

The 20th Anniversary of School of Film and Television

The Hong Kong Academy  
for  
Performing Arts  
香港演藝學院 

HKAPA Film and TV Journal

# 演藝電影電視學刊

Issue 1 / Sep 2017

ISSN 2521-9014



焦點華語片專題：《醉·生夢死》



演藝電影電視學刊

HKAPA  
Film  
and  
TV Journal  
Issue 1

# 演藝電影電視學刊 第一期

## 目錄 CONTENTS

05 編者的話

---

〔焦點華語片專題：《醉·生夢死》〕

- 09 前言
- 12 只做誠實的影像  
— 訪監製及製片人高文宏
- 18 我已經沒有顧慮  
— 訪演員鄭人碩
- 26 表演和賣麵一樣  
— 訪演員李鴻其
- 34 殘忍難得的經驗  
— 訪演員黃尚禾
- 41 最重要的還是戲  
— 訪攝影師許之駿
- 46 電影邊拍邊生長  
— 訪美術指導詹正筠
- 50 聽來潮濕的音樂  
— 訪配樂林尚德
- 54 把配樂當成演員  
— 訪配樂曾韻方
- 58 內心不想碰觸處  
— 訪張作驥團隊中堅謝惠菁
- 63 用藝術名垂青史  
— 訪發行和選角指導姚經玉
- 70 《醉·生夢死》場景遊
- 74 《醉·生夢死》場景設計圖
- 

〔焦點華語短片專題：《長途列車》〕

- 78 很多東西流走了，捉不住……  
— 《長途列車》對談
- 84 《長途列車》劇本 文 / 吳雋

<b>【電影電視學院學習報告】</b>	96	電影的力量不在我 —記阿巴斯阿魯斯達米座談
	102	「杜琪峰，虎山行」座談會 2016
	108	邱禮濤性工作者系列第三部 —《雛妓》座談會
<hr/>		
<b>【香港電影歷史】</b>	116	表演與真實 —再探《春殘夢斷》 文 / 陳力行
<hr/>		
<b>【焦點訪問】</b>	126	《Movie》雜誌的影評悍將 —Michael Walker、Douglas Pye 訪問 文 / 陳力行、羅凱崙、安娜
<hr/>		
<b>【影評】</b>	142	蓄勢待發 —簡評沈可尚作品 文 / 應亮
	146	《師父》：擋不住的煙火氣 文 / 澤秋
	148	且待下回分解 —從《山河故人》談及賈樟柯 文 / 應亮
	152	《十年》種種 —2015年香港電影圓桌討論 出席者：關文軒、鍾宏杰、任俠、林澤秋、嚴尚民、家明
<hr/>		
<b>【書評】</b>	164	評《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮(1949-1979)》 文 / 曾肇弘
	167	與時代對話 —讀《光陰之旅：台灣新電影在路上》 文 / 安娜
	170	評《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》 文 / 李鐵成
	172	漫遊也斯電影世界 —讀《也斯影評集》 文 / 舒琪  附錄：艷屍還魂 借殼重生 —也斯的最後電影講話 文 / 也斯
<hr/>		
<b>【影展報告】</b>	184	細看 Il Cinema Ritrovato 的影展視野 文 / 陳力行
	189	Il Cinema Ritrovato 影展及工作坊報告 文 / 趙紫豪
	192	法國普瓦捷電影節報告 文 / 任俠
	196	德黑蘭國際短片電影節隨筆 文 / Gipsy
	199	「第六屆兩岸三地電影學校學生競賽」小記 文 / 陳慧
<hr/>		
<b>【作者簡介】</b>	204	

演藝電影電視學刊 第一期  
HKAPA Film and TV Journal Issue 1

編輯小組 馮家明，劉嶽，羅韻貽，舒琪，陳慧  
專題協力 陳力行，陳智廷  
專題攝錄 陳學倫，郭吳宇  
訪問抄錄 呂建樂，陳方圓，蔡嘉豪，唐若嫣，黃俊希，李雪婷，林方芽，梁永豪，  
陳藝，李樂兒，彭芷筠，麥峻朗，趙紫豪  
設計排版 葉錦輝  
印刷 宏亞印務有限公司 (Asia One Printing Limited)  
出版日期 2017年9月  
ISSN 2521-9014

©2017 香港演藝學院電影電視學院。版權所有。

©2017 School of Film and Television, Hong Kong Academy for Performing Arts. All rights reserved.

出版 香港演藝學院 電影電視學院  
地址 香港薄扶林道 139 號 香港演藝學院電影電視學院伯大尼校舍  
Publisher School of Film and Television, HKAPA  
Address Béthanie Campus, School of Film and Television, HKAPA, 139 Pokfulam Road,  
Hong Kong  
電話 Tel (852) 2584 8626  
傳真 Fax (852) 2588 1303  
網址 URL <http://www.hkapa.edu>

PRINTED IN HONG KONG

## 編者的話

2016年是香港演藝學院電影電視學院成立二十周年。為紀念這個有意義的日子，我們有了這本學刊的構思。

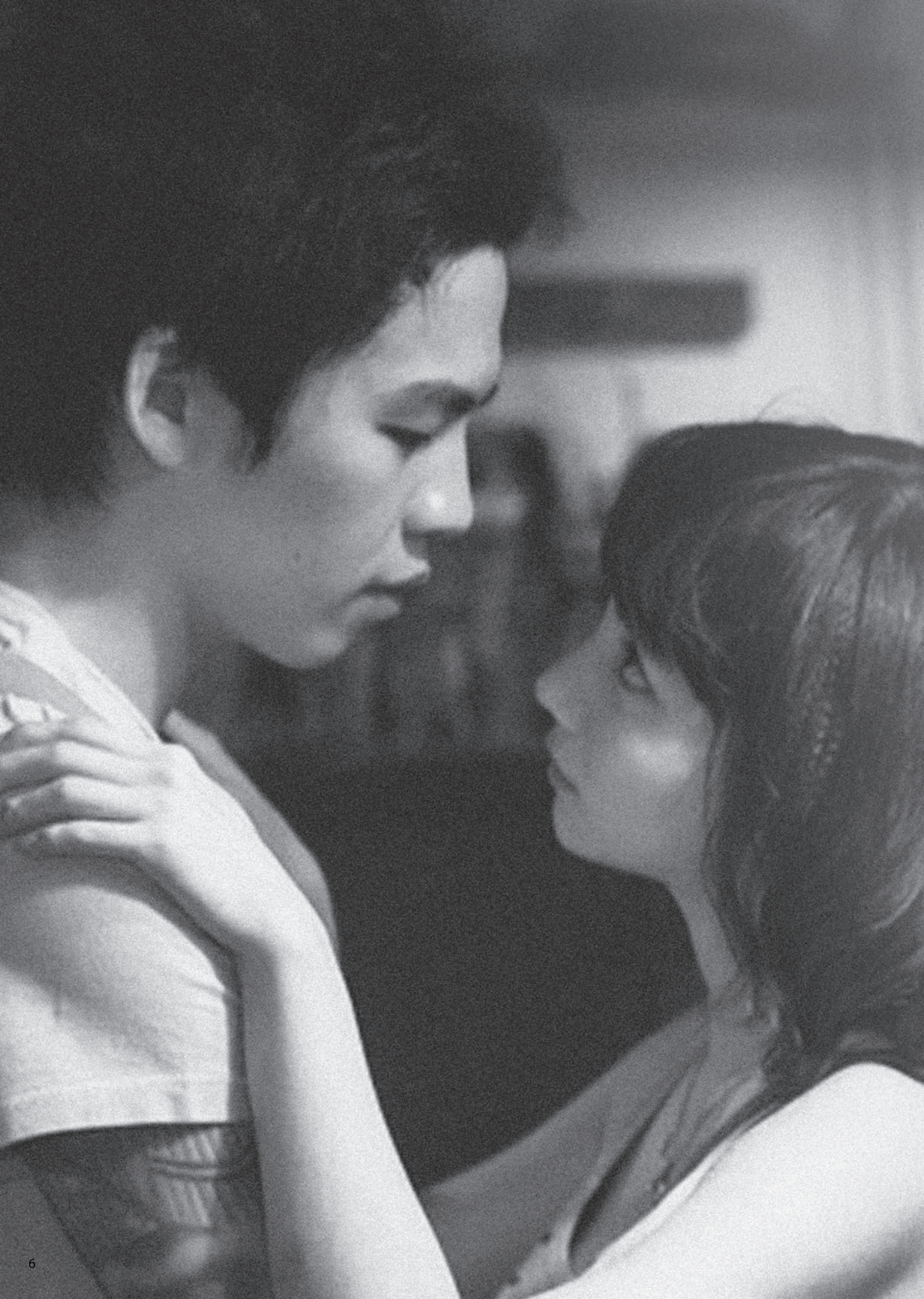
原意是希望透過每年一期的學刊整理學習經驗。我們平日有不少課堂、大師班、座談會、放映會，老師和同學也經常出席大大小小的電影節。若有方法記錄寶貴經驗，學習將更有效累積，對刻下及未來的學院，以至其他類似的電影學校，是一份值得參考的文獻。

我們在學刊內設立了兩個專題：一是「焦點華語片」，每期聚焦一部近年有代表性的華語片，透過搜集資料、深度訪談，深入認識影片的構成。另一是「焦點華語短片」，有鑒於即使在兩岸四地，學生短片的比賽眾多，但深入討論的卻少。我們將在云云優異學生作品中挑選一部，跟製作人攀談，並刊登劇本，讓我們了解創作的心得及難處。

感謝前院長舒琪玉成其事，感謝現任院長司徒捷 (Geoffrey Stitt) 的大力支持。更感激編輯小組成員陳慧、劉嶽、羅韻貽，不辭勞苦完成漫長的編輯工作。感謝陳力行、陳智廷在台北幫忙專題採訪。我們可動用的資源有限，沒有學院同學的協力，本刊將沒法順利付梓，在此得逐一感謝：陳學倫、郭昊宇在台北為我們拍攝訪談；訪問文字抄錄方面，有呂建樂、陳方圓、蔡嘉豪、唐若嫣、黃俊希、李雪婷、林方芽、梁永豪、陳藝、李樂兒、彭芷筠、趙紫豪及麥峻朗等。

謝謝所有供稿的作者，謝謝電影電視學院全人。

家明







焦點華語片專題：《醉·生夢死》

# 醉 生 夢 死



THANATOS,  
DRUNK

# 前言

文 / 家明

至今仍沒法忘記初看《醉·生夢死》的震撼。那是 2015 年暑假，影片在台灣上映後，西門町真善美戲院某個深夜場。

一看不得了。第一感嘆是太後知後覺，《醉·生夢死》早來過香港國際電影節，怎麼當時錯過呢！第二感嘆是，對編導張作驥的認識太少了。只看過他近年作品，印象中都是寫實及家庭題材。然而，眼前這部《醉·生夢死》，有真實的人物，複雜的愛慾糾葛，同時其詩意及意象叫人嘖嘖稱奇。極澎湃、新鮮的一次觀影體驗，完全沒有類型的俗套。演員亦精彩，演老鼠的尤其不可思議。後來才知道，李鴻其竟然是素人！

於是，當我們決定出版學刊，並以近年最具代表性的華語片為專題研究時，幾乎立即認定《醉·生夢死》。我們想知道，影片到底是怎樣拍成的？數之不盡的神來之筆如何得來？當然，我們明白以《醉·生夢死》為專題的先天限制——編導張作驥不幸惹上官非，在影片公映前已在獄中服刑。研究影片，恐怕沒法向這位靈魂人物直接討教。

猶幸，當我們向張作驥電影工作室提出訪問請求後，得到影片監製高文宏先生、導演助手謝惠菁小姐的大力幫忙，安排了幾天的密集訪問，向影片團隊了解製作。受訪的包括監製及製片人高文宏先生，三位男演員鄭人碩先生（片中飾演仁碩）、黃尚禾先生（飾演上禾）及李鴻其先生（飾演老鼠），攝影師許之駿先生，美術指導詹正筠小姐，配樂林尚德先生及曾韻方小姐，收音及後製助理謝惠菁小姐，以及選角指導

姚經玉先生等十位人士。在此，必須一再感謝謝惠菁小姐，幾天下來替我們安排採訪，提供不少製作資料，又帶我們到取景的寶藏巖及景美市場。沒有她及高先生的幫助，本專題一定沒法成事。

坦白說，訪談令我們眼界大開。《醉·生夢死》團隊十分年輕，張作驥凝聚力強，能發揮各人所長，影片的技術項目，由配樂、攝影、剪接、聲音及美術皆成績斐然。張作驥不起用大明星，其特有的培訓、選角過程，把演員的生命跟角色融為一體，釋放他們潛力。《醉·生夢死》的整體演出，屬華語片少見典範。除了我們訪問的三位男演員，戲裡演媽媽的呂雪鳳（憑本片連奪台北電影節及金馬獎最佳女配角），演大雄的王靖婷、演啞巴女孩的張甯，演紫媽的今子嫣，都教人非常難忘。

極同意姚經玉先生的總結，「張作驥的生命力驚人」。沒甚麼可阻礙張作驥創作的，連在獄中他也拍成了短片《鹹水雞的滋味》，真實又動人，在 2017 年台北電影獎贏得最佳短片獎項。

能完成本專題，還得感謝台北財團法人國家電影中心及時任執行長林文淇先生的支持，向我們提供場地，讓訪問順利進行。《醉·生夢死》的採訪對我們而言，是一次珍貴的學習經驗。希望讀者也喜歡本專題。

## 《醉·生夢死》 Thanatos, Drunk

2015 簡單主張影音製作有限公司

編劇、導演、剪接：張作驥

監製及製片人：高文宏

技術及燈光指導：宋殿生

攝影：許之駿、張誌騰

配樂：林尚德、曾韻方（《將進酒》演唱：王心心）

美術指導：詹正筠

現場錄音及後期製作助理：謝惠菁

選角指導：姚經玉

演員：呂雪鳳（飾演媽媽），李鴻其（飾演老鼠），黃尚禾（飾演上禾），鄭人碩（飾演仁碩），王靖婷（飾演大雄），張寗（飾演啞巴），林晉羽（飾演阿祥），今子嫣（飾演阿祥姐），劉國強（飾演老鼠僱主）。

獎項：

- 第 65 屆柏林影展勝利柱獎 ( ELSE - The Siegestsäule Readers' Jury Award )
- 2015 年台北電影節百萬首獎、最佳劇情長片、最佳男主角 ( 李鴻其 )、最佳男配角 ( 鄭人碩 )、最佳女配角 ( 呂雪鳳 ) 及媒體推薦獎
- 第 52 屆金馬獎最佳女配角 ( 呂雪鳳 )、最佳新演員 ( 李鴻其 )、最佳原創電影音樂 ( 林尚德、曾韻方 ) 及最佳剪輯 ( 張作驥 )



呂雪鳳



黃尚禾、鄭人碩

THA  
DI

# THANATOS, DRUNK

## 張作驥小傳

1961年生於台灣嘉義，父母為廣東人。1982年淡水新埔工專電子科畢業，後入文化大學戲劇系影視組。1996年拍成處女作《忠仔》，至2015年《醉·生夢死》共完成八部長片。作品屢獲國內外電影獎項，包括《忠仔》贏得亞太影展評審團特別獎，《黑暗之光》獲東京影展及新加坡影展最佳影片，《美麗時光》獲金馬獎最佳劇情片，《當愛來的時候》同獲金馬獎及台北電影節最佳影片等。2011年，張作驥獲得中華民國國家文藝獎。文藝獎對他的評語是：「創作態度真誠，運用邊緣演員，獨樹一格。作品對於社會邊緣與弱勢群體，充滿悲憫之情。」

## 作品年表

《忠仔》	1996
《黑暗之光》	1999
《美麗時光》	2002
《蝴蝶》	2007
《爸...你好嗎?》	2009
《當愛來的時候》	2010
《1949穿過黑暗的火花》(短片)	2011
《暑假作業》	2013
《醉·生夢死》	2015
《鹹水雞的滋味》(短片)	2017



張作驥憑《醉·生夢死》榮獲柏林勝利柱獎



## 只做誠實的影像 ——訪監製及製片人高文宏



高文宏，《醉·生夢死》和《暑假作業》的製片人，張作驥的影迷、好友，本是台灣某國際會計師事務所的營運長，雅好文藝和電影。退休後開展二度人生，投身張作驥團隊，以豐富的商管經驗，籌集資金，規劃製作，對張助益甚大。《醉·生夢死》優雅而悲涼的南管配樂，即由高力薦實驗而成。

問：高先生何時結識張作驥導演？

高：張作驥第一部電影《忠仔》面世，我便是影迷，每逢他新作上映見觀眾，我都會去打招呼。到他籌拍《蝴蝶》，向台灣政府申請補助，剛好審查 project 的政府人員是我的朋友，打電話跟我說有個企劃書寫得很差。我說如果是我喜歡的導演，我會幫忙。一看是張作驥，便決定 volunteer 幫他，重寫企劃書，並代表他去 present 這個計劃。那時我仍在商界工作，大家不算熟。我退休後，在《暑假作業》之前，一次和張作驥聊天，他叫我幫忙，我說好。我有許多藝術家朋友，也常協助藝術家創作，習慣和他們溝通，

# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月13日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：家明、劉嶽、陳力行

筆錄：呂建樂

整理：劉嶽

理解他們，因此幫助張作驥沒有太大的困難。以前會計師的業務比較理性，處理電影工作，導演碰到問題，心裡清楚就好，不會直接說應該怎樣，給他一個適當的意見，比你非要改變他要好。

問：張作驥的電影哪些地方吸引你，或是在其他台灣電影裡是看不到的？

高：從看他第一部片，我就感覺電影裡的人物是真實的。不少台灣電影 even 標明怎樣怎樣寫實，我們仔細觀察，就看到並不寫實，故意 ignore 很多的背景和事情，把電影弄成一個小小的東西。而張作驥，把所有的東西放進人物裡面，不管觀眾接不接受，人物都是活生生的。我們通常寫東西，不會寫成血淋淋，一定稍微美化，比較容易寫、容易拍，可他的電影人物都是很大、很活的。我好奇怎麼有一個導演可以這樣。第二，他的電影常描繪弱勢的人。很多電影這樣做，不過，如果你不是真正地關心，不可能持續做這麼多年。第三，他的剪接一直讓我很喜歡。台灣電影的剪接非常公式化，張作驥的則與別不同，他自己剪嘛，他很清楚拍過的每個鏡頭，這個鏡頭會不會用，哪個部分用，哪個部分不用，他懂得把好的跟不好的混在一起。這是很強的生命力，我最喜歡。

問：你最喜歡他哪些作品？

高：《黑暗之光》，然後是《忠仔》。最初幾部我都喜歡，後面幾部不喜歡，我比較坦白。喜歡他電影的人，當然喜歡《蝴蝶》那種模式，所以我鼓勵他，以後有機會重剪一次，應該會不錯。

問：《暑假作業》是你和張作驥首次合作，影片的製作過程怎樣？

高：《暑假作業》本來的劇情篇幅頗大，製作規模比較大，需要不少資金。我參與之後，嘗試去 raise 錢，可是發覺，有資金的人，不在乎你的故事，他們在乎「卡司」(cast) 有多大。如果沒有大卡司，沒辦法做這麼大的題材，只好把它弄小一點。所以這部電影，是在有點失望的情況下的一個妥協。

問：你作為製片人，而且具會計師背景，會不會比導演多考慮賣座？

高：基於我對電影的熱情，我不在意參與的電影有沒有卡司，重點應該是這個戲能否追求藝術。不會先考慮市場，因為市場是永遠掌握不到的。

問：影片原來是怎樣大規模？

高：爺爺(詩人、畫家管管飾)的背景會佔很大篇幅。有個退役老兵，收到金門捎來的一個箱子，裡面是半滿的酒瓶，原來金門的老朋友等他回去喝這個酒，過了很久，他都不

來，酒慢慢蒸發。老兵帶着酒去金門拜祭朋友，鏡頭裡，他在墳墓前一灑酒，突然響起千軍萬馬之聲，一回頭看到烽火連天，是當年一起打仗的情景。這個背景很棒，能帶出很多情節，如孫子不能理解爺爺的往事。張作驥此前執導影片《10+10》中的一段〈1949 穿過黑暗的火花〉，把它延伸成《暑假作業》。但當規模必須縮小，不能拍得太戲劇化，便改為現在這個故事。

問：張作驥拍攝《暑假作業》，是否花時間跟演員相處，熟悉後才開拍？

高：《暑假作業》是夏天拍嘛，大概三月、四月小演員確定之後，每個週末，公司的同事會帶他們到拍片的地方玩山玩水。希望他們習慣場地，彼此認識，同時把活動拍下來，約莫用了好幾個月的時間。

張作驥希望電影看起來像小孩邊玩邊拍成的事情，小孩暑假來演個戲，不要讓他們演一堆太虛構的情節。他們都不是專業的，都不清楚誰是主角，這樣便不會搶戲。其實這個很難，你怎麼邊玩邊拍一部電影。很多鏡頭，最後都沒有用上。

問：這種排練方式讓演員慢慢習慣、融合，不過，開拍前會用比較多時間準備，對製作會有甚麼影響？

高：素人演員或是還沒有出名的，願意花時間做這樣的事，如果找的是一個卡司，經紀公司就會介意用多少時間，片酬就不一樣了。此外，你在他的電影會看到，他儘可能在固定的、熟悉的地方拍。像《醉·生夢死》裡面的景美市場，差不多一百年歷史。張作驥的工作室在附近，對那個市場很有感情，跟攤販很熟，一直想把他們拍進電影。從李鴻其去市場練習賣菜開始，便拍攝下來，每天這樣拍，買菜和賣菜的弄不清楚真假。攤販都信賴他，你不會覺得他們在電影裡演戲。

問：《暑假作業》拍攝完畢，張作驥導演發生事情，在發行、宣傳方面有甚麼影響？

高：有一點遺憾，很可惜，但事情發生了，便須面對。我們做會計師的，每天都要面對各種問題。有問題是正常的，沒有事情才奇怪。

問：張作驥隨即籌拍新片《醉·生夢死》，他當時有否想過暫停創作？

高：他很想拍這個影片啊！我們讀藝術史，知道藝術家在困頓時候，總具有非常的創作力。張作驥那時的創作力極強，有很多東西想拍，我們聽他講故事，每個都有意思。他會說：「我們用兩個星期、很少的預算把它拍完啊……我自己揸攝影機啊。」我知道不會是兩個星期，但我鼓勵他去做。

問：你知道他在騙你？

高：習慣了，那是他的熱情。我們支持他，想用比較少的預算，不須求太多人，儘快完成一部作品。

問：《醉·生夢死》的製作預算是多少？海內外發行收入多少才算是比較健康？



高：製作大概一千多萬台幣，比《暑假作業》少。收入幾乎以台灣市場為主，看起來不會賺到錢，應該會虧本。《暑假作業》上映前碰到那事，我們要考慮該怎樣上片。《醉·生夢死》反而沒有甚麼困難，姚哥（姚經玉，發行此片的海鵬影業有限公司負責人）認為怎麼做，導演蠻尊重的。我們很清楚，電影這樣拍，電視台不會播。此外，媒體可能把那個事情混在一起談，不能電影歸電影。張作驥曾說：「好，台灣不要上片！」做好最壞打算是好事。

問：籌備時，你怎樣理解《醉·生夢死》的主題？

高：一個愛的故事，只是愛的方式，不是我們傳統的方式。像酒精濃度很高的酒，這是濃度很高的故事。但濃烈，不一定代表悲傷。很多事情，狀況最壞就是這樣子，你再想一想，如果是最壞，那又怎麼樣？人生就是如此。

問：《醉·生夢死》的製作中，張作驥有沒有做重大的改變？

高：其實有很大的改變。構思的時候，他想過既然大家接受卡司，便用一個大卡司來演。故事跟現在的不太一樣，不過基本上跟景美市場有關係。可是如果用大卡司的話，前期作業的時間談不下來，不是卡司不願意，而是經紀公司不接受開拍時間不確定，開拍前又不斷排練。因此，他放棄大卡司的想法。這是當中最大的轉折，他一放棄，就回到向來喜歡的模式，用新人演出，他自己去找演員，這便跑到現在這個方向來。

問：我們這幾天跟工作人員及演員聊，加上平時看張作驥的電影，留意工作人員名單，知道他一個中生代導演，非常願意跟年輕人合作，像《醉》片的攝影師、配樂創作人等，團隊都很年輕。

高：張作驥有個難得的地方，他願意在開拍前花很長時間，整天整晚的跟每個崗位的年輕人聊天，不一定聊電影，希望獲得他們認同，建立默契。比如說小方（曾韻方）負責配樂，不一定知道電影實際拍甚麼，但通過談話，理解導演想要甚麼音樂，她也願意創作很多音樂，讓張作驥看用不用得上。有時候，音樂完全不是他想像的，他不發怒，而是花時間重新溝通。

我在張作驥那裡學到吃飯文化。我們一般工作時用膳多各自去吃，碰到他就會不一樣。他很大哥，喜歡做一大桌子飯菜，大家一起分享。沒有甚麼搞不好的，大家坐下吃個飯再慢慢說，很中國式的。

交流的過程十分重要。像一家公司設立新的管理團隊，成員沒有經驗，公司的 CEO，願意花時間跟他們建立默契。有了默契，員工或許還是不熟悉工作，可是彼此已有信賴感。張作驥就是要求演員和工作人員建立這種關係。演員甚至不在乎，他最後剪接好的影片，自己有戲還是沒有戲，因為我們相信導演會用最好的鏡頭，演員沒理由埋怨他的戲不見了。

問：電影的選角令人讚歎，你有參與選用演員嗎？

高：不可能，我沒有這方面的專長，姚哥和張作驥比較有眼光。還記得我看到某個演員，

跟張作驥說：「你真的覺得他合適？他做得到嗎？」那位演員加入劇組後，開始準備，慢慢竟變得不一樣了。張作驥怎樣看人不重要，重點是他怎樣把一個人調整到他要的樣子，這是厲害的地方。

問：南管音樂家王心心老師是應高先生邀請，為影片配樂吟唱《將進酒》？

高：和王老師認識很久了。我一直有個想法，電影配樂，向來以西方音樂為主，同時，如果沒辦法掌握最潮流的東西，我們的配樂也不能產生很大的影響力。我很喜歡中國傳統戲曲，觀摩很多表演形式，覺得南管音樂適合配樂。南管演唱用比較真實的聲音，放在電影裡也容易為人接受。開始談這部影片的時候，我就提議試一下南管，推薦王心心老師的音樂給張作驥，他們便開始做了很多王老師音樂的功課。我向來喜歡王老師的《將進酒》原唱版本，具戲劇性，歌聲裡有影像、有情節。電影如果用《將進酒》配樂，劇情不須說太多故事，音樂已經會說。

問：張作驥有甚麼看法？

高：他認可，還記得他坐在日式榻榻米聽《將進酒》，說：「哎，這個可以跳舞啊，聽時有律動的感覺。」甚至想過影片結尾，在寶藏巖，沒有對白，只配上《將進酒》，鏡頭愈拉愈遠，畫框內不同位置同時發生事情，用一個鏡頭一闕音樂說故事。

問：王心心老師有否詢問電影的細節？

高：不用啊，她相信我，我也不會出賣她。我跟她說，張作驥本來還要她來演，不要為難你啦！

問：曾韻方和林尚德，兩位年輕的西方音樂作曲家，和王心心老師合作的經驗怎樣？

高：聽說他們開始做的時候壓力蠻大，做出來的東西，我第一次聽，覺得還蠻怪的。你跟王老師的聲音對抗、比較，會很難，她的聲音太豐富。經過多次改良，現在這個抽離的方式很好，像母親與兒子平靜的對話。於是，影像中的母親是強硬的形象，但以歌聲出現的時候，變成溫柔、傳統的母親的聲音，兒子也是一樣，當他變成樂器的聲音，兩者只有和諧的對話，有別於畫面上兇猛的對峙。

問：王心心老師對影片運用她的《將進酒》的成果有甚麼評價？

高：王心心老師是要求非常高的藝術家，聲音要完全精準。在她工作室錄的東西，她一聽就聽出瑕疵，所以我們必須跟她溝通。我們不是表演，不是灌錄 CD，表現她最好的聲音。電影裡的《將進酒》，不是表現李白的心境，我們是把《將進酒》變成一位媽媽。她很快理解，原來電影需要的，不是所謂完美的聲音。她覺得某個錄音不好，可對於張作驥，這不完美的聲音，正是他要的。我們甚至希望她錄音時有一點遠遠近近的效果。最後電影的版本，與王老師原初演奏的版本，還真的很不一樣。

問：張導演視你和姚哥為可信任的團隊和觀眾，你們的意見，尤其是在後期階段，影響了電影最後的面貌。

高：導演擅長聆聽意見，他會消化，消化之後，通常我們再看他剪接的版本都會有驚喜。有時候會想，他真的改得了嗎？但他再剪就真會不一樣。

問：《醉·生夢死》是否可說是張作驥創作的高峰？

高：最近十年的高峰。這部影片他想了很多，用了很多電影技法，做了很多努力，是部創作完整的作品。《黑暗之光》好，因為我們喜歡它的粗糙，可不一定是成熟的作品。到了他現在的年紀，二十一世紀甚麼電影，這個世界都拍過了，能夠拍到《醉·生夢死》，我認為很好。證明很少的預算，經過努力，還是可以有一個不錯的東西。

永遠沒有所謂「最好」，我們自己喜歡某個版本，可能是因為影片我們看了好多次，可是，那個版本對於第一次看的觀眾來講太困難，我們的角色並不客觀。所以，《醉·生夢死》最後的公映版本是綜合的結果。可能不是最藝術的，但是綜合各種意見和考慮後最好的結果。

問：你怎樣看電影尾聲碩哥穿過窄巷的處理？

高：總是有一扇光嗎。那是一個方式，結尾可以有許多方式。片中不少場面可以拿來用，如母子跳舞，或是李鴻其走向鏡頭，很像《四百擊》(The 400 Blows)的結局。

問：張作驥電影一個重要元素是家庭，或者是母親、父親。

高：對。張作驥沒辦法做他不相信的，你沒辦法叫他做不誠實的影像。他只能呈現心中最牽掛、真的在意的。在他生命中，已經過世的父親、健在的母親，還有他的孩子，是他真正掛心的，為他們付出許多心力。他對母親角色有愛恨交加的描繪，一定跟他的環境有關係。但是，他不會硬把自己的情況拍出來，他會聆聽別人的故事，發覺原來這麼多人的媽媽都這麼精彩，於是把很多人的媽媽調合在一起。

問：張作驥不在，工作室如何運作？

高：一定有影響，就將工作簡單化。幾位全人很信賴他，即使他不在，大家也會努力把能夠守的東西守住，希望他儘快回來。

問：張作驥導演現在的狀況怎樣？

高：他本來就是冷靜的人，這個時候也很理性，不會不適應。我不會 bother 他，如果我在裡面，也不希望天天有人來，如果每天有人來關心我，反而是壓力。我太相信，以他的個性，他進去以後，現在一定想到、看到過去沒有想到、看到的東西，發現更多新的事情，接着會有一種轉化。他有這種特質，像「土」，可以變成任何樣子。



# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月12日  
地點：台北財團法人國家電影中心  
訪問：舒琪、家明、劉嶽、陳力行  
筆錄：陳方圓  
整理：劉嶽、家明

## 我已經沒有顧慮 ——訪演員鄭人碩——



鄭人碩一直在張作驥的劇組工作，在《醉·生夢死》首次擔當重要角色，演鄭仁碩，碩哥。碩哥在戲裡，健談爽朗，背裡卻有說不盡的滄桑。鄭人碩把這個複雜的人物演活了。碩哥真人，同樣談笑風生。

問：你和張作驥導演合作了好幾年，包括參演《10+10》中他執導的一段〈1949 穿過黑暗的火花〉和長片《暑假作業》等，這次飾演《醉·生夢死》中的碩哥，和以前跟他的合作有何不同？

鄭：最不一樣的地方是我更佩服導演。外界認為他低潮的時候，他堅持完成熱愛的工作，感動工作人員和演員，讓大家不要覺得導演不如意。沒有關係，我們熱愛電影，把拍電影這個事情做好，甚麼都不用想，有甚麼痛苦，有甚麼不如意，拍完再說。這是我認識導演五、六年來，他一直堅持做的事，就是他熱愛電影，他是張作驥。

問：你除了幕前演出，還做幕後工作，請說說是怎樣加入張作驥的工作團隊的？

鄭：我十六、十七歲開始演出電視劇，經過一年多兩年，爸爸突然患病，我便離開影視圈，全心照顧爸爸。後來，爸爸的朋友介紹我認識虞戡平導演，他再把我介紹給張導演。虞導演是張導演的師父，虞導演有直接說：「人碩是要當演員的。」張導演說：「他當演員？好，先在公司上班再說吧。」上班後沒有做演員，反而做雜事，捉老鼠、刷油漆、拆房子，然後種菜、抓魚、煮飯、買菜。這樣做了半年，我不好意思跟虞導演說，畢竟是人家介紹的，不能丟虞導演的臉，怎樣都要沉住，一定要沉到他看我一眼。這樣又過一段時間，他開始叫我做場務，扛攝影機、弄器材、搬道具，仍然沒有一樣和演員有關連的。做到執行製片的時候，突然想到離演員愈來愈遠，而且公司一直有新人來面試當演員，我還幫忙面試啊。後來，導演有些短片，我一樣做製片，他見我有多餘心力的話，也讓我演個角色。到了《暑假作業》，我做工作人員以外，導演讓我演山區的廚師。他說：「你吃胖二十公斤吧。」我問為甚麼，他回答：「你在山上無憂無慮，每天做四次菜，怎麼會精壯呢？」我想好吧，為了演戲，拼了（增肥）！雖說《暑假作業》是以小孩角色為主，但我演得很開心。

我認為演員若做一段時間的工作人員，可以觀察攝影機後面的人在做什么，直接反映攝影機前面的演員必須準備甚麼。你更清楚攝影機後面那些人在為你幹嘛，你做演員沒有甚麼了不起，拍戲沒有甚麼了不起，因為是大家一起做的。大家沒有準備好，你怎麼可能站在攝影機前面？你沒有準備好，是不是浪費攝影機後面的人的時間？自己想通這個事情，很感謝導演讓我做工作人員的事情，更清楚其實大家在做一件事情，你要很珍惜。說不定大家相處，就這麼一次，不會有第二次。你把握你當下的表演，不要浪費大家時間，不要浪費你自己的時間。因為，機會永遠是給準備好的人。

問：你在《醉·生夢死》裡飾演牛郎，導演很早確定是你來演的嗎？

鄭：影片的演員中，導演最了解我，因為我跟他最久。他清楚我的過去，不為人知的也知道，我必須對他誠實，他對我很坦然啊。所以，《醉·生夢死》裡有些不堪的回憶其實是我的經歷，導演把我的人生經驗加進去。角色有不幸的經歷，如果你真的遇到過，根本不用演，你想想那件事情就會難過、後悔。

問：工作方式呢？因為這次你們演員花很多時間在一起生活、吃飯。

鄭：張導演每部片的製作模式差不多，他喜歡演員、工作人員，像一家人，一起吃飯、洗碗、聊心事，再一起工作。他很懂得，大家從早到晚相處，慢慢彼此信任，產生默契，觀察各自的優點和缺點，再轉換成在工作上彼此幫助。

問：幾個演員都做了很多準備，包括田野考察。你是去牛郎店上班，請談談你準備角色時的心理狀態和過程。

鄭：牛郎店裡面真的很競爭，現在真的有錢去那裡撒的客人不多，通常都是相同行業，比如說做酒店的年輕女孩子，她們被男生玩，會用同樣心理去玩男生。她們只有桌面上那些錢，不會多給你，看你一醉倒，拍拍屁股就走人啦。也有真的有錢的女客，大家都圍上去巴住她，當然，她也沒有那麼容易巴住的。我在那裡只能當小弟，坐在最外

面，清理桌面、倒茶水、遞毛巾，我好奇怪，這不是服務生嗎？好吧，我來是要學習他們，就這樣子每天觀察人家，看他們應對大戶小戶。

問：你在那裡的觀察，怎樣應用在演出上？

鄭：每一個人從一出生，就開始打滾，打滾甚麼？在學習，學習怎樣生存。牛郎店裡面是一個小社會，他們也是一樣，要生存、要錢，只是手法有別。我們必須工作，才有收入，有收入，才可以吃飯。都一樣，只是那個環境特別殘酷。

問：導演還要你增肥演出？

鄭：拍《醉·生夢死》之前，導演沒有說他給我哪個角色，我也鍛練得比較瘦。有一天他私下跟我說：「你為甚麼要練身體？」我說：「導演，這次我好不容易角色比較重啊，當然要把身體練好一點啊。」他說：「你想想，你一個紅牌公關，作息不正常，吃東西不正常，每天喝酒。如果你真的是紅牌，根本不用靠你的身材，靠你的頭腦、靠你的講話，客人就被你弄得貼貼服服的。你幹嗎弄那麼壯？」我心想好像有道理，好吧，就吃吧，便吃了十二公斤回去。

問：導演何時開始和你們討論角色和故事？

鄭：開拍前，導演派攝影師每天跟着鴻其、尚禾和我，我們三個去市場、吃飯、去寶藏巖，攝影師一直記錄。導演每天會看錄影，了解我們的狀態，看看有甚麼化學變化。他本來要設定我和鴻其是現在我和尚禾的角色，可是觀察下來，覺得鴻其不適合，換成我跟尚禾。開拍前兩三個禮拜，導演有劇本了，他把所有工作人員叫來，一人發一本。他說這是第一次和演員及工作人員「走本」，通常不給的，他說：「如果人家訪問，你們一定要說有劇本喔！很奇怪，為甚麼都說我沒有劇本。」然後，講解每一個人的角色，並詢問攝影組、收音組及美術道具等方面的要求，角色就這樣建立起來。

問：電影中有兩場頗露骨的性愛戲，前面是跟大雄（王靖婷飾），後面是跟上禾（黃尚禾飾），困難嗎？

鄭：跟大雄之前就是男女朋友關係，但拍戲那段時期關係不是那麼好。我很單純，覺得她一個女孩子，第一次演戲便要演那樣的戲，不好。雖然她說沒問題，但我有種保護心態，還去跟導演抗爭，給他罵到要死。導演說：「你很奇怪啊，你現在是做演員還是做工作人員啊？怎麼干涉到我這邊來？做好演員就好啦！」後來導演解釋，畢竟我們兩人曾經是男女朋友，熟悉彼此，做那方面的事情，會比較自在、自然。

跟尚禾的磨合比較久，我剛認識他時，不是那麼喜歡他，可能因為我自卑，只有高中畢業，尚禾又是建中（台北市立建國高級中學），又是台大戲劇系畢業，再去哥倫比亞大學讀表演碩士回來，這麼高學歷。此外，比如說我們討論去吃甚麼，大概收集一下意見就好了，但尚禾不是，他會一條一條跟你分析，我們今天為甚麼吃這個，我們現在吃那個回來便不能吃飯的，然後甚麼甚麼。我覺得你幹嗎這樣有頭有緒地做一件事，好煩喔！我們的角色已經開始明朗，我擺明是跟你對的，你為甚麼還讓我覺得我們有距離？但是時間久了，發覺尚禾會彌補我不足的地方，很細心又很貼心。導演的工作室有客人來，我自然反應會倒一杯水給客人，尚禾就拉我到旁邊：「碩

哥，要不先問人家一下，說不定客人想喝咖啡或果汁。」他說得很有道理。有時晚上，吃完飯後，演員跟導演討論當天的心得，我講話會比較快，尚禾就拉我大腿說：「碩哥，讓別人先講，你就不會先被罵了。」會這樣提醒我。回到家，他會傳短訊給我：「明天我們要比較早起來，你今天早點睡覺喔。」他一直在做這種瑣碎的事情，就會覺得哇靠，你比我女朋友還細心啊。久而久之，就變成我們之間必須存在的東西。我以前會先問鴻其或者大雄要不要吃東西，後來會第一個問尚禾。那段時期我跟大雄關係不好，晚上講講電話、傳傳短訊的反而是尚禾。導演有次找一些外籍同志來和他試戲，我在旁邊看，看到尚禾親那個人。那些人走後，我跟尚禾抽煙，我莫名奇妙問他：「靠，那個那麼醜，你也親得下去？你親我不就好了？」尚禾抽着抽着就問：「碩哥，你剛才說甚麼？」我自己也奇怪，為甚麼會這樣說話，開始產生莫名的情愫。此外，導演不會跳劇本拍攝，一定會順着演員的狀態，感覺他們這幾天的情緒，才會指示導演組接下來拍甚麼。我和尚禾那一場做愛戲之前，已經拍過上禾被他弟弟唾棄，被他媽媽（呂雪鳳飾）罵；大雄發現仁碩一直騙她，仁碩又被紫媽（今子嫣飾）發現甚麼甚麼，剛好那個時候我們要拍那場戲，他需要找個出口，我也需要；我又是個衝動的人，今晚只有你，好吧，就把他拉進來，做了那件事情。

問：尚禾說這場戲在攝製日程表裡面放了很多次，一直往後移。

鄭：導演每天看演員的狀態，他不要演員準備好去做這個事情。其實你要準備的，但是你不要讓他知道說你今晚準備好，一副「你一定要表現甚麼東西」的樣子，反而是臨時決定要拍，好吧，那就拍吧。

問：導演怎樣跟你說明角色當時的心情？

鄭：我們拍了兩三個 take 吧，導演只有喊停一個動作。我拉尚禾進來，親完他之後我要往他下面去親，導演就叫停，他說：「不是你對尚禾，是尚禾對你才對，你不能往下面，一定要尚禾往下面，其他我不管你們。」其他的我們順其自然，該怎麼做就怎麼做。

問：碩哥在影片中算是最複雜的角色，有些事情可能沒有呈現在電影或者劇本裡頭，導演有沒有講角色以前的故事？現在我們看到他前後就有好幾個女人。

鄭：大雄、紫媽、一個沒有出鏡的女朋友，還有媽媽。媽媽的事情，其實是我的經歷。我跟導演說過，媽媽在我高中的時候患乳癌過世，她一直很呵護我們，但自己不懂得珍惜。之後自己成長，照顧一個家，照顧生病的爸爸，我都做到了，只是，很後悔沒有在媽媽生前做這些事情。對女朋友方面，可能導演看到我做製片組吧。做製片組，你都是對外，必須把事情處理好，讓人家覺得你合理，你是可以被相信的。你一定無所不用其極，比如會跟人家說：「如果你讓我們拍，我會找誰來，還叫他請你喝東西。」紫媽那個事（編按：指為女友割了一個腎），我沒有經歷過，為女朋友那個好像有一點點……我跟導演講過，對以前一個女朋友有虧欠，她年紀比我大，付出很多，對我們家很照顧。然後，她覺得我還不長進，我還不成長，選擇跟我分開。有次她媽媽生病，我趕去探望，但是沒有割腎。至於故事提到的女兒，我一直跟導演說我很想要小孩，不希望四、五十歲時才有，怕沒有太多時間陪他。明明知道不能陪他走到最後，但心裡會有這個渴望。可能因為媽媽爸爸相繼離開，現在除了一個妹妹，沒有別的親人。



問：這個角色原本有一套江湖生存方式，可是後來愈來愈不行。他和大雄的關係愈來愈緊張，很多委屈，還給人家毆打。拍戲的過程中，精神壓力會不會很大？

鄭：常常睡不好，本來我是很好睡的人。在拍攝期間，我一直在想過去的事情，把過去的情感投射進來。過去有些事我真的不想面對，但我必須要做，沒辦法，說不定這次是導演給我的最後一次機會，我不能搞砸了。一直灌不好的回憶進來，在拍片時期其實都沒有出過戲，一直都在那種狀態裡面。我對大雄就是這一刻說：「你不要理我！」然後又：「好啦好啦，沒關係啦。」可下一秒：「你自己回家啦，已經收工了。」對她反覆無常，對鴻其就會：「鴻其，我們今天不要回家，睡在主場景裡面。」所以那段時期我還蠻討人厭的。

問：這是個掏心掏肺的過程，是否使你更感受到演戲的力量？

鄭：十六、十七歲拍電視的時候，沒有體會到這些過程。拍慣電視的演員很厲害，他們真的可以用臉演戲，我們不行，我們這種表演方式是用心在演戲，靈魂掉進角色裡面，這個時間拖得比較長，如果用在講求效率的電視製作上面，我們沒有那麼快達成要求。他們用臉真的好會演，轉頭要哭就哭，我們可能晚十秒才哭。為甚麼？因為我們轉頭之後，心裡要想你對我說的那些話：「原來你說這個話是對的。」然後不由自主地流淚，我們會選擇這樣演。

問：這次經驗有否讓你更了解自己？或者發現自己以前沒有意識到的一面？

鄭：應該說更了解自己之外，也更相信自己可以做些甚麼。如果你不相信自己、不相信你的工作團隊，你沒有辦法敞開心胸去做事情。

問：仁碩的戲好像拍了不少，有些沒有放到最後完成的影片裡面？據說大雄刺傷仁碩後，上禾背着他去坐車，接着有一段在車廂裡的戲？

鄭：那場戲我和尚禾都蠻有感覺。尚禾當一個聆聽者，不作回應，我看着窗外，說起我的過去，媽媽怎麼樣，我這個人走到這樣子不是沒有原因的，或者是該死，你不要太痛心我。最後，自己無法自己。這麼多不可告人的過去，到了此場戲才公開。

問：這段戲沒有放入影片，現在的完結比較像 open ending。

鄭：許多電影大家看了前面就知道後面會怎樣，但是這部電影很奇怪，你看到後面說：「吓！怎麼會是這樣的 ending？」然後察覺：「原來他是在找出口。原來他可能重生了。原來他死過了。」讓大家比較有想像的空間，這就是電影的魅力。

問：這個電影完結以後，碩哥如果仍活着的話，他的路會怎樣走下去？

鄭：電影裡面鴻其有句台詞，說仁碩認為自己是蜘蛛網上的魔鬼。蜘蛛蠻有韌性的，在多惡劣的環境中都可以結網，只要有兩邊可以支撐，縱使是細弱的樹枝。我覺得是反映現實社會，今天頭已經洗了，你不能不吹乾，要不然會有後遺症，你會頭痛。相對我們人也一樣，既然選擇做某些事，之後被人唾棄被人討厭，我們只能自己再找出路。我們還得活下去，活到沒有辦法為止啊。電影裡有蛆、老鼠、吳郭魚、螞蟻，為

甚麼這些令人嘔心的生物活得好好的？我們人有頭腦，四肢健全，人家動物能活，為甚麼我們不能活？我是這樣解讀。

問：碩哥在戲裡的國中同學都是同志，都很喜歡去 gay bar。碩哥在戲裡頭是非常「直」的，起碼在開始時。你怎樣看這麼有趣的安排？

鄭：我自己的解讀啦，我在戲裡面角色必須那麼的 social，我只有一個目的而已，只是要錢，要生存。我從來不會好好靜下來去聽一個人說話，去看看身邊所有的人，去聽聽他們到底要甚麼東西。然後，一直到遇到上禾之後，真都沒人可以講話了，真的只有我們兩個，還有外面車水馬龍的聲音，跟水龍頭的聲音，那我終於知道你是甚麼樣的人。原來是這樣。所以我覺得那些同學啊甚麼，他們都是一直存在，只是我不會刻意去停下來，放慢自己腳步去看看，就覺得「好，大家都一樣，我把大家弄開心就好了，回家是我自己的事情」。現在我覺得已經脫離角色了，但是反而會愈來愈注意男生，我不知道為甚麼。我注意他們的眼神跟動作而已，然後可以分辨出他可能是甚麼樣的人。可能是這部戲讓我有功能。

問：你跟鴻其在喝酒，玩豬頭、畫記號的時候，演得那麼好，是你們真的喝醉了還是怎樣？

鄭：真的喝酒啊。我們不僅喝七十度的「艾碧斯」( absinthe, 苦艾酒)，還有啤酒、高粱，反正就是混着喝。因為當下我是心情不爽的，所以我一定會喝喝酒。導演他覺得「你不要給我演，你就喝啊，但是你要控制」。偏偏就是控制不了，因為那個酒一下去，欸，真的是。你喝完酒之後，五六分醉跟七八分醉，講話的眼神跟邏輯完全不同。因為我們之前就知道回高雄的劇情是甚麼樣，又拍過一些（編按：高雄的戲後來剪掉），我們兩個就一邊喝酒一邊講。

因為那場戲，我學會了控制喝酒。那場戲好像是我們剛開拍的第幾天而已，拍完當下我就倒了。醒來之後，奇怪怎麼穿四角褲？然後睡在主場景的房間，臉上貼個面膜，旁邊還放個便當。起來已經是早上了，因為我拍夜戲嘛。看手機，工作人員說：「碩哥，我們幫你敷面膜，是因為怕你今天要上戲，臉色很難看。導演說留便當給你，並要你記住，喝酒千萬要控制。」（眾笑）那部戲之後，其實我就抓到，只要有一兩分、兩三分酒意的時候，可自然而然的順勢下去。DVD 裡頭我的花絮最多，都是跟喝酒有關的。

問：你角色的對白，隨口就是討好客人的話，那個是劇本寫出來，還是你在牛郎店的體會？

鄭：我剛剛說很謝謝張作驥導演，就是他讓我做製片組。製片組讓人家聽的話很舒服，然後他才願意安排甚麼給你。再加上牛郎店，我聽到很多紅牌公關，他怎樣跟女生講話，女生覺得怎麼樣。最後把這些東西都吸進來之後，那轉換成我自己的話，不能照本宣科，要加上我自己的特色。

問：最後大雄用開酒器攻擊你。鏡頭一直拍大雄，那有沒有拍了但剪走的戲？

鄭：基本上都在裡面。其實停在大雄那邊很好，我當時已經是沒辦法激動出來了，不是說演不出來。大雄已經知道這個事情了，不知道她會這麼狠。我是被她嚇到，被戳了也不會痛，不會反抗。她也哭了，那段時間她還很痛恨我，私底下真的很痛恨我。那個紅酒開瓶器是導演最後想到的，他說不能讓你死，痛也要不一樣。刀子插就是這樣而已，如果插進去有螺旋可以轉，應該比較痛，試了好幾次才決定用那個。

問：在電影開拍之前，你和大雄已經分開了？

鄭：啊！還沒有到完全分開，就是關係不是這麼好。

問：所以導演很厲害，就把你們很多生活或者以前的經驗放到這個角色裡頭。所以演起來都是真真虛虛兩方面都有。當時候你介意嗎？把很多個人的東西放進去。

鄭：誰會願意？一般正常人誰會把自己不堪回首的過去如此透明？但我覺得我給自己設定的演員路，沒有回頭，我沒有多餘的錢，又沒有任何背景，誰給我撐腰？沒有，我能夠全部給你，對任何導演都一樣。我已經沒有甚麼顧慮了，全都給你。用到你覺得「這個部分不要，你收回去」，我再收回來就好了。我不想那麼多，再想就被人家淘汰了。

問：你甚麼時候才看到完整的電影？感覺怎麼樣？

鄭：柏林。我們看了三次，第一次其實是嚇到的，完全沒有時間想電影，一直在回想，還在驚訝時，電影已經結束了。明天還有一場，再看，檢視自己好不好，也留意其他人的變化。第三次看，才像觀眾一樣看進去，好屌啊！

問：導演在剪接的時候你沒有看過？

鄭：完全沒有，他不可能給我們看。(最後的版本)有很多很多東西沒有剪進去，尤其是我的東西，導演好像在 play 我。我跟尚禾在浴室拍完那場，我們到房間還有下一場啊，我趴着睡覺，不蓋棉被，屁股全裸的。尚禾洗完澡，出來又再跟我一次。導演說：「鄭人碩！舌頭伸出來，激吻他，抱緊他，露出你的肌肉！」現在我回想，你這麼用力喊我，為甚麼沒有剪進去？是不是被玩了？

問：柏林首映時，現場觀眾反應怎樣？

鄭：每一場觀眾，掌聲至少三分鐘以上。我想：要拍這麼久麼？我們在台灣辦首映，拍掌一會就完了。他們那邊拍，還自動站起來。我們很激動，第一次看到自己的作品，又是在國外，別人這樣肯定你。那放映廳很大，全塞滿，我們走上台時，腳都在發抖。



# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月12日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：家明、劉嶽、陳力行、舒琪

筆錄：蔡嘉豪

整理：劉嶽、家明

## 表演和賣麵一樣 ——訪演員李鴻其——



李鴻其在《醉·生夢死》裡飾演弟弟老鼠，他的演出堪稱技驚四座，這還是他第一次演電影呢。見到他真人我們都很訝異，氣質跟角色完全不同，他非常聰慧，說話從容不迫，是個很有魅力的人。

問：看資料，你在台灣的中國文化大學唸戲曲。你是何時開始對表演和中國戲曲感興趣？

李：我從小接觸表演，十歲開始打鼓，後來進入台北市私立華岡藝術學校，唸歌舞劇，接着唸文化大學的中國戲劇學系。我想做不用固定上班打卡的工作，能讓我一直創作，讓我表演，體會人的情感和對事物的看法。

問：向來有看張導演的作品嗎？

李：有一樣我非常喜歡，他的電影很寫實，又很不寫實，在寫實的範圍內有些超現實，說

起來，好像很幼稚，像是一個大男孩覺得生活就是這個樣子，具有很多希望、很多幻覺。從一個作品能看出一個導演是個怎麼樣的人。

問：張導演給你的第一印象是怎樣的？

李：他像是學長，他確實也是我學長。有一次，他問我覺得甚麼東西可以陪我一輩子。我說：「家人、老婆、小孩，不是嗎？」他說只有你的興趣可以陪你一輩子，我說為甚麼？他說：「你想做甚麼，對別人來說不重要。只有你的創作，你熱愛的東西重要，你要好好熱愛一樣事情，你要跟它好好相處。」他還跟我分享一件事，他是轉學唸電影的，第一天上課須介紹自己，導演就很帥的樣子走上台說：「我是誰不重要，很簡單，四個字：我熱愛電影。」同學大笑，笑甚麼？「我、熱、愛、電、影」，是五個字。這就是學長，願意和你分享丟臉的事，他也是一步一步走過來的。

問：你參與《醉·生夢死》是一個意外的機會？

李：張作驥導演聊天時問我要不要當演員，我這個人比較反骨一點，他愈找我當演員，我便愈說不想，但願意做幕後工作人員。他心裡當然還是想我當演員，就用他的方式逐漸引導我產生當演員的念頭，我也知道他的意思，彼此都不拆穿對方。

問：開拍前，你和其他演員及劇組有個時期一起生活，這個經驗如何幫助你的表演？

李：電影裡面很多鏡頭是攝影師貼近角色拍攝的。人和人之間的磁場需要共振，雙方必須達到協調的狀態。導演很聰明，讓我們天天相處。訓練過程中，攝影師陪我們去游泳、打籃球、偷拍我賣菜，他逐漸成為我生活上的依賴。他拍攝我，我會感覺舒服，沒有攝影機拍我，反而不會演，我不知道我演給誰看。在正式拍攝時，我知道我是演給我這個攝影師看的，那個能量必須穿過那個鏡頭，再從他的眼睛裡看到。

問：這個彩排持續多久？

李：差不多有半年，從一個禮拜彩排一天開始，然後時間愈來愈多。最後開拍前兩三個月，我每天去台北的景美市場賣菜。

問：導演是不是心中一早選定你飾演老鼠？

李：開拍前一個禮拜才確定角色。我很喜歡導演一件事，他時常和你說故事，很用心地播音樂，坐在榻榻米上，告訴你吃甚麼東西，就要聽這個音樂。然後開始跳舞，你被他迷着，最後他說：「我會在你們三個（男演員）裡面砍掉兩個或一個。」他總是這樣，在定裝前才和你講一次故事，也不詳細和你說老鼠的背景和性格，只會指示老鼠會在市場做甚麼，走着走着，拿香蕉，給女朋友驚喜。你聽到會摸不着頭腦，這是導演的戰略。

問：所以張導演是很有方法讓你投入演員的身份，開始時不會說得很清楚。

李：他對每個演員都有一套不同的方法，飾演我哥哥的黃尚禾，是學表演的，導演會用比較正規談表演的方式和他溝通，碩哥（鄭人碩）可能要罵一下，角色的個性就是怕被人罵。但是對於我，導演的指示會不清不楚，「過來走一走」，「看到沒有人，慢慢走過去」，即使很沉重的戲，他也是這樣講。他用這種方式，我才會聽，假如他說：「你應該慢慢走，應該很專注，慢慢轉過去，看看鏡頭……」對我那時的狀態行不通。

問：所以你會聽他的話去做？

李：拍戲那段時期，彼此信任，導演說甚麼，我就要相信，即使是荒謬的事情，如叫我和螞蟻說話。當演員必須了解導演的世界，不應該只顧着自己表演。我把導演的話聽進去，觀察導演最近的狀態，想想他為甚麼寫出這個劇本、有這些想法。我們慢慢建立很深厚的信任，他說甚麼，我覺得好；我做甚麼，他也說好，我們就拍得很快，經常一次拍好。

問：你第一次演電影，如何適應鏡頭？

李：開始時總會考慮自己哪個角度比較好看，身體要不要斜一點，或者刻意面對燈光。這種心態是不信任團隊。我應該是完全交付給他們，相信我忽然倒下，他們會「抓住」我，即使我憑當下的感覺改變表演，他們也會支持我，馬上捕捉那個畫面，而不會責備我。這是一次很寶貴的經驗。心態很重要，電影固然是很棒、很受尊重的藝術，但我第一次演電影總有些特別的考慮，自己的氣質要很好啊。可是我發現，愈在乎一件事，那件事反而愈做不好。你看人家煮飯、賣麵，他們甚麼都不怕，只是在做自己的事。表演和賣麵一樣道理，我只是把戲演好，他只是一個攝影師，我們只是工作而已。很多人問張導演為何要拍中下階層的故事，導演說他就是中下階層，他的工作室、他的房間、他的造型，並不把自己當甚麼。很多導演穿得很好，張導演他就是拍電影，熱愛這件事情，把他的世界拍出來給大家看。我長時期受導演影響，有這樣的心態，我只是個演戲的。

問：這次演員都有不同背景，大家有一個磨合的階段吧？

李：大家一開始討論表演時，聽不懂他們表達甚麼。尚禾講的比較精準，形容情緒用很精確的字眼，這個情緒會「很虛」、「很有力道」。碩哥就是會說一大堆話，用上很多親身經歷和你解釋。而我，比較靠感受當時那個狀態，喜歡怎樣就怎樣，譬如有一場戲我走進屋子，看見一隻垂死的老鼠，碩哥跟大雄在樓上做愛。正常來演的話，我應該嘻嘻哈哈，碩哥他們在忙，我不要白目（編按：白目，即不識相），等一下再上去。但當時不知道為甚麼我培養的情緒很沉重，可能我剛打電話和家人吵架，受到影響，看事情的角度不一樣了，認為要這樣演。所以，三個人的表演體系很不一樣，很棒的是大家不會搶戲，他們會很知道，這場戲你那句話是重點，你應該接到一個怎樣的「球」，把戲都「做」給你。拍着拍着，大家便能夠將心比心。

問：導演是否特別給空間你做即興演出？

李：對，但是劇本原有的重點一定要講，如哥哥對我的感覺，我對媽媽哪一點不開心，不能漏掉。不過，我們常常感受當下表演的氣氛，媽媽的眼神忽然散了，一散就影響我的心情；我看着你說話，忽然不看你，你的反應又變。大家希望交出真實的情緒，不是說跟着劇本表演，是很自由的。

問：京劇背景有否幫助你演繹角色？

李：會比較注重符號的東西。京劇常有小道具，如李鐵拐拿拐杖，不是為了造型，是因他在劇中會用上，他的表演方式要把那個東西甩來甩去。我玩螞蟻是一樣的意思，不是說螞蟻我開心玩就玩，魚我開心抓就抓，而是我內在缺少了甚麼，所以會玩，有種能量要傳達給觀眾。我明白為甚麼要和螞蟻玩，和不知道為甚麼玩，觀眾的體會會不一樣。

問：好像老鼠有句旁白提到，害怕失去的感覺，如果所有的人好像你養的動物一樣在身邊就好了，所以就有一種象徵的意味？

李：螞蟻在生活中常看到，也是容易抓到的生命。人的生命卻不一樣，我們看似親近，但是很難琢磨對方。

問：與老鼠相關的意象很豐富也很好看，是已經在劇本裡面，還是在拍攝中慢慢發展？

李：螞蟻是我自己捉的，玩的時候，攝影師在旁拍下，拿回去給導演看。開拍前一個月，他還罵我玩得差。再過一段日子，他說：「你這個狀態對了，你跟螞蟻的情感已經連接了。」他覺得我這個角色對了，可以隨時開拍，「就後天拍吧」。

問：老鼠這個角色平時是愛理不理的，可是說旁白的語氣很誠懇，很在乎身邊的人。導演怎麼和你講解這個角色？你如何放入自己的想法。

李：這個角色就是導演，剛剛說過，他為甚麼要拍中下階級，因他就是中下階級，平時的衣著和電影裡的差不多。導演是一個很感性的人，他要做一個好兒子、好爸爸，但是他在我們面前又不同，他是一個統帥，要組織整個團隊。每個人心中都有內在的東西，我覺得導演就是藉這個創作，如寫一封信或一篇日記般，記錄內在的情感，即使表面是這樣子的生活。

問：你和呂雪鳳飾演的媽媽如何合作？

李：她就是一個媽媽，她的女兒和我差不多大。雪鳳姐很有一套表演方法，貼心、明確。她每次正式拍攝前已進入角色，我今天是要演你媽媽，我今天要「唸」(編按：嘮叨)你，我今天要罵你。不會讓你感覺在演戲，你馬上便覺得很煩，情緒就開始醞釀，到拍攝的時候，情緒就來。她就是很用力地關心你，有時候愛像一把刀，會割傷你。那個佔有慾，讓我喘不過氣。

問：電影中你先和母親跳舞，後來又和女孩跳，兩場氣氛相似，是否特意安排？

李：是的，導演先拍了不少我和雪鳳姐的戲，讓雪鳳姐的情感留在我心裡，我知道有跟媽媽跳過舞。然後拍我跟張甯跳，導演指示，你這場是跟你媽媽跳。其實媽媽已經不在，你有很多對媽媽的情感從前沒有訴說，現在你藉這個方式，藉這個舞蹈、這個空間，把對媽媽的愛，或者沒說的話，表現出來。所以是藉女孩子表達對媽媽的愛。

問：有一個你從河邊走到鏡頭面前流淚的鏡頭，一個不寫實的鏡頭，沒有前文後理，你是怎樣設計表演的？

李：有幾個鏡頭是導演當下的感覺，包括你提的那個開場鏡頭。本來是準備拍我看見媽媽在河邊，慢慢走過去。因要醞釀情緒，我先在河邊走走，導演喊：「好！你就在那邊不要動。」開始拍，那一刻的情緒也是對的，我在想媽媽啊。我有時候醞釀情緒，會蠻激動的，那個鏡頭裡眼睛水腫，沒辦法化妝。導演覺得那個感覺對吧，就說：「你從下面走上來，然後看着鏡頭。」他說我可以笑，但沒有叫我流淚。當我走上來，一直忍着眼淚，心裡想這樣對嗎？不然要再走一次。眼淚不小心滴下來了，好像舒服一點，我的頭慢慢低下去，不行，受不了，眼淚又滴了，好像我完成一件甚麼事情，然後又笑了。很有化學作用，自然而然產生了一些情緒。

問：片中你們的家是在台北「寶藏巖聚落」取景，你們在裡面生活了一段時間。覺得那裡怎



麼烘托電影，怎麼幫助你投入角色？

李：那裡以前有許多軍人和家屬的住所，然而如果第一代住客離開，房子不能再賣，只能還給政府。這是很殘酷的事情，沒有傳承感。如果我住在那裡，我的生命離開，那間房子將會變成空的，我的兒子不會繼續住在那裡。我們住在這邊的生命沒了，這裡就沒了。

問：片中的屋子裡頭，我們看到碩哥的房間，看到上禾的房間，你卻沒有一個固定的居室，經常在他們的地方走來走去，好似沒有根。

李：住在我左右的人都對我有很深的影響，我會想我是和碩哥好？還是跟上禾好？當然我沒有歸屬感，我到底是誰？到底要做甚麼事情？有趣的是，從我的床能看到碩哥的床，我偷窺他的生活，了解他做每一件事情，而我們去洗手間一定要通過哥哥的房間。三個角色是一個共同體，就像那個房子。

問：當老鼠發現哥哥和碩哥曾經做愛，沒有說話，自己走開，你的表演有甚麼內涵？

李：那個鏡頭拍了兩次。第一次，我走進去，碩哥起床，他說：「高雄的人來找你。」我很生氣。導演 OK 了，我說不行，再拍一個。那個表演，很不老實，太通俗。第二次我先偷偷看哥哥，偷偷看床上，愈看愈不對勁，愈看愈無奈，有一種委屈。我走過去，他說高雄的人來找我，我不知道為甚麼講不出話，眼淚一直流，不是哭出來，是噴出來。在這兩個人面前，我好像變成一個沒人要的人，不存在了。本來至少抓到一個碩哥，可以和他一起罵我哥，現在卻沒有了。我如果哭、生氣，或許沒有那麼有力量，我慢慢走出房間，菜市場的聲音愈來愈響，我摸一下臉，展開心態，重新面對社會。我那一刻是全片最難演的，沒有台詞，必須掌握好 timing、節奏。

問：老鼠對哥哥的感情很複雜，表面上討厭他，兩人有距離，可是他跟大雄喝酒時有問過她，你到底會選誰？你是和我一樣選我哥哥嗎？這句對白透露了老鼠對哥哥也有一份感情。

李：是啊，不是哥哥做了甚麼事，我沒辦法原諒他，而是我願不願意原諒我自己。人被自己害，就是轉不過來，其實我可以和哥哥很好的，哥哥可以教我很多東西，我們好好聊天，好好喝酒。可我就是沒辦法接受那個東西，我放不過自己，包括我對媽媽也是一樣。確實，哥哥沒做錯甚麼事啊。

問：你接不接受哥哥是同性戀？你也諷刺他。

李：因為自私吧，家已經不圓滿，你卻又這個樣子，我的人生就是這樣的苦？我是願意接受的，可是當我沒有對哥哥表現最真實的情感，我們沒有連接的時候，我就會拿出同志的話題，好像這樣我和他才有關係。

問：是不是因你媽媽的死，你須負一定責任？你不願意面對，便把責任轉移到哥哥身上。其實是他跑掉後，媽媽才變成這個樣子，所以哥哥就變成一個矛盾，一方面你怪責自己，可是又通過怪責他來逃避責任。

李：是啊，我們不敢看真實的東西，不敢好好的坐下來談事情。面對真實很困難，片中人物都做不到，他們過着淒美的生活，習慣了痛。我想如果老鼠和哥哥展開心胸，一起面對這個關係，事情或許會不一樣，面對真實往往是最困難的。

問：老鼠對待張甯飾演的啞女有別於其他人物，他變得單純浪漫。

李：女孩對老鼠來講，就像一顆流星。我們看到流星會很快樂，流星停留短暫，我們不知道它哪裡來，但是看到它就像有了希望，我們好像可以丟開煩惱，而多了一份安全感。當然可以說，老鼠的媽媽很嘮叨，所以他希望外面有一個能夠聽他嘮叨的人。導演常說，你爸爸媽媽是怎麼樣的人，你就是怎麼樣的人。老鼠受到爸媽的影響，一直對這個女孩嘮叨。

問：你身上的紋身是真的？

李：是真的，我覺得導演找我當演員，因為我有紋身。導演沒有一部片沒有紋身的人物，這是他的傳統，他覺得真紋身的人，和畫上去的，味道不一樣。

問：我們讀到一些評論，認為你閩南語說的不夠好。

李：確實是，但我盡力了。我本來就多講國語，家裡有個奶奶講閩南語，我講閩南語也是用來和她溝通。至於銀幕上的老鼠，本來就是「李鴻其在那個市場的樣子」，是我本人。這部電影像是我的紀錄片吧，李鴻其到那個環境生活，生活方式會怎麼樣，我講台語會怎樣。我確實不是那裡的人啊。

問：老鼠經常喝酒，你要藉喝酒進入角色的狀態嗎？

李：那時沒吃早飯也會先喝酒，一抵達拍攝的景美市場，髒話就來了：「幹你娘，酒拿出來！」菜檔老闆阿國哥很關心我：「你不要喝了嘛。」我就說：「不管！喝了才演得出來，快點，酒拿出來！」習慣了，要充電，才有精神。自己本來酒量就蠻好的，喝到暈了，那個氣氛是最真的，如果只喝一杯，眼神會不一樣，所以一直喝一直喝。

問：你的角色本來愛理不理，電影發展下去，面對很多壓力，你演的時候精神狀態怎樣？能夠出戲嗎？

李：我比較土法煉鋼，例如拿着吳郭魚走出屋子、看見媽媽，拍攝前先在家裡大哭。我必須先讓自己哭一次，讓自己到達一個淒美的狀態，然後再來演。我習慣聽一首歌、一首音樂，藉音樂的能量，讓感情傳遍全身。因為習慣讓自己變成這個樣子，所以很累，常常生病。印象深刻的有一次，拍完戲回家，一打開門就直接趴在地板上，感覺沒關係，家人快回來了，我就睡一下，腳在外面，頭在裡面。我很清楚不是暈倒，身體真的不行了，發燒了，休息一下，休息一下就好。演戲的時候常常大哭，用很多力氣，大哭二十次，每一次都一直流眼淚，哭完全身僵住，沒辦法動，真的是太難過了，二、三十次下來，全身抽筋，腦缺氧。很多人勸我這不是健康的表演方式，可我看到太多優秀的演員這個樣子，他們不是機器人那樣哭，而是很投入，我會繼續用這種方法。

問：老鼠最後離開他的屋子，他的結局會怎樣？給警察逮捕？給黑社會殺了報仇？

李：我沒辦法說他人去哪裡，可我覺得他的心已經放下。在最後一刻，我好像頓悟了，明白想要甚麼。在那一刻，我想要的是和我媽媽、跟我的碩哥、跟我的愛人、跟我的所有人在一起，像最後一場一樣，我們在市場裡碰到、打招呼。我還是繼續生活，我還是會看到我的女朋友，然後跟媽媽來一個最後不同的擁抱。對，我就是放下了，放過自己，也放過所有人。

問：把魚放走是一個很好的意象。

李：對啊，人養動物，一是因為動物可愛，二因為人缺少了甚麼。如果老鼠這個角色和爸爸媽媽很好，和兄弟姐妹很好，跟朋友很好，情節就不一樣。最後我放走魚，我回到生活，好好地生活。

問：影片結尾先是一個超現實的場景，母子在河邊團聚，之後像是倒敘，或是未來，你跟女朋友、碩哥在市場，我們認為是很詩意的結局。

李：太兩極，一個極度悲傷跟一個極度（平和），應該是偏向悲傷啦。我每一次看，最常有的想法是無論我發生甚麼事，世界不會因為我停止。我還是要生活，必須往前走，跟碩哥走走走，走到一個明亮的地方。那個巷子是回家的路，我們回家，回到哪裡？回到最真實的自己嗎？有一次我想到，是回到母體。

問：你是甚麼時候看到完整的電影？

李：我們在柏林影展才看到，導演喜歡給我們驚喜嘛。我一看，我那個時候怎麼這個樣子？那麼憔悴，怎麼講話不清不白啊？就像紀錄片。我國中時期，曾經有些很好的朋友，我們經歷打球、一起討厭一個人、一起買東西、一起跑福利社，現在回想，就是一個回憶。現在和碩哥及尚禾的關係又不一樣，可是有一段美好的回憶留在電影裡。我們很真實地活在裡面，愛過，討厭過對方，一起經歷很多事情。

問：你滿意自己的表演嗎？

李：滿意啊，但可以更好。如果不是張作驥導演的團隊來拍我，沒有人會讓我任性，寶貴的地方是我給出了真實的情感，愛一個人，恨一個人，我所有的表現都是真的。

問：導演處理三位男主角的方法不同，現在看來，鄭人碩和黃尚禾的角色都有利用他們本人的特點，而你在銀幕上下卻相異，張導演和你創作了一個全新的、獨特的老鼠。

李：老鼠這個角色，我真的好想變成他啊。現實中必須好好地地上課，我是一個演員，必須要擺出演員的樣子，很不自在吧。在電影裡面，不用理別人，不用在乎頭髮整不整齊，衣服隨便穿，願意幹嘛就幹嘛，掙個五百塊就好了，很渴望那種生活態度。開始彩排時，我覺得我今天是來做功課，我是來觀察，不需要全力去做，但是你會發現，別人沒有當你很特別，都把你當一樣的普通人，你這個菜怎麼這樣賣，開始罵你，對你好也是非常好，你要不要吃飯啊。我覺得之前的心態不對，好像高高在上：「我是來演電影的。」我必須要真心交朋友。這樣下來，以前他們不小心碰到我身體，我會說沒關係、沒關係，現在就是直接罵「幹你娘」，因為喝了酒嘛，不管他是誰，很好玩。另外一次，排練完尚禾睡覺休息，導演煮好飯，我去叫醒尚禾吃飯，當時已變成老鼠那樣，便是一句：「幹你娘，起床！」就是不一樣，對不對？那個心打開了，人跟人間沒有障礙。不要把電影當成一個高尚，演員是很棒的職業沒錯，但是他就是賣麵，我把戲演好，這樣而已。

問：這部影片之後，有很多電影找你參演嗎？

李：多得很，可是藝術電影看多了。《醉·生·夢·死》是很棒的劇本，有挑戰性，不是膚淺的寫實主義。我不太會演那種直接的寫實主義電影，沒辦法，我的表演方式是必須懂我的才會用。在張導演面前，我會更緊繃的，可他怎麼看到我能夠演戲那一面，我覺得很妙，完全就是找一個唸書的人演黑社會，這是他厲害的地方。導演曾和我講，冥冥之中，我的靈魂註定跟他遇到，他就是知道我可以做這樣的事情。



# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月10日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：舒琪、家明、劉嶽、陳力行

筆錄：唐若嫣

整理：劉嶽、家明

## 殘忍難得的經驗 ——訪演員黃尚禾——

黃尚禾在《醉·生夢死》裡演哥哥，角色就叫「上禾」。從這篇訪問，可讀到張作驥跟演員工作的獨有方法，他如何虛實相應，透過管理演員的期望，令他們漸漸進入正軌。尚禾在台灣、美國接受正統劇場訓練，是次演出經驗，以及所獲得的意外成果，對他來說彌足珍貴。

問：尚禾，你是怎樣參與《醉·生夢死》的？

黃：前年（2013年）從紐約回到台灣，因認識《醉·生夢死》的選角指導姚經玉先生，即姚哥，他覺得我適合，便介紹我給張作驥導演。第一次見張導，他煮飯給大家吃，就跟其他劇組的感覺很不一樣。第二次，認識了（李）鴻其和碩哥（鄭人碩），那次就開始建立跟張導及演員的「革命情感」。

問：導演和你第一、二次見面時，你已確定拿到上禾的角色嗎？

黃：一直沒有確定，可是你感覺導演很想認識你這個演員，希望從你裡面找到資源放進電影。對演員來說，導演用心觀察你，其實很享受，自己會更認真投入，把全部東西交出來，讓導演看到。當他看到愈多我的特質、我的開心或難過痛苦，他愈可以把我和其他角色連結，創作出色的角色和故事。所以那時我非常期待接下來一起合作，和創作出來的火花。

問：聽說從參與團隊到正式拍攝，過程頗長，三位男主角怎樣準備？

黃：從前製到拍攝大概半年左右，一開始我們（三位男主角）便常常相處，那時尚未確定每人的角色。我們互相找彼此的關係，我跟鴻其蠻快確定是兄弟。發展出比較完整的角色關係後，便到不同地方做功課，我到紅樓、東區的同性戀酒吧，碩哥去牛郎店，鴻其去菜市場。三人開始做自己角色的田野考察，人也開始變。鴻其平常是個安靜的人，很有禮貌，總是笑笑的，去菜市場久了，帶回來那個味道變了。他以前會說：「欸，尚禾吃飯了。」後來就：「欸！吃飯啦！」（台語）這麼沒禮貌，愈來愈像菜市場的人。而我去過要去的地方，對東西的要求高了，要有品味，知道香水牌子。當一個角色變，其他角色會變動得愈大愈快，彼此的關係愈來愈清楚。我和鴻其有兩層關係，一是我和他在《醉·生夢死》裡是兄弟，我們同一個家庭，沒有辦法選擇誰做自己的兄弟。在電影以外，我們是合作的兩個演員，即使我不喜歡你、討厭你，也沒有

辦法不跟你演戲。當我在戲外開始討厭鴻其，戲裡面會變得很真實。我真的很煩，會責罵他：「你上廁所後不洗乾淨嗎？我要用欸。」所以兄弟關係的真實感是建立在生活上的，你自己看會覺得很恐怖，好像真的。《醉·生夢死》有現在的狀態，因為前面做了很多。我們三人相處久了，建立了默契，碩哥頭稍微抬高一點，我就知道他又要抽煙，先把煙拿出來。

問：甚麼時候收到完整的劇本？

黃：大概收過兩次劇本，都不完整，是一些片段。導演不讓我們拿回家，不過希望我們先知道角色大概的狀況，有幾場會叫我們準備，然後排戲，在主場景或是在工作室排，有時會有側拍。我們拿着劇本背台詞，然後會不拿劇本，知道概念台詞，導演在觀察狀態有甚麼不同。我們三人的背景很不一樣的，導演試圖把這些融合於角色和故事。

問：電影說你的角色去了美國，我們知道他曾在那邊自殺，其他甚麼都不知道。你本身是從美國回來的，我們想像張導演可能想用這個元素。你有否提供在美國的經驗？導演有否用到這些經驗？

黃：我跟導演提過一件事情，在美國的時候，我忽然不知道我自己了。之前在台灣一直讀蠻好的學校，建國中學和台灣大學，出國唸書也是很好的學校，可是到國外後忽然發現不太對勁，因為沒有甚麼「連結」。那時剛好 Obama 第一個黑人當選總統，全部人都好開心，可我一點感覺都沒有。同時台灣有些社會運動，看到朋友在 Facebook 上的文章，但我人在美國，根本沒辦法參與台灣的事情。我不知道自己在哪裡，身處的地方跟我沒有連結，我來自的地方又離我那麼遠，好像應該重新開始，可是不知道怎麼開始。我只能努力學習，來這邊要學表演，要看這個世界長甚麼樣子。跟導演講這些故事，他沒有特別說甚麼，但我第一次看到劇本中，我在美國為愛的人自殺，很有感覺，有很強大的連結。我在美國特別意識到，我真的很愛家人，在美國演戲，只要一想到他們，便會很激動。原來他們那麼重要，因為他們我在這裡，也因為他們我才回去，我移居的原因是愛。導演有拍一場，我在橋上講一段很長的故事，我在美國為愛人自殺，因為媽媽的事情不得不回來。這場對碩哥和我的關聯有很重要的影響，電影剪好，卻不見了。

問：剛才你講美國那些 back story 很憂愁，但電影中你的角色回到台灣後的生活、工作，感覺很健康很享受，導演怎麼跟你說的？角色是如何從美國的心境走出來？

黃：我的角色沒辦法接受母親過多的愛，選擇離開。離開之後，試圖遠離原本的世界，所以我回來後，覺得自己好異質，好像跟鴻其不是同一個世界的人，但又有很強的連結，很怕又變成他們一樣。因此我選擇跟電影有關、跟文化產業有關啊，我是個有品調、品格的人。我騎腳踏車，很樂活，發傳單，我對藝術充滿熱情，然後晚上跳舞，站在舞台上，五光十色。但還是要回到那個家，三個人共用一個廁所的家，必須忍受別人的生活習慣，必須忍受我弟養一堆臭魚，或鱗螞蟻，我還是希望我的房間充滿文藝氣息，貼電影海報，喝「艾碧斯」(absinthe, 苦艾酒)……，這些東西對我的角色來說，表現出「我想要成為……」，可是當「我想要成為甚麼」的時候，我就不是了。



問：上禾在美國留了多長時間？

黃：導演設定約五年，而我黃尚禾真的在美國待了五年。導演說我要演 gay，我便認真準備很多資料，導演說我和鴻其從小在寶藏巖長大，我又開始蒐集資料。我是 1983 年出生，便查寶藏巖 1983 年開始的歷史，以前河道長甚麼樣子，誰在那裡住過，軍房甚麼甚麼的，全部整理出來，然後給導演看我的報告，心想他會說：「啊，真是個好學生。」但導演說：「喔，收起來。」「沒有幫助嗎？」「不太有。」我以前認為演員應該做這種功課，有助塑造角色。可是，張導工作方式最棒的地方，就是我們能夠花奢侈的時間，和其他演員彼此了解，後來我們的對白都不須設計，導演只說明一定要提某些訊息便可。

問：寶藏巖的主場景很有 texture，如何幫助你們入戲？

黃：美術指導在陳設階段，去我們三個男演員的家，到處看，然後說：「欸，這可以借我嗎？」「欸，那個借我嗎？」在我家看到啞鈴和 yoga mat，便拿去放在上禾的房間。美術陳設好後，我們在主場景住了一個禮拜，隨自己意搬動東西的位置，因此很清楚「家裡」甚麼樣子。早上起來，眼睛還沒張開，我就抓到手機，充電插頭在哪裡，喇叭怎麼放都知道。要刷牙的時候，我可以邊回頭講話邊抓到牙刷。

問：你們如此全情投入這個 project，會否影響其他工作？

黃：那時我覺得其他事情要先放下，這個作品讓我很期待，導演給我的感覺，我從來沒有碰過。他很認真觀察你，知道你今天心情不好，你喜歡吃甚麼東西，怕吃甚麼東西。都是在他工作室吃飯，他特意煮我們不喜歡吃的東西，加很多的芥末，還做豬腦，好恐怖，跟蛋打在一起，看不出來（眾笑）。他勺了一大匙，放在你的碗裡說：「蒸蛋！」導演煮的菜其實很好吃，他很怕我們餓，都煮好多，大家忍不住一直吃，吃完想到不行不行，上鏡要脫衣服，只好回家坐捷運沿路練呼吸、抬腳抬臀啊，提醒自己身材要保持好。

問：現在角色名字跟演員的很相似。

黃：只是鴻其叫「老鼠」，感謝導演沒有給角色取很不同的名字，我們平常就是「碩哥，吃飯囉」、「尚禾，吃飯囉」，如果忽然在電影裡面要說「志明，吃飯囉」，會先卡一下。

問：演員建立默契的階段，心情有沒有比較急，想知道何時才開拍？

黃：有，超級有。原本大概說演員確定後，約一個月開拍，大家就很努力一起做功課，每天都會說：「我想到新的點子給我們玩……」過了一個月，導演：「嗯，還沒……我們再等好了。」「好，沒關係，我們繼續努力。」又一個月，我們問：「導演，差不多了吧？」「演員還沒準備好……」怎麼辦？像我剛才講，我已經不太喜歡鴻其，我們的關係發生了變化。再過一陣子，我們已沒有要打仗、演好戲的感覺，變成「喔，沒關係啦」，反而導演覺得我們 ready 了，即是已經衰竭，可又還在那個狀態裡。如果早點拍，不會有這個味道。

問：剛才談過之前的準備，在現場時，導演如何調度你們的表演？

黃：導演希望我們有他要的東西，而他想要的東西在開拍前已經上了軌道，所以當他在現場跟我們說：「你等一下要繞圈圈。」就會答說：「喔，好啊。」當時我心裡已經想繞，蠻神奇的，有一種宗教的感覺。好像我並非被命令做一件事，而是我懂、我喜歡、我想要做。

問：演員有發揮對白或者即興演出的空間嗎？

黃：導演很相信我們，我們也很相信導演。在比較困難的場面，我跟碩哥在洗手間做愛、我在夜場跳舞，導演都沒有特別指示，不會說走多少步到那裡，在地上貼個 mark 甚麼的。他會讓我們自然走動，有陌生人來跟我搭訕，我會跟着他走，因為我相信導演他們在保護我，攝影師也會找到拍攝的角度。前期準備很辛苦，開拍後反而不用想那麼多，我看到碩哥，看到鴻其，感覺就出來，神奇，我用身體感受了這件事情。

問：你和人碩那場親熱戲，是在拍攝開始後多久拍的？

黃：應該算是中間以後，但在攝製日程表上出現了蠻多次，「喔，今天晚上要拍喔？」「噢，沒拍？」最後，「今天嗎？不要管了啦。」竟然就拍了。我覺得是導演故意的，他要我們不把它當一個非常重要的事情，不過是一個 normal 的 one shooting day。

問：你和碩哥回到家後，先是你主動，他推開你，到最關鍵的時刻，反而是他拉你進去洗手間，導演有解釋這個鋪墊的意義嗎？

黃：導演沒有解釋太多，但是我們演的時候，碩哥的手一碰到我，我的頭皮就發麻。他第一次不要，我也覺得好，那就算了，我也知道不可能繼續主動。我已經離開這個家很久，如果真的跟他發生甚麼，等於完全撕裂跟弟弟僅有的關連。但我也好需要這個人，所以當他伸出手碰到我，我就覺得「謝謝你」，不然我會繼續在這麼髒的地方待下去。



問：在早期準備的階段，你和鴻其的關係有變化，你跟碩哥之間有沒有感覺到變化？

黃：剛開始認識碩哥，覺得他是個非常 social 的公關，一個牛郎，講話甚麼都很油條。開拍後，我那時定裝定了很多次，在現場我都只穿內褲，而碩哥總是第一個拿毛巾給我的人，那時候很感動。這個人其實很小心面對身邊的事情和人，原本還在觀察這個人，瞬間開放了，便一直往那邊走，對他的感覺愈來愈多。

問：你覺得片中你飾演的人物甚麼時候開始愛慕他的？

黃：一開始會比較是身體的 attraction，後來當我發現他其實很辛苦，他被打了，好像很需要我的時候，那個感覺就開始不一樣。尤其喜歡他騎摩托車，我騎腳踏車相遇那場，好可愛喔。好像很多話想跟對方講，可是我們都不想或不用講。我在柏林影展第一次看影片的時候，全身都一直很癢。好像很多話要跟對方講，但我們又不用講、不想講。

問：大雄用開酒器刺碩哥那場，剪上一個你蹲在樓下走廊吸煙的鏡頭。你之前都是很陽光、很 caring，那一刻卻和老鼠一樣，可能比他還要黑暗，原因是甚麼？

黃：那一場我覺得最難的啦！非常複雜，我想到媽媽，聽到碩哥尖叫，大雄在哭，我想到這個家原本甚麼樣子？現在為甚麼變成這個樣子？到底發生甚麼事？難處在於我沒有辦法做任何事，我衝上去講甚麼？我離開之後可以做甚麼？我好像只能繼續待在這個家。

問：原來你的思緒這麼複雜，在現場或在劇本裡面，在你蹲着的鏡頭之前，有沒有一些其他動作或其他鏡頭？

黃：鴻其先看到我從碩哥房間走出來，鴻其走了，大雄上來。我看到大雄，知道她不可能原諒我，我也沒有要她原諒，我知道自己做了甚麼，下樓去，蹲在那裡抽煙。

問：這真是導演剪接的力量，其實是順時序，你和碩哥發生關係，翌日早上給鴻其、大雄見到。現在剪成兩個不同時間，而大雄不知道你們發生關係。有很多拍好的戲剪掉嗎？

黃：蠻多的，加回來大概可以有三集！有一場戲我印象很深，現在影片有我背着受傷的碩哥跑出去嘛，其實之後我們上了計程車。我途中一直扶着碩哥的背，他背仍插着開瓶器，開始跟我講他和媽媽的事。媽媽是妓女，他一直不願意面對這件事，這是他第一次跟人講。我除了同情之外，也懷疑是不是真的。我們沒有看對方，都在哭。我記得是在隧道裡面拍的，後來剪片時沒有放進去。

問：電影完結在計程車裡？

黃：對。

問：很像《美麗時光》裡的一場戲。

黃：對欸！

問：有件事很有趣，我們發現你、碩哥及鴻其現實中的樣子外型，和戲裡面完全不一樣。參與這部電影，所謂 transformation 不僅是性格，不僅是你們相處，而且進入角色後，外型都開始改變。你們當時對這方面有沒有很強的意識？

黃：我好像是到演下一齣戲才意識到這件事，有點被嚇到了。下一個角色跟《醉·生夢死》的差別很大，發現「那個東西真的讓我變」，我怎麼會變了？我覺得是別人怎麼看我，影響我怎麼看自己。那時候的工作環境中，大家怎麼看我，我就會覺得我是一個甚麼樣的人，但拍完《醉·生夢死》，一到外面就忽然發現，我已經變了我都不知道，很好玩。

問：一開始就算來的演員跟劇本要求的不一樣，張作驥導演卻已經看到 potential，或者他覺得有能力改變這幾個人，變成他劇本所要求的。

黃：蠻恐怖的，導演怎麼看得出來？我們自己只有「喔，原來可以變成這樣」、「我竟然變成這樣」的感覺。他好像破壞了我們的一部分，但是又建立了一些甚麼。拍攝開始時害怕面對自己的一些事情，結束後我還是很怕欸，可是我好像可以面對了，雖然我不知道怎麼解決。

問：拍攝完畢後，從片中的「上禾」變回「尚禾」，用了多長時間？

黃：《醉·生夢死》的「上禾」完全不見了不可能，到現在都還在啦。那個東西好像在我的人裡面加多了一層，此後我看人，或接到其他角色做功課的時候，我多了一個角度觀察，而且那個角度很深刻。

問：這次經驗怎樣影響你接下來的表演？

黃：這次的經驗很殘忍，也很難得。好像讓我用角色看世界的方法「軟化」了很多，我原本思考角色是「對，他會這樣想」，可是《醉·生夢死》後，我想角色會是「他是這樣想的」和「他其實……」，想我會做甚麼也會想我不會做甚麼，想到原本不會想的事。除了軟化我看角色的方式，好像多了一個角色看我的角度。

# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月11日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：舒琪、劉嶽、家明、陳力行

筆錄：黃俊希

整理：家明、劉嶽

## 最重要的還是戲 ——訪攝影師許之駿——



看過《醉·生夢死》必認同，攝影很有詩意。操刀的兩位攝影師，許之駿和張誌騰都很年輕。我們找來許之駿傾談，從訪問可見，張作驥有很強的凝聚力。他信賴年輕一輩，前期準備很有一套，到真正拍攝時十分自由。

問：你是從張作驥上一部作品《暑假作業》開始跟他合作，這次《醉·生夢死》有甚麼共通之處？

許：上次我負責側拍而已。劇組有點像大家庭，一起吃飯。兩部片都是張導的風格，當演員說準備好時，他不會拍，等他們最疲憊的時候才拍。

問：所以《醉·生夢死》在準備，或在等待的過程，你也一直在記錄？

許：對，所以片子裡其實有一些前期拍的東西，像一些菜市場畫面。有點像紀錄片，我只是記錄一些生活點滴。導演會看這些片段，看演員跟市場環境能不能搭在一起。導演很放手，讓我們自己抓。我在開拍前一個半月就在，當然演員更久了。

問：導演甚麼時候開始討論畫面的風格？要的感覺、色調、氣氛？

許：導演很清楚自己想要甚麼。主場景在佈置的時候，他已經跟美術協調過。我大概也知道他要對比重、比較強烈的東西。他會先走戲，走一次後我們大概知道定位。

問：他對攝影有甚麼特別的要求？

許：只說一句「全手持」而已。後來只要見演員的鏡頭都是手持，連肩架也不用。跟導演其實學很多，不一定要拍到表情，有時拍一些手，再從手運到臉。

問：他讓你們有很多自由去發揮？

許：對，有些導演可能會說怎麼拍，這樣對攝影師不好。我喜歡細節的東西，演員一個動作，可能不經意，但就是他的真實。你不拍下來，一直拍臉，不能幫他加分。我們只能幫戲加分而已。

問：他有沒有跟你說為甚麼要 hand-held？

許：其實在拍的時候，大概就可以了解，手持最符合這個電影。影片叫「醉·生夢死」，所以每個人心裡面都有不愉快，手持可以增加一些感覺，比較真實。我聽說有些人看完電影覺得太幌，頭會昏，我覺得還好，我的風格本來就是偏於這種。

問：影片剛開始的時候，鴻其跟雪鳳姐跳舞。一個鏡頭是她揮手，攝影機剛好抓到那一刻，很神來之筆。

許：我們會告訴演員不要怕攝影機，不要怕我們擋到你的路，你只要向前走，我拍你前面會往後退，保持彼此的信任感吧。他演他的，我就拍我的。

問：你跟張誌騰怎樣分工的？

許：其實也沒有說分工，可能是一個拍近一點，一個拍遠一點，一個拍 long shot，一個拍 close-up，雙機拍攝，演員不用演兩次。

問：場景寶藏巖的空間有甚麼限制？

許：那裡空間不大，我們用 Blackmagic 攝影機，小台的。鏡頭上我們經常可能都是用最寬的去拍。

問：雙機的話，默契要準確吧？怎樣協調走位？

許：叫演員先走一次，我跟誌騰就會找機位。他在那裡拍一個 close-up，我在那裡拍一個跟的，會避開對方。

問：鏡頭長嗎？

許：最長應有六、七分鐘，導演喜歡讓演員一次演完，如果演員真的不行，他再跳一個特寫。但他不會六、七分鐘全部剪在戲裡面。很多片段是電影裡沒有的，我問過導演，他初剪是四個多小時的版本。

問：燈光師很有經驗吧？

許：當然，燈光師是毛哥（宋殿生），他是導演的好朋友。他看完演員走位就打燈，若我們覺得哪邊需要加強一點，跟毛哥說，他就加多一點。一般應該是攝影師指示燈光師的，導演說毛哥很厲害，可以放心交給他。他很年長，還抱病來陪我們。腿不方便，每天要去醫院再趕到片場，蠻累的。我們主要用局部光源，或者自然光，不會用太多燈去打夜光甚麼的。

問：攝影組及燈光組有多少人？

許：攝影組大概五個人，燈光組三個人。其實只有室內場景我們有打燈，室外比較少，幾乎都是自然光。室內我們會補局部，譬如說酒店、夜店，讓它有點密度。

問：一般張導拍多少個 take？

許：不會太多，三鏡之內吧。戲始終最重要，比攝影還重要，我們只是協助演員。開始當攝影師時，我喜歡拍漂亮的畫面，但後來不了，只是看戲。我們拿機器跟演員，有時也會有感覺，拍着拍着會想哭，之前拍《暑假作業》也有類似經驗。

問：導演對演員的要求是怎樣的？

許：他讓演員自由演，只告訴他要甚麼感覺。演員很容易被他說服，然後不自主就演出來，好像他真的就是那樣子。李鴻其是素人，沒有演過戲，但我覺得他一定可以。知道媽媽去世的場面，他很快就哭出來，蠻厲害的一個人。其實每個人都很厲害，雪鳳姐、人碩，大雄……，看不出他們其實是製片和副導，原來不是演員。他們跟張導合作很久，張導很會看人，知道把他們放進角色一定可以。

問：拍攝時張導是看演員，還是看你的 camera monitor？

許：他幾乎都是看監視器。

問：你們一天工作多少小時？

許：不會多久，大概八、九個小時，也有熬夜的。熬夜可能是那個戲比較激情點，演員要在鏡頭外先試一下，準備好了再來。

問：是指在洗手間的那場戲？

許：對，還有一場床上戲，剪掉了，蠻可惜的。還有一些在車上，大雄把仁碩刺傷，上禾背他去醫院，經過隧道拍了蠻久，但最後沒用到。之前還有個爸爸、呂雪鳳的老公，也全部刪掉。

問：拍攝最困難是哪一場戲？

許：應該是蛆蟲那場，誌騰拍的。雪鳳姐躺在那裡，蟲掉到她身上爬，她很抗拒，聽說她拍完就洗澡，洗了好幾遍。還有激情戲，因為空間太少，我們兩機要抓，還要拍噴水，可是水每次噴都不到位。演員真的用力演，連頭也撞破了。

問：場景、美術置景，攝影師怎樣和他們合作？

許：譬如說窗戶加窗簾，在空鏡時是非常重要的。沒有窗簾的話，整個畫面不會生動的。前面有很重要一場戲，再跳這個空鏡，讓觀眾沉澱一下心情。這也是從導演處學到，他很會放空鏡的。

問：菜市場的戲，都是真實的人？怎樣抓那種味道？

許：我們每天去拍，會跟菜販打交道，他們已經習慣了機器，我也儘量躲遠一點，不讓這些人知道我們在拍。

問：電影有很多下雨的場面，要等待天氣嗎？還是自己做出來的效果？

許：沒有，剛好下雨。導演說：「那就拍下雨的版本吧。」他本來要拍晴天，但是下雨了，沒關係，就拍下雨的感覺。導演會隨着天氣，跟演員狀態去調整。

問：另外一個重要場景是菜市場裡面的漆黑巷子。

許：導演那天好像沒去啊，那時是後期，我們去補畫面。我不知道會做片頭的，我只是跟着人碩走，上面剛好有個蜘蛛網，我們兩個攝影師走了、拍了好幾次，後來覺得拍得太清楚好像沒感覺，於是把它變虛（故意對焦不清楚）。

問：螞蟻、蛆蟲是怎樣拍的？有一幕鴻其在後景離開，前景有隻螞蟻，一直在那裡，很巧妙。

許：就讓牠走好幾次嘛，有時候走到鴻其手上，他就玩。這些是沒有辦法控制了。那段剛好是運氣好吧，沒用甚麼誘惑螞蟻。

問：你第一次看到完整電影是甚麼時候？滿意攝影麼？

許：第一次是在電影院試片的時候看。攝影還要再加強，我們當然希望更好，但是導演OK就OK啦。有時候拍很長時間便容易抖，機器加電池還是重，累就是累在這邊。

問：整體來說，enjoy跟張導這次的合作？

許：當然啊，他給我們太大的空間去玩，很自由，他不會把你局限在框框裡面。大家很好，如果那天拍到下午收工，他就一定會把全組人拉回去吃飯。

問：做好幾十個人的飯？

許：對，他有些菜我們不敢吃。

問：為甚麼？

許：怕豬腦那些……。他強迫你吃：「你吃啊，吃這個健康補腦。」他會幫大家夾。有些人不吃辣，他故意夾辣椒，他就喜歡看你吃很辣，然後流眼淚、流汗。

問：他自己吃嗎？

許：不吃啊！

問：有點惡作劇是吧？

許：他是大家長，跟爸爸一樣，說吃飽才有力氣拍嘛。



## 電影邊拍邊生長 ——訪美術指導詹正筠



《醉·生夢死》的影像風格和張作驥近年的作品不同，構圖紛雜多變，色調陰暗滄俗，攝影機蠕動探入，不矯飾清新的美化，反映卑賤而不滅的人間煙火。而人物的形像，寶藏巖屋子的細節，都是顯著的表現。美術指導是詹正筠，即台灣樂隊「絲襪小姐」的主音歌手小龜。詹正筠畢業於台中東海大學美術系，除以音樂聞名，並從事多樣藝術和媒體創作，包括舞台設計、平面設計、MV 導演等。她投身創作，和張作驥很有關係。

問：你怎樣和張作驥導演開始合作？

詹：大學二年級時，剛好《美麗時光》(2002)上映，張導演去我們學校演講。然後他跟我們說有個短片找人試鏡，我們可以去，那時候就出去玩。我後來做的很多事情，都算是在張作驥導演那邊啟蒙。我的樂團「絲襪小姐」，一開始練團就在張導演的工作室，對電影美術感興趣，也是在導演那邊認識一些電影美術工作者，覺得弄一個場景很酷。張導演看着我很多很多事情發生，他對我來說，意義蠻特別的。

問：你曾演出張導演的電影《蝴蝶》(2007)，後來擔任美術指導，會不會更考慮演員跟場景空間的關係？

詹：我首次參與電影製作就是《蝴蝶》，見識張導演的拍片方式，對我往後表演、唱歌影響



# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月11日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：舒琪、家明、劉嶽、陳力行

筆錄：李雪婷

整理：劉嶽

蠻大。雖然張導演脾氣有時不好，但跟他拍片最順。他也覺得我演過他的電影，大概知道他的想法。張導演拍片比較不一樣，他在 set 一種生活形態。我做《蝴蝶》演員，便住在主景裡。曾在場景裡生活，明白很小很小的事情，都可以幫助演員。演員住一兩天後，會知道手機在哪裡充電，之前寫劇本不會想到，所以場景的美術要真實，須是真正具生活感的東西。

問：尚禾說你們美術組會去演員的家，拿他們的東西，放在角色的房間，弄得像他們真實的房間。你怎樣理解角色和演員？

詹：演出《蝴蝶》時，最大的感想是一個人擁有多種面貌。如果你要讓一個電影角色生動，他不能太多變化，只能選其中一兩樣面貌，否則觀眾看不懂。到我做美術，會先觀察演員，選演員的一個特點，然後跟導演討論。像黃尚禾本身不是同志，可是他有整理、收納的習慣，我便要特別強調。又如導演希望大雄要很「大小姐」，就強調她生活裡真的「大小姐」的東西，並讓其他的特質低調一點。

問：這樣觀察演員，大概用多少時間提煉一些東西出來？

詹：沒有花很多時間，因為我們沒有很多。我加入《醉·生夢死》製作時，快要開拍了。可是導演會跟我聊，再看演員訓練和訓練時拍攝的 video，工作室那邊有些聚會，可以跟演員聊天，再去他們家一兩次，不到一個月就整理出來。

問：有個東西蠻厲害，《醉·生夢死》三個主要男演員，竟跟電影裡面完全不一樣。我們跟尚禾談，他覺得三個演員定好後，習慣和外型都開始慢慢變化。你有沒有改變他們甚麼？

詹：我們針對每個人的造型去做，人物很寫實，所以沒有太大改變。我加入時，去看演員試戲，一開始以為他們是工作人員。《醉·生夢死》公映，我在電影院看後，和演員出去玩，覺得他們每個人想法、個性都有改變，鄭人碩最不一樣。他有一個點，就是剛才說人好幾個面貌中的一個，導演很厲害，他看到了，把它「拉」出來。

問：導演怎樣跟你討論美術？意念怎樣產生？

詹：我很習慣他的工作方式，有些導演指示美指工作會講得比較哲學，我們反而抓不到應該怎麼做。但張導演不特別說這部電影的美術風格怎樣怎樣，他會跟我描述背景，講一些執行方面的事，我感覺很好入手。當《蝴蝶》演員時，從來沒有看過劇本，事前不知道當天要演甚麼，他只會給你說一個故事，而且他很會說。那天我去看《醉·生夢死》的主景，張導演一坐下來就說，有一個市場——景美市場，有個人提着豬頭走過

來，給我的印象很深，我的工作就是幫他把這些場景、這些人變得立體。他告訴我電影裡面媽媽本來住的是上禾的房間，上禾現在暫時回來一兩個月，我就問，他會否帶很多東西回來。我再去了解演員尚禾，原來他對氣味有潔癖，我就是要找這種東西。所以上禾雖然剛回來，可是有種人就是會收納得很好，自己房間的東西擺得整整齊齊。我有個朋友是這樣，我就把他的特點加到上禾身上。我很直覺，設定一個角色的樣子後，就會找一些人家不要的東西亂弄。

問：根據甚麼原則設定戲服？

詹：導演原本給的片名是《愛是藍色的》，他希望有些藍色元素，我們拿一些 reference 的東西來討論。大雄頭髮染藍色，她的藍色胸圍及媽媽的藍色衣服，因為是不同的材質嘛，要怎樣的藍色拍起來好看呢？這些都要設定。預算不多，我們主要拿現成的東西來弄。

問：仁碩有很多名牌皮帶，適合他的身份。

詹：跟蠻多人借的，他的衣服比較多絨毛，亮面絨布。

問：老鼠這個角色的行為和他玩的道具，非常有意思。

詹：老鼠我覺得蠻順的，李鴻其本人就有那個特色，怪裡怪氣的，跟我很像，他在電影中有很多隨手拿來玩的道具，我從自己家裡搬就是。老鼠身上的書包是我本來用的，恐龍呀，還有小收音機呀，反正也不用想，家裡有就拿來加在他身上。

問：不說話的女孩一直拿着可變大變小的伸縮球玩具，她給黑幫打昏，倒在地上。我們只看到她的腿，可是旁邊有這個球，我們就知道是她了。

詹：那是我的玩具。倒不是原本設定的，我們拿這個球去現場，後來當成主要道具了。

問：她不僅有這個球，也有其他小道具，使她像個小孩，卻有複雜的經歷。

詹：我就是把道具放在那裡，演員隨便玩。我們的方式是建立一個環境，演員去那邊生活，會有自己的習慣，會選擇喜歡的東西。

問：寶藏巖那個屋子全部是佈置出來的？

詹：對，本來是空的。沒有佈置很久，兩、三個禮拜吧。仁碩的房間和老鼠的床中間本來有道牆，我們整個挖掉。

問：現在質感很好，你感覺這些人就是住在裡頭。有些窗簾、門簾，讓畫面具有層次，很豐富。

詹：這是台灣的生活習慣，簾是一個隔間的軟件，隔間不一定要硬繃繃的，而且「風」是很好的演員。上禾和仁碩兩個男生注意生活品質，會先給他們安排一些軟件的東西，拍攝時決定用或是不用。情理上老鼠不會特別選擇窗簾，他沒有生活品質這回事，就是整天在玩。每個房間亦有不同的設計，仁碩的房間希望有一點紅色，媽媽的房間有媽媽以前年代，比較復古的東西，客廳也是。

問：老鼠好像沒有自己的房間，他像是住在客廳，然後總是在仁碩和上禾之間走來走去，是否特意設定他沒有房間？

詹：設定的，老鼠有家，但沒有歸屬感，導演覺得他的個性如此，所以常讓他在人來人往的市場走來走去，有時跑去偷睡上禾的房間，有時候偷睡仁碩的。

問：電影裡的意象很豐富，家裡有老鼠、吳郭魚、螞蟻、蛆蟲。

詹：這真是比較困難的部分，不知道導演為甚麼喜歡這些東西，感覺他都很熟悉，他教我們到哪裡買蛆。蛆分兩種，一種用來餵或者醫學研究，在乾淨環境裡生長，一種寄生在腐爛食物上面，比較髒。我們買大量回來，再養一下，都聽導演的。有人在寶藏巖那邊的河釣魚，導演就叫我們去跟人家拿魚。他很厲害呀，怎樣養魚都知道。我們一開始還是不太會養，魚會跳出魚缸死掉。有一天有條不見了，後來在櫃子後面發現，因為開始發臭。

問：魚缸裡的水是灰黑顏色。

詹：對，導演從前作品裡的魚缸水總是藍的，這一次老鼠的角色經常亂丟東西進去，比方說火柴，水愈來愈濁，不可能是個漂亮的魚缸。

問：老鼠拍攝螞蟻跟蛆蟲跳舞，旁邊有電視機即時播映，同時，大雄偷看上禾跟仁碩在屋外跳舞。這兩段剪在一起，很有力量。拍攝的時候，導演告訴你會這樣嗎？

詹：沒有。有一種導演方法是先寫好劇本，我們照着拍，然後就照着剪接，導演最大，他決定一切。另外一種方法，是拍攝時不特別要求演員跟從劇本，每個角色的表演都像是重新創作，反正拍下很多東西，然後剪接時，導演用剪接把故事重新講一次。《醉·生夢死》的劇本上，張導演沒有特別說甚麼，我們只看到場景跟人發生的事情，他對美指亦沒有特別要求，不會主導我們的工作。可是他就是「等」，比方說定好開拍日期，他之前來看主景。我們很緊張，因為可能還沒弄完，但他就會說：「再弄一下、再弄一下。」燈光師來了，其他人也來了，他仍說：「再等一下、再等一下。」

他有很多東西是一早明確要拍，但有些最後沒有強調。另有一些東西是要自己「長」出來的，所以他在拍的前一天仍在改劇本，可能每一天拍戲他都在改。碰到這樣的導演，一般拍電影的人難理解，美指根本不知道要準備甚麼東西。其實，他有他的原因，他的故事還在生長，不是故意刁難你，如果你相信他，你會覺得這樣很順。

## 聽來潮濕的音樂 ——訪配樂林尚德——

---

張作驥電影的音樂，一向非常精彩，《醉·生夢死》更堪稱代表作。負責配樂的林尚德和曾韻方，共同贏得金馬獎最佳原創電影音樂獎項。以下是林尚德的訪問，他跟張作驥從《當愛來的時候》(2010)開始合作。

問：你是怎樣參與《醉·生夢死》的配樂？

林：一開始是小方(曾韻方)在做，我有一次拜訪導演，他覺得小方的創作好像有一點點卡住，叫我和她「撞擊」一下，就是那時加入的，之前小方已經完成五首作品。2014 快過農曆年開始，至影片參如 2015 年 2 月柏林影展前，工作了約一年。

問：你和張作驥導演的合作始於《當愛來的時候》(2010)，和《醉·生夢死》的音樂風格很不一樣，兩部片的工作方式是怎樣的？

林：我負責撰寫跟製作《當愛來的時候》的片尾曲，當時導演會一而再、再而三的改變想法，有時差異蠻大，而我呢，總是希望歌詞可以貼近電影。工作一直沒有甚麼進展，直到有次導演跟我討論「愛」。一般都覺得愛是光明、光亮的，但他說愛有時也是負面的。開始有靈感，知道這首歌怎麼寫，後來會寫出「愛是懲罰」這樣愛的負面的話。《醉·生夢死》我是做配樂嘛，工作模式差不多，導演同樣不會說得太明白，他不喜歡限制，他會隨着想法改變、組合，我們的音樂也是這樣。我覺得跟他合作就是要走入他的生活，我們沒有說給一段影片你去對點做，然後整部影片需要二十段音樂、每段要幾分鐘，完全沒有這樣。我們是在抓氣味，你要走入導演的生活，才能知道他的想法。這次音樂聽上去很「潮濕」，因為希望有導演工作室的味道。你們有沒有去過工作室？我覺得是很合的，有煙味啦，有廚房的，混雜起來那個味道。他喜歡併東西，當然不會像外面買來的整齊，會有一種，不能說破爛，好像住在那裡非常久。光線也很亮，但仍會覺得暗暗的、濕濕的，感覺很特別。每次去導演都泡茶，我想要抓那個氛圍。其實都像他電影裡面的場景，也不須特別去描述。

問：所以音樂是表達導演內心的潮濕和黑暗？而不是表達電影角色的內心？

林：那也就是導演的心情，所以要貼近導演的想法。

問：導演剪片的時候，會否邀請你們觀看，並提議哪些片段要加音樂？

林：他常讓我們看，比如他剪了三十分鐘，可能需要音樂，有時他覺得某段要重剪，音樂位置會不一樣，都會叫我們去看。我大概看過四、五次的剪接片段，有長有短，

# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月10日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：陳智廷、舒琪、劉嶽、陳力行、家明

筆錄：林方芽

整理：劉嶽



也看過兩個半小時的版本。我和小方交出的曲目遠超過電影使用的，有時我們以為是做這段，我們去做，但最後音樂是出現在別的地方。

問：你和小方怎樣交流合作？

林：我們一起討論，給她一些建議。她在我加入之前做的配樂，稍微華麗一點點。我減少樂器，讓音樂單純些，但音樂的動機要保留。

問：導演希望用甚麼類型的配樂？這部片現在大部分是比較舞曲式的，或者說讓人家有一種迷離的感覺。

林：他本來希望彰顯跳舞，因此老鼠跟媽媽跳舞，上禾跟仁碩跳，老鼠跟啞女跳，後來我們沒有特別強調這個東西，可能導演調整想法了。

問：有些聽起來像華爾滋，有些像探戈，是否想用不同的舞曲節奏配合不同角色？

林：導演沒有特別說。我做的那首是老鼠和啞女跳舞的一段，有微微的南美洲風情，但又不是可以跳舞的音樂。我不想太舞動，就是一點律動，不會讓人一聽就想跟着跳。

問：其中一段很特別，上禾騎腳踏車，仁碩駕着摩托車，在路上相遇，產生了舞蹈的效

果。

林：導演沒有說他會設計跳舞的感覺，後來又這樣，也許每次音樂出現時影像幾乎都是跳舞，所以我們覺得摩托車和腳踏車也在跳舞，或許是一種暗示。

問：老鼠和啞女跳舞之後是仁碩在夜店給人打，跳舞的配樂卻延續下來，對比強烈，有種諷刺的味道。

林：是導演安排的，全片配樂最加分的是導演放的位置，倒不是我們做的甚麼。

問：很多時候沒有音樂，他配樂比較克制吧？

林：對，配樂用的非常非常少，大家聽到的曲子可能主要只有三首，其他都是有點小變形而已。

問：我們談談配樂中由著名「南管」(編按：又名泉州南音，風格清幽典雅)音樂家王心心老師演唱的《將進酒》，你們先錄下王老師的歌唱，再做音樂混合？

林：對，曲子是王心心老師已經寫好的，工作人員去為王老師錄了音，導演問我說接着怎樣做好？南管這種東方的創作類音樂，和西方的邏輯不一樣。《將進酒》約十分鐘，如果全部用西方樂器編寫，然後伴奏王老師歌唱來錄音，大家「呼吸」要完全契合，演唱每次又有些不同，難度太高。所以我說我們先試試用這個 vocal，王老師的 vocal 檔案很了不起啊。我們一般清唱，一開始在 B 調上，唱了十分鐘，key 會慢慢低一點或掉下來，那時我們做音樂的就完了，因為不可能一邊彈鋼琴一邊降調，但王老師唱整首歌都在那個調上，我們才有辦法完成這個作品。

問：王老師錄音的情形是怎樣的？

(在旁的謝惠菁補充說：在王老師的錄音室錄的，王老師想像可以怎麼唱，詞是李白寫的，唱的時候應該比較有雄風，有陽剛氣，所以她第一個版本是很陽剛的，我們再請老師錄一個比較柔的版本。她全部都把它一次唱好，很厲害。導演後來選了比較柔性的。)

林：我們當然不是只把王老師的 vocal 弄進去再加樂器那麼簡單，她唱的中間有一段「啾啾啾啾……」，我們做一些電子式處理。

問：另外整體音色的處理，長笛的音色好像經過改變。

林：這一次電影的混音，我都讓主要樂器有很大很大的空間，王老師的聲音是非常遠的，長笛也是，還有鼓，我也是讓它「很後面很後面」，有空間感，比較孤單一些。

問：最初聽王老師的南管錄音，給你配樂有甚麼特別的啟發？

林：很害怕，怕把它弄爛，很大很大的挑戰，好像對音樂的想法更打開一點，凡事也不一定要從西方的音樂角度來看。

問：兩種音樂合在一起會有撞擊，可能是個正確的效果，也可能是個錯誤的效果，你們怎

樣考量？

林：我們儘可能把南管唱腔放在第一位，我們加插音，都是在王老師唱完的空隙，或是她在拉長音的時候。如果是跟她的詞在一起的時候，大部分是用和聲、和弦配合，以免干擾她的歌唱。後來我們做好給導演，他還是有更改。我們做的開始是王老師清唱，然後停三、五秒，才進入主要的音樂。導演把清唱和音樂重疊，他覺得這樣比較緊密，但後面保持我們交給他的樣態。

問：這部電影的混音由你負責？

林：混音方面，我有幾個原則。第一，希望主要樂器的空間感是遙遠的，然後我在儘量不多更動聲音本質的情況下做混音。還有一些類似的設定，比方說《將進酒》其實出現過兩三次，另幾首曲子我也用類似的空間跟類似的設定處理，希望聽起來整體是完整的。這次混音兩天就做完。

問：一般來說，都是在電影完成後才開展配樂工作，比較少說從攝製開始或中段已經進行，這樣對你的創作有甚麼影響？

林：有啊有啊，現在想起來，電影原本的名字是《愛是藍色的》，我們在拍《當愛來的時候》時導演告訴我的，所以好像我參與《醉·生夢死》的配樂，也不是到這部戲開拍才知道。一般的工作模式，是到最後才配樂，然後突然給一個二十秒畫面讓你做，其實不是很能夠前後銜接，我會真的很趕。那對我來說，可以完整知道導演的創作意念當然會很好，不是從最後那一百分鐘的電影，而是從一個創作者的生活，包括他平時跟你講的點點滴滴去做音樂或創作。

問：整部電影完成之後，第一次看的時候感覺怎樣？

林：看完當然是很震撼，蠻赤裸的感受，但是最後又讓你覺得好像，沒有到充滿希望，沒有那麼誇張，但是好像讓你覺得，好像還有一些東西可以支撐走下去。我們認為，配樂終究是服務影像和創作者，就像我剛剛說我們交了很多首給導演，後來他選擇了幾首和放在甚麼地方，我們確實原本沒有想到的。像是那個舞蹈的部分，或者是一開始進來的那個「登登當」的鼓聲，原來我想用在去尋仇的時候，好像比較合理，沒想到他用在別處，尋仇的地方反而用古典結他，就很特別，很棒。

問：你說你配樂比較接近導演的心情，我們知道導演那個時候遇到很多現實壓力，對你影響有多大？有沒有覺得導演把這個東西放在電影裡和人物身上？導演怎樣琢磨這個東西？

林：這部電影在那個事情之後開拍，他心情當然受到影響，不過當我們加入工作的時候，他其實都還是談創作的時候。在我來看，比較困擾他的還是創作，或許是在那樣的情況下創作才困擾他。我其實無法知道。他還是跟我們有甚麼說甚麼，事情發展到哪裡啦，接下來會怎麼處理啊，他的想法其實也都告訴我們。我指的是電影以外的事情，我沒有問他，他自己會告訴我們。

## 把配樂當成演員 ——訪配樂曾韻方——

---

《醉·生夢死》另一位配樂曾韻方，十分年輕，藝術的涉獵及經驗已很豐富，包括舞台演出及音樂創作等。這是她第一次跟張作驥合作。從訪問可看到，張作驥配樂的獨特方法，跟作曲者之間的互動及自由。

問：韻方怎樣認識張作驥導演？

曾：我有個朋友幫導演的《暑假作業》做宣傳工作，他剛好播放我的作品集，導演聽到，有興趣找我聊聊。是件非常直覺的事，讓我蠻開心的。

問：他聽到你的音樂是甚麼類型的？

曾：我那時給他聽我為電影長片《時下暴力》試做的配樂。我做的東西類型蠻多，有一些短片配樂，還有實驗劇場配樂。個人背景也比較雜，從國小到高中是學古典音樂，大學則考入台大戲劇系，做了劇場人。音樂會做一些實驗跟古典結合的東西，喜歡再處理樂器演奏的真實錄音，可能加個效果器，或者把音樂拉開，但我會錄原聲，不是用MIDI(Musical Instrument Digital Interface)。

問：你以前學習古典音樂，那時接觸過作曲嗎？

曾：當時是演奏訓練，我是鋼琴主修，長笛副修，從很小到高中畢業。作曲是大學時開始摸索，劇場讓我開了竅，把配樂當成一個演員的角色。科班演奏者可能完全沒有這個概念，你是一個很厲害的鋼琴機器，但你不會 sense 怎樣在劇場扮演好你的角色，或這個角色在電影中又是怎樣。

問：張導演何時跟你要音樂？

曾：我一進去劇組就開始，那時演員還未決定，仍在互相了解的過程。

問：張導演想《醉·生夢死》有怎樣的音樂風格或是音樂情緒？

曾：導演不太會說這些東西，他都是叫我去跟大家一起，感受大家。他會丟些歌給你聽，如法國香頌(chanson)，但不是要你臨摹這個 reference。或者看些電影呀，然後他說：「欸，下禮拜交首歌來。」隔兩個禮拜、三個禮拜再交一首。導演不喜歡寫好劇本後，或者要你看着影片配樂。雖然和他工作的時間有點長，但他很像是在了解你這個人，他抓他要的感覺，把參與的人的氣場，跟他想要的，弄成一部電影。我第一次碰到這樣，非常過癮。



# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月11日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：陳智廷、劉嶽、陳力行、家明、舒琪

筆錄：梁永豪

整理：劉嶽



問：他有告訴你影片的故事嗎？

曾：不一定是故事，就像我剛才講的那麼模糊，他不會說想要甚麼，他會叫你跟大家一起吃個飯，去看他們排練。其實不是排練劇本，因為導演不太寫劇本，他的排練只是找電影片段來試。或是純粹大家聚會，到時播放我交的音樂，他來講故事，讓大家感受，他會詢問大家的感覺。如果他覺得一些音樂不太對，多不會說得很具體，到後期才比較具體說他要怎樣的音樂，希望有一個整體感。

問：你會到拍攝現場參觀？哪些對你作曲影響比較深刻的？

曾：比較重要的場面我會去看，譬如媽媽的部分。講感覺的話，大部分戲在寶藏巖拍，就是寶藏巖給我的感覺，還有演員在那裡的感觉，就去抓那個感覺。

問：導演是否有全片的 rough cut 給你和林尚德配樂？或譬如說你們知道《將進酒》用在哪一段影像？

曾：沒有 rough cut，就算放映一些影像，他不會給你說需要甚麼樣的音樂，因為他一直在變，給你看影像只是給你感覺。因為拍攝期間我常去現場，後來看到剪好的影像，會想導演這樣剪有甚麼意思。

問：在剪接階段，會不會修改已經做好的配樂？

曾：導演事必躬親，他剪接時會做一些調整。他把我們做好的音樂，不斷放進去試。有些他想調慢，先簡單用軟體調慢試試，聽起來好像對了，我們接着便進錄音室，把音樂彈慢，重新做一遍。

另外，導演觀看影像後，也會叫我們再創作新的樂曲，我後來做長笛那一首，做的時候不知道他會放在哪裡，就是憑感覺，我們從頭到尾合作關係是這樣的，下一次看到剪接好的片子，原來他放在開頭的部分。

問：有多少配樂在拍攝前已經開始創作？

曾：其實大部分在拍攝前跟拍攝當中已經有。

問：一般來講，電影製作拍完、剪完才配樂，可是張導演在前期就透過音樂把氣氛定下來，或幫助演員投入，他一直用這個方式嗎？

曾：好像《美麗時光》用這種方式，後來比較少，所以他說回到以前的工作方式看看。

問：作曲方面，你會用 Sibelius 或是 Finale 作曲軟件打譜嗎？還是直接在樂器上即興？

曾：比較喜歡即興。我本身背景是演奏古典音樂，懂得甚麼是主題動機，但我並非學作曲的，所以不會用公式作曲。我是先靠直覺感覺，然後再分析我有幾個主題動機。而且這部電影特別的創作方式，更不想用以前習慣的做法或者是一個公式。

問：配樂中有再創作的南管《將進酒》，是有一個先錄好的 vocal，你們加上即興鋼琴？

曾：我喜歡偏東方色彩而帶點現代的質感，我們已經不再活在過去的時代，可對那個時代殘留一種依戀、一種想像。非常非常喜歡傳統的東西再復刻，好奇它會變成甚麼樣子。王心心老師做《將進酒》錄音，好厲害，從頭到尾清唱十來分鐘，沒有走 key。我們從整個段子取出七、八分鐘，我用鋼琴試和弦，抓心心老師的呼吸和段落。不想太誇太搶，因為東西太滿就會變調，所以一直在試我此前沒有試過的和弦。南管難在它是一個 free tempo，你很難抓，你不能放太多東西在裡面，否則會切掉心心老師的韻律感，那就不對啦。我只會抓一點點，讓它藏在裡面，稍微不和諧但又有點揪心，聽起來像爵士和弦在裡面，然後下面加 MIDI 的 double bass (低音提琴) 和鋼琴，疊一點點 PAD (墊底長音)，這樣子配上老師的歌聲。

這個版本做好之後，尚德哥再加一些鑼鼓點，後來導演希望加長，我們就進錄音室，現場解決，直接以鋼琴即興。

問：此片配樂有些是鋼琴主導，有長笛主導，還有結他主導，舉例說結他的，你是怎麼創作的？

曾：黃尚禾和鄭人碩在平台跳舞，鋼琴是主旋律，下面有結他。後來李鴻其燃燒出「LOVE」字樣時，有純鋼琴的配樂，其實是同一首。先有鋼琴這首，我再修改到僅剩下旋律，交給尚德哥配結他，同一個主題，配出不同感覺的版本。

問：你處理配樂的速度或者節奏時有沒有特別的想法？

曾：我感覺《醉·生夢死》的速度是很悠閒的，但是那個悠閒當中有很大張力。從實際層面來講，如果速度都一樣的話，會不會所有曲子長得一樣？我和尚德哥也弄一些快的

曲子，導演都沒有用，還是堅持用（慢的），現在影片上面的曲子，速度不會差太多，或許你感覺快，但可能 BPM ( Beats Per Minute ) 只有七十、八十。

問：尚德老師說大分配樂是你做的，他比較後期才跟你合作。他加入後創作上有甚麼改變？

曾：尚德哥是非常敏銳的人，之前和導演合作多次，慶幸他加入，不然整個配樂的組織可能不會這麼完美。導演是個感性的人，我本身在接收方面也是全面開放，有太多想法，亂糟糟的。尚德哥會說你不用想這麼多，往這邊開，這邊就 OK 了。我花時間感覺的時候，他會給我一些建議和方向，像旁邊有一把尺，告訴你怎樣恰如其分。

問：你會為曲子命名嗎？

曾：我會，《將進酒》是《將進酒》了，開頭那個長笛的，我是定《執念》，創作的時候覺得它和心跳差不多，比心跳重一點點。我很喜歡無論曲子也好風格也好，是那一種很折磨、很扭曲，也不是扭曲，扭曲太……對，很 haunting 的浪漫，如《的士司機》( Taxi Driver ) 開頭的配樂，像 thriller 又浪漫，我做這個也是這樣感覺，但是風格完全不同，你們聽了就知道。

問：《的士司機》的配樂作曲家是 Bernard Herrmann，你會聽甚麼音樂獲取靈感？

曾：我蠻喜歡老電影的配樂，Bernard Herrmann 的《的士司機》，他的《華氏 451 度》( 港譯《烈火》，Fahrenheit 451 ) 也有一些很好聽，還有《巴黎最後探戈》( Gato Barbieri 配樂 )。法國新浪潮電影嗎，最近喜歡聽 Chris Marker 電影的配樂。東方的蠻受坂本龍一影響，久石讓做北野武導演的《花火》之類。也聽古典音樂，馬勒 ( Gustav Mahler )、拉威爾 ( Maurice Ravel )、拉赫曼尼諾夫 ( Sergei Vasilievich Rachmaninoff ) 的，再有就是極簡音樂，蠻喜歡 Steve Reich，諸如此類。

問：你們獲得金馬獎的「最佳原創電影音樂」，對你有甚麼意義？

曾：這個作品去年 ( 2014 年 ) 出現，那是最美好的時刻，去年做完，結束了，就是結束了。現在得獎，的確是很棒的肯定，藉此看到這個圈子大家都這麼努力，也看到氣味相投的人。

問：這次《醉·生夢死》的工作形式、經驗會延續到以後的工作？

曾：我傾向開展新的經驗，因為這次的合作方式蠻難得的，不是說哪個 case 都可以這樣搞，要耗的心力很大。可遇不可求，你要碰到一個人可以這樣合作，而且你要耐受的住。他相信你，你相信他，我們可以相信彼此，一起合作做出東西來，真是難得可貴。

問：最後請問你最想和哪位華人導演合作？

曾：楊德昌。

## 內心不想碰觸處

### ——訪張作驥團隊中堅謝惠菁——



張作驥喜歡招納年輕人和新晉，組成創作團隊，幾乎每個製作都經歷長時間的排演、嘗試、合作，在全人互信奉獻的氛圍中成就作品。《醉·生夢死》是近年最為顯著而使影片成功的示範。謝惠菁，負責《醉》片的現場錄音、後期製作及劇本創作，亦是張作驥團隊資深的年輕中堅，現管理張作驥工作室，十分理解張氏的獨立電影創作哲學。

問：謝小姐如何加入張作驥導演的團隊？

謝：我大學念中文系，2007年畢業後，在報紙上看到張作驥導演的工作室徵求電影《蝴蝶》的演員。我想徵演員，可能也徵工作人員吧，去詢問他們，就進來了。開始時甚麼經驗都沒有，先在現場做側錄工作。《蝴蝶》中本來安排女角說不出話，導演後來決定要有她的旁白，就叫我唸，有幾段旁白也是我寫的，便從《蝴蝶》一直工作到現在。

問：作為張導演工作室的新人，每個崗位都會嘗試、學習？

謝：對，我主要是編劇，和張導演討論劇本和剪接時談怎樣變動。還有後期製作，這方面導演向來自己做，他曾在專業學校讀電子科，很懂機器，我們就跟著學。另外就是錄音，在現場一邊錄音，一邊看演員演戲，再和導演商討。

# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月11日

地點：台北財團法人國家電影中心

訪問：舒琪、家明、劉嶽、陳智廷、陳力行

筆錄：陳藝

整理：劉嶽

問：你首次參與的《蝴蝶》，和《醉·生夢死》同樣運用許多意象，片中有大象、長頸鹿、蝴蝶、蛇，超越現實。你跟隨張導演多年，怎樣看他的創作？

謝：首先，他是一個擅長用影像表達意念的導演。第二，他身邊的人，不管技術人員或演員，工作態度都很棒。即使張導演這邊的條件不是很優越，他們不嫌棄，反而努力地工作。很像劇場的工作文化，是共同創作，而每個人做好自己的崗位。這是一個有機體，每個崗位一直互相依賴地成長。導演會講電影的故事給大家聽，然後大家表達想法，我們再吸收、轉變，放進電影。你雖然負責配樂，實際參與了整體發展，特別是這次幾乎所有人在前期製作時便加入。《醉·生夢死》不僅是導演的作品，其實是大家共同的創作。

問：這幾天訪問多位演員和工作人員，感受到張導演非常願意和年輕人合作，大家在不穩定的狀態中堅持拍好電影，不怕冒險。他是否有一套跟演員、幕後人員相處的方法？

謝：信任感非常重要。張導演不一定天天好相處，有時很固執、很主觀。可是，在創作上來講，互信基礎很強，大家都很享受。演員和工作人員，不一定知道電影的全貌，但都把自己完全交出來。這是一個關鍵的加分，假如說沒有互信，演員看不到劇本，會感覺不安全，配樂的音樂家，可能因為沒看到影像，不知道何從下手寫音樂。所以我們重視每次的相遇，彼此溝通，靠時間、相處消除不安的感覺。此外，也看參與張導演製作的人給張導演多少東西。不要劃地為牢，自我限制，你給劇組多少東西，會呈現在電影上面，看到自己真的投入其中，就是你的成就。

問：你經歷《醉·生夢死》的編劇工作，導演的意念是怎樣來的？在張導演的工作室，意念如何交流和 develop 下去？

謝：講到意念演變的過程，導演是從單點出發，他有天說想拍部電影，叫《愛是藍色的》，講一對男女的感情，有點像大雄跟仁碩。他講的那場是女人覺得男人背叛她，插了男的一刀，他沒有還手，也不憤怒，只是很無奈的樣子。

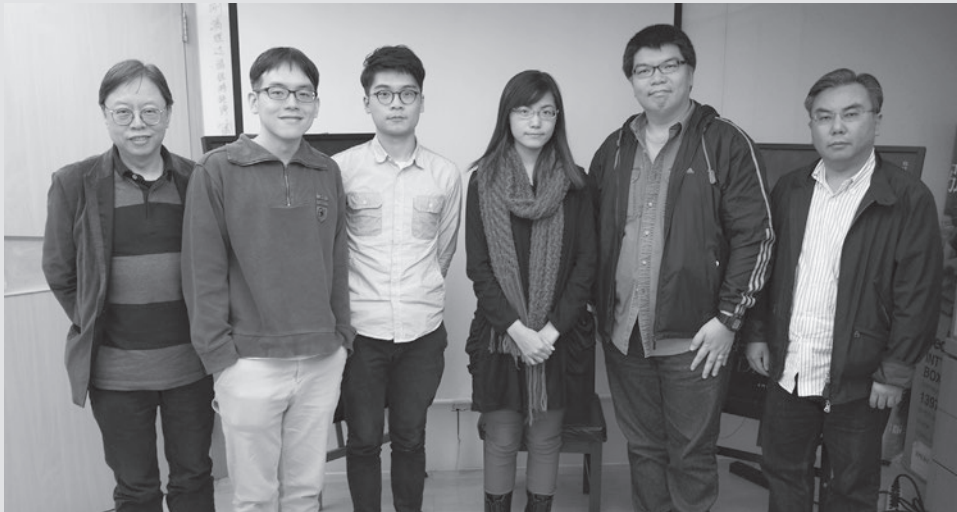
其實，母親對導演的影響很大，從導演的首部長片《忠仔》已經隨行如影，這次他又不得不把她放進電影，要真實地面對她。他曾經說過夢見母親發生意外，如今電影把夢具現化了。

不管是最初的意念，然後演員加入，觀察他們，再做配樂，到剪接、後製階段，我們都會就故事每個元素、每個細微的點，放大討論，最後用剪接收回來，成為一部完整的作品。這一次導演的剪接方式跟以前不一樣，我們一直鼓勵導演突破，像那時

《10+10》的一段〈1949 穿過黑暗的火花〉，導演說要拍戰爭片，戰爭片的預算動輒上億，我們只有五十萬台幣，怎麼可能？但我們說好，一定發揮這個機會。最終預算超得很兇，但是 OK，最重要的是圓滿完成願望。導演有很多很多想法，大家常常會聊。他說過想拍武俠片，很期待，需要天時地利人和。

問：故事意念從你剛剛說的情殺案開始，後來怎麼會變成和同性戀有關？

謝：香港一本有關同志的書，寫父母面對自己的同志兒女，導演看完覺得可以。我們常鼓勵導演嘗試不同的題材和形式，有人便說導演還沒有討論過同志，加上聽到不少故事，有些很契合的，這樣醞釀累積一段時間。就我個人來說，這部片的重心並非同志，僅是故事其中一種素材吧。



問：影片公映前，傳媒報導說會很大膽，包括正面全裸。從現在的影片感覺，拍攝時應該沒有甚麼限制，然而剪接則肯定採取克制的風格，導演是如何考量、選擇的？

謝：我們鼓勵導演說，導演，你要不要做一部限制級？從來沒做過嘛。限制級只是一個名詞，意思是做一部更大膽的。這部電影對導演來講真的是限制級，突破他的一些禁忌，無論是對母親方面，或對於感情，都比以前強烈，有一種豁出去的感覺。外人看的是到不到限制級的畫面，對他個人來講，他的限制級，則是他內心本來不想碰觸的一處。

問：我們現在知道電影的意念、劇本持續 develop，在哪一個點導演決定要拍啦？找到演員後，故事沒有完全成形，導演還在觀察演員、在摸索，製作會不會一直處於不穩定的狀態？

謝：所以這個工作團隊內部需要相當的信任感，不然會覺得怎麼這個會變、那個也變。因為大家信任導演的能力和才華，導演也給予他們充分表達的空間。不知道別的劇組可不可以這樣，肯定不是一個常態。你問甚麼時候決定開拍？其實隨時在討論，不到最後一刻真的不知道。

導演其實是有劇本。一般來講，不是說我們這一部，如果你派劇本給演員，不是每一位都了解導演的用心。有人可能會覺得我只有這麼多戲份，為何開拍前要這麼長時間排演，便沒有辦法融入合作。也不是由於這樣才不給演員看劇本，還須隨時看他們的狀況調整劇本。他們相處後關係會變，有時是我們設定變化，有時是看到他們發生新的狀況，我們便把變化寫進劇本。

大部分台詞是導演寫的，演員也多講導演的台詞，不過用自己的語氣。有些戲是大家討論出來的，像碩哥騎機車，偶遇騎腳踏車的上禾那場，我們之前討論怎樣拍追求，我覺得男生應該在女生旁邊繞圈圈，跟蒼蠅的概念一樣。我們換作上禾圍着碩哥繞圈，正常應該是碩哥圍着上禾，但反過來，更能傳達一種情懷。

問：據說原本有上禾和老鼠兩兄弟爸爸的角色，並且拍攝了？

謝：有一場戲，上禾帶他的老外男朋友回家，爸爸正在樓上拜祖先，保佑兒子早日傳宗接代，看到他們兩個，對那個男友說：「你要好好照顧我兒子。」有一點諷刺的味道。其實，爸爸的角色是蠻寬恕的，比較起來，媽媽完全不能原諒，終日活在自己哀怨的世界。劇本設定老鼠跟爸爸的關係惡劣，爸爸跟哥哥比較好一點。最後，爸爸把家裡的神主牌位請到他的新家，感覺有點斷根，是很殘酷的事情。爸爸本來有這樣的意義，後來整個刪掉。

問：飾演爸爸的是《當愛來的時候》中演公公的老演員魏仁清，在那部片他是呂美鳳的爸爸，《醉·生夢死》裡兩人卻是夫妻，年齡相差頗大。

謝：他是媽媽當媽媽桑時的客人，認識後他就追求她。媽媽之前是唱戲的，需要慰藉，感情世界是蠻豐富的。

問：除了爸爸那條線，有沒有其他情節刪掉？

謝：上禾和仁碩有各種相遇方式，拍了不少，還有講上禾同志這方面，包括剛才提到父親的戲。表姐大雄，本來更複雜。有一場她和上禾跳舞，大雄為了仁碩花心甚麼的，感覺不舒服，上禾安慰她，兩個便相擁跳舞。透過那個畫面，你會覺得說，大雄並不專一愛仁碩，她平時對待仁碩，只是表現控制慾和主權，其實可能對上禾有感覺的。現在沒有了這場，但另有大雄和老鼠喝醉，老鼠打探表姐是否喜歡哥哥，兩人哈哈大笑。

問：另外，仁碩的人生經歷頗複雜，除了出鏡的兩個女朋友之外，還提到有母親和女兒，曾捐腎給一位前女友，原來這些有更詳細的描寫？

謝：有拍攝仁碩對媽媽的情感，他的媽媽留下一件寶藍色的禮服。那時候擔心仁碩的形象有點負面，便設計他實際是個深情的人，肯為前女友犧牲。表面上，他是遊戲人間的情場浪子，可他有的真心，只是那個真心沒有人看得見，或者說看得見也是一瞬間吧。

問：導演自己剪接，敘事策略方面，要平衡留白和觀眾的預期，有甚麼特別的思考？

謝：有，而且我們會討論。觀眾可能會對某些情節有點迷惘，我倒覺得看完這部電影，每

個觀眾都可以擔當剪接師，各自重組故事。記得最後版本剪好，我們自己看完就有不同的版本，很有趣。

劇本的結尾，也不是現在電影的結尾。原本兩母子相擁就結束，剪接時才改成現在這樣。很多情節都是在剪接階段修改，母親本像鬼魅般不時出現，不僅和老鼠講話，也會跟上禾講話，出鏡好幾場，但最後一個版本，中間的全部不用，只在頭尾出現，然後從河邊走上來，是有點意象、意識流的鏡頭。我們當時覺得要有這樣一個鏡頭，但是擺在哪裡呢？要看最後適合擺在哪裡，因為擺在不同位置就會有不同的思考點。時序現在故意調亂了，如果調順它，我認為最後一個畫面，應該是老鼠從河邊走到鏡頭前流淚，最能夠表達創作人的想法。當然每個人的考量不一樣，於是電影變得更加開放。

問：片末菜市場一場，以布袋戲演出作背景，希望呈現甚麼？

謝：這部電影有些地方像紀錄片。我們透過菜市場的人，知道那裡的各種活動，然後去拍攝，大請客、流水席，攤販帶老鼠到處拜訪、吃飯。布袋戲是菜市場的日常活動，電影讓人感覺最後回到生活，老鼠蹲在那邊看布袋戲，做他平時做的事。

問：你還負責《醉·生夢死》的現場錄音和後期製作，以錄音來講，有甚麼體驗？

謝：老鼠家是在台北的「寶藏巖歷史聚落」取景，那邊有觀音廟，每天有個時段會唸佛經，附近又有學校，會有鐘聲。製片組有去觀音廟協調，可是有點困難，變成我們收音，就必須避開那些時間。另一個辦法是找個時間去收錄人物的對白，不是說今天這個拍完就 OK。還有很多細微的音效我們要做，細到沒有人會注意。他們親臉頰，現場不會有聲音，大家也不注意，我還是會放一點點在電影裡，增加真實感。螞蟻、蛆，會加上聲音，比如鴻其發現媽媽死在地上，身上爬滿蛆，我們加了蛆遭踩踏、撲破掉的聲音。

問：導演的案件如何影響演員和工作人員？

謝：有點難解釋那時的心理狀態。這件事情對導演來講，親情方面，是他的壓力來源。但他可以轉換到作品裡面，他的好朋友和我們都鼓勵導演專心拍好電影，不要被打倒。

會不會影響工作？如果我們感覺壓力，會找一個出口，不光是導演，我們也會，聚精會神在創作上面。就是很享受工作，甚麼外界壓力都不管，封閉在一個世界裡面，很專心地做好一件事，把我們全部交給你的那種感覺。劇本怎樣弄得更好，故事怎麼修改得更好，好好把這件事情完成。我們如今還在做，工作室仍在運作。



# THANATOS, DRUNK

日期：2015年12月12日  
地點：海鵬影業有限公司  
訪問：家明、劉嶽、陳力行  
筆錄：李樂兒、彭芷筠  
校對：羅韻怡、趙紫豪  
整理：劉嶽

## 用藝術名垂青史 ——訪發行和選角指導姚經玉——



姚經玉，台灣電影界和文化界尊稱「姚哥」，他主理的「海鵬影業有限公司」是台灣重要的藝術電影發行商，十多年來在艱難的市場氣氛下引進數百部各國藝術影片，並企劃行銷侯孝賢、蔡明亮及張作驥等本土導演的作品。他是張作驥的電影知己，自從《蝴蝶》一片結緣，不僅承擔發行，還經常和張討論劇本、製作、剪接等，批評和建議頗得採納、實踐。《醉·生夢死》亦不例外，而適逢張的處境艱險，姚哥鼓勵有加，推動他莫棄創作，證明自身價值。至於張的未來，姚哥相信不可限量。

問：姚先生發行歐美藝術電影多年，具有成熟的鑒賞經驗，怎樣開始跟本土的張作驥導演合作，宣傳他的電影？

姚：我第一次看張作驥的電影是《忠仔》，非常喜歡。後來大概2007年吧？在報紙上看到，他正在拍《蝴蝶》，因為有人捲款跑掉，沒辦法繼續，情況很糟糕。那時我不認識他，可是有種很想幫他的感覺。自己查電話號碼，打電話去張作驥公司，他太太接的，我說有個方法可以幫張作驥，留下我的電話號碼。過了幾天，張作驥打給我，我

跟他講找涂銘先生幫忙。涂銘先生是二十世紀福斯電影公司的大中華區董事總經理，對台灣電影很有熱情。但千萬不要提我的名字，一定要讓涂先生覺得是你主動求助。那張作驥就找涂先生，他們公司果然肯投資《蝴蝶》。我那時跟張作驥講，一定要完成《蝴蝶》，你才能往前走，如果你一直陷在裡面，就沒有往前的力量了。後來他完成了，我本人沒那麼喜歡《蝴蝶》，但張作驥說香港觀眾很喜歡。自《蝴蝶》開始，他的影片幾乎都是我們發行。

問：那時候張作驥是怎樣的人？是怎樣的電影導演？

姚：那時候剛剛認識，真的不是很了解他。大概到《爸...你好嗎？》，我們多接觸後，就比較熟悉。在台灣有人欣賞張作驥，也有很多人不喜歡他。張作驥沒有在乎過別人喜不喜歡他，他很懂電影是甚麼。有些人講他作品怎麼怎麼樣，大概都還不太有這個資格，所以對他來說，也沒甚麼好討論的。業界會對他有一些誤解，就像我剛認識他。他頭髮理那種日本黑道頭，跟侯（孝賢）導差不多，看起來有點像兄弟，作風比較海派。那只是表面，他其實是個非常細膩的人，你看他的作品就知道。他會拍黑道題材，電影裡一定有紋身、有槍，台灣社會底層就是這個樣子呀，很寫實，他了解的那個世界是存在的。

拍《當愛來的時候》時，我們已經無話不聊，相處的時間也多了。剪接的時候，我開始給一些意見。張作驥的剪接向來厲害，我只是點出當局者迷的地方，我也不知道該怎樣處理，戲都拍完了。他很聰明，馬上解決問題。我比較幸運，我说的话跟別人的一樣，但他聽得進去。後來《暑假作業》的時候，我們會討論劇本，當然，他還是會用他自己的方式拍。

他是標準的作者型導演，不僅編劇、導演，甚至攝影、剪接、音效都會做，而美術和音樂，也是他給概念別人去執行，是一位全才型導演，《醉·生夢死》便是證明。在許多電影的畫面上，你看到美麗的美術、攝影、演技，但是真正拍電影的人，追求的是膠卷以外的東西。那是一種感情、一種氛圍，比方人家說大師在康城影展競技，比的不是劍術，比的是劍氣。那個劍氣，就是膠卷以外的東西，才是真正厲害。《醉·生夢死》就是給了你一個氛圍，帶你到一個似真還假、如泡在酒精裡的氛圍。影片應該在金馬獎拿最佳攝影，他們的預算很低，現場空間狹窄，環境也醜，可是你看，燈光用得好細緻，影像頹廢得很有詩意。

當我們知道他可能會服刑，我跟他說，一定要在入獄前有個作品出來。一定要有作品，你人不在社會上的時候，可以彌補那段空白，讓它幫你說話。這個作品非常重要，你拍了一個爛作品，大家會覺得你關起來算了。要是拍了一個好的，大家會為你感覺可惜。一個好導演，是用藝術品名垂青史，其他的事情都是過眼雲煙。我們現在看到的名畫，許多創作者的人生也屢遭劫難。問題比張作驥清楚的，我們還是用藝術品來判定他們的成就，何況張作驥的事情很難分辨。我一直跟張作驥說，事情終究會過去，你必須用藝術品建立自己在電影界的地位，這是你追求的價值。

問：這次除了發行《醉·生夢死》，我們在演職員名單上看到你擔任影片的選角指導。

姚：對呀，我貢獻那麼多，要爭寵一下嘛！不得不承認，三個主要男角，兩個是我推薦的，張作驥心甘情願地給我掛這個銜頭。很多人不了解張作驥，他其實很有雅量。我第一個給他的是黃尚禾，尚禾是台灣演員裡少見的完全學院派。他讀過建國中學、台

灣大學戲劇系、美國哥倫比亞大學表演研究所，幾乎完美的學歷。但是，完美的學歷不代表是一個完美的演員，這是兩件事，可能當個好老師，但不見得就是好演員。在台灣大家總說，張作驥喜歡找素人拍片，都是本色演出。我跟他說，大家這樣講你，我現在給你一個完全學院派的人。張作驥很給我面子，他大可不用尚禾，但看來他也希望挑戰自己。

其實，「上禾」的角色稍微吃虧。《醉·生夢死》有三個角色吃虧：上禾、大雄、紫嫣，都是為了烘托碩哥。三人都愛碩哥，沒有他們爭着愛他，這個男人的價值顯示不出來，尤其是上禾。碩哥可以令同志迷到這個程度，是靠尚禾來演同志迷上他。尚禾的表現非常好，他是百分之一百 pure 的異性戀，可拍《醉·生夢死》的時候，我們常去張作驥的工作室，尚禾在一堆人裡，那個感覺立刻告訴你他是同志，整個換了一個人。他的家人都懷疑他的性向，然後女朋友分手，因為覺得他騙了她很久，到演這個電影時出櫃。張作驥很會調教演員，花了力氣調整尚禾，畢竟他是學戲劇表演的，有自己一套東西，跟張作驥要的不一樣，另外性向也不同。

問：你介紹李鴻其給張導演嗎？

姚：他曾經是《當愛來的時候》女主角李亦捷的男朋友，跟一般明星的樣子不同，有一點壞壞的，又不是真的壞，比較有特色。那時已經帶尚禾給張作驥看過，我想再試試這個人，首先他符合張作驥的第一個條件，他有刺青。

問：介紹兩位演員給張導演的時候，並不知道他們會演甚麼角色？

姚：不曉得，因為我了解張作驥，只要給他一個他有感覺的人，他鐵定有辦法把故事放到他身上，他有這個本事。張作驥用鴻其，很小心，讓他先做幕後工作，他再觀察，常和他聊，聊得非常透徹，聊到心裡面去。李鴻其的演出讓我滿驚訝的。開始的時候，老鼠這個角色並不明顯，劇情設定比較清楚的是碩哥，他和上禾、和上禾老鼠的母親的線是清楚的。現在老鼠的個性抓得這麼好，真的是因為張作驥，是一件很神奇的事。《中國時報》的記者去景美市場訪問在電影中出鏡的菜販，邀李鴻其一起去，沒想到把記者嚇壞了。李鴻其本身跟電影裡的老鼠很不一樣，對不對？可是他一走進市場，立刻變回老鼠，徹底融入那個環境。他跟在電影裡的菜販老闆講話、跟人打招呼，完全回到電影裡面。平時不太會講髒話，沒有「幹」麼「幹」麼的，一到市場卻變了。

問：碩哥和上禾做愛是一場很重要的戲，張作驥是怎樣構想的？

姚：我常鼓勵張作驥拍一部重口味的電影，不要再拍《暑假作業》那樣的雲淡風輕，很多人的生活經驗不夠，不是每個人都能體會。而且時代變了，跟以前不一樣，畫面必須要有震撼感。我說服人碩和尚禾，一定要配合導演的要求，完全解放自己，給張作驥拍，全裸也必須做。我覺得張作驥會不好意思叫他們脫，所以我跟他們說。

問：兩位演員抗拒嗎？

姚：沒有，完全沒有。尚禾是專業演員，他沒有問題，做甚麼都可以。我知道他做得到，才介紹給張作驥的。碩哥跟一般演員不一樣，從前苦過，他清楚，後無退路，再有機會的時候，要犧牲、要更努力。當時還沒有很清楚，到底兩個人誰演「1」、誰演「0」，我跟碩哥說，告訴導演你要演「0」。碩哥說為甚麼？我說，根據電影史，紅的都是演

「O」的，你看《藍宇》紅誰？《霸王別姬》紅誰？對不對？他真的跑去跟張作驥說要演「O」，變成兩個男生爭着演「O」。可見碩哥多麼有心做好這件事。劇本原本的設定，跟各位看到的電影不太一樣。第一個劇情大綱裡，有個碩哥穿了大姊頭紫媽衣服的畫面，做秀唱歌那種有亮片、珠珠的華麗衣服。此外，碩哥為甚麼在寶藏巖上禾老鼠的家住呢？他的媽媽和上禾的媽媽是以前歌仔戲班的姊妹，後來歌仔戲班低落，老鼠的媽媽做媽媽桑，他的媽媽也在賣（淫）。我和張作驥討論，他說碩哥做「鴨」，他媽媽做「雞」，碩哥的心理狀態，是從媽媽那個感覺延伸下來，他不過是男的吧了。這是人物的背景設定，可是因為篇幅沒有辦法說清楚，也不用說得那麼清楚。

張作驥是個很會做菜的廚師，你今天給他一樣很便宜的材料，他也有辦法。不同調性的人，交到他手上，像尚禾，本來在做中式料理，加了一樣西式材料進來，他還是能夠把它調成一道很棒的料理。他就是一個很棒、很棒的導演。金馬獎和台北電影獎，都沒有頒最佳導演給張作驥，其實有點說不過去。最佳導演嘛，當然導演做的事很多，但指導演員表演是很重要的工作，張作驥明顯做的比其他人好。

問：張作驥剪接《醉·生夢死》時，你們有甚麼討論和發展？

姚：我看的第一次版本是四個半小時，然後我們不斷修改。張作驥很聰明，有時給我看的版本不一定是他要的，只想試探我，會回饋甚麼給他。我應該沒讓他失望過，如果東西不行，我就跟他講不行。這部電影，我跟張作驥說，論劇情，其實頗單薄，比較概念式。你要塊狀剪接，不能碎剪，必須用大塊大塊的方式。這是冒險，他沒有這樣剪過，但他撐得住。我們看《醉·生夢死》時，完全忘記整體的時空感，而是每一塊時空，成為一個故事，成為一種發展及可能。你要認真拼合，才見整體。鋼筆畫你耐心慢慢修，可以修出來，但是潑墨畫，揮灑下去，成不成馬上知道。《醉·生夢死》就是這個概念。經驗老到的剪接師，剪不出新東西，新人沒有膽識這樣剪，《醉·生夢死》的剪接法，把台灣所有做剪接的人比下去。

第一個版本的結局，跟現在不一樣。記得剪到接近公映版本的時候，張作驥問我，結局是老鼠和媽媽在河邊好不好。這是我們一般覺得安全的收法，但是《醉·生夢死》這樣收，太普通了。後來他再打電話叫我看片，他做了一個碩哥穿過巷子的收法。我覺得就是這個，完全對了。這跟張作驥過去的電影不一樣，以前是 opening 怎麼走，後面的 ending 便怎麼收，一個 cycle 的狀態。這部電影收的 ending，不是它的 opening，反而收在河邊則是明顯回應 opening。

決定了這樣完結，我們討論怎樣說服觀眾對結局產生感情。這是個難題，碩哥一直說謊騙人，不討人喜歡。可是我跟張作驥說，不能夠讓觀眾討厭任何一個角色，每個角色都有陰面和陽面，才是一個人。要有一件事改變碩哥給人的印象，一定要有一場戲，說出這男人的苦衷。張作驥很厲害，我只跟他這樣說，不知道該怎麼拍，結果他也沒跟我討論，便補拍紫媽和大雄兩人約去墓園談判。兩個活人在墓園討論，怎樣討論也贏不了死人。兩個女人搶男人，這個男人愛的卻是已死的人，你兩個女人怎麼搶？兩個都是輸家，贏家躺在地裡面。他選墓園，很絕，很殘忍。我建議兩位女演員重新配音，交代這個男人曾捐腎給愛人。割了一個腎，證明愛到甚麼程度，其他女人全輸了，觀眾百分百同情他。

有前面這個故事印證，你會可憐碩哥。他穿過巷子的時候，你不會覺得他是混蛋。你非常感慨，你會同情他。他很樂天、很自然地說：「我回去補個眠啊。」看起來沒甚麼，其實看過前面的戲都知道他很苦。

問：影片在台灣行銷怎樣？

姚：我們二月去柏林影展，三月去香港國際電影節，五月份我們去康城市場展賣片，然後七月份在台北電影展得獎，八月份我們上片，上到九月還在演嘛。是張作驥最好的票房，但還是有差，我行銷的時候很清楚，有些觀眾不會看。有女生真的因為張作驥不看，沒有辦法。台灣的影劇記者基本上幫張作驥，很了解他，但社會記者不會管，愈腥、色、煽，愈好，社會版完全亂寫。

問：海外現在發行到哪裡？

姚：海外還好，大部份影展非常喜歡。我後來發現，喜歡《聶隱娘》的，就沒有那麼愛《醉·生夢死》。有的電影節喜歡《醉·生夢死》，就不要《聶隱娘》。今年來講，台灣電影就這兩部嘛，影展大概不需要兩部，選一部就好。《聶隱娘》雖然重要，對很多老外來說，隔閡還是大，畢竟不是《臥虎藏龍》。《醉》的香港發行權，安樂公司買了。法國的發行商有興趣，一直在談。日本的發行也在談，日本可選擇的台灣電影比較多，不一定要《醉·生夢死》。張作驥的事情，很多地方都知道，即使他們多數不在意，也會有發行商找我詢問。

這部電影對觀眾來說，還是有挑戰性。第一，它的敘事方式考驗觀眾。第二，它的口味有點重，不是每個人吃得下來的。歐美國家來說，最大困難是文化的落差。張作驥的電影，還是華人比較了解，日本人稍為懂一些。他的電影裡總會有家庭，完全是華人的家庭，母親角色很突出。可是這種媽媽，外國人不容易明白。我也很驚訝，在柏林影展發現，老外對幾個角色都有認同感，但對媽媽最沒有。他們不理解她怎麼天天喝酒，這麼歇斯底里，他們不懂這個媽媽其實愛她的兒子，嘮叨是她的一種表現方式。這是華人媽媽，西洋的媽媽，可能點到為止，完全不一樣。

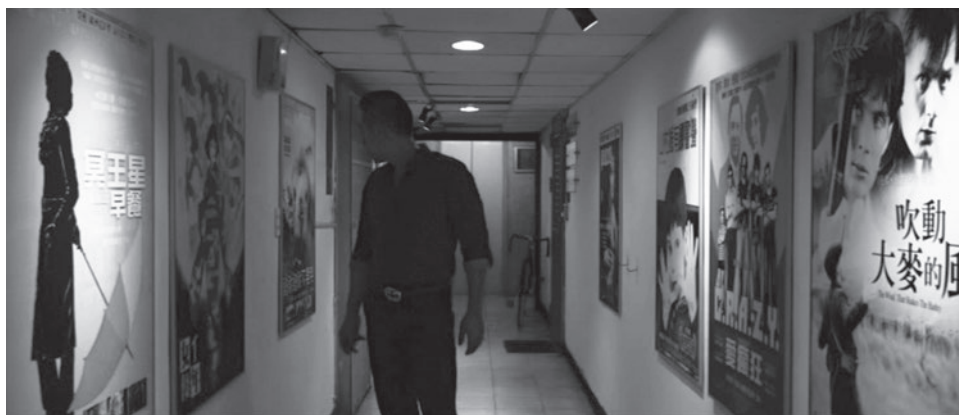
問：張作驥現實中的挫折，會怎樣影響他未來的電影事業？

姚：張作驥很聰明，給他的提點，其實他都知道。那時候跟他說，雖然你心情很差，可是你拍電影，絕對不可以呈現負面的心情，不要把自己的怨恨放進作品，不然，觀眾不喜歡，作品就會失敗。他後來談到拍《醉·生夢死》時的心情，即使大家當他是片中的螞蟻、人人討厭的蛆、過街老鼠，甚至是發臭的吳郭魚，根本不在乎他，嫌棄他，可是你們終究會覺得我還是一個生命，還有生存下去的權力和能力。他說我就是這樣的人，我要生存下去。張作驥了不起啊。有一次，我很感慨地跟他說，我是做 marketing 的人，已經寫了幾千篇新聞稿，如果碰到你這種狀況，恐怕連一篇稿都沒有心情寫。你還可以寫劇本、拍電影，一邊照顧工作、一邊照顧家、照顧媽媽，做好所有事，最後拍出一部好作品。一般人不可能這個樣子，我非常佩服。

我真的敢講，台灣，及全世界華人電影界，不要小看張作驥。今天香港也好，中國也好，大家都往市場靠攏，藝術價值不再重要，等到張作驥出來的時候……。生命力太驚人，恐怕這輩子也碰不到第二個像他般強悍的人。



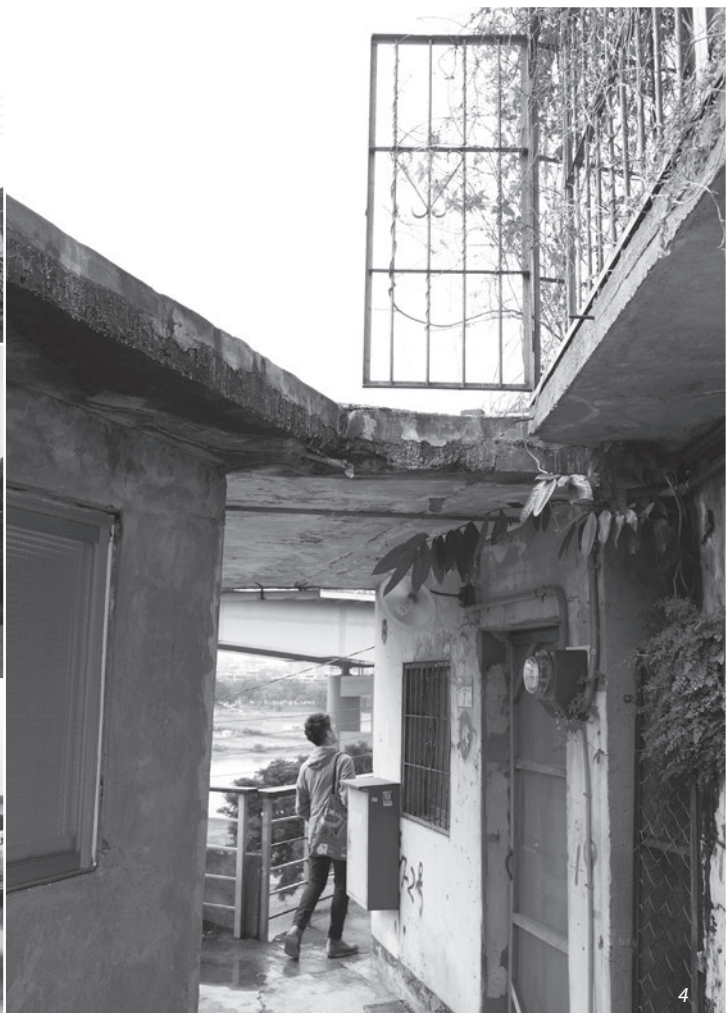
(後記：(1)謝惠菁小姐安排我們訪問姚哥，我們不知就裡，心想晚上八時抵達姚哥在西門町的辦公室，至九時半應該談完吧。卻不知道姚哥的侃侃而談作風。他為人也好客，之後還請我們吃夜宵呢。訪問連夜宵的攀談一直到晚上十二時許，就張作驥、《醉·生夢死》、同期別的華語片、姚哥公司發行的外語片等無所不談，是個很暢快的晚上。這裡只是跟專題有關的摘錄而已。(2)姚哥位於西門町的海鵬影業辦公室，亦是《醉·生夢死》場景之一。上禾上班的地方，走道貼滿外國電影海報，仁碩有次上門找他，正是那裡了。可參見下圖及左圖。)



## 《醉·生夢死》場景遊

圖、文 / 家明

感謝張作驥工作室謝惠菁小姐的引領，讓我們遊歷了《醉·生夢死》兩個主場景：位於中正區的寶藏巖歷史聚落及文山區的公有景美市場（簡稱景美市場）。前者是片中老鼠、上禾及仁碩的家，後者是老鼠賣菜、跟女朋友相處地方。兩地點相距不遠，只是兩個捷運站（公館及景美）。寶藏巖歷史悠久，今已蛻變成藝術村；景美市場熱鬧繁囂，極具生命力。





### (一) 寶藏巖

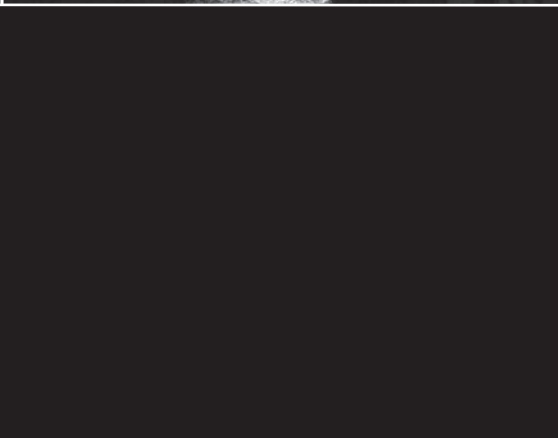
- 1) 寶藏巖，右上方的小屋(圓圈)就是影片場景。
- 2) 水源快速道路在電影中重覆出現。
- 3) 老鼠在橋下看人釣魚，把吳郭魚帶回家養。
- 4) 從下往上眺，對出平台就是上禾跟仁碩跳舞之地。
- 5) 從另一角度看河及福和橋。
- 6) 從另一角度看上禾及老鼠的家。
- 7) 影片中母親發生意外的房間。
- 8) 上禾停泊單車的室內，今空空如也。
- 9) 從另一角度看片中小屋及跳舞平台。
- 10) 老鼠跟螞蟻「分別」時的石牆及梯級。





## (二) 景美市場

- 1) 最後老鼠跟碩哥「重遇」的交岔路口。
- 2) 我們進入影片中的小巷，路愈走愈窄。
- 3) 小巷尾段，光線對比令影片收結得詩意。
- 4) 老鼠的老闆阿國哥，現實中是真的菜販。
- 5) 菜販用的短刀，影片源自生活的證明。











焦點華語短片專題：《長途列車》

# 很多東西流走了，捉不住……

## ——《長途列車》對談

筆錄：羅韻貽 整理：羅韻貽、劉嶽

《長途列車》網上連結：<https://youtu.be/RpFV14HT56Y>

《長途列車》乃 2015 年鮮浪潮短片展公開組的競逐短片之一，編導是演藝學院電影電視學院畢業生吳雋。《長途》拍舊區和小店的情感，不徐不疾，味道濃郁。影片雖然沒有在短片展上贏得獎項，藝術家馮美華卻對它情有獨鍾。2016 年 3 月 16 日早上，灣仔富德樓藝鵲書店，我們找來了馮美華、吳雋及男主角歐陽駿，展開了《長途列車》的對談。

馮：馮美華

吳：吳雋

駿：歐陽駿

馮：看完《長途列車》後，我很喜歡，但沒有記起片名，因戲裡沒有出現過「長途列車」，只是個 metaphor。意念是怎樣誕生的？片名為甚麼是《長途列車》？

吳：片名最初不是《長途列車》，而是《花開花落》。《長途列車》相對是未知一點，更加 natural，或許有對未來的徬徨。加上，電影中因建港鐵引發故事發生。「長途列車」也有不知道終點在哪的意思。

馮：整件事的起源？

吳：可能是黃子華的 csl (香港電訊附屬公司) 廣告。片中也有出現，但因為版權問題，我們找人再配音。記得一天晚上，我在家裡吃飯，電視播這個廣告，講科技進步了，世界不同了，我們的生活不同了。那一刻，我停了下來，感到入面 (心) 有些東西 move。不確定是甚麼，那刻有點傷感。因為雖然 (生活) 好了很多，同時又像失去很多東西。我平時經常都很 insecure，可能很多東西很快流走，我捉不住，令我覺得不安全。可能是些小事，我每天都要到樓下的茶餐廳，喝一杯鴛鴦，如果有天茶餐廳沒有了，我會很不安。身邊有很多這樣的事發生，就是這樣，開始了這個故事。

馮：《長途列車》很有趣，但不是一個很堅實的故事。你怎樣建立這樣的 narrative？

吳：故事本來有點不同，主角也是這樣的男生，但情節不一樣，阿九也是在洗衣店做事，會去遊戲機中心、公廁等日常生活中會去的地方。把這些地方串連，想講多一點男生的父母，藉此講香港和中英的關係。之後很多東西刪去。創作停頓過，新的大綱反而注重講時間的過渡和人的關係。

馮：當中發生的事件，是否你的經歷？





左起：歐陽駿、吳雋、馮美華

# 長途車

A LONG RIDE

吳：不完全是。阿九的父母是離了婚的，他不喜歡母親，這可能有少少連繫到我。我的潛意識是有一點責怪母親，認為她和父親離婚，是她的錯。然後引申到這個男生，喜歡（洗衣店）老闆娘，他理想中的母親。

馮：即戀母情結？

吳：一來是她（洗衣店老闆娘）與他的母親完全相反，他認為老闆娘堅守丈夫，因為丈夫過世後，她仍然堅守洗衣店。除了當她是母親外，還會喜歡這個女人。可能和我有些關係。

馮：是你的構思？或你見過這些事，再放到戲中？

吳：我小時候在內地住過一段日子，看那些廣場舞，頗過癮的。

馮：你甚麼時候請歐陽駿演出？

吳：一報名 Freshwave（鮮浪潮國際短片節），便跟他說了。

馮：你已經很熟悉他？

吳：認識他很久了。

馮：這某程度會有影響，他的形象會不會影響你寫劇本？

吳：我想着他寫的，一定有影響的。

馮：你寫劇本時有跟他談談嗎？

吳：我們有聊過幾次。

馮：現在看完成了的作品，你（歐陽駿）覺得你的參與怎樣影響它？還是已經融在一起，心靈共通，所以沒有分你我。

駿：我們某程度上頗相似。大家差不多年紀，對於一些事的堅持也相似，我們喜歡分對錯。有時我們談話，就算意見不同，都會談很久。當他說這個作品的 concept，有關土地的改變，本土的東西慢慢變化，我在生活中偶然 spot 到這些現象。我會提醒他一些事情，inspire 到他，他再給我一些東西，我又在其中 create 一些。

馮：作品只有十三、十四個鏡頭，你用很多長鏡頭，很溫柔。例如最後一場，他（歐陽駿）去看爺爺，我很喜歡。這真的要用很多時間，和對演員很有信心。為甚麼用這種方式？是否你跟他熟，有信心這樣做，還是配合你的主旨？

吳：我自己迷戀長鏡頭的 real time，不知不覺間轉換空間的感覺，十分有趣，亦切合作品的節奏。

馮：你這取向受哪些導演影響？



歐陽駿、吳雋

吳：侯孝賢和安哲羅普洛斯 (Theo Angelopoulos)。用這種手法，是要挑戰自己，香港的文化和節奏能不能容納。以前認為一些台灣電影和大陸電影的節奏，香港電影用的話，會有點奇怪，廣東話說話的方式沒有那麼慢。但嘗試一下，覺得可以。香港電影、港產片，是否一定要快呢？而且原來有人喜歡看，就足以推動我去拍。

馮：一鏡的作法對演員的要求不簡單，歐陽駿喜歡這樣的方式嗎？我們常說「做戲」，但現在那個鏡頭是真實時間，real time，是否就增加了真實感？

駿：這樣最不會欺騙（觀眾）。當時拍攝的情感，那一刻的流動，和對手在那空間，real time 的拍攝之下，是很「充滿」的。鏡頭也不是一直固定，有少許 moving，跟整個空間一起呼吸，一起走，一起感受。我很享受。

馮：吳雋怎樣指導演員，做到人物的真實自然？你跟演員有沒有一些特別的經驗？

吳：這次在現場時，我跟他（歐陽駿）說話比其他演員少。很多事拍攝前期都說了，而且互相信任，讓我多了時間指導其他演員。那場搬家的戲，我一直在教「搬運工人」怎樣演，他在一旁看。那場戲很多走位，演工人的其實是機燈組的人。平時，若有排戲的時間，我會彩排一些戲外的 situation，或寫個 back story 給演員。一不想排戲排到大家生硬，臨場沒有新鮮感，二讓他們了解更多故事背景。有幾場先寫劇本，但不確定，到了現場再談。

馮：現場拍攝時拍多少 take？

吳：基本上每個 shot 都拍十幾個 take，彩排時也多會拍下。希望演員在過程中脫除表演痕跡，最後可能不是很成功，也是一個嘗試。

馮：對白都是你自己寫嗎？演員有沒有幫忙？

吳：一定有。我不是演員，自身的經歷也有限，寫不出不同人的說話方式。劇本特意寫得沒有那麼「死」，但 key information 一定要有。小妹妹等爸爸放工那段想了很久，怎樣可以更 subtle，又談及地鐵。最後，我想到很多場戲都 subtle，這場對白可以清楚一點。

馮：全片對白不是太多，主要是在公園找阿伯那場。

吳：那場也很碎。

駿：很多是碰撞出來的。彩排時，我問女演員一些問題，帶動出一些對話。

吳：鏡頭裡面的人，一大半是公園裡真正的市民。

馮：他們肯聽你的指令？

吳：公園是強行拍的，難以 recreate 那個場景，怎樣做都假。鏡頭裡面的阿叔多數是每天在公園的人。我們也安排了一些人，包括跳舞的女人和叫歐陽駿去找她的男人，總共三個。有個阿叔過來跟跳舞女人說要唱歌，他不是演員，我們偷拍的。

馮：他們不知道你們拍？

吳：他們知道，頭幾個 take，一定會看我們，後來 roll 了很多次，已經不太理會。

馮：我們回到細節上，那個何伯一直沒有出現，這是個懸念。足浴店金魚那部分，看似隨意，對白是意思的。有些處理好像不完全是預設，但又有一些預設的東西。

吳：看景後，我覺得那個金魚缸有趣，值得利用，便改劇本。

馮：這些對白明顯沒有甚麼劇情，但這種 subtle 的東西，令人想到其他事情。小女孩等爸爸放工那場，就反映香港人的生活狀態。說回男女關係，阿九有點戀母，而看老闆娘的表現，二人好像有點曖昧。那種很輕的 flirtation，你又處理得很吸引，令他很有型。你是怎樣構思？

吳：阿九的形象一早想好，希望他一出場，便比較有「佬味」。和美術溝通，希望是一層層滲出來，到最後，又變回 boy。他根本是一個 boy，開始的形象，可能是社會讓他產生的保護意識，包括紋身、抽煙。他其實是個 innocent 的人，才會對身邊事情很 sensitive。

馮：很明顯，很 innocent，很 pure。「我愛你，想保護你」，這些對白很好，很少人會說。

吳：我怕太露骨。

馮：不會呀，某程度需要的，不可能讓人完全摸不着頭腦。老闆娘開始時說：「你不要弄我的頭髮呀。」之後又說：「你繼續弄呀。」情感翻來覆去，在對白和場面調度上，不是拍了一場便算，之後還有 development。

吳：白頭髮的情節，大綱階段時已有。白頭髮跟時間流逝有關，我們沒辦法改變。至於老闆娘為甚麼會說不要弄，然後又要繼續弄，女人就是這樣，也不是說女人都是這樣。至於曖昧，我很沉迷曖昧，自己的 preference，着迷一些欲言又止、這麼遠那麼近的東西。

馮：歐陽駿，你認為阿九這個人物真實嗎？

駿：我也問吳雋，為甚麼這麼大的人，會在洗衣店工作？為甚麼不幹其他的賺錢？他一定是有崇高，對比普羅大眾，不合理的理由。可能因為老闆娘，可能因為這裡的味道，因為愛這個地方、人與人之間的關係。他很 sensitive，不過從來不在臉上呈現，他不是會說「早晨」那種人。

馮：這部戲讓人感到人和人之間的善意，沒有暴力，真實生活中愈來愈少的了解。尤其是最後一場，那陽光，之後到樹，有世外的感覺。

吳：自己堅持戲中沒壞人。觸動我的電影，永遠都是有希望的。不太喜歡看整齣戲都諷刺或控訴，觀看時有感受，但走出戲院，對我不會有太大改變，反而有愛、有希望的電影會打動我。我一廂情願認為，這種電影會讓生活變好，至少我自己會。

馮：很多獨立電影用澎湃的配樂，你考慮過配樂嗎？

吳：沒考慮，環境聲已經是配樂，已經有一種節奏。實感比劇情更重要，生活比電影更重要。所以沒配樂也夠效果的話，就沒需要配樂。

馮：可以減少便減少？

吳：我不喜歡吃味精，拍電影好像做菜，調味料下得太多，就不能吃。不夠味還能吃下去，只是淡了點。

馮：你這樣「本土」的東西、mood、生活細節，有預設哪些觀眾會看嗎？如果這次人們不明白這種拍法和內容，下次會怎樣做？因為我害怕，現在的你很寶貴。

吳：當然想多些人理解我的作品，現在的確很多外國人不明白。我依然無悔，叫我再拍一次，都會這樣拍。很多香港人，看了有感受。我是一個香港人，起碼拍了一些對香港人有感情的東西。近幾年，人大了，總是想認識自己多些。從前覺得不喜歡香港，一直說想離開；從來沒有認真對待自己的土地，出生的地方，生活的地方；從來不知道自己愛這地方，還是不愛。在這段拍電影的過程，讓我看到自己對這個地方是有感情的。電影騙不了人，最直接 reflect 我的感受。

馮：現在這個作品幫你梳理了，（對日後創作）會否好一些呢？

吳：會的。這部作品對於我而言，是未知多一點，包括阿九的狀態，最後都是 open 的，沒有甚麼答案，只不過是對未來的類似估算。但接下來，我有個 idea，其中會有「答案」。我從小到大，都是一種「游離群」，好像跟香港人有些吻合。最近覺得，在這個時代，是時候有個答案。無論是給自己的，還是給其他人也好。

# 《長途列車》劇本

## (1.5版，2015年7月17日)

文 / 吳雋



《長途列車》網上連結：<https://youtu.be/RpFV14HT56Y>

### 1. 洗衣店 · 日 · 外 · 夏

老舊洗衣店五臟俱全，兩部大型洗衣機靠在牆角，其一在轉動，發出隆隆聲響。店內衣服不多，只有數十餘件，通通裹着透明膠袋掛在天花板支撐管。近門口櫃檯放着細小的牛頓擺，旁邊是開着的收音機，正播放閒談節目，主持人廢話多籬籬。早上八、九點時分，陽光不烈，只有一束柔光照進店內，沿着它，可找到店內工作的一男一女。女子看起來四十多歲，是店東珊姐，化了淡妝，身材偏瘦但平均，她坐在椅上，翻閱着當天報紙。站在她身後，是一廿八、九歲的男子，洗衣店員工阿九，小麥色皮膚，穿着白背心，手上有零星紋身，嘴裡含着一根香煙，看起來忠厚老實，他在幫珊姐拔白頭髮，十分專注並小心翼翼，速度緩慢，彷彿在欣賞珊姐的背影。珊姐見阿九久未下手，忍不住打破沉默。

珊：又多咗好多呀？

九：……

珊：唏……唔好攞喇，陣間去幫我買枝染髮劑啦，廣告話好自然果隻。

阿九回過神來，雙手離開珊姐頭部。

二人旁邊是主要工作環境，東西多而不亂，排列整齊，經過精心收拾。一赤裸上身，穿着牛仔褲工作鞋的男子——輝哥，出現在門口櫃檯，單手把兩件衣服放在櫃檯上。

輝：喂珊呀，仲可以洗呀？

珊姐離開座位，走到櫃檯開單。

珊：得，總之一日未關一日都可以洗。(掀開污糟衫)又擔屎嚟呀你？

輝：(伸手摸珊姐)阿珊，你哋皮膚都仲係咁滑……

珊：縮開你隻臭手啦，成身大汗。

輝：喂，諗成點啫，唔好睇我粗人一個呀，照顧你足夠有餘呀。

珊：(笑)我守一世寡都唔會益你呀。

阿九走到櫃檯不發一言拿走衣服，看了輝哥一眼，男子不以為然。珊姐拿起檯頭電話就打，揚手讓輝哥快走。

珊：(對輝)快D走，快D走，唔好阻住晒做嘢。

輝：㗎妳真係無D情趣……(對九)細佬呀，你幫我睇住佢呀，第時搵你做花仔。(邊走邊說)

珊：(掛上電話)九呀，拎套西裝落嚟㗎，拎返俾何伯。

阿九翻了翻，看見了一套小碼西裝，把其拿下，走到珊姐面前。珊姐從櫃檯抽屜拿出一隻金色陀錶，交給阿九。

珊：何伯好少會咁唔準時，電話又打極唔通，你知啦佢隻腳又唔方便，過兩日我哋關咗門佢嚟擺都擺唔到喇。

九：哦……咁……

珊：得喇，嚟擺嘢嘅都嚟得八八九九，D輕ken野我一個得喇，去啦去啦。

九：咁我出去喇。

阿九把陀錶放進口袋，拿着西服便離開。

## 2. 街道·日·外·夏

阿九看着西裝上的單據，在街道上行走，背後是一間正在裝修的店，電鑽發出的聲音響遍整條街。

### 3. 何伯家門外 · 日 · 外 · 夏

阿九到達一單位門外，按下門鈴，等待過程中，不經意拿出了陀錶來看，見錶面有刮花痕跡，指針皆停在十二時正。等了一會，沒有回應，阿九拍了拍鐵閘：何伯，何伯！還是沒有回應，阿九只好離開。

### 4. 梯間 · 日 · 內 · 夏

位於一樓的足浴店，一穿西裝年輕男子打開門，一年輕女子（小燕）緊隨其後。小燕的臉蛋化了濃妝，穿着中年女性帶土氣衣服，長得不高，打扮與年齡明顯不符合。小燕雙手搭在西裝友的肩膀上，高興的送他下樓梯。

燕：下次記得再嚟搵我啫。

阿九觀看着這一切，緩緩的下樓梯，正好下樓梯到店門，小燕回頭時，二人正好在狹窄的過道上相遇。小燕由上到下把阿九掃描了一遍，阿九顯得心神彷彿，正打算開口發問之際，小燕搶先說話。

燕：靚仔，按腳呀？

### 5. 足浴店 · 日 · 內 · 夏

足浴店不大，燈光昏暗，只有一位中年男人在按腳，十分享受。一中年女子（老闆）在拍打其小腿，劈哩啪啦。該男子感到有點痛楚，老闆指他腎虛，除了注意睡眠，還要多吃木耳等食物調理。旁邊是一養滿肥肥白白金魚的魚缸，淺紫色魚缸燈底下，他們游來游去，優哉悠哉。店內隱約聽到麻雀聲音。阿朱聽到有客進來，回頭一望。

老闆：靚仔，按腳呀？坐低先啦。小燕呀，畀杯水人哋先啦。

小燕走到飲水機斟了一杯水，這時候一中年大漢從全身按摩房走出，抽着煙，走到收銀處拿煙灰缸。

漢：小燕，你攞乜？成村人等緊你呀。

燕：咪嘈啦，有客呀。

九：（頓，反應過來）哦……其實我唔係嚟按腳㗎……我想嚟問老闆D野㗎。

漢：仲唔快D入返嚟？



燕：(怒)得喇得喇！(給阿九水)咁靚仔你坐低慢慢問啦，要按摩叫我啦。

阿九緩緩坐在魚缸旁邊的休息椅上。老闆和客人還在聊天，阿九不好打插，喝了口水。老闆發現阿九在等待。

老闆：靚仔，搵我呀？

九：老闆，想問妳有無見過住樓上個阿伯？

老闆：阿伯？

九：行動唔太方便，咁高左右(用手比劃)。

老闆：(想了想)哦，無咩頭髮嘅！

九：……

老闆：講嘢唔清楚嘅，佢次次嚟我都同佢講佢單位成日滴水呀，滴濕晒我 D 毛巾，佢就嘍嘍嘍唔知講乜。

九：咁佢呢兩日有無嚟？

老闆：唔見嘞，D 客成日都係咁㗎啦，一係就成日嚟，一係就好耐都唔見。

客人時而「hehe 鞋鞋」，老闆笑着安撫，指雞眼要狂貼膠布才可根治。阿九尋找何伯不果，無助地坐着，凝望着缸中金魚。

九：老闆呀，點解呢條特別瘦？

老闆：(望了一眼)哈，佢成日游得唔夠快，搶唔到嘢食。

老闆把客人的腳移高形成 A 字型，扭頭向走廊。

老闆：小燕呀！小燕！拎條毛巾畀我丫！

麻雀聲吵鬧聲蓋過老闆聲音，小燕沒有回應。

老闆：(向客人)你等我一陣呀。

老闆走到洗手間拿毛巾，阿九望着她離開，視線轉回魚缸，及旁邊的魚糧，想了想，執了一把放到缸中，用指頭敲了缸邊幾下，試圖吸引瘦魚去吃。

## 6. 地盤外·日·外·夏

阿九在地盤外一樹下乘涼抽煙，致電珊姐，見一身穿校服、年約七歲的小妹妹在旁邊坐着玩 iPad。阿九告知珊姐尋找不果，珊姐讓他去海心公園一趟試試，期間阿九視線不時被妹妹吸引。

## 7. 海心公園涼亭·日·外·夏

炎炎夏日，一眾阿叔大媽在涼亭乘涼。石春路有一兩個小孩在玩耍，旁邊是一部流動卡拉 OK，相信是街坊自製的，兩個阿叔和一個阿姨在唱歌跳舞，相當投入。他們正在唱《愛拚才會贏》，忘我境界，阿九先四處張望，試圖在旁邊的椅上尋找何伯但不果，便走到卡拉 OK 旁找正在唱歌的一個阿姨問。

九：寬姨，何伯呢？

寬：無見好耐喇喎。

九：佢平時好少咁遲都唔擺衫，佢有無同你講過要去邊呀之類呀？

寬：(想了想)個零月前好似聽過佢話返大陸定咩。

九：咁你知唔知佢屋企人喺邊？可唔可以叫佢地嚟擺？

寬：佢地神早移民晒去英國喇！係何伯唔捨得留喺度。

這時候另一大叔，明叔向阿九大喊。

明：九仔呀！過嚟幫我校無人唱嘅，唔要兩把聲呀。

阿九拿起遙控，mute 了導唱的聲音。阿九毫無頭緒，站在一角看着他們唱歌。公園整個氛圍對年輕人來說老套、有點過時，但在場的他們就是喜歡，從他們的眼神、形體，你會發現他們每天都會來好好的玩。

## 8. 何伯家門外·日·外·夏

阿九在何伯家門外，見年輕一女子(租客)帶領三名大漢搬動裹着膠紙的傢俬，出出入入安置傢俬，租客不時作勢抱住傢俬以作保護。

租客：喂！輕手 D……喂！

租客嘮嘮叨叨，大漢漸漸不耐煩，租客見大漢 A 粗粗魯魯，走過去扶了一把。

大漢：喂！小姐，我哋搞啦，整到你呀。

阿九藉着這點空檔，詢問女租客。

九：想問吓本來住呢度個阿伯去咗邊？

租客：阿伯？我唔知咁多嘞……（對大漢）你哋咪洗旨意我加錢畀你哋！

大漢：你唔係呀，呢度 lift 都無，搬咗咁多層……

租客：一早講好晒價錢，你唔好諗住恰我……

何伯又尋獲不果，阿九有點倦了，身子倚在牆上，望着他們出入和爭執。

## 9. 地盤外 · 日 · 外 · 夏

阿九再次來到地盤外乘涼處，打開流動廁所的門，發現裡面十分污糟，只好託仍坐着的妹妹看管西裝。如廁後阿九走到妹妹旁邊。

九：阿妹，你自己響度玩咁耐唔悶咩，妳住邊㗎？

妹：大埔。

九：咁遠嚟到土瓜灣做咩呀？

妹：等我 Daddy 放工囉，佢響入面做嘢（指着地盤）。

九：（自言自語）咁以後起好，嚟呢度咪方便好多囉……。呢度咁大塵，妳唔去行吓？

妹：呢度乜都無，都唔好玩。Daddy 哋人嘅，又話放工帶我去睇《Minions》，呢度連戲院都無。

阿九凝望着起重機搬運泥土，後面是一排舊樓，遠處有一棟高級住宅。

## 10. 洗衣店 · 夜 · 內 · 夏

夜深時分，在密閉的空間裡，十分安靜，只有零星風扇吹動膠袋的聲音。阿九坐在尼龍床上，旁邊是一盞小黃燈。阿九抽着香煙，噴出一絲空虛，他抽的是寂寞。他動作緩慢，畫面接近靜止，櫃檯上的牛頓擺依舊擺動，發出「滴嗒」的聲音。

## 11. 洗衣店 · 日 · 內 · 夏

洗衣店和之前相比，只剩下何伯的西裝懸掛着，工作範圍的雜物已經清除，洗衣機也沒有再轉動了。阿九和珊姐在吃飯，桌面上有小菜幾碟，都是簡單家常小炒，摺檯的其中一腳因老舊生鏽不太平穩。珊姐拿出了舊報紙放在腳下面，試圖穩定桌子。電視正放着黃子華的 csl 廣告：「依家個世界大咗，生活精彩咗，以前做唔到嘅，依家都做到，存在感大咗，連遺憾都少咗…… 嚟哩咕嚟…… 速度，從來就係致勝之道，csl 打破香港流動網絡最高速度規格……」阿九看得定了神。

珊：食飯喇，D 鏹唔啱食呀？

九：(回過神) 哦唔係……

珊：做咩呀？(帶玩味) 唔捨得我呀？

九：(在一角拿出染髮劑) 陣間幫你染埋個髮。

珊：染髮？哈哈，唔染 lu，又唔想染 lu，我睇睇下咁樣都幾好丫。

九：…… 不鏹都話你無得輸架。

阿九凝望着珊姐，弄得她有點不好意思，只好往阿九碗裡夾菜。

珊：快 D 食呀，食埋呢餐你要我再煮都幾難呀！珊姐只管讓阿九吃，自己則拿出香煙抽。

九：食咁少？

珊：我差唔多嚟啦，減肥。

九：(想了想) 珊姐呀，其實…… 你條件咁好，有無諗住再嫁人？

珊：又問，做咩呀？

九：(試探) 無，你又叻又靚，咁多人鍾意……

珊：所以呢？

九：你守住間鋪咁耐，梗係好愛你老公喇。

珊姐坐到旁邊的椅子，涼着風扇。背對着珊姐的阿九不敢回頭。

九：其實……如果妳願意嘅話，我想繼續跟住妳，照顧妳，呵護住你……我會努力。

珊姐沉默不語，只顧抽煙。

九：你係我見過嘅女人入面，最完美嘅一個，對人又咁一心一意……

珊：(插話)傻仔，我唔係你阿媽，唔係你家姐，更加唔係你情人。

九：……

珊：我守住間鋪，其實唔代表 D 乜，過去嘅嘢，你唔好勒得咁緊先得㗎，放鬆 D，有 D 嘢你同我都改變唔到，唔好畀咁大包袱自己。

珊走過來收拾桌子，九正打算幫手，珊姐阻止。

珊：唔駛喇，等我嚟，你坐喺度抖下，切生果你食。

九不知所措，聽話坐下。珊走到近廚房位置，回頭看阿九。

珊：拿你唔好同我掉咗枝染髮劑呀，我要擺走㗎，遲 D 想染搵你幫我染。

九沉默，低頭拿出煙來抽，決定還是享受這分鐘，雙腳放在了地櫃上面，好不舒適。電風扇還是左右搖擺，觀看着這一切。九想起了口袋中的陀錶，把它掏了出來。

九：珊姐，咁隻錶……

珊：你 keep 住啦，你仲要交返畀何伯。

阿九聽話把錶放回口袋。電視還在播放閒談節目，洗衣店還在營業，街上行人還在行走。

## 12. 街道·日·外·夏

阿九獨自在街上行走，背着背包，經過小食店，見兩個工人正在掛起一寫着「魚丸 30 元大大碗」的黃底紅字 banner，拿出散紙。

九：老細，一罐碧泉。

老：無賣喇啎，雀檸啱唔啱？

九：(頓)哦唔洗喇。

阿九離開小食店。

### 13. 維他奶舊址 · 日 · 外 · 夏

阿九於分岔路口等車，抽着香煙，眼見車來車往。這裡可以見到港鐵地盤的全景，上面是一條高架橋，阿九不自覺望了上去，這時候火車聲漸漸響起。

### 14. 爺爺家 · 日 · 內 · 夏

爺爺在修理陀錶，屋的背景滿佈小朋友的畫作，塵埃滿佈，看來相當有歷史，桌上是厚厚的功課本，阿九望着這一切。

九：阿爺，唔記得同你講，買咗橙畀你，舊橙，(拋起一個)夠晒重稱。

爺：哈，你又唔記得，都話唔好買橙喇，爺爺糖尿唔食得。

阿九望着爺爺的背影，就是沒見一陣子，感對方又有所改變的唏噓。

爺：(把陀錶歸還)整好喇。

阿九接過陀錶，見錶的指針回復正常，雖然沒法讓其去掉老舊氣質，但用是沒有問題。

九：唔該阿爺！無見咁耐你都仲係咁忙，退咗休就休息下呀嘛。

爺：唏，邊有咁容易，你阿爺我，辛苦咗一世人，依家突然話要離開班學生，邊捨得。尋日先有個學生嚟探我，仲帶埋佢個仔添，肥肥白白，似足佢細個。

九：咁多年，你仲記得？

爺：無嘍，我一年教咁多學生，一班嚟一班走，你話唔記得咩，但當佢出現返喺你面前，你又自自然然諗返起佢係邊個。好似你咁丫，咪一樣好耐無見阿爺！做咩剪到個頭咁短呀，好似你細蚊仔果時咁。

爺爺見天氣好，說要帶阿九到處走走。

## 15. 大樹 · 日 · 外 · 夏

二人來到一棵大樹，爺爺撓着手，站在可看到大樹全景的位置。阿九則走到大樹邊，用手拍打着樹幹。

爺：仲記唔記得呢棵樹？真係犀利，幾次大風都打佢唔冧。

阿九發現樹幹約離地一米多位置，驟見六、七條用刀刻下的痕跡，相信是兒時量高的見證。阿九沿着最低的痕向上摸，過了最高的痕後，就是一片空白。這時候，阿九想了一想，拾起了地上的石子，把身子靠在樹幹，用石子向右劃了一下，然後於旁邊寫上了2015。

二人離開，現在只剩下那棵大樹了，樹看起來有相當年紀，身子是歪的，樹根卻又緊緊連在土地裡，相當穩健。

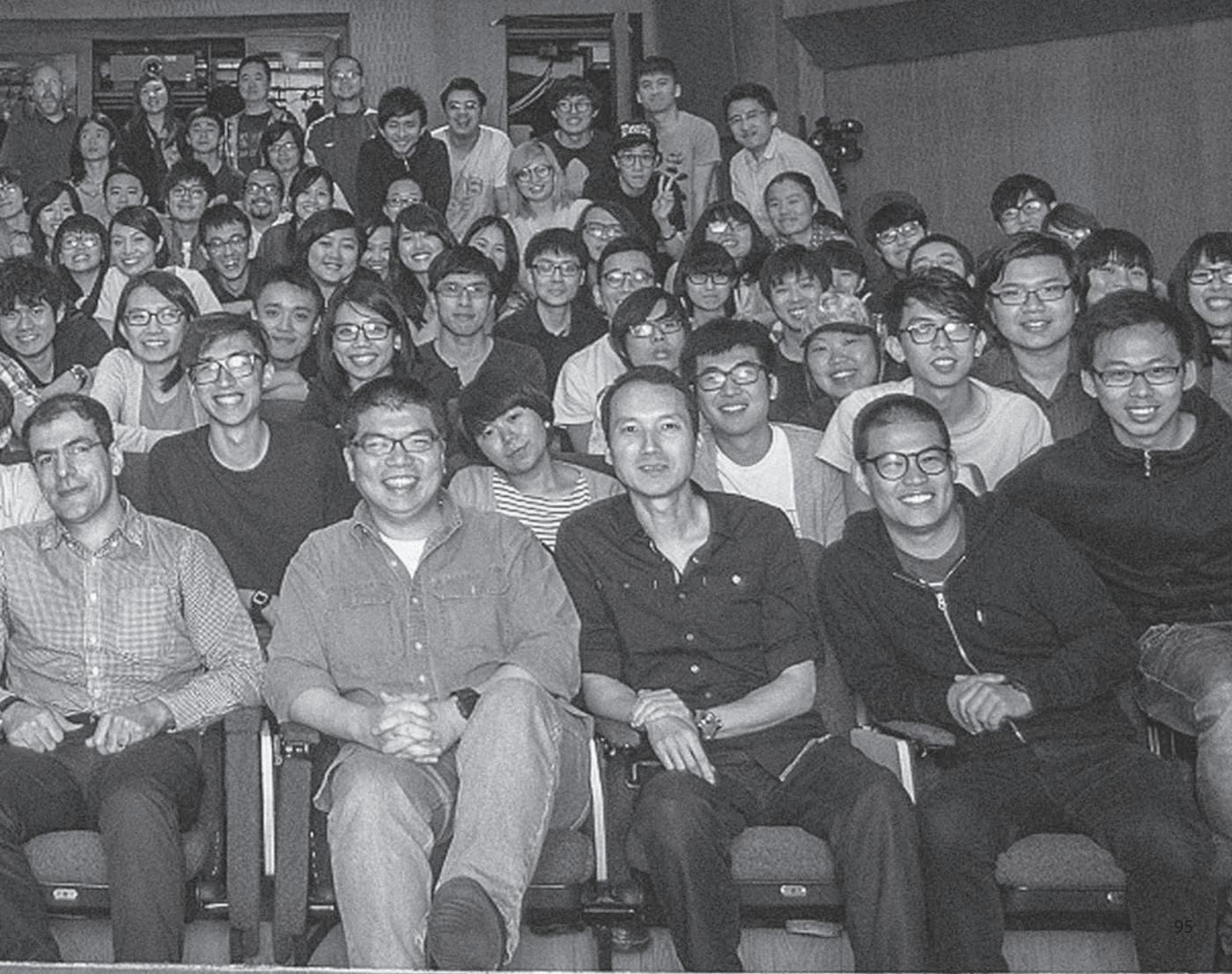
完







## 電影電視學院學習報告



# 電影的力量不在我

## ——記阿巴斯基阿魯斯達米座談——

文 / 家明 攝影 / 羅凱麒

伊朗導演阿巴斯基阿魯斯達米 (Abbas Kiarostami) 上周 (2013年5月) 訪港，此行本為照片展來，但兩三天下來跟電影觀眾見面也不少。他出席電影節及百老匯電影中心的放映，也到演藝學院電影電視學院跟師生座談 (按：2013年5月24日於伯大尼校舍的惠康劇院舉行)。座談由黎子儉、四維出世及我主持。我們二十年前開始看他的戲，這次有幸近距離接觸，快將七十三歲的他，友善、機靈、睿智。

墨鏡底下一雙眼，跟他電影的角色一樣純真、溫柔。我們提問，他透過翻譯員回答，思維縝密，莊諧並重，他又不斷鼓勵台下同學發問。以下是當天的座談紀錄。

### 東京出租少女

問：由《童心一二三》(ABC Africa, 2001)、《似是有緣人》(Certified Copy, 2010) 到最新的《東京出租少女》(Like Someone in Love, 2012)，在不同文化、語言的地方拍戲的經驗有甚麼不同？

答：對我沒有很大差別，觀眾或許覺得不同。當然，我必須說導演另一種語言的電影更具挑戰、更困難，但經驗證明還是可以做到的。

問：你說場景對你的電影很重要，在拍《風再起時》(The Wind Will Carry Us, 1999) 前你用了近兩年時間找合適的村落，在外國拍電影，你如何作準備？

答：沒有分別的。通常在劇本寫好、找演員之前，我已經開始找場景了。我先有大概框架，不是完美的，再根據想法找演員，認識他們。劇本有一部分來自我，有一部分來自演員的性格。

找場景也一樣，我的角色不會無中生有，他們總屬於某個場景，因此我會把演員帶到場地，兩者一併看，好像試新衣服一樣，看看場景跟演員配不配合。像《東京出租少女》，我們把教授帶到他的住所，把他留在那裡幾天，讓他坐在書桌後面，因此他對場地不陌生。

問：在《東京出租少女》的結尾，窗戶被打破了，那是特別效果還是真的？

答：是特效。我們要確保教授不受傷害。教授跌在地上，那是特效及真實動作的結合。

問：《東京》的結尾較暴力，跟你過去的電影很不同，為何有這改變？



答：我知道結尾令觀眾有點震驚，我寫劇本時也很震驚。海嘯令製作延遲一年，本來我有足夠時間想新的結局，但我確實想不到。有些觀眾完場後問，請告訴我們發生了甚麼事。（他問在座同學）你們有更好的主意麼？我知道很驚訝，但也不是錯誤的結局吧。

我總覺得不能說某個電影某場面才是真結局。《東京出租少女》也違反了經典電影原則，若你看第一場三個角色的對話、他們的表情，那時故事已開始了。

問：可有想過這個故事在歐洲發生？

答：拍《東京出租少女》之前，我還沒現在那麼確定，覺得它非要在日本發生不可。之前有機會認識日本，覺得那裡可找到教授這種人物。我用了兩年找角色，在眾多人選中找到他。他是臨時演員，我沒告訴他演主角，給他一頁半的對白，確保他可記下。後來他說基阿魯斯達米先生作弄我了，這比我想像的要長很多。當電影拍完後，我跟他說經驗很好，但我仍未完全滿意，我希望遲些回來再拍另一部電影，由你再當演員，但他說，謝謝了，我不懂開車已為你帶來太多麻煩，他說不想再演主角。很難找到這樣看待生活的人，他像佛家說的「智者不銳」。

問：有任何故事不能在伊朗說的麼？

答：你不能展示一男一女在家中，女的沒戴頭紗，那是宗教跟電影的常見衝突。要女性在室外戴頭紗我沒意見，因為法律有規定；但要是在家中也戴，那是不可能的。這是為甚麼這些年來，我沒要求女演員在家中戴頭紗。所以《東京出租少女》不能在伊朗拍攝，一般而言，當女孩探訪那老伯，她會除掉頭巾。

問：我們剛談到《東京》的結尾，你總喜歡保留想像空間，你的手法是懸疑、神秘的。你也說過愛用減法多於加法，這方面可否多說一點？

答：我以前說過，我不大享受說故事。從另一方面看，觀眾來自四方八面，有不同文化背景。我作為導演，執導時有特定的時間觀念，其餘的大可留給觀眾，讓他們發揮想像力，想像影片的結局。無論甚麼電影，我們不能百分百確定角色將會如何如何，應該要隨遇而安。我相信觀眾離開影院時，對結局有他們的想像。戲院不能解答問題，用它來提問最好，讓觀眾跟導演一樣有創造力。

問：你在日本拍片，語言不同，如何判斷演出是不是恰當？

答：聽來好像有點不可思議，但卻是真事，我把語言全交給翻譯員，我只看角色的眼睛，就知道角色對還是不對。有時在翻譯提示前，我已感覺到角色偏離劇本，立即叫 cut。你如何知道某人撒謊？看他眼睛就知道。身為導演，你對故事很熟悉，你知道那場戲需要怎樣的情感，他們看上去應如何；當感覺對時，演員好像用你的語言跟你聊天。

跟你們說，這份對語言的特別感覺，比我在自己國家拍片更容易，因為只專注我自己的工作，所以我更有能力、信心把工作做好。

問：《東京出租少女》第一場中有不少細節，演員的小動作如塗口紅、女的替男的抹眼鏡，是劇本已寫明，還是他們自己做的？

答：我沒有花上很多時間，那場戲我給男演員一些角色的資料，他在兩個女孩之間的位置。當她問他拿眼鏡時，並不是根據電影的動作，而是超出的反應。我很喜歡這種錯綜複雜，是理解角色的好提示。

### 導演像足球教練

問：你現在拍對話場面，是用雙機拍還是單機拍？

答：感謝科技，現在我可用雙機拍攝了。我不容許演員記對白，我要求他們用自己的方式說出來。兩部機的好處是，當一個角色根據對白創造時，另一個會緊隨其後，不用兩台機器你便拍不到。像《似是有緣人》，茱麗葉庇洛仙嘲笑 William Shimell 那場戲，在原來劇本並沒有的，第二台機器有助我捕捉 William 即時的尷尬反應。我早期的 35mm 影片，往往要演員跟足劇本說對白。兩部機拍車廂內的對話，有更大自由。

問：甚麼時候你意識到這方式的重要？

答：在拍《10》(Ten, 2002) 的時候。那時我只用一部攝影機，後來我意識到我需要兩台，第二台攝影機的成本很低（按：該片以 DV CAM 格式拍攝），我問朋友借來，令拍攝更自由。

問：提到《10》，我們剛放映了影片的頭五分鐘，小孩演得真好。你如何令非職業演員、尤其是小孩演得那麼出色？

答：很難說具體如何發生，我只可說拍攝時間，連續五天，每天兩小時，差不多十小時，他們沒在意電影在拍攝。

問：你是說連續五天，每天只拍兩小時，就拍了整部《10》？

答：對的，但影片的籌備用了六個月。有部電影叫《10 重拾》(10 on Ten, 2004)，進一步說明如何拍《10》。

但有一點裡頭沒說的，我把鏡頭安放在車頭，跟真的母子約好時間。孩子那天要去游泳池，母親負責開車，他當時很惱母親，我們覺得那是最好時刻。我們叫母親故意慢條斯理，回家去換另一副眼鏡，她重複了兩次，後面她跟兒子的爭拗就很完美了。那段對話以前也發生過，只能抓拍才可得到。這種導演工作好比足球教練，一切準備就緒後，比賽開始，導演只能靜靜坐在一旁，甚麼也不能做了。事前指導好演員，在適當的時間、地點，他們可以超出電影的要求。

問：這是關於技術的問題，你在拍攝的現場，用小屏幕看表演麼？

答：我想若你用過一次，以後就不能不用了。在這以前我們像盲人一樣執導，不知道發生甚麼事，我們看不到電影，只看到開放的空間。只有攝影師最先看到電影，他們跟鏡頭最接近，但他們沒有給我們帶來很好的感覺，他們的反應往往令我不大滿意。後來我知為甚麼了，因為他們想的不是電影，他們只專注能不能加些光（按：此時電影學院的同學很有共鳴，歡呼拍手），他們會留心很微小的鏡子反射。現在（透過小屏幕）有機會看到電影，導演可以放心了。

問：提到小屏幕，現在年輕人用手機、電腦屏幕看你的電影，尤其是你早期的作品，你介意麼？我昨晚才發現有人把整部《春風吹又生》（*And Life Goes On.....*, 1992）上載到 YouTube 了。

答：我不介意。由他們話事，我可以做甚麼呢？最好當然是到影院去看，但這就是科技，當你得到某些時，同時也失去另一些。無論我接受與否，這都已經發生。

問：《春風吹又生》中，為何選擇以父子做影片的主角？

答：本來沒計劃要父子，該孩子的父親是我的攝影師。他離婚了，孩子跟他同住，他沒有選擇，只好帶孩子來劇組。孩子很頑皮，我想最好的方法是給他一個角色。後來我回想，總覺得很奇怪，這部電影怎能沒有這個小孩呢？他對這電影的意義非常重大。

問：你的《雪馨》（*Shirin*, 2008）拍觀眾看電影的特寫，為何選的是女觀眾而不選男的？

答：在《雪馨》前，我覺得我最好的影片是《大寫特寫》（*Close-Up*）（1990）。拍《雪馨》後，我愈來愈難拍下一部電影了。這部虛構電影所傳達的真實，在別處找不到。拍《雪馨》時我放了三張椅，一張在前兩張在後。架上攝影機，在攝影機旁邊擺了張紙，叫女士坐下來看着紙，回想她生命中最觸動的片段，每人有六分鐘回憶，我們共有一百七十人，一共拍了七百分鐘。然後我想用《殉情記》（*Romeo & Juliet*, 1969）的聲音，假定這些女人在看《殉》片，但我沒法購買聲音版權，所以我用了類近的伊朗故事，約八百年前的三角關係。男人坐在女人後面，六個男人都睡着了，可見男女的真正分別。我不是說男人沒有情緒，在我們的文化，男性流淚是不好的。拍完《雪馨》後，我可說我了解女人……多一點。沒有劇本、沒有故事，但每個女演員的反應，背後有真實的故事，我們完全有共鳴。

### 選角條件：自信心

問：你選角的標準是怎樣的？如何找最合適的演員？聽說羅拔迪尼路（*Robert De Niro*）想參演《似是有緣人》，但你最後找來沒有電影經驗的 *William Shimell*。

答：如我剛才說，當想法湧現時，角色也同時出現。有時可找到類似的角色，但有時不知

他們藏在哪裡。我跟羅拔迪尼路見了面，事實上是茱麗葉庇洛仙想跟他合演，我見到他時，覺得他跟我心中的角色並不相像；幸好他在忙別的，合作沒有談攏。後來我在巴黎參加一個派對，我跟翻譯員朋友一起，有個男人在街的另一面走過，我跟翻譯員說，他就是我要找的人。我們問他拿地址，他原來是作家，多湊巧呢！《似是》的角色正好是作家。

第二天我才知他是監製的朋友！一切說明他是新電影的最好人選了。一周後我回到巴黎，約了他跟茱麗葉見面，那次很奇怪，他像個十四歲的害羞小孩，很迴避茱麗葉的眼睛。他有齊所有的特質，唯獨欠了一樣：自信心。直至我們找到了 William Shimell，他是歌劇演員，他有充足的自信。我問他有沒有興趣演電影，他說那不是我的工作，但若你要我做，我會為你而演。我想推他一把，跟他說你會跟茱麗葉演對手戲，他說哪個茱麗葉？我說茱麗葉庇洛仙，他說誰是茱麗葉庇洛仙？然後我知道，他正是我要找的人！若問甚麼是最重要的選角條件，我會說是自信心。關於自信心，給你們一個建議，我愛把攝影機對準角色，假稱沒拍攝，一直跟他們聊，然後我假裝把攝影機開動。一般而言，他們意識自己被攝，會調整姿勢、清清喉嚨，若有人沒作任何反應，他就是最好人選了。

問：在《似是有緣人》中，你要兩個演員彩排麼？

答：他們沒有彩排，我知道職業演員很喜歡彩排。茱麗葉後來參演了她妹妹一部紀錄片（按：2009 年的 Juliette Binoche: Sketches for a Portrait），她找來美國黑人教練，四個月前已開始自我訓練。演員對彩排非常認真，我常重看那些彩排，老實說覺得很受罪，好奇一個演員怎可以排了又排，在拍攝時仍維持那個情感、真實的反應。也許這說明我的不專業。在《似是有緣人》中，那些對白對 William 有特別意義，看着他的反應，你會感到他是第一次聽到這些字眼的。

問：你在拍攝現場經常修改劇本麼？

答：劇本都不可能是完美的。他們在說對白時，有時漏說了一些東西，或加入一些新東西，把原來的意思改變了，這令對白更清新。若不斷彩排的話，反而失去新鮮感。

問：你在二十九歲結婚，然後在三十歲拍了第一部短片《麵包與小巷》（The Bread and Alley，1970）。你四十七歲時拍了《踏破鐵鞋無覓處》（Where is the Friend's Home?，1987）。我們的同學二十來歲，他們想拍電影，你對他們有何寄語？

答：（靜默了一會）……最遲二十九歲要結婚了，最遲！

## 沒拍過滿意的電影

問：2009 年你跟另一位導演 Victor Erice 完成了 Correspondences 計劃，是甚麼促成這次合作的？

答：那是一個朋友的建議，他說 Victor Erice 是很好的導演，但歷來只拍了三部電影。若我倆合作，他可以有機會再次執導。去年，他又拍成了另一部電影。

問：未來可有來中國或香港拍片的打算？

答：我到過日本的東京及其他城市，曾在那裡參展、當評審、展出攝影作品。這是我第一次來香港。我將帶回香港一些記憶，這是個美麗的城市，希望有天可做到。

問：或許可以拍一部關於香港塞車影片。

答：我還未看到交通。但若你想知道甚麼才是塞車，來德黑蘭吧。

問：最後一條問題，時至今日，在拍電影的這些年間，你有沒有甚麼遺憾？

答：回答你這問題，老實說，我先要自得其樂。這些年來，我並沒拍過令自己滿意的電影。電影拍完後，我並不重看，比如《櫻桃的滋味》(Taste of Cherry, 1997)(按：基阿魯斯達米憑此片贏得康城影展的金棕櫚大獎)。只有《雪馨》及《大寫特寫》是例外，我反覆看這兩部電影，原因是，它不是我拍的，那些角色太有力量，是我的控制之外。我只是個觀眾，每次我都看到新的東西。在我的其他電影沒有，我不知道是甚麼原因，我跟我的電影有距離。

## 結語

阿巴斯·基阿魯斯達米最後的答問令人感慨，我們喜歡他的電影，但對他而言，沒有影像比「真實」來得更有力。座談會後第二天，基阿魯斯達米出席電影節的大師班，被問及《大寫特寫》主角 Hossain Sabzian 近況。《大寫特寫》是新聞事件重拍，Sabzian 演回自己。在媒體及法律眼中，他是個騙棍，銀鐐入獄；但在《大寫》的基氏看來，Sabzian 非常溫和，有赤誠之心。看過《大》片的，準忘不了 Sabzian 最後靦腆、低頭的凝鏡。在大師班中，基氏娓娓道出他與 Sabzian 的幾次接觸，說到後面才不經意帶出噩耗：Sabzian 年前因為哮喘病離世，聽罷教人唏噓。沒有甚麼比生命更有價值，基阿魯斯達米用電影證明他對人、生命的好奇及尊重。

基阿魯斯達米除了拍電影、拍照片，也從事裝置藝術及寫詩。他在伊朗出版過幾本詩集，哈佛出版了他一本叫《與風同行》(Walking with the Wind)的英譯本。他的詩總是三兩句的，像童詩般簡單，然對生命以至萬物的觀察與慈悲，很切合他電影的意境。在這裡謹以其中一首作結，可說跟《大寫特寫》中有「靈性」的「殺牠死」罐、《風再起時》在地上滾動的蘋果，一脈相承。

The little apple floats spinning at the base of a little waterfall.

(原刊於 2013 年 6 月 2 日《明報》「星期日生活」)

(按：2016 年 7 月 4 日，突然傳來阿巴斯·基阿魯斯達米因癌症離世的消息，享年七十六歲。重讀四年前他來演藝學院這篇座談紀錄，有緣跟他面對面，是我們的福氣。)

## 「杜琪峯，虎山行」座談會 2016

筆錄 / 呂建樂 整理 / 劉焯

2016年7月4至6日，電影電視學院在伯大尼校舍的惠康劇院，舉行了一連三天的「杜琪峯，虎山行」小型影展及座談會，放映杜 Sir 六部電影：《單身男女》(2011)、《高海拔之戀 II》(2012)、《毒戰》(2013)、《單身男女2》(2014)、《華麗上班族》(2015)及《三人行》(2016)，以及兩部紀錄片：《無涯：杜琪峯的電影世界》(2013)及《三人行——杜琪峯的銀河創作》(2016)。藉此探討杜琪峯及銀河映像公司這幾年的作品與合拍片生態。在最後一天，《三人行》放映後，杜 Sir 及《三人行》的監製兼編劇游乃海更到場了。以下為該天座談的紀錄。



杜：杜琪峯  
游：游乃海  
舒：舒琪  
明：家明

舒：我們很榮幸請來杜琪峯導演和游乃海導演。這次舉辦「杜琪峯，虎山行」項目，重溫杜琪峯導演的幾部合拍片，希望探討導演近年的創作會否因合拍片模式改變，如果有的話，中間有何得失，及和整體香港電影的關係等。而最新作品《三人行》，以警匪片類型或者杜琪峯導演的警匪片來說，均見新鮮的發展，大家也可以談。



明：就由《三人行》開始吧，杜Sir的意念是怎樣來的？這次和上一次《華麗上班族》都用廠景拍攝，和你以前的電影不同，是不是特意嘗試？

杜：《華麗上班族》用廠景，因為本來是舞台劇，佈景需要虛擬或抽象的設計，沒辦法不在廠裡拍。我曾經和張叔平（美術和造型總監）說想不要佈景，角色站在一個地方，你說是辦公室就是辦公室。大家研究，太趕客，張叔平便設計透視舞台。《三人行》呢？我和乃海說，在香港拍了多年警匪片，總是追逐、槍戰、特技，這次做一次不同的形式。希望有一個大而人多的處境，考慮過火車站、警察局，最後選擇了醫院。在這個景裡，我規定故事要講一個遭逮捕的罪犯送往警察局拘留前的事情。電影從頭到尾在醫院裡面，人物大部分時間在病床上，情況比較困難。為何要拍這樣的電影？近年香港人，無論有學問或沒學問的、高官、普通人，犯錯之後，都不認錯，還要再錯。我給乃海一個指示：結局前，所有人物都犯錯，唯有一個最衰的、最好的沒有錯，因為他有原則，他要逃出去。在這個框架下，由乃海繼續創作。

明：銀河映像一直擅長警匪片，但在大陸的製作環境中拍警匪片，要面對審查制度，所以我們有一種印象，銀河映像合拍之後，作品會和以前不同。我們昨天觀看《毒戰》，角色正邪分明，銀河映像從前的角色道德方面比較模糊一些。但是，《三人行》和《毒戰》比較，又有不同，警察的角色複雜了，你們是否摸熟國內拍戲的遊戲規則？在合拍的警匪片中再創新？

杜：兩個戲是不同的處境，《毒戰》講的是內地公安，《三人行》則是香港警察，差別已經很大。《毒戰》可以攝製完成，最後剪去的不算很多，可能是放寬的結果。正正是拍了《毒戰》這樣的警匪片，我不想再拍得很類型。警匪片的很多預告片，都是先「爆」，之後「追」，接着是槍戰。這個戲的目的就是排除此類東西。你問及合拍的難度，怎樣保存創作並通過內地審查？我至今多部合拍片，都在試探，所謂「擦邊球」。經常和韋生（韋家輝）談，有時要試一試，否則很難發展和創作。「擦邊球」，大家很小心地「擦」，隨便「擦」，只會送死。如果不是有些人熟悉內地規矩，想辦法解決問題，《毒戰》可能早就禁映。在上面須考慮人際問題，不完全是創作的事。

明：《三人行》最帶起話題的是人肉慢動作的長鏡頭，你在《大事件》拍下一個長鏡頭，但不是人肉慢動作，這次找來黃俊達教授演員肢體演技，也是你以前拍動作片沒有做過的。這個鏡頭是不是你一開始就想追求的？

杜：電影在一個壓縮的處境發生，尾聲總要「炒埋一碟」，把氣氛推到最高點。如果沒有一樣能凝聚氣氛的東西，電影便彈不起。我不想結尾是一組鏡頭串連，那樣不能凝聚張力。此外，我覺得電影到最後應有一些諷刺。

為了令結局不淪為激烈槍戰，須把它呈現得「柔」些，如果我用每秒一百格菲林拍攝這個鏡頭，整個鏡頭都是一樣的速度，而攝影機的運動也會慢下來。但如果演員模倣每秒一百格菲林拍攝的動作，演員慢、攝影機自由的時候，攝影機怎麼走便由我決定，我可捕捉我要的影像。鏡頭中眾多演員，有些近有些遠，速度也不同。我拍的是一百格，鏡頭中的人物有些是百五，有些是七十，有些可能是

五十，視乎整個畫面的平衡和動感的要求。現在這個鏡頭裡須用上四、五組「威也」，當工作人員拉「威也」的時候，動作比一百格還要慢。我希望參與演出這個鏡頭的人都投入其中，開工前須做肢體訓練。我叫你排練的時候，你不知道我會怎樣用你的，但當我開機拍攝，你就算在鏡頭之外也要表演，因為很快會拍到你，每個人的參與、投入和連續都要強。經過阿達兩個多月的教導，他們都有得着，很多臨時演員非常投入。只有盧海鵬在鏡頭裡是「正常格」的，他的角色腦有些問題，體力會不同，我也怕他跌傷。

設計場景的時候，要度好鏡頭位置和運動，推動鏡頭的伸縮臂須繞過很多東西，現場有不少「威也」鋼絲，佈景中的柱、護士站的櫃檯，是可移動的，開工搭景前這些要決定好。這個鏡頭絕對是在開鏡前想好怎樣拍，我沒有百分之一百的把握，只相信會提升氣氛。

舒：現在的放映版本中，可見這一幕加添很多效果，譬如突然加速，是否剪接階段決定的？為甚麼？

杜：我不想電影的 tempo 慢下來，鏡頭三百六十度環繞場景拍，所拍攝的影像，必須有講故事的作用，如果講不了故事，便是多餘的。我度了很久，過程中一定有些「站」（構圖）拍下來的畫面重要，有些不重要，後來加工的時候，須促成整個戲的節奏和氣氛。

明：從香港的類型片、警匪片或是動作片的角度來看，《三人行》有很多新奇的地方，片長八十多分鐘，但爆發點是在七十多分鐘時出現，前大半天是人物和氣氛的鋪排。另外，你放慢動作，配上羅大佑創作的歌曲《之乎者也》，音樂意念是怎樣的？

杜：最早想過用王菲的歌，可以是新歌，拍完部戲我就覺得不是，直到剪好片才跟他們說是《之乎者也》。原因？就是我當日構思這個故事的原因。歌詞內容把結局顛覆了少許，一般拍電影不會這樣，把緊張的氣氛變得 soft。這就是我要說的東西，用這首歌讓大家思考。有些諷刺，知之為知之，不知為不知，總知就是知知知，大家以為知，但其實所有事都不知，大家一頭霧水，結果是甚麼？其實沒有結果，只在乎過程。商業上是破壞這部電影，但我不如此做就會不舒服。乃海，你有甚麼意見？

游：杜生很開心地跟我說找到《之乎者也》，我看了歌詞很久，很對，「三人行」本身是孔子說的，《之乎者也》使電影回歸那個概念。電影結局是否令人緊張是一回事，但我們一向希望做些與別不同的東西，我非常喜歡現在的設計。

舒：杜生剛才說他先決定醫院的處境，然後交給你發展劇本。銀河映像向來的創作方法，是慢慢演變，慢慢成型，不是一早有完整的構思。以《三人行》來說，你開始接手，是怎樣成型的呢？請說說編劇的過程？

游：杜生和其他編劇（劉浩良、麥天樞）一早已經決定，三個主要人物是有問題的人。鍾漢良一定是個高智商，他會說很多話，說甚麼不知道，但會不停說話；古天樂的警察一定犯了錯，但是為甚麼？這是未知的；趙薇的醫生也一定有問題。我參與是要寫出細節。

杜：我給他設定一個範圍，你的劇本不能走出醫院，最多是醫院門口，不能回頭拍事件的源頭。我心裡在想：「乃海，睇你點死！」希望他成長，引導一些新東西出來。一直以來，因為韋生，因為我，成為障礙。我們不應該經常主導創作。我現在雖然給你一個範圍，但裡面的創作一定屬於編劇，當然劇本交給我，要看用不用得上。他是挺痛苦的，畢竟景在，人在，你不能退，明天開不了工，是你的責任，我老虎不承擔這個罪名。這個戲是在迫他，滿不滿意呢？我不敢說不滿意，怎樣也好啦，希望經歷這個過程，雙方都會有獨特的意念，用在未來的創作。

明：趙薇飾演的醫生角色呢？在香港，醫生享有頗高的社會地位，你們用很多心機編排醫生的 professionalism，包括說話的方法、施手術的過程。影片是否描寫一個警察和一個醫生的職業、甚至道德的考驗？

游：杜生最着緊趙薇的角色，警匪間的惡鬥很容易拍，但這個醫生角色介入事件不容易。警察也好，醫生也好，如杜生所說，他們專業上的困難，我們未必懂得，但是你不可以因此掩飾自己的過錯。每個人都有底線，都有道德良心。我寫劇本時，心裡想寫這些。

杜：能夠在香港做醫生都是人精，讀書非常叻，經過嚴格的醫學知識、規矩、道德培訓。可往往在這些基礎上，因為人性，出現衰格的醫生、貪錢的醫生、不負責任的醫生。剛才說現在很多人一味堅持自己沒錯，不理會對整體的影響，像是有些原因令大家不敢承認錯誤。有崇高職業地位的人，一次又一次犯錯誤，希望把這個放進電影，成不成功是一回事。趙薇演的角色，我當初是這樣想的。

舒：她這個角色和她的背景有沒有關係呢？

杜：有，正正是這個問題，所以我要她的對白說十七歲來到香港，讀完大學，從來努力做事。但任何人，經過教育，制度認可他，成為精英，便可能做出這樣的事，不是因為在香港長大，還是在大陸長大。

明：我們這幾天重溫你之前的電影，你每部都給自己設定限制，挑戰自己，《三人行》是因在醫院的環境。我好奇除了空間外，這次是否也在做時間方面的設計，全片八十多分鐘是否 real time 的進程？一個下午，一間醫院，這麼短的時間，卻發生一件 intensive 的 incident。

游：我本來設定的時間長些，發展到夜晚。杜生說不行，六點鐘探病時間就要開打。不過，最後鍾漢良的手術應該是晚上做的，因為六點鐘開打，完結後才可以做手術嘛。

杜：不知道我是不是已經習慣了？《PTU》是一個晚上，《奪命金》、《暗花》等，這樣會不會迫些東西出來？我不知道，沒有甚麼特別原因吧？

舒：此前我們討論《華麗上班族》，應亮老師有個有趣的觀察，你有很多作品是在拍攝過程中發展出來，但《華》片明顯不是這回事。第一，歌舞片形式，須寫好音樂、做好準備才能開拍；第二，影片是改編，你很少拍改編劇本；第三，看成果，似乎你是跟從劇本拍的。到了《三人行》，因為尾聲時鏡頭的技術性問題，你要預先做好設計，但拍攝時還是回到那種一邊拍一邊構思的做法。請談談兩部近作與你十多年來的創作習慣有何不同。

杜：其實，我經常想先有劇本再開拍，但是當有的時候，我的投入感就差了。不興奮，看過劇本，好像拍完般，很大鑊，你們明不明白？我和韋生合作，或自己做導演、乃海幫我手那麼多部戲，都是一段一段、一節一節嘔出來。有時去到現場，劇本還沒到。我們拍之前仍在想有沒有多些靈感，有沒有多些東西，即使改寫後面的戲都值得。很硬頸，很衰格。這不是做電影的正常方法，你做不了很大的電影，做不了很有深度的電影，次次打天才波。你是導演，前期工作很重要，你要很緊張劇本，一定要寫完，那是健康的電影發展。可是我們沒有這種鍛煉，沒有這種基礎，當年由電視台進入電影圈，很多都是「到時度」。我們這幫七十年代末至二千年前的導演很奇怪，徐克寫了劇本，到現場一樣改，爆到離譜，王家衛一樣，如果甚麼都先弄好，我想他也不會興奮。我們的成長過程中常常如此，養成習慣，我們的時代才出現這樣的事情。

舒：我相信在某個程度上，不能說完全，這是香港的文化基礎，香港一直是這樣。香港由開始到現在不在自己控制之中，開始是殖民地，現在也是。香港人最叻，現在反而沒那麼叻，就是應變。總之，given 一個 situation，香港人可以死也死俾你，方法有正統有不正統，很多時候是不正統吧。我最近拍了兩部紀錄片，回望五、六十年代，並看了很多粵語片，其實社會那時已經是這樣。人不斷做不斷做，永遠在追趕「死線」，尤其是從事文化和創作，你要 feed 那麼多人。人口、觀眾愈來愈多，做的人沒有愈來愈多。當時很貧窮，機會多，有得做就做多幾份工，每個人做三、四個崗位，其實也是剝削。貧瘠的時候如此，黃金時期如此，當你達到藝高人膽大的時候，你未必感覺得到。這種事情逐漸成為香港的文化基礎。從藝術創作的角度來說，特別是電影，牽涉那麼多和廣的人事、複雜的過程，每一步都是流動的，而藝術創作一定是流動的，如果你設置是這樣，拍出來也是這樣，一定不是好作品。我近幾年的體會是應該愈來愈 open，不是 unprepared，你是隨時準備好，但也要隨時 unprepared，會增加創作的 excitement。如果工作伙伴配合的話，作品的完成度會遠遠超過你的想像。很微妙。

明：所以還是那句：Expect the Unexpected，銀河映像，難以想像。

觀眾：你說過合拍片有限制，但你期望創作有更多的 excitement，給自己更多驚喜，會不會矛盾呢？

杜：好大的矛盾，以往沒有那麼多顧忌，但是拍合拍片，自己會做審查，這是創作世界裡的一大屏障。你從本來一個（比較自由的）環境，轉到一個審查的環境，就會明白，那面牆令你不能往前走。沒有辦法，你進去做，必須有這個準備。現在是變幻時期，我們三、四十年在這個圈，會有以往繁華、自由的經驗。今時今日，各位同學畢業後接觸電影工業，上去與內地接軌，可能比我們容易。沒有我們那條老路，未必是一件壞事。你能夠做多少，醒不醒目，懂不懂避重就輕，靠你個人能力。做下去，看得多，便有經驗。幸運的是，你們沒有我們從前的背景和包袱。

明：昨天看《無涯：杜琪峯的電影世界》，杜Sir和銀河映像的創作人，談起合拍片，調子都頗灰。杜Sir說做合拍片以來沒有進步，現在過了兩、三年，拍多了幾部，你是否還是這個結論？

杜：我在香港長大，親眼看見香港六十年來的變幻，當我們設計一個人物或是一個場景，已經有許多訊息在裡面。好了，拍合拍片，你希望在內地賣座，要迎合他們的口味，

即是他們說的「接地氣」。我們死啦，我們點接地氣？我連國語也不能全部聽明白，中央電視台的聽懂七八成，有些地區的話根本聽不懂。請問你不懂、不投入那個文化、生活背景，怎麼創作？進入合拍片的範圍，不僅有送審的問題，還出現你個人的問題。

在這個年代有兩件事要過渡，令我感覺幾失落，第一，菲林沒有了，變 digital；第二，廣東話又好像不行了，甚麼都是國語。世界大氣候一定是這樣，我們這幫人要做很多適應的工作。一直想電影以外還能做甚麼？好像前路茫茫。另一個想法是這樣會出現新東西？如果你 feel 到是這樣，便要變，變甚麼？不知道，但要迎接那個變，不能夠賴，或拒絕，這是時代。

以前的電影佈景摸得到、看得到，現在很多是虛擬，大量特技、CG 鏡頭。一個沒辦法觸摸的世界，我觸摸不到電影。有這麼多問題要想，在想的過程，先適應吧，下一部戲，韋生已寫劇本，會做多些特技。除了適應，還要找一條適合自己的路，如果這幾年找不到，都幾大問題。

觀眾：我很喜歡《華麗上班族》，電影人物和大環境的鬥爭有全球性的 appeal，全世界的人都看得明白。影片呈現的是香港、上海、東京、首爾，這些城市的生活感覺本就很相似。香港作為國際大都會，我們的優勢是城市的質感和生活，我們可以利用優勢，《華麗上班族》說不定是香港電影的出路。

杜：很同意你的說法，但不幸香港的經濟發展太依賴地產，除此之外，甚麼都不懂。加上政府食老本，齋講，甚麼也做不了，沒有魄力和遠景。香港某些人霸佔很多財富，沒有付出甚麼給社會，你我就要馴服於這些人之下「搵食」。所以，大部分電影的題材離不開本土，不會產生特別的思維和創意。而這十年、八年香港形勢的轉變，使大家感覺不安定。我覺得大家應停止爭論，用比較和諧點的方法發展。人家來買奶粉，踢人家的行李箱，不對的，大佬，人家來買奶粉有罪嗎？賣白粉就有罪，買奶粉都有事？政府不應該混在一起玩遊戲，大事卻不做。我們的官員，應該為香港的未來做事，使下一代有多樣的發展。香港的基礎不錯，只是沒有人推（動）。

明：杜 Sir 執導合拍片前的作品，善於捕捉香港的環境，到合拍片階段，好像故意走入廠景，空間模糊，但更能顯示全球化。說的是都市、上班族的問題，不是在香港具體發生的，可能是在亞洲任何一個繁盛都市，野心更大。

杜：亞洲的前景將比現在歐羅區的增長速度和倍數更快更高，未來經濟強勢在東方，是二千年來的機遇。當然要經過頗長的混沌時期，國家之間，會產生衝突矛盾，這是必然的，但大家最後一定為錢合作、為發展合作。這個機遇持續三十年、五十年，經濟一直向上走，你說我的電影呈現的城市，代表北京、上海或香港，會不斷有其他城市也是這樣。將來馬尼拉，或是緬甸，都會出現我電影裡的情境，我經常說這是亞洲的未來。

## 邱禮濤性工作者系列第三部 ——《雛妓》座談會——

---

日期：2015年3月5日

地點：香港演藝學院灣仔校園 TV Studio

出席嘉賓：邱禮濤（導演）、李敏（編劇）、柳俊江（演員）

主持：四維出世、水城

筆錄：麥峻朗

整理：羅韻貽



問：電影的意念最初是怎樣開始的？

邱禮濤（邱）：就如我從前執導《陰陽路》，先構思故事情節，繼而加入角色。我與李敏商討後，得到思路，創作出泰國雛妓 Dok-My，迎合主題，以及何玉玲（蔡卓妍，阿 Sa）兩個角色。因為隨時代轉變，現今社會對於賣淫、嫖妓的定義經已大不如前，關注人口販賣、童娼和雛妓等問題的定義都有所轉變。新定義下就只有買者會受到起訴，源於賣淫者實際是受害者。電影中何玉玲是否進行賣淫行為呢？如果從香港而言，賣淫若是指以性、身體去得到某物，我們又是否牽涉於賣淫活動呢？這就是我們斟酌的問題。

問：構思《雛妓》的故事，編劇李敏小姐是如何跟導演合作的？

李敏(李)：最初，導演跟我提及《雛妓》時，我在構想如何拆解題材。電影中一位香港人無故走到泰國，救出妓女，像是不太可信。因此我不斷說服自我，《雛妓》會如多年前葉倩文的成名作《寶妹》般，同樣十分賣座。另外亦說服自我，編寫一段不倫之戀，觀眾會投入、喜歡，又不抗拒。還有，在過程中我要不斷搜集資料。我正正認為若事事如意就不夠戲劇性，能夠編出令自己驚喜而觀眾又能接受的故事，才算是盡編劇的責任。記得我所做的資料搜集中包括性虐待。另一方面電影中，何玉玲深入虎穴調查官商勾結，當中的「巢穴」我是真的到過。我的一位朋友是夜總會大班，我曾到過他們的巢穴。我收集了不少相關資料，習慣有這樣的情況，然而我發現不少身邊人對事情一知半解，甚至毫不知情。整個過程我不斷篩選合適的資料，完成後就編寫故事。

問：是否原本已有電影取材的框架，再搜尋合適資料，配合其中？

李：這個框架是邱禮濤和投資者提供的，我再配合。我記得最初甘浩賢(任達華角色)是金融界富商，但我當時已經想到「知識改變命運」，所以把他改為教育高官，可能會刺激點或意識到要補習英文。始終亦有些地方須與導演磨合。《雛妓》電影跟劇本，可說是少於5%的改動。

問：電影中飾演通才的 Raymond(柳俊江角色)，有沒有提出一些意見或互相交流，令拍攝過程更順利？

柳俊江(柳)：Raymond 這角色是我熟悉的一類人，也是我不喜歡的一類人。由於我腦海裡已深深浮現出 Raymond 的形象，當我飾演時，只需考慮該如何演繹他的性格。導演心目中亦已有想法要如何演繹，在拍攝前會給我指導，我都會盡我所能按照要求，其實看劇本時我已經幻想到每個情節。

問：《雛妓》電影所涉及的議題甚多，例如性工作、青少年、家庭問題、官商勾結、傳媒自我審查、教育問題等等，剛才提及影片主要是邱禮濤導演的想法，官商勾結是李敏小姐的提議。整套電影上誰提出的議題較多？而議題又怎樣切入其中，構成故事呢？

邱：我製作一部電影時，若有資料不合適，會留至下部電影使用。其實當初未知《雛妓》製成品會是怎樣，但拍攝這類電影的機會難得，我都很幸運，同樣地我不會知道有否下次機會。大家皆知現在已處於危險中，或未有下次機會，所以把大量資料同時加入《雛妓》中，雖然電影質素可能受影響，但總比只略為提及資料好，所以我都心甘情願。

問：不少人看過《雛妓》都會覺得蔡卓妍的演出十分精彩，我覺得她最初扮演年青人的小動作，如寒背等，特別細膩，她由十多歲演至三十多歲，難度很高，邱導演與她的溝通和合作上順利嗎？

邱：超乎想像地順利。阿 Sa 有不少優點，其中一個是，她說話時的懶音，飾演年青人可以繼續以懶音說話，飾演成年人時說話就要把嘴張開點，改善咬字，阿 Sa 亦十分有心。我個人認為她很有潛質，她作為主角都很理想。我曾問她希望事前、還是臨場得知該怎樣演繹，她毫不介懷地笑說：「到時先講。」大家都明白臨場時，她要即時做到要求，可想而知，她非常專業。

問：柳俊江和蔡卓妍的合作又如何？你是電影界新人，與經驗豐富的前輩合作有何感受？

柳：大家的經驗都比我豐富，會有實踐和理論。而我則毫無準備，因此有段奇怪的經歷。第一天拍攝時，我很奇怪已經有張床在拍攝場地，第一次與阿 Sa 見面已經要和她睡在一起，要親密地在床上叫醒她。當時，我並沒有想該如何演繹，只想着我的老婆會有何反應。導演也有給予指令，幸好阿 Sa 十分成熟，牽引着我。因此即使是我認為最困難的情節，都能順利完成。

問：李敏曾與導演合作數部電影，是次《雛妓》的改動較之前的少，對比之前成果會否更理想，或更能傳達當中的信息呢？

李：跟導演合作了一段長時間，他教懂我不少，在電影圈學會的事是能夠應用於人生。導演說每部電影只會拍攝一次，所以好多時候並沒有如果。加入電影界後我更會包容別人，否則電影難以開拍，開拍不了就會連結果也是未知之數，所以我不能回答成果理想與否，但我絕對感到更高興。

問：劇本上有個很有趣的部分，就是「長腿叔叔」。港產片很少見，你是如何有此神來之筆？

李：《長腿叔叔》是我的年代每個女孩都會看的英文書籍。現今的小朋友常看公主系列的卡通，較少看《長腿叔叔》這類。香港電影普遍由男性主導，若有機會，我當然期望加入女性角度。我認為不少女觀眾從小被迪士尼卡通荼毒，都希望被英雄拯救。我認為這思想不健康，長腿叔叔的「拯救」更符合我的想法。在我而言，此事非常浪漫，長腿叔叔幫助女孩生活及成長。

問：電影中有不少倒敘，這是早已在劇本上決定，或是後來剪成的？

邱：劇本是電影的藍圖，但拍攝完成的片段會帶給我感覺，引導我，可是基礎仍在劇本上，然而只有很少數會完全依照劇本。

李：拍《雛妓》時，我下意識認為要以倒敘形式說故事，否則會很無聊。

邱：我另一部未能通過內地審查的電影《黑白道》，有人說未能理解當中的倒敘記事，我十分介懷此事，因此製作出順時序的劇本，不過最後剪接仍是倒敘方式。電影要說服別人的首步是文字，但行內人的文字能力普遍不高，很難完事。

李：拍攝前是文字，很依靠閱讀者把文字想像為成果。

邱：內地常有的文學劇本都難以拍攝，劇本中常用很有文學氣息的形容詞，例如「風雨飄渺」、「月黑風高」等，審批都說劇本出色，但實際難以拍攝。

問：電影中有兩個錯摸很好，第一是第一場強姦戲，還以為是父親（按：觀眾後來來才知是繼父），第二是何玉玲第一次到夜總會，我們誤以為她要投身她母親的行業，或是因創傷而走上這條路，但原來她只是個採訪記者。兩個錯摸的安排很好，亦令人反思為何潛意識預設女性會走上歪路。



李：其實，我編寫劇本時就認為觀眾會認定何玉玲會走上性工作者的路，因此希望創作出點驚喜。然而我內心有點害怕，因為理想的部分經常被刪去，所以我很感謝邱導演沒有刪掉。

問：香港電影普遍男性主導，正如李敏小姐指女性較為被動，一般只等待命運操縱。而李敏小姐這次的劇本，和邱導演早前兩部關於性工作者的電影，都關注女性和性工作者的地位（按：2007年的《性工作者十日談》及2008年的《性工作者2：我不賣身·我賣子宮》）。這個關注是何時開始？你怎樣評價三部電影？可視為三部曲麼？

邱：動機上會視為三部曲，我每次都期望有新元素加入。若要把三部電影看成同一系列，第一集有傳統的性工作者，即街頭妓女、夜總會小姐及一樓一鳳。第二集有劉美君飾街頭妓女黎鐘鐘，又有黃婉伶飾的黃蓮花，她是為了居港權而嫁給港伯的年輕內地女子，雖然她不是傳統定義的性工作者，但她的行為與性工作者重疊，這部電影的題材比前一部較廣。若把《雜妓》視為「性工作者」系列，Dok-My顯然是未成年性工作者，而何玉玲的成長和生活某程度上也與題旨相關。

問：導演工作甚多，有時會否有精神分裂之感，或是頭腦依然清醒？

邱：我認為我清醒。拍戲上，我無選擇困難症，我是心口如一的，但我不會在我的戲擔當攝影工作，只有一些複雜的鏡頭我會動手。加上，經濟上，我擔當攝影工作的薪酬不會增加，另一方面又少一人幫忙。倒不如多一個人，而我跟演員可作更詳細指導。以前的我拍攝完成就剪接，從未有思考過，現正在改善。

問：到台下發問的時候了。

觀眾一：你好！我想問關於甘浩賢與何玉玲的關係。我和同學對他們的關係都有不同見解，我認為甘對何並不是救贖關係，因為何是有付出的，她得到的都是努力換來。我想問編劇設計兩人關係時，希望帶出甚麼信息？

李：是個複雜的救贖關係及由性到愛的關係。我曾想，若他們間只有買賣是不感人的。你有否留意他們的愛情場面？我認為只有第一場在車上的口交情節才能稱上性愛場面，其後都是愛情場面。最初先是女方討好甘浩賢，但第二場已是平等，第三場轉由男方討好女方，你能否明白當中關係？

觀眾二：你好！剛剛李敏小姐提到甘浩賢與何玉玲的關係有所轉變，甚至以遞進形容。我亦留意導演處理鏡頭方面有按情節轉變，例如由他們在車上發生性行為時以上下角度突顯從屬關係，轉為在床上時較角度便較平等。請問在處理他們關係的改變時，取鏡會不會和編劇商討？另外，本片性愛場面較為大膽，在拍攝前會否進行特別講解？

邱：第一，我不認同別人對早前《色，戒》的評論，所以我不會實踐。其中，甘浩賢與何玉玲口交時，何玉玲是享受的，而甘浩賢是討好她的。但我並無深入考慮象徵意義。我自問熱愛電影，投身電影界多年，已多次接收到類近評論，再不會淺白指有甚麼象徵意義，但仍會在拍攝前作出指導。不應考慮演員道德界線，而是希望眾人理解拍攝要



求，令拍攝順利。作為導演，除了提供指導，也要控制氣氛，例如演員投入度和團隊的勇氣。

觀眾三：對於何玉玲被強姦或口交的情節，你可曾想過鏡頭的底線？除了演員的意願，還有市場的接受程度，你有何看法？

邱：面對投資者時，我都回答過市場的接受程度。老實說，我不太理會，觀眾是神秘的。有時，為了投資始終要回答合意的答案。其實，我只是在想當中的信息能否表達。

觀眾四：我對於文具店及第一場強暴情節印象深刻，家庭悲劇情節卻配上耳熟能詳的歌曲（按：〈Que Sera, Sera〉），正好何玉玲又叫 Sara。請問是劇本已有還是後期製作加入？

邱：李敏及我最初的《雛妓》大綱由兩部分組成，一是《等候董建華發落》中母女重逢的一段對白，約四十五秒，另一部分是〈Que Sera Sera〉的歌詞。「Que Sera Sera」是西班牙文，意味將來。「Sera」並不是人名，因為版權問題，何玉玲的名字是 Sara。每個人的名字都有其意思，教徒知道 Sara 是亞伯拉罕的老婆，又有「公主」、「高貴」的意思，正好從何玉玲的遭遇帶出「Whatever will be will be」。正如落難溥儀本是皇帝，釋迦牟尼本是王子，後來成為佛祖，表達了「今天不曉得明天事」。

觀眾五：你的戲大多關注社會議題。雨傘運動後，香港發生不少事情，有沒有甚麼電影題材，正在等待投資者呢？

邱：當年我跟投資者說，《等候董建華發落》的賣點是「寶馬山雙屍案」，而《黑白道》是關於「無間道加黑白森林」。至於《雛妓》，能說的話都說了，不能的就只好面是背非。我是個唯命是從的人，可是投資者的話時常不明不白，例如他要求拍攝進度加快，我卻不知要多快，但只要我做得到，都不會爭論。

觀眾六：你曾在訪問中，被問到拍攝《等候董建華發落》後還會否拍攝關於社會議題電影，你回答：「我不能空中樓閣定下要拍些甚麼，再去找故事。相反，我需要被真實故事感動才會開拍。」就《雛妓》這完成品，最能觸動你的是甚麼？

邱：香港現在的情況。事情總是不能預計，成果自然與否都不知道，宿命無法改善。我就是不懂空中樓閣，只懂靈感的變化。電影以外的評論，例如《紅樓夢》反映當時社會情況，我就認為所有故事都有同樣功能，那就可注入靈感了。當然，智者放得巧，愚者放得笨。

觀眾七：剛剛你回答提到香港現在的情況，可否詳細解釋一下？

邱：《雛妓》關於一位離家出走的女孩，對我而言是自然的。以「孤兒」代入香港很貼切，可從五十年代開始。由 1842 年到現在，香港都是個孤兒，父母雖然差劣對待，仍自強不息到今時今日。希望大家可以加深對香港的了解，作為香港人是自豪的。香港走到現在絕不容易，前人都有相似的制作，我只是走上同樣的路。

觀眾八：對於戲內「筆」的設計我很欣賞。甘浩賢送給何玉玲的筆叫海明威，當中的革命味道與何玉玲的角色很配合。請問你是否代入了她的角色，或因社會發生的事而有所寄予？

李：海明威既是作家又是記者。這支筆是有象徵意義的，就是因為記者，所以希望新的編劇、記者會有更多好奇心，創出一團火。





# 香港電影歷史

## 表演與真實——再探《春殘夢斷》

文 / 陳力行

*[T]he moments of the character's life [...] necessarily tak[e] moments from the actor's [...] palpably absorbing some of the reality of the actor's time in its rhythms and pulses.* V.F. Perkins<sup>1</sup>

*The essential features of Realism (and the audience's experience of it) are the tendency to become interested in characters as if they were real people [...]; the tendency, therefore, to care about the characters and what happens to them; the tendency, therefore, to become emotionally involved, to participate, to identify.* Robin Wood<sup>2</sup>

電影的可信性，乃至令人投入的程度和我們對角色的關懷，很多時就如 Wood 在上述引文所說的一樣，是因為戲劇角色恍如真實的人，活現眼前。當然這不是絕對的評論方法、鑑賞標準，但重看李晨風編導的《春殘夢斷》(1955)，最教我驚訝的一項優點，正正是一眾演員們活生生的 presence，繼而成就出每個角色最真摯、最堅實的感情，並賦予電影光芒綻放的生命力。Perkins 和 Wood——這兩位《Movie》雜誌的重要作者——對電影之表演 (performance) 和真實 (reality) 的透徹見解，着實能跟《春》片的形式與命題有機地交織起來，從而擴闊了我們對本片的討論與看法。<sup>3</sup>

要呈現出「演員即角色」之演繹高度，固然依賴演員自身，包括她／他的明星形象、演戲方式、人生歷練；但絕不可忽略的，是演員跟電影整體的關係。特別是《春》片，戲中的鏡頭技法、戲劇鋪排、改編技巧、場景設計，凡此種種，都會影響和深化表演的層次。是以，「表演」二字亦可理解電影整體成就的一扇窗。若只談「演技」

(acting) 之好壞，便難以理解戲中角色人物是如何構成，容易淪為空洞的評論文字。此外，我們還得要叩問，電影對人物的細緻刻劃，乃至他們所流露的真情實意，還帶來了甚麼意義呢？

我們可以先從電影的原著入手。Wood 曾高度評價托爾斯泰的《安娜·卡列尼娜》(Anna Karenina)，並稱許為最優秀的寫實主義文學作品。<sup>4</sup>而他更指出，托爾斯泰之所以鉅細靡遺地刻劃安娜的心靈空間、人性思維、精神面貌，繼而讓讀者產生強烈的同情與共鳴，目的就是要反映出她身處在時代夾縫的進退維谷，使我們從安娜身上感到的失落、遺憾，轉化為要求社會變革的聲音。<sup>5</sup>原著中沒有海，只有鐵路連接莫斯科與聖彼得堡兩地，而那些連綿的路軌對 1870 年代的俄國則饒富深意——在現代化的進程下，容許交通科技之發展；但安娜高舉個人主義、自由戀愛，卻被上流社會的圈子唾棄，最後投軌自盡。

### 原著精髓

毫無疑問，李晨風的改編可謂盡得原著的這項精髓。<sup>6</sup>電影不但舉重若輕地改寫了時代、環境，同時很自覺地保留了鐵路的喻意——女性地位竟與時代進步，毫不相符。即使八十年過後，在一水之隔的香港和澳門，女性的命運依然坎坷。就這點，我是完全同意影評人安娜的觀點，就是《春殘夢斷》跟另外兩部李晨風導演的《春》和《寒夜》一樣，「都漂亮而複雜地體現了一種在粵語片裡恆常出現的張力——新與舊、家庭與個人、傳統與現代的角力。」<sup>7</sup>

是以，戲中的開首便攸關重要，亦簡潔地

突顯了新舊價值的衝突。首三個鏡頭是這樣的：輪船開駛時引發的滾滾濁波、現代的精密機械在運作並發出引擎聲。海的意象一直貫穿並豐富電影的脈絡：稍後我們會知道，海代表着一段失落的曩昔童年，即一個海上交通沒有那麼頻繁發達的純真年代。<sup>8</sup> 海還意味着死亡：潘安娜（白燕飾）和王基樹（張活游飾）都不約而同想投海自盡，同時卻代表對大自然的自由奔放、以至不能逆轉的童年，作出一種 total surrender。但可笑的是，一切的悲劇皆源自這艘連接兩地的輪船——它是安娜再次邂逅王基樹的地方。故此，李晨風透過這開首，不但清晰交代了時代背景，更重要的，是表現了安娜飄泊無定的人生旅程。而段落間對這片汪洋的呼應，均打開了解安娜內心的一扇窗。

這個開首並無多費筆墨來交代故事枝節，而是直接把焦點落在安娜身上。第四和第五個鏡頭，先拍下船上已熟睡的乘客，除了一名走過的水手，全部的人都好像經歷了一場疲倦的旅程。但來到下一個鏡頭，卻是安娜躺在床上的特寫。她瞪着眼睛，明顯沒有入睡——我們看到她在沉思細想。鏡頭先拉後，她拿出兄嫂杜麗娟（黃曼梨飾）的信，再開燈細讀，而鏡頭又再緩緩推前。毋庸置疑，已乘船去澳門的她正在重讀這封信，而且可能不止是第二遍。這個單一的鏡頭裡，最重要的，亦非書信的內容，而是安娜的反應。當信的內容以黃曼梨的畫外音讀出時，打從這一刻，電影已邀請我們走進她飽受折磨的內心世界，嘗試去了解她和追看她的故事——這是令觀眾認同（identify）之方式，因為我們是透過安娜的觀點，同步地閱讀這封信——這種同時性（simultaneity）無疑是提升戲劇表演真實濃度的重要一環。貫穿全片，其實有不少相似的戲份，都是不用透過對話或跟其他演員的互動，來細緻地處理個人很私密的情緒。<sup>9</sup> 同樣重要的，

是這記長鏡頭最複雜之處，並非其刁鑽的運動與調度，而是醞釀演員的情緒，並準確記錄他們的內心變化。翻覆似波瀾的心境，在既定的時空之中，捕捉起來。從場景空間到鏡頭運動，無一不強調安娜在飄泊的旅途中，忐忑不安的心情。這裡沒有明言的，是安娜的心理交戰——丈夫陳克烈（馬師曾飾）會否懷疑她在迴避他？會否因婚姻的不愉快，而蒙受澳門的家人、舊街坊的白眼，以至無形的（社會）壓力？

長鏡頭以外，特寫是戲中另一捕捉真實的手法。在評《春》與《寒夜》時，黃愛玲和何思穎寫道：「（李晨風）對特寫的運用更自成一格……大特寫將人物從周遭的環境抽離出來，形成了一個幽閉的心理空間。」<sup>10</sup> 不過，兩位評者的論點其實可以再詳細闡述。李晨風運用特寫之奧妙，很多時是透過插入鏡頭（insert shot），帶出一種起伏有致的剪接節奏——這節奏能將平淡恬靜的表演，霎那間變得巨浪翻騰。像王基樹跟安娜在船上碰面，便是一佳例。在中景鏡頭（medium shot）下，王走向母親身邊時，攝影機紋風不動，先待他從畫右邊入鏡，然後端詳了安娜一下；但王沒有即時打招呼，跟安娜擦身而過後，鏡頭卻快速往左一轉，其後再插入安娜注視王基樹身影的特寫。王待母問起是否認得安娜後，才上前跟安娜示好。我們當然無法確認他們是否早已認出對方，但可以肯定，他們都受對方吸引。電影進一步以過肩鏡頭（over-the-shoulder shot）的對剪手法，來表現兩人距離拉近了的互動。但突然間，王基樹的眼往下瞄，原來兩人不自覺地握手，再剪到兩手緊握的大特寫——而原著是這樣描寫二人握手接觸的情況：「她（安娜）的目光，以及同她的手的接觸，像火一樣燃燒着他（伏倫斯基）的全身。」<sup>11</sup> 可見，這一個大特寫，已不單是對身體接觸之強調，而是最直率的情感聯繫、慾望表達。整段的剪接節奏，是透過不斷收窄的



王基樹的視線忽爾往下，我們卻沒有在同一畫面內看到他們握手。



然後電影插入了安娜與王握手的大特寫。這類強調身體某部分的特寫鏡頭，在全片中實屬罕見。

景框，層層遞進地透視兩人的心靈與精神面貌，全神地演繹出情迷意亂的狀態。這記特寫過後，我們看到兩人靦腆的臉上，有種熱情洋溢的渴望——他知道她已是有人之婦，而且是一女之母；她眼中的他，則代表着陳克烈沒有的年輕氣質與活力，甚至是再次被愛的可能。

### 道德探戈

由開首一直延伸的母題，正是新舊道德觀念間之角力。不少有關《春》片的評論，都著墨於李晨風在改編時，因當時「觀眾意識保守」，而要把安娜塑造為「感情克制」、「拘守禮法」的角色，而她跟王基樹的關係只屬「發乎情止乎禮」。<sup>12</sup> 我以為這些詮釋都十分保守，完全忽略了潘安娜在克制外表下，具有隨時傾瀉的強烈情感。雖然吳國坤亦提到《春》片令他想到五十年代由道格拉斯薩克 (Douglas Sirk) 導演的通俗劇 (melodrama)，吳在文中只交代了這些電影在運鏡手法、場面調度上之相似，而這個類型的核心——優秀的通俗劇往往暗地裡顛覆了主流意識形態，令電影充滿諷刺意味——卻未有提及。是以，《春》片表面上妥協，但實質上卻完全相反。而戲中由演員流露之真實情感，正正聯繫着這種顛覆性，因為只有進入他們的心靈深處，我們方才看清楚他們的窘迫困境，並對不容他們越軌的時代、社會作出控訴。

於此，王基樹與安娜的感情關係，跟李文 (李清飾) 和潘美娜 (梅綺飾) 的關係雙

軌並行，便更突顯戲中關乎道德的曖昧與張力。影評人王瑞祺點出了，李晨風電影中的悲情和音樂母題 (意即不斷上揚的節奏、情感的濃度，藉此加強觀眾的同情)；但同時他認為《春》片「是個很不平均的作品……然而電影失手之處，是它毫不自制的煽情手段，把馬師曾極力寫成一個有虐待狂的殘酷丈夫，而白燕、張活游的角色則淪為涕淚滂沱的工具」。<sup>13</sup> 不能否認，李文和美娜這條敘事線，讓我們看到角色的真正成長，強調兩人心靈逐步契合；而安娜與王基樹的關係，卻剛剛相反，一直往雙方不能結合的事實推進。<sup>14</sup> 但一離一合之結果，正好代表着新舊價值碰撞下的不同可能性——靈與慾、悲與喜、勝利與失敗、理智與感情，既會衝突，也能並存。縱使兩段關係結果不一，但相通之處，無疑是雙方間那猶如探戈舞步的互相試探、調情與挑逗，再而透徹活現演員 / 角色在種種道德糾纏、抉擇間，最親切真實、最富感染力的一面。

若將開首不久後的遊樂場戲份，與及中段的舞會並讀比對，倒能辯證該論點。先說李文和美娜騎迴旋木馬的一段。李晨風很有意地把遊樂場描繪為一場優雅的舞會，全因他選用了《藍色多瑙河》這首圓舞曲，不但襯托着迴旋木馬 (及其他機動遊戲) 的迴旋跌盪，還間接豐富二人傾心盪漾的神態。<sup>15</sup> 在雙人鏡頭 (two-shot) 中，他們露着燦爛笑容，美娜側身坐在馬背；李文的手則捉緊美娜那隻木馬的支柱。前者予





在迴旋木馬上，李文遲疑不決，仍未能開口向美娜談婚約一事，但我們可在他的臉上看到無比的殷切和期盼。

人輕盈飄逸之感；後者卻像個手腳笨拙的高個子。從上一場戲中，電影暗示了美娜有着好動不息的個性：她喜歡游泳，到郊外遊玩，完全是一個有很多精力要釋放的青春少艾。可是，我們對李文所知的並不多，而這場戲的關鍵就是在他身上。一剪到李文的特寫時，他漸漸把笑容收起來，神色亦變得靦腆。李文先啟齒說：「三妹啊……」但他沒有即時把心底話說出，而電影再剪到美娜的反應時，只見她好像洞悉李文心意，眼神卻充滿對他的挑逗。這既是美娜的反應鏡頭（reaction-shot），也是李文的主觀鏡頭。換言之，電影雖用上對剪手法，卻更像是李文以含蓄、內斂的目光去看美娜，彷彿招架不住美娜眼神裡，那張揚刺眼的嫵媚——直教人覺得他已喜歡美娜到一個不能自拔的程度。遲疑了一會的李文再說：「我想問聲你…你…答唔答應我嘅婚事呀？」話說完了，電影不立即剪入美娜的反應鏡頭，而是停下來幾秒，看清楚他說這句話後的反應，讓我們有足夠的時間去思考、代入他的感受，可見李晨風對這位演員的體貼心思。不消一會，觀眾猶如徹底認識了李文這個人，即便他只是出場不久。

遊樂場跟之後舞會的部分另一相近的地方，是兩個場合都是要角色公開示人，而畫面上，一對舞伴更猶如置身在私密的調情空間。舞會是上流社會中，一個認識、追求異性的社交場合，理應是一種自由的表現；但對已婚的安娜而言，卻要在眾目



而美娜好像早已看穿李文的心意，並漫不經心地試探着他。

睽睽下承受沉重壓力。她非但不可以貿然跟其他男人親熱地跳舞，這個場合還暗示着，她猶如陳克烈的一件收藏品——由下樓梯一刻，她都是被陳克烈牽着走，並由他向別人介紹這位妻子。但當安娜搶先向王基樹介紹她丈夫，後又接受跟他跳舞，不啻都是大膽地表達自身慾望。對安娜而言，此舉動已等如初嚐伊甸園的禁果。在大廳跳舞時，安娜不敢直視王，一直迴避他的眼神，但再多跳兩步，也開始不介懷，而且變得陶醉。即使他們的一舉一動都是公開讓所有人看到，包括她丈夫，兩人的翩翩舞姿完全是從容不迫，毫不拘謹。不要忘記，這場舞會戲正正安排在「穿耳環」一幕後——縱使安娜是服從權威、身不由己的人，但在王基樹的追求下，她卻是個煥然一新、如沐春風的女人。簡言之，安娜正不張不揚地對抗包圍



王基樹與安娜跳的這支舞，大概教人想到《偉大的安伯遜家族》（*The Magnificent Ambersons*, 1942）中 Eugene（Joseph Cotten 飾）與 Isabel（Dolores Costello 飾）在舞會後，仍留在人去樓空的大廳，跳着一首好像永不完結的華爾滋。

着她的一切：她的丈夫、她的名聲、她的社會地位、她所屬的階級。

不過，整段舞會的戲肉，是王把安娜拉到陽台，遠離舞會人群和陳克烈的一刻。而這是他們自澳門遊樂場一別後（當時只是短暫在摩天輪上共處），再次有機會二人獨處。音樂由輕快旋律變調為更幽怨的樂章，同時，王向安娜示愛。這段戲的對剪篇幅，固然集中王那段愛的宣言，但同樣重要的，是安娜對王的反應，細看她如何逐漸被打動。王一開始那句「我愛你」，電影剪到她的特寫，見她一陣錯愕，不知如何反應，想了想才說：「你話咩話？」今天看來，安娜的反應或許會被視為令人失笑、尷尬的 cliché；但再想深一層，她到底是多久沒有聽過這樣的一句話？這可能是她婚後的生命軌跡裡，都未曾聽過的一句話。當鏡頭剪回王，他再說：「你美麗嘅顏容、清高嘅品格、憂鬱嘅神情、默默含愁嘅眼睛，真係令我感動。」整句話將近一半時間，再落在安娜的臉上。而這次，她的眼神明顯沒有迴避王，甚至全然接受了這些溢美之詞。但後來王提及安娜婚後的苦況：「你雖然係嫁得好有錢，但係你內心非常之痛苦。」再剪到安娜的臉，她卻黯淡低頭，似是不願面對，但她的沉默無法否認這事實。鏡頭又回到王，他說他同情和可憐安娜，並再多說一次「我愛你」。安娜搖頭嘆息地婉拒他的愛意，王卻堅定地跟她說：「我對你嘅愛係好純潔，一啲佔有心都冇。我呢次嚟係想你知道我嘅心事，有個人咁樣愛你，我就心滿意足。」這句抱樸含真的話徹底穿透了安娜的內心，而且表露在她那雙汪汪淚眼。她哭，是因為她亦愛上了他，但同時明瞭這是一段 unattainable love。安娜決絕地跟他說永不再見，但又接受王的請求——跟他跳最後一支舞。在這個細小狹窄的陽台，跳舞成了言語不能表達的愛慕，以身體表現來打破時代的禁忌。沒有對白的，在一個二人鏡頭內，眼神目光充滿交流，看似戰戰兢兢

但又雀躍不已。即使打雷也無礙他們這支惜別舞，而舞姿的轉動，更讓我們看清楚二人臉上盡是千般個不情願。但他們唯一能做的，就是珍重這一瞬即逝的舞動交流。

觀乎兩段，李晨風均是極盡細緻地順應演員／角色的情緒來決定剪接關口。每次剪接到他們的特寫，其表情、神態都是千迴百轉，並同步揭示了角色心中的所獲與所失。正因為這種得失之間的懸念（suspense）與回響（pay-off），賦予了每個角色／演員張弛有致的表演力度。他們的臉不但折射出無窮的戲劇懸念，當中的延伸與涵意亦遠超於浪漫煽情。像李文一角，我們從他身上感到人物之真實——他的猶豫、顧慮與脆弱——統統指向他跟美娜提及婚約一事時的掙扎。跟王基樹相比，他不懂觸摸女性內心想法，卻真誠坦率；跟安娜相比，他更顯得是一位「情感克制」的角色。李文在那一小段的表現，可見他無疑擁抱傳統、保守道德價值（這裡，保守二字沒有任何負面意思），即婚姻與家庭。而電影後段，我們也從大哥潘展鵬（黃楚山飾）的口中得知，李文和美娜也快要成婚。這兩大傳統價值最美好之處，就是為人提供的安全感和歸屬感。李文和美娜完全膺服於傳統觀念，因為這意識形態賦予了一個清晰的「原因」，令他們的行為能被解釋，故此角色的轉變與成長都變得一致（consistent）。

王與安娜的那段戲份，則有力預視電影後半部分，即安娜與王輾轉曲折的情感轆轤。誠言，二人言行的確不一致，安娜更好幾度欲拒還迎。然而，電影正透過兩位主角，反映出人性中不能被解釋的一面。簡單來說，這可視之為對戲劇性的考慮，若他們狠狠斬斷情絲，故事便無法延續，我們也無從投入角色。但更深入去看，王與安娜更表現了一種自由，或至少是對自由的渴望——二人都極欲擺脫社會規範、傳統成見的束縛，卻又顯得無能為力。<sup>16</sup>

並列回看兩段關係，便更覺人性光譜之寬闊：有的能以邏輯推敲，但有的變幻莫測。明乎此，所謂真實感，就是透徹體現了生命無常之本相。就這點而論，電影的「不平均」並非演出之不足，而是李晨風想要刻劃的世界，能包容兩種南轅北轍的想法和態度。

### 臥室糾纏

上述兩段的處理，李晨風的確集中以剪接，來營造表演之層次變化。不過，我們不難看出這種形式技巧，仍以服務演員為重心，而且往往更顯現每個角色人心難測、複雜多變的一面。再舉多個例，來說明電影的這項優點：當陳克烈發現安娜與王基樹在鹽馬意外後私會，安娜迫於無奈回澳門老家，王得知便馬上趕赴探望她時，兩人在床上的對手戲。即使多次重看，我仍為演員呈現之真實——從他們身體間的動靜到臉上的表情，以至內心的道德掙扎——感到無比震撼。在〈評《春殘春斷》〉一文中，我亦談論過這幕戲中的一個長鏡頭：

王窮追到安娜娘家中的一段。二人在房中時，有一個捕捉他們對話的長鏡頭。較第一段戲含蓄，少了畫面空間上的劇變；這一分鐘左右的鏡頭，卻示範了演員與攝影之間，兩者如何相輔相成、如何達至近乎完美的組織。整鏡開始時，王在鏡頭左邊，手搭在右邊的安娜的肩上。王已說到可以為安娜犧牲性命，安娜卻道出不能和他結合，而王對她的話顯得有點疑惑；安娜的反應變得更大，以整個身子鬆脫開王的手，並猛然撲向左前方，而鏡頭迅即轉左，兩個角色便對調了位置；王站起來走近安娜，鏡頭微微提升，他說安娜誤會了，只祈求和她做一對「精神上永遠的好朋友」；安娜再次拒絕並勸他離開，她緩緩走回右邊，鏡頭先右轉，王俯起身再手搭安娜的肩膀，然後慢慢推近至中特寫；

安娜轉身道出苦況，只希望他能和美娜相愛，要不然就永不相見；安娜轉身繼續痛哭，鏡頭遊向左邊，悄然捕捉了沁濕眼角的王，他側身往左看時，整鏡亦完結。容我斗膽推論，若白燕和張活游的演繹，包括他們一舉手一投足，並非來自劇本或李晨風的指導，那很可能是他們作為演員的自發性（spontaneity）。譬如，當張活游的對白涉及追問安娜的時候，手便立即把她的肩抓緊，使整個畫面增添一種隱約的動感。再看白燕兩次流麗的走動，其走位、對白和鏡頭，三者並行，多麼細膩、俐落的配合。如果演員真的自發演繹，孫倫和曹池的攝影就無疑功架十足。因為他們不但以靈巧的運鏡捕捉演員動態，更見可貴的是，演員和攝影雙方都存有默契和互信。<sup>17</sup>

我對這個長鏡頭的基本描述不變，但有三點必須要糾正：

一、若說畫面上所看到的自發性／自然之感，只來自演員的話，實在對李晨風太不公平。若演員自我發揮，某程度上來說，也是導演的對演員既嚴謹（demanding）但同時出於尊重（respectful）的藝術決定。本文已提及到，長鏡頭另一重要目的，是培養和醞釀演員的情緒。我們可見，鏡頭的每寸走位，都是在遷就演員的身體動作，而整個畫面的動感，也取決於導演和攝影師對演員演繹節奏的掌握。

二、一個鏡頭並不足以代表整個段落，遑論是整齣電影。在那個長鏡頭開始前，王走到躺在梳化椅的安娜跟前。我們知道，安娜在睡覺，電影給予她一個特寫，仔細看到她睡眠惺忪的模樣。她一張開眼，見到的便是王基樹，更讓他捉緊她的手。這裡，電影含蓄地表現了，安娜潛意識下仍渴望王對她的愛。李晨風妥貼安排安娜在剛剛睡醒，兼神智迷糊的狀態下，讓王再度親近她，而且在她的睡房裡。當安娜逐漸清醒時，她的動作卻愈變激烈：先後在

兩個鏡頭內撲向房中不同的地方（梳妝台和另一張梳化椅），以迴避王基樹的追纏，而鏡頭走動的幅度和速度亦隨之遞升。當王打消念頭並離開之際，安娜見狀卻忽爾喊叫他的名字，王亦很自然地回到安娜身旁。然而，我們不難察覺，整段戲正透過剪接來預視了，他們在長鏡頭內那場你推我就的糾纏角力。若整段戲的表演放回電影之脈絡來審視，安娜不止要對抗王的愛意，而是充滿性意味的誘惑——兩人同在一個房間、一張床，而且沒有陳克烈在場阻撓。而安娜提到的「結合」二字，更是可圈可點。從此引申，若評者只集中在安娜所受的女性宿命，包括陳克烈、社會對她造成的外力壓迫，無疑難以體會這種已將道德價值內化了的複雜情緒。



美娜從門外走到床前，在一個雙人鏡頭內冰釋前嫌。

三、除了安娜與王，我們不能忽略這段戲的其他角色——美娜與大嫂。整場戲的早段，電影已多次剪到站在門外的兩人。即使是集中在安娜與王的鏡頭裡，我們仍可從他們身後的梳妝鏡，窺看到美娜和大嫂的身影。再到後段，不忍卒睹的大嫂已先離開，唯猶美娜悄悄地留在門後，而我們彷彿以她的目光去看安娜與王的糾纏。最後美娜從房門走到安娜身旁，鏡頭伴隨她的步伐，畫面由一個人變成兩個人。此際，美娜猶如首次進入安娜的內心世界，真正明白她的苦楚，並含着淚對安娜說：「忽然間，我覺得好似冇愛過基哥咁嘅。」整段來看，美娜跟觀眾同樣被安娜之真情

實意所打動，因此她的歉疚與悔意，令電影頓時再添層次——由對一個人的同情，轉化為更內在的個人情感；而再放回故事的脈絡，更一再強調了，美娜的成長是跟安娜與王的關係是緊緊扣連。是以，李文與美娜的美滿結局，很弔詭地，是建築在安娜的悲劇上。

同時間，在別人目光下，安娜與王坦然流露的情感，更使他們脆弱得無力招架——To be open is to be vulnerable。這種透過戲內其他「觀眾」的手法，來加強我們對角色之同情，是李晨風在本片中十分貫徹的手法。相似的特寫運用如：小玲被迫吞下魚油後，奶媽（李月清飾）的無奈表情、「穿耳環」一幕時，在場傭人像是有種感同身受的痛苦，以至結尾大宅高潮，陳克烈的堂妹（葉萍飾）對安娜油然而生的憐憫之情。凡此種種，雖點明了他們（跟我們一樣）都是無能為力的旁觀者，那份同情卻來得更真切，更有力。正如何思穎與黃愛玲所言：「特寫並不只是主角們的專利。」<sup>18</sup> 易言之，在李晨風的電影世界裡，「真實」是所有演員的共同成就，也是讓我們看到一道道充滿共鳴的心靈風景的另一扇窗。

或許這份深厚同情，容易令《春殘夢斷》被定形為一齣煽情的「苦情戲」或「通俗劇」；即便說本片是優秀的文學改編，很明顯仍不足夠。「表演」與「真實」這兩種角度，正正是想理解本片最富電影感的（cinematic），也是本片最常被評者忽略的地方——即如何以影像去呈現人。或容我引用文學評論家 F. R. Leavis 對《安娜·卡列尼娜》的稱許：

*The extraordinary reality of Anna Karenina ([Tolstoy's] supreme masterpiece, I think) comes of an intense moral interest in human nature that provides the light and courage for a profound psychological analysis.*<sup>19</sup>

這句話之所以適用於《春》片，絕非單是它

有跟原著相似的人物和情節；而是電影賦予每位人物深入細緻的演繹筆觸，邀請我們去對電影世界裡之道德情理，作更多的探討、思考。而更重要的，是道德、社會和意識形態等廣義命題，跟美學手法不存有主次之分，而是各自互為影響。亦因如此，小人物之真實與大環境的限制，拼湊出宏觀與微觀並存的感懷與態度。從 Leavis 的評論再延伸，我想給各位讀者另一個值得細嚼的問題。自問粵語片看得不多，但我一直留意到不少粵語片傑作，如《父母心》、《危樓春曉》，都帶給我們跟《春》片十分相似，而且極盡真實的生命經驗。到底表演所帶來的真實，跟其他題材、風格有別於《春》片的粵語片，可以產生甚麼評論上的火花呢？

- 
- 1 V. F. Perkins, *The Magnificent Ambersons*, London: BFI, 1999, 頁 67-8。
  - 2 Robin Wood, 'Levin and the Jam: Realism and Ideology' in *Personal View: Explorations in Film (Revised Edition)*, Detroit: Wayne State University Press, 2006, 頁 99。
  - 3 必先澄清一點，寫實主義在電影領域裡，很多時候僅指意大利的新寫實主義 (neo-realism)。同時，這代表不少約定俗成的形式觀念，如外景拍攝、現場收音、起用非職業演員等。換言之，當下對電影中寫實主義的理解，大多源自一種粗糙的紀實風格。然而，Wood 亦指出，寫實主義應是相對，而非絕對的概念。同理，即使是在片廠拍攝的電影，有一套人工化的美學慣例，卻無礙電影創作者去豐富、追求真實，以至生命的本質。有關粵語片與「新寫實主義」的關係、異同，可參考〈以情寫景、以德事人——從意大利新寫實主義到粵語片〉一文。易以聞：《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮》，香港，三聯書店（香港）有限公司，2015，頁 102-116。
  - 4 Wood, 'Levin and the Jam'，頁 104。
  - 5 同上，頁 117。
  - 6 李晨風是這樣談及他的改編方針：「要從（小說）選出一個主題來，然後跟着這個主題去發展」。李晨風：〈李晨風談名著改編與製作〉，訪問：羅卡、古兆奉，整理：林華，黃愛玲編：《李晨風——評論·導演筆記》，香港，香港電影資料館，2004，頁 142。

- 7 安娜：〈可憐媳婦代言人白燕鮮為人知的面貌〉，香港，《信報財經新聞》，2014 年 8 月 14 日。
- 8 值得留意的，是原著中的安娜與伏倫斯基並非青梅竹馬的朋友。
- 9 如兩次讀王基樹給她的信時，同樣很依賴白燕精湛的獨腳戲，把安娜的反應、情緒真實呈現。
- 10 何思穎、黃愛玲：〈漫漫長路——李晨風的文藝電影探索〉，黃愛玲編：《李晨風——評論·導演筆記》，同上，頁 110。
- 11 托爾斯泰 (Leo Tolstoy)：《安娜·卡列尼娜》，草嬰譯，台灣，木馬文化，2012，頁 203。
- 12 見吳國坤：〈天長地久有盡時·春殘夢斷了無痕：試探中聯西方文學名著改編的批判傷感主義〉，藍天雲編：《我為人人：中聯的時代印記》，香港，香港電影資料館，2011，頁 114；李焯桃：〈初論李晨風〉，黃愛玲編：《李晨風——評論·導演筆記》，同上，頁 50；藍天雲：〈破格的女子——李晨風早期電影閱讀筆記〉，同上，頁 90。
- 13 王瑞祺：〈乏善足陳的人之苦淚——管窺李晨風電影〉，黃愛玲編：《李晨風——評論·導演筆記》，同上，頁 94。
- 14 如 Robin Wood 所言，原著中的列文與吉娣是邁向著「achievement of wholeness」；相反，安娜與伏倫斯基則通往「disintegration」。這說法無疑適用於《春》片。Wood, 'Levin and the Jam'，頁 122。
- 15 在原著中，托爾斯泰對該場舞會有過這樣的描述：「對吉娣來說，就像一個充滿歡樂的色彩、音響和動作的美妙夢境。」托爾斯泰：《安娜·卡列尼娜》，同上，頁 127。
- 16 這種束縛無疑具體表現在猶如暴君的陳克烈一角身上。但弔詭的，是幾個家庭中的上一輩，雖然不乏正面描寫，電影卻十分含蓄地暗示了，這是由上一代人對下一代人所施予的意識形態束縛，或日之為「孝道」。像李文母和王基樹母，都是成全 / 阻撓一段關係的重要角色。而一個從未在銀幕出現的角色——安娜的父親——更可謂整場悲劇的始作俑者，尤見於開首不久後，大嫂對展鵬說的這句對白：「你成日就話有錢好……舊時老爺嫁二姑娘咪好似你咁說法囉！」由此可見，這是一種傳統孝道 vs. 個人、戀愛自由而暗中擺佈角色的主題張力。
- 17 陳力行：〈評《春殘夢斷》〉，2011，香港，香港粵語片研究會，取自 <http://www.ccsahk.com/?p=339>。
- 18 何思穎、黃愛玲：〈漫漫長路——李晨風的文藝電影探索〉，同上，頁 110。
- 19 F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London: Chatto & Windus, 1948, 頁 124。

# MOVIE

U.K.  
25p.

Abroad  
\$1





## 焦點訪問

## 《Movie》雜誌的影評悍將

### ——Michael Walker、Douglas Pye 訪問——

訪問、整理 / 陳力行、羅凱崙、安娜



Michael Walker



Douglas Pye

《Movie》是六十年代創辦的英國電影雜誌，早期核心人物包括 Victor Perkins、Ian Cameron、羅賓伍德 (Robin Wood)、Charles Barr，稍晚加入編委會的年輕成員則有 Michael Walker、Jim Hillier 及 Douglas Pye。《Movie》的文章兼備熱情與慎密思辯，每每緊貼戲中的細節與氣息，至今仍堪作楷模；《Movie》一眾作者志向相近，但各自皆有專擅領域，而且也發展出自己一套的寫作風格與評論思維。

在我們心目中，《Movie》代表了一份全身全心投入電影與電影評論的精神。讀《Movie》文章遇有精彩處，都不禁去想當時的作者是如何去謀篇構章、他們是怎樣走在一起、他們又是以甚麼的心態去寫電影評論呢？這些想法促使我們拜訪了幾位健在的《Movie》成員，包括 Michael Walker、Douglas Pye、Charles Barr、Jim Hillier 及 Victor Perkins。

以下訪問於 2013 年夏進行，我們一道前往 Michael Walker 位於倫敦 Herne Hill 的住所，向他與 Douglas Pye 請教電影雜誌《Movie》的故事，與及兩人對電影評論的心得。

MW：Michael Walker / DP：Douglas Pye

問：可否談談你們與《Movie》的因緣？

MW：一切得從我二十歲唸大學時說起。跟大部分影迷不同，少年時期我還不算是個影迷，沒有常常跑去看電影。但到了牛津，周圍總是有好電影在放映，二年級的時候電影已令我如癡如醉了。同一時間，《Movie》於 1962 年開始以期刊的形式出版。當我想飽覽所有新的舊的電影的時候，《Movie》就成了我的嚮導，起碼在荷里活電影的範圍來說。它指引我應該優先看哪些導演與電影，很是管用。三年級的時候，牛津電影學



會邀請了 Ian Cameron 與 Victor Perkins 來談《Movie》。Ian 與 Victor 在五十年代末也唸牛津，而《Movie》也是起源於他們為大學雜誌《Oxford Opinion》寫的影響。於是我結識他倆。Jim Hillier 與我在牛津屬同級，他其時對電影有相當認識，他亦幫了我一把。

大學畢業後我遷往倫敦，主要也是為了看電影。1963 年安德魯沙里斯 (Andrew Sarris) 在《Film Culture》第二十八期的文章〈The American Cinema〉，也就是後來 1968 年他的著作《The American Cinema》的基礎，是另一個不可或缺的指引。還有 1961 年 Jean-Pierre Coursodon 的《20 ans de cinéma américain》。但教我感佩服還要數羅賓伍德 (Robin Wood)。1965 年他的專著《Hitchcock's Films》面世，有若晴天霹靂。那時候沒有一本書會用這麼嚴謹的筆法去寫電影評論。因此，我渴望與羅賓見一面。我不敢向他寫信；我知 Charles Barr 曾經寫信給他。Jim 與我畢業後仍保持聯繫，那時候 Jim 在 BFI 工作，掌握到當時的最新動態，這對我也頗有幫助。

我與《Movie》進一步的接觸，則源於一個週六下午的電影課。原定的教師是 James Leahy，但臨時更改為 Ian Cameron。這大約是 66、67 年之間的事，《Movie》雖已正式成立了好幾年，但其時正值停刊。這個算不上是具學術規格的電影課：Ian 會放映一些《Movie》心水之選如《Pursued》(Raoul Walsh, 1947)、《Detour》(Edgar G. Ulmer, 1945) 的十六厘米印本，然後一起圍繞電影討論。然後 Jim 跟我說羅賓正在倫敦大學教一個校外課程，我可以去認識他之餘也可以上他的課。今次是一個正規的課堂了，在期末我們需要考試。Jim 在 67、68 年度上這個課，我就在 68、69 年度。我來得及時：1969 年秋羅賓到安大略省皇后大學教授電影。課程裡我寫了一篇談《狂人彼埃洛》(Pierrot le Fou, 1965) 的文章，然後羅賓跟 Ian 說：「這文章應發表在第二版的《Movie》高達論集。」及後這真實現了。也因為 Ian 認識我，令事情進行得比較順利一點。就是這樣我參與了《Movie》。

1969 年我搬了家，新居拐個彎就是 Ian Cameron 的住處，不時都能碰見他。但我第一篇真正發表在《Movie》上的文章，也是由羅賓穿針引線。與他初相識的時候，他正在為《Movie》寫褒曼 (Ingmar Bergman) 論集。《羞恥》(Shame, 1968) 剛在倫敦上映，Ian Cameron 想找相關的評論刊於《Movie》。因為羅賓正在為他的專書寫《羞恥》，所以 Ian 來找我寫。我下一篇發表的文章是在《Movie》的「第二浪」論集中。文章寫於 1969 年，但要等到 1970 年才刊出。我是寫史高林斯基 (Jerzy Skolimowski)，而身在加拿大的羅賓則負責馬卡維耶夫 (Dusan Makavejev)。再之後就有我與羅賓合寫的查布洛 (Claude Chabrol) 論集。我們裙拉褲甩地寫，希望能趕及夏天的愛丁堡電影節出版。但我們到一月還未開始，真是急得離譜！約莫這個時候，Ian 邀請我與 Jim Hillier 加入《Movie》的編委會。最後一期以舊編排出版的《Movie》是第十九期的卡山 (Elia Kazan) 專號，主要由我與 Hillier 包辦。但我們有一篇非常精彩的卡山訪問，由美國的 Stuart Byron 與 Martin Rubin 執筆。然後，《Movie》再經歷了一段停刊期。《Movie》以新編排復刊的時候，我們辦了一個圓桌討論正是 Doug 開始替《Movie》撰文的時候。這裡我應該交給 Doug 繼續說下去。

DP：我倒沒有唸過牛津呢！我想我是第一個非牛津或劍橋畢業的《Movie》編委會成員。六十年代初我在雷丁大學 (University of Reading) 讀書，對電影只算是稍感興趣，但在大

學電影會裡已看過不少經典名作與及新近的歐陸電影。我有些朋友比我對電影有更深認識，在1962年他們向我介紹《Movie》，但它並沒有震撼到我，我當時的文藝取態還是近於規範正統。我無法把伴我長大而且非常享受的荷里活電影與應被「嚴肅」看待的電影、文學聯繫起來。

我在1963年開始教書。然後，如剛才 Michael 所言，1965年羅賓伍德的《Hitchcock's Films》對我而言也是一個里程碑。我看過一些希治閣電影，但就從沒見過如此仔細地討論主流電影的文章；我完全信服它的論述。那時我以學校電影學會的名義租借《迷魂記》(Vertigo, 1958)的十六米厘印本。所以我第一次看《迷魂記》就是65或66年在施洛普群的一所中學。我嘗試熱情地用羅賓伍德的論據去說服一班帶着懷疑目光的教師《迷魂記》是一部傑作，但顯然不太成功。

1966年我搬到倫敦之後，開始有系統地研習電影，並且在英文課中加入電影教材。即使在那時候也有不少有用的輔助資料，例如內倫敦教育局提供的教材，我可以選用一些十六米厘的電影選段，與及在校內做一些拍攝。同時我開始去國家電影劇院補足我的電影知識。《Movie》隔一段時間就會有新刊，《Movie》的論集系列也出版了。六十年代往後有愈來愈多有用的電影研究書籍出現。然後，到了七十年代，我自信在電影方面已擁有一定的專業認知，我應徵了一個教授文學與電影的大學教席。而我居然獲聘了。這時我就與 Victor Perkins 一起在 Bulmershe 學院任教。

這時候是英國高等教育開始辦電影課程的關鍵時刻。實際上六十年代末一些學校與專上學院已在發展電影教育，其中一所學院就是 Bulmershe。Victor 當然是《Movie》重要一員，其時他正完成1972年出版的《Film as Film》。同年，羅賓由加拿大回來，並於 Bulmershe 兼職了一段時間，然後才到華威大學 (University of Warwick) 任教。

《Movie》率先用仔細入微的評論及新態度看待荷里活與作者論，對抗英國根深蒂固的



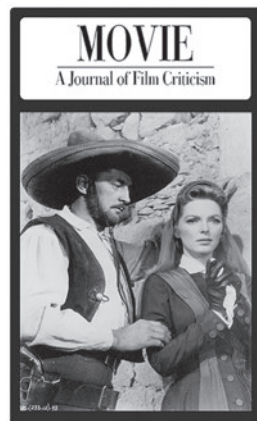
《Movie》第19期以伊力卡山為專題，該期的主編正是 Michael Walker 與 Jim Hillier。



第20期《Movie》相距上一期5年才再出版，而雜誌的定位與方向有了標誌性的轉變。當中亦收錄了多位重要作者參與的圓桌會議紀錄。



第29/30期《Movie》以奧福斯和言情片為專題，而 Michael Walker 在該期所撰寫的總論文章，是理解言情片的必讀之作。



《Movie》在第36期以後再沒有實體發行，但大部分作者與他們的學生，則創辦了網上版，並易名為《Movie: A Journal of Film Criticism》。

保守評論氣候。還記得《Hitchcock's Films》開卷那句「為甚麼我們要認真看待希治閣？」，這句很能反映當時的狀況。六十年代有一些論者開始對荷里活的類型電影感興趣：如 Tom Ryall、Ed Buscombe、Colin McArthur。我根據在 Bulmershe 教書的經驗累積，小心翼翼地寫了一篇論類型的文章〈Genre and Movies〉。原本不是寫給《Movie》的，因為當時《Movie》正在休刊。但因 Victor 的緣故，〈Genre and Movie〉到了 Ian Cameron 的手上，最後也在《Movie》第二十期刊出了。或者因為我認識 Victor 與羅賓，而且也跟 Jim Hillier 見過幾面，Ian 就邀請我加入《Movie》編委會。這大約是 1976 年，因此我剛剛錯過了第二十期的圓桌討論。

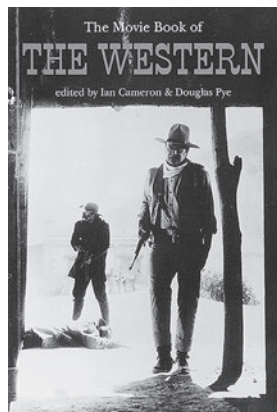
六十年代末我開始研究二十世紀初的詩歌，後來放棄了，但我熟悉文學理論，特別是關於英美文學小說的理論。這影響了我的評論方法，某程度上新批評的論者與幾位大學老師，其中一位從 Warburg 學派的藝術史研究裡發展出精湛的文本細讀功力，對我都有影響。Victor 與我會到對方的課聽講，雖然開始的時候我是兼教文學與電影，但我們在文本細讀上的取向是接近的。Victor 對藝術史非常感興趣，特別是 E. H. Gombrich 的著作。羅賓在文學方面也是根底深厚，這對我來說實有激勵。我早期論類型的文章來源自我對文學理論的認識與及我教西部片的經驗。我有從 Northrop Frye 身上吸引養份，當時他也是一個熱門的作者。

問：你們都談到如何受《Movie》影響，能否也談談其他電影雜誌，如《電影筆記》(Cahiers du Cinéma)、《視與聽》(Sight & Sound) 與《Screen》？

MW：我的法語不算很靈光；我能讀懂《20 Ans du Cinéma Américain》，它只是談導演與明星的短文，但《電影筆記》卻是艱深的。Ian Cameron 推許《Positif》多於《電影筆記》，我想他是對的。《電影筆記》的行文風格比較含糊，即使是譯成英語後也不易理解。《視與聽》一直是《Movie》的攻擊對象，但我也是有讀的；我覺得 Tom Milne 是非常不俗的作者。《The Monthly Film Bulletin》有齊所有新上映電影的大綱與演職員名單，非常實用。



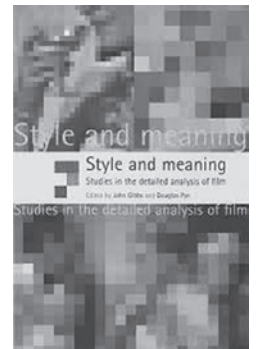
除雜誌以外，《Movie》在 Ian Cameron 主理下，還出版過精緻的 Movie Paperback 系列。而這本《第二浪》，則刊有 Michael Walker 書寫史高林莫斯基早期電影的文章。



《Movie》在九十年代中休刊，但大部分作者仍然活躍。這本是 1996 年出版，由 Douglas Pye 與 Ian Cameron 合編的《The Movie Book of the Western》。



Michael Walker 的《希治閣母題》由阿姆斯特丹大學出版，是他多年研究希翁電影的心血結晶。



Douglas Pye 提及的「Style and Meaning」學術會議，後來延伸為同名的書籍。多位《Movie》作者，如 V.F. Perkins、Michael Walker、Ed Gallafent 亦有參與。

《Screen》經歷過一段符號學與心理分析的時段，對我來說是太過理論化，有點吃不消。

DP：值得一提的是，《Screen》不是一開始就是本硬性理論刊物。七十年代在 Sam Rohdie 和 Ben Brewster 掌舵之下它才變成一本電影理論雜誌。它原來是影視教育協會的刊物，名為《Screen Education》，主要為教授電影的老師提供材料與指引。然後《Screen》從《Screen Education》中分拆出來。有一陣子亦有本叫《Screen Education Notes》的刊物。七十年代我在《Screen》的《搜索者》(The Searchers, 1956) 特號上發表過文章。《Screen》的出現，在不同層面上，對我們來說都是一個至關重要的時刻。

《Screen》首先影響我們的是 Sam Rohdie 為《Film as Film》寫的一篇書評，他用了一個教人震驚的角度去切入。震驚的原因是《Movie》作者在六十年代算得上是前衛的，是用嚴肅、系統性方法分析荷里活電影的先鋒。但突然之間，一位剛出版了一本出色著作的《Movie》要員竟受《Screen》攻擊。這完全扭轉了風向。剛從加拿大回英的羅賓也遭攻擊。

這事件過後沒多久，BFI 舉辦了一系列介紹符號學及梅茲 (Christian Metz) 的座談。這些講座由 Stephen Heath 與 Colin MacCabe 主講，他們當時出版了《Signs of the Times》，頗算當時得令。Victor 與我都有出席，經過這次符號學 (與索緒爾、梅茲) 的引介，我發覺他們是蠻叫人頭痛的。《Movie》在這段日子是消失了。當《Movie》第二十期面世的時候，這一切都發生了。往後的《Movie》某程度上也可視為我們如何回應英國影評界的變化。在這進程中有一個關鍵人物，他就是 Andrew Britton。

MW：想提一下那些與我們同一陣線的英國電影雜誌。六十年代初曾經有《Motion》，由 Raymond Durnat 獨挑大樑。雖然 Durnat 也幫《Movie》寫稿，但他不算是《Movie》的主力。他替《Cinema》寫得還要多，這是六十年代末來自劍橋的刊物；Tony Rayns 最早的文章就是發表在《Cinema》。Peter Wollen 在《Cinema》第三期發表了一篇〈Hitchcock's Vision〉，這文章對我有極深影響。然後又有從《The Brighton Film Review》延伸出來的《Monogram》，旗手是 Thomas Elsaesser。這些雜誌都是在一個友善的氣氛下切磋競爭。它們跟《Movie》一樣，處身主流以外，流傳不廣但卻非常重要。我對言情片 (melodrama) 的興趣就是始於 1972 年第四期《Monogram》，Thomas Elsaesser 那篇〈Tales of Sound and Fury〉。

DP：還有其他小規模的活動一直存在；六十年代初期有過《Definition》，它刊載過少許羅賓的東西，但沒有持續很久。《視與聽》在這些時候持續出版，我想你們都聽過羅賓投稿的故事：他寫了一篇《觸目驚心》(Psycho, 1960) 的評論，但《視與聽》認為他對該片太過認真而沒有採納。這段逸事把當時《視與聽》的取態講得很明白。五十年代的《視與聽》是比較有趣。到了七十年代，就有另一些刊物如《Film Form》冒起。在美國方面，有頗耐看而志趣相近的《Film Quarterly》。踏入七十年代中後，《Film Comment》日益重要，它刊載了不少優秀作者的文章，羅賓也在這裡寫過不少。

問：其他雜誌是否都在做《Movie》那種文本細讀？

DP：也不是。有些《Movie》作者會為其他刊物撰文，比方 Ian Cameron 會為《Film Quarterly》

寫稿，他的安東尼奧尼 (Michelangelo Antonioni) 專集的文章也先是發表在那裡。雖然有共同作者，但其他雜誌嚴格來說與《Movie》所做的並非一致。說實在，即使《Movie》本身也不是有系統地在做文本細讀。很視乎你讀誰的文章，與及你怎麼理解文本細讀。有一個要點必須提出，就是早期《Movie》的文章篇幅都不大，所以那時候並沒有空間去做今天這種詳盡析述的文本細讀。不過他們當時是儘可能深入電影的細節，每篇文章都是忠於實據，也不會犯愚蠢的錯誤。那時候文章中有資料錯誤並不罕見 (Raymond Durnat 的文章就是一例)。《Movie》作者在暗黑的戲院中做筆記，因為當時唯一看電影的方法就是去戲院。大部分作者都是居於倫敦，他們會追着岳圖柏林明加 (Otto Preminger)、尼古拉斯雷 (Nicholas Ray) 的電影走遍倫敦。他們到哪裡都會帶一本筆記簿，坐在黑暗中默默記錄。意識到如此條件，再想想早期《Movie》上的文章，就會驚訝它們是多麼準確。即使當時沒有現在看電影那麼方便，文章都是緊貼電影本身，箇中評斷都經慎密推敲。

MW：打斷一下。我是在 Ian Cameron 的課上學會在黑暗裡做筆記的。我從他那裡學到一種技巧。所以我擅於在戲院做筆記，也是與《Movie》有關。

DP：現在很難教學生這種技巧了，他們現在會直接參考 DVD。但觀影時做筆記，或起碼在翻看的時候做筆記，確為重要，因為在思考的過程中很多東西都會流失。若不記下，就會跑掉，它不會回來。

問：除了筆記之外，在沒有 DVD 的年代，你們如何去認真地寫電影評論？

DP：當我任教的時候，我主要依賴十六米厘印本輔助。無疑我希望在戲院看電影，但我教授與寫及的電影多半不是正在公映。因為工作的便利，我可以租借到十六米厘印本。但這也是很煩瑣的，因為每個印本理論上只供放映一至兩次。它們通常只會在放映前一兩天送到。然後就要鼓足幹勁工作了，有時我要看一部之前未看過的電影去備課。我會把投影機帶回家，用我家的牆來放電影，徹夜不眠瘋狂似的寫筆記去準備明早的課堂。這狀況現在是難以想像，但這就是當時的環境。幾年之後，我們有了一座閱覽台，令細讀分析及備課更為輕鬆，我們可以跟學生反覆觀看一個選段。事先你需要在閱覽台上做些準備工夫，有點麻煩，但相比起要在堂上將十六米厘投影機又開又關的惡夢，這已算方便多了。

MW：這方面我比 Doug 優勝，因為我分別任教兩班，所以同一部戲我都可以看兩次。幸運的話，十六米厘印本租借的時間可以長至數天。當我與學生討論電影的時候，那個印本尚在，我可以跟他們翻看其中的片段，這一點是非常重要的。

問：《Movie》起初是否有共識地去寫荷里活電影？

DP：這就是《Movie》與及更早的《Oxford Opinion》誕生的原因。雖然不是只寫荷里活電影，歐陸及其他地方的作品也有旁及。但《Movie》早期備受爭議，是因為它高舉一些在英國不受重視的電影形式與作者。所以《Movie》問雲遜明里尼 (Vincente Minnelli) 的問題：「為何攝影機在某一場升向天際」就成了《視與聽》的笑柄。同時也要記得《Movie》始創的時候，大部分論及的導演依然活躍。《Movie》並沒有討論很多早期的電影，因為它們在當時是無法看到的。在很大程度上，今日我們透過 DVD 而接觸到的影史，在當時根本不存在。所以他們寫的都是正在以不同形式在影院放映的電影。電

影教育普及之後我們可以租借到十六米厘印本，但那已是後來的事。我們最大的動力是要為被忽視與低估的電影與及一系列作者平反。

MW：對於當時大部分影評人來說，並沒有意識要以導演為討論焦點這回事，起碼在荷里活的領域裡。所以，基本上《Movie》的立場是獲勝了。今天視導演為一部電影的創作中心已是自然不過的事，但在六十年代這倒不是普遍標準。

DP：絕對不是。作者論一直是《Movie》的重心，但它也刊登不以作者論為主調的文章，《Movie》往後的焦點是變得多元了，但初衷仍在。沒有作者論這雜誌也不會出現，最關鍵的論爭都是圍繞這點開展的。這也是另一原因為甚麼《Hitchcock's Film》如此重要。現在我們教希治閣，開始時都會說：回到 1965 年，為甚麼要以此問來作全書起首語？現時沒有人會再這樣問。時勢潮流是會轉變的，而且是急劇地轉變。

問：我知道 Victor Perkins、Mark Shivas、Paul Mayersberg 等《Movie》作者後來都有參與電影拍攝與製作，我想問你們有想過要加入影圈嗎？

MW：我知《Movie》早期的成員都有這想法。不過我們倒沒有。我加入編委會的時候，Paul Mayersberg 已去了拍電影。

DP：我從未見過他。

MW：我也是五年前才在一所戲院裡認識他。Mark Shivas 那時偶爾來《Movie》的會議，但他已經全身投入了電視制作，他在那邊甚為成功。

DP：我記得與 John Gibbs 訪問 Ian 時，他曾稱之為野心。在那個時段，還未有電影學科的教席。後來慢慢才看到教授電影也可以是一條出路，它由六十年代末起在專上學院、教育學院、大學漸次發展。所以我畢業後可以找到一份教電影的有薪工作。這些機會在英、美、加拿大等地愈來愈多。一個學術範疇於是逐漸成形，相關的討論也變得熱烈。但當我在唸大學的時候，這是不可想像的。事實上我也有應徵一些電視台的見習崗位。這些沒有做得成，結果就跑去教書了！當時電影愛好者的生計選擇是有相當轉變了。其中一條路當然是電影製作，如果你能入行的話。而教育就成了另一種新選擇。

問：有幾位《Movie》的成員現已離世，如羅賓伍德、Andrew Britton、Ian Cameron，能否說說對他們的看法？

MW：他們都是傑出的作者。在評論思維與理論層面上，Andrew Britton 是我們當中是卓越的一個。羅賓對大家的影響都不少，特別是稍年輕的一輩。Ian 則是一個出色的編輯，只可惜他沒有時間寫更多作品。

DP：Ian 也是一個優秀的作者。近三十年，他絕少有文章發表，但他早期的評論是精彩絕倫的。我想他只是因其他工作，他做出版同時也精於書籍裝訂而分身不暇。我早年主要受兩位作者影響。第一個顯然就是 Victor，我與他日復日地共事近十年了，私底下與及在他的課堂上我都有許多收穫。另一個重要影響就是羅賓，由我接觸《Hitchcock's Films》開始，到他與我們一起教書。羅賓多產、傑出、慷慨。Andrew 是羅賓的入室弟子，他在倫敦完成學位後，就到華威師從羅賓做研究。他剛搬去華威

的時候我就認識了他，我們很快熟絡了。他絕頂聰慧而且極具天賦，還有，他是個可親的人。之後他去了加拿大一段長時間，及後回英，我也和他在雷丁共事過。在他還活躍的最後兩三年，我是與他緊密合作的

Andrew 有能耐消化然後批評《Screen》的文章，這是他對《Movie》的其中一項貢獻（如果《Movie》能夠在七十至八十年代定期出版，他的批評會影響更廣）。他也在《CineAction》發表了篇出色的文章論「威斯康辛形式派」（Wisconsin Formalism）。Andrew 不單止能讀懂《Screen》的理論與及相關要髓，他更能清楚地提出反駁。但不定期刊行令營銷更加困難，也很難去說服讀者訂閱。這必然削弱了《Movie》的影響力。

問：這些年來，你們的評論方法與定位如何改變？比方說，我知道 Michael 你早年寫查布洛與史高林莫斯科基，就用上一些文本細讀的方法，但到了八、九十年代，你卻援引了許多弗洛伊德理論與精神分析。何以有這個轉變？

MW：你說的對，弗洛伊德派精神分析滲進了我的寫作中。我也不大肯定是甚麼原故。我想這方面的啟發也是來自羅賓，他也會用這些理論，特別是寫恐怖片的時候。我看成效不錯，所以就開始讀大量弗洛伊德的著作，後來就開始在文章中運用精神分析的觀點。當我對這些觀點了解漸深後，我就知道「好的，這點可以用如此這般的方法應用在某一部電影上」。我是在閱讀途中才真正發現它們有用。Thomas Elsaesser 在〈Tales of Sound and Fury〉提到言情片中的濃縮（condensation）與轉移（displacement），我讀起來也覺得很有道理。他說的概念是電影就如夢：它們都有相同的……

DP：像夢一般的特質？

MW：電影敘事的組織方法往往是經過濃縮、精準、帶暗示性，如夢一般。褒曼曾在某處說過：「當電影不是紀錄，它就是夢。」一部電影暗地常有幾股力量拉扯，把它帶往某個方向。最近 Thomas Elsaesser 在《The Persistence of Hollywood》第九章〈Film as System〉就分析了這點。他談及電影裡的不同層面，最後觸及精神分析一層。精神分析理論在一部分導演身上顯得尤其有用，如希治閣與明里尼，也適用於我現正撰寫的鬼片研究。換句話說，我一直都專注在弗洛伊德派分析理論特別奏效的範圍裡。

問：Doug，你主要的關注點是調子（tone）、細讀（close reading）、視點（point of view）等概念，這方面的想法又是如何形成呢？

DP：文本細讀的苗頭來自我的文學背景，儘可能鉅細無遺地閱讀、從文本提供的証據去建立論點而不是依賴文本外的脈絡等等。「視點」與「調子」與「類型」一樣，在文學理論中源遠流長，我也很自然地挪用了這些概念。後來我嘗試用視點去解釋敘事電影裡的複雜性。八十年代我做了很多有關視點的研究，它能讓我反思電影的多面性，與及思索電影跟觀眾、角色、戲裡的世界、電影傳統，包括類型的傳統的關聯。我試圖突破當時愈見傾向把電影簡化的理論，例如 Colin MacCabe 論「階級寫實文本」。八十年代往後，博維爾（David Bordwell）、（Kristin）Thompson 與（Janet）Staiger 推出了那個考據周詳的古典荷里活電影論述《The Classical Hollywood Cinema》，很了不起，但我還是認為歸納得太簡約。文學理論是我的起點，我也從 Boris Upensky 的《A Poetics of Composition》得到靈感，他談的是結構與視點的面向。總的來說，背後的推動力是要找一個相對有系統的方法去分析優劣，理順如希治閣、奧福斯（Max

Ophüls)、柏林明加等電影的複雜性，但這方法又不能太死板。後來我在調子上做的工夫也是一樣。

調子也是英美文學理論傳統裡相當關鍵的一部分。你很難讀一部小說或一首詩而不想起調子，或「聲音」。當然文學裡的調子與電影裡的調子是兩回事，但調子引導了我們去看電影如何運作，並主導了觀眾閱讀一部電影的態度。數年前在雷丁我們辦了一系列座談，研習一批各不相同的電影並嘗試找出方法去討論調子。最後我們出版了《Close-Up》，促使我整理這些理論。同樣地，這也是一個分析電影，特別是荷里活電影複雜性的嘗試，蘊藏底下的是，我們想挑戰數十年來一直主導電影研究的歸納性分析系統。

2000年我與 John Gibbs 在雷丁召開了名為「風格與意義」(Style and Meaning, 及後有同名文集出版)的研討會，同時我們都在編輯《Close-Up》。它們都是重提評論與文本細讀的嘗試。長久以來電影研究的主流都是大理論，經年在細讀等領域做工夫就好像做地下工作一樣。博維爾成功地推翻了一些《Screen》的理論，但及後不過是以自己的一套取而代之。令人鼓舞的是，九十年代開始見到有年輕人撰寫有關電影風格與評論的論文研究。George M. Wilson 出版的《Narration in Light》對我來說十分重要。多年前我在教費茲朗(Fritz Lang)的時候，在《視與聽》讀到 George 寫《You Only Live Once》(Fritz Lang, 1937)的文章，教我驚歎。他是一個學院裡的哲學教授，非常嚴肅地去寫荷里活電影：他沒有妥協也不帶歉意，同時間他嘗試發展出一套系統地談視點的理論。另一本對我影響甚深的是 Gilberto Perez 的《The Material Ghost》。

問：在你論及視點與調子的著作中，你大力提倡文本細讀，認為它是不能或缺的。你認為一個好的文本細讀應該是怎麼樣？

DP：我不想規限文本細讀必須要如何如何。但一切的起點應當是與那部電影同活(living with the film)。我常常鼓勵學生從一個細節、一個片段寫起，由此找出討論整部電影的出發點。第一段不要先鋪述通篇文章的結構，反而去講講電影有某個段落發生了這些這些事情。從描述裡慢慢摸索出切入點，描述你看見的與聽到的，這些都是電影裡的關鍵決定。然後你可以談談這些關鍵決定，與及它們在電影中的意義，最後才添上一些概念性、理論性的框架。當然不用這種寫作方法也可行。就算你只將這個方法放在心中作參考，它還是能提醒你，電影不是純粹用來演示概念的。電影才是評論的原料。你可以運用理論與概念，但它們是用來發揮電影的意涵，而不是相反。

MP：Doug 替《Style and Meaning》寫的序言，清晰示範了《Movie》的評論方法與其他評論方法的分野，以電影為本而不是以理論為本。

DP：在《Close-Up》系列的序言，我們談到「由上而下」及「由下而上」的評論方式。總括來說，重點是兩者之間的關係：「由下而上」的評論從最基本的感官開始，「由上而下」的評論從概念框架開始。兩者之間理應有一種互補的辯證關係，但重要的是要以電影本身為先。

問：但你覺得這個方向有局限嗎？在我看來這種文本細讀的方法對某些電影，如經典荷里活電影特別奏效，但對別的电影，例如高達，則未必同樣有用。



DP：當《Film as Film》面世時，其中一個說法是，書中建立的評論方法只能合適地應用在某種電影上。我並不同意。但當然，要寫仔細、注重影像風格的評論也有多種方法。舉個例說，我沒有寫過實驗電影，但 Jim Hillier 在《Movie》與《Style and Meaning》都曾寫過，而且是深入細節的。我想不到有甚麼理由不能用同樣的方法去寫高達。

MW：我想補充一下 Doug 的評論方法。當我在寫一部看似突出的電影時，通常在觀看幾次之後總會有一些我摸不透的線索深藏，這些線索往往會顯得特別有啟發性。如果你從這些特別迷惑的方面入手，忽然間你會發現它們會帶你到某處。

DP：沒錯，最教我興奮的是在多次翻看之後有新發現。為甚麼會是這樣？這個與那個如何連結？你會開始問這些問題，並把碎片重組。你發現的可以是任何讓你感覺到一種格律與法則的東西。然後細節慢慢凝聚。也不一定是要由此發現甚麼暗藏起來的訊息 (hidden meaning)，我對這說法總有點保留。這或許與 Michael 剛才提到，Thomas Elsaesser 在《Tales of Sound and Fury》所寫及的「層面」(levels) 有關。我認為產生意義的是電影實質的、物質的決定。令你迷惑的東西也是電影內不可分割的一部分。

問：Michael，你寫過一篇談《孽債》(Home from the Hill) 的文章，你與大多數明里尼評者的分別是，你的文章把焦點放在敘事結構而不是形式元素。但在你寫奧福斯的文章中，攝影、場面調度、演出等形式元素就佔了很大比重。想問你如何在兩方面之間平衡？

MW：寫奧福斯你很難避開風格不談，那些都是電影的血肉。而同樣的說法也可以放在明里尼身上。但《孽債》教我擊節的是戲中所有元素、人物與故事之間的完美運作。它是一部非常豐富的電影，可是一直以來都沒有被好好鑽研。《孽債》有神話的原型，講一個父親與兩個截然不同的兒子之間的恩怨……，它實在非常複雜。我認為《孽債》應該屬於影史傑作之一。那部電影是個無盡的源泉，每一次翻看我都有新發現。至於奧福斯，我想所有人都同意他的電影中所有方面的配合令作品變得厚密。但《孽債》，我想在文章說的是：看，這是一部偉大的電影。這是我寫這電影時的目標。

DP：文本細讀不一定要是場面調度的細讀，也可以是敘事的細讀。以 Michael 為例，他的興趣是母題 (motif)……

MW：《孽債》無疑是充滿母題！

DP：我們講到文本細讀時，往往傾向想起影像風格的細讀，但你不能只講這一方面；電影同時也以劇本、敘事結構的方式存在。

問：你們跟新批評 (New Criticism) 的評者不無相近，都會用反諷 (irony)、矛盾 (ambivalence) 與歧義 (ambiguity) 去形容電影的優秀之處。你們認為這些是評價電影的最高標準嗎？

DP：這個問題有趣，特別是你看看那些我們多提及的作者：道格拉斯薩克 (Douglas Sirk)、奧福斯等，他們是精於反諷的作者。希治閣也是，但他是另一種不同模式的反諷。矛盾、歧義……，矛盾是一個特別豐富的概念。

問：你在《Close-Up》第二期寫《魂斷情天》(Some Came Running, 1958) 的章節就用上了這

詞。Michael 寫《狂流春醒》( Wild River, 1960 ) 的那一篇也用過。

MW : 我寫那篇的時候還很年輕。

DP : Andrew Britton 寫過一篇絕妙的文章講《火樹銀花》( Meet Me in St. Louis, 1944 ) : 〈Meet Me in St. Louis: Smith or, the Ambiguities〉。那裡他也有用上「矛盾」。文學論者 A. P. Rossiter 在五十年代中出版了一本莎劇講堂結集《Angel with Horns》, 其中討論《亨利四世》第一、二部的那章就叫〈Ambivalence: The Dialectics of the Histories〉。我寫尊福( John Ford ) 的「騎兵三部曲」時, 這個意念與角度, 成了我的構思核心。矛盾是個比歧義更具可塑性的辭彙。歧義是非 A 即 B, 而矛盾則可以同時指向 A 和 B。當電影對角色與他們的行為有一種複雜的平衡的時候……, 矛盾就是一個可資運用的評論詞彙。而且矛盾傾向帶評價意味。

問 : Michael, 你寫了不少關於言情片的評論, 而 Doug 則專攻西部片。為甚麼你們會對這些類型感興趣?

MW : 先前提過的〈Tales of Sound and Fury〉是一篇傑出的評論, 它教我用全新眼界去看言情片。然後我認識到有一個領域是特別被蔑視的——當女性主義論者未發挖它之前, 那就是「女性電影」( woman's film )。Molly Haskell 1974 年《From Reverence to Rape》, 應該是當時唯一一本嚴肅處理這範圍的著作。在我眼中, 這些女性電影與絕大部分荷里活電影都不同, 它們是以獨特的取向處理人性中的複雜部分。這影響了我在《Movie》寫奧福斯的文章, 特別是關於《一個陌生女子的來信》( Letter from an Unknown Woman, 1948 ) 那篇。對言情片的興趣帶我走進一個當時還是嚴重地受忽略的領域。這也與我對精神分析日益濃烈的興趣互相配合。畢竟這是一個經常涉及情緒的類型, 所以精神分析就特別適用。但最主要的, 還是一種創新的感覺。從沒有人把《母心》( All I Desire, 1953 ) 當成是一部傑作來寫。即使薛克在七十年代備受重視, 但( 男性 ) 評者的焦點主要也是他的反諷手法。但《母心》不只有反諷, 還有更多, 例如電影探索家庭與性別議題的方法, 它審視每個角色的眼光是既有批判亦帶同情。綜合而論, 它就是一部頂級的言情片嘛。另外, 這些電影在情感的層面震撼我, 要不然我也不會為它們寫文章。Andrew Britton 寫的《斷鴻零雁》( Now, Voyager, 1942 ) 的文章是另一個例子。在沙里斯的《The American Cinema》裡, 他按電影的優秀程度排列了每年的電影, 由 1915 年至 1967 年。《斷鴻零雁》佔 1942 年最後一席。然後 Andrew 在《CineAction》第二十六、二十七期為它辯護, 說這是部重要的電影, 也提供了相當的論據。他嘗試與往昔評論對女性電影的敵意商榷。這是我概括的答案。

DP : 我也嘗試盡量精簡。小時候去看電影, 喜愛的電影部分是西部片。當我教授電影類型時, 也是朝向了西部片。不過話說回來, 許多早期探索電影類型的文章也是以西部片為焦點。當我試論類型的時候, 很自然就會揀選我課堂裡的電影來討論。或許, 我們的評論工作都是由少年期的熱愛來滋養! 這都是在言情片被嚴肅看待, 意識形態與呈現方法成為重要的評論概念之前。六十年代至七十年代初的類型研究都沒有沾上這些元素。後來類型研究的重心由男性主導的動作片轉向言情片、女性電影、黑色電影, 很多重要的女性主義影評就在這時候寫成。這帶來了不少改變, 比方說, 後來寫男性主導的動作片, 也會從男性氣質( masculinity ) 的角度切入。

問：你覺得今日的電影還有相同的類型潛力嗎？

DP：當今的作品顯然有些類型套路，可以追溯到很久以前。例如浪漫喜劇片，而類型的傳統仍然有相當影響力。西部片仍在，但已改頭換面以另一種外表存在。荷里活恆常會有新方式去創造兩極對立的世界觀。這正是西部片的核心意念，它被扭成不同形狀，用新的方式安置。有一些當下的動作大片，跟西部片有相似的意識形態力場。

問：Michael，你曾將《衝出鐵幕》(Torn Curtain, 1966)與《觸目驚心》、《搜索者》與《兩孤女》(Orphans of the Storm, 1921)比較，你如何想到這些有創意的配對？

MW：我的思路是以結構式、系統式的方法運作。我在大學修讀的是物理，我猜理科的訓練加強了我這方面的能力。當公務員的時候，我負責電腦與系統分析。所以我是精於辨察結構與規律。另一方面，我以往會定期放映《兩孤女》給學生看，所以我頗熟悉此片。《搜索者》則沒有那麼常放映，但這也是一部我深諳的名作。然後我漸漸觀察到有種規律浮現。另一篇類近的文章是平行比較《觸目驚心》和《衝出鐵幕》的事。讓我告訴你一個秘密：要寫關於希治閣的文章實在易如反掌，因為他的電影真是太豐富了。豐富到一個地步，幾乎任何人都可找到新話題。當我指出《觸目驚心》與《衝出鐵幕》有相類的敘事結構時，我已經教了希治閣多年。同樣，用結構式的方法去看電影，就會看出某種規律。

問：這與你對母題的興趣有關嗎？

MW：幾個方面促使我對母題感興趣。我想首先是 Raymond Durnant 刺激了我的好奇心，他 1967 年的著作《Films and Feelings》中有一篇〈A Little Dictionary of Poetic Motifs〉。他列舉了諸如失明、嘉年華、廢屋、遊樂場、鏡子、畫、櫥窗等母題，講述這些母題被詩意地用在電影的幾個例子，他令我想得更多。對我來說母題是一個鮮被論及的範圍。我們會講標誌 (iconography)，也就是類型片中的母題，例如西部片中一系列的標誌元素。但可沒甚麼人寫超越類型界限的母題，例如鏡子與畫作。不難想像，這些母題的應用方法也會有一定軌跡可尋，而這方面的追查工夫就有趣了。事實上，《Hitchcock's Motifs》(Michael Walker 於 2006 年出版的著作)的靈感來自我對希治閣的興趣，同時也來自我對母題的興趣。舉個例說，我已留意到香煙盒與打火機普遍在電影中有某種功能：它們通常是女人送給男人的禮物；它們是一種佔有的象徵。但《火車怪客》(Strangers on a Train, 1951)的打火機比其他電影的有更多發揮。《火車怪客》的打火機可說是聚焦了整部電影的內容。由打火機，一件死物開始，你可以寫一篇涵蓋全片的文章。也可說說我去德國的魏瑪出席的一個母題會議。當時我討論的母題是燈塔與音樂盒。我選它們，是為了它們之間的對比。從象徵意義來說，燈塔代表男性，音樂盒象徵女性；燈塔是建築，音樂盒是物件；燈塔與光影有關，音樂盒則與聲音有關。令我詫異的是，我找到了這兩個母題都會反覆出現的類型，那就是鬼片。

DP：不過先決條件是要透徹地了解那些電影，然後方能碰上驚喜。我和 Michael 的思考方法不同，但我寫《淒艷斷腸花》(The Paradine Case, 1947)的時候，我逐漸清晰見到它是與《風流夜合花》(Under Capricorn, 1949)緊密扣連。希治閣差不多同時籌備這兩部電影。你開始見到各式各樣的相似與平行。所以我構思那篇文章的方法是，有一點

《風流夜合花》，有一點《淒艷斷腸花》……，然後你就會見到在希治閣的系譜裡不同母題與線索精彩地演化。你可以追溯出一條線……

MW：一直回到默片時期……

DP：一直由他的默片時期延伸到荷里活時期……你會覺得……

MW：這個我在哪裡見過呢……

DP：正是。Michael 精於此道，就是追蹤線索。

問：我在想現在去談母題與比較是否仍然有效，因為很多人不假思索地把母題當為「作者簽名」。

MW：這是兩個問題。母題是否有趣，全看你如何處理它們。在《Hitchcock's Motifs》的初稿裡，有一章是關於「鐵金鋼」電影系列（Bond films）的。我想把它與希治閣電影比較：鐵金鋼電影不乏母題，例如鐵金鋼的工具、鐵金鋼所遇見的人物的類型、他的險阻性質，例如歹角常趁占士邦將要做愛的時候襲擊他。但這些都不是有趣的母題，它們僅是公式而已。然後我在鐵金鋼電影裡，找到一個真的算得上是有趣的母題，那就是水。不過我的論說變得有點迂迴，後來刪去此章。不過你也能見到我的思路：有一些母題是經過成熟的創作而得，如《火車怪客》的打火機，有一些基本上是陳套公式。

DP：Ian Cameron 曾有一個關於好導演和壞導演的說法，個性並不是分辨好壞導演的最高標準；問題不是個性夠不夠突出，而是它夠不夠好。從美學上來說，它孰優孰劣？我們大概不會想把作者論純然等同於在電影裡找「個性」。作者論必須連帶有深度的價值評斷意識，才有意義。同時，現在我們也想多談創作者之間的合作。很多早期的作者論文章也沒有考量攝影師、編劇等等的貢獻。羅賓寫完論侯活鶴斯（Howard Hawks）的專書後，也寫了一些文章講與鶴斯合作的編劇。這些合作關係都是電影的靈魂。

MW：還有原著材料。羅賓在寫完《Hitchcock's Films》之後才讀《蝴蝶夢》（Rebecca，1940）的原著，他後來在別的文章，坦認完全誤讀了《蝴蝶夢》。

DP：在初版的《Hitchcock's Films》，他看輕了《蝴蝶夢》，希治閣在跟杜魯福的訪談錄裡也是這樣說。他說這不是一部希治閣的電影。是後來的希治閣研究才將《蝴蝶夢》視為一系列女性心理電影的創始之作。有很長的一段時間大家都不是這樣看。

MW：對，那系列的風潮確由 Daphne du Maurier（《蝴蝶夢》的原著作者）帶起。

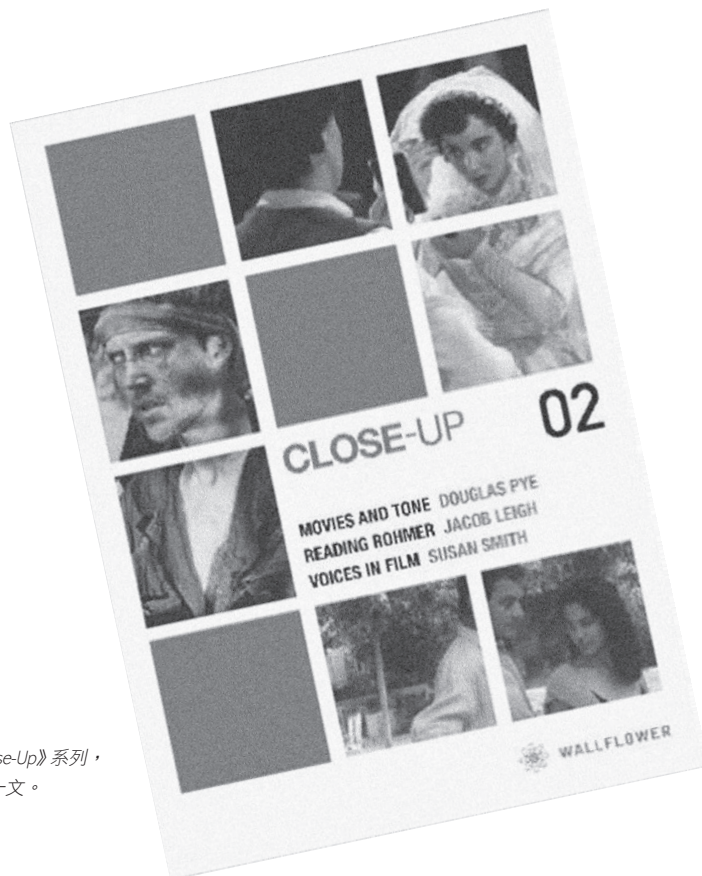
DP：沒錯，那是一部很好的小說。

問：以你們在電影研究這學科裡的經驗來說，你們覺得像《Movie》那類型的影評寫法是可以教授的嗎？

MW：可以的。你要先令學生對電影非常專注。據我經驗，學生在十六歲的時候就會放開

懷抱接受老電影。我在課堂裡最先放映的都是默片，他們從沒怨言，甚至他們多會喜歡默片。我會放《兩孤女》、《賴婚》(Way Down East, 1920) 或者《日出》(Sunrise, 1927)。然後就是要教他們，當你從某種特定的角度去看，這些默片會變得更有趣。他們會受教，事實上也學得挺快。他們會將學到的方法，應用到他們自己去看電影上。我想年齡令我事半功倍：我抓住了他們的十六歲。

DP：以目前的情況來說，不少學生到十八、十九歲還沒好好看過一部黑白片。要教學生思考時要有歷史感是極困難的，這又是另一難題。教寫影評是複雜的。我經常會用一整堂的時間，只集中剖析一個段落。那堂可能只講了一個半分鐘的場面，但這對我來說不要緊。重點是要深入地看電影裡有甚麼創作上的選擇，及這些選擇如何運作。我以為這是評論的基礎。下一步，提升他們的寫作技巧，是困難的。現在的大學不比往昔，已經少了許多一對一的導修課去討論寫作。《Style and Meaning》裡 Andrew Klevan 有一篇文章把這方面的過程講得很好，寫他與學生推敲影評文稿的不同方法，這是很花時間的。教授文本細讀與細緻分析的基本手法，這在課堂上成效顯著，真的讓學生見識到電影的不同元素如何生效。但要在寫作方面深入指導則不容易。有些學生能輕鬆掌握了上乘的評論寫作技巧，有一些則不然。有些學生在看過電影幾次及一些選段後，又會跌入一些便捷的寫作習慣：引用別的評者、只有籠統的觀察、不在細節琢磨找出更多新見。這些都不是一時之間能扭轉的惡習。



由 Douglas Pye 與 John Gibbs 共同編輯的《Close-Up》系列，第二冊便收錄了 Pye 所寫的〈調子與電影〉一文。



# 影評



## 蓄勢待發 ——簡評沈可尚作品

文 / 應亮

2011年金馬獎發起了「10+10」計劃，二十部短片各具特色，其中有部名為《到站停車》的，導演是沈可尚。該短片表面看似較情節化，卻又有些實驗感，並非一次就看得「明白」，內容卻很簡單：片長約五分鐘，頭四分鐘只介紹了一輛大巴日常的運作，至最後一分鐘，突然殺出一位驚恐呼救的男子，因不明就裡，女司機無法決定是否該打開車門救之，卻傳來一聲槍響，於男子倒地的同時，乘客中一位孕婦的肚子上滲出血來……。「10+10」計劃並沒對內容做特別規定，主題只須為：「台灣獨有」即可。對照該主題，這部短小的黑白片竟是一則寓言：抉擇的兩難、逼仄的空間處境、驟從天降的恐懼及死亡，無不「說」出台灣之狀況和人心。作為像極了生活本來面目的藝術門類：電影，其並不太擅長比喻或象徵的，但是，沈可尚的這次表達，卻超過了影像表層，多少令人有點驚歎的。

我與沈可尚導演，共見過四次。

第一次是其來香港參與《10+10》的放映活動，很短暫的會面。其人輕聲細語的，但當談及某部引起關注的台灣新作時，雖為同業卻並不避諱自己正、反兩面的看法，其表述坦白令我印象深刻。

第二次是在台灣的一個紀錄片工作坊內，我與之共處四天。他對學生項目的講評很有啟發，可他竟說自己並不喜歡做老師。工作坊最後一晚的聚餐，他似乎吃、喝得比較順意。飯店關門後，其依舊坐於路邊的台階之上，與學生們直聊到凌晨，方盡

興地搖晃着步伐離開。

第三次是其來香港放映紀錄片《築巢人》，而我所在的學校也安排了一次教學放映和交流會。我可能太想令香港的同學也能從「沈老師」身上多學些東西，就很不體貼地請他先看了些學生的功課，待其來後又安排相關的學生逐一與之做了對談。他卻並未露出任何難色，反倒每次交談前都會翻開記得滿滿的筆記，非常細緻地與每位同學談啊談的……。事後，我的同事感歎說，沈可尚實在是個太過謙卑的人了。對此，我當然同意的。

第四次是2016年的1月，他來香港做一則廣告的後期，因寫作本文，我看了不少他的前作，故特約小談。此時才知，他每年起碼要花四分之一的時間做廣告，以儲備生活經費；而2015年，他更用了差不多二分之一的時間做廣告。當日見面已晚上十點，他剛完成所有的後期工作，挺疲憊的，因而我本想最多只聊一個小時的。可沒想到，他卻愈談愈有精神，十一點時，我們被咖啡館的侍應趕了出來，又坐於其酒店大堂長談了約兩個小時。那次臨別，除了互道保重外，我們還驚覺自己竟然類似《行動代號：孫中山》中的兩位主角那樣，有幾輪對話的主題是：其實我過得比你更辛苦呀，歐耶……

沈可尚作品繁多，整體而言，有如下幾個特徵：

1. 實驗、紀錄、劇情皆有，數量眾多。
2. 無論紀錄還是劇情，數年來的共同特徵



是：從常規的敘事形態，向非常態的趨向演變。

3. 愈到近期，對每一部片的嘗試就愈多。紀錄片進入了一個自成一體，也非常「得體」的境界。而劇情片卻似略有迷失，混雜了太多風格，一副正埋頭闖蕩的狀態。
4. 至今還沒有一部超過六十分鐘的劇情長片面世。

沈早年的《噤聲三角》，是我所看過的、其唯一的實驗片，或稱實驗紀錄片。單看片名，與沈最新的紀錄片《日日喃喃》有所呼應，但恰巧也具內在關聯。

只看《噤聲》其片是不夠的，待查背景才知「噤聲」所指，為台灣北部鮮為人知的三座小島。片中可見拍攝團隊的身影，配樂是不明意義的異族歌曲，畫面紛雜、剪輯跳躍……。片名雖為「噤聲」，但視覺、聽覺卻絮叨噪雜，作者還不斷「跳」出來「說話」，分明片刻都不得安寧，極為躁動。

而《日日喃喃》呢？影片呈現了老中青三位絕症患者及其家庭，如此三組處於生命焦灼中的人物，不停地自言自語、走來踱去，沒有完整故事，只有生活片段，來自他們的各種表情被鏡頭一一捕捉下來……。人物雖在講話，講很多話，行為、語言的細節真切，影片的視覺穩定、準確，但這部《喃喃》卻宛如一部默片，推出了三座舞台，三組人物正坐於上方，低頭垂目地祈禱，莊嚴而安詳。

早年的兩部紀錄片《賽鴿風雲》和《野球孩子》，與劇情片《兩個茱麗葉》皆為常態敘事，可以相提並論。《賽鴿》由國家地理頻道委製，《孩子》與《茱麗葉》皆由公視出品，因機構性質所限，所以規範了影片的敘事模式。但從沈可尚所交的「成績」來看，首先是絕對合格的；同時，三部片也

是委制中的作品，而非僅為產品。

《賽鴿》除了用旁白、動畫等說明手法，為非本地觀眾介紹了賽鴿之於台灣的意義，並普及了相關常識外，那位賽鴿人及其所訓練的幾只鴿子的性格也非常鮮明。這些人物的命運故事，將觀眾牽動。沈可尚為了拍攝海上放鴿，險些葬身汪洋，也可見其參與項目的投入程度。

《孩子》的開篇並不急着講野球和比賽，卻細節化地呈現了一堂生理衛生課，以此突出影片的焦點：青春成長中的男孩子們。隨影片展開，不斷有女老師給男生補習，女生教男生做功課等微妙而幽默的段落，兩性的碰撞與少男的焦灼，才是影片的真正所指。儘管影片的大結構還是少棒比賽的戲劇化過程，但如此溫潤而略帶詩意的角度，實在難得。

沈可尚說，拍《兩個茱麗葉》之前，已有差不多九年沒拍劇情片了，所以非常地控制與用力。對此，我較能理解的，從片中也確能感受到調度和技術上的嚴格，及拍攝中的緊張感。所幸，影片於敘事層面，還是做了一些小破格和小挑戰的。不過正如沈的介紹，經本次製作，令其今後力求改變並不斷嘗試，這才是本片最大的收穫吧。

《茱麗葉》之後，沈可尚果然完成一部代表性的紀錄片作品：《築巢人》。影片描繪了一位兒子是自閉症患者的父親。採訪時，攝影機擺在側面，令觀眾從一個冷靜的角度旁觀這位父親，從而看到其身上被忽略的細節，那可能是一種「表演」，而人物究竟在說甚麼並不重要。當父親潛到泳池下面，攝影機也跟了下去，反倒從正面貼近他，這次又令觀眾驚訝地看清楚他皮膚的皺紋在水中「開放」的狀態，那是一種盡情的宣洩與享受。生活中，這位父親生活在兒子的暴力中；而在電影故事中，暴力被處理到了畫外，其陰影將父子兩人都緊緊

地扣住，以致無法順暢的呼吸。《築巢人》是這樣開始的：一個個靜止的畫面，都是家庭空間的局部，有兒子做手工的物件，有家中的桌椅等，配以單一音節的音樂，及有關暴力衝突的對話……。《築巢人》就是這樣一部電影，當大多數台灣故事片和紀錄片還在煽情或者跟蹤發掘真相的時候，沈可尚已提出了生活的多義，以及人性深處極其幽暗和微妙的複雜性。這部片是一道分水嶺，不僅分開了沈可尚自己的創作脈絡，也對當前的華人影像創作有所啟示。

最近幾年的創作工作，對沈來說，起碼還有如下幾個功效：

1. 通過創作，暫時擺脫廣告的製作狀態。
2. 與廣告的班底一起創作，一起「玩」，也是一種集體的需要和追求。
3. 不停地問自己：自由的意義是甚麼？電影的可能性在哪裡？
4. 不停的訓練。

沈認為，對他最具啟蒙意義的學習經歷是：在他從學校畢業後，進入黃明川的獨立電影劇組擔任攝影助理等工作。因那時他明白了：除了技術，電影還有更重要的東西，也許電影與寫作本是同義詞。而資源和成本，是無法完全限制獨立創作者的智慧和手腳的。

沈可尚有部紀錄片還一直未完成，叫《愛情定格》，已拍了非常多年，講述夫妻們曾以為的最重要的婚紗照之歸宿。而他起碼還有兩部劇情長片的計劃，已等了非常多年，暫沒啟動：一部略有些常規，類似男人的《20 30 40》；另一部講述男性於情慾中的掙扎，以及肉體的戰慄，聽片名就挺令人期待的，叫《賽蓮之歌》。

也就是說：未來的五、六年，沈可尚會繼續自我的挑戰，繼續摸索電影的各種可能。雖然需要為了創作而謀生，雖然辛苦，但還是不由令人羨慕台灣電影的局面：青年導演輩出，電影形態各異；而且，他們皆各自擁有一片果實頗豐的園地和美妙的前景。

#### 沈可尚導演作品年表

- 1998 《阿勺一丸、說話》
- 1999 《與山》(劇情)
- 2000 《向日葵的聲音》(紀錄)
- 2000 《浮球》(紀錄)
- 2000 《誰來釣魚》(紀錄)
- 2000 《噤聲三角》(實驗紀錄)
- 2000 《一張紙鈔》(劇情)
- 2003 《親愛的，那天我的大提琴沉默了》(紀錄)
- 2004 《神的孩子》(劇情)
- 2005 《賽鴿風雲》(紀錄)
- 2008 《野球孩子》(紀錄)  
(台灣國際紀錄片雙年展台灣獎首獎)
- 2010 《兩個茱麗葉》(劇情)
- 2011 《遙遠星球的孩子》(電視專題)
- 2011 《10+10》(劇情)
- 2013 《築巢人》(紀錄)  
(台北電影節「百萬首獎」)
- 2014 《台北工廠 I》(劇情)
- 2014 《昨日的記憶》(劇情)
- 2015 《日日喃喃》(紀錄)
- 2015 《來得及說再見》(劇情)

2013台北電影節  
百萬首獎 \ 最佳紀錄片 \ 最佳剪輯

# A Rolling Stone

導演 | 沈可尚  
Directed by  
SHEN, KO-SHANG

最驚心的真實自白  
最動魄的紀錄美學

1/3  
震撼上映

# 築巢人

導演 | 沈可尚 SHEN KO-SHANG 攝影 | 洪廷儀 HUNG TING-YI 攝影 | 盧元豐 LUAN CHENG-YUAN 攝影 | 黃冠廷 HUANG KUAN-CHEN 美術 | 蔡育文 CHAO YU-WEN  
編劇 | 蔡中雄 CHANG MING-CHENG 發行 | 沈可尚 SHEN KO-SHANG 片名翻譯 | 林麗華 LIN LISHUA 字幕設計 | 陳其昌 CHEN KAI-SHANG  
出品 | 台北電影節有限公司、財團法人公共電視文化事業基金會 發行 | 臺灣新時代影視股份有限公司



《築巢人》(2013) 海報

## 《師父》：擋不住的煙火氣

文 / 澤秋

某時某地，聽朋友講起北京電影學院有個老師叫「徐皓峰」，他的課上座無虛席，還有許多外校的學生慕名來旁聽，我聽罷只是點了點頭，因為對這個名字全然不知。

但這兩年，我卻很難避開「徐皓峰」名頭的鋒芒，王家衛的《一代宗師》（徐擔任編劇）和陳凱歌《道士下山》（徐是原著小說作者和編劇）皆成為了徐的推手，他的幾本著作也很暢銷，媒體走馬燈似地刻劃出了一道徐皓峰的職業光譜：作家、教師、編劇、導演、美術，最為特別的當然是通過金馬獎的加持，讓大家認識了他武術指導的身份。

雜家、跨界，儼然一副博學洽聞，大器晚成的形象。

在電影《師父》（2015）中，徐皓峰營造一幅民國天津「武林」的群像，強調規矩、社會階層、正本清源的武術概念，與過往港產片塑造的武俠世界截然不同。他用資料蒐集式的寫實，劃出了一道與大眾印象中的「武俠片」涇渭分明的分界線，視覺上最強烈的當然就是動作戲。過往香港電影中的打鬥強調「奇觀」與「節奏」，打鬥也須像劇本分場般：節奏要變化，敵我強弱的轉換，高低潮的鋪陳。但這些創作慣性在徐皓峰的電影中卻統統欠奉，他的高手對壘只需一招克敵，彷彿《柔道龍虎榜》中的李阿岡所言：「我只用這一招。」

如此說來似乎戲如其人，《師父》像是學術化概念化的武俠世界，嚴肅得很。事實卻又不盡然，武俠電影用何種方式拍、怎麼拍、寫實還是狂想，說到底只是風格的不同。我不懂武術，打鬥的簡繁予我而言其

實都逃不脫「奇觀」的屬性，沒有孰優孰劣之分。電影的好看說到底是看「人」，就像李安拍《臥虎藏龍》，優勝在對人心的觀察，而非劍尖的鋒銳與否。我對這個電影的好感便來自於電影中掩藏不住的市井味、人味、煙火氣——世俗百態，人情冷暖。徐皓峰一直強調他的武俠世界與香港電影的分別，但我卻在其中看到與港產片的那份同根同源：就是那份煙火滋味，用大陸的說法就是「接地氣」。

煙火氣之一，是人物的「世俗化」。《師父》並非拍一代宗師，主角陳識開始的動機就是為了門派和個人的「名利」，甚至可以為此締結政治婚姻，連「徒弟」亦只是他計劃中的政治犧牲品。煙火氣的另一層面，是整個武林（社會）結構的世俗化，大家為了維持結構內的秩序和個人的權勢而擁有一套內部的潛規則，全然就是金庸小說中的名門正派一般，表面道貌岸然，內裡則是一個宗族社會，有一套腐朽又明哲保身的政治體系。故事的背景還放置於民國軍閥割據時代，宗族性質的小政治觸碰整個家國的大政治，更是令時局也極大的世俗化。相比某些武俠片的天馬行空，完全脫離時代背景的想像模式，《師父》的嘗試則完全是另一個極端。

煙火氣不止是寫出庶民的「世俗」，還須勾勒出一份濃厚的人情。《師父》其實是個浮士德故事，陳識首先追求俗世的名利，與天津武術泰斗鄭山傲達成契約（鄭山傲某種程度上不就是魔鬼嗎），但最後觸動他的卻是深深的人情：對妻子，對徒弟。一切割捨不掉的人情，終令他放棄世俗的成功，而回歸到人性層面。那種感情予我而

言也特別像港片，尤其是八十年代到 97 年那個階段的香港電影，有一份義無反顧的浪漫主義和英雄主義，就像吳宇森的《喋血雙雄》，無論角色是兵是賊，身上背負多少世俗賦予他們的責任和目標，但他們最後真正看重的卻是一份深深的道義和情誼，為此不惜背叛他們的責任和初衷，甚至付出生命的代價——《師父》的結局，陳識為了徒弟不惜獨戰天津武術界，不正是如此嗎？

《師父》還有徐皓峰電影一以貫之的黑色幽默，這是另一番市井趣味。都說徐皓峰的對白似王家衛，但相較而言，我則覺得徐更像早年的王家衛。因為現今的王家衛高屋建瓴，就像墨鏡後他的眼神一樣不可預測，但早年王家衛的電影就市井親切得多，很有一股渾不吝的幽默感。徐皓峰的那份諧趣感即是如此，甚至有些時候顯得有些粗鄙，比如用慢鏡拍俄羅斯舞女的大腿，但這些東西令電影中某些裝腔作勢的處境變得不那麼尷尬和作狀，而是多了一份親和與可愛。

我以為《師父》與香港電影在屬性上存有如此多的不謀而合，皆因徐皓峰本人就是個影迷，根本就是耳濡目染。我曾看他在訪問中推薦過劉家良的電影《爛頭何》，在《師父》中他亦找了陳觀泰來客串一個角色，邵氏動作電影對他的影響不言自明。《師父》其實是一部「迷影電影」，影迷的痕跡無處不在，不獨是港產片和動作片：像戲中用了《火燒紅蓮寺》，是致敬武俠電影本身；找了像金士傑、戴立忍這樣的台灣演員，與台灣新電影的情結不無關係；徐皓峰說自己喜歡 Visconti 和 Jean-Pierre Melville，但我覺得他在拍法上還借鑑參考了 Scorsese、胡金銓等，尤其是他在處理 track shot 和 zoom shot 時，那份影迷的痕跡就更是濃重（他的每一個對沖的 track

shoot，其實都讓我想起胡金銓的《龍門客棧》）。

《師父》表面上似乎是要反主流，建構另外一套武俠的規則，但整體卻是在迎合大眾，尤其是劇作上大量的 melodrama，仍逃離不了商業電影的窠臼，而且顯得有些笨拙。但這些其實都不要緊，我喜歡的其實就是它如此矛盾、多元，但又趣味盎然，毫不掩飾。

如果徐皓峰拍出來的戲像王家衛或是陳凱歌，或許我未必會對他有這般的興趣。王家衛似乎已拍不出道地自在的市井滋味，而陳凱歌一拍起俗世人情總有種高高在上紆尊降貴的警扭滋味。徐皓峰則剛剛好，像那句口號說的：

「嚴肅，活潑」。

## 且待下回分解

# ——從《山河故人》談及賈樟柯——

文 / 應亮

假設稱《山河故人》(2015)為中國電影史上最最近的一部傑作，那麼，上一部是哪一部呢？劉伽茵的《牛皮》？或王兵的《鐵西區》？但，問題隨之而來：大部分觀眾沒看過這兩部片，甚至對兩位導演的名字也較陌生。《牛皮》只在中國的一些地下影展零星露過幾次面，《鐵西區》就更少些，他們的主要放映場域均集中在西方的電影節。那憑甚麼說，這兩部是可能的傑作呢？因中國電影的現狀就是：傑作幾乎等於「看不見的影像」。

「中國」，是一個非常特別的語境，而身處其中，似賈樟柯這般的個案：持續創作、持續嘗試文化傳播的人，算極其特殊且前途難測的一位了。於今日評論之，其實並不恰當，應待「中國」這個大語境結束，經較長一段時間的文化和思想重建，乃至更多「事實」浮現後，才能更公平地論之、述之。猶如冷戰結束，再經數十年，面對東歐電影及作者，才能找到一個相對公平而全面的視野，比如對安德烈華意達(Andrzej Wajda)、米洛士科曼(Milos Forman)，以及對他們的《大理石人》(Man of Marble)和《消防員舞會》(The Firemen's Ball)等作品的重看、重論。

《山河故人》是一部甚麼樣的電影呢？

片中的主要人物，有些一齊登場，分別落場，稍後再各自登場……，有的於後段才登場，不久又落場……，所謂「按下不表」、「話分兩頭」、「言歸正傳」……，這是中國章回小說的敘事特徵。人物的每次「離開」，皆形成大段留白，但站在舞台上的幾

位，又無時不映照出暫時「離開」的他者。梁子於2014年再登場時，得了塵肺病，從他妻子身上能看到沈濤命運的另一重可能；從將去阿拉木圖的三明身上，能假想當年梁子若接受了晉生的「聘用」，其歸宿將是如何；從回到汾陽的少年Dollar的穿著、語言、娛樂方式，能猜想到正享用另一段婚姻的晉生的「上海傳奇」；從Mia離婚後的異地獨居及骨肉分離，可感受到正身處汾陽的沈濤的心情和處境……

這種人物間「你方唱罷，我登場」的輪番演出，及「你中見我」的狀況，令影片呈現出一個命運交疊的舞台，交織出一組豐富的群像。

僅就人物而論，晉生、梁子、沈濤、Dollar、Mia等，無不是「積極的人物」：他們面對選擇時，皆非常果斷，並有行動力，由此鋪展開自己的人生，為之負責，且無悔意。這些光彩奪目的人物特質，幾乎只能在賈樟柯第一部劇情長片《小武》的人物身上找到，且於中國近幾年的電影中罕見。雖然，賈樟柯的上一部作品《天注定》中也有類似特質的人物，但由於過分段落化的結構，加上受限於新聞原型，這些人物的優點並未有效帶動敘事，也未在中國電影的人物長廊中佔據重要位置。影片開始前、結束後，人物登場前、落場後，《山河故人》中的人物，自覺、自信、自我地存在着、選擇着、喜怒哀怨着，正如我們身邊的朋友、親人，也正如我們自己。

通過大段留白、人物間的「互文」，以及人

物本身的自覺狀態，作者對筆下眾生及銀幕人生，呈現出極其難得的寬容與理解。更難得的是，這種作者態度是基於對大時代、大環境的透徹認知及細膩表達後，由觀眾自然感受到的，而非廉價的註解，更非強行告知。

《小武》的開拓之處在於：中國電影第一次提供了完整的鄉鎮景觀，並推出了一位對空間極其敏銳、也極擅長空間敘事的新作者。而其之後的創作道路，也確實沿該方向前進。直至《世界》，他的目光離開了汾陽，但也進入了「樽頸」。《三峽好人》、《二十四城記》、《海上傳奇》，皆不停地在空間（地區和建築）中尋求突破，直至碎片化的《天注定》，我們看到一個個困於命運的、被揀選的「消極」人物，一段段只有單一方向的人生。

賈樟柯用意於反常規的敘事追求，當然值得肯定，而其對知識份子自我定位的堅持，更值得讚佩，但假若這些關於身份和立場的元素，長期大過其具體的電影作品，終歸是一道沒解開的難題。而作者的進取態度，與作品本身的平淡低沉，又多少是種無奈的悖論。

所幸，此時出現了《山河故人》。

《山河故人》片名的重點，非「山河」（空間），而是「故人」（時間）。此前，我論及人物的登場和落場時，已從敘事上對時間做了大致分析。而針對影片的三段結構、將近一個小時後才出片名的討論，已有過很多文章了，我就不重複了。關於時間，我只對場與場之間（鏡頭之間），作者對時間細節化、自覺的處理，做些簡單的解釋和分析，但限於篇幅，也無法展開太多。

在這部影片中，於兩場戲之間的鏡頭，往往做非常規的安排。比如，沈濤、梁子和晉生在樓上看到晉生的新車，下一個鏡頭

已在停車場，沈濤正撫摸車身，這樣「接」的效果，令兩場戲看起來像一場戲；比如，晉生負氣從沈濤爸的店離開，下一場沈濤追晉生的第一個鏡頭是：從背後 follow 沈濤的中景，這也令兩場戲看起來像同一場戲，因這樣的鏡頭方案貌似把時間連貫了起來；再比如，沈濤在火車上向父親表明已選擇晉生做對象，並確認父親沒有反對後，愉快地清唱起《去西方》，下一場是她抱着晉生送的狗在街上小跑，而配樂延續了《去西方》——這個做法在《小武》裡也有，當時那首歌是《霸王別姬》；再比如，Dollar 請 Mia 去家做翻譯，下一場是從背後 follow 兩人，跟他們進入 Dollar 的家……，這樣的例子幾乎遍佈全片：比如，先是三人開車，一下變成晉生教沈濤的兩人開車；比如，沈濤與 Dollar 去外公離世的火車站那場；再比如，Dollar 在汾陽吃媽媽餃子的那場……，我就不再逐一舉例並討論了。

電影就是這樣的：當「切」過去時，時間「連」還是「斷」，就有了選擇的機會。尤其場與場之間，一般會強調「斷」，因為戲劇的推進才會明顯，影片整體的呼吸與節奏感才容易形成。而像《山河故人》的時間處理，在一些紀錄風格的電影中較多見：比如，Dogme 95 的片、戴丹兄弟（Jean-Pierre Dardenne & Luc Dardenne）的片等。但故事時間的跨越和省略比較大的、甚至因此而產生戲劇感和詩意的電影，類似《山河故人》，這樣連貫地處理鏡頭間（場之間）的時間，算罕見的。由此，無論影片中的人物情緒，還是觀眾看片時的感覺，自然就顯得比較連貫了。

運用這個小技法的可能流程是：導演並不做提前的分鏡，直到拍攝現場才做。也就是說，現場即興創作的成分比較高，待剪輯時才由剪輯師去「找」到上一場的結束鏡與下一場的開始鏡（editing point）。但這又

不單純只是一個小技法而已，其既是目前賈樟柯的工作方法，也說明了其對電影製作、創作的觀念，同時又很貼合《山河故人》的章回體敘事，並確實幫到觀眾在眾多人物落場後，依舊對離場人物心有所掛、情有所牽。

賈樟柯本人又是甚麼樣的處境呢？

在本文開端，我已嘗試提了一些，現確認一下：他拍出了一部「看得見」的中國電影傑作。究竟因何種能力才能做到，以及是否只是偶然？站在 2017 年的今天，實難說清。但通過比對中國電影體制內外對《山河故人》的看法，也許能嘗試了解和摸索他的實際處境。

賈樟柯一直把自己的作品闡釋為：「平民史詩」。對這個說法，本文不展開討論，但大致認同的，或說，起碼認同作者的努力。可是，《山河故人》的出品機構上海電影集團的總裁任仲倫——其與賈樟柯從《世界》起已有了超過十年的合作，又是如何看待賈的創作呢？他有篇影評，標題是：「平民生活的溫潤敘述——談電影《山河故人》」——僅看這個標題，已可知作為一名副部級官員，其所習慣的評論話語與電影作者本人的視點有多麼的不同。任氏在 2015 年 9 月 6 日影片在北京的定檔發佈會上表示：「賈樟柯的電影是真實的，他一直在反映社會變革中，底層人士的情緒變化。」——當我看到「真實的、底層人士、情緒變化」等詞時，不得不感歎：世界上最遙遠的距離，不是生與死，不是天各一方，而是傑作就站在你面前，你卻不知……

賈樟柯能與這樣的體制及官員合作如此之久，甚至就結果論而言，能如此「成功」，在中國幾乎是獨一無二的個案。就目前所知的事實是，賈樟柯當年是一位優秀的電影理論系學生，其對電影歷史的熟悉，超乎很多人的想像。假設依此推測（只是推

測），他可能非常清楚在人類的極權歷史上，電影工作者與國家機器的各種關係和複雜局面，以及可能性。從墨索里尼政府創辦羅馬電影實驗中心，到費茲朗（Fritz Lang）舉家離開納粹德國，到電影審查制度下戰時日本電影的創作，到東歐、蘇聯電影工作者的處境，到 49 年後中國電影和藝術界的歷次政治運動……。但是，即便對這些瞭如指掌，也並不等於身為作者就能應付裕如吧？賈樟柯能做到既利用現體制的資源，又能相對長期的獨立表達（這是大多數決定進入中國電影體制內的作者的理由和理想，但他們都沒或都沒持續做到過），不得不說，這本身是個奇蹟，也多少是個謎。

再略微轉述中國獨立電影界對《山河故人》及賈樟柯的部分批評吧：耍小聰明、符號式拼貼、深陷新聞事件改編之泥沼、連 2014 年都無法超越的作品、文化投機者……。對此，我的理解是：《山河故人》當然首先不是拒絕審查的中國獨立電影，其與直白、直接的中國獨立電影相比，實在太不叫人滿意了。而賈樟柯長期遊走於體制內的方式，不但令人不解，也喪失了體制外人士的信任感。

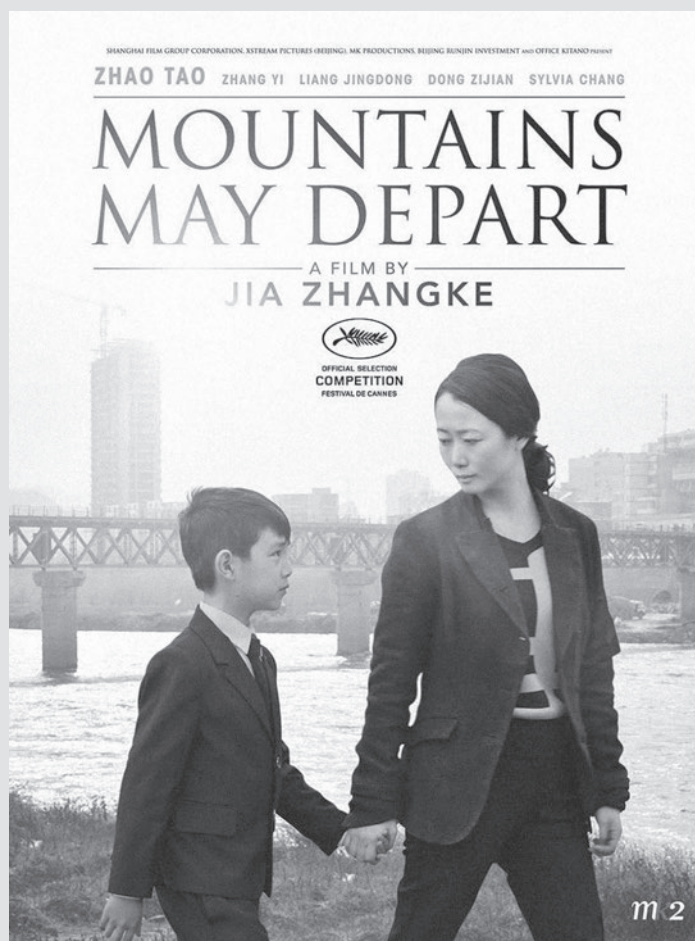
賈樟柯在微博上的粉絲數量，是超過了一千六百萬的。過往幾年內，他常通過這個中國的自媒體發佈一些「新聞」的：比如，忽然說要「重回地下」了（當然沒有）；比如，暗示自己開了麵館了；比如，宣佈結婚了；比如，公告舉家搬離北京了等等。如同當年發行《三峽好人》時，他用演講表達對抗《滿城盡帶黃金甲》立場那樣，他現在會用微博與某些名人吵上幾句的。而過往十數年以來，他又確實在做監製，又正在開啟自己的藝術基地、做商業片、辦電影教育等等……。顯而易見，他是一位非常善於經營形象的公共人物。

我們都知道：作為相對傳統的電影人，須獲取大量資源而不停拍攝，以此持續的訓



練，才能逐步地成長。而在「中國」語境中，這意味喪失一部分的創作本能和敏銳度。同時，在中國又有這樣一個比較公認的看法：我的砝碼有多少，取決於我的社會資源有多少。但比較遺憾的是，這種認識過分理想化了：當你認為自己聚攏了愈來愈多的、可以與國家機器形成平衡的砝碼時，國家機器其實依舊可以、也完全可能隨時告訴你——你並沒有這樣的資格。

關於賈樟柯及其創作，本文的標題及結尾句，都採用來自章回體小說的這一句，以保持一個開放而觀望的態度吧：且待下回分解。



《山河故人》(2015) 海報

# 《十年》種種

## ——2015年香港電影圓桌討論——

筆錄 / 呂建樂 整理 / 羅韻貽、劉嶽

2015年對香港電影是特別的一年，話題電影很多。包括極受爭議的《十年》（郭臻、黃飛鵬、歐文傑、周冠威、伍嘉良導演），以低成本姿態贏得香港金像獎最佳電影獎項。《十年》有不少演藝學院電影電視學院的畢業生參與。《十年》說明了甚麼？說明本土題材絕處逢生？年輕電影人將有更多機會？2016年1月，我們找來五位學院的舊生，徹夜長談，聊聊《十年》及其他2015年重要港片。



林澤秋、關文軒

座談出席者：

關：關文軒（2009年畢業，主修導演。09年成立伙拍製作至今，先後導演及監製電視紀錄片和單元劇二十餘部）

鍾：鍾宏杰（2009年畢業，主修編劇。同年成立伙拍製作，專門發展電視外判節目，至今編劇及監製紀錄片和單元劇二十餘部）

任：任俠（2012年畢業，主修導演。現職 Infinitus Entertainment Ltd 電影部 Creative Team Supervisor、電影編劇）

林：林澤秋（2013年 MFA 畢業。現在做一些長片編劇及一些短片導演工作）

嚴：嚴尚民（2013年畢業，主修導演。短片《The Tide》獲得鮮浪潮短片展大獎，現從事影評、策展及編導工作）

明：家明

## 《五個小孩的校長》與《哪一天我們會飛》為何不同命？

關：2015 年有趣的地方，是除了有新導演之外，還有很多我們猜不到，或預計不到的觀眾反應。

明：所以 2015 年是充滿驚喜的一年，年初的《五個小孩的校長》(關信輝導演)和年尾的《哪一天我們會飛》(黃修平導演)，票房為甚麼可以差那麼多？

林：跟受眾有關，始終《五個小孩的校長》的受眾範圍比較廣，拍小朋友，小孩都可以看。《哪一天我們會飛》比較偏向中產，導演講他自己的年代。很多人聽過這套戲，但未必有興趣去看。

關：這年普遍來講，出現久違的港產片類型，例如《五個小孩的校長》這種「家庭溫情」類型，已經很長時間沒拍過。我印象深刻的都是八十年代的出品，可能我們現在真的很需要這些電影。

嚴：那部戲有很多可以討論的地方：南亞裔小朋友，一位校長放棄一份這樣的工作，改編真人真事，雖然劇情有點誇大，還有幾個小孩演得很好。

林：《五個小孩的校長》擺了香港性進去，肯定一開始就計算好，想拍些很本土化的情節，講逼遷啊那些。黃修平的個人色彩比較濃，講自己的成長。他想表達自己的情懷，游學修和蘇麗珊的愛情故事，不容易感動大眾。可能香港觀眾的感受多一點，你給台灣觀眾看，他們沒有甚麼共鳴，人物關係打動不了他們，也不理解時代背景。

關：我特別留意美術方面，感覺美術指導奚仲文的影響頗大。有人評論《狂舞派》(2013)的美學惡劣，很 MK，不是真正的 Hip Hop 文化。但到了《哪一天》，你可以說戲不好，但美術是比較稱職的。我認為最大的問題，現實中香港學界不像台灣那般開放，太少片中那類型的學校，名校才有這樣的校園環境。許多學生可能擁有片中人物的興趣，但不可能在學校裡玩，而是在校外，但電影的設定就是在學校裡。於香港而言，講述一個青春故事已經非常困難，你說中學生活如何青葱，香港根本很難有。

鍾：《哪一天》絕對不會是我的中學校園回憶，我們有多少人的學校有一片這麼大、這麼漂亮的草地？

關：我想補充一點，電影裡三個人物談夢想、將來，說有些同學移民，這個我真的有感覺。「七〇後」正遇上移民潮，他們有種巨大的無助感。我們現在說「贏在起跑線」，明顯把他們分為兩種人，一種能夠移民外國，一種不能。

嚴：電影評論常討論香港電影呈現的憂患意識，尤其是 1989 年後，我認為這部戲是一種「重臨」。但明顯的分別是影片有一個決定，蘇麗珊的角色一定要留下來，不是計劃如何離開。大家明白她為何不離開。因為黃修平不會離開？電影裡有一種作者意識。

## 《衝鋒車》回應雨傘運動？

林：大家看了《衝鋒車》(劉浩良導演)沒有？

鍾：好像是劉浩良的第一部執導作品。

林：對。《衝鋒車》在內地的票房收入、口碑不錯。本年度很多內地片懷念九十年代的香港電影和歌曲，而《衝鋒車》完全像九十年代的港產片。

嚴：我記得一段，衝鋒車到了山頂，有很多露營的帳篷，人們不讓車衝過去。這段有點「雨傘」(雨傘運動)的意味。本來有黃子華的戲，因為他支持佔中，抽走了。黃子華的角色對大陸來說很敏感。那人養蟑螂，把蟑螂當成「蝗蟲」的隱喻，所以這部分剪掉了。導演一開始是想討論香港人的狀態，但我不明白那個監獄在哪裡？馬來西亞？他避而不談。

林：你加了蟑螂、黃子華，我覺得有些「抽水」，沒有甚麼實質意義。這些背景和人物，跟你想講的議題沒關係，只不過是玩一種趣味，一種懷舊的感覺。

嚴：結局處理未能盡善，滾個保齡，炸車，整個反了，就完了。高安兄弟拍《寶貝夢驚魂》(Raising Arizona)，也是滾保齡，電單車磨出火花，但你不覺得影片散亂。

## 《智取威虎山》既大陸又港產

明：欣賞《智取威虎山》(徐克導演)是有個過程的，初時錯愕，之後甘心拜服。

嚴：很OK，我在電影院看了兩次。後來看了一會樣板戲版本，不是很能看得下去。正面人物上場，真是每一個都是準備為國家貢獻、捐軀的工農兵。徐克把不合理、太刻板的情節現代化，另一方面電影的玩味很重，梁家輝的造型像毛澤東，徐克玩這些東西是很突出的。

任：和一個演藝學院電影電視學院的同學討論，我認為不該用現在的價值觀批判那代人。當時還沒立國，解放軍也有理想。你憑甚麼以現在的政治環境批評當時軍人的「高大全」是「假大空」？徐克描繪的並不是共產黨立國當權後的解放軍，而是還沒因權力而腐敗前的。這是徐克的情懷，我們怎可以說那些軍人很「樣衰」？當然，徐克用了兵匪不分來暗渡陳倉，暗諷中國共產黨。

林：那種情懷完全是商業考量，就像一頭一尾韓庚的角色懷念從前，完全是商業元素的考慮，包括很多的廣告，動機很明顯，最好看不是那部分。我認為賊的部分比較可觀，有很多港產片元素，十分香港。這部戲的背景很大陸，但到了賊那部分就變得很「港產」，很「財叔」，人物很人性化。



鍾宏杰、林澤秋

## 《迷城》勝在夠狠

嚴：《迷城》(林嶺東導演)值得討論嗎？我喜歡它夠狠！古天樂得悉張孝全挾持他的母親，駕車在中環追張和同黨的車，把它撞向巴士，兩個人都翻了車，從車裡掙扎出來，很厲害。還有古天樂逼死張孝全，他把槍踢給張說：「你夠膽執起佢！」當然是很男人，林嶺東能夠帶出那種狠。

關：劇本不太夠，不夠完整，僅在服務動作。攝影過分客觀，為甚麼所有攝影都來自奇怪的角度。我們倆坐在這裡談天，他可以客觀得將兩部攝影機放在角落。我不明白，覺得有點兒沒心機。那些是文戲位，比較主觀的鏡頭都沒有。拍動作就很有魄力。

任：多機攝影惹的禍。

關：就算有多少部機，你也應追求更能「進入」電影吧？

任：是太快，場口問題。

林：香港比較嚴重，香港電影一直偏向類型化，電影表演不從人物角度出發。台灣的《我的少女時代》(陳玉珊導演)，演員用了半年排戲。台灣演員覺得排戲理所當然，香港的大多到現場即興表演，因為是類型片，有經驗的懂得用哪種方式和哪幾個表情。

關：從前港產片有個很厲害的長處，游擊式拍攝，林嶺東最厲害。現在《迷城》卻失去游擊的力量。

鍾：我倒認為很久沒有看見這樣的實景，這種質感的戲。林嶺東再度表現在狹窄街道追逐的逼力，去得很盡，放揮得非常好。

### 《華麗上班族》是杜琪峯的自覺時期

林：可能《華麗上班族》(杜琪峯導演)比較實驗，導演的勇氣、技巧突破值得欣賞，但戲的細節處理欠佳，很多唱歌的嘴型不配合。估計場景已經花很多錢，其他東西就受限制。

嚴：如果整齣戲用唱歌的形式，還可以接受，但是唱到一半，停下不唱，說起對白來，想不通為何一定要如此，很難投入。這是我最大的感受。

鍾：最致命就是嚴尚民說的，我完全看不到角色何時說對白，何時唱。

嚴：同時，戲裡的調度，對杜琪峯來說，是很容易的。

任：結局仍然好，立意很高，厲害！陳奕迅最後的墮落啊！他的角色最好看。

關：那一場最好看，拍他上樓梯，怎跑也跑不完。杜先生肯定要找些新東西，這二十年裡，他發揮得很好。我作為觀眾，和他同步，好奇他之後會做甚麼？

鍾：說到新嘗試，我欣賞《奪命金》(2011)，他嘗試走一個比較文學的方向。

關：現在是他一個相當自覺的階段。有時你的創作去到某個位置，可以延續很多年，用同一種魄力，做接近的事。但是現在去到一個點：我要再找一些新東西，我要走到另一個位置。

林：杜導演始終找新的東西挑戰自己，結果好不好已經不重要。當中有很多局限，他本身不是很文學式的導演。我們都是做創作的，我說要挑戰，不等於結果就一定成功。我拍某種題材很厲害，但我特意不拍，去拍另一種，對我來說已經足夠。

林：他不是一個很文本式的導演，在塑造人物方面的局限大一些，人物浪漫有餘但不夠深刻。他會設計一些東西，比如玩一個長鏡頭，訓練一下大家的集體能力。這些不是文本上面的功夫，是導演技巧上的自我挑戰。

嚴：文本反而挺有趣呢！將時間和錢的元素放進背景，人物在有個大鐘的辦公室工作，湯唯放工回到家，家裡也有一個大鐘。這些很有趣，但是，只是這樣而已？

鍾：沒有進入戲劇。

任：視野也比較局限。

### 《踏血尋梅》用來實驗

嚴：對我來說，《踏血尋梅》(翁子光導演)是今年香港最好的戲。技術成熟，我比較印象深

刻的是他講故事的方法。導演對真相沒有興趣，他要探討那兩個人的想法。這樣的角色，香港電影比較少見，香港觀眾喜歡看的模式是有一件案發生，要找出誰是兇手，有個偵探出現，然後不停扭橋，要你猜不到。但《踏血尋梅》沒有，觀眾頭十分鐘就知道誰是兇手。劇本寫得挺大膽，有一種厭世的色彩，基本上否定人性，這亦是最惹起爭議的地方，所以評價很兩極。我對電影作者的評價不在於道德判斷，我看這套電影挺正面，亦對他下一部戲有期待。我喜歡「導演版」多些。

鍾：香港何時有部戲可以「公映版」和「導演版」同時上映？

嚴：最大爭議在於有沒有剝削嫌疑，有人說：「嘩，你攤開整具屍體？沒有甚麼必要。」那個情節，對白只的角色很重要。他發現原來女孩懷孕，所以他才自首。比較牽強，是個敗筆。

鍾：真實的兇手說：「那個女孩想死。」翁子光就由這句話發展故事。事實上女孩沒有懷孕，這是杜撰的。加了反而削弱了人性的深刻程度。

關：電影人改編真實事件為劇本，不應該有本身事件的包袱。現在的改動不應該是問題。

嚴：香港觀眾還是不太接受這種戲，比較極端。

鍾：是拿來實驗的，沒有查案可言，電影開始五至十分鐘就知道兇手是誰。郭富城飾演的臧Sir像社工，不像警察；他不是查案，是去關心一下女孩的家人。郭富城作為主角，但不是主線，可他要推動戲裡面的角色，這裡違反了劇本的邏輯。主線在王佳梅，但她已經是死人。這個實驗，不能說失敗，但是有難度。

## 香港人看《十年》有共鳴

嚴：《十年》平均拍得不錯，但觀眾的反應有點非理性。是不是好到讓所有人都說好？我認為不是。是不是所有香港人看完都有共鳴呢？肯定是。有沒有人因此投資這些戲呢？慢慢會有影響。

林：《十年》完全建基於香港，外地的人未必完全懂得欣賞，背景故事——香港發生過甚麼事，戲裡沒有講。現在大家拍戲都重視大事件，比如遊行、示威、自焚。我覺得電影要拍很細微的事，拍文革、拍六四，最後還是返回很小的東西：一個人、感情、一些東西。這些，坦白地說《十年》是缺失的。《十年》關心的，多數是一些大議題：謀殺、暗殺、自焚。

嚴：很直接的回應。

林：是，但人物究竟經歷過甚麼？怎麼走到這一步？其他地方的觀眾未必明白。香港觀眾當然明白，他們了解背景，有這種感情。我也不相信《十年》的成功可以複製，它的成功某种程度上是個偶然，變成一個事件，一個議題，如果再拍未必可以有現在的效果，

這個事情不能重覆。創作人可以再拉闊點來看，在一些細微處構思怎樣表達對城市的感情。「鮮浪潮」有些短片，一窩蜂拍遊行，大家的想像力還是有局限。當然因為現在的社會氣氛，大家想不到其他東西，有種無力感，創作始終受大環境影響。但是不是一個最好的方向，可否開拓其他空間？

任：《冬蟬》是未來世界感最強的段落，其他的根本沒有未來感，沒有聚焦未來。另外角色的背景，《浮瓜》觸碰少許，如兩個角色要抽籌的原因。

嚴：《浮瓜》的結構最完整。《冬蟬》最大的問題是好像導演拍的時候，不知道要演員做甚麼，為甚麼不要劈門，要劈牆？《自焚者》是周冠威導演得比較好的作品。

林：這段導演技巧最好。

嚴：不應把《自焚者》和《本地蛋》放在後面，放前些，觀眾暖身，知道這部電影是拍甚麼的，可能會更好。

關：我對《自焚者》的題材和效果不完全認同，但如果全片的目的是要觀眾想像十年後會怎樣，《自焚者》是唯一挑戰你的。其他幾段只是拿既有的想像、陰謀論，放在電影裡。我們拍電影要找故事，如果找故事去說一個政治問題，會有危機。《自焚者》好的地方是用紀錄片的形式，大部分觀眾有感受，走出戲院後，思索將來是不是要港獨，這是有價值的。

任：看《自焚者》時，情緒會很激動。我厭惡這種二元對立，可以說他在挑戰，但也在引導你去一個方向，就是要不共產黨，要不港獨。

鍾：《自焚者》算是有三個故事：歐陽健峰絕食而死；南亞裔在香港土生土長的女孩；輝記五金老闆。輝記五金那條線沒有人在意。

鍾：這條線有沒有推動劇情？

任：它是在連結阿婆的情節。老闆本是不太相關的人，極權壓迫自己時，才發現原來那麼實際，真的有班人來我家喝啤酒，審問我，連我接女兒也不可以。周冠威藉這個人側寫阿婆自焚。我反而覺得《冬蟬》更有對未來的想像，保育是最沒有人關心的議題，他用了兩個保育人說這個故事，到最後是不是連自己也要保育呢？當然，它太形式化。

關：郭臻執導的《浮瓜》故事完整，戲劇也很精彩。

林：其實，《自焚者》的偽紀錄片模式，訴說不同的觀點，很建基於現在社會的撕裂情況，比如秘密警察抓人的情節來自現實，沒有甚麼超乎你想像。片中新聞報導自焚後去佔領，完全是「雨傘運動」的畫面。十年之後，香港照現在這樣走會怎樣呢？唯一想像，是未來會不會發生自焚。影片沒有提供一個更好的想像力和視點去討論。

鍾：五部短片都略顯一廂情願，分開來看都不太合格。但是五部放在一起看，的確互相補充，力量比較強。第二點，好像是拿現在的社會議題出來說，但真的沒有人這樣夠膽



說過。周冠威承受巨大的壓力，壓力不是外面的，而是自己處理這個題目，未必處理得最好看。論沉重，他那段最沉重，他願意嘗試最沉重的想像。在這一點來說，《自焚者》的創作人的勇氣最大，而勇氣藉故事傳給觀眾，觀眾感受得到。

林：我很清楚他的出發點，他那樣拍婆婆，選用很強的鏡頭和背景音樂，我感覺強烈的情緒。自焚的年輕人是偏向左膠的港獨分子，溫和，不鼓吹暴力，他在道德上感召大家。不是刻意煽情，因為周冠威就是這樣想，這作品很能表達他的世界。大家或認為電影不應用直白的描寫，但現在我有這樣真實的情緒，真的想不到其他方法。

關：我不認同我們要用《十年》的方法創作，無論如何也可側寫。

林：總是要由人物開始。

鍾：《十年》不是一個方向，不是一個極具商業潛力的東西。

林：五位導演拍完這部電影，有沒有機會拍下一部？還是因為拍《十年》就沒有機會？一定會有影響。我們有沒有機會拍戲，也要看投資方。一部《十年》不夠，不是看一部、兩部，而是有一班人，一批新導演不斷地拍，人家感覺新導演可以，我們就有多些機會試。《十年》是獨特例子，要看後面形勢怎麼樣，看看能否凝聚成潮流。

鍾：題材方面，投資者可以開明點。不用整部片都是《十年》，只是關心某些社會議題，不是毒藥來的，大家會看的。投資者的想法有些鬆動，已經功德無量。

## 電影工業中的年輕創作人

明：市場是創造出來的，如果現在看不到，將來會否好些，中港矛盾愈來愈厲害，香港人對中國的認同感愈來愈淡薄，會不會創造小型的本土票房？香港電影會不會受惠？

關：分開兩方面來看，一是創作者要求甚麼，二是我們手頭上有甚麼還沒發展。香港電影根本沒有發掘本地題材，這幾年香港觀眾需要更多層面的題材，真的不想只看兵和賊。

鍾：還有一個困難，不單新導演要培養出來，新的演員也要有。

關：八十年代的電影，例如王家衛拍劉德華、張學友，拍出《旺角卡門》，吳宇森找梁朝偉，杜琪峯找劉青雲，一起拍好電影，大家不停成長，出人頭地。我們現在新導演拍戲，要求你用有名氣的演員，又是那些四、五十歲的。

林：這樣對我們沒有好處，他們還要做多少年？我們卻要繼續拍。一方面是市場，一方面是我們拍的戲不夠好，新演員表現不出來。

任：我們的電影都是情懷或議題大過人物。

關：我一直嚮往當年香港電影全盛時期，一大班人一起談劇本，現在做不到，大家各自為政，我們的力量不像以前澎湃。另外，自我檢討做得不好，吸收能力便弱。

林：香港電影製作向來不是編劇系統，建基於劇本的東西很少，很多不過是「橋段」。我在台灣讀書，那邊像美國，有一套比較成熟的編劇教學體系，就是寫人物。橋段不是不重要，但一定是人物先行，橋段不過是轉折位，人物究竟如何才是重點。他們比較尊重劇本，好像《醉·生·夢·死》（張作驥導演，2015）的演員，完全配合導演，一起慢慢摸索方向。香港有沒有演員這樣配合？很難，除非是未成名的新人。

關：出來工作後，最需要磨練劇本。學院的教法，太影評主導，很多東西不實際，討論太重視意識形態，再用意識形態創作，對創作有傷害。

鍾：工業裡面，技術人才都很專業的，反而創作人的劇本、調度，追不上技術部門的水平。有兩個原因，第一是底子、內涵，很深層次的問題，另一個就是新導演在校時的創作不差，進入工業拍戲，好像水土不服，突然在現場變笨了。

林：現在香港的編劇少了訓練，最好的時期，都是從電視台熬出來的。那些電視劇劇本不算很好，但他們有機會試，試得多，逐漸成熟，有機會走出來拍電影。現在是一下子便拍長片，更糟糕是一次就票房成功，沒有人敢說你還未夠班，你保持不變，沒有競爭力。過去你失敗了，會有壓力，繼續磨練，現在少了這樣的機會。

鍾：這個我贊成，技術部門的訓練，比創作人的訓練多。創作人不能閉門造車，寫了就是訓練。你要拍出來，接受觀眾的評語，才知道甚麼可行，甚麼不可行。但是這個年代，創作人實踐的機會真是少了。

關：現在拍香港電台的《獅子山下》，一年或許有製作一集的機會。許鞍華的年代，半年可以拍五集。

鍾：如今在行業裡浸出來的新導演不算太多，反而有工業外的人士。《王家欣》的導演劉偉恒本身是DJ，就能拍長片。沒有辦法，電影業有很多現場的權鬥，很多階級問題，每一個崗位都有。

嚴：香港需要一位像詹宏志的人物做推手，幫新導演找資金。

鍾：香港不是沒有這類的人，比如岑建勳，八十年代德寶公司時期，他製作很多好戲，比較有文學性。

林：現在導演生存困難，想走商業化的方向，也沒有甚麼出路。

嚴：我不相信阿巴斯·基阿魯斯達米（Abbas Kiarostami）拿了金棕櫚之後，戲是沒有人看的。他是拍藝術電影的，可香港沒有藝術電影。

## 仍是要有好故事

鍾：今天的討論有沒有總結？

嚴：沒有，只有悲觀還是樂觀。

鍾：香港電影的未來，我是樂觀的。這一兩年很多新導演拍出首部長片，即是說市場渴求新導演。沒有理由不是我們這一輩接棒，我們有責任。

關：我對整體樂觀，不過不能太單純，要花很多功夫。須不依賴工業，建立一個香港本土的新制度，像外國的獨立電影；不依賴老一輩，團結年輕人的力量，大家來創作這第一步，可能會接近香港電影從前的輝煌成績。有很多實際問題，你怎樣做到這個故事不用大牌演員？不只是創作，製作人的責任也大了。

鍾：有這種思想的製片很重要，如今缺乏。

林：總結說，新導演想拍戲還是樂觀的，有不少機會，但另一個問題是創作質素。不能說悲觀，不過審慎地看，香港這個處境底下，大家可不可以理性思考？創作可不可以突破限制？亂世之中，對人的理解應該衍生深度。你經歷那麼多事情，理應有更多、更好的方法寫人物和時代。這個比較難。

任：說到底，仍是要有好故事。



關文軒、嚴尚民、任俠

# 也斯影評集

香港電影評論學會叢書 38



寫  
實  
與  
抒  
情

從粵語片到新浪

時代久遠，而電影始終發亮。

這裡不是從A點到B點的移動



書評



，而是沒有A點，也沒有B點，就好像質數散亂著，只是「存在」本身。



## 評《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮（1949-1979）》

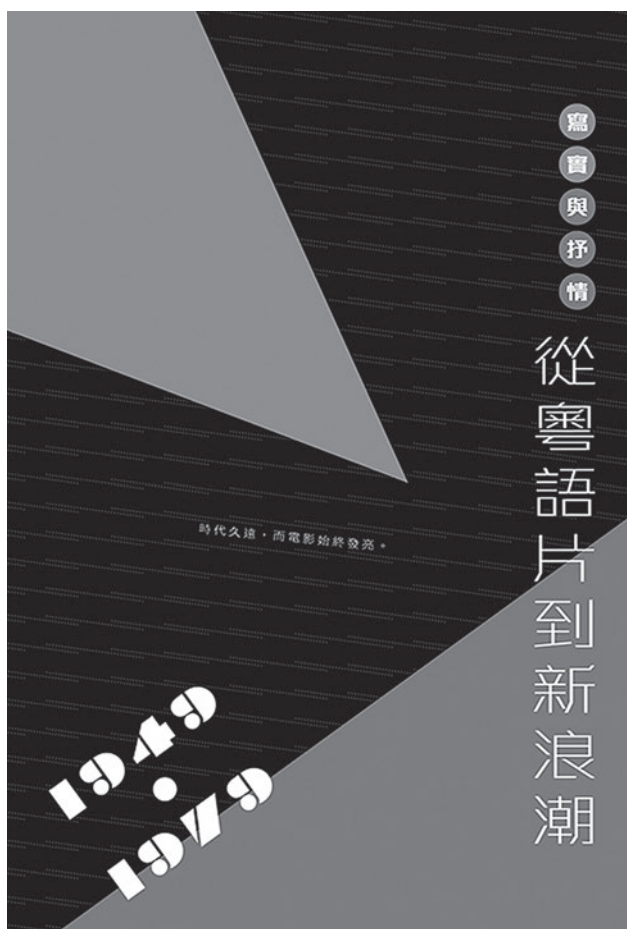
文 / 曾肇弘

翻閱易以聞的文集《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮（1949-1979）》，首先便教我不禁勾起成立「香港粵語片研究會」以來的種種回憶。

2011年，在舒琪與何思穎的發起下，易以聞、馮慶強、安娜、嚴尚民和我一同創辦「香港粵語片研究會」（後來增加了陳智廷、陳廣隆與袁永康三位執行委員），並邀請了多位文化界人士擔任榮譽會員。大家有感粵語片產量龐大，佳作紛呈，可是長期受到低估、忽略，令不少人誤以為粵語片全部是粗製濫造的作品。我們於是希望通過研究會向大眾（特別是年輕人）推廣粵語片，重新評價，甚至肯定它的地位。

在這四年多的日子裡，我們舉辦了多場不同專題的研討會、放映及講座，又與香港電影資料館合作，先後客席策劃了「穿梭古今、雕城鏤棟——大佈景師陳其銳、陳景森父子相輝展」與「【編+導】回顧系列（一）：程剛」等節目。回想大家利用公餘或課餘時間開會、睇片、在 Facebook 群組宣傳、寫文、出席講座或映後談……，縱然有時候弄到通宵達旦，勞累不堪，但對我們而言，卻是不斷交流與學習的過程。更重要的是，能夠讓大眾重新認識、重視這些被遺忘的瑰寶，當中的滿足感並非金錢所能衡量。

成員中，易以聞雖是商科出身，但雅好文藝，而且做事認真投入，用力甚勤。每次當他要為某專題或電影作講談前，他定必發揮商科人講求效率的本色，一晚時間便



能將研究對象的作品列表整理出來。之後，他又搜集大量材料，揮之為文，動輒是數千以至萬字的論文。此書便是收錄了他的筆耕成果，大部分是過去數年在研究會網頁與「立場新聞」上發表過的評論文章。

乍看厚厚的一大本（接近五百頁！），而

且書名叫《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮（1949-1979）》，作者確是野心不少。全書分為五個章節，首章「瀚海尋珍：重新認識粵語片」選取了吳回、李鐵、程剛三位被忽略，卻是舉足輕重的粵語片導演及編劇，勾勒出他們的部分成就。特別是吳回，雖然是粵語片的多產導演，作品類型多樣，然而過去我們對他的討論卻幾乎付之闕如。作者所寫的〈默默耕耘、創造時代——吳回導演與中聯電影〉，無疑開啟了吳回研究的一頁。

今天大家在電影節以「朝聖」心態去看第廿屆（Vittorio De Sica）、羅塞里尼（Roberto Rossellini）等意大利「新寫實主義」經典時，又有沒有想過半個多世紀前，這批作品曾對粵語片產生過很大的影響？此章另一篇〈以情寫景、以德事人——從意大利新寫實主義到粵語片〉，就以較宏觀的角度，探討粵語片影人如何從「新寫實主義」電影中吸取養份，當中有所效法，亦有所調適。

至於之後幾章則從個別電影出發，第二部分「以情寫實：五十年代粵語片的原創精神」，就由南來左翼文人主催的《珠江淚》（1950）說起。不少粵語片影人雖然深受左翼文藝思想薰陶，卻未有被其局限而淪為樣板或政治宣傳的工具，他們在作品中往往表現出強烈的人文關懷。作者承接上一章對粵語片寫實精神的論述，在此章特別選取了《敗家仔》（1952）、《危樓春曉》（1953）、《父與子》（1954）、《金蘭姊妹》（1954）等多部五十年代佳作加以探討。

除了社會寫實電影以外，粵語片也有很多是從中外古今不同的文學作品改編而來。此書的第三部分「故事的旅行：改編中的文化身份」，作者嘗試通過《寒夜》（1955）、《小婦人》（1957）等數部電影與文學作品之間的比較，分析粵語片導演如何從文學中取得創作靈感，並因應本地社會背景與文化特色作出合理的改動，當中有的更能突破原來的文本，表現出導演的獨特風格。

第四部分「時代的轉折：危機、蛻變、薪傳」，就探討粵語片在時代轉變下的危與機。踏入六十年代，上一代電影人逐漸退下前線，粵語片要面對傳承、交棒的重要問題。另一方面，香港由戰後百廢待興，到經濟逐漸起飛，觀眾的口味不經不覺已在轉變，粵語片向來所標舉的價值觀亦受到種種挑戰。好像中聯電影企業有限公司成立之初，《危樓春曉》的威哥（吳楚帆飾）所強調「人人為我，我為人人」的團結互助精神，到了六十年代中聯散班前夕所拍的《香港屋簷下》（1964），已經蕩然無存，取而代之的，是破產富商（同樣是由吳楚帆飾演）瘋子般歇斯底里呼喊「食碗面，反碗底」，當中彷彿流露出一代電影人時不予我的深沉悲哀。六十年代後期，粵語片在市場上飽受邵氏為首的國語片嚴重打擊，產量不斷大幅下降，到七十年代初更一度停產。後來隨着楚原的《七十二家房客》（1973）大收旺場，帶領粵語電影復蘇，但已是另一個故事了。

最後一章「先鋒時代：新浪潮前奏曲」，

則聚焦在唐書璇與陳韻文兩位七十年代的香港電影女性先鋒。唐書璇從美國留學歸來，自編自導的處女作《董夫人》(1970)甫推出便一鳴驚人，引起海內外電影界的注意。然而，她之後的作品卻屢遇阻滯，《十三不搭》(1975)無論在藝術或商業上，更變得兩面不討好。至於陳韻文早在電視台時期，已憑單元劇嶄露頭角，而她有份編寫劇本的時裝長劇，如《狂潮》(1976)、《家變》(1977)等，更掀起了一家大細「電視撈飯」熱潮，至今仍為觀眾津津樂道。可是，陳韻文自八十年代旅居海外，她的作品以至她本人也彷彿成了傳奇。直至她近一兩年歸去來兮，多次回港向公眾分享創作心得，而易以聞更有幸親炙對方，了解更多她的所思所想。如今重溫昔日她們那些超越時代、刻劃人性細緻入微的作品，便教人慨嘆不已！

我留意到此章〈一九六八：《董夫人》——《董夫人》的現代抒情〉與〈一九七九：《瘋劫》——人性與命運：《瘋劫》的心理空間〉兩文，作者似乎選擇了與全書其他文章不太相同的寫作風格，極其仔細地刻劃戲中的每個情節與人物的心理變化。套用作者所說的話，就是「完全跳到觀眾的位置，將電影裡的人物、情節、動作、氣氛等等元素，直接從觀影印象中反芻出來」。然而，這樣的寫作方式或策略，真的能有助闡釋作者所要探討的「現代抒情」、「心理空間」嗎？我自問是傳統保守的讀者，還是比較喜歡觀點清晰、文字俐落的評論。

綜觀全書的編排，作者似乎欲串連成一條從粵語片到新浪潮港產片的發展脈絡。不過，誠如作者自言：「以上的內容，決非五十到七十年代香港電影的全部」。畢竟本書所選取的粵語片，很大部分只是五十年代的文藝片與社會寫實電影，對於六十年代的粵語片便明顯較少涉獵。至於書中的新浪潮部分，亦僅僅局限於陳韻文的單元

劇和《瘋劫》。路漫漫其修遠兮，在粵語片以至香港電影研究的道路上，我們還要期待更多有心人一同參與。

**書名：《寫實與抒情：從粵語片到新浪潮  
(1949—1979)》**

**作者：易以聞**

**出版：三聯書店(香港)有限公司**

**出版日期：2015 / 10**



## 與時代對話

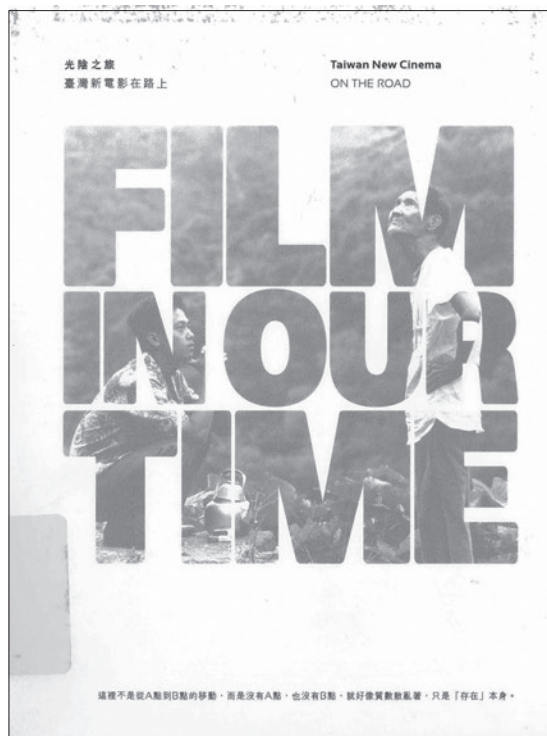
# —— 讀《光陰之旅：台灣新電影在路上》

文 / 安娜

有許多重要的分水嶺與時間點，必然是事後回望才能清楚察覺。1982年，小野、楊德昌、柯一正、張艾嘉等人在做《光陰的故事》的時候，一定不會知道也不會想到，這一年份會因為這部電影而被後人視為台灣新電影的起點。此後每隔十年，都有回顧新電影的企劃：92年羅維明與公視團隊拍攝《舊影重溫》、02年蕭菊貞拍攝《白鴿計劃》。到了2012年，曾參與多部台灣新電影的王耿瑜聯同旅居法國的導演謝慶鈴，策劃了紀錄片《光陰的故事——台灣新電影》，透過中外影人的訪談回看台灣新電影的故事。此片推出DVD時，同時附有《光陰之旅：台灣新電影在路上》（下稱《光陰之旅》）一書。

《光陰之旅》基本上是紀錄片的訪問文字紀錄，好些沒有剪進紀錄片的部分都有收於書中。製作團隊走訪中港台以至歐洲美洲，找來當年新電影的參與者、受新電影影響的同輩晚輩、以及向國際推介新電影的海外影評人，一同抒發他們對整個電影運動的感受和見解。台灣新電影已有三十年歷史，於今重溫，會否有一些因時而變化的新角度？王耿瑜在書末文章〈記憶所繫之處——台灣新電影〉就提及她的策劃方向。王耿瑜重視的是「如何對現在的人們講述一個發生在過去的事件，尤其當這件過去所發生的事情，至今沒有人能夠具體說出內容」；她拒絕以線性的因果關係去為新電影重整歷史，反而用上法國歷史學者皮耶·諾哈（Pierre Nora）提出的「記憶所繫之處」的概念去閱讀新電影：

（諾哈的歷史研究方法論）有別於一般歷史研究講究實證與因果關係，反而將過去的事實打散、重構、誤讀，透過這些集體記憶的碎片，投射出另一個版本的法國歷史，這條全新路徑的入口位置正處於記憶和歷史之間：我們不探究往事如何發生，而是了解它如何持續地被利用，它的應用與誤用，以及它對於當下造成的影響。我們要追問的不是傳統，而是它如何被建立、被傳承。總之，不是死後復活，不是重建，甚至不是再現而是一種再記憶。……這場「再記憶工程」對象是記憶所繫



之處(Lieux des mmoires)，主角是集體記憶而非歷史，包含空間、事件、物質、非物質等存在形式，能夠召喚出共同情感的，並形塑認同的材料，都可能成為記憶所繫之處。所有對過去的操作與利用，所有的理解與誤會，都為當下的人們所清楚知覺，歷史提供真相，然而記憶所繫之處提供的是想像空間，創意併發的可能性。

因此以創造的方式，而非考證的方式，將台灣新電影當成一處記憶所繫之處去關注與剖析，似乎要比打造一部權威性的台灣電影史更能深入核心……

(莊依婷、王耿瑜, p.293)

若《光陰之旅》的目的是要把台灣新電影當成是一個集體回憶來呈現，那麼它在一定程度上是完成了任務的。書中訪者大多能從非常個人的角度出發，追溯他們與新電影相遇的故事；他們談的其實都是同一批電影與電影創作者，但在不同人身上台灣新電影卻引發出各種獨特而具體的經驗。例如應亮談及他與《恐怖份子》斷續而痛苦的初相遇、賈樟柯在街頭報攤瞥見兩張《悲情城市》劇照時的衝擊、是枝裕和把《童年往事》跟兒時回憶及父親在台灣成長的經驗連繫起來，這些個人私密片段讀來都饒有趣味。

然而，怎樣才能從眾說紛紜的證言裡，覓得「想像空間」和「創意併發的可能性」？《光陰之旅》不試圖替新電影建立一個完整、統一的論述，鼓勵開放、多元化的閱讀演繹，這個我理解，但這中間若沒有一個中介者去把蕪雜的資料篩選、整理、提供一些初步的思考線索，這種「完全的開放」實質上並沒有多大意義。完全的開放不一定能夠把創造力推至最大，這是一種迷信，是從單一論述霸權的極端跳到另一極端。我以為《光陰之旅》的缺失正在於它只陳列了各地影人的思慮所得，但卻沒有

在這基礎上做更多的梳理；如此一來，這個台灣新電影三十年的回顧計劃，很大程度上就只是各自表述，錯過了讓新想法萌芽的機會。《光陰之旅》在訪問之後的「美好年代」部分收錄了四篇評述文章(包括上引莊依婷、王耿瑜的聯名文章)，但篇幅不長，也看不出有要因應三十年來轉變而調節對新電影的看法的企圖。陳儒修的〈30年前的台灣新電影運動，意味甚麼？〉嘗試就台灣新電影的「新」與它的「運動」精神提出新的論述，但可惜的是陳文在提出觀點後很快就轉入一些老生常談；陳儒修有注意到台灣新電影與新世紀的台灣電影(以及有志於此的年輕學子)的關聯，不過卻沒有在這點上拓展更多。

讀畢《光陰之旅》，我特別感受到台灣新電影背後有主動亦有被動的力量在牽引，整個風潮是在有意識與無意識之間進行。它不完全是一次橫空而來的浪漫起義，但有份推動新電影的參與者亦有一定的自覺性。我以為，要深入了解台灣新電影，或希望參考前人經驗從中吸收，就必須同時由社會脈絡與個人的層面去認識台灣新電影。

說它被動，是因為台灣新電影並不是一個獨自形成的潮流，宏觀來看，它委實是台灣自六、七十年代發軔的政經文化蛻變的其中一環。在書中台灣影人訪問的部分，我們都不難找到這方面的證據。年紀稍長的王童就提到早在他廿來歲時的六十年代，就到明星咖啡廳聽藝術家談外國的思想、美術、戲劇、建築；同時間文學與知識青年開始多起來，也出現了抽象畫會、五月畫會、東方畫會等組織。滾石音樂創始人段鍾沂留意到「其實從1966年就已經開始，看到台灣有一些很奇特的力量在醞釀」；他一方面列舉了一批靜靜滋養台灣文藝品味的雜誌如《劇場》、《設計家》、《文星雜誌》，另一方則點出美國文化以《學生

英文雜誌》、流行音樂、通俗小說等形式滲入台灣各層。段鍾沂認為這樣的基礎奠定了八十年代的整個文化景觀或者是面貌。七十年代開始出現了幾波堅實而具影響力的文藝潮流，林懷民就簡單總括了「在文學上面，七〇年代奠定了『鄉土文學』，用文字敘述這個土地上的人；『雲門』用身體來跳舞；民歌李雙澤的〈美麗島〉慢慢地傳開來」。另一邊廂，同樣重要的，還有台灣數十年來在歷史上的沉澱省思，與及七十年代黨外運動帶來的思想衝擊。最後，誠如小野所言：「台灣電影是在這個所有文化的革命的最後一環，因為它需要資金需要投資老闆同意，然後需要市場完全消失，大家才願意反省……」台灣新電影之所以能夠誕生，不光是因為有幾個獨當一面的編導同時出現；若沒有先前十多年的累積，與其他藝術形式的刺激、扶持，台灣新電影肯定不能盛放得如此燦爛。侯孝賢的《悲情城市》與楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》，就是深厚的歷史文化根基結合愈趨完熟的個人創作力的成果；套用書中其中一位受訪者吳文光的話，這兩部電影都不是「那種想拍就拍的東西」。

促成台灣新電影的，一方面有上述不可由人力掌握的外在因素，另一方面則有新電影參與者們的個人動力。這種個人動力，最能見於創作者們對一股新的聲音、新的身份的自主追求。《光陰之旅》裡小野的卷首序以非常生動的文字召回了這種躍動難平的心態：「我們想要有自己的電影。我們很急很急，再不做點甚麼就來不及了。……我們一定要在所有的人都衝出來之前，做點甚麼。不然我們就會被那些瘋狂衝出來的人群，和那個即將來臨的狂飆時代給踩在腳底下，踩得扁扁的，然後在空氣中蒸發。在大家都還沒有衝破牢門之前，我們先用電影起義，用電影革命。用電影告訴全世界，我們在哪裡？我們是誰？」雖然新電影創作者之間並沒有協議

過要如何如何拍電影，也沒有甚麼規條指標，但他們都想用電影講一種更貼近個人生活、更貼近現實經驗的故事，這一點基本上是一致的。新電影的「新」與一種更高層次的「真實」是緊密相依的。這種對個人聲音、個人身份的追求，發展到後來，就明顯的變成一種對新的台灣國族身份的追尋。這一點在《悲情城市》、《牯嶺街少年殺人事件》，與及王童的《香蕉天堂》、萬仁的《超級大國民》等電影都可得見。日本影評家佐藤忠男以局外人的角度看到這點，就深有啟發：「對其他地方來說，國家不用定位就存在了，日本是日本，法國是法國，不需要特地去著墨，可是台灣不一樣。台灣新電影中最重要的訴求，就是國家主權必須要自己去定位，這對我來說是一種新發現，原來主權是靠現實去建立的。」

遙望三十多年前的台灣新電影，可有值得今日香港電影創作者借鑑之處？香港開埠雖然不足二百年，但我們有過的歷史及文化絕對足夠滋養一個獨立自主的族群，我們的過去還有很多尚待追認與深化（特別是在文藝創作上）的區域。香港現正處於一個變幻急激的關鍵時刻，如何能夠從紛亂駁雜的潮流與影響中，提煉出別樹一幟的個人新聲，無疑是刻下創作者最迫切的挑戰。就讓我們默默培養志氣與實力，修整羽翼，在狂風怒濤將要不可收拾地爆發之前。

**書名：《光陰之旅：台灣新電影在路上》**

**作者：謝慶鈴、王耿瑜**

**出版：台北市政府文化局**

**出版日期：2015 / 7**

## 評《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》

文 / 李鐵成

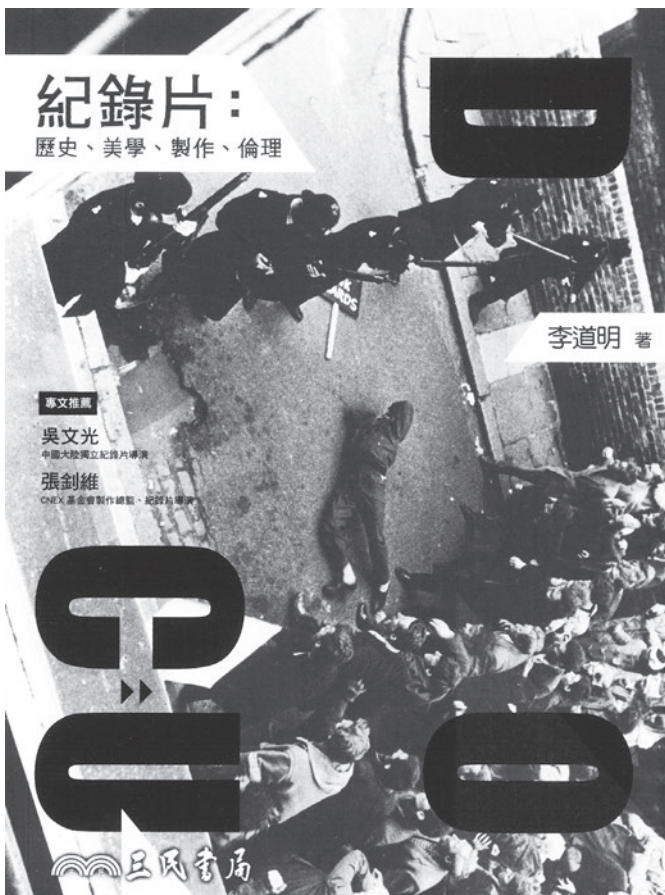
《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》一書是台灣資深紀錄片導演、學者李道明於2013年經三民書局推出的一部著作，是近年來在中文領域內絕無僅有的、能夠深入探討紀錄片多個層面的力作。全書共分七章，從史實梳理、理論流派介紹、經典作品點評、實踐經驗講解、倫理議題辨析、經濟市場論述等不同角度進行書寫。將上述這些龐雜的紀錄片元素匯聚在一本書中進行探討，本身就是一項艱巨的挑戰，其風險是容易造成雖「面面俱到」，卻只「點到為止」的局面。李道明運用豐富的創作經驗，嚴謹的治學態度，細節化每一個知識點，並合理佈局，為我們全方位地展示了這個藝術門類的魅力。他的高明之處，恰恰是用拍攝紀錄片的方式來講紀錄片：將零亂的史實資料、人物作品、理論觀念等素材整理成一條清晰的論述線索，然後「聲情並茂」、娓娓道來其間的複雜性，形成一部通俗易懂且思辨性極強的作品。

書體的形式非常特別，初翻本書，感覺像在閱讀一本關於紀錄片的工具書，最重要的兩個設計是每一頁的插圖和結尾的資料介紹及檢索。本書排版非常用心，中間是正文，書頁垂直邊緣有留白，用來專門呈現正文提到的人物照片、作品劇照或幕後故事的截圖，將大量文字信息視覺化，生動而直觀。結尾除了人物、片名的檢索外，還有「外國人物介紹」、「華語世界人物介紹」和「名詞解釋」等，也體現了本書極強的工具功能。

本書的論述線索超越了普通的紀錄片教科書，作者並沒有按部就班地在開篇探討紀錄片的定義，而是先通過簡要介紹歐美紀

錄片的發展史（第一章），將紀錄片一些重要的理論、人物、流派、類型交代清楚，如「維爾托夫與真理電影」，「格里爾生與英國紀錄片運動」，「真實電影與直接電影的比較」等，以此幫助讀者在腦海中編織一個帶有知識節點的網，進而提出第二章「甚麼是紀錄片」。李道明曾以評委身份在1985年台灣金馬獎的評審中提出過這個問題，這也是作者基於對當時台灣紀錄片現狀不滿的情況下發出的質疑，是台灣紀錄片最早的啟蒙事件之一。本書以古鑒今，鋪陳的眾多知識點能夠幫助讀者充分理解紀錄片的「創意」、「處理」、「真實」以及「對事實的詮釋」等諸多問題。第三章的「紀錄片創作實務概論」、第五章「歷史紀錄片的製作」和第六章「跨類型紀錄片與紀錄片的虛構性」則是從實踐角度，結合具體案例，探討紀錄片的製作觀念和方法，以及不同形式紀錄片的審美路徑。而第四章「紀錄片的製作倫理」則是重點討論紀錄片「作者」、「被拍攝者」與「觀眾」三者之間的關係，和由此產生的倫理道德議題。第七章的「紀錄片製作的經濟學」再次從時間順序入手，展現世界紀錄片的「經濟發展地圖」，並從世界範圍開始，以台灣紀錄片作為個案分析結束，做到點面結合。從結構上看，第五章和第六章在整體論述順序中略顯突兀，但也足見作者對歷史紀錄片以及對紀錄片的「虛構」和「戲劇性」的重視，實際上，這幾方面也恰恰是當代紀錄片界不斷革新發展的突破口，作者如此處理也很值得理解。

電影史作品點評貫穿了全書，難得是，作者特別注意了一些經常被人們遺漏的影片和信息，比如在提到民族誌紀錄片的時



候，作者用我們熟知的《北方的南努克》(Nanook of the North, 1922)與一部反映北美洲西北海岸原住民族的《獵頭族之地》(In the Land of the Head Hunters, 1914)相對比。強調兩片均利用族人扮演再現其族群生活日常和風俗習慣，雖然《獵》也極力保持著土人儀式的「正確性」，但由於其是通俗劇結構，而相比之下，《北》不強調戲劇結構，更接近後來人類學家製作「人類學電影」的概念，才被人們當成是第一部人類學電影，也被譽為紀錄片史的開山之作。行文中依稀能夠看到作者的感慨，以及對於紀錄片中戲劇性的再思考（作者也在第六章深入地對此進行了回應）。

需要特別強調的是紀錄片倫理是近年來，尤其華語紀錄片界中愈來愈受重視和引起大規模討論的焦點問題，但卻很難有學者或者從業人員可以徹底將其闡釋清楚。本書把「倫理」一詞細化成「隱私權」、「同意拍攝」、「利益剝削」、「受害者紀錄片」、「言論自由」等多方面議題，又將攝影機的「凝視」細分為七種不同狀態，並用具體案例進行分析，非常清晰地刻劃出攝影機權

力的產生、運用和消解，拍攝者和被拍攝者的位置、責任和能力，以及我們在處於倫理道德邊界時的處理方法，這尤其對於創作者來說是非常中肯的提醒和指引，也是全書必讀的華彩篇章。

概括來說，史料和案例是架構全書的核心，作者雖提到了一些自己的拍攝經驗，但大多數個人的觀點都隱藏在理據之下，着力於分析，而非說教式地灌輸。本書的局限則在於製作層面的講解略顯薄弱：全書雖然有三章（三、五、六）進行實踐經驗的討論，但仍停留在名詞解釋、類型辨析和案例陳述上，一些技術性和風格化的創作技巧雖有所提及，卻無法深入，比如如何選擇素材？怎樣結構不同類型的紀錄片？鏡頭剪接的原則和變化是甚麼？個（私）人紀錄片、口述歷史等不同風格的紀錄片應如何拍攝？當然書稿容量有限，為了保持其完整性和統一性，我們的確無法求全責備。

無論對紀錄片初學者、愛好者、電影專業的學生、學者，還是具有經驗的紀錄片製作人，這都會是一本受益匪淺的好書。

**書名：《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》**

**作者：李道明**

**出版：台北市三民書局股份有限公司**

**出版日期：2013/9**

# 漫遊也斯電影世界

## ——讀《也斯影評集》

文 / 舒琪

編按：本文最初在由香港嶺南大學文學院及人文學科研究中心於 2015 年 5 月 21 日至 23 日主辦的「島和世界——也斯國際學術研討會」上發表，現重新修訂。

也斯(1949-2013)作為一名詩人、散文家、小說家以至美食家的身份與地位，早被公認與肯定，但直到目前為止，卻似乎仍未有人稱他為一名「影評人」，即使鄭政恆編輯、香港電影評論學會為他出版的《也斯影評集》，收集了他一百零三篇有關電影的文章、封底簡介並指出他「自六十年代已撰寫電影評論」，但由裡到外，都沒有用過「影評人」這個 title 來形容他。事實上，揭開書名的第一頁背面、置於目錄之前的，就是一首也斯以小津安二郎電影《東京物語》為名的詩作（寫於 1980 年），彷彿一再暗示（確認？）他的詩人身份，始終還是優（先）於其影評人的身份。

且讓我們先看一下，電影在也斯的文藝／藝術生命裡，是在甚麼時候、或哪個時期開始萌芽、紮根以至生長？並佔據着一個甚麼樣的位置？

在 2007 年 11 月發表在《西部》雜誌上的一篇題為〈華語文學與世界文學／法國電影、文學與我〉的文章裡<sup>1</sup>，也斯道出他「開始寫詩和看法國電影」幾乎是同時期的，那是在他「中學快畢業的時候」，推算應是 1963 年至 64 年之間。有趣的是，也斯在文章裡緊接着，就告白說他「也許對電影比對詩還有更大的熱情」。在更早一點，即 1990 年 8 月 1 日，在《詩雙月刊》

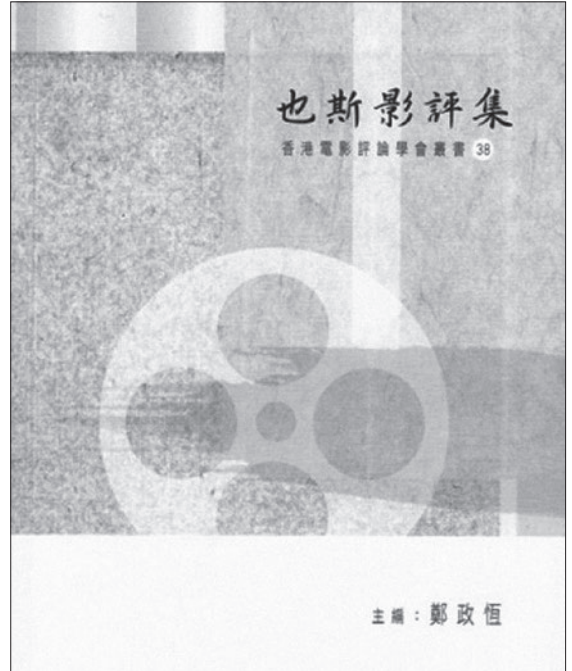
第 7 期〈詩與電影〉一文中，他甚至說：「我最早接觸的文藝形式可能是電影。我一直喜歡看電影，至今沒有改變。」<sup>2</sup> 跟那時期不少喜愛文藝的青年一樣，也斯對電影發生興趣，也是受到《中國學生周報》的影響。他「每星期買《中國學生周報》來看，它的電影版正在介紹英瑪褒曼 (Ingmar Bergman)、法國新浪潮和意大利新寫實主義，詩頁卻還盡是紅葉和夕陽，要不就是老氣橫秋地把文句扭來扭去。於是我又翻回去看電影版，心裡想詩應該寫的像電影那麼好看才對。」<sup>3</sup>

那年頭看電影的情況是怎樣的呢？市面戲院放映的自然是主流電影，偶有藝術電影公映，要不是大都改了個商業味道很重、與原名意思距離十萬八千里的中文譯名（如高達的《斷了氣》Breathless 被譯作《慾海驚魂》、《輕蔑》Contempt 被譯作《春情金絲貓》；查布洛的《雌鹿》Les Biches 被譯作《一箭雙雕》），要不就是被隨意刪剪。也斯那一輩年輕人想看這些電影，便要靠電影會了。當時比較活躍的電影會有「香港電影協會」（又稱「第一映室」，Studio One）和「大學生活電影會」（簡稱「大影會」），另外「法國文化協會」（Alliance Française）為推廣法國文化，也會提供一些名作的 16 米厘印拷貝在「法國文化中心」或提供給大專院校免費放映。也斯也就是在這些場合裡首先接觸到電影的。

也斯看哪些法國電影呢？他說：「……當時在美學上給我最大衝擊的是阿倫雷奈 (Alain Resnais) 的電影：《廣島之戀》(Hiroshima mon amour, 1959) 令我感到震撼……

第一次看《去年在馬倫巴》(Last Year at Marienbad, 1961)沒有中文也沒有英文字幕，完全不知道它在說甚麼，但卻被它冷冽的詩意和優美視像吸引過去……」<sup>4</sup> 翻查資料，《廣島之戀》最初在香港的電影會(「第一映室」)放映，大概是在1964年。影評人舒明在《中國學生周報》第715期(1966年4月1日)的「快活谷」版(以笑話及輕鬆小品為主)寫了一篇「新詩」，題為〈三年來的電影協會〉，用過去三年(1964-66)在「第一映室」放映過的六十多部影片的片名串連成一首詩，裡面便有《廣》片的名字，那時的譯法還是《廣島吾愛》(「不眠的夜裡點星星野火紀念廣島吾愛／甘受致命的四百擊的四百擊／也要闖進中國阿普的世界」)。再早兩年，1964年10月23日第640期的「電影圈」版，則刊出了一篇題為《我看情人石》的評論，作者也舒(會是也斯嗎？文字風格看來不大像，應是讀者投稿，在此之後也沒再發表過第二篇文章)批評邵氏公司的製作《情人石》，說導演潘壘「最氣人的就是他還愛弄些似通非通的攝影手法，老是自兩條人腿之間穿出去拿鏡頭……他還愛弄些Flashback，可是又Flash得傻裡傻氣的，又沒有《偷渡金山》(America America)中的那麼精簡動人，更沒有《廣島吾愛》那麼的錯綜完美，直把人氣得半死。」(文章在接着的一期《周報》被另一名讀者Yeah Yeah Yeah反駁，說：「外國的千百個導演裡，也只有幾個是受你特別尊重的好導演，我們該……關掉香港所有的電影院，讓大家到「電影協會」去看《廣島吾愛》?」)

至於《去年在馬倫巴》，也斯看的時間則



可推算為1967年年底前：在開篇引述的〈華語文學……〉一文裡，也斯說是《廣》片和《去》片「令我認識瑪格列杜拉斯(Marguerite Duras)和阿倫羅布格利葉(Alain Robbe-Grillet)兩位作者，進一步去搜尋他們的小說。」<sup>5</sup>而在1967年12月26日《星島日報》的「大學文藝」專欄裡，他便發表了一篇題為〈我看羅布格利葉的電影《不朽者》〉，裡面就提到了《去》片，由此可見，他看《去》片是先於這個日期的。<sup>6</sup>

不過，如果也斯是在1964年看《廣島之戀》的話，那當時他應該只有十五歲。「第一映室」和「大影會」都要年滿十八歲始能申請入會，《廣》片又涉及性愛鏡頭，所以也斯到底是否及如何可以在「第一映室」看到《廣》片，這點還是要待考的——筆者清楚記得那個時期就是因為未夠年齡，所以很多名片都無緣得睹。(到1967年他已滿十八歲，入會觀看《去》片已不成問題了。)<sup>7</sup><sup>8</sup>

電影吸引也斯，除了因為它充滿活力和新鮮感，不像當時被因循、矯揉做作等陋習所凌駕的詩壇，更重要的，還是因為它把也斯「引向文學和其他藝術，引向不同的

知識，令（他）認識其他的生活態度、認識其他的價值觀念……通過電影去理解不同的文化……是一種豐富的藝術。」<sup>9</sup>「後來在外國生活的日子，電影（更）變成讀書生活之餘思考的良伴。」<sup>10</sup>啟蒙他的，雖說是法國（新浪潮）電影，但也斯並沒有把自己局限在這個範圍內。他那永遠充滿着渴求與好奇心的個性，彷彿就是從這時期由電影開始建立的。他選擇觀賞的電影，很快地便擴展到其他歐洲電影身上，就連主流如荷里活電影也不錯過。《也斯影評集》一書收錄他最早的一篇影評，是在1967年7月25日發表於《星島日報》「大學文藝」專欄的〈電影漫談〉<sup>11</sup>，談的兩部電影，尊史萊辛加（John Schlesinger）導演的《秋月春花未了情》（Darling）和布紐爾的《滅絕的天使》（The Exterminating Angel），前者便是一部改編自暢銷小說的流行電影；第三篇〈急先鋒奪命槍〉（Point Blank，同一專欄，1968年2月20日）<sup>12</sup>，標題的電影就是部荷里活動作／犯罪片。1991年8月，也斯在芝加哥，看的是當時正在美國掀起熱潮的黑人電影《街頭霸王》（Boyz n the Hood, John Singleton 導演）和《相愛又如何》（Jungle Fever, Spike Lee 導演）、十分賣座的《末路狂花》（Thelma & Louise, Ridley Scott 導演）和《未來戰士續集》（Terminator 2: Judgment Day, James Cameron 導演）。<sup>13</sup>10月，他到了紐約，適逢「紐約電影節」正在舉行，自然馬不停蹄地大看特看<sup>14</sup>，但兒子來與他渡聖誕，二人去看的卻不是電影節的節目，而是史提芬史匹堡的娛樂大片《鐵鉤船長》（Hook, 1991）。<sup>15</sup>不過，不論是嚴肅／藝術電影抑或主流／商業電影，喜歡文學的也斯在談到它們時，還是很容易地便把它們與文學相提並論。像評《秋月春花未了情》時，片中的一句對白（「我真正需要一個假期」），便教他想起杜拉斯（即杜赫斯）在她的小說《泰昆尼亞的小馬》（Les petits chevaux de Tarquinia）中的對話（「在戀愛中是沒有假期的」）。<sup>16</sup>談羅布格利葉導演

的電影，無可避免地便變成談他的小說，甚至引述了伊安尼斯高（Eugene Ionesco）的話作文章的結論。<sup>17</sup>看安東尼奧尼的《無限春光在險峰》（Zabriskie Point）時，他想到的竟是李義山的〈丹丘〉。<sup>18</sup>最有趣的則是看占士邦片集最新一集《新鐵金剛：智破天凶城》（Skyfall），片中不無拋書包地引用了十九世紀英國詩人但尼生（Alfred, Lord Tennyson）的〈優力栖斯〉（Ulysses）和出現了畫家端納（Turner）的畫作〈戰艦泰馬里正待拖到船場拆卸〉（The Fighting Temeraire Tugged to Her Last Berth to Be Broken Up），卻被也斯以其人之道還自其人之身，不客氣地指出其比喻之不恰當，而文章就叫〈占士邦與優力栖斯〉。<sup>19</sup>

當遇到改編自文學、以文學家、詩人為描寫對象的電影，也斯自然更不會錯過。有着豐富的文學藝術知識的他，往往能一針見血地指出電影與小說之間的異同，或電影對文學人物描寫的準確性，但他卻從不會輕易地借文學貶低電影，or vice versa。相反地，更在比較之餘，探討了兩種創作形式的優點與局限。對優秀的改編，如路易馬盧的《莎西在地下鐵》（Zazie dans le métro）和<sup>20</sup>李安的《少年Pi的奇幻漂流》（Life of Pi）<sup>21</sup>、對提出新角度來呈現文學人物的作品，如Percy Adlon的《Céleste》（寫法國小說家普魯斯特 Proust）和<sup>22</sup>基斯杜化咸頓（Christopher Hampton）的《愛與痛的邊緣》（Carrington, 寫英國畫家卡靈頓與作家 Lytton Strachey 的愛情故事）<sup>23</sup>，更毫不猶豫地激賞。我特別想強調這一點，因為（起碼就筆者的觀察如是）很多的文學人，不論中外，在談到電影、特別是與文學有關的電影時，都會有意無意地把文學置於一個較高（優越）的位置；又因為是從文學做出發點，故注意力往往（只）集中在文本方面，而忽略了電影本身的藝術及語言特性。也斯在這方面是鮮見的例外。他理解到電影「是非常多采多姿也非常有吸引力



的媒介，但電影也有它特殊的歷史文化、有它獨特的形式與語言……像任何一種藝術，也需要浸淫其中，花時間去了解它的特色、學習去欣賞它」。<sup>24</sup> 他看馬盧的《莎西在地下鐵》，對他實驗性的電影語言感到耳目一新，但後來卻驚訝地發現「原來其中許多跳躍的連接手法、超現實的想像場景、人物誇張變幻的性格，根本是原著小說就有的。」他留意到小說出版於1959年，「與新浪潮電影同年甚至更早。小說的電影感強，與導演同步。這是文學與電影平行的做法，不僅是電影改編文學，或文學受電影影響。」這使他領悟到電影與文學「根本是同一文化衍生出來，忘形地互相對話，天馬行空，樂此不疲。」<sup>25</sup> 於是他身體力行，「嘗試用電影蒙太奇的手法寫香港」（結果被人稱為「攝影詩」）。在異國的「困惱的日子」裡，電影除給予他安慰，甚至引發了他寫詩，這些詩，「其實也是在嘗試回答（他）自己的問題」。他結論是：「如果我沒有忽略電影的技巧，那大概是因為，看電影時令我感動的，並不僅是抽象的觀念而已。」<sup>26</sup> 到他開始他的教學生涯後，他更多番直接把電影引入教學。1988／89年，他在香港大學比較文學系開設了「當代華人社會的文學與電影」課程，修讀人數達百人。後來在嶺南大學又舉辦了一連串講座，以電影與教育為主題。<sup>27</sup> 他發覺「在文學課上討論現代思潮、時空處理、都市感性，難以遺漏電影」。於是他想「電影是否還可用在創作課上，作為同學的文化素養，啟發創意的例子？」，遂找了早年從香港去法國跟隨伊力盧馬（Eric Rohmer）學習剪接的雪美蓮（Mary Stephen）和台灣電影策展人黃翠華合講了「怎樣從法國電影學習創作」這樣一個「別開生面的」課程。另一個講座，則是以創意紀錄片為題的放映和討論，用意也是希望「有心人也可從中找到寫作方面的啟發。」<sup>28</sup>

也斯對電影作為一個獨立形式的尊崇，使他在進行評論時，往往比其他的影評人還

要更注重它的語言。如上述評《急先鋒奪命槍》（John Boorman 導演）時，便指出電影並非影像至上，而是與聲響「實在是同等相倚的」。文章花了接近一半的篇幅，詳細闡述和分析電影怎樣「借助音響（聲響與對白）來作鏡頭或者段落的連接」，繼而延伸到影片還用了「動作連接動作……景物連接景物（甚至色彩連接色彩）」等相類手法來作為它的「敘述」。<sup>29</sup>

一篇影評之誕生，首要者無疑必先要有電影。但文章最後完成時，卻終究是一篇獨立的文字，而文章的優劣，除了視乎它的立論是否有說服力外，還得看其文字的功力與修煉。在這方面，也斯的成就是突出的。他的影評與其他文字創作（如詩、小說、散文）都同樣地十分注重 rhetoric（修辭）方面的運用。例一：

一部電影也可以把一些東西保存下來。我們怎能忘記那些人物呢？那一個對患了傷寒的愛人，那一個愛吃東西的兵士，那一個感情豐富的女孩子，那一個深謀遠慮的德國將軍，那一個受制於人的南斯拉夫政客，那個好戰的將領，那個老到的炮手，那個睿智的學者，那個小兵，那個爆炸專家……這些不同的人物構成了整個時代。（*炮火中的臉*）<sup>30</sup>

例二：

要在這兩個極端之間建立鈎連，的確不容易。我邊看邊猜想史匹堡用的是甚麼詭計？是飛機被迫降落荒島？是誰惹了瞌睡蟲，到頭來發覺不過是南柯夢一場？都不是。但史匹堡的確施出渾身解數，左晃一鈎，右晃一鈎，by hook or by crook，瞞天過海，觀眾也被他騙得貼貼服服。」（*史匹堡的鐵鈎妙手*）<sup>31</sup>

評論無可避免地要涉及判斷、評價，有時

甚至需要與別人爭論、辯駁。也斯的文字風格一向抒情，是以他的影評很少像寶蓮姬爾 (Pauline Kael) 般洋洋灑灑一瀉如泉，字字鏗鏘，以氣場和姿態取勝。也斯很斯文，喜歡用婉約但不失自信的文字、理性和充分的論據跟讀者申說他獨到、很多時是力排眾議的觀點與看法。每隔一段時間，他又會反思自己的論點，持續修正，避免了一般評論經常會犯的武斷毛病。例如奇斯洛夫斯基贏盡好評的《兩生花》(The Double Life of Veronique)。他費了好一點力氣才擠進了影片在紐約電影節的開幕首映場。看完後，他沒有被先睹為快的興奮之情掩蓋，也沒有受壓倒性的評論影響了自己的推論。他很坦率地表示「有點不大肯定」。他「欣賞 (影片的) 攝影眩麗，細節充滿感性，整體卻還覺得主線的連繫略見玄虛了。」他看到了影片「神秘性、直覺性的層次」，但卻詰問：「這是奇斯洛夫斯基在波蘭以外拍攝的第一齣電影，又是波蘭與法國合資，會不會影響了導演的取向呢？在現實世界裡，圍牆的倒塌、冷戰模式的結束，讓更多人有更多機會去接觸另外一個人，另外不同的生命，我們喜愛的這位波蘭導演則用一個形而上的故事去探討。」<sup>32</sup> 這並非是虛與委蛇的推搪之言；相反的，卻是如履薄冰、給自己預留更進一步探索答案的空間。他年輕時對羅布格利葉的小說十分迷醉，但到了晚期再讀他的新作《歡晤之屋》(La maison de rendez-vous) 時，卻告白說「我這熱心為新小說分辯的人，至此也不免感到有點尷尬。」最後重新修正說「羅布格利葉的文字就太潔癖了！」<sup>33</sup> 中學時他看了費里尼的《八部半》(8 1/2)，像中了魔咒一樣。他帶着極大的期望去看接下來的《神遊茱麗葉》(Juliet of the Spirits)，「結果卻失望了……覺得故弄玄虛」。但 2007 年在台灣看到「完全費里尼」電影節，「重看了所有前期的費里尼，才真正明白茱麗葉對費里尼的意義。」他慨嘆：「如果我們當年能看得完整一點，或許對

《神遊茱麗葉》也會多一分耐性。」<sup>34</sup> 可見也斯是一個難得誠實的 critic。

是的，我們應該正式確認也斯為一名影評人，而且是香港最好的影評人之一。他對電影的熱情由始至終沒有減退過。他從電影出發，任由電影帶領着他，自由地穿越不同範疇的藝術領域（「越界」正是他作為一名藝術家矢志探索的學習與創作方法）。他在 1984 年從美國加州大學聖地亞哥分校修讀博士學位畢業回港前，發表的影評主要集中在西方電影，有主流的也有非主流的，趣味十分廣泛，篇篇可觀。八十年代中期後，他分別在香港大學和嶺南大學任教，發表的電影文字，學術性的味道開始較濃，一般而言視野相對上宏觀很多，關注的焦點也慢慢擴闊到亞洲電影與本地港產片身上，晚期更延伸到香港早期的國、粵語片歷史，更常見的是與學生們合作，訂出清晰的研究題目與時期，然後搜羅影片，進行比較（他的專長是比較文學）、剖析，整合後寫成的論文，依然屢有新鮮和富啟發性的觀點，但性情卻不免稍遜。是以，本文暫時也聚焦在他寫西方電影的三十八篇文章上。期待不久將來，再把他的電影文字與著作覆蓋到全面，使他作為影評人的面貌有一個更完整的架構。

2016.7.30

- 1 鄭政恆編：《也斯影評集》，香港，香港電影評論學會，2014年，頁60。鄭政恆告訴我，這是本在新疆出版的雜誌。
- 2 同1，頁18。
- 3 同1。他再有相類的說法：「詩壇大家在鑽牛角尖的時候，我的感慨是：詩為甚麼不可以像電影那麼好看，那麼有活力呢？」(同2)
- 4 同1。
- 5 同1。
- 6 同1，頁4-5。
- 7 一則題外話：蒐集資料時，看到翌年年底(1968年12月13日)第856期的《周報》電影版刊登了一段「通訊」：一名「浸會書院電影會負責人」，在12月3日寄了一封信給「周報」，要求編輯替他刊登一則啟事，通告讀者，電影會將於12月8日大會堂北演講室放映《去》片，可惜信寄達報社時(6號)已經太遲(因是周刊，要提前一星期前發稿)，不過編輯還是把啟事和來信照登，以示支持與鼓勵。這名同學，不是別人，而是後來《父子情》、《半邊人》的導演方育平。也可說是美事一樁。
- 8 也斯太太吳煦斌後來向筆者證實，也斯當年向這些電影會申請入會時，是用虛報年齡的方法取得會籍的！
- 9 同1，頁58-59：〈電影的光影〉，原載於《明報》，2007年4月27日。
- 10 見〈詩與電影〉，同1，頁18。
- 11 同1，頁2-3。
- 12 同1，頁6-7。
- 13 見〈黑人電影、女人電影、機械人電影〉，同1，頁23-25。
- 14 見〈另一個人的生命——紐約電影節隨筆〉，同1，頁26-29。
- 15 見〈史匹堡的鐵鈎妙手〉，同1，頁30-31。
- 16 同1，頁2。
- 17 同6。
- 18 見〈幾對梧桐憶鳳凰——談安東尼奧尼的新片〉，同1，頁12。
- 19 同1，頁82-83。值得一提的，是這時也斯的病情已日趨嚴重，但他看電影的興致卻絲毫未減。筆者在那段日子，便不下多次在百老匯電影中心、藝術中心、香港電影資料館等不同場合碰過他，但沒想到，是連占士邦這樣的娛樂片，只因為「友人的推薦」(和導演 Sam Mendes 曾來港導過莎劇)，也照看如儀。
- 20 見〈莎西在地下鐵〉，同1，頁71-73。
- 21 見〈少年Pi的奇幻漂流〉，刊於2012年11月28日《Milk》第593期和12月5日《Milk》第594期，「peruse 也斯言葉。」專欄，同1，頁86-88。應是他最後一篇影評。

- 22 見〈沙發上的馬勒〉，同1，頁74-75。
- 23 見〈藝術家的肖像〉，同1，頁44-45。
- 24 同9，頁59。
- 25 同20，頁72。
- 26 同10。
- 27 在也斯的主催下，筆者所屬的香港演藝學院電影電視學院便與嶺南大學人文及社會科學研究所暨中文系於2010年5月19至20日舉辦了一個《電影與教育》研討會。二十多名來自日本、韓國、中國大陸、台灣、香港的專家、學者和電影工作者擔任講者，討論「大專電影教育與公眾電影教育」、「電影教育中的理論與未來機遇」、「文化差異與電影學」、「電影教育回顧與展望」等議題。
- 28 見〈電影啟發寫作創意〉，同1，頁69。
- 29 同1，頁6-7。
- 30 同1，頁13。談的是南斯拉夫電影《百萬雄師滿江紅》(Battle of Neretva, Veljko Bulaji 導演)。
- 31 同15，頁30-31。談的是《鐵鈎船長》。
- 32 同14，頁26-27。
- 33 同1，頁61。
- 34 見〈從《八又二分之一》開始〉，同1，頁63-64。

**書名：《也斯影評集》**

**作者：也斯**

**編者：鄭政恆**

**出版：香港電影評論學會**

**出版日期：2014 / 10**

## 附錄：艷屍還魂 借殼重生 ——也斯的最後電影講話

文 / 也斯



本文是也斯在 2011 年 8 月 11 日在「香港粵語片研究會創會典禮 + 中聯電影座談會」上發表的講話紀錄，也是他最後一次的公開電影講話。全文同刊於 2011 年 10 月《香港電影》第 43 期及「香港粵語片研究會」官方網頁。

我交上這個題目，舒琪開玩笑說目前經濟這樣不景，要「借殼重生」也恐怕只能在電影見到了。

真的，現在「借殼」，叫大家很容易想到財經界的現象，但是在五十年代香港卻有所謂「借殼小說」，如三蘇寫《猪八戒游天堂》等，借《西游記》這些名著的橋段和人物，來寫香港的現實，在當時很常見。我取這

個題目的原因，是這十幾年來對「改編」在香港文化中的意義很關心，想借此說明一下，並舉李晨風的《艷屍還魂記》<sup>1</sup>（1956）為例。

我 2005 年在《文學世紀》發表過一篇文章〈改編的文化身份——以五〇年代香港文學為例〉，2007 年我在嶺南大學做過一個講座：「『改編』的文化身份：香港一九五〇年代電影的文學改編與文化磋商」，討論香港電影的改編問題，用《寒夜》<sup>2</sup>（1955）和《阿 Q 正傳》<sup>3</sup>（1958）為例討論當時電影如何改編五四文學、《春殘夢斷》<sup>4</sup>（1955）和《復活》<sup>5</sup>（1955）怎麼改編外國作品、《紅娘》<sup>6</sup>（1958）怎麼改編戲曲、《啼笑姻緣》<sup>7</sup>（1957）怎麼改編鴛鴦蝴蝶派的小說等。我講改編不是說它們是否忠於原著，

而是想看當時香港怎樣吸收文化資源，在過去的文化傳統與香港當時現實之間來回磋商、改革調整。

一向以來討論香港文化身份有兩種主要論述，一種認為沒有香港文化，只有中國文化；另一種說香港文化跟中國文化根本不同。我採取第三種角度，認為香港的文化身份是改編出來的，一方面繼承五四傳統，一方面又接收西方，在五十年代經歷重大的轉折，然後慢慢發展出香港今日的文化身份。「改編的」文化身份是個比喻式的說法，也嘗試對香港文化重新定位，我不完全贊成 Ackbar Abbas 說的「消失的美學」<sup>8</sup> 那種後現代文化論述，但也不贊成民族主義的論述。我說「改編」是說文化身份是由磋商調節發展的，而五十年代是特別豐富多元的一個轉折時期。

香港電影資料館最近回顧「中聯」<sup>9</sup> 的電影。一群朋友熱心討論。「中聯」當然代表了五、六十年代重要的一面。每次見面，聽見舒琪、何思穎他們說又發現一部很精彩的舊戲，我都被其中的熱情感染，而我覺得這都是很「中聯精神」的東西——即群策群力。通過這份力量，我們可以把論述做得更豐富。現在要成立「香港粵語片研究會」，我也來湊興，小談《艷屍還魂記》，以示支持。

李晨風的《艷屍還魂記》聽名字就是很香港的，這入俗的名字背後，其實內容是改編自《牡丹亭》。《牡丹亭》是傳統崑曲的劇目，近年大家會想到白先勇青春版的推廣。崑曲《牡丹亭》是很高雅的，但在香

港五十年代的這個改編，卻是由電台《夜半奇譚》節目改編過來的，是適應大眾的通俗作品，有得也有失，並且具有它的特色。《牡丹亭》原劇，以一闋〈驚夢〉，由杜麗娘唱出「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，以杜麗娘的難遣春情，引入一段戀情；但《艷屍還魂記》則是以男主角柳夢梅（張活游飾）的角度，敘述他回鄉在廟裡避雨，遇到杜麗娘（白燕飾）一家，處理方法與戲曲不同。湯顯祖原劇裡有很多豐富的角色，如陳最良代表那種迂腐的儒生，和石道姑那種壓抑性的人物，在改編裡就沒有了。崑曲以唱、念、做、打來表達愛情如何可以超越生死，電影則用鏡頭的視覺性來表達，例如柳夢梅第一眼見到杜麗娘時，先是呈現白燕的一雙小腿，雨打下來，濡濕的小腿活潑地上下擺動，便是很感性的處理，然後才看到整個人，這個好心送茶的小姐。

剛才何思穎說粵語片往往傾向將事情解釋得清楚明白，令當時的觀眾可以接受，事情確實是這樣。沒有了花神的玄虛，電影遂得比較通俗化地處理兩人的相遇，並繼承了五四的反封建主題，但電影精彩之處還有是氣氛的處理，如煙霧瀰漫的花園、擺盪的鞦韆（當然有老套的撿手帕）。最妙的是拍兩個人同時做夢，在夢裡相見。張活游飾的柳夢梅日有所思，憶念麗娘，在夢中與她重逢，正在濃情蜜意之際，忽見她的父親衝進來向他問罪，棒打鴛鴦，教他驚醒過來；特別的是：下一個鏡頭我們卻看見白燕飾的麗娘同時驚醒過來。仿

佛他們同入一夢，亦自同一夢中驚醒！這個處理很現代，用平行蒙太奇的方法，也傳達了可意會而不可言傳的超越常理的感情共鳴。

粵語片把崑曲的原劇廣東化了。杜麗娘的父親要她嫁給表哥，這表哥樣貌平庸，也沒文采，吃飯時前者唸詩作對，他則表現差勁，大出洋相。慧娘父出了上聯是「四面雲山誰作主」，他想不出來，抓頭自說「一頭霧水不知踪」，卻竟讓他無意過關，慧娘父還說對得好。這裡電影借用了我們廣東的坊間傳說來編寫細節——也就說我們自小便聽過的很多廣東才子論文叙之類的奇聯妙對故事。電影將高雅的《牡丹亭》和通俗的廣東文化結合在一起了。五十年代的觀眾因此對傳統文化沒有脫節，通過戲曲、電台、影視、專欄文章這些通俗形式，得以傳承，並沒有因為種種政治原因而斷絕了脈絡。

再說電影裡的鬼。我在 2009 年在上海書展談過《紅梅記》的改編，那是周朝俊的古本戲曲，1959 年有唐滌生的《再世紅梅記》的現代改編在香港演出，後來內地稍後上演崑曲改編同樣曲本的《李慧娘》，卻受到批判，因「鬼」在內地是迷信、是禁忌的題材。劇作者被批判不得翻身。古典戲曲中的才子佳人、帝王將相題材、鴛鴦蝴蝶派小說的傳奇浪漫、新感覺派的現代都市小說、通俗文學的武俠與偵探，現代中國文化中這些複雜的品種，當這些東西在 1949 年後的中國不能繼續流傳時，為何在香港這個環境卻得以借殼還魂再生（而很多時是通過粵語片）？實在是值得我們深思的課題。

我今天說這個，藉此祝賀粵語片研究會的創立。在香港目前這經濟和文化同樣低迷的時刻，舒琪和何思穎及一群年輕的有心人，可能也是想借殼還魂，想恢復某些東

西，喚回某些東西。借舒琪的話，香港想在經濟上借殼重生比較難，或許我們就用別的方法借殼重生吧。謝謝。

- 
- 1 李晨風編劇、導演，湯顯祖原著，孫倫攝影。張活游、白燕、容小意、李月清主演。
  - 2 李晨風編劇、導演，巴金原著，魏海峰、孫倫攝影。吳楚帆、白燕、李清、黃曼梨主演。
  - 3 袁仰安導演，許炎（即姚克）、徐遲編劇，魯迅原著，黃錫林攝影。關山、江樺、石磊、馮琳主演。國語片。
  - 4 李晨風編劇、導演，托爾斯泰原著，孫倫攝影。白燕、張活游、馬師曾、梅綺主演。
  - 5 陳文導演，余幹之（即盧敦與陳雲）編劇，托爾斯泰原著，黃明攝影。張瑛、芳艷芬、黃楚山、梅綺主演。
  - 6 龍圖導演，馮京編劇，王實甫原著，黃明攝影。芳艷芬、羅劍郎、羅艷卿、半日安主演。
  - 7 李晨風編劇、導演，張恨水原著，孫倫攝影。吳楚帆、張瑛、羅艷卿、梅綺主演。
  - 8 Ackbar Abbas，香港大學榮休教授，著有《Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance》（香港，香港大學出版社，1997）。
  - 9 中聯電影企業有限公司，簡稱中聯，於 1952 年 11 月成立，由二十一名台前幕後的電影工作者組織而成的全人製作公司，以拍攝主題正確、反映社會現實的影片為方針，提高粵語片水準為己任，抵抗當時粗製濫造的粵語片。1967 年結束，先後共製作了四十四部電影。



ema  
ato





# 影展報告



## 細看 Il Cinema Ritrovato 的影展視野

文 / 陳力行 攝影 / Lorenzo Burlando、Margherita Caprilli

自 1986 年起，每逢六、七月交接期間，於意大利的大學名鎮博洛尼亞 (Bologna)，都會舉辦以經典老電影為號召的 Il Cinema Ritrovato 影展 (Ritrovato 的英譯是 Rediscovered，即重新被發現之意)。由最初只有三天展期的小眾影展，來到 2015 年已擴充到八天展期，並放映近三百多部電影 (包括短片)，吸引世界各地的電影愛好者來共賞好戲的盛事。影展期間，我們不難看到電影學者大衛博維爾 (David Bordwell)、Kristin Thompson、著名影評人 Jonathan Rosenbaum 的身影，而博維爾更在博客上盛讚 Il Cinema Ritrovato 為「經典電影的康城」<sup>1</sup>。雖然沒有競賽獎項、沒有當今的明星紅人、沒有紅地氈；在影迷心目中，每部在影展放映的老電影絕對是發熱發亮。

不少來 Ritrovato 的人都跟筆者一樣，是不諳意大利語的外國人，其參與人數甚至比當地人還要多，有的更是從美國、澳洲、日本等地遠道而來。到底是甚麼令世界不同角落的影癡，像朝聖般每年聚首一堂，每天連走六場放映？是經典電影恆久不衰的魅力？是影展中很多無影碟發行的電影？是影展每間戲院幾步之隔的地利？但這些問題亦令我思考到，香港或者其他亞洲鄰近的地區，到底有沒有可能推行像 Ritrovato 般的電影節？故本文不詳談電影，而是探討一下 Ritrovato 的影展視野。

儘管電影年年不同，Ritrovato 已建立出一套策展傳統。其主打的環節定必包括一位經典荷里活導演、一位意大利導演、日本電影，及以「時間機器」為題的環節

回顧很多上達百年的默片。2015 年被選定「重新發現」的荷里活導演，是曾執導名片《金玉盟》(An Affair to Remember) 的李奧麥卡利 (Leo McCarey)；意國本土代表則是鮮為人知，但曾在 54 年憑《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet) 一片贏得金獅獎的 Renato Castellani；日本電影則以五十年代彩色片為主，由山本嘉次郎到島耕二的作品亦有選映；默片的選擇更是多不勝數，其中共十集且長達五百多分鐘的《Les Vampires》系列，更在影展最後一天作馬拉松式壓軸放映。其他環節包括伊朗新浪潮、英格烈褒曼 (Ingrid Bergman)、特藝七彩 (Technicolor)。

### 時地之利

這年放映電影的數目達至四百二十七套 (包括短片)，故我和很多影迷都要面對排得密密麻麻的時間表。因選映電影的數目近幾年不斷增加，無疑令不少影迷無法遷就某些場次時間，而未能把想看的電影看到。儘管如此，主辦單位編制場地時間上，對觀眾也十分體貼。若你主要看的是默片，幾乎所有放映都在博洛尼亞電影資料館 (Cineteca di Bologna，下稱 Cineteca) 的兩個放映廳；若你想集中看麥卡利和日本電影便可整天待在 Cinema Jolly；離 Jolly 不遠處的 Cinema Arlecchino 則是主要放映褒曼和特藝七彩等環節。很明顯，場地安排是據電影的類型為先，不同影迷便可按其喜好，而長駐某個場地。至於每天首場放映從上午九時就開始，到十一時左右再有一場。但下午二時半前，都沒有任何放映，



博洛尼亞街頭一隅，可見 Ritrovato 的宣傳海報。

讓觀眾吃個午飯稍作休息，也可好好消化早上看過的電影。下午時段則由二時半到晚上七至八時左右，約三場放映。此後為晚飯時段，到九時四十五分便開始在博洛尼亞市中心的 Piazza Maggiore 的露天放映。

相信香港國際電影節的影迷，都會試過為了趕場次，可能要由藝術中心輾轉再到旺角的戲院，有時甚至無暇用膳。Ritrovato 的成功，某程度上是基於博洛尼亞的地理位置、市鎮規劃，均有利於影迷徒步穿梭不同放映場地，如 Jolly 到 Arlecchino 再到 Cineteca，都不過是十至十五分鐘左右的路程。那麼在香港有這般的地理優勢嗎？如在尖沙咀、旺角和銅鑼灣等鬧市，其實都不乏戲院，附近亦有空地、球場作戶外放映。若影展只集中在一處鬧市，而各大院線又能騰出一至兩個放映廳，香港的確有潛質辦 Ritrovato 般的影展。不過 Ritrovato 沒有票房的包袱，而 Jolly 和 Arlecchino 都是只有一個放映廳的獨立戲院，故商業上的阻力便相對少。

是以，一個影展的順利運作，絕對有賴於具膽識、遠見的院商和策展人。2014 年

的 InDPanda 國際電影節，便選擇在 MCL 院線於東九龍的影院進行。而國際知名的辛丹斯電影節 (Sundance Film Festival)，則落戶在九龍灣的星影匯。至於在中文大學舉辦的博群電影節，更有不怕騷擾住宅民區的戶外放映場地。雖然這些場地容或不夠便利，卻啟發了我們去想像大型電影節以外的舉辦方式。倘若真的要在香港小試牛刀，我建議以西灣河的香港電影資料館為中心，再分別向太古的 UA 和 MCL 院線洽商，而資料館外的休憩用地則可作小型戶外放映。不要忘記，Ritrovato 最初是僅三天展期的小型影展，因口碑的累積，才得以發展至今天的盛況。

不得不提的，是通常來 Ritrovato 的影迷們，都會買下通行證，鮮有逐場購票。因為通行證的網上預購價只需八十歐羅，學生則減半。如此划算的價錢，便能博覽群戲，的確是 Ritrovato 的一大賣點。此外，所有在 Piazza Maggiore 的露天放映都是免費開放給公眾。人家受政府和贊助商的資助，固然遠比上述的影展多。我也明白搞電影節並非開善堂，但 Ritrovato 令我體會這個影展的態度與使命感，就是向大眾推廣昔日電影為依歸，與眾同樂之餘，令優秀的老電影得以承傳。

好幾次在 Piazza Maggiore，看見一些路過的當地人被戶外特大銀幕吸引，留下來看畢整部電影。看《北非諜影》(Casablanca) 時，大伙兒還會一起哼唱《馬賽曲》和《As Time Goes By》。而《2001 太空漫遊》(2001: A Space Odyssey) 於序幕奏畢《查拉圖斯特如是說》時，觀眾不禁給予雷動的掌

聲。《洛可兄弟》(Rocco and His Brothers)中阿倫狄龍(Alain Delon)飾演的洛可被親兄毆打時，觀眾就好像感受到錐心蝕骨的痛，一同凝重地呼了一口氣。這些難能可貴的觀影經驗和氣氛，都每每在鼓勵我們去感受、學習、發掘和欣賞過去的文化瑰寶。

### 策展之道

Ritrovato 另一值得我們學習之處，就是下放策展的重任予影評人、學者等有相關領域知識的專家，而且全都記名在場刊和特刊中。畢竟場次有限，基本上沒可能在短短一星期內，把麥卡利和褒曼的電影全都放映。故此，策展人的重任是找一個新的切入角度。像褒曼回顧的電影，大部份是她去荷里活前，在瑞典時拍下的作品，全都甚少公映。又或者像特藝七彩環節，既有百看不厭的《迷魂記》(Vertigo)，也有 Jacques Tourneur 的較少人談論的西部片《亂

世英雄》(Great Day in the Morning)。

至於麥卡利的回顧，便由客席策展人 Steve Massa 和美國現代藝術館的 Dave Kehr 來擔當。在有關麥卡利的座談會上，二人更明言麥卡利參與的默片數量遠比聲片多，但他的默片時期卻被嚴重忽視，所以這次回顧選映了很多他跟不同默片笑匠，如 Charlie Chase、Max Davidson、Marx Brothers、Laurel and Hardy 合作的短片。雖然這些默片算不上十分出眾，但仍可看出他如何從默片時期已運用的技巧，進一步發展至聲片時期，如起手姿勢與動作，涉及動物(尤其是狗)的錯摸把戲、帽的運用。影評人 Jonathan Rosenbaum 更在座談會上稱許麥卡利，是少數將默片與聲片各自獨有的美學融會貫通的導演。順着默片時期的脈絡再看麥卡利的電影，更令人明瞭麥卡利在《寵僕趣史》(Ruggles of Red Gap)、《白頭偕老》(Make Way for Tomorrow)、《蜜月風雲》(Once Upon a Honeymoon)和《聖院鐘聲》(The Bell's of St. Mary's)等三、四十年代傑作中，如何發揮默片喜劇的諧趣、跳脫、瘋狂，同時又能滲透出言情片情懷的個人筆觸。

Ritrovato 的放映數目雖多，但絕不是濫竽充數，每個回顧環節都是經過考量的選擇。在每項環節的選映片目中，我看到的是策展人對觀眾的信任。觀眾亦應該同時意識到，一個好的影展，或多或少要冒一定風險。若果策展人過於保守，只挑一些已被正典化(canonized)或具噱頭的電影，便容易壟斷了觀眾選擇，也窒礙了我們培養多元的觀影品味。雖說 Ritrovato 只放舊戲，卻包攬了不同的影史時期、世界電影，儘量讓觀眾看得更廣更闊。

Cineteca 本身一直在修復電影，而 Ritrovato 不可缺少的一環，便是從世界各地網羅修復好的電影作品。如《舊金山奇案》(Woman on the Run)和《勇戰關山》(Rio



英格烈褒曼的女兒 Isabella Rossellini 簡介母親主演的《北非諜影》。



展期首天於 Piazza Maggiore 的放映開始前，Gian Luca Farinelli 向觀眾介紹 Peter von Bagh 及他對 Ritrovato 的貢獻。



Piazza Maggiore 容納至少 3000 人，而且戶外銀幕巨大，身在遠處仍可清楚看到電影的肌理細節。

Conchos) 等較冷門的荷里活類型片，也有炙手可熱的經典作，如《俠女》、《阿培三部曲》(The Apu Trilogy)、《盜亦有道》(Goodfellas)、《驢子巴特薩》(Au Hasard Balthazar)、《魔爪還珠》(Bunny Lake Is Missing) 等。其實 Cineteca 屬下的影像修復所 (L'Immagine Ritrovata) 已於 2015 在香港設立支部，目的是方便亞洲各地電影資料館進行修復工作，減低運輸成本，同時分享修復電影的知識。這其實是我們應要把握的大好良機，讓修復好的亞洲電影，都可以在香港找到適當的場合，重新示人。試想想，若我們在維園球場，看到一個修復版的《春殘夢斷》或《父母心》，會是一件多令人嚮往的事。

影展與修復工作的雙軌並行，並不是偶然或噱頭炒作；而是令影展變成一個重要平



在 Piazza Maggiore 觀看《2001 太空漫遊》的景況。



Piazza Maggiore 戶外放映巴斯達基頓 (Buster Keaton) 的電影，並有交響樂團現場伴奏。

台，向觀眾宣揚「正視電影保育」的信息。記得 2014 年的影展中，有一個很受歡迎的節目，就是五十年代經典印度電影回顧。有份參與策展的印度導演兼 Film Heritage Foundation 創辦人 Shivendra Singh Dungarpur 在每場放映均為電影作簡短介紹，並就播放格式、拷貝不理想等問題，向觀眾們多番致歉。Dungarpur 的態度十分誠懇，不但請求席上觀眾體諒，也希望我們正視一個嚴峻問題——印度電影遺產正在一天一天地消失。Dungarpur 語重心長地說：「我們已失去很多，我們務必學習如何保育和愛我們的電影。」觀乎現今香港仍舊乏善足陳的電影保育工作，Dungarpur 這番話委實教人感慨不已。

有一個我只在場刊看到，但未能親身參與的環節，就是「Il Cinema Ritrovato Kids」。

在一份由台灣電影資料館人員所撰寫的影展報告，便這樣寫道：「Il Cinema Ritrovato Kids/Young 是專為兒童與青少年設計的活動，希望在生活周遭幾乎數位化的時代，孩童仍有機會能夠親手碰觸膠片媒材，並了解『影像』不只是畫面上的影像呈現，還包含着電影材質的實質性及可接觸性的面向。」<sup>2</sup>沒錯，Il Cinema Ritrovato 決不是當一個標榜另類小眾口味的電影節，而是一次真正全民參與的電影教育。看到意國對電影教育如此重視，怎能不叫我們汗顏？

### 對人的尊重

當然，外國的月亮也不是特別圓。電影放映時，仍會出現放映時間表有出入、放映格式出現技術問題、字幕不對位等情況。即便如此，主辦單位也沒有蒙混過關。無論是 Blu-ray、DCP，還是 35mm，都向觀眾交代清楚。記得印度電影環節中，觀眾們都知道好幾部戲都是看 Blu-ray，但戲院依然擠得滿滿，毫不介意格式上的瑕疵。也許，這便是影展與觀眾之間的互信——只要主辦單位的態度誠懇，即使放映時出現問題，觀眾定必會體諒。尊重和誠懇，相信就是無數影迷每年重臨博洛尼亞的動力。

與往年最不一樣的，無疑是多年來為影展擔任藝術總監的芬蘭電影人 Peter von Bagh 於 2014 年離世。主辦單位為追悼這位讓影展茁壯成長的領導，選映了很多 von Bagh 拍攝的紀錄片。Cineteca 的館長 Gian Luca Farinelli 便多次於不同場合，念茲在茲地提到 Peter。來到影展的閉幕禮，即《2001 太空漫遊》在 Piazza Maggiore 的放映前，所有參與 Ritrovato 的工作人員一同走上台前，巨大的銀幕更投射着 von Bagh 先生的照片，讓席上觀眾一同以掌聲報答他們。那一刻，猶如麥卡利的電影所能呈現的民主精神——即對每個為影展付出的個體予以肯定。歸根究柢，要辦好一個電影節硬

件配套實在其次，先學會對人的尊重才是最重要。謹希望本文能給制定文化政策、影展策劃的諸位，甚至對電影有要求的觀眾，作一次借鏡參考。

---

<sup>1</sup> David Bordwell, 'Il Cinema Ritrovato: A final entry', *Observation on Film Art*, 14th July 2015, <http://www.davidbordwell.net/blog/2015/07/14/il-cinema-ritrovato-a-final-entry/>

<sup>2</sup> 許岑竹：〈2013 年義大利波隆納第 27 屆再發現影展研究報告〉，台灣，財團法人國家電影中心，2013。見於：[http://tcdrp.ctfa.org.tw/word/2013年義大利波隆納再發現影展研究報告\\_許岑竹\(上傳檔\)](http://tcdrp.ctfa.org.tw/word/2013年義大利波隆納再發現影展研究報告_許岑竹(上傳檔))

攝影：Lorenzo Burlando、Margherita Caprilli。

# Il Cinema Ritrovato 影展 及工作坊報告

文 / 趙紫豪



在我以往的觀影經驗來說，大多數的觀眾都是在電影放映前，按按手機和聊聊天；電影完結，播片尾時，紛紛趕着離開。但在這裡，有點不一樣，電影還沒開始，觀眾已為序樂感動得熱烈鼓掌。我說的是，2015年在意大利博洛尼亞（Bologna）參與「Il Cinema Ritrovato 影展」期間的一次戶外放映經驗，當時在放映《2001 太空漫遊》（2001: A Space Odyssey）。除了觀眾席坐滿人，廣場裡的每條走道，都坐着觀眾。這就是電影的魅力了，能讓人這樣投入。

這次旅程，我因工作坊（International Filmmaking Academy Workshop）緣故，結識一些外國電影學生。意大利人最愛喝 espresso，我和新結識的朋友們，也一試他們的習慣，每天早上喝一杯，然後精神

抖擻地前往當天第一場放映，每天如是。我們來自不同地方，對電影或會有很不一樣的看法，我們討論、辯論，再延伸到其他生活和創作經驗。有一個晚上，我們自發於住宿的地方，舉辦小型分享會，分享自己在校的作品，氣氛很熱烈，大家都勇於發言。為甚麼我在香港做了電影學生四年，竟很少有這樣的經歷呢？是因為我自身，還是學習的風氣？我不得而知。但我珍惜這樣的時刻，我們這一群年輕人，沒太多經歷，對電影還是充滿幻想。我希望這樣的稚嫩會一直伴隨我，讓我能對在做的事，一直充滿好奇和熱誠。

從中，我也得知身為香港演藝學院學生，十分幸運。其他地區的電影學校，對學生拍攝的支援並不多，學生很多時候要靠自

己的儲蓄，和到外租借器材來完成學校的作業。或許，我們（演藝學院的電影學生）應該更珍惜擁有的資源，專心從學生製作中獲得更多創作經驗，而非只一面倒對電影工業趨之若鶩。

這次在工作坊的學習，印象很深刻。頭幾課是由美國導演 Rob Nilsson 教授，他要求學生分成四組，拍攝四個有關連的小故事。劇本、拍攝和演出都由學生一手包辦，Rob Nilsson 也演出一角。我擔任攝影，與來自印度、捷克和非洲的同學一組。我們有一幕於酒吧拍攝的戲，劇情是男女主角把酒喝光了，然後不付酒錢逃走，跑到三個街口外才停下來，整段戲用一個鏡頭拍完。雖然事先通知了酒吧老闆，但顧客和路人都不知情。拍攝過程真的很刺激，整個拍攝隊伍一起在街上奔跑，蠻青春的。難得的是酒吧老闆對我們沒甚麼干預，也沒有收取費用。Rob Nilsson 讓我們即興拍攝和演出，不像學校的訓練，須事先計劃好一切。他希望我們試，試不同的組合，試不同的結果。我在想，是的，創作也可以是隨意即興的，就不要帶很大的負擔，甚麼都試試，或許會獲得不一樣的東西。最後，Rob Nilsson 把各組

的 footage 收集，帶回美國，繼續剪接和後製。最終成品會在 2016 年 10 月於紐約首映。

之後的課由波蘭導演 Krzysztof Zanussi 教授，他很重視資料搜集。他舉例說，如果要拍黑幫片，只把其他電影的角色複製過來，根本不可信，只有切切實實了解人物對象，才能成就好的作品。甚或，需要把自己個人的感情、恐懼注入作品。除了電影，他還跟我們展開了一些討論。「甚麼是生命？」「為甚麼我們要讀書、上班、做事，死亡？」「生命無常，為甚麼？」等等。他希望我們要對自身的遭遇、社會大環境多思考。多多觀察、多多體會，我們才有能力，把感受透過鏡頭影像表達出來。「生命是充滿神秘的，而我們應該探索、收集、生活。」他跟我們分享這一句話。至今，我仍不時思考這句話，提醒自己生活同時，也要好好地感受，日後或許會成為創作不可欠缺的元素。

在 Zanussi 的課堂中，他給我們一個作業，就是用一個鏡頭，拍一條不超過四分鐘的短片，當中要有轉折和驚喜。過程中，我見識朋友的創意，看到自己的不足。「簡



Rob Nilsson (左站立者) 在工作坊指導學員





*Krzysztof Zanussi*

而有力」並沒有想像中簡單，我跟組員邊拍，邊擔心觀眾不能明白戲中信息。這個時候，或應退後一點看看，嘗試以旁觀者的角度，看自己的作品。多不代表好，收放自如才是學問，如何取得平衡，不多不少地表達想說的東西。我想起了燈光老師運哥曾說過，打燈不難，要懂得減光（遮光）才是。

觀看 Zanussi 的作品，我也有一些想法。《無聲太陽的歲月》（A Year of the Quiet Sun），講述一位美國軍官愛上了戰區的難民，透過二人的相戀，刻劃語言的隔閡、宗教道德和當時社會的問題。Zanussi 故意找了兩位語言不通的演員，擔當男女主角，讓戲劇效果更突出，更有真實感。Zanussi 年過七十，仍然活力十足。他本身經歷過戰爭，常以大環境作背景，例如戰爭、政治等，去講述小人物的故事。我在想，終究能打動人的，並非大場面、名演員，而是人物。我這輩當然沒有經歷過戰爭，但我們身邊其實也有很多值得了解的人。從他

們身上獲得靈感，再轉化成能感動觀眾的故事。只看我們夠不夠敏銳，能把這些人和感受捕捉下來。

這三星期的影展，我享受電影節完善的安排。戲院之間的距離不遠，觀眾能在短時間來回，甚至小休一會，再繼續看戲。到訪外地，想起自己身處的地區和文化，難免感觸良多。我寄望自己，能自給自足糊口並同時持續創作。期待日後與在工作坊認識的朋友再見面時，大家都有所成長，分享更多製作經驗和創作想法。

## 法國普瓦捷電影節報告

文 / 任俠

2014年11月，我携着畢業作品《猴子》去到法國西部城市普瓦捷（Poitiers），參加「普瓦捷電影節」（Poitiers Film Festival）的「中國焦點」（Chinese Focus）環節。那是我第一次去歐洲。

六天電影節後，趁趕飛機的空檔去了巴黎電影資料館，看了一場電影，尚維果（Jean Vigo）的《操行零分》（Zero for Conduct），我睡着了。

並不是電影太悶，而是電影院太悶，那種因為暖氣太強，空氣不流通的悶。

「其實，我中間睡着了。」「我也睡着了。」「那個電影院實在太悶。」「就是這樣才美好。」這是我回港後和當時一同參加影展的台灣導演在 messenger 上的一段對話，他的作品是《離家的女人》，代表台北藝術大學，也同樣來參加中國（？）焦點。這個環節要透視的是兩岸三地華語地區電影的未來，除了香港、台灣、還有來自上海的傳媒學院。

我們講的不是《操行零分》，是電影節中段的 Henri Langlois 默片回顧。

為甚麼他會說：「就是這樣才美好。」當然不是指我們沒浪費時間在幾部不值得看的默片上，因而覺得幸運。是因在普瓦捷電影院的暖氣太強，空氣不流通，觀影過程委實難以集中精神上找到了共鳴，這種共鳴來自我們的生活習慣、文化背景，如若是一個法國人，可能就會非常習慣這種空氣不流通的觀影經驗。

幾天後，這個共鳴又在巴黎電影資料館再

次印證，那時我和那位台灣導演已分道揚鑣，但「在電影院睡着了」的共鳴卻因兩次的印證變得難忘。

在電影院睡着其實是件平常事吧。但對電影學生和電影工作者來說，卻是種難以開口的尷尬，因這是對專業的不敬。

但電影人也是人，也會有各種精神不振的時候，應該這樣說，精神不振對做電影的人來說應該更平常。

兩個做電影的人卻在同一電影院的兩個相鄰位置一起睡着了。

「別再為自己找藉口了！你在侮辱電影。」如果真有「電影之神」的話，現在祂應該會出現在我面前，交叉雙手，嚴厲地這樣說吧。

紅毯、掌聲、閃光燈、映後座談、頒獎。影展真的只是一個光環的發放地？參加完後，除了拿回家的獎狀、證書、能上傳到社交網絡炫耀的照片，真正留在心底的是甚麼呢？如果有兩個人在影展的每一場放映都睡着了，算不算參加過影展呢？

其實參加影展真正重要的是，遇到那個或那些可以和你一起在放映中睡着的人吧。

不同的影展有不同的個性，你會遇上迥異而又特定的人（我相信不同的影展是有特定性格的，而性格則來自選片品味，就像星座，某一個影展總會出現某一類型的電影工作者。譬如我去過的重慶獨立影展，那裡聚集的電影人就像《水滸傳》中的梁山好漢，個性粗豪，那裡展出的電影也





同樣充滿粗糙野蠻的力量。)，而同時又是那些人一起構築了電影節的個性。

所以，在我的記憶中，關於普瓦捷電影節，一直反覆重播的，不是映後的掌聲，不是開幕時的閃光燈。而是放映後，我和那些志同道合的創作者走在陰冷狹小的普瓦捷街道、前往不同放映地點的巴士上或坐在電影院旁的咖啡廳裡，討論着電影、政治，分享着在創作上的分野與共通。

「剛剛的《白日焰火》，我非常不喜歡。」那位和我一起坐在電影院睡着的台灣導演離開電影院後說，「為甚麼？我覺得這部電影有種獨特的味道，就像電影裡運用的紅色霓虹燈，一直打在演員的臉上，我第一次在大陸看的時候覺得非常不自然，但當我走出電影院抽煙時，卻發現，原來整條街都是這種紅色霓虹燈廣告牌，這根本是中國大陸一種獨特的美學，這是導演的觀察。」「但電影是關於人的，我在這部電影裡完全看不到人耶！就像你說的那樣，都是形

式。」「人不也是不斷受身邊環境影響嗎？所以用環境來襯托人就是這部電影的獨特味道啊。」「我覺得你只是在為自己喜歡的理由辯解，而不是這部電影真的有的東西。」我笑了：「是嗎？好像是哦。」

我是處女座，平時我最愛辯倒別人，可那次我被辯倒，卻很開心，有一種找到知音能真正溝通的開心，他是那個能一起放鬆在電影院一起睡着的人。

所以當普瓦捷電影節的記者問我整個電影節最享受的時刻時，我毫不猶豫地回答，在酒吧 Le Zinc 的時候，因為那時候是所有參加電影節的人接近最放鬆的時候。

「香港電影近年彷彿走到一個瓶頸。對嗎？」一位韓國導演在 Le Zinc 這樣問我，我點點頭。「其實韓國商業電影吸取了很多香港電影的養分。我挺想再次看到有影響力的香港電影。最近中國大陸的商業電影是不是崛起得非常厲害？」「那種崛起只是

票房，而質量方面其實在倒退。」「原來是這樣。」我大大地喝了口啤酒，用力地點頭。

臨走時，他向我舉起握着拳頭的右手（還是左手？那時我已喝至半醉。），喊了一句：「加油！帶我們回到香港電影昔日的輝煌吧。」我笑了笑，打開酒吧的門，一陣冷風襲來，讓我一震。

我突然覺得，現在的香港電影、中國電影，就像一幫肚滿腸肥喝醉了的人，天天在酒吧裡吹噓當年光輝，卻不思進取，直到爛醉嘔吐，吐了一地，又髒又臭，又髒又臭，然後還說這是市場所需，審查所限。就像粵語所說的：「賴得就賴。」

離開前一晚，我和台灣導演相約，一起再次去到 Le Zinc 和負責照顧我們的法國女接待告別。女接待到來前，他說他不能喝酒，告別完會提早離開，不能和我們一起盡興。

我就對他說，我們來玩一個遊戲吧，各自畫一幅「屋、樹、人」的畫，再在自己畫的那幅畫上寫上地址，然後把對方的畫帶回家，作為保持聯絡的信物。畫畫前，他把照相機設在對面的吧台上，按下自動連拍，那一刻就定格了。

直到今天，我遇到問題還會找他聊天，聽他意見，甚至在他的話中尋得溫暖，哪怕我們自普瓦捷以後就沒有再見了。

到達普瓦捷後的翌日，我起了個大早，天未亮就爬了起來，在小城亂逛，看着這個充滿法色情調，先進卻不過分現代化的小城，呼吸感覺不到重量的空氣，看天漸亮，我感到前所未有的自由。

李安導演曾說：「愛電影的人都是愛自由的人。」是電影帶我來這裡，是電影給了我一個自由的窗口，我想為這扇窗添磚加瓦，

也想更多的人通過這扇窗口獲得真正的自由。

那是 2014 年，到普瓦捷時香港正經歷雨傘運動，由 9 月 28 日開始。

從那天開始，香港不一樣了，香港人也不一樣了。更多可能性，也面對更大的困阻。11 月，我帶着牽掛和渴望改變的心情去到法國普瓦捷，認識了一些人、看了一些電影、聊了一些天、甚至還吵了一些架。

這些屬於那裡的人、事、電影、風景，有一天將會變成我創作的養分，就像施肥，田地不會馬上變得肥沃發芽，但茁壯的那天，正是這些養分的結果。

在 Le Zinc 的第一晚，我向一個法國女生展示了佔領的照片，她不諳英語，用簡單的字句問我香港的情況，我只能簡單地回答她：「Revolution。」然後她舉起雙手大喊：「Yeah！Revolution！」

## 德黑蘭國際短片電影節隨筆

文 / Gipsy

飛機快要降落，我從手提包拿出準備好的大圍巾，小心把頭髮蓋上。停機坪比十四年前多了飛機停泊。大堂比以前明亮，人氣也暢旺了些。一個稚氣的青年拿着寫有我姓名的紙牌緊張的盯着海關出口。只有他一個，沒有其他女性工作人員一起，似乎對異性在公眾場合接觸沒上次嚴謹了。這是我自 2001 年第二次來伊朗，都是應伊朗青年電影協會 (Iranian Youth Cinema Society) 邀請，擔任「德黑蘭國際短片電影節」(Tehran International Short Film Festival) 國際組競賽的評審。

伊朗青年電影協會隸屬文化及伊斯蘭指導部門 (Ministry of Culture and Islamic Guidance)，總部在德黑蘭，另在全國有六十多個地區中心，為伊朗青年及青少年提供電影製作訓練，資助他們製作短片。剛完成了一個為期三個月，為二百多個年齡屆乎九至十六歲的青少年舉辦的電影工作坊。協會更舉辦不同的短片電影節，提供放映平台並發行優秀的作品，是伊朗電影，尤其短片，一個重要推手。

德黑蘭國際短片電影節正是青年電影協會及文化部每年舉辦一次的重要電影活動，2015 年已經是第三十二屆。電影節分國際及本地兩部分；每部分都包括劇情短片、紀錄片、動畫及實驗短片四種類別。國際競賽部分有國際組、亞洲國家組、伊斯蘭國家組及「反暴力及極端主義」組。這屆收到一百零八個國家共三千六百多部作品，最後入圍有八十三部，另有二十部短片作觀摩放映。本地競賽部分四個類別最後入圍共有一百三十五部作品。兩百多部短片分成十五個不同節目，在 11 月 11 至 16 日電影節期間共放映了三十場。

我是 11 月 12 日早上抵德黑蘭，稍事休息，下午便和其他評審會合。成員有德國的多媒體教授、日本的短片電影節策劃、伊朗的資深演員、還有波蘭老朋友洛茲電影學院的副校長。一行五人，被載到一新型商場前。迎面是放映着手機廣告的巨大 LCD 牆幕。Art Deco 式建築的戲院消失了！隨行工作人員還要興奮的告訴我們，這落成不足一年的新式商場是德黑蘭的第一間，我卻暗自惋惜。看來西方的消費娛樂模式最終殺到。

商場是井字型中空建構，首四層是商舖，五樓是快餐式美食廣場，最高兩層是戲院大堂及三間戲院。商舖以售手機及電器為主，都冷冷清清，很多仍是空置。踏進戲院樓層，卻是另一世界！

偌大的空間擠滿了人，好不熱鬧。近落地玻璃窗邊有兩條自動電梯，密密輸送着看完戲和準備入場的觀眾。在大紅色的電影節條幅旁還有一長長隊伍等候後補座位及企位。反應如此踴躍，我想原因有二：第一門票是免費的，費用全由伊朗青年電影協會負擔。第二是伊朗仍限制西方媒體的輸入，所以一般人平常沒有機會看西方電影。如約化巴納希 (Jafar Panahi)《伊朗的士笑看人生》(Taxi) 的情節，黑市 DVD 幾乎是唯一途徑。難得可以在戲院公開欣賞不同國家的電影，縱使是短片，仍吸引愛好者蜂擁而至。工作人員告訴我，國內其他電影節鮮有伊斯蘭國家以外的作品放映，所以好些觀眾是從其他省份特地來德黑蘭一星期參加這電影節的。

經過擁擠的人羣，在大堂盡頭有螢幕不斷播放電影節的預告片，旁邊是臨時搭建的

會議室及休息空間。我們在會議室與電影節的總監及主要工作人員會面，也個別接受他們宣傳組的訪問，以登在隔天出版的電影節通訊。之後幾天我們幾個評審還分別接受了電視台及報紙的訪問，這短片電影節在當地受注視程度，令人驚訝。

電影節用了全部三間戲院放映。戲院不算大，兩間稍細的可坐約一百人，大院可容納二百多人，都新淨舒適。戲院全是數碼投射，質素很好。有幾個晚上完了評審工作，我都要求陪同的工作人員帶我到戲院，看一些伊朗國內的作品。從看到為數不多的短片中，覺得他們的題材都很社會性，敘事方式多樣化。最突出是演員，不論老中青小，演出都很有實感。縱然沒有字幕，沒能理解細節，也感受到他們的能量。真不知他們哪來這麼多好演員，好羨慕呀！我也非常喜歡他們的動畫短片，簡單、質樸，卻都蘊含詩意。我觀看的幾場，連通道都站滿觀眾，氣氛很熱烈。

評審工作並非在戲院進行。我們一大早被

載到電影協會的辦公樓，是一幢六層的舊建築。我們的「作戰室」在三樓，裡面已擺好放映設備、梳化、供書寫的小几、咖啡、放滿小食的餐桌，一應俱全。八十多部短片，另加「反暴力及極端主義」組的十一部，安排好約兩小時一節，也順序將每節放映電影的資料編排釘裝停妥。此後四天，五位評審就在此奮鬥。

作為這次比賽的評審實在是一個享受，皆因參賽影片的水準都很好。四個類別中以劇情短片數量最多，共五十三部作品中，來自歐洲各國佔大多數，亞洲有八部，美國及伊朗各有三部。也許和初選的伊朗評判口味有關，大部分的入選作品都是題材嚴肅，傳統敘事手法為主的戲劇。而且，因為伊斯蘭宗教的限制，所以入圍短片中沒有任何裸露或性愛的畫面，也沒有涉及同性戀的題材。雖然不是多姿多采，但不論長短，每部作品的可看性都很高。

動畫作品是整體水準最高的組別。有十七部入圍，數量比紀錄片的八部還要多一



(左至右) 德黑蘭國際短片節 Hassan Dezvareh 及五位評審團成員：日本短片節 Seigo Tono，伊朗演員 Alireza Shoja Noori，本文作者，波蘭洛茲電影學院 Andrzej Bednarek 及德國德勒斯登藝術大學 Matthias Flugge

倍，有傳統手繪、泥塑、電腦動畫、多媒體動畫等，技術成熟，題材豐富，非常悅目好看。評審們都認為製作動畫軟件及放映平台的普及，令動畫短片在質及量都有明顯的提升。

紀錄片及實驗短片的水準較參差，但評選及討論的過程最有趣。影片所屬類型是參賽者填寫表格時選定的，我們卻發現一些自稱是實驗片的作品。其實是劇情片或紀錄片，看來連製作者也未必理解實驗電影是甚麼。其中一部實驗組的作品，大部分評審認為它其實是一部影像風格化的紀錄片。大家甚至認為它的水準比紀錄片組所有作品還優秀。那我們應給這影片一個甚麼獎？最佳紀錄片還是實驗片？紀錄片是否應該包含某些特定元素？怎樣的作品才算是實驗片？這引發評審之間長長的討論。最後大家決定尊重作者的選擇，評定這關於捕魚工業的影像詩《Eat My Dream》為最佳實驗作品。

這次密集式地看了很多不同地方的作品，發現兩個現象：一是除了劇情組外，紀錄、動畫及實驗組別均出現多部「一腳踢」作品，這在以前的影展比較少見；另一是入圍的紀錄片中，大都不以人為題材，拍魚、拍候鳥、拍蜜蜂，就是有人的場景，鏡頭也站得老遠，很疏離。另外，除了一部關於訓練雪犬之外，所有紀錄短片都用所謂「觀察式」拍法，和被攝對象沒有任何對話。這像印證了對時下電腦世代成長的青年的普遍印象——不喜歡與人溝通，不擅人際關係。加上現今攝製器材普及廉宜，一部攝影機加一部電腦，已可一人閉門製作高畫質的影片了。然而，如果電影不關心世界，不訴說人的故事，只閉門造車，自我表現，又有何意義？

電影節的頒獎禮在一個可坐五百多人的劇院舉行。現場多機拍攝，直接投射在台上的大型屏幕，每個獎項都有電腦動畫

的介紹片，更提供即時傳譯，聲色娛樂豐富，儼如大型電影頒獎禮，與十多年前比較，不可同日而語。國際競賽部分每個類別只設一個大獎，但國內競賽就像短片金像獎，每類別除最佳影片外，各主要崗位包括導演、編劇、攝影及剪接等，皆設獎項。紀錄片組更設「最佳寫作／資料搜集」。這樣表揚資料搜集的工作及重要性，還是首次見到，很有意思。也許反映為何他們的電影，尤其是寫實電影，都故事紮實，質感豐富。

這次短短的伊朗之行，再次感受到當地人熱情純樸，文化底蘊深厚。然而，城市在急促的變，新大廈愈高愈密，塞車愈來愈嚴重，城市發展的種種問題都在這裡日益嚴重。但氣氛的確比以前開放了。女性不用全身黑袍，都穿着有色彩的時裝，及膝上裝加長褲是最常見的衣著。電影節的工作人員和異性相處亦自如自在，沒以前拘謹。當然，有些規範依然存在。如我與評審們在街上散步（只我一個女性），仍有發生像宗教警察的中年男士上前講粗言。如公眾場合男女仍不可有任何身體接觸，禮貌性握手也不能。如對西方文化的輸入和交流，仍步步為營。像今次電影節最感可惜及缺失的，是除了電影節的工作人員外，沒有機會和當地評審及年輕電影人交流。工作人員的細心及熱情是沒話說的，但就是與整個電影節有點隔膜。希望這一點日後能有更多改善。



# 「第六屆兩岸三地電影學校學生競賽」 小記

文 / 陳慧



「兩岸三地電影學校學生競賽」是由國立台北藝術大學電影創作學系（北藝大）、北京電影學院（北電）及香港演藝學院電影電視學院（演藝學院）在2008年共同設定合辦的年度交流項目，每屆由一所學校擔任主辦方，輪番的次序是北藝大、北電、演藝學院。在2016的1月4日至8日，舉行了第六屆，主辦方正是演藝學院。

「第六屆兩岸三地電影學校學生競賽」是香港演藝學院電影電視學院的年度盛事，但與台北藝術大學及北京電影學院的環境相比，畢竟也是土地供應的問題，要招待來自台灣及北京共二十位師生的食宿，實在是對師生的一場考驗。期間在伯大尼校舍內的惠康劇院一共進行了十一場放映，並有王童老師的大師班，每場放映之後都設有答問時間，相比安排食宿的枝微末節，

這些交流與互相切磋更顯豐潤珍貴。

其中七場的放映，都是參賽影片，一共二十三部。

這一屆的參賽影片，共計有十二部劇情片、七部紀錄片及五部動畫。競賽規則說明，每校每組參賽以四部為限，每部長度限制為六十分鐘內。

先說紀錄片。北藝大並無提交影片參賽。演藝學院提交的《此在·遊迴》、《城中霓虹》、《港米》、《封氏父子》，影片長度都在十一分鐘至二十分鐘之間，是四年制學士學位二年級的紀錄片練習。時間所限，只能循單一題目開展，都嫌切入未夠深入深刻，但又處處顯出同學對此城的敏銳觸覺；急速都市中對行進步伐的反思、日見



(左至右)歐陽志遠、王童

消失的霓虹光管、得來不易的港產稻米。雖說浮光掠影，誠如北藝大李道明教授所言，貴在短小精悍。

北電的三部紀錄片，都超過五十分鐘，無論題材與技術，均比演藝學院的成熟。《浪·巢》講述的是六十歲的農村人李貫軍，駕駛他的改裝三輪車，在不同城市流浪的故事。《輪椅·舞者》的焦點是隻身到北京學習殘疾人輪椅舞蹈的嬌嬌。《海拔四千六百米》則直白海拔四千六百米上，青海藏區一所小學的實況。題目厚實，非常吸引。但影片開展後，往往重心錯落；《浪·巢》的李貫軍，開始的時候是尋妻，後來卻是徵婚，最後覓得弱智少女為妻，只為有利討乞。影片從開始的關懷介入視角，到影片後部，卻着眼於李貫軍的作為而非處境，冷漠旁觀，最後難掩對李貫軍的嘲諷（卻未見「諷」），亦失去其深刻與批判性。《海拔四千六百米》與《輪椅·舞者》同樣亦在影片後部出現「散焦」甚至「失焦」的情況。放映後，與北電來的李忱教授和楊琳教授談到影片的問題，原來北電對紀錄片的要求是一定要達五十分鐘。那麼，是因為影片的長度造成失焦的嗎？不知道。

紀錄片組的最佳影片是《浪·巢》。

演藝學院沒有動畫部，所以沒動畫片參賽，北藝大只一部參賽《The Robot》（7分鐘），北電共四部：《我，來自草原》（8分52秒）、《哈哈和叻叻》（8分鐘）、《盛開》（7分35秒）、《罰球線》（6分30秒）。無論是故事題材、內容、技法、畫風，五部參賽動畫片都迥異。從《哈哈和叻叻》和《罰球線》不難看出，同學在展示技法的同時，都有濃重的商業動畫（動畫為廣告使用）取向，藝術性相對較弱。《盛開》、《我，來自草原》、《The Robot》都有個人色彩。《The Robot》無論在故事題材還是技法方面，都是動畫組中最成熟的，亦是唯一一部能做到以畫風敘說故事。

動畫組的最佳影片是《The Robot》。

劇情組參賽影片一共十二部，三校各有四部。

北電《有的人》題材來自真實新聞事件，《德格希》是蒙古少年的一場成長考驗，指涉「蒼狼與白鹿」的蒙古勇士傳說，《原諒》寫單親家庭的母子情，《送別》的背景設在十多年前的東北城市，工人下崗，女工將

要隨丈夫到南方工作，帶出一對男女的欲斷難斷。四部電影的開場都有吸引之處，角色與戲劇性都到位，懸念亦足，只是往往到了結局時，卻顯得因循與保守。

從映後座談會中得知，北電的作品，無論是紀錄片或劇情片，創作緣起往往跟同學自身的處境或經驗有關。如《德格希》的導演本身就是蒙古人，而《送別》的導演，就回到自己的東北老家拍攝，班上的同學都幫不上忙，劇組與臨時演員惟有動員爸媽廠裡的工友與鄰居叔伯。明明是來自第一身感受、經驗的故事，只是最後都只見角色在群體中的集體性，缺乏角色個人、獨特的看法與出路。

北藝大的《見光》與《自由人》都具類型片風格，而《青親》與《出遊》都不約而同觸及社會中的弱勢社群。《見光》只寫一個晚上的事情，一張中獎彩票、幾個各懷鬼胎的人，《自由人》的場景就只一間洗衣店，店東、店東罹患小兒麻痺症的外甥女、剛假釋出獄的店員，都有不可告人的秘密，兩部影片的角色並無迴避人性陰暗面，難得的是都能做到鋪陳利落，細節精準，是短片精品。《出遊》的主角是照顧弱智弟弟的哥哥，創作前期做了不少資料搜集的工作，劇本紮實。《青親》的主角是獨自照顧患上阿茲海默症祖母的男孫，為生計當上按摩男，面對身體慾望的糾結，同時探討家庭、關係、工作、感情，很容易流於表面，但導演身兼編導演三職，表現冷靜誠懇，好幾場接近通俗劇情節的場面，都處理得不落俗套，感情拿捏準確。

相比之下，演藝學院的《新年快樂》、《那個女孩》，就更像是「片語」。確實兩部不足十分鐘的短片都是三年級同學的劇情片習作。《屋簷下的陌生人》、《陳太人頭失竊案》篇幅較長，故事亦較完整。《陳太人頭失竊案》試圖做出類型片風格，但劇本、演員演出及拍攝技術都未能配合。《屋簷下

的陌生人》寫父子情，細節可取，但整體感情單薄，流於表面。

縱觀北藝大、北電與演藝學院的劇情片，我會這樣說，北藝大是「看社會」，北電是「看身邊」，演藝學院是「看自己」。

劇情片組的最佳影片是《青親》。

頒獎禮在1月8日舉行，翌日，北藝大與北電師生已匆匆歸去，都說回校之後又會開始新一輪的短片製作。演藝學院的同學亦要進行畢業作品的拍攝工作。來屆見。



## 作者簡介



## 作者簡介 (按筆劃序)

---

### Gipsy

張玉梅，演藝學院第一屆畢業生。曾在不同的電影及製作公司擔任後期及剪接工作，亦曾任著名國際新聞通訊社的特約剪接。九十年代中期電影電視學院學位課程成立以來，Gipsy 一直是剪接及後期製作的課程設計和負責導師。除教學外，近年亦積極參與獨立製作的剪接及顧問工作。

### 也斯

本名梁秉鈞，香港嶺南大學比較文學講座教授，講授文學及電影理論課程。編著包括《東亞文化與中文文學》、《香港文學電影編目》、《胡金銓的電影傳奇》、《現代漢詩論集》、《再讀張愛玲》、《香港文化空間與文學》、《香港文化》及《書與城市》等，另有都市電影、抒情電影及國族電影論文多篇。近作有散文集《也斯的香港》、詩集《蔬菜的政治》、《變化的邊界》、小說集《後殖民食物與愛情》。2013年離世，享年六十三歲。

### 任俠

2008年入讀香港演藝學院電影電視學院，主修導演，獲香港政府全額獎學金資助畢業(2009—2012)。畢業短片《猴子》獲埃及CAM Short Film Festival 2013銀獎、入選法國Poitiers電影節2014中國新焦點單元；短片《龜》獲2014第九屆科訊杯國際大學生影視作品大賽總決賽最佳劇本獎及最佳導演。畢業後任《中國合伙人》(陳可辛導演)場記；後成為電影公司Focus Films合約編劇；擔任陳果導演電影《謀殺死水年華》導演助理及新作《燦爛這一刻》(暫名，未上映)編劇、第一副導。

### 安娜

影評人，修讀文化研究，香港電影評論學會及香港粵語片研究會成員。文章刊載於《信報》、「01博評」、內地「迷影網」。

吳雋

1987年生於香港，2012年畢業於香港演藝學院電影電視學院，主修導演。現為自由工作者。

李鐵成

李鐵成博士畢業於香港中文大學，目前任教於中大文化及宗教研究系。他近期研究主要集中在中港獨立電影、紀錄片、視覺文化研究等。

陳力行

英國華威大學電影及電視研究系碩士，粵語片研究會成員，影評文字散見於《信報》。

陳慧

香港出生，長大，受教育。多年來從事電影電視劇本編寫、舞台劇文本及小說創作。現為香港演藝學院電影電視學院高級講師（電影電視編劇）、香港藝術發展局委員及文學組主席。

家明

全名馮家明，影評人，電影電視學院講師。

舒琪

導演，影評人，前香港演藝學院電影電視學院院長。執導作品包括《兩小無知》、《虎度門》、《基佬四十》、《沒有太陽的日子》（紀錄片）及《董培新與我》（紀錄片）等。

曾肇弘

香港大學文學院畢業，文化研究者及影評人。曾參與成立香港粵語片研究會，現為電影文化中心(香港)成員。

趙紫豪

來自台北，2015年度演藝學院電影電視學院畢業生，主修攝影及燈光。

劉嶽

電影研究工作者、編輯。

澤秋

全名林澤秋，2010年開始在香港演藝學院修讀電影製作藝術碩士，畢業後曾協力翁子光、劉杰、王競等導演撰寫過電影劇本。作品：《無涯：杜琪峯的電影世界》、《獅子山下：圍城》、《三人行：杜琪峯的銀河創作》。

鍾宏杰

別名陳分奇。主修編劇，畢業後創立伙拍製作，長期為香港電台製作外判紀錄片及社會寫實戲劇，同時積極參與獨立製作，監製了《十年 自焚者》一段。

應亮

中國獨立電影導演、策展人和教師，2011年至2012年於香港演藝學院電影電視學院任駐校藝術家。其代表作《背鴨子的男孩》、《我還有話要說》和《慰問》等，曾獲得 Locarno 國際電影節最佳導演獎、鹿特丹國際電影節最佳短片老虎獎等多個國際重要獎項。

關文軒

主修導演，畢業後創立伙拍製作，長期為香港電台製作外判紀錄片及社會寫實戲劇，並在學院擔任紀錄片課程兼職講師。



羅凱崙

英國 University of Bristol 電影系博士生，論文專研電影中的「曖昧」與「價值」。尤好經典荷里活與實驗電影，近來試行探索以影像散文作評論。

羅韻貽

2015年畢業於香港演藝學院電影電視學院，主修編劇。

嚴尚文

2013年畢業於香港演藝學院電視電影導演系，現為廣告導演、編劇和影評人。





