

## 第二章 文革後中國文化情境的變化與電影創作

### 第一節 文革歷史情境簡介

共產中國在一九四九年建國，在一九五〇年代下半期，中國共產黨（簡稱中共）領導人毛澤東提出了所謂的「三面紅旗」的經濟政策，接下來更提倡了「社會主義總路線」、「生產大躍進」、「人民公社」等經濟運動，試圖加速中國共產社會的經濟生產。但這些經濟政策，不但沒有為中國經濟帶來起色，反而造成了經濟資源的嚴重浪費，傳統的農業生產結構也遭到了破壞。像毛澤東在「大躍進」中所提出的「大煉鋼鐵，土法上馬」的政策，要求民眾拆毀大量鐵製的民生用品來提煉鋼鐵，卻提煉出了三百萬噸不能使用的土鋼土鐵。而「人民公社」所提倡的公共食堂，實行「吃飯不用錢」，農民們的工作意願也跟著低落。因此，這些經濟政策造成了農業的經濟生產力大幅減退，到一九五九年底，工業和農業的生產陷入一片混亂，許多地區因為營養的嚴重不足而發生浮腫病狀，很多人更死於嚴重的大饑荒災害中，死傷人數超過一千萬人（趙士林，1996：121-164）。

經濟政策的失敗，造成了毛澤東的聲望下跌，而當時的中共的第二領導人劉少奇，卻因為反對大躍進，以及事後所推行的挽救危機措施，使到他的威望上升，威脅著毛澤東的地位。為了鞏固自己的地位和權力，毛澤東在一九六六年展開了所謂的「無產階級文化大革命」，借助紅衛兵的手來打擊政敵劉少奇和鄧小平等人（趙士林，1996：231；韋政通，2001：171-174）。

而在文革中最為人懼怕的，便是紅衛兵這個組織。紅衛兵的出現，是由一張張貼在北京大學的大字報而開始的。在一九六六年，北京大學哲學系任黨總支書的聶元梓和哲學系的一些人，在北京大學大飯廳外張貼了一張題目為〈宋碩、陸平、彭珮雲在文化大革命中究竟幹些甚麼？〉的大字報，指責宋陸等人破壞文革，其中宋碩是北京大學市委大學部副部長，陸平是當時的北京大學校長，而彭珮雲則是北京大學市委大學部幹部和該大學的黨委副秘書。而過後上千張反對聶元梓的大字報出現在北京大學。一開始北京大學的師生都採取觀望的態度，但在毛澤東公開支持和認可聶元梓等人後，這場鬥爭很快的蔓延到其他學院以及大學（嚴家其、高皋，1989：19-23）。

受到這場北京大學學潮的衝擊，許多大學和中學的學生開始展開激烈的辯論，其中清華大學附屬中學的幾個學生聚集在一起對局勢進行判斷，認為應該「大樹特樹毛澤東思想的絕對權威」，祕密組成了紅衛兵組織。他們的影響蔓延到其他中學，而這些其他中學陸續的組成了「紅衛兵」、「紅旗」、「東風」等祕密學生組織，他們的宣言是：「我們是保衛紅色政權的衛兵，黨中央毛主席是我們的靠山，解放全人類是我們義不容辭的責任，毛澤東的思想是我們一切行動的最高指示。我們宣誓：為保衛黨中央，為保衛偉大的領袖毛主席，我們堅決灑盡最後一滴血！」（同上引：42）

然而，這批紅色大軍才是為中國人民帶來血腥災難的一群。當時的大學和中學都處在關閉的狀態，這群離開學校體制的學生，開始了對上流階級進行清算與批鬥，高呼「造反有理，革命無罪」，開始了「破四舊」<sup>[1]</sup>運動。紅衛兵的「破四舊」開始的變得極端化，他們更展開進行了各種「抄家運動」和「打人運動」（同上引：71），許多文化知識都被列為「封建思想」和「資本主義」而被禁止。他們隨意的進入人們的住家，砸破和拿走任何被認為是封建資本的物品，許多宗教設施、文物古蹟都被大肆毀壞和焚燒。而此時的社會已經變的混亂無序，社會階級完全顛倒，這群年輕的紅色大軍對那些被認為是「走資派」、「反動份子」、「黑五類」<sup>[2]</sup>等的人施予各種酷刑，甚至還有一些被活活打死。根據一九八〇年十二月二十日的《北京日報》，僅在一九六六年的八、九月，在北京被打死的有一千七百七十二人，被抄家的有三萬三千六百九十五人，另外被打得殘廢和腦震盪，以及自殺和失蹤的也不計其數。中共中央更同意了不出動警察鎮壓革命學生，使到這群學生頓時成為無冕王帝，毫無節制的肆虐人命。滿街的大字報、標語、牆上的毛主席圖像，成為了紅衛兵的批判清算工具。紅衛兵手上的「紅寶書」——《毛語錄》成為了他們的聖經，毛澤東在紅衛兵眼中不只是一個「偉大的領袖」，而更是他們心中的「紅太陽」。然而，這時期卻也被認為是中國歷史上的「紅色恐怖」時期（王友琴，1996：23；楊劍龍，2003；嚴家其、高舉，1989：69-77）。

然而，文革所釀成的傷害，不僅是對那些被批鬥清算的人們，而是逐漸的延燒至這批參與迫害的紅衛兵。激昂的革命使到這群紅衛兵所造成的破壞與暴力變本加厲，而這批中途輟學的青年大軍由於不具備良好的勞動技能和生產能力，而成為了中共的負擔。為了避免社會繼續動亂，中共政府在一九六八年底實行了「接受貧下中農再教育」的政策，而將近兩千萬的城市知識青年（簡稱知青）參加了這一場「上山下鄉」的運動。這些知青，不是被派到農村去插隊，就是參加生產

建設兵團。參加農村插隊的，都被遣派到比較落後的偏遠地區，長期幹著繁重而沒有經濟效益，又不能夠自供溫飽的體力勞動。而建設兵團，則分佈於於邊疆地區如新疆、內蒙、雲南、東北等。落後貧困的農民生活，讓許多來自城市的知青無法適應。而被分配到建設兵團的知青，過著紀律嚴謹的軍隊化生活，這種清教徒主義式的壓抑性生活，再加上政治化的管制，使到許多知青的性格受到了嚴重扭曲（梁麗芳，1993：12）。這段「上山下鄉」的無限期流放，使到這些年青男女，不僅喪失了教育的機會，連戀愛婚姻也都遙遙無期，而使到他們成為「耽誤的一代」，在陌生和遠離故土的地方消耗荒廢了自己的青春（黃傑、牟曉光，1990：20-27）。

一九七一年所發生的林彪事件<sup>[3]</sup>過後，這些知青開始懷疑的革命的意義，他們的革命熱情逐漸冷卻，再加上生活中的艱苦以及回鄉的無望，他們的理想破碎了。而在一九七六年毛澤東的去世，而在一個月後以毛澤東妻子江青為首的「四人幫」更跟著垮台，文革進入了它的尾聲，這些被下放的知青也帶著矛盾以及嚴重挫傷的身心回到城市。一場轟轟烈烈的革命運動，也在慘慘淡淡中落幕。而這場為期十年的革命，造成了成千上萬的家破人亡，給那一代中國人留下了無法泯滅的心靈創傷。

## 第二節 新時期與電影

### 一、「文化反思」風潮

一九七六年「四人幫」被粉碎，文革的嚴冬宣告結束，中國大陸的歷史翻開了新的篇章，邁入了所謂的「新時期」。一九七八年第十一屆的三中全會提倡了「四個現代化」的政策——在農業、工業、科技和國防領域的進行現代化。戴錦華（1999a：76）簡明扼要的指出，這「四個現代化」，「清楚表明了八〇年代中國社會的核心命題是由政治轉向經濟。經濟建設是當時中國社會現實中的『最大也是唯一的中心』」。

為了使到這「四個現代化」成功的執行，中國政府實行了「改革開放」制度，接受西方的科學、科技、資本和管理技術。這「改革開放」制度，打破了中國長期的封閉狀態以及造成了對外貿易的激增。這種發展，不只改變了中國的經濟面

向，更對中國的文化面貌造成了深深的影響。

與此同時，一九七〇、八〇年代交接中的中國文化語境，沈浸在一種沈重的政治破壞記憶和傷痛之中，如依照戴錦華（同上引：16）的說法，「像是試圖對『文革』的災難歷史完成的一次剝離」。中國各界也在那時候掀起了大規模的翻案風潮，在文革時期的「牛鬼蛇神」，許多都得到了平反。同時，藝術家也改變了「不求藝術有功，但求政治無過」的消極態度，開始積極的進行創作（陳南，2002：109）。許多電影工作者，也隨著勞動改造運動的結束，而回到自己的工作崗位。在文革剛結束後，一些電影也陸續的被拍攝，但這些電影大多數都背負著當時時勢所需要的政治意念出發，注重在「四人幫」罪行的揭露和討伐，以及中國人民和四人幫的追隨者進行鬥爭的故事。就如一九七七年拍攝的《十月風雲》（張一執導），是文革結束前就已經準備要開拍了，但在政治局勢突變後，這部電影的創作者立刻修改劇本，劇本的素材不變，但卻把「同走資派鬥爭」改成「同『四人幫』爭鬥」，把原來的正面人物改成反面人物。也因此，這部電影成爲中國第一部表現和「四人幫」做鬥爭的電影（陸紹陽，2004：5）。而接下來的一些關於文革的電影如《失去記憶的人》（1978）和《嚴峻的旅程》（1978），都流於對文革的控訴和對「四人幫」的討伐，電影的藝術價值無法更進一步的提升。

而在這時，中國也冒起了一股「文化反思」和「歷史反思」的風潮，試圖對文革進行批判，更對中國民族文化的桎梏進行反思，以及思考如何建立一個新的文化主體。這風潮，基本上是呼喚著「現代性」的理想，它重歸了五四以來的現代性話語對國民性的批判和文化反思。中國學者陳旭光（2004：111）便指出，「新時期」「重申了五四運動所提倡的精神，知識精英絕對必要反思和批判『左』傾思想，呼喚失落已久的人道主義精神、自由、個性、民主、人性理想、真、善、美——並而邁向民族富強的現代化之路」。

當時的反思的文化思潮，帶來了「傷痕文學」、「反思文學」以及更後來的「尋根文學」，更蔓延到電影藝術領域，帶來了所謂的「傷痕電影」和「反思電影」。著名美國電影學者 Nick Browne（1994：8）提到，在文革結束後，中國大陸冒起一種主張更自主的電影藝術，這些電影以它們獨特的美學，主張它們可以獨立於任何政治干預和操弄。也因此，中國出現了一股新的電影浪潮，一般被稱爲「中國新電影」。這時候的電影工作者與「新時期」所追求的「現代性」理想共同並進，所呼喚的便是一種人道主義的重申，以及對社會拯救的理想。人的尊嚴、價值、人性、人情和「人的醒覺」成爲這些電影工作者的普遍主題（陳旭光，2004：

115)。

在這反思氛圍下，文革理所當然的成爲一些電影的題材，但這些電影也逐漸脫離了純粹對「四人幫」控訴的框框，而進行更多層面的批判和反思。這些電影通過對歷史的批判來試圖脫離舊歷史的羈絆，同時更通過它來彰顯出新知識和新思想。此時的電影的角色，已經逐漸走出「革命英雄」的和階級爭鬥的模式，而更著墨在「普通人」的故事，描繪著人們的命運、愛情、婚姻、慾望和意志等這些無法在文革時候抒發的情感。

## 二、謝晉的通俗劇

當然，此時的「傷痕電影」和「反思電影」，離不開另一個多年在中國電影拍攝上耕耘的「第三代」<sup>[4]</sup>導演謝晉。在一九八〇年，他推出了《天雲山傳奇》。電影主要描繪四個人從一九五六年到一九七八年，因爲反覆無常的政治變動而有著不同遭遇和命運的故事。謝晉（1998：80）在談到自己導演的《天雲山傳奇》的動機時曾說說：「我們的未來的影片要告訴人們甚麼是真、善、美。文藝作品要發揮其藝術的力量，使它能起到提高整個國家的思想、文化、道德水平的作用；起到提高每個人思想境界的作用。」謝晉是一個善用通俗劇（melodrama）模式的人，這也是他的電影在中國國內被廣受歡迎的原因（Ma, 1994: 15）。他同時是一個擅長把人和歷史結合在他的電影中的電影創作者，就如戴錦華（1998：160）所說的，「與謝晉電影的對話，在很大程度上是與當代中國歷史的對話」，李道新（2005：408）更如此形容謝晉的電影：「爲了把『人』從『歷史』中解救出來並凸顯出『人』的歷史，在需要重點強調『人性』的場合，謝晉電影往往會不惜一切中斷敘事，用各種手段鋪陳抒情段落，使影片平添一種不可多得的人道主義的精神素質」。也因此，《天雲山傳奇》裡頭主人公的坎坷生活和悲劇命運，成功的喚起起了廣大觀眾的眼淚，更爲謝晉帶來了第一屆中國金雞獎的「最佳故事片」獎項。

而在一九八二年，謝晉拍攝了《牧馬人》，描寫在文革後一個孩子和他那個在美國事業有成而富有的父親團聚的故事。但劇中的主人公卻拒絕跟隨父親離開中國到美國去，而選擇留在中國陪伴家人，孩子和朋友。但謝晉在這新時期最受人注目的，還是一九八六年的《芙蓉鎮》。這被中國學者陸紹陽（2004：44）稱爲「真正將對畸形社會的批判放到更爲寬曠的歷史視野中考察，探討『左』傾思

潮的根源並將政治性反思轉變為對民族悲劇的帶有歷史文化意味反思」，也被謝晉（1998：201）自己認為是「歌頌人性，歌頌人道主義，歌頌美好心靈，歌頌生命搏鬥的抒情悲劇」的電影，主要是描繪描述一群住在一個叫著芙蓉鎮的小鎮居民，在四個不同的政治年代的遭遇。換言之，這部電影也和《天雲山傳奇》一樣，描繪著一個大時代中小人物的故事。謝晉通過灰暗色調的攝影，成功的為這部製造了一種陰鬱和沉重的氛圍，闡述了中國政治變動的無比殺傷力。

《天雲山傳奇》、《牧馬人》和《芙蓉鎮》一般被稱為謝晉的「文革三部曲」。中國學者邵牧君（Shao, 1989: 轉引自 Pickowicz, 1993: 315）曾認為謝晉在一九七九年後做拍攝的電影是中國一九三〇年代電影的當代表述（a contemporary expression）。而一九三〇年代年代的電影，便是受五四運動的精神燻陶，電影中往往有著帶領民族進步的啓蒙使命。然而，謝晉所使用的通俗劇模式，卻難以逃脫各種簡化的敘事策略和刻板形象。謝晉的電影還是停留在「壞人作惡，好人受難」的二元模式（這也是早期許多「傷痕電影」和「反思電影」的通病）。「好人」是多麼的軟弱無力，在面對政治災害中總是顯得那麼無辜。而在謝晉強烈的人道論理的訴求下，那些無辜的「好人」的道德品質，總是那麼的完善。而最後這些「好人」必定會獲得某種在道德上的拯救。主人公因為政治而磨難，但他們穿越過黑暗隧道，必定會看見曙光，好人被平反，破碎家庭重團圓。朱大可（1998：91-92）便簡明扼要的指出，謝晉的電影基本上是通過「好人蒙冤」、「價值發現」、「道德感化」、「善比勝惡」這四項道德母題來進行編排，這是謝晉為觀眾提供的化解社會衝突的道德神話。通過電影結局中所呈現的家庭和諧、愜意和穩定的日常生活、經濟上的保障、社區的歸屬感、給予浩劫的生存者精神上的撫慰（Wang, 2004: 152）。

在八〇年代中期以後，這種「謝晉模式」開始被批評家和學者們所討論和質疑，一些評論家認為「謝晉模式」已經不合時宜，而「謝晉時代」也應該結束。馬寧（Ma, 1994）在他談論謝晉電影的文章中指出，謝晉電影中充滿著儒家的性別觀念，這些電影中的女性角色的主體塑造，基本上是扮演著批判文革時代的毛主義的功能，以便重振中國政治因為文革內亂而失去的父權意識。而朱大可（1998）的〈謝晉電影模式的缺陷〉，更是對謝晉電影進行批評的其中一篇重要文章。他在文中明確的提出：

謝晉的儒學標誌是「婦女造型」，柔順、善良、勤勞、堅忍、溫良

恭謙、三從四得、自我犧牲等的諸多品質堆積成了老式婦女的標準圖像，它是父權文化的畸形產物。婦女在此只是男人的附庸，她們僅僅被用以發現和證實男人的價值並向男人出示幸福……假如僅僅以電影本體的眼光去審視謝晉模式，那麼它將完全符合「常規電影」的下列指標：即可賺錢，又可以滿足觀的各種道德匱乏和生命慾望，「雅俗共賞」、皆大快活。但當我們突破電影當視界，以文化當觀點在更大當空間裡加以考察時，便發現它現在是中國文化變革進程中的一個嚴重的不諧和音，一次從「五四」精神轟轟烈烈的大步後撤（如上引：93）。

簡言之，謝晉電影所散發的道德和政治精神，基本上是符合新時期的主流政治意識形態，和由鄧小平所領導的新中共政府的重建中國政治意識形態，並沒有太大的衝突。這也是為甚麼，他的電影獲得了中國政府的支持和觀眾的共鳴的原因。

### 三、「第四代」與「現代性」美學

因此，進入一九八〇年代末和一九九〇年代，許多批評家認為謝晉的時代已經過去，而他的通俗劇模式也已經不合時宜了。在早在一九七九年，就有一些電影人和批評家更呼籲電影應該「與戲劇離婚」、「丟掉戲劇的拐杖」。而張暖忻和李佗所在一九七九年所聯合發表，刊登在第三期的《電影藝術》雜誌上的文章〈談電影語言的現代化〉，被認為是這種電影藝術宣言最重要的文章。他們認為電影應該要擺脫戲劇，追求自己的語言。他們指出中國電影在數十年的封閉，已經造成它和世界上其他地區的電影發展脫軌。為了中國電影的發展，應該從義大利新寫實主義和法國新浪潮中借鑑。他們也因此推崇 Andre Bazin 和 Siegfried Kracauer 所提倡的寫實美學和「物質現實還原」的功能，更主張對長鏡頭的運用。他們的看法，曾引起文藝界和學術界的討論<sup>[5]</sup>。

〈談電影語言的現代化〉這文章，被認為是當時出現而被歸類為中國「第四代」的一批電影工作者的藝術宣言。「第四代」的健將包括張暖忻、黃健中、楊延晉、吳貽弓、吳天明、黃蜀芹、滕文驥等人。他們都新中國成立以後長大，大多數畢業於文革前的北京電影學院，但同時他們的藝術生命也被文革所耽擱。文革的結束，讓他們的藝術生命重燃光芒，但經過文革的洗禮，也注定了他們必須

背負者文化反思的思維。從一個動亂和災難中覺醒的他們，也讓他們在新時期所追求的現代性話語無法分離。在這現代性的追求下，他們試圖打破陳舊老套的敘述方式。他們極力的張揚 Bazin 和新浪潮的導演美學思想，其中一個原因是因為在文革時期，電影成爲了政治意識形態的工具，使到電影極度的虛假化和矯飾化。借用這「攝影影像本體論」，可以讓電影擺脫文革時候的藝術虛假和矯飾化（陳旭光，2004：119）。他們所追求的便是一種自然、樸素和真實的電影風格，對真實性的渴求，成爲他們人道精神和社會拯救的實踐。

但戴錦華（1999a：18）卻認爲，這群「第四代」電影人對 Bazin 的紀實美學的了解，卻有著誤讀的成分。她指出：

第四代的始作俑者所提倡的，與其說是巴贊的「完整電影的神話」、「現實漸近線」；毋寧說是巴贊的反題與巴贊的技巧論：形式美學及長鏡頭與場面調度說；與其說是在倡導將銀幕視爲一扇巨大而透明的窗口，不如說他們更關注的是將銀幕變成一個精美的畫框。在巴贊紀實美學的話語之下，隱藏著對風格、造型意識、意向美的追求與飢渴。對於第四代導演來說，對風格——個人風格、造型風格的熱烈追求，決定了他們的銀幕觀念不是對現實的無遮擋式的顯現，而是對現實表述中一種重構式的阻斷；決定了他們所關注的不是「物質世界的復原」，而是精神現實的延續，是靈魂與自我的拯救。

因此，通過對風格的追求，他們開創了電影形式的探索，更讓他們開發了新時期電影藝術的新起點。他們借助電影的風格和造型，來建構一種與之前時代所不同的符號話語，進一步的評判文革時候的政治話語。正如一九七九年的《苦惱人的笑》（楊延晉和鄧一民執導），描述一個誠實的文字記者在文革時候的苦悶和徬徨，在當權者的謊言和自己親眼所看到的徘徊不定。他最後更因爲堅持自己的良知而惹來牢獄之災。這部電影的特點是創作者在電影中運用了混合了許多不同的表現手法如慢速鏡頭、快速鏡頭、停格、多畫面鏡頭，更通過彩色和黑白畫面的交替出現，以及聲音和畫面的分割來製造各種回憶、夢境、幻覺和想像，來表現主人公在良心和謊言中混亂無望的掙扎情緒。這種混合各種手法的表現方式，更恰到好處的表現了人活在那荒謬文革年代的混亂困擾。



在另一部楊延晉執導的《小街》(1981)中，男主人公爲了偷假髮套給他心意的女孩(在文革期間，少女必須剪短髮、縮胸來和男性「看齊」)，而遭紅衛兵毒打到失明。雖然這也是一部控訴文革的作品，但導演卻爲電影製造了三個不同的結局，在這三個結局中，男女主人公的命運各有不同，女主人公的在結局時的性格、身份和地位也完全迥異。導演通過開放的結局，以及某種戲中戲的敘述方式，試圖將詮釋和選擇權交到觀眾的手上，讓觀眾積極的參與意義的創造，更讓他們對文革進一步的進反思。由此可見，電影中的歷史，承擔著啓蒙和救贖的雙重時代命題。埋藏在電影語言現代化的訴求中，是人性的復歸，以及民族的啓蒙與救亡。

另一個導演吳貽弓的《巴山夜雨》(1980)，雖然故事發生在文革年代，但電影並沒有呈現血淋淋的殘酷場景，而把故事放在一艘在煙雨迷霧中航行的江輪。這艘在茫茫黑夜航行的江輪，有著中國人民命運的象徵意味，所等待的是黑夜的過去而黎明的到來。而這部電影中的命運剝奪者，已經不再以具體的形象(如紅衛兵)出現，而是以一種面目不清但無所不在的社會毀滅性力量所呈現。因此，在這些「第四代」導演的紀實追求中，已經頗有朝往象徵性質的傾向。但在這群導演模糊的訊息中，其實隱藏著他們一方面對五四精神以來的啓蒙和進步帶有期望，一方面又對中國文化帶有歸屬的矛盾情結。戴錦華(同上引：15-34)曾指出的，這群「第四代」導演試圖從歷史和時代規範中逃脫，但又時常落網於他們所重建的中國傳統文化中。也正如張旭東(Zhang, 1997: 48)所指出的，「第四代」對電影的探索，反映著中國電影的一個困惑的階段，是新舊電影觀念拉扯較量的一個過渡期。

「第四代」的「黃金歲月」基本上是從文革結束到一九八〇年代末期。從一九八〇年代中期開始，他們逐漸被一批被稱爲「第五代」的電影工作者所取代。到了一九九〇年代，除了少數還繼續在電影上耕耘的導演外，大部份都淡出了中國影壇，也有一些投入電視劇的製作。無論如何，這一代的電影人，對中國電影有起著承上啓下的作用。他們對電影語言的探索，影響著後來的「第五代」，更由「第五代」所繼承著。

#### 四，叛逆的文革遺腹子——「第五代」

然而，在一九八〇年代中國電影界最引人注目的，是被稱爲「第五代」的一

群電影創作人的出現。他們繼承著「第四代」的精神之旅，將他們的電影藝術思考，更深入的嵌進了歷史反思和追求現代性的思潮中。「第五代」一般是指一九七八年進入北京電影學院而在一九八〇年代開始投入電影拍攝的一群。張軍釗的《一個和八個》（1983）和陳凱歌《黃土地》（1984），被認為是「第五代」導演的里程碑和奠基之作。而接下來張藝謀、田壯壯、吳子牛等人也拍攝了個自的作品，使到他們在中國影壇有著舉足輕重的地位。

「第五代」和「第四代」不同之處，是「第四代」都是在文革前受教育，而「第五代」卻在文革的「革命」和「造反」話語下度過了青少年時光。他們不少曾有過紅衛兵時代的革命狂熱，正如「第五代」的領軍人物陳凱歌（1991：75-77）曾經當過紅衛兵，在批判大會上批鬥自己的父親。也有一些因為「出身」不好，而受到各種歧視和威嚇式的對待，正如張藝謀因為父親曾是國民黨的軍人而在文革中被套上了「反革命」的罪名。張藝謀也在害怕和沒有安全感的氛圍下渡過了他青年時代，更對父親充滿了心虛的感覺（陳墨，2006b：16；焦雄屏，1998：84；Klawans, 1995: 12）。而田壯壯的身為電影工作者的父母也被紅衛兵批鬥，掛上牌子遊街示眾。他的家被抄家，他更被歸類為黑五類弟子（吳文光，1994：204-208）。他們大多數過後都成為知青，但也因為「上山下鄉」而受到各種煎熬磨練，青春歲月被荒蕪耽誤了，他們名副其實是「一場『文化的』『浩劫』時代的遺腹子」（戴錦華，1999a：244）。

因此，新時期所追求的現代性對他們來說不只是一個嶄新世界的里程碑，而更是他們通過美學實踐，來展現他們的精神創傷、充滿壓抑性的記憶以及他們被扭曲的生活經驗。他們和「第四代」一樣，試圖在電影中尋找超越戲劇的電影語言，但也因為曾有著「造反有理」、「打倒一切」的精神，使到他們對中國陳舊的電影觀念，做了驚世駭俗的反叛。正如「第五代」的健將之一張藝謀曾如此道出：

當時在電影的表達形式和如何拍電影這種最簡單的問題上，常常出現很教條，很固定的東西。我們認為很陳腐、很愚蠢，所以《一個和八個》是針對這種迂腐的背叛……《一個和八個》可以簡單的說是對當時那種娘娘腔的、那種粉飾的、那種矯柔造作的電影的反抗（葉坦，1998：53）。

因此，「第五代」在電影的視聽語言上更加標新立異。他們鍾情於獨特的攝影角

度和構圖、高反差的影像、強烈的燈光和色彩的渲染，以及獨具一格的聲音造型。他們的美學實踐，對於中國電影的陳規觀念帶來了咄咄逼人的衝擊，甚至被評論家稱為所謂的「影像的一代」或者「造型的一代」（陳墨，2006a：7）。戴錦華（1999a：262）更指出在他們的電影是「空間對於時間的勝利」。他們在道德的探討上，也遠離了謝晉電影模式的善惡分明，反而增添了道德上的複雜性。他們前衛和叛逆的姿態，以及對電影形式和美學的探索，比相對中和保守、小心謹慎的電影前輩們走得更遠更徹底，因此也為中國電影開創了前所未有的一種嶄新局面。

雖然與「第五代」息息相關的歷史事實是文革浩劫，但在整個一九八〇年代，除了陳凱歌的《孩子王》（1987）把故事背景置放在文革時代外，這群電影人並沒有把鏡頭對焦於歷史中的文革上，反而將電影的背景設立在更早的歷史年代和時空中，或者把電影背景集中在中國邊疆的少數民族。然而，戴錦華（同上引：36）卻指出，「在第五代的藝術中，文化大革命則呈現為一個無所不在的缺席的在場。儘管迄今為止，文革是第五代藝術始終迴避的命題。然而他們的藝術事實，卻無可迴避地表明了他們（而不是第四代）是文化大革命的精神之子」。另一位中國學者陳犀禾（2003：6）稱這為「逆文革情結」。他指出這群「第五代」電影人「把他們的文革經驗（有意或無意地）再現在歷史的隱喻之中，並藉此表達了他們對文化大革命的一整套名為革命（階級鬥爭、路線鬥爭）、實為封建（迷信專制、摧毀人權）的觀念體系，以及根據這一觀念體系製造出來的神話體系的紀錄批評。」換言之，他們不是把「文革」和中國歷史的某一點相連，或者把它看做一個局部的問題，而是把「文革」中的問題看做是整個中國文化的一部份，從而對總體中國文化提出疑問。他們傾向於把對現實的不滿，置放在遙遠的年代中，通過對祖宗的責罵來達到對現實的批評。而同時，「第五代」的電影更表現了某種對「自然」景觀的「迷戀」，如陳凱歌《黃土地》中貧瘠的黃泥土地、《孩子王》中的雲南山林、《紅高粱》中的高粱地等等。周蕾（Chow, 1995: 39）曾對這現象如此闡述：

電影的創作是對曾經作為他們年輕一代希望頂峰的文革的一種思考方式。自然，尤其是相對缺乏發展的中國西部地區，提供了建構一種不同於一九六〇年代那愚弄性和欺騙性的「中國圖像」的可能性存在.....以幾乎無名和普遍的形式，土地、鄉村、村民，以及他

們無盡的蒙受苦難的圖像，不僅在特殊的時間和空間上構築出一個現代化和政治化的國家，更可以呈現出一種超越共產黨歷史的「永恆的集體生活」(a timeless collective life)。

簡言之，這些大自然圖像以及那「永恆的集體生活」，成爲了他們評判和反思中國民族糾結的著陸點。與此同時，像田壯壯的《獵場札撒》(1984)和《盜馬賊》(1985)，把鏡頭對準了蒙古和西藏的少數民族，其實是想通過這些少數民族的文化，來對主流的漢文化進行批判和反思(Lu, 2002: 90)。

因此，「第五代」以他們獨特的「美學和敘事革命」，參與了一九八〇年代的歷史/文化反思的風潮。他們的作品，都是一種對中國歷史、文化和傳統因愛之深而恨之切的反思和批判。他們把追求現代性的呼喚，溶進了他們充滿象徵意念的電影語言中，進而帶出振興中國民族的理想。正如陳凱歌把《黃土地》的背景，置放在被認爲是孕育中國民族的黃河和黃土地上，來對民族文化的根源進行反思。陳凱歌(1992: 559-560)在對《黃土地》的自述中，有這麼一段華彩句章：

黃河和黃土地，流淌著的是安祥和凝滯中的躁動，人格化地凝聚成我們民族複雜的形象。就在這樣的土地和流水的懷抱中，陝北人，那些世代代生活在小小山村的農民們，向我們展示了他們的民歌、腰鼓、窗花、刺繡、幅畫和數不盡的傳說。文化以驚人的美麗轟擊著我們，使我們在溫馨的射線中漫遊。我們且悲且喜，似乎經歷了時間之水的消長，民族的盛衰和散如煙雲的榮辱。我們感受到了由快樂和痛苦混合而成的全部詩意。出自黃土地的文化以它沉重而又輕盈的力量掀翻了思緒，搥碎了自身，我們一片靈魂化作它了。

而陳凱歌的《孩子王》，也是唯一在一九八〇年代將文化和歷史反思與文革時代結合的「第五代」電影。《孩子王》被評論界看成是陳凱歌重要的代表作之一。這部電影改編自「尋根派」作家阿城的同名小說，描繪一個文革知青在雲南山村當代課的故事。由於作家阿城和陳凱歌都有過知青的歲月(陳凱歌下鄉的地方是雲南邊疆地區)，這部電影可以被當成是對他們文革知青集體經驗的一個回顧和重寫。

這部電影和《黃土地》一樣，埋置著陳凱歌對中國民族生存狀況的思索。電

影更通過主人公身為老師這充滿自覺的啓蒙者形象，對中國的傳統文化進行了哲學性的思考。電影中的哲思性，基本上是建立在所謂的文化和自然的對立上。文化主要的以文字的形態來出現。文字所構築的，是個有聲音的世界，如粉筆在黑板上劃過的聲音、孩童們的朗讀聲、抄寫文字之聲、唱歌的聲音等等。而自然卻是通過沒有發出聲音的形象如學生王福的啞吧父親、放羊的牧童、走動的牛群、流動的雲彩、寧靜的群山等來呈現。因此，文字成爲了陳凱歌批判傳統文化的重要著陸點，正如陳凱歌針對這部電影所指出的：「字典在整部影片中是傳統文化的象徵。孩子王翻閱字典時，由八個人、五個聲部，以古典唱詩的形式，反覆頌唱『百家姓』、『千字文』、『孟子見梁惠王』上篇中的兩句話以及乘法口訣等音響交織，充分表現了傳統文化中重複僵死的東西。」（羅雪瑩，1993：106）陳凱歌對傳統文化的評判，更顯露在男主人公老桿在教書時所戲謔的童謠「從前有座山，山上有座廟，廟裡有個老和尚講故事，講甚麼呢？從前有座山……」，再加上反覆出現的籃球、石碾、黎明和黃昏的紅土地高原，以及他在離開鄉村小學前叮嚀學生王福的話「以後甚麼都不要抄，字典也不要抄」，充分的表露了陳凱歌對傳承、抄襲、重複的傳統文化和文化教育的懷疑和反思。而最後的放火燒荒一幕，更有把傳統文化全部燒毀的象徵意味。然而，這彷彿又和文革時候的「破四舊」的精神一脈相承，而有評論者更如此質疑：「影片中貫注和表現出這樣的思緒觀念和行爲方式，與『文化大革命』的觀念和行爲簡直如出一轍，以至於我們很難判斷，這部電影到底是要歌頌『文革』的精神，還是評判『文革』所造成的精神荒漠和物質匱乏的人爲災害。」（陳墨，2006a：258）周蕾（Chow, 1995：108-141）更通過電影中女性角色來娣的刻畫，指出陳凱歌的這部電影充滿著「男性自戀主義」。她認爲來娣充滿喜劇性的演出和對男人造成威脅的刻畫，是中國知識份子在文革後追尋現代性過程中排除女性參與的一個表徵。正如周蕾（同上引：141）所說的：

如果二十世紀中國知識分子努力不懈地試圖通過對無力量群體的投入去建構一個負責任的民族文化，那麼陳的影片所表明的，正如在我所描述的條件下被銘刻在一種理想自我（ego-ideal）的構成過程中，這一投入如何將女性和她所代表的肉體現實排斥在外。陳的影片提供了一種幻想式的希望——希望在沒有女人和她所包含的一切局限的情況下重寫文化，而這些局限是同時內在於文化再生產

和生理再生產的過程中。

周蕾通過五四運動的啓蒙精神以及中國電影裡的女性角色這出發點來探討一九八〇年代的中國電影。她提出了所謂的「對原始 / 原初的激情」(primitive passion) 這概念來探討這新時期導演們的影像系統。周蕾 (同上引: 23) 認為這時期的文化系統對遙遠老年代的鍾愛, 產生了某種矛盾。一方面是認為中國還是一個處於落後的第三世界國家, 一方面卻認為中國可以從這落後中崛起, 成為擁有輝煌文明的現代國家。這把中國看成同時是受害者又是帝國的矛盾觀點, 最後所造就的是中國知識份子「對中國的迷戀」(obsession with china)。

無論如何, 陳凱歌和其他「第五代」健將「對中國的迷戀」, 基本上將「新時期」的電影文化帶到了一個高潮和頂峰。因此, 「第五代」在中國一九八〇年代的文化語境中扮演著舉足輕重的角色, 中國評論家張頤武 (2006: 115) 更如此形容: 「理解『第五代』其實就是理解二十多年來中國文化變化的軌跡, 也是理解中國文化的劇變中轉型的歷史進程。」

然而, 「第五代」的重要性, 並不只局限於他們對歷史 / 文化反思在藝術表現上做進一步的提升, 而是他們同時也將中國電影帶入全球電影文化中。張藝謀的《紅高粱》在一九八八年的柏林電影節贏獲「金熊獎」, 除了它第一部贏得西方主要影展的主要獎項, 也標示了中國電影正式跨進了全球電影市場。但對一些研究者來說, 這是一個開始, 也是一個結束。中國電影進入全球電影市場, 也標示著這股「中國新電影」的浪潮的結束 (戴錦華, 1999a: 224; Lu, 1997a: 8)。在一九九一年, 張藝謀的《菊豆》(1990) 成為第一部在美國奧斯卡 (Academy Awards) 提名角逐「最佳外語片」的中國電影, 而在同一年, 他的另一部電影《大紅燈籠高高掛》(1991) 獲得義大利威尼斯電影節的「銀獅獎」。一年後他的《秋菊打官司》(1992) 獲得該電影節的「金獅獎」。這些「第五代」導演工作者通過進入西方的各種大型電影節, 將中國電影帶進了國際視野中, 更邁入了國際電影市場。

### 第三節 後新時期與後現代文化

#### 一、全球資本經濟與後現代

一九八九年天安門事件過後，新時期結束，中國迎接所謂的「後新時期」的到來 (Lu, 1997b: 109)。一九九〇年代，對於 Arif Dirlik (1994) 來說是「全球資本主義」(global capitalism) 的時代，這個詞彙所代表的，便是跨國的生產、銷售、消費和跨國企業的出現。中國也以開放的姿態，踏步邁入全球經濟市場。在一九九二年第十四屆一中全會上，中國大陸政府開始正式提出「社會主義市場經濟」的計劃，最高的目標便是建設一個「具有中國特色的社會主義」(Lu, 2001: 53)。在同年，鄧小平巡視了中國南部（如深圳）的工業區，實行將中國工業和經濟推廣到全世界的視野中。而在一九九九年中國和美國終於在中國進入「世界貿易組織」(WTO) 的議題上達成協議。這進展標示了中國經濟與世界資本主義系統的結合。這種「與世界結軌」將會為它的社會主義制度帶來深遠的影響(同上引: 3)。換言之，這種國際資本的到來，已經使到這國家與全球資本脫離不了關係。

當中國嘗試在全球性的政治、經濟、文化角逐一個重要的位置的同時，中國也在加速的都市化和工業化。這種進展，也意味著消費主義的到來。早年的文化反思和歷史反思，以及啓蒙和拯救民族的話語，已成爲昨日黃花，取而代之的是消費式的娛樂和通俗文化。正如 Jing Wang (Jing, 1998; 轉引自 Zhu, 2003: 217) 指出，當中國逐漸從一九八九年的傷口中痊癒，中國大眾被這後社會主義國家所邀請參與的，並不是甚麼政治烏托邦，而是創造一個平等主義 (egalitarian) 的消費社會，鼓勵他們參與流行文化的消費。因此，更早時期的「文化熱」，已逐漸變成了「市場熱」(Zhang, 1997: 18)。高雅和流行文化的界線也逐漸模糊。通俗文學、流行服裝、流行音樂、娛樂電影等在日常生活中對官方和精英話語造成了衝擊(同上引: 15-16)。根據魯曉鵬 (Lu, 2001: 10-13)，這種社會、經濟和歷史的演變，使到後現代以一種新的文化、文學和藝術形態在中國登陸。它從一些試驗性的前衛寫作和藝術開始，慢慢的擴散到大眾和流行文化。這種後現代文化逐漸的滲透各種日常生活而成爲生活方式的一部份。但魯曉鵬指出由於中國發展程度的不均衡，使到中國其實同時存在著前現代、現代和後現代的現象，後現代

性並不是在整體的中國發生。因此，現代性在中國，還是一個「未完成的任務」。

但無論如何，一股商業化的大潮席卷了中國，一個生機勃勃的「文化市場」逐漸成形，中國市場上也出現了許多來自其他國家的文化消費產品。肯德雞（Kentucky Fried Chicken）在一九八七年在北京開了它第一家分店，而麥當勞（McDonalds）也在一九九二年四月登陸中國。其他消費場所如卡啦 OK、酒吧等都為中國帶來不同生活品味的消費文化。正如 Arjun Appadurai (1996: 27-47) 所說的，九〇年代是人種、媒體、科技、資本和構想史無前例流動的時代，那電影（媒體）肯定在這「全球資本」上扮演著重要的角色。在一九九五年，中國大陸和美國在知識版權上達成協議，中國大陸將解除對進口好萊塢電影的配額，同時中國大陸保留了對影片刪剪的權力（Lu, 1997: 9-10）。

而邁入一九九〇年代，中國電影也進入了所謂的「後新浪潮」時代（Zhu, 2003: 111）。而在一九九三年十月，中國舉辦了第一屆的上海國際電影節，為國際電影市場提供了一個交易的管道，更為中國電影進入全球市場進行了鋪墊。在一九九〇年代對「第五代」這群導演造成衝擊的，便是全球化這無法阻擋的旋風。全球化為中國電影提供一個前所未有的海外市場。由於「第五代」敘事方式和電影語言在中國國內無法獲得廣大歡迎，依賴國內市場受到了根本的限制，國內市場都是一蹶不振，無法面對美國電影和本土「娛樂片」<sup>[6]</sup>的競爭。「第五代」導演在通過國際電影節的成功來開拓海外電影市場，成為一種相當實際的可能性。張藝謀曾直截了當的說明西方電影節的重要性：

我們通常所說的走向世界，一是將發行權賣到世界各國，二是參加國際電影節的過程中通過媒體將你的電影介紹給觀眾。國際電影節實際上就是文化傳媒匯聚地，你的電影可以通過媒體進行傳播。在我看來，中國的大陸、香港在世界電影市場上都處於很小的地位。我覺得我們的導演在未來十年以內，仍舊要靠參加電影節來推銷自己（李爾葳，2003：345）。

陳凱歌在另一篇訪問中也表達了類似的看法：

在戛納（筆者注：即坎城）電影節屢敗屢戰，為的是向世人展示中國電影。我想我們應該把自己的創造展示給整個世界。有許多朋友



問我：爲什麼要一再參加戛納電影節？因爲我覺得戛納是我們獲獎最困難的地方。從它創辦開始至今，基本上被西方國家獨霸了。所以我認爲：從文化的意義上來看，倘若你真想在國際電影中占一席之地，你必須向最困難的挑戰（李爾葳，2002：24）。

換言之，中國電影可以通過國際電影節上的成功，以獲得國際性的關注，最後更爲這些電影換來國際性商業性競爭的保證。由於「第五代」的電影在國際電影節不斷獲獎，中國電影一度成爲跨國電影投資的理想空間。爲了尋求生存之路，這群「第五代」創作人也從國外爭取獲得相對於國內更雄厚的製作經費。因此，在一九八〇年末開始到一九九〇年代，這些「第五代」導演如張藝謀和陳凱歌的電影，都是和國外的製片人合作的（Lu, 1997a: 9）。這時跨國資本開始大量進入中國電影業，海外資金和國際市場，對中國電影的觀念和製作方式帶來了影響。這些「國籍不明」的電影，使到它們的「國家電影」（national cinema）地位受到了質疑，在學術界也引起了激烈的辯論。一些評論者更認爲，這些電影基本上是「拍給外國人看的」，是爲了迎合西方觀眾和國際電影節評審對中國的想像和品味而拍的，這些都是爲西方人的「東方主義」量身定做的電影，是一種所謂的「東方人的東方主義」。當中這「砲火」最猛烈的轟擊對象，便是這批「第五代」導演。正如中國評論家尹鴻（2001：225）曾針對這種「媚俗於西方眼球」的現象如此表示：

對於西方世界來說，中國電影的確已經具有了一種民族電影的地位，黃土地、大宅院、小橋流水、亭台樓閣的造型、京劇、皮影、婚喪嫁娶、紅衛兵造反的場面、與亂倫、偷情、窺視等相聯繫的罪與罰的故事。由執拗不馴的女性、忍辱負重的男人以及專橫殘酷的長者構成的人物群像，由注重空間性、強調人與環境的共存狀態的影像所形成的風格，使中國電影具有了一種能夠被辨認的能指系統。正是這種民族性的強化，爲中國大陸電影走向世界創造了一種商標或者說品牌。

簡言之，對尹鴻和一些評論家而言，這些電影爲了獲取對電影投資的回報，以及贏得西方電影節評審的青睞，而把中國的圖像化爲一幅巨大的奇觀，化爲一個時

間上滯後的社會與民族，對中國社會中普遍壓抑性進行刻意的渲染(尹鴻，1999；張頤武，2001；戴錦華，1996；Chow, 1995; Lu, 2002: 157-190)。

## 二、九〇年代後的文化電影

在這一九九〇年代，那些鮮少將鏡頭聚焦於文革的「第五代」電影創作者，不約而同的拍了以文革為敘事背景的电影。在一九九二年，田壯壯拍攝了《藍風箏》。《藍風箏》改編自中國作家王蒙的同名小說，它以編年史的方式跨越中國一九五〇年代到文革初期，描繪了一個名叫陳樹娟的女人嫁給了三個丈夫的坎坷遭遇。樹娟和第一任丈夫少龍結婚後，本來憧憬著安穩幸福的生活，但少龍因為在一次反右鬥爭中被劃打成右派，在北方勞動改造的時候不幸被倒下來的大樹壓死。少龍過去的同事兼好友李國棟，對少龍被打成右派而送往勞改一事感到歉疚而照顧陳樹娟母子，樹娟後來更嫁給了他。但國棟在大躍進時期因為積勞成疾，在婚禮不久後就病逝了。樹娟的第三任丈夫是國家幹部老吳。老吳在文革中被劃成反革命，被紅衛兵批鬥而死，而樹娟也被劃成反革命分子。同時，樹娟的哥哥樹生有一個在文工團工作的女友朱瑛，但朱瑛因為拒絕與文工團的首長跳舞而被套上反革命罪名而入監。而他們的愛情和婚姻，也因為中國那時候一場又一場轟轟烈烈的政治運動而無法圓滿實現。

《藍風箏》是田壯壯自認為自《獵場札撒》和《盜馬賊》後較「認真」拍攝的电影(他之前拍了幾部商業性質的电影)(Lu, 2002: 76)。然而，與《獵場札撒》和《盜馬賊》充滿試驗性的拍攝手法比較，《藍風箏》回歸了「第三代」、「第四代」導演所擅長運用的「通俗劇」模式。田壯壯也改變了他早期电影中用非職業演員的策略，而在《藍風箏》中啓用了數位在中國頗有名氣的藝人如呂麗萍和李雪健等。

《藍風箏》的拍攝，其實在當時面臨了一波三折，它原本送審的劇本被中共廣電部要求修改，於是田壯壯便聘請了一位編劇修改了劇本而讓劇本被通過，但他自己卻依照原本的劇本來拍攝。因為此片的拍攝沒有依照被通過的劇本來進行，而被中共當局禁止把毛片送到日本進行剪接，至到一年後荷蘭的 Fortissimo Film Sales 把電影的版權買下，送到日本進行剪接，而田壯壯本身並不被允許離開中國，剪接過程全依靠他的筆記來進行(Zhu, 2003: 124)。《藍風箏》也因為有香港和日本資金的投入，而且更以日本電影的名義參加第六屆東京電影節，導

致了中國代表退出該電影節以示抗議。但它卻獲得了該屆東京電影節的「最佳影片」和「最佳女演員」兩個大獎。這部電影因為在沒有獲得中國當局的批准下，而把電影送到坎城電影節參展，使到這部電影在中國遭到禁映，田壯壯更因此被禁止拍攝電影，這禁令至到一九九六年才被撤銷。

一年後，陳凱歌的《霸王別姬》來勢洶洶。這部由台灣香港合資的湯臣電影有限公司所出品的電影，改編自香港作家李碧華的同名小說，描繪兩個京劇戲子的同性情誼（愛）的故事。故事也是以篇年史的方式，從軍閥混亂的北洋政府、抗日戰爭、國共內戰一直到文化大革命。劇情主要描述一個叫小豆子的男孩被從事娼妓行業的母親賣到京劇團去拜師學藝。在劇團中，小豆子和一個名叫小石頭的師兄頗為要好。長大後，小豆子和小石頭因為演出劇目《霸王別姬》而成了紅極一時的名角。小豆子和小石頭也分別改名為程蝶衣和段小樓，更約定合演一輩子的《霸王別姬》。後來段小樓邂逅名妓菊仙而娶她為妻，引起程蝶衣的極度不滿，更使到兩師兄弟的情誼破裂。在文革中，程蝶衣和段小樓雙雙被劃成「牛鬼蛇神」。在紅衛兵的威逼下，師兄弟二人相互揭發彼此的「罪行」。菊仙更因為承受不了這場揭發行爲而上吊自盡。在文革結束後，程蝶衣和段小樓在空曠的體育館內再度粉粧登場排演《霸王別姬》。在排演過程中，程蝶衣以劍自刎，在段小樓前結束了自己的生命。

當湯臣電影的總裁徐楓接洽陳凱歌商討把香港李碧華的流行小說改編搬上銀幕，陳凱歌開始時的興趣不大，覺得這部小說有點「單薄」（焦雄屏，1998：106）。但為了挽救自己的電影生命（因為他前兩部電影《孩子王》和《邊走邊唱》無論在票房上還是在評論界的評語上都不太理想，更兩度在征戰坎城電影節上遭遇滑鐵盧），陳凱歌接受了徐楓的獻議，但他對原著做了三點改變。他加重了故事中對文革的描寫、增加了故事裡妓女角色菊仙的戲份和重要性，以及將劇本著重在梳理兩位京劇戲子的性別情慾的模糊性（Zhu, 2003: 126-127）。

徐楓和陳凱歌合作的原意，便是要製作一部擁有全球商業價值，又有文化價值的電影（同上引：127）。換言之，商業價值是這部電影的重要元素，這正如陳凱歌自己也說過：「這部影片在創作風格上與我以往作品的差異是顯而易見的。我在拍片時要考慮到市場問題，因為這是一部耗資巨大的影片，無論從做人的角度，還是從藝術的角度，我都不能對投資人不負責任。」（李爾葳，2002：15）也因為如此，我們看見在《霸王別姬》中，陳凱歌明顯的遠離了他在新電影時期的電影風格（即將對白減到最低、用非著名演員、遠景鏡頭、長拍鏡頭、實景拍

攝、簡單和稀疏的場面調度、描繪大自然景色，非戲劇性的演出方式），開始頻密的運用特寫、場景多放在室內、演員的演出方式也趨向戲劇化。如果運用中國評論家陳墨的形容，便是陳凱歌「終於拍攝人們看得懂的電影」（2006a：240）。這部電影更集合了數位當時著名的影星，如在東亞聞名的已故香港著名歌影兩棲藝人張國榮飾演程蝶衣一角（張國榮過後也因為涉及同性戀而成為娛樂新聞的話題人物）、因演出張藝謀電影而聞名國際的鞏俐飾演菊仙一角，以及當時在中國影壇頗有名氣的葛優和張豐毅等人。這種影星陣容在電影的商業上也有頗大幫助。

《霸王別姬》在同年以香港電影的名義，參加了坎城電影節，在該屆電影節中和澳洲女導演 Jane Champion 的《鋼琴師和她的情人》（The Piano）（1993）分享了最高榮譽的「金棕櫚獎」（最佳影片獎）。《霸王別姬》雖然在全球票房上凱旋，但它在中國也面臨和《藍風箏》一樣的命運，一度在中國被禁止上映。Paul Clark（2005：160）指出，這部電影遭到禁演，被針對的與其是男性同性戀的議題，不如說是劇中所描繪的文革暴力。陳墨（2006a：137）卻指出，它被禁演除了是題材和文革有關，也關係到電影安排角色程蝶衣死於文革後，這非常不符合中共當局在新時期想要塑造的氛圍。然而，陳凱歌為《霸王別姬》做了些許修改，禁映令便在數星期後被撤銷，唯有不允許宣傳和討論。一些評論家認為這是和中國要申辦奧運有關，但這部電影在中國卻獲得了不錯的票房和回響（如上引：137；Zha, 1994: 36）。

在一九九四年，張藝謀也不甘寂寞的帶來了他的文革電影《活著》。《活著》改編自中國作家余華的同名小說，投資者為香港年代公司，描繪一個叫徐福貴的男人和他的妻子家珍，以及他們的兒女一家四口的遭遇的故事。在《活著》中，張藝謀也和他的同輩田壯壯和陳凱歌一樣，開始遠離了「第五代」早期的美學和敘事形式，而更著重於通俗劇的模式。正如張藝謀自己也承認：「第五代的電影喜歡玩不說話，用電影語言代替，弄得好像很深刻似的。咱們這部片子不走這條路，該說話時就得說，只要說的是人話。我們的電影就是戲劇性電影，所以要保持戲劇性的張力。」（王斌，1998：91）在演員陣容方面，《活著》也啓用了中國頗有名氣的藝人如葛優和鞏俐等人。

《活著》的故事跨越國共內戰、大躍進以及文革。《活著》的劇情主要敘說一九四〇年代時期，徐家大少爺福貴嗜賭成性，妻子家珍屢勸無效，便帶著女兒鳳霞回娘家。而福貴也在一夜之間輸光了徐家家產，父親因此而活活氣死。一年

后，家珍帶著女兒以及手抱的男嬰有慶回家，福貴也決定痛改前非，以債主龍二借給他的一箱皮影戲道具賣藝維生。適逢國共內戰，福貴和他的助手春生先後被國民黨和共產黨俘擄當兵。國共內戰結束後，福貴獲釋回鄉，卻發現女兒鳳霞因高燒不退而變成啞巴。一九五〇年代大躍進時期，福貴全家不眠不休投入煉鐵生產，但兒子有慶因煉鐵睡眠不足而偷偷躲在牆角睡覺，卻被區長（春生）在倒退車時不小心撞倒牆壁而倒塌下來的石頭壓死。在一九六〇年代，鳳霞已成年。在鎮長的作媒下，鳳霞嫁給了工人階級但因公受傷而癱腳的萬二喜。鳳霞生產時正逢紅衛兵清算醫院婦產科主任，鳳霞雖然誕下了兒子「饅頭」，但卻因下體忽然大量血崩而喪失生命。

《活著》在拍攝完工後曾在北京做了一場小型放映會，引起了藝文界熱烈的討論。它除了受到了藝文界的關注，更受到了官方部門的關注。在這場放映會過後，該官方部門的辦公桌上忽然出現了許多「匿名信」，要求《活著》被重新審查。到了同年的坎城電影節開幕前，《活著》還沒有被通過，而香港年代公司出於對影片收益的考量，選擇在沒有被批准的情況下將影片送往該電影節參展，因此而令到《活著》被禁止在中國境內上映（李爾葳，2003：115-116）。然而，這部電影獲得該電影節的「評審團大獎」，而男主角葛優更獲得了它的「最佳男演員獎」。《活著》雖然在國際上的獲得不錯的票房，但在被禁映到狀況下，也在當時也只在北京和上海放映了兩次，到場觀賞的也局限在藝文界圈子（同上引：136），但張藝謀在回到自己的家鄉西安時，卻發現很多人都看過了這部電影，這是因為這部電影通過非正式的管道，既盜版錄帶，而在社會上廣泛流通，中共的禁映，並無法阻礙人們接觸到這部電影（Klawans, 1995: 18; Lu, 1997b: 121）。

就在同年，出現了另一部風格較為獨特文革電影《陽光燦爛的日子》。這部是中國著名演員姜文首次執導的電影，改編自中國「痞子作家」——王朔的著作《動物兇猛》，描繪的是一群活在文革時期青少年的生活。在文革時期，大人們忙著「搞革命」，使到某軍隊大院裏一幫十五六歲的男孩們獲得了「空前的自由」。他們無所事事，整天沉溺於打架和鬧事。主人公馬小軍就是其中一員。他的嗜好是在大白天家中無人的時候，偷開別人家的鎖溜進別人家中。再一次開鎖溜進別人的家中時，他看到一張女孩子的泳裝照片。他立刻被這個笑容燦爛、渾身散發青春朝氣的不知名的女孩所吸引。在遇上照片中的真人女孩米蘭後，馬小軍更毫不猶豫的把米蘭當成是自己的夢中情人。於是，一段青澀迷亂的青春成長故事便由此展開。

這部電影由香港導演兼電影製作人文雋監製，由台灣協和影業及香港龍港電影娛樂制作公司聯合出品，製作資金高達一百萬美元。這部導演獲得同年第五十一屆威尼斯電影節的「最佳男演員銀獅獎」，更獲得一九九六年第三十三屆台灣電影金馬獎的「最佳影片」、「最佳導演」、「最佳男主角」、「最佳攝影獎」、「最佳音響效果」、「最佳劇本獎」六項大獎。同時，這部電影更被美國《Times》週刊評選為一九九五年度世界十大最重要的電影的榜首。由於這部電影的資金來自外地，姜文為了爭取這部電影能在中國上映，他必需把這部電影的協拍片身份改成了合拍片。姜文在中國找到新的投資商，成立了「陽光燦爛製片公司」與另一位導演周曉文的大洋公司合作，《陽光燦爛的日子》才被批准在中國發行（馬戎戎，2005）。

而在法國旅居的華裔作家戴思傑在二〇〇二年拍攝了《巴爾扎克與小裁縫》。這部電影改編自戴思傑自己的同名的用法文創作的小說，資金卻全來自法國，由法國的 Les Films de la Suane 和 TF1 Films Productions 出品，可謂是一部「法國電影」。這部電影主要描寫一九七〇年代文革期間兩位「出身不好」的男性知青下鄉來到湘西鳳凰山村接受再教育。他們在村子遇見了一位青春洋溢（卻被兩位男知青認為沒有文化），被稱為「小裁縫」的少女，更同時愛上了該少女。他們從另一個下鄉的知青四眼的住所偷來了一箱當時被認為是禁書的外國小說，為小裁縫朗讀外國小說的情節，讓小裁縫對山村以外的世界有了認識和憧憬。就在一天，小裁縫突然告訴他們，她要走出山村，看看外面的世界。他們也從此再也沒有見過小裁縫。

電影中的兩位知青和「小裁縫」這三個角色，是由現今在中國以及國際上頗有名氣的影星劉燁，陳坤和周迅飾演。而在二〇〇三年，由攝影師轉向導演行列的呂樂（曾擔任過《活著》、《搖啊搖，搖到外婆橋》等電影的攝影指導），拍攝了另一部以知青為題材的電影《美人草》。《美人草》改編自美國華裔作家石小克的小說《初戀》，和《巴爾扎克與小裁縫》一樣，它所描繪的是一個女人和兩個男知青的愛情故事。敘事背景放在一九七〇年代的雲南，來自昆明的女知青葉星雨，在探親之後返回兵團連隊的路上邂逅來自另一個營的男知青劉思蒙。而葉星雨有一個青梅竹馬，與她同駐在同一個營的戀人袁定國。葉星雨所屬的知青營因為資源分配的問題而與劉思蒙所屬的知青營起了衝突。星雨找思蒙談判，卻陷入了一場三角關係的愛情旋渦。星雨返城後與定國結婚，過著平靜的生活。多年後，定國患癌病逝，葉星雨把定國埋葬與他們曾經下鄉的雲南山村。在葬禮結束後，

星雨重遇思蒙。

這部電影除了由劉燁再度飾演知青外，更加入了從台灣過去香港發展的著名影星舒淇飾演葉星雨一角。電影從知青「上山下鄉」時代跨越了一九八〇年代至到二千年後的新世紀，更在雲南省昆明和紅河地區、怒江大峽口等地取景拍攝。

#### 第四節 泛亞洲（泛華人）電影製作

其實，在一九九〇年代的華語電影，雖然屢次在西方的各大影展大放光芒，但其實對中國的電影製作總體來說還是不能發揮著其死回生的作用。再加上好萊塢電影的進入，使到華語電影在國內市場進一步的萎縮。正如張頤武（2006：43）所指出的：

全球化帶來的外向根本無法支撐中國電影工業。它僅僅吸納了中國電影的極少數精英，如張藝謀和陳凱歌。短暫的泡沫化繁榮的狀況最終還是要回歸政治、經濟、文化的基本現實。在世界電影市場被好萊塢電影完全壟斷的情況下，中國電影的海外市場是極其狹隘帶。中國電影工業的龐大生產能力根本不可能通過這種方式得到滿足，而中國國內電影市場也不可能通過這種方式來加以挽救。

但在一九九〇年代末邁入新的世紀，亞洲吹起了一陣「泛亞洲」（Pan-Asia）電影製作風潮。這種製作風潮，便是試圖結合亞洲各國的電影資金、人才、技術來進入亞洲市場，再從亞洲進入世界市場。而李安的《臥虎藏龍》（2000），是這股「泛亞洲」風無法忽略的一個案例。正如《尋找青冥劍：從《臥虎藏龍》談華語電影國際化》的作者謝彩妙（2004：124）所指出的，《臥虎藏龍》的成功，是結合台灣、香港、澳門、大陸和海外華人的「品牌導演」、「國際製作人」、「國際行銷公關」、「品牌電影工作者」、「穩健的創作班底」和「華人明星」的「拉拔效應」。換言之，這本書帶出了現今一種我們無法忽略的「華人電影圈」合作的現象，雖然《臥虎藏龍》的部份資金來自好萊塢，但這種我們姑且可以稱之為某種「泛華人」（Pan-Chinese）的合作，是進入亞洲市場與世界市場的重要軌道。謝彩妙（同

上引：91) 更進一步的闡述：「將台灣電影和香港電影和大陸電影掛勾形成『華語電影』論述，就某種程度而言，是台灣與香港不得不然的走向。將『華語電影』論述提升至國際化程度，卻是全球化脈絡中，整個世界必然的潮流。」

繼《臥虎藏龍》後更出現了一系列的古裝武打／動作「大片」。這些電影以巨大的資金預算、壯觀的動作場面、壯大的明星卡司以及嘆為觀止的電腦特效來開拓亞洲和世界市場<sup>[7]</sup>。無可否認的，這種合作方式所製作的電影，放眼的還是中國大陸本身和其他華人世界如台灣、香港、東南亞和其他海外華人社會的市場。尤其是中國大陸市場之大，還是會讓許多電影業者看見了勃勃生機。正如台灣著名電影製作人焦雄屏在接受謝彩妙的訪問時曾說：「未來還是有機會的，因為大陸的十三億人口實在太驚人了，只要在大陸市場有開放的狀態下，它們會造成很龐大的營收。」(同上引：168) 中國大陸學者黃式憲更如此道出：

華語電影就像奧運會的「五環旗」，中國大陸、港、台、澳門和海外華裔華族電影，恰如「五環交彙」，中國的電影人才真的是臥虎藏龍，如果我們能很好的運用大陸豐厚的人文資源，香港的現代管理經驗以及台灣的資金實力，達成新的文化整合，五環互動而共榮，其發展優勢和前景，應是無可限量的(同上引：217)。

這種利用奧運會作為象徵符號的一番話，非常清楚的表露了談話者對中國在世界經濟和政治上的崛起的喜悅和自豪(以北京獲得二〇〇八年奧運會的主辦權來代表中國的崛起)。這也呼應了張頤武(2006：125)的看法：

中國已經成為全球化和市場化最引人注目的發展空間。一個「新新中國」已經出現。中國作為全球生產和資本投入中心的崛起，和美國主導的世界秩序日益成形幾乎是同步的過程。中國開始告別現代以來的弱者形象，逐漸成為強者的一員。新的秩序目前並沒有使中國面臨災難和痛苦，而是獲得了前所未有的發展機遇。中國內部當然還有許多問題，但伴隨著二十一世紀的來臨，中國的兩個進程已經完全進入了實現的階段：首先，中國告別貧窮，以高速的增長「脫貧困化」，這正是今天中國的全球形象的焦點；其次，中國開始在全球發揮的歷史作用已經能夠使其和過去全部二十世紀的中國歷



史劃開界限，中國的「脫第三世界化」也日見明顯。

因此，可以說進入中國大陸市場，以及和中國大陸合作，已經是現在亞洲電影工作者，尤其是台灣和香港的電影工作者，所必須面對的趨勢。當然這其中也牽涉到香港和台灣的電影工業日漸走下坡的局勢，進入中國大陸市場，以及跟中國大陸合作，無論是製作資金、幕後製作人員，還有在幕前的演藝人員上的合作，都是港台電影工業的另一個生機。就在這幾年間，我們也看見市場上出現了中港台合作的電影。台灣焦雄屏的吉光電影有限公司所策劃的《三城記》系列電影<sup>[8]</sup>，便是試圖集合兩岸三地的電影人才，「以聚集並妥善發揮人力物力為華語電影找到新生機」（吳坤壙，2001：59）。

姜文另一部關於文革的電影《太陽照常升起》（2007），便是在這種氛圍下所誕生。《太陽照常升起》由香港楊受成的英皇娛樂出品，由中港兩地的藝人聯合演出。這部電影以四個段落來呈現。第一個段落描繪已擁有一個十八歲兒子的「瘋媽」，因為自己買的鞋子消失而瘋了。她抱羊上樹、跟貓說話、刨樹、挖石頭等。最後，她自己也消失了，只剩下她的鞋子和一堆衣服在河面上漂流。第二段是在一所大學中，梁老師遇見穿著性感的女醫生林大夫。在學校操場播放露天電影的那個晚上，在一聲「捉流氓」下，梁老師被當成是性騷擾的肇事者而被眾人追捕和拳打腳踢。而躺在醫院中時，梁老師又被林大夫和另一位不知名的女人瘋狂示愛。梁老師的罪名過後被澄清洗脫，在加入另一位同事唐老師和林大夫的情慾遊戲後，梁老師隔天選擇了以槍帶上吊自殺。第三段描繪唐老師被下放在雲南山村。他和妻子到達山村的那一天正好是「瘋媽」消失的那一天。唐老師有家不返，終日和一群小孩在山林間打獵射鳥。一天，他發現他的妻子和山村的小隊長（即「瘋媽」的兒子）有染，唐老師過後更開槍把小隊長給射殺了。第四段卻回到更早的年代，懷孕的「瘋媽」前往中俄邊界尋找丈夫，所尋獲的卻是丈夫的一堆遺物。「瘋媽」在回家途中所乘坐的火車劃過平原，平原上一群人正在狂歡起舞，歡慶唐老師和妻子的新婚。在一陣火光下，「瘋媽」駭然發現自己已不經意的產下孩子。「瘋媽」在鐵道上奔跑，奔向躺在綴滿鮮花的鐵道上的孩子。

這部劇情帶點撲朔迷離，畫面風格絢爛艷麗的電影，總共花費了三年的時間來完成。它動用了三位攝影師，拍攝地點更遍及新疆的中俄邊界、甘肅的沙漠、雲南的山村等地方。姜文把這部電影帶到二〇〇七年坎城和威尼斯電影節參賽，但都鍛羽而歸，這「太陽」無法在坎城和威尼斯電影節「升起」。雖然如此，這

部電影明顯的向我們展示了現今一種華人或者中港在電影製作上合作的文化氛圍，而這種合作方式，將是往後華語電影製作的主流趨勢<sup>[9]</sup>。而世界各地華人的文化認同，更在這全球化華人電影市場中舉足輕重的市場因素。

從以上的電影的製作背景（請參以下表 1），我們可以發現要把這些電影歸類為中國電影，必定會面臨著諸多問題。魯曉鵬（Lu, 1997a: 3）曾把這些電影稱為「跨國華人電影」（transnational Chinese cinema）。在他最新和香港學者葉月瑜（Lu & Yeh, 2005: 1）所編的學術書籍中，更把這些電影歸類為「華語電影」（Chinese-language film），意思就是以中文或者方言，在中國、台灣、香港和其他離散華人社會，可能通過跨國合作所製作的電影。筆者因此依循這兩位學者的歸類命名，把這些電影以「華語電影」的概念看待之。而到二十一世紀，這種跨國合作華語電影的製作，進入了一個高峰。

名稱與年份	出品	原著	導演	導演文革背景	演出藝人
《藍風箏》 (1992)	長威製作有限公司 (香港、日本)	《藍風箏》 王蒙（中國）	田壯壯	成長於文革時期，曾當過知青	呂麗萍（中國） 李雪健（中國） 濮存昕（中國）
《霸王別姬》 (1993)	湯臣電影有限公司 (香港)	《霸王別姬》 李碧華（香港）	陳凱歌	成長於文革時期，曾當過紅衛兵與知青	張國榮（香港） 張豐毅（中國） 鞏俐（中國）
《活著》 (1994)	年代國際有限公司 (香港)	《活著》 余華（中國）	張藝謀	成長於文革時期，曾當過知青	葛優（中國） 鞏俐（中國） 姜武（中國）
《陽光燦爛的日子》 (1994)	協和影業（台灣） 龍港電影娛樂制作公司（香港）	《動物兇猛》 王朔（中國）	姜文	成長於文革時期，但因為年紀過小而沒有參與知青運動	夏雨（中國） 寧靜（中國） 耿樂（中國）
《巴爾扎克與小裁縫》 (2002)	Le Studio Canal (法國) Les Films de la Suane (法國) TF1 Films Productions (法國)	《巴爾扎克與小裁縫》 戴思傑（中國、法國）	戴思傑	成長於文革時期，曾當過知青	周迅（中國） 劉燁（中國） 陳坤（中國）
《美人草》 (2003)	北京二十一世紀搏納影視文化有限公司（中國）	《初戀》 石小克（美國）	呂樂	成長於文革時期，曾當過知青	舒淇（香港、台灣） 劉燁（中國）

	東方神龍影業有限公司（中國）				
《太陽照常升起》 (2007)	英皇電影（國際）有限公司（香港） 北京大合影視投資有限公司（中國） 北京不亦樂乎影業有限公司（中國）	《天鵝絨》 葉彌（中國）	姜文	同《陽光燦爛的日子》	姜文（中國） 周韻（中國） 房祖名（香港） 黃秋生（香港） 陳沖（中國、美國）

表 1：論文所討論的七部電影的製作背景

