

電影寫入文學：

也斯與歐洲電影文化初探

黃淑嫻

(一) 前言：既文學又電影的作家

有關香港戰後發展的本土文學的研究中，電影這個元素經常被研究者忽略或者輕輕略過，儘管一些作家曾極自覺地指出過。也斯在《梁秉鈞卷》的序分析歐洲電影的獨特性，及以此來反省文學的標準：

（歐洲）新電影不僅有敘事上的創新，對藝術觀念本質的反省，更重要的是它們流露了對權威的挑戰……我們總覺得：文學應該有現代電影那麼好看才算好。¹

同時代的另一位香港代表作家西西，她在小說《我城》的序寫到她的觀影生活：

那時候（七十年代），是我看電影的黃金時代，上「第一影室」像上學，高達、英瑪褒曼、黑澤明，樂不知倦……又看過映象豐富多變的《莎西地下鐵》等等，頓覺藝術的天地無比遼闊。²

作家西西和也斯都是影迷，他們甚至超出影迷的身份。以也斯為例，從六十年代到現在，他和電影的關係可以試從四方面看。第一是教育方面，也斯從八十年代末到九十年代末的十年間，在香港大學比較文學系曾開辦「當代中國社會中的文學與電影」一科，課堂裡分析中港臺的文學與電影作品，比較當代城市文化的不同面貌，這算是其後同類型的課程的先驅了。第二方面是影評寫作，也斯的文學創作與影評的寫作

是同時期開始的，比較重要的例子是《快報》的「我之試寫室」專欄（1970-1978），他經常在專欄裡寫到他對電影的看法。其後也斯在一九九三年在《星島晚報》有自己的影評專欄，名為「電影·文化」。第三是實際拍攝方面，也斯拍過兩齣錄像作品，第一齣是在一九九四年與筆者合作的紀錄片《北角汽車渡海碼頭》，敘事環繞幾個不同時期在北角居住的友人的個人故事，帶出北角及香港城市的點點變化。第二齣是在一九九七年與陳錦樂合作的紀錄片《搬家》，作品以個人抒情的角度及非政治的觀點看1997，此片曾在第廿二屆香港國際電影節放映。第四方面是電影對也斯的文學創作的影響，這方面亦是以下本文討論的焦點。從歷史的角度看，六、七十年代在香港成長的一些本土作家，如何及為何受到歐洲電影的影響呢？從文學創作上看，他們的小說如何在敘事技巧上引進及轉化西方電影的手法？我認為電影對他們那一代的影響，不只幫助他們形成個人的風格，更加令他們所代表的本土文學異於上一代的文學。

(二) 香港作家與電影的關係：從電影工作者到歐洲藝術電影的觀眾

七十年代以前，有不少作家曾參與電影編劇的工作，但對於嚴肅的文藝作家來說，他們面對的香港電

香江文壇

影文化是普及文化，他們參與其中是需要作出某程度上的妥協，例如二、三十年代的侶倫、胡春冰；四十年代的望雲、吳其敏、姚克，五、六十年代的阮朗、秦亦孚、王植波等等；而其他重要的、但產量不多的還有宋淇、張愛玲、蕭銅等等。然而，在香港受教育、在六十年代成長的作家跟電影有著另一種的關係。六十年代中開始，除了流行小說家如依達及一些天空小說作者如艾雯仍然活躍於電影圈以外，不少文藝作者已經開始淡出，從此，文學作者與電影有一個結構性的轉變。原因之一是武俠功夫片開始成為主要的電影類形，七十年代更發展成武俠功夫片的天下，文藝片已經失去了它以前的重要性，文藝作者亦因此要離場，編劇欄換上的是擅於寫武俠故事的倪匡、梁羽生等。再加上比較喜歡聘用文藝作者的國泰電影公司在一九七一結束了製作部，這可算是標誌了文藝作者與電影的第一個階段的完結³，直至到香港新浪潮在七十年代中開始出現，香港電影圈才能夠重新吸納新一代的香港作家如李碧華、陳韻文、蓬草、陳冠中等。

然而，問題並不只是七十年代的香港電影圈不需要文藝作者，從謀生的角度看，戰後在香港成長的作家亦不太需要香港電影圈。六十年代新一代的香港作家，例如西西(1938-)、陸離(1938-)、陳炳藻(1946-)、蓬草(1946-)、綠騎士(1947-)、杜杜(1948-)、也斯(1949-)、吳煦斌(1949-)等等，他們在香港接受英式教育，較前一代的作者比較能溶入當時香港的殖民地社會。他們的教育可以讓他們在工作上有多方面的選擇，例如西西一九五七年在葛量洪教育學院畢業後任教於官立小學；也斯在浸會大學英文系畢業後，當過中學教師、報刊編輯，其後再往美國修讀博士；綠騎士和蓬草都在香港畢業後往巴黎深造。這批文藝作者當中，真正參與電影圈作為職業的，似乎沒有，就算西西為電影《黛綠年華》(秦劍，1967)及《窗

(龍岡，1968)撰寫劇本⁴，只是興趣而已，她並沒有把電影編劇當為職業。

這一代的作者跟香港電影疏離還有一個更重要的原因，著重傳統寫實的五、六十年代的粵語電影及強調陽剛氣的功夫武打電影，無法得到生活在一個急促發展的香港城市的新作家的認同，或滿足他們對新藝術形式的追求。舊一套的價值觀，例如粵語片所強調的「好人有好報」、人人安份守己及黑白分明的道德觀，這些一廂情願的觀念已經無法回應六〇年代這個意識形態混亂的時代了。新一代的文藝青年是面對一個複雜的年代，他們有些未能認同當時大陸的政治方針及文革等政治活動，但同時他們又未能認同英國政府壓制暴亂的手段、官僚貪污、對香港社會問題欠缺長遠政策。新一代的作者要再尋找另一套新的標準、新的表現手法來呈現他們的這個年代。

在這個背景下，歐洲藝術電影的出現是滿足了他們的要求，為他們在藝術形式、政治及性別反思上帶來新的動力，這是當時的廣東文化或傳統中國文化無法提供的。廣義地，歐洲藝術電影是指戰後在歐洲發展的電影流派⁵，例如意大利寫實主義電影(導演如羅索尼利、第式加)、法國新浪潮電影(導演如杜魯福、高達、盧馬)及德國新電影(導演如荷索、法斯賓達)。這個稱呼亦包括一些在流派之外的歐洲導演，例如從西班牙到法國的布紐爾；法國的雷諾亞、雷奈、馬盧；意大利的安東尼奧尼、費尼利、柏索尼利等。他們的電影都經常在「第一影室」(Studio One)放映。歐洲藝術電影是強調「導演為作者」，評論家都喜歡討論導演的個人風格(相對荷里活的片廠制)，例如第式加把電影中「人造」的效果降至最低，從而拍攝戰後意大利街童的坎坷生活；高達在六十年代末的一系列帶有反布爾喬亞的電影，以並不連貫的剪接，讓觀眾經驗現實的破碎與重整的過程；布紐爾以超現實主義的手法帶出布爾喬亞的慾望及荒謬性；雷奈以交錯

的時空，探討回憶、現實及歷史之間的糾纏等等。這些電影主要得到歐洲的威尼斯及康城電影節的肯定，如此，藝術電影其實亦擴展到曾在電影節中獲獎的亞洲電影，例如黑澤明的《羅生門》(1951)。導演們各自背負不同的文化歷史，以不同的氣質及製作條件，從不同的方法反省戰後存在的意義、社會與個人的矛盾，努力翻新電影語言，開闢新敘事的可能性，提出一套新的戰後生活的哲學和藝術觀。

有趣的是，香港引進這個文化政治反思思潮是跟當時的殖民地文化息息相關的。一九六二年位於中環的香港「大會堂」開始啟用，這是港英政府的文化標誌，同年，由一群外籍專業人事開辦的「第一影室：香港電影協會」租用「大會堂」專門放映歐洲藝術電影和經典電影。「第一影室」本來是為留港工作的外籍人仕而設的，但湊巧又吸引了當時一批文化青年。「第一影室」介紹電影的小冊子中是沒有中文的，而放映的歐洲電影亦只有英語字幕，即是說，進場的本地觀眾，需要有一定程度的英語水平，而六十年代的年青本土作家，他們所受的英式教育，讓他們在語言和文化上有能力欣賞這些外語電影。「第一影室」是香港電影會開山祖師⁶，其後由本地文界組織的電影會，例如有著影響力的大學生活電影會(66-71)等都是受著「第一影室」的影響的。⁷

另一點值得指出的是，六〇年代香港新一代的文化圈開始形成的時候，所謂「電影界」和「文學界」的界線並不是太明顯的，不光是報章及文化學雜誌同時兼備文學及電影的討論，作者亦一手兩用。例如由羅卡主編，當時有相當影響力的《中國學生周報》電影版，集合了一群愛好電影的影評人，數數名字，當中包括西西、田戈(戴天)、杜杜、古蒼梧等文藝作者，其中西西特別活躍，她在《中國學生周報》有「電影與我」專欄，其後又在《香港影畫》有「開麥拉眼」專欄，寫了一些另類的明星訪問稿。另外，一九六八年也斯在《香

港時報》開始「文藝斷想」專欄，及其後七十年代在《快報》的「我之試寫室」專欄中大量寫到文學評論和影評。他在一九七二年與友人創辦了文學雜誌《四季》，辦了兩期，內容包涵電影與文學，例如第一期有「穆時英專輯」、「加西亞·馬蓋斯專輯」，甚至貝托魯奇的電影《革命之前》的劇本翻譯。⁸其後七十年代中的《大拇指周報》亦有電影版，由舒琪主編。當時的文藝環境，讓一個文學作者除了觀看電影以外，還有可以越界討論電影，通過文字對一些觀念作出檢省。這個情況相對現時比較拘謹的「電影界」和「文學界」似乎有點不同了。

(三) 電影的角度與文學的角度

在文學作品上，電影的元素是如何呈現出來的？歐洲藝術電影作為小說中一個文本，為小說帶來了什麼意義呢？這些問題目的並不是一個為文學技巧「尋根」，而是想討論當歐洲藝術電影有著強大影響力時，香港作家在創作中是如何吸引和轉化這些影響。西方學者高恩在《電影與小說：互動的關係》一書中提出電影對角度(point of view)的處理對現代文學作者有重要的影響⁹。讓我們先把角度看成為「看與被看」、「敘事者與被敘述」之間的一段距離。每一個電影鏡頭在成立之前是必先要選擇一個角度，例如遠鏡、中鏡或者是特寫，還有仰攝鏡或俯攝鏡等等。這個選擇是為了表達某種立場之外，還有是物質及科技條件的限制，因為有一些角度在某一些環境之下是不可能實行的，例如攝影機不能擺放在某些位置等等。從這方面看，攝影機是不可能與作者的筆等同的，因為前者不可能好像後者一樣能夠天馬行空地選擇角度。有趣的是，電影這種有局限性的角度，剛巧與當時現代小說盛行的反全知觀點有不謀而合的地方，現代小說不再相信一個全知的角度，反而喜歡凸顯個人角度的局限性，而現代電影如《羅生門》(1951)等更把電影角度的

香江文壇

問題進一步放在一個敘事美學、性別等範疇來考慮，此片在當時非常有影響力。電影又比其他視覺媒介更能凸顯角度的問題，這是有賴蒙太奇的幫助。通過剪接，電影可以呈現「看與被看」之間的多個不同的可能性，可以讓觀眾從不同的位置看一件事物，但同時間亦凸顯了某一個角度的局限性。二十世紀初的立體派繪畫已經對角度進行了很多實驗，但電影的活動性更能強調角度轉移的過程。

也斯和西西在六、七〇年代的小說是非常強調角度的問題，但在他們之前亦有先行者。在香港文學的範疇裡，劉以鬯在五十年代已經開始寫出一些非常強調角度的小說，例如在《天堂與地獄》(1950)中從蒼蠅的角度來帶出香港社會貧富之間的對比，小說頭一句「我是一隻蒼蠅」已經把一個很具體的角度凸顯出來，但有趣的是蒼蠅是會飛的，它能夠鑽入不同的位置，呈現一個比較全面的角度，這個蒼蠅的角度似乎能夠在局限中帶有全面。在現時找到的資料中，並未顯示劉以鬯是一個影迷，而六〇年代初以前的香港還未引入藝術性強的外語片，劉以鬯的影響應該是通過五〇年代一些推介西方現代文學的雜誌而來的，例如馬朗在1956年創辦的《文藝新潮》；崑南、王無邪、葉維廉在1959年創辦的《新思潮》等¹⁰，但西方現代文學和現代電影之間有著千絲萬縷的關係，六〇年代的新一代作家似乎能夠進一步打通這條文學和電影之間的渠道。

(四)《平安夜》：以長鏡頭來表現複雜的人際關係

鄭樹森教授在〈讀西西中篇小說〉(1991)¹¹曾提到西西在「電影熱時期所發表的小說與電影的關連」，鄭樹森教授在此短文中所指的電影有安東尼奧尼的《迷情》(L'avventura, 1960)、《夜》(La notte, 1961)、《蝕》(L'eclipse, 1962)，或者我們還可以加上《赤色沙漠》(Il deserto rosso, 1964)，這四齣電影都是六〇年代重要

的歐洲電影，鄭樹森教授所提到的安東尼奧尼的電影對西西的影響，我反而覺得在也斯的一些小說中更加明顯，也斯不只回應了電影的形式技巧上，還有在道德價值觀上。

鄭樹森教授在文中提到西西對歐洲電影的回應是比較偏重技巧方向，這個說法是相對的，尤其是把她跟也斯的小說比較的時候，兩個作家不同的取向就很明顯了，也斯似乎在吸收外國電影技巧以外，還對技巧所表現的一種人際關係也感到興趣。也斯在一九七三年的一月至二月在《香港市民報》連載了一篇中篇小說名為《平安夜》。《平安夜》和西西的《家族日誌》兩個小說表面上有一個相似的敘事結構：兩者都不斷轉換角度，從一個人物到另一個人物，講出他們的故事和感受，兩者同樣帶有現代小說對角度的敏感，然而兩個小說其實有相當不同的取向。

《平安夜》是關於十八個人一個晚上的故事，擁有兩個小女孩的婦人袁大姐邀請一班朋友來她的家開平安夜派對，有舊知己有新相識，當中有新移民、剛踏出社會的年青男子、自我陶醉於哲學世界的男子、離婚中年婦人、帶著傳統性格的年青女性、喜歡外國民歌的青年人等。小說沒有戲劇性的發展，作者似乎是想講十八個人之間的那種不能一眼看透的關係。《平安夜》沒有製造一個跳躍的蒙太奇效果，如果《家族日誌》給我們的印象是一幅一幅靜止的、短促的、帶有陌生化效果的影像；《平安夜》則是一段一段流動的影像，讀下去，我們愈走愈深，一步一步對人物有更深的了解。

小說總共分十四小節，每一節是關於派對上一部份的人，同時亦會凸顯一、兩個人的敘事角度。這十四小節背後有一個怎樣的結構呢？我認為這個敘事方法是借助長鏡頭的場面調度方法，法國理論家巴贊批評蒙太奇美學那種把現實打碎而任意重組的態度，他提出的長鏡頭美學是強調時空的連貫性，好讓現實的

複雜性從場面調度中表現出來¹²，這一派美學觀的代表電影或導演有《大國民》(Citizen Kane, 1941);《小城之春》(1948);雷諾亞(Renoir)、安東尼奧尼、塔可夫斯基(Tarkovsky)及侯孝賢等的電影。我們先看看《平安夜》小說中一節與一節的轉駁之間是如何保持一個時空的連續性，把不同的動作連結起來，我們看看第四節與第五節之間：

然後，康年看見而碧、容辛、余梅從房間裡出來。芷蘭說：

「來唱歌吧。」

她站起來拉著容辛的手，讓她坐在自己的位子上。而碧就坐在康年旁邊。

(五)

她們唱歌，門鈴又響了。

象山去開門，門外走進一大群人來。¹³

第四節完結的時候是芷蘭等人在唱歌，第五節的開始繼續是她們的歌聲，正當門鈴響之際，敘事才轉移到開門的人身上，開始帶出象山的故事。我們可以看到敘事強調時空的連續性。另外，在第十與第十一節之間是用人物位置來連結起兩節、十三與十四之間用人物感受到一陣涼意來連起兩節等等。小說中每一節的過場是經營一個時空連貫的效果。

電影作為一個可以活動的視覺藝術有一個特性，就是可以在一個鏡頭內，在同一個時空，可以同時展現不同的動作的組合，這是電影有一個異於文學的重點¹⁴。長鏡頭更把電影這個共時性發展得更完美。《平安夜》的敘事總是設法寫出同一個時空內的多個動作，例如第四節：

康年坐在文本旁邊，對他說：「我把全部書本都送掉了。還有一套書留給你。」

象山說道：「幹麼把書送掉？」

余梅插嘴問：「而碧她們還沒有來？」

「而碧剛進了房裡，」芷蘭說，「陪容辛。」

於是余梅也進去看他們了。

康年繼續說：「我現在很厭倦書本了，生活才是重要的，書本是虛偽的東西。」

在這一段中，敘事者把兩件事情「同時間」寫出來：康年跟象山說對書本的看法、余梅問芷蘭而碧在哪裡，敘事嘗試捕捉同一個空間的共時性，不願意把現實切碎，而希望保存現實的連貫，讓變化多端的現實可以呈現出來，我認為《平安夜》是建構巴贊所指的長鏡頭電影美學。《平安夜》的敘事者就好像一個在房間不斷移動的攝影鏡頭，一時間留意芷蘭等在唱歌，門鈴響的時候，又把鏡頭移到正在開門的象山，渴望順著時空的發展，把同一時間不同人物的活動一下子捕捉下來。

用長鏡頭來敘事是比較有效地呈現同一個時空內正在發生的不同事情，有些導演以它來探討錯綜複雜的人際關係，例如安東尼奧尼在《赤色沙漠》中有一幕是關於十多個朋友在一個細小的房間裡談天，攝影機不斷移動來捕捉變化中的人物關係，有時這一男一女好像是夫妻，但隨著人物的活動及攝影機的移動，我們會發現女的與另一個男子私語，男的又依偎在另一個女子身上，安東尼奧尼的世界並不是一個黑白分明的世界，挑戰傳統的價值觀，讓我們能夠把人際關係看得更深一層。正如安東尼奧尼的電影一樣也斯的小說經常有很多人物聚在一起，在同一個空間喝酒談天，但內裡又隱藏了複雜的人際關係，不能一下子作出道德的批判，這方面應該是受到歐洲電影的影響。

這一點我們可以從《平安夜》中愛玲這個人物探討一下，愛玲沒有正式成為某一節的中心人物，但讀者不斷從別人的敘事中一步一步得知她的過往。愛玲和她的新婚丈夫泰倫在第五節開始出現；然後在第六節中，余梅看著一幅愛玲的照片，她不知道如何詮釋照片中愛玲的笑容，是真的快樂還是強笑，這帶出一點愛玲的性格；然後在第七節，當康年討論到過份的同

香江文壇

情是一種放縱的時候，他以愛玲為例子，說每個人都同情她，但她只陶醉在自己的痛苦裡，這裡我們又好像知道愛玲的事情多一點；然後在第八節，通過年青的舒曼，我們知道愛玲曾經失敗過、被人誤解，現在希望婚後可以過舒適的生活；到第十節，跟愛玲不太熟的天城，拿著她的照片分析一番；然後在第十二節，愛玲和丈夫好像有一點小爭執，並不是我們所想的那麼恩愛。愛玲的故事由每一個人物提供一些資料，但最後並沒有一個完整的拼圖，小說並不想為這個富爭議性的女子下一個定論。也斯的小說中這些「群戲」在當時香港小說中是非常罕有的，但這些場面卻在歐洲電影經常出現。歐洲電影不只在形式上影響了也斯，更在六、七年代轉型中的香港社會裡，提供了他一個比較寬闊、有異於中國傳統的性別、道德價值觀。

小 結

也斯和不少六十年代的作者確實喜歡看歐洲電影，他們是香港戰後第一代懂得看電影的觀眾。也斯的代表作《剪紙》(1977)在運用電影技巧和觀點更完熟，小說提到布紐爾(Luis Bunuel)的名作《慾望的曖昧的對象》(Cet obscur objet du desir, 1977)，我想這齣重要的電影對《剪紙》的結構或如何呈現兩個變幻莫測的女性的身份應該起了一個相當重要的影響，而這個電影的文本又如何與小說中的另外一些文本如古典詩、粵劇、西方繪畫和民間藝術等發生關係，這將會是另一篇的討論了¹⁵。

注解：

- 1 梁秉鈞：〈電影和詩，以及一些彎彎曲曲的街道(代序)〉，《梁秉鈞卷》，集思編，香港：三聯書店，一九八九年，第二頁。
- 2 《我城》從一九七五年一月三十日至六月三十日在香港報章《快報》連載，單行本見香港素業叢書(1979)、台北允晨文化(1979)及香港素業叢書(1996)。此引文出自素業叢書(1996)版，第1頁。
- 3 國泰在六十年代後期，有不少當時在香港長大的知識青年加入工作，但不久因公司結業而離開，後來他們都成為香港重要的文學作者或電影評論家、導演等，其中包括有亦舒、孫家雯、林年同、石琪、金炳興、吳宇森。請參看石琪：〈國泰片場最後歲月：一個小工的回憶〉，《國泰故事》，黃愛玲編，香港：香港電影資料館，二〇〇二年，第三一八至三二五頁。
- 4 請參看〈西西作品編年表〉，《八方》，第十二輯，1990，106—54頁。另外，龍岡另一部電影《昨天，今天，明天》，最早的底本是西西的劇本《瘟疫》。此項資料見鄭樹森：〈讀西西中篇小說〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998，182頁。
- 5 比較早為歐洲藝術電影下定義的是David Borwell，請參看“The Art Cinema as a Mode of Film Practice,” Film Comment, Vol.IV, No.1 (Fall 1979) 56—63。
- 6 陸離：〈前言〉，《石琪影話集1：新浪潮逼人來》，香港：次文化堂，一九九九年，無頁數。
- 7 羅卡：〈香港新浪潮：在對抗性文化中進行革新〉，《香港電影新浪潮：二十年後的回顧》，香港：臨時市政局，一九九九年，第三十八頁。
- 8 《四季》第一期出版於1972年11日，第二期為1975年5月。
- 9 Keith Cohen: 《Film and Fiction: The Dynamics of Exchange》New Haven and London: Yale University Press, 1979.ch 7.
- 10 也斯：〈六〇年代的香港文化與香港小說(代序)〉，《六十年代香港短篇小說選》香港：天地圖書，1998，8—11頁。
- 11 收於黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998，181—186頁。
- 12 Andre Bazin, What is Cinema? 1&2, Trans. Huge Gray. Berkeley: University of California Press, 1967,1971.
- 13 也斯：《三魚集》，香港：田園書屋，1988。
- 14 Cohen, p.141.
- 15 容世誠在討論《剪紙》及劉以鬯的《寺內》用到「文本互涉」(intertextuality)的方法，他主要討論小說中中國傳統藝術的部份，見〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，陳炳良編，《香港文學探賞》，香港：三聯，1991，249—284頁。