

风物 深度

《智齿》影评：金像奖最多提名之作，也许先把剧本搞好再说？

不知何时开始，编导做市场推广，不再需要讲故事的情节转折，反而着眼于题材和背景，最需要努力的戏剧设置，却完全的无视.....



《智齿》剧照。网上图片

特约撰稿人 四维出世 发自香港 | 2022-07-17

四维出世：念建筑，电影学人，曾于浸会大学及香港演艺学院等教授电影。为《明报》专栏撰写电影评论十余年。

老实说，拿起今届香港电影金像奖的投票表格，真的有点头痛，面对那些候选电影，应如何投票？要么选没有那么差的，可是加持了平庸的作品，对观众、对电影人、对香港电影，又是否好事？在资本化的社会，导演获奖履历就是利益，利益没有人会嫌多，得奖者未够水平而选民自己亲手把利益输送出去，是否心安理得？当然，主办金像奖的协会也没有勇气把得奖的门槛，设置在某一票数或百分比之上，如不到标准的，奖项索性从缺，这样是否更有鼓励性？

很久没有评论港片了，心底真的希望可以找一部 On The Right Track、赞得落口（能够让人出声称赞）的。今届金像奖，电影《智齿》（导演郑保瑞，2021）获得破纪录14项大奖提名，好像很巴闭（厉害），说穿了其实是疫下红利，疫情两年多以来，香港上映电影大减，所谓蜀中无大将，廖化就是先锋了。而近年港片也是塘水滚塘鱼（来来去去只有这些），若非同事有特别场戏票，建议放工（下班）后去观影，本来就不会入场看戏。预计了要看本土电影，要死很多细胞，果然看着看着，真的很难受。

说故事的能力

用日本能剧的说法便是：序、破、急。序，就是用三分一的篇幅交代了人物和处境后，戏剧的冲突（破）便要出来了，不然，便会显得拖曳、冗长、沉闷、不合情理、搵戏来做（找戏来做）。

2005年，中国电影诞生一百周年，香港电影金像奖选出“最佳一百部华语片”，2000年之后入选的香港电影只有《榴梿飘飘》（2000）、《花样年华》（2000）、《无间道》（2002）和《少林足球》（2002）。2011年，香港电影资料馆十周年，选出“百部不可不看的香港电影”，年份最近的，要算是《鎗火》（1999），2000年以后，没有电影入选。2011年以降，有多少港片可以挤进不能不看之列？查找十年来金像奖最佳电影名单，再看看资料馆的选单，心里多少有个数。





《智齿》剧照。网上图片

这两项选举，或多或少说明了一个现象：两个十年以来，普遍来说，香港电影是每况愈下，好像失去了说故事的能力。

以世界电影范围来说，电影选评较有代表性和江湖地位的，要算BFI（British Film Institute）旗下《Sight And Sound》杂志每十年选出的“Greatest Film Of All Time”。其2022年的选举还未出来，最近的一次为2012年，选民是世界各地影评人和导演。假若选民的门槛只是普罗观众，看来好像比较民主，可是如果观众没有看过费里尼《8½》，选举又怎会公平？这说明选民在专业层面是需要有一定知识根基的。

用2012年影评人选的名单来分析，网站公布的250部最佳电影，撇除6部短片、2部实验电影、8部纪录片和4部超长的电影，余下的230部Feature Films，经粗略的统计，有超过九成是叙事的电影。叙事的电影，自然要叙事的戏剧结构，要论述戏剧的结构，不得不提自古希腊以来流传的戏剧理论。

哲人亚里士多德在2300多年前的《诗学》有论述，戏剧有起首（Prologos）、中枢（Epeisodion）和结尾（Exodos），简言之就是始、中、终，是三幕剧最早的奠基理论。这是戏剧（亦即今日电影叙事）最基本的根基，到意大利“新古典理想（Neoclassical Ideal）时期有所谓“戏剧性的一致”（Dramatic Unity），至德国新古典主义评论家Gustav Freytag的金字塔（Gustav Freytag's Triangle）论述，都是这理论的变奏。

用日本能剧的说法便是：序、破、急。序，就是用三分一的篇幅交代了人物和处境后，戏剧的冲突（破）便要出来了，不然，便会显得拖曳、冗长、沉闷、不合情理、搵戏来做（找戏来做）等等。而片单上的叙事电影，又有超过九成是以三幕剧为基础的。所谓传统的说故事手法，并不表示过时，做得好，是不著痕迹的。譬如《教父》一二集（1972, 1974）、《七侠四义》（1954）等，都是三幕剧经典的例子。

不如言志

要言志、要本土、要有香港情怀，要跟北上的合拍片，以兹识别，本来不是问题，可是觉得这样已经足够，不需要搞好剧本，忽略结构的重要性，才是一切败象之起始。

为驳而驳，当然有人会说，那余下一成非叙事的电影，为什么不能拍？非不为也，实不能也，才艺能耐的门槛太高，你怎能想像，香港会拍出一部伯格曼《假面》（Persona，1966）、塔可夫斯基《镜子》（Mirror，1974）、Sergei Paraganov的《红尘百劫》（The Colour Of Pomegranates，1968）、Alain Resnais的《去年在马伦巴》（The Year At Marienbad，1961）、安哲罗普洛斯的《流浪艺人》（The Travelling Players，1975）、泰伦斯·马利克之《永生树》（The Tree Of Life，2011）或者苏古诺夫的《创世纪》（Russian Ark，2002）等的作品？鸡蛋和鸡，这等神作，对观众的要求亦非常高，没有艺术片的市场，又怎能够培养出相应的人材。

香港开埠以来公映的港片，百分百是叙事电影。非叙事式的 Feature，如果能够在香港生存，会是匪夷所思的事情，正如很久以来，香港基本上是没有纪录片的市场。

香港战后以至 2003 年 CEPA 之前，主要是商业电影主导，后 CEPA 年代，商业电影上了内陆市场，变得以非港客的口味为主。所谓商业电影，其实是双刃刀，以前的老板，有类型、有卡士，便可以卖片花集资开戏了，但还是需要知道剧情的发展，结尾的高潮戏是什么，因此前 CEPA 年代虽然是拍了大量因应市场需求的商业产品，仍然有极少数极少数的佳作，通过这个游戏规则之余，没有被时间的洪流冲走。





《智齿》剧照。网上图片

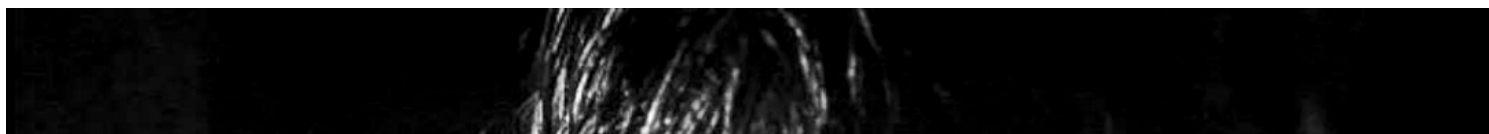
在后 CEPA 年代，资金北上了做合拍片，留在香港的资本变得好像只能做小本制作，既然资金有限，不能钻大市场，不如言志，反正输极有个谱，起码比起商业电影，显得比较有诚意，要发行推广，也有着力点。要言志、要本土、要有香港情怀，要跟北上的合拍片，以兹识别，本来不是问题，可是觉得这样已经足够，不需要搞好剧本，忽略结构的重要性，才是一切败象之起始。

不知什么时候开始，编导做市场推广，不再需要讲故事的情节转折，反而着眼于，说想讲一段与南亚人的关系、老人与少女的邂逅、路宿者的苦况、的士司机与乘客的缘份、残障人与外庸的纠葛、LGBTQ 的情感困惑、躁郁症患者的劳骚、长者同志的遗愿等等，这些只是题材和背景，最需要努力的戏剧设置，却完完全全的无视。

伪悬疑的必要性？

如果故事说得动听，到三分一冲突面出现时，观众自自然然会追著悬念来看。有信心的作者，会气定神闲，是不会胡乱的用倒叙制造悬念。

以《智齿》为例，电影开始时，出现了变态的连环杀手，性侵后会把女死者的手掌砍掉弃尸。以戏剧的主线来说，理应以林家栋和李淳为团队的警方，要把凶手辑拿归案，而怎样去调查、追踪、抽丝剥茧，及至时间死线逼近，危机又迫在眉睫，这便是戏剧的 Rising Action（剧情升温，见Freytag戏剧理论）。可是编导笔锋一转，忽然杀出一个误杀林家栋妻儿的刘雅瑟，变成主要的动作场面是去追刘而不是去追凶，要知道，这种追逐的动作戏，港片怎说也是强项，要拍多一百几十场追逐还是绰绰有余的，但离开主线的动作戏，为什么要搞这么久？





《智齿》剧照。网上图片

若说主线是刘误杀了林的妻子及胎儿，十分懊悔，希望能得到林的原谅，那么这条主线的 Rising Action 便是，刘作出很多的行动，期求林的宽恕；可是现在的影片所见，当然不是这样，林和李根本没有能力办案，最多只是要入境处查查逾期入境的资料（三年来也不可能只有一个个案吧），或者问问街坊：“有冇见过呢个人？（有没有见过这个人）”，而镜头一转，他们便可以直捣凶手老巢，其余时间，只是一味靠撞彩，等运到，等待巧合。莫非隐喻警方是窝囊之辈？完全搞不清这个剧本的Unity Of Action（亚里士多德“三一律”中的动作之一致律），而这也是当下港片致命的所在。而片名“智齿”，也与主题没有太大联系，李淳大费周章才弄掉不够位出来的智慧齿，牙痛只是他的处境，智慧齿的出生跟年龄和智慧无关，如果要暗隐李淳的成长，理由也不似成立。

如果故事说得动听，到三分一冲突面出现时，观众自自然然会追著悬念来看。有信心的作者，会气定神闲，是不会胡乱的用倒叙制造悬念。大抵剪接师 David Richardson 找不到那个 Rising Action 的点，才会把尾场的雨战和李淳交代林家栋的遗言，剪在开端，故弄玄虚，制造 Pseudo - Suspense（伪悬疑）。

先讲好故事，再谈隐喻

如果这些情节，在现实中真的会发生，厉害的导演反而会把这些令人不安的画面，隐藏于银幕背后，这便是 Violence Behind Scene 理论的由来。

敘事的电影，要讲好故事，才有资格说自己想说的主题和隐喻。再看全片的姿态，影像刻意调到黑白，佯装型格（有型）可是人物没头没尾，行为情理亦十分牵强。刘偷车给车贩，是给他生意，车贩为何看不起她？强尼又为什么说她死了这么恨她？刘这么轻易就可以把其他犯罪集团的证据拿到手，是她超级能干、是罪犯太无能，还是警方太失败？刘已复刑，脑袋生在林的头颅，原不原谅是他的问题，刘已上了跨境巴士，有什么逼切性 / 必然性要回来？



《智齿》剧照。网上图片

廖子好只是给林追，日裔凶手又怎可以说她是背叛而随意杀掉她？若然凶手这么容易侵占那个如此方便、容易匿藏、且又这么宽敞的私室（私密地方），香港政府和五大地产发展商，好应该珍惜这个人材。李淳的轻易失枪太随机，又岔开了另一线，夹硬（硬要）营造紧张气氛，搜索失枪不是黑泽明《野良犬》（のらいぬ，1949）的 Rising Action 吗？林把自己的枪交给李，令自己变成无掩护下误伏于刘的乱枪之下，司马昭之心，只不过是找情来煽而已。

对导演而言，剧情的作用，或许只是找个借口，给他表现志趣与品味：狂乱、变态、强暴、奸尸、洒狗血、污糟邋遢。好多差劲导演的问题，是借题发挥，假借故事的情节，只想拍自己想拍的场面，醉翁之意

不在酒。如果这些情节，在现实中真的会发生，厉害的导演反而会把这些令人不安的画面，隐藏于银幕背后，这便是 Violence Behind Scene 理论的由来。

最后还有一点，有什么理由这个凶手是恋母（刘和廖年纪也不大啊）的日裔，是前自卫队成员吗？是反军国主义吗？人物设置没有真实的根据，现在虚构的设计，也不构成文本的延伸。是否随便安排一个变态恶魔，观众便有反派可以投射了？

这样不合格的电影，有破天荒的提名，不论结果如何，都是对香港电影的一种诅咒。要港产片再次活起来，必须要回到创作的原点：戏剧。若然亚里士多德此生轮回到香港，看到此情此景，他会愤怒吗？