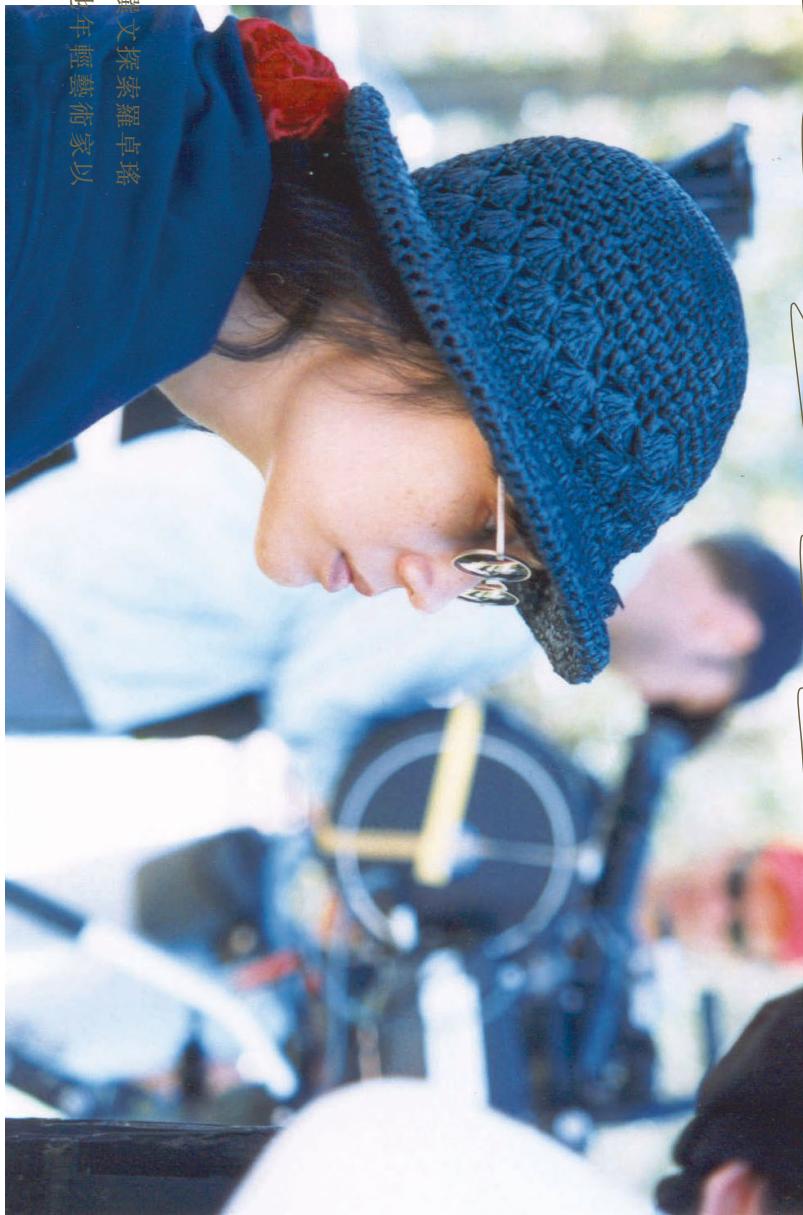


羅卓瑤

再讀



COVER STORY ——— 林瀚光、喬奕思撰文探索羅卓瑤的電影生命；江俊雅、徐皓霖、鄭婷婷三位本地年輕藝術家以創作回應羅卓瑤作品。

第五十八期
二〇二二年五月

總編輯 Editor in Chief
陳志華

專題編輯 Feature Editor
黃珍盈

美術設計 Graphic Designer
Zac Choy

出版主任 Editorial Officer
黃珍盈

行政經理 Administrative Manager
吳兆南

承印 Printing
新世紀印刷實業有限公司

地址 Address
九龍石硤尾白田街 30 號
賽馬會創意藝術中心 L6-24

聯絡方法 Contact
Tel:25755149
Fax:28912048
E-mail:info@filmcritics.org.hk
Website:www.filmcritics.org.hk
Shop:hkfilmcritics.boutir.com

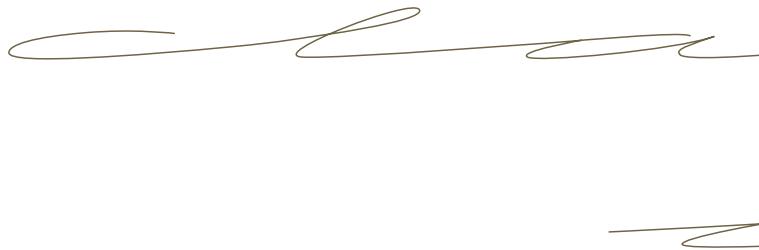


©2022 香港電影評論學會有限公司
版權所有 不得翻印



香港電影評論學會為藝發局資助團體
Hong Kong Film Critics Society is
financially supported by the HKADC.

香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，
本計劃內容並不反映本局意見。
Hong Kong Arts Development Council
fully supports freedom of artistic
expression. The views and opinions
expressed in this project do not represent
the stand of the Council.



再讀羅卓瑤

I. 藝術回應

《熱天完咗之後唔係即刻天冷》 / 鄭婷婷 4

《如夢之間》、《如貓》 / 江俊雅 6

《貼著》 / 徐皓霖 8

II. 評論文章

相遇，抵達——
羅卓瑤的旅程 / 喬奕思 10

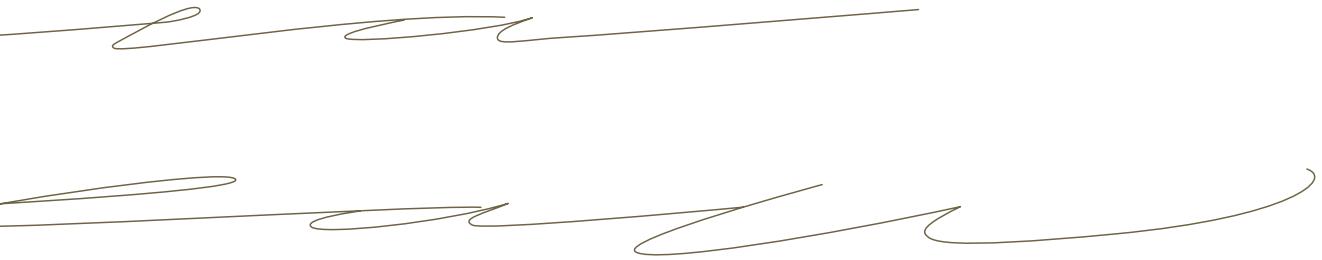
The Home and the World :
第二浪的羅卓瑤 / 林瀚光 16

III. 電影工作者十部談

安娜 34

祝紫嫣 37

Foreword



前言

第 57 期季刊由陳智廷特地跟現居澳洲的羅卓瑤、方令正做了一次深入專訪。感謝卓男幫忙聯絡。今期換個角度，由其他人評論及回應他們的創作。

陳志華

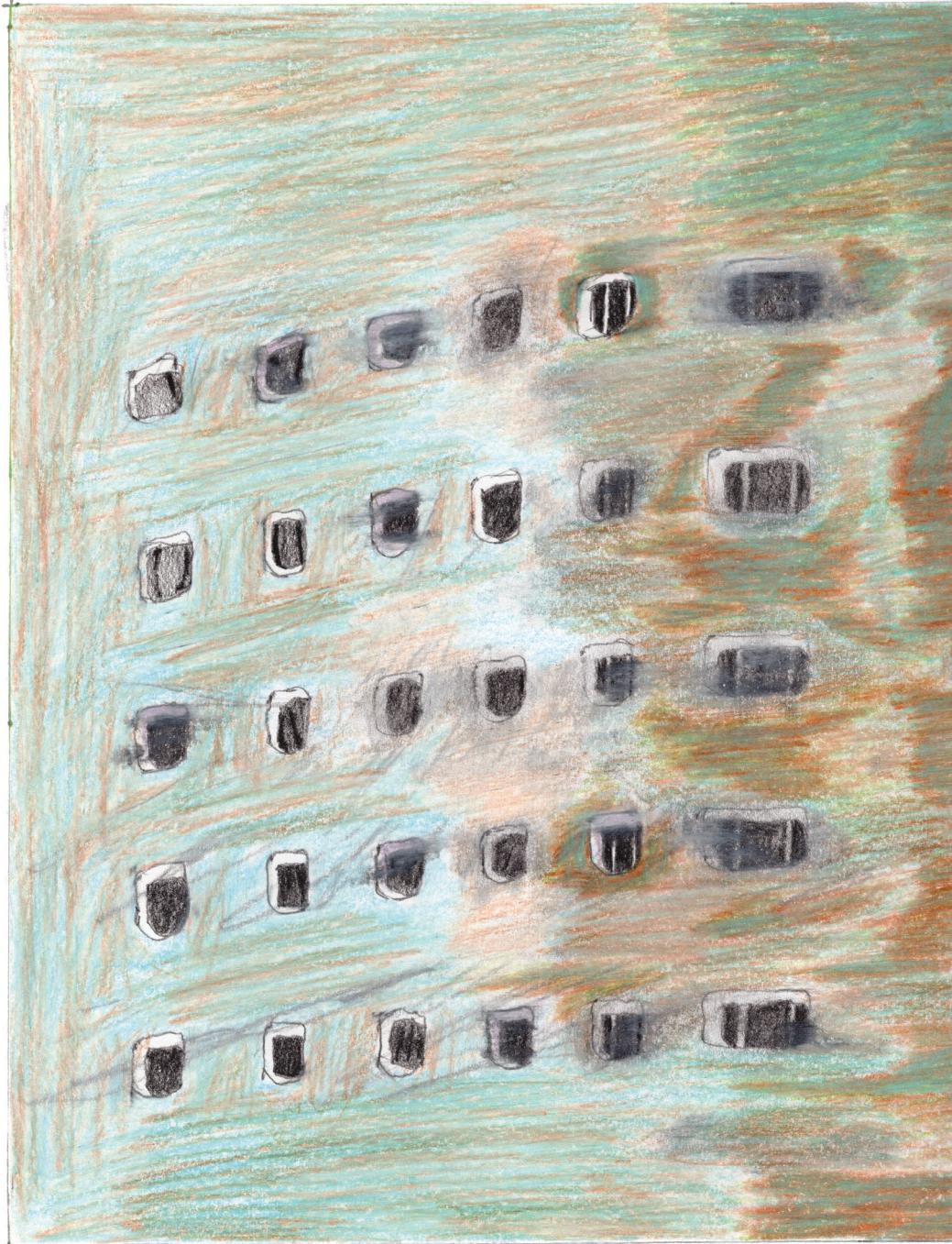
回顧羅卓瑤導演的歷年作品，很容易令人想到移民、流徙、身份這些題目，她在英國念書時的畢業作品《外國的月亮圓些》已談到了移民，往後的《我愛太空人》、《愛在別鄉的季節》、《秋月》和《浮生》等亦如是。但以《秋月》為例，那是日本出資的「亞洲節拍」（Asian Beat）系列之一，指定由永瀨正敏擔任主角，羅卓瑤就拍了一個有關流逝的故事，反映情感和關係的失落，感慨這裏的文化傳統正逐漸被遺忘。認真細看，這些電影裏面更多是關於尋找和思考生命的意義。在光點台北「直觀與感通：羅卓瑤的電影生命」影展的場刊裏，她就談到：「於我而言，拍電影是捕捉我的追憶、我自身存在和我身所處的時代所面對的艱困之反思、觀照生命及它的複雜性；最後作為一整體於時間中封存於電影內。」

今期季刊就邀請了林瀚光、喬奕思撰文，分析羅卓瑤導演的作者獨特性。我們還邀請了三位本地年輕藝術家——江俊雅、徐皓霖、鄭婷婷——分別以自己的藝術創作，回應《如夢》、《遇上 1967 的女神》和《秋月》三部作品。

鄭婷婷，主要從事繪畫及素描創作。鍾情於每個日常風景的獨特氣質，其作品圍繞對平凡事物的觀察和敘述，透過重新組合的材料，她整理出個人經歷對自己的一些微薄意義。

於 2013 年獲頒視覺藝術院獎及紅彩畫廊獎，其後作品見於《收件人不在》、《集合之前解散之後》、《The Imaginary Order》(Gallery EXIT)、《藏木於林》(大館賽馬會藝方)、《搖曳的重量》(台北十方畫廊)、《→》(刺點畫廊)及《如果只有城籍沒有國籍》(Para Site)。

Re:
《秋月》
1992



1.
○



《熱天完咗之後唔係即刻天冷》

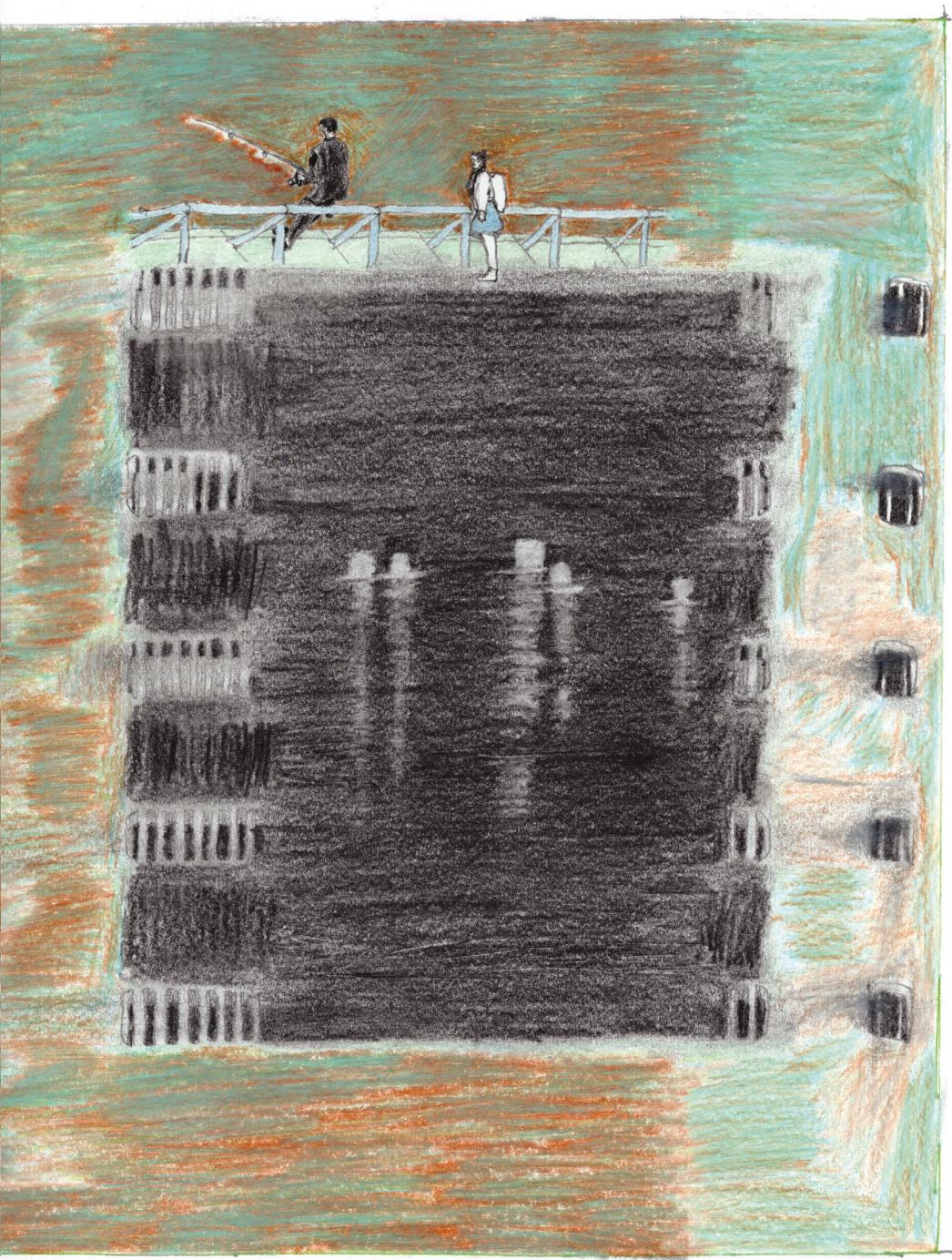
The cold weather doesn't start right after summer

木顏色與鉛筆紙本

colour pencil and pencil on paper

19 × 26 cm

2022



2022. 1

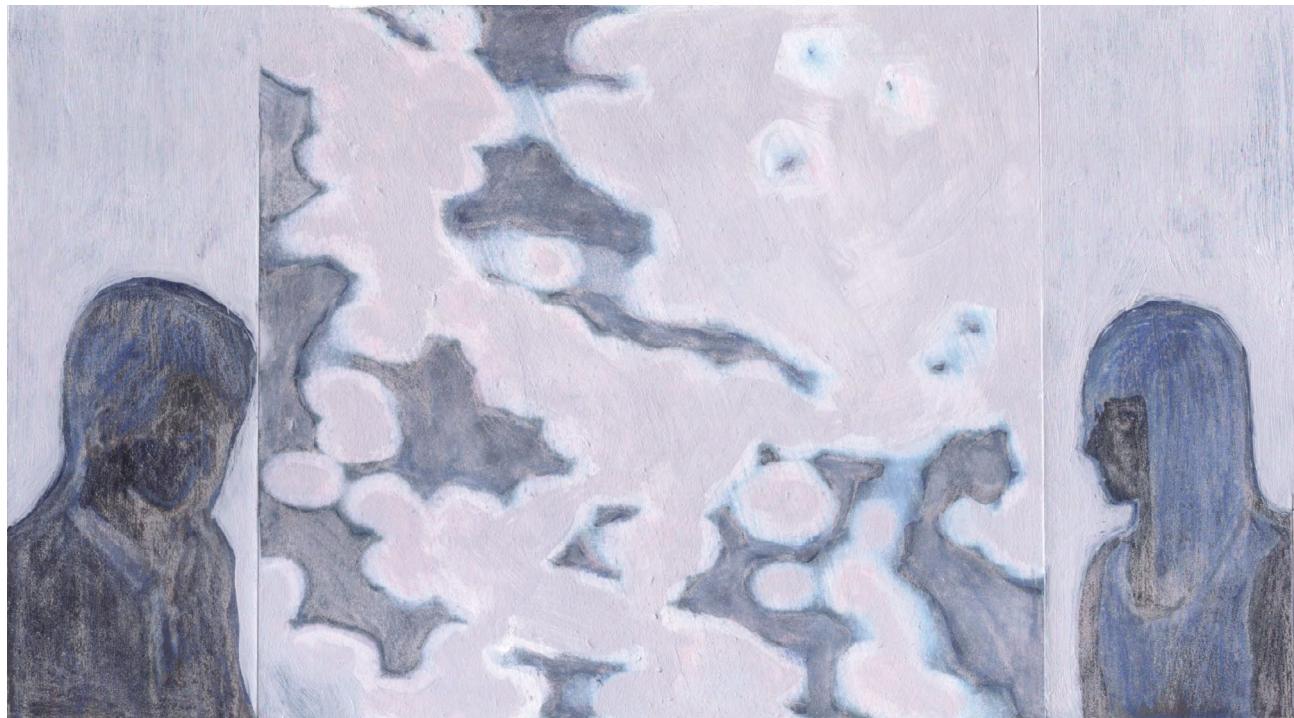
Re:
《如夢》
2009

江俊雅，生於香港，於 2017 年畢業於墨爾本皇家理工大學與香港藝術學院合辦之藝術文學士課程，並於 2020 年於香港中文大學獲得英國文學研究碩士學位。以繪畫摘錄生活日常中的點滴絮語；用寫作去懷念各樣感受，彷如透過日記去記錄、虛構一篇又一篇的小說故事。

2。

②

《如夢之間》
Between dreams
塑膠彩與木顏色紙本
acrylic and coloured pencil on paper
10.9 × 19.1 cm
2022





《如貓》

Like a cat

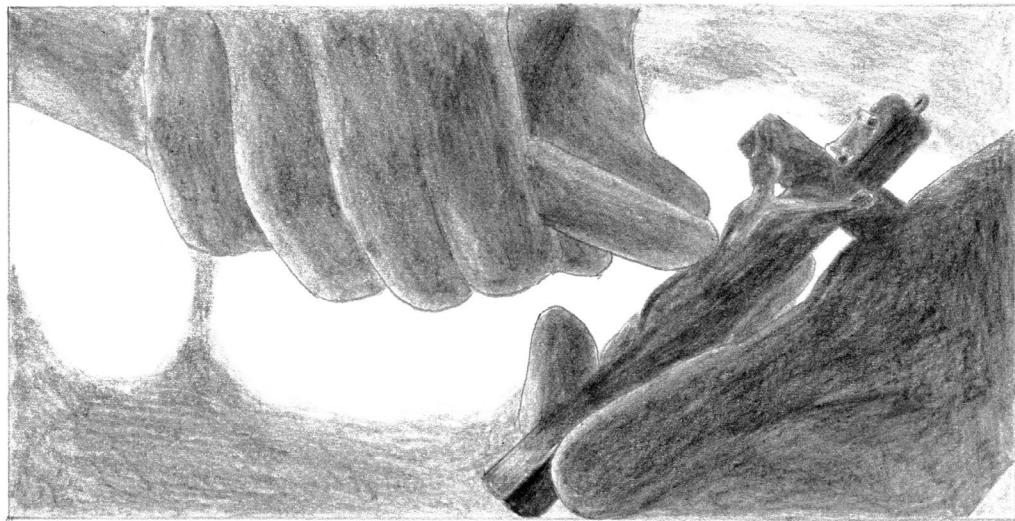
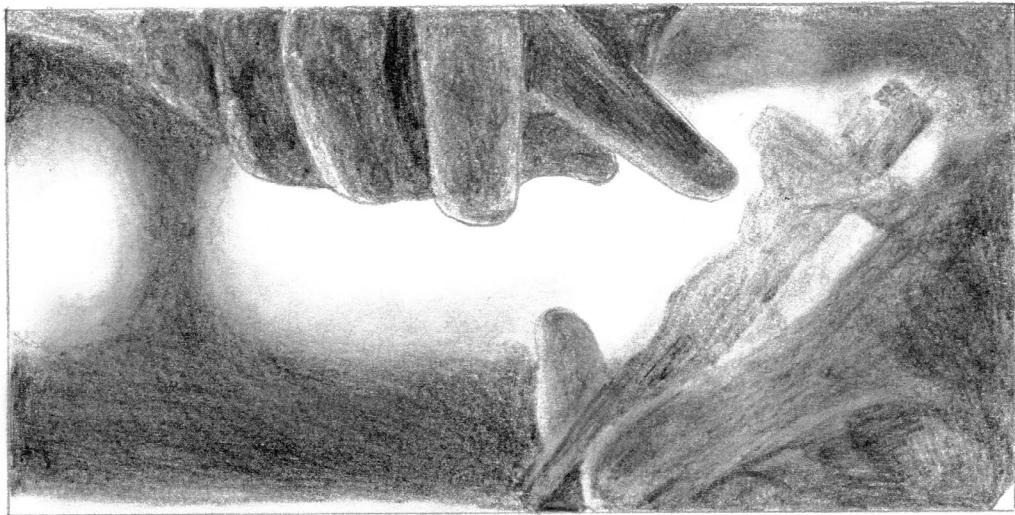
塑膠彩與木顏色紙本

acrylic and coloured pencil on paper

10.9 × 12.4 cm

2022





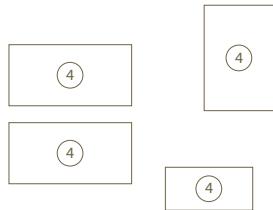
Re:

《遇上 1967 的女神》

2000

徐皓霖，生於 1997 年，現於香港生活及工作。2018 年畢業於英國列斯大學，獲藝術及藝術史文學士。其創作圍繞個人經歷、性別政治、邊界以及邊緣敘事。偶爾會寫詩。2022 年於 RNH Space 舉辦個人展覽「盲鸞處」，探討資本主義社會中情愛、情感和身體被商品化的現象。

4

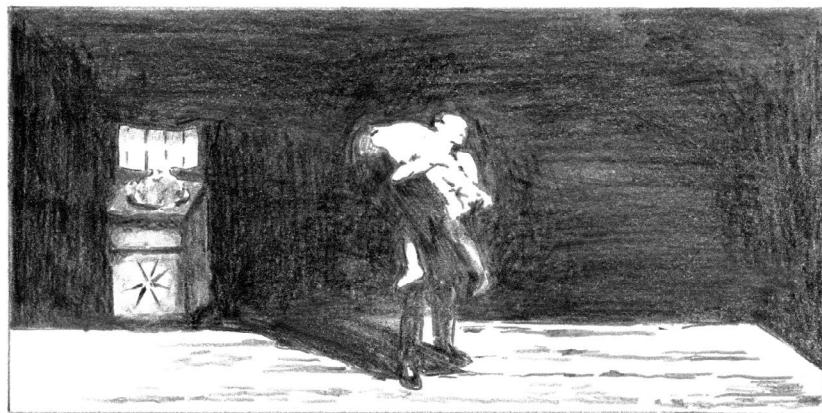
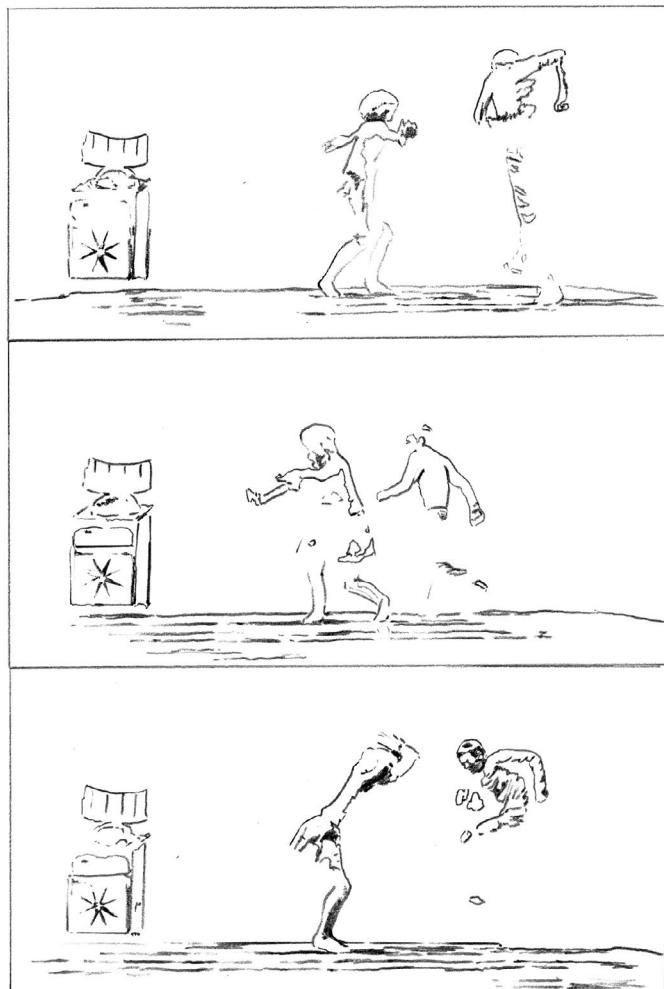


《貼著》

鉛筆，紙本

pencil on paper

2022



從 1981 年執導香港電台電視單元劇《浮雲》，到 2021 年獲金馬獎最佳導演獎的《花果飄零》，前後四十年創作生涯，羅卓瑤的創作緊貼作者性，游離於電影工業的流風之外，有自成一派的創作觀。

文：喬奕思

相遇，抵達—— 羅卓瑤的旅程



↑ 《如夢》

追溯到八十年代，羅與關錦鵬、張婉婷等導演差不多時期開始執導，屬於香港電影新浪潮第二波。那一時期的香港電影，或隱或現地將九七將至、身份、移民等社會問題納入到電影的景框之中。《香港香港》之《浮雲》講述 Flora（鍾楚紅飾）在移民與結婚的話題之間感到前路茫然，有感「朋友都走了」。《我愛太空人》(1988) 則是主角 Sam（甘國亮飾）與 June（恬妞飾）各自的伴侶都移民到了加拿大，獨剩二人留在香港的中產世界，為未來煎熬。佩慧在《秋月》(1992) 的開頭也說「我二十歲嗰陣，唔知會點？……仲有冇朋友呢？舊年今年，都走得七七八八」。當其時，這一題材下可資類比的佳例不少，有張婉婷的「移民三部曲」、許鞍華的《客途秋恨》(1990) 等。然而多年過去，九七話題被層層湧現更為劇烈的社會話題沖刷，掩埋到香

港電影的河床深處，羅卓瑤的創作反而更見骨法，在移民話題的表層相似之外，袒露更為明確的異質性。顯而易見的是，移民與離散，並不足以將羅卓瑤電影的作者性從香港的身份與未來這一時代共享話題中剝離出來。

離家遠走，換一個世界生活，在羅卓瑤的電影中往往不是單一的設定。有人離開，就有人抵達，相依而生，彼此辯證。《秋月》裏，佩慧看着家人收拾行李，下一個鏡頭就是 Tokio（永瀨正敏飾）的主觀視角，然後他拿着攝錄機從的士中鑽出來，環看這個新地方。在角色塑造上，大家庭、小家庭、情侶等其他的社會性關係，直接通往角色心理層面的孤獨。環境的變動，讓主角茫然獨立於社會語境中，遇上另外一個人，然後成長。這樣的成



↑《秋月》

長，不是佩慧十幾歲的青春期萌動，而是在主流電影敘事中已經達陣成熟的中產角色，如《秋月》的 Tokio，《愛在別鄉的季節》(1990)的 Jane，《浮生》(1996)的冰，《遇上 1967 的女神》(2000)的日本青年，《如夢》(2009)的 Max，他們達成了社會目標，沒有明確的物質困擾，要解決的是漩渦處處的精神危機，完成又一次的自我認知。

羅卓瑤作者性的獨特之處，並非特定宏大敘事下的移民或離散等故事元素，而是灌注其中的思想者況味，一部強過一部，然而幾乎所有的故事都指向同一主題：人世間的相遇，偶然的知音。本不可能有交集的個體，成為某一階段的 *unlikely soulmate*。故事從具象的物質和現實的慾望出發，打開複雜的精神往來，在全然西方的生活方式之上，返本開新，昇華出一個新的精神家園。

抵達精神家園的旅程崎嶇多舛，可籠統地分為三個階段。首先是八十年代對時代政治焦慮的回應。儘管《我愛太空人》與《愛在別鄉的季節》一喜一悲，但夢碎都是相似的。《我愛太空人》中，Sam 和 June 放棄了中產大屋、加拿大的婚姻，用一架洋溢優皮生活品味的小貨 van 去承載個人實現的希望；《愛在別鄉的季節》末尾，民主女神像下，李紅（張曼玉飾）發瘋刺死南生（梁家輝飾），則是最後的希望也消失殆盡，是為對時代政治最為強烈直接的回應。其次，是九十年代對精神棲居地的摸索，完成從空虛到甦生的轉化。《秋月》結尾煙花的稍縱即逝，《誘僧》(1993)最後的雪地歸隱，以及短片《雲吞湯》(1994)中的空房間，均有異曲同工之妙。精神沒有落點的焦灼，與之對應的則是性的釋放，這也是羅卓瑤作品中對性描繪得最具有肉慾感的時期。

→《愛在別鄉的季節》



《浮生》當然是一個鮮明的轉捩點，家庭在某種意義上獲得了之前故事中從未出現過的團聚結局，祖先牌位前媽媽的剖白打破了兩代人的隔閡。最為重要的，爸爸要在自家後園闢出池塘，種上蓮花，象徵歷劫重生之後的勃勃生機。千禧年誕生的《遇上 1967 的女神》也同樣將最大的衝突引向了對家庭內部罪惡的釋放，在罪人和受害者的對立身份之間，架設了上帝的視角，從高至下觀看女孩的處境，認證了罪惡的黑暗存在，但也看到了愛。日本青年第一次見到女神，為微弱的火光照明，以及他拒絕女孩的性主動，都印證了黑暗另一面的光亮，與殘忍獸性相對的純真善良。第三階段，是千禧年之後，羅卓瑤更着重於抽離肉身的沉重，讓精神獲得肉身的質感和形態。《如夢》中袁泉飾演的兩個角色就是一體兩面，各執一端，而 Max (吳彥祖飾) 則穿梭遊走於夢境與現實。具體城市的設定退而為其次，景觀在全球化的語境下可互相置換，然而，屬於九十年代的城市霓虹燈消失不見，只要清空所有的慾望，無論是物慾還是肉慾，喧囂的都市廣場亦可以成為精神獨舞的空間，呈現一種自信的心靈境界。



2001年，羅卓瑤在澳洲網上電影期刊《Senses of Cinema》關於《遇上 1967 的女神》的訪問中，說道與方令正的創作方式往往是以人物或主題為中心。「我們的創作從來不是以故事為重心而展開的。我和方都不喜歡故事主導的創作模式，而較喜歡以角色或主題入手。所以我們總是在建構人物的過程中，有意無意地把一直縈繞心頭已久的想法投放其中。」^{註1}人物是羅卓瑤所在乎的精神之旅的兩個端點。源在人心，故事便在這人心之間發生。《秋月》中，Tokio 與佩慧在尖沙咀海旁的一句閒談打開故事；《遇上 1967 的女神》澳洲盲女孩遇見日本男孩；《如夢》美國男孩到上海來與一個癱瘓的女孩完成夢中之舞……尺幅之間，沒有對國族大談特談，更着重有血有肉的，在時代大敘事與電影主流類型的縫隙中，掉落的孤零零的個體。每一個故事，都很可能成為某個「大地方」一段後繼無人的插曲——羅卓瑤捕撈了他們。

羅卓瑤世界裏角色的相遇，穿越重重不可能的邊際，年齡、國籍、身體、國界、文化，既是東方與西方之間，往返過去與現代，也是一個與另一個

→ 《如夢》

體，卸下身份重擔之後的互相叩問與發現。不同來處的人心，彼攝互蕩，敲打出一段絕非羅曼史足以定義的、親密而又獨立、大多沒有特定結局的精神關係。

羅卓瑤對相遇的編織並不流於概念，畫面、構圖、色調，乃至對佈景、音樂，都有她非常精密的作者選擇。今年三月，台北舉辦了「直觀與感通：羅卓瑤的電影生命」影展。節目序言中，羅卓瑤談到：「形式不能落後於內容，它也需要盡全力達至這境界。當我設計鏡頭時，我會將每一鏡頭內不必要的東西拿掉，讓它更凝聚，透過簡約、最基本最必要的，會較容易達至本真。虛則實。」在她的作品裏，象與意同樣重要，前者是後者的媒介，一如肉身是精神的寄所，要尋求精神出路，物質與慾望就是必經的考驗。《誘僧》從鮮衣怒馬初相逢，到白茫茫一片真乾淨，不經色，何知空？從她早期的作品開始，環境細節都是表現人物生存狀態的重要道具。房子與車子作為中產身份的物質象徵，在《浮雲》、《我愛太空人》、《浮生》、《遇上 1967 的女神》都跟人物的抉擇形成視覺化的對應。



註 1

原文：「(And so we developed two characters – one is the Japanese man and the other is the blind girl. And again the way we developed our project is that we were never story-driven.) Both Eddie and I do not like a story-driven way of working, we like character-driven or theme-driven. So then we went through a certain stage of developing characters and somehow putting the things that I'd been wanting to do into that process.」—— Millard, Kathryn. “An Interview with Clara Law.” *Senses of Cinema*, April 2001, <https://www.sensesofcinema.com/2001/australian-film/law-2/>.



↑《遇上 1967 的女神》

耐人尋味的是，在相遇、危機、解決基本的三幕劇結構之外，羅卓瑤的電影總是給出一種目標的錯位，或者部分重疊的角色，去引導主角完成更為複雜的追尋旅程。《我愛太空人》還是從頭到尾都兩

兩對稱、極為工整的喜劇結構。《愛在別鄉的季節》則打亂人物均衡以及線性敘事，完成從三幕劇推向四幕劇的成功嘗試。至此，羅卓瑤與方令正在劇本上的導編合作常常會給出一些意外的筆觸，去打亂



嚴謹的因果關係，比如《秋月》中 Tokio 遇上的不是初戀情人，而是情人的姐姐；《遇上 1967 的女神》中原本為了雪鐵龍而去的澳洲之行，盲女出現取機械女神而代之；《如夢》中 Max 以為找到了夢中

人艾玲，卻打開了依依的悲慘身世。這些有偏差的設定賦予了故事豐富的層次，留下更多曖昧雋永的解讀空間。

The Home and the World： 第二浪的羅卓瑤



↑羅卓瑤導演

回顧世紀末 (*fin-de-siècle*) 香港：新浪潮第二浪

香港八、九十年代的盛世雖已成過去，但千禧年後出生的世代對之感到好奇，正是讓新一代電影愛好者認識當年第二浪導演的好時機。王家衛及關錦鵬在香港仍有相當影響力，他們的經典電影最近被修復，可是拍過不少佳作的羅卓瑤卻被影迷忽視。原因之一，是她用低成本及非職業演員拍攝獨立作品，令她遠離主流電影工業。此外，香港觀眾對她在澳洲的製作接觸不多。猶幸她最近憑《花果飄零》(2021) 奪得金馬獎最佳導演，重新得到本地影迷的關注。

新浪潮第二浪的導演們，是香港八、九十年代劃時代繁華的產物。當時香港從輕工業經濟，一躍成為

消費型社會及無重量經濟 (weightless economy)，港人不只渴求實體商品，更追求「景觀社會」(society of the spectacle) 中的廣告影像。想知道新浪潮導演（例如許鞍華、徐克、方育平）與第二浪導演的分別，從兩個世代各自的標誌性刊物可見一斑：《中國學生周報》是報紙，它反映了戰後香港物質匱乏的刻苦年代，強調的是文化啟蒙。《號外》則是雜誌，標榜有文化而自豪的消費態度（也可以說是文化資本的炫耀性消費），其華麗美學和香港娛樂工業全盛期的明星光輝，如出一轍。^{註1}

在新寫實主義及新荷里活的影響下，新浪潮導演把香港七十年代依然嚴重的貧窮及犯罪問題，以凌厲的寫實感呈現。反之，第二浪導演身處的香港，已經有了穩固的中產階級，而這些導演就是

想掙脫中產價值觀的束縛，透過頹廢美學 (decadence) 與唯美主義 (aestheticism) 營造出一個幻想空間，用奢華的影像對抗新儒家推崇的刻苦耐勞，以及香港主流社會的庸俗主義 (philistinism)。（其實刻苦耐勞及庸俗主義這兩種態度，正是資本主義社會中的工作 (work) 和消遣 (play) 或勞動和消費。用廣東話來說，就即是「捱世界」和「歎世界」。）第二浪導演取經自世界各地戰後一代新浪潮中對電影的迷戀和狂熱 (cinephilia): 六十年代反文化 (counterculture) 青年就是憑着映畫的想像抵抗了物質豐盛但靈魂空洞的中產社會。

法國新浪潮導演當年為了避世，躲進法國電影資料館這個恍若子宮的空間，毫無掛憂地沐浴在「比現實更能回應我們的欲望」^{註2} 的光影之中來攝取養分。他們渴求甚麼？高達想逃離刻板單調的中產生活，以及無法讓少男少女獨處的中產家庭。年青戀人可以在甚麼地方盡情做愛或談心？在《斷了氣》(Breathless, 1960) 是酒店房，一個剝除了家庭的生活空間；在《狂人彼埃洛》(Pierrot le Fou, 1965) 則是路上的亡命鴛鴦，他們正在逃離社會的規條。高達這兩個追求，在意大利新浪潮及德國新電影得到延續：前者有貝托魯奇《巴黎最後探戈》(Last Tango in Paris, 1972) 的「後 68」空蕩住宅、後者就有溫達斯的公路電影 (road movie)。當然還有馬盧、安東尼奧尼或帕索里尼，於左翼在六十年代尾受政治挫敗後，遠離歐洲、甚至遠離西方世界的作品。

↓ 《我愛太空人》



↓ 《巴黎最後探戈》



註 1

近年流行的《100毛》則代表了 2007-08 年金融海嘯後，香港「後發展」年代、全球化經濟衰退與貧富懸殊嚴重的環境下千禧和 Z 世代低消費的謎因 (meme) 及二創網絡文化。

註 2

《輕蔑》(Contempt, 1963) 開頭，高達以他杜撰的巴贊話語，表明自己的藝術信念。

與世隔絕的愛侶，正是香港第二浪導演的重要元素。追求個人的欲望及自由，和六十年代反文化及性革命互為因果，所以也一定和家庭責任相左，而核心家庭就是現代中產生活的基礎。這種衝突在羅卓瑤、關錦鵬及王家衛作品中常見，亦會於酒店房／空屋（與家宅對比），以及「浪跡天涯」(open road) 這兩種時空顯現。外遇這個經常在他們作品中處理的現象，觸犯了中產婚姻的底線，與之相關的墮胎或者未婚／婚外產子情節，亦反覆出現。^{註3} 同期的台灣新電影導演如楊德昌和侯孝賢，也有這種自我及家庭兩難全之世代焦慮，他們同樣擅於描寫婚變與婚外懷孕^{註4}，不過手法沒那麼商業，現實感較強，取態反浪漫和較少幻想元素。^{註5}

然而，第二浪導演明顯比楊德昌和侯孝賢更擁護世界主義 (cosmopolitanism)，不只是因為香港當時是英國殖民地、並經歷九七前的移民潮，更是因為全球化的消費主義在本地盛行，羅卓瑤與關錦鵬都有在作品中對此作出反思。港人衣食住行、娛樂享受都廣納環球品味，第二浪的電影也相應地緊貼海外時尚。渣木殊和溫達斯作品中，不同國族共享「地球村」(global village) 消費文化及旅遊，影響了羅卓瑤與王家衛。侯孝賢及楊德昌則較安於台灣，沒有第二浪導演那麼強調中西合璧、東西共融——侯楊作品中的西方，僅限於美軍第七艦隊帶來的貓王及 The Platters 等音樂文化，他們既不需要到海外「尋根」，也沒有移民的迫切需要，不會急着走到天涯海角一嘗外國生活。

註 3 王家衛鏡頭下的「無腳雀仔」比比皆是，包括《阿飛正傳》（1990）由養母湊大、拒絕結婚的旭仔（張國榮飾）和《2046》（2004）的「花花公子」周慕雲（梁朝偉飾）。《東邪西毒》（1994）的歐陽鋒（張國榮飾）與黃藥師（梁家輝飾）則分別愛上不同的有夫之婦——或許《花樣年華》（2000）是王家衛對外遇這個題材的終極處理，但我們也不要忘記《一代宗師》（2013）的重心正正是葉問（梁朝偉飾）和宮二（章子怡飾）一段沒有開花結果的婚外情。

註 4 楊德昌幾乎每套電影都涉及中產夫婦婚姻或家庭出現的問題。侯孝賢雖然較緬懷傳統儒家思想，但也只是透過如李天祿飾演的人物來呈現東方社會過去的道德倫理模式，中後期作品如《好男好女》（1995）、《珈琲時光》（2003）就處理了新世代未婚懷孕以及墮胎等題材，而在巴黎取景的《紅氣球之旅》（2007）更以中國留學生的角度，把單親媽媽和同母異父這類當代家庭生活現象追根溯源至後六十年代的西方社會。〔在美國發展的李安則拍攝了《冰風暴》（The Ice Storm，1997）來探討西方後六十年代、中產人家的家庭糾紛。〕

註 5 楊、侯傾向現實這一點，和他們出道比第二浪早、因而較接近香港新浪潮有關。就如出身自公營香港電台的新浪潮導演，楊、侯都在政府資助的中影起家，第二浪則徹頭徹尾是個商業現象，作品必須迎合市場需求，不能拍台灣新電影那種純粹、貼近現實的藝術片。符合大眾口味，就要拍有商業包裝、具娛樂性和幻想成分的類型電影，不過第二浪導演成功地把這些流行文化元素當做他們創作的基本條件和靈感來源，尤其是王家衛。

↓ 《牯嶺街少年殺人事件》(1991)



第二浪導演比起新浪潮導演，更為坦率地描述性愛——性愛本身，以及對其毫不掩飾的表達，代表了對欲望、個人自由及愛情的追求。不過，第二浪導演身處的八十年代，開放和保守正在此消彼長，也許解釋到這些導演為何在現代的個人解放，以及傳統的家庭責任之間左右為難。第二浪導演的個性深受六十年代的反文化及性革命影響^{註6}，但去到他們拍片時的八十年代，保守主義正在西方猛力反撲。^{註7} 崇尚自我被貶為自戀，宗教團體高聲疾呼要回歸道德，愛滋病更是對自由戀愛的當頭棒喝。

第二浪導演陷於佛洛伊德享樂原則和現實原則之拉扯、亦即是本我 (id) 和超我 (superego) 之爭，這種衝突不只是個人心理衝突，更是歷史和政治的衝突。中國儒家傳統和西方現代思想 / 自由主義 (liberalism) 的矛盾，加劇了這種對立。第二浪的電影一方面渴望出走，同時又渴望回家。性愛也沒想像中無拘無束，往往以失落或報應收場。（蔡明亮同期的都市電影，也有這種有性無愛的痛苦，人倫的分裂去到盡頭，連情侶也不能倖免，二人世界的想像捉不住，只剩下獨守空房的孤獨人。^{註8}）

一如同輩的香港及台灣導演，羅卓瑤探索世紀末世代，面對文化價值劇烈變遷時的焦慮：簡樸的戰後、激進的六十年代、富足的八十年代，還有殖民地語境下的東西角力。這些歷史及文化勢力，在香港那個特定時空交匯，羅卓瑤的作品正是這些矛盾的戲劇呈現，有時更會推展至匪夷所思的境地。

註 6 必須指出的是，這種影響只限於個人生活，第二浪導演也沒有像新浪潮作者如許鞍華般那麼關心社會。因市場壓力與港英時期的政治審查，政治意識較強的電影無法在本地紮根。第二浪導演的政治冷感，亦可能跟他們喜歡的「後 68」作者如貝托魯奇或雲溫達斯有關，這些導演於七、八十年代的作品政治色彩較淡，反映了他們對革命與激進政治的幻滅。

註 7 不少導演也在這段時期作出調節，例如貝托魯奇〔《末代皇帝溥儀》(The Last Emperor, 1987)〕、溫達斯〔《柏林蒼穹下》(Wings of Desire, 1987)〕及米路士科曼〔《莫扎特傳》(Amadeus, 1984)〕都捨棄了青年時的激進，選擇與新時代調和。

註 8 就華語電影而言，後來還有婁燁的作品較表面地和以相對無愧疚感的態度描寫性愛。有趣的是，中國大陸第五代導演八、九十年代揚威海外的電影，有好幾部都離不開「舊社會」男女偷情這個題材，甚至乎可以說是用情慾作為賣點，例如張藝謀《菊豆》(1990) 或陳凱歌《風月》(1996)。第五代導演當時已脫離了《黃土地》(1984) 的簡樸風格，進軍國際市場。如同第二浪的作者，他們也透過色彩鮮艷、具商業價值的華麗影像來處理慾望和私情等題材，縱使故事背景或涉及中國二十世紀的歷史巨變，就以改編自李碧華小說、張國榮主演的《霸王別姬》(1993) 為例，幾乎可以算是半部第二浪電影，有不少「港產」元素，也一如不少第二浪作品，深受貝托魯奇《末代皇帝溥儀》及《同流者》(The Conformist, 1970) 等電影的影響。



↑ 《愛在別鄉的季節》

在中環放紙鳶：《我愛太空人》(1988)

羅卓瑤這部處女作以外遇為題材——婚外情將是她日後作品的重要主題，持續體現着現代人在個人自由及家庭倫常間的掙扎。活在以婚姻為主體的中產社會，難免要順從資產階級常規，羅卓瑤作品中的婚姻危機，和質疑這種順從有莫大關係。香港和台灣走向現代化時，都有同樣的關注，從關錦鵬《女人心》(1985)^{註9}及楊德昌《恐怖份子》(1986)即可見到。這些影片跟羅卓瑤的作品都在批判當時的中產生活，就如《包法利夫人》(*Madame Bovary*)之類的小說批判了十九世紀西方社會，又或是六十年代安東尼奧尼等導演的歐洲藝術電影那樣。



↑
《我愛太空人》

←→ 《我愛太空人》



Sam (甘國亮飾) 和 June (恬妞飾) 各自的配偶 (繆騫人、曾志偉飾) 都在加拿大坐移民監，一連串的意外令互不相識的他們暫時性在香港同居。這種特殊處境中，「家宅」的家庭功能及含意完全褪去，蛻變成一個幻想式的愛巢，讓一男一女可以盡情做愛及談心，遠離世情。這種愛情烏托邦，可追溯到法國新浪潮，例如《斷了氣》的酒店房^{註 10}、《狂人彼埃洛》的「魯賓遜漂流記」段落。六十年代的青年人，夢想可以遠離中產生活，逃避核心家庭及朝九晚五的束縛，恨不得可以躲在二人世界不問世事，或者做對亡命鴛鴦闖蕩天涯。^{註 11}

日間，Sam 和 June 是中環的白領一族，但一到夜晚，他們既可在家中的幻想天地自得其樂，亦可把夜裏空蕩的商業區當成遊樂場。^{註 12} 有一晚，他們在 Norman Foster 設計的滙豐總行大廈（八十年代香港繁榮的標誌）外面放紙鳶，可是紙鳶最終卡在高處拿不下來……。當兩人的另一半各自突然返港探望，他們就要作出決定：是要繼續這段情，還是回歸婚姻生活。最後，他們屈服於中產道德價值，又考慮到現實和安穩，所以壓抑了欲望、結束了婚外情。這種抉擇會在羅卓瑤往後的電影中出現，而她的作品總體上也在情侶的夢想（《秋月》和《遇上 1967 的女神》）和家庭責任（《愛在別鄉的季節》和《浮生》）之間拉扯。

註 9

關錦鵬選擇在香港主權移交時期再次探討婚外情與中產生活（《愈快樂愈墮落》，1998），而《女人心》則是於中英簽署聯合聲明那一年製作。

註 10

其大同小異的變奏包括貝托魯奇《巴黎最後探戈》、《戲夢巴黎》（*The Dreamers*，2003）、蔡明亮《愛情萬歲》（1994）、金基德《感官樂園》（*3-Iron*，2004）、王家衛《春光乍洩》（1997）、《花樣年華》、《2046》各式各樣的空屋或酒店房。

註 11

五十年代，世界各地的電影均有關注家宅以及核心家庭的問題，例如第昔加、薛克、小津、薩耶哲雷的作品都是著名例子，當然還有香港的粵語片。六、七十年代取而代之的是由「垮掉的一代」（The Beat Generation）及反文化引發的放浪主題，例如《迷幻車手》（*Easy Rider*，1967）或溫達斯的公路電影。

註 12

夜闌人靜的都市成為情侶或寂寞人的私人空間將會在王家衛的作品反覆地出現，如《阿飛正傳》或《花樣年華》。在某些方面，《花樣年華》甚至乎像一套重拍得更 sophisticated（純熟精緻）的《我愛太空人》！憑着想像力把沒有人的夜間都市變成一個遊樂場，如《我愛太空人》放風箏一幕或《墮落天使》（1995）的雪糕車等經典場面，都繼承了六十年代法國情境主義國際（Situationist International）藝術家顛覆資本主義社會空間的理論和實踐，就如他們當年的口號說道：「街道的石塊底下，埋着沙灘！」（“Sous les pavés, la plage!”）

來到八十世代香港：《潘金蓮之前世今生》(1989)

由李碧華編劇的《潘金蓮之前世今生》，是羅卓瑤成為獨立導演前最成功的主流作品。若將之與拍檔兼丈夫方令正導演的《唐朝豪放女》(1984)並論，這兩部作品則宛如繪有羅馬神祇雅努斯 (Janus) 的雙連畫，相棲相依地反思性革命帶來的文化解放——性革命於六十世代隨着避孕藥的發明而爆發，最後在九十年代因為愛滋病而終結。

《唐》及《潘》以女性主義角度，刻劃中國文化中兩個經典蕩婦：真實存在的唐朝才女魚玄機，以及《水滸傳》的虛構人物潘金蓮。^{註13} 她們因為性愛的越軌，被儒家父權懲罰而橫死收場，不同在魚玄



↑↓ 《潘金蓮之前世今生》



機自由自主，以性為樂，不拘同性性伴，或參與賣淫，徹底享受性愛。相比之下，潘金蓮注定屈從於性慾作為一股不由自主的生物驅動力 (biological drive)。

投胎到現代的潘金蓮 / 單玉蓮 (王祖賢飾)，先後在文化大革命的中國，以及八十年代的繁華香港遭受因性而起的厄運。本片把《水滸傳》的故事稍作改動，潘金蓮情傾武松 / 武龍 (林俊賢飾)，只是身不由己才被西門慶 / Simon King (單立文飾) 勾引得到。武松最終接受潘金蓮的愛意，而武大郎 / 武大 (曾志偉飾) 也沒有被西門慶毒死。然而現代潘金蓮仍背負着過去社會給她的罪咎及壓逼，最後以死謝罪，自我實現了潘金蓮的悲劇命運。

本片將八十年代香港，寫成佛洛伊德享樂原則和現實原則之間的選擇，這也是羅卓瑤作品的一貫元素。曾志偉一如在《我愛太空人》的角色，代表粗鄙乏味的典型香港中產，不過武大郎的財富，令潘

金蓮可以過安穩又富泰的高消費生活。有趣的是，西門慶被寫成潮流教主，盡攬八十年代香港最尖端的國際文化 (時裝、音樂、設計)，模特兒在他身邊團團轉，一切新潮事物都盡在咫尺。^{註 14} 同一時間這個角色的性別流動性 (gender fluidity) 無疑被妖魔化，雙性化 (androgynous) 的他被醜化為不男不女的妖孽，就如西方文化濡染下的墮落化身，變態又沉迷性虐——影片對性虐的呈現也頗為陰森恐怖。^{註 15}

至於潘金蓮的真愛，以及武松的純真，又有生存空間嗎？武大郎和西門慶都在八十年代香港如魚得水，一個努力工作，一個盡情享樂，即是消費型資本主義社會的一體兩面，「捱世界」和「歎世界」。武松在中國大陸原為籃球員，來到香港就只能做私人司機，潘金蓮的芭蕾舞天分亦同樣被埋沒。^{註 16} 武松對潘金蓮傾訴真愛，但她變得歇斯底里，在享樂及現實之間不知如何是好。他倆就像《我愛太空人》的紙鳶，無法在這個城市找到翱翔的空間。



→ 《潘金蓮之前世今生》

註 13 兩人的階級身分不同，也令她們的命途不一樣。

註 14 單立文本身為搖滾樂手 (Chyna 及藍戰士)，鞏固了戲中的前衛形象。

註 15 值得一提的是，羅卓瑤作品中對性愛的看法或許跟她在殖民地時期的香港接受天主教教育有關。

註 16 兩人的天賦在香港無發揮空間讓人想起羅卓瑤新作《花果飄零》中熱愛古典音樂的鋼琴家。

本我與超我之間：《愛在別鄉的季節》(1990)、《浮生》(1996)

註 17

和《我愛太空人》或《秋月》逃避式、幻想式的愛情空間不同，羅卓瑤的移民電影內的男女，總面臨惡夢般的現實。《浮生》即使相對陽光充沛，對移民生活的描述仍難稱得上正面。就如阿冰（廖安麗飾）跟家人說：「你哋唔係嚟歎世界，係走難啊OK？」家和家庭並非喜樂之源，更是羅卓瑤的人物極力逃避的責任和煩惱。羅卓瑤和其他第二浪導演所探討的東西矛盾，透過對西方生活的親身體驗，放大成青筋暴現的戲劇。由六十年代的反文化及性革命帶來的個人主義，和新儒家中產社會的實際、安穩、家庭為上的價值觀互相角力^{註17}，和香港的殖民經歷有着不可分割、哪管是無意識的關係。

在羅卓瑤作品中評價較弱的《愛在別鄉的季節》將這種焦慮推到歇斯底里。本來要為丈夫及兒子鋪路，從中國移民美國的李紅（張曼玉飾），到紐約後失去音訊，丈夫趙南生（梁家輝飾）偷

二浪作品中，最成熟而成功地處理這種矛盾的是《春光乍洩》。何寶榮（張國榮飾）任性、自戀、濫交，和盡責、顧家、專一的黎耀輝（梁朝偉飾）在感情上鬥個難分難解。

↓ 《愛在別鄉的季節》





← 《愛在別鄉的季節》

渡到美國找她。南生和《我愛太空人》的 June 一樣，以家庭為重，但他的儒家價值觀在美國很快就受到考驗。他在荒誕的情況下認識 ABC（生於美國的華裔）雛妓 Jane（文希蓮飾），跟着她見識美國黑暗一面。反叛的「竹升妹」Jane 十歲已失身、12 歲墮胎，和南生親熱，給他穿上飛車黨的皮褛，叫他幫她扯皮條！南生的轉變，以他走進一個迷幻 (phantasmagoric)、充滿群交及毒品的街頭龐克搖滾演唱會為頂點。

Jane 這個角色是對「鬼妹仔好隨便」這種刻板印象的誇張描述 (caricature)，亦是保守的中產華人心目中，對西方人崇尚個人自由至上、目空一切教條的最壞想像。但在 Jane 看來，如此激烈的反叛，就等於能擺脫她的中國身份，等於完全融入美國。這種「融入」之暴烈，只有李紅在戲中幾近精神分裂的經歷可以媲美。從李保留着從街上拾回來的床褥可見，她一面仍心繫丈夫及兒子，但另一面卻制止自己投寄家書，更從不同男人身上斂財。夫妻意外重逢，共度一宵，但一覺醒來，她便變了另一個人，既不肯說中文，還喚南生做「chink」，最後更在民主女神像前把他刺死，將自己從家庭及祖國完全割離。



若和後來的《浮生》並照，《愛在別鄉的季節》對移民生活的可怕描寫，很可能跟怕窮的心態有關。新浪潮導演鏡頭下的七十年代香港，仍是罪惡及貧窮溫床；但第二浪所源起的八十年代，香港已經富裕得多，影片亦較華麗及消費主義，無半點悲慘主義(miserabilism)可言。例外地，《愛在別鄉的季節》聚焦低下階層的移民情況，以及人們對窮困至失去可支配收入的優皮式(yuppie-ish)焦慮，皆在畫面上轉化成地獄一般的赤貧生活，其慘絕人寰之致，幾近荒唐。南生兩夫妻來自中國，反映出當時的香港中產仍覺得中國大陸很貧窮落後。反觀《浮生》則是着力描述移民澳洲的香港中產家庭。

如果《愛在別鄉的季節》來自社會底層的 Jane，是無制約地追逐享樂原則的本我化身，那麼《浮生》的操控狂阿冰則是超我的極致。二家姐阿冰對西方的放縱墮落（毒品、淫穢物品及愛滋病）過度恐慌，於是盲目追求權威和秩序，壓抑一切享樂，恍若史太林主義者般把現實原則徹底執行。羅卓瑤的人物再次在個人自由與家庭責任之間掙扎：大家姐（趙淑蘭飾）在德國過得愈幸福，就愈對在澳洲生活不如意的父母感到內疚；家明(Anthony Brandon Wong 飾)待全部家人離開香港後，他就可以帶女



人回家過夜，更瞞着女友，把少女的肚子搞大，要墮胎收場。大家姐終於按捺不住飛到澳洲探望，而家明對墮胎一事無法忘懷^{註18}，後悔縱慾令自己麻木了，就像《秋月》的 Tokio 那般。阿冰本來是姊弟中最顧家的一位，但她太壓抑自我，終於令自己崩潰。她也一如羅卓瑤其他作品中，有外遇的機會擺在眼前，一手握住或許可以快樂，但她基於儒家道德或者中產道德，最後懸崖勒馬。^{註19}

Nomad in the Global Village : 《秋月》(1992)

羅卓瑤離開主流電影工業，成為獨立導演的首部電影《秋月》，至今仍是她創作生涯中最出色的作品。《秋月》以淡淡哀愁，直視香港八九十年代的時尚消費主義下的存在虛空，在這方面，足以和邱剛健編劇的新浪潮電影《烈火青春》(1982) 和第二浪的《地下情》(1986) 相提並論。

《秋月》再次把一間家宅，重設為一個與世隔絕的烏托邦空間。女中學生阿慧（李佩蕙飾）的哥哥到加拿大讀大學，父母一同前往，順道準備舉家移民，於是這住宅就只剩下她和祖母。之後祖母入院期間，此住宅的家庭含意更變得全無。阿慧逃學時，偶遇日本遊客 Tokio（永瀨正敏），阿慧帶他回家吃飯及四處遊覽，開始了一段友誼。

←《浮生》

→《秋月》

演過渣木殊《三個藍月亮》(Mystery Train, 1989) 的永瀨正敏，在本片的角色也像渣木殊或溫達斯電影中的浪客或遊牧民 (nomad)，在世界各地體驗「地球村」共享的流行文化及消費電子產品。Tokio 一如羅卓瑤的許多角色般，因渴望自由 (wanderlust) 離開家庭及祖國，但去到外邊，才發覺自己已成為完美的消費者。他用攝錄機拍下各地點滴，並記下他在香港購買及享受過的物慾，一切都有價：礦泉水、古董相機、旅館房租，甚至召妓。Tokio 透過消費去滿足慾望，結果令他麻木、焦慮（他害怕感染愛滋病）和孤獨。他在香港巧遇前女友的姐姐 Miki（木內マキ飾），兩人便在賓館偷歡。



註 18

家明把胚胎埋葬前，途經銅鑼灣購物區的璀璨夜景，影像對比了消費社會的誘人表象與歡愉過後的殘酷現實；墮胎也是《地下情》(1986) 的重要情節。而執骨一段，也可和《地下情》將骨灰帶回台灣，以及《秋月》阿慧回憶祖父喪禮相互比照。

註 19

因為阿冰和《愛在別鄉的季節》兩生來自不同階級，他們在異鄉所走的道路完全相反。在社會底層的兩生拋開所有道德枷鎖，為了融入美國，當上 Jane 的扯皮條。典型中產、受新教或新儒家倫理約束的阿冰，面對誘惑加倍壓抑。

另一邊廂，阿慧的肉體已開始成熟，但未經人事。^{註 20} 她和 Tokio 只是純友誼關係，為了強調這一點，劇情安排了一位男同學（孫正雄飾）時常關切她的學業，並責怪她逃學。影片的高潮是 Tokio 向 Miki 剖白自己內心孤獨，想找人談話多過想做愛；同一時間，阿慧和男同學去了離島度假屋過夜。男同學其實就是《我愛太空人》及《潘金蓮之前世今生》曾志偉的少年版，典型香港中產在學時的模樣。他計劃未來到美國修讀電腦，畢業後做個在海外就業市場上吃香的工程師。^{註 21} 他擔心阿慧會墮落、成為問題少女，就算阿慧可能希望和他親熱，這個悶蛋也只想睡覺、害怕着涼。^{註 22}

註 20

阿慧出場時，正要把泳衣鬆脫的吊帶縫好，但被針刺到。這場戲反映了她對性既期待又含羞的矛盾情感，亦預示了在羅卓瑤的世界觀中，性可以令人受傷。

註 21

在今時今日經濟低迷的香港，或許這位男同學畢業後只能夠當一隻所謂的「IT 狗」。

註 22

男同學本來已很壓抑，他的社會性超我，更在海灘一場化身成警察，他質問兩人，家長知不知道他們要來過夜。

《秋月》簡約的情節及美學，配上劉以達的音樂，呈現出不一樣的香港。八十年代的先進國際化建築，例如海港城、太古城、文化中心、演藝學院，被冷峻的攝影色調包圍，本來人煙稠密的香港，儼成一個寂靜的空城。《我愛太空人》有夜間無人的商業區，現在連香港日間的喧鬧、各式各樣的流行文化和消費社會景觀都被滬走。片中不斷出現高空鏡頭，就像提醒觀眾阿慧即將移居遠方。阿慧和 Tokio 身處的世界，商品拜物教 (commodity fetishism) 污濫，充斥着令人自我孤立的消費品，尤其是高科技、名牌電子產品：SONY Walkman、任天堂 Game Boy、Mac 電腦、佳能攝錄機、日清合味道杯麵、卡拉 OK 機……。祖母代表的中國文化——唐裝、中式家常菜、水墨畫、中秋習俗——在一個充滿麥當勞的世界中面臨滅絕。祖母留院時被 Tokio 拍下的錄像，以及阿慧回想祖父喪禮的經過，都令我們記得人終須一死 (*memento mori*)，也是一種普羅米修斯式羞恥 (Promethean shame)：在消費科技先進的國度，再如夢如幻，人類縱使發明了各式各樣完美的機器和產品，還是難免枯亡，離不開一副會病會死的臭皮囊。

↓ 《秋月》





父親在旅程終點：《遇上 1967 的女神》(2000)

《遇上 1967 的女神》無疑是羅卓瑤和方令正迄今為止最具野心的作品。九七前後，動作片導演如吳宇森、徐克、林嶺東及黃志強都紛紛進軍過荷里活，但香港的文藝片作者中，只得羅卓瑤和王家衛有意在外國拍出個人風格作品。他們作為深受世界主義影響的第二浪導演，走到天涯海角追尋身份後，在離家最遠時，卻想起家和自己的根源。

六十年代的反文化以「浪跡天涯」(open road)為形式離開家庭及尋找自我，凱魯亞克《旅途上》(On the Road, 1957)是這種思潮的文學先驅，但公路電影如《迷幻車手》(Easy Rider, 1967)和《雌雄大盜》(Bonnie and Clyde, 1967)都對戰後青年有極大的

啟發。不過羅、王的模範卻是雲溫達斯，溫達斯向美國的公路電影取經，拍出全球化的公路電影。溫達斯「公路電影三部曲」的反文化青年，在激進主義於六十年代末受到挫敗之後，毅然離開家庭、家園及父親去尋找自我。溫達斯在八十年代甚至離開德國及歐洲，到日本和美國找尋國際化的身份和自我認同。^{註 23}

溫達斯的人物會發現，在旅途上愈久，走得愈遠，便愈往回走，乃至重返一切的起源，面對當初離家出走背後的因由。這是典型的佛洛伊德式衝突，反文化青年忤逆父親的法則，亦即是西方文明核心的白人父權等級制度。公路電影三部曲的破碎家庭和破損關係，必須要和父親對質才有望解決。《德州巴黎》(Paris, Texas, 1984)的 Travis (夏利甸史

丹頓飾)拋妻棄子，在荒野流浪數年，他繼續前行卻回到家園，不得不面對家人，並卸下一家之主的名分。

王家衛的作品亦有類似的敘述。例如《春光乍洩》(1997)黎耀輝和他香港父親的關係^{註24}、小張和他台北老家的關係、到「世界盡頭」的燈塔以及Iguazu 瀑布的旅程。《藍莓之夜》(My Blueberry Nights, 2007)有Elizabeth 的road trip、Jeremy 從曼徹斯特去到紐約、Leslie 和父親的愛恨交纏。兩部片都採用了公路電影的形式，不過感覺偏向沉醉多過傷痛。《遇上 1967 的女神》則為在英治香港中長大、在傳統中國價值觀及現代西方價值觀之間難以抉擇的世代，作了一次壯麗的驅魔，容或過火，但它義無反顧地探索衝突源頭，仍值得我們的敬重。

黑川力矢飾演的日本人男主角JM，和《秋月》的Tokio 有幾分相似。JM的朋友意外身亡前給了他一個被破解的銀行帳戶密碼，讓他可以不愁金錢的

到海外盡情消費。他的性慾被昇華成消費渴求，追逐奇特體驗及珍稀物件，他最朝思暮想的，是俗稱「女神」的法國雪鐵龍 1967 年 DS 型號汽車，用法文讀出 DS，就和女神同音。巴特《神話學》(Mythologies) 把雪鐵龍 DS 汽車讚頌為上帝傑作，JM 眼中的先進西方世界，就是生產出消費品去滿足人類欲望的天國。

為了購買這部古董車，JM 來到澳洲並認識了盲女BG (Rose Byrne 飾)。^{註25}他們開着這部車深入澳洲內陸，沿途有數段倒敘，道出 BG 悲慘的成長經歷。BG 小時被單親媽媽 Marie (Elise McCredie 飾)撫養，Marie 年少時反叛及濫交 (呼應《愛在別鄉的季節》代表本我的Jane)，後來重歸基督教懷抱，發瘋一般的為過去贖罪 (就如《浮生》的超我阿冰的報復)，最後葬身教堂內的火海。

BG 希望從 JM 得到愛和性，但 JM 就像《秋月》的Tokio 一樣，已對性愛感到麻木，BG 本身則仍未走出曾屢次被性侵犯的陰影。兩人抵達旅程終點，



↑《遇上 1967 的女神》

Tokio 發現 BG 要和她的父親兼外公 (Nicholas Hope 飾) 對質，BG 是他跟 Marie 的亂倫孽種。原來外公 (兼父親) 當年是嬉皮士，對社會絕望而隱居於內陸，既釀酒又採礦，自給自足。即是說，傳統的家長 (外公) 及他的叛逆、反文化兒子 (父親) 是一體兩面。家長扮演超我的角色，嚴格管制家人，但又利用這個權力去滿足本我的欲望。

這就是「1967 年」的玄機——羅卓瑤在導演生涯中一直探討的，就是六十年代西方價值觀的世代革命及激烈變遷。JM 是導演的 *alter ego*，對他來說，西方本是世界先驅，在戰後發明出像「女神」那麼奧妙的機器，1969 年更有阿波羅 11 號登陸月球……他對西方的憧憬，在他真正踏足彼邦後幻滅：遇見傷痕累累的 BG，見證着她在失敗的六十年代烏托邦理想下長大而備受折磨，更令 JM 心中五味雜陳。

BG 來到垂垂老矣、好像神智不清的外公眼前，正想一弑罪人，以殺父來釋放她多年的仇恨。背景播放着威爾第《安魂曲》(Requiem)「落淚之日」

(Lacrimosa)：「末日溢滿淚水，罪人將會復活，接受最後審判，主啊求你開恩」。BG 最終憐憫外公／父親，丟下手槍，跟 JM 一起開始新生活、新旅程。

廿一世紀的第二浪

轉眼間離千禧年已有二十多載，香港也變了一個不一樣的地方，再不是第二浪經典作品所捕捉的那個時代或世界。筆者就此擱筆，不過羅卓瑤在廿一世紀仍繼續致力電影製作，包括拍了一套關於一位阿富汗難民的澳洲紀錄片、兩部在中國大陸取景的劇情片，還有是關注香港近年政局的《花果飄零》。這套得獎電影聚焦「雨傘運動」年代的香港，為第二浪揭開新一頁——儘管他們的全盛時期或許已成過去，但其實這一代導演以及羅卓瑤的創作還未到盡頭，希望將來可以用歷史的視角，再為大家評論一下他們近十年的一系列後期作品。

註 23

類似的電影遠遊，包括路易馬盧的「後 68」印度紀錄片，以及帕索里尼、安東尼奧尼或貝托魯奇在意大利「鉛色年代」(*anni di piombo*) 在東方拍攝的作品。

註 24

黎耀輝的阿根廷房東，不時和太太與女兒爭吵，既令黎耀輝想起父親，也和小張在台北夜市開店的家人那樣。

註 25

從表面上看，這角色也可以說是向溫達斯《明日世界終結時》(Until the End of the World, 1991) 的盲女 Claire (Solveig Dommartin 飾) 致敬。

↓《花果飄零》





PICKS

電影工作者
十部談

每期邀請一位幕前幕後電影人與一位影評人，分享心水之選，暢談對自己影響至深的十部電影。



安娜，影評人、策展人、
「豐美股肥」(Phone Made
Good Film) 創辦成員之一，
曾編導其中短片作品《一
Pair 囚》。

我心目中並沒有所謂「十大電影」排名表；曾深刻影響我的電影又何止十部。以下十部作品，大概勾勒了我的某種歷程、某種面向。文中有些部分，與電影本身不很相關；故意的，因為我相信，某些重要的東西，在銀幕之內，又在銀幕之外。



伊里曼素 (Jiří Menzel)，1966

記得十多年前某個星期日，我背囊裏帶着沉甸厚重的柔道道袍，翹掉每周一次的柔道班，瞞着母親，預先查好了巴士路線，偷偷的搭 682 從沙田前往西灣河的電影資料館，看電影節「捷克新浪潮」專題選映的《嚴密監視的列車》。裏面的情節，基本上都忘了，但男主角滿心歡喜想在月台吻別夢中人但又剛剛錯過的畫面、當時有感但不太完全明瞭的青春鬱澀，殘影卻留在心底。



杜琪峯，2004

說實在，我一直很喜歡柔道，只是當時因為懶惰和軟弱，一步一步遠離道場，落跑了。第一次看《柔》，因為柔道和黑澤明的緣故，加了不少分數，但總覺電影怪異。後來再三揣摩，才看清它是一部既浪漫又自信到爆棚的電影。面對失敗、絕望、甚至面對死亡與終結，我們該如何招架？對這個關乎存在與生的大哉問，它交出了一個意志堅實、活力滿溢的答案——在不能夠再打柔道之前，司徒寶仍想跟每位好手「打返場」。



少年時，仗賴着本地的電影文化傳統和氣氛，時常聽到安東尼奧尼這個難以繞過的名字。他剛過身時，我跟同樣深好文藝的 C 去看回顧展放映的《中國》（C 對共產黨與改革開放前的中國，興趣濃烈得令人意欲迴避）。影片難得放映，我們都很珍惜。雖然實質看到時又覺不怎樣特別，但它有個好處，勝在夠長，將近四小時。就在那漫長的電影裏，我第一次牽了 C 的手。所以說，那黑漆漆的電影院，跟慾望，是混和至難分彼此的。



第一次看，是在「影評人之選」節目，當時還是放映 35mm 拷貝。史高西斯我本來就喜歡，但起初對這部較另類的文學改編沒甚麼預期；沒想到從第一分鐘開始，我便屏息靜氣目不轉睛。當時前輩 S 和我一起看，打出片尾字幕時，我竟瞥見他眼眶泛淚；踏出戲院，我們馬上跑去票房詢問下一場放映還有沒有空位。從某個角度看，這可能是史高西斯最「暴力」的電影；社會對一個個體、一段情的扼殺，是可以不見血而無可轉旋的。



有段時間，我有系統地看安東尼奧尼全部作品，精研其中幾部名作。不知那種既敏銳又帶點虛無犬儒的人間觀察，影響了我幾多；但每當我嘗試深入存在的根本，他那把聲音都在，即使多依稀也好。我曾剽竊《情》的一個細節來示愛。阿倫狄龍在斑馬線前跟蒙妮卡維蒂說：「到了這過路處的另一端，我會吻你。」不知羞恥的我如樣照搬，自以為別出心裁。「所以電影的作用就是界橋你溝女。不是吧？」現在我心裏如此疑惑着。



有次與前輩 S 因公到台灣辦事，旅程中 S 必須完成一篇討論《情迷意亂》的長文。凌晨三、四點，我被陣陣爽脆聲音弄醒，原來是 S 在把類似旺旺仙貝的零食往嘴裏送，躊躇踱步於窄小酒店床頭。那時我心想，這就是 S 的影評寫作現場，是他與電影交纏與搏鬥的激烈一刻。《情》始於時代社會的「進步」與變幻，及而間接影響尋常婦人家的命運，最後收結於一種無奈、一次（永遠的）錯失、一縷追悔、一臉深深無盡的茫然與錐心。



威廉拉布瑞 (William Laboury), 2015

有段時間因在鮮浪潮短片節任職，看了許多主流以外的短片。若要從中選出最愛，肯定是《螢》。它的設定，有不少顯然來自基斯馬爾卡的《堤》(La Jetée, 1962)，駁上一堆電極貼片的女生在執行秘密任務；但它並非講充滿冒險的生死任務，反之是向內求索，進入女主角的思維，詰問個人往事的真假虛實、問愛。並且大膽應用 vaporwave 美學，將 lo-fi、不流暢、低清 glitchy 的畫面變成作品核心，去講一個簡單卻仍然動人的故事。



尤法爾哈梅里、米侯法寧
(Yuval Hameiri & Michal Vaknin), 2013

現在想起這部來自以色列的十分鐘短片，我仍感到不可思議。前半用極簡的定格動畫，以幾件尋常死物代替家人，重演導演母親臨終前後幾個片段。轉折來自翌晨，父親意外將母親留下的最後活動影像洗掉。後半就是那段影片的殘餘，不停回溯快進，我們極其量只能看到母親半秒，她那句話未說完便被中斷。它不是傳統意義上的紀錄片亦非 一事電影；形式、敘事與創作方法，都是自然靈活地由一份經年沉澱的愛與思念中滋生。



杜琪峯、韋家輝，2002

這應該是一部接近完美的賀歲片。要娛樂，它的笑鬧、愛情、麻雀戲場場緊湊精警；要明星，當年幾個最紅影星都交出高水準表演，個個魅力盡展；講電影，三幕劇起承轉合紮實、鏡頭調度精準熟練，都是大師手筆；講意義，它提出「人品好牌品自然好」，不但逆轉了一般人對賭博的觀感，更成了今日大眾文化的一部分。也許它沒有《黑社會》等作品的「藝術性」或「深意」，但對我來說，它是香港電影中一部不可多得的傑作。



王家衛，1990

W 說我為人毒，到了盡處，說話每必傷人，晦氣單打不留餘地。最近重看少年時就迷上的《阿飛正傳》，驚覺我某些說話與想法，是否不自覺學了旭仔（即使我最多只是張學友）？大學時曾向同學和老師提問：「為何同時代台灣能有史詩式的《悲情城市》和《牯嶺街少年殺人事件》，香港只有懷舊零碎的《阿飛正傳》？」今天不再因此自覺缺失；我擁抱它。因為我深深體認到，世界上只有一個地方能拍出《阿飛正傳》——那個地方就叫香港。



祝紫嫣畢業於香港大學文學院，喜愛珍珠奶茶。2022年憑「高雄拍」作品《廈》奪得第二十七屆 IFVA 公開組金獎，並入圍大阪亞洲電影節。作品《林同學退學了》於第十三屆香港鮮浪潮國際短片節本地競賽中獲得最佳攝影。其第六屆香港首部劇情電影獲獎作品《但願人長久》正在籌備拍攝中。



吉田大八，2012

電影改編自同名小說，然而電影比小說更出色。故事圍繞從頭到尾沒有出現過的桐島同學，展現校園不同等級、不同圈子。神木隆之介演技含蓄而恰到好處，把前田同學的木訥以及在班上的自卑演得說服力十足。尤其喜歡他在戲院碰見班上喜歡的女生時為她買飲品的一場，導演只給了一個去拿飲品的手的鏡頭，卻充分感受到前田同學的緊張與羞澀，是我最喜歡的一套青春片。



《橫山家之味》

是枝裕和，2008

導演在《我在拍電影時思考的事》一書中寫道，找阿部寬做此片男主角是因為看見他在綜藝節目上扮猴子，有點搞笑卻帶點窩囊，與《橫山家之味》兒子的形象不謀而合。電影陳述短短的一天卻探討了許多問題：生命價值、血緣關係、情感的忠誠、人生的遺憾等。正如電影文宣：「人生，總是有些來不及」，寫實而殘酷，對比《比海還深》(2016)，這部作品更為言簡意賅。



《冷酷祭典》

La Cérémonie

查布洛 (Claude Chabrol)，1995

是這一部使我成為伊莎貝雨蓓 (Isabelle Huppert) 的影迷。甚麼都不知情下觀看，本以為是一套溫馨的友情電影，誰知劇情峰迴路轉，令人意想不到。嚴格來說伊莎貝雨蓓是女配角，卻十分搶眼，把角色 Jeanne 的神經質演繹得活靈活現。看訪問才知道，兩條小辮子的造型是由她自己設計，非常可愛。



蘇菲亞哥普拉 (Sofia Coppola) , 2003

每年都會看一次的作品，不論是美學、攝影、演技都渾然天成，每次看都有新的感觸。長鏡頭下二人的碎嘴，對中年危機的恐懼、對人生的迷惘、對工作的困倦、對身在異地的困惑……一輩子大概就是這樣了吧？說長不長說短不短。最喜歡導演的處理手法：淡然而閒話家常。值得留意是，拍攝時女主角施嘉莉祖安遜 (Scarlett Johansson) 才十七歲，卻演活了大學畢業不久的女主人公的淡定、談吐間透露着名校生的貴氣，非常出色。



金寶拉 (Kim Bora) , 2011

對白不多，以長鏡頭營造氛圍，真摯動人的一套暖心短片。劇情非常簡單，小女孩 Eunhee 想換一枝新笛子，但清貧的家庭以哥哥為重心，Eunhee 常感到被忽視而渴望愛。選角非常出色，父親對白不多卻仍能把基層刻苦耐勞的形象演得出彩；Eunhee 眼神透徹，收到父親突如其來的零用錢一場，眼神由失望轉換成驚喜，使人心酸又難忘。短短二十八分鐘令人感動不已，非常推薦。



瑪雲 (Maïwenn) , 2015

題材很容易流於俗氣的愛情片，但雲遜卡素 (Vincent Cassel) 及艾曼紐貝葛 (Emmanuelle Bercot) 演活了這對橫跨十年的夫妻。導演及演員功力非常了得，雲遜卡素與角色 Georgio 融為一人，風趣幽默、英俊不羈，時而深情時而軟弱，令人又愛又恨。對白設計精彩，連吵架戲都被 Georgio 逗笑，該讓女主角 Tony 如何捨得放手？艾曼紐貝葛憑這套電影奪得康城最佳女主角，實至名歸。



小津安二郎，1953

十部心水的電影小津佔了三套——電影要做到令人賞心悅目很難，尤其劇本很容易犯下功能性對白或一廂情願的毛病，但小津的作品卻做到了每一套都是經典。《東京物語》是小津的代表作，真誠而溫柔，情感點到即止，不煽情不囉嗦。作品令我對原節子留下深刻印象，尤其替奶奶按摩一幕，面對奶奶懷念兒子啜泣，默默把燈關上為對方留些私人空間，自己別過頭流淚。令人深深感受到她內心的柔軟，以及同樣對亡夫的思念。



《早安》

小津安二郎，1959



《麥秋》

小津安二郎，1951

超暖心的一部作品，乃是小津少數的彩色電影，任何時刻都適合看。左鄰右里的小肚雞腸、家長之間的攀比、孩子與家長之間的鬥氣等，都是歲月靜好的日常畫面。小演員們的稚氣及真情流露，使人會心微笑。彷彿把我帶回童年，眼裏充滿期盼、人人都是好人的時候。透過導演的作品充分感受他的善良，是一部能療癒心靈的作品。

原節子買蛋糕回家與嫂子躲着侄子吃的畫面非常可愛，大概只有單身才能享有金錢的完全支配權。雖是五十年代的電影，題材放在現今仍非常貼切，女主角紀子二十八歲仍不願嫁人，享受單身的自由，與高中的好朋友分成已為人太太及單身兩派，常常鬥嘴，非常可愛。感受到當時日本女性對自由的嚮往已萌芽，但仍難擺脫傳統枷鎖。原節子生動鬼馬的演出百看不厭，後來在 YouTube 找到了復刻色彩版又看了一遍。



《頤和園》

婁燁，2006

婁燁：「我說清楚了愛情，就說清楚了這個世界。」不論是劇本、演員、攝影、音樂還是剪接，都是天花板的神級。充分表現了青春的躁動、不安、倔而不強、以及脆弱。被社會背叛、所有理念崩塌後，我們又該相信甚麼？於是迷茫、自我摧毀。透過郝蕾跨越十年演繹余虹的成長，令人看畢心裏久久未能釋懷。黑底白字出現一句：「憧憬光明，就不畏懼黑暗」，是婁燁黑暗中給觀眾留下的一點光。

