



On the Edge:
Chinese
Independent
Cinema

中國獨立電影

賈樟柯
王超
李楊
李玉
章明
婁燁
朱文
萬瑪才旦
李紅旗
韓杰

訪談錄

歐陽江河 編

OXFORD

以「第五代」為中堅的「中國新電影運動」興起於八十年代，這是中國、也是世界電影史上重要的事件。但這樣一個電影潮流，經歷了不到十年的短暫興盛，很快就歸於沒落。

第五代可以沒落，中國電影不可以。九十年代後，張元、婁燁、章明、王小帥等開始了自己的電影生涯。九十年代後期《小武》問世，賈樟柯、王超、李楊、朱文、李玉、韓杰等，引人注目地登上了中國電影的歷史舞台。

將這些更年輕一代導演的崛起，放在中國當代電

第五代可以沒落，中國電影不可以。九十年代後，張元、婁燁、章明、王小帥等開始了自己的電影生涯。九十年代後期《小武》問世，賈樟柯、王超、李楊、朱文、李玉、韓杰等，引人注目地登上了中國電影的歷史舞台。

十位年輕導演的訪談構成了本書重要、獨特、

敏銳的部份。這些訪談，其對電影本義、對電影與現實的關係之深度追問，其美學見解和多樣化的個人聲音，其真實感，現場感，處處洋溢着我們這個時代特有的生氣、活力、曲折和堅定。這些訪談不僅是對中國電影現狀的反映，折射，理解，它們直接就是現狀本身。

中國獨立電影的現狀是：

中國觀眾看不到中國獨立電影。葡萄牙著名詩人佩索阿曾經寫道：沒有必要專門從里斯本到伊斯坦布爾去看美麗的落日，兩個落日一模一樣。問題是21吋的DVD落日與35mm的膠片落日真的不一樣。

難道中國觀眾注定只能看到DVD版的賈樟柯王超李楊，難道要看他們的電影，真的要飛上十來個小時，到美國、到歐洲去？如此費解，如此荒誕，如此昂貴的中國獨立電影歷程，此中所包含的悲哀和無助，又哪裏是一本正經去討論什麼電影生態所能觸碰到？

中國有如此之多的夢想電影、熱愛電影、獻身電影的人，問一問我們自己：電影秘密的、珍貴的、痛的神經，難道真的無以觸碰嗎？

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

牛津大學出版社

www.oupchina.com.hk

ISBN 978-0-19-549301-6



9 780195 493016

中國獨立電影

賈樟柯
王超
李楊
李玉
章明
婁燁
朱文
萬瑪才旦
李紅旗
韓杰

On the Edge:
Chinese Independent Cinema
Edited by Ouyang Jianghe

訪談錄

歐陽江
衛平等

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

OXFORD

UNIVERSITY PRESS

Oxford University Press is a department of the University of Oxford.
It furthers the University's objective of excellence in research, scholarship,
and education by publishing worldwide in

Oxford New York

Auckland Bangkok Buenos Aires Cape Town Chennai
Dar es Salaam Delhi Hong Kong Istanbul Karachi Kolkata
Kuala Lumpur Madrid Melbourne Mexico City Mumbai Nairobi
São Paulo Shanghai Taipei Tokyo Toronto

Oxford is a registered trade mark of Oxford University Press

Chinese orthodox version copyright © Oxford University Press
and Today Literary Magazine 2007

Photo Credits: © The contributors 2007

First published 2007

This impression (lowest digit)

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
without the prior permission in writing of Oxford University Press,
or as expressly permitted by Law, or under terms agreed with the appropriate
reprographics rights organization. Enquiries concerning reproduction
outside the scope of the above should be sent to the Rights Department,
Oxford University Press, at the address below

You must not circulate this book in any other binding or cover
and you must impose the same condition on any acquirer

中國獨立電影 訪談錄

(今天叢書之一)

崔衛平等訪談 歐陽江河編

One the Edge: Chinese Independent Cinema

Edited by Ouyang Jianghe

ISBN 978-0-19-549301-6

本書所有電影劇照版權歸被訪導演所有

版權所有，本書任何部份若未經版權持

有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

Printed in Hong Kong

Published by Oxford University Press (China) Ltd
18th Floor, Warwick House East, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay,
Hong Kong





編者前言

歐陽江河

以「第五代」為中堅的「中國新電影運動」興起於八十年代，這不僅是中國電影史上、也是世界電影史上一個非常重要的電影事件，它引起了世界各國電影史家、影評家、觀眾異乎尋常的關注，並且獲得了非常高的評價。但這樣一個電影潮流在經歷了不到十年的短暫興盛之後，很快就歸於沒落。「第五代」導演如今要麼不再拍片，要麼熱衷於拍大片、商業片。「第五代」的興起和沒落，這裏面有很多複雜的因素，可以留待電影理論界做更深入的討論。

第五代可以沒落，但中國電影不可以沒落。進入九十年代後，張元、雲燁、章明、王小帥等被人們稱之為「第六代」的導演開始了自己的電影生涯。但從電影史的角度看，真正具有決定性

意義的中國電影寫作事件，是賈樟柯《小武》的誕生。自九十年代後期《小武》問世以迄，賈樟柯、王超、李楊、朱文、李玉、韓杰等第五代之後的導演，引人注目地登上了中國電影的歷史舞台。將這些更年輕一代導演的崛起，放在中國當代電影的大形勢裏，尤其是放在第五代整體沒落的歷史趨勢裏考察和評價，其深刻的電影史的意義才能够真正凸顯。這個以賈樟柯為代表的青年電影人群體，在對現實和電影的理解上，在電影美學的追求上，不僅與第五代截然不同，與第六代導演也大異其趣。他們以自己嶄新的、充滿活力的電影創作實踐，證明中國電影還有出路，還有新的空間，還有新的可能。在他們身上，我們看到了中國電影的希望。

賈樟柯群體出現的另一個背景，是近幾年迅速興旺起來的中國商業電影。既然中國今天已經融入全球化市場社會，拍商業片，拍大片，以電影來謀求高額利潤，是必然的，是正常的市場行為。問題是一個像中國這樣的大國，其電影文化會不會完全被商業電影統治？除了商業片之外，還有沒有別的電影能夠存活，還有沒有電影探索和實踐的多樣性？能不能有一批導演，不進入商業片製作的場域和序列，為嚴肅的藝術電影開拓出一塊足夠的空間？對第五代之後的青年導演來說，答案是肯定的——這當然很難，不但是我們中國，甚至在法國、德國、意大利等堪稱老牌藝術電影故鄉的國家，也都非常困難。從九十年代中期以來，一批獻身電影的中國年輕一代導演，在艱難的、執着的電影創作過程中，逐漸形成了對新的中國獨立電影的共同理解，形成了一種共同的傾向和追求，那就是以影片關注現實，記錄現實，呈現現實，介入現實。他們的電影實踐因而獲得了第五代、第六代導演所欠缺的那樣一種融見證與思考於一體的影像質感、史詩目光、以

以自己嶄新的、充滿活力的電影創作實踐，證明中國電影還有出路，還有新的空間，還有新的可能。

及敘述語言的當代性。此一趨勢，在全球電影界引起了廣泛的、持續的關注。賈樟柯的《三峽好人》於二〇〇六年獲得威尼斯電影節的金獅獎，這可以看作是全世界電影人對中國年輕一代獨立電影人所致以的敬意、表達認同的注目禮。這部影片的成功，不可忽視的一個意義是，讓這樣一個電影潛流，這樣一個青年電影人群體，一下子放在聚光燈下，從此被社會所關注，也從此被社會檢驗。

這樣一群中國青年導演，他們的電影寫作，他們的種種思考，洞見，夢想，追求，探索，實踐，勞作，奉獻，突破，在中國電影史上，在觀眾和讀者眼裏，以及在電影美學和電影理論的專業研究領域裏，應該獲得怎樣的評價，解讀，定位，命名？問題有待提出，討論有待深入。一個中國電影史上新的命名呼之欲出。如果我們將這個命名放在世界電影進程的歷史層疊中去提出，是否能在一定程度上賦予中國青年電影人群體的電影實踐以「意大利新現實主義電影」、「法國新浪潮電影」、「德國新電影」、「伊朗新電

影」一樣的世界電影史身份，以及相應的位置和影響力？

「是」還是「不」？讚美還是質疑？可以說，本書最初的設想和起點，就處於這兩極之間的張力和某個變量之上。十位年輕導演的訪談構成了本書最重要、最獨特、最敏銳的部份。這些訪談，其對電影本義、對電影與現實的關係之深度追問，其美學見解和個人聲音之多樣化，其真實感，現場感，直接性，信息量，處處洋溢着我們這個時代特有的生氣、活力、曲折、堅定、開放性。在某種意義上，這些訪談不僅是對中國電影現狀的反映，折射，理解，它們直接就是現狀本身。

談及中國獨立電影現狀的基本困惑，有人會說：這樣的電影拍出來了，但不知道觀眾在哪裏。也有人會說：觀眾是通過盜版DVD、通過二十一吋或二十九吋大小的電視屏幕在觀看這些電影，而它們本是用35mm膠片所拍、為大銀幕而拍的電影。中國觀眾在國內電影院裏很少有機會看到、或根本看不到中國的獨立電影。而這些

電影則正在歐美藝術影院的大銀幕上持續放映。多年前，葡萄牙著名詩人佩索阿(Fernando Pessoa)曾經寫到：沒有必要專門從里斯本到伊斯坦布爾去看美麗的落日，兩個落日一模一樣。問題是二十一吋的DVD落日與35mm的膠片落日真的不一樣。難道中國觀眾在國內注定只能看到DVD版的賈樟柯，王超，李楊，難道要看他們電影作品的膠片真身，真的要飛上十來個小時，到美國、到歐洲去觀看嗎？

如此費解，如此荒誕，如此昂貴的中國獨立電影之天路歷程，此中所包含的悲哀和無助，又哪裏是一本正經去討論甚麼傳播媒介和傳播途徑問題、市場問題、娛樂產業問題、電影生態問題所能觸碰到的。

中國有如此之多的夢想電影、熱愛電影、獻身電影的人，也許每個人都應該捫心問一問自己：電影的祕密的、珍貴的、痛的神經，難道真的無以觸碰嗎？

它們，密佈於本書這十位年輕導演訪談的字裏行間。





目錄

一 訪談

viii

編者前言

1

賈樟柯對談侯孝賢：
相信甚麼就該拍甚麼

9

王超訪談：
我願意自己的作品被歸入「中國現實主義」流派

27

李楊訪談：
電影的意義

41

李玉訪談：
電影——它使你的心沒有那麼冰冷

63

章明訪談：
在期待之中

101

婁燁訪談：
遵循藝術的自我限制

二

評論

141

朱文訪談：

我的電影不能沒有詩意

157

萬瑪才旦訪談：

我注意的可能是一種狀態

173

李紅旗訪談：

自己到底是個甚麼「東西」呢？

179

韓杰訪談：

可貴就可貴在人的那種個人精神

205

個體記憶之孔雀——關於《孔雀》的對話

223

賈樟柯電影作品《世界》兩個版本的比較

240

《三峽好人》：故里、變遷與賈樟柯的現實主義

賈樟柯對談侯孝賢：相信甚麼就該拍甚麼

時間：二〇〇六年十一月底
地點：台北誠品書店

《三峽好人》呈現了當初拍《小武》的能量

侯：《三峽好人》跟紀錄片《東》是不一樣的？

賈：不一樣。本來是先拍《東》，拍了十來天，又想拍故事片。

侯：是因為接觸到那地方，才開始有動力？

賈：對。因為拍紀錄片的過程裏，每天晚上睡覺都有好多劇情的想像。那地方、那空間、人的樣子，都跟我們北方不一樣，生存的壓力也不一樣。在北京或者山西，人的家裏再窮也有一些家電，有一些箱子、櫃子、傢具，三峽是家徒四壁，基本上甚麼都沒有。

侯：我想像中也是這樣，先接觸，之後開始有想法。我在《小武》裏看到你對演員、對題材

的處理有個直覺，那是你累積出來的，但《小武》受到重視後，你想一股腦把想過的東西全呈現出來，就把人放到一邊，專注到空間、形式上去，反而太用力、太着急了。不過到《三峽好人》又是活生生的人，是現實情境下的直接反應，這反應呈現了當初拍《小武》的能量。你變了，回到從前了。

賈：《小武》到《三峽好人》之間拍了三部片，我是有種負擔感。《小武》裏面，我特別關心人的生理性帶來的感動，之後，基本上考慮人在歷史、在人際關係裏的位置，人的魅力少了一些。到三峽之後，陽光暴曬着我們，這對天氣的直接反應都能幫我丟失的東西找回來。特別是去了拆遷的廢墟，看到那裏的人用手一

中國獨立電影



《三峡好人》電影劇照

塊磚、一塊磚拆，把那城市給拆得消失掉。鏡頭裏的人感染了我，我在大都市裏耗掉的野性、血性，回去一碰，又點着了。好像在創作上點了一個穴，原來死的穴道又奔騰起來。

侯：所以，創作光自己想像不夠，還需要現實。我的情況跟你不一樣。《海上花》之後，我等於是等人出題我來應。應題的意思就是，你不知道你現在想拍甚麼，也無所謂拍甚麼，但你有技藝在身、累積了非常多的東西，所以人家給個題目，你就剪裁這個題目。從創作上來講，這階段也蠻有趣的。

生命印記，講出來就有力量

賈：在我學習電影的過程裏，《風櫃來的人》給我很大的啟發。九五年我在電影學院看完那部片之後，整個人傻掉，因為我覺得親切，不知道為甚麼，像拍我老家的朋友一樣，但它是講台灣青年的故事。後來我明白一個東西，就是個人生命的印記、經驗，把它講述出來

就有力量。我們這個文化裏，特別我這一代，一出生就已經是文革，當時國內的藝術基本上就是傳奇加通俗，這是革命文藝的基本要素。通俗是為了傳遞給最底層的人，傳奇是為了沒有日常生活、沒有個人，只留一個大的寓言。像《白毛女》這種故事，講一個女的在山洞裏過了三十年，頭髮白了，最後共產黨把她救出來……中間一點日常生活、世俗生活都沒有，跟個人的生命感受沒有關係。但是看完《風櫃來的人》之後，我覺得親切、熟悉。後來看你的《悲情城市》，雖然「二·二八」那個事件我一點不明白，看的時候還是能吸進去，就像看書法一樣。您的電影方法、敘事語言，我是有學習、傳承的。

侯：創作基本上跟你最早接觸的東西有關，你的創作就從那裏來。像我受文學影響很大，因為開始有自覺的時候，看的是陳映真的書。《將軍族》、《鈴鐺花》、《山路》，講的是白色恐怖時候，受國民黨壓制的人的狀態，所以我對歷史才產生一種角度、一種態度。但這時

期對我來講，過了。過了之後，我有興趣的還是人本身。拍完《海上花》之後，我想回到現代，記錄現代看人的角度，《千禧曼波》、《珈琲時光》，到最近拍法國片《紅氣球》都是這樣。

調節類型傳統與抒情言志

侯：近來我開始瞭解到，拍片除了興趣之外，還有現實。現實就是世界電影的走向，這走向以戲劇性為主。但中國人講究的不是說故事的 form，是抒情言志的 form，是意境，所以我們追求的美學，跟現實中一般人能接受的東西不同。

賈：在中國大陸也有這個問題，從文明戲過來，中國人看電影的習慣就是看戲，電影是戲。一般普通大眾看電影，戲劇性的要求特別高，戲劇的質量他不管，只要是戲劇他就喜歡，情節破綻百出他無所謂，只要是戲劇他就歡心。其他氣質的電影很難跟這個傳統對抗。

侯：西方的電影傳承自戲劇、舞台，這個傳統太強大。就影像歷史來說，默片時代還能突破戲劇傳統，因它不需要對白，用影像敘事的方式非常自由。但有了聲音之後，電影回歸戲劇，連編劇都延攬舞台編劇人才，重心完全在戲劇性上。這種情勢下，你可以說，我要堅持屬於我的敘事方式，這方式在古早的《詩經》裏，在明志不在故事，但這要讓現代人理解很難，因為他們已受西方戲劇影響太多。現在是這種趨勢，沒辦法改變。不過，假使你理解這個 form，還是能在這裏找到空間，去調節戲劇傳統與抒情言志的比例，這空間基本上就是東西融合了。

用最簡單的方法，講最多的東西

賈：我覺得電影這個材料也不斷受到新發明影響，比如說DVD，電子遊戲，衛星電視。像我看台灣的電視，覺得豐富多彩，有各種案件、政治人物的衝突，整個社會已經那樣戲劇化