

聖經上有一句話說：「收穫是豐盛的，可惜做工的人太少了。」幾年來，爲中國電影做工的不可謂不多，然而收穫又在那裡？

很多人都知道，大學生原則上是不看國片的，但這並非意味著中國電影沒有前途，因爲大學生並不足以代表整個大衆的意志，大學生之拒看國片，只能顯示中國電影與高級智識分子疏離。高級智識分子不一定個個具有藝術涵養；具有藝術涵養的人不一定是高級智識分子，不過是高級智識分子似乎在文字表達上佔了些優勢，因此往往成爲現代中國電影藝術的發言人。

國片之發迹

由於島國客觀地形的限制，電影院幾乎成爲人們休閒必然之去處（ the only game in town ），這種現象以台灣和香港最爲顯著，而台港地區正是國片的主要市場。以目前國產影片的製作水準看來，中國電影能在高水準西洋片的衝擊、競爭下苟延殘喘不致沒落的主要因素大約如下：

一、客觀地形的幫助：台灣及香港受島國地狹的影響，旅遊活動往往不能激起人們的狂熱，加上假日交通擁擠，各處名勝無論是台北近郊的陽明山，或是太平山下的老襯亭都是人滿爲患，這些情況迫使人們走向電影院是有可能的。

二、國片確實比以前小有進步：邵氏公司有組織、有魄力、有計劃的推動電影事業，是支撐國片生存最大功首，其製片之嚴謹（通常邵逸夫先生親自過目後才發行），使該公司出品的片子不至於「太離譜」。導演方面，李翰祥、胡金銓、李行精益求精的努力，是維持觀衆對國片「還有信心」的因素。此外，歐美留學歸國的新進導演陳耀圻、劉芳剛等人引進西洋電影理論，提高國片世界水平的貢獻也是不可抹煞的，他們的作品充分顯示對於電影技法「蒙太奇」、「Zoom in」、「Zoom out」、「跳接」、「倒敘」、「溶暗」已能運用嫻熟，使得多數一直在摸索中的「不成熟導演們」有章法可尋。

三、政府行政措施的救濟：數年前日本電影曾在台灣風靡一時，國片苦無抬頭機會，蓋雙方製片水準相距太大也。後來政府鑒於貿易鉅差，斷然禁止日片進口，使得一些不習慣看西片的觀衆轉而投向國片，倘他日日片又恢復進口時，即可證明此言之虛實。此外，新聞局每年設有金



爲中國電影趨向求答案

楊沈舟

馬獎獎勵優良國語影片，得獎者不但有獎金，還可獲進口外片配額，間接也提高國產片的素質。

四、**電視公司的為淵驅魚**：電視連續劇製作水準的粗劣，及外國電視影片的陳舊，也是使人寧願花錢看電影的因素。而國產電影究竟比電視連續劇高明許多，因此在兩相比較下，國片還是有人看的。

國片・政府・觀衆

一般說來國片觀衆的教育水準都不是很高的，當然一些有心人（如影評家）是例外。雖然唐書璇的「董夫人」及胡金銓的「俠女」曾引起智識分子熱烈的討論，無疑的，這兩部片子都是因爲「洋大人」叫好，才使學院派的人物發生興趣的。「董夫人」在香港上映時，太平紳士，各方名流爭相捧場，尤其是自從懂ＡＢＣ以後就不曾看過國片的大學生也一窩蜂的趕去湊熱鬧，好像不看此片就算不得是大學生似的。這種現象不知是說明中國人喪失民族自信心，還是說明藝術在中國不過是人云亦云的東西？

劉家昌導演的電影「梅花」無疑的是七六年最賣座的國片，並且也因「主題嚴正」、「健康寫實」獲得金馬獎「最佳劇情片」及「最佳編劇」等五項大獎。當然，政治立場而言，「梅」片的得獎並不出人意外，不過換個角度以藝術立場而言，「梅花」顯然是很不夠水準的影片。編導不但不曾瞭解抗戰時期的風土人情，而且連台灣人民的服裝住屋，以至交通工具都缺乏最基本的認識。幾個「身穿長袍馬掛」的台籍老前輩堵在畫有「公路幹綫」的現代化陸橋上，讓欲通行的日軍盡情地斬斷四肢不合理的幼稚宣傳，不知是編導想討好觀衆呢？還是太看不起觀衆？激發敵愾同讎的方式很多，爲什麼編導不用點腦筋？這部片子之所以賣座不外是主題曲動聽，和有幾場戲可以讓心軟的觀衆感到鼻酸，但梅片絕非劇情感人，水到渠成的使人自然落淚，而是從張艾嘉替小孩洗澡，小孩摸摸她的臉那場戲開始，到終了小孩追著「馬車」喊媽爲止，刻意經營的悲劇氣氛使然。還有，「馬車」顯然是劉家昌不顧史實的即興之作。片中，飾演老師的胡因子自殺後，一大群學生人人手持梅花，一聲音樂一個動作，很是呆板而且不眞，只爲了介紹那支主題曲。

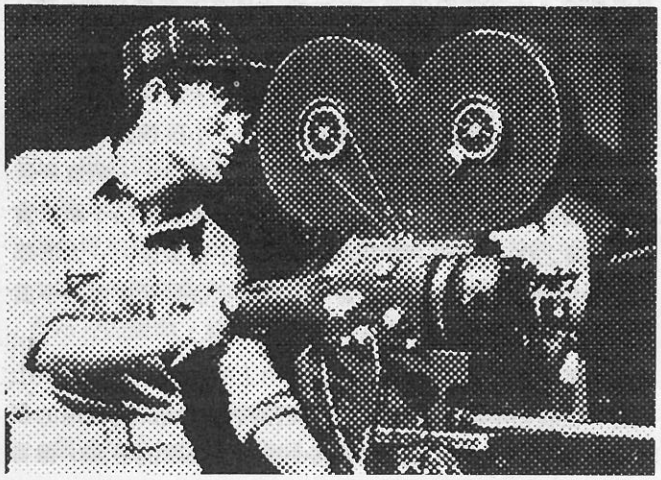
雖然「梅」片的獲獎，在政治上的意義遠大於藝術上的，但我們不能用這種方法來獎勵國片，因爲就長遠的觀點來看，這種作法適足以危害中國電影藝術的發展，像香



港邵氏公司對金馬獎的角逐，顯然意興闌珊，而且有點「應景」的味道。當然票房紀錄的空前，證明梅片確能引起大衆的共鳴，在政治教育的立場上，有其獲獎的意義，但這不能和電影藝術混爲一談，「梅」片可以頒予「最具發揚民族精神特別獎」，但授予「最佳劇情片」及「最佳編劇」兩項最高電影藝術名器顯然是不適當的——除非其它參加角逐的片子也一樣差。或許有人會說：「你說梅花不好，畢竟是很多人看啊！」其實，觀衆喜好人數的多寡，並不足以證明電影的好壞，問題是喜好這部電影的人的藝術修養如何才是最重要的。大凡一個國家，傾向低級趣味的人總是佔大多數，台灣如此、歐美亦然，只是歐美人口較多，表面看來懂得欣賞藝術的人多些，其實在比例上是依稀彷彿的。如果一定要以票房決定一切，那麼目前台灣最暢銷的書刊是「電視週刊」，據說每期發行十萬本，由此推斷電視週刊是最具水準的讀物，可以嗎？

誰看中國電影？

中國電影最爲人所詬病的就是劇情幼稚可笑，看了前面就知道後面，難怪劉家昌戲言曰：「中國電影都是騙錢的！」至少，他有勇氣承認他的電影是「騙錢」的。其實！「騙錢」還是其次，「被侮辱」才是高級智識分子不看



國片的主因，蓋導演實在「太看不起觀衆」也。

我所謂的「太看不起觀衆」就是導演或製片家自以爲抓住觀衆的口味，或認定觀衆和他一樣低級。像武俠片或拳脚片中，絕大部份導演的作法是：「武術指導，這個鏡頭給我打五分鐘的戲」，連大導演胡金銓都不能免。在「忠烈圖」中，伍繼園夫婦（白鷹、徐楓分飾）闖入倭島的幾場源源不絕、毫無意義的打鬥，演變成中、日武藝友誼賽，使人沈悶而生厭，好像要觀衆「每看五毛錢電影就打殺一次」，有點「保證值回票價」的意味。張徹的拳脚片更是集其大成。這些「陽剛」導演們實在應該看看黑澤明的電影，看他在「椿三十郎」（即大劍客）中如何精確地控制武士拔刀廝殺的時機，更應該學習其決鬥場面所表現的長劍殺人之實，在幾何綫條上具有的律動感及其饒富的行爲美學。「時然後殺，人不厭其殺」，這是動作片的鐵律。

國產文藝片的模式是朦朧的男女海灘慢動作奔跑鏡頭，配上一首優美動聽的歌曲，好像不如此就不足以招來大批「時得我心」的懷春觀衆似的。正確說來目前所謂的「



國產文藝片」，應稱之「歌唱文藝片」，開宗始祖是劉家昌，代表作是「晚秋」，該片主題曲連續放四、五遍（小女兒心願亦然），有點像新歌教唱。人家說「看電影學英語」，如果說，「看國片學新歌」也很恰當。其實放主題曲並沒有什麼不好，像「火燒摩天樓中」揷播的主題曲「We may never love like this again」的時機就極其適當，不會使人感覺牽強，而國片放主題曲時，劇情往往爲之停頓，必需等歌唱完後才又入戲，更甚者在剪接不上時就用主題曲硬拖過去，因此會造成電影中的「純聽歌」，進而學歌。所以說，國產文藝片劇情只需一小時，其餘半小時重覆放幾首主題曲就可大功告成了。不是有人說，「看國片可以增加自己做導演的信心嗎」？

既然說國片不好，却還是有不少忠實觀衆，那又是那些人呢？

一、中學小男生、小女生：無疑的，某些國片的劇情是能滿足一些小男生、小女生的心理需要；像拳脚片之於好勇鬥狠的小男生；文藝愛情片之於情竇初開的小女生。

二、女工、髮姐：女工、髮姐是劉派「歌唱文藝」片

主要的票源，這是根據某些觀察家在戲院門口徘徊數日的結論，何況報紙電影欄「明天二十歲」就有如下的一段文字：「今日適逢理髮公休，勢必爆滿，請早光臨，以免向隅。」云云。被譏爲「苦澀有餘美感不足」的何懷碩曾在文章上說劉家昌的電影是「女工電影」，引來劉家昌到法院控告何氏毀謗。劉氏大概自認作品很有深度，而不是女工的代言人，因此才會生氣。其實「女工電影」也有其存在的價值，因爲女工們對劉家昌的作品趨之若鶩，顯示劉家昌確能反映女工們的精神需要。何懷碩在影評方面不用學術的觀點來討論，却用極其感情色彩的文字來貶人，似乎缺乏學術的眞誠、流於尖酸刻薄。劉、何兩人最不可原諒的是「缺乏誠摯的同胞愛」，這也是階級鬥爭的導火綫。

三、無聊的人：在早場的電影院，時常可見過夜生活的風塵女郎，或無業遊民涉足其間。看國語片至少不需勞神去看字幕，對懶人自屬最好的打發時間方式。

四、純官感享受者：他們只問打鬥、色情多寡，不在意西片或國片，這種人含蓋面很廣，有學生、有社會人士





五、影評人

演員決定票房

中國導演中很少能不靠大牌演員而創造票房紀錄的，尤其在文藝片中，如果沒有林青霞或甄珍打頭陣，就是讓片商捏把冷汗了，這是因爲國片觀衆大部份「只要看到主角很漂亮就很高興了」，管它什麼劇情。如果再能有一首動聽的主題曲與之配合，他們更滿足了。所以製片人爲了不冒風險，往往在卡士上極力爭取大牌演員，也因此林青霞、甄珍的片酬會漫天漲價。在這種明星制度下，光是演員片酬即佔製片費的一半，甚至三分之二，爲了減輕製作成本，只好在製片方面偷工減料，照理說如此國產文藝片應該式微才對，却也不然，這豈非證明「明星制」是文藝片生存之道？由於大牌演員分身乏術，一些製片家只好在片名上動腦筋以彌補卡士之不足，於是富於詩意，又新潮的片名紛紛出籠，像最近有部國片原名叫「巧合」，拍攝中易名「柔情蜜意」，上演又改爲「咖啡、美酒、檸檬汁」，更有的片名往往是上映前才想出來的，如此國片的水



準可想而知。

演員的素質

大體說來，中國演員中，就演技而言，女性比男性優異，大概是中國電影除動作片外，向來是以女性爲中心角色所致。國立藝術專科學校雖有影劇科的設立，但對培養電影演員來說並沒有影響力，這是很可惜的。雖然在早期的電視台演員有絕大多數出自該校，但却無法擴展到電影圈。最令人不解的是：正規影劇班科出身的演員似乎只有在氣質上勝人一等，在演技方面並無過人之處。在中國，以演員爲專業的人，似乎自古以來都不爲社會所尊重，在一般人的觀念中總認爲影藝事業就是提供於一些本來喜歡打架、鬧事的不良青少年，將充沛的精力貢獻於斯的場所，影藝事業的存在，無形中消弭了不少暴戾事件，解決不少社會問題，至於藝術不藝術還是其次的問題，如此想要提高中國演員素質，無異緣木求魚，難怪李行先生會感慨地說：「現在國內的演員素質都不高，缺乏專業精神，百分之百花天酒地，沒有抱負，純以賺錢爲目的，完全沒有追求第八藝術的熱誠，所以相同的演員在不同的導演中有不同的演出水準。國片演員肯爲藝術而犧牲的，就我所知，好像只有已去世的歐威先生，柯俊雄還算有一點，其他



就很少了。」

中國電影看他們了

「任何一種偉大藝術都是源自其本國文化的」，如果導演不能在作品中肩負起提昇民族靈魂與國民操情的天職，那麼中國電影充其量不過是娛樂性質的。只是，既然把電影當作是一種藝術，就應當忠於藝術良心，相信絕大多數導演都希望人人稱之爲藝術工作者，也就是這種執著的精神，使中國電影呈現一道曙光，其中最值得稱道的是：

一、李翰祥：代表作冬暖、傾國傾城

李翰祥是國內少數具有史學根基的導演，讀得深，看得精確，從「西施」以至「傾國傾城」都表現出他對中國文化的瞭解與熱愛。他在美工方面的精益求精及複雜的鏡位取角，使他的電影在視覺效果上傲視一方，無人能出其左右。在近年來一連串的風月電影中，李氏利用不同的階層人物，經由性和妓院做媒介，以誇張的表情，引導對古代一無所知的同胞，去認識先人的世界，進而去愛戀想像中枯燥的中國文化，如果不是對中國的文化性格、美術、風俗具有精湛的素養，是不可能做到的。提到李翰祥，很自然使人聯想到與他同樣醉心於歷史的張徹先生。當「傾國傾城」在香港開拍時，張徹也不約而同的在台灣趕拍性質類似的「八國聯軍」一片。也由於這兩部戲的同時推出，使吾人有機會比較這兩位熱愛歷史的導演功力之高下。

大體說來，「傾國傾城」與「八國聯軍」的票房紀錄都是失敗的。當然邵氏公司在籌備當初未嘗沒有先見之明，「傾」片的開拍多少有點宣傳性質，志在叫好，不在叫座。李翰祥在邵氏大力的支援下，可以毫無制肘的發揮他的潛力與才華。相反的，張徹的長弓公司並沒有邵氏那種「雖千萬人吾往矣」的犧牲精神。「百萬導演」的張徹大約也自信以他處理拳脚片的手法施之於不太好拍的「八國聯軍，應該較容易爲觀衆所接受，也因爲他的自信，使他的片子流於刀光劍影，顯得「大而無當」，而無法像「傾國傾城」成功地刻劃出一個沒落的朝代。李翰祥在傾片開場，以豆花，吸煙幾個碎鏡頭來表現環境的粗魯，而粗魯本身就具有趣味性，進而太后進餐、群臣早朝細密分鏡，很自然地使故事的領域爲之擴大，而清宮的氣勢一覽無遺。太后起床梳裝的那場戲，慵人心魄的運鏡，充分表現李氏對美的捕捉，具有其天才與眼光。李翰祥的熱愛中國文化又一次在「傾」片中呈現出來，他透過陷害珍妃的情節，很技巧的安排程月樓出場，把平劇介紹給觀衆。「八國聯軍」中也有一場戲中戲，只是感覺上有點「爲戲而戲」，使整個情節爲之停頓。當然，李翰祥也有其缺點，也就是這個缺點使他無法在國際影壇上擁一席之地，劇本的薄弱是他最主要的致命傷。儘管李氏學富五車，却缺乏對生命的觸覺，他的作品所欲表達的思想是零碎的，而沒接觸

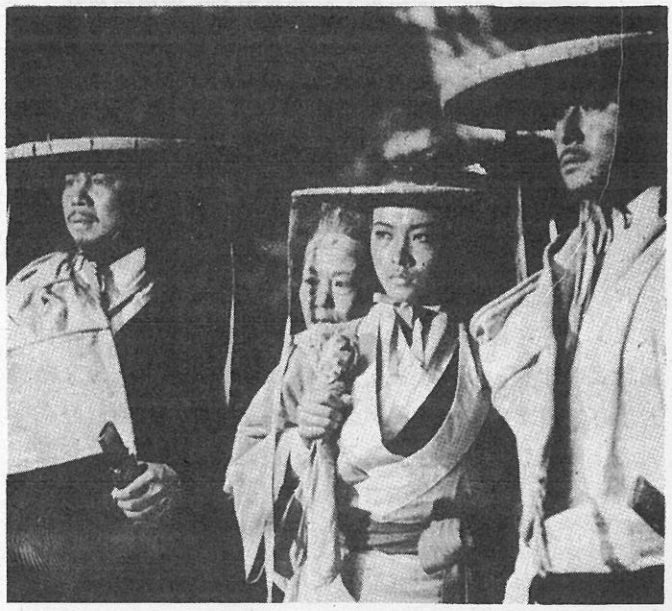


到宇宙性的問題。在「傾」片慈禧強迫光緒僞病那場，光緒三番兩次神經質的坐起躺下，缺乏眞實感與說服性，導演想表現光緒身不由己，但手法却淪於劉家昌在「梅花」中描述日軍暴行一樣的幼稚。

李翰祥在國聯時代的作品「冬暖」很成功地刻劃下層階級的戀愛故事，證明他的才華是多方面，只是此後更缺乏信心了，這是很可惜的。他應該效法黑澤明晚年用彩色拍「電單車」的勇氣，在求新求變中爲中國電影揚眉吐氣，事實證明李翰祥的功力絕對是夠的。

二、胡金銓：代表作（龍門客棧、俠女）

嚴格說來胡金銓不能算是有深度的導演，我寧願稱他是一名優秀的技匠，正如同他獲坎城影展的頭銜「最佳技術大獎」一樣。胡金銓在他的作品中，一再證實他是一位





風格家，從「龍門客棧」到「俠女」都是以異乎尋常的造型美取勝，而所謂的「造型美」却是經過他對古中國服飾、刀劍及器皿嚴格考證的心得。「龍門客棧」與「俠女」最主要的貢獻就是透過俠義之士的劍擊，以幽默的喜劇性和史詩筆調去引導觀衆（最主要是西方人物）去探討古中國文化的奧祕。在武打方面，他融合了京戲舞台動作與西洋芭蕾，使他的作品冲淡了不少暴力感，而呈現出一種律動感，這是其他武打導演所無法及得上的。胡氏作品最大的毛病是缺乏內涵，未能像黑澤明一樣，把個人的人生觀或世界觀貫注到作品中，雖然俠女的英譯是——A touch of Tsen 。但很顯然的，胡氏只是爲禪而禪，或是皮毛運用，並非頓悟。

胡金銓的榮獲坎城影展大獎是中國電影的奮劑，如果



他能不以傳播中國文化爲滿足，進一步充實作品的藝術內涵，相信他有能力成爲亞洲最頂尖的電影人物，畢竟傳播中國文化並非中國電影最主要的任務。

三、李行：代表作（秋決）

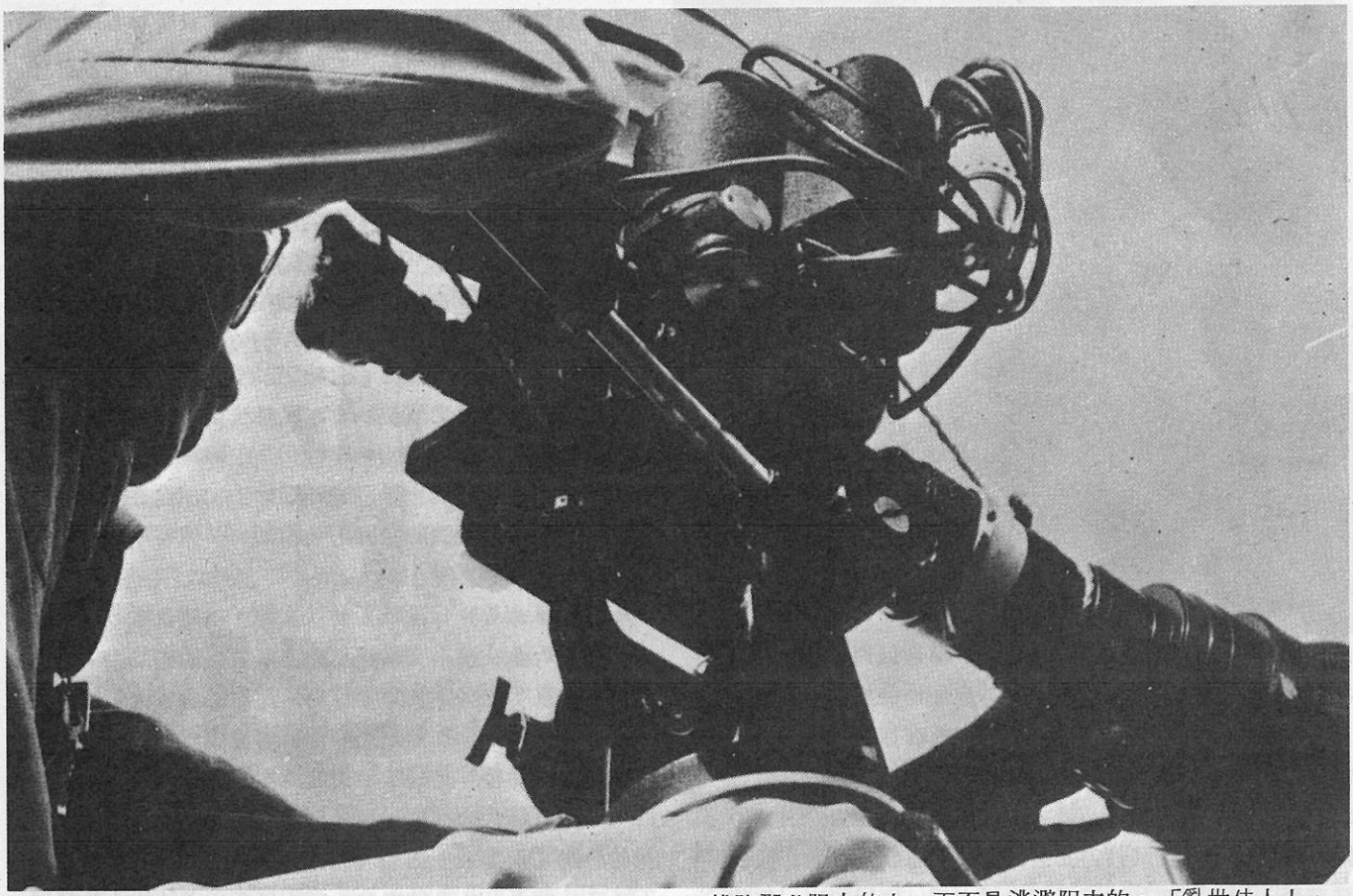
李行是中國導演群中對劇本要求比較嚴格者，也是喜歡在作品中談大道理的，可惜鏡頭的調度却大大了限制了他所想表達的道理。「秋決」最大的失敗正如司徒明先生所說的，「內容之發展超越了導演使用的形式之負荷力」，李行沒有用心去營造一些情節、豐富一些動作，一時將大道理形諸於對白，棄電影之功能於不顧，使觀衆在長長的一百分鐘有如接受強迫教育，而無法自然形成個人生活經驗的一部份。儘管如此，李行仍是中國導演中唯一能談大道理，而不會流於李翰祥的「零碎」，胡金銓的「皮毛」。只要他能在鏡頭的調度再多用功夫，未嘗不能使中國電影揚名於國際影壇。

四、陳耀圻：代表作（愛情長跑、追球追求）

陳耀圻他一連串充滿好萊塢喜劇效果的作品中，一再表現出他高明的調度及剪輯技巧，突破了劇本薄弱的瓶頸。雖然在作品中，無足看出陳耀圻的歷史認識與文化根基，但是以他那種罕見的映象調度的本領仍是值得寄以厚望的。陳耀圻最大的難題毋寧是缺乏合適的劇本，如果白先勇的小說「玉鄉嫂」能順利開拍的話，將是陳耀圻的試金石 一 一個不可多得的機會，這不僅關切著陳本人的榮辱，也決定了學院派在中國電影的前途，但願陳耀圻不會令人希望落空。

中國電影應該往那兒去

在分工還不普徧的中國電影圈，一切幾乎全賴導演個人的才華。（如「俠女」片中複雜的美工全由胡金銓一手包辦），才華愈是多方面，愈有成功的希望，像前述的李翰祥、胡金銓、李行都是正規的美術學校出身，如果仔細觀察他們的作品，會發現美術的根基對他們有極大的幫助。日本影壇巨匠黑澤明不約而同的也是學美術出身，很幸運的，他的工作班底所創造出的感覺，都能和他們在的映象相調和。像劇本組陣容的堅強 —— 小國英雄、久坂榮二郎、菊島隆三，使他能成功地把作家的藝術和重要素材移植到完美的焦點上。音響效果組的早坂文雄、佐藤勝更是一時之選。尤其是音響革命家早坂文雄，憑著他超人的感受力，常不依慣例在悲愁的場面配以哀傷的旋律，反而大胆地代之以華麗的曲子；在殺伐的地方革命性地配上艷麗明快的探戈舞曲。後來早坂文雄不幸早逝，黑澤明感到像被斬斷雙手，有一陣子竟失去了拍片的勇氣。黑澤明說如果早坂還活著，他可能也會拍歌舞片，由此可知黑澤明依賴自己的工作班底有多深。黑澤明個人的幸運，却是李翰祥、胡金銓、李行共有的不幸，如果分工上不能有強有力



的搭擋，他們註定要失敗的，劇本的難求，更使他們有如雙手被綑綁一樣，動彈不得。

民族電影的拍攝是中國導演責無旁貸的使命，借助第八藝術積極地去發掘中國人眞生命、眞精神所在，而這眞生命、眞精神絕非在此時，東方文化之西化過渡難產期間的變態社會所可求得。因此導演如果缺乏古曲美術、文學、藝術上精湛深厚的素養，是不足以擔負起這個重任的。中國電影貴乎十足中國風格的，也只有中國人才能拍攝，導演雖能嫻熟地運用諸多西洋電影理論，但如果缺乏本國文化的古典教育，其成就還是有限的，因爲這種電影不必需中國人才能拍攝。東方最傑出的導演黑澤明，薩達耶吉雷之所以能揚名世界影壇就是他們的作品從來沒有脫離其本國的文化傳統。

中國人的眞生命、眞精神究竟是什麼？到底有沒有，當然，有是一定有的，不然我們不會拖了四千多年，那麼在那裏呢？我想只有在故舊紙堆中去求答案了。

藝術無論如何是可以和商業共存的，當然這完全取決於導演技法的高下，「亂世佳人」、「齊瓦哥醫生」即是融合藝術與商業的經典之作。在「票房至上」的原則下，多少國片導演都自暴自棄了，更有許多胸無點墨的電影從業員以此作爲影片製作水準低俗的藉口，其實任何事業的開創，一定有其不可避免的阻力，所謂成功者就是能設法排除那些阻力的人，而不是逃避阻力的。「亂世佳人」、「齊瓦哥醫生」的成功，證明商業並不能絕對左右藝術，也揭示商業與藝術共存共榮才是今後電影的新趨向。

在市場價值的左右下，色情與武打決定了中間電影的取材和表現方式亦是無可奈何的事。但是，如果導演肯用心在色情片中強調男歡女愛的幸福感；在武打片中，貫注些微理念，未嘗不能代表中國文化的一部份，可嘆的是，中國導演在這方面都是失敗的。張徹的武俠片有時雖能隱含些微理念，但與黑澤明的在「用心棒」、「椿三十郎」所探討的問題相比，在內涵上相差多了。國產色情文藝片有關床戲部分，往往缺乏「心裏有愛的幸福感」，李行在處理「浪花」中柯俊雄與李湘的一場床戲，但見「慾」的發洩，而「愛」似乎早被浪花冲散了。「床戲」對青少年而言，無論如何是不能說有好的影響，不過色情也是人生的一部份，雖然不是主要的，却有其存在的意義，導演在處理這類鏡頭時，務求以「美」的形式表現，使色情意識降低到最少。

海島地形提供中國電影客觀的存在條件，如果導演能在這「大有可爲」的環境下，糾正過去迎合群衆的觀念，轉而負起引導群衆的使命，中國電影絕不會沒有前途。「寓藝術價值於商業中」正是中國電影，同時也是世界電影不可規避的趨向。