

前言

- 劉嶽 -

有一張工作照，右邊是張艾嘉，中間斜臥著鄧光榮，中年的龍剛坐在左邊，明顯是在說戲。《波斯·夕陽·情》拍攝時的留影，這是龍剛至今公映的最後一部導演作，時為1977年，距他1958年入行不過廿年，1966年首部執導作《播音王子》公映約十年。龍剛的工作照多是一臉肅穆，常常圓瞪雙目，這一張比較輕鬆，平和近人。

龍剛難說——本書作者之一舒琪如此展開他的評述，道出觀察龍剛、討論龍剛一言難盡之感。龍剛於六十年代香港電影大變之際崛起，初期作品選取社會問題為素材，敘事和影像力求創新，影片旋即成為話題，龍剛亦為人譽作粵語片的救亡者、新希望。「社會問題」無疑是他最吸引論者的特點（也引來誤會和不合宜的期望）。他的「社會問題」與以前的粵語片不同，不是五四新文化揭櫫的封建保守與革新進步的意識形態衝突（起碼表達方法、份量有別以往），亦非據此而通俗化的人情題材，局限於貧與富、兩代矛盾及愛情離合，以至最近電懣和光藝電影鋪排的都市生活和現代男女故事，與其作品比較，都顯得閉門造車，脫離香港現實。

龍剛處理寫實，做了許多深化、突破的功夫，他在前輩周詩祿、秦劍、陳文等奠立的都市範圍內外找到播音員、女學生、歷史教師、釋囚、感化工作者、飛男飛女，這些人物並非首現香港電影，只是在龍剛的鏡頭下，形象異常鮮活深刻，因為人物所處的社會環境，建制的政府、法律、宗教、社會服務等，都罕有的比較據實的呈現出來。如果《播音王子》還有些虛幻，第二部電影《英雄本色》（1967）起，龍剛便將人物拋到香港的城市森林中。

《英》片有一個好例子，從李卓雄（謝賢飾）踏進釋囚協助會起的十分鐘，刺激而虛構的江湖之鬥頓然消失，我們看到的是社工麥思欣（嘉玲飾）帶動的工作程序，登記、調查、建立檔案、分流、危機處理，到法律援助安排宿舍工作等切實服務，這十分鐘是釋囚協助會的介紹短片，大盜李卓雄和明星謝賢變成一個個案，千百個中的一個。但龍剛不是在拍紀錄片，也不是社會寫實的忠實信徒。這一場完結的鏡頭，先凝視更新宿舍舍友拉二胡，淒涼的調子響起，再向畫框左方緩緩推開，繼而切入頗戲劇化的下一場。在劇力和影像方面，龍剛從不甘於平淡，極盡緊密、活躍之營造。實景、手提鏡、新聞調查模式及資料搜集（甚至於影片中彰顯此種手法），都是為了戲劇效果服務，在影機運動和平行剪接方面不斷鑽研、擴張，《播音王子》開場便先聲奪人，《飛女正傳》（1969）的凌厲和動感更可證之。沈殿霞曾江夜行一段為人津津樂道，正正是前面不斷加強的緊迫感，才突顯這終場的空寂情調。《昨天今天明天》（1970）幾乎整部戲以大段大段的平行剪接貫串，名符其實的以剪接建立結構，剪接就是電影。這樣追求技藝，六十年代中後期港台導演大概無出其右。七十年代的《應召女郎》（1973）重施平行剪接的故技，其他作品更著重取鏡和構圖的意味，《哈哈笑》（1976）懸於半空的上帝角度，《她》（1976）和《波斯·夕陽·情》雕琢的光感和構圖，尤其後者妻子自破鏡浮現的疊映鏡頭，俱見追求新派精美的心思（預示了八十年代港產片的美藝），不過當剪接放緩，早年的銳氣稍減，偶而也難免融於時流。

踏入七十年代，龍剛的精英姿態越為明顯。說龍剛的電影，反映社會問題，「社

會問題」實是戰後本土精英的經驗，包含希望與失落、執著與局限。理解他的定位，則不難理解他的鏡頭離開低下層及直截了當的社會問題，轉以描寫香港中上階層。《昨夜夢魂中》(1971)、《珮詩》(1972)、《她》，以文藝言情類型，援引西方心理分析，詮釋現代感情。龍剛對性、婚姻、中產階級的關注，雖未臻深刻，卻切合時代所需，敏感度於當時罕見。

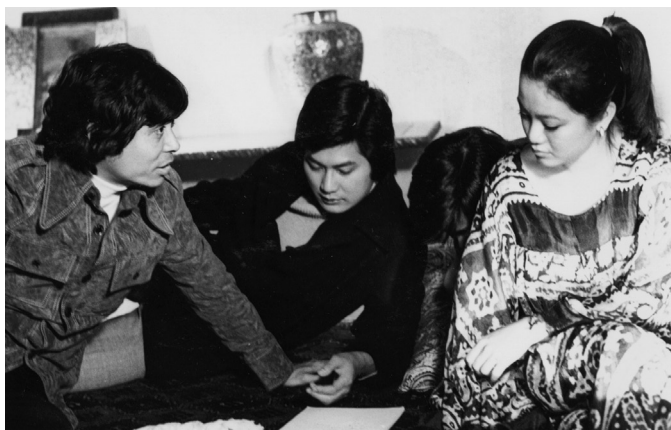
1970年刪剪公映的《昨天今天明天》闖入禁區，影射文化大革命在香港掀起的大風暴，藉此宣示戰後孕育的香港身份。影片近似西方反極權反殖民的政治電影，意識卻恰恰相反，安於現狀，充滿自信，提倡歸屬感，而渴求西方認同。《阿爾及爾之戰》(*The Battle of Algiers*, 1966)完結於民族自決的奮戰，《昨》片則是征服騷亂後的歌舞昇平，這是香港的特殊產品，和香港的殖民地命運一樣永堪玩味。其後的《廣島廿八》(1974)、《波斯·夕陽·情》更走出香港，在開闊的異國，談論人類未來的世界議題，抒寫現代香港人的感情困惑。雖力有不逮，陷溺於通俗文藝，這跨越國境的意識，實反映香港人自信日增，寄望躋身國際(中國歷史情結以《廣》片中焦姣角色的死亡告終)，當年則未為時人了解，發生許多爭議及矛盾。

由《播音王子》的都市小兒女、《英雄本色》的釋囚，以至《昨天今天明天》的香港整體、《廣島廿八》的世界政治，龍剛呈現生存的貧困、心靈的苦悶、社會的墮落，以至國際政治鬥爭和人類歷史的遺傷。既有香港狀況，亦見世界的變遷，而龍剛總要參與、探索，更親身出鏡。他的問題，與時並進，當下沒有確切的結論，尚待處理解決，必然繼續下去。俗見常批評他絮絮叨叨，問題在於七十年代追求快感和速食，步伐快得失去情智，連向來講究速度和節奏的龍剛也嫌太慢，這也反證了他逆流而行。

龍剛電影不是沒有含蓄的時刻，《應召女郎》中龍剛、金霏的貧賤夫妻，即罕見於六十年代後的香港電影，可不過三年，《哈哈笑》裡曾楚霖、羅蘭一家，幾乎是慘不忍睹的仿諷。龍剛走出文藝傳統，面對現實人心的劇變和複雜，美好的願望已不足夠，還需要批判，嘲諷，發洩，茫然若迷，混雜一起，才最為真實。

今日回顧，龍剛不僅是六、七十年代香港電影嬗變改革的力行者，其作品更探討香港發展為現代都市過程中的本土意識及問題，可謂承先啟後，同時代影人多難望項背，而他面對批評揶揄，仍抱持野心和魄力，使他成為性情突出、形象複雜的人物。

龍剛創作了時代所需，並預示後來者的專注。他未必直接影響後輩，但自新浪潮導演的電視作品起，我們看到相近的題材和美學手段，獲得更具意識、更為純正的發展探索。不止於《英雄本色》中的龍剛說：「這個世界很多事情是沒有理由講的」，曾楚霖在方育平作品中續以「這個世界的好人都死光了」的暗淡、犬儒，更是譚家明的電視片《離家少女》(1977)裡社工韋以茵、劉松仁於個案失敗後仍默默堅守的自勉



(左起)龍剛、鄧光榮、張艾嘉
(From left) Lung Kong, Alan Tang, Sylvia Chang

自重、徐克《第一類型危險》(1980)對香港城市本質及國際位置的繼續發掘。龍剛的先行者角色，便越為確實。

一言難盡，龍剛的電影如是，評論研究也難免如是。本書出版，感謝龍剛導演口述並親撰回憶，羅卡、何思穎、舒琪、王瑞祺、張偉雄、呂大樂、陳智德諸位撰文，發掘闡析龍剛電影的美學及意義，補充近三十年的空白。另重刊石琪、簡而清等的舊作，則呈現當年文化界對龍剛的讚許與諍諫。《昨天今天明天》與原裝劇本《瘟疫》的比較論述，或可望梅止渴，補救橫遭戕敗的經典。此外，輯錄當年的訪問及評論，褒貶兼容，保存時代印記，呈現龍剛富魅力和爭議的形象及創作。

香港電影資料館研究組前任主任黃愛玲小姐、郭靜寧小姐、吳詠恩小姐支持，編輯組同事劉勤銳、胡淑茵、單識君的參與和幫助，特別是合編者盛安琪負責訪談，整理浩瀚的口述紀錄，並分享編輯經驗，難以忘懷。

縱使題材多麼蕪雜，如何超前共時，承先啟後，龍剛電影的道德信念——真誠，惻隱，勇氣，犧牲，最應珍惜。《播音王子》的主角當為黎雯、王偉及夏娃的角色，他們的美德和善行，靈光燦爛，而平易凡俗。龍剛不是具傳統憂患意識的知識份子，但作品絕不缺乏淑世的信念和創作的執著，無論《哈哈笑》包含多少嬉罵和仇怨，也總有片刻《紅氣球》(*Le ballon rouge*, 1956)的高度。從《播音王子》到《波斯·夕陽·情》，十年創作期短促得近乎匆忙，雖迫出不少驚喜、非議、思考，仍然叫人惋惜。是龍剛的問題，是香港和香港電影的問題，已經很難說了。而正正因其難說，尚未塵埃落定，生命力依然活躍。