

### 第三章、華語電影走向世界的過程 - 分析影展的「中國熱」現象

在 1980 年代以前，台灣如何指稱自身的電影工業呢？答案不只是「台灣電影」這四個字，更適切的說法應當是「中國電影」。在冷戰的時代背景下，從中國電影這四個字延伸出來的，尚有「自由中國電影」的相關稱謂，即是指台灣與香港右派的電影陣營。1980 年代之後，台灣本土意識逐漸興起，「中國」二字也逐漸隱沒於台灣電影的相關論述與指稱當中，中國電影成為中國大陸電影的代名詞，甚至與台灣二字夾帶著對立與敵意的情結。在台灣與香港有關於中國的電影文字論述裏，為了進一步能與以中國大陸為主體的中國電影的身份加以區隔，便代之以「華語電影」、「中文電影」等名稱來逃逸。

- 劉現成<sup>1</sup>

前文所描述的，大致說明了目前兩岸三地在文化認同上的複雜性。事實上，在 1990 年代初期，當兩岸三地的影人和學者日益頻繁的透過影展和學術會議進行交流之際，為了避免同時使用三個電影名稱的不便及可能產生的無謂爭議，「華語電影」一詞被用來包括兩岸三地的電影，並且可以泛指兩岸三地電影的異同性，利於評論的寫作與分析<sup>2</sup>。

以此概念再加以延伸，華語電影的涵蓋範圍不應受限於僵硬的疆域概念，也應該包括居住於其他國家地區，使用、實踐華人文化和語言的不同身分華人，及其所拍攝與華人文化相關的主題。

因此，在華語電影的版圖上，約略可分為四脈，一脈是以謝晉（第三代）、吳天明、謝飛（第四代）、陳凱歌、張藝謀、田壯壯（第五代）及張元、賈樟柯（第六代）等老中青導演構成的中國電影，一脈是以徐克、許鞍華、吳宇森、王家衛、關錦鵬為主將的香港電影，一脈則是以侯孝賢、楊德昌、蔡明亮、張作驥等人所建構的台灣電影，另一脈是旅居他國的王穎、李安等導演的電影<sup>3</sup>。這些

<sup>1</sup> 劉現成（2001）：《拾掇散落的光影－華語電影的歷史、作者與文化再現》，頁 11。台北：亞太出版社。

<sup>2</sup> 葉月瑜（2000）：〈什麼是中文電影研究？〉，《電影欣賞》，104：14。

<sup>3</sup> 楊遠嬰（2000）：《華語電影十導演》，頁 1-2。杭州：浙江攝影出版社。類似的觀點亦可見於顏匯增（1992）：《神聖與世俗：從電影的表面結構到深層結構》，頁 171。台北：遠流出版社。

創作者基於源遠流長的華人文化，卻又脫穎於個人成長的時代和地域，各自呈現出和本土息息相關的思想與藝術過程，彼此間的電影影像以不同的角度滙合成一幅散點透視的「文化中國」<sup>4</sup>世界圖像，共構出立體影像的華人世界。

正因為如此，華語電影的生產及消費行為有其內在的向心律動，特別在主題的開展、資金的運用、人力的支援及發行的網絡等面向，彼此間相互學習、合作、競爭、指涉，維持一種競合關係。另一方面，由於同文同字的印刷資本主義、華人的跨國資本的整合，彈性運用華人世界的現有資源，逐漸形成「影」響世界媒體景觀（mediascape）的一股力量，並隨著跨國、跨區的廣泛合作，愈來愈難以劃分電影出品地點<sup>5</sup>。

基於上述認知，本章所要探討的主題－西方影展的「中國熱」現象，其所指涉的是「華語電影」（而非僅限於中國電影），其焦點是放在「文化中國」及其相關論述（而非「政治中國」）。

## 第一節、西方「中國電影熱」的開始 - 西方「發現」中國電影

**西方人看中國影展，僅有少數真正為電影而電影，多數是出於對中國語言、政治、社會的興趣。**

- Pierre Rissient<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>「文化中國」（Cultural China）概念的提出，是有別於「政治中國」與「經濟中國」。「政治中國」與「經濟中國」偏重在現實面，主要是針對既定的事實，而予以概括與描述；而「文化中國」則偏重在理想面，這個較為抽象的概念，超越具有排他性的國族認同，強調的是中華文化的普遍性和通用性。「文化中國」在此成爲一個想像的文化社群，中、港、台、星以及世界各地的華語社群，有共享的文明、共通的語言、文化及延續的歷史。相關論述參見林安梧（1994）：〈從「單元而統一」到「多元而一統」－以「文化中國」一概念爲核心的理解與詮釋〉，《文化中國：理論與實踐》，陳其南、周英雄（編），頁 51－65。台北：允晨文化。

<sup>5</sup> 廖炳惠（1995）：〈文化批評與華語電影－媒體、消費大眾、跨國公共領域〉，鄭樹森（編），《文化批評與華語電影》，頁 9－10。台北：麥田出版社。

<sup>6</sup> 皮耶李思昂（Pierre Rissient）曾擔任法國導演、影評人、片商、坎城影展選片人，並推薦胡金銓《俠女》、侯孝賢《冬冬的假期》參加坎城影展，對於中國電影的傳統及發展有所瞭解。

## 壹、八〇年代前的華語電影與國際影展：

1949 年後，中國電影分別在中國、台灣、香港三地繼續發展。在中共建政後，中國電影主要是參加共黨集團內部的 2 個影展－莫斯科影展<sup>7</sup>、捷克卡羅威發利影展<sup>8</sup>。文革期間，中國電影製作整個陷入停頓，自 1965－1977 年的 12 年間，完全沒有涉足國際影展，直到 1978 年才恢復參展，並以動畫長片《大鬧天宮》獲得英國倫敦影展最佳影片獎。進入八〇年代後，中國電影開始全面復甦，老、中、青三代各自推出佳作在國際影展上爭取獎項。

香港電影延續三、四〇年代的中國電影傳統，在五〇年代已具有相當高的水準，並從五〇年代中期開始，連續多年以壟斷式優勢揚威亞洲影展（亞太影展的前身）。到了六〇年代，香港電影在商業市場上迅速拓展，在東南亞地區成為製作主流，但是過度商業化的結果，卻造成藝術水準的下降，因而無法在國際影展上有亮麗的表現<sup>9</sup>。七〇年代中期，胡金銓執導的多部電影受到國際影壇的重視<sup>10</sup>，加上 1979 年的香港電影新浪潮運動，陸續將香港電影帶進多個國際影展。

與中國、香港電影相較，台灣電影在國際影壇上是最晚起步的，在五〇年代中期以後，才逐漸在亞洲影展有所表現。早期的台灣電影參展多侷限在亞洲地區，直到 1982 年台灣新電影崛起後，在國際影展上才轉趨活躍。

## 貳、著眼於外交目的和文化交流的中國電影回顧展：

1970 年代末期以前，華語電影幾乎被西方世界所漠視，除了李小龍、胡金

---

<sup>7</sup> 莫斯科影展創辦於 1959 年。早期的莫斯科影展，由於負有政治宣傳的目的，因此，預算完全由蘇聯政府支出，參展國家主要是以共產集團國家為主，鼓勵共產圈影片、第三世界影片、反戰電影。這種情況直到 1989 年才出現轉變。

<sup>8</sup> 捷克卡羅威發利影展是東歐最重要的國際影展，冷戰時期和莫斯科影展並稱為共產世界最重要的 2 個影展。目前除了正式競賽單元外，還包括新導演、教育項目、影片交易市場等單元。

<sup>9</sup> 梁良（1990）：〈中國電影與國際影展〉，《1990 年中華民國電影年鑑》，頁 74－75。台北：國家電影資料館。

<sup>10</sup> 胡金銓執導的《俠女》一片，曾於 1975 年獲得坎城影展「綜合技術大獎」，成為首次在世界 4 大國際影展獲獎的華語電影。另外，《忠烈圖》、《迎春閣之風波》、《山中傳奇》、《空山靈雨》等多部作品，先後多次受邀參加多項國際影展，其中《忠烈圖》獲得美國芝加哥影展傑出貢獻獎。同時，胡金銓也於 1978 年被「國際電影指南」選為年度世界 5 大導演。

銓之外，相關研究與討論極為有限<sup>11</sup>。至於在發行方面，華語電影仍侷限於少數地區的中國城、華人戲院，很少能打入外語戲院。因此，在 1978 年以前，世界各影展很少特別舉辦中國電影展。

這種情況一直到 1970 年代末期才改變，西方國家的政府、電影研究者逐漸注意華語電影（詳細論述請參考第二章第六節）。在此同時，中國電影界一方面在文革後重新恢復電影生產，另一方面則在中共官方的支持下，透過人員互訪、互辦電影周、舉辦電影回顧展、合作拍攝、購片等方式，進行國際電影交流活動。

以中美兩國為例，自從 1949 年中共建政後，中美兩國電影文化交流長期處於停頓隔絕狀態，直到 1979 年中美建交前後，這種狀態才有所改變。1979 年，中國電影《林則徐》首次在美上映，美國電影《車隊》、《未來世界》、《惡夢》以及卓別林的作品也相繼在中國上映。中美兩國電影工作者還開始合拍電影《相逢在北京》、專門在美國迪士尼世界圓周電影院放映的圓周電影《中國奇觀》<sup>12</sup>。

1981 年，中美兩國依據 1979 年中美兩國簽訂的中美文化協定和 1980 年至 1981 年中美文化交流執行計劃，首次互相舉辦電影周，成為中美兩國建交後首度有組織有計劃的電影交流活動。1981 年 5 月 7 日起，中國對外文化聯絡委員會和文化部先後在北京、上海、天津、武漢、西安等 5 個城市，聯合舉辦了美國電影周，放映了題材不同、風格各異，從三 0 年代到七 0 年代之間拍攝的 4 部故事片、1 部美術片<sup>13</sup>。同時，美國方面並派遣一批由美國電影藝術與科學學院院長費爾·卡寧夫人率領，由美國國際交流總署官員、評論家、女演員所組成的美國電影代表團，應邀訪中參加美國電影周活動。

同年 10 月 15 日起，美國國際交流總署先後在華盛頓、紐約、芝加哥、洛杉磯、舊金山等 5 個城市舉辦中國電影周，放映中共建政後 30 多年來拍攝的 5 部

---

<sup>11</sup> 根據義大利的 Casiraghi 指出，過去在聯合國國際文教組織出版的年鑑中，獨缺中國、台灣的部分。在 1970 年代末期以前，唯一在市面找得到的電影著作（地域性的出版品不算），有份量的也只有程季華《中國電影發展史》1、2 卷，及美國史家 Jay Leyda 所著的《Dian Ying—Electric Shadow》2 本而已。

<sup>12</sup> 陳守枚（1983）：〈中美首次互相舉辦電影周〉，《1982 年中國電影年鑑》，頁 681。北京：中國電影出版社。

<sup>13</sup> 4 部故事片包括，五 0 年代的音樂喜劇片《雨中曲》和西部片《原野奇俠》，六 0 年代反映社會現實矛盾的哲理片《誰來赴晚宴》，1979 年的兒童故事片《黑駒》，以及 1937 年世界第一部大型動畫片《白雪公主》。

故事片<sup>14</sup>。同時，中國方面也派遣代表團赴美參與活動，由中國電影家協會副主席、電影導演成蔭擔任團長，成員包括電影導演陳懷皚、女演員秦怡、謝芳等人。

正如「乒乓外交」<sup>15</sup>的體育交流，中美兩國透過電影進行文化交流，背後有其外交目的，甚至得到官方的支持。透過這種相互舉辦電影周的方式，雙方都期望能夠基於對等原則繼續發揮促進邦誼的積極作用，增加中美兩國的相互瞭解。

正因為如此，1981年美國電影代表團團長卡寧夫人在返美後的訪華報告結論中特別強調：

**電影在國際交流中發揮「最偉大的大使」的作用。中國人在幾個星期內看到的美國電影，以人民對人民的方式溝通，這是任何其他方式所做不到的.....今年秋天，我們許多人看中國電影時，情況也將是如此。**

在中國方面，也相當重視這次電影交流所代表的意義。根據《1982年中國電影年鑑》由陳守枚撰寫的〈中美首次互相舉辦電影周〉一文中，有以下的形容：

**1981年，對中美兩國電影文化界的人士來說，是不平凡的一年。在這一年中，中美兩國相互舉辦了電影周。這是中美兩國建交後第一次有組織有計劃的電影文化交流活動。.....事實說明，這種相互舉辦電影周的交流方式，是一種比較好的交流方式，它促成了相互瞭解和友誼.....在美國電影周期間，我國許多報刊發表文章，贊揚美國電影周是一扇「瞭解美國電影藝術的窗口」，通過這些影片，可以使我國觀眾「從一些側面增進對美國歷史、社會、藝術與人民生活的瞭解」。同樣地，中國電影周映出的5部故事片也不同程度地得到美國觀眾的贊揚。過去，許多美國人，甚至電影界人士，對我國電影是不太瞭解的。通過這次映出，他們的耳目為之一新，普遍認為我國影片內容健康、畫面優美、風格鮮明，具有濃郁的民族風格。**

---

<sup>14</sup> 包括《舞台姐妹》、《青春之歌》、《劉三姐》、《小字輩》、《二泉映月》等5部電影。

<sup>15</sup> 1971年4月，中共政府邀請當時正在日本名古屋參加第31屆世界乒乓球錦標賽的美國桌球隊訪問中國，並與中共桌球冠軍隊伍進行比賽，引起國外媒體的重視。4月14日，中共總理周恩來在接見這批美國桌球選手時表示，「你們作為前來中華人民共和國訪問的第一個美國代表團，打開了兩國人民友好的大門。」當日，美國總統尼克森宣布結束美中之間已存在20年的美國貿易禁令。此舉被稱為「乒乓外交」，並被視為中美恢復正常接觸的前兆之一。

除了美國之外，中國也擴大與其他亞、非、拉丁美洲等第三世界國家進行電影合作，並開始與歐洲國家進行電影交流和業務往來。1981年5月，繼坎城影展舉辦「中國電影日」之後，巴黎5家電影院同時公映了我國影片《三毛流浪記》，這部影片播映的影響，引起了歐洲電影界許多人士對中國三、四〇年代影片的興趣和注意，並相繼購買了《馬路天使》、《一江春水向東流》、《烏鴉與麻雀》等三、四〇年代的中國影片。此後，一些歐美國家、日本的電視台和發行商又陸續選購了一些反映中國錦繡河山、名勝古蹟、工農業生產和人民生活面貌的紀錄短片和傳統戲曲、美術片，在電影院、電視中播放<sup>16</sup>。

相對於過去西方國家長期對中國電影的忽視，1978年到1982年可以說是「中國電影熱」的高潮<sup>17</sup>。包括美、英、義、澳、日等國家都相繼舉辦學術性的大規模中國電影展（如表3-1），同時，部分的西方電影理論家與史家開始蒐集中國電影資料，有關中國電影的書籍逐年增加，諸如《廣角鏡》（*Wide Angle*）、《視與聽》（*Sight And Sound*）、《國際電影指南》、《*Positif*》、以第三世界及獨立電影評述著名的《跳接》（*Jump Cut*）等電影期刊，也不時出現有關中國電影歷史及美學的介紹與討論。

**表 3 - 1：1978 - 1984 年國外舉辦重要中國電影回顧展、國際學術研討會**

年 份	舉 辦 單 位	活動名稱	內 容	備 註
1978.6.	義.貝沙洛 (Pesaro) 影展	國際新電影展	選映自 1952—1977 年的中國電影，計 20 部劇情片、5 部紀錄片。	中國電影熱潮的開始 <sup>18</sup> 。以張駿祥為團長的中國電影代表團應邀參加。
1980.5.	澳大利亞電影委員會	中國電影周	選映《林家舖子》等多部電影在墨爾本、雪梨、坎培拉放映。	以何文今為團長的中國電影代表團應邀參加。

<sup>16</sup> 舒楚德 (1983)：〈1981 年電影輸出輸入工作概況〉，《1982 年中國電影年鑑》，頁 669。北京：中國電影出版社。

<sup>17</sup> 焦雄屏 (1985)：〈中國電影大綻光芒〉，《400 擊》，1：14—18。

<sup>18</sup> 同注 17，頁 14—15。此外，影評人黃仁也持相同觀點，認為中國電影能獲得歐洲各國國際影展的重視和討論，是從貝沙洛影展開始，而且一直成為該影展重要項目之一，在八〇年代，貝沙洛影展連續舉辦「孫瑜作品專題」、「費穆作品專題」、「胡金銓作品專題」、「香港新浪潮作品專題」等。詳閱黃仁 (1989)：〈徐立功帶隊前往·侯孝賢獲頒特別獎〉，《1989 年中華民國電影年鑑》。台北：中華民國電影年鑑編輯委員會。

1980.10	英國電影學會 (BFI)、 國家電影院、BBC	中國電影 45 年回顧展	選映 1937—1979 年的中國電 影，約 30 部劇情長片、4 部短片。	中國電影在世界上首次 全面的歷史性回顧展 <sup>19</sup> 。
1981.3	美國舊金山國際電 影節	「中國電影 特別節目」 影展	邀請《馬路天使》、《一江春水向 東流》、《林則徐》、《舞台姐妹》 等 16 部電影參加放映。	本影展被中國《大眾電 影》雜誌評選為 1981 年 中國電影界 10 大新聞第 8 名。
1981.10	美國國際交流總署	中國電影周	在華盛頓、紐約、芝加哥、洛杉 磯、舊金山等 5 個城市，放映《舞 台姐妹》等 5 部中國電影。	中美建交後，首次相互 舉辦電影周（同年 5 月， 已在北京等地舉辦美國 電影周）。中美兩國均派 遣正式的代表團互訪。
1982.3.	義大利文化部、電影 資料館、威尼斯雙年 節	中國電影 50 年回顧展	在義大利都靈舉辦，放映自 1925 —1981 年的中國電影，約 130 部。同時，舉辦學術研討會，出 版場刊介紹、論文集。	這次回顧展是 1982 年之 前，在國外舉辦規模最 大、時間最長的一次中 國電影回顧展。
1982	美國加州大學洛杉 磯分校 (UCLA)	中國電影展	放映多部中、港、台電影。	
1982.10	西德.曼海姆國際電 影節	中國電影研 討周	選映 1970 年代末期以來的中國 電影，包括 20 餘部劇情片、短 片。這項研討會較學術性，分為 中國電影的歷史、政治、美學、 中西電影文化交流等 4 個專題。 會後也出版文集，簡介中國、香 港的電影工業與文化。	出席的有 20 多位教授、 專欄作家。 為期 1 周的時間，放映 22 場，吸引 4800 人次的 觀眾。
1983.11	日本株式會社	中國電影新 作展	計有《人到中年》、《駱駝祥子》、 《茶館》等 6 部中國電影參展。	為慶祝中日和平友好條 約簽訂 5 周年、加強中 日電影交流所舉辦，觀 影人數約 1 萬 3000 人。
1984	美.芝加哥電影博物 館	胡金銓回顧 展	選映胡金銓 20 多年電影製作生 涯中的 9 部作品。	胡金銓攜片巡迴紐約、 舊金山、洛杉磯等地。

<sup>19</sup> 陳守枚 (1982): <倫敦舉辦「中國電影 45 年回顧展」>,《1981 年中國電影年鑑》,頁 427。  
北京:中國電影出版社。

1984.3	香港中國電影學會	探索的年代 —早期中國 電影研究	選映 1922—1939 年從默片到有聲的影片共 30 部，並邀請中、港、台以及海外 學者參與學術會議，會後並出版《中國電影研究第一輯》。	Paul Pickowicz、李焯桃、鍾惦棐、刈間文俊、佐藤忠南等人發表論文 13 篇。
1984.12 1985.1	法.巴黎.龐畢度中心	中國電影展	選映早期到 1983 年的中國電影近 200 部，包括三、四 0 年代的經典，以及近期《駱駝祥子》、《牧馬人》、《茶館》等片。	為期 45 天，展後並出專刊討論，收有劉成漢等人的文章。

參考資料：中國電影年鑑。中華民國電影年鑑。焦雄屏等（1985）：〈電的影子—中國電影熱專輯〉，《400 擊》，1：14—31。

在這波的中國電影熱潮中，最值得注意的是 1980 年在英國的「中國電影 45 年回顧展」、1982 年在義大利都靈舉辦的「中國電影 50 年回顧展」。

1980 年由英國電影學院（BFI）等單位在倫敦所舉辦的「中國電影 45 年」回顧展，前後歷經 4 年籌備。在回顧展期間，英國廣播公司（BBC）播放部分作品，並由主辦人東尼·雷恩（Tony Rayns）、史卡米克（Scott Meek）出版《Electric Shadows; 45 Years of Chinese Cinema》一書，由歷史、美學、劇情及電影者小傳等方面介紹中國電影的發展<sup>20</sup>。因此，這個回顧展不但是中國電影在國際上第一次全面的歷史性回顧，同時也讓具有 70 多年歷史的中國電影藝術被世人所「發現」，引起了國際上的廣泛注意和連鎖反應，形成一股通過舉辦各種類型的「中國電影回顧展」來推動研究中國電影的熱潮<sup>21</sup>。

1982 年 3 月義大利都靈（Torino）舉辦一次大規模的中國電影節—「中國電影 50 年回顧展」，由義大利影評人馬可穆勒（Marco Muller）所策劃<sup>22</sup>，為期二

<sup>20</sup> 黃建業、焦雄屏（1985）：〈這些人與那些人—研究中國電影的外國人〉，《400 擊》，1：19。

<sup>21</sup> 同注 17。

<sup>22</sup> 義大利影評人 Marco Muller、英國影評人 Tony Rayns 都是以影評人、策展人的雙重身分接觸中國電影，同時進行中國電影的研究與推廣。Tony Rayns 重視中國電影與其背景的時代意義，相關影評對於中國電影在英語國家的推廣相當重要，先後策劃英國電影學會、鹿特丹影展的中國電影展，也是香港電影在倫敦電影節、愛丁堡影展的重要橋樑。Marco Muller 對於中國電影的關心大多以民族電影的獨立性意義為重心，重視國家電影的比較研究，並先後在 Torino、Pesaro 等影展策劃中國電影展。



周（2月25日至3月8日），邀請16國130位影評人、電影雜誌主編及理論家參與學術研討會，之後並轉往米蘭、羅馬繼續舉行，總計3個城市連續舉辦40多天，放映400多場，累計觀眾達6萬餘人次<sup>23</sup>。因此，這是繼英國倫敦「中國電影45年」回顧展後，另一次引起世界注目的中國電影的世界性曝光，由它所掀起西方電影學界的「中國熱」也遠超過前者<sup>24</sup>。

在西方國家相繼舉行中國電影回顧展的同時，中國也開始和西方展開學術交流，除了上述的研討會及論文集外，1983年，美國加州大學聘請程季華至洛杉磯分校（UCLA），開設西方大學有史以來第一個「中國電影研究」課程<sup>25</sup>。同時，Paul Pickowicz、Nick Brown、John Hawkins等多位西方電影學者均曾赴北京進行短期講學、大量收集中國電影。由此可知，中國電影已逐漸開始被西方（尤其是電影界、學界）注意與探討，至於嚴肅的研究也在美、英、加、法、義、德、俄、捷、日及香港等地進行<sup>26</sup>。

儘管如此，當時西方世界的中國電影研究仍然侷限小圈子文化，停留在起步階段，只能在某些探究的範疇中開始建立基礎。在這種情況下，許多報導中國電影的評論對中國電影並無全盤瞭解，對某些電影在判斷時往往失去立足點，寫作容易受到宣傳影響，端視其所接觸的人而定。正因為文化的差異，以及對於中國歷史、政治、文化、社會的經驗不足，外國人研究中國電影往往只及於歷史資料的整理及介紹，對於理論性的探索僅限皮毛，導致外國人對中國電影研究雖然常展現一些敏感角度，但也往往有令人不知所措的結論，造成許多文化上的看法，不是忽略電影本身最重要的訊息，便是只關心外國人自己文化中重視的問題<sup>27</sup>。

另一方面，由於文革期間中國電影幾乎處於停頓的狀態，因此，在回顧展中所放映的中國電影仍以舊片居多，不足以反映現況。這種狀況一直到兩岸三地先後展開了新電影運動，才讓西方瞭解中國電影的新風貌。

---

<sup>23</sup> 萬子美（1984）：〈盛況空前的「中國電影回顧展」〉，《1983年中國電影年鑑》，頁817—818。北京：中國電影出版社。

<sup>24</sup> 同注17，頁20—21。

<sup>25</sup> 程季華是著名的中國電影史學家，曾著有《中國電影發展史》。1983年接受美國洛杉磯加州大學的邀請，於1983年9月至1984年1月，赴美為該校影劇系研究生講授「中國電影—歷史與美學」課程。在美期間，並多次在洛杉磯加州大學、南加州大學、聖地牙哥加州大學、舊金山中華文化中心、夏威夷大學等單位舉辦相關的中國電影展覽與演講活動。

<sup>26</sup> 同注17，頁14。

<sup>27</sup> 焦雄屏（1985）：〈Dian Ying, Electric Shadow...—外國人研究的缺失及誤導〉，《400擊》，1：24—25。

## 第二節、八〇年代的「中國熱」 - 新電影運動與西方中級影展

世界對於「中國」電影的狂熱，主要原因在於兩岸三地相繼出現所謂的「新浪潮」的電影運動，這三個地區電影不斷受邀參加世界各地的國際影展，並連連得獎，而開始引起注意。然而，最受到重視的，仍是來自中國大陸的電影，也就是通稱的中國電影。代表台灣的電影在一開始並沒有受到應得的注意，不過，這個現象與台灣電影的品質無關，主要由於當時西方學術界與大眾傳播界對於中國那種近乎盲目的崇拜，以及中國所代表的久遠而神秘的歷史文化。當然，也是因為中國擁有 11 億人口龐大的市場。

- 陳儒修<sup>28</sup>

對西方觀眾而言，傳統的中國電影缺乏真實感，無法擺脫戲劇和文學的表現形式，和現代電影理論與技巧脫節<sup>29</sup>。自從 1970 年代末期以來，兩岸三地相繼發生新電影運動，這批新生代導演具有能量與活力的作品，一改西方對於中國電影的刻板印象<sup>30</sup>，並將中國電影提升到藝術層面與國際地位。

### 壹、兩岸三地的新電影運動：

儘管兩岸三地有其不同的政治體系、社會經濟狀況，新電影運動在方向及本質上並不完全相同，但基本上，新電影運動徹底顛覆了中國電影百年來的「通

---

<sup>28</sup> 陳儒修（1994）：《台灣新電影的歷史文化經驗》，羅頗誠（譯），頁 7-8。台北：萬象出版社。

<sup>29</sup> 之所以造成這種印象的原因包括，(1)大部分的電影人物不是百分之百的英雄，就是百分之百的壞人，這種「模式化人物」(stock character)，並不符合現實生活，(2)人物經常使用許多在現實生活中看不到的古典動作—抬臂握拳、壞人的粗聲獰笑，(3)裝腔作勢、經過仔細寫作和排練的對白，(4)一組鏡頭中，人物出場的安排過於完善，場次也不自然，就像一幅畫一樣 (tableau)，(5)許多電影的主題都是歷史題材，但西方觀眾對現在的中國感興趣得多，他們希望看到關於人的故事，瞭解中國的實際生活，而不是通過美化的、公式化的形式來看到這一切，(6)燈光、攝影、配音過於呆板。參見 Felix Greene (1979)：〈西方人不能接受中國電影〉，《電影雙周刊》，9：32-33。

<sup>30</sup> 美國電影學者 Paul Pickowicz 指出，「包括我自己在內的西方學界，對第五代導演如陳凱歌、田壯壯、黃建新等人抱有極大興趣，因為他們無論寫新社會還是寫舊社會，都極力抵制通俗劇那一套。」、「年輕一代的導演們企圖超越通俗劇那種大悲大喜的模式，因此，西方學者對他們感興趣。」參見 Paul Pickowicz (1995)：〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉，鄭樹森（編），《文化批評與華語電影》，頁 50-59。台北：麥田出版社。

俗劇」傳統和娛樂取向，是一場清楚的藝術運動，也是結合了歷史、知識和美學的革命性文化。

兩岸三地的新電影運動，最早開始於香港 1979 年的新浪潮運動。包括徐克、許鞍華等香港新銳導演，受到藝術電影的影響，結合了香港特有的都會文化，向傳統華語電影類型挑戰。他們的共同特色就是非常寫實，而且社會意識濃厚，透過電影討論香港富裕生活的假象、香港無法確定的未來、物欲橫流的社會問題、青少年的失落等主題。雖然他們很快就被香港電影的商業體制所吸納，但是他們已經徹底改變香港電影風貌<sup>31</sup>。

台灣新電影基本上是以 1982 年中影的《光陰的故事》為分界點，其後的重要代表作品包括《兒子的大玩偶》、《風櫃來的人》、《小畢的故事》、《童年往事》、《青梅竹馬》、《恐怖份子》、《戀戀風塵》、《悲情城市》等電影。新電影運動出現的最重要意義在於，這是台灣第一次有意識地建立嚴肅的電影文化，而且是具有高度自覺性的藝術創作<sup>32</sup>。這批新生代導演對於電影語言上的運用、題材的開拓、批判社會的態度以及對台灣電影的發展，均有不可磨滅的貢獻，同時，也讓台灣電影開始受到國際重視，許多國際影展負責人主動來台選片，外國評論也紛紛撰文推介台灣電影，成為成功的文化外交。

另一方面，中國電影在文革後逐漸復甦，自 1983 年開始，以陳凱歌、張藝謀、田壯壯、吳子牛、黃建新為代表的「第五代」導演，以一種從「左」的思想桎梏、刻板的藝術模式中突圍而出的銳氣，相繼創作了令世界矚目的《一個和八個》、《黃土地》、《黑炮事件》、《紅高粱》等新電影風格。他們對電影藝術的探索和創新，更新了中國電影的傳統造型語言、視聽表現手法，運用象徵或寓言的方式，在抽象意象中體現出深沈的歷史文化意蘊，重新探索和認識民族的歷史命運，因此，這種風格也被歸類為「民族寓言電影」。會當其時，整個世界電影正面臨著新的文化轉型，在東、西方兩種文化的衝擊與交匯中，中國第五代電影作為一次現代性的衝擊浪潮，被視為崛起的「東方新大陸」，在新的現代意義上重

---

<sup>31</sup> 同注 28，頁 37—38。

<sup>32</sup> 以《光陰的故事》而言，這部由陶德辰、楊德昌、柯一正、張毅等年輕導演所執導的 4 段式電影，從宏觀角度反思台灣歷史，透視台灣從 1960 到 1980 年代的現代化過程，影片放棄傳統的敘述方式，重視以影像說故事的自然風格。因此，導演楊德昌認為，《光陰的故事》或許是台灣電影史上，第 1 部有意識地去發掘台灣過去的電影，我們開始問自己一些問題，問有關我們的歷史，我們的祖先，我們的政治情況，我們與大陸的關係等問題。

構了中國的人文理想和藝術精神，也重塑了國際對當代中國政治文化的想像<sup>33</sup>。

## 貳、受到西方影評注意的新電影：

兩岸三地相繼出現的新電影運動，在藝術上的提升及展現的原創力，受到了西方影評的逐漸重視。在西方電影界享有盛譽的法國《電影筆記》(Cahiers du Cinema)，於1984年9月出版「香港電影」專號，以整本雜誌128頁篇幅介紹香港電影，內容包括邵氏、嘉禾、新藝城的電影工業變遷，以及胡金銓、李小龍、徐楓、徐克、許鞍華、方育平均有大篇幅討論。

同時，《電影筆記》也在1984年12月號以7頁介紹台灣電影，撰稿人阿薩亞斯(Assayas)以「世界邊緣的工業」形容1年生產200部電影的台灣竟長期被世界忽視，並在文中介紹《光陰的故事》、《兒子的大玩偶》等台灣新電影，以及侯孝賢、楊德昌等新電影的代表人物，肯定其藝術上的成就<sup>34</sup>。Assayas更引介《風櫃來的人》給法國南特(Nantes)影展<sup>35</sup>，促使侯孝賢成為這個中級影展的常勝軍，打開台灣新電影的國際之路。

1984、1985年，侯孝賢連續以《風櫃來的人》、《冬冬的假期》獲得南特影展最佳影片，侯孝賢在獲獎後接受法國多家報紙、雜誌專訪，並被法國《自由報》譽為「南特的台灣雙冠王」，以顯著篇幅與照片詳述侯孝賢的從影歷程。在《自由報》的報導中，記者海蘭阿西赫表示，「感謝南特影展連續2年頒給侯孝賢首獎，使歐洲國家得以發現台灣電影的魅力，不需再忍受江青乏味的樣板戲<sup>36</sup>。」

長期接觸華語電影的西方影評東尼·雷恩也撰文指出，「1985年2部最重要和最成熟的電影是中國電影－陳凱歌《黃土地》、楊德昌《青梅竹馬》，然而坎城

---

<sup>33</sup> 黃式憲：〈第五代崛起：主體性及其現代審美走向〉，《世界電影年鑑》，頁670。台北：貓頭鷹出版社。

<sup>34</sup> Assayas (1986)：〈世界邊緣的工業：台灣電影所見所聞〉，《400擊》，張宜君（譯），1：30-31。

<sup>35</sup> 南特影展自1979年起，每年11月底在法國西部首府南特舉行，邀請亞、非、拉丁美洲三大洲的影片參展，因此，在新聞局1983年出版的《世界影展全集》一書中，形容該影展為「非常適合國內優良影展去參展的影展。」

<sup>36</sup> 焦雄屏（1985年12月15日）：〈雙冠王侯孝賢扭轉歐洲對台灣的偏見〉，《聯合報》，第12版。

或柏林影展節目表上看不到。……2 部中國電影爲什麼『重要』？第一，這是個尙待討論的看法－世界電影如今困境重重，然而電影創作的重心已經移往東方。遠東的電影和電影工業不像西方一樣在創作力和經濟上萎靡不振，發展速率快而成就驚人<sup>37</sup>。第二，中國電影已經絕對步入新的紀元，製作出來的電影絕對居當代電影的翹楚。……不重視東方電影的時代已經過去了<sup>38</sup>。」

同時，英國著名影評 Derek Elley 在國際影壇中極具權威的年度刊物《1986 年國際電影指南》中認爲「1984、1985 年是台灣電影豐收的一年」，形容台灣新銳導演「前衛且富原創力」，並選出《青梅竹馬》、《殺夫》、《玉卿嫂》爲 1984、1985 年台灣電影的代表作，針對劇情、主題和導演手法，逐一剖析推介<sup>39</sup>。」

隨著兩岸三地的新電影運動受到西方中級影展的逐漸重視，世界四大影展也開始注意到華語電影的表現。1985 年，法國坎城影展選片人 Pierre Rissient 邀請侯孝賢《冬冬的假期》參加坎城影展。1986 年 2 月，侯孝賢以《童年往事》獲得柏林影展青年電影論壇單元國際影評人聯盟特別獎，柏林影展特刊的第 7 號專刊以「影響深遠的獻身」爲題，專文介紹台灣新電影近況與剖析侯孝賢的創作背景，並且針對以侯孝賢、楊德昌爲首的台灣新電影工作者，能夠摒棄一般娛樂電影的膚淺內容，而用圓熟的電影語言來反映台灣文化與環境現象的努力給予肯定。同年 3 月，英國《經濟學人》周刊以「來自台灣的勝利」爲題，專文報導柏林影展盛況，並於總結時表示侯孝賢已有資格躋身爲國際導演<sup>40</sup>。

1987 年，是華語電影非常重要的一年。在中國電影方面，創作生產了《老井》、《紅高粱》、《孩子王》等藝術電影，《老井》一推出便引起強烈迴響，並在東京影展囊括最佳影片等 4 個獎項，揭開中國電影走向世界的新頁；《孩子王》的出現，透過象徵、隱喻的方式達到詩意與哲理性的境界，把探索電影提到一個新的位置；1988 年獲得金熊獎的《紅高粱》，在中國形成《紅高粱》現象，引起

---

<sup>37</sup> 相似的論點亦可見於吳其諺〈「悲情城市」現象記〉一文，文中指出，兩岸三地的電影，在這幾年被西方影展「發現」，中國熱是原因之一，而西方電影的創造力逐漸的樣板化，失去了動力，亦是原因之一，大陸的第五代導演，與台灣的新電影，則展現了一種全新的面貌，無疑也吸引了西方的好奇與注意，並加以肯定。詳閱吳其諺（1991）：〈「悲情城市」現象記〉，迷走、梁新華（編），《新電影之死》，頁 84-85。台北：唐山出版社。

<sup>38</sup> Tony Rayns（1986）：〈新東方電影〉，王菲林（譯），《400 擊》，8：13。

<sup>39</sup> 《聯合報》（1985 年 12 月 27 日）：〈1986 年國際電影指南推許國片持續飛躍進步〉，第 9 版。

<sup>40</sup> 倪羅（1987）：〈馳名國際影壇的文化大使－侯孝賢〉，《1987 年中華民國電影年鑑》，頁 4-5。台北：中華民國電影年鑑編輯委員會。

廣泛的討論，被譽為是新時期電影語言現代化探索的結晶。

至於在台灣電影方面，1987年計有37部國產影片，參加43項國際影展，並得到8項獎，參展和得獎數量均創下紀錄。侯孝賢執導的《尼羅河女兒》、《戀戀風塵》分別獲得義大利都靈影展、法國南特影展的獎項，受到歐洲影評甚高評價；由楊德昌執導的《恐怖份子》獲得瑞士屆盧卡諾影展銀豹獎，《日內瓦日報》稱讚該片是非常成熟的電影，法國《震旦報》、《義大利新聞報》和《國家報》都認為，以往雖然從未有台灣電影能夠脫穎而出，但是很驚訝台灣能拍出《恐怖份子》這類電影<sup>41</sup>；楊德昌在獲獎後並接受《Newsweek》等多家國際知名媒體專訪<sup>42</sup>，並被國內影評譽為「1987年是楊德昌的勝利年」。

1988年義大利貝沙洛影展舉辦「台灣新電影回顧展」專題，選映29部劇情片與錄影帶，當地最大的報紙《共和報》以大篇幅專題介紹台灣的電影及文化特色，這也是近年來台灣在歐洲第一次有系統且大規模的介紹。

## 參、「邊陲 / 中心」的策略：

兩岸三地的新電影運動在八〇年代逐漸受到國際影展的重視，不但參展影片的數量穩定成長，而且參展範圍也從早期侷限於亞洲地區，到北美、歐洲的中級影展，進而受到世界四大影展的注意。

以台灣新電影為例，新電影派影評人在新電影現象初始階段，一直努力拓展新電影的國際能見度，並建立和國外影評、選片人的人脈。另一方面，由於國際影展間存在著「階層性」(hierarchy)<sup>43</sup>，自《兒子的大玩偶》起，台灣新電影導

---

<sup>41</sup> 《聯合報》，(1987年8月17日)：〈恐怖份子在盧卡諾影展露臉—榮獲銀豹獎及國際影評人獎〉，第12版。

<sup>42</sup> 楊德昌因《恐怖份子》一片成為首度接受《Newsweek》這份國際知名刊物專訪的台灣電影工作者，這篇名為〈還是如此遙遠〉的專訪於1987年9月14日刊登。

<sup>43</sup> 國際影展有其階層性，最頂端者為歐洲坎城、柏林、威尼斯三大影展，能賦予導演及作品的「正典」地位，但除非已經在國際間受到一定認知及注目，否則資淺或尚未具聲望的導演，作品不太會被邀請參賽。焦雄屏形容影展的「階層性」邏輯：「一部電影能得大獎，其實都累積了4、5年的經驗，像坎城、柏林影展如果是一個新導演，除非是已經有特殊身分，否則不會被競賽類考慮，這些影展要它一開始就承認一些導演的價值是不可能的，通常必須從中型的影展崛起，大概累積三、五年的時間，評審覺得有潛力，才會被大影展考慮。」相關論述請參閱焦雄屏(1994)：〈影展策略與海外出擊：訪電影年副執行長焦雄屏〉，《影響》，46：102。

演的作品即不斷參加國際間的「中級影展」，包括，荷蘭鹿特丹影展、法國南特影展、英國倫敦影展、義大利都靈影展，並獲得若干獎項。在累積一定的知名度、口碑與人脈後，透過主動參加或受邀的方式，參與柏林、坎城與威尼斯等「頂層」影展的會外賽或觀摩賽單元，乃至於入圍競賽項目，藉由「邊陲打入中心」的過程，逐漸在國際間建立起台灣電影的國際名聲、部分導演的大師地位。

這樣的實踐在 1983 年到 1988 年間算是「初步嘗試期」，1989 年侯孝賢《悲情城市》獲得威尼斯影展金獅獎則代表先前累積的開花結果。自此侯孝賢在國際藝術電影的作者地位正式得到確認，台灣新電影真正地從西方人所謂的「邊緣」打入「中心」，成功地被建構為國際藝術電影的一環，並開啓了 1990 年代台灣電影的國際影展路線<sup>44</sup>。

同樣地，中國第五代導演也採取類似的策略，包括，陳凱歌《黃土地》、《大閱兵》先後參加瑞士盧卡諾影展、法國南特影展、加拿大蒙特婁、美國夏威夷等國際影展，吳天明《老井》參加東京、倫敦影展，奠定了日後同為第五代導演的張藝謀以《紅高粱》一片獲得柏林影展金熊獎的基礎。

#### **肆、國際影展路線與新電影論述的共謀關係：**

儘管新電影在國外逐漸受到重視，但在國內都受到了「舊」世代的批評、票房的雙重考驗。因此，在新電影運動持續進行的同時，同樣重要的是必須建構本身正當性的論述。

事實上，幾乎所有的藝術運動，都可以發現鼓吹者或評論者策略性地以「新／舊」或「前衛／傳統」這類二分法符號，來標示這個運動與傳統之間的斷裂及變革，藉此來獲取支持並區隔立場。因此，支持新電影的評論與論述試圖將 1980 年代新導演的作品想像並建構為一新電影「浪潮」或「運動」，和世界各國的新電影運動進行國際接軌<sup>45</sup>。

---

<sup>44</sup> 張世倫（2002）：〈台灣「新電影」與國際影展路線的形成〉，《台北金馬影展「台灣新電影二十年」專刊》。

<sup>45</sup> 張世倫（2001）：《台灣「新電影」論述形構之歷史分析（1965—2000）》，頁 38—39。台北：政治大學新聞研究所碩士論文。

因此，當新電影逐漸在 1980 年代中期的西方中級影嶄露頭角，若干國外媒體、評論及學術研究對於華語電影的藝術表現與原創力表示肯定，這些評論透過新電影工作者、媒體、影評的譯介，讓「中國電影熱」這樣的字眼廣泛被運用。作為形容詞，它既是一種對現象的陳述，也摻雜了不同的主觀期待。更重要的是，兩岸三地的電影工作者將這個現象因勢利導，並進而策略化，成為新電影的國際影展路線論述的一部分。

由此可知，儘管中國第五代電影、台灣新電影在八 0 年代初期都只是中國、台灣票房及製片量中的一小部分（香港新電影運動則被商業體制所吸納），但在各種正反論述的建構、學術研究的討論以及透過參加國際影展推介給外國評論的過程中，兩岸三地的新電影運動逐漸被正式納入世界藝術電影的網絡，尤其是第五代電影、台灣新電影更分別成為中國、台灣電影在國際上的代表。於是世界電影史中，把兩岸三地的新電影運動與法國新浪潮、德國新電影等量齊觀，分門別類地書寫在藝術電影史的脈絡中。這樣的理由在 1990 年代中國、台灣若干電影導演及文本成為世界藝術電影體系的正典（canon）後，可以充分得到證明。

### 第三節、九 0 年代初期的「中國熱」 - 納入主流的藝術電影院線

從 1989 年侯孝賢的《悲情城市》獲得威尼斯影展金獅獎以來，中國電影頻頻在世界三大影展奪魁掄元，獲得至高的掄揚，儼然中國電影是世界電影的眾望所歸之處。然而，熟悉影展運作的人都知道：在所謂全世界「中國熱」的現象下，三大影展把獎項頒給中國電影，存在著「歐洲主流電影國家長期對中國電影漠視的歉意與補償。」……隨著「中國熱」的退燒、影展回歸基本面後，更重要的是，華語電影的創作和製作需要如何調整或重新出發。

- 蔡秀女<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> 蔡秀女（1999 年 6 月 1 日）：〈中國電影熱的退熱〉，《聯合報》，第 37 版。



## 壹、「中國電影熱」的黃金時期：

《紅高粱》的得獎，雖然象徵第五代電影的創作已在世界占有一席之地，然而，作為一次藝術運動，第五代電影卻以 1988 年為轉折，陷入了「退潮期」。原因在於，自 1988 年始，中國加速了現代化進程，中國繼 1949 年以來，第一次遭到了商業浪潮的洗禮，中國文化迅速開始市場化，淹蓋了國家民族主旋律的進行曲，第五代式的陽春白雪、曲高和寡的「民族寓言」式創作失去了它生存的可能與依託<sup>47</sup>。另一方面，也因為「六四」事件後，文藝創作普遍受到壓抑，片廠創作陷於停頓。因此，第五代導演必須同時面對嚴峻的中共官方製片與審查制度、資金的雙重壓力。

如同《紅高粱》代表中國第五代電影的歷史任務完成，某種角度而言，《悲情城市》也為台灣新電影運動劃下句點<sup>48</sup>。運動的結束，使得整個台灣電影工業的情況更加無力（1992 年生產不到 30 部），也讓百家爭鳴的輝煌走入歷史<sup>49</sup>。

在此發展的困境中，出現了一線生機：海外藝術電影的製片人與投資者開始矚目於這些已有名氣的華人藝術家。中國第五代、台灣新電影的導演群因國際影展的密集曝光而具有知名度，獲得「作者」地位，成功募集歐洲、日本以及港台的跨國資金<sup>50</sup>。

然而，海外投資是一種十分精明的投資與算計，投資人必須要求成本回收與利潤獲取，因此，他們無可避免的市場化了，他們的市場定位自然就是他們所熟

---

<sup>47</sup> 戴錦華（1995）：〈黃土地上的文化苦旅—八九年後大陸藝術電影中的多重認同〉，鄭樹森（編），《文化批評與華語電影》，頁 69—70。台北：麥田出版社。

<sup>48</sup> 同注 28，頁 39。

<sup>49</sup> 影評人李幼新認為，1980 年代的台灣新電影的藝術成就在《青梅竹馬》（1985）、《童年往事》（1985）、《恐怖份子》（1986）時登峰造極，在資金短絀與台灣不合理的嚴苛電影檢查尺度下克服萬難，成為奇蹟。可喜的是，奠定了侯孝賢與楊德昌不墜的地位；可悲的是，其他各家載浮載沉。當侯孝賢的《悲情城市》（1989）與楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》（1991）用了台灣影壇天價般的大成本製作時，百家爭鳴的台灣新電影幾乎已經走進歷史。詳見李幼新（2002）：〈羅馬不是一天，也不是一人造成的—1980 年代台灣新電影的源起〉，《台北金馬影展「台灣新電影二十年」專刊》。

<sup>50</sup> 其中包括陳凱歌的多國投資電影《邊走邊唱》、張藝謀的中日合作《菊豆》和中台合作的《大紅燈籠高高掛》、田壯壯的中港合作《大太太李蓮英》。基本上，這些電影仍延續第五導演的特色，即嘗試脫離過往中國通俗劇的僵化傳統，以完整的創作理念，勾勒出「不以劇情說故事」為主的結構，其造型及視覺形象特別突出，而且隱晦或明白地呈現政治／社會批評。

悉的國際影展路線、西方藝術電影市場<sup>51</sup>。海外投資／世界電影節獲獎，從此成爲華語藝術電影「獲救」所必經的窄門，而坎城、柏林、威尼斯等歐洲三大影展的獎項則是其中的權威通行證<sup>52</sup>。

這種發展策略也形塑了華語電影 1990 年代初期的基本風貌。無數的創作者躍上國際舞台作爲先驅，華語電影已成爲九 0 年代世界電影風貌重要的造像者，如同六 0 年代的法國新浪潮電影以及隨後的德國新電影，華語電影如泉湧般多樣的創作力已吸引持續的注意力<sup>53</sup>。在此情況下，華語電影逐漸被納入主流的西方影展機制之中，華語電影工作者不但逐漸成爲熟悉影展遊戲規則的參賽者，同時也成爲組織性的遊說團體，甚至獲邀擔任評審參與獎項的分配。

1991—1992 年張藝謀《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》、《秋菊打官司》分別獲得歐洲三大影展重要獎項。1992 年張曼玉以《阮玲玉》一片得到柏林影展最佳女主角的殊榮，創下華人演員首位在世界一級影展獲得個人演技獎的紀錄。1993 年，成爲西方藝術電影的「中國年」，該年不但李安《喜宴》、謝飛《香魂女》並列柏林影展金熊獎，陳凱歌《霸王別姬》更首度拿下坎城影展金棕櫚獎、金球獎最佳外語片。1994 年，《喜宴》、《霸王別姬》同時入圍奧斯卡最佳外語片，張藝謀《活著》得到坎城影展評審團大獎、最佳男主角（葛優），蔡明亮《愛情萬歲》則獲得威尼斯影展金獅獎。同時，非競賽性質的紐約影展也於 1994 年破天荒的入選《獨立時代》、《活著》、《重慶森林》、《飛俠阿達》等 4 部電影。（詳見附錄）因此，我們可以說，自從 1988 年《紅高粱》、1989 年《悲情城市》先後獲獎，一直到 1990 年代中期，堪稱是「中國電影熱」的黃金時期。

## 貳、文化現象轉向消費現象：

這波「中國電影熱」，除了肯定華語電影的藝術成就，更重要的是，開發了

---

<sup>51</sup> 西方國際電影節、國際影展是美國好萊塢主流商業電影之外，其他地域電影想要打入國際電影市場的主要行銷空間。在 1970 至 1980 年期間，電影節如雨後春筍地開辦，造成對來自各地電影的龐大需求。目前，全球有超過 400 個電影節，構成了一個獨立的發行網，在各大城市播放不易在商業影院公映的電影。相關說法參閱 David Bordwell (2000)，葉月瑜、劉慧嬋（譯）：〈跨文化空間？朝向中文電影的詩學〉，《電影欣賞》，104：19—20。

<sup>52</sup> 同注 47，頁 71。

<sup>53</sup> 曾偉禎（1995）：〈葬禮開始，全體肅立—記第 45 屆柏林影展／暨電影百年〉，《影響》，60：67。

華語電影成爲獲利商品的潛在可能性，不但張藝謀、侯孝賢、李安等國際級導演具有海外賣埠的實力，其商品效應更擴散至文學、服飾、藝術市場等層面<sup>54</sup>。

以《霸王別姬》而言，陳凱歌一改過去《孩子王》、《邊走邊唱》曲高和寡、票房奇慘的窘境，在國內外都獲得極高的票房，在全美 40 多家戲院上映超過 20 週的時間，全美票房近 500 萬美元。另外，成本僅 75 萬美金的《喜宴》，在全美 30 多家戲院上映超過 30 週，全美票房超過 600 萬美元，躋入全美 1993 年最賣座的 100 部電影之林，全球票房 3200 萬美金，是 1993 年全世界投資報酬率第 1 名的電影。《霸王別姬》、《喜宴》的成功，開拓了日後華語電影的海外市場<sup>55</sup>。

一系列成功讓「外向化」<sup>56</sup>似乎成爲華語電影的唯一前景。因此，華語電影一度希望通過「走向世界」解決其內部和外部的問題，一方面希望通過得獎使得華語電影在西方主流電影界、主流電影市場得到承認，爲華語電影找到一個固定的海外市場，使得中國電影相對龐大的生產能力得到充分的發揮，另一方面則希望以海外的承認爲契機，帶動國內市場的發展<sup>57</sup>。

從商業角度分析，這條走向世界的「外向化」選擇，雖然在 1990 年代初期伴隨西方影展的「中國熱」現象而一度展現光明的前景，但隨著「中國熱」現象的退燒，並未按照這個理想的方向發展。1990 年代以來的經驗說明，無論是張

---

<sup>54</sup> 影響所及，包括好萊塢籌拍《喜福會》(The Joy Luck Club)、《蝴蝶君》(M Butterfly) 這 2 部有關中國題材的電影，以及小說《喜福會》、《鴻》英文版在美國的暢銷，並帶動中國藝術品、水墨畫在藝術市場的行情。

<sup>55</sup> 以 1993 年爲例，在美國上映的外語片中，以《霸王別姬》和《秋菊打官司》最爲人稱道，而以紐約爲背景的《喜宴》，票房也拉出長紅。這些電影不只在中國城的華人電影院上映，藝術電影院和普遍電影院也同步上映，使亞洲影片打進更廣大的市場。隨著亞洲影片日益受到重視，原本在美國壁壘分別的商業電影院、藝術電影院和外語電影院之間的界限也逐漸模糊。詳見《聯合報》(1994 年 6 月 11 日)：〈好萊塢皇冠的星星—中國電影美國市場奏捷〉，第 47 版。

<sup>56</sup> 所謂「外向化／內向化」二元性的發展模式，提供了完全不同於以往的新的運作模式、表意策略及文化想像。它不僅是中國大陸電影工業的發展模式，而且是整個電影文化發展的模式。它構成了「海外市場／國內市場、西方觀眾／本土觀眾、跨國資本／本土資本」彼此之間的深刻分裂，引發了在當下語境中國大陸電影的一系列深刻的矛盾與挑戰。這種分裂構成了「以張藝謀、陳凱歌電影的全球性成功爲代表的、面向國際市場的、以跨國資本投入來製作的、以藝術電影定位的新的類型化的『寓言』電影」和「利用本國民間資金、著眼於本土市場的、以商業電影或是第六代新影像運動爲代表的『狀態』電影」兩者之間的「二元性」發展，構成了 1990 年代中國電影發展的分裂。倪震 (1994)：《改革與中國電影》，頁 37—96。北京：中國電影出版社。

<sup>57</sup> 張頤武 (2002)。〈千禧回望：「內向化」的含義—中國早期電影的「另類的現代性」的價值〉，張鳳鑄、黃式憲、胡智鋒 (編)，《全球化與中國影視的命運》，頁 248。北京：北京廣播學院出版社。

藝謀、陳凱歌的第五代民俗電影，還是第六代的前衛實驗電影，都沒有找到真正拯救中國電影的靈丹，兩岸三地的電影工業不可能完全依賴國際市場得到振興，它的前途仍然不清晰，必須重新思考「內向化」發展的可能性<sup>58</sup>。

### 參、華人評審所代表的美學觀點：

綜觀國際影展的評審組成，除了奧斯卡影展是由影藝學院全體會員投票決定外，多由各國電影文化界人士組成，人選都是頗有聲望的導演、演員、編劇、影評人、製片、配樂作曲家等，影展評審通常為 5—11 人（歐洲三大影展評審團為 9—11 名），其中 1 名擔任評審團主席。

八〇年代末期開始，隨著「中國電影熱」的風潮，華語電影的藝術成就逐漸獲得肯定，培養許多國際知名的導演、演員、影評，這些華語電影工作者成為各影展爭取邀約的評審人選。（詳見表 3-2）

表 3 - 2：1980 年代末期以降擔任世界影展的華人評審

	德·柏林影展 (每年 2 月)	法·坎城影展 (每年 5 月)	義·威尼斯影展 (每年 9 月)	其 他
1989 年	陳凱歌		謝晉(中國導演)	1.張藝謀擔任莫斯科影展評審。 2.吳天明(中國導演)擔任東京影展國際競賽影片評審。 3.徐克擔任東京影展青年電影競賽單元評審。
1990 年				謝飛(中國導演)應邀擔任加拿大蒙特婁影展評審。
1991 年				謝晉擔任東京影展評審。
1992 年	張艾嘉			張曼玉擔任東京影展評審。
1993 年	張藝謀		陳凱歌	1.張國榮擔任東京影展青年電影競賽評審。 2.田壯壯擔任日本山形國際紀錄片影展評審。
1994 年	徐楓(擔任本屆柏林影展評審團副主席)			楊德昌擔任東京影展、義大利都靈影展評審。

<sup>58</sup> 同注 57，頁 248—249。

1995 年	斯琴高娃、蔡明亮			<ol style="list-style-type: none"> <li>1.焦雄屏擔任西班牙聖撒巴斯提安影展、日本福岡影展評審。</li> <li>2.侯孝賢擔任日本山形國際紀錄片影展評審。</li> <li>3.嚴浩（香港導演）擔任東京影展國際競賽評審。</li> <li>4.鄔君梅擔任東京影展青年導演競賽項目評審。</li> </ol>
1996 年	陳沖			<ol style="list-style-type: none"> <li>1.侯孝賢擔任第 9 屆東京影展青年導演競賽項目評審團主席。</li> <li>2.田壯壯擔任第 9 屆東京影展正式競賽評審。</li> <li>3.梁朝偉擔任鹿特丹影展評審。</li> <li>4.焦雄屏擔任鹿特丹影展亞洲電影推廣聯盟單元評審、新加坡影展評審。</li> <li>5.林健華（台灣演員）擔任比利時布魯塞爾國際八釐米及錄影帶電影展評審。</li> </ol>
1997 年	張曼玉、寧瀛（中國導演）	鞏俐		<ol style="list-style-type: none"> <li>1.張藝謀擔任瑞士盧卡諾影展評審。</li> <li>2.莫文蔚擔任漢城富川影展評審。</li> </ol>
1998 年	張國榮、李焯桃（香港影評人、香港國際電影節資深策畫人員）	陳凱歌		<ol style="list-style-type: none"> <li>1.關錦鵬（香港導演）擔任鹿特丹影展評審、以色列影展評審。</li> <li>2.劉曉慶擔任東京影展評審。</li> </ol>
1999 年	楊紫瓊（游惠貞擔任本屆柏林影展會外賽亞洲電影促進會獎評審）		張曼玉	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.陳可辛（香港導演）擔任夏威夷國際影展評審。</li> <li>2.游惠貞（台灣影評人）擔任新加坡影展評審。</li> </ol>
2000 年	鞏俐（首位華人擔任柏林影展評審團主席）		楊德昌	李嘉欣擔任東京影展評審

2001 年	謝飛	楊德昌		1.王祖賢擔任東京影展評審。 2.侯孝賢擔任南韓釜山影展評審團主席、日本銀座影展評審團主席。 3.陳冲擔任美國日舞影展評審。
2002 年		楊紫瓊	1.鞏俐擔任威尼斯影展評審團主席（3 年內 2 度擔任國際影展的評審團主席） 2.台灣影評人焦雄屏擔任「電影逆流」競賽單元評審。	1.莫文蔚擔任法國杜維爾影展、摩洛哥影展評審。 2.香港導演李志毅擔任東京影展評審。 3.香港導演陳果擔任莫斯科影展評審
2003 年		姜文		1.鞏俐擔任東京影展評審團主席 2.台灣演員陳湘琪擔任釜山影展評審。

參考資料：聯合知識庫。

從上表可以看出，受邀擔任評審的華語電影工作者，大致可分為導演、演員、影評人、製片。在導演方面，張藝謀、侯孝賢、陳凱歌、楊德昌；演員部分，鞏俐、楊紫瓊<sup>59</sup>；影評人，焦雄屏、李焯桃；製片，徐楓<sup>60</sup>。

其中評審經驗最豐富的就是鞏俐，她曾經擔任坎城影展評審，並獲得德哈登（Moritz de Hadeln）<sup>61</sup>的邀請，分別擔任柏林影展、威尼斯影展的評審團主席。同時，她也是歐洲知名度最高的華人女星，為全球最大的彩妝集團 L'Oreal 公司

<sup>59</sup> 1999 年柏林影展評審，主因在於她主演《明日帝國》擁有國際知名度，而且近年來在《超級警察》、《宋家皇朝》、《東方三俠》等不同片型中的優異表現，說明她是全方位的女演員，足以勝任評審工作。

<sup>60</sup> 早期擔任演員時，演技精湛，拍過揚名世界的《俠女》，當製片人後，曾製作《霸王別姬》，獲得坎城影展頒發終身成就獎。

<sup>61</sup> 原籍瑞士的德哈登，早年拍攝紀錄片，曾在瑞士成功創辦了紀錄片影展，成為國際影壇頗受注目的影展活動主辦人，在辦完盧卡諾影展後，被禮聘為柏林影展主席，長達 23 年，2001 年卸下柏林影展主席一職，轉任威尼斯影展主席。根據瞭解國際影壇生態的人士指出，柏林影展主席德哈登是國際影壇上「炒作」中國電影的專家，先後多次親赴兩岸三地選片，在他主導的金熊獎競賽單元中，不但一手捧紅中國的張藝謀、鞏俐，同時也發掘了李安，因此，不管從得獎紀錄、擔任評審人數而言，柏林影展均是最早肯定新生代中國電影的國際一級影展。從 1980 年代末期開始到 2001 年他卸任為止，在德哈登的支持下，幾乎每年都有華語電影入選競賽、固定會有一位華人評審（1995、1997、1998 年更是設置兩位華人評審）。2000 年，在德哈登的力邀下，鞏俐更成為首次擔任歐洲三大影展評審團主席的華人，在他轉任威尼斯影展主席後，他又在 2002 年邀請鞏俐擔任該屆威尼斯影展的評審團主席。

代言美白與防曬等肌膚保養品，1998年5月獲得法國綠騎士勳章，表彰她對中法文化交流的貢獻，成為第一位獲此殊榮的中國女星。

華語電影工作者擔任評審，表達美學觀點，具有重要的象徵意義。早期西方電影中的華人角色，往往是被詮譯（被白種人飾演，沒有發聲權），經過長期的努力，華語電影工作者獲得世界影壇的肯定，選任為國際影展的評審，提升了華語電影在國際電影的發言權，可以表達東方的詮譯觀點。

## 肆、後殖民的爭論 - 回歸正常：

從文化層面來看，「中國電影熱」的背後，引發了兩極的反應。

一股是來自華人內部的後殖民批判浪潮，批評這些作品「與其說是華語世界洞向西方的一扇窗，不如說是阻斷了視野的一面鏡」<sup>62</sup>。這種論點以《中國可以說不》一書為代表，該書中提到「中國影人很是掌握了一整套把黃土地、破棉衣拍得很美的方法，與其相稱的是，中國文化裏糟粕的東西被描繪得更加醜惡，甚至近乎邪惡了。……中國影人提供出來的是，我們曾經這樣，我們不應該這樣；而不是我們現在應該怎樣。……不要繼續有滋有味地在過去的窯洞裏去刻意發掘什麼新東西（其實也不是什麼新東西，而是重新看見了舊東西）。懷舊是容易衰老的；只愛懷舊，則是病態的。<sup>63</sup>」持同樣觀點的影評人，批評《霸王別姬》、《大紅燈籠高高掛》等片，賣弄各種旖麗的古裝宮廷題材讓西方世界目眩神迷，並懷疑「中國熱」只是異國風情主導下的短暫文化現象。

相反地，另一股則是趨之若鶩的跟搶風，銀幕上出現許多炒作「中國意象」的電影（如《炮打雙燈》、《驗身》等片），不過，這些模仿意味濃厚的商業電影，幾乎在票房、口碑都遭到挫敗。

---

<sup>62</sup> 抱持這種觀點的人認為，一部部受到國外重視的華語電影，都是符號「中國」的拼貼、後殖民論述的分析文本，不管是《霸王別姬》的程蝶衣、《大紅燈籠高高掛》的頌蓮還是《秋菊打官司》的秋菊，都顯示了華語電影「走向世界」的充分必要條件就是「他性的」、「具有異國情調（Exoticism）的東方景觀」。參閱戴錦華（1999）：《斜塔瞭望：中國電影文化 1978—1998》，頁 227—241。台北：遠流出版社。

<sup>63</sup> 張藏藏（1996）：〈中國人：冷戰後時代的情感及政治選擇—焚燒好萊塢〉，《中國可以說不》，頁 115—116。台北：人間出版社。

這些爭執隨著 1990 年代中期後「中國熱」的逐漸退燒而暫告平息，影評、媒體開始呼籲以比較冷靜的態度思考這個現象。然而，正如影評人焦雄屏所言，所謂「退燒」、「退潮」，其實代表的是比較接近正常的現象，因為華語電影在國際剛冒出頭時，國際上喜見一個新的電影勢力出來，會採取禮遇、呵護的態度，但在這 3、4 年，華語電影在知名的國際影展上，把大獎都拿光了，大家不會再以看待小孩的態度看華語電影，「既然要正常對待，就要用正常的評價」<sup>64</sup>。

因此，在解讀「中國熱」現象時，必須與華語電影在世界影壇的位置轉變加以互相對照，如何才能瞭解其所代表的意義。在這段過程中，電影人或觀眾看待華語電影不能再有「簡化」傾向，不能只論得獎成敗，而是要期勉中國導演如何在國際間累積成績，也唯有如此，華人在創作時，才能真正揚棄迷人的影展得獎光環，重新回到現實的土地上，不再刻意拍攝老被嘲諷為中國老古董的影片。

## 第四節、2000 - 2001 年的「中國熱」： 《臥虎藏龍》與好萊塢電影工業接軌

我和我的同學以及同輩人所能做到的，無非是讓世界開始認識我們，開始瞭解中國電影。.....我們只能做中國電影的鋪路石，而中國電影的希望在於年輕人，更年輕一代的努力。20 年以後，他們應該以更加強壯的形象，在國際上打開一定的局面。.....你不能光讓美國人知道一個張藝謀，當你希望打入他們的市場時，你得有一大批人，有一大批作品，而且你還得源源不斷，每年都有，像現在這樣上氣不接下氣接可不行。

- 張藝謀

### 壹、《臥虎藏龍》的成功模式：

以再現華人／東方傳統影像於好萊塢而成名的李安，在 2000 年 12 月以《臥

---

<sup>64</sup> 麥若愚、楊海光（1996 年 5 月 22 日）：〈兩中國片坎城雙雙鍛羽，電影中國風退潮？〉，《民生報》，第 1 版。



《臥虎藏龍》一片席捲西方世界。《臥虎藏龍》成功地結合好萊塢資金、行銷概念及市場品牌，將中國南方武俠行雲流水的柔情，配合行走江湖的義氣，營造出蘊涵中華文化傳承的人文意境，也重啓西方人對東方神祕武俠文化的憧憬與夢想，不但勇奪 4 座奧斯卡金像獎，成爲美國史上最成功的外語片之一，甚至深入到美國通常不放映外語片的小城鎮，同時更掀起一股「中國熱」，其文化效應擴散至文學、藝術及流行時尚等公共場域。

《臥虎藏龍》在美國創下 1 億 2000 萬美金的票房紀錄，對華語電影的最大意義是，華人不但可以拍出在國際影展上獲獎的藝術電影，也可以創造驚人的產值，意味著華語電影與好萊塢的主流商業電影正式接軌。

這部電影之所以成功，首先是集結了一批華人電影中的菁英。《臥虎藏龍》結合好萊塢與香港電影過去 10 多年的合作模式，導演之下，以香港班底爲主創人員（包括演員周潤發、楊紫瓊、武術指導袁和平、攝影指導鮑德熹<sup>65</sup>、美術指導葉錦添<sup>66</sup>、配樂譚盾），中國製片及工作人員有 150 多人，台灣有 2 人（編劇蔡國榮、製片徐立功），錄音則從美國調來了 2 人，「由於各小組的負責人都拍過西片，本身的素質就是世界水準<sup>67</sup>」。

其次，電影宣傳配合完整的發行制度。從千禧年坎城影展的全球首映開始，7 月的亞洲宣傳，然後多倫多、紐約、美洲、歐洲地區的宣傳，接著是年終一系列的影評獎、各種影展，包括 2001 年的金球獎、英國影藝學院獎、美國的導演公會，所有的活動都指向奧斯卡獎。《臥虎藏龍》的整個發行是跟著奧斯卡路線走，發行的成功非常重要，對造勢有推波助瀾的效果<sup>68</sup>。因此，李安親自從紐約 2 家、洛杉磯 1 家戲院開始做起，到奧斯卡前一周的 1800 家戲院，之後超過 2000 多家。

更重要的是，它把中國傳統文化因素融合西方人的審美口味組合包裝，尤其是幾場令人印象深刻的武打場景、飛簷走壁絕技，對西方觀眾而言，是一場全新視覺震撼的觀影經驗，而這樣的視覺震撼，足以延伸對於藝術價值的認同及肯定。

---

<sup>65</sup> 鮑德熹生於 1952 年，出身演藝世家，父親爲香港資深演員鮑方，畢業於美國舊金山藝術學院，多次獲得香港電影金像獎最佳攝影獎，代表作包括，《不脫襪的人》、《白髮魔女傳》等。

<sup>66</sup> 葉錦添參與電影包括《英雄本色》、《胭脂扣》等，更憑著《誘僧》獲得 1994 年金馬獎最佳美術指導。

<sup>67</sup> 黃仁、梁良（2002）：《臥虎藏龍好萊塢：李安與華裔影人菁英》，頁 28—29。台北：亞太出版社。

<sup>68</sup> 張靚蓓（2002）：《十年一覺電影夢》，頁 392。台北：時報文化。

《臥虎藏龍》打開東西交流的門檻，通過「文化商品化」，讓傳統文化成爲創值的資本，當傳統、現代、科技三者相互交錯與滲透，會呈現著愈來愈多元的面貌。不管山水、園林、建築、宗教、民族、民俗、烹調、酒、茶，或是藝術表達方面的詩詞、書畫、戲曲、歌舞、手工藝、美術、節慶等文化資產，都成爲華語電影的重要元素，與營造中國熱（或中國風）的豐富靈感和素材。

《臥虎藏龍》也突破了多年來美國強勢文化單向的心理障礙，證明西方主流觀眾已經開始接受不同的電影語言與文化。這部以華語發音與中國式影像的電影回流注入美國主流，顯示大眾文化的主導權並非美國專利，各國都有機會創造，因爲「最本土的就是最國際的」，擁有豐富文化資本（cultural capital）的華人文化，應該將傳統文化注入能夠國際化的產品和服務之中<sup>69</sup>。

## 貳、人才赴好萊塢 - 與主流商業機制接軌：

事實上，華語電影走向奧斯卡的過程並不順遂。台灣方面，自從 1964 年開始選拔國片參選奧斯卡的最佳外語片，但直到 1994 年才首度以《喜宴》入圍。在《臥虎藏龍》之前，華語電影先前曾經 5 度入圍失利，其中又以獲得坎城影展金棕櫚獎、美國金球獎最佳外語片等大獎的《霸王別姬》，在呼聲很高的情況下，意外敗給西班牙《四千金和他的情人》，最令人感到扼腕。儘管這些曾經入圍最佳外語片的華語電影（《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》、《霸王別姬》、《喜宴》、《飲食男女》）大多都在入圍前已獲得世界重量級影展的肯定，但總是與最佳外語片無緣。

之所以如此困難，主因在於好萊塢一向以全世界的電影權威自居，他們的世界電影市場排斥新勢力來瓜分，因此，幾乎 90% 的最佳外語片都是由歐洲電影所囊括。

華語電影經過 1990 年代「外向化」的過程後，已逐漸成爲可以投資的商品，世界商業電影龍頭－好萊塢也開始吸納華語電影的人才。在經過東西方的相互交

---

<sup>69</sup> 同注 68，頁 420－432。

流、觀念激盪後，開創出更多的可能性。這些華語電影工作者成為好萊塢與華語電影的橋樑，《臥虎藏龍》的成功，說明了結合不同領域的傑出人才才能創造附加優勢，這是全球供應鏈生意模式的主要觀念。

**表 3-3：前往好萊塢發展的華裔人士**

職 稱	人 員 名 單
導 演	李安《理性與感性》、《與魔鬼共騎》、《綠巨人浩克》 王穎《吃一碗茶》、《喜福會》、《煙》、《情人盒子》、《女佣變鳳凰》 吳宇森《終極標靶》、《斷箭》、《變臉》、《不可能的任務 2》 徐克《雙重火力》、《迎頭痛擊》 林嶺東《極度冒險》、《複製殺人魔》 陳凱歌《溫柔地殺我》 陳可辛《情書》 于仁泰《鬼娃新娘》 黃志強《好膽別走》 唐季禮《脫線先生》
男 演 員	成龍、李連杰、周潤發、洪金寶、尊龍、羅素
女 演 員	楊紫瓊、陳冲、鄔君梅、章子怡、張曼玉、白靈、劉玉玲、溫明娜、 盧燕
攝 影 師	顧長衛、劉富良、裴傳仁、林良忠、杜可風、溫文傑
武術指導	程小東、袁和平、元奎
幕後人員	張家振、張振益

資料來源：聯合報。中國時報。黃仁、梁良（2002）：《臥虎藏龍好萊塢：李安與華裔影人菁英》。

台北：亞太出版社。（詳見附錄四）

## 參、「中片西拍」的跨國投資：

除了華語電影工作者前往好萊塢發展外，好萊塢的電影公司也前往兩岸三地以「中片西拍」的方式進行跨國投資。

1998年，哥倫比亞電影公司在香港成立亞洲電影製作總部，兩年之中推出了《我的父親母親》、《一個都不能少》、《順流逆流》、《臥虎藏龍》等四部作品。由於《臥虎藏龍》在海內外的賣座，讓哥倫比亞電影公司開始購進成龍的《奇蹟》、徐克的《黃飛鴻》系列，並持續華語電影的跨國投資。

2000年開始，哥倫比亞的亞洲電影製作的總部分別投資《雙瞳》、《大腕》、《微光殺機》、《天地英雄》等片，並為楊紫瓊製作《天脈傳奇》發行宣傳。這些電影均由華人負責編導、主演，並以中文發音，內容包括史詩歷史冒險、科幻、宗教驚悚、黑色幽默等題裁。

另外，福斯公司也開始投資華語電影，張藝謀《幸福時光》成為福斯公司首度投資發行的華語電影，隨後福斯公司並購得《英雄》的版權。

這種跨國投資的方式，為華語電影的拍攝注入資金，也可以提升華語電影的製作水準、發行行銷的能力。正如哥倫比亞行政董事 Barbara Robinson 所言：「亞洲製作的影片正建立起享譽全球的口碑，吸引西方頂尖人才加入，我們計畫結合東西方精英電影工作者，再接再厲製作比《臥虎藏龍》更棒的佳片<sup>70</sup>。」

---

<sup>70</sup> 林怡潔（2001年4月19日）：〈亞洲哥倫比亞投資四部華語片〉，《聯合報》，第27版。