
三十而立的台灣新電影

葉春華*

摘要

三十年後，本論文從文學創作與文化變遷的角度，探究兩股關鍵力量促成台灣新電影運動發展。政府電影文化政策的開放與正向轉變是促成台灣新電影展開的外在因素，而鄉土文學運動以及與現代主義文學論戰所積累的文化、文學資產，則是新電影內涵的豐富養分。本論文並且以新電影《兒子的大玩偶》與傳統電影《大輪迴》為例，比較與分析它們於影音美學和敘事形式上之差異，由此說明從《大輪迴》到《兒子的大玩偶》的世代交替意義。

關鍵字：台灣新電影、鄉土文學運動、鄉土文學與現代文學論戰、《大輪迴》、《兒子的大玩偶》

*葉春華為輔仁大學影像傳播學系講師。E-mail:036292@mail.fju.edu.tw

壹、緒論

歷史上許多事件或運動的發生其實是來自多方角力的結果。主張實在論的英國哲學家羅伊·巴斯克（Roy Bhaskar）¹就曾經說過，一個歷史事件是一個以上原因作用的結果。歷史的生成機制是在多方面運作並且受到各種不均衡力量的作用；因此，研究歷史其中之一的任務即是在其複雜性中理清與了解這種生成機制的各式力量之運作。實在論的電影史方法其核心在於，它承認電影是一個系統，是一個由許多相關因素構成的複雜現象，以史學術語質言之，當年的台灣新電影運動是一項受到來自各方力量交互擴張與收縮的結果，這些力量至少包括了：傳統電影製片模式與思維式微（題材、內容未能與時俱進）；國家機器（國民黨政府）介入，開放與改進電影政策；觀眾（市場）渴望電影有新的表現；新電影導演創新改革電影的內容、形式與風格；鄉土文學運動以及與現代主義論戰促進台灣本土意識的覺醒；影評界開始嚴肅、認真、專業的評論電影，並且大力推動與正名新電影運動；香港新浪潮運動則示範了電影創作的可能性（作者論美學）等。

三十年後，筆者欲以文學創作與文化變遷之角度，選擇聚焦於探討兩股促成台灣新電影運動發展的動力：一方面由上而下，無論是基於現實的考量亦或真有遠見，政府電影文化政策的開放與正面轉變正是促成台灣新電影展開之關鍵力量；另一方面由下而上，鄉土文學運動以及與現代主義文學的論戰所積累的文化、文學資產，這種從泥土中孕育出的台灣本土意識，則是新電影內涵、內容的豐富養分與動能。筆者更進一步的例證辨析在 1980 年代的語境之下，《兒子的大玩偶》（1983）導演為侯孝賢、曾壯祥、萬仁與《大輪迴》（1983）導演為胡金銓、李行、白景瑞，對照比較兩者於敘事形式與影音美學上之差異；當年的《兒子的大玩偶》在票房和輿論上都勝過《大輪迴》，微觀此一現象，我們見證了從 70 年代傳統電影製作過渡至新電影發展的世代交替。

¹羅伊·巴斯克《科學的實在論》認為要回答“為什麼”的問題就是要回答“怎樣發生”和“發生甚麼的問題”。他提到世界由機制構成，而不是由事件構成。這樣一些機制聯合生成現象的流變，而這些現象就構成了世界的實際狀態和事件。

貳、現代主義文學 vs. 鄉土文學，1977 至 78 年的鄉土文學論戰

若是從文學發展的角度來看，國民黨遷台後的十年並沒有多大的建樹，反而充滿著嚴密的控制：日治時期的本土反抗文學以及大陸具社會批判意識的五四文學都被禁止與扼殺；剩下的是與現實脫節娛樂性的大眾文學，主題內容通常耽溺於愛情故事或逃避於武林傳說之中；或者從大陸逃難來的作家，把台灣當作暫棲之地，在作品中盡是北京、上海或中國其他城市為故事背景，藉以抒發流亡者之鄉愁；當時可謂是文學沙漠時期。1950 年代末、1960 年代西方現代主義的被引介，為年輕的文學創作者提呈了不同的視野、思考、以及創作的形式與技巧。這些年輕人例如當年的白先勇、王文興等積極地在新興的文學雜誌上發表創作，他們致力於從西方現代主義汲取寫作技巧與形式實驗之養分，通常寫作題材聚焦於個人內在的精神性世界，對他們而言在面對政府嚴格審查以及與中國現代文學傳統失聯的情況下，這是可以彌補自我存在的空白感，以及宣洩失根文化的焦慮和落寞的出口。只是這樣地擁抱西方現代主義後來被批評為自我中心、漠視台灣本土意識，以及橫向移植（horizontal transplantation）與接受帝國主義的文化價值觀洗腦。台灣在 1970 年代的艱難處境裡，注定的是崇尚西化的現代主義文學與回歸本土意識的鄉土文學形成嚴重的衝突，兩大文學陣營的論述被簡化成二元對立的殖民主義的他者 vs. 反殖民主義的自我之間的意識型態之爭，這即是著名的鄉土文學論戰：²一場關於文學之本質應否反映台灣現實社會的文壇論爭。事實上，鄉土文學與現代主義文學並不衝突，鄉土文學回歸土地，真正的現代主義也不能脫離它賴以生存的土地。舉例來說，二十世紀愛爾蘭作家喬伊斯（James Joyce）運用現代文學小說的技巧描繪人物的意識流，透過刻意不完整的句子，這些人物被透明地揭露內

²關於鄉土文學論戰的論述相當複雜，表面上是以「現代主義 vs. 鄉土文學」的形式展開，後來的論戰形式主要是以「右翼中國國族主義 + 現代化論 vs. 左翼中國國族主義 + 台灣本土論」的結盟方式展開，或者用楊照的話來說，論戰的兩造是「官方意識型態 vs. 反官方意識形態」。1977 年 8 月《中央日報》總主筆彭歌在《聯合報》發表〈不談人性，何有文學？〉點名批判王拓、尉天驄及陳映真三人，指責他們「不辨善惡，只講階級」，和共產黨的階級理論掛鉤。8 月 20 日，余光中也在《聯合報》上發表〈狼來了〉一文，一口咬定台灣的鄉土文學就是中國大陸的「工農兵文學」。余光中的這篇〈狼來了〉發表以後，就像是在文壇丟了一枚炸彈，頓時煙硝瀰漫，草木皆兵。資料來源出自中文版維基百科的台灣鄉土文學論戰。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E9%84%89%E5%9C%9F%E6%96%87%E5%AD%B8%E8%AB%96%E6%88%B0>

在思想與心理感受。喬艾斯也把愛爾蘭的鄉土語言寫入他的小說，這樣那些角色才生動，像《尤里西斯 Ulysses》發生在 24 小時內的故事竟寫成約 265,000 字的小說，藉著希臘英雄故事書寫現代人的流浪，用現代主義技巧：斷裂的句子，破碎的英文來反應內心對整體敘事、記憶、夢境也是斷裂、破碎、失落的。白先勇、王文興、王禎和都受到喬艾斯的影響，像《都柏林人 Dubliners》啟發《台北人》的創作靈感，王禎和則大量的把失傳的鄉土語言寫入他的小說裡。

1970 年代的台灣經歷了：國際石油危機、與往日親密的盟友日本、美國斷交、蔣中正去世，蔣經國成為中華民國第六任總統、高雄的美麗島事件等。這一連串國內外政治外交上的動盪與挫敗，伴隨而來的是對自身文化的危機感。民間在「回歸鄉土」運動推波助瀾之下，反帝國主義思潮適時興起。文化界的知識份子開始質疑西方文化與價值觀的橫向移植，提倡回歸台灣傳統文化的底蘊；尤其是鄉土文學作家以敘事寫實的方式關注切身的歷史、社會、政治、經濟等議題，企圖藉由文學作品以建構國家意識。葉蓁在《想望台灣—文化想像中的小說、電影和國家》一書中說到：「1960 末期到 1970 年代的台灣鄉土文學……本質上是一種民族主義的表達形式，在自我與他者二元論調中建構國族想像 (envisioning a nation)」(葉蓁, 2011 : 51)。台灣鄉土意識在 70 年代崛起，台灣文化中根本的鄉土文學精神，不僅展現於當時的文學界，同時也出現在其它藝術領域之中。例如：鄉土作家直以傳統敘事、質樸寫實的筆觸關注台灣社會問題；具影響力的藝術雜誌極力推廣地域性的民俗藝術例如刺青、中國結、戲偶、原住民針織等，以及開掘本土民間具草根性的藝術家，《漢聲》以及《雄獅美術》都曾製作雕刻家朱銘和畫家洪通的特輯，將他們展現的原鄉生命力推薦給普羅大眾；搶救古蹟與地方建築遺產之保存的意識覺醒，例如沒落的鹿港小鎮遂成為了研究與修復的對象；在音樂天地裡，帶著人文關懷與社會責任的校園民歌蔚為風潮；戲劇上，出現「雅音小集」嘗試改良傳統國劇；舞蹈上，林懷民的雲門舞集從早年運用京劇元素，後引入太極導引、內家拳、武術等，他開創、實驗、重新演繹台灣民間傳說，將民間的信仰、儀式、手勢、動作以及地方戲劇成分融合西方現代舞蹈技巧，內化為獨特的身體語言，推出一齣又一齣令人膾炙的作品；還有 1971 年創刊的《影響》雜誌，雖然其

重要性在於為台灣讀者引薦許多外國電影和電影理論，特別是法國新浪潮，以及各個導演的作者風格，電影學者盧非易還提到「1974年7月的『中國電影專號』，重新檢視台灣電影導演的藝術價值，使當時不看國片的大學生，重拾對台灣電影的注視」（盧非易，1998：228）。這些以台灣鄉土意識為底蘊而蓬勃發展起來的文化現象，卻礙於政治體制、黨國機器之因素，使得台灣電影在當時無法回應這股風潮，新電影要等到近十年後國民黨政府改變其電影文化政策，才嶄露頭角，不過蘊含鄉土意識的藝術多元形式已自然地成為了新電影興起的參照指標以及在新電影作者的創作意識中埋下種子。

時至今日，若將鄉土文學論戰置於更寬廣的脈絡中予以檢視，它帶給新電影的影響：初期在於繼承了反西方殖民主義的論調，回歸台灣鄉土精神，重新探掘與發揚本土文化的底蘊；爾後則超越狹隘的二元對立，重新思考與審視國族社會的複雜性。「在集體遷徙和文化接觸頻繁的現代世界體系裡，個人和民族不可能再被視為統一、穩定的實體，而是持續被接觸到的文化和價值體系形塑與再形塑」（葉綦，2011：90）。尤其在新電影健將侯孝賢的電影中，例如《風櫃來的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《戀戀風塵》（1986）、《尼羅河女兒》（1987）等，最能目證與體現這樣形塑的變異（mutation）：它們雖然並陳表現城鄉文化的差異，但不以簡化的對立觀點去讚揚逐漸褪色質樸、溫暖、悠閒的農村生活，貶抑工商業都市現代化的匆忙、機械式、冷調的浮華，反而讓劇中的人物遊走於多元文化空間，在其間反省、進步與成長。

叁、電影文化政策是台灣新電影肇發的關鍵條件

當時，文化界的台灣意識方興未艾卻不能衝擊影響當時電影政策與製片的保守意識型態，電影在政治與工業僵化運作下，無法確切回應這種台灣意識的省思風潮，反而停留在泛政治與逃避現實的兩極，凡是政治性議題或當代社會文化問題一概不談。泛政治指的是反共與反日的政令宣傳電影，逃避現實指的是武俠片與瓊瑤式的愛情片。據統計在1978年裡，武俠功夫片與瓊瑤愛情片兩種類型，就佔全年總影片百分之七十。可惜的是70年代末，傳統電影製作短視近利、不求上進，將武俠功夫片與文藝愛情片

的題材操作至「爛」，觀眾失去信心與胃口，反而成為其逃避的對象。電影界這種自我複製、換湯不換藥製片態度，讓觀眾離國片越來越遠。還有鄰近的香港電影以其製作精良、主題多元、風格鮮明的創作能量擄獲台灣觀眾，1978 至 1979 年的「香港新浪潮」³電影運動也催化了台灣新電影的進程。基於現實考慮，政府終於不再讓電影淪為泛政治化、低俗暴力與不食人間煙火的媒介，同時也體認到電影是嚴肅的藝術形式和文化表達的舞台，於是力求革新電影事業。宋楚瑜（熱愛電影，是個電影迷）時任新聞局局長，積極推動國際影展（提升國人的觀影視野）、學苑影展（鼓勵年輕人重視國片）、電影圖書館的成立（保存電影文化資產、引介東西方知名導演及作品）、重新組織金馬獎（使金馬獎具有專業性而不是政治正確性），以表揚藝術成就為主，堅持評審委員由電影專業人士組成、鼓勵台灣電影參加知名的國際競賽（促進台灣電影與影人在國際上的能見度，以及與國際影人學習、觀摩和同台較勁）、催生電影法，將電影由長期以來的「特種營業」明定為「文化事業」（筆者認為這是最為重要的態度以及價值觀之正向轉變）。另一方面，中影在 70 年代末期連續幾部政宣愛國鉅片，如《皇天后土》（1980）、《大湖英烈》（1981）、《辛亥雙十》（1981）、《苦戀》（1982），不但輿論不感興趣、觀眾疲乏，還造成高達一億的虧損。於是中影面臨了前所未有的兩難：不但要貫徹國民黨交付政令宣導的任務，同時也要設法減輕虧損、創造營收。1982 年，中影總經理明驥表示：

我們工作的重點，重要的是繼續加強執行中央政策：製片和企業經營。中央已有工作方針指示我們，一方面是政策製片，政策製片是本公司的基本任務，如果我們不拍電影，或是不能配合中央的文宣政策，以影片來擴大海內外的文化宣傳效果，那中影就沒有成立或存在的必要，為了使政策製片能達成任務，而且有能力製片，就必須企業經營，所謂企業經營，就是要賺錢，沒有錢就沒有能力執行「政策製片」，所以我們工作的重點：是永遠執行

³新浪潮通常指涉一批香港年輕導演，大部分曾在英國、美國的電影專業學系就讀，他們憂心九九回歸中國的不確定性，藉由電影處理所謂「國家」議題—香港社會與港民的議題，這對於台灣新電影導演有著直接的啟發。這些導演包括許鞍華、方育平、徐克等人，運動開始於 1978-1979 期間。

中央「政策製片」和「企業經營」的工作方針。⁴

因此中影必須摸索一條能同時兼顧「政策製片」和「企業經營」的途徑，而「小成本、低風險」自然就成為當時的策略。於是，明驥大膽延攬了當時的文壇新秀吳念真和小野進入製作部，負責企畫與過去作品完全不同的影片，年輕人有理念，決定先拍一部四段式實驗性的小品《光陰的故事》（1982）。該片啟用四位新銳導演，不用大明星，以低成本製作，風格清新，打破傳統的敘事方式，很受輿論界與觀眾的好評，陶德辰、楊德昌、柯一正、張毅成為了開創新電影的先鋒。儘管各界對「台灣新電影」的肇因有著不同之見解，不可否認的是基於現實考量，政府這個關鍵角色對於電影的態度和視野有了正向提升的轉變，由上而下地鬆綁了電影政策、提升電影的層次、提供國片輔導金、大膽啟用新人等，大力促成了新電影興起的環境與條件。等到這群年輕電影工作者進入到體系裡製作電影，他們自然寫實的風格與蘊釀中的台灣本土意識，蓄勢待發。

肆、由泥土中萌芽的文學是台灣新電影的內在涵養

儘管台灣新電影比鄉土文學運動與論戰起步晚了近十年，但仍承繼了文學中的本土意識之精神。在 70 年代，這些文學作家試圖描繪屬於台灣戰後社會文化變遷之經驗，他們幾乎全是本省人，帶著對台灣主體意識的覺醒，用台灣的語言，寫台灣形形色色的當代小人物和他們的喜怒哀樂，這些皆是之前文學領域所忽略的部分。黃春明和王禎和是當時鄉土文學和現代主義作家當中，最受歡迎同時亦享有高度讚譽的兩位。當代台灣文學研究學者陳芳明曾說：「談到宜蘭大家都會想到黃春明，當一個人的名字和他的土地劃上等號時，他的文學意義就確立下來了。」⁵黃春明早期的寫作題材均和田園鄉土有關，他筆下的小人物是舊時代的縮影，有懷舊感，同情農民與工人的生活處境，這些作品多數是根據他的個人生活和親身經驗而發揮，是從泥土中萌芽的文學種子，在孤僻生活中體會生命的意義。王禎和的小人物則和黃春明的不同，他常以家鄉的花蓮鄉親做為小說原型人物，無論是上層社會的知識菁英或下里巴人的鄉土人物，透過他們亦喜亦悲的

⁴資料源自於 1987 年明驥所寫的《銀河采薇》第 210 頁。

⁵這段話出自於洪建全基金會辦的敏隆講堂陳芳明的上課內容。

戲劇性格以及卑微心靈，表露人性的醜陋與荒誕，他的〈小林來台北〉、《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》皆強烈地批判美援文化和諷刺知識分子的崇洋媚外，王禎和曾經說道：「尋找真實的聲音來呈現故事，一直是我努力的目標。」黃春明發表〈蘋果的滋味〉(1972)、王禎和發表〈小林來台北〉(1973)，以當時而言是台灣文學上的重大突破，在此之前很少小說家以美國文化支配台灣做為創作題材，兩篇小說皆透過小人物的親身感受，彰顯美援文化在台灣所矗立的巨大陰影。

如果我們把 80 年代新電影導演和 70 年代鄉土作家並置對照，不難發現他們的共通之處：他們對文藝創作皆抱持嚴肅的態度，對社會歷史議題有人性的關注，他們以捕捉在地人的生活經驗為職志，他們致力於最熟悉和最切身經驗的探索—就是以「台灣為中心」。有些新電影導演出身於本省家庭，有些則來自大陸外省家庭，這些人出生於 1940 年代晚期和 1950 年代，不像有些前輩導演成長於大陸，對他們而言台灣是他們感知上，身心唯一真正的家。出身於外省家庭的侯孝賢說，自己拍電影的主要目的是為了展現「台灣的尊嚴」，⁶例如他的自傳電影《童年往事》(1985)訴說著屬於自己時代的特殊記憶，鮮活、平實但深刻地敘述外省家庭「台生第一代」的成長經驗，意義上更像是一部微型的台灣當代史。當時的許多台灣新電影導演和編劇認知到，鄉土文學帶給他們莫大的衝擊不僅在於創作上，更重要的是在文化價值觀和世界觀的視野拓展。侯孝賢曾提到當年決定拍攝〈兒子的大玩偶〉的過程，恰能印證黃春明帶給台灣新電影工作者的影響。他說：「我之所以選擇〈兒子的大玩偶〉，正因為這是黃春明的故事。黃春明和其他鄉土作家的的小說，對我們（新電影導演）所有人影響至深，因為那是我們成長階段、在學習期間閱讀的東西。黃春明故事裡的世界，正是我們成長的世界，那是一個我們所有人都非常熟悉的世界。更重要的是，那是一個在電影裡尚未被呈現、被表達的世界。一旦有機會把這個世界搬上大螢幕，我們就迫不及待想去做。」⁷侯孝賢回憶道：「我們所有人都渴

⁶ 出自於侯孝賢訪談片段，影音來自法國導演阿薩亞斯執導的紀錄片《侯孝賢畫像》，法國出品，1997，彩色影音。

⁷ 侯孝賢訪談片段，影音來自《侯孝賢：一個導演的來歷》，詹宏志統籌，台灣、香港出品，1993，彩色影音。

望聽到黃春明的演講，演講當天，狂風驟雨，但我們還是冒雨趕去國家藝術中心，一如往常，現場吸引滿滿的聽眾。拍片時，我覺得我必須非常小心翼翼地、盡可能地忠於原著文本。」⁸可見得，70年代鄉土文學運動闡發的台灣意識對於新電影的創作意識與題材所產生的啟示與影響，是深刻地融合於影片的內涵之中；而新電影作者們的創作手法是自由的穿梭於傳統戲劇、現代主義以及後現代主義的表現形式，他們具實驗精神，企圖建立屬於自己獨特的風格印記。還有一點要注意的是：鄉土文學對新電影的影響是在於台灣意識的內化，而不是只有外在的鄉村景致呈現。可惜的是侯孝賢的電影常遭到過度簡化的誤解，認為台灣新電影不過是「鄉土文學電影」；但事實上，無論是鄉土文學或新電影，都不只侷限在鄉村生活的側寫，許多小說和電影作品也將場景設定在都會之中，例如侯孝賢的《風櫃來的人》（1983）、楊德昌的《青梅竹馬》（1985）和《恐怖分子》（1986）等都曾探討城市議題。

確實，當年的台灣文學與新電影的連結很綿密，不只導演，許多重要的編劇，如小野、吳念真、丁亞民、朱天文等都是作家出身，這些年輕的作家成長於鄉土文學興盛流行的年代，受其影響頗深，而他們的台灣意識充分反應在他們的作品裡。以朱天文為例，她的創作以小說和短篇故事為主，因為發表《小畢的故事》（1983）認識了陳坤厚和侯孝賢，此後與侯孝賢合作編劇創作了許多新電影如《風櫃來的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《戀戀風塵》（1986）、《尼羅河女兒》（1987）以及《悲情城市》（1989）等，因此她的確是台灣文學和新電影最具體的連結。身為外省第二代受家庭影響，朱天文早期作品展現的是「中國情結」，以中國為依歸、原鄉式的浪漫情懷，不過，隨著年齡增長，她開始質疑國民黨政權編織的政治神話，積極和投入新電影運動的年輕朋友往來合作，開啟了她對當代社會政治議題的關注。無論是她的小說，或為侯孝賢電影撰寫的劇本，她的創作歷程，如實反映出台灣文化認同從過去以來之嬗變：中國情結日益褪色，台灣意識逐漸甦醒。朱天文折射了這群年輕文學家／劇作家的成長經驗是扎根於台灣當代現實的，他們迫不及待地在作品中展

⁸侯孝賢訪談片段，出處同上。

現他們的台灣意識，以及表達屬於他們觀點的本土認同。

伍、小結

根據電影學者盧非易的統計，1982 至 86 年，改編小說的比例約占新電影影片全體的二分之一，這顯示文學小說填補了新電影對於劇本創作大量需求的現象。例如早期意外成功由侯孝賢、曾壯祥、萬仁聯合執導的《兒子的大玩偶》(1982)，改編自鄉土作家黃春明的短篇小說〈兒子的大玩偶〉、〈小琪的那頂帽子〉與〈蘋果的滋味〉，其他如改編現代主義作家白先勇的《玉卿嫂》(1984)、七等生的《結婚》(1985)與蕭麗紅的《桂花巷》(1987)等，也都受到青睞。新電影除了與文學改編合作之外，許多電影並不是直接來自於文學改編，而是運用象徵或比喻等文學的元素讓電影富有文學性，例如侯孝賢電影受沈從文小說的影響很深，他著名長鏡頭構圖的景深就蘊含著底層的靜觀美學與文學性，以一種距離來關懷社經地位處於弱勢的小人物，而作為文學地景靜謐的大自然通常成為了影片人物生命終究的救贖與依歸。綜合以上所述，文學的確成為了 80 年代台灣新電影重要的創作標記。「作為一種經濟意義上的選擇，新電影所建立的藝術電影路線，不僅僅是為向來受到國家意識型態干預以及商業低俗傾向之害的台灣電影工業，提供一個新的創作思維與工業運作可能性；就文化意義來說，新電影更是對於在地歷史社會的人文關懷，首度在電影這個通俗影音媒體上獲得較大規模實現，並與觀眾展開對話的創舉」(魏玟，2002：4)。三十年後的今日，若以文化變遷與文學創作的角度重新檢視，80 年代電影文化政策的正向轉變與開放，為新電影的開始提供了關鍵性的環境與條件；70 年代，由鄉土文學運動所深掘的台灣文化底蘊、庶民人文精神以及鮮明的台灣意識，則豐富與開創了新電影的內涵與內容。

陸、《大輪迴》與《兒子的大玩偶》的世代交替

且讓我們將時空往前推移至 1983 年，中影開拍《兒子的大玩偶》，由侯孝賢、曾壯祥、萬仁執導，同時台影開拍《大輪迴》，導演為胡金銓、李行、白景瑞。前三位新銳導演初出影壇，對於當時的觀眾而言非常陌生，侯孝賢還擔任過李行的場記、助導、編劇，兩人有師徒關係；後三位資深

導演在電影界已經建立起自己的聲譽，於是影片品質以及票房表現上於當時皆是被期待的。兩片上映後，結果超乎一般預期，《大輪迴》在票房和影評輿論上都輸給《兒子的大玩偶》，這個現象揭露了舊的電影製作模式與思維無法與時俱進以及新電影的適時興起。誠如盧非易所言：「撫今追昔，我們確實可以感覺到當年這兩部影片《大輪迴》與《兒子的大玩偶》所象徵的遞嬗意義。它不僅標示出兩代導演的交棒點，也同時預示台灣電影將走向的另一種美學時代。從這裏，古典敘事與『影戲』⁹傳統逐漸退位，作者論與電影風格登場，台灣電影進入新的創作年代」（盧非易，1998：266）。盧非易提到的美學與敘事是接下來論述的重點，由此我們可以理解《大輪迴》為何會輸給《兒子的大玩偶》。

首先，巧的是這兩部電影都是屬於三段式結構，而《大輪迴》的預算只是《兒子的大玩偶》六倍之多，劇情描寫兩男一女之間經歷的情愛糾葛、衝突和宿命，一把沾染血腥的魚腸劍穿刺與劃開了三世因果。《大輪迴》的故事明顯地由父權¹⁰（patriarchy）意識型態根植於三式一體的結構中：第一世明朝錦衣衛魯振一（石雋飾）性格冷酷無情、行為乖張、但極其聰明，專司偵查、詔獄，代表朝廷掌握生殺大權，連朝中官吏都畏懼他三分，他密謀背叛自己長官錦衣衛右都督馬順與攔劫將成親的韓雪梅（彭雪芬飾）欲佔為己有，甚至預計將自己的師父盧子真交給朝廷以獲得重賞，最後更活生生拆散韓雪梅與叛軍首領馮瑞（姜厚任飾）這一對戀人；第二世連慶班的苗華堂（石雋飾）以其班主與大師兄之姿態，主導了戲班子、師妹孟華苓（彭雪芬飾），以及出身宦官世家的馬敬白（姜厚任飾）的悲劇命運，由於大師兄忌妒師妹與敬白的愛戀關係，終以魚腸劍親手刺死華苓，使得華苓與敬白的戀情再度未果；第三世澎湖當地首屈一指的法師阿萬師（石雋飾）帶領乩童弟弟秋生（姜厚任飾）以作法事為生，兄弟關係原本緊密，阿萬師以照顧弟弟為由，犧牲自己未娶妻生子，但幾乎控制了秋生的一切，

⁹根據盧非易的說法：「大陸學者習慣將過去脫胎自文明戲、舞台劇與文學劇本的電影表現方式，稱為『影戲』。影戲講究戲劇衝突、事件張力、對白的深沉深刻與表演的『戲味』，對電影語言則較不考究」（盧非易，1998：266）。

¹⁰在政治理論中，父權是指在家庭組織中，父親對家庭成員握有生殺大權，一般可泛指父親有權要求家庭成員服從，並痛懲不從者。父權主義的幾個組成要素：家族擴展為國家，父權主義演變成世襲制度，政治權威本就屬於父親，此論點受到《舊約》所支持，把父親形象當成各種權威的基礎，君權神授。

直至現代舞者曼芬（彭雪芬飾）的介入，提醒秋生應該有自己的人生，不能一直受其兄所掌控，於是兄弟關係開始產生變化，終於在一次做醮法會中，阿萬師被迫爬刀梯時不慎墜落，反被直立在地上的魚腸劍刺穿致死。電影中的父權意識型態深植於劇情當中，筆者認為反映了當時戒嚴時期國民黨政權一黨獨大的現實，同時也折射了胡金銓、李行和白景瑞的創作意識不免受到當時政治語境所影響。在此以電影中的音軌舉例說明：第一世的開端男性旁白「……中國的明朝，當時朝廷有兩大特務組織，錦衣衛和東廠，這是錦衣衛北鎮撫司魯振一……不但老百姓畏如蛇蠍，就是朝廷官吏也聞之喪膽」（胡金銓，1983：01：36—02：01）。第二世的苗華堂對孟華苓說：「師父臨死的時候把戲班子和你交給我，囑咐我要好好的照顧你，在我手裡把戲班子解散了，我怎麼對得起師父，又怎麼對得起你」（李行，1983：34：40—34：51）。第三世的阿萬師對秋生說：「秋生，這麼晚了還不回家。」曼芬：「他已經不是小孩子了。」阿萬師：「我管我弟弟，跟你有甚麼關係啊，走。」曼芬：「你怎麼管弟弟像管兒子一樣？」阿萬師：「我們兄弟的感情是你一個外來的女人破壞的了的嗎？為了照顧我弟弟，到今天我連老婆都沒娶，你知道嗎」（白景瑞，1983：1：16：50—1：17：18）。又阿萬師對現代舞團說：「對我不尊敬，就是對神不尊敬」（白景瑞，1983：1：16：50—1：17：18）。這些旁白和對白的字裡行間清晰地充斥著典型的父權意識型態，不論三位導演是否注意到他們如何闡釋劇本，然而劇中的人物活動與情境事件的確是一直被這父權意識的巨大陰影所壟罩以及監控著。另一方面，《大輪迴》的人物全部採用標準國語發音，在第一、二世裡是明朝與民初的時空背景，我們或許可以理解和接受當時的人物使用標準國語，但是在第三世即使到了澎湖離島，當地居民的說話方式以及語調，仍然以男性權威、字正腔圓的國語發音，這足以證明多元聲音例如台語或者夾雜方言的國語在影片中是被噤聲消音的。關於以標準國語發音的論點同時也呼應了在父權意識統治之下，不容許多元聲音存在，只能有一種聲音被允許，那就是純正的官方國語。《大輪迴》的三世裡，胡金銓、李行、白景瑞各展所長其導演風格，胡金銓精於武俠戲以及詮釋人物複雜心理，李行則以中規中矩的通俗劇手法「影以載道」傳遞中國傳統倫理道德，白景瑞擅長導時裝戲，是三人之中比較接近現實感的導演，例如第三世的阿

萬師從高處刀梯墜下，死於自己不慎掉落的魚腸劍，這裡象徵著父權的崩落，秋生於是開始有機會選擇自己的人生道路，筆者認為此處呼應了 1987 年解嚴前夕的氛圍，預示著國民黨不再繼續一黨獨大。《大輪迴》的三位導演即使有著自身的戲劇與美學素養，他們主要還是須符合片廠的製片意識，遵行傳統戲劇表現方式，仰賴故事情節與人物對白，鏡頭語言服務於戲劇與敘事；直言之，劇情採用古典戲劇敘事即前述的「影戲」，人物對白、劇情張力、因果邏輯等都表達的直接、明白與簡單，觀眾只需被帶入輪迴的時空裡，觀賞當年俊男（姜厚任）美女（彭雪芬）明星以及演技派石雋的對手戲。至於鏡頭語言上的運用，為了使觀眾不去混淆銀幕上運動／非運動的物體（包括人物）之間的關係，前後鏡頭之間的空間關係保持明確，因此連戲剪輯是必須的，而通常遠景或中遠景的確立空間鏡頭也一定會出現在事件開始之前，藉以帶出人與場景之間的關聯性：第一世的人物大多活動於窮山惡水之中，這顯示主角們時常面臨著外在的艱險局勢與內在黑暗人心的算計陷害；第二世人物則多出現於室內（例如敬白家裡的大宅院和戲班子裡），場景「家」的意向牽動著敘事題旨，於是中國家庭的倫理道德緊緊地禁錮了三位主角，使他們成為傳統觀念的受害者；第三世的現代舞蹈空間與鄉下廟前的法事活動場所，呈現的是現代與傳統的反差與衝突，最極致的衝突莫過於現代舞團在廟前搭野台表演，阻擋了神看海的路，犯了廟沖。三位導演會運用特寫把觀眾的注意力吸引到對白上來，常常敘事就是通過對白、旁白而展開的，而且在許多鏡頭中都能看到，特寫中的背景被調到焦點之外，以使觀者的眼睛不離開有敘事意義的那部分影像，例如當阿萬師說話，焦點就會在他身上，背景的人、事、物就會糊焦。此外，鏡頭運動通常不刻意引人注意除非強調某部分的訊息，而且往往跟隨人物的動作以賦予攝影機動因（例如攝影機搖拍一個跑步的角色或飛鏢舞劍等）。以上筆者就《大輪迴》的父權意識型態、人物發音以及鏡頭語言一一論述，由此可見雖然胡金銓、李行、白景瑞都是電影素養頗高、風格迥異的導演，他們終究還是要讓電影服務戲劇，遵循製片廠的遊戲規則，而民智已開的觀眾此時的興趣已經轉向至貼近社會現實的電影《兒子的大玩偶》。

反觀《兒子的大玩偶》不同於《大輪迴》的父權意識與男性權威之聲，來自平民底層弱勢的聲音成為影片主調，多元語言夾雜並陳（《兒子的大玩

偶〉台語發音，〈小琪的那頂帽子〉國、台語發音，〈蘋果的滋味〉國、台、英語發音），故事透過黃春明原著的筆觸，對台灣當代社會與政府提出尖銳的批判。焦雄屏稱「《兒子的大玩偶》是第一部反省台灣社會的電影」（焦雄屏，1988：318）。侯孝賢、曾壯祥、萬仁為了忠實呈現故事與角色，啟用了非專業或默默無名的演員，以外型、動作、舉止、生活細節等期能捕捉真實生活與人物的本質。影片三個段落展現的影音美學與敘事形式都不一樣，足以見得三位導演都有自覺性的建立屬於自己作者之風格。依焦雄屏的評論：「侯孝賢在〈兒子的大玩偶〉中，用了大量的背影與無對白的冗長動作，建立起三明治廣告人無奈寂寞與隔絕的世界；曾壯祥〈小琪的那頂帽子〉採用多種象徵排比，把肉體、心靈，乃至民族尊嚴在轉變社會中受到的傷害做了很好的聯繫；萬仁〈蘋果的滋味〉利用了誇張的視覺對比，對立起貧窮／豐裕、中國／美國兩種隔膜生活的價值觀」（焦雄屏，1988：319）。在〈兒子的大玩偶〉裡，侯孝賢以他一貫深焦攝影的長鏡頭，呈現主角坤樹與環境的對比關係，坤樹衣著小丑裝身戴電影廣告看板，卻卑微地走在車水馬龍的現代街道上，如此更顯突兀與蒼涼。蒼涼感來自於：因為經濟條件不好，坤樹夫婦不敢把懷孕中的孩子生下來，阿珠含淚墮胎，坤樹擦脂抹粉扮小丑為的是讓兒子阿龍可以認得他，坤樹一家無法由農業社會順利轉型至工商業社會的落後與弱勢，那種被時代遠拋在後面而無法趕上的無奈。長鏡頭的靜觀美學很能夠表現這種無奈的疏離感以及日常生活的細節，乍看之下鏡頭並無特別的焦點，其實焦點就是整個畫面呈現的時空與氛圍。除此之外，侯孝賢也會安排無關故事發展的人、事、物的鏡頭堆砌以營造氣氛，例如當坤樹跑到火車站的當下，鏡頭同時呈現郵差把郵物搬上火車、婦人坐在車廂門口、列車駕駛從駕駛車廂回頭看等，這樣的側寫可以製造特定環境中給予觀者強烈感覺的景象或情調。侯孝賢的寫實手法是以長鏡頭保留時空的完整性，呈現生活的狀態、氛圍、與意境，注重抒情而不是敘事。曾壯祥在〈小琪的那頂帽子〉則運用對白與象徵以呈現新舊社會價值觀的衝突與延續以及集體心靈的創傷，例如影片中林再發和王武雄兩個角色互為對比，兩人被派到鄉下推銷日本進口的鈴木快鍋，林再發是乖乖聽話照做的好員工，一心想為懷孕中的妻子提供好的收入，推銷快鍋卻遭遇挫折重重，林再發不解的說：「這麼好的快鍋，怎麼會沒有

人要，真搞不懂」(曾壯祥，1983：53：37—53：42)。然而在廟口樹下休閒的老人家提供了解答(台語發音)：「煮那麼快幹甚麼，煮東西要慢慢煮，味道才有出來」(曾壯祥，1983：49：51—49：59)。王武雄則有自己的想法也敢向上級挑戰：「在部隊裡我幹的是工兵，我覺得要一個家庭主婦用這種東西，比我們挖地雷還可怕」(曾壯祥，1983：44：48—44：53)。上級居然回答：「這是日本人發明製造的，人家日本人已經用了一、二十年了，而我們到現在才要用這種東西啊」(曾壯祥，1983：45：06—45：14)。還有王武雄被鳥屎滴到頭上，老人家告誡會倒楣要吃豬腳麵線去除霉運，雖然他嗤之以鼻的說：「哪有這種事」(曾壯祥，1983：50：17—50：19)，但還是叫了碗豬腳麵線加蛋。影片最後，林再發因為劣質的日本快鍋爆炸而受重傷；這一震撼，震到了年輕人初入社會的痛苦、震到了台灣淪為日本劣質品傾銷地的悲哀，震到了台灣社會集體心靈的創傷。侯孝賢、曾壯祥是採較開放的形式，除了盡量以場面調度與深景深保持時間空間的連續真實感外，配角與街頭人物也不見得有戲劇用途(焦雄屏，1988：321)。萬仁在〈蘋果的滋味〉運用視覺化的對比，例如：俯角、低看、髒亂陰暗窄小、台灣、違章建築、腳踏車／仰角、仰望、光亮潔白寬廣、美國海軍醫院、美軍軍車，以及國、台、英語交雜突顯出溝通的鴻溝，也帶出台、美為天壤之別的不同世界。在戲劇形式選擇方面，萬仁是採取較密閉的形式，他遵循較傳統的戲劇理論，比較誇張地烘托戲劇衝突，如有用途的角色、演技、色彩、構圖、蒙太奇等：急駛的美軍大車撞上單薄的腳踏車，下兩個鏡頭就是撞爛變形的車體和飛灑濺落一地內容不怎麼豐富的便當；江阿發留在地上的血跡和人形圖溶鏡至俯角的違章建築村落；當江太太與其兒女踏入美國海軍醫院時，驚嘆簡直像踏進明亮的天堂，裝潢和物件全部是白色系列，連廁所和衛生紙都是潔白無瑕；在天堂裡見到的天使修女瑪莉亞笑容可掬而且會說閩南語；江太太和大女兒誤闖男廁搞不清楚如何使用馬桶，一名美國男士進了廁所被兩母女嚇了一跳連忙說：「I am sorry」，反被江太太誤會成罵她「門沒有鎖」(台語發音)；當格雷上校表明為車禍負責，用現金補償和送啞巴女兒去美國讀書時，江阿發和太太現實地立刻改變抱怨態度，反而向上校說對不起；以及江阿發一家人在品嚐蘋果的滋味，由一開始以為好吃，當咬下第一口的不怎麼樣的表情，到江阿發說一顆蘋

果可以換四斤米時，全家也就高興地奮力咬著蘋果；甚至在影片一開始就已經明白定調關於台美之間不對等的盟友以及相互依賴關係，美國代表強勢而台灣是弱勢，此可從美國大使館二等秘書和格雷上校的電話對話一窺究竟：「……他是不是工人？聽著，這裡是亞洲國家和我們關係最密切，也和我們最合作的國家，所以我想不會有什麼麻煩，但是如果這件事在地方上引起騷動的話，我們總統會很不高興」（萬仁，1983：1：12：47—1：13：09）。影片中處處可見萬仁刻意安排鮮明的角色、對白、場景設計、衝突性蒙太奇的剪輯手法，以增強、突顯其荒謬諷刺和嘻笑中帶著些許無奈的效果。

其實新電影的美學與敘事並沒有統合的傾向，它的發展是多元豐富且個人風格強烈，即獨特的作者印記。諸如侯孝賢電影中因為極度尊重真實，給予人物、事件、環境較完整的面貌，而踏入所謂的「風格寫實」領域（焦雄屏，1988：316）。許多論者將侯孝賢的「風格寫實」與電影寫實主義興起的運動例如：義大利新寫實主義以及法國新浪潮相互比擬。雖同稱為電影的寫實主義，但不同國家對於己身的「寫實」卻有不同的背景與主張，美國電影學者 Robert Stam：「它可以是風格上的變化，如法國新浪潮對『傳統素質』之矯揉造作的攻訐批判；也可以是社會性的改革，如義大利新寫實主義在揭露戰後義大利貧窮困窘的黑暗面；當然也可以是風格變化與社會改革兩者兼具，如巴西的新電影（Cinema Novo）同時對舊電影起了社會意識和電影手法題材上的革命作用」（Stam, 1992／張犁美譯，1997：292）。即使新電影導演個人風格不一，但他們具高度自覺性地創作，也期待觀眾帶著自己的自覺參與、思考以及詮釋電影。

《大輪迴》與《兒子的大玩偶》的世代交替意義從盧非易的觀察頗能說出當年觀眾對傳統電影的失望以及對新電影的期待：「《大輪迴》的失利，不是在否定老一代導演的過去，而是對當時國片敗德風氣的抵拒。相對的，《兒子的大玩偶》受到肯定，其實也正反映輿論對過去文人電影的懷念，並肯定新電影企圖追溯文人主義傳統的企圖」（盧非易，1998：270）。由上述我們理解了，新電影認為電影是一種藝術形式，探索了電影的本質和語言，與傳統電影認為電影是表現戲劇、甚至服務於戲劇，兩者呈現截然不

同的創作價值觀，不同的價值觀則闡發出不同的影音美學與敘事形式（見表 1）。

柒、結論

台灣新電影之重要性，是在於促使台灣電影從過去淪為政府的宣傳工具，轉型提升為藝術人文的反省媒介。新電影成為了反映台灣歷史文化以及現實問題的鏡子，深入關心人類社會共同的問題。新電影的努力與改變獲得了國際電影專家學者的注意與欣賞，經常在國際影展中得獎，以及成為被國內外電影學界研究的亮點。本文從文學創作與文化變遷的角度耙梳和探究了促成台灣新電影運動發展的兩大關鍵因素：鄉土文學論戰與運動所積累的文化、文學資產以及政府電影文化政策的開放與正向轉變，並且以新電影《兒子的大玩偶》與傳統電影《大輪迴》為例，比較與分析它們於影音美學和敘事形式上之差異，由此說明了從《大輪迴》到《兒子的大玩偶》的世代交替意義。儘管當年贊成（替「新電影」正名）或反對新電影（質疑「新電影」名詞的正當性）的論者各有自己的立場與觀點，兩造論戰也鏗鏘有聲，正是這樣的交鋒與論辯，豐富和提升了台灣電影研究。而台灣新電影經過三十年的物換星移，證明自己不僅只是一個華彩瞬間，它在華語電影發展史上所留下的貢獻與資產，仍為後人在此領域裡提供了彌足珍貴、繼往開來的研究價值。

新電影《兒子的大玩偶》	傳統電影《大輪迴》
對電影的認知： 自覺電影為藝術形式	對電影的認知： 認為電影是娛樂媒介
關注的焦點： 社會批判、人文關懷	關注的焦點： 政策與票房為主要考量
分工方式： 編、導合一的趨勢，作者論風格（每位作者風格不一，個人創作意識濃烈）	分工方式： 編、導分離，片廠導演（主要符合片廠的製片意識+導演自身的素養）
影片風格： 寫實自然	影片風格： 傳統戲劇
影音美學： 注重電影語言與影音美學、 會注重與開發影音的對比與辯證關係、常見長鏡頭與深焦攝影以貼近「真實」	影音美學： 仰賴故事與對白、 比較不注重影音的對比與辯證關係、 並無明顯的鏡頭語言偏好
敘事形式： 反戲劇手法，採疏離或靜觀的美學， 有時故意省去因果邏輯關係、開放、 多元性敘事，偏曖昧、複雜、多義性	敘事形式： 戲劇手法，強調因果邏輯關係、 事件衝突、戲劇張力、人物對白、 封閉結構性敘事，簡單、直接、明白
演出人員： 混合職業與非職業演員，有時更偏好非職業演員	演出人員： 職業演員、明星
對觀眾之期待： 觀眾是主動的參與者、思考者、詮釋者	對觀眾之期待： 觀眾是被動的訊息接收者

表 1：新電影與傳統電影之影音美學、敘事形式對照表

參考文獻

- 魏玟 (2002)。〈從全球化脈絡重新檢視台灣新電影的歷史意義〉。台灣電影筆記。
- 盧非易 (1998)。《台灣電影：政治、經濟、美學 (1949-1994)》。台北：遠流。
- 維基百科中文版 (2014.02.16)。〈台灣鄉土文學論戰〉。上網日期：2014年7月24日，取自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%BO%E7%81%A3%E9%84%89%E5%9C%9F%E6%88%BO>
- 廖祥雄 (製片人)，胡金銓、李行、白景瑞 (導演) (1983)。大輪迴【影片】。(台灣：台灣省電影製片廠)
- 詹宏志 (統籌) (1993)。侯孝賢：一個導演的來歷【紀錄影片】。(中國香港)
- 葉蓁 (2011)。《想望台灣—文化想像中的小說、電影和國家》。台北：書林。
- 焦雄屏編著 (2002)。《台灣電影 90 新新浪潮》。台北：麥田。
- 焦雄屏 (監製)，阿薩亞斯 (導演) (1997)。侯孝賢畫像【紀錄影片】。(法國：Doc & Co Les Films de l'Atalante)
- 焦雄屏編著 (1988)。《台灣新電影》。台北：時報。
- 張犁美譯 (1997)。《電影符號學的新語彙》。台北：遠流出版社。(原書 Stam, R. [1992] . *New Vocabularies in Film Semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. N.Y.: Psychology Press.)
- 陳儒修 (1994)。《台灣新電影的歷史文化經驗》。台北：萬象。
- 明驥 (1987)。《銀河采薇》。台北：黎明文化。
- 明驥 (監製)，侯孝賢、曾壯祥、萬仁 (導演) (1983)。兒子的大玩偶【影片】。(台灣：中央電影公司)
- 小野 (1999)。〈小小撒個謊—台灣新電影傳奇〉。《狂飆八〇：記錄一個集體發聲的年代》。楊澤編。台北：時報，132-140。
- 小野 (1986)。《一個運動的開始》。台北：時報。
- Allen, R. C. , & Gomery, D. (1985) . *Film History: Theory and Practice*. New York: Mc Graw-Hill Co., Inc.
- Bhaskar, R. (2008) . *A Realist Theory of Science*. London: Routledge.

Standing Firm at 30: The Posture of Taiwan New Cinema

Tiffany Chuen Hwa Yeh

Abstract

This paper from the perspective within the context of the change in Taiwanese literature and culture, probes into two key factors that led the development of Taiwan New Cinema Movement. The open and positive shift in government policy is the external factor to foster the beginning of the movement, while the cultural assets accumulated from Taiwan Nativist Literary Movement and the debate between the Modern Literary provide a rich resource for Taiwan New Cinema. I also analyze both films "The Wheel of Life" (1983) and "The Sandwich Man"(1983) in their aesthetics and narratives as an example to explain why the traditional film production was phasing out while Taiwan New Cinema was marching into its golden era.

Key words: Taiwan New Cinema, Taiwan Nativist Literature Movement, The debate of Taiwan Nativist Literature and Modern Literary, "The Wheel of Life", "The Sandwich Man"