

第一章 緒論

第一節 研究背景、動機與目的

談及中國電影，首先會想到的是北京電影學院，其中在八零年代早期畢業的「第五代導演」，晚期畢業並在九零年開始執導的「第六代導演」。其中還可以細分為：早期第五代電影的民族寓言，晚期商業化濃厚的第五代，以及遊戲、叛逆的第六代。再來會想到的是：「中國電影的定義為何？」而到底稱得上中國電影的，是具有濃濃鄉土的中國味道的，還是國際眼中自我東方化意味的作品，或是今日表現叛逆的城市電影？

在第六十屆（2010年）柏林影展中所播映張藝謀的《紅高粱》，一位法國記者表示這才是真正的中國電影¹。與此同時，當屆最佳劇本獎由婁燁《春風沉醉的夜晚》²獲得，但是中國當局並不開心，反而認為有鼓舞其導演繼續拍攝《母狗》（Chinese Bitch）³的疑慮。中國官方對於中國負面形象題材的恐懼，不論是同性戀、叛逆、搖滾都不是其所樂見的題材，這一點與第五代導演初期被認為「刻意呈現落後中國」的後殖民指控相當。然而有趣的是，現今的第五代導演，卻也早已遠離這樣的路線了。

中國電影是如何發展到如此地步？「電影」作為一種具有高度全球化的文化產物，其中有諸多電影理論以及實作手法都源自於歐洲，最為顯著的影響者，是法國新浪潮、義大利新現實主義。中國電影的兩條腿走路，在改革之後就已然終結。而類似第五代路徑發展的第六代中國電影，明顯是具有不同的發展模式與使命感，第六代的叛逆以及其後現代的敘說方式，似乎是

¹ 〈綜述：柏林越老越尷尬 中國電影更窘迫〉 <http://yule.sohu.com/20100221/n270340130.shtml> 2010-02-12

² 導演婁燁執導的《春風沉醉的夜晚》；這部電影描述的是同志間的愛情，其中包含全裸激情的男男性愛鏡頭，其獲得柏林影展最佳劇本獎的殊榮，同時入圍的提名其他獎項的華語電影而落敗的有：李安《胡士托風波》、蔡明亮《臉》、杜琪峰《復仇》。

³ 《花》，又名《母狗》英文名稱為 Love and Bruises，發行年份 2011 年。

跑在中國電影制度之前的，中國電影制度的僵化與市場的壯大不成比例。行文至今，中國電影至今仍無電影分級制度，衍生的問題是電影必須要符合闔家觀賞、正確思想的唯一準則，小眾、另類將沒有空間。

受到歐洲電影的影響，後現代不僅僅是一種對於現代性的對抗，也是一種對立於政治框架而衍生的一種「態度」，更是多元觀點下的題材以及具有消費性的商品遊戲。在中國，後現代電影為何會呈現在世人面前，以及後現代電影到底有何種特色？本文希望藉由兩位指標性的後現代導演來帶出中國後現代電影的面貌。

羅伯特艾倫(Robert C.Allen)在「電影史：理論與實踐」(Film History Theory and Picture)一書中指出傳統的電影史研究方法有：美學電影史、技術電影史、經濟電影史、社會電影史。並承認電影是一種過去和現在都是多面性的現象，它同時是藝術形式、經濟機構、文化產品和技術系統。⁴根據羅氏所言，電影兼有娛樂性質、文化功能，也是一種表現文化的載體，而文化的多元性，正與電影的不同類型相對照，不同的故事與文本，藉由導演的電影語言，也表現了電影中所隱含的文化、政治精神與立場。無論是歐洲電影或是中國農村電影，都是不同的生活經驗與文本。

因緣際會，筆者涉入電影評論⁵，分析、甚至推銷電影之餘，進而與電影廠商合作寫文案，過程中深深體會到了電影除了寓言功能，也具有濃厚的商業性，而此兩者並不是相互抵觸的，儘管諸多作品僅能觸及其中一者。而針對中國電影後現代性研究，正是在商業性濃厚的中國大片中，試著去觀察到這些電影的焦慮，再進一步去瞭解中國電影環境概況。

而中國大陸的新生代導演電影，由於以一種晦澀的的社會批判面貌出

⁴ 羅伯特 艾倫著，李遜譯，電影史：理論與實踐(北京：中國電影出版社：1997)，頁 3、頁 87-250

⁵ 筆者除了在論文撰寫階段擔任 2009 金馬影展、臺北電影節的合作電影評論之外，也在 2009 年初參與了第五代導演霍建起《臺北飄雪》的製片實習。

現。作為小眾電影，不去迎合市場以及意識型態，於是就大大提昇了作者在電影中的個性，成為十足的作者電影，我們稱他們是第六代導演。而電影所處的環境改變，國家的角色弱化，弱化的意識型態與審查制度的適應與調整，都是後現代的表現方式之所以會出現的客觀因素。而僅有了客觀因素，卻是什麼讓導演們這樣哀愁與憤怒，是法國的新浪潮影響了張元、婁燁？還是中國電影對多元文化更加寬容了？

綜上所述，本研究的動機基於以下原因：第一，這些對於文化的邊緣的現象，正逐漸成為中國主流話語的一部份，也漸漸的在商業上走向「地上」，於是我們更應該關注。第二、無論是台灣的电影工作者，是要在台灣拍攝，或是要往大陸工作，在這個兩岸電影無論在資金上或是製作上必然走向合作的電影環境下，更需要瞭解當代中國電影的「未來」。

第二節 文獻探討

國家權力與電影

政治的存在與缺席，是一體兩面的。而如此一體兩面的因素，在電影拍攝過的實質形式上，有「廣電總局」這樣的國家單位來作電影的審批。在電影市場上有擁護「主旋律」電影的觀眾群，與此同時，也有「國家權力資本」的市場性介入。在中國，政治的作用力在一國的文化產業的用心之深並不少見。

好萊塢以及世界各國家的電影工業無非都想使電影作為國家意志的延伸，文化保護以及文化入口限制在西方國家之間亦所在多有，這本無可厚非且理所當然。而在中國電影理論界，由於早期蘇聯電影理論的輸入，而蘇聯電影繼承一貫的電影工具理論，注重道德說教，重意識型態以及散播蘇維埃國家的民族想像，中國共產黨統治下的電影工具論，完全統治中國電影界好長一段時間。

中國電影主旋律

在中國，自從 1978 改革開放後，中國的電影仍向好萊塢封鎖了 15 年之久，對於自身電影對於民族的追尋，雖然步履蹣跚，而且電影人與國家的步調並非一致。但是意識形態的消解、重建，如同今日俄羅斯一般，在電影的表現上對於過去光榮的父權氣息，仍有些許崇拜懷念，這樣的現象在中國稱之為「主旋律」，因為切入的角度不同，面對國際，主旋律就被視為背負著太多負面情緒。例如張藝謀的《一個都不能少》就被認為過於具有宣傳意味而於 1998 年落選坎城。國家權力的痕跡，其實就是中國電影的原動力，也就是基於國家權力的廣佈，才造就了不同影人的取向。而在商業電影領域，主旋律的商業性操作也走向好萊塢式的大製作大卡司，更進一步的將觀眾帶入了電影院，多元的電影選擇與取向與類型，正是符合後現代主義所堅持消解終極現代性的單一論。

第五代後期的商業狂歡

中國的電影大片是在千禧年席捲中國的，時間點剛好是在好萊塢電影分帳制登陸中國大陸以後出現的，張藝謀的《英雄》、《十面埋伏》、陳凱歌的《無極》以及馮小剛的《夜宴》，等電影掀起了中國拍攝高資金電影的高潮。

當張藝謀在柏林以《紅高粱》（1987 年）獲得金熊獎，陳凱歌以《霸王別姬》（1993 年）獲得坎城影展金棕櫚獎之後，兩人的作品皆數次摘奧斯卡最佳外語片未果。時李安的《臥虎藏龍》（1999 年）卻意外的成功。這使得張藝謀、陳凱歌領悟到要獲得西方的青睞，還是要走回東方想像的武俠魔幻。於是開始創造神話，張藝謀的《英雄》、《十面埋伏》，將神話的隱性結

構變成顯性的形式⁶。具體說來，張藝謀的《英雄》模仿黑澤明《羅生門》的敘事方式，同一件事情以不同的說法去講，通過主角無名與秦王的「交心」，漸漸的靠近秦王，然後在不同說法之後，鋪陳最後一個故事，也道出了其不殺秦王的原因。

《十面埋伏》的故事是設定在唐代，其中以男女之間的三角關係，爭奪愛情的小我掙扎，卻又必須有大我的壓抑，官方團體與地下幫派的抗衡之下，帶出官民之間的對立。

陳凱歌的《無極》中，無論女性形象的飛行，男性形象的奔跑，都直接的指涉了如同神話般的古代中國。奴婢與王的身分錯位交替，與對於女主角的「誤愛」也是透過三角戀愛來訴說故事。

馮小剛的《夜宴》以五代十國為背景，具有濃厚神祕主義的表現方式，劇情中有太子與母后的亂倫，正是弗洛伊德「伊底帕斯」的神話原型。

在張藝謀、陳凱歌、馮小剛的眼中，性是通過三角戀愛來表現的，在《英雄》中章子怡扮演的書童就成爲一個故意給飛雪窺視到受主人虐待的受虐者，《十面埋伏》中其所飾演的小妹在演唱「傾國傾城」之後被金捕頭性虐待，又在「仙人指路」的演出擊殺劉捕頭。在《無極》中的傾城寬衣解帶，面對龐大軍隊的脫衣，以及在鳥籠裡的誘惑，都具有性暗示意味。

在這些影片氣氛以及場面都作足了，但是卻缺乏了實質性義涵，類似一種現代主義的「空心人」，一種精神的「荒原」⁷。同時，在這些影片中，編造出一種非武俠、非神話、非歷史的魔幻、神祕、唯美的故事。然而若江理論放在一邊，對觀影人來說，這樣的神話無非是種玷污。因爲硬要將中國神話故事，加入希臘悲劇的味道，並爲其點綴不必要的，在中國傳統裡鮮爲提及的性元素，於是牛頭不對馬嘴，很理所當然的獲得觀眾罵聲不絕於耳的回應。

⁶中國電影家研究學會產業中心編，《電影產業研究之文化消費與電影卷》，頁 132

⁷ 同前註 頁 136

市場的搏大

中國電影大片的顛峰是 2002 年，投資 3000 萬美元打造的《英雄》，創造了 2.5 億人民幣的國內票房。《十面埋伏》與港資合作，耗資 2.2 億人民幣，創造了 1.5 億人民幣的國內票房。⁸《無極》製片來自中、美、日、韓四國，投資高達 3500 萬美元，國內票房也超過 2 億元的人民幣。馮小剛的《夜宴》由華誼兄弟公司投資 1500 萬美元。

馮小剛的電影裡，處處都是明星，《夜宴》聚集了章子怡、周迅、葛優、吳彥祖等明星。陳凱歌的《無極》更具有東亞電影的氣勢，其中不僅有香港的張柏芝、謝霆鋒，更有韓國的張東健和日本的真田廣之。

羅蘭巴特(R.Barthes)曾說過：「現代世界如此醉心如此得意的陳腔濫調和虛妄神話」⁹，這些中國大片的神話，皆是無意識的複製與重複，譬如具有中國濃厚絕色天香意味的「傾國與傾城」這樣一個句子，在張藝謀的《十面埋伏》章子怡演出唱歌時就說過，在陳凱歌的《無極》中則是以女主人公的名字出現，而在馮小剛的《夜宴》則是由欲篡位的叔叔說出。

而《無極》、《十面埋伏》魔幻的視覺、故事空洞等等過於商業性的電影浪潮，使得電影評論者、電影工作者認為是失去靈魂的妥協。這樣的過於商業、色彩斑斕的神話，亦或是被稱之為西方向東方想像妥協的「中國奇觀」，在這樣的神話、浪漫之作充斥之下，被商業所充斥的焦慮又益加濃厚，第五代導演代表性人物的商業性成功之後，本文之研究問題為：第六代導演為何轉向既有的電影拍攝議題／模式，而背棄主流電影話語，是否針對第五

⁸ 《回眸與展望〈十面埋伏〉1.5 億元票房的得與失》<http://ent.tom.com> 2004 年 8 月 23 日，來源：《中國電影報》

⁹ 伊芙特·皮洛：《世俗神話》，中國電影出版社 1991 年版，頁 98-99。

代能動性有限的主體而反動。

電影走向絕對的市場，在故事上低估觀眾品味，其可追溯於早期市場文化的結構因素，市場文化在 90 年代佔據了中國社會文化空間，知識份子於是對於不成熟的大眾文化產生憤怒，但是於此同時，主流傳媒卻向威權靠攏，對欲批判充耳不聞。若是以消費文化理論證成個人，並以「物」來作為個體的實現與彰顯，並不需要集體的道德話語的救贖，根據第五代導演的思維，那具有民族、政治正確的一元化思想與道德觀感，因後現代而消解。

從對神話的企及，觀眾對市場的擁抱，電影工作者對於觀眾品味的低估，藝術電影等品味的反撲。這似乎是一條可以被預測的道路，因而有鑑，台灣電影的偏好藝術獎項而不重票房，香港電影的極度反智、庸俗，也許不難理解中國電影，面對市場的泉湧而所導致的對應態度。

中國電影的後現代性

台灣學者張國清¹⁰認為，後現代主義本身意味著各種很不相同的甚至互相矛盾的觀念、思想、見解、方法等等的拼湊和雜處。我們很難說究竟哪一個人提出的見解是最正統的後現代主義見解。因為「正統」這個概念正式後現代主義者試圖予以拒斥的西方傳統文化及現代性中的一個核心概念之一。

美國學者詹明信把後現代主義看成是晚期資本主義的文化邏輯。他認為資本主義經歷的三個階段分別是：第一階段是國家資本主義階段，這是馬克思撰寫《資本論》所面對的時代；第二個階段是列寧所論述的壟斷資本主義或帝國主義的階段；第三個階段是二次世界大戰之後的晚期資本主義，或

¹⁰ 張國清，《後現代情境》頁 16

跨國資本主義。在文化發展的相對依據的三個階段就是，現實主義、現代主義和後現代主義。後現代主義的特徵是文化工業的出現。他更指出：「有關後現代理論最終是一種經濟理論。也就是說，不管你從何處著手，如果你的步驟正確，你會最終談及資本主義」（詹明信，1997b:17-18）後現代主義思潮表現了一部分西方知識分子對當代資本主義官僚政治秩序的強烈不滿，對當代資本主義的生產方式對人的尊嚴的摧殘的嚴厲控訴，它以反科學、反理性、反民主、反知識、反社會、反文化等等方式來展示當代資本主義的社會矛盾與文化矛盾。¹¹

而後現代主義的概念，在中國當真適用嗎？陳犀禾¹²認為，中國的後現代主義文化的概念，其所依據的社會經濟條件是和詹明信完全不同的，而且這種不同的社會經濟條件（中國特色的社會主義）對中國當代文化的性質有直接的制約作用。黨對媒體，對當代文化的作用力，就規定了中國當代文化（包含影視文化）的性質與功能。事實上，我們至多只能把後現代主義的概念看作是研究中國當代文化和影視文化在理論上的一種修辭學策略，它迴避了在研究中直接面對政治和意識形態問題的尷尬，而主要從形式、類型和風格入手（如拼貼、複製、互文參照、反諷和懷舊等）。在我們利用後現代主義概念的方便之時，也不能忘記它的侷限。

早在 1988 年，西安的《大西北雜誌》便對中國的後現代電影提出討論，該刊編輯在《「關於後現代主義文化與電影」文化的開場白》中指出：「傳統的現實主義是靠影片的內容與情感打動觀眾，現代主義的電影卻喜歡玩弄形式技巧，重視電影媒介工具本身潛力的開掘」「後現代主義電影則進行高等文化與低等文化的融合，它汲取了傳統現實主義電影的長處，具有某種迴歸的傾向，同時又保留了現代主義電影的可取之處，拋棄了傳統電影的淺薄和

¹¹ 張國清，同前注，頁 16

¹² 陳犀禾，時任上海大學影視學院副院長。

現代電影的晦澀。」曾耀農認為現代主義電影的反思主要是一種形式主義的反思，而後現代主義電影則是重新發現歷史與社會。20 世紀 90 年代，大眾文化益加勃興之際，中國具有後現代因素與特徵的電影文本也越來越多，相繼而來的研究者眾，其中較為突出的有尹鴻的《後現代語境中的中國電影》、饒曙光的《後現代主義文化與當代中國電影電視》、孟憲勳的《論後現代語境下中國電影的寫作》和張頤武的《全球化與中國電影的二元發展》

在《後現代語境中的中國電影》中尹鴻認為電影的後現代性，使這些影片放棄了對終極意義、絕對價值、生命本質的企求，也不用把電影當做普渡眾生的法寶，不再用電影來顯示知識分子的精神優越和智力優越，來張揚那些普羅米修斯的人格力量和悲劇精神。他們僅僅是一些無景深卻輕鬆流暢的故事、情節與場景，一種令人興奮而又暈眩的視聽時空。尹鴻認為對於中國來說，後現代主義不只是舶來品，它的滋生與中國社會所發生的變遷有著密切關係。新時期剛開始，人們曾堅信不易的幾十年的政治信念，不到十年，新時期高昂的人文主義旗幟，卻在商品經濟中風雨飄搖。價值觀念頻繁位移，那些所謂「永恆」的真理，不過就是人為的，都隱含著某種意識型態的動機。我們面對的不是一個本質的世界，而是一個充滿符號化和意義化的世界。

饒曙光的《後現代主義文化與當代中國電影電視》認為，後現代主義文化進入中國必然經歷了一個「本土化」的篩選與改造過程。這也就是說後現代主義文化在中國不可能屬於「中心話語地帶」，而是屬於邊緣地帶，而且是處於次文化和大眾文化領域。這是由於中國社會主義制度的意識型態要求、中國當前的社會現實極其所獨有的文化傳統所制約和規定的。筆者認為後現代主義理論處於「永遠的邊緣地帶」，正是以「主流」作為作為對照的基礎來關照。

孟憲勵的《論後現代語境下中國電影的寫作》認為後現代電影文本在中國必然是少量的存在，是一種非常邊緣的寫作方式。其困難在於，後現代文化價值取向上與本土文化缺乏較強的親和力，在技術操作上，不僅是對電影製作者思維的挑戰，其工藝技術製作也難以在短期內全面提高。孟憲勵強調，儘管人類社會和文化演進中會有共同遭遇，但我們論及的後現代文化電影文本也必然具有較為濃厚的本土文化特徵。孟憲勵認為中國的後現代電影有其特殊性，筆者以為，當然在中國並未達到後工業社會的成熟商業程度，當然也不若義大利新現實主義那樣對於華麗電影的拒斥而已，在中國更為高聳的籬籬是政治上的禁忌，這樣的限制不僅僅是存在於國家權力機構而已，更是在社會上、文化上根深蒂固的如道德觀感、傳統的敘事習慣等。

筆者認為華語世界的成熟後現代作品，是香港的王家衛，其融入了商業、明星、敘事的消解，都能符合西方的定義。但是香港的文化基礎與中國內涵性、商業性都相去甚遠，故在本研究中沒有提及。

張頤武的《全球化與中國電影的二元發展》探討了中國電影的後現代性也進一步討論了後殖民性。張頤武認為中國大陸的市場化，使得在市場基礎上崛起的「市民社會」悄悄崛起，並與國家溝通、協商建立了新的關係。在文化—社會的新關係中，電影的製作方式、資金來源、發行體制均以發生了前所未有的轉變。正是這種轉變構成了中國市場以及海外市場、西方觀眾以及本土觀眾，跨國資本以及本國資本的深刻分裂。而如此的分裂造成了以張藝謀、陳凱歌以全球性為代表，面向國際市場的、以跨國資本投入製作的、以「藝術電影」定位的類型化「寓言」電影、合利用本國民間資金、著眼於本土市場的商業電影或是第六代的「新影像運動」為代表的「狀態」電影之間的不同面向和選擇。

筆者認為張頤武所言可以在美商哥倫比亞電影公司在中國投資《可可西里》、《功夫》得到驗證，外商進入中國電影市場，必然的要融入中國電影的規矩，這樣的規矩當然首先必須面對審查制度來調整類型、題材的取捨。經過磨合之後，雖然美商最終獲得商業上的勝利，但仍舊選擇終止這樣的合作計畫。但是經由國際資本的「試探」以及後來中國電影業的龍頭華誼兄弟對於商業電影投資的嗅覺，以及對於電影資源的整合，正是所謂以商業性的「市民社會」向國家溝通、協調，而使電影空間開始有了新的轉變。

張元、婁燁的重要性

張元的《媽媽》被認為是第六代導演中，第一部具有後現代意味的電影作品。打從媽媽之後，第六代的標籤就益加明顯，作為個人風格濃厚的導演，其與中國知名音樂人崔建¹³合作之作的《北京雜種》也是為人所知，並為國際所專注。在這樣叛逆的作品之後，其被中共官方規定不准拍片，一直到了 1998 年其才恢復導演身份。其個人的爭議性，無論是其涉及刑事案件亦或是其豐富的創造力，其真實生活與影像創作之中的叛逆，並關注邊緣題材，都讓其成為後現代電影中不可或缺的導演。

婁燁的第一部片是《危情少女》，在此之後的《蘇州河》、《頤和園》也都被官方視為是禁片，由於其殘酷青春的描寫，並對於身體毫不避諱的裸露書寫，使得被戴上色情片的帽子。在其電影作品中，從兩岸三地、四位導演中脫穎而出，作品《春風沈醉的夜晚》獲得柏林影展最佳劇本獎。這也是華人世界的極高榮耀，也是西方接受中國後現代導演的致敬表達。行文之際，婁燁正法國籌拍《母狗》或稱之為「花」，也是極為新潮而且有大膽敘事結構的電影。

¹³ 中國知名搖滾音樂人

第三節 問題意識

本研究在於處理第五代之後的商業狂歡、大眾消費文化的崛起，是否就是後現代電影出現的間接原因，關乎世界電影理論潮流的「法國新浪潮」，在第五代也曾影響過中國電影，那麼中國國家對於電影領域的意識型態弱化，是否才是真正主要的原因呢？後現代電影與國家、社會、國際是密不可分，今日電影環境也並不是得以封閉在國界之內就得以疏理出頭緒，畢竟回歸電影本質，也是具有濃厚消費性的產品。所以這樣的假設之下，商品以及市場的能量極大，在極度自由的環境下，它可以操縱並改變國家計有的方針，這個也符合每個國家都必需有的「文化保護政策」的實際現況。而第五代因為國家權威遞減，同時面對市場崛起，這樣一來一往之間便擠壓出了基於文革創作的故事，被壓抑的民族自覺議題。而第六代所處環境的市場卻是蓬勃發展的朝向大眾文化擁抱，這樣的話語單一性不遜色革命時期的樣板語言。於是站在這樣對立面的後現代電影，變逆勢而生，一方面抒發大眾文化低俗的憤怒，也反對官方敘事威權的制度。

後現代主義必須搭配後工業化的社會形態，也許香港電影具有西方定義最為符合的後現代電影特徵，而中國後現代電影的叛逆與嘗試，是不是朝這個方向邁進，抑或有其發展的局限性？在不久的未來，我們能在中國看到什麼電影？

第四節 研究途徑與研究方法

文化研究

本研究旨在分析第六代導演的後現代性電影思維，因此涉及了國家的文化、意識型態角色，在此本文將從文化研究的方式去理解中共在電影領域

中所扮演的文化角色並從政治、商業上的重要事件以及電影商業邏輯運作、電影理論潮流作為分析。

為了討論結構對行為者的影響，本文首先處理的是對於指標性的第五代導演走向商業性的背景介紹，以及帶出中國當代電影理論的歷史背景，探討制度、理論變革下對中國電影以及導演造成的衝擊以及影響，作為背景知識架構之基礎認識。

分析中國電影的後現代性，電影評論以及導演訪談、電影工作者重要講話等，都是吾人必須加以收集閱讀，作以分析之用。在個案研究中，將把重心放在電影評論之上，尤其是自 1990 年《媽媽》以來，歷來的電影評論內容，希望藉由這些論述文本的分析，作為本文論證的依據。最後，本文也將透過以下的研究途徑，說明本研究的切入觀點及途徑，以完善本文的發展。

在第六代導演的後現代背景中，主要採用的是文化研究作為研究途徑對當代中國發展現狀作解釋分析，主要由於文化研究跨越了學科、領域，其研究途徑包含了中國電影理論本身、市場經濟模式、消費文化理論、國家政策、全球化理論、新興科技發展等，在此定義操作下，藉由實際的案例研析，將現象套入有系統的分析架構當中。此外，中國特殊的權力性資本的流動，介於經濟（商業）以及政治（官方）之間的權力競逐，描繪出中國電影的話語權分佈，亦是研究中國電影的後現代性中必須探討的問題。

資料的蒐集

本研究在文章的前半會討論中國電影理論沿革，並探討中國電影理論的改變與影響導演的客觀因素，這些因素是歷史性的，亦有中國的特殊性的，譬如「電影工具論」、「主旋律電影」，這些因素影響了今日中國對於電

影的態度，也導致電影分級制度的匱乏。在這些研究課題上，將採取電影史的觀點，重要電影工作者談話，訪談文稿，以及產業的發展概況來作現象系統性闡述。本研究在文章的後半，將介紹中國電影後現代性的發展過程，並針對後現代電影作文本的結構性分析，此結構當然無法脫出當代中國最深切關注的議題，諸多議題如農民工、同性戀等當代城市所關注的、主流話語所迴避的，是當下後現代電影工作者認為的電影結構，而異於第五代的「結構」，在文化、政治上更有什麼「現代性」、「後現代性」的對比與張力，都是在分析電影文本會關照到的。而對於劇情的流水帳條列，甚至是對白的直白呈現。筆者認為，以上兩者都不是具有理解性的主客之間對話，在本研究當中，將會避免對於劇情梗概的直接呈現與描述。

第五節 研究範圍、研究限制與論文架構

後現代指標

本研究在於研究新生代電影的後現代性¹⁴，所以僅關注於幾位具有後現代性的作者，以及他們的作品。後現代性根據其作品的幾個指標，如次文化、情愛、反現代性敘事等後現代的具體特稱，所以新生代知名導演如賈樟柯是以紀錄片形式為主，在電影類型上為另一個分類，以及王小帥等較不具有明顯「叛逆」色彩的電影工作者，將不在個案研究範圍之內。新生代以外的導演例如馮小剛、張藝謀具有濃厚商業性的電影則不在此列，而王家衛、周星馳等具有成熟後現代性的香港電影則不在本論文主要討論之範圍內。

具有中國色彩的第六代導演，是本研究分析的主要目標，第五代電影之前，中國電影沒有代的觀念，而在第五代之後的新生代電影中，有獨立電

¹⁴ 「後現代」所標誌的是一個根據電影議題的叛逆程度，亦即面對現代性的反面，面對廣電總局、官方話語的禁忌而有的，不外乎是暴力的展現、叛逆的發生，同性戀議題，政治敏感題材，殉墮的愛情，放浪形骸的生活態度等等的「後現代性指標」，根據這些指標以及迥異於既有中國農村民族電影，並依其客觀的藝術成就輔以其國際能見度，以及違逆官方而被禁止公映的狀況，歸納出第六代導演具有後現代性的電影。

影、地下電影、第六代電影，也有的電影不被分類到北京電影學院的電影工作者之中，而不能作為「代」的計算。而本研究是針對第六代導演，亦即北京電影學院，以張元 1990 年張元的《媽媽》為始的一系列電影開始，這些電影被稱之為第六代電影，儘管此命名有諸多商業性的行銷意義、概括的標籤意涵。但其仍是最符合這個世代，除了是描繪電影產業這一群人最直接群體，並且最爲人所熟知的一個名詞。

章節安排

本論文在第二章所安排的是中國電影理論的沿革，由蘇聯的電影工具論到法國新浪潮，都是以外在的方式影響著中國電影，本章末，並以全球化的視野去觀察對中國電影的影響。

第三章旨在探討中國電影的後現代性。以現代性的反面作為開頭，從既有濃厚「現代性」國家介入深的「權力性資本」探討，論述其如何獲取國家資源。本章末，以消費文化崛起的中國電影產銷方式，電影作為一種純產品來餵養閱聽人，來帶出「反工業」、「反行銷」之電影形式的出現。

在第四章以及第五章的安排，則是以個案研究張元、婁燁的經典作品，並輔以其面對國家電影意志的延伸「廣電總局」的交手過程，以此來驗證本論文的問題假設。

第二章 中國電影理論沿革

第一節 蘇聯電影理論

列寧：「在所有的藝術當中，對我們來說，電影是最重要的」

曾在劇團工作的艾森斯坦（Sergei Eisenstein）艾森斯坦是蒙太奇理論的創作者，同時曾經也是蘇維埃最爲優秀的電影導演，他的影響深遠，不只是在紅色電影理論界，也影響了其之後世界電影的剪接技術。

1917 年二月，存在了數個世紀的沙皇俄國與大不列顛、法國組成同盟，加入了反對德國及奧匈帝國的戰爭。隨後，這個龐大的帝國突然土崩瓦解。八個月後，布爾什維克革命者在列寧的領導下奪取了政權，並與德國簽訂了停戰協議。

然而在革命後的這段期間，俄國仍在資本公有的理想以及不肯放手的布爾喬亞間擺蕩；大型的電影工司藏匿拍片所需的物料，也因此造成影片的短缺，於是漸漸出現以剪接舊的影片片段的手法；同時蘇維埃也成立了人民教育委員會，對於還無法收歸國有的電影工業進行方向性的指導。這些事件彷彿是一股無型的牽引力量，一方面剪接不同片段的實驗創作啓發了蘇維埃的下一批電影工作者，另一方面宣揚共產政治正確的思維也內化在這批藝術家的心中。

1925 年，艾森斯坦發表了電影《波坦金戰艦》，這部讚美無產階級的電影也在重工業興盛的德國大受歡迎，也是蘇維埃當時最成功的影片。劇情描寫戰艦上的水手被沙皇軍官壓迫而群起反抗。然而在沒有聲音的黑白影片中，他用了大量的剪接技術，這項技術就是「蒙太奇」¹⁵手法，在法語爲

¹⁵ 原爲建築學術語，意爲構成、裝配。經常用於三種藝術領域，可解釋爲有意涵的時空人地拼貼剪輯手法。最早被延伸到電影藝術中，後來逐漸在視覺藝術等衍生領域被廣爲運用。

Montage。

在典型的劇情結構（勞動階級被壓榨，反抗得到勝利）以及明顯的政治隱喻（沙皇時代的戰艦被水手佔領後，砲轟冬宮）下，艾森斯坦運用前所未有的效果捕捉高漲的情緒：鏡頭在許多面部表情的特寫之間的跳躍明白的表達，在同一階級下的群眾有同樣的意識形態¹⁶。

這部大受歡迎的電影使得艾森斯坦聲名大噪，1927年他所拍攝的另一部片就是對於蒙太奇理論的成熟應用，《十月革命》。相較於《波坦金戰艦》的隱喻，《十月革命》則是正大光明的慶祝布爾什維克奪得政權的十周年紀念。

在《十月革命》中，艾森斯坦將拿破崙雕像與臨時政府的影像跳接，再對比積極而光明的無產階級的影像，牽引群眾進入打倒布爾喬亞政府的勝利中；並且活用了剪接歷史片段的傳統，將已逝去的列寧身影適時的剪入影片中，達到反抗及勝利的高潮。同時他也嘗試了符號與抽象意義之間的關聯；在許多不同國家的神祇的雕像間跳躍，試圖暗示觀影人能夠探索其中的關聯性。

姚曉濛《電影美學》對於愛森斯坦蒙太奇思想的論述，認為愛森斯坦的理論脈絡可以歸結於「形式主義加上列寧主義」的公式。俄國的形式主義傳統可以說是源遠流長，這個誕生在「白銀時代」¹⁷的理論流派至今還在滋養著無數後來者，形式主義關注的是對文藝（文學）作品從形式、技巧、結

¹⁶ 所有的權力都歸於蘇維埃 ---- 艾森斯坦與蘇聯蒙太奇電影

<http://blog.yam.com/ipdemolition/article/7173417>

¹⁷ <http://www.bjpopss.gov.cn/bjpsweb/n30893c48.aspx>〈俄國“白銀時代”文學的思想內涵，中國社會科學院〉“白銀時代”時限大約是1890年到1917年（或1915年）宗教哲學家別爾嘉耶夫在《自我認知》一書中，認為：“這是俄羅斯的一個覺醒時代，催生了獨立的哲學思想，詩歌的繁榮，審美感覺的敏銳，宗教的不安與探索，對神秘主義和通靈論的興趣。新的靈魂開始顯現，打開了創造生活的新源泉。他們看到了新的曙光，把日落西山的感覺與旭日東昇的感覺和改造生活的希望結合在一起，甘願為之而毀滅。但是一切都發生在一個相當封閉的圈子裡，他們遠離了廣泛的社會運動。在這場俄羅斯文化復興中，自始便滲入了頹廢的因素……太多的人們突然變成了唯美主義者、神秘主義者和通靈論者，他們鄙夷倫理學，蔑視科學。”

構等角度的剖析，反對將作品與作者的生平、社會現實與心理學等方面聯繫起來，從而在根本上顛覆了俄國的現實主義文論傳統。愛森斯坦對於蒙太奇的研究、鼓吹和推崇，是沿著形式主義的邏輯路線行進的，在愛森斯坦認為，蒙太奇就是電影的形式、技巧和結構，至於心理學、社會學方面的內容，愛森斯坦比較忽視。

而所謂列寧主義，指的就是愛森斯坦那個年代新生的蘇維埃政權對於電影的認識：「電影是新政權的宣傳工具」，導演必須通過電影作品將蘇維埃的意識形態有效的傳達給觀眾。從這個角度理解，對蒙太奇的重視其實也反映了愛森斯坦對導演作用的定位（宣傳工具的使用者），所以愛氏的蒙太奇思想不認同觀眾的主體地位，面對導演時，愛氏理論體系中的觀眾完全是一群被動的受教者。

中國電影界在很長一段時間內皆跟隨蘇聯步伐，對愛森斯坦也極為推崇。而蘇聯電影發展，也有其面對「國家退位」的問題，到了 1991 年蘇聯解體之後，解除了對於公眾意識型態的嚴格控制，政府介入／支持隨之驟減，接踵而來的卻是原本餵養於國家部門的電影業幾乎停擺，90 年代中期，俄羅斯電影跌至歷史最低點。1985-1991 年產故事片高達 150 部，而 1996 年則降到 20 部¹⁸。此時的俄羅斯導演，只能寄希望民族電影，企圖以此重振電影工業。

¹⁸ 〈冷戰後民族電影的構成〉，何東輝 孫曉忠

第二節 從紅色理論到藍色理論

紅色理論及反思

西方的電影理論對於中國電影研究以及創作都具有深遠的影響，根據陳犀禾的分類，將 70 年代末、80 年代初的中國電影理論分為三個時期：紅色理論時期、藍色理論時期，以及藍色理論之後。

陳犀禾將電影中的「紅色理論」的時期定義在 1949 年以後的 17 年、文化大革命以及「文革」後短暫的過渡期，一直到 1978 年中國改革開放之前。此時的中國電影是以電影工具理論而存在，爲了共黨的電影教化而服務，不識字的農村人口，得以靠著電影的放映而知道共產黨的好處。

紅色理論又稱爲經典理論，範圍是 1949 年以後，在 1979 年之前，此時期的電影理論可以追溯到三四十年代的蘇聯文藝理論，這時期的電影研究是建立在社會主義現實主義的宏大理論框架之下。這一理論由馬克思列寧主義的反映論出發，認爲藝術是直接表現和反映現實的，同時從無產階級和黨性的原則出發，要求藝術在直接和反映現實生活時具有社會主義的和革命的傾向性。社會主義現實主義的原則就是要求藝術作品（包含電影作品）真實性和傾向性的完美結合。既規定了電影的風格，也規定了電影的社會功能。其中最重要的是，藝術和電影要爲革命和政治服務。

文革結束之後，從極左思潮走出的中國思想界和理論界開始質疑用政治規律取代經濟規律以及藝術規律的合理性，強調要尊重科學、尊重知識、尊重藝術自身規律。這一時期的理論和電影研究是強調電影藝術的獨特性與自律性，當時最有代表性的人物是經過延安時期、在 1957 年被打爲右派的鐘惦棐先生。他領導了當時頗有影響的「電影美學小組」，提出了「要研究電影思維」、「尊重藝術規律」等主張，在第五代電影人出現以前，這些理

論運動間接催生了中國大陸的新電影運動。論及中國的新電影，一般被認為是以第五代為代表，但實際上包含了中國第三代、第四代和第五代電影藝術家的共同努力。¹⁹

藍色理論及反思

藍色理論時期始於 80 年代初，之所以稱之為藍色，是由於新時期初期的中國電影理論和研究主要是通過引進西方理論來解構傳統的紅色理論。

「藍色」代表海洋、代表西方文明，這一時期的電影發長都有西方電影理論的影子：長鏡頭的引進、作者理論、類型理論、符號學、結構主義、精神分析、女性主義，到 90 年代的文化分析、後殖民主義、後現代主義、大眾文化和視覺文化研究方法等。

到了 90 年代，解構紅色的藍色理論成爲了一種霸權，許多學者爲了證明自己理論立場的合法性，鮮少去質疑西方的理論是否可以簡單的被套用，而這正是跨文化批評和研究中必須被重視的部分。

縱使解構，紅色理論並沒有因此消亡，而是以另一種形式繼續存在。「主旋律」這個詞是 1987 年大陸高層領導針對電影創作會議下達講話、首次提到的專有名詞，係指具有對全社會進行宣傳教育功能的電影的統稱。

《南方都市報》在題爲《到底甚麼是主旋律？》的《長平專欄》評論中認爲「主旋律」是經由領導權威更迭而定義的一套指導方針。這樣具有高度政治性的定義點出了中國的國家角色在文化領域中的重要角色。而主旋律電影正好是符合共產黨領導的科學期待，這樣的電影有得以犧牲自我成就他人的崇高情結，有超乎人性的高大全形象。而主旋律電影經由教化以其淵遠流長的歷史脈絡，已從政治步入了文化中，是以當今中國電影的胃口，無

¹⁹ 陳犀禾主編，《當代電影理論新走向》，頁 5

論是國家權力性資本扶持與否，主旋律在電影仍有其一定的地位。

主旋律電影的發展，是靠行政力量介入或協助，並不是全然的市場經濟。而作為主旋律電影的作者，也如同艾森斯坦當年一般，滿懷著對於教化意義以及使命感，並滿懷創新的信仰。2000年上映的《生死抉擇》是中國有正式票房記錄以來，第一部票房破億人民幣的影片。其為反腐倡廉之作，影片以澎湃的激情描繪了李高成、楊誠等優秀領導幹部形象，他們在金錢、親情、友情面前表現出剛正、正直的思想，影片並描述黨和政府反對腐敗、從嚴治黨的堅定的信心和決心。以2004年為例，正當《十面埋伏》、《功夫》、《天下無賊》分別以1.53億人民幣、1.25億人民幣、1.01億人民幣票房稱霸之際，主旋律電影《張思德》、《鄭培民》、《鄧小平在1928》分別獲得了3500萬、2500萬、1000萬人民幣的票房²⁰，這比許多非主旋律票房還要來得好。

然而主旋律的電影是具有特殊行政方式去放映的。2005年上映的《生死牛玉儒》是一部歌頌黨幹部，前呼和浩特市書記牛玉儒在工作崗位上鞠躬盡瘁的感人事蹟。中國電影文學會會長王興東在談主旋律電影《生死牛玉儒》的時候說：「丹東市電影公司女經理對我說《生死牛玉儒》試映了8場，場場滿座，下面還有8個縣沒有放映，我們要精耕細作向前推進。《生死牛玉儒》在上海，紀委羅世謙給剛提升的60位正局級幹部廉政談話，要求看這部電影。大連市委書記張成寅專調這部電影，讓市裡領導幹部看，學習牛玉儒精神，提高執政為民的意識。²¹」

而只有主旋律的文化領域是只有一種顏色的，在中國改革開放，之後雖不必然保證思想、文化的一致開放，而逐漸醞釀的消費氛圍，間接的導致

²⁰ 丁莉麗，論當前市場失衡現象，頁151

²¹ 王興東，做好主旋律電影是我們的責任，頁394

了文化的多樣性。主旋律並不就此被打倒，而是成爲了眾多電影色彩中的一抹顏色。

西方現代性與後現代性電影理論

研究現代主義電影之後的電影美學思潮和傾向的批評理論。20 世紀 60 年代以後，西方社會經歷了危機和動蕩的時代，嬉皮、反文化和性解放思潮的泛濫，反映了青年一代對資本主義社會的憤懣、反抗和精神上的混亂。後現代主義就是這個時代的產物。美國普普藝術家理查漢默頓（Richard Hamilton）概括現代主義大眾文化的特點是：流行性、短暫性、可消費性、低成本、大量生產、青春性、詼諧、性感、炫奇弄巧、魅惑力和商業化。盡管電影中的“後現代”概念與“現代”概念的界線十分難以確定，因爲電影藝術自身就是現代藝術或後現代藝術，但是，與現代主義電影迥然不同的另類電影爲後現代主義電影批評提供了研究的對象。以反文化的立場顛覆傳統藝術電影的深度思考，以消費主義姿態拼貼五花八門的藝術技巧和手段，從蒙太奇轉向拼貼的電影語言，是後現代主義電影的標誌。後現代主義電影理論認爲，1968 年後的法國電影，尤其是高達（Jean-Luc Godard）的影片，已經包含後現代主義電影的反叛精神和形式因素，如拼貼、隨意插入引文和照片、再現拍攝現場、加入電視採訪、直接面對觀眾宣講等顛覆傳統電影語言的手段。亞瑟佩恩（Arthur Penn）的《邦妮和克萊德》、阿倫雷乃（Alain Resnais）的《生活是部小說》、費里尼（Federico Fellini）的《八又二分之一》、安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的《一個女人的身份證明》，也可被認爲是後現代主義電影的先聲。20 世紀 90 年代，後現代主義電影來勢洶湧，後現代電影理論批評方興未艾。西班牙的佩德羅阿莫多瓦（Pedro Almodovar Caballero），法國“新新浪潮”代表盧貝松（Luc Besson）、新巴洛克派尚賈克貝內（Jean-Jacques Beineix），美國的大衛林區（David Lynch）、昆丁塔倫提諾（Quentin Tarantino）和科恩兄弟等是後現代主義電影的代表人物。他們的

作品採用反常的情節結構、漫畫式的敘事基調、混雜的拼貼方式、電視廣告式的美學語言、黑色幽默的暴力詩學、反諷和滑稽模仿手法，所有這些都是後現代主義電影批評極力推崇的手段。

承上，這是由於以符號學和結構主義為基礎的現代電影理論，開始被人們質疑。種族批判理論、激進的多元文化主義以及酷兒理論都對結構主義和符號學電影理論做出了批判。這些觀點質問為何電影理論總是無休無止的把關注焦點放在性別差異、色情窺視以及依底帕斯的戀母情結故事上面，而不討論與之相對社會與精神型態中的其他差異。²²這裡所提及的理論分析朝向了對於經典的詮釋，而忽略對於現下生活經驗的體會。

羅伯斯坦（Robert Stam）認為面對激進的女性主義、文化研究、多元文化主義、酷兒理論、後殖民理論…以及包德里亞的後現代主義，電影理論作為方法論的整合工程如今被蒙上了一層陰影。²³但我們研究中國電影，如果不去跟隨著理論的步伐，亦或是過份簡化理論、忽略理論，便如同詹明信（Fredric Jameson）所說的：「扔掉理論，將會忽略尼采的『透過所有舊道德訓喻而翻騰不已的、有進取精神的驚人發現的』思想；將會置弗洛伊德的『意識主體與他的非理性化之不連貫性』於不顧；將會置馬克斯的『將所有過去個人的道德規範，置於一個新的辯證與集體的層面』而不顧」不過由於意識到對於宏大理論的客觀性，無論我們對於理論的拒斥或是擁抱，在當代的發展是以一個多元模式的發展，電影不再是那樣的男性化，也不再是那樣的高大全，也不再是那樣的後殖民，電影理論的多元並沒有帶來電影研究的破碎，每一種取向、思考都將以其特殊的切入觀點，也能接受其他不同觀點的挑戰。

²² Stam, Robert，劉宇清譯，《Film Theory, An Introduction》（2000, Blackwell Publishers），頁 13

²³同上註，頁 14

第三節 全球化的電影過程

義大利新現實主義電影

新現實主義是注視事物本身的樣子。它首先觀察世界的道義立場，人道主義。其次才是美學立場。當時的義大利藝術家，在戰後發現，他們應該要給觀眾「清醒劑」，而好萊塢給的是「迷幻劑」。羅西里尼(Roberto Rossellini, 1906-1977)的《羅馬，不設防的城市》開創了電影的新現實主義運動，雖然製作粗糙，但是卻給人一種真實感、臨場感。許多新現實主義電影的創作者是以新聞記者起家的，羅西里尼便是拍攝紀錄片開始的。整部影片都是在實景中拍攝的，幾乎所有室外景都不使用補助燈光，除了個別演員，其他都是非職業演員，影片的結構鬆散，並不按照傳統開頭、中間、高潮、結尾的戲劇方式。

二次世界大戰之後，許多義大利電影片場都被炸毀了，即使電影導演要在攝影棚裡拍片也是一件不可能的事情，而且製片廠也沒有辦法在短時間裡組織這些龐然大物。《單車失竊記》就依著這樣的技術條件，沒有夜景，影片都使用非職業演員，避免使用過於文言的對白，用自然的對話來做為交談的內容，在技術方面以自然剪接，並在攝影技巧方面避免過多人為的雕琢。電影評論者把「現實主義」與「生活」聯繫在一起，而避免虛構的故事。張藝謀的《秋菊打官司》、《一個都不能少》，王小帥的《十七歲的單車》，賈樟柯的《小武》、《站臺》這些電影都具有濃厚的日常生活形式。

法國新浪潮電影

1954年1月，在法國註明電影期刊《電影手冊》第31期上楚浮發表了一篇名為《法國電影的某種傾向》的文章，第一次正式提出電影「作者」的說法。楚浮批評法國傳統電影「為螢幕上獲得精緻的取景、複雜的照明和細膩的畫面而拋棄一切的作法，這一切現在都成了《優質傳統》(cinéma de qualité)的難以改變的慣用手段」，而法國新浪潮電影所抵制的「優質電

影」的弊端在於鉅額投資、明星、以導演資歷為主的製片制度、大量採用佈景等人工手段、起伏跌宕的劇情以及製作週期長等，在楚浮等人看來這與好萊塢的製作無異，是種工業化的電影製作方式。這種創作方式使電影進入粗濫製造庸俗和模式化的劇情之中，表面華麗的影像和激烈衝突的故事情結背後其實是影片本身的膚淺。

出自於對消費文化的強力抗拒，楚浮、高達等人，對於法國戰後那種圓滑的、氾濫的優質電影提出抨擊。1957年，楚浮在《電影手冊》撰文提到電影應該比小說更有個性的，如同一種信仰或是一本日記那樣，是具有個人和自傳特質的。而這個定義闡述了從1958年到1962年法國「新浪潮」電影的基本準則。

「新浪潮」認為，影片的內容和手法是密不可分的，剪接風格不應該受到時尚、技術或是舊習慣的制約，應該取決於主題本身的實質。於是出現了諸多晃動的、沒有因果關係的鏡頭。在題材上，他們大膽講述當時法國電影故事的禁區，亦即法國人對於性的態度，舊的道德標準消失了，「無所作爲」的年青人，成爲了主角。

新浪潮在中國是相當難生存的，尤其如同高達一般的挑戰政治，也如同挑戰舊有習俗、道德規範一般困難。隨著中國電影也朝向了華麗、圓潤之路，新生代電影導演也開始對於華麗電影產生拒斥，他們開始反思新浪潮的藝術家在當年也曾面對到的問題。

第四節 小結

從蘇聯艾森斯坦到法國新浪潮、義大利新現實主義，電影理論的交互影響是世界性的，而且沒有時間性的。對於華麗佈景的反叛，正是新現實主義電影的養分，正如資本主義的副作用，催生了無產階級的革命一般，新現實主義的攝製技術雖然更爲新潮，繼續也更爲進步、現代，但是其最根本的邏輯是回到電影最原始還無擁有華麗背景之初的設製原理，還原電影最初的

精神。

比照中國的主旋律，主旋律的造作與對於情節的道德要求，無非是種刻意的佈置，這樣刻意的佈置讓電影敘事被侷限。然而第五代導演的新現實風潮，打破了樣板與佈景，使得日常生活的描繪，心裡狀態的書寫，都可以成爲電影的題材。來自義大利的風潮，確實影響第五代至深。

承上所述，縱使是在蘇維埃的政治邏輯下產生的電影作品，也能兼具其藝術性。總使是蘇聯解體之後，對於政治宣揚、教化也以「主旋律」的方式存在於中國，以及世界各地，這樣的電影理論發展，並不是斷裂的，並不是一個時期的開展既就是另一個時期的死亡。法國新浪潮與義大利新現實主義的影響，也是在改革之開放後的中國，得以接受到這樣的思維與電影邏輯，中國電影理論才有了新的憑藉。與此同時，也並不是舊理論的死亡，反對商業大片的「藝術電影」出世，也不表示商業鉅片將失去其話語權的地位。

即使是大製作、大卡司也能有其藝術性與對於社會的反思。主旋律電影也能感動人，觸動心靈深處，而中國電影理論的走向多元化，又現代電影理論的去極化，拒絕宗師任何一家，正是各家理論都在中國電影界發展，共存的原因。

第三章 中國電影後現代性背景

第一節 權力性資本

面對中國電影的市場機制，導演謝飛²⁴對中國電影現狀感慨萬千，說出這樣傷感的話：「如果電影體制不改，我就不再拍電影了。商業行為應該用法律來規範，而現在電影審查太隨意，無法可依。近兩年中央電視台電影頻道賺了很多錢，其中大部分投入在主旋律電影上，用電影播映得來的錢來拍電影…但是，這種作法更多的靠高層行政手段進行協調，而不是靠市場規律、價值規律進行運作。一味靠國家保護，中國電影絕對沒有出路。」²⁵

市場規律與國家保護是一體兩面的，面對中國電影市場與「權力性資本」的特色，針對國家形象包裝的影片，許多報刊評論都指出：在中國與權力資性資本結盟者與權威話語結合是有好處的。

而中國第六代導演創作中所呈現的後現代影像，有意無意的具備了濃厚的政治、社會批判，縱使導演張元這樣說：「我是個堅定的社會主義者，我熱愛共產黨，平等和自由是我終生奮鬥的目標…」²⁶他的影像思維異於既有的第五代導演，有其敏感以及微妙的文化生態，這在以往在中國電影環境無論是政治領域或是商業領域都是不可能出現的。而被迫走上國際獎項的「外向化」的電影之路，中國並非像其他國家一般對於電影以「軟實力溢出」來正視以及歡欣的對待此類「後現代」電影，另一方面對中國本土對於這些電影市場反現疲乏，缺乏觀眾以及票房，這是基於中國「權力性資本」的依賴使然，亦或是中國獨特的電影文化、政治環境而致，還可能是小眾電影在世界各地都共同面對的事實？

²⁴ 「第五代導演」的老師、曾執導過「本命年」、「香魂女」、「黑駿馬」等優秀影片的著名學院派導演。

²⁵ 楊越，加入 WTO-中國電影的機遇與挑戰，《新浪潮雜誌》2001 年四月刊，頁 28-29

²⁶ 張元：我被自己的電影《江姐》感動了 《北京青年報》 2002 年 10 月 30 日
<http://www.china.com.cn/chinese/CU-c/224993.htm>

第五代導演走向市場之後，更確切的走向了以國家為方向的正確電影方向，這樣的轉向好比早期第五代導演批判性的死亡，但卻也表示市場導向的電影之路主導著中國，而「權力性資本」正是在其中運作的最關鍵。而當我們大聲疾呼對於「權力性資本」的批評，也見到第五代導演朝向大片、正確的方向去從事電影工作，無論是張藝謀的《英雄》或是陳凱歌的《無極》皆如是。而由這個邏輯而影響創作個體與「權力性資本」的合作，例如張藝謀在 2008 北京奧運的「申請片」，也表現了妥協的必要。然而不僅僅是張藝謀，觀眾群更為龐大，創作者更為繁多的「央視春晚」（全稱：中央電視台春節聯歡晚會）其面對「廣電總局」的審查、審批的程度更是直接以及為人所詬病。所以電影界所面對的限制，只是龐大文化控制的一部份。而面對這種壓力與限制，電影工作者又要如何透過有限的工具以及能力，來加以因應？

在一場張藝謀與申奧片的製作人的談話：

製片：「這美到不像話，是北京嘛？」

張：「肯定是的，是阿」

製片：「不會作假吧」

張：「肯定不會」

對於權力性資本的批評，正是第六代導演缺乏的資金以及政治方面無論是有形的或是無形的支持。而面對官方話語以及政治正確的文本脈絡，也正好是第六代後現代性導演的話語武器。

過程通常是如此：從法規的頒佈到，實際禁片的的行動，這樣直接的掌握電影身體的規訓方式，其過程是由先提出電影拍攝申請，待「審批」過後始可以開始拍攝，而拍攝之後的審查，就是一來一往與廣電總局的修改過

程，最後若修改版本無法通過，或是導演拒絕修改，則電影就走上「禁演」一途。

而更為嚴厲的手段，就是直接禁止導演導戲。譬如張元、婁燁都受過這樣的懲處。

要化解這樣來自於國家權力的規訓，只有順與逆這兩種方式。明顯的，張藝謀是選擇了靠攏，而第六代的後現代導演則是選擇了另一邊。至於投資中國電影的外商，面對審查制度，例如哥倫比亞的亞洲計畫，催生了周星馳《功夫》、陸川的《可可西里》等片，他們也早就摸出一套方法，這對外商投資也早已不成問題。

雖然哥倫比亞電影公司的亞洲計畫，最後以結束告終。而第六代的導演也無法抗拒票房潮流。例如張元的《綠茶》採用大牌演員，就被視為是往主流靠攏的一個企圖。這是世代影人的宿命，也是五、六代之間最為相似的地方。

權力性資本的體現

綜上所述，權力性資本可以解讀成幾個方向。其一、主旋律的官方媒體立場。二、官方在播映的審批過程的行政裁量權。三、主旋律的民間支持立場。四、官方的保障性播映和一定程度的票房保證。權力性資本的介入與對抗，往往在創作者構思創作時，就必須要考量與「國家或政府」如何交心，即便是在台灣，要拿政府預算也是非常多電影、文化創作者首先要考量的條件，無論是地方文化、觀光局，都是主要標的，而這樣的創作不只是電影，也有電視劇、短片、廣告形式。在台灣方面，除了少數全國性文化局的藝文補助，最主要的還是地方形象工程的地方性案件補助或招標，此最為大宗。前述提及之第一與第二點，在中國方面，就是要通過「廣電總局」的電影審核過程，此為官方話語權的展現。在行政程序的「篩選」與「過濾」正是官

方要掌握電影創作的唯一辦法。而主旋律的媒體宣傳，則是在電影拍攝之後，電影行銷的差別。主旋律電影在這方面擁有優勢，不只是小眾市場，即便商業大片也無這樣優勢。但類型觀影並非排斥性的消費行爲，筆者可以看小品愛情兼而看黨政偉人鉅作，藝文小眾當然也可以。

因爲並非排斥性消費，所以前述之第三、第四點，正是在播映的媒介上，戲院，作最直接的介入。主旋律電影有一定的收視票房，這些來自於黨部組織、黨員所組織的觀影活動。即使不會威脅到商業大片，但是在票房的回收或是電影工作者的永續經營的企圖，都可以互相照顧到。而民間的主旋律與否的觀感，雖然早期是唯一選擇，但是誠如「多元文化」的蓬勃發展，主旋律電影如今僅是一種「類型」而已，這樣的類型，是在一個平台可供人選擇的，官方支撐其躍上這個平台，與無論本國或是進口的電影競爭。而並非這個平台的第六代地下導演，縱使抗爭，也終將融入商業、權力性資本的體系。而且，對電影創作本身而言，這妥協並不一定是壞事一樁。

第二節 消費語境的抬頭

中國電影的商業路

1994 年是中國電影市場開放的緣起，是年，中影公司的總經理吳孟辰交給電影局的一份報告，內容包含了國際通行的票房分帳制度，以及希望引進國際大片的企圖，於是在 1995 年，美國電影由哈裡遜福特演出的《亡命天涯》（台譯：絕命追殺令, *The Fugitive*）得以在上海、北京等各大城市上映。這是中國自 1949 年建政以來，第一次在中國大陸電影市場公開播映好萊塢電影。

2001 年 11 月的 WTO 會議，世界貿易組織接受了中國的申請，並在電影方面規定了：

1. 自加入起每年以分帳形式進口 20 部電影
2. 外資可以參與新建以及改造影院，其控股可達 49%。
3. 規定外資得以用與中資合作方式進入電影後產品²⁷（譬如光碟，周邊商品的發行）

2002 年 2 月，電影管理部門實施了新的《電影管理條例》，規定了民營公司可以獨立製作、發行、上映影片，以及推動「院線制」改革，此時的電影工業環境不論是資金來源，亦或是發行領域、放映體制都逐漸健全，中國的電影生產力於是逐漸提升，真正的現代電影環境於是漸漸成形。2007 年，中國的主要國營電影製片場，也開始了吸納各界的資金以及多元的電影行銷、製作。此時的電影漸漸走入了娛樂、商業等與「主旋律」揉合的電影生產過程，例如《英雄》、《集結號》，在對好萊塢電影開放的最初十年，電影觀眾人數、電影工業都不甚成熟，而與商業化結合的電影產製方式，卻使好萊塢大片不再專美於前。

商業性大片無論是與國營電影合作與否，漸漸的都在票房上獲得成功，而這樣的電影行銷方式，帶動的是觀影人口以及戲院規模、放映螢幕數量的提升。

消費崛起的商品思維

筆者認為，消費的崛起之後，個體得以用物來彰顯個人，而不用去企求總體的偕同、均一性，是造成後現代現象的最主要成因。站在共產黨教育中，均一性、民族主義濃厚的對立面，「消費文化」提供與人的救贖於是更

²⁷ 雖然如此，從 2003 年起，國產片的票房已經連續 6 年反超進口片。經過美國對 WTO 所提起的訴訟之後，中國同意遵循世界貿易組織（WTO）的裁決，於 2011 年 3 月 19 日以前對美進一步開放娛樂產品市場。中國將不得不允許美國及其它外國企業向中國引進電影、音樂、電遊和圖書，並准許美中合資企業在互聯網上分銷音樂。《旺報》〈中國接受 WTO 裁決 明年開放娛樂產品市場〉 2010-07-16

加被彰顯。

電影成爲一種「商品」在中國確切的來說是在 1995 年之後。而中國對於「文藝青年」的「小資」稱呼，也是站在在商業大片、國家權力資本電影的對立面，而逐漸成形。於是筆者假設，從強國家下政治壟斷，經濟逐漸開放，進而商品開放，始有文化商品的鬆綁。然而於此同時國家的作用力仍舊強大，現代主義的終極、唯一的美學態度仍舊是中國電影的主流，而後現代電影理論的翻譯與傳入電影教育系統的新理論，對於實際運作的中國電影環境的影響也極其有限，理論方面也處於話語的邊緣，也因此造成了後現代電影的外向性，而有走向國際卻不顧忌本土的指摘說法。

消費崛起的電影時代

五四運動之後，傳統的士人文化開始動搖崩潰，現代知識份子逐漸形成相對獨立的群體，致力引進西方文化，創造新文化，士人文化開始轉變成爲菁英文化。好比士大夫，享有解釋歷史、批評現實的職業特權，參與意識型態的註解以及宣傳，向民眾灌輸社會理想，確立價值標準以及審美趣味。此時知識份子的文化是依附於主流文化來表達文化理想的，因而其文化的個性也就難以顯現。而文革之後，隨著知識份子進行平反工作，菁英文化也開始復興。知識份子以改革爲旗幟，以啓蒙爲己任，反思歷史，反思文化，企圖喚醒大眾主體意識。「新時期」電影與文學攜手並進，「傷痕文學」大旗豎起，「反思文學」、「改革文學」、「尋根電影」如《老井》、《黃土地》、《紅高粱》風靡影壇，此時「新時期」的文藝界始終是透過菁英文化來主導，並充斥著社會的各個角落。

一直到 20 世紀 80 年代中期之後，在商品的衝擊之下，菁英文化始然消解，新時期的菁英作者，此時便呼籲告別崇高、直面俗世，進而擁抱大眾。20 世紀 90 年代，知識份子遠離政治的傾向，對於形而上的人文關懷消解的

傾向，加速了大眾文化的崛起。丹尼爾·貝爾認為：「過去三十年裡，資本主義的雙重矛盾已經幫助豎立起流行時尚的庸俗統治：文化大眾的人數倍增，中產階級的享樂主義盛行，民眾對色情的追求十分普遍。時尚本身的這種性質，已使文化日趨粗鄙無聊」²⁸ 法蘭克福學派也認為，大眾文化的強制性、複製性、操縱性以及標準化，扼殺了文化的個性，使文化失去往前推進的力量。

市場文化在 90 年代初期大量佔據了中國社會的文化空間，知識份子的在社會上所扮演的重要性，也已然退位，面對「大眾文化」撲天蓋地的佔據了市民生活，卻有意無意的傳達了主流意識的教化功能。人文學科的知識分子對於市場大潮所造就的另一個世界，他們的陌生、驚訝與疏離，逐漸變為憤怒與批判。他們立即對「不成熟的市場文化」開炮，對與文化型態的幻覺、消費、膚淺的消費特徵提出批判，於此同時，大眾文化對於這些批評卻置若罔聞，並一股腦兒的與國家權威傳媒靠攏。

大眾文化的出現有其必然性，尤其在中國改革開放以及社會轉型之際出現的特殊文化現象。大眾文化加速了中國多元化的發展的過程，作為政治正確、國家宏大敘事在中國當代文化，尤其表現在商業領域是有其深固的市場，在外人（西方）眼裡是宣傳、是蘇聯電影理論中的「革命服務」，另一方面我們也不能否認，電影產業對中國共產黨來說，不僅僅是商業性，也是有其深遠的教化、宣傳意味，而如同中國政體朝向後威權國家邁進一般，這樣的威權的退化，不僅僅是政治上的，也進入了文化領域。當我們對於毛澤東肖像普普藝術化的消費，對於文革產品的消費性懷舊與喜好這些已然解構卻又成為文化的一部份的「中國文化」，主旋律的票房在國家資本的幹預與投資之下，被建構的需求以及氛圍，根據國家權力、國家工具作正確「意識型態的散播」，當然不可能在改革開放之後憑空消逝，社會知識份子的退位，國家社會並不再真空，而是又消費文化去填補，具有證成效用的消費性，一

²⁸ 丹尼爾·貝爾《資本主義的文化矛盾》，北京，三聯書店，1989 版，頁 66。

方面證成了商業性的狂歡，一方面也證成了政治需求的遁逃。

電影「改革開放」轉型期可以分為三個階段。第一個階段從 1987 年到 1992 年。這個階段大陸在電影工業外部（農業、工業、和商業等領域）的市場經濟環境開始形成，並對電影生產的內部環境形成壓力。在產業危機日益明顯之下，大陸的電影工業開始對這種壓力作出反應，提出了娛樂片概念和出現了娛樂片生產的高潮，並要求進行根本性的體制改革。但是 1989 年的政治風波使得電影界的改革推遲下來。所以，這一時期從國家對電影工業的管理體制而言，基本上沒有變化。

第二個階段從 1993 年到 1996 年。這個階段國家對電影工業的管理體制進行了大幅度的改革。之所以選擇在 1993 年，一方面是因為電影體制改革的時機在 90 年代初鄧小平關於我國經濟體制改革總方針的「南方講話」後已經日趨成熟，另一方面實在是因為電影事業面臨的形勢太嚴峻了。1992 年，大陸電影經濟持續蕭條的警報再次傳來，1992 年全年票房收入從 1991 年的 23.6 億元人民幣下降至 19.9 億元人民幣；全年放映場次比 1991 年減少 460 餘萬場；全年觀眾人次比 1991 年減少 38.4 億，降至 105.5 億人次，比 10 年前的 1982 年減少 130 億人次。16 家故事片廠中有 6 家虧損。拍攝《毛澤東的故事》和《狂》的峨眉電影製片廠全年利潤僅 39 萬元人民幣，不及一個大型電影院的全年利潤。

1992 年 12 月下旬，廣播電影電視部召開了「全國電影工作會議」，公佈了“中央三號檔”，名稱為《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》。其核心精神是給企業放權，除了每年的影片生產指標和影片審查權不變之外，電影局決定全面放權，將政府的職能定位為「主要是統籌規劃、掌握政策、資訊引導、組織協調、提供服務和檢查監督」。1993 年 1 月 5 日，這份檔案正式下發，國內的電影體制改革隨即展開。從此，中影公司只保留「國外影片進口」的獨家權利，各製片廠出品的影片可以自行處理國內外的

發行銷售事宜，打破了長久以來的發行壟斷。各省市紛紛成立電影股份集團公司，將電影企業由原來的「全民所有制」轉變為「股份制」，由原來的「事業型、福利型」轉變為「產業型、經營型」。各製片廠均加強發行部門的職能，主動到全國各省市發行公司推銷其生產影片。原有的「出售拷貝」制度被打破，可以採取代理發行或收入分成等方式進行影片交易。當年的熱門影片如《獅王爭霸》、《霸王別姬》等均採取利潤分成方式發行，使出品公司大幅度增加其發行利潤。這些體制上的改革對大陸電影市場和創作的影響是深遠的。

改革之後的文化語境，在 1989 年所揚起的勢頭最為猛烈，到了以為政治即將隨著開放而朝向「民主化」的當年，最為猛烈。1989 年之後，一時之間社會的開放聲音噤若寒蟬，一直到了 1992 年開放好萊塢電影，電影院以及電影產業才開始有了生機。而電影作為一種外來的標籤「舶來品」，也是中共意識最不能輕鬆面對的一個原因。電影自從 1895 年盧米埃兄弟發明、1905 年由義大利傳教士播放給慈禧太后觀看以來，就一直是一個洋玩意兒，以西方電影工業、理論的方式，在影響著中國電影。民國肇造，電影業一時發展，甚至有香豔、言情電影的出現，一直到了日本侵華時期，電影的「民族性」開始發展，承載著救亡圖存的工具理性，此理性藉由「蘇聯蒙太奇理論」，讓國共兩黨都知道電影宣教的好處，於是對於電影、文化的控制，在政權穩定之前皆不遺餘力。

隨著物質領域的多元，在 1992 年鄧小平南巡之後益加確定，文化菁英面對大眾文化的侵蝕以及不成熟，如同失去武士刀的武士，沒有了對於社會做出詮釋的「主導權」失去了知識份子應有的地位，那種焦慮逐漸轉為憤怒，對於大眾粗俗文化的批評以及攻擊。在物質領域的富足漸漸溢出到心靈自由多元的需求，以及面對粗俗文化的撲天蓋地之影響，面對大眾文化霸權式的侵擾，知識份子開始反對大眾品味以及在其背後操控的那一雙手。

第三節 多元的後現代拼貼

知名影評人郝建認為面對大眾文化以及主流話語的交雜作用之下，多元話語與話語的消解正在起作用。大眾傳媒迎合大眾的心理，通過娛樂性的「狂歡文化」場面「複製」著大眾的口味、興趣、幻想與生活方式，從而傳媒的操縱實際上是從外部強加於大眾意識。而後現代電影便參與了大眾文化的大合唱，對大眾審美心理建構起某種解構作用。

相較於第五代在政治上經歷過深刻文革洗禮的導演們，第六代所處的政治環境較為緩和，即使經歷過文革也不是那種刻骨銘心的傷痛；第五代雖然走出了異於前輩第四代而有的的反思民族、國族寓言之路，走出了恢弘敘事的英雄主義電影，但就第五代後期（年份）的商業而言，第五代的商業成功亦是第五代的式微，而第六代除了被稱為「地下電影」、「新生代」等不同的稱謂以及命名，也有其不同的功能性意義。在實踐上，通常是題材以及美學的創新，作為其最顯著的標誌。

第六代命名

關於第六代的命名，眾說紛紜。無論是以畢業年代、風格、或是集資方式，第六代的名稱，早就超過實際的第六代導演本身。

戴錦華認為，「第六代」的命名至少涉及了三種間或彼此相關、相互重疊的、間或毫不相關的影視現象與藝術實踐，例如出現於 90 年代的、脫離官方的製片體系與電影審查制度的、以個人集資或憑藉歐洲文化基金資助拍攝低成本故事片的獨立製作者。

郝建認為，第六代導演一般是指上世紀 80 年代中、後期入北京電影學院導演系，90 年代後始發跡的一批的年輕導演。代表人物及其作品有：張

元《媽媽》、《北京雜種》，王小帥《冬春的日子》、《十七歲的單車》，王一持（王強）《新一年》，路學長《長大成人》，章明《巫山雲雨》，管虎《頭髮亂了》，何建軍《郵差》，婁燁《週末情人》、《蘇州河》，張揚《愛情麻辣燙》、《洗澡》，賈樟柯《小武》、《站臺》，姜文《陽光燦爛的日子》，寧浩《綠草地》，徐靜蕾《我和爸爸》等。他們大多出生於 60~70 年代，基本上沒有受過「文革」的影響，即使受到一些，也只是孩提時代的印象性記憶，並不存在受到壓抑的切膚之痛；中學時代至長大成人時期正是中國社會改革開放的重大變革時期，舊體制、舊觀念的消融與崩潰，各種新潮思想、觀念的發生與建立，伴隨著他們成長，這就決定了他們對傳統和一切舊事物習慣抱持懷疑和審視的立場上；他們遭遇了 80~90 年代經濟轉軌給社會帶來的劇痛，同時也經歷了電影從所謂神聖的藝術走入日常生活，還原為一種文化消費產品的無奈。

第六代與審查制度

而政治與社會批判的關係，正是許多電影工作者之所以拍攝的原因，不論是否在離開校園之後還是抱持著如此的社會關懷，以及電影商品同時以一種消費物出現，並出現在他們的電影學習環境，這樣的反思與批判，會不會成爲一個問題。進而影響到了風格、題材的挑選與展現。而對包裝的排斥、表像的抗拒，使得較爲寫實、記錄片的美學方式，成爲中國第六代導演所慣常使用的電影方式。

2003 年由賈樟柯、王小帥、婁燁、張獻民等七位電影人聯名簽署的《就所關心的電影問題致電影局》討論提綱發表，作爲地下電影的導演第一次要真正的與官方展開對話，國家電影局和獨立電影導演的首度「談判」終於可出水面。其中所表達對於電影分級制度的期待，以及對於創作自由的訴求起草人之一張獻民說：「按照賈樟柯和王小帥的話說，這些『違規』已經拍攝出來的電影是『一筆財富』，以前的很多電影，電影局甚至連看都沒有看就

直接打入冷宮，根本不存在內容是否符合國家規定的問題，我們想讓這些電影有一個被電影局官員看到的可能，比如《站臺》，很多電影官員都說哪天你把這部片子給我拿來看看，這還是賈樟柯這種已經名聲在外的導演，如果沒有名氣的導演，他們拍了什麼電影我們都不知道，何況電影內容？」。²⁹而被稱為獨立電影七君子的確實訴求為：

“七君子”上書內容³⁰

1·十多年來中國內地人在內地拍攝的部分作品由於種種原因沒有在內地影院公映的權利。我們希望 電影管理部門能夠安排人員和時間對這些作品進行審查，以使部分從來沒有經過審查但內容並不違反國家法規的作品得到與公眾見面的機會。

2·我們希望在目前的電影改革的進程中，電影的審查或未來的分級制度能夠對社會公開。

3·我們認為應該以電影的分級制度來取代電影的審查制度，同時導演能夠充分享有憲法賦予的創作 自由。

4·我們認為一個民族的文化與物質的發達同樣重要，所以我們希望對本土電影中具有創造性但市場 能力有限的電影予以政策性的資助和保護。

近來我們充分感受到有關部門對改善中國電影環境、加速中國電影產業化進程所做出的努力，我們對 此深受鼓舞。我們認為今後應該建立經常性的交流機制。

何建軍、睢安奇、賈樟柯、婁燁、王小帥、張獻民、張亞璿

²⁹ http://entertainment.big5.anhuinews.com/system/2003/12/05/000509174_01.shtml，中安娛樂，《獨立電影七子君上書電影局 電影改革已迫在眉睫》

³⁰ 同上註

後現代敘事主題

曾在 1987 年擔任過《末代皇帝》副導演的寧瀛，2000 年作品《夏日暖洋洋》有種平實掃描中的後現代意蘊。其飄忽不定、迷幻變動的鏡頭、場景，更有著明顯的國外後現代電影的風格。第六代導演的後現代影片，延續了這種品格。如《浪漫街頭》、賈樟柯《小武》、王小帥《冬春的日子》、《十七歲的單車》、《花眼》、《站臺》等。其中，李欣的《花眼》與賈樟柯的《站臺》具有一定代表性，《花眼》的故事本身便迷離恍惚得很。僅從敘事看，《花眼》不絕對是德國破碎的時間敘事電影《羅拉快跑》等影片的翻版。而影片中搖動恍惚、變幻莫測、混雜零亂的視聽語言，更明顯著後現代電影的藝術特徵。賈樟柯的《站臺》則繼承另一類後現代的格調：冷峻、平靜、疏離乃至淡漠地拒絕人為痕跡地紀錄或更確切說是掃描著社會生活、時代風貌的「存在本體」。而這種在「無心無意」的深處，卻潛在著更濃重的、可意會難言傳的後現代意蘊。

曾耀農認為，綜觀第六代影片的敘事主題，基本上牽涉到青春期的成長、焦慮、先鋒藝術、精神分裂、窺視症、亂倫、感情多邊化及人生殘缺等所有城市亞文化層面的內容。當然他們的關注並不是社會現實的全部，而是極度邊緣化的那一部份。但必須承認，這些邊緣化的一部份，肯定有無數條根鬚蔓與文化的中心地帶牽扯在一起。³¹

80 年代以來，隨著中國文化交流的深入發展，年輕的電影人再次將西方的電影觀念帶到了自己的創作。第一次是中國的第五代電影，講述歷史與民族寓言為特徵。「當《一個與八個》以其視覺的震撼力衝擊著人們的視網膜的時候；當《黃土地》不是以故事的相對完整、而是以造型和情緒完整組成一首視覺交響的時候；當《獵場札撒》以其鬆散的敘事和有利的畫面而獨

³¹ 曾耀農「中國近期後現代性批判」，2004

樹一幟的時候，建立在傳統影戲觀念上的電影創作論和電影批評已經無法去規範這樣一些新的實踐了，他們要求電影本體論的更新」，第五代如此有意識的挑戰與叛逆中國現實主義傳統電影受到影評界的高度評價，同時也遭受到了指責。黃式憲在 1986 年在《光明日報》上撰文指出：「第五代雖然起步的衝擊力很大，但現實主義的基本功不足，主題美學意識過於強烈、外顯，有的藝術探索一味強調創作個性的外射而偏離電影的敘事性，這樣，就難於贏得當前多數觀眾的認同，便陷於一種暫時『文化孤獨』的狀態」

而這樣的文化孤獨狀態，在視覺的藝術性極高，受到歐洲電影節的青睞而且評論界評價極高，卻在票房上失利，於是使得第五代重拾電影故事性的發展模式，並不在顛覆影像上，在《一個與八個》、《黃土地》到《紅高粱》、《霸王別姬》、《活著》就可看出重拾故事的轉變，而輕視覺，而《英雄》、《十面埋伏》的再次強調視覺的造型與構圖，而消解了故事的內容。

在借用西方的電影敘事技術看來，好萊塢強調故事性與戲劇衝突，在社會功能上也強調電影的安慰功能和對現存秩序的維護作用；歐洲電影不注重故事性和戲劇衝突，注重對人生存狀況的表現，常常構成對現存秩序合理性的質疑與批判；中國電影注重戲劇以及故事性，當被當作「載道」和批判舊秩序維護新制度的工具。

性別議題

西方電影理論中的女性主義始於 20 世紀 70 年代女性主義書籍的出版，而有女性電影節的出現。早期的女性主義電影者要關注女性意識、譴責媒體中的負面女性形象，例如《Camera Obscura》這樣的雜誌就是旨在解構好萊塢父權電影，並精心建構女性主義先鋒派電影理論，其中以 Yvonne Rainer, Nelly Kaplane, Chantal Akerman 的作品為首。女性主義發展時期也是女性電影製作的全盛時期，隨著越來越多的女性電影作品在主流電影的範圍

中流轉，女性主義者開始認識到觀賞主流電影的快感。而女性主義的電影理論也一方面標現了父權主義對電影理論本身的影響，父權電影的特徵例如超現實主義者對於女性的憎惡、作者理論中對於男性導演的崇拜、符號學裡假設不分性別的「客觀性」。

一直到 20 世紀 70 年代晚期到 80 年代初期，性別研究領域開始和婦女研究結合，這爲了男同性戀、女同性戀以及酷兒理論鋪了道路。酷兒理論恢復了主流電影中的同性戀作者的身份，並將之「去隱匿化」(decloseted)。

女性主義者關注性別研究，酷兒理論家研究性取向，第三世界主義者研究殖民主義、帝國與民族性的同時，20 世紀 80 年代「多元文化主義」成爲了當時的流行，而多元的文化觀點批評當時歐洲中心主義法則的普遍主義(universalization)，認爲任何一個種族都不能夠對美、智慧和力量這些評斷持壟斷性特權。多元文化觀點指的是世界上多元文化和他們相互間的歷史關係，其包括了統治以及被統治的權力關係，而樣的思潮也延伸到了後殖民研究領域。

於是當代電影不得不用「後現代主義」這樣一個模糊而多意的詞彙來涵蓋此一現象。這裡的「後現代主義」指的是市場文化在全球範圍內的滲透，又意味著資本主義發展的一個新階段。在此一階段，文化與訊息的領域成爲兵家必爭之地，詹明信的二律背反公式中，他受到統一性以及差異性兩種力量拉扯著。以不同的角度切入後現代主義可以被視爲一種話語、一種觀念或架構、一種文本、一組時期、一種主導的時代感覺，或一種範式的轉變。

社會邊緣

以婁燁的《蘇州河》爲例，對於蘇州河的一般想像，是淵遠流長的河流，見證了大上海的滄桑巨變以及悠久的上海歷史，但是在影片中的蘇州河，卻是充滿了廢五金、廢樓房，燃燒的廢棄物，河道上漂流著破爛的垃圾。

《蘇州河》主要是講述價值失落之後的痛苦，並以大量的鏡頭描述了底層生活的不健全環境，以及角色人物的邊緣性格。搖晃的鏡頭表達著煩悶、不安，和邊緣性格人物的犯罪、反制度的危險，使得本片的愛情也是處在一個極度爭議的狀態，然後爭議性的結尾。

在李楊的《盲山》中，以人口販賣為題材的故事，那樣自然而麻木的呈現，這種麻木是當下生存得以存在的基礎。導演以一種冷眼旁觀的方式，把遠離道德觀感的現實面貌從以為不存在的觀點，點出他存在的現實。

在《蘋果》中的打工妹，到了城市中所必須面對的權力結構，這個權力結構中的男女關係，是被僱傭關係所支配的，而由於經濟實力的不均等，使得男女性別的權力，凌駕在愛情、婚姻之上，這樣被逼著成為偷情對象的打工妹，點出了當下存在於中國，那種社經地位與性別的傲慢。

對於第六代的批評

當然難以意會通常讓人難以吞嚥，例如《小山回家》的前半段，小山和朋友一起喝酒時有一段對話充滿了飯桌上的粗俗言詞。《極度寒冷》裡則有吃肥皂這樣「噁心」的鏡頭，在《十七歲的單車》裡暴力展現的段落。這些段落的涵義雖然相去甚遠，但是特點是氣味濃烈，超過了一般敘事，幾乎讓人們感到導演是否有嗜痂之癖³²、粗俗，意味著脫離了原有的、社會公認的道德規範，隨地大小便，說髒話，打架鬥毆……都是不文明的表現，正是這些敏感段落必須引起我們的注意，它們打開了生活的另一扇窗，顯示出日常生活的另一種形式，這是「第六代」導演的一種姿態，對影片人物的一種修辭。

第四節 小結

³² 〈可愛的傳統：論“第六代”電影中的保守傾向〉，沈亮

筆者以為，在中國，由於傳播科技進步，消費崛起以及對於政治、社會的批判和絕望與鬆綁，使得後現代「商品」成爲一種相對政治而存在的發洩出口，這樣去中心思想的話語商品，沒有嚴肅的意義和道理，成爲了具有新思維觀影人甚至是新一代青年說叛逆、講自我的常用題材。中國現今文化領域政冷經熱的規範，在其中成長的第六代導演以及新世代的觀影群眾／小眾，對於這種新類型的電影³³的需求以及獵奇，是被創造出來的。

在多元化的消費語境，不僅僅是商品可以多元抉擇，以證成個人身體。文化上的消費產品，也會隨著市場需求而有不同的分眾邏輯。在電影開放之後，原本沒有的好萊塢電影市場，一下挾著其影視製作的優勢，「創造」了外國大片電影市場。這樣由於「分帳制」而與中國官方磨合而出的政策過程，某種層面也是「創造」了政策。

而多元文化語境的文化產品，能夠在同樣一的平台、制度下被觀影人選擇，則會按照市場機制，做爲期被消費的分配，雖然中國官方有意的在WTO架構下，仍要保有其對電影進口的審查、引進數量的原則。作爲好萊塢的力量在中國電影市場還是不容小覷，而本土製作的商業大片、主旋律電影、本土藝文電影、港臺電影、亞洲電影、歐洲電影等，這樣多元的選擇也是電影理論的多元表現。

在紅色電影理論佔據中國文化界、主旋律佔據電影界之際，第五代嘗試反思民族。而正當第五代佔據了主流話語，而創造商業神話鉅片之際，第六代的「市場區隔」策略，也是提供了觀影人一個不同取向的選擇。

而改革後的中國，市場理論穩定後的中國，人們原本相信的政治理念已不再堅定，取而代之的是對於財富、經濟的追求，在這個階段，反思探求

³³ 第五代的張藝謀也曾對後現代電影做出嘗試，1996年的《有話好好說》是一部描寫北京現代化都市樣貌的小品電影。他在這部影片裡，採用與過去所謂第五代電影的史詩寓言式風格截然不同的手法，讓攝影機刻意歪斜或是過度曝光地去隨性捕捉幾位主角的鏡頭，與前作相比《我的父親母親》不論在形式風格上或是故事題材上而言，都與《有話好好說》形成極端對比。
http://www.ncu.edu.tw/~wenchi/article/100ways/100ways_1.htm

人們內部心靈的需求，也必須有出口。而對於政治壓抑的寓言敘事，也是一種對於政治訴求的出口。在年輕學生族群中的「文藝青年」抑或是中產階級的「小資品味」，都是符合後現代電影的胃口，其特色是追求人性、消解終極話語、無嚴肅意義的堆砌，這樣的需求，在心靈空虛之際特別需要被滿足。但是城市電影，則有其美學素養的極限，筆者以為，這些劇中邊緣人本身，若在現實社會中，想必難以企及觀看到此類電影。這也是由於後現代理論居於話語的邊緣，以及在敘事上故做高深、賣弄使然。



第四章 張元個案研究

第一節 張元的崛起

張元，1963年10月生於江蘇，畢業於北京電影學院，現工作、生活於北京。張元曾被美國《時代週刊》推選為「21世紀世界百名青年領袖」之一，並於2001年被聯合國授予文化和平獎，是中國第六代電影導演的領軍人物。張元的處女作《媽媽》表現出對社會邊緣人群和弱勢群體的關注，以現實主義和關注個人命運為主的風格成為了中國第六代電影導演的開山之作。

對社會有種獨立的觀察能力，他對社會的觀察有著自己獨特的視角，這是角放在不被大眾所關注的青年文化和社會邊緣人群中，並且帶著對主流價值觀的挑戰和批判性，對那些社會嬗變中的青年人的生命體驗予以抒寫與表達，試圖發現、挖掘和呈現被意識形態遮蔽的那部分的精神現實。³⁴

1989年，張元和北京電影學院導演系同學王小帥策劃了劇本，在嘗試購買電影商標未果後，在未經劇本審查的情況下，向一家私營企業籌集攝製經費拍攝了電影《媽媽》。直到影片全部攝製完成，他們才向西安電影製片廠購到電影商標，並由西影廠送審發行。這部電影以一個母親及其弱智兒子的苦難經歷為主要故事線索，劇情晦澀；但從另一個角度切入，評論界認為它是新一代電影人的「藝術宣言」因為兒子這個角色顯然具有某種隱語意味，評論界認為影片具有針對「第五代」的「弑父精神」³⁵。在當時，第六代的張元面對來自「第五代」強大的美學壓力和現實處境的雙重壓力，第六代導演開篇便以獨特的密碼書寫弑父寓言，似乎也不是不可能。

³⁴ 《有種：張元攝影新作展》 展覽作品

http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/zixun/2010-03/13/content_3416777.htm 藝術中國

³⁵ <http://ent.sina.com.cn/m/2007-04-24/17461531755.html> 第六代大史記：第一部電影張元《媽媽》

的確，《媽媽》自誕生之日起就被賦予了多過於電影本身的隱喻涵義，因此往往令慕名前來的人感到失望，但在當時，它的問世確實也給在困境中絕望掙扎的同代人以新的希望和啓示。隨後，張元又再次另闢蹊徑，給同輩電影人指向了一條可能的出路：儘管《媽媽》的國內發行是個問題，首發只獲得六個拷貝；但第一次，在未經任何官方認可與手續的情況下，張元帶著《媽媽》前往法國，並在電影節上獲評委會獎與公眾大獎。隨後，他帶著這部電影開始在數十個國際電影節上參展、參賽，以這種方式，張元成爲了繼陳凱歌、張藝謀之後，又一個爲西方所知曉的中國導演。

張元利用《媽媽》所獲得的獎金，並未爲資金繼續拍攝了第二部電影，這就是頗具震撼力的《北京雜種》，紀錄了崔健等一批先鋒青年的雜亂生活，被譽爲一個時代的經典。

在張元的作品中，一直有著對新的生成的思慮，《媽媽》、《北京雜種》都是見證。有一個足以引起他自己興奮的問題：即我們週遭的邊緣的青年人在怎樣思考世界、思考自己的問題；怎樣在發展的洪流中安身立命；怎樣在現實中構思與世界的關係。

張元的叛逆與順從

在今年（2010年）一場向《北京雜種》致敬的放映會上，有人站起身來向張元發問，問他「是否還會像當初那樣不考慮票房」、「怎樣看待邊緣和主流的關係」時，這似乎再自然不過了。張元摸摸頭，沉默了一會，盯著她，回答道：「票房？去他媽的吧！什麼是主流？什麼是邊緣？在座的每一位，你們哪位膽敢說自己是主流？」全場沉默。³⁶

總使個人藝術色彩鮮明，性格強烈，張元的電影作品中間雜了真實與

³⁶ <http://ent.sina.com.cn/s/m/2010-05-18/16212961500.shtml> 名FAMOUS：張元——雜種有種 2010-05-18

虛構，張元認為：電影有個經常被人忽視的本質，就是它的記錄性。在電影被創造的時候，我們就發現電影具有這種強有力的特質。但在經過了大規模的商業電影之後，這種感覺被淡忘了。所以我就希望我的電影能多一些紀實的元素，多一些直接面對生活的東西。它們會和我電影中的虛構部分形成一種關照和對比。這種強烈的反差本身就是張力。³⁷而距離生活經驗的「真實」，通常不是光鮮亮麗，而是骯髒的，而這樣的骯髒與氣味，正構成了當代中國城市電影的另一面，與民族反思的第五代大不相同。

雖然從 1989 年到 1998 年，近十年間雖然被禁，張元的影響卻越來越大，藝術探索也一如既往的大膽。

《東宮西宮》被歸類為一部同志電影，是中國第一部反映同性戀題材的電影，金馬影帝胡軍也憑藉這部電影走上銀幕，張元認為：

很多人覺得《東宮西宮》這部電影就是反映同性戀的，很色情，甚至變態，但我不覺得變態，因為它實際上表現的是控制與被控制、施虐與受虐，權力遊戲。是表現人類情感的另一面，複雜的人性，這是真實存在的，你很難說美或醜。³⁸

這正是表達人性的過程，表達人與人之間、性別與性別之間的權力關係，正式當代社會現實中的權力關係難以迴避的議題，但是卻在政治的禁錮下無法發聲，張元便依著他慣常的叛逆，拍攝電影。而電影《綠茶》的工作期間，根據劇組人員，張元拍攝電影只有兩張劇本大綱，基本上是不看劇本³⁹，沒有人按照劇本拍攝。張元如此的「藝術性格」，與其電影中作者個性的狂野一般，不受拘束，展現霸氣的說：「要理解我的電影，你要先理解什麼是藝術，什麼是藝術家。」⁴⁰但是縱使不受市場約束，也必須被制度約束，中國趨漸成熟的電影市場邏輯中，面對出資者、電影行銷、電影技術人員、

³⁷ 同上註

³⁸ 中國經營報，〈導演張元，依然有種〉<http://www.cbmedia.cn/html/06/n-56906.html> 2010-04-11

³⁹ 成都商報，〈《綠茶》工作人員：拍《綠茶》時張元就吸上了〉

http://news.xinhuanet.com/legal/2008-01/11/content_7402462.htm 2008-01-11

⁴⁰ 同註 17

電影工作者，其關係脈絡的日益複雜，張元越陷入這個圈子越深，也必須要考慮到票房這一回事。

面對票房，以及能夠繼續創作的資金來源，保持叛逆，其實是不可言說的一項議題。《綠茶》由趙薇、姜文擔綱演出，此作品被認為是張元扛著文藝的招牌，向市場交心的嘗試之作，關於此片，張元自己聲稱，「我不敢說它像美國大片一樣好，但我還是挺看重票房的。四年前拍《過年回家》時我想的是獎項，而現在我關心的則是票房，因為我執導的《我愛你》、《江姐》的票房已經帶給我壓力。」⁴¹

第二節 張元電影特色

史耀華教授說，張元以其特有的敏銳眼光，捕捉到了中國社會在特定歷史時期的價值觀念、文化心理及其錯綜複雜的矛盾性，在銀幕上展現了一系列第五代導演所未觸及的題材。比如《瘋狂英語》這部影片雖然會受到一般觀眾的歡迎和喜愛，但對研究中國問題的社會學家、歷史學家、人類學家、社會語言學家等學者的意義和價值則更大。史耀華還認為，張元的故事片的意義也與我們所熟悉的其他中國影片有所不同。張元的作品不以情節一波三折或場面波瀾壯闊取勝，突破了靠情節和畫面吸引觀眾的窠臼。他所關心的往往是在拋開時空、文化和歷史背景之後依然有意義的、帶有人類普遍性的話題。如家庭關係，人際關係，人與人之間的權力關係等等。這些話題對西方人和中國人一樣有意義，但由於中國電影中如此不加掩飾和粉飾地表現這些關係的電影還很少，張元電影的意義對中國觀眾來說則無疑會更重要。⁴²

⁴¹ 大頭，〈一壺張元泡的《綠茶》〉 <http://www.bighead.cn/?p=107> 2003-09-3

⁴² 〈記哈佛舉辦“向張元致意”電影展〉 <http://yule.sohu.com/2004/05/21/18/article220211852.shtml> 2004-05-21

第三節《瘋狂英語》、《北京雜種》

政治意味濃厚的英語教學《瘋狂英語》

《瘋狂英語》是一部紀錄片，記錄一位英語老師李楊他是「瘋狂英語教學法」的創辦人，用他獨特的方式教導英文，除了英文教材的設計，其個人魅力的腔調之外，其對於民族、政治的看法，更是獨樹一格。

本片由教師的口白來記錄教師的立場，他說道：「日本侵略中國我不怪他們，只怪我們自己太弱」所以要學英文，「學英文要去日本、美國，賺他們的錢，佔領這些地方好不好？」並在教學之際，與外籍教師協助，並與學生強調「外國人並不可怕」的觀念，並強調「向錢看齊」的觀念，強調「學英文不是用了考試，要說是爲了賺大錢」的觀念與邏輯。

這樣具有教學技術的李陽，在中國原本不足爲奇，但是其快速致富的背景以及其濃厚的個人魅力，使得其個人魅力中特殊的觀念與言論，直接的道出中國人的心聲。在這部紀錄片當中，李陽不斷的重複那必須要強化的發音觀念，以及政治立場。此紀錄片的更深一層，就是在述說中國人的身份認識，經由「他者」來證成「我者」的存在。面對英語的恐懼以及退縮正是當代中國人的弊病，對於獲取財富的膽怯，很想要又不敢彰顯的企圖，都被英語老師一一道破。如此一來其作爲一個能言善道的演說家、救贖者，自然可以擁有很多追隨者。

張元拍攝此電影的企圖，相當簡單，正是要使英語此強權下的工具，在中國傳播的過程，本土化而爲中國所用的論述，經由李陽而被講述。這樣的直白紀錄毫不扭捏的道破了虛偽、不好意思的中國人。在中國慣常的集體思維中，縱使學習也要千百人齊聚一個廣場，用紅底白字的大布條，籠罩天安門、紫禁城等所在。

搖滾的《北京雜種》

粗糙的攝影風格，圍繞著搖滾明星崔健展開。當一個女子不明原由地要去自殺時，幾個朋友向她伸出援助之手。在救人過程中，城市中的諸多旁觀者暴露了各自的嘴臉。崔健試圖組織一個音樂會卻被橫遭禁止，一群藝術家只好在街頭表演。

用劇中人自己的話說，這部影片展現了一群「由著性子活的那種人，都是社會的異己分子。」影片由幾個瑣碎生活引發的片斷式小故事構成，事件的敘述總是和搖滾樂隊現場演唱交錯出現，互相詮釋，音樂是《北京雜種》的重點。故事一開始就是崔健在夜裡打鼓，也是這個晚上，卡子和女友毛毛在大橋下爭吵，卡子一定要毛毛打掉孩子，語氣輕鬆而倔強，他是男人。毛毛不肯打掉胎兒，她繼而憤然離去，從此毛毛失蹤了半個月，卡子一面自我解嘲安慰自己不想念毛毛，一方面不斷找尋她，卻又在青春的刺激中強姦了金玲。另一個故事，搖滾樂手崔健與樂隊正在采排之際，突然得悉排練場的負責人要把場地收回的消息，令眾人不知如何是好；而崔健始終找不到排練場，只好激情地唱著「我要結束最後的抱怨，那我只能迎風向前！」毛毛突然在卡子面前出現，並且抱著初生哭啼的嬰兒。張元精確的表達了其所欲表達的狀態，對於劇本所呈現的故事張力不甚強烈。而片中人物在中國轉型的時期成爲了最先鋒的符號，男孩抽煙，喝酒，玩搖滾，女孩墮胎，也抽煙，也喝酒，無論是作家抑或搖滾樂手還是流氓畫家無所事事的青年，每個人都在用自己的狀態活著。金玲有台詞是這樣說的「留下來總比離開好，留下來機會多。」這正是在北京賴著的許多年青人的哀愁現狀。

本片是搖滾青年的憤怒與無奈之作，面對感情、友情的豁達，好比嬉皮一般的處世態度，光是「北京雜種」這樣片名本身，就涵蓋的十足叛逆。而作為消解嚴肅意識的邀滾樂手，崔健、何勇或者竇唯的音樂貫穿整部作品，搖滾樂，表達不安以及青春的躁動。作為一個城市電影，其不再是充滿了歌頌與光鮮的北京形象，而是有大量的鏡頭都在拍北京的街頭，在雨夜、

在晚上人和車都在馬路上行走，這樣的鏡頭鋪滿了整個電影，自然而平實的紀錄北京。



第五章 婁燁個案研究

第一節 婁燁的崛起

婁燁，1965年3月生於上海。1983年畢業於上海美術學校動畫片製作專業。1989年畢業於北京電影學院導演系。

如同許多導演一般，婁燁也曾被剝奪電影導演的身份。其作品，2006年的《頤和園》，主要演員有郭曉冬、郝蕾、胡伶。由於電影描述了有關六四事件，2006年5月16日，中國國家廣播電影電視總局（簡稱廣電總局）認為該片「聲音與畫面很不清晰」而擱置對《頤和園》的首次審查。再度送審，同樣被拒絕，因此而無法獲得批准參加坎城電影節。但是，婁燁依然帶領演員郭曉冬、郝蕾和胡伶出席電影記者會及首映禮。這部電影是當年唯一參加角逐金棕櫚獎的華語電影。目前這部電影在中國大陸禁演。2006年9月1日，導演婁燁因為這部電影，和該片的製片人耐安一起，被廣電總局處罰5年內不得拍片。婁燁是因為2006年5月將自己拍攝的電影《頤和園》在沒有通過審查的情況下擅自參賽法國坎城電影節而受到中國廣電總局宣佈導演婁燁五年內不得拍片的處份。海外媒體報導說，電影《頤和園》是一部以1989年中國軍隊鎮壓天安門學生民主運動為背景而展開的愛情故事。儘管六四已經過去了17年，這個題材仍然是中國的禁區。《頤和園》是送展的亞洲影片中唯一獲得競賽資格的一部。據法國費加羅報報導說，婁燁的《頤和園》重新把觀眾帶回「1989年天安門民運時代，暢訴那一代逝去的夢想」。

但是婁燁認為，不是政治片，法國費加羅報援引婁燁的話說：「這不是一部政治影片，我只是認為當時的混亂狀態很像愛情會遇到的混亂。我屬於那一代的年輕人，我們渴望民主和性解放，我們以為所有事情都是可能的，然而現在我們知道，那只是幻覺。」香港蘋果日報報導說，婁燁承認電影中有部份情節是他個人寫照。1989年他正在北京念大學、談戀愛。

政治敏感

長達兩個半小時的電影中，約有 20 分鐘描述六四事件，講述影片中的三名大學生都坐車去參加六四示威，中間穿插六四的新聞記錄片的片段，包括燒車等場面。

海外媒體報導說，由於這是中國第一部涉及六四天安門事件的電影，國際媒體對參加坎城電影節的《頤和園》很感興趣。電影節為這部影片舉行的三場媒體試映會，均大排長龍。有媒體盛讚該片是中國版的《亂世佳人》。

由於頤和園在沒有獲得中國廣電總局的審查的情況下，這部影片以地下電影的名義私自送展，因此觸怒了中國負責審查電影的政府部門。

中國官方的新華社報導說，中國廣電總局上個星期五下午正式宣佈了對《頤和園》導演婁燁的處罰決定，他和製片人耐安一起均被處罰 5 年內不得拍片。

不提六四

中國官方媒體在報導婁燁受到處罰的原因時均聲稱是違規送展，並沒有一家中國國內媒體提到這部影片是以六四天安門事件為時代背景。

中國官方媒體援引中國 2002 年 2 月 1 日開始施行的《電影管理條例》第七章罰則第六十一條規定，未經批准，擅自提供電影片參加境外電影展、電影節的，由國務院廣播電影電視行政部門責令停止違法活動，沒收違法參展的電影片和違法所得。除了經濟處罰，《電影管理條例》第七章罰則第六十四條還規定：個人違反本條例，擅自提供電影片參加境外電影展、電影

節的，5 年內不得從事相關電影業務。

新華社報導說，今年 5 月，婁燁的《頤和園》被邀角逐第 59 屆坎城電影節的最高獎項金棕櫚獎。但當時婁燁帶著這部影片奔赴坎城時，該片還沒有通過國家廣電總局的審查，也沒有拿到電影公映許可證。根據現行國家《電影管理條例》的規定，婁燁屬違規參賽。而關於停止婁燁拍片五年的決定就是根據這一條例作出的。

第二節 婁燁電影特色

五年不准拍片的處罰決定對婁燁來說是一個沉重的打擊。婁燁是近年來開始在國際舞台上嶄露頭角，2002 年，婁燁的《紫蝴蝶》一片請來章子怡與日籍影星仲村徹合演，並成爲 2003 年坎城電影節唯一入選競賽單元的華語片。

這次因爲頤和園而受到停止拍攝五年的處份也不是婁燁的電影第一次受到打壓了。1999 年，由周迅主演的《蘇州河》一片令婁燁聲名大噪，《蘇州河》第二年獲荷蘭鹿特丹影展的新秀獎及威尼斯影展國際影評人聯盟獎，更被《時代雜誌》選爲 10 大電影之一。不過，《蘇州河》因未通過北京當局審查就到荷蘭、日本的電影節參展，至今不能公映。

《紫蝴蝶》的故事發生在上世紀抗日戰爭前夕、三十年代的東北和上海。中國女子辛夏送走自己的日本戀人伊丹後，在路上親眼目睹了哥哥被日本極右分子殺害。此後，她離開東北來到上海，改名換姓爲丁慧，並加入了由謝明領導的民間抗日組織「紫蝴蝶」。在一次行動中，紫蝴蝶的成員錯把局外人司徒牽扯進來，司徒的戀人伊玲在混亂中被日本特務槍殺。丁慧一直對此抱有歉意，盡力讓司徒不要捲入進來。而司徒爲了報仇，決定加入紫蝴蝶。此時，丁慧的舊情人伊丹已加入日本特務組織，被派來上海對付地下抗日力量。於是，重逢後的丁慧和伊丹，不得不面對橫亙在兩人面前的彼此的

國家和民族利益，在難以辨別真假的溫情背後隱藏著殺機……這是一部關於忠誠和友誼、勇氣與獻身的影片。在懷舊、精緻和內斂的時而優雅、時而殘酷的氛圍中，突現出人性中非凡的特質。影片所營造的近乎紀錄片般的生活氣息，與影片中洋溢著的不屈不撓的民族精神，形成了某種強烈的反差。極其藝術地展現某種久違的崇高，使這部影片帶來了另類的衝擊力。

婁燁電影特色

在坎城電影節《春風沉醉的晚上》的發表會上，婁燁對其被禁拍的身分，表達了看法：

3年前對這件事我就表過態，我認為這個禁拍是不合理的，3年之後我拍了這部電影，這就是最好的回答。電影導演應該有拍電影的自由。我也希望國內能夠早日廢除禁止導演工作和其他電影人工作的條款。我希望我是最後一個被禁止工作的導演。

婁燁還表示，同性戀與異性戀沒有區別。「性愛本來就是人類很重要的部分，我也沒有故意要強調這個部分，它只是在故事當中，它只是在愛情當中。」他並不認為《春風沉醉的晚上》是同性戀題材的電影，而將它看作是一部愛情電影。《春風沉醉的夜晚》是婁燁繼《頤和園》後執導的最新作，影片參加了去年的坎城電影節，並獲得最佳編劇獎，故事講述了三個男人和兩個女人間同性、異性的情愛糾葛。婁燁由於《頤和園》在國內被禁拍片五年，《春風》則主要是由坎城電影節與相關基金資助拍攝。製片人耐安則介紹，「《春風》是一部低成本的影片，是婁燁首次嘗試用 HDV 拍片，不過製作團隊和製作過程卻是十分專業。」她還說，影片雖然涉及到同性戀題材，但歸根結底講的是一個愛情故事。

同志、情愛戲碼，是婁燁擅長使用的題材，在《蘇州河》中迷眩的攝影風格婁燁在《頤和園》拍攝過程中參悟到的理念，電影就該聚焦於個體人物的生活故事，放逐於洪流般的時代以體現政治與歷史的主題，而加入激情

的戲碼則讓影片散發著人性之光，畢竟政治與性本身就是相互依存兩大欲求。如果說《頤和園》中婁燁所引用那段無法言說的特殊事件作為影片背景，那《春風沉醉的夜晚》中，同志則成為他這次所瞄準或者說借用的依託。無論如何，同志題材本身就具有一定的戲劇衝突，並以禁忌般的光亮聚焦人性。

第三節《蘇州河》、《頤和園》

殘酷青春《頤和園》

婁燁：「我認為余紅和周偉最美好的瞬間是在頤和園湖面上泛舟的場景，雖然這個場景很短。」

這麼短的場景，卻決定了電影名稱。電影《頤和園》描述了 20 年中，男女主人公的感情糾紛，以及和身邊人錯綜複雜的感情糾葛，六四事件、柏林圍牆的倒塌及前蘇聯、東歐的民主化運動。導演在新聞稿中說，「該片的一個挑戰是，高潮是在中段而不是結尾，但故事又沒法在那結束。」

影片大部分以「六四」事件為背景。婁燁在除了六四之外，該片還涉及柏林圍牆的倒塌及前蘇聯、東歐的民主化浪潮。

而如此舉有當時青年對於政治焦慮的狀態描寫，並不是以政治核心作為出發來講述故事。而是由社會的邊緣、生活的邊緣的殘酷愛情開始書寫，這樣柔軟而具有新浪潮意識的包裝。不僅是觸及了政治符號，也挑戰了既有的性觀念。

郝蕾扮演的漂亮女生。在青春期過早經歷了轟轟烈烈的戀愛，（比如說婁燁《蘇州河》裡一直尋找馬達的周迅），但是這樣的女生往往成為了犧牲慘烈，為了轟轟烈烈的青春與愛情付出了慘痛的代價。

在電影的最初，經由保護女友，遭受暴力而必須受到女性照顧的男主角，由於熱血仍在奔騰，而就直接在草地上延續了兩人肌膚的親密。這樣直接而野性的視覺，並不是《紅高粱》當中的民族野性，而是作為一個青年所散發出的直接慾望。而早熟的少女，也自己從草地上站起來，自顧自的穿上內褲。而如同法國新浪潮對於法國人性觀念的挑戰，《頤和園》一度被視為是色情片。

在電影中、現實生活也好，從女性觀點觀來，從女性感情路程切入，正是由於其美麗。每一次的感情的開始與結束，都會產生恐懼與害怕的情緒。就如同郝蕾在電影中所表現一般，那樣不安而無所依靠，忽然悵然若失，忽然有所顧忌。

魯迅曾說：「美好的東西被摧毀特別能震撼人」。這是殘酷青春的文藝電影，它和大片不一樣，它強調的不是你“看到了什麼”，而是你想到了什麼。所謂青春影片之所以感人，是因為觀影人的經驗可以被感通。

支離破碎《蘇州河》

《蘇州河》是發生在上海卻沒有半點城市色彩的電影，新舊交替的街道，陰沉的天空，晃蕩的光影，懸吊的燈泡，破舊的船屋，走私的伏特加酒，還有不夠炫的酒吧，這些都不構成美麗愛情故事的元素，但導演婁燁說故事的天分能讓《蘇州河》在完全沒有場景包裝的情況下，只藉由氛圍就使劇情印象化，像糊在記憶底層的一片景窗，像是大夢初醒般恍惚。蘇州河的美人魚傳說源自於一個少女跳河殉情的故事，在沉重的影片色調下，展開場愛情的追尋。女主角周迅一人分飾兩角，在主觀鏡頭的攝影機前，盡情傳達的特寫與剪影，成功烘托出兩個女孩死生的交替。「我消失了，你會不會來找我？」這樣文言溫情的對白，是斷裂的蘇州河裡唯一美麗的事物。

蘇州河見證了上海城市的興衰，也孕育了這個城市。但是在婁燁的電影裡面，蘇州河畔的五金、工廠以及可以河中漂浮的垃圾，是他眼裡的蘇州

河畔。電影黑色主題的「綁票」與其不小心衍生出來的情愛，在內心掙扎與錯過之後的相遇。那個原本在蘇州河裡是個美人魚的周迅，成爲了一個陌生女子，憑弔著主人翁馬達逝去的愛情。

本片被禁的原因，正是其讚揚殉情的美麗結局，在片的最末，兩人憑藉著一隻酒瓶，作了大膽的決定，而最終兩人結合而一起隕落河中。

在片中沒有提及作爲周迅所飾演的兩個角色是否爲同一個人，那沒有被說明的身份，如同我們在片中與馬達所經驗的一樣，見到熟悉的身影，卻不能喚起一點對自己的回憶。

這樣的愛情與遺憾，正是當代城市青年的無奈。作爲蘇州河所孕育的偉大城市，也無法排解市井中綁架、情愛的邊緣生活企圖，這樣具有邊緣人特質的題材，在技術方面也採用了大量的手持鏡頭，搖晃，試圖製造粗糙的生活質感。



第五章 結論

電影終究是商品

電影最終還是商品，其對於社會的反應、對於文化的側寫，也正是建立在其具有經濟性的意涵，而與社會有所連結，而在這樣的連結中，有一定程度的藝術性，這方面就必須靠導演的敘事方式，個人特色加以規劃。而無論是拍攝之前的資金，抑或拍攝之後的票房、版權的販賣，都是具有濃厚的商品行為。而作為後現代也可以是一種商品，在不同類型的電影間分眾販賣，以證成不同觀影人的需求。

而電影基金會、國際影展單位的各種機構對於資金的補助與申請，也是這些導演的拍攝資金來源，這樣一來電影的個性將不再那樣的「私人」，而是具有一種公益、公器性質，而這樣的性質也有其風險，面對中國官方，若是歐洲資本的電影，則會有偏見的認為其中摻雜了諸多「仇中」意識型態的企圖。婁燁即將要拍攝的《母狗》，其片名的權力意識不輸「北京雜種」四個字，而且更為有力。

後現代電影的外向化，造成了資本來源的外向化，而具有國際視野的影人，也得以將票房寄託在海外觀眾。站在中國的官方的反面，對於本土的導演或是具有現代主義的性仰者而言，這無非是種策略，是種投機的策略，如同第五代當初被視為是「散播落後中國形象」的導演，而獲取西方對於東方落後的獵奇滿足。如同今日，這樣的後現代主義也可以被視為是一種策略，而且其藉由官方的控制而存在，是一體兩面。但是如果官方的控制可以鬆綁，這樣基於投機而迎合「醜化中國」市場的動機，將會不存在，反而是以一種多元、寬容的面貌去擁抱這樣的市場，相信在未來的中國電影，也能出現王家衛一般的導演，但未必是中國電影之福。

後現代電影未來

第六代經歷了第一個階段從以視覺、獵奇爲主的「視覺反叛」，從歐洲電影借用來的新現實主義，弱化既有的故事性以及容易理解的電影敘事，使得歐洲電影界爲之驚豔，卻在本土的市場遇到挫敗。第二個階段走向具有較爲親和力的故事結構，同樣取材偏向邊緣、弱勢，而對於市場有較好的成效，在這樣一個層面，電影工作者得以持續製作，而此時面對的是藝術創作的內容之外，更要面對兩大關鍵因素，一爲持續關注市場，二爲廣電總局的審查。廣電總局的審查制度雖然並無明確的可以依循，條文的規範也是具有相當大的行政裁量權。

在市場方面，由於中國並非嚴格意義的後工業社會，所以國家的權力介入與否，仍是後現代電影是否可以真正熟成，並能夠在商業領域上與大片爲之對抗與否的指標性原因，而新浪潮面對商業的抗拒，正是後現代面對政治話語的反叛，這樣的反叛與禁忌，如同宣教之於主旋律導演一般，有其強大的魅力，兩種電影理論的共存，是中國亟需的多元文化電影環境。

在審查制度方面，由於電影分級制度的匱乏，使得男女老幼的觀眾都必須依照同一個標準來選擇電影。這樣子違背電影多元的個性，因爲唯有分眾才能夠繼續保持多元，而廣電總局具有家父長式的關懷，扼殺了諸多電影創作者要「公映」的企求。而禁片也會引起人們興趣，亦即禁片本身正有其不需要特別宣傳的特殊性，然而僅能在非正常管道中傳播流傳，並無法被大規模的，經由成熟、既有的市場機制加以傳播。

中國電影市場困境

即使是中國電影，也必須要面對來自好萊塢的強大壓境。縱使配額制與分帳制度在中國發揮的「不完全開放市場」的角色，但是對於中國的「國片」工作

者來說，國片的觀眾是一直在消失的。也就是爲此，分眾的需求在這樣的前提下更爲重要。而廣電總局的僵化與官方思維的壓迫，讓電影創作的題材發展非常有限。於是這樣的困局，在國家角色與電影創作之間擺動，同樣面對提昇自有市場和保護國片的企圖，卻因爲國家在文化政策上沒有讓步而造成困境。

近年來，中國電影的大製作表達了一個事實，亦即中國的電影可以有非常好的技術、團隊、資金，並且有非常優秀的播映、行銷機制，讓電影漸漸可以成爲一個工業，然後讓投資者在這個方面可以回收。中國電影的技術可以一直提昇，在這個環境裡也一直在提昇，可是中國電影的故事題材卻沒有一起向上發展。多元的故事題材，以及貼近地面、靠近土壤的狂想、抒發，或是紀錄片式的紀錄中國代代的青春，是非常重要的。這是一個文化養餵下一帶的養分，唯有開始做了，才有機會近入一個以藝文、叛逆、小眾爲首的電影生產線（姑且不稱之爲工業），才有人才規模可以繼續支撐這個領域，並生生不息。

反之，若作不到，中國的第六代，必將往制度內前進。譬如張元的《綠茶》。往制度內的前進，正如第五代所採取的路線一般，每個案例都清晰可見，可見導演個體能動性的變化，是那麼的有限。婁燁至今還是依循著國外提供的資源在創作，希望他可以繼續堅持，堅持到中國的土壤，允許這樣的花朵，開在自己的地上爲止。

後現代元素的電影

後現代電影元素是背離主流的，於是在商業上的定位，本就不是以大規模的銷售爲目標的產物，尤其當我們論及電影這個既有商業又兼文化內涵的產品。與其這樣說，不如說後現代的共鳴，是可以在全世界的，如同所有小眾商品布局，也許可以讓蔡明亮的《黑眼圈》賣到德國去。成功的後現代電影元素，很容易可以跨國界的，比起電視劇具有濃厚的當地文化色彩更是如此。後現代的元素也多半來自歐洲，而一直到行文的今日，我們卻無法明確指出打從作者電影之後，我

們從歐洲擷取了怎麼樣的電影理論，卻又是怎樣影響我們至深的。

中國電影已經從吸取養分的狀態脫出，這當然不代表中國的電影人不再需要來自於西方的電影作為參照。而是我們要說得更多的是自己的故事，要用我們習灌的烹調方式去煮我們要吃的菜。後現代並無在中國因為文化的艱困環境而消解，它只是不在電影裡，但是存在於文學裡。我們期待，在它可以明目張膽的從文學中迸發出來的那一天，中國的後現代電影，對歐洲來說可以不再是獵奇，而是可以與其平起平坐的作品。

作者電影

楊德昌、蔡明亮、侯孝賢都是性格鮮明的創作者，他們的電影，稱之為作者電影。因為他們電影裡的語言，是那麼的有個人特色，引領我們心醉神迷。在中國，累積創作數量又能夠談及的作者眾，如逢小剛、張藝謀等，但其卻僅在商業之列，而這樣的作者，並不符合嚴格意義的作者電影，因為這兩位屬於第五代導演的，在後期也變了調，成為了新的「作者」。而如同楊德昌等得中國作者電影人為何？這其實不容易回答，因為要兼具作品數量和個人特色。在第六代的辛苦環境中，已有些導演走入了體制，這些體制的改變不只是在演員卡司上，而是電影語言也相同的改變了，如果持續創作的數量，當然也可以如第五代一般，成為新的作者。

張元的早期叛逆，今年少有驚人之作，如同許許多多第六代，在此直指叛逆的第六代。在風雨過後變後繼無力，當然可以解讀為沉潛或是妥協。

婁燁的出現，總是那樣的髮型，也許真正不會變的導演，就是像他這樣個性。他的創作資源，多半來自於境外，這方面必須要歸功他的製片耐安，也是境外資金的合作而有的較多創作空間，其個人的特色也被彰顯。並且其持續的參與國際影展，受肯定頗豐，更加確立自己的作者地位。

台灣的電影角色

台灣縱使對於世界電影採取完全開放，但是國片也並未因此死亡，只是一息尚在罷了。台灣的電影工作者，漸漸從抗拒的態度，轉變成為願意接受以中國市場為考量的創作前提。中國的市場極大，台灣又擁有文化上的優勢，因為無論是音樂產品、藝人、綜藝節目、電視劇，都早在中國建立起非常好的口碑，而唯獨電影產品，所受到廣電總局的關愛特別深刻。於是「合拍片」便應運而生，但是要討好「兩岸」的觀眾不簡單，因為文化的差異，通常討好一者就會得罪其他，漸漸的，台灣的電影便朝向合拍來與中國電影作「融合」而為趨勢。但是中國導演來台灣拍片者少，如 2008 年霍建起曾來台灣拍攝《台北飄雪》，就沒有非常好得電影成績。

台灣的電影角色，應該要與第六代的導演合作，尤其是台灣熟盛得工業社會中那同時也成熟的社會焦慮，非常適合以後現代的電影語言來抒發。只是這樣既不遠離中國又能故事創作的設想，對於導演卻有政治上的負擔。台灣的電影角色，合拍電影的「台灣味」少了，要刺激中國的電影創作，就只能扮演一個好的創作者的角色，從國內的好口碑溢出中國，更甚者也直接在中國的市場上，取得亮眼的成績。

參考文獻

一、中文部分

李英明，全球化下的後殖民省思(臺北市：生智，2003)。

李英明，中國研究：實踐與反思(臺北市：生智，2006)。

李英明，中國研究：理論與實際(臺北市：三民，2007)。

邱天助，布爾迪厄文化再製理論(臺北縣：桂冠，2002)。

陳永發，中國共產革命七十年(上冊)(臺北市：聯經，2001)。

李亦中，電影四面八方(上海：三聯書店，2008)。

盛寧，人文困惑與反思--西方後現代主義思潮批判(上海：三聯書店，1997)。

朱大可，21世紀中國文化地圖(廣西：廣西師範大學出版社，2003)

曾耀農，中國近期電影後現代批判(武漢，華中師範大學出版社，2004)

歐陽江和編，中國獨立電影 訪談錄(OXYFORD，2007)

王瑞華，殖民與先鋒：中國痛苦(香港，社會科學文獻出版社，2006)

李剛，論中國第五代導演的文化精神(北京，中國社會科學出版社，2008)

林沛理，香港。你還剩下多少？(香港，次文化堂，2007)

陳犀禾主編，當代電影理論新走向(北京，文化藝術出版社，2005)

中國電影家協會產業研究中心編，2006 電影產業研究之文化消費與電影卷（北京，中國電影出版社，2007）

羅青，《什麼是後現代主義》，臺北：五四，1989.

廖炳惠，關鍵詞 200（臺北：麥田出版社，2003 年）

廖炳惠，《後現代與後殖民論文集》，臺北：麥田，1994.

陸蓉之，《後現代的藝術現象》，臺北：藝術家，1990.

路況，《後／現代及其不滿》，臺北：唐山，1990.

葉維廉，《解讀現代·後現代：生活空間與文化空間的思索》，臺北：東大，1992.

孟樊 等著，《後現代併發症：當代台灣社會文化批判》，臺北：桂冠，1989.

二、英文及中文譯著部分

曾偉禎翻譯／David Mamet 著，導演功課（臺北市，遠流，1993）

鄧方譯，詹姆斯·S. 科爾曼著，《社會理論的基礎》，北京：社會科學文獻出版社，1999。

唐小兵譯，詹明信 (Fredric Jameson).《後現代主義與文化理論》，臺北：合志，1990.

趙偉姣譯，Mike Featherstone 作《消費文化與後現代主義》臺北，韋伯文化國際 2009

曾偉禎翻譯／David Mamet 著，導演功課（臺北市，遠流，1993）

三、參考論文

- 胡台麗：《民族志電影之投影：兼述台灣人類學影像實驗》，台灣中央研究院民族學研究所集刊 第 71 期
- 賴欣儀，《走向市場的偶然--張藝謀、馮小剛的抉擇》(臺北市：國立政治大學東亞研究所碩士論文，2006)。
- 沈亮，《可愛的傳統論「第六代」電影中的保守傾向》
- 栗 崢，後現代角色觀，電影藝術第321期，2008年第4期
- [美] 米蓮姆·布拉圖·漢森，大批量生產的感覺_作為白話現代主義的經典電影，電影藝術第328期，2009年第5期
- 伍國，女性主義神話的建構與顛覆_從第五代到第六代電影
- 謝飛，對年輕導演們的三點看法。
- 鞠惠冰，形象文化與後現代廣告的狂歡形象文化與後現代廣告的狂歡，電影藝術第 323 期。
- 陳旭光，悖論與選擇，“全球化”語境中華語電影現代化民族化問題之省思
- 陳向陽，裂變中的世界—評《後社會主義現代性：行銷時代的中國電影、文學與批評》電影藝術第325期，2008年12月
- 李少白，關於《中國電影發展史》的一件事實，電影藝術第325期，2008年12月
- 陳培湛，關於第六代導演新作的思考，中山大學學報（社會科學版）2002年第 2 期
- 楊遠嬰，電影「入世」的話語表達，北京電影學院學報，2002年3月。