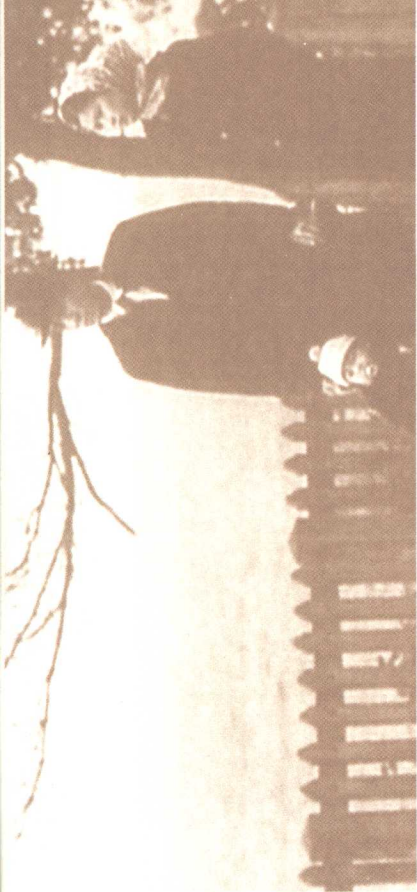




罗祖珍 刘俊希 赵曼如 翻译 整理
[美] 白睿文 Michael Berry 著

光影言语

当代华语片导演访谈录

Speaking in Images

Interviews with Contemporary
Chinese Filmmakers



罗祖珍 刘俊希 赵曼如 翻译 整理

[美] 白鲁文 Michael Berry 著

光影言语

当代华语片导演访谈录

Speaking in Images

Interviews with Contemporary
Chinese Filmmakers

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

SPEAKING IN IMAGES by Michael Berry

copyright ©2005 Michael Berry

Simplified Chinese translation copyright ©2008

by Guangxi Normal University Press

Published by arrangement with Columbia Press

ALL RIGHTS RESERVED

本书简体中文版由城邦文化事业股份有限公司(麦田出版事业部)授权使用

著作权合同登记图字:20-2008-150号

图书在版编目(CIP)数据

光影言语:当代华语片导演访谈录/(美)白睿文(Berry, M.)著;
罗祖珍,刘俊希,赵曼如译. —桂林:广西师范大学出版社,2008.10
ISBN 978-7-5633-7643-8

I. 光… II. ①白…②罗…③刘…④赵… III. 电影导演—访谈录—
中国—现代 IV. K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 116789 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)

(网址:www.bbtpress.com)

出版人:何林夏

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东人民印刷厂印刷

(山东省泰安市灵山大街东首 邮政编码:271000)

开本:960mm×1380mm 1/16

印张:31 字数:430千字

2008年10月第1版 2008年10月第1次印刷

印数:00001~10000 定价:39.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

目 录



序/马丁·斯科塞斯 / 3

中文版自序 / 5

谢 辞 / 7

前言：光影言语 / 9

内 地

谢 晋 电影创作六十年 / 27

田壮壮 放风筝的盗马贼 / 53

陈凯歌 历史革命与反叛电影 / 81

张艺谋 佻佻飞扬的色彩 / 103

张 元 在电影的桑拿里出出汗 / 133

王小帅 禁拍中国 / 151

贾樟柯 捕捉转变中的现实 / 167

李 杨 中国电影的希望？ / 189



台 湾

侯孝贤与朱天文 文字与影像 / 211

杨德昌 幸运地不幸 / 243

吴念真 在文化殖民的阴影下书写台湾 / 265

李 安 电影的自由度 / 289

蔡明亮 困于过往 / 325

张作骥 从边缘拍摄 / 355

香 港

许鞍华 影语年华 / 375

关锦鹏 从幽冥怀旧到身体欲望 / 393

陈 果 香港独立电影 / 409

陈可辛 泛亚洲电影的先驱 / 429

陈耀成 最后的中国人 / 451

参考书目 / 483

序

和许多西方人一样，我第一次真正接触中国电影始于1980年代中期，那时第五代导演开始在西方崭露头角。那些电影令我惊艳。早些年造访中国内地时曾见过张艺谋、陈凯歌和田壮壮，我为他们的热忱与激情所感动。而他们初试啼声之作——《红高粱》、《大阅兵》、《黄土地》和《盗马贼》——皆使我大吃一惊。殊难一言道尽他们如何从众多不同面向予人一种截然不同的感受。那是一种处理电影语言、讲述故事及塑造角色的新方式，一种观看人与处境的新方式。《盗马贼》尤甚表露此点，田壮壮的处理方式值得记上一笔——凭其纪实角度侧写世界，既深刻又澎湃，不温不火但又发人深省，纵使当时我对他一无所知，但已坠入其剧中世界的冲击。所以当罗杰·艾伯特¹拉我上他的节目，谈谈我心目中的1990年代十大佳片时，出于对《盗马贼》的珍爱，我将其评为首选，即便它早已于1986年完成。我自圆其说地谈到我可是在1990年才第一次欣赏到这部电影。它就是如此光彩夺目。

这些年来我持续关注第五代导演的动向，虽然他们面对着几乎无从克服的政治困境，但他们的功力却有增无减。此后，又一震撼及启示来到面前：台湾。相较许多评论家及制作人已开始以侯孝贤为议题，在接触台湾电影方面我算是晚了一步，而我看的第一部片是《多桑》，由侯孝贤的编剧吴念真（之后也在杨德昌的《一一》中担纲演出）所导。在同一份名单中，《多桑》也成为我1990年代十大佳片中的第三位。它予人生命原貌无可隐藏的触动，故事便随着这样的触动娓娓道来，并且再次令人感受到既深刻又澎湃的氛围——

1 编注：Roger Ebert（1942—），美国《芝加哥太阳报》（*Chicago Sun-Times*）资深的权威影评人，1975年成为第一位因写影评获普利策艺术评论奖的影评人。他也是ABC的影评节目主持人，同时著述等身，出版多部评论集。1999年艾伯特创立沧海遗珠电影节（Overlooked Films Festival/<http://www.ebertfest.com/>），专门推介被好莱坞忽略的佳片，每年都吸引许多观众和影人参与。

一种将你团团包围的观影经验。而这有助我进入侯孝贤的电影,因为他的电影乍看之下似乎难度更高。接着是蔡明亮的电影,又带出了另一种韵味:故事似乎都发生在一个私密的世界,有时相当接近于巴斯特·基顿¹²和其他默片喜剧的世界。

接续而来的是第六代导演。我在罗马拍摄《纽约黑帮》(*Gangs of New York*)时收到一卷名叫《小武》的带子,由年轻导演贾樟柯所导,这也是他的处女作。某晚我将带子送入放映机内,目不转睛地看着,从第一个镜头到最后一个。本片的故事非常简单:北方小镇的一个扒手在他的朋友将要举行婚礼的几天中的生活写照。其对于眼神耳语的卓越的细腻刻画,立刻深得我心:每一幕都是如此饱满、如此完美地在陈述故事与纪实之间取得平衡。作为一部角色研究和反映社会的电影,《小武》的确不同凡响。不论王宏伟¹³本人在剧中的演出或是贾樟柯对这个角色的处理,都不温不火,所以最后当主角被逮捕、锁在大街上示众并遭到嘲笑时,反而产生更大的震撼力。这部16毫米、货真价实的游击式电影,让我回想起1960年代我和朋友们刚开始起步时的心情。实际上这部片是秘密完成的,因而无法登上中国的大银幕,实在令人惋惜。若我当初能实时欣赏到这部电影,我确信它也会出现在我的十大佳片名单之列。

那年我与贾樟柯会面,也是我与这本意义非凡的著作催生者的第一次交会,那时他是贾樟柯的翻译。我看到白睿文对当代华语电影有着极高的热忱,而他似乎就是为这段历史留下新页的不二人选。《光影言语》呈现出各个创作者的故事,清晰地表达出他们各自对个人作品、创作方式、灵感来源和遭遇困境时的看法。这本著作从一个艺术家的角度提供中国内地、香港及台湾(而非局限一处)的绝佳写照。综览书中访谈,亦非阐述凯歌高奏的故事,其中多数电影工作者面临着审查制度的难题,亦如在好莱坞所面对的经济宰制(*economic dominance*),他们的故事应能给予身处西方的我们极为深沉的省思,尤其是当我们再次心生类似的抱怨时。

此外,诸如《盗马贼》、《黄土地》、《红高粱》、《多桑》、《海上花》及《小武》,都代表了现代电影制作中某种澄澈、百折不挠且生意盎然的作品。最后,朝伟大艺术这条路上奋进不懈的人们,终将赢得最后的荣耀。

马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)

2 编注:Buster Keaton(1895—1966),美国默片时期的明星、导演,善以木然的表情、机械式肢体动作表达突梯滑稽的场面,有“冷面笑匠”之称。最著名的作品为《将军号》(1927)。

3 编注:王宏伟是贾樟柯长期合作的演员,参见《贾樟柯:捕捉转变中的现实》一文。

中文版自序

访谈录总是与当时发生的时间背景有种无法回避的关联。本书收录的访谈录可以说是二十位电影工作者的写照,是他们从影生涯中一瞬间的文字定格。因为访谈的性质,一般的访谈记录也很难摆脱一定的时间性。因此许多访谈录的内容都围绕被访问者的近况,此现象再自然不过,因为“当下”一般是访谈双方都最感兴趣的话题。在当下这个“新闻转瞬即成旧闻”的速食文化里,许多电影导演的采访录实际上都有着“为新片做宣传”的时尚性质。本书的出发点与那些时尚杂志上的电影访谈截然不同。虽然在某个层次上访问者与被访问者都逃不掉“当下”的话题限制,但我一直想尽量通过访问来描绘各个导演的从影之道:从成长到入行,从选角拍片到发行宣传,从许多人不愿意提到的旧闻到没有人能预料的未来。希望可以通过这些畅谈电影的言论提供一种接近口述史的“谈影录”,保存一份有关当代华语电影的第一手资料。同时也希望通过这十九个访谈录来为身处21世纪之初的中国内地、香港、台湾电影工作者提供一个众声多元的艺术写照。

本书最初的构思源于七年前,当时笔者还在纽约哥伦比亚大学攻读现代中国文学与电影的博士学位。2001年4月,侯孝贤与朱天文(在焦雄屏的陪同下)来到纽约参加哥大主办的一个小型亚洲电影节,而在11日哥大放映侯导1989年摄制的代表作《悲情城市》之后,当天下午,侯、朱两位来到我在哥大的学生公寓接受了三个多小时的访谈。让我感动的不仅是两位大师级艺术家愿意从忙碌的行程中抽空来与一个二十几岁的学生畅谈电影及其他,而且还有访谈中他们愿意分享各种宝贵经验和思想的无私精神。访谈的精彩内容让我开始思考华语电影背后的许多其他故事。在中国内地、台湾、香港总是有些地方可以去寻找这方面的资料——各种书籍、报纸、电影杂志、电视采访等——但对于国外许多热爱华语电影的观众来说,听到华语电影工作者心声的机会

却少得不能再少。由此便开始长达四年的访谈路程。

本书终于可以与中文读者见面是件令人非常高兴的事,但它的诞生并不容易。本书可以当成一种混杂文体,因为它不是英文版的纯粹翻译,也不是录音带的纯粹整理。其中的十五篇都是用中文直接进行的专访,因为本书的原作是英文,这部分访问只有现在才可以它们的中文原貌与读者见面。其他四个访问(李安、许鞍华、陈可辛、陈耀成)的主要交流语言是英文,因此本书收入的是译文。另外要特别说明的是,虽然对侯孝贤与朱天文的访问是用中文进行的,但在后来的数年里部分磁带破损乃至无法修复,因此采访前半为录音带整理,后半为翻译。请读者与两位访问对象多多包涵。

本书的广西师大版是据去年在台湾出版的麦田版修订而成。因此我首先感谢麦田出版社多年来的支援,没有他们的努力便没有这本书。翻译兼整理工作由罗祖珍小姐、刘俊希先生和赵曼如小姐负责,在此我要特别向这三位表示最深的谢意。因为本人过去参加过多项中英翻译工作,我非常了解翻译与文字整理的艰苦,尤其是要面对如此“混杂”的文本。感谢我在麦田的朋友胡金伦先生与林秀梅小姐、麦田的发行人涂玉云、总经理兼总编辑陈蕙慧,向麦田介绍和推荐本书的舞鹤先生,以及我学术生涯中的恩师王德威教授。本书能够在内地出版,要感谢广西师大出版社副社长刘瑞琳女士、哥大的Justine Evans小姐、博达的Joanne Yang(杨弘韵)小姐与广西师大出版社的揭志勇先生。为了实现《光影言语》广西师大版的顺利出版,要特别感谢周彬先生,周编辑的细心与努力可以说是本书读者(和作者)的福气。最后再次谢谢各位曾经接受我采访的导演与电影工作者。是为序。

白睿文

2008年8月9日于圣巴巴拉

谢 辞

正如电影制作是门合作的艺术,凭借着一小支集合演员与工作人员的部队将导演的想法化为实际,本书亦为一项合作而生的成果。四年来从对本主题的关注到成书,个中离不开众多人的鼎力相助。我首先要向书里二十位允诺受访的电影工作者致上最高的谢意。毋庸置疑,他们慷慨地从各自忙碌的行程中拨出时间倾谈他们的工作,毫无保留地分享他们的想法、故事、热情及往事。因为他们的电影和以电影为艺术形式所作的奉献,点燃了这项计划的动力,如今我也以这本集子作为响应。

我要谢谢许多居中牵线帮忙与导演联系的人,有些甚至还直接将会面敲定:张艾嘉、张大春、张北海、朱天文、Susan Greenwell、侯孝贤、贾樟柯、李良山、林秀梅、Richard Pena、James Schamus、王安忆、王德威、Norman Wong和胡金伦。台北经济文化中心、纽约电影节、哥伦比亚大学和加州大学圣巴巴拉分校(UCSB)亦给予协助,促成数次访谈。虽然访谈的誊写翻译由我独自进行,但我对几位帮助整理数篇访谈初稿的朋友心怀感激:加州大学圣巴巴拉分校的梁岩(李杨、谢晋及王小帅的访谈部分)、南加大(USC)的朱妍红(吴念真和张作骥的访谈部分)、Rosanna Leone(陈耀成的访谈部分)。特别感谢华盛顿大学的柏右铭(Yomi Braester)教授和两位匿名评论者在阅读原稿后提供宝贵的意见。

我想谢谢下列期刊(及其编辑者),它们让几篇访谈经过略为更动后得以提早问世:

“Cultural Fallout: An Interview with Jia Zhangke,” *Film Comment* Volume 39, Number 2, March/April 2003 (Film Society of Lincoln Center, New York).

“Jia Zhangke Web Interview,” *Film Comment* Online Extra (Part II of “Cultural Fallout”), <http://www.filmlinc.com/fcm/online/jia.htm> (Film Society of Lincoln Center, New York).

“Words and Images: A Conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T’ien-wen,” *positions: east asia cultures critique* Winter 2003, Issue 11.3 (Duke University Press, Durham).

尤其感谢王德威,他不求回报地协助我,亦一以贯之地提携我在学术上所做的其他努力。我还想向哥伦比亚大学出版社的Jennifer Crewe致上谢意,她自进行初期就坚信本计划,甚至在安排付印出版只有几周前仍接纳新增两个章节的意见,给予我立即的支持直到本书付梓。感谢肯特·琼斯(Kent Jones),多谢马丁·斯科塞斯拨冗写下序言。陈耀成与李安也都抽空校对和检阅他们的访谈记录,对此我满怀感激。本书使我有幸三度与Leslie Kriesel共事,他总是可以蹦出各种想法,并让我的文字——亦包括这二十位接受访谈的影评人所说的话——更趋精准。我要感谢麦田出版社的林秀梅、郑先娥,还有何弘一、陈礼美、康开丽(Claire Conceison)、陈杰生(Jay Tan)、艾郎诺、陈毓贤、我的父母和我的兄弟John Berry,感谢金淑荣与我在加州大学圣巴巴拉分校的同事及学生。最后,虽说本书是众志成城的成果,但其中若有任何疏漏,皆应由我一人负责。

前言：光影言语

电影工作者的艺术创作是通过摄影机眼(camera's eye)观看,以声音与光线雕琢意义,并将使我们所以为人的喜怒哀乐、悲欢离合投射于银幕上。电影是门化光影为言语的艺术。这本书关注的是一群用光影言说的电影工作者,通过与他们的深入对谈,探索他们的作品与历史、美学、政治和经济间的关系。而这本集子与坊间众多电影导演的访谈集不同之处在于,本书的视域聚焦在中国内地、台湾及香港三地。从1970年代末期到1980年代中期大约五年的时间,国际影坛见证了香港新浪潮、台湾新电影和中国内地第五代导演奇迹似的崛起,华语电影开启了一场文艺复兴。由此,华语电影成为最富影响力、震撼力的电影之一,并在世界影坛中广受好评。华语电影使人感受到的冲击不止于今日国际电影节间的巡回放映,它还渐渐地自艺术院线走出来,向商业院线甚至主流的大众文化迈进。成龙、李连杰和周润发时已是在全球范围内家喻户晓的人物,且自杨德昌的《一一》,尤其是李安的《卧虎藏龙》和张艺谋的《英雄》等电影的告捷,华语电影在全球市场所蕴含的可能达到前所未有的丰茂。这新一波的“华语电影热”造成研究华语电影诸多风貌的学术图书和大众“追星”(fan boy)之书——后者多聚焦于香港流行电影——以雨后春笋之势冒出。但是对外国观众来说,至今能与这群在华语电影工业中身处镜头之后的工作者面对面接触的机会仍少之又少。

《光影言语》设想成为一个交流平台,让华语电影工作者有机会向英语世界的观众详述他们的创作。通过深入的对谈,这本集子将为当代华语电影世界最杰出的一些导演的想法和理念提供第一手资料。实际上,这些被认为具有独创性的导演,最初都是因其对艺术电影的贡献为人所识。但是经由访谈可知,所谓艺术电影与商业电影间的区隔有时是模糊的,而且许多电影工作者恰巧试图在作品中挑战这层区隔。中国内地、台湾和香港是华语电影工业

的三个枢纽,这本书也将以与电影工作者关系最为密切的地理区域将他们归类。虽说这种归类方式明显有利于联系彼此共享的背景和常有的合作经验,可是采用地理区域结构并非毫无问题,尤其是华语电影工业的生态正愈来愈呈现跨地区和融合的态势。

本文分为五节。前三节将概略地描绘中国内地、台湾及香港的历史背景,以及各自电影在近三十余年的发展。这些小节的规划是用来与电影工作者本身做一交互参照,内容涵括了更为宏观的电影运动及趋势,综览呈现出其中的特性是如何塑造了各区域的美学与电影工业。第四节则着重在跨区域华语电影,也就是凸显前述提及由地理区域取径产生的问题,以及华语电影传统的地理疆界区隔为何渐趋无形。从中国内地至台湾,再到香港及其他地域,本篇的第五节将直接讨论书中所收集的十九个访谈录的背景,这些访谈通过文字探究一种绝佳的影像世界。

内地电影:跨越第五代

新中国奠基于1949年10月1日,随着共产党革命而来的,是既包括电影制作又包括电影本身在社会中的角色的革命性新取径。如同其他各类创造性活动,电影主要受1942年毛泽东在“延安文艺座谈会”¹定下的指导方针影响,该指导方针首要强调艺术的实际功能以服务工、农、兵为主。自1949年的《桥》(这部影片常被认为是中华人民共和国的第一部电影)²以降,国家便全面掌控电影工业,且其底线不再是获利而是政治。第一位收录在本书、同时也是最资深的导演——谢晋,他的电影生涯以1948年新中国成立前担任助理导演为起点。谢晋漫长而影响深远的职业生涯横跨了中华人民共和国头十七年(1949—1966)、“文化大革命”(1966—1976)以及新时期(1976—)。

头十七年期间,毛泽东文艺思想与苏维埃式美学占据主导地位,谢晋在这个阶段负责一些重要的电影,成果包括1959年的革命经典《红色娘子军》,片中他将一个由女仆成为战士的传奇转变与中国革命史的初页并置;1962年的《大李、老李和小李》是当时为数甚少的喜剧片之一;1964年的《舞台姐妹》是一部充满力量的情节剧,讲述两位舞台女伶在1949年前后的生活经历。在艺术饱受高压的时代,谢晋是当时少数能够保有些许创作自主性的导演。即

1 编注:1942年5月2日,中共中央在延安杨家岭召开文艺工作者座谈会,史称延安文艺座谈会。毛泽东在会上发表了重要讲话,提出文艺界开展无产阶级对非无产阶级思想斗争的任务,作品要为政治服务。

2 编注:《桥》由东北电影制片厂出品,导演王滨,编剧陈波儿,演员陈强、王家乙。

便身处“文革”洪流,电影生产大多停滞,谢晋仍是极少数获准继续工作的人。在这段黑暗时期,为数稀少的获准摄制电影者皆须有来自毛夫人江青个人的许可,谢晋与其他导演合导了三部电影。

当中华人民共和国来到后“文革”时期,由社会主义现实主义(socialist realist)的模型主导的电影工业重心已有消融移转之势,谢晋持续创新,摄制了《青春》、《牧马人》和《芙蓉镇》。1980年代的谢晋与年青一代的导演,包括谢飞、黄健中和吴天明,开始打造反思性的新样态人文电影。到了1982年,一批新生自复学未久的北京电影学院毕业,时间与上届已相隔十五年之久。这个集体的成员不久后被称为“第五代”,其中包括张艺谋、陈凯歌、田壮壮、吴子牛、彭小莲及李少红;从1980年代中起,他们更进一步重新定义了中国内地电影的视觉样态、形式风格及叙事特色,更主导起中国的电影业。这是三十五年来第一次,艺术开始取代政治宣传(虽说不管是助力抑或阻力,政治仍潜在地持续发挥着强大的影响力)。对此集体中的陈凯歌、田壮壮和张艺谋的访谈可谓深刻而富有洞见,通过他们早期的里程碑作品直到更晚近的影坛成就,追溯了他们的成长岁月。

陈凯歌与田壮壮自1980年代起同为引领中国内地影坛转型的旗手,两人皆跟着身为电影工作者的父母成长于北京(他们的父母皆与谢晋同辈)。自陈凯歌的《黄土地》到田壮壮的《蓝风筝》,前者宽广的视觉影像,深入犀利的氛围,轻描淡写地勾勒出共产主义蓝图中的复杂性和自我矛盾,真确地树立了一块里程碑,而后者则回顾新中国的头十七年,并提出深沉的省思,第五代于共同回首探究过去的同时,又将中国内地的电影推向崭新的未来。张艺谋在晋升导演之列、拍出佳片《红高粱》前,是陈凯歌(《黄土地》和《大阅兵》)与田壮壮(《红象》)的摄影师。虽说他们的许多重要作品,包括《霸王别姬》、《活着》及《蓝风筝》皆因触及政治敏感处无法公映,但这些影片在海外却收到空前的喝彩。³就张艺谋来说,更是如此,他凭《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《英雄》及《十面埋伏》,成为海外最受欢迎且知名度最高的中国内地导演。当这群电影工作者发展并建立起他们独特的电影风格时,早期那股集体精神早已瓦解;不过仍可从第五代成员各自的发展轨迹找到彼此的相似之处。由第五代早期——从描绘战争的历史片如吴子牛的《喋血黑谷》和张军钊的《一个和八个》,到前卫派作品如田壮壮的《盗马贼》和陈凯歌的《孩子王》;从王朝史诗如陈凯歌的《荆轲刺秦王》和张艺谋的《英雄》,到双双贡献的温馨之作——《和

3 编注:《霸王别姬》后来公映了。

你在一起》及《幸福时光》，这些都向我们提示着第五代的许多成员所共享的价值观和创新本能。

1989年，另一批具有新的影像语言、坚持新的梦想的学生自北京电影学院毕业。这个集体被称为“第六代”或“都市的一代”，但这两种称谓恐怕都无法捕捉其作品间的差异性和复杂性。¹⁴第五代由内部带出电影革命，冲撞中华人民共和国的制片体制，而新一代的电影工作者则在1980年代晚期开始走上非常不一样的途径。独立制片先驱中的要角如张元、王小帅、章明和何建军等，以全然外于体制的工作方式带来一场新的电影革命。在别的国家和地区，“独立电影”通常指以远低于主流片厂的制作预算完成的艺术电影，而在中华人民共和国，这个词则别有内涵及言外之意。独立电影在中华人民共和国常常不仅是于官方制片体制外完成的作品，且通常不为国家许可。自1990年代起，独立制片在中国内地大致同义于“地下电影”(underground film)和“非法电影”(illegal film)：“地下”意指导演采取秘密策略来完成作品，而“非法”指的是多数这种制作模式的作品不符政府的合法尺度。

在此由这群人中列举出的四位电影工作者，包括张元、王小帅、贾樟柯和李杨，他们共同为中国的独立制片奠基。张元和王小帅同于1989年自北京电影学院毕业，两人以根植于讥讽和绝望的笔触，创造出一种晦暗的电影视觉。艺术电影如张元的《妈妈》和王小帅的《冬春的日子》，皆在中国电影局的眼皮底下制作，剧中角色由非职业演员担纲，并以微薄的预算完成作品，但是他们已为仍深深沉浸在政令宣传与社会主义现实主义之间的影坛另辟蹊径。新一代电影工作者也自扮演先驱者的第五代所立下的路线转向，张元和王小帅等导演将注意力带回日常生活，检视共同生活于社会框架内的人们，提出批判及反思：智能不足者、民工、卖淫者、吸毒者和同性恋者。到了1990年代晚期，两人皆开始接受更多商业性的主题，并与中国的主要片厂合作；王小帅的争议之作《扁担·姑娘》由北京电影制片厂制作，而张元在1999年推出的《过年回家》成为他一系列成功的商业电影中的第一部，后续的还包括《我爱你》及《绿茶》。张元和王小帅为中国独立制片开拓新途，但这样一过程常令他们摇摆于国外的名声大噪与国内的默默无闻之间。

4 即使是现在一般通称的“第五代”，多年来也一直存在许多争议，而“第六代”的提法则更是问题多多，不像“第五代”基本由1982年毕业自北京电影学院的电影工作者组成，“第六代”并不全都是1989年毕业的；“第六代”这个词几乎涵盖了大部分中国新独立电影的成员，但随着越来越多的“第六代”电影工作者转往商业电影发展，这一定义也是不全面的。并且，像霍建起、李杨这样的导演，他们的年纪比较接近“第五代”，却被归为“第六代”，因为他们开始拍片的时间被划为“第六代”。而“都市的一代”这个标签同样有问题，因为许多“第六代”导演并没有专注于呈现中国都市的风貌，例如某些描述乡村与小镇的电影，像《那山、那人、那狗》(1999)、《站台》、《盲井》。

贾樟柯和李杨呈现出当代中国独立制片另两条不同的轨迹,两者在不同程度上向外界取得资金及合作契机。1997年,贾樟柯自北京电影学院毕业,晚了张元及王小帅一个世代,同年他完成既是首部作品也是得奖片的《小武》。受小津安二郎与布列松⁵影响的他,特别在其开创性的作品里突出地以长镜头对准山西小镇上的扒手、舞者和游民,关注他们面对世界改变时的挣扎。贾樟柯放眼外部并非只为筹措资金,更重要的是能够与他的香港制作团队进行密切合作,彼此结缘始自1990年代中期一部贾樟柯学生时代的短片受邀参展香港独立电影节。李杨则不仅放眼外部,实际上他还是从外部崛起的。经过十四年在德国的日子,李杨在2003年凭其首部作品《盲井》于国际电影节一跃而起,冲击力十足的内容讲述发生在中国西北一座非法煤矿的关于道德、贪污及谋杀的故事。伴随赤裸裸、如纪录现实主义般可使希区柯克(Alfred Hitchcock)莞尔的故事,李杨创造出的表达方式不仅强有力地推进了中国独立制片,并以令人震惊的视觉影像、才华横溢的表演及迷人的故事情节,使作品有了商业获利的机会。

中国内地的电影工业基础仍亟待革新,包括审查标准的放松和分级制度的设立,根除大量的违禁电影产业与建立新的电影院线及场所放映中国电影。但是同在此刻,中国影业却又能向前迈出一大步。虽然谢晋的作品《天云山传奇》在1980年推出后招致非难,可是之后不再有导演的作品被“扣帽子,说你的电影是毒草……”⁶ 1964年谢晋的《舞台姐妹》遭禁后,有长达十五年的时间不准公开放映。即使陈凯歌的《黄土地》和《霸王别姬》都曾在1980年代与1990年代遭禁,可是禁映常常只持续几年或甚至几个月,最终仍得以商业发行。举2003年的《盲井》为例,它描绘了当代社会的阴暗面,从贪污、弊案到卖淫与谋杀,它在被宣布为非法电影不到一年后发行。而另一些依旧列于黑名单的影片,总是有黑市市场,只有在这种非法渠道,观众才有机会与禁映、地下及独立制片见面;这可以说是盗版市场给予中国电影的唯一好处。虽然中国电影放映设施的发展水平仍有待加强,但新式多厅放映剧院在如北京、上海、广州这样的城市中心兴起,同时还有如田壮壮所说的试图将中国的剧院带入21世纪的其他一些出自草根的努力。尽管田壮壮的努力可能以失败告终,可是他们预示了某些事物的到来。随着电影工作者探寻具有无穷可能性

5 Robert Bresson(1901—1999),法国画家、大师级电影导演。1934年开始拍片,四十多年拍了十三部电影。主要作品有《乡村牧师日记》(*Diary of a Country Priest*, 1951)、《死囚越狱》(*A Man Escaped*, 1956)、《圣女贞德的审判》(*The Trial of Joan Arc*, 1962)、《钱》(*Money*, 1983)等。

6 见谢晋访谈。

的新形态数字摄制方式,以及新思维制片人放眼重新融入华语商业电影文化,电影制作在中国内地见证了前所未有的多样风格及电影形式的繁花盛宴。从造成商业轰动的冯小刚,到具个人思维的独立制片导演崔子恩^[7],社会主义现实主义模式终至瓦解,而中国内地影坛似乎走到了令人兴奋的新纪元的十字路口。

台湾电影:创新与危机

台湾电影王国在1960及1970年代由一些主要类型片构成,包括音乐片、武侠片、健康写实主义和爱情片,每一类型都注入大量蒙着薄纱、难以认清的政令倡导在内。就此阶段而言,李翰祥、胡金铨、李行和白景瑞无疑是主导人物。李翰祥的黄梅调电影《梁山伯与祝英台》在1963年席卷台湾,这部中国版的《罗密欧与朱丽叶》凭其无法成全的悲剧爱情故事,打破了票房纪录,掳获观众的心。李翰祥几年后的《西施》(1965)及类似系列同样再度告捷。胡金铨则为李翰祥的《梁山伯与祝英台》担任过副导演,未久即推出热门动作片《大醉侠》(1966)、《龙门客栈》(1967)和《侠女》(1970)。胡金铨在片中置入芭蕾及京剧元素,迅速打造出武术电影新风貌,独霸武侠片和台湾票房。在此时期另一重要的声音来自李行,他以《蚵女》(1964)和《养鸭人家》(1964)成为健康写实的先驱,片中结合了台湾农村劳动者清新健康的气象与政府对农村进行改革的政令宣传。1965年的《婉君表妹》使李行成为首位把琼瑶的畅销爱情小说搬上银幕的导演。白景瑞则是第一位负笈意大利的华人导演,他将《寂寞的十七岁》(1968)和《一帘幽梦》(1975)这类爱情片赋予个人风格,它捍卫了一个台北上层阶级的充满失落之爱、纠缠韵事和浪漫逃避的世界。

不过到了1970年代晚期,胡金铨的霸业开始渐行蹒跚,观众厌倦了武侠梦、耸人听闻的帮会行迹和意料中的爱情故事。随着票房回收惨跌,公营的“中央电影公司”在明骥的领导下,决定尝试新做法。1982年的《光阴的故事》是一出四段式电影,内容关于不同阶段的童年及青少年岁月,反映了台湾自1960年代到1980年代的社会转型。这部艺术电影采用为数不多的演员,并由四位新晋导演执导,《光阴的故事》乍看之下不似能重新振兴台湾本地影业的

7 编注:崔子恩,小说家、电影评论家、电影编剧、导演,现任北京电影学院理论研究所副教授。1987年毕业于中国社会科学院研究生院,获文学硕士学位。毕业后在北电电影文学系任教。他在中国内地及香港出版了许多小说及评论集。执导的作品有《旧约》(2001)、《丑角登场》(2002)、《夜景》(2004)等。