

座談會

撞正虎度門：粵劇與電影



（左起）許鞍華、何思穎、舒琪

「後台」對於觀眾而言，是一個神秘的地方，不少電影創作者喜歡以此為題材，向觀眾揭開神秘面紗。為配合《粵劇後台》電影專題節目，香港電影資料館於 2006 年 11 月 26 日舉行「撞正虎度門：粵劇與電影」座談會，邀請了兩位曾以「粵劇後台」為電影素材的導演：許鞍華及舒琪，與在場觀眾分享拍攝點滴，並由本館節目策劃何思穎主持座談。

何思穎首先以五十年代香港導演左几在 1957 年拍攝，改編美國電影 *Love Me or Leave Me* (1955，譯名《琵琶怨》)，由芳艷芬、吳楚帆主演的《琵琶怨》帶出主題，指出電影除了揭示粵劇舞台前後之間的關係外，亦介紹了廣州粵劇行業如何運作的一面。

舒琪坦言對粵劇認識少，沒有濃厚的興趣，但慶幸曾有機會現場欣賞梁醒波及靚次伯的演出，不過對於粵劇的感覺也離不開兩方面，一是「嘈」，二是「慢」。直

至 1989 年欣賞過杜國威的舞台劇《虎度門》，當中有笑有淚，色彩豐富，更可以把社會政治投射於舞台，場面的熱烈令他真正感受到粵劇的娛樂性，故欲將此劇搬上銀幕。選角定了蕭芳芳，事實上她的背景與劇中的主角相若，同是將要移民，可是拍攝後來無疾而終。直至七年後機會再臨，亦逢芳芳回流，便再談合作。

他稱改編舞台劇是痛苦的，因媒介不同，很多取捨，初時與杜國威產生不少矛盾，幸而芳芳既是專業演員，又是一個出色的編劇，她能從劇本出發看整體，並非只顧及自己演出的部份。芳芳又帶他們採訪老倌，一星期有三、四晚會到新光戲院看大戲，走入後台，所以電影版《虎度門》（1996）中從美術、佈景等到觀眾的反應，百分之九十五以上來自真實的細節。其中一個印象深刻的細節，就是蓋鳴輝表演後離開，會故意繞路到戲院門口，讓戲迷能有多一個機會看見自己，說再見，這個細節當然也用到電影裡。

粵劇對許鞍華而言就有更多懷舊的成分，令她想起童年時跟家裡的工人去看芳艷芬，還吃花生的回憶。1980 年芳芳請陳韻文寫《撞到正》劇本，指明要許鞍華來執導。許鞍華攻讀英國文學，對粵劇的了解不多，吸引她的是粵劇豐富的色彩和聲音，於是她二話不說答應了。爲了搜集資料，許鞍華曾造訪鄧碧雲、鳳凰女等老倌，她發現每個成功的大老倌台下都穿著整齊，待人誠懇尊重。

許鞍華只抱著「膽粗粗」的心態處理傳統劇種，不知成功與否。初時以爲是拍悲劇，但芳芳卻由波蘭斯基（Roman Polanski）的《天師捉妖》（*The Fearless Vampire Killers*, 1967）一片得到靈感，要拍鬼故事和喜劇，還要加些科幻，十分後現代。《撞到正》後來以長洲爲背景，是因爲長洲有很多舊屋，比較切合戲中需要。戲中有關粵劇和恐怖的部分，大多由芳芳提出，當時戲班比較迷信，很多習俗有神話色彩，就像開戲前大家都不許出聲，先做一齣打白虎，拜過華光師父才許說話。

兩位導演都承認，粵劇在他們的電影中只是背景，並不是要深入探討粵劇，甚至還會擔心太多粵劇唱段會阻礙觀眾接受，於是避重就輕，現在想來不應該這樣。反而真正以粵劇爲電影主題的導演，像左几的《帝女花》（1959）、李鐵的《紫釵記》（1959 年爲黑白版，1977 年爲彩色版）等，就算從電影角度而言都十分好看。許鞍華、舒琪都認爲粵劇有深厚的歷史，無論要更新粵劇，還是以粵劇爲靈感、爲素材來創作，在創新前都要好好認識、理解粵劇的藝術，不要胡亂創作。

（黃詠琪、黃靜整理）

座談會

與譚家明對談



(左起) 何思穎、譚家明、羅卡

香港新浪潮導演譚家明，執導第一部電影《名劍》(1980)之前，已在電視圈闖出名堂。其後《愛殺》(1981)、《烈火青春》(1982)、《最後勝利》(1987)等作品均以獨特的影像風格見稱，令人津津樂道。1989年執導《殺手蝴蝶夢》後，轉而在馬來西亞及香港從事教學工作。闊別十七年，他重執導筒，《父子》(2006)在第19屆東京國際電影節及第43屆台灣金馬獎上囊括多項殊榮。香港電影資料館於2006年12月2日邀請了譚家明(譚)、資深影評人羅卡(羅)與本館節目策劃何思穎(何)舉行畫外音座談會「與譚家明對談」(The Voice Off-screen Seminar Series: A Talk with Patrick Tam)，讓觀眾跟導演直接對話，了解他的創作理念。

觀眾：《父子》集中描述父與子的關係，完全沒有著墨社會環境，是否有心只描繪此普遍現象？

譚：這絕對是我的取捨。寫實不一定是寫草根階層的寫實，寫實其實是寫內心心

靈的寫實，所以這套電影主要研究幾個人物的內心世界，社會、經濟等因素反屬次要。電影雖以寫實開頭，其實慢慢也演變成寫意，到後來更是幾個的時空交錯。

觀眾：郭富城與林熙蕾的一段床上戲，穿插著他與楊采妮纏綿的鏡頭，令我想起王家衛執導的《東邪西毒》(1994)，張國榮與林青霞纏綿時又如此穿插著另一個女人，兩部電影都是由你剪接，這種交叉剪接很相似，是否有參照？

譚：絕對無參照。我在1993年剪輯《東邪西毒》(1994)，公映時只看過一次，後來買了影碟，我也忘了那些是我剪，那些是經過修訂。我是順序拍攝《父子》這段床上戲，只是在剪片時靈機一觸，不依次序，憑自己的直覺，剪了十多小時便完成，也沒有作出修改。

何：父子這個題材，由新浪潮方育平的名片《父子情》(1981)到你的《父子》，相隔二十年，可以說是對父子關係完全另一種看法。你今日拍《父子》，有否參考方育平的《父子情》？是不是對現在父親、家庭關係的觀察？

譚：由創作到拍攝都沒有參考《父子情》，但我覺得父子這關係是很特別的，是唇齒相依的，任何家庭也離不開此。其實我研究的不只是父子關係，而是小孩子的無知，以及如何維繫整個家庭。我覺得教育是重要的，如果小孩在成長過程中沒有受到正面的引導，最後他會變成怎樣是值得思考的。我希望通過父子關係，去研究這類人如何燃點他們的生命。

羅：大家都問譚家明拍攝的涵意，其實我們看出另一個意思也不足為奇。我自己覺得他的戲有一個很特別的地方，就是所謂辯證地發展或者是手法(dialectical significance)，即非根據一般情節劇的發展，是很難說出那幕是高潮，這就是所謂的段落性，沒有戲劇性。然而，不論在電影語言上，還是人的心理上，譚採用的都是辯證手法，例如戲中郭富城和他的兒子，一方面寫父親如何令兒子誤入歧途，另一方面寫兒子經過艱苦的成長，慢慢省悟，反而變成有用的人。這不是單方面的關係，父親是害苦了兒子，但某情況亦激勵了兒子……正反正反地發展，不是只有單一的路。電影語言也一樣有辯證，用很多畫外音，加強意思。希望大家看完都有自己的想法，並不只得一種想法。

譚：卡叔說得很對。任何作品產生後，導演說的話也不是最重要，反而期望觀眾有自己的解釋。卡叔提及的手法是所謂的段落結構，其實我沒有刻意安排，我反

而著重人的感情。

觀眾：父親是一個很重要的角色，為甚麼會找郭富城？

譚：郭富城是一個出色的演員，只是之前沒有甚麼機會讓他發揮。最重要的是他很努力，可以放開包袱，相信這個製作，他的付出是有目共睹的。

羅：在這裡我把話題扯遠點，現在很多人談論香港電影，譚的《父子》算香港電影嗎？雖然電影有香港演員，但不是香港的現實，其實楊采妮都是一半香港一半南洋演員。我認為現在不用斤斤計較那齣電影有多少香港性，然後才給予價值，加以判斷。雖然我們知道香港電影正走下坡，大家都著重香港性，等於雲溫達斯 (Wim Wenders) 拍《德州巴黎》(Paris, Texas, 1984)，我覺得它是一部德國片，因為他的精神，跟以前的作品有連繫和發展。《父子》顯然跟譚以前的作品發展很有聯繫，即使背景、演員不同，出來的電影都富有香港性。我個人認為不一定要在香港發生、與我們有密切的文化關係才被看高一線，其實只要說的是華語，我們都承認它是華語片。當然若果說英語，那就奇怪了，根本就不能成立。希望大家想想，在全球性發展的趨勢下，我們不可能要求每一齣電影都要非常香港，甚至回到八十年代那種香港性，好像王家衛《重慶森林》(1994)、周星馳《回魂夜》(1995)，周星馳現在都變了《功夫》(2004)那類型，沒有百分百的香港性。我覺得只要仍然帶有香港的色彩、根源，即使夾雜其他文化也不要緊，最重要是電影本身有啟發性。

(整理：黃詠琪)

座談會

雷聲大，雨點也多



（左起）羅卡、黎宣及傅月美

曹禺先生的《雷雨》是中國劇壇的重要作品，不僅在話劇界長演不衰，也是電影改編的熱門題材。香港電影資料館響應第六屆華文戲劇節，選映改編或取材自《雷雨》的電影，並於2007年1月20日在資料館舉辦「雷聲大，雨點也多」座談會，邀請話劇導演及演員傅月美，以及兩次演出過《雷雨》的資深演員黎宣分享演出心得，由資深影評人羅卡主持。

羅卡首先縷述話劇《雷雨》的歷史。曹禺在1933年已寫成《雷雨》，但首次演出是於1935年4月由中國留學生在日本東京演出。在國內，由於劇中有亂倫的情節，曾被禁演；直到1935年8月才在天津演出，旋即引起轟動，一年後在上海連演三月，每晚爆滿。其後中國第一個職業劇團「中國旅行劇團」在全國巡迴演出《雷雨》，1938年8月還到香港演出了一個月。「中旅」演出後，留港的成員組織了「中華藝術劇團」。

三十年代的香港話劇界只有學界及教會的業餘劇團，其中的「華南戲劇研究社」（1937），主將有粵語片導演盧敦、吳回、李晨風。後來陸續出現其他劇團。抗戰時香港淪陷，有些劇團到澳門演出《雷雨》的劇目。當時不少電影演員也加入劇團，在內地演出抗日的「國防戲劇」。甚至連粵劇大老信任劍輝、馮志芬等也曾於1943年演出過粵劇《雷雨》，足見此劇深入民心。五、六十年代，拍粵語片的中聯電影公司，拍國語片的長城、鳳凰電影公司的班底，分別演出過話劇《雷雨》，後來還拍成電影。八十年代，香港影視前輩所組成的香港影視劇團亦演出過《雷雨》。在國內，《雷雨》的演出更加不計其數。

很多《雷雨》的演出，都刪掉序幕和尾聲，曹禺對此十分不滿，因為他不想觀眾把《雷雨》當成反映社會問題的戲劇，而希望觀眾把它作為「敘事詩」，序幕和尾聲正是要達到曹禺心目中「哀靜」效果的重要手段。而有趣的是，三、四十年代，劇作家田漢反而批評《雷雨》的宿命色彩太濃，不夠社會批判性。1982年，天津人民藝術劇院上演了較為突破性《雷雨》話劇，由丁小平導演，以傾斜的舞台、黑色背景、開頭及結尾的空場及夢境，嘗試回歸作者原意。

傅月美讚賞《雷雨》中的女性形像出色，繁漪一角尤為吸引，是曹禺花了五年時間去構思的人物。她談及話劇的實際演出時，因時間的限制，往往被逼把序幕和尾聲刪去。資深演員黎宣談及兩次演出《雷雨》，第一次在四十年前飾演天真少女四鳳，第二次在二十年前飾演四鳳母親魯媽，魯媽一角內心複雜豐富，令她印象深刻，舉手投足，她都琢磨良久。

三位講者比較不同版本的《雷雨》電影，認為1957年吳回導演的粵語版較重情節，1961年朱石麟導演的國語版，在編、導、演及調度方面更為細緻內斂，1985年內地孫道臨導演的版本，則勝在突出了三十年代江南大戶人家的時代背景。另一個與《雷雨》有點關係的是周星馳的《喜劇之王》（1999），因其偶像李小龍曾演出粵語片《雷雨》一角，因此周星馳在該片為表達演員的甘苦，也加插了一小段《雷雨》，可謂《雷雨》的另類淵源。

（整理：黃靜）

座談會

電影空間創作



（左起）黃銳民、何劍雄、傅慧儀及黃仁達

本館於 2007 年 1 月 13 日舉行了「電影空間創作」座談會，以配合「驛動空間」的展覽及放映節目，由本館節目策劃傅慧儀主持，邀得三位資深的電影美術指導何劍雄、黃銳民及黃仁達蒞臨，分享他們的經驗，細述電影設計的流程和困難。

曾擔任《父子》（2006）的美術指導的何劍雄，認為「美術指導」一詞在意思上有引導錯誤之嫌，反而英文 Production Designer 比較切合，一般隸屬 Production Designer 的，有幾位美術指導（Art Directors）負責置景、道具；Production Designer 亦統涉攝影師、燈光師、服裝指導及營造環境氛圍，兼顧的其實更全面。電影美術未必一定要悅目，追求的理應是藝術，而不是美術；美術指導提出的是藝術上的要求，最佳的例子就是胡金銓和李翰祥。除卻演技之外，電影的其他部份都與美術有關，但亦不應刻意突出美術一環，卻旨在配合整部電影。

香港在新浪潮電影之前，並沒有「美術指導」的崗位，在邵氏的美術部工作的只

是搭景師，沒有現今的美術設計所涵蓋的那麼多。新浪潮時期，開始有專職的美術指導，但沒有助手協助，工作範疇也要包括道具及佈景；直至九十年代，分工得更仔細，服裝、道具都各有所司，美術指導就更可集中置景。

黃銳民則在新浪潮電影時期入行，第一部擔任美術指導的電影是《行規》（1979），亦曾參與成龍的動作片如《紅番區》（1995）及《我是誰》（1998），他特別提到若果搭妥的佈景在連番動作場面後是要粉碎淨盡的話，在置景前就要預先考慮材料及結構，加上電腦的協助，再配合武指及燈光。至於《功夫》（2004）一片，他亦為片中的「豬籠城寨」做了不少資料搜集，最後決定沿用三、四十年代的風格，再訂定比例、結構，製成模型，需時八個月，期間可更仔細與攝影師及導演溝通，再鑽研空間、燈光、走位及該年代香港人的生活細節後才在上海電影製片廠落實搭景施工。

黃仁達既是畫家、音樂家，亦擔任美術指導，參與的電影包括《撞板神探電子龜》（1981）、《半邊人》（1983）、《廟街皇后》（1990）、《籠民》（1992）及《女人四十》（1995）。他認為美術指導是初步替導演以視覺去說故事，毋須要太突出美術的一環，而是以整體作考慮，去協助導演拍好電影。

他經歷了邵氏及嘉禾的廠景時代與其後的外景時代，認為廠景拍攝容易控制流程、燈光及雜音，是省錢的行政方法，卻並非創作方法。他強調尋找外景的重要，雖然不是每一個景都用得上，但畢竟是資料搜集，可以豐富美術指導的資料庫。至於美術指導是否能再現真實，就誠如拍攝《廟街皇后》的時候所做過的資料搜集，現實中的妓寨像間診所，假若如實模擬，影片將沒有多大的說服力，其實通過鏡頭去再現，都不會是真實的，而只能夠做到一種有說服力的真實，當影片已做妥美術與配樂，出來的效果卻可以渾然與畫面融為一體。

（整理：趙嘉薇）

座談會

空間與感覺的互動



（左起）張偉雄、傅慧儀、譚瑞志及許日銓

香港電影資料館於1月27日舉行「空間與感覺的互動」座談會，以配合「驛動空間」的放映及展覽節目。當日應邀出席座談會的講者包括影評人張偉雄、多媒介建築公司代表譚瑞志及香港大學美術博物館館長許日銓，並由傅慧儀主持，以不同的角度探討電影空間的可能性。

張偉雄由影史上最古老的電影影像出發，討論創作人如何締造景深。電影的景深其實是種想像。第一代電影人對景深的追求，始自盧米埃兄弟（Lumière Brothers）拍攝的《火車到站》（*Arrival of a Train at La Ciotat*, 1895）及《離開工廠》（*Exiting the Factory*, 1895），兩片的鏡頭不動，物件卻由遠至近移動，那就出現前景與後景。至於佐治梅里耶（Georges Méliès）的《消化不良》（*Indigestion*, 1902）則以不動的鏡頭，令一幅平面的背景畫，營造前景與後景的景深假象，無疑是一種舞台想像。另外《日出》（*Sunrise*, 1927）裡兩夫妻在電車上的一場，背景是實景加投影特技的混合應用，展現城市景觀的改變，已不只是鏡頭移向橫、直，倒是迂迴曲折的

不同方向；後段夫妻倆在教堂前冰釋前嫌，由城市漫步至虛擬境地的時空轉易，製造多元的層次及複雜的視點，在電影空間發揮無窮的想像力。

譚瑞志任職的多媒介建築公司，以城市及科技的互動來設計空間，建構了不少多媒介建築（Cyber Architecture）的計劃，Cyber 經由電腦啟動，Architecture 則是硬件實物，兩者相融為一種新科技。他們的構思，往往借鑑電影表現的空間、氛圍、政治、經濟，甚而是未來的生活。例如《大都會》（*Metropolis*, 1927）裡架空天橋的建築，《星球大戰》系列（*Star Wars Series*, 1977-2005）的銀河，《二十世紀殺人網絡》（*The Matrix*, 1999）的虛擬現實。至於智能系統（Smart System）的構思，是參考《2001 太空漫遊》（*2001: A Space Odyssey*, 1968）及《人工智能》（*AI: Artificial Intelligence*, 2001）。智能家居的生活細節，靈感是啟發自《第五元素》（*The Fifth Element*, 1997），但影片裡並不是營造一個冰冷的空間，倒切合一種真實的男性家居生活，例如家中紛亂一片，冰箱有過期的食物，均是具人性化的處理。

許日銓認為要設計，往往是要畫光線，如電影銀幕上的「光」似乎在後面投射出來，又或似是「光」畫在銀幕上面。其實以空間去說故事，固然需要光線、形像，但更加要對比。以《夜半歌聲》（1995）的大劇院舞台為例，舞台以圓形／球體建構，如古希臘劇場的公共空間；片末這個圓形的建築亦是一個公共審判的地方，是律法之地，亦是公共的價值觀，所以在圓形之下所有人都是平等的。對比而言，吳倩蓮的居所是四方形設計的四合院，是權力的象徵，而四方形外面的世界卻是一條胡同，中國城市怎樣由公共的空間去到自己的封閉空間，是通過越來越小的巷弄，所以吳倩蓮要出走，是由一個四方形的空間走到一條巷子，巷是牆壁，是不透明的，就與四方形的空間作一強烈的對比。

至於影片起首與結尾均是在自然世界到來與回歸，由自然走到城市後，城市往往是分享及貢獻的地方，在回饋城市作出貢獻之後，就往往有種傳統的想法——告老歸田。同樣地，《魔宮傳奇》（*The Name of the Rose*, 1986）的結尾，辛康納利離開當時中世紀的世界，投身大自然的環境，大自然是迷離撲朔，多媒介建築師（Cybertect）若果沒有看過大自然及人的世界，是沒可能建構多媒介建築。中世紀的城市化（Urbanisation）不如現代，市集（聚集人的中心）在山谷，只有在開大會的場合，才有四方形或長方形出現，象徵城市化；而人的外形如柱頭，有對比及相近所營造的效果。城市及大自然都可能是個迷宮，那如何走出迷宮，就惟有靠人的鞋印踏在雪地上，依循鞋印，走向原來的地方，正是人造的（鞋）與自然創造（雪）的相互關係，那故事才可說出來。

《功夫》(2004) 展示童年世界的城市感(十靈丹), 及成人世界的城市感(夜總會), 兩者有強烈的對比。童年世界是將大自然圍著的生活空間(用牆, 亦有四方物件), 成人世界則是五顏六色的眩目東西圍著周星馳匿藏的空間, 這不是城市與自然的對比, 而是現在的城市與從前的城市對比。兩幫駁火的一場, 是由城市走到鄉間去找一個祠堂, 然後就走進豬籠城寨, 可以說是周星馳在小時候可以看到的一個理想化城市, 其形構的 U 字型亦代表了一種群體性。

《卡里加里醫生的密室》(*The Cabinet of Dr Caligari*, 1920) 一片中最有趣的地方, 就是光源到底是線還是光, 抑或是建築物的影, 都相當含混; 但肯定的是片中往往用光線變成畫(光線是畫出來的三角形), 片中亦多用三角形作實物及構圖, 演成風格化的傑作。許日銓極有興趣繼續探索電影裡面人有幾渺小、人建造的環境、人與大自然及其他動物的關係。

(整理: 趙嘉薇)