



# 發乎人，止乎人

## 《光影言語》中與人性的對話

王志欽 ◎ 北京電影學院電影學系研究生

光影言語



光影言語：當代華語片  
導演訪談錄

白睿文著；羅祖珍等譯／麥田  
9607/482頁/23公分/420元/平裝  
ISBN 9789861732695/AS/987

「我們拍的就是人」（注），張作驥如是說。誠然，電影作為一門藝術，也同樣依循在藝術的前提之下：人。只是電影比起其他藝術來說，可能在人的交流上，不單單只有作品創作這個行為，還包括更多的外部糾葛，從製作環節到參與的工作者、從反映社會到政治介入等，無不在人際之間打轉。作為一部導演訪談錄，《光影言語》為我們揭示的，與其說是華語電影這面親密又神秘的面紗，還不如說是言辭的密度與縫隙構成了一幕幕的光影。我們會驚訝地發現，這些藝術家們在遠如天涯卻近在咫尺地貼近著我們，只因我們分享著共通的生命經驗。正是這一點，不論發跡於何時、何地的創作者，終究回到一個平凡又恆常的狀態：生活。這份蘊含時間荏苒的綿延狀態，其實也就是光

影所在之處了。

一如本書作者白睿文所言：「電影工作者的藝術創作是透過攝影機為眼觀看，以聲音與光線雕琢意義，並將喜怒哀樂、悲歡離合投射於銀幕上，證成我們何以為人。」作為這本精彩的訪談錄的前言，同樣也是這本書相當精闢的書評，他自己相當清楚這本書的定位以及這些看似各異的訪談指著相同的方向。其實只要讀者有機會翻閱這本書並將這15頁前言讀完，相信您將捨不得就這樣將書放下的。於是作為一篇書介，筆者能做的也僅是為讀者們指出這本書籍的一個價值以及對於書中一些美文加以摘抄罷了。基於這個微小的任務，也請各位讀者給筆者一點點時間帶大家稍微縱覽這本可能會讓您感到以身為華人為驕傲的一本書吧。

即使作者設想本書成為一個讓華語電影推向世界的「交流平臺」，因為此書先以英語形式在西方國家問世，但實際上我們仍可以把它看做一部華語當代電影的斷代史。作者對於訪談對象的選擇其實也是有個自然而

然的理由，首先他強調希望能有一手資料的呈現，其次是除了大陸資深導演謝晉之外，其餘創作者均是從 1970 年代末期以後發跡的創作者，而剛歷經文革的大陸、香港新浪潮的發聲，乃至於臺灣在 1980 年代初的新電影創作等等都指出華語電影「開啓了一場文藝復興」，於是本書的取材便集中於中國第五代以來的導演、臺灣新電影之後的中堅以及香港新浪潮以來諸將。當然這橫跨將近三十年的時間，遺珠在所難免，但光想到這 20 位創作者集中在一本集子裡，目前仍是前所未見。既然我們曾看到法國推出的《作者策略》（*Politique des auteurs*）、英國的《訪問導演們》（*Interviews with directors*）以及美國《到底誰拍的？》（*Who's the devil made it?*）等訪談錄屢屢將西方作者論掀起一波波高潮，那麼這本《光影言語》很可能正代表著華語電影的作者論。

假如白睿文沒把這本書當作作者論的一個里程碑，那也情有可原，畢竟以導演為電影藝術的核心論調的作者論也已經行之多年，甚至因為經常遭遇挑戰而鋒芒不再，只是我們必須瞭解一點是，在整個華語電影創作流程中，導演仍處在指揮核心。無論如何，白睿文自覺地凸顯了本書的某種電影史面向的價值。所以他有意在前言部分先將中國當代電影發展史做一個簡短但不闕漏的介紹，除了提供讀者們對於這些對談的創作者們一個具體的歷史座標，同時也串起這 19 則訪談的時空象限。這個簡史可說是認識當

代華語電影的一個方便法門。假設讀者們留心將這篇前言與正文中那些訪問做一個串連，想必會有一些對位的趣味。並從中發現那些變的與不變的狀態各是什麼樣子。此外，身為外國人的白睿文指出他進行訪談的侷限，以及更多是優點，「在某些情況下我以外國人的身份有助於接近電影工作者，較諸身為華人訪問者，可使某些訪談者更為自在，針對特定議題侃侃而談」，所以即便書中創作者們來自不同的疆界，讀者們大可無須擔心受訪者因某些敏感因素而有的保留、迴避態度。

至此，筆者微薄的能力已經完成了為本書做熱情但卻不甚精確的定位這個階段性任務了，以下不管針對書的格式解析或受訪者的一些美文引介，也都只是為本書錦上添花，為已豐碩的果實添上一抹華麗的包裝罷了。但如果因而喚起您更濃厚的興趣，也可謂是一件值得的工作。相同地，白睿文在那些與受訪者進行的妙趣橫生的對話之前，也補上了簡短的導演生平簡介。縱使作者對導演們的簡介並不因而更顯生動，不過他的補述基本上也為了抓住整本書的節奏與風格，將小傳置放於訪談內容之前是有必要的，一來輔助我們認識該導演，二來對於導演背景的熟悉有助於理解訪談內容的某些走向和語氣。更甚者，在導演照片下附上的濃縮簡介滿足了迫不及待想想進入訪談正題的讀者一個更快的瀏覽方向。唯一的缺點是沒有附上像《楚浮訪問希區考克》（*Truffaut/*



Hitchcock) 那樣的作品劇情簡介，所幸提問頗少針對情節做太細節的討論，話題更多是圍繞在題材上的選擇與其創作背景。

於是我們當想到，如果一篇訪談僅就作品本身進行詢問，很可能訪問者有著銳利的眼光與對作品的敏感度，就可以完成一次精彩的訪談，但若要像文中那樣「主題囊括了上至電影師承和長期合作伙伴關係，下至電影美學、資金募集」，那麼訪問者事前的準備工作必不可輕忽。所以白睿文「重看了每個電影工作者大部分的作品，事先調查大量的資料」，以致於在訪問的過程中「以探究各個電影工作者的重要作品為主，但仍有極多的注意力置於他們羽翼漸豐的歲月，以及早年的工作經驗」。然而這些不斷變動的話題很可能直陳受訪者誠摯的內心以及不為人知的心路歷程。同時，這個流變的過程無非就是一個創作者在創作過程中所必須面臨的，也是創作者本身透過創作不斷遭遇到的情境。好比李安說，如果要在他的作品中找到一個精確的主旨，那會是「人是處在變動的時間當中」，亦即在銀幕前後，皆有正在歷經變動的人物，一虛一實。於是在這些被勾起的生平或從影經歷，彷彿 20 部精彩的傳記電影。再加上具備說故事才華的導演們一旦談起了最為熟悉的故事，在如泣如訴、抑揚頓挫之間，也勾起了讀者對電影的種種懷舊情感，也許您自己的往事也因而呼之欲出。

「電影裡人的變動基本上是真實的」，許鞍華說得一點都不錯。只是，電影外頭的人可能還要經歷更多的變動。這才是繁華背後的真面目。既然碰觸到電影工作者的經歷，創作過程的種種困境當然也免不了要浮上檯面。假如您和我一樣對於電影製作並不深切的認識，或許我們可以從田壯壯口中略知一二：「中國導演和國外導演不同，國外導演就好像上班一樣，只做我的事情，而中國不，在中國得牽涉很多人的事情，人際關係在導演工作中產生。」這番話無非指出相較於外國的分工流程來說，華語電影更多也就在「人」的因素中糾結著。因而，華人導演除了得執導筒進行統御之外，在他離開導演椅之後，等著他的仍是一幕幕與人的進退應對。陳耀成形容「電影攝製在感覺上亦是你在每個計畫裡投身一場戰爭」，這意味著導演不僅要與自己的創作靈感挑燈夜戰，還得在工作流程上與人們短兵相接。「我認為唯一一樣我總是透過作品進行探索的東西，是對抗著社會禮儀的自由觀念。這不只是某人在你身上施力，還包括你對自身施力。不過，絕對的自由是不存在的」。縱使如李安這般呼風喚雨的地位，他仍得不斷地在內外抗爭著，「只要你仍和人打交道，就得受制於人際關係」，或許幾番無奈，但也正因為有人的因素介入，才具有種種可能性。

這份可能的多變性，正好表現在中國電影中那份無法定義的、缺乏明顯的界線，在題材上、手法上、技巧上，或者在商業與藝

術之間總是遊走著。這也就是我們文化中那份廣袤性的展現，一切都是可以兼容的。在世界電影面前，中國電影的發展一向與社會脈動的關連性最強，而這份與社會的脈動同時也意味著與廣大觀眾一起律動著。「電影不可能只有一個方向，不可能那麼文學性、那麼抽象，因為電影基本上是一種娛樂、應該兼顧很多人。」吳念真從不同合作對象身上導出的論述或許稱不上多麼創新，卻是再真切不過的了。假如說藝術「有兩派，一派是審美的，一派審醜的」，老導演謝晉期許著「我一般是審美派的，希望留下很好的東西，讓觀眾永遠記得。」因為他認為「中國人已經生活得太苦了，我一生的志業都希望經由我的電影、我的電影裡美好的東西，給予他們一些希望。」這便是與觀眾律動的痕跡，是那份貼心的創作出發點。但這畢竟在他的時空之下的觀點，因為他歷經的就是那曾經動盪的歲月。或者我們說跟著觀眾律動的不只是電影，而是創作者先跟著時代遞嬗而變動著。陳凱歌認為「中國的藝術裡從來不包括一個元素，這個元素就是快樂」但在「經過二十五年的發展，中國在精神上出現一點新東西，就是有點快樂」，於是他的電影也越拍越快樂了。

於是雖同樣是中國電影，大陸、臺灣、香港三地導演視野也有明顯的差別，訪問者有意無意間讓它四處潛伏，不過非但沒有造成文化差異的現象，相反地，卻反映出在遼闊幅員下、深厚的文化背景中勢必帶來的現

象。即使同樣關切著身處的環境、在上面生活的人們，不管從應答語氣或是切入角度，三地的導演確有著相當的差異，可幾乎是殊途同歸地走回到一個關切人本的道路。當一般人「想的是怎麼活著，順應潮流、順應時勢」（朱天文）時，就會有創作者關懷著看似更為遠大的方向：「注意人的生活狀態，人們在土地、文化、政治、經濟的條件下是怎麼生活的」（陳凱歌）。這只是小大之辨罷了，亦即侷限性是存在所有類型的具體時空中的。在大陸寬廣的地理環境中，創作者仍感覺到相當的束縛，於是張元曾質疑過電影的影響力，他說：「誰的自由都給了，為什麼就不給電影導演自由？當然，確切地說，電影也沒有什麼力量。用崔健的一個詞，『無能的力量』」

來自馬來西亞卻在臺灣發跡進而成為華語電影一大巨頭的蔡明亮提出的感嘆則又是另一個層面的「我們其實都揹著很多包袱，社會的、傳統的，書讀得愈多就……愈要區別好與壞」，這可能是處於身份認同邊緣的他對價值觀、道德觀單一性的反撥。可是身處小島的創作者們呢？侯孝賢解釋道：「在一個小地方生長的人，很自然就會想往外去發展。對外界的渴望在我的電影中就會出現」；而具知識份子形象的楊德昌帶著幾許喟嘆地指出他的憂愁：「我覺得臺灣一定一直需要跟各種地方做互動，而不是把自己鎖在小小的透明罩裡」。基於同一本源，藝術家們追求的總是相同的一件事，只是詮釋方



式有所不同而已，所以不論視野有著怎樣細微的差別，從文學家口中說出的便是一種傳神的比喻「大力士可以舉起比他自己還要重的東西，可是沒辦法舉起他自己。人總是看不清自己的時代」，朱天文這一席話只是總結這些藝術家一個日益清晰的創作道路。

一切都還是得回到人身上。剛歷經了人生最後階段的楊德昌曾被問及為何總要在作品中對「死亡」有著吃重的著墨，他認為「生命必須經過這些事情（死亡），以測試你自己的邊界，基本上由失去生命，來更讓我們感覺到生命是多麼珍貴的事」，或許有那麼幾分令觀眾感到不甚快意，但「我們做的事是提供觀眾一個可能的生活經驗，但這個圖像需要經過所有觀眾的檢驗」，因為作品中總是傳達著這份我們共同生活的經驗，所以我們也跟著影片中的人物哭、笑。新生代導演賈樟柯之所以可以在短促的時間內追上眾多前輩的聲勢絕對是名符其實的，他作品當是明確地呼應著他敏銳、精確的觀點：「他們曾經很反叛，曾經追求理想與夢想，但最後又回到日常的生活秩序裡——這是大多數中國年輕人最後的歸屬。他們回到了日常生活的常態裡」，即使訪問者與他討論的是具體的作品，但回答中賈樟柯稱的「他們」卻可能是多義的，既指劇中角色，也指

他的同輩、前輩甚至那些後輩，也可以不單只是藝術創作者，還可能是劇中人物所指涉的一般人。中生代的王小帥也這麼有感而發「生命除了活著，除了呼吸和吃飯，還有社會的生命。你活在社會裡，活在人和人之間，我認為這就是真正的活著。」彷彿，時代的巨輪轉到了世紀之交，藝術家們最終還是要將目光移回一個最為根本的地方，一種我們再熟悉不過的狀態：生活。

請讀者原諒我沒在文中對於訪談裡有關創作的部分多加著墨，實在因為我的整理、濃縮功夫不大高明，也絕不會比直接貼近那些活靈活現的對話來得精彩動人。我寧願保留最大的閱讀樂趣給諸位讀者。尤其當您熟悉這些導演或作品時，您的閱讀實在是與導演們的二度對話，我又有什麼樣的權力剝奪您的這份樂趣呢？再說一部作品從沒有完成的時候，它會在創作者持續的創作、會在作品永恆具備的多義性，會有談論不完的思想，還有那處於恆變的人性夾雜其中。作為一本談「人」的書，筆者暫且就把那份永遠未完成的部分交還給您去填補吧！

### 注釋

文中以「標楷體」顯示的句子，皆引自《光影言語》一書。