



齊隆壬著

電影沉思集

風潮·結構與批評

圓神叢書
②0

電影沉思集

齊隆王

圓神出版社

國神國圖®

電影沉思集

作者／齊隆王
校對／齊隆王·簡若觀·陳香妃
發行人／陳達成
出版者／國神出版社
社長／簡志忠
地址／台北市信義路四段339號四樓
電話／700-5636-703-0206
郵撥帳號／1009368-5國神出版社
登記簡／局版台業字第3475號
印刷廠／協林印書館
簡經第／聯經出版事業公司
地址／台北市忠孝東路四段561號七樓
電話／762-7429-763-1000轉706
版權所有 國印必究
出版日期／中華民國七十六年元月初版

定價／125元

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回本公司調換。

自序

齊隆生

自小我就喜歡沈迷於一些夢想中，隨着年齡的增長，非但沒有改變，反而有加深的跡象。我曾嘗試用五言、七言的詩句，寫下少年的真情，然草稿却早失落；對此我耿耿於懷，不能釋己，或許這個緣故使我有書寫的衝動。

但是沈耽於夢的念頭，並未因此中斷。求學期間，我又做着電影作家的美夢，並且大半從書本而非光影形象中獲得滿足。以至投入實務工作到出國，似乎皆與它相關。

在一個語言、文化都不同的關度裏，我像愛麗絲一樣對一切充滿新奇，不論是徘徊在拉丁區、尚希耶或是穿梭在夏佑、好市集間，也是第一次感受到身歷夢境的

快樂。

我還記得盧米埃的原始攝影機所拍下的活動畫面，以及梅里葉斯影片現場鋼琴獨奏的表演，還有第一次觀看愛森斯坦「十月」與雷內「廣島之戀」的震撼場面。至此幻景不但是影像，還可融於現實生活，亦是一種對過去或歷史的眷顧。

於是我想起《吶喊》裏的自序，原來做夢也是件人所共通的事，包含了各類可以敘說的小故事；不論是幻想的，現實的，均可包容在內。而這要到我決定重返生長的土地，才深切體會此種言談的寓意。

年輕的夢想總是讓人難以忘懷，因此我把返回近三年生活中沈思所寫的文字輯集付梓，除了紀念青春的夢想外，也獻給那些正在做夢或尚未做夢的青年，或是那些已經有夢的人。

一九八六、十一、廿五。

目 錄

一、風潮篇

- 六〇年代電影作家的美好時光……………三
從前從前有一個美國「新」好萊塢電影的神話……一一
法國現代電影啓示錄……………二五
八〇年代電影的「後現代主義」……………三七
一九六四——一九八五電影符號學理論的發展
與沿革……………四五
八〇年代臺灣「新電影」的女性形象……………五七

二、結構篇

- 去年在馬倫巴·····六五
廣島之戀·····六九
女人就是女人·····七五
男性女性·····七九
童年往事：二種閱讀方式·····八九
陽春老爸·····九五

三、批評篇

I 導演

- 尚·雷諾：電影的公民·····一〇一
傑克大地的喜劇世界——我的舅舅·····一〇七
布烈松：鄉村牧師日記·····一一三

高達：一位永不疲倦的探索者——激情……	一一七
薩耶哲·雷的電影世界觀——阿普三部曲……	一二三
侯孝賢的電影成長歷程——從風櫃來的人、	
冬冬的假期到童年往事……	一二九
張毅：精藝無我的改編界限——玉卿嫂……	一三七
張毅：我這樣過了一生……	一四一
柯一正：自然與社會的衝突——我們都是這	
樣長大的……	一四五
陳坤厚：軀體焚燼後的徬徨——流浪少年路	
……	一四七
II 現象	
一部誇示的喜劇「民族學」影片——「亮不	
亮沒關係」……	一五一
狂飆與激情之後——金馬獎一九八四國際電	
影展……	一五五

四、附記篇

- 電影「文化人」真正了解「文化事業」嗎？一五九
「我這樣過了一生」中影停拍檔……………一六三
大馬最難鬼魅最易——殭屍片跟風……………一六七
小子電影……………一六九
社會•家庭•精神病——「天天星期七」……………一七一
電影批評：聽不到的說話……………一七三
電影批評的自我解析……………一七七
- 略談作者論之後的西方電影學術……………一八三
生日快樂：電影九十歲……………一九五
電影與電視的統合——訪問尼克•布朗教授一九九
漫步西門町……………二〇五

一、風潮篇

六〇年代電影作家的良好時光

電影進入八〇年代，演變的特徵亦如科技一樣，愈向精密工業及專業分工化靠攏。諸如近作：「阿瑪廸斯」（美）、「史旺之愛」（法），所帶給觀眾的是整體細緻無疵的演出，以致從中甚難挑剔出缺點；而相對的在六〇年代以導演為中心的論調却愈趨淡化，因為近時的電影工業相信，不需要導演個人，還更要專業的分工合作才能出產一部影片。由這次「世界名片大展」所放映的幾部六〇年代導演代表作，便可一窺其間之差異。

六〇年代電影正是「作者論」當潮的時刻，導演和作家相類比，而導演的攝影機就像作家的筆一樣，是用來展現自我的「世界觀」。此種論調更因法國新潮派電

影的崛起而大大流行起來，「電影作者」成了當時至高無上的口號，成為所有電影藝術工作者追求的最高目標。這種「個人主義」的伸張，統領了整個電影的一代；不幾時電影作者論成了「反作者論」，個人主義風格成了集體品管工業，「作家即導演」逐漸消溶在電影品管機器的運轉中，電影作家終成今日的銀幕黃花。

當再次回顧這些六〇年代的電影時，我們這些「過來人」多少又可重溫現在已失落的「迷思」，及時代脈搏；那時導演的原創力可以無拘無束、淋漓盡致的發揮，而這在現在的電影中已難得一見，雖然這或許是歷史前進的過程，但畢竟是我們曾經歷過一段最美好的電影老時光。因此談論這些六〇年代電影作家的幾部作品，或是一種對觀影經驗的考古「儀式」。

雷內「廣島之戀」（一九五九）

巴黎塞納河「左岸派」的導演亞蘭·雷內，在一九五九年以瑪格麗特·杜哈斯 (Marguerite Duras) 的小說「廣島之戀」改編成電影，開啓了六〇年代現代電影之門。

雷內利用一法國女子在今日的廣島與一日本建築師相戀的故事，帶出另一段法

國女子在戰時遭受壓抑及遺忘的愛情故事。影片的時空如同意識流小說，來回跳接於廣島與納韋爾之間；廣島有個過去二次大戰的原子彈陰影，納韋爾也有個過去德軍佔領期的陰影，而背後更有個法國女孩與德軍相戀的悲泣故事。

而雷內在這種複雜的時空變換裏，運用聲音和畫面的相互剪接，體現女主角內在心靈活動的主客轉換。因此廣島（現時）茶館內的聲效，可以與過去的主觀回憶畫面相疊，也可以寂靜無聲，這不但使得影片敘事本身得以自由游動，更替電影敘事方式開拓另一可能方向。

同樣在戰爭的陰影下，同樣是異國的愛，這兩種對比造成了法國女子的精神「置換作用」，因此他們的過去故事才得以敘說；而法國女子內心深刻的愛却又是被遺忘的愛，代表着「不可能」和「死亡」。

費里尼 [8½] (一九六六)

義大利導演費里尼的 [8½] 與雷內的「廣島之戀」，同譽為意識流電影的代表作，但費里尼所表現的却比雷內更天馬行空、更富自傳色彩。

費里尼的影片特性是在呈現未經雕飾的現實，強調偶發的幻想事物，及表現事

物的無窮無盡、超脫自在。因此「8X」雖然有一條以導演拍戲為故事的主線，但不時穿插大量的幻想事物，例如：夢魘、兒時、夢中情人、父母等個人色彩濃厚的事物，並且揚棄了一切固有的電影句法規律，讓二者（現實和幻想）自由交融，此種化實景為虛景，化虛是為實景的運作，把形象思維利用具體的聲畫來顯露，為費里尼影片特有的筆體風格。

費里尼的電影超出了平常，是電影中的「詩仙」，可以與之神遊象外，但却不易學得；尤其在最後一場戲，也是最感人的一場戲，費里尼讓所有在片中已故或活着的角色重聚一堂，手牽着手舞在馬戲場上，此時不但再次突破了傳統戲劇時間和空間的限制，更表現出對戲劇生命的禮讚，生與死似乎已不再重要，重要的是戲劇生命的流動與一個自由造化的筆術良心。

安東尼奧尼「慾海含羞花」(一九六二)

六〇年代初期安東尼奧尼繼「情事」、「夜」之後拍的「慾海含羞花」(或譯「蝕」)，一般認為是描述現代女性的三部曲。

影片的故事內容簡單，蒙妮卡維蒂與亞蘭德倫分別飾演典型現代社會的女性和

男性。女方剛剛與未婚夫分手，認識了居中替母義在證券市場工作的青年，兩人相戀，但最後女方却選擇了分離。由於安東尼奧尼的布爾喬亞出身，及在衆多女人中成長的經驗，使他在處理現代女性問題上，有着洞透的見解，把男女溝通的困難轉化在現代工業社會物質與精神的對立和異化上。

安東尼奧尼所顯示的現代女性，是被「物」所異化，亦即巨大冰冷的物質環境包圍，女性在內不僅圍得渺小，而且無助；縱然能歡愉於室內裝飾的圖畫、雕塑、非洲土著音樂及室外的飛機空翔，但終屬短暫的表象，因為女性已失掉人性最珍貴如何去愛的感情。而現代男性則全力追求「物」——金錢，在工業社會時間就是金錢的信條下，軀體雖充滿活力，但心靈却藉縮枯乾被物所化，因此體心自己墜河的車子要多於別人的死亡，現代男性亦喪失人性最珍貴如何去愛的感情與真諦。

安東尼奧尼藉着影片，批判了現代社會的物化及異化，與高達的「男性女性」（一九六六）一致，是對現代社會的反省與沉思。

巴索里尼「馬太福音」（一九六四）

義大利詩人、左派導演巴索里尼根據聖經拍攝的「馬太福音」，擺脫政治和社

會的背景，站在今日的現實上，以類比的手法再建二千年前的宗教故事。

古往今來以宗教作為藝術或思維的表達素材，總是吃力不討好，常因違背正統言談，而遭到困擾。例如高達今年出品的「我向您致敬瑪利」，在法國引起的爭議和其他西歐國家一樣嚴重。而巴索里尼的「馬太福音」與高達相較却屬幸運，幸運的不在他英年早逝或作品老舊不逢時潮，而在他的影片忠於「原著」。雖然該片唯一遭到議論的是耶穌的外觀「形象」，但在內容忠於聖經故事的情況下，也就不那麼重要了，此外它還獲得教會所頒發的國際天主教獎。

巴索里尼的「馬太福音」全片在義大利南方實景拍攝，起用非職業演員，並脫離純粹神學與形而上的敘事方式，把聖經人物由神的地位，賦予人格化的特徵，從瑪利亞懷孕到耶穌誕生、受洗、傳教、至受難、復活一系列聖經事蹟再一次「神話」化，其基礎接近平民化與大眾化。

巴索里尼在片中融合了「真實電影」的紀錄形式與高達式的場景跳躍手法，並首次運用伸縮鏡頭來和遠、近鏡頭交叉，配以現代聖樂和古典音樂，終塑造成往後拍片的個人風格與依據。