

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   | 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 |

## 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，傳理系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思考和反省。

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，我們著重二十世紀東西方的文藝思潮、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，鏡頭慢慢拉近後復往窗外推出，誘導觀眾把視線轉移窗外，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，人注定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，視線成為《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、微妙變動的生態影像，顯示了宇宙的初始形態。而影片的聲音，卻聯系著對中國歷史、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，把觀眾帶到西方啟蒙思潮——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最“簡單”、最“原始”的理解。這種創作方法，得之於批判的寬容度。

王炳雄拍的《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，“臥著休息”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，卻成為了兩個分立的、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”，將它作為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，看著外面的世界，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，正是為了配合覺仁的生活與歷史的聯繫：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，但卻有著相同的理論基礎、有共通的創作特色。我們認為，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》，正是用一種淡漠的寫實主義，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，正好給敘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》成為一部優秀的“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系，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流動，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。）