

HKinema 43

香港電影評論學會季刊

第四十三號2018年6月



遊走1968

HKinema 43

平
紉
個
野
維
結
駁
聲
炮
紅

第四十三號

總編輯：陳志華
專題編輯：張偉雄
設計：余穎欣
承印：新設計印刷有限公司

行政經理：吳兆南
出版經理：鄭超卓

出版：香港電影評論學會
地址：香港九龍石硤尾白田街30號
賽馬會創意藝術中心L6-08
電話：(852)2575 5149
傳真：(852)2891 2048
電郵：info@filmcritics.org.hk
網址：www.filmcritics.org.hk

出版日期：2018年6月



香港電影評論學會
Hong Kong Film Critics Society

©2018香港電影評論學會有限公司
版權所有 不得翻印



香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council

香港電影評論學會為藝發局資助團體
Hong Kong Film Critics Society
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
project do not represent the stand of
Council.

遊走1968

- 01 前言 張偉雄
- 02 革的是甚麼命？1968——時代與電影 沈旭暉
黃宇恆
- 06 從68記憶到當下想像 博比
- 12 折返歸零：尚盧高達與維爾托夫小組 何阿嵐

電影節餘音

- 16 在電影節裏，記一個演員的最後凝視 羅玉華
- 19 露琦茜亞瑪蒂的感官世界 張偉雄

閒尋舊蹤跡

- 24 東瀛初遇《一代妖姬》 蒲鋒

山田洋次的軌跡

- 27 (三)：「馬鹿」系列晉升賣座導演 劉偉霖



前言



經過了半個世紀，「1968」從一個歷史的缺口，變成研究反叛文化的寶庫，變成時代軌跡的刻印，變成未竟之路的懷緬，變成寄意的符號。一路同行的是電影：毋忘初衷、發掘新義、對照當下。

於1988年及1998年，香港藝術中心都辦過「火紅」電影專題¹，我們的觸覺從來不賴。今年是五十週年，步入五月已經有M+的「路磚之下」，跟「1968：電影非常年」同時推出，還有香港獨立電影節的「焦點影人：若松孝二與足立正生的獨立電影革命」[足立正生是大島渚《新宿小偷日記》（1969）的編劇]，《HKinema》自然配合回應。是次邀稿的三篇文章，都不是六部放映影片的延伸閱讀（個別推介長文都會在香港電影評論學會的網頁陸續看到），而是在1968年的生滅想像之間遊走。

沈旭輝是工作坊第一節「五月革命的來龍去脈」的嘉賓講者，他與黃宇恆合寫的「革的是甚麼命？1968——時代與電影」簡單提出三個左翼回望的層面，分別是重現現場[貝托魯奇（Bernardo Bertolucci）的《戲夢巴黎》（*The Dreamers*, 2003）]、回到現場[高達的《中國女》（*La Chinoise*, 1967）]，和後來的反思[尚揚安（Jean Yanne）的《假如這是真的》（*Les Chinois à Paris*, 1974）]。博比從68記憶到當下想像一文則「對映成雙」地去指出電影辯證時代的力量從未間斷，計有《紅在革命蔓延時》（*A Grin Without a Cat*, 1977）比對《68火紅正蔓延》（*In the Intense Now*, 2017）、《中國女》（*La Chinoise*, 1967）比對《高達：革命性改變》

（*Redoubtable*, 2017）、《當下1》（*Actua I*, 1968）比對《平凡戀人》（*Regular Lovers*, 2005）。高達的身影，總會在回味反叛的時刻，反反覆覆地去捕捉、再寫甚至重塑，何阿嵐則試圖擺脫繁瑣的高達想像，以《英國之聲》（*British Sounds*, 1970）及《一切安好》（*Tout Va Bien*, 1972）作為他所見到的、最直接的高達後68反思。

還有羅玉華有感而發，對象是另一個重要的新浪潮代表形象——尚皮亞里奧（Jean-Pierre Léaud）。藉他一新一舊主演的兩部片，分別是（又是）高達的《小小電影公司興亡史》（*Rise and Fall of a Small Film Company*, 1986）及諏訪敦彥的《獅子徹夜安眠》（*The Lion Sleeps Tonight*, 2017），面容顯現老態，縱歲月流逝，青春的印記仍深烙其上。在《戲夢巴黎》裏，里奧在Cinémathèque門外支持Henri Langlois 叫喊發聲的片段給予我們靈感，我們遂揀了他和杜魯福（François Truffaut）在當年抗爭時身處人群中的一張相片作為「遊走1968」的封面。羅玉華這篇在電影節裏，記一個演員的最後凝視，跟我寫的露琦茜亞瑪蒂的感官世界又合組成一個回味電影節的副專題。

張偉雄

註

¹ 分別為1988的「風暴的年代——六八思潮與電影創作」及1998年的「至激年代——解放 迷幻 狂野六十」。



革的是甚麼命？ 1968——時代與電影

沈旭暉 黃宇恆

六、七十年代正值「火紅年代」，不只在中國大陸、香港，在歐洲——特別是法國亦然。1968年的巴黎「五月風暴」影響了整個時代，成了全球左翼運動的濫觴，巴黎學生、美國嬉皮士、中國紅衛兵東西輝映，也縮影了戰後一代嬰兒潮的叛逆與追尋。今天雖然事過境遷，但提起「68精神」，在法國依然是不能磨滅的集體回憶，對今日政壇也依然充滿影響。要了解當時的法國要從何入手？其中一個絕佳進路，就是電影。

《戲夢巴黎》：回望五十年前學運歲月與當中的失落

五月風暴對電影界影響甚深，這點從2003年的法國電影《戲夢巴黎》（*The Dreamers*）中可見一斑。電影背景設於1968年正值五月風暴的巴黎，講述一個美國青年遠渡來到法國，結識同為電影迷的一對兄妹，然後三人之間發生了難捨難離的情愛關係。

很多人認識這部電影，都是因為當中頗為頻繁的性愛情節，但這部文藝片當然不是那麼簡單，它實際上探討的是六十年代法國電影新浪潮以及左翼思潮對當時年輕人的影響，而且還有導演本人對六十年代的懷緬之情。

《戲夢巴黎》的三位主角皆情迷電影，生活中不時模仿電影情節，同時他們又是當時常見的左翼青年，電影中不時會見到文革海報、毛語錄等等；但問題是，這些左翼青年真的了解左翼思想嗎？也許不然。學運爆發逼使學校停課，三位主角除了做愛和看電影之外，基本上沒有其他事情可做，他們一直沉浸在理想世界當中，但在電影結尾還是要重返現實世界，加入街頭的抗爭人潮，他們某程度上，只是跟隨世界大勢隨波逐流。

《戲夢巴黎》中的「夢」的失落，其實反映導演對左翼運動「失敗」後的內心獨白以及理想主義的破滅。本片導演貝托魯奇（Bernardo

Bertolucci) 是公認的左派導演，他經常在電影加入左翼思想，曾在中國引起廣泛爭議，而導演前輩高達 (Jean - Luc Godard) 更是他的偶像。六十年代初法國新浪潮電影和1968年巴黎五月風暴的盛行，高達都是兩者的重要推手，而在1968年當時只得二十八歲的貝托魯奇才剛剛開始拍攝電影。以上種種當然對貝托魯奇影響甚深，然而，六十年代的學運結束後並未有在社會根本結構上改變甚麼，這種失落，就反映在《戲夢巴黎》之中。

文青最愛的高達也是大「左膠」：《中國女》

即使並非熱愛，文青也必然認識法國大導演尚盧高達（當然不是日本的Gundam），以實驗電影見稱的這位法國新浪潮電影重要推手，對法國左翼思潮亦頗有影響。多年前，香港舉行過一個「高達影展」，筆者曾介紹過他的電影《過河卒》（*Le Petit Soldat*, 1963, 又譯《小兵》）。

至於高達對左翼思想的支持和信仰，從他1967年拍攝的電影《中國女》（*La Chinoise*）更能看出。片名 *La Chinoise* 直譯其實只是「The Chinese」，故事中的五位主角當然並非真的是中國人，而只是一群深信中國式社會主義的法國青年。他們在巴黎進行社會主義活動，包括召開「共產黨會議」，收藏「紅寶書」，牆上掛上毛主席語錄。憎恨資本主義的他們，甚至希望炸毀巴黎種種代表資產階層的建築

以今天的觀點看來，也許會以為這些情節難以相信，但要強調的是，高達本人卻是非常認真地信仰共產主義。《中國女》的誕生比「五月風暴」早一年，可見高達已預視了社會主義在法國遍地開花。受五月風暴影響，1968年的康城影展亦要停辦，原因正是身為康城影展評審之一的高達，聯同了其他導演阻止影展進行，為的是「要與學生站在同一陣線」。

受1968年學運刺激，高達與其他左翼導演如尚皮亞哥連 (Jean-Pierre Gorin) 合組「維爾托

夫小組」(Dziga Vertov Group)，名稱就是取自蘇聯紀錄片大師維爾托夫。他們接連拍攝更多左翼電影，以宣揚心中的共產主義意向，1972年的《一切安好》(*Tout Va Bien*) 就是其中代表作，講述香腸工廠工人的罷工與抗爭。不過，這些抗爭電影在商業上非常不成功，甚至可以稱為「失敗」；到了八十年代，高達才開始重歸其他類型題材的電影。他的心路歷程，也是一代人的宿命，到了最後，理想與現實之間，還是有所取捨。

解放軍解放巴黎？七十年代的荒誕喜劇《假如這是真的》

然而，眾多與巴黎「五月風暴」有關的電影、電影人當中，最令人印象深刻的，反而是多年後的1974年才出現的喜劇電影——《假如這是真的》(*Les Chinois à Paris*, 又譯《中國人在巴黎》)。

電影講述六十年代中國正值文化大革命全盛時



《戲夢巴黎》



《中國女》



期，中國派出六億解放軍解放歐洲。與偉大的共產主義大軍相比，資本主義陣營的歐洲簡直不堪一擊。歐洲人連番逃亡，連英女王也要走難到香港。正當法國人一舉醒來之際，便發現滿街都是中國解放軍。於是在中國統治下，法國人開始奉行「中國式社會主義」生活：舞龍舞獅、高舉毛語錄、當然少不了批鬥和演樣版戲等文革元素（似乎比中國的真實文革溫和得多）；反過來，解放軍卻因為法式夜生活過於精彩而日漸墮落，逼得解放軍要撤出法國

《假如這是真的》雖然講述中國侵略全世界，但重點並非在於「中國威脅論」，反而是法國人借用他者視角，對法國同胞的自嘲，有點像美國電影《波叔出城：哈薩克鄉下佬去美國搵數》（*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006）借用「哈薩克」視角對自身文化荒誕的自嘲。本片導演尚揚安（Jean Yanne）雖然也和貝托魯奇、高達一樣屬於左派導演，但並非「左膠」，他於七十年代拍攝這一套電影的目的，是想諷刺盲目追求左翼理想的法國

年輕人。當時參與五月風暴的年輕人，人人都說自己信仰毛主義，甚至支持文化大革命，事實上卻沒有人真正明白文化大革命的意義，亦不知道在中國發生了甚麼事、死了多少人。

一場運動，各自表述

很多人以為國際關係沉悶難懂，但其實要理解國際關係有極多途徑。電影正是我們了解前人想法的直接方法之一，由不同導演呈現出來的六十年代巴黎，自然因應「事者立場而有不同面貌。

同時，電影既能反映當代人的國際視野，同時亦能影響觀眾對世界的理解。由JFurman Daniel, III Paul Musgrave 寫成的學術論文 *Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations* 強調，觀眾很容易相信電影所云，從而根據電影的印象改變對現實世界的看法。

巴黎「五月風暴」影響法國電影人甚深，更同



《假如這是真的》

時影響日後的法國電影發展；而這些電影，又影響了日後觀眾對學運、時代的看法——我們可以從不同電影、電影人的故事中，以完全不同的角度了解1968年的巴黎五月風暴。

究竟，1968年一眾上街的學生，大家革的是甚麼命？之後有沒有後悔？整場運動，帶來的是進步、還是停滯？最終歸於平靜，是大環境使然、人性的必然，還是運動本身的不力所致？不同的電影給予我們不同的答案，只怕要再多看幾部戲，才能有更立體的理解了。



從68記憶到當下想像

博比



《紅在革命蔓延時》

「你永遠不知道你拍下的的是甚麼。」從1977年基斯馬爾卡 (Chris Marker) 的《紅在革命蔓延時》(A Grain Without a Cat) 穿越四十年到2017年祖莫尼拉沙利斯 (João Moreira Salles) 的《68火紅正蔓延》(In the Intense Now)，這句話賦予了人們怎樣理解1968這年份的自由，並將一直承傳下去。

從連結到拆解

家庭影片拍 小孩第一次走路，在研究社會階級關係的觀眾眼內，說故事的卻是在背景遠處步出鏡頭外的保姆；又看萬里長城，一個學者與一個遊客面對同一建築可以得出不同印象。《68》全片都在提醒這種感知的差異，跟《紅》塑造的抗爭共同體面貌相對照，尤其《68》重現《紅》當中學生與工人叫喊打倒老闆的同一組片段，卻補充了後者沒有的段落，詳盡呈現兩邊對話內容，顯現學生其他訴求與工人群眾的落差。《68》更在旁白補充了工人對學生的觀感，實是視他們為未來的老闆，而非同行的夥伴。

剪接遊走於不同國族，同樣採取街頭紀錄素材，《紅》顯現規模與後果的不同，《68》則捕捉近似遭遇的感受。前者強調彼此間的政治處境聯繫，開場的蒙太奇將各地示威與俄國《波

《68火紅正蔓延》

特金號戰艦》(Battleship Potemkin, 1925) 連結，於後者重新被呈現為一個個獨立事件，抗爭對象、理念與程度不可同日而語。藉 歷史的距離，《68》分隔布拉格之春後的打壓、中共文化大革命背景下百姓的面目模糊，以及法國五月的學運與工運，而非《紅》網綁性地劃一為國際左翼對政權的反撲。

《紅》與《68》的並置不是偶然，而是我個人有意為之的致敬與回應。同樣有個人情感的書寫，前者為親身經歷運動者，卻將部分獨白交由他人演繹；後者則只從史書資料上認知事件，卻毫不掩飾其見解的主觀角度。可見真實的基礎下，不同的人在構建不同的真相。而箇中記憶的改寫、歷史的想像，正是電影媒介的奧妙。

從相信到批判

《68》在散文電影形式上呼應《紅》，在劇情片的舞台則見《高達：革命性改變》(Redoubtable, 2017) 重演《中國女》(La Chinoise, 1967)。

1967年，正如基斯馬爾卡在《紅》強調作為歷史的真正轉捩點，亦是尚盧高達 (Jean-Luc Godard) 轉變電影風格的一大分水嶺，而《中

《中國女》就被廣泛視為翌年五月風暴的預示。同輩輪流授課，接受提問，各自表述，投票表態，達致共識。橫移鏡頭展現學習與教導的平等位置，而非師長高高在上。《中國女》尚皮亞里奧（Jean - Pierre Léaud）仿效劇場表演的論調，也彷彿暗合領導68運動的學生領袖姿態——Daniel Marc Cohn - Bendit將電視／電影化為他表演的舞台。

《高達》縱然繼承《中國女》的色彩、影像、聲音、文字及剪接的一切視聽表現手法，卻顯然不再相信這美學形式背後的理念，引用目的只為噱頭式的娛樂效果，徹底走諷刺喜劇路線，將高達電影對話內的長篇宣言及討論簡化並趣味化。影片站在全知高地，將高達塑造成偏執瘋狂的政治先鋒，放大並重複其跌碎眼鏡的滑稽，意味當事人瞎了眼、失去正確的眼光，意圖刻劃當時由高達或其電影派別所代表的某種極端狂熱的政治情緒。

然而《中國女》除卻以中國為模範卻不為意當地災難之外，仍留有對法國社會自身的清醒思考，比如有學生不肯舉手支持組織的提案，其聲音並沒有被消去，其異見可在鏡頭前一刀不剪地呈現；當中所討論的命題，如炸毀大學與否的公共議題，到今日以至未來仍有參考與反思的價值。反觀《高達》聚焦高達與安妮維雅嬋絲基（Anne Wiazemsky）的愛情關係，與一眾影友因康城而起的爭拗都止於私人恩怨，批判終歸於輕省。



《中國女》

從他們到她們

也許《高達》真正可貴之處，是其來自安妮維雅嬋絲基從女性出發的視點：她怎樣尋求獨立於高達以外的自主，又怎樣擺脫其操控，這場兩性關係的角力，置身於68學生對學校、勞資方的大時代背景，首次成為主舞台。68之時，艾麗絲華妲（Agnès Varda）並不在法國現場，她後來的《唱不唱由你》（*One Sings, the Others Doesn't*, 1977）僅記下女性主義的社會運動時期屬於七十年代。沙利斯在《68》就其抽取的68年運動片段，指出大多都捕捉到女性的身影，但偏偏欠缺她們的發聲。

高達作品亦一向有女角表現自我的空間，68年前已如是，之後亦延續至今。他就寫過《我所知道她的二三事》（*2 or 3 Things I Know About Her*, 1967）一個個「她」的自白，對於被消費的自覺；《男與女》（*Masculin, Féminin*, 1966）、《一切安好》（*Tout Va Bien*, 1972）等都在畫面與台詞上表現男女思想行為之別。這些來自她自身，還是他加諸於她的想像？《高達》所描繪的安妮與《中國女》鏡頭下的Veronique之別是最直接的比較，但難道《高達》所呈現的，不也是經過男導演過濾後的女性聲音嗎？而68年的法國又真的沒有女性的想法嗎？

基斯馬爾卡與高達在當時似乎已意識到自身的局限，以及不同群組立場所不能互換的性質。1967年基斯馬爾卡與Mario Marret合作紀錄片《Be Seeing You》以製衣廠工人佔領工廠為題材，有指未能反映工人意向，於是促成梅德韋德金小組（The Medvedkin Group）的誕生〔基斯馬爾卡、高達，以及女演員茱麗葉芭杜（Juliet Berto）等俱列在內〕。工人群體拍攝《Be Seeing You》中同一抗爭事件，即為1969年的《爭鬥的階級》（*Class of Struggle*），由前作的集體男性聲音轉為Suzanne Zedet一位女工主導，片中除了對老闆的反抗，亦表現家庭內妻子承受丈夫的不解，後來《一切安好》香腸女工致電回家亦有承接這觀察。

1968年亦有一部只得十分鐘的未完成影片《Return to Work at the Wonder Factory》，主角正是不滿工會與資方談判成果，而拒絕回到原來工作崗位的工廠女工。沙利斯也有在《68》引用此片，卻只看出學生被邊緣化而不再是被拍攝的核心人物，而沒有談論到叫喊得最響亮的主角性別身份，正為不同觀眾對同一材料可有不同眼點的又一印證。

從集權到解放

1968對於當時電影人所帶來的衝擊，正是發掘這媒介於商業體制之外，表達政治訊息的自由，能作為抵抗官方定性的另一種記錄。這造就了一系列「戰鬥電影」（Cinema Militant）誕生，從1968到1977為期十年，前述的《Return to Work at the Wonder Factory》就屬其一。不同小組各有關注，抗爭題材不一，卻都有宣導其各自政治思想的單一目的。

只是「戰鬥電影」是最理想的68面貌反映嗎？為了貼近現實，盡量埋藏作者特色，終歸違反作者表現自我的真實本性，像《電影傳單》（Cinetracts, 1968）匿名創作，都塗抹不了高達的個人標籤，就是僭建現成圖像，透過加入文字或剪接來移植為自家宣言；《高達》也

講述了高達為集體創作《東風》（*Le Vent d'est*, 1970）而犧牲自己的橫移長鏡頭設計。

《電影傳單》一員William Klein接受《Sight & Sound》雜誌訪問時就曾說到，當年上街期間有人曾提議不同派系共同發明一套全新的、革命性的電影，五月風暴一完結，大家就各顧各去拍攝自己的電影，再沒有共拍的打算。這是可預見之事，畢竟每個人有獨特的視野，強行融進無意識的集體，只得一種方向，可能會是一場災難。2003年的《戲夢巴黎》（*The Dreamers*）就借美國學生Matthew之口，向好友Theo的理想提出疑問，如果滿街青年手拿的是同一本紅色小冊子，而非不同書本，難道不是噩夢？

因此68精神亦標誌作者／觀眾對所拍攝內容的真實性及其動機的重新審視。《中國女》與《紅》都可見充滿熱情與投身的信仰，可是其聲畫展示的理想始終不是持久真理，其意思一直隨年月過去而流變，與作者原來想法的距離更遠。一如《紅》的版本一直在更新，其拍攝對象所具的魅力與演說力量也在變，亦為基斯馬爾卡在過程中意識到。

現代觀眾再看《中國女》，一切慷慨激昂的演



說與願景都成為笑話，了解中國十年浩劫尤甚：不會燒書的台詞成空；以中國為榜樣，企圖關閉大學，從而推倒教育再來的偉大理想，實為破壞文明的根基。《中國女》突然插入的 Mao Mao 音樂如今聽來就像恐怖聲效，如同洗腦宣傳的有意戲謔多於真心歌頌。其政治偶像所推崇的證為謊言，電影能留下的實為藝術上作者風格突破的價值。《高達》的製作方向也由此衍生，向其美學外觀致敬，卻意在警惕其內在思想。也一如《紅》留下的是其形式創意的啟發，多於內容緊扣當代的關聯。

但這實是高達拍攝電影的本意，不從上而下灌輸價值意義，卻通過拆開文字、畫面與音效的手法，時刻要觀眾抽離，並反思所看所聽是否真實。及後他拍下《愉悅的知識》（*Joy of Learning*, 1969），又或是Guy Debord將著作拍成錄像的《景觀社會》（*The Society of the Spectacle*, 1973），都在質疑畫面的構成，除了針對資本主義下推動消費的廣告，也要警醒極權下的虛假意識，會刻意塑造一種表面和諧的全民舉手和議之假象。因此要去學習（*Joy of Learning* 之意），要去研究，不能照單全收，以免成為政權、商家的工具。

68運動的精神，或就在於《愉悅的知識》加諸法文標語的毛像，符號轉換了語境，不再代表中共那獨裁者的面貌，而是化作法國本土抗爭的圖騰；又像基斯馬爾卡後來以貓為記的鮮明個人色彩，以及所有1968時期的民眾塗鴉，有 每個人對於自由的闡釋，抗衡官方無情感的宣稱，如同《68》所見中國境內公式的口號。

從回顧到展望

鮮艷血紅的中國，對法國這片遙不可及的土地，始終只為理想的泡沫，作為現實的對立面，作為基於誤解而想達致的彼岸，是永不能實現的烏托邦。68前夕的華麗幻象曾賦予繽紛色彩的想像，從而爆發運動前期的能量，在《中國女》、《戲夢》、《68》豐富地展現後，更顯得後68年輕人夢醒後，一片迷茫與虛空。



《愉悅的知識》

失去顏色，可以是資本所限，作為前68服務主流觀眾之區別，亦可以是參與運動者選擇回憶的方式。菲臘加維爾（Philippe Garrel）拍攝《當下1》（*Actua 1*, 1968）時是即時記錄，到2005年的《平凡戀人》（*Regular Lovers*）則是故意以黑白攝影重現當時被視為已遺失的影像；電影中就表明亮色帶來愉悅，暗色卻是必須。

1968年他還有刻意不掛名的《啟示者》（*Le Révélateur*），不但沒有彩色，更將一切聲音隱去，還原電影形式最初的模樣，場景遠離法國現場，出走到四野無人的德國森林，表現出對當時膠 運動狀態的無力感，也跟《68》記下領袖Cohn-Bendit在68年重大時刻回到德國，標誌運動盡頭將至，有場景上與象徵上的共通處。

劇情反覆拖沓，欠缺前行的動力，皆是後68電影特徵。其漫無目的之苦悶，也客觀地表現在片長上——《母親與妓女》（*The Mother and the Whore*, 1973）、《平凡戀人》皆為三小時以上。《勾魂十三》（*Out 1*）自當可歸於此類，縱使仍保留色彩與卡士，卻長路漫漫到一



《平凡的戀人》

個地步，由始至終都無法找到出路的結局，見於68行動組織首腦失去蹤影、成員各自重投現實崗位、理想從現實返回舞台內發展等。從《中國女》、《愉悅的知識》一路走來的尚皮亞里奧與茱麗葉芭杜，踏進另一新浪潮標誌的電影世界，繼續見證劇場探索，卻不再共聚，年輕激情無從集結，終於各自消散。

於是後68就只有認清真相何其灰暗嗎？除了獨立紀錄片外，前述作品都主力圍繞年輕人，特別是其情感與欲望，以至後來的失落。若跳出這框架去回看當時呢？《死不逢時》（*May Fools*, 1990）借一家庭作社會縮影，賦予不同世代相處並對話的空間，從中刻劃理解運動的全相，不能忽略異見立場，同時也給予女性欲望釋放的出口，傭人得 階級財富的實現；《昨日 明日》（*Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000*, 1976）以「一人有一個幻想」的黑白片段，去交織社會男女群眾的未滿想像，更借助一道牆來集合所有人，成就一幅神聖的圖畫。理想世界，不在於一個世代的努力，而在於一個社會要共同擁抱的異象。

只是達致共識不能強迫，而一部藝術作品應了解解到觀點的限制，總不能全然涵蓋集體，以致淪為一言堂，甚至壟斷話語權。不同身份自有不同看法，可以是身處環境的不同，可以是時代世代的不同，可以是同一時代下政治取態的



《啟示者》

不同，可以是同一政治取態下創作方向的不同。68精神大概就是不斷的否定與爭議，不要被動接收影像，而要主動去閱讀並行動；不是簡單的無視作者原意，而是了解其背景脈絡，再思考不同時期與國度如何更新。

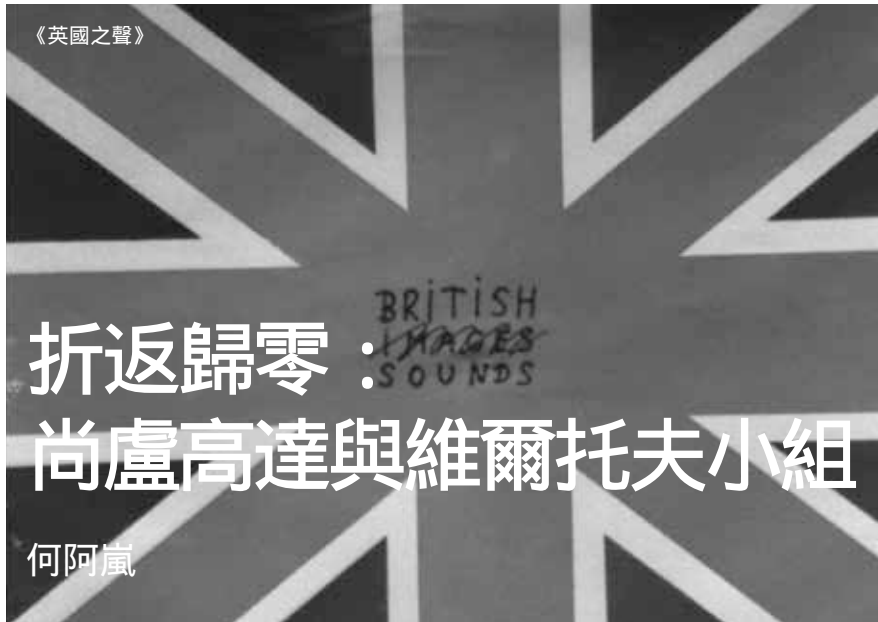
68啟示，自由討論，不要懼怕異議；提防極端，卻要放膽想像。《昨日 明日》的片名已道出下一代才是關鍵；《啟示者》亦於片首呈現鑰匙在小孩手中。68從未結束，只是等待下一次開局，如《戲夢》、《高達》尚未成全的死亡，結局永遠定格於新的開始——從《中國女》到《高達》、從《紅》到《68》、從《當下1》到《平凡戀人》、從尚皮亞里奧到Louis Garrel

只是前人的記憶重構，終將化為後來者的純粹想像。《高達》、《68》打破前人構建之信念，卻很易淪為一切皆不可再相信而欠缺遠景。不過總要相信後來者必有新的記憶，去為昔日銀幕紀錄注入新的感悟，再過五十年，作品或發揮新的作用。回到文首的引句，其實當年的電影早有異曲同工的台詞，出自《毀己滅私》（*Destroy Yourself*, 1969）：「你不能確定你所說的意思是甚麼」，而下一句是「總比甚麼都不說更好。」

「L'Imagination au pouvoir!」謹此互勉。



《高達：革命性改變》



「如果為一部馬克思主義—列寧主義電影印發了一百萬份宣傳品，那它就會變成《亂世佳人》」——尚盧高達

高達 (Jean-Luc Godard) 並沒有預視到1968學運的來臨，他早一年完成的《中國女》(*La Chinoise*, 1967) 是「文化大革命」成為西方政治時尚風潮下的產物，極具煽動性之餘，也反映當年的法國知識分子對中國有烏托邦式想像，一群青年毛澤東主義分子 (下稱毛派) 既熟讀毛語錄，又愛聽紅歌，共居形成合作社式的生活方式，鏡頭下的演出也更接近一種偶像崇拜，多於思考68學運前的法國政治問題，而且毛主義只是在巴黎高等師範學院出現的一些想法裏受到重視。我們不能否定高達對於政治的熱情，但就算在「維爾托夫小組」(Dziga Vertov Group) 時期，主動與毛派分子、黑豹黨甚至巴勒斯坦建國者們接觸，他也不願被界定傾向任何形式或主義。

高達在1968年之前的幾部電影已經開始轉為針對資產階級，現代化後的巴黎走入消費社會和異化的問題，但這些電影受到當時激進的左派分子抨擊，炮火最猛烈的要數到「情境主義國際」(Situationist International) 對他的指責：「高達的電影目前 (1966年) 代表了一種偽自由、對

文化和價值觀的虛假批評 他所標榜的文化，在很大程度上與他的電影觀眾文化 (價值觀上) 相同」言下之意，他只是迎合觀眾口味，意識形態上更是相近的文化商品，並沒有挑戰觀眾的常識和對眼前社會問題的理解。就算在學運期間，他也受到年輕社運分子指責，在大學門外畫上塗鴉：「最仆街 親共 / 瑞士佬就係高達！」(Godard le plus con des Suisses pro-chinois)。作為高達正式踏入政治電影前的最後一部電影《周末》(*Week End*, 1967)，他表示要為故事終結 (fin de conte) 和電影終結 (fin de cinéma)。要回到電影最基本的形成方式，尋找正確的聲音和影像的表達方法，「維爾托夫小組」的成立無疑是高達在電影和政治的分界線，當他組成這只有短短四年的小組，試圖要以電影介入革命運動時，這也是一場關於政治與影像之間的衝突。那麼，高達及其維爾托夫小組的特殊性到底在哪裏？他又用甚麼樣的方法去表現的呢？

以維爾托夫 (Dziga Vertov) 為名，試圖繼承和學習這位蘇聯電影導演、理論家的遺智，亦將電影當作引發革命的工具，表明了與愛森斯坦 (Sergei Eisenstein) 的電影理論對立。維爾托夫作為「電影眼」(Kino-Eye) 的代表人物，他試圖用電影眼來呈現出人眼不具備的功能。這種功能體現了鏡頭可以記錄、定格和飛掠，可以進



《英國之聲》

《東風》

行組接和編輯，從而不僅可以客觀地反映事物，還可以主觀地改造事物，進而去滿足無產階級革命的需求。「電影眼」主張電影不應該受到文學和戲劇的影響，而是作為一種獨立存在的藝術形式，要發揮該形式本身的獨特性。對於默片時期創作的電影人而言，攝影機就是他們創作電影的唯一工具，攝影機好比人的眼睛，具有呈現真實世界的功能，這項功能就要用來推動無產階級的革命事業。

對高達和小組而言，產生意義的困難在於電影體制的政治，而美學形式更與政治密不可分，維爾托夫小組作品中的聲音，影像，以及聲音和影像之間均構成「鬥爭」關係，似乎早在《愉悅的知識》（*Joy of Learning*, 1969）裏，高達已借兩位男女主角所言「折返歸零，令影像回到最基本的組合方法，我們才可以看到影像和聲音背後的權力關係，而且，更根本的問題在於能否對生活在影像世界的我們，時刻都對衝擊我們的聲音和影像作出理解和分析，維爾托夫小組要觀眾意識到要有這樣理解的必要，因為除非掌握知

識，否則，套用該片中的對白來說，我們將沒辦法真正了解、沒辦法真正製作電視或電影的意識形態。小組的作品並非如傳統「事手法」的電影般緊密，相反一切都建立在人物與事件的分裂以及聲音和畫面的距離上，引導觀眾質疑影像中發生的事，理解影像和聲音的關係並不只附屬於某一方面，並造成一種存在的微顫、一種不適應感。

小組的第二部作品《英國之聲》（*British Sounds*, 1970）是針對如何將英國這樣的資本主義國家再現的問題。從汽車工業生產線上伴隨一把分析英國階級的報導員聲音，一位女士赤裸全身來來回回在屋內行走，聲道上又是另一把聲音講述階級革命格言。聲音並不具有支配性，但需要觀眾時刻關注，同時令我們意識到電影具宣傳的性質。《英國之聲》其中受毛主義思想影響是相當明顯的，唯沒有將鬥爭情況以畫面表現出來，只是配搭了一系列汽車生產線的製造過程、裸體女性、新聞畫面等影像，畫面看似沒有關連，卻都是小組成員認為觀眾要關注的東西。電影中間又穿插男士、女士、孩子看來互相對話的聲音，其中孩子的聲音又會重複兩位大人的講話，聲音和畫面的組合形成的特殊關係，放回電影製作的時間（時值1970，革命熱潮還未退卻）和它的別名「[在「毛」相見（*See You at Mao*）]」整個脈絡中，它只想提出當放映一部激進電影時，銀幕如何變成一個對具體形勢提出方法拆解的黑板。電影變成一面要反映階級問題的工具，小組更要讓電影對政治問題變得更為尖銳、變為具有反省力的一種工具。當分析影像與聲音要如何配搭才出現他們心目中的正確影像時，小組所謂的正確性也變成要創作者引導觀眾一同作出階級鬥爭狀況的分析，生產過程中要帶出他們心目中正確的信息，並將信息傳達給觀眾。

如果說《英國之聲》是表現出小組對電影生產的方向分析，同一年完成的《東風》（*Le Vent d'est*, 1970）可能是能夠實踐他們心目中政治電影的模樣，更直接針對古典「事」在政治傳達上的限制。電影靈感源自一位左派分子的想法，所以這是一部左派觀點的西部電影。對於小組而



言，有這種想法本身已經是荒謬的，拍出來的成品也在不停質疑這想法的可行性，對於電影製作時的每一個過程加以自我批判，對普遍觀眾而言，如果入場想看一部「西部片」的話，自然感覺到不停的挫敗，但小組試圖要阻礙觀眾理解電影裏的故事，正是因為從一開始小組成員是對資本主義底下電影的生產模式提出質問，小組只不過是要引證他們心目中早已得到的答案。不過《東風》從電影製作上也實踐了其他電影不能夠想像的過程，電影製作期間採取了接近「直接民主」概念的方法，電影中每一個場景，都需要全體工作人員來決定，透過開會，並要工作人員們一致通過決議才實行。今天聽起來，這絕對是「愚蠢」的想法，對於傳統電影生產而言，是阻礙了電影拍攝進度，但從另一角度看，小組成員同時想消除導演作為電影製作期間強大的主導性，對於當年推崇集體創作的風潮下，這決定是有其時代意義的。

小組對傳統電影生產方式並未如我們想像中抗

拒，小組成員也拍過一個具革命信息的鬚後水廣告，1972年拍成的《一切安好》（*Tout Va Bien*）更是最好的例子，雖然回到傳統電影製作，還邀請明星參與，但影像中強調戲中工廠場面是在片場建造，毫不留情地對電影中生產方法和虛假性提出質疑，高達也拿他投資的最大型商業作品《春情金絲貓》（*Contempt*, 1963）中的對白開了玩笑，及後的《給珍的信》（*Letter to Jane*, 1972）只不過是轉換方式，其中的批判如其他作品是如出一轍。

有甚麼觀眾，就有甚麼需求，68革命後引發觀眾對政治最大回響的，並非任何有左派意識的電影，而是拍攝政治商業電影的哥斯達加華斯（Costa-Gavras）的《大風暴》（*Z*, 1969），高達和他的小組成員無法解決的問題是，他們以為革命發生後，觀眾對電影的觀念也會產生改變，他們以鏡頭帶來歐洲的資本主義問題、革命階級的控訴，他們以為觀眾產生了新的需求，特別是對工人階級的關注，還有對「革命」的需



求。維爾托夫小組的成立，如果有甚麼真正想改變的話，正是影像與觀眾之間的關係，不過，《英國之聲》和《東風》等電影，絕不會變成《亂世佳人》（*Gone with the Wind*, 1939）一樣，小組製作的電影違背了普遍觀眾的約束，也吸引不了目標觀眾，投資的電視台又不作播放，連自己在後來的訪問中也談到是全然失敗之作，但借用他在同一個訪問中的講法，他經歷了68年至72年這階段，從父母（意指傳統電影）身上慢慢找到屬於自己的語言，更具有問題意識。維爾托夫小組在革命熱潮退卻後也隨即解散，高達找到了他的終生伴侶一同探討錄像和電視的可能性。重新起步後，他整整花了十年時間的《世界電影（眾數）史》系列 [*Histoire(s) du cinéma*, 1989-1998] 可能是看得最清楚這段時期帶給他的痕跡，相對這時期將電影製作投身革命事業，變回投身電影上，他心中的政治問題，從來都是關注電影本質的問題。

在電影節裏， 記一個演員的 最後凝視

羅玉華



很抱歉，從來都不是尚皮亞里奧（Jean-Pierre L aud）的捧場客，直到，也許，現在。

不過，這不會是太遲，因為電影這媒介既是有時間性，也是跨越時間的。無論是多年輕的人，都可以在任何時候跟這法國新浪潮男孩在銀幕上共同經歷長大，老去，甚至死亡。又或者，可以先看他老去，然後再觀察他成長。從《四百擊》（*The 400 Blows*, 1959）開始，電影這媒介使小男孩立即成熟，又瞬間衰老，然後這刻我們也在凝視他的下一步——跟死亡打交道。今年的香港國際電影節，便放映了兩部男孩的作品，這看似是無意的巧合，亦更像命運的呼喚。雖然電影可以跨越時間，但歲月只會催人。

是的。這是同一個放映廳，同一個電影節，同一個演員。香港大會堂在今年四月幾天內放了兩部尚皮亞里奧主演，同樣有關拍電影的電影——一部是三十年來未有曝光，修復後再現銀幕，尚盧高達（Jean-Luc Godard）的電視電影《小小電影公司興亡史》（*Rise and Fall of a Small Film Company*, 1986，簡稱《小小》），另一部是諏訪敦彥的新作《獅子徹夜安眠》（*The Lion Sleeps Tonight*, 2017，簡稱《獅子》）。前者一貫新浪潮

大師對電影製作的反思和諷刺，無論從事形式、影像聲音語言、批判態度而言，都可說是晚期高達的前期作；而後者是法國新浪潮的日系回應，表面上是一個法式童趣故事，底子裏是日籍影人向電影史裏最有活力的其中一頁作出致敬。

也許《小小》這個有關一個有點神經質的導演籌錢開戲的故事，會令人想到高達其他有關電影拍攝的作品，如《春情金絲貓》（*Contempt*, 1963），《慢動作》[*Sauve qui peut (la vie)* 或 *Every Man for Himself*, 1980]，《激情》（*Passion*, 1982）和《芳名卡門》（*Pr nom Carmen*, 1983）。不過，見到當時跟高達久違了的里奧再次粉墨登場，再加上故事中穿插一眾幕後工友，從導演監製到臨時演員和技術員不等，卻更令人聯想到杜魯福（François Truffaut）的《日以作夜》（*Day for Night*, 1973）。高達確實在不同的場合特別提到他對《日以作夜》和杜魯福的看法，而杜也回了一封二十頁長信回應高達對他和里奧的批評，兩人因此不相往來。今天看來，《小小》也許是高達在杜魯福於1984年逝世後的一個小小輓歌，以一個似曾相識的

故事、一位久別重逢的演員，用自己的方法悼念故友。而這八十年代中的作品也連接了十年後奧利華阿薩耶斯（Olivier Assayas）的《女飛賊再現江湖》（*Irma Vep*, 1996）。里奧在兩片中皆演導演——高達片中的那個落魄導演，遙遙指向阿薩耶斯那個瀕臨精神崩潰的導演和他那未知是否成功完成的電影拍攝。高達在八十年代探索電視的冒起和普及對電影形式和放映的挑戰，阿薩耶斯則在九十年代面對全球化跨國電影對法國電影史觀的衝擊。

《小小》中反覆重來的試鏡、慢動作和重複的定格，隨意念讀文學作品為對白，令人注視那群可能從此消失片場的落選演員。後維爾托夫小組（Dziga Vertov Group）的高達被普遍認為是重返較主流和商業的製作，但從今天的目光看，這時期的高達是在開拓一個更大膽探索電影未來的視野。無論是對於電視製作和播放的模式、觀（群）眾因此的變化、錄像的普及、電影與政治的關係、和對創作者的自我顛覆等，這個有關影片財務（無法）成形的過程的小型電視製作，以監製之死作結，里奧那名為巴贊（Bazin）的中年潦倒導演的遭遇實在令人不得不心裏苦笑。

然後，三十年後的《獅子》似是某種新生代式的懷舊。這回里奧飾演的是演員——對的，又是《日以作夜》的影子。法國新浪潮的大男孩，如今成了老伯伯。長髮依舊，年華已逝，身形變了，手指頭不期然地震動震動，面頰也不由自主地稍微抽搐，嘴唇都退得薄薄的。老男孩現在關注的是甚麼？相對《日以作夜》裏年輕的Alphonse因一時失戀而起了逃離劇組的念頭，《獅子》裏的Jean為了演繹死亡的一刻而跟導演有所分歧，從而開始戀舊遇新之旅。戲中導演說死亡就像是安眠一樣，有如在對讀片名的英文版（*The Lion Sleeps Tonight*）和法文版（*Le Lion est Mort Ce Soir*，意指「今夜獅子死了」）。雖然這是里奧本人喜愛的一首歌名，但並不一定是他對死亡的想像。就如戲中的他說，死亡是人生走到七、八十歲時有所準備的邂逅，一生一台戲，除了本能要把戲演得好好之外，也許某種不期而遇的真實狀態



《小小電影公司興亡史》



《獅子徹夜安眠》



《獅子徹夜安眠》

令七十三歲的演員不得不思量生命裏錯過了甚麼。走出劇組的Jean 走進最愛女人（不是太太）的舊居，除了不斷跟她這年輕的幽靈對話（原來她在《日以作夜》的那一年過世），還偶遇了一群打算在舊屋拍攝恐怖片的小孩子。無所事事的小孩，發現這怪老頭自稱演員，便立即請他加入拍攝計劃。跟新朋友與舊愛的邂逅、對未知的恐懼和期待、老與幼的和而不同、即興式參與業餘者的實驗，不知資深演員會否因而得到啟發。這一切未知，也是影片本身的即興式拍攝手法——沒有劇本之餘，導演諏訪敦彥除了跟里奧互動討論電影的生死主題之外，也真的任由小演員們自己籌備並導演里奧拍了一部名為《恐怖屋》的鬼片。這些簡陋粗糙但又充滿童真的戲中戲片段，反而是最真實的。當老演員不受專業導演說服死亡是安眠時，卻任由小孩指導被鬼嚇壞的場面。煞科戲在附近的一個大湖邊拍攝，撞鬼的Jean走向湖中，畫面似曾相識。不知里奧在拍《獅子》時除了被孩子的嘈吵聲煩到外，又會不會有所懷念他還是十二歲時的那個Antoine Doinel？

最近楚原的台上感言，說的是電影生涯，而非電影夢。電影幫人作夢，但過程也是許多人的一生經歷。影像似新還舊，這個古來稀的里奧，令人想起他在去年電影節放映過的《路易十四的最後時刻》[*The Death of Louis IV*, 2016, 阿爾拔塞拉 (Albert Serra) 導演] 裏飾演不久人世的太陽王。不知是演技還是真實的效果，那時看罷也有點擔心這會不會是他的遺作，頓感法國新浪潮會否再少一員。路易十四生前無時無刻被人圍觀，死後也要被解剖研究腸臟的大小。當代演員大概也是同樣被人群包圍的敏感生物，他們在銀幕上投映的情感控制看似容易自如，但當影像可以跨越時空，任由不同年代、不同背景的群眾在不同的介面上任意收看他們不同的人生歷練時，演員其實都不是自由。最後，里奧的Jean在《獅子》裏還是要面對那場演死的一幕。「開麥拉」啟動，要說的對白也說了，鏡頭慢慢推近，眼睛真的要閉上嗎？ 還是要繼續凝視那些看不到的觀眾？



《路易十四的最後時刻》

露琦茜亞瑪蒂的感官世界

張偉雄

《聖女性女》

「當你發現一個像露琦茜亞瑪蒂般那麼獨創、成熟，和難以捉摸的作者，你感覺像在見證奇蹟。」——艾慕杜華

露琦茜亞瑪蒂 (Lucrecia Martel) 這名字對於香港觀眾就算不是陌生，也不能說是熟悉，《濕樂園》(La ciénaga, 2001) 當年一鳴驚人，是阿根廷新電影 (Nuevo Cine Argentino) 主打作，在香港國際電影節出現跟本地影迷打個招呼。是跟沙士有關係嗎？我們竟遺漏了她的《聖女性女》(The Holy Girl, 2004)，「善忘瑪蒂症」感染到2008年，《無頭女》(Headless Woman) 全球影展矚目，被譽為千禧後最重要的一部女性主義電影經典，再一次緣慳一面。終於，時機由姍姍來遲的《流亡將軍沙馬》(Zama, 2017) 帶出，我們終於把握機會撥開雲霧看繁花，一次過重新「發掘」瑪蒂。

《流亡將軍沙馬》改編文學作品，描寫一個西班牙殖民官身處野蠻阿根廷調遷無路的困頓處境，從多個角度去看都是瑪蒂創作思路的新取向，於是，將她之前三部長片視為三部曲去審視遂變得是個追補的工夫和任務。《濕樂園》、《聖女性女》和《無頭女》皆在阿根廷西北部薩耳塔 (Salta) 地區拍攝，瑪蒂在那裏渡過成長歲月，然而懷舊不是她那杯茶，她利用城

鄉視覺性，去顯示阿根廷當下未完成的脫殖身份，三片都對中產階級女性進行逐步進逼的批評，不能忽略瑪蒂的女性反省。她更有獨門感性，對女性身體及心理進行全面、反覆的驗察，「薩耳塔三部曲」¹ 視聽交錯之餘，更是觸感、氣味和溫度等的反覆寫照。

1. 《濕樂園》——自然主義下的不自然生活

《濕樂園》的自然主義景觀非常耀目，是承繼新寫實主義 (Neorealism) 向更誠實的時空追尋的時代性現象，七十年代在美國是尊卡薩維蒂 (John Cassavetes)，千禧世在阿根廷是瑪蒂。瑪蒂以地緣文化印證，先行觀察現實的自然條件，然後用富個性、卻保持低調的框架視覺進行詮釋，呈現她理解中阿根廷不自然的生活文化。環境 (人物選擇居住的地方) 和風景 (人物存在的地方) 在地 (也在膠片裏) 結合，人事生態回歸至基本韻律，不花多餘的文學修飾 事，去給外人 (如觀眾) 作嚮導。

《濕樂園》一開始瑪蒂就要求我們用主動一點的感官去「看」她的電影。她帶我們到薩耳塔鄉鎮一個大宅院，在打理得不太好的泳池旁，聽到金屬椅拖地聲，我們會覺得刺耳，但弄出聲音的女主人家Mecha在醉意下帶 墨鏡沒有強烈反應，之後她仆倒，玻璃插傷她前胸，沒

《濕樂園》



有實時的鏡頭拍到，只有其他成年人遲鈍的反應。大陰天開始下起雨來，兩個女兒雞手鴨腳攙扶她，駕車送院。事件在一個接近真實時間的集體互動中交代出來，隨角色穿越門房戶內戶外，瑪蒂小心去捕捉溫度和濕度的變化，濁水酒精雨水甚至血的氣味貫串互相牽制，暗中描寫擦撞的痛感（或無痛感）。這是瑪蒂日後幾乎無時無刻都在做，成為她電影作者標記的「視覺 - 聽覺 - 味覺 - 觸覺」感官衝突對話。

首先是游牧生涯（Nomadism），然後是守居意識（Sedentarism），藉跟瑪蒂童年相仿的場景，《濕樂園》呈現歐洲的中產階級家庭在流遷過程中的實況，也帶出阿根廷當代人文發展根本的矛盾性。在訪問中她說過經常跟兄弟姊妹靠在祖母和母親的床上聽鬼故事，瑪蒂反顧這個童年經驗，目的不是甚麼溫馨懷舊，她看穿中產階級家庭意識追求心中有鬼、沒有願景的安全感。Momi（大女兒）不希望跟她一起成長的女僕Isabel離開，母親的受傷讓José（大兒子）回來，「裙腳仔」的他很不願意回去布宜諾斯艾利斯。他們總是拖到最後一刻才做決定，看清楚也不是甚麼解決問題做決定，Mecha指令丈夫分房睡，倒沒有分居及離婚的計劃。Isabel被罵偷毛巾忍辱留下，懷孕的劇情暗示，才令她成為全片「最勇敢」的上路人。可以說大家苟且偷安，是故，影片的

《無頭女》



「驚險」戲劇元素不是的士高的打架，而是防範不了的意外。《濕樂園》由一個成人受傷的意外開始，結束在小男孩Luciano跌死的家居意外，道出嚴重的「愁城自困」。Luciano的母親Tali（Mecha的妹妹）曾教導他後院高牆外惡犬兇猛，最後卻是後院的高梯承載不起Luciano的好奇心，情況絕對可以引伸到阿根廷的國情閱讀。

《濕樂園》處處對這種集體性的人生忽略和誤解作低調的批評，片中有一個情節，中產女生跟有土著背景的男生郊遊打魚，回到鎮上男生把魚擲到地上，表示不會吃這些賤魚，Momi拾起來帶回家。瑪蒂又讓我嗅到氣味，是魚腥與污泥的氣味，沼澤地（swamp）的惡息正是如此。在強烈的視聽環境／氣味風景抵觸的考察下，人追求觸感安慰，也失落在感官的閉塞裏。影片中二女Veronica一頭捲髮，我看成是少女瑪蒂的化身代言，她沒甚麼話要說，只是到了末段她離開一會，去找電視新聞提及的神蹟水塔，回來後對姊姊說：「我甚麼也看不到」，作為《濕樂園》的「視障」註腳。

2. 《聖女性女》——跟聲音看過去

「聖女性女」當然是指小女生Amalia，然而我要先從母親Helena說起，因工成便，她每早都

《流亡將軍沙馬》



到酒店泳池游泳，耳朵入水，令她在影片的大部份時空都是耳朵聽不清楚的狀態，委實她是影片主力描寫一個「聽障」角色。她的女行政人員式髮型令她耳朵長期被頭髮遮蓋，對比兩個女生：Amalia和她的同學Josefina，及到酒店參加學術會議的男主角Jano，他們的耳朵清晰可見。若果我們將銀幕垂直平均分為八個段區，頓發覺《聖女性女》有一個「拍攝耳朵」的構圖策略，瑪蒂與攝影師Rui Pocas細心安排有聽覺的角色，放在中間的第四、五段，並刻意將他們的耳朵停留置中，造成不經意的特寫效果，教觀眾隨 視覺去跟角色一起去聆聽。

學校老師Inés的髮型也讓她的耳朵遮上一半，在她帶教條色彩的宗教指導下，Amalia憧憬聖靈召喚，像聖母瑪利亞遇上天使加百列，想是一個幸福的聽覺接收，但哪時聽到、怎樣聽到，不得而知。這種心情下Amalia就在酒店門外聽到《卡門》（*Carmen*）的獨特調子。Theremin這個「以觸動空氣」發聲的電子樂器，被瑪蒂發掘 觸感象徵意義，在當代女性主義者重新反思、批判下，《卡門》歌頌陽性的毀滅性深層迷戀無所遁形，科幻的音質帶出疏離效果未獲小女生認清時，Jano「那話兒」就隔 褲襠碰過來。沒有觀眾會真的相信這是個「召喚」，但我們就看到Amalia認真求證，聖召到「與性撻」，讀經唱詩時也自動

獻身自摸身體。神召落空、救贖不進不退，在非批判的筆觸下，Amalia的自我認知態度，跟Helena身體與心態不靈敏的風光生活成強烈對比。Helena拒絕聽前夫的電話，享受經營酒店時身處男人堆受寵的目光，私人空間與事業空間重疊，自然將Jano複雜的眼神解讀為中年人兩情相悅的浪漫。她心智不成熟比女兒尤甚，當我們看 Amalia一路求證時，Helena被帶到錄音室驗耳，不斷聽錯，她還是貫徹 她的嬉戲態度。

《濕樂園》討論視障，《聖女性女》則徹底討論聽障，自然要求觀眾發揮聽力。在這家有格調的酒店內推展兩母女各自散發、投奇的感官世界，視覺沒有令角色迷亂，她們都像習慣了，門戶之間出入自如，讓瑪蒂的自覺主導型構圖，先建立一種隱約的親密或疏離，但聽覺才是尺度，鏡頭外的聲音、場景內鏡頭的畫外聲音、場景外的插入外來聲音，林林總總，意義繁多，觀眾要注意並發掘誰在聽誰聽不清楚誰聽錯，邊看邊聽，自當不亦樂乎。

在聽覺和視覺的精緻鋪排下，《聖女性女》是她最布烈遜（Robert Bresson）的作品。Amalia有種慕雪德（Mouchette）鬱悶少女的氣質，可幸是瑪蒂從不沉迷悲劇；反而，這甚至是瑪蒂最富喜劇成分的作品，一方面通過對成



人女性被寵召的角色作出嘲諷，另一方面在邁向既定性醜聞的戲劇鋪排下，Amalia找到生理與情緒能安寧歸靜一處：Amalia一人獨佔酒店泳池，對比《濕樂園》的不潔泳池，現實暫借，那裏忽然像教堂莊嚴，並且是水的教堂，可以行浸禮，後來Josefina加入，無聲懺悔無語告解，生理與情緒都安頓好，一刻的靈性頓感悟到。

3.《無頭女》——閣下的安樂窩

《無頭女》處處延續瑪蒂對女性身心感官的解剖，也是一個生活疏忽的意外，但這一次嚴重很多倍，可能一名男孩被她撞死，驚魂未定，正面衝擊她的做人態度及存在價值觀。影片沒有描寫Veronica有沒有生理缺陷，但劈頭就告訴觀眾她是最殘廢的：只有身體沒有頭顱的女人，瑪蒂給她Veronica這名字，實是鼓勵我們想像她從《濕樂園》那個有力氣拋棄無知的女生走過來，戲中她經常被叫做Vero，被宰割了一半的意象。

耳子不靈光的狀況下，出入迷魂陣的Helena

於兩性遊戲中受寵，滿足於以男權規則支配，由酒店門房的安樂窩；Veronica萬般不情願地認識它的虛幻真像。出力保護Veronica的「男人」（丈夫、情人、弟弟）都不是典型權力者的威武模樣，他們甚至不在權力核心，但當要去解決難題，他們行事效率高，清楚威權機器的運作，找對的人做對的事，最後，令整個「意外」人間蒸發。Veronica想找告解門徑，但發覺教堂內根本找不到告解室。她神經兮兮，發覺身邊的一切幾乎都是虛假、虛幻的，只要她默默接受，她會被給予、被安排一個幸福的安樂窩。

減少頭頂空間、特寫割開前額，甚至中鏡頭構圖也一樣這樣做，瑪蒂再一次發揮她的「自然辯證不自然」鏡頭美學，形成「無形」的心情壓力，在視覺上，也在感官上、心理上形成重量。雨水這一次又是一個重要的意象手段，是煩人的聲音，和悶人的潮濕感覺，容或濕身濕髮讓她清爽一時，有機會掀開第一道頭紗，然卻不足以指點迷津。《無頭女》的最後一個鏡頭她在酒店（《聖女性女》同一間）參加家庭聚會，她成為玻璃上的反影，化出兩個朦朧身影。



很多評論都指出，關於《無頭女》時代心理狀態，對二十世紀七十年代阿根廷的「污穢戰爭」（Dirty War, 1976-83）下中產女性的罪咎心態進行無處容身的揭露？，我更想誇大它這個時代觸覺，在電影文化意義上，我認為 *Verónica* 的形象及保守感知，更觸及貝隆夫人「國母」式的完美假象，從而，也對如《烽火人間》（*The Official Story*, 1985）中的中產母親妥協成分的反省，進行無聲批判，《無頭女》令《烽火人間》看上去真的還是報喜不報憂的官方故事。

後記：從警伯到叛徒的沙馬

《無頭女》之後，她一直構想一個科幻故事，遇上阻滯她就到熱帶叢林散心，身邊帶 Antonio di Benedetto 於 1956 年出版的《沙馬》。瑪蒂形容沙馬的悲劇是看不清楚自己到底是誰，身邊的人比他清楚，他困在自己給自己的牢籠。以此去看「薩耳塔三部曲」的女人主角，一樣說得通。

《流亡將軍沙馬》一開始就點出沙馬的盲點：

他站在灘野遠望，作為殖民官，在草叢間被幾名裸體土著女人吸引，被發現後被笑是偷窺者，他老羞成怒動手打人。然而到了末段，流落野外被辱打的是他，土匪與官兵兩邊都罵他是叛徒。他走出尊貴身份，未掌命運生死，叛徒只是他不名譽的身份，他一心想回家，做個簡單的家室男人；被罵叛徒若然他聽得入心，他就知道自己正進行身份改造，背向一年前的虛假身世，求生存抵達下一站，天國人間也無所謂，總算離開煉牢籠。

《流亡將軍沙馬》明確是瑪蒂另一個三部曲的新開始，作為作者她容或母題重複，形式上她總不會原地踏步，憧憬 Mecha、Helena、Verónica，以至 Zama 的下一站，回到歷史時刻，或未知未來，都值得走一趟。

註

¹ 請參考 Oscar Jubis: *The Films of Lucrecia Martel: The Salta Trilogy*, Germany: VDM Verlag Dr. Müller, 2010 及 Fiona Clancy: 'Motherhood in Crisis in Lucrecia Martel's Salta Trilogy', *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, Issue 10, Winter, 2015.



閒尋舊蹤跡

東瀛初遇 《一代妖姬》

蒲鋒

上期談過白光主演的名作《血染海棠紅》（1949），這次談白光同期另一名作《一代妖姬》（1950）。此片與《曼波女郎》（1957）和《血染海棠紅》雖然同有出處，來源並不相同，後兩者出自荷里活電影，《一代妖姬》則來自話劇。

《一代妖姬》講述民國時期北伐之前，北方軍閥橫行。白光飾演京劇花旦小香水，被軍閥手下的特務頭子馮占元（嚴俊飾）看上，但她不假辭色，而且已有情郎梁燕銘（黃河飾），梁是以醫生身份掩飾的革命黨。結果身份敗露被馮占元拘捕，馮知小香水愛梁燕銘，於是在小香水面前對梁施以酷刑。梁被判死刑，小香水以錢行賄仍不成。馮應承在行刑槍斃梁時換上假子彈，讓梁裝死放他逃生，條件是小香水以肉體交換。她為救愛郎不惜就範，誰知沒有假子彈這回事，梁照樣被處決了。她知道實情，乘馮醉後把他手刃了。臺灣的電影研究者黃仁先生早已指出：

「《一代妖姬》改編自舞臺劇《金小玉》，」¹
《金小玉》是劇作家及翻譯家李健吾在抗戰時的譯作，原劇是法國劇作家薩都（Victorien Sar dou, 1831-1908）的《托斯卡》（*La Tosca*）。黃仁先生的指陳沒錯，《一代妖姬》雖作了不少改動，但基本架構與關鍵情節，明顯都取材自《金小玉》。但我意外發現，原來早在《金小玉》之前，中國舞臺已有改編《托斯卡》的歷史，而且薩都這位劇作家，今天在華文世界雖不知名，但其劇作對中國及香港電影，影響不止一部《一代妖姬》，頗值得在黃仁先生的基礎上，再發掘下去。

薩都是十九世紀紅極一時的劇作家。首個劇本《學生酒館》（*The Student's Tavern*）於1854年上演，卻並不成功。1859年始成名，畢生寫超過七十多個劇本。當中著名的有《祖國》（*Patrie!*, 1869）、《怨恨》（*La Haine*, 1874）、《費朵拉》（*Fédora*, 1882）、《托斯卡》（*La Tosca*,

1887)等。薩都被視為十九世紀興起的「佳構劇」(pièce bien faite)代表人物。佳構劇不重人物性格的深度，而重視戲劇上的驚險，先為角色設定一些簡單卻強烈的感情及動機構成其行為邏輯，然後設計一個觀眾知道而劇中人不知道的秘密（就好像把京劇《三岔口》的盲打視覺效果變成一種戲劇），讓角色們依自己的簡單邏輯推展到一個令他們意外、卻是不可避免的戲劇高潮，隨角色發現真相而展開。人物關係的錯綜複雜（粗糙的類比就是無電視劇）是其劇情設計的技巧。例如《祖國》中，一個通姦的女人向當權者密告自己丈夫領導抵抗軍的起義計劃，為的是要幫自己的情夫，卻不知道情夫也是抵抗軍首腦，結果令情夫被捕。佳構劇在十九世紀以其緊張和強烈的感情衝擊，廣受民眾歡迎，卻不受批評家喜愛，蕭伯納(George Bernard Shaw)對佳構劇批評最烈，直指這種劇的創作像工廠生產一樣機械。薩都雖曾紅極一時，今天已很少人認識。但他有一個劇本則是一般有西方文化常識的人都知道的，正是《金小玉》的原著《托斯卡》，因它被普契尼(Puccini)改編成今天古典樂迷無人不知的歌劇²。

《一代妖姬》對《托斯卡》作了不少大改動。原劇時代背景是拿破崙時期的意大利羅馬。在薩都筆下，是法國代表的新時代和守舊專制的舊勢力對抗的時代。男主角馬里奧(Mario Cavaradossi，對應電影中的黃河)是在教堂繪畫的畫師，見義勇為收留了一個清白的逃犯，他的女友托斯卡(Floria Tosca，對應電影中的白光)是個當紅歌女，瘋狂地愛馬里奧。負責追捕逃犯的男爵斯卡皮亞(Braron Vitellio Scarpia，對應電影中的嚴俊)利用托斯卡愛中的妒忌，以逃犯姊姊遺下的一柄扇子，暗示馬里奧與人染，暴怒的托斯卡去馬里奧與她的隱秘愛巢質問馬里奧，因而知道逃犯的位置，她為救馬里奧於斯卡皮亞的酷刑，把逃犯匿藏的秘密地方告訴了斯卡皮亞。但還是遭到勒索，要用她的肉體交換換馬里奧的死。托斯卡和小香水雖有些相似地方，一樣是愛得熾熱奔

放，也是當紅藝人，但托斯卡因妒忌而犯錯這關鍵情節卻沒有了。但有些地方又極之類似，最典型是那個行刑換上假子彈的橋段，便原封不動地照用，因為實在是非常好的情節設計。

薩都和話劇《托斯卡》在今天華人社會不著名，卻是中國話劇誕生期曾經被演出的劇目。二十世紀初在日本中國留學生所組織的春柳社，素被視為中國話劇的源頭。據歐陽予倩回憶，春柳社1907年冬作了最後一次演出，部分成員後來繼續以申西會的名義演出，他們在1909年作的第二次演出，劇目是《熱血》，《熱血》便即是《托斯卡》：「1909年初夏就有《熱血》的演出，也用申西會的名義。《熱血》是法國浪漫派作家薩都的作品，原名《杜司克》，日本新派戲劇作者田口菊町（編按：日本原名田口掬汀）把它譯編成為日本新派戲劇本，改名《熱血》。那時我們並沒有看過薩都的原作，只是根據田口菊町的日譯本翻譯的。據說薩都的原本是三幕，田口譯本卻是五幕，大約為適合日本新派戲的上演，照原本有所改動，我們又根據田口的本子改成四幕，」³這次演出，演女主角杜司克的正是歐陽予倩。歐陽予倩回國後，曾把《熱血》改名《熱淚》演出，卻並不怎樣成功。後來歐陽予倩到廣州創辦廣東戲劇研究所，也有叫學員排演《托斯卡》。盧敦曾回憶：「後來更考入歐陽師主持的廣東戲劇研究所附設戲劇學校話劇系深造，經過三年的學藝，其間也在該校附設的小劇場演出好些有名的話劇，如《杜斯加》、《茶花女》、《有家室的人》」⁴

薩都的劇作在民國時期有過一些翻譯，我看過的一本是1939年出版，江文新翻譯的《祖國》。而最有名的是李健吾在抗戰時期翻譯，合稱「薩都四劇」的《花信風》(1944，原著*Fernande*)、《喜相逢》(1944)、《風流債》(1944)和《金小玉》(1945)。李健吾的翻譯是一種改編，把故事都改成中國背景，移花接木得絲絲入扣，除了情節要作相應調動，對白更是滿有中國色彩，切合背景。其

中又以改編自《托斯卡》的《金小玉》最為有名。話劇把故事背景改為1925年，正是張作霖控制下的北京，青年學者范永立在北京石觀音寺做發掘文物的工作，為保護逃犯，被警備隊長王士琦懷疑，利用范愛人金小玉的妒意，設計得出逃犯的下落。劇本頗忠於《托斯卡》，很多修改都是技術上的需要。話劇《金小玉》在1945年3月淪陷時期的上海公演，由苦幹劇團演出，黃佐臨導演，石揮演范永立，丹妮演金小玉，演出了一個月，轟動一時⁵。

《一代妖姬》時代背景差不多，應是以《金小玉》為藍本，但作了較大的劇情改動。其中最特別是梁燕銘另有元配（龔秋霞飾），小香水只是他的情人。也因此沒有了女主角誤會男主角有私情而誤幫奸人找到主角罪證的劇情。但性格上，劇中角色迷人的風采，對愛情的執和狠勁，都得到保留。以演出言，白光同期的名作中，也是以《一代妖姬》演得最好最突出。

《一代妖姬》後來有個重拍版，是戲中主角嚴俊後來做了導演，與何夢華合導的《元元紅》（1958），演女主角元元紅的，正是嚴俊當時的愛人李麗華。其實除了這個版本，還有一個明顯受《一》片影響，但改動大到只保留了輪廓，連關鍵情節都改動了的版本，那就是葉楓為邵氏主演的《血濺牡丹紅》（1964），導演是與嚴俊合導《元元紅》的何夢華，編劇是張徹。葉楓主演的牡丹紅，同樣是因紅惹禍的歌女，性格也是剛烈而愛得狂熱，為愛郎被軍閥拘捕施刑，以自己換取愛郎自由，最後也是為郎殉命，井森演的大帥其粗鄙還有一點嚴俊演馮占元的影子。但有些重要情節卻不一樣了，金漢演的情郎再沒有革命黨的背景，只是因愛人被軍閥看中而被陷害。最後也沒有假行刑變真行刑的情節，而是一場闖帥府的槍戰動作場面。張徹想用動作取代原劇情的曲折，戲劇上實不如原劇的巧妙，但是從電影言，卻是嘗試用男性的搏鬥取代女性的委曲和以色解決問題的舊傳統，雖不成功仍見到他的膽識和見解。

除了《托斯卡》有多次話劇演出及電影改編，薩都另一劇作《祖國》也曾在香港被改編成粵語片《重見天日》（1937），竺清賢導演，君嘯編劇，李綺年主演。我認為薩都的劇作很符合那一代電影人的感性，或許仍有更多改編他劇作的電影存在，也未可知。

註

¹ 黃仁：資深電影評論家眼中的白光，《影壇一代妖姬白光傳奇》，臺北：新銳文創，2015，頁134。

² 薩都的生平及《托斯卡》的原著劇本，參考自Sardou, Victorian, *La Tosca: the Drama Behind the Opera*, edited and translated by W. Laird Kleine-Ahlbrandt. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1990.

³ 歐陽予倩：回憶春柳，《歐陽予倩全集》（第六冊），上海：上海文藝，1990，頁157。

⁴ 盧敦：《瘋子生涯半世紀》，香港：香江，1992，頁19。

⁵ 韓石山：《李健吾傳》，太原市：山西人民，2006，頁213-223。





《傻瓜到家》

山田洋次的軌跡

(三)「馬鹿」系列晉升賣座導演

劉偉霖

松竹想把藤原審爾的中篇小說《庭中一樹白木蘭》改編成喜劇電影，本來是由野村芳太郎導演，但最後交給山田洋次執導，終成為他的事業轉捩點。劇本最初由東映京都片廠的加藤泰撰寫，野村及山田和他素有書信往來。不過加藤泰的劇本，山田並不合意，重寫了不少，電影最後名為《傻瓜到家》（1964，馬鹿まるだし）。

二戰後，安五郎（鼻肇飾演）從蘇聯的勞改營獲釋，來到瀨戶內海小鎮找朋友，朋友找不到，在和尚家過夜時，勇擒小偷。安五郎本已無家可歸，和尚家也缺人幹粗活，便請安五郎住下來。和尚的長子娶妻後被徵召入伍，被蘇軍俘虜，生死未卜。妻子夏子（桑野美雪飾演）和家翁家姑，以及丈夫的弟弟清十郎同住。

安五郎對夏子一見鍾情，但不敢有非分之想。他幫了鎮長一個大忙，成為鎮內有勢力人士，儼如黑幫般收保護費，也幫工廠擺平罷工。夏

子不喜安五郎所為，雖然無法阻止，安五郎也不敢太過分。新任鎮長決意取締非法賭博，令安五郎生計不繼。

三名逃犯帶大量炸藥，挾持了鎮上一名少女。警察怕被炸死不敢出動，居民欺騙安五郎，說夏子想他幫忙，安五郎救出人質，但被炸盲。最後夏子的丈夫證實於蘇聯死亡，夏子改嫁到別市，安五郎也離開此鎮，數年後意外溺斃。

山田加入和《車伕松五郎》有關的情節，是原著所無的重大改動。山田小時看過稻垣浩的1943年版本，深受感動。在《傻瓜到家》，有巡迴劇團演出《車伕松五郎》，松五郎暗戀寡婦良子，至死不敢逾越。安五郎看得非常投入，尤其對松五郎臨終前向良子道歉的一句「我很污穢」印象深刻，夏子改嫁前，失明的安五郎用同一句話向她表白。



《傻瓜到家》



《超級傻瓜》

笑匠鼎力襄助

安五郎有松五郎的粗豪及心地善良，另一方面，他的衝動、自作聰明、傾慕高不可攀的女子、模仿江湖人士的見義勇為，卻預兆了日後的寅次郎。換句話說，透過《傻瓜到家》，《車伕松五郎》可謂《男人之苦》一個靈感來源。

飾演安五郎的鼻肇（八十肇）是樂隊Crazy Cats的隊長，負責打鼓，「鼻肇」這個藝名，來自他大笑時，鼻孔會張得很大。Crazy Cats在1962年的東寶喜劇電影《日本無責任時代》大紅，影片主角、樂隊結他手植木等的人氣最強，成為獨當一面的笑匠，他主演的「無責任」系列及「日本一」系列是東寶在1960年代的票房保證。

鼻肇獲松竹邀請主演《傻瓜到家》，植木等自動請纓為影片擔任旁白，但因為他和東寶有合約，要求松竹不要列出他的名字。《傻瓜到家》的故事是由長大了的清十郎述，在影片末段，植木等亮相，飾演長大了的清十郎。Crazy Cats的其他成員，除了長號手谷啟，都有在片中客串，其中犬塚弘及櫻井千里不時在山田往後的作品擔任配角。

影片完成後於試片室放映，工作人員鴉雀無聲，山田大受打擊，在休息室一言不發呆坐一小時。豈料上映後，觀眾笑聲不絕，票房不俗，於同年開拍兩部續集《超級傻瓜》及《傻瓜駕 坦克車來》。鼻肇一共在山田八部電影擔任主角，直至《男人之苦》之前的《喜劇一發大必勝》（1969）為止，此外鼻肇也在《家族》（1970）及《電影天地》（1986）客串。

山田多個第一次

山田似乎低估了《傻瓜到家》的賣座能力，即使鼻肇一直為植木等殿後，他已是駕輕就熟的喜劇演員，亦早已憑Crazy Cats的電影累積了一定人氣。植木等雖然沒有在影片出名，但預告片有節錄他亮相的一段。

《傻瓜到家》除了是山田第一部賣座片，也創下他的多個第一次，是他第一部彩色作品，第一次與攝影指導高羽哲夫合作。高羽擔任山田往後三十年的攝影指導，直至《男人之苦》第47集為止，他在第48集開鏡前去世，但職員表仍保留他的名字。

渥美清也是在《傻瓜到家》初次和山田合作，他只演一個小角色，他懷疑老婆紅杏出牆，想安五郎幫他對付姦夫。當年的渥美清已頗有名氣，野村芳太郎1963年《天皇陛下敬啟者》由他擔任主角，影片非常成功，於1964年頭推出續集《續天皇陛下敬啟者》及《總理大臣敬啟者》，另外野村也在1964年底拍出大作《五瓣之椿》。野村事忙，有機會是《傻瓜到家》交給山田執導的原因。

山田當時覺得《傻瓜到家》有點鬆散，也不無道理，因為影片的故事依照原著，是以段落式的不相連事件構成，安五郎和夏子的感情線篇幅不多。《傻瓜到家》不是有心從頭笑到尾，正是它一個可取之處，在鼻肇惹笑的演出外，也有令人戚戚然的感情線，悲喜兼備，《男人之苦》正有這個特質。

山田風喜劇成形

《傻瓜到家》於1964年1月上映，大收旺場，三個月後推出續集《超級傻瓜》（いいかげん馬鹿），繼續以鼻肇做男主角，但故事與《傻瓜到家》沒關係，女主角是松竹當家花旦岩下志麻。

《超級傻瓜》的故事同樣發生於瀨戶內海，鼻肇飾演的安吉，是漁夫的養子。二戰尾聲，仍是小學生的弓子（岩下志麻飾演）從東京來到這條叫「春之島」的漁村躲避戰火，和安吉有過一段短暫的友誼。安吉開漁船帶弓子出海看海底景色，差點出事，安吉被養父重罰，他一氣之下離家出走，十多年間音訊全無。

弓子在春之島定居，但即將到岡山讀大學，只會於周末回家。安吉此時帶一隊三流樂隊過來表演，但樂隊老闆欠下旅館宿費，逼得安吉要留下來打工還債。安吉自暴自棄，弓子鼓勵他振作，不久安吉識破了一個欺騙島上少女到城市跳脫衣舞的騙局，安吉因此成為島上英雄。

安吉因為沒有戶籍，無法移居巴西，他偷渡出

境被捕，上了報紙，羞愧得不敢回鄉。一年後，他帶了大熱播音作家來到島上，村民懷疑安吉又是否被騙，豈料該作家真的以春之島作題材，令此島聲名遠播，帶旺了旅遊業。可是安吉再次闖禍，一去不返。弓子畢業後回島擔任老師，帶學生到大阪旅行時，巧遇安吉在街頭擺賣，也是他們的最後一次見面。

雖然《超級傻瓜》是部續集，但有三重意義值得細探。首先，較諸《傻瓜到家》，《超級傻瓜》的喜劇感較為一致，多數場面都有笑料。而山田式的幽默可謂在本片已經成形：聰明笨伯做傻事、略為誇張的肢體動作、冒失滑倒或跌倒的形體笑話，在山田往後五十年的作品都有不少。

第二是安吉和寅次郎之雷同，共同點包括：一、自小離家出走、音訊全無，多年後回家。二、有時做傻事丟臉，有時卻做了英雄。三、丟臉後便火速離鄉。四、片尾和弓子相遇時，安吉正在街頭兜售工廠倒閉的貨物，以售價比百貨公司平幾倍作招徠，這正是寅次郎的生計所在。

最後是《超級傻瓜》第一次有山田對日本鄉村不敵經濟轉型的關注，春之島原以漁業作經濟支柱，但漁業沒落，島中青年難以謀生，就是因為被作家寫進作品中，才能靠旅遊業起死回生。山田在《男人之苦》大紅後的「個人」作品如《家族》及《故鄉》（1972），主角都是因為鄉村經濟崩潰而被迫舉家遷移，《幸福黃手絹》（1977）的高倉健跟《家族》主角一家一樣，從九州遷到北海道。然而《超級傻瓜》片末，安吉養父病死後，弓子去通知村民，但上至村長，下至村民都因為忙於接待遊客，對死者漠不關心，足見山田對鄉村發展旅遊業有相當保留。待續。

影評人之選
Critics'
Choice
2018

27.5

19.8

1968

1
9
6
8

假如……
If....

玩笑
The Joke

1
9
6
9

死亡使者
Antonio das
Mortes

新宿小偷日記
Diary of a Shinjuku Thief 

1
9
7
6

昨日·明日
Jonah Who Will Be 25 in
the Year 2000

1
9
9
0

死不逢時
May Fools

電影
非常年

放映 Screenings

香港電影資料館電影院
Cinema, Hong Kong Film Archive
香港科學館演講廳
Lecture Hall, Hong Kong Science Museum

票價
Tickets \$55

 只准18歲或以上人士觀看
Persons Aged 18 and Above Only

工作坊 Workshops

68回望：時代與電影

Looking Back:
The Times and the Films of 1968

沈旭暉 歐嘉麗 劉焯 張虹
Simon Shen Sonia Au Lau Yam Tammy Cheung

香港太空館演講廳
Lecture Hall, Hong Kong Space Museum

共四節 Four sessions
每節費用 Fee per session \$90

門票現於城市信譽網發售
Tickets now available at URB TIX
所有放映場次均設映後座談會（粵語主講）
Post-screening seminars in Cantonese after all screenings
節目詳情及購票優惠請參閱於城市信譽網信譽處備放的單張
For programme details and booking discounts,
please refer to the programme leaflet available at URB TIX outlets.

康樂及文化事務署主辦
Presented by Leisure and Cultural Services Department
香港電影評論學會統籌
Organised by Hong Kong Film Critics Society
節目查詢 Programme Enquiries : 2734 2900 / www.lcsd.gov.hk/ftp

信用卡電話購票 Credit Card Telephone Booking : 2111 5999
網上購票 Internet Booking : www.urbtix.hk

A YEAR
OF YEAR
CINE
MATIC
SIGNI
FICANCE