

聞天祥

過

1992—2011 台灣電影總論

影

Taiwan Cinema 1992—2011

一網打盡台灣電影
詳論評析二十年台片起落

港台書

過

1992—2011 台灣電影總論

影



國家圖書館出版品預行編目資料

過影——1992-2011台灣電影總論／聞天祥 作

-- 初版.-- 台北市：書林，2012. 04

面：公分

ISBN 978-957-445-454-9（平裝）

1. 電影史 2. 影評 3. 台灣

987.0933

101001552

電影苑 F15

過影——1992-2011台灣電影總論

作 者 聞天祥

編 輯 劉純瑀

封面設計 劉秋筑

版面設計 謝宜欣

出 版 者 書林出版有限公司

Tel (02) 2368-4938 · 2365-8617 / Fax (02) 2368-8929 · 2363-6630

100台北市羅斯福路四段60號3樓

北區業務部 Tel (02) 2368-7226 · 通路業務部 Tel (02) 2368-4938

台北書林書店 106台北市新生南路三段88號2樓之5 Tel (02) 2365-8617

中區業務部 403台中市五權路2之143號6樓 Tel (04) 2376-3799

南區業務部 802高雄市五福一路77號2樓之1 Tel (07) 229-0300

發行人 蘇正隆

出版經理 蘇恆隆

郵 撥 15743873 · 書林出版有限公司

網 址 <http://www.bookman.com.tw>

經銷代理 紅螞蟻圖書有限公司

台北市內湖區舊宗路二段121巷28號4樓

電話 (02) 2795-3656 (代表號) 傳真 (02) 2795-4100

登記證 局版臺業字第一八三一號

出版日期 2012年4月一版初刷

定 價 350元

I S B N 978-957-445-454-9

欲利用本書全部或部分內容者，須徵得書林出版有限公司同意或書面授權。
請洽書林出版部。

推薦序	一位影評人的電影家計簿—— 台灣電影二十年困頓的軌跡	黃建業	004
前言	莫忘初衷		008
1992	谷底登音		011
1993	電影年·念電影		025
1994	國際影展與本土市場的豐收及矛盾		035
1995	電影閏八月		049
1996	電影一〇一·台灣影零丁		061
1997	回歸與獨立		071
1998	逆境下的創作丰姿		081
1999	在黑暗交會時互放的光亮		097
2000	本土困境與國際瞭望		117
2001	危機？轉機？		139
2002	全球化與本土化的合縱連橫		157
2003	崩解與撤退		171
2004	紀錄片與新導演		187
2005	情慾、技藝、創意		203
2006	新時代的生存術		221
2007	高山與暗湧·鉅資與小品		235
2008	屬於新銳的一年		251
2009	打回原形·看見潛力		275
2010	《艋舺》與台灣電影的四個習題		301
2011	浴火重生及其灰燼		333

推薦序

一位影評人的電影家計簿—— 台灣電影二十年困頓的軌跡

北藝大戲劇系教授 黃建業

過影

藝術評論工作（包括電影評論）是文化漬澱過程中，相當重要的部分。如果莎士比亞欠缺了班·強生，宋詞沒有王國維，梅蘭芳失去了齊如山，希區考克少了《電影筆記》的死忠熱血影評人，或許依然無損藝術上的重大價值，但人類文化對於這些重大價值的了解和珍惜，可能延擱更久，甚至帶來更多優秀作品的毀損及不公平的對待。簡單地說，每個國族的文化，都可能出現摧毀梵谷的悲劇。

1999年完成的《七月天》，不知道有多少人還有印象，另一部2000年的《兩個夏天》，記得的人也恐怕不多；前者是魏德聖導演根據他1994年得到新聞局優良劇本的《賣冰的兒子》拍攝而成，後者則是後來以黑白片《不能沒有你》衝擊金馬獎的戴立忍早期電影。縱然歷史能夠翻轉，時光再次倒流，它們在那個年代或許依然無法引起多少波瀾。這兩部前作，如今再推出的話，卻可能會引起不錯的社會關注。

對於藝術的消化、沉澱，本來就是緩慢的。正因如此，評論對作品的細味和淘洗，越發變得重要，而這兩部作品，早在聞天祥老師的年度回顧文章中，得到相當肯定的評介。似乎就像驗證

命理師是否神準一樣，多年後的事實印證，才顯見真章。

事實上在本書中，對於蔡明亮、張作驥、陳玉勳、王小棣、賴聲川、陳國富、鴻鴻等早期作品的評價，都出現了相當周延和細心體會的努力，也見證了他們日後的創作潛力發展。他曾經對新作品這樣寫道：

不約而同在處女作中展現他們對八〇年代台灣新電影人文傳統的反芻，更跨出一步表達了新人類入世卻無政治道德束縛、更準確卻不拘泥傳統的特色。

現在看來是相當清晰而準確的見解。

聞天祥老師說，這本書一共寫了二十年。即從1992年的回顧開始，一直寫到去年。本書緣起於1993年初，電影資料館出版的《電影欣賞》雜誌主編林文珮邀請，後來刊登在《1993年中華民國電影年鑑》上，也開啟了他每年對國片作年度檢討的評論工作。

推薦序

這的確是一項相當需要持續力的工作。除了大量觀影外，他更需要衡度時代現實的局限。很多人或者還未意識到，這段時間正是台灣電影艱辛的二十年。八〇年代新電影的餘風流韻，恰似碩大的偶像陰影，另闢蹊徑，談何容易，就像法國新浪潮後，不易開拓另一揮灑的空間。再加上不景氣時代，國際藝術電影市場緊縮，老將新銳如困淺灘，徒嘆奈何。另外，這二十年間，也沒有一九七〇年代的產業榮景，在《海角七號》之前的艱困，有目共睹。亞洲板塊中，南韓、大陸拔地而起，印度、泰國、新加坡等產業生猛有力，自成格局。這些國家電影產業的躍升，把台灣電影遠遠地拋離了跑道。對台灣電影創作而言，商業、藝術目標真可謂不能承受之重。對於評論者而言，在現實艱困中要求更公允的評量判斷，正是左右為難。依序拜讀本書，最特別的感觸，竟是它背後堅定地紀錄了台灣電影二十年來，跌跌撞撞的軌跡。

才華乍現的新作，一再在社會眾聲喧嘩的雜音中，渺無蹤跡地遭掩蓋。

聞天祥老師一向以他溫厚的個性和周延見稱，但在他謙和的筆調背後，卻從未傾側那判定的天平，有些時候，還見到他的無力感。在他回顧1998年電影時，他寫道：

看到蔡明亮和《洞》所受到的冷落抵制；侯孝賢的《海上花》被當成考古玩具粗暴地解讀；王小棣的《魔法阿媽》被栽上「提倡迷信」這種莫須有的罪名；陳玉勳的《愛情來了》即使幽默動人但依舊陣亡在台灣本地；《徵婚啟事》、《惡女列傳》上映的遙遙無期；我懷疑自己有沒有焦雄屏當年那種睥睨環境現實無情、擁抱傑出電影的豪情。但是面對許多電影人對1998年台灣電影的消極觀感及低落評價，我卻忍不住地想抱不平，至少在我主觀的認識裡，這是繼1994年之後（那一年台灣電影出現了《愛情萬歲》、《獨立時代》、《飲食男女》、《多桑》……），台灣電影創作丰姿最多采的一年。

評論者看著優秀作品受到冷漠對待，難以迴天的感慨，真是躍然紙上。一位影評人對電影的感情，在這困頓的時刻裡，特別顯得珍貴。或許就像聞老師自己所說的：

大部分人還是習慣把台灣電影的功過，簡單歸諸到極少數的影片和影人身上。里程碑必定是有的，但我不能以為然的是總會迸出一些過於輕率的結論，譬如2011年台灣電影票房明顯攀升，今「是」昨「非」的論調就甚囂塵上。不但把電影的價值判斷過度簡化（票房成了唯一評斷的標準），更污蔑了那些在不景氣時期依然堅持下去，為台灣電影綻放光亮的人

閱讀本書，有如細味一段艱困電影歲月中，深厚的電影感情獨白，在眾多社會雜音下的清醒和耐心細味，字裡行間，讓人動容。近年，聞老師一直努力於歷史整理工作，透過金馬獎、台北電影節及各大小型活動的規劃，都對歷史脈絡的掌握，著力猶深。或許這本書除了是一家之言的影評集外，更是一本對台灣電影充滿感情的歷史梳理之作，仿佛深怕在那二十年歲月中，遺漏了對某一部作品的些微貢獻，而有失公允。這本書有如一位影評人的電影家計簿、二十年間錙銖必較的帳冊，自然匯合成客觀的歷史，我想這正是本書真正價值所在。

莫忘初衷

這本書一共寫了二十年。

緣起於1993年初，電影資料館出版的《電影欣賞》雜誌主編林文珮邀我寫篇評論1992年台灣電影的文章，交稿後，她對我幾乎一部不漏的點名討論感到不可思議。其實當時我的想法與作法都很單純；既然以年度為題，台灣電影產量又不是什麼難以企及的數目，如果平時就在關注，盡可能一網打盡並不算太艱鉅的工程。後來這篇文章被《1993年中華民國電影年鑑》收錄，也開啟了我幾乎每年都在對國片作年度檢討的評論功課。

二十年了，我還維持這麼拉雜囉唆的方法在寫，還有一個重要的原因，那是即使到今天，大部分人還是習慣把台灣電影的功過，簡單歸諸到極少數的影片和影人身上。里程碑必定是有的，但我不以為然的是總會迸出一些過於輕率的結論，譬如2011年台灣電影票房明顯攀升，今「是」昨「非」的論調就甚囂塵上。不但把電影的價值判斷過度簡化（票房成了唯一評斷的標準），更污蔑了那些在不景氣時期依然堅持下去，為台灣電影綻放光亮的人，也罔顧今日的新銳如何從前輩手中琢磨出師的事實。在我們較完備地羅列每一年台灣電影從整體產量興衰到個別作品優劣時，或許可以讓我們更全面地理解電影環境的變遷，也對作品之於時代的意義予以較清明的定位。

至於為什麼從1992年開始？除了前述的寫作機緣外，我也覺得這一年意義斐然。「台灣新電影」時期的健將之一王童，在

這年交出了他的代表作《無言的山丘》；而曾為他編過《策馬入林》、《陽春老爸》的蔡明亮，則拍了長片處女作《青少年哪吒》。前者在金馬獎掄元，後者則在已經停辦的中時晚報電影獎勝出，既相互競爭，也輝映出時代的擘分及延續。

但我並沒有在書中特別標列出「新新電影」或「後新電影」的名詞。盧非易在1992年中時晚報電影獎的電影現象觀察裡撰寫短文〈新人類電影出現，向上一代挑戰〉，提出九〇年代崛起的導演如蔡明亮、陳國富（甚至是當時還未有電影作品的陳玉勳、易智言）停止懷舊或關照歷史苦難，轉而關心青少年生活的徬徨或冷漠，見解對我啟發甚多。焦雄屏在2002年出版的《台灣電影90新新浪潮》也認為九〇年代的導演不再有上一代的使命感和對歷史的執念，著重個人內心世界的探索和慾望的掙扎，我也認同。但這批後起者的電影是否足以稱之為「電影運動」（無論從形式風格的共同特徵，或是拍片概念的共同認知來看）？我仍有疑慮。就像魏德聖、鈕承澤、楊雅喆、林書宇等人於2008年正式崛起，又有論者把同樣名詞拿來形容更年輕的這批。「新電影」之後，到底誰才「更新」呢？

還諸現實，八〇年代的新電影健將不乏仍在繼續創作者。過去創造的，未必不可改變，因此他們近二十年來的創作，也難以僅用八〇年代的風格去套比。至於後來崛起的，要否認新電影這代對他們毫無影響，恐怕也只是自我強調的癡話；只不過在美學的實踐上，不見得有所謂必須遵循不可的家法，尤其能佔有一席之地，恐怕也都是能走出自己風格者。可見要攪清這淌渾水，真難。但創作本是如此，別說被歸在同個時期或風潮裡的創作者彼此特質有所不同，即使是同一個創作者不同時期的作品，也不見得都如「作者論」的名言：「一輩子只拍一部電影。」還是可以找到轉折與縫隙。

正因為同與異，延續或斷裂，並沒有一個言簡意賅的答案。所以，請容我藉由年代來推移，看創作與時間的角力；也請見諒

這當中的叨叨絮絮，對我而言，它們都是這二十年中的不可或缺。

終能成書，要感謝電影資料館（《電影欣賞》、《電影年鑑》）的年年催促砥礪；慷慨提供劇照的導演、製片、公司，以及書林出版社的耐心，他們足足陪我耗了三年把它完成。當然，還有讓我依舊樂此不疲留在這個崗位上的電影與人。莫忘初衷，這是二十年後，我對自己與台灣電影的共同期許。

1992

谷底楚音

1992 台灣電影知多少？

就我看過的來算，有《阿呆》、《五湖四海》、《冬之祭》、《失聲畫眉》、《水袖》、《冰冷的太陽》、《巧克力戰爭》、《少年吔，安啦》、《暗戀桃花源》、《青少年哪吒》、《豬哥伯傳奇》、《皇金稻田》、《無言的山丘》、《逃學歪傳》、《五個女子和一根繩子》等。這裡面有不少在1991年就已經完成，只是未搭上金馬獎的提名便車，而延到1992年才上映。更有的從未聽聞拍片消息，草草上檔就算，影片過時與粗糙的程度，真正說明了台灣電影工業當初未隨新電影風潮興起的有利時刻，跟著整體升級的後遺症。

舊傳統在現實中翻滾

1992年第一部受到較多重視的台灣電影是蔡揚名執導的《阿呆》。相對於港式黑幫電影的燦爛煙硝，蔡揚名從八〇年代以降的幾部作品像《大頭仔》（1988）、《兄弟珍重》（1990）到這部《阿呆》，反而變成類型生態中的新面向。

除了吳念真編寫的流利對白呈現可信的本土寫實色彩外，蔡揚名對黑社會倫理的維繫和顛覆，及其衍生的矛盾糾纏，都進入一個較具內省視野的領域。代表權威的父兄形象已在電影中逐漸瓦解：前段的隱忍或歌頌，在後來阿呆痛毆視他們母子為敝屣的外省老爸，殺死提攜過他的同鄉程哥時，已摧毀大半。而阿呆謹守江湖倫理的效忠對象竟是表裡不一的人物，又鬆動了一些價值。

這類頂著舊傳統在現實中掙扎翻滾的典型，也在朱延平導演的《五湖四海》中出現。庹宗華飾演的男主角在只能認同道義的性格下，不得不在了結天職後，以類似自殺的方式做結——既是擁抱舊式精神，也是適應現實不良的下場。不過，《五湖四海》的漏洞顯然比《阿呆》來得多。

蔡揚名的轉趨內斂，雖然在與商業企圖的拔河中造成不連貫

的風格窘境，過去在他片中相當受人矚目的演員表演也在《阿呆》出現彼此差異過大的缺陷。但是他對文本的關照卻能從幾個典型人物的複雜性中找到痕跡，同時也看到一位中生代導演從熟稔中尋求一些改變的氣勢。

至於打著「四大影帝、三大小生、兩大天王聯手演出」的《五湖四海》，就像它那塊人海戰術的招牌一樣，從童年到死，從台灣、香港到大陸深圳，只有浮光掠影的探觸。可以看到賽吉歐李昂尼（Sergio Leone）《四海兄弟》（*Once Upon a Time in America*, 1984）的影子（包括配樂在內），但機械性的反應更像參差不齊的修剪版。人文關照的淺薄和明星認同度的低落，使得《五湖四海》夾處在《阿呆》、《少年吔，安啦》的內省風格和大量港式黑幫片的鎗林彈雨中，更顯尷尬。

《逃學歪傳》與仿製港片

1992

雖然朱延平的票房魅力在港片全面攻陷院線的情況下已大不如前，但是他仍在1992年拍了兩部電影，是本地導演「年產量」的冠軍；除了黑幫片《五湖四海》，還有一部校園喜劇《逃學歪傳》。

《逃學歪傳》對港片養分的依賴更甚於《五湖四海》；儘管打著台產偶像（林志穎、吳奇隆）的招牌，但是從制服、教室等景觀到橋段的設計，都是香港的產物——不妨比較一下本片和《逃學英雄傳》（郭富城主演）的偶像推銷策略的雷同。更明顯的是女老師（張敏）、女學生（朱茵）、黃小龜（黃一山）這些角色，都是直接移植《逃學威龍》一、二集的印象，張衛健和吳孟達的對手戲，更充斥了周星馳的標記。諷刺的是，在追求下猛藥的觀影快感下，這些港星等於控制了整個銀幕，來捧偶像場的歌迷，最終還是笑歪在張衛健和吳孟達的無厘頭之下。

模仿王晶、陳嘉上，不見得就比抄襲卓別林（Charlie Chaplin）

或傑米（Pietro Germi）來得低級，出發點都是一樣，不過是五十步、百步之差罷了！值得玩味的是朱延平這回向香港獻媚，益發突顯本地電影工業的畸零。過去被視為毒藥的侯孝賢、楊德昌今天成為文化英雄，除了真金不怕火煉，反映的更是全面不振下，僅能供出他們妝點門面的現實。客觀環境只有「點」的崛起，更多缺乏創意、感覺遲鈍的作品只好在仿冒和淘汰間墮落，片商們也更有藉口拋擲鈔票投資或搶購港片，甚至移師大陸，台灣的電影工業自然只能徘徊在「手工業」的門口了。

「手工業」仍會出現可敬與可期的電影人，但是放大來看，它可能是一個令人憂心的趨勢；衰弱所及，不僅創作、發行和觀影行為，連帶如文化都可能受到斬棘了。

楊立國與兒童電影

近年台灣電影對其所依附的整個生態沒能帶起任何風潮，在不同圈子自成一格者卻不虞匱乏。就這點看來，楊立國是滿接近蔡揚名的。從《魯冰花》（1989）、《我的兒子是天才》（1990）到《巧克力戰爭》，「楊立國的電影」幾乎等同於「兒童（少年）電影」。《巧克力戰爭》從大石真的日本原著（嶺月翻譯）改編，但時空變成台北女孩在海邊鄉鎮生活了兩個月的所見所聞，顯示了題材開創與轉圜的可能性——國際間已有洛克迪蒙斯（Rock Demers）製作的《給大家的故事》（*Tales for All*）系列，成功打破少年電影的界線，足為借鏡。至於《巧克力戰爭》所闡述的城鄉對比和生命啟示，也有侯孝賢的《冬冬的假期》（1984）珠玉在前。可惜的是，楊立國到目前為止對此類電影仍是隔了一層在拍，整部《巧克力戰爭》就像主角李淑禎的「超齡」表現（包括外貌和演技）——在歌頌質樸生命哲學的同時，卻露出斧鑿太過的矛盾；非自然的生活拾趣，反而顯得刻意賣弄。

然而本片最具潛力的部分，卻也是執行最不成功的部分——

從孩童們所崇拜的「睡仙」一角的政治犯身分，到他們遭成人誣賴打破櫺窗而準備發動戰爭對抗看來，《巧克力戰爭》有可能為這個類型開發出政治性的論述空間。結果卻是小孩先被粗率地劃分為兩極典型；後來的「戰爭勝利」又歸功於大人們不可思議的「良心發現」，向小孩道歉了結。在一團和氣的煙瘴中，非但未達到目的，反而始料未及地反過頭來剝削了兒童。

這種適得其反正好證明了兒童電影的不易掌握，它絕對不同於簡單，而且更要考驗創作者跨越年齡／心理障礙後猶存的洞見。老實說，除了少數例外，本地兒童電影的侷限正可從兒童演員過於世故矯作的表演方式中瞧出端倪，《巧克力戰爭》也不例外。

影展外的浮沉

在發行網脈阻塞之下，大部分的台灣電影必須搭金馬獎的順風車，才能獲得較多注意；拿個影展獎項護航也是同樣道理。如果雙雙落空，又沒有蔡揚名、朱延平、楊立國這種知名度，往往會變成墊檔的犧牲品。上半年的《冬之祭》、《冰冷的太陽》、《水袖》；下半年的《豬哥伯傳奇》、《親愛的，我把你帶回來了》皆命運相符。

很驚訝這年頭還有《冬之祭》這樣完全以主題意識掛帥的電影，看起來像在替原住民和環保說話，卻又走上「平地人以死亡換取山地人救贖」的剝削老套。時空銜接的手法並不拙劣，但是教條化的訓示和僵硬的感情，讓整部電影死氣沉沉，頂多只有奇觀的誇示。

《冰冷的太陽》和《豬哥伯傳奇》則宛如電視的複製品——這並非針對兩片演員多出身電視而發，而是對整部影片品質的進退與意識型態的保守有感。前者首先塑造了一個問題情境：主角的父親沉迷於六合彩，離婚的母親在酒廊上班，為避免妹妹被父

親賣掉，兩人遂去投靠母親，又差點遭母親的男友玷污。周圍的朋友則充斥著孤兒、吸毒者、執梃子弟。然後匪夷所思地，主角在傷人入獄後，苦讀考上中正預校，媽媽改開自助餐店，所有的人都改過向善，各覓歸宿，就連無藥可救的爸爸都在最後救了兒子一命，死在一堆肉粽旁——他也改過自新了。如此粉飾太平的假寫實電影，充分顯示創作者對角色的不尊重，作為一部宣導片都顯得過時。

《豬哥伯傳奇》也一樣，退卻地擁抱宿命，用一堆毫無道理的悲劇壓榨眼淚。妻子竟能瞞過丈夫工作到死，女兒又隨之不小心火燒屋子。在無聲無息中，家園「忽然」重建，其中一名女兒長大後「自然」地變壞，又在「悔恨」中賣身為父親籌措醫藥費，而父親不過是跌傷罷了！更神奇的是她賣身的茶室老闆娘竟然是從小撿來的弟弟的親生母親，又是證物，又是含淚相認，活脫是連續劇的縮水版。所謂的「傳奇」不在豬哥伯，而是編導的異想天開。

戲劇演義與同性情結

當男女主角站在國家劇院前，感激涕零政府的德政，為京劇藝術覓得一所富麗堂皇的宮殿時，我不免懷疑起《水袖》完成的年份。

作為一部有意闡釋京劇精神、演藝風範的電影，《水袖》是徹底失敗了。不但「片中劇」拍得了無興味，弄巧成拙；結尾主角一個死在台上，一個還差五天就超過法律追溯期，卻在此時慷慨上台而被逮，最後再冒出一個人告訴大家死者精神永在，眾人要擦乾眼淚才好！僅有幾名觀眾的戲院竟爆出一陣笑聲——這就是我們的電影嗎？

如果我們不把台灣電影和幾個人名畫上等號的話，你會發覺其中斷層得厲害。在敏銳與遲鈍的鴻溝中，不求長進者注定要被