

電影評論寫作教學計畫

授課老師：聞天祥 wts234@gmail.com

週次	日期	課程	備註
第一週	02月25日	課程說明：影評概論	
第二週	03月04日	電影評論的基本功（一）類型	
第三週	03月11日	電影評論的基本功（二）類型	
第四週	03月18日	電影評論的基本功（三）類型	
第五週	03月25日	電影評論的基本功（四）作者	
第六週	04月01日	電影評論的基本功（五）作者	
第七週	04月08日	電影評論的基本功（六）作者	
第八週	04月15日	校外教學：金馬奇幻影展	不用到校
第九週	04月22日	期中測驗	請勿遲到
第十週	04月29日	電影評論的基本功（七）電影史	
第十一週	05月06日	電影評論的基本功（八）電影史	
第十二週	05月13日	電影評論的基本功（九）理論	
第十三週	05月20日	範例欣賞	
第十四週	05月27日	範例討論	
第十五週	06月03日	電影評論的基本功（十）跨界	
第十六週	06月10日	如果你要當影評人	
第十七週	06月17日	影片欣賞或校外教學	
第十八週	06月24日	期末測驗	請勿遲到

（以上進度僅作參考，會視情況調整，並事先於課堂公布，不另通知）

參考書目

1. 信手拈來寫影評，Timothy Corrigan 著，曾偉禎等譯，遠流出版社。
2. 認識電影，L. D. Giannetti 著，焦雄屏等譯，遠流出版社。
3. 電影理論解讀，Robert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，遠流出版社。
4. 電影批評面面觀，Tim Bywater、Thomas Sobchack 著，李顯立譯，遠流出版社。
5. 影評集（視個人喜好自行參考）。

期中測驗 50% 期末測驗 50%

校外教學：金馬奇幻影展（4/12-20）相關資訊參考 <http://www.goldenhorse.org.tw/>

電影術語與專有名詞

●獨立製片 Independent filmmaker

電影工作者自己集資拍攝，在製作與發行上不受大公司干涉的影片，獨立製片經常透過私人商議來邀請技術人員與明星，在發行上則因為資本主義社會的行銷成本鉅大，可交由大電影公司代為發行或是自己尋求發行管道。

●B級片 B-picture

指美國 1930 到 1950 年代出現在兩片同映節目單上的次要影片。與 A 級片比較，它的特點是：預算低、演員較不知名、情節公式化、劇本鬆懈、導演手法平庸、佈景虛假馬虎、攝影拙劣，故事題材多半擷自為人熟悉的類型，如西部片、科幻片等。B 級片盛行是美國電影企業壟斷的方式之一。有些電 v 公司如莫納格蘭電影公司專以生產此類影片著名。1948 年美國通過反托辣斯法案，B 級片乃停止生產。在當代電影批評中，「B 級片」一詞，有時含有貶意，意指低成本或低品質的影片。不過近年許多電影批評家及史學家對 B 級片及其導演，顯出極大的研究興趣，他們辯稱這類影片價值並不一定低於 A 級片。許多 B 級片成熟世故的觀點為評論家所肯定，尚盧高達在處女作《斷了氣》（1960）中，就指明該電影是獻給莫納格蘭電影公司，向 B 級片致謝。

●基調 Tone

構成整部影片主要傾向的格調。基調原為音樂用語，指整部音樂作品從頭到尾反覆出現的旋律變化或完整主體。導演根據劇作提供的內容，憑藉本身的生活經驗、藝術感覺、哲理思變以及對社會的洞察力，捕捉和設計未來影片的基調，運用符合影片基調的電影語言，透過影像造型與聲音造型作為媒介表現出來。

●場面調度 Mise-en-scène

場面調度出自法文，意為「擺在適當的位置」或「放在場景中」。開始用於舞台劇，指導演對一個場景內演員的行動路線、地位和演員之間的交流等表演活動所進行的藝術處理。由於電影和戲劇在藝術處理上具有某些共同性，場面調度一詞也被引用到電影創作中，意指導演對話框內事物的安排。電影場面調度除了包括光影、空間、佈景、服裝、化妝等畫面內部元素外，基本上包含兩個層次：演員調度與鏡頭調度。演員調度指導演藉著演員的運動方向、所處的位置的更動，以及演員與演員之間發生交流時的動態與靜態的變化等，造成畫面的不同造型、不同景別，揭示人物關係及其情緒的變化。鏡頭調度則指導演運用攝影機方位的變化，如推、拉、搖、移、升、降等各種運動的方法，俯、仰、平、斜等各種不同視角，和遠、全、中、近、特等各種不同景框的變換，獲得不同角度、不同視距的鏡頭畫面，展示人物關係和環境氣氛的變化。演員調度和鏡頭調度的結合，構成了電影的場面調度。它的靈活性可以使演員與攝影機同時處於運動狀態，使演員的表演和動作不間斷的進行下去，情緒不中斷，同時有利於展示人物與環境的關係，到一氣呵成的效果。電影場面調度不僅指單個鏡頭內的調度，同時也包含鏡頭組接後構成的一個完整場面的調度。場面調度的依據主要是劇本提供的內容，編劇描述的人物性格與心理活動、人物之間的矛盾糾葛、人物與環境的關係等。導演根據自己對劇本的理解和對生活的獨特發現，產生場面調度構思，並在影片攝製過程中逐步實現這一構思。場面調度的作用是多方面的。除了能產生銀幕畫面的構成作用，傳遞富於表現力的造型美之外，

它對刻畫人物性格、揭示人物內心活動、渲染環境氣氛、寄予哲理思想、創造特殊意境等方面，都可以產生積極的審美作用，增強藝術的感染力量，活躍和推動觀眾的聯想，從而滿足觀眾的審美享受。但它的作用的發揮常得力於演員的表演，攝影與美術的造型，以及蒙太奇的技巧等各種藝術的綜合，否則它的作用就難以得到充分的發揮。

- 影片規格 Gauge

即底片的寬度，以毫米為單位。最常見的規格是 8 毫米、16 毫米、35 毫米。前兩種又叫做窄規格底片（narrow gauge）或次標準規格底片（substandard gauge）。35 毫米的底片稱為標準規格底片（standard gauge），大於 35 毫米的如 42、56、65、70 毫米影片，則是屬於寬銀幕系統的規格。

- 長鏡頭 Long take

一般而言，長鏡頭是攝影過程從開機到關機，未間斷且完整的拍下一個完整的戲段、表演過程或電影意念。但就電影史的發展而言，長鏡頭由於各年代電影工作者賦予的美學觀點不同，所以它在各年代的意義並不同。對長鏡頭觀念擁護最力的是法國電影理論家巴贊。他認為：一、長鏡頭的運用可避免嚴格限定觀眾的知覺過程，它是一種潛在的表意形式，注重通過事物的常態和完整的動作揭示動機，保持「透明」和多義的真實；二、長鏡頭保證事件的時間過程受到尊重；三、連續性手法拍攝的鏡頭，體現了現代電影的敘事原則，摒棄戲劇的嚴格符合因果邏輯的省略手法，在現在現實事物的自然流程，因而更具真實感。

- 深焦攝影 Deep-focus cinematograph

深焦攝影是電影構圖中，尋求大景深的攝影方法。在這種攝影法中，前景與背景中最深遠的部份都能看的很清楚，且常和常拍鏡頭一同使用，可以維持電影美學上的時空完整性與角色的多重關係。美國攝影師葛雷·托蘭與導演奧森·威爾斯合作的《大國民》中，以深焦攝影作為整部電影的美學策略是最有名的例子，並影響到法國影評人安德烈·巴贊開啟「場面調度」的研究。

- 柔焦 Soft focus

利用特別的濾色鏡片，或將紗網或其他散光器材置於鏡頭前，以拍攝出略為失焦的效果。這種技巧會使得影像失去準確的清晰度，經常被用來創造浪漫的氣氛，或遮掩年長女演員臉上的皺紋。

- 反差 Contrast

電影畫面中，最明亮與最陰暗色調區域之間的比例。在攝影棚拍攝時，反差是由主光對補光的比例形成的。反差的捨取往往與電影的氣氛或視覺風格有密切關係，通常導演和攝影師在拍攝電影之初，都會對此有所討論。

- 日光夜景 Day-for-night photography

一種攝影技巧，指在白天拍攝夜晚的場景。日光夜景拍攝時需降低底片的曝光量，注意到光線過濾，而且要仔細考慮天色、被攝主體與背景的色彩對比，以及陽光的強度、質感、方向等因素。日光夜景通常是藉著濾色鏡和降低曝光量來形成此種效果。大部分影片如此拍攝主要是基於經濟理由，因為可以省下夜間打光繁複的耗費及工作人員的加夜班費用，並加速製作的進度。日光夜景暗部不足之部份，可於沖印廠印製拷貝時做部分修正，亦可於沖底片時做特殊處理。

●交叉剪接 Crosscutting

在影片中雙線或多線發展的情節或動作之間的剪接。早在大衛·葛里菲斯的影片中交叉剪接就已成爲提高戲劇效果的非常手法，如：《國家的誕生》(1915)、《偏見的故事》(1919)等；另外在紀錄片中，交叉剪接會發揮強料的效果，如：亞蘭·雷內的反戰紀錄片《夜與霧》(1955)，即將戰前資料片與戰後集中營的荒廢景象交叉剪接，構成驚人的對比，產生強大的衝擊力。

●跳接 Jump-cut

將兩個以上的鏡頭不按照時間順序接起來。如：尚盧·高達在《斷了氣》(1960)中，將對話或動作的高潮挑揀出來，捨去煩悶的部分將漫長的時間段落壓縮成幾個時刻，以打破既往好萊塢以連戲爲主的剪接原則。另外，跳接也可用來推進一個場景中的動作，而不必顧及轉接的技法，如：在《今天不上班》(1974)中，有一場戲表現兩名男子打電話給老闆請病假，第一名男子打電話時第二名男子在電話亭外等候，當第一名男子說完不去工作時影片跳到第二名男子正在電話亭中說著同樣的話，而第一名男子正等在電話亭外。如果未將兩個鏡頭中的動作配合剪接起來也會產生跳接，但這就算是無心的錯誤的跳接。

●淡入/淡出 Fade In/ Fade Out

在電影中由一個場景接到另一個場景的轉場技法。淡入是指場景由全黑漸明致影像出現在螢幕上；淡出是指明亮的影像漸漸暗淡終致全黑。

●溶 Dissolve

一種漸進的轉場技巧，即在一個場景淡出時另一個場景淡入，淡出鏡頭的後段與淡入鏡頭的前段，同時短佔地出現在銀幕上；溶鏡一般長度是兩秒鐘，但可視需要的效果加長或縮短，用來表示由一個場景跳到另一個場景的空間轉換或時間差異，有時亦可表現同一場景中的時間差異。

●麥加芬母題 MacGuffin

源於電影導演希區考克的電影技法，指將電影故事帶入動態的一種佈局技巧。它通常指在一部懸疑影片的情節開始時，能引起觀眾好奇並進入情況的戲劇元素，如某一個物體、人物、甚至是一個謎面。如《梟巢喋血戰》(1941)中的獵鷹像，是所有人物力圖爭奪的東西。在希區考克的《大巧局》(1976)中，麥加芬是指一位失蹤的繼承人。《大國民》(1941)中報社記者尋求「玫瑰花蕾」的意義，被某些評論家視爲與麥加芬一樣的佈局技法。「玫瑰花蕾」變成引起觀眾好奇心的戲劇元素，推動影片對肯恩其人的回溯，從而有助於解釋他的生命意義。

●諧仿 Parody

開別的影片或其他作品玩笑的影片或片段。開玩笑的對象通常是比較嚴肅的作品。諧仿是以戲弄一部嚴肅作品的風格、成歸或母題作爲影片之意圖和格局。諧仿的作風大致流行於1960年代後。電影歷史到了一定發展階段後，其可被援引的作品或規範變多了，始有諧仿的作風出現。有些創作者，如法國新浪潮導演，如美國導演伍迪·艾倫等人，經常以諧仿之作，展示其對電影文化或其他藝術傳統文化的博識，

並以幽默的態度及無傷大雅的戲謔形式，對舊作品作機智與現代化的運用，有時更流露出特殊的情感和敬意。

- 手持攝影機 Hand-held camera**

指比較輕便，可以徒手操作的攝影機。1970年後攝影機穩定器(Steadicam)出現，讓35釐米與70釐米的攝影機也可單人手持操作，如史丹利·庫柏力克的《鬼店》(1980)即用這種手法拍成。同時這名詞亦指一種電影的拍攝手法，可為影片增加一種即興、自由的風格。紀錄片大多用這種手法，1960年代起的法國新浪潮電影導演則大量採用這種攝影方式。

- 伸縮鏡頭 Zoom shot**

指不改變攝影機及被攝對象，只改變鏡頭焦距即可獲得從全景到近景的電影畫面。伸縮鏡頭之所以可以放寬與縮小視角，在於它的透鏡可以變換焦距，所以不用推軌就可以將畫面的距離拉遠或拉近。但是在視覺上伸縮鏡頭與由推軌方式所獲得的畫面還是有所差別，因為推軌鏡頭是在空間中移動，週圍的景緻會改變，但是伸縮鏡頭則以定比例放大或縮小，較沒有立體感。它的主要優點是可以很快的改變視角與切分人物的反應。

- 廣角鏡頭 Wide-angle Lens**

可以呈現寬廣視角的一種鏡頭，大多用於遠景，或需要廣闊焦點範圍的場合。廣角鏡頭也可以用來放大狹小的空間，用來扭曲視野。超廣角又叫「魚眼鏡頭」，可產生更大幅度的變形。就攝影藝術而言，廣角鏡頭所呈現的清晰景深範圍，對於場面調度所產生的複雜影響非常大，例如一個演員從背景走向前景，在廣角鏡頭下，他的速度會變快，而所遮住的畫面比例也突然增加。

- 遠景 Long Shot**

以廣角的視界拍攝而得的鏡頭，通常縮寫為LS。遠景由於所攝視界的大小不同，可分為：一、大遠景。可表現十分廣闊的場面，浩瀚的自然景色和大範圍地區。二、遠景。拍攝全身人像及人物周圍廣闊的空間、環境，主要用於交待環境和氣氛。三、半遠景。一般拍攝人物全身活動，以及相當於這個範圍的背景，畫面上不留空隙。

- 中景 Medium Shot**

在視界與視覺角度方面介於特寫鏡頭與遠景鏡頭之間的一種鏡頭。以中景來表現一個人物，最典型的視覺範圍是從該人物的膝蓋以上來拍攝。中景將被攝主體從環境中孤立出來的程度，要比遠景來的大。

- 近景 Close Shot**

介於中景和特寫之間的鏡頭。如被攝體是人，則是指從頭頂到胸腹的範圍。對電影導演而言，採用近景鏡頭是種中庸的手法，它可以同時獲得特寫鏡頭和中景鏡頭的優點，又無特寫鏡頭的強烈，也無中景鏡頭的不足感。

- 特寫 Close Up**

經由近距離所拍攝的人或物的放大或細節描繪鏡頭，如：拍攝對象是人，則指肩部以上的拍攝範圍。特寫是強有力的表現手段，不僅可以細膩地表現人物的面部表情或突出物件局部及事物細節，也可以加強電影節奏。在銀幕上持續使用人物臉部特寫鏡頭，往往可以表達這個人物的思想和感覺。

- 大特寫 Extreme Close-Up

縮寫為 ECU 或 XCU，指一種構圖非常緊的特寫鏡頭，能將一件微小的物體或物體和人物的某部分誇張放大，如：一張人臉的鏡頭，只顯出眼睛、鼻子嘴唇部位；有效的產生戲劇衝擊力及強調戲劇重點。

- 移動鏡頭 Traveling Shot

運動中的攝影機所拍下的鏡頭，攝影機通常架在汽車、移動車或升降機上；移動鏡頭對於場面的展現比較靈活，而且帶有戲劇性，特別是在拍取長鏡頭的時候，是很重要的一種攝影手法。

- 升降鏡頭 Traveling Shot

攝影機在升降機上做上下運動所拍攝的畫面，是一種從多個視點表現場景的手法，其變化有垂直升降、弧形升降、斜向升降和不規則升降；通常用來展示事件的規模、氣勢，或表現處於上升或下降運動中人物的主觀現象。

- 推拉鏡頭 Dolly Shots

將攝影機向某個場景推進或拉出所攝得的的鏡頭，可以造成視野和視角變化，把行動中的人物和景物交織在一起，產生強烈的動態和節奏感；推拉鏡頭可以直接流暢地技進入戲劇的中心，如：為了使反應鏡頭顯得更重要更有戲劇性，我們可以將攝影機推進演員，拍攝臉部表情的特寫鏡頭；一個拉出鏡頭可以將觀眾帶離戲劇的中心，如果拉出的速度緩慢，就留下了一些思考的空間；也可以讓導演一氣呵成地拍下動作而產生持續的、不經剪接的連戲效果。

- 橫搖鏡頭 Pan

攝影機在定點上對一場面作水平運動的拍攝方式，可以使導演避開剪接而完整的呈現場面或追隨人物的動作，以免所要求的氣氛遭到剪接破壞。當攝影機取代人物的眼睛以環顧週遭事物時，搖鏡就變成了主觀鏡頭。另外，快速的搖鏡又稱急搖鏡頭，是轉場的方法之一。

- 直搖鏡頭 Tilt

攝影機在一定點上以垂直方向上下掃視之意，為動態攝影的基本手法之一。

- 反應鏡頭 Reaction Shot

表現人物對某一戲劇形式起回應的鏡頭。通常以人物的特寫或近景為之。

- 文本 Text

電影批評用語。它原為結構主義和符號學術語。在電影批評中，指可以在電影空間、時間中存在的任何表意系統，因此有「畫面文本」、「樂曲文本」、「建築體文本」、「舞蹈文本」、「影片文本」之說。詳細地研讀影片本文是電影符號學的重要範疇。

- 原型 Archetype

源自心理學家卡爾·容格的名詞，指神話、宗記、夢境、幻想、文學中不斷重複出現的意象，它源自民族記憶和原始經驗的集體意識，這種意象可以是描述性的細節、劇情模式，或角色典型，它能喚起觀眾或讀者潛意識中的原始經驗，使其產生深刻、強烈、非理性的情緒反應。原型批判研究潛存於神話、文學和戲劇中的型態與意象在不斷重複以後，被認可為人類的生存中的普遍和宇宙性的元素。

- 畫外、畫內空間 Offscreen space / Onscreen space

電影批評術語，前者指畫面上看不見，但很明顯的存在於畫面外的空間，後者只影片畫面上的影像所顯示的空間，在同一個鏡頭中，畫外、畫內空間的相對關係充滿種種表現上的可能性，而處理的方式往往也因人而異。

- 攝影機鋼筆論 Camera-stylo

該詞由法國導演亞歷山大·亞思楚克於 1948 年，在《法國銀幕》(L'Ecran Francais) 中提出。認為電影已是一項具有特殊語言的自主藝術，並倡導依此觀念而來的電影藝術創作、電影藝術家，不僅是導演，同時也要自撰劇本，從而控整部電影的創作過程。這樣觀念為法國新浪潮電影奠定理論基礎。

- 作者論 Auteur Theory

西方從文藝評論移植過來的一種電影批評理論。根據這一個理論指出，電影導演如果在其一系列作品中表現出題材與風格上的某一種一貫特徵，就可算是自己作品的作者。1954 年楚浮在《電影筆記》上首倡作者論，認為電影的作者應是導演而非傳統中認為的編劇。後來《電影筆記》中對於美國導演是否能稱為作者而引起激烈爭論，一些美國導演如希區考克、霍克斯與普明傑等在這場論戰中確立其地位。之後作者論分裂成兩派，一派強調導演在作品的藝術風格與場面調度上有其獨特個性，一派則認為導演的個性體現在其多數作品上，有一貫主題與內涵才能稱為作者。作者論在 1950、1960 年代迎合了西方導演個人化創作與自我表現的需要，減少片廠對創作的影響，而其缺陷則是產生只要在作品中有其獨特個性即可稱為上品的弔詭，且容易忽略時代與社會對於影片的影響力。1960 年代中期後，意識型態與結構主義的批評出現，作者批評中的中產價值觀受到攻擊，1970 年代開始，電影的批評範疇產生重大變化，如電影符號學、第三世界電影研究的出現，讓作者論批評的主導性減輕。

- 電影符號學 Semiology

隨著法國結構主義思想運動的勃興，於 1960 年代中葉誕生的應用符號學理論，為研究電影藝術的一門符號學新分支。它運用結構語言學的研究方法，分析電影作品的結構形式，基本上是一種方法論。1964 年，法國學者克里斯丁·梅茲的《電影：語言還是言語》一書的發表，標誌著電影符號學的問世。電影符號學以瑞士結構主義語言學家費迪南·狄·索緒爾的理論為基礎。當代最重要的電影符號學家有法國的梅茲、義大利的溫貝多·艾柯、英國的彼得·沃倫等。以語言學為模式的第一階段電影符號學有三大研究範疇：一、確定電影的符號特性；二、劃分電影符碼的類別；三、分析電影作品（影片本文）的敘事結構。電影符號學的基本電影觀念是：一、電影不是「現實為人們提供的感知整體的摹寫」，而是具有約定性的符號系統；二、電影藝術的創造必然有可循的、社會公認的程式和常規；三、電影語言雖然不能同等於自然語言，但是，電影符號系統與語言系統本質相似；四、電影研究應當成為一門科學；五、語言學是電影研究的一種科學工具；六、整體決定局部——電影研究的系統論；七、電影研究的重點應當是外延與敘事；八、宏觀結構分析與微觀結構分析並重。

- 電影結構主義 Cine-structuralism

利用符號學工具把社會學和人文科學方法運用到電影分析上的電影批評學派。英國

《銀幕》雜誌（Screen）是該學派的中心，重要代表人物有史蒂夫·尼爾、班·布魯斯特、史提芬·希斯、克里斯丁·梅茲、愛德華·巴士康，以及提艾瑞·康佐等。

●結構作者論 Structural auteurism

一種綜合運用結構主義和作者論的方法，對影片創作者及其作品進行分析研究的電影批評理論。基本出發點是：在作者—導演的一系列作品中，存在著一個潛在的、對其表面題材和處理手法起支配作用的基本結構，批評的主旨就在於揭示這種從內部起限定作用，並使該作者的作品表現出有別於其他作品的特徵的結構。

類型電影初探

一、類型 (Genre) 釋義

1. G.Turner：對電影而言，類型是一種符碼、慣例、視覺風格的系統，讓觀眾透過稍微有點複雜的認知過程後，很快能判定看到的是屬於何種敘事。
2. Kawin：他是電影的一種特殊種類，處理一種具有特性的主題，通常由特定的慣例手法和一再出現的人物組成。
3. S. Neale：類型是一種在片廠工業、電影文本和觀賞主體之間不斷循環的系統，而且是經由訓練過，並充滿預期心理與慣例規則的一個系統。

二、類型電影的四大標竿 (B.A, Austin)

1. 過度簡單化 (oversimplification)
2. 公式化 (formulization)
3. 煽情主義 (sensationalism)
4. 立即滿足報償 (instant gratification)

三、類型電影與社會 (J.S. Wright)

1. 類型電影從不直接地、正面地處理現今的社會和政治問題。
2. 所有的電影都被設定在非現實的場景之中。
3. 發生事情的這個世界是非常簡單的，只在幾個角色身上發生。

四、類型的外在形式與內在形

1. 外在形式：類似的場景、服裝、特殊的符號/工具 (如西部片的槍、馬)
2. 內在形式：類似的主題、故事原型、敘事模式

五、類型是靜態的 (深層結構/眾多電影固定的規則、元素、功能)，也是動態的 (表層結構/單一個體規則的打破、變質、演進)，通常有四階段：

1. 原始時期 (primitive)
2. 古典時期 (classical)
3. 革新時期 (revision)
4. 嘲諷時期 (parodic)

六、類型與意識型態 (T. Schatz)

	西部片/盜匪片/偵探片 律法秩序	歌舞片/瘋狂喜劇/家庭通俗劇 社群整合
英雄	個人 (以男性為主體)	一對或整個社群 (以女性為主)
場景	道德上混亂不安的 競鬥式的空間	安定的環境 文明的空間
矛盾	外化為暴力	內化為情緒與力量
解決	殲滅惡勢力，以死亡作結	掃除障礙，以擁抱和愛情作結
題旨	省思/救贖；以雄性符碼為主 個體獨立自覺； 以烏托邦為期許的理想	整合/家庭化；以家庭符碼為主 社群合作意識； 以烏托邦作為現實的實踐完成

我們時常會問人家：「你喜歡看什麼類型的電影？」但怎樣才算做「類型電影」，卻又不是很有把握。

如果換個方式說：歌舞片、武俠片、科幻片、恐怖片、西部片.....，或許你就覺得很熟悉了。

比方看到《臥虎藏龍》裡的飛簷走壁、神奇武功，大家都會很有默契地稱呼它是「武俠片」；同樣的，當你看到陰風慘慘的破廟空屋，以及周遭的渺無人煙，大概八九不離十是「恐怖片」。許多電影因為有相似的外觀、劇情、甚至主角造型，乃至於自成一類，我們就稱之為「類型」（genre）。

類型電影的形成，說起來很簡單。不過就是一部電影賣座以後，電影公司跟著模仿，但模仿的結果，有的受歡迎，有的卻不靈光，於是再研究到底哪些元素是觀眾喜歡的：明星特質？劇情結構？場面？意識型態？逐步修正，而淘選出一些基本原則和公式。而觀眾也在觀影經驗的累積下，愈來愈熟悉類型。於是類型電影的象徵、主題、場景、角色型態，就變成了共通的默契。

所以我們不會對《夢幻女郎》（Dreamgirls）主角們動不動就唱起歌來感到訝異，因為「歌曲（或舞蹈）」正是歌舞片推動劇情發展、表現角色性格的工具！但是如果你看的是恐怖片，自然就不會期待出現美麗愛情、優美的歌舞才對。

但也不能小看類型電影！因為電影能成為「類型」，而且長久受到觀眾支持，就表示它不僅是一時的風潮和商業伎倆而已，它勢必也反映了社會需求，甚至群眾的心理。

就好像歌舞片能在 1930 年代迅速發展，主要就是跟當時美國正值「經濟大蕭條」有關。當民生凋蔽、社會問題叢生的時候，只需要解決愛情與表演難題的歌舞片，提供了一個沒有經濟困窘和社會問題的烏托邦。優雅的男女主角穿著精美的服飾在華麗的布景前，以無懈可擊的歌舞，散佈愉悅的人生觀，遂成為觀眾逃避現實的夢幻天堂。當你看完主角們彷彿連地心引力都能抗拒的美妙表演後，雖然不能改善你的現實人生，卻提供了忘憂的娛樂和走出戲院後繼續生活下去的動力！

也有研究指出，1970 年代流行一時，被戲稱為「三廳式電影」的文藝片，之所以大受歡迎，其實也和台灣社會轉型，大量青少女進入工廠或其他職場，這類電影提供的俊男美女、愛情夢幻和優渥生活描寫，就成為一種寄託。可見類型電影的內在，可探究的層面有多複雜！

另外，你可能也察覺到：不同觀眾對不同類型的接納程度也有所差異。這是因為相異的類型電影，其精神和題旨有時幾乎是對立的。

譬如在西部片、盜匪片、偵探片或部分的歷史電影裡，往往只有以男性為主的個人英雄存在，他們處在一個混亂不安的環境裡，面對暴力式的矛盾衝突，而以殲滅惡勢力或死亡，做為解決的方式，譬如《300 壯士：斯巴達的逆襲》（300）就是一例。

但如果是歌舞片、喜劇片、或是家庭通俗劇的話，它的英雄則通常是一對或整個社群，而場景大多是安定而文明的環境，主要的衝突矛盾內化成情感或慾望，最後則以掃除障礙，用擁抱和愛情作結，例如《K歌情人》（*Music and Lyrics*）。

這些精神、題旨，與外觀的槍戰、比武、戀愛、歌舞相互結合，也就形成各自不同的類型。而你喜歡或討厭一個類型，往往也跟你希望與追求的題旨精神有關。

但不論是什麼類型，基本上，它們都符合幾個原則：包括了「簡單化」、「公式化」，利用固定的角色型態、故事和場景去闡釋主題；而且都符合「煽情主義」的要求，以及讓觀眾得到「立即滿足」等要件，這種煽情和滿足可能是終於看到男女主角克服一切在一起，也可能是看主角歷經磨練，總算殺死仇人或敵人的大快人心。封閉式的結尾，也成為類型電影的慣性定律。

然而這並不代表類型電影一定是陳腐的，其實換個角度看，類型電影非常複雜而多元。想想歌舞片為什麼總是不肯讓壞人唱歌跳舞？或者只要裝滿歌曲就行？否則動輒有四、五首插曲的「三廳式電影」不全都是歌舞片？原來所有優秀的歌舞片都是充分讓歌舞扮演「整合」作用，借用他們來推動情節、解決情境、展現角色個性，而非僅是悠揚音符的堆砌而已。同樣的，恐怖片如果只停留在血漿濃度和化妝術，而無法藉由這個儀式體驗，去釋放那個時代的信仰、恐懼與焦慮的話，恐怕也無法成為青少年次文化的萬華鏡了。

所以讓類型公式活起來的東西，不是穿得像不像牛仔這麼幼稚的習題，而是每一種類型都有它深厚的形成與發展背景，包含了歷史的演進（既有人類的、也有電影本身的演化與推進）、心理的（特別是觀眾的集體意識）、以及美學上的（場面調度與剪接）各種因素。

完美的歌舞片在其形象化了積極、樂觀、進取、優雅這些精神；同理，恐怖片也藉由超自然狂想，來抒發現實的焦慮。類型電影不僅有美學形式上的貢獻，還有值得玩味的社會意義。

經過演變與發展，今天我們看到盜匪類型可以變成膾炙人口的經典《教父》（*The Godfather*），武俠類型也能發展出氣勢恢弘的《臥虎藏龍》，研究它們的來龍去脈，遂成為一門複雜的功課。所以，別再低估類型電影，以為冠上「類型」之名就一定很膚淺，別忘了好的類型電影可是在社會與藝術領域，同步邁進的。

歌舞片（musical film）是好萊塢電影當中，發展得最完全的類型之一。然而要注意的是：歌舞片之所以成為獨立的一種類型，並不是因為它插入歌舞，更重要的是這些歌和舞，正是這個類型的精神所寄（註1）。實際一點講，歌舞片裡的歌和舞不應該只是好聽的旋律和美妙的姿態，而必須負有更積極的整合功能，譬如表現角色性格、解決情境、甚至推動情節的進行與發展。正因為歌舞片的意義往往具體呈現在愉人的歌舞當中，所以順理成章地，歌舞片的類型精神多半都是浪漫、優雅、積極、進取、樂觀、向上與熱情的。

真正的歌舞片是有聲片開始後才有的產物。1927年，華納公司實驗出的有聲電影《爵士歌手》（The Jazz Singer）在許多人等著看它出糗的情況下，賣了個滿堂彩，算是正式揭開歌舞片的序幕。1929年的《百老匯之歌》（The Broadway Melody）獲得奧斯卡金像獎最佳影片，更象徵著歌舞電影的登堂入室。然而初期的歌舞片就像其他類型草創時期的情況一樣，特點仍未建立，突出的導演如劉別謙（Ernst Lubitsch）、馬莫連（Rouben Mamoulin），也是以嫻熟的戲劇性處理或犀利精準的人性觀點聞名，而非歌舞層面。

巴士比伯克利—華麗的魔術師

第一個為歌舞片樹立華麗風格的是從編舞跨足導演的巴士比伯克利（Busby Berkeley）。他在1930年進到好萊塢，1933年即以《42街》（42nd Street）的編舞大放異彩，日後並以一系列的《淘金女郎》（Gold Diggers of 1933, 1935, 1937, 1938）奠定名聲。

伯克利的驚人想像力，是和當時華納公司的攝影小組完美結合下的產物。他習慣同時動用數十名女郎，這些歌舞女郎無論身高、外貌、甚至髮色，都雷同得難以分辨。他稱呼她們是「珍珠」，串起來就變成一條「項鍊」。她們單獨看的時候，幾乎毫無個性，但是在伯克利的指揮之下，這群女郎隨著節奏律動，開始做出各種匪夷所思的排列圖案。透過角度極端的攝影機的捕捉，呈現的畫面就如同萬花筒般炫目。像是《淘金女郎 1933》裡面有一場戲是所有伯克利女郎身上都綁著燈管和電線，一邊跳舞，一邊作勢拉小提琴，當攝影棚內的燈光一暗，這時表演者身上的燈光就亮起來，然後這些化身為飛舞的線條的女郎們，又在黑暗中變成一把發光的小提琴，這段別名「影子華爾滋」的戲，充分反映出伯克利在編舞及場面調度上的綺想特質。但是他對歌舞女郎的機械性運用，也引發許多女性主義批評者的鞭撻。更有人引用佛洛伊德來看伯克利，於是俯瞰的攝影機變成了男性的陽具，伯克利女郎以身體構築成如海星般的花朵圖案，就象徵了女性的性器，不知道算不算是矯枉過正？

伯克利的作品大都是「後台歌舞片」。後台歌舞片的鋪陳公式多半都是從主角要排演一齣歌舞劇開始，然後遇到了困難，困難可能包括有人跳槽、出現敵手、甚至點子被竊用，但同時也會有一段愛情在慢慢萌芽，這些後台事件之後，再以成功而盛大的正式演出作為圓滿的結束。伯克利獨鍾後台歌舞片，跟他的舞臺出身有很大關係，

在他的觀念裡，所有歌舞表演都必須有舞臺演出為理由。而後台歌舞片強調全體角色在主角（通常是白人男性）指揮下，群力合作，排出最棒的秀，也和三〇年代羅斯福推行新政的社會政治背景，達成某些巧妙的共鳴。由此可見，再脫離現實的類型片，從它的受歡迎，也可以成為瞭解當時社會現實的另一種管道。

柏克利從一個編舞家躍升為導演的例子，清楚地說明了主導歌舞的人，很可能就是電影的作者。而歌舞片這種很難只靠「演技」就能撐起的類型，主演者往往自身就是個舞蹈天才，當他可以自己編舞、自己演唱、還自己主演的時候，電影的靈魂可能就非他莫屬。歌舞片史上也不乏一些優秀的「純」導演，比方文生明尼利（Vincent Minnelli）、喬治薛尼（George Sidney）、史丹利杜寧（Stanley Donen），但是能歌擅舞的明星也絕非花瓶。尤其歌舞片有採用大量全景鏡頭以捕捉舞者全身姿態與連續舞姿的慣例，如果明星超越導演的時候，導演就幾乎只是個指揮攝影機紀錄別人身體運動的技匠，而好的歌舞片（大概只有伯克利的萬花筒歌舞片例外）也幾乎從不缺少創意旺盛的歌舞天才。

弗雷亞斯坦（Fred Astaire）、金凱利（Gene Kelly）這前後兩代舞王，就是完美的縮影。

弗雷亞斯坦—第一代舞王

弗雷亞斯坦是第一代舞王，他與琴姐羅潔斯（Ginger Rogers）從 1933-1939 的搭檔，不僅為雷電華公司創造了商業上的高峰，也為歌舞片的整合作用開啟了新頁。弗雷亞斯坦早在三〇年代就已經思考到歌舞不僅要注重心理時刻，更要關心舞蹈與戲劇概念的連結方式。亦即亞斯坦在編舞與跳舞的時候，就已經考慮了讓舞蹈內部隱藏電影線索，並且讓它自然流洩出來的藝術手段。

這樣講有點籠統。舉例而言，亞斯坦早在 1934 年的作品《快樂的離婚者》（The Gay Divorcee）就已經善用舞蹈對電影的整合功能：片中有一段優雅的誘惑之舞，叫做「日與夜」，在這支舞裡面，琴姐羅潔斯想要抗拒弗雷亞斯坦的魅力，而急於逃走，但亞斯坦擋住了她的去路，然後強迫邀舞，在共舞的過程中，這兩人天生的默契（當然是設計下的結果）等於宣告了彼此根本就是天作之合，不管琴姐羅潔斯在片中有沒有未婚夫或男友（通常都要有個對手給弗雷更有表現機會），當這支舞結束，弗雷讓開了路，此時的琴姐卻不想走了。

一支舞蹈就讓愛情發生，怎麼可能？在歌舞片的世界，這卻是千真萬確。這類「誘惑之舞」在弗雷與琴姐合作的電影裡屢見不鮮，最棒的就是《禮帽》（Top Hat, 1935）這部電影。弗雷依例在裡面飾演一個歌舞藝人，他因為用了經紀人的名字送花給琴姐，而這個經紀人又是琴姐好友的丈夫（她只知道名字但沒見過面），在這種身份錯認的衝突下，她誤會了弗雷是個玩弄感情的有婦之夫。當好友終於介紹他們兩人認識時，還在誤會的琴姐原先並不想接受弗雷的邀舞，後來基於禮貌，只好勉強一跳。然而在這場叫做「頰對頰」的歌舞裡，琴姐又融化在弗雷的天才下，理智與情感的交戰還在，觀眾卻透過這場歌舞瞭解到琴姐還是愛弗雷的，並暗暗期望誤會快點解開。

在經濟大恐慌的年代裡，弗雷與琴姐的歌舞片是最有效的止痛藥。弗雷總是一身燕尾服，永遠不發胖的身材、服貼的頭髮、以充滿磁性的嗓音向琴姐挑情，然後舞得彷彿沒有地心引力。連地心引力都能克服，這世界還有什麼難題呢？縱然他沒有好萊塢男星慣有的俊美，但是弗雷亞斯坦所奠定的優雅，卻是歌舞世界裡，從沒人企及的最高指標。

弗雷亞斯坦的歌舞生涯非常長，一直到五〇年代後期，他都仍有代表作問世（他和奧黛莉赫本合演的《甜姐兒》是 1957 年的作品，當時他都已經 58 歲了，依然氣質非凡）。也就是說他和琴姐拆夥後，並沒有影響他的歌舞成績，因為亞斯坦一向是既能唱、又能跳，從編舞就一手掌控的專家，他既能和琴姐羅潔斯天造地設，也可以和伊蓮娜鮑爾（Eleanor Powell）、茱蒂嘉蘭（Judy Garland）共創奇蹟。不過亞斯坦並非一成不變，否則也禁不起時間的考驗。他在三〇年代所代表的優雅輕盈，到了二次戰後，逐漸顯得與環境脫節，人們可能不再依賴只有香檳、舞會和晚禮服的逃避世界，這時候第二代的舞王金凱利也正式繼位。

金凱利—第二代舞王

金凱利和弗雷亞斯坦的不同是非常明顯的。亞斯坦一副仙風道骨、鶴立雞群的樣子，削瘦的身材是他優雅的本錢；金凱利卻不高大，但是強壯精幹，跳起舞來爆發力十足。亞斯坦對歌舞的整合觀念，雖是開風氣之先，但是他的角色還侷限在藝人這類可以名正言順唱歌跳舞的人物身上，觀眾對他的欣賞，大多停留在嘆為觀止的羨慕的份；金凱利則不同，他在電影裡，可以是藝人，也可以是水兵、畫家、甚至海盜，他從角色到歌舞，都比亞斯坦更接近觀眾，更有親和力，觀眾似乎可以得到更多介入的快感。

同樣的，金凱利和弗雷亞斯坦一樣，都是能歌擅舞，也兼編舞的天才型演員，凱利有時候甚至身兼導演，這讓他對影片品質的控制更加完滿。純就歌舞的整合性及電影的總體品質來看，金凱利更勝一籌。

金凱利最重要的代表作是他也參與導演的《萬花嬉春》（*Singin' in the Rain*, 1952），他在這部電影飾演一個從默片時期過渡到有聲片時代的偶像明星，影片弔詭地揭露了好萊塢影城虛偽的一面，卻又承認電影幻覺的迷人和夢想的價值，其偉大的成就早已被公認是影史最佳歌舞經典，與影片同名的主題曲也成為傳唱不輟的金曲之一。金凱利的歌舞是可以完美地傳達形上意義的歌舞，例如剛才提到的「*Singin' in the Rain*」這首歌，在片中被用在男主角送女主角回家後，一個人在街道上有感而發。原本讓他灰心的事業危機剛想到辦法解除，他又得到了甜蜜的愛情，即使天降傾盆大雨，也覺得心情愉快。街道上的水管、燈柱、玻璃櫥窗，或是到處可見的積水，都因為他的愉悅，而變得輕鬆起來，凱利甚至可以和它們共舞呢！這段歌舞要表達什麼？快樂而已，但卻是極有原創性的快樂！

這並不是特例，你只要多看金凱利的電影，就會發覺他真是個化腐朽為神奇的創意天才。在《永遠天清》（*It's Always Fair Weather*, 1955），他和兩個阿兵哥竟然可以和垃圾桶的蓋子一塊跳舞，這還不稀奇，他還跟卡通一起跳過舞（《心聲幻影》得過

柏林影展最佳影片)。另外,《錦城春色》(On The Town,1949)還將歌舞片的場景從片廠的攝影棚釋放到紐約街頭。金凱利充分利用空間道具的功夫,在歌舞片史上幾乎無人能出其右。而他精力充沛的風格也多少影響了第一代的舞王弗雷亞斯坦,至少從《花車》(The Band Wagon,1953)這部作品,我們看到亞斯坦在紐約42街跟擦鞋童的精彩表演中,就透露出金凱利那種自然、與生活打成一片的風格。

金凱利最意氣風發的年代,也正是歌舞片的黃金時代。從二次戰後到五〇年代中期為止,歌舞片走向最具活力的階段,米高梅公司取代了華納、雷電華,成為歌舞片的獨家天下。在亞瑟弗雷(Arthur Freed)領導的製片小組主導下,米高梅可以說是結合了所有歌舞片菁英於一爐,傑出的歌舞明星除了不朽的亞斯坦和金凱利以外,還包括從《綠野仙蹤》(The Wizard of Oz,1939)就成為傳奇的茱蒂嘉蘭,喜感和舞技同樣驚人的唐諾奧康納(Donald O'Conner),「水中皇后」伊漱威蓮絲(Esther Williams),「美國甜心」黛比雷諾(Debbie Reynolds),芭蕾舞出身的茜雪瑞絲(Cyd Charisse)、李絲麗卡儂(Leslie Caron),也有鄰家女孩如桃樂絲黛(Doris Day) ...

有人說歌舞片是所有片廠類型電影當中最需要仰賴明星魅力的(註2)。在那個曾經屬於舞王的時代,這確實無庸置疑。

百老匯歌舞劇搬上銀幕

在舞王弗雷亞斯坦、金凱利的時代裡,神乎其技但貨真價實的舞蹈身手,是建塑烏托邦的源力。時至五〇年代中期以後,傳統歌舞片的票房逐漸失去保證,製作成本又日漸提高,「黃金時代」的下一步,誰知道竟是日漸西山的開始。這時候,把一些已經先在百老匯成功的歌舞劇搬上銀幕,以求保障票房,反而成了歌舞片的大宗。較著名的例子包括《國王與我》(The King and I,1956)、《西城故事》(West Side Story,1961)、《窈窕淑女》(My Fair Lady,1964)、《真善美》(The Sound of Music,1965)、《妙女郎》(Funny Lady,1968)、《我愛紅娘》(Hello Dolly!,1969)。電影院成了不用花大錢上百老匯看戲的替代,而且保證卡司最強,絕無出錯。

百老匯歌舞劇改編而成的歌舞片,其共通特色是比過去的古典歌舞片有著更強的戲劇性,而且歌曲的功能取代了過去的「連唱帶跳」,歌舞片本身獨特的精神已經減弱,取而代之的是來自戲劇、歌劇的影響。茱莉安德魯絲(Julie Andrews)、芭芭拉史翠珊(Barbra Streisand)這類具備黃鶯出谷般的歌喉的歌唱明星,成為六〇年代影迷爭相崇拜的新寵兒。

茱莉安德魯絲因為歌舞劇《窈窕淑女》搬上銀幕時,原飾的角色被幕後由人帶唱的奧黛莉赫本拿走,而獲得好萊塢的同情,與《窈窕淑女》同年推出的《歡樂滿人間》(Mary Poppins,1964)立刻就得到奧斯卡影后,隔年更以《真善美》紅遍大街小巷,不過也就此卡在這個形象上,不得動彈,直到八〇年代才又以《雌雄莫辨》(Victor/Victoria,1982)找到新出路。芭芭拉史翠珊則像她的處女作《妙女郎》一樣,在超級巨星的路上,不斷前進,在各個領域都能獨當一面。值得一提的是後來她自己擔任導演的第一部電影《楊朵》(Yentl,1983),為了表現楊朵女扮男裝,有苦說不出

的處境，她讓自己/楊朵在片中唱了將近有 10 首以上的歌，你說她是追求個人表現嘛，事實上她又把這些歌和角色心境配合得很好，算是成功地擷取了歌舞片的整合精神，一點也不外行。

然而，百老匯式富麗堂皇、篇幅浩大的歌舞片，也沒能鞏固江山太久，隨著六〇年代的結束，也開始急速退潮，只有偶見零星佳作。原因是不僅古典的歌舞片已跟不上時代的腳步，就連百老匯改編的作品，絕大部份也都不符合六〇年代之後，追求自由真實的意識。在這個時期，唯一能站得住腳的歌舞片作者是鮑伯佛西（Bob Fosse），他曾經是歌舞片黃金時代隸屬於米高梅公司的一員，但是他作為一個明星的成就遠不如他後來退居幕後擔任編舞、導演的傑出。他知道時代的改變，他也不走過去逃避主義式的路線，他拍的《酒店》（Cabaret, 1972）、《爵士春秋》（All That Jazz, 1979），無一不是充滿內省性風格的作品，但他確實符合歌舞片應該利用歌或舞達成整合作用的要求，堪稱成功地達成突破與改造歌舞片的目的。但是鮑伯佛西的成功基本上是屬於藝術層面的，更是他個人境界的突破，很難對整體風潮形成帶動。真正對歌舞片造成大地震的，還是發生在流行文化與歌舞電影互動最厲害的七〇年代末期。

歌舞片「改良」還是「變質」

《週末的狂熱》（Saturday Night Fever, 1977）是始作俑者中最受歡迎的代表，約翰屈伏塔（John Travolta）「破天荒」地以本片入圍奧斯卡最佳男主角，而他所扮演的角色是個布魯克林年輕人，平凡一如我們，所追求的也不過是狄斯可大賽的勝利而已。然而這個一心想擺脫貧困打擊的「酷」角，卻成為風靡世界的年輕人偶像，他不再是既往歌舞片裡不愁衣食的紳士，也不是永遠天真的海盜，他是個很像你我卻更加矯健靈活的凡人，這成了往後歌舞片主角的共同特徵：年輕、叛逆、精力過人。舞蹈不再是粉飾太平的咒語，而是年輕人反抗、發洩的工具。而 Bee Gees 為該片灌錄的原聲帶瘋狂暢銷，更讓腦筋動得快的生意人發現歌舞片可以「一物兩賺」。從此，歌舞片中的歌曲不必再負有傳達角色心聲或解釋情境的功能，「上排行榜」成了它們最大的任務。

這股風氣影響所及，即使是改編自百老匯歌舞劇的影片，也以強調年輕叛逆的《火爆浪子》（Grease, 1978）這種題材最為歡迎。進入 80 年代，MTV 成為最「迷你」的歌舞片，連帶影響了好萊塢歌舞片的拍攝風格，譬如好比《週末的狂熱》「女性版」的《閃舞》（Flashdance, 1983）就是一例，幾乎每首插曲都成為舞蹈的背景音樂，導演艾德安林更以誇張的攝影機運動和大量剪接，造成破碎、快節奏的新感官刺激，結果捧紅了不會跳閃舞的珍妮佛貝爾（舞蹈由瑪姬賈哈為她捉刀，再以打光、鏡頭、剪接掩飾）。對歌舞片傳統而言，這是種莫大的諷刺，早期歌舞片明星非但能歌善舞，甚至不少凌越了導演而成為影片真正的作者，面對新世代此番光景，也難怪會有評論家拒絕承認這些玩意能稱為歌舞片，因為它們連歌舞片最神聖的天才殿堂都摧毀了。

但跟不上時代勢必遭到淘汰，「改裝」是必然的結果，況且歌舞片早在四、五〇年代就已臻至最高峰，想要後繼者依樣畫葫蘆，本來就不太可能。換個角度，關注這

些「年輕」的歌舞片有何特色，就不難發覺它們跟八〇年代甚為流行的 Y.A. 電影（young adult movie）其實是一家人。

所謂 Y.A. 電影，不外是高中到進入社會這個階段的「小大人」們，擺脫長輩權威，追求自我意志，或者闖闖禍、訴訴苦的通俗劇，往前可以推塑到詹姆斯狄恩（James Dean）主演的經典《養子不教誰之過》（*Rebel Without A Cause*, 1955），八〇年代則以柯波拉（Francis Ford Coppola）兩部改自通俗小說的電影《小教父》（*The Outsiders*, 1983）、《鬥魚》（*Rumble Fish*, 1983）為典範。

此時的歌舞片，例如亞倫派克（Alan Parker）導演的《名揚四海》（*Fame*, 1980）就是一群在紐約演藝高校求學的學子們渴望出人頭地的寫照；赫伯羅斯（Herbert Ross）的《渾身是勁》（*Footloose*, 1984）則是芝加哥來的單親小子在小鎮以不知所云的舞步對抗教會禁令的叛逆記事；《熱舞十七》（*Dirty Dancing*, 1987）甚至搬出了離經叛道的「髒舞」，把六〇年代的解放意識在八〇年代借屍還魂。即使是從辛蒂露波暢銷單曲而來的《飛出校園》（*Girls Just Want to Have Fun*, 1985），也一再強調年輕人的自我主張。這些歌舞片吸引的是和主角同齡的青少年們，提供認同的方式或花樣不外流行歌曲、新式舞步和可以預料的情節。

如果能做為反映青少年情緒、想望的電影，自然有其價值。可是此類歌舞片大量複製的結果卻相當令人洩氣。早年佛雷亞斯坦、金凱利無論拍多少部片子，都能維持他們的天才，但是晚近卻多由一些既不懂音樂又不知舞蹈的庸才控制方向。以為丟幾首歌，跳幾支黏在一塊的舞，就能交差了事。結果自《熱舞十七》以後，這些打著年輕叛逆招牌的歌舞片有如江河日下，一部比一部糟糕，反而是重拾百老匯情調與迪士尼傳統的動畫片挽救了一些歌舞片的希望。

迪士尼與巴茲魯曼的復興運動

這必須歸功兩位出身外百老匯的搭檔：作詞/編劇/導演霍華艾許曼（Howard Ashman），作曲/配樂的亞倫孟肯（Alan Menken）。它們因為自己的歌舞劇被拍成電影《異形奇花》（*Little Shop of Horror*, 1986）而步入影壇，隨後則被迪士尼公司網羅，成功地主導出《小美人魚》（*The Little Mermaid*, 1989）這部動畫，替已經灰頭土臉的歌舞片扳回一城。並連續以《美女與野獸》（*Beauty and the Beast*, 1991）、《阿拉丁》（*Aladdin*）攀上高峰。雖然面對的媒介是動畫，霍華艾許曼、亞倫孟肯卻照用歌舞片的精神，每一支動聽的歌曲都在推動電影的發展，歌詞是心聲，曲調是情緒，偶而還跟古典歌舞片擠眉弄眼一下，比方《美女與野獸》有一場「當我們的貴客」的歌舞，內容是變成燭台的管家跟美女介紹它們的伙伴，整個場面「畫」得就像三〇年代巴士比伯克力的「萬花筒歌舞片」一樣，這當然不是巧合，而是有意的致敬，也是向歌舞片家族靠攏的表白。可惜霍華艾許曼在《阿拉丁》尚未完成，就因愛滋病過世，此後迪士尼雖然繼續製作帶有歌舞片精神的動畫，唯其水準已不復往昔了。

近幾年還有一個小小的驚喜是來自澳洲電影《舞國英雄》（*Strictly Ballroom*, 1992）。這部描述一個違反規定，在國際標準舞大賽表演自創花式而被取消資格的帥哥，在一個其貌不揚的女生鼓勵、啟發下，重建信心的故事，幾乎就和《週

末的狂熱》以降的好萊塢歌舞片同個調調：主角被視為離經叛道，實則創新大膽；我們目睹他的挫折、經驗他的奮鬥、見證他的勝利，當然還有一段不能免俗的羅曼史在內。不同的是導演巴茲魯曼活用了舞蹈，把它化為有意義的象徵，而非不經思索的圖利工具而已，每次舞姿的轉變，都同時牽動角色的心理，也推進了情節的步履，古典歌舞片最令人稱道的「歌舞整合性」於焉復生。而幾乎就在同個時刻，他又以凌厲萬分的氣勢轉場換鏡，標示影片的年輕活力，絲毫不遜好萊塢的優質製作。

論內省的程度，《舞國英雄》還比不上黃金時代的經典，或是鮑伯佛西在七〇年代的手筆，但是它卻為這 20 年來浮浮沈沈的歌舞片，指出一條可行的方向。巴茲魯曼的新作《紅磨坊》更極端地把流行歌曲拿來用在十九世紀的時空裡，卻擁有驚人的切題感，讓人更篤信他的歌舞片才華，而還有幾分期待。但一個作者、兩部電影，能為一個類型提供多少希望，卻是一個很難有答案的問題。

在天堂的弗雷亞斯坦、金凱利，能夠回答嗎？

註 1.黃建業，「歌舞片類型專題前言」，電影欣賞，第 4 卷第 6 期，1986 年 11 月，p.5。

註 2.焦雄屏，歌舞電影縱橫談，（台北市：志文出版社，1993），p.87。

（本文原載於「表演藝術」）

在舞王佛雷亞斯坦、金凱利的時代裡，神乎其技但貨真價實的舞蹈身手，是建塑烏托邦的源力。時至五〇年代中期以後，傳統歌舞片的票房逐漸失去保證，製作成本又日漸提高，「黃金時代」的下一步，誰知道竟是日漸西山的開始。這時候，把一些已經先在百老匯成功的歌舞劇搬上銀幕，以求保障票房，反而成了歌舞片的大宗。較著名的例子包括《國王與我》（*The King and I*,1956）、《西城故事》（*West Side Story*,1961）、《窈窕淑女》（*My Fair Lady*,1964）、《真善美》（*The Sound of Music*,1965）、《妙女郎》（*Funny Lady*,1968）、《我愛紅娘》（*Hello Dolly!*,1969）。電影院成了不用花大錢上百老匯看戲的替代，而且保證卡司最強，絕無出錯。

百老匯歌舞劇改編而成的歌舞片，其共通特色是比過去的古典歌舞片有著更強的戲劇性，而且歌曲的功能取代了過去的「連唱帶跳」，歌舞片本身獨特的精神已經減弱，取而代之的是來自戲劇、歌劇的影響。茱莉安德魯絲（*Julie Andrews*）、芭芭拉史翠珊（*Barbra Streisand*）這類具備黃鶯出谷般的歌喉的歌唱明星，成為六〇年代影迷爭相崇拜的新寵兒。

茱莉安德魯絲因為歌舞劇《窈窕淑女》搬上銀幕時，原飾的角色被幕後由人帶唱的奧黛莉赫本拿走，而獲得好萊塢的同情，與《窈窕淑女》同年推出的《歡樂滿人間》（*Mary Poppins*,1964）立刻就得到奧斯卡影后，隔年更以《真善美》紅遍大街小巷，不過也就此卡在這個形象上，不得動彈，直到八〇年代才又以《雌雄莫辨》（*Victor/Victoria*,1982）找到新出路。芭芭拉史翠珊則像她的處女作《妙女郎》一樣，在超級巨星的路上，不斷前進，在各個領域都能獨當一面。值得一提的是後來她自己擔任導演的第一部電影《楊朵》（*Yentl*,1983），為了表現楊朵女扮男裝，有苦說不出的處境，她讓自己/楊朵在片中唱了將近有 10 首以上的歌，你說她是追求個人表現嘛，事實上她又把這些歌和角色心境配合得很好，算是成功地擷取了歌舞片的整合精神，一點也不外行。

然而，百老匯式富麗堂皇、篇幅浩大的歌舞片，也沒能鞏固江山太久，隨著六〇年代的結束，也開始急速退潮，只有偶見零星佳作。原因是不僅古典的歌舞片已跟不上時代的腳步，就連百老匯改編的作品，絕大部份也都不符合六〇年代之後，追求自由真實的意識。在這個時期，唯一能站得住腳的歌舞片作者是鮑伯佛西（*Bob Fosse*），他曾經是歌舞片黃金時代隸屬於米高梅公司的一員，但是他作為一個明星的成就遠不如他後來退居幕後擔任編舞、導演的傑出。他知道時代的改變，他也不走過去逃避主義式的路線，他拍的《酒店》（*Cabaret*,1972）、《爵士春秋》（*All That Jazz*,1979），無一不是充滿內省性風格的作品，但他確實符合歌舞片應該利用歌或舞達成整合作用的要求，堪稱成功地達成突破與改造歌舞片的目的。但是鮑伯佛西的成功基本上是屬於藝術層面的，更是他個人境界的突破，很難對整體風潮形成帶動。真正對歌舞片造成大地震的，還是發生在流行文化與歌舞電影互動最厲害的七〇年代末期。

《週末的狂熱》（*Saturday Night Fever*，1977）是始作俑者中最受歡迎的代表，約翰屈伏塔（*John Travolta*）「破天荒」地以本片入圍奧斯卡最佳男主角，而他所扮演的角色是個布魯克林年輕人，平凡一如我們，所追求的也不過是狄斯可大賽的勝利而已。然而這個一心想擺脫貧困打擊的「酷」角，卻成為風靡世界的年輕人偶像，他不再是既往歌舞片裡不愁衣食的紳士，也不是永遠天真的海盜，他是個很像你我卻更加矯健

靈活的凡人，這成了往後歌舞片主角的共同特徵：年輕、叛逆、精力過人。舞蹈不再是粉飾太平的咒語，而是年輕人反抗、發洩的工具。而 Bee Gees 為該片灌錄的原聲帶瘋狂暢銷，更讓腦筋動得快的生意人發現歌舞片可以「一物兩賺」。從此，歌舞片中的歌曲不必再負有傳達角色心聲或解釋情境的功能，「上排行榜」成了它們最大的任務。

這股風氣影響所及，即使是改編自百老匯歌舞劇的影片，也以強調年輕叛逆的《火爆浪子》（Grease, 1978）這種題材最為歡迎。進入 80 年代，MTV 成為最「迷你」的歌舞片，連帶影響了好萊塢歌舞片的拍攝風格，譬如好比《週末的狂熱》「女性版」的《閃舞》（Flashdance, 1983）就是一例，幾乎每首插曲都成為舞蹈的背景音樂，導演艾德安林更以誇張的攝影機運動和大量剪接，造成破碎、快節奏的新感官刺激，結果捧紅了不會跳閃舞的珍妮佛貝爾（舞蹈由瑪姬賈哈為她捉刀，再以打光、鏡頭、剪接掩飾）。對歌舞片傳統而言，這是種莫大的諷刺，早期歌舞片明星非但能歌善舞，甚至不少凌越了導演而成為影片真正的作者，面對新世代此番光景，也難怪會有評論家拒絕承認這些玩意能稱為歌舞片，因為它們連歌舞片最神聖的天才殿堂都摧毀了。

但跟不上時代勢必遭到淘汰，「改裝」是必然的結果，況且歌舞片早在四、五 0 年代就已臻至最高峰，想要後繼者依樣畫葫蘆，本來就不太可能。換個角度，關注這些「年輕」的歌舞片有何特色，就不難發覺它們跟 80 年代甚為流行的 Y.A. 電影（young adult movie）其實是一家人。

所謂 Y.A. 電影，不外是高中到進入社會這個階段的「小大人」們，擺脫長輩權威，追求自我意志，或者闖闖禍、訴訴苦的通俗劇，往前可以推塑到詹姆斯狄恩（James Dean）主演的經典《養子不教誰之過》（Rebel Without A Cause, 1955），80 年代則以柯波拉（Francis Ford Coppola）兩部改自通俗小說的電影《小教父》（The Outsiders, 1983）、《鬥魚》（Rumble Fish, 1983）為典範。

此時的歌舞片，例如亞倫派克（Alan Parker）導演的《名揚四海》（Fame, 1980）就是一群在紐約演藝高校求學的學子們渴望出人頭地的寫照；赫伯羅斯（Herbert Ross）的《渾身是勁》（Footloose, 1984）則是芝加哥來的單親小子在小鎮以不知所云的舞步對抗教會禁令的叛逆記事；《熱舞十七》（Dirty Dancing, 1987）甚至搬出了離經叛道的「髒舞」，把 60 年代的解放意識在 80 年代借屍還魂。即使是從辛蒂露波暢銷單曲而來的《飛出校園》（Girls Just Want to Have Fun, 1985），也一再強調年輕人的自我主張。這些歌舞片吸引的是和主角同齡的青少年們，提供認同的方式或花樣不外流行歌曲、新式舞步和可以預料的情節。

如果能做為反映青少年情緒、想望的電影，自然有其價值。可是此類歌舞片大量複製的結果卻相當令人洩氣。早年佛雷亞斯坦、金凱利無論拍多少部片子，都能維持他們的天才，但是晚近卻多由一些既不懂音樂又不知舞蹈的庸才控制方向。以為丟幾首歌，跳幾支黏在一塊的舞，就能交差了事。結果自《熱舞十七》以後，這些打著年輕叛逆招牌的歌舞片有如江河日下，一部比一部糟糕，反而是重拾百老匯情調與迪士尼傳統的動畫片挽救了一些歌舞片的希望。

這必須歸功兩位出身外百老匯的搭檔：作詞/編劇/導演霍華艾許曼（Howard Ashman），作曲/配樂的亞倫孟肯（Alan Menken）。它們因為自己的歌舞劇被拍成電

影《異形奇花》（Little Shop of Horror,1986）而步入影壇，隨後則被迪士尼公司網羅，成功地主導出《小美人魚》（The Little Mermaid，1989）這部動畫，替已經灰頭土臉的歌舞片扳回一城。並連續以《美女與野獸》（Beauty and the Beast，1991）、《阿拉丁》（Aladdin）攀上高峰。雖然面對的媒介是動畫，霍華艾許曼、亞倫孟肯卻照用歌舞片的精神，每一支動聽的歌曲都在推動電影的發展，歌詞是心聲，曲調是情緒，偶而還跟古典歌舞片擠眉弄眼一下，比方《美女與野獸》有一場「當我們的貴客」的歌舞，內容是變成燭台的管家跟美女介紹它們的伙伴，整個場面「畫」得就像三〇年代巴士比伯克力的「萬花筒歌舞片」一樣，這當然不是巧合，而是有意的致敬，也是向歌舞片家族靠攏的表白。可惜霍華艾許曼在《阿拉丁》尚未完成，就因愛滋病過世，此後迪士尼雖然繼續製作帶有歌舞片精神的動畫，唯其水準已不復往昔了。

近幾年還有一個小小的驚喜是來自澳洲電影《舞國英雄》（Strictly Ballroom,1992）。這部描述一個違反規定，在國際標準舞大賽表演自創花式而被取消資格的帥哥，在一個其貌不揚的女生鼓勵、啟發下，重建信心的故事，幾乎就和《週末的狂熱》以降的好萊塢歌舞片同個調調：主角被視為離經叛道，實則創新大膽；我們目睹他的挫折、經驗他的奮鬥、見證他的勝利，當然還有一段不能免俗的羅曼史在內。不同的是導演巴茲魯曼活用了舞蹈，把它化為有意義的象徵，而非不經思索的圖利工具而已，每次舞姿的轉變，都同時牽動角色的心理，也推進了情節的步履，古典歌舞片最令人稱道的「歌舞整合性」於焉復生。而幾乎就在同個時刻，他又以凌厲萬分的氣勢轉場換鏡，標示影片的年輕活力，絲毫不遜好萊塢的優質製作。

論內省的程度，《舞國英雄》還比不上黃金時代的經典，或是鮑伯佛西在七〇年代的手筆，但是它卻為這 20 年來浮浮沈沈的歌舞片，指出一條可行的方向，讓我們至少還有幾分期待。但一部電影，能為一個類型提供多少希望，卻是一個很難有答案的問題。

在天堂的弗雷亞斯坦、金凱利，能夠回答嗎？

導演：金凱利（Gene Kelly）、史丹利杜寧（Stanley Donen）

編劇：貝蒂柯丹（Betty Comden）、阿多夫葛林（Adolph Green）

編舞：金凱利（Gene Kelly）、史丹利杜寧（Stanley Donen）

作詞：亞瑟佛瑞（Arthur Freed）

作曲：納奇歐赫伯朗（Nacio Herb Brown）

演員：金凱利、黛比雷諾（Debbie Reynolds）、唐納奧康諾（Donald O'Connor）

今天，大概沒人會否認《萬花嬉春》（Singin' in the Rain, 1952）是影史最偉大的歌舞片。

它不僅屢次被聲譽卓著的英國「視與聽」（Sight and Sound）雜誌選為影史十大影片，而且是有史以來唯一被選入的歌舞片；即使是形象端正的勞伯瑞福（Robert Redford）在《法網神鷹》這部電影，看到電視播出《萬花嬉春》時，也忍不住跟著旋律、拿著雨傘，表演他不太發達卻難得一見的歌舞細胞；而米亞法羅（Mia Farrow）和伍迪艾倫（Woody Allen）尚未分手前，也在《愛與罪》（Crime and Misdemeanors, 1989）演出一段甜蜜的情事，那就是叫外賣、然後躲在剪接室裡，邊吃邊看《萬花嬉春》；就連三大男高音在美國聚頭演唱的時候，都不忘唱首《萬花嬉春》的主題曲「致敬」一下；還有不知道多少廣告都用過這部電影的歌來推銷產品（衛生用品和餅乾廣告尤其愛用）。這些實例，不辯自明地為《萬花嬉春》的魅力下了註腳：它是那麼地優雅、甜美、風趣而有感染力，才能讓這麼多不同領域的人員交集在當中。

不過我們還是要介紹一下影片的端倪。

《萬花嬉春》是以好萊塢從無聲片過渡到有聲片的這段時間為背景，金凱利（Gene Kelly）飾演從替身演員好不容易爬到大明星位置的男主角，受到瘋狂影迷愛戴的同時，也深為他在銀幕上的搭檔——一個嬌縱而沒大腦的女明星（Jean Hagen 飾演）——不斷的騷擾所苦。真正吸引他的是黛比雷諾（Debbie Reynolds）所飾演的小演員，她鄙棄默片的千篇一律，但為了生活又不得不在好萊塢打滾。

歌舞片情節跟娛樂事業扯上關係，並沒有什麼稀奇。但是像《萬花嬉春》這樣保持高度辯證性又不破壞類型精神的，還真是鳳毛麟角。電影一開始，就是一場首映會，金凱利在中國戲院門口跟萬千影迷表達謝意以外，還訴說了自己與好友唐納奧康諾（Donald O'Connor）的成長歷程，有趣的是他嘴裡所說的「從小接受良好音樂教育，觀眾都熱愛我們的表演，一進電影圈就得到如今跟他搭檔的女明星拉拔……」等等美

好的生涯回顧，竟跟影像所呈現的背道而馳，真實是「他和死黨從未接受正統藝術教育，只能在小劇院裡作各種表演餬口，觀眾非但不鼓勵他們，還時常惡劣地趕他們下台，美麗的女明星也從未笑容可掬地提拔他，要不是老闆決定捧這個在每部片子演龍套演到搶戲的小伙子當男主角，女明星甩都不用他呢.....」。

畫外音與畫面之間的扞格，一方面直指好萊塢明星神話背後的現實真相，另一方面也玩了一次音畫反著對位的遊戲，既有趣又曖昧，也建立起本片的基調。

譬如女主角黛比雷諾初識男主角金凱利時，一副義正辭嚴地批評電影表演根本毫無演技可言，電影明星不能算是演員；但是當他跟凱利墜入情網的剎那，她卻忍不住招供其實自己也看過好幾本明星雜誌。她的批評，確實指出了電影表演要定位或評價的困難，因為電影表演往往不像舞臺上有連慣性與主體性，還必須受場面調度及剪接的影響和牽連。但電影明星的魅力不也在這些周邊因素的配合下，才得以完成的嗎？因為是電影，他才能只要在攝影機前表演，就讓全世界的人都看到；因為是電影，主演者的形象才會和影迷崇拜結合得那麼緊。你幾乎難以想像一部歌舞片怎麼會去碰觸高達（Jean-Luc Godard）或電影論文才討論的問題，但《萬花嬉春》卻在舉重若輕間，就把這碩大的命題融會了，又絲毫不肯荒廢歌舞的靈丹妙用。

譬如當金凱利幾乎喪失自信地問他的死黨唐納奧康諾自己是不是「千篇一律」時，奧康諾可不是板起臉孔說道理，而是身體力行地邊說邊唱，還外帶特技般的舞蹈，表演了一曲「逗人歡笑」（Make 'Em Laugh）。這段歌舞言簡意賅地表達了電影吸引大眾的正面意義在其「娛樂」，但娛樂卻非廉價低俗的賣弄，而是努力加才華所換來的。唐納奧康諾不僅嘴裡唱著要逗人家歡笑，他自己的表演就是「逗人歡笑」的最佳註腳，一下跟假人跳貼面舞兼演默劇，一下跟攝影棚裡所有沒生命的道具演對手戲，每一格底片裡的精彩娛樂，無不是他的努力和天才所造就的。這樣的身體力行，比所有說教都還要有說服力。其實，電影藝術從未鄙棄過跟娛樂同在，但是相較於《萬花嬉春》的認真，現在愈來愈多人用低俗玷污娛樂，連帶藝術也變得霧裡看花，朦朦朧朧了。

片中，金凱利跟黛比雷諾經歷了不少誤會，才成就一段愛情，但凱利的電影事業卻因為有聲時代的來臨，而遇上瓶頸。雖然電影公司從善如流地儘速安排他跟銀幕搭檔主演有聲電影，但技術上的粗糙加上搭檔那副令人不管恭維的嗓子，新片首映，就立即宣告失敗。這部份相當於一段影史的重塑與再現，好萊塢有聲片的來臨，揭露了不少銀幕偶像的聲帶跟他們長相所與人的浪漫不符，而加速了改朝換代。而有聲片剛開始的時候，為了解決攝影機隆隆的噪音，被迫將攝影機關在隔音亭裡拍攝，因為隔音亭的空間有限，既侷限了攝影機運動的可能，也逼使演員不能有太大的動作，只能圍在主道具四周轉圈圈。等到電影拍完要放映時，又因為有聲片初期還沒有將聲音直接印在底片上的技術，以致一邊放還得一邊控制聲音跟影像的秩序，一亂就完蛋了。《萬花嬉春》輕輕帶過，就把這段電影工業史詮釋得趣味盎然。

但問題還沒解決啊！回到家裡，金凱利幾乎要先替自己的電影事業宣告死刑了，但是黛比雷諾、唐納奧康諾，一個愛人、一個摯友，卻幫他想了一個好點子：何不將電影改成歌舞片呢？只是那位糟糕的女明星，連話都說不好了，要她怎麼唱歌呢？

黛比雷諾到底是男主角可愛的女友，就在這時挺身而出，自願幫那個老是纏著他男友不放的蠢女星代唱一次，以免凱利遭她拖累，然後大家一塊瞞住蠢女星，於是一切問題都解決了。三個人在這場戲合唱了一首茱蒂嘉蘭（Judy Garland）在《娃娃從軍記》（*Babes in Arms* 1939）也唱過的「早安」（*Good Morning*），有趣的是三個人一邊唱，還各拿一件雨衣當道具，分別跳出三種完全不同風味的舞蹈，為什麼歌舞片的類型精神裡會包含了「天才、樂觀」，這應該是一個很好的註腳。

諷刺的是，在片中飾演幫人家幕後配音代唱的黛比雷諾，其實未盡全功。原來公司擔心她當時還未改掉的德州口音太重，所以片中她幫珍哈根配音的部分，其實是珍哈根本人自己配的。亦即許多觀眾在珍哈根以假亂真的口音中，以為她本人的聲音就如片中那樣粗聒難聽，殊不知張冠李戴的美聲才是她本人真實的音色，難聽的部分卻是演技使然。至於插曲「*Would You?*」那成熟的歌聲，則由一個叫做貝蒂諾絲（Betty Noyce）的歌手代唱。這種事原本沒什麼好大驚小怪，但擺在這部電影，卻變得分外諷刺、有趣。

難關解決以後，金凱利非常 gentleman 地送黛比雷諾回家，一個 goodbye kiss 之後，他要計程車自己先走，他一個人決定在下雨的街道上，散個步，然後唱起了跟本片原文同名的主題曲「雨中歡唱」（*Singin' in the Rain*）：*I'm singin' in the rain, I'm singin' in the rain*.....，唱著唱著，凱利忘情地躍上燈柱，向未來展開他強壯的手臂擁抱希望；地上的積水，屋簷上流下的雨水，不但沒礙著他，反而成為他舞蹈裡的活動道具。他快樂極了，收起雨傘，看到櫥窗裡南海女郎的畫報，他還把傘當琴彈似地忘記現實裡的大雨。當他拖著傘在大馬路上瘋狂地繞圈時，我們看到了快樂的意志如何改變了整個銀幕的世界。直到一個煞風景的警察走進他，他才悠悠唱出最後一句歌詞：*I'm dancin' and singin' in the rain*。驕傲地向警察說著：「我只不過是快樂地在雨中又唱又跳。」當一個沒帶傘的路人經過，金凱利還把傘送給他，至於凱利自己，根本就不需要了。在此之後，儘管心腸惡毒的女明星想用合約讓黛比雷諾一輩子在幕後為她代唱，但輕而易舉地就被金凱利給化解了。畢竟他早已經用一首歌曲改變了世界，還有什麼能難倒他呢？

「*Singin' in the Rain*」這段同名歌舞，堪稱影史之最，不在其難度，而是從沒有一部電影（不只是歌舞片）可以把「快樂」表現得這麼有創意。歌舞片所追求外在看來超離現實但感情必須平實深刻的最高境界，就在這首歌曲當中實現了。同時身兼導演、編舞，還主演、主唱的金凱利，也證明了他是比佛雷亞斯坦（Fred Astair）更具「整合」觀念的「第二代舞王」。

就像這部電影可以把別人以前用過的「Good Morning」詮釋出全新的意義，「Singin' in the Rain」其實也不是原創曲目。這首歌最早出現在 1929 年的《Hollywood Revue of 1929》，由克里夫愛德華斯（Cliff Edwards）領銜主唱。吉米杜朗頓（Jimmy Durante）也在 1932 年的《Sprak Easily》唱過，連茱蒂嘉蘭都曾經在《Little Nellie Kelly》演唱過同一首歌曲。為什麼現在大家只記得金凱利在雨中揮著雨傘獨唱這首歌的場面呢？這說明了電影歌曲的意義和價值，往往超出單曲本身，而和影片的場面調度互相影響。這也是我在前面強調金凱利的多重身份的原因，因為他不僅是一個會演會唱的明星，他在導演與編舞工作上的介入，更幫助了歌舞意義的提昇。

《萬花嬉春》只是他眾多傑作裡的一部，卻也是最好的一部。

曾經有人辦過一個「荒島電影」的票選，如果有一天你流落荒島，只能重複地看一部電影，你會選哪部？《萬花嬉春》高票當選。很有道理嘛！你想想，早晨起來，跟金凱利、黛比雷諾、唐納奧康諾一塊唱「Good Morning」，下雨了，還能一起「Singin' in the Rain」。不但能看電影、學唱歌、學跳舞（金凱利幾乎在本片搬出十八般武藝：踢踏、爵士、芭蕾……，應有盡有），整部電影的樂觀氛圍，更不會讓你在作困愁城之際，還雪上加霜。誰能不愛它呢？

我也投《萬花嬉春》一票。

作者論

作者論 (politique des auteurs) 用在電影批評與分析，最早是出現在 1954 年法國重要的電影刊物「電影筆記」(Cahiers du Cinema) 一期希區考克 (Alfred Hitchcock) 作品專輯開始的 (註 1)。「作者論」將導演提昇到電影創作當中最高的位置，藝術家的殿堂。但是「作者論」雖然有一段時期被「電影筆記」大力實踐，但它並不曾以一種團體的聲明或正式宣言來頒佈，事實上，「作者論」只是一種批評的態度而已，用以詮釋或運用的角度極為寬廣 (註 2)。即使是發出法國作者論運動第一聲炮聲的楚浮 (Francois Truffaut)，在他那篇聳動的文章「法國電影的一個特殊動向」裡，也只是用二分法把導演分作只會按劇本意思去忠實傳真，而沒有將自己的創作力貫穿進整個電影裡的「傳統派」(Tradition of Quality)，和與之相反，所導演的電影完全來自其所具有的意念的「電影作者」(Cinema Auteurs) 兩類而已 (註 3)。而這種「電影沒有好壞之分，只有電影導演才有好壞之分」的批評策略，雖然勇敢地譏諷了當時法國保守的電影製作風氣，提昇了多位被嚴肅評論忽視的好萊塢導演，其滿腔的激情也引發相當爭議。

這包括「電影筆記」的精神領袖巴贊 (Andre Bazin) 語重心長的「論作者論」：(註 4)

在我看來，「作者論」是一種批評真理的維護，這個真理對於電影比其他藝術更重要，正因為這種真正的藝術創造比在別的地方更不安全、受威脅。但是專用「作者論」結果可能導致另一個危機：把「作者」的尊位捧得太高，而把「作品」否定了。

巴贊所擔心的無外乎評論者對某些導演的熱烈崇拜，雖然有可能見人所不能見地為作者和作品找到更突出的觀點，但激情超越理智的結果，也可能深陷在作者的泥沼而看不到作品的真正面貌。

影響「作者論」流行的另外一個重要人物是美國的評論家安德魯沙利斯 (Andrew Sarris)，他在 1962 年將法文的 politique des auteurs (作者批評策略) 譯為英文的 auteur theory (作者理論)，是如今「作者論」一詞不時產生誤解的始作俑者。沙利斯在「談作者原理」這篇影響深遠的文章中，將評論電影或導演的好壞分成三個前提：第一、把導演的技巧作為一個價值的標準；如果一個導演的技巧無法稱職，他成為作者的機會也等於零。第二、把導演特出的個性做為評價標準；真正的作者會把他的標記蓋在每一部作品上。第三、終極的價值在其「內在意義」(註 5)。到了沙利斯，「作者論」的優缺點更加明顯，作者論在批評上很可能無法兼顧到類型、片場風格、電影傳統，以及背後的國家機器 (national apparatuses)。但是即使大力反對「作者論」的人，也承認它在導演研究領域的建設性。

以國內的電影學術期刊「電影欣賞」為例，在第二卷第六期 (1984 年 11 月) 的「作者論研究」專題中，所有的寫作者都以「不刊作者姓名」以作為「實踐反作者的

行動」，並認為「作者論」在所以能成為電影觀的主流，是因為「英雄崇拜」，然而在結論中，仍然承認「作者論」的貢獻至少有：（註 6）

第一、幫助電影藝術從其他藝術中完全脫離出來，成為一種獨立的藝術。

第二、建立了電影導演專題研究這個領域。

「作者論」雖然有時會被誇大不實的言論假借其名，但也不是毫無價值的。它充滿人文主義理想的色彩及其立論上的疏漏，反而造成更多應用者的補齊修正與重新定義的可能。例如電影學家諾威史密斯（Geoffrey Nowell-Smith）就對「作者論」作如下的說明：（註 7）

這個理論發展的結果，我們得到一個結論，即一個作者所被肯定的一些特點並不一定就是我們從外表所看到的那個樣子，所以我們的批評主旨並非只是指向那外表可見的特徵而已，我們必須深入挖掘表面題材與處理方法背後的東西——基本核心所在而不易為人所查知的主題（motifs）。由於這些主題才形成作品的形式，又由於這些主題才形成作品的特殊結構，透過形式和結構把作品的內在意義散發出來，以別於其他的作品。

諾威史密斯稱此一批評方法為結構分析的方法。彼得伍倫（Peter Wollen）則說：（註 8）

結構主義的批評所依賴的不單只是對相同主題或重複主題的掌握瞭解，同時也依賴於對不同主題或對立主題的掌握瞭解，如此一來，我們所研究的不只是作品的共通性，同時也兼容了作品的獨特性，從這個結構分析的角度來看電影時，我們研究一個導演的作品，我們所注意的焦點不再只是這些作品的共通性，而是這些作品的奇特之處。

原本被許多評論者用來攻擊「作者論」的結構主義與符號學，到了彼得伍倫手裡，卻變成透過研究電影中的符號和語言，證明「作者」的存在與獨特。不論是諾威史密斯或彼得伍倫，他們的方法都和傳統的「作者論」有所不同，那就是他們都以理性來處理導演的角色。

然而「完盡的分析」是個幻影，認為分析必須具有「原則」的人最常犯的錯誤是認為這些原則必須或多或少類比於（甚至全盤抄襲）自然科學的實驗法則，然而從這樣的一個企圖出發，就已經無可避免地產生了認識論的誤謬，沒有認清自然科學與社會人文科學之間根本的不同。即使兩種科學要求的嚴謹性是一樣的、可以類比的，兩

者在事實與對象方面都存在著本質上的差異。符號學與符號學影片分析永遠都不會是實驗科學，因為它面對的是無窮盡的個體特殊性，與科學的規律重複性質是不能相提並論的（註 12）。對於作品的分析和探究永遠是源源不絕的。

註釋

- 註 1. 歐蒙，馬希（Jacques Aumont and Michel Marie），當代電影分析方法論（L'Analyse des Films），吳珮慈譯，（台北市：遠流出版社，1996），p.50。
- 註 2. 彼得伍倫（Peter Wollen），電影記號學導論（Signs and Meaning in the Cinema），劉森堯，劉佳音譯，（台北市：志文出版社，1991），p.78。
- 註 3. 楚浮（Francois Truffaut），「法國電影的一個特殊動向」，電影欣賞，第 2 卷，第 6 期，（1984 年 11 月），王菲林編，p.13。
- 註 4. 巴贊（Andre Bazin），「論作者論」，徐尹秋譯，電影欣賞，第 2 卷，第 6 期，（1984 年 11 月），王菲林編，p.22。
- 註 5. 沙利斯（Andrew Sarris），「談作者原理」，徐尹秋譯，電影欣賞，第 2 卷，第 6 期，（1984 年 11 月），王菲林編，pp.23-25。
- 註 6. 王菲林，「作者論的虛妄與反省」，電影欣賞，第 2 卷，第 6 期，（1984 年 11 月），pp.23-25。
- 註 7. 彼得伍倫，同註 2，p.82。
- 註 8. 彼得伍倫，同註 2，p.97。
- 註 9. 楊世凡，「人物言說與台灣新電影——一項知識社會學的研究」（國立台灣大學社會學研究所出版之碩士論文，1991 年 2 月），p.43。
- 註 10. 楊世凡，同註 9，p.45，引述自 Howard Schwartz and Jerry Jacobs, Qualitative Sociology: A Method to the Madness, (New York: The Free Press, 1979), p.62.
- 註 11. 楊世凡，同註 9，p.46，引述自 Howard Schwartz and Jerry Jacobs, Qualitative Sociology: A Method to the Madness, (New York: The Free Press, 1979), pp. 65-66.
- 註 12. 歐蒙，馬希，同註 1，p.55。

我確實偏愛蔡明亮的電影。

雖然我也把侯孝賢奉為電影導師。但「時代」有差。明知道這種想法膚淺，但倫常確實在很多時候綁著我。從年少害怕在路上遇到老師，到大了面對長輩依然不自在，我總是需要很長時間來淡化敬畏，然後才放心沒大沒小。畢竟侯導烽火燒開台灣影壇保守與開放之爭（若以 1983 年的《風櫃來的人》到 1986 年的《戀戀風塵》為界）我還只是個中學生；在我對電影求知若渴的年代，很多影評前輩已用文字告訴了我侯孝賢有多厲害，我是受教者。也就是說在我進入這個行業前，他早卓然成家。以致於我在他面前顯現的笨拙，得在共事好長一段時間後，才得以消泯。儘管侯導是那種酣暢率性到沒一點架子的人。

蔡明亮不一樣。當他初執導演筒，以《青少年哪吒》（1992）一鳴驚人時，我已經把影評當職業了。那種發現新大陸般的興奮以及用筆墨助陣的關係，讓我們好像是同一代（他則說是「同一國」的），雖然他大我整整十歲。有次我跟他說：「其實我早就知道你。」

因為國中時，我很喜歡他編劇的電影《小逃犯》（1984），在滿園「新電影」的奇花異卉中，這部由張佩成導演的作品，儘管場面調度手法並「不」新電影，卻有著一股新鮮氣味吸引著我，不是楊惠姍（雖然她以本片獲得金馬獎最佳女主角，但很明顯那是評審不敢面對她在《玉卿嫂》把情慾演繹得更淋漓的替代方案），而是藉由當時社會流行的「鑰匙兒」問題，側寫一個孩子的寂寞能有多深的慧點手筆！從今天的「後見之明」來看，這是「非常蔡明亮」的元素。

後來他告訴我一段故事。

出生在馬來西亞古晉的蔡明亮，3 歲（他弟弟出生後）被送去跟外公、外婆同住，從他有記憶以來，就是住在外公家裡。外公、外婆非常寵他，即使成績吊車尾也不以為意，當時住在三樓的英文老師每次遇到他外婆總是說：「叫你孫子多帶幾個籃子到學校來裝雞蛋！」為了不讓他的成績惡化下去，父親在他升五年級時，強行把蔡明亮轉學、並帶回家管教。從小就跟外公睡一起的蔡明亮，永遠記得外公傷心的表情，而他回到家裡，和哥哥、弟弟睡同一張通鋪，但不知道為什麼在通鋪上面還有一張鐵床，他就像被放逐般地選了那張鐵床睡。一方面是長期和兄弟們分開的生疏，另一方面在這張用小蚊帳圍起來的鐵板上，他還可以幻想跟外公逃離這個世界到深山去，每天想的細節還不一樣，甚至想到掉淚！

小孩心思的早熟，感人也有點嚇人。《小逃犯》那個自認是「多出來」（事實上他媽也在麻將桌上承認是不小心懷上的）的小孩，在擁擠的公寓卻覺得孤獨的感受，其來有自。並且貫穿了蔡明亮絕大多數的作品，只不過角色年紀也許變大了，某些東西仍如影隨形。遑論他後來隻身來台（1977），從此以後，異鄉成了家鄉，家鄉卻變成他方。那種渴望接觸卻又疏離的心境，也隨之放大。

80 年代：劇場·電視·電影

在蔡明亮以三齣獨角戲組成的《只有你》系列（2011）以及《玄奘》（2014）重返劇場時，很多人也許忘了（更多是沒機會親炙）三十年多前，他就和文化大學戲劇系同窗王友輝、張國祥、劉玫共組「小塢劇場」，他連續三年在「實驗劇展」發表了《速食酢醬麵》（1982）、《黑暗裡打不開的一扇門》（1983）、《房間裡的衣櫃》（1984）。

《速食酢醬麵》等同他的大學畢業作，劇情發生在一個片廠地下室，主角是個電影狂熱份子，不惜舉債蹣跚去看影展，只好吃速食酢醬麵充飢，然而他的熱血卻面對環境的漠然，讓這份電影夢不禁染上一股孤軍奮鬥的蒼涼感。除了題材電影，當時他也透過投影等方式，讓這齣戲充滿電影感。而按照李幼新（李幼鸚鵡鵪鶉）的說法，以囚房為背景、一老一少兩個男人演出全劇的《黑暗裡打不開的一扇門》是台灣劇場界最早碰觸同性戀題材的先驅，也是蔡明亮首度揚棄語言的嘗試。而他自編、自導、自演的《房間裡的衣櫃》描述一個編劇在趕稿之餘，接到戀人決定和別人結婚的電話，多重打擊下，以為有個人躲在房間裡的衣櫃，從恐懼、接受到習慣的過程。如果以作者論的角度來看，這絕不僅是反應創作焦慮的一齣戲；反而更讓人聯想他被迫離開外公、躺在鐵床上對著牆壁說話的童（青少）年，以及漂泊到台北後，那份對情感的渴求與失落帶來的刺痛。原來「獨角戲」並非頭一遭，他自己就身體力行過；而他對個人世界的孤獨、同性情誼、以及邊緣人物的關注，無疑在「小塢」時期即已奠下基礎。甚至對極簡空間的擅用，到後來的電影，更上層樓。

蔡明亮在大學畢業一年後，就開始作電影編劇。正式當上導演前，他總共寫了五又三分之一部電影劇本，除了前面提過的《小逃犯》，尚有《風車與火車》（1983）、《策馬入林》（1984）、《陽春老爸》（1985）、《苦兒流浪記》（1987）和《黃色故事》（1987）第一段。這段時期始於1983年，到1987年大致結束。以為蔡明亮本來便與「類型片」背道而馳的人，可能會驚訝於他此時期經手的劇本，涵蓋懸疑、文藝、親子、盜匪、武打等題材，而就結構來看，最精彩的《小逃犯》甚至謹守古典主義的「三一律」，應該教不少人跌破眼鏡吧！

有趣的是蔡明亮在電影編劇後，並不是立即成為電影導演，反而是因為《苦兒流浪記》結識了從演員轉任製作人的唐威，而執筆《不了情》（1989）這部由香港老牌女星林翠、以及後來成為立委的高金素梅、何家勁、童安格主演的長篇連續劇。雖然有相當好的收視率，但蔡明亮並沒有繼續這個被看好的工作，反而寧願換取編導單元劇的機會，拍出了堪稱台灣電視劇經典之作的《海角天涯》（1989）。

這部《海角天涯》常跟1983年被王芷雷唱紅主題曲的同名連續劇可沒半點關係，講的是個以西門町為基地的黃牛家庭的故事。有「台灣新電影」那種融合本土及素人演員的傑出調度，還有蔡明亮作品裡常見的早熟男孩，而那個老人癡呆的阿公，應該也是他對外公的有感而發吧！而劇中男孩藉由逃學而達到誠實寫作的要求（因為題目是旅行，他假日卻得去賣黃牛票），或是援交的姊姊想要懸崖勒馬卻造成殺人意外，以及弟弟最終騎著機車追趕被警車押走的姊姊而被交警攔下的荒謬場面，無論細膩的社會觀察與飽滿的情感，都讓這齣「社會寫實劇」具備了精彩的道德複雜性。也許它的主題意識並不符合當年金鐘獎的傾向，但蔡明亮的才華卻得到台灣文化界與國際的推崇，也繼而開發出一系列關懷底層、以「小市民的天空」為名的系列單元劇。

「小市民的天空」一共拍了十三部，蔡明亮編導了其中四部：《我的英文名字叫瑪麗》（1990）、《麗香的感情線》（1990）、《阿雄的初戀情人》（1990）和《給我一個家》（1991）。其中，描述紡織廠女工崎嶇婚姻路的《麗香的感情線》，以及刻畫蓋房子卻買不起房子的建築工人結果誤買違章陷入惡夢的《給我一個家》，讓他接連在1991、1992年連拿金鐘獎最佳導播獎。電視時期的成果，對蔡明亮執導的第一部電影，最後選擇了以西門町、青少年為題材的《青少年哪吒》，其實有決定性的影響。

1992：青少年哪吒

當林青霞以安能辨我是雄雌的東方不敗傾倒武俠世界，周星馳的無厘頭教公堂上的貪官污吏無所遁形大快人心；1992年的台灣影壇有什麼？賴聲川把他的劇場代表作《暗戀桃花源》搬上大銀幕，王童《無言的山丘》則彰顯了「新電影」的圓熟風範。這年還有兩部新人之作特別受到矚目，相較於創意和風格明顯受侯孝賢影響的《少年吔，安啦》（徐小明導演），《青少年哪吒》更加自在，而且神采燦爛。

當年初登銀幕的陳昭榮和任長彬在本片飾演專偷電玩 IC 板和販賣機的死黨，而真的在電玩店門口被蔡明亮挖掘的李康生則飾演準備重考的高四生。陳昭榮認識了和哥哥一塊回家過夜的王瑜文，結果兩人反而變成一對。李康生因為陳昭榮打破他爸爸（苗天）計程車的後照鏡而決定展開報復。陳昭榮、李康生兩組人物，看似沒有任何直接關連，蔡明亮卻在對比不同的生活形態之餘，剖析了他們相似的苦悶，讓兩條線、兩個主角彼此對照時，不落言詮地呈現這一代都市人類的浮沉感。最後陳昭榮和任長彬被遭竊的電玩業者誣賴，慘遭毆打，並搭到李康生爸爸的計程車逃逸。也許是擔心離家出走的兒子也有同樣遭遇，爸爸回家後沒把門關上，李康生卻依舊陷溺在西門町裡。

除了少男亦敵亦友、既羨又妒的關係，蔡明亮的細膩也在父子對立於外、卻偷偷為對方報仇或留扇門的感情中，而片尾那個直搖上天、卻映照著主角苦無出路的空鏡頭：從內到外，《青少年哪吒》都宣告蔡明亮是 1992 年最精采也最值得期待的新導演。我永遠難忘當年在西門町真善美戲院樓上的中影試片室初看本片的震撼。那感覺實在詭異，因為劇情就發生在咫尺之外，無論是獅子林大樓的電動玩具店、待拆的中華商場、捷運工地閃爍的警告燈號、或是那座跨過中華路的天橋……，他怎麼能在這醜陋而頹敗的囚城裡，翻攪出精彩的人心與人性？《青少年哪吒》雖然沒入圍有六個名額的金馬獎最佳影片，蔡明亮卻入圍了僅有四個名額的最佳導演，我直接聯想到當年也是作品落空、導演卻入圍的《熱血男兒》（港名：旺角卡門，1988）的王家衛；評審有時囿於影片的題材與格局，卻有無法忽略導演的手筆與天才，於是乎，出現了這種人比作品受肯定的結論。

1994：愛情萬歲

站在台灣新電影的健將在海外開將關土的建樹上，九〇年代崛起的台灣導演已不需筆路藍縷。《青少年哪吒》在獲得東京影展銅櫻花獎、都靈影展青年導演競賽最佳影片後，蔡明亮的第二部電影《愛情萬歲》（1994）直接挺進威尼斯影展正式競賽，並一舉拿下最佳影片，不僅繼侯孝賢的《悲情城市》（1989）為台灣擒下第二座金獅，也延續李安前一年以《喜宴》（1993）奪得柏林影展金熊獎的氣勢，更為他在台灣電影傳承與創新的接班位置上樹立了旗手地位。而儘管 1994 年金馬獎高手如雲，在王家衛（《重慶森林》《東邪西毒》）、楊德昌（《獨立時代》）、關錦鵬（《紅玫瑰白玫瑰》）、李安（《飲食男女》）、吳念真（《多桑》）的包夾下，《愛情萬歲》還是拿下了最佳影片和最佳導演。

嚴格說來，《愛情萬歲》有戲分的角色只有三個：楊貴媚飾演售屋小姐，李康生是靈骨塔業務員，陳昭榮是跑單幫的地攤小老闆。先是李康生偶然發現一間大廈屋子的鑰匙插在鎖孔忘了拔走，遂將它竊為己有。而這間屋子正好是楊貴媚負責脫售的房屋，一天晚上她遇見陳昭榮，互相有意，就帶他來這裡溫存，既省下開房間的錢，也互相保有隱私，不過陳昭榮卻趁機拿了這把空屋的另一支鑰匙。於是，一間空屋，三把鑰匙，關係就這麼產生了。日後，偷溜進來佔房而居的陳昭榮與李康生發現了彼此的存在，甚至變得有點像是朋友，而李康生對陳昭榮也產生若有似無的感情，但陳昭榮依然和楊貴媚進行速食性愛。最後，整個城市的寂寞，在他們身上爆發開來。

除卻這三角關係，《愛情萬歲》表面上著墨的不過是吃飯、洗澡、睡覺、上班……，蔡明亮從中取粹台北人的寂寞。無論是李康生自個兒跟西瓜玩的好笑，或是楊貴媚泡澡的那副慣性，訴說的無外乎這些。人口爆炸，孤獨和寂寞竟如此氾濫。所以片中出現一段含蓄又諷刺的插曲：陳昭榮自告奮勇開車載李康生隨便他要去什麼地方，結果李康生選了「納骨塔」，我們才發現原來納骨塔這個死人的住所才最溫馨、最有人情味的地方。盡職的解說員喋喋不休、語調高亢地介紹專為夫妻、朋友，甚至全家福設計的各種裝備，人死了反而更能親近，對照的就是活人們的疏離。哪像楊貴媚對每個看房子的客人說得口乾舌燥，卻看不出有誰在認真聽她講話。

既然如此，不要多餘的對白，不添任何音樂，都有了道理。空白，反而令我們去思考這扼殺人的寂寞。在氛圍的營造上，蔡明亮創造了台灣電影前所未有的手法，大膽而且創新。當時台灣電影開始從歷史的挖掘轉向對都市的探測，但大都有觀點混亂、抓不到重心的毛病；批判意念清楚的，又常過於冷感。蔡明亮反而層層疊進，愈到後頭卻愈見彼此共生共存的曖昧，以及創作者對角色的寬容哀憫，譬如它那著名亦充滿爭議的結局：楊貴媚和陳昭榮在空屋床上做愛，不曉得李康生就躲在床下。待楊貴媚走後，李從床下爬出，望著裸裡沈睡的陳，慾望灼得他眼神發亮，但他卻不忍也不敢追求這具軀體，只得輕輕偎過去，留下一個幾乎無痕的吻。而離開後的楊貴媚，車子突然發不動，頂著清晨在未完工的大安森林公園泥濘中步行，之後坐在表演台前的長椅，眼淚開始不聽使喚地落下，斜後方的老人始終顧著看報，對這個女人的哭泣無動於衷，直到影片結束。

這段結尾炸開前面一百分鐘的平淡，蔡明亮讓我們看到整座城市的冷漠是如何變成「不知不覺」（陳昭榮）與「知而無覺」（閱報老人）。就在揭穿這道瘡疤時，他還能以豐富的感情來包容壓抑住（李康生）和爆發出的（楊貴媚）靈魂。我極愛李康生在最後那道閃亮的眼神以及楊貴媚把妝都哭花的長鏡頭，因為此刻導演已從一個擅於觀察的社會家，變成敏感多情的藝術家，勇敢而熾烈地走近他的角色。蔡明亮用「低限」帶出了「孤獨」，「形式」即是「內容」；更要緊的是當他的同情達到靈魂的深處時，這已不只是台北的電影。許多我們生活在其中卻拙於表達的感受，都被他看穿並寄予同情，然而在撕去「台北」這個標籤後，這部作品依然能以突出的形式和深刻的觀察，進入世紀末的殿堂。

1997：河流

《河流》是蔡明亮從社會走向個人、從外在走進內心，甚至震驚不少原有支持者的關鍵轉折。苗天（父親）、陸弈靜（母親）、李康生（兒子）這組在《青少年哪吒》就已成形的家庭，在片中形同陌路。內心對同性充滿慾求的苗天，鎮日徘徊在速食店和同性戀三溫暖之間，追求短暫而黑暗的性高潮；陸弈靜平常在港式茶樓工作，面對無望的夫妻生活，也有一段婚外關係。年輕的李康生等同賴活著，某天在路上碰見多年不見的友人（陳湘琪）而無意充當了一部片的臨時演員，飾演漂在發臭的淡水河上的浮屍，演完以後，脖子得了怪病，苗天只好帶著他帶處求醫問神。就在到台中問卜的空檔，父子倆竟在同一家三溫暖裡發現彼此的性向。相對於在家的母親，絕望地發現丈夫房間漏水的情況已宛如災難；人倫的陣線，也在這對父子身上頃刻瓦解。

雖然《河流》缺乏《愛情萬歲》那樣豐富的社會性批判，角色亦孤絕至幾近象徵，但就蔡明亮作品的進展來看，它的出現十分合理，一個更內化、私秘的世界，一瓣瓣地被撥開。然而蔡明亮就算握有一把犀利的解剖刀，但他對角色的感性卻足以救贖他

電影世界裡最荒涼的時刻。《河流》的尾聲延續著父子亂倫的震撼，他卻以一個精彩的長鏡頭來作收：一夜難眠的父親告訴兒子「該回台北了！」就走出房間去買車票，兒子則無語地打開陽台門走出去，當我們正擔心他會想不開的時候，不過半晌，他又走回到鏡頭內，這時，人聲慢慢蒸發而上，似乎還帶著些許鳥語，陽光溫暖地灑下來，於是我們對空間的注意力從室內（父親對兒子說話）延展到了戶外（李康生走到陽台），光線從低調（室內）轉變成耀眼的自然光（戶外），開展式的作法擺脫了原訂的宿命結局，而留下一線希望，也暗示了彼此秘密的曝光，而這個不能說出的秘密，又與兒子的怪病互為表裡，意義豐富而蜿蜒。蔡明亮顛覆了人倫體系的不可侵犯，也為所有黑暗的情慾找到可以走到陽光下的寬容。

《河流》在柏林影展得了評審團特別獎，也入圍了金馬獎最佳影片，但這回導演卻沒份；同年也以同志題材揚威坎城的王家衛，《春光乍洩》反倒是提名了導演，影片卻槓龜。這一年在金馬獎殺出重圍的，是張曼玉主演的文藝經典《甜蜜蜜》和以獨立製片《香港製造》一鳴驚人的導演陳果。本來，得不得獎，向來不只是作品好不好的問題而已，所謂天時地利人合，也和制度的設計息息相關。蔡明亮一面繼續走向國際，也即將引爆島內電影獎的紛爭。

1998：洞

1998年的《洞》是蔡明亮第一部得到外（法）國資金的作品，劇情描述距離千禧年只剩七天的時候，台灣的某個地區不停下著雨，不知名的傳染病正在流行，無力防範的政府要求疫區居民撤離，並警告將不收垃圾、停止供水，但還是有人不肯離去。一棟像是國宅的公寓中，李康生正在午睡，卻被電鈴吵醒，門外的水電工說樓下漏水，叫他上來檢查，為了找出問題的水管，他在李康生的地板、也就是樓下住戶楊貴媚的天花板上，挖了一個洞，卻從此不見蹤影。於是這兩個住得很近卻互不相識的男女，展開了一段曖昧關係：陌生、敵對、偷窺、到夢裡的相惜。

蔡明亮對於空間的敏感，由來已久；也愈來愈摒棄傳統敘事的吸引力，而訴諸作者風格的自信與意念手法的沈練，在《洞》他更用了一個詭異的方式來串連——歌舞。稍有認識的人都瞭解，歌舞類型的意識型態多是正面且積極的，和蔡明亮低調陰暗的風格幾乎扯不上關係，但《洞》確確實實用了五首葛蘭演唱的歌曲，並且都達到歌舞片講求的「整合作用」，只不過他改變了作法與意義。一方面這些歌曲很反諷地對比了角色的個性和心理狀態，但又因為它們的不按理出牌，反而形成了一種疏離效果。而「洞」在本片的意象，也經歷了破壞、連接、窺視、溝通等等變化（甚至在一場李康生頑皮地將腿伸進洞裡的戲，帶著高度性暗示），展示了電影的意義未必非要建立在故事上面的其他可能性。尤其是最後李康生從洞口遞下一杯水、接著又把楊貴媚從紙堆拉上去的奇妙意象，把所有先前出現過的符號：葛蘭的歌、封閉的房間、水和洞，全部集合在一塊，卻組成了一個充滿感情的場景。而他將寂寞的人對於接觸的渴望，拍出宗教般的救贖力量，顯見他的不落言詮所具備的功力。

然而蔡明亮公開質疑當屆金馬獎評審團不少成員是上屆極力詆毀《河流》的人士反常留任，不滿其代表性與公正性而公開表示退出；之後又有兩位評審平路與吳乙峰也跟進不參與討論及投票。之後遭致四大電影團體（片商公會、戲劇協會、製片協會、演藝工會）共同發表聲明，要求金馬獎對其懲處，卻連帶促成金馬獎日後在評審辦法上的修正與漸趨完善，包括評審不得連任，電影基金會董監事與金馬獎執委亦不可提名自己擔任評審。這是因禍得福嗎？

2001：你那邊幾點

進入 21 世紀，蔡明亮的電影製作走入徹底的「獨立」。他成立了「汰魯霖電影公司」，與法國 Arena Films 合作拍攝《你那邊幾點》（2001）。他在本片開場以一顆完美的固定長鏡頭，交代苗天和家人同住一個屋簷下卻宛如獨居、食不下嚥的生活，而我們沒想到接下來這個角色就化為一罈骨灰，開始即是結束。父親死後，李康生莫名地害怕，半夜尿急也不敢走出房間小便。白天他在台北車站前的天橋賣手錶，即將出國的陳湘琪，因為看上他戴的錶而結下不解之緣。李康生只知道陳要去巴黎，某天心血來潮問了時差，於是把家裡的鐘全部調慢七小時，母親發現時鐘慢了，堅信是死去的丈夫回來看她，決定按照這個新時間生活，簡直到了歇斯底里的地步。而在巴黎的陳湘琪，則在不如想像的浪漫中，聽著旅館天花板傳來奇異的聲響。李康生為了巴黎而買了《四百擊》的錄影帶，陳湘琪卻在一座墓園遇見了《四百擊》的男主角尚皮耶李奧（Jean-Pierre Léaud）。

蔡明亮讓兩名主角李康生與陳湘琪只有兩場幾乎不帶情感的對手戲，而且都發生在台北車站的天橋。儘管蔡明亮過去的作品也曾以兩組平行線來互照、對比，但《你那邊幾點》卻只有手錶以及手錶隱喻的時間，牽起之後各自的發展。然而「時間／時差」於此片的意義，豈止是台北與巴黎的七小時而已！把時鐘調回到過去這個類似希望「時光倒流」的舉動，與其說是李康生對陳湘琪的好奇，不如說是對父親死亡的追悔。而媽媽（陸弈靜）在丈夫死後將一切徵兆都歸為丈夫靈魂回來的偏執與迷信，可笑卻又令人同情。而在巴黎陷入「失語狀態」的陳湘琪遇見對她伸出援手的香港女子葉童，並搬去跟她同住，當她鼓起勇氣用肢體坦露對葉童的好感卻遭遇挫敗，難堪之餘，更形成凝重的哀傷。

蔡明亮在《你那邊幾點》宛如集大成地總和了他過去電影的意象。李康生回到家裡，卸去陽台上的棉被，讓陽光灑入，令人聯想到《河流》的收尾。但更動人的是他接著走進父親房間，拿外套為母親披上，然後輕輕地躺在她身邊，陪著父親的遺照和床上的母親，我們終於見到一個過去在蔡明亮電影從未真正聚合在一塊的家庭，此時竟然溫和融洽地在這個小房間裡無言地溝通著。而在巴黎的陳湘琪一早拖著行李在公園掉淚，則讓我想到《愛情萬歲》的楊貴媚。當她累到在椅子睡著時，一旁玩耍的小孩調皮地拿走她的行李箱，當成小船放到湖上漂，而她渾然未覺，繼續沈睡。此時一個穿著大衣的男子好心地用雨傘勾起皮箱，為她解圍；當男子回頭，竟然是苗天。他究竟只是個長得像苗天的男子？亦或是陳湘琪向李康生買來的手錶帶來了他父親的鬼魂？似乎並不重要。其超現實的神奇魅力，直追《洞》的結尾。

2003：不散

蔡明亮在 2003 年和他的長期搭檔李康生一起推出《不見》和《不散》。原本是兩部短片計畫，最後卻被執行出兩部長片。和前幾部作品不同，這兩片是由他們自己出資拍攝，不僅沒有國外資金的挹注，甚至連輔導金都沒有。諷刺的是他們卻是當年國片票房的前兩名。但這並非意味蔡明亮電影的觀眾數量起飛，而是台灣整體電影生態跌入谷底的現實。而這些時常莫名背負票房罪名的創作者，反而成為時光洪流裡的中流砥柱。

李康生導演的《不見》由陸弈靜飾演一個找孫子最後找到靈骨塔的女人，對比了一個對祖父失蹤近乎後知後覺的青少年（張捷）；而蔡明亮的《不散》則是獻給老電影、老戲院、甚至老影迷的哀歌，影片描述一家即將歇業的戲院在放映胡金銓的《龍門客棧》（1967），蔡明亮刻意讓《不散》的劇情時間跟片中片幾乎同步。這當然不只是形式上的炫耀，當整部電影選在保有舊式風味但已停業的戲院拍攝，甚至安排《龍門客棧》男主角石雋在《不散》裡望著銀幕上的自己流下眼淚，懷舊與感傷之情，不言而喻。

陳湘琪在片中飾演跛腳的售票員，蒸了一顆壽桃還小心翼翼地一半送到放映間給李康生，暗示對他的好感，延續了《河流》與《你那邊幾點》所愛非人或情慾如寄的孤獨感懷。只是令人意想不到，破敗的戲院，如何能被製造出蜿蜒曲折的空間感來表達情慾的流動？這種對場面調度的敏銳，是蔡明亮極簡風格之外，令人難以企及的絕招；不依賴對話的結果，是教影片進行了 50 分鐘後才有第一句對白。剩下的則在影片最後，石雋遇到了在《不見》失蹤的老人（苗天）與小孩，但此時石雋、苗天突然回到他們銀幕下的真實身份，發出「真的沒有人要再看電影？也沒人記得我們了嗎？」的感嘆！《不見》和《不散》都入圍了金馬獎最佳影片，但敗給港片《無間道》。但《不見》的攝影廖本榕、《不散》的剪接陳勝昌卻突圍而出獲獎。

2005：天邊一朵雲

《天邊一朵雲》（2005）和《黑眼圈》（2006）其實是蔡明亮在《洞》之後、回馬來西亞沈澱時，就已構思的劇本，但他後來重拾寫了一半的《你那邊幾點》並且獲得國外片商支持先拍，加上《不見》、《不散》由小（短）變大（長），反而延後了這兩部片的面世時間。

2005 年在柏林影展拿下三座獎的《天邊一朵雲》是蔡明亮至今在台灣最賣座的電影。但與其說是耕耘有成或是影展加持，不如說是媒體炒作及其情色尺度的引人好奇所致。本片男女主角關係可說上承《你那邊幾點》和一部叫做《天橋不見了》（2002）的短片。《天橋不見了》描述陳湘琪從巴黎回來，但台北車站前的天橋拆掉了（蔡明亮電影常成為台北地景的最終紀錄者），原本在橋上賣手錶的李康生亦不見蹤影，變成一名 A 片演員。而在《天邊一朵雲》他們重逢、交往，陳湘琪卻要到最後一場戲，才發現李康生的秘密。

如果說「A 片」是最直接展示慾望、刺激感官的一種「演出」，那麼《天邊一朵雲》則質疑又嘲諷了這種定義。因為它一面讓銀幕下的媒體與觀眾團團轉地臆測本片在呈現時的「真實」程度，另一方面又刻意凸顯李康生與 AV 女優拍攝時，工作人員在旁邊灑水、抬腿、還得注意打光、擺放鏡位等等「更真實」的景況。不僅解構了成人電影在真實與幻想層面的矛盾，甚至讓色情變成荒謬的喜劇場面：男演員的不舉、眾人忙著找掉入演員體內的瓶蓋、甚至是滿身西瓜汁招惹來的螞蟻……。

蔡明亮曾寫道：「我從小就生活在一個對於身體羞於碰觸的家庭。」但他卻是華人導演中最無懼於展示身體的一位，然而這些身體卻又是他探索心理的媒介。《天邊一朵雲》的每個角色，幾乎都有變成爬蟲類、陽具、甚至死屍的扭曲時刻，而且彼此都失去語言（溝通）的能力；但肉體又像是一棟棟的建築，除了有出入口，還會老舊與頹圯。諷刺的是用身體賺錢的李康生，反而跟有情感交流的陳湘琪，沒有實際的性

接觸。直到最後急轉直下、陳終於發現李工作性質的時刻，蔡明亮以震撼、怪異、極其殘酷的方式，直探性交與愛情的界線：李康生用陽具撞擊著宛如死肉的 AV 女優，眼神卻望向發現真相而呆住的陳湘琪；然而當他拔出陽具射精時，卻整根直闖陳的嘴中。本片的收音（杜篤之、湯湘竹）清楚呈現了吞嚥、噎咽的細微聲響；而透過大特寫對照男人臀部粒粒汗珠的，則是女人最後滾落而下的淚滴。即使李康生跟陳湘琪終於「接觸」了，中間卻還隔著一道牆及一扇窗！這個結局讓人不由得感到難過，無關是否真槍實彈，而是那種百感交集卻沒有救贖出路的痛楚。對我而言，這是蔡明亮最絕望、暴力的一部片。

2006：黑眼圈

《黑眼圈》不只是蔡明亮第一部在家鄉馬來西亞拍攝的電影，也是應維也納慶祝莫札特 250 週年誕辰的「加冕新希望」（New Crowned Hope）計畫所邀，以《魔笛》為主題的創作。李康生在片中一人分飾兩角：植物人與流浪漢。流浪漢先是被騙子洗劫痛毆，然後被一名看似外勞的男子救起（由蔡明亮在吉隆坡夜市發掘的 Norman Atun 飾演），他對流浪漢悉心照顧，並且產生一股依戀之情。然而傷癒後的流浪漢卻和陳湘琪飾演的茶室女傭發生關係，女傭平日的工作則是照顧李康生飾演的另一個角色——植物人。植物人的媽媽，也是茶室的老闆娘（由馬來西亞演員蔡寶珠飾演）也被流浪漢勾起心中的慾望，和這個長得像兒子的男人發生糾葛，加上後來抓著陳湘琪的手幫植物人兒子手淫，流洩出的亂倫氣味，更讓片中的情慾態度更顯曖昧。各種「三角關係」讓簡單的人物呈現了複雜的糾葛。雖然《黑眼圈》的外在景觀，與蔡明亮過去作品截然不同，他把馬來西亞的「霾害」、金融危機所留下的建築工地、各種膚色語言交雜的族群寫真，都帶到這部作品裡；但是內心風景卻維繫了一貫特色，透過各種簡潔有力的意象，直指角色的孤獨渴望。

相較於《天邊一朵雲》幾近瓦解的人際關係與沒有出路的情慾，《黑眼圈》溫柔了許多。這回同性之情拍得尤其好，最後驚人的結尾，蔡明亮不但讓「兩個李康生」同處一室，並讓不得動彈的植物人成為唯一的目擊者，看著男男愛恨的糾葛，如何在女主角同時在場的時候，也能暗暗迸發。狹小陰暗的場景和極具技巧的打光，連一個轉身都有巨大的張力。而尾聲的長鏡頭，三具相擁的身體和彼此的愛情信物，同時浮現在暗黑如慾的水上。他們沒有身份、財富、地位，外頭甚至飄散著令人難以呼吸的氣體，但此時內心的渴望卻幸福地交纏著。如此超現實，卻也如此真切。從場景的運用到意象的複雜，都是一流手筆。蔡明亮不僅將現實裡的霾害變成了一種渴望接觸卻又無法結合的象徵，也說明了看似接近寫實主義的影像在他的巧妙運用下，如何超越表面意義，甚至達到形上的指涉。

這次返鄉拍攝，也讓蔡明亮有了《是夢》（2007）和《蝴蝶夫人》（2008）這兩部以馬來西亞為背景的短片，一個是應坎城影展六十週年邀請 33 位（組）導演各以 3 分鐘詮釋自己心中的電影院，他把童年記憶、如夢如真地交纏在一塊；一個是紀念普契尼 150 週年誕辰而以《黑眼圈》的蔡寶珠為主角，描述一個女子在賓館與男人歡愛後，在車站面對幾乎身無分文、愛情對象卻人去樓空的窘況。

只不過相較於《天邊一朵雲》肉體震撼，幽微曖昧有如深潭的《黑眼圈》如何打動人？與其說是考驗著蔡明亮，不如說是考驗著我們。2005 年我做金馬獎評審的時候，

已明顯感受到他的作品即使對某些專業人士而言也難免招致的不快（包含對其主題、節奏、手法、甚至是國際名聲的不滿與不解），雖然還是入圍了最佳影片，卻是幾經翻案才得以說服大部分同儕。《黑眼圈》就沒那麼幸運了，它在入圍階段的大挫敗，以及部分評審發言（譬如用片中的植物人來形容本片的技術層面等）經過流傳與詮釋，讓蔡明亮二度退出金馬獎。其實評審的喜好和品味本來就難以用同一個標準去期待，這大概是所有藝術競爭都必須面臨的真實。但我也瞭解蔡明亮的不滿和氣憤。

去年「金馬 50」出版了搜齊歷屆最佳導演及影帝影后的專書《那時·此刻》，我去訪問他，重提這件往事，蔡明亮強調他在乎的不是得不得獎，而是誰作評審、以及怎麼看待創作這回事（其實這就是永遠的爭議，雅俗共賞與曲高和寡）。他覺得唯一對不起的是當時的金馬獎主席王童。「我避不見面，因為我知道，只要見到他，我一定會軟化，放棄退賽，但這樣就凸顯不出問題癥結。」接著蔡明亮提到他去威尼斯參展的一次奇遇。某天他很早起，望著窗外海灘上打掃整理的人，其中有個抱著大石頭站立不動，看久了，才覺得那根本是座雕像。後來有人敲門叫他吃早餐，他叫對方也來瞧瞧，才一回頭卻發現石頭變成在地上，不知是真人還是雕像的，卻已遠在另一邊。

「我覺得是菩薩教我學會放下！」是因為這樣，才讓他帶著《臉》（2009）重返金馬獎嗎？蔡明亮突然惘然笑答：「因為當時新上任的主席侯孝賢來找我，我就回去了。當然，我知道人也改變了。」而《臉》正趕上金馬獎對影片語言及工作人員放寬資格的時刻，這部應羅浮宮邀請而拍的電影，有多達四位歐洲工作人員得到當屆金馬獎（包括美術與造型設計），而蔡明亮在最佳導演則以一票之差落馬，得獎的是《不能沒有你》的戴立忍。

2009：臉

如果要替《臉》擬個劇情大綱，應該可以說是：一個台灣導演在法國開拍跟《莎樂美》有關的電影，但家庭的變故、拍攝狀況的層出不窮，都讓整個作業因此延宕。雖然以《莎樂美》為本，但要到電影最後，你才會看到這個故事被異化地展演。那是飾演莎樂美的法國女演員蕾蒂莎科斯塔（**Laetitia Casta**）質問飾演導演的李康生：「你為什麼從來不看我？否則你一定會愛上我！」然後一把將他推入浴缸，李康生像被下了咒語般動彈不得，女星先在他身上蓋了透明塑膠布，繼而澆上如血的蕃茄（肉）醬，然後為他跳了一段沒有音樂的七紗舞。而原本胸膛起伏、不斷喘息的李康生，被女演員吻過後便像失去了氣息。女人捧起他的頸項，此情此景，透過聯想，接起莎樂美捧著拒絕愛她的施洗者約翰頭顱的意象。

但「莎樂美」除了是個由愛生恨的寓言，也是個「間接亂倫」的故事。希律王為了得到繼女莎樂美的愛（舞），不惜答應她任何請求。仔細推敲，亂倫的曖昧，也在本片流竄。在台灣這部份，李康生夜裡安撫陸弈靜飾演的母親，母親肚子鼓鼓的卻說不太出話，應該是長了東西又難以成眠，小康在母親腹部塗了軟膏，試圖減輕她的痛苦，母親卻抓著小康的手往更下面的方向伸去。在法國那邊，《莎樂美》的拍攝出了狀況，芬妮亞當（**Fanny Ardant**）飾演的女製片決定自己粉墨登場演出莎樂美的母親、希律王的第二任妻子，但飾演希律王的尚皮耶李奧（**Jean-Pierre Léaud**）卻在鏡子寫下「我不能愛你！」後倉皇而逃。芬妮亞當在銀幕下是法國導演楚浮（**François Truffaut**）的最後一任情人，宛若遺孀；而楚浮在電影上又彷彿造就尚皮耶李奧成為明星的父親

（他因主演楚浮導演的《四百擊》Les quatre cents coups 安端 Antoine 一角而留名影史，而《臉》則故意喚他作安端），原本沒關係的兩名演員，如果從楚浮所產生交集來看，他們在銀幕上扮夫妻，確實宛如亂倫。

因此，芬妮亞當在李康生房間看到《四百擊》劇照與楚浮專書時，忍不住說：「佛杭蘇瓦（François 是楚浮的名字），難道你也在這裡嗎？」此時，她究竟是片中的女製片家或是真實的芬妮亞當呢？

蔡明亮不只召喚楚浮的魂，當芬妮亞當翻著楚浮的書、肆無忌憚嘗起桌上的貢品時，母親／陸弈靜的鬼魂也坐在一旁吃起貢品。他還想招母親的魂啊！這恐怕正是本片的難度所在，不是鏡頭長度，而是從場面調度，到鏡頭與鏡頭、場與場的銜接，倚賴的是種近乎聯想的辯證關係。包括珍妮摩露（Jeanne Moreau）、娜塔莉貝葉（Nathalie Baye）和芬妮亞當這三位都演過楚浮電影的影后現身在沒有主人的宴會（也許楚浮的靈魂在場）彈唱《夏日之戀》主題曲。或是李康生與尚皮耶李奧接龍般地唸出彼此摯愛的導演。

從很多角度來看，《臉》應該都是蔡明亮最私密的作品。不只是大量蔡式意象如同簽名般地湧現，我們還看到他對親人的不捨（這部電影最後題名獻給母親）；同志情慾的追索（李康生和《潛水鐘與蝴蝶》男主角馬修亞瑪希 Mathieu Amalric 在樹叢中有場別出心裁的同志性戲）；他甚至讓陳昭榮、陳湘琪、楊貴媚等舊班底，在喪事這場戲以「家人」身份客串出現。恐怕都必須是他長期而忠誠的影迷，才有辦法睇出端倪而自得其樂。

2013：郊遊

我不曉得是否是羅浮宮破天荒邀請蔡明亮拍片並予以典藏，讓他對電影的藝術位置及展映方式有了全然不同的看法？其實，蔡明亮的裝置藝術早已經遊遍威尼斯、上海、金門、甚至故宮博物院。這幾年來，他把蔣介石銅像置於巨大的廢棄碉堡中，眺望出了《花凋》；由坎城短片《是夢》延伸出屬於故鄉和電影的記憶裝置；在宛如 MTV 小包廂內，用床墊（座椅）、衛生紙、垃圾桶與影像組合成《情色空間》；結合松山文創園區鍋爐房、中山堂舊椅子及其劇場作品《只有你》三名演員影像的《鍋爐裡的劇場》；絕大多數都和影像有著不解之緣，卻離平鋪直敘或因果分明的故事（劇情）更遠，而更像是時間、空間、身體與記憶的雕刻。加上他以李康生身著紅袍、低頭緩速，走出了《行者》（2012）、《金剛經》（2012）、《西遊》（2014）等多部短片以及舞台劇《玄奘》（2014）。這些作法，在他號稱最後一部劇情長片《郊遊》（2013）裡，得到更鮮明的聚焦顯影：更慢，更長，每場戲、甚至每個鏡頭，都像可以獨立，彼此又可轉身互照。

《郊遊》描述了一個在馬路舉建案招牌廣告的父親（李康生），帶著兩個小孩（李奕成頁、李奕婕）過著居無定所的生活。全片有大半情節幾乎就是吃喝拉撒睡，雖然沒有刻意煽情，但是當鏡頭逼視著車水馬龍中張著腥紅雙眼喃喃唱著「滿江紅」的李康生，那幾乎奪眶而出的淚水在陣陣襲來的風雨中，無須擺出憐憫姿態，就已教社會底層的苦與維繫尊嚴之難，無所遁形。而一顆平凡無奇的高麗菜，竟然可以成為小女孩對缺席母親的想像與替代，李康生對著蔬菜，從無感到移情、又是撕咬又是痛哭的表演，讓長鏡頭充滿驚人的魅（魄）力。先在威尼斯影展拿下評審團大獎的《郊

遊》，不僅讓蔡明亮再次獲得金馬獎最佳導演，也讓睽違十九年才二度入圍男主角的李康生，首度榮膺金馬影帝。李康生在蔡明亮電影的角色也從兒子變成父親，兩人累積的默契和信任，讓鏡頭與演技，交融得入木三分。

《郊遊》的鏡頭比蔡明亮過去的作品都要來得更長；觀者除了發現景框裡各種元素的排列組合意義與味道，也如同果陀般等待著，凝視著演員的凝視，好奇鏡頭外無以名狀的震撼究竟是什麼？而這種意義的多樣與不確定，也反映在敘事結構與選角上。

根據蔡明亮的說法，當他把這部電影當作最後一部劇情長片來拍時，也想把他愛用的三個女演員全都找回來：楊貴媚只演了開場那個鏡頭，對著兩個熟睡的孩子反覆梳頭——既像母親，又似鬼魅。而陸弈靜則是賣場主管，她發現流連在此的小女孩，女孩身上的異味一度讓她誤以為是冷凍櫃裡的生鮮出了問題，而她的介入方式，除了把女孩帶去梳洗一番，也在我們原本以為的尾聲出現，當李康生在狂風暴雨中強帶兩個子女登上小舟時，她從中攔截，救出驚恐的孩子。而之後敘事有如倒轉，又似想像，在一個先前從未出現過的場景裡，陳湘琪帶著兩個孩子為李康生準備蛋糕吹蠟燭，她是他的妻子嗎？但歡欣不見，彼此的漠然像怎麼也刷洗不乾淨的浴缸，她流著淚打算離去，他卻只能在酒精裡自我麻醉。即使緊貼在同一個畫面裡，再長的鏡頭都無法阻止分離。有趣的是這三名女子，既像是一個母親的不同分身，也可以是各自獨立的靈魂。

而蔡明亮電影裡的房子（建築），則有如人際關係的病徵：淹水、空廢、老化。就連可以光明正大進入羅浮宮拍攝的《臉》，他都直往類似五臟六腑的下水道或暗巷裡頭鑽，而捨棄光鮮亮麗的容顏。《郊遊》不僅充斥著廢墟、工地、公廁等難以安居的場景，就連家庭意象出現了，都黑暗斑駁得令人不安。當年那個離開父母、離開外公、離開馬來西亞的蔡明亮，依舊在光明與黑暗之間，尋找救贖。

結語

這些年來，蔡明亮不斷跟環境（政策、發行、獎項、評論、觀眾）對抗。時而天真，時而任性；有的成功，有的扼腕。跟金馬獎鬧了幾次認真的彘扭，但是當 2013 年 11 月 23 日那個晚上，五名女星出場介紹與他們合作過的最佳導演入圍者後，當陳沖、鄭秀文、章子怡、桂綸鎂把得獎名單交到楊貴媚手上，由她唸出「蔡明亮」三個字時，那掩面而泣的激動，證明他的發自內心的在乎；卻又比不上李康生終於拿下影帝剎那，忍不住躍起與親吻伙伴的至情至性。

無論是否就此封鏡，或是走進美術館，如果經典該由時間來決定；蔡明亮，這個跟台灣電影割割不開的名字，也該獲得他應有的定位了。

電影史及流派介紹

● 德國表現主義 Expressionism

表現主義(Expressionism)此字原為藝術史與批評的專用語，意指不再把自然視為藝術的首要目地，以線條、形體和色彩來表現情緒與感覺作為藝術的唯一目地。表現主義電影則發源於 1920 年的德國，此種電影中的演員、物體與布景設計都用來傳達情緒與心理狀態，不重視原來的物象意義。《卡里加利博士的小屋》(1919)即以運用這種手法而聞名。之後德國表現主義的風格影響到默片時代的一些好萊塢電影與 1940 年代的黑色電影，其它如希區考克與奧森·威爾斯亦受表現主義的影響。

● 形式主義 Formalism

文學、藝術或戲劇中專強調形式與技巧而不強調題材的表現手法。起源於 1915 年的俄國，因為莫斯科語言學圈及詩語言學會的成立，反對俄國革命前處理敘述材料的傳統方式，轉而重視藝術語言形式的重要性，逐步影響到當時的各藝術領域。在電影表現或分析上，形式主義強調不同形式的運用可以改變材料的內涵，剪接、繪畫性構圖與聲畫元素的安排都是形式主義電影工作者的興趣所在，如 1920 年代的普多夫金、愛森斯坦等均是此種主義的支持者。1930 年代中期遭史達林主義的壓迫而停止在俄羅斯的發展，但對後來的結構主義與符號學有很大影響。

● 印象主義 Impressionism

1920 年代法國的電影創作者路易·狄呂克團結一批有才氣的導演，如亞伯·岡斯、哲敏·杜拉克等與一些在商業電影上已取得成就的電影導演，想在影片公司老闆出於商業考量而拍攝的影片中進行改革，以提升在一次世界大戰後日漸衰微的法國電影。但其努力沒有得到製片們支持，1924 年狄呂克死後運動即告失敗。一些人走向商業片，另一部份則走向前衛派道路。由於狄呂克的一些理論與創作概念與後來法國前衛電影運動有緊密聯繫，所以印像派電影大都被認為是前衛電影的前奏或直接歸入前衛電影。重要作品有岡斯的《車輪》(1922)、狄呂克的《狂熱》(1921)杜拉克的《西班牙節日》(1919)等。

● 超現實主義 Surrealist film

1920 年興起於法國，主要是將意象做特異的、不合邏輯的安排，以表現人類潛意識的種種狀態。路易斯·布紐爾的《安達魯之犬》可以算是早期超現實主義電影的經典作品。而超現實主義電影的興起旨在反抗寫實主義與傳統藝術，領導人安德烈·布列東的一篇宣言中提到：「一種純粹的心靈自動作

用，在此作用之下，試著以語言、文字或其它任何方式，來表現思想真正的運作情形。」後來超現實主義成為實驗電影與地下電影的重要源頭，如美國的瑪雅·黛倫與肯尼斯·安格。

● 新寫實主義 Neorealism

二次世界大戰後在義大利興起的一個電影運動。主要代表人物有羅貝多·羅賽里尼、狄西嘉、魯奇諾·維斯康堤等。這類的電影大主題大都圍繞在大戰前後，義大利的本土問題，主張以冷靜的寫實手法呈現中下階層的生活。在形式上，大部份的新寫實主義電影大量採用實景拍攝與自然光，運用非職業演員表演與講究自然的生活細節描寫，相較於戰前的封閉與偽裝，新寫實主義電影反而比較像紀錄片，帶有不加粉飾的真實感。不過新寫實主義電影在國外獲得較多的注意，在義大利本土反而沒有什麼特別反應，1950年代後，國內的諸多社會問題，因為經濟復甦已獲抒解，加上主管當局的有意消弭，新寫實主義的熱潮於是慢慢消退。

● 法國新浪潮 New Wave

原本是沒有嚴格界定的新聞性用語，指 1958 與 1959 年間一批法國新導演所拍攝的格調清新，頻頻獲獎的首部作品。後則被廣泛運用，概括了法國 1950 年代末、1960 年代初期的新電影製作與創作傾向。這些新導演有很多都是《電影筆記》雜誌的影評人，如高達、楚浮、夏布洛、侯麥、李維特等。他們崇尚個人獨創性，表現出對傳統電影的高度自覺，並用其作品體現「作者論」的風格主張，不論是題材還是技法都與傳統電影大相逕庭。混合利用傳統電影類型與好萊塢導演風格，來實驗剪接與結構上的新形式。由於重視拍攝的自由度，往往只憑綱要性的腳本拍攝，喜歡即興與自發的拍攝方式。而其主題上則帶有存在主義的色彩，如亞倫·雷奈的，《廣島之戀》與高達的《斷了氣》均是這類影片。新浪潮這個詞自從 1950 年代末至 1960 年代初與法國結緣後，常被拿來形容其他國家新興的電影製作活動和電影復興現象。如捷克、匈牙利的新電影，1960 年代的波蘭與 1970 年代的德國新電影。

● 左岸派 Left bank group

1950 年代末出現在法國的一個電影導演集團，因成員都住在巴黎塞納河左岸而得名。他們是亞蘭·雷內、安妮·華妲、克里斯·馬克、亞蘭·羅布格利葉、瑪格麗特·莒哈絲和亨利·柯爾皮等。但「左岸派」實際上並沒有組成一個「學派」或「團體」，他們只是一批彼此有長久友誼、藝術趣味相投，並在創作上經常互相幫助的藝術家。他們基本上可分為兩類：一類是從事電影創作較久的導演，如雷內、華妲跟柯爾皮；另一類是以從事文學創作為主的，如馬克、莒哈絲和羅布格利葉。由於他們在電影方面的成名之作都是在

1950年代末和1960年代初問世的，如雷內的《廣島之戀》（1959）和科皮爾的《長別離》（1961）（兩片均由莒哈絲編劇），雷內的《去年在馬倫巴》（1961）（由羅布格利葉編劇），華姐的《克麗歐五時到七時》

（1961）等，加上他們的影片也十分講求個人風格，不拘首傳統的電影語法，因此他們的作品常常也被歸入「新浪潮」電影。實際上，「左岸派」導演的影片和《電影筆記》派導演的影片有很大的不同之處，那就是：一、「左岸派」導演只把專為電影編寫的劇本拍成電影，而從不改編文學作品；二、他們一貫把重點放在對人物的內心活動的描寫上，對外部環境則採取記錄式的手法；三、他們的電影手法很講究推敲，細節上都要修飾雕琢，絕無潦草馬虎的半即興式的作風；四、他們的影片具有更為濃重的現代派色彩。

● 第三電影 Third Cinema

泛指第三世界電影工作者所製作的反帝、反殖民與反種族歧視、反剝削壓迫等主題的電影。其具體主張由古巴導演費南多·索拉納斯與奧大維·傑提諾在1970年代初期合寫的《邁向第三世界電影》(Toward a Third Cinema)一文，他們稱資產社會依其封閉與被動的藝術觀所拍攝的電影商品為「第一電影」，作者電影、巴西新電影、表現主義電影等強調個人經驗的作品為「第二電影」，「第二電影」是第一電影的一條出路，但是已是體制的極限，而在革命中產生，與體制對抗的電影則是「第三電影」，亦可稱為解放電影與游擊電影。這兩位導演強調「第三電影」必須是製作體系無法吸收，且異於體制的須要。在《邁上第三世界電影》一文中，作者提到：「攝影機是影像/武器的無窮徵收者，放映機則是一秒發射24格的步槍。」

● 直接電影 Direct Cinema

指以寫實主義電影風格拍成的紀錄片，和「真實電影」的攝製有許多共通處，如以真實人物及事件為素材，客觀紀實的技巧，及避免使用旁白敘述等。直接電影和真實電影的唯一差別，在於直接電影視攝影機為安靜的現實紀錄者，以不干擾、刺激被攝體為原則；真實電影則使攝影機主動介入被攝環境，時而鼓勵並觸發被攝者揭露他們的想法。

● 真實電影 Cin'ema v'erit'e

1950年代末開始的，一種以直接記錄手法為特徵的電影創作潮流。代表人物有法國的尚·胡許與美國的大衛·梅索。這些倡導者自言他們的靈感來自蘇聯的吉加·維多夫的「電影真理報」，較大的差別在於真實電影的事件更完整與單一，因此更具有劇情片的情節。製作方式上，以直接拍攝真實生活，不事先寫劇本與用非職業演員，影片由固定的導演、攝影師與錄音師三人完

成為其特點。法國與美國的真实電影最大不同在於法國可讓導演介入，如尚·胡許的《夏日記事》(1961)，而美國的真实電影則強調導演置身事外，不干涉事件進行。這樣電影拍攝手法要求導演能準確的發現事件與預見戲劇性過程，攝製動作要敏捷與當機立斷，而這種方法必然限制了題材的選擇方向，因此純粹意義上的真实電影的作品很少。而真实電影的最大意義在於它給一般劇情片的創作提供一個保證最大限度上的寫實性。高達在他很多電影裡面進行主觀介入是直接搬用真实電影的方法。

● 德國新電影 New German Cinema

1960年代初出現在西德的一次旨在振興德國電影的運動。1950年代西德隨著經濟的復甦電影亦蓬勃發展，但內容逃避現實，貧乏單調，1950年代末到1960年代初電影業陷入低潮，連國際影展的參加資格也沒有，受到當時法國與英國等國家新電影的影響，便產生了德國新電影。1962年的「奧伯豪森」西德短片電影節中，有26位導演一起發表了「奧伯豪森宣言」，發起人大都是只拍過短片的年輕導演，宣稱要與傳統電影決裂，要運用新的電影語言並且從陳規陋習、商業伙伴與某些利益團體的羈絆中解脫出來。不過宣言運動開始的前三年由於資金缺乏，只拍出一部電影。1965年取得政府協助，成立「青年德國電影管理委員會」資助青年導演拍片，到1967年總共拍了20多部電影，並在國際影展中獲得肯定，因此德國新電影聲名大噪。但這初期的德國新電影並沒有法國新浪潮那種輕鬆放任的感覺，反映的世界不是毫無希望，但也沒有明確出路，因此在國內不受歡迎，很快又限入危機。1975年新電影運動再次出現高潮，原因是政府的資助法作了更改，變得有利於青年導演；電視臺開始資助年輕導演拍片；1971年之後，德國創辦了自助性的電影攝製與發行機構「作家電影出版社」與「新德國劇情片製片人工作協會」；美國大片商也注意到德國新電影並開始投資。而更重要的原因是這時期出現許多人材：法斯賓達、荷索與溫德斯等。他們的作品在藝術上富有特色，在國際上也獲得很多肯定，但是在國內仍不受歡迎，於是第二次高潮又再次陷入沉寂狀態。1979年新電影運動再次復興，這得力於法斯賓達的《瑪麗布朗的婚姻》與雪朗多夫的《錫鼓》在國內票房上成功，使德國新電影擺脫國際上得獎而國內不賣座的局面，1979年之後運動聲勢更為浩大，成為西德電影的主流，在人們心中已成為一個流派的標誌。

布拉格來的魔法師—捷克電影

一、捷克電影奇蹟（捷克電影黃金時期）

（一）背景

1. 捷克在 1960 年代初期，出現了一股改革氣息，電影在這個文化重生的趨勢中，扮演了一個積極的角色。這些年輕導演多數畢業於捷克國立電影學院（FAMU），熟悉義大利新寫實主義、波蘭學派、法國新浪潮，這股力量在 1963 年到 1967 年達到巔峰，在國際影展、甚至奧斯卡，獲獎無數。雖然蘇聯集團並不接受這些捷克新潮電影嘲弄、批判的風格，但在其他地方，他們幾乎和法國新浪潮一樣具有影響力。
2. 1966 年至 1967 年間，捷克政府企圖重新控制文化政策，官方也攻訐一些自由色彩的作家，並且禁演了幾部電影。待 1968 年「布拉格之春」後，蘇聯坦克開進捷克，也宣告黃金時代提前夭折。除了少數離開捷克到西方繼續創作的導演，大多只能轉往其他工作發展，或被禁演的命運。

（二）代表導演作品

1. 伊利曼佐（Jiri Menzel）以【嚴密監視的列車】（Closely Watched Trains / Ostre sledované vlaky, 1966）揚名國際，本片以性愛笑話嘲諷歷史與當局，純粹的荒謬場面，混合以嚴肅的議題。他 1969 年拍攝的作品【失翼靈雀】（Larks on a String / Skrivanci na niti）至共黨垮台後才得以解禁，並獲得 1990 年柏林影展最佳影片金熊獎。
2. 米洛斯福曼（Milos Forman）以【金髮女郎的愛情】（Loves of a Blonde / Lásky jedné plavovlásky, 1965）、【消防員的舞會】（The Firemen's Ball / Horí, má panenka, 1967）描述性愛的挫折感、無能的官僚體制，引發更多爭議。後來他到好萊塢發展，並以【飛越杜鵑窩】、【阿瑪迪斯】獲得兩屆奧斯卡最佳導演。

二、革命與新生（新世代的捷克電影）

（一）背景

1. 1989 年，絲絨革命（velvet revolution）後，捷克共產黨垮台，布拉格成為舉世觀光客最愛拜訪的美麗之城，隨著開放而來的衝擊與改變，除了反映在布拉格日新月異的發展，人民價值觀的調整外，也反映在他們的電影創作裡。
2. 民間的獨立公司如雨後春筍般興起，尋找資金的難度取代過去的審查制度，以及外國影片加入市場競爭後的生態丕變，都是過去捷克影壇沒有面對過的課題。在經歷過一段時間的適應，以及捷克新生代影人紛紛以作品嶄露頭角，特別是【遊子】（Kolya, 1996）在三十年後又為捷克帶回一座奧斯卡最佳外語片，捷克電影破浪而出的姿態，從九〇年代末期到二十一世紀初，引起國際影壇的高度關注。

（二）代表導演與作品

1. 楊斯維拉克 (Jan Sverak)：自 1992 年入圍奧斯卡最佳外語片的處女作【青青校樹】(The Elementary School) 就已經被視為「捷克新浪潮」的重要傳人。1994 年，他連續推出兩部截然不同的作品，一部是充滿獨立製片味道的公路電影【搭便車】(The Ride)，一部是創下當時捷克影史最高製作成本紀錄的科幻狂想電影【光纖電人】(Accumulator 1,1994)，除了充分展示他求新求變的高度原創力，也底定他做為捷克九〇年代電影領導者的氣勢。奧斯卡最佳外語片【遊子】將他的聲望推到最高點，但也讓他在潛沈五年後，才推出【烈日長紅】(Dark Blue World)。近作為【布拉格練習曲】(Empties)。
2. 楊霍布雷克 (Jan Hrebejk)：2001 年以【分道不揚標】(Divided We Fall,2000) 入圍奧斯卡、讓人大為驚豔的楊霍布雷克，前一部作品【甜蜜的永遠 (原譯：一屋兩家三代情)】(Cozy Dens,1999) 即已展現大將之風，這位兼容嘲諷與溫情的年輕作者，國際聲譽日隆，直追楊斯維拉克。他日後的幾部作品如 2003 年的【誰來為卡夫卡塑像】(Pupendo)、2004 年的【甜蜜布拉格】(Up and Down) 都曾在台北電影節放映。傳言他原本是捷克大文豪赫拉巴爾 (Bohumil Hrabal) 小說【我曾侍候過英國國王】(I Served the King of England) 的導演人選，但最後這部作品卻由老牌大師伊利曼佐完成。有些不察的觀眾常把他和楊斯維拉克搞混，甚至誤為一人，其實兩位都是目前拔尖的捷克導演，也是實力相當的競爭對手。
3. 維拉迪米爾米卡雷克 (Vladimir Michalek) 執導的【秋天裡的春光】(Autumn Spring,2001) 亦能看到捷克電影獨特的幽默感。

分道不揚鏢 近乎完美的捷克悲喜劇

聞天祥

「分道不揚鏢」這部以納粹佔領捷克後期為背景的电影，描述一對不孕但幸福的夫妻，原本以不介入的方式看待整個時局，但是當舊猶太老闆的獨生子從集中營逃出來投奔他時，他收容了他；在此同時，一個過去的同事，現在是投靠納粹的小幹部，卻總是不預期地來拜訪他，但明眼人一看，就曉得這個賣國賊覬覦的是她漂亮的老婆。於是一間小公寓，遂成為不同陣營不預期聚集、驚險狀況不斷發生的大舞台。

講二次大戰、納粹與猶太，相信對許多觀眾而言已經是老掉牙的東西了。然而「分道不揚鏢」卻從這個老題材裡面，把人情世故的普遍性與高段的藝術技巧熔為一爐，拍出了一部笑中帶淚、在雅俗之間拿捏成功的精彩電影，遠超乎表面故事所能想像。

特別是在一些極危險、甚至難堪的場面中，導演楊霍布雷克還能洞穿其中的可笑，像是為了把猶太友人藏在原本用來偷藏食物的小儲藏室，兩夫妻只好把整頭豬搬出來吃掉的無奈場面；或是女主角佯稱懷孕而拒絕納粹走狗的剝削，而老公明明「沒種」，只好請求藏在衣櫃背後的那個猶太人「協助」.....。戰爭所帶來的磨難以及沒人所能倖免的議題，在這部沒有任何實際戰爭場面被呈現的作品裡，藉由升斗小民的日常行為與喜怒哀樂，顯得更加真實。

我猜想這樣的作品很容易被形容為捷克版的「美麗人生」。如此聯想雖然合理，卻完全忽略了捷克本身電影傳統的獨特個性和楊霍布雷克的驚人才華。

「美麗人生」雖然在以喜劇精神看待戰爭與死亡上，獨樹一格，但相對的，除了主角以外，其餘角色與觀點的單薄，也顯而易見。「分道不揚標」最精彩的卻是在豐沛的黑色幽默之外，那種舉重若輕卻紮紮實實的道德複雜性與人性寬容度。除了捷克，大概很少國家的電影能在回顧自身斑駁的歷史記憶時，還能如此自我解嘲又入木三分的。

這可以從一九六三至一九六八年間被譽為「捷克電影奇蹟」的許多優秀作品以及他們的文學、戲劇中見到。「分道不揚標」把這個特質發揚光大又不失創意，因此救人的夫妻不至於成為像辛德勒一樣的人道主義樣板，而我因為找不到適當措辭而用「納粹走狗」形容的男配角，其實是個令人難以討厭的角色，而被佔領的捷克百姓也不見得是無辜的受難者而已。

當電影最後讓我們看到戰勝者的報復嘴臉；以及男主角抱著別人的骨肉，彷彿看到已死的猶太老闆和因逃兵而被殺的納粹男孩一起玩牌，還跟他打招呼時，本片衝破種族與陣營藩籬的寬容意旨，幾乎找到完美的註腳而不落言詮。今年捷克卡羅維法利影展的主席說捷克電影最近又找回過去的光榮傳統，不是沒有依據的。

文學 / 電影：忠實與背叛？

在文學作品中，詩成為波浪；在電影作品中，波浪成為詩。

--尚米特里『電影美學和心理學』

1. Andre Bazin 『電影是什麼？』非純電影辯一為改編辯護（遠流）

1. 黃建業 『潮流與光影』電影/文學；文學/電影（遠流）
2. Louis Giannetti 『認識電影』第九章 文學（遠流）

一般觀眾喜歡把電影評價標準制於戲劇和文學層次，這種武斷的誤解常基於兩個原因：

1. 受好萊塢傳統劇情電影影響
2. 對電影作為一項「綜合藝術」特質的誤解

「忠實」是不可能的？

1. 貝拉巴拉茲『電影理論』：

反對改編的根據是：如果把一部優秀的藝術作品的內容納入到另一種藝術形式，只會帶給原作傷害。

真正的藝術家只會把原著當作未加工的素材。

2. 喬治布魯斯東『從小說到電影』：

電影改編的只是小說的故事梗概，小說被看做一堆素材。所以傑出的小說和根據這部小說拍攝的影片的質量，並沒有必然的聯繫。

3. 安德列巴贊『電影是什麼』：

改編是藝術史上的習見作法。

根據原著小說，通過電影形式，構造一部次生的作品。這不是一部與小說「相比」的作品，或「無愧」於它的影片；而是一個新的美學實體，它彷彿是由電影擴充的小說。

4. 巴贊並沒有駁倒那些重視支持電影純潔創造力的支持者，只不過更高居遠眺地站在更廣闊的歷史空間和文化關係去省思這個問題。所謂「忠實」已然是一份藝術倫理和文化領域中的理想性要求。

改編（以下分類只是程度不同，其實並不那麼界線分明）

1. 鬆散改編（Loose）：黑澤明【亂】、王家衛【東邪西毒】
2. 無修飾改編（literal）：賴聲川『暗戀桃花源』、張愛玲小說改編的電影
3. 忠實改編（faithful）：詹姆斯艾佛利 vs. E.M.佛斯特【窗外有藍天】、【墨利斯的情人】、【此情可問天】

電影發明一百多年出頭，擺在幾千年歷史的文學面前，自然像個襁褓中的嬰兒；然而電影百年來的強勢發展，又和文學之間產生了諸多愛恨交織的關連。

簡單來說，電影在成長的過程中，借鏡文學，乃是難免。從最簡單的觀影習慣來講，即使到現在，絕大部份觀眾所描述的「電影」大都只停留在所謂的「劇情」，就說明了從文學而來的敘事觀念仍然主導觀眾對文本的認知。正因為文學的浩瀚，當電影剛開始尋找自身性格與定位的時候，改編文學為電影，則成為普遍的情形。

苦口婆心的批評家們為了捍衛電影的獨立性，有人不惜反對改編。較具遠見的理論家們如匈牙利的貝拉巴拉茲則認為：「特定的內容只有通過特定的藝術形式來表現才最合適。」講明了也就是說：「如果它以文學形式表現已臻至高峰的話，那它恐怕很難改編成同樣出色的電影。」因此巴拉茲接著說：「如果把一部真正優秀的藝術作品的內容納入另一種不同的藝術形式，結果只能給原作帶來傷害。」他倒不見得真的反對改編文學為電影，只不過：「應該把原著當成未加工的素材。」剩下的，就是如何從電影的藝術角度來省思觀察素材了。

更有啟發性的見解應該是法國理論家巴贊說的。他提出了：「改編是藝術史上的習見作法。」他在一篇名為「非純電影辯」的文章裡，洋洋灑灑地舉出繪畫、雕塑等其他藝術形態彼此相互啟發、借鏡的例子，來說明改編並不代表衰退，相反的，它是成熟的標誌。另外，他更以布烈松根據布蘭諾小說改編的『鄉村牧師的日記』為例，說明電影有可能既忠實地反映原著精神，還維繫自己的獨創性，電影跟其他文藝媒體的締結邦交，並無損其尊嚴，還往往充實了它過度年輕的傳統。

關於這些洞見的演變及申論，讀者可以參閱巴贊的『電影是什麼？』，遠流出版社有發行大陸學者崔君衍的譯本；另外，台北電影資料館館長黃建業的影評文集『潮流與光影』裡的「電影／文學；文學／電影」一文，也有清楚的脈絡可循；不再贅述。

文學與電影的頻繁交流已成既定事實，對文學界來講，其實有益無害。一個不滿意關錦鵬拍的『紅玫瑰白玫瑰』的觀眾，不太可能遷怒張愛玲的小說。亦即改編成電影後的成績好壞，作家根本不必負責（有時甚至得到同情），反之電影還可能帶來意想之外的讀者來親炙原著。唯一放不下的應該是害怕自己的創作精神經過「改編」這層藝術手段後，會不會變得「四不像」，到底是自己的心血結晶，總免不了先染上一層詮釋的主觀。即使像張毅編導的『玉卿嫂』，雖然堪稱所有白先勇小說改編成影像後最精彩的一部，但電影對角色心理的詮釋，卻也不見得符合原作者的心意：白先勇筆下的容哥少爺帶點同性戀情結地看待玉卿嫂和慶生宛如老鷹抓小雞的情慾關係，但張毅改編後的結果，卻變成容哥少爺對玉卿嫂有著更多的同情而接近戀母情結。白先勇可能看得心頭淌血，觀眾叫好的卻大有人在，也說明了「作者」與「讀者」角度的歧異。但如果你以為請原作家擔任改編的角色，或許就能皆大歡喜？那又過於樂觀了，因為作家如果只從文學的角度去思考劇本，而荒廢電影的特性，那編出來的只不過是影像式的註解，又何必多此一舉呢？

不過確實許多好作品因為電影的青睞而重新獲得重視，或者更正確一點說，是擴展它原本的讀者群。比方 E.M 佛斯特的小說就因為八〇年代大衛連、詹姆斯艾佛

利先後把『印度之旅』、『窗外有藍天』、『墨利斯的情人』搬上銀幕，而讓佛斯特多了許多英文系以外的讀者；1992年他的巨部傑作「Howard Ends」被詹姆斯艾佛利拍成電影『此情可問天』並在坎城影展及奧斯卡大放異采的結果，更讓國內同時有兩個出版社搶譯原著，諷刺的是其中一本出自台大教授的譯筆早已完成多年，只是出版社當年一直觀望不前，不肯印行，等到電影上映，時機來了，才想到把舊稿拿出來編印上市，卻發現弄丟了一整章，而急著找譯者翻箱倒櫃補齊遺缺！而當年台灣新電影風起雲湧，不少傑作都是根據小說改編而來，片商不分青紅皂白，以為「錢途」在此，紛紛搶買兩大報文學獎得獎小說版權的奇特風潮，也不過十幾年前的事情啊！

再看看目前的書市，美國市場的暢銷小說家們，許多都直言不諱希望作品能被改編，不僅帶來更大的海外賣埠，豐厚的權利金也是一大原因。而跟隨小說被改編為電影而堂堂進入台灣擁擠書市的例子，也不勝枚舉。想想『將軍的女兒』厚達近千頁的篇幅，要不是電影上檔，搭配劇照出書，恐怕出版商也興趣缺缺。而本來就是暢銷作家的史蒂芬金，從1976年『嘉莉』被成功改編搬上銀幕後，沒有一本書不是同時兼顧電影市場的，而隨著『綠色奇蹟』的賣座，原著的賣相也極被看好。不過最神奇的還是『天才雷普利』，已經接近「古董」的原著，因為重新被搬上銀幕而又燃起讀者對「雷普利」系列犯罪小說的興趣，而在中文譯本來不及跟風的情況下，很多書局乾脆先把英文版擺出來應急了。電影在本世紀發展中相對於文字的部份強勢，由起可見。

不過，電影也不是因為賣埠龐大就只能一副凶神惡煞的。今天，我們可以輕易列出一長串電影大師的名字，不論以其對美學形式的開發，亦或是人性問題、社會問題的關注，都有資格跟偉大的文學家平起平作。然而更有趣的現象發生了！過去，文學改編成電影，似乎天經地義；現在，卻有愈來愈多從電影變成的文學，而它們在書店裡的擺放位置甚至比傳統純文學還要鮮明。不信的話，你可以很輕易地找到『變臉』、『致命遊戲』、『絕命大反擊』、『空軍一號』、『新娘不是我』……，請注意書頁上的作者，幾乎都會註明「小說改寫某某某」、「電影劇本某某某」，如果你再仔細一點翻看扉頁的英文，或許寫得更清楚了，這些小說都是根據電影改寫的，也就是先有電影，再有小說，跟傳統從文學到電影的次序剛好顛倒。

更有趣的例子是007，眾所皆知最早的007電影都是根據伊恩費萊明的小說改編，然而費萊明早在1964年去世，他遺留的系列小說也不夠007拍到十九集，有一大部份的007電影其實都是原創劇本，只不過「詹姆斯龐德」這號費萊明創造的角色，一直不變。所以如果你現在在書店看到007第十九集『縱橫天下』的小說，你可以靠近一點，小說作者雷蒙班森並非原作者，他是根據尼爾普維斯和勞勃韋德的電影劇本改寫成小說體的。國內有沒有這種情況？有的，目前以美食專欄作家著稱的韓良憶就替易智言導演的『寂寞芳心俱樂部』寫過小說版，作家林黛嫻甚至替柏格曼編劇的電影『善意的背叛』寫中文小說，更是特例。『心動』、『聖石傳說』在書店擺出來的附屬文字商品也琳瑯滿目，只不過它們究竟是不是文學，從包得密密麻麻、故弄玄虛的膠套外表，我也看不出什麼端倪。而隨著公共電視連續劇『人間四月天』的叫好叫座，蔡登山紀錄民初文人「韻事」與「軼事」的同名著作「人間四月天」，也從以往的冷門書類成為暢銷書籍，風潮所及，就連「徐志摩全集」、「林徽音全集」、甚至徐志摩原配張幼儀的回憶錄「小腳與西服」都成

了「洛陽紙貴」！影視媒體的魅力驚人，而從影視衍生而出的另類文學創作，也就不難想像了。

諷刺的是幾年前，羅賓威廉斯主演的『野蠻遊戲』在臺上映，根據電影寫的小說擺在書店最醒目的位置，而原著『天靈靈地靈靈』這部經典兒童文學，卻連個影子都找不到。講清楚一點，電影『野蠻遊戲』明明是根據『天靈靈地靈靈』改編的，電影上映時，卻又有一本畫蛇添足的小說版『野蠻遊戲』來喧賓奪主。這說明了商品化社會下的奇特運作模式，『天靈靈地靈靈』如果不加個封條說它是『野蠻遊戲』的本尊，大家根本不知道（就像茱莉亞羅勃茲主演的『絕對機密』上映後，書名取為『鵝鵝檔案』的原著小說也立刻加張側條告訴讀者這就是『絕對機密』的原著，『大河戀』也發生過這種情形），而做為電影分身的小說版『野蠻遊戲』，則擺明了是要賺取電影賣座之餘的附加價值。

而觀眾為什麼看了電影還要買根據電影劇本寫的小說來讀呢？有人是怕沒看懂電影，問題是你以為「讀」過詳細劇情，就代表「看」懂電影了嗎？也有人愛屋及烏，所以是以收藏的態度來買電影小說的。這使我突然想起自己小時候也喜歡看一本叫做「電影小說畫報」的雜誌，裡面有許多新片的劇照及演職員表，然後加上類似短篇小說的劇情詳述，當時會看這種刊物多半是「望梅止渴」，沒錢看電影，藉電影小說和劇照自行幻想罷！現在的觀眾大可不必如此。

至於該如何看待這些由電影改寫而成的文學呢？借用朱天文的一句話：「讓小說歸小說，電影歸電影。」當初她的用意是希望大家就電影論電影，而不要拘泥在原著是怎麼回事；現在也可以倒回來用，大家不妨從文學的角度來省視目前眾多由電影改寫而成的小說，到底擁有多少文學價值呢？