

台灣電影百年漂流

楊德昌 侯孝賢 李安 蔡明亮

葉月瑜／戴樂為 著
曾芷筠／陳雅馨／李虹慧 譯

Taiwan Film Directors: A Treasure Island

林文淇 吳珮慈 孫松榮 聞天祥 鄭秉泓 —— 推薦 (按筆畫排列)

台灣電影有如一座海上的寶島，蘊藏豐富寶藏
亦如片長跨越百年的膠捲，用影像探索下一個百年

台灣電影百年漂流

楊德昌 侯孝賢 李安 蔡明亮

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮／
葉月瑜、戴樂為著；曾芷筠，陳雅馨，李虹慧譯。

-- 一版 -- 台北市：書林，2016.10

面：公分。--（電影苑：F22）

譯自：Taiwan Film Directors: A Treasure Island

ISBN 978-957-445-700-7（平裝）

1. 電影史 2. 台灣

987.0933

105013449

電影苑 F22

台灣電影百年漂流：
楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮

Taiwan Film Directors: A Treasure Island

作 者 葉月瑜、戴樂為
校 訂 葉月瑜、黃宛瑜
譯 者 曾芷筠、陳雅馨、李虹慧
編 輯 劉純瑀
出 版 者 書林出版有限公司

100 台北市羅斯福路四段 60 號 3 樓

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

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

學校業務部 Tel (02) 2368-7226 · (04) 2376-3799 · (07) 229-0300

經銷業務部 Tel (02) 2368-4938

發行人 蘇正隆

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 19 號

電話 02-27953656（代表號）傳真 02-27954100

登 記 證 局版臺業字第一八三一號

出 版 日 期 2016 年 10 月一版初刷

定 價 380 元

I S B N 978-957-445-700-7

欲利用本書全部或部份內容者，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，電話：02-23684938。

目次

●

導言

電影金銀島的潛勢書寫 孫松榮

005

導論

寶島台灣

013

第一章

平行電影：戰後影史及重要導演

029

第二章

台灣新電影的挑戰與爭議

073

第三章

楊德昌屋間導覽

111

第四章

侯孝賢三分台灣電影

163

第五章

儒化好萊塢：李安的電影

211

第六章

和蔡明亮一起坎普

265

後記

305

跋

葉月瑜

313

索引

315

台灣電影百年漂流

楊德昌 侯孝賢 李安 蔡明亮

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮／
葉月瑜、戴樂為著；曾芷筠，陳雅馨，李虹慧譯。

-- 一版 -- 台北市：書林，2016.10

面：公分。-- (電影苑：F22)

譯自：Taiwan Film Directors: A Treasure Island

ISBN 978-957-445-700-7 (平裝)

1. 電影史 2. 台灣

987.0933

105013449

電影苑 F22

台灣電影百年漂流： 楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮

Taiwan Film Directors: A Treasure Island

作 者 葉月瑜、戴樂為
校 訂 葉月瑜、黃宛瑜
譯 者 曾芷筠、陳雅馨、李虹慧
編 輯 劉純瑀
出 版 者 書林出版有限公司

100 台北市羅斯福路四段 60 號 3 樓

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

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

學校業務部 Tel (02) 2368-7226 · (04) 2376-3799 · (07) 229-0300

經銷業務部 Tel (02) 2368-4938

發行人 蘇正隆

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 19 號

電話 02-27953656 (代表號) 傳真 02-27954100

登 記 證 局版臺業字第一八三一號

出 版 日 期 2016 年 10 月一版初刷

定 價 380 元

I S B N 978-957-445-700-7

欲利用本書全部或部份內容者，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，電話：02-23684938。

目次

•

導言

電影金銀島的潛勢書寫 孫松榮

005

導論

寶島台灣

013

第一章

平行電影：戰後影史及重要導演

029

第二章

台灣新電影的挑戰與爭議

073

第三章

楊德昌屋間導覽

111

第四章

侯孝賢三分台灣電影

163

第五章

儒化好萊塢：李安的電影

211

第六章

和蔡明亮一起坎普

265

後記

305

跋

葉月瑜

313

索引

315

電影金銀島的潛勢書寫

孫松榮

國立臺南藝術大學 動畫藝術與影像美學研究所教授

現今談論新電影，似乎已是老生常談的課題了。三十多年來，它引發了廣泛的影響。從歷史系譜的角度而言，由侯孝賢、楊德昌、吳念真、萬仁、王童及張毅等人編導的影片，不僅在台灣電影史上展現出一種既承襲電影文化傳統，卻又與之形成斷裂的殊異美學形態，侯、楊兩人更以電影作者之姿在國際藝術電影上佔有一席之地，對國內外創作者產生了深遠的影響力。伴隨著新電影崛起，嚴肅的電影評論與電影學術研究亦開始萌發。《悲情城市》作為首部在威尼斯影展獲頒金獅獎殊榮的華人影片，評論界與學術界紛紛對這部以「二二八」為敘事背景的作品，就歷史再現與政治認同、社會實踐與文化歸屬，以及導演美學與電影藝術等面向所展開的激烈論辯，為1990年代以降蓬勃發展的台灣電影研究拉開序幕，亦奠定了重要基石。因此，可以這麼說，新電影除了創造出台灣電影史的高峰，亦帶動了台灣電影研究的態勢。

屈指一算，台灣電影研究發展迄今只有區區幾十年光景，在台灣論辯國族主體性的1990年代，尤其是學院知識份子藉由後現代主義、後結構主義、國族電影、文化研究及後殖民理論等論述範式的演繹與推論下，展露出十分活躍與亮眼的書寫動能。即使如此，有論者卻對此種被西方各式宏大理論與知識框架宰制，以至於犧牲了電影分析典範的台灣電影研究提出挑戰——葉月瑜教授即為當時撰文省思和批判此一現象的學者。葉教授分別在〈台灣新電影：本土主義的「他者」〉（1999）與〈什麼是中文電影研究？從若干問題談起〉（2000）中，明確指出電影

研究不能一味地為了彰顯電影意義的徵候功能，而喪失運用電影分析法闡釋電影先天與內在的價值，更不可不思索造成電影與理論、問題與詮釋，乃至政治與歷史彼此失衡的方法學。顯然，此種堪稱「有理論無影片」，抑或「重論述輕分析」的研究趨向，是她冀望透過一種紮實、精確且深刻的電影分析方法論予以扭轉甚至改變的。2000年，葉教授首本著作《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》兼容文本分析、電影理論和歷史政治文化向度的視域，是此書寫關懷下的結晶；2005年，她與魯曉鵬（Sheldon Lu）教授編著《華語影片：歷史、詩學、政治》（*Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics*），研究視野與框架更顯寬廣卻不失嚴謹，是一部以結合文化史、美學闡釋及政治考察等分析方法來形構華語電影概念的重要論文選集。同一年，葉教授出版了一本與日本電影專家戴樂為（Darrell William Davis）教授合著的論著《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》（*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*），是將其念茲在茲的分析方法論轉化，並實踐於現當代台灣電影史與導演研究的代表作。

在這本原書題名為「台灣電影導演：金銀島」的著述中，兩位合寫者雖以電影導演作為標題，但是從前兩章〈平行電影：戰後影史及重要導演〉與〈台灣新電影的挑戰與爭議〉的部署來看，顯而易見，台灣電影史——尤其是戰後以來的電影發展概況——才是核心題旨。在此基礎上，葉教授與戴教授對於十三位電影導演與編劇家，主要包括李行、白景瑞、李翰祥、胡金銓、小野、吳念真、王童、萬仁、楊德昌、侯孝賢、朱天文、李安及蔡明亮，進行了從簡明扼要到深度精細的個案剖析。其中，第三章〈楊德昌屋間導覽〉、第四章〈侯孝賢三分台灣電影〉、第五章〈儒化好萊塢：李安的電影〉、第六章〈和蔡明亮一起坎普〉以四位享譽國際的導演為分析對象，進一步辯證本土主義與全球化、歷史與文化，以及藝術與商業等複雜議題。具體而言，中文書名《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》，一方面闡述了從日據時代的電影與國民黨的反共影片以來，歷經台語片、健康寫實主義影片、武俠片、古裝劇、愛情文藝片等通俗片，乃至新電影和後新

電影的形式慣例、產業變遷與歷史傳統；另一方面則聚焦於四位當代作者導演，分別以美學技藝、產業規範、文化繼承及視覺母題等面向，檢視他們不同時期的作品形貌與表徵。因此，正如兩位作者開宗明義所言，作為表述從「威權電影」轉移到「作者電影」的命題，本書「既是歷史性的也是主題性的研究，既是集體性也是針對個別導演的研究」。換言之，對於台灣電影研究而言，兩者皆十分重要，不可偏廢其中一方。這是由於國家政策、電影產業、文化遺產及電影導演的主觀意識等背景和條件，總是相互交織並產生作用力；而作者權威的興起，則是使台灣電影能在當今世界電影脈絡中維持生機與活力的主體。簡言之，架置於電影從威權領導到作者中心的論題，葉教授與戴教授致力於將歷史與導演、文化與風格、產業與藝術精巧地統合在一塊，並揉塑出一種賦予台灣電影及影片歷史化、脈絡化與概念化的分析方法論。

有關本書反覆深化的其中一個關鍵字「電影導演」，首批不光具有技藝、更兼備理念的電影創作者，無疑是四位「台灣電影之父」：李行、白景瑞、李翰祥及胡金銓。他們的作品差異極大，關心的命題亦迥然不同。以從台語片練就嫻熟編導能力的李行為例，他轉戰中央電影公司的健康寫實主義影片《蚵女》與《養鴨人家》，連戰皆捷。即便多年以後李氏自行籌組製片公司，接連拍攝風行一時且票房不俗的古裝劇、瓊瑤影片和時裝片等類型片，仍以饒富教化寓意與儒家傳統的色彩樹立其電影風格。這一點非常重要，對於當時作為向人民宣揚政治意識形態的健康寫實主義影片而言，尤其具有關鍵意義。但是，對在義大利學習電影的白景瑞就不是那麼一回事了。他期待能將新寫實主義的社會觀察與政治批判轉化在自身作品的企圖，始終功虧一簣。即使是改編自陳映真短篇小說且可能最接近其理想的《再見阿郎》，因票房不佳，再加上遭受戒嚴時期電影文化政策的扼制，而徹底斷送了他實踐社會寫實的夢想，最後僅剩綴飾於各式劇情片表層的實驗影音理念。同一時代，從香港來台發展並曾在坎城影展獲得技術獎殊榮的李翰祥與胡金銓，則分別透過極致美學化的古裝劇和混融京劇與蒙太奇的武俠片，號令天下，為往後台灣電影乃至華語電影樹立了另一種製片模式與美學典範的高度。

如果首章〈平行電影：戰後影史及重要導演〉分別從李行與白景瑞、李翰祥與胡金銓的歷史案例來思索他們對於台灣電影史的影響和啟發，一方面無疑是李、白兩人鑄造了一種由中華文化中心、黨政意識和父權制度構成的國族電影範式，另一方面李、胡二導則打造了一個絢麗多姿的華語鉅片世代。在此脈絡下，如果進一步引申「台灣電影之父」，除了意指1960-70年代由國家與導演、類型與作者共同形塑的電影文化遺產，更意味著有待重構的父之名、父之譽和父之律。

1980年代登場的新電影，面臨的電影時局十分艱難。當時，國族電影的發展正如台灣國際地位一樣，自1970年代末期開始節節敗退，既無法吸引觀眾，更無力與香港電影分庭抗禮，內憂外患不斷。中影起用新導演也稱不上什麼具有遠景與野心的政策，根據葉教授與戴教授的調查，這麼做的原因純粹出於經濟考量與分擔風險，而中影仍執迷不悟地繼續將巨資挪用到胡金銓與金鰲勳執導的傳統大片上。一直要等到改編自黃春明多篇小說的三段式結構影片《兒子的大玩偶》（侯孝賢、曾壯祥、萬仁執導）擊退了同樣也是三段式結構影片的《大輪迴》（胡金銓、李行、白景瑞執導），新導演才扭轉了此一現象，展露接班態勢，並在短短幾年內成為風靡一時的影片形態，當然亦同時確立了至今仍具重要影響力的幾位電影作者身分。另值得強調之處，不同於人們普遍對於新電影拖垮台灣電影產業的指責，以及導演們執意以嚴肅高蹈和中產階級品味作為創作目的的刻板印象，本書第二章〈台灣新電影的挑戰與爭議〉提出了反駁。關於前者，比較從1982年到1989年新電影與整體台灣電影的上映數量，八年光景間，新電影一共有59部（高峰期的1983-86年期間也只有十部左右），比起台灣電影總數762部，實在構不成摧毀的力量。至於後者，在新電影運動早期，其實每位導演都有機會參與更商業化的製作，只是結果不盡相同。相較於大部分導演在拍完第二部或第三部影片後，讓製片與放映商大失所望而回歸中影的情況，萬仁的《油麻菜籽》與《超級市民》則為少數例外。這讓他能和香港新藝城合作拍攝《惜別海岸》，但可惜的是，最終他堅持的時事電影和徐克預想的驚悚動作片之間無法達成契合，以失敗收場。於是，當本書兩位

作者回望新電影，重新思索它與商業製作現實條件的關係時，他們的推論發人深省：「新電影的主要特徵（本土主義、低成本、自傳元素、省略敘事、缺乏明星）跟大眾電影的要求，似乎很難調和。要把新電影元素整合進商業體系，機會其實非常多，可是，如欲把商業元素帶到新電影，就完全行不通了。因為新電影實在太脆弱了，很難顧及『外來的』想法，將它的敘事風格大眾化，成為大眾娛樂的媒介。所以電影創作者總覺得自己必須做出抉擇，要不獻身於作者電影，要不『出賣』自己，改走商業電影一途。夾在兩者之間，進退維谷，就是沒個解決的法子。」

毋庸置疑，祖籍同樣是廣東梅縣的楊德昌與侯孝賢，絕對是新電影運動中最傑出的電影作者。就某種程度而言，他們超群出眾是在商業與藝術之間做出了明確的抉擇，不至於讓前者成了後者的絆腳石。他們在「台灣電影宣言」之前，即已在國際影展上交出傲人成績單，亦偶有票房力作，解嚴後更大膽挑戰國家歷史禁忌，分別以《悲情城市》和《牯嶺街少年殺人事件》開創一波融會自傳形式、國家傳記和個人化美學風格的台灣電影巔峰。在戴樂為教授筆下，楊德昌的作品雖歷經歐洲現代主義的淘洗，但無論是史詩片還是家庭喜劇，總不忘對認同政治與人性道德進行不留情面的批判。更準確而言，楊德昌主要針對的是父權意識形態國家機器與儒家思想遺緒對社會文明的戕害。對此，戴教授在第三章〈楊德昌屋間導覽〉中，就《牯嶺街少年殺人事件》別出心裁地提出「隧道視野」的空間結構概念，闡釋題旨與視覺母題之間的辯證關係。在感知層面上，「隧道視野」不僅是將觀眾視聽注意力聚焦於畫面中央的構圖表徵，在形象涵義上，更是連結特定歷史場景（諸如官僚、威權場域、國家機器）的政治社會象徵。而侯孝賢在面對陰暗的本土歷史時，藉由「台灣三部曲」漸次揭露國族創傷史。由葉月瑜教授執筆的第四章〈侯孝賢三分台灣電影〉中，她以詩意語言搭配史料作為分析方略，進一步思辨這位受朱天文與吳念真的生命故事刺激，且深受《沈從文自傳》啟迪的長鏡頭電影大師融會自／傳記體例、國族歷史及文化傳承的作品。以《戲夢人生》這部用後設手法同時混融歷史與記憶、文化與藝術、集體與個人的影片為例，侯孝賢借用布袋戲大師李天祿的身

世指涉台灣近代史即為混亂認同政治的事實。從新電影開始，就以自身經歷和他人傳記記述台灣本土主義的變幻，《戲夢人生》進一步使侯氏透過李天祿的生平及其布袋戲的展演形式構築出台灣電影文化遺產的精神。

最後兩章節處理的是繼新電影之後興起的李安與蔡明亮的作品。顧名思義，第五章〈儒化好萊塢：李安的電影〉是戴樂為教授思考這位溫文儒雅的台灣導演，如何在好萊塢體系與移民導演、理性與感性、產業與亞洲華人價值之間取得幾乎完美調和狀態的論題。「儒化」一詞，在影片中意指類型片與家庭階序觀念的交融，此外，亦涉及從西方到亞洲華人電影文化體制的調整。就此，《臥虎藏龍》絕對是一個典範案例，不僅標誌著從全球票房的高獲利到獲頒多項奧斯卡獎的成就，更意味著在製作統籌、凌虛的武術美學、敘事結構及演員語言策略等層面上，有意識地體現出一種既包含各式文化融合，也將好萊塢與華語電影交織在一起的「混合電影」。同時，值得注意的是李安也成功當代化了王度廬的文學經典——正如他過去在《飲食男女》中，藉由中華廚藝作為敘事與形象母題，轉化了1950年代香港影片《四千金》代表的文化遺產。同樣地，對於蔡明亮來說，重新挪置作為遺贈的華語影片，是當代台灣導演展開影像藝術實踐的核心技藝（記憶）之一。《不散》援引《龍門客棧》，即是此種同時並置懷古，又鬼魅、俗艷且散發著酷兒味道的特異作品。葉教授在第六章中將之指稱為「坎普」（camp）美學。廣泛地說，它主要指涉一種同時指向勞工階級的居住環境及其出沒邊緣地景的特異印記，又是帶有另類情慾、對即將被淘汰之物的不合時宜及其錯置時空特質的戀戀不捨。長久以來，蔡明亮的影片具有帶領觀眾抵達別有洞天之境的能耐。是故，這個題為〈和蔡明亮一起坎普〉的章節或可以「和蔡明亮一起野營（camp）」來解釋，一語雙關，符合他作品耐人尋味的表徵。

從以上對六個主要章節的概述，可以清楚地體認到葉月瑜教授與戴樂為教授透過本書重構現當代台灣電影系譜的用心。書中看似採線性結構繪製百年台灣電影圖景，實際上卻呈顯交錯並置、前後呼應的情勢。

「台灣電影之父」立下的國族電影與風格典範，從黨政意識到家庭倫理劇、從儒家思想到經典影片，無不成為四位電影作者透過不同美學手法與敘事構成進行重組和拆解的對象——是對父之名的銘刻也是修正、是對父之譽的承襲也是再造、是對父之律的仰望也是解構。而這些既是電影導演也是作者導演更是藝術家的創作者（英文版論及這幾位導演時多以director與auteur指稱，但偶而也提及artist），在面對商業與藝術的難題時無不研精苦思——從往昔華語鉅片時代意氣風發、新電影運動健將的難以兩全，直到李安對華語電影和好萊塢體系的運籌帷幄才扭轉頹勢，打開新局。

回到本文一開始談到的分析方法論，《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》最令人欽佩的，除了實踐將史料檔案與國家電影、產業發展與作者論、電影詩學與文化研究等不同學科和知識框架糅合在一起的書寫方略，另具吸引力的地方是，往往在申論台灣電影導演或其作品時，總可透過東西方世界創作者的形似類比，凸顯彼此的親近性，例如將《牯嶺街少年殺人事件》比做布雷克（William Blake）的詩作，將拍攝《臥虎藏龍》的李安喻為葛里菲斯（D. W. Griffith）或福斯（William Fox），乃至將蔡明亮在《不散》中啟動頹亡歷史屍骸的手法，和達利（Salvador Dali）與布紐爾（Luis Buñuel）相提並論。這不僅出人意表，更是畫龍點睛，誘發讀者進行跨區域、跨世代和跨藝術的創意想像。當然，這又與本書帶有跨語言、跨學科及跨人文的特質有密切關係。我不認為這與當年葉教授撰文批評台灣電影研究現象有絲毫矛盾。情況正好相反。《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》一書奠基於豐富的電影史語境和紮實、深厚且鉅細靡遺的影片分析，讓老生常談的論題變得饒富新意，妙趣橫生；同時，透過深具啟發性的概念（隧道視野、儒化、坎普）來提煉電影導演的作品，展現了開闢研究新徑的示範意義。這對於一本在近十一年後譯成中文的電影專書而言，無疑顯得意義非凡。本書問世於台灣電影國際研討會與相關研究專書接連在英語世界中出現、並展露勃勃野心的時空背景：它標誌了台灣電影研究在積極介入西方學術世界之際，透過史學與作品等多方材

料的方法化，進行自我詮釋的發言權。而今，隨著葉教授與戴教授的這本重量級著作在中文世界推出，勢必將重新燃起我們對台灣電影研究的激情，另波關於電影金銀島的潛勢書寫，為期不遠。

寶島台灣

台灣電影界在1980年代中期引入了年輕的電影導演，為日薄西山的電影產業注入新活力，自此台灣電影開始在國際上曝光。儘管起用這些新血的目的並非為了贏得國際性的獎項，但他們的作品在世界各地的影展中贏得了很高的讚賞。這些電影導演持續在世界電影圈中獲得傑出聲望，國際聲望成為他們的特質，褒貶不一。書中討論的電影導演和其他導演的作品被稱為台灣新電影（Taiwan New Cinema）；台灣新電影運動由侯孝賢、楊德昌、萬仁、王童、吳念真及許多人共同協力推動，從台灣在地觀點出發，詳盡刻劃本土的社會政治議題，1980年代後期，新電影運動雖逐漸失去了原有的動力，但仍為台灣電影開拓進一步發展的空間。十年後，蔡明亮、李安的優秀電影先在各大影展和藝術電影院中初試啼聲，繼而持續推出更具野心的作品。本書針對以上這些導演進行深度分析，也擴及其他幾位導演，試圖為變化中的台灣電影文化描繪一幅較完整的圖像。同時，這些電影導演為了因應（或對抗）拍片當時所處的媒體環境，因而發展出十分特殊的形式策略，有鑑於此，本書既是歷史性的也是主題性的研究，既是集體性也是針對個別導演的研究。

新電影運動看似是場革新運動，但導演的誕生並不是無端從天而降。海外的影響儘管深遠，但他們在台灣有著難以抹滅的厚實基礎。這些根基激發出新電影的創新形式，進而引起國際間廣泛的注意，基礎之一正是此前風靡全台數十年的國語片傳統。幾位1960、70年代的電影導演先驅，如李行、白景瑞、胡金銓和李翰祥等，受尊為「台灣電影之

*譯註：本章由陳雅馨翻譯。