

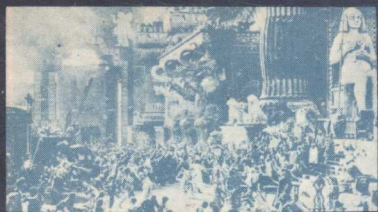
新潮文庫

174

現代電影風貌

電影與真實

羅伊·雅米斯 著
張偉男 譯



J991
851



書室

470929



90092390

新潮文庫

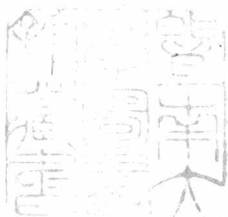
174

羅伊·雅米斯 著
張偉男 譯

現代電影風貌

——電影與真實

志文出版社印行



研究生費

現代電影風貌

新潮文庫 174

原 著 者	羅 伊 • 雅 米 斯
譯 者	張 偉 男
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
再 版	中華民國六十八年九月
行政院新聞局登記證局版臺業字第0950號	

定價 70 元

(缺頁或裝訂錯誤隨時可調換)

譯獻給小貝

目 錄

譯序		一
原序		七
第一部 電影的寫實主義		
一、電影中的寫實主義		一三
二、呂美荷或梅禮葉斯？		二〇
三、弗勒赫堤與紀錄片之觀念		二九
四、維爾托夫與蘇俄電影		三九
五、有聲紀錄片		四七
六、馮史特魯漢與寫實派虛構電影		五四
七、阮華的詩意寫實主義		六三

第二部 電影的幻覺

八、羅塞里尼與新寫實主義·····	七四
九、真實電影·····	八三
十、寫實派電影與電視寫實主義·····	九一
一、奇觀奇景的技法·····	九九
二、愛迪生與好萊塢的起源·····	一〇五
三、格里菲斯與電影劇·····	一一四
四、喜劇作家·····	一二五
五、製片廠時代·····	一三九
六、狄斯耐與動畫·····	一五三
七、明星演員·····	一六一
八、作為電影類型之一的西部片·····	一七三
九、希區考克與好萊塢的作者地位·····	一八五

十、好萊塢的傳統與影響·····	一九七
------------------	-----

第三部 電影的現代主義

一、電影的時空潛能·····	二〇五
二、無聲的實驗·····	二一三
三、表現主義·····	二二〇
四、布紐爾與超現實主義·····	二二九
五、狄斯耐動畫以外·····	二三七
六、新的敘事結構·····	二四五
七、雷奈與時間·····	二五二
八、電影與現代小說·····	二六一
九、高達——自覺的電影製作者·····	二六九
十、安格爾與地下電影·····	二七八

譯序

影響法國電影至深的導演尚·阮華 (Jean Renoir) 在電影理論家安德烈·巴贊 (André Bazin, 1918~1958) 的著作『甚麼是電影？』(Que est-ce que le Cinéma ?) 一書英譯本的前言裡，稱電影為我們這個時代的王者。誠然，電影至今才八十二年的歷史，影響力却遍及全球，就藝術形式的建立而言，幾已趨於完美，至少亦已成熟。反觀其他的藝術形式，如音樂、繪畫、舞蹈、雕塑等，無不因電影的出現，而被一般人有意或無意之間忽視了。說電影佔盡一切光彩，倒不如說電影更能佔據現代人的日常生活活動。究其主因，只因為它是最易被人接受的藝術形態。

每一種藝術形式都具備育樂的功能，但電影出現之前，沒有一種藝術形式能够如此直接觸發人們的喜樂。音樂之節奏、繪畫之線條、舞蹈之身體、雕塑之造形，甚至於文學之文字，無一不是間接的、抽象的、概念性的媒體；它們用以舒發的語言是如此隱秘，很容易便會鑽進貴族化的牛角尖。現代人生活繁瑣，社會結構趨於功利化，事事以實用為主。固有的藝術形式很難打進現代人的心扉，更遑論彌補他們內心因機械文明而產生的空虛了。無論是貝多芬的交響樂、達文西

的蒙娜麗莎、芭蕾舞劇的天鵝湖、米開蘭基羅的彫塑，或濟慈的抒情詩，都一一成爲了部份「有識之士」的寵兒。而一般人呢？他們過的再不是農業社會日出而作、日落而息的自足自閒的生活。現代人處於物質、心理、科技和人類學說急劇變動的時代，馬克思、佛洛伊德、愛因斯坦和達爾文等人的理論敲開了紛亂多端的大門，廿世紀終於如噩夢般降臨。人類在戰爭、經濟和心靈的困擾下踐踏著零碎的足跡，但甚麼使他們喜悅，甚麼使他們暫時忘却一切，重溫內在和外來的溫馨，而有暇重拾信心繼續生存下去呢？毋庸置疑，藝術負起了這方面極爲重要的責任。而電影，則是這個空前錯亂的時代裡土生土長的藝術形式。雖說其他藝術亦奮起變革，緊密的追隨時代底方向，但就算是畢卡索的超現實畫筆、鄧肯的赤腳舞步、或喬哀思的潛意識字句，仍然跟現代人面對的處境保持著某種距離。他們揭發了至誠的內在真實，填補了部份現代人內在的空虛，但他們的畫布、舞姿和文字始終是概念的東西，深度是足夠的，但以廣度而言，恐怕還需回過頭來注視電影罷。

電影是現代的產物，具有現代的意義和性格。但非常有趣，它用以表達的媒體——映像，却是最原始、最基本的人類感知。電影理論家貝拉·巴拉茲 (Bela Balazs, 1886~1952) 認爲以語言文字來作溝通媒體的是所謂「概念文化」，以動作表情來作溝通媒體的是「視覺文化」。他以爲原始人類必先處於「視覺文化」狀態，待語言和文字相繼建立後，才有「概念文化」。自此以

後，「概念文化」一直主宰著人類思維的主要活動，亦即，概念取代了視覺，語言取代了視象。換言之，初民繪圖時，心目中只有視象的觀念，視象是原始人類唯一的思維感知；待語言產生後，畫家創作時，心靈活動改由語言文字操縱。亦即由直接轉變為間接。直至電影出現後，視覺文化重新復活，「動作語言」再次成為創作者表達的工具，人們再次使用動作和表情的映像來思考，思維由間接返回直接。由此觀之，電影雖具現代的涵義，復秉承原始的手段。概念性（抽象）的語言能表達相當的深度，但容易造成隔膜，而映像語言却能以實物加諸人的感覺上，對人類內心空虛的填補，甚至救贖，能發揮更大的功效。無怪乎電影之影響力，較之其他藝術形式遠為強大了。

電影之廣度性除了其為四度空間的結合（三度空間加上時間空間）外，還是其餘七大藝術和文學的大綜合。電影集音樂、繪畫、舞蹈、戲劇、攝影、建築、雕刻和文學於一身。無一不在銀幕上有精細的演出地位。故此，電影的可塑性非常宏大，它可以是一齣感人肺腑的愛情大悲劇，可以是一部驚天動地的戰爭歷史作，可以是輕鬆爽麗的歌舞片，也可以是發人深思的哲理抒情小品。創作者界域不一而定，只要把握住電影的特質，即可透過攝影機盡情發揮。無可諱言，目前仍然有許多背負著所謂「藝術電影」心理的「高級」觀眾，認為電影之所以為藝術，必然要有一個在內容上充滿豐富哲理，玄惑抒情的故事，在表現上必然要有奇異新穎的鏡頭；在演員方面

必然要有精湛演技的發揮。誠然，以上條件確可達成電影之藝術，但並不是說電影藝術卽局限於此。一個最平凡的故事架構仍然可以透過攝影機的運用，發揮得淋漓盡致，昇華至不朽的領域；同樣，平淡無奇、樸實無華的畫面一樣不能阻止導演才華的奔放；最笨拙的演員在有效的運用下，依然能光芒四射。反之，單以情節取勝，只能使電影淪爲文學的附庸；單以畫面之優美攝人，也徒具攝影或繪畫的本質；太著重演員亦只能使電影落入戲劇的圈套。但凡一種獨立自存的藝術，都有自己表現的條件，電影擁有七大藝術和文學的性質，但就表現形式而言，是超乎這些界域所限制的。因此，那類專門看「藝術電影」的「高級」觀眾，每當談到好萊塢泡製的娛樂片（或以好萊塢爲模式的國片）立即嗤之以鼻，他們此舉無疑侮辱了電影的可塑性，更甚者，他們侮辱了「藝術」二字，把藝術降低爲思想的娼婢，無視於言表的靈性底再現了。

大抵所有獨立的藝術，必有完整的理論做爲立腳的根基。電影在短短八十二年間，亦發展出龐大的理論體系。以已經定型的理論來看，電影理論主要有兩種面貌：其一是以愛森斯坦爲首的蒙太奇學說，其二是巴辛的長單鏡頭理論。這兩種迥然相異的態度是電影長久以來的二元性向。愛森斯坦及普多夫金等人認爲以剪輯的技法，將具有獨立意義的個別鏡頭重新排列組合，將產生新的意義。愛森斯坦在他的論著『電影形式』（Film Form）一書裡曾這樣說：「首先紀錄自然界的片斷，然後用各種不同的方法連接這些片斷，是爲鏡頭，此乃蒙太奇也。」從這裡我們知

道蒙太奇的理論包含著兩種特性：第一、以科學邏輯的方法剖析真實；第二、以矛盾對峙的映像表現，進而改變社會眞況。

巴辛則認爲蒙太奇（剪輯）的方法實在已破壞了眞實，蒙太奇以個別的重組產生新意念，是一種表現主義的行爲。他主張用連續不經剪斷，而單一的鏡頭來捕捉生命常態。蒙太奇的表現是抽象的，以作者的主觀強行加附在觀衆的感覺上，是分析性的行爲。巴辛以爲電影應該以具體的、統一的、不給眞實附加任何東西的方法去展示作者的客觀觀點，同時呈現綜合性的眞實。所以我們可以說巴辛的方法有點接近自然主義的流露。

表現主義的蒙太奇與自然主義的長單鏡是電影的二元性向。其實這兩種絕然對立的態度從電影發明之初已見端倪。一八九五年，呂美荷（Lumière）第一次放映電影以來，他的作品全屬客觀的紀錄；當時另一位電影製作者梅禮葉斯（Méliès）則以多變化的電影技法從事表現性的幻覺製造。這兩種傾向一直發展至今，形成電影兩面性的特色。

儘管如此，無論是以表現爲主的蒙太奇或寫實爲首的巴辛理論，同樣是追求眞實的方法。電影作爲人生紀錄，同時也是獨立的藝術表現，作者的情感必然流露於藝術品之中，要揭發眞實，要創造靈性，上述兩種電影性向必然要互消互長，相對並用。

這本書即以涵蓋性的引述，展示電影紛歧異立的型態，復以分類的方法，整理出整個電影八

十年來的風貌與思潮。強調出電影與真實的密切關係。本書共分三部，可謂已將所有電影型態一網打盡。今天國內的電影風氣日趨蓬勃，然而大部份讀者對電影的認識還是很單薄。目前坊間所見，談論電影的書刊所針對的問題不是形式上的探討，便是對一些名導演名作品的專門剖析或介紹；至於介述歷史性的基本常識和實情則少之又少。譯者不自量力，妄自擠身譯介電影知識之列，目的不外是希望讀者能吸收更多更基本的電影新知。而此書所收納的範圍頗廣，幾乎涵蓋了整個電影史從古至今的內容，對喜歡電影的讀者來說，實在很有助益。

阮華在十年前喻電影爲我們這個時代的王者。希望我國的「王者」能發揚光大，這是我們喜歡電影的人的共同心願！

最後，我得在這裡感謝新潮文庫的負責人張清吉先生，他歷年來不遺餘力，不斷出版電影書刊，對我國電影風氣的鼓吹，實在幫助不少。此外，本書能完整問世，應感謝未婚妻小貝從旁鼓勵，謹以此書，譯獻給她。

譯者 謹識於士林外雙溪

原 序

這本書將透過電影八十年的歷史去追尋其發展的三大流向。其目的在於把電影史的研究投注到某種透視觀點上去，及讓一般讀者在當今電影評論浩瀚的書海當中，更容易找到他們的指標。這本書並非堅守單一的美學立場，而是採用三個不同的觀點，去量估整個電影事業，電影沒有一個萬法歸宗的單一理論，電影美學上其中一個主要的問題，就是一些較具影響力的理論家通常只專研於某一獨特的美學方法。每當想起格拉考爾（Siegfried Kracauer）就聯想到他的「物質真實之救贖」的觀念，或提到安德烈·巴辛，就聯想到他鼓吹寫實派電影聯合起來對抗表現主義電影的主張。這些電影理論家在學術上的一面倒，再加上許多重要理論事實上是由電影製作者本人建立的，結果只是徒具深厚的觀察力，却缺乏各個層面的透視：維爾托夫（Vertov）或愛森斯坦（Eisenstein），羅沙（Rotha）或沙華一尼（Zavattini），帕索里尼（Pasolini）或羅布格利葉（Robbe-Grillet）諸人的理論基本上都是為他們各自的作品辯說，這樣做難免會曲解其餘的同樣正確的電影理論。然而，現在應該將這些分歧的觀點重新整理，重而認定電影的成就並非只衍生自單一的大前提，而是從相互關連及矛盾對峙的連鎖關係中產生的。誠然，大家

都知道電影製作不同於攝影，它不是一個簡單的一統的活動。跟攝影一樣，它同樣與生態有親密的關係，却多了一個時間空間，更附加上運動、文字、音樂、敘事成份諸種新面貌。因此無可避免地，電影的潛在性能勢必加倍，它的本質必定是多種藝術和人類活動的合成。電影以攝影的屬性始，却以猶如歌劇那樣的綜合藝術形式作終。

在這本書裏的分析方法中，我們只列舉三種方向予以討論。這並非表示這種分類百無一失，而是因為用這種方法，可讓我們更瞭解電影作為一種藝術形式的真面目。我們將涉及用電影表現現實世界的三大方法：即對真實的揭露，對真實的模倣，和對真實的質疑。在以上三大源流的第一種裡，我將論及寫實派美學的演進，兼述此類作品的傳統，其目的僅在於呈現世界的實況。這方面的藝術家主要的工作不在於發明或幻想，但求把人物、事物、佈景及經驗盡可能直接地置放在攝影機面前，讓觀眾自己去觀看。第二種傳統（這幾乎跟第一種有同樣悠久的歷史）扔棄跟現實世界的直接連結，代之以電影的力量，提供一個生命底「相像」或模倣。它之所以提供相像，其目的不在於只為建立相像，而是利用相像來製造令人爽心愉快的虛構故事。這就是電影成為世界性講故事能手的原因；藉此，好萊塢得以興起，也加速了電影作為一個世界性娛樂企業的發展。因為在這源流中，電影的主要目的是敘事，用直接形式表現的現實是不切題的。似真表達（Verisimilitude）比寫實主義更能配合此類題材。但以媒介的力量去維持幻覺則比甚麼都來

得重要。第三種傳統（也許是最後發展的）不是以電影來傳達表面真實，亦不是用來維持一個一廂情願的幻想世界，而是探測表面底下的內在真實。這方法利用在電影經驗中那些夢樣的過程——暗房和過份曝光的影像——把人物和事物變成記號密碼，再沒有獨立的存在。從這點出發，至少在理論上，電影就成為現代主義理念表現的最佳媒介：這樣的表現方法常創造與眾不同的時空連續感；將真實的和虛構的混淆在一起，使用客觀的敘事和主觀的觀點，以立體繪畫的形式建立多樣的透視等等。

這種三重分類法並不是沒有根據的。這實在早已固存在電影的本質裡，是映像和聲響結合的先決條件。在他的論著『電影中的符號與意義』（Signs and Meaning in the Cinema）一書裡，彼得·伍倫（Peter Wollen）依照美國邏輯學者查理士·皮亞斯（Charles Pierce）對符號的看法，把電影映像作為符號系統中的一個元素，認為符號只有三個次元，即標誌（index）、圖像（icon）、和象徵（symbol）。在這種意義下，標誌即藉客體與代表客體的符號之間的關係所形成的一種符號（這種符號的例子如風訊雞、日晷、腳印、或脈搏速率）。相對地，圖像則是依其相像的效能形成的一種符號，正如肖像之與模特兒的相似，地圖之與真實地形的關係或圖表所解釋的問題等。第三個次元，即象徵，則完全是約定成俗的。這方面最顯著的例子便是語言文字，在文字與文字代表的事物之間沒有真實或相似的關係，即如「狗」字就有多種寫法，

英文的「狗」字，與日文的「狗」字不同，跟中文的「狗」字又不同。這種分類之與電影的關聯是清晰可見的。這三種符號的類目可在各種不同的電影映像裡發現。標誌模式構成紀錄片寫實映像的基礎；好萊塢警匪片的人造外景具有圖像的意義；在一些作品如布紐爾 (Luis Buñuel) 的「安達魯之犬」 (Un Chien andalou)，其中整個的意象都與真實世界缺乏直接的關聯，那是象徵的特色。雖則伍倫沒有作更深一層的探討，其實電影聲帶亦持同一道理。在「標誌」性的「真實電影」 (cinéma-vérité) 方面，聲帶便完全是現場錄音及事後未被剪裁的。另一方面，亦有些電影會純象徵性地運用音樂配音。介乎二者之間，則有片廠設計的聲帶，用真實的素材人工化地揉合製造出一種「圖像」性的相像。

伍倫概括地以三位導演作例子，認為他們一貫的作品能分別做為這三種符號類別的例證：即新寫實主義者羅塞里尼 (Roberto Rossellini) 代表標誌類；好萊塢燈光大師馮史登堡 (Joseph von Sternberg) 代表圖像類；電影剪接之父愛森斯坦則代表象徵類。事實上，這分類法可作更進一步的分析，而整個電影的發展亦可藉著這些映像與聲響的基本質素底實現得以察見。假如真的是這樣，那麼一種能適合各種電影類別的審美學是必需的了。在本書三個主要部份裡，我們將個別採用不同的觀點，以研究各個批評方法的相關性。第一部討論的寫實主義傳統是從電影映像與現實世界之間的密切關係底確實性衍生出來的。其中電影製作者個性的發揮應次於格拉考爾