

蕉風出版社

THE-CHAO FOON PRESS

10- DONG 1932

# 蕉風

九月號

# 電影專號



本期執筆人 ● 盧比 孤鳴 牧羚奴  
黎騷 雅蒙 邁克 陶莊 焚鶴人  
能屈齋主

本期要目 ● 一個西洋記者看精武門  
● 李行與秋決 ● ● 大島渚的訪問 ●  
郎格華的電影館 ● 高夫曼影評兩則  
● 薩泰耶日雷論東方電影特徵 ● 美  
國獨立派電影 ● 電影小說「乾爸」

5201  
3602



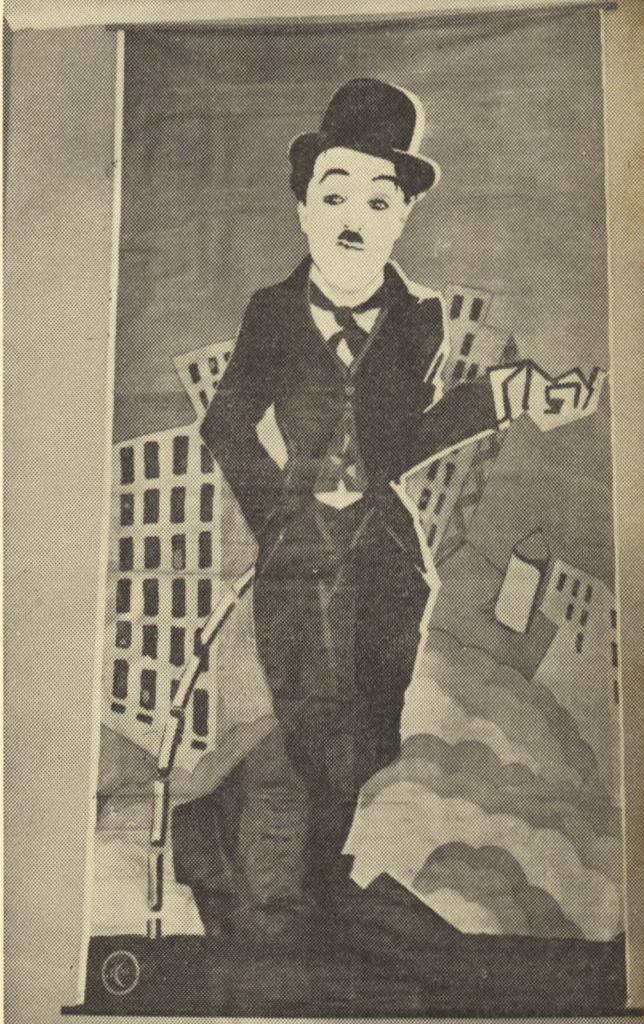
JEAN GABIN  
PIERRE FRESNAY  
ERIC VON STROHEIM

# LA GRANDE ILLUSION

Scénario et dialogues de  
JEAN RENOIR et CHARLES SPAAK  
Musique de KOSMA  
DALIO

Un film de  
JEAN RENOIR

37.628 F - Exposition : "75 ANS DE CINÉMA" à la Cinémathèque Française.



37.627 F - Exposition : "75 ANS DE CINÉMA" à la Cinémathèque Française.

兩 張 歷 史 性 的 電 影 海 報



# 蕉風月刊

一九七二年九月號 235 期  
CHAO FOON MONTHLY, SEPTEMBER, 1972.

## 電影專號

蕉風出版社出版 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

馬來亞印務公司承印 No. 10, Road 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

友聯書局代理 No. 303, North Bridge, Singapore 7.

馬來亞圖書公司代理 No. 22, Jalan Bukit Bintang, Kuala Lumpur.

KDN 5684

## 定價五角

# 蕉風月刊 二三五期 目錄

封面設計 ○ 張

內銜火而外涵靜

SATYAJIT RAY 與印度電影 11 04 蘆

走馬看花話李行 28 雅

秋決 35 邁

從幾個觀點看秋決 38 比

一位西洋記者看「精武門」 42 黛

以武揚名的李小龍 46 焚鶴人

世上第一家電影館 51 鳴

KAUFFMAN 評論兩則 58 能屈齋主

美國獨立派電影 65 小犬

電影世代 71 微

訪問日本導演大島渚 76 翠

淺論差利卓別靈 84 巴

陶

莊

「契爺」的一些內幕 88 宇文化

「乾爸」 90 黎 騷

風訊 103 編輯室

稿約 我們希望作者們寄來的作品是：

態度要誠懇的，不要虛假的；  
表現要創新的，不要模倣的；  
內容要紮實的，不要浮淺的。  
文責由作者自負，版權由我們與  
作者共有。

# 內銜火而外涵靜 — 東方電影藝術的特徵

在泰戈爾的國際大學當美術學生的時候，我們須得從中國書法的初階學起。我們在瓷製的墨硯上磨墨，用日本的竹桿毛筆蘸濡了墨，然後垂直的握着筆，平衡懸凝在棟平的尼帕爾羊皮紙上。

「現在畫一棵樹。」我們的教授波斯說。波斯是位著名的孟加拉畫家，他曾到過中國和日本去作朝拜似的旅行。「畫一棵樹，但不是西方式的。不是從頂端畫下來。一棵樹是向上生長的，不是向下。筆觸必須從底盤向上……」

這些都是很基本的——對生命和對一切有機的生物的尊重。當你繪畫時，你的每一筆劃，你的手指、腕、肘的每個動作都在觀照和讚頌這種生機，這種尊重也不以有生物為限。每一件具體存在的事物都被觀察、感觸、分析，都被節折到其最基本的形態、紋理和節奏。

然而這個傳統並非一種束縛，因為它的基礎不是數學，而是人。這就是何以我們能够沒

有困難的辨別此為春信的女人，彼為歌磨的女人，這是馬遠的山水，那是李唐的山水。終極而言，為一件藝術品賦予色彩和形容的，是那藝術家的人格。

當我們談論電影時，分析個別的民族特徵就較為困難。其中一個原因是，藝術工具的可質鑑別的痕迹在此是不存在了。取代畫筆和雕刻刀的，是比較缺少個性而機械化的攝影機，這攝影機的鏡頭的操作是非常西方式的——記錄下透視和光影，與東方藝術的古老格式相背。一部日本電影裡的「山水人物」（如果我們撇開那些和服和竹簾等等不談）是遵循西方學院派美術的構圖原則為之遵循東方藝術的規範——也正該如此。

那麼，我們應在何處尋找東方的特徵呢？

如果東方的電影作者能偶而以西方背景攝製西方題材的電影，或許比較方便於論析。

Jean Renoir 在美國攝製 *The Southerner*，在印度攝製 *The River*。對我來說，這兩部作品是遠較他的法國影片更明晰的顯露其「法國風」的本質，而這初不只在其構成這影片的一切美學條件（作為藝術家的 Renoir）是如此，即在其處理人際關係（作為一個人的 Renoir）的手法上也是如此。但是日本人却沒有這種運氣；他們的影片必須在純日本題材的基礎上評估。即使像黑澤明偶而借用西方古典文學作品攝製成的影片也只能產生移植的產物： *Macbeth* 變成一個中世紀的日本軍閥，諸如此類的。

凡此種種，都未能阻止西方批評家對日本電影作者們作儼然學術的估評，他們贊捧，苛責，分門別類。如果是無聲電影，這或許可厚非：啞劇終究是有着其超越民族性的普通性。但是加上了語言（以及它所含容的一切意味）這樣的估評變成非常靠不住的事，除非你是一個專門家。電影的格式與其製作工具的一律標準化，這個事實並不就等於說，東方和西方電影之間的同類性強過於其他藝術形式的情形。相反的，電影，由於只一部分是抽象藝術，因此從形形色色的風土因素獲取其色澤，諸如語言和行為的習慣，根深蒂固的社會風俗，傳統，當代各方面的影响等等。電影作者越是有悟性，他對這種種因素的覺察就越敏銳，而他也越能更佳的將之編織入他的作品的結構中。一個外國人，一個對這種種因素只有粗略知識的外國人，又能够對這種種感受和反應多少？到甚麼程度？

拿語言的問題來說。在一部有聲電影裡，語言不只是作為敘事之作，也自有其造形的作

用。一名拙劣的演員會強調不對的字眼，錯過音調的微妙處，顛倒抑揚。凡此種種你都無從領略到——除非你懂得有關的這個語言，而且懂得得到家。

人類的行為動作的確是有着某些基本的相似點。歡樂和悲傷，愛和恨，憤怒，驚訝和恐懼，這種種的表情基本上是相同的。然而即使是這些表情也都會透露細微的不同的民族屬性，使那未入門的外國人迷惑不解，而終於歪曲他的估評。一個導演若是從他本土的傳統戲劇挪借來成全其本人的風格，我們只能以這特定傳統的準繩去估評，其他的準繩都將是空洞的。

談到社會習俗，我記得有一位西方批評家，當他去看我的*Pather Panchali*時，見到印度人以手指抓飯吃的情景，使他非常倒胃，以至他不得不在第二場晚餐開始時離開。

如果我上面所說的看來是對批評家們澆冷水，那讓我趕快明白的聲明，雖然全面性的評價是不可得的，但是那些敏銳而富藝術同情的觀眾還是可以從任何文化背景產生的好影片獲益頗多。

我是在加爾各答看到「羅生門」，這是在這部影片在威尼斯奏凱之後不久的事。在這裡我必須先承認，我的關於遠東的知識，大部分是得之於Arthur Waley和小泉八雲；而我固然熟悉我的莎士比亞和我的叔本華，我對於紫式部和老子的教旨却全無所知。在本世紀初年，有一位日本貴族，叫做嵐藏伯爵的唯美主義者，到印度來宣揚「亞洲大同」的福音，他說亞洲是由同一的藝術和哲學的原則聯繫起來的。這當然很好。然而事實仍是如此：遠東的音樂以平音階為滿足，而我們印度人却必須要有完整的半音階，甚至還有一些四分音。（我本人還得有我的巴哈和莫扎特。）我固然愛中國山水畫和日本木刻，但也不願犧牲對於塞尚和Piero della Francesca的愛好。再談談進食的習慣：中國人不用甜品殿尾，但是我們印度人則奉行一句梵文諺語的教示：「每一頓飯都須以甜品來結束。」

雖然有着如許分歧，「羅生門」的勝利確是令人振奮的。不管怎說，釋迦牟尼佛不是在印度出生的嗎？總之，對於西方電影的霸權，東方世界是到了提出挑戰的時候了。

這挑戰的第一聲是如何可觀！毫無疑義的，日本人挑選黑澤明的影片作代表，實在是很聰明的一著。我不敢肯定，其他導演（像已故的溝口源氏或是已故的大津安次郎）的作品是

否也會在同樣的情況裡發生同樣的衝激作用。而黑澤明的影片呢，技巧上老到，題旨成熟，有着適當程度的普遍性，觀眾不會感覺被拒離，然而又保存着一種域外情調的吸引力。

這部影片也很明顯的標誌着它是一種登峯造極，一種開花結果，而不是一個開始。作為一個製作電影的國度，你不可能產生了一部「羅生門」而拿不出前此的作品來。一名新手可能表現出高度的想像力，然而它的老練的剪輯和攝影手法却是那種只隨經驗而獲至者。

嗣後所見到的黑澤明的前期作品，以及其他日本導演的作品，都肯定了「羅生門」所顯示的一點：日本有着一種發源於西方但在被移植後落土生根的藝術形式。藝術工具是同樣的，但是在最好和最具個性的作品中，其手法和觀點却是獨特而富於本土色彩的。這許多作品說明了西方理倫家的原理只能適用於論析某種西方電影，若要放之東西方而皆準，就需要加以修正。

在諸多日本導演群中，外界最熟知的當然是黑澤明。此中道理至明。譬如說，他彷彿對於簡單而有普遍性的人類情況有偏好，而疏於純粹地域性的情節：核子毀滅之恐懼，上等社會的腐敗，官僚作風的非人化影響，單純的善惡之爭，以至「羅生門」中的德性寓象，等等。

但是，我想，最重要的還是他對於動作的嗜愛，這一點使他在西方世界贏得許多愛慕者。「電影必須動」這一原則已經寫進許多電影美學的書中。我猜想它本來有一條壁虎的尾巴：「電影必須動，否則觀眾會不耐煩，而中途離席。」或類似的話。總之，這五個字已經像教誡那般神聖，而動作則被誤會與人體動作同義，人體動作則被瞎捧，自是其是。

我於日本還不太瞭解，所以無從獲知這黑澤明式的動作是否構屬日本藝術傳統一部分，抑或這位導演身中潛藏有強烈西方式的骨氣。無論如何，這一層倒不甚重要，只要我能從他的結構美好的野戰或劍擊的場面中深獲欣賞的樂趣。

如果說黑澤明的類緣不甚了然，但是毫無疑問的，他的氣質與大津安次郎和溝口源氏迥然不同，這兩人比較接近我有關典型日本電影作者的先入為主的成見。在這一點上我也可能弄錯，但是我的老師的一段話常迴繞我心際：「想想富士山吧，」他會說。「內裏是火而外表沉靜。這正是典型東方藝術家的象徵。」

溝口源氏和大津安次郎兩人能表現巨大的精神力量和情感的內涵，而不至泛濫爲情欲的展示。

這兩位導演是如此顯明的對西方電影傳統無知無覺，以至近於時不我與的地步。但是這只進一步說明了電影只是隨你意願所創造的東西，而非某些性急的好爲人師者所主張它必須如何才是的東西。

我並不是說這些大師完全沒有從西方學到任何東西。所有的藝術家都會有意識或無意識的吸收往昔大師們的經驗教訓。但是如果一位電影作者的根基深強，如果傳統是個活生生的現實，那麼外來的影響力是只能枯縮和消失掉，而一種真正本土的風格逐漸化展出來。

另一個使外人側目的事實是，大多數偉大的日本導演彷彿都能自由的創作，而不受關於觀眾反應的思慮所束縛，或許這是因爲日本有着相當廣大的群衆願意支持嚴肅的藝術努力。演員三船敏郎有一回告訴我說，日本人喜愛冗長而沉重的影片。這個至少有一點真實，因爲實在難於想像這樣的一種情況：電影製作者可以完全不理會電影製作的經濟因素，而且能够無限期的繼續這樣做。

作爲一個印度電影製作者，我發現到日本電影有許多實在可以大大激賞的地步。或許崗藏伯爵的福音倒也有部分真實性，或許亞洲文化的類緣比表面上所顯露的要多。

最令我注意的是，日本電影一如日本的其他藝術，都標誌着深尋內在真實的特徵。在人事的層面上言，日本導演們能够通過世界最傑出的一些演員作爲媒介，來表露這種真實。三船敏郎、田中、森鷗外、京町子——這些演員和其他同道們有着很寬宏的演技範疇，從最含蓄的內心戲到最壯烈的情欲展露都兼備。

他們的演技的素質顯示修養和求精的能耐，而電影製作的每一方面也都如此。我可以想像，對於像Jean-Luc Godard作品那樣隨意和粗製的影片，日本人的感性是要退避三舍的。真正的日本藝術家會得告訴你，一件藝術品必須是健康的：它必須是活生生的能呼能吸。一部好像重病而殘廢的生物似的東顛西倒的影片有甚麼好？

然後是日本方式的攝影機的（光線的）用法。日本導演使用光線，一如畫家使用畫筆，以感覺和表露物件的肌理，以渲染情調，以加強形象的表現重量。這不是說西方電影界沒有產生過富於表現力的攝影。只是從默片時代以還，這類攝影已經越來越少，在黑白時代，一

部二卷本影片也都會透露含蓄的真實，而Von Stroheim爲了使光線照射進他拍攝的現場，而將一整堵公寓牆壁拉倒。尤其是好萊塢，在這許多年來，在攝影方面一直在走下坡路。領取高薪酬的自然仿造匠，和不斷增加的人造光源，慢慢的取代了自然，結果是造成攝影師必須向第二手的源泉（像學院派繪畫和沙籠攝影）尋求靈感。

或許正是由於日本視覺藝術中欠缺自然主義的傳統，因而慢慢滲透進這種對自然光線的崇尚。日本電影作者時時刻刻的意識到它的表現力，同時也瞭解舞台技巧與正確的電影手法之間的細微的歧異。想想看Orson Wells的Macbeth顛蕩在永恆的悲慘之境時，是在共和製片廠的仿造的山巖石洞之間，又再想見黑澤明的Macbeth在富士山頂上陰謀沉思。真實的雨露和寒風使這影片飽含一種沒有任何一間攝影場能捕捉到的堅實的感受和詩意。

日本人知道電影攝影機要製造幻術和幻象是再容易不過的事，而他們有內在的感性足以瞭解到，這種幻象的弱點是，它們即然是明顯的機械的產品，就絕對不可能擁有實際異象的聯想和暗示力量。此即所以他們的鬼魂也被賦與實體。你只要觀看過溝口源氏的「雨月」就會曉得這樣子比之任何疊印影片更具效果。

我們最常聽到的一種批評論調是謂，日本影片，即使是那些傑出的作品，都是「非常的緩慢」。西方批評家也會對我的一些影片作類似評語。我認爲「緩慢的進度」之於電影一如於音樂，是完全正規的。但是作爲一個導演，我也瞭解緩慢的進調是萬難始終維持的。如果影片的失敗咎在導演，他當然應該承認。但是有一個必須牢記的要點是，快慢是相對的事，完全根據觀賞者介入劇情的程度而定。而這種介入的程度，一部分就得根據觀賞者對於組成這部影片的各種社會與美學因素的是否熟悉和同情而定。這樣子我們就返折到這個老問題來：行家的反應與未入門的外行人的反應的歧異。

在閱讀西方批評家對我的作品的評論時，我一再的發生這種感觸。我對於他們有一種知遇的感激，而他們有時也表現出我原本以爲西方人所不能臻至的深度。最大的困難，我猜想（撇開美學的缺點不談），是我的影片中偶而出的他們不熟悉的本土的因素。

這一點我是完全無能爲力的。生活在我的影片中的人民的龐雜，是我壓根兒不敢在影片或文章中稍作闡明的。印度的大約二十種民族，都各有其獨特的分佈狀況、服裝、風習、語言

、體形和哲學，而我只集中描繪其一種，我本人所屬的孟加拉族。亞洲或許是一個，但印度却絕對不是。

拿單單一省來說吧——孟加拉。或者再縮小範圍，就拿我所居住的加爾各答市來說吧。

在這裡，一個街場的口音和另一個街場的口音都會不同。每一個受過教育的孟加拉人都會在他的方言中摻雜一些英語單字或短句。服裝是完全沒有標準的。婦女固然都愛著沙麗，但是男性的衣著，有的可能保留十三世紀的古風，有的可能遵循美國「老爺」雜誌的指導。貧富之間的對照實在一如諺語所謂無異天壤之別。少年人跳扭腰舞，喝可口可樂，而虔誠的婆羅門每天清晨在恆河裡洗身，向旭日朗誦經咒……

你該選擇那些東西放進你的影片裡呢？你又該摒棄那些東西？你會不會離開城市，而去到那原野起伏，牧人吹笛的鄉村？你可以在這裡攝製一部新鮮而純潔的影片，其流麗節奏有如河上舟子的歌聲。

或者你可以回返到古代——回到史詩的時代，有神鬼大戰，兄弟鬭牆，互相殺伐，衆神之王引Gita中的話使個憂鬱的王子振作起來。你也可以在這方面作出令人振奮的作品來，使用Kathakali的碰劇的偉大傳統，一如日本人使用他們的「能」和「歌舞伎」然。

或許你情願留在你現在的地方，在此時此際，在這龐大、豐彩、迷惑的大都會的中心，試圖把它的眩人耳目的景象，聲響和環境調協結構起來？

事實上，這一切都可能很精彩。但是觀眾是否會這麼想？

如果他們不以為然，你是否得起不理會他們——這一大群向來一直被餵養以俗氣和虛假的東西的半文盲的觀眾——而轉而朝向國外的觀眾？然而西方又何須關懷呢？我不敢說我對這些問題都能解答。

但是至少我可以一直繼續猜測下去，一邊攝製我的下一部影片，以及又下一部……

原載 Show 一九六四年四月號

# SATYAJIT RAY

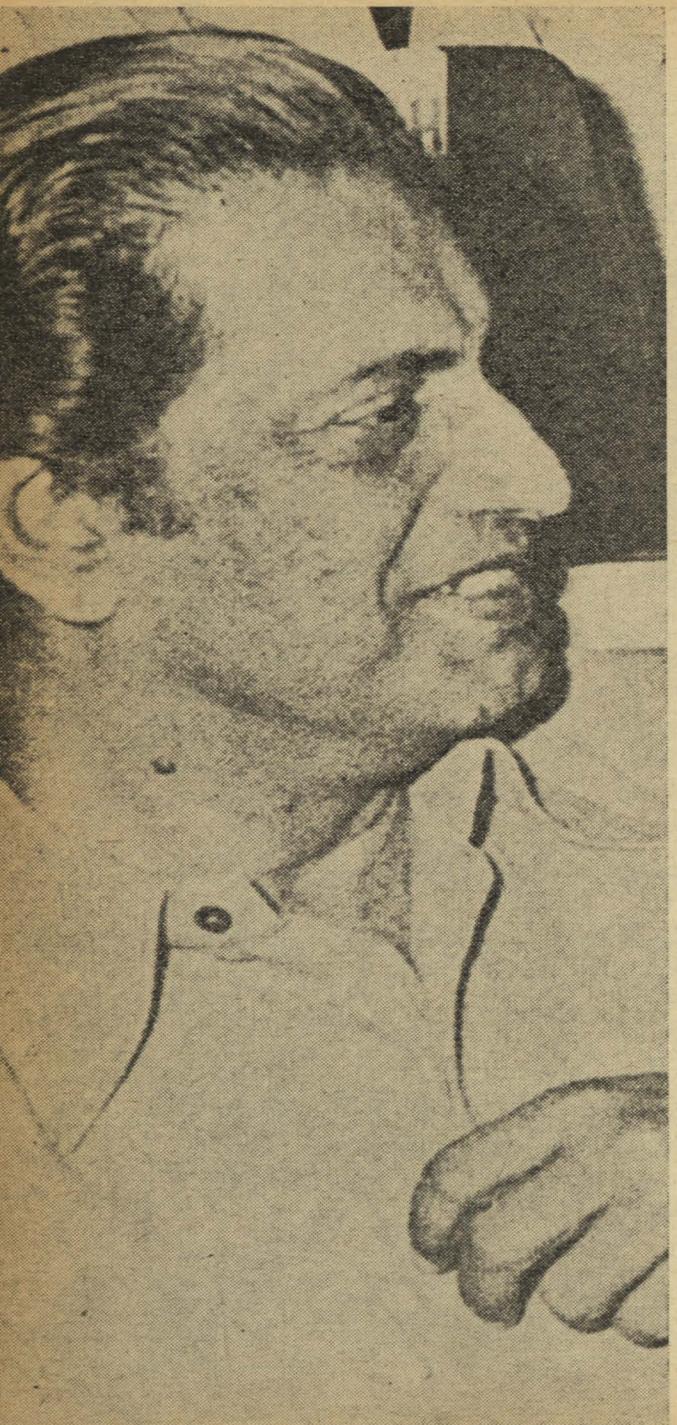
## 與印度電影

Erik Barnouw

S. Krishnaswamy

合著

張那譯



像許多被稱為冒險家的人一樣，Satyajit Ray（一九二一年出生）開始製作他的第一部影片時只擁有完成該部影片所需資金的一小部分。也像其他人一樣，他開始時完全沒有攝製電影的任何經驗，無論是作為攝影師、導演、製片人、演員或任何部門助手的經驗。然而他的籌劃工作却是非常完備的。

Sukumar Ray出生在一個才華出眾的家庭。他的父親Sukumar Ray是一位傑出的孟加拉作家，同時也是個畫家和攝影家。他曾經創辦一份兒童雜誌。他為該雜誌所撰寫的許多不正經的詩篇被孟加拉文學史家稱道為「我們的兒童文學的不朽遺產之一部」。他用自己的印刷機印製這份雜誌，同時也自繪插圖。Satyajit Ray的祖父Upendrakishor Ray也是一位作家，他編輯過「一部最好的孟加拉兒童故事集」。此外他還是個小提琴手，印度雙色調印刷的先驅者，和泰戈爾的友人。泰戈爾是Ray氏家庭的常客。

Sukumar Ray於一九二三年去世時，Satyajit 才二歲。Sukumar 生前常用的印刷機被棄置了，整個家庭面臨經濟困境，Satyajit 是寄在他舅父的家中長大的，他的母親則在一間寡婦收容所裡傳授針織和皮革手藝。Satyajit Ray就是在這種情況下完成他的學業。或許就是這種經濟苦惱使他決定在大學裏選修經濟學，他十九歲在加爾各答大學畢業時是獲得經濟學學位。

泰戈爾一向來就對少年的Satyajit Ray很關懷，並且敦促他的母親送他到和平鄉的國際大學去進修。因此，他就在一九四〇年往國際大學在泰戈爾門下深造，直到一九四二年。泰戈爾（這位大師對印度現代各門藝術都有深大的影響）於一九四一年逝世。

國際大學代表的是對於傳統的機械教育方式的反抗。那裏的教育所強調的是從內在自發的心智發展，課程包括默禱日課以及在園莊氣氛中舉行的戶外聚談。Satyajit Ray在國際大學專治繪畫。

一九四三年，廿一歲的Satyajit Ray進入一家英國廣告公司D.J. Keymer的加爾各答分行，做一名廣告畫家謀生。四年之後他昇任該分行的美術主任。

他在學生時代一直是個熱忱的電影觀客。在十餘歲時他就已經開始根據導演而不是根據明星來選觀影片。他那時喜歡看John Ford, Ernst Lubitsch和William Wyler的影片。他同時閱讀了所有他能弄到的關於電影的書籍，包括愛森斯坦Eisenstein和普道甫金Pudorkin 的著作。他

細心研究John Gassner和Dudley Nichols 一九四三年編印的「二十部最佳電影劇本」裡的腳本。有幾次他會在New Theatre 觀看他的表兄Nitin Bose導演舞台劇。一九四七年，印度獨立的那一年，Satyajit Ray和Chidananda Das Gupta 發起組織加爾各答電影協會，主要是為了對電影作持續的專門研究。

Satyajit Ray這時候已經開始孕育着攝製電影的念頭，而一路來都在進行着脚踏實地的學習計劃。當一部由名著改編的影片就要發行的時候，他就會鑽研該書，然後編寫成一部電影劇本。當他觀看那部拍成的影片時，他就在內心默默將它與他本人的腳本比較，記下他自己所忽略的可資利用的機會，和那部完成的影片所欠缺的地方。他就是以這種方法來增進對他的藝術媒介的瞭解，增加他對自己的信心。

一九五〇年Keymer 廣告公司派他前往倫敦在總行深造一段時期。這一次旅行同時也給他予觀賞許多影片的難得的機會。他在倫敦看到在印度無從看到的許多國家的新舊影片，而對 De Sica Visconti 以及其他意大利導演的影片產生了很大的興趣。

當Ray回到加爾各答時，Jean Renoir（他在未往倫敦前就與之認識了的）正在奮力進行攝製The River 的工作。他因此有機會看到幾天的外景拍攝情形，這使他的電影教育更進一步。Ray跟Renoir討論他正在醞釀着的計劃，而得到很大的鼓勵。

在D.J. Keymer廣告公司任職的這些年來，Ray一直在做着書籍插圖和書封設計的副業。這時候他已經完成了為一部相當風行的二卷小說，Bibhuti Banerji的Pather Panchali 的縮寫本設計裝幀的工作。很自然的，這部小說的電影形式也在他腦中成形，並且成為他的一種執迷。於是向Banerji 試探將此書製成電影的意見。

有幾位製片商有意購買這部小說的電影製作權。原作者去世時，他的遺屬就負起選擇製片人和商洽經手事宜的難題。Ray所做的那些插圖，以及他對此書的喜爱和同情，使那些後人選擇了他。雖然Ray那時從來未曾攝製過影片，但是他却得以六千盧比的價錢獲得了Pather Panchali 的電影製作權。

他一邊編寫電影腳本，一邊進行物色人員和外景。Ray追隨着Robert Flaherty 和較近的大利新現實主義導演的傳統，一意要求儘量利用自然背景和聘用非職業演員。他尤其要避免熟悉

的明星面孔，因為他們總是把劇中角色演成過去受觀眾歡迎的典型。漸漸的事情有了一點頭緒。他找到了一座小村落，一處草原，一座森林，一對男童和少女。他也內定了聘用一名攝影師和其他一些技術人員。很久無法解決的一項難題是，劇中那老姑母的角色找不找適當人選。

*Pather Panchali*變成一項狂熱的探險，佔去了他所有的餘假，週末和假日。製片策劃事宜一邊進行，一邊則要籌集資金。像其他人一樣，Ray開始時是先向可能投資者說項，尤其是那班影片發行商。不久之後他已經尋找遍數十位這類投資者。會談情況大致相似。開始時合作之門都是向着他敞開着，因為他手頭擁有別人所冀求的*Pather Panchali*的影片製作權。他們希望瞭解他的計劃和建議。

為了便於解釋，*Satyajit Ray*準備了一本筆記簿，他在裏頭抄寫了他整個的電影腳本，詳細說明攝影鏡頭的使用，每一頁都附有一組素描，以說明某些重要鏡頭的構圖。此外，在另一本附帶的素描簿子裡，他用水墨線描來解說一些重要場景的布局。（*Satyajit Ray*後來將他的劇本和素描簿捐贈給巴黎的法蘭西電影學院。）

*Ray*接頭的那班影片發行商從來未曾見過這樣詳細的電影腳本，也未曾見到過這樣週到的製片計劃。他們大多數不曉得應該怎樣處理這些資料。這些資料看起來很令人醒目，然而也好像無關宏旨。他們殷切的想要知道一些簡單的事。那些明星將被延用？甚麼人撰寫插曲？舞蹈在那一段戲中出現？當*Ray*解釋說他心目中的這部影片是完全與衆不同時，他們大多數人都認為這是個穩當的投資。有超過三十個影片發行商回答：「不行。」

有些情形中，「不行」的回覆也不是完全絕對的。在歐羅拉電影公司（這間公司四十年之前是以蓬帳戲起家的），董事經理 *Ajit Bose* 對這位挾著有生動插圖的劇本，身材高大的訪客大感興趣。*Bose* 說他對這部電影劇本有信心，歐羅拉願意投資攝製這部影片。當然，影片必須由一位歐羅拉選定的專業導演來執導。對於一名完全沒有任何電影榮績的年輕人，這樣的條件或許不算太不尋常。然而對於*Ray*來說，這個條件根本不必提。

有些人給他忠告。他們指出他拍攝外景的計劃是不切實際的，說是他心目中要求的一切效果都可以在攝影棚裏獲取得到。一九五二、五三年的印度電影界中，差不多一切都是在攝影棚中做成的。對於許多人來說，*Ray*所想望的東西，無異於回返到默片時代。那時的印度電影界相信攝

影棚的技術可以製作差不多任何效果。有幾回*Ray*被激動得為自己的計劃作熱烈激昂的辯護。當有人告訴他說那一場雨景根本不能在雨中拍攝，而需要一間設備完善的攝影棚時，他提了一架十六毫米 *Bolex* 攝影機跑到季候風雨中去試拍了一段戲。

一天他終於找到飾演老姑母的適當人選。她是一個牙齒脫光了的母夜叉，從前一度是位俊美而受歡迎的舞台演員。她的舞台事業在很久以前就因腦膜炎而結束了。這時她身體已完全駛了，每天靠吞食一些鴉片屎捱過日子。她願意在影片中扮演那老姑母，只要那些昂貴的鴉片能源源而來。她以顫動然而固執的聲調問*Ray*：「你能每天付給我二十盧比嗎？」*Ray*回答說他一定辦到。

找到了她之後，他不敢再拖延攝製工作。他糾集了他的攝製工作隊。把他從廣告公司所賺到的錢（以印度的水準而言，可說是相當可觀的）悉數投注在週末和假日時進行的攝製工作上。為了彌補經費的不足，他將他的美術書籍和唱片都賣掉了。在幾個月之內，差不多二萬盧比的他個人的積蓄都花在攝製工作上了。然而影片的攝製工作只能算是開始吧了。

一位影片發行商在看了已經拍成的底片之後，決定冒險投資。他們也簽訂了發行合同。於是二筆二萬盧比的錢就拿到手來繼續拍片工作。幾個星期之後這位影片發行商再看看成績，於是改變了主意。他就退出，而攝製工作又告停頓下來。

在這運氣時時衰的數月之間，美國導演 *John Huston*來到加爾各答，同加爾各答電影協會的成員會晤，與*Ray*交談，也看了 *Pather Panchali* 的部分拷貝。他的熱心帶來了新的希望和信念，也造成其他的影响。*John Huston*同 *Monroe Wheeler*談起這部影片，後者那些正代表紐約現代美術博物館到印度來策劃一項印度藝術的展覽。這引起 *Wheeler* 的興趣。

這個時候，*Ray*在絕境之中向西孟加拉省政府尋求資助以完成 *Pather Panchali*。以前從未有過這類省政府津貼的先例。但是一些官員聽到那位紐約博物館高級職員的興趣，這一點可能影响到省政府最高層的最後決定。這部影片於是變成了該省的事業，在它的宣傳局長的管轄之下。西孟加拉省挪出二十萬盧比以完成這部影片。該省成為它的擁有者，而且可稱為這部影片的「製片人」，雖然它的參與純粹是在資金方面。

拍片工作重又認真的展開。由於*Ray*仍在 *Keyner* 廣告公司任職，所以進展很緩慢。

一九五四年，這部影片在開拍二年之後將近完成時，紐約現代美術博物館邀約將此影片在它的印度藝術展覽期間舉行首映。由於時間急迫，完成這影片的工作盡了最大的精力。專注的剪輯工作日以繼夜的進行。Ravi Shanker 在數小時之內譜成他的傑出的樂章。配樂和錄音的工作寅夜進行。影片卷筒從沖洗室中奔波進出。最後當Satyajit Ray帶了完成的影片的卷筒到汛美航空公司加爾各答空運辦事處，在櫃台前等候時，他竟倚靠在他的包裏睡着了。

在現代美術博物館舉行的首映產生了一些深遠的影響。那位把日本影片輸入美國而大為成功的Edward Harrison 當時沒有出席首映，但是他聽到這影片的事，數天後安排為他作私下放映。於是Harrison日後成為Pather Panchali以及其他Satyajit Ray影片在美國的發行人。這樁交易是遠在該片在印度本土放映之前就商妥了。

西孟加拉州，作為這部影片名義上的製片人，將此片的印度發行權交給歐羅拉影片公司。這部孟加拉語影片於是一九五六年初在加爾各答三家電影院同時開映。它的進度很慢，許多觀眾開始時感覺迷惑。以後它終於獲得了觀眾的喜愛，戲院始終滿場的在加爾各答上映了十三個星期。在孟加拉的市場上，Ray算是取得大捷。在孟加拉鄉村地區，該片也同樣成功，只是規模較小。它在許多小鎮電影院裡都上映兩個星期。

有一點必須記住的是，在印度和巴基斯坦分治以後，一部孟加拉語影片在印度只有全人口十分一的市場。在印度，一部孟加拉語影片，即使是很受歡迎的片子，只能在西孟加拉的影院映出。在這之後，它在印度的生命算是完結了。它可能輸出到巴基斯坦，但是這個市場日漸縮小，利潤也日薄。在印度本土，一部不尋常的孟加拉語影片可能在新德里、孟買或馬德拉斯這些大城市中的影院為各該地的孟加拉人社會放映特別星期日早場。但是此類早場只具聲譽意義，收入不多。影片都是絕少有改錄成其他印度語言的。一部票房紀錄大成功的影片可能引致另一部其他語言的雙胞影片的產生，然而Pather Panchali 的孟加拉背景是如此強烈以至這種投機行為根本無利可圖。而幻燈字幕也不實際，因為印度人的識字率很低。

據此，Pather Panchali 在說孟加拉語的印度人社會中大受歡迎之後，它在印度的命運大致算是完了。印度的其他人民可能完全不會認識這部影片或Satyajit Ray本人——如果沒有康城電影節的話。

在康城，西孟加拉派來參加的由一名無名小卒執導的這部影片開始時根本不受電影節主持人的注意。它被安排在上午放映，這意味着能看到這部影片的人不多，而那時辰有些評判員還在睡覺。那些被認為「重要」的影片則被分配在傍晚或是夜間放映。但是有一群人（包括Edward Harrison 在內）却是看過Pather Panchali，而認為它是屬於「重要」影片之一。經過一場激烈的幕後交涉之後，Pather Panchali 終於被重新安排在下午放映，緊接在一部黑澤明影片後頭。但是日本代表團已經安排好在黑澤明影片之後舉行一盛大的饑會，於是一些評判員屆時又去參加這個重要的社交集會。翌日，法國影評家Andre Bazin 在報章上斥責這些集會是電影節的「耻辱」，他的抗議迫使當事人重新放映Pather Panchali。那班評判員終於全部糾集齊了，他們對這部印度影片驚美不置，而選它為該屆電影節的「最佳人類記錄片」。往後Pather Panchali 就榮獲一系列的獎賞，使它名揚數大洲，而Satyajit Ray也被列入全世界偉大導演之林，同時也發動了往後一系列卓越的Ray 影片的生產——Aparajito (不敗者) 1957 ; Jalsaghar (音樂室) 1958 ; Parashpatar (試金石) 1958 ; Apu Sansar (阿布的世界) 1959 ; Devi (女神) 1960 ; Teen Kanya (三女兒) 1961 ; Rabindranath Tagore (泰戈爾) 1961 ; Kanchanjanga 1962 ; Abhijan (征旅) 1962 。

除了以多種語言錄音的「泰戈爾」之外，這些影片都全是孟加拉語的，所以只有孟加拉人才能以母語來體驗欣賞它們。雖然由於他在國際影壇的聲望而使Ray的名字在印度本土有口皆碑，他的影片很不幸的却完全不能通達那些只能講 Hindi , Telugu , Tamil , Marathi , Gujarati , Kannada , Malayalam , Assamese , Oriya , Kashmiri 或其他方言的印度人民。成名數年之後，一些在新德里、孟買、馬德拉斯的電影院有時會在晚間上映Ray的片子，採取「三部曲影片節」或「Satyajit Ray 電影節」的形式。然而，由於它們實際上正是一種外語節目，因此所吸引的是一些特別的比較專門的觀眾，與世界各地的藝術電影的觀眾無異。在孟買，Pather Panchali 上映時附有Hindi文字幕，Apu Sansar 上映時有英文字幕——這是在印度使用字幕的極少數例子之二個。大體而言，Satyajit Ray 一直是個孟加拉語的電影作者。從某種意味言，這是一種限制；從另一角度言，則是他日益增重的藝術地位的關鍵。

從Pather Panchali 在印度的孟加拉語影片市場的成功，西孟加拉省政府賺回了雙倍於它的

二十萬盧比投資的利潤。此外，在該片發行的首五年之內，它在國外市場取得下列的收入：

美國 251230盧比  
中國（人民共和國） 40000盧比

德國、法國、奧地利

英國 18642盧比

波蘭 25000盧比

泰國 13337盧比

錫蘭 11880盧比

墨西哥 6612盧比

荷蘭 2700盧比

總數 1006盧比

這個數目，加上印度發行網的收入，該省政府的所得在這些年中達到了八十萬盧比之譜。而收入還在不斷增加之中。

Pather Panchali 在藝術和經濟兩方面的成功，具有許多令人驚異的因素。導演其首部影片的Satyajit Ray決定不要聘用印度電影界的任何有地位的攝影師。他覺得這班人在印度電影的構圖格式中沈溺太久，所以轉而任用一位頗受稱許的靜片攝影師Subrata Mitra來合作攝製其首部影片。可以說，Pather Panchali完全是由新人編劇、執導和攝影完成的。

與Mitra的任用相似的，是Ravi Shanker的撰曲和演奏。他原是個名噪一時的音樂家，但却與電影音樂無涉。在演出者之中，擁有演戲經驗的只有那老姑母、父親、鄰居富婆和教師。其餘的演出者全都沒有任何演戲經驗。

一些有製作電影經驗的技術人員被包攬來合作。這包括剪輯師和美術指導，後者的貢獻相當重要。雖然外景是在離加爾各答十餘里的地方拍攝，大部分的內景却是在加爾各答的攝影棚裡攝成，而內景的設計和建造均需與外景相配稱。Ray因此在某些方面不得不改變他原來的攝製計劃，但絕不容影響其最終效果。無論在景物的結構和光線方面，都絕對不許有絲毫「攝影棚素質」

他們以相當簡單的工具來攝製，然而他們在技術上的創造性却是無窮的。為要避免「油滑」的光線效果，他們主要依賴「反射光線」的方法，將燈光集中在一個大反射板上。Ray往後一直喜用這方法。

Pather Panchali中有一段戲，映出劇中少女Durga 在森林中狂奔。整段戲中，我們都看到她的鏡頭，焦點集中，彷若攝影機始終跟隨在她身邊一樣。這種效果，通常都可以「軌道攝影」獲取，即是將攝影機裝架在與奔跑的女孩平行的軌道上拍攝。可是Pather Panchali的攝影隊沒有這些配備。實際上這段戲完全是用一個固定的攝影機拍攝的。那女孩在林中繞着攝影機跑一圈，而攝影機用望遠攝影鏡頭瞄準她平行移動拍攝。她在林中奔跑的路線是由一條以攝影機為圓心的線索預先劃定，以取得盡善盡美的攝影焦點。跑線一週，其始終皆在同一地點。攝得的效果比任何「軌道攝影」都更清晰。

Pather Panchali 大部分是在拍攝後才作影聲調協的，現場錄取的對話並沒有用在影片最後檢定的聲帶拷貝上，而只作為錄音時的指南。錄音是在受控制的音響狀態下進行的。在這方面Ray是沿用意大利新現實主義導演的方法。

Satyajit Ray的重用新入門的藝人和技師，在某種意味上是對印度電影業及其佔優勢的製作原則的抗拒和擯棄。印度電影業的領袖們一般上都將印度影片未能在西方市場贏得承認一層歸咎於技術之不濟。他們偶而遠征好萊塢去考察以學習新技術。他們對所見的新器材配備只能有目瞪口呆的份。他們盡其所能抄襲好萊塢技倆。他們即使有更大的技術資源，其成就又如何？一位印度電影製作者終於在西方獲得成功，但却不是依賴完備的器材或龐大的資金。雖然這位成功者對技術的精確持有恰當的尊重，然而他的勝利却是靠其他的優點獲得：最主要的，還是他處理影片內容的骨氣和個性。

Ray的勝利在電影業和政府之中激起了不同的反應。電影業為Satyajit Ray的成功歡呼。但是有一股不悅的暗流，尤其是在孟買和馬德拉斯，却是很明顯的。在這些電影中心，習以聽到的話是，Ray的影片固然在「藝術上」是可觀，然而孟買影片（或是馬德拉斯影片）在「技術上」較佳。歐洲和美國一般認為Ray影片在技術和藝術兩方面均屬佳構的証據是不受歡迎的。此外，

對於一部為許多私人投資家所拒絕而結果由一省政府資助而大告成功的影片，不無狼狽難為情之感。

在中央政府方面，官方的慶頌也同時埋伏着反感的暗流。當然，對於Ray「將印度納入國際電影業之林」，不無愉悅之情。他還因此獲頒一總統獎及其他榮譽。但是Pather Panchali的成功對於一些人却正好說明中央政府的電影政策缺乏遠見。一九五四年，在經過三年的緘默之後，政府將「電影調查委員會」所建議創辦一間「電影投資企業」的計劃擱置起來。中央政府認為該計劃在經濟方面行不通。而在一個省政府却以這樣戲劇性的方式為這計劃背後的宗旨作了鼓吹。它說明了政府的資助如果輔以一套開明的價值觀念，是可以使電影製作者們不受電影業當前通行的陳腐方式所約束，而大展其身手的。西孟加拉省政府且更證明了這類政府投資並不一定會虧蝕，甚且可能贏利。無怪乎中央政府現在對該計劃的可行性改變了看法。一九五七年，印度中央政府的宣傳與廣播部宣佈謂（彷彿這是個新建議似的）政府計劃「設立一家電影投資企業公司以貸款方式來協助電影製作者。」該政府企業公司在一九五九年獲國會批准後，於一九六〇年開始營業，距離「電影調查委員會」建議已是八年，而距另一個較早的「印度電影委員會」同類的建議則有卅二年。西孟加拉省的成功看來與這項行動不無鞭策作用。

當中央政府在表面上對Pather Panchali的成功表示欣慰的同時，一些高級官員似乎對該片及其國外的發行事宜大皺眉頭。他們反對這影片刻畫印度的赤貧景象，以為這會損害印度在國際上的形象。雖然這種見解在所以政府關於Pather Panchali的決策上沒有反映出來，但是這種態度的持久可以從許多事態發展中看出來。一九五六九月的「印度電影」雜誌作如是報道：

「印度政府發通告指令任何省政府在派送任何影片（不論是故事片或是記錄片）往全國放映之前，該省政府務須先獲得外交部有關該片適宜於國外宣傳之許可。」

近項一省政府與國外發行商直接排為其影片作此類放映，而僭越國外宣傳署之職權。」

B M P A 「孟加拉電影協會」會刊提供了額外的資料：

「有人指出最近一部影片由某省政府與國外發行商直接安排送往國外放映，印度駐外使節所收集到有關該影片放映之報告顯示它在對外宣傳方面之不適宜。」

政府發言人沒有証實上述行動都是針對Pather Panchali而發，然而也沒有指出該影片片名

。一九五九年，中央電影檢查委員會公佈增加它認為應受統制的影片內容。增加的項目包括了所謂「令人發嘔的赤貧情景。」電影業的發言人譴責這是「對自由創造的電影藝術之進一步的束縛。」這一次政府發言人也沒有指明是那一部或那一些影片促成這新條例的產生。對於Pather Panchali及其續作的愛慕者們，用如此下格的語言來談論這些為此洋溢着溫情、人性和達觀的影片，簡直是不可想像的事，然而很明顯的，中央政府中有些人正是這樣來看待這些影片。

我們或許可以不去理會這種錯失，因為更重要的事實是，Satyajit Ray以Pather Panchali榮獲了各式各樣的勝利。他為印度電影在國際上爭得了一席地。國際性電影節的觀眾此後懂得爭取觀賞印度作品，而Satyajit Ray後來的影片並不辜負這些熱忱和興趣。Ray在五十年代後期和六十年代早期獲得的許多榮譽獎使他常在國際視聽之中，其受注意的程度只有瑞典的Ingmar Bergman才能企及。在電影史籍中，有關印度的篇幅從寥寥數行開始擴大到數頁之長。

在印度本土，Ray的成功勢將帶來深遠的影響，雖然其成果不是一朝一夕可估量到的。其中一項事態發展是中央政府加入投資製片，這一步驟可能朝向幾個方向發展。

另一方面，由一省政府投資的Pather Panchali已經在私營電影業中產生了某衝激作用。雖然許多陳套還是固守陣地，但是電影作者們開始能找到一些對新嘗試不太却步的投資者、發行人和放映商。在這方面加爾各答先開風氣——因為它最殷切需要面對變革的挑戰。在這邊，這種變革為一些有希望的新導演群提供了機會。其中一位是Asit Sen，他是個商業攝影家，他的首部故事片Chalalal（行動）在Pather Panchali之後一年面世。這部影片全由它的合作者投資，以七萬盧比拍成，即無明星也無歌舞，然而成功得足以使他找到後臺老闆以續拍其他的片子。另一位是apan Sinha，加爾各答電影協會的成員，他的Kabuliwala（Kabul商人，一九五六年發行）和Kudita Pasan（飢餓的石頭，一九六〇年發行）都是由泰戈爾小說改編的。他這兩部片子，以及一九六一年發行的Hansuli Banker Upakatha（河灘的民間故事），都相當成功。還有一位是Rajen Tarafdar，他的實地拍攝的描寫河上漁夫生涯的片子Ganga（恆河）在一九六一年的威尼斯電影節放映，被稱許為「雄渾的表現實生活。」若在數年之前，它根本無從攝製和發行。

對Ray本人，電影業的態度的改變也是很明顯的。那班對他的Pather Panchali裹足不前的

投資者已經願意提供資金讓他拍他的那些續作。歐羅拉影片公司，開始時準備依據它訂定的條件投資拍 *Pather Panchali*，此時已經願意出資在 Ray 執導和控制下拍它的續作 *Aparajito*。他的後來的故事片也都有其他的投資人。

在 *Pather Panchali* 或 *Aparajito* 中，沒有任何跡象向觀眾透露 Ray 在後來的故事片中將會展示如此多姿多彩的藝術類型。這首二部片子叫觀眾所預期的是更多類似格調的片子。Ray 聲言他決心繼續在孟加拉攝製以孟加拉生活、文化為背景的片子，這更加強了觀眾的那種期待。然而，甚至是在繼續探索其故土背景的同時，Ray 已經表現出在情調、技巧、手法和興味各方面的豐富多樣化。在這一層他是步武其父親和祖父，同時也令人追懷其業師泰戈爾。

在 *Aparajito* 之後，而在拍攝 *Apu Sansar*（這是以 *Pather Panchali* 開始的三部曲的結尾）之前，Ray 拍了兩部片子，*Jalsaghar* 和 *Parashpatar*，都是在一九五八年發行的。這二部片子的前者對 Ray 本人來說，在某方面是失望的，雖然在孟加拉市場上也表現不俗。它在莫斯科電影節獲得最佳音樂獎。後者 *Parashpatar*，則代表了其風格的完全改觀。它是喜劇和幻想故事的揉合，述近諷刺格調。它在加爾各答頗受歡迎，然而鄉村的觀眾却不得要領。它涵容的幽默是翻譯不來的，只有那些老成世故的孟加拉人才能領會。所以它在西孟加拉以外地區差不多沒有映出。它可能是唯一使投資者吃虧的 Ray 影片。接在此片後的就是一九五九年發行的 *Apu Sansar*。這部影片在加爾各答和整個孟加拉非常吃香，也是在孟買戲院正常映出的唯一 Ray 片子，但須附英文字幕。

它在三部曲中的地位頗不尋常。影片 *Pather Panchali* 和 *Aparajito* 都是根據 Banerji 的長篇小說改編而成的，但是 *Apu Sansar* 却不是。雖然這第三部片子是根據那長篇小說的情節的脈絡發展而來，它的故事大部分是 Ray 自撰的。在完成了 *Aparajito* 之後，他覺得就這樣將那些角色捨棄頗為不滿意，所以第三部片子的念頭開始蠢動在他腦裡。在一九五七年威尼斯電影節，他的 *Aparajito* 獲得首獎聖馬克金獅獎時，Ray 宣佈他將拍第三部片來殿後。既然已經許諾，他就開始專心的從事，電影劇本很快就有雛型。

*Apu Sansar* 在很多方面對 *Satyajit Ray* 都是個轉捩點。在印度 *Aparajito* 面世時聲譽非常動搖。在孟加拉，它也比 *Pather Panchali* 表現較差，它使 Ray 的前途不很樂觀。威尼斯的獎賜在

某種意味拯救了這部看來失敗定了的片子。但是 *Apu Sansar* 却是一部非常吃香的片子，遠較 *Pather Panchali* 成功，而使 Ray 重新站穩腳跟。它同時也使他在後來更有信心採用自己的材料。

*Pather Panchali* 部曲中的每一部片子都各有其特別的愛慕者和苛評者。*Apu Sansar*，可謂一塊精緻的美玉，被許多人稱道為這三影片中最佳的一部。其他人則將其較大的成功歸功於它的比 *Pather Panchali* 和 *Aparajito* 都較俗套的故事情節。此外還其一種感覺，以為 *Apu Sansar* 未能將第一部片子所渲染的那種歷史感加以發揚。這首二部影片都各存駐在印度大時代的某一特定階段。*Pather Panchali* 隱示古老的農村文明的解體。*Aparajito* 則描繪建立新的城市生活的努力。*Apu Sansar* 却是在一盡善盡美的愛情故事中刻畫其年輕男主角，顯得是在遠避社會歷史。

它的時代感較淡，因此使許多特別欽慕 *Pather Panchali* 和 *Aparajito* 的人都感到失望。

在一九六〇年發行的 *Devi* 中，Ray 再次敘述過往不久的孟加拉的故事，但其意旨却是頗為不同。*Devi* 是根據一篇他所耽愛的短篇小說改編，它是一個引人爭論的問題劇，追隨易卜生的傳統，緊奏的結構而成。它的主題是迷信。它觸怒了許多教條主義興都教徒。許多國際電影節當局致予宣傳與廣播部特別要求選派 *Devi* 參加放映的函件都被置之不理。Ray 本人作同樣要求的函件也遭受到相同的命運。對於許許多多的非印度人觀眾，*Devi* 所攻擊的那套信仰和傳統是那麼奇特，致使他們無從理解這部影片何以如此引人爭議。然而對於許多年輕一輩的印度人，它却是 Ray 影片中最令人感奮和最具挑戰的一部。

在一九六一年發行的 *Teen Kanya* 中，Ray 探索又一種藝術格調。這部影片是配合紀念泰戈爾百年生辰而攝製，根據三篇泰戈爾短篇小說改編的。每個故事都以一個少女為中心人物，但是三篇故事在情調上各異其趣。故事背景仍是過往不久的孟加拉，這三個小故事很顯然的與 *Pather Panchali* 三部曲有着迥然不同的節奏。*Pather Panchali* 是以潮汐似的緩慢而強勁的沖激流動，而 *Teen Kanya* 的故事則有如快珠落玉盤，與泰戈爾原作那種迅速輕快的節奏相彷彿。每個情節都是圓熟巧妙、纖細、飛快、恰到好處。以前有許多印度電影製作者會作過將泰戈爾的故事改編的嘗試。大多數是弄巧成拙，有些雖然有其成功的地方，但却離原作的簡潔精練遠甚。*Teen Kanya* 却輝煌的將泰戈爾的節奏重現在電影形式上。（*Teen Kanya* 片長三小時，在英語世界上

映時改題爲「二女兒」其中一個故事，頗獲佳評的恐怖戲，則被剔除了。)

當 Ray 以其 *Teen Kanya* 泰戈爾致敬的同時，政府的電影組委託他攝製一部泰戈爾生平的記錄片，以爲電影院發行及其他用途。其成果是一九六一年發行，二種形式的 *Rabindranath Tagore*。一部是以十三個官方語言錄音的二十分鐘的短片，這是作爲影院中強制放映之用的；另一部是一小時長的片子，主要是用在電影組的放映室、電影節、國外大使館電影節目，及其他類似的場合。原本英文拷貝是由 Ray 本人作優美的引述。該影片利用舊照片和舊電影底片，加插某些情節的做演，以出色的技術組合而成。爲了攝製這部片子，Ray 在和平鄉國際大學消磨了幾個月，研究舊照片和其他文物，並且遠赴巴黎去訪求那些具歷史價值的百代和 Gaumont 底片。

在完成了紀念泰戈爾的那些片子之後，Ray 首次拍製彩色電影，開始製作伊士曼彩色的 *Kanchanjangha*。這部一九六二年發行的影片在喜馬拉亞山中的大吉嶺拍攝外景。Ray 不但執導，也自己負責編劇。他還自己作曲配樂，設計片頭。這部現代背景的片子描述一個在大吉嶺度假的富裕家庭，瀕臨於破裂的邊緣。爲父者是個自以爲是的大生意人，他認爲在英國人治下的生活較好。在這部片子裡，Satyajit Ray 第一次把當代的社會課題作戲劇化的處理。他也是第一次製成一部時間和地點完全融合的影片：實際的時間差不多與銀幕上的時間一致。它以山霧，陰影和突變的光線納入劇情中，給觀眾予沉重的衝擊，而立刻產生了一系列社會與美學上的爭端。就像前此許多次的情形一樣，Ray 作出與他上部作品迥然不同的東西，而令許多觀眾不知所措，致有追趕不上的感覺。

現在 Ray 又開始另一項新的製作，*Abhijan*。這部影片比較 Satyajit Ray 以前的影片都更依賴動作而少依賴對話來拓展劇情。同時他也第一次聘用一位明星——使印度觀眾更驚異的是，一位孟買明星，Waheeda Rehman。她飾演的角色是講興地語的女主角，這部片子大部分是說孟加拉語的，有些場合却是說興地語的。這樣的交插爲 Ray 提供機會，使能製作興地和孟加拉二種拷貝而只須做少量的翻譯錄音。它可說是 Satyajit Ray 進軍廣大的興地語市場的第一步。

一九六二年五月，秀麗的 Waheeda Rehman 從孟買啓程前往加爾各答，在 Satyajit Ray 執導下作十六天的拍片工作。她的行程不可避免的引起很大的興趣和議論。當她回來時，受到影業報刊的訪問，無微不至的詢問關於這位半神話似的孟加拉導演的事。Waheeda Rehman 的談話

不但照明了 Ray 的氣質，也揭露了孟買的真相。對她來說，在加爾各答的逗留是個很大的啓示，但不只是由於加爾各答與她這個孟買明星的過去經驗大不相同。主要是因爲，在 Satyajit Ray 執導下，她有生以來首次一連數星期只專心拍攝一部影片。她說，在一段時間內集中精力只拍一部片子對她是個不平凡的經驗，獲致她前所未見的專心一志，這使她非意心滿意足。

至於 Ray 其人呢，她覺得他無疑的是個天才。據報道，她解釋說：「Satyajit Ray 與其他導演之間最顯著的不同點是，其他的導演是斷斷續續的寫作電影腳本，根據該影片的一般進展而作增刪，而 Ray 却是在第一天抵達拍攝現場時就有完整的腳本了。」她發現到 Ray 「對他的作品非常有把握和明確。」

完成了 *Abhijan*，Ray 的電影藝術生涯也就滿了十年。他此時已經在世界電影史上佔得一席地。然而他在印度電影界所扮演的角色使他面對諸多難題，其中大多數與加爾各答電影業息息相關。

一九六二年一月，消息傳來，巴基斯坦決定實行它的一個電影調查委員會的建議，禁止輸入「一切印度或巴基斯坦語、有聲或無聲的影片，以及任何描繪印度或巴基斯坦生活方式的影片。」印度影片輸往巴基斯坦的數額本已逐漸縮小，這項有效爲期五年的禁令使之完全終止。只是孟加拉本土製作的加爾各答電影製作者們現在不得不認清現實，即在可預見的將來，他們的產品的市場只有少於印度全人口的十巴仙。他們生計來源即如此，就得生活在困乏之中。Satyajit Ray 曾將當時的經濟情況作如下扼要的陳述：如果一部孟加拉影片耗資十五萬盧比，十部之中有九部是不會賺回其成本的。「一部興地語影片當得起投資六倍於此數，尚且可以預料贏利。」

加爾各答電影業能否立足在這個縮小的市場上繼續作爲印度電影業的一重要分子呢？與孟買和馬德拉斯比較，它的設備已呈現衰敗的現象。馬德拉斯則於近年才逐漸崛起，成爲一重要電影製作中心，以其現代化，有效率的攝影場和技術室著稱。然而，在加爾各答，「攝影場設備不齊全，技術室的工作常出毛病，每一個製作部門都普遍呈現遺忘沒落的景象。」

爲了要生存，加爾各答就須得開拓其他的市場。對於個別的製片人而言，這或許就意味着他必須製作兩種語言拷貝的影片，一如從前「新電影院公司」所出產的在印度各地都叫座的那類。 Satyajit Ray 的 *Abhijan* 隱示他可能探索這條路線。但是他將會小心從事，決心根據自己的藝術

宗旨，而不是單純的市場因素，來攝製影片。

但是在興地語市場之外，還有國際市場。Satyajit Ray崛起之後，任何印度製片人，不論是在加爾各答、孟買或馬德拉斯，都不可避免的會意識到這個市場的存在。Pather Panchali提示了這種可能性，而其遠景顯然比之更大。分析外國市場的潛能成為製片家的重要工作，而不只製片家如此。那班殷切的關注外匯收入和國際收支平衡的政府官員開始將影片看作在外匯收入門爭中的一項重要貨物。印度影片一向在南亞和東南非洲有着一些微小的市場。獨立以後，它們開始滲透其他的市場，包括蘇聯在內，有時還大有斬獲。而現在又可以作其美夢，在美國可賺美金，在西歐可增加英鎊收付平衡了。一九五八年成立的一個官商合組的出口促進委員會，以及其一項頗具野心的出口促進計劃，其背後是自有其強有力的因素，不只與印度影片製作人的財政難題有關，且關係印度全國經濟。

一九五八年，在「普遍遺乏的氣氛中」的加爾各答工作的Satyajit Ray，在談論國際市場時這麼說：

「至於國外的觀眾，他們看來最能協助解決我們的財政難題，但是我們的途徑必須細心而光明正大。我們沒有理由不利用外國人對於東方的好奇心來牟利自存。但是這不是我們要曲意去滿足他們對於偽異國情調的嗜愛。雖然要維持一些神話比諸推翻它們是比較容易，而且（從電影的角度來說）也比較有利可圖，但是有許多關於吾國與吾民的觀點和見解是必須加以摧毀的。」

有一些觀察家不能瞭解，何以像Satyajit Ray這樣一個能够在世界任何地方製片的導演，選擇繼續留在孟加拉拍攝孟加拉語影片。在一九五八年，他嘗寫道，他「感覺有道義與藝術上的責任，製作根源於吾省本土的電影。」其理由是很明顯的。這樣的限制其實並非甚麼限制。在一個他熟稔的地區裡製片，使他有牢固的立足點，以及一種自由的感覺。Ray在孟加拉尋得一個世界，並且將它展示給我們。一切普遍性的東西都是通過地道性的東西演化而來。我們得以在他的影片中尋找到一種與全人類的親切感，正是因為它們忠實的反映出地球的一個小角落。

Satyajit Ray是個碩長的人，有豐厚的低音腔，通常舉止很文靜，對於任何他感興趣的事物他却可以非常專心而詳盡的談論。他家居樸素，與另一位孟加拉鄉土電影導演Debaki Bose是近鄰。家庭中設備簡樸，但是視野相當寥廓。Satyajit Ray的書架上擺滿來自世界各地的書刊。他

一直維持對許多門藝術的喜愛。他是個有修養的畫家，音樂家、作家，發揚着其他的多才藝的世界公民的傳統。

他的多樣的才華以及他的諒解使他能够成功的將一群有才藝的同道合作者們維繫在一起。從Pather Panchali和Abhijan，他的工作隊伍差不多是同一群人。這種持續性並不是依靠合同或固定的組織來維繫。他的同道們簡單的就是一而再的等待着Satyajit Ray準備好開拍下一部片子。他很快的在一部影片完成後就接拍另一部新作，一部分原因就是他對他們有一種責任感。任何時候他的手頭都有數椿籌劃程度不同的攝製計劃。改編小說的電影權益的談商時時都在與作家和代理人進行。一些沒有著作權的古典作品也被改編為電影劇本，只是暫擱一邊。Satyajit Ray的下一步是甚麼呢？——這個問題的答案經常都是：「有許多可能性。」

在Pather Panchali之後，Ray辭去Keymer廣告公司的職位，放棄掉許多人認為的「肥缺」。據報道他曾簡單的解釋說他「不能侍奉兩個主人。」

在Ray完成了十年電影工作的一九六二年，他的藝術同道們都肯定的認為他不過是剛剛開始而已。

採自「Indian Film」

一九六三年哥倫比亞大學出版社初版

# 走馬看花話李行

雅  
蒙

## 李行作品年表：

- 1963：街頭巷尾  
1963：蚵女  
(李嘉合導)  
1964：養鴨八家  
1964：婉君表妹  
1965：啞女情深  
1965：貞節牌坊  
(易名春潮)  
1966：還我河山  
(易名英雄烈女，李嘉，  
白景瑞合導)  
1966：日出日落  
1967：路  
1968：玉觀音  
1968：情人的眼淚  
1969：群星會  
1969：哀  
1970：母與女  
1970：愛情一二三  
1971：秋決  
1972：風從那裏來  
拍攝中：鮮花開滿阿里  
山

計劃中：彩雲飛，海鷗  
飛處，我到海邊送夕陽  
'女學生'。

看了上述列出的李行作品年表，那麼除非舉行一個李行電影作品欣賞週，要細說李行是不大可能的，至少對我這個記憶甚差的人，是如此說法。

而要舉行一個李行電影作品欣賞週，也是不可能的。雖然說比起十年前，華語片導演的地位，在觀眾心目中已是逐漸提高，但與超級明星的受崇拜，還是不可同日而語。李行只是一個導演，他不是林黛，也不是樂蒂，即使李行今天採取「永遠美麗」的方式，他至多只有幾篇悼念的文章，他還是不甚可能有電影週。

從一九六三年的初次執導華語片到一九七二年已升至大導演的地位，李行已渡過了整整十年的導演生涯。

從商業賣座着眼，李行在這十年中是有甘有苦。但他的電影技巧倒是一帆風順逐步穩進，同時從其作品一貫的倫理觀念看來，李行對於他的這個「理想」倒是相當堅持，在衆多的華片導演中，李行可以說是唯一能堅持他自己的藝術良心的。李翰祥初期也是，但路遙知馬力，再吃回頭草的今日已不是了。胡金銓拍片太少，要言他是尙嫌過早了些。

李行在這十年中，拍攝好的影片一共有十七部，這個數目比起張徹的一年四部或五部是太過瞠乎其後，但比起胡金銓的三年一套「俠女」算是比下有餘。

但是李行本身在香港說，「養鴨人家」是他的第一個創作，爲了尊重他，在這篇「走馬看花」中只好略去了「街頭巷尾」與「蚵女」，而「蚵女」在我印象中，比起「養鴨人家」來，才是更「健康」的「寫實」片，「街頭巷尾」是相實寫實，但不大「健康」，這是因爲暴露出社會的某些黑暗而言。

在李行這些作品中，從公映過的「街頭巷尾」到「秋決」，我是全部都看過，只除了「母與女」。這對我來說，未嘗是件遺憾，倒不是因爲「母與女」在李行作品中是最好的一部，而是因爲「母與女」與「愛情123」一般，是李行立意要拍的商業娛樂片子，也是因爲這兩部片才導致了李行的感慨，從而引出了他自稱是對十年導演生涯交代的作品——秋決。

過去的時間就是命運，這是我對李行導演生涯的看法。從一九六三年到一九六五年，應該是李行最「意氣風發」的日子了。「蚵女」使台灣第一次在亞洲電影節中獲得最佳影片獎，下來的「養鴨人家」、「婉君表妹」和「啞女情深」賣座不俗，按李行自己的話說，他以爲自己很紅啦



，他拒絕了其他製片商的劇本，他要拍自己的。而在我們來說，李行應該慶幸自己這一點自以爲很紅的勇氣，拍成了最好評的「貞節牌坊」，在我個人來說，我認爲此片才真正是李行十年導演生涯的代表作，它甚至比「秋決」還好，至少在在電影感來說，「貞節牌坊」的感染力是步步進迫，「秋決」在這一點顯得薄弱而矯情，反而沒有「貞節牌坊」的自然與樸實。

可是，我又相信，李行後來的「日出日落」、「路」、「玉觀音」（得亞洲影展最佳影片獎）等片的賣座一塌糊塗，對於他要拍一部自己的片子「秋決」時，有沒有下意識的影響？就如李翰祥拍「樂」，本是非常完整，竟來一副「爲善最樂」來討好獻媚觀眾，把整個格調破壞無遺一般。所以我懷疑李行在受了「賣座奇慘」的重重打擊後，在拍「秋決」時，他能不能像拍「貞節牌坊」時那麼有信心？那麼瀟洒自如？我相信他拍「秋決」時，他還是戰戰兢兢的，觀眾的「陰影壓力」還是時不時侵襲他的，所以「秋決」還是沒有像「貞節牌坊」那麼的具咆哮力，更能代表李行個人的作品。

也許是「秋決」在李行理想中是比「貞節牌坊」更好，但事實上「秋決」給我們捉襟見肘的感受，兩不討好，這大概是李行始料未及的。

李行的第一部創作「養鴨人家」，是響應台灣中影公司龔弘提出的「健康寫實」的第一部試驗作品，至於這部作品是不是真的寫實或是真的健康，那就因人而異了，因爲寫實未必真的健康，它會把這個社會的病態都反映出來，而健康的影片可能就是自欺欺人了。撇開此片的「政治宣傳」副作用不說，「養鴨人家」由於風格清新，的確是大受好評的，李行也因此有一個好的開始。

但是，可能由於李行是出身書香門第，殘餘的封建色彩在他成長過程中還或有多少影響，至少我們可以從他的影片看出李行是「典型的現代中國人」，他必然是反封建，可是封建的餘渣還是在他身上起一定作用。

李行是一個電影工作者，可是，在「養鴨人家」中，他對台灣歌仔戲的戲子是帶着一種唾棄的態度的，還是因爲他「寫實」之故？那就不得自知了。他把唱歌仔戲安排得像是一個墮落的職業，這是值得商榷的。李行可以客觀去描繪一個人的墮落，但不應該主觀地先看不起這個人的墮落過程。

同時，此片中的葛香亭因其兒子武家麒後來放棄做一名木匠回來養鴨而大感老懷開慰，也是令人莫名其妙的。不見得木匠就沒有前途，不見得養鴨子就是一個「浪子回頭」的表現，「衣砵相傳」的家庭觀念一直緊緊縛着了李行。

一九六五年拍成的「啞女情深」與「婉君表妹」是瓊瑤風的時候，這兩部片和邵氏陶秦導演的「船」，是瓊瑤小說改編拍成影片的最好三部。李行獨自佔了兩部。

嚴格說來，「啞女情深」與「婉君表妹」假如真的拍得「很好」，也完全是李行的功勞。這類影片早期的華片和香港的粵語片拍得實在太多太多了。但因爲中國人傳統的感情與家庭倫觀念，觀念這是把它接受了。

而和同類影片比較，這部片是有着一種「缺陷美」的，即是兩部片都打破了美滿結果的老套，在這一點，除了算忠實原著外（事實上「啞女情深」絕不忠實原著），應該是受日本片的影響。這是毫無可違的，「啞女情深」的大特寫就可以看出純粹是受日本風味影响的。

而從這兩部片中，也已經顯示了李行日後路線的端倪了，就是「家庭倫理與親情」，在他以後的片中，他的重心重點也還是圍繞着此種思想，而且十年來如一日，他的影片內容相當貫一，是一個相當堅持的「作者論」導演，但要分清楚的是，這未必是好，同時「作者」中也有高手與低手的分野。

「貞節牌坊」與唐書璇的「董夫人」在意義上是同具一個特色的。而李行的「貞節牌坊」是更具戲劇衝突性的，也由於幅度太大而難以控制得完整。

在感情和思想上來說，李行拍「貞節牌坊」和「秋決」像是完全兩樣。在「貞」片中，李行把所有的同情用來批判這種違反人性的守寡，是澈底反封建的。從影片一開始的浪潮，就可以看出他心中的咆哮了。只是結局是平靜的浪，李行要說些甚麼？是無能爲力？還是認命。

除了反封建的餘毒外，「貞節牌坊」其實應該拍成一部靈與慾衝突的影片。在這點，「貞」片的「靈」性是很薄弱的。守寡在我以爲是一種「感情的帶孝」，假如一個女人的確是與丈夫銘心刻骨的相愛而丈夫突然死去，在這種情形下，如果女的認爲自己的愛情已經完完全全給了丈夫而沒有剩餘，她是心甘情願「受寡」，活在她自己「滿意」的日子中，這種守寡對她個人來說，就不是逼害了。但是甚麼事情如果是在強逼下執行，當然是遺害無窮，封建的可怕就在於它根本

是不講情理而違反人性自然的。

在「貞節牌坊」中的小寡婦是因為熬受不了心中的慾望與在人言可畏的壓力下輕生，我以為如果她一方面對死去的丈夫也有感情的一面，應該較好一點，至少對於她自殺的矛盾也更令人深思些。漁夫所代表的只是一種挑戰而不是一種蔽護力。而性格最完整的角色就是小寡婦的家婆與漁夫的父親了，人類愚昧的自私與報復心理完全表露無遺。

「還我河山」是一部三人行影片，分由李行、李嘉與那時剛從意大利回來的白景瑞合導，李行所執導的是璇姑這一段。這一段片是李行的片子給我最少記憶的一部，而且又是「宣傳掛帥」，口號用到電影上是一大弊病。

反而我覺得「日出日落」是李行較為「個體完整」的作品，雖然是並不出色，但親情倫理仍是李行的主題。此片中的女主角的「守寡」，很可能就是自願的了，所以說任何事情都有兩面的看法，但是一定要出乎心甘情願。每一個人都有權力選擇自己的生活方式，女主角追念丈夫的愛情與對兒子的希望而走她自己要走的路，應該是無可厚非的，或許這是李行在「日出日落」要講的了，不然我想不出還有些甚麼。

「路」是一幅小巷風情畫的寫照，描寫老子望子成龍的心情絲絲入扣。從「路」還可証實李行是一個於善用人和善於啟發演員的好導演。崔福生在以前專演歹人，沒有李行的「路」，他很可能沒有今日，甚至如片中的王戎、李湘也完全是由此片「竄」紅而令人另眼相看的。李行在處理感情方面是有一手的，片中兒子哭泣是唯一不令我感覺到肉麻的華語片。想起陶秦在「藍與黑」叫關山頓足搥胸大哭仍毛骨悚然。

「玉觀音」是李行用慢節奏拍攝的影片，甚至色彩也是帶着一種迷朦。主色是淡黃。黃，雖然也是帝皇富貴的顏色，但也是一種無奈的哀愁，就是那種「暗火點愁人」的色彩。

「玉觀音」是一個動亂時代的一個「愛情故事」，李行是太注重說故事，所以到了後來玉匠遭逢大變的心理狀態和意識匆匆帶過，就十分令人覺得草草了事。

雖然「玉觀音」的節奏十分緩慢，但也可從看出李行的功力了，至少它沒有令人覺得拖泥帶水的感受，在華語片中，李行的場面調度，算是其中最好之一了。

「情人的眼淚」算是李行賣座慘敗之後的傷心作了。故事是很普通，不過李行已經拍得不俗

了，從片子可以看出他是盡力而爲了。

「群星會」是李行最不應該拍的片子，根本上這應該是一個電視劇本，同時，李行也不是拍歌舞片的人才，李行的進步是靠經驗逐步穩進的，他的片子很少讓我們突然覺得他是一個天才，我們只知道他可靠。在今日看了堅羅素拍完「魔鬼」居然可以拍「男朋友」，就可以確定李行少一份狂放的天才。

照劇情看來，「群星會」應該是敘述四個歌女的生活，結果只較詳細的道出兩個，也因如此片中的許多鏡頭和對白，看完之後覺得「莫名其妙」的，有伏線而沒發展也算笑話之一了。

「哀」雖然只是「喜怒哀樂」其中一部短片，但算是李行格調完整的作品之一，手法純熟，調度有致，已相當做到「自如」的地步。雖然「哀」片中的日本式大特寫不可勝數，總算還應用得體。故事是美麗的，但如果把女鬼拍成後來是真正愛上魏醜，雖然達不到目的也「死」而無怨，因為愛情畢竟不是用來做威脅的手段，李行雖然強調愛可以感化恨，但他在這一點往往誤解了。「哀」的愛情是手段，到了「秋決」，愛情却變成憐憫同情與捨身報恩，都是同樣的錯誤。

以鬼戲論鬼，「哀」的女鬼，幽怨處就比不上「七夜風流鬼」的女鬼了，「七」片中的女鬼不忍加害其夫，而且明知道「風流」七夜之後，她由於沒有殺死其夫就會毀滅無形，她也心甘情願。這種「愛」反而更能感動人。李行時常注意的只是他要感動片中的主角，他應該想到，他真要告訴「愛能感化恨」的對像是觀眾，而不是「哀」和「秋決」中的歐威。

李行沒有去過意大利，頭上也沒有電影博士的帽子，但是出奇的是「愛情123」居然是歐陸風味的作品，尤其類似意大利第西卡的「昨日今日明日」，拍得極其流暢，應該算是李行的成功作品之一，以華語片的情形來說，「愛情123」才算是真正的喜劇，我一時之間還想不出在這幾年中有那一部喜劇比它好一些。那些鍍金回來的意大利博士是應該臉紅的，而李翰祥的「騙」，已真的是在騙了。

而李行的「秋決」，我該怎麼說呢？在這麼多人異口同聲稱贊的當中，我真懷疑自己是不是潑冷水的反調份子，也或許隨時準備戴上別人送來「外國月亮圓」的帽子。

同時我也懷疑一般人是不是因同情李行說的假如「秋決」失敗（其實李行所指的是「票房」，即是說觀眾不接受他），他將結束十年導演生涯，所以才紛紛讚好，而當然這種人類的「愛」

心表現是極令我感動的，同時李行和胡金銓都是我偏愛的導演，假如是這樣，我會沉默。

但是李行拍「秋決」說得那麼情詞懇切，態度嚴肅，這是他的良心之作，也是一部是代表作。單是這一點良心和勇氣，就令衷心感動了。

所以我認為應該坦誠相見，說是幾句也是我良心內的話。假如以「技巧定好壞，主題定高低」的準則來說，「秋決」的技巧，我給它七十分，算良近優，但主題，十分抱歉，我只能給它四十分，不及格。

逆來順受，以德報怨，以愛化恨的主題不是不好，但應該看用在何處，就如現在討論得十分熱烈「電影暴力論」一般。

而「秋決」最糟糕的是從暴戾到柔順視成如歸的過程缺乏明朗的說服力，而且例子用得不佳，十分薄弱，最令人驚異的是女主角蓮兒根本是一個封建制度觀念下的犧牲者，我認為李行對她即使不代為呐喊呼冤，也只可對她可憐與同情，而不是對這種行為加以表揚讚賞，這根本是間接同意那種吃人的封建禮教。這一些缺點，雖然說編劇的張永祥要負起大部份責任，李行也在咎難逃。

愛是可以，但也要看值得不值得，犧牲也要看值得不值得，「秋決」雖然提出了矛盾，但矛盾始終都是自相矛盾。

「秋決」的其他小缺點倒是無關重要了，只是李行和張永祥合塑的裴剛這個角色，最大的錯處是太過主觀，而偏於一廂情願。而他的命運歸宿感也不能叫我同意。

假如一部影片的技巧與主題都已臻第一流，自然是一塊晶瑩的美碧玉，而「秋決」即使は華語片的優秀之作，也只能算是一塊黯然無光的綠蠟，你是否要讓魚目混珠，完全看自己的良心，但我不願自欺欺人。

但即使「秋決」不是碧玉而是綠蠟，但對於李行拍這部片的精神、良心、與勇氣，我除了讚揚外，還對他致敬。成敗論英雄是落後的觀念了，李行有決心拍好華語片，就已值得令人讚崇他了。

而這一篇「走馬看花」就是真的走馬看花，看的人大概也和寫的人一樣，只知是寫李行，寫些甚麼？搖頭不知道。

## 邁 克

# 秋 決

我見過李行，他的態度純樸老實。我與李行談過話，他給我不十分高、然而很厚的感覺。我和李行握過手，他是誠懇認真的。「秋決」非常像李行。

第一次看「秋決」，在香港一間叫做「柴灣」的小戲院，觀眾大部份是拖兒帶女的家庭主婦，罵得狠，但是看得甚為感動。說真一點，當時看的是「每個關心華語片的觀眾都應該一看」的「華語片的里程碑」，不是「秋決」。直到最近，經過了五個月的冷靜之後，才算真正看到了這部電影。

在我眼中，「秋決」不過是一個寫浪子如何回頭的倫理故事，很傳統，只不過拍得略為細心一些，不是頂天立地的傑作。它不是華語片的「羅生門」，國際觀眾並未因它而對華語片注目。它的質素比起「羅生門」，差了很多。「羅生門」的電影感，它便不及一半的濃。華語片時常像話劇多過電影。而「秋決」的境界和內涵，顯明地低和淺窄，談不上有深度。一直來都有些人給「秋決」極佳的評價，我認為望子成龍之心太切了。

李行也是太過望子成龍，所以「秋決」裏的歐威是他希望要有的一个人，不是原本存在的活生生的人。李行首先有一套自己的觀念，然後塑造出這樣的一個人物，去實現和完成他的觀念

。我們姑且接受性善論，但是就算這樣，李行在交待這個人由壞變好的過程所做的，也不能令我們感到滿意。他並不詳盡，並不深入。當唐寶雲入獄和歐威交媾時（我堅決不用「結婚」二字），他的心理應該起極大的波動：原來我奶奶疼我不是因為我是我，是因為我是她的孫子。而說坦白一點，她根本不疼我，她只是要我為她傳宗接代。歐威應該感到自己像一匹馬。這是一個很重的轉捩點，李行卻輕描淡寫地帶過了。另一個轉捩點，歐威得知奶奶逝世的消息，花的筆墨比較多。牢外的雨，歐威幾個坐着的中鏡，氣氛是不錯的。然而接下來歐威打自己的一組鏡頭，對白是多餘了。李行電影裏的人物時常在不應該講話的時候講話，許多話，說得太不合身份，有點肉麻，是很令人感到掃興的。

「秋決」的公堂戲，對白便寫得不好。歐威敘述凶殺的話太經過修飾，完全沒有真實感。這一場戲假如和「羅生門」的法庭相比，更可以看出李行的低能（但願不是份量過重的兩個字）。可能因為先入為主，我覺得「秋決」有些地方是很東洋味的。譬如面具舞，我不清楚這是否當時流行的舞蹈，但是格式很直覺的使人想起日本。因為是很表面很容易瞭解的方式，所以沒有中國傳統中的拖泥帶水猶抱琵琶半遮面的味道，看上去彷彿不對勁。小偷的角色，雖說中國戲劇也有丑生，但是嘴臉還是近東洋的多。島國居民式的享樂主義者，齷齪而狹窄。還有一組鏡頭，奶奶向牢頭提出送閨女入獄的要求。先拍糧車，葛香亭在室內問話出來，一手推上小門，然後才跳到正題。日本片似乎都是這樣處理的。或者我這樣說對李行很不公平，拍電影的東西，不是這樣就是那樣，根本變不出甚麼花樣，除非忽然間來個大革命，澈底的標新立異。然而革命也不是一定新鮮，傳統不見得一定不好。但是「秋決」的日本味，是屬於感覺的那種。

和李行以往的電影比較起來，「秋決」的技巧是成熟了。「哀」裏半邊面大特寫式的鏡頭賣弄，已不復出現。「秋決」比較有刀斧痕跡的鏡頭一共有兩組，一組是奶奶發覺被騙，一組是歐威在奶奶死後的自責，都是連續的快速Zoom-in。因為用以誇張人物心理，所以是合理的。我很喜歡奶奶死時的俯視鏡頭，意境全出來了。可是跳接唐寶雲嚎啕大哭，簡直破壞得七七八八。「秋決」時常都是這樣，上了三級樓梯，忽然間跌下兩級，教人受不了，而且心疼。

李湘部份的顏色很好，其他也過得去，只是開頭叢林的色素不太令人高興。當然也可以說秋天就是那個樣子，我還是嫌枯黃得不是味道。「秋決」的佈景顯然下過一番心機，譬如歐威的家

，便是一堂很成功的佈景，燈光也打得好。李行處理畫面很潔淨，不像李翰祥的堆砌，也不像胡金銓錯雜。尤其是牢裏的許多場面，有種單調蕭條的美感。「秋決」的技巧很平實，尺度寬一點，也能算好的了。

我最不滿意「秋決」的人物性格。關於歐威，前面已經寫過一些。李行和他距離得太近了，當局者迷，對這個人物的處理是很感情用事的。我認為這樣的一個男人，能够被愛感化的可能性並不高。他應該是那種因為突然發覺自己原來是孤立的，沒有辦法不馬上長大而轉變性格的人。李行似乎有意讓我們同情他，這是很錯誤的。雖曰知錯能改也是好人一個，但是這個人根本不值得被讚揚，他曾經連殺數人，而且神經並無錯亂。誰敢担保他以後不會兇性復發呢？當然這是各人觀點問題，在我眼中，他是普通的一個人，本性有善的成份，也有惡的成份，極可能後者較多。要是他真的良心發現，假如他本性中善的成份較多，他便不會和唐寶雲交媾。他應該明白，在那個時代，他這樣做等於再謀殺多一個人。

我不清楚李行是否覺得唐寶雲角色的所作所為值得表揚。這個女人錯得厲害，她是一個可憐的女人。奶奶甚至告訴她：這是命。她為了報德，甘願放棄嫁一個理想男人的機會，而和殺人犯傳宗接代。歐威表示就算逃了獄，也是一輩子見不得光。他有沒有想到，這個和他有了孩子的女人，還有他死後出世的孩子，前途如何？而最令人不恥的是最後唐寶雲的特寫鏡頭，一張憧憬未來的臉。她似乎很有信心，很快慰。「就算是一日一夜，也是一生一世」是很象牙塔的愛情（？）觀念，這個女人再活下去，她一定會知道自己當時錯得很厲害。

當然「秋決」還有一個歷來電影最糟糕角色之一的書生。要他說教，已經很使人反感的了，電影不是說教的媒介。而他所說的教，又是一套純粹為了襯托歐威而編出來的仁義道德，不獨陳腐，而且單薄。安排這個角色，是十二分的不明智。李行這樣做，使我們對他的估價不得不打折扣。一個一流的電影導演的作品裏，無論如何也不應該有這樣的角指出現。某位專欄作者捧李行為中國導演第一人，認為「秋決」有大師之風，我絕不表贊同。

談論「秋決」的文字實在太多了，我這裏寫的幾千字，也只是略略提了自己的感想，其實有好些別人都說過。感到恐怖的是，最近的華語片除了這部之外，竟沒有可以談的。這也是「哀」吧？

# 從幾個觀念看

# 秋決

首先，我想事先聲明，我不是影評家，不知甚麼電影技巧。我要談的，只是一些傳統的觀念問題。秋決，這部影片的內涵，多少和我的觀念有點吻合。

## (一) 裴剛

先看歐威飾的裴剛。到底李行利用裴剛在整部電影中要告訴觀眾一些甚麼呢？我感到李行始終都對歐威採取同情的立場，這並不是對與不對的事。我感到，李行試圖告訴我們一個真正的人是怎樣的。影片開始時，裴剛被塑造成一個寵壞了的兇手。後來呢？裴剛不錯是因殺人而致死刑。可是，問題是出在他之殺人是否成罪？導演通過刑曹的嘴，說明裴剛殺人是在神智不清時下手。而裴剛却毫不猶豫的否定刑曹對他的辯護。他殺人是在神智清楚的情況下幹的。這說明了甚麼？一個死囚真的想找死嗎？一個壞人能自承一切嗎？我想，裴剛之所以有此，是因為他活得像人，他做了，他承認。他不為世俗的傳統風俗及條例所綁着。他活因為他自己想活。他殺人，因為那後巷的女人企圖通過圈套來勒索他。在殺人的現場中，裴

剛是代表人性的正義，而被殺者却是歹角。可是刑大爺（代表傳統的法規）認為殺人者死。因此裴剛下獄。導演在此已留下伏筆，裴剛的下獄並不是完全對的。

裴剛在獄中開始時的暴躁與兇悍是可理解的。那是人的獸性的一面。一種困獸的掙扎。

人，到底是披了羊皮的狼呢？還是披了狼皮的羊？

裴剛就是一個好例子。當蓮兒初入牢房，要和他成親時，他為甚麼一夜都沒有碰她一下？一個兇漢或十罪不赦的死囚會有這種良知？他會想到他會因此害她一輩子？我想李行在此是要說明人的性善面。裴剛初時對蓮兒毫無愛意，而又不傷害她；因為他認為彼此都是人，大家都是平等的。彼此不需要迫害對方。後來成親，是雙方同意的，沒有一點強意。而裴剛在成親時也沒有刻意存着播種的念頭。那只是由愛而導致的慾性，非常原始性的。

及後，裴剛似乎悟了。安然被推出斬首。影片在結束時，還依然給觀眾留下一條尾巴。刑罰的實行主要的目的是要罪犯知錯能改，消滅犯罪者的惡性。這是無可非厚的。可是秋決中的裴剛最末是悟明了，可是他依然要處斬。這說明了甚麼？殺人者死？讓一個惡性難改的小偷回到社會中幹不法的勾當好呢，還是讓一個知過悔改的人回去生活好？還有，像裴剛這種例子，處斬（或刑罰）是否已失去它的意義？可是，為甚麼還要堅持執行呢？法律是人立的，可是如今人已被法困死。人真是萬物之靈嗎？

歐威，不論在造型及演技都是華語片中一流的。我真欣賞他在公堂上辯叫的一幕，使我聯想起Malamud的The Fixer 的男主角的造型。

## (二) 奶奶

傅碧輝飾演的奶奶使我聯想到更多的東西。她代表著華族家庭中的所謂慈母，她代表著華族中的母性權威。她代表著盲目的愛。

母愛，是否真的有所謂偉大，到今日已很成問題了。像裴剛的奶奶對裴剛的愛，不算不偉大，她會誇口能為她的孫子承一切的罪，可是結果？她無知的凍死了。愛不是盲目的給與，也不只只有給與。愛是雙邊的，有給與，亦有接受。奶奶心目中的愛又是甚麼？她真的愛裴剛嗎？並不見得。她愛她的孫子是因為他是三代單傳。她拼命營救及設法促使蓮兒在牢中成親，都是為裴剛是裴家的傳家寶。若冷酷的說穿，她愛的只是一副替裴家播種的耕耘機

(Cultivator) , 她沒有愛裴剛自己。

她除了無知外也很自私。看她如何在燈下誘迫蓮兒下嫁其孫。她心目中有「人」的觀念嗎？聽她在祖先面前的禱詞：我一生的罪都由蓮兒承受（大意）。這是甚麼意思？她是甚麼東西，爲甚麼要拖累一個無辜的生命？她憑甚麼能左右他人的一生？她是造物者？

無他，母性權威在她這個角色中流露得淋漓盡致。看她兇厲的敲响獄門，聽她毫無懼色的和牢頭爭執；看她左差右使的氣勢。儼然是一個迷你慈禧太后。

### （三）蓮兒

唐寶雲演的蓮兒，看了真叫人不是味道。幸好這類人已越來越少。她雖身是人，但她並不是人。蓮兒本身的生活完全沒有目標，沒有原則。就像一團泥巴，塑圓塑扁，任君喜歡。當然，奶奶是她的大恩人，但報恩是要付出一生的幸福嗎？爲甚麼事事都聽天由命。她「自己」去了那裏，爲甚麼不能自己做主？不能自己做主的人，相信目前還有一大堆呢。

蓮兒的存在，根本就是人間的一個悲劇。她是傀儡，甚至是交尾器。人的實質到那裏去呢？人是這樣的一種動物呢？編導製造蓮兒，實在令人心煩。

### （四）牢頭

牢頭（葛香亭飾）代表着法律執行者。在影片開始時，她對歐威（裴剛）說：我放你走，我就沒命。可是在影片要結束時，他公然解開裴剛的牢具，推他，幹他跑。編導要告訴我們甚麼？

### 人性。人性！

牢頭放裴剛，是基于知道裴剛已不再有惡性，他不願（基于人道）親自推送一個良性的去處斬。更偉大的是裴剛的反應，他不願走，因爲他不願拖累牢頭，妻兒。佛家說：放下屠刀立地成佛。結果，還是斬首。

### （五）其他

牢中那代父行刑的書生可算是編導的一大敗筆。那混賬眞的胡言亂道一番。身爲書生，話說起來一點深度都沒有。他想扮演哲學家的角式，却畫蛇添足。甚麼叫做死得光明磊落？甚麼叫做生死在天？他的話，句句都否定自己的存在，甚麼都推說天命。事實很簡單，我要

死，用一把刀往心一插，五分鐘包管一命嗚呼，兩腳僵直。命操在自己手裡，甚麼生死在天。他，代表著舊日中國人的一環，宿命論的高足。我只欣賞他一句甚麼每個人生來都要死。

有好多事情，我們不能硬硬把它套入一個法則，說他錯，說它沒有意義。須知，我們是活在一個充滿着這種法則的世界中，很多觀念由傳統留落下來，到今天，它的存在就有檢討的必要。我想，秋決的編導可能就是要通過這影片觸發觀眾的「心力」去思索一些事。

說一部電影沒有教育意義或社會價值（特別是秋決），那是很不合理的。看電影不是要坐在戲院中聽人說教，要聽人說教，可去學校，可去教堂，或看甚麼經典之類。看電影，而發現影片無教可說，而一筆抹殺影片的其他功能，這未免太過專制了吧！

（七二年六月十六日）

# 一位西洋記者看「精武門」

名作家吉卜林說過，東西文化是不會相遇的。事實已經證明他是錯了。東西文化不但已經相遇，還已經在融合中，以備將來產生一種新的文化。這是個好現象。不過在目前的融合過程中因為各不了解對方的文化背景，因此產生了種種誤解，同時造成了許多不必要的麻煩，甚至戰爭，那也是必然的。不過假如我們可以從誤解中去找了解，那麼我們將能得到真正的了解。這對東西文化交流是很重要的。

一位時常在報上發表文章的新聞工作者，一般來說算是見聞比較多的人，他的名字叫阿力佐西。他是歐洲人，不識華文。有一天，他和一位不識華文的華人女朋友，去看李小龍主演的「精武門」。看後他寫了一篇「觀後感」。在報上發表。據他說這是一部喜劇，一部低級趣味喜劇。筆者無意去評判他的見解是否正確。只希望讀者看看一位西洋人對華語片的看法。下面是那篇「觀後感」的譯文：

## 銀幕英雄李小龍 接吻也是頂行的

阿力佐西作

最近我讀過一篇一位同事看了一部法國影片後所寫的評論。讀完以後我覺得很驚奇。我在想，那晚我們看的，是否就是這篇評論所寫的那部影片？在歐洲這部片子得到很高的評價。在星加坡，這部片子是配上英語的。

我的同事所寫的評論是很有信心和苛刻的。即刻使我想起吳慶瑞博士今年在星大的一個座談會上所說的話。他說：「當一個人用他學術自由的權力時，同時也存在着批評他是在胡說的權力。」這些話，還沒有普遍地被人賞識。這當然對大家都是好的。尤其是對我們這些以筆為文發表意見的人。不管是對電影或是對其他的事。

我的這位同事沒有去過歐洲，當然沒有在法國住過。他的評論完全沒有注意到這部片子的主題（一位女教師和一位青年學生戀愛）是為法國人拍的。對法國人來說，是有傳統上的興趣的。他根本不想去相信製片者說，因為那女教師所遭受的痛苦，法國當局改變法律。他还挑剔地告訴導演（一位著名和有經驗的製片家）應該如何取景。我羨慕這位同事的勇氣。他為什麼不容易地說，這部片子對亞洲人是沒有號召力的。

我在星加坡已經住了二十五年。我的結論是，星加坡人不能容忍一位先生和一位學生搞戀愛。不過我自己是歐洲人，曾經去法國住過一段不長的時間。這部電影使我感動。那是一部有力、不合倫理的愛情電影。在這方面，法國人是會很有感情的。我覺得導演對片中的各人物角色——父親、母親、學生、失戀的教師，以及其他人物，包括監獄的官員，都有効地抓着他們的感覺，我的同事懷疑法國人是否真的是這樣。那是事實，法國人是開化和有文化的民族。但是在某些方面，也像我們一樣，有模糊和矛盾的地方。

我的同事對影片缺乏一般性吸引力的看法使我迷惑。我覺得應該自己去看一部流行的華語片，一部在中國人之間流行，如法國片在歐洲那樣流行的影片。同時試看我自己，一位非

中國人對這類影片的反應估計。我和一位華人女朋友到加東去看「精武門」。那是一件有趣味的經驗。我看覺得很驚奇，爲什麼像這樣的一部低級趣味喜劇，竟會成爲最賣座的影片。據說已經有五十萬的星加坡人看過這部電影。是什麼原因？純粹是因爲那些野蠻殘忍的鏡頭嗎？是爲着要看李小龍敏捷的動作，或是因爲其故事滿足了中國種族。片子的故事是說在第二次世界大戰開始前，那時是中國受侮辱的時期。一位中國青年英雄爲中國雪恥而向日本報復，地方是在上海。其中有一個場面，得到觀眾的鼓掌。那場面是在一個花園門口，有一個通告寫着：「中國人和狗不能進入」。當一個外國人拉着狗進入花園的時候，我們的英雄却被阻擋不能進去。當他提出抗議時，有些過路人叫他裝成狗跟着爬進去。我們的英雄就單獨一個人向看到的人就打，來報復這種大侮辱。觀眾和他一樣的憤怒。在歷史上沒有像這樣以牙還牙的事件發生過。雖然有許多無助的中國人要那樣做，可是不幸的是，在這個時期，很少憤怒的中國人可以那麼做。關於這一點，我們可以當成這片子的目的在認爲可能之下可能發生。也可以這麼說，一個有百人力量的超人存在着，他如何地打中國的敵人。李小龍的造形就是想像中有力量的强大中國。

整部片子，這位英雄沒有做些什麼，只是打，打斷折磨過他的骨頭。振作以後再打，包括一位強有力的蘇聯人。打好人，超人的朋友。爲着報復，他又打一些人。毫無疑問，攝影技術，音響效果，以及爲李小龍拳頭所安排的競技班，這些都是值得讚揚的。

對一個西方人來說，將餅乾丟向人的臉孔，踏到香蕉皮而滑倒等動作，會比憤怒的拳頭，飛腳踢在肚皮上，更加有娛樂性的。但是其音響效果和背景音樂使這部看了喘不出氣的喜劇有其獨特的地方。雖然整部片像有些美國西部片那樣，太殘忍了。

「有點可怕」，我輕聲地向我的朋友說。當鮮血湧流後，有趣的結果開始消失，漢奸被殺掛在燈柱上。李小龍愁眉苦臉，他表現着他的情感向着演員們。恨，怒，傷心，爲着一個很美麗的少女，愛情，還有其他。

但是對於這些我不能肯定。要當這是嚴肅的或是可笑的？這是一部悲劇還是幽默片？我能了解華語片嗎？一位星加坡人可以了解法國電影嗎？

觀眾對我沒有什麼幫助。他們只是笑，亂笑。在墳墓場上男的遇到女的，李小龍接吻倒

頂行的。這是一般性的，毫無疑問，這是我能了解的。當李小龍像野蠻人們的在吃雞腿時，觀眾又笑了。

對一位西方人的觀眾來說，超人顯得太誇張。我們差不多可以好像聽到導演在說：「李小龍這次裝得好像真正生氣。」李小龍是做到了。很顯然的，他給觀眾所真正要的東西。我還是不能肯定如何反應，這是一部低級鬧劇，還是好的話劇？

我的女朋友也不能肯定。她在星加坡出世，到愛爾蘭受教育，不會講華語。據她的想法，大多數人來看這部片子，有兩個原因。第一，家長帶孩子來看，因爲這是一部緊張的片子（襯衣上印有李小龍在<sup>打</sup>他的對手的畫圖，對小孩子們來說是常見的）。第二，因爲對於一些中國人，來看過去狡猾的日本人，得到應得的責罰，是晚上一種愉快輕鬆的享受。這些好像都有道理。但是我還是不明白，爲什麼單單這部電影吸住觀眾。據說有些人看這部片子很多次。

片子的結尾是超人向當局自首（料將被判死刑）。我們已經知道他的含義。超人是位好漢，他自首，（雖然他可以再殺一些）。但是他不要再有他的朋友被殺。他得到當局的保證，他的同伴不會被處罰，他們的武館不會被封閉。他滿足也相信當局。他被帶走了。甚至於離開了他所愛的女朋友。「談義氣的時代還沒有過去」，「還有一些事是比性命更重要的」，好像有這樣的聲音。在這時候，李小龍飛躍地像要跳出銀幕，投向觀眾的懷抱。或許是在抗議。

總之，幾卷辛苦製成的片子，有力地顯示出：對於一位有憤怒的拳頭的人來說，他人的性命是最不重要的。

## 李 小 龍 不 同 意

在香港，李小龍看了這篇東西，他表示不同意阿力佐西的看法。李小龍說：「阿力佐西是以一個西洋人的眼光來看東方電影。我覺得看電影應該根據那部電影的文化背景來看。西洋電視節目All in The Family，在西方，這個節目算是非常成功。可是假如你以純粹中國人的眼光去看這個節目，那簡直是一團糟。阿力佐西不應該把『精武門』看成是喜劇。對中國人來說，在那些年頭所受的侮辱感覺是真實的，沒有什麼可笑的。」

# 李小龍 以武揚名的演員

一九七二年對東南亞電影界來說，可以說是「李小龍年」。打門片自王羽後，就是李小龍。到目前為止，李小龍只完成了兩部片，第一部是「唐山大兄」，第二部是「精武門」。拍了第一部，他就一舉成名，打破票房紀錄，第二部又打破自己的紀錄。第三部片不但自任主角，也當起導演來。看樣子又要打破自己的紀錄了。不但如此，李小龍雄心不小，向國際電影發展，已與美國華納兄弟公司簽約合作拍片。假如合作成功，李小龍將是第一位真正地在國際電影界建立地位的華人國際演員，還將是中西文化交流的一位人物。「唐山大兄」在東南亞各地演出成功後，目前已在進行譯成英語版，以便在英語地區放映。雖然這樣的作法李小龍本身並不覺得滿意，原因是他的對於這部片認為處有許多地方還沒有達到國際水準。目前的李小龍就如初升的太陽，假如能好好地利用目前的成就，前途是非常光明的。

一路來，報紙對李小龍的新聞都是片斷的，和一般的明星一樣，是廣告式的。最近星加坡的

新國民午報，那是一份英文報。有一位女記者馬清蓮，到香港親身訪問這位聞名東南亞的演員李小龍。得到第一手的資料，對其生活，思想有相當清楚的介紹。華人演員的資料竟要在英文報看到，這是華文報不如人的地方。

李小龍今年才三十一歲，出生於美國的舊金山。兄弟姐妹一共五位，三男兩女，他排行第四。兩位女的都已結婚了。哥哥是物理碩士，目前在香港工作。弟弟還在美國讀書，唸的是電腦。父親是粵劇的演員，已逝世。母親目前和弟弟在美國居住。李小龍雖然出生於美國，可是年輕時却住在香港。他的武術就是在香港學的。一直到十八歲時，他才到美國去唸大學，讀的是哲學。

李小龍在大學裡唸書，也開了一班武術班，教同學們打武術。就在這個時候，他認識了他現在的太太琳達。一位看來相當樸素的女孩子。琳達唸的是醫科，她也來參加武術班。不過她說當時她不是特地為着要認識李小龍才參加武術班的。但是她承認在戀愛過程中是她採取主動的。她父親已經去世，一女姐姐也結婚了。母親對她要和一位不同種族的人結婚，原則上沒有反對。不過她只是關心在美國地方，種族問題會影響他們的婚姻。還有就是母親認為她還年輕，最好是等讀完醫科才結婚。結果母親所關心的事都沒有發生。他們結婚到現在已經九年了。生了一男一女。男的現在七歲，出生時是八磅十二安士。現在已在學校，唸中文和英文。特別還有家庭教師補習中文。這孩子將來可能步父親的後塵。兩歲時就跟父親學武。那天在電視節目中，他竟一脚踢破木板。不過李小龍不喜歡他孩子太早學會武功。女兒才三歲，就要上幼稚園了。對家裡的人的生活，有時覺得莫名其妙。一家人都生活得很快樂。目前他們已買了一間佔地一萬二千方尺的房子，共有八個房間，價格是七十五萬叻幣，是在九龍。

李小龍太太是美國人，她母親有瑞典人的血統，藍色的眼睛，金髮，戴眼鏡，說話很小聲。人很坦白，也很了解李小龍，這是他們婚姻成功的要素。李小龍說他一生幸運的事並不是拍「唐山大兄」，而是得到琳達。據琳達說，李小龍不注重形式上的事，如為太太開門，或是送鮮花這些事。不過對於生日或結婚週年的事他倒很記得。還有一件最可貴的事，就是自從李小龍成名以後，他的生活沒有變，完全和以前一樣。他愛家，喜歡在家，沒有不良的嗜好，不抽煙，不喝酒，也不賭，就是喜歡看書，小說或非小說的書他都看。最近因為當了導演，更看了許多有關電影的書。李太太不想在電影上有所為，原因是李小龍喜歡她像目前這樣的生活。她現在在亞洲學院

讀中文，和朋友學講廣東話。讀有關中國藝術、中國人的生活習慣的書。她剛讀完韓素英的自傳。不像其他明星的太太，有空就是打麻將。有關李小龍在銀幕上和女主角親熱的鏡頭，琳達說，我毫不關心那些事。在那麼許多工作人員的面前和那麼亮的燈光下，那會有羅曼地的事情產生。

假如真正要追究李小龍的第一部片子，那他第一次在銀幕出現，是在他出生三個月的時候。當然那時不能算是演員，只是一件「道具」而已。以後在香港的幾部粵語片中出現，可是都是不重要的角色。離港赴美前的一部影片，叫做「孤兒」。當時他得到的報酬是港幣一千元。在美國他就在一個叫着Green Hornet一連系的電視節目中當配角。他也在米高梅的一部叫着Marlowe的影片中當配角。總之，他就從來沒有做過主角。這是他早期的電影生活史。他很想在電影上大顯身手，可是一直沒有機會。他曾經託人和邵氏影片公司談，可是邵氏當局要他從頭開始，當他的新演員看待。所以沒有成功。後來著名的製片家鄒文懷知道了，打電話到美國和李小龍聯絡，問他是否真的對電影有興趣，答案是肯定的，並要鄒文懷寄合約給他看。鄒文懷的意思假如是真的，那麼他將請導演羅維的太太劉亮華飛到美國去直接和他談。一切順利進行。合約一簽，李小龍直接飛到曼谷，為嘉禾影片公司拍「唐山大兄」——李小龍第一部任主角的華語片。鄒文懷以前只是看過童星時的李小龍，以後就沒有再看過他。就在這種情形之下，他讓李小龍簽約拍片。這是很大胆的一種投資，結果事實證明這個投資不但沒有錯，還是一大成就。邵氏失了機會得到一位大演員，當然錢也少賺了。

李小龍對於從事電影事業是非常認真的，絕不單是為名利而已。他不喜歡人家叫他超級明星，而要人們以演員看待他。他不是有片就拍，像其他的明星一樣。每部電影在還沒有簽約之前，他一定要先看劇本。假如他認為那劇本不好，或是不適合他拍，他就不簽。他更不是單為錢而拍片。最近有人要他拍一部廣告短片，代價是二十五萬港幣，但是他沒有接受。他不想一定跟某一個公司拍片，這樣比較公平，比較自由。以後可能的話，他想限制每年只拍幾部，不濫拍。求質而不求量，有些明星成名後，不會利用他的成就。他喜歡當導演，認為只有做導演才能真正地自由發揮自己的才能，表現自己的東西。做演員時常要受種種限制，聽導演的話。雖然他目前的地位，使他比起其他演員，有種種的自由，可是這樣做就要干涉到別人的工作。而他就是最不喜歡去干涉別人的工作。他認為最好的導演是要讓觀眾覺得演員表演時是像真實的，自然的。看不到

### 演員的表演別是有一位導演在後邊指揮的。

目前他在導演的片子，劇本是他自己寫的，自己在片子裡擔任主角。故事的大意是寫一位在羅馬開餐館的親戚有點困難，要李小龍，一位住在九龍的青年，到羅馬去幫忙他。當然在這部片子裡是有打鬥的。片子的高潮就是在著名的羅馬競技場，李小龍和一位曾經得過七次空手道冠軍的美國對手比武，其精彩可想而知。

李小龍怎樣寫他的劇本呢？他在美國唸書，英文當然沒有問題。中文因為久沒有用了，當然差。開始他用英文寫，才叫別人譯成中文。可是他發現這樣的譯法不能譯出他本來的意思。所以他索性自己用中文寫，才叫人修改他的中文，這樣比較容易達到目的。寫的時候，他用字典幫忙他。有一件趣味的事，就是十八歲那年，到美國去時，他利用字典來幫忙他了解英文，現在他用字典來幫忙了解他的中文。

成功的要素並不是偶然的。李小龍認為他目前的成就，應該歸功他在美國十二年的努力。他雖然十三歲時開始學武，可是在美國期間，他不停的繼續努力。他開截拳道班，收生教導。他在美國三個城市開班。但是由於他的教導法和傳統不同，所以都關掉。目前他根本就沒有時間教了。他反對集體的教導截拳道，認為這樣的教法是不對的，各人的打法不應該是相同的。

對於女性學武術的問題，李小龍並不反對。不過他認為男性與女性不同，無論如何，女性在生理上是不如男性的。因此假如當一位女性和一位男性一定要打鬥時，李小龍認為最理想的方法，就是向男性最重要的部份，突擊一下就跑，實在妙。

雖然李小龍現在是一位富翁，但是他並沒有一般富翁的臭架子。他說金錢當然是重要的東西，不然要如何生活。不過，金錢並非就是一切。他目前用的汽車是梅西地三五〇，價值四萬元，他喜歡買衣服，買很多的衣服，可是很少穿，原因是很少出門。他總喜歡在家，和太太、小孩在一起。出門時喜歡和幾位親近的朋友。他喜歡毛毛雨，覺得毛毛雨給他一種寧靜的感覺。也喜

歡在雨中走。不過他最喜歡的事就是看書，夫婦最大的共同點。他最討厭就是不誠實的人，喜歡說大話的人。

雖然「唐山大兄」和「精武門」兩部片子，在東南亞各地的演出，成績都非常好。可是李小龍本身對這兩部片子並不滿足，認為假如要在國際市場上和人家競爭，還有許多需要改進的地方。他認為東西文化背景不同，因此某種事情以東方人的觀點看是好的，可是以西方人的觀點來看，就不見得也是好的。因此他不同意阿力佐西對他的「精武門」的看法。阿力佐西說「精武門」是部喜劇。

李小龍認為要電影在國際上有地位，應該要有國際普遍性，在西方都能接受的主題，而不是像目前地區性的。因此李小龍的將來是要走向這條路的。他希望他的做法能使香港電影業能有所改變。雄心實在不小，精神可嘉。

牧 犝 奴

# 世上第一家用電影館

世上第一家收藏最豐富完備的電影館 (The Cinema Museum) 近由法國文化部長杜夏默 (Jacques) 主持開幕，館長朗格華 (Henri Longchamps) 的理想，經三十年的籌劃與努力，終於實現。從開幕至到今年七月十二日，電影館十六個裝置在不同位置的鏡頭不停重映一連串名片的重要場景，以娛觀眾。今年是電影誕生七十五週年紀念。

電影館設立於沙約宮 (Palais de Chaillot)，全部裝置要到一九七四年始能完成，該館將有六十個展覽室，將展示一幅世界電影的全景，目前的三十個展覽室，只展出從廿世紀初的網膜現象實驗到今日的闊銀幕電影的設備，道具，布景，服裝，燈光等等。朗格華形容這展出只是他為觀眾準備好的「主菜」 (piece de resistance) 的「醬料」。他的主菜是：每日從他所收藏的千百部影片中選出十部來放映，以便觀眾能更充份的欣賞電影藝術。

電影不是靜止的而是一種活的工具，朗格華設立這個館即是反映第八藝術的這種特色。觀眾走過婉蜒於沙約宮底層的迴廊時，廊上的陳列室將使他感到置身在他將要欣賞的影片的時代和氣氛中；廊中有十六個剪輯放映棚，廊的尾端有一間可容納八十人的放映室，專映難得的未經剪刀分割的影片。

郎格華（右）在他的電影館裡與法國文化部長杜夏默（左）合映。



館的設計是按照電影發展的年序，從電影最早的前身影子戲、走馬燈等等，以及馬萊 (Etienne Marey) 等人以照片分析動作的實驗，到電影的初創：路米哀 (Lumiere) 和默利哀 (Meliés) 的影片，其中還包括重建一個小型的默利哀在 Montreuil 的工作室，配以放大的布景，然後便是最早的明星如蘭德 (Max Linder) 以及電影神話：傀儡戲，卓別靈，格利菲 (Griffith)，接着是美國電影及影星：費邦士 (Fairbanks)，葛莉達嘉寶 (Greta Garbo)，瑪麗蓮夢露及約翰威揚等人。

此外，觀眾還可以欣賞德國表現派的電影，朗格華亦展出朗 (Lang) 的作品「都會」 (Metropolis) 中的機器人的複製品，穆納 (Murnau)，巴士特 (Pabst) 等人的電影海報，法國電影則是德綠 (Deluc)，克列 (Rene Clair)，雷 (Man Ray)，高克多，卡內 (Carné) 的作品，包括卡內的「天國的孩子」 (Enfants du Paradise) 中的服裝；蘇聯的電影也佔有一室，展出「伊凡大帝」 (Ivan the Terrible)，「在米蘭的奇遇」 (Miracle in Milan) 和「腳車奴賊」 (The Bicycle Thieves) 則顯示意大利新寫實主義作品的素質；日本，印度，埃及的電影也各佔一席，觀眾也可以欣賞一九六八年五月在法國拍攝的政治性影片。

這電影館是相當壯大的，可是朗格華並不滿意。他聲稱他擁有足夠塞滿整個巴黎聖·拉薩火車站的影片和道具。

朗格華曾就這個「電影七十五週年」的展覽向 Yvonne Baby 暢談他創設電影館等情，他說：走進電影館意味着從最初起步，從「史前」電影到現代電影，這種進程是重要的，因為我的時代，就像前一代那樣，形成電影歷史的發展，而我要喚回的正是這些。

我要喚回一個時代的人物，氣氛和風格，好讓觀眾回味，並且在未到達最後一間放映室欣賞「正在展出」的影片之前能做好準備。這是一種創導的行程。

這跟背書和加減乘除的傳統教育意義不同。它是一種原始的唯一真正的教育方法，即在潛移默化中學習。你無法跟人解釋馬奈 (Manet) 跟另一個平凡的畫家在選材上的不同。一束花就是一束花，喜歡一束花，而不屬意另一束，是個觀察的問題，而非邏輯問題。你感受馬奈；你不能解釋，任何你所能做出的關於他的藝術的解釋是文學的或是社會學的。即是馬奈的生活和他所處的時代的社會狀況。通過解釋事物不能了解及品賞藝術，了解品賞只能靠浸淫其中。愛斯基摩兒童

便是這樣學習製造魚父魚線然後漁獵，像在做遊戲，他快樂地學習一切他必需知道的事物，並把它變成生活的一部份。在這種教育制度下，進學校的觀念完全消失。

創設電影館，就是要在人與物之間製造一種微妙而又真實的和睦關係，使觀眾置身在電影創作的藝術中。一項有教育性的展覽不該是文字的，而電影本身是一種藝術。

氣氛是重要的。用嘉寶的一件衣裳來「解說」她，與拜物或蠟像館無關，用意不外是要在觀衆的心目與記憶中喚起這位女演員的人格以及她所飾演的一切。

目前，我們沒有足夠的房間來詳盡展示每個時期的作品。這也使我們偏向法國電影的介紹。不過，以後情形若像我們的臆想改變，則尊福（John Ford）和豐史特洛漢（Erich von Stroheim）將與克列，費德（Jacques Feyder）或卡內佔同等的位置。若說克列或卡內曾經支配某個特定時期，其他藝人如雷諾亞（Renoir）和卓別靈則很難固定在確定的時空裡，因為他們跟幾個時期都有關聯。

鑑於年序，我不能根據我手上的資料來構想電影館，而必須根據電影的歷史。一家藝術館若有廿件雷諾亞的作品或五件馬奈的作品，把它全部展出來就是了。可是，我們的問題不同，我們必須根據現有的空間對材料作適當的選擇，不可一味堆積，也不能違背電影歷史的真相。當然，在選擇中，未免滲入個人的主見，也許對某個趨向特別注意，事實上，我覺得我跟同時代的人都具有同感。克列，費德以及米爾生（Lazare Meerson）的道具代表默片時代的完結與三十年代的開端，雷諾亞，卡內，杜維非（Julien Duvivier），編劇家斯拔（Charles Spaak）和卜列維（Jacques Prevert）代表三十年代的完結。戰後則是新寫實主義作品的誕生，餘此類推。

由於空間不大，要使人一覽現代電影的全貌是一件相當複雜的工作。若不放映高達（Goddard），列斯迺（Resnais）或柏列森（Bresson）的影片，你如何喚起觀眾的記憶？這也是為何我們在最後一個廊道中特別注重視聽展覽的原故。

我要指出，這是有史以來觀眾有機緣在展示電影的發明的廊道中看到一些寶貴的原型機器，如愛迪生（Thomas Edison）的有聲電影機，在這之前，這件機器從未離開愛迪生在新澤西的工作室。

我靠潛意識與本能工作，三四十年來對電影發展的涉獵，是對我非常有益的背景知識。當我

看到一間展覽室佈置完成，我自己也感到驚奇，完全不記得我事先打算怎樣佈置。我是即興工作的，我並不是很有秩序的，很明顯的，生命也並非很有秩序。一棵樹天天在生長，它並不依據任何測繪師的計劃。

所有知道電影館因物質與經驗上的困難而延宕時日的人都認為情況令人洩氣。可是，這也是好的，我花了兩年的時間才「長大」起來，事實上，自從一九六九年開始，我便構想設立這個電影館，即使臨近開幕之時，我也並不匆忙。我可以費兩個小時來向自己發問，是否有一樣東西倘需移向左邊一點，或移向右邊一點。有時改換畫框的顏色，有時為了某種展覽品的佈置問題使工作人員放下別的工作繼續佈置。

當然，我本來可以以舊的方式佈置，也許觀眾根本也沒注意到。不過我不能這樣做，我以自己的想法處理事物，我覺得佈置一個展覽也是藝術創作。

朗格華的苦心和毅力是驚人的。一九三四年，影片都是有聲的，朗格華開始為逐漸消失的無聲電影擔憂。在這之前，在法國大戲院的無聲銀幕下，唯一的樂隊只是一架自動鋼琴。一九三五年，朗格華與法蘭朱（Georges Franju）創立「電影圈」（Cercle du Cinema）。

一九三六年一月，朗格華與法蘭朱在香榭麗舍道的一家小戲院放映著名默片.. Robert Wiene 的 The Cabinet of Doctor Caligari，Paul Leni 的 The Cat and the Canary，Jean Epstein 的 The Fall of the House of Usher。這些默片膠卷因此得救。同年九月，法國電影圖書館（the Cinémathèque Française）誕生，第一批的會員與捐獻者包括三十四位巴黎職業製片人。他們的目的不在於營利，而是要保留並放映藝術的歷史性的名片。他們收集了一百部影片。

一九三七年，電影圖書館的收藏已達五百部影片，並在紐約，倫敦，三藩市與芝加哥主辦默片的放映。

一九三八年，電影圖書館在威尼斯主辦一項法國電影回顧展。

一九四〇年，電影圖書館的影片移到洛特（Lot）的一間古堡裡收藏，以避德國人的檢查。有時，影片秘藏在人家的浴缸裡。即使在巴黎淪陷期間，電影圖書館仍然放映一些電影。

一九四五年，電影圖書館暫時在 Salle des Ingénieurs 恢復活動。現代藝術館借出 The Birth of a Nation 的全新印本，以原速放映。最後，電影圖書館在 Avenue de Messine 設立館址

在一間小小的放映室裡放映好萊塢的影片，並在國內外主辦法國電影展覽。

一九四九年，電影圖書館協助在法國南部的 Antibes 主辦文化節。

一九五三年，剛斯 (Abel Gance) 的立體影片「拿破崙」在威尼斯重演。

一九五五年，電影圖書館遷至 Rue d'Ulm，(許多節目今日仍在這個地點舉行)，接着舉辦一系列大導演作品欣賞會，雷諾亞，奧菲 (Max Ophuls) 的影片常在沒有觀眾的放映室裡放映，不過，阿爾德利 (Robert Aldrich) 及朗的影片上映時，贏得許多年青影迷的欣賞。「電影評論」(Cahiers du Cinema) 及電影圖書館聯合創立「創作者」理論。

一九六三年，電影館的主要放映廳在沙約宮設立，這是朗格華期望已久的地點。

一九六八年二月，「電影館事件」爆發，許多人認為這事件是巴黎五月事件的序曲：朗格華被撤職，原因不明。電影圈內人士即刻採取行動支持他，示威事件發生，五月學生領袖柯班迺 (Daniel Cohn-Bendit) 也是在這時作首次公開露面。政府讓朗格華復職，但是裁減給電影圖書館的補助金。朗格華開始吁請美國與法國的富有電影集團的支持。

取材自：本年六月法國廣播電視台文稿；七月八日世界報英文週刊專文；法蘭西簡訊第一一七二號。



法國電影館「電影七十五週年紀念展覽會場一角」

# 評論兩則

## The Stranger

太陽，阿爾及利亞的太陽，是 Albert Camus 早期性格的一重要部分。它從頭到尾貫穿着他的第一本「筆記」。（「陽光在碼頭上……海港顫躍着光芒。」）它甚且形成他的處女作小說 *The Stranger* 的有機的部分：那鎗殺的決定性的瞬刻，Meursault 正在阿爾及利亞陽光的籠罩下。Luchino Visconti 十足的領略到這個主要的題材要素。在他的彩色片 *The Stranger* 裡，（它顯然是實地拍攝的）Visconti 刻意要使太陽成爲一種恩澤，一種壓力和圍籠。世界最老練的電影攝影師之一的 Giuseppe Rotunno（他前曾爲 Visconti 的幾部影片包括 *The Leopard* 摄影）從中助成。結果是產生了一部太陽永遠有形無形存在着的影片；陰影、夕照、夜晚都彷彿是那「顫躍的光芒」之暫時的延展。

這種氛圍的視象化只是這部影片的成就之一。Visconti 從 Soso Secchi D'Amico, Georges Conchon 和 Emmanuel Robles 等人取得一部忠實的劇本。然而，指這部劇本忠實於 Camus 原著既稱道它，也是限制的看它。它儘其戲劇上和影藝上的極限，來發掘該書的一切可能性，不作任何實質的變動（若有變動將是不可忍受的），然而，它的忠實性給予它與某些關於耶穌影片同等層面的劇戲高度。這樣的片子，甚至像 Pasolini 那般寫實的作品，都總是昇到某種高境，而且留在該處，因爲影片中沒有英雄。一個英雄必然要有某些幻想，而且因這些幻想而必須掙扎。耶穌則是不會被蒙蔽，他也不要掙扎。Meursault 也如是。

這就給予 Visconti 的片子，像 Camus 的小說一樣，一種觀察和耐性的素質。影片的劇情並不明顯；它的戲劇性是內在的，是男主角的內在情況和外界的種種禮教的摩擦。但是影片與原著小說比較是居於劣勢，這關係到技法方面一項中心的問題：Camus 運用間接對話的技法，而產生一種普遍的夢遊症似的氣氛。下邊是許多例子中的一個：

「爲甚麼，」牧師問道，「你不讓我來看你呢？」  
「我解釋說我不相信上帝。  
「你真是這樣肯定的嗎？」

Stanley Kauffman 自從一九五八年起就爲 *The New Republic* 撰寫影評，在美國諸多影評人中，是文化視野較廣的少數幾人之一，尤以能抉微發凡見稱。其他可讀的有 Parker Tyler, Arthur Knight, Pauline Kael, Andrew Sarris, Stephen Kanfer, Renata Adler 等人，天才早逝的小說家 James Agee，生前在「時代週刊」供職時發表了許多不置名影評，近十年才被彙集成書，一般評價頗高。New Yorker 近年則聘英國女影評人 Penelope Gilliat 爲之隔洋寫專欄。——譯者

我說我看不出有甚麼理由要爲這件事煩惱，對於我來說，我相信或不相信根本不是甚麼重要的問題。

這種技巧在電影中是不可能獲致的。如果 Meursault 的間接回答錄爲旁述，我們就會看到他回答時的嘴唇動作。或是，即使銀幕上沒有映出他的臉部，牧師對 Meursault 的旁述答覆的直接回答所發出的聲響也會造成與原意相反的效果。它將會毀壞這個場景的紋理，然而，在小說中，這個按法却能產生紋理——懸疑的，夢似的，栩栩如生的。

但是，面對着原著的困難，而刻意將它忠實的改編過來，Visconti 是已經把二十世紀西方世界這部劃時代的作品改製成一部美麗、周密而富於悟性的影片。一向來圖景對他都沒困難；相反的，他經常傾向於放縱他自己，將圖景使我們琳琅滿目，像在 *The Leopard* 和 *Sandra* 中即是。在此片中，他則是運用了他的圖景感，而不是將它吐瀉出來，影片中可看的出色的東西不勝枚舉：老人院中厝屍房的天光的空氣，阿爾及利亞的街市和房間（其中的味道簡直可見到），海和陽光的肉感的融合。而當 Meursault 在他的獄室中時，Visconti（借 *Rotundo* 之助）將犯人的顏容逐漸孤立起來直到他的臉龐輪廓簡直可以在黑暗中體現出來，從而加強其孤處感。但是影片的圖景從來不會只是漂亮而已。Visconti 很明顯的是深深的獻奉於 Camus，前此他的喧賓奪主似的絢爛才華在這裡是完全爲 Camus 服務。

Visconti 儘管如此優美的攝作，如果沒有飾演 Meursault 的 Marcello Mastroianni 的藝術，將不可能獲致他現在取得的成就。這裡有一點矛盾，因爲在這部法國語影片中，Mastroianni 的聲音是由別一位演員錄配的。錄音做得很好，效果並不如可能另成結局的那般刺耳——尤其是因爲 Meursault 大部分的對話是平板而愛理不理似的。演技是在 Mastroianni 的臉上——當他從他的窗口看着外面冗長的週日，當他在犯人欄中看着他的案件的進行，當他在獄室中看着他的死期逐漸移近。Mastroianni 是 Visconti 發現的。我第一次看到他表演時他是在 Visconti 在羅馬導演的舞台劇 *Death of a Salesman* 中飾演 Biff。近年來他經常出現在一些擬意大利式的意大利喜劇片中。在此片中，被他的師傅（在其本人最好的影片中）置於最嚴格的考驗下，Mastroianni 展示給我們這一類演技中最純潔的表現：思想和感情以極度的想像力和簡潔被披露（而不是傳達）出來。

Anna Karina 飾演他的女友，她對 Visconti 有敏銳的反應，這是她以前的主要僱主 Jean-Luc Godard 所不能從她身上取獲的；她有著活生而富同情的演出。Georges Wilson, Bernard Blier 和飾演那個惹起那場煩惱的淫媒朋友的 Georges Geret 也都恰到好處。

有老生常談謂一部小說越好，要將之改編攝製爲電影也就越難。Visconti 從小說 *The Stranger* 改編的影片並不是證明這常規的例外。有些改編的影片是比其原著要好，這部片子當然不可能是；有些改製影片則是與其原著不相伯仲，而這部片子也非如此。這部影片，簡單的說，是幾位電影藝術家們，通過他們的藝術，將他們對 Camus 的傑作的同情和愛表現而成的。

一九六八年一月十三日

## Midnight Cowboy

James Leo Herlihy 有一部長篇小說，我數年前曾經給它寫過書評，現在 John Schlesinger 已經將它攝成電影。這兩部不同媒介的作品有頗多相似之處，因此我不願重複，而將我的書評抄一段在下面：

「Joe Buck 是一個廿五歲的西南部人，他是個私生子，從小就由他的浪蕩的祖母養育長大。祖母死後，他到處討生活，最後是穿著一身牛仔衣服到紐約來（雖然他從來不會做過一名牛場工人），天真的相信他能够靠着爲富婆們打種就能撈一筆大財。然而他不是個有辦法的撈家；他只是個無知而可人的鄉愚。他從來不會有過真正的朋友，也從來不會學過甚麼手藝。他所自信懂得的事就只有性交一事，他曾聽聞過許多關於靠男色起家的神話，而他全都信以爲真。這些神話在他的內裏彌補了知識和理想的空缺。

他來紐約是要予取予奪，而結果成了被取奪者……但是在這所有過程之中，他交結了有生以來的第一個朋友——Bronx 區一個矮小跛腳的原籍意大利的扒手兼淫媒。」

Herlihy 原著的悲天憫人然而並不賣弄感傷的美國式「老實人」的風格，使該書像一朶盛開在陰溝中的花。Schlesinger 深得此書要旨；他已經聰敏而絢麗的以不同凡响的才藝製成了一部非

凡動人的影片。

很明顯的，他的第一個決定是不要平鋪直述。這可能是因爲他的眼光是個外客的一。Schlesinger 是個英國人，此際是決定要攝製一部以 Joe 的故事爲主幹的今日美國文化背景的影片。我們觀眾所聽到的開頭的聲音是鎗聲和馬蹄聲，然後攝影機往後退離白銀幕，而後來露出來的正是一塊白銀幕——一日間在一個德薩新州汽車電影場裡。接下來，當一首叫「大家都在談」的悅耳的歌曲顫聲放大的同時，我們看到 Joe Buck 在他房中修整儀容準備離開，立刻切入他正要離開的老闆和餐客。很快的 Joe 就坐上開往紐約的長途巴士車上。尖銳的回顧意象潦草的說明 Joe 是何許人，以及造成他目前處境的原因，此外從 Joe 座旁的車窗也閃過赤裸而晶亮的美國公路旁尖銳的意象。（*Hud* 影片中的德薩斯州無可避免的映上腦際，後來，彷彿是要証實這點似的，從 Joe 的衣箱裡出現了一張 Paul Newman 的招貼畫。）Joe 的半導體收音機永遠不離他的手，它就像是他的念珠，總是指示着他，而不是相反的情形。他進入紐約的時候，我們「見到」他駐足旁觀的路邊訪談無線電節目中的女人們的臉孔，然後我們隨即就真的到了街上。然後就是百老匯店面、氣候和時間標誌、霓虹廣告、德士車牌的大塊黃色，等等交織的籠罩着 Joe，很快的就把他也變爲這些垃圾堆中的一部分廢物。

Schlesinger 有着很精緻的節奏感，所以這部片子的旋動的表面頗爲紮實，當然，有一部分這種節奏感是緣由於曉得在何時該慢下來，在何時該讓某一場戲留一呼吸的間隙。他的手法至少有兩個特徵。其一，我會在他的第一部故事片 *A Kind of Loving*（一九六二年作品）中注意到的，是運用支節的行動來使一段對話不致沉寂下去。舉個例子：Joe 和他的朋友 Ratso 正在一間小餐館裡談話，在他們身後很遠的櫃臺邊，一個女人正在呱呱叫的向她的同座者講着一些無關宏旨的話，我們不能完全聽到她的話，但是這樣就使這場景充滿真實感。此外，Schlesinger 喜歡在一段戲開始時，以某些轉彎抹角的動作的特寫鏡頭把我們帶引進那段戲的中心。例子：我們跟隨着侍者手托盤上的兩杯酒來到路邊咖啡座的座位，正值 Joe 和 Ratso 走過的瞬刻。Ratso 這角色第一次出現時的處理手法也實在是神來之筆。影片故事進行了相當一段時間，而我們已經忘了 Dustin Hoffman 也是主演者之一的時候，攝影機鏡頭沿着紐約一擁擠酒吧的櫃臺躍躍，最後停駐在 Joe 身上。然後我們才恍悟 Joe 身邊的那人不是一名臨記，而是 Hoffman 飾演的 Ratso，他和 Joe 打

起交道，從這裡納入戲的正身。這非但是 Schlesinger 那種轉彎抹角手法的變化之一例，它同時也形象化的使 Joe 和紐約的環境氣氛聯繫起來。

Schlesinger 以前是個演員，所以對演員頗有一手。Jon Voight 第一次上銀幕，他飾演 Joe 很好。過去幾年來我一直在欣賞 Voight 的舞台演技。（紐約藝術劇場演出 *View from the Bridge*，他是戲中的 Rodolpho，當時 Hoffman 不過是副舞台主任和候補演員！）在這部片子裡，Voight 創造了這個年青 Parsifal 的特有的天真，他知道他所要做的事是不道德的，然而他又是十足的好心腸，他對於一切事物只能够做直接而天真的反應。（這是與 Ratso 比較而言，Ratso 則是把所有進入他耳朵和出自他嘴巴的東西都「翻譯」了一番的。）觀眾對 Joe 這人物的真實性絲毫都無疑問，這主要是歸功於 Voight 運用他的眼睛的方法——像個孩子一樣。他也完美的捕捉到德薩斯腔調。這部影片是 Joe 的戲劇，而 Voight 有着內在的才具使這人物有趣、脆弱、真實。

這是 Dustin Hoffman 自從 *The Graduate* 以後（除開一部短片）的第一部片子。他很圓滑的選擇這影片，也很圓滑的飾演 Ratso。沒有一名年輕的性格演員不想演這樣的一個角色：一個跛腳的拾荒人，狡猾而又贏人同情，滿口青牙和一頭骯髒長髮，最重要的是，他正在患酒毒瀕於死亡。換句話說，這是每個演員夢寐以求的角色。Hoffman 把這些特徵都表露無遺；他再次證明了他是有多方面才華而天資極高的，而不是 Mike Nichols 的產品（雖然 Nichols 無疑的是抉擇了他）。他心目中對 Ratso 這人物有着統一的形象，而將之發展照顧到最細微的身體特徵習慣（他對所演的角色一貫如此）。（那一晚我在 NET 製作的 *Journey of the Fifth Horse* 中見到他演聖彼得堡的乖虐刻薄的書記，除了不同的化妝和聲調之外，我敢發誓他有不同的一雙手臂。）在這片中他有時運用一些相當方便的手法來博取對他的凡庸發噱，一如鬧劇演員飾演紐約警察一樣。然而他眼中的光芒是真實的精靈古怪的光芒；他的發現友情的過程是難以置信的真實，而那些關鍵性的場景都美極了，遠非任何夜總會小丑所能比擬。我忘不了其中一場，Hoffman 颤抖的卷縮在那湫隘陰暗房中的床上，恐懼的對 Joe 說，「喂，你別生氣……但是我恐怕是再也走不動了。」

Silvia Miles 飾演一名向 Joe 討便宜的應召女郎，她賦給這角色一種厚顏無恥的性感。Brenda Vaccaro 演召 Joe 過夜的一個職業女性；她並沒表演，而只是依賴觀眾熟識的流行的舉動。John McGiver 和 Barnard Hughes 穩健的飾演兩個不健全的中年人。

這部影片大部分是如此出色優美，所以它的不妥當的地方就特別的刺目。影片把 Ratso 的幻

想都表露給我們看，因此損壞了影片的中心觀點，這觀點一般上應該是屬於 Joe 的；況且那些幻想也陳腐得很。那場 Warhol 式的晚會，擠滿了 Warhol 式的人物，這是作為旅客的 Schlesinger 多於作為藝術家的 Schlesinger，總之，我們似乎應該立一規則，避免通過狂蕩的晚會來表現社會腐敗。這種手法向來都是沒有效果的，從 *Intolerance* 到 *La Dolce Vita* 到 Schlesinger 本人的 *Darling*。實在是够了。

此外有些過分縱容的迹象。Joe 在床上和那應召女郎雲雨的時候，一個電視遙控器按鍵盤就放在床上，使電視螢光幕撩亂的轉換，這種幽默頗為沈重。我們也不需要 Joe 縮在麻袋中以取悅顧客的那個鏡頭。此外還有一些很便宜的醜象。從他最早的記錄片 *Terminus* 開始，Schlesinger 就一直表現出其「英國自由電影」的弱點：以為將許多醜陋的臉孔（尤其是老人的）作特寫，就能夠證明（一）人生是醜惡的，（二）電影能夠表現這醜惡人生的真相。

此外還有一些瑕痏，像 Joe 最後殘暴的搶劫一個男子，以便能帶 Ratso 到 Florida 去。原著小說中也有描述這殘暴，但是作者 Herlihy 是將重點放在 Joe 的動機上，而不是把它描繪成虐待狂的暴發。至於最後的一個鏡頭，Joe 坐巴士車抵達 Florida，身旁是死去了的 Ratso，Miami 的建築物輪廓線反映在車窗上，這看來只是聰明的替代 Schlesinger 所設想不出的真正好的最後鏡頭。

這種聰明，在他的一些舊作中很刺目的出現，在這部片子中還是惱人的存在；但是在 *Midnight Cowboy* 這部他迄今最好的作品中，除了這種聰明之外，還有更多的好情操、悟性和有目標的熟巧。有同性戀氣氛的影片經常都依賴假借的靈性的高論：*Boom!* 和 *Tearoma* 是近年兩個慘敗的例子。但是這部影片中沒有這種虛飾，因為它並不是要說明在那班悲慘和古怪的人群中，愛是永遠存在而且純潔的。這部影片，以一個年輕人乘坐巴士車進入大城市開始，而以這個改變了的年輕人乘坐巴士離開結束，簡單的說明了，在任何的社會層面上，人類的互相體諒、信任和忠實才是唯一肯定的精神綠洲；而對於偏見的眼光，這一點在某個社會層面上好像比較不調和。Schlesinger 不會委屈他的角色，並且把他們置於活生生的處境中，他從而把我們和 Joe 與 Ratso 聯繫起來，我們大家都是在霓虹燈光之中擾攘求生，然而我們知道，並非所有的人都是迷失方向。

一九六九年六月九日  
*New Republic*

Andrew Sarris

小犬譯

# 美國獨立派電影

美國獨立派電影在很多方面都是電影報人想像中杜撰出來的產品。甚麼品質使一部影片獨立呢？獨立於甚麼呢？好萊塢？重商主義？故事情節？傳統的製作價值觀？娛樂性？簡而言之，我們能够容忍多少的獨立性？自由會在那一點腐化為放縱？

最近第四屆紐約電影節在林肯表演藝術中心舉行時，有一項稱為「獨立派電影」的「特別事件」節目，主辦當局形容之為「一項包括廿七事件的節目，廣泛涉及今日美國獨立派電影製作的諸多方面的課題」，觀眾即由此而被引進「地下電影」的禮儀和狂歡中。這些事件包括電影製作者們的演講和討論，新影片和正進行製作中的新作的放映，以及旅美外國導演的公開訪談。這些節目大多數很叫座，但是整個節目大體來說並未能鼓起很大的興奮。這當然不能歸咎於某個人，然而事實擺在眼前，「特別事件」節目結果變成了電影節本身的被鎮壓的餘興節目。電影節主持 Amos Vogel 和電影節節目編排人 John Brockman 都盡了他們的能力以把「地下」提昇上來。事前的宣傳工作異常令人難忘。主持人圓通的邀請了獨立派電影界中敵對的所有派系來參加，為了不觸怒那些普通的觀眾，而特地將 Andy Warhol 除外。Brockman 特別刻意於避免新達達派作

品勢將激起的污名，而將注意力集中於那些傾向視覺效果的作品，這些都是屬於「媒介開闢」或是「混合媒介」或者甚至於「McLuhan 式事件」的類目。Marshall McLuhan 「媒介即是意旨」取代了早先一個時代的 Sergei Eisenstein 的蒙太奇衝突對照的信條。

總之，電影節開幕那晚，就有一些獨立派電影作者，因為作品不被電影節本身或是「特別事件節目」採納放映，而開始在會場外邊巡迴抗議。有人宣揚要在林肯中心 Revlon 噴泉附近舉行黑人群衆會，但是所謂的抗議結局是降格成為個人的宣傳。「新美國電影」的正式發言人 Jonas Mekas 後來在（紐約文藝區格林維治村的）The Village Voice 半月刊中批評 Vogel 和 Brockman。但是，他當時不但沒有杯葛大會進行，反而親身參加特別事件節目的某些研討小組。

最令 Mekas 及其信徒憤怒的，是有人言外之意暗示獨立派影片還沒有達到可以在大音樂廳上映並糾收入門票的水準，而只合在林肯中心的圖書館放映室作免費放映。這裡所牽涉到的問題是金錢呢還是聲譽？Stan Brakhage 斷然拒絕讓他的影片作免費放映。不管怎說，林肯中心反正有的是錢，而他却是在過從手到口的日子，何不給他七十五元的影片租用費呢？Mekas 和 Brakhage 所不瞭解的是，林肯中心本身對電影節就並不怎麼慷慨，況且一旦創下了付給電影節影片租用費的先例，以後就很難再看到任何免費的東西了。總之，藝術家們比較推銷人代理人更將金錢看作是項重要的問題，我們當還記得蕭伯納與 Sam Goldwyn 之間的來往電報，這些製片人打電報給前者說他關心藝術更甚於金錢，而蕭伯納覆電說他却是關心金錢更甚於藝術。Brakhage 是在事前就公佈他的條件的，而 Tony Conrad 和 Victor Grauer 呢，他們在一項特別事件節目中放映了二部閃光影片（The Flicker 和 Archangel），然後在室內燈光重亮的時候，當眾抨擊電影節當局沒有付給他們影片租用費。至於這些新式的 LSD 放縱的「閃光」本身呢，我所能說的是，它們代表了一種被動經驗的極端形式。如果你長久的注視着，你就會看到在閃光的銀幕上出現混合的顏色，然而你也可以注視着閃爍的霓虹燈而獲得同樣的效果。這就好像一個少女，她想望被勾引而不要有「有意義的個人關係」。創作造被刺激者取代了，我們於是發現自己回返到 Andy Warhol 的 Campbell 牌洋茄汁罐頭——至少從美學之優越的觀點看是如此。

美學上之優越！有關獨立派電影的論爭所最缺乏的正是這個。嶄新、特異、遠離正道：這些

都是時下流行報刊所習用的形容詞。好、壞：這些變成了學院派的殘餘。一般被認為重要的事，不是整個景象如何，而是甚麼人名成功就。這就是為甚麼「Happenings」的喧囂和旅遊名勝和夜總會的宣傳這樣合拍。夜總會是甚麼，無非是燈光朦朧、音樂嘈雜、香水逐體臭、皮膚發油光，薰香氤氳，液體 LSD 所構成的 Happenings。大體上，這種傾向拜教的，狂歡的，非理性的，茫茫然的，感官亢激的趨勢，是自有其社會的意義的。你或許要說（雖然我個人非不以為然）這種使傳統的理性逃避，牽涉到對於有意識的存在以及歷史暴戾的活動之完全的抗拒。這裡邊可能還存有對於三十和四十年的「獨立派電影作者」的有體系的社會意識之反應。早年的記錄片運動是嘗試製作比較好萊塢的幻象更「忠實」的影片，（借用 Parker Tyler，「獨立派電影節目」中一位比較持懷疑論的演講人的話）而對之最反動的反應無過於完全的接受自身的環境——這是 Pop 和 Camp 文化的必然的結論。事實上，最近在 Bleeker 街電影院放映的一系列獨立派影片，是以 Robert Flaherty 一九一二年的 Nanook of the North 開始，以 Andy Warhol 一九六六年的 Life of Juanita Castro 段尾，真是一條四十五年長的頹廢和劣性的曲射線。然而這樣歸納還是太方便了。Warhol，以他自己的方式，是比較 Flaherty 更具社會意識，較少異國情調，也較不浪漫。Warhol 世界中的畸性人和娼妓，並不因褒貶的誇示他們的垂死的幻想，而減少他們的真實性和敏感。此外，從地下還不斷有許多陳套的政治宣傳品湧出來。Shirley Clarke 在 The Connection 和 The Cool World 中所表現的對黑人的關懷從政治的角度看是進步的，但在藝術形式上並不出色。真正令人側目的是挑選 Nelson 的 Oh Dem Watermelons 和 Preston 的 Son of Dada 在電影節正常節目中作為短題作品放映。這兩部影片都重用不尋常的技巧，尤其是眼花撩亂的蒙太奇和將剪紙作超現實的拼湊；但是它們的特點却是政治：Watermelons 是反種族自卑，Son of Dada 是反對約翰遜總統。不幸的是，即使是那些同意這兩位電影作者的政治觀的觀眾，也惋惜他們的藝術觀。這裡的結論是，不管我們怎樣不停的談論電影形式，大多數人還是固執着他們對於電影應講些甚麼故事的看法。從效果的觀點看，我以為電影節當局為了要強調獨立派電影也同傳統電影一樣高尚，而將那些比較無法無天的電影作者的作品排除掉，是個錯誤。無法無天不但是「先鋒藝術」的歷史使命之一；它也是圈外人用以應付圈內人較佔優勢的資源之唯一的優點。終極而言，藝術最陰奸的敵人是所謂優良的審美力，上好口味。

然而在美學之優越的範疇裡，電影節當局辦特別事件節目可以引以自慰的是放映了廿六歲紐約電影作者 Peter Goldman 以微末的千五元攝製成的 *Echoes of Silence*。Golden 的直覺才華是無可否認的。然而有許多批評界孔家店的成員都在他的影片放映中途離席，爲的是他的影片在技術上缺乏圓潤。對於那班將製作上的精鍊當作「絕對不可或缺的情況」的人，紐約那些孤獨的重感性者的痛苦的抒情主義是沒有價值的。但是你能希望從一千五百元得到怎樣的東西呢？*Breathless* 或是 *L'Aventura*？這是很明顯的。而這正是觀眾對於一個不名一文的紐約先鋒派的即可憐復荒謬的期待。獨立派電影因此就被困在一個惡性循環中，成爲它自己的誇張宣傳（沒有了這種宣傳就無法引起注意）的受害者。旁觀着美國獨立派電影作者們面對着外國的「藝術電影」導演的競爭，簡直是很可悲的，這不是因爲美國人在格調上或感性上都差勁，而是因爲那班 Gadard 們，Antonioni 們，Resnais 們，Pasolini 們實際上是附帶字幕的（電影藝術的）孔家店。

所以，現在正值其時，該將「獨立派電影」這樣的名目聯同「新潮」一起打進報界術語的冷宮了。正如 Chabrol 有一回所說的，「並沒有甚麼潮流，而只有海洋」。在這個海洋裡，只有好導演或壞導演，不管是在地上或地下。既然方便的歸納是行不通的，下列的觀察見解也就點到爲止，無意於體系。

● 獨立派電影傾向於根據自己個別的生存理論和詮釋而生存。Peter Goldman 有朝一日或許會在好萊塢工作。Stan Brakhage 和 Gregory Markopoulos 大概永遠不會。Goldman 的影片 *Echoes of Silence* 是個故事片的雛型。Brakhage 和 Markopoulos 則是太主觀太抽象，不會去理會電影的傳統準標的。一個電影作者是否也該是個娛樂者？Goldman 大可能會說是的。

Brakhage 和 Markopoulos 則會答：否。誰是誰非？這就得看電影今後的路向了。

● 雖然獨立派電影越來越個人化，觀眾和批評家們無須過度的不安，以爲他們並未表露神話式的中產階級道德觀念中的正派的生活方式。直率的說，生活中乖常和性欲過強的現象將會越來越明顯。

● 如果先鋒派面對任何威脅的話，那是因爲正經人越來越比放浪派更放浪，商業電影比地下

電影更淫蕩，而中產階級郊外區比波希米亞更大膽無恥。

● 影片檢查制已經鬆弛，這使到先鋒派失去它的「生存的理由」。外加群衆對於任何新事物的過份的易欺性。布爾喬亞利用先鋒派藝術家，只爲的要滿足他們須有一個勇敢進取的社會的幻想而已。實際上機械化和一致化的現實是如此勢不可當，以至即使是最淺薄的反一致的表現也在絕望的情況下被收賣過來。這就是說，如果 Jonas Mekas 不存在的話，孔家店就必然會製造一個出來。

● Mekas 和他的信徒們已經成功的揭開了電影媒介的神祕。他們揭發了一些要使電影繼續作爲專利壟斷工業（而不是個人的藝術）的陰謀。他們以身作則的說明了任何人都可以攝製電影，從而使那些在好萊塢或電影技師工會中沒有親戚的有才華的人們能够進軍電影。

● 大多數的獨立派電影作者們缺乏成爲偉大藝術家的謙虛。他們的個性吹噓得比他們的藝術或他們的觀眾都更大。其中很多人都還在對好萊塢作矯枉過正的反應。

● 從學術和文化的角度來說，電影仍然是其並藝術的晚子。福特基金會撥出數百萬元給芭蕾舞團，却只撥微不足道的款子援助電影。結果呢，備供電影詩人們作經濟避難所的學術講席之又少。

● 先鋒派的大多數理論都預先劃定兩種反應：無條件的資助或是在商業基礎上可行得通的觀眾反應。如果要投觀眾之所好，等於是委屈妥協藝術家本人的信念，那麼藝術就永遠不可能受歡迎或可接近。但是社會能有甚麼可能的動機要資助那它本來就不能有的東西呢？再說，沒有美學之優越或是不同程度的決心，我們就會被困在我們時代的浮士德似的謬見中。妥協和交感並非兩種可互換的名詞，而自我表現也並非神聖。

● 獨立派電影標新立異，却也從而完成了一項學術任務，獨立派電影的無法無天一方面証實了某些因襲的方式的可取，另一方面証實了其他因襲方式的霸道。獨立派電影通過它們的諸模，嘲弄以及普遍的打倒偶像主義而完成有益的任務。以往的獨立電影的神祕，在於尋求超越傳統電影以上的現實，而今日的獨立派電影則是在諧模求索一個傾向傳統電影之文化的種種幻想。

● 獨立派電影絕大多數是左傾的，雖然不致像 Bunuel 和 Dali 時代的先鋒派的裹犧。不幸的是，在紐約，作爲左派早已失去刺激作用了。

●獨立派電影產生了一群新的具有高度修養和淵博的獨立派電影批評家，然而在這電影運動本身內却少見有意義的討論，因為那班懷疑論者所觀看的獨立派影片自然不多，因而無資格做專門家。

●你若以為見過三、四部獨立派影片就等於見過全部，這就正如說看過三、四部商業電影就等於見過全部，一樣荒謬。然而有些人還是一直懇求我給他們看「地下電影」彷彿幾部樣本就可以據以為數百個別的創造衝動下界說了。

●最後，獨立派電影的集體性是不值得談論的。只有個別的影片。我嘗喜愛 Kenneth Auger 的 *Scorpio Rising*, Andy Warhol 和 Ronny Tavel 的 *The Life of Juanita Castro*, Adolfas Mekas 的 *Hallelujah the Hill*, Peter Goldman 的 *Echoes of Silence*, 在比較抽象的類目中的 Stan Van Der Beek, Carmen D'Avino 和 Robert Breer 的幾部作品。Martin Scorsese 的短片顯示一種機智，足以發展為長篇故事片。Robert Downey 有其歡天喜地的諷刺的才華。Shirley Clarke 和 Lionel Rogosin 會揭示給我們那些陰暗角落的部分真相。

把這些加起來，你就有一段世界電影史的有趣的註腳。小題大作？不見得。總得有人去駐守那些文化的前哨站，而獨立派電影是無比的適宜於表現我們時代的混亂。

(一九六六年)

譯自 Gregory Battcock 注編文集  
"The New American Cinema"

# 電影世代

Stanley Kauffman

翠微 節譯

.....

換句話說，現在有一個「電影世代」：這是第一個在這個電影已被承認為有嚴肅意義的文化中成熟起來的世代。在一九三五年之前，電影在比例上是比現在更風行，但是對於絕大多數的電影觀眾，電影只是每週一次或兩次的逃避現實的洗禮。這種逃避現實的觀眾至今仍存在着，但是另一種觀眾，（其中大多數是一九三五年以後出生的）也同時與之平行存在。這一類觀眾，這個「電影世代」，並不是完全冷漠的，但是在本質上却是嚴肅認真的。即使他們在欣賞純粹娛樂性的影片時，也反映出他們大體上嚴肅的觀點。

有許多原因，新的舊的，內在與外在的，造致這個世代的誕生。下邊是一部分舊的與內在的因素。

其一。在一個浸浴着工藝興趣的時代中，電影藝術正是從工藝中產生出來的。除了建築之外，電影是可以直接而廣泛的利用這個世紀豐富的實用科學成就的唯一藝術。平面藝術家們已經會

利用機械與電子成份，詩人和畫家們已經會利用電腦，作曲家們也已經會利用電子印帶。這些都是只關涉到選擇。電影作者却是沒有選擇：他必須使用繁雜的電子和機械儀器。這個事實助成一種與他的社會相配合以及一種屬於現時代的強烈的感覺。美國的藝術家們一向來都因為他們與周遭的擾攘的「真實」的美國格格不入，而感到羞耻。對於美國電影作者來說，他的藝術工具本身就使他與其時代精神相交融。我想觀眾也有這種交融感，有時是有意識的（尤其是用到身歷聲，特殊的視覺效能或彩色過程時）。這裏頭所使用到的科學技藝本身就是藝術家和觀眾之間的聯繫，同時也是他們與電影院外邊擾攘的見不到聽不到然而意識到的社會之間的深一層的聯繫。

這是一個使人喜悅的矛盾的必然結論。在這樣一個為人類的生存而憂慮的時代，在這樣一個越來越機械化的時代，一整個繁雜的工藝却被利用來慶頌人類。

其二。表面現象和體質細節的世界重又成為藝術的材料。正當自然主義小說由於沒落到連最微末的襯衫鈕也被過份描寫，而逐漸式微時，電影為它的一些有價值的優點賦以新的生命。一個採用強烈自然主義的那種老爺蒸汽火車般慢吞吞手法的小說家，現在可以較為獲得讀者的信任，因為這種技巧和效果是如此熟絡，讀者們簡直可以逐頁預測情節。甚至在有着不尋常背景的情形裡，讀者們也會意識到名詞雖不同，但都是套在陳舊的格式中。*Robbe-Grillet, Duras, Sarraute* 等人的「新」小說企圖糾正這種情況，而來加強它，利用表象作為最終的真實，唯一可靠的客觀的相對因素。這有時對於部分讀者，可以生效。但是舊的和晚近的自然主義必須緊張才能交接。劇作 *The Deputy* 的作者 *Rolf Hochhuth* 曾說：

「最近我觀看了 *Ingmar Bergman* 的 *The Silence*, 當我離開那家漢堡電影院的時候，我自問道：『今天的小說家還有甚麼可做的？』想想看 *Bergman* 單單用一個攝影鏡頭，沿街而去，沿走廊而來，進入一個女人的臥室，作為多大。想想看他能利用這些，不須用一個而能表達的那些東西。」

儘管 *Hochhuth* 的可理解的沮喪，小說家們還是有許多東西可說的（即使是以關於臥室的），然而他的話的要旨，是正確的將創造物質真相的基本功能從小說形式上剝奪掉。電影不只接受了這種功能，而且將之發揚提高：它終於能將門鈕、早餐、傢俱等點化為詩。芝麻細節（每個人的宇宙都是由這些東西組成的）可以重又轉化為喻象，以助長想像力之活動。

表象的這種新生命，給許多凡庸的影片一種周密的真實感，給一個優秀藝術家的影片賦予一種偉大的活力。有意識或無意識的，這種活力安定了觀眾，越界的証實和批評了他們的居住環境。事實上，正是由於這種現象，我們可以說電影老早就發現到 *Pop Art*，消化了這個小成就，然後繼續前進。

其三。電影這形式看來特別適宜於處理我們這時代的許多迫切的問題：內在的緊張情況，或懷疑，或冷漠，甚至於對藝術本身的懷疑。電影能夠將舞台劇所不能處理的一些心靈現象外在化；而且它能够將這些心靈現象和物質環境聯繫起來，那種方式既非舞台劇所能容納，也非小說所能倣效。電影能夠將佛洛伊德之後的人，以及他的居住環境，加以戲劇化，並於這二者之間的關係。我們無須，為了要看到電影上出現這些特殊的美質，而相信戲劇或小說的衰亡（我個人就不如此相信）。

其四。除了音樂之外，電影是唯一整個世界都可同時獲得的藝術，正如它最初產生時一樣。附以字幕，它是唯一你無須懂得它的語言的運用語言的藝術。（我把歌劇當作例外，因為聽歌劇時你絕少需要明確的聽懂它的語言。）

這裡的要點不在於傳播知識或人類愛，像在聯合國文教機構的影片中一樣（雖然這也是有其用處的）。這裡的要點是情感的關係和情債。如果你曾經觀看日本背景的影片，由於其中日本生活與你個人的經驗起共鳴，而被其中的日本演員所感動，此中就產生了對日本的一種情感聯繫，遠非任何宣傳品和旅遊文章所能企及。沒有一個人，在看過黑澤明的「生活 *Ikuru*」之後，對日本和日本民族的看法會同沒有看過該片之前一模一樣的。

很明顯的，從其他的藝術也可以獲得同樣的情感和心靈上的經驗，但絕少會有像電影那樣的無比的輕而易舉。與外國文學比較，外語影片，除了可以原本語言拷貝獲得之外，還有一項優點

。日本小說家只能邀請我們在想像中重新創造其境界。日本電影作者則是把那境界陳列給我們看，其逼真生動不是我們的頭腦所能達到的。職是之故，我們的反應也就從一個較高的層面上開始，並且可以比較容易的（雖然不是比較強烈的）受刺激和提高。

這種普遍性和這種藝術表現的（比較而言）同時激發，使我們全都成為一個感受相同的社會的成員。這是前此歷史上所未能達致的。

其五。電影有一種意外的大優點：它年輕，這不只意味着它活力充沛，更意味着它所能造就的潛能。小說雖然還相當活躍，但是已然意識到它必須繼續求生。它的一個主要的障礙是它的歷史：今日的小說家一直負荷着以往大師們的成就的重擔。詩歌也是如此。它繁茂葳蕤，這是無庸置疑的；也像小說一樣，它的情況是比一般聲言的要好得多。然而詩歌也同樣的意識到尋取適當生存的掙扎。在繪畫和雕塑方面，絕望的情形已經很明顯；每一個新季節的那些新風尚都是明証。但是電影則是個嬰兒，才起步的。然而它已經成就了一些奇蹟。想想看，從愛迪生的照相機到 *Citizen Kane*，只不過經歷五十年，這簡直就好像說 *Guido d'Arezzo* 發明了記譜法之後五十年，Stravinsky 就寫成他的 *Petrouchka*。然而，電影大陸只不過才被發現不久，它的疆界還無法遼望到。就是這種新鮮感給予了年輕的一代（我所謂的電影時代）不只一種關於它的潛能所引起的興奮，更有一種歸屬的感覺。電影就是屬於他們的。

上述這些，就是我認為造成這個新的電影觀眾之誕生的原因。……

大體說來，我相信，儘管這電影時代只是個少數派，而世界各地的電影製作情況都很嚴酷，然而他們還是有能力影响促成他們所喜愛的影片之製成。並不是天下所有的影片都應該改觀，但是如果文化歷史的動力仍然存在，則一部分堅執的藝術享用者有朝一日總會對藝術製作者發生影響。這種效能是循環不息的。觀眾是絕對不可能單方面發生効力；有才華的藝術家是不可缺少的。但是才華在人類之間是一種相對的情況；它必須有反應來觸發，另一方面，它也會因被忽視而冷卻。（想想一下 *Herman Melville* 在關稅局中度了二十年歲月。）

因此，根據邏輯性的推論，我們可以預見這電影時代是有着非凡的力量。如果說電影是當代最適當的藝術形式是正確的；如果說年輕的一代對電影比對其他藝術較接近是正確的；如果說觀

衆的胃口喜厭會促進藝術的路向是正確的；那麼，準此推論，這電影時代無疑的是有機會來推動產生我們這時代最優美最有意義的藝術。而對於這種機會的障礙無過於浪費的去維護支持那些在文化上無基礎而本質上無生氣的影片。

我瞭解到上面所說的對於這電影時代是沉重到近於荒唐的負擔。這簡直是像要求他們解決文化過渡之間題和為未來之文化作界說。這個問題不是可以單單在某一個範疇中解決的，即使是像電影和觀眾這樣自然產生和相處的範疇裡。這問題是永遠不能解決的，而必須永遠持續的面對和處理，尤其是在像我們這樣的時代裡——這時代不是個時代，而是一系列不停迅速移動的點面。但是這個巨大的結論將不會縮減上述的機會。……

所以這個電影時代（儘管有諸多瑕癖）代表着一種情勢和一個機會。大致說來，我相信，它是當前美國藝術之中最令人喜悅樂觀的情勢。這個世代可能成為一股活力，另一方面它也可能把它的力量和機會浪擲在無意義的藝術虛無以及濫發的社會掀扭之中。我不是要求他們永遠的「拯救」電影。長遠說來，電影的歷史和其他藝術的都是一樣——數個高峯，一些平原，許多裂縫和斷層；但是目前的機會，一個難得的機會，可以在這稚年的藝術之發展中省去許多時間。在藝術發展中我們的希望或焦慮完全是繩繫於可預見的將來。而在電影藝術方面，這個電影時代可以使這個可預見的將來成為有興味和重要的一節。我們等着瞧。

（一九六五年）

譯 節 郎 濱 蘇 巴 盧

## 訪問日本導演大島渚



### 引言

一九三二年大島渚生於京都一個貴族的家庭。六歲時父逝，太平洋戰爭結束時他才十六歲。大島渚中學時已開始寫小說，參加許多種課外活動，包括戲劇和學生運動，但他不屬於任何集團或政黨。在京都大學法學院肄業時，他專研政治史、蘇聯革命史。一九五四年畢業，即進入松竹大船攝影所，任助理導演達五年之久，同時編寫劇本。一九五〇年他導第一部長片「賣鴿子的少年」，該片後由製片所改名為「愛和希望的小鎮」。一九六〇年他結婚，同年，由於「日本春畫考」一片的風波而離松竹大船，自創公司。一九六二年因影片「天草四郎軼事」一片在賣座上的失敗，他停拍三年，為電視台工作，並到韓國越南旅行，至到一九六五年才恢復拍片工作。大島渚是現代日本年青大導演之一，他的重要作品如下：一九六〇，青春殘酷物語，日本之夜與霧。一九六五年，悅樂。一九六七，日本春畫考，無理心中：日本之夏。一九六八，鰻刑，歸來醉漢，新竹小偷日記。一九六九，少年。

問：就我們看過的你導的影片來說，你似乎在找尋極不相同的主題和風格，從一部電影到另一部，你都在實驗。

答：就主題說，沒有一部我導的影片跟前一部在主題上有明確的連續。我的每一部影片都在發掘一個特定的題材，不過，我的許多部影片事實上有其連續之處，所以要看出其連續性還是可能的。就風格和結構說，我常在發掘不同的東西。因此，我所有的影片在基本上有兩個不同點。

問：那兩點？

答：一方面是物理的，或是邏輯的，第二方面是感情，或是說我以一種同等激動的態度來處理我對影片中許多事物的感情。我所說的共同點即是這個意思。

問：就「新竹小偷日記」，「鰻刑」及「少年」三部片子來看，其共同點是戲劇。

答：關於戲劇或戲劇性，我不覺得它是這三部片子的共同點或重要點。不過，很明顯的，在「小偷日記」中，我注重戲劇性，在「鰻刑」中也有一點戲劇，不過，「少年」就沒有這種戲劇性。當我說在我影片中常有一些共同點（這些影片是非常不同的），我的意思是：當我製作一部影片時，也許我是在選擇逃避一些事物，可是在這逃避中我要去發現對我的已成影片的一種否定。簡單說，當我完成一部影片後，我要製作另一部足以否定前一部的影片。

問：可是，剛好與你所說的相反，人們絕對可以在「少年」中看出它的戲劇性，因為，人們教導那個孩子去扮演一個刻意跑去給車撞傷的角色。這不是戲劇性是什麼？

答：若你稱這個為戲劇性，那我同意。在我來說，戲劇性與此不同。我自然就不能在「少年」中看出戲劇性。我說戲劇性的意思是：在一種戲劇的情境中一個演員的演出。在我的多種主題中有一項主題是：在這世界中，你不能照你自己生活，只當你變成另一個人的時候，你才能生活。每一個人都可以就這種情境找出他以為能够適當形容這種情境的字眼。

問：你剛才說的物理或邏輯是什麼意思？

答：要回答你的問題很難。若我一定要說，那就是：邏輯是一種每個人都應該共有的共同點。我在影片中所作的是要精確找尋每個人共有的東西。換言之，在邏輯之先，全是感情。對於感情，我該補充說，我所有的影片中有一種本質的感情，即是感傷和憤怒。接下來我才把感情處理得合乎邏輯。而且，通過某些方面的感情邏輯化，我的影片才能跟每個人取得溝通。這樣說來，我的影片一向來

都在找尋邏輯。由於這種邏輯的實現，使「縊刑」達致一個止境。「小偷日記」這部片子則是在感情的水平上傳達邏輯，而不是傳達感情的邏輯。至於「少年」，則是要直接表達我的感傷和憤怒。

問：對什麼的感傷和憤怒？

答：對我們必須如此生活這個事實，就像我影片中的人物和我自己。對於影片，你可以欣賞片中人物並且下判斷。

問：可是，我們或許不夠資格來欣賞並判斷典型的日本人的感傷和憤怒。

答：這不是一個鄰近或遠隔的文化的問題。簡單的說，它只是人不能照他們自己的心意生活，永遠必須屈服於某種俗務。

問：這樣說，你是否覺得你的影片直接間接都有政治意義？

答：就某種意義說，我所有的影片都是政治性的。但是，這不意味我的影片能够影响現階段的政治。我希望我的影片能够在這方面影响政治，那就是當政治本身已經無理由存在並且會自己消失之時。我們不再靠政治生存。

問：「少年」中好像提出一個對錢的需求的問題，一般上這種需求與造成暴行是有關連的（例如片中的孩子們相打），你覺得這種需求的問題存在的話，政治會消失？

答：我覺得政治與經濟是一起消失的，不能一死一存。

問：假如錢的需求存在，政治必繼續存在。因此，經濟情況必需澈底改變。

答：經濟存在的原因是政治的。也許我的解釋不够清楚，不過，基本上一個人可以支配另一個人的事實是造成經濟政治存在的原因。我所希望的，是這個事實的消失。

問：若人支配人是一項既成事實，它如何能消失？

答：我不知道這事實何時會消失。我覺得每個人都應該朝這方向努力。

問：至少在你的兩部影片中，有一個明確的政治象徵出現：日本國旗出現在「縊刑」和「少年」中，這旗在兩部片子中的意義是相同還是不同？

答：首先，我應該指出，我也讓日本旗在「日本春晝考」一片中出現。在這三個片子中，我要讓觀眾意識到我們日本人都生存在日本的國家組織中。這是首要的目的。這面太陽旗在戰前是日本軍國主義的象徵。戰敗後，這象徵為了道義的原因在日本被消除掉。但是，隨着戰爭的記憶離現在越遠，這

象徵又迅速復活了，主要是在六七年二月當日本決定重新慶祝國慶之時，那是重新慶祝日本的建國，年青一代非常反對這個從舊政權傳下來的節慶的重生。這節慶的重生之日正是一群右翼份子揮着太陽旗示威的日子。或者，就是在這一天，我們開始拍攝「日本春晝考」這部影片。不同的是，在影片中，示威群衆手中的旗的太陽是黑色而非紅色。那是我第一次讓太陽旗出現在影片中。關於這旗的意義，在「少年」與「縊刑」中是一樣的，我讓它同時以紅色和黑色出現，不過，我在「縊刑」中尋求的是一種邏輯的效果，而在「少年」中則比較是感情範圍裡的效果。

問：這樣由紅變黑，對日本人來說有何意義？對我們是否也是相同的意義？

答：在日本，人們對共黨的紅旗很熟悉，對於無政府主義的黑旗則不熟悉，在這意義中，日本觀眾可能不會有外國人那種不同的感覺。可是，我的目的也不是要以黑色來代表無政府，相反的，如所週知的這種形式的日本旗使人意識到日本國家組織。不論是什麼顏色，黑，紅或黃色，首先人們意識到的是這形式與日本的關係，它就是這樣的一面日本旗，且永遠如此。現在我來談談顏色的不同，它在原先顯得不太重要，現在我們會發現，我用黑色是要表示葬禮儀式的意義，因為在日本，葬禮的顏色永遠是黑色與白色。黑色日本旗可以二種方式來看：政治上說，那是日本的死亡，另一方面，我們可以說，所有的日本人註定都要死去。

問：另一項事實是，在「縊刑」中，日本旗與一幕由日本國家官僚所完成的行動有着關聯：即是處刑一個罪犯。所以，我們或者可以說，在「少年」中，這旗與另一種傳統的結構有關：即是由特定平衡力量控制的日本家庭，它在這情況下，導致對那個小孩的「處刑」。

答：我本身不太喜歡用這種邏輯的方法來分析我的影片，雖然你所說的並不錯，或者還有一點對的地方。總之，「少年」中的旗不僅僅是跟傳統的日本家庭有關，當我們看到海邊的那一幕，那黑色的日本旗跟國家組織的關聯比家庭的關聯來得重要。

問：在「小偷日記」（這也許是一部叫我們感到最為難懂的影片）中，有一種社會不景與性的頹喪的關聯，這關聯似乎是以日本社會結構的方式來形成。你滲入了許多歐洲文化的元素，我們覺得，這也許是在你所期望的日本習俗的改革中你對歐洲文化侵入日本作出的精確說明。

答：一百年前，即是一八六八年，日本已經開始走向現代化。在這之前，日本人對性的問題比較頹喪，例如，在日文中「性」這個字很難應用，雖然，人們可以用外文的「性」這個字眼。一八六八年，

情況還是差不多，在日本文學中，很多有關性的東西是不可能存在的，而這東西在翻譯西方文學時是可能的，我們只將法文或英文的原文字保留就行，就因為這樣，西方文明對我們的社會與性的自由解放方面有過很大的効能和影響。但是現在，在到達一定的飽和之後，日本已經不能再靠這種由西方文明所帶來的自由繼續向前。你知道，這也是我要在影片中表達的一點。

問：這是西方文明到達飽和的問題（西方文化已變得無益）？或者是在日本現代文化形式（書本或影片（中的性的飽和問題）？

答：讓我們來確定這個飽和點的問題。問題在於日本人的生活方式，一種日本人所採取的用以解決社會與性的不景的方式。西方文化對日本人曾經有過助益，但是這種解脫之道已經到了飽和。日本與西方文化都沒有錯，錯誤在於日本人應用西方文化的方式。起先，很明顯的，文化水平的懸殊（這是說日本在文化方面的落後）使到西方文化能夠產生益處而且有成果，可是，現在水平已經一致，西方已經不能再給予什麼。這就是我們所談的飽和點。同時，它也許還有另一種關聯，即是西方文化本身已經到達它的局限，再也不能為日本或其他國家扮演一個它以前能够扮演的角色。

問：你的意思是說，這些問題（例如在「小偷日記」中的性的失敗）繼續存在，而在表現的範圍內（或藝術範圍內）的自由解放不能幫助解決這些問題？因此，面對這些問題的事實，理論上的解決方法，不論是西方或日本的，都是無用的？

答：我不覺得這些問題能够靠語言或邏輯來解決。相反的，只有行動才能解決問題，而這行動是靠發現它本身的一種革命形成。讓我確定，這種行動不僅是直接行動，它也該包括所有想像範圍內的行動。

問：你能否說明甚麼是本身的革命，以及它在直接與想像這兩個範圍中的意義？它跟甚麼變化相通？答：變化一詞，我有一點不大喜歡。這一詞彙經常接受一種過去與未來之間的關聯。我所說的革命是要你跟過去完全斷絕。在過去與現在之間應該有一種否定建立起來，兩者之間不應有關聯。這一來，本身的革命可以各種方式完成，看各人的情況而定。說到想像的範圍，我要以我第一部影片來說明。那時，我影片的基本以及決定片中人物的行動的是慾望。現在，當我們以慾望開始，我們最終必定會覺知慾望的局限，而這局限節制行動，因為當我們覺知這種局限之時，就不可能再行動。這就是我所覺察到的，同時，另一些日本導演也以慾望作為他們的影片的基礎，他們越來越覺察到這種作影片的真正結構來處理。

問：你如何設想想像和慾望之間的關係？

答：問題不是給想像與慾望之間的不同下定義（不過我們大約可以說慾望的行動比較是本能的，而想像的比較是智性的）。在我看，當慾望被壓抑時才有想像的東西出現，而這想像比慾望的問題來得深刻。我們可以在想像的範圍中行動，並由這種想像實踐實際的行動。我所說的想像行動即是此意。

問：我們可以想像在性、色情與藝術的範圍中的想像行為，但在政治的範圍中很難想像。就像在「縊刑」這部影片中，我們看不出那種行動的可能性。

答：我也覺得很難。政治的範圍中要使想像變成行動，幾乎是不可能的。但是我說幾乎不可能，一旦它發生，就是一場革命。不過，傳統意義的革命（這在我看是有點不好）與來自想像的革命，是不同的。

問：我們所說的看來，你是否能精確說明在「小偷日記」的結局出現的暴動與慾望的實現之間的關聯性質？

答：我想像的是跟「慾望的實現」不同的東西。由於那兩個年青人是在一種慾望低落的處境中，本應得到慾望的滿足，他們却被迫將取一項行動，通過這種行動，他們跟別人的行動起了關聯。

問：簡單說，一項革命必須先在他們內裡發生，以後才達到慾望的程度。

答：也許是的，在影片結束後，他們的成功實現他們的慾望。

問：你的影片「青春殘酷物語」好像也是以示威作開頭，接下來才是一對男女的問題，因此，它也是同樣的主題？

答：這片子以及「小偷日記」的主題是一樣的，我們在兩個例子中看到現代日本青年的問題。不同的是，在前者我對慾望尚有信心，而在後者中我達到另外的一個境地，即是慾望是不充足的。但另一項事物也許已出現，即兩部影片相距的十年中，日本社會已經改變。

問：在兩個例子中，通向慾望之道與衝動的革命之道好像有一種關聯，而這關聯是血。

答：兩種場景之間的關聯也許是：那個年青的女子看到血後馬上行動，而在另一個場景中，血出現後暴亂立即發生。

問：以前你是個影評人，你對日本電影有何喜愛？

答：在我未拍我的第一部長片時，我厭惡日本電影，但是今天，我仍然對日本電影感到厭惡，包括我自己的影片。我和朋友創辦的電影雜誌雖然只出了三年，不過，它對日本電影的影响至今仍在。雜誌的名稱是「電影評論」。

問：你曾經受你所喜歡的導演的影響嗎（我想那並非日本導演的影片）？

答：當我說我厭惡日本電影，我應該用「厭恨」這字眼來形容我的感受。但是，這種「厭恨」也意味着我從日本電影學到不少東西。此外，我也從美國電影，特別戰後的電影，學到東西，意大利的新寫實主義的影片也給我許多益處，也許，這影响對於我作爲一個喜歡的人比我作爲一個導演更多一些。

問：你對日本電影的憎恨是否特指一些日本導演，比如，長久以來，我們對日本電影只知道源氏溝口和黑澤明，不過，我們起先是喜歡源氏溝口，現在我們都喜歡他們。我們想知道你是否也憎恨他們。

答：我對日本電影的憎恨是全面的，因爲至今電影的製作不是由編導人決定，而是電影公司，這是多種解釋之一，我不太喜歡解釋太多。不過，我要補充說，在歐洲，人們常常談論日本電影的形式美，我覺得他們是不對的，因爲他們從不談論內容。在我來說，我希望人們會就「縊刑」這片子的內容多作些談論。形式是可以假借的，而且可以爲所欲爲，但你必須用你自己的東西來充實內容，比如，就我來說，我是從我的感傷和憤怒出發，所以，若我本身不談電影，我尙能告訴你我希望別人用甚麼態度來談電影。

問：你的這種憎恨沒有例外嗎？

答：沒有。



「縊刑」劇照



「少年」劇照

原刊Cahiers du Cinema 218號七〇年三月

# 淺論差利·卓別靈

在世界電影史上，尤其是默片時代，毫無疑問，差利·卓別靈佔了很重要的地位。在電影藝術上能够同時在多方面發展而都能有所成就者，卓別靈可說是唯一的一位。他能寫，能編，能導。可以自己任主角，作曲兼配音，甚至剪接，自資拍片，簡直一部電影自始到終由他一個人包辦。更難得的是在所有導演或製片家群中，學歷最低，他簡直沒有在學校讀過書。經驗最少，又沒有大資本，而能在最短的時間內，在電影界創出最偉大的成就。使全世界各民族笑得最多的人。這樣的人可能一個世紀才產生一個。

他今年已經是八十三歲了。那天在電視看到他離開了美國整整二十年，才再回到美國，在四十四屆常年電影節頒獎禮中，接受特別獎，承認他過去在電影上的成就。他禁不住地流下眼淚，說不出完整的話來。這是有他的原因的。二十年前，他離開了已經住了四十二年的美國，帶了孩子們到歐洲去讀書，因為他覺得好萊塢不是適合小孩子讀書的地方。想不到當他在依麗莎白郵船上，接到電報，說美國移民廳長不允許他重入美國。原因是他的政治信仰和道德上都有問題。那是一九五二年的事。他被這不成

理由的理由「驅逐出境」。這次對他的打擊實在大。毫無準備，一切財產都在美國。可是又有甚麼辦法呢？所以他一直住在瑞士。二十年後的今天，他又「毫無理由」地回到美國來接受甚麼特別獎。他當然心裡覺得可笑，可悲，也可憐。到底他應該怎樣，要說甚麼？他實在無從說起。悲喜交集，所以他哭了。

在電視上可以很顯明地看出，差利實在老了。在生理上如此，精神上也是如此。他絕對不能繼續地從事電影工作了。雖然他再三地說他不要退休。可是無情的時間，不允許他這樣做。理想雖然好，可事實上是不可能的。憑心而論，差利是應該退休了。他的黃金時代，事業成就高峯已經過去了，他應該再拍電影了。看過他最後所拍的幾部片子的人，都會承認的。這些電影，實在太令人失望了。一部比一部糟。人們所喜愛的卓別靈，並不是那樣的。那頂禮帽，手杖，闊頭的鞋子，不合身的衣服，以及那撮嘴上的鬚，都不見了。片子的內容，一點都沒有本來的卓別靈精神。不但如此，跟本來的卓別靈精神，還有背道而馳的現象。這叫人們怎樣去喜愛他呢？加以幾個月前所表的一些言論，一鳴驚人，語無次倫似的，令人聽了實在啼笑皆非。他實在老了，不能控制自己了，可能也不曉得在說甚麼。請看他怎樣說：「我只對金錢發生興趣，對笑料毫無興趣，我不過是利用笑話來賺錢罷了。我演的笑片，並沒有甚麼特別的含義，只是老板為賺錢要我這麼做，我也因此而賺錢，所以我就那麼演。」假如這些話是指那時他在窮困的時代不得不為生活而這樣做，那是值得同情的。所謂「飢不擇食」，「衣食足、知榮辱」，但是假如他把這種說法也包括他以後自資所拍的影片，那就未免低級到有點下流了。這樣的話竟出自一位藝壇奇才的口，實在是藝術界的恥辱。怪不得有人說他目前是位龍鍾老熊，滿身銅臭，俗不可耐的市儈。讓我們原諒他老了罷。

在美國歷來攻擊卓別靈的人很多，特別是對他的政治信仰和其道德價值。究其原因，是因為他所拍的電影，以及其私生活。美國是典型的資本主義的國家。可是卓別靈竟在美國這個地方來拍像「摩登時代」這種片子。專門諷刺資本家如何剝削工人。像這樣的人，美國當局那裡可以讓他在美國居住。他事業的成功，三十多歲時就已是百萬富翁，未免令人妒忌。還有他在美國住了四十多年，可是不入美國籍，還是保留他本來的英國籍。因此被認為是不効忠的現象。在所謂道德價值方面，卓別靈和女性的事鬧上法庭是著名的，加上報紙的畫蛇添足，卓別靈就成為一個色魔。像這樣的人怎麼可以居住在美國。所以美國當局總是想辦法如何來把他滾出去。這件事終於在一九五二年達到目的。

「大獨裁者」是卓別靈有名的一部電影，在影片結束前，有一篇演講，這大約可以說是卓別靈的基本政治信仰。這篇演講詞的大意是如此：

「世界是這麼廣大，地球的出產是這樣豐富，每個人都應該豐衣足食。人是可以享受自由而美麗的生活的。可惜我們不得其法，貪婪已經毒害了人們的靈魂，機器的功用，本來是利用來厚生，可是它却使人更加貧乏。知識麻木了同情和痛苦的感覺。我們除了機器以外，更需要人性。」

這些話在目前聽來，一點都不新鮮。可是在幾十年前，是可怕的。還有他所拍的電影，（這裡要特別說明的，就是指他早期所拍的）。都是有左傾思想的味道。這是不能否認的事實。角色都是一些被侮辱者，弱小者，無力反抗者。那流浪漢的外表就是典型地表現出所代表的人物。美國當局一直就把他當是共產黨員，最低限度是共產同情者。因此，在麥卡蒂時代的所謂「非美活動」，差利是受調查人物之一。但是一直找不到証據。差利自己說，他不是共產黨員，也從來沒有參加過任何政黨。其實左派和共產黨是有分別的。共產是左派，可是左派不一定是共產黨。假如我們從差利的實際生活來看，就可以曉得差利是絕對不可能是位共產黨員。他所住的屋子，是百萬的。他的朋友，都是一些所謂名流。雖然他和蕭伯納，周恩來也談過話，這也不外是應酬而已。與思想無關。就是他遭受美國驅出境，他也沒有以共產的口號來攻擊美國。差利年輕時在非常窮困的情況下生活，後來他成為富翁後，對貧窮問題就不發生興趣了。

關於差利的所謂道德價值問題。那是因為差利對女性有特別的嗜好，這他是承認的。七十多歲時，還做父親。在性生活方面，他是很強壯的。他一共結婚四次，離婚三次。第一次在一九一八年，太太還未滿十九歲。生了一個孩子，三天就夭折了。這位太太整天想做明星，夫婦很少見面，兩年後就離婚了。一九二四年，他再結婚，這位太太為他生了兩個兒子。可是婚姻又是破裂，婚後三年，又離婚了。第三位太太曾經在他的片子裡當主角。同居了一個時期才結婚，可是還是不能美滿。一九四二年又離婚了。共同一起生活了八年。一九四三年有一位女孩子來應徵做他一部片子的主角。卓別靈發現這個女孩子很特出，很解人意，又美麗，終於兩個人就結婚了。這個女孩子才十八歲，而當時差利已經五十四歲了，相差三十六歲。女孩子的父親就是著名的劇作家，友仁·奧尼爾奧尼爾極力反對，可是女孩愛上了他，又有甚麼辦法。這次的婚姻算是成功了，一直保持到現在。她為他生了八個兒女。卓別靈除結婚離婚外，還因為和一位女孩子的官司震動了美國。那是有一個女孩子，懷孕三月，有一天來找卓別靈，說肚

裡的孩子是他的。差利莫名其妙。這位女孩子他是認識的，可是已經好久沒有看過了，怎麼會說孩子是他的呢？當然他不承認。那女孩子就告上法庭去了。卓別靈請了最著名的律師辯護。結果雙方定以驗血方法來監定是否差利是孩子的父親。假如差利被判有罪，法庭可以判他入獄二十年，這真急死他了。結果驗血證明卓別靈不是孩子的父親被判無罪。

由於這些事件，加以報紙渲染，所以美國當局就對卓別靈的所謂道德價值表示懷疑。卓別靈對這些事，毫不關心。「一位藝術家的私生活應該和他的工作分開來考慮。」他應該這樣想罷。比起畢卡索或張大千，卓別靈不會太過份罷。只要是情願的，非勉強的，欺騙的，不應該算是甚麼缺德。

從個人的立場來說，卓別靈算是成功的。他得到他所要的東西。至於他的影片，因為社會制度一直在改變，其價值當然沒有以前那麼高。在幾十年前，卓別靈有那樣的思想、胆量來拍那樣的電影，倒是令人欽佩的。本來像他這樣的人，其成就是不止在電影方面的。可惜他沒有去做，也不想去做。

他的前半生，的確曾經轟轟烈烈地幹了一番輝煌的事業，後來的幾十年，一無所成。目前他應該做的事，就是繼續寫他的自傳。

# 「契爺」的一些內幕

「契爺」(Godfather，有人譯作教父，有人譯作乾爸，筆者覺得譯作廣東話的契爺比較能切合其內在精神)是一部由同名小說改編的電影，上映後賣座空前，說是空前，因為賣座情況，大有破「亂世佳人」(Gone With the Wind)保持了數十年票房紀錄之勢，這部電影不只賣座奇佳，而且亦極為叫好。一般上是叫好的電影難叫座，叫座的電影難叫好，現在「契爺」卻做到了二難并。

「契爺」的小說原著者馬利奧·普素(Mario Puzo)，最初寫的只是一個電影劇本大綱，薄僅二十頁。普素在一九六五年寫成這份大綱後，拿給派拉蒙電影公司的老闆過目，同時亦向G. P. Putnam's Son出版社投稿，兩者的反應並不熱烈，但總算都買下了版權，付了一小筆定金敷衍了事，當時誰也想不到「契爺」日後會兩皆暢銷賣座。

過了四年，到一九六九年，普素正式寫完了「契爺」，出版後一紙風行，成為最暢銷的小說，這時，派拉蒙電影公司才發覺自己冷手執了一個熱煎堆，燒正了一個冷灶，立刻趕作拍攝「契爺」電影的計劃。

「契爺」的內容，可以說是一套時裝武俠片，描寫黑社會幫派的鬥爭(編輯室按：請閱本期

黎騷據之改寫的「乾爸」)，頗有提前抄襲我們華語片「馬永貞」、「仇連環」之嫌，可是卻拍得叫座又叫好。

「契爺」的書和電影像一陣狂風出現後，目前已有了各種以「契爺」為名的商品出現傾銷，像「契爺底衫」、「契爺汽水」、「契爺麵包」、「契爺雲吞麵(意大利粉)」等等，電視也有「契爺片集」，聽說，最近普素吃過翻尋味，已與派拉蒙公司簽約，寫一套「契仔」，且已開拍，製片人仍為普廸，相信以此走勢看，以後可能還有「契媽」、「契女」……甚至「契弟」等出現，趨炎附勢之風，到處皆然，不讓我們的「馬永貞」之後有「馬素貞」出現專美。

我們回頭再看看「契爺」電影的製作內幕，派拉蒙公司決定趕拍「契爺」電影後，立刻請了當時年僅三十八歲的艾·魯廸(Al Rudy)做製片人，魯廸是一個有魄力而講求效率的製片家，前曾監製過兩部電影Mabing It和Little Fauss and Big Halsy，成績不壞，都在預算的成本和完成日期內提早趕完。

魯廸走馬上任，即請普素自己改編，請歌拉普為導演，最後的定稿劇本則是普素和歌拉普兩人共同的心血結晶。

在演員方面，派拉蒙電影公司的副總裁羅拔·艾雲士在試鏡前發表一項聲明說，挑選演員只求有型，不問名氣，但可能都是意大利人，因為「契爺」是意大利人也。這一句「可能都是意大利人」卻引起了風波，在一九七一年二月，美藉意大利人協會給華盛頓的官員們寫信，要求他們阻止拍攝這一套毀謗意大利人的電影。後來，魯廸與協會的人商量，雙方作了一點讓步，「契爺」「照拍如儀，反而增加了宣傳。

魯廸最初屬意的演員是馬龍白蘭杜、占士堅、艾·柏辛奴(Al Pacino)，但為審慎起見，仍然讓他們三人參加試鏡，試鏡者三百餘人，結果，還是上述三人最適合。他們的演出，果然令人滿意，尤其是艾·柏辛奴飾演的米高，搶了飾演「契爺」的馬龍白蘭杜甚多鏡頭。

「契爺」的成功，因素是多方面的，綜合了製片、原著、編劇、導演、演員、藝術設計、攝影各方面的努力而竟全功，並不單是靠某一個人如主角之類而賣錢叫好，真正發揮了電影是綜合藝術的意義，同時亦證明了叫好的電影同樣可以叫座，叫座的電影同樣可以叫好。

MARIO PUZO 著  
黎 騷 改 寫

# 乾爸



「乾爸」柯隆尼的二小姐康妮出閣（新郎名李茲）。他的『大家庭』全班人馬齊了。裝滿現款的信封——賀儀，很快塞滿了康妮的新娘手提袋。

潘納沙拉來了，因「乾爸」替他整了那兩個姦污他女兒的無賴，柯隆尼的大公子桑尼也帶着太太來了。還有二公子費列多，三公子（最小的）米高，身邊跟着美貌的凱兒。孤兒哈根也在，是「乾爸」一手把他救出貧民窟，收他做乾兒子，讓他娶了大小姐狄麗莎。哈根如今已是柯隆尼財雄勢大的『大家庭』大律師。

那天，有五百名賓客雲集在「乾爸」大宅內的庭院裡。裡頭原是美國聯邦調查局所注目的人物，包括「乾爸」的司機保利、巴辛尼和克里孟查。初出道時受過乾爸不少招呼的好萊塢青年歌手范登也在場。

一對新人與衆賓客在庭院裡切結婚糕與翩翩起舞，「乾爸」在他的辦公室內一一接見前來求助的人。

按照西西里人的規矩：女兒出閣之日，正是主人家有求必應之時。

范登的難題是：他想擔任一部影片的要角，偏生製片人作梗。「乾爸」答應出手。蘇羅佐（毒藥走私人）要求乾爸錢財資助，是與柯隆尼這一派的敵對組織達格里派的人員。「乾爸」叫他以後再談。

賓客散去後，「乾爸」率領他的親生孩子，到醫院去探望他的一名得力手下詹哥——一個奄奄一息的人。詹哥終在乾爸的勸慰之中斷了氣。

在醫院裡，乾爸與他最小的兒子有如下的一番對答：

「乾爸」說：「如今戰事完了，你有何打算？」

米高：「把書唸完。」（他發覺這並非父親所指望的答案。）

「乾爸」說：「好。書唸完了，來見我談談。我對你期望很高。」

（爸爸跟兒子心中明白，這期望是什麼。但在營旅之中多年，與爸爸的組織隔膜多年，米高已下定決心：不走他老子與哥哥的老路。）

一九四五年夏天，哈根飛往好萊塢，勸製片家吳爾滋更換他新影片中的角色，指定要范登當主角。吳爾滋不允，但他第二天一大早，發現滿床是血，床上竟是他的馬廄中的一匹心愛良駒的頭臘——范登心願於焉了遂。

米高携凱兒到新威爾塞渡假村」。

「乾爸」柯隆尼與大公子二公子在他的豪華辦公室裡接見滿身殺氣的蘇羅佐，先前要求柯隆尼資助他的毒品走私的傢伙。他此行目的：要兩百萬資助，還要「乾爸」疏通上頭的政界顯要，以防他的手下不幸落法網，可以得個從輕發落的優待。他給「乾爸」的代價是毒品走私所得的三成。

「乾爸」的答案是不，理由是：他的政界的友好要是知道他幹的是毒品不是賭館，他們會翻臉無情；再說他的家人十年來生活過得挺寫意，無需走這種風險。

蘇羅佐眼皮一皺，鞠躬告辭。

夏盡秋來，秋走冬至。米高靜悄悄準備成家。一個晴天霹靂，在聖誕節將屆之際，「乾爸」遭人開鎗暗算，身負重傷，米高的婚事因此延擱。

事情發生在某個黃昏。柯隆尼離開辦公室。司機保利稱病，那輛黑色的大汽車由第二個公子掌盤。柯隆尼坐入汽車前，走向街頭一角的一個菓子攤去選購生菓，一時鎗聲大作，五枚子彈穿入柯隆尼的背部，倒在自己的血泊中。兇手不知去向。

柯隆尼的大兒子桑尼接到消息後，不久也接到蘇羅佐的電話。「乾爸」的大女婿律師哈根已落在他的手裡，對方說。他會放哈根，並讓他帶話給桑尼。你家的總舵主死了，人死不能復生。在哈根回來轉達口訊之前，千萬別妄動。

哈根在逛商店買聖誕節用品時為蘇羅佐手下擄去。他帶回的口訊是：蘇羅佐要跟桑尼和解。桑尼本來贊成資助蘇羅佐走私毒品，現在正是合作時候。蘇羅佐告訴哈根：「把道理說給他聽。我背後有達達格里派撐腰。老頭子完了。告訴桑尼和他的另外兩個弟弟。我不喜歡暴力。」

蘇羅佐拿捏錯了的一點是：老舵主「乾爸」沒有死，他重傷，躺在醫院，嚴密的保護下，盤算着報復之計。

「乾爸」的大宅中，柯隆尼的手下雲集。柯隆尼夫人則在醫院裡陪伴丈夫。

米高則在「乾爸」的辦公室裡和桑尼談論下一着棋子。桑尼指司機保利是兇手的線人，保利稱病的三天內，有接過秘密電話，這是電話局內「乾爸」的線人的報告。還有蘇羅佐，桑尼主張非幹掉他不可，即使是冒與紐約其他五大門派為敵的險也得除掉他。

哈根以為不可。「乾爸」不會贊成這步棋。蘇羅佐只宜智取，他是達達格里的兒子，不必跟他傷和

氣。「乾爸」傷勢重，有個三長兩短，他在政界的關係會馬上完蛋，沒有這股勢力，柯隆尼派元氣大傷，說不定紐約其他門派會倒向達達格里派。哈根力陳利害，桑尼最後答應「按兵不動」，等「乾爸」的指示行事。

天尚未破曉，他們便得了消息：「乾爸」的智多星之一——路卡中伏，屍體被人扔進東河餵魚去了。他們派克里孟查引保利上鉤，引他到一個偏僻處，然後「剪」掉他。

「乾爸」的黨羽都集到大宅裡來，保護「乾爸」家內婦孺。

克里孟查回報：保利已經了結。米高無需嚴密保護，蘇羅佐一向認米高是斯文君子。

米高所關心的倒是「乾爸」的傷勢。他吻別凱兒，着她回新咸爾州老家，婚事從長計議。子夜時分，他到醫院去，驚覺醫院內竟是靜悄悄沒有人影，沒有探員，沒有守衛，連訊問處也空無一人。他大駭之下，連忙衝入「乾爸」病室。

「乾爸」急促的呼吸聲使他安下心。月光下，他的老子已睡着。只見一位女護士匆匆跑進來，問他幹嗎闖進病房。

「他是我的爸爸！那些守護的探員們那裡去了？」

「噢，來探望令尊的訪客太多，警方十分鐘前令他們離開了。但這裡有我在看管。」

米高心裡一塞，馬上抓起病榻旁的電話，「桑尼，老天，我現在是在醫院裡。這裡一個人影都不見，連一個暗探都沒有，爸沒人保護。」

「趕快把爸推進另一間病房，」桑尼吩咐他。「我十五分鐘內便趕派人去。好好看住爸，不必驚惶。」

米高命令那位護士將「乾爸」嘴上的氧氣管脫下，好將「乾爸」搬上另一層樓的另一個病房中。護士慌了，忙說無需脫去氧氣管，於是兩人連病床、氧氣管與病者搬進了另一間病房。

醫院樓梯上突然有了步聲。來人是麵包店老板納佐林的助手安佐，手中一束鮮花，為探望「乾爸」而來。他看見米高這種情形，堅持留下幫同看守「乾爸」，「乾爸對我恩重如山，這正是小示報答的時候。」



米高與凱兒

把護士鎖在「乾爸」的病房裡後，米高與安佐下樓到街上去把守，以防對方偷襲醫院。果然，一輛黑色大汽車電馳而至，但警車笛聲，亦尾隨而來。那大汽車遲疑半晌，開足馬力，越過醫院，一剎那不知去向。三輛警車一齊趕到。彪形的麥克魯斯基警尉與手下人馬跳出車子，一把將米高與安佐扣住。

「那些保護我父親的探員到那裡去了，警尉？」米高責問。

麥克魯斯基臉漲得通紅。「我打發他們走的。我才不管你們這批私會黨互相殘殺。好吧，我放你們走，不許再到這裡來。」

「你得先派人保護我的父親我才走。」

麥克魯斯基怒不可遏，「把這流氓抓起來，加上手拷。」

「你到底收了蘇羅佐多少錢？」米高泰然地問。

撲，米高下巴吃了麥克魯斯基一拳。

哈根與克里孟查一班人及時趕到。米高的下巴在緊急病室敷了藥後，回到大宅。

麥克魯斯基的一拳，使桑尼這座活火山爆發。

● 蘇羅佐的胆子不小，他約米高會他，聽他的建議。

桑尼不贊成談判。他向哈根咆哮：「告訴達達格里的徒子徒孫，交出蘇羅佐，如不成，我派一百名

人馬上路。」

哈根認為不宜公然宣戰，其他門派一聯手，事情便棘手。這是「生意上」的糾紛，連你父親遭暗算也是「生意」糾紛，不是私仇。又說麥克魯斯基警尉是蘇羅佐買通了的。麥已答應暗中保護蘇羅佐。要殺蘇羅佐，得連麥克魯斯基也一齊殺。殺紐約一名警官事情便會鬧大。整個柯隆尼家族馬上成非法之徒。其他門派也不會罷手。

「麥克魯斯基不能老是釘住蘇羅佐，咱們伺機下手。」桑尼說。

等不是辦法，米高心生一計。他料定蘇羅佐的目的是非致柯隆尼於死地不可。他說，既然蘇羅佐有心會他，不妨將計就計。先與對方安排會面，再查明會面地點。會面時，對方必定不准他帶鎗。可派克里門查暗裡在會面處備一支手鎗，先機下手。「我把兩人一齊幹了。」

會面地點是一間餐館，兩個晚上以後。克里孟查事先已在男廁內的一個抽水箱中藏了一把手鎗，米

高用它爆炸了兩顆腦袋——蘇羅佐與麥克魯斯基的腦袋。米高在衆顧客驚魂未定前脫身。

紐約地下組織發生大混戰，首腦紛紛逃避。每天汽車內，垃圾桶中，出現彈痕纍纍的屍體。地下五門派與柯隆尼一家都守衛森嚴。連桑尼上簷子都要整批保鏢隨身。

桑尼的妹妹康妮遭新婚夫婿李茲毒打，桑尼把她接回家，行前把李茲揍個半死。警告如果下次再敢動康妮一根毛髮，便要他的命。

米高已逃往西西里「渡長假」。凱兒常來打聽他的下落。柯隆尼看她楚楚可憐，勸她另外找個守份的男人結婚。米高已不再是個婚姻好對象。

「乾爸」柯隆尼傷勢有起色，在嚴密保護下救傷車把他由醫院載送回家。

在臥室內，哈根報告：自麥克魯斯基死後，警方粉碎了柯隆尼一家的許多組織，紐約其他門派命運相同。

柯隆尼瞪住桑尼，有怪責之意。桑尼只得辯白：「他們先下手，我們只好還擊。」

哈根繼續報告：通過報界朋友，有關麥克魯斯基警尉和蘇羅佐合作毒品走私的消息已極盡渲染的能力。殺麥、蘇二人（哈根告訴「乾爸」）的是米高。目前在西西里，使他安全回紐約的安排在進行中。

康妮有了身孕，分娩期近，爲了丈夫的姦頭事又遭丈夫毒打。桑尼在重重保鏢護翼下，趕去接她。他叫了德士把送她回園莊。但桑尼則在途中遇伏，遭了毒手。

桑尼遇害後，「乾爸」召集手下與哈根，下令不准報復，決定跟紐約五門派談判。

各派謀和會議，在一間銀行大廈內召開。各派掌門：杜拉蒙迪（抽着大雪茄）、查魯齊（月形臉，一臉和氣），法爾康、莫里納利、巴齊尼、達達格里等均在座。

「今天在場諸位都是堂堂正正的漢子，」柯隆尼正色地說。「事情怎能搞成今天這個樣子？讓過去的一切算數。達達格里失去一位愛子，我也喪失一個。彼此算是扯平。從今天起，大家和平共存。我所要的就是這個。」

巴齊尼說：「柯隆尼老爺子言重了。他老人家一袋子都是達官政要，過去只是不讓肥水流入別人田罷了。如今情形不同了，他要有福同享。」

「我幾時不肯放手過？」「乾爸」反問。「我認爲販運毒品總有一天會累垮咱們。酒、賭、女色，行，就是販毒不行！我不報兒子之仇，是各派的好。但我的最小的兒子，正受殺死警官的嫌疑的累。我得設法使他清白地回返紐約。要是我這個兒子再有三長兩短，我唯在座諸位是問。」

米高在西西里，一晃數月，兩名保鏢卡羅與法布里喬跟他形影不離。

湯瑪西諾告誡米高：「你父親的敵人在島上有朋友，提防他們尋仇。」

米高聽說他的祖父就是在柯隆尼大街上遭人毒手。兇手追蹤他的父親（當年年方十二歲），想斬草除根……米高想看看發生那段舊事的地點。於是湯瑪西諾的兩個兒子帶他到那個曾流過柯隆尼家人的血的小村去，在那兒，米高邂逅了大眼睛、黑頭髮、羞人答答的店家女阿波倫娜。兩人由邂逅到墜入愛河而終於結婚。婚禮過後，他把她帶回島上他原來藏身的一間農舍。

米高買了一輛小汽車，教阿波倫娜駕駛。一對新人固然恩愛異常，只是苦了湯瑪西諾：米高一結婚，行藏已露，仇人可能不久將至。

他告訴米高：「這裡不宜再住下去。我已準備好讓你搬到塞拉古斯附近一間別墅。你馬上動身。」

米高決心一人躲藏起來，阿波倫娜則暫時回娘家，先住幾個星期再說。但阿波倫娜死要跟他一塊去向。阿波倫娜剛好駕着那輛小車，在庭院內展示駕車技術。說時遲，那時快，轟然一聲爆炸，別墅一部份牆倒塌，廚房的門倒塌，米高及時伏身地上幸免於難，那輛小車與阿波倫娜，炸成碎片。

米高傷心，躺在別墅中數日，之後，傳話出去：「湯瑪西諾，告訴島上的牧人，誰能替我拿住法布里喬的，就把西西里島上最好的牧場給誰。」

一九五一年春天，米高已經回到紐約。柯隆尼向米高提出一個很難堪的問題：「你有沒有想再娶個妻子，是否想成家？我知道你心事。但你總該成家，米高，你得安於現狀。」

「我只能接受一切，却無選擇餘地。打從我出世日起，你替我安排了一切。你要我做——做你的兒

子。」

「但兒子可以當教授，當科學家，孫兒可當——誰曉得——當州長，甚至總統。在美國，什麼事都可能。」

「那麼為什麼要我像你？」

「你本來就像我。你不甘當人的傀儡。我希望鏟桿子與屠殺的時代已經過去。這是我和你的不幸。孩子，你的信仰是什麼？把信心放在家庭上面。再過五年，我柯隆尼一家便是完全清白人家。你可以實現這些，只要你肯。」

柯隆尼體力已經不濟，但聲量分外有勁。

「米高，把信心放在家族上。信仰數千年來祖傳的榮譽。這是咱們的根脈。成家後，盡力維護這個家……。」

一九五五年，米高、二哥費列多、哈根到拉斯維加查看家庭產業。緊隨米高左右的，是一個名叫尼利的機警而冷酷的貼身保鏢。

在拉斯維加一間最豪華的旅館內，米高召集了一個餐會會議，范登也由好萊塢趕來參加。米高宣佈：柯隆尼家族打算賣掉甘櫞油業方面的股票，然後在拉斯維加紮根。

「葛林要把他在賭場中的股份賣給我們，這麼一來，賭場的營業便全歸柯隆尼家人與親友。我出的價，使他沒有拒絕餘地。我在賭場之內，增設娛樂節目，這是吸引賭徒的好辦法。以後范登跟他影界的朋友，每年可以不時來這裡表演。」他告訴范登：「我們甚需要像你這種藝人。」

當葛林率領保鏢進來參加談判時，空氣頓形緊張。

葛林對米高的提議，反應是：「柯隆尼家要買我走路？只有我買你們走路的份，沒有你買我走路的份。」

米高提醒他：「你的賭場虧本。也許我們會把它搞好起來。」

葛林臉孔發青。「你們忘恩負義。你們景況壞時，我把你家老二接進來，如今你們竟想攆我出去。」

「你叫老二進來是看來柯隆尼家銀行存款豐的份上。你與柯隆尼家，誰也沒欠誰什麼。我們現在談生意，你出價好了。」

●  
米高乘機回紐約時，凱兒與他們三歲大的兒子在機場迎接他。回大宅途中，凱兒轉達康妮與李茲的請求，做他們最小的兒子的乾爸。米高黯然地望着凱兒。讓我考慮考慮，他說。

米高從容起身。淡然說道：「明天我就要回紐約。好好想一想罷。」

「你這無賴，你以為我是容易對付的？」

「告訴你。『乾爸』已半退休。柯隆尼家現在由我作主。」米高向尼利點頭示意，尼利一言不發地把房門開了，讓葛林與他的嚙囉離開。

●  
米高回大宅之後，柯隆尼太太要小媳婦凱兒陪她去教堂禮拜。她向凱兒訴苦：爸爸（柯隆尼）自從遭人狙擊後，人已大不如前，現在他讓米高主持一切，他自己則在園裡忙着照顧花草。  
不久「乾爸」去世。出殯那天，參加送葬的真個人山人海。紐約地下組織的五派首腦都前來表示哀悼。

柯隆尼警告米高：「巴齊尼會先向你下手。他會先找一個你很信任的人邀你和他會面，會當面保証你的安全，然後暗算你。」

某個星期日，柯隆尼太太要小媳婦凱兒陪她去教堂禮拜。她向凱兒訴苦：爸爸（柯隆尼）自從遭人狙擊後，人已大不如前，現在他讓米高主持一切，他自己則在園裡忙着照顧花草。  
第二天也終於到來。「乾爸」的親信之一狄西賀跑來，在米高耳邊低聲說：「巴齊尼想跟你談談，了結以往一切誤會。由我担保你的安全。」

米高望著他父親的靈柩，想起父親最後那番告誡。他臉色茫然，說道：「好，太好了。」

在教堂外第五大道，尼利巡視四周。他的雷達般的變眼，馬上發覺教堂斜對面停着一輛黑色大汽車。他跑上前去。車內的司機向他投來一個鄙夷的眼色。

「這裡沒有泊車牌子，你想接三萬還是馬上駕走。」尼利責問。

跟那司機理論的同時，尼利注意到有兩個人由洛克菲勒大廈走出，其中一人爲巴齊尼。尼利抽出鎗，開火，巴齊尼如山崩下。

幾乎在同一時間，另一地點，葛林正與另一人乘電梯回旅館房間。電梯的門突然開了，面前站着克里孟查。兩人當場死在克里孟查的鎗下。

這時在一個偏僻的旅店內，達達格里正在床上和妓女玩樂。一男子突然破門而入，向床上光着身子的一對男女連開數鎗。

三宗殺案發生後，教堂內的拜乾爸儀式還未完成。

哈根跑進柯隆尼的廚房，狄西賀正坐在那裡。哈根告訴他：「米高準備好了，你就通知巴齊尼吧。」

狄西賀臉有得色，撥了電話。只見他對話筒說：「我與米高現在就去布魯克林。」他放下電話，對哈根說：「希望米高今晚滿載而歸。」哈根說：「當然，他必定滿載而歸。」

狄西賀走出大宅，一輛汽車早在那裡等候。兩個打手在車旁站着。其中一人爲狄西賀開車門，並告訴狄西賀：「少主吩咐，他坐另一輛車子隨後去。你們兩人先行。」

狄西賀神色大變。「他怎能這樣，這會壞了我的安排。」

兩名打手催他上車。哈根站在旁屹立不動。「我也不能跟你去，狄西賀。」

狄西賀知道事機敗露，強作鎮定，最後只好在兩名打手挾持下，一齊上車而去。

第二輛離開大宅的車子裡，坐的是米高、尼利、克里孟查、哈根和一名職業鎗手。他們此行的目的地是李茲的家。李茲是康妮的丈夫，米高的姐夫。

當李茲應門時，知道事情不妙。米高告訴他，他們是爲桑尼報仇而來。「我們知道巴齊尼收買暗殺桑尼的人便是你。」

李茲不斷分辯。米高說：「巴齊尼已死。達達格里已死，葛林已死，狄西賀已死。我今晚我清算我柯隆尼家一切舊賬。你還是直認了的好。」

李茲全身發抖，一時說不出話。

米高說：「你以爲我會殺你，使我的大姐成爲寡婦？再說，你的兒子剛拜我爲乾爸。我處罰你的辦米高說：「好吧，你現在就走。有一輛在等着接你去機場。」

一小時候，李茲遭扼斃的屍體在路旁草叢中被發現。

米高仍有一事未了。

當米高的車子向一間小餐館駛去時，尼利在車內輕聲對米高說：「少主，讓我來。」

米高說不可。「這個非我親自下手不可。」

米高悄悄地進了餐室，他告訴掌櫃，他想見見老板。不久老板由後頭跑了出來。他一見米高，整個人僵住。

米高連鎗都沒有抽出衣袋，便向他發射。法布里喬——那個炸死阿波倫娜的兇手——一聲尖叫，轉身，像一株被砍的樹，倒在地上。

米高從容步出餐室，走進尼利掌盤的汽車，疾馳而去。

● 在大宅的廚房裡，凱兒正爲丈夫和她自己準備一杯起程酒，他們將乘機赴拉斯維加。

克里孟查、尼利與一擲得手保鏢先後而至。

米高起身，昂然而立有如一個羅馬皇帝。大小衆官侍候按班請安。

先趨前抓起米高的手來吻的是克里門查。「總舵主。」（完）

（根據馬里奧布佐與柯波拉合著電影腳本改寫）

# 風 訊

- 上期我們預告要籌備出版一個電影專號，來稿反應是意外的快和多，再加上一些特約稿件，已超過一期刊出的字數，我們沒有理由將這麼多適用的稿件壓下來，決定提早在這期出版電影專號。
- 在談論的都是華語片、美國片之時，我們選了兩篇有關印度電影的文字，一篇是 **Satyajit Ray** 的作品：論東方電影藝術的特徵，一篇是談 **Ray** 與印度電影。
- **Satyajit Ray**，此君我們對之至為陌生，但在西方電影界的眼中，他是一位東方電影的至尊寶，談東方電影絕不能忽略 **Ray**，此君在西方電影界的名堂之大，連日本的黑澤明也瞠乎其後。
- 我們讀他的「內銜火而外涵靜」，大談東方電影藝術，只提日本而不提「華語」，我們心中雖不是味道，但不能不承認此君有料，絕不是浪得虛名。
- 在日本電影的衆多導演中，我們捨大師級的黑澤明而談大島渚，因他潛質甚豐，是日本電影的年青反叛者，可以讓我們看到在黑澤明陰影下的日本電影的另一面。



「乾爸」原著作者 MARIO PUZO

□ 在同樣的情況下，我們介紹「美國的獨立派電影」，這篇文字的最後一句，是很好的說明：「總得有人去駐守那些文化的前哨站，而獨立派電影是無比的適宜於表現我們時代的混亂。」

□ 「電影世代」是一篇縱論電影的理論文字，作者考夫曼，是英語世界著名的影評人，我們另刊出他兩篇影評，看看別人怎樣寫評論，而我們這裡的影評與之相比，又是怎麼一回事，高下可立見。

□ 談到影評，我們選譯了一篇這裡的影評，一篇在這裡的英語世界用英文評華語片的影評：阿力佐西評「精武門」，我們看了這篇洋記者的文字後，生氣也罷，什麼也罷，但總得看看在同一個社會裡，不同的語言背景人士的反應。

□ 在華語片的許多導演中，我們捨棄許多「百萬」而選了李行和他的秋決來談，原因正如雅蒙說的「李行可以說唯一能堅持他自己的藝術良心的」，和邁克說的「他是誠懇認真的」。

□ 「乾爸」是一篇由電影劇本改寫過來的「小說」，關於「乾爸」，本期另刊出一篇「契爺」以作介紹。

□ 本期的電影專號，我們特別約請張黛先生參加我們選稿、翻譯、設計及編輯工作，我們謹此向他致謝。

□ 蕉風文叢在九月初已出版了兩本新書，那是歹羊的點線隨筆和黃潤岳的閒思錄。

# 蕉風文叢

## ●尼金斯基日記

這是一本天才的書，是一位蘇聯藝術家對人類說的話，充滿了人道主義的精神和愛心，是一位藝術工作者的誠摯與純真的内心剖白。陳瑞獻和郝小菲合譯。（已出版，每本定價一元）

## ●歹 羊 的「點·線隨筆」

這是歹羊的第一本結集，是一個有斷臂的決心，有苦行者的堅忍的從藝者，治藝數十年的深邃心得與經驗，你還可以看出歹羊通過人像線描的獨特創造。（已出版，定價一元六角）

## ●完顏藉 的「填鴨」

這是完顏藉的第一本結集，是有見識有胆識有料的星馬現代文學的開拓者的心血結晶，你將讀到完顏藉精彩的文藝理論、書評、影評、散文、小說及隨筆。（排印中，定價一元）

## ●黃潤岳 的「閒思錄」

這是一本生活和思想的書，是一位嚴肅的教育工作者展露他心靈世界的散文集，以醇厚的筆觸寫人生，有開明的見解，有堅實的思想，有不群的理論。（已出版，定價一元）

## ●拉笛夫 的「湄公河」(Sungai Mekong)

這是馬來現代文壇的新聲音拉笛夫的第一本詩集，是拉笛夫在畫室中構想已久的一部著作，除了他的音色美妙的原作，你還可以品賞牧羚奴和梅淑貞的譯筆。（排印中，定價一元）

# 蕉風文叢新書預約辦法

## 蕉風月刊訂閱辦法

- 蕉風長期訂閱價格為半年六期二元八角，全年十二期五元五角，  
包括郵費在內。（馬來西亞、新加坡以外的訂閱者郵費另計。）  
□訂閱者請將訂費掛號，或者換成郵票，連同下列表格寄交：

No. 10, Road 217, Petaling Jaya,  
Selangor, Malaysia.

### 蕉風 訂閱單

姓名（中英文）		
地址（英 文）		
訂 閱 期 數	期 起 至	期 止
訂 費	\$	
註 備		

- 新書四本：  
 夭 羊著：「點・線隨筆」（定價一元六角）  
 完顏藉著：「填鴨」（定價一元）  
 黃潤岳著：「閒思錄」（定價一元）  
 拉笛夫著：「湄公河」（定價一元）

上述叢書將於年內出齊。

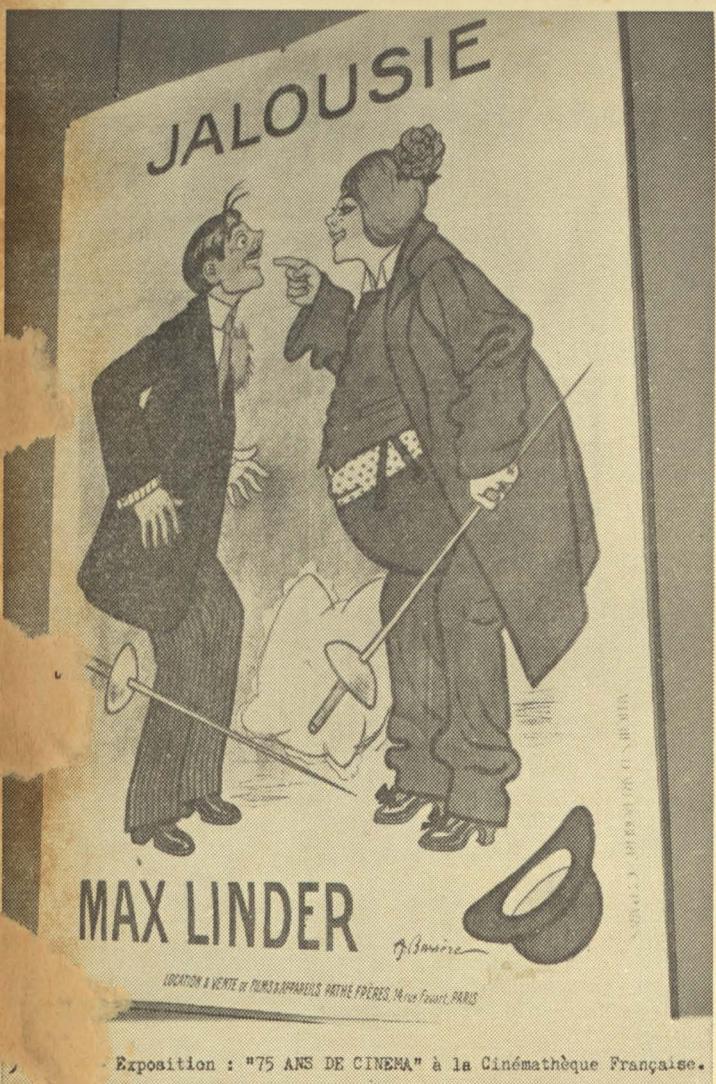
### ■預約優待辦法：

- 「點・線隨筆」優待價為一元三角，其餘三本每本優待價為八角
- 一次預約全輯四本者，四本共收三元五角
- 預約者可以以優待價格購買已出版的蕉風文叢之一的「尼金斯基日記」一冊，優待價格為每本八角（原價一元）
- 預約者請填寫下列表格，在書名前（ ）內用△號劃出預約書目，連同應付價格同值的郵票寄交：

蕉風文叢收：No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

### 蕉風文叢預約優待單

預約者姓名	（ 中文 ）			
	（ 英文 ）			
預約者地址	（ 英文 ）			
預約書籍：	（ ）點・線隨筆	冊	（ ）填鴨	冊
	（ ）閒思錄	冊	（ ）湄公河	冊
	（ ）尼金斯基日記	冊	（ ）全輯	四冊
價 格	上述叢書共____冊 共計____元____角			
備 註				



兩張歷史性的電影海報

UNIVERSITY OF SINGAPORE  
LIBRARY

12°00

CE 215 T0 T2

12°00

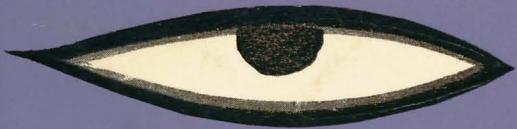
CE 215

°

° 00

° 00

° 00



3° EYE EXAM  
EVA AQUANEX  
YALE

E

12°00

T0 T2