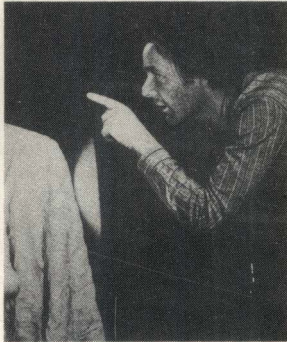
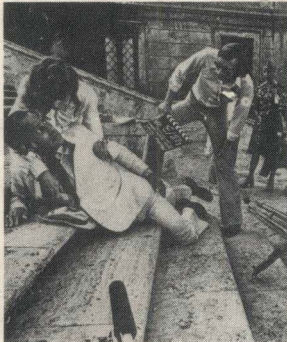


世界電影新潮

羅維明等 著



新潮文庫

247

羅維明等著

世界電影新潮



◎世界電影新動向的簡明速寫

志文出版社印行

世界電影新潮
新潮文庫 247

原 著 者	羅 維 明 等
發 行 人	張 清 吉
出 版 者	志 文 出 版 社
地 址	臺北市天母一路40街8巷6號
郵 政 劃 撥	六 一 六 三 號
電 話	8719141 • 8719151
初 版	中華民國六十九年 十二月
行政院新聞局登記證局版臺業字第 0950 號	

定價 80 元

(缺頁或裝訂錯誤隨時可調換)

目 錄

被忽略的那些呼聲／代序	（黃建業）	一
一、戰後西德電影概況	（程青）	五
二、德國新電影	（李鳳瓊）	八
三、德國新電影的先驅者	（安坦）	一三
四、訪問法斯賓達	（木木）	二一
五、荷索的世界	（陳廷清）	三〇
六、瘋狂與文明	（郭恩賜）	四〇
七、法國電影理論與實踐轉變中的面貌	（梁濃剛）	四六
八、新西班牙電影	（羅維明）	五二
九、希臘電影	（羅維明）	五八
一〇、悲劇的國家——希臘電影近況	（羅維明）	六三
一一、匈牙利電影	（羅維明）	七〇
一二、比利時電影	（陳廷清）	七六
一三、古巴電影片面觀	（吳昊）	八〇

一四、東歐電影·····	(李穎嫻)	· · · · · ·	八五
一五、瑞典電影·····	(羅維明)	· · · · · ·	一〇六
一六、秋雲暗幾重——瑞典新電影·····	(羅維明)	· · · · · ·	一一二
一七、新瑞士電影的崛起·····	(陳可鵬)	· · · · · ·	一二〇
一八、荷蘭電影·····	(舒琪)	· · · · · ·	一二九
一九、芬蘭電影·····	(李穎嫻)	· · · · · ·	一三七
二〇、丹麥電影·····	(陳廷清)	· · · · · ·	一四五
二一、談猶太電影·····	(石琪)	· · · · · ·	一四八
二二、美國喜劇電影的新風貌·····	(羅維明)	· · · · · ·	一五二
二三、美國的新西部片·····	(羅維明)	· · · · · ·	一五五
二四、加拿大電影事業概況·····	(炎木)	· · · · · ·	一六三
二五、日本影壇近況·····	(黃國兆)	· · · · · ·	一六八
二六、印度電影巡禮·····	(陳延清)	· · · · · ·	一八七
二七、澳洲的電影·····	(陳可鵬)	· · · · · ·	一九六
二八、澳洲電影的昨天、今天、明天·····	(薛潘)	· · · · · ·	二〇二

被忽略的那些呼聲／代序

黃建業

這本由羅維明編著的『電影新潮』，與其說介紹世界各國電影的新潮流，不如說陳述世界的每一國度，電影文化時時都在延展，而電影藝術的愛好者，都以不同的視野，不同的方法，層樓疊閣地步步前瞻。可是，更重要的是這本書特別引介了很多歐陸國家，像荷蘭、芬蘭、東德、西德、羅馬尼亞、波蘭、南斯拉夫，這些國家的電影藝術，對國內電影愛好者來說，都還是一些極其模糊的印象。在美國電影發行制度壟斷市場的今天，這本書把重心放在這些我們所忽略的國家上，就更加顯得重要了。

事實上，第二次世界大戰之後，許多弱小國家都佈滿了極權主義的陰霾，也有許多國家在文化、經濟與政治上隱約帶着附庸國的暗影。在這些國家的電影裏，我們經常可以聽到苦悶與吶喊之聲，而有時在傳統與改革之間，又時常呈現出他們在道德與民族性格上的各種尷尬。

重視被忽略的弱小民族是必要的，藉此我們可以知道不平等的待遇依然存在，可以知道很多被我們忽略的人種，依然在困苦與煎熬中表現得既渺小而又頑強；可以知道人類一直期盼的自由與平等的目標為期尚遠；可以不自封於狹隘的民族主義框框，對那些遠離我們的景況寄以更多、

更大的瞭解和關切。

因此，這本書真正的目的應該是在述陳電影藝術進展的同時，也平衡了人類文明與理想的進展，在這進展過程裏，電影藝術也在社會與文化中擔負了作爲反映與表達的任務，從很多歐陸國家的電影裏，我們可以看出更爲澄明的藝術傾向，而在人文態度與政治視野上，也遠較那些好萊塢商業片龐大、深遠得多。

不過，另一點更值得我們注意的是，那些不同國家所拍攝出來的作品都分別呈現出他們各自強烈的本土風格，印度電影所描劃的倫理與貧困，瑞典電影所瀟灑的冷冽與詩情；捷克電影的幽深，法國電影的典雅，都紛紛在銀幕上洋溢出強而有力的國民風格，我們可以感知到他們都試圖採取特異鮮明的態度來處理自身的問題，與此同時，我們也可以感知到人類文明的各種困局，在各種態度的解決下都得到新的開展，而予以人類更爲透晰的新希望。

越過了六十年代的反叛浪潮，越過了七十年代確實的步伐，在今天，電影遠眺八十年代的未來，我們便應該有一份更深切的認知和體察，電影已不只是娛樂，更是藝術的可能性，再者，電影甚至不只是藝術品，更是傳達情感與思維的媒體，藉着電影，人與人、地區與地區之間，可以得到進一步的溝通和表達。當我們觀賞一部電影時我們還應關心到電影背後的問題，那些特異的意識形態，創發性的政治觀念和新開展的文化論題，諸如此類都是看電影時所應有的思辨態度及

研究方向。這本書，正如上述，就是專門針對這些問題而作，同時，我們可以看到書中執筆的人（大部分為香港影評人），他們在電影的關切與文化的視野上，似乎都較國內大部分的影評人多出一份深思和瞭解。故此，本書容或短小，却不失為一部簡明的電影新動向速寫，在國內貧乏的電影評論與研究上，或有所啓發亦未可定。

黃建業 一九八〇年九月八日

一、戰後西德電影概況

程青

德國的新電影成績，是值得當代獨立電影界學習的，不少的歐洲獨立製片人往往投以羨慕的眼光；但實際上，不要忽略其中的困難及過時的特徵。六、七十年代的德國新電影是生

存於德國電影工業、好萊塢在歐洲的壟斷和西德政府的政策這三角勢力中，尤其是西德政府的政策使得今日的製作者有不少矛盾的好處與害處。

德國電影工業比起英國、法國或義大利的規模，都要小得多，顯著的落後特點是缺乏組織；這個因素使獨立電影容易打進市場，可以僱用非工會的演員與少量特技人材，這樣製作是保持在工藝式的階段。德國電影的積弱，可以追溯自一九一七年，電影工業是國防部的

附庸。第二次世界大戰後，因為地理形勢，西德是東西政治的緩衝地帶，美國特別在西德建立堅固的資本陣容，以對抗蘇聯的伸展。美國的政策是在西德的電影工業保持可靠的行政人員，去傳播美國的信息。

五十年代的政府政策是注重本土的市場，這在當時電影中的題材與類型中就反映出來，往往是保拉維亞的山區音樂片，酒吧的趣劇；甚至時下的年輕導演的電影，亦有份鄉土的味道，在外國人的眼中，却成爲一種特色。五十年代後期，隨着電視的發展，私家汽車的增加生產，使人類的消遣習慣有所改變，就在這時期，西德的電影觀衆人數開始大降，電影工業大受打擊，保持生存的唯一方法，就是尋求政府提供資金與資助。於是乎政府的插手，周旋於經濟、意識形態與文化的目的下，成爲新電

影的經濟基層。

西德政府干預電影的自由經濟方式是在銀行信譽保證貸款給發行商，然後發行商預先付款給製片人。這種方式的用意是鼓勵小資本製片人拍片，但結果並非十分有效，除了行政上的累贅之外，還增加製片人的依賴性，最後使電影製作被國家直接控制及遭受檢查。西德的電影組織就抗議這樣「會使電影製作成爲依賴國家的行政工具」。

一九五二年，這種政策改爲「包辦」制，製片家通常要保證拍八部影片才能得到資助，因此形成部份人士控制了電影界。一九五六年又變得對發行商特別有利，更加造成專利的局勢。跟着又有寬減稅項的辦法，一部被認定爲有份量的影片，就享有特惠寬減娛樂稅。

自從一九六一年代內政部開始撥款給入選

的電影計劃和劇本之後，內政部就成爲西德年輕製片人的重要資金來源，例如克魯格和荷索都得過資助。

新一代的電影工作者，都是屬於奧柏荷辛的一代，由拍短片開始，揚威於國際，但在本土却並不受重視，一九六二年就有廿六位電影工作者在奧柏荷辛電影節發表聲明：

「德國商業電影的倒臺，最後推翻了這種電影製作的經濟基層，它故有的態度與做法，我們都拒絕接受。在此之後，新電影有機會誕生，德國短片在國際電影節的成功，證明德國電影的前途是在那班擁有電影的國際語言的人手上，這新電影需要新的自由形式：不受傳統的工業習慣所束縛，不受商業投資者的干擾，我們有周詳的計劃，去達到新電影的藝術、經濟實踐，我們大家都準備冒上經濟的危險，舊

電影已死亡，我們只相信新的。」

就是因這份聲明，與克魯格所領導下的奧柏荷辛組織，影響政府在一九六五年成立「德國年輕人電影協會」，這組織的經濟來自政府，成員却由影評人組成，其後四年間，製作了十六部長片，包括了荷索的『生命的訊息』。

一九六七年西德政府通過電影資助法案，成立電影資助局，大量削減「電影協會」的經濟資助，這對年輕電影製作者有很大的打擊，因為電影資助局是設計資助那些已經成為製片家的老手，而不是沒有攝製長片經驗的新秀，直至七二年為止，在百多部資助的影片中，只有約八至十部是屬於年輕的新德國電影。就正如克魯格所指出的，年輕德國電影，處身於發行商的專利地位和電影資助局的夾縫中，並沒有適當的機會向大眾表現實力。最諷刺的是，

年輕的一代，要在國外尋求聲譽，然後再在國內爭取資助拍片等等。而這些新電影往往是透過西德的官方文化部，送往外國放映。

「電影協會」可以說是屬於奧柏荷辛的一代，而現在的新電影第二期，是在西德的八個電視臺尋求出路，電影製作者可以將作品賣給電視臺或與電視臺合作製片，法斯賓達就是最佳的例子。荷索的『天譴』就是電視和電影合資製作，『木刻家史坦拿的極樂』則全部是由電視臺出資本的。

近年來，荷索、溫達士等都往美國拍攝影片，而西德的新電影是否會被好萊塢所同化，就要拭目以待了。

資料：The Postwar German Cinema
Thomas Elsaesser

二、德國新電影

李鳳瓊譯

以最粗略的估計，從一九一四至一九三三年（這年電影大師佛烈茲·朗離開德國，為德國電影的分水嶺），德國電影的「古典時期」生產了大約一五〇部——每年平均不足十部。

如此的產量，如果說成是德國電影的「黃金時期」，顯然有些驚愕。但我們只要看看去年底在索倫多（Sorrento German Film Encountered）放映的二十餘部作品，已表現了令人刮目相看的成就。尤其令人詫異的是，德國年輕一代的導演，還要兼顧財政和發行等問題。

說來難以置信，大部份的西德電影，都要依賴電視的財力支持。一套新片起碼要在電視上放映兩次，才能有機會在戲院公映。除了極

少數的例外，多數的電影工作者，在限制多多的電影範疇裏，藝術意念難以發揮。因此，當荷索的『天譴』和賴因哈特·豪夫的『馬泰厄斯·克奈西爾』，在細小的螢光幕出現時，它們獨有的電影影像及語言，非常失真。及至後來雖在聲色俱佳的戲院放映，但先前的愉快的經驗早已把觀眾嚇跑了。另一個電視破壞電影的例子是本哈德·維基（Bernhard Wicki）『假法碼』（False Weight）。維基不能算是重要的導演，但從過去的作品，可以看出他成功的一面是娛樂性豐富。但在電視上的沉悶而累贅，他解釋說：「一切一切，都是爲了配合電視長片的時間。」

大部份的德國導演，對於電影的新法案顯得非常樂觀，因爲一個新的局面就要開始了；國營電視臺依舊維持製片，但導演可以自主決

定作品的形式及內容，還有，在戲院首映兩年後，才在電視出現。明顯地，這樣才會培養出健全的製作路線，以及幫助更多的導演，從事嚴肅的創作。

「德國的電影毫無方向！」這種看電影的態度——看了幾部新的、來自某一個國家的電影，就拚命鑽牛角尖找出它們的潮流去向——是危險的，無論這是出自影評人或導演的口。例如麥西米倫·雪兒形容這二十多部都是德國電影的「新潮流」，但「潮流」本身是空泛的字眼。爲了討好主辦當局義大利和德國，麥還說這次參展品充滿「新寫實表現主義」，多麼令人動容的字眼，但對認識作品本身，仍然無補於事。不同類型的作品，始終難於套入既定的公式。

縱然如此，我們仍可以在這一系列的作品

中，抽出共同的題旨：從過往啓示今天；從今天分道發展，然後再度溶和。特別是慕尼黑的一羣導演、編劇和演員，他們常常互相研究，過份地投入對方的工作中，以至各形各式的作品，皆反映出他們之間共同的意念。不過，有一點各位可曾注意到，互相研究，互相交流，並不一定形成一種流派。讓我們看看，新浪潮的三位健將，高達、夏布洛和楚浮，他們不都是能够保留一己的風格嗎？

現代德國的社會問題，在電影中雖然有提及，但都是浮光掠影般的帶過。只有兩部是直接探討納粹後的德國心態，阿歷山大·克魯格引用馬克思主義教條，指出中產階級的家庭觀念已經解體，但導演的主旨還不在此限，反而是佛萊斯曼的『史來西亞之鐘』，通過中產階級的解體，國家主義的淡然，描繪出已經成長

的德國新一代。全片似乎是意念混淆，結構散漫，無固定方向，其實這正是要表達出，今日的德國，對舊日的德國是如此的看法。縱然如此，本片仍有可觀之處，風趣幽默地諷刺新舊兩代的格格不入，雖然及不上他早期另一部感人之作『巴伐利亞』(The Hunting Scenes From Bavaria)，但依然是水準之作。

荷索的『侏儒亦從小成長』，早已享譽國外，故這次 Encounter 就介紹他新的作品『天譴』。看這位大師的作品，是一件賞心樂事，題材廣泛而技巧高。從『靜默與黑暗的世』中，聾子瞎子的封閉世界，到殘暴邪惡的侏儒，到充滿政治及宗教瘋狂的『天譴』，荷索的攝影機慢慢移動，從畫面淡出，站在客觀的位置，把人類孤獨的極限展示給我們。

荷索無疑是大師。但最創新而且成功的德

國新一代的導演，應該是漢斯·約根·希伯堡(Hans Jürgen Syberberg)的代表作『路特維二世：一個年輕國王的安魂曲』(Ludwig II: Requiem For a Virgin King)了。他拍片八部，世界性發行的只有這一部。內容新穎，結果出奇地賣座，帶給觀眾、導演和製片意外的驚喜。『路特維二世』裏，戲劇的真實性和觀眾之間有很大的距離，時時刻刻都在告訴觀眾，銀幕上的演員，如做填字遊戲般慢慢砌出劇情，一步一步，就像我們真實的歷史片斷一樣。風趣和諷刺，也是本片成功的地方，矛頭無論指向法西斯主義，或維斯康堤那種僵硬的美麗，都一語中的。希伯堡的作品有趣，且發人深省。在戲裏，路特維遜位之前，想瘋狂地高歌，攝影機一路移動，捕捉了這小皇帝痛苦而瘋狂的眼神，這一場面，只

有荷索的『天譴』結尾時，對孤獨寂寞的 A-quirre 的一組鏡頭，堪與媲美。

看過荷索、希伯堡、克魯格和麥西米倫·雪兒等作品，再去看不一些普通的商業作品，確實教人氣餒。維斯的『喔，約拿坦』，韋迪南的『強尼』皆是無聊的性喜劇。席寧的『夜影』，竟被吹捧為穆瑙（Murnau）以來，最成功而美麗的幽靈電影。其實全片節奏緩慢，亦不美麗，和莫瑙沾不上半點關係。

而這一點很有趣的堅持，對過去「黃金時期」的緬懷，瀰漫整個索倫多，成為此次展覽的特色。巴布斯特（Pabst）、穆瑙之名，到處被人談論着，麥西米倫·雪兒幾乎要復辟「表現主義的傳統」，電影大師佛烈茲·朗（Fritz Lang）精神躍現。（佛烈茲因為在電影工作上有特殊貢獻，榮獲金號笛。）追溯以前德國導

演劉別謙（Ernest Lubitsch）的作品，蔚然成風。不過，這是有別於美國電影的懷舊潮。他們不是去追憶以前的美好時光。他們只是希望，從過去建立良好的成就，衡量現今的果實。

如果這次觀影的作用，是告訴後輩以前國家在電影藝術上的優秀成果，那麼，只選映劉別謙的作品，似乎是個錯誤。最起碼選映佛烈茲·朗或穆瑙的電影，更有代表性和全面化，因為自始至終，劉別謙是代表「古典時期」裏最不公平，最沒趣味的導演，愛絲諾女士，批評劉別謙不是德國第一流的導演，她就遭受反擊，說是對劉別謙要求太嚴格了。但當我們看過更多劉別謙早期的作品，我們可能認為她應該比目前更嚴格才對。

平心而論，劉別謙的電影不是壞透的。他的作品，不時地出現優美的光暗組合鏡頭。在

『Die Austerorinzesin』裏，一連串有趣的畫面，表達出期待的沉悶心情，地板的設

曾出現。而且不會自覺地去使這部戲漫畫化，尤覺難得。

計，複雜而迷惑。但戲裏大部份的滑稽，都是做作的滑稽，顯得過份堆砌而着跡。奇特的故事，像『Die Augen der Numie Ma』、『Sumurun』，都顯得毫不吸引。劉別謙一向擅長的描寫人羣手法，在『Madame Dubarry』和『Anne Boleyn』都不見得成功，像行人隊伍就多得像一堆羣衆。

環顧劉別謙同期的導演，作品都有比他更

導演真正的努力，我們作爲觀眾，感覺是快樂的。當然，如果以批評劉別謙的尺度去看克魯格、荷索和希伯堡，就可以肯定他們是世故，有深度而優雅的電影工作者，他們就是標誌着德國的「新黃金時期」。但是，其實我們所見到的，只是剛發現的金砂，和一個蘊藏量仍然豐富的舊礦洞。

可觀的成就：大衛·格里菲斯的戲劇化和人性化的英雄史跡；佛烈茲·朗的『疲倦的死神』奇特而慧黠。劉別謙唯一最有成就的作品，要算是『洋娃娃』了，全片充滿個人風格，電影開始時，我們就見導演把木偶流露一份精巧的戲劇步法，在他另一部作品『卡門』中，也不