

# 地下電影是什麼

■ 二堡



「……事實上，所有這些電影工作者都只不過是在嚐試表達自己的人們，標籤是後來才貼上去的。如果你的電影到處都沒有機會放映，如果你沒有足夠的金錢，你把它們拿到地窖裡放映，然後它們就是地下電影。」(John Cassavetes 語。)

當我試圖賦予「地下電影」(Underground Cinema)一個明顯的界說時，我發覺困難重重。自從1916年達達派(Dadaists)興起後，曼·雷伊(Man Ray)，李比達(Hans Richter)即著手於實驗電影的拍攝，這是我們所能上溯的地下電影的極點。但若論「地下電影之母則應推瑪耶·狄倫(Maya Deren)，他在1920年代即開始了地下電影的攝製。他的作品是非常個人的，抒情的、詩的、反抗著正軌的傳統事物，完全是個人精神自由的反映。「強調個人自由」、「追求表現」這正是地下電影工作者的特色。觀地下電影製作的年譜，它是活躍成長於1962—1965，也就是普普藝術(POP ART)盛行的期間。由地下導演的學歷中，我們發現泰半的導演都曾在藝術學院肄業，我們不得不對普普藝術創作的先有個認識。李察漢彌頓曾給它下過一個定義：①大衆化②片刻的(短標題)③可以擴大的(易忘的)④大量製作的(便宜的)⑤年輕的(注意青年)⑥機敏的⑦性的，迷惑人的⑧商業化的地下電影倒頗能符合期中大部分的原則，除了它硬被逼到地下，不够大衆化這點外。普普畫家柯奈爾(Joseph Cornell)的作品大部分是屬於貼裱畫和箱式作品；(即在箱內安置了普通但精選過的材料，以表現其特殊的意象。)剪貼電影(Collage Films)的產生，即可視為貼裱畫創作理論的延續，如在伯利亞的電影中，他把一堆不相關的形象火速地閃過觀眾的眼前，使人產生視覺的高潮。安迪·華荷(Andy Warhol)慣於利用日常生活的材料而組合，他曾推出上下七列，每列三十瓶，一共二百一十瓶可口可樂的畫；推出二十五個瑪麗蓮·夢露，十六個賈桂琳……他不斷的把作品的素材重覆，使它變成機械的感覺。他拍攝電影時也是用這種新達達主義的觀念，如：他拍攝「睡」時，在開始四十五分鐘，畫面全是睡者腹部的特寫鏡頭，後來轉為他頭部的特寫鏡頭。關於安迪·華荷在本文中會有很詳盡的介紹，且按下。電影和普普藝術有個共同的特質：重視現實。這不意味摸倣或再現。我們由他們對中產階級的攻擊，對傳統技巧的揚棄，廣泛地取材於日常生活的物質材料，可得證。

號稱地下影「教主」的喬納斯·梅卡斯(Johnas Mecs)在1930年9月30日曾發表了「地下電影宣言」強調了項原則闡明電影是絕對屬於個人的表現，不受電檢處，革

新電影投資的方法，採取低預算拍片，建立發行中心，聯合全世界新電影的製作者集會、舉辦影展，工作人員有合理的酬勞，片子如獲利應儲存若干互相支援拍片的資金。由這個宣言，我們知道搞地下電影的絕大多數都開窮。他們僅花費二萬五千美金就能拍出一部影片，這和好萊塢動不動就號稱「耗資百萬千萬美元的鉅鑄」形成了一顯明尖銳的對比。他們之所以強調互相、相互支援，建立發行中心，也僅是想在影壇上覓得立錐之地。地下電影並不是一草創就甘於Underground，因為他們極端的提倡個人自由主義，毫無顧忌的表現們瘋狂的想像，故不容於「地上」的法律和道德，他們祇好被迫轉入「地下」，沉醉於拍片時的自由追求，以取得自我陶醉的快感。唐納·李奇(Donald Richie)曾對地下電影的取材有過描述，他說：「今日美國的地下電影，正是現實裡叛逆思想的一部分，和反對越南戰爭，反對警察權力、關心古巴問題，鼓吹同性戀等的思潮相匯集，都是一種變革觀念在激盪。美國地下電影的狂潮不僅在其國內激盪，也像春風野草蔓延到國外。在亞洲地區以日本表現得最起勁，最蓬勃，曾導過「美國·美國·美國」的金坂健二就和一票熱愛電影藝術的年輕人結合起來，拍攝實驗電影，介紹歐美作品和理論，舉辦影展，他們有自己的劇場「蝸座」，成立了一個「日本電影工作者聯盟」團結了一批地下電影作家。

地下電影影是具有多種性格和樣相的，它所欲表達的題材很雜亂，又由於天生具有反逆的精神，故地下導演打著「性反革命」的旗幟，拍攝性愛的題材；他們針對現實提出批判，故他們拍攝嘲諷一的作品；他們以嘲弄觀眾為快感，故他們拍攝「機智派」(Wit)的作品，此外，如「象徵派」(Abstract)，「記錄派」(Documentary)都是依著大略的趨向，而予以歸劃。但用這種派別的區分介紹地下電影容易陷入牽強附會的圈套，我還是以個人為一個單位來介紹：

喬那斯·梅卡斯的電影是溫和的記錄片，多半是紐約藝術界名人的真實映像，如「達利的秘密愛情」(The Secret Passion Of Salvador Dali)是關於藝術家達利的，梅卡斯拍攝了兩年方告完成。如「頒獎給地華荷」，全片記錄安迪華荷領取第六屆電影獎的過程，是用安迪·華荷的電影形式拍攝的。有部頗讓人讚賞的「旅」(The Brig)記錄肯尼夫·布朗的舞臺劇「旅」排演時的情景。此片曾得到1964年威尼斯影展最佳紀錄片獎。梅卡斯曾因傑克·史密斯(Jack Smith)的「火焰動物」(Flaming Creatures)被逮過一次，但他出獄後，依然大力的推動地下電影的攝製，他是頗讓紐約警察局頭痛的地下人物。

紐約市惟一被禁映的一部地下電影是傑克·史密斯的「燃癩著的動物」，這片曾參加歐洲的第三屆國際實驗電影比賽，亦因比利時法律的圍限，未能放映。片名即是「同性愛關係的隱語」，對性的描繪非常露骨大膽。在片中最精彩最高潮的一幕是一個男性的生殖器官在另一人的肩上爬行。這種自由放任的性的宣洩是訴諸於精神分析來解析性的問題的，多少也反應出性的反革命和尋求新自由，以及新宣傳方式的具體演現，是一項精神的發洩。至於對同性愛的禮讚，表示了超越常態的一種歧異心理，這可由變質或天生素質或環境來解釋，但大凡一個人在現實社會上受到性發展方面的阻礙，他會陷入一個孤立的絕境，在苦悶中需要新鮮的刺激，使肉體的慾求得到滿足，於是產生了叛逆的意向，而有變態的行為。這種同性愛的謳歌，正是反抗傳統和苦悶的發洩。同時也說明了地下電影叛逆的思想。不容諱言，地下電影在拍攝性愛方面的作品，是頗有成績的，而且份量也相當够。屬於性愛派的電影工作者，我們尚可舉出尚·積奈 (Jean Genet)。他的「愛之歌 (A Love Song)」描寫二個犯用人用香煙交換性愛，而為患有性癖好的獄官所窺見。此片也遭到禁映。還有肯尼夫·安加，格利哥利·馬高布魯士等人的部分作品，也是同性愛傾向的片子。

安地·華荷是機智派的代表人物。他是一位普普畫家，一位小說家 (1968年出版了小說「a」) 和一位傑出的地下電影工作者。其作品的特色是攝影機絕少運動，鏡頭絕少連接，常將鏡頭靜對單一的映像，拍取他單純的動作，鼓吹對戲劇的否定和對電影技巧否定的拍法，一種叛逆思想與自由慾望濫溢著，使他衝動的做了這樣大膽的創作。他的作品可分為四個時期來介紹。第一期的作品是屬於「不動電影」，節奏很慢，內容單純、沉默，沒有戲劇性。代表作是八小時的睡 (1964)、Blow Job (1964)、帝國大廈 (Emhre)，四十五分鐘的「吃」 (1963)、五十分鐘的Kiss; Apple、Batman、Shoulder等。「帝國大廈」長達六小時。Blow Job只映一個正在進行性行為的男子頭部以及肩部，這部電影沒有言語的故事，拍攝時並沒有移動攝影機，也沒有應用蒙太奇。這是反電影的電影，對觀眾是一種嘲弄和挑戰，對自己則是一種快感的發洩。第二期的作品含有詩意以及諷刺性，內容較複雜，有配音。代表作有朱尼塔·卡斯特羅的生活 (The Life of Juanita Castro)。同期的作品還有Screen Test Number One; Screen Test Number Two; Vinyl (一部虐待狂的紀錄片) 都是1965年的作品。第三期的作品是屬於「真實電影」 (Cinema Verite)，代表作是1965年的Beauty Number Two。同期較出色的作

品有我的賭棍 (My Hustler) 是一部關於娼妓同性戀的半紀錄式電影。Prison (1965)、Poor Little Rich Girl (1965)。第四期的作品屬於「擴張電影」 (Expanded Cinema) 都為1966年的作品，包括有：Whips; Taces; More Milk Yvette; The Bed; Hedye-The Fourteen Year Ole Girl，代表作是「徹爾斯女郎」 (The Chelsea Girl) 二部電影同時放映在分離的銀幕上，片長三小時零三十分，如果分開來放映便長達七小時。影評家讚美此片為：「此一未曾有過的影片，需要新的美學詮釋。」不過也有些人指責此部影片師承費里尼的「甜美生活」。此外，同期作品尚有一部長達二十五小時的「☆☆☆☆」，我們可發覺他一股征服性的意念支撐著他拍片的動力，他並不想在作品中表現艱深的意象，也無意批評這個社會；他認為他的作品就是表面那麼多，並沒有什麼內涵要闡釋，並沒有什麼訊息要傳達。

羅勃·伯利亞 (Robert Breer) 曾給電影單位下過定義：「一幅圖畫在二十四分之一秒鐘所給予人的視官感覺。而一部電影便是把一堆上述的單位連接在一起觀看。」所以，在他作品中是沒有動作，祇有形象在轉移著方位。他的作品可分為二種。第一種「剪貼電影」作品有「形式片段之一」 (Form Phases I 1953)，「形式片段之二和三」 (1953)，「形式片段之四」 (1954)，「意象與意象之一」 (Omage by Omage I 1954) 後者全片祇長十秒鐘，以每秒鐘二十四個的速度，把二百四十個不相關的形象連在一起。沒有動作，沒有連慣性，是伯利亞作品的特色。第二種「線條電影」 (Line films) 是在自己拍好的菲林加上人工手繪的形象，在銀幕上造成特殊的效果。作品有 Cats 1956，「消遣之一與之二」 (Recreation I & II) 等多部。

把電影作為一種「魔術的呼籲」的肯尼思·安加 (Kenneth Anger)，他的近期作品充滿了LSD以及精神解脫的傾向。早期的作品則偏向於描述同性愛性質的片子。1947年安加拍了一部「煙花」 (Fireworks)，片中描述一個青年夢見被一群水手毆打和挖出臟腑的事，安加親自演出在片中高潮的一幕，一個水手的性器官變成了一枚在發射著的羅馬煙花。在「天蠍座升起」 (Scorpio Rising) 中，他忠實的攝取了摩托車騎士瘋狂的場面，其中有一幕是電單車騎士跟騎著驢子的耶穌競賽入耶路撒冷。在這部片子，他呼籲人們脫離這充滿罪惡、暴力！毀滅以及死亡的世紀而去復興另一新世紀。此外有部彩色影片「魔鬼興起」 (Lucifer Rising) 是關於年輕一代的宗教戰爭。安加稱它為「我的宗教電影」。

象徵派 (Abstract) 的一員大將史丹·布力克治 (Stan Brakhage) 是個受影響最多而又最有影響力的一個近代導演。在他的作品中不單表現了平常視覺形象，也表現出閉目的視覺形象 (包括閉目所見的抽象構圖、視的記憶、幻想、幻像及夢境。) 他的作品是對現實生活的忠實紀錄，頗能從小我中見大我，從個人的生活象徵社會的真相。在他的作品中，他著重場面的變化，在平凡的內容裡，流露出一種高潔的主題。「結婚之家」(Wedlock House) 描述自己結婚的過程。Zone Moment 是首罕見的電影詩，跟肯·雅各士的 Rittle Stabs at Happiness 是同一性質的作品。Flesh Morning 是「惡夢式」的電影，主題是手淫，是部自慰式的影片。「窗、水、嬰兒、運動」(Window Water Baby Moving) 則是他第一個兒子出生的實況。片中敘述他的妻子懷了孕，嬰兒出世的情形，以及布力克治一副歡樂的面孔。這是一種紀錄性質的體裁，但因為鏡頭角度的詭異多端，也就呈現了一股意象。他的近作相當可觀，有描述林居者上山伐木的情形，生育電影，正在吃奶的嬰兒，和正在手淫的孩子 (Vein) 等，他作品的主題是：重視過程。

「片中的生活是破碎的，然而它那大膽的自我陳述却是一種美德。」由於自我陳述的表現方式用了不規則的技巧，肯·雅各士 (Ken Jacobs) 的作品使人產生道德喪失及凋殘的感覺。由於早期生活的不幸，雅各士對社會是排斥和厭惡的，他把這份忿恨反映在他的作品中，也把現實生活的絕望帶入作品中。他的作品有多部並沒完成。(Star Spangled to Death) 是部極長的電影，雅各士說，他要藉此探討一部影片的持久性，看看它會不會死亡或突然間從放映機上掉下來。他也拍攝「影子電影」，用一部多速放映機以及特技鏡片產生一種影子效果，本片沒有用過攝影機及菲林 (有照匪夷所思)；銀幕取代了攝影機，眼則取代了菲林。

以一套同性愛三部曲奠定個人風格的葛雷哥利·馬高布魯士 (Gregory Markopoulos) 曾公開否認自己是一個「地下導演」他說在這個名詞存在的十五年前，他已經開始拍攝這種電影。他把雄性的愛「male Love」作為他電影的主題，以希臘神話和文學作出發點。如三部曲：「精神」(Psyche)；Lysis；Charmides，前者是源於埃及路爾小的說，後二者源於拍拉圖的「對話錄」。馬高布魯士的攝影著重於構圖和色彩方面。他利用簡單明快的剪接技巧把現在，過去與未來串連在一塊，這種技巧本無甚新奇可言，但他却處理得頗有點超現實的手法。他的電影是種感情的探討，不是說故事式的。

羅勃·尼爾森 (Robert Nelson) 選擇了幽默與諷刺作

為他電影表現的形式。「噢，那些西瓜」(Oh Dem Watermelons) 攻擊電影以及黑人的概念。Confessions of a Black Mother Succuba 的主題則是描述暴力，性與電視廣告的形象。

史丹·雲戴比 (Stan Vanderbeek) 是個剪貼專家，也是個幻象專家。他的作品大部分是「剪貼電影」，在他的作品中 (指 Breathdeath)，你可突然在尼克森的口中看見一隻腳伸出來。也能看見一堆紅得可怕的鮮血被傾倒在一張充滿氣彈頭條新聞的報紙上，令人毛骨悚然，頗收到反戰效果。Pastorale: Et Al 是部「擴張電影」兩個舞者拿著二個小銀幕在舞蹈，而片子便放映在上面。

從以上概略的介紹不難看見地下電影工作者盡心思在形式與內容上革新，他們在現實社會上，流著叛逆的血，不願在別人的足跡上有所留連，時代賦予的投影在他們身上的每一滴血中跳躍激盪，他們不甘服膺平凡，不甘在形式僵固的信條中，而使性靈渴斃。他們活得很真誠，有某個衝動，就把這個衝動依照自己的心意處理成影片，他們做著純屬自我的表現。雖然，他們不見容於「地上」，但他們憑著一股幹勁，為了貫徹個人主張而遁入「地下」，所以，造成「地下劇場」(Underground Theater) 和「家庭劇場」(Home Theater) 的興起。派克·迪樂 (Parker Tyler) 曾指出：「地上」與「地下」電影的界線，是由於電影具有「宿命性」的大眾娛樂與商業價值的基本性格而來。能為一般商業性電影院所樂於「出售」的電影，無論其有無藝術價值，大致上可列入「地上電影」一類。而不能為道德或社會觀念接受的則列入「地下電影」。但「地下」並不意味毫無藝術價值，事實上由於地下電影工作者的實驗精神，已使新的電影技巧被發掘，許多電影創作的新的法則被確定。但也不容否認有批狂熱的實驗者已走火入魔，幾幾乎已陷入不可藥救的「手淫」，他們對電影知識一點也不瞭解，祇是隨著與之所至拍片，從內容與題材的映現看他們的作品，可說全是一種忿懣和苦悶的發洩，這類份子，我們可將之歸類於純粹走「地下道」的人，祇是在發掘自我滿足以及獲取快感上做工夫，高舉著自由表現的旗號，反舊傳統觀念和反商業性電影，打破電影的構成技巧，這夥人為數可觀，造成一股逆流，所以，「地下電影」目前依然「地下」，這是「自作的孽」。

目前，在國內介紹「地下電影」的文章甚少，本文大致參考魯稚子「現代電影藝術」一書，以及「An Introduction to the American Underground Film」(刊文學季刊。) 撰寫本文的動機祇是讓同學們對電影的新思潮有個概略的認識。是為誌。