

悲情城市

A CITY OF SADNESS

A FILM BY HOU HSIAO-HSIEN

侯孝賢電影 吳念真·朱天文劇作



VENICE
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

威尼斯影展獲獎紀念



719235

朱吳
天念
文真
作品

悲情城市

三三書坊

1 鐵蟻

朱西甯◎著

2 將軍令

朱西甯◎著

3 戀戀風塵

吳念真·朱天文◎著

4 悲情城市

吳念真·朱天文◎著

5 昨日當我年輕時

朱天心◎著

6 我記得……

朱天心◎著

7 停車暫借問

鍾曉陽◎著

8 哀歌

鍾曉陽◎著

9 甜蜜夢幻

朱天衣◎著

吳念真，一九五二年生於台北瑞芳的礦工家庭。半工半讀完成高中及大學夜間部課程。七〇年代初期開始發表小說，曾獲聯合報小說獎及吳濁流文學獎，著有「抓住一個春天」「邊秋一雁聲」特別的一天」等小說集。從一九七九年開始電影劇本寫作至今，為當前台灣最重要的創作者之一。

朱天文，一九五六年生，山東臨朐人，畢業於中山女中，淡江英語系。高一開始寫作，小說散文均擅長。曾獲聯合報及中國時報文學獎，著有「喬太守新記」「淡江記」「小畢的故事」「傳說」「最想念的季節」「炎夏之都」等書。一九八三年開始電影劇本寫作。

悲情城市

目
錄

序

朱天文

一

悲情城市十三問

朱天文

五

主要人物

朱天文

三三

分場

朱天文

三五

劇本

吳念真

八三

序

朱天文

關於「悲情城市」的劇本出版，到底是用吳念真的版本呢？侯孝賢的電影版本呢？還是文字劇本出版一次，電影劇本再出版一次？

現在，我們決定以可讀性高的文字劇本面貌出版。把電影的歸給電影，文字的歸給文字，這是一個理由。至於劇本與電影之間的若大差距，把它歸給電影發燒友，燒友們肯定有興趣去研究搞個明白的。

實際的情形是、「分場」保存了導演的構思過程來龍去脈，「劇本」展現吳念真對白的魅力，「電影」則是把以上二者都扔到一邊直接面對拍攝。

出版時，吳念真將劇本重新整修一遍，使其更宜於閱讀留傳。我寫「悲情城市十三問」當做側

記，說明此片是在什麼樣的狀況下獲得資金開拍，將以何物贏得賣埠，以及它的源起，編排，拍攝過程。十三問，乃借疑發揮，所有的懷疑其實最後都指向一個質詢——劇本等不等於電影？編劇的思路同不同於導演的思路？

「悲情城市」自民國七十七年十一月廿五日開鏡，在台灣拍攝共六十九天，今年五月中旬赴廈門三天拍了若干港口帆船的鏡頭，此刻正在剪接中。侯孝賢說，捨精緻的剪法，而用大塊大塊的剪接。不剪節奏的流暢，而是大塊畫面裡氣味與氣味的準確連結。他說，一部電影的主題，最終其實就是一部電影的全部氣味。

的確導演的思路並不同於劇本的思路。

兩年半前出版「戀戀風塵」——劇本及一部電影的開始到完成——其目的為對應當時台灣的電影環境所發出的呼籲：「給另外一種電影一個生存的空間吧。」那麼兩年半後出版「悲情城市」一書，目的又是什麼呢？

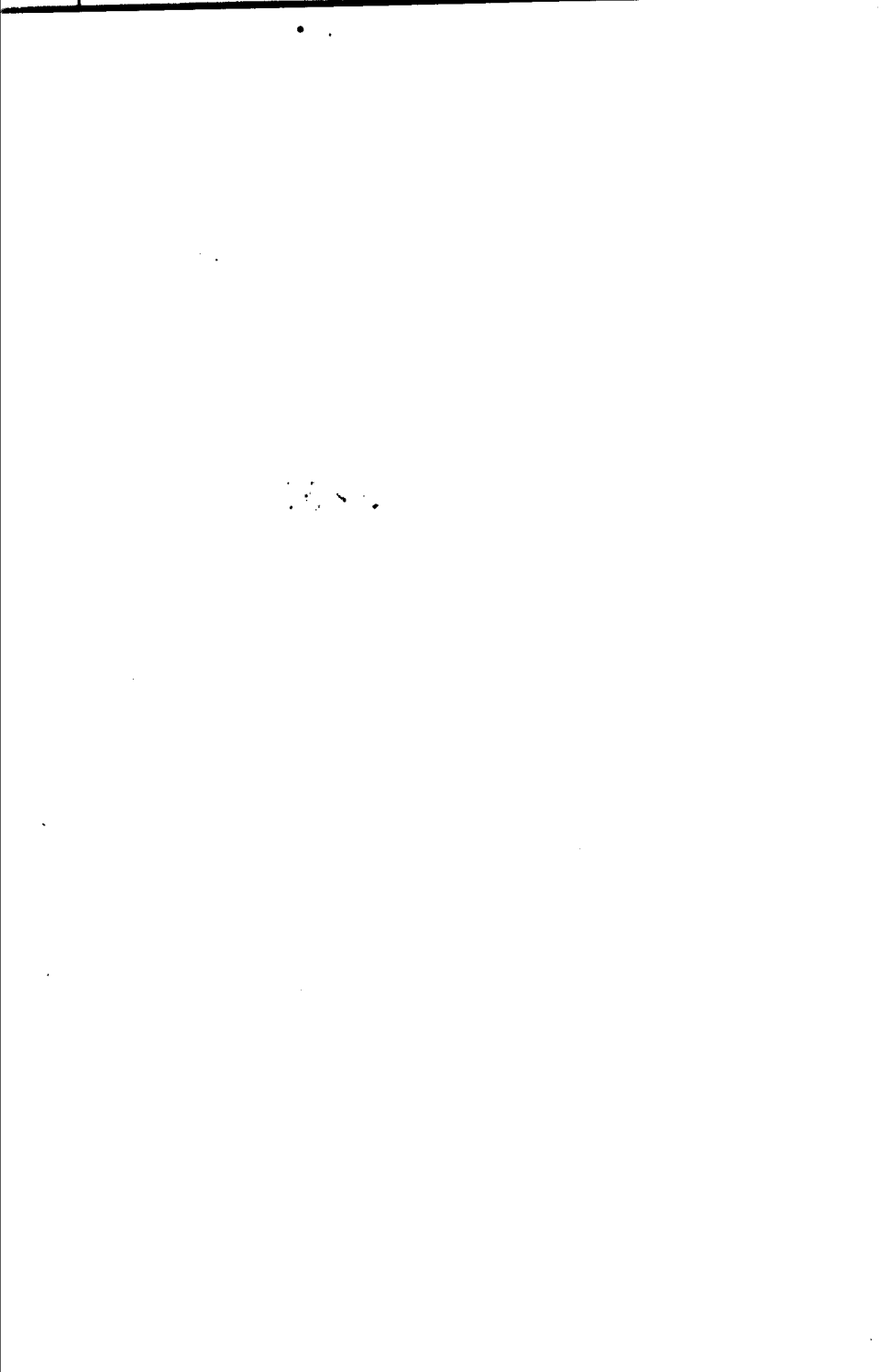
我這樣想。目前正在鬆動變化的大環境，促使民間的活力從各個隙縫間釋放出來，電影何嘗不是。有越來越多種可能的經營方式出現，意味著有更多種不同型態的電影皆可並存。當我們逐漸跨越出生存的迫切性走出一個較能活動自主的空間時，關心的焦點自然也不一樣。除了向來非楊即墨的派別之爭，路線之爭，意識型態之爭，似乎還別有一塊洞天可以拿來想像，思考。喧囂的運動之

後，是長期而深入的實踐過程。與創製面對面，絕對，需要有更多層次的、綿密敏銳的心智去從事。倚傍玄談，沒用。理論與批評亦然。

由於親身體驗，編劇的思路簡直與導演的思路兩樣，這是一個有趣的題目，但幾乎無人注意過。現在若用整本書來開發這個論題，似乎太奢侈。

然則此書假如能提供一點線索，讓不論批評者、理論者、或創製者去做更多角度的發想，和更深細的辯析，在一點點釋放出來的空間裏從容精耕。如此也是日行一善矣。

一九八九·六·廿三



悲情城市十三問

朱天文

第一問、侯孝賢是搖錢樹？

是的，對不起，他是。

侯孝賢是搖錢樹，這句完全違反常識的大膽預言，不是我說的，是詹宏志早在民國七十五年所說。稱它做預言，因為不僅是它說得簡直太早，早在開放探親黨禁報禁解除之前那時侯孝賢正是當紅的票房毒藥，並且截至目前為止我們能看見的，侯孝賢但求做為一棵保本樹，那已經是他最好的

狀況。

民國七十五年「戀戀風塵」與七十六年「尼羅河女兒」的拍攝期間，爲了請詹宏志策劃宣傳有數次見面談話的機會，我後來才發現，詹宏志對單次單部影片的宣傳其實興趣不高。他的想法很大，大到出資老板不免也對他覺得同情。他的許多看似險招奇術，事實上是吾道一以貫之。要用，就要徹底底連他的背景和基礎一起用，押全部，贏大的。詹宏志洞析這一切，一邊却也婉轉盡意的陪耗了不少時間，結果亦如他所料，大脚穿小鞋，三折五扣繞一大圈後畢竟還是回到原來安全的老路上。對於他的創意，不能用，不敢用，也不會用。就是在那段時期，我恭逢其盛，耳聞他談話之中謬語肆出。譬如他說，侯孝賢是搖錢樹。

他說，我談的是生意，不是文化。

他說，這是一個沒有風險的生意。

他說，賣電影可以像賣書。

他說，侯孝賢下部片子的首映應當在國外，巴黎，紐約，或東京。

他說，把侯孝賢當西片做。

他說……他說過很多。我感到榮幸，在爆發那些似偈似頌的結論的一刻，我是現場目擊者。詹宏志常常是「結論在先，證明於後」。關於以上所說，尙未見他演証於文字，那麼可否暫時讓我以

現場目擊者的亢奮心情，先來雜議夾敘的蕪講一遍。

第二問、藝術與商業兼顧嗎？

錯了，爲什麼要兼顧。

侯孝賢之所以仍有賺錢的一點希望，乃是因爲他的藝術，而非他的商業。

是這樣的。一般產品的市場策略，可以尋求「大眾市場」，也可以尋求「特殊區隔市場」。如唱片，一張古典音樂唱片在台灣也許只有數千張的市場，但它會在全世界都有一部份區隔市場，集合起來就是驚人的規模。同樣，影片除了好萊塢的「大型公司」能真正出品掌握全世界的大眾市場以外，其它在國際市場活躍的電影出品國都採用了特殊區隔市場的策略，尤其是法國。法國目前乃世界第二大電影出口國，憑藉的並非大眾通俗作品，而是調子偏高的藝術創作。

錄影帶市場崛起之後，使電影市場的「賣埠」有了全新的面貌，區隔化的程度愈高，各類影片互販的機會愈大，過去亞洲人影片難打進歐美市場的情形已有新的改變。錄影帶亦改變了電影的收益結構，它進入一種可稱之爲「勸募式」的收益方式，即電影開拍時，實際上已賣出了有線電視和錄影帶的版權，最後再加上戲院的租金。戲院不再是電影收益的唯一來源，它只是一部份。

所以一方面經營台灣的中高水準觀衆市場，一方面爭取歐美其它地區的藝術電影市場和小衆市場，如此包括國內、海外和影視錄影帶各項權益總和，才是評估一部影片的盈虧實績。

歐美市場的賣埠交易回收較慢，約需一年至一年半，電影公司必須有較長期的投資計劃，和較為健全的財務能力。此不同於以往國片的市場計算觀念，帶給我們莫大福音，之一、感謝老天，至少不必每部片子都被迫驅入一場毫無選擇的賭博中——在台北地區首映的一翻兩瞪眼掀牌之後，三天以內立刻定生死。而不論是短命的三天一週，長命的兩星期，或成龍超長命的三星期，片子演完就完了。短線進出，便是台灣一般片商經營電影的唯一方式，根深蒂固，箝制了多少想像力與發展。

現在，新的市場策略，使得國片在台灣上映也將有革命性的變化，好比採用西片發行方式，意指上片時的戲院數目較少，映期更長，票價較高，尋找菁英觀衆爲訴求。它使得更多種少數人看的電影成爲可能，電影的類型更加多元，不再那麼集權。它使得電影壽命是可以因著對品質的要求而獲得延長，其長期持續性的各種權益回收，是可以到十年二十年後仍然在進帳。賣電影像賣書。詹宏志說，我談的是生意，不是文化。

此迥異於國片向來的運作系統，是本來就在那裡的，以往我們並沒有足夠條件進入這個系統。而今國片有產品能以其數年來影展累積的成果，轉爲商業上的實質收益的時候，就當充份發揮產品

其不可被取代的特殊性，去開發這個市場的無比潛力。

於是做爲我們思考的空間和時間的場景，不一樣了。以全世界的賣埠爲對象，以五年十年做單位來營運，想想，我們可以做出多麼不一樣的事情來。

讓朱延平做的歸朱延平，讓星馬市場的歸星馬，讓美加華埠的歸華埠，讓侯孝賢拍他要拍的。拜託他不要夢想去做史蒂芬司匹柏，那是不可能。拜託他也別以爲他可以拍出叫好又叫座的影片諸如「金池塘」（宋楚瑜語），或「齊瓦哥醫生」（邵玉銘語）。他只能拍他能拍的，此若得以充實踐的話，他才有機會變成「只此一家、別無僅有」，而這個，就成爲他的商業。

假如有一天他的片子不小心大賣了，對不起，那絕對是一個意外。

第三問、台灣電影被他們玩完了？

你說呢？

不妨參閱自立晚報民國七十八年一月十六日藝文組策劃吳肇文執筆的、「侯孝賢楊德昌爲國片開拓新的海外市場」，內有附表，詳細列出了賣埠地區和收入。那樣的成績，不過是靠朋友們兼差做做，毫無經營可言的情況下獲得的。若有識貨者善加經營，詹宏志謬言曰，投資侯孝賢要比投資

成龍還少風險。

言者諄諄，聽者藐藐，間或聞道大笑之的也很多，這樣兩年過去。要到七十七年，年代影視公司以它多年買賣影片錄影帶版權的經驗，足以想像詹宏志所描繪出的美麗烏托邦，邱復生決定下海投資了。

十一月廿五日，「悲情城市」在金瓜石一處老式理髮屋內開鏡，拍梁朝偉扮演的老四煥清在修底片。八角形屋子，前廳有兩張笨重如坦克的理髮椅，後廳改裝成照相館，梁朝偉默默工作時，前面是市人，洗頭的，剪髮的。

以上，我說明了「悲情城市」是在什麼樣的狀況裡得到了資金開拍。

第四問、只不過是東方情調而已？

可能是，可能不是。

正如大陸第五代導演的作品頻頻在國外參展獲得大獎，亦引起彼界內褒貶兩派強烈爭議，最能代表另一種聲音的是譏評他們、「脫自家的褲子給外人看」，把貧窮愚昧當成賣點販賣給外國人，「黃土地」是，「老井」是。而「紅高粱」濃烈影像的性與暴力，則一新外國人對孔教謙謙中國的

刻板印象。

我們還可推舉別例，台灣產的「玉卿嫂」、「桂花巷」、「怨女」，提供了外國觀眾瞧伺中國女人情慾形態的櫥窗。好萊塢產的「末代皇帝」，滿足了西洋人對神祕古老中國的好奇感與窺隱癖。田壯壯以西藏生活為背景的「盜馬賊」，奇風異俗和壯麗高原圖畫還不錯。侯孝賢亦只不過是東方情調而已。

這些，可能有是，可能有不是。

若要談台灣電影怎樣在世界影壇佔一席之地，稍具常識者皆知，商業片無論如何沒有一點希望，連香港的、成龍的尚且拚不過，又拿什麼去跟好萊塢競爭——當然如果我們有悲劇英雄執意去搏拚，相信無人會反對。立足台灣，放懷世界，上上策我們能做的，就是拿出別人沒有台灣才有的獨門絕活，好吧稱之為土產也可，異國情調也可，或大的、第三世界美學意識，也可。總之我們有，別國沒有，管它是好奇來看的，膜拜東方文化來看的，研究來看的，尊重少數民族來看的，總之他們都要來看，來買，我們贏了。

看第一部，我們說是因為東方情調。看第二部，我們說，那還是東方情調。看第三部，好吧仍然是東方情調那麼這個東方情調到底是啥玩意兒！