

景觀

面向二十一世紀的電影： 中國觀點對法國觀點

● 閻嘯平

1995年，電影誕生一百年。當年3月，法國文化部以《電影走向它的第二個世紀》為題，在巴黎組織了兩天的研討會，並於該年10月整理出書。同年8月，中國教委會則以《電影電視走向二十一世紀》這個主題，在北京召開了八天研討會。對比這兩次會議，我們可以發現，對電影百年的回顧與展望本身是隨着社會文化背景的不同而不同的，本文希望透過比較中法雙方對電影未來發展的看法，試圖尋找某種更全面的觀點。

我們將按照雅克慎 (Roman Jakobson) 的溝通六要素理論，對中法兩國電影研討作完整檢視：第一要素「語境」，這就是重估電影史，它同時涉及上下文與現實情境，而在此即為電影史與當代史；其第二、第三要素「文本」和「媒材」則合為第二節主題以探討電影「本性」的影響層面；其第四、第五要素「發訊者」和「收訊者」則合為第三節，即拍片者與觀眾的「對話」；至於第六項要素「符碼」，則以後設話語而不時貫穿於全文各處。

一 電影中的虛擬與真實： 重估電影史

《電影走向它的第二個世紀》討論會的第一場圓桌論壇的主題為「電影曾經告訴過我們甚麼世界？」，主持人電影社會學者費侯 (Marc Ferro) 開宗明義即指出：恰恰是列寧開啟了社會主義國家明訂「電影要為政治服務」的國家立場。而費侯借用諾給之 (Dominique Noguez) 「列寧達達」的詩名，以其先破後立的做法，稱列寧為政治上真正的達達主義者。

意大利導演塔維尼兄弟 (Paolo and Vittorio Taviani) 則指出：電影作為時代的證言，一方面呈現了藝術與歷史的正面聯繫，如愛森斯坦 (Sergei Eisenstein) 的電影和蘇聯十月革命都是重要的歷史事件；然而另一方面則蘊涵了多少的謊言與幻象，如愛氏的《波將金號戰艦》 (*The Battleship Potemkin*)，其實有史達林、貝里亞的陰影；意大利戰後的新寫實主義，多少符合了執政基民黨的意識形態；甚

至塔氏兄弟年輕時曾着迷的某些好萊塢影片，後來才知道充滿了麥卡錫的色彩。這就揭開了該如何重看電影史的問題。自發明電影以來，其歷史任務是記錄真實呢？還是創造虛構的圖景呢？

長期以來，電影史家習於將盧米埃 (Les Frères Lumière) 與梅里葉 (Georges Méliès) 分視為紀實性與戲劇性這兩種電影美學的開創者。八木信忠宣稱：盧米埃發明電影的首要目標在「忠實記錄現實」。但今天我們知道，電影裏的「園丁澆水」情節不僅是安排出來的，就連「火車進站」中的陌生乘客也全是導演出來的。事實上，正如電影理論家杜學 (Jean Douchet) 所說：為了製造「真實性」的神聖印象，盧米埃和梅里葉都對「真實」(réel) 採用了揉和、篡改、做假等手法。最近，電腦科技大舉進入電影製作，使虛構的能力達到匪夷所思的程度。其實，1991年海灣戰爭若干纂造美軍威力的影像，和《阿甘正傳》(Forrest Gump) 裏主角能和甘迺迪直接握手一樣，都涉及一個十分深刻的問題，即真實等於虛擬。而這也就是法方第二場圓桌論壇的主題：「電影就是在真實與虛擬之間？」

《現代》(Temps modernes) 雜誌主編藍斯曼 (Claude Lanzmann) 一方面明白指出與其在虛擬真實做文章，不如認清問題實屬虛擬手法背後的想像物 (imaginaire)；另一方面則以自己所拍的《啣啊》(Shoah) 一片為證，強調這類影片的倫理要求與美學要求同一，絕不能在接合上進行操縱。美國導演克拉默 (Robert Kramer) 則從另一個角度出發，宣稱當年看盧米埃影片的觀眾都不知道自己受騙，這情況跟我們今天看

電視新聞一樣，然而這一切都涉及社會聯繫所帶來的角度。的確，由於社會背景的聯繫，盧米埃的紀實性影像總是無意或有意地印上了主觀色彩。歷史學者歐里 (Pascal Ory) 即指出：盧米埃在1895年12月28日第一次公映的系列短片中，所呈現的並非一般的世界 (le monde)，而是只有一個世界 (un monde)——盧米埃所屬的資產階級世界。他對影像中的這個世界進行種種批判式的揭發，甚至連「園丁澆水」都被指出帶有容許私刑的社會背景。

這種對資產階級虛構影像的強烈不滿，尤其見之於丹麥導演馮特里業 (Lars von Trier) 的宣言：強調電影絕對不能是幻象；絕對不能如法國新浪潮那樣地追求個人而陷入資本主義的泥淖。然而，相對於這些較激進的階級立論，還是有較溫和的聲音。俄裔美籍導演夏茲堡 (Jerry Schatzberg) 即表示，他重看盧米埃影片仍會覺得感動，他很想拍盧米埃式的自己家人的生活，並重溫重看時的滿足；只是他還要強調：不能接受阿甘式的那種非現實。

此外，女導演德尼 (Claire Denis) 指責盧米埃當年所拍的有關世界各地的影片，其中充滿了帝國沙文主義的殖民心態：比方到落後地區丟錢，讓窮小孩搶拾的影像。對此，非洲導演卡波雷 (Gaston Kabore) 也一再揭露西方對非洲人所製造的虛妄影像，並從而強調自己如何以非洲人為榮，而且要拍白人入侵前就已存在的非洲風土人情，那裏有着屬於非洲人的思維、幽默與教益。德尼還進一步引用薩特 (Jean-Paul Sartre) 當年為非洲詩人桑果 (Leopold Sedar Senghor) 詩集作序的一句話來總結自己的觀點：「經過了二十

個世紀的白人觀點之後，一個黑人的觀點即將升起並看着我們。」

儘管杜學認為盧米埃紀實片中有極大的虛擬成分，但他並未否認盧米埃與梅里葉之間有基本的區別：這就是用求知性針對戲劇性。由此出發，他認為電影史上能同時認清其間區別而又予以巧妙玩弄的，首推希區考克 (Alfred Hitchcock)。比如希氏影片《伸冤記》(*The Wrong Man*) 開場不久，攝影機拍攝男主角回到家門，又跟進屋裏。其間男主角推開家門再轉身關門時，只是做了個關的動作，並未真的將門帶過來。然而，觀眾並未引以為意，就眼看着他轉身走入房內深處。杜學說：這裏是物質性地打開了門，然後再在想像中關上了它；這樣透過觀眾的主觀性，不但顛覆了影像中實際的情境，而且為自己創造了應然的真實性。可惜，這種鏡頭處理手法不再有後繼者。理由是年輕的觀眾們不再能關注影像思維，加上久已習於動畫片的「假象真看」，於是當虛擬真象來臨時，就自然地接受下來。結果，虛擬竟構成影像的本質，觀眾即處於虛假的世界中：由充分製造完美再現的戲劇性(甘迺迪握住阿甘的手)，終至進入叔本華 (Arthur Schopenhauer) 所謂「意志與表象的世界」(波灣戰爭的勝仗影像)。

然而，並非所有與會者都贊同上面藍斯曼所強調的：以對想像物的重視來轉移對虛擬效果的誇大。比方加勒比海影視協會主席匹克 (Raoul Peck) 即深信，人們將很難重新找到真實性。年輕哲學家何阿倫 (Alain Renaud-Alain) 甚至認定，虛擬是真實的另一種狀態：當一切視覺元素都成為參數，一切影像都透過數位化而出入組

合，那時數字將成為思維方式的依據，於是我們看到虛擬的問題提到了甚麼樣的高度。由此，能使我們不對電影史重行參照、檢討嗎？

二 電影的本性：藝術抑或商業？

在北京的研討會裏，法國駐華使館專員維爾布瓦比較美法兩國的電影，認為主要差異在於：美國人首先把電影視作商品，而法國人則將之看成藝術。從而，儘管電影不太景氣，他還是針對法國電影的個人化，驕傲地說：沒有兩部法國影片會一樣；相反地，美國則一再重拍，如《教父》(*God Father*)、《超人》(*Superman*)、《機器戰警》(*Robocop*) 等，只因票房決定了美國電影的起跑線，使它跟從時髦。

其實，這些說法有些過於絕對。首先，法國當然有不少因賣座而重拍的電影，也有一窩蜂地趕時髦的例子，而且歷史久遠——弗亞 (Louis Feuillade) 於1910年代即拍了許多轟動歐美的連續劇式的警匪片。其次，重拍就一定有問題嗎？希區考克或小津安二郎曾數次重拍自己早期的作品，這固然有商業考量，但也不乏藝術上的成就。最後，美國電影史上亦有藝術性高，而票房卻大敗的影片。我們今天常以感恩心情看待的《黨同伐異》(*Intolerance*) 與《公民凱恩》(*Citizen Kane*)，就是把電影公司拖垮的兩個典型例子。

事實上，北京的研討會中儘管有維爾布瓦的法國藝術觀，但大多數的中國與會者都採取商業與藝術綜合考

量的態度，典型代表如張鳳鑄。她指出史匹柏 (Steven Spielberg) 的好萊塢模式為「大投資—大製作—大離奇—大票房」，然後要求中國也採取相同路線，只是把大離奇改為高質量，這就反映了某程度上的藝術考量。若再進一步分析，我們會發現許多與會者在談到這類問題時，幾乎都會從電影的媒介特質下手來探討電影的本性問題。這裏首先值得進行分析的是電影的獨特性問題。

巴黎進行的第三個圓桌議題為：「比起其他藝術，電影有何獨特力量？」。戲劇與電影雙棲導演首拜 (Bernard Sobel) 指出，福特 (John Ford) 的《搜索者》(The Searchers) 一片中，約翰韋恩 (John Wayne) 見着被印第安人擄去的白種女人時，攝影機前推到他的臉部特寫：在無聲中，他的凝視像已說出了甚麼？又聽到了甚麼？這就是不同於戲劇的地方。其實，首拜所指電影特寫有別於舞台表現的電影本性論，由來已久。

有趣的是，有不少人在北京的研討會中指出：電視才適合處理特寫。劉樹林並從而斷言：電視媒介的局限性酷似面談的親切感，使特寫自然成為其「標準鏡頭」；若電影頻頻出現充滿銀幕的頭部特寫，不但違反真實，且令人生厭。這裏，我們看到某種影視習慣的形成。事實上，德萊葉 (Carl Dreyer) 於1925年拍的默片《貞德》(La Passion de Jeanne d'Art)，就因其大量運用特寫而在電影史上留下輝煌的一頁。

陳曉雲則就文學與電影的關係進行探討。中國大陸的大學影視教育原來常由中文系老師主控，而他們偏愛

尋找電影作為綜合藝術裏的共性部分，教課總涉及影視文學範疇，從而忽略了獨特的影視思維、扭曲了影視的本性，不知道「影視根本就不是綜合藝術」。潘秀通與萬麗玲則從另一個角度切入，來為電影與綜合藝術的關係提出某種程度的解套。由於大陸第五代的導演們認定電影並非綜合藝術，而特重影像效果，結果走進了脫離群眾的「先鋒派」死胡同。

我們以為這一切都可再換個提法，即應該明確意識到：電影的獨特性正在於它是具有最大再現能力的工業藝術。靜或動的影像與文字、各種層次的雜音、樂音與言語，再加上人物與敘事的結合，這一切可以被攝錄下來的元素，一旦同時襲向我們的視聽感官，能造成強大的、無與倫比的「此時此地」的力量，從而牢牢地吸引住「身臨其境」的觀眾。正是在這點上，法國導演阿塞亞 (Olivier Assayas) 認定：電影的特性即在其永遠與「現在」相結合。

事實上，電影一旦作為「工業」藝術，就注定要涉及較大的資本投入、利潤回收乃至再投資生產的問題。因此，要求電影放棄商業考量，誠不合理。電視開始風行時，電影界曾因採用大銀幕製作而大幅提高投資；到電腦動畫等高科技投入後，這個傳統的資本需求就更大了。《侏羅紀公園》(Jurassic Park) 只為六分鐘電腦場景就花掉1,800萬美元 (王志敏)，怎能要求這類電影放棄利潤訴求呢？

除了電影的獨特性以外，第二個問題是有關電影的內容與形式的關係。法國方面，《世界報》(Le Monde) 電影主筆傅婁東 (Jean-Michel Frodon) 宣

稱：今天的西方已不再有國家級的意識形態、集體迷思等大敘事了。然而真是如此嗎？即以好萊塢大製作影片而言，常在看似輕鬆的片名下，襯着偉大的敘事主題：《阿甘正傳》的傻子傻福，結合起美國當代史的大事；《侏羅紀公園》的嚇人的恐龍，直指科學進步與生態陷阱的衝突命題。對於好萊塢的這些命題，中國方面的與會者幾乎都未提出質疑。事實上，他們雖未公開提出大敘事論題，但卻常隱晦地流露出某些需要。比方孫欽華會提到社會教益；尹鴻直接談到政治電影，並指其策略為「主旋律電影採泛情化」。然而，這次中方與會者除了做些簡單分類外，普遍缺乏對人物情節的深入考量。相對而言，法國方面要周全得多，而且許多有關人物的論點都出現於第四個圓桌議題：「從集體英雄到個體自戀？」。

傅婁東認為：電影曾經透過某些集體迷思（如西部開拓）或某些代表人物（如尚卡班或約翰韋恩）來構成集體認同的運載力量，但這已是過去的事了。是否真的不再有集體認同？製片家喀卡松（Philippe Carcassonne）指明這種由集體的英雄認同轉至各人的個體自戀現象，大約始於二十年前。《電影筆記》（*Cahiers du cinéma*）主編涂別納（Serge Toubiana）則透過卓別林（Charlie Chaplin）扮演的夏洛，和最近的阿甘做出比較說明：滑稽的夏洛實為幫助小人物的孤獨英雄，而其清除障礙的行動則每每構成集體依託的對象；阿甘則能輕易地解決自身問題，又能輕易地真正見着大人物，使他成為今日的自戀英雄。

哲學家席伯尼（Daniel Sibony）更

進而評斷：從前的英雄透過連串不同的行動，搜集起每個觀眾各自認同的那一段，而形成所有觀眾的集體自戀；現在的英雄則缺乏想像力，而只是個體自戀加上集體消費。然而，電影家貝卡拉（Alain Bergala）在談到歐洲電影裏的人物認同時，所提出來的典型代表與阿甘完全不同。這些代表如布烈松（Robert Bresson）的《金錢》（*L'argent*）中的男主角易馮，或高達（Jean-Luc Godard）影片裏的高達自己。這些人物與其說是英雄認同，不如說是反英雄、反認同。

三 電影是最後的 集體參演？

阿巴斯（Abbas Kiarostami）引用高達的話：「我們就是我們的夢的物質、材料與內容。」他從而設想，每一部影片最好都能透過觀眾的參與而產生上百個夢。高達還說過：「在銀幕上看到的，還是死的；只有發生在銀幕與觀眾之間的，才是活的。」通過這個命題，觀眾的地位合法上昇了，和導演的地位平等了。似乎他們彼此都介入了影片，賦予它以生命，並透過它進行了直接的對話。

這裏我們似乎看到高達與阿巴斯如何從薩特那兒繼承了介入觀，而又從羅蘭巴特（Roland Barthes）那兒取到了詮釋權。薩特的時代，法國陷於二戰投降的陰影，要求作家認真反省介入社會政治的必要；巴特的時代，拒絕政治式寫作，並要求讀者過度詮釋的權利，基本符合了後現代興起時的熱鬧環境；巴特以後，電子資訊科技

才出現革命性成果，觀眾得以表態的能力與權力大增，傳統單向發訊者的地位必然動搖。或許正是有鑒於現實情境的演進，阿巴斯才會如此宣稱：到下個世紀，勢必得尊敬有智慧又有建構力的觀眾，導演也不可能還是絕對的主人。

這裏產生了考察二十一世紀電影的一個新視角，這就是觀眾的地位問題。在中國的這次研討會中，有四篇論文歸於一個大主題：「觀眾與影視影像的審美關係」。基本上，大致還是著重於觀眾現象的描述與分類。如李厚基將影視觀眾的審美心理分為四大類：愛其熟悉的生活、愛不斷地開拓、盼了解未來、求新與求奇。這些在西方已屬常識的說法，或許這正反映出中國電影發展的背景。

法國方面則偏愛於本體思考，而且極為有趣的是和電影院的時空變化聯繫在一起討論，這就是第五次的圓桌議題：「電影是最後的集體參演？」。在這個問題上，大致有兩派立場：一方面認為電影院的沒落是正常的，另一方面則主張應該重振電影院風光。克拉默雖是電影導演，卻認定電影只是上個世紀發明後的頑磁，他所處的時代實以錄像為代表，而數碼則是下個世紀的象徵。他相信，在這樣的科技發展趨勢下，影視器材帶給觀眾越來越大的方便與自主，其結果竟會造成人越來越孤單。這意味着觀眾不會到電影院去與人分享或參與影片的信息與氛圍。然而，波蘭導演查努西 (Krzysztof Zanussi) 卻持相反的意見，他認為：資訊高速公路無疑使人們越感方便，但同時也會增強人們離開的欲望，結果終有助電影院的復蘇。

這種對電影院的着迷，往往只是某種主觀上懷舊的、甚或是不可理喻的意願。法國公共電視台總裁克雷芒 (Jérôme Clément) 描述電影院的變遷：在經過最早的好奇階段後，20年代起是群眾參演的熱潮，50年代起出現口味分裂的小團體化，80年代後則因錄影帶的普及而形成影迷的個人化。然後，他逕自宣稱：必須要有電影院，才能有集體參演。都市計劃家康塔—杜帕 (Michel Cantal-Dupart) 則進一步提出：鑒於城市可捕食電影院的觀念，他建議電議院的經營者加強企劃能力，比方如何結合節慶、製造事件等。

然而，電影院原來就和這些附屬活動有特殊關聯。文化部研發處主任尼古拉 (Marc Nicolas) 認為，電影院這許多特點都已被其他休閒項目吸走了。在第六個圓桌議題「電影只是所有參演中的一種嗎？」的討論中，他指出節慶化早成了現代大公園的固定活動，並質疑在電視遊樂器興起後，其雙向性不斷普及，受眾是否還能回到靜態單向的電影。對於後者，法國有線電視台節目部經理迪柏德 (Alain Le Diberder) 則持不同看法。他特別指出雙方合作生財的匯聚點後，強調電視遊樂器不是取代電影，而是補全電影。

此外，傅婁東質疑：既然電影院已不再是影片消費的主賣場，那麼還有必要維持傳統影片的敘事架構與攝錄對象嗎？對此，似乎沒有得到甚麼回應。相反的，中國方面倒是對這個問題特別熱衷。不但有美籍與會者布雷切斯發表了〈為電視製作電影〉，一方面詳述了從電影院到電視台的聯繫歷程，另一方面則分析了電視電影的結構與內容特點；此外，另一位美籍

與會者金德姆則論述美國當代電影與電視的互動關係，揭示了電影拍攝如何受到電視的形式與節奏的影響，指出了兩種媒介如何因內容標準不同而發生播映爭議。

這次，中國有兩篇文章提到電視上電視劇的收視率高於電影片的播映。陳衛平進而提出兩種媒介場合的不同接受情況：在電影院是體驗，所以會流淚；在家看電視則是感知，所以只會感動與同情，這也是電視劇之所以比電影片更講究情節性的原因。這些說法似是而非，不過是否真的反映了中國受眾的特色呢？相對的，這次法國與會者中有若干第三世界國家人士出席，帶來一些特殊資訊。比方阿爾及利亞的電影院通常只放錄影帶；沙地阿拉伯不准設電影院，但可以在家看電視電影。

在電影藝術中與觀眾參與並行不悖的是電影對社會生活的參與。羅馬尼亞導演潘提列 (Lucian Pintilie) 提到在自己的國家裏，藝術與政治原先是一種共犯關係，對電影藝術來說尤其如此。現在國家自由了，電影界卻無彈藥可用。電影對社會生活參與的巨變，也許是二十一世紀電影藝術所面臨的最大問題。

匈牙利導演艾立克 (Judith Elek) 有類似的感歎：社會主義政權的瓦解誠屬好事，只可惜國家也不再支持拍電影了，而偏偏就是這些人當初最愛爭自由。現在匈牙利的電影業已資本主義化了，只是市場總在「重複已經拍過的東西」。最令人擔憂的是電影製作的市場單一化。

希臘裔法國導演卡伐斯 (Costa-Gavras) 說得更坦白：「我們知道現在

電影已經愈拍愈少，而有些國家已經不再拍了。美國電影的狂潮，挾其強制觀眾和誘姦觀眾的力量，已席捲全球。這個動向憑藉的是政治上的盲目與冷漠，是生意人的貪心與怯懦、是贏利的種種考量、是形象思維的缺乏。世界正沉入一種單一電影文化。我們可能對抗它嗎？又如何對抗呢？」據此，瑞士導演泰納 (Alain Tanner) 宣稱：我們必須為擁有差異的權利鬥爭，我們必須保住這點自由的空間。

與此相關，中國電影在二十一世紀的命運被戲劇性地提上議事日程。金德姆認為：「目前，中國一方面正爭取多放映一些美國影片，另一方面又要進一步發展自己國家的電影。中國電影有着世界上最大的國內市場和世界少有的最古老文化。」前一句話正切合與會者的想法，許多人都希望從美國電影取經，然後「走向世界電影市場，擁有全球的觀眾」(孫欽華)；後一句話則像點中了與會者的遐想：美國就是因為有超越其他西方國家的龐大國內市場，所以大投資的製作僅在國內就能回收成本，中國在這方面似乎擁有一種與美國電影抗衡的力量。一方面，中國具備世界上龐大的人口和市場；另一方面，中國有最古老的文化。然而我們必須認清，美國並沒有單一民族的長遠文化，它是一個眾多的民族組合，這才保證了電影口味能贏得國內，也能贏得國外。這一點對二十一世紀的中國電影提供了甚麼啟示呢？

閻嘯平 1951年生，法國巴黎第二大學政治學博士，現任台灣文化大學政治學系副教授。