映。這時我開始思索，如果不殘暴行不行呢？一樣有動作有功夫，用喜劇形式會怎樣？有一次我跟袁和平看成龍的一部電影，他演得很好，但票房不大好。我問袁：「這是誰呀？」「那是成龍呀。」「我覺得他的身手不錯。」「是呀。」他們很熟，過去是師兄弟。我說：「喂，如果有機會，找他拍戲應該可以吧？」說過之後就沒有一回事了，直到我考慮把喜劇放進電影裡面才想起他來。

那時羅文是我的副導演，他說想到一個戲名《蛇形刁手》，原來在青山道真的有個「蛇形刁手國術館」，蛇形就是蛇拳，大家都知道，刁手是鷹爪，加起來就叫蛇形刁手。我說這頗有噱頭，於是一齊創作了一個劇本，放些喜劇的元素進去，主角是個小伙子，立即想起成龍了。袁和平在我一再勸說下，才同意當導演。這部片一出來便大受歡迎，賣埠也很好。當時羅維公司的製作不太順利，成龍跟羅維有合約，我向羅維借成龍來拍片。成龍來我公司拍戲，合作得很愉快，大家都是年輕人。製作的形式也不同，我們採取了集體創作，劇本寫好後，一起到我家裡討論下一場戲應該怎樣，成龍也參與，很多笑料、動作，說完立即寫入劇本，到了現場拍戲，大家便心裡有數。成龍對我說，給我一萬塊錢一個月，我就過來你這裡，我說，一萬塊錢我能負擔，但不要這樣做，因為你是羅維導演的演員，你們的合約還未滿，我這樣挖你過來一定是不對的。拍畢《蛇形刁手》（1978）後，就拍《醉拳》，也是借成龍來拍片的。說起《醉拳》，有一段故事。《蛇形刁手》在台灣很賣座，片商請我和袁和平還有其他幾位去看票房，他們請我們到北投喝酒，其他的人都醉了，在那裡猜拳，我跟袁和平說，他們好像打醉拳，我們拍一部《醉拳》吧。我們決心在《醉拳》裡面放進很多喜劇元素，成龍也很努力，我們每天談劇本時他也參與，躺在地板上，聽我們說話，突然間會跳起來插嘴說幾句，然後又躺下。過去他是單眼皮的，拍《蛇形刁手》的時候，我讓他割雙眼皮，開了雙眼皮之後，整個樣貌都變了。他還傷了鼻子，現在喊他「大鼻」，其實他並非鼻子大，是跌傷令骨頭錯位了。成龍很努力，尤其是拍到結局那場，要讓醉態出來，他每拍一次都把臉憋紅了。我翻了很多書，左抄一點，右抄一點關於「醉拳」的東西，又找了一個從大陸出來的醉拳師傅，表演給我們看，我們稍作改良，把他的真醉拳融入電影裡面。

《蛇形刁手》（1978）捧紅了成龍，為他打開了日本市場。



這部片一出來，真的不得了，很轟動，不單香港賣個滿堂紅，幾乎能去的東南亞地方都賣座。這部片在漢城（今稱首爾）一個地方上映了十個月，韓國的報紙評論說，為甚麼人家的片子拍得這麼好。我帶了片和成龍的相片去日本，根本沒有人願意要，那時日本很排斥香港電影，除了李小龍，其他都不行。香港一家日本電影公司的經理推薦，寄了過去，結果打回頭說不行。後來這裡有個東映公司的經理，拿去看過之後覺得不錯，那邊一看，也接受，於是我立刻過去跟他們談合約，兩部片子《蛇形刁手》、《醉拳》都交給東映在日本上映，這樣就打開了成龍在日本電影的地位。

慧眼識徐克

談到本地發行，我拍片初期，如果恒生時期就用邵氏父公司的雙麗線（即麗都戲院及麗華戲院），因為那時在香港發行是由投資的恒生公司作主。它相對較弱，大約弱百分之三、四十。到我自己拍片，我就跟嘉禾合作，一直都很好，中間的插曲就是金公主。金公主院線那時剛成立想做大，他們未成立相關的製片公司，但有這個意念，由總司令馮秉仲先生來跟我談，他說希望可以在「金公主」上映我的影片，還希望合作搞製片公司。如果那時我答應，就沒有後來的新藝城。我見他盛意拳拳，心想有點變化，所以徐克的第一部片《蝶變》（1979），我就給金公主發行。但因為金公主發行成績不好，所以就沒有再談合作搞電影公司的事。其實成績不好也不一定歸咎於發行公司，但我覺得跟金公主不太合拍。《蝶變》不成功，一切免談，我後來的戲又去了嘉禾。

《蝶變》其實是我的野心之作。我看到徐克的電視劇集《金刀情俠》（1978），我只看了一集，就覺得他並非池中之物。嘉禾的蔡永昌先生也贊成我的看法，我就找徐克，那時他在佳藝電視開工，我派人找他過來談。九龍城有一家客家菜餐館，那次我有滿桌子的人因拍



《蝶變》（1979）台前幕後合照，左起：黃樹棠、夏江莉（即夏光莉）、王將、陳琪琪、導演徐克、米雪、出品人吳思遠、徐小玲、劉兆銘、張國柱、策劃孔權開。

戲而一起吃飯。我請替我做服裝的孔權開找徐克來見面。徐克正在開工，中間「偷雞」（偷偷走）出來，穿著工作服，髒兮兮地來見我。那時我已經是出名的導演，又是老闆，我一見面就說：「你就叫徐克？」「是。」「《金刀情俠》是你拍的嗎？」「是。」第三句問：「你不想拍電影？」「嘿，當然想。」「行了，我知你開工，『蛇王』（偷懶）出來，你快點回去繼續開工，我們改天再約時間詳談。」「好，好。」談了幾分鐘他就回去。從那時開始，我們就籌備《蝶變》。《蝶變》的劇本反反覆覆找了很多入搞，最後拍的時候，徐克又會改。整部片都在台灣拍的，那時我的電影在台灣基本上都賣座，我在那邊集資很容易。老徐花錢也真的很厲害，我放手讓他做那位片商跟我投訴錢用得太多太快，記得他一句話：「鈔票印出來也要等它乾呀。」我說我最後會結賬，你不用怕。《蝶變》是大製作，廠是台灣中影（中央電影事業公司），他們有現成固定的外搭景，拿它再改裝，再加減，徐克的特點是對場景的運用是非常了不起的。

《蝶變》還有個小小片段，那時我經常去日本談發行的事情，有天在日本接到製片部的電話，說他們看了《蝶變》的毛片：「不得了啦，你請的導演不懂拍戲」。我立即從日本飛台灣，酒店都沒有進，直去試片室，趕快放給我看。一看，「唉！」我說：「你們這班人不懂看戲。」我說拍得好得很。因為我看到他電影的畫面調度跟傳統的不同，我知道只要剪接起來就很好看。他們看慣了傳統的東西，不懂得看，怎麼前面有棵這麼大的樹遮住了鏡頭，只剩下小小的畫面。諸如此類的角度，徐克很花心思。這部戲我花了很多錢，也蝕了很多錢，光是蝴蝶，在蝴蝶谷捕捉來用，由每隻一塊錢，天氣變了，變成五塊錢台幣一隻。最後捉光了，還沒有拍完，怎麼辦呢？剪了些紙蝴蝶，風一吹，一模一樣，一拍特寫就用真蝴蝶。這部片上映的時候，午夜場票房是不好的，觀眾不滿足，到現在我仍然耿耿於懷。那時我跟徐克講：「我很尊重你所有的一切，你可不可以聽一次話，那個結尾讓劉兆銘打一場？你不喜歡傳統叮噠叮噠沒問題，劉是學芭蕾舞的，你能否設計像芭蕾舞的招式來打一場？武俠片，根據我的經驗，武士必須要劍出鞘，不能從頭到尾都不出。觀眾一直等著看你出鞘一剎那有甚麼不同，不可以說我永遠不出鞘，方紅葉就這樣走了。觀眾是不滿足的。」他不聽

話，一定不肯拍。如果那時我再堅持，這部戲會賣座的。觀眾看武俠片，是看你一場精彩的主角對打，即使你有很多東西不同都可以，但仍然要打，對吧？沒有打，我明白觀眾散場時的不滿足感覺，前面他們看懸疑看甚麼都很有趣味，結局「就這樣完了嗎」？所以我在現場看到觀眾的反應很沮喪，跟從前看我的動作片、功夫片不同，我就知道不會賣座。我坐在香港酒店下面的大堂，一個人在發呆，戲院散了場，夜深了，一位仁兄過來，黃霑，他講了句粗話：「XXX，好得很，這個導演很棒。」黃霑懂得電影，他看到片的優點，看到徐克的潛質。他當時不認識徐克，所以我就給他們搭線，後來徐克的電影音樂全部都是黃霑的，就有〈男兒當自強〉和電影《青蛇》（1993）中那些優美的音樂。之後徐克與李惠民到大陸替我拍攝了非常賣座的《新龍門客棧》（1992），我又監製了嘉禾出品、徐克導演的《黃飛鴻》系列電影第二至四集（1992-94）。

踏出香港往美國獨立製片

八十年代，香港的動作片已經式微了，我便到美國拍西片。原因是我想以我們動作片的技巧，去美國拍所謂低成本影片，行不行呢？那時我有一位編劇是美國人Keith W Strandberg，他會講中文，無論導演元奎還是武指梁小熊也能跟他溝通。他又懂得中國文化，還是一個功夫迷，寫這些動作片是最合適的人選。我比較成功的第一部電影是《不撤退不投降》（*No Retreat No Surrender*, 1986），我用了一百二十萬美金拍的，元奎做導演，我做製片當然「一腳踢」（所有事情一手包辦）。因為有經常去外地拍戲的經驗，我一點都不怕，帶著拍攝團隊到處去。一去到美國，第一我拍實景，第二，這是低成本、非工會成員拍攝的影片。選角時，片中的大反派我最後選擇了尚格雲頓（Jean-Claude Van Damme），他是比利時人。我看中他除了身手不錯外，就是他的口音，那時片中的反派都是俄羅斯人來演，太純正的美國口音是不行的。我這部電影令他一舉成名。這部電影曾在美國的主流院線上映，替我發行這部戲的公司叫做「New World」，老闆是美國的印度人，他賺了大錢，其中有一天的票房還排在第一位。最緊要是後來在HBO（按：美國一家付費有線和衛星聯播網）的收視率高到不得了。這部片在全世界其他地區都賣座，我跟著繼續拍了不少西片，有些在全世界都十分賣座，例如《No Retreat, No Surrender 3: Blood Brothers》（1990）及《The King of the Kickboxers》（1990）。

我後來又到內地開拓攝製影片，近年則主要在內地搞電影院，我看出內地的電影院要是不改進，電影發展是空談，於是努力改善電影院的服務質素，已開了四十餘家影院，現在我的UME影城，在全國已變成了一個電影院品牌。香港電影人要在內地分一杯羹，就要做到相輔相成。

郭南宏： 港、台交流，相互得益

訪問：蒲鋒、吳君玉（2015年3月19日）；吳君玉（2017年9月4日）
整理：蔡明俊



郭南宏年少時已與電影結緣，19歲便開始編寫台語片劇本，首次執導時還不過二十多歲。其後更獲得李翰祥導演賞識改拍國語片，繼而轉拍武俠片，其從影生涯可說是多姿多采。郭南宏憶述當年激發他拍攝彩色電影的原因尤其令人難忘：他看到電懋和邵氏的彩色國語片，故此不想再拍黑白台語片——曾幾何時，香港電影在亞洲就像一扇窗，讓人通過它觀看花花世界，也喚起人們心中無盡夢想。

六、七十年代之交，郭南宏親歷台灣的押稅制度帶動製片人來港開設公司的潮流，亦毅然來港發展。是次訪問，他不但縷述當年在香港製作電影的種種便捷之處，亦談及他跟不同國家的片商交涉、售賣電影版權的經歷，其中他最引以自豪是在日本全國上映的《少林寺十八銅人》（1976）。郭南宏的親述，見證了幾乎被遺忘的七十年代港、台電影界互動的一頁歷史，彌足可貴。

踏足台語片界，揭開電影事業第一章

我真正的姓名是郭清池。19歲進電影界、開始寫劇本時，我想起個藝名，我三姐帶我去見一位老師，他就給我起名郭南宏。21歲開始，我自己另外取了一個藝名叫江冰涵，因為不好老是掛郭南宏這名字，所以我起了五個藝名。我最早的名字是郭泓廷，是我祖父取的，因為我老爸不喜歡，於是改成郭清池，我回香港再改回郭泓廷。在香港，我身份證上的出生日期也回到正式的1935年6月5日，跟台灣的7月20日不同。為甚麼呢？因為那時候日本人統治台灣，我在鄉下生下來，過了一段時間父親才去報戶口，如果跟他們講是一個多月前生的，會被罰款，所以就告訴他們當天生的，即7月20日。

我19歲去台北讀編劇、導演，20出頭就賣劇本，給我買劇本的亞洲影業是那個時代台語片最大的公司，負責人是丁伯駢先生，買的就是《魂斷西子灣》（1959，台）。事實上，早於1957年我已在台灣成立宏亞電影企業有限公司，因為年底我就要當兵，所以公司就擱下了兩年，直至1960年我退伍開拍第一部自己投資的電影才用得上。宏亞出品了19部戲，另外有四部是替別的公司拍的，一共拍了23部台語片。不過七、八年之後我就不想再拍小銀幕黑白台語片了。為甚麼呢？因為那時候香港的電懋（國際電影懋業有限公司）和邵氏公司拍的彩色闊幕國語電影到台灣上映，我看了之後就非常羨慕，不想再拍小銀幕了。於是我就停了拍電影，開始再讀書。我在「世新」（世界新聞專科學校）讀了一年，就很幸運地被李翰祥大導演邀請到國聯影業公司拍片。原來是「中一行」朱宗濤伯伯借了《台北之夜》（1962，台）和《請君保重》（1964，台）給他看，所以他才留意到我。後來他跟我簽了三年的合同，1966年開始拍了我的第一部彩色國語片《明月幾時圓》（1969）。

獲李翰祥羅致，為國聯拍國語片

那時台灣的攝影師沒有多少個有拍彩色片的經驗，我拍《明月幾時圓》的時候，跟李翰祥說：「導演，台語片我帶出了一個攝影師，跟我合作了差不多十部戲，我讓他來拍彩色片可以嗎？」他說：「你說可以就可以。」他給執行導演很大的權力，我說用甄珍、柯俊雄拍瓊瑤姐的《明月幾時圓》，他都說好。當然，他不會甚麼都答應你，你的拷貝初剪出來，他的意見一大堆，說這裡要補這裡要改，可是這樣好呀，我可以學到很多東西。

他又帶了很多技術人員去台灣，讓我大開眼界。例如古裝片有很多郊外的景，像《七仙女》（1964）¹的流水、小橋等，他統統在片廠搭建了，然後再加上香港帶去的背景天幕。嘩，弄得看不出是廠裡拍的，這是李導演創製的，台灣很多導演就學了外景可以內搭內拍。我很尊敬和崇拜李翰祥導演，但是，我事後感覺到他是一個電影藝術家，而不是電影經營家。六叔（邵逸夫）是企業家，看觀眾看市場。李導演是藝術家，他拍古裝戲，陳設的古玩不好看就一定要換，一定要他看得滿意。《明月幾時圓》搭了一個景，胡蝶的家，那個樓梯是從右邊彎下來，從大廳往上會看到二樓的，就像上海時代的豪華客廳一樣。我說：「導演，這個景太漂亮了，花了那麼多錢，五萬多塊，這個留下來，下面我挑了瓊瑤姐的《深情比酒濃》（1967）來拍，我就把它用作歸亞蕾的家來拍。」「不好吧。」沒有兩個禮拜，這個樓梯便拆掉了。他說舊的景不可以用，他寧可給你整個拆下來，甚麼統統都重新換。那時五萬塊比我的導演費還多，我才四萬塊台幣呀，不過這是四十多年前，那時兌港幣好像是六還是七，算很多了。但是我還是很感謝他，是他請了我這位本土導演，我從他那兒學到太多了。

編導首部武俠片《一代劍王》一舉成名

國聯的電影像《明月幾時圓》和《深情比酒濃》都是聯邦影業有限公司發行的，所以當國聯解體後，聯邦就找上我去拍片。我拍《雲山夢回》（1971，台）的時候，就念念不忘《大醉俠》（1966），還拜託邵氏的經理找拷貝讓我再看一下。那時候我已經寫了三分

1. 李翰祥導演的《七仙女》於1963年在台灣公映。

之一的《一代劍王》（1968，台）了，寫之前我是沒有看過金庸、古龍、司馬中原的武俠小說的。當時除了印象最深的《大醉俠》，也看過徐增宏的武俠片，另外還有《獨臂刀》（1967），但是百分之九十我看的是日本的武士道片，即是日本的武俠片，用它的精神來寫《一代劍王》，尤其是「宮本武藏」的系列電影，²跟《一代劍王》是很像的。沒想到聯邦一看以後就要，就給它拍了，上映更破了百萬紀錄。

六十年代末來港設立公司

後來為甚麼會到香港呢？就是因為替聯邦拍了《一代劍王》，之後我來香港宣傳的時候，察覺到香港的電影工業制度，雖然沒有政府的輔導金（資助），但所有器材和材料免稅。我打聽過後才知道，原來香港公司赴台灣拍戲是可以享受押稅優惠的，而且在香港買底片比在台灣買便宜很多。那時候台灣向進口的電影器材、物料徵收重稅。我看到香港有這方面的優勢，於是1969年我就在彌敦道普慶戲院對面買了兩個房子，申請居留，然後在香港另外成立了宏華國際影片（香港）有限公司。³

在台灣我設立了其他公司，包括郭氏電影、影城電影股份有限公司，後者是專門做發行的。我在台灣做過電影製作以後，也開始做發行。宏華則完全是香港公司，已經差不多五十年了，應該有五、六十部電影是掛宏華的標誌。那時候為了在香港長期奮鬥，所以就住了下來，在香港有自己的辦公室、有倉庫，我拍了五十部戲都是底片等物料押稅進來台灣，很多都是拍完了就送回香港去。

台灣實施押稅制度

台灣對赴台拍片的香港公司施行押稅制度，用意是歡迎香港公司赴台拍片，亦希望因而給台灣的技術人員帶來工作機會。這項措施對台灣電影公司來說是一件大事情，其時台灣由黑白片過渡到開始拍彩色片，然而不管是底片、正片、聲帶片、字幕片都需要從香港或美國進口，但是進口稅很貴，差不多是原價的百分之二十五到三十。當時國內的製片團體、影劇協會，包括我參與發起成立的中華民國電影製片協會（現稱中華電影製片協會），都向政府反映這樣不對，這些物料在香港買那麼便宜，台灣進口稅卻那麼貴；另一方面香港的自由總會（港九電影戲劇事業自由總會）也大力幫忙，於是，台灣就給你一個解釋說，這樣吧，如果是香港的華僑赴台拍戲，自己辦底片進口，可以先將兩、三成的稅（以保證金的方式）押在台灣稅務處，戲拍完了，這些底片、聲片、字幕片再運回香港，那些稅就退還給你。因為大家的努力，政府財政部實行了這一項押稅進口、退稅出口的措施，導致台灣最少有一百家電影公司來港成立，而且都是虛擬的、沒有真實在香港營業的電影公司。這些公司成立後有了執照，就開始買底片，然後進口台灣。其時在台灣也可以剪輯、配音、上字幕，有些拷貝不多的就在台灣沖洗，不然的話，就整個退出來，到香港洗好再進去。

-
2. 日本導演稻垣浩和內田吐夢先後於五、六十年代拍攝《宮本武藏》的系列電影。
 3. 宏華公司於1984年7月24日改為宏樞國際影片（香港）有限公司。

在港發行電影遠比台灣便捷

我另外一個在香港居留的原因，是因為香港的技術其時是超越台灣的，還有制度較完善和香港人做事準時等等。

我印象最深刻的是，三十多四十年前，我都長駐香港了，要拍外景時才回去台灣。因為我全世界的跑影展、賣片啦，片子賣大錢時，新加坡吳榮華老闆會說：「來呀，給你買機票啦，來看看呀。」印尼那個陳老闆也會這樣，所以我就去當地看看。香港出入境非常方便，我很幸運，1969年就申請香港身份證。那個時代，台灣一本護照，你到哪裡？香港？護照裡面給你限定香港，你到泰國就泰國，日本就是日本，其他地方都不能用。你有護照之後，還不能出去，因為是戒嚴時期，還要到出入境管理局辦一本出境證，一本有兩張，一個出一個進。這個出境證辦完了之後，跟護照連在一起買機票，72小時之前，還要旅行社先報給出入境管理局，而出入境管理局是警備總部管的，要知道這個人甚麼時候要坐哪一班機出去。沒有這本出境證，光有護照還不可以出去。我1968年來港，69年就申請，拿到一本綠色的香港身份證就可以出去了。當時我很感動，三更半夜，只要有飛機飛，全世界你都可以去，如果從台灣出來要多麻煩呀。

除此之外，在香港出底片，不會檢查你的，但台灣會檢查，即使是新的拷貝，他都要給你檢查。那時台灣上映前要經過嚴厲的檢查制度，然而我的影片多數都是很平安就過關，因為編劇、導演時我已經在把關了。我一百部戲裡面，只試過一部戲被剪三個鏡頭，那就是《湘西趕屍》（又名《少林兄弟》〔1978，台〕）。台灣的拷貝要銷到新加坡、馬來西亞仍然是很麻煩的，因為在國內檢查過一次，外銷的時候還要再過濾一下，不能有敗壞或者甚麼的，聲帶片、字幕片，都要檢查。有時候新加坡已訂了檔期，但是台灣檢查後加上海關辦手續，還要花上一個月，急死人！基於那個時候我三分之二的市場都靠國外，所以我的武俠片從《一代劍王》之後，差不多都乾脆送回香港剪接、配樂、沖洗，然後再運回台灣。那時候幫我做電影配樂最多的就是周福良、陳勳奇。前者在台、港兩地都有幫過我，後者則是在香港幫我做。

與邵氏合作拍片

1968年《一代劍王》在香港破了紀錄，票房收116萬港幣。不夠兩個月，邵氏公司駐台灣經理，好像是沈杉，就打電話來：「郭導，我找你在統一飯店吃個飯。」原來是香港邵氏公司總經理凌斯聰想跟我見面，他說：「郭導，你的《一代劍王》非常精彩，我們老闆也看過了，歡迎你到邵氏公司拍戲。」我說謝謝了，不過我接著可能要替聯邦拍一部《十大門派》，因為是聯邦給我拍《一代劍王》的，當初本來已經有故事了，我內心準備報答聯邦公司，於是我就跟凌總說給聯邦拍完《十大門派》，我才考慮到香港一趟。結果《十大門派》要查那個歷史故事，甚麼武當、峨嵋、崑崙……之後我又跟童姐（童月娟）合作了《劍王子》（又名《絕代劍王》，1969）和《絕代鏢王》（1969）這兩部戲，故此耽誤了十個月。

我正有一點歉意，準備要簽邵氏了。那個時候換鄒文懷先生來了，說：「你不是答應我們凌總說會考慮的嗎？」鄒文懷先生非常好，他是一個非常體貼、會先替你著想的人。因為



1969年到邵氏影城簽署兩部影片的導演合約，圖左為時任邵氏製片部經理的鄒文懷。

我一直跟他講，香港那麼大，我有一點怕，而且我是獨生兒子，父母親不想我在國外。他就笑說：「南宏啊，你不要怕。你說簽長期約不敢甚麼的，簽部頭戲好不好？」我就說簽兩部，但是要用我的劇本。他就說：「好。」那是宏華公司跟邵氏公司的合作。當時有一個製作費的定額，讓我去台灣拍的，因為他們都知道我是自編自導。簽了我就見六叔，他跟我說：「你的《一代劍王》也是我發行的。你看你有甚麼劇本？」我就說有一個《劍女幽魂》（1971），請你看一下。這部戲拍完以後，鄒總已經在外頭，我在替邵氏拍戲時他就已經離開了邵氏，所以我碰到他就說你把我牽進邵氏，結果你又離開。他答：「還不是一樣，他們會幫忙你啦。」然後他就開了嘉禾公司。

《劍女幽魂》拍完之後，六先生（邵逸夫）就問：「你接下來呢？」我就說還有一個《童子功》（1972）的劇本。因為我在電影界沒有應酬的，一有時間最喜歡就是編劇。我跟邵氏簽了兩部戲，之前《劍女幽魂》就在邵氏拍的，《童子功》就沒有。當時六叔是一番好意，他說：「南宏，你拍《童子功》，公司給你一個現在最紅的演員。」是誰呢？「凌波。」我直說不要了，因為程剛導演跟凌波在拍《十四女英豪》（1972），他是慢工出細貨，一部戲可以拍兩年的。他說：「哎，大家互相調動嘛。」真正開拍時，兩個月期間只給了我一個禮拜的檔期，我在中影搭的三個景是要付場租的，超過預算了。那時方姐（方逸華）好像已經進去公司，就安慰我說：「將來公司再補貼給你。」事實上台灣的超支對邵氏來說是很少的錢嘛。結果一直拍下來我大超預算，大概七、八十萬台幣。我拍完底片寄去香港邵氏公司，然後剪接、配音甚麼的，那筆超支的費用一直追不到，我也算了。過程就是這樣，不過我還是感謝邵氏，因為簽約後我的身價也高了好幾倍。故此這兩部在邵氏的戲，也留下美好的記憶。

《少林寺十八銅人》賣座鼎盛

我把《童子功》拍完，就拍《百忍道場》（又名《鬼見愁續集》〔1971〕）。後來因為台灣每年拍兩百三十多部戲，其中一百多部是粗製濫造的武俠片，國外沒有市場了，我就停了一年。之後我就把製片人李信找回來，說下個月我們籌備一部戲。七、八個老班底就開會問：「導演，那下個月拍甚麼戲？」他們都以為我要拍時裝愛情片，我卻答是武俠片。那時

《童子功》（1972）由凌波擔任主角



候我連自己班底都不講片名，因為《少林寺十八銅人》（1976）⁴的劇本是十年前寫出來，初時我還沒有辦法拍機關、佈景……我還沒有那些概念，還有成本也很高，不敢拍。那時代的武俠片大概一部戲要四、五百萬，這部我花了一千多萬，都是自己的錢。沒想到電影出來賣座鼎盛！⁵

《少林寺十八銅人》還紅了黃家達，江南和田鵬都沒有那麼紅，然後外面開始搶。那時我跟他簽的是部頭合約，只要我沒有開戲，他都是自由的，結果三年間他在外面接了十幾部，後來因為流氓都押著他拍戲，用刀用槍，所以我就勸他說到美國去，他跟著就去美國了。

那時候我的理念是如果要拍武俠片，就要銷往國外，所以那部電影大概百分之六十的收入是來自國外的。除了被盜版的國家，正式作全國性上映的有法國、意大利、西班牙和德國。我還記得買西德版權的人，只是個32歲的年輕人，他拿著一份法國報紙來找我，報紙上面有法語版《少林寺十八銅人》的報道，那份報紙、照片我還留著。起初我是不想賣給他的，因為他沒有發行過電影，只是說：「我叔叔有電影院租給人家。如果我買這個片子，他最好的電影院都會給我上映這影片，全國有十幾家。」我覺得不好啦，你沒有發行過電影的話，就不要冒險了。他一再追問之下，最後我只好六萬賣給他。簽約那天我以為他只會付兩、三成的訂金，沒料到他拿出來就是六萬塊的美金現鈔！我想怎麼這個年輕人不知好歹，結果就給他收了，之後再沖一個拷貝給他。半個月以後他說要配德語，我又把音樂帶、效果

4. 《少林寺十八銅人》於1975年在台灣公映。

5. 《少林寺十八銅人》的香港票房紀錄為港幣\$1,744,324.9，列1976年香港全年中西影片票房第10位，見《1969-1989首輪影片票房紀錄》，香港：電影雙周刊出版社，1990，頁100。



拍攝《少林寺十八銅人》（1976）時的工作照

帶再寄給他，一個月後他就把整個光學聲帶，就是底片、聲帶、字幕送來。他好像沖了30個拷貝，當中應該包括我給他的兩個拷貝，所以他是一個人弄了28個拷貝。那時就感到這個年輕人真的不怕死。結果七、八個月以後，他竟然再次出現追問：「你的少林電影還有沒有？」我說還有一部《雍正大破十八銅人》（1976）。「這個我也要。」我叫我的翻譯問他，到底那部戲發行得怎樣？他才說：「我實在告訴你，我賺了60萬的美金。」所以電影就是這樣可愛。

《少》片揚威日本

大概是1981年，香港宏華公司有一天接了一個電話，講英文的。問他哪裡打來，他答日本。我的秘書知道我的日語講得很好，就喊我去聽，原來是東寶國際部長中島先生。我問是甚麼事，他說：「我是日本東寶公司的，想委託日本的Herald公司（Nippon Herald Films, Inc.）跟你們接洽，Herald公司希望跟國際部長一齊來香港一趟，去看貴公司一部少林電影的拷貝。」我一聽到是日本東寶，還有Herald公司，是很大的外語片發行公司，原本日本市場一直都攻不進，現在有這個機會，我當然說好。兩天後他們就來了。看過拷貝後，我跟他開價一百萬美金，⁶賣日本的版權。他們說：「哦，那麼貴呀？我們買美國的外語片也沒有那麼貴。」第二天他們又要求再看一遍。回去一個禮拜後他們再打電話來，問：「價錢和合作的條件可不可以再改一下？」我就說可以啦，我也想到另外一個方式。「甚麼方式？」東寶公

6. 一說是五十萬美金，見鄭德慶總編輯：《郭南宏的電影世界》，高雄市：高雄市電影圖書館，2004，頁73。

《少林寺十八銅人》（1976）大受歡迎，曾在日本、法國、意大利、西班牙和德國等地上映。



司給我一百家戲院同時上映，你答應我這個前提，我們再來談其他的條件。他們說：「噢，這個是不可能的。我們主要上映的是美國派拉蒙（Paramount）、哥倫比亞（Columbia）的影片……」那就不要談啦，為甚麼那時我這麼堅持，因為《少林寺十八銅人》已經賺了很多錢，我也沒所謂了。過了半個月後，他們又打來說：「如果一百家戲院都給你上映，那你還有沒有其他條件？」我說當然有了，你們要給我包底。「包底多少錢？」我說三十萬美金。「還要包底三十萬美金！」還有第二個條件，一百多個拷貝由你們沖洗，因為一百個拷貝要很多錢，而且日本的沖洗效果比香港的更好。這問題又拖了兩個禮拜。「好，我們沖洗。郭導你知道嗎？一部電影如果要在東寶全部院線上映，光是廣告費就要一百萬美金，我們每個地方都有看板、電視甚麼的……」我說很抱歉，我也不曉得。最後包底由三十萬降到二十萬，讓我能上到一百家戲院，我就是掙這個面子。

後來，我還加了幾場戲，我認為難得有機會讓日本最大的電影公司東寶給我全國上映，我想要精益求精。因為日本觀眾很喜歡看小孩的戲，所以我想加上三個主角小時候進入少林寺的過程，還有他們練功夫很可憐的戲。Herald公司表示同意：「好，再給你三個禮拜。郭導，你說你要補拍幾場戲，我們公司不會補貼你哦。」我就說當然，這是我自願的。結果我花了兩百七十萬台幣，拍了十天的戲，當作國際版本，把舊的底片拿出來，化整為零重新組合。他們就安排檔期。安排在哪裡呢？日比谷劇場，日本最大的戲院，在銀座附近，也是東寶的龍頭戲院，加上全國放映，哄動到不得了。⁷

後來我追溯為甚麼日本的東寶公司會叫Herald公司打聽我的《少林寺十八銅人》，原來日本有一本非常有名的月刊雜誌叫《文藝春秋》，裡頭有兩頁的文章寫著台灣竟然有《少林寺十八銅人》這麼好看的「時代劇」（按：日本人稱武俠片為時代劇）。原來文章是邱永漢先生寫的，邱先生是台灣的華僑，早年去過日本，寫的小說拿過日本的直木獎。他本來是台南人，太太是香港人。過年的時候他回台灣度假，看長輩親戚，在台北大中華戲院看了《少林寺十八銅人》，發覺台灣竟然有這種片子，於是回去日本就寫了這篇文章。因為只要有邱永漢具名，雜誌都會刊登。我事後跟日本人接洽時打聽一下，才知道是邱永漢先生。

7. 《少林寺十八銅人》於1983年在日本全國放映，見黃仁編著：《俠骨柔情：電影教父郭南宏》，台北市：秀威資訊科技，2012，頁59。有關郭南宏與Herald公司洽談《少林寺十八銅人》在日本公映細節，參見鄭德慶總編輯：《郭南宏的電影世界》，同註6。



《太極元功》（1978）找來袁和平當武術指導

起用袁和平任《太極元功》武指

後來，我有三部作品都是嘉禾給我在香港發行，包括《少林寺十八銅人》、《火燒少林寺》（1977）和《太極元功》（1978），其他的是外面的公司給我買的。那時候我公司經常有泰國、越南、菲律賓、新加坡、印尼的片商來洽談，我就分割賣了。嘉禾曾跟我說過香港的發行可以給他們做，故此若果我認為這部戲賣座一定會很好的，我就先找鄒（文懷）先生，因為他發行得最好。事實上我跟嘉禾還有一段因緣，有一個合作、入股的機會，也都放掉了。那時候會放掉是因為我本性保守，不敢做太大，比較小心。

拍《太極元功》的時候，本來我不是起用袁和平做武術指導的。開頭我打電話給香港公司的張經理，是叫他找Sa哥（陳少鵬），我吩咐經理先跟他簽約，但片酬不要超過八萬元，武行也是由他帶的，應該兩、三個月就可以拍完了。Sa哥這名字是誰跟我講呢？是陳惠敏。他沒有提起袁和平，只跟我說Sa哥不錯。結果張經理卻給我簽了另外一個人。我說不行，不是這個人。後來我看了「大眼」（按：「大眼」是袁和平在行內的暱稱）第一部當武指的《南拳北腿鬥金狐》（1977），就決定找袁和平當武指，然後我就找吳思遠導演居中介紹我們認識。吳導演很幫忙，翌日就幫我約到袁和平、元奎等他們幾個兄弟在彌敦道富都酒店的四樓「飲茶」，當場就談定片酬。我跟他說半個月後我會在台灣開拍一部戲，叫《先天氣功》。那個時候還未叫《太極元功》，片名是後來袁和平給我改的。我問他會帶幾個人到台灣呢？他說會帶元奎、弟弟袁信義、袁祥仁等過來，我說好的，會在華美大飯店租幾間套房給他們。最後袁和平帶了助理元奎和九位武師、替身去台北。

這裡還有一個題外話，就是「走寶」，一個很好的東西給我放掉。他們到台北住了五、六天以後，我一直在籌備，重要的人讓他們多一個禮拜或十天休息也沒關係，可以到公司

來開會溝通先作準備。袁和平就說：「郭導，你的劇本我統統看過了，我們現在改變一下方式好不好？」甚麼改變方式？「因為刀劍甚麼的實在拍太多了，我有一個劇本，你要不要先看一下？」我說好啊。拿甚麼給我看呢？《蘇乞兒》。我一個晚上看完，它是民初的、拳腳的、乞丐的、玩耍的。第二天午飯以後，我到華美，元奎、袁信義、袁祥仁就在那邊打武打的招式。我腦筋沒有袁和平好，我還未有轉過來，他已經轉過來。「這個是民初的，不是刀劍，你這個《先天氣功》呢，又是刀劍又是甚麼，不是拍了太多嗎？我們換一個甚麼的……」我沒有辦法聽進去，我就跟大眼講，你這個《蘇乞兒》我下一部戲拍，我現在甚麼都定了，燕南希也定了，第二女主角也定了，還有第二男主角龍世家、第一男主角龍冠武，我都簽了。他就回答：「好啦，好啦。」我沒有拍《蘇乞兒》，我還是拍《先天氣功》。兩個月後，吳思遠打個電話給我：「郭導啊，大眼還有多久可以完了？」我就說還有一個禮拜就殺青了。「哦，那就尾聲了。」不過呢，現在剩下沒有幾場戲了。他說：「大眼上個月回來一次，有一個本子我想拍，能不能讓他先回來籌備。」我一想，吳思遠也是跟我交情很好嘛，就說應該沒有問題，剩下這個是收尾的啦，元奎在就好啦，我就放大眼回去。

半年後，我在裕華國貨公司門口碰到大眼跟元奎一大堆人，下午兩、三點，他們剛喝完茶，他們說：「導演，下午要不要看那個《蛇形刁手》（1978）？」「甚麼《蛇形刁手》？」「吳導演拍的新片，等一下試片，在東方（沖印公司）。」我說真的？我要看，幾點？「還有一個小時。」我就趕去東方看，看了以後，就想糟了，這就是《蘇乞兒》的劇本改成的。⁸ 這部戲出來，又是電影大革命，就像看完《龍門客棧》（1968）⁹、《唐山大兄》（1971）一樣，結果我三天三夜都不能睡覺。

港台交流有利電影發展

那時候的港台合作真是互相彌補。押稅進口行之數十年，香港有很多公司都到台灣去拍片，甚至嘉禾、邵氏也到台灣去拍，像羅維，那時他在嘉禾，也到台灣去拍。因為在香港拍古裝武俠沒有景，也不能到國內去拍，故此他們開始到台灣去，像黃卓漢、童姐，太多公司了，都算不出來，他們可以用台灣的景，高山野嶺、海等等。除此之外，台灣那時候有四個片場，包括統一、霧峯的中央製片場等好幾個地方，都是小小的。去了以後，還可借用台灣中央電影公司的片廠，那裡有街道佈景，香港只有邵氏有嘛。所以獨立製片都到那邊去拍戲，這也是交流的一個實況，大家互補不足。另一方面，香港的配音、錄音跟沖印技術，都比台灣好，例如1963年拍《七仙女》，李（翰祥）導演從香港帶了幾十個技術人員到台灣去，就把彩色電影帶動起來。再來就是人才的交流，邵氏公司簽了很多台灣的導演跟演員，我兩個徒弟張鵬翼、蔡揚名，都簽約進了邵氏當導演。邵氏公司用台灣的女演員，像施思、汪萍、何莉莉、井莉、林青霞，還有就是改編瓊瑤的小說，這些統統都是台灣來的。有了這樣的人才、外景、技術的交流，結果是兩邊都非常受益了。

-
8. 故事情節上「蘇乞兒」故事與《蛇形刁手》並沒有聯繫，但明顯與《醉拳》連繫甚深，但袁小田在《蛇形刁手》中所飾演的角色白長天造型上予人有乞丐的感覺，《蛇形刁手》是否由郭南宏當年看過的「蘇乞兒」劇本演變過來，現在難以查究。
 9. 《龍門客棧》於1967年在台灣公映。

白鷹：

港、台影人赴韓國拍片， 對當地人才的養成起一定作用

訪問：王麗明、吳君玉、郭靜寧（2015年2月25日）；

吳君玉（2017年11月30日）

整理：單識君、吳君玉



北京出生、台灣長大的白鷹，自1966年考入聯邦電影公司當演員，便一直與武俠片結下不解緣。擁有像鷹一樣的銳利眼神的他，獲得胡金銓慧眼選拔，首作《龍門客棧》（1968）即被甄選飾演大奸角白髮太監，演出備受好評。此後他陸續在胡導演的《俠女》（1971）、《迎春閣之風波》（1973）、《忠烈圖》（1975）中演出忠義俠士，同樣大放異采，成為七十年代港、台兩地少見的忠奸皆宜的武俠片演員。

白鷹先後兩次接受資料館訪問，這篇訪談文章，輯錄了白鷹縷述他跟隨胡導演拍片的寶貴經驗和得著，以及七十年代他遊走於港、台兩地發展電影事業的歷程。他又談到在韓國拍片期間，曾應韓國著名導演申相玉的邀請到申氏旗下的電影學院教授電影動作，雖然為期很短時間，但他的經歷，見證當年港、台之間的交流，以至兩地與亞洲其他地區人才交流的情況。

《龍門客棧》躍登銀幕

我的本名叫白英，1941年在北京出生，八歲時跟著媽媽和親戚來到台灣。1966年，聯邦公司招考新人，我去面試，主考人是胡金銓導演。結果我考上，聯邦公司跟我簽約，一簽就是六年，由1966年到1972年，我就在當時給自己改藝名白鷹。那時聯邦一共招了七個女孩子、六個男的：女的是上官靈鳳、韓湘琴、楊夢華、燕南希、徐楓、趙瑛瑛，還有由頭到尾都沒有拍過戲的張淑美，男的就是石雋、我自己、萬重山、田鵬、齊偉、文天。

考進聯邦之後，我們每天都要到杭州南路的聯邦製片部上課，有一位老師高明教我們在片場的規矩，把拍戲的經驗告訴我們。除了上課，我們還要在聯邦製片部做工，男的做道

白鷹在《龍門客棧》
(1968)的定妝照



具，女的做服裝。我們最先是做我在電影裡坐的那個轎子，做完之後就做刀劍，外面的包工用木頭把他們造好的刀劍送到我們這裡，我們要貼鋁紙上去，讓它看來像鐵一樣。七個女演員就幫忙做服裝，因為服裝太多了，正派與反派的、番子（緝捕罪犯的差役）的，都是新造的。

那時候，胡導演是不跟我們說話的，我們見到他就叫「師父」，然後他「嗯」的應一聲，就走了。我們在第一次面試的時候，就是談話時，他看你的樣子、形象，已經差不多曉得你能不能演戲。

大概在外景隊出發前一個多月吧，有一天早上，從香港邵氏公司過來、方圓的徒弟吳緒清幫我化妝，還讓我戴上白頭套，一個服裝大姐幫我穿上一襲料子很棒的服裝，然後胡導演就看，叫我拍照，那就是我的定妝劇照。照片拍完之後第二天，他一看完劇照，就決定由我演曹公公（按：東廠太監曹少欽）。我還記得料子是胡導演在日本買的，它的正面非常華貴，但並不適合，所以胡導演將它反過來用。

沿橫貫公路拍攝外景

《龍門客棧》是先從外景展開拍攝。我們先到台中的后里，后里附近有一條乾涸了的河道，裡面都是石頭，沒有水，旁邊有座山叫火炎山。我們就住在附近的霧峰。每天早上到火炎山，先是幫忙把地打平，整理好之後，劇組從台中請師傅來搭蓋龍門客棧的外牆佈景，客棧外面的戲就在那兒拍。那個佈景搭建了兩個多月，期間我們幫忙抬東西、收東西，中午女孩子則給我們送飯盒。

那個佈景的四周很亂，都是大石頭，還有很多以前順著河流沖下來的垃圾。我們每天都要去清理，之後把石頭搬開，讓它看起來好像一條可從遠方走過來的路，也就是石雋到龍門客棧的一條路。客棧外牆佈景搭好之後，我們天天拍，將近半個月，就是射火箭、火燒的那

場戲，統統都是在那裡拍。拍完火炎山之後，才出發到橫貫公路。

橫貫公路的外景拍攝地點第一站是梨山，第二站是大禹嶺，是橫貫公路最高的地方，大概有海拔兩千多公尺。過了大禹嶺之後，一直到橫貫公路的尾段就是天祥，就是平地了。當時橫貫公路不是柏油路，是土路，是非常原始的，而且電線桿很少，合乎胡金銓的要求。由大禹嶺開始，一直往前走，沿路都是《龍門客棧》的外景地。

在梨山拍攝的部分很少，因為這地方比較現代化，只有一個福壽山農場比較原始，有幾場戲是在那裡拍攝的。大禹嶺比較荒蕪，因為它最高，很少人住，大部分都是原住民高山族。在大禹嶺我們留了兩個多月，拍了很多場戲，佔戲最多的是最後那一場，他們追殺我，一路從這棵樹跳到另一棵樹，在樹上用輕功跑，一直到最後的決鬥。

之後我們到天祥拍過場戲，就是苗天飾演的大檔頭和手下開路，我在後面走，避免碰到石雋他們那一幫人的那一場戲。那兒有一條河流，上面都是大石頭，喬宏在河上，碰到那個大檔頭的那場戲，就是在天祥拍。天祥是出產大理石的，那兒有許多隧道、山洞，進去看到的都是大理石，很漂亮，胡導演很喜歡。整隊外景隊有五、六十人，劇組把幾間小旅館包下來，安排我們入住。

大湍片場拍攝客棧主景

所有外景拍完之後，我們回台北，每天上班就是到大湍片場準備主景的拍攝。大湍片場位於桃園縣，在台北旁邊，它是屬於聯邦的。龍門客棧裡有地下跟二樓，為了拍這電影，聯邦買了很多燈，買不到就借，幾乎將全台北電影界的燈都統統借來用了。內景搭完了之後，我們每天進場，尤其是我，要把燈吊上去。整個內景，由搭建到最後完成去整理，去打掃，有些太新的地方要把它刷舊，以及進場吊燈，最少有兩、三個月。

拍攝的時候，沒有我的戲的時候，我就在燈橋板，幫忙燈光組。其他新人，有的做道具、收音等不同的事情。胡導演跟我們說得很清楚：「你們13個人是演員，永遠是演員，我們聯邦公司沒有明星。」

《龍》片拍攝點滴

分鏡表只有在現場才有的，到了現場一看，就知道今天是拍甚麼。胡導演自己設計分鏡表，是他手畫的，每張分鏡表分一半，上面一半再分四個，他就在框框裡面畫素描。動作已經畫出來了，是全身還是半身，很詳細，韓英傑（按：該片的武術指導）一看分鏡表就已經知道怎麼打。鏡頭的大小已經畫好了，如果是特寫鏡頭，他就會畫一個大頭，那我們就知道要跟化妝師說要弄乾淨；我們站位置都很準，看他有多少鏡頭，我們就配合他站鏡頭這樣。

胡導演教你做甚麼，你做就是了，你做完之後就明白、學到了。拍《龍門客棧》的時候，我只NG過一次。在梨山的福壽山農場，我們一路走，半路休息，然後大檔頭來向我報告，我一生氣就做出這手勢來（做出兩隻手指合攏指人的動作）。原來因為這是京戲舞台的動作，胡金銓最不喜歡了。他有一個習慣、一個原則，就是京戲的動作不可以在電影裡出現，他說電影完全是自由化的。

動作設計當然是按照胡導演的設計，胡導演首先將動作設計告訴韓英傑，韓英傑了解之後就告訴我們，然後叫我們做示範動作，胡導演一看，覺得可以了，就拍。

拍武打戲的時候先是練習一次，胡導演看過，大家熟了就拍，拍一個全景，然後幾個重要的部分，他就接另外兩、三個鏡頭，所以你看他的武俠片，你不會就這樣看，因為他的細節感覺很強，鏡頭忽近忽遠，觀眾看的時候就會覺得比較緊張、刺激，他的武俠片成功之處在於剪接。

片中跟我打的人就是石雋、薛漢、上官靈鳳，最後萬重山和文天叛變，他們也跟我打；而跟石雋他們打的呢，就是我這邊的，就是大檔頭苗天、二檔頭韓英傑，還有一些番子，那些番子的動作不是很多，就是過場戲。《龍門客棧》的動作很簡單，就是胡導演設計得比較抽象，要到在香港拍攝《俠女》的後半段（按：《俠女》先後於台灣及香港拍攝，1971年在香港發行時剪輯為一集公映，在台灣則分為上集及易名為《靈山劍影》的下集，先後於1970年及1973年公映），有所謂的專業武行（武師），他才有另外一種設計。

韓英傑是由香港跟隨胡金銓、楊世慶（按：該片的製片）來台灣拍戲的。他在香港拍片的武師班底就是元家班，元龍（即洪金寶）、元彪、元樓（即成龍），他比元家班高一輩，元家班要叫他師叔。他以前曾在馬戲班做特技的，滾球、吊鋼絲，甚麼都懂。

他由香港帶去的只有兩個人，沒多久他們就回了香港，韓英傑自己留在台灣。在《龍門客棧》那個時代，台灣還不流行武行，沒有這個專業的行業，只好找戲班裡會翻筋斗、跳桌子的武生來拍動作，譬如有一個姓高的，就是一位上了年紀的京戲演員。上官靈鳳和石雋有固定的替身，上官的替身是京戲班的武旦。

「威也」（鋼絲）組是台灣的、專業的，因為如果弄錯的話，人就會很危險，他撞到甚麼地方的話，就慘了。我最後飛起來刺殺石雋，就是用「威也」。有時候拍我飛起來，會借用一下彈床。我跳彈床飛起來，在空中已經有這個動作，接「威也」這個鏡頭，剛好就是人起來以後，正要衝向石雋，等於胡導演在剪接上面，至少有四個鏡頭。

韓英傑在《龍門客棧》的時候，在大禹嶺教我跳彈床。我沒有跳過，摔了兩、三次，他說「你記得落床腿不軟，要挺直。」我就記住這句話，一挺直，人就出去了。可是我在空中沒辦法停，他把海綿鋪在彈床前面，我一跳就歪出去，摔到外面去了，摔得鼻青臉腫。最後才領悟到要領，學了大概四、五天就會跳了。

《龍門客棧》殺青之後，胡導演安排我去跟隨剪接陳洪民導演工作，原來是特意讓我學習剪接，我學了這個之後，明白鏡頭怎麼接，後來才能夠去當武術指導。

細說《俠女》拍攝經過

拍完《龍門客棧》後，我們就拍《俠女》（1971）。¹

我記得《俠女》是先從外景拍攝開始的，第一個拍攝外景的地點應該是在橫貫公路，在

1. 據黃建業總編：《跨世紀台灣電影實錄1898-2000》（中冊1965-1984），台北：行政院文化建設委員會財團法人、國家電影資料館，2005，《龍門客棧》是於1967年5月25日殺青，《俠女》是於同年12月14日開鏡，分見於526、533頁。



在胡金銓導演的《俠女》（1971）飾演忠義的石將軍，與反派展開連場打鬥。

大禹嶺後面，快到天祥的那一段路，胡導演自拍攝《龍門客棧》開始喜歡那一帶的景色，但《龍門客棧》所拍的不多，拍《俠女》就先從那個地方開始。

還有就是《俠女》中場大戰過後，徐楓站在廟裡，看著石雋走，旁邊有個老和尚，那場戲中那個小廟就是在天祥。

我們在天祥拍了近兩個月，之後我們就到竹山一個多月，住在竹山的小旅館，每天上山去那個竹林，一大片的竹子，不得了。他選這個竹林，因為竹林有速度感。人過兩棵樹的話，看起來不會很快，如果一個人過竹林的話，你就會覺得他動作很快。我覺得他最重要的目的是需要演員的速度感，動作快。

徐楓有替身幫她吊「威也」，也有彈床的鏡頭。有一個鏡頭是最後我們兩個跟反派打鬥，我把她扔上去，她上去以後掉頭下來。中間有一個鏡頭是到日月潭拍的，劇組特別在日月潭的碼頭搭了一座八呎高台，選一個水最深的位置，太陽下去，那個替身等於像跳水一樣，就拍了這樣一個鏡頭。

又有一個鏡頭是這樣的，徐楓的腰綁了一個繩子，攝影機的下面有一個鐵棒子，綁住它，因為距離是一樣的，所以就拉著繩子走。

拍完竹山之後，我們就回台北，準備到聯邦公司的桃園大湳片場拍街道和內景。片場裡搭建了一條古裝街道，兩邊有平房、店舖，石雋的店舖和家就在這裡，對面就是徐楓住的那個破爛的將軍府。蓋好將軍府以後，我們每天早上再幫忙把它弄舊。²

2. 據黃建業總編：《跨世紀台灣電影實錄1898-2000》（中冊1965-1984），同上，大湳製片廠的古裝外搭景是於1968年8月23日落成，同一時間胡金銓率領《俠女》攝製團隊入內展開拍攝，見於568頁。

將軍府拍了大概兩個多月，最辛苦的是每天都是夜景，要拍晚上鬧鬼的戲嘛。整個聯邦外景街道，後面有一個城牆，都是找人包工來蓋的。我們拍完這個景之後，有多部電影都在那條街道拍攝，包括我演的《鐵娘子》（1969，台）、《黑帖》（1969，台）等。

我在電影裡飾演石將軍。胡導演對我所有角色的安排，都是來自突然的靈感。假裝瞎子沒有甚麼困難，我自己先設計一下，然後試一下，胡導演一看，覺得可以，之後就拍了。我的動作很簡單，就是一個瞎子嘛，拿那個拐棍，那幾個番子過來跟我打，就是幾下動作而已，是胡導演的設計。

在演戲方面，胡導演與演員的合作是這樣，他要求我怎樣，其實心裡已經想好了。我可以做得出來，他的要求只是要我做多一點，再挖多一點。他對每個演員都是這樣，所以我認為他是啟發演員，你演得不太好，沒關係，盡量演，你多演，總有好的地方。他對石雋跟徐楓是很平淡的，因為他們不是培養起來的，他們就是那個樣子，胡導演就把他們特別的地方拍出來。

《俠女》拍的是《聊齋誌異》裡的一個同名故事。我記得劇本最後寫的是石雋跟徐楓失蹤了，因為合乎《聊齋》的主題，鬧鬼嘛。實際拍下來之後，證明了徐楓不是鬼，他們兩個才有結局，但也不是很好的結局，他們兩個生了小孩，徐楓沒有辦法承擔，所以出家，石雋抱了小孩就走了。

來港發展，片約不輟

我拍攝《俠女》上半部期間，再為聯邦拍了三部電影，包括《鐵娘子》、《黑帖》、《烈火》（1970，台）。到1969年，《俠女》在台灣的部分差不多拍完了，胡導演給我寫了一封介紹信，我就來了香港，拍了邵氏的《鬼太監》（1971）。之後我為嘉禾拍了黃楓導演的《鬼怒川》（嘉禾首部開拍電影，1971）、羅維導演的《天龍八將》（嘉禾創業作，1971）和羅熾導演的《五雷轟頂》（1973），都是在香港拍的。那個時期，我記得我還拍了喬莊的《三十六殺手》（1971），電影拍得很好，有機會我想再欣賞。

我在韓國拍過好幾部戲，我第一次去韓國待了大概四個多月，是為了拍由嘉禾旗下的嘉聯出品、黃楓導演的《山東响馬》（1972）和《鐵掌旋風腿》（1972）。這兩部電影都是嘉禾跟韓國申氏公司合作拍攝的。

其中《山東响馬》拍得很慢，因為韓國的馬不太能夠拍戲、不太聽指揮。香港跟台灣拍戲的馬，有一隻頭馬，男主角騎這個頭馬，後面的馬都會跟你跑，你想怎樣拍都可以。但是韓國的馬不是這樣，頭一隻馬往這邊走，第二隻就往那邊走，很麻煩。

從香港過去的外景隊，大概有二十多人，包括一個化妝師、一個服裝師、一個道具師傅、一個場務領班，攝影師就更不用說了，整組都是香港人，還有「威也」組、武行組等，都是香港人。

韓國的拍片制度很嚴格，非常有規矩，譬如說工作人員在現場，該做甚麼就做甚麼，其他的不能隨便做。我親眼看過一個小助理去看viewfinder（取景器），師傅在後面一腳踢到他趴在那裡，因為這是犯規的。他們就是一板一眼的，很規矩，我們看見也很佩服。



為嘉禾拍攝的首部電影為《鬼怒川》（1971）

到了申氏公司的製片廠，他們的工作能量、速度、成績都很好。我也見識了申氏公司的沖印間。今天拍完了，菲林馬上就送到沖印間，第二天就可以看毛片，效率和技術都很好，甚麼地方需要改進，應該再補拍甚麼，一看毛片就知道了。

為韓國演員提供動作訓練

在韓國拍片期間我認識了申氏公司的老闆申相玉，他跟我私交很好，我叫他申大叔，把他當長輩，他說不要，他當我是兄弟。那時候他四十多歲，在我心裡根本就是一個長輩。申相玉在韓國不得了，是著名導演，太太崔銀姬是亞洲影后，他倆都是很有名望的前輩。

他跟我說：「我的申相玉電影學院有很多學生，這些學生電影素質是不錯的，甚至有人夠資格當導演，但是他們不懂動作，拜託你教他們。」我說好，就到他的電影學院教學生電影動作，然後跟我們劇組把彈床借來，教他們跳彈床。我還跟我們劇組借了一套「威也」，教他們縛「威也」、吊「威也」，然後拉「威也」，差不多比較困難的部分他們都學了。我大概教了一個多月，之後因為《山東响馬》開鏡了，沒有時間再教了。

申相玉很感謝我，最後說：「你幫我拍一部電影（按：指《獎金》〔*The Reward*, 1971〕，當這個殺手。」我說好，我就幫他拍了，他還規定我「你的動作你自己設計」。我說「好，沒問題。」

我們在韓國拍《山東响馬》跟《鐵掌旋風腿》的時候，每天都要去一家道館學習合氣

與小咪姐李麗華合作演出
《迎春閣之風波》(1973)



道，道館館長是池漢載，他的徒弟黃仁植是道館的師傅，這不是嘉禾要我們練的，是我們自己喜歡合氣道，練了大概兩個月。後來，嘉禾構思出《合氣道》(1972)，鄒文懷說乾脆讓我們來拍，就把池漢載、黃仁植兩師徒請來香港拍戲，這部戲是在斧山道的嘉禾片場拍的。

其後我又曾再到韓國拍攝台灣中影(中央電影事業公司)的《香火》(1979)，導演是徐進良，還有《怒馬飛砂》(1980)的整個外景都在韓國拍攝。

與胡金銓導演再續電影緣

在香港，我再拍了胡導演的幾部戲，首先是續拍《俠女》下半部(按：大約在1971年中開始拍)。我在城門水塘拍攝的時間不多，大概十幾天。在城門水塘打完了之後，喬宏好像有一個像升天的鏡頭，胡導演有一點要拍《聊齋》的那種意境。那個角度，剛好是太陽在他身後，他就利用這個時間拍喬宏，然後他升起，等於升天了。他喜歡禪，想拍禪的東西。

之後又拍了胡導演的《迎春閣之風波》(1973)和《忠烈圖》(1975)。《忠烈圖》是屬於金銓公司的，《迎春閣之風波》是一半一半。這是鄒文懷的要求，他認為《迎春閣之風波》是商業片，所以他要一半，當然也投資一半，他認為《忠烈圖》不是商業片，所以他就不要了。

《忠烈圖》是先開鏡拍攝的。首先是在城門水塘拍了很多戲份，像我第一次出場，就是喬宏把我找來，要我幫忙對付倭寇，那個地方(破房子)就是在城門水塘拍的。這一場戲完全是胡導演自己設計的，攝影機的走動也是他指揮的，為胡導演當攝影師很辛苦，因為攝影機走動很大。那位攝影師是陳家老二陳清渠，陳家四兄弟都是攝影師，大哥陳榮樹最有名，拍《俠女》的後半段、《忠烈圖》、《迎春閣之風波》的，都是陳清渠，他來香港發展，拍了幾部別的導演的戲，胡導演聽說陳家老二在香港，就乾脆選他了。

胡導演很擅長拍演員的架勢，你看《忠烈圖》，徐楓坐在大石頭上縫衣服，然後拍倭寇想偷襲她，差不多要到眼前來了，她的動作，就這麼一下，又縫衣服，所有倭寇都中針。他設計的動作都是一種想像，就是騙觀眾的眼睛。他根本沒有拍那個針，但是倭寇倒在地上，每一個都中針。



師父胡金銓（左）指導演出



白鷹來港發展，首部電影是邵氏出品的《鬼太監》（1971）。

然後就到嘉禾片場拍我去跟倭寇頭子談判的內景，那場戲很快，大概一個禮拜，之後就去拍外島。在外島拍的部分少，就是我跟洪金寶最後的決鬥。片中我們去見倭寇頭子的一些外景是在西貢果洲拍的。

《忠烈圖》拍到差不多，轉到香港一個外島拍外景的時候，就與《迎春閣之風波》兩部片一起拍，那個寫著「迎春閣」的大門就在那個島上拍的。《迎》片中最後的決鬥一場也是在那個外島拍的，那場主景戲則在片場拍了一個月左右。

《迎春閣之風波》的重點是李麗華，她是我們的前輩，名字叫小咪，胡導演叫她做小咪，所以我們就叫她咪阿姨。她的工作態度沒話講，老前輩就是老前輩，非常的好，她敢罵吳家驤，吳家驤偷懶，她就把他罵得狗血淋頭。簡單來說，就是人在江湖，很講義氣。動作的話，她只要打幾下就夠了，只要有這個架勢。

那個時候胡導演拍戲比較快，兩部戲加起來我想是三個多月。因為錢都是人家的，你不能耽誤時間，嘉禾在那邊看到，不讓你拖的。

由古裝到時裝

除了拍古裝片，七十年代在香港，我也拍了一些時裝片。我幫李翰祥導演拍了兩部電影《騙術奇譚》（1971）和《騙術奇中奇》（1973）。其中《騙術奇譚》我可以算是主角，但是天數不多，只有兩天，因為這部電影的演員很多，每人拍一、兩天。他非常聰明，而且商業頭腦很厲害。拍這種戲目的就是要賺錢，一個人拍一、兩天，把它整個變成一個故事。每一個演員都是拿一個紅包，沒有片酬的，所以成本低，而且很多演員都是不錯的，譬如我、甄珍，級別是蠻好的。

此外，我也拍了幾部協利電影公司出品、張森導演的動作片、偵探片（按：《色字頭上一把刀》〔1972〕、《黑帶仇》〔1973〕、《阿福正傳》〔1974〕等）。協利的兩位老闆（按：吳協建、吳協和）對我很好，我拍完戲常常請我吃飯，他們是印尼的福建華僑，我跟他們就說閩南話。張森導演用的指導叫陳少鵬，有一批武行是跟他的，包括陳觀泰、白彪這些當時比較有名的武行，後來這些人慢慢才成為演員。

七十年代末，我還拍了翁維銓的《行規》（1979）和于仁泰的《救世者》（1980）。《救世者》拍得不錯，這個導演蠻好，他跟Peter Yung（按：翁維銓洋名）都不錯，但是兩個人風格不一樣，Peter Yung比較藝術化、有學者風度，于仁泰是很寫實的。《救世者》有一場戲，我演的探長要開車從尖沙咀到油麻地一直跟蹤，你想想看路上有多少人、多少車，怎麼拍？很辛苦，但是他拍出來效果非常好。而《行規》的跟蹤也拍得很棒，很細膩。

我還拍了余允抗導演的《師爸》（1980），他本來是在金銓公司做事，跟胡導演學習，我們兩個是好朋友，他離開金銓公司之後，到外面才當導演。

七十年代武俠片風潮

總括而言，七十年代的香港、台灣兩地電影可以說是一個武俠的世紀。我在七十年代所拍的電影大部分都是武俠片，除了胡金銓導演的作品，以及我為邵氏、嘉禾、嘉聯拍的那些，在台灣我還拍了很多，有改編自胡導演的劇本《充軍》的《尚方寶劍》（1975），以及張美君導演的《千刀萬里追》（1977）和《十三女尼》（1977），前者更為我贏得金馬獎（按：1977年第14屆）「最佳男配角」，總之是很多很多。

因為《龍門客棧》的關係，很多導演找我拍大反派；因為《俠女》的關係，也有導演找我拍正派。不管是正派反派，我都悉力以赴。多年來，我在港、台兩地認識了很多朋友，每部電影的工作人員都專注工作，大家很合作，很團結。

《龍門客棧》的轟動，再加上胡金銓導演的《俠女》獲得法國康城電影節（按：1975年第28屆）頒發了「高等技術委員會大獎」，更令港台兩地的武俠片風靡全球華人。在那年代，港、台的電影公司為了把影片質素提高，紛紛到外地拍外景。因為在七十年代港台公司還不能到大陸拍攝外景，很多比較有實力的電影公司就派外景隊到韓國拍攝。

我在韓國拍了幾部戲，前後大概留了一年多，期間我跟韓國的工作人員合作非常愉快，他們工作非常認真，而且學習的態度非常好。韓國的工作人員藉著跟港台電影界的合作，向我們學習，無形中就讓韓國電影界進步非常多，學得的技術對韓國本地的武俠片、動作片的拍攝也有幫助，所以這時期的港台武俠片的製作對韓國電影界影響非常大。

編按：白鷹所述有關入行、在台灣拍片和來港為邵氏公司拍片的經歷，輯錄於〈白鷹：沒有胡金銓，就沒有白鷹〉，《通訊》第73期，香港，香港電影資料館，2015年8月號，頁7-13；他演出翁維銓導演的《行規》（1979）的經過，另見於單識君整理：〈白鷹：塑造《行規》中的探長〉，羅卡策劃、郭靜寧編：《迷走四方——翁維銓的電影與攝影》，香港，香港電影資料館，2015，頁108-109。

夏祖輝： 李翰祥是我的好師長，也是好朋友

訪問：鄭傳緯（2017年9月25日）

整理：鄭傳緯



七十年代是港台兩地電影交流頻繁的年代，香港的電影公司和電影人赴台灣拍片人數眾多，台灣的電影人來港發展也不在少數，夏祖輝導演也是在這個時候應李翰祥導演的邀請來到香港，成為李導演後半生電影創作中重要的合作者。夏祖輝導演生於大陸長於台灣，六十年代進入台灣的中國電影製片廠工作，期間也曾參與李翰祥導演為該廠執導的《揚子江風雲》（1969）和《緹縈》（1971）兩片的拍攝，與李翰祥結下片緣。七十年代來港後，更參與了李導演重回邵氏後多數作品的拍攝工作，由宮闈鉅製到風月小品幾近無役不與，直至他最後的電視劇《火燒阿房宮》（1996）。夏導演在訪談中暢談了和李翰祥導演密不可分的合作和交往實情，讓我們一窺李導演的工作方式和邵氏片廠的運作點滴。

自少迷上電影

我是民國二十二年，也就是1933年11月10日在南京出生，其實在南京住的時間並不太長，由於家父任職空軍，戰亂開始，他必須跟著政府南移，直到四川重慶才定居下來。抗戰結束後在南京只住了三年多，1948年尾又隨政府遷居台灣，再從初中一年級開始唸起。從少年開始我就比較喜歡音樂，那個年代好萊塢（按：荷里活）的美國影片霸佔了台北娛樂市場，從而也迷上了電影。有一年看了《亂世佳人》（*Gone With the Wind*, 1939），我完全被這舉世名片吸引陶醉了，也給我留下深刻的印象，從此我迷上了電影，更想將來有機會從事電影行業。

那時候台灣沒有「藝專」，想學戲劇沒有門路。我在受軍訓時，適逢軍中「政戰學校」招考，因為該校有影劇系，我就棄文入伍進了該校影劇系，也正式成為職業軍人。但畢業後並未如願進入製片廠，而是派到康樂隊，直到七年之後，才有機會進入軍中的中國電影製片

在台灣拍攝《鐵漢虎膽》（1971）時的工作照，在中為夏祖輝，右為攝影師吳廣昌。



廠（中製）任電影編導，正式接觸到電影工作。中製是以新聞片和紀錄片為主要任務，劇情片的製作不多，但至少我可以有機會正式了解電影的拍攝過程和後期的製作技巧。

結識大導李翰祥

我在中製的時候，台灣電影界出了一個大新聞：香港的李翰祥導演要到台灣成立國聯電影公司。之前李翰祥導演的《梁山伯與祝英台》（1963）瘋迷了整個台灣，那電影我看了三遍，覺得這個導演拍得真是不錯，他的鏡頭運用、場景、服裝及道具設計相當獨特，尤其黃梅調的歌曲音樂方面表達相當出色，給我留下了很深刻的印象。那時我對《梁祝》影片、對李翰祥導演，以一個影迷的立場來講，既崇拜又敬佩。誰也沒料到過兩年後李翰祥導演跟邵氏公司鬧翻了，帶了一大幫人，到台灣成立國聯電影公司，地址就在現在台北的泉州街一號舊台灣鐵路飯店。有一天，我們大隊長叫我把當紅的《梁山伯與祝英台》改編成舞台劇演出，我不辱使命將《梁祝》改成舞台劇，在台北一連公演了十天，轟動一時。李導演有一天來看我們這檔戲，我們的大隊長還特別介紹我跟他見面，這是我跟李導演第一次相識。

隔了多年以後，李導演的國聯公司鬧出很多問題，要跟別人打官司，鬧得就要關門了。那時我仍在中製工作。我們的廠長叫梅長齡，他是一位好長官，雖然不是搞電影的，但知道運用人才。他突然有意想請李導演為中製拍片，全廠編導皆表示歡迎，李導演提供了鄒郎的《死橋》小說，後來拍成了電影《揚子江風雲》（1969）。由於我被派任副導演一職，自此正式結識了李大導，也成為他的工作夥伴。

那部《揚子江風雲》拍了差不多三、四個月，你想想我那時候的心情，抱著一種學習和崇拜老師的心態，十分努力的工作。隔了兩年之後，中製又請他拍《緹縈》（1971）。他二話不說指定要找我一起工作（按：夏祖輝擔任該片「音樂設計」及副導演，並憑此片獲第九屆台灣金馬獎「最佳音樂」〔非歌劇〕）。李導演很注重電影的配音（按：指配音樂），

配音皆由一位日本電影音樂作曲家齋藤一郎先生負責，二人合作多年，十分投緣。《揚》片和第二部《緹縈》都按他要求，拿到日本進行後期配音工作。這兩部影片的音樂皆由我負責先行設計好，再把段落交由日本作曲家配製。我也因此在《緹縈》配音時，和他一起前往東京。我們到了東京之後，柯俊雄介紹他的兩位姓黃和姓傅的同學為我們做翻譯。工作完了以後，晚上一定是吃喝玩樂一番。有一天李導演開玩笑要他們介紹一位日本小姐給我做朋友，結果那位黃先生，有天真的帶來一位小姐給我認識，更沒想到她後來成為我的太太，這大概也是一種緣份。後來李導演從東京直接回香港去，就再沒有回去台灣。

為中製拍軍教片

我在中製那段期間拍了很多紀錄片和軍教片。軍教片長五十分鐘，稍為重要一點的就延長到九十分鐘，但主題一定是強化軍中教育和配合政府政策為重心。後來又拍了兩部劇情片，劇情片可以拿出去賣錢，軍教片顧名思義是給軍中看的。其中一部《鐵漢虎膽》（1971），戲裡有一段灘頭登陸戰，全部在南部海軍陸戰隊的訓練灘頭拍的，那場戰爭場面全部由軍人演出，效果逼真，民間獨立製片恐怕很難實現。還有一部《血濺虹橋》（1973）是根據當年台灣軍中文藝小說首獎作品改編，這兩部是正規劇情片，還拿到外面放映。

隨李翰祥赴港發展

我在中製拍片那段時期，李導演已回到香港，但他當我是個好兄弟，他在台灣拍了很多戲，像後來才補拍完成的《騙術奇譚》（1971）、《八十七神仙壁》（即《只羨鴛鴦不羨仙》〔1972〕），菲林底片還在台北，我給他保管著，每當有人去香港，就一點點一點帶給他，所以幾年來我們一直保持聯繫。他回港兩年多後，邵氏公司不計前嫌又把他拉過去（按：李翰祥於1970年由台灣取道日本返香港，回到香港後先成立新國聯公司拍片，1972年重返邵氏公司拍片）。後來，因為他不喜歡老是拍風月片，就開拍了《傾國傾城》（1975）、《瀛台泣血》（1976）兩部清宮戲，由於我們經常保持聯絡，有天他打電話問我是否想到香港，我說好呀，於是我一家三口就應他之邀搬到香港來（按：1974年）。我來港後，也正式參加他的工作班底，他在邵氏工作的期間，差不多他的戲都一定有我參與，大家合作得比較熟悉，在現場他只要一說我就知道。我把所有的戲排練好後，叫導演看鏡頭，他說聲 OK 就拍了，很多戲都是這樣拍出來。

大概到1978年，李導演的身體已經有點問題，經常胸口叫痛，有一天突然住院，醫生說他的四條血管中有三條已經堵塞了，唯一辦法是到美國做「搭橋」手術。於是他就飛去美國，經盧燕給他安排了醫生，在那裡把病養好了。我後來才知道他在去之前，偷偷到大陸跑了一趟，到北京看看他的老朋友，因為他怕萬一有個甚麼三長兩短連老家都沒有看過，由於他和邵氏尚有合約，所以又不能招搖，只能偷偷的去，否則他拍的電影都不能進台灣市場，邵氏的損失就太大了。李導演在美國病好之後，他也和大陸方面搭上了線。大概那個時候，他覺得在邵氏老拍風月片這種戲沒有甚麼意思，所以他後來到大陸去拍了《火燒圓明園》（1983）、《垂簾聽政》（1983）。而我由於有台灣身份關係，不能前往大陸，於是我就回台灣搞電視片。



拍攝清裝宮闈片期間的工作照。
左三：李翰祥；左四：夏祖輝；
穿紅衣者為李翰祥女兒李燕萍。

在邵氏與李翰祥合作點滴

李翰祥導演拍的作品，百分之九十都是古裝，時裝的他不太擅長，拍不過當時香港的年輕導演。而且他也不大喜歡時裝片。由於他古書看得多，坊間的傳奇小說更收藏豐富，像他拍的《乾隆下江南》（1977）、《乾隆皇與三姑娘》（1980）都是筆記小說裡的故事，他就把它們串連起來。他劇本寫得很快，都是現拍現寫的，難有完整的劇本，除非要滿足特別要求，像先要交劇本才能拿到資金。那時候，他寫了劇本出來，全由我抄一遍，因為他的字太潦草了。他說以前給他抄劇本的是胡金銓，現在就是我。他的劇本總是不夠完整，都是一場一場出來，大概只有他腦子裡有完整的。我們不可能第一天開鏡就拍第一場，說不定是第八場、第十場，但前面是甚麼東西，後面要接甚麼？這些只有他的腦子裡有數。我來香港剛好碰上《傾國傾城》，只有那次劇本已經有了。為甚麼呢？因為原作是著名的舞台劇《西太后》（按：一說是《清宮外史》），出自於北京的楊村彬先生，我們在台灣還演過濃縮版。所以你今天看《傾國傾城》的對白都是文縷縷的，其實不是出自李導演之手，他不喜歡講話文縷縷。他後來的戲，全都在他腦子裡想，明天要拍甚麼，他今天晚上才想。他常常跟我講，四點鐘他就醒了，起來寫劇本。他過去的《後門》（1960）及《冬暖》（1969）都是文藝戲，那時可能還有時間寫一個完整的劇本。到他再進邵氏以後，為了生活，他要快。邵氏很多導演拍戲，都不是自己的劇本，是公司給你一個劇本，你就照拍。只有他，誰敢給他劇本？他常常說跟六先生（邵逸夫）用25分鐘講一個故事，老闆一點頭，他就可以拍了。其他人在「邵氏」拍戲，劇本放在方逸華桌面上，她要看，還要挑你的毛病，然後拿回去改。對他來講，沒有辦法，不能適應的。所以他的東西，全部是即興的，這是他的長處，可能也是一個缺陷。

李導演在台灣的時候已經跟我講，電影拍完一定得自己剪。他買了台剪接機放在家裡，當年那台剪接機差不多二十多萬。他習慣白天一拍完戲，馬上拿到沖印房，吃晚飯之前沖印房就有毛片送到他家裡去。晚上他就剪接，常常叫我去在那兒看。所以後來我在台灣拍戲，



與李翰祥（左）合作無間

自己剪接，也是跟他學來的知識。在邵氏那段時間，配音樂、音效他就不管了，但剪片就完全由他來做。

李導演在佈景設計上要求十分嚴格，邵氏的佈景師陳景森是他喜歡的夥伴，因為彼此合作久了比較有默契。他需要甚麼景，簡單的用鉛筆勾個草圖，佈景師第二天就送上設計圖，多半八九不離十，等實景搭好了，現場再稍作修正即可。他喜歡佈景裡的花草樹木等一律要用真材實料，塑膠的派不上用場。

邵氏真是很有規律的一個製片場，裡面所用的東西，一草一木一個佈景都管理得非常好。方逸華方小姐，老實講這方面有她的長處。在這個環境薰陶下，我們也知道要珍惜這些服裝道具。

他喜歡教戲，像盧燕、恬妮，她們的戲完全要按他的動作來做。這種方式我就不能完全接受，我拍戲的時候，只會告訴演員，你自己去理解，除非有特殊的要求，因為我沒有辦法指導你一定要做到跟我一樣，我還沒到那個程度。他不是，畢竟他的經驗太豐富了，但這個是恰當還是不恰當，就見仁見智了。我後來跑到台灣去，有一段時期好像受他影響，拍戲時也常常會教戲，演員說導演你戲教得很好。我說最好不要教你們，你自己體會，你做完了給我看，合適不合適我指導。李導演不是，他甚麼都要教，他很喜歡表演的，也擅於操作小動作，你們看他邵氏的戲，那些表演動作，多數是他教的。

在邵氏時，我跟多位導演還合導了《哈囉床上夜歸人》（1978），此外，我還在台灣碧潭拍了《銷魂玉》（1979）中岳華主演的「潭中人」那一段〔按：該片夏祖輝掛助導職銜，導演為李翰祥〕。那是邵氏給我們拍，不是我們所選擇。《哈囉床上夜歸人》拍了些甚麼，我到現在是完全不知道。說白了，邵氏是一個標準的商業機構，它一切東西都是要觀眾喜歡。邵氏當年最紅的時候，一年要出四十部戲，要供應市場，沒有一個電影製片公司能夠有這種能力。邵氏公司那時管理得非常好，有原則，有規條，所以限制比較多。李導演這一組還比較好一點，因為不敢得罪他，別的劇組，你想要甚麼東西，未必獲批，他告訴你用這個東西，你就得用這個材料做這個事情。

拍攝電視劇《新白娘子傳奇》
(1992)時與葉童(中)、
趙雅芝(右)合照



到大陸拍台灣電視劇

離開邵氏後我再去台灣，反正我認識的梅廠長還在，那時他已調到中國電視公司（中視）做總經理，叫我到中視拍連續劇，拍單元戲，發揮我的所長。那時我開始經常兩邊跑，跟台灣的老朋友搭檔，直到現在還常保持連繫。

去到台灣，就選了中視的「金獎劇場」單元式節目組拍攝劇集，一套戲等於一部電影，差不多兩個小時，這也是梅長齡廠長主管。電視連續劇的拍攝是三機作業，導演在現場拍好後馬上交給導播，他再三機作業，當場錄好。我起初不大習慣，我們搞電影的就希望一個鏡頭、一個鏡頭的拍，但是拍電視劇，你必須要遷就這個模式，好像現在無綫電視也是這樣做。

後來蔣經國下命令，老兵可以回故鄉探親。我的好朋友中視的電視劇名製作人曹景德先生，找我進大陸拍五十集電視劇《新白娘子傳奇》（1992），我在香港帶了一幫人去杭州西湖、金山寺等地拍實景，這算台灣第一個電視劇組進去拍攝，當時在杭州、蘇州等地轟動一時，出足風頭。這套劇集本來賣給北京的中央電視台，一集只賣一千美元，等於是送的。中央台一看是台灣拍的，有點不願意，那就賣給北京電視台。結果播出之後大受歡迎，街頭巷尾沒有一個人不知道《新白娘子傳奇》。他們覺得很新鮮，由於是第一部由台灣製作的劇集，好奇新鮮，但其實男女主角都是香港的（按：葉童、趙雅芝），那種造型跟國內不一樣；第二是劇中唱的並非正統黃梅調，而是類似歌謠小調，唱腔輕快活潑，容易上口，大陸觀眾人人愛聽，個個會唱，迄今還流行坊間。

赴歐拍攝《八旗子弟》

我離開邵氏後經常去台灣拍電視節目，但一直跟李翰祥導演有聯絡。有一天，他跟我說



夏祖輝不單是李翰祥的左右手，二人感情亦如同家人般密切。九十年代初攝於韓國，右一：李翰祥、左二：夏祖輝。

現在又有個機會。原來他在坐飛機的時候，碰到一個紐約華僑，他在紐約經營一間電影院，也常常放映李導演的電影，願投資拍戲。剛巧李導演手上有個題材，是岳華介紹的，大陸作家鄧友梅寫的小說《煙壺》，講的是清朝鼻煙壺內畫壺畫家的故事。紐約這個老闆當場答應了，李導演又把我給找去。

他把《煙壺》改編成《八旗子弟》（1988），還編了一個序幕：有人在倫敦蘇富比拍賣行拍賣一個珍貴的內畫鼻煙壺，由這枚內畫鼻煙壺引出了一個清朝煙壺畫家的故事。於是我們一行多人，一起去了歐洲拍外景，差不多兩個多星期，巴黎待一段時間，拍了些外景，倫敦也拍了不少鏡頭，岳華（按：該片的「改編初稿」）當然也去了。《八旗子弟》就是在這種情況之下拍出來的。之後，李導演再沒有機會拍這種影片。

為生計拍三級片

到了九十年代初，某天他叫司機把我接過去，跟我說有個老闆找他拍四部戲，都是風月片，不能沒有我幫忙。當時開了張二十萬的支票給我，那幾部風月片其中一部是時裝的，要到泰國拍，他在曼谷只是看了看，我就在那裡拍完一部戲。另外三部（按：三部古裝片應為1991年李翰祥編導，劉國雄、林福地、夏祖輝任執行導演的《金瓶風月》和《竹夫人》，及1992年夏祖輝導演的《半妖乳娘》）古裝片他要到韓國去拍，因為香港很難找脫星，而且韓國古裝的佈景比較多。隨後我們在韓國一待就待了半年，三個故事裡面，其中《半妖乳娘》的故事是我建議他拍的，那是刊登於《東方日報》副刊裡的一個中篇故事。

老實講，拍這些三級片是沒有辦法，說白了，大家要吃飯，要養家活口。我跟他這麼多年，已經完全掌握他拍戲的風格了，他年紀大了，不能每個鏡頭都跑來跑去。

1996年在北京拍攝《火燒阿房宮》
電視劇時的工作照



李翰祥的最後作品

我們是感情很好的朋友，老實講，他拿我們這一家人當作自己家裡人一樣，那是沒話講。

後來有一段時期，我常去台灣拍戲，拍完回來，休息一段時間，再搞下一段戲的劇本。1996年，我正跟台灣電影導演協會的林福地導演在弄《達摩》的劇本，想拍成連續劇，有天突然接到李導演的電話，叫我去北京幫他拍電視劇《火燒阿房宮》，這套劇集是大陸演員劉曉慶製作的。起初我一直在推辭不想參與，直到他又打電話來問我到底夠不夠兄弟，只好放下手邊工作，就在他們開拍的頭四天去了北京。劇組除他本人外，還有兩位執行導演，並備有兩台攝影機，器材尚稱完備。主場戲由他親自執導，不太重要的交由兩位執行導演去做，我算是總管。十多天下來，已拍了將近二十多盒影帶，有天看回帶，他問我可以剪多少集，我老實告訴他最多剪出幾十分鐘，因為每個鏡頭皆重覆不斷拍攝，浪費太多，等於白拍了。

我跟他說拍電視劇，不像拍電影。電影是大銀幕，把物體放大；電視劇是個小熒幕，人物道具由大縮小，所以道具不必太講究，最主要是進度快，拍攝時間絕不能拖，否則很難殺青。開始的時候，他蠻有勁頭，拍了一陣子，也有點力不從心，便完全交給兩個執行導演拍，但那兩個人拍出來的實在有問題，最後拍攝這重任只能交給我，我能袖手旁觀嗎？他是個性很強的人，有甚麼苦水都是自己吞，從來不跟人家講。拍戲的錢九百萬，很吃緊。越拍越沒錢，越沒錢問題越多，壓力也越來越大。那段時間，看得出他人也在撐，每天坐在北京他家的一個小寫字樓裡沉默無語。我看在眼裡，就幫他把這重擔接下來了。

看到他後來突然在現場過身，我也有很多感慨和遺憾。心臟病突發是很危險的症狀，再加上李導演當年安排的外景地處於北京郊區，那年頭交通又不方便，諸多的不利巧合，奪走了香港一位才氣橫溢、名震影壇的大導演的寶貴生命，那年他才72歲，何其遺憾呀！¹

我跟李導演這一生種種機遇巧合，並結成牢不可分的工作夥伴，大概也有些緣份吧。雖然我們都是從事電影工作，但論成就，我該向他學習之處甚多。在我心目中他永遠是我的恩師，再者我今天能有個幸福美滿的家庭，皆因他當年的許多機緣巧合安排而促成，因此在我有生之年，我會永遠懷念這位好前輩、好師長和好朋友。

1. 李翰祥於1996年12月17日於北京逝世。

楊權： 試問有哪部粵語片夠膽玩「性」？

訪問：朱順慈（1998年7月3日）

整理：曾肇弘



楊權（1931-2012）生於廣州，出身於達官貴人之家，來到香港後家道中落，輾轉做過不同工作。因為醉心電影，工餘就讀於中國電影學校。畢業後投身影圈，曾與學友合資拍攝《霧夜飛屍》，初執導演筒，最終卻未能在香港公映。然而，他堅持默默耕耘，從擔任場記、副導演開始累積經驗，六十年代末一躍而成片約不輟的多產導演，七十年代為協利公司拍攝不少電影，之後又加盟邵氏，一直活躍至九十年代，晚年移居美國。

這次是楊權移民美國前的訪問，他從個人背景說起，縷述入行、擔任副導演，還有為協利、邵氏拍片等經歷。他的作品題材廣泛，談鬼說性皆等閒，在迎合市場的同時，亦勇於尋求新意及突破，這或許就是他縱橫影圈數十年的秘訣。

少時愛寫觀影筆記

我1931年12月18日在廣州出生，海南島人，本名楊昌權，為了容易記，出來做事的時候，就把「昌」字刪去。媽媽生了九個子女，但是不知道為甚麼，女兒全部死去，只能養到三個兒子，我排行中間。我的父親是國民黨相當高級的將領，為人頗廉潔。我家生活雖然沒有甚麼問題，但是絕不富裕。

我大約五、六歲的時候來香港，小學四年級時，「日本仔」佔領香港，我就逃回內地，跟著爸爸的部隊四處去。直至抗戰勝利，才返到廣州，在廣州「省一中」就讀。那時我開始喜歡看戲，叔伯們時時有些贈券給我，我讀的是寄宿學校，便跟一、兩個朋友一起爬牆出去看戲。

以前的戲院不是放你現在見到的那些字幕，一部西片到了中國以後，要找些英文了得的人，做劇情撮要及翻譯成中文，之後，就有人把它們寫在玻璃片上面。在銀幕旁邊，有個小小的銀幕，影片放映時，有人會將那些劇情「打」（投影）出來，即是幻燈說明。中國人聽不懂英文，就要看那些。我拍戲的師傅莫康時，以前就是做這些翻譯的工作。這些投影每間戲院各有各做，會按劇情進展將說明「打」出來。以前還有一段時間，是有「解畫」的。有一個人坐在那裡，用咪高峰說的，那些我沒有看過。

看完電影，我會寫日記。我的日記等於影評，最多是寫荷里活三、四十年代的電影。我多數寫片名、演員、導演的名字，簡單寫幾行故事內容，之後自己便像上帝一樣，說哪些拍得好，哪些拍得不好，覺得不好看的劇情，便給它改劇本。那時我對孫文很尊敬，很想拍一部「孫文傳」。至於家裡給的零錢，我也盡量省下來看戲和買電影雜誌。那時我們在國內，英文程度不是那麼高，買外國雜誌只是想看看明星罷了。

我沒有讀完中學，就返回海南島投考大學。我小時候喜歡看課外讀物和小說，讀大學時亦選擇讀中文系，想做「編劇人」。很可惜，讀了半年，海南島將近解放，就不能再讀，於是來了香港。父親之後也來港，信了教，讀神學院，並在神學院裡的店舖做售貨員。

我來港的時候已是17歲，以前是大官之家，現在只是一個普通百姓，於是我便出來找事做。我第一份職業是圖書公司的徵求員，上門徵求讀者賺取佣金。我又做過港澳貨輪裡辦貨的人、地盤負責給散工發工錢的「地盤先生」，後來在會計師樓當了數年核數員。

中國電影學校高材生

那時有間中國電影學校成立，校址在彌敦道與旺角道附近，校長是王元龍，副校長是屠光啟、陶秦，校董是黃卓漢。我想藉此入電影界，可是，60元學費對我來說是天文數字，於是我做三份工賺錢報讀。那時自己對電影很「發燒」（熱愛），自然比其他人勤力、求知慾強。後來他們看我的成績和學校表現，結果免了我的學費。

我們每晚上兩、三個小時課，初時各科都學的，屠光啟教表演，李翰祥和胡金銓教佈景，陶秦教導演，還有許多知名度不高的老師來教表演、製片，頗全面的。讀了一年，我們組織一個畢業公演，我佻皮，又愛出鋒頭，於是就擔任主角，排戲時又當上副導演。

這間學校大概辦了三、四期，在那裡畢業入行的，我想只有十多人，包括吳石、丁紅、郁正春、羅馬等。

與同學合資拍攝《霧夜飛屍》

畢業之後，有幾個導演來找我，屠光啟是第一個。我答應了他做場記，就把三份工作辭掉了。我第一部有份參與的戲叫做《鳳求凰》（1958），也是張沖的第一部戲。那年我拍了這部戲，一年的收入只得四百元，連搭巴士也不夠，很辛苦。

出來做事後，當然有看戲。那些不賣錢的，我就去看，看看它為甚麼「唔得」（不賣



1959年楊權首部執導的電影是沒有在香港上映的《霧夜飛屍》，持電話者為梁天。

座)；賺錢的戲，更是必定看。後來我們很不忿氣，為甚麼電影要有有名的演員，戲院才肯上映？我們不聘請人，幾個同學「夾錢」（合資），自己租片場、寫劇本，拍了我的第一部戲《霧夜飛屍》。這部戲全部起用新人，只有梁天例外。可是，在香港沒有人肯上映，在外埠則有上過，結果便虧了本。

桃源首席副導演

《霧夜飛屍》之後，我做了幾部電影的場記，又在桃源公司做了三、四年副導演。我支的是月薪，每部戲再給二百元津貼。那時不可以同時做其他東西，這是違反合約的。

後來我在桃源是很紅的，不管誰是導演，都要用我做副導演。你帶來的那位副導演，只能做第二副導演。我試過在香港拍完那組戲，去澳門拍，接著公司買直升機票給我回香港接戲，於是別人取笑我撞期來坐直升機。那時候或者生活單純些，沒有那麼多煩惱，比後來開心得多。

我自問在當年是一流的副導演，勤力、記憶力好、冷靜，很明白副導演的工作不是要創作，而是協助導演創作。就算導演想的事，我心目中覺得很差，我也會照他的意思執行。我也會爭論的，但是不會在開工的時候。所以任何一個導演都很喜歡我，甚至說只有我才會那樣快、那樣好。

我跟很多導演都合作過，各個導演各有作風。屠光啟我也跟過，是他帶我入電影界的。但是我慢慢發覺他導演的理論是靠他的經驗，而且他好運數，做導演拍的第一部電影《天字第一號》（按：中電三廠出品，1946）就很賣錢，全國震驚。他成名得很早，但理論不夠莫康時好。陶秦也很好，甚至拍「黃飛鴻電影」最多的胡鵬，我都與他合作很多。王天林我又合作過，甚至年紀比我小的楚原，我都幫過他做副導演。我和每位導演都「夾」（合得來），但個人較佩服莫康時。

最敬重莫康時導演

莫康時是我最敬愛的師傅，他中文、英文、脾氣、修養都好，就是身體十分不好。我跟在他的身邊，《女殺手》（1966）等片大部分都由我處理。我應該早一、兩年做導演的，但是我推。因為如果我不在他身邊，他是無法工作的。他教曉我很多東西，也實在需要一個很有體力、很能配合他的助手。所以我連導演也不做，一直做副導演。

在那段期間，我都捱得很慘。我試過跟著胡鵬、王天林、莫康時三個導演，一個早班、一個中班、一個夜班，都由我做副導演。一組戲要十、十一個小時，於是這組遲些到，那組早些走。做到第四、五天，我發覺自己肚餓不用吃，光是喝水，不用睡覺。醫生說我患上肝炎，我算一算，原來七天做了十八組戲！哪有辦法不病！結果三部戲都推了，在床上躺了個多月。

執導首部面世電影《紅粉金剛》

《紅粉金剛》（1967）是我第一部可以面世的電影，片名起初叫《石頭計劃》，就是某個人去日本買幾箱石頭回來，別人覺得奇怪，去查明他的動機，其實是藉這件事調查組織裡面的奸細。戲本身不差，題材也特別，但是不賣錢。因為公映時遇到「菠蘿陣」（按：指六七暴動），有誰會去看戲呢？

我早期的電影，就算不是完全由自己編劇，我大部分也有參與，因為一定要有自己的意念才能拍成。而導演拍回自己的劇本，便可以把精粹保留。我寫的劇本是很詳細的，《紅粉金剛》就有齊全部導演的分鏡頭，這等於事前的準備工夫好些，拍的時候便越輕鬆。

協利拍戲有誠意

協利老闆吳協建、吳協和兄弟是印尼華僑，他們是做假髮發達的，但對電影很有興趣，於是在香港成立電影公司。他們志在拍電影賺錢，目的很單純，不像某些老闆，所以我覺得他們很好。

協利初時拍了幾部片，成本太貴，都沒有甚麼錢賺。後來他們懂得做了，發行網搞得好些，拍了六、七十部戲，賺到一筆錢。直至他們身體不好，覺得拍電影太繁複才不幹。

我在協利大約六、七年，題材上我會跟老闆商量，好像《新蘇小妹三難新郎》（1976）我是不想拍的，因為我知道一定賠本，但外埠片商說很久沒有這種粵語歌唱片，老闆說一定

要拍一部。戲是不差的，我是跟著音樂的節拍去分鏡頭，但當時潮流已沒有人看這些戲呢！

我和協利的關係不錯，那段期間，我沒有跟別的公司拍戲，但會在老闆的容許下，用自己的薪金投資電影賺些外快。我太太（按：楊彭玉平）監製的《邪魔煞》（1977），是我和劉志榮兩份的；《I.Q.爆棚》（1981）是和黎達合夥；《鼓手》（1983）是我和周聰的誠意公司出品，結果「有誠意，無生意」，做了一套便沒有做了。

《遊戲人間三百年》劇本荒誕創新

我拍攝的題材頗廣泛，既有社會新聞，也有個人思想上的感觸，甚至狂想。社會寫實方面，我覺得《大鄉里》（1974）寫小人物心態，既賣座，又有反應；《七擒七縱七色狼》（1970）也不錯。古裝武俠片方面，《三招了》（1969）那時的反應都頗好。時裝寫實片方面，我覺得《大毒后》（1976）不錯；艷情一些的，《夜之女》（1986）也不錯。不過，拍甚麼很大程度上不是按自己的意思，而是根據市場的走勢。老闆同意或者能夠賣埠的，我便去做；不能的便先放下，或者另搞一些題材。

《遊戲人間三百年》（1975）的題材特別些，故事是我的idea（意念），再找幾個人寫。事緣有一晚我和譚炳文拍戲，我說：「阿炳，你說若果一個人不會死如何？」他說：「唔死就過癮喇。」我想想，發覺是錯的。我說：「一個人不死是很痛苦的。」我就從這方面去想，寫一個不死的人。我先把故事的結尾定在大約1947、48年左右，接著追溯三百年前，即是清代的時候，再用這段時間中國歷史幾件大事串連起來，很簡單的。

我會在世界文學名著裡，找些最精警的句子，合用的，看看哪兒適合就放上去，有的則是我寫的。電影裡有些哲理性的對白，例如主角向神仙要求長生不老。神仙說：「金錢和時間是人生的兩大重擔，你就偏偏愛這種事。你要，我給你。你不要後悔。」神仙真的把金錢和時間給他。我想寫有錢未必幸福快樂，不死不但不快樂，而且很痛苦。那段時間我計算過，他有時間娶13個太太，娶到最後那個，他真的很愛她。太太老了，要整容、求死。他覺得人生沒有樂趣，想死，卻怎樣也死不去。這樣的故事是頗為荒誕的。

邵氏三顧草廬

後來我不安分在外面接戲，老闆因此不高興，我便不幹了。離開協利後，我繼續在外面接戲，邵氏對我很好，上門找我兩、三次，可謂「三顧草廬」，於是我便加入邵氏。我在邵氏第一部拍的是《魔界》（1982），之後有《種鬼》（1983）、《皇帝保重》（按：1983，資料上是李翰祥導演）、《我愛神仙遮》（1984）等。

我記得年輕時，在做了導演一段日子之後，曾希望自己拍的每一部戲，不論鏡頭、剪接、表演方式或題材，都有它特殊的價值。我每段期間，不知道成功與否，都企圖有些突破。哪部粵語片夠膽玩「性」？我在《七擒七縱七色狼》（1970）就是用「性」做題材。另外，我又用古法特技拍攝《種鬼》，後來有人用來作教材。那套戲的特技比較多，有六、七成是我自己拍的。拍完之後，他們做黑房的地方很少。其中有場長鏡頭更是畫上去的，即是animation（動畫）。我又花八百元買了一具印度的屍骨回來，裝上活動的鉸，然後用簡單、



楊權於八十年代初已研究如何以「土炮」特技拍攝《種鬼》（1983）

古老的方法去拍一隻鬼與一具乾屍做愛。

那時因為成本貴，電影很少現場收音。國語演員，我們容許他說國語；粵語演員，若說國語很難聽，就讓他說粵語好了。拍了之後，配國語，便是國語片；配粵語，便是粵語片。我沒有甚麼問題，外省人便和他說國語，大家溝通容易些。我的國語說得不好，但是也算流暢，別人也聽得懂。

把「發燒」留給年輕人

我後期做了監製，有時也拍幾場戲，幫後輩拍的也有，電視電影也會拍。不過，有時拍了，卻沒用我的名字。我曾遇到電影界一些不太好的人，我寫完劇本，不僅收不到錢，甚至還要給他付稅，於是我一怒之下便不寫了。

每個人對任何事怎樣「發燒」，都應該有冷卻的一天。電影最早是自己的夢想，之後就成了自己的職業，是養活自己和家人的生活方式。然而，從邵氏出來後五、六年，我發覺自己做了那麼久，拍過那麼多演員，但是個人成就在各方面來說都不外如是。有時我望望「荷包」（口袋），在想做這一行那麼辛苦，為的是甚麼？再搏下去又怎麼樣？於是我開始看淡，沒有了那份衝勁，「發燒」就留給年輕人好了。

何藩： 抱實驗精神， 遊走艷情與文藝題材

訪問：朱順慈、黃愛玲（2001年2月18日）

整理：黃夏柏



素有「唯美導演」稱號的何藩（1937-2016），年輕時已在攝影界嶄露頭角，屢獲國際獎項，同時也醉心電影，六十年代初已拍攝實驗作品，矢志成為導演。首次執導的長片《迷》（與孫寶玲合導，1970）屬非主流作品，後晉身商業電影界，順應七十年代「拳頭與枕頭」掛帥的市場口味，拍出《血愛》（1972）、《春滿丹麥》（1973）及《長髮姑娘》（1975），配合個人的攝影觸覺，突顯女體線條美，確立唯美路線。他酷愛文學，在商業市場的縫隙力爭拍攝文藝片如《昨夜星辰昨夜風》（1975）及《台北吾愛》（1980，台灣），頗獲好評。往後二十年持續執導，當中不乏文藝佳作。是次訪問，何氏回溯拍攝他籠統稱為「三級片」¹的緣起，以及他試圖以拍攝艷情片來換取拍文藝片機會的策略。對被歸為色情片導演，難免耿耿於懷，他深信情慾片也可以拍出深度、品味，惜受制於片商而難實踐。但多年來他勇於實驗，對執導的鍾愛始終如一。

早年獲封「攝影神童」

我的童年志願是當文學家。中學時我喜歡寫作，那時讀聖保羅男女中學，受中文科老師啟蒙，他說我的文章幾好。我是巴金迷，喜歡他的《滅亡》、《新生》，老師說如果我再寫好些，便接近這些作品的水準，說我有希望成為巴金，我大受鼓舞。45分鐘的作文堂，我有特權拿回家寫，老師准許我厚厚的寫滿一本簿，像寫小說，老師給我很高分數，同學替我取花名「大文豪」。

1. 1988年，香港開始實施「電影三級制」，I級是指「適合任何年齡人士觀看」、II級是指「任何年齡人士都可觀看，但在影片相關宣傳資料上要註明『不適合兒童』」，III級是指「年滿18歲以上人士方可觀看」。

大學時我唸文學系，怎料患了頭痛病，每次寫作太久，看書時間太長，便會頭痛，於是停學休養。在家我會聽音樂，特別喜歡古典音樂。那段時間經常遊山玩水，拍了不少照片，參加學生攝影比賽得到獎項，於是繼續參賽再得冠軍，有了名氣便持續下去。讀大學時，《清宮怨》的作者姚克教我戲劇，叫我寫劇本，但劇本寫多了又頭痛。搞電影和做影像最大的原因是不用寫太多而令頭痛病加深。我喜歡攝影，而電影正是包含了我所喜歡的攝影、文學、繪畫、戲劇、音樂、建築、雕刻的第八藝術，是一種「綜合藝術」。

1960年我在攝影界可說被封為「攝影神童」，1956、57年考到英國地位尊崇的皇家攝影學會最高榮銜「博學會士」（Fellowship of The Royal Photographic Society）。當時我二十出頭，「英國佬」來到，說從未有這麼年輕的人考到如此高的銜頭，他們七、八十歲才考到！當時我已覺得攝影是電影其中一環，於是想更進一步做導演，我想擁抱全部。攝影界都好鼓勵我，希望我征服電影界，成為電影大師。

進邵氏當演員，伺機執導演筒

我去邵氏考導演。那時邵逸夫是總裁，鄒文懷是宣傳部經理兼製片，梁風是主考，何冠昌等也在宣傳部。他們說我不認識演技，怎樣導人演？當時我年青，外型不錯，他們說缺乏小生，與我簽基本演員合約，學演技，識做才能指導別人表演，我覺得有道理。雖然做了明星，我自覺表現差，但公司的人員話不錯，給我機會拍了《太太是人家的好》，是我當演員的第一部戲，雙生雙旦，我是男主角之一，亦寄予厚望。但當時老闆不滿導演卜萬蒼，拍了小部分便叫停了，更下令燒了影片，老闆的權可以大至此！《不了情》（1961）是我演的第二部戲。之前我和金漢曾為《燕子盜》（1960）做實習場記，當時邵氏同期簽了我們二人，栽培做小生。

我木口木面，便獲派演唐三藏。《西遊記》系列共有四集：《西遊記》（1966）、《鐵扇公主》（1966）、《盤絲洞》（1967）、《女兒國》（1968），拍了幾年，都不是發揮演技那種戲。後來拍《珊瑚》（1967），第一次做時裝文藝片的男主角。我做了不少配角，由於會怯場，是失敗的演員。我做幕後較好，做攝影、電影這些像「萬法歸宗」，做幕前卻像魂魄飛走。

做演員並非我所願的，邵氏卻說我外型好，演唐三藏有好的票房，很受歡迎，要我多續三年演員合約才給我做導演，叫我磨練一下。這時我認識了羅卡、金炳興、林年同、石琪、陸離、亦舒、胡菊人、戴天，和他們一起搞實驗電影，搞《中國學生周報》，像法國新浪潮的杜魯福（François Truffaut）、查布洛（Claude Chabrol）等人辦《電影筆記》（*Cahiers du cinéma*）那樣，從寫影評入手，希望藉寫影評令中國電影創出新局面，再做中國新浪潮！那時友聯出版社有三本獲美國基金支持的雜誌，包括《祖國周刊》、《大學生活》及《中國學生周報》。而我在《中國學生周報》發表過影評、翻譯、文學和攝影作品，以及攝影評論。我又與一班志趣相投的朋友，成立「大學生活電影會」，一起拍實驗電影，最初拍八毫米，然後拍超八毫米，最後拍16毫米，大家都拍了不少，愛電影入骨，成員有羅卡、吳宇森、唐基明、章國明等。



何藩憑《離》（1966）獲英國賓巴利國際影展最佳電影獎



圖為《離》的劇照

首導實驗長片《迷》，探討靈慾衝突

我有一部片獲得國際電影獎，叫《離》（1966）（按：獲英國賓巴利〔Banbury〕國際影展最佳電影獎），是實驗電影。至於和孫寶玲合作導演的一部，叫《迷》（1970），是我執導的第一部長片。

孫寶玲是搞攝影的，看過我的實驗電影，覺得是可造之材，出資請我拍片。她有興趣一起製作，更親身帶這部片到康城、柏林參加影展，我沒有去，大概是1969、70年左右。影片有入選康城和柏林電影節，沒有得獎，但已有很多人追捧，說這是「新浪潮的佳作」。孫寶玲的理想是在高級影院放映國片，希望這部電影能夠在西片院線公映，很有大志。我當然贊成她呀！雖然我不富有，但也不等錢開飯，想搞實驗電影，做好藝術創作。可惜這個理想破滅了，沒有西片院線願意上映，這是一部黑白片，片長90分鐘，35毫米，並沒有正式公映。

《迷》講「靈與慾之間的衝突」，女主角是傅儀，她是慾，而雷潔心則做靈，男主角是陳振華，做文學家、藝術家。當時孫寶玲的構思是文學家加上中西文化的衝突，加入了文化層面。

受制商業環境，投身拍艷情片

最初很現實，為了繼續做導演，所以拍「三級片」。我希望用「三級片」這媒介拍回藝術片，但不成功。因為商業考慮而拍攝「三級片」，第一部是《血愛》，第二部《春滿丹麥》，那時沒有三級制，只說「兒童不宜」，有了三級制便害死我了，等於歸類。

《春滿丹麥》那時好厲害。王羽的《獨臂刀》（1967）收過百萬，那時前座收1.5元，後座收2.4元，樓座收3.5元，票房折算等於現在收幾千萬（按：《春》票房1,198,031元，當時何被報章稱為「百萬導演」）。主角你們都認識的，現在仍於電視亮相的潘冰嫦，還有

陳惠敏、伊雷。那時沒有三級制，拍「性與暴力」，陳惠敏打拳，用拳頭打敗丹麥的武夫，伊雷則用他的性能力征服丹麥的淫娃，人們一聽橋段便覺得有賣點，「拳頭與枕頭」，如邵逸夫的名言：「Sex and Violence」（性與暴力），中外古今歷久不衰的賣座公式，到現在都是這樣，這是人性呀！大部分觀眾都是吃著爆谷看電影的大眾，除了一家人看的電影外，性與暴力是大部分人追求的娛樂。

當時，每次幫人拍「三級片」，我要求簽兩部，一部「三級片」，一部文藝片，有些老闆接受，那些不肯的就拍完一部「三級片」，不開第二部。有人說我很傻，拍一部「三級片」賺錢，一部文藝蝕錢，不要這樣呀，應該保持票房紀錄嘛！

邵氏搶拍，「丹麥」艷情片鬧雙胞

有說《春滿丹麥》和《丹麥嬌娃》（1973）鬧雙胞，其實我是第一個拍。兩部片都是在丹麥拍的，背景、劇情、橋段一樣。橋段是我和投資《血愛》的老闆一起構思的，當時因為邵氏沒有給我做導演的機會，我離開不做演員了，但邵氏搶了這個橋段，叫呂奇拍，也是以丹麥做背景，大家同一天飛去丹麥，同一日上畫、落畫（按：《丹》於1973年3月16日首映，《春》則於6月28日首映）。我們那部排在嘉禾線，他們則在邵氏線，我們贏了一個馬鼻，他們的票房一百一十萬，我們一百一十九萬。那時邵氏見我贏了，很現實，找我回去做導演，執導了《長髮姑娘》。

《魔》流產，赴歐進修拜會費里尼

我做了百萬導演之後，有一間富國公司，老闆來自菲律賓，十分出名的。富國重金聘請了兩個導演，一個我，另一個是吳思遠。1973年左右，我籌拍影片《魔》，但最終爛尾，拍不成！影片的男主角是于洋，女主角是胡燕妮，配角是羅樂林、陳星。

《魔》由袁和平任武術指導，吳宇森做副導演，這個幕後班底現在來說好厲害呀！影片去西班牙拍，《春滿丹麥》去丹麥拍，已很轟動，而我又是第一個去西班牙拍片的人，找當地製片、女配角、打星及看景，弄好了，老闆先回港，在香港開鏡拍了七天，先拍香港部分。我在西班牙，收到消息指老闆賭錢輸了，沒錢拍下去，叫我拉隊回來，說回菲律賓籌資金續拍，結果一天也拍不成。

當時有點不開心、很黷，去意大利找孫家雯，他與白景瑞、劉芳剛在羅馬電影實驗中心是同學。我自費讀電影，做旁聽生。在香港我沒有讀電影，因為要讀三年，但我要做導演謀生。當時費里尼在那裡拍戲，我和他握手，問他：「電影人說你每個鏡頭都有藝術哲學的內涵，有深意的，是不是？你這樣會不會很辛苦？每個鏡頭都要想那麼多。」他說那是廢話，叫我不聽影評，因他是費里尼，人們自然會在任何一個垃圾鏡頭找尋象徵含意、內涵，更叫我記住：「有一天，若你成為我費里尼這麼出名的導演，你便知道我說話的分量，到時你拍一個鏡頭，自然有一大堆捧你的人幫你解釋，幫你鍍金。」我好記得這句說話，握完手後我開心得都不想洗手。去戲院看他的電影，人們會站立鼓掌，比對國王更尊重，可見意大利人對藝術家那種尊敬。



何藩執導的《春滿丹麥》（1973）年收逾百萬元，被譽為「百萬導演」。

我喜愛費里尼的作品，自認受他的影響，特別是《露滴牡丹開》（*La Dolce Vita*, 1960）、《八部半》（*8 1/2*, 1963），我有點模仿他，即展示藝術家靈與慾的衝突，最後有個白衣女郎、清純少女那種東西。

影片強調女性的線條美

有些人說投資影片的老闆喜歡用自己心儀的女明星，其實這現象很少，那些人誇張了這情況。女演員其實都是導演去找的，通常都是你情我願的。每個行業都一樣，用利益關係去交換，老闆通常都讓我自己選擇女演員，他們認為審美的東西還是交給我較好。我看女演員，首先是看面部輪廓，然後看身體線條。

那時沒有三級制，實際上我的大膽程度亦只是強調女性的線條美、肉體美。在邵氏拍的《長髮姑娘》，由流行小說改編，女主角丹娜都是賣弄這些。我拍攝這類片才有票房，同期拍的文藝片便不行，那時一部「三級片」，一部文藝片，拍得很雜，如是者高低起伏，一部賺錢一部賠錢。我很早已是高票房的導演啦！人們說我傻，應該乘勝追擊才是，為甚麼拍回《昨夜星辰昨夜風》令票房下滑，之後《長髮姑娘》則又再起。

我拍片不用大明星，全部新人，老闆們說我的名字已足夠賣埠。我處理新人也有自己的一套，不需要請大明星。除了《血愛》用過鄧光榮外，好少用大明星，我做導演喜歡用新人作實驗，把新演員塑造成不同的風格。大明星有既定性格，難突破、難轉型，擔心破壞其偶像形象；新人則有如泥、白紙，如同任由導演創作的棋子，任我怎樣擺佈。



《血愛》（1972）

有些女演員好大方，不用清場。有個好大方，還叫人下來看，怕他們爬來爬去偷看會跌倒的！她說不覺得羞恥，身體是上帝給予的，她態度坦蕩蕩，我不怕開名，因為我是稱讚她，這個就是《長髮姑娘》的丹娜。當時她在邵氏片場拍片，好放，好健康，沒有「鹹」（色情）及色情的感覺，秋子影評叫她做「最健康的性感明星」。有些女星要清場，有時女孩會「穿崩」（穿幫），我不喜歡拍「穿崩」，女演員也不喜歡。

用攝影手法開拓「唯美路線」

片商找我拍「三級片」，因為看中我攝影方面的優點。我以拍攝街頭巷尾風景、人物描寫聞名，但我沒有拍攝女性裸體，攝影界的朋友都知道的，我不喜歡在室內拍攝，所以沒有拍裸體的相片。片商找我是因為我用「攝影唯美手法」拍攝美女，打出一條「唯美路線」，觀眾亦很受落。其實後來片商對我說，要有票房不只是這樣，觀眾要刺激，說我拍的不夠「鹹」，一味追求「美」。

所謂「鹹」，是較開門見山的，但我並非專拍性愛招式、動作，雖然我的片也有少少這類場面，但不是「鹹濕」（好色）。我只是賣弄女性肉體的線條美，視覺上給觀眾有滿足感，人們喜歡看性愛花招動作、三級內容，我不擅長。

藝術與色情，視乎導演怎樣處理。具藝術性的，劇本有內涵、深意，有人物刻劃，結構好，不似我曾拍的「三級片」那樣，無劇情、一塌糊塗、堆砌，只有女孩做愛、裸體，劇情無架構、無「戲」。

勇於試驗，推許後期加工

攝影家Henri Cartier-Bresson專談街頭攝影，提出Decisive Moment（決定性時刻）的理論，指「一按定終生」，按快門那一下，人、物、事、時空的交織，事件的高潮、頂點、真相、特色與戲劇性高潮全在那一剎，便完成一件完美的作品，不用再入黑房加工剪裁。他這理論很影響世界潮流，但我力排眾議。我做過電影後，發現後期加工對攝影和電影一樣重要。我覺得相片再加工、剪裁是一種「再創造」，按快門那一下只做了一半，攝影後期加工是把構圖再剪裁，這是另一半，等於電影後期要mix（混音），加音響效果、voice over（畫外音）等。

有些傳播系的學生聽我講這些，都明白攝影和電影進行後期剪接很重要，他們拿些舊照片的底片去用電腦加工，效果好特別，他們說很成功；因此，電影拍壞也不怕了，可以做很多後期加工，脫胎換骨。劉家昌喜歡用音樂營造continuity（連續性），我曾客串演出他的戲，無對白的，他叫我隨便說些東西便行，之後會用音樂或歌代替那段對白做過場。這些東西有不同形式去做，我有時用聲帶、獨白、心聲、效果聲等，看情形而定，再選擇用甚麼做continuity。我很喜歡嘗試，做實驗，即使拍「三級片」，也做實驗，但不成功，受社會壓力，別人誤解、貶斥。

移民後續回港台拍電影

我、太太與孩子1979年移民美國，太太的爸媽有美國國籍，他們申請女兒帶同全家人移民當地。太太和兒子住滿了五年，已入籍，當時我在香港、台灣都幾紅，所以回來拍戲，做「太空人」，移民局便收回我的綠卡。在美國長住沒有意思，我不太想移民，以中國人為榮。

我在台灣的知名度高，是在台灣拍戲最多的香港導演之一。第一部在台灣拍的是《昨夜星辰昨夜風》，之後有《台北吾愛》、《心鎖》（1987）、《時代之風》（1990）等。

《台北吾愛》我選了應采靈、王復室等演出，他們都是演員而非大明星，塑造性頗高。我和蔣芸、吳思遠三人合編，由蔣芸執筆，我也有參與構思劇本。我試過把《台北吾愛》放在香港嘉禾戲院上映，當然票房慘敗了（按：此片於1984年4月易名為《姻緣道》在香港公映）。放映午夜場時有大漢拍我說：「何藩，你對不起我！我是你忠實影迷，你的戲我看很多次，這部片你騙我，拍悶藝片，回水（退款）！我是你的永遠支持者，答應我不再拍這些悶藝片。」不過，影片的評論好，在台灣更入選十大。當時台灣電影圖書館（按：現稱國家電影中心）的館長，後來製作了好幾部李安電影的製片人徐立功，選了我的《昨夜星辰昨夜風》及《台北吾愛》為國片經典，請我去演講。但《昨夜星辰昨夜風》從未在香港正式公映，不敢排期呀！

我與很多電影公司合作過，如香港的邵氏、德寶、嘉禾，台灣有中影、台製（按：後改稱台灣電影文化公司），以及湯臣，即徐楓那一家。我幫她拍《心鎖》（1986），是文學名著改編（按：郭良蕙的原著小說），這證明了劇本的重要性！當時找來純情玉女呂秀菱拍情慾電影，是很大的挑戰。這片在香港的德寶院線上映，是在港放映的台灣片中票房紀錄最高的。《心鎖》在台灣被影評人選為「十大性探討國片」，排第六名，觀眾票選的則排第一

名，可能觀眾喜歡呂秀菱第一次作大膽的性感演出。這片影評不差，可能是原著改編，被評為有劇情。郭良蕙曾向我說喜歡我拍她的作品，不介意我修改，她了解電影界的情況，我覺得她很有風度。

八十年代乘三級片潮流湧至，拍攝「唯美電影」

幾年前《德國電影年鑑》選了我的《浮世風情繪》（1987）為國片經典作之一，入選的還有國內導演謝晉的《鴉片戰爭》（1997）和香港的《南海十三郎》（1997），也有日本片。我代表香港及台灣，屬跨越兩地的導演。聽聞電影節放映我的戲，很多人買票看，這部《浮世風情繪》更排長龍呢。

《足本玉蒲團》（1996）的原版是《浮世風情繪》（1987）。《浮》片我跟足《玉蒲團》原著，有佛偈，主人公最後做了和尚頓悟前非，了結殘生等，有些「禪」。銀鳳公司拍了這電影後老闆過身了，結束營業，把所有片賣給另一間公司。那公司將佛偈及頓悟哲理的結局剪了，沒有這些悟、夢覺浮生的文戲，就不成戲了，變成賣弄色情，由頭到尾都是做愛！我當時很騷，未得我同意，刪剪我的戲，但我不能阻止他們賺錢。他們改戲名《足本玉蒲團》，拿到戲院放，更是「鹹片」（色情片）的賣座冠軍呢！我名又損，利又沒有，利潤分紅也沒有，戲又差。

《夜激情》（1989）是講述畫家繪畫的「唯美電影」，當時新加坡雙線公映，是當地第一部上映的「三級片」，票房破紀錄，導致戲院門外交通阻塞，以至後來政府要求落畫。那片在香港、台灣也賣座，是天時、地利、人和，不是我的原因。那部片運用了我在美術、攝影的基礎，像寫生、線條美，把螢光油漆倒在女角身上，她們裸體在油漆上滾動，有少少開玩笑式，諷刺現代藝術。男角裸體與女角一起滾，身上出現不同的顏色，七彩斑斕，畫與人融為一體，變成抽象畫，所以票房好。我用美術、攝影的基礎，拍了所謂「唯美藝術電影」，老闆利用這些做宣傳，德寶稱我「唯美電影大師」，弄得我面紅耳赤。

我拍「三級片」時，有女演員走光、露三點或不雅，若來不及喊「cut」（停拍），事後我會把不雅的鏡頭剪掉。可是老闆不高興，要到黑房找回那些片段，重新駁回。我認為這是不尊重女演員，品味低，侮辱了電影藝術；但從票房角度看，老闆是對的。我做過市場調查，觀眾買票入場看兩次，就是為了看不雅、「穿崩」的鏡頭，接著便走，這是偷窺的慾念。結果影片賣座，收過千萬。這部片就是《三度誘惑》（1990），它跟後來的《四度誘惑》（1991），還有《夜激情》（1989）等，都收過千萬，這在十多年前來說已很厲害。我很反對把那些鏡頭拉得太長，結果影評不好，指無劇情、賣弄色情，對我而言是事與願違。金錢是賺到了，有導演費及分紅。但有老闆找藉口不分紅的，有些無良心的，用我的名字賣錢後，卻不給尾期，開空頭支票，他們竟會這樣做。這是拍「三級片」的苦衷、委屈，家人替我不值。

九十年代拍攝文藝片

《罌粟》（1994）是香港資本，全部景在台灣拍。我與蘇童（按：原著《罌粟之家》作者及該片編劇之一）研究過，在中國拍最好，有真實感，但老闆一定要三級才能賣埠，由我

拍的「三級片」，賣埠價特別高。蘇童說不介意有三級場面，但不便在中國拍。台灣沒有大陸的真實感，最後找到近似山西、雲南的地方，但成本高一點，用台灣影帝陳松勇客串，其他全部是新人，大學電影系學生、舞台劇演員等。我有與蘇童傾劇本，但他沒有去台灣一起拍攝。劇本參照他的故事，卻改了很多。

《豪門聖女》（1990，台）原名是《時代之風》，是我幫台製拍的「輔導金電影」，劇本很好，是政府資助的優良電影劇本得獎作品。我與劇作家（按：張立群）即場一起修改劇本。該機構是國營機構，製作頗認真，主題正確，找到楊慶煌、張國柱和香港的陳玉蓮演出。我喜歡拍這種鄉土人情味的戲，但不賣錢，尤其在香港，片商改名為《豪門聖女》，他們不用「性」字，但用同音字，令人聯想陳玉蓮演出、何藩導演，會不會「有料到」（有色情成分）呢？這戲既非豪門，又非聖女，完全是硬來的。結果與其他台灣文藝片一樣不賺錢。香港好像沒上映過（按：1997年在港上映），香港人看不到，對我的印象只停留在「鹹片」階段，沒有看過我拍的文藝片。

慨嘆被貶為「三級導演」

我導演了25部電影，主要是香港資金，三分一在台灣拍，三分二在香港拍；三分一是文藝片，三分二是「三級片」，文藝片多在台灣拍。香港的老闆很現實，不願意投資拍文藝片，要商業題材，要有噱頭及票房保證。我為了能夠延續工作，只好「睇錢份上」（向錢看）。拍「三級片」時，我嘗試把它拍得紮實些，有品味、有格調，可惜事與願違，老闆不允許我用我自己的劇本。

很少老闆愛電影、有藝術修養、有熱誠的。我很希望能碰上愛電影的老闆，他們不會叫導演拍得痛苦和受委屈的。外國對情慾片不一定是貶義的。台灣叫「情色片」，稱為「情慾電影」較好一些，香港則視「三級片」一定是低級、色情、「鹹濕」、不雅，全屬貶義，視之為「毒蛇」。有學生說，觀看我早、中期的文藝片，與後期拍的「三級片」和賣座片完全不同，是兩個人的表現，不寫名字真不知道是同一個人的作品，有些更叫我做Dr. Jekyll and Mr. Hyde（按：英國著名的小說人物，後被用來形容「雙重人格」），是兩面人來的。我說沒錯，前半部分是我拍的，後半部分是老闆想我拍的，是扭曲了的，是為市場、賣埠壓力而拍的。我在三藩市做客席教授，學生好尊重我，研究我早期的文藝片，他們說不明白我後期拍攝無內涵、無價值、無藝術水平、向市場屈服、口不對心、事與願違的「三級片」，指我無志氣、出賣自己、不堅持藝術家的崗位。

我初入電影界時很天真，很有理想。後來我怕失去做導演的機會，所以才屈服。其實外國也有很多影片拍攝情慾鏡頭，但都是點到即止的，讓劇情可以繼續推展；但香港的「三級片」則著重情慾鏡頭，不要文戲的。我通常把這類場面拍長一些再刪剪，但是老闆不容許剪，要保留，認為我燒銀紙。

電影學者、藝術界都很有興趣探討「三級片」的內涵。政治片、恐怖片也有「三級片」，戰爭片的暴力、殘暴也屬三級，「三級片」照理是中性的，但在香港，「三級片」變成了貶詞。香港新一代的傳媒、文化界沒有看過我以前拍攝的文藝片，只管叫我做「三級片導演」。



2014年12月何藩最後一次訪港時與舊友的合照。

前排右起：陸離、何藩、林悅恆、石琪；後排右起：章國明夫婦、汪海珊、羅卡

導演猶如小上帝

到近年（按：指九十年代中後期），美國有人找我做有關電影的事、搞展覽，也有電影公司找我洽談拍片，令我接觸到美國的獨立電影界。最初沒有人找我，後來Museum of Modern Art聯絡我，接著又去一些大學講學。我開過展覽後，逐漸在美國有知名度，有報紙記者捧場、推薦我，電影節上映我的影片亦多人看，更有影片排在藝術影院做。有三間電影公司找我做導演。

他們租影帶看過我的戲，知我是「低成本拍片專家」。無論以前的文藝片或後期的「三級片」，我都擅以低成本製作。有兩間公司合我的心意。其中一間找我拍百多年前的華工血淚奮鬥史之類，但要用美國人寫的劇本，不能用我的劇本。題材是百多年前中國人去美國做礦工，他們瘦小機靈，被選出來吊上礦山燃點火藥；機警的可以逃命，但大多數會死掉。這戲有血淚和感情戲，沒有三級內容，我很想拍，但難籌到幾百萬元資金。

另一間公司想拍文化大革命，外國人角度看其歷史意義，股東想拍但又怕吃力不討好，怕政治原因會被禁，與這間公司合作的機會很渺茫。還有一間找我開拍「超三級片」，老闆說我過往拍的不夠「激」（大膽），要拍些再「激」一點的。但我不想拍，家人亦非常反對，認為我在美國剛獲得少許清譽，為甚麼好像晚節不保，又拍「三級片」呢？有些電影界朋友說這是西片，為甚麼不拍？但我重視家人，他們不贊成，我就處於矛盾之中。

我這麼大年紀還想做導演，為甚麼？因為做導演好呀！李翰祥曾說我們都幸運，那時在邵氏做導演，有人給你錢去玩，世上那有這麼便宜的事！名利雙收，酬勞豐厚，是全世界最美妙的差事，真道理。我覺得導演如小上帝般，可以安排演員的生死、喜怒哀樂、七情六慾，最後自己做剪輯，主宰著一個自己創造的藝術世界，這個滿足感可以往哪裡找呢？所以我中毒太深，不能自拔。

唐書璇： 拍電影是為回應心中的詰問

訪問：黃愛玲（2006年7月18日）

整理：吳君玉

六、七十年代，隨著歐美文化思潮湧現，香港社會在思想文化和價值觀也受到衝擊，而負笈海外的留學生由於身處彼邦，他們所經受的思想激盪的層面亦相應更深更廣，引致在文學、藝術界亦湧現風格與題材都大膽創新的作品。而唐書璇可說是當年少見的、作品能體現這種思想激流的電影導演，她的作品為數不多，只有《董夫人》（1970）、《再見中國》（1974年拍竣，1987年公映）、《十三不搭》（1975）和《暴發戶》（1979），而這幾部作品的時代及社會背景儘管差異頗大，卻都流露出一種陷於東、西方文化夾縫，以及傳統與現代價值觀交纏間的悵惘，並毫不矯飾地呈現出一種渾然天成、意境深遠、含蓄蘊藉的風格。

這篇訪問，輯錄了唐書璇講述她拍攝頭三部電影的創作意念及探索，從中可窺見那個年代作為獨立電影先行者所面對的艱辛。從她的答問，亦讓人感受到一位在電影道路上踽踽獨行、忠於回應內心詰問的藝術家的堅持，極富啟發意義，令人由衷敬佩。

文化衝擊下編寫《董夫人》劇本

我在香港出生，但成長過程卻與香港社會主流是不一般的。我家居住郊外，除了上學，郊區以外的香港，甚至皇后大道中、尖沙咀的大街道全都不熟識，幾乎沒有接觸。父母的思想非常開通，有點洋化，主張我們自由發展，令我們自小形成不知道天下有難辦的事、不去考慮失敗、認為「Everything is possible」（任何事都是可能的）的個性。

中學畢業後去了美國升學，在USC（南加州大學）攻讀電影。隨後在美國一家廣告公司工作，參與拍攝廣告。在美國讀書期間，看了很多有關存在主義的書籍，對我的思想衝擊頗大，令我產生一股思考自身文化背景的衝動，《董夫人》（1970）的劇本就是基於當時我內心的這一個詰問而構思的。

《董夫人》是根據林語堂的一個故事改編過來的（按：《中國傳奇》中「貞節坊」一章）。採用了這個探討中國傳統道德的故事主幹，加以發展，從原故事中各平凡人物的生活遭遇點滴，帶出對中西文化不同角度的衝擊的疑問。我用在編寫這劇本的時間，大概只及我花在籌集資金的奔波上的時間的十分之一。最後很偶然地得到朋友的介紹，找到了在芝加哥的一位積勞成富的華僑李（朝宗）先生。李先生之前和電影是完全沒有接觸的，他是一位極少有的孝子，他認為《董夫人》的故事歌頌貞節守寡的美德，為了報答撫養他成長而歷盡艱辛守寡的母親，他樂意解囊相助，成全這部電影的製作，慷慨依預算出資三萬五千元拍片。

在國泰的廢棄片場艱苦拍攝

回來香港，幾經重重障礙後得到姊姊的好朋友林翠挺身相助，將劇本透過她交給國泰公司的俞普慶先生看。俞先生拿到劇本，覺得是很厚的一本，用Hollywood（荷里活）式分鏡，不同於當年港、台兩地的製作，認為可能是認真的，和外面傳說有點兒出入。他跟著答應將國泰公司一個已經很久沒有用的小拍片廠以很便宜的租金讓我們租用，同時分配了所有的演員。談好了男主角喬宏後，便去找董夫人，但誰都不會考慮為沒有導演經驗的外來人效勞。我的美國朋友亨利·米勒（按：Henry Miller，美國著名作家）看過我的劇本，建議我找盧燕最為適合。我說：「但我們怎請得起呀！」米勒先生說：「我出錢請她來好了。」於是他幫我請到盧燕來港接拍。

周萱（飾董夫人的女兒）是國泰旗下的演員。有時，世事很奇，片中的演員包括喬宏、盧燕和李影都不是我構思中的形象，但倒給原意增加了另外的層次。完成的作品，看來似每個鏡頭步步依規執行的，但事實上是非常即興的疊積。

我不喜歡刻板的拍攝方式，雖然每天的分鏡都會提前交攝影師互相討論，但並不等於那是死板一成不變的。有時拍到有對白的場面，我會即時想一些對白出來，又或者隨演員說甚麼都可以，反正這部片沒有甚麼特別深刻的對白。

事前我不認識攝影師Subrata Mitra（按：舒寶拉圖·米達拉，與印度著名導演薩耶哲雷〔Satyajit Ray〕長期合作的攝影師），是透過朋友邀請他從印度來為這部片擔任攝影指導，因為我很欣賞薩耶哲雷的作品。可惜Mitra很不為香港拍攝組人接受，甚至有人威脅說「他留我走」，但他確是一位工作非常認真的藝術工作者。

由於資金緊絀，我們租用位於國泰山坡頂上的片場是以往只用來拍「七日鮮」（按：指上世紀中葉一些粗製濫造的粵語片）的，廢棄多年的過氣設備更加使工作人員瞧不起我們。由於我堅持董宅佈景一定要鋪一些古石及青色的磚，而這是部黑白片，製作組反對要找人把這些物料全部抬到山上，因此搭建這個佈景的過程十分艱鉅。但完成後整個佈景活起來，營造出凝聚的古式氣場，跟著裡裡外外，一個房間接另一個房間的架構都搭起來了，到後來《董夫人》還獲得了台灣金馬獎「最佳美術設計獎」（按：該片於1971年獲頒第九屆台灣金馬獎的最富創意特別獎、最佳女主角、最佳黑白影片攝影獎及最佳黑白影片美術設計獎）。

但當時，片場的人對我們所做的事很不以為然，都在我們背後訕笑，就連報章也冷嘲

我們。當Mitra很細心把服裝衣料一塊塊的在燈光下比較，再和我商量配合選用，這些前輩又會認為我們拍的是黑白片，用不著這樣認真。還有，Mitra打燈堅持要用自己設計的簡便木箱，裡面裝兩行普通燈泡，外面蒙上一層米紙，光源柔和自然，但又得罪了本地的老行專，甚至有發脾氣的，從廠房樓頂上用重重的大吊燈向我們擲下，似乎在別人的眼中，有兩個外來瘋子，一個印度籍胖子和一個美籍瘦女孩整天在瞎忙，莫名其妙，像發了神經似的在胡鬧。

香港部分好像一共拍了二十多天。Mitra的眼睛要帶貼片，不能在山區郊外走動工作，所以在台灣拍攝的外景部分又要找另外一位攝影師執行。我們首先透過林翠的介紹請到了台灣的一組協助製片人，由他們介紹了祈和熙教授擔當外景部分的攝影指導，祈老師和香港片場的工作人員大不相同，溫文爾雅，樂扶後輩，也馬上接受和掌握了Mitra的風格。

在台灣拍全片的外景，包括村內農舍街道都是實景，並非搭建的。我們在台灣拍了17天。那17天很難忘，外景和場次繁雜，而且地點分佈在不同地方，攝製隊有時還要停留山野多天，借宿非常簡陋的住處，叫人筋疲力盡。但沒法，因為盧燕一定要在17天後返回美國，所以我們必須在17天內完成半部電影的拍攝工作。

在準備拍攝楊尉官的騎隊從山上進村莊的場面時，不料遇到不良的製作組人員因得不到臨時需索的款項，扔下我們在森林便跑掉了，剩下我跟演員、攝影師和他的電影學院的幾個學生助手。祈老師不低頭於惡勢力，支持我懇求眾人合力把鏡頭拍完才收工找路下山。

拍攝殺青後我已筋疲力盡，在香港也不認識後期製作的人才，因此請求投資拍片的李先生讓我將影片拿回美國剪接。他同意注入多一些資金，於是我把影片寄回美國進行後期製作。

我找了Les Blank（畢蘭克）共同為影片剪接，他在USC深造時我們已經認識。那是個充滿迷幻氣息的年代，我們亦將這一種感覺不期然放進電影裡。電影前段的步調是緩慢的，逐步進展到後段，像交響樂曲的樂章，我們同意一些人物內心的衝突需用畫面節奏來表達，但Les Blank跟我還是有一點很不同的理念，他深受弗洛伊德理論的影響，認為甚麼都是符號象徵，每一樣東西都有它們代表的意義，他會逐一向我解釋我拍好的畫面，一陣子說這是「sexual symbol」（性象徵），一陣子說這是「phallic symbol」（陽具象徵），我拍戲就是照我的感性取鏡，沒有刻意思索要表達象徵性理論的。其實很多香港影評人也和他一樣，但我從不爭辯。

從開始構思這部電影時，已計劃採用中國獨特的古琴和琵琶襯托古意的畫面。經盧燕介紹我認識了在UCLA（洛杉磯加州大學）教授中樂的琵琶大師呂振源（即呂振原）先生。我們重複觀看認為需要音樂的片段，把我的想像和要求告訴呂老師，由他自編自彈，把沒有語言的心聲淋漓盡致的表達出來，但現在重看這電影，我覺得可能音樂用得過多了。

《董夫人》在法國公映

電影完成了剪接和後期製作後，Les Blank首先拿到三藩市電影節參展（按：當時為1968年）。我記得那時我人在歐洲，突然收到一封電報，通知我電影獲邀參展。當時《董夫人》在這影展獲得很好的評價。

《董夫人》（1970）看似步步
依章而拍，其實是非常即興的
疊積。圖為女主角盧燕。



翌年，《董夫人》獲得康城電影節第一屆舉辦的「導演雙週」節目邀請參展，我於是提著兩箱子《董夫人》的拷貝到康城去。我哥哥派來了在他巴黎工作室服務的學徒，讓他帶了兩件晚裝給我，並陪同我一起去參展。我們甚麼人都不認識，既沒有電影公司支持，也不代表任何國家，兩個初生之犢印了一些宣傳單，瞎在康城街頭張貼。

那時候有一位知名的法國電影人，名叫Pierre Rissient，他在康城「導演雙週」看到這齣電影，就介紹一位法國的片商買下版權，在巴黎正式公映，本來只是安排在一家戲院上映五天，但放映後好評如潮，竟欲罷不能，片商便將影片發行至全法國十多個城市一同公映，繼續演了好幾個月，也可以說哄動一時。

接著，我當然希望影片可在香港上映，但是一部黑白小銀幕的文藝片沒有戲院會有興趣。最後，有一位片商（按：指莫玄熹）爭取到幾間戲院，在最差的檔期安排週末以外的四天放映，不料這幾天的票房還很不錯，之後院商再排出擋期時，可是已經接不上那個勢頭了。

赴台拍攝《再見中國》

構思《再見中國》（1974年拍竣，1987年公映）時，我已經回香港居住，那時正值文革時期，很多中少年知識份子的思想都比較左傾的。當我們祈望著回大陸參與祖國的建設時，相反的，本地和國際新聞卻天天都在報道著無數國內青年冒著生命的危險逃跑出來，我對此大惑不解。那時香港可以找到很多有關中國的內部消息，何時公佈了甚麼，甚至領導階層的矛盾等等。此外，我又訪問了數十位從大陸偷渡來香港的生存者，根據這些資料便構思了《再見中國》的故事。

《再見中國》採用新聞紀錄片的風格，用很少的錢拍出來的，比《董夫人》更少，記不清楚了，完全又是基於我的不知道困難、失敗的個性，投進去找尋心中的疑問的另一個艱辛項目。

香港沒有可以取景的條件，電影只有結尾部分能在香港拍攝，因此我只有又到台灣去。我們呈批的工作劇本定名為《奔》，當時台灣的文化部、宣傳部，還有一些有關華僑事務的部門都簽發了批文下來，支持拍攝這個「反共」題材的故事。



《再見中國》（1974年拍竣，1987年公映）

我找到台灣一班熱愛電影的年輕人，包括但漢章及卓伯棠等跟隨我籌備和拍攝這部電影，他們又將本來擅長拍攝紀實式硬照的攝影師張照堂介紹給我。他的黑白照片拍得很好，令人印象深刻。當我找他當攝影師時，他本來說不懂打光，想推辭，但我說不懂打光不要緊，你提著攝影機拍自然光就可以，我想要的正是一種紀錄片的風格。

這部電影不是拍了很長時間，但確實日數我不記得了。我們的攝影設備並不充足，有時還要去別個劇組借鏡頭，有時甚至連adaptor（鏡頭轉接環）都沒有，攝影助理就用手捧著鏡頭緊貼著攝影機開鏡。拍到沒菲林了，我們又得去借一些來繼續拍，有時連碎片都用上了。真是這樣拍出來的。

那個年代台灣的反共意識著實濃厚，年青的學生都不肯扮演「匪區」的人民，我們每天晚上都要去大學宿舍游說他們，結果肯來的人還是很少，我心目中眾多學生在學校運動場列隊做早操的壯觀場面，還有歷史性大動蕩時代，如文革很亂的場面，根本沒有可能拍出那種氣派，很可惜。我們安排了拍攝化學室實景，然而化學室主任說「匪區」怎可能會有這樣的設備，又阻撓我們。當年紅衛兵唱的文革歌曲，沒有人懂得唱，只得我和卓伯棠兩人高聲大唱帶引著他們，還好這部電影是後期配音的。總之，我們拍得很吃力，拍到最後，全部年輕製片組員都疲憊不堪，倒在地上。

電影拍完後我送回香港做剪接。當年《再見中國》通過不了電檢，只是Studio One（第一映室）安排上映過一兩場，很多看過的人都以為這部電影是在大陸偷拍的，甚至左派機構的人亦想不透我這電影從何可以拍成的。結果影片在多年之後才獲解禁公映，雖然如此，但電影的世界版權，仍是能支撐了整個製作費用的。



《十三不搭》（1975）中天台泳池一幕

《十三不搭》拍出香港浮世繪

之後，林翠找我拍片，由她製片。由於林翠對我拍攝《董夫人》的幫助實在太大，我不能推辭。《十三不搭》（1975）劇本是我想出來的，「十三不搭」是上海麻雀「無奇不有」裡面的一個章法。那時候我已住在香港好幾年了，我便將我對香港不同階層的印象、對他們不同的生活方式的感覺，分成十三個故事片段拍下來。譬如那些在天台泳池胡鬧的年輕人，洋化到不得了，他們的思想層次是怎樣？又譬如葉楓演的那些富婆，她們過的豪華生活，生活是怎麼打發？有些甚麼娛樂？吳家驥演的由大陸來的知識份子表達的孤單及鄉愁，當時這一階層的人為數不少的……這些片段，連串成一幅香港社會浮世繪。

這部電影製作的出發點和前面兩部不一樣，並不出於投進拍攝故事的過程中尋找自己要解答的疑問，以致《十三不搭》顯得有點兒戲，甚至有點玩世不恭的感覺，其實它更加是我的過客身份的寫照。

影片開頭，四個外國人在中環大街中間坐著搓麻將，鏡頭從高高的商業大樓拍下來，顯示他們在香港的霸道作風，處於很了不起、很超然特殊的地位。《十三不搭》可說是描寫香港社會百態面面觀的一部鬧劇，相同於話劇的荒謬劇。

電影拍完之後，鄒文懷看過後跟我客氣的說：「拍得很好，但沒有商業價值的，你介意讓我們修剪嗎？」我不介意，由得他們去弄。電影要賣去新加坡、台灣等不同的埠，有可能剪過幾種不同版本，我也沒有機會看到。

陳俊傑： 攝影師要有足夠器材 始能說好故事

自述：陳俊傑（2018年1月30日、2月24日、3月1日）

筆訪：吳君玉

整理：吳君玉、許佩琳

生於香港、六十年代末畢業於倫敦電影學院，七十年代回港加入廣告界工作，及後當上電影攝影指導的陳俊傑，可說是生於戰後嬰兒潮、為數不多的受過西方電影學院訓練的本地攝影師之一。七十年代正值舊一代的粵語片潮隱退，嘗試探求新路的電影製作人紛紛希望覓得能駕馭新電影題材，並在攝影風格能注入鮮活氣息的攝影師合作拍片，陳俊傑便是當時備受注目的新銳攝影師之一。他在七十年代新舊電影潮流交接的時期，先後為龍剛、唐書璇、梁普智等破格的導演掌機拍攝，其後更獲胡金銓導演賞識，獲邀擔任《空山靈雨》（1979）、《山中傳奇》（1979）兩片的攝影指導，結果他不負所望，以出色的攝影成就出這兩部香港經典電影。陳俊傑現居美國，回顧這段電影生涯，他坦然表示初入行時，囿於製作條件的限制和未能適應本地的攝製方式，不時感到一籌莫展，異常挫敗，但他亦珍惜每一次拍攝機會，汲取經驗。及至遇上處事作風較相近的胡金銓，即使面對資源與支援匱乏的外地拍攝環境，憑著他的專業知識和判斷，終能排除困難，發揮所長。在其自述中，陳俊傑以曾參與拍攝西片的過來人身份，訴說當時本地製作條件的不足，這對了解當時的香港電影製作面貌，無疑提供了另一個角度。

倫敦電影學院畢業後入行

我是在香港出生，大約1965年，十多歲的時候隨家人移民英國，在伯明翰長大。中學畢業後入讀牛津的海丁頓藝術學院，修讀平面設計，期間發現自己對繪畫及攝影更感興趣，便投考倫敦電影學院。由於倫敦電影學院收生以學士後學生為主，第一次申請不成功。第二年，我準備了一個簡單的分鏡圖，然後用硬照將故事拍攝出來，再次遞交申請。這次不單申請成功，更獲得了一個小小的獎學金。

畢業之後，我對電影的興趣越發濃厚，決定以攝影作為志業。當年在倫敦，即使是電影系一級榮譽畢業，如果沒有拍攝經驗，也會被工會拒諸門外；不是工會會員，根本不可能以此職業為生。由於沒有經驗就沒有工作，所以我和其他電影學生一樣，甚麼都做。因為我是中國人，比較突出一點，而且我不介意超時或是無酬的工作，逐漸得到一些工作機會。後來，很幸運，我有機會參與彼得·霍堅斯（Peter Watkins）導演的《和平遊戲》（*The Peace Game*, 1969）的拍攝，可以在攝影指導彼得·蘇哲斯基（Peter Suschitzky）旗下的一個攝影組中擔任助手的工作，令我獲益良多。我在拍攝這部片的過程中，認識工會的原則及制度，但直至今日，很多香港的電影公司或是香港電影製作人都不接受工會的制度。

返港投身廣告拍攝

在瑞典的斯德哥爾摩拍攝《和平遊戲》期間，我認識了斯文·尼科維斯特（Sven Nykvist），他是一位世界知名的攝影指導，曾和英瑪褒曼（Ingmar Bergman）拍攝多部電影。他對我影響甚深，令我明白到做攝影師除了要有創造力，也需要掌握很多技術性的東西。斯文·尼科維斯特及彼得·蘇哲斯基都是待人誠懇，熱心助人的人。

我在拍攝完成後回到倫敦，當時BBC（英國廣播公司）有一個紀錄片系列節目叫「Whicker's Orient」，到新加坡、馬來西亞、菲律賓及香港等東南亞地方拍攝，我擔任攝影助理，到香港拍攝。當我見到香港節的舞龍時，忽然思鄉起來，原來香港是這樣的，中國人有如此多我不認識的傳統。團隊在香港拍攝了一個多星期，他們就去了新加坡或是其他地方，讓我在香港多留三天，補拍一些景觀及街景。我在拍攝期間認識了香港沙龍電影有限公司（按：現稱沙龍電影集團公司）的汪長智及其父親汪德鐘。那時沙龍以拍攝廣告片為主，他向我開出了一個難以拒絕的合約。雖然我有拍攝電影的經驗，但拍攝廣告是另一種語言，我一邊拍一邊學，大概一年吧，就忽然很多人認識我。

回港後首部電影《波斯夕陽情》

龍剛要開拍《波斯夕陽情》（1977），有人介紹我們認識。我有一個照片作品集，當中包括我在倫敦電影學院舉行攝影展時的作品，龍剛導演看了很喜歡，跟我談到「光」，我就解釋給他聽，我是用攝影說故事，以光線表達心情，我們有很多話題可以聊，他邀請我擔任《波》片的攝影師，但我要自己拿著機器來拍。我不認識香港的電影製作，但因為我在英國長大，在英國這叫做lighting cameraman（燈光攝影師），亦是操作員，因此我認為這不要緊。我為沙龍工作後，認識了一些人，於是就帶了第一攝影助理（按：陳仲秋）及一個燈光師（按：張成東）去拍這部電影。

電影在波斯（伊朗）取景，我抵步才知道，原來我們沒有申請許可證，香港人拍電影就是沒有許可證也會去拍的。我們在波斯出入非常不便，就用偷拍方式拍外景。我記得有一次，我跟助手坐一輛車，導演叫我們以手提方式拍攝外面的山景，期間有兩輛軍車在前面截停我們。我和助手就知道大件事了，翻譯說山下有一個軍營，是禁區來的，而我們又沒有拍攝許可證。我對助手說「立刻把片盒換掉，換上裡面是未拍過的菲林的片盒」。接著那兩輛



《波斯夕陽情》（1977）是陳俊傑在香港的首部電影作品

車就拉了助手和我，充公了那卷菲林，又把我們分開地盤問，幸好我們把拍了東西的菲林換走了。那次外景讓我知道，香港的電影製作是這樣的，沒有劇本可看，你也不能夠問導演太多問題。對我這樣一個年輕、沒甚麼經驗，但又很想做到最好的攝影師來說，是處於比較困難的位置。

我們在外國有一個系統，譬如一組鏡頭分A、B、C、D，首先會拍全部同A一樣方向的鏡頭，拍完就轉另一面拍同B一樣方向的鏡頭；香港不是這樣的，是A、B、C、D隨意的拍。譬如有一場戲，龍剛導演的意思是這部車跟對頭車相撞，先是一個遠鏡，接著跳去拍近鏡，但那時已經撞車了。當時我就問「是真正的撞，還是『用camera去cheat』（用鏡頭遷就）？」他說是以鏡頭遷就，於是我要為攝影機找出能捕捉兩輛車接觸點的一個擺位，想像有一個音效「砰」，這樣我們就可以剪接到近鏡。我沒得彩排，也沒得看實物，他只是說「那輛車來了。」然後我就開始拍攝。拍了第一次，龍剛導演問我是否可以，我說可以接受，因為剪接了近鏡。我們就這樣一直拍下去。幸而龍剛導演本身對攝影很有心得，我們在影像方面比較容易有共識。

後來那部片上映，我去戲院看，我當時是既興奮又失望，因為沒有技術支援，又沒有劇本，器材亦非常簡單，影片拍出來，我想做的連十分之一也做不到。但這部入行之作讓我認識香港的製作方式和需要面對的難題，這經驗是很可貴的。

與唐書璇合作拍攝《暴發戶》

Cecile Tong（按：唐書璇洋名）是一位是很有才華的導演，可惜《暴發戶》（1979）的製作費緊絀，我也只能盡己所能。記憶所及，Cecile第一次跟我面談時，跟我討論了很久，怎樣可以用低成本，拍一部非典型的港產片。籌備時，Cecile、張叔平（按：該片副導演）

和我三人坐下來談了很多次。我們都有西方文化背景：Cecile是由美國回港，張叔平好像是從加拿大回來，我則從英國回來，因此我們是頗投契的。當時我們計劃用西方形式拍攝一個反映香港社會的故事，也希望以低成本拍出一部不像低成本的電影。

資金的關係，器材有限，連打燈也有問題。《暴發戶》的故事是說一個香港人如何變成中產，再晉身上流社會，所以我們是由當時香港的普羅階層場所如街市、士多那種地方開始拍攝。香港晚上的街道、大排檔及大笪地用很多燈泡，這是香港一個很典型、很吸引人的視覺形象，於是我就「偷橋」（襲取意念）。那年代約翰·阿爾科特（John Alcott）掌鏡的《亂世兒女》（*Barry Lyndon*, 1975）（按：該片由史丹利·寇比力克〔Stanley Kubrick〕導演）中，一些微弱光源的鏡頭以過度曝光的方式營造出來的效果異常出色，於是我亦仿效，在大排檔等一些場景，我沒有用大燈打光，而是用燈泡來打光，希望營造一種自然的燈光效果。即使是後來去到一些較為光鮮、裝潢得很漂亮的高樓大廈和私人會所拍攝，很多時我們也用不了甚麼特別的燈光，雖然有打燈，但盡量令燈光偏向自然些。

我們連camera dolly（移動式攝影機架）也沒有，只好用港產「土炮」（土製）方法拍攝推軌鏡頭，即是不能轉彎，只可以由A點到B點。幸而我和Cecile研究過，要盡可能用少些影機運動，她也不想用很多dolly in（拉近）及dolly out（推遠）鏡頭，她是頗喜歡剪接的。有一場戲請了狄娜客串，我們不能彩排，一進去便要拍一場派對，全程以手提拍攝。我們的拍攝過程頗具挑戰性，亦頗直截了當的，也算順利。

Cecile的拍法比較富實驗性，好像不喜歡彩排，她跟演員排戲時是不大走位的，令我頗頭痛，幸而我們三人（按：指唐書璇、張叔平和他本人）在視覺上很容易有共識。當時還未有video assist（錄影監視器），影機運動和效果如何，我要口述給她知道。我覺得Cecile是一位頗細緻的導演，可惜那時我們三人都不夠香港化，我們的喜劇橋段都不太合乎香港觀眾的口味。過了這麼久，現在重看這部片，我覺得Cecile很盡責地將故事弄好，比起一般的電影，它還是不俗的。

獲胡金銓賞識，赴韓拍攝《空山靈雨》和《山中傳奇》

我不拍電影的時候，就繼續拍廣告片。有一天，我跟胡樹儒拍廣告，胡先生就跟我說：「我跟羅開睦先生是合作夥伴，我們會投資很多資金拍一部電影，這個導演就是King Hu胡金銓。」我在英國的時候就知道這位導演的大名，於是便問胡先生有沒有機會認識胡導演，胡先生說樂意居中介紹，並說會推薦我幫他拍片，我當時還以為他開玩笑。有一天，胡先生就跟我說胡導演要面見我，在那次面談中，我將我對電影的理念說得很清楚，而我的理念，跟胡導演的，是很相似的。最相似的是，他是非常有系統的，他將他畫好的每場戲的分鏡圖給我看，我們還談到電影的語言、調子，以及服裝、燈光、氣氛，應怎樣拍等問題。那次我們談了很久，我的心態是即使我未必有機會為他的電影掌鏡，最低限度我結識一個如此傑出的導演也是美事。其後，我收到胡導演的電話，說找我擔任攝影師，四月便要出發了，我聽到後非常興奮，差不多要哭出來了。

我接著跟大隊去韓國，拍攝《空山靈雨》（1979）和《山中傳奇》（1979）。我到機場時見到很多人，副導演，還有很多明星，我完全不認識的，只有張艾嘉我是認識的。他們每



《空山靈雨》（1979）

個人都有三、四件行李，只有我是拿著一件行李。我不記得哪位跟我聊天，他說：「你帶這麼少東西嗎？我們知道胡導演的個性如何，我上一次跟他拍戲，一拍便拍了四、五個月。」

我當時也沒有理會，拿著一個行李箱，帶了一個助手（按：潘德業）、一個燈光師（按：張成東）一同前去。我知道這部戲的拍攝是很有挑戰性的，於是我還帶了我私伙的、當時新推出的Xenon HMI light（鎊燈），去韓國使用。

去到韓國，我就展開準備工作，胡導演有帶自己的攝影器材，我就在那邊做測試，以及在當地物色助手，例如是推軌員、電工幫忙。

我那時候不懂得國語，廣東話也不太好，胡導演跟我溝通，有八成時候是用英語。胡導演拍電影是很清晰，他很清楚每一個鏡頭要怎樣拍，跟我談過分鏡圖，知道他想怎樣拍，我們甚至會談到調子是怎樣拍。於是，我們就逐個省份、城市去拍攝。當時最大的困難是，兩部戲同一時間拍，好像《空山靈雨》是從左去右，而《山中傳奇》則是由右去左的不停拍攝。當時整個團隊是在胡導演的領導之下，很興奮、很開心地拍攝。整個攝製團隊很國際化之外，中間亦有很多人際關係的問題，因為劇組有很多演員、工作人員。

胡導演很清楚自己想要的風格，他很堅持在拍攝現場放煙。我跟胡導演說「放煙」在歐洲是一個屬於專業範疇的工作，我們怎能做到呢？在外國，若要在山上放煙，特效製作人員會鋪設一條條膠管，沿著山邊來放，他們可以把煙控制得很好，做出來的煙霧效果很美。但是在韓國沒有做這種工作的專業人員，於是便找兩個韓國人，背著兩個殺蟲的噴氣工具，一路將煙噴出來，噴到差不多完成，我們就開機拍攝，那些煙完全不能控制，因為那些風、陽光變化很大、很快，全部都要「執生」（隨機應變）。我亦很明白胡導演想做到的東西，我給他介紹了甚麼是magic hour（魔幻時刻），即是日出之前及日落之前的15分鐘，那時分天色是很美的，景色能夠拍得很美，我們那時候拍了很多這些鏡頭。



憑《山中傳奇》（1979）獲得第16屆台灣金馬獎最佳攝影

拍攝過程相當艱鉅

胡金銓導演帶去的攝影器材是Arriflex 2C攝影機，當時Arriflex 2C差不多是一般動作片拍攝都會用到的handheld camera（手持式攝影機）。因為那個攝影機是handheld（手持式）的，那個「摩打」（發動機）是底部，很多時候我們拍低角度鏡頭，我就算趴在地上，那個攝影機也不夠低的，我們要挖掘一個洞，將攝影機放進去，放到地上，然後將那個viewfinder（取景器）附上在一個可轉動的periscope（觀望鏡）來看。而且我們看到的影像都是給squeeze（壓縮）了的，即是扁了，幸好Arriflex 2C有個掣可以將它de-squeeze（反壓縮），但按了這個掣後，影像都看不清楚了，譬如對焦、清晰度，甚麼都看不到。我們當時得到的器材就是這些，只能將就去做。

最困難的地方是我們拍攝的片是沒法安排每天看的，只是送了去漢城（現稱首爾）的黑房沖印。最麻煩的是我們是用柯達的5254型號的菲林，但在拍攝途中，這種菲林已停產，轉而推出5247型號的菲林。幸而我在香港拍廣告片時已經有用到5247，可惜的是5247的片是帶綠的，5254的片是帶紅的，兩種菲林拍出來的東西色調是很難融合的，兩者拍出來的skin tone（皮膚色調）會不同，5247的skin tone會很fresh（清新自然），5254就比較紅。於是我用了很多濾鏡，希望能將顏色改掉，讓它們能互相融合。

由於當時根本安排不到看片，都是導演打電話去問他們那些片如何，他們都說沒問題。隔了不知道多少個月後，有一天終於可以看片。我們去到一條不知名的村子，那兒只有一間戲院，我去到便已經很頭痛，因為我不知道那戲院的設備是否符合標準。我們全部工作人員和演員坐在那裡看片，張艾嘉、徐楓、石雋都在，由於那裡設備不好，有些投射出來就變色了，有些更是變形了。情況最惡劣的是那些夜景全部都是黑的，看不到東西。當時戲

院內每個人都看著我，胡導演就很冷靜，他問我：「Henry（按：陳俊傑洋名），你相信這個projection（投影）嗎？」我說我一點也不相信我拍出來的畫面全部都是暗黑的，他說：「好，我們再看下去。」接著我就很傷心，心想會不會是我搞垮整個大製作，我對自己開始有懷疑，在想我有否做錯任何一步，又或會否是韓國助手錯手弄亂了，總在胡思亂想。我記得那個週末，胡導演去了漢城看片，我們就休息。胡導演回來就說：「所有東西都OK，沒問題。」就是這樣了。

拍攝過程中，令我一生都不會忘記的是，我在胡導演身上學到很多拍攝動作打鬥的方式，例如如何「用camera去cheat」，譬如我們拍一個正在奔跑的演員的特寫，我們會鋪放100尺的軌道，拍攝「土炮」的 dolly shot（推拉鏡頭）。如果這100尺軌道內拍到的片段中，當中有20尺軌道內拍到的片段能用得著，已經是很好了，因為演員走的時候，推軌的速度未必跟到演員，有時是演員未必跟到推軌的速度，即使雙方速度融合，但未必能成功對焦。而且我們當時同樣是沒有video assist的，每拍完一個鏡頭，導演就問我：「Henry，是否OK？」我說OK的話就繼續。

要拍演員走動的特寫鏡頭時，我向胡導演建議：「如果鏡頭是這樣tight（緊近），我們可以將攝影機豎立在一點，然後延伸出一條繩，繩子的另一頭縛在演員身上，然後叫演員繞著鏡頭360度跑，那麼我們就可以一直跟著pan（橫搖）來拍攝。」他說這是好主意，於是我們就用這種方式拍特寫鏡頭。

憑《山中傳奇》奪金馬獎

拍攝期間我們去了很多地方都下雪，我們就要自己鏟雪。最深刻的記憶就是羅開睦先生（按：《空山靈雨》出品人之一），好像還有台灣製片家黃卓漢（按：《山中傳奇》出品人之一）來探我們班。羅先生叫我去他的酒店房，打開手提箱給我看，裡面全部都是又新又直的100元美金，他說那裡有50萬美金，是要給韓國的工作人員及製片。他說：「Henry，我希望你叫他（按：胡金銓）不要停拍，要一直拍下去，因為我們已經拍了十個月了。」

我亦開始明白出發時為何每個演員及工作人員都要帶三、四個皮箱，只有我這個「傻佬」（傻瓜）帶一個皮箱。這兩部電影一共拍了一年多時間，期間只有一個月因為下雪緣故必須停工，我就回到英國休息，之後又返回韓國繼續拍攝。

結果，《山中傳奇》與《空山靈雨》亦是我人生一個比較引以自豪的時刻，電影拍完後，在很多知名的國際電影節放映，我的攝影都得到很好的評價，我亦憑《山中傳奇》成為第一個奪得金馬獎最佳攝影的香港攝影師（按：1979年第16屆台灣金馬獎最佳攝影）。這都寫進歷史，而我非常榮幸能夠成為歷史的一部分。

受困於本地製作環境及條件

我記得我是在去韓國拍胡金銓的電影之前拍攝了梁普智的《有你有你》（1980）（按：《有你有你》攝影為陶拔金〔Ken Tobat〕、陳俊傑）。我和梁普智都是拍廣告出身，早已認識，我期待他對電影有其一套的幽默及手法。但拍攝過程中，我發現他拍電影像拍廣告般，

沒有完整的劇本，也沒有分鏡圖，因此我在拍攝中頗受挫。

其實龍剛、梁普智、唐書璇都是香港數一數二的導演，我很榮幸可以跟他們合作，但可惜的是，當時香港的電影工業是無法支持我達成想做的東西，我亦開始面對現實，在有限條件下盡力去做。

七十年代末、八十年代初，我還跟過好幾位新浪潮導演合作。我記得當年我和于仁泰是鄰居，我拍完《空山靈雨》回港後，Ronny（按：于仁泰洋名）找我幫忙我拍一部低成本的電影，那就是由他與陳欣健合導的《牆內牆外》（1979）。雖然這部片開拍時沒有正式的完整劇本，但Ronny曾在美國攻讀電影，了解電影製作，他跟陳欣健都是新一輩的，會以西片的風格作範本。這部片的製作比較認真，所以拍攝過程頗愉快。

導演Kirk Wong（按：黃志強洋名）是比較突出的一個導演，我跟他都是很容易將腦中的想像化成影像的人，因為我們看很多西片，大家亦談得來，風格都相似。結果我們在《打擂台》（1983）中拍了些較超現實的東西，只是香港的製作沒有足夠的預算、技術水平去讓你達成意念。

當年香港的黑房技術亦很有限，影片色調和光暗的調整，並不如在外國的黑房中容易辦到。此外，再翻印是需要再付錢的，所以我為了遷就香港的黑房，以及製片的荷包，不要花費太多錢，只能抱著做到就算的心態，對黑房不能要求太多。

回想我剛回來香港時，最深印象的香港電影就是李小龍《唐山大兄》（1971）等一類的電影。我覺得香港七十年代的製作，是很受日本的電影技術影響，例如日本拍CinemaScope（新藝綜合體），即是闊銀幕，香港就仿效日本拍CinemaScope。但自從像我或其他年輕的攝影師從外國回來，與一些新導演結識後，我們就不多拍闊銀幕的，而是依據電影的氣氛和劇本，選擇是要拍1.66比1或1.85比1的制式，像我拍攝黃志強的《打擂台》，也不是闊銀幕，而是採用1.66比1。

七十年代行內很多武俠片、功夫片，拍攝時都是一喊「action」（開始動作）就是：大頭、拉開、打！就是這樣去拍，武術指導亦不理會電影是以1秒24格的速度紀錄人的動作的準則，他們若覺得那些動作不夠快、不夠勁，就叫攝影「偷格」，即是拍成1秒22格甚至更少格數，效果很動畫化，當年很多西片工作人員都取笑我們香港電影好似卡通片，這也是七十年代的拍攝情況。

自導自攝《鬼揸眼》

1983年，我導演了一部低成本的影片，叫《鬼揸眼》。故事內容我真的忘記了，只是記得講述一個女生跟家人不和，是一部很簡單的戲。我又做導演，又做攝影師，拍攝期間發生很多不開心的事。這部電影的不快經歷，再加上我在其他電影拍攝期間所經歷的，亦逐漸令我下定決心，若我仍想在電影方面做自己想做的事，我一定要離開香港的，因為我所有經驗給予我的感覺，就是香港是一個比較不注重製作，而只是注重明星、導演的地方，當然，最受重視的是票房。



拍攝《金燕子》（1987）時與女主角鍾楚紅合照



陳俊傑（右）應陳可辛（左）之邀，回港拍攝《金枝玉葉》（1994）等三部電影，兩人合作愉快。

八十年代與新藝城合作

八十年代，我很幸運有機會跟新藝城的麥嘉、黃百鳴、石天合作，幫他們拍了很多片，包括《最佳拍檔》（1982）、《陰陽錯》（1983）、《全家福》（1984）、《恭喜發財》（1985）、《打工皇帝》（1985）、《烏龍大家庭》（1986）、《英雄正傳》（1986）、《奪命佳人》（1987）等。當時我拍這些片，主要原因是第一，為了生存；第二，是我希望跟一些好的、有名的導演拍攝。可惜很多時事與願違，當我問一些導演，這段戲的鏡頭怎樣走動、怎樣剪接，很多時都不得要領，還讓人覺得我好像不信任導演似的。

《最佳拍檔》是大製作，有很多特技場面，我還記得來自台灣的柯受良騎著電單車在尖沙咀一幢大廈二樓飛出來的鏡頭，一鏡到底，這個鏡頭是最重要的，亦所費不菲，所以我們談了很多遍，預備了很久，而且也不能彩排，只可以拍攝一次。

那時候，麥嘉會集合一大班人去他家裡的書房「度橋」（構思故事橋段），我也有份去，John Woo（按：吳宇森洋名）、高志森、阿東（按：林嶺東），甚至王家衛也來過，傾好後就由黃柏鳴（按：即黃百鳴）負責寫劇本，然後開拍。

在我跟新藝城合作的這五、六年間，整體上是愉快的，沒有甚麼問題。只是有一次，我把故事給了新藝城，當時麥嘉允許讓我拍，好像是拍了一星期之後，有位製片問我這部電影如何剪接，其實我的拍攝方式跟香港的拍攝方式是不同的，我不是跟劇本順序拍的，但既然談不攏，沒法了，我惟有辭職不拍了（按：那是指《夜驚魂》〔1983〕）。

我記得當時香港整個電影制度主要就是為了賺錢，每個人都是為了錢，我亦拍了很多部電影，多少部我也忘記了。當時我已預備要移民去加拿大，我想到移民後事業要重頭開始，因此我當時為了生活，甚麼電影都接拍。

以告別香港的心情拍攝《金燕子》

我回想在香港拍片時，拍得最好而且比較突出的電影，是1986年我移民加拿大後，再返港拍柯星沛導演的《金燕子》（1987）。我是抱著拍一部真正向香港告別的心情的去拍，因此技法上比較有野心一點，我集中運用放煙和燈光拍攝逆光、側光的鏡頭。

移民加國後，我開始展開我在北美洲的攝影事業。某一天，我接到一個從香港打來的電話，說向華勝先生找我回香港拍片，於是我又間歇性的回港拍了幾部永盛公司出品、王晶監製或導演的電影。這期間，我亦為許鞍華的《今夜星光燦爛》（1988）掌鏡。Ann（按：許鞍華洋名）是一位很好的導演，她的特點是比較注重跟演員討論戲該怎樣演，她亦會跟我說明她想要怎麼樣的鏡頭。

九十年代，我參與過徐克導演的《黃飛鴻'92之龍行天下》（1992）的拍攝，當時我在美國，徐克找我幫他拍，但我不喜歡徐克用廣角鏡頭拍特寫鏡頭，及用1秒22格速度拍攝動作場面的做法，因此我只是拍了一段很短時間，便辭了那部。當我回到加拿大後，便接到Peter Chan（按：陳可辛洋名）找我回港拍《金枝玉葉》（1994）的電話。我相信Peter是一個比較認真的導演，他的電影題材會比較適合我，所以便跟他合作。事實上我跟Peter可以坐下來，談談故事、電影的tone（調子），他手上亦有劇本，儘管在籌備時細節仍不會有很多。接著我再與Peter合作拍了《嫵嫵·帆船》（1996）、《金枝玉葉2》（1996）。

電影生涯像一場美夢

香港的製作方式，只講求快及便宜，拍得好不好則不要緊。在香港拍電影不會用到太多器材，他們不明白器材其實是製作電影很重要的一部分，我們需要相關的器材將故事好好說出來，並以合適的燈光營造切合電影的氣氛。像七十年代我們要拍推軌鏡頭，就只能用「土炮」dolly，即是將攝影機放在平台上，攝影機是不能升降的，只能橫移或前後推拉。

但自八十年代開始，很多新器材像steadicam（攝影穩定器）也出現了，就可以取代了camera dolly。到九十年代我拍陳可辛的那幾部片時，就可以用上比較先進的器材，例如Power Pod（攝像導軌裝置）、gear head（機械雲台），可以升高或降低攝影機。除了設備，攝影機和電影菲林，自八十年代開始也改變了很多。

《金枝玉葉2》是我在香港拍的最後一部電影，之後我將事業重心放在北美洲。回首前塵，我在香港電影界工作多年，儘管有一些令我感到困惑的經驗，但過程中讓我學曉很多東西，當中最重要的是學懂「執生」。此外，香港的製作經驗亦令我在籌備拍攝時，懂得從配合預算的角度，提供多些選擇供監製和導演考慮，令製作更加順暢。

人生如夢，我的電影生涯亦像一場夢，很榮幸我可以贏得一些獎項和鼓勵，而我的電影夢亦可以說是一場美夢。

陳欣健： 一心想拍跟以前不同的警匪片

訪問：王麗明、吳君玉（2017年10月26日）

整理：曾肇弘



「傳奇」是早已被濫用的詞語，但用來形容陳欣健的經歷絕不為過。他六十年代中加入警隊，曾偵破多宗大案，是眾人眼中的「明日之星」。1975年，他以編劇身份參與《跳灰》（1976），本屬玩票性質，卻成為他人生的轉捩點。《跳灰》賣座後，投資者葉志銘力邀陳欣健加入續續，而他亦毅然拋棄「鐵飯碗」，投身演藝事業。之後數十年間，他縱橫歌影視圈，既在幕後擔任過編劇、策劃、導演、監製等不同崗位，又活躍於幕前的司儀及演出，是少數「周身刀，張張利」的多面手。

是次訪談，陳欣健從首部參與的電影《跳灰》說起，到他加入影圈，與多位新導演一同掀起新浪潮，之後獨立執導電影、跟麥當雄和許冠文的合作，他一一娓娓道來，言談間處處流露出對電影的熱愛。

流著電影及音樂的血

陳欣健是我的真名，我的籍貫是新會，現在叫江門，1945年在香港出生，是屬於嬰兒潮一代。

我的電影夢的種子差不多是在我八、九歲時便埋下，那時候父母很喜歡看電影，經常帶我們五兄弟姊妹去看戲。兒時我對西片的印象很深，很喜歡在黑暗中找尋一個超越自己世界的體驗，而且透過電影，也很喜歡音樂。長大一些後住在旺角，我會偷偷溜進域多利戲院看公餘場。那時看了很多粵語片和西片，看的時候只覺得故事、人物吸引。到了年紀再大一點，有消費能力的時候，談戀愛時一定要去看電影，沒有談戀愛更加要去看電影，不然很難打發時間。



執導《神探朱古力》（1986）時的工作照

為了減輕家裡負擔，我沒有升讀大學，而去做見習「幫辦」（督察）。六七暴動時，我是「藍帽子」（機動部隊），不可以離開警署，但我也偷偷溜去普慶戲院看《東方紅》（1965），因為聽聞很厲害。其實我上過電視，若人家知道我是警察，那時是會殺掉我的。

年輕時我在私生活上也與電影結緣，經常接觸那些從事音樂、演藝或愛出鋒頭的人，當中跟蕭芳芳玩得最多，我們一起學跳Hala Hala舞。我讀喇沙書院時，同學有黎小田，黃霑、許冠文則是我的學長。再大一點我就去邵氏追求女明星，一起去跳舞。到了我在九龍城警署當「幫辦」的時候，堅城片場在附近的鑽石山，我經常去片場看人家拍電影，因而接觸到雪妮、曾江，跟謝賢打保齡球。後來我又認識來自台灣的甄珍、胡茵夢，還有黃錦燊、許冠傑、泰迪羅賓，都是我私交甚篤的朋友。

用許冠文的說話去講，我是流著電影及音樂的血，只不過是看這個「隱疾」甚麼時候爆發而已。直到當了警察11年之後，人家終於給我機會了。我是影痴來的，影痴做電影就最適合，所以我選擇了「笨豬跳」，一跳下去就這麼多年了。

第一部電影《跳灰》

我在1975年左右正式升做警司，那時我在刑警部，即CID。我認識蕭芳芳很多年，她說介紹導演梁普智給我認識，他們想拍一部有關荷蘭運毒的電影，想找我做資料搜集。後來梁普智見到我，就說想找我做男主角。於是我寫了封信去問處長，他說不希望我接受，使我心裡很不服氣。

由於我做資料搜集的關係，梁普智及蕭芳芳之後叫我一起寫劇本。我未體驗過甚麼是寫劇本，技巧上蕭芳芳教我很多，梁普智則教我角色處理。很多時我們三個人會根據一場戲的內容來即興演出，而每次我們鬥爆肚，笑得天翻地覆，很多精彩的對白和細微的互動都是這樣出來。結果這獨特的創作過程讓我們在人物的性格發展、每場戲的處理模式和張力的構思方面產生了很奧妙的化學作用。其實《跳灰》（1976）有很多比較西化的幽默，裡面有蕭芳芳的美式幽默，梁普智的英式含蓄幽默，和我包含英美風格、甚至無厘頭、類似美國《MAD Magazine》那種漫畫式的搞笑。那獨特的創作過程是很開心的，也是我很懷緬的。

後來劇本寫好了要拍，我說我不能演，但卻想再學多點東西。他們大概要拍三至四個月，而我當時在警局累積了四年沒放過假，於是就拿了四個月的假期，由前期製作，一直到後期工作都全程參與。一開始我是助理製片，跟頭跟尾而已，人家也不好意思叫一個警司工作，但都讓我接觸到整個製作過程的不同工作。我因此認識了一群不錯的幕後工作人員，包括攝影師何東尼，他的助手是後來《省港旗兵》（1984）的攝影師古國華。我亦會坐在導演梁普智身旁看著他剪片，聽他喃喃自語說為甚麼要剪掉這個那個鏡頭，如何能達到不同的效果等等。他們是用拍攝廣告的那一套技法和水平去做電影製作，每個過程都分工仔細，而且他們對每個鏡頭的要求，都是非常的嚴謹。最令我有滿足感的，是他們竟然派我去處理整部電影的音樂。從找作曲、編曲、選擇歌手，以至錄音，全程由我負責。然後在配樂的時候，我找來不同的背景音樂，分段以後，分別架在三部open reel recorder（轉盤開放式錄音機），梁普智、芳芳和我三個人每人控制一部，在錄音時落足眼力凝視著銀幕上的畫面，一看到畫面上預先劃下的符號就開機，然後停，每個人要手急眼快承接上一個人那部分的配樂而開機和關機。那全人手操作的配音樂程序，不單只「低科技」，簡直就是驚心動魄！

「跳灰」這個詞語原本沒有的，警察部只有「跳粉」及「糴灰」這些術語，「跳粉」是指賣白粉，「糴灰」則是指吸白粉，將兩個字合起來就是「跳灰」了，我提出了這兩個術語，蕭芳芳說很有趣。而英文「Jumping Ash」則好像有動感的感覺，「ash」也讓人有「白粉」的聯想。這個片名就如此誕生了。

其實整部戲都是虛構的，在寫劇本的階段已安排了去荷蘭和九龍城寨拍外景，都是因利成便。因為我以前的警區在九龍城，如果有人搞事，我還可以擺得平，但這電影不是真的完全進入九龍城寨去拍，只在附近拍。另外，其他人也有幫忙，譬如陳惠敏就利用他在荷蘭的人脈。每個人都用盡自己的資源投入電影中，所以拍得很順利。

電影一開場在荷蘭的鏡頭，那時現場收音是沒有收到甚麼環境聲的，所有東西都要配聲效進去。我跟梁普智說不如加上幾下教堂的鐘聲，從很遠的地方傳來，那荷蘭場面一出來就會變得更真實了，會令人覺得真的是在那個環境。

蕭芳芳不是個專業歌手，她飾演一個那時很流行的酒廊民歌歌手。我們平時去尖沙咀格蘭酒店的地牢「Target Bar」玩，那裡有個女孩叫陳麗斯，她是唱民歌的，外表時尚之中帶著清純，我覺得她的聲音很像蕭芳芳，便決定找她當芳芳的幕後代唱。同時找我的同學黎小田寫了首插曲〈問我〉，另外一個學長黃霑填詞。很湊巧，當時黎小田好像跟女朋友有一點爭執，而黃霑碰巧家裡有點變故，兩個人的心態成就了〈問我〉那嚮往自由、捨不得之中仍不肯放棄自我的感覺的一首好歌。

至於主題曲〈大丈夫〉，我是透過蕭芳芳的關係找到劉家昌去編寫，填詞的當然非黃霑

莫屬。黃霑是我的學長，他寫好了把歌詞傳真過來，我嘗試唱，但總是覺得不夠順口。這是一首適合群唱的勵志歌曲，要唱得出警察內心的孤獨和勇氣。我就建議梁普智去找黃霑重寫，他說他跟黃霑不熟，不好意思找他。我只得去向蕭芳芳求助，她說：「黃霑肯替我們寫已經給足面子了，全香港哪有人膽敢找黃霑重寫！」那幾年來我跟黃霑和顧嘉輝都有在廣告歌曲和其它的幕後代唱工作合作過，就很大膽的去請求他把歌寫得順暢點。黃霑嘴裡叼著半根香煙，打量了我一會，然後帶著一個奇怪的表情說：「好吧！晚點交給你。」最後出來的就是這個版本。這首歌由《跳灰》、電視劇《大丈夫》（1977）到現在的網劇《反黑》（2017），都是用它來做主題曲，每次都為我帶來很美好的回憶，特別懷念黃霑。後來我問黃霑為甚麼他當時對我那麼好，肯替我們改歌詞，他說了幾句髒話後便說：「你帶著槍來找我啊！」原來當時我還是個刑警的警司，在他的辦公室，我把西裝一脫便露出配槍，原來黃霑給我面子是另有原因的！

那個年代香港警察的形象是很負面的，這部電影可說改變了一部分人對警察的看法，因為我們很強調要以立體感去描寫警察的性格、私生活和工作，要人性化。警官也像普通人般會去喝酒、追求女孩子，有意氣風發的時候，也會失敗。警官要面對一些惡勢力，甚至上司的阻撓，但我們的主人翁仍然是一個很正直的年輕警官。這部電影是第一部成功塑造出頗正面、立體的警察形象，而梁嘉倫飾演的這一個角色，為人正直但也不完美。電影公映了三日，就有一百萬票房，大家舉行慶功宴盛大慶祝，也為我日後離開警隊播下了種子。

小時候看粵語片感到探長很有型，但看多了就覺得缺乏時代感。到了我進入警隊後，開始接觸現實的警察世界，更感覺那些電影很假、很脫節，探長還是戴著扁帽子，身上那支塑膠黑色的玩具槍特別礙眼。看外國的警匪片如《密探霹靂火》（*The French Connection*, 1971）、《辣手神探奪命槍》（*Dirty Harry*, 1971）那麼好看，自己香港卻一部也沒有，更自覺我們一定要拍一部很好看的警匪片。所以當蕭芳芳找我，說要拍一部跟以前不同的警匪片，那找我做就對了。

不過，說真的，我所有的警匪片中，寫實的內容其實少過三分之一，大都是借題發揮。除了人物性格是真，事件都是假的，因為做警察大部分時間都是做打字、盤問人之類的工作，很悶的。真的拿案例去做奇案式的故事，就是電視台那些劇集比較多。我沒有一部電影是通過案例去拍，《省港旗兵》也不是，它是真實的人物、真實的處境，各樣東西也做到真實，但故事骨幹仍是虛構的。

離開警隊加盟續續公司

《跳灰》原本是一個自稱馬來西亞橡膠大王的後代投資的，我不知道是否這個人找蕭芳芳及梁普智拍的，我只見過他一次，但開拍之前的一、兩個月，這個人就失蹤了。然後他們就找了「續續牛仔褲」的大老闆葉志銘，我還記得葉志銘拿了七十萬出來做製作費。

《跳灰》成功後，有一天葉志銘跟我們去西貢遊船河，我們在綠波中暢泳，他突然說很欣賞我，而且Bang Bang（續續）做得那麼好，叫我不如去幫他做廣告部經理。那時Bang Bang的資金很厲害，他在兩個電視台都有贊助節目，麗的電視有《Bang Bang新靈感》，無綫電視有《Bang Bang咁嘅聲》，都很受歡迎，他還想開個電影部，給我打理。我邊往另一

個方向游去，邊說不行，因為我做了11年警司，為市民服務的滿足感很大。他問我警署給我多少錢，我說一萬二千元加司機，然後他說給我二萬五千元。那不單只是我當時月薪的雙倍，還可以讓我投身我那麼嚮往的電影事業，嘩！一聽之下我立即回身追著他游過去，追問他我甚麼時候上班。我當時感覺到，如果有人能夠給你那麼好的待遇去讓你做熱愛的工作，那是福氣來的，我很感恩，當然不能錯過。我覺得自己在警隊做到差不多三十歲了，剛剛人生處於一種不安於室的階段，上天這麼眷顧我給我這樣的機會。加上我的太太（按：尤情）也很支持我，其實她也來自電影圈，比我更熟悉影圈中人表面風光的艱辛，不像政府那個「鐵飯碗」，但她沒有半句說話，連考慮也沒有，就支持我了。為了安全，我也問過我的學長兼好友許冠文的意見，我很尊重他。許冠文也同意我離開，還說不用擔心，假如有一天我在電影圈失業，他會養我一世。於是，我便補給了政府一個月的人工，交出我的委任證，跟警隊說再見了。

Bang Bang電影部開始時只有我一個人，辦公的地方只有一個房間，行政人員都是用時裝公司的人。我除了要拍電影，還要兼顧宣傳銷售牛仔褲及時裝的事情。此外，我還要統籌兩個公司贊助的年輕人電視節目。無綫電視的《Bang Bang咁嘅聲》不用我操心，而麗的的《Bang Bang新靈感》，我找來毛舜筠、黃錦燊、陳百強等，全都是年輕人，要他們穿上Bang Bang的衣服，而我是大哥哥，負責策劃節目內容，編劇和當主持。那時候我們一班人每集一起想一些古靈精怪的東西作為主題，主要是搞笑，拍檔的還有盧業瑠、陳迪匡等歌手。

那時我身兼數職，不知如何能做到那麼多事情，所以能拍到一部電影已經很厲害了。我任電影策劃，每次組織班底，也是在外面請製片，逐個項目去聘請人。我們沒有特定的演員，所以沒有包袱。在策劃每部電影時，會就劇本裡面的角色去想好用甚麼演員，有了演員的外形和性格，也可以增強劇本創作的質感。

我入職Bang Bang後，最早參與的電影是《狐蝠》（1977）。Bang Bang找來很多初次當導演的精英來拍電影，最先是找嚴浩拍《茄哩啡》（1978），余允抗那時沒有做導演，但他參與了策劃工作。另外，為《跳灰》擔當製片重任的于仁泰亦幫了很多忙，他跟我聯合導演《牆內牆外》（1979），教懂了我不少導演方面的竅門。要到《文仔的肥皂泡》（1981），我才嘗試獨當一面當導演。

那時候拍電影沒有現在那樣精算，更沒有市場分析。葉志銘很好，他從沒有反對我的提議，亦沒有設立一些關卡來控制劇組，當然他可以借電影宣傳Bang Bang的服裝。Bang Bang一開始能提供這樣的園地，使我們完全沒有顧慮，不需要面對任何市場壓力下，全力去創作、製作，還有集體構思每部片的獨特宣傳攻勢，對一個初入行的人來說，是一個很難得的學習過程。那時我們的電影多數排在嘉禾院線上映，發行則是Bang Bang自己做的。賺不賺到錢我們沒權過問，只需看老闆的臉色就知道了，但是在那個電影業的黃金時代，收回本錢並不會太難的。

《狐蝠》一波三折

拍完《跳灰》後，不知是誰介紹了來自美國、拍過占士邦（James Bond）電影的導演Terence Young。他帶來了一位很胖、六呎高的美國黑人，叫Rick Johnston。他們兩人拿著

一個很厚的文件夾，內有很多地圖、照片、荷里活演員的介紹，還有很多有關金三角毒品活動的資料，有泰國、台灣等地勘景的直升機相片等。他們說要跟Bang Bang合作，拍一個關於金三角販毒的美國動作大片。葉志銘如獲至寶，一起談得很開心。他們很厲害，給我看的文件中已說明去了泰國、台灣等地做了大量資料搜集之外，更已經得到當地政府的合作。主角的人選是鼎鼎大名的法國巨星阿倫狄龍（Alain Delon）等，而電影名字就叫《狐蝠》。

那個美國黑人連同他的家人住在希爾頓酒店的總統套房，出入乘坐勞斯萊斯。葉志銘為人也算謹慎，他叫美國的生意夥伴去調查這個人。沒想到早上打電話去美國，晚上這黑人就叫了葉志銘、梁普智和我等人去他的套房，用髒話大罵和威嚇我們，質問我們為甚麼要調查他，說這是個天大的侮辱！葉志銘很不開心，但他已經付了「誠意金」，包括招待他們的一大筆錢。最後雖然選擇不跟他合作，但Bang Bang已經把劇本版權買了下來，為了減少損失，葉志銘決定找梁普智把那個電影故事的概念，按電影原名，把劇本改寫，然後拍出一部可以進軍美國市場的大片。梁普智接了這個hot potato（燙手山芋），便抓了我來跟他聯合編劇，寫出了一個根據當年（1976年）空軍上尉維克多·伊萬諾維奇·別連科（Viktor Ivanovich Belenko）駕駛一架蘇聯米格25 Foxbat（狐蝠）戰機叛逃蘇聯，降落在日本函館的事件，而虛構出來的一個發生在香港的關於殺手和小人物的喜劇故事。我們找來美國的甘草演員亨利施路華（Henry Silva）來演，希望能拍出一部能於國際發行的電影。電影的導演是掛Terence Young的名字，但梁普智是唯一的導演（按：香港上映時電影導演為梁普智）。

《狐蝠》的投資很大，達到百多萬，當時來說是部巨製。片中的特技及動作指導名字叫Vic Armstrong，在很多占士邦電影，甚至後期的《奪寶奇兵》（*Raiders of the Lost Ark*, 1981），都是他擔任動作指導。《狐蝠》由他負責動作，戲中雙層巴士和救傷車在中區飛車那場戲就是他設計的傑作，但拍攝中途弄斷了腿，離開香港回英國療傷了，所以我駕著房車飛插進巴士那場戲，我只能親自出馬了！其實我只需要把車子衝上一輛貨車後面的木板，當車子一撞穿雙層巴士的車身就要停下，然後再換上另外一個特技人把車子重新穿一次，一直飛到地下就大功告成了。我聽到導演的「Action！」（開始動作）便踏盡油門衝上木板，當車子差不多撞到巴士時我就拚命踩下煞車掣，當然無濟於事！那陣子我的腦袋裡一片空白，眼睜睜看著自己的車子「轟」的一聲撞穿車身，衝進了巴士車廂，然後撞穿巴士的另外一面車身，眼看要往地面翻下去了，幸好車子就奇蹟般擱在那裡，否則《狐蝠》可能就會成為我告別影壇的遺作了！

那時我們希望製作達到外國水平，好像醫院那場槍戰，我借了我的母校喇沙書院的校舍去拍。喇沙的校舍以前很宏偉，日治時代是被拿來做陸軍醫院的。我去找校長菲力士修士把校舍借來當戲中的醫院拍攝，當然我沒告訴他我們要拍的是一場槍戰的戲。那個晚上，我、Henry Silva、伊雷、喬宏等在走廊裡子彈橫飛，把樓上喝醉了酒的校長弄醒了。校長滿身酒氣的問現場的工作人員：「Philip（按：陳欣健的洋名）在哪裡？這個混蛋竟然又把它變成醫院，你叫他出來見我！」我老早躲藏起來。我在學校裡面已經是個不良學生，但這次卻偶然把母校這麼一個富香港文物價值的建築物，永遠保留在永恆的電影之中。這也許不是我的原意，但也總算是場很有意義的造化。

我們接手後由於希望這部電影能去到外國市場，想借這國際事件去吸引外國人的興趣。整件事一開始就想有外國人參與。主角沒有想過找香港演員，但無論在人物、場景，這部電

影都是很香港的。Foxbat戰機只是開場那一個引子，然後就沒有了，只不過是我們找個藉口把美國聯邦調查局拉進來而已。

劇本基本上由頭到尾重新寫過，所以才有伊雷等人物和情節發展出來。片中伊雷有少許像差利卓別靈（Charlie Chaplin）那種誤打誤撞的小人物，過去他是演過這種角色，可是後來甚麼都拍，卻沒有一部電影讓他正正經經地作為一個喜劇演員去演出，總是沾到一些色情的東西。大家都認為他很適合演片中這個傻頭傻腦、死要充撐，又吃盡苦頭的角色，而他也演得不錯。

《茄哩啡》的宣傳噱頭

我們經常想講小人物的故事，像《狐蝠》中伊雷的角色也只是一個廚師。之後想不如拍一個電影臨時演員為骨幹的故事。我和導演嚴浩等就透過在片場見到這些不斷被呼來呼去、不停被喝罵的群眾演員的遭遇，創造了這麼一個故事。這部電影描寫小人物的辛酸、大明星的嘴臉，暴露人性的貪婪，是一部風格上完全屬於嚴浩的喜劇，是我很喜歡的一部電影。

嚴浩的文學根底很深厚，自信心很強，但肯聆聽別人的意見，把吸收到的東西融入他的作品風格中。雖然故事是集體創作，但他在拍攝時，真的能賦予原來劇本一些本來不存在的靈魂，我對跟他合作的印象很深刻。很開心，他之後也拍出了很多精彩的電影。

很有趣，我們為了要把「茄哩啡」化為文字，便做了很多資料搜集的工作，包括問了很多人「茄哩啡」怎麼寫。我去拜候吳楚帆前輩，也問過很多前輩「茄哩啡」這個稱呼的出處，問題出在每個人都說是他發明的。有人說是源自法文的「c'est la vie」（人生就是如此），說得好像是真的。結果找不到起源，最後不管那麼多就自己創作出這三個字，那就是現在的寫法。

當時《茄哩啡》的宣傳也很特別。在正式的海報和宣傳推出之前，我們請人滿街滿巷去貼上數千張街招，上面印著：「茄哩啡究竟係乜嘢？」這引起了公眾的好奇和關注。廣告一出來，就擁有了口碑的效果，電影推出後，「茄哩啡」就成為臨時演員的正式統稱。

與于仁泰合導《牆內牆外》

于仁泰之前已有參與《跳灰》的製作，他曾經留學美國南加州大學，修讀電影課程，拍《牆內牆外》的時候，于仁泰幫了我很多，因為他是正統科班出身，而我根本是半途出家。他的鏡頭運用方面很到家，在過程中他給了很多機會讓我去執導，每當我遇到技術上的困難，他就挺身而出，也不斷給了我演出方面的提點，所以這部電影是在他的大方合作下得以完成的。

我們一開始想寫朱江和胡茵夢，但不想故事那麼陽剛氣，那時我們認識陳韻文，知道她寫感情方面很強，希望跟她合作產生一點新的火花。一起開會多次後由陳韻文寫第一稿，我跟于仁泰就負責執最後的 director script（拍攝時導演使用的劇本定稿）。我如常地是處理男人戲那些東西，像一些有關警察、古惑仔的內容。

《牆內牆外》跟其他警匪片不同，是講兩個很親密的警察同僚，他們抱著不同的的宗旨和心態：一個貪污、手法另類；一個忠直、誠實。由於被一個跟他們有不共戴天之仇的壞人的迫害，兩個人走到避無可避的矛盾交叉點，到最後還是友誼為重，這是很大膽的寫法。我很喜歡演片中的壞警探，不像演其他的警察角色都只是在罵人，我就是喜歡這種正邪皆備的角色。

電影是何家駒做製片，透過他才能借到比較少見的機場貨運站和停機坪。至於其他很多景，如那個監房，則是搭建出來的。

我特別重視電影的音樂。音樂留在我的血液裡面，我很小就跟著家裡的順德媽姐聽杜煥賢師的南音，跟祖母聽小明星，大戲裡面的馬師曾、陳錦棠、歐陽儉、靚次伯。我希望每部電影的音樂不單只能夠推動電影的故事，營造出不同的氣氛，提升一場戲裡面的情感，更希望戲裡面的歌曲能讓看過的觀眾把那首歌，那種情懷，那部電影，都保留在記憶中、腦海裡。

我拍電影，即使是動作戲或者飛車戲，我都喜歡親自上陣。《牆內牆外》那一場打鬥戲，是我跟陳惠敏一起想出來的。我們要打「爛仔交」（流氓打架），不是有套路那種，因此我們兩人拍那場戲打得特別開心。陳惠敏跟我在1965年一起進入警察學校，我做「幫辦」（督察），他做普通警員，我在警察學堂抓過他躲懶不起床做早操，但後來我們變成好朋友，他經常出現在我的電影裡面。

結局的處理是于仁泰的點子，若不是這樣，我們都不知可以怎樣拍，才能夠把男人跟男人之間那種特別的感情帶到高潮，總不能要我和朱江抱在一起接吻吧？于仁泰就想到用黑白照片，透過我和朱江的眼神等各方面去表達故事的結尾，含蓄的處理手法，留給了觀眾一些想像的空間。

與多位新浪潮導演合作

《點指兵兵》（1979）創作部分主要是泰迪羅賓和章國明負責。章國明在攝影、導演、選角上，很清楚知道自己要甚麼，泰迪羅賓則在警察或演員等方面的資源上幫忙很大。而我就負責整部電影的真實性，尤其是當初做警長、一早死掉的王鍾，類似這些角色塑造，就是由我幫忙（按：該片策劃為陳欣健、何家駒）。我看得這班年輕人的幹勁，大家合作得很愉快，而且出來的效果很好。章國明很有才華，遇上攝影方面不理想，他立刻上陣，從做導演到掌鏡，都能夠為港產片做到一些突破性的東西。

蔡繼光導演的《喝采》（1980），是一家叫富山的獨立公司出品，應該是孫泳恩找楊受成投資的。片中我掛名是監製，但其實由劇本到各方面都有參與。因為陳百強是我帶出來的，以前他還未出名的時候，我便找他到Bang Bang的電視節目中彈琴。我很欣賞陳百強，大家也是好朋友。這部電影的故事是蔡繼光的點子，講幾個年輕人，整個大綱差不多都是我們一起創作的。他也叫我演一個角色，是陳百強的叔叔。

我其實很喜歡張國榮的角色，看上去有點反叛，有占士甸（James Dean）的感覺。可是那角色寫得不夠強，如果再強一點會更好看，也會把陳百強的戲推得更強。那時我們放了很多心神在陳百強的角色上，因為他的確比較紅，而張國榮因拍了一部「風月片」（按：指

《紅樓春上春》〔1978〕），不是很受歡迎，所以我們希望這部電影能為他做點事情。我們很著重他們比賽的戲，場景是在舊喇沙書院的校舍，我特別專注片中所有的歌曲，因為我太喜愛電影音樂了。

我覺得，如果某一代的電影人在他本來的電影世界裡找不到滿足感，而他又有機會及能力去拍電影的話，他一定會將新的思維放進電影，帶來前所未見的創意和製作水平。當香港一幫這樣的人聚在一起拍電影的時候，就帶來了所謂的「新浪潮」。我們拍電影的時候，正值香港電影全盛時期，大家都在拚命想點子，弄些跟以前不同的東西，根本沒有想過甚麼「新浪潮」。「新浪潮」只是後來冠上的一個光環，作為一個外號，方便大眾傳播或稱呼而已。

執導《文仔的肥皂泡》說初戀夢

《文仔的肥皂泡》說的就是我自己的故事。我在德望學校讀中五時，暗戀過一個老師，那時候覺得她很漂亮。可能是自己情竇初開吧，這個粉紅的回憶就一直蕩漾在我的腦子裡。《文仔的肥皂泡》就是說一個師生戀的故事，大膽嗎？為了找回初戀的感覺，我找回自己的初戀情人夏萍萍來當女主角。我們當年的戀情是被人拆散的，她的媽媽逼她離開我遠走異國，這個打擊深深地傷害了我，多年不散，我希望透過這個破碎的愛情故事來為自己療傷。這是一個既不純情也不激情的故事，好像小時候見過自己的水中倒影，一段漣漪便把它歪曲不再。我的初戀遭遇，令我對人和人之間的緣份看得很無奈，因此我起了《文仔的肥皂泡》這個戲名。英文片名是：*Charlie's Bubbles*，要表達的是人和人的關係就像小孩子吹出來的肥皂泡，在孩子的眼中很漂亮，不可思議地飄滿天空，有些肥皂泡還會粘在一起然後又分開，有些孤獨地破碎在地下，有些還沒到地下就破了，像由命運主宰的愛情一樣容易幻滅。

很多人都不知道我跟顧嘉輝唱了11年的幕後代唱。當年很多廣告歌，以及姚蘇蓉、羅文、鄭少秋等歌星的歌曲錄音，我都有份參與唱和音。我認識很多傑出的音樂人，我認為找到好的、合適的作曲、作詞人及歌手，製作出好的電影音樂，才能傳遞電影的訊息。我覺得曾路得的聲音很有穿透力、清澈、甜美，就像《文仔的肥皂泡》裡面的美麗老師，便找她唱出〈風裡的繽紛〉。片中的張國強有愛而不敢愛，那種痛苦唯有她的歌聲能給他保護和力量。鄭國江先生的歌詞也寫得十分好，他完全理解我這個故事的寓意，「不必歎息／亦無須傷心……風的意向不可以問」，那就是電影想表達的哲理。

另起爐灶，編導《平安夜》

後來Bang Bang改組，進駐了一些新同事，整個氣氛就不同了，我決定跟于仁泰、余允抗三個人出來自己搞電影。不過大家談不攏，於是于仁泰去了珠城電影，我就跟岑建勳合作，展開新的一頁。

岑建勳原本在英國當記者，回來後當《號外》總編輯，也很喜歡電影。他因為幫一個美國導演當資料搜集而來香港，結果認識了我。有一天，我跟他及黃錦榮走進滙豐銀行要求借三百萬開戲，很好笑，那時不用做抵押，只是簽些文件就可以了。我們於是成立了一家公司，叫尊信電影。



與岑建勳合組尊信製作公司所出品的《兩小無知》（1981）台前幕後人員合照，右起：導演舒琪、美術指導李樂詩、攝影師鍾志文、監製陳欣健、策劃岑建勳、演員徐杰及區瑞強。

尊信電影的投資者是跟嘉禾關係很密切的劉亮華小姐，她的資金來自哪裡我們並沒有理會，便在尖沙咀開了一間小小的辦公室。我們只拍了兩部電影而已，就是《撞板神探電子龜》（1981）和《兩小無知》（1981），而第三部原是籌備徐克《新蜀山劍俠》（1983）。正當我開始跟徐克構思劇本，放在公司的徐克合約突然不翼而飛，然後劉小姐就說不支持我們了，接著第二天就有嘉禾的製片上來要把一切都搬走，很快辦公室就被搬一空。我們跟徐克的合作也煙消雲散了，結果嘉禾將徐克收為旗下。

這是在《狐蝠》後第二次遇到的挫折，但這也不能完全怪別人，可能人家看到我們那兩部電影的成績不太好，對我們沒有信心，想自己控制整部影片的質素。從這個角度來看是無可厚非的，電影業的現實就是這樣。

後來我又成立天恆電影有限公司（Pyramid）拍片，《平安夜》（1985）是其中一部。《平安夜》的靈感是來自美國一本關於警察的小說，作者也當過警察，叫McBain（Ed McBain），主要講述一個警官被人俘虜，我只取了這個概念。一開始寫的時候是寫實的，但因為得不到警察部門的支援，於是把心一橫，不如超現實一點，況且我自己也喜歡超現實的電影。

這部電影的美術指導很重要，翁維銓介紹了陸叔遠給我，他很多事情會幫我主導，如電影色調、場景搭建。我還記得很多有趣的事情，他說將男人的衣服反轉來給兩位女主角穿就可以，結果效果真的很不同。有場戲黃錦燊要跳過一張很矮的桌子，製片說要一萬元才能買到那張桌子，陸叔遠說不必，他找了一張小椅子放好，再找人撕了一塊鐵皮放上去，才兩百塊，黃錦燊就這樣跳了過去。他跟我說：「導演，這張桌子在鏡頭裡面出現才不夠五秒鐘，看外表，應該達到我們要求的效果的！」另外一次，我跟他討論結局那場戲，我們該讓王小鳳這個瘋狂殺手穿甚麼的服裝。他說：「她是個得不到愛情陷入瘋狂狀態的女人，我們讓她



《平安夜》（1985）為陳欣健自編自導自演之作，圖為女主角王小鳳。

死之前穿上婚紗吧！」看到王小鳳穿著染滿了血的白色婚紗，持著槍、癡笑著的造型，我真的對他佩服得五體投地了。陸叔遠也憑著《平安夜》而獲得了香港電影金像獎的「最佳美術指導」。很可惜，後來聽說他跟其他人合作不愉快，結果就沒有再做美術指導了。

那時候拍電影的原則是要省錢，想盡辦法克服預算上的困難。我認為自己最偉大的發明，就是我為泥漿浴中招死米奇的一場戲想出來的一個裝置。我們一直在研究怎樣才能在安全的情況下，拍出一個鏡頭直落、讓人看得透不過氣的效果。我們不能把演員真的浸到泥漿裡，我想出一個辦法，叫道具弄一塊木板，嵌在半個浴缸上面，下面容得下一個人，木板上鋪上泥漿，板子上有兩個剛剛穿得過四隻手臂的洞。拍攝的時候，我在上面用手插在泥漿裡面，木板下面的米奇就從下面伸出並揮動他的雙手做出掙扎的動作。

我很高興在逆境中拍到這部也算是警匪片的電影，而風格又比較超現實一點，裡面甚至有女同性戀的描寫。選角上胡茵夢和王小鳳的配搭很天衣無縫，黃錦燊是我相識很久的好朋友，我們一碰頭就會討論想拍甚麼電影，後來索性合組公司來拍攝這部電影。戲裡面一個外表硬朗的警探被一個變態殺手禁錮了，整件事的危機感便很另類。不論是以電影的subject matter（主題）或警匪片類型而言，當時我都覺得自己完成了一個不錯的項目。

電影在嘉禾院線上畫不過一星期，到星期一還能拿到約二十一萬的票房。怎料上映了一個星期，即使我們的票房很好，為了要讓路給他們自己投資的大電影，便活生生把這部片拉了下來。後來雖然得到金公主院線幫忙安排在麗聲院線重新上映，但轉了院線，整個氣勢就



《平安夜》中與夏文汐結片緣

散掉了。這部電影得不到它應有的成績，我們當然失望。

為《省港旗兵》擔任編劇

當年我在廣播道出入做《Bang Bang新靈感》時，還未認識麥當雄。後來因為他看到我的警匪片，很喜歡，他又想拍警匪片劇集，於是找我去麗的拍電視劇《大丈夫》，由我擔任策劃。我跟他一起做的主要是創作劇本，有些點子他會諮詢我，我亦參與演出。

因為《大丈夫》合作得很開心，所以麥當雄拍《省港旗兵》才再找我合作。麥當雄是「拚命三郎」，可說是拍起電影就可以忘掉一切，為求目的不擇手段的一個導演，香港電影界鮮有這種好導演。《省港旗兵》是他堅持要在九龍城寨拍，但那時在那兒拍片要面對很多困難，因為裡面有很多黑幫，還有一些販毒的、做不正當行業的人，拍攝有一定阻力。在麥當雄的堅持和不怕死的作風下，《省港旗兵》成功在九龍城寨拍攝了一幕又一幕激烈的槍戰和動作設計巧妙的場面。

《省港旗兵》是寫一班「烏鼠」（按：當年一些從大陸偷渡來香港，犯法後就逃回內地，從此失去蹤影的罪犯），麥當雄親身訪問了幾百個從內地來的人，遇上他覺得有趣的人物性格，他就會記下來，然後在創作劇本時，他會將觀察到的細節和特色直接放進角色裡。



陳欣健（前左）是許冠文（前右）的喇沙書院師弟，二人不單在電影上合作無間，更是多年好友。
圖為《神探朱古力》（1986）拍攝時的工作照。

我跟麥當雄、蕭若元三人就在麥當雄的家中構思這個故事，我需要每場戲都把動作和對白演繹出來，之後他們會評價，也有很多的建議。集體討論完畢，我就拿著筆記回家寫一場或數場戲，然後再繼續討論下去。麥當雄要求劇本必須有齊所有細節，所以《省港旗兵》的劇本對每場戲的氣氛、演員的小動作等，都有很詳盡的描寫，這也給了我很大的創作滿足感。

順應潮流執導喜劇

岑建勳跟潘迪生成立德寶公司，第一部推出的電影《雙龍出海》（1984）就找我去導演。之前我已經跟岑建勳、洪金寶、午馬、劉觀偉、黃炳耀等喜劇高手一起構思過幾個劇本，岑建勳很信任我的喜劇處理手法，就找了我來拍。之後在德寶，我再幫他執導了《奪寶計上計》（1986）、《霹靂大喇叭》（1986），及策劃了《智勇三寶》（1985），主要是因為他覺得我適合拍喜劇，而喜劇在當時是最賣座的。

之後，許冠文找我合作《神探朱古力》（1986）。許冠文想創造一個老少皆宜的人物，與他以前在那些反映社會問題的電影中所飾演的勢利、刻薄、孤寒的角色不一樣，要漫畫化，是迎合小朋友看的家庭喜劇。我抱著童心去拍這部片，聯同一班很優秀的演員，梅艷芳、喬宏、周文健等，出來的效果很不錯，入選了東京電影節，也達到了許冠文改變形象的要求，是我最滿意的個人執導電影。

那時拍喜劇真的很好玩，很多即興創作、演出，火花也很多，不用每句對白都寫出來，演員在現場會構思很多很好笑的東西。市場環境和時間也容許我們這樣做，如果說有限制，那就是因為拍菲林，菲林很貴，用完就沒得拍了。

難忘「扮演上帝」的滿足感

我經常在想為甚麼我幫別人策劃、導演的電影票房都很好，但自己做老闆投資的電影都不好，結論是自己對電影的市場運作不熟悉。所以當我拍完《新半斤八兩》（1990）之後，我把心一橫去學習行政和財務。我在邵氏做總經理，待了大約八個月左右，幫他們簽了蔡繼光等幾個導演。之後我去華星唱片做了三年，但那時唱片業基本上已式微了。然後我去新城電台工作，幫他們做到轉虧為盈。我原本想有新挑戰，去別處學習新東西，結果渾渾噩噩地做了十多年行政，得到的結論是：我不應該去當管理，我適合拍電影。

我發覺我很懷念電影，自己喜歡和比較擅長的都是電影製作及創作，還是回去做電影好一點。不過整個環境已改變了，不再是我熟悉的環境。以前是創作主導，製作電影是很歡樂的，現在則是市場主導，這是另一個生態環境，我要重新適應。

我經常覺得，參與電影創作的人是最幸福的，為甚麼？因為我們可以由零開始創造一個虛構的世界，這個立體的世界裡面活著透過想像而設計出來的一群人，我們可以主宰他們的遭遇和下場。我們設計的情節，人物的愛與恨、生與死，盡在掌握之中。我們令觀眾在一兩個小時內，進入了這個世界，隨著那些人物的遭遇而笑、哭、恐懼……電影製作帶給我的滿足感是無可比擬的，我覺得作為一個電影創作人，我幾乎就是扮演上帝了。





附錄

人物小傳

撰寫：蒲鋒



白鷹 (1941 -)

演員

1941年六月生於北京，本名白英，回族人。八歲到台灣，高中畢業後服兵役，21歲退役。1966年考入聯邦電影公司訓練班任演員。在聯邦公司首部出品、胡金銓導演的《龍門客棧》（1968）中演大反派太監曹少欽而成名。其後繼續演出了聯邦出品的《鐵娘子》（1969）、《俠女》（1970，台）等片。1969年跟聯邦所簽的合約未屆滿便離開台灣來香港發展，先為邵氏演出《鬼太監》（1971），1971年為嘉禾公司演出《天龍八將》及《鬼怒川》。在七十年代以自由身活躍於港台電影界，演出以武俠片為多，著名的包括胡金銓執導的《迎春閣之風波》（1973）、《忠烈圖》（1975），徐楓主演的台灣武俠片《女刺客》（1976），台灣中影出品、以民國北方為背景的俠義片《狼牙口》（1976）等。憑立體電影《千刀萬里追》（1977）獲第14屆金馬獎最佳男配角。七十年代後期連續主演了時裝警匪片《行規》（1979）和《救世者》（1980），演繹剛正的警員，後又在《師爸》（1980）演出黑社會頭子，建立出多樣化的時裝片新形象。八、九十年代在台灣和香港均有演出電視劇。近年偶爾仍有在電影及電視劇中演出，現居香港。



成龍 (1954.4.7 -)

演員、導演、監製、出品人

原名陳港生，又名房仕龍，1954年出生於香港，原籍山東青島。七歲時在占元開辦的中國戲劇學院學習京劇，藝名元樓。與同門師兄弟常以「七小福」的名義在舞台演出，亦有參演電影。15歲開始擔任武師及替身。

1972年成龍跟朱牧的大地公司簽約，改藝名陳元龍，與師姐元秋合演了《女警察》（1973），並任動作指導，後在《廣東小老虎》（1974）中更擔任男主角。朱牧以新天地公司為嘉禾攝製影片，成龍亦參演了其中的《花飛滿城春》（1975）和《拍案驚奇》（1975），又在吳宇森執導的《少林門》（1976）擔有較重的戲份。1976年簽約羅維，改藝名成龍，在台灣主演了《新精武門》（1976）、《少林木人巷》（1976）等功夫片。其後吳思遠向羅維借用成龍，讓他主演《蛇形刁手》（1978）和《醉拳》（1978）兩部諧趣功夫片，盡量發揮成龍京劇訓練出來的翻騰功架及靈活身手。兩片十分賣座，成龍頓然成為炙手可熱的紅星。

1979年成龍為羅維的公司自導自演了《笑拳怪招》後，離開羅維加盟嘉禾公司。1980年為嘉禾自導自演首部作品《師弟出馬》，以一千多萬打破香港電影票房紀錄，從此長期以其亡命的動作設計成為香港最具票房號召力的明星，八十年代的名作包括《A計劃》（1983）、《警察故事》（1985）、《龍兄虎弟》（1987）、《奇蹟》（1989）等。1996年主演的《紅番區》（1995）在美國公映，十分賣座，從此打入美國主流市場。近年轉移往內地發展，主演的《十二生肖》（2012）、《功夫瑜伽》（2017）等片票房亦屢創佳績。近作有《機器之血》（2017）。



何藩 (1937.10.8 – 2016.6.19)

導演、演員

1937年在上海出生，廣東人。1949年來港，肄業於新亞書院。在學期間已鑽研攝影藝術，以拍攝五、六十年代香港街頭寫照而聞名，從1958至1965年間，連續贏得八屆由美國攝影學會所選舉之世界攝影十傑榮銜。

1960年投考邵氏，獲簽為基本演員。其間曾在岳楓執導的《燕子盜》（1961）中擔任場記；之後演出了《不了情》（1961）、《雙鳳奇緣》（1964）等片，更在《西遊記》（1966）及其三部續集中演主角唐僧。他在演戲之餘亦執導實驗電影，包括《大城市·小人物》（1963）、獲英國賓巴利國際影展最佳影片獎的《離》（1966）及入選康城電影節的《迷》（孫寶玲合導，1970）。

1969年離開邵氏。1972年為獨立公司執導了首部故事長片《血愛》，其後再執導以丹麥尋春為主要橋段的《春滿丹麥》（1973）。後來雖曾執導喜劇《空中少爺》（1974）及文藝片《昨夜星辰昨夜風》（1975），但多被邀拍攝的是配以裸露鏡頭的豔情片，包括《長髮姑娘》（1975）、《賣身》（1976）、《戀哥哥》（1977）等，並塑造了丹娜、劉雅英、陳維英等艷星。

1979年舉家移居美國。此後依舊繼續導演工作，作品包括《花劫》（1982）、《心鎖》（1987）、《浮世風情繪》（1987）、《三度誘惑》（1990）、《雲雨難忘我為卿狂》（1991）和《罌粟》（1994）等。2016年在美國逝世。



吳思遠 (1944.6.12 –)

導演、編劇、監製、出品人

1944年生於上海，廣東中山人，早年在上海成長及接受教育。1961年來香港。1966年考入邵氏兄弟公司南國實驗劇團編導科，畢業後留任公司作場記，跟隨導演羅臻。後升至副導演，曾輔助王羽執導賣座功夫片《龍虎鬥》（1970）。1971年離開邵氏，執導首部電影《瘋狂殺手》，羅臻署名聯合導演。1972年因執導的《蕩寇灘》十分賣座而成名。1973年創辦思遠影業公司出品電影，創業作是《神龍小虎闖江湖》（1974）。後連續執導了以哄動新聞為題材的《廉政風暴》（1975）和《七百萬大劫案》（1976），開創了寫實犯罪片的潮流。同期執導的名作有《南拳北腿》（1976）和《南拳北腿鬥金狐》（1977）。1978年監製由袁和平導演的《蛇形刁手》和《醉拳》，開創諧趣功夫片的潮流，男主角成龍因而成名。後又監製了徐克最早的兩部作品《蝶變》（1979）和《地獄無門》（1980），是七十年代非常成功的獨立製片家。

八十年代主要任自己公司的監製，減少導演工作，迄今最後執導的影片為《法外情》（1985）。曾赴美國製作《不撤退不投降》（*No Retreat No Surrender*, 1986）等動作片，又監製了由周星馳主演、以四千多萬打破香港票房紀錄的《賭聖》（1990）。九十年代赴內地監製大製作《黃飛鴻之二男兒當自強》（1992）、《新龍門客棧》（1992）等。2002年起，他陸續在北京、上海、重慶、廣州等十多個內地城市設立UME多廳電影院。吳亦是香港電影導演會及香港電影工作者總會多屆會長，也曾任香港電影金像獎多屆董事會主席。2013年獲香港電影金像獎頒予終身成就獎。



李小龍 (1940.11.27 – 1973.7.20)

演員、導演、武術指導

原名李振藩，祖籍廣東順德，1940年11月27日在美國三藩市出生，父親是著名粵劇丑生李海泉。1948年開始演出粵語片，以《細路祥》（1950）、《危樓春曉》（1953）等影片成為五十年代知名童星。他在《人海孤鴻》（1960）演誤入歧途的飛仔，生動自然，更是廣受讚譽。

1959年完成《人海孤鴻》的拍攝後，赴美國西雅圖留學。1962年讀大學期間創立振藩國術館。1964年在加州長堤舉行的國際空手道周年冠軍賽任表演嘉賓。1966年，在美國電視劇《青蜂俠》（*The Green Hornet*, 1966-1967）中演第二男主角加藤。1967年再度在長堤的空手道賽表演，同年把自己的武術心得定名為「截拳道」，在美國武術界闖出名堂，多位著名影星均隨其習武。他亦間中參與美國影視的幕前幕後工作。

1971年回港，簽約嘉禾公司，主演《唐山大兄》（1971）。李小龍以凌厲武技，創出了全新風格的武打設計，令《唐》片以三百多萬元打破香港的中西影片票房紀錄。跟著主演的《精武門》（1972）以四百多萬元打破自己在《唐》片的票房紀錄。《精武門》後，李與鄧文懷組協和公司，出品其自編自導自演的新作《猛龍過江》（1972）。《猛》片賣座五百多萬元，是香港功夫片的里程碑，壓軸是李小龍與羅禮士在羅馬鬥獸場上演的決鬥，已成香港動作場面的經典。1973年，完成了與美國華納公司合作的《龍爭虎鬥》（1973）拍攝工作後，李小龍在7月20日猝逝。《龍爭虎鬥》在他逝世後始公映，至於其尚未拍攝完畢的《死亡遊戲》則待1978年始完成。



李翰祥 (1926.4.18 – 1996.12.17)

導演、編劇

1926年出生於奉天省錦西縣（今遼寧省葫蘆島市）。1932年舉家遷居北平（今北京）。1946年考入國立北平藝術專科學校，曾隨徐悲鴻習畫。1947年來香港，曾任特約演員、美術、配音、副導演等不同電影崗位。1953年以助理導演身份協助嚴俊拍攝《翠翠》而嶄露頭角。1956年完成首部獨立執導的影片《雪裡紅》後加入邵氏公司，其後陸續執導了《貂蟬》（1958）、《江山美人》（1959）、《梁山伯與祝英台》（1963）等賣座黃梅調電影，帶動了黃梅調電影潮流。他執導的歷史宮闈片《楊貴妃》（1962）和《武則天》（1963）亦為佳構。在邵氏尚有名作《倩女幽魂》（1960）和《後門》（1960）等。1963年赴台自組國聯公司，到1969年結束時出品了二十多部製作精良的影片，對推動台灣民營影業起了很大作用，李自己亦導演了精緻細膩的《冬暖》（1969）。

1970年回香港，其後組織新國聯，執導《騙術奇譚》（1971）、《騙術大觀》（1972），及拍攝萬聲出品的《騙術奇中奇》（1973），這三部影片的獨特什錦形式對七十年代電影面貌影響甚大。1972年回到邵氏公司，回巢後的首部影片《大軍閥》即成為該年的票房亞軍，還從電視發掘了許冠文這位七十年代的喜劇巨星。李翰祥在邵氏公司繼後執導了《風月奇譚》（1972）、《一樂也》（1973）、《風花雪月》（1977）等大量風月片，成為他此時期數量最多的作品類型。其間又執導了製作龐大認真的宮闈片《傾國傾城》（1975）和《瀛台泣血》（1976）；另外《金玉良緣紅樓夢》（1977）則是以古裝歌唱片形式改編名著《紅樓夢》，由林青霞反串賈寶玉亦甚具特色。離開邵氏前，尚執導了為潘金蓮翻案的《武松》（1982）。

1982年離開邵氏，開始赴內地拍片，在故宮實景攝製歷史片《火燒圓明園》（1983）和《垂簾聽政》（1983）。從此長期在內地拍片。1996年在北京籌劃拍攝電視劇《火燒阿房宮》時心臟病發逝世。



狄龍 (1946 -)

演員、導演

1946年出生，原名譚富榮，廣東新會人。1968年考入邵氏兄弟公司的南國演員訓練班，被名導演張徹發掘，參演首部電影為張徹執導之《獨臂刀王》（1969），並隨即在張徹的時裝片《死角》（1969）中任男主角。從此長期成為張徹的愛將，主演了張徹執導的《報仇》（1970）、《新獨臂刀》（1971）、《大決鬥》（1971）等一系列賣座動作片。更憑《刺馬》（1973）獲第19屆亞洲影展（當時稱亞太影展）優異演技獎，以及第11屆金馬獎優秀演技特別獎。

後隨張徹組織的長弓公司赴台拍片，為長弓主演了《少林五祖》（1974）、《吸毒者》（1974）等影片，他也導演了《電單車》（1974）和《後生》（1975）兩片。1975年回邵氏，開始演出其他導演的影片，著名的包括李翰祥的《傾國傾城》（1975）、《瀛台泣血》（1976）和《武松》（1982）；楚原的古龍武俠片《天涯·明月·刀》（1976）、《楚留香》（1977）和《多情劍客無情劍》（1977），以及孫仲的《冷血十三鷹》（1978）和《教頭》（1979）等，是邵氏其時最有分量的明星之一。

1985年離開邵氏，簽約新藝城公司，主演的《英雄本色》（1986）獲第23屆金馬獎最佳男主角獎。新藝城約滿後，以自由身演出電影及電視劇。憑《流星語》（1999）獲第19屆香港電影金像獎最佳男配角獎。近作有《我來自紐約》（2016）和《我來自紐約2：當我們在一起》（2017），並憑《我來自紐約》獲第七屆澳門國際電影節「金蓮花最佳男主角」獎項。



洪金寶 (1952 -)

導演、演員、武術指導、監製

1952年在香港出生，浙江寧波人，乳名三毛，祖父洪仲豪是三、四十年代的導演。未滿十歲時加入于占元創辦的中國戲劇學院學習京劇，並與眾師兄弟以「七小福」的名義作舞台演出。六十年代開始以藝名朱元龍任電影童星，1968年任武師，於《龍門金劍》（1969）一片升為武術指導。

嘉禾公司1970年成立，他在嘉禾的創業作《天龍八將》（1971）任武術指導，此後長期為嘉禾工作，主要輔助黃楓導演，曾在他執導的《合氣道》（1972）、《跆拳道九州》（1973）、《四大門派》（1977）等武打片任武指；亦曾為名導演胡金銓的《忠烈圖》（1975）任武指。

1977年洪金寶自導自演功夫喜劇《三德和尚與春米六》（1977），以其胖大的身形演出靈活的打鬥，帶來驚喜，取得二百多萬的票房佳績。翌年為鳳鳴公司自導自演的《肥龍過江》（1978）亦同樣賣座，遂冒起成為形象鮮明的諧趣功夫片明星兼導演。此後為嘉禾執導的《贊先生與找錢華》（1978）、《鬼打鬼》（1980）、《敗家仔》（1981）等影片一部比一部賣座，為自組的嘉寶公司演出《老虎田雞》（1978）、《搏命單刀奪命槍》（1979）等片亦賣座不俗。

八十年代他為嘉禾執導了《奇謀妙計五福星》（1983）、《福星高照》（1985）、《富貴列車》（1986）等賣座電影，此外又監製了《殭屍先生》（1985）、《中國最後一個太監》（1988）等叫好叫座的影片。八十年代後期離開嘉禾，以自組的寶祥公司，自導自演了《群龍戲鳳》（1989）等。一度赴美發展，曾主演電視劇《過江龍》（*Martial Law*, 1998）。

洪金寶曾以《提防小手》（1982）和《七小福》（1988）兩度獲得香港電影金像獎最佳男主角獎。近年仍活躍於華語影視界，近作有自導自演的《特工爺爺》（2016）。



胡金銓 (1932.4.29 – 1997.1.14)

導演、編劇、演員

1932年出生於北平（今北京），河北永年人。中學就讀於北平的匯文學堂。1949年隻身來香港。1952加入長城公司任道具陳設，1953年轉投永華公司，為《笑聲淚痕》（按：此片於1958年才公映）任道具陳設，被導演嚴俊發掘兼當演員。其後他在《長巷》（1956）亦有優異的演出。1958年簽約邵氏公司，為邵氏演出了《江山美人》（1959）、《畸人艷婦》（1960）等影片，又先後為好友李翰祥執導的《倩女幽魂》（1960）及《梁山伯與祝英台》（1963）任助理導演及執行導演。首部執導的電影是黃梅調片《玉堂春》（1964）。他為邵氏執導了十分賣座的武俠片《大醉俠》（1966）後，獲台灣聯邦公司邀請，1967年赴台為其建立製片部及片廠。他執導的聯邦公司創業作《龍門客棧》（1968）在香港、台灣都極之賣座。胡接著執導了技藝更精良的《俠女》（1971），此片獲1975年法國康城電影節的高等技術委員會大獎。英國《國際電影指南》更於1978年把他列為世界五大導演之一。

《俠女》完成後，胡金銓因與聯邦公司老闆發生歧見而離開，回港組織金銓電影公司。獲嘉禾公司出資，胡金銓攝製執導《迎春閣之風波》（1973），同一時期亦開拍《忠烈圖》（1975），這兩部武俠片在動作處理上依然大膽創新。後赴韓國，完成《空山靈雨》（1979）及《山中傳奇》（1979）兩部在武俠類型上有所創發的影片。八十年代在台執導《終身大事》（1981）、《天下第一》（1983）等數部影片。胡金銓在徐克監製的《笑傲江湖》（1990）雖然掛導演銜，但僅拍攝了部分便離開，影片最終由徐克完成。最後一部執導影片為內地攝製的《畫皮之陰陽法王》（1993）。1997年籌備開拍《華工血淚史》期間在台灣進行心臟手術，因手術失敗去世。



唐書璇 (1941 –)

導演、編劇

1941年出生於香港，雲南人。後赴美升學，就讀於南加州大學電影系，畢業後曾在美國拍攝廣告片。

六十年代末，返港拍成第一部劇情長片《董夫人》（1970）。《董》片曾先後參加法國康城、美國三藩市、瑞士羅迦諾、德國曼咸等國際電影節，獲得頗高評價，亦曾在第九屆金馬獎囊括最佳女主角、最佳黑白片攝影、最佳黑白片美術設計及最富創意特別獎。1974年在台灣和香港完成了《再見中國》，描寫文革時知識青年偷渡來港的故事。當時文革尚未結束，香港電影界對文革這敏感議題一直未敢染指。《再》片在香港遭禁映，直至1987年才獲准公映。

其後，唐書璇導演了什錦式影片《十三不搭》（1975），以及描寫小人物白手興家的《暴發戶》（1979）。

1975年，獨力創辦電影雜誌《大特寫》，至1978年停刊，共出版了66期。1979年離開香港，移居美國。

1981年，為中美合作的電視電影《Peking Encounter》擔任編劇及製片，並隨攝製隊赴北京拍攝。2012年，唐書璇監製和編寫英語音樂劇《I, Ching》，該劇由香港劇團「劇場空間」製作，在美國洛杉磯演出。



夏祖輝 (1933.11.10 -)

導演

1933年生於家鄉江蘇南京，父親是國民黨空軍。1948年隨父舉家遷台。台灣政工學校政戰學院影劇系第五期畢業，六十年代進入中國電影製片廠編導新聞片、紀錄片及軍事教育片。1968年李翰祥為該製片廠執導《揚子江風雲》時，夏被委任為李的副導演。李再為中製執導《緹縈》（1971），仍是由夏任副導演，並兼配樂，夏憑該片獲得第九屆金馬獎最佳音樂（非歌劇）。夏祖輝在台灣執導的影片包括《血濺虹橋》（1973）、《古鼎紅顏》（1974）。

七十年代中獲李翰祥邀請，赴香港為李執導的《傾國傾城》（1975）、《瀛台泣血》（1976）任副導演，從此定居香港，長期在邵氏兄弟公司任李翰祥的副導演，合作影片包括《拈花惹草》（1976）、《騙財騙色》（1977）等風月片，「乾隆」系列（1977-82）和《金玉良緣紅樓夢》（1977）等。夏在邵氏亦參與執導了多名導演分段拍攝的《哈囉床上夜歸人》（1978），又曾回台參與執導台灣首部用16毫米菲林拍攝的電視劇《寒流》（1976）。

1982年李翰祥脫離邵氏，赴內地拍攝影片，夏祖輝亦回台灣拍攝電視劇。八十年代曾不掛名助李拍攝《八旗子弟》（1988）和《西太后》（1989）。九十年代協助李翰祥執導了《半妖乳娘》（1992）等四部風月片。1992年執導了趙雅芝、葉童合演，在台灣、香港及內地均收視極佳的電視劇《新白娘子傳奇》。1996年隨李翰祥到北京拍攝電視劇《火燒阿房宮》，李翰祥拍攝時猝逝，夏祖輝接手製作完成。現已退休，居於香港。



桂治洪 (1937.12.20 - 1999.10.1)

導演

1937年生於廣州。在香港完成中學教育後，到台灣國立藝術專科學校修讀舞台導演，課餘利用僅有的器材和資源拍攝電影。在台曾製作黑白動畫短片《武松打虎》（1954），並曾執導台語片《怪紳士》（1963，聯合導演）及《宋盼入港》（1968）。1964年曾任副導演，助潘壘在台灣拍攝邵氏兄弟公司出品的《情人石》（1964）和《蘭嶼之歌》（1965）。何夢華開拍《西遊記》（1966）時邀他回港加盟邵氏。1965年獲邵氏派往日本松竹大船製片廠受訓。一年後回港，先後成為井上梅次、中平康（藝名楊樹希）及島耕二（藝名史馬山）等日本導演的副手。

1970年，桂治洪助島耕二拍攝陳厚主演的《南海情歌》，由於陳厚病重令製作延誤，島耕二已回日本，遂改由桂治洪任導演重拍，主角也換成金峰，影片完成後改名為《海外情歌》（與史馬山〔即島耕二〕合導，1970），是桂首部為邵氏執導的影片。1973年與張徹合導了個人成名作《憤怒青年》（1973）。其後改編江之南的江湖小說《人在江湖》為《成記茶樓》（1974）及《大哥成》（1975），兩部影片講一家茶樓老闆以黑道手法對抗黑幫，是七十年代香港黑幫片的重要作品。1976年執導了《香港奇案之二「兇殺」》中〈臨村兇殺案〉一節，以其黑白攝影配合大量實景拍攝，影像風格強烈。其唯一一部古裝武俠片《萬人斬》（1980），亦拍出罕見的冷冽粗獷氣氛。八十年代為邵氏還拍了《邪》（1980）、《邪完再邪》（1982）等多部恐怖片。為邵氏拍片之外，亦曾以小貴的名字替其他公司執導電影。離開邵氏後移民美國經營薄餅店，1999年在美國病逝。



袁和平 (1945 -)

導演、武術指導、監製

1945年出生於廣州，原籍北京。父親為著名的北派龍虎武師袁小田。袁和平自幼在父親門下習藝，也曾師從于占元。十多歲時隨父親在電影中擔任武師，1971年升武術指導，首部指導影片為吳思遠執導的《瘋狂殺手》（1971）。二人其後多番合作，袁在吳執導的功夫片《蕩寇灘》（1972）、《南拳北腿鬥金狐》（1977）和《鷹爪鐵布衫》（1977）均擔任武術指導，同期亦為邵氏兄弟公司指導了大量不同類別的動作片。1977年在監製吳思遠力邀之下，執導了首部影片《蛇形刁手》（1978）。袁新鮮靈巧的動作設計，配合成龍的身手，賣座甚佳。三人接著再合作推出《醉拳》（1978），賣座六百多萬，更為鼎盛，袁從此晉身為具票房號召力，也備受行內尊崇的動作導演。其後陸續執導了《林世榮》（1979）、《勇者無懼》（1981）、《奇門遁甲》（1982）、《笑太極》（1984）等以動作設計見稱的影片。

九十年代後袁在動作指導方面仍迭有佳作，無論是為徐克執導的《黃飛鴻之二男兒當自強》（1992）或親自執導的《少年黃飛鴻之鐵馬騮》（1993）都動作凌厲悅目。1999年赴美國荷里活為科幻動作片《22世紀殺人網絡》任動作指導，影片全球賣座，袁也從此國際知名。之後的動作指導名作包括《臥虎藏龍》（2000）、《標殺令2》（*Kill Bill: Vol 2*, 2004）、《功夫》（2004）、《一代宗師》（2013）、《葉問3》（2015）。近期作品是親自執導的《奇門遁甲》（2017）。



張徹 (1924.1.17 - 2002.6.22)

導演、編劇、監製

1924年出生於杭州，原名張易揚，浙江青田人，在上海受教育。抗戰時在重慶中央大學讀法學院政治系。抗戰勝利前夕被委任為文化運動委員會專員，進駐上海，其間為國泰公司編寫《假面女郎》（1947）與《荒園艷蹟》（1949）兩片的劇本。1948年隨外景隊到台灣拍攝電影《阿里山風雲》，其後留台並與張英聯合執導該片。

1957年來港，與女星李湄聯合執導《野火》（1958）。1961年加入電懋公司，擔任編劇。1962年轉投邵氏兄弟公司，其後執導了在邵氏的首部電影《蝴蝶盃》（與袁秋楓合導，1965）。為邵氏執導的《虎俠殲仇》於1966年公映，是新派武俠片其中一部開山之作。1967年執導的《獨臂刀》賣座過百萬，從此成為極具票房號召力的導演，並陸續推出《大刺客》（1967）、《金燕子》（1968）、《獨臂刀王》（1969）等賣座影片，捧紅了王羽，也帶動了香港的武俠片潮流。

1970年憑《報仇》獲亞洲電影節最佳導演獎，姜大衛亦憑此片獲最佳男主角。其後執導的賣座影片如《新獨臂刀》（1971）、《馬永貞》（1972）及《四騎士》（1972）等，陸續捧紅了狄龍、陳觀泰、王鍾等男星。1973年自組長弓公司，翌年轉赴台灣拍片，並推出《洪拳與詠春》（1974）、《洪拳小子》（1975）等片，令傳聲逐漸走紅。1976年結束長弓，回歸邵氏，又以《五毒》（1978）一片帶出郭追、羅莽等新星。其後改編《射鵰英雄傳》（1977）、《飛狐外傳》（1980）、《碧血劍》（1981）等一系列金庸電影。1983年再次脫離邵氏赴台灣拍片，1985年轉赴內地，執導《大上海1937》（1986）、《過江》（1988）等武打片。1993年執導最後一部影片《神通》。2002年4月獲香港電影金像獎頒發終身成就獎，同年6月22日在香港病逝。



梁普智 (1939 -)

導演

1939年生於英國北安普頓，廣東台山人，於英國長大。在倫敦電影學院修讀電影，並在艾希特大學獲得哲學學位。畢業後曾在英國國家廣播電視台工作。1967年來港，於電視廣播有限公司任編導。1969年與攝影師何東尼合辦廣藝廣告製作公司，他為國泰航空等攝製的電視廣告片屢在美國得獎。

1976年與蕭芳芳合導了個人首部故事長片《跳灰》，以富實感的細節和強調現場感的實景攝影手法，開創香港警匪片新貌，更極之賣座，是該年港片賣座亞軍。其後執導的名作有《狐蝠》（1977）、《夜驚魂》（1982）、《英倫琵琶》（1984）、《等待黎明》（1984）、《生死線》（1985）和《殺之戀》（1988）等。其中《等待黎明》和《生死線》均獲香港電影金像獎最佳攝影。

曾以《英倫琵琶》為藍本，為英國第四台攝製英國電影《乒乓》（1986）。1991年執導一部香港製作的英語電影《上海1920》，由尊龍主演。1995年起花了三年時間，與女兒梁思穎為英國第四台合導了《崢嶸歲月》（1997-98），一部紀錄過渡前香港回歸的四小時紀錄片。其後長期執導英語片，包括英國片《鱷魚的智慧》（*The Wisdom of Crocodiles*, 1998）及史提芬史高（Steven Seagal）主演的動作片《夠不著》（*Out of Reach*, 2004）等。近年再次執導華語片，作品包括《詭嬰》（2013）和《唐人街1871》（2017）。



許冠文 (1942.9.3 -)

導演、編劇、演員、出品人

1942年於廣州出生，廣東番禺人。1950年隨父親舉家遷到香港，後畢業於香港中文大學聯合書院社會系。1968年讀大學期間加入香港電視廣播有限公司，擔任《星辰盃校際常識問答比賽》、《歡樂今宵》等節目之主持。1971年與歌星弟弟許冠傑合力創作和主持笑話節目《雙星報喜》（1971-72），大受歡迎，自此成為深入民心的喜劇演員。1972年獲李翰祥邀請，擔綱主演李重回邵氏兄弟公司後執導的國語喜劇《大軍閥》，票房達三百多萬，是該年的票房亞軍。其後相繼演出了李翰祥的國語喜劇《一樂也》（1973）、《醜聞》（1974）和《聲色犬馬》（1974）。由於提出自任導演的計劃不獲邵氏接受，轉投嘉禾公司，以許氏影業公司的名義自編自導自演粵語喜劇《鬼馬雙星》（1974），並與許冠傑合演，以高達六百多萬票房打破香港紀錄。翌年兩兄弟再度合作的《天才與白痴》（1975）蟬聯年度票房冠軍。1976年，另一弟弟許冠英加入主演的《半斤八兩》，以八百多萬打破自己的票房紀錄，之後的《賣身契》（1978）和《摩登保鏢》（1981）都是該年賣座冠軍，《摩》片更以一千七百多萬打破票房紀錄，令許冠文成為七十年代後期香港電影的超級巨星，其影片在台灣、日本亦有票房號召力。憑《摩登保鏢》獲1982年第一屆香港電影金像獎最佳男主角。許稍後執導的《鐵板燒》（1984）和主演的《神探朱古力》（1986）再沒與許冠傑合演。1987年離開嘉禾後，許尚演出了賣座的《雞同鴨講》（1988）、《合家歡》（1989）和《新半斤八兩》（1990）等。九十年代以後只偶爾演出電影，近年曾主演台灣片《一路順風》（2016）。



許冠傑 (1948.9.6 -)

演員

1948年生於廣州，廣東番禺人。1950年移居香港。1966年與友人組織演唱歐西流行曲的蓮花樂隊，擔任主音歌手。1967年為電視廣播有限公司主持流行音樂節目。七十年代初畢業於香港大學心理學系。1971年與兄長許冠文聯合主持笑話節目《雙星報喜》（1971-72），收視極佳，二人頓然成為街知巷聞的電視紅星。1972年獲嘉禾公司羅致為基本演員，主演了《馬路小英雄》（1973）、《小英雄大鬧唐人街》（1974）、《綽頭狀元》（1974）等片。1974年許冠文由邵氏轉投嘉禾，身兼編、導、演，攝製《鬼馬雙星》，許冠傑除聯合主演外，還為電影同名主題曲及插曲〈雙星情歌〉作曲、填詞及主唱，在電影上映前已流行一時。電影公映後以六百萬打破當時香港電影票房紀錄。其後接連演出《天才與白痴》（1975）、《半斤八兩》（1976）、《賣身契》（1978）、《摩登保鏢》（1981）等一系列「許氏兄弟」喜劇電影，皆成為該年香港票房冠軍，由他作曲、填詞和主唱的電影歌曲同時成為最熱門的流行曲。

1981年轉投新藝城影業有限公司，主演的《最佳拍檔》（1982）再打破香港票房紀錄，之後參演的系列作品《最佳拍檔大顯神通》（1983）、《最佳拍檔女皇密令》（1984）、《最佳拍檔千里救差婆》（1986）亦極之賣座。在尼泊爾拍攝《衛斯理傳奇》（1987）時得病，自此減產。其後演出作品有《笑傲江湖》（1990）、《新半斤八兩》（1990）等。1993年主演《水滸笑傳》後淡出影壇，至2000年復出主演《大贏家》一片。除了電影事業，亦是香港流行樂壇殿堂級人物，在作曲、填詞、主唱方面成就卓越。



郭南宏 (1935.6.5 -)

導演、編劇、監製

1935年生於台灣台南，原名郭清池，又名郭泓廷，亦有用藝名江冰涵和華江。1950年畢業於高雄高級工業職業學校建築科。1955年到台北就讀亞洲影劇人員訓練班，學習編導工作，結業後擔任台語片的場記與副導演。1956年獲影都影業社聘請首次執導影片，自編自導台語片《古城恨》（1958），開始早期的台語片生涯。1959年服兵役，兩年服役完畢後，於1962年自組宏亞公司。郭南宏共執導了23部台語片，其中《請君保重》（1964）更是叫好叫座。後停拍電影，在世界新聞專科學校的電影科就讀。

1965年應李翰祥的邀請加入國聯影業公司，執導了兩部改編自瓊瑤小說的彩色閩銀幕國語文藝片《明月幾時圓》（1969）和《深情比酒濃》（1967）。後轉到聯邦公司，執導的首部武俠片《一代劍王》（1968）在台灣和香港都十分賣座，因而被邵氏兄弟公司聘請來港任導演。他為邵氏執導了《劍女幽魂》（1971）與《童子功》（1972）兩片。在為邵氏執導期間，又在香港自組宏華公司，執導了一部以反派角色命名的武俠片《鬼見愁》（1970），影片賣座破百萬。七十年代活躍於港台拍攝武俠片和功夫片，著名的作品包括《鬼見愁》續集《百忍道場》（1971）、改編自電視布袋戲《雲州大儒俠史艷文》的《大戰藏鏡人》（1971）、功夫片《鐵三角》（1972）和創下獨特的少林寺銅人形象的《少林寺十八銅人》（1976）等，其中《少》片更創下在全日本逾一百家首輪影院同時聯映的佳績。

八十年代減少執導，身負多項公職，包括在1982年就任中華民國電影製片協會理事長及1987年任香港電影製作發行協會理事長。2000年回高雄定居。曾任教香港浸會大學，近年致力在台灣訓練電影導演新人。



陳欣健 (1945.1.25 -)

導演、編劇、演員、監製

1945年生於香港，廣東新會人。畢業於香港喇沙書院，在學期間任校園流行樂隊The Astro-notes的主唱歌手。1965年加入警隊，1975年升任刑事偵緝科警司，工餘仍參與電影及公開演出的幕後唱和工作，又曾為電視廣播有限公司製作的電視劇《CID》（1976）提供素材。1976應蕭芳芳之邀參與編寫續續公司出品的《跳灰》劇本，為影片中描述警察工作的部分提供生動的細節。《跳灰》異常賣座，陳毅然離開警隊，加入續續公司任電影部策劃，除參與《狐蝠》（1977）、《茄喱啡》（1978）等片，也為麗的電視策劃了警匪單元劇集《大丈夫》（1977），還兼編劇和演出。1978年轉投電視廣播有限公司，擔任藝員，演出《國際刑警》（1978）、《新CID》（1980）等劇集。1979年為續續策劃的《牆內牆外》除自編自演之外，還與于仁泰合導，對七十年代香港出現的警匪片有相當大的貢獻。

八十年代，與岑建勳合組尊信電影製作公司，出品了《兩小無知》（1981）和《撞板神探電子龜》（1981）兩片。導演方面，除為續續執導《文仔的肥皂泡》（1981）外，其他重要作品還有《平安夜》（1985）、《神探朱古力》（1986）及《新半斤八兩》（1990）等。此外又為麥當雄導演名作《省港旗兵》（1984）擔任編劇，並參演了大量電影。

除電影製作外，陳亦於幕前擔任司儀，及在幕後任多家傳媒及娛樂事業公司的行政人員，亦曾任香港電影導演會會長。2017年12月舉行了首個個人演唱會。



陳俊傑 (1946 -)

攝影指導

1946年生於香港，廣東寶安人，十多歲隨家人移居英國。1971年畢業於英國倫敦電影學院。在英國期間曾參與《和平遊戲》（*The Peace Game*, aka *The Gladiators*, 1969）的攝影工作。1973年回香港，在沙龍廣告公司任合約攝影師拍攝廣告片。1975年加入影圈任攝影師，首作是隨龍剛赴伊朗拍攝的《波斯夕陽情》（1977）。其後為梁普智導演的《有你冇你》（1980）及唐書璇導演的《暴發戶》（1979）掌鏡。1978至79年，在韓國拍攝胡金銓導演的《空山靈雨》（1979）和《山中傳奇》（1979），並憑後者獲1979年第16屆台灣金馬獎最佳攝影獎。其後為《牆內牆外》（1979）及《打擂台》（1983）兩部風格迥異的影片任攝影師，此外又任《最佳拍檔》（1982）的攝影顧問。1983年執導了個人唯一一部電影《鬼揸眼》。同年開始固定任新藝城公司的攝影師，共拍攝了《陰陽錯》（1983）、《打工皇帝》（1985）和《奪命佳人》（1987）等九部電影。1986年移民加拿大，其後再回港拍片，此後的重要攝影作品包括《金燕子》（1987）及《今夜星光燦爛》（1988）。1988至92年間為永盛公司出品的多部電影擔任攝影指導，包括《至尊無上》（1988）、《與龍共舞》（1991）和《鹿鼎記》（1992）等。九十年代曾為陳可辛導演的《金枝玉葉》（1994）、《嫵嫵·帆船》（1996）、《金枝玉葉2》（1996）掌鏡。

其後陳將事業重心轉移至北美，在美國和加拿大拍攝電影和電視劇集，包括由哥普拉（Francis Ford Coppola）監製的連續劇《First Wave》（1998-2001），以及為他帶來不少獎項的加拿大電視劇《Human Cargo》（2004）。2005年憑加拿大電視劇《The Collector》（2004-2006）獲Leo Awards最佳攝影獎。此外亦曾擔任溫哥華電影學校的導師。現已退休，居於美國拉斯維加斯。



陳觀泰 (1945 -)

演員、導演、監製

1945年香港出生，廣東人。自幼習武，師承大聖劈掛門。1963年中學畢業後任職消防員，1967年辭職加入電影圈。1969年在第一屆東南亞藝術邀請賽的輕量級甲組賽程獲冠軍。曾演出《黃飛鴻勇破烈火陣》（1970），又任《龍沐香》（1970）的武術指導。後被張徹導演發掘，在《馬永貞》（1972）一片中擔綱主角。《馬》片賣座超過二百萬，陳亦一舉成名，成為繼姜大衛、狄龍後，張徹旗下極具叫座力的紅星，陸續參演了張徹執導的賣座影片《四騎士》（1972）、《刺馬》（1973）、《大刀王五》（1973）等。後來張徹自組長弓公司，赴台拍片，陳留在邵氏開始演出其他導演的影片。在桂治洪執導的江湖片《成記茶樓》（1974）和《大哥成》（1975）中，陳飾演的主人翁大哥成尤其深入人心。亦在劉家良的功夫片《陸阿采與黃飛鴻》（1976）和《洪熙官》（1977）中有優異演出。

其後因在外自導自演了《鐵馬騮》（1977）一片而與邵氏發生合約官司，1978年和解，回邵氏後演出的名作有《萬人斬》（1980）。1980年首度演出電視劇，在麗的電視的《人在江湖》（1980）中演大毒梟十分成功。八十年代邵氏約滿後以自由身演出電影。1990年成立緯愷電影公司，出品了《小偷阿星》（1990）和《血在風上》（1990）等四部影片，後淡出影圈，轉而經商。2000年後復出，間歇演出電影，多為動作片，包括《龍虎門》（2006）、《打擂台》（2010）、《惡戰》（2014）和《師父》（2015）等。



楊權 (1931.12.18 - 2012.5.30)

導演、編劇

1931年出生於廣州，原名楊昌權。1948年來港定居後，1956年在名演員王元龍創辦的中國電影學校修讀編劇和導演課程。畢業後與學員們合資拍攝了影片《霧夜飛屍》（1959），由楊權身兼編劇和導演。1960年進入桃源電影企業公司任副導，多跟隨胡鵬導演。1963年離開桃源，以自由身拍戲，長期任莫康時導演的副導演，參與影片包括著名的「女殺手」系列（1966-1967）。

1967年在影圈中晉升為導演，首部作品為胡楓、蕭芳芳主演的《紅粉金剛》。1969年執導了粵語片後期相當刺激具特色的武俠片《三招了》。1970年執導了狄娜主演的艷情片《七擒七縱七色狼》和《橫衝直撞七色狼》。1973年把譚炳文飾演的著名電視角色「大鄉里」拍成電影《大鄉里》，賣座達一百八十多萬，成為該年港片賣座前十名。同年加入製作活躍的獨立製片公司協利，執導了《遊戲人間三百年》（1975）、《撈家·邪牌·姑爺仔》（1976）、《六合千手》（1979）等不同類型的電影。1982年加入邵氏兄弟公司，曾執導鍾楚紅主演的《我愛神仙遮》（1984）。1986年後以自由身執導電影，最後一部導演影片是1995年的《元洲街皇后》。晚年定居美國，2012年5月30日病逝紐約。



楚原 (1934.10.8 -)

導演、編劇

1934年10月8日生於廣州，原名張寶堅，廣東梅縣人，父親是粵語片紅星張活游。肄業於廣州中山大學化學系。1956年來香港加入電影界，隨吳回當助導和編劇，次年加入光藝公司，隨秦劍學習編導，並與秦合導了首部導演作品《血染相思谷》。首部獨立執導的影片為《湖畔草》（1959）。1960年因導演了《可憐天下父母心》而成名。1962年開始接拍其他公司的影片，成為六十年代新導演中的中堅，產量既多，風格亦多樣，當中的著名作品包括《孽海遺恨》（兩集，1962）、《瘋婦》（1964）、《冬戀》（1968）、《浪子》（1969）等文藝片；《大丈夫日記》（1964）、《玉女神偷》（1967）、《玉女添丁》（1968）等喜劇，《黑玫瑰》（1965）、《黑玫瑰與黑玫瑰》（1966）、《紅花俠盜》（1967）等奇情曲折的現代女俠片，以及音樂片《紫色風雨夜》（1968）。

粵語片式微後，1970年加入國泰公司，執導了《火鳥第一號》、《龍沐香》等四部電影。1971年國泰結束製作，楚原轉投邵氏兄弟公司。在邵氏執導了邱剛健編劇的《愛奴》（1972），突破邵氏片廠的攝影風格，配合新穎大膽的劇情，極具特色。1973年把當時由電視藝員演出的著名話劇《七十二家房客》改編成粵語片，加插多位邵氏紅星聯合演出，打破當時票房紀錄，更復興了香港的粵語片製作。1976年改編古龍武俠小說《流星·蝴蝶·劍》和《天涯·明月·刀》賣座成功，掀起了港台影視界的改編古龍武俠熱潮，單是他自己便改編了十八部古龍作品。他亦為邵氏執導了香港最後一部潮語片《辭郎洲》（1976）。

1985年邵氏停產後，以自由身執導電影，間中亦有演出，迄今最後一部執導影片是《血在風上》（1990）。1991年加入香港電視廣播有限公司任演員，2004年退休。



劉家良 (1937.10.6 - 2013.6.25)

導演、武術指導、演員

1937年廣州出生，廣東新會人。七歲已隨父親劉湛習洪拳，並旁及其他門派功夫。1949年舉家遷居香港，次年加入電影行業任武師及特約演員，曾參與《黃飛鴻一棍伏三霸》（1953）、《黃飛鴻花地搶炮》（1955）等多部黃飛鴻電影。1963年晉升為武術指導，與唐佳合作為胡鵬執導的《南龍北鳳》任武指，二人從此成為長期合作伙伴，一起加入邵氏兄弟公司。在邵氏為張徹指導了《獨臂刀》（1967）、《金燕子》（1968）、《馬永貞》（1972）等一系列十分賣座的影片，成為當時聲譽卓著的武術指導。此外亦為其他公司任武術指導，在長城公司武俠片《雲海玉弓緣》（1966）以「威也」（鋼絲）製造的輕功飛身效果亦傳頌一時。

1974年，劉家良與唐佳拆夥，隻身隨張徹組織的長弓公司赴台拍戲。劉在張徹的《方世玉與洪熙官》（1974）、《洪拳與詠春》（1974）和《少林五祖》（1974）等影片中，開始把本門洪拳功夫滲入武打設計中，成為其一大特色。1975年與張徹鬧翻，回港重返邵氏公司任導演。首部作品《神打》（1975）滲入洪拳的五形拳，意外賣座，此後陸續執導了《陸阿采與黃飛鴻》（1976）、《洪熙官》（1977）、《少林三十六房》（1978）、《螳螂》（1978）、《武館》（1981）等一系列以真功夫為號召的影片，令其正宗功夫片導演的形象深入人心，更成為邵氏公司七十年代後期至八十年代初期最具票房號召力的其中一位導演。間中亦有演出，他在《瘋猴》（1979）中演繹的落泊猴拳高手尤為深刻。

1986年，劉在內地執導邵氏與銀都合作的《南北少林》期間，邵氏一度停產。劉轉到新藝城公司，執導了數部影片。後期執導的重要作品有為武師公會籌款的《醉拳II》（1994）。劉最後一部導演的電影為《醉馬騮》（2003），而最後一部參與的電影是徐克導演的《七劍》（2005），任武術指導及演員。2010年獲香港電影金像獎頒予終身成就獎。2013年病逝。



劉家榮 (1943 -)

導演、武術指導、演員

1943年出生於韶關，廣東新會人。1949年舉家遷來香港。十歲時隨父親劉湛及兄長劉家良習洪拳。五十年代初已偶爾隨父兄參演電影，五十年代後期開始隨劉家良及唐佳任武師。1966年在《真假金蝴蝶》（1966）中首度擔任武術指導。1972年為邵氏兄弟公司指導了在美國十分賣座的《天下第一拳》（1972），並獲派到西班牙協助拍攝西片。兩年後在陳鴻烈導演的《冲天炮》（1974）一片任男主角。其後赴台灣任武術指導，在台曾為第一公司的《虎鶴雙形》（1976）和《獨臂俠大戰獨臂俠》（1977）任武術指導兼主演。在台期間又演出了麥嘉導演的諧趣武俠片《一枝光棍走天涯》（1976）。1976年回港執導了首部影片《功夫小子》（1976），賣座一百多萬，奠定其導演地位。從此導演與演出兼顧，既與麥嘉、洪金寶組織嘉寶公司，合作拍攝《老虎田雞》（1978）、《搏命單刀奪命槍》（1979）等片，又組劉氏兄弟公司，執導《鬼馬功夫》（1978）、《一胆二力三功夫》（1979）等。兩家公司雖同是出品功夫喜劇，但動作風格卻又有異，見證劉的多樣化。此外，亦常參演兄長劉家良在邵氏公司導演的影片，在《十八般武藝》（1982）中與劉家良的兵器對拆尤為燦爛。

劉於八十年代以自由身活躍影壇，曾為新藝城公司的《小生怕怕》（1982）任導演及《最佳拍檔大顯神通》（1983）任武術指導；亦為其他公司執導過賣座的影片《龍之家族》（1988）和《瘦虎肥龍》（1990）。1991年為徐克導演的《黃飛鴻》任武術指導，翌年再為林嶺東導演的《俠盜高飛》（1992）任動作導演。1994年執導迄今最後一部影片《疊影追兇》，之後偶爾參與電影工作，亦有演出電視劇。

影人七十年代片目

整理：黃夏柏

洪金寶

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
1 五虎屠龍 Brothers Five	1970.3.26	邵氏	羅維	倪匡、羅維	徐二牛、洪金寶	鄭佩佩、金漢、張翼、高遠
2 十二金牌 The Twelve Gold Medallions	1970.7.1	邵氏	程剛	程剛	徐二牛、洪金寶	岳華、秦萍、井森、谷峰
3 鐵羅漢 The Iron Buddha	1970.11.12	邵氏	嚴俊	宋剛	韓鄂、洪金寶	凌雲、黃宗迅、方盈、陳鴻烈
4 天龍八將 The Invincible Eight	1971.1.22	嘉禾	羅維	羅維	韓英傑、洪金寶	張沖、茅瑛、苗可秀、洪金寶
5 刀不留人 The Blade Spares None	1971.4.30	嘉禾	葉榮祖	羅維	韓英傑、洪金寶	苗可秀、謝賢、田俊、張沖
6 鬼怒川 The Angry River	1971.5.12	嘉禾	黃楓	黃楓	韓英傑、洪金寶	茅瑛、高遠、白鷹、洪金寶
7 奪命金劍 The Fast Sword	1971.7.28	嘉祥	黃楓	黃楓	韓英傑、洪金寶	張翼、石雋、韓湘琴、洪金寶
8 俠女 A Touch of Zen 備註：台灣分為上集和易名為《靈山劍影》的下集推出，分別於1970.7.10、1973.5.3公映	1971.11.18	國際	胡金銓	胡金銓	韓英傑、潘耀坤	徐楓、石雋、白鷹、洪金寶
9 山東响馬 Bandits from Shantung	1972.3.3	嘉聯	黃楓	黃楓	洪金寶	張翼、白鷹、胡錦、洪金寶
10 合氣道 Aikido 備註：短片，與《山東响馬》同場放映。	1972.3.3	嘉禾				張翼、茅瑛、洪金寶
11 鐵掌旋風腿 Lady Whirlwind	1972.6.1	嘉聯	黃楓	華台忠	洪金寶	張翼、茅瑛、吳京兒、洪金寶
12 合氣道 Hap Ki Do	1972.10.12	嘉聯	黃楓	何仁	洪金寶	茅瑛、黃家達、洪金寶、白鷹
13 偷渡客 The Rendezvous of Warriors	1973.5.3	七海	邵峰	邱剛健	梁小龍	秦沛、丁珮、姜南、洪金寶
14 黑夜怪客 The Devil's Treasure	1973.8.3	宇進	鄭昌和	鄭昌和	洪金寶、陳全	柯俊雄、苗可秀、南宮勳、洪金寶
15 跆拳道震九州 When Taekwondo Strikes	1973.9.12	嘉禾	黃楓	朱羽	洪金寶	茅瑛、李俊九、黃家達、洪金寶
16 龍爭虎鬥 Enter the Dragon	1973.10.18	嘉禾	高洛斯 (Robert Clouse)	艾勵賢 (Michael Allin)	李小龍	李小龍、石堅、 尊·薩遜 (John Saxon)、洪金寶
17 迎春閣之風波 The Fate of Lee Khan	1973.12.6	金銓	胡金銓	王沖、胡金銓	洪金寶	李麗華、田豐、徐楓、白鷹
18 賣命 The Life for Sale	1973	嘉文	羅棋 聯合導演：金時顯	白鷹	洪金寶	高強、李珍珍、唐山、洪金寶
19 老虎煞星 End of the Wicked Tigers 又名：猛虎門肥龍 備註：武術顧問：韓英傑；武術導演：洪金寶、陳全	1973	雷鳴	羅棋	司徒安、雷鳴		向華強、李家鼎、韓英傑、洪金寶

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
20 死亡挑戰 The Bloody Ring	1974.1.12	遠東	葉榮祖	魯漢	洪金寶	李錦坤、龍震東、馬海倫、洪金寶
21 黃飛鴻少林拳 The Skyhawk	1974.1.22	合同	鄭昌和	易方	洪金寶	關德興、黃家達、洪金寶、趙雄
22 七省拳王 The Manchu Boxer	1974.2.6	嘉禾	午馬	司徒安	洪金寶	劉永、陶敏明、金琪珠、洪金寶
23 鐵金剛大破紫陽觀 Stoner	1974.8.2	嘉禾	黃楓	倪匡、黃楓	洪金寶、陳全	茅瑛、佐治·拉辛比(George Lazenby)、高城文二、洪金寶
24 中泰拳壇生死戰 The Tournament	1974.9.28	嘉禾	黃楓	皇甫冠華	洪金寶、陳全	茅瑛、葛香亭、黃家達、洪金寶
25 鬼馬雙星 Games Gamblers Play	1974.10.17	許氏	許冠文	許冠文、劉天賜、鄧偉雄	洪金寶	許冠文、許冠傑、王琛、洪金寶
26 殺手 The Great Plot 原名：大劍士	1974	國泰	張蜀生	趙玉崗	洪金寶	唐沁、江山、李鳳蘭、金山
27 花飛滿城春 All in the Family 前名：春城無處不飛花	1975.2.8	新天地	朱牧	司馬克 (即李翰祥)		王憾塵、王萊、劉一帆、洪金寶
28 忠烈圖 The Valiant Ones	1975.2.19	金銓	胡金銓	胡金銓	洪金寶	喬宏、白鷹、徐楓、洪金寶
29 橫衝直撞小福星 The Wandering Life	1975.6.5	聯威	陳著			徐家霖、金燕玲、金川、洪金寶
30 豐窟神探 The Association	1975.6.12	昌禾	鄭昌和	許國	洪金寶、黃仁植	俞炳龍、趙雄、茅瑛、洪金寶
31 香港超人大破摧花黨 Hong Kong Superman 又名：香港超人	1975.6.26	第一	丁善璽	丁善璽	梁小龍	梁小龍、張艾嘉、馮淬帆、洪金寶
32 大千世界 My Wacky, Wacky World 又名：欵差大人	1975.7.17	嘉禾	丁善璽	丁善璽		黃霑、狄波拉、潘冰嫦、洪金寶
33 直搗黃龍 The Man from Hong Kong 前名：香港客 備註：特技演員：岩士朗(Peter Armstrong)、洪金寶、葛朗·倍(Grant Page)	1975.7.31	嘉禾、 The Movie (澳)	王羽、鄭嘉時 (Brian Trenchard-Smith)	鄭嘉時		王羽、佐治·拉辛比(George Lazenby)、盧傑華(Roger Ward)、洪金寶
34 密宗聖手 The Himalayan	1976.2.20	嘉禾	黃楓	倪匡	韓英傑、洪金寶	茅瑛、譚道良、陳星、洪金寶
35 少林門 Hand of Death 又名：少林倚天拳	1976.7.15	嘉禾	吳宇森	吳宇森	洪金寶	譚道良、田俊、成龍、洪金寶
36 大太監 The Traitorous	1976.7.23	富都	宋廷美	張信義	陳全、葛炮	黃家達、上官靈鳳、張翼、洪金寶
37 北少林 Tiger of Northland 又名：北地虎	1976.7.24	嘉禾	彭長貴	彭長貴、鄭炳森	洪金寶、張權、梁小熊	唐元漢、依依、吳家驥、洪金寶
38 鬼計雙雄 The Double Crossers	1976.8.13	嘉禾	鄭昌和	Malik Zakaria		申一龍、陳惠敏、洪金寶、陳星
39 半斤八兩 The Private Eyes	1976.12.16	嘉禾、 許氏	許冠文	許冠文	洪金寶	許冠文、許冠傑、許冠英、趙雅芝
40 四大門派 The Shaolin Plot	1977.4.7	嘉禾	黃楓	黃楓	洪金寶	陳星、田俊、洪金寶、金剛
41 三德和尚與春米六 The Iron-Fisted Monk	1977.8.25	嘉禾	洪金寶	黃楓、洪金寶	洪金寶	陳星、洪金寶、盧海鵬、馮克安
42 破戒 Broken Oath	1977.12.3	嘉禾	鄭昌和	石剛	袁和平、徐蝦	茅瑛、陳惠敏、梁小龍、洪金寶
43 面懵心精 Winner Takes All! 又名：烏龍群雄	1977.12.29	先鋒	麥嘉	麥嘉	洪金寶	吳耀漢、樂仕、陳儀馨、洪金寶
44 貂女 Naked Comes the Huntress 前名：風雪萬里仇	1978.3.16	嘉禾	黃楓	倪匡、黃楓	洪金寶	陳星、田俊、李盈盈、王青

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
45 死亡遊戲 Game of Death	1978.3.23	嘉禾	高洛斯、 (Rober Clouse) 李小龍	津·斯皮雅士、 (Jan Spears) 李小龍	李小龍、 洪金寶	李小龍、吉·楊 (Gig Young)、 甸·積加 (Dean Jagger)、洪金寶
46 追龍 Fist of Dragon	1978.3.30	萬龍	夏溪	唐迪	羅烈、洪金寶、高飛	嘉凌、羅烈、張莽、田野
47 問你怕未？ Old Soldiers Never Die! 前名：鷹爪、女警、老差骨 又名：鬼馬福星 備註：洪金寶協助執導煞科戲*	1978.4.13	虎威	楊群 吳金鴻	王晶、吳雨、		楊群、林建明、鍾凌、喬宏
48 出鐘 My Darling Gals 又名：脂粉大煞星 洪金寶客串演出	1978.6.8	六合彩、 合眾	羅棋	羅棋	洪金寶、馮克安	丁珮、孟秋、唐山、馮克安
49 肥龍過江 Enter the Fat Dragon 前名：肥仔龍	1978.7.13	鳳鳴	洪金寶	倪匡	洪金寶、馮克安、 黃蝦 (即黃哈)	洪金寶、陸柱石、李海淑、馮峰
50 老虎田雞 Dirty Tiger, Crazy Frog 備註：監製：洪金寶、麥嘉、劉家榮	1978.7.21	嘉寶	麥嘉	麥嘉、曾志偉	洪金寶、劉家榮	洪金寶、劉家榮、林建明、石天
51 谷爆 Gee and Jor	1978.11.9	大聖	伊雷		洪金寶	伊雷、嘉倫、張善明、羅文輝
52 臭頭小子 Filthy Guy 又名：臭頭小子皇帝命	1978.12.22	金洋	策劃導演：金翁 執行導演：徐天榮	林煒坤、蕭學穎	陳信一	洪金寶、黃家達、岳華、歐陽玲瓏
53 贊先生與找錢華 Warriors Two	1978.12.28	嘉禾	洪金寶	司徒安	洪金寶	洪金寶、卡薩伐、梁家仁、洪金寶
54 醒目仔轟惑招 The Kung Fu Master 又名：肥龍功夫精	1979.1.26	第一、 威權	張同祖	張同祖	林正英、 陳毅 (即陳會毅) 梁家仁、元彪	董瑋、洪金寶、黃杏秀、孟海
55 洪金寶與元彪 又名：元寶 備註：短片，與《神偷妙探手多多》同場放映。	1979.2.2	嘉禾			洪金寶、元彪	
56 雜家小子 Knockabout 又名：猿拳	1979.4.12	嘉禾	洪金寶	洪金寶、劉天賜、 黃啟基	洪金寶	元彪、洪金寶、劉家榮、梁家仁
57 搏命單刀奪命槍 Odd Couple 又名：薄命單刀短命槍	1979.8.9	嘉寶	劉家榮	黎偉民、黃百鳴	劉家榮、洪金寶	洪金寶、劉家榮、石天、梁家仁
58 林世榮 The Magnificent Butcher 又名：忍者無敵	1979.12.19	嘉禾	袁和平	鄧景生、王晶	袁和平、洪金寶	洪金寶、樊梅生、關德興、李海生

* 據「問你怕未？」條目，《香港影片大全》第八卷（1975-1979），頁 199。

劉家良、劉家榮

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
1 插翅虎 The Winged Tiger	1970.2.18	邵氏	申江	申江	唐佳、劉家良	陳鴻烈、于倩、田豐、沈月明
2 三殺手 The Desperados	1970.2.26	淮河	陳烈品	凌漢、司徒安	劉家良	陳寶珠、陳好逖、薛家燕、石堅
3 學府新潮 又名：彩雲飄飄 Modern School Life	1970.3.6	娛樂	吳丹 (即吳天池)	司徒安	劉家良	李司棋、鄧光榮、馮寶賢、陳觀泰
4 孫悟空智取黃袍怪 A Bewitched Princess 又名：百花公主	1970.4.2	金藝	凌雲	馮一葦	劉家良	丁紅、田青、秦沛、梁醒波

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
5 飛鳳狂龍 The Naked Runner	1970.4.4	淮河	凌雲	司徒安	劉家良	陳寶珠、曾江、秦沛、司馬華龍
6 不敢回家的少女 The Young Girl Dares Not Go Home 又名：我永遠記得你	1970.4.24	復興	楊權	李少芸、司徒安	劉家榮	陳寶珠、曾江、薛家燕、胡楓
7 冰谷魔女 The Filial Girl at the Icy Valley 又名：冰谷俠女	1970.4.30	榮堅	羅熾		唐佳、劉家良	陳思思、張沖、林蛟、古森林
8 總有一天捉到你 I'll Get You One Day	1970.5.13	美麗華	陳烈品	凌漢、司徒安	劉家良	陳寶珠、曾江、薛家燕、馮淬帆
9 江湖三女俠 Swordswomen Three	1970.8.5	邵氏	申江	申江	唐佳、劉家良	林嘉、羅烈、張翼、沈依
10 十三太保 The Heroic Ones	1970.8.14	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良、劉家榮	姜大衛、狄龍、谷峰、金漢
11 餓狼谷 Valley of the Fangs	1970.10.6	邵氏	鄭昌和	王卜一	劉家榮	羅烈、李菁、王俠、陳燕燕
12 小煞星 The Singing Killer	1970.12.22	邵氏	張徹	倪匡、邱剛健	唐佳、劉家良	姜大衛、汪萍、陳星、劉家榮
13 新獨臂刀 The New One-Armed Swordsman	1971.2.7	邵氏	張徹	倪匡	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、李菁、谷峰
14 日月神童 The Mighty Couple 又名：日月雙飛俠	1971.3.11	娛樂	吳丹	吳丹	劉家良	馮寶寶、歐陽珊、石堅、劉家榮
15 響尾追魂鞭 The Rattling Whip	1971.6.10	新發	楊權		劉家良、唐佳	王復蓉、武家麒、馬驥、易原
16 飛俠神刀 Flying Knight and Magic Sword	1971.6.24	仙鶴港聯	陳烈品	周行	劉家良	乃密、秦夢、田野、石堅
17 無名英雄 The Anonymous Heroes	1971.7.24	邵氏	張徹	倪匡	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、井莉、谷峰
18 來如風 The Swift Knight	1971.8.25	邵氏	鄭昌和	鄭昌和	劉家榮	羅烈、金漢、邢慧、王俠
19 拳擊 Duel of Fists	1971.10.1	邵氏	張徹	倪匡	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、井莉、谷峰
20 萬箭穿心 The Oath of Death	1971.12.10	邵氏	鮑學禮	靳蜀美	劉家榮、陳全	羅烈、田豐、章弘、凌玲
21 雙俠 The Deadly Duo	1971.12.22	邵氏	張徹	倪匡	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、谷峰、王鍾
22 馬永貞 Boxer from Shantung	1972.2.11	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡、張徹	唐佳、劉家良、劉家榮、陳全	陳觀泰、姜大衛、姜南、井莉
23 惡客 The Angry Guest	1972.2.29	邵氏	張徹	倪匡	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、井莉、張徹
24 小拳王 The King of Boxers	1972.3.10	南海	貢敏	貢敏	劉家榮、黃培基	孟飛、李琳琳、倉田保昭、劉蘭英
25 水滸傳 The Water Margin	1972.3.17	邵氏	張徹 聯合導演： 鮑學禮、午馬	倪匡、張徹	唐佳、劉家良、劉家榮、陳全	姜大衛、丹波哲郎、谷峰、狄龍
26 天下第一拳 Five Fingers of Death 原名：鐵掌	1972.4.28	邵氏	鄭昌和	江揚	劉家榮、陳全	羅烈、田豐、房勉、佟林
27 群英會 Trilogy of Swordsmanship	1972.5.11	邵氏	岳楓、程剛、張徹	葛瑞芬（即岳楓）、 易文、程剛、胡褒	〈鐵弓緣〉：徐慶春； 〈胭脂虎〉：梁少松； 〈白水灘〉： 唐佳、劉家良	岳華、何莉莉、狄龍、李菁
28 年輕人 Young People	1972.7.7	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家榮	姜大衛、狄龍、陳觀泰、陳依齡
29 快活林 The Delightful Forest	1972.9.20	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡、張徹、靳蜀美	唐佳、劉家良、劉家榮、陳全	狄龍、朱牧、田青、劉家榮
30 方世玉 The Prodigal Boxer	1972.9.27	南海	蔡揚名	倪匡	劉家榮、黃培基	孟飛、白虹、李琳琳、倉田保昭

風起潮湧——七十年代香港電影

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
31 仇連環 Man of Iron	1972.10.14	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡、張徹	劉家良、陳全	陳觀泰、井莉、王鍾、朱牧
32 四騎士 Four Riders	1972.12.22	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、陳觀泰、王鍾
33 憤怒青年 The Delinquent 又名：罪惡陷阱	1973.2.15	邵氏	張徹、桂治洪	倪匡	唐佳、劉家良	王鍾、李麗麗、佟林、貝蒂
34 魔鬼天使 Devil and Angel	1973.2.23	羅氏	羅烈	羅烈	劉家榮、陳全	羅烈、唐嘉麗、陳駿、陳浩
35 刺馬 The Blood Brothers	1973.2.24	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	狄龍、姜大衛、陳觀泰、井莉
36 大密探 The Private Eye	1973.4.12	昆仲	陳浩	陳浩	劉家榮、陳全	秦祥林、陳浩、陳鴻烈、李琳琳
37 叛逆 The Generation Gap	1973.4.20	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	姜大衛、陳美齡、狄龍、楊志卿
38 警察 Police Force	1973.6.16	邵氏	張徹、蔡揚名	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	王鍾、李麗麗、王俠、傅聲
39 春滿丹麥 Adventure in Denmark	1973.6.28	維道	何藩		劉家榮	陳惠敏、伊雷、麗莎蘿蒂 (Lisse Lotte Norup)、潘冰嫦
40 滿洲人 The Mandarin	1973.6.28 (台)	世界影業	靳蜀美	歡喜人	劉家榮、黃培基	金振八、黃莎莉、姜南、鄭雷
41 大海盜 The Pirate	1973.7.27	邵氏	張徹、鮑學禮、 午馬	倪匡	唐佳、劉家良	狄龍、姜大衛、田青、樊梅生
42 小老虎 The Young Tiger 又名：難逃法網	1973.9.6	南海	午馬	倪匡	劉家榮、黃培基	孟飛、李琳琳、馮淬帆、林瓊
43 亡命浪子 Death on the Docks 原名：碼頭龍虎鬥	1973.11.22	博文	張森	張森	劉家榮、黃培基	鄧光榮、潘冰嫦、謝賢、張沖
44 大刀王五 Iron Bodyguard	1973.12.8	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡	唐佳、劉家良	陳觀泰、岳華、李修賢、姜南
45 廣東譚三 Invincible Boxer 又名：雙拳道	1973	嘉文	羅棋	司徒安	劉家榮、黃培基	馬龍、陳鳳鎮、劉永、金玲
46 黑人物 Black Guide 又名：七十二小時	1973	羅馬	羅馬	舒蘭	劉家榮、黃培基	金振八、蘇青、米雪、方野
47 方世玉與洪熙官 Heroes Two	1974.1.19	長弓	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	陳觀泰、傅聲、朱牧、劉家榮
48 五虎將 The Savage Five	1974.2.15	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	姜大衛、狄龍、陳觀泰、王鍾
49 危機四伏 The Concrete Jungle	1974.3.14	金門	羅臻		劉家榮、黃培基	羅烈、唐嘉麗、陳惠敏、鄭少秋
50 一網打盡 The Thunder Kick	1974.3.24 (台)	遠東	葉榮祖	葉榮祖	劉家榮、陳全	李錦坤、南宮勳、劉大川、染野行雄
51 少林寺弟 Men from the Monastery	1974.4.3	長弓	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	陳觀泰、傅聲、戚冠軍、盧迪
52 吸毒者 The Drug Addicts	1974.5.10	長弓	姜大衛	倪匡	劉家榮、黃培基、陳全	狄龍、王鍾、李司棋、盧迪
53 朋友 Friends	1974.6.29	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	姜大衛、傅聲、李麗麗、利榕傑
54 七金屍 The Legend of the Seven Golden Vampires	1974.7.11	邵氏、 咸馬 (英)	洛以活·柏克 (Roy Ward Baker)	唐·霍登 (Don Houghton)	唐佳、劉家良	彼得·古城 (Peter Cushing)、 姜大衛、劉家榮
55 洪拳與詠春 Shaolin Martial Arts	1974.8.3	長弓	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	傅聲、戚冠軍、陳依齡、袁曼姿
56 怪人怪事 A Mad World of Fools	1974.9.13	長弓	姜大衛	倪匡	劉家良、劉家榮	姜大衛、李琳琳、石天、黎小田
57 電單車 Young Lovers on Flying Wheels	1974.9.20	長弓	狄龍	倪匡	劉家良、劉家榮	狄龍、程可為、葛荻華、姜南

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
58 哪吒 Nazha the Great	1974.9.27	邵氏	張徹	倪匡、張徹	唐佳、劉家良	傅聲、盧迪、江島、馮克安
59 五大漢 Five Tough Guys	1974.11.15	邵氏	鮑學禮	倪匡	劉家榮、黃培基	陳觀泰、谷峰、韋弘、樊梅生
60 少林五祖 Five Shaolin Masters	1974.12.25	長弓	張徹	倪匡	劉家良、劉家榮	姜大衛、狄龍、傅聲、戚冠軍
61 密令 Ninja Killer 又名：歐亞雙雄	1974		Lawrence Chan	陳艾威	黃家達	卓·路易 (Joey Louis)、劉家榮、陳耀林、潘冰嫦
62 奪命刺客 Shatter	1974	邵氏、 咸馬 (英)	米高·加拉加斯 (Michael Carreras)	唐·霍登		史超·域韋曼 (Stuart Whitman)、狄龍、李麗麗、劉家榮
63 後生 The Young Rebel	1975.2.8	長弓	狄龍	倪匡、狄龍	劉家榮、黃培基、陳全	姜大衛、狄龍、林靜、姜南
64 龍虎走天涯 Blood Money 前名：鐵漢嬌娃	1975.4.3	邵氏、 港灣 (美)	安東尼·杜遜 (Anthony Dawson)	巴芙·朱士、 莎士曼 (Sussman)	劉家榮、袁祥仁	羅烈、李雲·奇里夫 (Lee Van Cleef)、葉靈芝、茱莉安·烏爾提 (Julian Ugarte)
65 鑄旗飛揚 The Protectors	1975.4.26 (台)	邵氏	午馬	倪匡	劉家榮、劉全	羅烈、張佩山、楊愛華、王俠
66 蕩寇誌 All Men Are Brothers	1975.5.10	邵氏	張徹、午馬	倪匡、張徹	唐佳、劉家良、 劉家榮、陳全	姜大衛、陳觀泰、李修賢、朱牧
67 洪拳小子 Disciples of Shaolin	1975.6.28	長弓	張徹	倪匡、張徹	劉家良	傅聲、戚冠軍、江島、馮克安
68 紅孩兒 The Fantastic Magic Baby	1975.8.15	長弓	張徹	倪匡、古軍、張徹	劉家良、李桐春	丁華龍、劉中群、鄧珏人、沈頤和
69 的士大佬 Taxi Driver 又名：都市英雄、德士大哥、的士	1975.8.28	邵氏	鮑學禮	倪匡、靳蜀美	劉家榮、陳全	姜大衛、王鍾、史仲田、林珍奇
70 逃亡 The Bloody Escape	1975.10.25	邵氏	張徹、孫仲	倪匡	劉家榮、黃培基	陳觀泰、施思、韋弘、吳池欽
71 神打 The Spiritual Boxer	1975.11.28	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	汪禹、林珍奇、史仲田、艾飛
72 人生長恨水長東 The Holocaust 又名：朝來寒雨晚來風	1975.11.28 (台)	海華	張美君			鄧光榮、蘇雪綸、唐威、劉家榮
73 出家人 The Kung Fu Monks 備註：出品人：劉家榮	1975.12.11 (台)	兄弟	石天	石天	劉家榮、黃培基	任世官、石天、馮峰、何娜娜
74 中原鏖局 The Ming Patriots	1976.1.1 (台)	第一	歐陽俊	江揚、張信義	劉家良、劉家榮	何宗道、嘉凌、陳惠敏、張琴
75 神拳三壯士 Spiritual Fists 又名：八國聯軍	1976.1.29	長弓	張徹	倪匡、張徹	劉家良	傅聲、戚冠軍、梁家仁、李麗華
76 獨臂拳王大破血滴子 One-Armed Boxer vs the Flying Guillotine	1976.4.24	第一	王羽	王羽	劉家良、劉家榮	王羽、金剛、龍君兒、劉家榮
77 陸阿采與黃飛鴻 Challenge of the Masters	1976.5.7	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	劉家輝、陳觀泰、劉家良、劉家榮
78 一枝光棍走天涯 The Good, the Bad and the Loser 又名：少林龍盤棍	1976.6.10	先鋒	麥嘉	麥嘉	劉家榮	劉家榮、喬宏、黃家達、左右
79 虎鶴雙形 Tiger & Crane Fists 又名：少林虎鶴震天下	1976.8.5	第一	王羽	倪匡	劉家榮、任世官	王羽、劉家榮、謝玲玲、龍飛
80 大懵成 The Simple-Minded Fellow	1976.8.6	大聖	陳觀泰	大聖編劇組	劉家良	伊雷、邵音音、林建明、譚炳文
81 洪熙官 Executioners from Shaolin 前名：洪熙官與洪文定、洪熙官父子報血仇	1977.2.16	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	陳觀泰、羅烈、汪禹、李麗麗

風起潮湧——七十年代香港電影

片名	首映日期	出品	導演	編劇	武術指導	演員
82 旋風方世玉 The Prodigal Boxer (II) 又名：方世玉打擂台 備註：1976.10.16 (台)	1977.3.17	南海	歐陽俊	張信義	劉家榮	孟飛、譚道良、魯平、龍君兒
83 獨臂俠大戰獨臂俠 Point the Finger of Death 又名：獨臂刀大戰獨臂刀	1977.3.17	永泰	金聖恩	金聖恩	劉家榮	王羽、劉家榮、王冠雄、龍飛
84 血連環 The Deadly Silver Spear	1977.3.25 (台)	富都	宋廷美	陳朱煌	劉家榮	王羽、徐楓、張翼、胡錦
85 方世玉大破梅花樁 Secret of the Shaolin Poles 備註：武術導演：劉家良	1977.4.28	洲威	歐陽俊	邱剛健、吳健桓		孟飛、倉田保昭、張翼、劉家榮
86 逃獄犯 The Escaped Convict 又名：天羅地網	1977.9.21 (台)	羅馬	羅馬、余積廉	舒蘭	劉家榮、黃培基	陳惠敏、施明、唐菁、阮鳳
87 功夫小子 He Has Nothing but Kung Fu	1977.11.3	雷鳴	劉家榮	倪匡	劉氏兄弟	劉家輝、汪禹、李影、劉家榮
88 冲天炮 The Inheritor of Kung Fu 備註：1974.9.5 台灣公映	1977.12.11	協利	陳鴻烈	倪匡	劉家榮	劉家榮、陳鴻烈、石堅、李影
89 少林三十六房 The 36th Chamber of Shaolin 備註：劉家榮客串演出	1978.2.2	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	劉家輝、羅烈、韋弘、唐偉成
90 螳螂 Shaolin Mantis	1978.6.28	邵氏	劉家良	司徒安	劉家良、唐偉成	姜大衛、黃杏秀、劉家榮、李麗麗
91 老虎田雞 Dirty Tiger, Crazy Frog 備註：監製：洪金寶、麥嘉、劉家榮	1978.7.21	嘉寶	麥嘉	麥嘉、曾志偉	洪金寶、劉家榮	洪金寶、劉家榮、林建明、石天
92 鬼馬功夫 Dirty Kung Fu	1978.11.16	劉氏	劉家榮		劉氏兄弟	汪禹、唐偉成、黃杏秀、劉家榮
93 贊先生與找錢華 Warriors Two 備註：劉家榮客串演出	1978.12.28	嘉禾	洪金寶	司徒安	洪金寶	洪金寶、梁家仁、卡薩伐、洪金寶
94 中華丈夫 Heroes of the East 又名：醉打	1978.12.30	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	劉家輝、水野結花、倉田保昭、劉家良
95 茅山殭屍拳 The Shadow Boxing 前名：神打小子、茅山小子	1979.2.15	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	汪禹、劉家輝、黃杏秀、劉家榮
96 鐵拳 Iron Fists 又名：鐵拳黑風劍、拳中劍	1979.3.29	興發	麥嘉	虞戡平	劉家榮	陳觀泰、孟飛、劉家榮、梁家仁
97 雜家小子 Knockabout 又名：猴拳	1979.4.12	嘉禾	洪金寶	洪金寶、劉天賜、黃啟基	洪金寶	元彪、洪金寶、劉家榮、梁家仁
98 爛頭何 Dirty Ho 又名：門智門力門功夫	1979.8.4	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	汪禹、劉家輝、羅烈、惠英紅
99 搏命單刀奪命槍 Odd Couple 又名：薄命單刀短命槍	1979.8.9	嘉寶	劉家榮	黎偉民、黃百鳴	劉家榮、洪金寶	洪金寶、劉家榮、石天、梁家仁
100 無名小卒 His Name Is Nobody	1979.8.16	光鋒	麥嘉	麥嘉、黃百鳴	劉家榮	劉家榮、石天、梁家仁、鍾發
101 瘋猴 Mad Monkey Kung Fu	1979.10.5	邵氏	劉家良	倪匡	劉家良	劉家良、侯耀中、羅烈、惠英紅
102 一胆二力三功夫 Fist and Guts	1979.12.21	劉氏	劉家榮	王開明、黃岳泰	劉氏兄弟	劉家輝、李海生、劉家榮、羅烈

狄龍

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 報仇 Vengeance!	1970.5.14	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、汪萍、狄龍、楊志卿	
2 十三太保 The Heroic Ones	1970.8.14	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、谷峰、金漢	
3 小煞星 The Singing Killer	1970.12.22	邵氏	張徹	倪匡、邱剛健	姜大衛、汪萍、陳星、金霏	狄龍客串演出
4 鷹王 King Eagle	1971.1.1	邵氏	張徹	倪匡	狄龍、李菁、張佩山、井森	
5 新獨臂刀 The New One-Armed Swordsman	1971.2.7	邵氏	張徹	倪匡	姜大衛、狄龍、李菁、谷峰	
6 大決鬥 The Duel	1971.4.21	邵氏	張徹	邱剛健	姜大衛、狄龍、汪萍、虞慧	
7 無名英雄 The Anonymous Heroes	1971.7.24	邵氏	張徹	倪匡	姜大衛、狄龍、井莉、谷峰	
8 拳擊 Duel of Fists	1971.10.1	邵氏	張徹	倪匡	姜大衛、狄龍、井莉、谷峰	
9 雙俠 The Deadly Duo	1971.12.22	邵氏	張徹	倪匡	姜大衛、狄龍、谷峰、王鍾	
10 惡客 The Angry Guest	1972.2.29	邵氏	張徹	倪匡	姜大衛、狄龍、井莉、張徹	
11 水滸傳 The Water Margin	1972.3.17	邵氏	張徹 聯合導演： 鮑學禮、午馬	倪匡、張徹	姜大衛、丹波哲郎、谷峰、狄龍	
12 群英會 Trilogy of Swordsmanship	1972.5.11	邵氏	岳楓、程剛、張徹	葛瑞芬（即岳楓）、 易文、程剛、胡褒	岳華、何莉莉、狄龍、李菁	
13 年輕人 Young People	1972.7.7	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、陳依齡	
14 快活林 The Delightful Forest	1972.9.20	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡、張徹、靳蜀美	狄龍、朱牧、田青、姜南	
15 四騎士 Four Riders	1972.12.22	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、王鍾	
16 刺馬 The Blood Brothers	1973.2.24	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、井莉	獲 1973 年第 19 屆 亞太影展優異演技獎 及第 11 屆金馬獎 優秀演技特別獎
17 叛逆 The Generation Gap	1973.4.20	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、陳美齡、狄龍、楊志卿	
18 大海盜 The Pirate	1973.7.27	邵氏	張徹、鮑學禮、午馬	倪匡	狄龍、姜大衛、田青、樊梅生	
19 五虎將 The Savage Five	1974.2.15	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、王鍾	
20 吸毒者 The Drug Addicts	1974.5.10	長弓	姜大衛	倪匡	狄龍、王鍾、李司棋、盧迪	
21 電單車 Young Lovers on Flying Wheels	1974.9.20	長弓	狄龍	倪匡	狄龍、程可為、葛荻華、姜南	
22 小孩與狗 The Two Faces of Love, Part One	1974.12.22	邵氏	林國翔	倪匡	何守信、徐家霖、劉慧茹、李鵬飛	狄龍客串演出
23 少林五祖 Five Shaolin Masters	1974.12.25	長弓	張徹	倪匡	姜大衛、狄龍、傅聲、戚冠軍	
24 奪命刺客 Shatter	1974	邵氏、 威馬（英）	米高·加拉加斯 (Michael Carreras)	唐·霍登 (Don Houghton)	史超·域韋曼(Stuart Whitman)、狄龍、 李麗麗、安東·狄弗寧(Anton Diffing)	
25 後生 The Young Rebel	1975.2.8	長弓	狄龍	倪匡、狄龍	姜大衛、狄龍、林靜、姜南	
26 嘻笑怒罵 Temperament of Life	1975.3.4	邵氏	程剛	程剛	樊梅生、張麗珠、宗華、劉午琪	狄龍客串演出

風起潮湧——七十年代香港電影

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
27 傾國傾城 The Empress Dowager	1975.3.21	邵氏	李翰祥	李翰祥	狄龍、盧燕、姜大衛、蕭瑤	
28 滿冠誌 All Men Are Brothers	1975.5.10	邵氏	張徹、午馬	倪匡、張徹	姜大衛、陳觀泰、李修賢、狄龍	
29 降頭 Black Magic	1975.10.2	邵氏	何夢華	倪匡	狄龍、恬妮、谷峰、李麗麗	
30 神打 The Spiritual Boxer	1975.11.28	邵氏	劉家良	倪匡	汪禹、林珍奇、史仲田、艾飛	狄龍客串演出
31 瀛台泣血 The Last Tempest	1976.2.21	邵氏	李翰祥	李翰祥	狄龍、盧燕、岳華、蕭瑤	
32 八道樓子 7-Man Army	1976.4.16	邵氏	張徹 聯合導演： 熊廷武、午馬	倪匡、張徹	狄龍、姜大衛、陳觀泰、傅聲	
33 天涯·明月·刀 The Magic Blade	1976.7.10	邵氏	楚原	倪匡、司徒安	狄龍、井莉、羅烈、恬妮	
34 蛇王子 The Snake Prince	1976.7.31	邵氏	羅臻	倪匡、于思	狄龍、林珍奇、汪禹、葛荻華	
35 勾魂降頭 Black Magic, Part 2	1976.12.9	邵氏	何夢華	倪匡	狄龍、恬妮、羅烈、林偉圖	
36 少林寺 Shaolin Temple	1976.12.22	長弓、邵氏	張徹	倪匡、張徹	傅聲、戚冠軍、顧文宗、狄龍	
37 楚留香 Clans of Intrigue	1977.3.5	邵氏	楚原	倪匡	狄龍、貝蒂、岳華、李菁	
38 海軍突擊隊 The Naval Commandos	1977.4.7	邵氏、 中製(台)*	張徹 聯合導演：鮑學禮、 午馬、劉維斌	張永祥	劉永、戚冠軍、狄龍、姜大衛	
39 白玉老虎 Jade Tiger	1977.5.7	邵氏	楚原	古龍、楚原	狄龍、羅烈、施思、爾冬陞	
40 三少爺的劍 Death Duel	1977.7.7	邵氏	楚原	楚原	爾冬陞、凌雲、余安安、陳萍	狄龍客串演出
41 射鵰英雄傳 The Brave Archer 又名：大地群英	1977.7.30	邵氏	張徹	倪匡	傅聲、恬妮、李藝民、狄威	狄龍客串演出
42 多情劍客無情劍 The Sentimental Swordsman	1977.10.14	邵氏	楚原	秦雨(即楚原)	狄龍、爾冬陞、岳華、井莉	
43 明月刀雪夜殲仇 Pursuit of Vengeance 又名：快刀·浪子·亡命客	1977.12.22	邵氏	楚原	秦雨	狄龍、劉永、羅烈、張沖	
44 殘酷大刺殺 Flying Guillotine 2 又名：清宮大刺殺	1978.1.19	邵氏	程剛、華山	程剛、倪匡、李榮章	狄龍、施思、谷峰、史仲田	
45 殺絕 Soul of the Sword 又名：劍魂	1978.4.21	邵氏	華山	邱剛健、林展偉	狄龍、林珍奇、谷峰、于榮	
46 楚留香之二蝙蝠傳奇 Legend of the Bat 又名：蝙蝠傳奇	1978.7.8	邵氏	楚原	秦雨	狄龍、爾冬陞、凌雲、岳華	
47 冷血十三鷹 The Avenging Eagle	1978.9.13	邵氏	孫仲	倪匡	狄龍、傅聲、谷峰、施思	
48 蕭十一郎 Swordsman and Enchantress	1978.11.8	邵氏	楚原	秦雨	狄龍、井莉、劉永、文雪兒	
49 冰雪情關英雄膽 The Heroic One	1978	裕豐	鮑學禮	靳蜀美	狄龍、張玲、李烈、藍文青	
50 風流斷劍小小刀 The Deadly Breaking Sword 前名：風流小刀	1979.4.12	邵氏	孫仲	倪匡	狄龍、傅聲、施思、谷峰	
51 教頭 The Kung-fu Instructor	1979.6.16	邵氏	孫仲	倪匡	狄龍、汪禹、谷峰、趙雅芝	

* 註：中製=中國電影製片廠

陳觀泰

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 學府新潮 Modern School Life 又名：彩雲飄飄	1970.3.6	娛樂	吳丹	司徒安	李司棋、鄧光榮、馮寶寶、陳觀泰	
2 報仇 Vengeance!	1970.5.14	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、汪萍、狄龍、陳觀泰	
3 黃飛鴻勇破烈火陣 Wong Fei-hung Bravely Crushes the Fire Formation	1970.8.5	漢洋	羅熾	司徒安	關德興、石堅、陳觀泰、劉大偉	
4 龍虎鬥 The Chinese Boxer	1970.11.27	邵氏	王羽	王羽	王羽、羅烈、汪萍、陳觀泰	
5 龍沐香 Cold Blade 原名：鳳血 又名：奪命天嬌、奪命天嬌龍沐香	1970.12.31	國泰	楚原	楚原	陳曼玲、高遠、張斌、陳觀泰	武術指導：陳少鵬、陳觀泰
6 神劍魔劍 Magic Swords	1971.3.23 (台)	利銘 (台)	羅熾	羅熾	周萍、朱江、白彪、陳觀泰	
7 大決鬥 The Duel	1971.4.21	邵氏	張徹	邱剛健	狄龍、姜大衛、汪萍、陳觀泰	
8 浪子與修女 Sister Maria	1971.5.6	光明	羅馬	羅馬	鄧光榮、胡燕妮、狄娜、陳觀泰	
9 三十六殺手 Story of the Thirty-Six Killers	1971.5.20	嘉成	喬莊	喬莊	白鷹、喬莊、唐菁、陳觀泰	
10 追擊 The Chase	1971.10.7	嘉禾	王天林	王天林	田俊、衣依、唐菁、方心	武術指導：陳觀泰、劉偉文
11 巴士站 Bus Stop	1971.11.11	嘉氏	羅馬	羅馬	白鷹、尹芳玲、朱牧、陳觀泰	武術指導：陳少鵬、陳觀泰
12 新英雄譜 New Heroes on Parade, Part One	1971.12.10	邵氏			陳觀泰、陳沃夫、陳惠敏、李修賢	隨《萬箭穿心》同場放映的短片，介紹陳觀泰等九位邵氏新星。
13 新英雄譜第二輯 New Heroes on Parade, Part Two	1971.12.22	邵氏			陳觀泰、李修賢	隨《雙俠》同場放映的短片，介紹新星動向，包括觀眾投票一致推薦陳觀泰演馬永貞一角。
14 無敵鐵沙掌 The Invincible Iron Palm 原名：鐵沙掌 又名：南北大決鬥	1971.12.29	三羊	朱牧	朱牧	鄧光榮、秦祥林、胡茵茵、陳觀泰	武術指導：陳少鵬、白彪、陳觀泰
15 馬永貞 Boxer from Shantung	1972.2.11	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡、張徹	陳觀泰、姜大衛、姜南、井莉	
16 火戀 Fight of Two Aces 又名：龍虎大決鬥	1972.2.23	開發	羅馬	舒蘭	胡燕妮、鄧光榮、陳觀泰、森森	
17 水滸傳 The Water Margin	1972.3.17	邵氏	張徹 聯合導演： 鮑學禮、午馬	倪匡、張徹	姜大衛、丹波哲郎、谷峰、陳觀泰	
18 拳鬥 Life and Death 又名：血鬥	1972.4.13	光明	吳天池 (即吳丹)		鄧光榮、唐菁、白鷹、陳觀泰	
19 蕩寇灘 The Bloody Fists	1972.5.17	富國	吳思遠	吳思遠	陳星、陳觀泰、于洋、何守信	
20 年輕人 Young People	1972.7.7	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、陳依齡	
21 仇連環 Man of Iron	1972.10.14	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡、張徹	陳觀泰、井莉、王鍾、朱牧	
22 四騎士 Four Riders	1972.12.22	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、王鍾	
23 風流豔盜 Many Faces of a Diamond	1972	國泰	屠光啟	張森	張沖、夏雯、韓湘湘、陳觀泰	

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
24 刺馬 The Blood Brothers	1973.2.24	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、井莉	
25 七十二家房客 The House of 72 Tenants	1973.9.22	邵氏	楚原	楚原	胡錦、岳華、井莉、田青	陳觀泰客串演出
26 五雷轟頂 Thunderbolt	1973.10.11	嘉禾	羅熾	何冠昌	茅瑛、田俊、白鷹、陳觀泰	武術指導：陳觀泰、劉偉文
27 大刀王五 Iron Bodyguard	1973.12.8	邵氏	張徹、鮑學禮	倪匡	陳觀泰、岳華、李修賢、姜南	
28 方世玉與洪熙官 Heroes Two	1974.1.19	長弓	張徹	倪匡、張徹	陳觀泰、傅聲、朱牧、方心	
29 洪拳三路	1974.1.19	長弓			陳觀泰、傅聲、戚冠軍	隨《方世玉與洪熙官》同場放映的短片，三位演員表演武術。
30 五虎將 The Savage Five	1974.2.15	邵氏	張徹	倪匡、張徹	姜大衛、狄龍、陳觀泰、王鍾	
31 少林寺弟 Men from the Monastery	1974.4.3	長弓	張徹	倪匡、張徹	陳觀泰、傅聲、戚冠軍、盧迪	
32 香港 73 Hong Kong 73	1974.4.24	邵氏	楚原	楚原	岳華、井莉、凌雲、何守信	陳觀泰客串演出
33 烏龍教一 The Crazy Instructor	1974.6.7	大聖	羅棋	Benny Ho	伊雷、黎小田、李家鼎、梁蘭思	監製：阿泰（即陳觀泰） 陳觀泰、伊雷合組大聖影業公司
34 成記茶樓 The Teahouse	1974.10.19	邵氏	桂治洪	司徒安	陳觀泰、葉靈芝、楊志卿、馮敬文	
35 五大漢 Five Tough Guys	1974.11.15	邵氏	鮑學禮	倪匡	陳觀泰、谷峰、章弘、樊梅生	
36 小孩與狗 The Two Faces of Love, Part One	1974.12.22	邵氏	林國翔	倪匡	何守信、徐家霖、劉慧茹、李鵬飛	陳觀泰客串演出
37 血滴子 The Flying Guillotine	1975.2.18	邵氏	何夢華	倪匡	陳觀泰、谷峰、章弘、劉午琪	
38 嘻笑怒罵 Temperament of Life	1975.3.4	邵氏	程剛	程剛	樊梅生、張麗珠、宗華、劉午琪	陳觀泰客串演出
39 新啼笑因緣 Lovers' Destiny 又名：新故都春夢	1975.4.10	邵氏	楚原	楚原、司徒安	井莉、宗華、施思、陳觀泰	
40 蕩寇誌 All Men Are Brothers	1975.5.10	邵氏	張徹、午馬	倪匡、張徹	姜大衛、陳觀泰、李修賢、朱牧	
41 大哥成 Big Brother Cheng	1975.7.16	邵氏	桂治洪	司徒安	陳觀泰、汪禹、佟林、葉靈芝	
42 七面人 The Imposter	1975.8.9	邵氏	鮑學禮	倪匡	姜大衛、陳觀泰、王鍾、李修賢	
43 大劫案 The Big Holdup	1975.9.19	邵氏	楚原	秦雨（即楚原）	陳觀泰、岳華、宗華、凌雲	
44 逃亡 The Bloody Escape	1975.10.25	邵氏	張徹、孫仲	倪匡	陳觀泰、施思、章弘、吳池欵	
45 神打 The Spiritual Boxer	1975.11.28	邵氏	劉家良	倪匡	汪禹、林珍奇、史仲田、艾飛	陳觀泰客串演出
46 八道樓子 7-Man Army	1976.4.16	邵氏	張徹 聯合導演： 熊廷武、午馬	倪匡、張徹	狄龍、姜大衛、陳觀泰、傅聲	
47 陸阿采與黃飛鴻 Challenge of the Masters	1976.5.7	邵氏	劉家良	倪匡	劉家輝、陳觀泰、江洋、劉家良	
48 大懵成 The Simple-Minded Fellow	1976.8.6	大聖	陳觀泰	大聖編劇組	伊雷、邵音音、林建明、譚炳文	出品人、監製： 陳觀泰、伊雷
49 沙胆英 Big Bad Sis	1976.10.7	邵氏	孫仲	司徒安	陳萍、邵音音、莊莉、陳觀泰	
50 賭王大騙局 King Gambler 前名：賭王之王	1976.11.24	邵氏	程剛	沙再千、李榮華	宗華、陳觀泰、史仲田、谷峰	

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
51 洪熙官 Executioners from Shaolin 前名：洪熙官與洪文定、洪熙官父子報血仇	1977.2.16	邵氏	劉家良	倪匡	陳觀泰、羅烈、汪禹、李麗麗	
52 嘔哥哥 Go a Little Crazy 又名：香港最後處男、花花世界嘔哥哥	1977.5.4	大聖	何藩	大聖編劇組	伊雷、梁東尼、寧可欣、鄭淑英	監製：伊柏麟（即伊雷）、陳觀泰
53 佈局 Layout 又名：上海灘	1977.9.1（台）	永泰	鮑學禮	靳蜀美	陳觀泰、胡錦、陳莎莉、史仲田	監製：陳觀泰、李貴武
54 鐵馬騮 The Iron Monkey 又名：鐵猴子	1977.11.18	永泰	陳觀泰	倪匡	陳觀泰、威冠軍、金剛、史仲田	
55 九紋龍 Hero Tattooed with 9 Dragons	1978.4.13（台）	銘泰	鮑學禮	靳蜀美	陳觀泰、嘉凌、古錚、史仲田	監製：陳觀泰
56 洪熙官·方世玉·陸阿采 The Invincible Kung Fu Trio	1978.10.19	大有、東海	羅熾	羅熾	孟飛、李中堅、劉忠良、茅瑛	武術顧問：陳觀泰
57 殘缺 Crippled Avengers	1978.12.21	邵氏	張徹	倪匡、張徹	陳觀泰、鹿峰、郭追、羅莽	
58 猴拳大決鬥 Invisible Monkey Fist	1978	中華影業	陳觀泰	陳觀泰	陳觀泰、莊泉利、李大衛、葉千一	武術指導：陳觀泰
59 鐵拳 Iron Fists 又名：鐵拳黑風劍、拳中劍	1979.3.29	興發	麥嘉	虞戡平	陳觀泰、孟飛、劉家榮、梁家仁	
60 八萬罪人 Invincible Enforcer	1979.11.9	邵氏	程剛	辛漢白	劉永、芬妮、林輝煌、陳觀泰	
61 上海灘大亨 Big Boss of Shanghai 又名：英雄歲月之上海灘大亨	1979.11.22	羅維	陳觀泰	倪匡	陳觀泰、龍方、陳星、鄭康業	

許冠文

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 大軍閥 The Warlord 又名：北洋大軍閥	1972.8.17	邵氏	李翰祥	李翰祥	許冠文、狄娜、何莉莉、宗華	
2 一樂也 The Happiest Moment	1973.11.8	邵氏	李翰祥	李翰祥	許冠文、恬妮、胡錦、谷峰	
3 醜聞 Scandal	1974.4.12	邵氏	李翰祥	李翰祥	許冠文、王琛、恬妮、朱牧	
4 聲色犬馬 Sinful Confession	1974.8.16	邵氏	李翰祥	李翰祥	許冠文、胡錦、白小曼、王琛	
5 鬼馬雙星 Games Gamblers Play	1974.10.17	許氏	許冠文 鄧偉雄	許冠文、劉天賜、	許冠文、許冠傑、王琛、丁珮	
6 天才與白痴 The Last Message	1975.8.21	嘉禾、許氏	許冠文	許冠文、薛志雄、 劉天賜	許冠文、許冠傑、喬宏、 艾倫蓮 (Eileen Humphreys)	
7 半斤八兩 The Private Eyes	1976.12.16	嘉禾、許氏	許冠文	許冠文	許冠文、許冠傑、許冠英、趙雅芝	
8 發錢寒 The Pilferers' Progress 又名：鬼馬闖江湖	1977.7.29	嘉禾	吳宇森	吳宇森	吳耀漢、許冠英、趙雅芝、張瑛	許冠文協助策劃*
9 賣身契 The Contract	1978.8.3	嘉禾、許氏	許冠文	許冠文	許冠文、許冠傑、許冠英、鮑翠鈴	

* 據「發錢寒」條目，《香港影片大全》第八卷（1975-1979），頁154。

吳思遠

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 一池春水 Ripples 又名：吹縷一池春水	1970.1.8	邵氏	羅臻		井莉、宗華、楊志卿、王萊	助導：吳思遠、黃源盛
2 龍虎鬥 The Chinese Boxer	1970.11.27	邵氏	王羽	王羽	王羽、羅烈、汪萍、趙雄	助導：楊靜塵、吳思遠
3 癡狂殺手 The Mad Killer 又名：冷面飛霜絕情劍	1971.8.26	明星	聯合導演：羅臻 執行導演：吳思遠	郭嘉	高遠、歐陽珮珊、馮淬帆、午馬	
4 夜合花 The Night Is Young	1971.9.4	邵氏	羅臻	杜本	丁珮、川原、于楓、宗華	副導：黃源盛、吳思遠
5 蕩寇灘 The Bloody Fists	1972.5.17	富國	吳思遠	吳思遠	陳星、陳觀泰、于洋、何守信	
6 餓虎狂龍 The Good and the Bad 又名：鬼旋風	1972.12.6	富國	吳思遠		陳星、倉田保昭、黃元申、黎愛蓮	作詞：吳思遠
7 猛虎下山 The Rage of Wind	1973.1.26	恒生	吳思遠	江義雄	陳星、倉田保昭、黎愛蓮、黃元申	
8 戀情三千里 Love Across the Seas 前名：恨不相逢未嫁時、戀情九百里	1973.1.27	邵氏	羅臻	林華	丁珮、金峰、鄭文靜、張佩山	副導：黃源盛、吳思遠
9 神龍小虎闖江湖 Call Me Dragon	1974.3.21 (日)	思遠	吳思遠	吳思遠、童路	梁小龍、倉田保昭、黃韻詩、韓國才	監製：吳思遠
10 香港小教父 Little Godfather from Hong Kong	1974.6.28	恒生	吳思遠	吳思遠、童路	梁小龍、孟海、倉田保昭	
11 羅馬大綁票 Kidnap in Rome 又名：三傻笨探小福星	1974	思遠	吳思遠	童路	梁小龍、孟海	監製：吳思遠
12 13號凶宅 A Haunted House 又名：回魂夜	1975.1.23	恒生	吳思遠	六福小組	恬妮、陳駿、伊雷、邵音音	
13 廉政風暴 Anti-Corruption	1975.8.21	恒生、思遠	吳思遠	吳思遠	W.J. Lake、凌漢、熊德誠	
14 生龍活虎小英雄 The Little Superman	1975.12.10	恒生	吳思遠	秦丘、吳思遠	黃元申、梁小龍、南宮勳、韓國才	
15 南拳北腿 The Secret Rivals	1976.6.18	思遠	吳思遠	童路、吳思遠	王道、劉忠良、黃正利、呂秀貞	監製：吳思遠
16 七百萬大劫案 Million Dollars Snatch 又名：赤色大陰謀	1976.8.14	得利	吳思遠	童路、吳思遠	張弓、林文偉、何廣倫、張午郎	
17 李小龍傳奇 Bruce Lee - True Story	1976.10.28	恒生	吳思遠	吳思遠	何宗道、葉準、小麒麟	
18 南拳北腿鬥金狐 The Secret Rivals, Part 2 又名：正宗南拳北腿鬥金狐	1977.4.20	思遠	吳思遠	童路、吳思遠	王將、劉忠良、黃正利、元奎	監製：吳思遠
19 鷹爪鐵布衫 The Invincible Armour 前名：南北雙雄	1977.6.29	麗華	吳思遠	童路	劉忠良、王將、黃正利、郭新馨	
20 神腿鐵扇功 Snuff-Bottle Connection	1977.9.15	富茂	董今狐、劉立立	杜良媿	劉忠良、葉飛揚、黃正利、徐蝦	策劃：吳思遠
21 藝壇照妖鏡 What Price?... Stardom	1977.11.2	思遠	魏平澳 策劃導演：吳思遠	魏平澳	毛舜筠、盧國雄、鄭麗芳、盧遠	
22 紅樓春上春 Erotic Dream of Red Chamber	1978.1.19	思遠	金鑫	金鑫、 奚華安 (即蕭龍)	張國榮、黃杏秀、陳維英、關海山	監製：吳思遠
23 蛇形刁手 Snake In the Eagle's Shadow	1978.3.1	思遠	袁和平	奚華安、蔡繼光、 吳思遠	成龍、袁小田、黃正利、石天	監製：吳思遠
24 紮馬 The Mysterious Footworks of Kung Fu	1978.8.24	永勝	陳華	倪匡、張海靖、 陳華、鍾濟琛	向華強、樊梅生、陳惠敏、金銘	策劃：吳思遠

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
25 醉拳 Drunken Master	1978.10.5	思遠	袁和平	奚華安、吳思遠	成龍、袁小田、黃正利、石天	監製：吳思遠
26 南北醉拳 Dance of the Drunk Mantis 又名：南醉拳北醉拳	1979.6.27	思遠	袁和平	蕭龍、吳思遠	袁小田、黃正利、袁信義、元奎	監製：吳思遠
27 蝶變 The Butterfly Murders	1979.7.20	思遠	徐克	林志明	劉兆銘、黃樹棠、米雪、張國柱	監製：吳思遠

郭南宏

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 劍王之王 King of Kings	1970.1.9 (台)	聯興 (台)	郭南宏		楊群、張清清、盧碧雲、魏蘇	
2 鬼見愁 Sorrowful to a Ghost 又名：萬王之劍	1970.5.8	宏華	江冰涵 (即郭南宏) ; 辛奇不具名參與導演	楊道、 江冰涵 (即郭南宏)	江彬、張清清、易原、馬驥	監製：許金火、郭南宏 故事：郭南宏
3 草上飛 Flying over Grass	1970.6.18	萬企	劍龍	江冰涵 (即郭南宏)	張清清、江彬、黃俊、韓江	製片：郭南宏
4 一代歌王 The King of Song	1970	宏華	楊道	江冰涵 (即郭南宏)	青山、姚蘇蓉、華懋、江南	監製：郭南宏 策劃：江冰涵 (即郭南宏)
5 劍女幽魂 Mission Impossible	1971.3.5	邵氏	郭南宏	楊道、郭南宏、徐天榮	井莉、陳鴻烈、江南、馬驥	故事：江冰涵 (即郭南宏)
6 大戰藏鏡人 Battle of the Mirror Guardian	1971.3.6 (台)	宏華	郭南宏	孫揚	江南、李璇、江青霞、陳國鈞	
7 盲女勾魂劍 The Soul-Snatching Sword of a Blind Girl	1971.4.8	宏華	辛奇	徐天榮、卓英	張清清、魯平、龍嘯、苗天	監製：郭南宏 策劃、故事：江冰涵 (即郭南宏)
8 百忍道場 The Ghost's Sword 又名：鬼見愁續集	1971.6.2	宏華	江冰涵 (即郭南宏) 林裕淵	江冰涵 (即郭南宏)、 江南、魯平、龍嘯、李芷麟		監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)
9 雲山夢回 The Lost Romance	1971.6.18 (台)	聯邦 (台)	郭南宏		韓湘琴、田鵬、田明、丁強	製片：郭南宏
10 五鬼奪魂 The Five Devil Ghosts 又名：大俠史艷文	1971.10.1	宏華	江冰涵 (即郭南宏)	孫揚	江南、李璇、江青霞、吳炳南	監製：郭南宏
11 鬼門太極 The Evil Karate	1971.10.23	宏華	江冰涵 (即郭南宏)	徐天榮、林裕淵、 江冰涵 (即郭南宏)	張清清、江南、紀寶如、邵羅輝	監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)
12 獨霸天下 The Matchless Conqueror	1971.12.22	宏華	江冰涵 (即郭南宏)	郭南宏	江南、燕南希、紀寶如、魯平	監製：郭南宏
13 童子功 The Mighty One	1972.6.2 (台)	邵氏	郭南宏	徐天榮	凌波、凌雲、魯平、高鳴	
14 惡報 The Death Duel 又名：單刀赴會	1972.7.14	宏華	江冰涵 (即郭南宏)	江冰涵 (即郭南宏)	江南、華懋、易原、聞江龍	監製：郭南宏
15 鐵三角 Triangular Duel	1972.11.29	郭氏	郭南宏	江冰涵 (即郭南宏)	聞江龍、江南、魯平、苗天	監製：郭南宏
16 中國鐵人 Iron Man	1973.10.10 (台)	郭氏	郭南宏	江冰涵 (即郭南宏)	聞江龍、燕南希、魯平、易原	監製：郭南宏
17 大車伕 Rickshaw Coolie	1973.12.13	郭氏	郭南宏	江冰涵 (即郭南宏)	聞江龍、左艷蓉、魯平、韓江	監製：郭南宏
18 廣東好漢 Hero of Kwangtung	1974.3.14 (台)	郭氏	郭南宏	郭南宏	聞江龍、魯平、苗天、易原	監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)
19 少林功夫 Shaolin Kung Fu	1974.4.21 (台)	宏華	郭南宏	蕭瑟	聞江龍、楊珊珊、劉秀雯、易虹	監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)
20 黑手金剛 Deadly Fists Kung Fu	1974.5.21 (台)	郭氏	郭南宏	郭南宏	聞江龍、燕南希、黃飛龍、張美鳳	監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
21 陣陣春風 Love in the Spring	1974.8.17 (台)	宏華	郭南宏	金堅、 江冰涵 (即郭南宏)	恬妞、谷名倫、貝蒂、陳莎莉	監製：郭南宏
22 小妹 The Youngest Sister 又名：春花秋月	1975.3.13 (台)	宏華	郭南宏	郭南宏	恬妞、谷名倫、高榕榕、葛香亭	監製：郭南宏
23 少林寺十八銅人 The 18 Bronzemen	1976.4.1	宏華、 立昌 (台)、 嘉樂	郭南宏	郭南宏、嚴重、張信義	田鵬、黃家達、上官靈鳳、江南	監製：郭南宏 故事：郭南宏
24 少林小子 The Shaolin Kids 又名：一代忠良	1976.5.7	宏華	郭南宏	郭南宏	上官靈鳳、田鵬、易原、張翼	監製：郭南宏
25 雍正大破十八銅人 Return of the 18 Bronzemen	1976.10.14	宏華	郭南宏	金釗	黃家達、上官靈鳳、田鵬、 林亭君	監製：郭南宏 故事：郭南宏
26 八大門派 The 8 Masters	1976.12.31 (台)	宏華	郭南宏	徐銘謙	黃家達、龍君兒、嘉凌、南少夫	監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)
27 火燒少林寺 The Temple Ablaze	1977.9.9	宏華	郭南宏	郭南宏、徐銘謙	黃家達、嘉凌、易原、張翼	監製：郭南宏 故事：江冰涵 (即郭南宏)
28 猛男 V.I.P.	1977	宏樺	郭南宏、文華、 蘇德利斯諾		陳惠敏、米高奇里、倉田保昭、 貝如花	
29 鬼馬大俠 The Cavalier 又名：大俠客、大俠甘鳳池	1978.1.7 (台)	宏華	郭南宏	章辛	司馬龍、龍君兒、易原、羅烈	監製：郭南宏
30 太極元功 Born Invincible 前名：先天太極氣功、太極氣功 又名：先天氣功	1978.6.1	宏華	郭南宏	姚慶康	黃家達、南忠君、燕南希、 龍世家	監製：郭南宏 劇本原著：郭南宏
31 少林兄弟 The Shaolin Brothers 前名：湘西·劍火·追魂、湘西趕屍 又名：湘西劍火幽魂、劍火金縷衣	1978.5.4 (台)	宏華	郭南宏	姚慶康	黃家達、秦夢、唐威、董力	監製：郭南宏
32 百戰保山河 Immortal Warriors	1978.8.26 (台)	南海	郭南宏、程剛、 申江、羅維、 王星磊、張曾澤、 歐陽俊、金聖恩、 徐天榮、李冠章、 孫聖源、徐增宏	黃敏、程剛、 申江	孟飛、鄧亞蕾、上官靈鳳、金剛	
33 絕拳 The 7 Grandmasters 又名：虎豹龍蛇鷹、反敗為勝	1979.3.8	宏華	郭南宏	郭南宏、姚慶康	李藝民、龍世家、龍冠伍、燕南希	監製：郭南宏
34 螭蝶散手 Dragon's Claws 又名：五爪十八翻、龍形蛇刁	1979.3.22	宏華	郭南宏	江冰涵 (即郭南宏)	劉家勇、黃正利、元秋、王寶劍	監製：郭南宏
35 于占元師父出馬 The Old Master 又名：師父出頭、師父出馬、唐山師父	1979.10.11	宏發	郭南宏	郭南宏、司徒安	于占元、雷小虎、龐大衛、 吳兆南	監製：郭南宏
36 酒仙十八跌 The World of Drunken master 又名：英雄淚不輕彈、酒仙大醉龍、丐仙蘇化子	1979.11.22 (台)	宏華	郭南宏	丁善璽	龍世家、李藝民、張詠詠、 陳慧樓	監製：郭南宏
37 風塵女郎 The Pleasure Girl 又名：三聲無奈	1979.12.26 (台)	榮華、宏華	郭南宏	郭南宏	林亭君、谷名倫、江南、江秋嫻	監製：郭南宏
38 洪拳鐵橋三 The Fearless Duo 又名：洪拳大師	1979	宏華、嘉氏	郭南宏	方翔	劉家勇、元菊、元秋、黃正利	監製：郭南宏
39 雙馬連環 The Mystery of Chess Boxing	1979	宏華	郭南宏	江冰涵 (即郭南宏)	龍世家、張詠詠、龍冠武、李藝民	監製：郭南宏

白鷹

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 雪嶺劍女 Vengeance of Snow-Maid	1970.1.15	聯華	周旭江	周旭江	甄珍、武家麒、曹健、唐琪	武術指導：白鷹
2 烈火 The Grand Passion 又名：龍門大刺殺	1970.10.24 (台)	聯邦 (台)	楊世慶	楊世慶	上官靈鳳、白鷹、石雋、苗天	
3 天龍八將 The Invincible Eight	1971.1.22	嘉禾	羅維	羅大為	張冲、茅瑛、苗可秀、白鷹	
4 刀不留人 The Blade Spares None	1971.4.30	嘉禾	葉榮祖	羅大維	苗可秀、謝賢、張冲、白鷹	
5 鬼太監 The Eunuch	1971.5.12	邵氏	葉榮祖	羅維	白鷹、宗華、焦姣、楊志卿	
6 鬼怒川 The Angry River	1971.5.12	嘉禾	黃楓	黃楓	茅瑛、高遠、白鷹、雷成功	
7 三十六殺手 Story of the Thirty-Six Killer	1971.5.20	嘉成	喬莊	喬莊	白鷹、喬莊、唐菁、雷成功	
8 騙術奇譚 The Legends of Cheating	1971.6.5	新國聯	李翰祥	李翰祥	青山、張帝、朱牧、白鷹	
9 密使 Secret Messengers	1971.6.10 (台)	華星影藝 (新)	吳東陽	劉藝	丁紅、金滔、曹健、陽明	白鷹客串演出
10 鈔票與我 Money and I	1971.8.5	五洲	羅馬	羅馬	秦祥林、陳曼玲、顧文宗、艾黎	白鷹客串演出
11 財色驚魂 Secret of My Millionaire Sister	1971.8.12	長江	張森	張森	胡燕妮、秦祥林、孟莉、白鷹	武術指導：白鷹、陳少鵬
12 巴士站 Bus Stop	1971.11.11	嘉氏	羅馬	羅馬	白鷹、尹芳玲、朱牧、李琳琳	
13 俠女 A Touch of Zen	1971.11.18	國際	胡金銓	胡金銓	徐楓、石雋、白鷹、喬宏	台灣分為上集和易名為《靈山劍影》的下集推出，分別於1970.7.10、1973.5.3公映
14 無敵鐵沙掌 The Invincible Iron Palm 原名：鐵沙掌 又名：南北大決鬥	1971.12.29	三羊	朱牧	朱牧	鄧光榮、秦祥林、胡茵茵、白鷹	
15 山東响馬 Bandits from Shantung	1972.3.3	嘉聯	黃楓	黃楓	張翼、白鷹、胡錦、易原	
16 色字頭上一把刀 The Peeper, the Model, and the Hypnotist	1972.3.9	協利	張森	張森	高烽、虞慧、胡燕妮、白鷹	
17 拳鬥 Life and Death 又名：血鬥	1972.4.13	光明	吳天池 (即吳丹)		鄧光榮、唐菁、白鷹、陳觀泰	
18 五虎摧花 Crimes Are Not to Be Paid	1972.5.11	富華	周旭江	周旭江	恬妮、柯俊雄、白鷹、江彬	
19 鐵掌旋風腿 Lady Whirlwind	1972.6.1	嘉聯	黃楓	華台忠	張翼、茅瑛、吳京兒、白鷹	
20 偷歡陷阱 Jenny and Her Stepmother	1972.9.7	協利	張森	張森	胡燕妮、唐菁、金霏、白鷹	
21 合氣道 Hap Ki Do	1972.10.12	嘉聯	黃楓	何仁	茅瑛、黃家達、洪金寶、白鷹	
22 黃色殺手 The Yellow Killer	1972.12.15	七海	邵峰	邵峰	白鷹、李湘、秦沛、姜南	
23 獅吼 The Roaring Lion	1972.12.21	光明、大鵬	吳天池		金童、白鷹、李昆、石堅	
24 烈日狂風 The Stormy Sun 又名：烈日狂沙	1973.1.25	安達	巫敏雄	向羊 (即向陽)	張鵬、白鷹、田蜜、安華	
25 騙術奇中奇 Cheat to Cheat	1973.3.1	萬聲	李翰祥	李翰祥	甄珍、張瑛、梁醒波、白鷹	

風起潮湧——七十年代香港電影

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
26 偷渡客 The Rendezvous of Warriors	1973.5.3	七海	邵峰	邱剛健	秦沛、丁珮、姜南、白鷹	
27 瀟灑三狼 Death Comes in Three	1973.5.11	張氏	張冲	張森	張冲、胡燕妮、鄧光榮、白鷹	
28 春滿丹麥 Adventure in Denmark	1973.6.28	維道	何藩		陳惠敏、伊雷、麗莎蘿蒂 (Lisse Lotte Norup)、白鷹	
29 黑帶仇 The Black Belt	1973.9.6	協利	張森	張森	白鷹、方野、歐陽珊、馬海倫	
30 五雷轟頂 Thunderbolt	1973.10.11	嘉禾	羅熾	何冠昌	茅瑛、田俊、白鷹、林蛟	
31 迎春閣之風波 The Fate of Lee Khan	1973.12.6	金銓	胡金銓	王冲、胡金銓	李麗華、田豐、徐楓、白鷹	
32 英雄榜 Chinese Kung Fu 原名：中國功夫	1973	寶星	楊權	楊權	陳嶺威、鹿村泰祥、張淑儀、白鷹	
33 天涯客 A Man Beyond Horizon	1973	光明、大鵬	吳天池		金童、唐菁、沈芝華、白鷹	
34 鐵胆擒兇 The Daredevil	1973	維新	梁琛	梁琛	白鷹、陳曼玲、金霏、秦沛	
35 阿福正傳 The Little Man, Ah Fook	1974.1.19	協利	張森	張森	伊雷、恬妮、金霏、白鷹	
36 絕招 Martial Arts	1974.5.2	黑貓	徐大川	吳鐵翼	陳惠敏、胡錦、李鳳蘭、白鷹	
37 少林高徒 Fist of Shaolin	1974.6.6 (台)	普得	李舜	楊應文	白鷹、韓英傑、萬重山、李湘	
38 詭計 Conspiracy	1974.6.13 (台)	大慶 (台)	韓保障		白鷹、紫蘭、何宗道、葛香亭	武術指導：白鷹
39 女人面面觀 Women of Desire	1974.11.1	邵氏	呂奇	呂奇	陳萍、王戎、凌漢、胡楓	白鷹客串演出
40 忠烈圖 The Valiant Ones	1975.2.19	金銓	胡金銓	胡金銓	喬宏、白鷹、徐楓、韓英傑	
41 一門忠烈 又名：一代大忠臣	1975.3.13 (台)	巫氏	巫敏雄	嚴重	嘉凌、白鷹、江明、田豐	
42 尚方寶劍 Judicial Sword	1975.6.7 (台)	四方	韓保障	劉耀和	上官靈鳳、白鷹、歐陽如玉、曹健	
43 大明英烈 Heroes in Late Ming Dynasty	1975.12.19 (台)	大慶 (台)	巫敏雄	紀青、李家志	上官靈鳳、白鷹、田鶴、黃家達	
44 狼牙口 The Venturer	1976.2.21 (台)	中影 (台) *	張佩成	宋項如	上官靈鳳、白鷹、唐沁、田野	
45 八道樓子 7-Man Army	1976.4.16	邵氏	張徹 聯合導演： 熊廷武、午馬	倪匡、張徹	狄龍、姜大衛、陳觀泰、白鷹	
46 女刺客 Assassin 又名：刺客	1976.5.20	立昌	屠忠訓	徐銘謙	徐楓、田鵬、白鷹、嘉凌	
47 死囚 The Condemned 前名：囚犯	1976.5.27	邵氏	姜大衛	倪匡	姜大衛、蔡弘、白鷹、李麗麗	
48 萬法歸宗—少林 The Best of Shaolin Kung Fu	1976.9.1	協利	陳少鵬	朱雲鵬	金童、白鷹、黃家達、秦之敏	
49 千刀萬里追 Super Dragon	1977.4.1	東傳	張美君	劉國雄	譚道良、白鷹、唐威、金剛	獲 1977 年第 14 屆 金馬獎最佳男配角
50 金羅漢 The Invincible Super Guy	1977.6.4 (台)	聯合製片	徐增宏	倪匡	上官靈鳳、白鷹、孟秋、龍飛	
51 十三女尼 Revenge of the Shogun Women	1977.9.22	東傳	張美君	林煌坤	白鷹、梁修身、韓湘琴、古錚	1977.6.24 台灣公映
52 劍霜刃 Thousand Miles' Escort	1977.11.12 (台)	方氏	徐增宏	方氏編劇組	白鷹、米雪、武承泰、嘉凌	

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
53 俠士鏢客殺手 The Chivalry, the Gunman and Killer	1977.11.19	金馬	韓保璋	臥龍生	岳華、徐楓、白鷹、夏光莉	1977.5.7 台灣公映
54 寒樓·俠客·斷魂橋 36 Shaolin Beads 又名：寒翠樓	1977.12.10 (台)	大東	江南	姚慶康	白鷹、王冠雄、孟亭君、龍冠武	
55 白玉京 Pai Yu Ching	1977.12.22 (台)	南強	李嘉	古龍	田鵬、白鷹、徐楓、唐寶雲	
56 望春風 The Operations of Spring Wind	1978.2.7 (台)	中影(台)*	徐進良	林煌坤	嘉凌、白鷹、楊麗花、唐威	
57 火鎗掌與寒冰手 Deadly Opponents	1978.11.8 (台)	萬國	韓葆璋	臥龍生	陳星、方芳、白鷹、石淑萍	
58 冷血寒玉獅 The Supernatural	1978.12.15 (台)	萬年	梁哲夫		閻江龍、秦夢、白鷹、王俠	
59 七十二煞星 The 72 Desperate Rebels	1978.12.31 (台)	藝雲	林兵	向羊、金劍	白鷹、陳星、衛子雲、宗華	
60 秘帖 Secret Message	1979.2.7 (台)	永明(台)	羅山		閻江龍、龍君兒、白鷹、陳星	
61 糊塗江湖糊塗俠 Wandering Dragon	1979.5.18 (台)	歐亞	歐陽俊	邱剛健	石峰、白鷹、楊惠珊、苗天	
62 飄香劍雨 The Lost Swordsmanship	1979.5.17	六福(台)、 藝和	李嘉	倪匡	田鵬、白鷹、唐寶雲、汪萍	1978.5.27 台灣公映
63 軟骨真功夫 Yoga and Kung-Fu Girl	1979.11.4 (台)	龍昇(台)	孫陽	孫政中	戚冠軍、白鷹、盧迪、江青霞	
64 百萬將軍一個兵 A Great Soldier Wins a General 原名：乞兒大俠	1979.11.23 (台)	佳欣(台)	李家志	金劍	衛子雲、凌雲、白鷹、燕南希	
65 行規 The System	1979.12.12	全美視亞洲	翁維銓	翁維銓、李茜 劇本顧問：金炳興	白鷹、石堅、焦姣、林偉祺	
66 香火 Gone with Honor	1979.12.14	中影(台)*	徐進良	林清玄、吳念真、 陳銘礪	柯俊雄、楊麗花、梁修身、嘉凌	1979.7.21 台灣公映 白鷹客串演出
67 追命人 The Deadly Confrontation	1979	曾澤	張曾澤	張曾澤	岳華、羅烈、嘉凌、白鷹	

* 中影=中央電影事業股份有限公司

夏祖輝

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 繾綣 The Story of Ti Ying	1971.7.8	中製(台)*	李翰祥	李翰祥	甄珍、王引、謝賢、江青	1971.1.26 台灣公映 副導演、音樂：夏祖輝 夏祖輝獲 1971 年第九屆 金馬獎「最佳音樂」 (非歌劇)
2 血濺虹橋 Blood Splashing Over Rainbow Bridge	1973.6.8 (台)	中製(台)*	夏祖輝	張永祥	葛香亭、白嘉莉、歐威、陳莎莉	
3 痴情玉女 A Sentimental Girl 又名：古鼎紅顏	1974.3.9 (台)	中影(台)#	郭勒、夏祖輝	夏祖輝、 江述凡、郭勒	徐楓、宗華、葛香亭、曹健	
4 傾國傾城 The Empress Dowager	1975.3.21	邵氏	李翰祥	李翰祥	狄龍、姜大衛、盧燕、蕭瑤	助導：夏祖輝、馬斐
5 捉姦趣事 That's Adultery 前名：捉姦趣史、捉姦艷史	1975.11.14	邵氏	李翰祥	李翰祥	宗華、谷峰、岳華、胡錦	助導：夏祖輝、馬斐
6 瀟台泣血 The Last Tempest	1976.2.21	邵氏	李翰祥	李翰祥	狄龍、盧燕、岳華、蕭瑤	助導：夏祖輝、馬斐
7 拈花惹草 Crazy Sex	1976.6.26	邵氏	李翰祥	李翰祥	余莎莉、王俠、胡錦、李昆	助導：夏祖輝、馬斐

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
8 騙財騙色 Love Swindlers	1976.9.11	邵氏	李翰祥	李翰祥	谷峰、邵音音、汪萍、岳華	助導：夏祖輝、馬斐
9 風花雪月 Moods of Love	1977.1.1	邵氏	李翰祥	李翰祥	岳華、余莎莉、邵音音、詹森	助導：夏祖輝、馬斐
10 乾隆下江南 The Adventures of Emperor Chien Lung	1977.6.3	邵氏	李翰祥	李翰祥	劉永、汪禹、王沙、陳萍	助導：夏祖輝、馬斐
11 金玉良緣紅樓夢 The Dream of the Red Chamber	1977.10.26	邵氏	李翰祥	李翰祥	林青霞、張艾嘉、米雪、岳華	助導：夏祖輝、馬斐
12 佛跳牆 The Mad Monk	1977.12.31	邵氏	李翰祥	李翰祥	野峰、詹森、楊志卿、邵音音	助導：夏祖輝、馬斐
13 子曰：食色性也 Sensual Pleasures	1978.8.25	邵氏	李翰祥	李翰祥	劉一帆、余莎莉、顧文宗、華倫	助導：夏祖輝、馬斐
14 哈囉床！夜歸人 Hello, Sexy Late Homecomers	1978.9.7	邵氏	何藩、朱牧、孫仲、華山、王風、夏祖輝、李翰祥	何藩、朱牧、孫仲、華山、王風、夏祖輝、李翰祥	盧國雄、芬妮、陳維英、楚湘雲	
15 乾隆下揚州 The Voyage of Emperor Chien Lung	1978.10.6	邵氏	李翰祥	李翰祥	劉永、李昆、姜南、惠英紅	助導：夏祖輝、馬斐
16 軍閥趣史 The Scandalous Warlord	1979.2.9	邵氏	李翰祥	李翰祥	秦煌、胡錦、余莎莉、楚湘雲	助導：夏祖輝、馬斐
17 鬼叫春 The Ghost Story 又名：津津有味	1979.3.3	邵氏	李翰祥	李翰祥	胡錦、岳華、焦姣、楊志卿	助導：夏祖輝、馬斐
18 銷魂玉 Return of the Dead	1979.12.22	邵氏	李翰祥	李翰祥	谷峰、王萊、劉陸華、岳華	助導：夏祖輝、馬斐

* 中製＝中國電影製片廠 # 中影＝中央電影事業股份有限公司

楊權

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 歡樂時光 Happy Times	1970.2.5	興發	楊權	吳鐵翼	鄧光榮、李司棋、譚炳文、李香琴	
2 不敢回家的少女 The Young Girl Dares Not Go Home 又名：我永遠記得你	1970.4.24	復興	楊權	李少芸、司徒安	陳寶珠、曾江、薛家燕、胡楓	
3 七擒七縱七色狼 Lucky Seven	1970.7.29	興發	楊權	楊權	狄娜、譚炳文、杜平、周吉	
4 橫衝直撞七色狼 Lucky Seven Strike Again	1970.9.30	興發	楊權	司徒安	狄娜、譚炳文、鄭君綿、李香琴	
5 我永遠記著您 I Will Remember You Always	1970.10.7	復興	楊權	李少芸、司徒安	陳寶珠、曾江、胡楓、彬彬（即斑斑）	
6 響尾追魂鞭 The Rattling Whip	1971.6.10	新發	楊權		王復蓉、武家麒、馬驥、易原	1969.10.3 台灣公映
7 搖錢樹 The Money Tree	1973.6.16	協利	楊權	楊權	孟莉、伊雷、曾江、張瑛	
8 英雄榜 Chinese Kung Fu 原名：中國功夫	1973	寶星	楊權	楊權	陳嶺威、鹿村泰祥、張淑儀、白鷹	
9 大鄉里 The Country Bumpkin 又名：傻瓜大鬧香港	1974.2.21	歡樂	楊權	張宇	譚炳文、李香琴、沈殿霞、胡錦	
10 早婚 Too Young	1974.3.23	協利	楊權	楊權	鄧光榮、恬妮、恬妞、王萊	
11 街知巷聞 The Tenants of Talkative Street 又名：街知巷聞春滿多口街	1974.5.16	協利	楊權	陳蝶衣	譚炳文、李香琴、沈殿霞、李昆	

影人七十年代片目

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
12 大鄉里八面威風 The Country Bumpkin in Style	1974.9.26	協利	楊權	楊權	譚炳文、李香琴、俞明、孟莉	
13 千奇百怪俏女傭 Maids-in-Waiting 前名：鐘點女傭	1975.5.15	協利	林義雄	林義雄	李香琴、鄭少萍、張惠儀、李燕萍	策劃：楊權
14 男人 40 一條龍 Don't Call Me Uncle 前名：隔牆花	1975.7.24	協利	楊權	楊權	譚炳文、葛劍青、劉志榮、李香琴	
15 遊戲人間三百年 Enjoy Longevity - 300 Years	1975.12.3	協利	楊權	楊權	譚炳文、李香琴、劉志榮、劉一帆	
16 大毒后 The Drug Queen 又名：香港大毒后	1976.3.4	協利	楊權	楊權	焦姣、劉志榮、李家鼎、黃曼	
17 新蘇小妹三難新郎 Learned Bride Thrice Fools Bridegroom	1976.4.29	協利	楊權		黃杏秀、劉志榮、譚炳文、周潤發	歌曲編撰：羅寶生
18 花心三少驕銀姐 The Prodigal Son	1976.10.1	協利	楊權	蕭笙	劉志榮、胡錦、石堅、丁羽	
19 撈家·邪牌·姑爺仔 The Hunter, the Butterfly & the Crocodile 又名：神鷹·蝴蝶·鱷魚頭	1976.11.25	協利	楊權	楊權	周潤發、黃杏秀、張午郎、劉慧茹	
20 入冊 Hot Blood	1977.9.23	協利	楊權	楊權、梁立人	周潤發、張雷、賽祝娟、林巧兒	
21 愛慾狂潮 Their Private Lives 前名：玩我 又名：狂潮	1978.1.12	協利	楊權	梁立人	周潤發、廖詠湘、陳喜蓮、盧遠	
22 猛男大賊胭脂虎 Storming Attacks	1978.8.31	協利	楊權	楊權	何宗道、張雷、丹娜、韓英傑	
23 鬥串 The Smart Guys 又名：許傻扮懵、雞蛋·石頭·碰	1978.9.21	協利	楊權、吳石		張雷、葉靈芝、韓義生、譚榮傑	
24 六合千手 Duel of the Seven Tigers	1979.6.3	協利	楊權	溫兆權、 吳天池(即吳丹)	金童、高飛、洗林煜、楊盼盼	
25 毒玫瑰與大保鏢 Poison Rose and the Bodyguard	1979.11.29	興發	楊權	溫兆權	陳軍堡、周麗娟、馬劍棠、紫玲	
26 癡狂大攻勢 Big Leap Forward 前名：發財大攻勢 又名：天降橫財	1979	萬隆	楊權	萬隆編劇組	王羽、李司棋、韓國才、沈殿霞	

何藩

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 孟姜女哭倒萬里長城 The Great Wall 又名：孟姜女	1970.2.18	榮華、 利銘(台)	姚鳳磐	姚鳳磐	湯蘭花、何藩、戴良、張亦飛	
2 迷 Lost	1970.5.14(法)	三人行	孫寶玲、何藩	康橋、孫寶玲、 何藩	徐禹(即陳振華)、傅儀、雷潔心、 鄭子敦	
3 大丈夫能屈能伸 What's Good for a Goose	1970.5.22	明星	汪榴照	汪榴照	唐菁、方盈、何藩、午馬	
4 盲女金劍 Golden Sword and the Blind Swordsman 原名：盲女幽魂	1970.7.22	華夏	劍龍	洪信德	李璇、沈依、李居安、何藩	
5 警告逃妻 From Home with Love	1970.9.10(台)	大眾(台)	張永祥	李至善、張永祥	柯俊雄、恬妮、李湘、何藩	
6 問白雲	1971.4.23(台)	華藝(台)	劉家昌	劉家昌	關山、俞鳳至、楊群、何藩	

風起潮湧——七十年代香港電影

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
7 癡狂佳人 Bitter Love in Tears 又名：一寸相思一寸淚	1971.6.4 (台)	中方 (台)	何方	何方	江玲、武家麒、何藩、孫越	
8 淘氣女歌手 Song of Happy Life	1971.10.7	金寶	陸邦		李琳琳、譚伊俐、鄧光榮、何藩	
9 湄南河之歌 The Song of Thailand	1971	荃利	劉達	劉達	張揚、周萱、何藩、方華	
10 金玫瑰 Golden Rose	1972.1.20	榮華、 利銘 (台)	楊安	王嗣常、黛郎	李麗華、湯蘭花、何藩、戴良	1971.5.6 台灣公映
11 血愛 Love and Blood	1972.7.12	維道	何藩	林念壹	李琳琳、鄧光榮、陳惠敏、伊雷	
12 春滿丹麥 Adventure in Denmark	1973.6.28	維道	何藩		陳惠敏、伊雷、 麗莎蘿蒂 (Lisse Lotte Norup)、潘冰嫦	
13 空中少爺 The Adventurous Air Steward	1974.9.20	協利	何藩	司徒安	伊雷、盧宛茵、施明、于洋	
14 昨夜星辰昨夜風 The Miserable Girl 又名：斷愛	1975.11.21 (台)	恒生	何藩	稚駒、鍾志洋	吳心蘭、張翼、張瑛、孟飛	
15 長髮姑娘 Girl With Long Hair	1975.12.11	邵氏	何藩	潘壘	韋弘、于洋、劉慧茹、丹娜	攝影指導：何藩
16 賣身 Body for Sale	1976.6.17	羅維	何藩		伊雷、劉雅英、葉夏利、林豔	
17 戇哥哥 Go a Little Crazy 又名：香港最後處男、花花世界戇哥哥	1977.5.4	大聖	何藩	大聖編劇組	伊雷、梁東尼、寧可欣、鄭淑英	
18 初哥·初女·初夜情 Innocent Lust 前名：青春痘	1977.12.15	邵氏	何藩	須立民	何燕、艾飛、陳俊豪、陳維英	
19 淫獸 The Notorious Frame-up	1978.9.1	邵氏	何藩	須立民	思維、白湘滙、莎莎、鍾國仁	
20 哈囉床上夜歸人 Hello, Sexy Late Homecomers	1978.9.7	邵氏	何藩、朱牧、 孫仲、華山、 王風、夏祖輝、 李翰祥	何藩、朱牧、 孫仲、華山、 王風、夏祖輝、 李翰祥	盧國雄、芬妮、陳維英、楚湘雲	

唐書璇

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 董夫人 The Arch	1970.11.5 (1970.10.14-16 於皇后、文華、 皇都、國華戲院 放映)	電影朝代	唐書璇	唐書璇	盧燕、喬宏、周萱、李影	影片自 1968 年起已參加歐美各地的影展。1969 年經第一映室在本地安排特別場放映。唐書璇獲 1971 年第九屆金馬獎最富創意特別獎。
2 再見中國 China Behind 原名：奔	1974	電影朝代	唐書璇	唐書璇	邵小玲、馮寶賢、曾紀律、潘榕民	1987.5.29 香港公映
3 十三不搭 Sup Sap Bup Dup	1975.9.18	真納	唐書璇	唐書璇	關山、沈殿霞、狄波拉、吳家驥	
4 暴發戶 The Hong Kong Tycoon 前名：大亨外傳	1979.7.5	龍一	唐書璇	汪景 (即王敬儀)、 施思 (即唐書璇)	黎小田、石修、梁醒波、胡茵茵	

陳俊傑

片名	首映日期	出品	導演	編劇	攝影	演員	備註
1 波斯·夕陽·情 Mitra	1977.4.7	龍剛	龍剛	孟君	陳俊傑	鄧光榮、張艾嘉、陳曼玲、龍剛	
2 暴發戶 The Hong Kong Tycoon 前名：大亨外傳	1979.7.5	龍一	唐書璇	汪景、唐書璇	陳俊傑； 部分攝影：陸正	黎小田、石修、梁醒波、胡茵茵	
3 空山靈雨 Raining in the Mountain	1979.7.11	羅胡	胡金銓	胡金銓	陳俊傑	徐楓、佟林、孫越、田豐	
4 牆內牆外 The Servants	1979.7.19	繙繙	于仁泰、陳欣健	陳韻文、陳欣健、 何家駒、于仁泰	陳俊傑	朱江、陳欣健、陳惠敏、胡茵夢	
5 山中傳奇 Legend of the Mountain	1979.10.4	豐年影業	胡金銓	鍾玲	陳俊傑	徐楓、石雋、張艾嘉、佟林	獲 1979 年第 16 屆 金馬獎最佳劇情片 攝影

陳欣健

片名	首映日期	出品	導演	編劇	演員	備註
1 跳灰 Jumping Ash	1976.8.26	繙繙	梁普智、蕭芳芳	蕭芳芳、陳欣健	嘉倫、陳星、陳惠敏、蕭芳芳	
2 狐蝠 Foxbat	1977.12.15	繙繙	梁普智	梁普智、陳欣健	亨利·施路華 (Henry Silva)、伊雷、 雲妮坦·麥姬 (Vonetta McGee)、陳欣健	策劃：陳欣健
3 馬場風暴 Horses	1978.5.10	雷鳴	執行導演：張浩 編導顧問：董驃	楊基	董驃、劉志榮、韓國才、陳欣健	
4 茄哩啡 The Extras	1978.12.14	繙繙	嚴浩	嚴浩、陳欣健、 于仁泰	伊雷、曾江、陳玉蓮、田青	配樂：劉彭、陳欣健 歌曲主唱：陳欣健
5 第二道彩虹 Rainbow in My Heart	1979.4.13 (台)	嘉禾	宋存壽	宋存壽	鍾鎮濤、陳秋霞、胡茵夢、陳欣健	
6 牆內牆外 The Servants	1979.7.19	繙繙	于仁泰、陳欣健	陳韻文、陳欣健、 何家駒、于仁泰	朱江、陳欣健、陳惠敏、胡茵夢	配樂：顧嘉輝、 陳欣健
7 手扣 The Handcuffs 又名：手銬	1979.9.6	雄鷹	午馬	陳惠敏	陳惠敏、嘉倫、苗可秀、江濤	陳欣健客串演出
8 點指兵兵 Cops and Robbers	1979.11.6	珠城、藝高	章國明	章國明、陳翹英、 關維鵬、李登	王鍾、金興賢、張國強、陳欣健	策劃：陳欣健、 何家駒

參考資料

書籍

- 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：市政局，1984（2002年修訂）。
- 李焯桃編：《香港電影與社會變遷》（第十二屆香港國際電影節回顧特刊），香港：市政局，1988。
- 李焯桃編：《向動作指導致敬》，香港：香港國際電影節協會，2006。
- 何思穎、李焯桃編：《反建制的先鋒——桂治洪》，香港：香港電影資料館，2011。
- 胡金銓（述）、山田宏一、宇田川幸洋：《胡金銓武俠電影作法》，香港：正文社，1998。
- 胡金銓著、胡維堯編：《胡金銓談電影》，香港：三聯書店，2011。
- 郭靜寧、藍天雲編：《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，香港：香港電影資料館，2006。
- 郭靜寧編：《香港影人口述歷史叢書之五：摩登色彩——邁進 1960 年代》，香港：香港電影資料館，2008。
- 郭靜寧、沈碧日編：《香港影片大全》第七卷（1970 — 1974），香港：香港電影資料館，2010。
- 郭靜寧編：《香港影片大全》第八卷（1975 — 1979），香港：香港電影資料館，2014。
- 夏祖輝：《永遠懷念的李翰祥》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2016。
- 高馬可（John M. Carroll）：《香港簡史——從殖民地至特別行政區》，香港：中華書局，2013。
- 梁良編：《中華民國電影影片上映總目（1949-1982）》，上、下冊，台北：中華民國電影圖書館出版部，1984。
- 張徹著、黃愛玲編：《張徹——回憶錄·影評集》，香港：香港電影資料館，2002。
- 盛安琪、劉嶽編：《香港影人口述歷史叢書之六：龍剛》，香港：香港電影資料館，2010。
- 黃仁編著：《俠骨柔情——電影教父郭南宏》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2012。
- 黃建業總編：《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》（中冊 1965 — 1984），台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005。
- 黃愛玲編：《邵氏電影初探》，香港：香港電影資料館，2003。
- 黃愛玲編：《風花雪月李翰祥》，香港：香港電影資料館，2007。
- 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。
- 蒲鋒編：《江湖路冷——香港黑幫電影研究》，香港：香港電影資料館，2014。
- 羅卡編：《熒幕新潮——譚家明的電視影片》節目特刊，香港：香港電影資料館，2008。
- 羅卡、法蘭賓（Frank Bren）：《香港電影跨文化觀》（增訂版），北京：北京大學出版社，2012。
- 鄭德慶總編：《郭南宏的電影世界》，高雄：高雄市政府新聞處、高雄市電影圖書館，2004。
- 劉成漢編：《香港功夫電影研究》（第四屆香港國際電影節回顧特刊），香港：市政局，1980。
- 劉成漢編：《香港武俠電影研究（1945 — 1980）》（第五屆香港國際電影節回顧特刊），香港：市政局，1981（1996年修訂）。
- 《1969 — 1989 首輪影片票房紀錄》，香港：電影雙周刊出版社，1990。
- 《33 情繫翡翠劇集 2000 紀念本》，香港：互動媒體有限公司，2000。

雜誌

- 《大特寫》，1975 — 1978。

鳴謝

邵氏影城香港有限公司
香港粵語片研究會
香港電影導演會

王麗明女士
白 鷹先生
石 天先生
石 琪先生
朱順慈博士
何思穎先生
何慧玲女士
何 藩先生
余慕雲先生
吳俊雄博士
吳思遠先生
李俊慧女士
李穎嵐女士
杜蘊思女士
狄 龍先生
阮紫瑩女士

周荔嬌女士
周 強先生
林俊鏘先生
洪金寶先生
胡淑茵女士
唐書璇女士
夏祖輝先生
桂侑銘先生
袁志明先生
馬珮曼女士
張志成先生
許冠文先生
許思維先生
郭南宏先生
陳秀英女士
陳欣健先生
陳俊傑先生
陳觀泰先生
傅慧儀女士
單識君女士

曾大知先生
曾肇弘先生
舒 琪先生
馮潔馨女士
黃倬詠女士
黃夏柏先生
黃家禧先生
黃愛玲女士
楊 權先生
楊 權太太
蒲 鋒先生
劉家榮先生
劉 欽先生
潘鳳琼女士
蔡明俊先生
鄭超卓先生
鄭傳緯先生
羅 卡先生
羅明懿女士

蒙以下機構及人士授權刊載電影劇照及海報，特此鳴謝：

天映娛樂有限公司
思遠影業公司
恒生電影（香港）有限公司
星空華文傳媒電影有限公司
美國胡金銓基金會
香港第一發行有限公司
香港電影公司
財團法人國家電影中心
港僑影業公司
無限動力實業有限公司
雷鳴（國際）電影貿易公司
夢成電影娛樂海外有限公司
銀都機構有限公司

寰亞傳媒集團有限公司
D & D Limited
Lee Family

何 藩先生
沙榮峰先生
翁維銓先生
袁和平先生
郭南宏先生
陳山河先生
陳欣健先生
陳焯生先生
龍胡梓婷女士

香港影人口述歷史叢書之七：

風起潮湧——七十年代香港電影

出版 香港電影資料館

館長 楊可欣

編輯 吳君玉

助理編輯 許佩琳

設計 Be Woks~

本書所載文章內容為個別作者的觀點，並不代表香港電影資料館的立場。

除部分版權持有者經多方嘗試後仍無法追尋，本書圖文均經授權刊載。
倘有合法申索，當會遵照現行慣例辦理。

© 2018 香港電影資料館 非賣品

版權所有，未經許可不得翻印、節錄或以任何電子、機械工具影印、攝錄或轉載。

香港西灣河鯉景道 50 號

電話：(852) 2739 2139

傳真：(852) 2311 5229

電郵：hkfa@lcsd.gov.hk

網址：www.filmarchive.gov.hk



康樂及文化事務署
Leisure and Cultural
Services Department



香港電影資料館
Hong Kong Film Archive