

光影言語

Speaking in Images

Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers

片 錄
語 談
華 訪
代 演
當 導

白 睿 文 (Michael Berry) 著

羅 祖 珍、劉 俊 希、趙 曼 如 翻 譯 | 整 理

侯

朱

楊

吳

李

察

張

謝

田

陳

張

張

王

賈

李

較

節

可

耀

可

耀

耀

孝

文

昌

真

安

亮

驥

晉

壯

歌

謀

元

帥

楊

楊

華

鶴

果

辛

成

可

耀

耀

賢

文

昌

真

安

亮

驥

晉

壯

歌

謀

元

帥

楊

楊

華

鶴

果

辛

成

可

耀

耀



光影言語：當代華語片導演訪談錄／白睿文（Michael Berry）
作；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯。——初版。——臺北市：麥田出版：家庭傳媒城邦分公司發行，2007[民96]

面；公分。——（麥田文學；214）

參考書目：面

譯自：Speaking in images : interviews with contemporary
Chinese filmmakers

ISBN 978-986-173-269-5（平裝）

1. 電影片—中國 2. 電影片—臺灣 3. 導演—訪談錄

987.92

96011370

RL1214

光影言語

——當代華語片導演訪談錄

作 者 白睿文（Michael Berry）

翻 譯 整 理 羅祖珍、劉俊希、趙曼如

封 面 設 計 SATO GO

責 任 編 輯 趙曼如

副 總 編 輯 林秀梅

總 經 理 陳蕙慧

發 行 人 涂玉雲

出 版 麥田出版

城邦文化事業股份有限公司

100 台北市中正區信義路二段213號11樓

電話：(02)2356-0933 傳真：(02)2351-9179

發 行 英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

104 台北市中山區民生東路二段141號2樓

客服服務專線：(886)2-25007718；25007719

24小時傳真專線：(886)2-25001990；25001991

服務時間：週一至週五上午09:00-12:00；下午13:00-17:00

劃撥帳號：19863813 戶名：書虫股份有限公司

讀者服務信箱：service@readingclub.com.tw

城邦讀書花園 <http://www.cite.com.tw>

麥田部落格 http://blog.yam.com/rye_field

香港發行所 城邦（香港）出版集團有限公司

地址：香港灣仔軒尼詩道235號3樓

電話：(852) 25086231 傳真：(852) 25789337

E-mail: hkcite@biznetvigator.com

馬 新 發 行 所 城邦（馬新）出版集團 Cite (M) Sdn. Bhd. (458372U)

11, Jalan 30D/146, Desa Tasik, Sungai Besi,

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：(603) 90563833 傳真：(603) 90562833

印 刷 鴻友印前數位整合股份有限公司

初 版 一 刷 2007年7月1日

售價／420元

ISBN：978-986-173-269-5

版權所有・翻印必究（Printed in Taiwan）

（本書如有缺頁、破損、倒裝，請寄回更換）

※如有照片因無法尋得版權所有人的連絡方式，而未能即時取得連繫，相關授權事宜，誠請撥冗賜示，主動與麥田出版02-23560933接洽。

光影言語

當 代 華 語 片
導 演 訪 談 錄

Speaking in Images

Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers

白睿文 (Michael Berry) 著

羅祖珍、劉俊希、趙曼如 翻譯 | 整理

目次

	序／馬丁·史柯西斯	4
	台灣版序	6
	謝辭	8
	前言：光影言語	10
中 國	謝 晉	電影創作六十年 26
	田壯壯	盜馬與放風箏 52
	陳凱歌	歷史革命與反叛電影 80
	張藝謀	佻達飛揚的色彩 102
	張 元	在電影的桑拿裡出出汗 130
	王小帥	禁拍中國 148
	賈樟柯	捕捉轉變中的現實 164
	李 楊	中國電影的希望？ 186
台 灣	侯孝賢與朱天文	文字與影像 208
	楊德昌	幸運地不幸 238
	吳念真	在文化殖民的陰影下書寫台灣 260
	李 安	電影的自由度 284
	蔡明亮	困於過往 320
	張作驥	從邊緣拍攝 350
香 港	許鞍華	影語年華 368
	關錦鵬	從幽冥懷舊到身體欲望 384
	陳 果	香港獨立 400
	陳可辛	泛亞洲電影的先驅 420
	陳耀成	最後的中國人 442
	參考書目	474

序

和許多西方人一樣，我第一次親炙中國電影始於一九八〇年代中期，那時第五代導演開始在西方嶄露頭角。那些電影令我驚豔。早些年前造訪中國大陸時曾見過張藝謀、陳凱歌和田壯壯，我為他們的熱忱與激情所感動。但他們初試啼聲之作——《大閱兵》、《紅高粱》、《黃土地》和《盜馬賊》皆使我大吃一惊。殊難一言道盡他們如何從眾多不同面向予人一種截然不同的感受。以新的方式處理電影語言、講述故事及形塑角色；以新的方式觀看人與處境。《盜馬賊》尤甚揭露此點。田壯壯的處理方式值得記上一筆——憑其紀實角度側寫世界，既深刻又澎湃，不慍不火但又發人深省，縱使當時我對他一無所知，但已墜入其劇中世界的衝擊。所以當羅傑·艾伯特（Roger Ebert）¹拉我上他的節目，談談我心目中的九〇年代十大佳片時，出於對《盜馬賊》的珍愛，我將其評為首選，即便它早已於1986年完成。我自圓其說的談到我可是在1990年才第一次欣賞到這部電影。它就是如此光彩奪目。

這些年來我持續關注第五代導演的動向，雖然他們面對著幾乎無從克服的政治困境，但他們的功力卻有增無減。此後，又一震撼及啟示來到面前：台灣。相較許多評論家及製作人已開始以侯孝賢為議題，接觸台灣電影我算是晚了一步，而我看的第一部片是《多桑》，由侯孝賢的編劇（之後也在楊德昌的《一一》擔綱演出）——吳念真所導。根據同份名單，《多桑》也成為我九〇年代十大佳片中的第三位。它予人生命原貌無可隱藏的觸動，故事便隨著這樣的觸動娓娓道來，並且再次令人感受到既深刻又澎湃的氛圍——一種將你團團包圍的觀影經驗。而這有助我進入侯孝賢的電影，因為他的電影乍看之下似乎難度更高。接著是蔡明亮的電影，又帶出了另一種韻味：故事似乎都發生在一個私密的世界，一個時間上趨近於巴斯特·基頓（Buster Keaton）²和其他默片喜劇的世界。

1 編註：羅傑·艾伯特（Roger Ebert, 1942- ），美國《芝加哥太陽報》（*Chicago Sun-Times*）資深的權威影評人，1975年成為第一位因寫影評獲普立茲藝術評論獎的影評人。他也是ABC的影評節目主持人，同時著述等身，出版多部評論集。1999年艾伯特創立滄海遺珠影展（Overlooked Films Festival/<http://www.ebertfest.com/>），專門推介被好萊塢忽略的好片，每年都吸引許多觀眾和影人參與。

2 編註：巴斯特·基頓（Buster Keaton, 1895-1966），美國默片時期的明星、導演，擅以木然的表情、機械式肢體動作表達滑稽滑稽的場面，有「冷面笑匠」之稱。最著名的作品為《將軍號》（1927）。

接續而來的是第六代導演。我在羅馬拍攝《紐約黑幫》(*Gangs of New York*)時收到一卷名叫《小武》的帶子，由年輕導演賈樟柯所導，這也是他的處女作。某晚我將帶子送入放映機內，目不轉睛地看著，從第一個鏡頭直到最後一幕。本片的故事非常簡單：講述的是北方小鎮的一位扒手在他的朋友將要舉行婚禮的幾天中的生活寫照。其卓越地對於眼神耳語的細膩刻劃，立刻深得我心：每一幕都是如此飽滿、如此完美地在陳述故事與紀實之間取得平衡。以《小武》進行角色研究和做為反映社會的電影來說，它的確是不同凡響。不論王宏偉³本人在劇中的演出，或是賈樟柯對他的角色的處理都不慍不火，所以最後當主角被逮捕、鎖在大街上示眾遭到嘲笑時，反而營造出某種巨大的破壞力。這部16釐米、貨真價實的游擊式電影，讓我回想起一九六〇年代我和朋友剛開始起步時的心情。實際上這部片是祕密完成的，因而無法登上中國的大銀幕，實在令人惋惜。若我當初能即時欣賞到這部電影，我確信它也會出現在我的十大佳片名單之列。

那年我與賈樟柯會面，也是我與這本意義非凡的著作催生者的第一次交會，那時他是賈樟柯的翻譯。我看到白睿文對當代華語電影有著極高的熱誠，而他似乎就是為這段歷史留下新頁的不二人選。《光影言語》呈現出各個創作者的故事，清晰地表達出他們各自對個人作品、創作方式、靈感來源和遭逢困境時的看法。這本著作不僅從一個創作者的角度提供三地社會——中國大陸、香港及台灣，而非局限一處的絕佳側寫。綜覽書中訪談亦非闡述凱歌高奏的故事。而是其中多數電影工作者面臨著審查制度的難題，亦如在好萊塢所面對的經濟宰制(economic dominance)，他們的故事應能給予身處西方的我們極為深沉的省思，尤其是當我們一再地抱怨類似的議題時。

此外，諸如《盜馬賊》、《黃土地》、《紅高粱》、《多桑》、《海上花》及《小武》，都為現代電影攝製體陳出某種澄澈、百折不撓且生意盎然的作品。最後，朝偉大藝術這條路上奮進不懈的人們，終將贏得最後的榮耀。

馬丁·史柯西斯(Martin Scorsese)

3 編註：王宏偉是大陸導演賈樟柯長期合作的演員。參見〈賈樟柯 捕捉轉變中的現實〉一文。

台灣版序

訪談錄總是與當時發生的時間背景有種無法迴避的關聯。本書收錄的訪談錄可以說是二十位電影工作者的寫照，是他／她們從影生涯中一瞬間的文字定格。因為訪談的性質，一般的訪談紀錄也很難擺脫一定的時間性。因此許多訪談錄的內容都圍繞被訪問者的近況，此現象再自然不過，因為「當下」一般是訪談雙方都最感興趣的話題。在當下這個「新聞轉瞬即成舊聞」的速食文化裡，許多電影導演的採訪錄實際上都有著「為新片做宣傳」的時尚性質。本書的出發點與那些在時尚雜誌看到的電影訪談截然不同。雖然在某個層次上訪問者與被訪問者都逃不掉「當下」的話題限制，我一直想盡量通過訪問來描繪各個導演的從影之道：從成長到入行，從選角拍片到發行宣傳，又從許多人不願意提的舊聞到沒有人能預料的未來。希望可以通過這些暢談電影的言論提供一種接近口述史的「談影錄」，保存一份有關當代華語電影的第一手資料。同時也希望可以通過這十九個訪談錄來為身處在二十一世紀之初的中台港電影工作者提供一個眾聲多元的藝術寫照。

本書最初的構思原於六年前，當時筆者還在紐約哥倫比亞大學攻讀現代中國文學與電影的博士學位。2001年4月，侯孝賢與朱天文（在焦雄屏的陪同之下）來到紐約參加哥大主辦的一個小型亞洲電影節，而在11日哥大放映侯導1989年攝製的代表作《悲情城市》之後，當天下午侯、朱兩位來到我在哥大的學生公寓進行了三個多小時的訪談。讓我感動的不只是兩位大師級的藝術家願意從忙碌的行程中抽空來與一個二十幾歲的學生暢談電影及其他，而且還有訪談中他們願意分享各種寶貴經驗和思想的無私精神。訪談的精采內容讓我開始思考華語電影背後的許多其他故事。在中台港總是有些地方可以去尋找這方面的資料——各種書籍、報紙、電影雜誌、電視採訪等等——但對於國外許多熱愛華語電影的觀眾來說，聽到華語電影工作者心聲的機會卻少得不能再少。由此便開始長達四年的訪談路程。

本書終於可以與中文讀者見面是件令人非常高興的事，而它的誕生並不容易。本書可以當做一種混雜文體，因為它不是英文版的純粹翻譯，也不是錄音帶的純粹整理。其中的十五篇都是用中文直接來進行的專訪，因為本書的原作是英文，這部分訪問只有現在才可以以它們的中文原貌與讀者見面。其他四個訪問（李安、許鞍華、陳可辛、陳耀成）的主要交流語言是英文，因此本書收入的是譯文。另外要特別說明的是，雖然侯孝賢與朱天文的訪問是由中文進行

的，在後來的數年裡部分磁帶破損乃至無法修復，因此採訪前半為錄音帶整理，後半為翻譯。請讀者與兩位訪問對象多多包涵。

在出版之際，我想借用這個機會來感謝麥田出版社多年來的支援，沒有他們的努力便沒有這本書。翻譯兼整理工作由羅祖珍小姐、劉俊希先生和趙曼如小姐負責，在此我要特別向這三位表示最深的謝意。因為本人過去參加過多項中英翻譯工作，我非常瞭解翻譯與文字整理的艱苦，尤其是要面對如此「混雜」的文本。感謝我在麥田的朋友胡金倫先生與林秀梅小姐、麥田的發行人涂玉雲、總經理兼總編輯陳蕙慧，向麥田介紹和推薦本書的舞鶴先生，以及我學術生涯中的恩師王德威教授。最後再次謝謝各位曾經接受我採訪的導演與電影工作者。是為序。

白睿文

2007年2月15日於聖塔芭芭拉

謝辭

正如電影攝製是門合作的藝術，憑藉著一小支集合演員與工作人員的部隊將導演的想法化為實際，本書亦為一項合作而生的成果。由四年來對本主題的關注到成書，因著許多的幫助令這個計畫具體成形。我首先要向書裡二十位允諾受訪的電影工作者致上最高的謝意。無庸置疑，他們慷慨地從各自忙碌的行程中撥出時間傾談他們的工作，毫無保留地分享他們的想法、故事、熱情及往事。因為他們的電影和以電影為藝術形式所做的奉獻，點燃了這項計畫的動力，爾今我也以這本集子做為回應。

我要謝謝許多居中牽線幫忙與導演聯繫的人，有些甚至還直接將會面敲定。張艾嘉、張大春、張北海、朱天文、Susan Greenwell、侯孝賢、賈樟柯、李良山、林秀梅、Richard Pena、James Schamus、王安憶、王德威、Norman Wong和胡金倫。台北經濟文化中心、紐約電影節、哥倫比亞大學和加州大學聖塔芭芭拉分校（UCSB）亦給予協助，促成數次訪談。雖然訪談的謄寫翻譯由我獨自進行，但我對幾位支援整理數篇訪談初稿的朋友心懷感激：加州大學聖塔芭芭拉分校的梁岩（李楊、謝晉及王小帥的訪談部分）、南加大（USC）的朱妍紅（吳念真和張作驥的訪談部分）、Rosanna Leone（陳耀成的訪談部分）。特別感謝華盛頓大學的柏右銘教授（Yomi Braster）和兩位匿名評論者在閱讀原稿後提供寶貴的意見。

我想謝謝下列期刊（及其編輯者），它們讓幾篇訪談經過略為更動後得以提早問世：

“Cultural Fallout: An Interview with Jia Zhangke,” *Film Comment* Volume 39, Number 2, March/April 2003 (Film Society of Lincoln Center, New York).

“Jia Zhangke Web Interview,” *Film Comment* Online Extra (Part II of “Cultural Fallout”), <http://www.filmlinc.com/fcm/online/jia.htm> (Film Society of Lincoln Center, New York).

“Words and Images: A Conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T’ien-wen,” *positions: east asia cultures critique* Winter 2003, Issue 11.3 (Duke University Press, Durham).

尤其感謝王德威，他不求回報的協助，亦一以貫之地提攜我在學術上所做

的其他努力。我還想向哥倫比亞大學出版社的Jennifer Crewe致上謝意，她自進行初期就堅信本計畫，甚至在英文版安排付印出版只有幾週前仍接納新增兩個章節的意見，給予我立即的支持直到本書付梓。感謝肯特·瓊斯（Kent Jones），多謝馬丁·史柯西斯撥冗寫下序言。陳耀成與李安也都撥空校對和檢閱他們的訪談紀錄，就此我心滿懷感激。本書使我有幸三度與Leslie Kriesel共事，他總是可以蹦出各式想法並讓我的文字更趨精準，同樣的，這二十位電影工作者亦讓我受教。我要謝謝麥田出版社的林秀梅、Jennifer Lyons、鄭先娥，還有何弘一、陳禮美、康開麗（Claire Conceison）、陳杰生（Jay Tan）、艾郎諾、陳毓賢、我的父母和我的兄弟John Berry，感謝金淑榮與我在加州大學聖塔芭芭拉分校的同事及學生。最後，雖說本書是眾志成城的成果，但有任何疏漏皆應由我一肩扛起。

前言：光影言語

電影工作者的藝術創作透過攝影機為眼觀看，以聲音與光線雕琢意義，並將喜怒哀樂、悲歡離合投射於銀幕上，證成我們何以為人。電影是門化光影為言語的藝術。這本書將透過與電影工作者的深入對談，觸及他們的作品與光影言語、歷史探索、美學、政治和經濟間的關係。而令這本集子與坊間眾多電影導演的訪談集不同，在於本書的視域聚焦在中國大陸、台灣及香港三地。從一九七〇年代末期到八〇年代中期大約五年的時間，國際影壇見證了香港新浪潮、新台灣電影和中國大陸第五代導演奇蹟似地崛起，同在此時，華語電影亦開啟一場文藝復興。由此，華語電影成為最富影響力、震撼力的電影之一，並在世界影壇中廣受好評。華語電影使人感受到的衝擊不僅僅止於今日國際影展間的巡迴放映，它還漸漸地自藝術電影院線走出來，向商業院線甚至主流的大眾文化跨足。成龍、李連杰和周潤發現時已是全球家喻戶曉的人物，且自楊德昌的《一一》，尤其是李安的《臥虎藏龍》和張藝謀的《英雄》等電影的告捷，華語電影在全球市場所蘊含的可能達到前所未有的豐茂。這新一波的「華語電影熱」亦同時造成研究華語電影諸多風貌的學術叢刊，如在大眾市場上應多數著重於香港流行電影的迷哥迷姊而生的追星叢書，以雨後春筍之姿一一冒出。但是至今對外國觀眾來說，能面對面與這群在華語電影工業中身處鏡頭之後的工作者接觸的機會仍少之又少。

《光影言語》設想成為一個交流平台，讓華語電影工作者有機會盡可能地向英語世界的觀眾詳述他們的創作。透過深入的對談，這本集子將為當代華語電影世界最傑出的某些導演的想法和理念提供第一手資料。實際上，這些被認為具有獨創性的導演，最初都是因其對藝術電影的貢獻為人所識。但是經由訪談可知，所謂藝術電影與商業電影間的區隔有時是模稜的，而且許多電影工作者恰巧試圖在作品中挑戰這層區隔。中國大陸、台灣和香港呈現出國際華語電影工業的三個樞紐，這本書也將以與電影工作者關係最為密切的地理區域將他們歸類。雖說這種歸類方式明顯有利於聯繫彼此共享的背景，和常有的合作經驗，可是採用地理區域結構並非毫無問題，尤其是因為華語電影工業的生態正呈現愈趨交流和跨國化。

本文下分五節。前三節將概略地描繪中國大陸、台灣及香港三地的歷史背景，以及各自在這三十餘年以來的電影發展。這些小節的規劃是用來與電影工作者本身做一交互參照，內容涵括了更為宏觀的電影運動及趨勢，綜覽呈現出

其中的特性是如何形塑各區域的美學與電影工業。第四節則著重在跨國華語電影，也就是凸顯前述提及由地理區域取徑產生的問題，以及華語電影傳統的地理疆界區隔為何漸趨無形。從中國大陸至台灣，再到香港及其他地域，本篇的第五節將直接討論書中所收集的十九個訪談錄的背景。這些訪談透過文字探究一種絕佳的影像世界。

中國電影：跨越第五代

新中國奠基於1949年10月1日，隨著共產革命而來的，不僅是對於電影攝製有著革命性的新取徑，還包括電影本身在社會扮演的角色。如同其他各類創造性活動，電影主要受1942年毛澤東在「延安文藝座談會」¹定下的指導方針影響，該指導方針首要強調藝術的實際功能以服務工、農、兵為主。自1949年的《橋》（這部片常被認為是新建立的中華人民共和國的第一部電影）²以降，國家便全面掌控電影工業，且其底線不再是獲利而是政治。第一位收錄在本書、同時也是最資深的導演——謝晉，他的從影生涯自1948年中國大陸解放前擔任助導為起點。謝晉長期以來影響久遠的從影經歷橫跨了中華人民共和國頭十七年（1949-1966）、文化大革命（1966-1976），以及新時期（1976-）。

頭十七年期間，毛教條與蘇維埃式美學主導了該時期，謝晉在這個階段負責一些重要的電影，成果包括1959年的革命經典《紅色娘子軍》，片中他將一個由女僕成為戰士的傳奇轉變與中國革命史的初頁並陳；1962年的《大李、老李和小李》是當時為數甚少的喜劇片之一；1964年的《舞台姊妹》情節充滿渲染力，講述1949年前後兩位舞台女伶的故事。在藝術飽受高壓氣氛籠罩的時代，謝晉是當時少數能夠保有有些許創作自主性的導演。即便身處文革洪流，電影生產大都停滯，謝晉是極少數獲准繼續工作的人。在這段黑暗時期，為數稀少獲准攝製電影者皆須有來自毛夫人——江青——一個人的核可，謝晉便與其他導演合導了三部電影。

當中華人民共和國來到後文革時期，由社會主義寫實主義（socialist realist）的模型主導的電影工業重心已有消融移轉之勢，謝晉持續創新，攝製了《青春》、《牧馬人》和《芙蓉鎮》。八〇年代的謝晉與年輕一代的導演，包括謝飛、黃健中和吳天明，開始打造富省思的新樣態人文電影。到了1982年，一批新生自復學未久的北京電影學院畢業，時間與上屆已相隔十五年之久。這個團體的成員不久後被稱為「第五代」，其中囊括了張藝謀、陳凱歌、田壯壯、吳

1 編註：1942年5月2日，中共中央在延安楊家嶺召開文藝工作者座談會，史稱延安文藝座談會。毛澤東在會上發表了重要講話，提出文藝界開展無產階級對非無產階級思想鬥爭的任務，作品要為政治服務。

2 編註：《橋》由東北電影製片廠出品，導演王濱，編劇陳波兒，演員陳強、王家乙。

子牛、彭小蓮及李少紅；從八〇年代中起，他們更進一步重新定義了中國大陸電影的視覺樣態、形式風格及敘事特色，更主導起中國的電影業。這是近三十五年來第一次，藝術開始取代政治宣傳（雖說不管政治是種助力或阻力，它仍潛在地持續散發強大的影響力）。名列此團體的陳凱歌、田壯壯和張藝謀等人，從訪談中都深刻地呈現出對於早期作品形塑及至今影壇成就的追溯。

陳凱歌與田壯壯自八〇年代起同為引領中國大陸影壇轉型的旗手，兩人皆跟著身為電影工作者的父母成長於北京（他們的父母皆與謝晉同輩）。自陳凱歌的《黃土地》到田壯壯的《藍風箏》，前者寬廣的視覺影像，深入犀利的氛圍，輕描淡寫的勾勒出共產主義藍圖中的複雜性和自我矛盾，真確地立了一塊里程碑，而後者則回顧新中國的頭十七年，並提出深沉的省思，第五代於共同回首探究過去的同時，又將中國大陸電影推向嶄新的未來。張藝謀在晉陞導演之列、拍出佳片《紅高粱》前，身為陳凱歌（《黃土地》和《大閱兵》）與田壯壯（《紅象》）的攝影師。雖說他們許多重要作品，包括《霸王別姬》、《活著》及《藍風箏》皆因觸及政治敏感處無法公映，但這些影片在海外卻收到空前的喝采。尤其對張藝謀而言更是如此，他憑《紅高粱》、《大紅燈籠高高掛》、《英雄》及《十面埋伏》，成為海外最受歡迎且知名度最高的中國大陸導演。當這群電影工作者發展並建立起他們獨特的電影風格時，早期那股集體精神早已瓦解；不過仍可從第五代成員各自的發展軌跡找到彼此相似之處。由第五代早期——諸如描繪戰爭的歷史片如吳子牛的《喋血黑谷》和張軍釗的《一個和八個》，到前衛派作品如田壯壯的《盜馬賊》和陳凱歌的《孩子王》；從王朝史詩如陳凱歌的《荊軻刺秦王》和張藝謀的《英雄》，至兩者雙雙提出溫馨之作——《和你在一起》及《幸福時光》，我們不禁聯想許多第五代成員共享著相同的價值和創作路線。

1989年學生運動襲捲天安門廣場，另一批具有新的影像語言、堅持新的夢想的學生自北京電影學院畢業。這個團體被稱為「第六代」或「都市的一代」，但這兩種稱謂恐怕都無法捕捉其作品間的差異性和複雜性³。當第五代由內部帶出電影革命，衝撞中華人民共和國的製片體制，新一代的電影工作者則在八〇年代晚期開始走上非常不一樣的途徑。例如獨立製片先驅要角張元、王

3 即使是現在一般通稱的「第五代」多年來也引起許多爭議，而「第六代」甚至有更多問題，因為「第五代」早先是由1982年畢業自北京電影學院的一些電影工作者組成，而「第六代」並不全都是1989年畢業的；「第六代」這個詞幾乎涵蓋了大部分中國新獨立電影的成員，但即使這個定義也無法盡括有越來越多「第六代」電影工作者轉往商業電影發展。然而，即使像霍建起、李楊等導演的年紀比較接近「第五代」，但卻被歸為「第六代」，是因為他們開始拍片的時間被劃為「第六代」。而「都市的一代」同樣有問題，因為許多「第六代」導演並沒有專注於呈現中國都市的風貌，如某些描述鄉村與小鎮的電影，像《那山、那人、那狗》（1999）、《站台》、《盲井》。

小帥、章明和何建軍等，以全然外於體制的工作方式帶來一場新的電影革命。獨立製片不似主流模式，它通常指涉藝術電影以遠低於主流片廠的製作預算完成，以此模式互襯於「中華人民共和國」一詞帶有一連串的隱喻及言外之音。獨立製片在中華人民共和國常常不僅是於法定製片體制外完成作品，且通常不為當權者所許。自九〇年代起，獨立製片在中國大陸大致同義於「地下電影」（underground film）和「非法電影」（illegal film）：「地下」意指導演採取祕密策略來完成的作品，而「非法」指的是多數這種製作模式的作品不符政府的合法尺度。

在此由這群人中列舉出的四位電影工作者，包括張元、王小帥、賈樟柯和李楊，他們共同為中國的獨立製片奠基。張元和王小帥同於1989年自北京電影學院畢業，兩人以根植於譏諷和絕望的筆觸，創造出一種晦暗的電影視覺，描繪天安門事件後的中國。藝術電影如張元的《媽媽》和王小帥的《冬春的日子》，皆在中國電影局的眼皮底下製作，劇中靠非職業演員擔綱角色，並以微薄的預算完成作品，但是他們已為仍深深沉浸在政令宣傳與社會主義寫實之間的影壇另闢蹊徑。新一代電影工作者也自扮演先驅者的第五代所立下的路線轉向。有別過往，如張元和王小帥將注意力帶回日常生活，檢視共同生活於社會框架內的人們，提出批判及反思：智能不足者、民工、賣淫者、吸毒者和同性戀者。到了九〇年代晚期，兩人皆開始接受更多商業性的主題，並與中國的主要片廠合作；王小帥的爭議之作《扁擔，姑娘》由北京電影製片廠製作，而張元在1999年推出的《過年回家》成為他第一部叫好不斷的商業電影，其他還包括《我愛你》及《綠茶》。張元和王小帥為中國獨立製片開拓新途，但透過這樣的途徑常令他們擺盪於國外名聲大噪與國內沒沒無聞之間。

賈樟柯和李楊呈現出當代中國獨立製片另兩條不同的軌跡，兩者在不同程度上向外界取得資金及合作契機。1997年賈樟柯自北京電影學院畢業，晚了張元及王小帥一個世代，同年他完成既是首部作品也是得獎片的《小武》。受小津安二郎與布烈松（Robert Bresson）影響的他，特別在其首航之作裡以長鏡頭對準處於山西小鎮的扒手、舞者和遊民，關注他們面對世界改變時的掙扎。賈樟柯放眼海外非但只為籌措資金，更重要的是能夠透過與他合作關係密切的香港製作團隊。彼此結緣之因來自賈樟柯九〇年代中期一支學生時代短片受邀參展香港獨立電影節。李楊則不僅放眼海外，實際上他還是從外地崛起的。經過十四年在德國的日子，李楊在2003年憑其首部作品《盲井》於國際影展一躍而起，衝擊力十足的內容講述發生在中國西北一座非法煤礦，關於道德、貪污及謀殺的故事。伴隨赤裸裸、如紀錄寫實主義般可使希區考克（Alfred Hitchcock）龍心大悅的故事，李楊創造出的表達方式不僅強而有力的推前了中國獨立製片，並以令人震驚的視覺影像、才華橫溢的演出及迷人的故事情節，使作品有

了商業獲利的機會。

中國大陸的電影工業基礎仍極度需革新，包括鬆綁審查制度和完成分級制度，根除大量的非法電影工業與建立新的電影院線及場所放映中國電影。但是同在此刻，中國影業卻又能向前邁出一大步。雖然謝晉的作品《天雲山傳奇》在1980年推出後遭致非難，可是之後不再有導演的作品被說成「給你扣帽子，說你的電影是毒草……」^[4]。1964年謝晉的《舞台姊妹》遭禁後，有長達十五年的時間不准公開放映。即使陳凱歌的《黃土地》和《霸王別姬》都曾在八〇與九〇年代遭禁，可是禁映常常只發生在最終進行商業發行前的幾年或甚至是幾個月。舉2003年的《盲井》為例，一部描繪當代社會的黑暗一面，從貪污、弊案到賣淫與謀殺，它在被宣佈為非法電影不到一年後發行。而另一些依舊列於黑名單的影片，總是有黑市市場，只有在這種非法渠道，觀眾才有機會與禁映、地下及獨立製片見面；這可以說是盜版市場給予中國電影唯一的好處。雖然中國電影放映設施的發展水準仍有待加強，但根據田壯壯所述，由於其他基層的努力，新式多廳放映戲院一一在中國城市中心興起，例如上海、北京和廣州，試圖將中國的戲院帶入二十一世紀。儘管田壯壯的努力可能以失敗告終，可是他們預示了某些事物的到來。隨著電影工作者探尋具有無窮可能性的新型態數位攝製方式，以及放眼重新融入華語商業電影文化的新思維製作者，電影攝製在中國大陸見證了前所未有的多樣風格及電影形式的繁花盛宴。由造成商業轟動的馮小剛，到具個人思維的獨立製片導演崔子恩^[5]，社會主義寫實的模型終至瓦解，而中國大陸影壇似乎走到了令人興奮的新紀元的十字路口。

台灣電影：創新與危機

台灣電影王國在六〇及七〇年代由一些主要類型構成，包括音樂片、武俠片、健康寫實主義和愛情片，每一類型都注入大量蒙著薄紗、難以認清的政令宣導在內。就此階段而言，李翰祥、胡金銓、李行和白景瑞無疑是主導人物。李翰祥的黃梅調電影《梁山伯與祝英台》在1963年襲捲台灣，這部被譽為中國版的《羅密歐與茱麗葉》憑其無法成全的悲劇愛情故事，打破了票房紀錄，擄獲觀眾的心。李翰祥幾年後的《西施》（1965）及類似系列同樣再度告捷。胡金銓則為李翰祥的《梁山伯與祝英台》擔任過副導演，未久後即推出熱門動作片《大醉俠》（1966）、《龍門客棧》（1967）和《俠女》（1970）。胡金銓在片中置入

4 見41頁。

5 編註：崔子恩，小說家、電影評論家、電影編劇、導演，現任北京電影學院理論研究系副教授。1987年畢業於中國社會科學院研究生院，獲文學碩士學位。畢業後在北影電影文學系任教。他在中國及香港出版了許多小說及評論集。執導的作品有《舊約》（2001）、《丑角登場》（2002）、《夜景》（2004）、等。

芭蕾及京劇元素，迅速地打造出武術電影新風貌，使自己風格獨具稱霸武俠片和台灣票房。在此時期另一重要的聲音來自李行，他以《蚵女》（1964）和《養鴨人家》（1964）成為健康寫實的先驅，片中結合了台灣農村工作者清新健康的景象，與政府對農村進行改革的政令宣傳。1965年的《婉君表妹》使李行成為首位把瓊瑤的暢銷愛情小說搬上銀幕的導演。白景瑞則是第一位赴笈義大利的華人導演，他將《寂寞的十七歲》（1968）和《一簾幽夢》（1975）這類愛情片賦予個人風格，電影敘述台北上層階級如何保衛一個充滿逝去的愛戀、糾纏的韻事和浪漫規避現實的世界。

不過到了七〇年代晚期，胡金銓的霸業開始漸行蹣跚，觀眾厭倦了武俠夢、聳人聽聞的幫會行跡和意料中的愛情故事。隨著票房回收慘跌，公營的中央電影公司在明驥的領導下，決定嘗試新做法。1982年的《光陰的故事》是一齣四段式電影，內容關於不同階段的童年及青少年歲月，反映了台灣自六〇年代到八〇年代的社會轉型。這部藝術電影採用為數不多的演員，並由四位新進導演執導，《光陰的故事》乍看之下不似能重新振興台灣本土影業的強心針，但它確實達到振興的效果。《光陰的故事》連同1983年改編自本土作家黃春明的短篇小說、由不同導演執導的三段式電影——《兒子的大玩偶》，正式開啟了台灣新電影運動，在此台灣電影攝製新頁的當口，許多要角躍然而出。楊德昌、侯孝賢和吳念真於此時期最富新意和影響力，並且成為八〇年代的电影革命健將。

雖然侯孝賢入行已有多年，並自1980年起執導自己的作品，不過直到《風櫃來的人》和《戀戀風塵》才開始淬鍊出個人電影風格，最終以長鏡頭、遠景、細膩富情感的景深和絕讚的場面調度享譽全球。侯孝賢的多數作品凝聚在台灣島嶼的鄉村地帶，而楊德昌則總將注意力集中於城市中心的台北。由《牯嶺街少年殺人事件》至《麻將》，我們可以看到城市驚人的轉變，從以法蘭基·艾瓦隆（Frankie Avalon）⁶和貓王（Elvis）做為配樂映襯政治壓抑的六〇年代，到麥當勞及硬石搖滾餐廳（Hard Rock Café）化為背景凝視紙醉金迷的九〇年代。台灣的美國化（Americanization）亦是吳念真關心的主要議題，他是《光陰的故事》的籌劃者之一，並身兼《兒子的大玩偶》的編劇。即便吳念真只導過兩部主要作品，但他在一九八〇年代是劇作產量最豐富的一人，他也是發展和形塑台灣新電影運動的要角。

運動初期的確振興了台灣本土電影的市場，提供競爭激烈的影業一絲希望。但到了八〇年代後期，電影工作者的努力如楊德昌和侯孝賢，都喪失他們

6 編註：法蘭基·艾瓦隆（Frankie Avalon, 1939-），一九五、六〇年代美國青少年偶像、歌手及演員。《牯嶺街少年殺人事件》用了他的〈Why?〉當插曲。