

巴贊的電影語言論：現代電影的起源

摘要

本論文研究巴贊的「電影語言論」，主要有三個重點。第一是分析巴贊如何「建立電影語言」？他的方法徹底擺脫傳統的科技決定論的電影史。第二點，指出巴贊對電影語言的分類有「無自環的單向系統」的特性。換言之，在巴贊的觀念裡，電影語言是隨著時間前進，直線性發展、演變。且種類分明，無曖昧地帶。第三，巴贊對電影語言進行「分級」，劃分革命性的進步語言與古典的退化語言。「演進」與「優劣之分」又具有什麼意義？這是巴贊電影語言論的思考模式之核心。

壹、緒論

電影語言論是安德烈·巴贊(André Bazin, 1918-1958)著作《什麼是電影？》(*What is Cinema?*)中收錄的一篇重要文章—〈電影語言的演進〉(*The Evolution of the Language of Cinema*)¹。巴贊認為「電影語言」(*language of cinema*)是獨立於導演，也獨立於電影科技的存在。電影世界由彼此各異的多樣電影語言組成，有的關係彼此對立，有的是跨時代的延續性，也有帶來革命的電影語言。巴贊選取一九二〇至五〇年代的電影，架構起複雜關係網脈的電影語言論。除了交代巴贊的理論內容之外，筆者將進一步探討巴贊如何建構電影語言論，及其分類法和演進論。

電影語言論具體交代了當時的電影工業發展與技術條件，也細膩分析不同的電影作品，導演如何以獨有的形式安排，引發觀者感受。這是上層結構與下層結構都兼具的論述，不過乍看是客觀的分析，實際上隱含著價值判斷與封閉系統的思考結構。而電影語言論整體的運作模式，將是本論文的探討重點。其思考模式由三個重點組成，筆者將由以下三個節來闡述之。

首先探討的是「電影語言的作品中心論」，巴贊眼中的電影語言指的是什麼？為什麼巴贊要將電影語言獨立於社會脈絡、電影科技和導演之外？如何論述電影語言的完全純粹，不受制於科技或文化的影響？其次，「兩種電影語言：形式主義與紀實」是探討巴贊如何劃定各種類別的電影語言？以什麼為根據進行歸納？接著，「電影語言論的演化及其矛盾」，是探討巴贊如何界定古典與革新的電影語言，而這也顯示出他對電影語言有退步與進步的優劣之分。結論則交代整個電影語言論的思考模式，以及演進與分類的重要意義。

¹ 〈電影語言的演進〉「由三篇文章綜合而成。第一篇文章係為《威尼斯電影二十年》(*Vingt ans de cinema Venise*, 1952)紀念專集而作；第二篇文章原題為〈分鏡及其演進〉(*le découpage et son évolution*)，載於《新時代》(*L'Age Nouveau*)雜誌第93期(1955年7月)；第三篇文章載於《電影筆記》(1950年第1期)。」參閱《電影是什麼》中譯本，頁75。

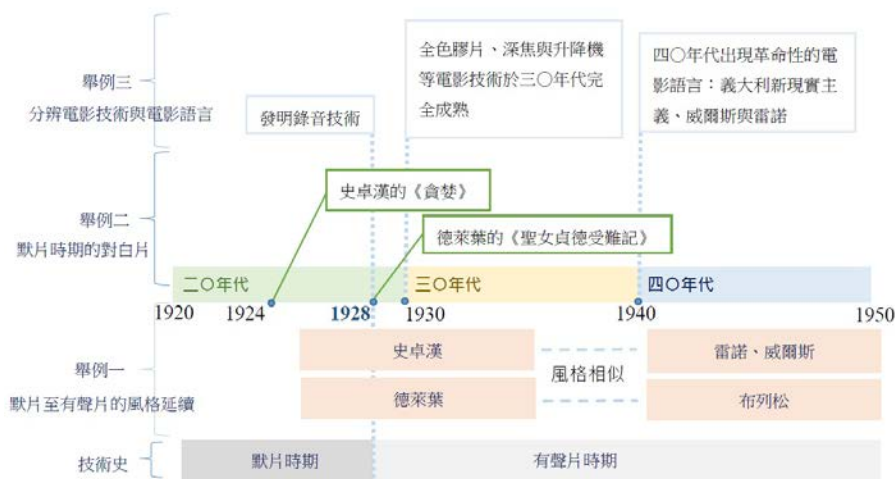
貳、電影語言中心論

究竟什麼是「電影語言」？巴贊並沒有明確的定義，但是在僅僅十八頁篇幅的文章裡，「分鏡」(editing/ découpage)一詞不只貫穿全文²，且具有多樣的風格與面貌。巴贊的「電影語言」指的是某一導演或某一電影流派，在操控影片中所有鏡頭的布局時，以其特有的分鏡方法貫穿電影全貌。也就是說，巴贊認為「電影語言」的發生取決於創作者「用什麼形式進行表達」，它無關於電影科技的日新月異，更不是以導演人生經歷來對應作品的虛假命題。雖然電影來自於科技，也來自於導演，這是不爭的事實。但巴贊這篇論文的重要貢獻之一是一獨立出作品的純粹性，以作品自身的語法為分析的核心對象。而電影的構成要素就是分鏡了！

這有什麼值得一提的？雖然巴贊這篇文章寫於一九五〇年代，但令人震驚的是，巴贊的觀點在今日還是成立的。例如，我們可以看到現在一些數位電影的分鏡手法仍停留在一九三〇年代的正反拍鏡頭³，一句臺詞一個鏡頭，即便擁有高度的電影科技，其電影語言也僅止於將互相對話的人物鏡頭輕微剪接而已。這是以臺詞為主導的電影，鮮少獨特的影像視覺呈現。

不過，筆者這篇論文並不是要佐證或贊同巴贊的論點，而是更進一步地分析電影言論及其演化觀的思考模式。巴贊細膩地分析剪輯、無聲與有聲電影、鏡頭運動、取景、長鏡頭、柔焦與深焦等等的影像技術所帶出的不同效應。我認為巴贊提出「電影語言」的重要之處是對「作品物質面」的關注。這相對於「看一部電影就是在看一則故事」的普遍認知。在敘述之外，影像形式本身能作為獨立的電影語言。

如何論證電影語言超越情節內容與技術限制，影像的視覺與聽覺的組合本身就是完全純粹的獨立符號？巴贊藉由三個舉例說明，區隔技術史與風格史，並證明兩者之間無相關性。我將概述這三個例子以及巴贊的思考模式，並整理出下圖：



² 分鏡一詞出現十七處，分布於頁 23、25、29、31、32、33、34、37、39、40。

³ 正反拍鏡頭(shot/reverse shot)是敘述性電影在處理對話橋段常見的手法。導演將兩個以上的鏡頭剪輯在一起，輪替呈現人物說話時的影像，產生人物彼此交談的效果。(參：Bordwell et al., 2010, p. 734)。

舉例一—電影語言沒有因錄音技術而造成明顯改變。巴贊認為，技術上的進步，並不保證在電影語言上也有正比的成長。怎麼論述這個觀念？巴贊展示兩條時間線。一條是技術演進史，從默片到有聲片的技術進步。另一條是風格史，默片時期的史卓漢(Erich von Stroheim, 1885-1957)、德萊葉(Carl Theodore Dreyer, 1889-1968)與有聲片時期的雷諾(Jean Renoir, 1894-1979)、威爾斯(Orson Welles, 1915-1985) 和布列松(Robert Bresson, 1901-1999)的影片風格相似。圖中可見技術史呈現默片與有聲片因一九二八年錄音技術的出現所產生的斷層，可是風格沒有因為新技術而有明顯的改變，相反的是，有聲片導演仍延續著默片的電影語言⁴。巴贊以此現象來證明技術與風格沒有正相關。

舉例二—分析默片字卡的對白效果，以及聲音在有聲片中扮演的角色。巴贊以史卓漢的《貪婪》(*Greed*, 1924)和德萊葉的《聖女貞德受難記》(*The Passion of Joan of Arc*, 1928)為例，指出這兩部默片大量的字卡穿插，使影片達到對白片的效果⁵。那聲音的出現又帶來什麼新的效應呢？巴贊的發現卻令人驚訝，並沒有因聲音的出現而產生新的電影形式。巴贊的描述如下：

如果說電影藝術的一切是由造形(plastic/ plastique)與剪輯(montage)所組成，來對既已存在的現實進行增加，那麼，默片自身就是藝術。聲音只是扮演次要或補充的角色：作為視覺影像的對位法。⁶

我將在第參節解釋「造形與剪輯」的問題，此處我們聚焦在巴贊分析聲音在電影中所發揮的功能。默片即使沒有聲音，導演也能利用影像中的造形與剪輯進行虛構，表現扣人心弦的情節。聲音的出現只是輔助與配合視覺畫面。換言之，聲音並沒有扼殺或取代默片時期所慣用的剪輯模式和場面調度。巴贊分析聲音的作用，以及指出就算身處在

⁴ (we may most properly ask if the technical revolution created by the sound track was in any sense an aesthetic revolution. In other words, did the years from 1928 to 1930 actually witness the birth of a new cinema? Certainly, as regards editing, history does not actually show as wide a breach as might be expected between the silent and the sound film. On the contrary there is discernible evidence of a close relationship between certain directors of 1925 and 1935 and especially of the 1940's through the 1950's. Compare for example Erich von Stroheim and Jean Renoir or Orson Welles, or again Carl Theodore Dreyer and Robert Bresson. These more or less clear-cut affinities demonstrate first of all that the gap separating the 1920's and the 1930's can be bridged, and secondly that certain cinematic values actually carry over from the silent to the sound film and, above all, that it is less a matter of setting silence over against sound than of contrasting certain families of styles, certain basically different concepts of cinematographic expression.)(我們必須要探問，發明聲軌的技術革命就任何意義上能否是一場美學革命。換言之，一九二八至一九三〇年間，是否確實是新電影的誕生？就分鏡而言，綜觀電影歷史，的確看不出人們預期默片與有聲片之間有截然的斷裂。相反的，可以明顯辨識出一九二五年與一九三五年的某些導演，尤其與一九四〇至一九五〇年間的一些導演有密切的關聯，譬如將史卓漢與雷諾或威爾斯，再者，將德萊葉與布列松相對照。這或隱或顯的相似性，首先證明一九二〇年代與一九三〇年代之間的斷裂能架起一座橋梁。其次，證明默片的某些價值在有聲電影仍延續著。尤其證明，無聲與有聲對立的相關性低，相關的是風格的對立，以及電影表現概念上的根本差異。)(WC1 23-24)

⁵ (*Greed*, like Dreyer's *Jeanne d'Arc*, is already virtually a talking film.)(WC1 28)

⁶ (If the art of cinema consists in everything that plastics and montage can add to a given reality, the silent film was an art on its own. Sound could only play at best a subordinate and supplementary role: a counterpoint to the visual image.)(WC1 26)

默片時期的導演，也已經克服了無聲對於演員敘述臺詞時的限制，所以他認為一九二八年並不足以作為新電影起點的理由。

舉例三—分辨電影技術與電影語言。巴贊非常推崇威爾斯和雷諾以深焦與長鏡頭引導敘事，認為他們的作品勝過於一九二〇年代以來，以剪接作為敘事的電影語言，認定前者是電影藝術世界的一大革新⁷。因此，對巴贊而言，就電影語言而論，新電影的起點是一九四〇年，而非技術論上的一九二八至一九三〇年。以下摘錄是巴贊具體描述當時電影工業的環境條件：

只要有一定程度的技巧，在外景都能拍出深焦鏡頭，即使是在攝影棚，任何人只要真心想做到，就能做到。因此，這基本上不是一個技術的問題。(……)總而言之，全色膠片的使用普及化，錄音方法為人們所熟悉，攝影升降機成了標準攝影棚的使用設備，真的可以說一九三〇年以來，所有電影藝術必要的技術條件已經具備完全了。⁸

巴贊以此來論證威爾斯與雷諾的電影，其電影語言的革命性並不在於高超技術，因為一九三〇年已經具備完整的科技條件。也更不用說技術性低廉的義大利新現實主義電影。那要以什麼作為「進步」的判準點？巴贊認為「主題及風格」才是造成電影語言演變的根據：

既然技術的決定性作用實際上已被排除，我們必須從別的方面尋找電影語言演進的符號與原則，也就是說，由於對主題的挑戰，因此風格的必要性是為了主題的表現。⁹

我將於第肆節交代「革命性的電影語言」的內容，這裡先把重點放在摘錄中「巴贊將電影技術與電影語言分離開來」的動作，這是為了論證深焦與長鏡頭不是炫技和擴增電影技術的領土。之所以能形成一種藝術性的「語言」，是導演有意識地回應與擾動，在藝術創造的世界中提出新的可能性。

總結上述三點，巴贊提出「電影語言」這個概念，雖然說是語言，但指的不是溝通的語言，也不是電影的劇情，而是「影像自身即是一種語言」，是一套超越技術限制的另類表達系統。當電影作為獨立的語言系統，不只是表現戲劇的工具，而是影像自身即是表演的主角。

⁷ 參閱 WC1 34-35。

⁸ (This had always been possible on exteriors, and given a measure of skill, even in the studios. Anyone could do it who really wanted to. So that it is less a question basically of a technical problem.(...) In short, with panchromatic stock in common use, with an understanding of the potentials of the microphone, and with the crane as standard studio equipment, one can really say that since 1930 all the technical requirements for the art of cinema have been available.) (WC1 30)

⁹ (Since the determining technical factors were practically eliminated, we must look elsewhere for the signs and principles of the evolution of film language, that is to say by challenging the subject matter and as a consequence the styles necessary for its expression.) (WC1 30)

為了突顯電影語言的「絕對純粹」，巴贊的思考模式在圖中也清晰可見了。必須以具體的時代與科技條件為論證基礎，這三個舉例都有一項共通點，那就是都建立在「對比系統」中。巴贊列舉諸多「電影語言發展」與「技術發展」不同步的現象，以此指認電影語言不受制於作品的外在因素。這樣的分析不會讓作品受制於創作者的生平史(如藝術家傳記研究)。也不會像圖像學的研究，因過度重視作品之外的象徵、語意層面，而忽視了作品自主性的魅力。亦不會淪落於將作品的發生直接歸咎於社會經濟或某特定階級的產物(如藝術社會學)。當然，也無關於作品與創作者內心交互對應的精神分析(如藝術心理學)。巴贊以風格史和技術史為對比系統，打造一個「純粹以電影語言所構築的符號場域」。作品是獨立於現實環境和藝術家個人的符號，有它獨特的語法模式值得去探討，而各色各樣的電影語言亦能彼此辯證。

參、兩種電影語言：形式主義與紀實

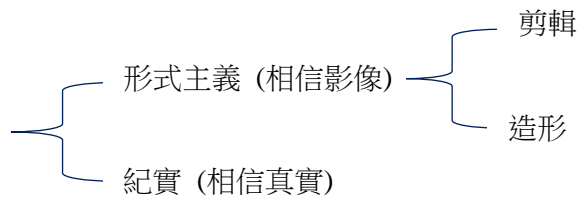
上一節我們看到巴贊透過技術發展史來對比出獨立的電影語言，這一節同樣能再次見到巴贊的對比手法，即「形式主義」(formalism)與「紀實¹⁰」(realism)的對照。上一節屬於外部的比較，以技術史作為風格史的參照對象，目的是要指出影像自身的威力，它不具任何附屬性，當然也不受作者生平、情節與科技所牽制。這一節則是屬於發生在電影語言內部之間的對比。當作品中心論已經建立出電影語言能形成自治性的領域時，巴贊接下來的動作是以電影語言為原則，重新對電影做分類：

我把一九二〇到一九四〇年之間的電影分為兩大對立的傾向：一派導演相信影像(image)，另一派導演相信真實(reality)。(.....)概括性來講，「影像」指的是對於再現於銀幕上的對象，進行額外增加的一切事物。這種增加是複雜的，但至少可以分為以下兩類：一類涉及影像上的造形，另一類涉及剪輯的策略，而剪輯簡言之就是影像在時間中的次序。所謂的「造形」必定包括布景與構造的風格，在某種程度上，甚至包括了表演風格。當然還要加上燈光，以及最後完成所要呈現給觀者的構圖的取景。¹¹

¹⁰ 在我對巴贊文獻的考察中，觀察到巴贊使用 *realism* 一詞，至少有四種意涵。第一種是指繪畫的「寫實主義」，指的是藝術家追求「形似」的視覺效果，仰賴具象的精密繪畫技巧，在平面上達到空間透視的幻覺。第二種是以作品作為改變社會階級結構的「現實主義(realism)」，例如蘇聯的社會現實主義電影。第三種是敘述手段上的現實主義，「導演把觀眾帶到電影裡的幻覺，觀眾在電影裡身歷其境」的敘事技術，屬於劇情導向的現實主義，例如法國詩意現實主義。文中的 *realism* 與形式主義對立，屬於第四種，巴贊強調電影鏡頭的紀錄特性。為避免與前三種 *realism* 混淆，故譯為紀實，而不譯作現實主義。

¹¹ (I will distinguish, in the cinema between 1920 and 1940, between two broad and opposing trends; those directors who put their faith in the image and those who put their faith in reality. (...)By "image" I here mean, very broadly speaking, everything that the representation on the screen adds to the object there represented. This is a complex inheritance but it can be reduced essentially to two categories: those that relate to the plastics of the image and those that relate to the resources of montage, which, after all, is simply the ordering of images in time. Under the heading "plastics" must be included the style of the sets, of the make-up and, up to a point, even of the performance, to which we naturally add the lighting and, finally, the framing of the shot which gives us its composition.) (WC124)

此摘錄化為簡圖如下：



上圖可見因觀念分歧所產生的兩種電影語言。由「相信真實」發展出紀實性的電影語言，而「相信影像」則是專注在形式和開創視覺效果，其中又包含兩個小類，分別為「剪輯」與「造形」。本節所要探討的是巴贊作出此分類的目的，及其思考模式？可以看到巴贊劃分的時間點為一九四〇年之前，目的無非是要排拒默片與有聲片的技術劃分，做出純粹的電影語言研究。

很有趣的是，十九世紀末期電影發明之初，便朝著這兩個完全不同的方向發展—「形式」與「紀實」。影史上第一個攝影棚「黑瑪莉」(Black Maria)是由愛迪生(Thomas Edison, 1847-1931)所建造，雜耍演員和明星在攝影機前表演，這也意謂著電影可以虛構和編造劇情，無論是舞台視覺或是虛擬的故事，任由導演天馬行空，有藝術表達的可能。但盧米埃兄弟(Louis and Auguste Lumière)則是利用電影來紀錄，拍攝日常生活或新聞事件，例如《工廠下班》(*Workers Leaving the Factory*, 1895)是他們在工廠外拍攝現實中的人們¹²。雖然巴贊並沒有交代這段歷史，不過這預示了電影潛在著兩種近乎對立的本質。因此劃分為兩種電影語言是容易理解的。

但是，巴贊將造形與剪輯歸納在同一類—形式主義。造形以德國表現主義為代表，剪輯則舉例美國戰前的古典電影、葛里菲斯(D.W.Griffith, 1875-1948)、岡斯(Abel Gance, 1889-1981)、艾森斯坦(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948)與庫勒雪夫(Lev Vladimirovich Kuleshov, 1899-1970)¹³。但是德國表現主義與剪輯，這兩個電影派別無論主題與形式都天差地遠。剪輯以「組織多個鏡頭來達到某種敘述¹⁴」。而造形則是專注於在「經營單一鏡頭中的一切視覺效果¹⁵」。後者不同於前者是在幕後透過剪接讓影像產生意義，而是導演是在拍攝之前，便把場面調度安排好，以誇張與極具視覺張力的布景、化妝來鋪陳劇情。剪輯與造形有什麼共通性可言？而這也顯示巴贊的分類是特殊的，如此劃分的用意何在？將是第一小節「剪輯與造形的形式主義」所要探討的問題。第二小節「非感覺性的紀實影像」則是要探討巴贊所提出形式與紀實的比較系列，最終的目的是什麼？

一、剪輯與造形的形式主義

巴贊指出早在默片時期，剪輯已具備完善且有機性的語法系統。如何確立這一論點？

¹² 關於電影的發明，參閱：Bordwell et al., 2010, p. 6-8。

¹³ 參見 WC1 24-26。

¹⁴ 參見 WC1 24。

¹⁵ 參見 WC1 24。

巴贊經由四個步驟來推演。首先，他引用馬爾羅(André Malraux, 1901-1976)的電影心理學理論，指出剪輯有語言的功能¹⁶，那必有其語法規則可尋。第二步驟是分析剪輯的「語法模式」，及其所引發豐富的「語意」表達。證明無須文字或語音，剪輯具有近似語言的結構。巴贊以四種剪輯為例，每一種剪輯都有代表性的導演或電影流派。四種剪輯分別是附屬於劇情之下的「連戲剪輯」，舉例戰前的美國古典電影；營造全知觀點的「平行剪輯」(parallel montage)，舉例葛里菲斯；虛構速度的「加速剪輯」(accelerated montage)，舉例岡斯的《鐵路的白薔薇》(*La Roue*, 1923)；隱喻抽象性概念的「引力剪輯」(montage by attraction)，舉例艾森斯坦的《總路線》(*The General Line*, 1929)¹⁷。我將四種剪輯的內容整理成下表。

	語法模式	語意	舉例
連戲剪輯	依據劇情進行剪接，拼接起多組的鏡頭。由於觀者注意力受劇情的因果關係所吸引，其鏡頭與鏡頭之間的斷裂讓人難以察覺。	邏輯性、因果關係緊密的劇情	戰前的古典美國電影
平行剪輯	以交替的鏡頭呈現同時發生在不同地點的事件。	建立全知觀點，使觀眾悉知事件全貌	葛里菲斯
加速剪輯	逐漸縮短火車進行時的鏡頭長度。	虛構火車加速的幻覺	岡斯的《鐵路的白薔薇》
引力剪輯	剪接數個差異鏡頭。差異是指時空相異，與劇情無關的鏡頭，但在抽象意涵上有相關性。	隱喻	艾森斯坦的《總路線》、庫勒雪夫的剪輯實驗

巴贊以四種剪輯模式的共通特徵，來指出以剪接所發展出的敘述，尤其著重鏡頭與鏡頭間的動力，有改變單一鏡頭意義的功能。銜接第三步驟，則是以庫勒雪夫的影像實驗，總結出剪輯的核心—語意的產生來自鏡頭排序，意義發生於剪接，而非單一鏡頭的畫面¹⁸。最後，以「剪輯是一種美學上的變壓器」¹⁹為結論。這裡特別的是巴贊引用實

¹⁶ (馬爾羅在《電影心理學》的說法，剪輯的誕生，讓電影能作為一種藝術，有別於僅僅是會活動的攝影術，總之是創造一種語言。)(we have the statement of Malraux in his *Psychologie du cinema* that it was montage that gave birth to film as an art, setting it apart from mere animated photography, in short, creating a language.) (WC124)

¹⁷ 參見 WC124-25。

¹⁸ (無論是哪一種剪輯方法，它們有共同的特點，而這構成了剪輯的定義。即在這些影像自身並沒有客觀的具有某種意義，或創造某種感覺，但是能從影像的並置中得出。庫勒雪夫著名的實驗是在莫茲尤辛微笑的鏡頭前換不同的影像，根據之前的影像，微笑的意義會隨之改變。這個實驗完全總結出剪輯的特性。)(Whatever these may be, one can say that they share that trait in common which constitutes the very definition of montage, namely, the creation of a sense or meaning not objectively contained in the images themselves but derived exclusively from their juxtaposition. The well-known experiment of Kuleshov with the shot of Mozhukhin in which a smile was seen to change its significance according to the image that preceded it, sums up perfectly the properties of montage.) (WC1 25) 這是指庫勒雪夫著名的三組影像實驗，在同一個人物面部特寫的影像之前，置換不同的影像，表情也會因此改變意涵。當第一個鏡頭是人物臉部特寫，第二個鏡頭分別剪接上不同的鏡頭，包括一碗湯、一具屍體、一個嬰兒等。觀者自然會認為，這張臉分別表現了飢餓、憂傷和歡欣，即使他們每次看到的都是同一張臉孔。換言之，同一張臉孔因剪接能產生三種以上的情感。「飢餓、憂傷和歡欣」是這些個別影像之外的產物，這種情感不必由演員來演出，而是透過剪輯而

驗結果，而非電影作品，用意在突顯剪輯的核心。雖然剪輯顧名思義是將兩個鏡頭畫面剪接在一起。但巴贊為我們揭開了剪輯是不單純的行為，鏡頭的排列順序能「虛構」出單一影像之外的抽象概念。剪輯有能力轉變原本影像的內容，透過多組鏡頭排序，彼此交互作用下，產生全新的意涵。

連戲剪輯、平行剪輯與加速剪輯，三種剪輯共通點是敘述上首尾一貫，有前因後果有緊密的連結。影像的發生是為了敘述的進展，影像出於合理的動機，前一個鏡頭與後一個鏡頭的連結符合因果邏輯。而引力剪輯則相對抽象，常常不是在說故事，沒有起承轉合的歷程，而是為了表現抽象的觀點。不過這四種剪輯都具有一樣的原則—形成「封閉性的有機結構」，導演將一系列相互關連、互相依賴的元素組合在一起，來引發某種效果。巴贊的剪輯論，犀利地指出影像系統之內必定有語法規則，為彼此各異的鏡頭建立連結，經由排序後的上下文關係所發生的交互作用，生產導演所要表達的「語意」。巴贊的論述方法則是具體提出電影片段或影像實驗，描述影像的形式特徵，但不討論情節。在具體作品與其外貌徵候分析的論證過程中，來建立他的觀點—剪輯的語意功能。

至於什麼是「造形」？造形一詞容易讓人理解成作品在視覺表現上的輪廓和外形。但是巴贊對「造形」的使用，在整篇電影語言論中的位置與作用，並沒有如此簡單，只是用來指涉作品的視覺外貌而已。巴贊對造形的界定是「所謂『造形』必定包括布景與構造的風格，在某種程度上，甚至包括了表演風格。當然還要加上燈光，以及最後完成所要呈現給觀者的構圖的取景²⁰」，並舉例「德國學派透過佈景和燈光，來產生激烈的影像造形²¹」。相對於談論「剪輯」時的篇幅多達兩頁半(WC1 24-26)，「造形」只有簡短的上述兩段話，但不能因此而忽視造形的重要性。就字面上來看，巴贊對「造形」的界定類似今天我們談電影的「場面調度」的觀念—導演安置在鏡頭前，呈現所有要被拍攝下的元素，如取景、構圖、布景、燈光、表演者的造形與走位。不過我們從巴贊使用 *plastic (plastique)* 一詞，而非 *shape*，可以看出巴贊想強調影像製作裡「人為介入」的部分。可見巴贊強化「造形」和「紀實」的對立。

把剪輯和表現主義放在一起討論非常少見，但本文的重點並不是對電影史的辯證，而是以「巴贊在電影語言論的特殊分類」這件事為探討的對象。巴贊說剪輯和造形的目標一致，兩者都是「對於再現於銀幕上的對象，進行額外增加的一切事物²²」。巴贊對「剪輯」的界定是「影像在時間中的次序²³」。那麼剪輯「增加」了什麼？又「再現」了什麼？在庫勒雪夫設計的實驗中，同一個演員的鏡頭之所以能產生不同的情感，是由剪輯而來，而非鏡頭紀錄而來的效果。證明剪接可以產生情感，遠遠超過當中個別鏡頭所能給予的

來。而這就是巴贊說的剪輯是在影像上的「增加」。

¹⁹ 在所謂真正的劇情，敘述的最終目標和純粹、單純的影像之間有一個中繼站，即美學的「變壓器」。意義並不存在於影像之中，而是經由剪輯過的影像，投影到觀眾的意識。(Thus between the scenario properly so-called, the ultimate object of the recital, and the image pure and simple, there is a relay station, a sort of aesthetic "transformer." The meaning is not in the image, it is in the shadow of the image projected by montage onto the field of consciousness of the spectator.) (WC1 25-26)

²⁰ 見註 11。

²¹ (the German school did every kind of violence to the plastics of the image by way of sets and lighting.) (WC1 26)

²² 見註 11。

²³ 同上註。

內容。剪輯是電影很獨有的特色，它將現實中不連續的片段組織起來，形成意有所指的表達。所以，剪輯是「再現」了導演「意有所指的語意效果」。這些「增加」的效果是前述所提到的一戲劇的因果邏輯、全知的視點、加速、省略以及隱喻，而這是唯有透過剪輯的手段才能達到現實不曾發生過的「幻覺」。

巴贊又為什麼必須以「德國表現主義」為「造形」觀念的最佳代言？理由也清晰可見了。德國表現主義關注單一鏡頭的構圖張力，影像如何刺激觀者產生導演想要「再現」的心理感受。提出「表現主義」這一術語的理論家是沃林格(Wilhelm Worringer, 1881-1965)，他以對立於有機構形的一種生命衝動來界定表現主義²⁴。從哥德藝術到青騎士、橋派，在畫面表現上跳脫固有色、明暗強烈對比、扭曲與抽高的誇張變形，這些特點說明了表現主義對傳統透視與寫實具象的拒斥。在電影上同樣如此，德國表現主義可以說在眾多電影流派裡，布景、打光與化妝徹底無意於寫實、逼真，而是在現實中「增加」一鮮少實景拍攝，以變形、幻想式的布景和演員化妝來營造充滿視覺張力的畫面。高度「人為痕跡」的造形，目的是為了整體畫面能投射進角色的感情、表明一種心理狀態，傳達導演想要的氣氛。

巴贊的電影語言分類，我們了解到了四種剪輯模式以及造形的場面調度，皆朝向引發觀眾的「感覺」為影像發生的宗旨。電影院的觀眾跟著故事中的人物一同經歷某些事件，產生感受與認同的情感。觀影經驗即提供一種體驗，買電影票等同買購買了感動、賺人熱淚、刺激或令人發笑的諸多感受。投身在電影製造的幻覺裡，讓我們忘卻了現實的痛苦。電影生來就是為了要娛樂大眾，或提供一種體驗嗎？這不是電影從始至終的目標嗎？其實不然，巴贊帶領我們看見另類的電影語言，它是與感覺性影像的電影語言完全對立的「非感覺性」電影語言。

二、紀實影像的「非感覺性」

巴贊以影像「引起感動性與否」，區分出形式主義與紀實。並點出了兩者以不同的動力來面對現實，前者是在現實之外「增加」新的語意表達，後者是在現實之內進行「挖掘」。由於紀實不進行造假，想當然爾必須取消產生幻覺的剪輯與人為造形。以下巴贊這段話，顯示出了一種兩兩相對的電影語言，可以從這段描述參照出巴贊心目中的「另類電影」，而如此特殊的影像表達，早在有聲片發明之前就出現了：

在默片的核心，就存在著和「典型電影」截然相反的電影藝術，證明有種語言，它的語義和句法單位是非感覺性鏡頭(no sense the shot)。評價影像不是根據為現實增添什麼，而是為了揭示現實。²⁵

與典型電影截然相反的是非典型電影。相對於形式主義在現實上增加和再現，非典

²⁴ 參閱：Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. London: The Athlone. p. 52.

²⁵ (at the very heart of the silent film, a cinematographic art the very opposite of that which has been identified as "cinéma par excellence," a language the semantic and syntactical unit of which is in no sense the shot; in which the image is evaluated not according to what it adds to reality but what it reveals of it.) (WC1 28)

型電影揭示現實。單純以攝影機的紀錄本質牽引觀者純粹地凝視對象物，而不是利用影像另外取得一種感覺、幻覺或概念。巴贊指出在默片時期，已經出現一些電影，它們走向與形式主義完全相反的路，這些導演的手法其實樸素許多。在剪輯與表現主義之外，探討影像的其他可能。巴贊舉例三位默片時期的電影導演，史卓漢、穆瑙(F.W. Murnau, 1888-1931)和佛萊赫堤(Robert Flaherty, 1884-1951)的「消極性剪輯」。

到目前為止我們提出了表現主義和剪輯的影像構成電影之本質這一觀點。正是這個普遍被認可的概念，而在默片時期，像是史卓漢、穆瑙和佛萊赫堤這些導演，則透露些許的懷疑。在他們的電影裡，剪輯不起任何作用，除了現實層面過剩而必須去除之外，不可避免的還是會有消極性的剪輯。²⁶

攝影機不能同時拍下一切，但至少對選定要觀看之事物，盡量表現得全面完整。在面臨南努克追捕海豹時，佛萊赫堤認為重要的是，南努克與動物之間的關係是伺機等待的實際時間。剪輯可以暗示參與的時間。但佛萊赫堤限制他自己只能為我們展示實際等待的時間，狩獵的全程就是影像的實質，影像的真正對象。因此，影片的這一段落需要單一鏡頭構成。²⁷

他們的電影減少精緻化的語言，善用攝影機記錄與特寫的特性。降低過度戲劇化的造形視覺或剪輯效果，多了純粹的凝視。

表現主義是在拍攝之前，打造有別於現實的新世界。而剪輯是在拍攝之後，將鏡頭剪接重組，賦予新詮釋。這些「典型」電影裡的世界，勢必要與日常的真實有所區隔。那麼紀實性影像有何特殊之處？巴贊以《北方的南奴克》(*Nanook of the North*, 1922)等待獵物的橋段為例，雖然剪輯可以表達這種長時間的等待，但是佛萊赫堤卻使用長鏡頭。等待的「實際時間」不是剪輯的造假所能取代。他說：「攝影機不能同時拍下一切，但至少對選定要觀看之事物」對此，巴贊用了「選定」一詞。這表示長鏡頭非盲目地紀錄，導演的選擇與對準，要觀者聚焦於某一特定對象，在我們早已習以為常的現實重新發掘。這是在已存在的現實中，再次提煉出一種影像的真實。所以「揭示現實」，這意味著長鏡頭並不是再現的概念，簡單的以鏡頭複製現實，而是唯有透過電影，才能重新看見、重新感知。

巴贊對兩種電影語言的分類，二元對立的結構清晰可見，如揭示現實相對於在現實中添加；另類電影相對於典型電影；非感覺性的影像相對於引發感覺的影像。

²⁶(Thus far we have put forward the view that expressionism of montage and image constitute the essence of cinema. And it is precisely on this generally accepted notion that directors from silent days, such as Erich von Stroheim, F. W. Murnau, and Robert Flaherty, have by implication cast a doubt. In their films, montage plays no part, unless it be the negative one of inevitable elimination where reality superabounds.) (WC1 26-27)

²⁷ (The camera cannot see everything at once but it makes sure not to lose any part of what it chooses to see. What matters to Flaherty, confronted with Nanook hunting the seal, is the relation between Nanook and the animal; the actual length of the waiting period. Montage could suggest the time involved. Flaherty however confines himself to showing the actual waiting period; the length of the hunt is the very substance of the image, its true object. Thus in the film this episode requires one set up.) (WC1 27)

肆、電影語言的演化及其矛盾

如同生物學家在解釋生物界的特殊現象時，需要進行觀察、分類、歸納與分析，為自己的理論提出證據支持。而巴贊在電影語言論的操作也類似，對作品符號所組織起來的電影語言的世界，試圖提供科學性且客觀化的詮釋。在前面我們已經看到巴贊首先將電影語言獨立於導演和技術之外，視之為完全純粹的作品符號，可供理性觀察、客觀分析的對象，經過普查之後再進行分類。面對當時(一九五〇年代)電影的蓬勃發展，無論是商業電影或是前衛電影，巴贊認為電影語言的多樣性並非憑空而生，皆能追溯其起源和演變歷程。像是生物個體會隨著時間適應環境的變化，來增加自身的複雜度與有機性。巴贊以起源、變革、演進等概念來解釋電影語言的變化。當然並非每一種改變都是一種進步，也有從結構複雜轉變成樣板化的「退步」的古典電影語言。變化有優劣之分，換言之巴贊對電影語言帶有個人的價值判斷。筆者將在這一節交代巴贊的電影語言論等級之分的內容為何？如何界定現代與古典、進步與退步？巴贊對電影語言劃分等級的思考模式？然而，博大的電影語言演進的系統，亦有其矛盾之處以及過於簡化之嫌，也是這一節筆者想要揭開的問題。

一、古典電影語言的演化

巴贊是這麼描述電影語言的發展脈絡的。自默片時期(一九二〇年代)開始萌芽兩種對立的電影語言－形式主義與紀實。到了有聲片發明之後的一九三〇至一九四〇年間，電影工業崛起。而形式主義是一套很能用來說故事的電影語言，經過簡化與標準化的製作，配合商業發行大量生產，導致此電影語言形成強勢且單一的主流語言。美國好萊塢電影和法國詩意現實主義成為當時的兩大主流，巴贊將其劃定為「古典電影語言的成熟期」。有聲片的古典電影語言其來有自，是起源於默片時期的蘇聯電影和葛里菲斯的平行剪輯。一九三〇年代末，電影為了主線敘事的清晰，導致複雜或抽象的影像視覺效果漸漸消失了，諸如疊印、造形和過於隱喻性的剪輯，拍攝手法以正反拍鏡頭的對話鏡頭為主。直到一九四〇年代，尤其是威爾斯的《大國民》(*Citizen Kane*, 1941)出現「革命性的電影語言」－取代敘事性剪輯的深焦鏡頭(deep-focus)²⁸。以下摘錄稍長，不過清楚展示了巴贊電影語言演化的「線性思維」特性：

從一九三〇至一九四〇年間，電影語言的共同形式彷彿在世界各地發展，這種電影語言源自於美國。這段期間，好萊塢電影因五、六種類型片的成功，而保持著壓倒性的優勢：這些類型片包括(1)美國喜劇片，如一九三六年的《史密斯先生到華盛頓》；(2)滑稽喜劇《馬克思兄弟》；(3)歌舞劇，如亞士坦和羅傑斯的《歌舞大王齊格飛》；(4)犯罪片和黑幫電影，如《疤面人》、《牢獄餘生》與《告密者》；(5)心理學電影與社會戲劇，如《後街》與《紅衫淚痕》；(6)驚

²⁸ WC1 29-33。

悚片或奇幻電影，如《化身博士》、《隱形人》與《科學怪人》；(7)西部片，如一九三九年的《驛馬車》。無庸置疑，當時的法國電影位居第二。它在大致可稱為陰鬱的現實主義，或詩意現實主義傾向中，逐漸確立自己的優勢。²⁹

美國和法國出產的電影足以表明，二戰前的有聲電影已經達到了一種穩定的成熟階段。首先是內容，主要是規則界定清晰的類型片，這些影片既能娛樂世界各地的大眾，也能娛樂文化菁英，假若他們對電影不抱偏見。其次是形式，攝影與分鏡風格明確清晰，符應於主題的事件，影像和聲音完整和諧。³⁰

一九三八年或一九三九年的有聲電影，尤其是法國和美國，有聲電影的成就已經達到古典的完美程度。一方面，有部分是在過去十年以來，發展出各種戲劇類型日趨成熟，有部分是從默片那繼承而來。另一方面是穩定的技術進步。³¹

我們評估《霧港》(*Port of Shadows*, 1938)或《日出》(*The day rises*, 1939)各自的價值，其分鏡仍是以分析現實為基準，只是提供一種正確的觀看方式。這就是為什麼我們見證了那些視覺性的效果幾乎完全消失，例如疊印，甚至是特寫鏡頭，以及能讓觀眾意識到強烈衝擊的剪接也幾乎消失，美國尤其如此。在典型的美國喜劇片中，導演盡可能把人物拍到膝蓋以上，這是最適合觀眾自然的注意力，合乎他們心理調節的自然平衡點。實際上，這種剪輯起源於默片。例如，或多或少在葛里菲斯的《殘花淚》(*Broken Blossoms*, 1919)出現過。因為，在《忍無可忍》(*Intolerance*, 1916)中，葛里菲斯已經採用了剪輯的綜合概念，後來蘇聯電影把這種剪輯發揮到極致，在默片的末期，儘管不完全是，但到處都能見到這樣的剪輯。這是可以理解的，事實上，有聲的影像並不像視覺影像來的有彈性，這就使剪輯朝現實主義的方向發展，而越來越排除造形的表現主義和影像之間的象徵關係。因此，一九三八年左右的影片都是根據同樣的原則來分鏡，且幾乎無一例外。故事是由一個系列，數量約六百個鏡頭的編排中展開。典型

²⁹ (From 1930 to 1940 there seems to have grown up in the world, originating largely in the United States, a common form of cinematic language. It was the triumph in Hollywood, during that time, of five or six major kinds of film that gave it its overwhelming superiority: (1) American comedy (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1936); (2) The burlesque film (*The Marx Brothers*); (3) The dance and vaudeville film (*Fred Astaire and Ginger Rogers and the Ziegfield Follies*); (4) The crime and gangster film (*Scarface*, *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, *The Informer*); (5) Psychological; and social dramas (*Back Street*, *Jezebel*); (6) Horror or fantasy films (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *The Invisible Man*, *Frankenstein*); (7) The western (*Stagecoach*, 1939). During that time the French cinema undoubtedly ranked next. Its superiority was gradually manifested by way of a trend towards what might be roughly called stark somber realism, or poetic realism.) (WC1 28-29)

³⁰ (American and French production sufficiently clearly indicate that the sound film, prior to World War II, had reached a well-balanced stage of maturity. First as to content. Major varieties with clearly defined rules capable of pleasing a worldwide public, as well as a cultured elite, provided it was not inherently hostile to the cinema. Secondly as to form: well-defined styles of photography and editing perfectly adapted to their subject matter; a complete harmony of image and sound.) (WC1 29)

³¹ (Thus by 1938 or 1939 the talking film, particularly in France and in the United States, had reached a level of classical perfection as a result, on the one hand, of the maturing of different kinds of drama developed in part over the past ten years and in part inherited from the silent film, and, on the other, of the stabilization of technical progress.) (WC1 29)

的程序是**正反拍鏡頭**，也就是說，在對話場景時，攝影機按臺詞順序，交替呈現彼此說話的人物。這種分鏡十分盛行於一九三〇至一九三九年間的優秀電影，對這些電影而言，這種分鏡再適合不過了，不過此分鏡受到了威爾斯和惠勒的**深焦鏡頭**的挑戰。不能高估《大國民》的影響。影片中整個場景都是借助景深一次拍下，而攝影機保持不動。而我們以前則是賴以剪輯，由演員在固定景框內運動，產生戲劇性效果。³²（粗體為筆者所加）

上述能清楚看到巴贊以「線性演化的邏輯」來消化世界的電影，並找出理由支撐他的論點。一九三〇年之後，電影漸漸發展出了幾個固定的戲劇類型，如喜劇片、歌舞劇、警匪片、驚悚片與西部片等等。默片時期的電影語言並未因新技術而中斷，反而是當技術越純熟，主流的電影語言越往「配合主題的影像」、「故事性清晰」以及「強調戲劇性」的方向前進，鮮少挑戰既有的電影語言，而這便是巴贊視之為「古典」的理由。這樣的現象不只發生在美國與法國，許多國家的電影製作相繼模仿公式化的劇情片。古典電影語言可以說主宰了全球的電影市場，並在一九三八至一九三九年達到盛況空前的局面。

巴贊將此現象歸因於社會結構改變，電影變成消費文化的一部分，文中「娛樂」一詞反映出看電影成為一項消遣活動，不全然是在美學上進行思索與審視，也不再受限於當局政權，為了宣揚政治理念來製作的電影。摘錄可以看到巴贊描述美國電影為了迎合觀眾所作的妥協，簡化過於複雜的電影語言，擴張觀眾市場。然而，「說故事」的電影最能滿足廣大的觀眾族群，古典電影不只是菁英階層所能享有，普羅大眾皆能欣賞這樣的電影。至於怎麼讓影像與故事絲絲入扣，從默片那汲取的養分，有聲片的導演早已駕輕就熟了。自默片以來，電影技術的開發以及電影語言的多方面嘗試。有市場需求就有商品，主流的電影製作自然以追求票房、商業利潤為導向，配合視覺影像的聲音技術、敘事清晰的剪輯、明星制度、商業發行與片廠標準化也應運而生。而這導致三〇年代期間，有聲片的古典電影只有延續默片時期的形式主義（葛里菲斯和蘇聯電影），這時期紀實性的電影語言是缺席的。

³² (in our estimate of the respective values of *Quai des Brumes* or of *Le Jour se lève* his editing remains on the level of the reality he is analyzing. There is only one proper way of looking at it. That is why we are witnessing the almost complete disappearance of optical effects such as superimpositions, and even, especially in the United States, of the close-up, the too violent impact of which would make the audience conscious of the cutting. In the typical American comedy the director returns as often as he can to a shot of the characters from the knees up, which is said to be best suited to catch the spontaneous attention of the viewer—the natural point of balance of his mental adjustment. Actually this use of montage originated with the silent movies. This is more or less the part it plays in Griffith's films, for example in *Broken Blossoms*, because with *Intolerance* he had already introduced that synthetic concept of montage which the Soviet cinema was to carry to its ultimate conclusion and which is to be found again, although less exclusively, at the end of the silent era. It is understandable, as a matter of fact, that the sound image, far less flexible than the visual image, would carry montage in the direction of realism, increasingly eliminating both plastic expressionism and the symbolic relation between images. Thus around 1938 films were edited, almost without exception, according to the same principle. The story was unfolded in a series of set-ups numbering as a rule about 600. The characteristic procedure was by shot-reverse-shot, that is to say, in a dialogue scene, the camera followed the order of the text, alternating the character shown with each speech.) (WC1 32-33) 另外，這裡的 realism 指的並非「紀實」，而是指以影像引導生動故事的敘述手段，屬於第三種類，參見註 10。

二、革命性的電影語言：進步系列與退步系列

上一小節僅能算是概念上的陳述，至於「演進論」和「革命性」的電影語言如何被建構出來？為什麼「紀實性的深焦長鏡頭」和「形式主義的剪輯」在巴贊的論述中，不僅僅是差異而已，而是前者遠遠「優於」後者？是這一小節所要處理的問題。

我整理自〈電影語言的演進〉，把能明顯判別巴贊所給予電影或優或劣的評價(摘錄以粗體字標示關鍵字)，製成以下表格。巴贊在電影語言論中所部屬的進步系列與退化系列，對比的關係一目了然。

進步系列	退步系列
「一次性段落鏡頭」紀錄人物的真實情感，舉例《安柏森大族》。長鏡頭勝於剪接。 ³³	古典電影將人物動作分割的剪接，以剪輯來編撰情感，而非紀錄。 ³⁴
「單一鏡頭運動」引導敘事(舉例雷諾《小狐狸》，以及威爾斯、惠勒)。一九四〇年的深焦長鏡頭，以鏡頭運動引導觀眾對時空的重新感知，配合敘事的進程。 ³⁵	一九一〇年代的電影空間感扁平，銀幕像劇場的第四面牆。 ³⁶

³³ (對於任何有頭腦的人來說，顯然在威爾斯的《安柏森大族》中，所運用的一次性的段落鏡頭，絕不是以同一鏡框(framing)來單純消極地記錄鏡頭內的動作(action)。相反的，他拒絕分割動作，拒絕按時間分析戲劇場景，這是一種積極行動，其結果遠遠勝過於古典的「切接」(cut)所能實現的任何事物)(To anybody with eyes in his head, it is quite evident that the one-shot sequences used by Welles in The Magnificent Ambersons are in no sense the purely passive recording of an action shot within the same framing. On the contrary, his refusal to break up the action, to analyze the dramatic field in time, is a positive action the results of which are far superior to anything that could be achieved by the classical "cut.") (WC1 34)

³⁴ 同上註。

³⁵ (你需要做的就是比較兩幀深焦鏡頭，一幀是一九一〇年，另一幀是威爾斯與惠勒影片，即使去除了整部電影的上下文，只透過觀看兩幀影像來理解，就能看出它們迥然不同的功能。一九一〇年的取景具有目的，為了所有的意圖和目的，他們的目的是替代劇場舞台缺失的第四面牆，或者至少是在鏡頭之外，以最好觀看情節的視點為目的。反之，後者的佈景、燈光與拍攝角度，則展示完全不同的閱讀方式。導演與攝影師之間，已經將銀幕轉換成一種戲劇性的棋盤，策劃到最後一個細節。如果不是原本的例子，最明顯的例子就是《小狐狸》，場面調度像工程圖般的嚴謹縝密(由於巴洛克式的過度，讓威爾斯的影像更難以分析)。物件和人物是這樣相關的，觀眾不可能錯過場景的意義。要用剪輯來達到相同的結果，則需要詳盡的一系列連續鏡頭。)(All you need to do is compare two frames shot in depth, one from 1910, the other from a film by Wyler or Welles, to understand just by looking at the image, even apart from the context of the film, how different their functions are. The framing in the 1910 film is intended, to all intents and purposes, as a substitute for the missing fourth wall of the theatrical stage, or at least in exterior shots, for the best vantage point to view the action, whereas in the second case the setting, the lighting, and the camera angles give an entirely different reading. Between them, director and cameraman have converted the screen into a dramatic checkerboard, planned down to the last detail. The clearest if not the most original examples of this are to be found in *The Little Foxes* where the *mise-en-scène* takes on the severity of a working drawing. (Welles' pictures are more difficult to analyze because of his baroque excesses.) Objects and characters are related in such a fashion that it is impossible for the spectator to miss the significance of the scene. To get the same results by way of montage would have necessitated a detailed succession of shots.) (WC1 34-35) 雷諾的《小狐狸》許多場景是以一鏡到底來詮釋劇情，鏡頭的移動配合著人物的動作，當人物走動，鏡頭跟拍。攝影機主動地帶領故事往前推展，加強敘事。這完完全全不同於剪輯，是用敘事來支配一幕一幕的分段鏡頭剪接。

³⁶ 同上註。

義大利新現實主義出現「新題材」，展現人道主義的關懷。 ³⁷ 一九四一年是新電影的起點(《大國民》上映的那年)。 ³⁸ 威爾斯與義大利新現實帶來革命性的電影語言。 ³⁹	古典電影的題材公式化，電影語言簡化且無創新。 ⁴⁰
義大利新現實主義的導演和威爾斯排除剪輯，而是以自成一體的長鏡頭，讓電影回歸現實中不明確的感知，以及時間與空間的統一。 ⁴¹	三〇年代的電影為了表現故事線清晰，捨棄默片時期的剪輯與表現主義，簡化為正反拍鏡頭的敘述。內容則傳統、了無新意。 ⁴²

³⁷ (我相當有意識，可以名正言順地將戰後電影的獨創性與一九三八年一些國家興起的電影流派相比，尤其義大利電影耀眼的表現，以及擺脫好萊塢的影響的英國電影。我們由此可以得出結論，一九四〇到一九五〇年代期間，真正重要的現象是電影注入了新血，出現了未曾探索過的題材。換言之，這場真正的革命觸及更多的是主題的層面，多過於風格。新寫實主義首先不就是一種人道主義，其次才是電影風格嗎？而這種風格基本特點不就是形式在現實前將自身消解？)(I am quite aware that one can justifiably argue that the originality of the postwar cinema as compared with that of 1938 derives from the growth of certain national schools, in particular the dazzling display of the Italian cinema and of a native English cinema freed from the influence of Hollywood. From this one might conclude that the really important phenomenon of the years 1940—1950 is the introduction of new blood, of hitherto unexplored themes. That is to say, the real revolution took place more on the level of subject matter than of style. Is not neorealism primarily a kind of humanism and only secondarily a style of film-making? Then as to the style itself, is it not essentially a form of self-effacement before reality?)(WC1 29)

³⁸ (我們用了一些篇幅談論威爾斯，是因為他的作品問世(一九四一年)算是在電影世界裡標誌一個新時期的開始，也因為他的激進，而成為最令人矚目、意義重大的一部作品。)(If we have dwelt at some length on Orson Welles it is because the date of his appearance in the filmic firmament (1941) marks more or less the beginning of a new period and also because his case is the most spectacular and, by virtue of his very excesses, the most significant.)(WC1 37)

³⁹ (《大國民》屬於全面性的運動，它為電影地層帶來巨大的擾動，而這擾動在某種程度上，已經證實電影語言的革命隨處可見。儘管採用了不同的方法，我仍可以證實這一點對義大利電影來說同樣如此。)(Yet *Citizen Kane* is part of a general movement, of a vast stirring of the geological bed of cinema, confirming that everywhere up to a point there had been a revolution in the language of the screen. I could show the same to be true, although by different methods, of the Italian cinema.)(WC1 37)

⁴⁰ 參見註 31。

⁴¹ (義大利新現實主義與以往現實主義的電影形式對立，是在於它捨棄所有的表現主義手法，尤其是完全取消剪輯效果。就像威爾斯的電影，儘管風格迥異，但新現實主義往往會讓電影回歸到現實中意義不明確的感知。(……)羅賽里尼與德西嘉的作法並不炫目奪人，但是他們決心消除剪輯，讓真實中的時空連續性轉移到銀幕上。)(Italian neorealism contrasts with previous forms of film realism in its stripping away of all expressionism and in particular in the total absence of the effects of montage. As in the films of Welles and in spite of conflicts of style, neorealism tends to give back to the cinema a sense of the ambiguity of reality. (...)The means used by Rossellini and de Sica are less spectacular but they are no less determined to do away with montage and to transfer to the screen the *continuum* of reality.)(WC1 37-38)

⁴² (為了換取客觀表現的幻覺，有聲電影摒棄了隱喻和象徵。剪輯的表現主義實際上已經消失了，但在一九三七年左右興起的這種剪接法(指正反拍)只具有相對的現實主義，這種剪接隱含著一種天生的局限性，當這種局限性完全適應其主題時，我們是察覺不出來的。美國喜劇就是如此，其形式化的分鏡結構發揮到了極致，而這種分鏡的時間的真實性並沒有作用。美國喜劇像雜耍和文字遊戲一樣，依賴某種邏輯來發揮效果，在道德和社會學內容上是徹底的傳統，(敘述)以嚴謹地逐段、連續進行，以古典的分鏡節奏來應變，而這讓美國喜劇博得了一切。)(What it turned its back on was metaphor and symbol in exchange for the illusion of objective presentation. The expressionism of montage has virtually disappeared but the relative realism of the kind of cutting that flourished around 1937 implied a congenital limitation which escaped us so long as it was perfectly suited to its subject matter. Thus American comedy reached its peak within the

巴贊為古典電影語言建立一條清晰的「演進線」—從電影問世為起點，電影誕生之初就存在兩種對立的電影語言，在經歷一段時間的物競天擇，如市場對電影的衝擊，讓形式主義的語言延續了下來，而紀實性的語言卻銷聲匿跡了。很類似生物的演化機制，當某一物種的身體演化至能適應當下環境後，便不再變化，透過遺傳和繁殖延續物種。有趣的是，巴贊的電影研究至今已超過了半個世紀，今日我們對劇情片的類型與一九三〇年代的電影分類，並無太大的差距。雖然一九四〇年出現了「革命性」的電影語言，但是古典電影語言至今並未終結。所以，對巴贊而言，古典和現代不只是時間軸的先後關係，尤其是指作品符號的特性。所謂革命性的作品是跨越時空限制，超出個人利益之外，在一個由作品所構成的純粹符號場域提出新的觀點，開發語言上的全新可能。

「演進/演化」(evolution)具有什麼意義？在自然科學上的達爾文(Charles R. Darwin, 1809-1882)的物種起源，或是人文科學上的孔德(Auguste Comte, 1798-1857)的社會演進三階段定律⁴³。可以看到這種「線性演進」的思維，目的無非是要證明有一種「最高等級」的存在。前者想指出的是人類是最高等的物種，後者則是想指出，講求實證科學的現代社會，優於相信有神存在的古代社會。再回頭看巴贊的電影語言的演進，字裡行間顯示一九三〇年代的電影題材公式化、影像語言形式化。最後甚至以單調簡化的正反拍剪接取代默片時期強調隱喻、象徵的剪輯和造形。一九三〇年代的電影在整篇文脈中處於「退化系列」。而何謂「進步」、具有「革命性」？巴贊完全以作品本身來論定。迎合市場、娛樂大眾並不算進步，雖然某種程度也算是一種適者生存。表格中清晰可見，巴贊認為威爾斯、雷諾與義大利新現實的變革都是創新及進步。但是巴贊對古典到現代電影的區分，確實有些過於簡化與自我矛盾。例如，巴贊讚賞佛萊赫堤以長鏡頭捕獲真實，可是卻不討論紀錄片導演與拍攝對象的權力關係。巴贊和德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)都分析弗萊赫堤的作品，在巴贊的電影語言論，弗萊赫堤的長鏡頭是屬於「非古典」，但對德勒茲而言，弗萊赫堤的敘事結構相當「古典」。同一個導演在兩個理論者的分類出現相反的結果。還有，古典電影語言的節節敗退，巴贊提供充分的解釋(電影商業化)。但是革命性的電影語言為什麼是在一九四〇年突然出現？巴贊卻沒有任何說明。

類似的例子不勝枚舉，而這也說明了，巴贊對電影語言史的排列與串聯，是經由個人性的價值判斷，再把電影放置在演化線上的某個時間點。電影語言論具有唯物論的基礎，作品的舉例與當時電影技術發展的情況皆屬實。我們可以看到整個論述有清晰的上層結構(電影語言)與下層結構(科技史、社會經濟)，但是兩者關係不對等。之所以讓下層結構服從於上層結構，是為了證明「進步論」的存在，否則會讓電影語言的演化觀無法成立和自圓其說。在語言演化的設定下，進步系列和退步系列的電影選樣，彼此相互

framework of a form of editing in which the realism of the time played no part. Dependent on logic for its effects, like vaudeville and plays on words, entirely conventional in its moral and sociological content, American comedy had everything to gain, in strict line-by-line progression, from the rhythmic resources of classical editing.)(WC1 39)

⁴³ 知識與歷史的發展經歷三階段，分別指的是神學階段、形上學階段與實證學階段。孔德認為社會失序是因為知識缺乏所致，唯有科學的實證研究能擺脫對宗教或自然的盲目相信。(參閱：周業謙、周光淦譯(2005)。《社會學辭典》。臺北市：貓頭鷹出版。頁 379)

的在封閉詮釋系統裡形成自我合理化。

伍、結論

巴贊的「電影語言中心論」由三個重點所組成。第一點是「建立電影語言」，以電影語言為立足點重新探討二〇至五〇年代的電影，而這樣的電影語言有別於以往的科技決定論的電影史。第二個重點是將電影語言「分類」，提出一種分析，有各種不同的語言類別及其舉例說明。巴贊將電影語言分為兩大類－形式主義與紀實，其中形式主義再分為兩個小類－造形與剪輯。此分類是無自環的單向系統，換言之，在巴贊的觀念裡，電影語言的發展是直線前進、分類明確。第三點是巴贊對電影語言進行「分級」，有革命性的進步語言與古典的退化語言的劃分，以及在單一語言上設下萌芽期、成熟期與衰退期的進程。

巴贊以「電影具有一種語言模式」為立足點，一面帶入技術史作為舉證、參照與對比，向我們展示技術性與電影語言的完全「不同步」。以語言中心論重新審視電影，進行命題與舉例，再以演化的架構組織其論述。而本論文的三個節－「電影語言中心論」、「兩種電影語言：形式主義與紀實」、「電影語言的演化及其矛盾」，筆者總結後繪製出下圖，皆環繞在這三個重點上：



巴贊的電影語言論之思考模式

上圖清晰可見巴贊的電影語言論呈現一種「封閉系統」，在這系統中能看見「三種對立關係」，第一是電影語言(上層結構)與電影科技(下層結構)，第二個是形式主義與紀實的種類差異，第三個是革命的電影語言與古典的電影語言之等級劃分。

所以，有沒有真實的電影語言有既定種類及其演化史？上一節筆者提到德勒茲與巴贊彼此的研究結果相反，德勒茲從「敘事」分析弗萊赫堤⁴⁴，而巴贊是從「長鏡頭」的特點來看弗萊赫堤的電影語言。導致同一個導演在兩個理論者的分類出現相反的結果。這說明了只有理論者的觀點，沒有客觀的真實。客觀性是被形塑出來，德勒茲是這麼看弗萊赫堤的敘事結構，指出影片的「真模式」(model of truth)。其實我們也可以從真模式來反思巴贊的電影語言中心論的封閉系統，以及當中巴贊對電影的價值分級。真模式雖然是指電影的敘事問題，用來看待其他的論述也是可行，重要的是能清楚剖析出結構的樣貌。德勒茲對真模式之論述如下：

真模式不是在感覺運動性的連結中，而是在主體和客體的「一致性」中得到它完整的表達。然而，必須具體說明電影條件下的客體和主體究竟是什麼。按照慣例，將被攝影機「觀看」的稱為客觀，被人物觀看的稱為主觀。但這樣的慣例只適合於電影，而不適合於戲劇。現在的根本問題是攝影機也需要觀看人物自身：這是一個時而觀看，時而被觀看的同一人物。而同一攝影機也呈現給我們這個被觀看的人物，以及人物所觀看到的東西。因此，我們可以認為敘事就是主觀與客觀兩種影像的發展，既能導致對立，又必然在我=我(Ego = Ego)模式的同一性中得到化解的複雜關係；被觀看的人物與人物所見的同一性，同樣也是在攝影機—導演觀看下的人物與人物所見的同一性。⁴⁵

德勒茲對真模式的界定是，這種敘事是主觀與客觀兩種影像的發展，既能導致對立，又必然在我=我(Ego = Ego)模式的同一性中得到化解的複雜關係。意思是說，弗萊赫堤的影片在德勒茲眼中並非捕捉純粹的客觀真實，相反的，是建立在預先設定的真實上進行最深刻的虛構。弗萊赫堤有將原住民「原始化、異國情調化」的現象巴贊則避而不談。即便是紀實，但導演還是要進行選擇，什麼應該被記錄、被呈現？什麼是不重要的，而

⁴⁴ (我們想探討這種新類型的敘事，當作它是出現在一個完全不同領域的事情。如果我們就形式而言，它始終是懷疑虛構的，我們看到真實 (reality) 的電影有時要求客觀地呈現真實的地點、情境和人物，有時要求主觀地呈現這些人物自己觀看的方式，他們觀看自己的情境、地點與問題的方式。簡言之，就是紀錄片或種族誌的一端與調查或報導的一端。這兩端都啟發了傑作，並被以各種方式參雜 (佛萊赫堤是一端，而葛里森與李寇克則是另一端)) (We would like to consider an aspect of this new type of story, as it appears in a quite different area. If we go to the forms which for a long time challenged fiction, we see that the cinema of reality sometimes claimed objectively to show us real settings, situations and characters, and sometimes claimed subjectively to show the ways of seeing of these characters themselves, the way in which they themselves saw their situation, their setting, their problems. In short, there was the documentary or ethnographic pole, and the investigation or reportage pole. These two poles inspired masterpieces and in any case intermingled (Flaherty on one hand, and on the other Grierson and Leacock).) (C2 147)

⁴⁵ (The model of truth thus finds its full expression, not in the sensory-motor connection, but in the 'adequation' of the subject and the object. We must, however, specify what the subject and the object are in the conditions of the cinema. According to convention, what the camera 'sees' is called objective, and what the character sees is called subjective. Such a convention has a place only in the cinema, not in the theatre. Now it is essential that the camera sees the character himself: it is one and the same character who sometimes sees and sometimes is seen. But it is also the same camera which gives us the character seen and what the character sees. We may, then, consider the story as the development of two kinds of images, objective and subjective, their complex relation which can go as far as antagonism, but which ought to find resolution in an identity of the type Ego = Ego; identity of the character seen and who sees, but equally well identity of the camera/film-maker who sees the character and is what the character sees.) (C2 147-148)

將其排除？什麼情況該採取怎麼樣的角度？這些選擇無不涉及導演的意識形態。鏡頭對準著外在現實，並不等於能呈現所謂真實的他者。相信能擁有一種客觀的角度進行敘事，以及相信一種絕對「真」的存在，這些都是古典敘事的想像，而這就是造成影片隸屬於「真模式」的原因。敘事中的「主觀與客觀的對立」其實是由敘事者所形塑，其動機是來自敘事者自身的理念表達，德勒茲所說的我=我的同一性模式便是在此。弗萊赫堤已經存在對原住民的預設立場，再去拍攝這些影片。

那麼，以德勒茲提出的真模式來思考巴贊的電影語言中心論，可看出巴贊的命題同樣具有二元對立的性質，雖然他的舉例以及他所交代的當時的電影工業環境條件，皆是具體事實。可是就如同紀錄片導演的鏡頭緊貼著現實一樣，即想像有一種絕對客觀立場，不過，能佔據觀看全貌的角度之設想是有疑慮的。換言之巴贊三個對比系列，都是選擇對他的中心信念有利的舉證。

這種敘事意圖製造出「作者」的不在場，保有客觀中立，這種理想非但不可能，甚至與其「企圖掌握真實」、「反對虛構」的理念背道而馳。在巴贊的電影語言中心論也是如此，其論述模式也存在著二元對立的模式，以比較系統來建立一種觀點。巴贊的推論看似客觀，但其實不然，當德勒茲指出古典敘事依據主觀與客觀的二元對立來建立真理模式，巴贊的電影語言演化論是他自己設定原則，安置典型的代表物種。如何定義原則就是分化的開始，展開後續巴贊自認為有「適者生存」與「物種進化」的命題。可以說電影的「演化」是巴贊「創造」出來的，雖然現實中真實有這些電影，但是巴贊將其分化、歸納、劃分出高級與低級、進步與原始的等級，這都不是理所當然就是如此，而是演化論的論述模型是經過進步與退步系列的對比所形成的封閉系統而來。種類與種類間，屬與屬之間，上層結構與下層結構之間，有強烈不可跨越的界線，才架構起整個電影語言演進論。

略語

WC1 : *What Is Cinema? volume 1*

C2 : *Cinema 2 : The Time-Image*

參考文獻

(一)中文譯本

李天鐸、謝慰雯(譯)(1997)。電影與當代批評理論 (原作者：Robert Lapsley、Michael Westlake)。臺北市：遠流。(原著出版年：1988)

李亞梅(譯)(1999)。好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度(原作者：Thomas Schatz)。臺北市：遠流。(原著出版年：1981)

周業謙、周光淦(譯)(2005)。社會學辭典(原作者：David Jary、(Julia Jary)。臺北市：貓頭鷹出版。

崔君衍譯(1995)。電影是什麼？(原作者：André Bazin)，台北：遠流出版社。

陳梅(譯)(1986)。奧遜·威爾斯論評(原作者：André Bazin)。北京：中國電影出版社。(原著出版年：1972；英譯本出版年：1978)

黃建宏(譯)(2003)。電影 1：運動—影像 (原作者：Gilles Deleuze)。臺北市：遠流。(原著出版年：1983)

黃建宏(譯)(2003)。電影 2：時間—影像 (原作者：Gilles Deleuze)。臺北市：遠流。(原著出版年：1985)

(二)中文期刊

陳瑞文(2010)。德勒茲的電影系譜：電影與哲學之間的相關問題。**藝術觀點**，43，114-122。臺南市：國立臺南藝術大學。

陳瑞文(2011)。德勒茲的電影系譜：電影與哲學互為的來龍去脈。**現代美術學報**，21，105-136。臺北市：臺北市立美術館。

陳瑞文(2014)。再現與單義性：康德與德勒茲。**藝術觀點**，57，128-136。臺南市：國立臺南藝術大學。

陳瑞文(2015)。C1 與 C2 的剪輯思想：德勒茲與柏格森。**藝術觀點**，62，150-158。臺南市：國立臺南藝術大學。

(三)外文著作

Bazin, A. & Truffaut, F. (1992). *Orson Welles: A Critical View*. Gardena: Scb Distributors.

- Bazin, A. (2004). *What Is Cinema?* (Hugh Gray, Trans.). Berkeley, Los Angeles, and London : Univ of California.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2016). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). London: The Athlone.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 : The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). London: The Athlone.
- Lapsley, R., & Westlake, M. (2006). *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester Univ.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (Michael Taylor, Trans.). New York: Oxford Univ.