

一回头已是百年身 ——久违了，唐书璇！

游 静

提要 | 唐书璇是六七十年代香港重要的一位女导演。曾创办《大特写》(《电影双周刊》前身)。在1969年至1979年间执导了四部电影:《董夫人》、《再见中国》、《十三不搭》及《暴发户》。唐书璇不管是挪用艺术片或商业片的外观与格局,均表达出她独特的对社会现实政治历史、人际关系的思考,充满对人性在困境中求生存挣扎的悲悯,及对一切看似美好现象的终极绝望。唐书璇也是华语电影史上极少数的对性别议题有持续深思的导演之一;对性政治跟对社会政治的关切紧紧扣连。



唐书璇在片场

唐书璇可能是一位大多喜爱华语电影的朋友都听过,但却从未看过其作品的导演。你翻开每一本研究香港电影历史的书,只要提到六七十年代,一定会提唐书璇。只要提到香港新浪潮,也几乎一定提到唐书璇,或至少提到她创办的刊物《大特写》——香港第一本认真讨论电影文化的杂志,也是《电影双周刊》的前身。然而你一定看过她的电影作品。在我们都依赖DVD制式来让作品得以保留及流传的今天,唐书璇的电影却从未发行DVD。她的第二部作品《再见中国》在20世纪80年代曾发行激光光盘(Laserdisk)及VHS盒带,但随着这些制式被日新月异的科技淘汰,这部作品也淡出市面,再没有发行公司愿意收购它的版权,重新拷成DVD推出。所以如果你在80年代以前没有密切追踪港产片的习惯,你根本很难有机会接触到这位对香港甚至华语电影世界影响深远的导演作品。

2002年2月,美国纽约哥伦比亚大学

的东亚研究所推出《危机与缅怀——香港电影的简略巡礼》,选映香港电影史上的经典作品,其中包括胡金铨的《侠女》(1972)及《空山灵雨》(1979),同时把东亚研究所的首届创意成就大奖颁予唐书璇。当我正在为这篇文章赶工之际,我收到美国加州大学洛杉矶分校(UCLA)的知会,今年6至7月UCLA影视资料馆及洛杉矶电影节携手合办“洛杉矶国际”影展,选映“三位你应该知道(但有可能从未听过,却都是最重要)的洛杉矶导演”,其中一位为唐书璇。

看不见的导演

唐书璇作品在历史上的销声匿迹,很大程度上见证了香港电影工业化及社会迅速高度资本主义化进程中付出的庞大代价。在香港电影制作与发行均被大片厂如邵氏、嘉禾垄断的六七十年代,唐书璇一枝独秀的独立制片形式,集监制、编与导于一身,处女作《董夫人》被应邀参与康城的首届“导

游静 香港大学比较文学学士,美国纽约社会研究新校媒体研究学系硕士,英国伦敦大学郝露威学院媒体艺术系博士。曾任香港《电影双周刊》总编辑,现任教于台湾政治大学广播电视系。著有《性/别光影:香港电影中的性与性别文化研究》及专论唐书璇的《Filming Margins: Tang Shu Shuen, A Forgotten Hong Kong Woman Director》等书。也为电影导演,作品有《好郁》(2002)等。

演双周”，并在法国上映时叫好叫座，又一举拿下四个台湾金马奖。作为一名从未曝光、刚从美国留学回来、20多岁的女导演来说，本身已充满传奇，加上出身于军政领袖家庭的特殊背景，更加强了当时传媒一窝蜂的偷窥目光，以至于她对其个人生平、样貌不断被探视、夸张报道等显得特别抗拒与不满——这些都导致她对所有自称喜欢她的观众及影评人等，投下大大的不信任票，也对于研究她的电影，甚至要找她的电影来看的后辈，有一种倾向说不出的神情。在2002年夏天，当我坐在唐书璇洛杉矶的家中，品尝着她三两道板斧弄出来的杧果鸭胸色拉，为我已做了好几年的“唐书璇电影研究”计划作资料搜集时，她再一次提醒我：“你的那本书，还是不写也罢”，语气恰如30多年前她对着那些慕名而来的记者影评人咕哝：干嘛对我这个人有兴趣？你看我的电影、我的作品不就都够了吗？今天当被问到如何找她的电影来看，唐书璇也是一贯的不以为然：拷贝都已散佚，底片也不知在谁手中。可以追查吗？好呀你去查吧，她说。语调最不积极。对于死心眼要研究历史的人来说，我们总是指望有重拾碎片的机会，让我们透过来路，重新厘清步步走过来的脚印；也仿佛要与历史的不公算账，在人称沙砾的荒漠寻找珍宝。但这位电影作者自有她独特的、早已被自己摆平的轨迹；毕竟曾经背负太多的历史，今天只选择无痕无怨无悔。

“历史千秋留泡影 神州百战尽蜗争”^①

即使创作人大多喜欢否认，个人历史与创作轨迹却总有千丝万缕的关系。不少书记载唐书璇生于云南，但据唐口述，她生于1941年香港。祖父是曾任贵州都督、“开武将军”、云南军阀领袖、讨袁大将唐继尧。唐书璇在香港长大，16岁时随父母迁居台湾，3年后到美国南加大念电影。唐书璇说，她自少便是坏透顶的学生，上学等于没上，念到中国历史又整天跟同学、老师吵架，在台湾更是考不上大学才被送走，念上“徒有名声但不教什么”的南加大，毕业时啥都不会，也不懂怎么会有人聘她拍广告。是在加州打混的那些日子，才真正开始学拍电影。

回港后她特殊的家庭背景也让她不怎么好过。筹拍《董夫人》时，“一个电影工业内的人都不认识”，她说。要借场地拍摄，也屡屡遭来冷眼，“你不如回唐家花园拍吧！”适逢遇上

1967年工人、学生运动（港英政府称“六七暴动”），电影工业一度瘫痪，唐书璇才可借到当时被弃置的国泰片场，又请来印度电影大师萨蒂亚吉·雷（Satyajit Ray）的摄影师舒葆拉图·米拉达（Subrata Mitra）掌镜。

是什么样的成长脉络，使她对历史故事特别敏感，致使她的首部长片是改编自民间传奇的古装片，第二部又选设在当时翻天覆地的中国文革漩涡中？又是什么样的个人身份体验，使她对宏观的政治历史叙述下个体受压迫的情感特别投注，让她的这两部“成名作”其实都是描述个体如何企图逃出与超越历史宿命安排的挣扎过程？我知道这些都是唐书璇大概不会回答的问题，只能留待日后更多研究唐书璇电影的学者与观众重新思考、继续寻索。

董夫人

唐书璇在1969年至1979年间执导了四部电影：《董夫人》（1969）、《再见中国》（1974）、《十三不搭》（1975）及《暴发户》（1979）。《董夫人》改编自林语堂《中国传奇小说》中自《笑闻稗史》改写的一段民间故事“贞节坊”。在原来的民间传说中，寡妇在正要接受贞节牌坊前被园丁勾引，乡民传开了，牌坊被收回，寡妇自杀。林语堂以他一贯的幽默与机灵为传说添加了细节，并增添了青年军官这外来者的角色。年轻军官投宿于寡妇的家，看上了寡妇的女儿。他俩成婚后寡妇宁愿放弃贞节牌坊，来与园丁老张相好。军官便为老张及岳母做媒，促成他们超越阶级差异的婚姻。小说结尾时同宗为失去贞节牌坊嗟叹，老太爷更戏曰：“女人的心怎么样，谁也不敢说一定啊。”唐书璇的电影却重新调配了人物关系，关系的重点不再在于园丁老张与寡妇董夫人，而在于杨尉官、董夫人与女儿维玲之间的三角关系。董夫人的挣扎与无奈，不但来自是否要为了她对尉官的情欲而放弃贞节牌坊，也在于她是否要把这年轻男子拱手让给女儿，然后让了以后她又经历何等样的心理状态。所以电影披露的不单是“贞节”这种道德规范与个人情欲自由的对立，也是她作为母亲的情感与责任跟作为一个有情欲的女性个体之间的对立。这些情感挣扎与角色位置的重新调配，把传说中只单纯思考“贞节”对女性情欲的束缚，扩展至探索跨代恋及一夫一妻婚姻制对多元情欲的压迫等议题，也把林语堂从作者出发、

超越故事及人物的社会脉络而衍生的喜剧效果(我们觉得滑稽,是因为林语堂透过叙事安排把它经营得滑稽),转移至从故事中的三位女主角出发的悲剧角度。

多样化的女性主体

女性主义电影评论学者劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)在其经典论文《视觉快感与叙事电影》(1975)中结合心理分析与电影文本阅读,拆解电影机制如何把观众放在男性观看的位置与摄影机的视角等同,然后同时凝视女性(明星)。这影响深远、广受争议的理论为女性主义电影分析开拓了一些基本的探索与议论空间,让我们对电影作为一种深受性别化,又以男性主导的机制更为警觉。唐书璇的电影在叙事法与视觉构筑上的一大成就正来自她对于“男性凝视”的自觉与颠覆。

在《董夫人》电影开展不久,杨尉官(乔宏饰)正要来探访董夫人(卢燕饰)家之际,尚未进门,先有一个董夫人的特写,显现她对这突如其来的男宾提高警觉,接着是她女儿维玲(周萱饰)也充满好奇,冲到窗前偷望来客的镜头。在尉官与董夫人园子中简短交谈的那一小段戏当下,镜头



《董夫人》

三次回到女儿维玲的特写,第二次尤其凸现她作为在门后的偷窥者。构图遮去了维玲的大半张脸,使她很难成为观众的被观赏物,却强调她的主观位置、能动性 with 欲望。维玲之要“回避”,容易被理解为年轻(未婚)女性在中国传统父权家庭体制中的被动、被边缘化位置,但电影巧妙的处理,却把这年轻女性的位置反客为主,也暗示了她将成为尉官进门这事件日后的主角。这场面调度与剪接一方面建立女性作为叙事的主体,观看

者而非被观看的位置,同时也建立董夫人的家作为女性欲望流动的空间,杨尉官闯入使他刹时成了三代女性(董老夫人、董夫人及女儿维玲)观赏的客体,也铺排了他将会作为女性欲望,甚至企图争逐的对象。

电影呈现了多样化的女性主体,各自与儒家价值主导下的家庭伦理有不一样的关系。维玲的祖母小心翼翼把守着既定性别角色的规范,期望雄纠纠尉官的迁入会“保护”这一家的女性,但又同时紧守他作为“君子”的位置,但维玲立刻反驳说,她们不需要受保护;她不但不想学母亲独守空门,她更向往可以像男生一样参军、到处游历。当维玲真的跟着这陌生男子在林中骑马采果、游山玩水起来,董夫人终于按捺不住,直斥其非,企图巩固她作为母亲的威严,也企图重新建立女性在传统性别角色规范下表达欲望的游戏规则。但由于在电影的叙事中,维玲与尉官的玩耍、维玲与董夫人的挣扎,这些都发生在董夫人与尉官若即若离、相互凝视;尉官送赠情诗,使董夫人心绪不宁,及二人在行酒令前的身体碰触等情节之后,所以观众自会猜度,董夫人对维玲的禁制,在看来企图维护传统女性操守的外表下,是否也带着既然自身无福消受那也不能让女儿享受的酸葡萄、嫉妒心理?这样看来,董夫人对女儿的质询,一方面可读成是维护一家面子的行径,但同时也是自我情感的表达。《董夫人》电影中最叫人震撼的地方,正是它充分运用电影的语言,写出中国文化中千回百转、以退为进、一回头已是百年身的各种复杂心结、情感结构与表达方式。

凝住的时间

这些感情挣扎的细致呈现,尤其表现在董夫人这角色的塑造上;董夫人复杂的心理挣扎,是透过卢燕独特的表演、导演运镜、场面调度与蒙太奇剪接等元素综合呈现,互相加强。卢燕极其矜持的身体语言、剧本低限(minimal)不断重复的对白(全片不多于60句对白),加上导演以广角镜及极小的特写交替运用,时而缓慢、时而急促的剪接,凝镜(定格)、叠镜的运用,都用于衬托出董夫人的内心世界。电影中经典的一场,是尉官与维玲的婚礼,镜头舍弃对新婚夫妇与热闹气氛的描塑,反而把焦点放在笔直站在礼堂前的董夫人身上。她的一动不动、木无表情与沉默无声,与宴中众人的欢庆、

生动、大锣大鼓形成强烈对比；观众随着董夫人的冷漠从仪式中抽离，转而进入董夫人内心的声影回忆中：杨写给董的情诗、杨与董两前一刹那的接触又缩回——这些曾经替董的生命构筑永恒的时刻如今在回忆中凝住，观众在这一连串的重复与凝镜的蒙太奇中经历董内心此时庞大的失落与掏空。喧嚣过后，杨与维玲新婚翌日，杨与董二人首次在园中重遇，景物依然，但杨如今已是董的女婿，二人无话，在三秒的静止间，镜头拉远至高角度的俯视，让我们看着董夫人作180度的转身。唐书璇在一次访问中说：一回头已是百年身，只是短短的一瞬，你却感到时间很长，很长。唐书璇用电影的语言重构了这句话的主观体验。

再见中国

唐书璇的第二部电影《再见中国》完成于1974年，但在香港一直被禁止公映及发行，虽在1984年曾在香港国际电影节被特准公映一场^②，但要待1989年才被正式解禁，被禁十多年，官方理由是“损害香港与邻近地区的关系”，而“邻近地区”，当然所有熟识香港的人都知道，意指“中国大陆”，这也跟港英殖民政府长期以来企图在香港小心经营与中国的距离，不让明显的与中国政府敌对的言论呈现的政策一贯。

《再见中国》描写四名要从文革的内地偷渡至香港的年轻学生的旅程。在香港电影工业逐渐把性与暴力景观化，发展出“风月片”及“武侠片”两大主流的当下，唐书璇坚持用低限(minimal)的电影语言，几近意大利新写实主义的拍摄风格，来完成她的第二部作品。唐书璇看到台湾有强烈个人风格的黑白纪实硬照摄影师张照堂的作品，邀他来掌镜，并指明要一种“冷峻”、“迹近疏离”的效果。在这以前张从未拿过35毫米(毫米)电影摄影机^③。黑白摄影、大量的手摇镜头、现场户外取景、非职业演员的运用，使《再见中国》承接《董夫人》成为另一部视觉风格上极其突出的作品。

超越政治的政治论述

作为首部直接面对文革的华语剧情片，《再见中国》完全没有把文革炒作、煽情化的企图。跟数年后同样在香港被禁的《假如我是真的》(台湾，王童，1981)有截然不同的风格与视野。唐书璇在1970年接受《中国学生周报》陆离访问

时阐明立场，她的着眼点不在于评论政治或社会改革，这些只是表面的、转瞬即逝的人为构造。从《再见中国》所见，她真正关心的，是个体在极端的社会动荡与压力下，如何展现渴求生存与自由的欲望，及在这过程中经历的心理挣扎与感情变化。

电影中的四位主角各自有要离开中国内地的理由：医学院准毕业生宋铨出身资产阶级，前途黯淡；他的妹妹宋兰与男朋友梁汉伦不愿被下放至不同乡县而被迫分离；同学金浩东向往美国之音所代表的西方文明。他们不是英雄，只是四名平凡的，充满弱点与私心的年轻人，但电影正写出了他们追求各自不同的私己欲望与不断强调“统一”、“集体”的大社会论述之间的矛盾。当他们登上路过的货车南下，车上的红卫兵开始对他们起疑，他们情急智生，高唱起“东方红”来，货车上所有人不得不响应起来，让他们脱离险境。另一场，当他们在惠州被一群少年红卫兵拦截，他们同样立刻以辱骂列祖列宗文化传统的粗言脏语过关。这些看来似乎过分轻易甚至有点荒谬的桥段，显现的是政治行为的“可易变性”与“可伪装性”——似乎伟大的政治论述如何轻易被个体拿捏、挪用及操演，以达到个人化的目的。这也是我以为电影中声称无意，而实际上充满冀图的政治视野。

再见香港

《再见中国》一片中同样大胆尖锐，也在当时独一无二的对香港政经生态的批判。香港中环皇后像广场上的英女皇像，与中国银行旧大厦上“毛主席万岁”的灯饰相互辉映。这片突然变成彩色的花花世界，只能让这几位新移民知识分子，干着在资本主义阶梯下最底层的活：在股票交易所被呼来喝去的杂工、在工厂中与生产线速度拼搏的工人，或在铁笼似的房子中做穿塑料花的廉价手工。香港无疑看来是繁华盛世，但如此这般的殖民与经济架构主导的社会，对人性又是怎么样的压迫呢？浩东在教会中操演反共逃生的告解，不禁叫人想起他们在惠州操演毛语录时的情境。片末宋兰在烫头发的当下突然歇斯底里地笑出来，是因为她终于得到她朝思暮想的，到头来只剩下反讽与幻灭的“自由”？《再见中国》缜密的结构、极其精准的节奏掌握，与结尾反高潮的神来之笔，流露对历史与人性的深远洞见，使它成为70年代香港电影史上最重要的一部作品。

十三不搭

《十三不搭》与《暴发户》一般被认为是唐向商业制度“妥协”的失败之作(石琪1979)。唐自己倒认为,《十三不搭》是非常代表她的作品(白韵茹1978)。我认为这争拗可见长期主导香港影评界着重追求导演统一风格的作者论,并同时倾向把艺术与商业作二元对立的意识形态上的限制。与其把这两部电影看成为唐不延续过去两部“艺术片”的风格,故也是对自己不忠实,或未能让她充分发挥的作品,我愿意换一种角度:在这两部作品中,有些什么是在前两部看不到的?不论它们是商业或艺术片,它们究竟又跟当下的主流商业片有啥不同?

首先是这两部电影对香港社会民生变化的关切。《董夫人》与《再见中国》虽主要在香港及台湾拍摄,但故事背景是中国内地而不是香港。

《再见中国》的结尾,把几位主角从中国内地带到香港,用黑白和彩色加以区隔,旨在凸显角色遇上强烈的文化撞击带来的无助与梦想的破灭,其关怀的重点并非唐身处的香港社会。《十三不搭》与《暴发户》两部电影却抹掉过去,抹掉对中国历史与文化的向往,而把焦点重新放在当代的香港现实,仔细审视构成这现实的文化身份的变化,及它蕴含的族群、阶级、性别差异与迷思。

《十三不搭》由十三个小片段组成,每一段

有各自的片头字幕,又以一个圆圈状的抹画(WIPE)特效作结;人物众多,在不同段落中重复出现,段落调子夹杂,从肥皂剧、轻喜剧、软性色情、写实主义、体育报道兼而有之——这些都显然是挪用逐渐深入民心的香港电视美学的策略。为什么挪用电视呢?如马杰伟曾分析(1996),电视在香港70年代扮演了一个协助构筑在地文化的重要角色。1974年,香港拥有电视机的人口据统计为260万,即当时总人口的一半以上,这些人每天都有看电视的习惯。由于香港在地的政治、历史、文学、民生都不被纳入教科书内,所以这些人口得靠电视作为他们攫取香港信息的来源;电视为观众构筑出一种“想象的小区”,令他们亲身感受到作为香港社会一分子——“香港人”的身份。另一边厢文革的动荡及中国政府的政策也把香港人与中国内地人具体分隔开来。唐书璇利用电影正视电视作为当时最重要构筑社会现实的媒体,摒弃电影的文化优越感,打破它在叙事法上企图维持统一、完整的假象。

《十三不搭》一方面嘲笑名门富豪在麻将桌上机关算尽、互相践踏的丑态,一方面描塑绝望悲凉的小人物,如何靠赌博来维系生计或生存旨趣。其中一段,在中学任教中文系的外省(非广东省)新移民吴老师(吴家骧饰)在中学不受重视,学生抗拒要学中文;他们在书店翻书又遭店员白眼,被骂只翻不买——凡此种种被殖民体制、被

资本主义边缘化的处境，使这落魄文人只好靠与同乡打麻将、拉二胡排遣苦闷，然而同乡陆续要移民海外，香港这小岛只是这些人暂借过渡的一点，但亲人散失的吴老师已无“家”可归；寄居在这不友善的地方，被困在白鸽笼似的租住房间内如何过下去？这本来以写实主义拍摄的一段，以吴沉默无声在书桌前写字条后站起来到浴室作结，观众不明所以，只听房东太太的电视在一旁吵闹，然后她突然大叫起来，敲打浴室的门不果，最后到吴桌上惊“喜”发现：“幸好他留下这月的房租！”此时一直没法探视浴室内状况的观众才恍然大悟：原来吴在浴室自杀了，而房东太太担心的却只是房租！至此，观众被迫审视，在这个被急速广东化、资本主义化的社会发展背后，我们看不见什么？

暴发户

《暴发户》又名《大亨小传》，名符其实便是要攫破香港的上流大亨作为暴发户的面相；它除了是一场阶级大角逐，也是两性权力激烈斗争的场所。小人物亨利（黎小田饰）娶了“外围”（非法）赌博投注站长兼高利贷公司老板的女儿为妻，从此扶摇直上，并企图同时包起女强人 Tina（狄娜饰）做二奶，及追求小秘书琳达（吕瑞容饰）。当亨利向 Tina 提出包起的要求时，Tina 响应道：那在我之前，你太太之后，还有多少名“第二”呢？这女子不答应也不拒绝，把猴急男玩弄于股掌之上；她更把女性被排序化及被置于从属位置的机关一语道破，迫使观众思考资本主义下性交易的本质。片末琳达给亨利一巴掌，冲出亨利要送给她的复式公寓后，亨利在羞怒与错愕中站在楼梯的顶端下望，低角度的镜头强调亨利的失落与渺小。在香港 70 年代末的一片太平盛世中，唐书璇写出了阶级与性别间赤裸的斗争与暴力，及最后必然的失落。《暴发户》片末的亨利犹如被牌坊压着的董夫人及千辛万苦终于逃到香港的宋兰与汉伦，以一生来换取的，原来便只是这样吗？

这大底就是唐书璇最厉害的地方，不管是挪用艺术片或商业片的外观与格局，到头来仍表达出她独特的对社会现实政治历史、人际关系的思考，充满对人性在困境中求存挣扎的悲悯，及对一切看似美好现象的终极绝望。唐书璇也是华语电影史上极少数的对性别议题有持续深思的导演之一；对性政治跟对社会政治的关切紧紧扣连。在大家迷恋王家卫的招牌深色墨镜的今天，也许

我们可以回过头来——如董夫人的回过头来；咧着牙齿——如宋兰的咧着牙齿，向 40 年前便已整天架着墨镜的唐书璇，挥挥手说一声：久违了，你好吗？

参考文献：

- [1] Laura Mulvey. Visual Pleasures and Narrative Cinema. Screen 16, 1975, (3): 6-18.
- [2] 陆离. 唐书璇访问记. 中国学生周报. 1970.
- [3] 石琪. 石琪影话集：八大名家风貌. 香港：次文化堂，1999.
- [4] 马杰伟. 电视与文化认同. 香港：突破出版社，1996.
- [5] 白韵茹等. 香港人物专访.《董夫人》导演——唐书璇. 香港：广角镜出版社，1978.

注释：

- ① 引自唐继尧诗《由点移师谶道中偶成》。
- ② 根据陈柏生《香港国际电影节 30 年回顾》，1984 年第 8 届香港国际电影节选映了两部禁片：“电检处禁映了柏索里尼的《沙劳》；电影节策划舒琪虽在报刊上抨击，都无法挽回。而选映《再见中国》出现的阻力却来自市政局。经全体节目策划争取后，才获准在只有 200 个座位的太空馆放映一场，舒琪亦在翌年转任亚洲电影的节目策划。”市政局为当时香港国际电影节的主办机关。http://blog.sina.com.cn/u/4875ee650100030e.
- ③ 资料来自张照堂接受我 2002 年 9 月在台北的访问。