

神聖 與 世俗

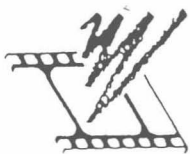
從電影的表面

與


結構到深層結構

顏匯增 著





電 影 館 28

 遠流出版公司

神聖與世俗——
從電影的表面結構到深層結構

著者／顏匯增

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10714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／正豐電腦排版股份有限公司
台北市安和路一段33號10樓
電話／(02) 7761201

印刷／優文印刷事業有限公司

1992(民81)年9月16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 957-32-1663-9

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。

我們不打算成爲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

590
023

神 聖 與 世 俗

從電影的表面結構到深層結構

顏 匯 增 著

目次

自序／顏匯增 9

輯一

跳出歷史的「陰影」——試論《恐怖的伊凡》 21

輯二

中國電影「超現實主義」表現手法——「鬼」的初探 35

中國電影「超現實主義」表現手法——「鬼」的再探 45

倩女幽魂——靈魂的世界，而非世界的靈魂 95

輯三

個人知識的初稿之一：社會科學思考方式的電影內涵——知識的轉化 103

詩意寫實主義——台灣新電影語言初稿 141

超越「視覺的麥當勞」——台灣新電影的社會與文化意義 157

中國電影美學初稿 169

後記1.人類歷史不斷重演 191

後記2.重覆自己 VS.重演自己 195

輯四

那等在季節裏的容顏——試論《葛楚》 199

化蝶與飛碟——八十年代的《梁祝》觀 203

被埋沒的中國電影新靈感——試評《六祖慧能傳》 209

輯五

婚禮·A片·喪禮	215
電影中的愛情	221
發表索引	245

自序

之一：電影的意義

豹羣闖入神廟，將獻祭用的聖酒飲乾；這情形一再發生，一次又一次；終於這件事的發生已然可被預計，而且變成祭典的一部分。

——卡夫卡：罪、痛苦、希望與真理的沉思

問題似乎必須從這裏開始。一次又一次，審判似的，人們這麼盤問著我（甚至同一人，一再重複同一個問題——甚至，在同一部電影）：

「這是導演（或者是編劇）的原意嗎?！」

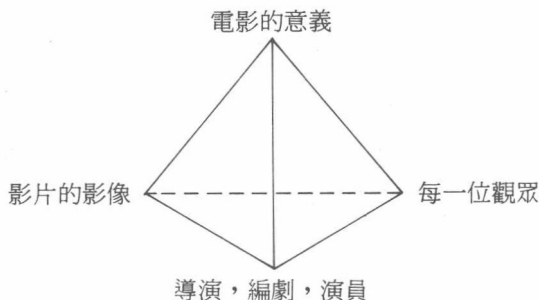
「我企圖在影片中尋找或挖掘，那些不為導演或編劇所意識到的意義，或者是他們的潛意識。」我很覺靦腆，在那時的表情與聲調裏。我懷疑在那段「社會科學時期」，也許是這樣的直覺，一次又一次，沉入靈魂中的某個底層，像暗礁，隱隱地，慢慢地，抵觸著那上頭川流不息的意識；以致，後來對於自己的記憶與反省，先從這樣的心情逐次展開，而後，方想到這個問題。而今，再次細細地翻閱這些在我年輕歲月、心中動盪著知識熱情之作時，我再次覺得靦腆。

縱觀本書中各篇文章，我當時所力圖追究的就是「如何從表象鑽

入裏面」。我運用當時我所知道的各種辦法；一次又一次。那時的靦覷來自那樣的責問，一次又一次責問自己的「各種辦法」還不夠廣泛；自己的哲學還很僵硬、牽強，充滿稚氣。而今我的靦覷則來自，當時我還不明白根本就沒有所謂的「一部電影有其『原來一定』的意義」！

然而，吊詭的是，終究我並沒有背叛我的直覺。八七年中開始，在無數個令人沮喪與難以言語的白日與黑夜裏，過去川流不已、成羣結隊的河水，碎裂成一顆顆刺足的石子。穿上球鞋，我在世俗表象的縫隙中，隨風而行。覺得心臟比以前接近著太陽與月亮；腦子已經不能那麼狡黠的在西方學院的道路上，西裝筆挺的快步擺動，而往樹葉與樹葉之間，一個個小小、顫抖不止而模糊的圓圈中游離；眼前所見盡似相仿，卻又分崩離析。「原意」，像棒球裏的蝴蝶球(knock ball)般飄忽不知其何所自與終；「我跟本不當蹲踞捕手的位置」，也許這才是電影所告訴我真正的「原意」。

用下面的圖樣或者更能簡要的表明我現在對於「電影的意義」的心情與認知。



之二：本書的結構

(A)形式(form)

只有目的地，沒有道路；我們所謂的道路只是一種搖曳不定的東西。

——卡夫卡：罪、痛苦、希望與真理的沉思

常常我是這麼感覺到生命的秘密的：正是在那最矛盾處蘊藏著它最富戲劇性的所在。在這裏「最富戲劇性」意謂著「最大的曖昧性 (ambiguity)」，意即它同時包含著兩個絕然相反的「存在可能」。例如，我們說要瞭解他人同時也必須瞭解自己，反過來說，其理亦然：在進一步瞭解自己之時，事實上同時我們也進一步瞭解他人。

對於所謂「看得懂這部電影」這個現象，事實上也包含著兩個要素：(a)這部電影；(b)「看」這部電影的方式。換句話說，電影研究這個活動並不能單只研究電影的色彩、聲響、對話、演員、編劇、場面調度、燈光、結構、意義……等，還必須研究我們研究這些層面的方法。用通俗字眼來說，前者是所謂的「目的」，後者就是所謂的「手段」。然而，這樣的區分卻在人心上造成重輕之別，以為研究「研究電影的方法」不過是瞭解電影的「身外之物」，而事實上這也是瞭解電影的「本身」。我常想這很可能是「人類歷史不斷重演」的一個極具關鍵性問題之所在。

我記得在我剛入伍時，在我們這羣預官之間所號稱的「科際整合」(大家分別來自不同的科系)的閒談中，《獻身與領導》(光啓出版社)、《魔掌》(中央日報社)這兩本書是我們所討論最多的。似乎對我們來說，身為軍人的第一個敵人是我們自己——我們以前對共產黨的那套陳腐的觀念。「我們所應該研究的，就是共產黨如何成功地在他們的黨徒身上製造一種心靈狀態。這種狀態使他們相信，他們自己在世界上獲得了最有價值的理想與目標。」(《獻身與領導》，p.132)；

「軍人的職責是保國衛民，不知道大家是否見過不作戰的軍隊？曾否見過專門訓練士兵掃院子、挑水、修理家具、帶小孩、刷鍋洗碗、替小孩擤鼻涕、替人點火吸煙的訓練班？……」（《魔掌》，p.1）

我們究竟因何驚訝？簡單的說，就是我們看到以前在我們觀念中的「手段」（我們用「花樣百出」來形容共產黨的各種「伎倆」，同時也藐視他們的各種「手段」），竟然成為：(a)共產黨徒的心靈狀態；(b)收買民「心」的利器。或者說這時我們心中原本的邏輯次序顛倒過來了：原本我們所以為的「手段」、「方法」就是目的本身；心靈完完全全給「伎倆」所搬弄、控制與變更！

人類或許是這星球上最矛盾的有機體：人一步步發展出精密的工具來，人類也因此一步步遠離大自然的懷抱、一步步與其他有機體明顯地區分開來，然而，人類卻還將這些工具視為「不具心靈力量的物體」。

我將文稿拿到出版社希望能結集成冊，出版社則希望能有一個一貫的主題。我想起自己在過去的寫作熱情中所飽含的希望也正是如此：(a)在〈中國超現實主義〉的兩篇文章中，我當初所企圖建構的是，探索出「新的中國文化符號」的可能途徑。在這裏所謂的文化符號當然是指電影語言。這個企圖是〈初探〉一文的整個精神所繫之地。選擇鬼片，當時外在環境的機緣是一個很重要的關鍵（那時電影圖書館正放映文中討論的三部片子）；決定從鬼片繼續著手，在〈再探〉的前言中已說得很清楚。剩下來要說明的就是研究方法的問題，這也正是我當時內心中的情感之所繫：結構人類學中的結構主義，以及由語言學發展出來的符號學。這兩者在文章的架構中十分明顯的表現出來，事實上，這也是在一系列關於新電影的文章中的主要研究方法。因此，當然我當時的理想是，非再往電影史同一類型影片中去找

尋，否則難以竟其功。(b)在新電影文章系列中我依然抱著如此「龐大的計畫」的想法。(c)甚至這更進而延伸到企圖建構出一個較為完整的中國電影美學觀來的想法。〈中國電影美學初稿〉就是在'87 亞太影展學術研討會這外在機緣與此內在情感的遇合之作。

在這一篇篇的「初探」與「初稿」的標題中，蘊藏著我當時受著一點點淺薄的人類學訓練，而以為非在嚴謹的歷史深度與廣度中無以探索出一個問題「可能的究竟」，這樣不顧慮現實問題的態度。在出版無門的情況下，我多半只能被動的在偶爾的邀稿這樣的機會裏，著作半生不熟的理想之夢。然而，如今出版有門，但我已無法再寫類似這樣的文章。在六篇電影散文的部分，前面四篇仍不脫一貫的人類學與語言學研究角度的色彩（由於篇幅的限制，因此對我當時而言，寫來更覺自己的內在是散亂的）。直到〈婚禮·A片·喪禮〉、〈電影中的愛情〉，我已開始反省這樣的研究方法對於我內在世界的限制；這兩篇文章所潛藏的精神，就開始呈顯出當時我在研究態度上的游離味道。

因此，就研究方法的角度而言，本書以個人淺薄的人類學與語言學的觀念和方法，一脈相承下來——即使就那兩篇游離性的文章來說，它們也在這連貫之列。因為，它們也是相對於那樣的研究方法，試圖尋找另一種「可觀的」觀察電影的方式。再者，就建構一幅完整的台灣電影史的角度而言，個人以為研究方法本身同時也決定這個歷史形貌的內容。沒有所謂「資料性階段的台灣電影史」，而是「零散與破碎的台灣電影檔案」；沒有所謂的「不借重任何一種派別的研究方法」，而是「文字堆砌式的漫步」。因為，研究方法的重要性並不全然是在於電影理論的摸索與建構，更重要的是（也是真正的關鍵處），研究方法在於對現象提出一個「發人深省的問題」。正是由於

這樣一個具有獨到見解的問題，才能使我們洞察出歷史的轉捩點其所以然的可能緣由，才能挖掘出那種種深藏在歷史灰燼中的新的能源，才能使我們對某部電影的視野不為其架構所限。是這樣的具有創意的問題意識，才能使觀眾不斷去深思台灣電影歷史中的奧秘與未來的希望之基礎。

(B) 內容 (content)

現在攤開在我面前的是一個前所未有的問題：我當初所宣稱的超現實主義的鬼片，這與當時社會所宣稱的台灣新電影，這兩者之間是否具有什麼「電影史」（就「電影的主題」這分類觀點而言）上的「關聯性」（就我上面所論的「提出一個發人深省的問題（觀察點）」）？

思考的起點似乎必須先從台灣新電影開始。

新電影異於傳統國片的一個引人側目的特質是它的拍攝手法。《玉卿嫂》與《桂花巷》重要的地方，並不在於它們是所謂的女性電影。這種以外觀上顯而易見的題材式的分類法，無法使我們洞察這兩部影片同時在台灣電影史與台灣歷史上極為重要的象徵意義。無論是侯孝賢與陳坤厚等的「長鏡頭」或者是「深焦」，楊德昌的「割裂、重組與蒙太奇剪輯」，張毅、王童、曾壯祥等的「搖攝、移動攝影」，新電影所共同追求的「客觀寫實」的立場幾乎是一致的；不僅如此，常常在影片中所流露出來的客觀是跡近「疏離」的。侯孝賢甚至宣稱其《悲情城市》，是以一種似「天」般的客觀，從上往下看地上人間之滄海桑田而不動容，所要拍的是「那種壓抑的情感，天意與自然法則」。《玉卿嫂》與《桂花巷》就以這種手法敘述舊社會女人的悲劇命運：新電影工作者就是這麼不帶情感的看著眼前那個舊的電影傳統的逝去——在他們所推動的這股潮流下/這個時代的人真是以如此壓

抑的心情，冷冷的看著那個悲慘的舊社會的逝世——像舊社會那個時代的人一樣擁抱著相同的壓抑情結與性格？前者，是新電影在台灣電影史上所延伸出來的象徵意義；後者，是新電影在台灣歷史的發展上一個來自象徵思考的質疑。

在鬼片中，以極度誇張的戲劇性手法（蒙太奇式剪輯），表現在舊社會中一再受壓抑的人性（尤其是「性」）；在新電影裏，形式與內容的關係幾乎是與鬼片相反過來：以極壓抑（或客觀）的寫實手法，表現一件盡量力求不具強烈戲劇性的事情的經過。事實上，新電影在性的探討上並不新。《暗夜》、《怨女》、《心鎖》、《殺夫》、《色情男女》、《孽子》所表現出對舊社會性壓抑的質疑與反抗，早已給文學原作在舊電影時代中以「冷冷的文字作盡」。相反的，新電影作為新的創作媒體，不僅在創作上繳了白卷，還一再流露出對女性肉體的剝削；在這一點，新電影恐怕比鬼片還要「傳統」。即使是像號稱女性電影的《結婚》、《海灘的一天》、《恐怖分子》、《我這樣過了一生》，女性意識也並不新。

然而，新電影真正說來最重要的地方反而並不在其手法上，而是在由侯孝賢一系列關於成長過程「內容」的電影，它們「在這時期」（台灣歷史）的象徵意義。從童年鄉野記憶的《冬冬的假期》，青少年時期的《風櫃來的人》、《童年往事》與《尼羅河女兒》，到當兵（轉為成年）前、當兵時的《戀戀風塵》，以及後來回溯到政治歷史的《悲情城市》。「適逢」在台灣宣告正式解嚴（'87/07/15）前的那段日子中，侯孝賢與其工作班底，一步步敘述台灣在戰後個人的成長過程（當然還沒有「成年期」），從童年到成年之前，這對「當時」台灣社會所呈顯出的重要性，其象徵意義恐怕要大於其在電影上的意義。這個「成長」與「過程」或許才是真正使新電影與舊電影截然劃

分開來的最主要的因素，「新」電影在這個角度上確實可以「冷冷的」看著那個代表著陰鬱的舊時代鬼片的逝去。也許，侯孝賢在這成長過程中的止於成年期，就結論式角度而言，象徵地預言了新電影的收場——解嚴之後，台灣電影仍然要在成年之前的曖昧階段作一番摸索（就像他自己的創作過程）。這個饒富趣味的象徵思考引出一個更重要的文化上的問題——這樣的思考乃接連著我當初企圖在「中國超現實主義」中所建構的「新的中國文化符號」的理想——：新電影工作者「壓抑的美學」是否為中國傳統文化中的「壓抑氣質」（這在課堂之上稱作「含蓄」，或叫「天人合一」）的變形(variation)？新電影的收場是否「壓抑的美學」要佔據著一個最重要的位置？壓抑的美學原本在電影中所欲壓抑的戲劇性，如今，一點也不戲劇性的、平行地(parallel)移轉到新電影在現實界中的命運？

戲劇性地，在新電影接近尾聲、台灣宣告解嚴的次月，《倩女幽魂》在台灣與大陸之間的香港，開創出鬼片一個截然不同的新風貌。《倩女幽魂》的出現才真正點出鬼片所象徵的舊社會與新電影所從出的現代社會，兩者之間截然區分開來的一個關鍵處——這個關鍵處才分別凸顯出鬼片與新電影本身最重要的特質。

問題是先從這裏開始的：鬼片與其他傳統國片最重要的分野在於它的巫術與宗教色彩。然而，這兩者到了《倩女幽魂》卻成了失去超自然神秘性的科技(technology)表演大觀。《倩女幽魂》所真正「表演」的是一個百無禁忌(taboo)的時代的來臨，一切人與自然與超自然的關係皆「下降」（這個字眼在阿姆斯壯踏上月球後別具象徵意義）到全然世俗(secular)的層面。人類已經從神聖(sacred)的領域中「撤退」出來。在新電影工作者的理念，也許並沒有什麼題材不能拍，或者解放傳統才是他們心中唯一真正的電影意義與精神——同時在題