

华语 电影 十 导演

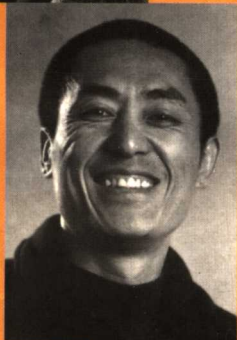
当代世界电影导演



谢晋



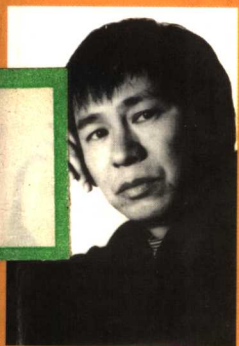
谢飞



张艺谋



陈凯歌



侯孝贤

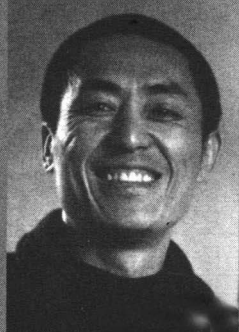
● 杨远婴 主编
● 罗艺军 等著
浙江摄影出版社



谢晋



谢飞



张艺谋



侯孝贤



华语电影 十导演

当代世界电影导演

歌

● 杨远婴 主编

● 罗艺军 等著

浙江摄影出版社

责任编辑:范达明
装帧设计:范达明
图片编文:迟 实
责任校对:朱晓波
责任出版:朱圣学

图书在版编目(CIP)数据

华语电影十导演/杨远婴主编;罗艺军等著. —杭州:
浙江摄影出版社, 2000. 6
(当代世界电影导演)
ISBN 7-80536-710-8

I. 华... II. ①杨...②罗... III. 电影导演-研究-
中国-现代 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 13408 号

·当代世界电影导演·

华语电影十导演

HUAYU DIANYING SHIDAORYAN

杨远婴主编 罗艺军等著

浙江摄影出版社出版发行

(杭州市葛岭路1号 邮编:310007)

制版:杭州兴邦电子印务有限公司

印刷:杭州出版学校印刷厂

开本:850×1168 1/32

印张:15 字数:330 千

印数:0001—2000

2000 年 6 月第 1 版

2000 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7-80536-710-8/J·402

定价:49.00 元

(如有印、装质量问题,请寄本社出版室调换)

目 录

前言:世纪之光	杨远婴	1
---------------	-----	---

谢晋:我的同路人	罗艺军	11
----------------	-----	----

题解(11)

- 一 走上戏剧电影之路(12)
 - 二 50至60年代的导演生涯:《女篮5号》、《红色娘子军》与《舞台姐妹》(15)
 - 三 经受严峻的考验(20)
 - 四 谢晋电影的黄金时代:《天云山传奇》、《牧马人》与《芙蓉镇》(25)
 - 五 谢晋电影的基本特色(42)
 - 六 谢晋电影讨论与谢晋变法(48)
 - 七 《鸦片战争》:巨片意识的代表作(54)
- 结束语(58)

谢飞:人生的歌者	姜 伟	61
----------------	-----	----

- 一 一个随和但难于迁就的人(61)
- 二 谢飞的艺术思想特色(65)
 - 1 使命感——专注的社会思考(66)
 - 2 道德与人性——社会中的人(70)
 - 3 一门艺术,也是一种语言(81)
- 三 艺术思想特色的普遍性或一贯性(83)
 - 1 理想主义(83)
 2. 女性意蕴(87)
 - 3 悲剧意识(89)

四 电影主题与艺术手段(91)

五 谢飞与中国传统电影(93)

张艺谋:奇异姿态与独创的辉煌 王一川 96

一 中国大陆电影界的“丑小鸭”(97)

二 弑父:当代自我与传统父亲之间(103)

1. 《红高粱》:从弑父通向从父(105)

2. 《菊豆》:悲剧的重复与结构化权力(106)

3. 《大红灯笼高高挂》:黑暗之神与女巫的反讽性
游戏(108)

4. 《秋菊打官司》:代理弑父者的尴尬(111)

5. 《活着》:弑父、无父与安贫(平)(112)

6. 《有话好好说》:从冲突到和解(114)

三 奇变体、象征化与愤气结韵(115)

四 以奇代正的成功范例(136)

1. 以奇抗正(136)

2. 以奇代正(137)

3. 各代化解(141)

五 《一个都不能少》与新的开始(144)

陈凯歌:中国历史文化的阐释者 倪震 155

一 少年时代和“文革”洗礼(115)

二 《黄土地》:钟情于民族历史的处女作(162)

三 《大阅兵》:个人和集体的交融和矛盾(172)

四 《孩子王》:独白和回忆(178)

五 《边走边唱》:早期第五代电影的终曲(191)

六 《霸王别姬》:绚烂瑰丽的京华残梦(195)

七 《风月》:废墟中的迷失(202)

八 《荆轲刺秦王》:执著的历史情怀(205)

结语(206)

徐克:涉猎古今,出入江湖 贾磊磊 陈玉光 曾剑锋 208

- 一 徐克本色(208)
- 二 徐克电影(211)
- 三 徐克样式(215)
- 四 徐克阐释(218)
- 五 徐克风格(236)
- 六 徐克问题(240)

吴宇森:东方侠义精神与暴力影像美学 余 文 248

- 一 物质贫困而精神向上的童年(249)
- 二 在奋斗中逐渐走向成熟(250)
- 三 奠定地位之作——《英雄本色》(253)
- 四 《喋血双雄》走向国际(257)
- 五 三部风格各异的“英雄片”(262)
- 六 赴美导片初见成效(275)
- 七 《断箭》再创佳绩(277)
- 八 《夺面双雄》更见成熟(280)
- 九 独特的电影风格(285)
 - 1. 以情和义为电影的主题(285)
 - 2. 别具一格的暴力影像美学(286)
 - 3. 黑色影片的某些特征(287)
 - 4. 东方情感与西方技术的巧妙融合(288)

关锦鹏:徜徉于女性的诗情世界 黄式宪 290

引言:关锦鹏现象(290)

- 一 与电影结缘:生命“年轮”和文化启蒙(291)
 - 1. 阴柔/阳刚:童蒙初开(292)
 - 2. 香港“新电影”的文化洗礼(293)
 - 3. 机遇叩门与初展“女性视角”(295)
- 二 “悲悼”三部曲:女性诗情与历史/文化的参差映

照(298)

1 《胭脂扣》:悲悼女性无谓的殉情(298)

2. 《人在纽约》:悲悼女性无奈的漂泊(302)

3 《阮玲玉》:悲悼女性无告的殒灭(313)

三 文化选择之困局:女性悲剧感之弱化或“淡出”
(321)

1 《红玫瑰白玫瑰》:男性中心与女性情欲之杂陈(322)

2 《愈快乐愈堕落》:“后现代”凝视与商业叙事
“桥段”之对接(325)

3 赘语(330)

王家卫:香港“后新电影”代表人物 于中莲 332

一 从《旺角卡门》到《春光乍泄》(333)

1 耐人寻味的《旺角卡门》(333)

2. 香港“后新电影”代表作《阿飞正传》(335)

3 风格化的小品式影片《重庆森林》(338)

4 非武侠类型片的《东邪西毒》(342)

5 视觉形象突出的《堕落天使》(345)

6 一个爱的故事——《春光乍泄》(348)

二 王家卫电影作品的特点(351)

1 人物塑造(351)

2 叙事方式(354)

3 电影技术(358)

4 选用演员(369)

5 “能指”和“所指”(372)

侯孝贤:悲情前后 万 万 378

一 侯孝贤其人(378)

二 台湾新电影(380)

三 侯孝贤电影(383)

1. 《风柜来的人》(1983)(383)
2. 《冬冬的假期》(1984)(384)
3. 《童年往事》(1985)(385)
4. 《恋恋风尘》(1986)(387)
5. 《尼罗河女儿》(1987)(389)
6. 《悲情城市》(1989)(390)
7. 《戏梦人生》(1993)(394)
8. 《好男好女》(1995)(395)
9. 《南国再见, 南国》(1996)与《海上花》(1998)(397)
10. 小结(407)

四 侯孝贤风格(407)

1. 诗情陈述(408)
2. 儒、道精神(412)
3. 心理应合(414)

李安:电影道场的修炼者…………… 吴 琼 416

- 一 李安的电影历程(416)
- 二 《推手》:沉静之中的爆发(422)
- 三 《喜宴》:幽默之中的悲凉(427)
- 四 《饮食男女》:温和之中的反讽(434)
- 五 《理智与情感》:进入西方主流电影之作(448)
- 六 《冰风暴》:冰点之下的美国(453)
- 七 《与魔鬼同骑》:美国西部战争与爱情(457)
- 八 李安这个人(459)
- 九 李安的电影艺术特质(462)

附录:大陆文化工作者最喜爱的华语电影导演…………… 编 者 468

后记…………… 杨远婴 470

前言：世纪之光

杨远婴

自

20 世纪 70 年代末期开始，中国大陆、香港、台湾电影在其史册上步入了龙飞凤舞般的历史书写：其主题已经融入社会文化表述脉络，其语言逐渐与世界先进语法相衔接，其影像开始在国际电影节的银幕上频频出现。时至 2000 年前夕的今日，华语电影早已是一道璀璨的景观，它昭示着华语文化的再度辉煌，预言着在 21 世纪那可能为期不远的雄起未来。而无论前景究竟如何，80 至 90 年代的华语电影已为中国人谱写了骄傲。

标志这一历史书写潮流的是传统电影向现代电影的转变。不论在大陆、香港抑或台湾，一批诞生于此间的新电影在叙事主题、结构视点以及更为重要的历史文化观念上都显示出不同以往的精神气质。而这些作品及其导演所掀起的新文化思潮最具激动人心的意义，在于它那搏击当代华人生存困境和心理痼疾的野心和勇气。

在华语电影的版图上，一脉是以谢晋、谢飞、陈凯歌、张艺谋为代表的老中青三代导演构成的大陆电影，一脉是以徐克、许鞍华、吴宇森、王家卫、关锦鹏为主将的香港电影，一脉是由侯孝贤、杨德昌建构的台湾电影，另一脉是旅居他国的王颖、李安等导演的电影。这些创作者共同背靠源远流长的华语历史与文化，却又脱颖于个人成长的时代和地域，因此他们的电影影像以不同的角度和调式汇成了一幅散点透视的华人世界图景。然而就是由于这份散乱，构成了华语电影中的一个立体的华人世界。

除去创作于别国的电影，大陆、香港、台湾的作品各有一份和本土意识形态息息相通的艺术过程。而这一过程又因其兀自独立的

运行而呈现出外形及内核都互不相同的特征。所以,华语电影不是一个笼而统之的概念,在其地域文化间充满了差异和区别。

—

中国大陆电影的艺术发展,在社会文化的历史逻辑中被着重论述的往往是下述这样三个时期:

一是三四十年代以《马路天使》、《乌鸦与麻雀》等影片标示的写实主义黄金时期。在这一时期,民族矛盾和阶级对立空前激化。当民族生存与个人安危面临巨大威胁时,电影的美学取向毫无疑问地依从了社会和政治的抉择。当时具有轰动效应的《一江春水向东流》、《万家灯火》、《小城之春》等作品因其行随国家的命运,注目人民的苦难,加之塑造人物和描写环境的细腻与逼真,创造了华语电影的独有价值,至今魅力不减。

二是生产了《白毛女》、《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》、《舞台姐妹》等影片的社会主义现实主义时期。来自国统区的文艺工作者虽然把社会写实的电影传统带入新国家,授以后起之秀,但共和国初创的现实和文艺直接为政治服务的文化泛文决定了这一阶段的电影主潮是对抽象政治理念的图解式表述。因而所特写的主人公始终是被拯救的劳苦大众和征服世界的党的化身。伴随着阶级斗争声浪的逐步升级,政治功利在艺术创作中的投影愈加浓重,直到恶性膨胀于“文化大革命”,电影完全沦为党派斗争的传声筒。这种悲哀的状态导致当代中国电影史无法按自身的发展断代,而只好以政治或政策的更换分期。

三是以 1979 年为转折的电影新时期。电影从所面临的一种久经规范乃至僵化的创作模式下重新起步。文化虚无主义的说教使电影在纵向上割断了和三四十年代现实主义传统的联系,在横向上封闭了与世界文化思潮的接触,其创作观念和语言显出极端的狭窄和匮乏。然而轰轰烈烈的思想解放毕竟造成了欢欣鼓舞的开放格局,改变电影的既定观念,重塑影像的表意功能,打破陈陈相因的场面调度,成为许多电影艺术家们最富于激情的兴奋中心。从《天山传奇》的历史质询伊

始,大陆的电影作者再次踏上了黄土地的文化苦旅,并猝不及防地将一个影像老中国呈现给了世界银幕。

一个民族的电影繁荣依赖于大师导演的诞生,大陆电影所以能够在短短几年内复兴,完全取决于一支三梯队结构的导演群落的形成。谢晋、成荫、水华、凌子风等老艺术家历尽磨难,却坚持以电影完善人生:《天云山传奇》、《西安事变》、《蓝色的花》、《骆驼祥子》等首当其冲,将历史、人性带入一体化的电影政治。谢飞、吴贻弓、黄健中、吴天明、王好为、胡柄榴、郑洞天、张暖忻等中年一代深恶浩劫,追寻哲思:《本命年》、《城南旧事》、《如意》、《老井》、《夕照街》、《乡音》、《邻居》、《青春祭》等在重现阴霾时难舍浪漫,寄情理想。陈凯歌、张艺谋、田壮壮、黄建新、吴子牛、李少红、胡玫等后起之秀青春蹉跎后痛定思痛:《黄土地》、《红高粱》、《盗马贼》、《黑炮事件》、《晚钟》、《血色清晨》、《女儿楼》等穿越历史,探询文化本源,其光影迸射出震聋发聩的精神思维魅力。如同60年代法、意、苏、日电影新潮的迭起,中国大陆新老导演20年来的共同创新,长江后浪推前浪地造成电影革命的历史绵延。

如果说1979年后大陆电影的自觉在于功能的调整和艺术的重申,那么它的前提就是导演创作个性的解放。马克思曾说,新思潮的优点恰恰在于不教条地预想未来,而只是希望在批判旧世界中发现新世界。肇始于实践检验真理背景之下的新电影创作,在政治上批判封建主义,在艺术上反叛工具论。而作为从文化专制噩梦中觉醒了的现代导演,不同阶段的创作者分别显示了各自的风格特征。谢晋娴熟于好莱坞式的情节剧,然而他难能可贵地利用这一模式善恶二元对立的叙事策略,在影片中批判黑暗政治,针砭社会时弊。谢飞等人逃避历史桎梏时却潜移默化地保持着和社会及人生的同步。他们往往以社会理想衡量人生价值,其电影常常流露出伦理化的艺术评判。陈凯歌、张艺谋早熟地感受着人生的忧患,他们的作品宣泄出更多的悲愤和焦虑。而正是因了他们对历史抗争式的表述,中国电影受到世界更大层面的瞩目。

濒临21世纪的大陆电影进入了另一番历史情形,在市场经济、多重媒体、两种体制的复杂格局中,它已失去了曾经单纯的艺术激情。那电影独步一时、创作灵府顿开的时代常常成为我们记忆中的怀想:“第

三代”壮心不已,“第四代”佳作迭出,“第五代”咄咄逼人——电影不仅在国内艺术界风光占尽,并且在国际各大电影节屡屡捧杯。春风得意的电影人不无骄傲地设问:我们还有什么奖没拿?!

二

与台湾、南韩、新加坡比肩,香港跻身于“亚洲四小龙”,其经济结构和社会形态早在 80 年代就达到堪与世界先进国家相抗衡的现代化水准。然而,作为某种象征,香港的电影工业似乎更能充分体现这种成就感。特别是 80 年代末以来,香港电影技术前卫,风格多样,表、导、摄人才辈出,其作品不仅令亚洲同行羡慕不已,甚至让影坛霸主好莱坞大加赞赏。

香港电影的起步几乎和大陆内地一样,放映业同在 1896 年。继而 1901 年建立影院,1913 年出现制片业。抗日战争时期,上海大批影业人员移居香港,为其电影制作注入艺术和技术的活力。1949 年前后,大陆部分电影工作者的再度南迁使香港电影创作的基础更加丰厚。纵观其近百年的发展过程,香港电影的外在条件可谓得天独厚。它既逃脱了中国近代史上数次战争的蹂躏,又不受任何政党意识形态的钳制,其题材可灵活多变,其形式能自由选择,其制作完全遵循企业法则和商业规律。因此,香港电影往往兼有中国特色和国际热点,对各种族群的观众都具有相当的吸引力。由于台湾和大陆在香港的腹地之外,所有的海外华人地区都是它的恒定市场,加之影片生产的常年稳定发展和艺术技术上的不断求新谋变,香港最终赢得了“东方好莱坞”的称誉。

从创业至今,香港拍摄制作了 8000 多部影片,其数量既超大陆,又超台湾(大陆和台湾的影片数量均为 5000 多部)。这座 600 万人口的城市拥有数十家制片机构,百余家影院,电影年产量在 100 部以上。这在遭受几重挤压的艰难电影时事中,已经是非常难得的成就了。

与大陆和台湾电影相较,香港电影最鲜明的两个特点是商业化和都市感。香港电影的运作机制始终以大众品味和商业利益为轴心。任何一类片种或任何一位导演都必须经受票房的检验,仅仅艺术精湛但

无市场效益决不被认同。比如新锐导演徐克的处女作《蝶变》和其后的《地狱无门》虽然在艺术上前卫,在技术上实验,但却叫好不叫座,不被电影界完全接纳。为了在行业中真正站稳脚跟,徐克迅速改变拍片策略,以一部亦庄亦谐的《鬼马智多星》获得了新秀地位。香港电影极为注重都市性和现代感,特别是80年代以后,各种类型和样式都进行了当下性处理:或将古装片改造为时装片,如以功夫片《醉拳》走红的成龙转而拍摄都市动作片《A计划》和《警察故事》;或以过去故事的外壳讲述当代社会的寓言,如《黄飞鸿》系列。而正是这种和电影本质相契合的创作定位,才使香港电影成绩斐然。

在香港电影的历史系列中,动作片、鬼怪片、文艺片、喜剧片、历史片都以独特的地域风貌和技巧处理令同行啧啧称道,但倘若谈香港电影的国际化 and 现代化,便不能不提及肇始于70年代末期的“新浪潮”运动。70年代以前的香港电影固然数量众多,人员庞大,却艺术制作粗糙,技术水准低下。随着电视的崛起和娱乐方式的增多,电影逐渐走入穷途末路。这时一批海外归来的电影学子图变求新,纷纷从电视转向电影,以锐不可当之势掀起一股重建电影的巨浪,为奄奄待毙的香港影坛注入起死回生的强心剂。

仅仅持续了五六年的“新浪潮”运动为香港电影史留下一批优秀的实验性艺术作品,如徐克的《蝶变》、《第一类危险》,许鞍华的《疯劫》、《胡越的故事》、《投奔怒海》,章国明的《指点兵兵》、《边缘人》,谭家明的《爱杀》、《烈火青春》,方育平的《父子情》、《半边人》,严浩的《茄喱啡》、《似水流年》,张坚庭的《表错七日情》等。这些新导演和新影片的出现使当时功夫片没落、喜剧片孤掌难鸣、大制作式微、独立制片蓄势待发的香港电影步入复苏阶段。他们革新了语言技巧,改变了影像风格,开创了新的叙事主题,从整体上开拓了电影的艺术可能和文化功能。而给予我们特别启示的是,香港的“新浪潮”始终类型繁复、题材丰富,形式多元——导演们在艺术创新时一不忘观众,二不违背市场规律。这或许是因为,置身商业化环境的人们无论何时何地都不会忽略其基本的生存法则。

香港的“新浪潮”运动在电影语言的革命性和在具体操作的中和性

结出了两种果实：一是改造了主流电影，使香港片的制作和包装焕然一新；二是重建了类型格局，使以往仅以粤语片和功夫片著称的香港电影开始出现令人回肠荡气的艺术片。而 80 年代以后的创作更加富于折衷性和渗透性，类型界限愈加模糊，样式属性相互融合，观众常常迷失在眼花缭乱的风格色彩中：古装片寓含当代缩影，武打中融汇现代科技，爱情中交织仇杀，明快中布满暗喻，光怪陆离间无法判断它是“鬼怪片”、“武侠片”抑或“文艺片”。也许正是因为这种混杂的模糊，才使香港电影既有保障票房的观赏性，又不乏可资评说的艺术性和思辨性。

作为当代香港电影的中坚，吴宇森、徐克、王家卫、关锦鹏都为影坛带来了值得细细品味的艺术影片。吴宇森把中国传统情感和武斗元素相结合，创造了独树一帜的浪漫主义英雄风格：英雄视死如归，侠客情深意长，主人公们个个武功盖世，人生态度却潇洒飘逸。徐克 1979 年以《蝶变》问世，其诡秘莫测的影像风格使同仁为之震惊；1981 年拍摄《鬼马智多星》，叫好又叫座，开创豪华型喜剧样式；1983 年的《新蜀山剑侠》轰动影坛，为香港培养出第一批现代特技制作人；1986 年出品《英雄本色》，掀起“英雄片”热潮；同年执导的《刀马旦》脍炙人口，好评如潮；1987 年拍摄《倩女幽魂》，带动了聊斋鬼片的亚洲风行；1990 年的《笑傲江湖》和 1991 年的《黄飞鸿》，使香港的古装武侠片全面复苏；而以后由他监制的《东方不败》和《新龙门客栈》及自导的《青蛇》和《梁祝》，都尽显其旺盛的创造力和敏捷的方向感。也许是因为编剧出身，王家卫的电影总是特别注重涵意，不论是影像或人物、叙事或细节，都充满符号式的象征和隐喻：那是封闭而幽暗的空间，恒定而无常的时间，孤独而飘零的个人，断裂又交错的情节。人们在此看到彼此隔绝的城市，有始无终的爱情，漫无目标的奔忙，纷乱寂寞的人生，以及一种强烈的宿命情绪和末世感怀。关锦鹏以《地下情》、《胭脂扣》、《阮玲玉》等另类影片享誉影坛，意欲以狭窄的空间和扑朔迷离的影像刻画易变的人情与炎凉的世态，其性别和角色的倒错与反串，女性心理和情感的延伸或曲折，无不显现出神入化的功力。

香港电影的成功受到好莱坞的垂青，越来越多的香港导演被邀请到这个当代世界最大的电影基地。作为中国人的骄傲，他们将在更广

阔的国际影坛展现才华。

三

与大陆、香港相较,台湾电影别有一份复杂:一是早期受日本控制,意识色彩散混游离,二是电影制作起步较晚,事业发展举步维艰。但就是在江山易主、历史动荡不安的文化互动和交织中,台湾产生了自己独立的电影史。从1925年至今,它于斗转星移、沧海桑田的社会政治变换中摄制5000多部影片,创造了艺术的辉煌,也创造了大师和经典。

60年代的“健康写实主义”推出了李行、白景瑞、宋存寿、丁善玺等成熟的本土导演,他们以“乡土电影”、“琼瑶电影”、“战争历史电影”带动了台湾电影的第一个黄金时代。

李行1958年以处女作《王哥柳哥哥游台湾》出道,以后4年内接连拍摄10部相同的台语片,成为台湾最富代表性的本土导演。1963年,他执导写实风格的《街头巷尾》,创始台湾“健康写实”电影。同年和次年接着拍摄《蚵女》、《养鸭人家》,以乡野景观、生活气息和平民情感确立“乡土电影”的基调。而他70年代的《小城故事》、《早安台北》与80年代的《唐山过台湾》,都显示了娴熟的导演技巧和温馨的人文理想。他的《原乡人》、《汪洋中的一条船》及《秋决》,在华语观众中具有广泛的影响。李行从影至今共执导49部故事片、2部纪录片,其中20部在亚洲影展、台湾金马奖和其他评选活动中获奖。

白景瑞深受意大利新现实主义电影影响,并在罗马“意大利电影实验中心”完成学业。他对台湾电影最重大的贡献是从意大利引进先进的胶纸接片机和桌型剪辑机,改变了台湾落后的电影技术手段。他著名的创作经典是《家在台北》、《再见阿郎》、《寂寞的十七岁》、《新娘与我》、《白屋之恋》、《人在天涯》等。

丁善玺以擅长历史战争题材著称,他的代表性作品有表现辛亥革命的《碧血黄花》、《辛亥双十》,反映抗日战争的《英烈千秋》、《八百壮士》。这些影片气势宏大,格调悲壮,于历史中透彻大陆情怀。

以“琼瑶电影”构成的“浪漫爱情片”是繁荣期台湾电影的另一支。

这类影片 60 年代中期的象征是《婉君表妹》、《烟雨濛濛》、《哑女情深》、《几度夕阳红》等等,主要导演是李行、王引等,主要演员有唐宝云、归亚蕾、柯俊雄等。70 年代的代表作是《窗外》、《心有千千结》、《碧云天》、《海鸥飞处》、《女朋友》、《秋歌》等。这时的重要导演是李行、白景瑞、宋存寿,银幕形象代表为甄珍、林青霞、林凤娇、邓光荣、秦汉、秦祥林等。

以上几种影片构成台湾电影的本土主流,但为其获得国际声誉的却是胡金铨的武侠片。胡金铨堪称华语现代武侠片鼻祖,他武打设计精密,影像格调诡丽,镜头组接快捷流畅,片中处处可见佛光禅意。他的代表作有《龙门客栈》和《侠女》,后者于 1975 年在戛纳电影节获“综合技术大奖”,而胡金铨本人得到“国际大导演”称号。

70 年代对台湾人来说是一个风雨交加、悲喜同现的动荡期,不论政治、经济或文化都在此时发生了转折性的骤变。首先是外交挫败:1971 年被逐出联合国,1972 年与日本断交,1979 年与美国终止关系;其次是政局变动:老蒋 1975 年去世,小蒋接管政府,改变政治策略;接着是经济腾飞,工业繁荣。但台湾电影在 70 年代末期却跌入低谷。面对外交孤立和现实竞争,观众一不爱看只谈恋爱的“三厅”(歌厅、饭厅、咖啡厅)浪漫片,二不耐烦一味杀人报仇的功夫片;然而社会意识浓厚、技术手段新颖的香港“新浪潮”电影却对青年观众富于吸引力,于是台湾电影人被迫在绝境求生,开始了自己的新电影运动。

台湾新电影的主将是一批力图在电影中建构文化和艺术新概念的电影工作者——他们或本土磨练,如侯孝贤、吴念真等;或留学海外,如杨德昌等。他们互不相同的文化出身和教育背景决定了其电影各有偏重的意念主题:或借个人历史的片断检视台湾文化的构成,或以都市生活的拼贴再现现代文化的痼疾。

新电影运动开始于杨德昌、柯一正、张毅等人在 1982 年共同拍摄的《光阴的故事》。这部以四段故事构成的影片概括台湾 60 至 80 年代的现代化过程:从收音机到电视机,从农村到城市。用杨德昌自己的话说,这是台湾电影史上第一部有意识发掘台湾过去的影片。在这部影片中,“我们开始问自己一些问题,问有关我们的历史,我们的祖先,我们的政治情况,我们与大陆的关系等问题……”而另一些影片则从个人

记忆出发,以微观形式建构台湾的过去。如导演侯孝贤将自传体现在《童年往事》之中,编剧朱天文在《冬冬的假期》写下的是小时候的回忆,《恋恋风尘》则是编剧吴念真的故事。对台湾历史的集体记忆几乎成为新电影贯穿始终的主题,以其最重要的人物侯孝贤为例,他从第一部代表作开始,直至新近的《悲情城市》、《戏梦人生》、《海上花》,似乎永远热衷于以过去的影像重写台湾的历史。

如果说侯孝贤是彪炳自传式史诗风格的一派,那么杨德昌就是标示描述现代化经验的另一派。他的作品公认深受现代主义大师安东尼奥尼等人的影响,所以他的题材大多取自现代生活。他的影片以都市为中心,主要呈现现代化生活的变异:人际关系疏离,物质享受泛滥,孤独飘零感处处弥漫。他个人的主要作品是《恐怖分子》和《青梅竹马》。

台湾新电影在艺术上的抱负是反抗好莱坞主流电影方式,因而在具体制作上竭力突出现代电影特征。

他们在情节上打破线性叙述,如《童年往事》按照记忆结构叙事,彻底排除有头有尾的故事脉络。而《恐怖分子》叙述线索繁杂,没有开始,没有转折,没有高潮。这些影片就像个人生命中的片段,在其中找不到完整和过程。

他们刻意限制摄影机的运动,有时甚至让机器独自运行,让演员即兴表演,追求自然流出的故事。他们往往实景作业,以自然光代替人为装饰光。他们喜爱在影片中夹杂纪录镜头,以提供新的影像方式。

他们在摄影上以长镜头和深焦取代特写,在空间构图上制造像外之像,他们重视声画辩证关系,以拓展影片的深层涵意。

新电影中没有英雄和伟人,跃然其间的只是平凡的社会底层。新电影难能可贵地探讨女性在台湾生活中的角色,表现她们的苦痛、压抑及寻找新角色的努力,如《油麻菜籽》、《我这样过了一生》、《玉卿嫂》等。

新电影虽然已告结束,但它确实改变了台湾观众的观影经验,开创了电影制作的新局面。甚至,它以国际得奖的形式使已在世界政治舞台上淡出的台湾本身再度获得人们的记忆。