

風物 深度 電影

## 《海鷗來過的房間》孔慶輝專訪：澳門電影，如何打破寫意生活的刻板印象

澳門人的焦慮，幸福舒適的生活，翻開卻是空洞重複的日常。



《海鷗來過的房間》導演孔慶輝、演員林上與黃栢豪。攝：林振東/端傳媒

2023-05-09

《海鷗來過的房間》（下稱《海》）是澳門新銳導演孔慶輝的首部長片，也是他與它糾纏、互相折磨、互相理解、互相發展，花上八年完成的作品。一位靈感枯竭的業餘作家，一位將要擔任劇團要角的年輕演員，他們既是房東與房客，也是互相的慾望對象。看似簡單輕盈的故事，透過呈現二人處在舊宅的日常切片，發掘他們內裏湧動的心理狀態，甚至是創作者對於澳門人複雜狀態的描述。

訪問那天，天陰陰的，濕熱的空氣使我的襯衣黏在一起。急步走上酒店的房間後，甫進房內，原來導演和兩位演員還沒回來。宣傳的同事連忙跟我解釋，他們已經做了三個訪問，好不容易騰出些許時間。正當我跟引進本片的Jonathan聊聊有關於電影院放映的種種，孔慶輝（導演）便亦步亦趨地進來，他頂着一頭稍鬆的髮型，身子微彎的，帶有一點歉意地前來問好。他剛剛從附近的公園遊逛，算是偷取一丁點的休閒時段感受這個城市。沒過一會兒，林上（演員）和黃栢豪（演員）也隨即回到房間，笑着說他們剛才是溜進後樓梯「呼吸」一下，而且進來才發現房間原來已經那麼冷了……

猶記得第一回聽到《海鷗來過的房間》的這個片名，是由於台灣資深影評人、金馬執委會執行長聞天祥對於這部電影的激賞。他形容《海》是「濱口龍介遇上蔡明亮」的作品，因此電影便旋即獲得華語影迷們的關注。不久後，這部黑馬之作更是獲得金馬獎新導演、攝影、音效三座獎項的提名。孔導對於這段批語心存感激，但他亦坦言自己沒有刻意模仿兩位導演，相反而言，創作期間的他刻意不看這些電影，以免影響自己創作的原創性。

事實上，假若觀眾仔細理解濱口龍介和蔡明亮的創作，便能得知他們的作品與《海》的明顯分別。即使濱口龍介的電影擅以劇場元素切入人物的生活，甚至是用它來完整生命缺憾。可是，相較於劇場的文本，尤其近年的他顯然更傾向於探討戲劇生成的過程，藉由「本讀」概念的延伸對於表演本質的思考，如《睡着吻別，醒來抱擁》（2018）和《Drive My Car》（2021）；縱使蔡明亮的電影同樣不少以單一空間為主要場景，從而發展凝視式長鏡頭組成的慢電影風格，或是《海》可教人想起的《愛情萬歲》（1994）中楊貴媚飾演的房仲角色、《天邊一朵雲》（2005）的窺視、《洞》（1998）住所的夢（科）幻設定。可是蔡氏以為主題的犯禁情慾，在孔慶輝和葉玉君（聯合編劇，澳門文學獎得主）的筆下，同志情慾並在《海》中並非核心命題，甚至可把其視為扣連主角二人的敘事設定。如此一來，雖然《海》以劇場與電影的互文為主要敘事手段，而且電影宣傳亦強調華人社會中同志題材於電影中的佔比，可是《海》透過影像上的曖昧詩意，以及敘事上多處留白的處理，甚至是聲影形式的靈活度，顛覆了傳統認知上創作者與角色之間絕對的權力關係。

如此一來，這部無預警地出現的首秀之作，無論核心主題還是呈現形式而言，均可謂近年華語電影譜系中少見的存在。在訪問中，根據主創團隊描述自身對於澳門的細緻觀察可見，或許《海》的創作靈感不是眾家與之類比的經典作品，而是在於創作者對於身處環境和文化的認知。在稠糊的氣溫與濕度中，抽煙和逛公園之間的寫意，逐漸散發出來的靈光。



《海鷗來過的房間》導演孔慶輝。攝：林振東/端傳媒

早於二零零八年，孔慶輝從台灣世新大學廣告系畢業，回到澳門後並且在二零一四年開啟他的電影生涯。導演的金馬入圍短片《撞牆》（2016）講述一位於中學任教數學的古版老師阿材（黃栢豪飾），他與患有腦退化症的母親同住。有一天，他的母親突然消失了，他便嘗試以社交媒體平台散發消息，希望大眾協助尋找母親，最後因為虛擬世界而忘卻了現實意義。從表面而言，《撞牆》與日後的《海》主調上不存太多相同處，前者是利用社交媒體形成超現實場景的典型荒誕劇，後者則是劇場與電影互文的文藝電影。可是，《撞牆》將社交媒體平台實體化，讓黃家中人滿為患，你一言我一語的擠擁，容易被帶風向的群眾，這些均可視為創作者對於虛擬與現實社區的同質理解，甚至成為他對於澳門的獨特見解，因而延伸至《海》的空間描寫。一方面，《撞》利用舊宅場景講述一段象徵科幻的故事，呈現了社區中多種符號互相矛盾卻共存的象徵。另一方面，短片描寫虛擬世界的人際交流亦真亦假，似是真摯關切的問候，實際上可能只是用作留名追帖文的舉動。在空間擠壓得密不透風的澳門，不論是人或是視覺上許多存在衝突的符號，均同置於一區。可是生活上人們都是「各家自掃門前雪」，日常產生的情與感則暗流於溝渠之中。經濟發展連帶整座浮城起飛，可是集體無根的失重效應卻無法解決。

「我是一個很喜歡鑽研不同問題的人，尤其因為我是創作人和演員的身份，所以我很常思考角色如何被創造，或是角色如何存在這個世界。」——孔慶輝

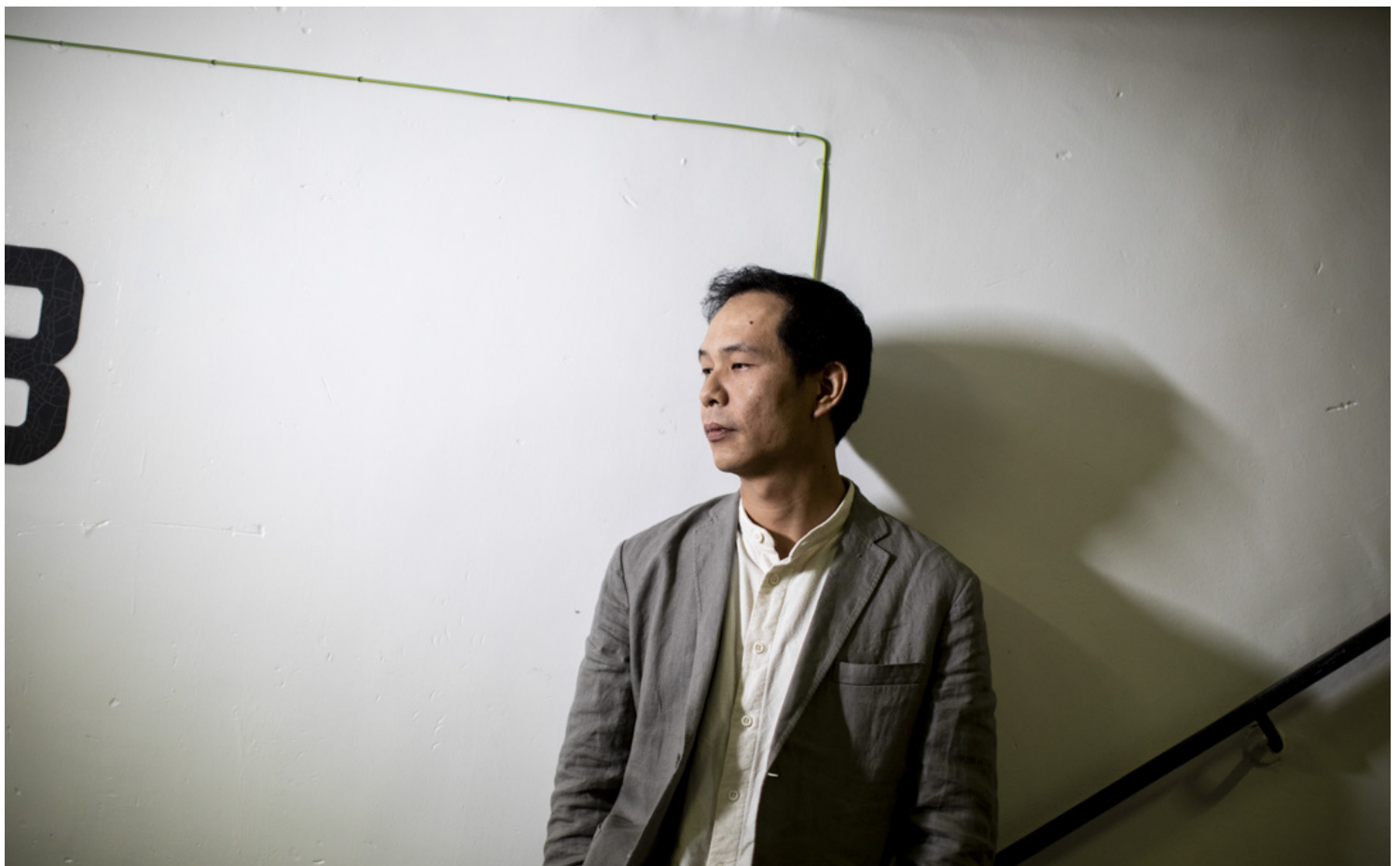


造，或是角色應如何目處的問題。」作為澳門人的孔慶輝，他認為澳門人的身份認同產生的焦慮，跟自身對於演員定位的思考，其實存在很大程度的同質性。故此，一個以探討創作者和其創作的角色之間關係的構思由此構成了。從這個念頭引伸發展的一部作品，卻換來孔慶輝和黃栢豪的八年光陰，前者甚至是由小伙子變成育有一女的人父，而另一主角林上則是確定了電影是關於作家和舞台劇演員後才加入的。劇本歷經多年的發展，從公路電影到浪漫喜劇，直到最終的劇場互文電影，唯一不變的是以創作者為題的主軸。

孔慶輝形容不斷推倒重來的過程是非常煎熬的，如同故事的發展過程，孔亦提及了《海》的片名緣由。

《海》的原初片名是《寫意》，「寫意」一名同樣是片中作家周迅生（黃栢豪飾）十多年前出版的同名小說，雖然此書獲得多方讚揚和獎項，周卻自覺筆下的人物甚是虛浮，因而對《寫意》逐漸生厭。孔自言電影起初命名為「寫意」，純粹是因為製造既是合題，也是反諷的效果。一方面，這似是作家本身書寫自身的故事（「寫」意）；另一方面，寫意帶有輕鬆的狀態對比於作家那種故作氣定神閒，實則壓抑對於房客的情慾和創作期間的鬱悶，正是電影的矛盾所在。若我們將這種帶有諷刺意味的寫意描寫置於一個更大的圖景，實際上澳門也是處於相似的狀態。

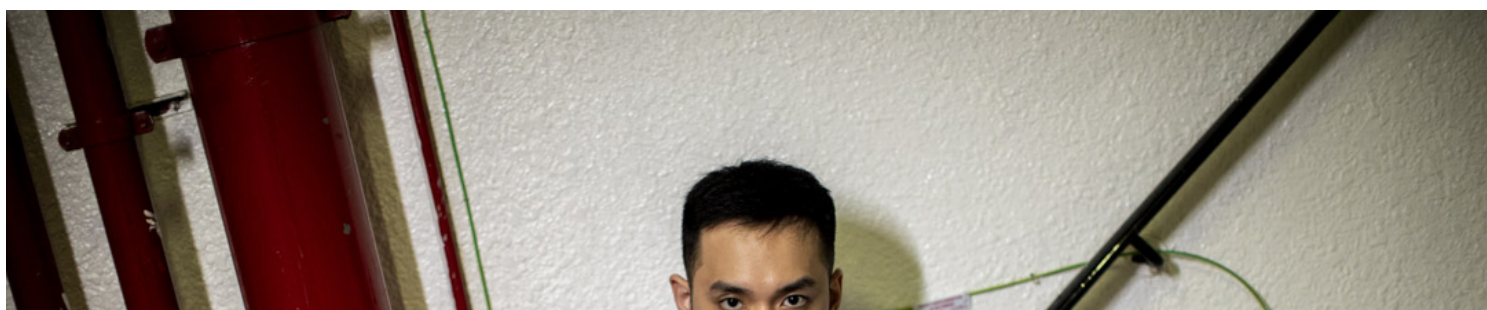
在澳門電影工作者黃小雅〈《海鷗來過的房間》：如何書寫不一樣的澳門故事〉一文中，她指出澳門的影視文化充斥外界對於澳門的刻板印象。遙看金碧輝煌，外人對於澳門的形象不過是豪華賭城主題的布景板，或是如杜琪峰《放·逐》（2006）中黑幫廝殺的地方，而在鏡頭內的澳門，到底有多少真實？事實上，自零三年賭權開放後，澳門的經濟得以急速發展，因此政府便容許大量移工引入，導致澳門人口過盛，當中的分佈既是緊逼彼此，但也是明確地分區。



黃栢豪笑言現在很多的澳門人基本上是不用工作的，很多人已經擁有一個甚至更多個的物業，他們都是依賴收租為生的。另外，他也打趣比喻不同於香港餐廳的侍應不少是年輕人擔任，澳門餐廳的侍應大多是擁有一定年紀的新移民。黃小雅點出澳門正處於經濟起飛後，沉溺於一種以為安分守己，便能一直過上幸福生活的假象。更甚者，隨着中國的反貪風暴雷厲風行地執行，東南亞國家的賭業競爭力亦大幅上升，加上疫情嚴重打擊澳門一直視以重業的旅遊業，導致澳門近年的經濟奇蹟不再。可是，澳門人的「寫意」集體心理顯然並未消弭殆盡。反之，實際上社會存在的賭徒問題、本地人對外籍移工的排外，甚至是更大層面上對於政治和言論自由的打壓，都被藏於民眾深深的口袋之中。另一邊廂，雖然知識份子階層深明箇中道理，但他們對於粉飾太平，實則失去根性的社會環境仍然無能為力，甚至宛如片中周迅生般陷入失語狀態。正因如此，孔慶輝設計《海》透過業餘作家的視點窺見這種看似悠哉的寫意生活，翻開來實是無根精神下化為重複單調、難以名狀、空洞的日常。

至於引用契訶夫的經典文本，孔坦言這個選擇是開拍前夕才下決定的。由於拍攝前主創團隊決定加入演員的角色，故此需要一部劇作交代該角色排練。於是，孔便向朋友們問及有關於以角色死亡為結局的現存劇本，而飾演租客的楊彬則提出以康士坦丁舉槍自盡為結的《海鷗》。孔指出《海鷗》不但與起初構思同樣以死亡作結，而且故事中不同作家和劇場演員之間的關係，還有對於自我追求的描寫，後者兩個重點均與《海》吻合。另外，契訶夫呈現《海鷗》的書寫方法大幅度依靠對白本身，交代劇情發展，並且隱掉劇情化的情節，這點亦如同《海》嘗試的敘事方向。

如是說，主創團隊便決定以《海鷗》作為互文的材料。《海》巧妙地安排何一唱（林上飾）飾演一位反串《海鷗》中要角妮娜（Nina）的演員。在《海鷗》的妮娜是追求夢想的象徵人物，縱然她沒有如康士坦丁（Konstantin）和特里戈林（Trigorin）的寫作才華，或是伊蓮娜（Irina）般享負盛名，甚至在追逐夢想和愛情的路上把自己弄得焦頭爛額，可是她仍然毅然勇敢地成為一位演員。相較於其他角色，妮娜是唯一一位看清藝術作為人生意義的依歸，並非因為藝術為創作者帶來的名利和他人的肯定，而是內在的追求和自我表達。在《海》中，「表演」是創作團隊探討的核心主題。孔自言由於自己曾經是劇場演員，因此他需要長期鑽研演員如何投入一位既陌生又有點熟悉的人生，同時如何理解自己與世界之間關係。



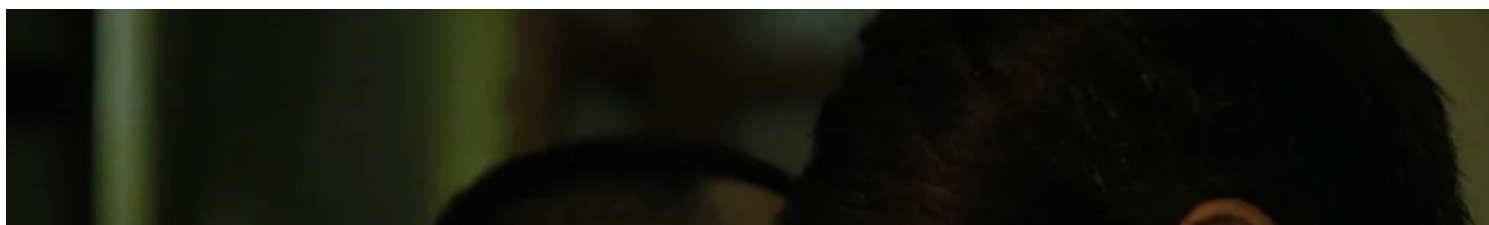




《海鷗來過的房間》演員林上。攝：林振東/端傳媒

因此，探討如何代入演員和角色的思考，便成為了他原初構思劇本的核心命題。在《海》中，周迅生與何一唱的關係，既是房東與房客，也是偷窺者與被看者，更是創作者與演員。關於偷窺，本片強調的不是單向的權力關係，即不是偷窺者擁有絕對的凝視權力，而是被偷窺者同時擁有自主反應的可能，亦即表演的權力。如此一來，《海》的作家和演員均將他們的觀看和表演，如汗水像面具般覆蓋在每人的臉上，使戲劇融入了他們的日常。不論是Instagram上何一唱進行介紹形而上學的直播，並以預設的特效換臉，還是結尾中周迅生代入《海鷗》的角色，一場如夢如幻影的性關係，人物都是透過不同程度的表演和真實反應面對生活。片中對於人物呈現的虛實交錯從鏡頭的置放角度（如何一唱躺臥着，似是刻意演給觀眾看的特寫），到角色遊走於劇場讀白和日常交談的語調，或是劇場採用完全反串演出的《海鷗》劇本，甚至是何天台高呼後接下周夢中驚醒的段落。《海》在敘事中一再打破觀眾對於誰在演誰、誰在看誰、誰創造誰的認知，直至何的秘密被揭，並且他跟男友的關係崩壞後，這齣日常戲劇才如作家的慾望真正揚起。

另外一點，創作者不時加插一些字卡，其內容有些時候像是以周迅生的角度書寫一部關於自己和何一唱的小說，有些時候則沿用《海鷗》的對白，似是創作者寫周寫一部小說的視點。孔解釋字卡的構思是拍攝前已經存在，可是當初的想法的確是以周迅生的角度出發，而現在的處理則是剪接期間決定出來。既像一個窺視者，也像是對於整件事的評論者，如此的處理使得本來看似零碎的電影敘事變得明確，同時也讓曖昧的處理更風格化。





《海鷗來過的房間》電影劇照。

上述提及的曖昧而雙向的關係，無疑貫穿了整部電影肌理的主幹。如同孔導形容，他相信人擁有不同的面向，在平靜無浪的人際互動之間，每個人可能也有無法看清自己的面向。《海》甫開首交代周是一位在舊區放租的小房仲，並且業餘期間的小說家。在工作中，他遇上社會中各式各樣的階層人士，如正在與業主爭吵的外地移工，或是舊區轉售物業的街坊。雖然每天工作都會遇上不同的人，他卻自怨一直從創作中無法提取真正人性的呈現。孔形容電影沒有對此加作解釋，或許他是沒有寫作的才華，或是他對於寫實的理解不同於大眾，也可能是他尚有其他心結未了；另一方面，何一唱與劇場導演的男友（陳斐力飾）相戀，當男友問及他有沒有向家人和親密女性朋友出櫃時，他便搪塞過去。及後，觀眾亦隨著周迅生的視點得知何與女性朋友的關係並不單純。

林上和應孔導對於人物的看法，他認為重點不在於何一唱的性向之分，而是他如何回應自身慾望的行為和心理。反之，他認為何一唱不是撒謊，而是沒有把自己定義下來。如此一來，主創團隊勾勒兩位角色均有一個共同點，他們致力透過影片中的虛實交錯，表現每個人物對於自身的不了解，甚至可能帶有自我欺騙的成份。人物若要建立自我形象，或是思考如作家創作和同性情誼的部分，他們都會選擇不同程度的自我隱瞞，或是選擇不說，甚至是隱於面具和演技之下。最後，「有時候我連自己想甚麼都不知道」，才能與自身的問題共存。孔坦言這點恰巧與澳門人現在的集體狀態很像，這也是他認為片中呈現出「寫意」的原因。

三人形容《海》的創作過程是一場實驗。甚至如同林上形容，是非常愉快而奢侈的。由於沒有完整劇本，基本上每天的流程就是製作團隊一起食早餐，期間討論當天的拍攝內容，繼而進行綵排。孔指出只有需要處理較長對白的，還有幾個關鍵的場口，才有真正所謂的綵排。

相較於正式的綵排過程，其實更多時間是拍攝和構思同時進行。一方面，孔與黃、林二人商討如何處理每場戲的人物動作和表演節奏；另一方面，攝影師則從旁觀察，並且尋找置放攝影機的位置。孔笑說如此的



拍攝過程相當漫長，由於創作沒有時間上的負擔，所以現場執行的部分能夠得到足夠的時間資源去等待靈光的出現。他形容自己跟蘇偉鍵（攝影師）的合作是流動的，首先當場視察空間環境，然後按照大綱上對於影像的方向，即時決定每場戲的執行方法。遠鏡、框中框的構圖、強調視點的攝影機擺位，彷彿舞台劇的光影對比，這些均是創作團隊心中互相默認的表現手法。作為電影主場景的老房子中，泛綠顯黃的大廳與房間，貫通這些公共與私人空間的是曲尺形的露台，恰巧地隱喻了電影描述的情慾流動，也用作呈現窺視與表演的雙向關係。孔形容舊宅空間既是富有歷史感，擁有標誌著六、七十年代澳門傳統老房特色的「走馬露台」的傳統住所，也是呈現人物壓抑而複雜的心理空間。



《海鷗來過的房間》電影劇照。

故此，當《海》以戲劇與日常、表演與凝視的交錯入題，在眾多電影中表達阻隔意象的景框構圖，反而成為可以被視線穿透的模糊界線的設定，從而顛倒偷窺與被窺視的主客關係。除此之外，他也提及選址的地理位置，恰巧樓下有一間麥當勞，而不遠處則有一間教堂。充滿宗教象徵的十字架意象，麥當勞招牌上散發情慾誘惑的霓虹紅光，正是呼應或加強故事中偷窺慾望、創作窘境和同志情誼等等的元素。除了取鏡上的考慮，音效部分的巧思也為空間增添層次感。被泛黃牆紙包裹着的舊宅中，角色交談的聲線距離，外面傳來的蟬叫聲、冷氣機不絕的滴水聲。配樂方面，《海》亦以大提琴和小號分別置於兩位主角的部分，造就優雅撩人的效果。劉志強（音效、配樂）的聲音處理對於《海》不但提供了人物心理狀態的呈現方式，也有效地營造了潮濕悶熱，使人淹悶壓抑的氣氛。影片中強調畫外聲音不僅是提示觀眾的敘事策略，更關鍵的是它代表了澳門日常環境的聲音景觀。孔認為即使《海》是一部幾乎完全室內拍攝的電影，甚至露台外的景觀處理也只佔一隅，但這正是他覺得很「澳門」的印證。



如同其他來自非西方的電影創作者，除了感興趣的題材外，他們也不得不多加思考如何在作品中呈現自身文化的獨特性，甚至創作環境的發展。孔打趣道由於近來訪問頻頻，作為仍處於「天真」創作狀態的他，才會思考澳門電影的業界問題。的確，全球化下的電影市場雖然為創作者帶來更多機遇，亦因此必須考量的在地化與普世價值與文化的拉鋸，則成為創作上的腳鐐，孔慶輝也不得不嘗試綁著腳鐐地跳芭蕾舞。

提到澳門的影視和劇場發展，只見各人的表情由嚴肅認真，忽然臉上掛起一絲微笑。畢竟，有關於澳門電影的政策和業界情況的提問，三人在這幾個月已經在不同訪問中回應多次。或許，那一絲微笑不僅反映有關政策對於澳門藝文發展根本無助；另一方面，非文化主區的創作者必須回應電影的文化指涉中的無奈，是被迫發言的言說。事實上，自一三年起，澳門政府推出了電影長片拍攝的資助計劃，不同於香港的全資形式，澳門政府是以補貼的形式資助，上限為申請項目預算支出的百分之八十，現時上限為二百萬澳門元。儘管如此，導演和演員卻均一致認為澳門政府對於文化推廣的政策。作為資深劇場演員，黃栢豪指出近年更多人投身劇場界發展，劇場和劇團的數量也在增長，可是政府對於業界的態度看來仍然視之為可有可無的存在，因而無法提升兩者成為專業層面，只能成為社會發展的裝飾品。

電影方面，即使近十年來政府推出資助計劃，但實際上的幫助也不大。孔以《海》申請資助時需要先籌集七十萬澳門元（附：該屆的為例申請上限是預算支出的百分之七十），才能取得政府提供的一百五十萬澳門元資助為例，他解釋政府的思維是建基於創作者已經有一定的資金和發行渠道為前提，繼而提供協助。如此一來，假若新導演試圖透過政府資助完成長片，尤其像《海》般沒有劇本，強調自由創作狀態的作品，他們需要跨過的門檻着實不小。更甚者，黃栢豪點出澳門政府的思維似是要求創作者得到部分資助後，自行尋找外地更多的資源和發行機會，藉此引入更多專才來澳，從而自立工業，如此的想法顯然過度理想化。另一方面，在電影推廣的層面上，如戀愛電影館的投標事件，政府釋出的態度看來只會重視經濟原則，也是由於不存在工業的關係，文化政策的制定者無法真正與業內人士溝通，繼而產出多項作用不大的措施。

另一邊廂，作為一橋之隔的鄰區，近十年的香港電影同樣出現了政府資助的制度。由《一念無明》（2017）至《正義迴廊》（2022），即使新導演屢屢創作具社會關懷面向的電影，可是各界對於現今的創作環境、工業架構甚至是影片本身，仍然存有很多討論和爭議。作為澳門的電影工作者，三人認為香港的新景象可謂浴火重生。林上形容若將眼光放諸於全世界，電影創作的過程都是舉步維艱的。即使有些電影是「七日鮮」的粗製濫造，但過往香港電影的吸引之處正因為這種創作的活力。而孔則補充因為新導演可以無視票房壓力地拍攝首作，故此他們擁有拍攝自己真正關心的中下階層題材，並且重新思考自身身份和社會的本質。

回歸到電影本身，或許引於電影的結尾，《海》如同契訶夫對《海鷗》的形容，明明悲愴心酸得很，他卻總喜歡稱之為喜劇或鬧劇。眾多人物日常之間的溝通，表面上是交流，換個角度看其實多半像是人物們自憐自艾、自說自話的獨白。最終，或許如同電影的結尾一樣，經過一夜交歡後，何一唱彷彿找到人生目標

的離開薩寧，而周迅片則迎來新的良宵。如此一來，無論是在電影的結構還是創作者經驗澳門的今天，一切

的離開首七，而向逝生別迎不利的巧合。如此一來，無論在TF家的消息還是關於TF有隱瞞/突亡的印迹，一切  
都看似已經釋放，實際上真正的慾望卻隱於生活的寫意之中，繼而無限輪迴至下個寄生體內……

報導標題為編輯所擬，記者原題為：「《海鷗來過的房間》- 隱於寫意的暗流」。