

今看杜琪峰

◎ 高仕文 (Andrew Grossman)

荷李活製作粗糙，教人痛心；在它的勢力不斷擴張之下，或許已荼毒了不少其他電影工業。在潛移默化之下，可嘆我們也把大眾化與俗氣、通俗與無腦、直率的青少年與粗魯的暴風少年等概念名詞等同。經典殿堂級的美國動作片，在華路士(Raoul Walsh)、安東尼曼(Anthony Mann)和森畢京柏(Sam Peckinpah)最風光時期製作，說實在的，都是男性沙文主義與浪漫主義的產物；卻由此而愆生美麗但危險的天真想法，相信只要這個世界還是由一些道德之士所管治，我們便可以一直浸淫在浪漫暴力的幻想之中。甚至《日落黃沙》(*The Wild Bunch*)一片的主角 Pike Bishop (電影內他的雇傭槍手妄顧無辜途人)，也能使我們聯想起一個名字(從而亦連結起一些道德理念)；那就是公然借用了 1960 年代因反越戰而名噪一時的基督教主教 Bishop Pike 的名字。然而，緬懷空中樓閣的道德理念，代表現今世界的紛亂，實在非常不妥。

荷李活鉅製的商業意念、後現代氣候下不斷循環而令人心煩氣悶的刻意模仿，再加上驕傲自負、冷嘲熱諷的文化，影片上的道德英雄不過是我們一向所認識的希臘神話中怪物！這些由電腦製造的實驗影像產物，潮來潮去，進一步反映這些武打英雄其實是不折不扣沒有思想和無足輕重的商品；在非人性化下，不過是道具板樣，他們的道德規範必須像電腦晶片一樣移植組裝而成。然而，我們不敢哀悼所失去的；因為當中所騰出來的空間，恰恰填滿，充斥的是我們的傲慢卻毫不重要的譏諷心態，以及自我保護信念，認為電影製作，說到底不過是可以在市場上推銷的娛樂產品——可是仍要製造、消費、趕上潮流。所謂「電影藝術」(如果我們能說出這個詞而不會爆出譏笑之聲的話)只是製作人對自己的風格感覺有所交待；而我們作為觀眾——肯定只有被動的份兒——只能對我們的無力感覺(也許亦為了那種無力感覺?)有所交待。

鏡頭倒流至過去，我們很容易過份完美浪漫化香港的新浪潮電影讓藝術和商業欣然共存的現象。因為在這段期間，這個在資本主義底下運作的工業(儘管有幫會勢力左右!) 能夠製作出——借助詩人席勒(Schiller)的相對式用語——極度真誠自然的電影，而不是精心凝聚感性的製作——實在難能可貴。香港的新浪潮電影，曾以不同面貌出現，大致可由許鞍華的《撞到正》(1978)，延伸至 1990 年代早期，香港電影工業處於不穩定時期為止。新浪潮為多年來一直向荷李活電影那種一成不變、

疲勞轟炸式的說教，提出彌足珍貴的譴責。這個運動雖然受恩於西方電影製作技巧的啓迪，但它的目標是要帶給人欣喜，而不是要造成影響、或者帶來抑壓。新浪潮揉合藝術與普及，當中的風格是爲要建立更有效的情節結構，而不是取而代之，使真摯自然再一次顯示爲可能。當然，我們不可過份誇張，因爲每一部佳作，例如《等待黎明》(梁普智，1984)、《夢中人》(區丁平，1986)、《胭脂扣》(關錦鵬，1987)、或《喋血街頭》(吳宇森，1990)，都會出現幾十部可笑、要賺快錢的製作，例如《不文騷》、《旺角馬場》、《沒卵頭家》這類電影。雖然如此，在香港這種資本主義社會，這種蹩腳的樣板，從某個角度來看，雖然不至於確實無可指責，亦屬無傷大雅。

杜琪峰的電影生涯由香港新浪潮電影崛起到完結而一直延展至今，可算是香港這前殖民地現時最多產的電影製作人，能夠如此正是因爲他可以巧妙地將藝術手法調較至運用在商業目的上。當年的杜琪峰或許沒想過自己今天可以贏取這獨特地位；過去，他也從未以動作片大師這稱號聞名過。他亦從來沒有進軍海外，向荷李活招手，以渾身解數陶醉當地眾生以求滾滾財源；然而，他也沒有像那些對將來毫無把握的電影製作人，急不及待趕搭 97 前開出的船，現今則要忍受香港回歸後，命運對他們不大好的安排。吳宇森，一度曾執掌香港動作片的標準，自從將靈魂和槍擊片神話賣給荷李活老闆後，已變爲慢動作、自我抄襲的電影人。《上海之夜》(1984)，以及《黃飛鴻》(1991)兩部電影，積聚了 20 年惘懷過去的塵埃，現在只能用作朦朧追憶徐克那不再重現的魅力。成龍，狂熱地要建立跨國事業，一直以來都向西看，現在則重回中國的製片行列；不過，卻無法彈掉以前處身在連一點他所擁有的才氣也欠奉的芸芸荷李活眾星間，擔任「第二提琴手」的尷尬情況。此外，我們也絕不要遇上諸如梁普智、程小東等不計其數紆尊降貴、賦有天份的電影人當前的命運，在殘酷無情、如停放棄置物品的電視台和錄影帶市場間游游盪盪。從這個角度來看，杜琪峰 — 經過多段不同時期，折衝在誠意與譏諷風格之間；數度把握過發揮真正創意靈感機會，也提供過公式重覆化的作品 — 相對於他們，可說是迄立不倒。

杜琪峰情感化的演譯方式，可預期他近期的幫派電影既黑色又暗晦。杜琪峰的處女作《碧水寒山奪命金》(1980)，屬可惜太短暫的香港新浪潮電影時期作品。當時的製作諸如《蝶變》(徐克，1979)、《胡越的故事》(許鞍華，1981)及《殺出西營盤》(唐基明，1982)等，已能將劇情技巧地曲線鋪陳，而非平鋪直敘地發展。杜琪峰其時的作品，雖然表面上是功夫片題材，但整套電影之所以能捕捉觀眾的心，不

是內中的武打場面，而是那充滿情感的自然景緻和刻劃時代交錯的電子配樂。杜琪峰七年後重返大銀幕（這個空隙時間他留在電視台），完全融入香港電影業主流，並馬上將糖衣顏色、無憂無慮卻絕對物質主義的喜劇元素注入電影的血管內，拍出1987年的《七年之癢》，另外還有《八星報喜》(1988)、《吉星拱照》(1989)，及充滿血腥暴力的警匪片《城市特警》(1988)和軟性黑幫片《天若有情》(1990)等。

拍攝《東方三俠》(1992)時，杜琪峰與程小東一同執導，攜手將功夫片打造成入時的、在漫畫書上出現的黑社會世界；其靈感或許是來自黎大煒的另類驚喜之作《九一神雕俠侶》(1991)。《東方三俠》以譏諷為基調，動作則「形而上」好像舞蹈一般，加上懷惻 70 年代邵氏影片儒家史詩式色彩。《赤腳小子》(1993)這套片，結合當時最流行的武俠狂熱，加上純道德理念神話，當中的真摯情感流露，清楚說明，作品類型的修訂，毋須再聽命於那種自我陶醉，與道德對錯無關的仿倣模式之中。從那段無拘無束真摯時期開始，以至如今較有自我意識的現階段為止，杜琪峰的作品有一個恆久不變的現象，就是那不折不扣完美的結構組織。非常嚴格限制在 90 分鐘，有時甚至更短，杜琪峰可以將劇情編寫得經濟簡潔。在自我本位意識濃厚的荷李活，同樣的製作可以延長至近乎兩倍時間，效果則只有一半。

自從 1995 年成立「銀河映像」後，杜琪峰在此工作至今，成為他專業生涯中最長的一頁。當中，他將電影以陽剛男性為傳統的體裁，以批判角度重新思考和建構於現時環境之中 - 特別是那些幫派電影 - 檢討建立男性陽剛氣的反諷表達方式、電影類型表現，和觀眾對恪守常規的電影體裁作何反應，特別是如果打破常規後他們的反應如何等逐一細想。「銀河映像」的早期作品雖然充滿時尚風格，卻肯定誠意十足，例如《無味神探》(1995)和《攝氏 32 度》(1996)等。當 1997 香港回歸大限臨近，人心不安達至頂峰時，杜琪峰的作品越來越近似實驗電影，充滿虛無主義、無政府主義 - 雖然影片已極力迴避觸及任何有關社會政治良心，更談不上背後有甚麼目的。套用法國大導梅爾維爾(Jean-Pierre Melville)「酷」極的自我約制風格，透過採取另一位法國大導高達(Godard)的電影《狂人皮埃洛》(Pierrot Le Fou)當中木訥卻滑稽的諷刺手法，發揮在《兩個只能活一個》(1997) - 特別是《一個字頭的誕生》(1997) - 這兩部黑幫諷刺式作品之內，杜琪峰將片中反傳統的英雄主角拖曳到城市內可笑而不合理的場景之中，向邏輯和生存常理發出挑戰。事實上，《一個字頭的誕生》這部影片，較諸引發其靈感的北野武電影，在解構體裁方面，更全不依照規章，且使之成為都市化、粗豪的路易士卡洛爾(Lewis Carroll)化身。然而，由於

察覺到自己的實驗電影情趣已使他與大部份觀眾漸次疏離，杜琪峰馬上改變重新創建體裁的意念，取而代之是高達式的荒謬元素，加上較有人性但奇詭的情節 – 這種手法，在它本身而言，仍然可說是向體裁決定一切的觀念挑戰。杜琪峰的實驗階段並非探討藝術的死胡同。這些實驗對以後創作更為大眾接受的幫匪反諷式電影《真心英雄》(1998)和不按規章的電影《暗戰》(1999)等，非常重要。引用一個較為與此無關卻類似的例子 – 美國古典音樂指揮家伯恩斯坦(Leonard Bernstein)在 1960 年代有一個從未發表與無調性音樂有關的實驗作品；後來這作品間接速成旋律更優美，又流行一時的《奇切斯特聖歌》(Chichester Psalms)的誕生。

在「銀河映像」，杜琪峰肆意盡情破壞我們對體裁式電影普遍的預期。雖然如此，仍持守某特定體裁應有甚麼路向的設定，特別是有關男女性別方面。因此，除 2003 年的《大隻佬》一片女主角外，杜琪峰的世界可謂是設定的、毫不講理的全男性主義。女性在片中大致上只略為觸及，或作為男性立體關係穿插過場的接觸點而已；又或者在《再見阿郎》(1999)和《放逐》(2004)兩片內，作為家庭和理性方面的象徵。然而，有別於諸如馬田史高西斯(Martin Scorsese)或米高曼(Michael Mann)，杜琪峰對他的男性集團，有著一種較為破壞性，既愛且恨的關係。首先他在所創造的一群追上潮流、晚間出沒，喜歡掛著槍枝到處招搖的不良少年中，選擇並建立超級、神話式英雄偶像，接著他會堅持說他們的行為毫無意義兼荒謬 – 或許暗示那只是人性的表現 – 卻都違反電影體裁「史多葛學派」的約制理念。在他最近完成的作品中，杜琪峰對影片的色調混合 – 而不是體裁方面 – 大感興趣。他的英雄典範，在影片中跳出文化對他們身份方面的規限 – 也許走出來的時間不算太長 – 做些普通人會做的事情 – 不需提醒我們，各人心內均埋藏著英雄主義；只是這種英雄主義如果單以時興的、反人性暴力格鬥形式表現出來，那麼它雖然潛在於真實人性之內，卻存在得十分驚扭。

從表面上看，《大事件》(2004)是一部傳統的、情節緊扣、精心製作的驚悚片。一開場便出現討觀眾喜悅的槍擊場面。影片充滿到處遊走、連綿不斷的高空俯瞰鏡頭，和一覽無遺的場面佈置，讓人馬上聯想起狄帕瑪(De Palma)的《蛇眼》(1998)開場一幕極其誇張的推拉鏡頭運用。我們也會無可避免地會地反思(當中也滲透了一些傳媒評論)，這樣一類硬橋硬馬動作片，那殺人如麻、反叛對立的幫派份子，竟謙柔地暫停一陣子，為人質預備一頓豐富菜餚晚餐。同樣，我們也必定會重新評估《放逐》一片內，那雄糾糾的三合會份子，在影片內扮演左右大局的角色，每天肯定要面對

槍林彈雨及各種奇險，之後竟能找些時間，製作一本滲著濃烈情感的相簿，好像是要從傳統相承、不許涉及任何情感的電影體裁中，將那深深潛藏的人性暴露出來。此外，也逐漸減少製作卡通片式的暴力情節，以《全職殺手》(2001)為此種手法的代表。同樣，我們也會被血淋淋電影《大隻佬》(2003)，結局時的和平和佛教信息所吸引。又會因《柔道龍虎榜》(2004)帶來心靈淨化而欣喜 — 這電影引用純粹武術搏擊較量橋段，將暴力傳統的寓意化為友誼遊戲比賽。背景很有趣，就在售賣錄影帶的商場內。

正如一些以視覺方式講述故事的優秀製作人，杜琪峰擅長將純粹用以啓示的影像，埋藏豐富情感。鏡頭顯示，《大隻佬》片內那頭眼淚盈眶、正在流血的狗；我們看著牠遇上亂槍橫飛中彈後，生命從牠身上漸漸流失的情景。但杜琪峰的真正特長，或許是能夠把都市的隱晦不明和歪謬，技巧地勾劃出來；將大導演賽治奧里昂(Sergio Leone)矯揉造作的手法，更新為香港霓虹燈下迷人的夜景。杜琪峰又將時尚所推崇的沉默少言表現方式，變成香港回歸後，那些沒有機會發揮公民權利的人要選擇表現(或不想表現)的方式。確實，杜琪峰近期最著名的作品之一《PTU》(2003)，與其說是一套令人透不過氣的電影，不如說它是闊銀幕上情感表現十足的產品。襯托著環迴、高科技合成的流行輕音樂的背景配音，加上深度聚焦鏡頭的運用，明暗對照手法，有意識地採用不太廣闊的顏色層次，只游走在灰藍色和冰水綠色之間，偶而加上一些象徵生命與死亡的紅色來增加效果。《PTU》的對白很少，卻凸顯它在極大程度上是馬奇亞維尼式(Machiavellian)詭計多端、不擇手段的劇情鋪陳；亦可聯想至1946年製作的《夜長夢多》(The Big Sleep)那迂迴曲折的劇情 — 這些連大編劇家威廉霍克拿(William Faulkner)也要費盡心思去編寫。透過不斷運用大特寫鏡頭，加上懸疑而空無一人的街頭場景，杜琪峰在他的大銀幕建構內，精心營造濃重的恐怖氣氛。沉甸甸的壓迫感，一如40年代的黑色電影。

雖然杜琪峰在諷刺體裁方面，在後現代潮流意識下可以含糊地看成為「漫畫」劇 — 其中一個很好的例子是《真心英雄》。然而，我們要問，檢視這類喜劇，落腳點在那裏？是否那種僵化、帶有宗教意味的大男人主義；或一半滲有儒家思想、一半血流成河的混合體；抑或靜態的、兜圈式的、或兩種根本不可能放在一起的電影體裁；還是那些觀眾？他們受到電影永遠會帶來暢快回報的想法所寵壞，一直抱守所接受的神話。例如《全職殺手》(2001)，影片明顯地是充滿血腥暴力的商業製作。相對地，《PTU》(2003)較屬精心凝造情感的作品。這進一步教人無法清楚界定究竟

杜琪峰是一個貌似嚴肅的模仿式作品製作者，抑或是言之有物、慣用諷刺手法的電影大師？當《全職殺手》出現連續不斷如對生殖器膜拜而擺出各樣姿態，以及終場時人物的慢動作影像，以及眩目俯瞰式鏡頭運用，加上火樹銀花的煙花場面，及哼出貝多芬第九交響樂的片斷等，這部電影不折不扣已從「後吳宇森家長統治時期」模仿式諷刺作品，蛻變成批判觀眾意慾——盲目追捧，追求自瀆、神話式短暫刺激——那種製作；而那種電影已走過風華最茂的時期。

任何一位好像杜琪峰那樣富有創意而多產的藝術家，必定會經過凸凹不平和週期性的蟄伏。很少人會否認《皆大歡喜》就是莎劇《第十二夜》的翻版；就算是海頓最狂熱的擁躉，都不會認為他的 104 首交響樂均是同等優秀作品。無論如何，在他整個專業生涯內，杜琪峰將電影體裁看成爲同時可以引發靈感，又可以玩弄於掌上的遊戲。現時，他正在專注把體裁反轉來運用；由此我們可以與他一同察看人性——真實的或者如鬼魅的——怎樣在人的裏面潛伏。這樣的週折，讓我們又再碰上那完全無法平衡的純真和譏諷所帶來的挑戰。重看諸如《赤腳小子》這類電影，肯定讓我們再一次聯想起充滿譏諷意味的電影，那是來自「非自我意識」的，而這些風格因著「邪惡」而充斥行業的科技而爲人所丟棄，也帶來集體疏離感和軟弱無力感覺。另一方面，杜琪峰爲人所熟識，又慣常採用的譏諷手法，在某程度來說，一直是在進步；這手法要求觀眾質疑電影神話中非人化的假設（或許在整個過程中會產生無力感覺），而不再陶醉於塔倫天奴(Tarantino)式的模仿作品之中（這些模仿作品除了使人沾沾自喜，其實了無新意）。在他最近的作品《文雀》(2008)中，犯罪英雄是個四處閒盪的扒手，而不是反社會的殺手。在此，杜琪峰宣佈大膽進入抒情詩一般的領域，將香港的黑色電影拉向人頭湧湧、大都會（這有時仍然使人受不了）的大白天裏。可是，如今在跨國的角度，及在一些影展中，《放逐》和《文雀》等這類作品需要冠以「藝術電影」名稱（這其實是個多麼累贅的名詞）來展出。我們應記得曾幾何時，當觀眾在欣賞電影時，他們更懂得用純真的眼光，卻並非不懂領略藝術，那時候，我們何曾需要爲這類作品找一個所謂合理解釋才展出呢！