

電懋星塵

新加坡國泰機構的陸運濤於五十年代中來港投入影業，成立國際電影懋業有限公司（電懋），數年間極一時之盛。陸運濤本身就是一顆最耀眼的星，四十多年後的今天，看着眾星拱照下的他輕展一貫紳士式的笑臉，儘叫人追憶電懋曾發出的光芒。

電懋以國語喜劇、歌舞片聲名大噪，其實粵語片組早於國語片組成立，《璇宮艷史》（1957）、《苦心蓮》（1960）等上映時亦甚為哄動。當洋派、中產成了電懋作品的商標，電懋旗下的粵語片中的元素，格外顯得趣味盎然。電懋粵語片跟電懋國語片的風格有甚麼脈絡可尋？電懋粵語片跟其時粵語片界又有甚麼轆轤？對粵片的窠臼有所衝擊嗎？兩組於《南北和》（1961）匯流，打破香港電影史上國、粵語片世界兩不相干的局面。國語時裝片世界中的故國情懷／海派派頭逐漸淡出，日漸與香港現實社會拉近了。

今期《通訊》的「回顧國泰」專題，除了可見作者們對電懋及其母公司國泰的見解、經驗和追尋，亦可見籌備回顧展過程中與事人往各方搜尋資料的蹤跡。一切於三至六月間與大家全面分享。當電懋神話幻滅，眾星曾運行的軌跡仍叫人嚮往——一大群出色的台前幕後精英雲集，絕不是偶然二字可蔽之。[\[clkwok@lcsd.gov.hk\]](mailto:clkwok@lcsd.gov.hk)



喜劇泰斗劉恩甲（左）與梁醒波在《南北和》（1961）中鬥出好戲連場



從女孩子施展十八般武藝的故事，可略見電懋國、粵語片的路線。粵片紅星紫羅蓮鮮有的洋裝扮相在《黛綠年華》（圖上：1957／粵語／左几導演）出現；《福慧雙修》（圖中：1962／粵語／王天林導演）中的（右起）白露明、林鳳互助互勉，多番要在失業大軍中突圍而出；《青春兒女》（圖下：1959／國語／易文導演）中的（右起）葛蘭、林翠則爲了嘔氣而大鬥多個回合——乘機表演歌舞／武多回。



略談電懋的黃金歲月

羅卡



攝於1959年第六屆亞洲電影節。(前排左起)王萊、丁皓、葉楓、林翠、陸運濤、尤敏、李湄、白露明、蘇鳳、秦羽；(後排左起)鍾啓文、唐煌、雷震、張清、張揚、王天林、易文。(圖片承蒙朱美蓮女士授權刊載)

電懋創辦之初，最高領導陸運濤、主政的總經理鍾啓文、製片主任宋淇，都曾接受西式高深教育，有着傾慕荷里活但又以傳統文化自豪的心態。主要編導岳楓、陶秦、易文、張愛玲、秦羽亦有類似背景，因此一開始就替電懋出品設定中西合璧的主調；貼切點說是把傳統現代化的傾向。

綜觀電懋時期(1957-65)的產品，前七年頗能體現這一主調。其主流是套取西方通俗劇式，講求戲劇結構的愛情倫理片、輕喜劇片以及很荷里活化的歌舞、歌唱片。儘管劇式、風格受着荷里活的強烈影響，其感情卻是頗傳統中國的，只不過盡量迴避擺脫戰後創傷與貧困的纏繞，而轉向中產階級化的感情消遣。五〇年代末起更逐漸融入香港社會，出品了像《曼波女郎》(1957)、《青春兒女》(1959)、《空中小姐》(1959)、《溫柔鄉》(1960)、《野玫瑰之戀》(1960)、《南北和》(1961)、《愛的教育》(1961)、《香港之星》(1961)、《南北一家親》(1962)等片。雖然題材處理上仍見其與香港現實生活之隔距，至少已給予關注，也讓觀眾逃避入夢與現實糅合的幻境。也正因此，電懋的出品特別講究中產美學溫馨、柔美、哀而不傷的一面，在題材與風格上都自成一家，特別值得一提的是《南北和》系列(共三

集），正面描寫香港人與大陸人的生活習慣與思想上的矛盾與統一，即使流於風情的描繪，亦頗新鮮、有趣、可喜。



《星星、月亮、太陽》（1961）中的（左起）尤敏、葉楓、葛蘭。

一九五七到六三年可說是電懋的黃金歲月。但六三年以後，許是急於迎戰邵氏的攻擊，策略上陷於被動，片種既未能多元發展，創作上亦陳陳相因，苦纏於民間故事古裝片與黃梅調的類型中無法超脫。加上主將如宋淇、陶秦、岳楓、汪榴照和林黛逐一被邵氏拉去，而葛蘭、尤敏、張愛玲等亦於六四年後引退，編導人才後繼乏人，新星的再培養亦未如理想，以致路愈走愈窄，無法打開新局面。六四到六七這幾年是香港社會矛盾激化、青年一代躁動的時期，但電懋的進展遲滯，仍然在重複以前的輕柔、傷感、溫馨、美夢團圓的老調，無法迎合新一代備受抑壓而要求發洩的需要，落後於複雜的形勢。加上一九六二年鍾啓文的離職，一九六四年陸運濤的意外死亡，致使管理階層的一再變動，行政紊亂，資源不足，六七年後趨於沒落是意料中事。

電懋的貢獻，藝術上是造就了一批香港電影史上少有的、中西合璧得恰到好處而具中產趣味的作品，至今仍可堪玩味。在工業上的貢獻是率先推行明星制度與大力支持獨立製片。早在五〇年代初已投資支持國、粵語獨立製片，在最強盛的六〇年代亦以發行支持嚴俊、李麗華的金龍公司和鄺蔭泉的金泉公司等獨立製作，其後也支持袁秋楓、樂蒂的金鷹公司，和鄒文懷脫離邵氏後的嘉禾公司。它於五〇年代設立的演員訓練班也培訓了不少人才如雷震、丁皓、蘇鳳、李琳琳、田青、張清等。另外較少為人知的是在五五到六四這九年間拍製了七十餘部粵語片，大部分都是高質出品，其中《璇宮艷史》（1957）收入四十餘萬，非常轟動。*當時並將一些國語片如《四千金》（1957）、《提防小手》（1958）、《小情人》（1958）、《風流冤家》（1958）、《童軍教練》（1959）配上粵語，以兩個版本上映，而《南北和》系列則以雙語演出，這都顯示出它有過融和、溝通國、粵語文化的努力。[•]

*編按：有關電懋粵語片的資料，可參考本館訪問竇漢勳等人的紀錄。

羅卡為資深電影文化研究者，專注香港電影史研究，自一九八九年起策劃香港國際電影節的「香港電影回顧」節目，現為香港電影資料館節目策劃。

一種生活方式的消逝

鄧小宇



(左起) 鄧小宇與丁皓、小佩佩在《南北和》(1961) 結片緣。

電懣的黃金時期，亦即是從一九五七年開始打後幾年，所推出一連串好像是發生在香港的電影，裏面所描繪的那個社會風貌，與今時今日二〇〇二年的香港特區，橫看豎看也看不到有任何相似之處。畢竟這些作品所代表的那個特定的時代、那個特定的階層、那種特定的生活方式，早已湮滅，好像一切都不曾存在過一樣。

一九七七年十月我替《號外》寫過一篇有關電懣的文章，標題是「ATLANIS」，喻意電懣就像遠古的大西洋文明，在歷史消失得無影無蹤。一九七七年，那時電懣結束十多年，但已經從香港的社會和文化中蒸發、撤退，更何況是差不多再隔多四份一世紀後的今天？

如果至今地球上仍有一絕小撮人懷念當年電懣的出品，應該不是基於這些電影在美學上或藝術上的成就，而是懷念它們呈現、甚至可以說是宣揚的那種生活方式。

且看電懣當年最膾炙人口的片名：《曼波女郎》(1957)、《空中小姐》(1959)、《玉女私情》(1959)、《長腿姐姐》(1960)、《青春兒女》(1959)、《香車美人》(1959)、《六月新娘》(1960)、《三星伴月》(1959)、《龍翔鳳舞》(1959)、《雲裳艷后》(1960)、《玉樓三鳳》(1960)、《桃李爭春》(1962)、《四千金》(1957)、《野玫瑰之戀》(1960)、《情場如戰場》(1957)……這些都是以中產階級為背景的時裝片，連片名也相當洋化，我在《號外》那篇文章曾經這樣寫：「這些時裝國語片未必能符合我們心目中對『寫實』的定義。但它們的而且確以香港為背景，我認為這一系列作品真實地反映了當年南來的外省人士對於認同香港的急切，以及他們對本地環境迅速的適應。」

這一系列電影所描繪的生活方式，是解放後南來香港的外省人（特別是上海）帶來的一種簇新的、和以前老廣東截然不同的、近乎海派的生活方式和價值觀的本地化，像姚莉、張露在大約同一時期灌錄的時代曲，基本上是海派哲學在香港移植、生根，以至後來逐漸變種，在這個過程中，電懣是擔任了，亦最終完成了

它的歷史任務。

且讓我們抽查這些電影裏面的一些小節：

在《玉樓三鳳》演女作家的李湄，獨自在一間小咖啡店裏寫文章。／丁皓在多部電影中的職業是空中小姐。／葛蘭、林翠等經常在電影裏面的派對場面，大跳當時極流行的 Cha Cha。／《龍翔鳳舞》有日曆小姐選舉。／《六月新娘》葛蘭乘坐豪華郵輪來港。／《四千金》裏四位千金不約而同買煙斗給父親作生日禮物，影片又有拍到她們在跑馬地的住所裏泡蒸餾咖啡。／不記得是《四千金》還是《蘭閨風雲》（1959），葉楓赤着腳，野性地在酒吧長檯上跳舞。（編按：是《蘭閨風雲》。）／《小兒女》（1963）中王引、王萊悠閒地在一所鑽石山小平房的園子喝下午茶……

這些小節，在當時仍是相當貧困、思想保守的香港，甚至在東南亞所有華人社區，的確有其震撼性，好像在預告一個新時代的來臨，替期望變成中產階級的家庭來一個示範，帶給我們一些夢想、一些希望、一些靈感。無疑我們是窮，但即使在有限的資源下，只要我們有憧憬，有足夠的想像力，我們也可以活得優雅，可以提高生活質素。

我可幸有緣在電懣當過童星，拍過一些電影，第一身親歷過電懣那幾年黃金時期。我可以見證那種海派生活方式，不單止顯現在銀幕上，在當時的現實環境，也是同步進行。



《雨過天青》（1959）中的鄧小宇與父母（張揚、李湄）、姐姐（陳寶珠）。

我記得李湄是駕一部美國佳士拿巨型房車——哪怕是二手三手——回片場的。／太子道的咖啡屋是明星喝下午茶的聚腳地。／王萊卻愛光顧金巴利道香檳大廈閣樓有古典音樂播放的紅寶石餐廳。

我又記得有一位我們尊稱為方爺爺的化妝師方圓先生，一頭銀白髮，留着修剪得很有型的鬍子，經常戴上法式鴨嘴帽，穿蘇格蘭式大格子恤衫，卡奇褲，結絲領巾，駕着他的電單車，風馳電掣地返片場，有型到極。他雖然只是一名化妝師，但一直以藝術家自居，他尊重、重視他的職業，以此為榮，而同時，他亦受

周遭的人尊敬。

我們現時的社會是不是好像缺少了那份驕傲、那份尊重？



化妝師方圓（中）客串演出由（後排左起）蘇鳳、葉楓、林翠、穆虹主演的《蘭閨風雲》（1959）。

一九九六年，我最後一次參加電懣舊人不時舉行的聚餐，地點是尖沙咀的新洪長興京菜館，當晚出席的有葛蘭、葉楓、王萊、雷震、王天林、劇務部的屠梅卿和茶水部的麗姐。我記得那些老侍應還熱烈地向「王萊姨」問好。當年他們招呼「王萊姨」的時候，大概才是剛出來社會工作的小伙子吧。



九六年電懣舊友聚餐。（後排左起）雷震、王萊、葉楓、葛蘭、鄧小宇；（前排左起）麗姐、王天林、屠梅卿（承蒙鄧小宇先生提供照片）。

電懣時代早就消逝了，但在某些圈子某些人的心目中，哪怕那些圈子那些人是多麼的稀有，葛蘭、葉楓依然是大明星。在偶然一個晚上，偶然一個時刻，哪怕是多麼的短暫，五十年代香港風情好像又溜回來了。[•]

鄧小宇，生於香港，小時曾當演員，參演《我們的子女》（1959）《小兒女》（1963）等十多部國語片。1976年自美國留學返港，與陳冠中、胡君毅創辦《號外》雜誌，並為業餘作者，現任職商界。

國泰的星港淵源

何思穎

說到電影，香港和新加坡可謂結下了不解緣。香港的電影收藏家、影迷踏遍這個島國，搜尋無法在香港找到的寶物。箇中原因，主要有二。一是自香港電影崛起，新加坡一直是港片的主要市場；其二是香港史上最大的兩家電影公司——邵氏兄弟、國泰機構（曾名為電懋）都跟新加坡淵源深厚。

今年春天，香港電影資料館積極籌備一個以國泰為題的節目，包括放映國泰的名片，並出書概述其興衰。部份節目將會配合《第二十六屆香港國際電影節》，於三、四月間推出。為了這個節目，我特地於去年十二月初，代表資料館到新加坡做訪問，得以跟兩位國泰老臣子見面。同行的有學者雷競璇先生，並由王子儀先生負責拍攝。這兩則訪問亦同時豐富了本館的口述歷史計劃。

我們首先訪問國泰前任主管朱美蓮女士。由於國泰總部正在重修，訪問改在國泰的臨時辦公室進行。這次訪問，本館搜集組的黃敏聰小姐也有參與。我們更獲邀參觀國泰的電影資料圖書館。朱美蓮是國泰前任老闆陸運濤的外甥女。陸先生於一九六四年遇上空難，朱美蓮的父親——即陸的妹夫——朱國良接管國泰機構。朱先生於一九八五年退休後，生意便由朱美蓮打理。



朱美蓮（圖中女孩）自少耳濡目染，繼父親朱國良（女孩旁）後接掌國泰。（圖片承蒙朱美蓮女士授權刊載）

孩提歲月最令人懷緬。朱美蓮憶述自己在七彩繽紛的電影圈長大，身邊是風雲人物陸運濤——陸一手把國泰（電懋時期）發展成亞洲史上最大的電影王國之一。國泰機構是家族生意，朱美蓮細說家事種種，包括她和父親的感情、陸運濤與母親的關係。陸運濤的母親非常能幹，她由新移民家庭主婦，變成長袖善舞的生意人和家族領導人。

關於國泰和邵氏的關係，朱美蓮也輕輕提過幾句。當年雙方雖然競爭激烈，但後來曾訂下君子協定，不會挖走對方的員工。陸運濤去世後，生意大不如前。七十年代國泰機構決定放棄電影製作，專注電影發行、放映，以及電影業以外的生意，如房地產和投資。雖然如此，國泰跟電影圈的關係仍然密切。朱美蓮高興地說起她跟影星周潤發、曾志偉、麥嘉和黃百鳴等的情誼。她的辦公室更掛滿她和好些影

星的合照。

訪問朱美蓮翌日，我和雷競璇有幸訪問了五十年代影壇名人歐德爾先生，畢竟他已淡出，過去數年均謝絕訪問。歐德爾於一九二四年在香港出生，父親是俄裔美國人，母親是香港出生的法國人。他父親歐德禮是香港璇宮戲院的總經理。歐德爾的廣東話至今仍然流利，他是不少香港影人的好友。

歐德爾最初從事荷里活影片發行，說服陸運濤加入電影業後，他搬到新加坡，跟陸成立國際影片發行公司。一九五四、五五年間國泰接管香港的永華片廠，歐德爾負責監督接管工作及日後片廠的營運，開始製作電影，籌拍粵語片，後來製作廣受歡迎的國語片，則已是後話。



國泰接收永華片廠，陸運濤（左）與歐德爾巡視改建中的片場。

一九五六年歐德爾回到新加坡，重投電影發行工作。當國際公司陷入財政危機，他毅然與陸運濤對簿公堂。據歐德爾憶述，當時邵仁枚主動游說他控告陸，並為他找來當年嶄露頭角的年輕律師李光耀。雖然得到未來國家總理之助，歐德爾仍然被判敗訴，並要賠款給國泰。歐德爾和國泰達成分期還款協議。陸死後，朱國良同意把欠款一筆勾消。

歐德爾現已退出電影圈，但仍然很活躍。他在新加坡開辦了一家頗具名氣的影視店，專門出租外國影片和另類影片。

行程結束前，雷競璇順道參觀新加坡國家檔案館。該館收藏了大量珍貴材料，不單保存得宜，分類亦見細心，當中更包括多卷有關陸運濤的縮影膠片。我們離開新加坡前，尚未能細閱，誓言要回去一開眼界，讓香港和新加坡兩地的微妙關係再次活現眼前。（翻譯：鄭展儀）[•]

何思穎，影評人，高空飛行來回於香港及美國德克薩斯州兩地，現為本館的特約編輯。

都會啓示錄：《費立茲·朗回顧展》製作手記

傅慧儀

難能可貴的經驗

從僅僅認識幾齣費立茲·朗電影的名字，到深入探討這位大導演的個人生活和思想；從略為懂得一點修復歷史文物的皮毛，到掌握向公眾展覽和表現這些文物的技巧——整個《費立茲·朗回顧展》對節目組來說，是一個難得的學習過程。修復組的兩位同事謝建輝和蔣智良盡心盡力處理歷史文物和放映影片的種種事宜。工作人員在兩位悉心的指導下，明白如何陳列展品，乃至把原裝草圖和劇照裱框的正確工序。



修復組的謝建輝仔細護理文物

海外專家的參與

來自柏林博物館的貴賓姬絲天娜·奧洛加女士，在香港過了一個異鄉的新年——最後證明是忙得有價值的！除了姬絲天娜，她遠在柏林的兩位同事彼德·明施先生和紐思·華力加先生也給我們提供了寶貴意見。



奧洛加女士自柏林來港協助製作展覽

隆重開幕

以《大都會》（1927）神秘的「大恐慌」場面為主題的黑藍海報、司儀所穿的黑衣、現場伴奏樂隊的嚴肅打扮——營造出開幕當晚異常迷離而又興奮的氣氛。香港歌德學院院長倪奕勤先生談笑風生地向來賓致意，並祝賀電影資料館開館一周年。康樂及文化事務署助理署長（文化及博物館）馬啓濃先生主持了電影開映儀式，在場觀眾都對《大都會》新修復版的卓越畫質大為讚賞。（翻譯：曾憲冠）[•]

傅慧儀曾赴德國進修文化研究及曾編輯多本電影刊物，現任香港電影資料館節目策劃。

香港影人口述歷史 — 上海篇

朱順慈

二〇〇二年一月十日，我到了上海。日子不是刻意挑選的，這日子於我，不過是年曆上另一個周四。雖然上海和香港電影有千絲萬縷的關係，兩地人才和技術交流頻繁，但畢竟已是上個世紀三、四十年代的事。當年南來香港的影人無數，隨便唸一個名字，就能觸起歷史的千頭萬緒。往事湮遠，歷史的輪廓依然清晰，細節卻只有當事人才能確定。

這回到上海，為的就是尋訪可以細說當年的「說書人」。「口述歷史」之所以不乾脆叫「訪問」，關鍵正在於讓當事人成為說書者，我口講我事，講的未必都可成為新的歷史證據，卻能為「大歷史」提供個人的、切身的觀點。

五十年前的昨天

出發前，細細閱讀相關文獻，居然在日子上粗心了。跟編劇沈寂見面，沒聊到兩句，話題便扯到日子上去了：「五十年前的昨天，我給香港政府趕了出來。」

怎麼事前就沒想到這個微妙的巧合？一九五二年一月十日，八名電影工作者被遞解出境；五日後，再有兩名被逐。他們大部份繼續從事電影工作，回到上海似乎順理成章。五十年間，「反右」過去了，「文革」過去了，改革開放的大門也打開了廿年，就在這不遲不早的日子，從香港來了我這個不相干的人，盡談半世紀以前的事。連我也為這巧合吃了一驚。想到當事人的心情——我不敢想。

或許不敢想的只是我。現年七十八歲的沈寂先生很願意談這些年來的想法。他一九四九年到香港，五二年離開，三年半內寫了十個劇本，包括《神鬼人》（1952）《中秋月》（1953）《一年之計》（1955）等。當年政府很注意這群「左」派電影工作者，問他「左」字何解，他說：「即是不黃色。我們寫的都是反映現實的題材，也都是愛國的。」

當時在拍攝中的《一板之隔》（1952），也是反映現實的作品。原來的導演白沉，戲未拍完便被遞解出境，結果由朱石麟接手，劉瓊本來演的角色，就由李清補上。

白沉導演對當日的細節記得很清楚，從便衣如何在眼前出現，他如何反抗，如何堅持要求政府交代驅逐出境的理據，以至邊境旁警局內洋人的話，他都娓娓道來，一切仿如昨天發生的事。「他們告訴我，政府是根據ABC條例逐我出境，我問他們條例內容是什麼，問了許多遍，最後才說，那是『港督大人對你不感興趣。』哈哈！我回到廣州後，跟大家說這件事時，我說，我早就對港督不感興趣了。」今天，香港已經沒有「港督」了，電影也久無左右之分，後輩如我，實在難以想像五十年前在殖民地拍敏感題材的艱險和辛酸。

顧也魯從前是演員，一九四七年來香港，曾開辦大光明影業公司，且兼任製片工作。在訪談中，他憶述拍《小二黑結婚》（1950）時，因題材涉及解放區的情況，幾乎找不到肯出租的片廠，最後借得大觀片場。有一場戲要拍毛澤東的掛畫，為免給政府刁難，只能在半夜偷偷拍攝。後來電影公司資金不足，左支右絀，便索性搬回上海發展。



（後排右起）朱虹、朱順慈、岑範；（前排右起）舒適、鳳凰夫婦。

夜話雙城

在上海前後五天，跟六位電影前輩做了口述歷史訪談，除了以上提到的沈寂、白沉和顧也魯外，還包括著名演員劉瓊和秦怡，以及早在一九三三年已來香港拍出多部佳作的湯曉丹導演。

劉瓊是電影皇帝，素來不輕易接受訪問。秦怡當年是上海的名演員，今年雖已八十歲，仍忙 擔任上海影視公司的董事長工作，經常東奔西跑，也不容易約定。湯曉丹導演今年九十三歲了，思維仍很敏捷，記憶十分有條理，只是身體不大好，月前心臟病發，一直住在醫院裏，要訪問也着實不易。

這次訪談最終能順利進行，全賴朱虹姐、上海電影製片廠的李金保先生和楊誠先生等。沒有他們多方聯絡和奔走，許多精彩的故事或許便會湮沒在時光裏。

晚上，外灘的燈光讓身在金茂大廈五十三樓鋼琴吧的人爭論，香港和上海的夜景誰更漂亮。有關上海和香港的雙城競逐，我們已經聽得太多了，不如想想，在光影的背後，有多少被遺忘了的雙城故事。[•]

朱順慈為自由工作者，從事寫作、攝製及教學等方面的工作。

新增藏品

歲晚湧現的捐贈潮

何美寶

感激「第一」

入冬天氣轉寒，我們在黃海先生的安排下，往其父黃卓漢先生創辦的第一機構搬運電影拷貝和資料，心頭卻是熱烘烘的。



《山中傳奇》(1979)

年輕時看胡金銓導演的《山中傳奇》(1979)，那股空靈浪漫的氣氛教我畢生難忘，沒想到有一天可以略盡綿力，將它的拷貝好好保存，那種興奮真是難以形容！然而，倘若沒有黃卓漢先生的支持，一拍兩年的《山中傳奇》未必有機會和觀眾見面。一部經典電影得以面世，是很多人努力的成果，具識見的製片家尤其功不可沒。感謝黃氏父子對香港電影資料館的慷慨捐贈，讓我們有機會將黃卓漢先生經營的「自由」、「嶺光」及「第一」三家電影公司的出品整理、保存，以傳流百年。我們初步點算搬運成果，共得影片二百餘部，其他電影海報、劇照、剪報等材料多達十萬種，相信包括了三家製作公司從五十至八十年代的大部份資料。



豐富的「第一」片庫藏品，由富文物搬運經驗的專人小心處理，運往資料館。

黃先生一生以振興國片為己任，身兼製片、導演、發行多職，屢屢開創先河，經他栽培的導演和演員像秦劍、林翠、謝賢、丁瑩等不計其數，出品質量兼備，待我們整理以後，觀眾便可以重溫《女兒心》（1954）《樓下門水喉》（1954）《金夫人》（1963）、《工廠皇后》（1963）和《山中傳奇》等經典名片了。



黃卓漢（左）與王羽合作拍攝武俠片，掀起「第一」事業上的一個高潮。（照片承蒙黃卓權先生授權刊載）。

更添華麗

目前活躍的導演中，楊凡導演可說是資料館的最佳夥伴。楊導演早前已把大部份自己作品的拷貝贈予本館，又陸續把出版書籍和攝影作品的底片送贈——不要忘記楊導演是專業攝影師出身，許多明星在他的鏡頭下特別光芒四射。最近新作《遊園驚夢》（2001）揚威海外，女主角宮澤里惠勇奪莫斯科國際影展最佳女主角獎，楊導演隨即表示願意把該片的拷貝、主要的戲服和道具一併捐贈資料館，真叫我們喜出望外。楊導演是圈中著名的收藏家，對美的執著，眾所周知；該片精雕細琢，處理含蓄溫婉，堪稱其代表作。其實，片中不少具時代意義的衣飾擺設都是楊導演的私人珍藏，極盡華美，這次不惜「割愛」，一方面是要讓作品在妥善的環境下保存下去，另一方面也讓市民大眾得見那些珍玩的「真面目」。資料館這方面的藏品不多，這批精品正好補充了我們的不足，令館藏生色不少。



捐贈之餘，楊凡導演並細說各珍品的來龍去脈。

難得知音

近來最令人快慰的事，莫如認識了兩位熱心的觀眾。謝磯先生孜孜寫了一本八十年觀影回憶錄，送給資料館。他由六歲在廣州看《孤兒救祖記》（1923）寫起，綜括中外明星、名片，條分縷析，如數家珍，記憶力驚人。一個觀眾會在經歷無數人

生起落之後，珍重記下這些事情，誰還能否定藝術的魅力？有時我覺得搜集電影材料之所以重要，是因為材料內裏飽含着許多人的心血和美好回憶，有甚麼比這些更寶貴？謝先生的回憶裏有那麼多電影元素，不啻是位知音。

彭樂先生也是退休人士，最近成了資料館的常客。原來為着「長鳳新作品大展」的電影放映，他每隔一兩天便往資料館的電影院跑。他說當年的電影內容充實、意義深遠，值得一看再看。有時上下兩場之間有空餘時間，他便到資源中心看書去；有一天，他終於忍不住問我們會不會收集他收藏的舊電影雜誌，我們當然無任歡迎。之後，他每次來看戲便總帶着些五、六十年代的「手信」。那些「手信」有時是電影特刊、雜誌，有時是不同戲院的戲票——原來彭先生有一段時期做過大部份「影癡」都想做的工作——戲院帶位，並立志跑遍全港戲院，所以仍保留着一些戲票作紀念。他說當年九十多家大小戲院中，只差幾處較偏僻的未去過，其熱衷程度可想而知。「長鳳新」作品展重新燃點了彭先生看電影的熱情，也勾起了他一點點感觸，為此，他還寫了一篇文章作為回應，節錄如下：

.....近這一年來，因香港電影資料館的成立，與我遠離了多年的電影，又與我重新接近了！一年來我經常都到來資料館，只有在資料館內那所小小的放映室，可以重睹四、五十年代那些優良電影。令我感到欣慰的是發覺到喜愛這類電影的大不乏人！且有很多是年輕的一代.....冀望現在的電影工作人士列位諸公們，秉着為了社會和新一代的智能，將電影製作路線重新納入正軌，多製作一些寓教育於娛樂的電影，這是我很懇切的期望。

有興趣閱讀全文的朋友，歡迎到本館的資源中心查詢。[•]

何美寶現為香港電影資料館搜集組經理。參與製作的獨立電影包括《長途電話》（1996）、《背叛》（1997）和《藍色八月》（2000）等。著有創作集《吹笛到天明/存在一角的幾個場景》（1994）。



《遊園驚夢》（2001）中的宮澤里惠（左）與王祖賢翩翩起舞。

捐贈者芳名 (11.2001-1.2002)

香港影業協會

第一機構有限公司

德寶電影有限公司

成龍先生

周錦麟先生

依依女士

陳心一先生

陳耀成先生

傅月美女士

彭樂先生

舒琪先生

黃志華先生

黃愛玲女士

楊凡先生

鄧小宇先生

歐鳳儀女士

戴寶玲女士

謝磯先生

竇漢勳先生

Ms Debbie Chang

Mr John Sinarwi

Mr Stefan Hammond

講座內容摘要

《少年吳宇森：電影文化環境和外國影響》

日期：二〇〇一年十二月十二日(星期三)

時間：晚上六時至八時

地點：香港電影資料館電影院

第一節：吳宇森談他的少年電影夢

美麗與哀愁

小時，我家雖然窮，但我媽媽仍非常喜歡看電影，每次她去看電影時，亦總會帶我去。那時候，每位家長可以帶一名小孩入場的。然而，若碰上父母沒空，我們一大群小朋友便會到戲院門口「拉人衫尾」入場。當時我喜歡看電影到有點入迷，而我除了愛看粵語片外，也愛看歌舞片、西部片、警匪片等幾乎任何類型的影片。

其中，我最迷的電影當是歌舞片。由於我當年居住的環境相當惡劣，所以經常覺得自己像身處於地獄之中，有很多不公平和罪惡的事在我身邊發生。同時，也有太多的暴動，太多令人失望的事情出現，致令我對人生感到非常絕望。每次當我看歌舞片時，我都會被歌舞片中的世界迷著。在歌舞片中，不單歌曲動聽，故事和人物亦相當完美。我記得我第一部看的歌舞片叫《綠野仙蹤》（1939），由茱迪格蘭主演。這部片帶給我很大的歡樂和希望，所以時至今日我仍深深記得這部戲。

再說回法國新浪潮電影，除了杜魯福的戲外，我最愛的還有積葵丹美的歌舞片，像他的《秋水伊人》（或譯《雪堡雨傘》，1964）和《柳媚花嬌》（1967），令我認識到何謂浪漫，何謂愛。他的電影，浪漫主義非常重，而所謂法國式的浪漫，除了是那份詩意外，亦滲了點悲情。總而言之，他的電影既浪漫，又有愛，並滲着點點的悲情。另外，他影片中的歌曲和音樂也是相當完美的。我看他的電影，感覺就像在看一首詩般。所以，積葵丹美的戲不單為我所鍾愛，他的戲對我的影響亦相當深。

梅維爾

我亦很喜歡看占基利的戲，還有佛烈亞士堤等很多很多的歌舞片。除了歌舞片外，我又喜歡看西部片和警匪片，特別是警匪片給我的影響是最大的了，因為我曾經生長在充滿罪惡和很不公平的世界，亦經歷過種種生與死的場面，甚至目睹過一些幫會的鬥爭，跟街上的所謂流氓打過架，所以我個人對警匪片相當感興趣，我也相當崇拜堪富利·保加，以及一些法國電影。

其實早在七六、七七年時，我已一直向公司說我最希望能拍一部警匪片，拍一部

所謂的性格電影，而不喜歡拍那類民初片、動作片，或者是喜劇。我最想拍的其實是像梅維爾的《獨行殺手》（1967）那樣的、堪富利·保加式的警匪片，原因是我個人特別鍾愛這一類電影。

在台灣時，我曾與徐克談過想重拍一部戲——那就是《英雄本色》（1967）。我倆都很希望能重拍這部戲，因為我們都崇拜龍剛。同時，我們亦很喜歡那部戲中的一份精神。我們很希望能重現片中的一份俠客精神，但徐克的理想是把《英雄本色》改編成以女性角色為主，以三個女主角為骨幹，而我則主張以男性角色為主，把當中嘉玲一角變成男人，變成一個俠客，原因是我一直也在渴望拍一部梅維爾式的警匪片。

我認為周潤發是位非常優秀的演員，他演戲時每每能發自內心，其形象也恰好是我心目中的英雄形象，那就是既具俠客精神，又具文學內涵，思想很高的一類俠客形象。這又結合了我一向喜愛的阿倫狄龍、奇連伊士活、史提夫麥昆和高倉健等人的形象。

在動作設計方面，我從森畢京柏的電影中學習到不少有關動作美感方面的設計，而我亦希望藉此創造一些經典的槍戰場面，為香港電影中所未嘗出現過的。透過激烈的槍戰，我試圖把死亡和暴力間的美感糅合起來。

梅維爾與《喋血雙雄》

我拍《喋血雙雄》（1989），是向梅維爾致敬，同時也是向馬田·史高西斯致敬。他們是我最崇拜的導演，於是在故事中，取了梅維爾在《獨行殺手》內的一份精神，及以《獨行殺手》的故事作為藍本。如周潤發一開始在教堂內接受一項任務，再在夜總會內碰到葉蒨文，並於開槍殺人時不慎錯傷了葉蒨文的眼睛等，當中的一份感覺、感情的結合，以及那段遭遇，都跟《獨行殺手》很相似。原因是我實在太愛梅維爾的戲了。至於整個戲的發展，我則希望拍得具歐洲片的風格，一種完全不講求電影傳統的浪漫手法。

這部片在海外可謂相當成功，亦因此我多了不少西方的影迷，他們不斷給我來信。這部片在日本也很受歡迎，所以不久便引起了荷里活很多公司的注意。同時，有不少的明星、演員也看過我這一部片，很多電影公司也一樣看過這部戲，並很有誠意邀請我去拍片。很多很多東西其實都可說是由《喋血雙雄》（1989）開始的。

新浪潮

在「大學生活電影會」的一段日子，是我一生過得最快活的一段時光，我不單從中認識一群熱愛電影的朋友，亦在這班朋友中學到真正的電影知識。我很感激黃志強（石琪）、陸離、陳任、羅卡、林年同、趙德克、陳坤揚、陳介一等很多很好的朋友。特別是陸離、羅卡、石琪、金炳興等人，他們在《中國學生周報》寫了很多關於電影的文章，亦翻譯了很多電影文學和評論。由此我有機會認識到更多關於電影的知識和理論，透過他們的文章，我亦學了不少有關電影的東西。不單如此，我

更與這班朋友，如黃志強、趙德克等一起拍攝實驗電影。我又很感激陸離、西西等很多很好的朋友，他們經常將一些法國文學電影的知識翻譯出來，並介紹所有法國新浪潮電影給我們認識。由於他們的緣故，我可以有機會認識法國電影。當年，我記得我自己深深迷上梅維爾的戲，如《獨行殺手》、《奪寶群英》（1970）等。此外，我亦很喜歡杜魯福和所有法國新浪潮導演的戲。當時法國新浪潮導演們所導演的戲不單改變了電影的世界，它們對我亦有相當大的影響。所以我當時有個感覺，就是法國新浪潮導演能做到的事情，我相信我們也能做到，因此我說它對於我們的啓發是相當大的。其時，我其實覺得香港的電影有很多地方是做得不好的，亦有很多毛病，如有些過分抄襲，亦有很多東西是有必要改進的。於是，我當時在心裏想，若我們能有像法國新浪潮導演般的精神，我們便可以用這種精神改變香港電影。同時，這方法亦應該是行得通的，所以我決心要做一個導演，原因是我希望對香港電影能有所貢獻。

至於我為什麼會喜歡費里尼的戲呢？原因是他的戲非常豐富，每個影像就似是一幅畫般，而每個影像的訊息則仿如他內心世界的寫照。同時，他的技巧和影像運用對我的影響也相當深，在視覺效果的設計上，我受到他相當大的影響。我也非常喜歡杜魯福，因為他的戲最充滿愛心，同時他的戲每一次都像在進行一個不同的實驗，他的電影技巧是最富自由主義的，最奔放的。

美國片方面，我個人最喜歡的有森畢京柏和史丹利寇比力克。森畢京柏的《蕩寇誌》（1969）是我最喜愛的西部片之一。同時，我又愛他使用慢鏡頭的方式，感覺上就似添上了另一層的浪漫主義色彩。當然，我也喜歡黑澤明的戲，因為他的電影往往充滿着人文主義的精神。此外，他描寫角色的那種氣節和氣魄時，感染力亦相當強烈。所以，我很喜歡他拍的一系列俠客電影，如《七武士》（1954）、《用心棒》（1961）和《天國與地獄》（1963）等。他差不多每一部作品都是那麼出色的。

——摘自香港電影資料館的「吳宇森口述歷史訪問」
放映吳宇森訪問片段

第二節：《少年吳宇森：電影文化環境和外國影響》座談會

主持：鄭子宏（香港電影資料館）

講者：羅卡（香港電影資料館）

何思穎（資深影評人）

劉慧嫻（浸大電影電視系碩士研究生）

李健文（浸大電影電視系碩士研究生）



(左起) 羅卡、李健文、鄭子宏、劉慧嫻。

羅卡：六、七十年代香港的電影文化環境

五十年代的社會較為黑暗，存在很多不合理現象，但當時的電影卻給人真善美的感覺，使人看完以後，有一份得 的感覺。就如吳宇森導演，亦從當時的電影中找到真善美這些特點，使他從生活憂愁中得到超脫，更把這些特質視為人生理想。故當時的人不只崇拜電影，更會崇拜明星。當時的電影狂熱份子，更被稱為「影癡」。

到了六十年代初期，香港開始公映不同國家、不同種類的電影，如北韓片、菲律賓片、泰國片等，而荷里活片則較後才興起。由於有很多機會看到不同的電影，所以香港人有機會接觸「法國新浪潮」，如杜魯福等人所執導的電影。那時人們看完這些電影後，都有一種共同感覺——苦悶、壓迫一掃而空。他們開始找到新的人生態度，嘗試以藝術抵抗社會壓迫，亦因為得到藝術方面的滿足，而覺得人生更有意義及希望。

早期時候，沒有人認識吳宇森，至後來拍了《英雄本色》（1986）才為人賞識。吳宇森導演能有今天的成就，實在是因為他對電影有一份信念和堅持，他非只純粹欣賞電影，更視電影為一種宗教，支持他繼續生活。

六十年代末期至七十年代初期，有很多日本片在港上映，尤以任俠電影最多，吳宇森亦很喜愛日本片，其中最難忘的是石井輝男的《雙雄喋血記》（1964），吳後來很多電影都是吸收了這部電影的元素而發揮，特別能將那些似是暴力的場面表現得感人細膩。吳宇森電影的拍攝手法，雖然不傳統，但其中的感情非常深厚，就如「法國新浪潮」，他的電影能夠感染人，可以超脫社會為人帶來的煩惱、苦困。

李健文：吳宇森的美麗世界

吳宇森深受法國電影的拍攝技巧影響，特別是《四百擊》（1959）及《秋水伊人》。

吳宇森於電影中追求一種美感，所以他與後期的導演如徐克等拍攝電影的出發點有異。

法國電影與吳宇森電影有下列共通的特質：

- 一. 形式美：
 - 1) 被抽離社會的男人
《秋水伊人》一片沒有交代男主角當兵時所發生的事情，將男主角抽離，又使其突然再出現於戲中，帶出了男主角回來後要面對的巨大衝擊。這種表現手法亦見於吳的《英雄本色》，豪哥被捕入獄，戲中並沒有交代獄中生活，製造出男主角在社會中被抽離的效果，出獄後所面對的衝擊，便顯得更震撼。
 - 2) 將主角抽離至另一特別世界
《四百擊》描寫男童教導所的生活，這對當時的法國人來說是非常陌生的環境。吳亦於他的電影中選取了香港人陌生的素材，如《喋血街頭》（1990）一片，選了越南為拍攝地點，還以六七暴動時期為背景，使觀眾觀看電影之餘，亦能感受到另外一種經歷。
- 二. 現實浪漫：
 - 1) 空間浪漫
《秋水伊人》的男主角踏單車送女主角回家與吳《英雄本色》Mark 哥伏在木頭車上逃走兩幕，都着重表現環境、空間的動感及美感，這都是吸收了法國電影的特質。
 - 2) 缺陷性浪漫
《秋水伊人》及《英雄本色》的男主角後來都變成跛子，吳宇森在這方面吸收了法國電影這種缺陷性的特質，使男主角反而因缺陷成為英雄，又不減其瀟灑形象。
 - 3) 神聖浪漫
吳宇森在場境設計方面也受法國電影影響。《四百擊》中描寫男主角逃走，衝過廣場時，四周白鴿飛起。吳也會在有意無意之間把這種帶有宗教性質的氣氛加入他的電影之中，讓觀眾體驗到那種神聖感覺。

由此可見，吳宇森的電影是吸收了法國的電影文化，再糅合中國傳統發展而成的。

劉慧嫻：吳宇森的作者風格

「法國新浪潮」提出了「作者論」，即導演等於作者，將電影的地位提升至與其他藝術一樣，導演用自己的語言、方法去「寫」電影，加入自己的世界觀，在主題、風格上擁有個人特質，讓人一看到這電影，便會想起導演是誰。

吳宇森自《英雄本色》後，拍了很多動作片，當中亦體驗了這種「作者論」，從他的電影中發現到的個人風格有：

- 一 暴力美學：吳很多時都會把暴力和美學糅合，如《英雄本色》、《喋血雙雄》、《辣手神探》（1992）等片運用了不同的拍攝技巧，以暴力營造美感。
- 二 男性主義與兄弟情：吳對男性的描寫有自己的一套方法，他非常着重兄弟情，如《英雄本色》中，豪哥與 Mark 哥 豪哥與弟弟之間的衝突、仇怨的化解。吳片中往往有典雅的殺手、英雄形象，他是想通過這些有情義的社會人物，來表現「善」此一特質。
- 三 政治意涵：吳片中有很多影像都與政治有關，於戲中表達對現實的無奈，及對未來那種不可掌握的情緒。

何思穎：荷里活／西方文化對吳宇森的影響

少年、青年時期的吳宇森身處六、七十年代的香港，他和當時香港年輕人一樣受到來自多方面的社會、文化衝擊，吳宇森在電影方面本身受到的影響，包括「法國新浪潮」以至同時期的法國導演梅維爾的電影、美國方面則有森·畢京柏和馬田·史高西斯等的作品，日本電影方面就受到高倉健的電影以及《七俠四義》（1954）等這類電影的影響，例如他曾說過《切腹》（1928）是他十部最喜愛的電影之一，這些電影對吳宇森的影響亦有不少人論述。但較少人提及的是荷里活黃金時期的電影對吳宇森的影響，其中最著名的就是 Samuel Fuller。

Samuel Fuller 是五、六十年代的荷里活 B 片導演，他的作品要到六、七十年代始受影評人和電影史學者的重視。吳宇森以前沒有為意自己受他的影響，直至吳宇森認識了馬田·史高西斯之後，馬田·史高西斯指出吳的作品中有很多 Samuel Fuller 電影的影子，到吳宇森再看過 Samuel Fuller 的電影，他才發現有共通之處。

此外，我認為吳宇森亦受到 Don Siegel 和 Robert Aldrich 等美國五、六十年代的動作電影導演的影響。其中一樣最共通的地方是他們的電影裏面都有一些感情豐富的暴力英雄。而吳宇森電影裏面的這些人物所表現出來的激情，並非一般中國人的感情，而是受了西方文化影響，加上中國傳統和香港文化融合而成的。

吳宇森電影裏面的一些暴力英雄的激情，某程度上反映出香港人的九七情意結無法渲洩，而吳宇森在電影裏面則用了極端的情感將壓抑渲洩出來。

此外又有一個值得注意的地方，吳宇森喜愛的兩部法國電影《秋水伊人》和《獨行殺手》都是法國導演向荷里活電影致敬的電影，前者是向美國歌舞片致敬，後者則是向美國黑色電影以及偵探片致敬。這兩部片可說是美國類型片經過法國電影間接對吳宇森構成影響。

再說回荷里活電影對吳宇森的影響，森·畢京柏的暴力美學對他的作品影響甚深，除了森·畢京柏的影機運動和慢鏡頭的運用，吳宇森有借鏡之外，還有一

點是很重要的，便是森·畢京柏的電影裏面的一些不合時宜的英雄，最著名的例子是《蕩寇誌》（1969）裏不容於時代轉變、失去生存價值的西部英雄。吳宇森電影亦不斷有這類人物出現，例如一些擁有舊式中國情操和道德觀念的英雄人物，便不容於八十年代香港這個高度物質化的晚期資本主義社會。

這種人物其實在比森·畢京柏更早出現的 Don Siegel 和 Robert Aldrich 的電影已經出現，甚至在四十年代一些由堪富利·保加飾演的私家偵探角色已見端倪。這類存在主義式的英雄本身都有一種個人道德操守，但他們往往不容於現代大都會的環境。

Samuel Fuller 亦是源出於那一種電影傳統，我相信吳宇森應當看過 Samuel Fuller 的電影，因為 Fuller 的電影在吳的成長期經常上映，只是當時未被影評界重視而已，但即使沒有，也會看過與 Samuel Fuller 的戰爭片相類近的，或是同期描寫一些不合時宜的激情暴力英雄的荷里活片。Samuel Fuller 的戰爭片很着重男性情誼，戰爭片固然不會有女性角色，影片趨向刻劃戰壕中男性之間的肝膽相照。在吳宇森的電影中最明顯的例子便是《英雄本色》裏面周潤發、狄龍和張國榮三人伏在地上，共同向敵人開槍一場，猶如戰爭片中美軍在戰壕中對抗德軍或日軍一樣有戰爭的感覺。

另一個西方影響是宗教情懷，吳宇森影片中有兩個既重要又常見的宗教情操：一是被代入父親形象的關公；二是被代入母親形象的聖母，兩者分別源出於東方和西方文化。

在吳的電影內，有很多拜關公的場面，都是包含諷刺的意味，表示公義和正義在社會中已不存在。而電影中聖母形象的出現，則較多是以一種文化潮流象徵出現，實際上所表現的西方宗教情操並不深入，只屬浮面，並沒有牽涉像靈與慾的交戰等基督教信仰產生的典型衝突。而這亦反映出他們一代的香港人同時深受中國傳統和西方影響，之後才慢慢建立本身文化的現代性。

吳宇森亦有運用另外一個西方宗教符號——白鴿。吳宇森擅用飛動中的白鴿來營造視覺效果，但白鴿本身於西方宗教教義中「聖靈」的意味在影片中卻不是重點，反而白鴿在電影中較多用以象徵純潔，這一點吳宇森自己亦有提及。總括而言，他的電影中的西方宗教情操表現並不深入，我認為他電影中的西方宗教意象較多象徵一種理想化的西方烏托邦的理念，多於宗教性的意味。另一方面，關公所代表的俠義和義氣情操同樣是抽象的，它本身其實也是中國人理想化和神話化後而成為中國人的一種道德指標，但在吳宇森電影裏，這種情懷的展現無疑是比西方宗教情操的表現較為實在和感受較深，這一點可能是跟他的個人經歷有關。

觀眾： 看完吳宇森的訪問攝錄後，感到吳重形式、音樂、影像等多於內容所以他會喜歡警匪片與歌舞片。

何穎思： 吳宇森曾經說過想拍一套歌舞片，因為他認為這種影片較為風格化。而香港動作電影與歌舞片一直都有密切關係，很多西方影評開始喜歡香港電影，也是因為動作片和歌舞片注重身體的表達。

觀眾： 香港電影大多以愛情為題材，為何吳宇森沒有這類片種？

羅卡： 雖然吳片不同於西方電影，較少接吻的場面，但事實上吳很喜歡愛情，而且對愛情的要求很高，不過他在片中所表現的愛是由關懷出發，且接近仁，不只是純粹男女之間的愛情。

劉慧嫻： 從觀察所得，以男性作為中心，是吳片的一大特色，女性在他的電影中沒有多大地位。如《喋血雙雄》一片，男女主角雖然有一段愛情關係，但是女性的描繪，只是對故事發展、對男角發揮的一個輔助。

整理：羅淑程、吳君玉

費立茲·朗座談會 I 《大都會的啓示：電影建築》

日期：二〇〇二年一月十二日（星期六）
時間：下午四時三十分至六時
地點：香港電影資料館電影院
主持：鄭子宏先生（香港電影資料館）
講者：傅慧儀小姐（香港電影資料館節目策劃）
史文鴻先生（香港理工大學通識教育首席講師）
許日銓先生（香港大學美術博物館藝術主任）



（左起）許日銓、鄭子宏、史文鴻和傅慧儀

傅慧儀：《大都會》的修復

早在八十年代初，慕尼黑電影資料館一班修復員根據他們拿到的第一代《大都會》（1927）原版本進行修復，在過程中被人盜取發行。至於二〇〇一年的修復版本，茂瑙基金會在一九九八年取得擁有權後，授權並資助慕尼黑電影資料館進行修復。慕尼黑電影資料館經過大型的資料搜集，參考 British Film Institute、George Eastman House 等機構的版本，再將八十年代初一些修復員曾整理的資料重新組合成一個新版本。在二〇〇一年的修復版本中，加入了原本的樂曲、故事內容和字幕等，經數碼化後再用菲林沖印，相信這個版本最接近真相。其實電腦的修復工作尚未完成，預計二〇〇二年中左右才完成。

《大都會》的音樂和影像設計等曾多次被人採用，例如一九八四年，Queen 樂隊的「Radio Ga Ga」音樂錄影帶加插大量《大都會》畫面；一九八九年麥當娜的音樂錄影帶「Express Yourself」中曾採用其中的部份影像；一九九二年的《護花傾情》一片中借用機械人瑪莉亞變成真人的鏡頭等等。

史文鴻：費立茲·朗電影中的影像與建築

其實所謂電影內的建築是指場景，朗在電影中場景的安排反映了他在表現主義方面的意念。影像對表現主義十分重要，因為在表現主義理念中，認為內心的感情是能夠以實體表達的，它不只浮現表層的形象，當中包含象徵、圖像等意義。表現主義基本上有兩種處理影像的手法：

1. 第一種以圖像表達，用圖畫般的佈景去處理影像。這種手法能營造很好的氣氛，因它能表達內心複雜的情感，但後世覺得這種手法過分簡單和圖像化，並不適合電影的媒介。
2. 第二種以象徵手法去處理影像，其中的佼佼者著名導演茂瑙。他傾向用象徵手法表達他的電影，每件實物當中含有象徵意義，他把多件不同的東西串聯一起，使其襯托出不同的意義。例如在《吸血殭屍》（1922）一片中茂瑙在沙灘上擺放很多十字架，交代女主角思念愛人的感情。茂瑙喜用簡單的佈景去表達他的意念，相反費立茲·朗則喜歡運用十分複雜的場景處理他的理念。他的做法可稱為建築術——從建築建構和製造場景的物料入手，用裝設的模式處理不同的意念。

費立茲·朗在不同階段的拍攝手法各有特點。在早期默片時代有很強的視像爆炸力；到三十年代的《M》（1931）片反而強調戲劇的氣氛，而氣氛的營造多數運用光影的效果；到後來的荷里活時期，運用光線、網和欄等的形態表現對人囚困和阻隔的意念。

從下列例子可見費立茲·朗的電影中展現的表現主義意念：

（例子一）《命運》

《命運》（1921）一片中運用實物、特寫和極遠鏡等手法表達不同的意念。朗用極高的圍牆象徵死亡，表示陰陽阻隔。故事中女主角服毒自殺追尋已死的愛郎，她得以進入一道耀眼的長梯，當中運用長梯和強烈光暗對比去象徵死亡是一個非常漫長和繁複的過程。死神引領女主角進入滿佈大大小小蠟燭的大堂，每枝蠟燭代表人的壽命，當中場景的安排是一種典型的表現主義手法。

表現主義的方式和傳統荷里活電影很不同，前者會突然地把特寫鏡頭和極遠景駁接起來，相反後者則有條理和程序。荷里活電影演繹手法顯得太過直接，扼殺觀眾的思考空間。

（例子二）《玩家馬布斯博士》

朗的電影中的影像並含有豐富的象徵意義。在《玩家馬布斯博士》中，馬布斯博士在股票市場興風作浪，朗以群眾的投機活動作為主要佈景，再以疊影交代馬布斯的不同面貌，表現其控制股市的魔力，象徵經濟懾人的力量。股票市場內的大鐘代表時間是金錢的理念。

（例子三）《大都會》

《大都會》之中最特別之處是大量地運用極大型的建築物去營造禁閉的空間，對

工人的囚禁，這是典型的表現主義處理手法。朗以發生工業意外的工廠變成一個吞噬工人的魔王，諷刺現代工業化對人類的勞役。

有人把朗標籤為「摩天大樓的奴隸」，意思是他善於運用極度巍峨的佈景去營造困迫的氣氛，當中有兩個不同的意義：第一代表社會是一個很大的體制，需要很大的環境才能有效地集體囚禁人類；第二代表對人類的挑戰，如以高牆代表死亡對人的挑戰，如摩天式的監獄，一方面囚禁大量的人，另一方面使置身其中的人覺得無助，挑戰個人的力量。回望過去法西斯主義社會，當中包括共產主義，這些國家的建築物都有這種理念，如中國天安門、德國柏林在一九三六年興建的奧林匹克運動場，使置身其中的人感到無助、挑戰、壓迫和屈服，令人意志投入其中。此外，朗喜用極巍峨的建築物表現反諷意味。

許日銓先生：都市與建築夢

香港是一個十分特別的城市，它成為英國殖民地時正值是工業革命發展至最精彩的年代。自一八五五年，許多新的發明相繼出現，其中包括安全式升降機和X光，一八八九年，佐治·伊士曼（George Eastman）發明膠卷菲林、一八九六年第一部電影上映等等，香港的歷史是與轉變急遽的現代工業世界一起發展的。

從一幅攝於一九三零年代香港面貌的相片，可見當時的香港滿佈維多利亞式的建築物，後來香港政府以驚人的速度把這些建築物全部拆卸；而當時德國人正夢想一個新世界——新大都會的面貌。《大都會》的構思非常浪漫，浪漫是一種單純、偉大的夢想，得與失並不重要。馬田·史高西斯認為「一套好的電影，有時往往能夠記錄一段時間內豐富的東西，記錄當時人的夢想。」《大都會》正能夠做到這點。《大都會》是設計師加圖浩特構想的未來世界，但欣賞此片時有如置身於今天的中環。

所謂現代主義的建築設計，室外和室內的分界不再強烈，外牆刪除所有不重要的裝飾，用料主要是鋼筋和水泥，譬如德國的包浩斯建築風格，中環街市就是香港最美的包浩斯建築物。又如匯豐銀行，它最大的裝飾是它本身的結構。此外，建築師 Eliel Saarinen 發明的鬚刨型建築物——沒有了建築物頂部的壓迫感——也屬於劃時代的摩登時代建築，同類型建築也可在本港找到，那就是中環的舊中銀大廈。

史博士剛才提出一個很有趣的論點：費立茲·朗電影中的場境給人一種無助、壓迫感和被挑戰的感覺。建築學主張盡量減少現代建築物的裝飾，將建築結構本身放至最大，如巨柱，使建築與人失去溝通，令人有種無助、壓迫、被挑戰的感覺。

在歐美建築師致力於設計現代化都市的同時，藝術家和電影人則透過他們的作品，預示未來的現代化都市可能帶來的害處。他們害怕人口爆炸的問題，路上的行人和交通局限於架空天橋，高樓大廈林立，人被迫生活在壓迫的空間內。香港

是一個十分幸運的地方，正因為香港比歐美的發展落後約二、三十年，我們能從歐美發展中吸取經驗，避免一些現代化都市可能帶來的害處。

香港是一個多山的城市，加上政府刻意限制開發土地，採用高地價政策，所以時至今日只有約總面積百分之三十的土地被開發。香港雖然有得多高樓大廈，但仍保留了很多自然風光，讓人可以享受大自然的空間，不致於像今天的紐約市，人被困在滿佈摩天大樓的城市中。

前陣子十多位德國建築師來訪，他們驚嘆香港人能夠在高密度的環境下工作和生活，但綠水青山所佔面積之廣更令他們嘖嘖稱奇。雖然很多藝術家和電影人用悲觀的心態去描繪現代都市的黑暗面，但希望大家透過是次座談會明白香港美麗的一面，用一種浪漫的心態去欣賞香港。

公開討論

傅慧儀：在《大都會》中，設計師加圖浩特在最早的一張草圖中刻意把教堂繪成比其他建築物矮小，但費立茲·朗最終刪除了教堂，因為他認為未來是不需要宗教，所以把它改成巴別塔，像一個監察亭。而草圖上的樓宇由原本二至三十層改為四至八十層，加強高度上的震撼力，製造一份壓迫感。

觀眾：現代建築師是否有共同的理念去設計很多大型的建築物，使人有種受困的感覺？

許日銓：我不認同。建築師學習體會不同的感受，並在過程中學習多種建築上的語言，然後再講其他故事，他們希望講不同的故事。懂得去講是一件事，如何去講又是另一回事。

觀眾：這是否意味著建築師學習的過程是多元化的？

許日銓：是的。例如：白色的牆會反光，在不同時段有不同的效果，日落時它的光線很美麗，但在夏天時卻很刺眼。白色的牆傳遞不同的訊息，我們學習如何加強美麗的感受。而每個人的觀感很自我，我們要先認識自己的感受，這才能夠體會別人的想法。

史文鴻：歷史的解說中歌德式的教會代表人的信仰，表現人的謙信，聖堂是人在經濟、宗教、社交活動和心靈慰藉的地方；對比一些法西斯式的帝國建築物如金日成廣場，表現一種權力和集體社會的理念。我們應多思考空間的佈局和背後所牽涉的社會涵義。

觀眾：香港城市規劃配合環保的理念設計無煙城，但這理念至今還未實踐，許先生在你的文章內會否過分樂觀地看香港城市？你如何看未來的城市發展？

許日銓：我是香港第一屆 Architectural Conservation 課程的班代表，我們提倡市區容貌保護。太多人稱讚外國的城市，我也承認香港的確有很多不完善的地方，但香港也有不少值得驕傲的地方，很多舊建築物很值得我們去保護。我們曾成功保留灣仔街市，最近聽聞大會堂將拆卸，這座建築物擁有豐富的歷史，是包浩斯建築的代表

作，我們會積極爭取保留。在未來城市發展的導向如市區重建的計劃中，我們會多些爭取保護舊建築物的工作，實際上我有些同學在市區重建局擔任高級官員，他們致力保護具歷史價值的建築物，我相信我們可以用浪漫的心態看未來的香港。

整理：黎淑嫻

費立茲·朗座談會 II

《黑的美學：從表現主義到黑色電影的藝術》

日期：二〇〇二年二月二日（星期六）

時間：下午四時至六時半

地點：香港電影資料館電影院

主持：傅慧儀（香港電影資料館）

講者：史文鴻（香港理工大學通識教育中心首席講師）

蒲鋒（香港電影評論學會主席）

張偉雄（獨立電影監製兼導演）



（左起） 史文鴻、傅慧儀、蒲鋒和張偉雄

史文鴻：費立茲·朗與表現主義

要了解費立茲·朗，必先了解其背景。朗是一個天主教徒，雖然不算是虔誠的教徒，但他曾謂自己確受過天主教的教育。天主教教育中一些對人性和社會的看法和許多重要的元素都滲透在他的電影中。朗的電影所表達的世界觀，難免受到他的政治和宗教背景所影響。另外朗深受當時盛行的表現主義（於第一次世界大戰盛行於德國的美術運動）所影響，他後期在荷里活處理電影的方式仍可窺見表現主義對他的影響。朗是一位多元化的導演，很難用一種風格去形容的大導演，一個好導演的偉大之處是他不會只拍一種風格的電影，而黑色電影只是朗其中一種風格，他也有拍過西部片、警匪片等，他每齣影片都有特別的視覺效果。他的電影很戲劇化，對人性作出細緻的描寫。表現主義的電影也是他的題材之一，《M》（1931）便是描寫變態殺手的故事。

表現主義通常有以下幾種特點：

- 一. 強烈的光暗對比，用影子來講說話。最早用影子講述謀殺案的電影是《卡利加里醫生的房間》（1919），影子的運用為許多表現主義的導演採用，包括朗早期至後期在荷里活的電影，《紅色大街》（1945）中便有典型用影子說話的例子。

- 二. 佈景宏大而空洞，用以襯托人的孤立無援，去對比一種客觀的環境。
- 三. 象徵。象徵背後都是一些灰暗的意念或黑色的幽默，而在表現主義中象徵更是一種宿命的世界觀。

觀眾會因此覺得電影中的世界是現實上不可能出現的，荷里活片本身也比較故事性，非寫實主義，因此荷里活片樂於吸納這種表現手法。朗的表現主義手法甚至更為極端，電影中的人性更嚴重地被扭曲。

舉例說《憤怒》（1936），片中講述一個綁票和撕票案的疑兇，其中一幕說市民以訛傳訛把他描述成是真正的兇手，這場戲的用鏡是典型的表現主義手法，帶有黑色幽默。《Clash by Night》（1952）講述一個有情夫的已婚婦人婚後的沉悶生活，片中三人一起在屋中爭吵一場，亦運用了過特別的光暗效果，丈夫最後從明亮的室內走向黑暗的室外。

《紅色大街》和《Woman in the Window》（1944）中的蛇蠍美人，表現出黑色電影中常有的主題，比利懷特的《雙重保險》（1944）便是其中的典型例子。朗描寫的蛇蠍美人有別一般的，上述兩片中的蛇蠍美人本身不是極度奸狡，而是被人在背後操控，可見朗並沒有把女性完全負面化。

此外，例如《Woman in the Window》講述一個人在咖啡室發白日夢，為了一個動人的女子殺人，最後發現自己原來只是發夢的故事。《紅色大街》則更為複雜，電影涉及其天主教的背景，有關良心的問題，主角沒有因殺人而被裁決，卻是終生責備自己，這意念比「善有善報，惡有惡報」更為強烈。後來的《Clash by Night》塑造了一種前衛的女性形象，電影講述一個女人厭倦自己沉悶的中產小魚村生活而棄夫出走十年。由此可見朗乃一多變化的導演，他的背景是來自表現主義，他用過不少有趣的電影手法，例如倒敘、夢幻、黑色電影中的強烈光暗對比、悲觀的世界觀、人性的軟弱等等，全都令他在荷里活中別樹一格，而不致跌進一種傳統荷里活式的陳腔濫調裏。

蒲鋒：黑色電影尋源

相比起其他類型的電影如西部片、武俠片，黑色電影一直以來——甚至在二、三十年前的美國——都被不少觀眾認為是難以觸摸的。事實上，對於黑色電影的定義與應否把它當成一種類型亦引起過不少爭論。

「黑色電影」其實是源於法國人稱呼美國的犯罪小說為「黑色小說」。最著名的例子是 Raymond Chandler 的偵探小說，這類小說帶有濃厚的寫實味道和明顯的社會背景，小說中精明強悍的偵探要靠查案謀生，經常在下層社會打滾，時刻面對生命危險。其他黑色小說的例子尚有 M M King 的《慾火焚身》等。二次世界大戰後，即一九四六年間，《慾火焚身》、《The Big Sleep》等同類小說都被改編成電影，並開始傳入法國。法國的影評把這一系列改編自黑色小說的電影形容為憂鬱、失落、

對現實感到無奈，這種氣氛跟三十年代前美國典型的歌舞片和喜劇片的氣氛大有分別。因此「黑色電影」最初只是用來形容一種氣氛。

二次大戰令不少德國導演爲了逃避納粹黨而逃到美國，把表現主義帶進美國電影。黑色電影通常會透過陰影畫面、斜線及不協條的空間，結合氣氛，令人產生憂鬱的情緒。黑色電影於一九四一年開始變成一種運動，大約到一九五八年的《Touch of Evil》才告完結。到了八十年代，人們開始模擬這類電影，因此使這類電影成爲一種類型：例如列尼史葛氣氛沉鬱的科幻片《2020》（1982）、《本能》（1992）和亞倫柏加的《天使追魂》（1987）亦刻意模擬四、五十年代黑色電影的風格。

大部份黑色電影都圍繞着一個男人爲了一個有性吸引力的女子掉進一個自毀的過程。在一般偵探電影中，偵探多數是正義的，然而黑色電影中的偵探則往往是幫兇。黑色電影經常強調女性是男性的慾望對象，另一方面又是危險的。在朗拍電影的時候，其實並未有黑色電影這概念，他只是依據自己一貫的技術處理，他可謂其中一個黑色電影的創造者及奠基者。

張偉雄：黑色電影以外

朗拍過不少類型各異的電影，很難將他歸納爲黑色電影導演，其實他不少的所謂黑色電影作品嚴格來說不算是黑色電影。蒲鋒所提到的是朗怎樣將他的表現主義手法帶到美國，而我則純粹由內容及主題上說明他其實沒有完全走向黑色電影的方向。先拿他在德國的時期和美國的時期作比較，宇宙片廠跟荷里活的片廠分別很大。宇宙只是一間片廠，而荷里活則由多間小片廠組成，因此宇宙片廠的集體創作色彩很強。在主題上，宇宙片廠的導演如朗和茂瑙，對空間及建築的美學精神很強烈，即使他們的風格有分別，但其主題上有接近的根源。朗在宇宙片廠得到的榮譽可歸功不少他身邊的人，包括他的前妻荻雅馮夏寶。他的電影主題，如大都會和社會罪惡等，在當時都是大家關注的問題，在其他導演的作品都可找到。

他到美國後的第一齣影片《憤怒》已能成功地掌握到當地的遊戲規則，把他對自身民族及德國男人的黑暗心情，在美國電影中轉化爲一種仇恨心，仇恨心在荷里活被認爲是一種可以表現戲劇的手法。

他的主角已不是馬布斯博士那種工於心計的男人，而是受制於四週環境的美國男人。他的故事可以很簡單，但對電影的佈景建築要求甚高，因此他在荷里活拍片時，把專注力都放在層次感的鋪排中。他的電影中的女人大都不算是蛇蠍美人，典型的蛇蠍美人背後大都不爲人知，但《紅色大街》中的女角只是被背後的男人操控。《Clash by Night》中的瑪蓮德烈治也不是蛇蠍心腸。反之，朗的電影中，女人的復仇心比男人更強烈，如《尼布龍根的指環》第二集，整個故事都是由皇后的復仇開始。在德國文化中，女人被普遍認爲帶有兩面性，一是大地之母，另一

面卻是摧毀性的，《大都會》的瑪莉亞一角可見一斑。他美國時期的作品，已給多個女角從良的機會，其摧毀性不會到達極端的地步。然而男女之間的張力仍然存在，而這種張力往往會導致一些突發性或暴力性的場面，如《紅色大街》中由男女主角爭執到殺人的一幕。

美國帶給朗的不完全是掣肘或局限其藝術空間，而是給予了他更多的機會去發揮其藝術才能。

講者回應

史文鴻：黑色電影有三個來源，第一是前面提過的表現主義。第二是法國的詩寫實主義，不少人輕視了這一點，但這對美國的四、五十年代電影有很大的影響。德國電影本身着重描寫人性扭曲和陰暗的世界觀，然而，它缺乏了社會現實及詩意。美國電影的詩意其實源自法國，如比利懷特在《雙重保險》中對蛇蠍美人的眷戀，作出詩意的表達，以及一九五〇年約翰赫斯頓的《梟巢浴血戰》。這種詩寫實主義令四、五十年代的荷里活電影走向一種寫實詩意、浪漫的情調。第三是幫派電影，這類電影表現了當時經濟蕭條、失業、貧富懸殊，甚至政客及罪惡勢力互相勾結的實情。

事實上這三個元素亦不足以造成黑色電影的出現，關鍵在於二次大戰令美國社會產生很大的轉變，大部份美國男人出征打仗，女人則留在國內掌權，進入工廠制度從事生產、行政，在大後方主持一切，以致電影中開始出現蛇蠍美人的形象。另外是價值觀的改變，美國在三十年代一直都很孤立，不願意捲入歐洲及世界政治裏，但自一九四一年的珍珠港事件後，美國人開始參與戰事，因而知道暴力、報仇及正義之間存在着複雜而扭曲的問題，加上一批歐洲導演移民到美國，使其世界觀變得十分複雜，對男人和女人的理解也變得比從前複雜。

蛇蠍美人也不完全是當中的重點，而是純真年代的結束。男性並不如早期西部片中那麼純真，而是存在着許多慾望，壓抑了的性慾望。黑色電影的技巧其實已成為書本上的理念，被經典化，其創意不大。反之，它的社會理念、類型的重新塑造，人物內心世界的複雜性，這些才是最大的成就，我們今天要紀念朗並不是因為要紀念他是一個偉大的黑色電影導演。

張偉雄：我們不應用一種固定的形態去理解黑色電影，我比較喜歡追溯源頭的方式去理解。三十年代的德國導演全都是知識分子，可謂是第一批知識份子投身電影行業，他們受佛洛伊德的心理學說所影響，後來更將之帶到美國的電影上。甚至到了今天，美國片仍承接這些影響，今日整個荷里活可謂是佛洛伊德的後人，其目的都是進入內心世界，把人性中最脆弱的一面通過演出揭露出來。

公開討論

- 觀眾： 在《紅色大街》及《Woman in the Window》中的三個主角由同三個演員演出，這究竟是巧合還是朗的刻意安排？另外，因為過去看電影或電視劇的白日夢橋段，都覺得很牽強，然而覺得《Woman in the Window》的白日夢橋段用得很成功。
- 蒲鋒： 其實即使是《Woman in the Window》裡的白日夢橋段也頗為牽強。《紅色大街》用白日夢處理謀殺故事的結尾，是因為當時的電檢制度十分嚴緊，所以電影人用這橋段瞞天過海。事實上，因為朗能聰明地利用分鏡去處理這場白日夢場面，使效果變得強烈。
- 史文鴻： 朗自己也曾謂發白日夢這橋段不太可行，在早期的荷里活電影已經用過。第一個使用黑色電影這名稱是一個法國人，美國人當時（1945年）仍未想到這種風格及趨向。法國人在三、四十年代間未有接觸荷里活片，一直到戰後，美國片大量湧入，法國人才看到，美國片看出這種新風格。黑色電影比起其他類型電影，滲透力比較強，因為它是來自不同的源頭，不只是某種人性及世界觀的描寫，而是一種特別風格，可融入不同類型的電影，甚至到了今日的荷里活電影，演變成一種混合類型，以滿足觀眾。
- 傅慧儀： 不少人認為朗到了美國後放棄整套德國的電影理念，重新融入美國文化，看當地的偵探小說，然後重新演繹，但依你張偉雄看來，事實是否就是如此簡單？
- 張偉雄： 《印度之墓》（1959）的結尾中公主愛上建築師，一群痲瘋病人的湧出等等，竟然令人想起《大都會》的場面。當然主題上有所分別但其中主角不能控制人羣的場面，從他在德國拍的電影，到後來的美國電影如《憤怒》如出一轍。這些可能是作者的潛意識作祟，當然這也可能是作者刻意重複，使某些場面或手法越來越精煉和特出。
- 史文鴻： 你們會否同意，因為朗相對其他電影大師來說，沒有明顯的風格，而令他在荷里活比較容易成功？這是否因為他的風格很實用，很適合荷里活的模式？
- 蒲鋒： 他確能適應不同主題，如他在德國能拍出屬於當時的類型片「馬布斯博士」系列，他沒有永恆的主題，又或一種清楚的風格，但他有自己的一套技法，而這些技法又不一定每次以同一模式出現，可以多變。
- 張偉雄： 朗對佈景仍然要求嚴緊，以他潛在的功力通過佈景空間去呈現他想表達的東西。他在德國拍電影的日子得到很好的訓練和經驗，使他成熟。另外在電影《太空之旅》中，他用了半小時去描述火箭升空的過程，可見他對物質的專注。這齣二十年代的作品中，火箭發射的場面，即使在六十年代從電視機親睹美國發射火箭升空的過程的人，也無話可說，使人以為他真的可以預知未來。
- 傅慧儀： 他曾說過他每次拍電影前都會把整個劇本看三次，又強調每次都會做足準備功夫，也會甘於花費大量時間去仔細整理佈景的擺設。

觀眾： 你覺得馮夏寶（朗第二任太太）對朗的電影的影響是好還是壞？

傅慧儀： 我自己覺得是好的。事實上馮夏寶在電影史上有著重大的影響力。她本身是一個小說家及電影編劇，跟朗的合作很好，她編寫的電影有《大都會》、《太空之旅》和《間諜》（1928）。他們後來的離婚也只因為政見不合，朗本身反納粹，離開德國去美國，而馮夏寶留下為納粹黨服務。

觀眾： 我看過一本書提到當時美國影評批評《大都會》的劇情太荒謬，如七宗罪的場面等。朗回應說本來他打算把更多不可思議的場面會放在電影中，究竟這種虛幻怪誕的拍攝手法在表現主義中有何意義？

史文鴻： 七宗罪是天主教的其中一個重要信念。對於表現主義的多種複雜象徵，我認為我們沒有必要用一種理性方法去看，張偉雄先前提到的佛洛伊德心理分析會更適合，電影人在電影中透過象徵將一些壓抑了的性慾念和恐懼表現出來。我們不需定要認為它是一種完整的現世邏輯，表現主義可以天馬行空。

蒲鋒： 歐洲文化中確有著在科學及神秘主義中的雙重性。

張偉雄： 「馬布斯博士」正正講述人怎樣令科學力量演變成一種神秘力量去犯罪。

整理：陳靜昕