

第三個時期的中國電影
北京 台北 香港
學生電影 錄像 滙展

參展院校及系別	北京	北京電影學院	台北
國立藝術專科學校電影科		世界新聞專科學校影劇科	
中國文化大學影劇組	輔仁大學	大眾傳播系	香港
香港浸會學院傳理系		香港中文大學傳播及新聞系	
香港演藝學院科藝學院電視科		香港理工學院設計系	

第三個時期的中國電影
 北京 台北 香港
 學生電影 錄像 滙展

展出日期	一九八八年七月二十五日至二十八日	地點
香港浸會學院大專會堂	放映日期 每日下午二時至	
四時	四時半至六時半	八時至十時
研討會	高等院校的影視教育	影視創作與專業教育
學院派與影視工業	主辦機構	香港浸會學院傳理系
地址	九龍窩打老道二二四號	電話 三三九七二八二

目錄

謝志偉	獻辭	1
林年同	前言	2
專論		
林年同	吳漢霖 電影新文體——對“八八系”現象的闡述	5
黃奇智	培育有情人	10
史文鴻	電影寫實主義的知識及社會價值	12
盧偉力	電影·政治經濟學·學生電影	17
馮炳輝	個人電影——電影解放論初階	21
李天鐸	檢討當前台灣的電影教育	26
教育機構介紹		
北京	北京電影學院	37
	北京廣播學院	41
台北	中國文化大學戲劇系影劇組	43
	國立台灣藝術專科學校影劇科	
	世界新聞專科學校電影製作科	
	政治作戰學校影劇系	
	青年中學影視科	
香港	香港演藝學院科藝學院電視系	48
	香港浸會學院傳理系	
	香港中文大學新聞傳播系廣播組	
	香港理工學院設計系	
創作手記		
蘇國雲	反摹擬沉思——試尋“人工神話”的電影的創作規律	53
鄭麗貞	從《互古》說起	55

馮炳輝	我看《花果飄零》	57
霍婉冰	《覺仁》斷想	62
李偉文	《幾段》——創作手記	65
麥永祥	《境》的形成——導演創作筆記	67
彭耀光	《Eye》——從敘事到場面	70
譚健深	《絕》創作筆記	86
王炳雄	《葡萄》創作筆記	88
影片簡介		
北京部份		92
台北部份		112
香港部份		130

獻辭

謝志偉

香港浸會學院傳理系的電影電視專業是香港高等院校中唯一系統地提供影視教育的學術單位，過去十多年，為本港的影視工業培養了大批的專業人材。

我們很高興有這樣的一個機會，同學們的作品能夠和北京、台北各個電影院校的製作進行交流，互相觀摩，彼此交流教育與學習的心得。

歷史是要發展的。中國電影電視的推陳出新，要有新的人材，要有新的觀念。過去我們的電影電視教育工作證明是一個培養適當人材的方法。希望通過這次觀摩活動和電影教育的研討，能進一步加強電影電視人材的培養。謹祝滙展成功。

前言

林年同

一、

前年秋天，大伙聚在一起，合指算算，我們學院傅理系自從一九七二年創設電影專業以來，也快有十五個年頭了。每年同學畢業，都會自發地組織，公開發表畢業作品，讓社會人士評賞。我想，這樣的活動，既然每年都要舉行，倒不如就借個機會，擴大範圍，將十年來畢業同學的作品集中起來，檢討一下我們在教學上和學習上走過的道路。

恰巧在這個時候，北京電影學院的謝飛院長經過香港，去美國考察，順道到我們系來，了解教學上的情況，他對我們的想法很支持，答應將北京電影學院同學們的作品也送來展出，交流觀摩。後來，台北的朋友也表示有興趣，願意選送學生作品參加。這個計劃，校方亦表示支持，同意撥款，使構想中的影展成為可能，如期在今年七月舉行。這是影展的緣起。

二、

為什麼影展叫“第三個時期的中國電影”呢？關於這個提法，我有些設想。

首先，這個提法適用的範圍比較廣闊。

中國電影歷史發展的分期，是一個相當複雜的史學問題。北京中心論，容易忽略台、港兩地的電影成就。自我中心，無論站在那個系統立論，都容易以偏蓋全。現存的史書，無論中文、外文的專論專著，都有這個

通病。北京程季華、李少白、邢祖文編著的《中國電影發展史》（一九六三年），雖然只寫到四九年以前，但是斷代的劃分，並沒有照顧到香港電影歷史發展的規律。台北杜雲之編寫的《中國電影史》（一九七二年），戰前的綱目，基本上受程著影響，香港部份只提抗戰那個階段，四九年後只寫台灣、香港的電影事業。這樣寫，和外國人的中國電影史著述恰恰相反，例如美國陳立（J. Leyda）的《電影：中國電影與觀眾述要》（一九七二年）、蘇聯托洛普采夫（S. A. Toropolzhev）的《中國電影史概論（一九六六—一九六六）》（一九七九）、法國貝漸隆（R. Bergeron）的《中國電影，一九〇五—一九四九》（一九七七年）、《中國電影，一九四九—一九八三》（一九八三/一九八四年），幾乎只寫中國大陸的電影，分期的根據，自然以大陸電影的發展為主。

最近有一個流行的提法，說陳凱歌、田壯壯、張藝謀這些導演羣為“第五代”。這個提法不但不科學而且極封建，它其實是宗法思想的一種表現。最近有一個法國人讓—米歇爾·佛羅東便有“第八代”的戲言（見北京《當代電影》，一九八八年第一期）。用這個“代”數計算台灣、香港的導演，就更加尷尬。我認為用“第三個時期的中國電影”這個提法，可以避免許多不必要的論爭。

第三個時期的中國電影，是泛指一九七

九年以後大陸、台灣、香港以至海外華人創作的電影。這期間的中國大陸，文人電影（例如《曙光》、《城南舊事》、《邊城》、《鄉民》）與影人電影（例如《一個和八個》、《黃土地》、《獵場扎撒》）平衡發展，各領風騷，各擅勝場。影人電影在台灣（例如《海灘的一天》、《玉卿嫂》、《戀戀風塵》）、香港（例如《父子情》、《投奔怒海》、《鬼馬智多星》、《似水流年》、《胭脂扣》）、海外（例如《尋人》），幾可謂一枝獨秀，遙遙領先了。

“影人電影”作為一個時代的電影標誌，大抵能統一海內外各個地區中國電影的藝術現象。

第三個時期的中國電影，影人電影是一個重要的現象，學生電影又是其中一個帶有特殊意義的分支。幾乎可以說，影人電影都有電影學院的背景，創作觀念大概在學生時代已經形成，探本溯源，都可以在少作中找到根據。北京電影學院田壯壯的導演章法，張藝謀的攝影風格，早在八二年的畢業作品《小院》裏已經孕育出來了。現在台北張復欽追隨侯孝賢，施明揚追隨楊德昌，不都是在文化大學時期拍《鄉間記事》、《車正在追》時已經表現出來了？

事實上，和體制內的電影比較，學生的作品，除了長度比不上，論藝術質量，實在不遑多讓，北京韓剛拍的《中彩》（一九八五年），直可以和文人電影《駱駝祥子》、《城南舊事》分庭抗禮。一些例子，還有更大的突破。北京王洪海拍《過去，我是夢》（一九八五年），在大陸的電影發展史上，簡直可以說出類拔萃。在香港浸會學院出現的一九八八年的電影系列，馮炳輝拍的《花果飄零》、王炳雄拍的《葡萄》、彭耀光拍的《眼》、霍婉泳拍的《覺仁》、李偉文拍的《幾段》、麥永祥拍的《境》、譚健深拍的《疤》等作品，對電影的本體、電影的造型手段、電影的敘事學，以至電影的工藝、電影的文化、電影各個層次的意義系統的

思考，在中國電影發展的歷史上，都有極其深刻的意義，似乎尚未見有這麼集中地出現過。

“八二班”，“八五班”現象（北京電影學院）、“八八年系列”（香港浸會學院）是整個第三個時期中國電影文化中的重要現象。這些現象的重要性，並不因為它們只是在電影院校內發生，而沒有什麼價值，不值一提；相反，孕育影人電影的電影學院，它的創作，也是中國電影發展史上重要的組成部份。有些時候，還是主要的組成部份。

三、

“北京——台北——香港學生電影、錄像匯展”是這類性質展出活動的第一次嘗試，它向我們展示了影人電影的少作，提供了這個時期影人電影的電影觀，影人電影的發展線索。

我們很高興這些影片及錄像可以在我們學院裏匯集展出，感謝北京、台北、香港的師生，能夠出席這次盛會，綏首一堂，和香港的朋友們一起，共同探索電影發展歷史上第三個時期的中國電影。我們相信，這是一個有意義的聚會。

一九八八年七月六日

專論

電影新文體 對“八八系列”現象的闡述

林年同·吳漢霖

“八八系列”現象

當前香港的電影，正面臨極大的危機。這些危機具體地表現在影片的敘事結構、電影語言、風格手段、意識形態和生產制度各個方面。從教育的角度來說，我們認為有必要對這個危機作出積極的回應。

大體上說，有兩種可行的回應方法：一種取法現代主義，一種取法後現代主義。取法現代主義，在創作方法和理論上都是非歷史主義的，這種方法追求原創性，目的在推陳出新；取法後現代主義，強調文化遺產的批判繼承，多數情況下，會通過現代主義的方法對傳統文化解構，達至一種超越的抽象繼承，是一種肢解拼合、兼收並蓄的文藝觀。

我們覺得，傅理系的同學最近對這個電影危機的回應，是以後現代主義為參照系的。特別是八八年畢業班一系列的創作，這種傾向就更加明顯。這種現象是第三個時期中國電影文化中一個特殊的現象，我們不妨稱之為八八系列現象。

八八系列現象的教學基礎

八八系列現象不是一個混雜的現象，同學們對電影的思考和認識是有著一種共通的契合的，他們的作品表現了一個共同的電影觀念體系。而我們認為，這個體系的確立，和一種人文主義的教學方法有關係。

在學習過程上，特別是創作課程，我們強調學生的自主性，目的要讓他們建立一種非功利性的思想形態，鼓勵學生以一種非概念性的、非預設性的方法進行創作、鼓勵創作過程中的不斷反省與思考，容許對作品的最後存在形態作出調整。因此，不但要求學生學習電影表現的習慣語，同時要對這種習慣語言體系進行不斷的和反省。

八八年的同學，創作上主要參照史特洛布(J.-M. Straub)的工作方法，通過影像和聲音去討論，去體現意識形態的問題。我們不要求學生在創作實踐之前就進行概念化的決定，而是希望學生從作品生產實踐中按步前進，形成一個特定的影片／觀眾的意識形態系統。

具體說來，這個教學方法可以歸納成兩個要點：一個是理論上寬容度的培養，一個是批判上寬容度的培養。

先說理論上寬容度的培養。所謂理論的寬容度，就是對理論、思潮及基本知識的廣泛吸納，務使學生在處理具體問題時能夠比較有彈性地應用一些方法學和知識論。

因此，在教學上，我們着重二十世紀東西方文藝思潮、美學觀念、和東西方文化傳統的評價，特別是通過文化現象去了解傳統，讓他們有一個足夠的理論空間去進行反思和自省。以下舉一些八八系列的例子。

譬如說彭耀光拍的《Eye》，明顯地，

這是一部在現代主義的基礎上，對現代藝術進行解構活動的影片。錯位組合是這部影片的方法學，它有意識地對影片的結構進行破壞。影片的開端，有這樣一個鏡頭：男子背着鏡頭向窗外張望，鏡頭慢慢拉近後復從窗外推出，誘導觀眾把視點轉移窗外，若有所尋，但是出乎觀眾的意料之外，畫面竟然沒有展示任何能夠產生意義的元素，便立即轉入另外一個場景了。換句話說，影片的剪接點並沒有建立期望中的任何意義的體系，任何有意義的關係點。這是一種場面調度的錯位。影片作者又在畫面背後配上陣陣的海浪聲，做成怪畫的錯位。導演還構思了另外一個場景：片中人物從電梯走出來，遇上了另外一個人，正當攝影機反方向拍攝「另一個人」的正面時，觀眾看到的卻是原來那一個人，這是一種視點上的錯位，觀眾不能從單一的視點系統出發，一廂情願地掌握鏡頭的組合規律。

很明顯，影片有意地拆解了西方電影創作理論中的“縫合說”（Theory of the Suture），目的不在於提供一個對應現實的意義系統，正好相反，影片通過了形式系統的解構，反璞歸真，重新回到電影歷史的初始形態，回到電影歷史的起點上。

麥永祥的《境》，創作上的參照系是存在主義哲學。他用新表現主義的造形手法，去刻劃一個人在封閉空間中的存在方式。影片用了一個框架：人物一出現，框架就接踵而來，他在框架前後徘徊，來來往往，臨末，人物企圖走出框架，卻怎樣也沒有料到，框架外還有框架，這個框架卻原來是電影的框架。存在主義強調命運的無可奈何，人注要在封閉的空間內孤獨地掙扎，權力的框架令人最痛苦。影片那種新表現主義式的佈景和燈光結構，要刻意突破現實主義對自然權力的潛在認可。

顯然，框架是象徵體系中一個表意的中介，它的引進，反映了影片對存在方式的重新思考，對世界思潮確立一條出路。

霍靜嫻的《幻》，是一部佛洛伊德／雅各布遜／拉康（Freud - Jakobson - Lacan）心理分析學的影片。影片的開場和終場，基本上採用對剪的方法，目的在建立女性空間和“其他人”空間之間、個體與羣體之間對立的兩性關係。是一種性別的對立。基本上，女主角身處的空間是一個“壓抑”的空間，當其他人出現時，影片都用獨立的鏡頭來處理，造成畫面空間上女主角永遠站在一個與其他人對立的位置上：當“其他人”正而望着鏡頭，作出冷漠的表情時，觀眾的“偷窺慾”和“認同感”也就受到壓制了，它轉化成了女性視點中“自戀狂”的肆虐形態，銀幕成了慾望壓抑的象徵，視綫成爲《女賊》（漢·班昭）意識的組織者。影片發展到中段，這種壓抑得到提昇：女主角走進空白的房間，找到了一面破裂的鏡子，她以悲哀和嘲笑兩個面貌出現，鏡子中的“她”，充分反映了被壓迫下的女性的分裂形態。往後一組鏡頭，她跑出了走廊，看見自己的母親和童年的形象。影片交替地運用了主觀鏡頭和客觀鏡頭，配合空洞的音響效果和緊密的剪輯節奏，把投射與認同的兩種矛盾心理，具體地呈現出來。破裂的鏡像正是分裂的主體，它彷彿向我們提了一個問題：是傳統的“女性”，還是當代的“女性”？

這些影片表現了創作者對當代理論和文化思潮的關心和追求而各有對象。如果沒有理論上的寬容度，就會限制各種可能性。

再說批判上寬容度的培養。

所謂批判的寬容度，就是創作過程中的反省和思考。從實踐中對理論進行批判、反省、思考、調節是教學上主導方針。學生不但要對作品的思想內容作出思考，更重要的是要對影片的形式系統反覆地重新認識。

創作實踐的教學，我們特別強調學生在造形經驗上的觸覺。布烈松（B. Bresson）的創作方法是一個特別的參照系。布烈松借

用了塞尚（P. Cezanne）的造形方法：通過空間的塑造，回到物象本身的形態，對影片中各種藝術因素的自然組合，進行重新的理解、認識、掌握。這是一種“塑造”（Modelling）的技巧；透過不斷的排演，對存在的形態重新組織，在解拆與組合的過程中培養觸覺。

布烈松的方法，基本上是造形經驗上的重新發現的過程，這種方法能夠在創作上向同學提供批判的寬容度。

譬如說馮炳輝拍的《花果飄零》，就是一個很好的例子。影片對傳統的創作方法進行了積極的反省，在現象的處理上自成一個獨立的系統。畫面上沒有“傳統電影”意義上的人物、時間和空間，沒有可以確立的敘事觀點，沒有故事情節，連所謂場面調度也沒有，可以說，什麼都取消了。儘管影片放棄了在電影藝術上久已建立的“意義生產的系統”，但影片卻充滿訊息量：畫面雖然是靜止的，卻流著一種最原始的、微微變動的生態影像，顯示了宇宙的初始形態。而影片的聲音，卻聯系着對中國歷史、對中國文藝觀、對中國人的本性的一種反響；音樂部份選用巴洛克時期的作品，把觀眾帶到西方啓蒙思潮——五四文化根源的時代，叫人發思古之幽情。

《花果飄零》顯示的是一種對事物的重新認識，對物象本質的形態，對畫面、聲音、音樂各個藝術層次相互作用的“簡單”、最“原始”的理解。這種創作方法，得之於批判的寬容度。

王炳輝拍的《葡萄》，在演員造型的表象處理方面也是採用了布烈松的工作方法，即是說通過不斷的排演，讓演員的行為和動作的意義，漸漸呈現出來，發展成一種自生的存在形態。影片最後一個鏡頭是這樣處理的：空間中，鏡頭搖下見男主角坐在地上，鏡頭往另一個空間移去，男主角又在那裏出現了，漸漸在畫面裏隱沒。男主角的兩個行為，“臥着休息”和“從房間的另一端窺視鏡

頭”這兩個動作，在演員的演出時是兩個相聯的動作，但是在單鏡頭的場面調度下，卻成爲了兩個分立的、不相關的、解拆的“動作”。人物的造型經驗來說，這是對一種存在的觸覺的掌握。

其實，批判的寬容度，表現在創作裏，就是對現實本質的反省，對電影表現現實的過程作出反省。八八系列的作品，普遍地表現了一種“形式的寫實主義”。例如霍婉冰的《覺仁》，基本上是從本體上掌握破碎的現實，將片段的、支離的現實重新組合，還原一個有“整體性”的“現實”，將它作爲一個對存在進行反省思考的基礎。影片有這樣一場：覺仁在窗內呆呆臥下，看着外面的世界，利用電子儀器的特點，泛開了一片黃黃的色調，景物也因曝光過度而顯得模糊了。這樣的一個場景，視覺上是有點兒“超現實”的，可是，畫面上的形式處理，卻又是一個不折不扣的現實，一個對於覺仁的表象世界來說的現實。錄像中，覺仁的現實，並不是單純“現世”的事實，而是與“歷史”結合在一起的現實。其中穿插的若干文革的歷史表象，企圖用抽離的方法建立一種沖擊性的象徵，正是爲了配合覺仁的生活與歷史的聯系：一個特定的現實，即個人在生活之中的現實，與歷史相結合的一個現實。

學習上的批判的寬容度，目的是要訓練同學在面對現實時，懂得拆解。

“八八系列”作品的特色

八八年的同學，在上述的教育基礎上拍出來的影片與錄像，也許並未形成一個完整的創作體系，但卻有着相同的理論基礎、有共通的創作特色。我們認爲，這也可以構成一種新的電影文體、新的電影風格。大致來說，這種新的電影文體有下面三個特色。

第一、這是一種“形式寫實主義”的風格。“形式寫實主義”，是對傳統現實主義

的一種回應，它放棄那種從視覺、聽覺表象上模仿現實的現實主義，改用一種現實界存在體之間的形式關係，作為影片的基本結構方式。例如《境》這部影片，人與環境的存在關係，不是用故事或情節來提示，而是用人為的框架和框架的重疊來顯示現實中經驗的和權力的結構。這樣一來，就不是一種以此物代彼物的“比喻”，而是一種以相同的形式系統處理的“自在物”的錯位方式。

音樂上，演奏者可以對同一旋律作不同調子的演奏，音樂學上稱為“移調”。儘管移調後演奏的音符與原來作曲家所寫的不同，但聽眾可以聽到一個相同的旋律，儘管其中因調性不同而有所差異。這個問題就是音符之間的音程和時間的關係，當這個關係不變，不論用任何調子演奏，出來的都是一個旋律。

“八八系列”中的“形式寫實”，正是一種從現實中體現出生活流動的旋律，用“移調”的方式把這個旋律置於影片之中，讓觀眾透過觀看影片，體驗現實的生活意味。例如譚健深的《疤》，正是用一種淡樸的寫實主義，把回憶的敘述和生活的流動結合，和諧地體現於影片之中，替一種“移調”的意象化寫實主義開創一個新的起點。

《葡萄》的字幕，穿插在場景之間，正好給鏡象的各個段落下注腳。對現實的不斷沉思和反省，表明作者在現實中不斷與生活溝通，這種溝通的方式使《葡萄》成爲一部優秀的“形式的寫實”的作品。

第二、“八八系列”的作品，都以一種“脫體”的方式對電影現象進行“解構性”的理解。所謂“脫體”，就是將表象各個元素之間的關係，從一種權力的統一性中解放出來。在《Eye》這部影片中，音畫之間的不配合、鏡頭之間的不聯接、敘事觀點之間的不協調、主體與故事及事件之間的錯體關係等等，都是一種“脫體”的現象。這些電影元素的“脫體”，是針對既存體制中的電影觀念的一種解構手法，通過這個方法

，電影元素之間的“必然對應性”的關係，就有一種突破。

又如影片《花果飄零》，人物的聲音所表達的內容、音樂與畫面的意象結構，在表象的層面上都是“脫節”的。不過，這種“脫體”的現象，卻又在一個形而上的“形式”層面上得到統一。影片的第二段，由男聲敘述一個關於中國民族苦難的夢，但畫面上卻是一片黃沙，一片碧空，只有一棵樹。“美麗”的風景似乎與苦難的歷史格格不入，但那棵長滿嫩葉的樹幹，卻直往上伸，追趕着飄浮的白雲，配上韓德爾的音樂，構成了一個現代中國人對二十世紀苦難中國歷史的回應，是憂患意識的觸覺。影片透過傳統體制的解構，用脫體的美學手段，企圖重新建立一種新的藝術存在形式。

第三，普遍傾向“超越論”。作者與影片和現象之間的關係，不是一種感官的關係，而是一種形而上的感通的關係。“八八系列”的作品都盡量避免商業片影中簡單化了的崇高的觀念。它們不從實體出發去表現實體的抽象形態，而是從實體的超越開始，把事件和故事抽象成象徵的體系，通過實體的形而上的存在和藝術表現手段的聯繫，掌握存在的根本形態。《葡萄》一片就採用了大量的移動鏡頭，把現象經驗從物體的物理形態中抽象出來，以影機的運動強調意識的漸動，強調影機的機械設置與意識機制之間的轉化過程。影片並不是要對任何一種哲學體系進行理性的討論，它只不過是一種感覺，一個心象。導演並沒有刻意玩弄電影語言，引導觀眾接受任何“超越性的結論”。相反，是形式上做成的超越意識。老子說：「道可道，非常道；名可名，非常名。」“八八系列”之中，都是透過不定性來顯示共相的。《Eye》、《幻》、《境》、《花果飄零》，都沒有任何特定的形相和身份，影片中的存在體，正是“非你非我”但又“亦你亦我”。這也許可與魏晉人的靜觀美學逕相呼應。

“八八系列”小結

從“八八系列”現象中，可以看得出來，同學們對生活都有一定的關心。在理論和文化思想上的思考和反省，更往往結合到與人的存在的急切關懷上。藝術上，他們也是急切要尋找根源的。

正如當代意大利美學家巴利尼（R. Barilli）所說，現代主義追求原創性（Originalita），後現代主義追求根源（Originale）。“八八系列”現象基本上與後現代主義有關，有不少共通之處。對於生長在香港的這代人來說，追尋根源也有兩個可能的選擇：一是尋找中國文化傳統，一是吸收西方近現代文化。在這個問題上，同學們有個別需要，例如王炳雄、霍靜嫻、霍婉冰的作品，很明顯地嘗試通過現代主義的方式重新掌握西方文化的傳統；麥永祥和馮炳輝，則較為偏重中國文化的精神，在西方當代思潮的影響下，對傳統文化解構、轉化、吸納。

可以這麼說，“八八系列”創造了一個新的電影文體，它代表着生活在香港的“影人電影”工作者在後現代主義的道路上探索。他們的探索標誌着第三個時期中國電影可能發展的新的方向。

一九八八年夏

（此文由馮炳輝根據林年同、吳漢霖先生的討論筆錄。）

培育有情人

黃奇智

有人批評我們今年這班學電影的同學們的作品說，觀念和意念都有了，就是欠缺了情，所以，還未能真正的感人。

也因為聽見這樣的批評，情之有無這個問題最近我想得很多。拍電影涉及創作，搞創作的人而作品裏沒有情，那就是徒具形體而沒有靈魂，那作品還能成立麼？

因此我把同學們的作品重新細看，發覺他們並不是純然的沒有一絲兒「情」。他們之中部份的人興趣比較廣，閱讀的範圍也比較闊，因而他們的作品裏就比較地多了一些情趣。比如說，他們會很刻意地各自根據心儀的視覺流派找尋外景場地或在攝影棚裏造景。他們選的題材有的是因為閱讀了某文學或哲學著作有所感應才發展開來的。他們影片裏的配樂，有的特地選擇巴羅克時期的西洋古典音樂，有的選擇較前衛的當代作曲家如Karlheinz Stockhausen或Meredith Monk的作品。這一切都說明他們不但是「無情」，而且還充滿了「情趣」的情或是「情緻」的情。當然，這跟「感情」的情和「人情」的情，還是有着分別的。

在香港這樣的環境裏，能培養出幾個有這樣的情趣的人來，也許已算是不容易的了。實際上，在學院制度下，能做到的人概也只能是這樣的限度。情，特別是感情和人情，並不是能訓練出來的東西；這些都太倚賴先天的條件和個人的經歷及際遇了。而且香港的社會風氣很功利，生活節奏又如此緊迫

，加上地方環境狹窄，中學教育又偏重考試成績等等好多的原因，學生們的「無情」倒彷彿是理所當然的。

所以我的注重「情」的培養這個想法，很多朋友都認為是太理想主義，不切實際。事實上，在我自己的「性情」的追求中，也體會到「情」的滋生在這個社會環境裏的不容易。我是喜歡到野外去遠足的；表面看來，這是一項令人心身舒暢，飽受大自然靈氣薰陶的賞心樂事。可是在實際參予遠足活動時便會發現，行友們大多是志在一個限定的時間內走畢全程而不志在遊山玩水、舒暢身心的。這樣一來，大家在一輪舟車勞頓之後便低著頭只管在山路上飛跑；要是在路上遇上迷人的風光想停下來瀏覽的話，就得要冒險掉隊的危險了。這樣子的情狀，在一個層面上，正好也說明了「情」的培養在這地方的難以實行。

然而上步之內豈無芳草？在這匆匆忙忙，滿有目的性的「無情」行列裏，記憶所及，也不是完全沒有「有情人」的。投入了教學這些年裏，稱得上「有情」的同學算上多，但屈指算算倒也有好幾位。這些同學中有的對意識形態和理論哲學特別鍾情，有的對美學和創作問題非常留心，對創作的實踐也非常熱中、非常投入。世情和人情，他們也許還需要更多的人生經驗去磨煉，但他們做到的一點是：在匆忙的人生路上發現了能吸引住他們的事和物，也願意為這些事和物

佇足，付出了感情細細玩味和理解。這最基本的「情」，就是以後的人生和連帶着的感情能豐富下去的重要基礎。

在這裏，「情」的問題也令我想起了跟走路有關的一則漫畫。那是原籍加拿大的漫畫家 Russell Brockbank 的一幅作品，上面畫了一輛轎車，載着塞爾開往墓地去。車來到岔路口，司機不知道該走那條路，便停下車來問。站在路邊的農人告訴他說：「直往前走快一點，可是另一條路美麗一點。直往前走者，是直挺挺延伸到地平線的一條大路，除了電線桿，兩旁甚麼都沒有。而美麗一點的那條路，迂迴曲折、林木幽深、小橋流水，還有遠遠近近，起伏連綿別有情緻的崗嶺。該走那條路呢？答案恐怕是見仁見智。但身為一個搞創作的人，我會選擇那迂迴曲折，美麗一點的路。」

上述的同學們，不管他們最終會不會依然從事創作，選擇的都是迂迴曲折的路。這些年來我們系裏的電影和錄像專業的畢業同學中稱得上「有情」的，大部份在離校之後都有出洋深造的打算。他們有的先進入了影視行業，賺一點錢作路費。有的乾脆完全離開了影視行業，跑到別的行业裏去體會一下新的經驗，然後才重新回到自身的媒介的研究去，繼續跟喜愛的媒介「談情」。這樣的後果，從純粹的實利立場來看大概有點矛盾，然而站在人才的培養立場上，這又是否真正徹底的「賠本」呢？

從來談起電影，我都很強調一點：學電影的人興趣應該博而不應該專，因為電影是綜合藝術，涉及的層面相當複雜，所以學電影的人應該多方面探索，多一點涉獵。不走大路而抄進曲折的小路去「尋幽探勝」，無疑就是給自己多一點涉獵的機會，因為路途既是曲折了，探索的需要就更大。這樣子在彎路裏走，就得更提起精神，注意路上的一草一木，摸清楚這陌生的環境。這其中自然就多了好些磨煉，而「情」，不管是「情趣」的情或是「人情」的情、「世情」的情，

也會漸漸的積累而豐富起來。

也只有這樣的「有情人」，事情才看得深，看得遠，想法也更靈活，有創造性，而且懷着深情看世界，對人對事甚至對物都會多一份關懷。這樣的人，我覺得，沒有甚麼理由是「賠本貨」。所以，當一位同學踏進學院的門時，我們也許就應該開始讓他瞭解，這世界上除了直挺挺地通往地平線的大路外，是有許多有趣的小路可以走的。我們大概亦該讓他知道，生命裏是有選擇，是可以為一些自己鍾情的事物暫時停下腳步來的。

而對於今年這班即將畢業的電影專業同學，我想我應該對他們有多一點的信心，因為，像我在開頭指出的，他們並不是純然的沒有「情」，而是有了一點「情趣」的基礎，可以在上邊發展下去。至於「情」的培養，相信所有訓練創作人才的學院一直都是做着這些事情，在這裏不再累贅了。而我的特別強調「情」，也許真的是我自己的一廂情願，把這「情」字看得太絕對，太理想吧。

電影寫實主義的知識及社會價值

史文鴻

序言

一般電影理論工作者，通常強調電影藝術的價值，單着重電影這種藝術的技巧及文學或美感的成就，而忽略了電影是種極多元的藝術，也包含知識及社會價值，這兩點和藝術創作不可分割，否則就犯了理論上的「偏食症」，偏袒了一些電影創作的方向，輕視了一些方向，成為教育及電影評論上一種大忌。（註一）

本文會嘗試首先分析這種「偏食症」的起源，這和電影這種傳媒的發展史不可分割。隨之會處理評價電影的一般原則，再把討論收窄到知識及社會價值等和「藝術價值」的關係。我相信這些討論可以提示給讀者、筆者的信念及立場。全文的討論是分析及論辯式的，只有這樣才能為價值問題提供一個牢不可破的基礎。

電影的簡單二元論

電影是種畫、音的綜合藝術，當然是結合了文學、音樂、建築、攝影、舞蹈、戲劇等的藝術，但對一般理論工作者來說，他們會簡單地把電影藝術看成是一種二元組合：一方面是電影的內容，這內容和傳統文學的內容相關連，它需要是一種故事或戲劇的成份。我們甚至可以說，這種對內容的要求——即故事及戲劇性——還停留在古典的戲劇心理學的框框中，就像亞里士多德要求悲劇要

引發憐憫和節制、喜劇要會心的喜悅一樣，觀眾從那樣可以得到一種心靈的滿足，亞氏稱悲劇可帶來心靈的宣洩，喜劇可給人一種對生命的悅納。（註二）

強調這種電影內容的電影理論工作者會關心劇本創作，極力提高電影劇本的故事及戲劇性。這其實也是電影藝術中一個極重要的成素，（當然不是唯一必要及充份的成素），事實可說明這點是正確的，因為我們在日常接觸的電影，絕大部份是故事片，好像電影沒有故事根本不能存在一樣。若我們參考Walter Benjamin的見解，我們可認識到這是藝術的「寄生形態」的遺留，電影的出現，最初是強調自己獨特的科技，可以更方便地傳遞傳統的文學及戲劇形式，因而成了文學及戲劇的一種新的形式上的延展。其實每一種新傳媒出現，初期都會以「寄生形態」發展，電影要取替文學及戲劇、電台要取替音樂會、綜合舞台小表演（Cabaret），電視要取替電影及一些大事件的現場參觀。（註三）

當然電影不單只是文學及戲劇，電影的技巧，使電影有自己獨特的藝術形式及表現手法。這成了我們討論問題的第二方面：電影是一種技巧，一些理論家稱這為「電影語言」，當然我們要小心這只是一種賦比的說法，「電影語言」和「語言」之間有不少相同的地方，但有更多差異的地方，不能混為一談，要分清處理。

電影技巧是多方面的，有燈光、場景、

鏡頭運用、場面調度、配音等等各方面，當然也有最重要的剪接。強調電影技巧的理論工作者當然了解到電影是一種有獨特創作及表達形式的藝術，若我們強調訊息就是媒介的話，則電影的藝術成素就是「表現手法或技巧」本身了。而事實上，實驗電影和前衛主義的電影是往往無故事及反傳統故事形式的，如Bunuel的「安德魯犬」(Un chien andalou)就處處和傳統電影時空感覺開玩笑。而「風格派」的導演，如John Ford及Ozu的定鏡，Max Ophuls及Kenzo Mizoguchi的長鏡(Long sequence)，就是透過獨特的鏡頭運用及場面調度來創出一種風格的。

強調電影技巧和強調電影內容兩者，若各不各走極端，而是要求一種妥協及相輔相成的電影藝術，則結果是相信電影藝術的一種二元論，電影內容是內容，具體，而電影語言是形式，一個好的電影作品要兼備二者。

但是形式和內容的二分法也還是粗疏的，它的問題在於把電影藝術的價值單看成是電影技巧，特別風格的問題和戲劇效果的問題，有意無意地便把複雜的電影藝術的價值，套入一種簡單的框框裏。這種簡單的二元價值論的出現，是基於電影藝術和傳統的故事和戲劇藝術有不可割裂的關係的一面，及與電影技巧不可分離的另一面，而成爲一般評價電影的兩大支柱。單從一般的影評者手看，我們就看到這兩大支柱的影響。一般影評的評論方法，往往和文評幾乎不可分別，這些影評者看電影的方法和看文學作品並不兩樣，要求故事貫徹、描寫深刻細膩、可能也要求戲劇性及真實感。(但什麼是真實感，則難以解釋！)而這樣的話，則影評和文評之間幾乎沒有分別。一般的影評家，在討論一些文學作品拍成電影時，常提出那他們非常關心的問題如：「導演是否尊重原著的精神，他是否能透過他的電影表達到作者的原意？」而這類影評的集中點，也只是電影中的文學藝術的價值。

較勝一籌的電影評論，就勝在能照顧到電影的文學(戲劇)藝術以外，極重要的電影技巧的一方面。它們會提到某種吸引的電影技巧，做成了某電影突出的一面，或點出某導演突出的風格，使他的作品顯現出他個人的手筆。

電影「簡單二元論」的局限

這種電影簡單的二元論有一定的局限，這種理論及評價電影的方式只適合在故事片的範疇下使用，特別當這些故事片是一些能符合「作者理論」的導演時，就會極有意義。但這種理論面對「紀錄片」及「寫實主義」的電影，就會束手無策，起碼在分析評價方法，由於這類電影的重點不在風格及技巧的表現、或故事和戲劇題材的突出中顯現出來，則運用簡單二元論的評價方式，一定會「捉襟見肘」了。

爲何這種簡單的二元論不能處理「紀錄片」及寫實主義的電影？答案是：這兩類電影均不著重故事及戲劇性，也不注重電影的技巧語言。這種我們需要分析清楚「紀錄片」及「寫實主義」電影爲何不着重這些，若沒有這些藝術的特色，則它們的藝術特色或價值又會是些什麼？

「紀錄片」和「寫實主義片」嚴格來說不是無故事的，但它們的「故事」和一般文學和戲劇的故事特性不同。一般文學及戲劇著重的故事情節的發展，要求可達到一種感情上心理的效果。故此，我們常以激情、恐怖、喜劇等不同心理效果來做原則，去把故事片分類。但「紀錄片」和「寫實主義」的電影會不同。即使像Robert Flaherty這樣著重故事的紀錄片大師，也並非應用故事情節來引發感情效果，而是着重揭示一些生活的境況和形態，使觀眾得到一種認知。而事實上，即使他安排不同發展的線索，結果也只爲引發對某些事態認知上的好奇心。(註四)

「寫實主義」電影也著重故事，但故事的發展反所能引發的感情效果不是它的中心，它著重的是故事及故事中心人的心理發展的「現實性」或「實在性」(realism)。

在技巧方面，「寫實主義」及「紀錄」電影不是沒有風格或技巧，而是沒有「作家論理」中要求的個人風格及獨特的技巧。寫實主義電影及紀錄片本身就是一種電影類型，也就有它們的特色，這些電影的導演通常是不為了表現個人風格而拍攝這類電影的，而是為了適當的境況及實際的題材要求，而運用恰當的或相配合的技巧。

就以羅西里尼為例，他並非像講口健二或Max Ophuls 那樣用極活動的拍攝鏡頭，或John Ford 和小津安二郎一般多用定態鏡頭，他本身不是「風格主義者」，但他還是有自己的寫實主義的風格（如果這還算是風格的話！）。在Paiza (46) 一片中，他就因不同的題材要求而運用不同的攝取角度的風格。如在第六片斷，他用定鏡來捕捉那被德軍摧毀的農村，在輪廓的光線下，表現慘淡的農村，加上小孩在死了的父母身旁哭泣，倍加淒涼。在另一景中，他以低鏡頭角度來攝取攻擊盟軍游擊隊的境況，德軍士兵突然冒出現在低鏡頭角度中，以表現其恐嚇，再加上高鏡頭角度來表現失敗的盟軍游擊隊戰上，起了個明顯的對比。這種做法，本來很突出，也很貼切境況的需要，也正正形成了「寫實主義」電影的特色，不執著於一定的電影技巧或風格，而是強調技巧和內容需要的結合。

寫實主義的內容及藝術價值

我們剛才強調了「寫實主義」沒有特定的風格及沒有傳統文學或戲劇的故事性，而又提到「寫實主義」要以技巧及其內容相結合。那麼，我們要探討的，是寫實主義電影及紀錄片的「內容」，是怎樣的「一回事」，這裏「內容」一詞，不再和「故事片」或各種

文學或戲劇類型電影的「內容」相關。由於篇幅所限，我會把紀錄片看成是「寫實主義」極端的一面，而把討論集中在「寫實主義」電影上。

「寫實主義」和一般故事片不同，並不以戲劇及文學心理效果為依歸。意大利名電影編劇家及理論家就提到：「如今最重要的，不是把虛構的東西化成事實（使它們變成真實的），而是讓事實說明自己，並盡可能表明它們的意義。（註五）

重這個角度看，則「寫實主義」電影關心的，不是單為滿足觀眾通常情況下，看故事片要求的心理效果。一般的故事片的目的是娛樂觀眾，娛樂的範圍很寬闊，包括搞笑般的娛樂，到喜劇以至煽情劇或悲劇。這些類型的電影都把觀看看成是被動地被「娛樂」的對象。而這類電影作品的優點也在於它們的戲劇或文學內容（劇情）及表現手法，需要那簡單二元論的分析就足夠了。

「寫實主義」的電影就不同，它們的目的不是只為娛樂，當然觀眾可以把它們看成是娛樂片，但這樣一來，觀眾可能會發現它們往往缺乏故事的緊湊發展的情節及戲劇效果。「寫實主義」電影的中心是另外一類的價值取向，和真理、道德及政治啓蒙相連結的。

甲、真理——「寫實主義」關心的真理是要揭示社會現實，展示人與自己生活境況的關係。Robert Flaherty 的 *Nanook of the North*，就展示了愛斯基摩人的生活境況，使我們有了解，Solanas 的「燃火時刻」的頭一部份，就用十三段不同的探討來分析拉美落後的原因，是新殖民主義的殘害。真理是現實的整全，不整全就成了「意識形態」，成爲了宣傳片，就如 Leni Riefenstahl 的「Triumph of the Will」及「Olympia」一樣，表現了德意志人民的統一意志，他們的優秀表現，而忽略了及遮掩了整全的事實，統一意志是建立在政治迫害、謀殺、集中營之上，而優秀表現是抹殺了其他種族在

其中的優秀成績。儘管這些電影運用了極高超的技巧，不容電影藝術家的忽視，但它們在「寫實藝術」中是不真份子，是壞作品，是騙局。

乙、電影的啓蒙作用——「寫實主義」的目的，是啓蒙的作用，上面提到知識到事實的全面，即使電影也承担了教育兼且傳授知識的作用，但知識往往並非只是停留在認知的層面上，如羅西里尼的Paiza，並非只是以半紀錄片的形式，告訴我們六個在意大利解放時發生的事情，而是控訴了戰爭的殘害，做成人無辜的犧牲（片段一），意大利社會的破落及人民流離失所（片段二），生活的困苦導致道德敗壞（片段三），也因此歌頌人與人之間的感通，互相相待等偉大的一面。知識在這裏承担了啓蒙的作用，使人了解了自已生活的處境和問題，找出為社會發展及個人生活的取向，作出正確的決定。

其實藝術上的「啓蒙」效果均不只限於電影，其他藝術形式也有這種表現，Moliere（莫里哀）的戲劇就充份表現了中產階級的常識及孜孜不倦的向上精神，還比貴族的社會地位及榮耀更有意義（Le bourgeois gentilhomme）及（Le Misanthrope）。而布列希特（B. Brecht）的戲劇也處處表現了社會上種種扭曲人性的生活形態和社會制度（常規與例外）及（四川來的女人）等。

「寫實主義」的啓蒙價值是表現了藝術家的「社會獻身」、表現了藝術價值並非是內向的，只為藝術而藝術而已，藝術的價值是多面的，豐富的，不單只是娛樂、藝術（文學和戲劇）的心理效果而已，這些只關乎個人的心性的良好狀態，藝術價值也是外向的，指向人整體的幸福、關切人與人、人與社會的存在境況，這樣一來，藝術更廣而的價值，是社會和政治啓蒙的一面，是不容忽視的。

一個教育方面的問題

從以上的價值問題討論，當然引伸了一個新的價值觀問題，也使我們在電影及電視製作上有了一層多一層的價值反省。

拿著傳統二元電影理論來教育學生的，一定只會集中關心電影的文學及戲劇內容，及其能達到某些心理效果的有效及可能性，或電影技巧、風格的特質，是否會在學生的作品中顯現出來等問題，這些問題關切一個藝術作品的自身藝術價值，當然非常重要，一定不可忽略。

但電影及電視教育不能只停於此，電影及電視教育工作者，若只關心文學及戲劇內容與電影技巧和風格的話，則學生只會考慮到電影電視可能只是一種商品以達到種種心理滿足的效果，或至多只是一種電影藝術上的技術而已，在表現方面可以看到個人的風格，這樣一來，學習電影只會使學生成為商業媒介的哈巴狗或孤芳自賞的風格主義者。這正反映了電影教育工作者若不關心到電影及電視還有追求反映整全的社會事實及生命境況等問題、社會、道德及政治批判與啓蒙的作用，則電影教育無異於傳授一種謀生技術或達到個人滿足感的方法而已，對教育一個有整體社會意識、有進步政治取向及有批判角度的電影及電視工作者，則毫無幫助。這點很值得我們在這方面工作的人去反省。

浸會學院提倡全人教育，但全人教育並非單指要學生額外修點宗教及哲學課而已，這些當然不一定沒有意義，但若在課程計劃中欠週詳、不考慮學生的需要及可接受的負荷，可能結果悉得其反。

全人教育在電影及電視學科講授中，就是活生生的例子，不是單教育學生掌握一些技巧，而是要學生明白到電影藝術是配合整全的生活取向，要為建立一個有社會意識、道德及政治醒覺的人格而學習，要為批判社會的壓迫及不公義、揭露社會的不平等、強

權的醜惡而孔及暴力的無恥而努力，為建立一個為整體社會上的人更公義及平等的秩序。

在電影史上，Pabst 的 *Die Freudlose Gasse*、Westfront 1918、*Die Vamarad-schaft*、Fritz Lang 的 *M*、Rene Clair 及 Chaplin 對社會的批判、M. LeRov 的 *I am a Fugitive from a Chain Gang* 對苦工監獄制度、Viing Vidor 的 *Our Daily Bread*、W. Wyles 的 *The Best Years of Our Cines*，還有 Rossellini、De Sica 及 Viswnti 等大師，他們偉大的作品，都有啓蒙的意義，都是為喚醒我們，電影還有面對生活現實、社會及政治積極的一面，電影還是一種社會實踐，使人與人之間，建立一種感通、共融及整體的生活反省及實踐的路向。

註釋：

(註一)：

我這裏提的「偏食症」，本無新意，只是轉借了維根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) 批評傳統哲學理論的片面性的引喻，來說明在電影理論中，也有評價方面的片面性。

(註二)：

參見 Aristotle 的 *Doetics* (詩學) 有關喜劇人物是 1449a，有關悲劇的心理效果 14496 及 1452a。

(註三)：

這方面 W. Benjamin 在他的短文 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) 中有提到，Raymond Williams 在他的 *Television - Technology and Culture* 也有引中應用在電視媒介中。

(註四)：

Robert Flaherty 的特色，是他的紀錄片，很注重故事，無論 *Nanook of the North*、*Moana*、*Tabu* 或 *Louisiana Story* 都有很

清晰的故，他特別的地方是以近鏡來交待一些活動，引發觀眾參與興趣去了解真正的境況是什麼，才以遠鏡交待全部，是相當有啟發性和幽默感的。

(註五)：

Cesare Zavattini: *Einige Gedanken zum Film* 取自 Vavsten Witte (編的): *Theorie des Kinos* 第 205 頁。(Snhkramp, Frankfurt am Main, 1979)

電影·政治經濟學·學生電影

盧偉力

中國文化的進步，在於反省；電影文化的進步，也在於反省。作為一個命中註定要失敗的電影學生，反省電影學院和學生電影的意義，也許比無意義的自嘲更有價值。

電影學院有何意義？

學生電影有何價值？

要解答這兩個問題，一般的習慣是從歷史出發，將學生電影或電影學院作一個正面的歷史陳述，詮釋其意義。例如有人會指出：蘇聯十月革命後，人民領袖列寧怎樣在經濟極度困難、內外受到封鎖的情況下，仍然熱情地支持了文化藝術活動，並批准建立電影學院，造就了愛森斯坦、普多夫金等一批電影史上赫赫有名的作者，又或：中國在文化大革命後文化受到重創，但與我們同屆畢業的北京電影學院的一些畢業生，如陳凱歌、田壯壯、張藝謀等，在短短幾年之內，先後拍出了一些極具個性的作品，表徵了中國電影知覺和感官的拓展……諸如此類。

但是，這些例子，只說明了電影學院與學生電影之有存在價值，而並不能說明其意義。歷史的正面陳述與歷史的反面陳述，雖然內容不同，但本質是一樣的，從表面結構來看是相等的東西。於是，我們亦同樣可以指出無數電影學院的畢業生都是碌碌無能之輩，用以說明電影學院之沒有存在價值。

對歷史的正面陳述，與對歷史的反面陳述，都並不是辯證的態度。要解決意義與價值這些問題，我們要有一個更全面的立足點

。歷史的發展，要求有發展的歷史；而發展歷史，又要求我們超越歷史，在歷史的實相中生發出一種超覺，從實實在在的血肉之軀，昇華到虛虛玄玄的意識存在，只有這樣，我們才能從一個更本體的角度、位置、空間、架構、理想、節奏、知覺、夢境、鏡位……，去考察歷史提交給我們的發展任務。對於革命運動，我們要有超越歷史的勇氣，對於電影文化的進步，我們要有超越歷史的襟懷。

要超越歷史，便得從最基本的命題出發，歷史的最基本命題是延續，一般語意學始創人歌爾斯基（Korzybski）稱之為時間捆（Time-binding）。孫中山先生在《三民主義》指出整個民生國計之基本，第一在保，第二在養，這跟馬克思在《資本論》中關於再生產的觀念是相近的。馬克思主義政治經濟學的全部內容，均是由對生產與再生產的辯證過程的分析中散發出來的。馬克思認為，生產的最起碼條件，是在生產過程中再生產出初始的生產狀態。例如我們有十元，投入生產，如果回收少過十元，那便談不到再生產了。歷史既然是延續，便要求能再生產。愚公之所以有決心移山，便是由於有再生產作為武器，在一代一代的接替中，捆合時間，在歷史中延續。

生產條件包括很多東西，廠房、機器、燃料、資金、人力等。對於馬克思主義的政治經濟學來說，最重要的因素當然是人，因

為，只有人才能生產價值，無論我們同意不同意馬克思主義，我們大概不能否定人的價值，電影作者論的全部基礎亦建築於此。如果我們將電影看成是文化工業的一環，她生存的條件，也取決於她的再生產能力，怎樣在生產過程中，造就一批新的電影工作者，便成為電影政治經濟學的第一個問題。

從生產的角度看，電影學院的意義與電影廠的學徒制，是一樣的，都是為電影文化工業提供新的勞動力量。因此，科班出身的電影工作者與學院畢業的電影工作者，並沒有分別，都是電影文化工業的再生產者；反而，他們跟從其他領域中轉業過來的電影工作者有生產力成份的不同。

但是，這個分析只解答了電影學院在電影文化工業再生產所扮演角色這問題。如果電影學院跟電影廠學徒制一樣，為甚麼會有電影學院？扮演一個怎樣的角式並不是意義，重要的問題是這個角色演得怎樣，有甚麼特點。特點才是意義。

就筆者親身經驗，學習電影有兩種基本的學生：

一、為了進入電影工業而學習電影，畢業後進入電影工業，為電影文化工業的再生產貢獻力量；

二、為了追求電影而學習電影，但，同時為了堅持自己心目中的所謂電影而放棄進入電影工業。

第一種情況與我們的分析吻合，而第二種情況則是我們的分析未能涵蓋的。第一種情況，學以致用，大概可歸類喜劇；第二種情況發展下去也許會淪落到「為了追求電影而放棄電影」，大概極其量只能充當一下悲劇。

「為電影文化工業的再生產貢獻力量」也並不是沒有原則的。例如與筆者同屆畢業搞電影攝影的溫文傑，便曾拒絕為某公司當「日本成人電影加工導演」。這項工作也許是太沉悶了，除了補拍女性下體大特寫之外，便是剪接女性下體大特寫。

「為了追求電影而放棄電影。」這是多麼悲愴的生命節奏。這次電影節中《交點》的作者王椰卿（也是與筆者同屆畢業的），她在香港理工學院設計系高等文憑課程畢業後，決計學電影，進入浸會學院傳理系再讀四年，畢業後做過香港電台電視部助導，然後與丈夫李紹端（也是筆者同屆電影班同學）到意大利學習，美學的學習未能解決現實對他們的拉力，於是回港。王現在是以設計和出版為生。我不知道她是不是又一個「為了追求電影而放棄電影」的人，但願她是！因為只有如是，這悲劇才有道德的昇華。

這樣的放棄並不是失落，而是一種脫胎的準備。正如冷血動物之冬眠，正如電影放映機中的黑格過渡，正如象棋中的棄子入局，正如列寧的「新經濟政策」，正如中國共產黨的「二萬五千里長征」，正如費穆的《小城之春》，正如布萊希特的離開德國，正如李俊《農奴》中強巴的把自己舌頭咬破，正如有情人第一次取得默契時的交流……。

老子說：「反者，道之動也。」

法國哲學家亞爾道錫(L. Althusser)在一篇題為《意識型態與意識型態的國家機器》(Ideology and Ideological State Apparatuses)的文章中，從《資本論》中關於再生產的命題出發，帶引出上層建築再生產的基本命題，頗有啟發。他指出，再生產有兩個方面：

- 一、生產力；
- 二、生產關係。

電影學院與電影廠學徒制的分別，大概是在生產關係上顯露出來。馬克思主義政治經濟學認為生產關係有三個方面：

- 一、生產資料所有制；
- 二、生產中人與人之間的關係；
- 三、產品分配制。

就筆者個人的經驗來說，作為一個電影學生，本身承担一切對影片的責任。電影學生首先是一個作者，老師並不是他的老闆。電影的市場價值並不重要。所以，從生產關

係的角度看，電影學生與電影廠學徒是不同的。由於這生產關係的不同，對電影的再生產便產生很大的反作用，開拓了電影文化再生產的向度——意識型態向度。

再生產，並非是一個量的增加，而是一個質的代換，是更新，並非更替。

所以，學生電影的意義，也許是一個電影文化意識再生產的問題，而並非是一個工業生產的問題。電影作為意識型態，她的再生產有兩個內容：

一、電影語言；

二、社會意識。

一般來說，電影學院提供電影學生在電影語言上的認識、學習、總結、探討、發展的條件。從這個角度看，電影學院是電影作為表現媒介的播種者，起著文化持續的任務。電影的語言體系、民族風格、個人風格等等一系列問題是作為一個電影學生所可能在電影學院中探討和吸納的。

至於社會意識，一般來說並不是電影學院的教學內容，於是民族感情、道德責任、歷史任務等問題便並非電影學院所能提供給電影學生。

電影語言的教育與學習是一個藝術問題；而社會意識的教育與學習則是一個政治問題。藝術與政治，表面上是兩個問題，但從意識型態結構上看是同樣的東西，都是觀看世界的方式。蒙太奇理論的政治性比憶苦思甜運動也許更高；對中國電影空間意識的討論和開拓本身就是一種道德責任；替一個有理想的電影學生寫推介信更是一種作為電影教育工作者的最高政治任務之一。

電影學院作為一個電影生產和學習的環境，要能給予電影學生一個自由而廣闊的天地，他們可以甚麼都拍，也可以甚麼都不拍，這樣的電影學院是一個超開放體系，在這樣的電影學院學習，與一般意義的獨立電影不同，因為學生電影並不是一種個性的呼喚，而是一套新觀念的引進。電影的本體論意義，在學生電影中得到體現。

社會意識型態的再生產，有順延和逆折兩個方向。主導意識型態與變革意識型態是共存的，兩者都同時要再生產，社會發展的方向，進步或退步，便看在意識型態再生產過程中那一個方向得到宏揚。電影學院的存在本身並不是價值的來源，還要看她作為一個系統，在整個社會的文化政治系統中，怎樣互相滲透。價值在於互動的取向。雖然從生產資料所有制的角度看，電影學院一般是獨立於資本或官僚，學生電影有較大創作自由，但從意識型態再生產的角度看，電影學院要走那一個方向，電影學生要拍些甚麼電影還是未解決的。

有進步的電影學院，也有保守的電影學院；有進步的電影學生，也有保守的電影學生。

因此，作為電影學院，怎樣提供學習條件和創造一個自由環境給學生是最重要的教育；作為電影學生，怎樣對整個社會的意識型態再生產作出自己的回應，體現在電影之中，是最重要的學習。學生電影的價值在於其對進步文化意識之感應和再生產。

小結：

超越歷史有兩個方向，第一個是把順時的歷史陳述扭轉成共時的系統討論，如我們對電影學院的政治經濟學討論一樣；這個方向，要求我們有一個宏觀的文化意識。至於第二個方向，則要求我們從理想出發，勇敢地展望未來，奔向未來，為新的生產關係，為新的文化意識戰鬥，這個方向要求我們有一個遠觀的文化感情。前者是萬里長城，後者是長江黃河。作為一所電影學院，最可寶貴的是有萬里長城的壯觀；作為一個電影學生，最可愛的是有江河的不息。

在現代社會中，科學與藝術的命運很不同。由於一般人認為工、商業生產的發展主要靠科學，所以社會對科學的支持，遠遠大過對藝術的支持。藝術只能從科學的殘羹中進補；藝術家在現代社會中成為悲劇英雄。既重藝術，便從事藝術，於是便只得永遠在

一個又一個的逆境中掙扎。

作為藝術的電影，與作為工商業的電影是兩個不同的體系。電影作為藝術，在生產過程中，她危機四伏，矛盾重重。不過，只要世界上還有「為了電影而放棄電影」的人，電影，甚至這世界還畢竟始終是有一點希望的。

八八年五月十一日於紐約

附記：

八八年五月五日，林年同老師從香港致電給我，要我為這次電影節做一篇文章，由於時間短促，行文以急就為原則，一切注腳只好免了，敬請讀者原諒。

（本文作者盧偉力君乃香港浸會學院傳理系八二屆畢業同學，現在紐約新社會科學研究院進修。）

個人電影 電影解放論初階

馮炳輝

引言

本文的目的，在於對一種由特定的電影觀念所支配而拍攝的「電影」，與其美學上和社會學的價值，透過討論而作出肯定。這種「電影」，是一種與一般意義上所謂的「公眾電影」或「大眾電影」相對的「個人電影」。

「個人電影」是一種從電影傳統中解放出來的電影形式，是一種可以成為現代資本主義社會特有的一種「反電影」而存在。在以下的討論中，我們將會認識到「個人電影」(Personal Cinema)的各方面(包括其對受壓抑個體進行解放方面)。

理論

當我們要討論「電影」的種種問題之先，我們必先要解釋清楚「電影是不是藝術」這個問題。不過，這並不是一件容易的工作。英國學者理查德·赫爾茲曾寫道：「多數現代派藝術家對藝術與非藝術都不作區別，這是一個眾所周知的事實。」(註一)赫爾茲指出現代派藝術之中，決定藝術與非藝術之分別的框架，已經從傳統的物理形式框架觀念解放出來，取而代之的即是一種審美理論——意識框架。由於意識框架是主觀的，沒有傳統藝術那種公認的外在物理性框架，所以現代藝術與非藝術的分辨，就缺乏了一種

「公眾標準」。所以，形成了「藝術與非藝術的區分是無法確定的」這個現象。

從赫爾茲的論點出發，我們可以推論出兩個現象：首先，因為藝術與非藝術的界限模糊了，變成一定程度的主觀判斷，自然會有很多人輕易地進身「藝術圈」，成為現代藝術家；其次，相應於大量的「新藝術生產者」的出現，大眾藝術消費者亦開始出現。所以，從另一面來看，這種主觀的藝術畫分法，由於被濫用而變成沒有意義了。正如阿諾德·豪澤爾說：「如果我們〔辨認藝術〕的原則是：藝術就是人們認為是藝術的東西，那麼我們就必須容忍通俗藝術的存在」(註二)。豪澤爾所假設的這種準則，正是構成了二十世紀社會，特別是資本主義社會，一般人用來界定藝術的標準。

在電影發明之前的藝術，基本是屬於「美術」(Fine Art)的範疇；因此，當十九世紀西方的資本主義經濟開始取代傳統的封建經濟之時，資本家及中層階級的出現，增加了對「藝術」的需求。然而，正如諾翰·保加(John Berger)指出，「購買一幅油畫，就同時購買了畫中所代表的物件的視覺型態」(註三)。所以，對於新興起的資產階級及傳統的貴族階層來說，購買油畫，就等如擁有了畫中的物件及其非物質性的、形而上的視覺表像型態。這正是他們對藝術的社會意識。

「油畫」是美術，因此就需要有專長的技能，方可從事創作活動。所以，「油畫」

就成為「高文化」的附庸、一種一般人引以為榮的象徵。而攝影的發明，更有效地替代了傳統「技藝」的地位。本雅明說：「機械復制在世界歷史上第一次將作品從它對於儀式的寄生依賴中解放出來。」（註四）藝術就此便進入了純科學技術的系統之下。

由以上的討論中，我們可以推出一個結論：那就是資本主義社會的興起，正值攝影藝術與電影藝術的發現/發明。而攝影、尤其是電影藝術的生產過程及其支配的意識型態，正與資本主義社會吻合，（註五）所以，攝影藝術和電影藝術便成為現代資產階級的「特有藝術」。

傳統的美術和古典音樂，其根源是封建君主貴族的經濟、文化，所以，新資產階級有必要替自己建立一種新的藝術形式，作為自己的文化，用以取代傳統的貴族文化。因此，新資產階級有必要地把一種他們容易理解的藝術語言，提昇到一種與貴族文化等同的高地位。順理成章，電影就成為資產階級所推崇的藝術。

其中一個最明顯的例子就是美國社會。

美國人的電影，透過其淺薄的文化藝術傳統生長，遂成為一種工業性的藝術。好萊塢電影，就其生產目標而言，是為商業上的考慮。但美國的一些電影人，卻把很多通俗的、為吸引觀眾而拍的中下質素影片，冠之以藝術的名義。

筆者在這裏所針對的，並不是如《星球大戰》、《異形》或者《大白鯊》等開張名義的「娛樂片」。而是那些被「奧斯卡金像獎」所肯定的「第八藝術作品」。（而不是「第七藝術」！）這些「第八藝術作品」，在一般觀眾的心目中，是真正的「藝術品」。他們或許不能在這些作品中找尋到看電影的樂趣，但他們卻相信這是出於他們自己的文化水平不高之故。其實，這些電影就是所謂的「嚴肅的」商業電影。

「嚴肅的」而「商業的」，本來並沒有不妥，但是觀眾有一種把這些電影的「嚴肅

性」放在首位，而把其中的商業性忘記了。因此，觀眾會以認真的態度來對待一些「青少年犯罪」電影，而把影片中虛構的成份也當以為真。這正是一個很大的危機。

所謂影片中的「商業性虛構」成份，其構成是針對一種能為大眾容易共同接受的模式，此亦則是經驗的標準化再現。因此，盡管在具體事件上所表現的，正是現代社會中的不斷特殊、感的復現，（本雅明語）但這種震撼的再現，卻是透過一種標準化的「戲劇形式」去表現。而這種對「敘事傳統」或「戲劇形式」的「偏愛」，正如麥茨（Metz）指出：「電影和敘事的結合是一個重要現象，但是，它既非註定如此，恐怕也不能說出於偶然：這是一個歷史和社會現象，是文明的一種產物……」（註六）

麥茨的「歷史和社會現象」，其實就是針對電影誕生的社會背景：現實主義小說的興起、自然主義戲劇的建立，大量勞動人口結集在城市裏，引致大眾藝術的出現——而這時的社會關係，可以歸結為摩尼斯指的「社會性關係」（Gesellschaftliche）。所以，電影與敘事的結合，在一定程度上，是由於電影能借著敘事的方式，一方面表現了一個變化中的存在型態，而另一方面又透過編劇的安排，作為一個超越電影敘事時空而駕馭著這個虛擬現實的既定正規。因此，觀眾一方面可以滿足窺視癖（Voyeurism），另一方面又可以安全地認同銀幕上的形象，而不會受到任何打擊——因為主角永遠是電影現實的主動人物——電影世界的存在，也就是為主角而設的，所以，觀看英雄片，觀眾有物理上的歷險，而觀看文藝片，觀眾又可以在情感上歷險；在歷險結束之後，觀眾又變回Gesellschaftliche中的個別分離的個體，孤獨地存在在社會中。

這些現象，包括了電影的美學基礎、藝術技巧、以至生產和觀眾消費模式，無一不是資本主義社會那種「假自由」、「假民主」的模式。

「讓藝術家得到解放吧！」——克萊夫·貝爾（註七）

英國藝術理論家貝爾，早在四十年前就提出這個口號！不過，對於當時的電影工作者來說，這句話的實踐，要比其他的藝術家困難得多。畫家可以自己躲在畫室創作，小說家、詩人可以在任何環境下，拿起紙筆來寫作，而音樂家也可以孤獨地完成自己的作品（儘管這作品未必能演出）。但沒有一個導演可以「孤獨地」拍電影：他需要演員、攝影師及其他工作人員。而且他更需要發行商、電影院去放映他的作品，以求達到「溝通」。

從表面上看來，音樂需要演奏，電影需要拍攝，才可以在美學上實現成爲一種藝術經驗，即茵加登說的每件藝術作品，都必須經過「具體化」的過程，方可實現。（註八）而音樂和電影則要求在集體活動，如音樂會、放映會等中才可以讓個別觀衆去參與「具體化」的過程。

因此，現代社會就替電影創造出一個定理：因爲電影是讓大衆看的，所以電影必然是公眾性的。

其實，這個「定理」也構成一個電影藝術家解放的危機。正如豪澤爾說：「民主和社會主義並不意味着藝術要降低到大多數人的文化水準，去滿足人們對藝術的一般要求。相反，它意味着真正的藝術創造應而向更爲廣闊的社會階層，應該逐漸地爲人們所理解。只有較低的文化階層和水平提高了，才能有真正意義上的藝術普及，藝術普及不是說衆衆都降低到傻瓜的層次。」（註九）

豪澤爾的這翻話，正好針對了那些以廉價通俗影片爲「大衆藝術」的電影人。不過，豪澤爾提出讓「較低的文化階層和水平提高」，是很不容易的。因爲「大衆文化被用作我們與壟斷資本主義制度下日常生活的壓抑狀況間的調和物。」如上一節所說，敘事

電影之所以成爲主流，其中很大的原因是敘事電影有強烈的「模擬感」（Mimesis），容易讓觀衆投入另一個世界，亦即容易產生調和作用，麻木個人對現世的意識。

現在，我們要進一步否定「電影必然是公眾性的」這個假設：其實，電影是公眾的這個想法，正是出於資本主義製片家，把電影視作一門工業，進行投資，實行資本累積，把電影文化發展成一種高度集資的工商業系統，繼而增加了影片的投資；結果引致影片的經濟回收要依靠大量的票房收入才可填補，遂成爲「電影工業必然是以公眾消費爲基礎」的局面。因此，在現存制度下，「電影在經濟上必然依靠公眾」。所以，要解放電影藝術家，必先要藝術家本身從意識擺脫了這種「集資式」的資本主義經濟關係。

在今天的世界各國裏，所謂電影，泛指那種由片廠集資拍攝，發行到戲院放映的兩個小時長的「劇情片」。無論在美國、在中國、在蘇聯，院商與片廠之間，電影模式與觀衆接收之間，都存在同樣的經濟關係。

馬爾庫塞寫過：「革命包含了根本改造物質的與文化的需要與理想本身，改造意識與感覺；改造工作過程與閒暇時間……」（註十）

所以，要在電影中實踐一種解放個人的革命，要從文化需要、意識和工作過程中進行改造。我要提出一種抗衡着有「整體性」傾向的大衆文化的新電影。大衆電影中的「偽個人主義」要被推翻，我們要實踐一種新的，個性解放的電影。讓我們暫且叫這種電影爲「個人電影」（Personal Cinema）。

「個人電影」的建立，是針對像香港或台灣那種以「自由和奴役的結合變得理所當然」（註十一）的社會。我們不是新殖民主義的犧牲者，我們是被資本主義制度高度發展下所吸納的個體。不過，如Bookchin在《豐裕社會的無政府主義》一書中指出，我們正處於一個科技進步到可以把個體從勞役中解放出來的年代。而馬爾庫塞也提出：「

隨着自動化的提高，社會產品的價值越來越不受必要勞動時間的約束。」（註十二）因此，我們是絕對有條件在電影藝術上花功夫的。

Solanas 曾經說過：「一些延遲了把電影作為革命工具的因素就是器材的缺乏、技術的困難、生產上的硬性分工和高成本。」（註十三）但他進一步指出，先進的輕便攝影機、高速菲林、自動測光錶等技術上的進步，把掌握電影的困難減少了。而在現今的香港社會，我們可以購買廉價的手提錄像攝影機和簡單的剪輯器材、四軌軌錄音機等，而一般人的收入也未至於「貧困」的水平，因此，我們是有有利的條件去建立一種個人化的電影。

這種個人化的電影，並不是拒絕與人溝通的電影。相反，這種電影建基於一種對個人能進行更深切溝通的電影。電影院的幾百個座位和幾十尺的大銀幕和九十分鐘的觀看時間，把作者與觀眾疏離了。加上觀眾要購票、交娛樂稅等經濟關係，電影作者與接受者的關係則更形非人道化。

我所說的個人電影，是個人製作，作為一種與文字記錄一樣的自我反省的參照外體。放映的是在私人的地方，而作者可以自由選擇溝通的對象和溝通的深度。一本書、一篇散文不可以一同看，但錄像帶和電影則是一個由一個或多個觀眾同時接收的藝術客體，而在接收過程中，觀眾之間更有交流的餘地。而短的影片更可以翻來復去，進行詳細的討論。

因此，在文化需要上，個人電影要求一種精短的、非戲劇式的散文或詩的電影結構／形式，在意識上是人道主義的，在工作過程中是由作者全盤控制，沒有半點工具與用者之間疏離的關係。

所以，我希望個人可以利用電影，作為一種獨特方式去記錄自己的思想、情感，從而作出反省，繼而能實踐個性的解放！

八八年六月十四日

註釋：

（註一）：

本文原載《英國美學雜誌》1978年夏季號，譯文見《美學文藝學方法論》，上册第二九九頁，文化藝術，北京1985

（註二）：

Hauser Arnold, 《Soziologie der Kunst》, 1974, 見居延安中譯本, 《藝術社會學》, 第二三六頁, 學林, 上海1987

（註三）：

請參考Berger John, 《Ways of Seeing》, Essay 5, BBC & Penguin 1972

（註四）：

Benjamin Walter, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction collected in 《Illuminations》, Cape. London 1970p. 226 參見王魯湘等編譯, 《西方學者眼中的西方現代美學》, 第二三五頁, 北京大學1987

（註五）：

這個論點主要可參考法國學者Jean-Louis Comolli 在《Cinema / Ideology / Criticism》和《Technique & Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field》兩文中的伸論。Comolli 這兩篇文章的英譯文, 分別載於Bill Nichols 編的《Movies & Methods》, Vols. I & II, Bekiley, University of Calijovua Press 1976-1985

（註六）：

Metz Christian 《電影符號學的若干問題》, 原載《散論電影表意》第四版, 第一卷, 克林克西科出版社, 巴黎1978 (此外引用崔君衍中譯文, 載《世界藝術與美學》第三六二頁, 文化藝術1985

（註七）：

Bell Clive, 《Art》, Chatto & Windns, London 1949. 貝中譯本 (周金環, 馬鍾元譯), 《藝術》第一七〇頁, 中國文聯1984

(註八)：

Ingarden Roman，〈藝術的和審美的價值〉，朱立文中譯，載《當代西方文藝批評主潮》，馮黎明等編，湖南人民1987

(註九)：

Husserl，上引第二三五頁

(註十)：

轉引自《西方學者》第二六八頁

(註十一)：

Marcuse Herbert，*Eros & Civilization*，Beacon Press，Boston 1974。貝中譯本，黃勇、薛民譯，(1966年政治序言)第三頁，小海譯文，上海1987

(註十二)：

Marcuse，上引第九頁

(註十三)：

Solanas & Gettino，〈Towards a Third Cinema〉 in *Movies & Methods* Vol. I

(本文作者是1987/88年度香港浸會學院傳理系電影專業畢業生)

檢討當前台灣的電影教育

李天鐸

雖然在廿多年前，台灣的專上教育已開始提供電影課程，但時至今日，「電影」仍未被學術界正式承認為一門學科。在六、七十年代，美國電影學院、英國電影學院、大學電影及錄相協會已着力研究電影教學法的基本問題。但是，今時今日在台灣電影教學法的基本問題仍然沒有任何教育機構着力研究。電影教育的師資、內容、對象、課程劃分、基本設施等等問題，從來沒有人過問。因此，很多來自不同背景的人走進學校，從事電影教育工作；又有很多未受訓練的教員充當課程專家，設計一些混亂模稜的課程；更有無數學生抱著不同的志向來修讀電影課程。結果，電影教育完全陷入既無組織、又無規律的情況之中。

電影課程概況

台北的中國文化大學戲劇系影劇組，提供大約二百五十個主修電影的學位，是全國唯一提供電影課程而頒授文學士學位的四年制大學。但事實上，課程內容與其名稱並不相符，影劇組的課程分兩方面，比重並不平均。講授電影只作為戲劇課程的延伸。課程方面，戲劇部份主要包括戲劇製作、理論與批評、舞台技術、劇本寫作；但電影部份只包括一些基本的電影製作和欣賞課程。設備和器材方面，系內共有八部超八毫米攝影機、一間試片及剪接室、四枝五百瓦特的照明

燈、兩部十六毫米攝影機、兩部錄相放映機、兩部Beta規格的放映機。戲劇系圖書館藏有近四十盒電影錄相帶、五百部書籍，主要都是有關戲劇的。一個由學生組成的電影社每週放映有限數量的電影錄相帶，包括由法國文化及科技中心和美國交流總處提供的錄相帶。

政治作戰學校的影劇系，設有超八毫米獨立系統裝置，亦提供類似課程。國立台灣藝術專科學校夜校部影劇科也提供一些電影基本課程，作為戲劇範圍內的研究。

國立台灣藝術專科學校電影科，由少數職員負責，有學生五十五人，以前只是戲劇系的分支，但於一九八零年已改組為一個獨立的科。由於課程內容集中在三年的電影製作學習上，所以電影科擁有一套完整的超八毫米並行系統的裝置，一間寬大，可容納一百人的試片室、一間錄音室、四間剪接室、八枝一千瓦特的照明燈、三部十六毫米的攝影機、兩部Beta規格的錄相放映機。可惜在教學資料和有關電影文獻的收藏方面卻很貧乏。電影科亦定期舉辦一個影展，得校方支持，公映一些出色的商業電影。

世界新聞專科學校電影製作科成立於一九六六年，是第一個自成立時就可獨立於戲劇的電影學系，提供三年制的課程，內容可平均分為電影劇本創作、電影導演、和電影製作技術。前者著重於電影劇本寫作、電影導演、電影歷史、電影欣賞；後者則包括錄

音、剪接、電影攝影、佈景設計、製作管理。設備方面，該科設有十二部超八毫米攝影機、三部十六毫米攝影機、十枝一千瓦特的照明燈、十四間試片及剪接室、兩部磁性錄音機、一部混音器。

除以上的課程外，天主教輔仁大學大眾傳播學系、銘泉商專傳播學系大眾傳播科也為主修電台廣播、電視廣播、新聞的學生提供電影製作課程。

圖表一：中國文化大學戲劇系影劇組課程大綱。

普通科目：	學分
中文	8
英文	8
中國通史	4
中國近代史	2
人生哲學	2
三民主義	4
普通科目總學分 = 28	

戲劇科目：	學分
戲劇導論	4
西洋戲劇史	4
中國戲劇史	4
戲劇理論與批評	4
戲劇實踐	2
基本演技	2
舞台技術	4
劇本選讀	6
舞台製作	4
戲劇科目總學分 = 34	

電影科目：	學分
電影史	4
電影技術	4
電影導論	4
電影製作	4
電影導演	4
電影科目總學分 = 20	

戲劇及電影科目：	學分
美術欣賞	4
劇本寫作	4
戲劇及電影科目總學分 = 8	

圖表二：國立台灣藝術專科學校電影科的課程大綱。

普通科目：	學分
中文	8
英文	8
中國近代史	2
中國通史	2
人生哲學	2
三民思想	4
普通科目總學分 = 26	

電影科目：	學分
美術導論	4
電影美術導論	4
基礎電影劇本寫作	4
基礎電影技術	4
基礎電影導演	4
電影剪接	2
電影歷史	4
中國通俗文學研讀	4
電影結構	4
紀錄片研習	4
影像研習	1
美學研讀	4
電影思想研讀	4
電影劇本寫作實踐	3
電影導演實踐	3
電影技術實踐	4
電影製作實踐 I	3
電影製作實踐 II	3
畢業作品製作	6
電影科目總學分 = 72	

個人興趣及自學經驗作為依歸，而未完全注意電影已成爲現代文化中的主要傳播媒介。他們亦忽略了電影教學法的基本問題，就是如何利用電影本身的特質，使學生更明白這一種媒介。

而在這些老師之中，又有不少被學生稱做「猜學家」。「猜學家」是指一些在電影行業中，遭受過多年挫折的人，進到學校，非爲教學，只是爲了糊口。在這些人才中，有很多甚至沒有接受過大學或專上教育。他們既不關心理論的研習，又沒有製作電影的實際技巧。然而他們卻驕傲地誇耀自己跟電影事業有良好的關係。因此，他們講課時只不過是向學生誇耀自己的經驗，而不是教授學生實在的知識。

以上這些不同背景的教師，由於對電影有濃厚興趣，把電影研究引進高等學府，並訓練出很多學生，成爲現時電影業的工作者。諷刺的是，他們的學生普遍都反對他們的意見。

一位以前讀電影系的學生，在一個關於高等教育中電影研究的座談會中，指出：

「學校提供了很多科目，例如『電影導演』、『電影表演』、『邏輯學』、『電影倫理學』、『電影哲學』等。可惜的是，教師們的質素並不如課程的名目這樣堂皇。很多不同資格的人都可以教這些科目，因此，課堂枯燥無味，學生也變得沒有生氣。在這些情況之下，整個電影教育制度只不過是一種浪費。甚至在電影教育行政方面也出現問題。最後，那些仍然站在教壇上，既「年老」又「無處可去」的人，只是訴說着昔日與某些女明星的往事。更不幸的是，那些年青而又受過良好教育的老師卻相繼離開。」（註一）

除了學生外，新一代的「年青又受過良好教育」的教師亦猛烈地指責他們破壞電影教育。這些新來的教師及本地的電影評論家，通常在外國，尤其是美國，修讀過電影的碩士課程。他們的工作多着重歷史、評論與

理論的研究，卻很少注意電影的製作。很少人接受過有關這個媒介的大學教育。換句話說，很少接受本地電影教育的學生在畢業後仍然繼續深造，但很多其他學科的畢業生卻會這樣做。我們會在本文較後部份討論這個現象出現的原因。

通常來說，這些教師都會引用他們鍾愛的科目（如哲學、文學、繪畫等）的知識來著作。吸收了這些科目對分析事物最有用的部份後，他們更會在著作上加以個人色彩、辛辣諷刺、滑稽言論、賣弄文字、炫耀學問。他們的講課充分表現他們對外國「藝術電影」的熱愛，例如費里尼、高達、安東尼奧奈、奧曼、布烈松的作品，而視本國次一等的作品與真理與藝術全無關係。雖然他們有偏見，但時常是教師中最有趣的一羣，教學的質素也是最好的，得到學生的尊敬和欣賞。

不過，一方面由於大多數有限的教職仍由老一輩的舊人佔領；另一方面由於人們以電影這個工業，而非收入低微的教育工作，爲職業目標，所以大部份這些年輕的教師都是兼職教員。他們在電影業或私人商業製片廠有全職工作，所以他們每星期只教數小時課作爲兼職。有很多年輕教師則一面留在學校，一面熱心尋找機會進入電影業。結果，他們只是學校的過客，而不會成爲電影教學的主要力量。

由此可見，教職員的背景很不相同，他們的貢獻也不平均。曾有一段長時間，把電影帶入高等教育的先鋒與較新的教師互相衝突，造成課程的混亂。

喬治·森素（G. Semsel）在他的博士論文《利用電影製作技巧教授電影》中，總結現時美國大學的電影研究時，指出有關電影的科目，可分爲六個主要類別：一、即電影欣賞；二、電影製作；三、電影史；四、電影評論；五、電影理論；六、電影美學。（註二）不過，若我們以森素博士有關這幾方面研究的論文作爲基礎，檢視現時台灣

的電影教育，我們可以簡單地作三方面的檢視：一、電影史；二、電影製作；三、電影欣賞。

讓我們由電影史開始。學校早已提供這門科目，作為基本科目，旨在介紹中華民國由一八九六年在內地至今日在台灣的電影發展。電影史通常是「影畫的發展」和「電影的歷史發展」這兩個課程之內講授的。講授的人有退休政府官員，歷史學家，和我們在前文提過的「猜想家」。多數課程集中在那些剛發的電影工作者身上，講述他們怎樣在激烈的社會變革、動蕩不安、以及多次不為人知的艱難中勇往直前；與及電影怎樣發展成爲龐大的企業，侵入東南亞的電影市場。至於世界電影的發展方面，他們大多數都過份強調數個已發展的國家，如美國、法國、日本的電影，而其他國家的作品，尤其是第三世界的電影，則完全被忽略。由於課程的重點是在頌揚中國電影的成就，因此忽略了電影的一個重要轉變——即由開始時作爲綜合表演到現在作爲經濟、政治理想、政治現實、社會學、心理學，與及科技、美學相互作用的產品。

在高等教育中的電影製作是模擬專業做法的。課程要求學生學習視聽影像的語法及文法，而且要通過製作電影，學習在電影業中運用的手法和過程。要達到這個目的，十六毫米的影片和系統是最適合的規格。雖然這樣的製作過程非常昂貴，但比起電影業所採取的三十五毫米的處理過程仍便宜得多，而很多非商業性影片也是用十六毫米影片製作和放映的。影像質素和生產硬件的質素都很好，學生可以利用十六毫米影片達到專業水準，也可以爲了放映用途而進行複製。

在台灣，超八毫米單一系統是現階段學生製作電影的主要規格。只有少數小組習作才採用比較專業的十六毫米規格。原因有兩方面：一方面由於教師本身缺乏足夠的實際製作技巧（如前文所述）；另一方面則由於超八毫米影片製作的成本比較低，所以學生

能夠支付得起，而系方亦較容易得到生產硬件。因此，電影製作課程如「基本電影製作」、「電影技巧」、「電影剪接」、「錄音」等都旨在教授學生使用超八毫米的規格。由於八毫米的曝光與對焦系統都是高度自動化的，而且很少製作拷貝，所以不能提供像十六毫米的技巧和工序。國立台灣藝術專科學校的影劇科是唯一例外。在那兒，一些採用超八毫米雙系統製作的作品是非常老練的，採用和十六毫米相似的處理過程，包括錄音和剪接。但是，由於成本關係，這種系統仍然只會應用於有限的習作上。

對小型規格的偏好，使學生不能真正接觸這個媒介的專業技巧和專業製作過程。學生時常把複雜的製作過程浪漫化，以致不能使自己的電影經驗，由觀眾與銀幕的關係，改變成爲完全瞭解電影是一製作過程。

單攝影錄像技術中的基本文法和語法與電影是相同的。在學習視聽影像的語法和文法時，這是一種理想的工具，藉以提高和輔助電影訓練，而錄像攝影本身也是一種用途廣泛且富創造性的媒介。但是這個媒介事實上沒有傳統，所以在這些學校中，是完全被忽略的。

電影理論、評論、美學、欣賞，綜合在「電影藝術導論」、「電影欣賞與評論」、「電影結構」和「電影思想研究」等課程中，可以歸納爲同一個類別之中，就是電影欣賞。這些課程通常嘗試涵蓋電影多方面的知識，由基本的製作結構，重要專門術語，到理論及美學概念。

大部份教師教授時都以藝術分析開始。藝術常被視作一種智力活動，可以表情達意。電影就和小說、詩歌、散文、音樂、攝影、尤其是話劇有關係。有些教師則膚淺地強調電影技巧之間的關係，例如攝影機的運作，如何有效使用聲光、銀幕面積與形狀、投射系統等。少數年青教師則着重講授電影結構與語言系統的平行關係。符號在電影中的功用、視聽影像的文法和語法、影像的編纂

等知識都會介紹給學生。亦有一小部份教師會集中講授在電影及美學的發展上的重要改變。

但是，這些背景異常參差的教師，對電影媒介有個人的理解，教授的重點也不同，教職員間又缺乏協調，造成電影研究中最混亂、最富爭論的地方。

檢討這些電影科目時，人們不其然會問，到底「影像研究」和「電影結構」是怎樣的課程；也不明白「基本電影技術」和「基本電影製作」的分別。而且也不清楚怎樣教授和界定「電影倫理學」、「電影哲學」、「電影心理學」和「電影思想研究」等科目。最後，只會引致科目內容上的重覆。C. S. Tang，國立台灣藝術專科學校學生，曾經說過：

「在六一那年，「電影史」從概念上追溯中國映畫的發展，這是一種現在我們稱為影子戲的民間藝術，直至今天藝術的發展。三年級時的「電影思想研究」，則按年序來介紹從三十年代到八十年代的主要電影動向，和前一科目沒多分別。同樣事情發生在「電影藝術導論」和「影像研究」這兩科上，兩科都強調電影與其他視覺藝術的關係。我實在不明白，既然那麼多科目最後都是一樣，我們為什麼不把它們綜合成數科，以節省時間呢？」（註三）

一些必須的教學內容被人忽略了，而很多沒有必要的教授內容則重覆了。K. C. Tu，中國文化大學三年級生，電影學會會長，指出：

「當我閱讀在《電影欣賞》中刊登的《重新檢討作者理論》一文時，是我在修讀電影三年後第一次知道什麼是作者理論。很坦白地說，我現在對「蒙太奇」、「場面調度」、「跳接」、「真實電影」等術語，仍然感到很模糊。但是如果我不是偶然地翻開一本柯達公司出版的《基本電影製作技巧》，我將無法明白什麼是主光、飽和度、光比和灰度等等。從老師處我實在學得不夠多，主

要都是靠自學的。」（註四）

這是學生寫給作者的四十五個投訴中的兩個。這些投訴明顯不是特別的個案。在當代電影教育座談會的最後報告中，我們也會找到同類投訴。（註五）

另一個在這類別出現的問題是：電影研究過份偏重於商業敘事片。檢討課程時，發覺只有「紀錄片研究」一科涉及非劇情片。雖然有一些科目也會考慮包括紀錄片，但紀錄片通常只會革率教授。

把電影研究集中在劇情片，就好像因為通俗小說數量遠比其他美學著作為多，而把文學研究集中在通俗小說上一樣。台灣每年電影出品中，約有百分之九十六是一般長度的敘事片，只有少數是由政府或某幾個基金支持拍攝的紀錄片。除了特別節日外，這些影片通常是不會公開放映的。

對劇情片的偏好使學生只會狹義地理解電影為一種文學形式，而忽略了電影的性質及電影是一個複雜的傳播現象，需要從不同角度（社會學、政治學、歷史學等等）作廣泛的研究。

電影教學需要電影放映，增加了對電影教學材料的需要。沒有人可以不用放映愛森斯坦的《戰艦波將金號》（一九二五），或普多夫金的《母親》（一九二六），就能講解蒙太奇理論；同樣，沒有人可以不用放映楚浮的《四百擊》（一九五八）和高達的《斷了氣》（一九五九）就能介紹法國新浪潮電影。但是因為購買電影對系方來說是太貴了，所以就出現了一個國際性的電影教育問題：即找尋一些既容易獲得而又昂貴的電影材料，作簡單的高質素放映。在美國，要提供電影研究課程所必須的多元化電影材料，常用的辦法是從發行商處租賃拷貝。在台灣，由於那些世界經典名著缺乏商業價值，所以就從來沒有進口。至於那些中國經典電影，如前文所述，大眾根本就從未承認過電影媒介的價值，因此就不會特意去收集和保存經典作品。最後，學習偉大的電影只能通

過教師的口述，而那些教師可能從來未看過這些電影，因為學生是沒有辦法看到的。

電影發展基金的電影圖書館，在一九七九年首次開放給公眾，開設電影圖書館的目的之一，就是保存和收集世界經典影片，現時擁有六百部國際讚譽的影片，不過租金可不便宜。每一次的租金常超過二千元台幣（約五十元美金），這要視乎電影的長度。很少電影系能支付這筆費用，所以，直至八十年代，教學上對電影的需求，一直沒有解決辦法。

進入八十年代，錄像帶的快速增長，為這個需要提供了解決辦法。雖然很多人仍然覺得影像的大小和質素，和十六毫米電影投射在大銀幕上不一樣。但是，這種新科技卻容許教師完全控制放映出來的影像，可以隨意改變速度和方向。而且想仔細研究這些電影的學生，也可以很容易獲得這些影片。現在，幾乎每一個系都有Beta規格的錄像機，而且很多經典電影也可以在錄像帶租借處找到。不過，如何安排課程，和是否把電影帶進課室，到底還要視乎教師的決定。

根據台北電影聯會主席Chengan Wang的說法，直至最近仍然有很多學生在三年的學習之後，未曾看過如《一個國家的誕生》（一九一五）、《北極人納努克》（一九二二）、《戰艦波將金號》（一九二五）、《公民凱恩》（一九四二），與《八又二分之一》（一九六二）等經典名片。

我們已檢討過現時台灣電影教育中，因教師而引起的嚴重問題。在下文，我們將會檢討另一個獨特的問題，是在世界其他國家電影課程中很少見到的。

高等教育考試與學生的關係

古代中國的知識分子擁有至高的社會地位，「萬般皆下品，惟有讀書高」，這是人們信奉的箴言，這個信念至少維持三千年了。這個現象和唐代設立的科舉制度也有密切

的關係。科舉制度每三年在京師舉行一次，皇帝從中挑選博學多才之士為政府官員。士子要考試合格，才會仕途光明，社會地位得以擢升，因此接受教育便成為他們一生的唯一目標。

雖然科舉制度已廢除多時，但是在人們的心中，這個古舊的信念依然根深蒂固，甚至在現代的社會裏，從考試而獲取資格的政策依然存在。政府內有考試官員負責國家的高等程度考試及普通程度考試，從中挑選優秀的人才，在不同的階層替政府服務。而國防部內有考試部門，負責頒授擔任軍職的資格；教育部內有特別的考核小組，頒授學生有接受高等程度教育的資格。就是說，學生完成了九年強迫教育後，若想繼續就讀高中中學，就必須通過區域的高中中學入學聯考；學生經過三年的高中教育後，若想進入大專學校，就必須報考國立四年制的大專與大學聯考，或者是國立三年制的大專聯考。

由於近年的經濟增長，高等教育不再是富有人家或某些階級的特權；亦由於現代化的推行，先進的科技帶給人們在生活上很多嶄新、複雜和專門的知識。故此接受教育比以前更為必要。而人口過多亦引致人們對生存不斷掙扎。因此，高等教育成為在現代社會的競爭中取勝的主要因素。而入學考試也成為學生無可避免的考驗。

兩個考試制度分設四組：(一)工程學及科學，(二)人文學科及社會科學，(三)醫學、體育及生物學，以及(四)法律及商科。每組考試，學生要經過不同科目的測驗。學生只可報考其中一組。而兩個入學考試的試題，都根據政府編寫及發行的教科書擬定。每組考試也有若干選擇（見表四）。當學生的總分列表後，有關方面便會按各學生在考試登記時寫下的志願，分派到適合的院校和學系。（例如：在一九八三年四年制大專聯考第二組考試中，最多學生選擇的頭十個學系，（詳見表五）。

圖表四：國立四年制大專及大學聯考每組考試的科目。

第一組：工程學和科學	
國文	1 0 0 分
英文	1 0 0 分
數學	1 2 0 分
三民主義	1 0 0 分
物理	1 0 0 分
化學	1 0 0 分
總分：	6 2 0 分

第二組：人文科學及社會科學	
國文	1 2 0 分
英文	1 0 0 分
數學	1 0 0 分
三民主義	1 0 0 分
歷史	1 0 0 分
地理	1 0 0 分
總分：	6 2 0 分

第三組：醫學、體育及生物學	
國文	1 0 0 分
英文	1 0 0 分
數學	1 0 0 分
三民主義	1 0 0 分
生物學	1 0 0 分
化學	1 0 0 分
總分：	6 0 0 分

第四組：法律及商科	
國文	1 0 0 分
英文	1 0 0 分
數學	1 0 0 分
三民主義	1 0 0 分
歷史	1 0 0 分
地理	1 0 0 分
總分：	6 0 0 分

圖表五：在一九八三年四年制大專及大

學聯考第二組考試中的首選十個學系。

院校	學系	最低積分	學生人數
台灣大學	英文	437.32	7 0
師範大學	英文	433.76	4 5
台灣大學	歷史	426.79	4 5
師範大學	教育	426.50	4 5
師範大學	歷史	420.20	3 6
師範大學	社教	415.93	3 0
台灣大學	國文	415.83	4 0
政治大學	英文	412.15	3 0
師範大學	地理	412.10	2 5
台灣大學	圖書館	411.66	4 5
	館理學		
文化大學	影劇	338.51	6 0

這組考試的壹佰零貳個選擇，指的是十六所四年制大學及大專學院的壹佰零貳個學系。得到最高分數（不少過四佰叁拾柒點叁式）的七十名學生，他們的第一志願是台灣國立大學的英文系，將會獲派他們要求學系。而跟着的四十五名學生，他們的分數不少於四佰叁拾叁點柒陸，縱使他們的第一志願是台灣國立大學，亦只能根據第二志願分派到國立師範大學英文系。

大部分的學生較喜歡選讀四年制的大專院校。因為四年制的院校提供學士學位，學生若希望繼續在國內或國外深造，須有學士學位才行。另一原因是，學位資格往往是在台灣就業的一個先決條件。

每年大約有十萬個高中畢業生參加這個考試，但只有大約二萬五千個學生被錄取。取錄學生的比率為四對一。雖然某些在此次考試失敗的學生，會嘗試應考三年制大專的入學試，但大部分落選者，寧可等待來年重考。記錄顯示，在一九六七年應考四年制大專入學試的學生有五萬五千八百五十四名，是應屆高中畢業生的百分之一百五十點四。而在一九八一年，有九萬七千九百六十三名學生應考，是應屆高中畢業生的百分之一百

八十四點六。

由於考試競爭激烈，學生渴望有美好的前途，在三年之內，學生停止任何類型的活動，只管不停地閱讀指定的教科書，以致牢記心中。中學時期，學校已給學生數以千計的模擬大專入學測驗，用以測試學生學習方面的不足，因為一所中學的名聲，主要的評估標準是畢業生考試及格人數。因此，學生時刻都冀望被各個院校取錄。但是「你對哪個學科有興趣？」這個問題，對他們來說反而變成了次要的問題。這種心態正是本節所關心的重點。（回看表五）

比方說，某個學生有志從事教育工作，但他的積分只得四百一十二，便意味着將會分派到第十志願，即台灣國立大學的圖書館管理系，預備將來做一個圖書館館員。雖然他們可以在考試前登記自己的志願，事實上他們沒權作最終選擇，最終選擇要由得分決定。又如某個學生有志修讀國文，但由於他的分數尚欠零點零毫之微，故此不能進入台灣國立大學的中文系，而只好修讀外文。此種現象亦普遍發生在三年制的大專入學試。同樣地，這種現象亦使大部分對電影沒有興趣的學生修讀電影，而那些對電影有興趣的，卻分派到別的學科。

有一個調查，訪問了一百零三個在中國文化大學及國立藝專修讀電影的三年級學生，問他們修讀電影的原因，只有十九名學生（百分之十八點五）說是出於自己的意願，而八十四名學生（百分之八十一點五）說是由於考試委員會分派的結果。（註八）

根據報告，大部份修讀電影的學生，除了對這門新學科有好奇心外，就只知道電影是「放映在牆上那長方形銀幕上的動畫」。而修讀電影是為了將來成爲一顆銀幕上的大明星。因此，學生不十分願意投入學習，缺席率亦非常高。學生準備來年重考也是常見的現象，因為他們希望修讀有興趣的學科。對這些學生來說，最重要的是培養他們對這媒介的熱誠。但很不幸，那些不夠資格的導

師及組織不夠完善的課程，在這方面卻沒有着力改善。相反，學生當初對電影課程的唯一好奇心，更被那羣不夠資格的導師弄得蕩然無存。最後，學生還是繼續修讀這些課程，希望三、四年後取得學位資格。那一百零三名三年級學生已修讀了大約三年；當他們被問及將來可會選擇電影爲終身職業，五十二名學生（百分之五十一）說還不知道，二十六名學生（百分之二十五）說不會，因爲他們會轉到另一行業。而只有二十五名學生（百分之二十四）確實地說會。如上文所說，大部份在本地修讀電影課程的學生也不會繼續修讀電影，但一些修讀別的學科的學生，卻想學習電影。

結論及摘要

我們看到改革台灣電影教育的各類問題，不單是教師們需要接受正式的訓練，課程方面也需要重新修訂，入學試制度自然有必要改革，使適合的學生進修適當的學科。改革方面亦需要擬定優先次序，最先應該着手的，就是重新修訂課程。

進行教育的首要基本條件是受過適當訓練的教師，我們希望有更多的學生認真地投入電影研究，成爲有資格的教師。教職員的薪金應該增加，鼓勵更多有識之士從事電影教育工作。但是，這樣的發展是需要時間的。直到現時爲止，電影課室仍會由那些表示對電影有興趣，但在這門學問上沒有正式訓練的教職員佔領着。

入學試制度的改革不單是電影教育的問題，而是整個高等教育的問題。十五年來，國內及國外的教育專家曾提出很多建議，無數的研討會亦曾舉行過，但是這個問題，就沒有好好地解決過。雖然曾經有人提出改進教育制度的一些指引方案，但研究的結果要數年後才有評價。研究結果更有賴各方面的合作。這篇論文所關心的重點是課程編排的方向，下面就談談這方面的問題。

要考慮發展一個既新又又可作示範性的電影課程，可參考以下幾個原則：

一、要研究電影歷史、世界電影歷史，尤其是中國電影的發展。

二、要研究電影製作。在這方面，必須教授學生有效地採用現行的超八毫米。使學生學習到在電影行業內標準的製作過程。

三、學習視覺影像的句法及語法。錄像媒介是一種既新穎又富創意的媒介。有關錄像技術的教授，必須加入課程內。

四、注重研究商業性的敘事片，記錄片也不能忽視。

五、要重新編訂有關電影欣賞的課程。並要清楚指明每個課程的目的及內容。

- (1) The Report of Seminar on the Contemporary Film Education in Taiwan, the Republic of China, ed. D.M. Lee (Taipei: Influence Quarterly Press, 1978), p.51.
- (2) George S. Semsel, The Use of Filmmaking Techniques in Teaching about Film: A Study of Film Games at University Level (Unpublished Doctor's dissertation, The Ohio State University, 1982), p.40.
- (3) Based on personal correspondence between C.S. Young and this writer. January 7, 1985.
- (4) Based on personal correspondence between K.C. Yu and this writer. December 24, 1984.
- (5) The Report of Seminar on the Contemporary Film Education in Taiwan, the Republic of China, p.42.
- (6) Changan Wang, "Re-consideration and Prospect of the Teaching in Film Department or Section within Our Country," Preceedings of Asian Pacific Conference on Art Education, Taipei, Taiwan, the Republic of China, August 2-6, 1981 (Panchiao Park, Taipei: National Taiwan Academy of Arts, 1982), p.402.
- (7) K.S. Young and C.J. Yen, The Contemporary Social Problems of Taiwan (Taipei: Chu-liu Publication Co., 1984), p.357.
- (8) Based on the unpublished survey of the situation of film students in relation to Examination for higher education, made by this writer. December 24, 1984.
- (9) The Report of Seminar on the Contemporary Film Education in Taiwan, the Republic of China. p.43.
- (10) Based on the unpublished survey of film students in relation to Examination for higher education, made by this writer. December 24, 1984.

教育機構介紹

北京

北京電影學院

一、學院發展簡史

北京電影學院是廣播電影電視部主管的一所培養電影專門人才的高等藝術學院。

新中國建立後，爲了適應我國電影事業的需要，一九五零年七月，由著名電影藝術家陳波兒任所長，主持創辦了“電影表演藝術研究所”，今天的北京電影學院就是在這個基礎上發展起來的。“電影表演藝術研究所”培養了三個班次的表演和電影編劇人才。如爲中國影視事業作出過重要貢獻的張天民、李亞林、孫羽、龐學勤、賀小書、林汝爲等就是從這個研究所畢業的。

一九五一年五月“電影表演藝術研究所”改建爲中央人民政府文化部電影局電影學校，白大方同志任校長，盧夢同志任黨委書記。不久在院系調整中將南京金陵大學和蘇南文化教育學院有關電影教育的科系及蘇州美專的動畫專業併入電影學校，學校被正式確定爲大專體制的“北京電影學校”並在北京新街口外小西天新建了校舍。隨着我國電影事業發展的需要，一九五五年七月一日，中央批示“文化部應積極籌備將北京電影學校改爲北京電影學院，聘請蘇聯專家系統地有計劃地培養大批掌握現代電影藝術與技術的創作人員”。這之後在文化部電影局局長王闓西同志直接領導下，組成了由章泯、鍾敬之、吳印咸、白大方、盧夢五人組成的建院籌建小組，聘請了蘇聯電影教育專家來校

協助授課。同年11月開設了導演、演員、攝影、製片管理四個專修班，招收各電影製片廠的在職幹部學習提高，這些學員通過兩年的學習，結業後大多重新回到電影生產崗位，並做出了顯著成績，如目前在電影界的知名者林農、王炎、郭維、陳強、于洋、李文化、馬林發、謝添、凌之浩等；另一部分同學則留學院充實了教學隊伍。周恩來總理曾親自觀看了當時演員專修班排演的莎士比亞名著《第十二夜》舞台劇，給廣大師生以極大鼓舞。

一九五六年六月一日，中央人民政府正式批准成立了北京電影學院，任命電影局局長王闓西同志兼任院長。章泯、鍾敬之、吳印咸、盧夢同志任副院長，擴展科系及教學規模，舉辦了電影專業人員進修性質的導演、表演、攝影、製片管理專修班，並招收了四年制的電影導演、電影表演、電影攝影三個系的本科學生。一九五九年增設了電影美術系。一九六零年增設了電影工程系（包括電聲、電影機械、電影化工三個專業），一九六一年章泯同志出任院長兼黨委書記，一九六三年鍾敬之任黨委書記，學院增設了電影文學系，這時學院各系科以培養本科學生爲主，也先後舉辦過各種形式的專修班和短訓班，如新聞紀錄片的編導、攝影、科教片的編導、攝影以及影片洗印、錄音、放映師資等班次，培養了大量電影創作和技術人才。現在活躍在電影戰線上一批有成就的中年創作骨幹如吳貽弓、王好爲、滕文駿、丁蔭

南、胡炳榴、謝飛、鄭洞天、張暖忻、王信、王君正、黃蜀芹、韋廉、詹相持等就是這個時期從電影學院培養出來的。直直到“文革”前，學院共培養電影創作及技術幹部二千五百餘人。

學院的教學得到許多文藝界、電影界藝術家們的支持，夏衍、陳荒煤、張駿祥、鄭君里等電影界的老前輩都曾來院講學。

在此期間學院會先後接受過印度尼西亞、阿爾及利亞、越南、柬埔寨等國的留學生，學院還接待過新開紀錄電影大師尤里斯·伊文思，電影史學家喬治·薩杜爾和著名演員錢拉·菲利浦等人的友好訪問，伊文思還曾在學院講過學。

“文革”期間學院停辦並遭到嚴重破壞，原校址被其他單位佔用，教學器材、圖書和影片資料大量散失，教職工大部分時間下放農村勞動，有很多有知識有才華的教師荒廢了年華，有的損害了健康。直至一九七八年學院才得以恢復。

二、學院現狀

粉碎“四人幫”後，一九七七年十二月經國務院批示，文化部宣佈重建北京電影學院成立，以王蘭西為組長，盧夢為第一副組長的黨的領導小組，着手進行學院的恢復工作。經過一段時間的籌備，學院於一九七八年借用北京農學院的部分校舍，在極端困難的條件下，恢復了全面招生，當年招收了電影導演、攝影、表演、錄音、美術五個本科系的本科生一百五十九人，並舉辦了“表演師資進修班”和“電影編劇進修班”，學生數達一百八十四人。一九八零年著名電影導演成蔭出任學院院長，盧夢任黨委書記。恢復後的北京電影學院很快就走上正規，明確提出了學院要以培養學生成為具有優良道德品質、熱愛社會主義祖國、熱愛中國共產黨、自覺為人民服務、具有豐富的文化藝術知識，系統地掌握電影學術基礎理論和熟練專門技能的，並具有健全體魄的電影藝術的專門人才的教學方針。在新的歷史條件下，學院

逐漸充實和使用新的教學技術手段，廣泛吸收借鑒國外電影理論，大量觀摩中外各個歷史時期，各種流派的影片，增加了教師和學生實習拍片和拍攝錄像帶的實踐機會，使學院在教學上貫徹理論和實踐相結合方面有了新的發展，教學工作出現了新局面，教學質量有了明顯提高。在此期間幹訓班畢業生中出現了吳天明、陸小雅、滕進賢等優秀人材。一九七八年招收的本科各專業學生，於一九八二年畢業走上工作崗位，很多畢業生很快就在影壇作出了優異的成績如表演系的方舒因在影片《日出》中的出色表演榮獲了第九屆百花獎最佳女主角。導演系的陳凱歌因執導《黃土地》蜚聲影壇，攝影系的張藝謀更以他執導的粗獷而別具風采的影片《紅高粱》一舉奪得西柏林國際電影節《金熊獎》，轟動了國內外。其他如周里京、張豐毅、田壯壯、吳子牛、胡歡、顧長衛等，也蜚聲影壇。

一九八一年，為了發展新洲、內蒙地區少數民族的電影事業，學院開辦了兄弟民族學員班，招收了電影表演、攝影、美術設計、錄音專業學生共五十五人，他們已於一九八五年畢業，成為民族地區發展電影事業的骨幹力量。

幾年來，為了適應現有在職專業幹部進修提高的需要，學院先後開辦了編劇、表演師資、導演錄音、製片管理各種專業的進修班。從電影學院恢復到現在的十年，畢業學生近六百人。

目前學院共設七個系八個專業，分別為電影文學系；電影導演系；電影攝影系；電影表演系；電影美術系（下設電影美術設計和電影動畫設計兩個專業）和電影管理系。

電影文學系

該系是以培養電影編劇為主兼顧培養編輯、評論和電影史論研究人才的專業。設有文學理論、電影劇作、電影史三個教研組，

該系的教學任務是培養學生具有高尚的審美趣味、情操和品格，廣博的藝術修養，正確理解馬列主義的文藝理論和黨的文藝方針，認真觀察、體驗、研究我國人民的社會生活，系統地掌握電影編劇的理論與技巧，具有獨立創作電影文學劇本或擔任組稿編輯，進行電影評論的能力。該系除依據本系教師外，還經常聘請知名的文學家、藝術家、電影劇作及電影評論家來系講學，此外該系還擔負全院文藝理論、作品分析、電影史方面的教學任務。

電影導演系

電影導演是影片藝術創作和生產創作的組織者和指揮者，他的思想與藝術水平、創作才能，直接影響和決定着一部影片思想藝術質量。為了培養合格的導演人才，招收的學生必須具備較高的政治思想水平和觀察分析生活的能力，有較廣泛的文學藝術修養和豐富的想像力，並具有較高的形象構思和表達能力，同時要具有一定的組織工作能力。該專業學制為四年，除共同基礎課外，專業課設有：《導演藝術技巧》、《導演與創作》、《導演與表演》、《蒙太奇》、《影片分析》，此外還設有：《電影攝影》、《電影美術》、《電影音樂》、《電影剪輯》、《電影錄音》、《電影生產工藝》、《電影美學》、《心理學》等講課課。此外還經常邀請校外著名導演、電影理論家來校講學及傳授創作經驗。該系設導演藝術和表演藝術二個教研組，在教學中採用理論聯繫實際的教學方法，學生在四年學習中，要觀察分析大量中外影片，完成表演劇作、蒙太奇作業、利用磁帶錄像及膠片拍攝小品、片斷及短故事片，最後必須完成短故事片的畢業作業，撰寫畢業論文並進行答辯。

電影表演系

報考的學生必須具有高中畢業或同等文化程度，思想品德好，並具有一定藝術修養和表演素質，在形體等方面有較嚴格要求。該系設有四個教研組，即形體動作、語言技巧、音樂及表演藝術教研組，通過嚴格地訓練，使學生獲得運用形體動作、語言技巧、音樂等基本手段，進行人物的塑造。該系除課堂講授外，要進行大量的課堂排練、利用磁帶錄像、影片拍攝等手段，在實踐中訓練演員，高年級時，還要到學院青年電影製片廠或其他製片廠、電視台攝製的影片中擔任角色。

電影攝影系

該系是培養故事片、新聞、科教、動畫各片科攝影人才的系科，設有攝影技術、攝影構圖、攝影藝術三個教研組。該專業除必修全院統一共同課外，設有下列課程：《電影技術概論》、《攝影技術》、《感光材料及其加工》、《攝影構圖》、《電影攝影造型技巧》、《電影攝影製作》，此外尚有《素描》、《美術作品分析》及其他專題講座。電影攝影專業擔負的任務是培養掌握現代攝影技術手段，掌握電影攝影造型規律與造型技巧，掌握電影攝影創作理論與技能的電影攝影專門人才。教學中，採用大量實習、實驗作業、觀摩影片。學生學習設備有照像機、16毫米、35毫米攝影機及附屬設備，高年級時要參加短故事片拍攝，畢業作業為彩色短故事片、撰寫畢業論文並進行答辯。

電影美術系

設有電影美術設計和動畫設計兩個專業。該系招收的學生除具有高中四文化水平外，還要具有一定的文學藝術素養和較好的繪畫基礎、一定的造型構思、設計的素質。該系設有《素描》、《油畫》、《水粉畫》、《速寫》、《電影美術設計》、《電影特技美術》、《電影製景工藝及製圖》、《電影

畫而透視》、《建築》、《電影製片工藝》等專業課。學生畢業後要能擔負一部影片特定的環境設計、服裝、道具設計。動畫專業的教學目的是培養動畫片的造型和創作設計的專門人才，該專業設有《淺描》、《素描》、《速寫》、《水墨畫》、《動畫》、《造型》、《色彩和裝飾色彩》、《透視》、《人體解剖》、《電影表演》、《動畫技巧》等專業課。

電影錄音系

電影錄音是由影片生產的一個重要藝術組成部份，又是具有較強技術性的部門。該系設有《聲學》、《音樂》、《高等數學》、《普通物理》、《電路基礎及網路》、《電子技術》、《電源及動力設備》、《錄音設備》、《錄音工藝及藝術實踐》等專業課，通過學習，學生畢業時應具有全面錄音專業基礎理論知識和熟練掌握錄音技術與技巧，能獨立從事影片錄音工作。

電影管理系

是一九八七年新設立的系科，現有一個製片大專班和一個發行人專班，主要是培訓一些製片廠在職幹部。

學院現有教師二百零八人，其中教授七人，副教授五十八人，講師八十五人，目前在學生三百零九人。學院現任院長是沈嵩生，黨委書記係月枝。

學院圖書館藏書十五萬冊，其中有珍版本及中外畫冊、影集近四千冊、中外期刊二百六十種、中外影片分鏡頭劇本三千餘冊。

學院共設有二十二個教研室組，開設七十餘門課程。學院是國家批准的有權授予學士學位、碩士學位的單位。

學院設有學術委員會，主持開展全院學術研究工作並主編《北京電影學院學報》。

為便教學與實踐密切結合，學院下設青

年電影製片廠。青年電影製片廠實行企業化管理，它既是學院教員、學生實踐和實習的基地，又要每年接受國家下達的指標獨立拍攝故事片和電視劇，十年來，青年電影製片廠拍攝並在全國發行的影片有《竹》、《櫻》、《沙鷗》、《鄰居》、《端盤子的姑娘》、《百合花》、《結婚》、《見習律師》、《我們的田野》、《青山夕照》、《青春祭》、《愛情的旅程》、《被跟踪的少女》、《湘女蕭蕭》、《珍珍的髮屋》、《死神與少女》、《公民》、《這裏誕生》等。其中《櫻》、《沙鷗》、《鄰居》曾獲政府優秀影片獎，《鄰居》還榮獲1982年“金鷄獎”。除此之外，青年電影製片廠也和其他電影製片廠聯合拍片，這樣聯合攝製的影片有《火娃》、《舞戀》、《陳生上城》、《警導》、《故鄉的旋律》、《成吉思汗》等。

學院磁帶錄象工作室，裝備有攝象、錄象、編輯、放象設備及演播室，積累有一定數量的中外影視資料錄象磁帶。開展磁帶錄象教學，錄製學生的表演、蒙太奇、形體教學等錄象和電視片，還為配合課堂教學放映錄象影片。

近年來學院在深化改革中，後勤總務部門，打破了供應服務型的管理模式，實行了經濟承包責任制，逐步建立和健全了管理制度，實行了經濟核算，把責、權、利聯手在一起，提高了管理水平，調動了職工的工作積極性。學生宿舍實行了公寓化管理，改變了長期存在的窩亂差現象。

這幾年學院加強了與國外影視院校的聯系和合作，多方面開展了學術交流，不斷有外國電影工作者來學院參觀訪問、講學。學院也先後派出一些代表團到澳大利亞、日本、美國、蘇聯、法國、聯邦德國等國家訪問、講學，還和一些外國影視院校建立了雙邊關係。一九八四年，學院正式被接納為國際電影電視聯絡中心（CILECT）的會員。

北京電影學院的新院址建在北京市海澱

區西土城路四號，佔地七萬平方米，建成後建築總面積可達五萬五千平方米。目前新的電影學院只完成建築面積一萬平方米，一九八六年學院已遷入新院址。一萬七千平方米的教學大樓可望在一九八八年交工。

(本文由北京電影學院供稿)

北京廣播學院

北京廣播學院是培養廣播電視各類專門人才的綜合性高等學校，創辦於一九五九年九月。它是中央廣播事業局根據劉少奇同志的建議和廣播電視事業迅速發展的迫切需要，在北京廣播專科學校的基礎上擴建而成的。

經過近七年的艱苦創業，到一九六六年初，全院共開設廿七個專業，在校生近千人，成爲一所初具規模的高等學校。

“文化大革命”期間，遭受林彪、江青反革命集團的嚴重干擾和破壞，直至被強令撤銷。一九七三年經國務院批准恢復重辦，第二年部分專業恢復招生。

一九七八年以來，經過撥亂反正，逐步建立起正規、穩定的教學秩序，開始走上健康發展的道路。從一九八三年起，初步實現了多層次、多規格和多種形式辦學，既培養研究生、本科生、專科生，也培養函授生，訓練廣播電視系統在職幹部。

一九八五年，系、專業設置和專業培養目標如下：

新聞系：設編輯採訪專業，培養廣播新聞編輯、記者。

電視系：設電視新聞專業、電視劇導演專業、電視節目制作專業，分別培養電視新聞記者、電視劇導演和電視節目編導。

播音系：設播音專業，培養廣播電視普通話播音員。

文藝編輯系：設文藝編輯專業，培養廣播電視文藝編輯、記者。

外語系：設英語專業、國際新聞專業、孟加拉語專業、泰米爾語專業、他加祿語專

業、土耳其語專業，培養從事對外新聞廣播宣傳工作的編輯、記者、翻譯。

無綫電工程系：設無綫電技術專業，培養廣播電視發送工程技術人才。

廣播電視工程系：設廣播電視工程專業，培養廣播電視播控工程技術人才。

微波工程系：設電磁場與微波技術專業，培養微波工程技術人才。

管理系：設廣播電視管理專業，培養廣播電視宣傳、技術、行政管理人才。

上述專業主要培養本科生，也培養少量專科生。

培養碩士研究生的專業有：新聞學專業、語言學專業、通訊與電子系統專業、電磁場與微波技術專業、中國現代文學專業、國際共運史專業。其中新聞學和語言學兩個專業本校具有碩士學位授予權。

幹訓部：主要培養廣播電視系統函授生，培訓廣播電視系統在職幹部。高等函授現設新聞編採專業和廣播電視工程專業。

還設有馬列主義基礎部、語言文學部、工程技術基礎部、體育教研室等基礎教學機構。它們爲各專業開設各類基礎課或公共課。

北京廣播學院建院廿六年來，共爲國家培養輸送各類畢業生四千零二十七人，培訓各類在職幹部二千多人。一九八五年底，全院在校研究生、本科生、專科生共一千六百七十九人，在讀函授生二千九百多人。

科研工作逐步開展，專門科研機構有新聞研究所和廣播技術研究所，主要從事新聞廣播電視理論、外國廣播電視和廣播電視應用技術的研究。廣播學院主辦的《北京廣播學院學報》和新聞研究所主辦的《新聞廣播電視研究》兩個學術性刊物，是師生和廣播電視工作者開展學術交流和業務研究的園地。

一九七九年起，先後同美國、聯邦德國、日本、澳大利亞、馬來西亞等國的四家廣播電視台、十所高等學校以及有關組織建立了聯係，開展人員互訪、學術交流和資料交

換等活動。

經過多年建設，辦學條件逐步改善。學院圖書館現有藏書四十萬冊，期刊一千三百五十多種。還設有十三個專業資料室，以及播音、電視演播、節目製作、語言實驗、電視播控、廣播發送、微波中繼、衛星接收、計算機等專業教學設施和基礎科學實驗設施。

全院現有教職工九百八十多人，其中專任教師四百餘人。教師中有教授、副教授、高級工程師、講師、工程師二百二十多人。

首任院長周新武。歷任主要負責人左燾、陳競實、李哲夫、石敬野。現任院長常振錚，副院長李振水，黨委書記胡大圻，副書記劉繼南。

原刊《中國廣播電視年鑒》編輯委員會編，《中國廣播電視年鑒（1986年）》，1987年中國廣播電視出版社。

台北

中國文化大學戲劇系影劇組

一、創立與沿革

“中國文化學院”戲劇系成立於1963年，校址在台北市陽明山。首任系主任為李曼瑰。1968年王生善接任系主任。1971年奉“教育部”指示，戲劇系分為“影劇組”與“中國戲劇組”。1974年由黎世芬接任戲劇系主任，分別由王生善任影劇組主任，俞大綱任中國戲劇組主任。1977年俞大綱去世，王生善赴美國考察，黎世芬兼任影劇組主任，後由閻振瀛繼任。中國戲劇組主任則先後由庄本立、張大夏兩人接任至今。數年前該校升格為“中國文化大學”。

二、修業情形

該系課程的編排方針為理論與實務並重，初期戲劇所佔份量較重，近期則加強電影方面的課程。授課方針約分五大類：

(一)影劇理論與研究：兼顧中外影劇之發展及理論思想方面之演變。屬於電影的事業課程有：電影概論、電影原理、電影批評等。

(二)編劇：注重舞台劇、電視劇、廣播劇及電影等各類型劇本之研讀及創作。該系規定學生在四年內至少讀畢一百二十種劇本。屬於電影的專業課程有：電影劇本研究與實習等。

(三)導演：兼顧影劇導演理論與方法，及

世界名導演的研究。屬於電影的專業課程有：電影導演等。

(四)表演：注重基本演技訓練，與高深表演理論的探討。學生畢業時要作畢業舞台劇公演。

(五)技術：包括舞台、電視的佈景設計；電影及電視之機械及劇場建築之研究；旁及光學、色彩學、構圖學、建築學之探討。屬於電影的專業課程有：電影攝影、電影剪接、電影佈景設計等。

此外，該系每周訂有電影欣賞時間，前兩小時放映中外名片，後兩小時請電影專家學者就影片加以分析。學生並要在每學期繳交八毫米習作影片。

該系學生暑假期間，可由學校分送至電影公司及電視台實習。

該系學生修完四年畢業，頒文學士學位。畢業生如繼續進修，得直接考該校“藝術研究所”之戲劇組，可提電影方面之論文為畢業論文，畢業時頒碩士學位。

三、培養的電影人才

曾西翳（影評人，兼從事電影教學工作，著作有《談影論戲》等）

張昌彥（影評人，兼從事電影教學工作）

陶德辰（導演，作品有《光陰的故事》第一段，現任職中影公司企劃組）

曹彥（導演，作品有《云知道你是誰》等）

古亞榮（編劇，作品有《拒絕聯考的小

子)等)

李康年(編劇,作品有《頑皮狗》等)

王小棣(編劇,作品有《血戰大二膽》等,並從事電影教學工作)

政治作戰學校影劇系

一、創立與沿革

“政治作戰學校”的前身為“政工幹部學校”,創立於1951年,校址在北投復興崗,是台灣“國防部”為培養政工人員而成立的軍中學校。建校之初即設有戲劇組,招考社會及軍中青青年。1957年改制為二年專科部影劇科。1960年再改制為大學部,影劇科也晉升為影劇系,修業四年,學生畢業時頒發文學士學位。

截至目前為止,該系歷任四位系主任為:王紹清、李曼瑰、王慰誠、張永祥。

二、修業情形

該系學生在四年修業期內,要修業一百三十六個電影及戲劇的專業學分。每一學生至三年級時,按其興趣志向,分別選修:編劇、導演、表演、技術等四組中的一組。畢業前,須參加五齣以上的舞台劇演出以獲取經驗。熱心電影科目的學生,並可前往“國防部”所屬的“中國電影製片廠”觀摩實習。畢業後,學生多數分派至各軍中單位,從事影劇方面之文宣工作(如拍攝各類軍事教育片、紀錄片等)。

該系在課程的安排上,較偏重於戲劇方面,屬於電影的專業課程較少,但亦涉及廣播電視方面的課程。

屬於戲劇的課程包括:戲劇概論、表演基本訓練、舞台語言、名劇選讀、舞台設計、舞台技術、戲劇原理、現代戲劇、中國戲劇史等。

屬於電影的課程包括:電影概論、電影技術等。

戲劇與電影共通的課程包括:藝術概論、導演概論、編劇學、化妝、排演等。

屬於廣播電視的課程包括:廣播電視、電視節目製作與實習等。

三、培養的電影人才

張永祥(台灣著名電影編劇,作品有《養鴨人家》、《秋決》、《原鄉人》等百餘部,現回校担任影劇系主任)

張曾澤(導演,作品有《路客與刀客》、《寬橋英烈傳》等數十部)

宋頊如(編劇,作品有《冬暖》、《侯鳥之愛》等十多部)

徐天榮(導演兼編劇,作品有《水玲瓏》、《瘋女十八年》等數十部)

劉維斌(導演兼演員,導演作品有《中國女兵》等,演員作品有《破曉時分》等)

劉莖(編劇、導演及影評人,劇本有《啞女情深》,導演作品有《長情萬縷》等十多部。現為“中國影評人協會”理事長及《電影評論》雜誌社長,譯著有《電影藝術論集》等十多種)

崔福生(演員,主演《路》、《小畢的故事》等十多部影片,參加演出的影片超過百部)

王墨林(影評人,著作有《導演與作品》、《中國的電影與戲劇》等)

貢敏(編劇,作品有《宜室宜家》、《古寧頭大戰》等二十多部,並編寫電視劇本多部)

國立台灣藝術專科學校影劇科

一、創立與沿革

“國立台灣藝術專科學校”的前身是“國立藝術學校”,成立於1955年,校址在台北縣板橋。影劇科於建校時同時成立,招收初中畢業生,修業三年。1957年改為五年制。1960年正式升為專科學校,影劇科復改三年制,招收高中畢業生。另外在1956年增設三年制影劇編導專修科,招收高中畢業生,至1961年第三屆畢業生結束後結束。

該科於1960年正式改制為三年制專科後

，初分為編劇、導演、表演、技術四組，學生於二年級起按其性向分組選讀。1967年起改為編劇、導演、技術三組至今。1963年起增設夜間部，課程與日間部相同，唯分編劇、導演兩組，修業期限為四年。1981年起因該校另外成立電影科，故該科將改名為戲劇科，招收二十名學生，專習戲劇課程，並不再分組。影劇科之名於1983年正式結束。

二、修業情形

該科學生從二年級開始分組，但分組後仍可選修別組的課程。三年級時參加至少兩齣的舞台劇演出。並可按學生興趣拍攝實習短片。畢業學生必須參加全班集體演出的舞台劇畢業公演，視組別分派工作。此外，該校自1973年起創辦了“國立藝專第一屆實驗電影展”，發展成一年一度展現學生創作電影能力的大規模活動，後易名為“國立藝專金獅獎影展”，成為該校電影教育的一項特色。

專業課程方面，初期以戲劇方面較重，後期則逐漸加強電影方面的課程。

屬於戲劇的課程包括：中國戲劇史、國劇研究、戲劇編劇、戲劇導演、戲劇原理、舞台技術、舞台佈景、舞台設計、中國戲曲選讀、西洋戲劇史、英文劇本選讀、戲劇排演實習、舞台技術實習、佈景設計實習、戲劇編劇實習等。

屬於電影的課程包括：錄音基礎、洗印基礎、攝影基礎、電影編劇、電影導演、電影攝影、電影技術、電影技術實習、電影編劇習作、電影實習等。

戲劇與電影共通的課程包括：藝術概論、影劇概論、影劇化妝等。

三、培養的電影人才

丁善嘍（編劇、導演，編劇有《大醉俠》，編導有《英烈千秋》等數十部作品）

吳桓（編劇、導演及演員，編劇有《小鎮春回》，導演有《歌聲魅影》，演出有《梨山春曉》等數十部電影，並演出電視劇甚多，以《大刀王五》一劇最著名）

徐一工（導演及演員，演出有《養鴨人家》等，近年從事電影教學）

牟敦沛（導演，在台灣執導了《不敢對你講》等兩片後，曾赴香港加入邵氏公司為基本導演，導演過《掃過界》等電影，近回大陸執導李連杰主演的《自古英雄出少年》。）

桂治洪（導演，本為香港僑生，回港後加入邵氏公司為基本導演，作品有《成記茶樓》、《萬人斬》等二十多部電影）

李作楠（導演，作品有《南拳北腿活閩王》等數十部動作品）

金蔭助（導演，作品有《血濺冷鷹堡》等數部電影）

侯孝賢（編劇及導演，編劇有《我踏浪而來》，編導有《在那河畔青草青》等十多部作品。）

張信義（編劇及導演，編有《南拳北腿活閩王》，編導有《飛燕雙嬌》等數十部影片）

張蜀生（導演，作品有《一個女工的故事》等數部影片）

邱剛健（名編劇，先後任職香港邵氏公司及世紀公司編劇組，編有《愛奴》、《千刀萬里追》等數十部影片）

林煌坤（編劇，作品有《我的爺爺》等數十部）

歸亞蕾（演員，主演《冬暖》、《家在台北》等數十部電影）

江明（演員，主演《婉君表妹》等數十部電影，演出電視劇甚多，一度為台灣最著名的電視小生）

馮海（演員，演出《婉君表妹》等數十部電影，近年以演出電視劇為主）

谷名倫（演員，主演《黃埔軍魂》等數十部電影，已去世）

葉清標（攝影師，有《熱血》等數十部影片）

林自榮（攝影師，有《誰是無業游民》等數十部影片）

國立台灣藝術專科學校電影科

一、創立與沿革

電影科之前身為影劇科。因原先影劇科所包含之電影專業課程太少，學生無法專精，故數年前已有分科施教之議。經多方爭取後，於1981年8月1日成立電影科，招收高中畢業生二十名，三年卒業，期間不再分組。首任科主任為王寧生。現任科主任為劉煥忠。

二、修業情形

該科宣示之教學五大目標為：

(一)確立學生的電影技術及藝術修養；
(二)給予學生專業化而非一般性的技術知識；

(三)提供學生實際的電影製作經驗；

(四)培養學生對電影的實際工作能力；

(五)建立學生進一步研究電影知識的基礎。

爲了建成上述目標，該科專案申請修訂電影專業課程，概分爲數十類：

電影概論部分：電影製作概論、電影專用語、電影鑒賞與批評、純電影論、名電影作品研究等。

電影史部分：中國電影史、世界電影史。

電影技術部分：攝影學、電影攝影學、電影剪輯學、電影錄音學、電影特殊技術、電影感光材料學、電影器材學、電影音響學、鏡頭光學、動畫影片製作等。

電影導演部分：電影導演。

電影編劇部分：電影腳本、名電影腳本研究、電影對白研究等。

世界新聞專科學校電影製作科

一、創立與沿革

“世界新聞專科學校”成立於1956年，校址位於台北市木柵溝子。電影製作科首設於1966年，招收高中畢業生，修業三年。首

任科主任爲崔學謙。1971年該科奉准分爲編導與技術兩組，同年開始招收夜間部學生。但夜間部只收編導組一班。1976年由袁義美接任科主任，1978年再由楊樵接任，1982年由張法鶴接任，以迄於今。

二、修業情形

該科自創設伊始即重視電影專業課程的編排，編導及技術兩組學生在分組課程之外，尚有共通的必修課程，以期達到“既博而精”的教學目標。

兩組共通的電影課程包括：電影發展史、製片技術基本認識、製片程序、電影映錄與音響、電影化妝、製片技術基本實習、電影欣賞與批評實習、配音實習等。

編導組的電影課程包括：編劇學、導演學、表演學、電影哲學、中國劇本選讀、英文劇本選讀、音樂概論等。

技術組的電影課程包括：電影攝影學、電影音響學、動畫、動畫製作、沖洗化學、電影剪輯學、美術設計、電學原理、應用光學、電影放映、電影攝制實習、洗印技術、剪輯實習、美術設計實習、放映實習等。

三、培養的電影人才

虞戡平（導演，作品有《大追擊》等數部，並曾任“新藝城”台灣分公司經理。）
張毅（編劇及導演，編劇有《源》，導演有《光陰的故事》第四段等數部電影）

邱銘誠（導演，作品有《大地勇士》等）

孫榮發（導演，作品有《甲子玄機》等）

王銘燦（導演，作品有《人肉戰車》等）

柯一正（導演，作品有《光陰的故事》第三段，並從事電影教學工作）

單慧珠（導演，本爲香港僑生，畢業後回港加入香港電台電視部任導演，作品有《香港香港》等劇，並執導電影《忌廉講鮮奶》）

劉德凱（演員，主演《慧眼識英雄》等

十多部電影)

劉皓怡(演員,主演《辛亥雙十》等十多部電影)

青年中學影視科

一、創立與沿革

“青年中學”創立於1973年,校址位於台中縣大里鄉。影視科在創校時同時成立,宗旨乃為影視界培養基層工作人員,為表演藝術培養新血液。招收初中畢業生,修業三年。該校為目前全台灣唯一在中學階段即實施電影教育的學校。

二、修業情形

一年級的專業課程包括:影視概論、表演、舞蹈、音樂、照相、美工等。

二年級的專業課程包括:舞台技術、電影技術、舞蹈、戲劇排演、暗房技術、歌唱、廣播錄音、燈光、編劇等。

三年級的專業課程包括:戲劇史、編劇、化妝、電視節目、電影技術、廣播錄音、舞蹈、暗房技術等。

該校的技師、教師十四人,皆為來自台灣各大專的影劇系畢業生,平均年齡三十五歲。

三、培養的電影人才

李慕塵(演員,主演《學生之愛》等數部電影)

明明(演員,主演《一個女工的故事》等十多部影片,為中影公司基本演員)

(原刊《1983年中國電影年鑑》,北京中國電影出版社,1984年)

香港

香港演藝學院科技學院電視專業

香港演藝學院科技學院下設三年制電視專業文憑課程，目的在培訓一批掌握電視技術的專業人材，包括電視攝影、剪輯、管理和聲音四個領域。中學六年級或中學五年級及有一年以上工作經驗者，可以申請入學。

電視專業課程以工作坊形式進行。一年級為共同必修科，課程屬引導介紹性質；二、三年級課程則按攝影、剪輯、管理和聲音四組分別專修。設計如下：

第一學年課程：

1. 舞台科技
2. 舞台燈光
3. 設計與相關項目
4. 舞台管理
5. 服裝／行頭
6. 置景藝術
7. 佈景工藝
8. 道具
9. 聲音
10. 攝影機
11. 剪輯
12. 電視管理
13. 電視佈光
14. 中國電影的傳統：欣賞與分析
15. 媒介研究
16. 藝術欣賞——實地了解救傷護理

17. 跨學科研究（舞蹈、戲劇、音樂）

18. 英語

19. 藝術欣賞

第二學年

共同必修：

一、作業範圍

1. 舞台劇
2. 娛樂節目
3. 電視廣告
4. 外景廣播

二、包括上列範圍的個人習作

三、在媒介工業實習（與上列範圍有關者）

四、與下列作業有關的講習

1. 製作方法與技術
2. 後期製作
3. 製片與導演功能
4. 攝影棚製作程序
5. 場記
6. 版權介紹
7. 會議記錄與報告寫作
8. 應用心理學
9. 電影欣賞
10. 劇本規格與欣賞
11. 英語
12. 樂譜讀法
13. 電腦

五、專門課題客籍專家演講

六、為畢業班課堂習作作準備

專業領域主修課程：

- 一、攝影（只限攝影專業學生修讀）
 1. 外景勘探
 2. 攝影機的原理與操作
 3. 視像控制
 4. E F P 工序
 5. 電視佈光基礎原理
 6. 攝影棚技術與設施
 7. 專門領域客籍專家演講
- 二、剪輯（只限剪輯專業學生修讀）
 1. 時碼剪輯法
 2. 特技
 3. 磁性錄像的歷史
 4. 錄像動畫
 5. 訊號測試與錄像器錄放技術
 6. 攝影機操作
 7. 非現場剪輯法
 8. 專門領域客籍專家演講
- 三、管理（只限電視管理專業學生修讀）
 1. 預算介紹
 2. 會計與統計入門
 3. 生產管理
 4. 攝影棚生產綫管理
 5. 公開演講
 6. 合約
 7. 日程設計
 8. 製作規劃
 9. 劇本欣賞
 10. 外景地勘探
 11. 藝術欣賞
 12. 專門領域客籍專家演講
- 四、聲音（只限電視聲音專業學生修讀）
 1. 後期聲音製作
 2. 聲音欣賞
 3. 收錄音器材
 4. 收音技術
 5. 聲音量度測試技術
 6. 詞彙與工序
 7. 聲音結合
 8. 基礎電子學

9. 收音設施
10. 專門領域客籍專家演講

第三學年：

- 一、結業製作準備
- 二、結業作品前期、中段、後期製作
 - 第一學期：管理作業（由攝影、剪輯及聲音專業同學協助製作）
 - 第二學期：攝影機作業（由剪輯、管理及聲音專業同學協助製作）
 - 第三學期：剪輯作業（由攝影、管理及聲音專業同學協助製作）
 - 第四學期：聲音作業（由攝影、管理及剪輯專業同學協助製作）
- 三、論文寫作及報告
科技學院電視專業1986/87年度開始招生，預期89年度有第一屆的畢業生。

（按香港演藝學院科技學院提供英文材料改寫）

香港浸會學院

香港高等院校的正規電影教育是從一九七二年開始的。當年，香港浸會學院傳理系開設了「影藝教育課程」，包括「電影攝影」、「電影原理」、「電影剪輯」與「電影製作」等科目，旨在讓學生掌握作為大眾傳播與教育媒介的電影的製作。二年後，「影藝教育課程」擴展成為系的副修專業課程。傳理系設有四個專業，除電影外，還有新聞學、廣播電視、廣告及公共關係學，均在一九六八年九月創系時設立。修業期限自一九八三年後由原來的四年制課程改為三年制課程，入學條件也相應提高，中學第七年級的畢業生始可投考。一九八七至八八年度開始招收第一批學士學位（榮譽）課程的學生。入學條件及授課年限不變。

傳理系電影及廣播電視專業成立之初，課程重點側重製作。編、導、演、攝、製、剪輯等各門都學。除了拍攝習作以外，同學還通過集體協助非牟利團體拍攝一些教育性、宣傳性和紀錄性影片或錄像磁帶。暑假期間同學們亦會到本地的電影公司、電視台和其他製作機構實習，加強和補充課堂製作方面的專業知識。一九七八、一九七九年後，增設了文科各種，包括電影評論、電影理論、電視理論、電影電視與文學、電影史等課程。

畢業試考核，除了大眾傳播學一般理論、電影電視理論之外，學生自己編導的作品、也是主要的考核對象，一般以十六毫米，約三十分鐘長度的藝術性或紀錄性影片或錄像為準。畢業論文及製作各佔三個學年總成績百分之二十。

一九八二年興建了傳理大樓，使系務有較大的發展，一九八八年得政府資助興建北翼教學大樓，加強電視電影教學設施。電視的錄像系統亦由現時使用的低頻段改為四分三吋高頻段專業錄像系統，發展時碼錄像系統，影片與磁帶轉換編輯系統，使學生具有工業水平的高科技製作能力。

課程：

一年級／上學期		學分
宗教與哲學(1)：哲學概論	2	3
社會學原理	2	2
現代中文傳意	2	2
應用英語(社會學科)	3	3
基礎攝影	2	2
大眾傳播導論	3	3
一年級／下學期		學分
宗教與哲學(2)：基督教的哲學	2	2
政治學基礎	3	3
電腦基礎	3	3
傳播史	2	2

媒介學	3	
圖形傳播	2	
繪圖學(1)	3	
二年級／上學期		學分
宗教與哲學(3)：倫理學	2	
文化、社會與媒介	3	
傳播理論	3	
電影／錄像：技術與原理	3	
編劇	3	
媒介研究選修課(任選二門)	4	
電影及錄像史(2)		
廣播製作(2)		
電影、錄像與其他藝術(2)		
二年級／下學期		學分
映像系統與評估	3	
媒介評論方法學	3	
敘事學：電影／錄像與文化	3	
電影與錄像攝影	3	
電影剪輯與音響(電影專業必修)或錄像剪輯與音響(錄像專業必修)	3	
繪圖學(2)	3	
三年級／上學期		學分
符號學	3	
中國電影的歷史與美學	2	
電影理論(電影專業必修)或錄像理論(錄像專業必修)	3	
傳播學選修課(任選一門)	2	
攝影		
視聽傳播：技術與原理		
傳播研究統計學		
當前國際傳播課題		
電影製作(電影專業必修)或錄像製作(錄像專業必修)	3	
媒介研究選修課(任選一門)	3	
另一類型電影與錄像		
電影電視美術與製作設計實習	1	

三年級／下學期	學分
大眾傳播在中國	2
傳播學選修課（任選一門）	3
跨文化傳播	
傳播法學概	
大眾文化	
民意學	
圖形學	
媒介研究選修課（任選二門）	5
動畫與特技工作室	
電影評論	
電影導演研究	
學位論文與作業（電影或錄像）	4
實習	1

專業課程設計分電影與錄像兩個媒介，供學員選擇，編、導、攝、製、剪輯各個門類都要學，期終考核亦以學員是否能全面掌握實踐與理論是否結合為評分標準。

過去七屆畢業生中，傳理系為香港電影電視工業培養了一大批人材，其中一些人，還在香港的新電影運動中發揮一些作用。比較活躍的影視工作者包括導演方育平、黃敬強、方令正、邱禮濤，攝影師潘恆生、溫文傑，編劇黃志，管理明偉儀等。

最近兩年，教學方向強調非主流創作，積極參加國際上的電影及錄像展出活動，蘇國雲的影片及霍婉冰的錄像製作均獲得今年西班牙國際錄像節及以色列台拉維夫國際學生電影節好評。

過去曾經在傳理系電影電視專業任教過的老師有趙蔚然、陳樂儀、黃奇智、李元賢、吳漢霖、嚴維滿、蔡繼光、方育平、何錦順、史文鴻、王森等。現任系主任林年同。

（香港浸會學院傳理系稿）

香港中文大學新聞及傳播學系

香港中文大學新聞及傳播系設廣告組、廣播組及新聞組。修讀時間四年，主修生最少須修滿七十二學分。除新聞與傳播學課程外，廣播組最少須修讀十個學分的廣播專業課，包括電視新聞（三年級）、廣播新聞（三年級）、電視廣播寫作（二年級）、電視節目製作（二年級）、電視節目概論（三年級）及電視節目製作（四年級）。各科均為學期課程，每科二學分。

（以上資料按香港中文大學新聞及傳播學系提供材料編寫）

香港理工學院設計學院

香港理工學院設計學院為學生提供三年制學位課程，專業範圍包括時裝設計、圖形設計、工業設計及室內設計四個領域。

圖形設計在課程的第二和第三階段提供學員有關視聽技術及視聽製作的知識，在圖形及攝影課程的基礎上學習掌握16毫米電影、動畫及錄像製作。

“視聽技術”每週上課二小時，共上七週；“視聽設計”每週上課八小時，共上二十五週。

（以上資料按理工學院設計學院提供材料編寫）

創作手記

反摹擬沉思

試尋

“人工神話”的電影的創作規律

蘇國雲

藝術是人生的「摹擬」。這句話如今聽起來，都會覺得像陳腔濫調，沒有甚麼大不了的。然而即使是落伍，這句話與西方藝術，確還有着千絲萬縷的關係；甚至以此言概括整個西方的文藝創作系統，雖嫌籠統，卻是最恰當不過。

「摹擬說」，可謂西方文藝創作理論中的顯學，從希臘時代的「悲劇」，到十九世紀的「自然主義」小說，期間接近二千年的文藝創作，可說是隨着「摹擬」的觀念演變而衍生出來的。大概當年的亞里士多德是不會想到，「摹擬說」經他一手品題，竟成了西方文化亙古不變的軌跡。

「摹擬」，顧名思義，就是「虛擬的摹倣」；明明是無中生有，卻偏要弄假成真，以圖證明藝術與現實這兩個客體，確實是具有一樣的先天本質。

但是自「浪漫主義」出現後，尋求表現個人意識的藝術家，便開始質疑「摹擬」的正確性，他們甚至反其道而行，聲言放棄「摹擬」庸俗的現實，倒反過來要求人生「摹擬」藝術來了。

「反摹擬」的思想發展至廿世紀，已經成為了現代藝術精神的象徵之一，體現在創作上的反寫實、反傳統傾向，正代表着對「摹擬」的唾棄。

事實上，「摹擬」雖已被認為是過時的觀念，卻從未被徹底的推翻，特別是普羅文藝與新興的流行文化工業，可說仍受其觀念

的支配；文字與影像這兩種誘人的符號，似乎仍須受制於「摹擬」的「現實」框框之內，方能博得觀者的青睞。反而現代藝術，總是欠了一點寫實的支持。

也許無論以甚麼方法，藝術畢竟還是要向「現實」作出交代的。拒絕了它，藝術家便會手足無措，彷彿真是有種無形的病菌，會鑽進心頭，形成一股創作焦慮——自絕於「現實」的藝術創作，將註定要陷入「意義真空」的絕境，變成沒有「意義」的廢物。

從「意義生產」的角度出發，應該可以釐清「摹擬」、「藝術」、「現實」這三者之間的關係。

套用「符號學」的分析方法，一件藝術作品（Text），是由不同的「符碼」（Code）所組成的有機結構；創作者如何「表現符碼」（即「編碼」Encode），與欣賞者怎樣闡釋「符碼」（即「解碼」Decode），都受着一定的約定俗成或意識所規範，否則，意義便難以產生。

「現實」，其實就是規範着「符碼」的約定俗成觀念之一，既左右着意義的彰顯，亦為觀者提供詮釋的觀點。然而這套意識形態，無論是以或隱或現的形態存在於藝術作品中，均須經過從觀念結構過渡至藝術形式的過程。因此，我們不妨視「現實」為一個「符碼」；而「摹擬」，則是將「現實」演化為形式結構的「編碼」模式。

若我們應用此模式於分析傳統電影（或

商業電影)的敘事結構,並試圖借此界定流行文化的生產規律,我們會發現,「摹擬」實有如一隻無形的手,將「現實」與意識形態攪拌為水乳交融的「神話」(註一)。

「摹擬」是電影「神話」的敘事結構(Discourse),在「敘事體」(Narrative)內構築了一個虛擬的「真實時空」,使創作者刻意鋪陳的敘事元素,能夠被接收者理解為「現實」底下自然而然地推展的因果關係。

因此,要顛覆甚至是打破電影「神話」,必須從敘事形式的層面反思「摹擬」,不單要暴露「現實」與「摹擬」之間的「編碼」規律,還須進而拆散這種規律,直接向這個被「自然化」了的「符碼」挑戰。

我之所以創作《Mimesis》這部電影,「反摹擬」也是其中的主要動機。

首先,我選擇了一個關於「死亡」與「愛情」的故事。這個決定,事實上並且純粹為了滿足個人的創作意慾;而是由於這兩個永恆的題材,正是我們習以為常,並非百看不厭的電影「神話」——銀幕上的虛情假義,往往教銀幕下的人情動於中;這種從「藝術形式」提煉出來的「自然」感情,不就是「摹擬」的「神話」的產物?

以「摹擬」為「編碼」規律的敘事結構,由於需要在事序邏輯上,經營合乎自然的前因後果,因此每每傾向「密集」的佈局;時空結構以層層遞進、一環扣一環的綿密處理推向中心點;「現實」被演繹為結構間必然的因果關係,意義的生發自然就得以合理化,甚至是自然的規律了。

在《Mimesis》的敘事結構中,我便嘗試反其道而行,以「空疏」、「開放」的模式,抗衡「密集」、「單向」的佈局;敘事固然不依法度,時空更是參差錯落,以圖在敘事體中,處處留下「空白」,讓觀眾的主觀意識得到舒展呼吸的空間。這種做法,既能打破「摹擬」的「編碼」規律,亦反過來挑戰觀眾牢不可破的欣賞習慣。

然而單單搗亂敘事結構,只能達到干擾意義生產的程序,觀者除了覺得不明不白,是不會單憑此種騷擾,而躍進反省「神話」的階段,更遑論勘破「摹擬」的真相了。

破壞,自然是理所當然踏出的第一步,但每次舊的推翻,都意味着新的重建;換句話說,就是需要建立新的「詮釋框架」。

正如羅蘭·巴爾特所言,「人工化的神話」,是解構「自然的神話」的必然手段。「人工化」,就是必須把「弄假成真」的「摹擬」過程彰顯出來,將形之於內的「摹擬」規律,化為形諸於外的虛構事物。

這固然解釋了為何在《Mimesis》的每個場面中,處處佈置着具有「非寫實」、「反心理」疏離效果的人工化設計;同時亦為整個敘事體的敘事觀點,提供了「反神話」的理論根據。

在《Mimesis》中,大致可區分出兩個敘事觀點,備受愛情困擾的角色A的主觀敘述是其一;其二則是那個置身事外的角色B的主觀敘述。這二者的敘述雖然是交替出現的,但功能卻截然不同,A作為情節發展的推動者,敘事觀點始終屬於敘事結構之內,而B的敘述,卻一直游離於情節發展之外,既不直接參與,卻又從旁介入,彷彿有點像舞台上的「說書人」,對故事一早已了然於胸,因此能夠處處提出議論、評釋,在支離破碎的敘事單元之間,進行重整事序脈絡的工作。

這個「說書人」,與其說是導演(真正的故事敘述者)個人意識的投射,毋寧應被理解為「神話」的原形畢露,道成「肉身」,更可說是「摹擬」的「客體化」呈現。因為這個「說書人」訴說的,正是一個「人工化」的「神話」。

這個庸俗的愛情故事的開始與結束,都是一個象徵「死亡」的畫面。甫開場,這個象徵「摹擬」的「客體」從一次「摹擬」「死亡」的過程中走出來,參與一個即將展開的故事,最後更代受愛情所困的主角「死」

了，成爲敘事體從不平衡狀態復歸平衡的象徵。

從「摹擬」的誕生，到「摹擬」的死亡，這無非是想說明，摹擬死了，神話才能結束。

可是我還是感到了困擾，正如在神話結束後瞬即展開的另一個故事，又應該如何開始？

註釋：

（註一）：

法國文藝理論家羅蘭·巴爾特曾於六十年代初期，借用「神話」一詞界定大眾流行文化的生產模式。巴爾特認爲，流行文化往往將意識形態轉變爲形式的「包裝」，使之隱沒無形。詳見：Roland Barthes 《Mythologies》（Hill and Wang，New York 1972）

（本文作者是1984／85年度香港浸會學院傳理系電影專業畢業生）

從《互古》說起

鄭麗貞

“the poet was not trying to communicate meaning. ...instead, he or she uses language in a distinctive way to create a new perceptual experience for the reader.”

—Kristin Thompson (註一)

在電影史（特別在中國電影史）裏，寫實主義的創作手法及其偏重於講故事的表達方式有着牢不可破、甚至神聖不可侵犯的地位，儼然成為整個電影潮流的主導。這當然與其作為一種商品的性質有着密切的關係。當大眾（消費者）的美感意識及對藝術的欣賞能力仍在一個較低的層次時，他們通常只願意花錢購買一些他們能夠理解及感興趣的電影，因此，電影（作為商品）的商業性與其藝術性往往不能共存，而一些較難被觀眾接受的創作手段更無法在市場裏出現，在藝術創作的領域裏，電影便難有突破。

作為一個電影學生，我慶幸自己毋需為電影的票房而擔憂，因為我所製作的，是一個習作而不是一件商品；我所要面對的，是一位有一定美學根底、對藝術創作抱着開放態度的老師及同學，我告訴自己，這個正是「為所欲為」的好機會。

我對上古的神話故事有着難以排遣的好感與及濃烈的興趣，因為在這些看似荒誕無稽、幼稚迷信的故事裏，處處都反映出先民豐富的、強大的想像力和創造力，這是我們這羣自以為文明進步的現代人所望塵莫及的。

我並不排斥寫實主義的創作手法，但對這個統領了電影潮流多年的模式興趣不大，因此不打算在這個短片裏平鋪直敘地重述那個開天闢地的故事。事實上，基於客觀條件及資源的限制，我亦無法辦到。

在創作和拍製這部電影時，我努力讓自己的腦袋空白，暫時忘記從前學過的電影理論，盡量拋開所有傳統的、既有的價值系統及美的「準則」，嘗試用一顆赤裸裸的、純真的心去感受、去創造畫面上的一切。

在進行拍攝的時候，我手中並沒有了一份嚴謹詳盡的劇本，這並不是說我不曾為準備拍攝的題材作過深切的思考，或是說我沒有作好準備功夫，我只是較為喜歡自由、隨性的創作形式。

畫面上出現的映像（包括了演員的動作、走位、燈光的安排、顏色的配搭、線條和圖案的設計）很多時都是即興的安排。例如我拍攝其中一位女演員被紗蓋着，側臥地上，這個鏡頭在原来的劇本裏是沒有的，那天晚上，翕虹太累了，隨意躺在地上休息，我看見那個睡姿很美，便靈機一動，用薄紗蓋在她身上，然後嘗試用不同的顏色和照明配合，看看那一種感覺最好，便把它拍了下來，當然，它所表達的東西要跟我的總意念配合。這只是其中一個例子，總而言之，創作與攝製是同時進行的，電影原素的編排是隨着個人意識的流動及現場的感覺而作出相應的變化。

演員並不用對話去交代劇情，相對的，他們都變成了一些形象、線條和色塊，（或者說他們運用了身體語言）與畫面內其他視覺元素互相配合，混為一體。

我在前面說過，在創作和拍攝這部電影之時，我曾努力拋掉腦裏既有的理論和標準，不過，事後在對這個習作作出回顧和總結時，我卻發現了自己的某一種傾向，這種傾向與俄國形式主義者（Russian Formalist）的文學創作理論及由此衍生出來的新形式主義者（Neo-Formalist）的電影評論方法的觀點有某個程度上的吻合。他們有一個很重要的概念：藝術品的形式（form）與內容（content）並非兩個分裂而相對的元素，兩者的地位平等，沒有主導和從屬的尊卑之分。

按照新形式主義者的看法，電影是一個系統，這是系統裏有着不同的元素，而內容／意義只是其中之一，它與其他元素有着平等的地位，藝術家用獨特的方法把各種元素作新鮮的處理和配搭，以期為觀眾的感觀及知覺系統帶來前所未有的刺激和經驗，一個成功的藝術家及一件成功的作品，不但能為讀者／觀眾帶來美感意識上的新經驗，更能透過這種獨特的經驗，刺激他們對其他事物（非美學層次上的）有更新的意識和體會。這是藝術工作者的任務。

（註一）：

“詩人並非要傳達意義，…他／她創新地運用語言，要為讀者的知覺系統帶來新的經驗。”譯自K. Thompson 著 'Eisenstein's Ivan the Terrible' (A Neoformalist Analysis)，第一章 'A Neoformalist Method of Film Criticism' 第十一頁第3段第6至第8行，1981 P Princeton University 出版社出版。

本文作者是1986／87年度香港浸會學院傳媒系電影專業畢業生。

我看《花果飄零》

馮炳輝

小引：

人們可以說我是《花果飄零》的作者，但我想，當這部影片被放在剪輯台上或放映機上放映的時候，除了技術上的故障外，沒有任何人（包括我——作者）有權力去肆意中止這部影片。因此，我認為，每一次這部影片放映（給一個或多個觀眾看）的時候，我這位作者，（用波蘭哲學家英格頓，R. Ingarden 的說法），就再沒有什麼權利去干擾這部影片的「具體化」過程。

所以，一旦這部影片放映了，對我來說，總有一種心理上的改變：即在此之前，我是絕大部份時間，單獨地與「作品」溝通，從而思考出一個把「作品」物化的指向；而在此之後，我則成爲了與其他觀眾站在同一層面的一位「欣賞者」。在黑暗的放映間內，我沒有權力去把影片物化的過程，用語言在其他觀眾面前聯繫到我個人的心理和思維形態上。所以，我同樣地靜靜看着銀幕、聽着揚聲器傳來的聲音，同樣地在內心中進行「具體化」的過程，同樣地被「作品」所感染。

我想，「作品」對於我的最大意義，就是把人與人之間的距離拉近。在觀看一部影片時，如果觀看者願意「沉醉於某種表面雖然與它（生活）無關、但卻又豐富了它、賦予它一種新的意義的東西（亦即藝術作品）的時候」（註一）。他便會與其他同樣地「

投入」於由該作品物化形態的觀眾，在一種「美」的層面上聯結起來。因此，在透過對「作品」的欣賞，我可以在同一層面上與其他建立一個溝通的可能性。但是，我要強調這種「溝通」，並非建立在一種以訊息傳遞爲基礎的「互換」行爲上。相反，這種透過「作品」來聯係個人內心的「感通」，可以是沒有訊息的。我以為，這種「內心的感通」，正是一種在現代資本壟斷或資本主義式的社會主義社會中，支持個人對衝社會的異化和分離力量的重要基礎。

因此，我以為電影是可以透過把「知識的」和「使用的」對象「從屬性中抽取出來歸之於主體」（註二），來重新喚起人對外界被給予的存在物的平等意識，從而建立一種人與物、人與人之間的「感通」的聯繫。

所以，我上面說過，當「作品」透過物化了的性質，與觀眾交流並共同實踐藝術作品自我完成的階段——「具體化」過程的時候，我再不是這件作品的作者，而是一位要求尊重作品「此在」（Dasein）價值的觀賞者。

以下的文字，就正是一位觀賞者的話。

關於這部影片

《花果飄零》是一部很簡單的電影。它沒有複雜的結構、沒有絢麗的影像，更沒有一個動人的故事。因此，本來就沒有什麼可

討論的地方；但作者現嘗試在影像和聲音兩方面，去概略分析一下這部影片：

影像

在畫面的處理上，作者比較著重一種靜態的處理——每個鏡頭都是靜止不動的。這種風格與作者的另一部作品《兆生篇》中那些不斷以慢速度移動的「游」的鏡頭處理，有很大的分別。「動」的鏡頭，有一個基本的特性，就是強調了作為觀察者的主體地位。鏡頭的移動，肯定了攝影機的主動性，而相對地把被攝物認定為一個被動的客體。因此，畫面上的存在，是一種對於攝影機主體的功能性存在。攝影機的運動，隨時可以把「無功能」的物件，拼棄於畫框之外。故此，若用上國雜的字眼，即移動攝影是較重於「有我之境」，「故物皆著我色彩」。《兆生篇》所表現的是作者的世界觀，對生命的畏縮和悲觀的看法，所以多用「游離」的移動攝影，加強了那種存在的虛無性和外物相對於主體內心的暫存性。

相比之下，《花果飄零》的鏡頭風格，則更近於「無我之境」。靜止的攝影角度，其意義存在於「靜故知動，空故納萬境。」（蘇東坡詩），「對物象造成距離，使自已不沾不濡，物象得以孤立絕緣，自成境界」（宗白華語）（註三）。不過，靜止的畫框，不等於硬照的攝影，反之，作者透過一種對物態「凝望」的觀物方式，讓電影機制去呈現一個被孤立的物象的表現形態，令觀眾的精神凝聚在這個「表象」自身之中，從而形成一種「自遠」的境界。

其實，《花果飄零》在影像的處理上，雖以「靜照」為出發，但其中卻包涵了一種「積微成著」的「動象」。正如宗白華說：「藝術家要……能表現動象，才能表現精神、表現生命」（註四）。電影機制的其中一個特點，就是把膠卷運動和放映運作機械隱藏起來，造成「物體在銀幕上自然運動」的

幻覺；因此，如果借助這種電影特性去捕捉和複製「漸動」的生命形態，是很能表現「動象」的。所以，《花果飄零》內的畫面，多用遠景、全景，讓浮雲、搖曳的樹葉和草叢的活動顯得比較微小，以切合「漸動」的意境。再者，這種「微小」的運動，是含蓄的、溫純敦厚的，與中國人的性格觀有配合的地方。

至於鏡頭接合方面，作者全部採用「直切」的方法，其中不用淡化等「過程」效果，避免了累贅的感覺。每個鏡頭之間在時間上是獨立的，沒有像交響樂那種層層疊疊的感覺——正如葉維廉說：「中國詩超脫了西方的任意類分的時間觀而保存了我們和現象中具體事物接觸時某一程度的無礙的和諧。這種獨特的時間觀可以比作電影中的時間觀……」（註五）所以，每一個鏡頭都是獨立的現在時態。

但是，這並不代表鏡頭之間是沒有關連的。關於鏡頭之間的處理，作者有兩個考慮的要點：

首先，作者並沒有刻意地把每個鏡頭的獨立性視為電影形象世界的整體。每個鏡頭在時間上的獨立，並不代表在影像上的獨立。相反，影片中往往用多於一個鏡頭去拍攝同一的物象。這些用不同角度、焦距拍攝的鏡頭，正好表現了物象形態本身對於觀察者來說的可變性，同時亦突破了觀眾與事物表象關係單一化的傾向。觀眾的「凝望」不是一次，而是有重複的。但作者卻不肆意於「鏡頭的重複」，只是「把讀者帶到透露着意義的事物的邊緣便立刻隱退，好讓讀者能直接目睹物象的運作並參與完成這一瞬的美感經驗」（註六）。所以，作者不用一個連續的移動鏡頭去拍攝物象的各個角度，而是用「換景」但不「移步」的方法，把各個「景象」排列起來，讓觀眾可以保留內心「移步」的自主性。這也許與中國文言文文字與字之間的虛意和中國音樂音與音之間的虛白有一脈相承之處。

此外，影片中鏡頭之間的統一之處也在於「氣韻生動」。鏡頭內部的自然的「微動」，正好隱現着一種生氣的動象。正如中國畫法一樣，每個字雖獨立，但筆法卻可以統一起來；《花果飄零》的鏡頭之中，也以一种「氣韻」為主，所以個別畫面連起來，就產生了一種「流動」的感覺。正如蔣勳所說：「中國人的時間，是一個永恆不斷的傷逝過程，然而，傷逝中又有向前的期勉與鼓動罷。」（註七）恰好指出了影片中那種「連綿不斷」的生命流動的觸覺。

聲音

《花果飄零》中，其中一種最突出的聲音，就是「人物」的聲音。但是，這種人物聲音是「脫體」（disembodied）的，是一種在人物形像中被孤立出來的聲音——一種擺脫物質框架的聲音。

在傳統的「有聲電影」（Talkies）裏，正如愛因漢姆所說，「戲劇把形像和語言圓滿地結合起來」（註八）；而這種結合，正好令觀眾在觀看影片時，能夠掌握到一個「客觀地寫實」的假像世界。而在這個世界背後，卻隱藏着一種由製片人所賦與影片的意識形態。觀眾被確定為一些在影片裏追尋秩序的失意者。他們在銀幕面前，是絕對的被動者，而影片中人物與聲音的統一性，卻正好向這些被動者提出對存在的自存性和完全性的肯定。電影中的人物被認為是自主的，他們在沒有製片人員的協助下而關過生活上的障礙——這正是「對話電影」中的一個意識形態危機。而它的根源卻在於近代西方資本主義社會中那些現實哲學觀和隨之而興起的寫實主義、自然主義文藝觀。

所以，《花果飄零》特地採用了「脫體」的聲音處理，把「朗讀」這個行爲，從人物的整體特性中抽離、孤立出來。因此，影片中再沒有固定、特定人物或行爲。觀眾所要注意的正是「朗讀」這個行爲，與觀者之

間的關係。而「朗讀者」的身份、形像等元素，全都留為空白，讓觀看者自己去補充。其實這與中國山水畫中畫人但不畫其面相的處理手法，有相近之處。山水畫中只是把人物置於山水之中，確定了一種基本的人與自然的關係，而沒有進一步去刻畫人物的心神形態，正是一種把「觀者帶到藝術意境的邊緣而立即退隱，讓觀者自己去完成藝術經驗」的美學思想。所以，影片中兩個人物的聲音，都用一種比較平淡的「讀白」方式去處理，除了詩句本身的抑揚頓挫外，人物的聲調並沒有多大的「感情渲染」。而在內容方面，所引讀的馮至的兩首十四行詩和作者自己寫的書信式的散文詩，都是有明顯的情緒，所以在「朗讀」時，更加要求一種淡樸的風格，盡量把文字中煽情的成分淡化，務求能「通過最少的感官刺激，而通向心境的昇華與飛揚」（註九）。

不過，《花果飄零》並非沒有「感官刺激」的。其中很明顯的例子就是片中出現的兩首巴羅克時期的樂曲：Handel的Largo（from Serse）和Marcello的Concerto in D minor 裏的Adagio。這兩首作品（尤其是後者）都帶着很強烈的感性色彩，而在音樂結構上，則是傳統西方的「和音式」結構，因此其表現出來的是一種封閉而雄渾的悲壯的情感；但由於樂曲也很受當時那種講究華麗的風氣的影響（特別是前者），所以它們呈現出來的是一種收斂而不豪放的感情，很能配合到影片人物「讀白」的部份。

在音樂的運用上，《花果飄零》則比較偏重於一種「引號性」的處理方式——塔可夫斯基稱之為「複句式」（Refrain）的處理方式（註十）。每次音樂的出現，都有一種引號的作用，把畫面從一種可供靜觀的形態，轉為一種作者用以感通的形態。兩首音樂分別配合着男聲或女聲而出現，所以，每當音樂出現的時候，影像就形成了一個轉化的形態——由自主的主體變為另一個主體（影片本身）的一部份。Handel 那首樂曲永

還是配着男聲，而 Marcello 的樂曲則永遠配着女聲，兩把聲音、兩組文字、兩節音樂又排列交替出現，構成一種彷彿是在對話的並存的形態。因此，在聲音處理上來，〈花果飄零〉又有一層「以我觀物」的「有我之境」，這又與處理純影像時的「以物觀物」的「無我之境」相襯，體現了一種新趣味。

小結：

我看了幾次《花果飄零》，想了很多，就寫成以上的文字；但我相信，這是一部並不複雜的影片。而我更相信，影片用的是最簡單的電影語言，但其中所能盛載的，可能是一份最真摯的情感。

八八年夏草

註釋：

(註一)：

見 Roman Ingarden, 《審美經驗與審美對象》。英譯文載 Lipman, M. (ed), 《Contemporary Aesthetics》。Allyn & Bacon: Boston, 1973。引文出自鄧鵬譯的中譯本《當代美學》第289頁(該書由北京光明日報出版社於1986年出版)

(註二)：

Levinas, Emmanuel, 《Existence and Existents》(Lingis, A. trans)。引文見顧建光、張樂天中譯,《生存及生存者》。浙江人民出版社,1987。第44頁。

(註三)：

見宗白華,《美學散步:論文藝裏的空靈與充實》。上海人民出版社,1981。

(註四)：

見宗白華,《吾羅丹雕塑以後》。同上註。

(註五)：

葉維康,《尋求跨中西文化的共同文學規律》。北京大學出版社,1987。第58頁。

(註六)：

同上書第44頁。

(註七)：

見蔣勳,《美的沉思》。台北雄師美術出版社,1986。第101頁。

(註八)：

愛因漢納,《電影作為藝術》。北京中國電影出版社,1981。第163頁。

(註九)：

見上註七,第109頁。

(註十)：

Tarkovsky, Andrei, 《Sculpting in Time》(Hunter - Blair, Kitty, trans), The Bodley Head: London, 1986。P. 158。

(本文作者是1987/88年度香港浸會學院傳理系電影專業畢業生)

《覺仁》斷想

霍婉冰

《覺仁》的劇本是蘊釀了年多的時間才開始拍攝的。劇本的最初稿是清清楚楚的由多個事件的片段拼合而成，嘗試展示人物覺仁的心理空間；但卻發覺當事情寫得太清楚時，其「現實」就立刻昏損了，總覺得人物的心理向度被清晰、理智的文字概念化而變得僵硬、缺乏流動性。或者這與謝林（Schelling）對「現實」與「理性」間底關係的理解有相通之處：「理性只能表現勢能、潛勢，『現實』絕不可能通過理性、概念充分地揭露，概念不囊括現實，只能對現實作出粗略描繪。」（註一）

這不暗示我完全支持認識的非理性主義。我不贊成只有通過非概念的直覺，站在事物本身的角度上來認識事物，（註二）才可以認識世界的本質，但我同意非概念的直覺是有助於認識人的心理狀態，這或許有墮入二元論的危機，但在我尚淺的哲學修羅限制下，這是在創作《覺仁》時一點小小的堅持。在《覺仁》中實在不難找到直覺意象，影片末部一個病室、詭異的睡房的景象就是一個典型的例子。

當發覺《覺仁》初稿出現問題時，曾三番四次的修改劇本，到最後的一稿完成時，一些人閱後的反應都是問：「你說些什麼？」我唯一的答案就是：如果我要表達的能

夠寫得清楚，說得明瞭，那就不必用影像媒介來把它表現出來。當然現在拍攝出來的《覺仁》未必可完滿的表達到我的意念，但至少我相信作品中有一定的空間讓觀眾去進入、理解或甚至參與覺仁的思想及心理活動。

《覺仁》有被認為是一部意識流作品的可能，這種說法，我不能完全肯定。按一般的說法，意識流的電影是以攝影機為手段，深入主人公的內心世界，以視覺形像為主，視聽覺相結合的形式來表現主人公的下意識活動和自由聯想。不錯，《覺仁》整個劇本是以覺仁的內心獨白作串連，影像也間有是表現人物的下意識活動，但至於說這一連串的自由聯想與視聽覺的組合是基於表現覺仁的自由聯想與下意識活動，我就不敢苟同。

《覺仁》是一個嚴肅的「反思」過程，是主人公與作者採取一種極度抽離與冷靜的態度共同「反思」的過程。這裏姑且容許我借用黑格爾在闡述關於知識的觀點時，經常使用的術語：反思。按黑格爾的說法，反思是「自反的思想」，它是思想對於普遍概念的認識，而普遍概念是思想的產物，所以反思是思想反過來對自身的認識。為強調攝影機尋求抽離的主觀視點，我附會借用了這術語後半部的解釋，即反思是「另一個我」的思想反過來對「我」自身底思想的認識。「另一個我」的情緒有發展得過於激烈的傾向時，攝影機的視點就會有意識地去尋求抽

離，所以每次當攝影機所扮演的「另一個我」把觀眾帶進人物的核心時，攝影機又會立時拉闊至全景，或搖離以人物為中心的框架，或切入另一個空間，將問題放回更大的時空脈絡去作反思。

另一方面，我又不能否認，在影片中的某些地方，作者與攝影機扮演的「另一個我」向影像中的「我」讓步，下意識的「我」在窗台前觀看外在世界，總釀着破壞外在世界的衝動；但在另一些地方，影像中的「我」又會與「另一個我」融合，幾個「我」互相觀照，「我」向天觀望見到有光，這光就是站在石壁上的「另一個我」，就是那「反思」中產生的一刹那光芒，可能只像「一盞燈」的光般微弱。

至於《覺仁》的敘事手法，我不能否認是借助了意識流的方法，整部影片根本沒有什麼情節，只是很多零碎的現實、想像、回憶與直覺等片段組合而成，組合的基礎不是自由聯想，而是冷靜的反思。這反思是具有明確的指向性的，從一個存在主義者的老課題——人的自主及存在的問題開始，指向一個全盤的懷疑及顛覆。這類的問題其實已經過哲學家近一世紀的討論，這裏再提出來的意義是在於時空上的差異吧。二十世紀八十年代，兩次大戰的記憶，陰影不再像鬼魂般糾纏着人，個別人生存所面對的是鎖碎但是切身的，只是傳統人面對的問題，又是離開傳統的，因傳統與現況之間曾存在過一次對傳統的全盤否定。人此刻的生活是鎖碎的，但所擔負的卻是歷史上發生過的一切，構成今日莫名的焦慮，站於今天——未來的門楣前，對未來又是一種麻木的無助。人的騷動是內在的，潛藏的，頂多是轉化為投擲一個網球但無聲的衝動。

三

《覺仁》中有一很明顯的現代派傾向的追求，「要求『用知覺來表現思想』，『把思想還原為知覺』，即給思想找到它的『客觀聯系物』，給情緒找到它的『對等物』」

，（註三）而我選擇了象徵手法來達成這藝術上的追求。我在《覺仁》中所經營的意象很多都是萌發自英國詩人艾略特（T. S. Eliot）的詩和美國民歌作曲家保羅西門（Paul Simon）的民歌。影片中有小段的獨白甚至是改編自艾略特在一九一七年作成的詩「女人的肖像」（Portrait of a Lady）中的一小節。在《覺仁》中，一個「公眾時鐘」（public clock）的意象經常出現，使外在現實無形地介入影片當中，覺仁需要不斷調較自己的手錶，即需要不斷根據外在現實來調節自身的存在。「報紙」象徵着客觀世界冷漠的存在，與及歷史的刻刻前進，覺仁閱讀報章是一種抽離觀察外在世界的行動，亦是覺仁在面對完一件似乎很切身的事件（與女友分手）後的冷漠反應。「街道」這意象是外在世界的一個更即時的顯現，「街道」與覺仁接觸是直接的，覺仁處於街道中即是暴露在外在客觀世界下，他會瞬間回望到自己的處境，但後又埋沒在人羣，在客觀世界當中，到影片的尾聲，覺仁騎在街道上就是覺仁與外在世界對立的顯案，構成極度的緊張。「汽車」的流動是一種騷動的象徵，有時是客觀世界的騷動，又有時是人物心理上的騷動；有時是形之於影像，又有時是形之於聲響。「窗台」是因禁下意識的「我」的一個中介，使這「我」不能進入客觀世界。

最後，「網球」則是帶着人內在破壞性的作用物（Agent），而覺仁的破壞性也始終是潛藏的，未得發動的，它的動力就只是擦過燈柱、車邊便銷盡了。這或許就是覺仁始終要面對的困境，也是《覺仁》悲劇性的所在。

註釋：

- (註一)：
今道友信，存在主義美學，第五頁。
- (註二)：
王世德，美學辭典，第三二四頁。
- (註三)：
同上註，第四三六頁。

參考書目：

- 一、今道友信等，存在主義美學，遼寧人民出版社，1987年8月。
- 二、王世德主編，美學辭典，知識出版社，1986年9月。
- 三、〈哲學名詞解釋〉編寫組，哲學名詞解釋上册，人民出版社，1975年10月。
- 四、李天命，存在主義概論，大學生活社，1974年9月。

(本文作者是1987/88年度香港浸會學院
傳理系錄像專業畢業生)

《幾段》 創作手記

李偉文

一

《幾段》摻合了時間和回憶、追尋和細味、執拗和遺忘。影片中所蘊藏的三股「意軌」：語言層面、音樂層面以及視覺層面，交疊之後而產生的對位論證，就是影片的喻意所在。

二

「言者，心之聲也。」（李漁）影片中引領意象和音樂主題是男女雙方的聲音。但細察之下，可發現他們根本沒有對話進行，只是兩段加了重音的獨白，如同兩隻樂器各自鳴奏。再者，他們的語言和日常生活中所用的大相逕庭，亦無溝通效果，旨在表意，是人物川流不息的意識流程中的自由聯想，語句跳躍不按時序，以「心理時間」為綫帶，在影片的主題上作回還往復的閃爍和綿延流動。

三

《幾段》一片有三種不同音樂主題來對應影片的喻意。這三個音樂主題相互關係就如同音樂三和音一般，互為辯證而與不同的視軌相應合。在影片開頭時，各種主題音樂

尚與應有的視軌同步並進，隨影片發展，各種主題逐漸脫軌而出，侵入其他主題範圍，以音樂上的對位律產生新的主題意義。

四

《幾段》語言層面和音樂層面所無法表達的喻意由視覺意象軌來表達。

影片中，「她」以定鏡和搖鏡出現。鏡頭的移轉只限於橫向的左右搖擺，這種側向移動手法，呈現於觀眾眼前的是往事的左右邊緣，使人無法縱入往事的縱深層面。只有一個鏡頭例外，就是「她」在空蕩的廣場中漫步，這是片中唯一以前驅軌道來拍攝「她」，具有特別的象徵意義。

而空鏡則使用了前驅拍攝手法來引導觀眾縱向深入以圖勾起迴響。

人物與環境之間，是一種開放的關係。它們不僅只是背景或在介紹特定的時間或空間，而是具有內在的形象涵義，與影片主題有密切關係，它們是屬於敘述中的一個組成部份。

以中遠景的鏡頭系統來構造一個平遠的影片空間，讓觀眾在這個開敞遼闊、延展流動的影片空間中游目綢繆、徘徊往復。「念天地之悠悠」的畫面是營造配合人物內心世界的氣氛。

影片中的事物都是現實的重現：樓梯級、花磚地面、樹木參天、石梯街、籬牆，都

是最實在的景物，並沒有經過扭曲。這一切與日常所見並無兩樣。然而這些真實性卻給黑白的拍攝手法模糊了，一切似乎是虛假的、過去的，不是現實的活動。在這個單色調（黑白灰）的畫面下是一個想像的世界，而在轉化的過程中，卻讓觀眾去重新領略、接受、掌握現實世界。這個再塑造的現實並不是把觀眾抽離，而是把他們帶進一個思想空間。

片中的景象並不是影片的全部，它只是構成一個活動的空間，舒緩的搖鏡與內部鏡頭節奏創造出一個無限空間的可能性。在連續移動的鏡頭佈局中，視點移動和空間結構的變化發展，是打破影片的封閉世界，讓觀眾在這些空間中有採取不同視點的自由。通過這些移動的視點把各景像有機地交織成一股不斷的「流」。不被攝入鏡頭的世界，其實是影片的延續和擴展。

北斗星、水杯、大樹等某些景物是指意符號，具有特別象徵意義。

片中男女雙方均沒有名字，以「你」「你」互稱，觀眾對他們的為人與生活是一無所知，只是透過影片中他們的對話作有限程度的了解。

五

淡化的情節，簡約化的影片景象除了是追求視覺感覺外，還配合了影片的主題。希望觀眾在一種純粹的心靈上的時間和空間，或者說記憶中的時間和空間，任何一種感情生活的時間和空間中徘徊細味。

（本文作者是1987/88年度香港浸會學院傳理系錄像專業畢業生）

《境》的形成 導演創作筆記

麥永祥

《境》這部作品主要描述創作過程，現試在這篇創作筆記，談談自己對於創作感受。

有關藝術創作的起源，毛詩序曾指出詩歌的出現，主要由於內心受外物刺激而產生激動的感情：「在心為志，發言為詩。情動於中而形於言……」事實上，我們要是仔細觀察，每一個藝術創作者，當他們受某事物所感動時，便會形成濃烈而深刻的感情。這人所說事物包括一切人事變遷，社會現象，作者個人經歷，一草一木，大自然的各種變化，作者對於某種現存制度或傳統的不滿，甚或者是當他看到一件藝術品，深受感動。由這些事物產生的感情，會形成不自覺的一種經驗，它的本質是「衝動」的。然後，當作者冷靜下來，跟這感情經驗拉開距離，以旁觀的態度去反省，藝術創作便由此而開始。

《境》裏面的主人翁亦是在這種情況下開始他的創作。在一個試片間內，坐着主人翁及其他幾個觀眾，他們都深受那電影所感動。主人翁尤其感動不已，於是當電影完畢，他便拿起紙筆，把自己感受一記下。回到家，主人翁仍受這感情牽繞，不能自己，形成一種衝動不安情緒。最後，他冷靜下來，把這些感情經驗客觀化，把它視為藝術對象去反省、思考，這便開始了他的創作旅程。

當初構思這劇本，主要是受著哲先生的一篇新詩《別》所影響。這首詩主要描述一對要好的友人分手的情景，它的特點是巧

妙地運用窗和鏡子來構成一個獨特的空間效果。林年同先生在《桐蓮》序中，曾指出這詩的空間結構的特點。有關這個問題，作者古蒼梧先生曾在一篇訪問指出，這篇新詩運用鏡的意象，主要受到法國超現實藝術家高克多(J. Cocteau)的電影《奧菲爾》(Orpheus)所影響。這故事是一個家傳戶曉的希臘神話，寫奧菲爾的妻子死了，他進入陰間尋找她。他透過鏡子進入陰間，鏡變成水，時間是倒流的。奧菲爾離開陰間，時間又恢復順流。但林先生指出，這詩的空間結構，更接近意大利畫家波斯杜列圖(M. Pistoletto)的繪畫：「二者都得通過三個知覺的程序：初看作品時，彷彿我是鏡外看『我在鏡中看你』；再看時，『我』是在鏡內看『你』；細看下我『卻是在鏡外看你』了。」(註一)這個空間不斷推移的程序，表現了詩人對那惜別友人的哀思。詩人運用視點角度不停轉移，充份表現他所寫的情及景。

當時，看過這篇新詩及林先生這篇評論文字，內心感受十分強烈，覺得這種空間結構十分有趣，很能表現出虛與實的相互關係，於是便借鑒這詩的手法，運用窗、鏡的反映，及鏡頭的調度，構思劇本第一稿的第一場(現已改為作品中的序幕)。首先，畫面集中在鏡中反映，透過鏡頭橫移，表現這只是一面鏡子。然後鏡頭橫移至另一面鏡子，畫面便漸漸拉闊，表示這是電影中的一場戲，再拉闊見主角坐在試片間看着這部電影。

有了這一場構思後，其他場而構思便循這思想發展，表現主角出入於虛與實之間的情況。

這詩不單影響這《境》初期劇本的空間構思，更影響劇本初期的主題思想。創作這作品時，曾閱讀不少有關友情、離別的文章。而且，這詩主要描繪離別情境，於是友情和離情別緒便不期然成爲初稿的中心思想。當時構思了第一場「戲中戲」後，便以此爲起點，把友情這主題發展下去。這場「戲中戲」主要引起主角對友情這主題的深刻感受。他深深感到「相識滿天下，知己無一人」的痛苦。漸漸地，他爲求安慰，開始構思一個有關友情的劇本，寫自己曾有一段刻骨銘心的友情。最後，主角恐怕這段感情終會變質，爲使它永恆不變，他想唯一的辦法就是自殺，藉以保存這份友情永不變質。

初稿裏的「戲中戲」，一直是自己所深愛的。後來幾經變更，這段戲中戲，便演化成現今作品中的序幕。透過同一結構，對片中主人翁的創作過程，作一綜述。由於內心意識的驅使，他一次又一次跳出已有的「框架」，企圖尋求更新更高的境界，同時透過鏡子這意象，作爲他對往日境界的觀照反省。事實上，影片中出現的所有鏡子，都有這個性質的。

創作過程是無止境的。一個傑出的藝術創作者，欲要成就超卓，必定先明白「超越」的道理。由創作起點開始，便得不停探索，不斷求取突破。他必須一次又一次突破已有的框框，使他的創作能推陳出新，保持創作生命力。形成藝術創作上一個又一個高峯。當他達到每個高峯時，他並不因此而滿足，相反地，他會把自己從作品中隔離，以旁觀態度來反思先前的作品，再重新思考打破已存在的框架，進入另一新天地。

《境》這影片嘗試透過鏡框、窗框及框架顏色的改變，來表現主人翁一次又一次的摸索，企圖進入另一創作新境界。每次他的創作雖較前次優勝，但他絕不因此而滿足，相反地，在他自己冷靜的自我（影子）引導

下，他積極在創作旅途上前進，期望作品能一次比一次進步。

有關藝術創作的起源，《毛詩序》曾指出詩歌的出現，主要因內心受外物刺激而產生。

從今次創作經驗中，我覺得《境》這個作品也是在不斷思索，不斷修改的情況下完成的。正如前文所述，作品初稿主要描寫友情可貴及士爲知己者死等題旨。但經劇本的指導老師提示後，開始逐漸思索「虛實」這問題，所以作品第二、三稿便不期然在這個問題上下功夫。礙於寫作經驗有限，寫起來仍與第一篇「友情」題旨糾纏不清，思路有點混亂，劇本顯得有點非驢非馬。後來在劇本及製作的指導老師引導下，提供了不少參考書，於是開始有點頭緒，逐漸明白到劇本原稿所表現的虛幻太簡單，而且沒有內涵。其實，這個「虛」在中國美學思想裏是一個重要問題。道家美學旨趣認爲這個「虛」是萬物之本，一切之源，比真實更真實，萬物也由此而衍生。至於儒家美學則着重實在，但卻要求能化實爲虛，這便是中國不少文學批評所提出「虛實相生」、「物我相融」的道理，亦是中國藝術的最高境界。所以，重新整理這劇本時，便以「創作過程」爲這作品題旨。

除作品內容不停修改外，作品表達形式也是在不斷思考，不斷討論後形成的。作品中運用光影變化這手段，原本只在劇本初稿其中一場，當時從畫面角度思考，覺得這種變化甚配合聲音效果與當時主人翁的心境。後來，跟劇本的指導老師商討劇本時，他提議在劇本試片間一場運用光影變化來表現放映中的電影，經過思考後，便接納他意見，並且考慮運用紅、綠、藍三色來表現，因這三色是光的三原色。至於，劇中影子「淡入」的處理，最初構思這劇本時，並沒有這個意念。這意念產生在拍攝之前，再讀劇本，覺得這個黑影子既然是主人翁一個內心的自

我表現，它的出現應特別點，而且它應該慢慢顯現，於是便想到運用燈光淡入來表現影子出現。

作品色調這問題，最初構思時，主要以藍調為主，這樣便能表現一種深沉的思考性氣氛。後來，與負責美術的同學商量後，覺得這樣處理，不免使畫面單調，於是大家經過討論，決定運用藍、黑、灰三種冷色為主，這樣不但保持一個冷靜的效果，同時亦可使色彩上稍有變化。作品前半部主要以藍、灰為主，至戲末段，開始引進一些中間色，藉以表示境界不停衍伸，最後更以自然的顏色來作結。

人物處理上亦是經過幾番改變。劇本初稿本來包括四個主要人物，兩個人物在「戲中戲」一場出現，另外則是主人翁及另一男子。但幾經變動後，人物開始漸漸簡化；由於意義上改動，「戲中戲」一場刪去，兩個人物亦被主人翁一人所代替。至於主人翁和他另一個自我的關係，為更能表現主題，於是決定把這另一個自我化為一個黑影。這個影子在造型上力求與主人翁相同，使人感覺兩人本是一體，是一物兩面罷了。有關人物動作，仍盡量簡化；劇中人物動作包括走路、抬頭、俯首、望著某一方，每一個動作都表示一個特定意義，如抬頭表示一種超越的渴望，俯首則表示一種苦惱情況。這些動作元素在作品中重覆使用，藉以更深刻表現主題，使觀眾更專心注意，思考每個動作的意義。

總之，這部作品在各指導老師提示下，它的面貌及形式一次又一次改變，最後變為一個甚具能动性（Dynamic）及十分濃縮的作品。其中每一個元素都有它的意義，如畫面上見到的布幔。最初，這布幔是有着一個個的結，但最後這些結卻化為平坦的表面，表現着主人翁由一個充滿苦惱的境況，進入一個理想的處境。

註釋：

（註一）：

見林年同著，風格意境——節自〈銅蓮〉序，刊於「古蒼梧詩選」第一一六頁，四川文藝出版社，成都1987。

（本文作者是1987/88年度香港浸會學院傳理系電影專業畢業生）

《EYE》

從敘事到場面

彭耀光

整個劇本的構思的來源

首先必須聲明一點：這個劇本的一切皆是源自自我發現電影的本質的那一天開始的。

而這個發現又以我作為電影科學生作為起點的。

作為一個電影科的學生，我有機會自己製作自己的電影，因此我能從中學會了拍攝、錄音、燈光、佈景等等的工作的真正運作情形。這不但令我更加清楚電影的製作情況，最重要的是我明白到電影的虛假性。

因此，我在選擇畢業作品的時候，便決定揭發電影的真正性質和它的虛假性。在這裏又包括了兩個原因。

第一個原因正如以上所提過，就是借着電影來揭露電影是如何欺騙觀眾，一切都只是幻象，令觀眾意識到其中的真相。

另一個原因就是作為一套電影科學生的畢業作品，我覺得我是有權利為它選一個較為另類（alternative）的題材的。因為假如我是想拍一套大製作高成本的商業題材電影，那是沒有可能的。而且那也是沒有必要的事，因為拍這一類型的電影，在我將來投身於電影工業中的時候，機會是不會少的。拍另類電影的機會卻並不會如此多，所以我覺得在我能夠有所選擇的時候，我就應該盡量拍攝一些自己的喜歡的題材。所以最後我便選擇拍攝這一個無情節（plotless）可言的畢業作品。

但是劇本雖然是無情節，可是並不代表無結構和無內容。內容方面，根本上就是利用一個人所看見的種種事物和現象來暗喻電影的真正本質。

在電影中，男主角的眼睛發生了毛病，於是他的視覺系統居然變成了電影攝影機一般，由於出了毛病，他所看見的一切都不再正常，有時看到前面的人車就有如用慢鏡拍攝一般的行走速度，有時就有如用快鏡一般，有時更像是疊鏡一樣。而我就希望能借着這些鏡頭提醒觀眾攝影機的存在。其實，在音響方面，我亦用盡種種方法，不斷令觀眾感覺到影像與音響的分離性，兩者其實不是自然主義的關係的。

所以整部影片的最基本調子就是要驚醒觀眾，令他們覺得震撼，從而思想一下電影的本質，尤其是對一直視之為自然主義的思想的重新反省。

第一場

影像	音響	附註
淡入：男主角背向鏡頭，面向街外，完全靜止不動，街上是佈滿汽車、人，（切出）。	海浪聲，間中夾雜着浪拍岩石發出的巨響。聲浪由畫面開始時同步出現，一直提高音響，與zoom in速度同步。	男角必須穿着黑色上裝，白恤衫（保持整陶噠皆穿此套衣服）。
攝影機運動：先是定點鏡頭男主角中鏡（10秒），跟着推入，一直到男主角肩部鏡頭推過男主角，直攝窗外的環境，慢慢往下搖，變焦推入（zoom in）街上的汽車和人。	剛就是zoom in汽車和人的頂點配合。	高潮點維持5秒。
淡入：「EYE」三個英文字母出現 白底黑字	無聲或用配樂聲	

第二場

影像	音響	附註
眼睛的特寫，眼睛微微顫動。	音樂聲（由電視錄影帶傳來）。	
布切爾《安德魯夫》割眼一場的片段。	影片本身的音樂。	
眼睛的特寫，流血。	流水聲。	字幕出現（以引文的形式在畫面下部出現）。註：——布切爾，《安德魯夫》，1928。

第三場

影像	音響	附註
一、男主角在街上蹣跚，邊行邊看報，然後慢慢停下來，將報紙丟掉，向身旁一看。	車聲、人聲。	
二、主觀鏡頭：滿街都是車、商店和人。	車聲、人聲。	
三、男主角用手擦眼睛，再望。	車聲、人聲。	
四、主觀鏡頭：車、商店和人重疊的影像。	無聲。	
五、男主角呆在路邊，一個男人走上前要求借火點煙。	對白：「先生，借個火。」	不同步錄音。

第四場

影像	音響	附註
一、男主角獨在窗旁望街，背向鏡頭慢慢推入然後zoom in 街道。（與第一場第一個鏡頭同）。	街道上的車、人聲。 街道聲（淡出）。 雨聲（淡入）。	
二、男主角出門口，外出時手裏拿着雨傘，雨傘上有一截滿水的水杯。男主角背着鏡頭向着門口走去，手撐雨傘。（慢鏡拍攝）。	雨聲、車聲、人聲。	字幕與影像互相交疊切割出現。
字幕（白底黑字），直排 (-) 下雨天，留人天，留人不留？ (-) 下雨天留人，天留人不留。 (-) 下雨天，留人天，留人不留！ 帥下雨天，留人天，留人？ 不留！		

第五場

影像	音響	附註
一、男主角在駕車，側鏡在他的左面拍攝。 之前連拍板亦出鏡。	口哨聲。 聲：第六場。	
二、主觀鏡頭：男主角面前的街道。先是大街大巷，滿是車和人的路（溶入③）		
三、跟着是大樹佈滿兩旁的鄉村路徑。	錄音帶翻帶時的機械帶聲、鳥語聲。	做成一種跳接效果。
四、字幕：「噢！幹什麼？又來了！」（黑底白字）。		
五、焚化爐的煙囪（溶入⑥）。		
六、大樹樹幹。		
七、汽車在鏡頭前駛過（淡出）。 ②—⑥用幻燈片拍攝，再用電影片翻拍。 ①是個現場拍攝的真實鏡頭		字幕疊在畫面上：「噢！幹什麼？又來了！」

第六場

影像	音響	附註
一、男主角帶同攝影機走到滙豐銀行前獵影。 他用攝影機對着銅獅子。（低角度拍攝）		
二、主觀鏡頭：在一個圓孔內見到獅子。		字幕疊在畫面上註：——愛森斯坦，《戰艦波將金號》，1925。（a kind of parody）
三、主觀鏡頭：另一隻獅子（獅子張開了大口）。	鎗聲。	
四、主觀鏡頭：電車（搖鏡）。	■卡嚓聲（攝影機）。	
五、主觀鏡頭：路人（搖鏡）。	■卡嚓聲。	
六、主觀鏡頭：手錶。	大鐘聲。	

第七場

影像	音響	附註
一、電視上的電視劇或紀錄片片段。	電視聲（對白或／和音樂聲）。	
二、男主角在街上與女朋友談話（男女對話時動作多多）。以動作與說話分開的效果為目的。	男：「你往那？」 女：「有事。」 男：「老是這樣答。」 女：「這又怎樣？」 男：「跟我結婚？」 女：「你瘋了嗎？」 配以車聲。	非同步錄音。 細部拍攝。
三、慢鏡拍攝街上人和車爭路情形。快……………。	無聲。	以下四個鏡頭與以上一段對話連接。
推鏡拍攝：街上人和車爭路情形。		
變焦拍攝：街上人和車爭路情形。		

第八場

影像	音響	附註
一、男主角在樹下吸煙（架着黑眼鏡。	無聲。	鏡頭一直推近他直至只見他的黑眼鏡。
二、主觀鏡頭：面前的花草樹木逐漸變成黑白。	風的聲音。	先用錄像拍攝，然後在電視螢光幕放映時翻拍，同時調整螢光幕色彩，使變成黑白，再放大光圈，使畫面完全變白。

第九場

影像	音響	附註
一、男主角晚上離家，在大廈的電梯口遇到另一個男子，他走出，男子走入電梯。	收音機音樂聲。	字幕登在畫面上：到了晚上。
二、男子乘電梯到家，開門。	車聲、開門聲。	
三、男子入了自己屋走到窗前脫下外衣（跟銜接）。		
四、男子背着鏡頭，對着大窗，正在望着對面大廈內各色人等。突然為之一驚，見到對面大廈的一個女人被殺。		字幕登在畫面上：「她又在換衣服。」「啊！他是誰？」
五、一個女人躺在地上死去。	打鬥時的聲音，玻璃破碎時的聲音。	
六、男子背着鏡頭面對大窗，手拿起電話筒，放到耳邊（推出）。	雷電交加。	字幕登在畫面上：註：——希治閣，《後窗》，1954。

第十場

影像	音響	附註
一、男主角在街上走（側身入鏡），鏡頭靜止。		
二、主觀鏡頭：前面的行人（慢鏡）。		
三、重覆①。		
四、主觀鏡頭：前面的行人（快鏡）。		
五、男主角繼續走，但走起來有如跳動般。（跳格剪接）		

第十一場

影像

音響

附註

- 一、男主角半身的黑白幻燈片（連環快拍）以攝取他的動作，面部變化，運用幻燈機放映及作出溶鏡效果，再製造面部扭曲的特殊效果。最後以電影片拍攝放映幻燈片時的效果。

聲音大結合、車聲、人聲、雨聲、槍聲。

二、參考影片：

布紐爾，安德魯犬，1928。
愛森斯坦，戰艦波將金號，1925。
希治閣，後窗，1954。

字幕白底黑字。

第一場

男主角服裝與及所站的姿勢的意義問題，由於本片的基本色彩是透過一個人的眼睛變成了電影攝機的情節來寫出我對電影的反思及「真與假」是如何地被人巧妙地透過各種方法去製造出來，所以我選擇了比較超現實的形式作為影片的表演形式。而背向觀眾的站法是由於超現實主義大師Magritte的一幅畫中一個打扮斯文的男子的姿勢所引發的。（人在電影中或在畫中總是向着前面的，或者可以說是觀眾總喜歡畫中人，畫中人向着自己的！）

這種站法(→)打破一般電影常規——戲中人向着觀眾。(→)吸引觀眾注意力於一剎那間，他在看什麼呢？(→)觀眾會問：我應該看「他」正在看的，還是看「他正在看」？甚至是在他之前的景物？觀眾所應該看的被限制了（有意識地吸引他們視線到窗外），亦同時被釋放了（不再只顧看戲中人面孔）。

Zoom in 的問題：着力地強調汽車和人的存在。

推入的問題：再加入一個問題，誰在移動呢？觀眾自己？——攝影機存在的問題。

音響的問題：為什麼是海浪聲呢？為什麼要與攝影機運動產生有機的結構關係呢？因為(→)海浪聲是不屬於城市的，但偏偏就是在繁忙鬧市出現，為片中的超現實基調加重一筆。(→)汽車和人的街道畫面與海浪聲的蒙太奇是對立又是統一的。對立：與日常經驗不同，與慣性對立。統一：繁忙的街道與海水的流動有着metaphoric的關係，因此某程度上是統一的。

事實上整場戲的目的除了是一個畫面與音響的實驗之外（在這一點上我不得不承認高達的《李爾王》中的大膽音響實驗對我的啟示——不再執著於「一般」的音畫和諧配合），亦希望透過與平常不同的做法令觀眾不安，這是電影的另一面啊！

而電影中的「真實」實際上是看製作者如何製造真實——畫面是和另一條聲帶互相

配合，在兩個不同的系統中各自發生效用但卻製造出「一個」「真實」的幻象，因為我們是「習慣」於真實的自然性的。

可惜電影就正是利用我們的缺陷（優點？），慣性地將所聽到的聲音與所看到的影像配合起來，來製造的一個大幻象。本場就是有意將它們的關係透過非正常（非常規）的手法展示出來。而在以下的其他場次中將會繼續這個實驗，而亦會同時展開另一個實驗——單純影像的另一個假象。

第二場

繼上場的發展，「看」這個母題已經開始出現於戲中，所以如果在這場中先來一個有關眼睛的鏡頭，不但能夠繼承這一點，亦能夠加強「眼睛」「看」事物這個觀念，不單在劇情上有配合了主題的作用，而且亦為下面的鏡頭作出鋪路。

而配合第一個鏡頭與第二個鏡頭的發展之間的過渡，我採用了第二個鏡頭所「應有」的音響，先在第一個鏡頭出現，這樣的組接形成了一個既是畫外音（原因是畫面表面上顯示了眼睛看着畫面外的東西的含義），但卻又巧妙地似是「畫內音」的效果——因為諷刺地第二個鏡頭正是對一隻眼睛的如何被切割而作出記錄——那隻眼睛正在看着的錄像帶是表現着「另一隻」眼睛正在被割，還是這隻眼睛正是被布紐爾切割的一隻？本來這個疑問是並不存在的，因為第一個鏡頭是彩色的，而第二個鏡頭則是黑白的。那顯示兩者是分開的吧？

可是音響幫助了將兩者連起來，這個連接是畫面內部的，亦是外部的（指對第一個鏡頭而言），如果是內部的，則這隻眼睛毫無疑問可以令人想起布紐爾所割的一隻。

而第三個鏡頭是眼睛突然流起血來，則更加幫助連接了三個鏡頭成一整體（當然有一個意義是一隻眼看完了一片段的戲之後流起血來）。

這裏真真假假的關係，令人疑幻疑真的

息象，是音響和剪接的效果，亦是我們自作聰明的後果。

另外我也想講一講為什麼我選取布紐爾所拍的這一片段。

一來布紐爾是超現實主義大師是無人不知的，他可以為電影的基調加一重筆。

二來這片段對眼睛的切割的超現實處理手法，幫助我切割片中的眼睛 是一次借刀殺人。這個切割產生什麼效果啊？那是你一定會問的。是的，這可以幫助鋪排下面的劇情——眼睛變成電影攝影機的小小原因。

那麼眼睛流血為什麼會有流水聲呢？

那當然是另一次的實驗。是音畫的實驗。

兩者是有毫無關係的關係是可以的。

兩者是有緊密關係的關係亦是可以的。因為流血與流水都是流嘛！而雖然兩者的組接的有機性比較簡單，表面化了一點，但我覺得是有力量的。

那麼可以解釋一下文字在這裏的作用嗎？

文字在這裏的作用就是：十分簡單地亦十分重要地作出附註的作用，用了別人的東西當然要這樣做。而且亦是一次向電影開玩笑的玩意兒：這是一本書，不是電影，你相信嗎？你一定會說：「不信，它是動的，怎會是書呢？書不會動。」我會令你信的，好戲在後頭，我自會解釋，它能夠是由於你令它動，是你自己的缺陷製造它的啊。

第三場

拍這場幹什麼？

是爲了「正正經經」地拍一場大家「看慣」的戲給大家看。可惜這是開頭所想的，但寫劇本時又禁不住加了一個最後的鏡頭令這顆頭破滅了。

繼上場流血的眼睛後，該是男主角應該面對現實的時候，亦是觀眾知道他的眼睛有什麼毛病的時候。

這是全齣戲的一個小整體，先是第一場的他獨看，跟着是第二場的表演事情的發生

，最後在第三場令觀眾亦見到他發生什麼事，他看見什麼。

他眼睛看見重疊影像時，我故意安排無聲音，是想強調影像在這個鏡頭中的重要性，不想音響令觀眾分心，令畫面的純粹性較容易被察覺到。

為什麼安排一個男人借火點煙呢？

這樣的安排是有意義的。借火是日常生活中我們經常會遇到的事情，是每個人都可能遇到的。正因為這一點所以我就用這件小事，來點出男主角的身份。他也是一個普通人，他所遇見的怪事並不是因為他是一個超人、怪人，或者與人不同；他也是我們的一份子。這樣影片裏的面是會比較廣一點的。

但是他說話時又為什麼是「不同步」的呢？因為我想觀眾注意一下日常生活中的動作。事實上我們經常被說話干擾了對方的動作的表達，而有些時候這些動作才是真正的意思。

當然這亦是一次音畫實驗。畫面上人物的嘴巴是說這些話了，但假若畫面與聲音之間的出現一個時差，又會是怎樣的呢？這次的實驗與前兩次的性質不同。前兩次的是空間上的不同（例如：街道與河流，眼睛與流水），這次是時間上的差距。

第四場

為什麼在這一場裏又再有第一場的第一個鏡頭的一模一樣的鏡頭呢？這是有原因的。第一：這是一個結構上的考慮。因為第一、二、三場的發展可以算是一個小整體，到了第四場，就是另一個整體的開始。假如重用這一個鏡頭，可以給人一種較為嚴謹的觀感。而且這個鏡頭的運用，亦可以令觀眾感到以下的正如以上的一樣，又是男角對外在世界的看法。再說，這根本就是影片一直「強調」的一點，這亦就是第二個原因。

當然這亦包括了個人對這一個鏡頭的構圖、動態和意義的迷戀（obsession）。

至於他看見外面世界明明沒有下雨，卻

又有下雨聲，這就是因為我想製造一個主觀的現實感覺，這是每人都有。就如我們心情壞時，會覺得世界一切都是灰暗的一樣。這亦是我對影像（觀眾所看到的）的一次挑戰。影像實際不一定是忠實的，我們是會被影像欺騙的。可是聲音又是真的嗎？觀眾看到他看到的是陽光普照，他看到的又是什麼樣的呢？我們看錯他所看對的，還是他真的看錯了？

答案並沒有在第二個鏡頭交待。

事實上，第二個鏡頭的荒謬感更強，觀眾更感不安。（這一個鏡頭是我在全歐戲中最喜愛的。）

這個鏡頭的靈感亦是來自 Magritte 的一幅畫：雨傘上放著一個載滿水的水杯。

我喜歡這幅畫，但我覺得將它放在電影裏，加上了音響的幫助和其他影像與情節的鋪排，效果勢必強烈。所以這個鏡頭是必拍的，而且這個構思，剛好配合了上一個鏡頭的影像與音響間的矛盾性和荒謬感，有着承接和加強及帶動到高潮點的作用。至於那一段段的文字的介入，是為了表示影像的「可能性」問題。因為這一句句子眾所週知，是可以因為標點符號的不同運用而產生不同，甚至是相反的意義。那麼影像亦是一樣有這種情形的（這亦是影片想表達的目的之一）。而影像的力量在這裏亦是受着文字的影響；影像並不一定比文字優勝的。影像的多異性的意義，可以由此間接地被看出來。於是文字便成為固定影像的意義的根據。但有一點值得留意的是，在這裏這段文字表面上是與影像毫無關係，甚至是莫名其妙的。以上的深層意義是需經過觀眾自己「思考」的，這才是我們對待影像的應有態度。

因此影像、音響、文字三者之間的關係是千絲萬縷，互相牽連的。單純的接受，往往會被欺騙和被別人所控制。

第五場

首先聲明我對汽車的確有一種狂熱愛好。

所以整部戲大部份的場次裏都有汽車的聲音。而這齣戲亦圍繞着城市內的事物而發展，因為我覺得電影的發明是供給城市內大量人口作為娛樂的產品，而對鄉村感覺上是較少牽連到，所以便將重心放在城市。而城市的圖像（icon）當然是會有繁忙的街道、商店、大廈、汽車和人的。這裏的汽車正是一個城市的圖像。主角駕車由城市到鄉村，事實上想將兩種景物（landscape）的分別作出比較：鄉村被開作城市，面目全非。

而在最先一個鏡頭中，連拍板亦有心拍出，是有意為以下一連串的以幻燈片拍下而再用電影片拍攝的鏡頭先作詮釋。因為這組鏡頭的出現，對觀眾來說是一個較大的震撼。而配合了拍板的電影意義，就能令觀眾感到所看到的真真假假，電影就是由一連串的單格組成動作而來的。

此外，這一組鏡頭亦是男主角眼睛的毛病的另一種病狀。

有一點必定要解釋的，那就是由城市到鄉村的影像並不代表男主角真的從城市駕車到鄉村。而他面前的景物的轉變是因為他的眼睛的毛病而起的。實際上車子仍然是在城市內行駛着。

至於第一句說話，將會是用文字表示出來。我用黑底白字，是因為我想表達出這一句說話是在他內心所說的一句話，他實際上並無說出口。

之後出現的變化爐與樹幹又是表達都市化將鄉村景物摧毀。兩種東西的形狀相似，但功用則相距千百萬倍，唯有男主角擁有一雙怪眼才能看到！而無聲音的配合是為了令觀眾能專心於影像。在最後的一個鏡頭裏，汽車駛過鏡頭前，卻又為以上的純似假象的一切提供了一個似乎真實發生於現實環境的感覺。所以在聲音上是「真實」的聲音。

第六場

對於這一場的情節其實我是既滿意又不滿意的。

我滿意的是我終於能夠嘗試一下大師的實驗的滋味——知性蒙太奇（Intellectual Montage）的味道。大師能做到的，我自己能夠嗎？但不滿意的就是這我終於無法忍受地稍為暴露了一下男主角的身份：一個攝影愛好者。身份的暴露是會令電影的本意有意無意之間被下了註腳，這一點我是極不希望發生的。

首先，讓我解釋一下為什麼安排第二至第六個鏡頭的影像被框在一個圓孔內。這當然可以說是因為那是男主角透過自己的攝影機的取景器見到外面的世界的視觀鏡頭。可是只要稍為一想就知道這個把戲真的是破綻多多。取景器從來沒有是圓形的，有的都只是方形的，而且四周必然又有數字，又有符號，那會只得一個圓孔而四周什麼也沒有的呢？是的，這個用圓孔的拍攝手法是為仿效從前默片時代一種十分普遍的手法：圈入／出。透過這個孔洞，影像是被限制了，是被導演事先挑選定的感覺將勢必更為強烈。而事實上拍攝電影就算是如何冷靜的拍攝，如何制止自己的加入，也必然會有主觀的成份在內的。觀眾的選擇的自由度是有限制的。我現在用圓孔限制了觀眾一定要看到窺子的大口，和一般我們在方形的銀幕上看電影影像其實是並無二致的。

有關於窺子的问题前面已有提及，我不打算重複。但要補充一點，就是鎗聲的運用，是一點滑稽的成份，就猶如男主角用攝影機作為獵鎗，獵影之餘，更去打獵。

而跟着的第四和第五個鏡頭，卻有意地運用攝影機的快門聲，又好像是在表示攝影機就是攝影機，並不是什麼獵鎗。可是在第六個鏡頭我又有意地用大鐘聲配合畫面上手錶，大大的誇大了聲音的音量。而事實上，很少會有人用攝影機對着自己的手錶的吧？那麼這個奇怪的圓形是什麼呢？當然就是男主角的眼睛的毛病的另一種症狀。那麼前面數個鏡頭觀眾所看到的影像是透過男主角的攝影機還是透過男主角的眼睛看到的便

成為觀眾的疑問了。

對於這個疑問的產生，我是歡喜的，因為愚弄觀眾，令他們重新反思自己的位置是我的目的之一。而且這個疑問亦將這一場看似與其他場次無大關連的戲在情節上串連起來：這同樣是男主角眼睛的故事。

第七場

這是一場多餘的戲。

若果要在此找尋什麼社會意義，那肯定是會失敗的。男主角與女朋友的對話純粹是一段無意義的日常說話，雙方都只是隨口說說便算，並無經過深思熟慮。事實上，我們日常生活中，這樣性質的說話不知不覺開說了許多遍。有誰會為這樣的說話多加考慮呢？

第一個鏡頭先利用電視劇或影片的片段，為後面這樣的一段對話，作出一個對比，也就是指出我們日常生活（在說話上或其他方面）的規限和刻板。我們越來越像電視片中的人物，一舉一動都有著別人的影子。我們只是在重複著一套現成的生活模式，大家都變成面目模糊的人。

為能夠令觀眾更加注意這一段毫無意義的對話，我特意安排整段戲以不同步錄音方式處理其音響。同時我們亦可以見到我們日常說話以外的一些動作，企圖說服對方和表達自己的努力（困難！）。亦可以襯托出我們說話和動作之間的矛盾性。

至於第三組鏡頭似乎是與以上的兩組鏡頭並無關連，其實是不對的。因為車和人的爭路一來是為表達出男女之間的爭執。二來亦是想指示出兩個小人物之間的事，對於別人是無足掛齒的，世界一樣照例在轉動着。

那麼，為什麼這組鏡頭有這樣多的變化呢？一個長鏡頭不是已經足夠了嗎？

這是因為這組鏡頭如果是利用這種拍攝方法來完成的話，可以解釋成是屬於男主角當時的主觀鏡頭，因為他的眼睛又出毛病了

，這樣又可讓這一節不至於過份抽離於整齣戲的結構。

第八場

是一個稍為歇一歇的時候了。

無論對於片中的男主角，或是觀眾，經過了這麼多的「打擊」，也是時候停下來休息和細心思想的時刻。

對於男主角來說，眼睛毛病的困擾，和日常生活的經驗，都令他透不過氣來。有機會躺在樹下的確可以鬆馳一下。

對於觀眾來說，前面一連串的音畫實驗和影像幻覺，早已打擊了他們的固有視聽經驗，稍為寧靜一下（所以這個鏡頭是無聲的）可以讓他們思考一下，亦同時為以下的幾場戲作好準備，令他們繼續看下去。亦由於男主角已經習慣了眼前景物的無理變化，所以第二個鏡頭他的主觀角度見到眼前一切由彩色而變為黑白，亦不再有驚訝的感覺。配合着呼呼的風聲，反而有一種冷靜而無奈的接受安排的感覺。

而到最後景物越變越白，直至全個畫面變成純白色，表示整個段落已經過去，另一個段落亦即將開始。

第九場

這一場戲是送給所有觀眾的。

一直以來，觀眾都是習慣於電影的傳統敘事方式：有開始，有高潮，有結尾。但偏偏這齣戲是完全缺乏這一切的，因此我覺對不起所有觀眾，所以我必定要彌補這一點，於是我決定加插這一場「高潮」戲的經典一後窗謀殺案。

當然這段戲的加插是我個人的意思，所以是並無考慮到男主角的感受的，因此為免影響他一直以來的形象，我是沒有理由將他強迫成爲一個偷窺者的。因此要改就要改到底，我索性另外創造一個男人演他自己的一段故事，為觀眾製造一個夢幻的高潮。

但是完全的與結構無關又會來得過於突

兀，所以在畫面的構圖上，與及音響上的運用，仍然是與前面的戲有一點點的關係的。

第十場

也是與觀眾開的一個玩笑。

這個玩笑是怎樣開的呢？

首先男主角在街上走着，他的主觀鏡頭見到自己面前的行人失常地行動着（快了和慢了），對觀眾來說，這不是什麼新鮮的事了。但是最後一個鏡頭中，顯示的卻是男主角自己失常地走着，這又是什麼一回事呢？這是誰看見的情形呢？……難道連觀眾的眼睛也出了毛病……。

第十一場

這是最後一場。

雖云這是最後一場，但基本上本片是沒完沒了的，可以不斷地拍下去的。

在這最後一場，我已經沒有說明畫面上所見的奇幻影像是誰看到的了。有可能是男主角看到自己的面部，亦有可能是由於觀眾的眼睛在看到這場時已經變壞了。畫面所見是觀眾自己的主觀角度。

但是在這一場裏，我仍然想來一次最後冲刺，作出一個最大的挑戰：我將所有聲音盡情地放在第一個鏡頭內。再加畫面上人面的扭曲，更將觀眾的不安推向最高峯。

事實上，在現實裏，我們也時常受各種音響所圍繞着，只是我們不自覺而已。

而人面的扭曲，亦根本上是我們在表面上之外的底層的真實的一面，所以扭曲人面的畫面，與多種音響的運用，不單不是超現實的，而且相反是最真實的一面，這亦是全片最重要想表達的基本思想。

為什麼我自己作為導演又同時演出？

要解答這個問題，其實是相當簡單的。

因為影片裏的男主角就是「我」。(其實這個「我」的身份是我，而不是「導演」)影片一直沒有對男主角的身份作出任何解釋，因為男主角的背景，包括他的教育程度、職業、文化學識等等並不重要，我想塑造的只是一個「人」。唯有這樣，片中的一切事情，才能得到一個普遍性的意義。假若我在影片裏直接了當地說明影片的主角就是一個電影導演，那麼，影片的意義就會變成一個電影導演對電影及社會的看法，這樣整部影片包涵的層面會比較狹窄，這是我並不願意見到的。

因此，為了避免令觀眾覺得影片裏對於電影的影像與及普魯的真實性的探討只是一個電影工作者的一廂情願的看法，我是有意地在影片裏將自己的身份隱藏着的。也就是說我想令觀眾覺得影片裏的主角也是「人」，也是大家，和你和我是沒有分別的。我怎樣做到這點呢？

首先，正如以上所提到掩飾他的身份，我也有張揚他的身份的做法：從他的衣着、住所、生活習慣，可見到他是一個不折不扣的城市人。他穿着極其普通的衣服，日常住所是一間普通的住宅單位，所做的例如駕車、在街上看報、為陌生人點煙、與女朋友吵架，都顯示他是一個普通人。

為什麼一定要將他塑造造成一個普通人呢？

這是因為我想利用這部影片去指出電影的真實性是由觀眾自己無意中製造出來的。而這個製造過程並不需要有任何訓練，我們任何一個都是能夠「製造」電影的；我們每個人都天生能夠將所見到的影像保留在視覺系統中大約三分一秒的時間，而一個又一個接着的影像通過眼睛被我們接收了之後，便形成了連續的動作，而電影就這樣由一格一格的菲林（硬照）而產生出來。所以影片裏

男主角所遇到的，感受的，應該與一般人毫無兩樣。但是他所做的，包括在室內撐着雨傘；他所見到的，奇怪的影像；他所聽到的，超乎現實的聲響，又的確是與常人不同的，這又怎樣能夠說他是一個普通人呢？

假如他的所見所聞和所做的都是「正常」的東西，則這部影片和其他影片是沒有分別的。所以唯有在他的包裝上替他塑造一個平凡普通的形像，在其他方面是萬萬不能再「普通」的。因為我是極希望透過這些與「平常」經驗不同的東西，給與觀眾一次震驚的經驗，從而令他們能夠醒覺，重新檢視自己一向接受着的東西。所以他是一個與普通人不同的「普通人」。其中的關係簡而言之就是：他有着普通人的包裝，但因眼睛有「毛病」，所以看到、聽到和感受到的便和「普通人」應看到的有所不同。這些不同是我有意製造的，令大家能夠醒覺而有所反思的。

既然這部影片裏的男主角是一個普通人，導演也是普通人，當然可以由自己扮演。但為什麼又偏不找一個普通人扮演呢？是有特別原因的嗎？

的確是有的。因為一來我自己既然是屬於可以被考慮的選角範圍內的，那麼何不就自己粉墨登場呢？二來，我作為一個電影導演的身份，在電影中卻扮演一個普通人，是因為電影中所表達的信息，是我自己作為一個電影導演的身份而體會到的，也就是說是我自己從學習電影的過程中所學到的，所發覺的，普通觀眾是不容易有這樣的體會。所以我自己演出這個角色是會比較容易掌握的。三來其實雖說片裏的主角是普通人，但到了觀眾在影片的字幕出現之後（這會是安排在影片完結時候），就自然會發現導演與演員是同一人，因此就必定會在感覺到主角是普通人之後，接着又必定會多多少少地感覺這是一個導演的一番說話。但這時才發現這一點秘密是並不會對前面影片塑造他為一個普通人的形象有所影響的，相反地是會令觀眾得

到一個他是「普通人一樣的導演」的感覺。而又因為片中的主角是影片的導演，那麼主角所見到的和所表達的信息的權威性就比較高（當然是因為由導演所說的話，而且所說的是有關於電影的話），而亦可能較容易引導觀眾去了解片中的信息是有關於電影的性質的。

影片的結構

這部影片的結構可以這樣解釋：一個盡量忠於觀眾所熟悉的影片的結構。

這究竟是什麼話呢？

也就是說我是有意地將這部影片的結構模仿一般影片所應有的結構。

那麼我是如何做到的呢？

我的做法是在影片中加進一場——第九場——所謂的「高潮」戲。這場「高潮」是描寫一件謀殺案。當觀眾用心觀看本片時必定會發覺本片其實是一個個的片段，並無任何牽連（指與一般影片比較而言）。當看到第九場時，突然發生謀殺案，純粹是有意節外生枝的做法，是爲了滿足觀眾，與本片是沒有任何關連的（當然，在形式上這是絕對有關的）。而就因爲本片存在這場「高潮」戲，所以就令本片更加是「電影」。這亦是這場戲的存在的理由和意義。

可是有一點必定要注意的就是，我特意用同一個人來演這場戲，但他的身份與男主角是不同的：他是另一個人。一來這是比較超現實的做法（與一般用另一個人演另一個角色的方法不同），比較合乎本片的性質。二來，更加混淆了觀眾的思想：究竟發生什麼回事呢？是男主角在偷窺抑或是另一個人偷窺呢？就因此希望觀眾能夠從中明白到電影的情節是任人製造的——同一個人可以被製造成有不同的性格，完全由製作者控制，這就是電影的真相（因此就幫助了表達本片的基本主題：電影是「假」的，一切都是由人，包括觀眾與製作者操縱）。

所以這一場的「高潮」戲，表面上並沒有跟影片的結構拉上關係（在內容上與形式上），但實際上卻與兩者有千絲萬縷的關連。在內容上爲解釋電影的真相幫了一把。在形式上，爲電影的超現實意味加上註腳。

其實除了這一場之外，另外尚有兩個片段（包括路人向男主角借火和男主角與女朋友吵嘴）也是帶有這種任務的——是現實事情也同時又與影片「無關」，卻又偏存在於影片中，令觀眾無所適從，不知道影片是現實還是超現實。

以上是關於全片發展的結構問題，至於個別場數中，每個鏡頭的內容和次序的結構，在解釋個別鏡頭的時候已經有提及到，這裏不再複述。

拍攝的過程中的改動

在拍攝的過程之中，改動是難免的。因爲基於天氣、時間、靈感、地點、個人思想的轉變與其他無法預料的原因，有限的變動是早已爲我所預測到的。就讓我舉一個例子吧！第六場是有關拍攝獅子的一場，本來預計到達中環匯豐銀行之後，總共需要拍約六個鏡頭。但是在拍攝的過程之中，我和攝影師發現當地的圖像（icon）相當有趣，於是便多拍攝了幾個鏡頭，而這幾個鏡頭我已經決定了是會用在影片中的。

單單是爲了有趣就多拍攝那些鏡頭嗎？

不是的！我覺得那些鏡頭，比如說，有一個鏡頭的畫面是一個黑洞內有一條長長的自動電梯載着一個個的人從上而下的降下來，不單見到那些人木無表情，而且更可以清楚看見他們腳下的電梯的機械的活動情形。這不單給人一種人與機器的關係的呈現，亦將此片的意識型態方面的層次豐富了起來。

是！是開始就有意識型態的發展。

由於在拍攝的途中越來越發覺到影片內藏着的意識型態其實是相當政治性的，所以再加上在現實的環境中突發的靈感，於是便

有開始發展這方面的念頭。

另外有一點不得不提及的就是我在影片裏加進了不少如第一場開場的第一個鏡頭一般的畫面。這種鏡頭的拍攝一來是為了滿足一時的衝動，二來是自己慢慢發覺到這個鏡頭作為全套影片的重要母題的地位。於是我就決定了多拍攝幾個，而且還準備在頭及尾的地方都放進這一個鏡頭，令全片的結構有首尾呼應的效果。因此在拍攝過程中所加拍的鏡頭都是「有意識」的增加，而並非毫無意義地亂拍一遍的。

過場的問題

這裏我打算講述一下有關於每場戲之間的過場技巧。

我這部戲中有什麼過場的技巧呢？

可以這樣答這一個問題：

我每場戲之間基本上都是用直接切入與及切出的技巧的。這種用法基本上是因為我個人覺得是一種比較有力量的過場方法，比起用溶入溶出與及淡入淡出是較為激烈一點，更適合全片的內容——激烈的思想表達。

音響的問題

影片的音響都是一些車聲和人聲，這有什麼特別的地方呢？

有的！影片的音響是完全沒有同步錄音的，一切音響都是採用效果聲造成。我這種做法主要是有兩大原因。

第一、因為對於同步錄音，我是覺得有一種被欺騙的感覺的。在拍攝本片之前，我是嘗試拍過一些短片的，而所有這些短片都是利用同步錄音作為音響的基礎。每次當我拍成了一堆的影像，便捧着一卷一卷的菲林，另外再加上一盒一盒的聲帶，一直走進剪接室中，埋頭於剪片和配音的工作中。可是當影片剪接好後，聲帶也已經配好了，一旦

兩者配合起來，的確是可以達到聲畫合一的地步。可惜的是，我自己一手種出來的樹，我當然知道它的根是怎樣的了。在我面前的一條影片和一條聲帶同行走着，才達到同步的效果。但一旦任何一樣出了些微的誤差，例如說畫面／聲帶走前／走後了一兩格，那麼一切醜態便赤裸裸地呈現在我眼前了。那人明明是張大了嘴，但聲音仍未出來。又或是那人明明是閉着嘴的，卻居然有聲音，有說話被我們聽見。

任何明眼人都可以由此察覺得到所謂同步錄音的虛假性。它並不是自然主義的！我們在銀幕上看見的一切如真一樣的「現實」，人張大嘴在說話，狗張大嘴在吠，車行過有車聲，飛機飛過有飛機聲，這些都是假的！

是誰在欺騙我們呢？

是我們！是觀眾自己！

我們自己根本是受制於兩個系統之間。在兩個系統，聲音與影像一同發生關係時，我們就接收了它們，並且自我將兩者配合起來，一切真實感、自然感便產生出來了。我是不甘於受騙的！

因此這部影片就有意不用同步錄音，並且就在這個基礎上，有意地極力地提示觀眾這「兩個」系統的存在及互相發生關係的現象。

這亦是我不用同步錄音的第二個原因：即用後期音響效果創造一些更有力量的聲音，從而提醒觀眾同步錄音的脆弱與及虛假性。

我是如何提醒觀眾有關這些的呢？

我第一個方法是用聲畫蒙太奇的方法。這裏我暫且稱之為對抗性的聲畫蒙太奇。所謂對抗性的聲畫蒙太奇，它的意思是與觀眾一早習慣了的聲畫關係作對。這裏又分為「有」與「無」的做法。在「有」的方面，就是指當畫面例如是車子行駛的場面，卻偏偏就不用觀眾期待着的汽車聲，而配上海浪聲（當然這海浪聲在一定程度上亦是與汽車

行駛有關連的，這種關連是隱喻式的「metaphoric」，亦即是表示了汽車如海浪一般不斷漲退）。至於「無」的方面則是指畫面有影像，觀眾當然是期待聲音的配合的，但卻有意地刪去所有聲音。

這種方法的運用是必然會為觀眾帶來震撼的，而我是希望從這些震撼中令觀眾注意到音響的獨立存在性。而又從這點注意中開始覺得兩個系統的關係。

我的第二個方法是用人物說話時的不對口型的方法。

由於我們對人物的說話是否配合着口型是十分敏感的，所以一旦有任何出錯的地方，觀眾是必然會察覺到的，於是我就有意地拿這一點與觀眾開玩笑，將人物的口型完全錯誤地配合說話的時間。由此一來令到觀眾察覺到兩個系統的虛假配合，二來亦可令到觀眾更加注意到在我們日常生活中，我們說話的時候動作的多樣性和有趣的地方。

另外，在對抗性的聲畫蒙太奇之外，我亦集中發展一個畫面內所「真正需要」的聲響的運用。要說明這一點可以用一個例子，這個例子就是黑洞內獅子張大口的兩個鏡頭。這裏我所用的聲音是鎗聲；這種用法是最明顯不過的了，因為鎗聲射向獅子，所以令其張大口作反抗。在這裏，我所要表現的就是這個意思，所以就只用了一下鎗聲就完成了整組鏡頭，一來簡潔，二來更加令觀眾專注於聲音的意義，不至有太多餘聲響令觀眾分心。而這些聲音亦由於是來自一些音響效果，所以雜聲不多，和在現實的聲音是始終有一點點的距離的。這就更加能強調到這聲音的意義。例如一下明顯屬於配音的鎗聲給與觀眾的感覺就會是：這是一下鎗聲，是配音效果所製造出來的。導演是想這裏有一下鎗聲的，鎗聲在這裏是有特別意義的，因此導演才會如此生硬地配上影片上的。就因為觀眾有這個想法，於是意義就比自然主義的鎗聲大得多了。

再加上一點：蒙太奇的手法，是電影的

特殊表現方法之一，而這就令本片更加是一套電影，因為它有蒙太奇手法嘛！而這種對抗性的聲畫蒙太奇，不同步嘴型與及有意識的虛假音響效果，皆是一些比較激烈的電影表現手法，正如「過場的問題」中提過，激烈的形式就正配合了電影中的內容。

所以音響方面的處理，就基於以上的種種原因，而有着現在的處理手法了。

一九八八年四月初稿，六月定稿

（本文作者是1987/88年度香港浸會學院傳理系電影專業畢業生）

《疤》創作筆記

譚健深

《疤》是由一篇散文，《疤：Laugh the Scars》改編而成的。我相信每一個人，在成長的過程中都必定會留下一些疤痕，原著作者放手山先生便是通過這些在他身上的疤痕帶出一段段淡淡的情來。

文學與電影這兩個不同的媒介的問題，很多人已作過討論。當自己要把《疤：Laugh the Scars》這篇散文改編成電影的時候，這兩個媒介的異同處，就顯得更深切了。

我對文學與電影的問題，從改編過程中體會到的是：從文字轉化成畫面的過程中，既要改編，但又得忠於原著，亦即是忠於它的精神，這就意味着要深入到作者的思想和感情中去。由於文字的局限性，不能做到電影媒介能做的東西，因此需要借助電影得天獨厚的視覺形象，把原本文字的理念具象化，因此也可能在原著的思想感情的揭示上有所補充。在《疤》一片中，有很多場戲對思想感情的揭示是對原著有著補充或加強的。

例如說，原著中對肚臍這一個疤痕的描述，只限於出世後的事情，並沒有提及作者母親懷胎十月的辛苦情況。因此我在影片中加插了母親懷孕時蹣跚地走上很長的樓梯，帶出了懷胎十月的意義，也加強了用文字處理不能兼顧到的影像效果。

另一個例子是影片中兩個男主角小時候在醫院裏留醫的場景。原著限於散文體裁的局限，不能有太情節性的描寫，因此在構思

中這兩個場景在演員走位及攝影機活動方面被安排成一模一樣，但卻一先一後地製造了日和夜兩種燈光效果，造成暖和和冷的對比調子。這種模擬出來的兩個不同時空底下演員重覆的動作和相同的攝影機活動，讓觀眾在比較這兩個場景時，體會到主角思念母親及沒有母親在身旁照顧的心境。這我覺得，也加強了原著的思想感情。

在改編的過程中，上述的體會可說是比較深刻。文學與電影其實並不是絕對地對立的，而是關係密切，有著互相補充的關係。

本片在人稱（Point of View）方面是採用第一人稱，在改編過程中參考了活地·亞倫（Woody Allen）的《安妮·荷爾》（Annie Hall）及《歲月流聲》（Radio Days）兩片中他所採用的敘事技巧。實際上《疤：Laugh the Scars》和《安妮·荷爾》有很大的分別。《疤：Laugh the Scars》是一些沒有關連的片段，用疤串連而成，與《安妮·荷爾》的有一個統一的故事不同。但那種利用面對鏡頭說話，承認觀眾的存在，讓觀眾知道這是一個主角個人主觀的對事物的看法的敘事技巧卻很值得借鏡。《疤》跟《歲月流聲》一片比較則較為相似：兩者都是因事物而帶出那份淡淡之情。那種由第一人稱的旁白，在重要點又變成第三人稱故事化的敘事技巧，成了我的主要參考。

在今年國際電影節裏看到台灣導演侯孝賢的《尼羅河女兒》，他在片中對敘述的處

理手法，給我留下深刻印象：當女主角不在場的事情，她是不知道的，因此沒有告訴觀眾，在敘事過程中有時造成沒有因，或沒有果，使觀眾不知所措。但這實在是一個人的回憶，如果她沒有在場，親身經歷的事情，她又如何告訴你呢？因此在改編過程中，我時常問自己，作者是否在場呢？最明顯說明這一點的，就是原著中主角小時候母親到學校去與老師商量讓主角跳級。初步的構思中，是安排母親獨自去見老師。但作者（主角）不在場，又如何能知道當時的情況？所以我便加入了作者小時候由母親帶着到學校的情節。

在處理手法上，除了力求與原著相同外，亦是為了追求中國傳統美學上那份含蓄的表現手法，與原著所追求的相同。

爲了要帶出主角過去與現在的思想感情，從而體現出作者的思想，我放棄用倒敘的方法去敘述主角的往事，而採取一種脫胎自舞台的表現手法——場區。這種手法的特點是利用同一個空間的燈光淡出淡入，表達幾個不同的空間。通過這手段，我可以安排男主角的過去和現在的空間在同一個場景中出現，更能體現主角思想感情的轉變情況。例如男主角在樓梯拍超八毫米電影的一場，便是通過這手法由現在轉至小時候由父母帶去看醫生的情景，再回到現在與母親的關係。這樣子，在幾個鏡頭裏便能帶出主角對父母小時候照顧他的感激之情，及現在與母親有代溝的感覺。

《逝》這部影片另一個特點是盡量採用廠景拍攝。雖然攝製廠景的工作較外景繁複，但出來的質素則在自己的控制下。主要採用廠景拍攝是由於所需要的實景相當多，而且不容易找到適合的地方，因此自行造景便是最佳的解決方法。與此同時，實景拍攝往往限制了佈燈，結果影響了出來的效果。在拍攝程序上，我先安排拍攝長樓梯的外景，但由於場地太狹窄，限制了佈燈，結果與原本構思有少許出入。這次經驗使我決定盡量

自行造景拍攝，因爲在廠景之下，無論燈光、場景設計、擺設以至顏色運用都在我擺佈之下，因此能做出自己在構思中的一切，使夢幻成真，在此非常多謝美術指導陳志聰同學。

既然追求中國傳統美學的含蓄表現手段，在鏡頭取景方面也多採用中、遠景，給予觀眾較大空間作思考，同時亦大量運用不同的象徵和隱喻：例如主角走進母親房內替母親穿針正是隱喻主角從自己的世界走進母親的世界，穿針象徵着主角對母親的那種愛在心裏，而絕不說出來的關心。

（本文作者是1987/88年度香港浸會學院
傳理系電影專業畢業生）

《葡萄》創作筆記

王炳雄

電影是什麼？

我想，這是每個從事電影藝術工作者必須常常自問的問題。尤其是我們這班正在學習這門藝術的年青人，看着短短三年的學習光景轉瞬即逝，其間雖然參予過不少拍攝和製作，完成過好些個人作品，但在作品完成之後，我總覺得應該把注意力集中在作品背後那持續發展的我們對電影的熱誠、理解，及所表現的我們對人生問題的看法上。

《葡萄》這部作品，正好總結了現階段我對人生意義的理解及對電影的看法。

電影為世界觀的展現

藝術作品背後必須有着它一定的世界觀；這是我對藝術的最基本理解。在這個層面上，學生電影是有着一定的價值的。絕大部份時間，我們的作品都是在老師指導下，經過深思熟慮的製作，更由於不用考慮賺不賺錢，作品便可更自由和直接地注入我們的感情與世界觀。當我寫作《葡萄》的劇本時，也自然把自身對人生問題的某些看法，注入其中；作品背後，就展現了我的世界觀。

自古以來，不少人都曾對生命和存在的價值與意義進行思考及探索。我想，大部份人都會把生命的意義寄托在訂定的目標裏，於是，成就便成了人們生命價值的衡量標準。但這是否存在意義的真正所在？

我常有這樣的經驗：朝着一個目標走，

到了終點，不管是成功或是失敗，餘下的只是一片茫然。又或者，被滿足衝昏了頭腦，清醒過來時，便會撫心自問，我還可以做些什麼呢？上進的也許會再圖另一個目標，要不然，人便會失去精神寄托，存在就變得消極地虛無了。

那末，「吃不到的葡萄」是不是酸的呢？

吃到的葡萄是甜是酸已沒多大意義，因為葡萄一旦被吃了，我們還有什麼可渴望。我們存在的意義只寄托在那對葡萄的渴望中，因此我們重視的只是那朝着目標走的過程，目標能達到與否已不重要了。當然，這只求「謀」而不求「成」的存在，未免也流於虛無。然而這是積極的虛無，是存在意義的所在。

這就是《葡萄》的深層意義；作品的形式展現，也是按這世界觀而鋪展開來的。

《葡萄》的電影形式——一個反思的進程

基本上，影片是以下面幾個主題構成：即先哲們對存在問題的探討、主角的反思歷程、他對家人行為的觀照反省及他對他的「繆斯」——那人生目標與意義的象徵——的追求。攝影機則從不斷的運動探索中，把各主題串連起來。這裏面，我嘗試以現象學及存在主義的美學為根基，對這些問題作更深入及切題的討論。

一

先說作品的敘事觀點：那基本上是以第一人稱來鋪敘的。雖然主角本身也出現在影片中，但說到底，從整個影片的架構來看，這也只是他的觀照歷程之一。因此在處理上，影片也以單視點為主——除了一幕：即主角用手把油彩塗在他母親的臉上。但那是影片的高潮所在，所以有一變異結構——以圖把影片中的各個情節處理為個別的「事件」，而不是固有的戲劇性「動作」情節，才符，而不是固有的戲劇性「動作」。只有通過客觀冷靜的「事件」觀照，而不是那震撼人心的「動作」情節，才符合那反省的原則。

為了達致客觀思考的理性效果，整部影片也採用了疏離的手法處理。在一般理解中仍預具戲劇性的場面，我都把它客觀化和抽離了。例如影片中的人物大多面向鏡頭交代每一件事情。又例如被迫為哥哥（主角）後埠的小妹妹，被母親命令作畫，但畫面上只見到她拿着畫具，默默對着鏡頭。這做法的用意無他，因為關鍵處不在繪畫這「動作」，而是在「繪畫」這「事件」本身。

我想在這裏申明一點，我並不反對戲劇性，我只是認為影片應按作品背後的世界觀去展現。《葡萄》既是部冷靜反思的作品，減低戲劇性的煽動人們心緒的效果，應該是正確及必須的。

二

為求達到那靜觀的展現結構，除了把戲劇性減低外，我還在影片裏加插一些標題字幕，製造一些框架作用，以喚醒人們的思考。

影片裏的字幕都是以先哲們對存在問題探討的概要為焦點，那效果就像論文裏的副標題，把影片分成段落。跟隨在標題後面的影片內容，便對這標題作出像是毫無關連的回應或反觀，到了段落的末段，再把這些標題用畫外音的形式誦讀一遍，既像呼應，卻更像是超越地對這些事物作出的反省思索。

無疑，作品如果過於疏離，就會使人失

去產生思考的衝動。可是這些標題起的是框架作用，既嘗試以現象學的方法把它們處理成括號，圖使人們的意向只純粹轉向理性的反思方面，也產生着跳躍的功效，從疏離中把觀者帶回來，令他們專注而開始思考；可以說，標題字幕的框架在影片中是有着引領思考的作用的。

但為何我要選擇先哲們的理論作標題字幕的對象呢？這純是為了深化影片的中心思想。誠然，各先哲們都曾對生命價值和存在的意義等問題作過不少反省探索，他們確是把問題帶出來了，也為這些問題提供了答案。這樣子，各家各派的學說其實都針對着同一個問題，說着同一樣東西。它們既把答案提出，餘下來就沒幾多的探索餘地了。當然，若作為學問研究，它們那宏大的理論體系在認識論及方法論上不無價值，只是在這問題的本體論層次上，它們的意義卻已大大減少，因為我們已沒有了思考的餘地。《葡萄》的中心思想，指出的就是訴諸哲學也是抓不着存在的意義的。

三

整個影片的影像架構，都繫於那不斷運動的攝影上。通過那疏離復游離的影像運動，帶出既客觀冷靜卻還帶猶疑的認識觸覺，這種觸覺，正是主角的思維形式——在對意義的尋找中，常存有一種應否達到目的的猶疑和矛盾。

有些人喜歡把藝術作品的內容與形式分開討論，我想這是不適當的。《葡萄》的形式並不只是按着中心思想而展現，它本身也體現着作品的中心思想——那就是影像的運動方面。攝影機的運動，剛才說過，其實就是一種隱含的反思歷程。因此影像的運動結構是有進程的：全片均以單視點為聚焦意向。可是一般運動都以圓滑游離的移動為主，到了主角追求穆斯一場，為了模擬主角自身思維的發展，又再一次採用了變異結構，只以較具稜角的縱橫向組合為影像的運動原則，以圖收取一新的陌生化的功能。等到那思

確確定時，主角否定了在繆斯帶領下所追求的哲學性的存在方案，推倒象徵着這方案的石塔了，接下來的便是一個大自然景色的固定鏡頭，當中表現的，正是大自然的固有生命力。這種自然的不變流動，正是人們存在意義之所繫，比起那些所謂哲理名言，實在更加偉大。因此為表現大自然的偉大，便刻意運用了一個屹立不動的鏡頭，捕捉那風吹草動和雲影變化，只憑藉觸覺，而不訴諸於語言或情節。

四

影像的運動，還有另一個美學原則：影機若挪用現實主義的觀點，實是反映現實的最佳機制。換句話說，我們可通過影機回到事物的本身，找出事物的真義。影像的不斷運動正是想引領觀者作出對事物本身的觀照。這其中，我卻刻意的加上延綿不斷的影機移動，用當代存在主義及現象學的美學去分析，即影像本身隱含了那意象的歷程（意象者：人們從客觀的影像轉化而產生藝術感情的歷程）。但在影片中這「意象」卻刻意展現了那影機的干預；那末，觀者便從意象本身發現了影像的偽性，於是，抽離意象的結果便是意識到意象也只是一現象而已。電影本身何嘗不是一種現象，它所表現的也不可能是現象的真義，只不過是其形相罷了。就是通過影機的尋找，我們還是回不到事物的本身，存在的意義也不能藉此找出。

五

關於聲音方面，由於整部影片都以複雜的影機運動為主導，因此，為了避免意義上的重複與單一性，很多地方我都改以較靜默的處理。這樣，聲音的每次出現便能起一種變異跳躍的效果：就像標題的旁白引領觀者作思索一樣，對繆斯的追求的搭配也起着同調卻異能的反諷作用，從跳躍中企圖帶出更多的思維信息。至於人的聲音，也只處理為背景效果的一種。這種處理，只為符合那抽離冷靜的「事件」原則，而不作為帶動情節之用。

略說影像

在畫面效果能反映作品主題思想的大前提下，我在《葡萄》這部影片裏也設計了一些可說是象徵性的影像。如序幕中我把主角置身於一座無窮盡的林蔭中，通過其簡約的動作顯示他的渴望與反思的矛盾及猶疑；在追尋繆斯的畫面中，代表繆斯的少女常橫縱地走上一段路，以展現那心靈對目標的反應。影片全以中長遠景為主，圖收取一種客觀靜照的效果。至於影片的圖像結構，不論廠景與外景，都是以較修飾性的、人工化的背景為主：這應該理解為對目標追求的一種矯揉性及達致陌生化的效果。燈光的處理，也比較符碼化——如金黃色的光，即象徵着對目標成功的嚮往，具影響着主角家人的功能。當然，如上文所說的，影像的結構更隱含了那意象的歷程；挪用鏡頭畫面的本體論來分析，我是想通過這種處理，使影像具備一種觀照反思的功能，達致那「銳察」的美學原則，以影像為鑒，挑起反省的思考，這正是影片的意義所在。

總結

《葡萄》對我來說，要點不在作品本身。正如我在開首時說的，那背後的世界觀更重要，因為它總結了我現階段對人生對電影的看法。

對人生問題的思考，是會持續發展的。這人生觀在此刻我還是認同的。可是對電影的看法，《葡萄》表現的卻與我拍完《葡萄》後經反思的美學觀相反。

影片可算是「壽到經年」，當中曾作過不少刪改。從這刪改中，也可發現自己的美學觀的不斷改變。最初的劇本比較偏向於情節的堆砌營造，不及現下的具思考性，但裏面人物的心理發展卻更見深刻，因為原劇本較偏向於生活化。中期階段的刪改，加入了過多堆砌的元素，如行駛中的電車，上升中

的電梯及在荒野中尋找着的主角，以展示那尋找的歷程。現在的處理雖已較冷靜，卻仍很花巧（如影機的不斷運動、構圖的雕琢及燈光的符碼化、功能化）。我想，這還可以更冷靜的。這種形式有異於我心底所謂理想的美學觀；但其中的世界觀卻仍是一樣，即通過攝影機本身，因其具有的人為變異因素，是始終回不了事物本身的意義。這種觀點，至此刻我還是認同的。

重覆以上所說，《葡萄》對我來說，要點不在作品本身，而是這作品寄托了我對人生的一些觀感，確立了我對電影的一些感情與看法。

（本文作者是1987/88年度香港浸會學院傳理系電影專業畢業生）

北京影片簡介



小院

西洋諺語有云：「別人園裏的草更青綠。」這句話可以說是這部影片的寫照：一個大雜院裏住着幾個小家庭，大部份人都是一個歌舞團的成員。所謂「家家有本難念的經」，可是在各人的眼中，總是別家的生活更快樂，別家的夫妻更恩愛。到頭來，故事還是以團圓結局。因為，生活其實對每家都是一樣公平的。

影片敘事細微動人。參予編導的田壯壯和攝影的張藝謀，都是今天中國新進電影工作者中的表表者。田壯壯導演的《獵場札撒》和《盜馬賊》，張藝謀攝影的《黃土地》、演出的《老井》和導演的《紅高粱》，在國際影壇上都有一定的地位。

□北京 1981年 黑白 35毫米 光學聲帶
26分鐘 □編導 謝小晶 田壯壯 崔小琴
□演員 王泳歌 李玲 董君松 賈東潮
張建亞 朱琳 李天翔 馬靜 孫海紅
蔡建新 □攝影 梁明 侯泳 張會軍
王左 呂越 張藝謀 智福 □美術指導
楊小文 □錄音 翟明 張雨 馮凌凌
麥燕文 吳昊 孫欣 張君 孟健 □院校
北京電影學院

我們的田野

五個年青人懷着雄心壯志一起到北大荒去，經歷了一段悲喜交加的歷程。這期間，苦捱過了，精神亢奮過了，而其中兩位年青人，也在搶救野火中犧牲了。

好些年後，當年的其中一位年青人又決意要到北大荒工作去了。這時候，往情已成了追憶，重新尋找起與當年有關的人和事來，不免在懷戀中又帶着一番感慨。

影片寫出了對「上山下鄉」的反思和懷念，但故事中沒有所謂的標板人物，一切從人情出發，因而更突出了回憶的那種帶淚看花，事物經過了過慮，變得清晰而又朦朧，雖是苦卻還帶着甜的特性。

(〈孩子王〉、〈紅高粱〉等影片攝影師顧安長衛參予攝影)



- 北京 1981年 黑白 35毫米 光學聲帶
38分鐘 □編導 潘淵亮 潘華 □演員
周里京 張玉萍 雷漢 呂小剛 李勤勤
□攝影 王小列 穆德遠 吳菲 秦觀紅
顧長衛 王雁 肖風 汪小躍 □美術
指導 霍建起 □錄音 郝國強 晁軍
孔凌燕 張華 黃英俠 袁展紅 婁嫻
□院校 北京電影學院



目標

朝思暮想要得到的東西一旦得到了，是否真的一切如意，所有的問題都解決呢？《目標》是一齣「如願」的悲劇：一位付出很大代價從內蒙草原調回北京老家的青年，發現已失去了原先生存的空間，嚼盡了「山中方七日，塵世已千年」的苦況。面對已變得陌生的現實，他迷惘不知所措。

這一切在影片中以客觀的寫實手法細細鋪敘，沉實中更覺感人。篇幅不多的內蒙草原風景起着點睛的作用，給「山中」和「塵世」的意義加上另一個層次。

□北京 1982年 彩色 35毫米 光學聲帶
40分鐘 □編導 白宏 黎少旭 李小軍
李子羽 □演員 龐淑雲 楊振明 馬勇
梁國庄 張信宗 宋十位 □攝影 鄧偉
鄭鳴 汪小躍 王小列 秦觀紅 □美術
指導 王維新 □錄音 馬躍文 姚國強
婁偉 佟力 □院校 北京電影學院

啊，老師

一位少數民族女演員回到少年時候念書的學校去探望老師，順道邀請老師觀賞自己的演出。在課室外等候老師下課的當兒，往日老師對自己的照顧和關懷，一幕幕的重現眼前，加深了對老師的尊敬和仰慕。

這是很溫馨的一部小品，輕描淡寫，但筆筆含情；昔日與今日的片段落地交錯，在靈巧的敘事中，不着痕跡地勾銷了人間的委屈。



□北京 1983年 彩色 35毫米 光學聲帶
18分鐘 □導演 烏爾莎娜·艾里曼
□攝影 鄧偉 □美術指導 孫迎來
□錄音 吳昊 □院校 北京電影學院



起點

一個不幸遇上交通意外而殘廢了的大學女生，回到昔日上課的課堂裏，在靜寂中回憶往日身體完好時的美麗時光。濃濃的一縷感傷，卻終於以振奮作結。

這是《黑炮事件》的導演黃建新學生時期的另一部作品，跟《小雨中的回憶》一樣，處理得細膩動人。其中反諷（Irony）的運用，更起着點睛之效。

□北京	1984年	彩色	¾吋磁帶	8分鐘
□編導	黃建新	呂楓	□演員	王惠
□院校	北京電影學院			

夜

這是一個短短的懸疑片段。女學生在夜裏回到宿舍，剛巧碰上停電，老門房又不在，宿舍裏空無一人。女學生遇上了好些令她不安的經歷，最後還有神秘人物出現，步步逼近，但是……

懸疑電影的妙處就是教觀眾陪着劇中人物緊張，這部短短的錄像也不例外。結尾大大的出乎意料，讓人不知所措之餘，禁不住也會心微笑。



□北京 1984年 彩色 ¼吋磁帶 5分鐘
□編導 魯曉威 尹黎 屈建偉 □演員
張靜 □院校 北京電影學院

亞細亞的男孩



愛情是一個永恆的主題。傷逝，嚴格來說，也許都是一個永恆的主題。

一位姑娘在懷念着她已死去的男朋友，但畫面上看不到他的容貌，聲帶上沒有他的聲音。觀眾看到的，是一些道具，是這男孩子房間裏的佈置，還有他寫在黑板上一些狂妄的詩句。聽到的，也全都是不露面的人們冷言冷語對他的批評。

然而姑娘手裏握着他剛出版的詩集。就這樣，這部錄像虛實相生，婉轉纏綿地寫出了一段刻骨銘心的回憶。

□北京 1984年 彩色 ¾吋磁帶 9分鐘
□編導 于曉陽 □演員 李雲 □院校
北京電影學院



小雨中的回憶

黃建新的《黑炮事件》對注意中國電影的人來說並不陌生；《小雨中的回憶》是他學生時代的作品，與張欣合導，風格跟《黑炮事件》迥然不同。

《小雨中的回憶》是影片中的女主角在大學迎新晚會裏被同學們逼着上台時唱的一首歌的題目。這首歌連結着她對一位高班男生的傾慕，可是內向而不善於打扮的她一直不敢把感情透露，直至高班男生離開的那一天，她還沒有說出這段情。

類似的題材很容易流於傷感，這部影片卻處理得幽默而流暢，細膩地描寫女兒家心事的當兒，也像女主角的同學們一樣，對她又憐又愛。

（本片是〈黑炮事件〉導演黃建新學生時期作品）

□北京 1985年 彩色 35毫米 光學聲帶
52分鐘 □導演 黃建新 張欣 □演員
吳慧珠 張曉林 張靜林 □攝影 高黃剛
尼加提 木拉提 阿里別什 □美術指導
沙德克·買買提 □錄音 陸正義
艾爾肯·巴赫提 □院校 北京電影學院

中彩



這是人間故事裏一個極平凡的小插曲：開小店舖的老頭用「中彩」來吸引小孩來買丁香糕。小男孩生子很渴望中彩，但不論怎樣買，甚至把拜年所得的壓歲錢都貼下去，還是不中……

最後，故事當然仍是有着一個團圓的結局。但影片迷人之處並不單只在故事說得溫馨動人，會心微笑中暗含着一絲兒的淚：畫面上的舊北京，更令人心往神馳。小橋、小胡同、灰瓦頂、四合院，還有那穿插其間的風箏、小孩、新年出遊的人羣、五光十色的玩具攤子、唱單弦的藝人，忽然展現眼前，一片古樸的氣氛，把那人情味的故事襯托得更人情味。

本片在演、攝、導等方面都有着相當高的水平，是這次影展中最矚目的影片之一。

(本片最近在丹麥影展中獲獎)

□北京 1985年 彩色 35毫米 光學聲帶
30分鐘 □導演 韓剛 □演員 庚毅
富大龍 楊子純 □攝影 阿爾斯朗 董玲
程開開 宋超 □美術指導 韓晉峯 朝克
□錄音 胡林平 瑪依努爾 □院校
北京電影學院

過去，我是夢

《過去，我是夢》很有現代都市的味道，驟看下去，有些場面也許還令人想起德國導演Wim Wenders 的作品。

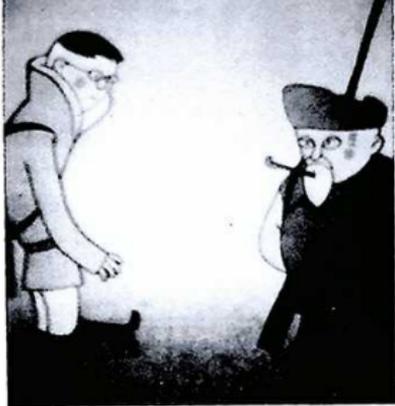
可是這絕對是一個當代中國大陸的故事：一個在文革期間受過極大傷害的中年人，時常失去對現在的記憶。他只記得二十四歲時的自己；只有在現在無可避免地、不留情地面對着他的時候，他才零碎地、茫然地意識到現在的存在。

影片將文革象徵地輕輕帶過。全片的視覺效果有着很濃厚的現代藝術，甚至是後現代藝術影響，給予觀者一種意外的喜悅。而故事的繡紋，基本上亦脫離了傳統的手法。



□北京 1985年 彩色 35毫米 光學聲帶
38分鐘 □導演 王洪海 □攝影 程升升
□美術指導 呼和 胡林平 □演員 茅菁
趙肖男 □院校 北京電影學院

畫鳥的獵人



阿達（徐景達）是一位資深的動畫藝術家，他的作品如《小蝌蚪找媽媽》和《三個和尚》早已膾炙人口，在國際上也佔着一定的地位。《畫鳥的獵人》是他與北京電影合作的一部動畫片，風格跟他其他的作品一樣，幽默雋永而深得中國繪畫的神髓，令人看後悠然神往。

這一齣選映他的這部遺作，是對他在動畫上的成就的一項致敬。短短的，風趣的一個小故事，更強調了斯人已逝的事實，教人惋惜不已。

（導演阿達—徐學達—曾拍攝動畫《小蝌蚪找媽媽》及《三個和尚》）

□北京 1986年 彩色 35毫米 光學聲帶
10分鐘 □編導 阿達 □造型設計 韓羽
□動畫設計，動畫 孫立軍 李劍平 林彬
郝志強 楊小洋 □院校 北京電影學院



我的朋友貝多芬

故事的主角是個學美術的青年，貝多芬的石膏面具是他繪畫的模特兒。青年跟面具朝夕相對，自然就發生濃厚的感情。可是廣東俗語有云：「相見好，同住難」；在青年感到自己的畫藝沒進展，苦惱萬分的時候，面具就遭殃了。

藝術創作從來就是愛恨交織的一回事。錄像裏的青年和貝多芬面具，也是一對歡喜冤家。這部錄像可說是一位創作者看另一位創作者（導演、青年、貝多芬）感同感受的記錄，內裏的感情，無可避免地一定強烈。

- | | | | | |
|-----------------------------|-------|-----------------------------|--------|-----|
| <input type="checkbox"/> 北京 | 1986年 | 黑白 | 16毫米轉 | 吋磁帶 |
| <input type="checkbox"/> 編導 | 金舸 | <input type="checkbox"/> 攝影 | 何昊 | 張賓 |
| <input type="checkbox"/> 錄音 | 吳宏濤 | <input type="checkbox"/> 院校 | 北京電影學院 | |

暮



表面上，這是一位接近黃昏時分便到電話間自己給自己打電話的時髦女郎的故事，但實際上，這是坐在電話間裏負責收錢的老頭兒的故事。寂寞的時髦女郎挑起了他的回憶，也惹來了一些同病相憐的聯想和憧憬。但到頭來空茫終究是空茫：時髦女郎打完了自說自話的電話，便消失在朦朧的夜色裏。

影片的表演手法含蓄；好些細節的描寫，可意會而不可言喻，是一部不能粗心對待的電影。

□北京 1986年 彩色 35毫米 光學聲帶
17分鐘 □導演 芮旭華 □攝影 劉寶貴
劉俊雲 □演員 郭維福 李芸 張建棟
□院校 北京電影學院

無題

錄像中有兩個不停交替出現和運動的圓形，一個是打在碗裏的鵝蛋，一個是在球場上被人踢着的足球。鵝蛋軟，足球硬，打碎的鵝蛋和滾動跳躍的足球，兩種不同的質地和肌理，兩種不同的運動規律，忽而這，忽而那，相映成趣。

這是一個聲畫組合的習作。聲帶上節奏強勁的輕囂流行音樂，給予了這部錄像一種很西化的感覺。



北京 1986年 彩色 ¾吋磁帶 4分鐘
攝影 強軍 戶鴻新 郝亞平 楊燕平
錄音 曹楓 王宏民 院校 北京電影學院

潮

迷離世界裏有一位淡妝濃抹都相宜的美人，淡妝時一身素白，但經過紅的沖擊，在藍的境界裏她化成濃艷，看着先前素淨的自己消失，含着笑，掉淚了。

說是一個單純的色彩與構圖的實驗，這部錄像又彷彿充滿着象徵意義。流行輕音樂的運用和抽象的處理手法，標誌着開放和現代化的影響下的一種審美觀。



□北京 1986年 彩色 ¾吋磁帶 9分鐘
□攝影 北京電影學院八屆學生 □院校
北京電影學院



基本籌劃

靈感是一件很難捉摸的東西；而題材，在某些情況下，也許要比靈感更難捕捉。所以，一位年青的電影導演愛心忡忡坐立不安，永遠在想應該拍甚麼，怎樣拍，卻從來沒有付諸實行，開始行動。

《基本籌劃》用黑白影像記錄了這份猶疑和失落，客觀效果很有點現代感。整部作品裏瀰漫着空虛的氣氛，可以說是「衆裏尋它千百度」而終於還是「兩處茫茫皆不見」的「幽情苦緒」的寫照。

□北京 1987年 彩色 ¾吋磁帶 17分鐘
□編導 王小帥 □攝影 張元 □錄音 李傳
□演員 胡雪揚 王小校 □院校 北京電影學院

代價



在世界上好些地方都掀起反吸煙運動的今天，這部錄像提供了很合時宜，但別有一種觀點的看法。主角是一位有嚴重煙癮的青年，他不斷地拒絕吸煙，但卻不斷地受到引誘，終於變本加厲，不能自拔。

錄像採取誇張的手法，營造出一種混亂濃濁的氣氛，讓人感受到主角那種生活在活地獄般的苦惱情緒。「煙民」的形象，在錄像中也有着很鮮明的塑造。

□北京 1987年 彩色 ¾吋磁帶 12分鐘
□編導 路學長 □攝影 王瑞 □錄音
李杰 吉紅 □院校 北京電影學院

茶館

《茶館》是老舍先生的劇作中最為天津樂道的一部。這齣舞台劇曾經改編成電影，由謝添導演，並由原來北京人民劇院首演時的演員演出。這一次錄像是北京電影學院八四屆表演本科班同學的作業，保留了舞台表演的形式，只演出以清末為背景的第一幕，服裝佈景也依照原來北京人民劇院的設計。參予演出的同學們十分專注和落力，讓晚清北京茶館裏的景象，重新活現在觀眾眼前。



- 台北 1987年 彩色 ¾吋磁帶 30分鐘
導演 齊士龍 編劇 老舍 演員
表八四班全體同學 藝術指導 夏淳
語言指導 吳青 形體指導 侯寄南
院校 北京電影學院



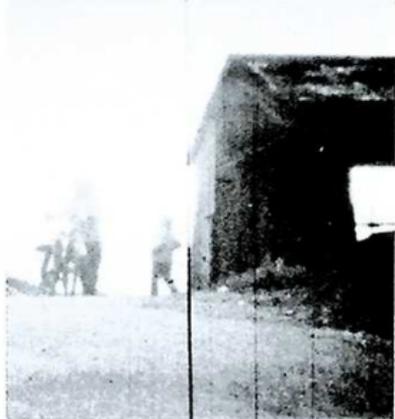
沒有完成

這部錄像故事簡潔、明晰。影片描述一個中國年青士兵在山野巡視，在茂密的叢林裏，竟發現了被越軍殺害的同胞屍體。這使他義憤填膺，懷着悲憤的心情，尋遍山野叢林，誓要找出仇人來。終於皇天不負有心人，給他發現了躺在地上受了傷的越軍。

同胞的死亡喚起了士兵復仇的熾熱，幾經苦苦拼搏，自身也被越軍尖刀所傷，但莫名的憤怒及凜然的正義，令他終能沉着應戰，完成使命。

□北京 1987年 彩色 ¾吋磁帶 12分鐘
□編導 胡雪楊 □攝影 高信玉 □美術
指導演 林彬 □錄音 王學義 □演員
胡雪楊 吳查 □院校 北京電影學院

台北影片簡介



鄉間記事

顧名思義，《鄉間記事》是一部風格樸素的鄉土派電影。導演張復欽，現在是侯孝賢的副導演。

影片講的是一戶鄉村人家一天裏的生活，著墨不濃，卻是感情深厚。難得的是，作者把都市人眼中鄉村的純樸淡泊、詩情畫意，跟現實鄉村生活裏的辛酸無奈結合起來，既觸及表層，又深入內裏，而且自始至終都用發自內心的、最真摯的情感細細道來，讓人們不得不咀嚼人生的辛酸一面，但又不能不注意到生命表面的動人景色。

本片榮獲一九八六年度金穗獎最佳劇情片獎。全片用閩南話對白，平添不少生活氣息。

- 台北 彩色 超8毫米 磁性帶帶
24分鐘 導演 張復欽 演員 鄧秋芳
院校 中國文化大學影劇組



最後的凝望——那張照片

《最後的凝望》是一張硬照也是一部電影。作者以電影形式把Koudelk的一張照片切割成細部，透過加長或縮短焦距，做成各種推與拉的鏡頭活動，加上細部的特寫，把硬照「活動」起來。

作者把一個送終的場面：死者躺在棺中，親人圍繞在棺旁時的沉重心情捕捉下來。全片以中間部份的一組旋轉鏡頭和一系列疊印片段為高潮，並以一首激昂而纏綿的保加利亞民歌作音響上的貫串，加強那悲感而凝重的氣氛。

把硬照變成電影看似容易，但事實上十分困難。這部影片是一個成功的嘗試。

台北 彩色 超8毫米 光學聲帶
5分鐘 製作 高重黎 院校 中國
文化大學影劇組

蝴蝶



《蝴蝶》這部動畫純粹是作者在顏色運用上的表現。作者在處理蝴蝶及其他圖案時，用的顏色都是七彩繽紛、萬紫千紅的。再把小小的三角型處理成會動、會飛的光點，加上輕快、悅耳的音樂，構成了如幻如真、作者微觀世界裏活潑生動的蝴蝶。

台北 彩色 超8毫米 磁性聲帶
2分45秒 導演 何德揚 院校
中國文化大學影劇組

劫

現代科技物質文明可以說是給人類帶來幸福，方便人類，令人類的資訊發達，知識廣博而豐富。但這種文明亦可以是一場浩劫，帶來污染和能源短缺，讓機器支配人、控制人。

活潑而節奏急激的動畫，把這場浩劫描寫得活靈活現。



□台北 1984 彩色 超8毫米 磁性聲帶
3分鐘 □製作 林淑玉 杲中孚 □院校
中國文化大學影劇組

甜蜜的家庭



家是一個很矛盾的地方，它一方面令你感到懊惱，但絕大多數時間，它又是那麼溫澤、甜蜜。

劉駿潤的影片拍攝了他的爸爸、媽媽和兄弟。一張張新和舊的照片，情深款款地湧現着平淡的，但又難以忘懷的記憶。拉威爾《G大調鋼琴協奏曲》裏的慢板，更雍容典雅地帶出一股似苦實甜的情思。

本片獲得本年度金總獎佳作獎項。

□台北 1988 彩色 超8毫米 磁性帶帶
7分鐘 □編導 劉駿潤 □攝影 劉駿潤
鄒倩琳 □院校 中國文化大學影劇組

車正在追

影片是作者對現代化的一點看法。開場效果強烈的拆樓場面，象徵地表現了現代化的摧毀性。片中不時以字幕交代年月日，暗示着時光的不可倒流。而青年騎機器腳踏車跟火車賽跑，則是影片浪漫的中心意象。

作者施明揚現任楊德昌的副導演。《車正在追》展示了他思想和技巧上的成熟。

故事圍繞着兩個一同在鄉村長大的青年。他們目睹鄉村的都市化，對這所謂的進步，起初也許會有一點憧憬。可是他們一起在嘈雜的修平工場裏工作，枯燥的生活和工作的壓力不免令他們感到厭倦，其中一位青年不禁便回憶起童年純樸美好的生活來。於是他和他一起工作的兒時玩伴一起騎着機器腳踏車遷往南部，路上發生了交通意外，朋友受傷了，青年受了刺激，領悟到往事不可追回的事實，於是腳踏實地開始面對新的一天。



□台北 彩色 超8毫米 磁性帶帶
40分鐘 □導演 施明揚 □助理導演
孫國樑 □演員 彭祥英 張可中 □院校
中國文化大學影劇組

九歌



王耿瑜以紀錄片製作方式，拍攝蘭陵劇社由綵排到正式演出的過程。全片開首，出現了舞台劇《九歌》演出的宣傳海報，背後以古琴樂曲隱隱帶出了老嘉華小姐的旁白：「千百人有千百人的……」。

一九八五年十二月十一日《九歌》正式公演。在這之前，演員們的極其投入與導演左明的專心致志正好在他們綵排及練歌的片段中展現出來。王耿瑜以生活化的手法去紀錄劇團排練、化粧情形及導演左明認真的工作態度，再加插現場表演的片段，貫串了一個個場面熱鬧的畫面。

《九歌》本是祭祀神鬼的舞曲，因此歌聲、音樂及舞蹈的配合極為重要。從本片所見，演員們身體的擺動與歌聲的情感，再加上現代新形式的表現技巧，達致一種自發解放的境界。

本片全是採用現場環境光源，以取得一種平實而輕鬆的感覺。後半部份反覆地加插黑白硬照及剪接，配合節奏強勁的音樂與現場表演的片段，使全片結構更形鞏固。

(台北金穗獎紀錄片組優異獎)

台北 1985 彩色 超8毫米 磁性聲帶
15分鐘 導演 王耿瑜 攝影 王耿瑜
音效 陳懷恩 剪接 陳懷恩 院校
中國文化大學影劇組



作品

當一件藝術品面世之前，假如你是作者，你的心情會是怎樣？《作品》一片，就是陳述一位年青藝術家，費煞思量，捏製一個人面泥塑的過程。其中，充份刻劃了年青人對創作的執着和對藝術的認真。時間、環境為這位年青藝術家帶來的壓力，令他墮入重重的夢魘中，幾乎迫使他半途而廢。可是，他仍能排除萬難，致力繼續他未完成的作品。

在《作品》一片中，作者王仁里營造出陰暗的環境，表現那年青人的心理狀況——「十年窗下無人問」的心情。而且，觀眾更不時聽到嗒嗒的鐘聲，以示時間對藝術家的催促。快速的鋼琴音樂描述出藝術家的煩惱與困擾。整部電影只有一個角色，寫來情感真切，也許就是作者的自我寫照。

□台北 1983 彩色 超8毫米 磁性聲帶
18分鐘 □導演 王仁里 □製作 丁夢龍
陳中維 □演員 張恩光 □院校 中國
文化大學影劇組

與影子起舞

「起舞弄清影」，也許可以看成是跟另一個自我對舞，是尋找伴侶也是自我觀照，別有一種境界。而豪放如唐代詩人李白者，「舉杯邀明月，對影成三人」，就更是大浪漫，盡情地讓想像力馳騁了。

跟自己的影子跳舞，古往今來都是那麼迷人。石昌杰這部風格樸拙的動畫，處理起這個題材來，又別有一種情趣。



台北 1984 黑白 動畫 超8毫米
磁性聲帶 4分鐘 導演 石昌杰
院校 中國文化大學美術系

誰是贏家

警匪片最吸引人的地方，往往是那追逐場面。越拍得緊張刺激，就越教觀眾嚮往。美國電影《The French Connection》裏的追逐場面，已經成了這類電影裏的典範。

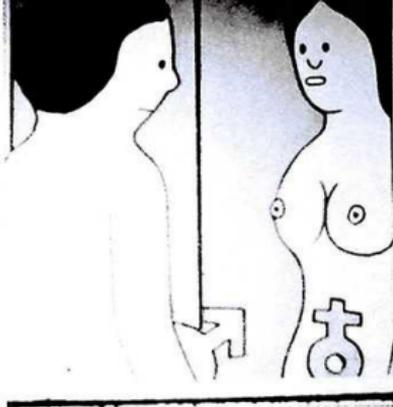
《誰是贏家》主要是連場的追逐。巨欸的失主、警探和兩個匪徒，一時你佔上風，一時我佔上風，爾虞我詐，展開令人目不暇給的鬥智，讓觀眾也屏住氣息，看最後誰是贏家。

本片獲本年度金總獎佳作獎。



台北 1988 彩色 超8毫米 磁性聲帶
12分鐘 編導 陳敦遠 演員 林永順
馬覲達 符詩專 陳敦遠 院校 輔仁
大學大眾傳播系

門



這部動畫以輕鬆的手法，概括了人的一
生。影片裏的「門」代表了人生各階段所追
尋的一切，如知識、性愛、財富等。從出生
那天起，人就以各種手段打開各扇門，不斷
地吃門內的東西，逐漸成長、衰老，直至最
後被門一口吃掉。

影片盡嬉笑怒罵之能事，直率而潑辣。
門比喻人生的各階段，尋常中亦見其巧妙
之處。

□台北 彩色 16毫米 光學聲帶 16分鐘
□編導 董炳煌 □攝影 董炳煌 □院校
國立藝術專科學校電影科

相片

一位熱愛攝影的青年，為攝影廢寢忘餐，連女朋友都冷落了。他在拍攝器材店看到一部托售的長焦距鏡頭照相機，在試用照相機到海濱拍照的時候，無意中拍下了一個男子的照片。照片印出來，相中人竟對他微笑。從此，青年神不守舍，常常覺得受相中人騷擾，後來更得悉托售照相機的，就是相中男子。青年於是神經失常，最後更墮樓身亡。

影片的敘事處理得撲朔迷離，多處利用巧合的戲劇效果，很有懸疑電影的特殊韻味。



- | | | | | |
|------------------------------|-------------|-----------------------------|------|------|
| <input type="checkbox"/> 台北 | 彩色 | 16毫米 | 光學聲帶 | 18分鐘 |
| <input type="checkbox"/> 總導演 | 鄭文揚 | <input type="checkbox"/> 導演 | 蕭明達 | |
| <input type="checkbox"/> 編劇 | 吳瑞寶 | <input type="checkbox"/> 演員 | 陳文龍 | 張淑卿 |
| | 許瑞珩 | <input type="checkbox"/> 攝影 | 吳瑞寶 | 許瑞珩 |
| <input type="checkbox"/> 院校 | 國立藝術專科學校電影科 | | | |



最後的野餐

本片以藍調負片作為引子，表達了故事主人翁的一件往事。整個故事以一個十字架開展，又以十字架終結。十字架代表主人翁心中一個情意結——他對兒時玩伴的思念，亦是一個接觸死亡的標誌。

故事主人翁一次在街上遇上一個女子，發現她與他兒時在野餐中意外身亡的玩伴相象酷似，便邀請她作攝影模特兒。始終往事不可追，逝去的一段感情，不能在現實中重生。那個女子，只是千萬個在主人翁面前擦身而過的其中之一人。又一次，他在廟宇內拍照時，彷彿看見她在偷窺。畢竟，這只是心理的投射，是這段回憶的變奏。死亡仍是他們二人之間的阻隔。

作者為回憶片段選取了一個藍色冷調，又為現實生活片段選取了一個黃色暖調，正要表現出回憶和現實之間的距離。在廟宇內拍攝的一場，觀眾人物的變換，正好回應影片的主題捉迷藏（Hide and Seek），人往往喜歡在現實生活裏追尋往事的影子，彷彿在玩耍——捉迷藏。

□台北 彩色 超8毫米 磁性聲帶
20分鐘 □編導 洪安台 □演員 黃克菴
洪浩然 姚逸之 □攝影 洪安台 □助理
陳右立 黃中台 □效果 吳明達 羅天文
王維揚 邱顯榮 張峻榮 □相片 姚舜
□音樂 Psycho II □院校 世界新聞
專科學校影劇系

人像

一個青年人一直在構思一幅人像畫。他的腦海中已有一個理想的形像，卻未能把這個理想形像表現在畫紙上。他意識到自己實在需要一個模特兒。在一次偶然的機會下，他在街上遇到一個女子。她正是他的作品理想形像。在他未有機會邀請對方作模特兒之前，女子已消失在熙來攘往的街道上。沒奈何，這個青年人只有回到畫室，對着一張空椅子，描繪這個理想的形像。但這一張人像畫，在他心目中仍是不及格的。最後，當他發現鏡子裏自己的影像原來是最理想的模特兒時，便興奮的重拾畫筆，完成了這一張作品——一個女子的肖像。從這樣一個創作過程，我們可以瞥見一個藝術家的作品，其實正是作者的自我形像的投射。



- 台北 1987 彩色 超8毫米 磁性聲帶
10分鐘 □導演 林許文二 □編劇
林許文二 □演員 陳素英 張乃崑
□攝影 林許文二 □剪接 林許文二
□院校 世界新聞專科學校影劇科

電影神話



在《電影神話》，導演羅天文分飾二角，分別扮演導演和飾演神父的演員。現實生活恰好和戲中的生活相互對照，表達了導演和神父在心靈上和肉體上的掙扎。劇終部份，飾演神父的羅天文問飾演導演的羅天文說：「我演得不錯罷！」他答：「我們都演得不錯。」這樣，生活和電影，彷彿都是神話，由人透過「演」來把它們美化。

作者亦用象喻表現主題。如在沙灘上注水的象喻，表示要把現實醜陋的一面美化，就好像要把沙灘上的洞注滿水一樣，都是徒勞無功的。作者又巧妙地把現實生活和演戲生活的片斷相間組合，彷彿現實是幻真幻假的，幻現幻滅的。

(1985年台北金總獎優等劇情片)

台北 彩色 超8毫米 磁性帶
30分鐘 導演 羅天文 副導演
王維揚 編劇 羅天文 王維揚 邱順榮
演員 羅天文 陳雅麗 攝影 洪安台
攝影助理 邱順榮 劉志展 藝術指導
王璋 美術指導 徐松華 燈光
紀和津 曾金生 監製 羅天文 院校
世界新聞專科學校影劇科

尋找巴哈

故事圍繞着一個精神分裂的少女而發生。戲中的主人翁酷愛音樂，喜歡獨自躲在房中練習結他。在芸芸音樂家中，她獨喜歡巴哈。她對巴哈的迷戀和敬慕發展到了瘋狂的地步，使她產生了幻覺，認為自己和巴哈能在心靈上溝通，並堅決地認為巴哈時常在她身邊出現，啓發和幫助她彈奏 的樂章。然而巴哈的影子，每次都是一瞬即逝，這使她感到苦惱萬分。她決意尋找巴哈，不惜採取任何手段去消除障礙。和她居住的兩位朋友，初時對她這種古怪的思想不以為意。但後來她們發覺她在房中自言自語，並察覺到她的精神有異，便對她有了戒心。可惜她們對她的戒心卻無法阻止慘劇的發生。主人翁認為，街上的流氓、同屋的友好都正在阻礙她尋找巴哈，把巴哈嚇跑了，她要他們「安靜一下」。

影片用橙紅及深藍作為對比顏色，表現出一種沉鬱的氣氛。影片描寫細膩，而「演員、導演處理恰當，幾乎是一個相當專業的商业導演的手法。」（楊德昌語）

（1987年台北金穗獎最佳劇情片）



□台北 彩色 超8毫米 磁性聲帶
17分鐘 □導演 羅天文 □編劇 羅天文
□演員 李敏龍 江世芳 □攝影 李志仁
□藝術指導 趙樹仁 簡大維 □燈光
黃夏成 □監製 羅天文 □院校 世界
新聞專科學校影劇系



製造過程

本片暗示了教育制度製造馴善學生的過程。影片中的學生是在極大的心理壓力下生活的。例如他們在老師的要求下，要在考試中爭取甲等成績；在儒家思想的規範裏，要尊師重道，做一個馴服的學生。

作者試從畫面表達學生潛意識世界裏的壓力，如學生在孔子像的監管下，坐在書桌前被綁。他沒有反抗，只垂下頭來接受。學生拿起一張刀，毀滅了孔子像，要擊老師，打碎電燈泡等鏡頭，都表達了這學生胸臆中那份反抗的意識。

作者亦巧妙地在影片中穿插了一段學生畢業告別講詞，和一首歌頌老師的兒歌，曲詞中洋溢著別離老師的愁緒和感謝老師的情懷。這正好與學生潛意識世界裏那種反抗老師和教育制度的情緒相對立。

□台北 1984 彩色 超8毫米 8分鐘
磁性聲帶 □導演 王璋 □演員 官里俊
□配樂 王璋 □院校 世界新聞專科學校
影劇科

香港影片簡介

A New Machine



《A New Machine》的作者把它形容為一部「音樂錄像」，套用了英國搖滾樂隊Pink Floyd的音樂，對現代生活作出感性上的反省。

整部錄像流露着一種暴烈的情緒，彷彿是極度壓抑之餘，猛然爆發的一股莫名的憤怒。影像的處理承受了music video的濃烈色彩和戲劇性，在表現現代生活裏的抑鬱這主題上，痛快淋漓地大書一筆。

香港 1987 彩色 VHS 轉34吋磁帶
8分25秒 導演 林丹萍 演員
Michael Cheung 院校 香港中文大學

台前幕後



所謂的「公眾形象」，跟私底下的事實往往總有點出入。電視台婦女節目的主持人，在鏡頭前面擺出的是開放自由的態度，可是回到家裏對待自己的兒子，卻免不了要板起威嚴專制的臉孔；公開的和私下的，完全是截然不同的兩回事。

這部錄像把這種公與私的矛盾放在一個喜劇的處境內，幽默地讓劇中人物自己去解決這個矛盾，也對自我作出反省。全劇輕快流暢，發揮了電視劇的特色。

- 香港 1987 彩色 ¾吋磁帶 10分9秒
□導演 潘達培 □演員 黃日麗 徐麗娟
羅潤輝 林薜荔 □攝影 林立誠 陳曼晶
陳綺文 □院校 香港中文大學傳播及
新聞系

出走



這是浸會傳理系電影專業創辦初年的一部優秀作品，當年在全港獨立影片展中得過優異獎項。

作者利用比較原始的超八毫米器材拍攝這部影片，但別出心裁地用沉實的黑白片段去處理屬於現在的時空，而用少量的彩色片段去突出女主角深刻而沉痛的回憶。影片的故事很簡單，講的是失身少女從教導所出來之後的一天裏的感受。作者把這一天描述得沉鬱而動人，部份場面很有早期安東尼奧尼作品的落漠情韻。

方令正同學今天已成為香港影視界的活躍人物，曾導演《唐朝豪放女》一片。

□香港 1977 彩色 超8毫米 磁性聲帶
22分 □導演 方令正 □編劇 方令正
□演員 譚寶儀 余小峯 盧婉雯 □攝影
郭良基 □院校 香港浸會學院傳理系

變奏

「錄像藝術」在七〇年代末的香港還不算是一個很普遍的名詞。陳燕卿同學的這部作品，是朝錄像藝術方向走的一個小小探索。在技巧上，利用了錄像的殘像效果製造出光影變化的視覺特技。在結構上，則仍利用簡單的故事架構，分成四大段落，演出了一場賞心悅目的舞劇。

作者的創作靈感來自加拿大動畫大師Norman McLaren的作品〈雙人舞〉(Pas de Deux)，在設備和場地條件都極其簡陋的限制下拍成這部作品，是早期傳理系同學錄像作品中比較突出的一部。



□香港 1979 黑白 ¼吋磁帶 7分鐘
□導演 陳燕卿 □編劇 陳燕卿 □演員 徐靜雯 尹京燮 □攝影 張子敏 □院校 香港浸會學院傳理系

Fragment



關於這部影片，作者自己有這樣的說法：

「……這只是一個短短的人生的片段，這個片段對整個社會來說是完全沒有意義的。事實上，它是虛懸在一個真空的國度裏。在這個國度裏的『人物』都是沒有甚麼獨特的性格的。對大多數人來說，他們是不存在的。燈亮了，他們便消失得無影無踪……」

影片講的是一羣男同性戀者在一夜之間的活動。全片沒有情節，也沒有對白，只是通過影象，浮泛出一股無奈的、落漠的感覺。原來的拷貝及聲帶已遺失；這次展出的是從原來的拷貝複印出來的版本。新配上的尺八音樂聲帶，更給影片添上了一重淒怨的情韻。

香港 1980 彩色 16毫米 並行磁聲帶
5分59秒 導演 林文剛 院校 香港
浸會學院傳理系

逗

影子離開了人會是怎麼一回事？這題目安徒生寫過、近期的美國商業電影也拍過。何香凝同學的《逗》裏邊的影子，是拘束的人那逍遙的、不羈的另一個自我。它掙脫了束縛着它的繩子，逗引着人跑到外邊五光十色、海闊天空的世界去。雖然影子最終還是被縛住，可是人也因為找尋它而作了一番遨遊。

影片沒有對白，但卻用歐洲文藝復興時代的音樂襯托着人物半舞蹈式的動作。外景場而別具情思，令人聯想到Watteau的畫和Comedia d'arte。



□香港 1981 彩色 16毫米 並行磁帶帶
7分5秒 □導演 何香凝 □演員
朱潤秋 黃永輝 □燈光 康命憲 □院校
香港浸會學院傳理系

心谷足音



表面上這只是一個普通的言情故事：一個獨守空閨的女子，等待着出了門，影無音信的丈夫回來。但事件分別用兩個觀點、兩個空間：女子的主觀和她養的金魚及一個過路的鬼魂的對話鋪敘開來。兩條線索互相交錯，曲折動人而趣味盎然。

全片洋溢着濃郁的懷舊味道。更難得的是作者能充份利用場景和道具來刻劃人物感情，體現出「看不能言更可人」，無聲勝有聲的奧妙。影片的攝影，亦達到了很不俗的職業水平。

- 香港 1981 彩色 16毫米 磁性聲帶
8分9秒 □導演 李登 □編劇 李登
□演員 徐詠璇 孫國祥 □攝影 關超傑
□攝影助理 康命德 □美術指導 劉明德
□助理 梁柏堅 楊慶森 鄭志全 黃永輝
溫文傑 □院校 香港浸會學院傳理系

交點

影片拍攝於「九七問題」出現的前夕，因此影片的主題：回歸，在今天看來，彷彿很有一點「歷史性」的趣味。一個從中國大陸初到香港的女孩子因為問路而結識了一個在香港土生土長的女孩子，兩個人成了莫逆。在大陸女孩子準備出國念書之際，香港女孩子卻受她的薰陶，考慮要到中國大陸去，投入並認識中國。

茅沅的《瑤族舞曲》是影片的主要配樂樂曲；纏綿而奔放的旋律，襯托着主題那幾乎是奪腔而出，懇切而浪漫的理想呼聲，是本地學生電影中難得一見的作品。



□香港 1982 彩色 16毫米 並行磁帶帶
15分57秒 □導演 王禪卿 □編劇
王禪卿 □演員 胡曉陽 盧文適 □攝影
梁柏堅 □選樂 袁若光 洪坤慈 □院校
香港浸會學院傳理系

火車站



《火車站》只是一個小小的習作，可是通過巧妙的取景，還有對光影和剪接的控制，情深意濃地捕捉了馬料水中文大學火車站在夜色蒼茫下的情韻。

本片最特出的地方，是它能在短短的篇幅裏，把現代都市人的落寞感表現淨盡。擔任攝影的邱禮濤同學，在今天的香港電影界裏是個頭角嶄露的人物，導演過《靚妹正傳》一片，近期正籌備開拍另一部電影。

香港 1983 彩色 16毫米 並行磁聲帶
2分26秒 導演 盧文適 院校 香港
浸會學院傳理系

Mimesis

影片的意念來自亞里士多德對悲劇的定義。Mimesis 者，是模擬的意思。作者依據亞里士多德的理論，「模擬」了一段愛情悲劇，從而探索情慾的意義。

全片以極冷靜的語調鋪敘，並以極人工化的處理，做成強烈的疏離效果。「理性電影」的味道在片中相當地濃；高達(Godard)的影響，亦能在字裏行間窺見。

廠景的成功運用，亦為本片的特色之一。開場模擬法國畫家大衛(David)名畫《馬拉之死》的片段，不但點題，而且更是一個強而有力的反諷。

(1988年以色列台拉維夫第二屆國際學生電影節參展作品)



□香港 1985 彩色 16毫米 並行磁聲帶
13分45秒 □導演 蘇國雲 □演員
黃家康 張家輝 黎聲泉 劉倩怡 □攝影
袁錦麟 □院校 香港浸會學院傳理系



另一個角落

這是在被遺忘的角落裏的一個感人的故事：小男孩掙脫了瘋癲的母親的束縛，帶着妹妹出走，自由自在的生活了好些時間。只是能活動的環境到底有限，他們又遇上了母親，並給母親解決了被流氓欺負的困厄。這時候妹妹本能地重投母親的懷抱，而小男孩卻躲在一旁，面對着一個重要的抉擇。

渴望自由的求生慾望在這裏是個極鮮明的主題，但人情並沒有被忽略。導演很善於利用現場群眾的自然反應來襯托中心人物的處境；瘋婦和兒女們的不尋常遭遇，亦處理得入情人理，很能賺得一把同情之淚。

□香港 1985 彩色 16毫米 並行磁聲帶
17分18秒 □導演 袁錦麟 □副導演
葉瑞芳 □編劇 袁錦麟 □演員 徐曉亮
郭芷茵 盧冰心 □攝影 袁錦麟 □錄音
唐玉婉 □院校 香港浸會學院傳理系



落香港

在香港長大的少年回到中國大陸去探望教授音樂的母親。他不明白為甚麼母親要死心塌地的幫忙一班年青人搞地下刊物，也不明白為甚麼政策開放了，人們還在要求更多的開放。他只知道，要絕對的開放，就得要「落香港」。

終於在少年鬧情緒的當兒，無意間引致地下刊物給封了。沒有人需要承擔甚麼的罪，可是少年感到內疚了，而母親也很無奈地，跟着他「落香港」去了。

跟王嫻卿同學一九八二年的作品《交點》放在一起看，這部影片很有一些「歷史」的趣味性。部份外景在廣州實地拍攝，給影片增添了好些真實感。

□香港 1986 彩色 16毫米 並行磁聲帶
16分31秒 □導演 陳樹淦 □編劇
陳樹淦 袁錦麟 □演員 王奇山 顧錦華
王寶鏗 鍾偉霖 □攝影 袁錦麟 張健華
□美術指導 陳錦榮 □錄音 唐玉婉
□燈光 黃煜靈 □院校 香港浸會學院
傳理系



卻會已經

少女情懷，有人用詩來比喻。可是撤去詩的浪漫，現實生活裏的少女情懷，剩下的還有些甚麼？收拾起來，也許只有惶惑、寂寞、還有那不知怎樣過但非過不可的一天又一天。

《卻會已經》講的是一位成長中的少女的苦惱。她沒有媽，跟父親和外婆相依為命。父親忙，外婆殘廢，大家對大家都好，卻說不出為甚麼總像有一層隔膜。後來外婆死了，樓上那位失婚的阿姨也許在感情上可以代替媽媽，但她究竟仍是外人……

影片透過女性的敏銳觸覺和細緻的感情，把成長少女的最內心處刻劃得委婉曲折，令人深深地意識到，辛酸和無奈不一定要到長大了才能感受到的。

□香港 1986 彩色 16毫米 並行磁帶帶
22分21秒 □導演 馮鳳珍 □院校
香港浸會學院傳理系



只緣身在此山中

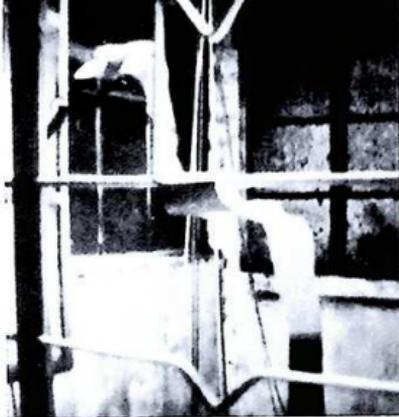
變遷是一個永遠發掘不完的主題。這部錄像探討的，就是在香港城市不斷發展，郊區發生急劇變化下，一些因為各種原因而不能適應變化的人們的遭遇。

錄像的主角是位在新界馬鞍山的一位老礦工，礦場停止開採後，他改營小販，賣豆腐為生。但馬鞍山正發展成新住宅區，這對老礦工的生活又有甚麼影響。

整部錄像不乏新舊的對比，這些對比，曲折而深入地展示了發展的意義。

- 香港 1987 彩色 ¾吋磁帶 16分鐘
- 導演 陳兆輝 □ 攝影 李慶華 黃國傑
- 陳兆輝 □ 音響 麥婉珊 李漢華 □ 燈光
- 崔源明 陳志江 □ 院校 香港浸會學院
- 傅理系

兆生篇



《兆生篇》是一部主觀的作品。影片作者透過空靈的聲畫意象，表現了一種個人面對生命時的焦慮和畏縮。全片的物象上只呈現兩種顏色：一大片的藍和「微弱的燈紅」，表現出來的是一個沒有「五音五色」的原始心理世界。

片中也朗讀了唐君毅的《人生之體驗》一書中幾節內文，作為一種反思的基礎。唐君毅的文字，流露出來是一種清虛之境，但影片中的讀文卻經過多層混音處理而變得含糊不清，正好反映了作者在對「存在」的追求中掙扎反思的過程，同時也構成作者對唐氏哲學的一個回應。

香港 1987 彩色 16毫米 並行磁聲帶
8分35秒 導演 馮炳輝 編劇
馮炳輝 演員 柯健媚 何麗茵 攝影
馮炳輝 音響 馮炳輝 院校 香港
浸會學院傳理系

過去

《過去》這部影片是取材自郁達夫一篇同名的短篇小說。不過，導演對原著的故事內容和敘事結構作出了很簡約的處理，以致完成了的影片在故事、情節上很難看出原著的痕跡。但這部作品卻能夠運用瑰麗的影像，抽象的、介乎虛與實的音響效果來烘托出郁達夫作品中那種典型的沉鬱的氣氛和低調的情緒。

整部影片的特色在於那種空幻的主觀影像處理，以流動的視覺和聽覺意象去表現情感：片中幾處有人物說話的畫面，但沒有同步的說話聲，更把片中人物的存在型態作進一步壓抑，構成一種「困難地存在」的客觀意識。

此外，片中高潮處引用了聞一多的詩〈你莫怨我〉，在處理風格上更有獨特之處，可以算是聞氏作品中「音樂美」的一次新體現。



□香港 1987 彩色 16毫米 並行磁帶
5分40秒 □導演 馮炳輝 王炳雄
黃志淙 □編劇 馮炳輝 □演員 黃志淙
區念慈 □攝影 王炳雄 □美術指導
黃志淙 □音響 馮炳輝 □音樂 馮炳輝
□燈光 王炳雄 □院校 香港浸會學院
傳理系

看不得



《看不得》原是女作家鍾玲玲的一篇散文，由霍婉冰同學改編成新詩，通過文字與影像的交替、對立，強化了詩的感染力。

作品的畫面很具震撼力；段與段之間出現的字幕不單解釋了影像，更與影像結合成為一種詩的形式，又如標點符號，替作品作了分段，調節了它的節奏，給觀眾提供想像的空間。中段引錄愛森斯坦《戰艦波將金號》中「奧德賽石階」的部分片段，經剪接及配音處理，與硬照影像並列比喻，擴闊了詩情的層次和幅度。

這部作品曾被邀參加一九八七年西班牙 Teruel 第一屆國際錄像節及一九八八年以色列台拉維夫第二屆國際學生電影節的展出。

香港 1987 彩色 3/4吋磁帶 9分鐘
導演 霍婉冰 攝影 李偉文 陳志江
黃國傑 林小平 音響 李駿 音樂
Luigi Nono 及 Pierre Boulez
作品選段 院校 香港浸會學院傳理系

亙古

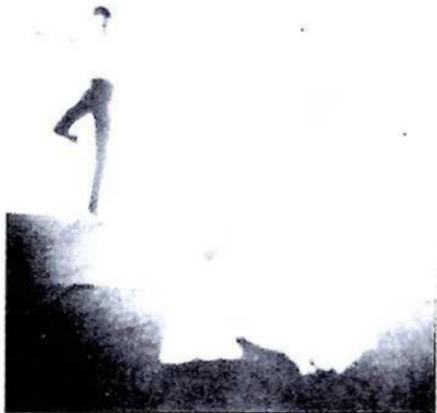
文明+現代化+富足=又冷又硬的鐵石心腸。

我討厭這個世界！但，除非我結束自己的生命，否則，我不得不活在其中。

我喜歡存在，我害怕滅亡，我討厭別人對我說：「人死如燈滅。」

假如，在這個世界以外，有另外一個世界，它從亙古一直伸延至無盡的將來……

（鄭麗貞）



香港 1987 彩色 16毫米 並行磁聲帶
15分 導演 鄭麗貞 院校 香港
浸會學院傳理系

他人之愛



大學女生在課室內塗口紅、在梯間嘔吐等行為被誤傳為一段師生戀醜聞——女學生有了老師的身孕。導演故意把這個大學女生焦點人物跟觀眾疏離，以旁觀者的眼光敘述她的行徑及揣測她的一段愛情故事。當觀眾不自覺地用了旁觀者的視點判她有罪的時候，突然而來的焦點人物的笑聲告訴觀眾：「你們弄錯了。」

片子的疏離效果表現於外聚焦點敘事突轉為內聚焦點敘事上。導演概念化的影劇處理，把所有戲劇化元素剔除，亦能達至疏離的效果。

(陳劍梅)

香港 1988 彩色 16毫米 並行磁帶帶
10分鐘 導演 陳劍梅 改編 陳劍梅
演員 蘇愛儀 吳慧芬 梁綺勇 陶劍綱
攝影 陳劍梅 音響 馮炳輝 麥永祥
燈光 王炳雄 院校 香港浸會學院
傳理系

花果飄零



《花果飄零》的靈感得自唐君毅的《中華民族的花果飄零》，但經過作者的反覆構思，完成的作品與唐君毅再沒有任何關係，反成了作者本身的「花果飄零」感之外，一個對電影形式和對觀察世界的方法的反思。

這部影片沒有人物，畫面都是一個又一個悅目的樹和草的固定鏡頭。但影片又彷彿是有人物，因為裏邊有一男一女的聲音，朗讀着作者本人那書信體的散文詩和馮至的詩篇，好像是在進行對話。而斷續的風聲、鈴聲、鳥語和音樂，既虛且實地跟這一切形成對偶的效果。

作者很強調這部片跟觀看者之間的「感通」（而非「溝通」）。影片開頭引用馮至的詩句：「從一片泛濫無形的水裏／取水人取來橢圓的一瓶／這點水就得到一個定型」，很能概括作者這「感通」的意義所在。

香港 1988 彩色 16毫米 並行磁聲帶
12分30秒 導演 馮炳輝 編寫
馮炳輝 配音 張柱 劉曉莉 攝影
馮炳輝 音樂 Handel: Largo,
Marcello: Adagio (Concerto in D
Minor 選段) 音響效果 馮炳輝
院校 香港浸會學院傳理系

二人



兩個主修不同學科的大學女生，在終期考試後相約到大嶼山渡假。安詳的夜晚，燦爛的星光，舒適的室內，如常的生活，無驚慄、無衝突，二人一夜原應平凡地渡過。然而憑着一次對望，兩個心靈一刹那的精神對話，二人得到了真正的溝通。縱使一夜之後又是另外無數個明天，這一夜卻已為二人一生廣闊的湖面上添上一點不平靜。

年青漂亮的女大學生，標誌着「信心」與及對身邊一切的「掌握」。然而在他們生活裏頭，也能尋到恐懼和患得患失的表現。對事物的洞見，也可能是對不安感覺的掩飾。到最後得透過真情實感的溝通，愛的關係的發展，心靈才能從不安感覺釋放出來，獲得真正的安與靜。

(黃健亮)

- | | | | | |
|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|------|-----------------------------|
| <input type="checkbox"/> 香港 | 1988 | 彩色 | ¾吋磁帶 | 15分鐘 |
| <input type="checkbox"/> 導演 | 黃健亮 | <input type="checkbox"/> 助導 | 黃美鳳 | <input type="checkbox"/> 改編 |
| 黃健亮 | <input type="checkbox"/> 演員 | 方雪原 | 馬婉筠 | <input type="checkbox"/> 攝影 |
| 李偉文 | 黃國傑 | <input type="checkbox"/> 音響 | 盧敏儀 | 林雪馨 |
| <input type="checkbox"/> 燈光 | 李偉文 | 李華凱 | 黃國傑 | <input type="checkbox"/> 院校 |
- 香港浸會學院傳理系

舟



生父離家而去，家裏來了另一個男人。自此畢偉不喜歡回家，並進入了半封閉的心理狀態。從前生父送給他的一座玩具鋼琴便成了父親的代替品。

一方面沉緬於過去的歡樂日子，一方面覺得今天事事不如意。身邊事不在自己掌握之中，令他既失望又焦慮。

學校老師誤解了他，家裏缺乏父母關懷。成年人與小朋友之間造成了衝突。究竟是成年人不近人情，抑或小朋友任性妄為？

或者，相處而不相知正是人際間的最大問題。

香港 1988 彩色 ¾吋磁帶 9分鐘
導演 黃煜靈 編寫 黃煜靈 演員
鄭康祺 饒芷昀 冼錦青 尹錦榮 攝影
黃煜靈 許月珍 李燕嬌 音響 韋真如
燈光 陳志江 劉小娟 張志雄 院技
香港浸會學院傳理系

幻



這部影片試圖揭示一個成長少女的內心世界和她自我的觀照。影片並不着重故事情節的鋪排，而是透過某些特殊的意象，加上攝影、畫面構圖、佈景、燈光、音響效果及配樂等手段，營造一種冷寞、淒清、茫然無助的氣氛，從而捕捉女子內心所呈現的幻像，表現她落寞、孤獨的處境。

爲了使觀眾感受片中女子內心的那種彷徨、恐懼和無奈的孤獨感，影片的處理將她從現實抽離，放在一個封閉的空間裏；片中人物關係的疏離，加強女子被孤立的境況。穿插其中的陌生男人，在女子成長過程中不斷的介入和騷擾，使她對「性」僅存的一點兒憧憬亦因而幻滅，再次陷入絕望的困境中……

香港 1988 彩色 16毫米 並行磁帶帶
12分鐘 導演 霍靜嫻 編寫 霍靜嫻
演員 馬少芳 陳欣耀 彭耀光 霍靜嫻
楊麗潔 鍾淑賢 攝影 馮炳輝 王炳雄
彭耀光 美術指導 陳志聰 配樂
音響 馮炳輝 燈光 王炳雄
馮炳輝 彭耀光 院校 香港浸會學院
傅理系

覺仁

「覺仁」並非一部情節性的影片。它透過一連串不同時間空間片段的對立組合，帶觀眾進入人物的思想、心理空間當中。

綜觀來說，這是一個自我反省的過程，也是一個尋找抽離的嘗試。多個的「我」互相觀照、審察，反而產生更大的懷疑——個人創造性與破壞性的矛盾，個人與歷史、現實世界之間的微妙衝突——最後可能只是轉化為投擲一個網球般的衝動。

攝影機扮演的就是個抽離的自我，在各個時間空間中徘徊，嘗試多種不同的觀察角度、方法，為求尋找一種新的觀視經驗，一條出路。

(霍婉冰)



□香港 1988 彩色 ¾吋磁帶 35分鐘
□導演 霍婉冰 □編寫 霍婉冰 □演員
謝君豪 方雪原 李華凱 陳偉良 許月珍
莊文浩 □攝影 黃健亮 李偉文 陳志江
黃國傑 □美術指導 楊婉冰 關詠娟
謝家寧 黃敏裕 孔繁裔 □音樂
Pierre Boulez : "Crumb Night
Music I" 及 "Ritual Eclat
Multiples" 樂曲片段 □院校 香港浸會
學院傳理系



默然回首

影片通過回憶，從葬禮開始，用母親和女兒的角度，寫母女間的代溝問題。

誰是誰非，《默然回首》這部影片並沒有為我們提供任何答案。總之，大家都對，大家都錯。也許“女兒”是過去的我，“母親”是將來的“我”。說不定，作者是全錯了。

影片的母女關係是現世社會的典型，這個典型可以用不同的片斷來表現，放進什麼材料都可以。母親苛刻、執着，女兒有時反叛，有時順受，大家都在各自的世界裏獨白，所謂代溝，所謂代間的矛盾，既然是獨白，又有什麼答案呢？紙灰飛揚，默然回首，是追憶吧！

香港 1988 彩色 16毫米 並行磁帶帶
10分45秒 導演 林安兒 編寫
林安兒 演員 林安兒 攝影 黃煜靈
 美術指導 林安兒 音響 林安兒
 燈光 黃煜靈 院校 香港浸會學院
傳理系

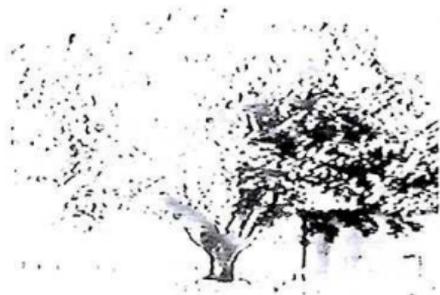
幾段

時間保存一切，記憶毀滅一切。

《幾段》是由連串的回憶片段和獨白組成。它說的是一個最平凡不過的故事——人對往事的追尋與遺忘。片中男女雙方絮絮不休，對往事反覆細味與淡忘，執拗而回旋往復。

在這個無奈卻又教人無法釋懷的「忘與記」過程中，過去不可復返，回憶卻並不能尋求解脫和慰藉。人只可以在意識逐漸遺忘的情形下去繼續生活。不論是如何重要的事物皆然，遲早都會被遺忘，人就是憑藉遺忘去生活。

(李偉文)



香港 1988 彩色 ¾吋磁帶 15分鐘
導演 李偉文 編寫 李偉文 演員 陳淑儀 許振榮 攝影 林小平 黃國傑
音響 黃文錦 燈光 李偉文 院校 香港浸會學院傳理系

境



這是一部描述「創作過程」的電影。

感情的波動是一切藝術創作的起點。當一個藝術創作者受某事、某物感動，產生強烈而濃厚的情緒，藝術創作便由此而開始。影片的主角在觀賞一部電影時，產生了深刻而激動的感覺。這感覺一直纏着他，再加上他對於世間混亂、人世冷漠的強烈感受，於是他便把這些主觀感受經驗客觀化，開始他的創作。在這過程中，他經歷了不同境界，每次當他冷靜下來，他便進行反省及思考，企圖超越一層又一層的境界，一個又一個的「框架」，尋求藝術最高境界——物我合一，虛實相生。

影片的視覺效果也是虛實相間，新表現主義和超現實的味道十分濃烈。其間的場面調度，也像影片題目暗示的，是別有洞天的一個個不同的境界。

- 香港 1988 彩色 16毫米 並行磁聲帶
30分鐘 導演 麥永祥 編寫 麥永祥
演員 鍾智標 陳欣權 攝影 王炳雄
陶劍翹 美術指導 熊耀東 危轉娣
配樂 馮炳輝 音響效果 馮炳輝
麥永祥 燈光 王炳雄 院校 香港
浸會學院傳理系

Eye



電影是甚麼呢？電影基本上是由於我們眼睛天生一種缺陷（優點？）——影像在視覺中殘留約三分之一秒，由後來的影像與先前的殘留影像串連起來，一直無休止地連續下去，我們便將一幅幅的硬照「製造」成電影了。

有聲電影又是甚麼呢？有聲電影是一個更大的騙局。它只是由「活動」的影像（已經是一個假像），與聲音兩個不同的系統，各自發生效應，而由觀眾自己將兩者合成，而產生「真實」和「自然」的感覺。表面上它是最接近現實的，實際上卻是一個最大的假像。

那麼這齣電影是甚麼呢？

是向「電影」致敬；是向「電影」挑戰；是提醒觀眾；是玩弄觀眾；是破除所有假像；是製造一個最最大的假像；是一個嚴肅的實驗；還是一個小孩子的遊戲呢？

（彭耀光）

香港 1988 彩色 16毫米 並行磁聲帶
導演 彭耀光 編寫 彭耀光 演員 彭耀光
攝影 馮炳輝 彭耀光 音樂 Meredith Monk : "Panda Chant II"
音響 馮炳輝 彭耀光 燈光 馮炳輝 彭耀光 院校 香港浸會學院傳理系

疤

「每一個疤痕都有一個故事，正如每一個面孔上的每一個疤痕都有一個故事。」這一段文字可說是《疤》這部影片的梗概。《疤》是改編自一則散文：《疤：Laugh the Scars》。故事內容大致是由作者身上每一個疤痕帶出的故事串連而成。從嬰孩時代至長大成人，在作者身上留下無數的疤痕，這些疤痕在他的成長過程中留下不可磨滅的烙印，直接影響他對事對人的態度。

電影是一種綜合藝術，它直接地訴諸人的感官。相對地，文學常訴諸於人的思維。困難的，也許就是怎樣能在文學與電影這兩個不同的媒介上作出適當的平衡吧。在敘事觀點上，《疤》是採用原文第一人稱的觀點。在交代現在與過去的時空方面，採用的是類似舞台上場區的方法，所以能夠在同一個鏡頭內處理不同的時空，這是本片特點。

看完本片時，觀眾亦會與作者一樣，對自己身上的疤痕，在腦海中浮現出一個個故事。

(譚健深)



- 香港 1988 彩色 16毫米 並行磁聲帶
25分鐘 □導演 譚健深 □改編 譚健深
□演員 陳欣龍 李君筑 □攝影 王炳雄
□美術指導 陳志聰 □配樂 馮炳輝
李君筑 □音響效果 麥永祥 □燈光
王炳雄 □院校 香港浸會學院傳理系

距離



少女以爲自己和身邊的人很親近，誰知這只是現實生活的幻覺。少女和友人看似是朋友，事實上卻只是陌生人。少女於是把建築人與人之間的愛的希望都放在鋼琴調音師身上，怎料他也只是她生命裏一個擦身而過的路人。片中錯亂現實 (Reality in Madness) 的無題，則以少女與神經病女子的關係拓展。

導演嘗試用燈光效果敘事，用簡約的影像處理手法，剔除戲劇化元素，達至疏離效果。

- | | | | | |
|-------------------------------|-----------------------------|-----|-----------------------------|-----------------------------|
| <input type="checkbox"/> 香港 | 1988 | 彩色 | 16毫米 | 並行磁聲帶 |
| <input type="checkbox"/> 10分鐘 | <input type="checkbox"/> 導演 | 陶劍翹 | <input type="checkbox"/> 改編 | 陶劍翹 |
| <input type="checkbox"/> 演員 | 張郁文 | 何育發 | 羅振芬 | <input type="checkbox"/> 攝影 |
| 陶劍翹 | <input type="checkbox"/> 音響 | 馮炳輝 | <input type="checkbox"/> 燈光 | 王炳雄 |
| <input type="checkbox"/> 院校 | 香港浸會學院傳理系 | | | |

葡萄



常言道：「吃不着的葡萄是酸的」。但吃得着的葡萄是否一定甜，而吃不着的又是不是一定是酸的呢？

影片企圖利用電影語言寫一篇「論文」，解答上述的連串問題，也探索並質疑存在，以至於藝術的意義。全片可以說是一篇寓言，透過男主角那干預着家人的生命道路的母親，還有他本身對心目中的那位「繆斯」（Muse）的追求，曲折地把作者對生存意義的看法描寫出來。

這部影片的對白不多，但視覺效果強烈，氣氛風格，很令人聯想起蘇聯導演Andrey Tarkovsky。五、六十年代香港著名國語電影演員林翠女士，也為了支持學生電影創作，在片中義務演出母親這重要角色。

- 香港 1988 彩色 16毫米 並行磁聲帶
45分鐘 □導演 王炳雄 □編寫 王炳雄
□演員 林翠 王炳雄 李美娟 □攝影
王炳雄 馮炳輝 彭耀光 □美術指導
黃依裕 □音響效果 馮炳輝 麥永祥
□燈光 王炳雄 □院校 香港浸會學院
傳理系



A Child After Birth

《A Child After Birth》是一部以心理學為題材的電影。雖然片中並沒有系統地將弗洛伊德的整套心理學說鋪陳，但嘗試透過簡單的故事情節，並用象徵和舞台的表現手法，展示其泛性慾觀部份的概念。

當一般人認為性衝動祇是青年期冒出來的東西，弗洛伊德指出人嬰兒時已存在性的徵候，性慾是與生俱來的。《A Child After Birth》意味嬰兒出世時的性慾，與及人出生後要面對的性這個基本的問題。

片中的主角是位青年期的男子，對異性對象渴求和充滿幻想，片中所說的，就是他追逐異性的歷程。與此同時，故事的支線交代了他與一具大提琴的異常關係，藉此揭示他那可能是與生俱來的、壓抑着、潛伏着在其潛意識的慾望。J. Lacau 說，“位移（displacement）是比喻（metaphor）”。片中無意低貶其異常行為，反而，以大提琴作為其戀物的故意安排，預示了慾望最終得以昇華。結果，藉着大提琴的關係，他能步向宗教的虔敬，和追崇高尚的藝術活動。

□香港 1988 彩色 16毫米 並行磁聲帶
25分鐘 □導演 韋真如 □編寫 韋真如
□演員 張志雄 譚春蘭 張小玲 李達源
林俊君 黃國傑 □攝影 許月珍 李燕嫦
黃煜靈 □音響效果 韋真如 □燈光
黃煜靈 劉小娟 張志雄 □院校 香港
浸會學院傳理系

Wings of the Mind



神思是甚麼樣的一回事？它是一樣會飛的東西；當你入睡之後，它就長出翅膀，離開你的軀殼，到處翔翔。

自然，這是很逍遙的一種情狀，經歷的也是千變萬化，妙不可言的許多境界。但要提防的是，你可能會在這翔遊中迷失了你自己。

《Wings of the Mind》這部動畫在一九八四年香港獨立影片展裏得過獎，繪畫和動畫的技巧都達到非常高的水平。

香港 1984 彩色 ¾吋磁帶 4 分鐘
 導演 Ramon Hui 音樂 Ennio Morricone : Monica 院校 香港理工學院設計系

吸煙的女人

女人抽煙，有人認為不雅觀，有人卻認為別有一種挑逗性的嫵媚，甚至於是跟男人平起平坐，是一項婦女解放的象徵。但在極度繁忙的現代都市生活裏，女人抽煙的原因也許跟其他許多日理萬機的上班族男人一樣，是爲了鎮靜和提神，並沒有甚麼挑逗成份。而解放，換一個角度來看，又是不是解放呢？

本地流行樂隊Raidas 的成名歌曲《吸煙的女人》成了本片的題目及音樂聲帶，巧妙地跟剖析現代都市生活的主題結合在一起。



- 香港 1986 彩色 ¾吋磁帶 1分30秒
導演 Jackson Choi 音樂 Raidas
主唱 院校 香港理工學院設計系

Untitled



橫行無忌的一只無形的怪物，在一口咬下一個熟睡的男子頭顱吃掉之後，竟幻化成長着那男子面相的一顆人頭，飄飄忽忽，落到一個無頭的古代男人的頸子上，居然就成了這古人的頭顱。這樣子再搖身一變，儼然就是一位翩翩佳公子，有了「好逑」的需要。

可是在淑女面頰上輕輕親了一下，那後果卻是始料不及的強烈：佳公子化成石頭，碎裂了。

這是文明的寫照？還是暴力的分析？又或許是，給柔情寫的一首頌歌？從來有深意的東西都不該一語就道破，你要去猜。

香港 1986 彩色 ¾吋磁帶 1分30秒
 導演 Bobby Sham 院校 香港
理工學院設計系

The Shadow



影子是一樣很迷人的東西，因此古往今來，寫它的人很多。就是這次影展裏，連這部動畫在內，有關影子的影片就有三部。

這一次的影子屬於一位樂隊的指揮。他熱情地投入他的演繹裏，興高彩烈，連影子都丟了。可是不要緊，影子離開了指揮的軀殼，獨自浮遊了一會兒，又重投指揮的軀殼，令那情緒更高漲，那音樂更熱烈。

理工學院設計系的動畫組拍攝過不少高水平的動畫製作，這只是其中的一部。

□香港 1988 彩色 ¾吋磁帶 2分30秒
□導演 Ivan Lau □音樂 "In the hall of the Mountain King" by Edward Grieg Conducted by Leonard Slatkin □院校 香港理工學院設計系

誘惑

香港這地方聲色犬馬樣樣齊全，要怎樣享樂就怎樣享樂，一片娛樂昇平的繁華景象。可是偏要來個「九七問題」，於是移民啦甚麼的鬧個天翻地覆。於是有人說，及時行樂吧，到時「表叔」們來把你抓去，你怎辦？

影片用林子祥清唱填上粵語歌詞的 Glenn Miller 名曲《In the Mood》作襯托，增強了那嬉笑怒罵的味道，更加深了諷刺的意義。



香港 1986 彩色 ¾吋磁帶 2分鐘
 導演 Max Tang 音樂 林子祥
主唱 院校 香港理工學院設計系

工作人員名單

- 統籌 林年同 黃奇智 吳漢霖 陳樂儀
統籌助理 王炳雄 陳劍梅 編輯
林年同 黃奇智 設計 陳沛浩 龍耀東
劇照 王炳雄 陶劍幗 陶俊華 黎少瓊
陳錦文 麥永祥 冼綺雯 出版 陳劍梅
劉日超 江文輝 陳翠華 梁曼怡 羅美華
李鳳儀 陳綺雯 排版 王宇立 黎國光
鄭子暢 余慧慧 何少忠 梁國寶 宣傳
陳劍梅 林悅民 吳佩芬 鍾嫻英 曾小敏
雷玉意 張慧莉 馮佩芬 馬少芳 黃港流
發行 傳理系傳理學會 放映 王炳雄
馮炳輝 霍婉冰 李偉文 麥永祥 譚健深
陶劍幗 黎少瓊 陳錦文 接待 傳理系
傳理學會 研討會 新廣播人及新電影人

鳴謝

謝志偉博士
盧景文先生
莫民雄博士
沈嵩生先生
謝飛先生
徐立功先生
梁良先生
張昌彥先生
李天鐸先生
曾西潮先生
朱立博士
David Meredith 先生
Tony Lee 先生
簡倩如女士
江耀全牧師
張毓君先生
熊耀東先生
彭左良先生
陳家驅先生
廖啟昌先生
何志深先生
大專會堂
進念二十而體
香港藝術中心
文星書店
樂文書店
青文書店
田園書店
新亞書店

欣樂書店
城市當代舞蹈團
潤土
商務印書館
三聯
Hong Kong Book Centre
Swindon
藝穗會
北京電影學院
文化大學
台灣國立藝專
世界新聞專科學校
輔仁大學
香港理工學院
香港中文大學
香港演藝學院
香港浸會學院
傳理系傳理學會、新廣播人、新電影人

INTRODUCING THE MACINTOSH PLUS PERSONAL COMPUTER BUNDLE

An exclusive offer only available from Gilman Office Machines

- Macintosh Plus Computer
- MacWrite Software
- Free Training (Meet Your Mac)
- Guided Tutorial Disks

All the above for only HK\$9,990



This is a computer system ideal for the educational/home user. It combines the legendary ease-of-use of the Macintosh computer with the simple, but powerful MacWrite software. MacWrite is a word processing package that helps you produce professional looking reports and many other kinds of document.

To find out more, call Gilman Office Machines, Systems Division Sales Department on 5-8337451.

 Gilman Office Machines

An Incheape Pacific Company

Head Office: 20th Floor, Tai Yau Building, 181 Johnston Road, Wanchai, Hong Kong. Tel: 5-8930022.





The Best Pub & Restaurant in Town

VERY REASONABLE PRICE & FRIENDLY SERVICE

OPEN DAILY 12 pm TILL 1 am

Kings Arms Pub

G/F, Franki Centre,
320, Junction Road,
Kowloon.
Tel: 3-382319

Kings Arms Sunning

G/F Sunning Plaza,
Sunning Road,
Causeway Bay, Hong Kong.
Tel: 5-8956557

香港浸會學院傳理系

公關廣告全體同學

致意

新廣告公關社能為你提供多方面的廣告、公關及市場研究服務

九龍窩打老道 224 號 浸會學院傳理系 3- 397282 - 7 (內線 15)

滙展由香港浸會學院中國學術交流
計劃專款贊助 大專會堂協辦

承印 藝印有限公司
出版 香港浸會學院傳理系
©一九八八

