

覃雲生

電影批評之建立問題

電影為藝術的各種形態中新生的一型，這是沒有疑問的。隨意列舉其理由。如下：

(一)電影為大多藝術家敘述思想的工具。

(二)當影片由一個呆滯而具有連續性的鏡頭，發展成一組可進行觀點的時候，電影作者（film-maker）必須被迫地去選擇並處置他們的素材——選擇和處置是所有創作藝術中兩種最為基本的要求。

凡是創作性藝術都必須和批評共存。批評對於創作藝術正如呼吸對於人體般的不可缺少。亨利·詹姆斯曾言：「若生活是全然的包容與混雜，則藝術即為全然的鑑賞與選擇。」所謂的「鑑賞」和「選擇」，從另一個角度來看，也就是批評之意。依據艾略特的提析，創作藝術所給予觀者在感情上的變化因素可分為情緒（emotions）——人類與生具有的原始感情；感受（feelings）——藝術感情，二者。康德也將人類產生知識的心能分為感性及悟性兩類。感性訴諸人類直覺，悟性則是將直覺所產生的心能等加以聯結綜合，曰「悟性」；或

是依先天之經驗而加以判斷，曰「理性」。由以上的論點，我們可以作一個推論：情緒與感性對應於主觀，感受與悟性、理性對應於客觀。一般的批評觀念，多以為批評所取的態度必須是客觀的，因為「批評」和「直覺」間畢竟有着知識上的差距。我們既已承認電影是藝術，自然電影批評也不脫上述的範圍。

然而電影因為屬於新生的藝術，不似其他的藝術在批評上有先天的經驗和已建立起的體系，可以作為依據，再者，電影自身的發展非常迅速，改革也十分巨大，因此電影批評始終混亂，沒有一定的條理可尋，幾十年來電影批評家也只有安德烈·巴辛（André Bazin）一人而已。

近代電影變革而至今仍具影響力的，應是一九六〇年代發生在法國的「新潮」運動。這些從電影圖書館內出來的新潮分子（包括了楚浮、高達、夏布洛、盧馬等人）在他們的大本營——電影筆記（Cahiers du Cinéma）的批評期刊上揭櫫「作者論」（politique des auteurs），主張將電影的整個成就歸一至電影作者（film-maker）身上，這「作者」可以是導演，也可以是演員，揚棄了多年來好萊塢的電影商業觀及電影是綜合藝術的觀念。這種「作者思想」的所給予電影批評的是極重要的消息，使得電影批評有了「對象」，並確定了「作者」的地位。然而反觀電影筆記在電影批評上的成就却是很令人失望的。電影筆記為了要維持標榜其思想，對於他們所讚賞的作者一意抬愛，被他們所貶謫的作者則永遠是一無是處的。他們認為：「羅西、柏明傑、佛立茲郎、柯達伐利是偉大中的偉大。」，「尼古拉斯雷的「派對女郎」是現代電影也望塵莫及的成就。」甚而查爾登希頓亦是「一條公理」。他們批評上的致命傷在於企圖在電影裏尋出「作者」，在「作者」地位的認可後，其一系列的作品都隨之有了地位，流為一廂情願的主觀批評。同時也造成讀者的錯覺，批評也

成了「真空」的狀態。

近年來，由於獨立製片的興起，好萊塢的沒落，「個人電影」成為現在電影的主流，整部影片變成了如一本书，一幅畫，或是一具雕像的作品，作者單一，思想一元，獨立製片的「作者」與電影筆記的「作者」間的差異是：筆記裏的「作者」是種「對象」，不一定是真正的「作者」，而獨立製片的「作者」則是實際行動的以一個「作者」地位介入影片之中，「作者」在從事電影攝製之時，不再遷就於其他的技術因素，以貫徹自己創意為前提，統攝作品間一切的思想脈絡。帶有強烈個人色彩的「作者電影」，所以以電影批評的一個困境是：不論批評人所處的批評地位是客觀的抑是主觀的，批評人對於電影已難作一中肯的判斷，其所以難

予置評是因為不知道批評的對象究竟應是電影本身（即「就電影論電影」），或是作者的思想。

以肯羅素（Ken Russell）的「樂聖柴可夫斯基」（*Music Lovers*）而言，全片並非如中譯片名是柴氏的傳記，而是肯羅素以柴氏的生涯，作為此種社會異態分子的抽樣，藉此來討論這種異態分子的靈與慾的複雜心理——同性戀、戀母、與梅克夫人的「柏拉圖式」愛情，兄妹情，對於藝術生命之愛，甚至有很濃的自戀意味——但是當影片進行至梅克夫人拒見柴氏之後，肯羅素竟然通過一八二二年序曲（加以扭曲作者柴氏當初作曲原意），對於柴氏大加抨擊起來，這是非常非常令人突譁的一段，使得作者在影片裏的敘述地位，由第三人稱跳躍至第一人稱，這種轉變使

得肯羅素有抒發議論的機會，而且也有嘲弄觀眾之嫌。他的用心是十分艱險的。肯羅素是個極端的作者論者，而且是以一種粗魯的暴動感為其作品的特徵，站在以往電影批評的客觀立場，必然不能忍受而會有微辭，認為反如其前一部作品「戀愛的女人」（*Women in Love*），在「戀」片中，肯羅素把握住原著者勞倫斯的精神，對於異性與同性間愛的不諧和狀態有很深入的探討，也許為了保持D. H. 勞倫斯行文的渾厚風格，肯羅素始終安於第三人稱的敘述地位，只有在細節處，如「三寡婦之舞」、林中裸行。牛羣前舞之，多少間流露了他的暴動感，全片較之「樂聖柴可夫斯基」是統一得多，也整齊得多。但是站在一個觀眾的立場，我認為「戀」片不及「樂」片來得激情，以

感受而言，「樂」片較令人深刻，由於看到肯羅素的「嘴臉」，自然更接近了他的思想與神采。

若將批評的矛頭指向電影作品本身，固然免去了「一憑喜惡」的弊端，可以較客觀的對於作品予以評斷，然而此所引導的困境是容易導致了將作品孤立後，失去了太多關連其他思想的東西，而這些付闕之物，往往就是電影作者苦心積慮所欲造成的企圖。如安東李奧尼的作品，一直就是在討論現代社會裏，人與人之間或個人內在的自我交通所呈現的疏離狀態與社會之間的關連性。從「情事」開始的三部曲——情事（L'avventura 1960）夜（La Notte 1961）蝕（L'eclisse 1962）——一直連貫到他最近的作品 Zabriske Point 1970，便以此素材作為一系列的探

討的主題，本地只放映過他的「蝕」（即「慾海含羞花」），我們若想以「蝕」來瞭解安東李奧尼的電影思想，似乎是以蠡觀天，不足為道。「蝕」片內容表達晦澀之極，節奏沉滯，觀賞時除了受到影片的感染，體認到坐在電影院中的孤寂感之外，可說一無所得。

再就另一觀點討論，將批評的矛頭指向作者思想自身，反而失去了電影批評的範疇，而只是一篇哲學、文學甚而心理學方面的專題論文了。以路易布紐爾的「青樓怨婦」（Belle de Jour 1967）為例，全片敘述一少婦由於她「受虐」性格與其夫的溫柔體貼不合而在心理上產生了「雙重人格」的「雙重生活」，在心理學上，這的確是部很精湛的類似「臨床實驗報告」，但是以電影批評人的立場而言，應

將此片排斥出電影藝術之外。再如東尼李察遜一九七二年的新作「哈姆雷特」（即「王子復仇記」），企圖將舞臺上的有限空間在電影上造成無限空間感，使得電影性全失，只能算是「戲劇」或是電視劇（因為片中出現特寫與場景之移動）。

或言，可將作品與作者思想合而為一，予以批評，然而作者電影有其一貫的主題可尋，我們僅就橫斷面來加以縱觀，有大而無着之弊端。李行從他的「養鴨人家」五三年「甚而更早的「街頭巷尾」五二年」起，便一直的泥於老少兩代之間的人情隔閡及人性與社會道德之間衝突的協調工作。他的近作「秋決」七二年」企圖很大，一概攏括了李行所有的電影思想體系，其骨架是很龐大的，是李行電影生涯中最重要的作品。若我們僅就「秋決」

一片來論斷李行（也是「秋決」本身）的成就是很不智的，因為「秋決」構成也就是「養鴨人家」、「貞節牌坊 五四年」、「路 五六年」的精神延續，我們不能遑顧此種秩序而將「秋決」孤立評論。後話：僅就「秋決」電影本身而言，的確並不是一部完美的電影，無論在劇本上，技巧上都有商榷之處，但是我以為，若以「秋決」作為李行往後電影生命再生的話，這是一部很成功，也很具影響力的作品，若是以「秋決」作為此一系列思想探討的終點，未免有些草率。另外以山姆畢金柏（Sam Pekinpah）的近作「大丈夫」（Straw Dogs）而言。從他東山再起之作的「日落黃沙」（The wild Bunch 1969）「牛郎血淚美人恩」（The Ballad of Cable Hogue）兩部作品來

看，皆為討論美國大西部的醇美精神下的英雄，在工業文明中的沒落與死亡，而「大丈夫」却跳出了此一思想體系之外，成為一部單一而獨立的作品。論其以暴止暴的憤世觀點對於以往那種「望天地之悠悠，獨愴然而淚下」的出世思想是膚淺得多了。

綜觀所述，我們可以發現，若要評定每一電影作者作品的價值和地位時，幾乎都受到歷史背景的嚴重影響。在所有的作品與作品間，很自然的形成了一種秩序。由於新作品的出現往往修正了這個秩序，而導向另一種新的秩序。換言之，一部新作的成就，舊作的地位，全視這作品的指向。這種說法，可以歸依到艾略特的批評原則：

「現存的不朽傑作間互相形成一個理想的秩序，這種秩序由於新

的（真正新的）藝術作品之介入而受到變更，在新的作品出現之前，現存的秩序是完整的；在嶄新的作品加入以後為了繼續維持下去，整個現存的秩序一定受到改變，即使這種改變極為輕微；而每一件藝術作品，對於全體的關係，比例，價值因此獲得了修正或調整；這就是新舊之間的順應。……任何一位承認此種秩序觀念的人將發現：過去應被現在所改變，正如現在受過去指引一樣並不是荒謬的。」

我作此文的用心，並不在於將自己的一點點看法訴諸權威，而是見着今日電影批評之不受重視，在藝術上無些許地位，此地電影批評之被人嚴重誤解的有感而發。此外，自己的說法竟然能歸依至艾略特的批評原則，也證實了藝術間「共通性」的存在。也是自己的一個收穫。