



電

影

館

29

電影賦比興集

劉

成

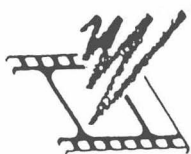
漢



著



冊



電

影

館

29

J90
024
1

❖ 遠流出版公司

1

電影賦比興集（上冊）

著者／劉成漢

編輯／焦雄屏、黃建業、張昌彥
委員／詹宏志、陳雨航、趙曼如

封面設計／唐壽南

責任編輯／趙曼如

發行人／王榮文

出版／遠流出版事業股份有限公司

台北市汀州路三段184號7樓之5

郵撥／0189456-1

電話／(02)3653707

傳真／(02)3658989

發行／信報股份有限公司

電話／(02)3651212

傳真／(02)3657979

電腦排版／天翼電腦排版印刷股份有限公司

台北市敦化南路490號11樓之5

電話／(02)7054251

印刷／優文印刷事業有限公司

台灣版授權者／天地圖書有限公司(香港)

©COSMOS BOOKS Ltd. 1992

圖片提供／劉成漢

1992(民81)年9月1日 初版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價160元

缺頁或破損的書，請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-1623-X(套)

ISBN 957-32-1624-8(上冊)

出版緣起

看電影可以有多種方式。

但也一直要等到今日，這句話在台灣才顯得有意義。

一方面，比較寬鬆的文化管制局面加上錄影機之類的技術條件，使台灣能夠看到的電影大大地增加了，我們因而接觸到不同創作概念的諸種電影。

另一方面，其他學科知識對電影的解釋介入，使我們慢慢學會用各種不同眼光來觀察電影的各個層面。

再一方面，台灣本身的電影創作也起了重大的實踐突破，我們似乎有機會發展一組從台灣經驗出發的電影觀點。

在這些變化當中，台灣已經開始試著複雜地來「看」電影，包括電影之內（如形式、內容），電影之間（如技術、歷史），電影之外（如市場、政治）。

我們開始討論（雖然其他國家可能早就討論了，但我們有意識地談却不算久），電影是藝術（前衛的與反動的），電影是文化（原創的與庸劣的），電影是工業（技術的與經濟的），電影是商業（發財的與賠錢的），電影是政治（控制的與革命的）……。

鏡頭看著世界，我們看著鏡頭，結果就構成了一個新的「觀看世界」。

正是因為電影本身的豐富面向，使它自己從觀看者成為被觀看、

被研究的對象，當它被研究、被思索的時候，「文字」的機會就來了，電影的書就出現了。

《電影館》叢書的編輯出版，就是想加速台灣對電影本質的探討與思索。我們希望通過多元的電影書籍出版，使看電影的多種方法具體呈現。

我們不打算成為某一種電影理論的服膺者或推廣者。我們希望能同時注意各種電影理論、電影現象、電影作品，和電影歷史，我們的目標是促成更多的對話或辯論，無意得到立即的統一結論。

就像電影作品在電影館裡呈現千彩萬色的多方面貌那樣，我們希望思索電影的《電影館》也是一樣。

王榮文

電影賦比興集(上冊)

劉

成

漢

著

謹以本文集獻給
1956—1976 年
因受政治迫害而犧牲的
中國電影工作者
及
兩位熱愛電影
英年早逝的朋友
戈武 但漢章

自序

記得六十年代初在香港唸中學的時候，就因為受到黑澤明導演的《羅生門》、《用心棒》和《七俠四義》等傑作所激發，登時滿懷熱血，一胸理想，就此立下決心往美國唸電影，再回來為中國電影事業作出一番貢獻。豈料轉眼間畢業十多年以來，對電影事業的貢獻實在談不上，但電影文章卻寫了不少，因此才可結成此集。

正式開始寫電影文章是一九七〇年在美國三藩市州立大學唸電影的時候，那時其實是要交功課，因為電影的課程往往亦要寫論文，記得寫過的題目就有“愛森斯坦與普渡夫金的蒙太奇理論比較”、“論郭勒嘉、安涵與巴贊闡釋現實的觀點”、“高達影片《阿爾伐城》的分析”等，都是以英文寫作，所以開始以中文寫電影文章還是於一九七三年轉到南加州大學唸碩士的時候，當時因為希治閣來到南加大放電影，我想到港台人士都會有興趣，便把“緊張大師”和同學們的對話記錄下來，寄回香港的雜誌發表。

一九七四年底回到香港後，因為覺得觀看外國最新電影的機會不多，搜集一手資料亦有困難，便轉而專心鑽研國片，不過在香港研究國片亦困難不少，香港政府甚至到現時都沒有去設立一個電影博物館或資料館，過去的影片和資料亦大部份不存，電影文物的損失極為嚴重，每年就靠“香港國際電影節”和已停辦的“電影文化中心”作出一些回顧和研究。不過，雖然困難重重，但作為香港的電影工作者和影評人，又豈能對保存和研究中國電影文化之舉袖手旁觀呢！

本文集收的都是過去十多年來在港台雜誌和報刊中探討國片理

論和批評的文章。希望讀者諸君可以在這個時光旅程之中，看到一名中國電影研究者在思路與觀點上的發展與探索，同時亦可以根尋到一些中港台電影變遷的根源；這或許便是我對中國電影文化的小小貢獻。

本集的出版得到陳松齡先生、西茜鳳的協助和羅卡兄允許轉載其鴻文，均十分感謝。

劉成漢

一九九一年七月四日

電影賦比興集 目 次

自序／劉成漢	11
--------	----

上冊

第一輯

電影理論賦比興	3
---------	---

電影詩人——費穆	45
----------	----

《小城之春》——賦比興之典範	55
----------------	----

第二輯

中國電影的回顧	73
---------	----

訪問兩位傑出的三、四十年代電影工作者：黃紹芬與桑弧	143
---------------------------	-----

勇敢的三十年代	155
---------	-----

二、三十年代中國電影的點與線	159
----------------	-----

中國電影的兩個黃金時期	163
-------------	-----

第三輯

朱石麟——中國古典電影的代表	189
----------------	-----

五十年代的兩部香港粵語電影	219
---------------	-----

秦劍與楚浮電影的「象外之象」	225
----------------	-----

下冊

第四輯

「視與聲」——武俠片的突破	237
港台電影的國際地位	243
「作者論」和胡金銓	249
香港功夫電影研究（前言）	265
張徹的三部浪漫暴力悲劇	269
香港武俠電影研究（前言）	281
武俠電影的賦比興藝術	285
四個訪問——訪譚思達、徐增宏、邱剛健、韓英傑	303

第五輯

從李行說起	327
《街頭巷尾》——李行的最佳作品	335
《冬暖》	341
宋存壽的三部作品	349
唐書璇——七十年代香港電影的獨行者	359

第六輯

與李翰祥對話	373
港台導演及電影的得失和展望——比爾·李思昂與劉成漢對話	403

台灣“光陰”對香港的衝擊	419
一次親切的敘會：港台兩地交流記	421
評論大陸台灣新電影——劉成漢、舒琪接受香港電台訪問	431
第七輯	
對《電影藝術》的一些意見	439
影視媒介與學術文化	443
致《明報》論電影檢查與創作自由	445
香港影視處不應濫用權力	447
另一種電影要建立另一種發行	449
市政局應設立「電影中心」	453
促進香港電影文化論壇	457
港府不視電影為藝術／羅卡	461
促進香港電影文化聲明	465

第
一
輯

電影理論賦比興

(一)

本文共分三部份，第一部份簡述歐美一部份重要電影理論的特點，因為篇幅關係，只可以說是十分概括的介紹，並不能當作是完整地反映了各家的學說，此外，事實證明各家的理論都往往隨着時間的發展而修改更正，好像基爾遜·麥斯的電影符號學，實在是不斷地增刪添補之中，因為麥斯認為電影符號學是一門科學，如果有任何新的科學證據或結論出現而影響到的時候，他都不憚更改原有的理論，所以這裏只是就本文的需要而選擇了數家的學說，摘取其最基本及最突出的要點來比較，至於本文的第二部份是討論這些歐美電影理論對港、台及大陸電影批評界的影響；第三部份則是我以中國詩詞的賦比興意象來分析電影語言的理論探討。

電影的歷史固然很短，但電影分析及批評理論方面的發展時間則更短。最早而又影響最深遠的自然是在愛森斯坦的蒙太奇理論。在一九二九年，他曾經以中國文字內六書的“會意”來解釋他的“理性蒙太奇”，例如結合“口”和“鳥”的象形而會意成“鳴”；這正如在電影中把兩個不同的鏡頭“衝擊”在一起而產生新的意義。在一九四五年他那篇“特寫觀”(A — CLOSE — UP — VIEW)中，他把電影理論分為三種：“全景”理論探索電影與政治及社會的關係；“中景”理論專注人（編、導、演員等）的因素（這其實是過去一向的電影批評重點）；“特寫”理論則把電影分解成最基本的原素來研究，七十年代的電影符號學可說是“特寫”理論。愛森斯坦本質上認為電影的每個鏡頭就等於每個不同的字，獨立則本身意義不大，但若運用蒙太奇把一個個鏡頭組織起來成為電影句子，則可以產生極為豐富及尖銳的涵義，所以他堅持蒙太奇就是電影的一切；此外，他亦是

最早確立電影為一種語言的理論家，自此，電影學者均不斷探討在電影語言的組織之中是否可以根尋出一定規律的文法。

在五十年代初期，從事現象學(PHENOMENOLOGY)的法國電影理論家巴贊首先對愛森斯坦的蒙太奇形式主義提出異議，巴贊認為蒙太奇並非所有電影藝術的基礎，他指出自默片以來即有一個非蒙太奇的傳統，如馮·史杜涵、莫瑙及法赫迪的影片，都是以場面調度為主，每個鏡頭本身的內容都很豐富，意義是產生於每個鏡頭之內，而並不在每個鏡頭之間的蒙太奇聯繫，蒙太奇的作用只不過把這些獨立的長鏡頭連接起來，故此愛森斯坦說每個鏡頭即等如一個“字”亦是不對的，因為每個鏡頭事實上可以包含很多“字”在內。此外，巴贊亦認為愛森斯坦的蒙太奇把現實分割成一片片，利用蒙太奇便可以隨便製造“現實”，故此巴贊提倡現實主義的場面調度，即包括前後景清楚的“深焦攝影”及直落不割接的“長鏡頭”技巧，這樣把畫面整個客觀地呈現給觀眾，才是真實而沒有欺騙。巴贊理論的影響並不比愛森斯坦小，尤其是對六十年代初意大利新現實主義後期及法國新浪潮的電影；當時出現的變焦距鏡頭更助長了場面調度的技巧。

年青的法國電影工作者在巴贊影響之下紛紛對電影理論展開探討，杜魯福於一九五四年的《電影筆記》雜誌中發表著名的文章“論法國電影的某些傾向”(ON CERTAIN TENDENCIES IN THE FRENCH CINEMA)，提出導演中心論的“作者的政策”(POLITIQUE DES AUTEURS)。更重要的是高達於一九五六年亦在《電影筆記》發表了“蒙太奇，我的好顧慮”(MONTAGE MON BEAU SOUCI)。他指出“蒙太奇”和“場面調度”其實並不必要是對抗性的，根本兩者是並存於電影之中，他更認為蒙太奇是屬於場面調度整體的一部份，鏡頭中的內容往往決定了蒙太奇運用的方式，兩者是不應該分立的，高達更以他的電影創作來顯示出真正的“現實”並

不決定於運用蒙太奇還是場面調度的技巧，而是在於電影工作者對觀眾的政治態度，如果他是以誠實及唯物辯證來向觀眾溝通，那麼無論他用甚麼形式和技巧，他的電影都能表達“現實”。

在杜魯福“作者的政策”影響之下，美國影評家安德魯·薩理斯在一九六二年的《電影文化》(FILM CULTURE)季刊中發表了“一九六二年作者論筆記”一文，提出以三環來評價電影導演及其作品：外環是技巧，先掌握了技巧才可稱為技匠；中環是個性，有個性的導演便可稱為風格家；內環是內涵，具有藝術內涵始可稱為作者。薩理斯亦認為應該對一名導演的作品整系列地研究，以找出共同的風格及主題。

反對“作者論”的認為薩理斯不過巧立名目，他的作者論三環其實即是形式與內容，任何電影批評家都有涉及，毫無新鮮之處，而且在過去好萊塢大公司的電影中，往往難以斷定導演、編劇、明星或攝影師才是真正的作者，“作者論”的評定導演名次只是排名遊戲。

雖然“作者論”在今天看來實在粗疏而未能經得起時間考驗，但無可否認“作者論”曾經協助重新評價商業類型電影，並且發掘了一些受忽略的重要好萊塢導演如尊福及侯活鶴斯等，更重要的是“作者論”首次企圖從傳統印象式的電影批評中發展一套方法，一套系統，雖然未能成功，但卻與以後更講求科學化，系統化的符號學電影理論的路向不謀而合。

六十年代後期，電影符號學開始從巴黎的大學出現，掌門人是基爾遜·麥斯。符號學本身根源於本世紀初瑞士學者斐迪南·德·索緒爾(FERDINAND DE SAUSSURE)的語言學，基本上以語言結構作為工具來解釋各種文化現象，到五十和六十年代，法國人類學者克勞德·李維史陀(CLAUDE LEVI — STRAUSS)更把這種語言學的研究方法運用到人類學上去，結果使結構主義在文學理論