

就是溜溜的她

风儿踢踏踩

在那河畔青草青

儿子的大玩偶

风柜来的人

冬冬的假期

童年往事

恋恋风尘

尼罗河女儿

煮海时光

侯孝贤的光影记忆

[美] 白睿文 — 编访

朱天文 — 校订

悲情城市

戏梦人生

好男好女

南国再见，南国

海上花

千禧曼波

咖啡时光

最好的时光

红气球之旅

刺客聂隐娘

世界一直在变

侯孝贤依然是侯孝贤



版权信息

COPYRIGHT

书名：煮海时光：侯孝贤的光影记忆

作者：【美】白睿文 编访：朱天文 校订

出版社：广西师范大学出版社·理想国

出版时间：2015年9月

ISBN：9787549570539

版权所有·侵权必究

代序 侯导，孝贤

贾樟柯

1989年9月，侯孝贤导演的《悲情城市》获得了当年威尼斯国际电影节金狮奖，我是在县城邮局门前的报摊上读到这条消息的。那年整整一个春夏，特别是春夏之交的日子，我已经养成了每天下午骑自行车出门，到报摊上等候新消息的习惯。北京没有动静，倒是台湾传来了新闻。

一、悲情入心

记不清是在一册类似《大众电影》的杂志上，还是在一张类似《参考消息》的报纸上，我读到了《悲情城市》获奖的消息，比中国人第一次拿到金狮奖更让我震惊的是有关这部电影的介绍：1947年，为反抗国民党政权的独裁，台湾爆发了大规模武装暴动，史称“二二八事件”。国民党出动军警镇压，死者将近三万人。台湾导演侯孝贤在影片中通过一个林姓家庭的命运，第一次描绘了台湾人民的这一反抗事件。

《悲情城市》的介绍还没有读完，一片杀气已经上了我的脖颈。大陆上演的政治事件刚刚过去，海峡对岸的台湾却已经将二二八事件搬上了银幕。很多年后，有一次和戛纳电影节主席雅各布聊天，他的一个观点让我深以为是，他说：伟大的电影往往都有伟大的预言性。1

1987年台湾解严，1988年蒋经国逝世，1989年《悲情城市》横空出世。能有什么电影会像《悲情城市》这样分秒不差地准确降临到专属于它的时代呢？这部电影的诞生绝对出于天意，侯孝贤用“悲情”来定义他的岛屿，不知他是否知道这个词也概括了大陆这边无法言说的愁绪。仅凭这个动荡的故事和忧伤的片名，我把侯孝贤的名字记在了心里。

黄昏时分一个人骑自行车回家，对《悲情城市》的想象还是挥之不去。那天，在人来车往中看远山静默，心沉下来时竟然有种大丈夫立在天地之间的感觉。这是我第一次看到“悲情”这个词，这个词陌生却深深感染了我。就像十二岁那年的一天晚上，父亲带回来一张报纸，上面刊登了廖承志写给蒋经国的信，在中学当语文教师的父亲看过后连声说文笔真好，他大声给我们朗读：“经国吾弟：咫尺之隔，竟成海天之遥……”从小接受革命语言训练的我们，突然发现我党的领导人在给国民党反动派写信时恢复了旧社会语言，他们在信里称兄道弟，谈事之前先谈交情。这让我对旧社会多了一些好感，政治人物感慨命运悲情时用了半文半白的语言，“咫尺之隔，竟成海天之遥”这样听起来文绉绉的过时语言，却句句惊心地说出了命运之苦。这语言熟悉吗？熟悉。这语言陌生吗？陌生。是不是台湾岛上的军民到现在还用这样的方式讲话？

1949年，“旧社会”、“旧语言”、“旧情义”都随国民党政府从大陆退守到了台湾，出生在“新社会”的我，此刻为什么会被“悲情”这样一个陌生的词打动？对，这是我们深埋心底，红色文化从来不允许命名的情绪。就像看到侯导的名字，“孝贤”二字总让我联想起县城那些衰败院落门匾上，诸如“耕读之家”、“温良恭俭”的古

人题字。我隐约觉得在侯孝贤的身上，在他的电影里一定还保留着繁体字般的魅力。

再次听到侯孝贤的名字已经到了1990年，那一年我学着写了几篇小说，竟然被前辈作家赏识，混进了山西省作协的读书改稿班。改稿班的好处是常能听到艺术圈的八卦传闻，当时没有网络更没有微博，文化信息乃至流言蜚语都靠口口相传。有一天，来自北京的编辑没给我们上完课就匆匆离去，说要赶到离太原一百二十里的太谷县看张艺谋拍《大红灯笼高高挂》。出门前编辑丢下一句话：这电影是台湾人投资的，监制侯孝贤也在。我搞不清楚监制是种什么工作，但听到侯孝贤的名字心里还是一动。原本只在报纸上读到的名字，现在人就在山西，离我一百二十里。我想问北京来的编辑能不能向侯孝贤要一盘《悲情城市》的录像带，话到嘴边却没有出口，就连自己都觉得这个请求太幼稚。那是对电影还有迷信的时代，一百二十里的距离远得像在另外一个星球。

1993年，我终于上了北京电影学院，离电影好像近了一些。果然有一天，在一本旧学报上偶然读到一篇介绍侯孝贤来学院讲学的文章，上面刊登了好几张侯导的照片。这是我第一次看到侯导的样子，他的容貌竟然与我想象的非常相近：个子不高但目光如炬，身体里仿佛隐藏了巨大的能量。既有野蛮生长的活力，又有学养护身的雅致，正是那种一代宗师的面相。文章讲到侯导将自己一套完整作品的拷贝捐赠给了北京电影学院，这让我一下有了盼头。

但在看他的电影之前，我还是先跟一本有关《悲情城市》的著作提前遭遇了。

二、梅县来的人

电影学院图书馆有一个港台图书阅览室，书架上摆了一些港台杂志，可能因为这里的书都是繁体印刷，所以来的同学少，我就把这儿当成了自己写剧本的地方。

有一次我注意到角落里有一个书柜没有上锁，打开后发现满柜子都是台版书籍，其中大部分是台湾远流出版社的电影图书。突然一册《悲情城市》入眼，封面上是梁朝伟悲愤而无奈的神情，我一页一页地翻着，书里的每一幅剧照都好像同时凝聚着剧情和诗意：天光将尽时，为送儿子当兵入伍，一个庞大的家族在暮色中合影；雨中的旷野，一个出殡的家庭，几个穿黑西装的男人怀抱遗像看兄弟入土；无名的火车站，一对夫妻带着孩子在寂寥无人的月台上等待着远行。这是大陆电影从来没有出现过的笔触：国家，政党，家族，个人；生老病死，婚丧嫁娶；黑暗中降生的婴儿，细雨中入土的兄弟。浓烈的仇杀，散淡的爱情。日本人走，国民党来。台语，国语，日语，上海话；本省人，外省人，江湖客。

等日后终于看到电影，当这些画面在银幕上运动起来以后，近三个小时的《悲情城市》让我觉得整部电影像摆在先人画像前的一束香火——往事如火惨烈，时光却诗意如烟。长镜头下，初来的政权还在忙着建立秩序，压抑的民众已经走上了街头。枪声是否是我们的宿命？命运的法则高高在上，却从来不给我们答案。电影中最幽默的一笔是国民党政府退守台湾后，市面上开始流行国语，连日本人建的医院也得组织大家学普通话，难为这些老大夫摇头晃脑地念着：痛，肚子痛的痛。而最悲哀的一笔莫过于二二八事件发生时，本省人在列车上找外省人寻仇，会不会讲台语成了验明正身的方法，可电影中的梁朝伟是个哑巴。这部电影复杂而多情，悠长而克制。仿佛银幕上的一

切都是我们刻骨铭心的前世经历，这些记忆在我们转世投生后已经遗忘，侯导的电影却让我们回到过往。

在中国人的世界里，只有侯孝贤能这样准确地拍出我们的前世。

这种感觉在看过他的《戏梦人生》、《好男好女》等影片后越发得到了印证，最叹为观止的是《海上花》开场长达七八分钟的长镜头。一群晚清男女围桌而坐，喝酒抽烟，猜拳行令，摄影机在人群中微微移动，好时光便在谈笑中溜走。华丽至腐朽，日常到惊心动魄，这电影每一格画面都恰如其分，满足着我对晚清上海租界生活的想象。整部影片全部内景拍摄，让人寂寞到死。就像那些长三书寓里凋零的女人，日子千篇一律，内心却四季轮回。

如果说侯孝贤能够通灵前世，他的另一个才能就是脚踏今生了。

《风柜来的人》完成于1983年，这电影对我有“救命之恩”。上电影学院前，现实已经让我有千言万语要说，可一上学还是被我们强大的电影文化迅速同化了。虽然不至于滑向主旋律写作，可生编乱造的传奇故事还是大量出现在我的剧本中，好像只有超乎常态的生活才有价值变为电影，而我们自己亲身经历的饱满的现实，却被我们一提起笔来就忘了。

坐在黑暗中看《风柜来的人》，起初我连“风柜”到底是一只柜子还是一个地名都搞不清楚。但银幕上出现的台湾青年竟然长着跟我山西老家朋友一样的脸，看张世演的渔村青年，他们一大群人跑到海边背对着汹涌的海浪跳着骚动的舞蹈。我一下觉得我离他们好近，侯导摄影机前的这几个台湾年轻人，似乎就是我县城里面的那些兄弟。他们扛着行李离乡背井去了高雄，一进城就被骗上烂尾楼看电影，这

里没有电影也没有浪漫故事，透过宽银幕一样的窗户眺望高雄，等待他们的是未知的未来。

原来在中国人的世界里，只有侯孝贤才能这样准确地拍出我们的今生。

我万分迷惑，搞不懂为什么明明一部台湾电影，却好像在拍山西老家我那些朋友的故事。我梦游般从电影院出来，想搞清其中的原因。我跑到图书馆，开始翻看所有有关侯孝贤的书籍。侯孝贤在他的访谈里多次提到了沈从文，提到了《从文自传》。他说：读完《从文自传》我很感动，书中客观而不夸大的观点让人感觉，阳光底下再悲伤、再恐怖的事情，都能以人的胸襟和对生命的热爱把它包容。他说：我突然发现看待世界的角度还有这么多，视野还有这么广。我连忙借了《从文自传》，把自己关在自习室里，一支烟一杯茶，在青灯下慢慢随着沈从文的文字去了民国年间的湘西，随着他的足迹沿着湘水四处游荡，进入军营看砍头杀人，进入城市看文人争斗……我似乎通过侯孝贤，再经由沈从文弄懂了一个道理：个体的经验是如此珍贵。传达尊贵的个人体验本应该是创作的本能状态，而我们经过革命文艺训练，提起笔来心却是空的。侯孝贤让我了解到，对导演来说你看世界的态度就是你拍电影的方法。

侯导的一些电影颇有自传色彩，《童年往事》的开头便是他的画外音：这部电影是我童年的一些记忆，尤其是对父亲的印象。我父亲是广东梅县人，在教育局当科员。侯导出生于1947年，1948年全家迁台。台湾艺术专科学校影剧科毕业以后，他开始给李行当副导演并从事编剧工作。当年他独立执导的前三部影片《就是溜溜的她》、《风

儿踢踏踩》、《在那河畔青草青》都是台湾卖座电影，1983年完成《风柜来的人》之后，他自认获得了对电影的“重新认识”。

而我也是在看完《风柜来的人》之后，开始对电影获得了新的认识。1997年我回到故乡山西汾阳县拍了处女作《小武》，我开始学着用自己的方法看世界。去影展有点像闯江湖，前路不知道会碰上什么样的人 and 事。《小武》转了一圈影展后，得到了法国南特电影节的邀请。南特电影节我不陌生，侯导的两部影片《风柜来的人》和《恋恋风尘》都在那里得过奖。

三、南特，再见南特

冬天的南特异常湿冷，电影节的人从火车站接了我，就一起驱车向酒店而去。在车里翻看电影节的场刊，才知道这次侯孝贤也会来南特。恰逢影展二十周年庆典，侯导是专程来祝寿的。我提着行李进了酒店大堂，一眼就看到一群人众星捧月似的围着一个中国人。眼睛的焦点还没有对实，心已知那人正是侯导孝贤。我犹豫了一下，觉得还是应该打个招呼再走开，便等在一旁听他侃侃而谈。

酒店里中国人少，侯导一边接受采访，一边不时看我一眼。他当时一定很奇怪，这小子站在那里要干什么？众人散去后，我走上前去和他搭话，一时既不知道该如何称呼他，也不知道该怎么介绍自己。那时我已经不是学生，但慌不择言，愚笨地说道：侯老师，我是北京电影学院来的。侯孝贤显然不熟悉北京文艺圈的称呼习惯，瞪眼问道：我教过你？我连忙说：喜欢您的电影。仿佛面对一个突然的闯入者，他被我搞得莫名其妙，只能挑战性地望着我：北京电影学院的？呦！现在学生都可以出来看影展了？我连忙说：我拍了一部电影叫《小武》。侯导的眉头又皱起来但语气明显平和起来，他问道：《小

武》是什么东东？我答：小武是男主角的名字，电影是在我老家拍的。侯导点了根烟，语音已经变得友善：老家哪里？我答：山西。侯导顿时笑逐颜开：哦，半个老乡，我丈母娘是山西人。这次见面于我好像一次考试，侯导见了生人有股冲劲，不会轻易表现出廉价的亲和，可话要投机瞬间也能变成哥们儿。我站在大堂里看他上楼梯的背影，发现他穿了一双年轻人爱穿的匡威球鞋。

《小武》首映完我无事可干，一个人漫无目的在南特街上瞎逛。路过十字路口的海鲜店，目不转睛地望着冰上生蚝之类的海产，分辨着这都是些什么动物。山西是内陆省份，没有海。正想着，突然一只手重重地拍我的肩膀。回头一看是侯导，他和我好像已经成了熟人：小贾，刚看完你的电影。我慌了神，不知道该如何响应侯导的话。侯导说：那男的跟那女的选得都不错。我知道他是在用他的方法鼓励我，却羞涩起来没有回应一句话。两个人伫立南特街头，都不知道再往下该说些什么。对我来说，这一幕并不尴尬，法国人说：彼此沉默的时候，其实正有天使飞过。

那一年来南特的还有关锦鹏导演和日本的是枝裕和。每到夜晚，我们几个亚洲人就找一家酒吧坐下来海阔天空地聊天。携《下一站，天国》来参展的是枝裕和是侯导的故交，有人说他的处女作《幻之光》很有些侯导的影子。是枝之前在日本NHK工作，专程去台湾拍过侯导的纪录片。在南特与侯导相处的日子，于我和是枝就像古代的门生弟子有机会听老师讲经论道。每天我们都有一堆问题问向侯导，他仔细听过娓娓道来。侯导非常重视表演，他是先有演员才有电影，他最关心的不是去拍什么事，而是要去拍什么人。我一直认为，在中国的导演里面，侯孝贤、张艺谋跟冯小刚是最会演戏的导演，他们如果只

做演员，也会非常成功。忘不了侯导在《风柜来的人》里面扮演的姐夫，烫了满头的鬚发，嚼着槟榔，打着麻将，有一搭没一搭地说着粗话，那样子鲜活而准确。就像忘不了张艺谋在《老井》里面，背着沉重的石板，一摇三晃地在山谷中行走的背影。侯导从来不玩理论概念，他告诉我们拍戏一定要让演员有具体的事儿干，演员有事做才能自然。

那时候我已经在筹备第二部影片《站台》，剧本改了又改很不满意。我告诉侯导我创作上的困境。侯导说：这是很自然的状况，我在拍完《风柜来的人》之后，也有这样的问题。你明白为什么吗？因为你已经不是一个处女作导演，你已经有了电影经验，你在创作上必须面对你的过去。不用怕，每个导演都要过这一关。侯导没有告诉我怎么样改剧本，他告诉我这是导演生涯里面的共同处境。听了他的话，我顿时觉得无比镇定，原来连他也经历过这样的困惑。

南特的日子让人难忘，但也不是日日皆欢。有一天晚上我跟几个留学生朋友狂欢至天蒙蒙亮，才挟着寒风带着酒气回了酒店。一进大堂就发现侯导一个人坐在沙发上抽着闷烟。他的神情像是在想很远的事，我问候一声：侯导！他只嗯了一声答我。

可惜我是晚辈，知道他郁闷，但又不便多言。

四、最好的时光

我见侯导多是在国外的影展上，每次见到他都是我最好的时光。

在欧洲无论哪个城市，侯导总去找中餐吃。他带《咖啡时光》去威尼斯的那一年，和他合作过《南国再见，南国》和《海上花》的日本制片市山尚三请大家吃饭，这是一家很难订到位的意大利餐馆，侯导没吃几口意大利面就把刀叉放下，叹口气说：这哪里是吃面，分

明在吃塑料管。他在饮食上保持着中国习惯，就像他的电影始终有种东方气质。下午去看《咖啡时光》的首映，这部电影是为了纪念小津安二郎特意在日本拍摄的。当我们沉浸在侯导电影中的绵延时光，突然一只麻雀飞进了电影院。这是最完美的放映，现实中的灵动生命和银幕上的虚幻世界合二为一，不知谁比谁更自然。

《三峡好人》之后，《诚品好读》的编辑安排我跟侯导在台北对谈，地点就在敦化南路的诚品书店。那天我早早到了采访地点，侯导却姗姗来迟，他进门先趴在桌子上，望着我说：你来台湾了？我说：我到了。侯导定了定神儿说：有个亲戚从上海来，带了一瓶二锅头，刚才我们俩把它喝光了。众人连忙问道：侯导要不要休息一下？侯导说：谁来向我提问？请赶快！编辑抓紧时间跟侯导访谈，我知道酒精在他身上发挥着作用。他要在醉倒之前的一秒，把今天的采访完成。果然他说完最后一句话，一下趴在桌子上立刻就睡着了。

第二天中午，林强来电话说侯导请大家今晚一起卡拉OK。晚上去了歌厅，在座的有作家朱天心，及其他几个侯导的朋友。侯导和林强一首接一首地唱着台语歌，两个人不时抢着话筒，绝对是年轻人的样子。从他的《南国再见，南国》到《千禧曼波》，侯孝贤拍都市里的新新人类，对年轻人熟悉得仿佛在拍他自己的故事。看《南国再见，南国》平溪线上的列车在重金属摇滚乐中渐渐驶远，再看《千禧曼波》中的舒淇在林强的电子乐中奔向新的千年，知情重意的侯导是那样的年轻。

或许在华人世界里，只有侯孝贤才能拍出我们的此刻，拍出我们的现在。那夜众人喧哗，他把话筒让给别人后一个人离席，静静地站在窗前望着外面。我跟过去站在他的身后。窗外细雨纷纷，雨中的台

北到处霓虹倒影，街上的行人奔走于不同的际遇。侯导也不看我，轻轻说道：下雨了！

这时不知谁在唱《港都夜雨》，这场景让我想起《悲情城市》的开头，朱天文的剧本是这样写的：

一九四五年八月十五日，日本天皇广播宣布无条件投降。嗓音沙哑的广播在台湾本岛偷偷流传开来。大哥林焕雄外面的女人为他生下一个儿子的时候，基隆市整个晚上停电，烛光中人影幢幢，女人壮烈产下一子，突然电来了，屋里大放光明。婴儿嘹亮的哭声盖过了沙哑和杂音的广播。

雨雾里都是煤烟的港口，悲情城市。

任何一个地方的电影世界里，人人都在谈侯孝贤。有一次在首尔，遇到跟侯导合作多年的摄影师李屏宾，他讲了另外一个故事：有一天侯导拍完戏，深夜坐计程车回家。结果在车上和跟他年纪相仿的司机聊起了政治，两个人话不投机激烈争辩，最后居然把车停在路边厮打起来。李屏宾讲到这里，瞪着眼睛说：小贾，你想想那场面，那可是两个五十多岁的人在街边打架。大家都笑了，我问：然后呢？宾哥说：他俩整了整衣服上车，继续往前开。

还是有人记得侯导给张艺谋当过监制。前年在北京参加青年导演论坛，记者会上有人提起侯导往事，问他：如何看张艺谋现在的电影？侯导沉思一下，笑着说：我们是朋友，80、90年代每次来北京都要见面聊天，后来他忙了，就不好意思再打搅了。记者会上少有的沉默，四下一片安静。侯导突然反问记者：现在，他过得好吗？

很喜欢侯导的两张照片，其中一张：三十多岁的他留着80年代的那种齐耳长发，瞪着眼仰头看着头顶的一盏灯，那专注的表情仿佛把

身家性命都放在了电影里。另外一张照片是法国电影评论家米歇尔·傅东编的法文版《侯孝贤》一书，封面上侯孝贤站在一张条案边儿，双手捧着三炷清香，正在弯腰祭拜。

祭拜中的侯孝贤，敬鬼神的侯孝贤，行古礼的侯孝贤，正是我们的侯孝贤。



蔡正泰摄

前言 光影记忆

白睿文

1995年，我在台北留学期间，曾经有一年的时间租了潮州街《国语日报》书店地下室的一个小隔间。那间屋子没有客厅，没有窗户，更没有电视。房租省来的钱都拿去买书——这是我当年的生计。偶尔为解解闷，会去看电影。因为人在异国他乡，更愿意去看本地的电影，这样可以增加我对台湾文化的了解，也可以顺便练习中文听力。没想到每次约台湾的朋友去看电影，他们反而都想看好莱坞的电影大作。如果我坚持要看台湾片的话，他们最典型的回答会是：“我不看‘国片’！”或更直接：“‘国片’都很烂！”这种现象可以说是台湾人90年代对“国片”的一个非常普遍的态度——当时会觉得又奇怪又可悲。刚好这时也是台湾电影产业的一个低潮——新电影的热情过后，《卧虎藏龙》、《双瞳》等片的新趋势还未来。90年代的“国片”票房纪录之差，让人无法相信。

那时除了逼着台湾朋友陪我上戏院看电影，我有时候下课后会上师大图书馆楼上的单人观影室看一些录像带——也还是尽量看台湾和大陆的电影。有一天下午无意中翻到一个录像带，封面是一个戴着帽子满脸皱纹的老人面孔，颜色偏黑，好像有半张脸隐藏在影子里。

片名是《戏梦人生》。

我马上被老人的眼神和片名吸引住了，就放进学校的VCR，戴上耳机，看。

那是我生平中第一次看侯孝贤的电影。虽然看得似懂非懂——因为全片的对白是日语跟台语，且只带中文字幕——但电影有某种东西深深地打动我，或许是它的质感，或许是它说故事的方法，或许是李天禄本人的魅力，或许是别的。虽然当时并没有意识到，但我后来想，似懂非懂的主要原因不是语言上的障碍，而是电影本身与我之前所接触过的大部分电影完全不同。它的结构、叙述、摄影策略、演员等等体现了一个全新的电影形式与电影语言。对许多观众来讲，这种电影形式具有的挑战性太高，娱乐性又不够，但它的本质有种东西吸引我，叫我去接近，叫我去深入。

《戏梦人生》和后来看的其他侯孝贤电影作品一样，挑战我重新思考巴赞当年提出的老问题：“电影是什么？”它在我们生活中应该扮演什么样的一个角色？当然电影可以提供娱乐、休闲，让人看个过瘾，但同时有另外一种电影是多层次的——可以让我们沉思、反省、探索人生的种种喜怒哀乐，也可以让我们不断地有新的发现。这便是我观看侯孝贤电影的第一个光影记忆。

差不多五年之后——当时我已经在哥伦比亚大学攻读博士学位——侯孝贤在朱天文和焦雄屏的陪同之下，来纽约哥大参加《悲情城市》的放映活动和座谈。放映那天下午侯导和朱天文便来到我在河畔大道（Riverside Drive）的学生寓所进行三个多小时的访谈。那天在场还有焦老师、著名作家刘大任跟张北海——实在是难忘的一天。因为那次访谈的精彩内容，我后来便决定继续做下去，扩大这个访谈计划。往后的差不多四年内，我从纽约跑到洛杉矶，上海到北京，香港

到台北，一路走来采访了二十位杰出的当代华语片电影人。这一系列访谈后来变成了2005年出版的《光影言语：当代华语片导演访谈录》一书的主要材料——而一切的一切，都是从侯孝贤开始的。

由于《光影言语》收集了十九个访谈录，每一章的篇幅相当有限，许多问题无法深谈。后来便有个念头，就是一个导演，一本书。这样可以非常详细地讨论其成长背景，入行经验，每一部重要作品，对电影产业的看法，等等。

这种形式的部分灵感，来自特吕弗对谈希区柯克的老经典《希区柯克与特吕弗对话录》（Hitchcock by Truffaut: A Definitive Study of Alfred Hitchcock）、《赫尔佐格谈赫尔佐格》（Herzog on Herzog）、《卡萨维茨论卡萨维茨》（Cassavetes on Cassavetes）等书。有时，电影工作者对自己作品的诠释、分析和回顾要比学者的高论更吸引人，甚至更有洞察力。那么，谁来跟我共同进行这个庞大的计划呢？想都不用想——我的唯一人选莫属侯孝贤。侯孝贤的电影就算已经看了无数遍，还是会有新的发现，他的电影有种精致细腻，每一部都有多层次，许多可以被挖掘的东西，当然也有许多可以谈的问题。

只是不知道侯导会不会同意我的计划。最初是2006年开始构思这样的一个出版项目，差不多2008年跟侯导提到这个想法，再把详细的提案稿给他。经过商谈，我们就定在2009年金马电影节期间进行采访。采访的前一年我开始作详细的准备，除了阅读各种材料之外，就是大量看片子，作笔记。侯导拍摄的所有电影作品，包括早期参加副导和编剧的电影，统统都再看一遍。

2009年11月，我带着五十多页的提问稿来到台北。身为金马影展主席、金马电影院校长的侯孝贤那月甚忙，但除了金马影展的各种活动，侯导还抽空与我进行九次讨论，每回都有二到五个小时。我们很有规律，像上下班一样，都约在侯导经营的光点红气球咖啡厅，闲聊一下，就马上进入状态。

虽然几乎全部的内容都保存下来，但有一点无法传达，那就是侯孝贤的万种神情——他灿烂还带着一点害羞的微笑，他打抱不平的正义感和愤怒，他稍微有点阴险的笑声。不过我相信从字里行阅读者都可以感觉出来。在整理文字的过程中，除非特别需要，我尽量不加工，自然体现侯孝贤独有的口气、讲话节奏和精神。

另外，侯孝贤的重要性也呈现在他对当代华语电影的巨大影响和贡献。除了自己摄制的电影之外，侯导曾为许多导演提供支持——从早期与同辈像杨德昌、万仁等人的合作，到后来对年轻一代台湾电影人像张作骥、徐小明、萧雅全、侯季然的培养——在台湾电影圈已经有点“老大”的味道。但同时，我们不应该忽略侯孝贤在大陆的深远影响。

侯与大陆第四、第五代导演的缘分，应该是从80年代的一些国际电影节开始。当时还处在“戒严”时期的台湾，本地电影工作者不容易有机会直接接触大陆的电影人，大概唯有这种国际电影节上才有机会。而就在这样的情况之下，侯孝贤结识了吴天明、田壮壮、张艺谋等杰出的大陆导演。后来侯孝贤还为张艺谋的重要作品《大红灯笼高高挂》（1991）和《活着》（1994）担任监制。在当时的中国大陆，侯孝贤自己的电影作品是基本上看不到的。但随着市场的开放，VCD和

DVD的普及，侯的经典影片迟迟地开始进入大陆年轻电影人和观众的视野。

到了现在，虽然侯孝贤的电影还未正式放映或发行光盘，大陆几乎每一家像样的盗版DVD行都可以买得到“侯孝贤经典电影全集”的十三张DVD盒装！渐渐地侯孝贤的电影在大陆开始影响到年轻一代的导演和电影工作者，而这种影响可以说是决定性的。第六代导演的代表人物贾樟柯曾多次谈到侯孝贤对他的影响，凭《1428》获得威尼斯电影节最佳纪录片的年轻导演杜海滨，也是因为看了《风柜来的人》而开始走上电影之路。很明显，侯孝贤电影的意义不只在于它们本身所描绘的光影世界，此世界还化成灵感的原料而点燃很多人对电影的追求，改变许多其他导演对电影的看法，从而改变了华语电影的面貌。

本书分七章，与侯导的许多电影叙述不同，我基本上还是采取直线的叙述，从他童年和早期经验一直讲到最近的作品。

第一章“童年往事”讨论侯孝贤的家庭背景，包括父亲1947年从广东梅县来台的原因，成长经验，和对电影的早期记忆。除了入行经验以外，此章也处理侯孝贤70年代在台湾参与的商业电影制作。当时担任编剧兼副导的侯孝贤，与李行导演、摄影师出身的赖成英导演合作多部影片。这也是邓志杰（James Udden）曾形容为“侯孝贤的奇特实习阶段”的开始。^[1]

何谓“奇特”呢？就是有非常浓厚的商业电影基础和训练的侯孝贤，日后竟变成艺术电影大师。本章试图为后面的内容提供一个更大的人生背景，让我们理解侯导的出发点和后来电影中不断重现的一些主题、情景和人物类型。

从第二章“追随主流”开始，直接讨论身为导演的侯孝贤所拍摄的每一部作品。1980年侯孝贤从副导和编剧转为导演，也在这时开始与另外一位摄影师出身的导演陈坤厚建立了长期的合作关系。从1980年到1985年，两人合作拍摄了十二部电影作品。

此章主要讨论侯孝贤的前三部导演作品——《就是溜溜的她》（1980）、《风儿踢踏踩》（1981）、《在那河畔青草青》（1982），可以算是“侯孝贤的商业电影三部曲”。三部作品都具有浓厚的大众商业色彩，比如明星拍档（凤飞飞、钟镇涛、陈友），爱情喜剧类型，甚至有点健康写实主义的影子。[\[2\]](#)

从票房的角度来看，这三部片子相当成功，但从其中还可以开始隐隐约约地看到侯孝贤日后部分艺术电影特征的出现，包括非演员、长镜头和远镜头。就像访谈中所提到，因为陈侯的合作是轮流挂导演的名字，以后用“作者论”来分析侯孝贤作品时，学者可以重新注意当年侯孝贤与陈坤厚合作的电影，包括《我踏浪而来》（1980）、《天凉好个秋》（1980）、《蹦蹦一串心》（1981）、《俏如彩蝶飞飞》（1982）、《小毕的故事》（1983）和《最想念的季节》（1985）。同样，后来的新电影运动一般也都是按“作者论”来讨论，但考虑当时的团队精神，我们是否也得稍微调整对当时创作的一贯看法？

第三章“光影革命”，也是篇幅最长的一章，讨论对象围绕着侯孝贤在台湾新电影最蓬勃的时候（1983——1987）所摄制的电影——《儿子的大玩偶》（1983）、《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《恋恋风尘》（1986）和

《尼罗河女儿》（1987）。其中的大部分已经被公认为当代台湾电影的经典之作。

根据黄春明的一系列短篇小说改编，1983年的《儿子的大玩偶》是“中央电影公司”在《光阴的故事》（1982）之后推出的另一部革新之作，也是新电影的先锋。这是一部由三段短片组成的电影，侯孝贤负责第一段《儿子的大玩偶》，其他两段分别由曾壮祥（《小琪的那顶帽子》）和万仁（《苹果的滋味》）担任导演。与侯孝贤之前的商业电影比，《儿子的大玩偶》之后侯便走上一段比较成熟的路，本片开始使用倒叙镜头、音桥等比较先锋的电影语言。但除了形式，一样重要的是《儿子的大玩偶》的内容——它已经不再讲爱情喜剧，而体现了一个更大的社会意识和关怀。与过去的大多数台湾电影相比（像电影里主人翁去宣传的《蚵女》），它对现实的诠释很有震撼力。

之后的四部长片故事片——《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《恋恋风尘》——都代表台湾新电影的黄金时代。刚好这四部影片也都是根据侯孝贤与他新电影的伙伴的生活经验改编的。

《风柜来的人》部分题材来自侯孝贤当兵前的经验（侯还客串了一个小角色），《冬冬的假期》是根据小说家和编剧朱天文小时候的经验 [\[3\]](#)，《童年往事》就是侯孝贤本人的成长故事，而《恋恋风尘》是编剧吴念真的初恋回忆。放在一起看，这系列电影一方面非常个人化，但另一方面也代表了整个台湾从光复到70年代的一个成长过程。它们也把《儿子的大玩偶》的新电影语言推到一个更高的境界

——此时候对叙述的新处理，对远镜头和长镜头的扩展，“空镜”的运用等等，都形成了日后被广泛称为“侯孝贤风格”的特征。

到了《恋恋风尘》，侯孝贤的核心班底已经形成且基本上固定了——剪接师廖庆松，摄影师李屏宾，录音师杜笃之，编剧朱天文（后来还有美术师黄文英）——这个人才组合会在往后的二十余年，共同创造台湾电影一系列非常让人难忘的光影记忆。本章最后讨论的1987年的《尼罗河女儿》，是侯孝贤从商业电影转到艺术电影之后，第一部当代都市题材的影片。从某一个层次看它也是一个过渡阶段的产物——刚完成个人成长经验的一系列电影，就要踏入一个更大的历史时空。

本书的第四章“历史台湾”是关于1989至1995年间摄制的“台湾三部曲”的一个对话。1987年台湾解严，在这个新的空间里终于可以面对昔日的政治禁忌和历史伤口。在电影里，处理台湾近代的“痛史”，侯孝贤是第一位，在往后的二十余年里，没有第二位导演那样勇敢地去重建和正视当时的各种历史创伤。

荣获1989年第46届威尼斯国际电影节金狮奖的《悲情城市》（1989），是台湾第一部描绘1947年发生的二二八事件的作品。实际上，《悲情城市》的历史视角更广，表现的是1945到1949年的历史变迁，政权变革，和社会上的众声喧哗。本片的故事叙述、电影结构和人物关系，都比侯孝贤过去的电影复杂得多，但题材的新鲜（二二八事件），明星拍档（梁朝伟）和国际上的获奖纪录，都使得《悲情城市》这部纯艺术电影变成那年台湾电影票房的大赢家。

《悲情城市》里演阿公的是布袋戏大师李天禄，“台湾三部曲”的第二部《戏梦人生》正是根据李天禄本人的前半生真实经验来改编

的。此片的历史背景为台湾的日据时代，而电影非常大胆地穿插侯孝贤对历史的电影诠释，以及李天禄本人直面摄影机讲述他的过去。

侯的“台湾三部曲”由1995年的《好男好女》来总结。历史背景为“白色恐怖”的第一个案子。《好男好女》与《戏梦人生》一样，试图纵横过去与现在，真实与虚构，历史与想象。放在一起看，侯孝贤的“台湾三部曲”是用光影对台湾二十世纪的前半历史——从日据时代到光复，又从二二八到白色恐怖——作了一次整理和反思。同时，它们与侯早前拍的一系列与个人成长背景相关的影片，有着非常微妙和深层的联系——从微小到庞大，从个人到历史，从现在到过去——其实人的命运都一样。

其实，侯孝贤的“台湾三部曲”可由两部当代题材的电影来把它“框起来”，前面是《尼罗河女儿》，后面则是《南国再见，南国》。本书的第五章“昔日未来”论述《南国再见，南国》（1996）、《海上花》（1998）、《千禧曼波》（2001），三部发生在完全不同时空的电影。

借用编剧朱天文一篇短篇小说的名字，或许可以把这三部电影称为“世纪末的华丽三部曲”，因为无论是黑社会的游戏规则，高级妓院的爱情游戏，还是酒吧女郎的漂泊生活，在电影中都表现出一种浪漫和华丽。但这华丽的背后处处都是迷茫、堕落和对即将来临的世纪末的不安。其中描绘黑帮王国的世纪末寓言《南国再见，南国》曾被法国《电影笔记》选为90年代最佳影片之一。

侯孝贤之后拍的以19世纪末为背景的《海上花》，以20世纪末为背景的《千禧曼波》，也可以说是《南国再见，南国》的世纪末寓言的一种延续。说到这几部电影之间的关系，朱天文还曾说：

其实《千禧曼波》就是现代版《海上花》！《海上花》描述的年轻男人、年轻女人也就是那个时代最时髦的，就像《千禧曼波》里的年轻人。在拍的时候有一次侯孝贤就感叹说：“我的天，简直在拍现代版《海上花》！”真的就是这种感觉。[\[4\]](#)

就算从表面上看，这两部电影的形式是截然不同，但像张惠菁和黑鸟丽子说的，《海上花》与《千禧曼波》，都是讲年轻人的复杂人际关系，互相嫉妒，吸毒（鸦片和摇头丸）成瘾，堕落等主题，另外这两部电影都是运用内景来强调环境的压抑感。[\[5\]](#)虽然内容有许多关联，在电影形式方面，侯孝贤继续不断地重新发明自己。

随着时间的流逝，侯离当年的“爱情喜剧”越来越遥远，他似乎也完全抛弃传统电影叙述的各种模式和套路。《南国再见，南国》里的人间冷酷；《海上花》里摄影机的慢运动，独特结构，长镜头，和其塑造的黑暗封闭内在世界；《千禧曼波》里的未来叙述，台北夜店灯红酒绿的世界，日本北海道的悲凉宁静——都使得侯孝贤的光影世界延伸到另一个境界。同时，在这个演变的过程中，侯孝贤的电影从票房的大赢家开始走到另外一个极端。

90年代以后，似乎侯的片子越背叛商业电影的行规，越难赢得台湾观众的肯定。虽然荒谬，但渐渐地“某某国际影展最佳影片”的美誉反而变成台湾票房的毒药。

从世纪末的华丽到世纪末的危机，这段时间的电影也是前面所提到的台湾电影低潮时期的产物。侯孝贤在台湾这样一个“没有电影工业”的环境内怎么能够找到拍片的资金，何况不断地创新呢？就像其电影人物一样——高捷在《南国再见，南国》向往大陆的生意机会，

舒淇在《千禧曼波》到北海道寻找生命的新气息——侯孝贤开始把眼光放到一个更大的环境。从小自称“喜欢往外跑”的侯孝贤不断地扩展他的电影蓝图，从乡村到城市，又到海外。

其实在1989年，《悲情城市》和《戏梦人生》已经跟香港的制片公司合作。1995年的《好男好女》和1998年的《海上花》，都与日本的松竹株式会社合制。同时其片子开始雇用部分跨地区或国际明星——港星梁朝伟、刘嘉玲，日本演员羽田美智子，在日本出过唱片的伊能静等等。

到了第六章“时光流逝”，侯孝贤的电影便从国际投资和国际演员跨到一个国际领域——国外摄制的纯粹的外语片。从个人的自身经验到台湾的历史漩涡，现在又演变到外面的世界。

2003年的《咖啡时光》是应松竹邀请拍摄的一部纪念小津安二郎诞生100周年的电影。由日本著名歌手一青窈和当红演员浅野忠信主演的《咖啡时光》，试图把小津的独特电影风格和对家庭、社会的细腻观察推到当代。之前《千禧曼波》的结尾在日本拍摄，但这次更大胆拍了一个纯粹的日语片。

四年后侯再度放大他的国际视角，拍了2007年的《红气球之旅》——也算是纯粹的法语片。这次是应法国奥塞美术馆之邀而拍摄、以当代巴黎为背景的电影。虽然背景一直在变，由于还与台湾的固定班底合作，两部电影依然保持侯孝贤一贯表现的近于哲理的长镜头，片段式的叙述和独特的视角。虽然都是在国外摄制，处处还可看到台湾或大陆的影子——《咖啡时光》有台湾著名作曲家江文也的音乐背景，和女主人翁的“台湾男友”；《红气球之旅》有着姓宋的中国保

姆，《张生煮海》一戏，台湾来的戏曲班子等“中华因素”。就算离开台湾，在精神上还是无法离它太远。

在这两部跨国之作的中间，侯孝贤还回归本土拍摄一部三段式电影《最好的时光》（2005）。这一段时间所拍摄的影片（包括2007年为坎城影展拍的短片The Electric Princess House），似乎也都体现侯孝贤对电影本身的怀念和追思。

《咖啡时光》是向小津安二郎致敬；《红气球之旅》的主题、片名，和片中的红气球都来自法国导演艾尔伯特·拉摩里斯（Albert Lamorisse）1956年拍的同名经典影片；细看《最好的时光》好像也处处可以看到侯孝贤昔日电影的影子。其实这个倾向可以追溯到其早期的电影：《风儿踢踏踩》的广告剧组，《儿子的大玩偶》的电影广告人，《风柜来的人》的看电影骗局，《恋恋风尘》的露天电影和在电影院里画宣传画的年轻人，等等。从中不难看到侯对电影本身的迷恋。

似乎越到后来，侯孝贤越喜欢与电影本身对话，像《咖啡时光》、《最好的时光》、《红气球之旅》（含The Electric Princess House）都塑造了一个完全由光影记忆组成的电影世界。本章“时光流逝”最后还包含对正在筹备中的武侠大作《刺客聂隐娘》的简短讨论。根据《唐人传奇》的一篇短篇小说改编，它肯定会对传统武侠电影进行一次形式上的变革。而对少小看武侠小说和电影长大的侯孝贤来讲，也许又是一种向昔日的光影记忆致敬之作？

第七章“光影反射”，是侯孝贤纵谈各种电影内外之事来总结这次长篇访谈。此章从回顾台湾新电影的黄金时代谈到台湾电影产业的

危机，又从拍广告的奇特经验谈到上街游行的政治活动，最后回忆自己拍片的一些最难忘的经验，和对电影本身的反思。

本书还特别收录导演多年来的两位合作者的访问。《拜访捷哥》是2010年与高捷先生作的一个详细对话的记录。高捷从1987年以来参与多部侯孝贤电影的演出，在此捷哥谈侯导与演员的特殊合作关系和工作方式。另外则是与朱天文的一个较长的访谈录，《天文答问》。自从1982年的《小毕的故事》起，朱天文便是侯孝贤最重要的工作伙伴之一。希望可以通过此篇访谈了解朱天文的创作旅程和她与侯孝贤的合作方式。同时也可以通过《拜访捷哥》和《天文答问》——一个幕前，一个幕后——两篇对话的侧面视角，看侯孝贤艺术世界的另一面。

最后，是我与著名乡土作家黄春明的访谈录。虽然黄老师没有像朱天文和高捷那样与侯导有着长期的合作关系，但他们1983年唯一的一次合作《儿子的大玩偶》便代表侯孝贤创作历程中最大的一次改变。因此就特别请黄春明老师从原作者的角度谈《儿子的大玩偶》以及台湾新电影的崛起。

开头笔者讲述自己的“光影记忆”，但实际上我不过是个配角，本书的重点当是侯孝贤从影近四十年的光影记忆。同时，读者不应该把它当作纯粹的回忆录，因为本书还是采取访谈的形式来结构；通过讨论也体现对电影的两种不同看法。虽然我相信我跟侯导对电影的热情是一致的，学者跟导演的出发点与视角还是有些不同。在访谈的过程我偶尔提出的问题，不是没有得到肯定的说法（比如侯不断否认其电影里的象征意图），就是使得侯导“没有办法回答”。

但就算笔者的部分想法与创作者不同（甚至遭到反驳），我希望读者从其中可以看到“阅读电影”的不同诠释和视角。（就算导演本身对“什么symbolic[象征性]……一点兴趣都没有”，电影文本是开放的，我们身为观众应该自己去阅读，分析，发掘，创造意义。）

还有许多问题，得到的回答更简单：“我不记得……”

后来，想到侯孝贤电影里对“时光”的迷恋，便会想到最初的问题，“电影是什么？”难道最后它不过是胶片中一格一格的光影，一瞬间就过了，而一过就不再记得？但电影的特点是通过放映和复制，这组画面便可以变成他人的光影记忆，可以改变他人的生命。除了侯孝贤的电影本身，现在还有这本《煮海时光》，保存大师与其电影的宝贵一手资料。从表面看，全书的重点为电影，实际上我觉得这是一本“借电影谈人生，借人生谈电影”的书。虽然对侯孝贤和朱天文的访问都由一段对电影的怀疑来结束，我还是回到1995年第一次看《戏梦人生》的经验，电影可以改变一个人的一生，我就是活生生的例子。

想借此机会向侯孝贤先生表示最深的谢意。没有侯导的慷慨、无私精神和精彩回忆，便没有这本书。时而我还是会怀念跟侯导“上下班的日子”。也感谢朱天文小姐。认识天文已经十五年了，是因为她才结识侯导。非常感谢天文这十余年的友谊和支持——特别感谢她为这本书接受的两次访问。

除了作为访问对象以外，天文也特意花了好几个月的时间来修改全书的访问稿，在这个过程中她不但更正错误、使得文字更流畅易读，不时还得打电话给侯导来确定某段话的意思，在此她于三三集刊

和三三出版社多年来的编辑经验就全面呈现了。天文对本书的特殊贡献，我实在无法道尽自己对她的感激之心。

我是2002年认识高捷先生的，谢谢捷哥百忙中抽空来接受访问。

黄春明是现代台湾文坛的巨人，跟他作访问，不怎么讨论他自己的那些经典大作，反而请他来专门谈差不多三十年前由其作品改编的一部电影，实在有点不好意思。但是依然还得好好感谢黄老师抽出时间来回忆“空气流通，太阳照进来”的美好时光。

邀请贾樟柯导演为此书作序，不只是因为贾导多次提到侯孝贤给他带来的影响或他们在电影美学上的共鸣，在创作上两位导演经常与同样的幕后工作人员合作，比如监制市山尚三、作曲家林强和半野喜弘，在2010年的作品《海上传奇》里，侯孝贤更变成贾导拍摄的对象。感谢贾樟柯导演为此书特别写的一篇《侯导，孝贤》，它也算是对侯导本人和他电影的一段光影记忆。

这本书最早的构思开始形成的时候，我曾跟舞鹤先生谈起我的想法。谢谢他一向的支持和鼓励。

感谢台湾教育机构驻洛杉矶文化组的蓝先茜组长，她为2009年的台湾之行提供部分赞助。

本书的部分内容曾收录在《光影言语：当代华语片导演访谈录》出版，谢谢麦田出版社和林秀梅编辑，也感谢王德威、张英进、张生、张大春、叶美瑶、骆以军、胡金伦多年的支持。

三三电影制作的陈心怡和谢秋盈提供了多方面的协助，刘逸萱小姐帮我们在采访中拍摄一组照片，也非常感谢印刻出版公司的负责人初安民先生和副总编辑江一鲤女士，编辑丁名庆先生和美术设计林丽

华小姐。蔡建鑫把全稿仔细看了一遍，提了不少宝贵意见，为此特别致谢。也向“咖啡时光”和“光点”的工作人员致谢。

特别感谢李若菡为本书的大部分内容进行录音整理，曾经为多篇访谈做过同样工作的我最了解她的辛苦和努力。

最后感谢我的太太金淑荣。

本书的形成，可以说是跟我的儿子在腹中的初期成长同步进行的。与侯导的主要采访是2009年年底，而我太太是2010年年初怀孕的——怀孕的过程我都在修改书稿。2010年10月14日初稿终于完成，我的儿子10月16日出生。我借此把这本书献给刚出生的儿子，希望有一天他回头看自己的人生，也有许多属于他自己的精彩的画面，灿烂的镜头，难忘的记忆。

2010年11月5日于圣巴巴拉

[1] 参见Udden, James, “Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship of Hou Hsiao-hsien”, in *Modern Chinese Literature and Culture* 1, no. 15 (Spring 2003), pp. 120-145.

[2] 虽然侯导不接受关于健康写实主义这种比较，笔者觉得在某一些地方健康写实主义的影响非常清楚。在讨论侯孝贤早期的电影时，洪国钧也曾经注意到它们与健康写实主义传统电影的关系。参见Guo-Juin Hong, “Hou Hsiao-hsien before Hou Hsiao-hsien: Film Aesthetics in Transition, 1980——1982”, in *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (Palgrave Macmillan, 2011)。

[\[3\]](#) 部分内容也来自朱天文妹妹、小说家朱天心的另外一篇短篇小说《绿竹引》。

[\[4\]](#) 参见白睿文，《光影言语：当代华语片导演访谈录》。广西师范大学出版社，2008。232页。

[\[5\]](#) 参见黄婷，《e时代电影男女双人雅座：走入千禧曼波的台北不夜城》。台北：台北国际角川，2001。46、99页。

I

童年往事

关键词

●父亲 ●地区小帮派 ●看电影 ●青春恋情 ●考入艺专 ●从场
记开始 ●合作导演 ●编剧 ●成立“万年青”



《恋恋风尘》工作照，侯导。

我高二被退学，去入党，高三毕业就把国民党的党证烧了。

我一辈子都不会想做公务员，因为对这种体系，不知道为什么有一种反感。

在漫长的访问过程中，侯孝贤提到第一次观看旅美导演王颖的电影：“我说这导演一定是A型的血型，高高瘦瘦有点斯文，我没见过这个人耶，后来见到了果然如我所料，意思就是电影就是人本身。什么样的人拍什么样的电影，一点都逃不掉。”也有人说每一部作品都是作者心灵史的一个章节。一个作者的身世与其作品的关系，是种又微妙又复杂的关系。访谈的过程我也经常有个感觉，我们的交谈就是“借电影谈人生，借人生谈电影”。好像导演的人生足迹都可以在胶片里找到似的。

同时我也不得不想到钱锺书的那句名言：“假如你吃了一个鸡蛋觉得不错，又何必认识那个下蛋的母鸡呢？”虽然钱先生的话有他的道理在，等到我跟侯孝贤导演第一天坐下来，展开我们这次录音的访

谈计划时，我还是从他的家庭背景和童年故事开始。当然关于侯孝贤导演的生平资料——客家人，1947年生于广东省梅县，1948年随全家移居台湾，等等——都相当容易查到，但我展开这方面话题的主要目的，不在于侯导口述他的生平年表，而是要深谈他童年和青少年时期那些难以磨灭的记忆，通过这样的童年回忆来了解他日后的创作和人生道路。

观看侯导的作品时不难发现，“看电影”一事是电影里许多角色消遣的主要方式，从《养鸭人家》到《洛可兄弟》（Rocco and his Brothers），电影好像是青年的阿远阿清等角色的重要精神食粮。那么我也想通过访问来了解：在少年孝贤的生活里，电影又扮演了什么样的角色？导演小时候看了什么样的电影？能否从导演的少年观影回忆，寻找他日后建立自己独立电影风格的一些线索？

从导演的人生历程开始谈的另一层意义，在于侯孝贤拍摄过数部自传题材的作品。除了最有代表性的《童年往事》（题材来自侯孝贤自己的成长故事），其他几部也见证了侯导对自传或传记题材电影的迷恋：《冬冬的假期》（朱天文的故事），《恋恋风尘》（吴念真的故事），《戏梦人生》（李天禄的故事），等等。我们就从这种“借电影谈人生，借人生谈电影”的视角，开始进入侯孝贤的电影世界。

少年记忆

白：您1947年出生在广东梅县——刚好也是杨德昌的故乡——您的父母是在什么样的情况下，离开大陆来到台湾？

侯：其实我在大学时期，有整理过我的童年记忆——因为那时候有看书——没有想要拍，但就是一直在日记本里想一些自己的事情，就记录。但是真正要拍《童年往事》的时候就问我姐姐。因为我姐姐大我七岁——她来（台湾）的时候差不多就是七八岁——所以她很多记忆比较清楚，可以问她。我才知道我父亲是在1947年的时候，台湾“二二八”^[1]之后——应该是我出生四个月的时候——他就来台湾。

为什么会来台湾呢？因为战争结束后他是广东梅县的教育局长，他是学教育的，中山大学教育系毕业的——后来战争就加入国民党的政战系统，他有一些官职，基本上都是在战争期间。1947年，广东有一个省运会在广州，他带学生去参加运动会，碰到他在中山大学的老同学李荟。然后李荟要来台中当市长，就问我父亲要不要当他的主任秘书，我父亲讲说，“好，试试看”，李荟就要他来。

我父亲（觉得）来台湾不错，因为有日本殖民的建设，二战轰炸台湾的（地方）并不多，我姐姐记得我爸还写信说这里有自来水，就托人把我全家——我爷爷已经去世了——我奶奶、我母亲的舅舅，我姐姐、哥哥、我，这五个人接来台湾。就在台中做了一年吧！我父亲

不习惯政治因为他是学教育的，他在汕头办过报纸，不喜欢政治。可能就调到花莲。听我姐姐说是爸爸的一个同学，在当花莲县长，所以又去那边当主任秘书。（后来）就回教育部，搬回新竹，父亲在台北上班，是当督学，全省的学校都可以去跑。因为在北部，身体就不好了，就会气喘。他本来以为过几年就可以回去大陆，但是1949年国民党政府撤退到台湾，回不去了。就一直留在台湾。

白：因为年纪太小，您个人对大陆应该没有什么亲身记忆吧？但小时候对大陆有没有什么想象或眷恋？

侯：懂事了以后，有些记忆根本记不得了，也不知道了，然后（父亲）就调到高雄县政府当合作社主任。那边比较炎热，因为是夏天，对身体比较好，但他的肺病没有比较好，所以长年住院。从小父亲就一直坐在那个位置，不是写字就是看书，不是看书就是去上班。后来有很长的一段时间在台南疗养院，所以家里并没有讲到什么。

白：在《童年往事》里，奶奶经常讲到那条“回大陆的路”，您自己对大陆有什么样的一种想象？

侯：那时我还小啊！人的意识对现实已经分不清了以后，奶奶以为走过那个地方就可以到了，到那边走走走就可以到她的梅江桥，湾下村，“回老家了”重复好几次。带我去，都带我到凤山旁边有个地方叫赤山（台语），就是往北门那边走，每次都走到别人家的番石榴园。可能我奶奶去了好几次了，都很熟，待一待吃吃番石榴不就回来了吗。我那时候调皮捣蛋，对这完全无感。

有一次我一个姑婆来，等于是我爷爷的妹妹，他们很早移民南非，来了很多人，我爸有很多西装都是那时带来的，姑婆也待过一阵子，我很小也没什么记忆。有时候会通信，南非寄来的邮票很漂亮，

我们都会剪下来泡水然后贴在窗上，像《童年往事》这样，接到南非辗转过来的信，讲家里面的一些状况，就是“三反”、“五反”的时候啊，“大炼钢”啊，有一点点这种印象。

白：50年代的台湾是个相当艰苦的时代，当时你们家里的经济状况——尤其是您父母过世以后——是怎么样？父亲走了以后，你们这几个孩子是怎么过的？

侯：我父亲是在高雄县政府，一个月六百二十块要养八个人——我祖母我父亲我舅舅，我姐姐我哥哥我，两个弟弟——我舅舅那时候已经独立了，出去做事了，所以八个人。我爸爸（留）二十块，我姐姐跟我讲那是剃头用的；其他六百块就给我妈妈，我妈妈就是会来衡量啊。所以我那时候会多报一岁嘛！我身份证是1946年，属狗的，但我很清楚我是属猪的，我姐姐说我不是属狗；因为来（台湾）的时候，报户口，多报一岁，可以早一点领到粮食。（那时候的制度是）大口、小口、中口，几岁到几岁大口，几岁到几岁中口，这样。我们不吃粮食，面粉就会拿到市场去换别的东西啊！连萝卜的叶头都会腌来吃，蛮辛苦的。

以前小时候根本没有零用钱的，都是我洗碗很勤奋，我妈妈才说给我一毛钱。父亲在我差不多十三岁念初中一年级的時候去世，其实我父亲有很多同学在台湾（帮忙），我母亲就到凤山国小当护士——她以前是高小毕业，是可以当老师的，我父亲去世以后她就去凤山国小，在卫生室当护士（相当于护理教师）。但有时候要靠一些标会啊（应急）。

那我姐姐哥哥就没办法（念大学）。我姐姐成绩非常好，本来在台北念北一女，后来搬到高雄念省立凤山中学。我哥哥是念省凤而我

也是，他们初中毕业后都去念师范学校：我姐姐念高雄女师、我哥哥念屏东师范，全部生活费用都由公家负责，但是毕业以后要教几年书。

白：后来他们一直在教育界工作吗？

侯：我姐姐一直教书到退休。我哥哥也是当到教务主任又当到副校长退休，去年中风，处理太慢，有一部分记忆不见了，我看他样子就知道他记不得我了，不过还好啦！

白：您小时候有什么样的爱好？

侯：我小时候是我们家最野的。在新竹的时候我念了半学期的小学一年级，因为我身份证报的是1946年，所以我很早就入学了。记得几个事，我有一个大的铁弹珠，（镀）银的，很宝贝。我家巷子后面是木材场，完了有一天弹珠“啪啦”掉到那个木材缝里拿不出来了，记得很清楚。

我在《风柜来的人》有用到这个画面：跟着巷口一个男的在走去乡下的路上，他用一个竹竿把蛇打死了，后来我不知道为什么会去看，结果蛇只剩下一层皮。

还有一个印象是偷钱，我念一年级，偷了我妈妈五块钱去买糖果，糖果很便宜才四毛多——出不到五块钱。（花剩的钱）藏在日本式房子底下，那是垫高的，旁边有一个铁，我把它藏在里面，我妈妈一看就知道，就去把钱取出来，把我打一顿。大概就是这样，在新竹的印象。

到凤山以后呢，因为我们家是在凤山县衙里，一堆老的区，就是县政府的宿舍，一排老的房子，我们家旁边就是城隍庙。城隍庙是很

本土的，我来不久就跟我同学去城隍庙了，他家住在那边，就买了一些弹珠跟他们打，每天都在城隍庙跟他们混。

每天都很喜欢赌博嘛！打泥巴啊！在那里练，洞很大，对方就把它给补满，把人家泥巴都赢来。橡皮筋，用弹的。每一个陀螺，去木匠那里刨出来，然后放在那边给人家批，玩到最后就直接用丢的，打陀螺。圆圆的叫尪仔标，就是圆圆的牌，后来有熔铸的塑料各种图形的，那种叫尪仔仙。那时候我们什么都赌，最后就是赌钱。还有赌“掷钱”，就是画一条线，五六个人玩，每一个人赌两块，把那个铜钱丢过去看谁最靠近那条线。丢过那条线的，如果跟别人的钱连在一起，那钱就是你的。其他的就是最靠近那条线的，什么都是你的。每天赢一些钱就去买苹果吃（笑），有一阵子常常吃。什么都赌，很厉害。

过年呢就是（待在）城隍庙，“摇三六”赌骰子，你押一二三四六，通常是三个骰子用一个碗盖起来，一个碟一个碗盖起来，当庄家的只能跟你摇一下，前面是先给你看的，譬如说三颗红的一个给盖起来的，你要多摇没人要赌。过年都在那里赌。

差不多中午我弟来叫我吃饭的时候，我的钱都输光光。压岁钱耶！然后我就去跟我祖母混，我祖母很疼我，因为算命的说我长大以后会当官——想想也对，当导演也算官吧！所以就比较疼我，给我一些钱。我哥哥是不跟他们混的，很认真念书的那种。我那些朋友的哥哥们是一起的，他们的叔叔爸爸们是一起的，台湾话叫角头，就是地方上的一些人常常聚集这样，外面有事他们会对付，差不多到我们这一代的时候，经济慢慢稳定就开始有流氓——其实也不是流氓。

[\[1\]](#) 二二八事件（1947），起因于台北专卖局取缔四十岁寡妇林江迈非法贩卖私烟，引爆一连串的暴力事件，数日内便扩及全岛，台湾人与新近移居的大陆人之间持续冲突，导致台湾本岛的知识分子和政治领袖大量被捕、遭到屠杀。有关此事件的更多资料请参见赖泽涵、马若孟、魏萼著，罗珞珈译，《悲剧性的开端：台湾二二八事变》，台北：时报文化，1993。

青年江湖

白：您电影里的青少年都有种反叛精神，甚至跟许多流氓、混混搅在一起，组成自己的小帮派。您有一段时间还混一个叫作“双环帮”的小帮派？

侯：我们（小帮派）其实叫地区的名字，本来叫“城隍庙”大家都知道，我的朋友的哥哥辈也在，有些是到别的地方去混的，因为有几个地区。后来才取一个“双环”——因为大榕树很老了就很矮了，就是七爷八爷的象征 [\[1\]](#)；很矮了，就可以吊双环，可以倒翻上下什么都可以。本来他们念书的时候，要我去参加机械操我不要。

白：您那时候大概几岁？

侯：初中。但是我没兴趣，我们这群人的哥哥那一帮“城隍庙”没什么油水嘛！常常赌博。过完年赌很久，赌一个多月，北部叫“黑子仔啊”（台语），黑色的，里面有红的有白的，有点像外省的天九牌。南部叫“炯牌”，这个是纸牌，北部是骨牌，就是你有时候会看到黑色的背面是一圈一圈的，里面的结构是一样的，最大是天，然后地、人……照大小排下来，是取点数的。我那时候一直赌到当兵前。

白：你们这个除了双环帮和赌博以外，您当时还玩什么呢？

侯：打架！常常打架因为凤山这里有双环，西门那边有“龙虎兄弟”。

白：打架是为了地盘、女孩，还是什么别的？

侯：有时候冲突很难说什么之类的。南门那边一个最大的因为有军中乐园，有这个利益所以叫“十五郎”，“郎”的意思就是男子。南门另一边有“二十四蓝鹰”，是我们的死对头。西门那边有一个叫“龙虎”，还有“自由”和“正气”，很多。北门那边就是我说的“赤山”（台语）。自由跟正气都比较靠近二十四蓝鹰，这还不算眷村的。成功二村是“水鬼”，没人敢去的。还有黄埔军校、黄埔新村——那都比较晚，比我们年轻一点点，后来才有外省帮派——其实这都不像是帮派。时局安定以后，慢慢就有帮派的味道，常常会冲突。

我们是跟龙虎冲突过，我记得最清楚就是跟二十四蓝鹰的那次冲突，我在电影（《童年往事》）里面拍的是龙虎的。跟二十四蓝鹰也冲突过，我那时候初中矮矮的，还有我的同学一共十几个，（跟对方）约在公园。我们城隍庙旁边有一个叫阿水的——他们家开铁工厂——所以我们打了很多那种铁管，把头磨得尖尖的，像标枪和矛一样，由我们打造的武士刀，有的还是真的武士刀，一堆到公园，（当时）乌漆墨黑的。我记得有一个小小的木板桥，他们在那一边，有一个大东国小，我们就去探，带一把短刀过桥啪啪啪，到大东国小去探回来说没人，没来。没想到他们躲在桥底下，晃一下冒出来！（我们就）一边打一边退，而且乌漆墨黑就看到那个火花！那种打架没什么了不起不会死人的，场面看起来很真，我们比较小个头，就到后面去捡砖头，先上去砸砖头，两边互打！最多受伤而已。

白：您还记得是什么样的因素，让您踏入这种帮派吗？

侯：因为我们从小在一起，我们（觉得）是好玩的，所以常常会在一起。家里有盯得比较紧的，像我们这样算是文人区宿舍，喜欢玩的，碰到在一起，我们是从小打到大。

其中一次比较严重就是（对上）二十四蓝鹰。城隍庙在这里辐射出八条路，一条我们家，一条庙旁边，庙后面有一条这边是大街；一个戏院叫大山戏院还有一条，一个是从这边走，一个是从另一边走分两条。我告诉你，警察抓过，抓不到我们的，“轰”一下就不见了，很好笑。一个叫阿猴的，在大山戏院这边，跟一个骑单车同学在讲话，看远远那两个人好面熟喔，二十四蓝鹰！捧了一个日光灯盒子从两边来，里面是武士刀，他就很快跑回城隍庙了，他的同学骑在单车上就被劈了两刀，还好没死。

我拍《童年往事》，主要是龙虎，为什么？是因为我一个高中同学叫唐戴维，黄埔新村的，很麻烦，每次有事情就找我去——去黄埔新村帮他打架，单车那个横杆子可以旋下来打。打完以后就去他家里坐。

高二还高三，那时候父母都去世了，我跟龙虎还算蛮近的，唐戴维赌博，不知道为什么龙虎看他不顺眼，欺负他，他说他是阿哈的朋友——我的外号叫“阿哈”！他说他是阿哈的同学，那个人根本不相信，打他。他来找我说报我的名字没用被打了，我就带着他满街找，找到龙虎那个叫阿猫的，我上去就一个耳光。后来阿猫的大哥——也是我的同学，阿D（台语“阿猪”）就来了，谈判说“哪里碰到哪里算”，那时候磨刀带一把，然后身边跟两个城隍庙的，我们都是晚上去寻耶！后来警察来抓。

[\[1\]](#) 七爷八爷：台湾民间传说里对黑白无常的称呼，一高一矮，又称范、谢将军。

电影启蒙

白：前面讲述的情形，《童年往事》就有描绘。这个阶段您好像成天赌博打架，但这一段时间有没有一些比较崇拜的偶像？什么时候对电影开始产生兴趣？

侯：我从小看电影，城隍庙是清朝就有的，所以才叫作县衙里，那边是南部七县市戏剧比赛的地方，歌仔戏、布袋戏、皮影戏一比赛就是一两个月。我们从小在那边钻来钻去，旁边又是戏院，凤山那时候有四家，大山戏院、凤山戏院、东南亚戏院，还有一个叫南台戏院。南台后来不太演电影，都演一些布袋戏歌仔戏什么的。大山戏院会演布袋戏，后来就是演电影。看电影的方式很多，小学的时候常常在门口等，电影最后剩下差不多五分钟时，戏院门会打开，是一种宣传方式，台湾话叫“捡戏尾”，就是“捡戏的尾巴”，小孩都会去那边看。

对电影感兴趣是很早，不过那时候不算“对电影感兴趣”。家里比较穷，不会给我们钱买电影票；我们没票就会混进去，叫大人带，看到大人在买票，就“阿伯、阿伯带我进去呀”地叫，他们有时会带我进去。类似这样，所以三家戏院只要换片我就进去看。

那时候日本很多武士片，包括《丹下佐膳》，还有很多三船敏郎演的电影，《蜘蛛巢城》……看了很多，《大龙卷》是三船敏郎演的，还有《宫本武藏》、《佐佐木小次郎》。也看了很多神怪片子

像《三日月童子》，这是我跟一位同学一起看的，那时候是初中二年级。《三日月童子》有一个骷髅面具代表邪恶，百鸟珠代表正派这边的，常常会（冒出）一阵烟然后不见了。

还有《里见八犬传》——这个重拍好几次——我们那时候看，是最早的。我看了好几次，有仁、义、礼、智、忠、信、孝、悌，八颗珠，每一个珠都在一个勇士身上，出生就带在身上——原来是一只义犬保护公主的，死掉以后就化成八颗珠。还有恐龙片，《摩斯拉》，也是日本的。有些日本片印象很深，尤其是鬼片。有部电影是岩下志麻 [\[1\]](#) 演的，山本周五郎的小说改编的吧，《五瓣之椿》，岩下志麻才十六七岁。那部电影我年轻时候印象蛮深的。

日本片比较多，美国片也看啊，还有香港片，但是没有日本片红。还有日本的黑社会片，最早是小林旭、石原裕次郎，以前都是崇拜的明星，男的女的一堆。那时候比较崇拜的是日本片，到高中的时候，就慢慢的没有人看——看得太多嘛。

那时候的心态是“你不让我进去看，我就偏要进去看”，跟真正的电影没什么关系。从来没想到后来会干电影，从来没有想到。

后来包括美国片，我们骑单车到高雄去看007，一定会去看，那时候第二集。还有克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）的《荒野大镖客》（A Fistful of Dollars），回来以后我们几个叼着烟骑过来骑过去。还有彼得·奥图（Peter O’ Toole）的，反正很多片啦！美国片是蒙哥马利·克里夫特（Montgomery Clift）演的《乱世忠魂》（From Here to Eternity），他演喇叭手，瘦皮猴弗兰克·辛纳屈

（Frank Sinatra）被那个士官长肥猫打死了，他报仇把肥猫打死，好像是在夏威夷群岛拍的。喇叭手他吹号，印象很深。

白：通常是对这些明星感兴趣，还是他们演的角色？

侯：主要是角色。武侠或者是英雄的，包括彼得·奥图，很怪，就是他帮一群人革命成功了，他到一个房间找烟屁股抽，那个印象很深。邵氏的很多武打片也看，王羽的片子是后来的，那时候是《大醉侠》啊！我小时候看武侠没那么多，后来才很多。包括王羽的那些武侠片！

白：您还记得您这一生所看的第一部电影吗？

侯：记不得了。但我依然还记得我们全家去看的，和我哥哥、两个弟弟，叫《科学怪人》，可能是我看到的第一部美国电影，看完以后我那个弟弟吓得一直在叫（笑），小弟一直在叫“妈”，还整天听他叫“科学怪人”！这是印象中比较深的。还有一个（印象）比较深的，我完全记不得叫什么片子——但做梦都会梦到的——就是有一扇门会作响，然后不知什么东东就进来，也是一个科学怪片。反而科学片我看得很恐怖，鬼片也很恐怖！日本的《四谷怪谈》啊！没有任何目的看了一大堆片。

海軍服務總社中山堂排片表												
四 十 三 年 十 月 份												
日期	片名	片商	類別	內容	主演人	日期	片名	片商	類別	內容	主演人	日期
一	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	二	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	三
二	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	三	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	四
三	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	四	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	五
四	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	五	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	六
五	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	六	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	七
六	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	七	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	八
七	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	八	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	九
八	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	九	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十
九	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十一
十	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十一	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十二
十一	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十二	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十三
十二	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十三	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十四
十三	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十四	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十五
十四	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十五	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十六
十五	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十六	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十七
十六	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十七	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十八
十七	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十八	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	十九
十八	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	十九	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	二十
十九	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	二十	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿一
二十	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿一	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿二
廿一	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿二	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿三
廿二	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿三	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿四
廿三	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿四	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿五
廿四	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿五	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿六
廿五	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿六	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿七
廿六	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿七	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿八
廿七	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿八	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	廿九
廿八	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	廿九	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	三十
廿九	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	三十	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	三十一
三十	情花夢地	米高梅	彩色	俠情文藝	米路華	三十一	海上女霸王	榴花	彩色	武打愛情	于白素	三十二

袁英麟提供

“你不让我进去看，我就偏要进去看”，高雄中山堂电影排片表。

白：您自己作品中，处理过不少黑帮元素，但一直到最近，才开始筹备第一部武侠片《刺客聂隐娘》，之前没有想过要拍吗？小时候看的武侠小说也多吗？

侯：武侠以前就想拍，那是因为小时候看了很多武侠小说，看得实在太多。从小学五六年级开始在租书摊看，常常在那边看。初中在那边等新书，等不到，会去看旁边的文艺小说。所以文艺小说也看了一大堆，那种言情的，禹其民、金杏枝、郭良蕙、华严、孟瑶，都是一些爱情文艺的。后来的琼瑶，全部看光光。

黑社会小说那时候台湾不多，职业凶手、赌博，《赌国仇城》等等，大概就是这些。翻译的也看，初中的时候我会去借《鲁宾逊漂流记》，我很喜欢，所以（会去看）续集《鲁宾逊家庭漂流记》，还有《人猿泰山》、《基度山恩仇记》，《金银岛》，初中会去学校图书馆借。

很怪，还有传统的线装书，黄黄的，《济公传》啦，《三国》啦！有的没的一堆，我常常随便拿一本就看，因为我有一个朋友他家堆满了（这类书），这是要泡在水里面搅成浆，然后把麻袋剁碎也是煮烂，掺纤维在里面的意思，跟浆混在一起压成一块一块，然后抹白灰——我有一个同学家是做这个，所以他床上一堆。包括看电影，看这个，包括打架，其实为什么我后来（电影里常出现）的元素，是因为我的成长期都是这些。

武侠片很难拍嘛！那时候条件不好，你看轻功怎么拍？因为很难拍，只拍了一个脚（跳上跳下），我感觉没什么意思。

帮派拍得比较多，是因为年轻人向往，这是一个（原因）。当兵之前我是留校察看的——而且单独打、群打都打过——状态比较像《童年往事》，是去那边打撞球，跟士官俱乐部老士官冲突，出来把他玻璃窗砸得稀烂。做这个事警察来捉我，我跳后墙跑掉了，后来我哥去帮我盖手印。我不怕警察，可能是因为这些经历的关系。反正就是很聪明这样，说我是保送军校，可能就没有处分。在城隍庙，同一辈的人龙虎这一些，看了我会有一种能量，好像位置不同了，自己会感受到，就是打一次厉害的，（地位）就往上升。很好玩。

但是我命定是不可能的，因为后来回想，我所有的打架都是为了别人。有一个小个儿叫阿雄常一起看电影的，读三信（职业学校），一有事要报仇就来找我，拉我去谈判。对方好大个儿，他小个儿两手合成拳突然从底下往上朝大个儿的下巴猛一磕，哗——血就从嘴巴冒出来了。

有一次十五郎那边死对头在抽香肠的摊子，阿雄来找我，跟章源仔三个人就跑去香肠摊挑衅冲突搅和，在那边打，打完以后没想到对

方带刀把章源仔的太阳穴划破，血是喷的！那我是没有被他划到，然后双方大哥辈在那边谈判。都是这样。

再过来就是吸强力胶的，比较严重的就是十五郎那边会吸“四号”（白粉）。我有一个很要好的朋友在那边混——《风柜来的人》就是用他的名字“锦和”——因为那边比我们厉害，他从小打上来，大哥们在旁边看；后来吸四号死掉的。我在龙虎有个很要好的小弟——外省人，爸爸是图书馆馆长——也是（吸）四号死掉。章源仔在外面赤山被猎枪打死。

我后来不是回去拍纪录片（法国导演Olivier Assayas的《侯孝贤谈侯孝贤》）吗？可是这些老朋友，我们一个都不敢拍！（笑）因为饭桌上都在讲什么番石榴、手榴弹。他们请我们吃饭嘛，执行制片徐小明说那钱我们要不要付？“不要了，他们请我吃饭应该的。”很好玩！

白：小时候有没有非常难忘、甚至改变您后来人生道路的经验？

侯：它不是一件事，而是一个氛围。这个氛围是在我家里面，从小父亲不跟我讲话，是怕传染，因为他有肺结核；后来听我姐姐讲才知道。唯一一次我在院子一边看书一边唱歌，被我爸爸用手指骨，客家话叫“骨戳”，敲了一下。大部分就是罚跪洗碗也没什么！

我一有机会就往外跑，原因是什么？是因为我妈妈脖子上有一个疤，很长的疤。后来听我姐姐讲是自杀、割喉，没死；还有一次是去海边。她到台湾来——没有娘家，没有亲人——我爸爸是梅县的教育局长，大陆亲戚到台湾来，都会先到我家落脚，我爸爸会介绍他们能做的职业，所以负担很重而且有一些酸言酸语，听我姐姐讲她压力很大，自杀过两次。

有一次跟阿萨亚斯（Assayas）见面，在加拿大多伦多影展我看到他的一个片子，跟他说“你的片子看起来很sad，很悲伤”，他说：“我的片子哪有你的片子悲伤！”对喔，其实小时候的生活，不自觉地有一个直觉，就是世界观，从家庭延伸出去的。我从小喜欢往外逃，因为家里有一种气氛，感觉母亲很愁苦。

《风柜来的人》不是有母亲丢菜刀吗，那是我小时候的经验，榻榻米房间，她在厨房做菜，炒炒，就这样刀子向我丢过来，哗！一块白色的肉，没有血，因为小腿肚这边血管很少，白白的。这记忆忘了，直到我念大学的时候这记忆才找回来。所以在那种氛围之下，我一天到晚爬树什么都来，是一种逃避；从小对人的世界已经有一种主观了，悲伤的，所以我的片子后面都有一种苍凉，或者悲情。

白：《童年往事》有描述一段初恋，这故事好像也来自您的经验，这段恋情似乎改变了您的人生道路，而使得您日后走上读书的路？

侯：城隍庙后面有一条巷子，有一户人家，她父亲在银行上班，那时候我高二，那女孩初二，有点像日本明星岩下志麻——就是小津安二郎最后一部片子《秋刀鱼之味》里的女儿。我高二在追她，每天在火车站等她放学，她是念屏商（技术学校），从火车站一路跟，跟了很多很多次，没讲话。后来写了纸条包石头丢到他们家，被她妈妈说“你现在好好念书”。

那时候本来要保送军校，我姐姐叫我去的；因为爸爸妈妈去世了，我哥哥姐姐都念师范公费，所以我就去参加保送军校。唯一条件就是教官告诉我，你面试的时候，要说你念的是甲组（理工），因为军校不收文（组）的。

我准备不考大学了，高三毕业，骑单车给她一张纸条，没想到她回头跟我说了一句话：“等你考上大学再说！”我就不去军校了。那时候面试问我念什么科，我说念文的，就不合格啦！不合格就考大学，考两次都考不上一——我高中没毕业，是用同等学力去考。这个是改变我去读军校的一个命运。

另外一个我感觉比较重要的是，我去服兵役的时候，很自觉地想要跟这个生活切掉。非常自觉要把在城隍庙的生活完全切断，我就去当兵了。以前我把我父亲的西装手表、帕克钢笔啊，都拿去当铺当钱！当票全部撕掉，不赎回了。我为了赌博，所以我哥哥的存折经常都空的，被我拿去偷领。就把这种生活切断。

还有一——《童年往事》有演——就是我妈妈去世时留了一个借据，你知道标会，就是互助（会）嘛。因为我妈妈是最后一会，存到最后，是会头要收了钱给她但没有给，只给了一个借据。我那时候不是正在混吗，就骑了摩托车去黄埔新村附近要钱。一进去看，比我们家还穷，就是一个行军床，回来我就跟哥哥说不要了。我哥哥就写了一封信，如果你们没钱没关系，假使你们有一天有钱（再还）。这是在我高二，母亲去世，我哥哥毕业就当小学老师；我们怎么来的这种观念，其实就是父亲无形中的影响，很怪。说不上来是什么，可能我看了非常多杂书，非常多戏剧和电影，我不知道这是怎么来的，这个东西最重要的是，不会往另外一条路去了，这比爱情什么都重要，所以我自觉完全斩断。

白：除了《童年往事》以外，您的成长经验和小时候接触的人，有没有为日后的电影作品提供了创作上的点子或是灵感？

侯：《风柜来的人》，是一部分，后来我当宪兵，在北投。我拍了几部电影跟黑帮有关联，假使我没有干电影的话，我一定是一个大流氓。你晓得，不是真正的流氓，而是武侠小说的影响——就是侠义，跟流氓有点像，好一点就（是）侠客。这种侠义的情意结（complex），我的电影里面有很多这样的东西。

其他的就是《童年往事》追女孩子，扔那个石头信。然后《最好的时光》是当兵前撞球，写一封信给那女的计分员，后来她走了。我想算了，去当兵了。没想到那女孩还看了那封信，我还去找她。后来我退伍七天就上台北了。我退伍之后，警察局说要捉我，因为有那个记录嘛，说要捉我去管训，我马上就跑了。

我上台北考上艺专的时候，又写一封信给她，她还回信说记得我，她很热情的。后来我再写一封信，她的未婚夫回了一封信（笑），叫我不要打扰，我就算了，很好笑的。

白：您小时候大概不会想去当导演，您那时候有什么理想，或对未来有什么样的打算？

侯：完全没有。是什么时候开始想的呢，就是当兵的时候。因为当兵是一个成人仪式。你就要想，你退伍要干嘛？我当宪兵，在阳明山，有竹子湖有海芋，那个区块有一个排部，很多人在那边服兵役，我北投宪兵队也服过。

放假常常去看电影，我有时候一天看四场。我记得在竹子湖那时候，《十字路口》（Up the Junction），英国片嘛。泰晤士河两岸，这边是有钱人，那边是工厂区；那个工厂区男的，恋爱就约女的出去玩，被抓，因为偷了一部车。有钱区女的去监牢看他，因为很爱他，

问他完全不需要车，为什么偷，他说不为什么，因为我需要。（这部电影）完全讲阶级，有点社会主义。

我那时候看了这部片子很感动，因为没（回部队的）车了，要走山路回到山上；回来我就在日记上写，要花十年的时间进入电影这个行业。那一刻决定的。

因为你想，我退伍什么都不会，我就想考电影，那时候一边在通用电子当装配员；台湾那种跟美国合作，就是所谓的代工嘛——台湾代工就是那时候开始，学得最快也最早的。后来是换了，做半导体。退伍七天上台北就做这个事，一个月八百块。一边准备考大学，第一个（志愿）就是艺专的影剧科，（申请的）五个都是电影的，第一个就考上了。

白：像您刚才讲的，对很多人来说当兵是个成人仪式，对您来讲，那一段时间是什么样的经验，有没有学到什么比较宝贵的道理，或是只觉得浪费了两年罢了？

侯：我感觉当兵没什么耶。因为我很会唱歌，在队上我可以看歌本，简谱Do Re Mi，就可以唱了，所以那时候是教充员兵唱歌，写在黑板上教他们唱。所以很吃香，其他就是站卫兵没什么特别。但是跟人相处，等于进入另一个社会。当兵退伍，我的脑子很清楚，我们要进社会——但社会就在你旁边，没有另外什么社会，随时随地都在；当兵就是，随时会有冲突。

然后出社会八个月，不是做salesman吗，也是冲突啊，两个人碰我的机器——我在这边表演我的电子计算机，他表演他的，轮到我时他碰我机器，同行之间是不可以的——我当场开骂。那个先生说不要这样，我不理，收一收在门口等他们两个，结果他们从后门溜了。



《十字路口》（Up the Junction），“我那时候看了这部片子很感动……要花十年的时间进入电影这个行业，那一刻决定的。”

进入电影圈也是这种，随时有人要跟你呛堵啦！马上就很清楚，很自觉的，马上就站得很稳；没办法，你不能退的，打架经验有这个好处。

白：后来您考上艺专，您整个读书的状态是怎么样？收获大吗？

侯：进艺专啊，因为影剧科是戏剧与影视合在一起的，那时候老师没什么，只有大二的时候有一个老师叫曾连荣——只教我们一年——他是日本留学回来的。他会讨论一些电影，讲一些最基本的imaginary line（假想线），然后怎么打破imaginary line的三个方法之类的。我不知道为什么听得清清楚楚的，大三时教我同班同学怎么样当场记，你知道吗，（笑）我还没实际做过耶！

比较好玩的是我一年级时候，就跑去图书馆借了一本英文的电影教科书——不厚，薄薄的一——我英文很烂，只有看它的序。那个序只

有一页半，看到最后一句写：“这本书全部看清楚明白了，你还不能成为一个导演，因为导演是一个天才。”如果看这本书不能成为一个导演，那我看这干嘛！就还了。

我那时候学校没有什么教电影的，很少，基本上都是教戏剧，化妆啊，表演啊。

白：重点放在实践而非理论的吧。

侯：实践的只有二年级开始排戏，一年级也有啦。不知道那是念什么化妆，根本没用，每天都不知道在干嘛。然后我每天上班啊！我骑摩托车——我姐姐跟哥哥给我一点钱，买了一台摩托车。那时候我已经当初级技术员，一个月一千三百块，六百块可以缴房租，三百块吃饭，我还有五百块。每天要赶回去上小夜班，从六点到十一点，在通用电子公司加工出口区。一年级就这样子。

然后我喜欢看小说。台湾那时候有《年度短篇小说选》，一九六几年就开始了，那时候是隐地（主编的），书评书目社出的。我那时候看，喜欢的作者我就把他们的书找出来看。那时候很迷存在主义，因为台大有一个王尚义写了一本《野鸽子的黄昏》，就把存在主义，《非理性的人》、尼采啊，看了一些，看到头都昏了。后来觉得这跟我的生活没关系，我感觉算了，就不看了。

二年级时，我感觉大学生应该是躺在操场每天做梦，不应该打工的。我要我哥哥寄六百块给我，三百块住宿，三百块吃饭，我就不去通用电子公司了，只有暑假会去我姐夫的水泥厂打工。

白：您刚讲到艺专的阅历，除了存在主义，还有隐地主编的小说选，您应该也是那时候看六十年代最流行的那些小说的，像黄春明、白先勇……

侯：全都看，黄春明那些台湾的生活和记忆，我感觉不错就会翻出来看。陈映真 [\[2\]](#) 的，印象很强，《将军族》啊，看了很激愤。我高二被退学，去入党，高三毕业就把国民党的党证烧了，我一辈子都不会想做公务员，因为对这种体系，不知道为什么有一种反感。

高中看了很多杂书，《教父》（The Godfather）连载在《读者文摘》时候都看过。后来陈映真的小说不知道为什么跟我就接上来了，就会对政府和行政单位尤其是国家有一种反感。那时候跟吴念真和天文本来想拍他的《山路》、《铃铛花》，陈映真说何必呢，你搞不好要被关！那是在解严之前。

[\[1\]](#) 岩下志麻（1941— ），日本著名的演技派明星，生于演艺世家，中学即参加电视剧演出。电影作品有《切腹》《古都》《秋刀鱼之味》《沉默》《枪圣权三》《写乐的感官世界》等。

[\[2\]](#) 陈映真（1937— ），原名陈永善，台湾作家、乡土文学代表。代表作包括《将军族》《铃铛花》《赵南栋》《上班族的一日》《山路》等。

入行经验

白：您也差不多这个时候，从卖电子计算机就转到电影圈了，那是什么样的一个状态？

侯：我是1969年7月进学校，1972年毕业只念三年，干了八个月的电子计算机推销员。那时候电子计算机只有加减乘除，八位数小小的，卖到八千五有些还上万，HP那种工程用、可以算三角函数的要卖三万六，现在到处都是送你，很好笑！我做这个也是每天打个领带，送名片、介绍机器。

但是我心想我的角色是什么，我是老板与客户之间的桥梁，假使不去考虑我的利益，我会做得很好。因为我们有底薪，卖一台就会抽成，我尽量不要把我的（佣金）价钱考虑在里面，所以我做的是第一名，八个月做第一名。但是每天这样很累，也没什么兴趣。

后来李行 [\[1\]](#) 导演说要一个场记，我就去了。透过学校老师找我，为什么，因为我的同学都去当兵了，而我是当兵后才上学来的，所以我还在。

但是之前，我太太跟我同班，她（跟）拍了很多片子，她根本什么都不会的，我就教她记住对白，她每天一个小板凳一把扇子扇凉，坐在那里当场记，就是注意记对白，碰到台语就录下来，我帮她写。那时候讲话很重要，因为都是配音嘛，现场没有同步（录音）。我记得替她代工三天，那是王洪彰导演——他后来去美国——的一部武侠

电影，叫《命一条》（又名《广东打仔》）。我代工三天就跟摄影师讲镜头，讲完以后就拍，还要记；拍完他们要走了，我说“对不起导演，你漏了一个镜头”，第一次喔！我在三年级训练她当场记就是这样，不知道为什么，天生很快就会理解。

白：那您太太就是在艺专认识的吗？

侯：同班同学，两年就在一起了。我们结婚以后，她就没有去做（电影）。生小孩了，后来就一直在家。

白：艺专毕业以后，开始做电影的那段时间，都没有去看其他的电影理论？还是完全靠经验？

侯：艺专影剧科算个什么呢？第一志愿念的，我一进学校一年级不是借了那本英文书吗，那个地方是没有东西的，因为对电影行业还没有（投入资源），毕业的学长进入电视圈比较多，电影还没。电影虽然蓬勃了，但是电影没有那么容易，还要另外（找机会），所以在那边没有什么理论，基本上没有人教理论。

白：早期您跟许多导演合作，从场记到编剧又到副导演，这一段时间的经验应该很丰富。能否请您简单地谈与个别导演合作的经验？从他们身上又吸收到了什么样比较宝贵的东西？要不就从当时的大师级导演李行开始。刚入行时您在《心有千千结》当场记，七年后又在李导的《早安台北》当编剧。

侯：（跟）李行导演那时候我很轻松耶。因为分镜很清楚，都是拍一个镜头停，再拍一个镜头停，底片贵嘛！然后再拍一个远的。

场记要记时间，打板后用码表计时算镜头长度。然后要记对白，因为每一次讲的都不一样，这个地方漏一个字“卡”一下，这个地方多一个字点一下，导演说OK我才写上去，不OK我不写。不能一边改，

来不及。打板，记动作，因为要连戏必须动作清清楚楚，视线什么清清楚楚。（当时）做得很顺，对我来讲，很自然。就有时间帮服装阿姨什么的，我比较熟嘛，会帮来帮去，很简单，没什么。

我感觉假想线的方向的问题，就画给那个副导李融之^[2]，他年龄很大是我学长，他看着我：“你什么地方学的？”我说学校教的啊！（笑）类似这样。

白：那您观察李行的工作状态时，会注意到什么？

侯：他一直盯现场，拍摄要求很严。他盯演员盯得很紧，每一个表情一定要到位，所有分镜清清楚楚。一直到电影拍完，我还跟声音跟配音，跟完配音以后，剪预告片。李行有一个班底，他们有一种团队默契和工作方式，而且人都正派。李行那个副导李融之，另一家公司要给他拍电影，就带我去找那个制片；电影一时还不会开拍，制片叫我去接蔡扬名的片子。

那时候蔡扬名拍邵氏的片子，毁了约回来，没有执行完，换一个名字“欧阳俊”，拍了一部《双龙谷》，我当场记。我看他当导演很“狠”。有一场戏叫演员骑日本军用的摩托车冲下坡来——（演员）陈雷不敢——后来副导演陈俊良，导演的表弟，说“那我骑好了”，就住院了！跟他们拍戏很猛。

我看假想线的方向问题，比如说一组人追来追去，我跟副导会讨论那方向，但我发现蔡扬名想的是（视野更开阔的）图像——这边这样追，那边就应该这样跑；他是图像的喔！这种发现很自然，一下就有了，这种东西我很快，非常快，就把假想线丢掉了，靠直觉这样。

跟完蔡扬名之后才拍《近水楼台》，跟李融之，他本来是副导。（跟他之前）还有一个《云深不知处》，张永祥 [3] 编剧，导演是徐进良 [4]。《双龙谷》我还是场记，《云深不知处》（开始）就跳副导了。

白：您跟个别导演学到什么？

侯：徐进良有去意大利留学，回来拍《云深不知处》，“中央电影公司”的片子。台北很有名的一个庙，（保安宫的主祀神明）就是医生后来变成保生大帝，救很多人。我拍这个片子就当副导啊，不知道为什么，我那场面调度很厉害，安排人很快。后来跟李融之也是一样啊，他说要我当副导，也做得很快。这些经验的主要意思就是我在往前走。

白：1975年您就开始跟赖成英 [5] 合作了。而且从1975年到1979年，您就拍了十部片子，主要是当编剧和副导，这个阶段应该对您整个创作上的成长很重要吧？

侯：我第一个剧本就是《桃花女斗周公》，是跟赖成英。一下很卖座的。他特效就现场做，那种“米雪儿”摄影机光圈很大，嗒嗒嗒嗒直接在镜头上做淡入淡出，或把底片倒回来一些就可以做溶暗（dissolve），现在这些都是后制交给光学冲印处理的。这是跟赖成英的第一部，接着拍第二部，《月下老人》，唐朝的一个故事。

陆陆续续合作十部，这十部有六个是我编剧的：《桃花女斗周公》、《月下老人》、《男孩与女孩的战斗》、《昨日雨潇潇》、《秋莲》、《烟波江上》。其他四个是张永祥的，老编剧的剧本。

我们都是剧本好了以后要讨论，讨论完就分场。然后赖成英要分镜，因为他是摄影师——李行的班底。他这种工作形态跟李融之和李行是一样的，比较稳定。因为他是摄影师，不习惯教演员，所以有些演员要我来安排一下。大概是这样，你想想看，是我的剧本又当副导，所以那感觉很强。

所以跟他合作最强的是摄影，什么magic hour（魔术时间），光啊什么的，都看得很清楚。这方面学得不少，后来十部就跟他的外甥，就是陈坤厚 [\[6\]](#)，赖成英当导演的时候，陈坤厚就接替他的位置当摄影师。后来我跟陈坤厚合作了也有十部片吧，他导演一部，我导演一部，但模式都一样。

记得一个道具为了找钟，那个钟很难找而且很贵，（张华坤）就跟老板说，我们要这个钟，但是不知道合不合意，我钱先给你，万一不合适我们再回来退。道具就跟我说可不可以先拍掉，要先送回去，我说可以！演员的时间全都是我在调度，很快很顺；为了他要赶快送还钟，他要赚道具费，很好笑就是了，很灵活啦。所以场务什么都听我的，后来我又兼执行制片，跟赖成英的时候，钱都交给我发派。

白：合作的导演中，谁的工作风格最接近您后来的工作作风？谁给您带来最大的影响？

侯：我拍的都用另一种方式，因为都是用非演员，我要那个真实，我感觉演员做不到，就用非演员。所以我的方式就不一样了。

白：婚姻给您创作带来什么样的改变？

侯：我太太结婚那年就怀孕了，生了我女儿。本来一个小孩就可以了，我太太说一定要一个儿子。然后隔六年，拍《小毕的故事》那

年才生的，《小毕的故事》里不是有一个小孩吗，婴儿刚出生四五个
月。

白：《儿子的大玩偶》里的小孩也是您的儿子？

侯：对，那时候是十个月。我女儿七岁，就是演《小毕的故事》
叙述者小时候的那个女生。

我太太基本上也拍过片嘛，而且我太太个性很直很容易（沟
通），并没有什么干扰；（另外）就是她妈妈因为从大陆过来，认为
房子很重要，所以很快我们就在永和分期付款买了一个房子。

后来我们拍《小毕的故事》，我就跟她说我们要投资，要跟“中
影”^[7]合作，我说把房子卖了，我太太说好，然后我们就搬到四楼
租房。那时候卖房子才九十几万投资，这部片卖座我分到一百五十
万，才买现在天母的房子。但后来自己投资拍片，有时候亏得一塌糊
涂啊！那我太太就会带小孩去丈母娘那边过活去了。

白：在从1973年到1980年，您对电影的口味应该有一些改变，那
个阶段您比较喜欢什么样的片子，是不是开始看了一些艺术电影？

侯：艺术电影我在大学的时候看得比较多。那时候听老师讲，就
会去看一些片子；其实老师也不清楚，我们都自己跑。譬如说美国片
《猎爱的人》（Carnal Knowledge），《二十二支队》（Catch22），
还有《浴池冤魂》（Deep End）、《强风吹来时》（Brother Joh
n），就是60、70年代（欧美电影）。《猎爱的人》是那个时候很红的
Jack Nicholson演的啊。

刚开始替李行当场记的时候，下工都赶去看费里尼的《爱情神
话》（Fellini Satyricon）。大学看了Antonioni的Blow Up（《放

大》），看完以后大概有一种感觉。我最记得的就是看费里尼的《爱情神话》，看完以后我决定——这个跟我没有关系（笑），我不需要理。

白：这些海外的艺术电影，跟当时的台湾主流电影有蛮大的隔阂，对您来讲这应该是一个很新鲜的感觉，因为那时候台湾的大众电影，都是一些琼瑶式的爱情片，打仗的！

侯：没错，那些主要是中影的片子。后来我拍的多是喜剧，尤其是跟陈坤厚。每一部片，从赖成英开始都卖座。

白：那时候会觉得拍片算一种艺术，还是它不过是一种技术？

侯：那时候绝对不会去想这个，就是工作，而这个工作的状态我喜欢。每天都跑来跑去可以招呼这个弄那个，有点像leader，什么事情都很上手。

《小毕的故事》之前我跟陈坤厚合作《就是溜溜的她》、《风儿踢踏踩》，再之前有《我踏浪而来》、《天凉好个秋》、《蹦蹦一串心》、《俏如彩蝶飞飞飞》、《在那河畔青草青》。都是我写的剧本，有时候是看社会新闻然后去改。我很快，很多剧本十几天半个月就写完了。拍摄都是陈坤厚摄影，我编剧；导演一部他挂名，一部我挂名。

白：那这样一部片子，您通常花多少时间来准备剧本？拍摄与后制作又多少时间？

侯：通常就三个月绝对搞定的。剧本也很快，比较快的是《风柜来的人》。风柜我去过一次，旗津也是我去过的；从片子开拍到电影上映四十五天，包括写剧本，才四十五天。《小毕的故事》是第一次跟天文合作，《联合报》一个“爱的故事”征稿。



陈铭君摄

《小毕的故事》工作照。担任该片导演的陈坤厚（右二）与编剧、副导侯孝贤（右一）。

白：那段时间您们非常多产，还有《就是溜溜的她》、《风儿踢踏踩》等片子。这些早期的电影应该都是用一台摄影机拍的？

侯：台湾不可能用多台（笑）——我们才不是好莱坞的系统！

白：都是用一种默片的方式来拍，对白都是后制作配音的……

侯：对，但他们还是要讲，不然嘴形对不上。

一直到《恋恋风尘》，用棉被把摄影机ArriflexIII包起来，免得机器声干扰现场录音，因为（如果）要配音，没人配得到——李天禄[8]那么厉害，没有人能帮他配得到，你要他对着嘴形配也不可能。所以我就给他用现场录音，用棉被包起来。

第一次同步录音是《悲情城市》，用那ArriflexIV就是BL4（无声摄影机），一台Nagra（录音机）两个Boom（长杆麦克风）。

白：那么在声音上，早期的片子应该比较容易控制，因为您不需要担心噪音、演员的台词讲错等问题。

侯：那种时候就不是很认真地拍片，让演员进入状况。常常是一个镜头停，讲两句，再停，然后跳这边拍第三个镜头，省底片。我不干！我让没有镜头的也要跟他对戏讲完，演员比较容易进入。

我配音都是演员自己配，以前小孩子配音都是大人配。我拍《在那河畔青草青》全都小孩配，从那时候开始全都是小孩配，小孩记忆力比大人厉害，讲过的话啪啦啪啦，节奏都一样准。

白：后来差不多这个阶段，您跟陈坤厚、张华坤 [\[9\]](#)、许淑真一起办了“万年青”，应该算是您的第一个电影公司。万年青是在什么样的情况下建立的？它对您早期的创作打开了什么样的一个空间？

侯：万年青基本上是和陈坤厚一起，张华坤本来是做道具的，我就把他拉来一起办。主要是我拍的好几部片子都成功，跟李行的啊，或是跟赖成英合作的。还有一个叫左宏元 [\[10\]](#) 的，《就是溜溜的她》是他公司的，他做音乐，后来有院线，叫大有公司。

《我踏浪而来》，我负责编剧跟副导，这种模式从这部开始的，很卖座，接连都是这模式一共七部，直到《小毕的故事》，我们出一半资金，中影出一半。万年青是从《小毕的故事》开始的，那时候电影不景气，没想到它大卖座。过来因为新导演、新电影，又拍了几部，后来我就跟陈坤厚分了，《冬冬的假期》也不算是万年青（出品），那是张华坤自己去找的钱。

白：那早期您跟陈坤厚拍的，您是采取什么样的方法来分工，无论他导一部，还是您导一部，是不是您们合作的形式是一样的？

侯：这一部我导演，下一部他导演，但模式都一样。这部我导，剧本是我的；他导，剧本也是我的，也当副导在场指导。我导，他当

摄影师；他导，也是他当摄影师。

白：所以严格来讲应该说，这几部是合导的？

侯：类似啦。但是他主要负责摄影工作，因为他们摄影师比较难对演员（沟通）。

[1] 李行（1930— ），台湾早期非常重要的电影工作者。导演的作品有《街头巷尾》《养鸭人家》《蚵女》《秋决》《汪洋中的一条船》《小城故事》等。

[2] 李融之，台湾电影导演。作品包括《近水楼台》《嗨！亲爱的》等。

[3] 张永祥（1929— ），台湾电影资深编剧。第一部作品为1964年的健康写实主义经典《养鸭人家》，之后为一百二十余部电影作品担任编剧，包括《我女若兰》《今天不回家》《秋决》《蒂蒂日记》《大轮回》等。

[4] 徐进良（1944— ），台湾电影导演。作品有《云深不知处》《蝴蝶谷》《香火》等。

[5] 赖成英（1931— ），台湾电影摄影师、导演。与李行有长期的合作关系。1975年开始转任导演，至1982年拍了十七部电影，其中十部都由侯孝贤分别担任编剧和副导。

[6] 陈坤厚（1939— ），台湾电影摄影师、导演。摄影代表作包括《汪洋中的一条船》《小城故事》《原乡人》《海峡两岸》等。七十年代末到1985年曾与侯孝贤合作多部电影作品。

[\[7\]](#) 中影股份有限公司，1954年成立，最初为国民党经营的媒体机构，培植了李安、侯孝贤、杨德昌和蔡明亮等知名导演。

[\[8\]](#) 李天禄（1910——1998），台湾最著名的掌中戏大师，1932年创立“亦宛然”掌中戏剧团。也是侯孝贤电影《恋恋风尘》《尼罗河女儿》《悲情城市》《戏梦人生》的演员。《戏梦人生》即改编自他的回忆录。

[\[9\]](#) 张华坤，台湾电影制片人，1980至1993年与侯孝贤合作多部影片。其他作品包括《只要为你活一天》《雨狗》《月光游侠》。曾与陈以文合导《运转手之恋》。

[\[10\]](#) 左宏元（1930— ），台湾著名音乐人。曾为尤雅、夏玲玲、凤飞飞、邓丽君、齐秦、许茹芸等歌手作曲写词。参加多部台湾电影的制作与发行，包括琼瑶的数部电影作品。

II 追随主流

关键词

●浪漫喜剧 ●明星卡司 ●城乡移动 ●残疾角色 ●火车记忆 ●
健康写实 ●素人临演 ●陈坤厚 ●廖庆松



《风儿踢踏踩》工作照，（左起）凤飞飞、陈友、侯孝贤。

以前就是皮嘛。有一种笑点，对我来讲很容易：人的各种动作或是长的样子，一出来就可以把你弄笑。

到拍自己成长背景的时候，就会开始要求写实，无意中就往那方向走。那种味道，是个人的味道，开始成熟。



《就是溜溜的她》，1980。



《风儿踢踏踩》，1981。



《在那河畔青草青》，1982。

对某些观众来说，侯孝贤的创作生涯是从《儿子的大玩偶》才开始的。几乎所有的“侯孝贤回顾展”都只放映1983年之后的作品，大部分的学术论文和著作，一样也把目光放到侯孝贤在“台湾新电影”之后的作品；就算去参考导演的各种访谈，会发现侯孝贤本人也很少

提到新电影前拍摄或参与过的作品。侯孝贤的电影神话有点像孙悟空那样从石头蹦出来——1983年，侯孝贤奇迹般地创造或参与一系列改变台湾电影面貌的作品：《儿子的大玩偶》（导演），《小毕的故事》（编剧、副导），《油麻菜籽》（编剧）和《风柜来的人》（导演）。

实际上，从入行到1983那年的惊人成绩单，侯孝贤已有十年一直在台湾的电影产业中奋斗。参与的第一次电影制作是在1973年，当时二十六岁的侯孝贤担任著名导演李行的《心有千千结》场记一职。往后的七年里，侯孝贤慢慢地累积电影制作的各种实际经验，又从场记做到副导兼编剧。在这个过程当中，侯孝贤与当时台湾多位电影导演合作，包括李行、蔡扬名、徐进良、李融之等人。

但到了1975年，当资深摄影师赖成英开始拍摄自己的电影，侯孝贤就变成了赖导演新班底的生力军。从1975至1979年短短的四年间，侯孝贤在赖成英的十部作品担任编剧或兼副导，这种惊人的电影拍摄和制作速度，也说明当时台湾商业电影制作的一些方向：小制作，类型片，快捷制作，预算有限。这段时间琼瑶的爱情王国正在台湾的票房当家，和“二林二秦”征服着台湾年轻男女的心。

也就在琼瑶电影开始失去它们在商业上的效应的1980年，侯孝贤和另一位摄影师陈坤厚建立自己的电影团队，开始制作电影，侯孝贤也当了导演。陈侯两位的合伙关系维持了差不多四年，到台湾新电影的初期阶段总共合作了九部电影。这九部片子包括侯孝贤的头三部电影《就是溜溜的她》、《风儿踢踏踩》、《在那河畔青草青》，另外还有陈坤厚导演的数部作品包括《我踏浪而来》、《小毕的故事》和《小爸爸的天空》等片。

在他们合作的岁月里，侯孝贤和陈坤厚把眼光和创作的精力放到“爱情喜剧”这一类型中。凭借多年以来的电影经验和吸收琼瑶爱情片、健康写实主义等类型的一些素材，陈侯把这“爱情喜剧”模式发挥到淋漓尽致的程度，也在票房获得部部卖座的成绩。当时参与陈侯电影的合作者，包括作曲家（也是琼瑶的“巨星影业公司”重要合作者）左宏元、港星钟镇涛、流行歌手兼演员凤飞飞等台湾娱乐圈当红人才。由此便可以看到他们在当时台湾商业电影的不同风范。

除了标志性的“爱情喜剧”类型，另外一个要强调的，就是陈侯两位的独特合作方式。电影史中可以找到几个成功的导演长期合作例子，比如迈克尔·鲍威尔（Michael Powell）和艾默力·皮斯伯格（Emeric Pressburger），或科恩兄弟（Coen Brothers），但陈侯的合作关系就更特别。陈坤厚当摄影师，侯孝贤当编剧，然后两个轮流担任导演一职，这种轮流模式恐怕是影史上独一无二的例子。

在整理侯孝贤的整个成长经历里头，还有一点值得强调，就是从1975年一直到将近十年后的1984年，侯孝贤最常一起工作的两位导演，都是摄影师起家的。我相信与赖成英和陈坤厚合作的经验，为侯孝贤日后电影里的精彩画面和独特摄影风格奠定了基调。

在跟侯导讨论他“追随商业”的日子里，我偶尔隐隐约约地感觉到，导演好像有意无意想回避这个话题。不知道是否因为导演自己的看法也与众多的影评一样，觉得侯孝贤的电影生涯是从新电影才真正地开始；还是因为已经很少会有人想深谈那时候的老片子，有点不知道从何谈起？或更简单，他就是不喜欢他当时拍的电影？

我发现，在我尽量想把话题引到“爱情喜剧”时，侯导自然而然不断地把时间往后推，推到他日后改变影史的经典大作。

《就是溜溜的她》

(1980)

白：您是1973年入行的，离《就是溜溜的她》的拍摄有七年，向片厂争取导演资格，是什么样的一个过程？

侯：那时候我跟赖成英合作已经有十部片的经验了，也跟陈坤厚合作了很多部片。基本上，我的机会很好，因为现场调度要我来做，而且又是我的剧本，已经磨炼了很久。所以拍《就是溜溜的她》很轻松，一下就拍完了，用了很多左宏元的歌。

白：《就是溜溜的她》是您自编自导的第一部影片，剧本是在什么样的情况下完成的？

侯：剧本本来是另一个，后来叫陈坤厚导的《蹦蹦一串心》，女主角是凤飞飞，是闹剧，她不喜欢，左宏元说要不要换一个，那我就重写。在饭店里面十一天，重写的那个爱情故事有点像《罗马假期》（Roman Holiday），但女主角身份不一样。

白：当时这所谓的“浪漫喜剧”，是您自己选择的题材，还是根据当时市场要求？

侯：也没有耶。你不知道为什么这两个演员凑一起，就是爱情喜剧。或是看一个社会新闻，像《俏如彩蝶飞飞飞》，一屋两租，房子同时租给两个人，二房东拿了押金和房租就跑了，两家没有办法就住

在一起，发生冲突，结果却恋爱了。《在那河畔青草青》也是社会新闻啊，有拓鱼、护川啊。

白：您会有意识地去找可以配合当时电影市场的一个题材？

侯：不会认真去评估这种事，凭直觉就知道谁配谁。这种片子应该是怎样，马上就想，没有详细地去分析它，没有！直觉。

白：当时拍第一部片子，您有什么样的电影观？是追随主流？您那时候平常习惯看什么样的电影？

侯：我对这个完全没兴趣，也没什么分析，没什么了不得。其实我们干电影开始，不会去看这个（观念）去学什么，对我来讲不需要，是天生的。小时候看太多了，没有这些观念。只有到新电影这些人回来，一群人嘛，他们才会讲在国外看的一切，一天到晚讲，我连专有名词或大师导演的名字不知道。

跟他们在一起久了——正好是在拍《风柜来的人》之前——本来拍电影好好的，从什么地方开始拍我都知道，很清楚；这下麻烦了，有了形式与内容的问题。这个内容需要什么形式，我本来会拍的，被他们一讲，不会拍了。

后来天文给我看了一本沈从文的自传。她也是直觉，她哪懂电影，也是靠直觉。我觉得他（沈从文）的view，好像是一个客观俯视的view，其实是很冷酷的，我感觉这有意思！拍《风柜来的人》就跟摄影师陈坤厚讲，“远一点”（笑）。这个“远”跟（空间距离的）远不相关，其实是一个客观的意思。

我就一直说，远一点——因为澎湖那个地方不是海就是天，很特别，结果就拍出了一个《风柜来的人》。所以很难讲（电影观）这种东西，主要是我的实务经验，含有我对人的兴趣，对草根阶层很亲

近，对人的观察很直接，跟人接触没有障碍，（还包括）对演员的直觉啊！这应该是从小就慢慢养成的。

白：《就是溜溜的她》和后来的《风儿踢踏踩》都是钟镇涛（阿B）和风飞飞主演的——阿B还演过您1982年编剧的《俏如彩蝶飞飞飞》。他们都算是那时的当红明星，与他们合作是什么样的一个经验？

侯：我感觉很容易。那是一种model，谁配谁会怎样，这个角色应该怎样，父亲找谁，小朋友找谁，一些不错的小孩，都是从小父母带他们演的，像颜正国 [\[1\]](#)。然后场景是什么，我感觉很快（掌握要领）耶，都很快，成功好几部了；所以慢慢我们转成走向写实一点，一种爱情喜剧，都市、乡村或者两边都有的。

这个模式有了，后面几乎就是变奏，一堆不同的东西。赖成英还有《昨日雨潇潇》，那是改编（玄小佛）小说；《男孩女孩的战斗》，是小野的小说改编的。

大概就是从那时候建立（这种模式）的，我跟陈坤厚这段时间，编了很多都市喜剧，《天凉好个秋》、《我踏浪而来》、《俏如彩蝶飞飞飞》，都很成功。这一段是我很重要的基础，而前面跟赖成英、李行，比较是团队合作。执行力、编剧（概念），是从他们那个系统转过来的，我也不知道为什么能编，反正就很快。

白：熟悉您后来好几部经典大作的观众，也许会对这几部电影的喜剧色彩很惊讶，他们大概没想过“艺术电影大师侯孝贤”也有这一面。您个人觉得您善于处理喜剧题材吗？

侯：以前就是皮嘛。有一种笑点，对我来讲很容易；人的各种动作或是长的样子，一出来就可以把你弄笑。我感觉这个人矮矮的跟那个人好像喔，《小毕的故事》书店老板跟他的儿子，我就把他们配在一起，一出场大家都笑了（笑），类似这种很敏感的。然后拍实际生活、成长的经验，要是没有这个过程的话，在表达上就不会很容易。

因为拍实际成长经验，有一种状态开始出现，就是“真实”，这种真实不必去设计，本来就有了，但是image也很强，所以非得找一些非演员。我找那些打架的都是用非演员，工作人员就常常参加，或是找新的。

拍自己经验更是，你说找演员，对我来讲不对，没那味道。因为前面的磨炼，对这种东西的熟悉，到拍自己成长背景的时候，就会开始要求写实，无意中就往那方向走，那种味道，是个人的味道，开始成熟。

之前就是翻跟斗搞笑很容易，但是把技术练好了。《风柜来的人》我找到俯视的一个角度，那《冬冬的假期》呢？又成为问题了，我就想到我小时候爬树偷采芒果。县长公馆跟县政府官员宿舍连在一起，要爬上去围墙里的芒果树，那时候初中吧，还是小学我忘了，反正就是去偷采芒果，先吃饱了再装一堆溜耶，很惊险的。那是一个日式房子很大，有时候（在树上）看见马路上脚踏车骑过去什么的，听着风、蝉的声音。这个就是《冬冬的假期》智障女来了，冬冬他爬到树上面感觉到的那个旷野。



侯孝贤与陈坤厚导演搭档，担任编剧、副导的六部作品。

我后来慢慢自觉到这就是电影，因为当你专注的时候，所有东西是凝结的，是slow motion的状态，最细微的细节都看得清清楚楚。所以我说表达情感什么，其实就是一种凝结的状态。那个经验对我很重要，《冬冬的假期》的时候我就用这种方式。到《童年往事》，我已经不管了（笑），每一次都要找一个形式，累死了。

白：有趣的是，我们本来在讨论《就是溜溜的她》，但回答的过程，您自然而然还是要回到1982年以后的比较经典的电影。

回到80年代初，当时台湾电影的主题曲对整个电影的宣传非常重要。除了钟镇涛和凤飞飞唱的主题曲以外，本片好像也特别介绍十余年以后红遍港台大陆的重量级歌手——齐秦。当时整个音乐的设计与制作，您参与得多吗？

侯：你知道吗，《就是溜溜的她》的老板左宏元，就是作歌写词的，而且自己有电影公司，还有戏院。从陈坤厚的《我踏浪而来》，一路上来一定要主题曲，《天凉好个秋》左宏元开始当老板。跟他合作的第一部片子就是《我踏浪而来》，请林凤娇演的。然后《就是溜溜的她》，都是这种模式，因为他就是唱片公司啊！

白：所以您自己没有什么选择的余地？

侯：左哥把歌给我了，我还现场唱（笑），凤飞飞的歌，我现场唱。

白：本片的核心理主题，还是年轻人要面对的一个典型人生抉择，就是要追逐自由的恋爱，或者安于家庭的婚姻安排。这个主题中国最早的黑白老片都有，从30年代的《银汉双星》一直到李安的《喜宴》。

侯：因为以前的“三厅电影”^[2]都是这个，自由恋爱和家庭之间的冲突，《就是溜溜的她》也是。以前都是这种，很不自觉的。

《风儿踢踏踩》就不是了，男主角是一个盲人。

白：似乎在中国电影历史上，导演一直要不断地探索这个主题，不断地描写……

侯：现在没这一套了（笑）。现在是另外一种，很复杂。像我拍《咖啡时光》，那种人的移动很特别，我拍他们的背景，就可以看出经济体系里代工移动的背景，角度不一样，不单纯了。小孩做主的能力要比以前强，以前是父母比较重门第。

白：除了爱情、亲人与长辈之间的隔阂等题材，电影的另一个主题便是乡村与城市之间的关系。城市青年潘文琦（凤飞飞）和顾大刚（钟镇涛）好像无法在城里找到爱情，只有回到乡下才真正认识对方。《风儿踢踏踩》好像也有这样的感觉，而且城市与乡村之间的关系，也将成为您后来的影片——比如《冬冬的假期》、《风柜来的人》、《儿子的大玩偶》、《千禧曼波》等等——时而出现在的重要主题。

侯：那也是不自觉的，因为那个时代嘛，你自己本身就是这样子，一直移动。那个时代就是不停地从城市到乡村，坐“平快车”^[3]，很多这样的经验。因为经济开始起飞，代工业越做越好，乡下到城市，现在很多大陆的年轻人差不多二十几岁到三十几岁，看我的片子很认同——现在他们也是移动（状态）。

《恋恋风尘》，吴念真的故事，他自己移动的故事。《童年往事》，我的。《冬冬的假期》也是从城市到乡村，那时候也是比较喜

欢到乡下。

后来（小孩子们）放暑假都出国，经济起来了嘛。我们那个时代一定是回爷爷奶奶家，像我太太带小孩回外婆家一样；而我爸爸妈妈早就不在了，我每年过年都是回我太太家。

白：在您导演生涯的这个阶段，您另外一个重要的伙伴便是陈坤厚。您应该是在1975年《云深不知处》的剧组就认识他了吧？早期您与陈坤厚合作的作品，至少有十余部——包括徐进良、赖成英等导演的影片——也许陈先生算是您当时最重要的拍档？

侯：主要是谈得来，会聚在一起谈。他年龄比我大七八岁，《云深不知处》那时候我当过两部片的场记了，陈坤厚说我应该当副导——因为常常私下会聊。我当副导，很快进入状况，许淑真就当助导，从定装开始啪啦啪啦一直很快。所以《云深不知处》之后很自然的跟陈坤厚，我们的默契就有了。记得我们现场赶戏的时候，这一边我在弄，那一边徐进良在弄。接着拍《近水楼台》，陈坤厚当摄影，更是快。可能都是火象（星座）的，他狮子座我牡羊座，从那时候开始奠定。

他的系统是赖成英摄影的系统。有时候张惠恭摄影，赖成英的另外一个外甥——他们就是赖成英系统。我比较喜欢他们的视角，比较开朗。后来我跟李屏宾 [\[4\]](#) 合作，他是中影的林鸿钟 [\[5\]](#) 的系统，我一看不对，因为我脑子里有画面，不对；起先我把摄影机移前或移后一点，还是不对，我就知道是镜头问题要换镜头，所以我马上调整，譬如35厘米镜头换50厘米镜头，就对了。以前陈坤厚在，我懒得看，他会处理就好了。

后来李屏宾的框就比较接近陈坤厚的框——像拍《童年往事》的时候——跟他的师父不太一样了。林鸿钟的框比较“紧”，很满。赖成英、陈坤厚都是摄影师，所以我跟他们合作而懂得摄影。

白：除了摄影以外，陈坤厚也会给你一些其他建议吗？

侯：主要是一种调子，他的摄影。

他对剧本没办法，因为我们年轻，他比较老；但是有一个助手许淑真嘛！她有些观念很不错。《小毕的故事》中影出一半资金，找两个新编剧进来，朱天文、丁亚民 [\[6\]](#)，两个写小说的，许淑真他们三个先写，讨论完以后分段写。我拿到剧本后从第一场重新整理到最后一场，一边拍一边写。譬如说今天拍第八场，要从第一场重新写到第八场，然后拍十二场我还要写到十二场，这个主景拍完，所有的剧本才整理完。

白：《就是溜溜的她》的剪辑工作是由廖庆松 [\[7\]](#) 负责的。往后的三十余年来您几乎所有的电影都是跟廖庆松合作，到了90年代，廖老师除了剪接还帮您做监制。廖庆松的剪接风格，与其他的剪接师有什么不同？随着时光的流逝，您们的工作关系经过什么样的改变？

侯：廖庆松呢，我帮中影拍16厘米的《陆军小型康乐》（纪录）片，他就帮我剪接了。他很安静，以前有点自闭，我时常逗他，他太认真了。

那时他是师大附中（毕业），但他不考大学。他以前在家看电视，模仿导播，笔记做这么厚耶。他是中影第一届技术班毕业，学剪接。他常常把放过的拷贝搬回“中央电影公司”，一个镜头一个镜头地看，很厉害。

所以一起成长。而且我拍电影剪接时，不会受到自己主观的影响，比较不会——通常自己剪会比较主观——我剪掉就剪掉。正好我比较快，他比较慢，那（合作）就很稳。他跟我非常要好，像我弟弟，组了公司就一直在一起。

他现在帮一些年轻人剪，也替一些大陆的（导演）剪，基本上没什么钱的。他讲的名言：“你们以为剪这个不要钱，这个很贵的，是因为我们待在公司有职务有薪水，所以才来帮你们的。”他帮很多人。

坦白讲，我们已经像兄弟了。他那时也帮杨德昌和很多人剪，而我跟他最合。因为我有办法把他扭转过来，别的导演都会跟他冲突，但我有方法。我跟廖庆松是互补，在剪接上的观念也是（互相）学习啦，跟后来的李屏宾有点像，因为我敢嘛！像我拍《风柜来的人》有一个镜头撞球出镜的：撞进来是白（球），跳个镜头，出镜是黑（球），我们故意的（笑）。我们这样黑白剪让观众去发现，但没有人发现（笑）。

我们剪《风柜来的人》的时候，发现戈达尔（Jean-Luc Godard）的《断了气》（Breathless），他才不管（规则）呢，只要情绪够，就在情绪里头，同镜位的怎么jump cut都可以。拍《风柜来的人》真的受到《断了气》的影响，jump cut跳一下都可以，打破以前一定要遵守的镜头规则，我们不太管动作连不连，都是这个缘故。

白：拍《就是溜溜的她》的1980年，您还为李行、陈坤厚写了其他三个剧本，《早安台北》、《我踏浪而来》和《天凉好个秋》，那是什么样的一个工作状态？

侯：那同一年，《早安台北》本来是小野编剧，李行脾气很坏，没办法就停了，我去接手，一下子噼里啪啦花了十几天给他。《我踏浪而来》就是左宏元（公司的电影，陈坤厚导演），林凤娇跟秦汉演的，现在细节记不得了。还有一个《天凉好个秋》，我喜欢淡水河边的味道，林凤娇和阿B（主演的）。

坦白讲《早安台北》比较特别一点，就是父亲跟儿子之间的关系，还有育幼院的部分，就是另一个角度。

[1] 颜正国（1974— ），台湾八十年代的童星。曾参演侯孝贤多部电影作品，包括《就是溜溜的她》《在那河畔青草青》《小毕的故事》《冬冬的假期》。从1985至1989年主演《好小子》系列的六部电影。后来染上毒瘾，2001年与人合伙参与一个绑架勒索案子被捕，获判有期徒刑十五年。

[2] 泛指台湾电影中曾经大为盛行的爱情文艺片类型，因为片中场景总是在餐厅、客厅、咖啡厅等地间转移切换；主题多为自由恋爱与环境限制因素的对立。其中以琼瑶小说改编的电影作品，尤具代表性与票房号召力。

[3] 台湾火车车种之一，一般指无空调的快速列车。

[4] 李屏宾（1954— ），台湾摄影师，侯孝贤最重要的电影合作者之一。代表作除与侯导合作的《童年往事》《海上花》《千禧曼波》等影片外，另有《花样年华》《小城之春》《挪威的森林》。曾获得戛纳影展最佳摄影奖、金马奖最佳摄影奖等多项荣誉。著有《光影诗人》一书。

[\[5\]](#) 林鸿钟（1934— ），台湾资深摄影师，代表作包括《梅花》《假如我是真的》《小翠》《嫁妆一牛车》和《苦恋》等近百部影片。

[\[6\]](#) 丁亚民（1958— ），台湾作家、编剧、资深电影人。编剧作品有《小毕的故事》《最想念的季节》《春秋茶室》。他也导演过电影《候鸟》，以及根据知名诗人徐志摩的生平改编、收视率很高的电视连续剧《人间四月天》。

[\[7\]](#) 廖庆松（1950— ），台湾电影圈最著名和多产的剪接师。为侯孝贤的大部分电影作品担纲剪接，其他作品包括《十七岁的单车》《吴清源》《流浪神狗人》等。

《风儿踢踏踩》

(1981)

白：除了凤飞飞与钟镇涛，《风儿踢踏踩》也有喜剧演员陈友[\[1\]](#)。为什么决定找同一批人马，来主演《就是溜溜的她》和这部电影？是否因为演员组合的成功，就想再度合作？

侯：主要是《就是溜溜的她》太卖座了，老板就要再加一次。

《风儿踢踏踩》好像是过年（上映），因为《就是溜溜的她》就是过年（档期）。凤飞飞很少拍片，她前面有一部片子不卖钱，之后我们就拍《就是溜溜的她》。那个（制片公司的）老板想过年上片，但排不到戏院。后来找到高雄有一家歌舞秀场本来是戏院的，因为放电影生意不好就改为演歌舞秀，就过年跟它包了两个档期——譬如两个礼拜五十万。很多戏院都是要预付钱，因为生意不好，所以要预付。过年很难敲定，结果第一天就爆满了。（戏院的）老板马上说不行要做分账（笑），结果过年期间越加越多，那个片子就很卖座。我记得大概是来年的过年就上映《风儿踢踏踩》。

白：那时候写剧本非常快速，大概没有时间去访问一些盲人，或做其他方面的研究？

侯：还是有，譬如去盲人的学校。凤飞飞有去念书给他们听，其他都有联络一下，那时候并没有拍到很生活的细节。而且男主角不是先天的盲人，他在等眼角膜，是后天的，所以还好。

白：拍钟镇涛这个角色，有什么样的挑战，或是要调整的地方？

侯：还好吧，拍得很快。

白：说到盲人——虽然这是第一次——身体上有欠缺或残废的主角，在您的电影里不断地重现。比如梁朝伟在《悲情城市》里的聋哑，或《风柜来的人》的父亲。您最近还为纪录片《我们三个》当监制，为什么对这个群体有兴趣？拍残疾人士能给电影打开什么样的新空间？

侯：我感觉是直觉比较多，有时为了电影。譬如梁朝伟，他不会讲闽南语，邱复生 [\[2\]](#) 当老板希望有一个港星——辛树芬 [\[3\]](#) 是我路边找的喽——找他（梁朝伟）就有语音的问题。演员要练习一个语言很困难，因为语言是反射的。所以我就把他（的角色）根据一个叫陈庭诗 [\[4\]](#) 的来设计。他年龄比我们大很多，天文认识他，就找他出来。他是一个艺术家，一个画家、雕塑家。他是八岁从树上掉下来，渐渐听不到的。家人要他学手语，他不要，他觉得那很丑。后来就用笔谈然后学画，我把这背景移植给梁朝伟，很方便。而且他在现场更方便，因为他听不懂台语更有趣了。

先是一种直觉，到后来才慢慢介入社会，所以我跟多方面有接触。例如“日日春” [\[5\]](#) 这种（社会组织），不是被陈水扁把整个华西街毁了吗，废公娼，那之后我们介入日日春。后来“台湾国际劳工协会”（TIWA）里面的外劳，他们抗议，我常跟他们一起上街头。还有劳工工作伤害，从南洋嫁过来的外籍新娘……他们都被歧视。这方面蛮多的。

白：我看您参加这种社运活动特别多，有时打开报纸，便发现侯导又上街游行，是最近这几年才开始的，还是一直都有？

侯：以前没那么明显，这几年因为机缘，所以比较多。他们有时开会，我会参与讨论。

白：《风儿踢踏踩》里，有一段拍一个广告公司的导演。导演的助理跑过去要阿B往另外一个方向看，因为如果一直对着摄影机看，会打破整个现实感。这让我想到本片的大量群众演员，会不会很难控制？

侯：《风儿踢踏踩》我是这样子的，那边在拍，有很多人看，然后我用（另外）一个小摄影机——这个才是拍戏的。你懂我意思吗，大的是假的，小的是真的。

群众看阿B拍片，在演拍广告片，其实真的是我们那台在拍的；我把群众和拍广告片的两边都拍起来，完全是看现场的。群众很多，那是一定的，不必避开。阿B、陈友那组好像在拍戏，其实真正拍戏的是另外一组。

白：您拍片时，都会想到用这种很有创造性的技巧，像前面已经提到，您有时用棉被把摄影机盖住了。

侯：对，因为要同步录音，摄影机的声音太大只好用三床棉被包住机身。那时候拍片要再造一个现实是很难的，尤其在街道上，非常困难；所以我们很多偷拍的方式，摄影机隐藏的啊。看什么地方什么做法，完全是看什么场合。

在西门町，camera一摆，一堆人就在旁边这样围着看。跟早期大陆很像，大陆是一发生车祸一堆人站在那边看。我们把摄影机放好，演员走位呢？就用替身，先把位置focus调好，记号都做好，很多人

（围过来），收了！收了！走了，人都没了，演员在一家咖啡厅等着，等没人了，“好，放！演员走！”手势一打，开机拍完，人又围过来了，我们就走了，就讨论刚才拍得行不行，不行再来一次！用这种方式。

西门町因为闲人多；车站我感觉是没有人会停下来看你，因为他们都有事情，要赶火车，没有人有时间在那边围观。每个地方不一样，完全是善用这种现场状况。因为台湾不像好莱坞那种电影工业，没办法的啦！好莱坞（拍片）到一个程度是政府都配合的。

白：好莱坞拍片，街头上全部都是群众演员，您大概从来没有这样的奢侈？

侯：没有！我只有拍古装才是。好莱坞很厉害，譬如说早上九点上班，个个扮演好，你是白领、你是蓝领、你是什么形态的，清清楚楚。已经到一个（专业）程度了，只要一找人大概就没问题。台湾是不可能的，所以必须用这种方式。

白：这电影一开始玩弄一种“电影中电影”的游戏……还有海边废墟建筑上的几个字：禁止摄影（刚好是在陈坤厚的credit在银幕上出现的同时）。这样从一开始便有一种对电影的反思——或反讽——的气氛……

侯：故意的，是啊，《风儿踢踏踩》其实蛮好玩的。演盲人啊！

白：这个片子好像开始走上稍微真实一点的语境，除了标准的国语，也可以听到台湾国语、香港国语，还有台语。这算不算一种突破？当时的有关部门管不管这些？

侯：不太管，好像有一个（规定）比例，我也不知道。应该是没问题我才拍，但是我通常也不理。

我感觉角色最重要的，他身份是什么就是什么，硬要改变他的身份很不好；所以有腔调，很正常，尤其两个香港来的更是。我使用语言，在《悲情城市》里南腔北调上海话日本话一堆，什么样的人讲什么样的话，基本上是这样。

白：当时主流片基本上都是使用最标准的国语。

侯：以前都是，三厅电影全部都是配音的。我这个也是配音，但都是演员自己配。以前是找配音员来，标准国语。

白：这个也使得电影有种更真实的气氛。

侯：往写实上走，我其实是一直往写实上走。

白：《风儿踢踏踩》和《就是溜溜的她》两片采取许多方式，让钟镇涛和凤飞飞的角色有一种呼应的效果。像《风儿踢踏踩》的剪辑，让他们的动作有点重叠；或设计钟镇涛当盲人，凤飞飞当摄影师，后者刚好补上前者不足之处。

侯：其实就是搞笑嘛。而那考虑一方面是现实，现实就是身份，就是写实。她不知道他是盲人，所以一直拍，最后才知道他是盲人，这种设计我感觉有趣。

白：这两部片子都有一点三角恋的故事，刚好也是同一批人马，钟镇涛、凤飞飞、陈友。就是因为前面那部片子那么卖座，才重复相似的组合和模式？

侯：《就是溜溜的她》，（女主角对抗）父亲主宰。

那时候都还讲标准国语，还没有什么身份（区隔）——你看演凤飞飞父亲的崔福生 [\[6\]](#) 完全是外省的，而凤飞飞看起来就是本省人。一直到《风儿踢踏踩》才开始有身份。也是三角恋爱吗？我忘了。

白：是啊，而且两部片的第三者都是陈友！

侯：我忘了。阿B先来，李行那边就先拍了，后来我跟他们合作好几部，就把陈友拉进来。

白：您应该很少回去看您早期拍的片子吧？

侯：记得有一次，应该是十几年前吧，在试片间放，是《悲情城市》以后了，《悲情城市》也看了很多遍。看得全身冒汗，感觉以前拍的……现在不会这样拍了。现在偶尔电视上有演，我就会看到，哎呦！以前怎么拍成这个样子，很多搞笑的东西。

白：因为这种形式——爱情喜剧——比较受大众的欢迎，现在在洛杉矶或纽约的唐人街，侯孝贤的片子基本上很难找，只有两三部比较容易找得到——那便是《风儿踢踏踩》、《就是溜溜的她》和《在那河畔青草青》。因为琼瑶式的那种爱情喜剧一直有观众，一直很卖座。这是很有趣的一个现象。

侯：因为后来的片子，美国一直没有版权，前几年他们要搜集这个版权，但也没搜到《风柜来的人》与《冬冬的假期》。我那制片张华坤不卖，因为价钱开得很低；我们两人是一起（共同拥有版权），他不卖，我也算了。

[\[1\]](#) 陈友（1952— ），本名陈志涛，香港著名演员、歌手、导演。原先为温拿乐队的鼓手，80年代到90年代初活跃于港台影坛。

[\[2\]](#) 邱复生（1947— ），台湾媒体大亨，其创办的年代电影公司曾经投资发行多部获奖的华语电影作品，包括《悲情城市》《大红灯笼高高挂》《戏梦人生》《活着》。

[\[3\]](#) 辛树芬（1965— ），台湾女演员，被侯孝贤发掘之后参加《童年往事》《恋恋风尘》《尼罗河女儿》《悲情城市》的演出，1989年后退出影坛。

[\[4\]](#) 陈庭诗（1915——2002），福建长乐人，1946年后迁台，著名版画家和雕塑家。

[\[5\]](#) 日日春关怀互助协会（Collective of Sex Workers and Supporters, COSWAS），建于1999年，主要关注台湾性工作者的工作环境及其他权益，并争取性产业相关的政策改善。

[\[6\]](#) 崔福生（1931——2013），台湾资深演员，参加近两百部电影的演出，包括《养鸭人家》《路》（1968，获金马奖影帝）《家在台北》《英烈千秋》等。与侯孝贤合作多部影片。

《在那河畔青草青》

(1982)

白：《风儿踢踏踩》和《就是溜溜的她》从农村到城市是来来去去。一看《在那河畔青草青》的片名和故事背景，好像完全地回到乡村。但是仔细看第一个镜头，会发现摄影机慢慢地往左移动，银幕上呈现了火车铁轨——正是联系农村与城市的象征。电影里的最后一个镜头也是火车，刚好产生一种呼应。而且在您后来的整个电影生涯中，火车轨道是一个不断重现的画面，或许可以把它当作您电影里的一个标志。您怎么看？

侯：我拍电影不会想这个，完全是现场。我对现场的能力非常强，就看怎么用。

火车是我记忆中很重要的事情。因为我从小坐公车晕车，坐一阵子就会吐，很怕闻那个汽油味；所以从凤山离开，要去哪里，都是坐火车——常看到有人送别，就像在机场一样，父亲送小孩，送当兵什么的。

火车这种节奏我很喜欢，在火车上你可以做梦一样，想很多事情，很有意思。而且以前的小说里面，日本小说或黄春明的小说都有火车，有一篇是三岛由纪夫还是芥川（龙之介）的？很动人。火车是以前我们时代的标志，很重要的。

白：《在那河畔青草青》的结构有意思。前半有点像《风儿踢踏踩》和《就是溜溜的她》那样的爱情电影，整个气氛——等到阿B的台北女友出现——也有点重复前两部片的三角恋结构。

但到了后半，老师向学生介绍“爱川护鱼”的概念，让小朋友搞小规模的环保运动——就是建立一个所谓“河川鱼虾保护区”。在某个层次，这个部分与60、70年代的健康写实主义非常相似。不过80年代，健康写实主义的时代不是应该已经过了吗？听说您是在报纸上看到类似这样的一条新闻，但在某一个层面，不会是为了呼应政府的某种政策吧？还是又受到李行电影的影响？

侯：没有，我从来就反政府的。李行的健康写实主义，我拍《恋恋风尘》时，（片中）放的露天电影就是《养鸭人家》，我看《养鸭人家》那时候才十几岁，很喜欢，很感动，那时候还小。

拍这个呢，为什么会这样？我常会使用报纸的事件，有一篇讲到拓鱼，讲到护鱼，爱护河川、保护鱼类，也有电鱼、炸鱼这些，然后老师带小朋友用纸拓（印）鱼的形状——用墨汁拓，是一种画的方法，那叫“拓”——我感觉这很有趣，爱川护鱼也蛮好玩，我就拍这个啊。

然后就去找那个小学。很棒，客家人的小学，跟他们约了就拍，演校长的是不是当地的老师？我忘掉了。我都是这样子找实际的人演，李宗盛演镇长，反正都是啦。去的那地方又漂亮，我对乡下很喜欢嘛。所以就设计了。跟一班学生，每天被他们吵的，他们过来就拔我的头发，我不理；我拍小孩很快。

白：像在《蚵女》、《养鸭人家》等片，都是爱情故事加上大自然的保护，这样的一个组合。您不觉得《在那河畔青草青》可以归类

为健康写实主义这样的一个传统吗？

侯：没注意。

白：另外一个当时比较通俗类型的，就是那些围绕着“学生、学校、教育”等主题片子，像《鲁冰花》等片。您怎么看这个现象，《在那河畔青草青》是否有意识去走这个路子？

侯：没有耶。我没有一定要怎样，我看了《民生报》（的报道）觉得有趣，就找了一堆小朋友——像颜正国一定会有的啊，因为他很好笑，就会把他摆到学校旁边。《冬冬的假期》是因为我感觉小朋友很棒——有人说：“你怎么那么会拍小朋友？”小孩很简单啊，你不要在那边一直盯着他，你要他背台词干嘛，没有的！都是他们熟悉的事情，一拍就OK。假使我觉得他讲错还是什么，也不会针对他讲，我会跟旁边的灯光师讨论，那是假的，演给他看的。对小孩都说：“你很棒！再来一次！”虽然是他错了，但我把焦点放在别人。几次他们调皮得好厉害唷！如果你压抑他，他就越紧张，越紧张就越惨。

《在那河畔青草青》不是脱光了在那边游泳吗，他们没有我想象得那么乡下，因为时代不一样了，他们会害羞。我说一个人给两百块，哇，每个人都脱了，前面还这样掩掩遮遮。我们工作组都知道，没人理他们，没多久（他们）就习惯了。小朋友就这样子，其实就这样处理。他们不是专业，美国那种专业方式是不可能的，那种要带很多戏，千挑百选的。

白：《风儿踢踏踩》、《就是溜溜的她》其中有好几个儿童演员，但都远不如《在那河畔青草青》的多。教儿童演员演戏，给您提供什么样的挑战？会不会很难调整他们的一些动作与反应？

侯：不会啊。我拍这个很自然，有一些是应征来的，他们正好念小学五六年级，有些四年级。我跟这些家长都很好啊，我跟他们讲，不要把小孩当演员，来玩，来度假。

有一些孩子现在台大毕业，在路上还会遇到，很正常。演员不容易，如果叫小孩从小当演员，会耽误他们的教育。

颜正国是因为他们家——他妹妹他哥哥，拍《恋恋风尘》时都来了。他爸爸是计程车司机，外省人，年龄跟他妈妈差很远——有时候就变成他们需要那些收入，那是不一样的。像《冬冬的假期》里面的小女孩，后来台大毕业，但现在也回到这个行业。

白：您刚才提到颜正国，他参与过您的好几部电影。当初您怎么找到他？还有其他的儿童演员，您一般通过什么样的途径来他们？

侯：以前有这种临时演员的领班，好像叫骆明道，颜正国最早是李行那边拍《原乡人》，戏里秦汉看书写字，就给他绑了一根绳子拉着，免得乱跑，那时候很小很调皮；推荐他来《就是溜溜的她》，很调皮很好玩，不怕，所以就一直用一路拍，拍很多。后来红了，拍电影、电视。朱延平^[1]拍的《好小子》，徐枫他们做的。他念国中，才国一，红到人家会指指点点。有一次我进电视台看他带了一堆人，那警卫说不行，他翻脸就说不去了。其实这些东西很容易会伤害到他们，后来我们再找他回来，他那时候已经很疯狂了，骑着摩托车，会吸那个“安”（“安非他命”），所以拍片一下子就睡死了。但跟我们拍片时是最好的，后来有慢慢恢复。

白：他后来的情况怎么样？



《在那河畔青草青》剧照，童星颜正国。

侯：后来拍完，警察要捉他，因为有个案子。我去基隆警察局见那检察官，检察官给我看他的（前科）资料那么长，我说能不能用一种隔离，他在那边发生那些事，叫他不准进入那一区，检察官说台湾没有这种法律。但也缓刑了，让他继续演完《少年吔，安啦！》。后来他还是不行，因为从小出名，没办法承受别人的眼光；父母又不懂，就会受到很大的影响。他现在好像还在监狱吧。 [\[2\]](#)

白：那其他的儿童演员都是从那班子找来的，还是您到当地拍摄才找的？

侯：一般是透过领班找的。也有从朋友找，向朋友找就知道是来玩的。领班找的，常常是家境不好的童星这种。

白：《在那河畔青草青》是一部充满“地方色彩”的电影，很有“台湾味”。虽然如此，也可以看到外面世界的一些影响，像从台北开着BMW车下来的女孩，和将要随着先生移民到印尼的老师。当时不太有人讲“全球化”之类的词，但早在80年代初，您的电影已经充满各

种全球化的象征。而且您后来的电影，从《儿子的大玩偶》里日本报纸介绍的sandwich man一直到后来的《千禧曼波》，都有一定的世界观。

侯：那时候是直觉。我一退伍，上来台北就是在加工厂，那个很有名的美国电子公司，做半导体的，在里面做。那零件不能内销，所以离开工厂都要“检查”。很多外地来的学生打工，各地方来的，在那公司；像《风柜来的人》里面，整个（厂区的人）上下班骑脚踏车，密密麻麻的，也有公共汽车，现在都没落了。因为这个地方的劳工成本、土地成本都增加了，所以就移动到泰国、东南亚；大陆（经济）起来，就移动到大陆。

《咖啡时光》里面也讲到这背景，那父亲是日本正蓬勃时移动到欧洲。这移动我很早就敏锐感觉到，很直接感受——我们以前跑船的、跳船的、去各地的，每个人都在为自己找出路。所以我感觉全球化在二战结束后，从代工业开始，其实都美国弄的嘛。台湾很快就学会这个，我们现在IT行业都是这样的背景上来的，学会了技术学会了质量，代工很厉害。其实大部分还是代工，台湾大部分是这样。

白：在钟镇涛的自传《麦当劳道》里有这样的一段回忆：“（侯孝贤）导戏和其他导演很不同，他较爱捕捉临场感觉和气氛，要求演员发挥写实逼真一面，而不是单靠演技，所以到后期，他拍戏选角，农夫角色就真的找一个农夫来演，邮差也真的找邮差来演，我算是他少数用过的明星演员了。”^[3]有意思的是他所描写的那些，都是您后来电影中的一些标志性的特质：写实，环境的真实气氛，非职业演

员。但很早在1980年还在拍所谓的“商业电影”之时，您这些特质已经存在。

侯：以前是找人来演邮差，到后来不需要，找个邮差来吧。我看那医生，就是当地的医生，还找当地的一个护士，要他们在外等着，拍时就直接进屋来，不必演，他们一来就标准动作，很精准的。这样比较快，如果你找个人来演，他还要弄半天，除非戏很多，需要真的演员；其他的，我基本上都是这样。而且找个人来，只要是他职业相关的东西，他会有一种累积，这种生活的累积是一般人没有的，只有他有。

我第一次拍《恋恋风尘》李天禄的时候，大概有设计他的背景，后来发现根本不需要，他人在那边根本就是了，都不需要跟他讲什么；他自己讲，真实到不行，是经验累积下来的。我知道没办法配音，只好用棉被把摄影机包起来同步录音。你要设计一个角色绝对比不上他本身。

就像我拍《尼罗河女儿》那个杨林 [\[4\]](#)，我用一个漫画（故事）当背景。因为唱片公司的老板是投资人，这人以前投资过《就是溜溜的她》，现在他想推这个歌星。杨林已经出道五年了，十七岁到二十二岁，我在想年龄上应该没什么问题。《尼罗河女儿》那漫画 [\[5\]](#) 在日本出了一册又一册，长到不行，（连载）好几年！现在结束没有，我都不知道。

但是我发现我错了，因为她二十二岁太大了！她虽然样子还很纯，没有歌星的习气，但你看想看，《尼罗河女儿》你看过嘛，她假使只有十五岁，她跟她哥哥的关系那range会很大。然后她爱上她哥哥

的朋友，人家不会把她当爱人嘛，那range也很大。我知道不行，因为漫画和现实的重叠跟混淆，十五岁可以成立，二十二岁就很难看着就不像；我只好改，顺着杨林改。原先我太自信了，以为没有问题。

白：年龄无法改变了！

侯：就是这个问题！

白：那现在在这三部片子——《就是溜溜的她》、《风儿踢踏踩》和《在那河畔青草青》——您整体上对它们有什么样的评价？这是磨炼自己导演功力的宝贵时间吗？还是……

侯：没有！那时候拍电影就像玩，唯一改变的是拍电影不再打架了。拍《就是溜溜的她》制片和助理有冲突，两个打起来我追着要打，想想不行，我现在是导演不能打架，很好笑。（笑）

其实我以前干的事，差不多也是导演的事，但是当了以后还是不一样，会比较认真。我常常会顺场，通常都在清晨。那时候比较早睡一点，清晨很早起来差不多四五点，我会从第一场拍过的没拍过的顺下来，拍过哪些镜头一个一个顺，这场没拍过我也顺。我脑子里都是画面一直过一直过，到今天要拍的这几场，就顺到这里；然后明天又从头。拍了一些空镜头觉得不错的怎么放，哪几场可改可连，每天都这样。

白：您早期的电影主题都专注在爱情。对您而言，这些作品，包括早期当副导演参与的几部电影《爱有明天》、《月下老人》以及《昨夜雨潇潇》——有一种近乎天真的简单，反映了台湾社会解除戒严之前的单纯。回顾早期的作品，有什么评价？

侯：那个时候年轻吧。我感觉年轻的时候需要一种想象、视野，就像天文讲的那样。我们小时候看很多戏剧，尤其是布袋戏、皮影

戏，还有武侠小说——以前的老小说，里面那些像是“侠”、以天下为己任、打抱不平的观念，是属于民间的传统。所以在无形中会对这有想象，想要有一番不同的作为。接触影像形式了，很自然就会把成长过程中看的书、看的戏，在编剧、拍戏、当导演的时候放进去。

而早年看的都是主流电影，大部分都是爱情的、讲罗曼史的，开始拍电影的时候，也很自然就把这当作一个题目，放进自己的作品。

[\[1\]](#) 朱延平（1950— ），台湾著名商业电影导演。1980年至今导演过八十多部电影作品，包括《火烧岛》《中国龙》《来去少林》《功夫灌篮》等。

[\[2\]](#) 颜正国于2012年出狱，目前在台北少年观护所当书法老师，并重新投入演艺工作。2013年出版《放下拳头，挥毫人生新颜色：好小子颜正国的青春与觉醒》一书。

[\[3\]](#) 钟镇涛，《麦当劳道》，香港：博美出版，2007年。154页。

[\[4\]](#) 杨林（1956— ），1980年代出道的台湾歌手，曾经参加电影和电视连续剧演出。退出歌坛后成为画家。

[\[5\]](#) 《尼罗河女儿》原名《王家的纹章》，为日本漫画家细川智荣子之作。

III

光影革命

关键词

● 削苹果事件 ● 台湾新电影 ● 从文自传 ● 青年压抑 ● 电影中的电影 ● 成长眼光 ● 杜笃之 ● 李屏宾 ● 吴念真



《冬冬的假期》场边照。

当你准备拍一部电影，要处理剧本的时候，最需要的，其实是一个清楚的角度和说法。你可能有内容，但你的形式是什么？



《儿子的大玩偶》，1983。



《风柜来的人》，1983。



《冬冬的假期》，1984。



《童年往事》，1985。



《恋恋风尘》，1986。



《尼罗河女儿》，1987。

60、70年代的台湾是类型片的天下：黄梅调、武侠片、琼瑶片、健康写实、战争爱国；侯孝贤和陈坤厚摄制的数部爱情喜剧，也赶上了类型片的尾声。实际上，无论是好莱坞或世界其他市场各种类型片，一直是国际电影产业主食，艺术电影相对来说只是小菜一碟。

所以1982年启动的“台湾新电影”，就是台湾的“新浪潮”，能够在票房、评价双赢，实际上是台湾影史上比较不寻常的一个环节。像朱天文在访问里指出：“从一开始，台湾新电影就不是一个商业趋向的电影模式。它能够卖座，其实是个误会。”

但谁会预料到这种“误会”，会在80年代导致整个台湾电影的振兴，给当时的电影市场注入一种新的力量 and 创新的潜力。除了侯孝贤和朱天文以外，许多评论者也谈过新电影起来的特殊背景，但一个运动的开始，背后还有许多相当复杂的因素。

在某种程度上，台湾新电影奇迹式的崛起，都是因为刚好各种因素和力量碰撞在一起：台湾当地电影产业的工作者，遇到留学回来的

一批年轻电影人；台湾观众开始厌倦爱情、武侠、功夫等类型片的刻板和做作；香港新浪潮为艺术电影的新形式所提供的可能性和榜样；还有在台湾整个社会开始慢慢走上解严之际所带来的新鲜空气。当然还有新电影创作者在80年代初期和中期的合作精神，看侯孝贤主演杨德昌导演的《青梅竹马》、杨德昌帮侯孝贤的《风柜来的人》做音乐、吴念真在《光阴的故事》等片客串角色，以及幕后人才杜笃之、陈博文、廖庆松、李屏宾、詹宏志等周旋在不同导演和班底之间，便可想而知当时特殊的团队精神。

除此之外，新电影的两种最主要创作渊源：（一）创作者本身的自传性题材，（二）提供改编的现代文学和乡土文学作品，这两者体现了一个丰富多彩的新电影视野。

在我个人的观影史中，我为了教学和研究，曾把侯孝贤所有的作品都看了又看，各个阶段的作品都能够欣赏。但坦白讲，当有朋友请我推荐侯导作品的时候，设计新课程的时候，或想到“什么是侯孝贤的电影风格”的时候，我自然而然地会想到《风柜来的人》、《童年往事》、《冬冬的假期》和我最钟爱的《恋恋风尘》。

虽然在《风柜》之后，侯开始探索一种新的电影美学，从摄影和叙述方面强调“远一点，冷一点”，观看这系列作品的时候，心里却不时会涌上一种温暖之感。这几部经典之作，刚好都是侯孝贤（或其合作者）自己的童年故事，但为什么我（和其他观众）会一直不断地回到这几部电影呢？我想，因为它们不只讲述创作者自己的亲身经历，同时也唤起我们共同的童年回忆。

《儿子的大玩偶》

(1983)

白：您第一次看黄春明的小说是什么时候？《儿子的大玩偶》原著小说最吸引您的地方是什么？

侯：应该是在念艺专的时候吧，就从书评书目开始，有年度小说选，黄春明、王禎和、陈映真一堆，一直看到小野他们的，还有小赫（杨宏义 [\[1\]](#)）什么的。

《小毕的故事》只是我们跟中影明骥 [\[2\]](#) 合作而已——先前《光阴的故事》已经开始了，我们那时候成立万年青，和他们合作第一部片子。接着小野、念真有个计划，就是《儿子的大玩偶》三段。

白：听说《儿子的大玩偶》最初的计划，是您、王童 [\[3\]](#) 和林清介 [\[4\]](#) 要合拍的。

侯：对，本来应该是我、王童、林清介，《儿子的大玩偶》、《小琪的那顶帽子》、《苹果的滋味》这三段。他们那时候都蛮红的啊，林清介拍学生片，王童之前也拍很多；他们两个不愿意拍这种，我就说我来拍，让两个新导演先选：万仁 [\[5\]](#) 选《苹果的滋味》，曾壮祥 [\[6\]](#) 选《小琪的那顶帽子》，剩下给我。

我先拍，一个导演只有一万二千英尺底片，我的team成功后，就当作我们三个拍摄的team。接着是《小琪的那顶帽子》，最后是万仁

《苹果的滋味》，要搭景。我在现场帮忙，大概是这样。

白：电影的三段式结构，是直接受了《光阴的故事》的影响吗？还是追溯到更早像李翰祥、白景瑞 [7]、李行、胡金铨合导的《喜怒哀乐》等片子的一个传统？这些三、四段式的电影，都是中影的片子吧？

侯：其实明骥底下，吴念真、小野他们想跟年轻的导演合作，要直接拍压力太大了，所以第一个就是《光阴的故事》四段，成功了。第二个《儿子的大玩偶》也采用这种模式，新导演比较容易（完成）嘛，一下子就好几个。

白：先把他们推出来，然后各个新人都是可以单独拍自己的长片。

侯：小野说有年轻的再找啊，有啊！曾壮祥，那时他在中影纪录片部门；万仁在外面，就直接找了，很快，这是个不错的模式。

白：我还听说《最好的时光》本来也是要做这个模式？

侯：（《最好的时光》）不是找不到（新导演）；本来是我，还有一个拍广告的叫彭文淳，和黄文英 [8]，三人一人一段。我说各人年纪不同，我们（根据）记忆中的歌曲去想故事。黄文英她美术（背景）嘛，想拍早期的艺姐；彭文淳想拍唱片行的老音乐，他那时代的（记忆）跟我们不一样。

这三段得到辅导金 [9] 有九百万台币，差不多是三十万美金。还有韩国釜山影展开办一个项目叫PPP（Pusan Promotion Plan），“釜山推广计划”，大家提拍片案——得案的，PPP会撮合投资者看谁有兴趣；影展邀请我投企划案，就拿了这三段故事去，得到奖金少少的，

是鼓励性质，但后续并没有谁要投资，因为三个导演很难卖。并且三段平分制作费，他们两个新人觉得做不来。

辅导金是这样，如果不拍要赔10%，我们要付九十万。我想说不要浪费，就去法国找资金，很快把它拍掉了。

白：回到《儿子的大玩偶》，除了黄春明的原作和吴念真的剧本，在制作方面，《儿子的大玩偶》的三段故事还有什么样的联系？万仁和曾壮祥的部分，您也参加讨论或制作吗？

侯：有，有参加，因为他们比较没经验，所以我就参加讨论，有时候在现场看一下，帮一下。而且这个工作组就是我的工作组，就是我的工作团队，摄影师陈坤厚、副导演许淑真都是一样。

白：前面谈到《在那河畔青草青》与健康写实主义的联系，到了《儿子的大玩偶》好像与健康写实主义有了更复杂的关系。一方面从第一个镜头开始，小丑身上挂着《蚵女》的广告，本片马上与当年健康写实主义的老片子产生一种联系，似乎想向《蚵女》等片致敬。但同时，虽然《儿子的大玩偶》的历史背景与《蚵女》是同一时代（60年代），您作品所表现的强烈现实感——环境，人物的造型，悲惨的命运，声音的真实性——却是对健康写实主义的一种反驳。

侯：其实我们脑子里根本没有健康写实这件事，你知道嘛，那是后来评论的；我有一个毛病，我从不看评论的。我不看评论，所以并没有这样自觉的意识，主要是黄春明的小说，基本上特色就是描写他自己的经验，非常写实，所以我自然就走上这条路。

白：我那时候看了，感觉产生很大的反差，因为在《蚵女》、《养鸭人家》等片子的世界观里，人都高高兴兴的，胖胖的，好像吃得很好，开开心心地种菜啊唱歌啊或者干嘛；但到了《儿子的大玩

偶》，主角显得很瘦，社会显得很残酷，给观众提供另一种台湾电影历史上似乎从来没有呈现过的现实感。

侯：是，这就是更接近真实了。

白：甚至有主角上厕所的镜头，还可以听到苍蝇的声音。

侯：对对，因为那时候录音师都是新的一批啊，对声音很着迷的。

白：台湾之前电影很少看到这样的镜头，那个镜头刚好是他上茅房，最后小孩的一只手伸进镜头的角落，偷了主角小丑服装的大红鼻子，可说是神来之笔吧！

侯：那是原著没有，加进去的。我那时候不太敢动黄春明的小说，唯一加进去的就是这场戏。为什么？因为黄春明我感觉是作家，好不容易写了一个作品这么好，所以我不太敢改，不太敢动。

白：他被侮辱的那场戏，在火车铁轨旁边发生，所以这里火车有了另外一层意义，因为他每天都在火车那边做广告，最后被羞辱，刚好也在火车铁轨上。

侯：没啦，我没有去想这符号上的问题，或是象征的意义，我不来这一套。

白：但它非常配合整个主题——因为《儿子的大玩偶》可以说是对现代化的一种批判，城市的产品都是要经过这个火车铁轨来到乡村。主角为了应付这种现代化，失去自己的一个身份，而同时，他还不断地在铁轨旁被那些小孩子欺负。那时感觉很震慑人，也跟整个现代化的主题非常地契合。

侯：那车站其实是往阿里山的车站。（笑）

白：但还是可以有这种阅读的方式。像sandwich man经常出没的地方是火车站，您不觉得这里火车站有一层很强的象征意义吗？

侯：我拍片不会想这个，我都是拍人物啊，情感啊，在他生活的这个阶段啊。他小说背景就是讲这个。你看他第二段更是，有没有，去推销焖锅。黄春明很早就有这样的意识了，陈映真更有，你懂我意思吗？

白：在结构上，《儿子的大玩偶》比您过往的影片更大胆，还采取大量的倒叙镜头和画外音。那是因为当时看了很多欧洲的艺术电影吗？还是你们经过了什么别的（影响）才开始想做这些的实验。

侯：因为小说。小说改编电影其实很难的；因为小说是文字，可以穿越时空，可以进入脑子，所以小说才有（无穷）可能。

有些人的表达方式是，想怎么表达，就怎么表达，你还是在现在进行式嘛；我的电影，在这中间会有许多要说的，有时候用声音，有时候就用过去式——我感觉主要是小说的影响。

白：这是您第一次改编小说，过去都是您自己编的。有什么样的新挑战？

侯：对，这是第一次改编剧本，但没有（特别的挑战）。我那时候不太敢乱改，你知道吗，不太敢。

白：因为是大师的作品吗？还是因为是第一次？因为后来的电影里，凡是改编自小说的故事，您都比较大胆地改。

侯：后来我发现不是这么一回事，因为文字跟影像的表达方式不一样，只要情感和味道是一样的就OK了。

白：80年代初，大部分台湾电影都用国语配音，但《儿子的大玩偶》几乎是全程用台语，这个没有引起什么争议吧？

侯：（因为是）“中央电影公司”拍的啊。这部片子我那问题还不小，比较严重的是《苹果的滋味》，所谓“削苹果事件”[\[10\]](#)。

白：虽然跟您拍的那段没有什么直接的关系，您那时如何看这个事件？

侯：我对这个喔，坦白讲我不太理这个。我当然知道那时候这是很大的事件，这个事件对我来讲本来就是意料之中，看怎么处理。我说我们那明老总，明骥他很厉害，他真的是一肩扛。主要是文工会（“国民党文化工作委员会”），他们一直想搅动——这里面还包括中影公司人事变动，他们其实想把明骥打掉。明骥也不是大胆，他只是相信年轻人，敢用，这什么。

白：削苹果事件是片子还未发行就……

侯：是啊，片子还没推出就开始了。你知道这削苹果事件不是闹开的话，就要改，不然就没办法上片；不然就要剪，好像剪了一刀我忘了，这个引起了很大的议论。

那时候的气氛刚好在变动，等于是老势力与老观念刚好在交接的时候，还好我们明骥明老总很厉害，后来国民党的人都被他说服啦，就OK了。那预告片很早就剪好了，刚好成龙的《龙少爷》在中影的影院热映，我（搭便车）打了一个月的预告，片子大卖座。

白：这个削苹果事件应该对它整个票房有所帮助吧，每一次炒这样的新闻都会。

侯：我没注意到这边耶，我感觉看电影就是（要靠）观众，观众就是在戏院（接收讯息），所以预告片非常非常重要，放了一个月。

我后来想采取这个模式，但其他戏院不放院线片，手上很多片子，不让你单独做这件事。

白：本片是否有助于80年代开始崛起的新台湾本土意识的整个建立？您和其他人以及作者是否有意去用这部电影，反抗国民党当时的霸权？

侯：我们倒没有在这意识上那么强烈；比较有意图的是吴念真跟小野，他们在中影体制里天天撞墙，但也没那么强烈。我们还是纯粹在一个文学性上，我们喜欢黄春明的小说，感觉那是台湾生活的白描。

当然那时候党外运动兴起，时代已经在骚动了，经济起来，中产起来，社会力开始释放能量，而我们正好拍出跟以前不一样的电影，社会空气跟舆论都支持我们。



当年催生出“台湾新电影”时期重要作品《儿子的大玩偶》的参与者：（左起）导演曾壮祥、侯孝贤、万仁；策划吴念真、小野；作

曲温隆俊；小说原著作家黄春明。

白：小时候你们老家是不是也出现过这样的三明治人？

侯：每个乡镇不一样，凤山是骑三轮车、上面尖的两个板子；有的会敲着锣，戴尖的帽子，一路去宣传电影。三明治人更早，是黄春明他们那个时代，日本的杂志上有，我影印了一张，当成阿西找来的杂志，用这个三明治人的图照去讨工作。

白：当时演坤树和阿珠的陈博正（阿西）、杨丽音已经是专业的演员吗？那是不是他们的第一部片子？您怎么找到他们的？

侯：杨丽音是第一部吧。为什么找杨丽音，好像是谁介绍的，跟舞台有关系，她好像是兰陵剧坊的。那时候杜可风也在里面。陈博正是台语片的演员，在电视上演了很多。

白：那是您自己选的？还是……

侯：陈博正是我选的，我看他脖子就喜欢，细细的。杨丽音是兰陵剧坊的，我一看就知道好，就用了，她好像第一次演电影。

白：也差不多那时候——1982、83年期间——台湾新电影诞生了。您当时有意识去做一次光影革命吗？

侯：那是有一位记者叫杨士琪 [\[11\]](#)，一直在支持。你看看小野、念真他们，还有一些评论很激动，黄建业他们这些人。焦雄屏比较晚。但我基本上是听他们讲，不会在上头去想什么，我感觉还是拍电影比较重要。

白：您有意识到这些片子跟过去的不同吗？

侯：这里面有一种差别性。因为我在电影圈已经很久了，实务技术很出名，但碰到学电影回来的那一批人我感觉都是新的，我很乐意

跟他们一起。一些新的观念，听他们讲，我才知道有德国新浪潮、法国新电影，跟他们我才知道，不然以前我不知道，没注意这个。

像曾壮祥说德国的Fitzcarraldo（《陆上行舟》）、赫尔佐格的《天谴》（Aguirre, the Wrath of God），后来金马奖国际电影节放了；那时候才接触到维姆·文德斯（Wim Wenders）、法斯宾德（Rainer Werner Fassbinder）还有法国那些，《断了气》啊！戈达尔、特吕弗，也是透过这群新导演才知道。

这对我改变其实蛮重要，没有这种自觉意识有时候是不行的。对我们这种技术面已经达到一种程度，再加上气氛——改编小说的文学气氛——我才会开始拍自己的成长故事，《风柜来的人》之后几部，几乎都跟我成长背景相关。

白：您刚提到黄建业，他和当时的影评人，基本上都是把1982年前后当作一个分水岭。您个人有同感吗？您自己是否认为，您电影创作在1982年出现了一种明显的断裂，还是觉得一直有一种连贯性？

侯：我对以前，没那么清楚。反正我拍电影嘛，从以前一直做上来，对我来讲只是一种新鲜，一种新的气氛在变化；并没有自觉去思考这个问题，要为此运动做什么。所以我动作很快，一部一部拍我喜欢的片子；但唯一的改变是不考虑观众了，谁配谁怎么样的结构会很卖座，已经不管了！

白：那时候所拍摄的新电影，像《风柜来的人》、《儿子的大玩偶》和《冬冬的假期》的票房纪录，与早期的《风儿踢踏踩》、《就是溜溜的她》和《在那河畔青草青》怎么比？

侯：喔，这样子啊，《风柜来的人》以后就开始卖不来了，一直到《悲情城市》。我后来的片子，《风柜来的人》是最差；《冬冬的

假期》啊，《童年往事》啊，《恋恋风尘》啊，其实也还好。

[1] 台湾作家，代表作《功在杏林》《祈教授》《风筝》等。

[2] 明骥（1923——2012），台湾知名电影从业人，生于湖北，曾任台湾“中央电影公司”总经理，卸任后，协助创立文化大学俄文系，并担任首任系主任。索尔仁尼琴访问台湾时，曾由他负责接待。因培育出了台湾新电影运动中的许多杰出人才，如小野、吴念真、侯孝贤、杨德昌、柯一正等人，被尊称为“台湾新电影之父”。

[3] 王童（1942—— ），台湾著名导演，年轻时曾为胡金铨、李行、白景瑞等导演担任美术。其代表作为“台湾三部曲”《稻草人》《香蕉天堂》《无言的山丘》。

[4] 林清介（1944—— ），台湾导演。其作品包括多部学生电影，也拍摄电视连续剧《汪洋中的一条船》等。

[5] 万仁（1950—— ），台湾著名导演，1983年参加《儿子的大玩偶》（第三段）的拍摄，引起所谓“削苹果事件”。

[6] 曾壮祥（1947—— ），台湾导演，香港出生，代表作包括《儿子的大玩偶》（第二段）《雾里的笛声》《杀夫》等。

[7] 白景瑞（1931——1997），台湾著名导演，早年赴意大利“电影实验中心”进修，毕业后返台参与了多部“健康写实”电影的制作。代表作为陈映真作品改编《再见阿郎》、白先勇小说改编《金大班的最后一夜》等。

[8] 黄文英，台湾著名电影美术师，卡内基梅隆大学艺术硕士。与侯孝贤合作多部电影，包括《好男好女》《海上花》《千禧曼波》《最好的时光》等片。

[9] 台湾电影辅导金制度，1989年设立，是由官方出资及主导的一项政策，旨在鼓励台湾电影产业及发掘电影人才。

[10] 1983年中影出品的《儿子的大玩偶》放映前，“中国影评人协会”人士写信密告，批评该片的“贫穷落后”画面会伤害台湾的形象。受其压力，中影打算删节《苹果的滋味》一段的部分镜头。《联合报》刊载了记者杨士琪关于此事的报道。最后据说《儿子的大玩偶》一刀未剪，通过审查放映。

[11] 杨士琪（1951——1984），曾经在《民生报》和《联合报》担任影剧记者。新电影初期，杨士琪发表过多篇文章批评台湾电影的官方与商业体制，1983年的“削苹果事件”中她扮演了重要角色。为了纪念英年早逝的杨士琪对台湾新电影的贡献，杨德昌把1985年的《青梅竹马》献给她。

《风柜来的人》

(1983)

白：《风柜来的人》可以说是半自传题材的电影吧？有多少是来自自己的经验，有多少是别人的故事？

侯：左宏元他公司那时候拍鬼片（1980年的《地狱天堂》），王菊金导演的，用了我那副导许淑真，所以有空我就会去（探班），因为我们是同一个老板。我就坐公车从澎湖（马公）那边一直坐到底，就是风柜车站。下车来一个小杂货店，几个年轻人在那边（玩撞球），很老的老头在计分。我感觉很有意思就在那儿看，就写了一个笔记，没想到后来，《小毕的故事》之后，我会拍《风柜来的人》。

那时候讨论《风柜来的人》，还有丁亚民、朱天文、许淑真，丁亚民就提供他的经验，他在高雄看片子被骗；我就把这风柜年轻人——因为都是移动嘛——（设定在）高雄发展，高雄有澎湖帮，就这样子。

我在凤山住，后来住一个半岛，要坐船过去——叫旗津，以前叫旗后。第一年没考上大学，去那边说要念书，念个屁啊，朋友都是海四厂（海军第四兵工厂）做工的，去没多久就跟人家打架，打了好几场。但我住那边有个记忆，所以就把它放进电影，而且那边到加工出口区很近，那味道对我来讲很过瘾。以前渡船头很漂亮，是日式的，叫“哈玛星”，本来叫“哈玛线”，是日据时代一条铁路线直接开到

鼓山渡船头，念成台语变成哈玛星；所以那个地方是我念书待了几个月，住在朋友家里。

澎湖是去看拍片、探班。我就把这两个（场景）合在一起，又跟加工出口区合在一起。而我有一个朋友刚好在加工出口区，电影里工厂那顶楼是我朋友在那里打工的顶楼，但工厂生产线是找另一个地方拍的。基本上是因为熟悉，所以这样使用，这样味道和内容都跟我成长有关联。其他是创造，像庹宗华跟他女朋友（林秀玲饰），那女孩子跟他们之间的关系，完全是创造的。

其实庹宗华是钮承泽他们的学长，因为拍《小毕的故事》一起（开始合作）；他们那几个台语不好，配音的时候就掺着。

白：当时拍片档期非常紧，在《朱天文电影小说集》的序文中，天文有记，当时拍《小毕的故事》你们10月28日初次见面，到了1月29日电影就上映了。而且很难想象的是，《风柜来的人》更快了，从编剧到上映只花了两个月！那是怎样的工作状况？这种惊人的拍片速度，是因为被逼要赶片，还是因激情？

侯：是这样子的，《小毕的故事》陈坤厚导演，我们万年青成功了，接着去帮《儿子的大玩偶》，我们整个team参加。然后轮到我导，拍《风柜来的人》，不是跟中影，而是跟外面的发行公司；他们很信任我，投资一半，我们自己投资一半，没想到赔钱。

其实是照着我们自己的节奏，那时拍片很快，然后就赔钱啦！接着《小爸爸的天空》，陈坤厚导，中影出钱，这部片赚钱才把债还掉的。其实这就是照着过往合作的模式，他一部我一部，下来就是《冬冬的假期》。

但大家想法不一样了，陈坤厚觉得我为什么《风柜来的人》上完片还要重做音乐，花了二十几万，有这个（疑惑）就开始分开了。我最后一部跟他（合作）就是《最想念的季节》，“毕宝亮”的故事，那是我很早以前的剧本；把那弄完之后就分了，各做各的了。

白：有一点很有趣，就是观众与评论界总会用一种“作家论”的观念，来看导演的电影。凡是侯孝贤的电影，都会归类某一种模式，但因为您跟陈坤厚的关系不一般，是非常密切的，而且是轮流挂名；我们是不是要调整我们的想法，把陈坤厚导演当时与您合作的片子，也归类到您的创作上，把《小爸爸的天空》、《最想念的季节》等作品看得跟您早期的电影一重要？

侯：可以参考，但心情不一样；你懂我意思吗，因为他要导演基本上要他通过啊！他要喜欢那题材，但我自己的就不一样了，我有我自己想做的，所以不能用这两个……

白：您还是会觉得是别人的片子。

侯：对。因为那最重要的意志在他，虽然处理是我，编剧我参加讨论，但问题是他喜欢的……我那时候已经在变啦。像《小爸爸的天空》其实蛮好玩的，那部爱情（题材），跟我后来写实的风格已经有点不一样了。其实是心情啦。

白：在《风柜来的人》里，所谓“侯孝贤风格”的主要因素，已经很成熟地展现出来。是否在您头几部片子里，一直试图展现这种风格，但无法逃脱通俗电影的一些规范？

侯：没有。就像我前面讲的，因为自然到了一个阶段，要拍自己成长的经验，就像《风柜来的人》里，母亲向阿清扔菜刀，是我自己的经验；还有他爸爸，这里（额头上）有一个凹，那是陈坤厚的一个

朋友，他头上真的有这个凹，这朋友前几年才去世的。你知道他是怎么凹的，就是高速公路刚建好那时，他被一辆砂石车上一颗石头打到，喀！车窗玻璃整个破掉，头盖骨陷了一个凹。

白：那就请他来演这个角色吗？

侯：他倒是正常的，并没有影响他的脑子。我会用这个，是一个记忆：小时候很小，在凤山打棒球，没护具什么的，只有手套；球很硬嘛，有一个瘦瘦的（孩子）——不知道为什么也没有闪开，恍惚了，还是怎样——砰，打到头，乓！倒地都是灰尘，我们看见他这里凹进去一块，印象很深。就像打蛇这印象很深。这些我感觉很过瘾，都加在一起。

所以，我感觉创作上观念最大的差别，就是把自己生活的过程，成长的经验，慢慢放在电影里，越往真实上走。这跟碰到杨德昌他们一群有关系，大家对电影一直在聊，无形中……我感觉这种新鲜，会一直往这个方向走，我再也不管票房了，很惨！

白：您刚才提到杨德昌对音乐的贡献，后来李宗盛跟苏来的音乐完全拿掉了吗？

侯：拿掉了，但是有人保留这一版，陈国富 [\[1\]](#) 就有这版，那时候是video。

白：我觉得在音乐运用上，《风柜来的人》还是比较克制。是否在这阶段就开始对电影音乐有着不同想法，也开始逃脱通俗主题曲的运用？

侯：基本上是这样，杨德昌一配（《四季》），哇，我感觉很棒，很爽。《童年往事》找吴楚楚做音乐，那时候能力眼光都不够，

其实那不是很好，那音乐很轻。

白：后来用陈明章 [\[2\]](#) 的？

侯：陈明章是《恋恋风尘》开始（合作）。当时我那剧照陈怀恩 [\[3\]](#)，他对这一方面比较有感觉，听了一卷陈明章的带子——好像是一个记者发现陈明章的，做了一个demo给“中央电影公司”，然后给陈怀恩——他听了觉得很棒，于是就用。

白：听说陈明章做了四十几分钟的音乐，可是您在《恋恋风尘》只用了不到一分钟——很短的一个小片段。

侯：其实《恋恋风尘》（的音乐）都是他的啊。他这音乐，本来我们是想要拍一个歌仔戏的（题材），叫《散戏》，弄了一个剧本，但后来没拍；好像他有这方面的音乐在里面，那是他本身很厉害，自己这样弹的，完全摆脱明星唱的了。

白：您那些主题曲，本来是电影公司指定要用的？

侯：老板（左宏元）就是！

白：《风柜来的人》显得非常成熟，而且整个风格与前几部电影很不一样。虽然如此，电影里的一些主题还是很相似。像钮承泽、庹宗华、林秀玲的三角关系，城市（高雄）与乡村（风柜）之间的差距。您用比较成熟的电影手段，来把同样的主题表现出来……

侯：这时候专业技术还有美学，电影的美学、影像的感觉，开始成熟，我感觉是这样。我这次去大陆，他们在讨论本土跟国际、商业和艺术，我说其实没有分别的，那都是专业技术，是养成的，有些人慢慢养就会有。

白：您曾经谈过，沈从文对您电影美学的影响，尤其从拍《风柜来的人》的那段时间。您能谈谈朱天文在什么样的情况之下，介绍沈从文的作品给您，以及《从文自传》等书对您拍摄电影的影响？

侯：当你准备拍一部电影，要处理剧本的时候，最需要的，其实是一个清楚的角度和说法。比如说，一群年轻人的故事，像《风柜来的人》，你得知道你用怎么样的角度，用什么“容器”去装这个故事。

以前我编好故事立刻就可以拍，跟天文他们认识以后，就开始寻找“角度”。你可能有内容，但你的形式是什么？以前拍电影很简单，从来不管什么形式，后来跟台湾新电影运动中那些国外回来的聊了以后，变得不会拍了，开始有这个困扰。《风柜来的人》很多出自我自己的经验，我想要说一个关于成长的故事，但是这个观点到底是什么，我也说不上来。朱天文就拿了沈从文的自传给我看。

沈从文的书以前在台湾算禁书，我看了之后感觉他的视角很有趣。他虽然描绘的是自己的经验和成长，但他是以一种非常冷静、远距离的角度在观看。

白：您过去不是有一段时间想把《从文自传》改编成电影？

侯：但是很难，那个时代过了，那时代人的味道也没有了。他们那时候人的样子、观念——那时候各路军队杀来杀去，抓到人要杀；因为太多人了只好抽签，农夫抽到了要被杀，结果他在担心他的牛，交代他的牛要处理——我们现代人看了非常震撼，我前一阵子还在重看《从文自传》，因为要寄给我儿子。我儿子在美国要我寄几本书给他，我就找出来重看，更清楚。

他们那时代实在太天地不仁了。但我知道那是不可能拍的，坦白讲拍不到，就算美国那样的电影工业都不容易，光要找像他们这样的人都很难了，那是一个动乱的时代。

白：还有没有您一直想拍，可是无法实行的电影？

侯：《合肥四姐妹》啊。沈从文他太太张兆和一家人的故事，在美国的一个作家（金安平）写的，因为认识张家四姐妹的老四，她做的记录访谈叫《合肥四姐妹》，哇！那种中国家庭的结构，那东西我非常想拍，但我知道非常难。听说大陆有一个年轻导演，拍过《绿帽子》的刘奋斗要拍。

白：廖庆松曾经说过，“《风柜来的人》是我剪接上的转折点，是我‘挣脱’传统规则束缚的电影。”^[4] 能否谈谈《风柜来的人》在剪接和摄影上的突破？

侯：摄影就是“很远很远”；因为我看那本书（《从文自传》），所以摆了一堆远镜头。然后我跟廖庆松在电影图书馆看《断了气》，人家戈达尔《断了气》早就突破了！我知道戈达尔那时候底片很少，一卷底片拍完喊停，换底片，换好就从前面那一句接着演，然后他片子的剪法完全不管接不接，喔！我们看了这个就开始（尝试）了。

譬如电影里，几个男生到了高雄等公车，上错车又跑下来再上的那场，我们拍了好几个take，剪时从不管镜位的，就剪在一起，类似这种剪接的方式。还有最后送那女孩子走了，钮承泽在公车站的茫然，车子一辆又一辆开过去挡住他，我就抓了一部分画面接在一起，

因为能量够，根本不必管镜头的逻辑，这观念就更新了，跳了一级，完全打破了！就像廖庆松讲的，因为我们两个都是一起嘛！

白：那摄影呢？

侯：还是陈坤厚，大量用自然光，尽少打光、补光，黑的地方就给它黑才不管，然后我一直叫他“远一点”。他跟我摄影的最后一部片是《冬冬的假期》。

白：剧中这几个角色，黄锦和（庾宗华）、阿清（钮承泽）和小杏（林秀玲）都有非常复杂的性格和丰富的内在世界。您怎么去塑造这些人物？他们是否根据您生活中的一些亲人或朋友来打造的？



陈铭君摄

《风柜来的人》剧照，有张世（右二）、钮承泽（右一）等年轻演员加入。

侯：基本上是啊。钮承泽有很多我的影子，加了他的父亲小时候带他去打棒球，这里（额头）坏掉了；然后打蛇——父亲还健康的时候。还有他妈妈；他姐姐与姐夫，有点像我的姐姐与姐夫，一副就是你应该要怎样怎样。砸饭碗也是我的记忆，就是我姐姐一直在念你要干嘛要干嘛，那时候父母都死了，之后祖母去世的丧礼完吃饭，我那个碗就“叭！”往墙上砸。这些内容就放在钮承泽这个角色身上，包括母亲丢菜刀，这些细节就把他复杂了，有了人的深度。

包括他那个信封，那信封买来撕开，有一只蟑螂压死在那边，我说很好你就画吧，写吧，大概是这样。

白：电影里的几个青年都充满着一种压抑。按您看，这种压抑来自哪里？它源于整个地区还是戒严时代？您如何看？

侯：这种困境，很怪，不知道为什么有一种挣扎，可能是那时代的气氛；我的片子为什么都有这种东西，只是那时候不自觉，已经不是以前那种光明灿烂的爱情故事了。完全回到我自己的成长，感觉那才有味道，够味道，可能走上写实以后这是逃避不掉的。

白：对于钮承泽的角色来讲，这种压抑和他整个性格的形成，好像都跟他父亲的意外事故有很密切的关系。虽然父亲的镜头不多，整部片子的核心，还环绕着他与儿子的关系。

侯：就是把他的角色加重了；直到父亲去世，他回去想了很多。我那时用了两个时空，现实的时空，然后镜头pan过来，变成小孩子。

白：处理这样的关系，在拍摄的过程中也会想到您自己跟父亲的一些因素，或者处理自己感情的一些经历在里面吗？

侯：那是一个感觉，处理这个感觉，用了不一样的情节。我跟父亲没有讲过什么话，十三岁我父亲就去世了，但感觉那image非常强。我一个同学，妈妈是小学校长，我帮他打完架，他妈妈来，谈起我爸爸。那时候我爸爸已经去世四五年了，说我爸爸很有气节，很正直。听她言词之间，好像尊敬我爸爸，感觉很奇怪。这种影响，家教这种东西很难说，力量很大，所以我才感觉我不可能当流氓，算了！

小时候在宿舍外面玩，很黑，只有一个路灯小小的，玩“五、十、十五”；躲迷藏——数到一百，就要躲好，鬼要抓。有一次，一个大垃圾箱旁边有一个狭洞，我就趴在那狭洞里，鬼看不到我，我看得到他；这一趴，完了，手摸到鸡大便（笑）。小孩摸到鸡大便没什么，还是照样玩，到一个阶段后才冲回家洗手，就听到说我爸爸回来。我爸爸那时候在台南（治疗）肺部的疗养院，住了很长一段时间，接回来，姐姐就叫我们回家，不能玩了！这个印象很强，跟父亲之间的。

他早上去上班，中山装是卡其的，我妈妈都会用米浆，这我们从小就会的，用米浆来浆衣服（笑）；浆了以后，晒过然后烫，很挺，所以我父亲骑脚踏车，裤管都会夹一个木夹子，不让链子弄脏了。他有一阵子不在，车子我都是穿过横杠骑的，不是坐车座上面骑，个儿太小踩不到轮子所以是穿过去骑。（关于）父亲很多印象，就这种吧。

我说的世界观包括细节都会加进去。有一次我们去吃馆子，高雄我爸爸一个朋友的“梅州餐厅”，客家人，不是吃饭时间我们去看那

个人，结果那人弄了一大碗的牛肉丸子汤，好好吃喔。小时候，唯一一次。

母亲的事更多，但我比较少在电影里表达，我本来想拍母亲传。

白：后来呢？为什么没拍？

侯：我外公常常去南洋泰国做生意，我母亲是大女儿，掌上明珠，所以他回来常常有东西都是给我妈妈的。后来他在泰国又结婚，那边又有老婆、孩子，就死在泰国，财产全归那边。我母亲那时候已过来台湾了，嫁给我父亲；以前本来有一个谈得来的男人，一个老师。她会跟我姐姐讲，我姐姐大嘛，我们比较小怎么会了解这个。我母亲的故事也是很过瘾。

白：您没有打算把母亲的故事也拍出来？

侯：不知道，但可能会有一个原型呈现在我的电影里面。

白：那么再回到父亲的形象，《风柜来的人》的父子关系和《恋恋风尘》的父子关系非常地接近。除了父亲的残废，还运用了许多倒叙的镜头，来表现他受伤的经过；虽然《恋恋风尘》是吴念真的故事，但整个表现的方法非常接近。

侯：拍那片子（《恋恋风尘》）其实很好玩，我是想说拍完这片子，念真就可以脱困觉悟了，那是他刻骨铭心的爱情却失恋，他姓吴嘛！吴的谐音（无）就是nothing。“念真”是笔名，因为他以前爱的那个女孩叫阿真。

白：那一些父亲在矿区中的受伤镜头呢？

侯：也是他故事的一部分，细节记不得了，因为我加了一些东西。

白：其中之一的倒叙镜头，讲父亲用棒球棒打蛇的一个记忆，来展现父亲过去的勇敢、剽悍，但是否也有一层比较象征性、甚至宗教性的解读方法？

侯：我通常不管象征性，只管顺不顺、对不对，象征意义是别人去发现的。

白：但是一直不断回到这个镜头，因为只有在这记忆中，父亲是可以站起来的，一个剽悍的父亲。是棒球棒打死这条蛇，也刚好是棒球棒造成他的伤害。

侯：对对，棒球，这都是记忆和经验。你要我这样拆解没办法，我要是这样拆解就不会拍了。

白：我看在码头打起来的那段戏，有个远镜头，摄影机摆得又远又高，有点类似纪录片的手段吧，以前有用过这样的拍法吗？

侯：有啊。我们那是偷拍，为什么，因为很多人来来去去，我们就偷拍，只跟演员两个讲好；没想到钮承泽很狠，还把张世推到水里面，所以有一个骑摩托车的还停下来责问。所有人都以为是真的，群众的反应你要去哪里找啊！

白：像《风柜来的人》，后来《悲情城市》、《再见南国，南国》也有这些打架的镜头，很难拍吗？您是如何指导演员？刚才提到钮承泽把张世推到水里的镜头，他们有时候还会来真的或演得过头？

侯：没有，也没有真的打，你看《童年往事》一样啊，就是我跟这边的演员讲等会儿怎样，然后跟那边的演员说不一样的（笑），结果一上来就把脚踏车踢倒了，就两边讲不一样的，一阵混乱。（笑）

白：所以您要的就是这种混乱，像《悲情城市》里他们用武士刀砍来砍去，表现这种乱。

侯：对啊，真正打架没有什么套招，那种都不像。

白：一般来讲，这种打架镜头会拍好几次？还是一个take就够了？

侯：通常一个take就解决了。通常，除非我觉得真的不行。以前我拍《尼罗河女儿》不是街上开枪吗，旁边刚好有人，以为是真的，吓死了，拍完我还要去安抚一下。

白：像《风柜来的人》有多少对白是根据剧本，又有多少是您让演员即兴发挥？

侯：通常是有个剧本有对白，但是这个对白只是给他们知道有这对白，可以增加或是减少他们都已经习惯，很清楚了，尤其是高捷。这些都很容易，因为我现场是不带剧本的，就一直盯着演员，不合的——就是不合氛围的——就不行。

到《千禧曼波》更是，哪里有对白，只有一个氛围形容这场戏，但我安排了很多元素，像我要他检查7——Eleven的收据，检查女友的行踪——这会造成冲突，都是reaction的。这需要不错的演员才有办法。

白：这有点像钱锺书《围城》背后的哲理：城里的人一直想跑出去，而外面的人一直想冲进来。还是跟移动有关对不对？就像《风柜来的人》往高雄去，高雄来的人往台北跑；也许台北的人想往国外跑？人生也不过如此。

侯：是啊，那时候移动得很厉害，谁也不知道会如何，冷战还没有结束，我们退出联合国了，整个状况是不明不确定的。你看以前流行说“来来来，来台大；去去去，去美国”。很多都是不安全感，都是从上一辈传下来的。

白：这种压抑跟不确定性，跟这很有关系吧？

侯：对，就是这种不确定性，是好几个世代传下来的，就像朱天心形容的，“没有祖坟在这里”。你有祖坟在这里，表示家族很大、有根基，那种感觉是不一样的。所以我那时候就感觉到我们跟台湾本地的人是不一样的。

白：《风柜来的人》已经开始展现您作品里对电影的迷恋，像成龙的《醉拳》、维斯康蒂（Luchino Visconti）的《洛可兄弟》，甚至那部“彩色大银幕”的虚无电影。选《醉拳》和《洛克兄弟》是出自于什么样的考虑？

侯：《醉拳》是因为投资方，这部片子是他们发行的，最简单嘛，拷贝也最快。《洛可兄弟》是我很年轻时候看的。

白：《风柜来的人》和《洛可兄弟》两部片子的故事情节有点相似，主题也很像。而您不断地探索（电影中的电影元素）这个主题：从《儿子的大玩偶》三明治人的电影广告，《恋恋风尘》的电影宣传广告牌，《千禧曼波》里满街挂满电影广告牌的日本小镇，一直到最近的《咖啡时光》和《红气球之旅》，整部电影已经变成一种对过往光影记忆的两次致敬。

侯：没那么自觉。《咖啡时光》在日本拍，人家指定的，我本来不敢去，因为生活细节不一样，但我拍都是丢给演员然后捕捉的，有这种形式所以我就试了，结果很成功。

又去拍《红气球之旅》，本来呢是短片后来变长片。我读了两个多月的散文与随笔，都是住在巴黎的外国人写的，提到这个（老片）

《红气球》（Le Ballon rouge, 1956）的是《巴黎到月球》（Paris to the Moon），一个美国作家（Adam Gopnik）写给每期《纽约客》

的，他在巴黎住了五年，书里提到小时候看电影《红气球》，我找来看了很有意思，很像我们那个年代，小孩好自由喔——其实很残酷，那是一种成长过程必然会碰到的。所以我把那红气球当作主角，它跟小孩的关系，它好像跨越以前到现在来看，一切不一样了，现在的小孩什么都有，有电玩有什么……而它只能远远地看，这idea是看了那本《巴黎到月球》得来的。

白：但您把这个电影主题连在一起，还是有很明显的发展，像《儿子的大玩偶》里面的人挂着小的广告，《恋恋风尘》里的人挂大的广告……

侯：挂这个广告呢，因为我们以前在凤山，跟我一起打架的朋友，小学同学，后来在凤山戏院还是大爱戏院画广告，我常常去找他，有这个记忆所以就使用这一段。

白：还记得《好男好女》里面一开始，她房间里有一张电影海报吧，电视还在演小津安二郎的电影。

侯：海报，好像是一部美国片，《大河恋》（A River Runs Through It）吧，我忘掉了。《好男好女》我用了一些小津的片段，就是《晚春》，这电影我非常喜欢，原节子跟笠智众演的，很过瘾，张力很强。

[\[1\]](#) 陈国富（1958——），台湾著名导演，代表作为《征婚启事》《双瞳》《风声》。2000年后积极参与港台大陆的幕后制作、监制和策划工作。出版过影评集《片面之言——陈国富电影文集》。

[\[2\]](#) 陈明章（1956——），台湾音乐创作人、制作人，歌手。曾为侯孝贤的电影《恋恋风尘》和《戏梦人生》作配乐，其他电影配

乐包括《幻之光》和《天马茶房》。

[\[3\]](#) 陈怀恩（1959——），台湾电影摄影师、导演。为侯孝贤的《尼罗河女儿》《悲情城市》《好男好女》《南国再见，南国》担任摄影。《练习曲》（2006）是陈怀恩的首部导演作品。

[\[4\]](#) 张靓蓓，《电影灵魂深度的沟通者——廖庆松》。台北：典藏，2009。46页。

《冬冬的假期》

(1984)

白：《冬冬的假期》是根据朱天文差不多同时写的一个短篇小说《安安假期》。故事最吸引您的地方是什么？

侯：就是他们回外婆家嘛。另外有一个女孩子（张安槿）写有关于母亲生病，把小孩送回外婆家，那小说叫《流放》；加上朱天心的小说《绿竹引》，写那个疯女的，客家话叫“癲麻”。

主要是一个城市（孩子）回到乡下，描写乡下的一些状态和一个疯女。包括那个涵洞、拿石头砸人偷东西，那是我看报纸的。然后阿西（陈博正）的痔疮，是我的经验，割痔疮喔，痛到不行这些。

白：我觉得电影里的一些人物组合非常有趣。

侯：一部分是天文她们家的，譬如说她的外公、外婆、三舅、小舅，母亲生病是别人的，疯女是天心写铜锣外婆家的，她小时候被女佣春兰阿姨背着到处串门子。捉小鸟是我小时候，放学走稻田看到（捕鸟人），啐！波！波！波！一直拍手，哇所有的麻雀都来，以为老鹰来了；他吹一种哨子，很细的哨子，然后有网，（麻雀）一冲进去，有羽毛（缠住）就拔不起来，他那一抓，头就“啵！”脖子就扭断了，放进袋子。

白：除了核心人物之外，还有一群调皮的乡村孩子、几个流氓、一个疯子，但同时您还是采取一个很写实的拍摄手法，使整个非常自

然地合在一起。

侯：因为那小舅舅比较有状况，所以就添了一些东西。

白：您说您有些是从报纸得到灵感。您经常看报得到灵感，直接放进去吗？

侯：报纸最快了，很多东西，像《断了气》的故事也是戈达尔从报纸看来的。我发现杨德昌上课也很喜欢聊报纸；我之前上课也是聊报纸，六七个学生有编剧有演员，我说好，你们各自（从报上）去选你们的角色，内心是什么状况。虽然报纸呈现一点点，但是很多轨迹，很多information在里面。

报纸其实很好，《俏如彩蝶飞飞飞》的一屋两租啊，很多都是从报纸来的。我本来剪了一堆报纸，很多台湾奇奇怪怪的社会现象；剪报需要整理，然后写笔记，现在是太忙了没做。

像杨德昌的学生戴立忍，拍了一个《不能没有你》[\[1\]](#)，也是根据几年前的报纸；他上杨德昌的课，也有这种习惯。他就用那事件呈现社会背景与结构。布列松（Robert Bresson）是此中最厉害的，他拍的《扒手》，呈现的是背后的家庭结构，社会结构，money。

白：那么您每一部片子都会受到当时一些社会新闻的影响吗？

侯：倒也没有。拍《冬冬的假期》我去那边看景，有个涵洞，刚好前不久有一个新闻，卡车司机喜欢在涵洞睡觉，有两个流氓抢劫，他怎么被打伤的我不知道。所以《冬冬的假期》一个瘪三拿着石头要砸睡着的司机的头，那石头好像是我加进去的。

白：《咖啡时光》好像有一些情节也是因为看报的因素。

侯：一部分是我女儿的同学，他家加工厂移动到泰国，念美国学校，然后去美国念大学，回来以后已经在大陆办厂，有做皮革的，有做轮胎的，有做雨伞的，做这些有的没有的；我家收了很多雨伞——他跟我女儿很好，所以我知道这种移动。但《咖啡时光》主要是我的日本翻译朋友小坂史子的故事。

白：回到《冬冬的假期》，之前您有运用一些空镜，但好像没有《冬冬的假期》多，空镜使整个片子有点山水画的感觉，有点禅宗的意境。身为本片摄影指导的陈坤厚，对这些空镜应该也有一些功劳吧？您是在什么样的情况之下运用空镜？

侯：我看到不错的（自然景象）就会拍，有什么天气变化，感觉很过瘾就会拍，会想什么戏跟这个有关。以前爬树采芒果吃，怕被人发现，就很注意周遭环境，那时候好像时间是凝结的，因为太专注，（可以自由感觉）蝉声、风、树在动、有一个人偶然经过，这是空镜——并不为了介绍环境或负担剧情推进什么的。虽说是“空”，但有一种气息、一种意思在那里。

《冬冬的假期》冬冬看到有一棵大树很漂亮，那就爬树，爬得很高啊；疯子来了，玩伴全跑光了，冬冬在树上面不敢动，稻田与原野那一刻就停止了，有人在收割。



陈铭君摄，城市电影公司提供

《冬冬的假期》剧照，“冬冬在树上面不敢动，稻田与原野那一刻就停止了，有人在收割。”

天文外公家那留声机是日据时代的，挂钟也是，老一辈的人所有的东西都会留下来，一直用。外公家两座挂钟，会当当当报时，几点钟报几下；留声机是要装针上去，粗粗的那个针划着黑胶唱片，很早

的，唱片都还能放着听。我喜欢这条线索，当场就录用，唱片音乐转到大树上的冬冬，风呼呼地吹。

白：除了这种空镜以外，1983年以后的电影，总体来讲运用更多的所谓艺术电影手法，像空镜，非直线的叙述，长镜头等等。当时合作的制片人和片商会不会反对，担心电影太艺术化了，观众就吃不消？然后跟片商有一些冲突？

侯：导演虽然在体系之内，但有时候也在体系之外。意思是说，我的资金来源、跟什么人合作，我有我的想法。我感觉当一个导演是这样，你有多少credit可以找什么样的人、什么样的公司。

我跟中影先拍了三部，后来再签了三部但只拍了两部，《恋恋风尘》与《童年往事》，后来拍《尼罗河女儿》是人家找我的。坦白讲，这些人不懂。其实中影都不懂。你懂我意思吗？《风柜来的人》走太快，剧情稀薄只看见一群少年在游荡，观众追不到故事线索了，但有些人很喜欢，所以我感觉还好，自作自受嘛。

后来焦雄屏学电影回来，写很犀利的影评，鼓吹新电影。最早她写她的文章，我们不太理她，一如我不理影评，也没有跟她接触。后来不知道从什么时候形成艺术电影与商业电影的对立，《童年往事》吧？没有她，不会对立（笑），她有那种power，她认为的就是全部，她说的就是对的。

那敌对一派说要走好莱坞路线。我通常不看媒体的，不看电影评论。我也不理好莱坞，你说怎么拍好莱坞？说给我听听？电影工业差太远了，（我们）做不到的。那时候没有那么清楚，只知道东方电影就是东方电影，跟西方的表达形式不一样。

这两个表达情感不一样。一如东方的文字与西方的文字不一样，东方的文字是具象的，象形、形声、指事、会意……基本上是象形延伸的；例如“书”这个字以前叫“册”，“象”这个字形就很像一只大象。而西方是符号语音的，是抽象的。

西方从小的抽象思考就比东方强，这种逻辑概念、组合、结构跟东方不一样。戏剧传统也不一样，戏剧我们很晚，再加上十九世纪末照相术的发明、光谱的发现、弗洛伊德的心理分析包括潜意识，影响很大，这些影响drama和表演非常大。

我那时候的直觉，东方表达情感不一样。我举个例：以前出国我买东西回来，我太太很开心，但是她不会说的，她只说花了多少钱，很贵会骂；但是做菜的时候那菜就很好吃（笑）。她是间接表达，很多都是这样。东方很政治的，话说一半的（笑），西方就不会。西方很直接。我那时候就知道要找一个东方的表达方式，不属于西方的表达方式，正好现实面有。

现实面就是：我不满意这些演员。一般的演员没办法，他们演电影和电视演习惯了。我只好找非演员，越找越过瘾，越找眼光更清楚。我会根据找来的人重新设定，感觉这个人有趣，就会按照他的状态去设计，根据背景调整他跟角色之间的关系；然后拍的时候不能叫他演，因为他没演过。我的镜头形式，就是从非演员来的，要长要远不要乱动，若是太近拍他会发抖，不行；最后换了Taylor镜头来拍。所以我就远远的，尽量一场戏不切断拍下来。

要跟这些非演员讲这个时间的流程，上午、中午、下午还是晚上，要让他生活的时间里而不是戏剧的时间——上午有时候小朋友

就在玩，还没上学嘛；妈妈一定在准备午餐，有时候买完菜回来——这样他就不会手足无措。这些变成我拍摄的一个重要的基调。

我一定要知道什么时间做什么事才能判断，不是这时候人该回来的，或是正好这时候该回来的；要不然要怎么判断呢？喔，演戏啊，戏进来，噼里啪啦一直拍。西方对这个也很严格，不是随便来来去去。所以拍这些非演员，就是把他们放在生活的情境里。拍吃饭很简单，每个人都会吃，然后把我要的情感或事件放在吃饭里。我拍吃饭，一定是吃饭时间，不是中午就是晚上。

白：我觉得《冬冬的假期》其中有一个角色很有趣，就是那个外公。他在《在那河畔青草青》里演钟镇涛的父亲，演得很过瘾，而且他的角色塑造得很好，因为一开始感觉很冷，很严肃，后来渐渐产生一种温暖的感觉。

侯：以前天文她们在光滑的桧木楼板上“唰！唰！唰！”玩溜冰，外公就会上来禁止；外公午睡的时候，大家都不敢动。我们在拍片，外公在看诊，我们是不影响他的，我们拍我们的片，他看他的病人。他一定要午睡，我们全部也睡觉，铺了草席，每个都睡，从来剧组没有这么舒服过，每天中午都在午觉，跟着外公的作息。

白：电影都是天文外祖父家拍的，《童年往事》也是在您小时候住过的老房子拍的，是不是《恋恋风尘》也是在吴念真长大的那个环境拍的？

侯：念真那个地方已经毁了，所以我们是找九份的山坡顶上。

白：《童年往事》和《冬冬的假期》都在故事发生的真实场地拍摄，会给您整个电影有什么样的新气氛？

侯：因为天文参加编剧，她很清楚小时候这些，很match的，很好玩的。她那外公打她三舅，三舅都走后门，外婆会拿东西给他……很多细节在里面，所以很有意思。

白：《童年往事》里面那个家也是你们小时候的房子……

侯：那时候还是，有点变了。我把它重新整修一下，恢复以前的样子，包括我祖母睡觉的地方，都是以前的样子。

白：这样的话，尤其您祖母过世的那场戏，就在它发生的地方，又回去拍，会不会在感情上比较不能面对……

侯：没有，拍片我很清楚。你想想看，我们从大陆来，上两代都去世了，我们十几岁能干嘛，没有能力去应付这种事，只能找一个医生来。我可以面对这件事，很清楚背后的原因与状况；年轻嘛，所以直接呈现，不会闪躲。

白：《冬冬的假期》整个电影气氛非常温暖，说不定是您所有电影里最“温暖”的一部，但同时也有伤感的因素在内：母亲的病情、疯子的遭遇、小舅和外公的隔阂等等。任何一部电影的气氛是非常抽象、很难抓住的一个东西，您怎么塑造整个气氛？在温暖和悲伤之间，怎么去找到一种平衡？

侯：是根据每个人物。对中国人来讲，亲人就是亲人，表面上都很严厉；但妈妈偷偷会拿钱，过了一阵子外公会来看他——表面上都很遵循传统，很严厉，私底下都很柔软。

小时候我妈妈和我爸爸不知干嘛冷战僵持，我自动洗完碗，我妈就搂我夸奖，其实是吵架中间借这个来缓和气氛。我那么小就知道。但她搂我，我会滑开，因为不习惯，我妈妈从来没有搂过我——很多这样的细节，从小就很敏感，人跟人之间的关系就这种。

白：其中我很喜欢的一幕，是婷婷帮那小羊的娃娃打针，很可爱、很温暖，但这背后有心理的层次，可以通过这样的动作知道，这个小游戏是小孩对病重母亲的一种示爱，但最终还是无能为力。

侯：对啊是无意识的，但小孩有小孩的直觉。还有那麻雀死掉，她就转移到疯子，因为那疯子救了她，还背着她。她其实懵懂不知道什么是被救，但疯子那感觉很像妈妈一样，所以后来她一直坚持不睡要陪疯子，就睡在疯子旁边，她外婆说她个性真硬。

白：疯子救她，就在火车铁轨上面，所以还是回到前面谈的那个主题，如果火车铁轨是乡下与城市之间的联系，在这里变成一种很危险的地方？

侯：（笑）我都是看景来设计的，看到涵洞很好，看到有铁轨就用，我们那时是这样设计。

白：另外一个特别动人的戏，就在冬冬背叛小舅的时候，这跟一开始冬冬在火车站试图保护小舅的那场戏，是非常有力的对比，也许这就是冬冬失去他纯真的时刻。既然是天文的故事，为什么把重点放在冬冬身上？

侯：冬冬啊，我也不知道，应该是用了小说里面那个男孩安安的故事，然后那妹妹是（来自）天心写的《绿竹引》。冬冬比较大，启蒙的故事不是都从失去纯真开始吗，婷婷还太小，一片混沌无意识。

白：所有的演员也表现得相当出色。虽然《在那河畔青草青》也有许多儿童演员，主要的戏还是由钟镇涛、江玲等职业演员来演。但这次可不一样，儿童演员变成整个电影的核心。是否因为《在那河畔青草青》等片的经验就更顺利？

侯：是啊，就像我前面讲的，要他们脱裤子，没那么容易（笑），后来一个人给两百块全都脱了，脱了还掩掩遮遮，我们team不理他们，很快就很自然了。

有一场不是（冬冬）睡觉吗，醒来看有什么事，好像家里有谁来。那个冬冬，我就真的让他睡觉，醒来他脸这边都是榻榻米的印子；睡了差不多就开始拍了，就很有趣啊。

伊能静也是这样子，拍《好男好女》，我叫她醒来要开什么灯，接电话，结果她睡着啦！终于吵醒了就起来，因为演戏很集中，忘了开一个灯，很暗看不清脸（笑），但我想OK，因为那被电话铃叫醒讲话哑哑的声音很真实，情绪状态很动人。如果为了要看清楚脸部重拍，效果反而没有了。

营造出一种状态，然后帮助他们做到，每个演员不一样。我都有这种营造方式，因为我感觉演员太重要了！角色不活，这电影就没什么好看的，再安排什么剧情都没有用了。

[\[1\]](#) 《不能没有你》取材于台湾2003年的一则社会新闻，有一位单身父亲抱着女儿在天桥上准备跳下。当时引起社会的广泛讨论，后由戴立忍改编成电影作品。

《童年往事》

(1985)

白：《童年往事》处理您的整个成长背景，您有什么样的考虑，才决定把自己的故事搬上银幕？会不会有所顾虑？

侯：不会。那个轨迹，有很多生活经验糅在里面，已经越来越可以掌握了。《小爸爸的天空》之后，跟“中央电影公司”签了三部片子，总经理明骥走了，等于是新电影的保姆走了，换了一个电视台的总经理；但小野、念真还在，我们就谈，问我要不要签，就签了三部。因为我那时候欧洲的（拷贝版权）已经可以卖，所以小野还帮我加一个欧洲的分配比例，我占50%。《童年往事》这个题材在我脑子里很清楚。祖母的荒谬，其实是真实的，真实到一种地步就是荒谬；我感觉荒谬的元素就是真实——大批大陆人移民到台湾来，最后上一代全部去世，这里还在反攻大陆。那时候自觉到这个东西了。

我成长（过程）很重要的三个眼光，一个就是我妈妈口腔癌，去台北医疗回来知道我赌博花了很多钱，她看了我一眼，在榻榻米那边回头看了我一眼。梅芳 [\[1\]](#) 演的时候，我用这个眼光。

第二个是我哥哥师范毕业，在小港，离凤山差不多二十公里，在那边教书，礼拜六、日才会回来，我把他的存折拿去花，去赌博，他会跟我妈妈讲——所以我妈妈会用那眼光看我。后来我妈妈死了，她

是基督徒，有教会姐妹来唱诗，丧礼上我哭，我哥回头看我一眼，那眼光就是不相信我会哭，因为我坏到了一个程度。

第三个眼光是收尸的人。其实（祖母去世）那时候只有我在，电影里我把四个兄弟放在一起，“不孝的子孙”。我那时十六七岁，其实是没有能力应付这件事的，没有办法周全，最多只是请医生来看，看祖母能不能（有救），如果不能，我能送她去医院吗？不能嘛。大概就是这样，每天叫她吃饭，大小便失禁，医生说太老了，器官都衰竭了；那就只好放着啊，每天测试有没有反应，有没有鼻息。没想到后来有血水，躺在榻榻米上的背部（都溃烂了），一翻过来的时候，收尸人就回头看了我一眼。我很清楚这个。

白：一旦决定要拍《童年往事》，那么初步的准备要有哪些工作？您刚才说回家整理房子啊……

侯：应该是挑演员，都是非演员，演姐姐那个大学刚毕业。

然后找到祖母，她（唐如蕴）那时候假牙拿掉，就很像。她其实没那么老——我祖母去世时八十几岁——她是广东人，所以客家话配音很准。妇女那时候“针头线尾”，会缝纫的就可以了，“田头地尾”会耕种的，“灶头锅尾”会煮饭的，念什么书？我祖母就是重男轻女到一个程度。

我没有把我母亲自杀留下的疤（这件事情）放进去，那时候还没有能力面对；我若把疤放进去，电影的故事要回溯到一些东西。是拍完以后，我才更了解母亲的情况，就是那种移民到这里，没有什么亲戚，那种压力很重——以前有什么事，娘家可以商量，找亲戚就好了——老的老，小的小，我爸身体又不好。

我就根据现实找演员，调整一些啦，但调整不是很大。

白：因为《童年往事》的故事跨越二十余年，演员需要很大的range，而其中的主要角色还要请不同演员来诠释不同年龄。像阿孝这角色有两个演员，会不会很难保持角色的连贯性？

侯：还好，我主要是（靠）神情、直觉，像游安顺演少年时代；另一位演童年时代的，很会念书，后来念到台大。



《童年往事》剧照，“那眼光就是不相信我会哭，因为我坏到了一个程度。”

拍父亲死的那场。我记得那时停电，电一恢复，我父亲已经差不多了，我祖母过来就掐人中；他们老一辈的，掐人中没用，就代表死了。我半夜跑出去叫医生，回来已经不行了，死了以后就煎一块荷包蛋放在他嘴巴上，可能是怕传染病，或习俗之类的。

我拍那些小孩，哥哥和弟弟——就是我哥哥和我、我两个弟弟；（另外就是）姐姐、祖母、妈妈。这里面有两个演员，躺着的爸爸（田丰），和妈妈梅芳。我跟梅芳讲她的角色要启动场面，那些演邻

居的都是小孩的妈妈——演我弟弟的那两个小朋友的妈妈。那场戏很奇怪，现场有一种能量，就是医生检查，宣布死亡了，梅芳就这时候表现，结果那一哭，小朋友的爸爸、妈妈，去拉去劝的都哭了，连躺着的田丰 [\[2\]](#) 泪水都，啪！这样。当然没拍到啦！（笑）不是姐姐叫他们来握爸爸的手吗，那个小小的很软的手，田丰的泪就啪啦掉下来（笑）。

白：谈到田丰，其实他演过无数经典武侠大片，像《独臂刀》、《空山灵雨》，是非常资深的演员……

侯：对啊，他以前演很多邵氏的片子，跟李行也常常合作。

白：过去田丰在银幕上都显得强壮英勇有魅力，在《童年往事》我们看到他脆弱的一面，但还保存一种尊严。您能不能谈谈角色的塑造？

侯：我爸爸很瘦，是个文人，假使他还在，我去弄电影是不可能的（笑）。他对电影这种（职业）会有意见。

我父亲学教育，黄埔新村那边的小学校长每次提起我爸爸，都会称赞他；虽然（我父亲）过世那么久，大家还是很尊敬他。我父亲做合作社主任，跟田地有关，自己找资料出了一本合作社的书，就是文人，有办过报纸。我妈妈嫁给他时，听说是要她念英文，盯着我妈妈念英文——那时候都生小孩了——很严厉的，很正直的一个人。

白：那您那时找田丰……

侯：有那个味道，我找来找去只有田丰有点像，田丰有一种肃穆。

白：除了这些资深演员，辛树芬应该是第一次上镜头吧。她当时只有十几岁，您是怎么挖掘她的？

侯：辛树芬，我是在西门町的万国戏院看到她，哇，这女孩子很漂亮之外，有一种气质。她一直走我就一直跟，到天桥时我才追上去，介绍我自己，给她看我的身份证和名片，要她的电话。她那时候念五专，念商的还没毕业，所以我拍《童年往事》时，就叫她来客串一下城隍庙旁边那个女孩子，毕业后拍《恋恋风尘》。

拍完以后就嫁人了，跟她小学同学（结婚了）。小学毕业后，他去南非，他们两个一直通信，后来他到美国开电脑公司，卖电脑零件、用品，一直通信。她拍完《恋恋风尘》就去找他，结婚了。

我拍《悲情城市》的时候，本来找伊能静，会讲日文，样子很好。但伊能静不接，恋爱去了，去日本恋爱了。没办法，我只好把辛树芬找回来。

白：演祖母的唐如蕴，她也是非职业演员吗？

侯：没有，她是演员，没那么主要的；她先生是编剧，老一辈的。我找她，因为她样子瘦瘦的，那时候才六十几岁，但假牙拿掉便老了，所以找她演。

白：《童年往事》一开始，观众马上被画外音的独白吸引了，而且是您自己的声音，便使得整个电影更亲密。几年以后，您为吴念真的《多桑》当监制，这是一部讲述父亲自传题材的电影，刚好也用吴念真本人的画外音。虽然《童年往事》和《多桑》两部片子的主要对白分别是客家话和台语，旁白都决定用国语……

侯：我的客家话要讲旁白没那么容易，因为那比较文。客家话现在听可以，但是很多词已经记不得了，要讲得那么文和白，除非一直

成长到三十几岁还在客家语系里面，我才会讲。

其次对我来讲很正常，因为第一代去世，我们这是第二代——用国语很正常。在中影配音的时候，杨德昌帮我录音，那时赶上片赶得很累，声音哑哑的。做混声到最后一本时我已不支困倒，杨德昌帮我混完。

白：您是一开始就决定要用这个旁白，还是剪接的时候才决定需要加上去？

侯：现在记不得了，大概是剪接的时候吧。剧本是一个蓝图，我会不停地根据演员和情境，拍摄过程、演员状况、现实环境，不停地整理跟调整。

白：我们谈过拍父亲的那场戏，电影中有三个镜头都拍到父亲的空椅子。这是非常动人的一个画像，让我马上联想到《风柜来的人》的结尾，看到阿清的爸爸也有这样一只空椅子在那里。

在您电影里总有些画面，会使人联想到您其他电影的画面，譬如说《童年往事》父亲刚过世以后，有一盏吊灯的特写，在《悲情城市》、《最好的时光》两部片的第一还是第三个镜头，也有类似的特写。

侯：《最好的时光》第一个镜头，《悲情城市》也有。不知为什么我很喜欢灯，因为老，因为光吧，跟电影有关系。那种光影的关系很漂亮，一直照着，都不讲话，看着这家庭的变化。

白：另一个例子是，《最好的时光》、《悲情城市》里的全家福照片，我作为观众会马上联想到您其他的片子。您是否有意让观众有这种联想或联系？

侯：没有。拍过去的事情，照片便有很重要的意义，照片以前是很少的——以前真的很少，要某种聚会才会有，很少有生活照。这些黑白照片，一种时间、情调，一种怀旧。

这种会影响电影的节奏，我其实因为想摆脱这个节奏，才去拍《南国再见，南国》，没有剧本，只有大概的结构，然后现场调整。不然对老照片会有一种缅怀，一种美（的感受）；那个情感方式不一样，对现实是诗化了的。

白：像蔡明亮，就很有意图让他电影之间产生一种联系或对话……

侯：那是自觉的，非常自觉。

白：但看您往后的片子，会觉得其实也有很多呼应的地方，有一些场景与动作不断地重现。您不介意的话，我想我们就玩一个小小的游戏吧。我讲几个主要的场景，请您讲讲看各场景的印象，对您有什么样的特殊意义，就是一讲到这东西您会联想到什么呢？为什么会一直回到这些场所活动？不一定要讲某一个片子的具体情况，也可以讲抽象一点。第一个就是火车。

侯：火车是啊，我对火车就是迷恋啊。小时候坐汽车就吐，汽油味，我不习惯，而且我小时候有气喘。所以我都坐火车，火车你知道很怪嘛，火车的稳定，会让思维进入一个状态，像催眠一样，在看景物中间就会去想很多事情，可能跟它的轮声有关。以前上台北回高雄都是坐夜快车，晚上开的，（大家都在）抢位子我告诉你，那很惨，稍微有一点年龄的，都有这种经验，带着大包小包。

火车拍起来漂亮，尤其是冒烟的火车；移动，离别。《咖啡时光》拍火车，完全去找支线，决定女主角老家在哪里，火车经过的地

方铁桥什么的，哇，她老家附近的火车站很棒，我本来找一个更小的，但那也很棒。然后呢，我朋友家在附近，他是高崎电影节的主席，就借他家拍，当成老家。

白：第二个是您电影中常常出现的一个空间，撞球场。

侯：我以前常去租小说，初中的时候，有一次我去租小说，在等（新书），看到旁边有一个撞球。那时候只有四颗球很阳春的，两红两白，没有洞，不（算）进洞的，有一个算盘在旁边打分数；里面的音乐是美军电台，放的是Smoke Gets In Your Eyes（《烟雾迷蒙了你双眼》），那时候不知道是什么，可是感觉有一种味道，几个很帅的年轻人，很强，有一种雄性的味道，还有一种男人的感伤。

撞球以前是我们很重要的一个娱乐，也是追女孩子的地方。台湾早期加工出口区的时候，女孩子会去做工，还有弹子房计分小姐；她们是流动的，一个地方一个地方移动。

白：移动的理由是？

侯：有认识的、钱比较多的，或提供住宿条件比较好的，就过去，跑来跑去；跑到一个年龄就嫁人了，那有些会被追或恋爱什么的。另外一种理发厅，理头发小姐，她们没有真正在剪头发，理发也是吸引男客人的一种方式，我们叫“剃头婆仔”，“撞球婆仔”（台语），不然就是冰果店的小姐，找漂亮的，生意就特别好。以前撞球间没有营业执照，后来是因为出事才要执照。这些都是女孩子的工作机会，就是小学毕业、初中毕业，学历没有太高的。

白：另一个经常利用的空间便是电影院。

侯：这些都跟小时候生活形态有关系，火车、撞球场、电影院。以前我们（在）撞球场还有赌博，有人来我就跟他打牌，扑克牌取单

数，一个人拿五六张，多少钱看谁赢，看谁数字最高，就可以打双的，把“仇人”杀掉，很好玩。

电影院呢，我说过我们家旁边有一个戏院，以前演布袋戏。每次结束前十分钟左右会开门，小孩在那边等，叫“捡戏尾巴”。后来开始演电影，我们就会抓人的衣服，“阿伯，阿伯，取我进去！”（台语）十三四岁就开始爬墙。凤山戏院的墙比较矮，上面有铁丝网，把它剪了，爬进去。东亚戏院（有）楼梯的，旁边有个厕所，有一个网子，剪破进去。

还有一个方法就是用假票。我跟一个朋友叫阿雄的，我们会捡人家丢的票根，他认识撕票的人，看完出来的时候在剪票桶抓一把回去黏。因为以前是这样（长方形票面上）有一条斜线，会在斜线盖一个戏院的章，通常会撕过头；撕下来的这票根很有用，沿着线接起来——当然图章通常是不会合嘛，歪的，但撕票的人不会看这个——就混进去了。换什么片看什么片，所以戏院是从小白天玩完了，晚上就去看电影，有时候看的恐怖片，回家还很紧张。

后来年龄大一点会去高雄看，骑车去，香港的《火烧红莲寺》这种；奇奇怪怪的很多，《里见八犬传》、《三日月童子》、《摩斯拉》这种一堆；打斗的，日本的、邵氏的爱情文艺片、黑社会片。美国片也看，比较少，那时比较流行日本片。

白：您刚说骑车到高雄看片，其实骑摩托车也是您电影中的另外一个重要意象和动作？

侯：那时候是骑脚踏车去，摩托车很少。我第一次骑摩托车在城隍庙，有一个年轻人骑了65CC的Honda，他骑一圈回来，我说借我骑，（结果我）不会换挡，不知道要换挡，一路骑。我家隔壁的隔壁是一

家洗衣店，没有店面，是收衣服回来洗，他们有一台老的叫Yamazaki，重型的，我跟他借就借我了，我骑去高雄。那车很古老，是货车型的。

我考上大学后一面在上班，就叫我哥哥、姐姐出钱买一部摩托车通勤。我骑摩托车，可以把那引擎拆开清洁，排气管都清得干干净净，全部再组合，都没坏。后来给我们那道具小张，骑到哪儿也忘了，随便停，忘了，车就不见了。我骑那车差不多十年，都没弹缸、没“摩另骨”（boiling，台语），念艺专时每年从台北骑回高雄，骑到手、脸都麻了……

白：另外一个树叶被轻风吹的画面，您很多电影都有这画面。

侯：有啊。今天刚好风很大，我住天母那边坐公车，树叶这样“啪啦！啪啦！”一堆吹下来。我说没有人会注意，但把它框起来时有一种味道，很怪，这就是frame的魅力。我正在想这事（笑），我对天气、环境的变化很有兴趣，一种说不上来（的感受），那是一种自然的东西。

白：在您片子里头，它经常代表人物心情的一种象征……很有力量的画面。

侯：我爬山的时候，在路上，我对各种种子也很有兴趣；种子有各种形状，有的像翅膀，有的很像脸。这是栌树的（种子），像翅膀，它是一对一对的，可以拆开。因为风飘，我觉得树有意识；若（种子落点）太靠近没办法活，长不大，所以飘散得很分开很远，很好玩。

他们说树木其实会移动，非常缓慢；反正对这些你会感觉都比人好，人喔！就是异化，往另一个方向去了。其实大自然“天道无

亲”，有四季的变化，夏天来了，春天就要让开，它有一个规律的。人违反这个规律，生那么多人，弄一些有的没的，用这些资源；到最后，我看地球是救不回来了。

白：另外一个围桌吃饭，在您几乎所有的电影都可以找到这种场面吧？

侯：我喜欢拍吃东西，因为每天都要吃嘛，对不对。有一些小摊子啊，我从小在外面吃各种小摊子，到现在还是；有时候为了找一种肉，叫红糟肉，找到万华周记那边去吃。我坐捷运，有时候故意坐过头，过站，去看那边有什么好吃的小吃。我常常在咖啡馆“25度C”看资料做笔记，东区那边有什么吃的我大概知道，喜欢这种。

白：尤其是很多人一起吃饭的，像《海上花》第一个镜头，或《恋恋风尘》有辛树芬男友不高兴的那场戏，从他的眼神可以表达很多……

侯：那是使性子啦。吃饭是很过瘾的，像《悲情城市》就是啊，最后就一直吃；我感觉吃饭是一直在的，人必须吃饭，生计啊，必须生活下去。

白：回到《童年往事》，本片也增加了两位日后非常重要的合作者，担任音效的杜笃之^[3]和摄影师李屏宾。虽然本片的录音是忻江盛^[4]做的，后来大部分电影都是杜笃之担任录音。这应该不是您第一次与杜笃之合作吧？

侯：其实杜笃之，我们早在中影的时候就认识了。他们都是新进的学员，他跟杨德昌比较早。

那时候我在中影用一个比较老的，我是想刺激你这个老的看看会（观念保守）到什么程度，所以《儿子的大玩偶》就用老的；到《童年往事》我想就算了，因为他们观念太老了。

杜笃之又快，他对声音非常狂热的，半夜也会去山里录音。当时配音，很多效果也是要做啊，譬如说放鞭炮，他就去外面录各种鞭炮，用Steenbeck把声音的磁带剪好，跟画面的底片配准，“弥”（mixing）一次把音量调齐，再听这声音，不够再加。那时候忻江盛（担任）录音师，我最后一次跟他合作好像是……

白：《童年往事》还是忻江盛担任录音师，但杜笃之也已经进来了，他做的是“效果”一职。《童年》的另外一个大突破是在摄影方面。您之前的片子都是陈坤厚做摄影，为什么到了《童年》换成李屏宾？他给整个电影什么样的新气息？

侯：主要是我跟他（陈坤厚）拆伙，所以要找新的（摄影师）。

白：《童年往事》之前就决定不跟陈坤厚合作了？

侯：他最后拍的是《冬冬的假期》。《童年往事》因为跟“中央电影公司”（合作），所以用中影的人，正好李屏宾有空，我就用了。

我跟陈坤厚，有一个因素就是年龄的不同；很多外面的人来了，我开始转弯了，他还在那里，观念有点差别，所以很自然就分了。分了以后我找李屏宾，一开始合作我不喜欢他的frame，但他很快就调整，换镜头的方式35厘米换50厘米之类；合作了两部，他也有一点改变了。

以前他从摄影助理开始，每个镜头他都记的，每个镜头的布光方式，画面，光圈，底片，全都记录。他是很认真的一个人。《恋恋风

尘》完他去香港，所以《尼罗河女儿》我就用拍剧照的陈怀恩，他没干过摄影，但我叫他摄影。《悲情城市》也是陈怀恩，拍完他不太敢干了，他感觉很多他来不及。同时李屏宾在香港成熟了，有空了，我就找他回来拍《戏梦人生》。《好男好女》还是另一个（摄影师韩允中拍的），后来都跟李屏宾了。

然后跟他一起成长。变化最大是从《海上花》开始，那时候大量用轨道移动。到《千禧曼波》的时候用Taylor85锐角镜头，很少打光，光暗就光圈全开，所以景深很小，哇！袁师傅跟焦，要移动，来不及跟，有时候focus out失焦了，李屏宾也不喊停，自己就移动到in，就这样随意（笑）。后来我们两个默契到他拍他的，我不管了，很准很厉害。

白：《童年往事》的剪接过程中，我听说您当时跟廖庆松有一些意见不合，甚至产生了一点冲突，所以是你亲自去剪片子。

侯：不是，因为他那时离开“中央电影公司”了，我们自己有一个剪接室。但是《童年往事》是中影的片子，他们一定要派中影的人剪，在中影外双溪的厂里剪。

没有（什么冲突），剪片子我一定在的，我所有的片都亲自（剪）。这部我就跟厂里一个老师傅（王其洋）剪，一个镜头没cut，他回头看我，马上就是跟他们的剪接经验违背。只有这个片子，其他都是廖庆松剪的。

白：除了他们个别的专长以外，您的长期合作者像杜笃之、李屏宾、廖庆松等人，会不会在电影的许多其他部分也有贡献？能否举几个例子？

侯：廖庆松原来是做postproduction，做熟了后来就做制片。他剪接非常厉害，postproduction也步步到位，盯得很牢；结果到后来前制呢，就是整个预算安排，也很清楚，就接手做制片了。

李屏宾主要是摄影。他每次会定一个调子，会先想这个题材需要什么样的调子，然后test，有时候会加filter，会（考虑）选择什么样的底片。我完全随他，技术问题就由他，我不太管。我主要是要把人物拍出来，对我来讲这最重要。

那声音呢，杜笃之有时候会提一些意见，一些镜头需要什么声音，然后把那个效果做出来——这都是后制。

白：您会希望从工作人员的身上得到什么东西？会希望他们乖乖听话，做他该做的事，还是多提供一些意见与您积极参与创作的其他部分？

侯：我告诉你，我拍片的那个心态很好玩，我是主，我带头，但希望有人来飙。我空间放很大，但你不能大到over，我马上会知道。大家很清楚这focus在什么地方。一起成长以后有一种默契，这默契很重要。我知道谁能耐到什么程度；或有时候我想改变，不是那么容易，也不是那么快，因为人都有惯性。

我看年轻的摄影师他们用DV拍，我说你试试看用Bolex，这种要上发条的老式摄影机一次只能拍30秒，停了就立刻上发条拍，我说试试看这个，为什么？因为用DV拍，没有时间限制可以一直拍下去，结果就拍糊了，没有focus了，拿着一直拍，拍到不知道拍什么东西，摇到这个，摇到那个，对画面没有感觉了。

而Bolex的时间很短，注意力得高度集中，盯准目标全心全意捕捉，没时间在那里移来移去摆frame。并且Bolex的窗口很小，没得

看，就只有盯住被拍的对象看。（追求）一个美框，不如忘了框，框来框去没意思。我建议他们缩小整个team，这样可以灵活机动，多一点时间，一天拍的可以用两天拍，反而拍得很棒。

白：有时您会一边拍摄一边剪接，还是拍完再剪？

侯：我是整个拍完，现在拍当中也不看——我对看毛片没什么兴趣。只有开始的时候看看光，这样好不好啊；（这是）以前啦，现在也不看了，他们去弄吧。

白：回到《童年往事》，观看本片会觉得它已经开始背叛action和讲故事的大众电影原则。《童年往事》重视的是生活中的碎片，似乎在找寻一些即将失去的破碎记忆吧？这算不算您电影生涯中的一个转折点？应该也是跟沈从文的那种视角有关系？

侯：《童年往事》是我小时候的故事，面对形式与内容的问题，我想算了，不理这个，直接拍了。记忆对我而言很重要，就再也不管要用什么形式了，那时候有这种改变。

白：结构上《童年往事》可以分上下集，上集从小孩阿孝到父亲去世，下集从阿孝十六、十八岁的反叛阶段开始。虽然整个后半父亲已经不在，仍可隐隐约约地感觉，阿孝的反叛还是与父亲的死亡有非常密切的关系——阿孝好像在不知不觉中找寻着，怎么当一个男人。是否请您谈谈这种男性意识和本片的结构？

侯：你们说的男性意识我是不太了解啦，我感觉是一个人格的调整，一个人格的发现。

譬如说我打架，他们对我的眼光和姿态会不一样，马上感觉；我妈去世，我去讨债，结果人家比我们还穷，我哥哥写信就不要他们的钱，像这种会让我自觉，有一种认定。加上我去黄埔新村打架，朋

友的妈妈小学校长来讲我父亲是一个怎样的人，那感觉很奇怪，毕竟我在当兵之前不可能当流氓，因为我不可能去欺负人家——回想起来，所有打的架都不是我的（而是帮人家打），是阿雄的不然就是谁的，所以就有一种认定；这种认定是在很多事情中间，一件件发现的。

我去当兵时是很开心的，先到台北去找我两个同学，很好的同学，一个是初中，他初二搬到北部去了，后来还有联络。（他们）一个住台大，一个住东吴。我来是住台大的男生宿舍，跟他们俩在一起，相处了两三天就去车站集合。他们俩送我去泰山宪兵训练中心，车上我们一直讲话……那种感觉很强烈，觉得当兵是跟以前切断，是一种重生。

我去那边训练，通常要四个月才可以出来，我过年前进去，待了两三星期也不知是不是过年没人吧，就放三天假，把这新兵放出来，一放出来我就去找以前认识的一位撞球小姐。我就一路找，三天回来不知怎样心情就不好了——心情不好半夜紧急集合我不理的耶，那我们那班有十一个人就很紧张，硬把我拉起床穿衣服什么的，我就站着给他们弄，弄完出去在操场上就眼睛闭着，后来就恢复理智了。

我当兵后，决定要走电影，所有的事情就是这样，有一个切断，开始沉静，沉静以后开始想到未来。二十岁之前，逝去的亲人，片段片段组合起来的，好像越来越清楚自己的状态。

[\[1\]](#) 梅芳（1936—— ），台湾资深女演员。参加侯孝贤电影演出，包括《风儿踢踏踩》《冬冬的假期》《恋恋风尘》《童年往事》《最好的时光》。

[\[2\]](#) 田丰（1928—— ），港台著名演员，演出作品超过两百部，包括著名电视连续剧《星星知我心》等。2014年获颁第51届金马奖终身成就奖。

[\[3\]](#) 杜笃之（1955—— ），台湾最活跃和多产的电影录音师，是侯孝贤从1983年至今最重要的合作者之一。为台湾新电影的大多数重要作品担任录音工作，其中《悲情城市》是台湾电影史上第一部采用同步录音的电影。

[\[4\]](#) 忻江盛，台湾资深录音师。

《恋恋风尘》

(1986)

白：我们先从编剧开始谈《恋恋风尘》，吴念真加入您和朱天文的编剧后，整个编剧的过程产生了什么样的变化？

侯：《恋恋风尘》是（吴念真）以前的恋爱故事，就是家乡的一个邻居女孩。因为他初中就上来台北念书，念延平高中夜间部，一边做事；那个女孩子也上来台北了，在裁缝店。念真去当兵，女孩子还给他一千多封写好自己姓名地址的信封，一元邮票都贴好了。结果就被常常送信的邮差追上，结婚了。我想那女孩太年轻了，太寂寞了。

三个人合作剧本的情形是，（我）先有一些感觉，就找天文聊，聊了之后再进一步结构它。结构出来，情节完整了，天文就把初稿整理出来，这时候才找吴念真。吴念真的台语好，擅长处理对白。三个人合作大致是这样的形式。

白：关于《恋恋风尘》的原型故事，您是过去听念真讲过，感觉不错，还是他提了这么一个案子？

侯：他的故事我们很早就知道了啊。他本名叫吴文钦，“吴念真”的意思就是不要再想这个阿真，取了这个名字。其实拍这片子，我的想法是可以替他解困，因为感觉他与他的家人对这个事耿耿于念，我自作多情在猜啦！

白：跟吴念真和朱天文的剧本讨论和写作过程，花了多少时间？

侯：那年五月初决定拍这故事，就在“客中座”（茶艺馆）讨论，五月下旬，天文把分场写出来，月底导演组就开始勘景筹备，念真按这分场写剧本——花了四五天吧。六月上旬大家就拿到剧本了。

我本来有拍矿工罢工抗议的戏，用了以前一个新闻报道；因为那矿场的经理借我那地方拍，拍完我感觉人家好意借我地方，却拍了罢工要求薪资这些事，他并不知道。这样做有点过头，所以剪掉没用。

白：我们谈过很多关于火车的内容，但是到了《恋恋风尘》，它的表现有一些变化。不是单纯去看火车，而是从火车的角度去看世界。随着时间的流逝，这种镜头逐渐变成当代台湾电影里很经典的画面。

在此，火车不只是城市与农村之间的一个桥梁，也是回到过去的一个时间隧道。同时单从视觉上的角度看，也具有非常独特的美学——刚好可以跟电影里的大多数固定镜头产生一种互动。这应该你第一次把摄影机放到火车里面，往外看。



三三电影制作有限公司提供

《恋恋风尘》，吴念真与侯孝贤。

侯：这个地方很特别，因为煤矿是私人盖的，日据时代的煤矿公司。《咖啡时光》里一青窈 [\[1\]](#) 她父亲，他们那家族，姓颜，基隆颜家，很早他们就盖了，很大的煤矿；火车冒着烟从瑞芳到菁桐，“平溪线”，主要是为了煤矿而开的。

以前是很美的，每一个车站都是小小的，连那月台都是用枕木拼成的。那时火车车长会（随时）停车，路边房屋会跑出一个欧巴桑，拿了猪肉给他托带给谁，然后又继续开——也常常停下来，有人上车也可以上车。后来煤矿没了，煤矿火车就停了，收归台铁。

赖成英有一部片子，张永祥编剧的，叫《悲之秋》，秦汉跟陈秋霞演的，就在那条线，在菁桐拍的 [\[2\]](#)。秦汉演那个煤矿工人，后来去打仗，黄昏两人约着去唱歌——根据一部日本电影改编的。我那时候当赖成英的副导，那一块区域很过瘾，后来我跟陈坤厚合作拍《俏如彩蝶飞飞飞》也有那条线。

白：所以这种镜头，不一定是跟故事本身产生一种关系，它有时候是纯粹受到地方的启发。

侯：没有这地方，你也拍不到这种的啊。火车只挂一节，平常人少时，隧道很多，真像时间的隧道，我常用啊，《南国再见，南国》也用了。

白：前一段时间，我看到大陆拍的一部纪录片，讲到台湾时，他们就用《恋恋风尘》中火车进隧道这个镜头，把它当作台湾一种很有代表性的象征。

侯：喔，真的啊？也许大陆很少有这种。

白：那么，电影的主要倒叙片段，表现阿远回到父亲在煤矿受伤的一个记忆，也跟火车这镜头产生一种联系。就是阿远昏倒的时候，突然回到父亲当年在煤矿，回到那样一个视觉的（冲击）。

侯：回到他父亲以前发生的事，这样。就是灾变嘛。

白：结构上，都有细心的设计吧。

侯：是啊，因为煤矿也是隧道，也是火车——采煤的火车；这都是，从黑暗到光明。后来（他父亲）没事，被救出来。

白：前面讲过的，《风柜来的人》也有非常相似的倒叙镜头……

侯：就是父亲跟儿子之间。

白：与《童年往事》和《风柜来的人》一样，《恋恋风尘》这一部也是离不开父亲的影子，和一种父子情结。这一次感觉上父子关系更可悲。《童年往事》和《风柜来的人》的那两位缺席的父亲有点身不由己，前者是担心把病传染给孩子才避开他们，后者因为意外的脑伤便无能为力；《恋恋风尘》中父亲也有身体上的缺陷（腿脚伤），但导致更多问题的，是他好酒、好赌和对孩子的不关心。

侯：他父亲是“过继”，台湾话叫“入赘”，第一个小孩基本上要姓（妻家的姓）吴——他父亲姓连。李天禄有演，有讲到这个；对男性而言，入赘是很不得已的。

白：观众会注意到李天禄为儿子准备的拐杖。《恋恋风尘》中，拐杖和手表不是普通的道具，而是在心理层面上有很深的象征意义。颜汇增曾经发表论文专门讨论这一点 [\[3\]](#)，刚好也是两代父亲对儿子表示父爱的一份心意。能够请您谈谈电影中的拐杖和手表吗？

侯：拐杖和手表都是念真小时候的记忆。就是他离开家时，（父亲）就给他一个打火机，告诉他你自己去闯吧。其实（他父亲）对这儿子很矛盾，他是家里最宠的，因为跟外公同姓，是妈妈这边的姓，这孩子又最聪明。

你看《多桑》就知道。加上采煤肺部坏掉，他父亲一直忧郁。那时候我还不认识蔡振南 [\[4\]](#)，不然就可以找蔡振南来演父亲。毕竟是吴念真自己的故事，他拍《多桑》就不一样了，会更深入。对我来讲感受没有那么深刻，不像我拍自己（记忆）的深刻。

白：他拍《多桑》，您也当监制，您参与得多吗，拍摄时您也在现场？

侯：我绝对不会去现场。

白：那您的主要贡献在哪儿？

侯：我本来建议找辛树芬回来，但她结婚去了。《悲情城市》她回来；《多桑》要找，（相隔）太久了，已经回不来了，不可能。我对演员有一些意见，会建议他，其他不干预的。片子是他的，他自己去拍，只是帮他搭配组合——工作人员要怎么搭配，就这样。

白：整个风格很像您当时拍的电影。

侯：吴念真最怕人家说这个（笑）。所以基本上我不介入。

白：刚才我们提到那手表，手表可以具有非常微妙的一层意义——代表时间、历史，过去和未来。在您后来的《千禧曼波》变成段钧豪与他父亲之间的断裂点，而《咖啡时光》里怀表变成阳子和肇之间的一种特别礼物。为什么在您电影里，您会给手表这种特殊的意义？

侯：一种偶然吧。《千禧曼波》里面的手表，是一个叫薇其（Vicky）的女孩子的故事，她的男朋友偷了他爸爸的表。

《咖啡时光》因为那时正好有台湾火车开通一百廿卅年的纪念表——清朝开通的——以前车长都有这个表，很重要的。那我看日本电车车长也都有一只怀表，交班上了车，就把怀表取出，嵌在引擎板上一个凹槽里。因为刚好碰到台铁开通纪念卖古董怀表，所以让阳子买了那表送给肇，肇是电车狂嘛。

我很喜欢坐在第一节车厢，山手线绕东京都心一圈，是循环线，我有时坐山手线，就会到车里面睡觉，睡一圈；不然就在第一节车厢看车长怎么操作，所以很清楚那些细节。

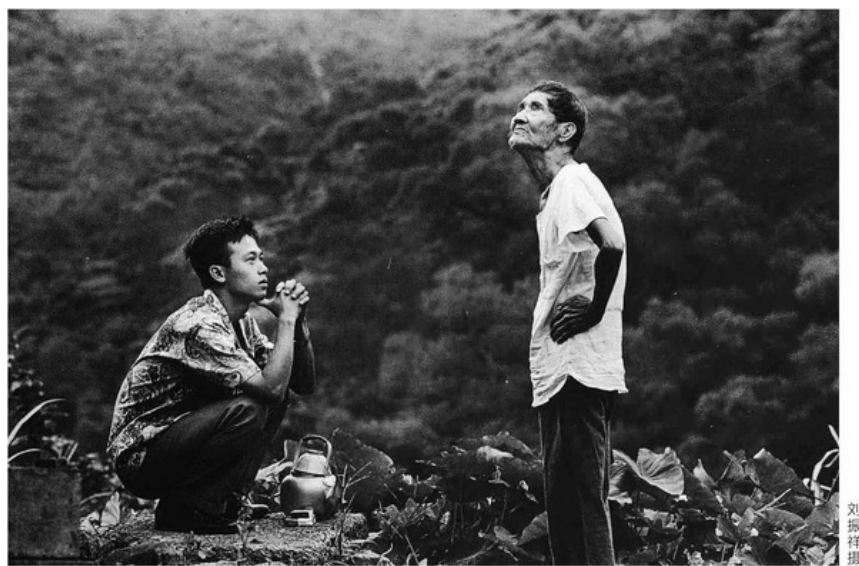
白：除了这些比较明显的例子，本片还有一些很微妙的象征性的东西。像番薯，一来是外公请阿远送番薯给老板娘（她不接受），一直到电影的最后一场戏，外公才把种番薯背后的哲理告诉阿远。这种处理有深度，处理得很好。

侯：阿公在旁边种番薯，我听他讲得很好玩；他骂人都说“干伊三妹”，很好笑。他常常就是种番薯，长孙又是姓他的姓，所以很疼。结束时种番薯最好了——他也知道阿云嫁给别人了，所以才讲种番薯（的道理）。

白：最后那一段确实很感人。还有一场戏是阿远的摩托车被偷走，而且他还想偷别人的车，这个有点像意大利新写实主义的经典《偷自行车的人》（Bicycle Thieves），您是故意想向德·西卡致敬？

侯：没有啊，这是念真自己的经验，后来（阿远）不敢偷嘛。

白：但《恋恋风尘》里您还向另外一部老电影致敬，李行的《养鸭人家》。有一场戏就是阿远、阿云和全村的人户外看戏，看到一半停电了，是否通过影片中银幕上的电影（一种“戏中戏”），表现对美好世界的一种反讽？



《恋恋风尘》剧照，阿远和阿公。

侯：因为我喜欢《养鸭人家》，而且是中影的片子，用中影的方便啊。因为停电，那阿公呢，摸黑摸了一根爆竹，他以为是蜡烛，结果一点，啪！在那里骂，主要是阿公蛮好玩的。

白：难道您选《养鸭人家》没有别的一层意思？

侯：主要是喜欢电影里赶鸭子，满银幕鸭子跑出来，然后借这户外谈一些事。譬如有一个一直骂儿子没有拿钱回来，那是颜正国他妈妈演的一个角色，她很会讲台语；那时候回家没拿钱回来，会被骂得很惨。

白：辛树芬扮演的阿云，塑造也非常有趣，又天真又容易相信别人，从火车站遇到骗子，和男人们喝酒的那场戏；又从给阿远的朋友脱衣服，到跟邮差的恋爱，她的性格是一层一层地表露出来。整个结构上表现得非常好。

侯：其实辛树芬本人个性是很强硬的，强硬中又很温柔。现在要把她变成会跟邮差走，有她的弱点啦——也不是说弱点，是个性——所以才会有这种安排。一次一次，现实改变了人的状态；那时候他去找她，两人透过（红楼戏院旁边）裁缝店的窗子讲话（已经有一种距离）。

白：而且邮差第一次出现，那个镜头的调度与设计非常精明，就是阿远和阿云隔了一个窗子讲话，而邮差很有象征性地出现在他们中间。插在中间的邮差出现，就是阿远阿云要分开的预兆。



《恋恋风尘》剧照，饰演阿云的演员辛树芬。

侯：阿云都会跟阿远投诉，被烫到或者干嘛。

白：很有趣的是，阿远与阿云之间的关系变成一种恶性循环，阿远越写信，就越使得她跟这邮差产生联系。

侯：离乡在台北一个人，阿远又不在，阿云太年轻了，现实的力量比我们所想象的要大很多。

白：阿远在当兵时，遇到来自大陆的一家人，也让人想到《童年往事》里祖母喜欢走那段“回大陆的路”；虽然这段电影里的场景都发生在台湾，还是可以感受到被压抑的一种大陆情结，在隐隐作痛。

侯：是啊，这也是社会新闻。在金门两边太近了，超过海域就会被抓；给（俘虏）吃饭，说馒头是有毒的。两边都做洗脑的宣传。

[\[1\]](#) 一青窈（1976——）本名颜窈，日本流行音乐歌手、作词家和演员。父亲颜惠民是日据时期台湾五大家族之一、基隆颜家的后代。

[\[2\]](#) 《悲之秋》的第一个镜头也是火车进站。

[\[3\]](#) 见颜汇增：《〈恋恋风尘〉的影像物语》，载于闻天祥编，《书写台湾电影》，台北：电影资料馆，1999。第38——39页。

[\[4\]](#) 蔡振南（1954——），台湾演员、歌手。代表作为《多桑》和《眼泪》。也参与多部侯孝贤电影的演出，包括《悲情城市》《戏梦人生》《好男好女》。另外还发行过十余张个人专辑。

《尼罗河女儿》

(1987)

白：《尼罗河女儿》应该是您所有电影中，比较不容易看到的一部；比70年代末您编剧的那些喜剧爱情片子还要难找。这是因为发行的问题吗？

侯：这个唱片公司叫“综一”，曾经是《就是溜溜的她》投资人之一。杨林是它的歌星，因为以前合作卖座，所以又来找我。

那时《尼罗河女儿》漫画在台湾很流行，没完没了的，一直没有结局，久久又出，有没有ending我不知道。讲一个女大学生研究考古，结果掉入尼罗河，进入时光隧道，爱上曼菲士王（埃及法老图坦卡蒙）；但曼菲士王二十二岁就死了，所以她又从现代再回古代，想要改变历史救他。我感觉这故事有意思，这其实是杨林（在影片中）的心情，我设计她哥哥迟早会出事情；她哥哥偷钱，她帮他保管。

白：那发行问题卡在哪里？

侯：发行是“学甫”，舒琪 [\[1\]](#) 有把这底片拿到香港，帮忙卖国际版权，但因为股权是综一的，我没有管，现在底片下落，我们都找不到。

有一次遇见舒琪，我问，他说香港那家公司倒闭了，不了了之。但纽约电影节有演过，纽约应该有拷贝。所以你没看过？

白：我看过，我在大陆找到一个盗版的VCD，质量挺差的，但还可以看。那是我唯一一次看到。大陆专卖一些盗版的地下电影。后来我再也没有看到过。

侯：对，这综一老板吕义雄后来去美国，没办法追踪；他委托舒琪，舒琪把底片弄到香港，反正后来这片子就一直没出现。

白：《尼罗河女儿》是您头一次与高捷合作吗？他是一位充满爆发力而且很有气质的好演员。他的什么特质，让您在往后的许多片子里不断地用他？

侯：高捷是制片张华坤好朋友的弟弟，那朋友年轻就车祸去世了。我认识高捷，是虞戡平 [\[2\]](#) 在台北的新公园拍《孽子》，我去探班，碰到高捷正好去那边，我看了高捷就说哇，这个人是谁？张华坤就帮我介绍，改天叫他到公司来。我感觉好帅喔，有一点Al Pacino（艾尔·帕西诺）年轻时候的味道，味道很棒。

白：他那时候已经是演员吗？

侯：不是。他是开餐厅的，国中毕业开始进圆山大饭店学当厨师，《南国再见，南国》那都是他本身的事啊。

白：我还听说《海上花》那桌很精致的菜，也都他一手做的。

侯：所有都是他做的。我感觉他不错，就找他来演，试试看；他演得不错啊，《尼罗河女儿》。还有他很喜欢玩，台北夜间生活他太清楚了。

拍完《尼罗河女儿》，有个电视剧找他，一集三千六百块，他说不行我是电影演员要五千。演什么呢？演一个王爷，要背对白，要打

——套招的，一、二、三、四；他演了半天就走了，他说他吃不下

来。

《尼罗河女儿》以后《悲情城市》，他演三哥；之后《好男好女》有他，他演现代的部分，跟伊能静。《戏梦人生》没有啦，再来就演《南国再见，南国》。《南国》我感觉是他最好的时候，有一种自在，他讲什么话我都感觉很真实，无论讲什么，在银幕上都很真实。

后来他去香港拍，香港都是短镜头，他没办法表达，演技没到那程度。是我会用他这个特质。

之前张华坤成立了一个“城市国际电影公司”，拍了一部叫作《少年吔，安啦！》，徐小明导演，但拍五六天以后张华坤来找我，我就下去重新调整。我带高捷去一间理发厅，专门替黑社会兄弟理头的，然后叫他戴个粗粗的金项链，戴墨镜，全套兄弟装束；他一个多月穿下来这个样子，走在路上人家眼光不敢看他，不敢跟他对视，所以他演《少年吔，安啦》也演得不错。

白：回到《尼罗河女儿》，本片在您创作生涯中显得有一点点的尴尬，一方面不太像前面的“青春叛逃事件簿”那一系列作品，又跟后来的“台湾三部曲”不太一样。

侯：那唱片老板希望那歌星能够……就像以前凤飞飞那样能够起来嘛，我知道他们要的是啥啊。以前拍了一堆现在再来拍，跟以前的不一样了，没办法；（跟其他的电影）前后不搭，好像从以前抓回来的一部片子。

我根据那漫画编，也有社会新闻——就是有个小偷被打死，屋主是个体育老师，用棒球棒打死进屋来的小偷。我用了这个事件塑造高

捷，他妹妹杨林从朋友们那边听到收音机报新闻说打死一个小偷，就半夜骑车到《联合报》等出报，急切想看报纸（写的）是不是哥哥。

《尼罗河女儿》结束，我是用一个巴比伦城的寓言这样。

白：这故事是跟朱天文合作的，她还有一篇同名的短篇小说，是先有剧本后来才有小说的？

侯：我是先有影像，写笔记，然后丢给她，帮我整理出来剧本，作沟通用。她写这个，后来她就写成一篇小说发表。

白：从一开始，本片跟您之前的电影有明显的不同，其中两点是：人物直接面对镜头，和女性的旁白。这跟您以前的作品很不一样，产生很不同的感觉。过去您的片子好像都没有出现过人物直接面对镜头的戏。

侯：几乎没有，当初也不知道怎么想的。不过印象比较深的，是布列松的《穆谢特》（Mouchette），开场时穆谢特她妈妈坐在那边自述，短短的自述。我不知道是之前看的还是之后才看的，完全记不得了。

结果我一拍就知道完了，就是《恋恋风尘》太自信了，李天禄这样子都可以拍，我对处理演员太自信了，所以我找（杨林）来应该没问题；这关系设计没有仔细考虑，结果就错了。杨林这角色假使是十五岁，你想想看那range多大很过瘾的，跟哥哥之间喔！蛮可惜的。

这片子我找没当过摄影的陈怀恩来摄影，要培养人才啊。夜戏太多，我们用magic hour拍。有人叫这狗狼暮色，是说人们不能辨认是狗是狼的时刻。这个把黄昏用来当夜景拍的magic hour只有七八分钟，这边阳光下去了变暗，天还红红地亮，照得到建筑有那蓝蓝的轮廓，夜景就出来了。《尼罗河女儿》大部分都那时间拍的，很多。

白：虽然这部片子还维持侯孝贤电影风格的某些特点，在另一方面却非常独特。尤其是在颜色和音乐上。前几部电影的颜色非常淡（还是青绿灰等自然颜色为主），但《尼罗河女儿》的颜色非常显眼；另外，您大量运用当时的流行音乐。整体感觉非常不一样。

侯：这是因为唱片公司嘛，写歌词的有一部分是谢材俊 [\[3\]](#)，就是天文她的妹夫唐诺。大部分的歌曲是齐秦作的，杨林唱，比较像以前的模式，只是明显跟以前不一样了。

白：因为是唱片公司的案子，有一些限制，当时会不会觉得难受，无法自由发挥？

侯：还好耶，（拍得）很快。

白：《尼罗河女儿》台北都市的外景（尤其是夜景）比您其他任何电影都要多。焦雄屏曾写《尼罗河女儿》真正的主角应该是台北，您怎么看？这是一个关于台北的故事吗？

侯：那时候台北经济不错啊，霓虹灯夜景，我就用magic hour拍，所以很鲜艳有这个意象嘛，我把它形容成“沉沦的巴比伦”（笑）。

白：刚好那时候80年代末，在台北应该也是比较特殊的年代。

侯：80年代末时代变了，解严，蒋经国去世，整个时代在变。

白：电影里的霓虹灯、通俗音乐、名牌时尚表现一种灯红酒绿的现代繁华都市。但这繁华的背后还藏着许多悲惨的故事，像帮派暴力（高捷的角色）、政治压迫（吴念真的角色）。

侯：是啊，那是台湾“发了”的时代。

白：我想，很少人会把《尼罗河女儿》跟《悲情城市》连在一起，但实际上它们之间生一种有趣的对比。《悲情城市》的故事背景是1949年戒严的开始，而《尼罗河女儿》的故事背景刚好是1987年解严的前夕。所以从历史和政治上，这两部有一定的连贯性，您怎么看呢？

侯：我没注意，主要是一解严，白色恐怖我就敢拍了。早些时候我跟天文和陈映真碰面，在“明星咖啡屋”，我要拍陈映真的《山路》，他说你们何必花这样大的精神拍，到时候要花更大的精神应付后面，劝我们不要拍。没想到后来解严，蒋经国去世，我就直接拍《悲情城市》。

《悲情城市》最初有一个故事，（时空设定）是在《尼罗河女儿》之前吧，周润发、杨丽花^[4]的《悲情城市》，讲陈松勇他们下一代。香港“嘉禾”他们想投资，就是成龙那经纪人陈自强，还有蔡澜——主要是蔡澜。

我设计是光复之后，基隆的走私很蓬勃嘛，就是《悲情城市》里面的下一代那个女儿阿雪做主角，从小爱跟她三叔，坐在脚踏车后面，三叔给她看那些社会主义的旧俄小说，三叔是后来梁朝伟的原型啦。原来是陈松勇的女儿阿雪他们这一代的故事，杨丽花演阿雪，是酒店“小上海”的当家，周润发从香港来追一批走私货。结果为了建立阿雪的背景一路追溯上去，变成上一代的《悲情城市》。

白：1987年解严，很多原来的禁忌都开放了，这应该意味着台湾电影新的一页，但也差不多这时候，有许多人宣布“台湾电影已死”。您怎么看这个问题？

侯：当时有《台湾电影宣言》^[5]，杨德昌、黄建业、唐诺、詹宏志他们在讨论拟定。

白：您不是也参与？

侯：我有参与，但这些东西都是他们在讨论，我就是在旁边OK、OK这样子。我在旁边只是理解，没有办法像他们那样详细定义这件事情，对宣言的内容其实我没什么贡献。

白：对您来讲有没有什么新的改变？

侯：对我来讲没有，我感觉拍片还是拍片，宣言完了还是要面对拍片这件事。

^[1] 舒琪（1956——），本名叶健行，香港影评家、编剧、监制、导演。曾出版小说和多部电影研究著作。导演作品包括《虎度门》《爱情Amoeba》《基佬四十》等片。其作品《老娘够骚》等都与侯孝贤合作，也曾经为《悲情城市》做过电影市场宣传。

^[2] 虞戡平（1950——），台湾电影导演，代表作包括《搭错车》《孽子》《海峡两岸》。

^[3] 谢材俊（1958——），笔名唐诺，台湾作家。曾为《风柜来的人》写歌词，也参加《悲情城市》的友情演出。代表作《尽头》《阅读的故事》《世间的名字》等。

^[4] 杨丽花（1944——），台湾著名歌仔戏艺人。1971至1994年在台湾无线电视演了许多电视歌仔戏，包括《七侠五义》《洛神》和《西江月》等。

[\[5\]](#) 《台湾电影宣言》，由詹宏志执笔，当年五十三位电影工作者共同署名，发表于1987年1月24日的《文星》杂志和《中国时报》。该文分三段：“我们对电影的看法”“我们对环境的忧虑”“我们期待的改变与我们自己的决心”。主要批评政策对台湾电影的不重视，大众媒体的肤浅报道，对电影文化不够关注，另外还向电影评论体系提出质疑。

IV 历史台湾

关键词

●二二八事件 ●现场感觉 ●素朴左派 ●隐藏，显露 ●同步录音
●倒叙镜头 ●李天禄 ●伊能静



《戏梦人生》场边照，李天禄（左）与侯孝贤。

我感觉超越了二二八这些东西，还是在人上面。

每个时代意志不一样，氛围也不同，但是人的处境和挣扎都有动人处。所以我选择站在人的角度，就他当时所处的环境，去看他的一生，尽量客观地来看他所见证的时代变化。



《悲情城市》，1989。



《戏梦人生》，1993。



《好男好女》，1995。

到了80年代末90年代初，台湾电影产业开始进入一个新的阶段。虽然解严和蒋王朝之结束，给社会带来一种新的气息；但台湾新电影的艺术本质，却屡屡使其在票房上遭遇挫折。

台湾本地的许多电影投资者，把资源转移到更有商业保证的香港电影；好莱坞、香港、日本、韩国和其他外语电影，在台湾票房的表现，都比大多数“国片”要强。在新电影导演各自走上独特的创作道路时，原先的团队精神也开始瓦解；也就在这个时候，五十三位电影人发起《台湾电影宣言》，意味着台湾新电影运动的黄金时代已过。

就在台湾电影将要踏入难以生存的90年代之际，侯孝贤导演开始他当时创作上最大胆的一次电影实验。从1989年到1995年，侯孝贤透过电影来重新整理他对现代台湾历史的种种反思。这种历史反思表现在他摄制的三部电影中，即经常被称为“台湾三部曲”的《悲情城市》、《戏梦人生》和《好男好女》。

能够拍出这样浓重政治题材的作品，完全是由于1987年的解严——突然间，昔日的政治禁忌和言论自由的限制给打破了，创作的新可能性打开了。实际上，侯孝贤原先筹备的《悲情城市》是香港嘉禾娱乐有限公司要投资的商业电影，也准备请港星周润发和台湾的杨丽花主演，而且故事与日后拍的《悲情城市》完全不同。

但因为解严，整个计划全变了，侯孝贤和他的班底就冲着四十年以来台湾历史上最大的创伤，台湾政治上最大的禁忌——1947年爆发的“二二八事件”。

《悲情城市》无疑是侯孝贤最庞大、复杂的作品：故事背景跨越台湾现代历史上的特殊交叉点（1945——1949），庞大的叙述中有几十个角色，使用国语、日语、粤语、闽南话、上海话等不同的话语，电影呈现的叙述是多层面同时并行；本片所使用“艺术电影”的特殊风格和语言，要比侯孝贤过往的影片还多——比如以较为前卫的手法来使用倒叙镜头、空镜、画外音、字幕等等。

虽然《悲情城市》在台湾当年的票房有了惊人的成绩，好像台湾新电影还未亡，但事实证明，台湾电影工业在90年代，将进入最艰苦的时期。最主要的挑战，便是艺术电影在国际影展的得奖纪录，跟台湾岛内票房对“国片”的冷淡态度之间所产生的恶性循环。比如，旅台的马华导演蔡明亮的《河流》，虽然获得多项国际荣誉（柏林电影节的银熊奖等），但电影本身的独特美学（长镜头，没有配乐、故事内容，开放性的结尾等）使得主流观众愈来愈不愿意看，类似“荣获某某影展的某某奖项”的宣传标语甚至变成了台湾票房毒药。

也就在这期间，侯孝贤把《悲情城市》的历史探索，延伸到其后的两部电影——《戏梦人生》与《好男好女》。这三部作品，后来被称为侯孝贤的“台湾历史三部曲”，对台湾在20世纪的历史动荡和浩劫进行了深刻的反省。但同时，在三部曲的制作和拍摄过程中，侯孝贤的电影风格也愈来愈走向国际艺术电影的实验性形式。虽然《戏梦人生》跟《好男好女》在法国、日本等国际艺术电影院的纪录还不错，在台湾岛内，它们在票房的表现却远不如《悲情城市》当年的惊人成绩。

被称为“三部曲”的《悲情》、《戏梦》和《好男》，虽然严格来讲，都讲述自成线索的故事，它们之间也不是没有连贯性。三部曲处理的历史事件，可以一起构成现代台湾历史的编年，从日据时代开始，到1945年的光复，又到国民党后来在台的“白色恐怖”。

但除了这种共同关怀的历史观，还有许多更具体的连贯性。比如《悲情》跟《好男》两部，都借用钟浩东和蒋碧玉的部分历史材料；《戏梦》跟《好男》在架构上对虚构和记录、历史和想象所进行的对

话，等等。在访谈的过程中，侯孝贤又展开了许多新的切入点，来解读这三部经典之作。

《悲情城市》

(1989)

白：今年2009年，是个很好的时机，来好好回顾1989年摄制的《悲情城市》吧！

侯：OK，《悲情城市》二十周年，戏院有放耶，（2009年）金马影展有放两场，是新的拷贝。

白：《悲情城市》被某些电影评论视为有史以来最有力量的作品。由于它是第一部直接面对二二八事件的电影，一上映便轰动，堪称台湾电影的里程碑。同时它震动了台湾社会，随着电影带出的历史、社会、政治意涵，创造了一个新的社会现象。是什么启发了您拍出《悲情城市》？

侯：新电影刚刚开始的时候，大部分的人都拍自己的成长背景、台湾经验，表现在电影上，比小说晚了十年。《悲情城市》所谈论的二二八事件，在台湾一直是个禁忌，所以更晚，1989年，又晚了十年。随着蒋经国去世，解除戒严，时代变了，空间打开了，用电影讨论这个主题成为可能。

即使在解严之前，我也听说很多过去的故事，看了很多跟政治相关的小说，比如说陈映真。这引发了我的兴趣去找白色恐怖、二二八事件的资料。这是个时机，我本来不是拍二二八，是拍事件发生之

后，下一代人的生活，他们活在事件的阴影之下。后来正好解严，我感觉这时来拍是一个时机。

白：您提到说很想拍陈映真的《山路》，那么既然解严了，后来为什么不拍，而改去拍《悲情城市》？

侯：因为《悲情城市》前面有一个剧本计划，好像是《恋恋风尘》之后。那时候《悲情城市》是另一个故事，找香港嘉禾投资。找的演员是周润发和杨丽花，一个香港天王，一个台湾天后，两人碰撞会产生什么化学变化。

（当时设定）杨丽花演的是基隆酒家的大姐头，就是后来《悲情城市》里大哥的女儿阿雪。1949年的基隆港，火车、煤烟、下雨、逃难来的人潮。周润发从香港来，要找一个失踪的人。为了建立杨丽花这个人物，追踪、上溯到她的父母亲，因而弄出来的家族树谱，就是后来《悲情城市》里的阿公、梁朝伟他们。

后来要拍《尼罗河女儿》，就先拍了，拍完就解严啦。这时候邱复生他去欧洲，知道我的状况，然后（加上）陈国富，我们就组一个“电影合作社”——但“合作社”这个名词不能取，因为它是公共的名词，不能当公司名字，就颠倒过来叫“合作社电影”——反正就是陈国富主导，我啦，杨德昌、陈国富、吴念真、詹宏志啦，差不多这几个人。

白：那公司是后来的“年代”公司吧？

侯：不是，年代影视公司那时候早就有了。陈国富在年代工作，还招了一个美国女孩当英文秘书，叫“芭芭拉”（Barbara Robinson），会讲中文，就是后来哥伦比亚电影公司亚洲区总裁，蛮好玩的。

很多人就一起弄《悲情城市》，拍上一代的，就是陈松勇这一代的故事。我先跟天文把分场做好；分场写好了，然后找念真写对白。

白：在张靓蓓的《电影灵魂深度的沟通者——廖庆松》，廖庆松回忆《悲情城市》时，特别提到写剧本的缓慢过程。

侯：剧本弄得很久，那是需要时间的，那一定的啊。现在弄得比较快，那个剧本弄蛮久的。

白：那时候有多少二二八的真人真事，放进电影的创作？

侯：有啊，最初看过一本叫《二二八真相》，是一位记者写的。除了那本，基本上是没书的。我们那时候要找报纸资料，然后去问，去访问一些人，但大部分人都不太讲；后来我用了“鹿窟事件”^[1]——那其实是再晚一点的白色恐怖了。

白：您为什么在电影中选择以一个帮派家庭、流氓家庭的角度，述说这个故事？

侯：这样的家庭，作为台湾社会结构的一部分，其实很早。我们不应该把它叫作“黑社会”，他们就是民间、地方上的势力，是有钱人、士绅。他们的基本功能是解决地方问题，相对保守。当时的社会就是这样，叫作“山头势力”或“派系”，到现在地方选举也还是这样在运作。

有了这个结构，还有像李天禄这样的角色，我再组合成为一个家庭。总之，战争中的家庭里总是会发生一些变化。

白：那么林家有一个原型吗？还是都是编的？

侯：没有，那时候还有《幌马车之歌》，蓝博洲的；（发表在）陈映真的《人间》杂志，就是钟浩东、蒋碧玉的故事，我就用这背

景。（设定）辛树芬是护士，因为以前学医思想比较开通，大概是这种。

很多这样的讯息我就开始拼，这家族完全是虚构的，有谁有谁，就拼。爸爸就是李天禄喽。本来要找柯俊雄演大哥的，柯俊雄比较麻烦，我就用陈松勇；基本上他不用特别做一些激烈的表情，因为他本身是有那个样子，他是练武的，他爸爸是武师，他从小跟这边的地头大哥是兄弟，所以他有刺青，正好。

他脸皮又厚又会说话，我每次都用试戏——叫他试喝茶、点烟，我跟他说我要知道你的节奏跟快慢，他就开始试戏——其实他试戏的时候我已经拍好我要的镜头，但是不能跟演员说这样就OK了，还要正式来一次。起先会开一下机器，后来干脆不开了拍假的，不然他一演喔，演得很怪很夸张；所以说他得影帝不知道是怎么得的，他自己都不知道。

白：说到二二八，在解严之前通常不能谈这个话题，您最早听说二二八是通过陈映真的小说吗？还是通过什么管道来……

侯：陈映真的小说，基本上是白色恐怖啦。二二八其实大家都知道啊，只是没人讲，没人公开讲，但背后底下尤其党外运动，都在讲了。

白：除了二二八以外，1947年也刚好是您出生、父母从大陆来台湾的那一年，您是否想透过《悲情城市》，回到或重构您父母的那个特殊年代？

侯：《童年往事》拍完，不会想这个，跟这个没关系。二二八那时我还没出生，我是四月出生的。反正解严了，小蒋死了，所以就冲了，就拍；邱复生根本不知道我们在搞什么。

白：《悲情城市》里的“城市”，指的是事件首先发生的台北吗？还是场景所架设的九份？

侯：都不是，“悲情城市”其实是讲台湾的意思。这原本是一首台语老歌，也是另外一部台语片的片名，就叫作《悲情城市》[\[2\]](#)，不过它跟政治完全没关系，是一部爱情片。

白：每次讲述二二八，好像都有很多不同的视角，政府与民间，国民党与民进党，本省人与外省人，大陆与台湾，等等。是否想通过电影来综合很多不同的角度？

侯：我以前对政府公家机关，基本上就是对国民党，没有那么清楚的意识，只是素朴的反对。曾经在中山北路，那时候还很年轻，坐计程车，前面有一个人挡住巷子，挡很久，司机就下来问，那个人不理，把衣服撩开，身上有一把枪，一看就知道情报单位的，我就下来质问他。我很气这种，公家机关怎么能这样，我很凶，他就让开了。我对这种都有一种反抗。

二二八是早就知道的，而我更想拍一个时代变迁、政权交替时，家庭的一个变化，主要想拍这个。

白：有一点非常奇怪，就是当年《悲情城市》红遍整个台湾，很轰动啊，票房很好啊，但往后的二十年没有人再拍二二八，只有林正盛的《天马茶房》，还有几部关于白色恐怖的电影，包括2009年《泪王子》，但总的来讲真的不多，基本上还是没有人敢碰这种题材。

侯：政治介入太多了，本来可以是回到历史本身，有一个理解的反省。但是政客喜欢用这个悲剧当提款机，随时可以提款，就烂掉了。所以不管站在哪个角度拍，人家都会攻击。我那时还是禁忌的时

候拍，我有我的角度，不管什么，我就是站在人的角度和一个家庭的角度拍。

那以后政府也在调查，从李登辉开始也在道歉，二二八平反了。我认识一个老人，现在八十岁了吧，叫陈明忠，演《好男好女》伊能静的爸爸，他三次进监狱，是受刑最重的。二二八的时候，他是（反抗组织）二七部队的队长，才十八岁，他最清楚了，死多少人，清清楚楚。这个东西被政治化了以后，吃力不讨好，拍了总会得罪一方，不然就是被两边骂。

所以我感觉从《悲情城市》的90年代到现在，就是一个混乱时期，谁主政谁有解释权，真相不明，没有人公正而持平；马英九算好的了，每年都会去白色恐怖、二二八受难的（纪念仪式）致意。白色恐怖就更复杂了，是针对共产党、地下党。我后来拍《好男好女》就是白色恐怖第一案，《光明报》案 [\[3\]](#)。

现在回想起来，要不是在威尼斯得奖，亚洲四十年没人得了，得了那奖就算个护身符。而我们那组成也很怪，吴念真、詹宏志、朱天文、我、陈国富，包括杨德昌，这样很怪的结合体，不是（跟二二八有关的）政治团体，就是电影人嘛。得奖以后，媒体报道那么大，听说“总统府”、李登辉，“行政院长”那时候是郝柏村——郝柏村看了以后非常生气——他们想剪掉一段，就是山上鹿窟事件那一段；晚报消息出来，就不敢剪了。

白：您以前都是拍自己的故事，或朋友的成长故事，但《悲情城市》大不一样，拍如此政治的电影总有一些陷阱吧？

侯：你说陷阱，我说限制、压力。年轻嘛，我真是不怕，完全看不在眼里。怎么弄，我完全在人物与剧情里面，真是不管。

其实鹿窟事件，因为电影结束有出一个字幕，“1949年12月大陆易守，国民政府迁台……”那字幕是一个象征性的。有人说，那时还没发生鹿窟事件，但它是延续白色恐怖，对我来讲都是国民党干的坏事。如果不得奖，可能会有很多麻烦，不会硬来会软地来啊，或封杀很多东西啊，但是（后来）还好耶。

2004年我不是参加“族盟”（族群平等行动联盟）吗，担任召集人，民进党马上就查账。2002年我们“台湾电影文化协会”跟有关部门标到台积电^[4]修复的美国大使官邸，成为“光点台北”来经营，自负盈亏，自己要负责的。我跟协会讲，会计系统一定要清清楚楚，要找一个非常公正的大会计；结果民进党政府来查，没有一件事不清楚清楚楚，没有一件事出纰漏。

只有一个电视机型号不对，因为（不符合）起先订的规格，后来有比那个好的，就直接用那个好的，就只差那个电视机。查了一年！他们是更厉害，比解严后的国民党更“敢”，用各种方式，但我都不管。

白：您刚刚说拍《悲情城市》时，关于二二八的资料相当有限。现在随便去任何一家书店看，二二八的资料特别多。从拍《悲情城市》到二十年后的今天，您对二二八的理解和角度，有什么不同？

侯：没有不同，都是从人的角度去看，只是细节知道得更多了。（当时）中国还在内战——国民党共产党。米糖都往那边运，所以这

边物价高，那边内战这边只是物资供应。生活困难，民怨已经积很久了，突然一件小事情民怨就闹，还有陈仪那时处理的问题。

看过沈从文的自传，国内就是这样，杀过来杀过去；而台湾在日本统治之下已经五十年，很多已经不一样了。毕竟日本比较现代化，现代化在生活制度面就有一些改变，几乎怀柔的，这是文化上五十年的生活差异。这个例子其实适用到现在，1949至今六十多年了，台湾跟大陆之间还是这种差异。

白：我听说拍《悲情城市》不是那么顺利。好像是拍一段，又停下来不拍了，过几天又开始拍。按照廖庆松的回忆，那些停拍的阶段，您说在“找感觉”，那是怎样的一个状态？

侯：《悲情城市》题材大，处理起来很复杂，我的头痛毛病是从这部片子开始。

还有我的执行制片张华坤，我用他的哥哥拍《童年往事》的时候，不知道为什么他不开心，本来我想找他哥哥继续当执行，反正他是总执行制片，但是他不要，就找几个年轻的；年轻的不会做嘛，脾气坏的那两个差点被我打跑了，他就对付我底下的美术、副导。因为我跟他一起太久啦！他以前是场务，当道具，我感觉他很灵活就带在身边，有这样的关系。这其实对我影响不大，虽然走了十个人左右，但是那压力很闷，牙痛、头痛，第一次头痛痛到我没办法，打头：“他妈的去死吧！”后来睡醒就好，但是久了就可以看压力。

美术也走了，我们拍那个“小上海”（林家开的酒店），什么都没有喔！叫陈国富跟亲戚家借了一组漂亮的桌椅来，就靠那一张古董红木大圆桌镇住场面，还有太师椅。然后我找到一个拍摄的角度，是从里面的客厅开始，从这个角度我就带着人弄，柱子什么弄OK了拍。

拍完了要拍外面，就靠那一壁彩绘玻璃在撑，弄到外面OK了拍。要弄好几天耶——景弄完，拍完。

我还要求要用砂纸磨，像那些柱子门框什么的，磨过打平，再上自然漆，再调整。“小上海”就靠里面的客厅、外面的正厅这两个景在拼，拍完这两个大概就稳定了，主景拍完就开始稳定了。

白：拍摄时间多久？

侯：也记不得了，没太久耶，我是看路边没什么杂物，景很棒就拍。反正，没有很久。

白：拍摄期间，最大的困难是什么？

侯：困难就是所有东西都要做，因为没有。那时代（的东西）已经毁掉了。你看那个金瓜石的矿工医院，是一个废弃的医院，我们要把它整理得干干净净的；因为现场收音太空，所以还要挂黑布在上面。

那么多临时演员什么的，都是找当地的人，当地的人走那路很习惯嘛。然后我看到葬礼仪队叭叭叭（经过），就请他们吹奏着经过医院门口，拍一下这样。

矿工医院，矿工的福利社当作梁朝伟的照相馆，都要布置，都荒的嘛。福利社前面是理发店，后面住家接到北投那边，土地银行宿舍的日式房子。全片的景都是这样接来接去。

白：后来有好几个镜头，是在医院门口拍的，您很多镜头是喜欢把门栏或窗户当框架，能不能谈这样的视觉效果？为什么选择那么多这样的景？

侯：我没办法解释。我以前拍室内，习惯找到一个最恰当的位置，这个位置看出去是外透的，有光，常常窗框后面可以看到外头，

我喜欢那种景深，不但景的前面在发生事情，景的纵深里也有活动。

我找到这个位置感觉很过瘾，如果要拍的饭厅只露一角怎么办？那就来解决这个问题；但有时候人物不见，我也不管。可能是很早养成这个习惯嘛！

白：虽然您还用很多远景和固定的镜头，但因为您充分利用人物之间的流动，画面一直有变化，观看时不会觉得节奏慢。而且给观众的印象，是每一个镜头和调度都经过精心设计。

侯：我拍戏是现场，和感觉。现场的感觉是我在想这个画面，画面里的状态是什么，然后现场找一个角度呈现。有时候是声音，有时候是线条、动作。对我来讲，其实声音能量很强；没有火车没关系，我只要拍个电线杆听到火车鸣……都可以。拍打斗，我不喜欢拍近的，因为我感觉人做不到打架的真实，人在这种状态是很难的，我宁愿远远看着他们的行为。

白：说到用远景拍打斗的戏，其中一个好例子是太保站在前景，背后藏着一把武士刀。后来慢慢走到远处的时候才开始打起来。摄影机不怎么动，但人物的流动，从前景到背景，使得画面的变化很大。像这样的镜头，应该都是之前经过细设计吧？

侯：我没有分镜头，很多是到现场看见就拍。因为那时候是在路边，我们常常去九份那边，坐车去，看见这个地方不错，古老的仓库，有一条路，然后有一天就把它纳入这场戏，坐三轮车去杀他，去报仇。

白：您每一个镜头都会拍好几个take，都是大同小异吗？还是每一次都会做一些完全不一样的东西？

侯：没有，有时候一次拍OK就OK了。很多都是第一个take就OK，假使不OK，再拍也不行，你就知道不对。有时候演员不对或状况不对，需要调整，就要换，我就会改天再拍，或者再拍的时候我会换一种方式。就是一样的意思但我换一个行为，换一个动作，换一个表达，不然对演员没用啊，演员也没那么厉害，又不是好莱坞演员；好莱坞演员对剧本要非常透彻，他们依循剧本就很厉害了。

白：《悲情城市》里四位有点左派倾向的知识分子，是个很有趣的组合。刚好这四个也是由当代台湾文化圈的四位名流来演，张大春、谢材俊、吴念真，还有本片的策划，詹宏志。因为他们跟林家有一点距离，能不能谈谈这四位知识分子在电影里的位置？您把他们当作社会的良知吗？还是通过他们，带一点反讽的眼光？



参与《悲情城市》演出的四位作家，左起谢材俊（唐诺），吴念真，詹宏志，张大春。

侯：他们有点像我看的那本《二二八真相》，里面的那个记者，就是张大春，他的腔调就是从大陆来的。詹宏志这种就是台湾去大陆很久又来来回回的。吴念真跟谢材俊这种比较是在这边，讲的都是闽南话。这种知识分子，那时代都有一些左倾；台共很早就有，二二八的时候，谢雪红他们才逃到大陆的。但是地下党是比较后来的。

我感觉自己还是比较倾向素朴的左派，类似好打不平这种。

白：他们与林家不同，可以提供一个不同的视角吧？

侯：主要是辛树芬（这角色）她哥哥嘛。后来很激烈在鹿窟的这条线，就是她哥哥的朋友，她哥哥就跟林家的梁朝伟（林文清）很要好。我其实最早的设计不是这个林家老四，是老二，一个左派的社会主义者，电影里没出现的失踪的老二，是电线的维修巡查员，常常骑单车载他大哥的女儿阿雪，从小就给她看旧俄小说。是这个（左派）传统，有这样延伸过来的东西。

你说我很早就对社会主义关怀吗？或者左的这种倾向？完全不知道。那时候也没看《资本论》什么，我不是从思想上对这种价值的向往，然后去看很多书，完全没有。

我感觉是民间，我就是老百姓，完全民间，一直在民间混。所以民间这个东西是又顺又反的，好像都是顺民，但不满起来就是不满，会有一种反抗，那就很自然地站在社会主义的这种角度。陈映真他们，都思想很强，我没有这种思想体系，只是对人的感觉，对弱小（关注），可能就是成长期，看很多武侠小说好打架、好打不平之类，慢慢累积的。还有，我对物质没有什么耽溺，对物质没嗜好，不会去弄什么，我可以欣赏，但从来不想拥有。这个，我也不知道怎么养成的。

白：电影里面出现了一系列的照片，每一张都有它自己的特殊意义。能不能谈谈您对当下某些照片的感想，第一个就是“小上海”的全家福。

侯：二哥，三哥，小上海的全家福，出征前的照片，日本老师与他的学生，文雄的遗照，文清、宽美与婴儿的合照。

因为我们那时候看资料里面有很多照片，尤其这类日本的书都有出征什么，都要用一个旗帜，于是仿了一下这个；加上文清本身是摄影师，就有这种背景可以做这些事。小上海的那张照片，以前都是这样啊，我感觉照片很好玩，拍《戏梦人生》也有啊，那个丽珠去拍很多照片，然后被撕掉。

白：《好男好女》也有，演员去拍那些剧照。但在您电影里，照片之间可以产生一个很有趣的关系，像《悲情城市》小上海的全家福，跟文清小家庭的全家福，有一种强烈的对比。

侯：一种时代的变化之感。文清后来不逃了，坦白讲，真的无路可逃，四周都是海，除非有船，也没那么容易。谢雪红他们逃到厦门，是国民党一艘巡逻炮艇出任务去广东、福建对付海盗船和走私船，艇上有军官掩护她，偷运过去的。

以前的时候胜者为王嘛，国民党与共产党基本上都打天下嘛，共产党打赢了（国民党）怎么办呢，那就跟郑成功一样啊，反清复明不成功就退到后面，慢慢在台湾就淡化掉了。对我来讲，共产党也是打天下，不是什么仇敌之类的。这些是历史感，看很多资料，里面有很多照片，就会使用那个情境。文清我设计他是一个照相师，所以更可以用照片表达，那表达是很过瘾的。

白：很有趣的是，最早的照片在“小上海”门外拍的全家福，但恰恰身为摄影师的林文清不在。

侯：对，他没回来，本来应该他照的嘛，他爸爸有问他大哥，陈松勇说他没空啦，找了猪哥贤、好洩坤（台语，佬狗坤）来——猪哥贤是我；好洩坤是张华坤，执行制片——那个陈松勇很好玩，对白即兴讲，找谁啊？就找猪哥贤、好洩坤。

白：这一幕刚好也跟结尾文清一家三口拍的照片有种呼应的关系，昔日的大家族已不再，而且在政治的漩涡中，连一个身体残缺的摄影师也无法幸免。

电影上映时，引起了非常大的社会回响与争议，您拍这部片子时，有预期会引起这么大的反应吗？



《悲情城市》剧照，“小上海”门外的全家福，恰恰身为摄影师的林文清不在。

侯：拍的时候不会去想这个（笑）。每天解决问题都来不及了，为了找到当时场景就是一大挑战，很多场景都没有了。台北是事件首

先发生之处，经过这么长的都市变迁，怎么可能重回1947年二二八事件当时的台北市？整个变了。我们得到大陆去拍部分外景，譬如基隆港。

二二八事件发生的原因很复杂，有其历史成因，很难在电影里面描述清楚；电影只能反映拍摄人自认为看到的，它当然受限于拍摄人的眼界和态度，我只能呈现一部分当时的气氛。

白：后来本片荣获威尼斯金狮奖，国内的票房破了很多的纪录，而且引起社会上很多轰动。在1989年，可以说《悲情城市》不只是一部电影，它变成了一个文化现象。有许多人喝彩，但也有许多骂声，甚至有一本书《新电影之死》专门批评《悲情城市》。

侯：有这本书喔？我告诉你，我很酷的，理都不理，从来不看评论，你知道嘛。

白：那本书的部分文章，都在批评《悲情城市》的内容。因为这部片留着很多诠释的余地，似乎什么样的看法都有，从独立到统一，从艺术到商业，等等。当时您怎么看围绕着《悲情城市》的这种文化现象和争议？而二十年后的今天，您的看法有什么不同？

侯：问题是我以前对这个现象理都不理啊，所以我根本不知道有这个，有人批评那，有人批评这，我只风闻很多话啦，但是关我屁事啊！我又不是在拍历史，你懂我意思吗，主要是在人，一种台湾人的尊严。台湾人需要有台湾人的尊严，我们不能这样对待人，那时候想法就是这样子而已。

很奇怪的，我不是站在哪一方，或是干嘛，所以很好笑啊，我拍了很久以后，大陆以为我是台独；没办法归我类，对不对。

白：既然对这现象没什么看法，那您对二十年以后的今天，回头看《悲情城市》这部片子，会用什么样的眼光来看它？

侯：不知道耶，因为太久没看了。有时候会碰到，譬如说在韩国釜山，人家聊起来都是《悲情城市》，因为有公开放映，听说有剪短。在釜山碰到一个大陆的女孩子——就是釜山影展设有一个AFA（Asian Film Academy，亚洲电影学院），第一届找我去当校长，里面有一个女孩子二十岁——她说十三岁就开始看《悲情城市》了，可能家里面都有个“盘”嘛，每年看一次，每看一次都哭，怪不怪？我想说，里面有爱情，梁朝伟与辛树芬两个人的爱情，那个家庭，最后他们只能照相，无路可去……它也不是民族主义，有一种奇怪的味道，时代变迁中间的；那个就是我感觉超越了二二八这些东西，还是在人上面。一个家庭的变迁，人在时代里面，逃难、离开、家庭拆散，这种故事多到不行。

以前我第一次看《悲情城市》，就说唉，这部烂片！后来得奖，不知道是谁打电话给詹宏志，还没讲，他就说：“怎么样，那部烂片得奖了是不是？”（笑）

白：因为这部片子有很多层次，每次看都会有一些新的发现。它很多细节，就算我这样已经看了二十多次，还会有新的发现，新的感受。

侯：我在处理人物的结构，其实很多东西不显露；有些显露一点点，那我也不理，都是埋藏的。

像《咖啡时光》也是，很多身世，她（一青窈）跟他爸爸，跟她生母，还有跟她男朋友怀孕了这种，到底是什么关系？很隐晦的，她

那男朋友从来也没有出现。然后又有音乐家江文也这条线，从台湾去到日本——他是音乐天才，但是被打压得很厉害。

整个这种很复杂的。其实，我就是喜欢这种，建构感觉，但是不会很白地表达，它是埋在里面的，表面上情感都有，然后你可以看到底下的东西，这样。

白：对，它算是您塑造的一个大世界，但您给我们看的只是小小的一角。

侯：我最喜欢玩这种游戏，不喜欢暴露太多。

白：虽然主人翁是个聋哑人，但很巧这是整个台湾电影史上第一部同步录音的电影。同步录音对您提供什么样的自由，又有什么样的新挑战？

侯：同步录音就是你在现场更纯粹。大家不能讲话，都很集中，演员也很集中。然后声音的美，那种真实的美会出来——配音会差，都会差一点。所以那很过瘾。

那时候就是一个Nagra，两个boom，哇，那时候听声音！Nagra的质感真是很棒。后来在LA放的时候，洛杉矶导演协会有一个戏院，它不是Dolby的，另外有一个系统，一放片子，哇，那声音！那个声音在哪个方向录的，都清清楚楚呈现出来，都会出来。

新电影当时怎么会出来，它的精神是什么——就是对画面的质感，对光影、对声音、对颜色的一种挑剔，一种向往。这个很重要，是通向美学的一个基本。你没有这种感觉，最后就没有这种眼界、眼睛，看不到电影之美，所以基本上这是很重要的。

白：那么一改用同步录音之后，就没有再回去吧，后来的片子都同步录音？

侯：有时候需要处理，真的没办法就用配音；但是已经很厉害了。

我拍《海上花》，那个日本女演员（羽田美智子）现场讲日文，事后找（已故港星）陈宝莲来配音。我把日语的长短字数调到跟上海话的对白一样，几个音，我叫日文翻译把它调到一样的长短，不然很难配的；因为有时候那句子很长，日本人说一件事比我们用中文说得久。

白：《悲情城市》里面有一场戏，医院的员工在学习国语，刚好正在学的新词为“你哪里痛啊”。我总觉得这一句，除了有一点讽刺以外，也对整个电影作了一个最有力的阐释，也许二二八便是台湾现代历史上一个无法治疗的创伤，然后您透过电影，试图对台湾历史脉络寻找这个痛点？

侯：没有，因为那是医院嘛，教那些医生、护士讲国语“你哪里痛啊”很自然。我会找我们那个老制片，他是山东腔在教国语，也符合当时的状况。

最早在（国民党政府）接收前，我后来才知道的一个讯息就是，其实在语言的恢复上，他们是赞成先用台湾本地人（来教），恢复闽南语，然后再学普通话。这个想法很先进，但没有执行下去，时间那么急迫，还在内战——你内战退到这边，心情是完全另外一件事，只担心政权能不能保得住，是不是要逃到美国去了——根本没时间处理这个。

白：《悲情城市》的女性叙述有三个：宽美的日记、静子的叙说和阿雪的信件。您是经过什么样的考虑，才决定采取这样的一个叙述方式？

侯：这些很自然啊，信件很正常，只有阿雪会写信给小叔梁朝伟，家族里两人最要好。我不走剧情铺排，用信件可以说明一些来龙去脉，最省事。写日记也是，只有文艺少女气息的宽美会写，在医院的小桌上有短短空闲时会写，其他人忙生活哪有工夫写这个东西啊。

所以看信的时候是阿雪的声音，然后宽美的声音写日记，静子的叙述会延续画面，都有节约叙事的作用，我通常是依据现实来用。

就像那个字幕，要怎么用啊，最后就决定要用这样；两个人笔谈半天，我根本不管，基本上就是呈现我要的内容，我的文句，在呈现上已经把现实艺术化了。

这个东西是很主观的，有些会先有自己脑子的声音，转到写信人的声音，或是写信人的声音转到自己的声音；西方常常这样子，比较写实，但我感觉不需要。这是情感问题，因为主观叙述者基本上就是这个女孩子，就让她的声音出来吧。

白：但通常来讲，那个时候台湾社会还是比较重男轻女，凡事女性都在比较边缘的位置，所以从这个角度来讲故事，也是一种距离吧？

侯：男女（角色位置）是，女的永远在旁边，但永远知道最多，永远看得清楚。这就是边缘的好处。男的在中心，糊里糊涂，却自以为什么都知道，就像大陆和台湾一样的道理，大陆是中心嘛。

白：除了影像和三个女性的旁白，电影的整个叙述策略比较复杂，还采取文字、诗歌、书法、文清的字条，客观的历史叙述（陈仪的广播），照片和倒叙镜头（小孩子在模仿京剧），我们身为观众很难分辨这些镜头的视角：它们代表的是客观的历史，文清对自己童年的回忆，还是宽美对文清童年的一种想象？

侯：这个无所谓啊。有时候我听你讲话，脑子里想的是另一个画面，或者你这个话引起我一个想象，这种可能都有；感觉对，有味道，就OK了。

我不会遵守应该怎样，没有什么应不应该的，完全是一种直觉的判断。处理不好就不要，然后换。笔谈若是写实用写的很丑嘛，一个个字歪七扭八地写，很难。

用字幕表现笔谈的内容，到后来也不是字幕，而是把它当成画面，在做一个影像处理。一个frame里面的focus基本上是一个，你要多个的时候，就要小心处理，要对时间空间的转移有办法，不然就纯粹一个focus，很清楚。电视最足以说明，荧光幕这么小，你就是线条，线条要简单、清楚明了、集中，组成一种美学形式；千万不可以这边一个focus，那边一个focus，两个要在短短的时间看到，在电视是不可能的。电影就看功力啰，所谓情境，是人和空间，和氛围。

银幕大，frame里有景深，让你可以去安排纵深，这就是“电影感”。常常拍电视的跟拍电影的分不清，差别就是一种对frame的感觉，起先是直觉，慢慢变成自觉。

白：谈到这些倒叙镜头，有一场戏：一开始静子到医院找宽美送竹剑、诗作书法与和服；然后一系列比较长的倒叙镜头，描绘这些物品的重要性；再回到宽美和哥哥宽荣在讨论此事，但最后透过旁白的转移，变成是宽美在把整个过程告诉文清。

一开始似乎只有中间那段是倒叙，但后来才发现整个一段都是回忆。这种叙述的转变处理得非常微妙精致，也是把整个结构都复杂化了，因为它挑战了传统电影的时间观。

侯：这些常常是剪接当下发生的。譬如剧本里原先并没有字幕，笔谈是用O.S.（画外音）而非字幕，剪时觉得用字幕很棒，就用。或者有时发现情绪其实一样，重复了，啰哩啰唆的就不要，就跳接，转出去，又转回来；基本上是把我感觉有能量的镜头和画面接在一起就对了，哪管逻辑，旁白再来串，所以很节约，产生诗的效果。

白：一般的倒叙镜头只有一个层次，从一个时标上回到过去，再回到原初，就完了。但《悲情城市》的一些倒叙镜头都多层次的，最少有三四个层面吧，最后时标位置都搞不清楚了！

侯：（那一段）宽美的哥哥讲到日本的樱花、坠落什么的，我也没办法，小廖一边剪一边说是“气韵剪接法”，靠画面底下流动的气韵在接，哈哈哈（笑）。

白：您在某一个层次要故意玩弄这个东西，是觉得这很有趣？

侯：我通常很怪，都是（专注在）内容。樱花开得最美最青春的时候，他说可以一死，那是日本人（的美学）；所以我感觉这种美，会把它放进去，然后宽美想把这种情绪转述给文清，用日记或是用信。基本上那片段我喜欢，我就用。譬如静子弹琴宽荣在旁边听，那个倒叙镜头在教室里，我就是对很多东西很痴迷，把它放进去，至于怎么结构成功，我也不知道。

重点是，每一个镜头、每一个画面都是饱满的，丰富的，就可以不管因果关系地jump cut；否则就很难接，不成立了。

白：我们谈电影里对二二八事件本身的呈现，虽然影片中的二二八只有几分钟，但是表现得非常有意思。其中有几个特点：第一，就是通过倒叙的方式，来回忆所发生的事情。因此还是有刚才谈到的所

谓视角问题，就是分不清视角是导演的、文清的、宽美的，还是客观的历史。

第二，全片中唯有这场戏才听到文清的声音，而且是用闽南话，四个字“我，台湾人”。

第三，影片中所观看的二二八，暴力主要发生在火车上（或火车铁轨的周围），刚好跟您过去影片的各种火车镜头（像《儿子的大玩偶》三明治人在火车铁轨附近被小孩欺负）产生一种共鸣。能否谈谈这场戏，就是《悲情城市》对二二八的那种暴力呈现？

侯：二二八用铁轨场景，因为没办法，只有这个景是最容易再造的，因为火车和铁道有被保留下来。小的火车站也是，最容易被保留，我看见就感觉这场景不错。

那时候台湾人反抗（外省人政权），在街上都会这样，直接用闽南话问你，用日本话问你，回答不出来就打，把你当外省人。这件事是摄影陈怀恩告诉我的，后来诗人詹澈说他父亲也是这样。文清八岁以前耳朵是好的，对语言是有记忆的，只是久没有讲了，发音就很怪，所以用他（梁朝伟的粤语腔）的怪声音没问题。

白：但是他讲的这几个字……

侯：“我，台湾人”（台语），尤其他哥哥陈松勇咆哮：这样子随便政府他们说，法律翻来翻去，台湾人就任人宰割……

白：而且把它视为倒叙镜头，也不是正面地在看这个事件。

侯：我这结构已经忘了，但总之是为解决问题。因为我们没有电影工业，过去时代的场景造不出来，根本没办法正面地全面去拍。只能有什么，拍什么，到了剪接机上，用倒叙或主观叙述；某方面说也

是不得不如此，结果反而变成了我的电影美学。这种美学在先进电影工业的国家，是产生不出来的。

因为我可以把拍到的局部场景当成时代冰山上露出的那一点点，我通常不会去正拍历史，而是致力在营造历史是一个氛围。我很难复制，就透过最小的人物来表达，辐射出能量；要拍客观历史的话，那是另外一种电影了。

所以基本上我是短处当长处来用，开始是克服困难，慢慢变成有自觉地运用，把劣势变成优势，给我什么条件我就做什么样的电影，我可以很使劲地拍，所以能一直拍。

白：您用过的副导演，包括徐小明（《童年往事》）、张作骥（《悲情城市》）；日后您还为徐小明的《少年吔，安啦！》担任监制。跟他们合作是什么样的一个情况？您一般愿意听他们一些想法和建议，或就按自己的想法来执行电影的拍摄？

侯：徐小明就合作那一部嘛。张华坤的“城市电影”找他拍《少年吔，安啦！》拍了五六天不顺利，我就介入。就是重新找演员，整个帮他们弄，在现场盯着拍，等于有点像是我在导；因为张华坤我们一起很久了嘛，所以城市公司第一部片子还是把它拍完吧。他们本来不拍了，拍了五六天，看那毛片算了，后来我还是在现场执行到完，一直到剪接完成这样。

张作骥是《悲情城市》的副导，因为副导被张华坤打跑了，打跑了他接。

白：一般您跟副导的关系密切吗？

侯：以前是跟许淑真啊，还真的很久。后来副导没有固定，一直到比较固定是姚宏易 [\[5\]](#)，小姚，他也是摄影师，也是编剧，也是导演，现在还在我公司；《海上花》是萧雅全 [\[6\]](#)，后来去拍很棒的《命带追逐》的那位。

白：您曾经跟张艺谋合作，当监制，那是个什么样的经验？您参与得多吗？

侯：《悲情城市》之后，邱复生想找张艺谋，我就帮他介绍。张艺谋我们很早就认识了，（吴天明）拍《老井》的那时候，张艺谋还当摄影。

我第一个在海外（认识的大陆导演）是吴天明，在夏威夷影展；他的片子是《没有航标的河流》，我的是《风柜来的人》，他另外还带16厘米的《老井》，专程就找了一个地方放给我跟天文看，那是1984年，看得我们稀里呼噜大哭。张艺谋摄影、主演的，很早就认识了。

后来邱复生就找他拍，一个教授（倪震）跟他一起改编《大红灯笼高高挂》，我就跟邱复生去北京，在王府井唯一的大饭店，讨论这个剧本。但是我觉得没得讨论，我们俩背景不一样，成长不一样，他用的形式我根本完全无法介入，我一介入就乱了。我就说我不介入讨论剧本，你就照你的方式拍吧。

因为对我来讲，旧式大家庭有这么多老婆，这些老婆虽然受宠，基本上对大老婆还是尊重，不会这么明目张胆，只要看过《红楼梦》就知道；像这种我知道（跟我）是两个完全不同的成长背景。而且他们对政治非常敏感，所以电影里面充满着政治的元素，阶级、权力

啊，剧本我不可能改动的，他就OK这样；所以我也没去现场，只有开镜的时候去一下大院，没待在那儿，也没看他拍片的过程。

如果由我来拍一个类似的故事，我会把重点放在那个大家庭，就像《红楼梦》描写的那样。我喜欢发挥的是各房之间微妙的关系，还有那些大宴会场面，表面底下的冲突。这种角度复杂很多，那些细节很吸引我。

但张艺谋选择拍故事，而且采取彻底风格化的表现方式，那种方法完全是他的。在技术上也许有可以给意见的空间，但大陆和台湾毕竟不一样，我进不去他们的世界。关于服装、美学观点、电影的表现形式，我完全尊重张艺谋的风格，还有他拍摄的方式。

[\[1\]](#) 台湾白色恐怖初期的重要案件。1949年，中国共产党台湾省工作委员会把台北县石碇乡的鹿窟选为“北区武装基地”，不少共产党员活动于此地。1952年12月28日，国民党对石碇乡进行戒严，四百余位农民和矿工被捕，三十五人被判死刑，其他九十八人被判有期徒刑。

[\[2\]](#) 1964年的黑白台语片，导演为林福地，金玫、周游、阳明主演。

[\[3\]](#) 《光明报》案，又称“基隆市工作委员会案”或“基隆中学案”。1947年9月，基隆中学校长钟浩东（1915——1950）成立共产党组织“基隆中学支部”，后改名为“中国共产党台湾省基隆市工作委员会”，除了举办读书会，还发表地下刊物《光明报》。1949年8月，参与此组织的多位知识分子、老师和学生陆续被捕。所有涉案的外省

人都处死刑，钟浩东被枪毙。蓝博洲的《幌马车之歌》和侯孝贤的《好男好女》均涉及此案。

[\[4\]](#) 全名为“台湾积体电路制造股份有限公司”，1987年在台湾新竹科学园区成立，是全球最大的专业集成电路制造服务公司。

[\[5\]](#) 姚宏易（1972——），台湾摄影师、导演，自《好男好女》之后便开始和侯孝贤的工作团队合作。导演作品有侯孝贤监制的《爱丽丝的镜子》，纪录片《金城小子》获第十四届台北电影节百万首奖。

[\[6\]](#) 萧雅全（1967——），台湾广告导演及电影导演。曾担任侯孝贤的副导，其导演作品有《命带追逐》和《第36个故事》。

《戏梦人生》

(1993)

白：李天禄是台湾布袋戏的传奇人物，经过《恋恋风尘》、《尼罗河女儿》、《悲情城市》三度合作以后，您便决定拍李天禄本人的传记《戏梦人生》，能否谈谈李天禄的魅力和智慧。

侯：其实李天禄跟我有点像，就是人跟人的直接面对，这方面很有能力。他以前学布袋戏，因为他祖父。他父亲姓何，入赘给李家，第一个小孩李天禄，就像吴念真一样；而且他们三代人都是这样，到李天禄本身也是，他是入赘给陈家，他二儿子叫李传灿，大儿子叫陈锡煌。就是三代人都不同姓，这种复杂也会有一种眼光，有不同的心情，加上小时候爷爷很疼他，就像吴念真一样爷爷很疼他，所以他从小学汉文，对这方面很敏感，就很厉害一路起来，口白这种编剧很厉害。

他年轻的时候，还学麒麟童（周信芳）京剧的唱腔，所以他们演布袋戏《三国》还有京剧的唱腔。他因为光复的时候有去大陆，本来要在麒麟童的黄金剧场表演，麒麟童自己的戏院；但没有演成，滞留上海，后来麒麟童生日，他演《三国》祝寿，麒麟童看了很喜欢要他留下来，在剧院演一年两年，他没答应，不然他就回不来了。

他年轻时就对人情、聪明、才能、动作什么都很快，你说他怎么来的，每个人都是这样学啊，他就特别厉害，还有平剧的底子。除了

这个之外，他人际很好，不是那种客气什么的，而是很真实，所有习俗他全部知道。我们拍《戏梦人生》，小孩子夭折（场面）要怎么弄，要有什么，所有仪式全部问他，清清楚楚。因为（熟悉）世俗生活，还有戏剧上的需要，定场诗都他自己编，可能原来（旧的戏文）有一些，他会对应现实而改，我感觉他这一方面蛮厉害的。

然后呢，意志力又强，很强的一个人，在坎城《戏梦人生》得评审团奖，有记者围着——他那时候七十几了——就问他：“你已经年纪这么大了，你感觉这么一辈子，你对人生有什么看法？”他回答说“人生要奋志”（台语），酷到不行，这小子！我印象深刻。

我跟他是忘年交，非常要好。我跟人交朋友都不腻的，不啰唆，但有什么事，绝对会去帮他。而且他也知道，我的脾气跟他年轻时一样，他孙子有时跟我拍片，他说要注意，我在抓头的时候，要躲远一点。他拍《戏梦人生》，看我脾气很暴躁——我很暴躁是这样，有时候有些事，制片处理不好，有时候借景不顺，骂天骂地不知道我在骂谁，我在发泄，一下子，好！拍片。

白：您每次拍片都会发脾气吗？

侯：以前会啦。（然后）会有一个360度的转变，脾气发完，马上荡下来，又马上集中在拍片上。

白：我听张作骥讲，虽然您会发脾气，但不会往演员的身上发。

侯：我不会往演员身上，也不会往工作人员身上；工作人员知道，谁的错他知道，但我不会指着人骂。我不会骂演员，因为我骂演员干嘛呢，演员是你的宝贝啊！他们有他们的状况，你不能骂他们，骂他们会崩溃，没办法继续演的。

因为我们这种，从电影圈基层干上来的，你存在必须要有你的方法，一堆事常常要面对的，但我从来就是面对啊；所以基本上知道演员，知道拍片，我再怎么冲动，都会有一个（理性）比较冷静地在看自己，所以还好！

白：那您从李天禄身上学到最宝贵的经验是什么？

侯：就是意志力，那么老还很强悍；而且他其实算很轻松，也会发牢骚，也会骂政府。像《戏梦人生》，以前日本皇民化的时候他演过一些剧，那日本课长也很喜欢他，但在别人的眼光就是，我们说“三脚仔”（台语，多指日据时期御用士绅和台籍警察）——因为日本人我们骂他“四脚仔”、日本狗，而台湾人是“两脚仔”，意思就是介于这两者之间。但他一点也没有这种感觉，他感觉是在维护戏班子，维护这个表演业，任何政策要怎么改，这中间都可以有机会去沟通，他完全是现实，就是存在；然后你这个人好坏，跟你是不是日本人，没有必然的关系，基本上就是这方面很豁达，我蛮喜欢这个。

我们很容易就会贴标签说人家是“汉奸”，就像前面提过的胡兰成。李天禄一出生，就在日本人统治之下，那是所有他知道的世界，在这种情形下，很难简单用道德评断他的行动。所以我选择站在人的角度，就他当时所处的环境，去看他的一生，尽量客观地来看他所见证的时代变化。



《戏梦人生》剧照，既扮演剧中人也是叙事者的李天禄。

李天禄要不是跌倒的话，更长寿；他就是因为跌倒，走路不方便。他那时已经八十几岁了，年龄跟黑泽明差不多。还有一个就是在电视主持节目的，叫淀川长治^[1]，结束都会在那边“莎哟娜啦”，他那个招牌手势和声腔喔！

他们三个都跟我非常要好，淀川大一点点，过来是黑泽明，李天禄小一点点，三个人在一年中间去世；我三个老朋友，就在一年的前后，全部去世。都差不多九十岁的时候，八十九岁左右。

白：那么《戏梦人生》最少有三种叙述方式：一，关于李天禄故事；二，李天禄本人面对镜头讲述自己的人生大事；三，好几场歌仔戏与布袋戏的表演。这种叙述方式非常有趣，可以谈这三个叙述方式和它们之间的关系吗？

侯：我那时候在想，李天禄有出一本书《戏梦人生》——最早叫作《尪仔人生》，因为布袋戏偶就是尪仔（台语）——（访问者）曾郁雯在录音的时候，我感觉很有趣，就提供她一个很好的录音机，Son

y的我记得，录完以后我叫她给我一份，然后我拍《戏梦人生》，她出的书也跟着改名。

我就用这个录音资料，想拍这个片子，但李天禄的事情太多了，简直昏了，太难了！我一直在想要怎么表达这些事情。后来我的女儿呢，差不多小学五六年级，女孩子的叛逆期比较早——小孩差不多十三四岁的时候会有叛逆期，男的比较晚——跟她妈妈每天都吵架，有时候她打电话，她妈妈会去拔她的插头，（类似）这种冲突。我每次都调解她们，我说你们这样子太好笑了。女儿上课去了，她妈妈就在哭。

这个时候我正好听天文说起她妹妹天心跟谢海盟，天心的女儿，差不多三岁，黏妈妈，妈妈在干什么就跟前跟后，不时地叫妈咪，不回答就一直叫“马蜜，马蜜”，问干嘛！又没事。她们姐妹是写作的，会感慨这时候是最亲密的，将来变成仇人那就是叛逆期的时候。我觉得这个有意思，刚好我女儿是这个时期。我就把李天禄的叙述，前一段是亲密期，这场戏三岁的时候，啪！下一场就十五岁——前面是亲密，后面是叛逆，两个接在一起不是很过瘾吗。

我起先没有想李天禄会出现，后来实在那戏太难拍了——有些戏是说出来听得很棒，你要还原当年的现场，做不到；有时候文字叙述很棒，你要拍出来却没有；我就干脆把他请到现场自己说吧！所以影片里很晚才出现，法国人都吓了一跳。

白：特别有意思的是，李天禄接受访问的地点，便是“演李天禄故事”的主要场景。这点使得电影里的现实/虚构，回忆/再现，人生/电影之间的关系，变得更复杂。

侯：对啊。

白：您可以到一个摄影棚去拍，但您就请他到现场。

侯：到现场，差不多一卷一千英尺底片有十一分钟，他讲到一个人物，讲到（底片结束）线那边去了，也由他讲。有时候拍了一堆，很有趣。

但《戏梦人生》底片不在我们这里，在香港一家冲印公司那里，后来那家倒了，资产全被扣押，很可惜；不然把其他没用到的剪出来也很有意思，他讲得很好玩。包括廖庆松在旁跟拍的16厘米纪录片的底片，都被扣押在那里。

白：《悲情城市》后来成为您“台湾三部曲”的第一部，随后您拍出了《戏梦人生》、《好男好女》。这是您原先的计划，还是随着《悲情城市》的成功所发展出来的？

侯：《悲情城市》拍完后，我就有再拍两部片的构想，主要是意犹未尽，一路追踪（材料）愈追愈多，不过每个片子角度都不太一样。《戏梦人生》（的时空）是在《悲情城市》之前，描绘日本统治下的时期；《好男好女》则是《悲情城市》之后，拍的是白色恐怖。所以这三部电影是以三个角度，描绘台湾的现代史，但事件是背景，主要的重心还是放在人身上。

白：三部曲的计划，是当时的制片邱复生提出来的，还是谁提的？

侯：我忘了，但一定不是邱复生。《戏梦人生》主要是想拍李天禄，日据时代一直到光复的那一段时间，等于是《悲情城市》的前段。那后段是二战后、白色恐怖的《好男好女》。开始其实还是机缘和现实题材。有李天禄的认识，他的人生很过瘾；然后有一个人（曾郁雯）要访问他，录音，就构成了。

到《好男好女》那时，《人间》杂志出了蒋碧玉的口述记录，两对夫妻和另外一个叫什么锋的，五个人 [\[2\]](#) 一起到大陆参加抗战，差点被误认为日谍——那时候抓到日谍有奖金——后来丘念台救了他们。这个很有意思，那时候有很多资料出土了。

白：蓝博洲的……

侯：对，后来出了单行本，叫《幌马车之歌》。在《悲情城市》之后，很多东西出来了，就干脆拍一个三部曲。

白：《悲情城市》好像在大陆拍摄只有三天，但到了《戏梦人生》，电影的三分之二都在福建拍的，这是因为90年代的台湾，已经找不到您要的20世纪初的那种气氛吗？

侯：《悲情城市》我只是去拍了一点点空镜，码头的空镜。《戏梦人生》我去福建看景，哇，可能纬度差不多，那植物、稻田、生活方式、房子的结构都跟我们乡下一模一样，而且都还没开发。所以《戏梦人生》在九份拍日本课长和巡佐的戏一个月，其他在福建拍三个月，很多地方，福州、泉州、漳州、南靖，拍了整整三个月，带了八十几个人。

白：在福建拍摄，好像还要跟福建电影制片厂合作，那经验跟您在台湾的拍片经验有什么不同？

侯：跟他们制片厂合作，他们其实很欢迎，就是协助拍摄——他们福影厂有这个资格嘛，在大陆，只要谈好条件就好啦——他帮我们找当地的资源，譬如说车辆，但其他工作人员很难，因为观念差很远。

很多拍摄期间要借东西，我们比他们快，因为闽南语就是福建话，所以很快。不过福州人讲福州话，闽北福州话是另一种话，莆田话没人听得懂；在泉州、漳州、南靖，这些都是我们熟的，所以我们沟通直接很快。

白：因为跟他们合拍，剧本是不是要经过审查？

侯：要！《好男好女》跟《戏梦人生》都要，但基本上没什么问题，因为《戏梦人生》没什么，然后《好男好女》是站在共产党一边的。

白：只有到《海上花》才有问题？

侯：《海上花》是那个妓女生活的背景不让。李安去拍《色·戒》也很模糊，就是所谓的伪政府——南京政府——就是不让碰。

其实我有一个题材一直很想拍的，“上海爱珍”，佘爱珍，吴四宝的太太，她后来在日本与胡兰成结婚的。她起先是吴四宝的太太，南京政府时期，吴四宝管76号房属于特务，但他做来不像特务，还是上海“白相人”的作风跟本色。胡兰成的《今生今世》里有写佘爱珍，这个人很动人，我感觉是中国女子的典型，想找张曼玉来拍，但那块南京政府的史实，大陆不放（通过），我没办法。

白：张曼玉您好像找她几次了……

侯：是，《海上花》因为要讲上海话她吓到了，但是“上海爱珍”还是想找她，还是讲上海话；佘爱珍其实是广东人。

白：《戏梦人生》的剪接过程好像特别长又特别难，听说您和廖庆松还发生了一些冲突。 [\[3\]](#)

侯：完全记不得！但应该没有啦。我对他太了解了，他搞不过我的。我不会直接的，先放着，然后再迂回，最后还是听我的，因为我实在蛮冷静的，而且比他敢。

白：可以谈谈整个固定镜头、长镜头和电影美学的塑造。

侯：我跟李屏宾讲，我要中国人的神明和祖宗牌位上的那种红的烛、红的漆，很古老很久的，暗暗的红红的，我要那种味道。因为以前的光不可能点那么多灯，所以闽式建筑房顶的瓦中间会有一块像A4纸那么大的玻璃，采光用的，我就用房顶玻璃光源的这种色调。不然就是（光源）斜照，亮与暗的对比，幽幽暗暗的。

但我一天到晚说太亮，其实李屏宾的测光表已测不到指数，指针都不动，没得感光了，他都说好啦可以啦。因为那时候进一组镜头1.3的，光圈可以放到很大，柯达底片的感光也很好，所以再暗都可以，暗部里的细节都看得见。极少极少的光源，这种打光法，让李屏宾找到一个他自己摄影的根本，是一次突破。那画面整个颜色，我感觉很过瘾，在坎城放映完，有人说像伦勃朗的画。《戏梦人生》算是很过瘾。

[\[1\]](#) 淀川长治（1909——1998），日本影评人，从1966年起连续三十二年主持朝日电视台“星期天海外剧场”栏目，曾被称为“日本最著名的影评家”。

[\[2\]](#) 即钟浩东与蒋碧玉、萧道应与黄素贞两对夫妻，以及钟的表弟李南锋。

[3] 朱天文的《云块剪接法——代序》一文中有这段回忆：“一剪剪了三个月。慢啊，为此侯孝贤几乎跟廖庆松翻脸。起先是，小廖仍然采用‘气韵剪接法’，那是他从《悲情城市》里剪出来的心得。一言以蔽之，就是剪张力。剪画面跟画面底下的情绪，暗流绵密，贯穿到完。但这回，侯孝贤不要张力，他要，他要什么呢，开头也说不清，只是削取法的，他不要情绪。如此，两个人磨掉绝大部分的时间跟精力，最糟时，侯孝贤抱怨，以后他找一名技工完全听他指令就行了。要剪到后来，侯孝贤才明确能说出他要的是，像云块的散布，一块一块往前叠走，行去，不知不觉，电影就结束了。他叫小廖仔细看剪接机上拍到的阿公，他说，‘片子照阿公讲话的神气去剪，就对了。’”参见侯孝贤、吴念真、朱天文著，《戏梦人生：侯孝贤电影分镜剧本》，台北：麦田出版社，1993。第52——53页。

《好男好女》

(1995)

白：《戏梦人生》之后，您好像计划要拍一部《从前从前有个浦岛太郎》的电影（发想自朱天心同名短篇小说），听说跟万仁后来拍的那个《超级大国民》有很相似的一个故事，就是白色恐怖（期间）一个人坐牢，后来放出来，重新面对社会。怎么从这个案子转到后来的《好男好女》呢？

侯：“浦岛太郎”很早了，那时候有想法并没有实际做。《好男好女》跟那想法已经隔很久了。《好男好女》是白色恐怖第一案。蒋碧玉与钟浩东，钟浩东是钟理和的哥哥，他是同父异母的哥哥只大一岁。他战争前就从东京辍学回来，跟几个念医的年轻人想组一个医疗队，去大陆参加抗日。

《好男好女》我的感觉是，每个时代有每个时代的意志，以前的革命不都是跟爱情在一起吗，他们的故事也是这样；所以就拍这样的故事，他们一共五人，两对夫妻，另外一个人叫李南锋，拍他们一起回去参加抗日的过程。然后就去搜集这五个人的资料，那时候蒋碧玉还在，有访问过。台湾调查局里的鉴识科，CSI有没有，刑事案件调查找证据的，就是（这五人）其中一个叫萧道应的后来做了法医，他所建立的。

（他们）本来是去参加祖国抗日，跟国民党体系是一起的，后来感觉国民党太烂，在那边就加入共产党了，回来变成地下党；所以钟浩东回来，当基隆中学的校长，出了《光明报》，就是一个地下报。这是白色恐怖的第一个案子，（国民党）抓了他们，暂时不敢动，因为局势不明，而且刚开始也不想杀台湾本地的；但是这人太硬，非常坚毅，没办法。

而韩战之后就白色恐怖——因为局势稳定了，冷战已经进入美国的保护范围了。我主要是拍历史三部曲的这一段，就是二战之后过来的这一段。

白：最早是看蓝博洲的小说所以才……

侯：蓝博洲的小说在《悲情城市》时就已经看了。

白：但这次除了参考他的书，您还请蓝博洲本人演一个角色？

侯：对，他演萧道应。也跟蒋碧玉谈过，但还没拍完蒋碧玉就去世了。

后来我也分出一部分的钱，差不多三百万台币，给蓝博洲和关晓荣去拍16厘米的纪录片《我们为什么不歌唱》。当初两对夫妻生的第一个小孩，都留在广东那边托给人家，80年代末开放探亲后（他们）有回去找，纪录片也追踪了这一段。

白：当年蒋碧玉对您要拍片子的计划，有什么想法？

侯：没有，她还没看片就去世了。对这个还好，因为我拍了《悲情城市》又拍了《戏梦人生》，他们老一辈的心胸都很大。我倒是想现在拍萧道应，建立台湾CSI的那位，因为他太太现在快九十有了，好像写了一本回忆录。

白：我觉得《好男好女》的旁白很有意思。一开始旁白配着梁静的当代部分，但旁白渐渐地开始出现在蒋碧玉的那些片段，第一次梁静还说：“我感觉我快要变成蒋碧玉了。”这种很委婉地把电影的不同时空联系在一起。

侯：那完全是直觉。在剪接的时候，我感觉这片子因为有些限制，有些场景很难，所以我才利用一个形式，用了一个现在式和一个过去式，现在式中还有拍片——我不用真正拍（历史场景），真正拍的只一小部分，而是借了一个地方排戏，用每天在排戏的方式来表现。但我感觉，处理这个还不够成熟。

白：所以您把40年代那个蒋碧玉的片段，不是当成客观的历史，而是梁静在演那个角色。

侯：是，就是她要演这个角色嘛，所以一直在看小津的电影做功课，为了融入那个时代。因为梁静这个演员之前荒唐过一段时间，她的秘密日记又被人偷了，所以在一种状态里，很困顿。

我感觉《好男好女》的意思是什么：每个时代意志不一样，氛围也不同，但是人的处境和挣扎都有动人处，都是“好男好女”，意思是这样。

白：《好男好女》有三个不同的时空，然后各个时空的颜色和色调都有点不同，您怎么塑造整个颜色的策略？

侯：这是印片的时候（决定的）吧，主要是印片时候的调色。现在对这个完全没印象了，只知道不管是梁静的想象，或是实际演戏的，凡是去大陆的部分，都用黑白的。

白：好像有一点点颜色。

侯：对，单色啦。然后“当代”里的“现在”跟“过去”也不太一样，“过去”有一种五光十色的颓废，主要是场景和整个tone有一点不同。梁静想象的那一部分，基本上都是用单色的。

白：这些都是后制作调整的，本来就有这样的构想吗？还是……

侯：本来只有在场景布置上才这样，因为生活不同了嘛，场景上自然不一样——小屋子里那个吊球啦，有的没的，跟她的黑道男友，高捷演的那个。

白：《好男好女》以前，伊能静主要是位当红的歌手，而且这应该是她主演的第一部片子，让她演三个不同时代的角色，跨那么大的历史时空，有什么样的挑战？您怎么让她熟悉，又怎么让她融入这个角色？

侯：以前最早想找她，是因为《悲情城市》，后来她去日本恋爱了；没办法，恋爱了她不拍耶！所以这个女孩子也蛮奇特的，有一种她的特性。

那时候找她呢，第一个她会讲日本话，第二个我感觉她能量很强。譬如说她想从唱歌转到表演的那种主动性很强烈，所以从剧本开始，她就很投入，然后也跟美术黄文英讨论造型什么。黄文英那时候从美国回来，她在匹兹堡大学、卡内基梅隆大学，念了两个硕士，都第一名毕业的，很厉害。她曾经在百老汇，想回来做，回来后跟伊能静一直在聊。

我刚才不是说，黑泽明的演员都是场景好了，就要穿好戏服在那边等，以进入角色状态吗；我跟你说伊能静投入的状况，（剧组）在定装，定装都是一天两天，她衣服一穿上去马上进入那状态——那拍剧照的都拍得发抖——就很投入。

我看这样子太投入了，所以一开始拍就拍最重的，戏中戏，就是她（蒋碧玉）先生钟浩东死亡了，她烧纸钱的那场戏，就拍那个最重的；她哭一哭就厥过去了，没办法收的。我一看这太重了，但是很好；这样下去就比较知道，后面不能这样，如果这样没办法演的。不是她演的问题，而是结构上你不能到那种程度，有时候是要收的。所以我剪就会看，够了，不要那么过，那么over；如果那么over你后面拿什么接，接不起来。那时候感觉她的投入，蛮好玩的。



《好男好女》剧照，高捷（右）与伊能静。

本来第三部仍是跟年代合作的，但是他们感觉伊能静有什么，为什么要找伊能静，有一种质疑。我就不跟他们合作，就从日本找钱，所以《好男好女》是跟松竹 [\[1\]](#) 合作的第一部片，拍出来以后，伊能静还入围金马奖最佳女主角。

白：松竹投资的话，请伊能静主演应该也是配合日本的市场，因为伊能静在日本都有出日文的唱片。

侯：我其实不太管市场。

白：但制片人应该管。

侯：制片人管，所以他（年代）就不投资啦！我就好啊，不投资就算啦，我就跟松竹合作。对松竹来讲，这种投资不是很大，他们投了八十万美金，总共才三千多万台币，但是那时候钱好用啊。我申请辅导金有一千万台币，我都花得光光的。

白：您过去的电影处理男女关系，都是比较单纯的，但是到这一部就非常直接，而且伊能静对欲望和性爱的表现比较大胆。这就是时代的不同吗？能不能谈一谈这种不同的处理方式？

另外伊能静与高捷的床戏，都靠着一种表演的成分，就是要照着镜子相互抚摸，化妆，或用那种迪斯科的装饰之类的，跟演蒋碧玉一样，她都是一直演戏、作秀。

侯：台湾那个时候很流行这些，大麻啊，或是这种。解严以后经济越来越好，回来的华侨都说“台湾发了！”就是那个时候，以前不出现的东西都通通出现了；我都笑说“大麻时代”，不管是解放或者是干嘛，各方面的解放，人跟以前的人不太一样了，有他们自己的一种自主性，跟以前制度下被压抑的状态不一样。主要是这个，我弄一个“当代”，去拍也差不多十年前的80年代的某种状态。

同时伊能静又演一个革命的纯心女子，半个世纪前的女子的那种质地，那部分我感觉比较差。她没有办法演那部分，这个责任在我，不在她。假使当代梁静和40年代的蒋碧玉的反差非常准确，那就会很棒；假使类似一个辛树芬（的演员）演那位参加抗日的（蒋碧玉），那种样子她就会不得了，她一定会得奖。

白：我看了您过去的一个访问，就讲《好男好女》是您比较不满意的一部。您现在还这么认为吗？

侯：那个时候想用一个复杂的形式来表达，但是掌握得不好。复杂形式是没关系的，但不要被它绑住，主要还是演员嘛。我觉得不满意的是蒋碧玉这一段，“现在”、“过去”的90、80年代都OK，她演得很好。

我不是说她整个投入吗，有一场最后结束前，她被电话铃声叫醒起来接，有点confused，现实和过去的事混淆着讲。她在睡觉，我让她先睡，然后我说电话响你要醒来，醒来以后，你要开这个灯这样；我就说睡吧到时候会有铃声，你就起来演。她就真的睡着了，电话唧唧唧很久，就醒来了，忘了开灯，所以很黑，但是那声音表情非常厉害，完全投入，很过瘾一次OK。虽然忘了开灯，几乎看不见脸，也几乎看不见传真机一直吐出来的一大叠纸张，一般会NG重来，但我知道重来是拍不到那种声音了，所以黑就让它黑，就一次OK。

她拍当代部分很棒，当代的“现在”和“过去”两段都很棒，就是拍蒋碧玉比较没办法，我感觉这是一种质地的问题。

白：那个也是回大陆拍吗？

侯：在大陆广东。他们那时候在广东，丘念台救了他们。他们参加的是东区服务队，不是在第一前线打仗，而是在服务，帮助老百姓或是救援，因为他们都是医生和护士，那个野战医院的景，都搭的啊！

白：拍了几天？

侯：拍了没多久，以前拍片很快啊。因为我带了一个美术去，会搭景的木工，他是中影的老木工；我要搭一个医院说用竹子搭，他就

跟当地的人谈好，只花了一万块人民币，当时台币八万，搭完以后竹子给那个人。那个人还客串演翻译，因为讲汕头话——也是闽南话的一种，有点像——但是演钟浩东的林强他们五个人完全听不懂，很好笑，所以我拍他们被——盘问审讯却语言隔阂的那表情就够了。

白：有一场戏拍蒋碧玉在监狱里，那场就很有意思。它展现的气氛也非常阴暗、沉重，刚好跟《恋恋风尘》中那场台湾军人收大陆难民的戏，对照看可以产生很有趣的对比。这场戏之前，有做什么样的准备？

侯：没有，这是事实，他们本来就碰到这样的遭遇。因为当地单位怀疑他们来干嘛的，语言不通，讲不清楚，加上私心——只要抓到一个所谓日谍或者共产党，就有多少奖金。

后来无意间让丘念台知道——就丘逢甲（清代著名的台籍诗人、教育家）的儿子，在台湾出生，在闽、粤抗日——他听说有台湾来的人，才保了他们。不然他们五个是要送去砍头的！

[\[1\]](#) 松竹株式会社，日本五大电影公司之一。1895年创办传统剧场，1932年转为电影制片公司。出过包括小津安二郎、沟口健二、成濑巳喜男等著名导演的作品，也与侯孝贤合作多部影片。

V

昔日未来

关键词

●回到当下 ●寻找摄影哲学 ●散文式叙述 ●一镜到底 ●服装、道具、陈设 ●林强 ●舒淇 ●黄文英



《海上花》工作照。

每个人都有他的面相。你这个脸包括整体所呈现的，就是你整个人的成长到目前的状态。这东西很有意思，我拍的是这种东西，是使用人的成长背景所累积出来的，他的质感。



《南国再见，南国》，1996。



《海上花》，1998。



《千禧曼波》，2001。

虽然侯孝贤从1996到2001年拍摄的三部作品不见得能够像前三部作品那样，组成一个完整的三部曲，但《南国再见，南国》、《海上花》、《千禧曼波》走在上世纪末的创作路上，还是共同探索着一些相关的主题，而且可以看作导演纵横在“世纪末的华丽”和“世纪末的废墟”之间的一个思考。

从“台湾三部曲”的浓厚历史感出来，侯导直接跳到当下的台湾社会，来摄制1996年的《南国再见，南国》。在深入台湾南方的黑社会生活状态之际，《南国》体现了吸毒和赌博，文身和手枪，女色和暴力，政客与流氓之间的黑色交易，和社会的各层黑暗面。整体来讲，也许算是侯孝贤作品中最冷酷绝望的一部。

访谈中，侯孝贤经常提到文学作品给他创作带来的影响（比如朱天文、黄春明、陈映真、沈从文、蓝博洲等作者的作品），但到了拍摄《海上花》的时候，侯孝贤已经很多年没有直接改编文学素材。除了第一次改编古典小说题材（晚清的经典小说《海上花列传》）的特例之外，《海上花》也在侯导的电影生涯中，占了许多其他的“第一”：第一次从头到尾只拍内景，第一次拍大陆（虽然大的摄影棚都在台湾）故事，第一次拍晚清；也应该是侯导第一次组合了一个真正跨国界的演员组合（演员分别来自台湾、香港、大陆和日本）。另外《海上花》还把侯导和资深摄影师李屏宾长年以来运用的长镜头美学，发挥到最极致。

从当下的《南国》到昔日的《海上花》，又到未来的《千禧曼波》，这三部电影在时间上的跳跃性，呈现对历史的一种天马行空、纵横古今的大胆尝试。

对许多观众来说，《千禧曼波》又是一次较为大胆的尝试，虽然内容上讲述现代台北年轻人的夜店王国——性，吸毒，摇头丸跟电子音乐——是许多商业电影的主题，侯孝贤表现的电影手法还是与往常一样，采取较为复杂和多层面的形式。

一个有趣的比较，就是戴立忍导演差不多同一时间拍摄的《台北晚九朝五》（2002），也是处理当时台北的夜店文化。两部电影有许

多相似的主题，但表现手法完全不同。到了《千禧曼波》，侯孝贤一贯寻求的那种“距离感”——就是长镜头和空镜传达的“远一点，冷一点”意念——现在是用时间（故事的叙述发生在未来时空）和空间（部分故事发生在日本）来探索。

说到“距离”，也使得我想到“逃避”在这三部电影的共同主题。《南国》里的高捷想从他的处境逃到上海来重新开始；《海上花》的梁朝伟从港“逃到”沪，青楼的名妓想给自己找条出路；《千禧曼波》的高捷和舒淇都逃到日本，寻找新的开始。而侯导本人，也将从他多年以来精心塑造的台湾本土电影视界，逃到海外。

《南国再见，南国》

(1996)

白：除了银幕上的表演，《南国再见，南国》的几个主要演员，也在幕后参与了本片的制作，像高捷和金介文 [\[1\]](#) 提供故事，林强 [\[2\]](#) 作曲；有点像当时找李天禄当演员，后来他自己的故事变成《戏梦人生》的主体。您是否经常从演员的身上得到很多的启发？

侯：他们提了一些，但我都习惯，你提了我就帮你放进去，credit也归你；他们到底提了什么，我们也搞不清楚耶，就是一些细节吧。

我拍《好男好女》不是拍到“现代”的部分吗，我发现我再处理，对现代已经有点陌生了；我拍了太多的“过去”——从我的童年记忆，到历史三部曲——哇，我感觉“回到”现代来拍了。因为拍过去，就像拍老照片一样，有一种情怀，旧的色调；那种情感是比较浓郁的，浪漫的。后来我就想回到现代。

回到现代，我用的方式就是《南国再见，南国》，剧本简单到不行的，没有什么情节，就是他们从赌场一路去到南部，有时候是一边拍然后找场景这样。因为我要用现场拍摄的氛围，是用“现场”拉回到现代，因为我对现场的处理能力很强，《南国再见，南国》等于是用这种方式拍。

结果拍得最久，拍了三次，前后九个月。我怕拍不到，抓不到现代的味道，到底是什么我也不知道（笑），就是抓不到，算了。停了

以后休息，一两个月后再拍，又拍一个多月，感觉还是不行。从夏天拍到快冬天了，再拍快一个月吧，钱都花光了；我想没钱了，想算了，丢在那里不管它了。

然后我跟那个日本制片Ichiyama Shozo [\[3\]](#) 说要不要重拍，他就一直笑。正好邱坤良那时在艺术学院（后改制为台北艺术大学）当戏剧系主任，他说你要不要来上个课，我说要不要，他说来嘛，帮我办了一个教授的证明——因为我有作品——就去教了。我也不知道怎么教，就给他们看电影，教了两个月；那个日本制片打电话来问，要不要参加坎城，你到底剪好了没？我想算了，还是面对这个事情，就回来剪，一个礼拜就剪完了。

其实就印证了布列松说的，我们现场在看待我们拍的内容的时候，是很主观的。我感觉有些东西没做到，有些什么搞不清楚，或者有些细节没办法照主观的想法做到，但其实摄影机都帮你记录下来了，事后一看都看见了，很多东西已经拍到了，所以我们一个礼拜就剪完了。很快，而且我感觉很有意思。而且我叫林强去找音乐，给他音乐的制作费，他就找了雷光夏、浊水溪 [\[4\]](#)，这种个人或乐团也好，每个音乐都放得太过瘾了。

拍了二十二万英尺，是我拍片以来最多的。之前《悲情城市》、《戏梦人生》最多都是十万多，不可能超过十五万，那之前更少，不可能超过十万；但这个超过二十二万，一个简单的现代片！但剪完以后我感觉蛮特别的。

台湾有人说，十几年前当时看没感觉，十几年后又看，不就是台湾每天正在发生的事吗，但这个当下却好像是十年、二十年之后，再

回来拍的当下；虽然是这个当下，却好像过去了，拍一个过去的感觉。我也不知道为什么会有这种感觉，不知道，我其实看这部片子蛮过瘾的。

这部是科波拉（Francis Ford Coppola）那届坎城影展最喜欢的片子，他那时候当评审主席。他是那种很大方、无所谓（个性）——有些会坚持（他们本人看上的片子）一定要得奖——他不会的，他不会坚持别人一定要同意他的看法。只是他当评审团主席，在公开场合却不避嫌说：“昨晚我做梦，还梦到这个片子。”他当评审看一次，公映时又跑来再看一次。因为口味偏怪不可能得奖，所以他主动跟台湾的媒体讲：“你们想知道我对这部片子的看法吗……”然后就告诉他们，他的看法，很好玩。

我从坎城回来，有人拿报纸给我看，科波拉说他特别喜欢这部片子的剪接、摄影，像梦一样。（《民生报》报道科波拉说：“虽然我的同事很多人看不太懂，但我完全知道它在说什么。它对台湾当代生活的描写非常有趣。我相信一定会有人因看不懂而讨厌它，但是我了解它。”）后来（科波拉）想发行耶！联络日本松竹但没有下文，因为没有任何卖点，很费劲，很难做。

不过美国很多人喜欢，欧洲很多人喜欢。这个片子在法国，是超过差不多二十万人次看，就是这个《南国再见，南国》。

白：这个片子除了高捷、林强、伊能静等这些演过电影的之外，其他流氓、黑社会老大都是非职业演出，您怎么找的呢？

侯：他们都是跟他们原来的身份相关。像高高个的那个金介文，以前是演员，他爸爸也是一个导演（金超白），以前认识很多兄弟，所以牛埔大哥认他做契子（台语“干儿子”），我就从他身边找这个

关系；因为我感觉演流氓没那么容易，那要一种气质，所以找他们来。然后演刑警的那一个，其实是很有智慧、很有脑筋的一个大哥，我叫他演刑警。

白：他们都愿意上镜头吗？容易介入整个戏的状态吗？

侯：有些人愿意，有些人不愿意。但是他（演刑警的）比较有脑子的所以没什么问题；他演得很稳，非常稳定，他其实在《好男好女》已经出现了——就是他开枪把高捷打死的；所以再找他很快，几乎他身边的人都来，很好笑。

我本来要找另一个检察官，演那场乔事情的戏，他很会唱那条歌但不来演；后来找一个老的议员、会唱这条歌的来演，因为他们民意代表很会应对嘛，处理事情嘛，所以找他们来最容易了。我一定要唱那条歌，《男性的复仇》，很奇怪的一条歌，有口白，我很年轻就会唱。

白：职业演员也好非职业演员也好，如果他们无法找到您想要的感觉，那样的情况之下您怎么办？会示范一些东西给他们看吗？

侯：第一，我不会换人。第二，我不会示范，绝对不会示范。

所有的判断都在前面选角的时候，如果你找错了人，自己就要负责；可能换一种方式拍，意思就是这场不行你也不说怎样，再设计另外一场拍。

比较难的不是那些兄弟，而是那个演林强的哥哥难，因为那比较像一般人。他哥哥说卖了土地的钱（他自己那份）就给了那个庙，因为庙里讲父母去世变成城隍了什么，世俗完全相信那一套——那原本是蔡振南他哥哥的故事，很好笑。所以我基本上找的就是当地的那些人。

后来林强就回去跟（当时做主的）伯父要钱——因为是祖产，所有子孙的图章都要有，盖了同意才可以卖，那时候林强在监狱很酷啊说放弃自己的那一份——那“扁头”啊，林强演的那个，现在却来要那笔钱。演刑警的堂哥，当然是不容他，而且看他一副小流氓的样子还带枪什么的，就打起来了，把他打得鼻青脸肿，很好笑。

白：整体来看《好男好女》、《南国再见，南国》，音乐感比过去的电影要强，除了当歌手的伊能静和蔡振南，也有其他演员自己唱歌的一些镜头。其实整体看您所有的作品便会发现，你好像比较喜欢用歌手来演你的电影：凤飞飞、钟镇涛、伊能静、蔡振南、杨林、梁朝伟、一青窈。您是找歌手独有的一气质吧？

侯：我感觉都是个别状态吧。一个是钟镇涛，那时候已经是演员了，李行那边都已经拍啦，拍过好几次了。伊能静我是看她在转型嘛，她要转型就借她的能量。

然后林强，是看他在舞台上的那个能量，也拍了三部；但我发现拍他是错了，为什么，因为林强基本上是熟悉这个音乐的，音乐是自己做的，力量很强，那local很强，完全能掌握。可是拍《戏梦人生》，演员这个表演艺术形式，对他来讲是不熟悉的，而他又很自觉，所以比较难。第一次我感觉不是很好。

第二次拍《好男好女》再用一次，还不是很好；第三次用《南国再见，南国》，因为我感觉他这个人是很nice的一个人，到《南国再见，南国》他就成了。这很奇妙，有一种朋友关系，他唱歌很厉害，叫他演戏他也演了，我感觉对他有责任，不要他有个挫折在表演里面，所以最后《南国再见，南国》我才放他了。其实他也不太想演戏，《南国再见，南国》等于是他做到了，就可以（脱离了）。



《南国再见，南国》剧照，“林强这个人是很nice的一个人，到《南国再见，南国》他就成了。”

我跟演员的关系常常会这样，后来跟舒淇也是，一次一次每次都不同的状态。你说到蔡振南，我那时候找他拍《悲情城市》的时候，就感觉他样子不错，我是完全看样子。杨林是老板他们要的。梁朝伟后来才唱歌，最早是演戏，从电视剧起来的，他是TVB的基本演员。一青窈先是唱歌，我要一个懂一点中文但又不是很好的，那时候正好是一青窈，见到她我感觉非常不错，那种味道。至少这些人是上过台的，不会怕，都是个别状态。

白：您自己好像也很喜欢唱歌，徐小明的《少年吔，安啦！》电影原声带，还有您自己唱的两首歌。您对音乐的喜爱，怎么影响您的电影和拍电影的节奏？

侯：我是从十三岁就喜欢唱歌啊，很容易唱嘛，因为学过那个简谱有没有，拿了歌本就可以唱了。唱歌是某一种情感的抒发，这个跟我的电影有什么关联？它是间接的，很难说，我也没整理这个。我喜

欢用现代歌在电影里，有时候放在现场，现场就决定了，而不是事后配乐。

林强做那个《南国再见，南国》（音乐），是他事后找来的，我感觉很合那个味道。那部戏他是演员，所以我感觉电影音乐应该跟影像是平行的，用影像去诠释感觉与主题，音乐也是一样诠释感觉与主题。一般的电影配乐都是跟影像在走，加强什么之类的，我感觉那个很没意思。我比较喜欢平行的，有点像赋格的对位，赋格对位的方式比较有意思，它可能会产生一种化学变化。

我喜欢的歌呢，从小就喜欢这种：闽南语的而且是日本调子，日本曲改的；或者台湾调子，那种直接的情感，很直接的。我很怕那种电影音乐弄得很高深的样子，我很怕那种。《悲情》其实在日本做的（S. E. N. S. 演奏，Funhouse Inc. 制作），做得非常不错，尤其是主旋律的那一段。但我还是喜欢这种流行的。（笑）

白：您说喜欢在现场就放音乐，那同步录音之后，会不会在剪接方面出问题，还是通常都是拍长镜头才放音乐？

侯：视这个场景需要，通常我是长镜头多，剪接上还是可以处理的，对我来讲，并不是那么难。

白：那么《南国再见，南国》里那些上路的镜头——坐汽车，骑摩托车，坐火车——特别多，应该算是您电影里比较多的一部。而且除了这些镜头以外，就算见不到火车，人物活动的范围也在火车轨道的旁边，还经常听到火车声。您想通过这些镜头传达什么信息？

侯：那是向往外面的世界。我在一个小地方长大，会想外面的世界是不是海阔天空，我年轻的时候，交通不是很发达，常常坐火车东跑西跑。人会向往跟自己不同的生活，台湾本身也是，资源有限，人

又多，不管出于经济或什么样的原因，总是会向外看。我自己的经验也是一样，当兵退伍之后，就直接上台北，你知道男人总是会想出外冒险（笑）。

《南国再见，南国》这个题目，基本上“南国”就是台湾，想跟这个台湾再见可是摆脱不了，那个情感还牵扯着。因为那个时间点，对台湾有一种想离开可是又离开不了的感觉，对这里有一种不满。

《南国再见，南国》，Goodbye South Goodbye，台湾在大陆的南方，南边的一个边缘，但是你想要离开这里却离开不了，情感非常的浓，就有这种概念在里面。

白：高捷的角色好像要去上海做一笔生意，都是跟这主题有关吧……

侯：那时候风行去大陆，他也要去啊。

白：我们谈过电影经常处理乡村跟城市之间的关系，每次回到这个主题，您觉得还是在处理同样的问题吗？还是借一个旧题不断地发掘新的意义？

侯：从来没有想这个问题。以前（拍）乡村跟城市是必然，经济起飞就是这样子（两边）移动，但是后来拍这个就完全不是了。它有点像公路电影，一直（向前）去，他们去南部，以为可以掌握什么，去跟人家分钱。

那时候地方就是这个样子：政府要买土地，他们马上就会种一些东西，除了土地的价钱，上面的东西一棵一棵也要算，要收租的话就很贵；然后三方要分，这样分赃的时代——李登辉当政十二年的时代，跟地方势力结合，然后集体分赃的时代。

白：《南国再见，南国》的摄影角度非常有意思，而且非常多样化：有固定的镜头，还有一些慢摇、特写、向上摇镜、手提的POV主观镜头，等等。能否谈谈本片的摄影哲学？一般来讲您都会先告诉李屏宾，您对某一镜头的要求，还是让他自由发挥？

侯：这个片子开始拍的时候，是小韩（韩允中）当摄影，陈怀恩当摄影指导。我一直在try，我说回到现代，我是在try镜头的形式，所以后来都是用25厘米广角镜头在拍，拍人也是用广角，拍了几次。到后来的阶段，就找李屏宾回来拍，像最后的镜头退后的啊，那些都是李屏宾的，李屏宾喜欢拍退后的啊。

所以对我来讲，有点寻找的过程，因为那形式也不是那么确定。我很奇怪，就是在找一个现代感，我不知道当下是什么。大部分都用25厘米拍，广角拍，画面较宽；到现场有时候他玩影子啊什么的，还有颜色啊。

其实这电影的起因，是《好男好女》去参加坎城，他们三个住公寓，坎城很多公寓，短期的，当地人度假去了或怎样，就把房子计程车给来参加影展的人。然后高捷每天都在骂林强跟伊能静他们两个——他是那种习惯的：“你这样做不行，要这样这样。没规矩！”他们两个都听他的，三个人同进同出像连体婴在一起那样，我看了觉得很有意思。

算命的说高捷属木——金、木、水、火、土嘛，他属木——需要穿绿色的衣服，所以这部戏他全部绿的，因为他在坎城就买了绿的眼镜，绿的珠珠，绿的衬衫，我说这个人有意思。然后林强就好玩，买红的眼镜，伊能静就买黄的眼镜。我看他们三个很有趣，就拍他们三个人。

有一场（画面都是）绿的有没有，是高捷绿眼镜看出来的一一我很讨厌银幕上出现他开车戴一个绿眼镜的时候，才出现绿的主观镜头，说明性太强我不喜欢，所以那场一开始就是绿的——虽然还搞不清楚为什么绿，但感觉有一种魅力。然后林强那场红的，是他在看他们谈判，都有point of view。这些东西蛮好玩的，就是这样一直在找形式，最后还能协调，一个礼拜就剪完了，很怪！

白：除了颜色，还有白天、黑夜之间的比例，也设计得很好。整体的结构都是从白到黑：前半几乎都是大白天的戏，但到了后面，晚上的镜头就愈多，刚好也配合整个故事的发展。

虽然在本质上，是两种完全不同的电影风格和类型，这种白到黑的转变，让我想起李行的《养鸭人家》，它处理白天和晚上的戏，也具有一个相似的策略，从白到黑，然后一直到结尾，黎明才重现。

侯：没有耶，我没这个意思，那时候就是一直拍。本来的结局是他们开车撞到一棵树，在台北。结果拍时摄影机半路停了，完全没拍到那车，就送修了；我就算了，把它放在南部，然后重新设计。

这是第三次拍的时候，设计他们被（“扁头”堂哥一伙）抓，带到山上去，看状况怎么样，怎么“处理”，很恐怖的。后来处理完了，晚上黑黑的开到半途，放他们走了，把车钥匙丢到野地里让他们去找，他们搞到快清晨的时候才离开那个地方，车子一直开一直开，感觉很过瘾，就让它冲进稻田里。

白：那片子本来有白到黑的结构吗？还是在剪接的过程才处理？

侯：拍片不会想这个，我不会想这么风格的东西，自然剪剪剪，就变成这样。

白：您是编剧出身的，但随着您电影的发展，好像离电影的传统讲故事和叙述越来越远吧？就算台湾三部曲的电影叙述已经有一种“散文式”的风格，至少还有一点历史典故在，二二八事件、李天禄和蒋碧玉的故事，等等。但到了《南国再见，南国》以后，这种“散文式”的拍法好像更脱离叙事的骨子，您怎么看？

侯：我感觉很自然，因为中国的传统是很抒情的，言志的，赋、比、兴。“赋”是叙事，“比”是对比，也是类比。“兴”呢，完全跟主题好像没什么相干，“桃之夭夭、灼灼其华”，然后（述说）嫁女、出嫁，那种没有因果律的、或说解脱因果关系的叙事。

我感觉中国传统的戏曲也是这样，它不是一种戏剧结构的表演，它是唱一种情怀。而且舞台基本上是抽象的、脸谱式的，你这个人是老生，只要声音好就可以演，戴上一个胡须你就可以演，这个传统我感觉会影响到电影。

西方的表演传统非常强，因为从戏剧过来。东方就不是这种，东方是后来学西方的话剧，但是这种表演毕竟不成熟，时间短。那对我来讲，我只能顺应东方式的，因为东方的演员、尤其华人的演员要像西方那么自觉，很难；而且（西方戏剧）形式那么复杂，都有一个强的逻辑性，强的心理背景或者是概念，他们对这种东西很透彻，跟东方这种散文式的不太一样。

由于我没有那么多的专业演员，逻辑、条理跟分析的那种基本结构，所以很自然走上散文式这条路。使用非演员，用他们表面的一种质感，那每一个人的质感都很不一样。

你看“印象派”，就是捕捉光的变化，走出画室到户外写生，他的笔法就会不一样。“印象派”之前，是照相术发明，我看照相术很

有意思：当时的照相术须曝光很久，被照的人要固定不能动，动就会虚掉，有重影。所以有些背后要支柱，有东西支着，不能动；当你人不能动，表示你人不能有表情，因为很慢地在那边曝光。所以人呈现他们自己本色——你在那边不能动的时候，你这个脸包括整体所呈现的，就是你整个人的成长到目前的状态；就像我拍李天禄，就算他在那边不讲话，也会有那味道，那是他人生历练累积出来的。每个人都有他的面相。

这东西很有意思，我拍的是这种东西，是使用人的成长背景所累积出来的，他的质感。所以用很多非演员，演员对我来讲也差不多是这种意思，我是找到那个质感，然后看怎么使用。

白：按您自己的看法，《南国再见，南国》最核心的主题是什么？像您前面讲的往大陆……

侯：对，很多台商都去大陆，那时候。有一个人去那边不知道做什么生意，因为过年要送礼物，就想说自己做一些香肠送人，所有的人都说好吃，改卖香肠，他就发了。“无心插柳柳成荫”，那是高捷自己讲的对白，很好笑。

改革开放后的大陆，充满了机会，像冒险家的乐园，磁吸一堆人往那边去；但台湾又是我们根壤，所以才会有这种“再见吧，南国”，离不开的，频频回头的，这样的一种情绪。

白：不少人写过您的“暴力美学”，尤其是您曾谈及，对本土帮派文化的兴趣，也表现在《悲情城市》、《好男好女》和《南国再见，南国》中。为什么您会对这个主题产生兴趣？

侯：这跟我从小的经验有关。我从小在凤山城隍庙边长大，城隍庙就像现在的麦当劳——当然以前的空间跟现在不一样——有很多年

轻人、小店聚集在那边。不过不只是年轻人，比如他们的哥哥一代会在一起，父亲一代会在一起，地方上的人会常常聚集，碰到事情就会聚在一起，所谓“角头”，就是地方势力，慢慢地会在这里形成。

就生态说来，这是很正常的现象，倒不是什么黑社会。这里面就会有雄性之间、男人之间的兄弟情谊出现，也会形成跟外在世界的冲突，这个经验给我留下极深印象。

很多我小时候的玩伴，后来被人家开枪打死、吸毒。天文说长大之后一同办杂志的人都散了，各走各的路；我这些朋友是更草根阶层，是更不同的生活经验，大家也都走不同的路，但是路更窄，没有机会。

高中毕业继续念书的，只有我和另外一个人，其他的幸运一点念完高中，更多人只有小学学历。他们别无选择，只有顺着自己环境，可能性很小，有的混赌场，有的被人枪杀，有的进监牢，随着台湾社会的结构慢慢变化，景况更差。所以我对所谓“帮派文化”的兴趣，其实是我自己生活结晶来的。

白：您目前在准备武侠大片《刺客聂隐娘》，但您部分的早期电影像《南国再见，南国》就是在描绘当代的一种“侠气”？

侯：（笑）我想你是可以说，这些角色确实是现代意义的游侠。不过我拍愈多电影，这个概念变得愈边缘化。这种边缘化，其中一个意义就是我得以保留一种侠的角色，如果你留在“中心”那几乎是不可能的。台湾经过剧烈的改变，今天的主流全都是关于权力和利益，这就是为什么我一直有兴趣刻画边缘人的角色。

这也是我会想改编《聂隐娘》的根本原因，它和传统的武侠、游侠小说很多不同。小说含道家思想，每当主角试图逃脱传统习惯规

范，就关乎侠义。

白：因为《南国》拍摄的过程那么长，而且断断续续拍了三次，那拍的胶片跟后来使用的比例有多少？

侯：一部片子九千英尺的话是一百分钟，所以差不多25比1，那是我拍过电影最多的。后来的《海上花》也才十六万英尺左右，都比不上这二十二万英尺，没想到这现代片用那么多。

白：在某个层次看，会不会觉得您所有的电影，都会泄漏一些关于自己的东西？

侯：当然啦，我常常说一句话：“电影本身就是作者本身。”什么样的人拍什么样的电影。我很年轻的时候，去英国的爱丁堡影展，很热闹，那时跟杨德昌去，我的片子是《冬冬的假期》，杨德昌的是《青梅竹马》；看了一个Wayne Wang [\[5\]](#) 的电影，在美国拍的，叫《点心》（Dim Sum: A Little Bit of Heart），我说这导演一定是A型的血型，高高瘦瘦有点斯文——我没见过这个人耶，后来见到了，果然如我所料！意思就是电影就是人本身。什么样的人拍什么样的电影，一点都逃不掉。

白：我看从《悲情城市》开始，有很多描绘讨价还价、做买卖的镜头，后来到《南国再见，南国》、《海上花》就更多，特别是《南国再见，南国》。您是不是对这种细节很有兴趣？虽然《悲情城市》与《海上花》都是历史剧，这些细节应该也跟台湾当时的经济情况多多少少有点关系吧？

侯：蒋经国去世前，经济就起来了。早先退出联合国之后，做了“十大建设”，等于是取代了以前的备战经济。冷战时期我们走资本

主义路线，是亚洲四小龙，基本上扮演代工的角色，非常彻底。

[1] 金介文（1956——），艺名喜翔，台湾资深演员。

[2] 林强（1964——），台湾歌手、演员，音乐人。与侯孝贤合作电影包括《戏梦人生》《好男好女》《南国再见，南国》等，也为部分电影担任配乐。2004年起为贾樟柯的多部电影制作音乐。个人专辑包括《春风少年兄》《娱乐世界》《惊蛰》等。

[3] 市山尚三（1963——），日本电影制片人。曾与侯孝贤合作《南国再见，南国》和《海上花》，也和贾樟柯合作多部影片，包括《站台》《任逍遥》《世界》《二十四城记》。

[4] 浊水溪公社，台湾独立乐团，1989年成立，以富含台湾草根元素的噪音庞克、看似粗俗却富含批判的歌词著称。

[5] 王颖（1949——），美籍华人导演。作品包括《寻人》（Chan is Missing）、《烟》（Smoke）、《喜福会》（The Joy Luck Club）、《中国盒子》（Chinese Box）等。

《海上花》

(1998)

白：《南国再见，南国》里有一首老歌，就是《夜上海》，还有高捷谈想到上海去投资做生意，没想到下一部片子真的到上海去了；其实您本来的计划，是拍一部关于郑成功的电影？

侯：对。起先是日本，郑成功出生的地方，九州平户市，他们的市长跟议会想开发观光。郑成功的父亲郑芝龙，最早是跟澳门的葡萄牙商船（打交道），后来当海盗跟荷兰人合作，在中国沿海劫掠，很活跃；他跟九州的武士的女儿结婚，小孩就在平户出生。郑芝龙的势力越来越大，当上了清朝的官，就去接他儿子回中国。所以市长他们就想拍郑成功来开发观光。

这案子没有成的原因是，我找阿城来弄剧本，我跟市长他们讲先开发剧本，有了剧本再去找电影公司投资；结果剧本还没有开发好，市长就死掉了，议会重新讨论，这个案子就没了。那时候，我为了这个案子要去研究，读资料——郑成功被他爸爸接回福建，他爸爸送他到南京上太学，南京的秦淮河畔都是青楼，他在那里流连忘返到大志全无；我就想去了解一下，以前青楼的状态是什么。

后来读到《海上花》，就是《海上花列传》，是描写十九世纪末的“长三书寓”，韩邦庆写的。天文说可以看看这本，但天文自己都说屡攻不克，到第三遍才看完。张爱玲也说，读者三弃《海上花》。

结果我开始看，越看越喜欢，一直看到完。我说拍这部算了——“郑成功”正好又停了。因为我喜欢里面的人情世故，人跟人之间的牵扯，我对这种特别有兴趣，就决定拍这个，根据张爱玲的国语译本改编。

中间又去上海勘景，他们不通过，说是旧社会、青楼妓女什么的，不允许，上海电影厂说不可能的——我有给他们一个故事大纲，就想算了。

我在上海勘景那时候，（上海市政府）在拆“石库门”，（以前的）长三书寓都在石库门里面；石库门一户里面住很多人，很多户人家都拆得差不多。有一本（小说）叫《阁楼上下》——曹冠龙写的，他很早就出去，在美国——描写上海居住的状况，这本书没人注意，写得很好的。

那么既然这样不行，我就回来台湾，整个都是内景；而且外景本来就很难找，干脆就把内景风格化。主要是这样。

白：如果当时在大陆拍的话，本片应该还有一些外景……

侯：我去大陆本来是想看看有没有外景，（可以拍）坐轿子，坐马车——（以前妓女）出去“出局”都是轿子，或者马车，本来这蛮有趣的。但在大陆找景的时候，就觉得很困难，同时剧本还要送审，他们不赞成拍这种旧社会的东西。最后，我想小说所描绘的这个社会，本来就是一个封闭的世界，用内景拍刚刚好，干脆完全不用外景，把这点用视觉表现出来。

其实创作一定要限制，创作没有限制，等于完全没有边界，没有出发点。你一定要清楚限制，知道你的限制在哪里，它们就成了你的有利条件。你可以发挥想象力，在限制内的范围去表达。后来在台湾

搭一个内景，然后就用很风格的拍法。韩邦庆那本小说写得太棒了。

白：《海上花》逸出了您前此作品所划出的几条轨道：首先，不同于以往您对台湾本土议题的强烈关切，这部电影根本与“台湾”无涉；其次，《海上花》所牵涉的历史时期，是您从来不曾处理过的——只有《戏梦人生》部分触及清末。

最后，不同于自当代小说改编电影，这次是晚清韩子云（韩邦庆）的小说，且由张爱玲译注，无可避免留下她的经典印记。您如何面对这三点新的挑战？

侯：读《海上花》会喜欢、会想拍，就已经跟这个作者认同，若不是这样，也没得改编起。我非常被这作者所描写的中国人的生活情感所吸引。中国人的生活其实非常政治。

改编成电影，第一个就是你所说的，它的历史背景和我们生活经验相差甚远的问题。不过我们从小看的旧小说、文学作品发生了作用，其实有一种熟悉感觉。我很喜欢《红楼梦》里所描绘的大家庭，所以最大的困难，是如何重现那个时期的一些要素，捕捉住气氛。

电影不是做历史考据，如果要掌握完整细节，全部研究过，那么永远也无法拍成。我们想做的只是抓到气氛，用某些方式再造，呈现出我们对于《海上花》以及那些我们熟悉的章回小说的想象。这是最难的部分。每一场戏都拍好多次，不是一次能够完成，前面基本上是暖身，让演员慢慢进入情况，把妓院生活的氛围做出来。



《海上花》剧照，“中国人的生活其实非常政治。”

白：我觉得叙述非常庞大，人物很多，人际关系非常复杂，把它拍成电影，几乎是不可能的任务。

侯：因为电影只有两个小时，能取的只有几组人物，有一等妓女“长三书寓”那一阶层的，有二等妓女“么二”那一阶层的，还有那些佣人阶层的。

它有三种阶层的生态，我没有办法拍到那种交错，没有办法对比，我就取最上层的长三书寓，就是英租界里的高等妓院。因为清朝政府禁止官员狎妓，只有在租界区的妓院可以公开接待社会上层人物；在这里饮茶谈话（“打茶围”），“出局”也就是应名陪酒（分别都是三元银元）——像骨牌中的“长三”，两个三点并列，所以叫长三。

那作者是用苏州话写的，我用张爱玲的国语译本整理好后，又把苏州话原著拿来看，哇那苏州话真是够厉害的，有些根本看不懂，但

是因为先看了普通话了，格外有意思，所以张爱玲把吴语（版本）翻译成国语，翻了十年，也不容易耶！

白：当时决定拍《海上花》有什么顾虑呢？

侯：我后来决定用苏州话，几乎就是用上海话的意思。最难的就是演员的语言问题。因为你想想看，这里面包括香港、台湾（的演员），假如你讲普通话，那简直南腔北调一塌糊涂，人家还没看就先笑了——我们听广东人讲国语就好笑——没办法，所以我决定用上海话。

我就开始找一些小的演员，在台湾找到上海嫁过来，在这边定居的；包括一个演员夏祎，后来红的。她们都是剧团的，找了这些来。在上海，我也找了一些过来，会弹词，一边弹一边唱的，就是“评弹”。

然后演员就找背景相关的，譬如说刘嘉玲，是苏州人，她苏州话很好。《阿飞正传》里面演妈妈的潘迪华（是上海人），她是个歌星，（苏州话）很标准，很厉害。然后李嘉欣自己推荐，因为她妈妈好像是苏州人还是上海人？她可以听，可是不太会讲，但可以练。其他人就需要练啦！我本来以为张曼玉也可以，她家的背景好像也是上海，不过她一句都不会（笑），她很小就去英国念书了，一点都不会。

白：您刚才讲，听广东人讲普通话就很别扭，但是上海本地人看这片子也会有一点别扭。《海上花》其中的演员蒋维国，是地道的上海人，有一次跟他聊，他说除了他自己，几乎所有人讲的上海话都很奇怪。

侯：因为上海话，依那个年代要标准的话，可能只有那些老的（演员），连刘嘉玲可能都不标准。其他我找上海人来台定居的演员，像沈小红旁边的阿珠（李玉明饰），夏祎，她们的上海话都是比较新的上海话。

但是我的目的是什么呢，上海人比起讲普通话的人是少部分，而且那时候这部片不会也不可能在大陆上映，我不是对付上海人，我是对付香港、台湾——不是上海人——是华人。因为大家听不懂就会有一种距离，就会集中，集中在演员的神情上，这是我要做的，不然没办法。

白：那后来决定选用的那些人物，小插曲和片段，为什么吸引您？

侯：就是长三书寓，它是青楼里面最高阶的。在中国古老的宗法社会里面，一直没有谈恋爱的空间，没这件事，少之又少，民国以后才慢慢有。因为以前人通常早婚，性的需要并不成问题，男人到妓院，寻找的不完全是性，而是跟性同等重要分量的——爱情。只有妓院这个边缘的角落，还有一点爱情的空间。

中国这种制度化的卖淫，发展到“海上花”时代，手续已经非常高明，很繁复，很细腻，妓女们在这样人道的情形下，对稍微中意点的男子自然是有反应的。若是对方有长性，交往日久也容易发生感情，所以嫖客们与“倌人”，短的两三年、长的六七年的一种一对一关系，形成了当时长三书寓里浓厚的家庭气氛。中国到民国初年还是这样。

1927年北伐统一后，婚姻自主，废妾，离婚得到法律上的保障，恋爱婚姻兴起了，写妓院的小说忽然过时，没有了。张爱玲曾说，作

为第一部描绘妓院生态的小说《海上花》，主题是禁果的果园，填写了百年前人生的一个重要空白。[\[1\]](#)

这个小说家韩邦庆在那环境泡过，所以他整个通透到一个地步。这小说写了快十年，写完好像还没出版，他就去世了，才三十几岁。

[\[2\]](#) 读《海上花》作者叙述的笔调，好像在旁边一样，所以我一个镜头一场戏，像是我们就在旁边看这些人。

白：我觉得本片的场面调度（mise-en-scene）可以说是一种突破。能否谈谈灯光跟摄影的整体美学背后的哲学，是怎么产生的？从一开始就设计好这样的摄影风格吗？日后这种风格好像变成李屏宾的招牌，我看他后来拍《小城之春》等片，摄影风格非常相似。

侯：最早的源头是以前的平剧。我听阿城讲过，以前平剧没有那么多灯，古时候的灯是油灯，那光昏昏的，穿丝质的东西就有一种反光，油油的光。油灯有时候会放在一个架子上固定，但通常人移动到哪光移动到哪，这是一个概念。油灯油油的，丝质的衣服，大概光影的tone从这里开始。

然后整个的调度，我感觉是一个镜头，一场戏一个镜头。这个就是铺轨道，然后跟拍。我一向不喜欢这个演员说完换那个演员说，这个说完该那个说，我最讨厌这种。

每场戏大概我拍了三轮，等于是用底片rehearsal（排演）。因为他们没有办法很快进入状况，我也没有试戏的，他们都看了剧本，背台词，就直接来了。譬如梁朝伟他们有五六场戏，一天拍一场，一天可能拍个六七个take，反正就拍着，他们能不能进步是他们的事。第

一天拍第一场戏，第二天拍第二场，就是照场序，然后再回到第一场。一共三轮，到了第三轮你才感觉那味道出来了。

白：这是您头一次使用这样的拍法吗？

侯：过去也有，有时候拍不到，我不会勉强的，就跳过，改天再来拍。不要一直拍，演员没有就是没有，要隔了以后再拍。要是真的拍不到，就重新设计——情感是一样的，换一个表达方式。我通常就是这样子。但这一次拍《海上花》没得改，因为对白就是这样。所以一轮一轮，镜头的移动就跟着调整。

譬如沈小红那组戏，房里有一个小娘姨，一个大娘姨阿珠，镜头从沈小红讲话开始，然后阿珠讲很长的话，我叫小娘姨听到某句话的时候去拿一下热水，或是倒一下茶。我用的是譬如沈小红在讲话时，远远有一个小娘姨递盏倒水什么的，就是很边边有一个小娘姨在镜头边擦过，借擦过的这个影子，镜头就缓缓移到说话的阿珠身上去了，同时也看到梁朝伟坐在那里被阿珠一直说——用这个方式，而不是很呆板的那种这个演员说完换那个演员再说。这种场面调度是越拍越顺。李屏宾是越拍越有味道，最有味道的就是沈小红出场的这一场。

白：那这种方式最大的难处是什么，除了它大量耗费时间和底片之外？

侯：最大难处就是要“拍到东西”，有没有拍到，我很清楚。因为我没有rehearsal，而是用底片rehearsal，这样演员很容易集中；他们等于是拼，拼不好很沮丧，但是往下走很便集中。于是再来，第二次他们就好一点。再过来又来，他们就很进入状况了。弄到最后，连那喊叫的、送毛巾的、递水的——都是我们工作人员嘛，台湾人哪会讲上海话——都已经吼出一个味道了。（笑）

我很深切地感觉到所谓的“再造真实”：research所有资料以后，再造一个真实。但这个真实，绝对不是十九世纪末的真实，不是那个“真的”真实，是一个再造。它可以独立存在，它实质上是一种等同的关系。卡尔维诺在文学上有谈到这一点，它基本上很像这种。

白：那后来您拍《千禧曼波》、《红气球之旅》这些片子，会回到原来的方式，采取原来的看法么？

侯：基本上是用这种，但是它光影的变化设计不一样。像《千禧曼波》，房间里面完全是塑料的，因为那时候塑料很流行——尤其是法国、欧洲，各种漂亮的陈设物件。而塑料对光的反射是另一种。

我们不像《海上花》用35厘米标准镜头，或较锐角的50厘米，较广角的25厘米，我们用的是锐角85厘米的，它比较特写。但是光不能太亮，因为房里陈设用的是塑料。因为光暗，所以光圈要比较开，就变得景深很小，结果就是focus对不准，很难跟焦。所以拍《千禧曼波》的时候，李屏宾pan到这个人，focus没跟到，他就继续pan，去找focus；看焦跟到哪儿了然后再回来。这个训练对他是很特别的。基本上一样，都一个镜头也没试戏的。

白：除了这个调度，后来的片子也是按照《海上花》的这种模式来拍摄的吗？就是说每一场拍多条（take），都是从头到尾，然后再来一遍？

侯：后来的戏是现代戏，用不到了，除非是不好再拍一次，现代戏比较快。

白：《海上花》的场面调度，好像真的改变了您日后的拍片方式。

侯：也不是，还是要看每部片子的内容。譬如说《红气球之旅》，本来是想像新写实主义，或印象派那样——它在捕捉光影时，笔触用点的、短线条的、长线条的，一直在捕捉和结构。《红气球之旅》有人的过去、现在。每个人都有他的时空，在脑子里交错着，不是直线的。我那时想用短的东西，捕捉这个人的神情之外，也可以跳跃时空，用各种方式，有时候会闪过一些什么。

结果因为在法国拍，制片每天要我on time, on time, 准时收工，就怕我超时、超支，那我就给它on time, 二十八天拍完了。因为抢时间，我们就自然采取用顺的、很有默契的场面调度的拍法了。

（笑）如果要跟李屏宾做到我本来想的，除非自己完全掌控时间，没有限制。

白：《海上花》的长镜头，是您所有片子里最多的一部，只要出一点点差错——无论是演员、道具，或摄影机出了一点小毛病——整个take就不行了。所以这种拍法的难度，应该相当高而具有挑战性，像第一场戏差不多八分钟吧，但一定要拍得十全十美才……

侯：七分多钟，头尾剪掉了一些，第一场戏拍了三次。因为徐明演的（陶云甫），用上海话讲那两人黏得像“口香糖”，以前没有这个词，就叫他改，我说像麦芽糖。那场戏有喝酒，那酒是真的，都是从绍兴来的“古越龙山”。所有的菜都现场做的——高捷有一个厨房，我们用一个货柜在那里，高捷把那菜弄好了。

白：可以谈谈本片的服装设计吗？那些服装、道具、家具、烟斗等等，都是古董还是复制品？您花了多少时间来制造《海上花》的美学世界？在美学里最大的挑战是什么？也许可以谈谈美术黄文英和阿城，在这一方面的贡献。

侯：其实黄文英她是有剧场制作跟剧场设计这两个（硕士）学位。他们训练有自己的方式，因为Carnegie Mellon有职业剧场，基本上从一年级就要开始实际参加工作，不是光念书；书也要念，实际也要做——从助手做起，念硕士也是这样——所以她一毕业就可以上线。他们是职业剧场，不是理论剧场，所以她有一套。

因为前面《好男好女》，我看了她的状态，就比较敢做，不然找不到这种人。没有这种系统的训练，要找很多人，很累。现在找她一个人负责，她就服装、道具、陈设一样一样来。

找阿城，是因为他对大陆非常熟，古董的东西也非常熟，就给他当艺术总监。我们大概都在上海、南京找，运了两个货柜到台湾：床啊，炭炉啊，水烟啊，鸦片烟管啊。至于鸦片要怎么抽啊，得研究半天，但还是难弄，弄了半天还是弄不懂（笑）。真正有经验的来抽几下就知道了，不过还好，装装样子就可以了。主要是水烟，像《点石斋画报》里面，以前没有照相都用画的。这样找了一堆东西。那些老的东西都是从上海运过来的，然后房屋的结构，我们就把它弄得比实际尺寸高一点，宽一点。

白：有时候会亲自去挑选吗，还是让黄文英他们去？

侯：他们去弄，我通常不会，除非到现场，他们要用这个那个时候，我会选择。那些门扇是越南订购的，一百九十几片，都镶好了螺钿之类的；运来以后要烤漆啊，一个台湾修庙的师傅教他们做，也是非常费工的。然后房屋尺寸比石库门大，为什么？因为机器好运作，假如跟石库门同大，那是另一种拍法，不可能用轨道一个镜头拍。

服装去北京做，黄文英本身手工也很厉害；找刺绣，她跑了很多台湾的老师傅（那边），老师傅工很好，跟她合作到现在，他们的手工很厉害。

白：那阿城的主要贡献，是在道具和古董方面，还是在剧本？

侯：因为有一个小说原著，阿城主要是考据，这个事物的对或不对，或者我们不知道那事物是什么，他就会知道。

白：我看了《海上花》的幕后花絮，发现您每一场戏开拍前，好像都会拿一块布去擦所有的道具、桌椅等等，您拍片一直有这样的习惯吗？这是让您熟悉现场环境的一种方式吗？

侯：我每天到现场，都会比他们早一点。我的习惯就是到了以后，会用清洁工具把现场擦得干干净净，弄得干干净净的。因为这是演员要在这里演戏的，总不好在这里有一点灰什么。你想想看我们住家会这样吗？不会，那会干扰。

其实另一个用意是一边擦，我脑子一边在沉淀，今天要拍的戏，其实是进入状况的一种准备。这是最好的方法，我不只从这场戏，我从清早起床就开始了。

白：电影里面唯一的特写，刚好也是一件道具：一个发簪。您为什么选一个那么重要的镜头给它？

侯：那完全是剪接上的需要，找到这个take，接上去，一种节奏和呼吸。还有一个特写，是主观镜头。其实主观镜头是多的，但是无所谓，我就是故意“拙”一下，故意弄一下。

白：那个主观镜头就是梁朝伟趴到地上，从门隙看到的鞋子物件什么的……

侯：其实那个根本不重要的，但我们还是决定用。原因很简单，要打破一下，我不想很固定，就像我有时候会在片子里隐藏一些漏洞，试试看人家知不知道。就像——我说很调皮嘛——《风柜来的人》撞球本来是白的，打进来却是黑的，没有人知道。（笑）其实电影情绪很凝结的时候，不会注意这个小节。好莱坞片也是，它拍那么多，有时候手会不连的，手中的道具会不一样，或是不连戏，我们叫“连”嘛。我们从一开始就不大理这个，什么连戏，我们不理。（笑）

白：《海上花》的剧组里有大陆、台湾、香港和日本的演员，您怎么让他们都能够很自然地容纳在一起？又怎么教他们进入1880年代的世界？

侯：其实这就是刚才说的一轮一轮的（重拍每一场戏）。

像那日本演员羽田美智子，她是现场讲日本话。梁朝伟讲广东话，有时候讲一点点上海话；因为他练了一阵子上海话，他说不行，没办法，我说：“没关系，你就尽量，简单地练一练，招呼的东西练一练。我帮你设计是广东的买办，所以我找的跟你在一起的，也常常讲广东话。”那个叫洪善卿（罗载而饰）的，上海话也很厉害，就是跟刘嘉玲演对手戏的，当地的商人，会讲广东话；所以广东来的买办梁朝伟，就常常找他跑腿办事情，我做这种背景设计。

上海很多广东人，青楼也有广东人，她们比较粗，属于“么二”阶级，高等妓女“长三”是没有广东人的。所以我这是明知故犯。不过电影是影像视觉，为了克服执行上的困难，我只能放弃某些事实。我自己的逻辑是把沈小红当成例外，把她界定为广东人，上海话也很

好，所以她跟梁朝伟之间的关系就变成这样，梁朝伟讲广东话的时候，她就讲广东话。现场她是用日本话，他们要记彼此的对白。



《海上花》剧照，扮演沈小红的日本演员羽田美智子。

然后日本话怎么办呢？我（剧本里）的对白是很清楚的，对白字的音有几个音，我就要那日文翻译说到几个音，所以嘴形很接近，我准备事后配音的。那么羽田美智子呢？她习惯拍短镜头，所以她拍几个镜头就回头看我，她每次都问翻译小坂：“导演说什么？”（小坂回答）“导演没说什么……”她问了几次知道不问了，而且她没拍过长镜头，所以对白讲完，她不知道要干嘛，不稳定。但第二轮到第三轮，她已经完全进入状况了。那个对她的演戏有很大的帮助，后来在日本变得蛮会演戏的，接了很多日本电视剧，厉害的。

羽田美智子的声音是陈宝莲配的。我起先找了一个在香港配音很久的人，她是从台湾去的，会讲广东话、上海话，但不行，配不到那种感觉。会讲没用。我就很烦恼问高捷，高捷认识一些香港的（演

员），我问谁可以？他说陈宝莲。陈宝莲刚好在台湾，他说来配音绝对没问题。她后来常常吃药之类的。

白：不是后来自杀了吗？

侯：在上海住家跳楼了。当时高捷说没问题，我想高捷有他的（判断）能力，就找她来。不到三个小时就配完了，广东话、上海话，哇，那情感之准啊！其实陈宝莲绝对是一个很好的演员，很可惜她已经没办法了，后来差不多2000年或是1999年，本来想找她演一个片，没办法，她太不稳定了。工作人员没有办法照顾她，陪伴她去casting都没办法，大家都没办法，常常出状况。在我面前是还好，可是没办法。要是我早认识她几年的话，她应该是个很好的演员。你看她配音上海话、广东话，简直是！那么快就解决。阅历，整个经验，很可惜。

白：您过去一般都是用非职业演员比较多，《海上花》是您所有电影中，明星阵容最强的一部，这个会影响您整个拍摄的方法，还是给您一些新的挑战？

侯：挑明星我也是挑不一样的。每个人有他的特质，你找这个明星演员，有些真的是演员会演，不会演的也很认真——像李嘉欣啊，之前他们都说她不会演，其实我知道她本人很好强，头脑很清楚。原先她的经纪人想推她演沈小红那个角色，因为跟梁朝伟对戏嘛；但我让她演黄翠凤，直觉就是用她的本色，结果证明是对的，她看了自己的演出也很高兴。至于明星演员很会演。

白：这是你们第一次跟日本的作曲家半野喜弘 [\[3\]](#) 合作。后来他也为《千禧曼波》作曲。半野喜弘是所谓“电子音乐”的大师，怎么

会想到请一位电子音乐的作曲家，来为如此“古典”的一部电影作曲？对本片的音乐感，您向他提什么样的要求？

侯：《海上花》本身已经有音乐了，电影里也用评弹啊什么之类的。找他是因为投资的松竹公司。松竹公司想说可不可以有一个音乐是日本的，我说可以啊，你找个demo来啊，听完以后我叫林强听，我感觉这个不错，虽然音乐有点怪——但我们听的，不是它怪不怪的问题，听的是一种质。林强听一听也感觉不错，就用他。

后来半野喜弘来了，用了几天的时间看毛片，现场也看一看。他也没说什么，这不需要说的，反正做出来就知道了。回去做了，然后就是一种判断，一种直觉的判断。《千禧曼波》又做一部分，其他大部分是林强。

白：1998年《海上花》拍摄的时候，整个世界的步调越来越快速，都走上了一种MTV、便利店、速食文化的一个极端。您是否通过本片的节奏和内容，直接挑战这种快速文化现象？有没有担心在这样一个环境的观众——尤其年轻一代——无法理解您所塑造的世界？

侯：我根本没有想这个，我主要就是对中国人跟人之间的关系，非常有兴趣。中国人世俗之间这种很复杂，《红楼梦》是一次经典呈现。其他的小说、传记也可以感受到，像《合肥四姐妹》，沈从文他太太张兆和，她们四姐妹那个大家族里面的关系；她们每个人都有一个佣人（保姆）叫“干干”，每个小孩跟干干之间的那种个性，之间的那种生态结构，那种是现在没有的。所以我才不管什么现代不现代，根本不理的。

而且我感觉人际关系的描述，在影像上很少，不多，因为一般都把它戏剧化了，那不像。我感觉蛮可惜的，如果有这机会就拍，反正

日本人也搞不清楚。他们投资了快三百万美金嘛！回收其实还好，这个片子一定会赔。

白：法国的票房很佳的。

侯：四十万人次，年度十大卖座片里有排到。但是松竹卖给（法国片商）ARP发行，是包底七十万美金，要扣除各种费用后才可以分账，你知道，片商永远不会分账的，全世界都一样。

白：虽然如此，应该算很成功。《海上花》在巴黎的戏院放映好几个月。

侯：法国这个地方不管是观众、评论界，他们对电影的形式非常有兴趣。我想重要的是，除了形式的表达之外，内容也紧紧抓住了他们的注意。小说太精彩了，称得上千锤百炼。作者一辈子在青楼的经验都放进了小说里，人物的个性准确、清楚到一个地步。

只是这部小说很长，我们遇到的困难，是节录哪些段落放上银幕。我得把小说中描绘的生活氛围，用这些段落重新创造出来。我们花了一年多时间做考据，拍片、施工的过程比较辛苦，但对于内容，反而是很放心，你知道可以做得不错。

白：台湾的票房怎么样？

侯：台湾票房才四五百万吧，比我那《南国再见，南国》还少，《南国》有一千一两百万。《海上花》还有一点宣传，配合诚品啦配合化妆品啊什么，那个《南国》理都不理。我感觉台湾这时候没市场——这个形式你别想，除非片子非常好看。就用试片的方式，用口耳相传去做吧。

就像《海角七号》（2008）之前，谁一看到“国片”就想走了，不想看。现在大陆的片子在台湾也是，一看大陆片，就走了。好看的

片子要打破这个，要不停地试片，《海角七号》试了七千人次，不多的，我说你们试到一万、两万都可以的；试到一个程度，你在网络上一铺，才有机会。

白：您的电影中，没有一部在大陆正式发行过吧？

侯：我所有的片子都没有在大陆正式发行，都是地下的。

[1] 张爱玲，《国语本〈海上花〉译后记》，原刊1983年10月1——2日《联合报·联合副刊》。

[2] 胡适在《海上花列传·序》（1926）中，援引了有关韩邦庆不多的几条材料，推论“他死时年仅三十九岁，当在光绪甲午（1894）。《海上花》初出在光绪壬辰（1892）；六十四回本出全时有自序一篇，题‘光绪甲午孟春’。作者即死在这一年”。谨供读者参考。——编注

[3] 半野喜弘（1968—— ），日本杰出的电子音乐作曲家。自1998年的《海上花》开始，为多部电影作曲，包括侯孝贤的《千禧曼波》，贾樟柯的《站台》《任逍遥》《二十四城记》，余力为的《明日天涯》《荡寇》。

《千禧曼波》

(2001)

白：本来《千禧曼波》这一部，是一个庞大计划中的一小部分。您好像原来要拍一系列关于年轻人的生活状态的影片。最后只有这么一部《千禧曼波》，为什么没有实现这系列中其他电影？

侯：《千禧曼波》是为了新成立的一个公司，网络公司sinovision.com，很多资金来源，一个是台湾工业银行，一个是“中环”（集团）后来投资许多片；还有现在“华纳威秀”的老板，“宏泰”这个机构，专门做土地建设的。他们三个找了三个年轻人，想成立一个网站的公司，那时候网络公司很多，每个人都以为发了。他们集资一亿台币，要做一个网络公司，一直拉我，主要是他们找到黄文英，黄文英认为这是很有可能的，我说会有可能吗？他们一直拉，我就答应他们。其实我是出一个号召力、出名字嘛，占一部分股份。

我想，什么是网络、什么叫数位，0101的组合嘛，这个东西是可以重新拆解、拼凑的，不管是画面本身或者结构——我那时想得太扯了（笑）。我想假使以十年来拍一个台北市的角色，从一个角色开始慢慢延伸，像是一群细胞，当中有一个母细胞，可能是舒淇，可能是有些演员，最早的；可能这些细胞就是几场戏（几段短片），他们之间的关系，从这里延伸出去，是跟某种角色联结出来的，有各种细胞、各种联结法。很多十年中间台北的一些人，角色各个不同的发

展，把它拆解，可以上网随便你连接，我想是这样，像细胞连接一样。发疯了吧。

白：这种收费形式是在网上看还是……

侯：我哪知道啊，我只想到内容结构方式，一个人物一个人物，每一年拍这样。后来我发现他们根本不理我这个，结果拍片是我自己找钱拍的啊。

所以他们要做的是什么呢？每天在做一个漂亮的网页，六七十人每天在弄那个网页，我说弄那个干嘛？不知道，就每天在弄。收费呢？广告呢？没有。很多公司就这样垮掉嘛。

我想做的是内容嘛，他们不做内容，我那时候帮他们列了很多短故事，不拍！后来工业银行知道他们根本是不要做这个，是要做网络，没想清楚，钱就一下剩下两千多万，烧光光了，因为用了多少人——六十几个。到快垮的时候，工业银行才说要我来接，我心想就算了吧，盘点解散了吧；但没办法，因为他们有他们的责任，我说好吧，接，我们就回到像一个电影制作公司一样，也拍广告，也拍影像相关的，就是这样。到现在已经十年了，没垮，还没垮（笑）。起先他们想上市，以为事情是这样，后来证明我最初的想法才对，.com什么的全部都没了，厉害的还是做内容的。

白：所以您后来就自己找钱了？

侯：《千禧曼波》，主要是法国，Paradis Films。

白：法国的制片公司提供什么样的自由度，或者什么样的限制？

侯：不是他给我提供（什么），要合作，只有这样没有别的条件了——你就是给我多少钱吧。然后我拿到一百二三十万的美金，够我拍一个现代片，没问题。

白：因为到了90年代，您还有杨德昌、蔡明亮，都开始找法国投资，刚好这个时候你们分别在法国、日本开始拍片子，比如《一一》、《你那边几点》、《脸》等片，都在法国或日本有部分的拍摄镜头；我想很多人会以为，制片给导演开条件：你拿我的钱，一定要在日本、法国拍一些。

侯：完全没有。我跟日本合作是从《好男好女》开始，跟松竹嘛，《好男好女》完了就有《南国》，再过来《海上花》，合作三部片，拍到那个总经理下台（笑），当然啦不是我的缘故。

因为我之前在日本的票房很好，所以才会有这样的合作机会。没想到拍《海上花》的时候，《南国》就在法国开始（红）了，二十万人次出头，到《海上花》四十万人次，所以很自然资金就来了。就是本来在日本很红，有票房，拍拍拍，拍到后来法国开始了，后面的《千禧曼波》、《最好的时光》还有《红气球之旅》（的资金），都从那边来。

像《咖啡时光》是因为松竹想要纪念小津安二郎——小津的片子大部分是松竹的——也是差不多（投资）一百万多一点，美金而已；因为我的team，钱多少就拍多少这样子，于是就开拓了日本、法国这两方面。那蔡明亮类似这种状况，他主要是欧洲啦。其实是1996年开始，我就决定不要申请辅导金，我感觉辅导金给别的人，逼着自己要去找（资金），那很快啊，慢慢开始合作起来。

我感觉这几年艺术市场的电影越来越小，越来越没有人看，找钱没有以前容易。但以法国来讲不错，因为法国的电影多样，剪接权是在导演，不在制片，跟美国的方式不同。那日本呢，主要是电视台的介入，拍的那种电影，都是年轻人看的。所以几个老电影公司的去看

《恋空》，是一个日本网络小说，手机小说，后来出版了很卖很卖，电影也大卖，老电影公司的看了就傻在那里，这个什么烂片子为什么卖？因为年轻人，网络世代改变很大。

所以艺术片在生存上就比较难，但我感觉其实不是艺术片、非艺术片（的分众消长）。还是时代，你说DV世代、HD、网络，在这状态之下，事物已经不一样，影像也不一样了。电玩这么多，在这里面产生的厉害的导演慢慢就会形成，但那不是我们。我们只能拍我们的，我们不能拍这个，这世代已经跟我们不一样了。每一个世代都是这样，一点都逃不掉。

白：很多年来，您的片子很难进入美国市场，《千禧曼波》应该是第一部在美国戏院放的……

侯：我从来不管美国市场。你想想看美国多大，好莱坞不只是电影，它是一个很大的工业，对美国老百姓来讲，好莱坞电影代表他们的文化。每年在好莱坞上（院线）的外国片不到5%（笑），更不要说艺术片了。

我是从《咖啡时光》、《最好的时光》，一直到《红气球之旅》啊，《红气球之旅》票房不错了，艺术戏院好像有超过一百万美金，不到两百万美金，他们发行公司已经开心死了！（笑）你要进入他们那市场很难的，那是另外一种东西，他们有他们的品位。我连想都不想这事，想这些干嘛，跟我毫不相干。

白：从一开始《千禧曼波》的形式很特别，电子音乐、摄影机的运动、灯光，演员的眼神——第一个镜头就是舒淇很有自觉地回头看摄影机。在您电影里面，很少有直接面对观众，或者跟观众沟通的例

子——好像只有《尼罗河女儿》是，刚好这两部片子都是台北的故事。

侯：我想做十年，所以我用2011年来回看；我假设我拍的时代是2011年，来（回头）拍2000年。然后我用她的自述，但人称不用“我”，而用“她”，用这种方式。

白：就是透过旁白，我们知道电影的叙述是从2011年的视觉来看，又是第三人称。虽然明明是舒淇的声音，但声音一直用“她”来描绘Vicky的生活遭遇，都产生强烈的距离感，除了时间的距离以外，故事移到北海道以后，便加上空间的距离，能不能谈谈这种距离感。

侯：这有时候很直觉，因为我感觉时代变了，这种国际网络的时代变了，人跟人不一样了。我本来为舒淇设计五段故事，有点像刚才我说的做细胞的那种感觉，后来没做成。会用2011年，是因为这个计划嘛——本来是拍十年，所以用2011年回头看。

还有，应该说最重要的，我是为了解决观看角度的问题。因为拍2000年时候的年轻人，我是个老头儿啦，跟年轻人他们拍他们自己故事的那种活力、有劲、没隔阂，很不一样。老头子的眼光老是在旁看，不管多么隐藏自己的意见不批评，仍然带有我这个世代的品位和审美；你说它是包袱也可以，我没办法像年轻人他们那样自我投入的认同，这是这部片子的问题所在。

所以我用Vicky十年后的叙述来旁白现在，而且用第三人称“她”，这个双重距离感，其实就是我这个老头的旁观眼光。到了北海道以后，那些场景，更是我这个世代的感觉了，虽是空间上的距离，不如说还是时间上的。像Yubari（夕张市）那个小电影节——我

们拍的时候是零下二十几度，那个雪啊，那条电影看板街——后来终于停了，没钱继续办了，那时候已经知道它快停了，是这种时间感。

白：《千禧曼波》的旁白跟《好男好女》一样，片段都具有一种重复。事实上Vicky跟小豪的生活步调，就像一种恶性循环，一直困在那里，而且音乐的重复性似乎都在强调这一点，这跟您过去片子的移动，刚好是一种很相反的步调。

侯：因为他们脱困不了，这故事本身是有实际的model。那个女孩子真是这样从小就在外面喜欢玩嘛，各种的迪斯科、pub都去，也去上过制服店的班。而这个男的是个宅男，不出去赚钱，都是女的在赚，所以控制她非常厉害。Vicky讲的那句话，其实是那个model自己说的：“这样吧，存款还有五十万，五十万花完就分手了。”

白：我看了一篇影评，说您电影里的所有角色都值得同情，唯有《千禧曼波》的豪豪这个人物，一点没有值得同情的地方，从头到尾他就是一个特别可恶的角色，您能否谈谈这个人物的塑造？

侯：其实就是另外两段故事没拍。对我来讲，每一个人物都有他们的身不由己，是时代的氛围和意志所笼罩的，他们的善念都很微弱。本来是有他妈妈的这一部分，其实那也蛮动人的；后来没拍，拍了一点，但我还是把它剪掉，不够。我找（演员的）真妈妈来演（笑），但我错了，应该找另一个妈妈。

就是那小孩本来有一个背景，一个环境形成的，那跟家庭很有关系，缩小到家庭就可以了。我后来没往这方面去走，实在三段拍完没钱，就算了。



蔡正泰摄

《千禧曼波》剧照，一个女孩子的自我救赎。

后来（叙事）就直接走在舒淇身上，她一直在挣脱，一直想自我救赎。起先是对黑道大哥，去到那边（日本）人不在，房间还在，人不知道去哪儿了；好不容易认识了两个日本人，于是就去夕张。一个女孩子的救赎。

白：DVD花絮有一个镜头，素描高捷在日本失踪以后的遭遇，后来被剪掉了。这一剪，整个结构非常不同。

侯：有！我没有拍到他遇难，只拍到他做生意合伙发生问题，这整个故事有，都有，但是后来没拍。

白：花絮还有他打电话给Vicky的镜头，日本版的花絮都有保留这些删掉的镜头。

侯：我已经忘了，反正高捷就给她一个手机，但联络不到他，一直没有讯息。最后决定（不交代高捷的下落），不知道这个人哪里，失踪了。

白：后来那个剪法，就留下了更多的想象空间。《千禧曼波》里面有一个很有趣的flash forward，就是Vicky认识竹内兄弟以后，有北海道的那个小片段。最早的结构有计划这样，还是剪接的过程中，决定做这个flash forward？

侯：记不得了，应该是剪接上的需要，反正是十年后回述这段经历，可以跳来跳去。我感觉《千禧曼波》没拍完，算了……

白：后来对这片子满意吗？

侯：拍《千禧曼波》的时候，最大的惊喜是舒淇，我感觉舒淇非常有意思。前面讲过的张力，就是她第一次跟我合作，不能输，要跟我拼上来的这种张力，我就利用这种。她实在是聪明又好。

白：《千禧曼波》的结尾都是在日本拍摄的，表现一种非常纯朴美丽且充满理想的意境——跟在台湾拍摄的部分，有非常强烈的对比。刚好有点像杨德昌差不多同时拍的《一一》，因为《一一》也有一段在日本拍摄的，也是表现得非常纯朴的。对杨德昌来讲，那就是一种时间的隧道——回到过去一个比较单纯的生活。您怎么看？

侯：因为日本跟台湾的关系，我们对这有一种感情想象。

日本有日本的问题，把它纯净化的时候，是不一样的，所以有一种自我救赎的味道。尤其夕张是很偏僻的煤矿小镇，已经停产，人口本来非常多的，后来剩一点点人，连银行都搬啦，现在更惨连医院都搬，都没了。然后留下来很多老的（空间），其实我想拍那种老的，我后来试拍一次，还是剪掉。

《咖啡时光》那里面有很多老的吧，那个吧的主人有一个舞厅，很老的。那个舞吧的主人九十岁，头发是长的，他跳舞好厉害，我后来拍《咖啡时光》……

白：《咖啡时光》也有一组在夕张拍的镜头，长达半个多钟头，但基本上也都被剪了。

侯：太岔了，故事岔到别的地方去了，只有剪掉，因为那个夕张是我个人的感情，而不是女主角的感情。像九份，整个停了，荒凉到一种地步，后来我们去拍《悲情城市》又活络了起来。

夕张的吧老板里面，那个女老板，大家聊起来很开心，她年龄比我小一点点，高中毕业要去札幌念美术，母亲病逝，就决定留下来照顾父亲，父亲经营印刷厂，她是长女，起先在酒吧当衣帽间小妹，后来看出门道自己开店，快四十年了。那女老板讲很多关于人跟人之间的关系，怎么经营这种店，怎么对待这些客人，客人之间，老的男客带年轻男客的——一种社交的开始，跟女人之间应对的开始。很多这种，而且很多外国人，因为煤矿嘛，很多技术人员在那边。

我就对这个很有感觉，想把这个放进电影。包括竹内两兄弟去他们祖母那边，还有那祖母开的居酒屋，每天都穿和服，干干净净在那边营生，有一种传统（味道）。那现在都没了，台湾很早就没了；他们还保留传统的一种关系，或是对人际关系的一种尊重和复杂。

拍《千禧曼波》，最终还是有这种迷恋。这种老派黑道大哥，虽然Vicky没跟他怎样，但还是来了东京，等不到，结果跟两个年轻人去了他们的老家，类似这种，有说不上来的一种乡愁。

白：我听说您在准备《千禧曼波》的时候，跟这些年轻人去pub、迪斯科去体验生活……

侯：我那时候混了一年。从高捷开始，很早就在其中。

然后林强音乐也是，之前比我早，他就一直弄techno，在其中很久，他那些歌早就做成了，我感觉特别有味道。本来有小猫跟魔术师

那一大段，还有一堆人，我前面试拍了一阵子，用现实时间来拍，甚至采取顺着场次不跳场的激进手段来拍，但是太难了。有段时间我觉得没有办法，我想算了。后来舒淇加入后，我才重新拍。

白：在您早期的电影像《童年往事》，回大陆就是一种梦想，但到了《南国再见，南国》还有《千禧曼波》，大陆的位置和它所代表的一切，已经有强烈的变化。像《南国再见，南国》高捷想去大陆做生意，还有《千禧曼波》的那位到大陆参加魔术比赛，大陆已经变成没什么了不起的地方，好像可以随便去了，整个地标已经在变动了。

侯：时代是这样子啊，拍的时候很自然感觉一种东西在变化，也知道实际变化是怎样，美梦不见得是美梦。我们在边缘嘛，台湾是边缘，会有不同于中心的想法。

白：《海上花》和《千禧曼波》同样都带有世纪末的美学，一部是描绘19世纪晚期清末的妓院，另一部拍的则是20世纪末的大都会台北，这两部电影之间，是否有一种主题上的联结？

侯：但《千禧曼波》更难拍，难在我对当代没有感情的累积，只能观察跟记录；可是观察记录又牵涉到距离，或近或远，拿捏得不准，反正就是累积不够，好像我对20世纪末当代的情感节奏、调子，反而不如对一百多年前那样能掌握。拍《海上花》我可以读小说，或是同时代的作品，里面的人物关系和情感方式，是我熟悉的，也喜欢的。

小津拍当代的生活，他是聚焦在家庭关系，父亲跟女儿之间，那是长期一直累积的。王家卫也拍现代，但他的当下现在，其实是对于他的过去的乡愁。他的背景是香港，香港在殖民统治之下，老早已经现代化、都市化，那种殖民和都市的迷人风情，由此建立他的风格。

相对的我成长在乡下小镇，没有相似的经验累积，只有现代的吉光片羽，所以很难掌握当代主题。

现在的小孩子是网络世界，《千禧曼波》的选角指导跟演员差不多一样年纪，他告诉我，他们的生活步调实在太快，根本不可能捕捉。他看到几个演员两年前的照片，跟现在差别非常非常大，几乎认不出是同一个人，外表、生活方式都变了。我做的事一部分就是捕捉他们的此刻，但同时我又不是要拍纪录片。

很多私密的情绪，内心的苦闷，尤其男女关系，拍来拍去很难，非职业演员很难演得可信，专业演员舒淇也演不到；每当这种时候我就只有后退，让演员根据他自己的个性，去演这个角色，这是很大的挑战，尤其牵涉微妙的男女关系和情欲。

像是舒淇，很多香港、台湾、亚洲演员共同的问题，就是排斥演出情欲戏，但去避开这个东西，就会更不像。像拍《南国再见，南国》，我拍了差不多二十万英尺，还是觉得很多东西捕捉不到。

VI 时光流逝

关键词

● 国外拍摄 ● 差异，真实 ● 文本对照 ● 侯孝贤武侠电影 ● 小津安二郎 ● 江文也 ● 朱丽叶·比诺什 ● 宋方



《最好的时光》工作照。

可能年纪吧，越呈现就越平淡，不想去制造那些action。我感觉复杂的是前面与后面的那种situation。就是用生活的细节、生活的语言呈现一部分讯息，某一部分情感。表面露出的不多，底下隐藏的很多。



《咖啡时光》，2003。



蔡正泰攝

《最好的时光》，2005。



蔡正泰攝

《红气球之旅》，2007。



蔡正泰攝

《刺客聂隐娘》，2015。

虽然21世纪给台湾电影带来了一些新的气息，如李安的《卧虎藏龙》和他在十几年后来台摄制的西片《少年Pi的奇幻漂流》（Life of Pi），魏德圣从《海角七号》到《赛德克·巴莱》给台片的新活力，还有戴立忍、郑文堂、钟孟宏、张作骥、钮承泽、陈玉勋等导演的一系列重要作品；但在台湾电影工业濒于崩溃之际，往外跑，还是许多创作人的决定。

最普遍而易见的表现，就是台湾艺人大量拥抱大陆，刘若英、伊能静、舒淇、归亚蕾、蔡康永、林强、朱延平等幕前幕后的工作者，一个接一个到大陆去发展。另外，杨德昌、蔡明亮、侯孝贤也分别都到日本或法国拍片。所以在《艋舺》和《不能没有你》证明台湾本土电影还健在的同时，我们不要忽略台湾电影人往外走的同步现象。

虽然多年以来，许多国际影评人常把侯孝贤和小津安二郎两位导演的电影风格进行比较，侯导却一直声明他是《童年往事》之后，才第一次看到小津的作品。既然如此，2004年当日本松竹制片厂为了庆

祝小津诞生100周年，请侯孝贤拍摄纪念之作，这种美妙组合好像已是命中注定。

其实侯孝贤和日本电影公司的合作，可以追溯到80年代末；在拍摄《悲情》的时候，他已与日本的制片人和作曲家等幕后人员合作，后来《千禧曼波》的部分场景还在日本拍摄。如果说《千禧曼波》侯好像是把脚伸到水里，那么《咖啡时光》就是脱光衣服跳进去了。它是一部细腻和微妙的作品，既突出其细致与多层面的电影表现手法，同时在叙述上又显得比较克制，低调地演绎背后的丰富感情世界。

观看侯孝贤的电影时，总会为其中的小细节所吸引，且越看越发现，画面上看到的一切，不过是冰山的一角。对比朱天文早期在三三和麦田出版的电影剧本，以及相关的原作小说、宣传访问和部分电影剪掉的花絮，便会明白电影背后，往往是一个更大的故事。侯孝贤的电影只是一个开始，假如观众要深入了解作品，就要把视野延伸到这些其他的材料。这种延伸，文字和影像的互动关系，在《咖啡时光》中得到充分的表现。

《最好的时光》，看侯导怎样讲述背后的故事。它很多方面充满意外，但同时又囊括导演过去数部电影的精粹。它似乎捕捉了新电影80年代初的一种温暖跟真情，尤其是1966年（《恋爱梦》）那段：老歌，苦恋，撞球场，服兵役的日子。但除了怀旧，《最好的时光》似乎有更大的意图——三生三世的恋情，后现代社会之下的粉碎人生，历史的变迁，音乐的力量。

本片也是侯孝贤在《千禧曼波》之后，再度重用舒淇（后来在短片The Electric Princess House和《刺客聂隐娘》继续合作），她逐

渐成为侯孝贤在辛树芬、伊能静之后最重要的女演员。同时，从小受到杨德昌培训的张震，也变成了侯导班底的一分子。

《最好》之后，侯孝贤又到了海外拍摄向法国老电影致敬的《红气球之旅》。这次与国际影后朱丽叶·比诺什的合作，开展了侯导创作上的又一条新路，而且再一次让导演充分发挥他对老电影的眷恋。

听侯导讲述在日本和法国拍片的各种小故事，有声有色，不难察觉，这种新的拍摄环境的确给侯孝贤一种新的灵感和视野。《咖啡》和《红气球之旅》似乎都是用特别小的拍摄团队，可以说是侯导的“特种部队”；有点回到他刚入行时期的那种“游击拍摄法”（guerrilla filmmaking techniques）。

这让我想起跟侯导的某一次访谈。当天我们约在“光点”二楼的咖啡厅，开始前正随意闲聊，突然侯导看到光点楼下的一个广告拍摄团队在搭景。虽然他们大概只是在拍一个三十秒钟的电视广告，却像军队一样，两部大卡车，几十个工作人员，一排一排的灯光，多台摄影机等高级设备。侯导从二楼俯视那群广告工蜂，然后露出一个顽皮的笑容，“我拍片子，用不着那样！我的team很小很安静，噼里啪啦，就拍完了。”从他的笑容，可以看到他对他的那个特种部队的骄傲。我也感同身受。

《咖啡时光》

(2003)

白：《咖啡时光》是为了纪念日本导演小津安二郎诞生100周年。多年来，许多评论家时而把您的作品和小津并论，《好男好女》还出现过小津电影里的小片段。能否谈谈小津给您电影创作带来了什么样的影响？您觉得您们之间有一种共鸣吗？这种共鸣在哪一方面？

侯：初次看小津的片子是在法国，《童年往事》拍完以后。看的是默片《我出生了，但是……》，回台湾跟工作伙伴说太棒了，大家就去搜寻小津的带子来看。

我1998年底去东京大学，有一场小津研讨会——东京大学校长莲实重彦办的，他是著名的电影评论家，也跟《电影笔记》很熟——因为摄影师厚田雄春的后人捐赠了一批胶卷，是小津的默片《那夜的妻子》，清洗整理后放映，同时展出厚田跟小津的一些文物。

以前松竹制片厂门口有一个公布栏，完全像生产线一样，每部片子你用多少底片，都公布在那边。那我就看到小津的分镜表，每一个镜头几秒，底片多少，整个电影完成是多长，底片用了多少——很少，我记得是两万英尺——前置作业非常精密，按表操课，跟我拍片的方式完全两样。他们是片厂制度，公布每位导演的底片用量，给你无形的压力。厚田跟小津的手帐就手掌那么大，都写得细细麻麻，用

铅笔，有橡皮擦的擦痕，干净整齐到不行，不像我的笔记本又乱又草，大概只有天文看得懂。

我讲过小津跟布列松有相同但又不一样，是这种对照，让我想到自己也是弃绝戏剧性，对写实的那种真实要求到一种地步。尽管我用的方式跟他们不太一样，但某方面呈现的要素有点像，就是用生活的细节、生活的语言呈现一部分讯息，说的是某一部分情感，表面露出的不多，底下隐藏的很多。这方面我跟布列松跟小津有相似，只是布列松更彻底。

小津有一部电影叫《父亲在世时》——他中日战争期间（跟着）部队被调到中国大陆，回来那时候二战爆发，隔两年太平洋战争爆发后，他拍了这部片——是一个父亲和一个儿子之间的事情，儿子从小孩子养到大成为老师，要入伍了来东京告诉父亲，之后父亲死了。那种很深沉的悲伤，我简直是没看过，但他什么都没说，而说的就是反战。就是一个父亲把小孩养大，最后是要送去战争的，意思是这样，虽然他一点都没有提这个。二战对他来讲，（影响）非常非常大，他最后电影只回到家庭来表达。《东京物语》就很明显是对战败以后（社会）的批判，但批判的话一句都没讲，这是他厉害的地方。

我对他的电影非常喜欢的原因是，他非常含蓄的。好像在说这个，其实是在说那个。而布列松是很明确地在说这个，像《扒手》，扒手的状态，跟警察和社会结构的关系，不靠对白，用影像在说，真实到骨子里去了。《穆谢特》也是，那种劳动家庭的生态，穆谢特的遭遇，那种准确和真实，真叫人叹息。

而我有相似的使用元素，跟他们的时代不同，但表达上非常非常类似，我看了他们特别印证到这个。

松竹找我拍的时候，我（想象）如果站在小津的前面的话，怎么看小津。他拍的都是嫁女儿，拍的现代社会，都是当下日本；那我也拍嫁女儿，拍他去世四十年后的当下日本，跟他对照。

其实之前在杂志上，我就看过两篇日本报道单亲妈妈的故事。（其中一个）她本身就有职业而且收入不错、很稳定，有恋爱了好几年的男朋友，可是对爱情产生了不信任，这时无意间怀孕了，她选择不告诉男友。另外一个案例是她告诉男友，但她选择不跟他结婚。常常男的是完全没有办法接受自己要当父亲这件事，从此再也没有出现，或是有一个男的偶尔会来照顾一下小孩。现代的有些干脆不结婚了，结婚越来越迟。

我认识一个日本女孩叫小坂，她长年做我的翻译，从《戏梦人生》开始，我就用了她的一部分背景。她现在快四十几岁了，很小的时候，父亲因为日本整个工业起来，被派到欧洲去，四岁的时候她母亲受不了就离开了，她父亲还在欧洲啊，把她留在宿舍里面，在床上堆了一堆方便面——她记忆里，在方便面的面堆里看了一本漫画。

我就把这些背景再加上台湾（代工产业）的移动，就是我女儿在Carnegie Mellon学商的同学，像那做雨伞的就是她最要好的一个同学，他们家的工厂在泰国，在泰国念美国学校然后去美国念，毕业以后就去大陆。我就把这个背景当作（女主角）她认识的台湾男朋友。

白：在影片里面，呈现出来多半很单纯，比如说父亲这个背景，影片几乎看不到，只有在朱天文的剧本里才会看到一些。虽然您刚把故事和人物的许多原型都讲出来，如果只观看电影，许多细节——像父亲的背景——是看不到的，我也是看了天文的剧本后才知道这些，但电影本身都没有。

侯：那时候叫小林（演员小林稔侍）讲，他也不讲，我想算了。讯息虽然漏掉，但是整体而言，对照小津以前的片子，已经是很明确的。基本上我都建构过，包括后母那边的，全部建构过；她的男朋友、妈妈什么，家里是工厂之类的，本来都有。但是小林决定不讲，我想其实无所谓。

白：就是演爸爸的那个，他的对白其实很少。

侯：等于没有。他本来有要讲，讲以前的时候他们常常搬家，她小学爸爸就调国外，他就跟她妈妈讲，今天小孩会做这样的决定，也是跟以前有关系，对女儿有一种内疚。但他决定不演，我也没办法，他不讲。

他自觉不要讲，他觉得这个东西基本上没有办法解决的，他不讲就演了爸爸的某种状态，我可以接受，而且还真的不错。

白：其实您之前就讲小津跟布列松的影响，我觉得很有趣，您在海外最大的两个市场是日本和法国，您觉得这是一种巧合，还是在文化上有一种深层的共鸣？就是日本和法国比较能够欣赏你的作品？

侯：这个我没有深刻地去想它，很怪吧。日本最崇拜法国，生活细节什么，都崇拜法国。这两个地方我都去过，法国人比较像中国人，应该说跟台湾比较像，因为民国以后的大陆跟以前不一样了。我们人跟人的关系比较散漫而自在，生活形态也比较松，自为空间比较大——庶民的自为空间——你看他们有那么多咖啡厅，又是餐厅、又是邻居常常聚集的地方，他们对古老事物的保留，虽然每次意大利人老说“我们比它（法国）更老！”，但是延续在生活细节的味道不太一样。

对照之下，日本是一个社会结构严密的地方，不能特别突出的，不然你在社区可能会被别人异样的眼光评看。而且他们有一种集体意识，很服从的，而内心其实向往像法国那样；他们能放开的空间就是出国，或者下班喝酒。他们压抑很重。

我认识一个朋友的朋友，比我年轻很多，他在公司上班，有一个小孩，那时候很小。他们搬到东京的公司上班，他太太在社区里面完全被排拒；那种排拒是什么样的状态，就像村上龙一篇小说里写的，大家在公园里面带着小孩，她跟人家招呼，人家好像没有看到她，其他太太都没有看到她，她好像是透明、没有（存在感）的，那种压力多大！后来（邻居）还写明信片，对她有某种意见，结果他这个太太带小孩跳楼死了。然后我这朋友的朋友更奇怪，他照常上班，公司没有人知道他发生的事，多压抑啊！我感觉这就是当代日本的结构。

台湾跟日本的渊源，因为日本殖民五十年，很多建筑、语言已融在生活里面，很多日本式的房子是我们成长的记忆，我把这些呈现在银幕上，日本人好像在台湾找到了他们的乡愁。相对二战期间、被日本占领或侵略过的亚洲其他国家和地区，台湾是很友善亲近的。日本对法国崇拜，美国早期也是，欧陆最吸引他们的是法国，还有《战争与和平》时代的旧俄，精英阶级都讲法文是时髦，也是对美好事物的向往。

电影的起源在法国也是很特别的，他们一向能够欣赏奇奇怪怪的各种电影，小津在西方被接受就是从法国开始的。日本电影在小津他们那年代多厉害啊！小津、沟口（健二）、成濑（巳喜男）还有很多，那个时代日本电影最蓬勃最多元，各种都有。

而且你说小津那时候是艺术片，没有！那时候每部片都大卖钱的，非常卖座的。然后比较庶民的山田洋次拍的“寅次郎”，就是《男人真命苦》系列（1969——1987），这种庶民的东西也是很多，但小津的风格算是特别的。

白：《咖啡时光》是小津从前的片厂松竹映画找您的，过去这种“约稿”的片子多吗？拍摄的过程，您会用另一种眼光来看影片的制作吗？

侯：起先我不敢接，因为我感觉异文化是很难的。你凭什么拍别人、拍别的国家，你有什么角度吗？你对他们理解吗？因为我感觉，电影呈现的是细节，而不是对白，不是你自己编一些东西就可以。你连人家生活的礼仪都不知道，怎么拍？你以为你懂吗？回来了，吃饭“itadakimasu”（“开动了”），就这样简单吗？不是的。所以我感觉很难，一直在犹豫要不要接，后来想说好吧，试试看！

我用的方式就是我拍片的方式——没有rehearsal的详细对白，而是丢还给演员。我发现在日本最成功，他们的演员非常守规矩，绝对不会叛变的。他们只会在那边焦虑，就像那个演妈妈的余贵美子，很有趣。戏里面她先生（有一段）对白（没有说出来），她不知道为什么他都不讲，她就很焦虑；但摄影机都一直不停的，我利用了她这个焦虑，觉得正好符合一个“继母”应该有的反应，若是生母就会直接问答，没有顾忌。而她只问一次“为什么导演不喊卡”，以后就很称职地演。

白：那么日本的整个制作环境如何，日方的工作人员、演员，和台湾最大的不同是什么？

侯：他们的阶级与结构很严密。所以他们在拍片的时候，系统非常清楚，谁的职责谁管什么，一定不会越界，而且组织化，一个萝卜一个坑，导演的权威很大，演员他们都很遵守伦理。

我们这组去主要是灯光、摄影、录音，我所谓的“重装组”，一定要我的人，其他美术道具是他们。部分我也会调整。

我们拍片是他们没看过的，好像打游击，非常机动，灵活又快，你cover我、我cover你，松竹说他们没看过这种team，拍片都没声音的，喀啦！一下子就弄好了！我们的速度与默契把他们吓了一跳，都没声音，他们说像影子兵团，啪啦啪啦，一下子都好了，很快，对他们来讲，能力非常特别。不像他们那种大小声，然后不停地开会。

我是很少开会的，我最怕开会，那有什么好开的，大家一讲就知道了。而且每天的通告只是大概，看天气或现场条件随时改变，把他们那边发通告的弄得快崩溃，到后来拍夕张，干脆放手不管了，在旁边打棒球，很好玩。

白：因为全片的对白都是日文，在调整演员上，是否有很大的挑战？还是有一种解放，因为您没办法用听的，就可以去注意他们的动作？

侯：我通常不会看那个monitor，我感觉是看现场、看那个演员，那个氛围现场看最清楚，我很清楚所有演员的状态。

对白是小坂在监听。我就问她：“这场怎样？”她说：“这场讲得很好，没问题。”我问：“有漏掉什么information吗？”她告诉我有漏掉什么、没讲什么，我想也可以，“OK！”（笑）大半都是这样。我就用这种方式，后来拍《红气球之旅》也类似。

白：在您的电影里，火车不断地重现，但这次火车好像变成一个核心主体，或是一个象征道具。电影从一个单车厢的小电车开始，而由许多火车轨道交叉的一个景来结束——最后那个镜头尤其感人。

在这部电影中，火车真正地变成全片的一个主要角色。从故事和电影的整体结构上看，能否谈谈火车和电车在《咖啡时光》里的重要性？

侯：我对火车就喜欢嘛。（笑）我去日本常常坐，有时候就去晃。没事情的时候，尤其夏天，我喜欢坐JR的山手线，因为它是一条环绕东京都心的环状铁道，一个循环线。我要睡觉的时候，在那个车上睡，打瞌睡醒来就看看到哪里，要去哪里。要嘛就直接坐下去了，不然就是下车到对面月台坐（折返）比较近。反正是循环线，是我一个休息吹冷气避暑的地方。我很喜欢。

有时候我喜欢在第一节车厢，看那些驾驶的动作什么的。我常常坐，有空就去坐电车。电车对东京的市民、上班族来讲太重要了，上班的时候人挤人这样子，新宿整个车上密密麻麻的人。我跟张华坤，《儿子的大玩偶》之前去的，那年代很早，我会开一个玩笑，哇，一堆人，我会大声喊：“张——华——坤！”声音很大、很沉的，穿透力很强——因为当导演，所以丹田很有力量——我看那些人的背，好像轻微地动一下，又继续走，没有人回头，很好玩！（笑）

我感觉那就是日本人的集体。加上我不是爱坐火车吗，（更感受到）火车对他们的重要性，是他们的生活动线，任何事情都可能在这线上发生。设计（一青窈演的）这个角色的时候，我设定她是自由工

作者，帮杂志社写一些东西，她这次是帮台湾的一个摄制组找江文也[\[1\]](#)的资料，平常的活动范围是神保町旧书街。

那其实是我那个model小坂所做的事，她以前就这样专门在咖啡厅工作。我最早本来想拍《咖啡女郎》，她这个角色——她都是选这种很老很老的咖啡店，而且它的咖啡都很好喝（笑），都有好咖啡。

我就以她为model设计这个角色，我就想，采访跟搜集资料能力的这种自由业，大概住什么区块？日本是很怪的喔，许多自由工作者通常都住中央线——橙黄色的，横贯东西、从东京车站往西到终点高尾的一条（铁路）——的西侧，高圆寺、吉祥寺、国分寺那边，过着波西米亚式的生活。然后我去找一个文教区，我找的这个因为我看到都电嘛，东京都营的地上电车，现在只剩一条荒川线，行驶在早稻田和三轮桥之间。我想那电车有趣，那只有一节车厢的小电车真好，每一个小站都好过瘾。我就选择了“鬼子母神”那一站，跟杨德昌选的一样[\[2\]](#)。我（本来）不知道杨德昌是在那里拍的，我感觉那小站特别有意思。

那附近我打听是文教区，我想一个杂志编辑写稿，很适合进去，就叫他们去找出租的房子，找来找去就找到那一家，小小的，有厕所但是没有浴室，没有洗衣服的地方。原来那附近有很多自助洗衣服的，投币的。还有他们那种很大的公共澡堂，澡堂对面通常都有那种投币洗衣的。他们生活形态是这样，就决定用这一间。然后就（研究）坐车，这个角色怎么到神保町，把她生活的动线都弄清楚。另一个角色就把他安排为神保町旧书店的第二代。

然后咖啡厅就是我最早跟阿城去过的——那时候还在准备“郑成功”的案子——跟小坂就去过。一家咖啡厅五十年的，那老板都快超过八十岁了。我感觉那咖啡厅很过瘾，就跟他们谈。我跟他们谈，都不是哪种拍片方式，而是问他们咖啡厅最没有人的时间，他们说九点到十一点，于是很简单没有什么更动，只有稍微调一点点，加一点灯或灯纸之类的。

白：那么，后来在咖啡厅拍片，您都用演员还是用他们的员工？

侯：日本制片问要不要找专业演员，我说不要，我们自己去谈，谈了我们就去拍了，从一青窈进店、老板开始煮咖啡什么的。（如果）你还要找一个人（演员）来多累。结果我还没有拍到十一点，就结束走了，感觉好像没有发生任何事，没有任何干扰。之后改天又来了，没拍完再拍一次。老板他有一次经验所以就OK，再借我们拍，然后我在日本有一点名气，所以借东西很容易。书店也是，就是利用他们的空当时间，很好玩。

用这种方式拍，最难的就是电车拍摄，因为我要把所有的动线弄清楚了才能掌握啊，不然我对这城市不熟，不能随便弄啊；我需要知道她出现在这车站是什么意思，这样会发生什么事情，就很容易判断。

包括她回到老家高崎，她爸爸妈妈家——那条动线，我就去找，哇那支线好棒喔！我会找高崎，因为90年代中，高崎电影节放我的片子，一个小影展，影展的负责人叫茂木，在电信公司上班，热爱电影，影展都是他在管。多年后我想起高崎，就联络他，结果就借他家拍；然后他家在JR高崎线的一条支线上，是上信电铁的上信线，找到

一个小站叫根小屋，在他家的前一站，就用了。把这些都布局好，故事和所有的细节自然也有了。

白：这样您开拍以后，到日本多久，做一些研究找景？

侯：大部分蛮快的。我根据一些演员和朋友来设计，那些人物的来龙去脉大概有了，他们的生活动线就要实际去看，住哪里，然后怎么来去、路途是怎样，完全根据真实的方式，这样就不必去瞎编了，很快，你要用哪一块而已。

譬如她（一青窈）有一场行李放在日暮里车站寄行李的地方——那很简单，她从台湾回来，到日暮里换车，行李就寄存，因为她隔天要在这里坐车去高崎的父母家了，就不必拎回去再拎出来，这个设计都很清楚，绝对正确的。大概都用这种方式。

白：我看火车上的镜头拍得非常精致，但我估计也很难，就像接近结尾有一个镜头拍摄到浅野忠信在一节车厢里，然后摄影机慢慢地移到对面交错而过的另一节火车里的一青窈。因为没有日本交通局的许可和协助，您怎么处理火车上拍摄的各种实际技术问题，包括控制乘客的干扰等等？

侯：通常都是经验。我们剧本好了，松竹就去找JR。JR说不可能协拍，我那制片山本进行了几次都不可能，山本跟JR的人讲，你不可能但我们还是要拍啊，他们就进去讨论，出来还是不可能。这是可以理解的，按日本人的做事（方式），他是要成立一个协助拍电影的部门，哇，那会牵动整个调度。他们那种细密跟安排，对他们来讲那是大事，事情会非常繁琐，他们要避免这个麻烦。

也有日本当地的片子，去偷拍被抓到，被贴一个布告在那边，禁止什么的。我感觉那是做样子，对我来讲一点用都没有。当然我们不

能理所当然这样，过程需要让他们理解，这属于公共事务，在社会上是可以引起议论的——那议论就是到底车站可不可以拍。

所以我在拍的时候呢，就决定完全用偷拍的方式。我们用的方式是把摄影机先拆解，分别带着藏好，讲好一进第一节车厢马上开始组合，组合完“卡”一声架好、架上去就拍。我们不理乘客的，乘客起先不知道干嘛，看我们拍片就不理了。但也有乘客会盯着我们，然后下一站就冲出去叫站务员，我们就比一个手势“知道了”，门一关我们又继续拍。站务员不可能进车厢，车厢有乘务员，虽然前后（车厢）有人，但通常市区的只有一个司机，因为都系统化了，不需要人力。

而且我知道这种心理状态——经过之前的程序，告诉他们，我们还是得拍，其实有一种默契——我们只要不弄得天翻地覆就好了，所以我们就躲躲藏藏地拍，基本上很顺利。有时候需要连旁边乘客都拍到的，小坂就去找一群朋友，先约好在某站上车，大家都挤第一节车厢，等闲杂人等慢慢淘汰掉，就剩我们自己人，随你怎么拍。当然得提防司机，因为他背后是透明玻璃，就得有人轮流挡。虽说是偷拍，拍起来倒很正大光明。

最难的是拍两列平行行驶一段车程的火车——这两列火车，一个是什么东北线，另一个是山手线，它们有十几站的并行，大概是同时出发，譬如说10:05出发，但有个几秒的先后之差——浅野在另一个火车车厢，我们摄影机在这个火车车厢拍一青窈，镜头摇过去，透过车窗看到并行而过的浅野在录音；然后车就过了，但他们两个人没发现。她一直找不到他嘛，这么靠近的两列火车里的两个人，却擦身而过。拍了十几次，我们想可能没希望，但最后还是拍到了

（笑）。很好玩，每次要算那个速度，用手机通报浅野在哪一节车厢，每一次都不行，拍了十几次才拍到。

白：您在这个电车和火车上，拍摄时间好像二十天吧。

侯：很多啦，拍了很多时间，她（这角色）有时候下车跑到一个角落蹲下来，因为怀孕很不舒服这样。完全偷拍，像我以前拍《千禧曼波》。

我们在路上拍，我知道他们的警察（会干涉），我就叫日本的制片、会讲日文的都不要来。有一次我们还在派出所对面，电线杆挡着就拍，如果警察发现，很简单我们就讲英文或讲中文，“摄影机拍电影嘛……”那个警察就会疯了，他没有办法应付，看看也没什么事啊，通常不了了之。他们绝对不会大费周章把我们干嘛，一个摄影机在拍而已，又怎样呢？所以就利用这种心理。

白：我看了一青窈的一个访谈，她说她最喜欢的一场戏，就是在电车上打瞌睡，突然醒来看见浅野站在他前面向她微笑。但这个镜头却偏偏被您剪掉了。

侯：那完全是为了电影上的剪接，不会想那些有的没有的，主要是剪接上的衡量。

白：还有浅野的访问，他说他看了三个不同的版本。您每一次拍片剪接的过程都会剪出不同的版本吗？或《咖啡时光》是一例外？

侯：我不知道他为什么看了三个版本？第一次放的时候是一个版本，就是急着小津100周年诞辰的那一天放，后来我再调整另一个版本。他可能又看了一个试片的版本。纪念会上放的版本好像长一点，我后来看了感觉它还需要再修一修。

（但一般来讲）不是（这样）。《咖啡时光》拍太多了，而且有夕张的部分，我一直在衡量怎么剪。因为时间赶就先剪一个出去，我也无所谓啊。最后我就确定是这样的一个形态：剪他们的关系。所以剪一个结束在很多电车来来去去的，因为他们是没有什​​么结果的。他们这种关系很暧昧，很难讲会往哪一方面发展，我感觉那样的一个处理方式很好玩啊。

白：DVD发明之后，电影的所谓“导演版”或“增长版”特别流行。您有没有兴趣回顾旧作，推出导演版的？

侯：我对这个一点兴趣都没有，本来所有都是导演版的。我又不是像美国有制片版，所以他们很久会出一个导演版。但是导演版也不见得会比那制片版厉害，就像那个《2020》（Blade Runner，又名《银翼杀手》）后来出了一个导演版的，不见得比原来剪得好。

白：从某一个角度来看，我感觉《咖啡时光》是一个关于聆听的电影，除了浅野忠信聆听火车的各种噪音、广播声、乘客的谈话、车门开关的声音、轮子在铁轨跑动的声音，也有一青窈聆听江文也的音乐。这两种声音或者音乐，背后也都有一种怀旧——对过去的日本老火车和江文也的生平轨迹；您刚好也找了两位跟音乐很有缘分的演员，来担任这两个角色。能不能谈谈这部电影的声音和音乐的因素？

侯：这个我没有想那么多。这是实质面，因为江文也的音乐我要了解啊，所以找出来听，才发现他以前那么早的音乐很棒，所以就放进去。征得他们同意，就放这音乐。然后其他各种声音，都是现实啦。

最后是跟一个日本老歌星井上阳水——因为我跟他合作过广告片，日本的麒麟找我拍，拍了他三个广告。我感觉他非常有意思，后

来常有联络，就说由他跟一青窈合作，一青窈作词他作曲，由一青窈来唱，主题歌《一思案》就是。

白：浅野跟音乐也很有缘，拍摄现场他都放了一把吉他。

侯：最早是我去探班，他还在拍别的片，我感觉他特别有意思，有点害羞，演过那么多片子却不像一个明星，很素人，像一张白纸可以随意上颜色，我就找他。那次去探班，看到他休息时旁边放了一把吉他，还有一部电脑，他说他有时候会弹弹吉他，我知道他有个乐团，也出过唱片。

我说，那电脑呢？他就放给我看一个图，就是一个城市，一个城市在一个大的蜘蛛的肚子里面，画得很精致。我就想，好喔，那你就把我们这故事画一画，电车山手线画一画，所以他后来在电影里面秀出来，有一个胚胎在重重相叠的电车中央。那是他自己画的，他传达他的意识与情感。

白：您昨天提了一句话“善言不如善听”，刚好可以配合这个主题。其实按我看《咖啡时光》，就是一部关于聆听的电影：浅野一直在聆听电车声，一青窈一直在寻找江文也的音乐脚步。

侯：其实录音的故事，跟我一个台湾的朋友有关。她是学日文的，在日本的电通广告公司做事。她结婚去度蜜月，她说她还没睡醒老公就跑出去录音了，录电车的声音，火车电车啊，每天就跟老公录这些声音。我感觉这很有意思，就把它放给浅野，浅野除了顾书店之外，唯一的嗜好就是录声音。

白：电影中关于江文也的那个部分，没有充分的发展，但它为电影提供了一种很重要的气氛。最后除了向小津安二郎致敬，本片也是为江文也作纪念，刚好这两位艺术家差不多同辈——抗战时代小津去

过中国，而江文也也去过日本。当时怎么决定把江文也纳入这部影片？

侯：江文也是台北县三芝人，他跟哥哥从小被送去日本受教育，他对音乐有天赋，本来是念电机的；他很年轻的时候就在奥林匹克得奖了 [\[3\]](#)，但是他的经历在（日本）当地被排斥，因为他赢等于是（殖民地的）台湾岛赢。他后来自由恋爱娶了日本太太，他这太太娘家很有钱，反对他们结婚，他太太是放弃了长女的继承权跟他私奔的。

原先小坂帮台湾公视找资料，拍的是吕泉生作曲的，那条很有名的台语歌《杯底不通饲金鱼》——把酒喝光干杯的意思啦——我用了小坂这个事件，但换成江文也，可能是江文也的身世经历，跟阳子有一种呼应……

白：影片出现的，是江文也真正的夫人吗？

侯：对！1930年代后期，江文也把中国当成他音乐创作上的原乡，北京师范大学聘他去教音乐，他去了，北京跟东京两边跑过来跑过去，这是中日战争期间。日本战败投降后，江文也就再也回不去东京，定居在北京了，娶了他的学生。

我只是把他当作一青窈找资料的一个对象，他这背景没有办法暴露太多。因为研究江文也，过程中曾经想拍江文也，但是太难。他的爱情故事真的很有意思，他那日本太太年纪很大了，记忆力还是很清楚，拿老照片给我们看，我们就顺便拍。那之后有出一本江文也传记，但是那个写的人呢，采用社会新闻，就是江文也跟歌星白光的关

系啊或者什么之类的，引起江文也家属的愤怒，那书就停了，出版了又收回去就停掉了。

白：那是日文的书？

侯：日文。有时候这些材料的判断，对我来讲还是那句老话，直觉。我不会仔细去分析什么，而是一直往深处走，你感觉对，就OK了。我没有办法把它形式化或者定位，或者认为是什么元素，我没有办法这样弄。就是一种感受，一种直觉，我感觉这样是对的，就对了！

白：《咖啡时光》的生跟死，有一种非常细微的表现。一开始阳子（一青窈）回到老家扫墓，接近结尾的时候，他父亲又到东京参加一个葬礼（背后还有生母去世的影子）。但对照这些死亡还有她的怀孕，产生一种新生命跟死亡的对比，能不能谈谈电影里面的这两个主题。

侯：谈这个比较难吧。扫墓是因为我要给她回去的理由，拍的时间正好八月，我就给她设定，因为日本八月盂兰盆节，跟中国四月（清明节）不一样，所以回到离东京比较远的家，那就扫墓嘛，借此暴露消息，她怀孕了。

其实有一个情绪我没放进去，我那被她妈妈遗弃的朋友，她后来怀孕生小孩的时候，完全对她妈妈释怀了。因为生小孩的体验太强烈了，一个小孩从自己体内出来，她是那时候开始解开心结，在生产过程当中，体会到母亲生活上的不容易，环境、个性、种种……光是生产这件事就已经不容易了。

我没把这个放在电影里面，因为还没生产，但是很多事物自有它的关联性，像你们这样的说法当然是有，在我是感觉很顺，对，就是

这样。我很难说去把它弄得很清楚，给它什么意义，要是这样我的脑子就要另外一种才有办法，我的结构基本上不是这样。我是很多碎片，很多不同人的，或认识的人的这些碎片——我要组合这个很快，我拍拍拍，慢慢就组合起来。

白：那么您刚说后来就没拍——其实天文出版了那么多剧本，里头有许多电影里都没有的戏。一般来讲，这些“不存在的镜头”或“看不见的镜头”，是根本没拍还是后来剪掉了？

侯：有些没拍，根本没拍。天文出版的剧本，就是我跟她讨论的嘛，我差不多大概想好，然后跟她讨论，她就用她的文字自己写。然后有些根本很难拍或者拍不到，我感觉不需要，所以转换成别种样态，或者剪掉。

白：《咖啡时光》用Outside Over There（《在那遥远的地方》）一书当作一种对照或呼应的故事，让我想到《尼罗河女儿》运用的同名漫画书。能否谈谈这种带图的文本和电影之间的关系？

侯：主要是Outside Over There内容，在大江建三郎的小说《换取的孩子》出现过，我看他的小说才知道有这个绘本，后来考察绘本（出版）的时间，就差不多阳子小时候，那个时间是对的，所以我才用这个。Outside Over There就是美国的一个绘本作家（Maurice Sendak），他画了一个婴儿，被一群叫“戈布林”的矮人偷偷换掉，换成一个假的婴儿，是冰雕的，久了就融化了。这个意涵很特别，像是她的一个心理状态，她被母亲遗弃，好像一个“换取的孩子”。

我是用这种似相关非相关的方式，而且对她来讲一直似乎是梦境，后来才知道小时候看过这绘本，不是做梦，是真的有。这个你说

有什么关联——不是直接的，但是就跟她的怀孕，跟她从小四岁被妈妈遗弃，都有关联。

白：还有浅野在电脑上画的婴儿……

侯：那是浅野自己画的啊。

白：是啊，那是一种巧合？

侯：基本上会有一种感觉在这个氛围里面，但人本身没有办法解释这个现象。我也不想解释，只感觉那样弄很有意思，很有一种味道。一青窈在电影里面很nice啊，但是很多事情她都不讲的，她跟她男朋友的关系就奇怪到不行。

白：《咖啡时光》里的男性都有一个特征，就是无法用语言来表达他们对阳子的爱。父亲多次似乎想对女儿的怀孕问题说一些，但始终都没有表态；浅野对她的爱，从字里行间都可以感觉出来，但一样没有说出来。而台湾的男朋友从头到尾没说过一个字，也没有出现过。

侯：这个好像是日本啊，或者我想象中的日本，男人跟女人之间的关系；日本是女人文化，女人国，所以她很多细节很厉害的。日本在表面上，好像以男性为主，其实骨子里女性的位置很强悍——她不是强悍，是不避男人，“不避男人”这件事情其实很大的。你去看天文的《荒人手记》里面有写，提到日语一个词，念amae，翻成中文“依爱”，是指婴儿紧依在母亲怀里的感受。这种依爱的制度化，可说就是天皇制，这是日本人根深蒂固的国民性。

然后你看，日本的神话跟历史是很自然联结一起的，没有切割。太阳女神天照大神住在高天原，她的弟弟（素戔鸣尊）因为作乱被放逐，去建了出云之国，但是天照大神不承认他（的后人），另外派了

天孙（琼琼杵尊）代替，给天孙一束稻禾去建立了大倭之国（即“苇原中国”）。那这个天孙很年幼，天照大神跟他同殿同睡，代表女家统治。从此万世一系的天皇，他所代表的女神地位不变，总之就是一个女人国啦！她的文化会那么精美、精细，是跟这个有关。因为女人才有现实感，现实感非常强；如果她不说，那么男的就傻瓜一样，什么也猜测不到，我感觉这蛮有意思的（笑），很像日本的表达方式。

白：后制作是在日本做的吗？还是回台北来剪片的？

侯：回台北，我都是在台北剪片子。只有印片的时候在日本，在IMAGICA。

白：那么您跟廖庆松剪片的过程，可不可以描述一下是怎么样，花了多少时间？您说有三个不同的版本，您是经过什么样的讨论或者商谈，才得到最后的版本？

侯：通常没有，就是剪剪剪，我感觉应该这样这样。小廖会比较close一点，意思说跟这个题旨比较近，有些东西前面不清楚，就剪到后面。我就看看剪剪，后来我说整个结束就在那个车站，她找到他，两个人就在那里录音，她陪着他，就结束了，什么都不必说，我就cut，最好，后面什么都不必要了（笑）。

一决定了这个ending再往前一顺，就知道是什么东西了，本来还有去夕张什么的一堆，后来不需要了。

[\[1\]](#) 江文也（1910——1983），著名作曲家。祖籍福建，生于台湾，青年时期在日本求学，1938年赴北京任教，后成为中央音乐学院教授。代表作包括《台湾舞曲》等。

[\[2\]](#) 杨德昌的《一一》有一场重要的戏也在鬼子母神此地拍摄。

[\[3\]](#) 1936年在德国柏林举办的第十一届奥运，年方26岁的江文也凭借管弦乐《台湾舞曲》扬名国际。

《最好的时光》

(2005)

白：在《悲情城市》里，静子有一段话：“一生里最好的时光是在这里度过的，不会忘记的啊。”十六年后您便拍了一部《最好的时光》，它的故事是怎么产生的？

侯：其实是我出的那四部早期的电影DVD [\[1\]](#)，唐诺写了导读序，他把我那四部片子称作“最好的时光”。他的意思不是说那段时光非常美好，而是它是不可取代的，存在在那边但永远失去了，我们只能用怀念召唤它，所以它才成为美好，就是在你记忆里面有这一块不可取代的东西。我感觉这个说法不错，所以用来当片名。

白：观看《最好的时光》，总觉得它吸收您过去电影的一些主要元素，然后再呈现一个新组合。第一段有早期电影《童年往事》或者《风柜来的人》的那种怀旧和情怀；第二段有《海上花》的服装、时代背景和气氛，加上《悲情城市》的那种字幕；第三段还有一点《千禧曼波》的那种感觉。

而整体来讲，还有一点《好男好女》的那种玩弄时间、空间、人物之间的关系。用俗话来讲，好像您所有电影的“精选集”，把所有元素都放在这里，您怎么看呢？

侯：对我来讲就是题材嘛。当初是跟黄文英和一个广告导演叫彭文淳，一人拍一段，题目叫“你记忆里面的音乐”，那我记忆里面的

音乐就是Smoke Gets in Your Eyes，所以我就拍自己的那段经验。

黄文英想拍日据时代的，那一段就是一个很有名的艺姐，跟台湾的一个士绅的感情。那时候的文人跟艺姐有一种关系，有人说很像连战的祖父（连雅堂），我们读资料的时候的确是，但拍下去有意隐晦掉，免得那些有的没的八卦转移焦点。当时台湾的文人，在日本统治之下，他们的心只管向往大陆，辛亥革命成功，对他们是一个很大的鼓舞。

第三段现代的，是网络上有部落格的一个model。这个model其实是我公司的副导（姚宏易）自己要拍的，《爱丽丝的镜子》里面女主角的背景 [\[2\]](#)。他拍“实的”（原型故事），我拍另外一种。

为什么设计这三段呢？起先想我带头，带出两个年轻导演，培育新人的意思。第三段彭文淳希望拍一个唱片行的故事，因为他也差不多四十几岁快五十了，拍他的一个记忆。可是卖不出去，因为三段的没有人要投资，那干脆我拍好了。

还有，本来这案子不做了，但是跟有关部门申请了三十万美金，有一条规定如果不做了要退回预付金，还要赔百分之十，我想那不要浪费，我把它拍掉好了。

然后我就根据舒淇来设计这三段。为什么要根据她设计呢？就像我讲的，《千禧曼波》我运用我们不熟识而她好强、要跟我飙的这种张力，让她很专注进入状态——这个阶段已经过了，现在她要完全面对她自己。所以这三段故事我就一一告诉她，看她有没有兴趣，我是替她在设计的。她感觉有兴趣，我感觉OK，就拍。那拍呢，仍是跟《千禧曼波》那一家法国公司合作，他们也是拍完后再来买的。

白：在选择三个时间，1966、1911、2005，和这三个主题——“恋爱梦”、“自由梦”、“青春梦”——来结构这部片子的时候，有哪些考虑？

侯：1966年大陆爆发了“文化大革命”。它是真实的时间，我年轻的时候，与撞球小姐有一段这样的故事。

白：您是希望观众看的时候，有这种历史背景，文革、辛亥革命——因为一想到1966就会想到这些……

侯：对，在大陆是这样，在台湾呢？台湾基本上是资本主义的，努力在搞经济，完全崇美、看好莱坞电影，美军的电台播的就是这些几乎跟美国同步的流行歌曲。那时候的环境是这样。

1911年是辛亥革命成功，台湾的士绅文人，他们有组团去大陆恭贺什么之类的，很热络。那2005年拍的就是拍片的当下。

白：最后爱情都是因为国家大事而被干扰的：第一段是因为当兵，所以回去（部队）了；第二段其实是（男人去东京）见梁先生然后到大陆就离开了，把舒淇给抛下来，所以也是讲国家与个人之间的关系；到了2005年，台湾的整个气氛似乎都泛政治化……

侯：泛政治化的原因就是蓝绿对立，政客搞民粹，老百姓的情感被操作，然后发现不是这么回事，就转而变得很虚无。2005年陈水扁的贪腐事情开始曝光了，为了遮掩就更煽动民粹，对绿的支持民众实在很伤害，相对蓝的也被激化。

白：各个片段都有它独特的电影模式与设计。原来这三个不同时间的不同故事，它们三个风格也完全不一样。开拍前是不是已经把各段风格都设计好了？至少您脑子里应该有一个模式。

侯：没有。会用这些梦，基本上是因为一条歌，台语歌，叫《港边惜别》。那歌词写得很好，第一段讲恋爱梦，第二段自由梦；第三段青春梦——当下台湾怎么样都可以，你可以双性。

白：《最好的时光》是用胶片拍的吗？还是数码？

侯：胶片，我最讨厌数码了！

白：将来估计不会用数码？

侯：我干嘛用呢，我不需要啊，我用胶片就好啦。

白：因为数码本身质感就不够？

侯：这是因为底片对光的感应很丰富。光跟底片之间发生的化学变化，看碰到什么发生什么，所以人参与其中的因素和微妙变化就多。底片从暗部的层次，到亮度over的层次，range很大。

尤其暗部的“灰阶”，从灰到黑的一阶阶层次，都可以做到透晰，很漂亮。但数码做不到，range小，太暗就没有了。底片上呈现的分明的灰阶，数码就是杂讯（噪点）所以浑浑的，脏兮兮。虽然数码的技术会一直进步，但本质上跟底片是两种东西。数位没有意外，是什么就是什么，很呆板的。

白：第二段“自由梦”，是用默片的形式来拍的。这是因为1911年这个历史背景之下，不好处理那时的人的讲话方式？拍默片最大的挑战是什么？

侯：主要是1911年台湾人说的话，是古老的汉语——其实就是闽南话，那这种味道你要两个年轻人讲怎么有可能，而且张震根本不可能讲。

我想了半天，就用默片的形式来表达了。现场我要他们讲广东话，他们都会讲，而且因为是他们的第二语言、非母语，咬字会比较

清楚。他讲广东话，脸部比较端正有古味；你要他们讲国语，就会像现在年轻人的口条，很差，讲话都吞字的，根本听不清楚，这样脸部表情会受影响。

默片的挑战，就是你得全部关注在纯粹影像上的挑战。因为没有声音条件的时候，焦点便是人，靠肢体语言、神情、眼神，都要生动明确，得要求演员他们做到。

白：虽然是默片，在某一个片断，舒淇的嘴形看得出配合正在播放的南音。

侯：泉州的南音，一千多年了，那是非常难的，非常难。一个字的原音绕来绕去，那不是用记可以记住的，我不知道她怎么做到的。

这段我拍的第二天就先拍了，拍不成嘛，给她一个刺激！她就一直听CD，有空就听，又怕做不到，压力很大，那种状态正好带动表演符合剧情里的角色。拍到倒数第二天，回头拍这一场，结果一次OK。她自己也不知道为什么就能够进去了，完全配合还能够掉泪，手还能装着在弹，实在是很厉害。后来有记者访问，她说那一刻好像“上身”了，被附身啦。

白：但很有意思的是，这一小段有点玩弄无声与有声片的关系……



《最好的时光》剧照，艺妲舒淇。

侯：电影只要你自己表达，我管它什么有声无声，技术是我们在操作，只要有味道，味道对就好了。（这段）假使没拍到，我也不会用，没想到她拍成了，真是。所以拍完这部片子，舒淇瘦了五公斤，瘦了很多。

白：因为电影从无声转到有声的过程，曾经有一个阶段拍了不少无声但带歌的电影，比如说《银汉双星》和《大路》……

侯：这个我倒知道了。

白：除了那两条歌，还有钢琴独奏，有个非常经典的味道。

侯：因为剪接的时候试过很多音乐，很难，只剩下几天。我的判断其实蛮厉害的，我认识一位钢琴家叫黎国媛^[3]，她可以自由演奏，不是有谱的那种，我感觉很有意思所以找她来，找她做这个第二段。她看了第二段非常喜欢，拷了一碟回去，大概两三天吧，就约去钢琴录音的地方，那边有很多好的钢琴，一遍就结束了。

白：一个take？

侯：对一个take。完全就是平平常常对这段影片的情感和记忆，没有看谱，很厉害。弹完录完了，我再来用。

白：那么这段好像有固定镜头，也有一些移动的镜头，您是现场才决定哪一场是固定、哪一场是动的，还是事前会画？

侯：我从来不画，从来不拿剧本在现场，完全集中在被拍的对象。对我来讲最重要的是演员，怎么catch他们这样。

白：那这两个演员同一部电影演三个角色，对他们来讲最大的挑战是什么？

侯：最大的挑战就是要演出来嘛。舒淇的挑战非常大，张震还好，没有舒淇的起伏那么大。所以我看她幸好得了金马奖，不然她就崩溃了——也不会啦！其实她是一个很强悍的人，真的很不容易。

白：其实第一个镜头除了舒淇，还有张震跟柯宇纶。他们的处女作刚好是杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》，而且那部电影的时代背景几乎一样的，都是50年代末60年代初……

侯：纯粹只是问演员有谁会撞球，样子也差不多，年龄也差不多，差不多那个时代。其实张震演第一段年龄太老了。我跟你讲第一段只拍了六天，连那个找景的时间都很短，很快就把它解决了。

白：除了演员之外，各段整体风格，包括场景、灯光、摄影、音乐、节奏等等，也大大不同，这对工作人员会不会很难适应？

侯：没有，我是一段拍完再拍一段。

白：那么三段的拍摄时间都连在一起？还是中间会花一点时间再来做一些调整？

侯：第三段最先拍，拍得比较久，因为是拍现代，一直在寻找调子，到底舒淇这个女孩是什么状态很模糊，我们一起在摸索，在试，

拍了一个月。那个时候陷在那里啰唆，花的时间太长了。

到第二段的时候找到那个房间，看了以后，就OK了，差不多十一天就拍完了。所以第一段只剩下六天，没有（时间）了，因为演员也要走了，摄影师也要走了，所以就六天拍完。

白：不只是演员需要跨不同领域，还有李屏宾，他每一段都会使用不同的拍摄手法……

侯：我们没讨论，他自己去弄吧。他基本上会跟我讲，但我也不太在意。他会处理画面上的色调，整个片子没用到什么灯，都是用日光灯，因为跟屋子里本来就有的钨丝灯的色温不一样，会造成画面的偏红或偏蓝。色温高的话，底片感光会呈现偏蓝的色调，像日光灯，像清晨天刚刚亮。色温低，对底片的反应呈现暖调子，像暮色，像钨丝灯会偏橘。李屏宾他用这个调整片子的色调，然后加了一点点filter，尤其是第一段，有一点金黄的filter。

白：关于您的电影我看过许多剧本、分镜脚本、导演手记，好像都是文字方面的记录，您好像从来不画图，虽然您做的都是影像的东西。

侯：在脑子里从来不需要画啊。以前几乎没有画过，我感觉画那图干嘛！（笑）脑子很清楚啊，编写剧本的时候，其实都是画面，或者人的状态什么之类的，我并没有想画下来。而且我让它不确定，到现场再来弄，比较有意思，我不会很确定用画面。

[\[1\]](#) 2001年台湾出了四碟套装“侯孝贤经典电影系列”之《青春叛逃事件簿》，收藏侯导1983——1986年摄制的四部电影：《风柜来的人》《冬冬的假期》《童年往事》《恋恋风尘》。

[\[2\]](#) 此段的原型为欧阳靖（1983—— ），台湾歌手、演员、作家。曾参加侯孝贤监制、姚宏易导演的《爱丽丝的镜子》演出。著有《吃人的街》。

[\[3\]](#) 黎国媛，台湾著名钢琴家。为侯孝贤的两部电影《最好的时光》和《红气球之旅》做个人钢琴即兴演奏的配乐。现任台北艺术大学音乐系副教授。

《红气球之旅》

(2007)

白：《红气球之旅》跟《咖啡时光》一样是约稿的案子，是奥塞美术馆直接找您吧？

侯：后来我才知道有一个制片——一个大学教授，他做过一个纪录片——他跟制片公司关系不错，就跟他们建议，提了四个导演（来拍这个案子）。我还有阿萨亚斯，Jim Jamusch（吉姆·贾木许），跟一个智利的老导演。我看阿萨亚斯答应，我就答应，其实这个制片跟阿萨亚斯熟嘛，就提了一个“奥赛二十周年”这样的idea。奥赛基本上不出钱，因为有这个名目，它就可以去找钱了。

后来阿萨亚斯说不要拍短的，要拍长的。我听阿萨亚斯说要拍长的，我就说：“短的不必啦。”要嘛我就拍长的，后来就只有我跟阿萨亚斯两个拍。我还先拍。先拍制片就会找法国补助，就先拍了。

奥赛最有名的就是（它们收藏的）印象派的画，所以去参观它的库房，修复的、储藏的、换展的运作都在这里，非常大，还到上面屋顶整个都去看了。阿萨亚斯先去看，后来我去看，他去写剧本。我看完以后，觉得屋顶有意思，红气球可以在屋顶上。我的法国公关跟我很久了，我的片子大概都她做的，这公关叫马记得（Matilde）——连马都记得（笑）——我很多片子都她做的，从《海上花》开始。我又认识她家人，她老公是人类学的博士，列维——斯特劳斯的学生。所

以我蛮喜欢她的，常跟她聊天，知道她有一个女儿，还有一个儿子好可爱，叫西蒙（Simon Iteanu），我觉得他不错。

马记得又介绍朱丽叶（Juliette Binoche），我就跟朱丽叶碰个面，在她要去拍片的空当——她要拍一个火车上的戏，刚好可以来一下——在一个旅馆里面，我们见面差不多半个钟头吧。

因为她演过《蓝》，我就问她感觉基斯洛夫斯基（Krzysztof Kieślowski）怎么样？对他印象是什么？她说很简单——她很了解导演，因为她跟很多导演合作过——她说有一场戏，是她女儿死掉出车祸，基斯洛夫斯基要她选一个女儿的东西，一个是女儿的棒棒糖，一个是女儿的鞋子，用这道具来怀念女儿，要她选一个。朱丽叶说我要选鞋子，基斯洛夫斯基讲：“那就棒棒糖吧。”（笑）她讲完就大笑。她那笑声很有能量。我懂她的意思：导演一天到晚叫你选择，最后都要你去做你认为最不可能的（笑）。导演都来这一套。

后来我见过面就决定跟她合作。朱丽叶，小孩（西蒙）有了，后来我碰到制片马哥朗（Francois Margolin），有一个女儿（Louise Margolin）——念高中快念大学了，我感觉这女儿很有意思，她有一种态度和感觉，就觉得可以演——这女儿也不错。

白：先找到演员然后再去……

侯：没有，演员是比较后的。

之前我去鹿特丹影展，坐火车去布鲁塞尔一家老戏院放我的电影，然后坐火车到巴黎。我跟我太太两人清晨在散步，就看到奥赛有一个大的钟，很好笑，我老婆就说这是老钟嘛，“就是时间嘛”，我说对。这个电影基本上就是要拍时间（笑）——我老婆讲一讲，我想

说时间也不错，就拍时间。从那开始想，开始了解，就先看景。后来有演员，我就想说应该要有一个家啊。

制片马哥朗就带我去看他的家，碰到他女儿。我看到他家就他一人，离婚了，我就比较理解，然后他讲了一些楼下房客的故事。他家有楼上楼下两层，房客是他朋友，不肯搬又不付租金，其实有钱，就是不给，耍赖皮。他有一天趁朋友去旅行的时候，用砖把门砌起来（笑），他朋友回来，不啰唆，找一个工人把墙敲掉。后来弄到法院冻结他朋友的账户之类，弄得很麻烦。编剧的时候我就听很多关于这种事。

我问他附近他们喜欢去哪一个面包店啊，旁边正好有一个传统市场距离不远——就是我们拍的。平常他喜欢的东西，也了解一下。然后附近有一个小学——西蒙也是住那一区，念的就是那里的小学。它是第六区与第十三区的交界。

我就把他每天去学校，要怎么去那里的小学，每一条路全部弄清楚；地铁的路线，要怎样坐，全部弄清楚。然后回台湾就开始想这个剧本，我坐咖啡厅想了大概两个多月吧。

白：这个剧本好像跟过去不太一样，您好像跟马哥朗合写的。

侯：那个就是制片，因为他们要一定比例的工作人员，才可以申请补助，所以他挂那个编剧。

白：没有挂天文的名字？

侯：因为挂了名无所谓啊！因为她对这个不在乎，可能全世界就是我敢这样了（笑）。你看挂名好像有很多事，其实只有一点点事。

以前我就把人家挂上去，杨登魁，监制什么的——以前政府弄个“一清专案”把某些大流氓抓起来关，好吧，我就把他挂监制，其实

他在监狱里面，跟我《戏梦人生》、《好男好女》等几部片子毫不相干，我就是挺他，有这种味道。因为《悲情城市》那时候他帮了我大忙嘛，我很多事情就这样。

白：但是这个剧本还是跟天文合作，跟过去一样的一个创作状态吗？

侯：回来就讨论嘛。天文就找了一本书给我，叫《巴黎到月球》，一个美国作家在巴黎生活的书。又找了一本《左岸琴声》（The Piano Shop On The Left Bank），是一个美国人（Thad Carhart）住在巴黎，写钢琴铺和钢琴工坊的事情。那两本书以后，我又去书店找了几本法国作家的，还有一本得龚固尔奖的《在我妈妈家的三天》（Trois jours chez ma mère，弗朗索瓦·威尔冈著）之类的。看了一些这种书。

我比较喜欢看的是外国人在那边生活的，还有本地坐电车的，一篇一篇的也蛮好玩，看了两个多月，一直在结构。

白：是在写剧本的过程中，看了艾尔伯特·拉摩里斯（Albert Lamorisse）的原版《红气球》吗？



红气球可以像是一个老灵魂。

侯：是看《巴黎到月球》才知道《红气球》这部电影。这个美国作家，他跟他太太在巴黎住了差不多五年，他第二个小孩是在那边出生的，因为文化差异，那本写得有意思，而且他的文笔非常好。书里面提到对巴黎的最初印象，是小时候看过的一部法国片《红气球》，得到一种巴黎很阴郁的印象，对孩童们都是禁止和严厉。他写的充满了生活细节，我都是根据他的描述和生活活动线去看。

譬如说那个公园，好像叫卢森堡公园，（小孩在）里面骑旋转木马，旋转中，小孩拿小木棒去套住服务员手中木制蛋碗里的小金属环，他儿子小的时候很喜欢去套那个。他写很多很琐碎的事情，还有他儿子三岁时站在椅子上打弹珠，一个蓝领的咖啡店——后来我找到了那家咖啡店。但是很多咖啡店的弹珠椅都没了，他写的那本书差不多是我现在要拍的五年前吧。他还买了一个“绘世机”——就是一座塑胶描画镜，顶端有一个观看架，在上面铺一张半透明的纸，光线要非常亮，这样就会把你正在看的東西投射到纸上，然后把它描下来就

可以这样画——给小孩用的。绘世机这个名字也很好玩，好像在图绘这个世界一样，这个名字取得真好。

那还有《左岸琴声》写搬钢琴的，搬钢琴是一个人背钢琴上楼喔！我感觉这很过瘾。

再加上开始结构（朱丽叶）她的家庭，需要一个babysitter，而她老公就像《在我妈妈家的三天》那样，小说永远也写不出来，然后去加拿大北部那边当客座教授一年，我就编他逾期也不回来，楼下他书房就给他朋友租了，就开始结构这些。把人物都结构了，一边看书这样想，差不多两三个月吧，过来开始写就很快了；前面都是在一直research，想这事，后来跟天文讨论，就整理出来了。

白：那拉摩里斯的《红气球》，最感动您的地方是什么，为什么决定把它放在这么重要的地方？

侯：因为那位美国作家写得有意思，我才去找来看。然后我感觉红气球有意思，我说五十年前红气球跟小孩的关系，跟现在红气球和小孩的关系是两件事。现在小孩什么都有，红气球，玩没两下就不理了。

我就想说红气球可以像是一个老灵魂，从五十年前回到现代来，它来接触现代的小孩，看看现代的小孩是怎么样。它知道是不可能像五十年前那样的，所以它一直远远地在看，大概是这个想法，我就把它引进来了。

引进来以后，他们想用《红气球》这个名字，我说可以啊，你们去谈啊。谈了以后，他们说会有一些版权的要求，我说很简单啊，就是向他致意，因为这部片我也很喜欢啊，就向这个导演致意，延续这个《红气球》，然后就开始做了。

白：我看了外国的影评人J. Hobelman曾注意到宋方在电影里面的出现，刚好发生在红气球消失之际，象征宋方便是红气球的替身或延续。但我想另外一个阅读方法，是把红气球的那几场，当作宋方（拍的）学生电影的素材？

侯：是呀，本来是这样设定的，而且本来有宋方拍的，还有电脑上摄镜的。我感觉太多了不需要，没用。

基本上宋方在法国学电影、当babysitter，都没介绍。构想中是朱丽叶一位教电影的朋友介绍来的，做babysitter；她因为很喜欢《红气球》这个电影，所以她电影作业就想拍这个红气球，正好她又当西蒙的babysitter，所以征求朱丽叶同意，让西蒙参加她的电影演出。本来剧本里面都有。

其实红气球是她的想象跟虚构，但这个想象、虚构又是一个观察，她当babysitter基本上也是一直在旁边观察这个小孩——而这种亲密又不是亲人。整个结构是这样，但我感觉太复杂，就拿掉一些，无所谓；留个空隙，让所有人自己去填补吧！

白：您与朱丽叶，是什么样的合作经验？她为了演这戏还需要学习木偶戏？

侯：因为她父亲本身就是puppet maker，是做mask的，以前做木偶，后来做mask，很有名。她房间里挂的其实是跟她父亲借的，我想这个有关联，这个不错。

再说李天禄很早就去法国公演过了，很多puppet这个行业里面，大家都认识李天禄。所以我就在法国找到一个剧团，这一家团长年龄很大的，我看到有一个年轻女的差不多四十岁左右，我感觉她很不可

错，她正在捏土做puppet的造型。我就委托他们这剧团，整个由她来负责，我把故事讲给她听，他们就自己编。

法国的puppet跟布袋戏是很不一样的，布袋戏跟戏曲一样，要讲定场诗之外，所有动作都跟锣鼓有关系，这跟西方有落差。胡兰成在他的《今生今世》里面有写到“求妻煮海人”^[1]，那题目有意思，书生张羽的龙女妻子被龙王抓回海底，不准他们在一起，（经仙人指点）他就在海边弄个锅子煮海，想把海水煮干求妻，就是元曲《张生煮海》的故事。

为什么用这个故事，因为之前正好特吕弗去世不知道几周年，《电影笔记》要我写一篇短文，我就写《求妻煮海人》。特吕弗电影里面的人都好像求妻煮海人，执拗又痴狂，他很多片都这样啊，男女情感之间都这样。后来我用这个故事，让法国木偶剧团自己去编，因为他们编法跟我们不一样，那很好玩。

白：那西蒙就是您在法国的合作伙伴的儿子？

侯：是我那公关马记得的儿子，那大女儿是制片马哥朗的女儿，然后就编了一段他们的故事，朱丽叶的背景。因为我知道1968年巴黎学生运动很强，“新浪潮”（电影）起来很蓬勃，他们年轻人很澎湃，社会主义很强，参加学运也追电影；之前我不是去布鲁塞尔吗，那家老戏院就是以前专门放戈达尔新浪潮他们电影的老戏院。

我就设定朱丽叶的妈妈在布鲁塞尔认识了老公——朱丽叶的爸爸——就是这戏院经营者的儿子。但是这戏院经营者本身又不太管事，因为喜欢puppet，反正就设计一堆这种。后来因为这种个性，结婚以后就分了；分了以后朱丽叶就跟妈妈在巴黎住，朱丽叶现在住的是她

妈妈的房子。朱丽叶在外面念书的时候，怀孕生了一个女儿，没有办法养，就放在布鲁塞尔她爸爸大家庭那边养，所以才会有这个女儿Louise。我是要看一下法国背景，1968年非常活跃，他们有很多传记，帮她建立一个身世，我习惯这样。

白：跟《咖啡时光》一样，您在现场主要看演员们动作，然后靠翻译来确定对白是否正确？

侯：我写了一个剧本给朱丽叶看，那个没对白嘛，只是一场戏的内容，她知道是简单的戏的内容，没有具体的对白。之后我去巴黎给她详细的定案，我跟她吃饭。看她样子就知道。她一直说她没办法——因为以前都是剧本对白，很精准，她可以根据这个对白进入角色，对她来讲这种形式很简单；但是现在突然没有对白，要自己想这个角色。

第一次吃饭，对她来讲比较难。第二次吃饭，我看她没聊到这方面，（时机）应该还没有到。第三次她开始讲了，进入这个角色了。她讲在一个困境里的女的，长年累积到濒临崩溃的边缘，老公也不回来，也不见得会结婚，拖拖拉拉然后楼下又这个老公的烂朋友烂房客的事，她又要木偶戏演出，弄得精疲力竭，大概就这样。

然后拍的时候更好玩，没有rehearsal的，一进来就开始演了，她感觉非常特别，很融入，很快就掌握了。



《红气球之旅》剧照，西蒙（右）与剧中担任他babysitter的青年导演宋方。

白：跟朱丽叶·比诺什以前演的大部分电影很不一样吧？

侯：不一样！以前她感觉到摄影机，感觉到灯，感觉到boom，而且要走到什么位置，要符合摄影师的要求。她现在是完全free的，感觉不到boom，也感觉不到打灯，都没有，都看不到（笑）。她形容我们的工作方式很轻盈，“大家都很珍视这一刻，每个人都很专注，专注到忘了自己，忘了别人的眼光。这份在空间上的轻盈像是一场孩子间的赌注：我们在同一条船上，假如失败了，没关系；假如成功了，那也没有关系！”

所以演完对她来讲是一个很大的冲击，访问里她曾说关于“日后的演员”，这位演员是作者，是导演，也是演员——对她来说，以后她就是想要成为这样的演员，她说拍这部电影改变了对“自己的事业”的想法。那也是刚好她演戏这么久了，到了一个阶段，你看她现在也少接片子啦，就去表演跳舞去了，或者去画画。我感觉（这是）

演完了（之后）她内心的变化；她本来就会画画嘛，她那个文字写得非常好。

白：那么跟儿童演员西蒙沟通，讲戏不会有一些隔阂或语言上的障碍？

侯：我有一个助手张筑悌，还有一个巴斯卡（Pascal Guinot），她是法国人。我认识巴斯卡很久了，她是李天禄时代的，后来嫁到大陆，现在住巴黎；现场翻译就找她，马记得也是找她，只要有关大陆宣传的都找她。

筑悌是跟我十年了，在法国念电影硕士，她法文很好，所以她们去应付就好。筑悌又很喜欢小孩，跟西蒙处得很好，她们都知道讲很简单东西，叫西蒙干嘛干嘛就好。

白：宋方是很年轻的导演，我也是最近看了她拍的一部很感人的短片，叫《告别》。

侯：很感人，对不对！她是我在釜山AFA第一届还是第二届的学员，我当校长嘛，他们每一个短片我会看，看完以后会跟他们对谈；我再带他们操作，就是我怎么看一个景，这里面的角色是怎样，要怎么安排，他们就实际拍摄制作。

我蛮喜欢她那部短片Before，一开始是父母打着伞出门好像要去买菜，住家的巷子，父母回头注视着镜头；接着是一些生活片段，父母抱孙子啦，母亲帮父亲剪头发啦，烧纸啦，家中的角落啦，最后跳回巷子，父母转头走去，父母的背影……我看了感觉拍摄者好像意识到父母老了，有一天会离开，巷子里回头的父母好像灵魂临终一瞥，对生命和儿女的怀念，是这样的一种暗示，跟一种情感，蛮动人的。

宋方话很少，不太讲话。我知道她在法国念了一年的法文，也当babysitter，然后申请到布鲁塞尔的电影学校，念了一年拍了一个短片，是教堂弥撒的一个状态，古老的一种仪式，我感觉也不错。但她在国外没办法，就回去北京报名电影硕士班——她那时候去釜山，是以北京电影学院硕士申请，而原来她学的不是电影，是社会科学，我觉得有意思。所以后来我找她来演，她很稳，很平直，有一种气质，正好对比朱丽叶，很像红气球不动声色。拍完她毕业，就拍了《告别》那部片子。

白：《告别》讲述一个女青年，受伤在医院，医院在她身上发现一个电话号码，就是她已经过世的一个小学同学，同学的父母就去医院帮忙。所以电影就处理她跟她同学父母的关系，因为在这女孩身上，那对父母好像可以找到自己孩子的影子。

侯：她得奖人家访问她，别人才知道她演过《红气球之旅》，她真的很像红气球，在旁边不说话的。他们问她跟我合作怎样，她说就是感觉到我跟演员之间的一种关系。

那个（关系）很细微，包括朱丽叶、小孩、律师，还有楼下房客的小女朋友——房客本来是另一个演员，我都是见一次就OK的，后来原先那个不行，他撞期，所以就换现在这个，都是OK的。那个法国公司搞不清楚，每个来谈的，不到几句话就OK了！（笑）

白：这有点像《冬冬的假期》，很奇怪的一个组合，楼下的邻居、中国来的保姆，等等，但是都组合得非常好。

侯：我就是根据这个人的现状，因为主要角色有了，就建立他们之间的关系，看这个人的个性和状态去建立。我不是预先编好一个。

白：虽然《咖啡时光》和《红气球之旅》是外语片，但都有一点台湾或大陆的因素在内。像《咖啡时光》的江文也和台湾的男朋友；《红气球之旅》有宋方还有《张生煮海》。您觉得在国外拍片，加一点中国的因素在内很重要吗？或者这样可以提供某种视角？

侯：也没，完全就是在那个时间点，有这些source，这些元素现成的，我就把它拉进来。我不可能找台湾的babysitter，因为台湾人已经不当babysitter了，去那边念书都是家里供应得起的。而大陆来的还有，网上查都有。我本来想找别的国家的babysitter，但是那很累，要弄另一个语言更累。

现成身边有什么材料，就用什么材料。（笑）那个律师就是制片公司的律师，他们说找他来，我说好，开心的！

白：《咖啡时光》剪了三个版本，但是《红气球之旅》剪了十多个版本？

侯：主要是第一个step没做。因为日文呢，它那音有一点类似（中文），很容易听懂；法文就没办法了，我是看这段大概什么意思这样，这对剪接实在是一个很大的伤害。后来剪完，实在是不行，才开始上字幕。

其实拍回来应该所有的都要上字幕，才能准确，这个没做，节奏完全抓不住。剪完以后，人家看感觉节奏不对，这是一个很大的问题。最重要是这个问题，弄了很久。这个片子拍了也不少，但上字幕本来就应该做，花再多的时间都要做，做了，后面的剪接就可以了。

白：后来剪接过程花了多少时间？

侯：记不得了，断断续续，隔一阵子不满意又弄一弄，最后要交片了没办法了，才定稿。

白：为什么这部片子台湾版跟海外版不同？您其他的片子也会为不同发行地区剪不同的版本吗？还是这是第一次？

侯：我后来感觉不需要那么复杂，越简单越好，就拿掉一些东西。台湾的就更简单了，有一些背景我感觉不需要，无所谓，所以更单纯。

白：过去的片子都没有这样做吧，都是一个版本？

侯：一个版本。有时候会这样子啦，譬如《再见南国，再见》中间有一段短的戏，发生在游泳池，我觉得不好，在坎城快放的时候，我到他们的放映间去跟那个师傅讲，把这段剪掉，然后声片打一个洞，把声音接起来。那师傅说知道了，很多导演都这样！（笑）坎城都要正式放了，还在机房打洞，很好笑，导演都是这样！

白：像《咖啡时光》被剪掉的那个镜头一样（浅野和一青窃在电车上），《红气球之旅》的结尾也被剪掉了（朱丽叶在电脑上看西蒙）。为什么剪这场戏？

侯：不是结尾，而是在之前，她看到宋方拍西蒙的日常生活片段，所以哭了。我后来没用，我的判断就是不需要，好像她觉悟到她跟儿子之间的关系，其实不需要，我感觉。也许是很感人的一场戏吧，可是不够开放，而且我也不想让观众哭。

白：其实我会感觉，您早期的片子有很多动作、戏剧性的一些成分，譬如说《冬冬的假期》里面的疯子把那小孩救出来。但是越到后来，那种张力和action就没有了，好像关注的是事情发生之前或之后，尤其是在《最好的时光》、《咖啡时光》、《红气球之旅》最明显。这是不是代表您的视角一直在变，是您的人生观或电影观有经过一些改变吧？

侯：（笑）我没有办法回答这样的问题，可能年纪吧。因为我感觉也没有什么好action的啊，越呈现就越平淡，就不想弄那些有的没的。不想去制造那些action，我感觉复杂的是前面与后面的那种situation。那个比较有趣，因为有时候action不见得做得好，所以有时候也会拍，但是拍了不见得会用。

白：其实您的作品很喜欢放一些戏中戏的片段：《悲情城市》的Lorelei（德国诗歌《罗蕾莱》）；《戏梦人生》的布袋戏；《尼罗河女儿》的同名漫画神话；《咖啡时光》的Outside Over There；《好男好女》的蒋碧玉传记电影《好男好女》；和《红气球之旅》的《张生煮海》。

整体来讲，这种戏中戏会提供一个什么距离？为什么您喜欢拿一个外来的文本放在电影的重要位置？是喜欢文本与文本之间的互动和对话？

侯：不知道耶，我从来没有自觉什么戏中戏，我从来不会去想这些事。我喜欢东看西看，Outside Over There是因为大江健三郎的小说有提到这绘本，所以才会找出来。看别人写《红气球》，就想这个《红气球》拿来看看，都是这样，并没有事先要怎样，完全是对素材的使用，就像我使用非演员一样。这个很怪，已经变成一种习惯了，什么东西觉得可以结合，就拿来用。

白：我想它会使得整个片子更有深度，因为有一种更深层的文本对照。它提供一种对话的空间，也可以把电影的世界延伸到另外一种艺术世界。

侯：我也没思考对不对，只是感觉这个可以，我也没认真思考里面会有什么意义，我感觉有意思的是整个结构。

白：是不是因为天文是文学世家出身的，所以她会经常提供这样的文本，或者这样的想法都来自您自己？

侯：主要是我喜欢看，她也喜欢看，有时候会交换。重点不在这上头，有些事因为我跟她接触的面不一样，而她的范围又跟我不一样，这很难说，也许是一种互补。

像胡兰成，他《今生今世》谈那么大的事，会用那么小的例子来谈，可能中国人都喜欢这样比喻来比喻去，这也变成我们生活中的一个习惯，像我看一个人，有时候会从很小的地方，举的例子很好笑；别人不会这样弄，西方是很逻辑的，背景是很严谨的，跟我们不太一样。

白：跟《咖啡时光》一样，《红气球之旅》有很多场景是在电车上拍的，在法国拍外景有什么限制吗？

侯：法国是这样，你可以申请，他们会告诉你什么时间哪一条线比较好。本来我想弄一个复杂的线，很多外籍的，就是中国人多还有非洲人多的，他们说那些地方太复杂了，很麻烦；后来我就选了白领的这条线，白领都很有礼貌很好。

我拍《红气球之旅》，他们就派一个人来监拍，一个女孩子，规定几点到几点，月台上不能超过多少人这样。但是他们很好玩，申请的时候很严格，但是来监拍的人她全部都配合，看我们没声音很安静地在处理。我是实拍的，没有做任何special effect，我叫工作人员在台湾先研究清楚红气球的飘浮度，事先都做了试验。

白：我以为是遥控的……

侯：No！因为现在里面的氢气已经（换成）是氮气，氮多飘浮力强，氮少气球瘪的就要人来用气吹饱，有时候需要很慢、很沉或一点

点沉的，都要控制刚刚好。或是底下再用鱼线控制，黏一条鱼线不让飘走，以后再涂掉看不到的。还有用钓竿，红气球底下装一个小环子在月台，鱼线穿过小环子控制着，好像红气球在等车，车子一进站剪掉鱼线，它就跟着气流走了。

最好玩的是那些乘客下车碰到就拨开，也不会怎样，中产阶级很好玩，那些白领理都不理，好像就是自然。我就是用这种方式，因为现场会有一种状态出现，比你设计的好。

白：您从台湾带过去的核心班底，和法国工作人员合作是什么样的状态？

侯：都一样，很容易，非常容易。他们感觉很意外的，没想到我们这个team速度，工作都很安静很快。我们的主要是摄影组、灯光组、录音跟导演组，他们是制片管场景，美术啦道具啦场务之类。只有六周能拍，制片每天叫我on time，还要扣掉周末两天，一定不能工作。西蒙在学校上课，如果我们又拍到需要他出现的场景，我们就说他在洗澡或者在楼上睡觉……

白：《红气球之旅》的音乐很像《最好的时光》第二段的即兴钢琴独奏，是同一个人（黎国媛）吗？

侯：同一个人，但她不是为这部电影弹的。起先因为她要出一张唱片，我说能不能把《最好的时光》第一段与第三段想象一下，她就弹了。我后来剪这部，把她弹的录音拿来听听，到那时候唱片还没出，我听了觉得很有意思，就来用吧。我都是这样子，不会弄得很郑重，我觉得没有什么不好。

白：拍《红气球之旅》这样的跨国制作，找资金难吗？

侯：主要是制片要找，他找另外一家，两家共同跟法国政府申请和银行贷款，他们有这种机制，所以他们不难做。再加上有朱丽叶还有我，所以没有资金的问题。

白：过去的片子主要是您自己找人投资，还是让制片方去忙这些事？

侯：基本上都是我在控制这样的事，我找钱，我主导。我们自己打一个预算，就是由我们台湾这群人掌控，包括底片——台湾的底片很便宜——包括后制作这些；其他都是法国那边，双方讲好签约的。我们这一边要区隔开来，由我们自己负责。

白：您哪一部最难找到投资？

侯：它不是难，不难，我没有感觉到什么难。这个道理因为我是导演，又同时是一个公司，又同时是制片，所以我有这个概念。我需要做这个东西的时候，我都知道前面累积了什么credit，然后这部戏的credit应该在哪里可以找到，对我来讲这不是很困难的事。如果我找的钱不够的话怎样，我一点也不担心，多少钱我都能拍，因为我的班底很久了，多少钱我都能拍。

白：所以您过去都没有一个非常好的idea，但是找不到投资只好放弃，难道都没有遇到这样的问题？

侯：我告诉你，通常我只要想拍，基本上我就会有我的方式，我感觉这是当一个导演本身应该要有的能力。这一切都在我的累积或经验里面，我要找，很快，很快就能找到钱。

我通常看不能拍，不是钱的问题，而是没有那个条件，做不到。像《从文自传》，做不到，我感觉那些人我没办法还原，那些人的气现代人没有，那个特质要那个时代才有。像《合肥四姐妹》也是，除

非训练一群人，要他们住在一起一两年，我就喜欢那个东西，但就没办法！

[\[1\]](#) 胡兰成《今生今世》里好像没有直接写到“张生煮海”一典故。在1970年11月28日，胡兰成作诗写道：“学剑学书意不平/未知成败只今身/尽输风雅与时辈/独爱求妻煮海人。”——编注

《刺客聂隐娘》

(2015)

白：我们比较熟悉的武侠电影，大半都根据清代和现代小说，您拍第一部武侠电影为什么追到最原初的唐传奇？

侯：这个案子其实很早，是我年轻的时候喜欢的一篇故事，感觉很有意思，后来跟美术师黄文英讲，她也非常有兴趣，我就说慢慢来吧。差不多十年前就提了这案子要做，但我说时机不成熟——我都不急的，这种事不会很急，我都放着。我跟你十年前在纽约也稍微聊过，但我一直放着不理它。那时候想做的原因是新的武侠片没有，旧的武侠片也没人做。那时候我想的问题，还没有办法解决。

白：这问题包括特效方面的吗？

侯：也不是。还没有深入，我也不急，因为我还没有专心要马上做。事情是要做就会开始明白，而我那时并没有非做不可，只是想说拍武侠——《卧虎藏龙》拍啦！我就不想做了。我就摆着不理，一直到差不多了，我才开始动手。但是之前黄文英很积极找一些国家的资金，我就想说你找吧，我就跟着你吧。其实我都在等，在观察，中间很多人就会出局了；因为不适合，因为他们根本搞不清楚状况。

因为做这个要我本身开始发动，我非常清楚这要怎么做，我有制片的能力，对我来讲，拿到资金，这些人不会亏钱，我可能赚不到什

么钱，但无所谓。我赚得最少，但是有技术，我们都可以存在，到现在差不多可以做了。

所以就从去年（2008）真正开始静下来看书，把这一段的历史、所有的一大堆，把它搞得清清楚楚。来源、动机、线索，全部在《资治通鉴》上面或是《旧唐书》、《新唐书》上面，把事件结构出来，然后差不多要编，要是没有办金马奖，早就弄完了 [\[1\]](#)。因为金马奖我停了，两岸跑来跑去，本来两个月前要开始讨论的。

白：剧本也是跟天文和阿城一起创作的？

侯：阿城是后来，因为我不喜欢那么多人，自己先弄好弄清楚，再跟别人谈，没有什么谈来谈去，谈不出什么的。没这种事，假如说没有，就可以谈出来，我从来不相信！所以先要看书了解那背景，才有可能谈。

所以我看完就丢给天文看，她有时候比较慢，因为她在写《巫言》嘛长篇的。所以要到一个层次的时候才能谈，不然她也跟不上，还没进入状况。后来慢慢地就同步了，同步了以后就很快，然后再把这些背景资料丢掉，回到角色，那就很清楚。

白：演员的阵容已经定下来了吗？

侯：大概，其实就是舒淇、张震，其他都还没开始找。

白：“侯孝贤武侠电影”会是什么样子，很多人的确很难想象。您有没有开始构思整个电影所有的造型和风格？

侯：我都是从个性、背景、身世开始，就像我找《红气球之旅》一样，找出来就差不多有了，个性就出来了，就比较清楚了。

一个杀手，古时候是理所当然的杀人，但是我们现代人的眼光怎么看杀人？古代基本上是“天道无亲”（自然规律无分亲疏），道家最早的想法；简单一句话，夏天来了春天让开。有一个自然法则，在这个规律里面，便牵扯到人的状态——不应该在这个位置，你就应该走，你还不走会影响（其他人事物）的；基本上该退就要退，所以道家是扶强不扶弱。

可是对现代人来说，芸芸众生不是刍狗，每一个个人都是不可能被忽视的。我电影里的女杀手，武功绝伦，最后却杀不了人，这中间发生了什么事？她是有弱点的，然后她自己负责，也自己选择。这一段从杀到不杀的变化过程，就是我要拍的。

白：除了看书，像《资治通鉴》以外，你会不会去看当年小时候看的那些武侠片，像胡金铨的，来找灵感？

侯：没有，我不看影片的，我连以前的武侠小说都不看了。以前看跟现在是两件事，现在不能看了，看不下去，年龄不一样了。

白：您估计为了拍《刺客聂隐娘》，需要克服什么样的挑战或面对什么样的难题？对您来讲它毕竟是个新的类型。

侯：那都不是问题，只是实践的问题。把所有要拍的东西，都要找好，要做好计划，要花时间；不是你想要怎样就怎样，没这种事。特效这方面很简单，只要想通就可以做得到。除非是做不到的，但是我不可能弄做不到的。而且我对武打的动作，从以前就常常想象，那部分很快，就是需要时间！

[\[1\]](#) 2009年起，侯孝贤开始担任金马奖影展的主席。

VII 光影反射

关键词

●香港新浪潮 ●台湾影业变迁 ●当代华人电影 ●杨德昌 ●朱天文 ●黑泽明 ●钮承泽



摄于《千禧曼波》拍摄期间。

假使对我们的文化和生活有一种角度，拍出来的电影一定是特别的，但是我们看不到这个，人在中心看不到自己，在边缘才看得到。我们应该做自己本身，应该有一个眼睛看到自己，模仿没用。

随着侯孝贤的创作发展，一看其作品表不难发现，90年代后，导演的拍摄速度开始放慢，每一部片子跟上一部片子的间隔时间越来越长。我想这是有各种原因的，侯导的创作路线从80年代初的简单纯朴和单一，走到复杂深度和多元有一个过程。这过程就是需要时间。

另外，越到后来，侯孝贤除了拍片以外，也渐渐地开始深入社会。如为了外劳公娼等社会底层人士游行和活动，参与民主学校，担任金马影展主席和金马电影学院的院长，拍了数部广告，等等。除了讨论这些电影以外的活动，在本章我也跟侯导回顾了新电影的最初阶段，导演跟杨德昌的特殊关系，以及他多年以来所培养的电影家族。

整理稿子的时候，发现某些主题在不同时间不断地出现（或被我提起），其中一些也许可以被列为侯孝贤电影里的“关键词”，比如“戏中戏”、“火车”、“空镜”、“时间”、“非演员”、“冷的美学”或“电影家族”。这样的关键词不但是进入侯孝贤电影世界的好方法，放在一起看，也可以让我们理解侯孝贤独特的电影美学的重要元素。

有的主题，比如“火车”，已成为侯孝贤电影不可缺少的标志，像《恋恋风尘》片头那些从火车内拍铁轨、山路和隧道的镜头，堪称经典。在侯导后来的电影里，火车的意象好像越来越明显：在《悲情城市》，二二八事件后的殴斗冲突，就是在火车上和铁轨旁发生的；《红气球之旅》开头，气球在火车间之戏舞；还有《咖啡时光》最后的镜头，就是车站外众多铁轨交会之处，把拍摄火车的美学发挥到极致，美极了。像侯导这样不断地处理“火车”的题材，有它丰富多面的意义，除了“火车”提供的视觉感和美学成分，也包含它在不同电影的象征性（时间隧道，现代化的象征，人渴望移动的象征，等等）；同时我觉得，若把“火车”和侯导电影中另一个关键词“戏中戏”连在一起，也一点都不夸张。

每当看到侯孝贤电影里的火车，就必然联想到他其他作品中的相似镜头和画面，这样产生一种很有趣的文本呼应。但除了侯孝贤自己作品中的戏中戏，若把“火车”这样的意象，延伸到火车在世界电影史上的重要地位，比如卢米埃尔兄弟1896年在电影诞生之际所拍摄的《火车进站》，也能提供我们对侯孝贤影片中的“火车”另一层理解和深度。

在预备的提问稿里，原先有许多关于侯孝贤电影中的象征性和寓意等方面的问题，有的是针对某些镜头或戏，还有一系列是针对电影中运用的一些道具、服装或场景。但出乎意料，我在第一、二天的访谈中便发现，每当提起这样的问题，侯导总是用最简单的“不知道”、“没有”，或最常听到的“凭直觉吧”来作答，不再进一步地解释。对此我一直感到可惜。

到了最后，我干脆把象征方面的问题统统都收起来不问；另外准备一些比较具体的问题，有时候还能从另一个点切入原先的主题，但基本上在提问的内容上我还是兜了个大弯。导演用简单的“不知道”、“没有”或“不记得”回答的，我最后在修改的过程中一律精简，毕竟留着也没有多大意思。

也许有读者会以为，这是读书人的典型毛病，就是把简单的问题想得很复杂。但我还是坚信，观众只要仔细观看侯孝贤的任何作品，便会发现它背后富有各种寓意和象征。那么，为什么侯导一直这样不太愿意回答这样的问题呢？我猜想和许多创作者一样，他不太愿意去阅读或诠释自己的作品，这样才可能留点空白，让观众有自己的阅读理解跟想象。

有时候，暧昧也有它的魅力在。也许可以把这一类被删除的内容，好比侯孝贤电影中的空镜，当作访谈中的留白，让读者用自己的观影经验跟想象去添补。

忆新电影

白：在坐上导演椅之前，您做过多年编剧跟副导，早年编剧的经验，对您后来当导演有什么样的影响？

侯：那是蛮需要的。当导演若不懂得编剧，基本上是吃亏，变成只是技术上的（执行者），永远要仰赖别人，那样是很难的。你必须有想法、有结构，做导演一定需要这些。像李安、王家卫，他们都有编剧的经验。

白：从1978年到1985年之间，您也为其他十三部电影编剧，这些电影有几部被公认为当代经典，包括陈坤厚的《小毕的故事》、《最想念的季节》，万仁的《油麻菜籽》和杨德昌的《青梅竹马》等片。许多导演一旦开始当导演，就不再为别人编剧了，这些作品算是约稿吗？是觉得自己不适合拍这些题材，还是你们不太在乎导演身份，更重要的是那种团队精神？

侯：《青梅竹马》我算是参与讨论，可是我没有参与编剧。朱天文有参加，我不知道后来是怎么挂名的，我搞不清楚。《油麻菜籽》我有参与，但实际作业不是我编的。

我们那时候会聚集在杨德昌家，一堆人。我的想法是，你脑子里有什么就丢出来，这样脑子才会空掉再装别的，所以我毫不吝啬，想到什么就会丢给别人。在那一群人里面，我感觉跟他们每一个人都蛮

要好的。那时候香港有“新浪潮”，比我们早一点，徐克的个性其实跟我很像，他们也是常常会聚在一起讨论，会给意见。

杨德昌很特别，我常常在他家看他喜欢的电影，他看的电影也特别，我们有时候会讨论。他看的电影不是我平常看的，譬如大岛渚的《少年》，帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）的Oedipus Rex（《伊底帕斯王》）。

看Oedipus的时候，我感觉到一个观点的问题，point of view的问题。我以前没有想过这个，以前拍电影很简单的。Oedipus一开始就是一个婴儿的视角，镜位摆得很低，看到的東西都是躺在摇篮里的婴儿看到的。当时我想，原来镜头就是眼睛，如果你现在想以剧中人的观点去看，你就用镜头那样去看；如果你又想以导演的观点那样去看，看得近，或看得远，随便你想。帕索里尼很厉害的，他自己演也很厉害，演个农夫就像农夫（笑）。

跟杨德昌在一起就常会讨论，我个性比较开放，可能是牡羊座，我谁都帮，不计较，所以会有这现象。

白：很多文章都谈到台湾新电影运动早期的气氛，像是在杨德昌家中传奇的聚会，就像种子落下、萌芽与开花，造就了台湾电影的黄金年代。

侯：确实有些传奇。除了朱天文，当时还有许多小说家进入电影圈，包括吴念真、小野，还有黄春明。在反映台湾的经验上，电影总是比小说晚，晚了十年。小说先描绘，电影之后才跟上。所以我们希望借用小说家的题材，或借助他们的力量，打开不同的视野。

威权时代台湾是很封闭的，封闭世界积压的东西，到新电影时期从影像上开始反扑。这种表现在影像上的释放，在文学上早就开始了

——虽然那个时候同样有出版审查和对言论发表的限制。就电影而言，这个释放差不多在1983年。

白：从《光阴的故事》开始，您什么时候意识到这些新片子有一些变化，跟以前的其他“国片”有很大的不同？

侯：《光阴的故事》比《小毕的故事》早，好像是差一年吧，我那时候并没有很注意，因为跟他们还不熟——因为我们不是从海外回来，他们先在中影做，我并没有那么敏感。我跟副导许淑真，我们都对文学有兴趣，看到那一篇《联合报》副刊上的征文《小毕的故事》，就跟天文联络买版权，跟丁亚民一起编剧，然后找中影合作。

本来是找陆小芬 [\[1\]](#) 演，陆小芬那时候很红而且角色蛮适合的。其实我们没有什么钱，讲好片酬压低一些，几十万这样，她说OK没问题，真正谈的时候一下变到一百多万，怎么会这个样子呢？她找了一些电影圈年纪大的、资深的、都有位置的来说，我说当初讲好就这样，他们说不行，而且已经定装了。那我说好这样子，除了陆小芬不然我不拍，大家就散会走了；然后那老板江日升回公司，我紧追到他公司告诉他，这片子我一定会拍，而且一定不会是陆小芬——当场我给他们大老面子，不必僵在那里，我是这样处理的，接着就退了陆小芬，找另一个演员（张纯芳）。

白：您前面提到香港新浪潮，这个现象对你们这一批年轻导演有很大的启发吗？

侯：我们是大家在一起的时候，我才知道香港也有新浪潮。会知道这些事，因为像香港影评人舒琪啊、导演方育平啊，当时都是很要好的朋友。有一年我去香港冲印厂的试片间看徐克的《第一类型危

险》，我才知道是这样子的。比较后来王家卫的《阿飞正传》我也会去看，都在冲印厂的试片间。

白：但整体来讲，香港新浪潮的片子做得比较商业化，台湾反而走了一个比较艺术性的路线。

侯：因为背景不一样。香港是殖民社会，整个背景在经商、管理、金融、服务业；从国外回来的徐克这些人——像梁普智、许鞍华都是从英国回来——他们带来新的电影观念，后来都进入了主流，但台湾不一样。

白：台湾的新电影也有一批从海外回来的，像杨德昌啊！

侯：杨德昌根本跟电影不相干，他是最特别的。柯一正 [\[2\]](#) 是学回来的，还有曾壮祥、万仁、陶德辰，好多喔。他们刚好从外国学回来，都是我们这个年龄，战后婴儿潮的，比我们小一点点。

他们回来以后，中影公司正好碰上一个叫明骥的——2009年金马奖颁终身成就奖给他——他是情报局系统，上校退伍后到“中央电影公司”当厂长。那时候中影厂没有布景只有摄影棚，他搭了街道，搭第一个酒楼，找王童一起去搭，后来做成中影文化城，生意不错。他同时办技训班，什么李屏宾、廖庆松、杜笃之，都是那个技训班出来的。他就做这个训练工作，而制片厂又做得很好，生意越来越好，升总经理，就找吴念真、小野、二毛（段钟沂），本来要找我，但我不干。他一直盯我，还叫李行盯（笑），我说我国民党的证都撕掉了，不行。后来李行替我说话：“不要找他，他不习惯。”——我也不会（去），我对政府机构很反感。明骥是那样训练了很多新的技术者，碰上这群海外的正好回来，不然很难。

杨德昌回来是拍张艾嘉监制的电视剧，电视单元剧《十一个女人》，最早他还有参加讨论剧本的，就是《1905年的冬天》，过来是《十一个女人》。再过来就是中影四段《光阴的故事》，这摄影师不是技训班的，从摄影大助升上来，比较传统；杨德昌摆好镜位，然后准备，回来时，“（镜位）怎么动了？”他问为什么移动，摄影师说本来就这样，杨德昌把它移回来，把它锁死——你就知道大家的感觉不一样了。这些幕后工作者，像杨渭汉 [\[3\]](#)、李屏宾啦，假使不是之前培养的，就很难在摄影、光影上配合。甚至录音，虽然我们那时候做配音，还没有同步录音，观念上已经很要求了。

加上摄影器材的改变——有了HMI日光灯。以前都是非常重的钨丝灯嘛，拍日光要加filter。这个灯光技术的改进，再加上ArriIII摄影机。之前的摄影机要加cinemascope（宽透镜）把画面压窄，以迁就底片的宽度，放映时再解开，还原成2.35:1的银幕宽度。

现在我们不用cinemascope了，我们开始用规格1.85:1片门的，这样就不必压缩，因为压缩镜头吃光吃得很厉害，现场就要把光打得很强；那现在ArriIII的光圈可以很开，只要眼睛看得到的，几乎就可以拍得到，不像以前需要把光打得很亮，现场一堆灯！这样就喜欢用自然光，就往写实上走。所以摄影和灯光器材的改进，这个器材的变化，这种镜头、摄影机，都有关系的。

1995年以拉斯·冯·提尔（Lars Von Trier）带头的四个丹麦电影导演，发表了一个“逗马宣言”（Dogme95），说要遵守十条拍片守则，其中有一条是不得使用特殊打光，若是灯光太弱不足以曝光，这

场戏就必须取消，或是只能用附在摄影机当中的单一灯光……意思就是用自然光不准打光啦，那我们80年代中期就开始这样做了啊。

白：您刚才好几次提到杨德昌，除了参与《青梅竹马》的讨论，您还当了主角……

侯：我不仅当主角，我还投资，钱是我找的。

白：那能不能谈谈替杨德昌当演员的经验，顺便还可以谈杨德昌在《冬冬的假期》里演的那个角色？能否比较他演您拍的电影，与您演他的电影的不同经验？

侯：我们之间也没什么指导。他很清楚（《青梅竹马》）阿隆那个角色，他就是要我那个味道啊！就是在我们所谓的旧街，大稻埕那边，或者万华那边做布的——台湾做布的，日据时代就有。然后我闽南话很好，他是感觉到一个新旧时代的落差。

你知道，他这种眼光只有他有，我们身在其中没有，也不知道，因为他去美国很久，他是大学毕业才去，所以这边很多记忆，回来看时特别刺激；像《青梅竹马》他会去拍“总统府”、肖像——介寿路[\[4\]](#)上“三民主义统一中国”的灯泡标语，他去美国很久了，看到的是另一种东西，回来看这边威权统治的符号，特别怵目。所以他会有这种敏感的分辨力，他的题材都很强，前面几部很强。

白：那么跟他合作的那几部片子，观察他的工作风格和拍摄的方法，您有学到什么？或者有什么新发现？

侯：你说跟杨德昌啊，他跟我的方式不一样啊。他一开始很会画，他从小就很会画。

白：他好像会为每一个镜头画图吧？

侯：他有时间一定画，他画其实不是照画，而是在整理。那因为我懒得画，我干脆完全是现场，拍戏不带剧本，现场是不看剧本的。因为我都知道这场要干嘛，完全盯着演员和状态观察，再随时调整，我跟他拍法不太一样。

白：其实很有趣，像你们合作那么密切，但背后有许多不同的观念和美学。他主要拍当代的题材，您反而是拍过去，像台湾历史，或是童年的一些记忆；杨德昌的摄影机一直摆在很近的位置，您反而很远；杨德昌的视角是现代都市，而您的是一种原乡……

侯：我们两个完全不一样。

白：但你们两个刚好代表台湾新电影的两个路线。

侯：我是从乡下来的，没有他那么自觉，他是很自觉的。他很清楚，他那能量也是不得了，《海滩的一天》、《恐怖分子》啊！《牯岭街少年杀人事件》啊！

白：而且您《风柜来的人》的音乐，是杨德昌帮您配的对不对？

侯：《风柜来的人》拍完，他看，说音乐我帮你重弄。那时我已经上片了。

白：本来是用什么音乐？

侯：李宗盛的，因为我很早认识他。《在那河畔青草青》里他演镇长，那时候本来要用他的音乐，但左宏元老板本身是搞音乐的，根本不可能；所以到《风柜来的人》才找他，片尾有用他的歌。这片子走得太前面了，上片没多久，没票房就下片。

下片以后，杨德昌说我帮你重弄音乐，整个重弄要花二十几万耶，那时候很多钱的耶，但我说OK，弄吧。配了《四季》，哇！好过瘾！这个影响蛮大的，电影音乐的影响很有意思。

我是在夏威夷影展、我生平第一次参加影展时看的重剪版，在现场，我看他们听《四季》，好像在听我们的“国歌”一样，很奇怪的感觉。银幕上一边在放《四季》，一边看到打架拿砖头砸这样，然后拿锄头要打回去，他们都是“喔——！”发出惊呼，现场这样子。然后杀鱼，蹲在地上刮鳞片、很多苍蝇，他们也是“喔——！”发出惊呼。我想，他们一定觉得我们是从台湾来的野蛮人，但看完他们很感动啊，有一种很棒的味道，一种内在的情感，我感觉蛮好玩的。

白：一放上那音乐，完全不一样的一个境界！

侯：对，完全不一样。从那时候开始，我发现一般的配乐基本上都是主旋律与和弦：影像是主旋律，音乐是和弦——去加强或烘托这个主旋律的。那我们这电影不是这样，它比较像对位音乐，两个是不同的但又有种相似，互相并不是从属关系，但交织起来有更大意思，你用音乐去解释你的主题与你的感觉，我用影像表达，《南国再见，南国》是最明显的。

[\[1\]](#) 陆小芬（1956——），80年代台湾著名女演员。代表作包括《看海的日子》《嫁妆一牛车》《桂花巷》《客途秋恨》等。

[\[2\]](#) 柯一正（1949——），台湾电影导演、演员。美国加州哥伦比亚大学电影硕士。1982年编导《光阴的故事》第三段“跳蛙”，一举成名。导演代表作另有《我爱玛丽》《我们都是这样长大的》《娃娃》等片。参加演出的有《油麻菜籽》《青梅竹马》《超级大国民》等。

[\[3\]](#) 杨渭汉，台湾资深电影摄影师。参与过几十部电影的摄影工作，包括《策马入林》《青梅竹马》《无言的山丘》《一一》《一八九五》等。

[\[4\]](#) 1996年3月21日，陈水扁任台北市市长时，将连接“总统府”与景福门之间的介寿路改名为凯达格兰大道，以象征对台湾原住民历史及文化的尊重。凯达格兰是最初居住在台北地区的平埔族原住民名称。

小毕前后

白：虽然是陈坤厚的电影，在您创作的生涯中，1983年的《小毕的故事》应该有非凡的意义，因为这是您第一次与著名作家朱天文合作。她也曾在《下海记》一文中，为初次跟您和陈坤厚见面作了回忆。您还记得当时刚开始合作的情况吗？

侯：那是我在《联合报》读到一个征文比赛开始的。那个征文叫作“爱的故事”，五千字左右的一小篇，我们读到朱天文写的，感觉不错，就联络她，跟她约在明星咖啡馆聊，想改编成电影，那时她已经跟朱天心、丁亚民合作写过电视连续剧《守着阳光守着你》。天文的小说我很早就看过，《女之甦》那篇登在报纸上还是收在副刊的集子上时就看过，她父亲的小说我也看过，在我拍电影之前就看得很多。

谈过之后她说可以，就找丁亚民他们两个一起来编，加进一些个人的经验，她写前半段，丁亚民写后半段。

时机很重要。认识她时，我从事电影差不多有十年了，1973年入行，做编剧、副导演，差不多到一个要改变、转化的阶段，恰好就认识她。

白：往后的二十余年里一直到现在，朱天文变成您创作上最重要的合作者之一。在合作上她能提供别人无法提供的什么东西？

侯：以前我都自己写嘛，写剧本……但你知道我脑子的结构，基本上是影像的，我想的都是影像。影像已经有了对不对，哇那味道是什么，调子是什么，我还要写，很累耶；但写出来大家才知道，才可以沟通啊。跟天文合作以后，很快，我讲给她听，她写很快啊，或者讨论，所以从此我书写的能力就开始减弱了（笑），但我不在意，因为我主要是影像。

因为她从事的是文学，文字的思维是更deep，比影像深，比影像能持续挖掘事物的背后。文字思维的负载度，也比影像大上不知多少倍，这是她对我的最大帮助，不一定是针对剧本的，反而是电影以外各方面的脑力激荡。

就电影本身而言，虽然剧本都是她写，基本上开头都要我开始，我一定要先想然后写。我写比较简单的分场然后跟她讨论，然后再写，再写，一直讨论，再整理，整理到最后交给她……因为我们同步嘛，所以她再帮我整个重新整理。我感觉从以前写到现在，文字这个东西，人家说是想好架构写出来，不是！都是你在写的过程中越深，越发现，把整个内在的东西都提出来。

我现在的习惯，写一个剧本要在咖啡厅待一两个月，前面一直看书，看看看，其实在想那个故事，或一边在看其他的小说，好像没有在想剧本，有一天，砰！开始了！好快，有时候好快。但是唐朝（《刺客聂隐娘》的历史背景）没办法，那太久远了，光看书就看不完。

所以跟她合作到后来，她常常会说觉得自己像个山谷回音——我发声，她回音。为什么？因为我们一直在讨论，我有一个对象可以讨论，有很多观点很接近又互相激发。她那时候其实很年轻，她是文学

世家，所以她有时会有一种奇怪的直觉。我要拍《风柜来的人》，跟她聊，我说以前写剧本很清楚，一边写一边怎么拍都完成了，但现在每天跟新导演们谈些有的没的，什么master shot啊，什么形式和内容啊，我就开始混淆了，不会拍了。结果她建议我去看《从文自传》，她只是一个直觉。我没看过这本，因为他们文学世家比较有这种台湾当时叫作禁书的30年代的书。我看了完全不一样了！马上找到一个视角来拍，所以这种合作关系就一直下来。

白：跟廖庆松老师一样，她后来也当监制……

侯：朱天文啊？

白：对啊！在《千禧曼波》里面不是当监制或制片吗？

侯：都是挂编剧，挂监制是因为她是电影公司，三三电影的董事，所以挂她。当时为了重组新的公司拍片，看找谁来当负责人，几个人算名字笔画，她的名字十四画说是最适合，就借她的名字来用。因为有时候我的名字挂太多，就挂她的，那都不作准的。我们都乱挂的，真的，我不骗你，我不在乎这个，我们都是乱挂的！

白：《小毕的故事》是您当年的制片公司万年青摄制的，但本片也和中影合作，与中影合作是什么样的一个情况？他们负责发行吗？

侯：基本上是资金对半，一人一半。发行我们认为中影有点老，虽然是小野他们，但是我们想交给民间发行。那个老板叫A哔斯，“惠比寿”的发音，那个脸笑咪咪的财神，日本七福神之一。A哔斯他们有一个公司，做了很多片子，像《上帝也疯狂》是他们发行的，第一集很便宜买的，赚很多。这个老板不看片的，完全是看什么人的组合，他就买了（笑）！

那个时候电影不景气，非常低，就是黑社会片最多的时候，很多片子差不多三天就要换。所以这部片没有什么档，过年档被占了，前面只有十一天的档，我们就上这个档啊，自己剪CF（预告片）在电视上打了。然后这个电视商讥笑《小毕的故事》，他看是“大毕的故事”，小毕的闽南话叫“肖哔”，哔就是裂开，他说这不会小小地裂开，这是大裂开——意思是会很惨——结果出乎意料大卖。我那时候剪CF在电视上打，很准。

而且我跟陈坤厚投资万年青，我把房子卖了，我那时候才分期付款买的，住差不多两年就卖，卖了九十万，搬到楼上租房子。我太太也傻傻的答应，要是赔的话就很惨（笑）。陈坤厚就是回台中他们家族标一个会，那会是“谷子会”，就是收割以后有钱谁最需要谁就标，他弄了一百五十万；我们两百四十万，中影就出相对的资金，总共四百八十万吧。后来片子大卖，还好分回来，我分了一百五十万等于说赚了六十万，才在天母买了房子，后来那地方整栋公寓要拆，盖成现在的新光三越，我又卖了搬到现在的住家。反正自己拿钱拍片就从那里开始。

白：《小毕的故事》的另一个演员是钮承泽——日后的“豆导”，跟您第一次合作。后来《风柜来的人》、《千禧曼波》断断续续都用过他。透过您的电影，可以看到他的成长过程。您跟钮承泽合作是什么样的状态？随着时间的流逝有什么样的变化？

侯：钮承泽最早是拍王童导演的《假如我是真的》。他父亲是戏剧界的，有关系，他那时候正好念表演学校，叫作华冈艺校，初中开始的学校。

庾宗华拍《云深不知处》的时候是童星，那时候我当副导就认识。《风柜来的人》还有一个张世^[1]，也是他学弟。另一个胖高的是我朋友的侄子，一心想弄电影，我说好啊来——常常很多片都会有这种人，要当电影明星，来了，拍一次就不会再来了，就毁了（笑）。

他们都是华冈艺校同学，比较要好；因为背景在澎湖，会要求讲闽南话的，他们是外省人不会说，那时候也无所谓，反正是配音，所以里面有很多我的声音（笑），我一下装钮承泽声音，一下装张世声音。

白：您前面讲过，经常用一个演员，一段时间便不再用，但是后来《千禧曼波》还有。

侯：《小毕的故事》那时候他已经出名啦，完了以后，《风柜来的人》更是成熟了。拍他们那几个，《小毕》去念军校的和《风柜》去跑船的那个是庾宗华。还有那个被捅肚子的叫魏伯勤，跟钮承泽两个后来合伙做录音，开一家配音的公司叫“艺言堂”。《风柜来的人》拍完以后，因为题材的关系，大都讲台语，有很长一段时间没用他们，他们各自一直往演员上走；后来钮承泽也是导演，庾宗华、张世到大陆发展，就再没有合作。

《千禧曼波》找钮承泽来演一下下，他变得会很紧张了，因为很早认识他时，我跟他都还糊里糊涂的，现在变成他有自觉要演了。有时候想想蛮残忍的，他们都是才子，我用完以后，感觉下一部片子不适合就不用了，好像把他压榨了！

白：《小毕的故事》还有一个资深老演员崔福生，我查了一下，你们合作的电影很多，包括《双龙谷》、《近水楼台》、《早安台北》、《天凉好个秋》、《就是溜溜的她》、《在那河畔青草青》、《尼罗河女儿》。您跟他合作的片子，比其他演员还要多。

侯：前面那些当然不是我导演，《小毕的故事》、《就是溜溜的她》我感觉他的样子很过瘾，主要是他没什么神情也表情不多。对我来讲，很怕表情太多、戏太出来的，我喜欢这种，所以跟他合作好几部。跟他同代的曹健，我们就合作比较少。

有时候就是一种直觉，回到本色。他很像外省老兵，三十岁就演爸爸，演他儿子的二十几岁，跟他差不到五岁，他就是老相。

白：他甚至还演过《养鸭人家》。拍摄《小毕的故事》，您除了制作方面，其他方面都有参加吧？

侯：我是现场副导，陈坤厚摄影，对演员什么他会丢给我，他负责拍摄，我有时候回去要改剧本。

白：当时一个很有趣的现象，就是有好几部电影，讲述像小毕这样的再婚家庭，像《老莫的第二个春天》、《八番坑口的新娘》等等，大部分都是描绘外省男人娶年轻的本省太太。

侯：我没有注意，可能是《小毕的故事》引起的，但不一定。《小毕的故事》是比较早，都是80年代当际，可能是卖座所引起的。《老莫的第二个春天》也卖座啊，李祐宁（导演）的，这种故事台湾一堆，其实很动人。

白：我在想为什么之前没有很多这种片子，也许是因为外省人和本省人婚姻生下的孩子，到了80年代才开始长大，才反思这种现象。

侯：我感觉这种（孩子）反而都很优秀。外省人娶了本地人，生下的小孩两种语言都会，经历过两种不同的生活背景，眼光跟别人不一样，其实天文家也是啊。

白：1985年您跟杨德昌合作《青梅竹马》，这次天文和杨德昌一起编剧的过程，有什么不一样？

侯：讨论以后，就杨德昌（负责）了，他会写成剧本。像我都是会尽量提供想法，然后天文写成小说，最后交给杨德昌。基本上合作方式是这种，就是导演主导；况且这个故事最初的idea是杨德昌的，连题目最初叫《带我去吧，月光》都是，根据这个，天文去写了小说——虽然发展成另一个故事了。他那时候把我当成角色在想，又刚认识蔡琴，她有一种特别的味道，才有这个idea。

白：对这个片子您好像参与很多，除了演员、编剧、制片……

侯：我是跟我丈母娘借三百万，这笔钱本来想在天母买房子。《小毕的故事》我赚钱了，那时候房子很便宜，就在天母买。我丈母娘是从山西逃难到这边，他们对房子、土地这种东西很有感觉，意思是说一定要有一个房子，所以看天母刚兴起来，就说你们可以买一个店面。有时候聊起来我那个丈母娘，只要听她的话，可能就一堆房子（笑）。结果那个钱我就先周转，拿来投资《青梅竹马》，跟发行《小毕的故事》那家片商合资，老板刘胜忠和合伙人就是我刚讲的A哔斯，没想到这片子赔得蛮惨的。

台湾电影以前好像有类似的一些情况，结果都很赔惨，所以导演不能当演员。

白：但是我听说您差一点就拿到金马影帝，我看您演这部电影的range非常大，从打斗的场面到跟蔡琴的一些非常温暖的戏。您能不能

谈谈当演员的经验。

侯：会去演戏，是杨德昌找，我好像有点盛情难却，那时候也真年轻。其实谈不上演，只不过我的某些样子或气质，正好符合杨德昌这片子的角色设定。

我感觉必须专注当演员，不能又当导演又当演员，除非你是个明星。反而明星你就可以一边当导演，因为明星是运用自己本身的一种特质在展现，他不须演戏，他只要展现。明星一站出来，观众就接受他的特质和架势。他当导演的话，多半因为找到一个能展现他那种性格的题材来发挥，他只要顺他的性格特质去表现，基本上是不需着意演什么的。

但演员就不是，他得挑战各种角色，全部投入于表演，自我挖掘，并且在表演上得到最大满足了，没什么欲望去当导演。当导演跟当演员，都要全力以赴，两个很难兼。我不会想当演员，我还是想去动脑子。明星自己导自己演，最成功的例子就是克林特·伊斯特伍德，加上他的班底很强，拍的片子出乎你意料之多，而且还拍得很棒。

白：所以您这个角色“死了”以后，您整个演艺就停了，就没有再复活了吧？

侯：还有。这个片子完了以后，舒琪找我去演一个香港片，叫《老娘够骚》，片子里我要吹萨克斯风，演叶德嫻的男朋友，她叫我玻玻，boy boy的意思，我叫她戈戈，girl girl喽。柯一正也有演。拍一拍有记者报道我没有工作证，我是以旅游的签证进香港的，到期后不发签证给我，我还没拍完，就飞马来西亚再过境香港，利用过境的三天拍完。

有一天拍外景在一个房子里，进念剧团的荣念曾带阿城来探班，我从房里出来，就是那时候认识阿城。舒琪跟阿城、田壮壮都是最早认识的。

白：就是80年代中旬。

侯：《青梅竹马》之后。

白：香港的合作跟您在台湾不一样吗？

侯：我当演员就好，根本不用管。

白：那个时候香港拍片一般特别快，几天就可以拍完。

侯：舒琪也算是快啊，虽然他拍的不多，但是很快。他们镜头就是切割，一个一个很清楚，跟我的拍法不一样啊，我也没特别留意。那时候不会感到有什么不同，因为我拍片的风格是一点一点越来越强烈，拍到后来才有自觉的。

白：《青梅竹马》跟蔡琴演对手戏，她本来是歌手而不是职业演员，所以她也很容易进入这个角色吗？

侯：那是杨德昌的责任啊，他对她很有感觉，这个很重要，演员就会有一种信心。

白：重新看了一遍，发现这个演员的阵容除了你们俩，还有吴念真、柯一正等人，好像整个新电影的大家族都有参与，真的可以感觉到当时的合作精神。

侯：而且那些小孩是我邻居的小孩，还有吴念真的小孩。

白：台北市，您自己拍过几次吧，像《尼罗河女儿》、《千禧曼波》，但它跟杨德昌的台北有个完全不一样的呈现。杨德昌的那种冷漠与孤独，和镜头反射的玻璃、空空荡荡的大现代屋子，等等。您怎么看杨德昌电影描绘台北？

侯：看杨德昌的片子就知道他在台北成长。他在美国十几年，要拍电影，在LA学不到东西就回来，直接拍电影。

他带回来的眼光，完全看到另一个角度，是我这个老土没有的。所以《青梅竹马》那个青年骑摩托车直冲“总统府”，那时候“总统府”还是禁区，那个蛮有意思的。我们原先想，冲“总统府”警察会拦，不能骑摩托车，而且都宪兵、警察看守的，很刺激。

因为杨德昌在美国十年，这个差别太大了，他一眼就看见台湾的社会结构、权力结构、政府集权的这种。我们冲一次，没有警察拦我们，再拍、再冲一次，照样没人理；结果，看报纸才知道那天捉“江南案”（涉案帮派分子），那天晚上开始，全省的流氓都捉，叫“一清专案”。怪不得没警察，因为全去抓人了，没人理我们。从这里可以看得出杨德昌对台湾的角度。

白：片子从头到尾没有离开台北，但是美国的影子非常重，从美国的棒球赛到各种例子，都可以看出美国文化的影响。

侯：就是你不能只有美国，你应该要有自己的角度，意思是这样。

白：同一年，您还参与《最想念的季节》编剧工作。其实很有趣，这也是台北的故事，但处理的方式跟《青梅竹马》完全不同，这个反差太大了。

侯：这个我写了开头几场的剧本，其实很早。很早这个剧本的idea，是来自一间公寓的录音间，叫三芳录音间，在那边像现在大楼，楼下有一个可能是外省兵退伍下来的，他的名字很好笑叫“毕宝亮”（“哔啵亮”谐音），就很亮，就从这名字开始。然后就想陈友啊，

香港的陈友来演小气鬼毕宝亮，都市喜剧，一些奇奇怪怪的东西，那是很早的故事。

后来陈坤厚要拍这个，就把idea说给天文听，由她按小说的形式先写出一个完整的故事来，讨论整理完我就没参加了，就交给他们去执行。因为陈坤厚拍，加上《风柜来的人》赔钱以后有些债务，我们（就先）帮中影拍了《小爸爸的天空》还债。《小爸爸的天空》那时候我还有在现场，《最想念的季节》就没了。其实我已经慢慢走到另一个方向了，这种分野，就会造成最后的状态，因为观念不一样了。

白：像《最想念的季节》，这片子在台北还到处都可以买到，但是《青梅竹马》那么经典的一部片子都找不到了——等于没有人发行——很多观众看不到。不只是这一部，像《牯岭街少年杀人事件》，很多老经典都没有了。

侯：杨德昌跟中影谈那时候，中影还没有卖给郭台强，就是要拿自己的一些片子回来，到大陆发行，但是来不及，他就去世了。后来他的太太彭铠立也要做，但没有签约也没有谈成，就没有了。我还帮她去谈了一次。

至于《青梅竹马》主要是我本身，很怪，我拍完就不理，丢在那边。我公司的人也是懒骨头，其实很多底片都留的话，像王家卫那样，很多没剪到电影里的底片，是可以整理出来发行的；但我一堆底片，好像剪完就算了。《青梅竹马》当时没有卖录影带的版权，所以市面上买不到，底片目前在现代冲印厂，保存得不错，明年会印拷贝，在“光点”重新放映。

白：差不多同一段时间，您还参与《油麻菜籽》的电影编剧，这是台湾新电影的经典之作，也是万仁拍得最好的一部片子。这是根据

廖辉英的小说改编的，您跟廖辉英合作的经验是怎样？

侯：主要就是约讨论啊，因为她小说本身很完整，跟她讨论完以后，就编一下，那时候动作很快，一下就弄完；万仁就自己去拍，因为跟他的背景很接近。本来找的不是苏明明，是当时刚出来的一个歌星，很单纯、古典，但是唱片公司不放，所以我建议万仁找苏明明，而她也棒，很适合。

白：他们俩的range非常大，而且角色随着电影的发展，整个位置都有所改变，整个性格被扭曲的感觉，表现得相当不错的。

侯：然后蔡琴唱主题曲。那个片子也卖钱，是张华坤跟刘胜忠的公司合作，属于张华坤的片子。当时来不及了，要上广告了，才剪了第一本，第一本剪完六百多英尺，片商刘胜忠来看，他说不错，我说这个就当广告了，他说：“什么？！”（笑）在戏院放广告，是九十英尺一分钟，六百多英尺五六分钟，很好没什么问题，大家看了很迷，那片子票房很不错。

白：有时时间跨度那么大，角色不太像，但苏明明跟柯一正都演得相当出色。演阿惠的儿童演员李淑桢也非常好。

侯：她也演过《冬冬的假期》，后来台大毕业，现在也在这行业。她很直接啊。她爸爸对她很好，很聪明，很会演。你看像《冬冬的假期》要她演很强硬的那种很像，但是再大一些，可能就不行了；不过还好，再大一些时，她就念书去了。

白：那这部片子除了编剧，您整个制作过程都参与吗？

侯：我当监制很奇怪，我都不去现场，只有支援需要我会去帮忙——所谓支援，除了钱之外，譬如选择演员之类的，这个我会帮。

白：但差不多十年之后《少年吔，安啦！》好像参与得特别多。

侯：整个就是我在现场。主要是徐小明拍了五六天，这部片子的制片人是张华坤，他看了毛片觉得拍不到，想放弃算了。但这是他成立城市电影公司的第一部片子，我就想说好啦帮他，其实前面演员的调整都是我弄的。

白：我看很多都是《悲情城市》的班底来的。

侯：我把颜正国找回来演，颜正国已经是个小流氓，脱离电影圈了。场景重新弄，徐小明等于是帮着我一起。那时候能量很足，很快，拍刺青、流氓这些，片子很卖座啊。

白：听您这样讲，可以说是您合导的——是不是能这样说呢？

侯：但是我通常都不会这样讲。反正很多时候我在旁边帮忙，调度场面之类，连那个摄影——因为摄影张惠恭保守，拍很暗的酒吧，光圈按照测量的光度放，我说暗部太暗会看不见，他说光圈已经最开了，我叫他光圈尽量放大让它over没关系，印片的时候再回压，就正好，而且暗部的细节层次都看得见。这些我都清楚，所以很快。

白：《少年吔，安啦！》与您自己片子的一个不同，在于怎么处理那些暴力的场景。您自己电影都有一种距离，但《少年吔，安啦！》很近，整个感觉有一种冲击性。能谈谈这种不同的处方式？

侯：因为不是我的片子，虽然剧本我参加，但我还是尊重导演。他们需要这种冲突的时候，直接也是可以拍，对我来讲不难。我自己比较喜欢隐藏一点，但他们要直接。

那时候申请从香港的枪械公司租空包弹，爆破是从菲律宾来的。菲律宾来的这一群，是科波拉在菲律宾拍《现代启示录》训练出来的，当地（配合的业者）跟着都会了，有时候技术的转移也是很好玩。真的枪械、有声音，那力量才会出来，以前没有啊，是枪管放火

药，枪后面接电线从袖子啦裤管啦或哪里穿出来，连到一个电瓶，一通电引爆火药就像开枪，还冒烟咧，很假。我们申请枪械进来，每天拍完要交给当地警察局，核对公文，用了多少火药，多少空包弹——就是没有弹头，用蜡封的子弹——都要清清楚楚，第二天再填好公文，然后领出来用。

白：除了这些镜头以外，整个电影也表现许多黑社会和吸毒的场面，很大胆。而且更大胆的是政治的一些显露，像那个议员啊——黑帮老大超哥，就是议员——还有警察的无能，这都表现一种非常黑暗的社会现象。您那时候有充分的自由，拍这样的社会题材？

侯：已经解严啦，连《悲情城市》都拍，还管什么。这种片子没拍到这些东西，就没什么能量，像一个吸安非他命的镜头要拿掉，我说留下；后来张华坤他们很后悔没有拿掉，变成限制级，不然辅导级的话，他们认为会卖得更好。

白：这部片子是林强、伍佰做台语摇滚，在当时这也应该算一种创新？

侯：音乐都是一些新的。这部片子的音乐是倪重华 [\[2\]](#) 和他的“真言社”制作，林强之后（加入）的；有现在很红的伍佰，还叫吴俊霖的时候；还有叫“Baboo”的四人乐团。那是那群年轻人最有爆发力的时候，林强开创的台语摇滚《向前走》大卖之后嘛。《点烟》、《少年吔，安啦！》、《电火柱仔》这些歌真的劲爆，倪重华还说：“这次我们走得最远，远离所有流行歌曲的套式。”

白：电影的原声带也有您自己唱的歌！

侯：对，那时候爆发力很足，很强，刚好是解严后的能量。

[\[1\]](#) 张世（1966—— ），台湾演员，曾以《香蕉天堂》获1989年金马奖最佳男配角。其他电影作品包括《风柜来的人》《国中女生》《五魁》《红柿子》《风月》等。

[\[2\]](#) 倪重华，台湾资深音乐人，一手创立唱片公司“真言社”，带起台式摇滚嘻哈流行音乐。

电影学院

白：2008年您去上海参加一个关于巴赞的研讨会，多年来，有人会用巴赞的理论来分析您的电影。当时您跟我说，从未看过巴赞的理论，为了参加那次研讨会，就读了一些。那后来对自己的电影和巴赞之间的关系，有什么样的看法？

侯：我那时候不知道巴赞是谁，就问我公司在法国念电影的筑梯，我说你帮我找一下片子，因为有一个讨论会。她说巴赞没有片子，他是《电影笔记》创始人，喔这样子！台湾好像有出一本叫作《电影是什么》，我看了一下他的评论以后，才知道怪不得他们会找我讨论巴赞，因为我是一个活生生的例子还在这边，是恐龙没死还存在的案例。

因为先有理论你是做不到事情的，先做最后才会了解，去做了才知道。做有做的客观条件，台湾一向没有什么了不起的电影工业，虽然以前很蓬勃，但我很快不喜欢电影工业里的操作，包括演员也好，明星也好，我感觉都不够，尤其拍到自己经验的时候，知道他们没有办法做到——就是演员没有办法让我相信，因为他们会有一种惯性，没有真正的professional，没有到那个程度，所以我会去找一些真实的非演员。

一开始是方便，慢慢就会越有兴趣，不要改变他，而是把他摆在现实里面，让他有现实感。然后不能告诉他怎么演，因为选这个人，

基本上是在用他的特质，放在现实里面，制造一个situation让他进去。包括长镜头啊也是这样子，因为不能用短切镜头一直跳嘛，一直跳他被打断怎么进入情况，我是为了解决非演员不会演只能来真的而这样做，结果就好像是在实践巴赞的理论，那种捕捉现实的镜头方式。

那种写实主义的拍法，我是为了解决非演员的问题而做到的。因为对真实有种迷恋，尤其是拍自己的记忆，所以对现实世界是有一个目光的。

白：2009年创办“金马电影学院”，您担任校长。金马电影学院是在什么样的情况下创办的？是您自己的主意吗？还是别人提的？

侯：金马奖想办，我就跟他们讲韩国釜山影展的AFA（亚洲电影学院）是怎么运作。

学员他们想看我怎么拍片的，我说这很麻烦，因为拍片不是马上事情，导演其实在想事情，是很长的一个过程，很多细节的勾勒，现场也看不出来。不过他们蛮好玩的，都是华人。

白：学员来自大陆、新加坡、马来西亚……

侯：对，新加坡、澳门，有的是从韩国来的华人、美国的华人，还有缅甸的。我主要讲中文，他们听得懂，用英文很累，弄半天，大家沟通很不方便。

说到缅甸，他们来要拍短片，其中有一个故事在台北（新北市）的缅甸街——中和那边有一条缅甸街——为什么会有那区块，因为1960年代的时候，那一块最偏僻，地价最便宜，所以很多缅甸华侨来，大多聚集在那边，叫华兴街，招牌很多缅甸的；也有云南的啊，因为国民党部队也有云南的撤退到缅甸。

但是（学员）来的时间两星期太短——以后要长，经费要多。除了机票，学员自己出一部分，这边出住宿啊，所有费用都这边出。我们招收了十六位学员，分成两组，各拍一个短片，他们分工合作，从剧本到剪接。我们作一些制片上的支援，或是剪接完，廖庆松带他们修改，结业时他们观赏自己拍出来的片子在银幕上放，都很high。第二届我的想法是，上一届有哪些人可以再来的——我感觉不错可以再来的——他像种子一样，连三届都可以来；还有新的（成员）。

然后呢，以后拍短片要用底片拍。因为我发现他们学的都是HD之类，但是用底片拍，感觉不一样，要让他们建立对影像的质感，不然他们没有质感的要求。就是说要有对影像魅力的美感，心中才有一种依据；即使用HD，也会往影像上追求，而不是只在人的表情或戏剧上着力，拍得跟电视剧一样。

电影其实没什么——他们一直在讨论，去大陆也在讨论本土化怎么国际化——美学而已嘛，当然是从自己熟悉的、有感情的、有话要说的东西开始拍，拍得好，有表达的能力、美学的形式，艺术有种高度，全世界都通啊，这就是国际化。不然是要去迎合国际吗，怎么迎合！

如果学员来的时间长，可能用底片拍，找地方政府合作，现在大家都想promote观光，那正好啊，他们至少会补助一些旅馆费、餐费，再补助一些钱，就更够了。

政治参与

白：这几年您除了拍片以外，还为不少年轻导演的作品出力，当监制、策划，等等，有一部分是通过三视多媒体公司，另外还参与许多社会上的草根运动，又办台北之家——“光点”？

侯：光点，是因为龙应台找我——都是别人找我，然后我就卷入了（笑）。

那时候马英九还是台北市长，把龙应台从德国请回来当文化局长，（那时）还没有文化局，龙应台是第一任，一手把文化局搞起来了。她长年在德国，真的比较有概念，像老树保护法，就是她促成在议会通过的 [\[1\]](#)。还有古迹保护啦活化使用这些，在她任内做成功了几个案子。

光点，本来完全是个废墟，以前美国大使的官邸，断交撤离后就一直荒在那里像鬼屋。龙应台就说服台积电他们大企业出钱修复，六千万吧，他们构想把这地方做成电影沙龙之类，方式是外包给民间团体经营，公开招标，也没人去标——不知道怎么弄嘛，龙应台就来找我。

卷入了，我很怕做一半，要做就做彻底。我开始盯工程，譬如汽车库房改成的小戏院，原先是有窗子的，你说怎么放映，开玩笑！就改，窗子拆掉用水泥封闭起来，但天花板已盖好，没得改了；我把杜笃之找来，从隔音啦、声光啦、放映间啦，一样一样调整。可以说台

北之家交屋的时候，我们拿到的是一个硬壳子，细部都不够，像草坪，也没铺设喷洒水管，全部枯死了。这些都要盯，我把它当成拍片一样在盯。

然后怎么经营这块地方——自负盈亏。黄文英组的“台湾电影文化协会”在管这些。刚做戏院时比较乱，因为光是片源就很少了，戏院八十几个位子，怎么可能去买片？而我们公司居然自己去买片，亏了两千多万（笑）。因为艺术戏院的院线，只有八十几个位子，门槛太高，怎么可能做。

之后跟“文建会”谈，用小影展（的方式），每一季一个小影展，叫“国民戏院”，各种主题项目组合的策展，这里放完巡回到全省几个县市的文化中心或艺术戏院放映，片源就有了，慢慢片子也累积多了。现在已经做起来，大家看艺术电影基本上都是在光点，做了七八年其实很多data，像一个很大的片库，很多人想看奇奇怪怪电影就会来这里，就变成有一群人。这也不错。

白：《悲情城市》以后，您开始参加很多政治的活动，其中比较明显的一个例子是办“民主学校”[\[2\]](#)。

侯：那个是2004年7月成立的，之前我对政治是不管的。但是讲民主学校，就要讲“族群平等行动联盟”——就是2004年大选前，我们朋友中间有一个叫杨索的，她本来是《中国时报》的记者，《中国时报》基金会余范英告诉杨索，选举期间，族群的撕裂非常严重，是不是找一些人聊一聊。

后来天心呐、材俊啦，我啊，夏铸九啊，好些人都去了，在一起聊。聊了三四次以后，大家就决定说组织一个“族群平等行动联

盟”，准备在选举期间针对蓝绿双方在操作族群议题上面，提出警告，就这样成立的。他们推我做召集人，是因为我比较少碰政治，不清楚我是绿是蓝哪一边，也有一个知名度，我自己说卖相比较好，这样子就变成了一个召集人。

族群冲突几乎是历次选举都发生的，那次又是大选。陈水扁是所谓台湾族群或福佬族群，也就是台湾最大族群的代表，族群议题成为大选主要议题，对他有利，所以他一定操作族群的议题，而且是历来选举最严重的一次。其实大家心底知道，族群问题在台湾并不是一个重要的社会现象，而是一个操弄出来的政治斗争的产物。那时候参加“族盟”的成员，过去都是长期做社会运动的各方面的人，这些人平常各自头顶一片天，谁理谁啊而且还互相看不顺眼、不对盘的，结果都在这个族群平等的最大公约数下联合，可见当时蓝绿阵营对立的肃杀气氛多严重。

我们成立时，几大报纸都做成头版头条，这表示什么呢，表示大家对政客的激化族群对立忍无可忍，总算有人出来抗衡了。我记得我们每次开记者会，背后的看板大字：反操弄，反撕裂，反歧视……选前就是监督各政党阵营和候选人的言行，谁在那里挑拨族群，我们就鸣笛、吹哨、喊停，像一个whistle man，吹哨子的人，说你犯规了，你不可以这样，这样是不对的。因为绿营犯规多，我当召集人就被骂是打绿，胡扯我有拿大陆资金拍片，是假中立。

选前我还拍了一个九十分钟族盟成员的带子，因为我感觉这群人真的不错，到了一个阶段，可以感觉到大家的默契，彼此之间共识很清楚，互相欣赏对方，很敢说；我就选了一天把灯架好，让大家说，

然后就拍了，拍了族盟的那一夜（纪录片《那一夜，侯孝贤拍族盟》），效果非常好，海外有人主动拷贝了一万支到处发。

白：那么办民主学校的宗旨是什么？

侯：选前族盟跑出来说当“吹哨子的人”，大选结果是“319枪击事件”，陈水扁靠两颗子弹连任。票数差得太少了，台湾有一半的人愤怒不服，这种不稳的当选基础，让扁家开始不遮掩地贪腐，在那里搬钱、洗钱，为自己铺后路。

民主学校的创办人是许信良，选后他非常悲观，他认为照过去四年民进党执政的做法，这个社会力，台湾所有的社会力，在族群民族主义的压迫下，都别想冒头；那时候民进党邱义仁他们也相信，这次连任成功，以后就是民进党永远执政了。许信良很担心，台湾再没有一个政治组织力量可以对抗民进党，就来办一个民主学校。那时候“中研院”好几个院士来当顾问，像第一堂课胡佛 [\[3\]](#) 就来上宪法，讲内阁制。

因为选后我们感觉台湾社会力一下萎缩了。2004年当然没有“警总”，没有“文工会”这些，可是族群民族主义渗透到全社会，变得像宗教一样，是另一种更强势的、新型的意识形态在控制人；逼得蓝营在野党不敢面对问题，权力更加集中，反对力量根本出不来。那时候就透过民主学校这样一个场合，集结知识界和社会界的人，继续发声和监督，做一个新民主运动，集结社会力来抵抗政治上的意识形态。

白：您还当校长吧！

侯：跟族盟一样，变成搞真的了。搞真的了就要组织，大家就看我说，你应该当头，你比较有名声而且不是政治圈的人；如果许信良出面，文化界、知识界一堆人就不会来了。许信良其实是个梦想家，他比施明德没有权力欲，不自恋不作态，也不怕摔跤弄得灰头土脸，那我说当头就当头，许信良都不在乎，我在乎啥。

我干事情就是这样，我就给它认真，就是做事要做彻底一点。结果我们协会马上被查账查一年，我根本不理啊。因为对公共领域的事我非常敏感，当初接台北之家案子的时候，我就跟台湾电影文化协会讲——我是协会理事长——我说一定要找一个最好的会计事务所，盯着所有的账。果然（他们真的来查我们的账），很厉害。

我假使像他们（政客）就会有问题，但我对物质、钱看得很轻嘛。如果当什么市长，那些特别费什么的，一定是有一个户头专用，专门是这个特别费，它的用途是什么，怎么用的，什么账进来，清清楚楚的。我当金马奖主席，一个月车马费五万，我说你们帮我开个户，刻一个图章，图章交给执行长保管，账户交给会计部门保管，你们有什么临时要动用的钱，周转或调度怎样，没有办法就从这里拿。工作人员做得很好，很争气，一毛钱都没动用。

白：那后来民主学校没有再办了吧？

侯：我们还是会聚餐，但是你说要推动新民主运动这件事非常困难。因为不是光课堂讲而已——讲是基本概念，基本信念——还要介入。但介入到什么程度？再介入就要走政治了。

许信良是做政治的，郑丽文也是，他俩都从民进党退党，一老一少在推新民主运动，政治是他们的专业、志业。所以许信良主张那年年底的“立委”选举，民主学校一定要有人参加，他认为如果代表在

野阵营的泛蓝垮掉，台湾就没有组织的对抗力量了，所以鼓吹我们要参选立委，召唤大家出来投票。那是他政治圈人的做法，我们很难。

但我也差不多一整年在四处游说人参选，像杨照啊，蓝博洲啊，连初安民的太太林鹤宜——当时是台大戏剧研究所所长，她是宜兰人，我们就游说她在宜兰选。朱天心几乎要下去选了，最后还是说，有几百几千个立法委员，可是只有一个写小说的朱天心嘛！这个道理现在来讲，清楚到不能再清楚，但是2004年那时候的气氛，一堆人都跳下来了。

就有报纸说，民主学校成立是一件可喜可悲的事，可喜的是社会良心不死，还有人愿意跳出来，抢救台湾的民主；可悲的是，我们的政治不能让一批导演、歌手、作家和学者在各自的领域里发挥所长，逼得这些人要跳进政治的烂泥巴里，说一个导演去当台湾民主学校校长，不是正好反证了台湾民主的失败（笑）。所以最后我们只提出推荐名单。

我感觉要纯粹（透过）学校散播理念也可以，但不是对所谓的官僚体系，或者政府或者政治人物——对他们，我感觉就是监督，就是抵御；反而是老百姓，只有靠老百姓慢慢改变，这个地方才有可能改变。只是老百姓太慢嘛，我们要把老百姓唤起来：喔，原来应该是这样。不要搞不清楚啊。

白：所以民主学校主要想提高大众的道德素养，提高老百姓对民主社会的了解？

侯：大概是这个意思。那时候唐诺写了一篇很棒的文章叫《枪声后的新民主启蒙》[\[4\]](#)，就是说两颗子弹打出了我们民主机制，原来

是这样脆弱又粗糙。只要用一些“国族激情”来催眠，然后两颗天外飞来的子弹，我们的理性当场消失，昨天前天的记忆完全扔到脑后了。但是怎么办，这就是我们每天醒来看到的世界嘛，进三步退两步，歪歪扭扭叫人丧气，我们又不能换一批更好、更有公民素养的人民，我们的民主还是要靠这些老百姓一次一次投票作成决定，然后大家一起承受这个结果。

唐诺那篇文章说千万别去神圣化民主，而是去充分地谈论它、理解它，甚至质问它。因为民主，本来就是我们人对完美神话和唯一真理的相信破灭之后，产生出来的东西，所以对民主实践越有经验的社会，越知道民主的各种限制和缺陷；一个社会对民主的限制和缺陷认识得越深刻，就代表它民主程度越深化。那时候民主学校会说新民主，是这个意思，大家要再启蒙一次。

白：所以这民主学校，您积极投入只有一两年，然后它就慢慢的……

侯：民主学校，本来是族群平等行动联盟，这已经停了。但我们这些人其实都在，有什么事情大家都会联络，只是办学校的话，要场所与经费，要长年有人主持一直做。

那年8、9月吧，在脸谱出版社当总编辑的谢材俊，就策划一套“新民主丛书”，讲基本民主课程的书，一口气先出了三本，有《论自由》（约翰·密尔）、《替罪羊》（勒内·吉拉尔）、《现实感》（以赛亚·柏林），是对着2004年台湾的社会氛围选的书。然后是年底“立委”选举，民主学校推荐了候选人，我帮高金素梅跟苏盈贵拍了竞选广告，帮蓝博洲、雷倩、郑丽文、许信良做些文宣或站台……

白：您还是以个人身份参加社会活动，像上个月……

侯：（关于）赌博的啦，澎湖反对盖赌场的来邀我联署、开记者会什么的。那些是有时间就会去，没人理没选票的、少数民族群的，还有原住民。

白：前一段时间，您还穿着小丑的衣服上街游行……

侯：那是帮人选举的。就是民主学校征召推荐的“立委”参选人啊，蓝博洲在他老家苗栗选，他叫“行动书房”——把一辆卡车改装成多功能的宣传车，可以播放纪录片，做反战照片展，也是一辆行动图书馆，在苗栗各乡镇跑，蛮另类的打选战。有一次找我扮成《儿子的大玩偶》里的三明治人助选，帮我穿小丑服、戴一个红球鼻子，手上摇着拨浪鼓（笑）。一堆艺文界的人也捐珍藏品义卖，募到差不多一百万，送给蓝博洲当竞选费用。

我也知道没什么用，但我知道，掐政府他们的痛处。他们拿我没办法，我会掐他们的痛处，指名骂，让他们紧张一下有反应。像台北县三莺部落 [\[5\]](#)，马英九选举前讲错一句话，“我把你们当人看……”他怎么会这样讲，其实他是想说完全尊重你们，但他讲错了，所以被骂得很惨（笑）。因为三莺部落住在大汉溪三莺桥下，是行水区，就是万一溪水暴涨到一个程度的时候，这一部分高滩地就会淹掉。虽然机会不大，但现在气候变迁很难说啊，“八八水灾”不是一下子就来啦。台湾原住民三十几万人，汉人来就占他们的地，骗、拐、踢走，以前台北淡水河沿岸是一个部落一个部落，全部被汉人弄走。他们以前都在移动，这一块住不惯或天灾，就移动到别处，等于是无人之地，所以他们是最早的；后来赶、赶、赶，就变成汉人的。

台湾经济起飞以后，他们下来平地打工，做了一辈子这种盖房子的捆工、模板工和其他劳力，现在老了回不到故乡，故乡也没了。像阿美族喜欢水边，他们就会在水边种植、居住，讲他们的母语，都是老人；他们的小孩有的也住在台北，但他们就是喜欢这种聚落式的生活方式，跟鲑鱼、陆蟹其实是一样的意思，都是DNA的作用。

那台北县政府就是拆除。他们被拆了以后没地方去，又聚集回来，用拆成废墟里剩余的材料自己再搭。这样从80年代到去年（2008）2月，给拆了七次，台北县政府一方面引用《水利法》，可以随时强制拆迁——可是另一个单位又照样供应水电，部落里多的时候有五十户两百人左右——在县政府的法律定义下，是一个违建社区。那拆了盖，盖了拆，阿美族很会盖房子的，都快三十年了，以前是每隔几年拆一次，到去年2月拆，不到一年喔，11月又贴公告要拆。因为以前这块地方鸟不生蛋、无利可图嘛，地产开发商不会来，县政府每次拆除以后也没有公共工程在规划，所以三莺部落才有空间，活了快三十年。

那现在呢，都市一路扩张要来这里了，先弄些河岸景观设施什么的，所以2月拆，11月又来拆，先断水电，我火了——他妈的。他们找我，我就去了，我去了剃了一个大光头，在记者会上，我就咬这个。因为上次马英九讲错话，他知道三莺部落啊，他就会关切、打电话给台北县，有这种微妙关系，有时候就会打中。

其实主要是有一个非常优秀的年轻人叫江一豪，他本来是“苦劳网”^[6] 特约记者，专门跑劳工弱势的新闻，因为采访他们部落就卷进去，组了“三莺部落自救会”，带他们族人第一次上街头，到台北

县政府前面，不分男女、用集体落发的方式抗争，（县政府）不理。接着他们又到“行政院”、中正纪念堂广场落发剃光头，虽然媒体照样冷漠没什么理，可是一些社运人士跟学生都加入声援了。最后我也加入到“总统府”前的凯达格兰大道上剃光头，结果成为当天中午各个电子媒体的头条新闻，那台北县政府当天下午就宣布缓拆！到现在快一年了，他们自救会发展得很好，（台北县长）周锡玮提出“易地重建”的方案，在找到适当地点之前，部落可以一直住着。

白：您参加这么多的社运，还有……

侯：这些社运的人，都是“族盟”那时候认识的朋友，他们有事找我，我有时间就会去。像台大城乡所所长夏铸九，就在帮新店的溪洲部落，看能不能有一个溪洲阿美文化生活圈这种。政府一定要民间推，它才会动，它现在就要学习面对河滨部落都会原住民的问题。

像简锡堉本来是民进党的，出来组了一个“公平正义联盟”，蓝绿之外他提泛紫主张，我觉得很好啊，族盟的时候我们也一起。后来他们办“和平影展”，都在光点放映。还有顾玉玲，她从开始就做工运，有个“工伤协会”（工作伤害受害人协会），她一直帮劳工职灾的人；她现在是“踢哇”（TIWA，“台湾国际劳工协会”）理事长，组了一个“台湾移工联盟”（MENT），还设置移民移工的庇护中心。

还有夏晓鹃，民主学校的时候她来上课，她本身在世新大学社会发展研究所教，她带的是“南洋姐妹会”做新移民运动。一般大家说外籍新娘、大陆新娘，其实正确应该说是新移民女性。她们除了上街头，我也建议她们可以自己拍片，用另种方式把声音告诉大家，我们公司可以提供器材啊。

白：这些社会和政治方面的活动，会不会断断续续开始流入您的创作或影响您的创作？还是尽量把它们跟电影分开来？

侯：我感觉这是一体的。我的电影都有一个核心，这个核心不见得是介入这题目，但都是站在人的角度，所有的人都在移动中留下了足迹。顾玉玲不久前出了一本叫《我们——移动与劳动的生命记事》，有很大的回响，我看了四遍，还试写了序场几场戏。我想只要打动我的，慢慢都会流入电影。

[\[1\]](#) 即2002年10月台湾三读通过的“台北市树木保护自治条例”。

[\[2\]](#) 民主学校，由前民进党主席许信良2004年创办的台湾政治教育组织。侯孝贤担任校长，政论电视主持人郑丽文担任副校长，顾问有“中研院”的四名院士（胡佛、许倬云、王德威、杨国枢），其他参与者包括许多政治人物（施明德）、大学教授（黄光国）、作家（朱天心）、音乐人（罗大佑）和文化界的精英。2004年办了几次记者会、论坛和课程之后，渐渐淡出。

[\[3\]](#) 胡佛，台湾著名学者，“中研院”院士，也是知名政论家。

[\[4\]](#) 发表于2004年5月6——8日的《中国时报·人间副刊》。

[\[5\]](#) 居住在台湾新北市都市边缘的原住民部落。

[\[6\]](#) 成立于1997年，长期关注台湾社会运动相关讯息的网络媒体。

深度广告

白：除此以外，十几年来您也拍很多广告。广告的制作和拍摄，会不会对您拍片有所贡献？还是觉得会分散您的精力，您本来可以把那资源拿来拍您自己的片子？

侯：拍广告是无意间开始，人家找我拍的。大概是十八年（前），第一部是拍麦斯威尔咖啡，之前这广告蛮成功的一句话，“好东西要与好朋友分享”，孙越代言，他的声音语调很有感染力。我接的这个文案，讲一位燕京大学的教授来到台湾，怀念以前的咖啡——以前他们在燕京校园里面喝咖啡，在宿舍谈论时事。我感觉这有意思，《联合报》有很多历史镜头的老照片，就将它结合在一起。

他们拍广告的，一般不会找我——都是那种文人的（广告类型），因为对他们来讲，那种难拍。后来要我代言麒麟啤酒，我说我绝对不代言，那问我，不然就帮他们拍，我说拍可以啊，可以找吴念真来演。后来有一家威士忌出到一千多万——一千五百万——要我代言我都不肯，他们说你的日本好友北野武也代言啊。我绝对不代言商品。最早有那个credit card，美国的American Express，他们不是付酬劳给我，而是透过广告公司来说：他们拍过很多名人，这摄影师很有名、会从美国来，他们想拍我，当然没有酬劳，但是他们是这样，（我就成为）AE卡的名人。我说我基本上对资本主义有点反感，我直

接这样说，很好笑。不然是怎样，他们以为给我一顶皇冠，我应该感到荣幸吗？！

白：但是幕后拍广告，跟当个代言人，您觉得在本质上有很大差别吗？

侯：因为幕后是一个技术，影像技术可以卖，个人形象不可以卖——我为什么要用我这张脸去卖东西？现在的广告片，都是直接的卖，不只台湾，全世界都这样。先前的广告片，有一种人文的味道，那表示台湾有些人还接受这种东西，还有效用。但这种东西已经无效了，现在都直接叫卖的，所以我不拍也拍不来，就是这样。那我先前拍呢，因为我是拍电影的，拍的跟他们不一样，所以想要有某种效果的，才会来找我。

早先我帮一个汽车拍广告，“三菱”他们的概念，车子是家庭的延伸，我说好吧，我帮你们拍。就拍新婚夫妻要结婚、布置家的一种状态，最后是车子在跑，连续三个这部车的jump cut——但我拍车，其实拍得很丑，我根本不会像他们那样拍漂亮车，而且连续跳接——他们一直搞不懂为什么要这样子弄，那位日本的创意总监说太过头了，不需要这样连续。我说车子就像家庭，重复剪车子，感觉车子是有意识的，是活的！他们听不懂，但我很硬啊，他们不能改的，拍出来果然（大卖）！他们新推的车叫Lancer，那个总经理林信义，后来当“经济部长”，跟我一个鞠躬。我说我只提供一个想法，再把这想法发挥出来，主要是你们自己销配的机制，定价、定位什么的做得很好。他说不是，很多妈妈带孩子来，说：“一定要买这个车！”那时候才知道广告渲染力很强。之后又拍了三个，要再拍我就很烦了，因为都同样的东西。后来我就说差不多了，就不去开会。

就换“麒麟”，“日本电通”在台湾的头。那个（负责）人很不错，他们专业，而且很尊重，说可不可以请我演，我说不演；他说可不可以请我拍，我就拍了广告。我为什么会接受，因为他们的构想是探索台湾之美，就是偏僻的、没有人发现的那种地方，我想这个可以，就拍这个。当时有一种氛围，广告片当人文在拍。我找陈明章来配乐，不料那条歌大红，“有缘无缘，大家来作伙，呼干啦，呼干啦”，大街小巷都听得见，变成年度语，而且麒麟啤酒一下冲上来，变成进口啤酒里销售最好的，把台啤吓了一大跳（笑）。

至少不拍片的时候，拍广告这钱可以养我公司。后来就越来越少，因为一直拍些有的没的，我根本懒得理他们；他们也懒得找我，因为我要的钱比他们一般的都高。最近拍法国的那个云南茶，我觉得脚本不错，然后公司太久没拍片了，开销很大，我就说好吧，对我来讲这只是一个礼拜工作的事情。

白：是您第一次到大陆拍广告吗？

侯：算是。在西双版纳，实际拍摄两天，就是要拍有雾的清晨，主要是找场景，要判断。找毕安生（Jacques Picoux）来演，他是在台湾的法国人，在台大教书，最早（拍）李天禄那时候，我就认识他了，我电影的法文字幕都是他翻译。李天禄叫他“毕龟”（台语），因为演布袋戏的一个人驼背叫毕龟。他小我一岁，之前拍Toyota的车子，“锯车”也是找他——他做拼贴画很有名，一双手修长漂亮，就找他来锯车。因为我一个很熟的广告创意朋友阿川（林森川），他只想到锯车，可是不知道怎么弄，叫我来，我说好吧，让我帮你想一想吧。

他们的要求是想给观众看一部锯开来的车子。他们把一部车子切开，就像切西瓜一样，切开给你看。切开车子当然可以，但是那个“说法”到底是什么？跟朱天文正好聊到卡尔维诺的《给下一轮太平盛世的备忘录》（Six Memos for the Next Millennium），其中有一篇卡尔维诺引一个诗人的话说，“深度是隐藏的，藏在哪里？藏在表面”，我就把这句话当作广告语了（笑）。深度是隐藏的，就藏在表面，是文字与文字结构透露出来，跟电影很像，影像之间透露出某种讯息，所以就用这个说法来锯车。

广告已经很久没拍了。后来会接一些公视啦、故宫博物院啦或政府的，但是不多，说穿了还是人文一些的。这次上海世博城市馆部分，台北馆有参加，市政府他们直接来找，因为鸿海郭台铭说他是台北市民，出钱捐了硬体的建筑，里面有360度的银幕，找我做关于台北的3D立体影像，我说好吧，为了台北市民在上海世博不要太漏气，就帮忙。但是很麻烦，非常麻烦，接了台北馆这两个主题，一个是垃圾回收，一个是宽频上网，剪成《台北的一天》。3D立体实拍是很难拍的，连器材的使用都限制很大，而且台湾还没有这种技术，他们新进了一种，还是做不到，结果台湾有一个做了很久土法炼钢的效果反而还好。

最近不是十二月要推出全球联映的《阿凡达》——就是《铁达尼号》的导演James Cameron，那个很厉害，但是他是实拍的，他都不敢太“凸”，因为太凸逼到眼前很难看，尤其是拍人。

白：某些人说，电影的未来就是以拍3D立体为主的，至少所有的大片都是3D的。您觉得不太可能吧？

侯：美国现在都立法，不能太凸，太凸会伤害小孩的眼睛。而且那种看多了，也懒得看，因为不过就是个（新奇）玩意儿。只有在动画，3D动画还比较可能，香港迪士尼乐园里那个3D做得很棒，完全不会让人不舒服。但是香港机场航空中心什么的戏院那个3D是实拍的，简直难看到不行，又不好看。

那个东西很难，因为违背了我们的眼睛，那是一个假象，而且在艺术性上是很低的，那个形式会破坏艺术性，老实说，不值一提。最主要是美国占优势，他们的3D立体产业一直在扩张，你搞不过他。

电影家族

白：这辈子当中，给您带来最大影响的电影、小说、音乐等等，有哪些作品？你经常提到《从文自传》，那肯定是其中之一吧，但除此以外，还有哪一类的创作给您启发和灵感？

侯：早年我读了很多武侠小说，通常我喜欢的作者，我就会上上下下把他的作品全部找出来看，后来发现金庸是集大成也是最好的。刚刚谈到沈从文，他的学生汪曾祺的一些短篇小说也很感动我。

除了中文的小说，我也读很多欧洲和日本的作品。因为每个国家的地理、社会和政治环境都不一样，每个伟大作家都有自己的特殊视角。现在我觉得欧洲的文学作品很令人惊讶。

通常看那么多书，有一本两本正好是match，match到你当时的状态，就特别有启发。沈从文的自传提供我一个view看人间的事情，一个作者对自己身边的事能够这么客观，这是不容易的。不太有什么激动、情绪在里面，就像上帝在看这个世界一样，这样反而更有能量。

每个人都有一个主观的情感，但要会分辨，就是你的艺术性跟你的美学素养到什么程度，包括你怎么看这事情。假使像神这样看的话，就有另一个味道、另一个层次，可以尽量客观，不带任何情感——这样看得很清楚，而且会超过当初想拍这事件的想法。在还原这事情的真相时，比如说社会新闻或什么事件，假如很主观的话，那就

是很意识形态的，就很小很窄。沈从文提供我这个，这对我有感觉，对别人没有，所以这东西很奇怪。

其实我为什么会有这感觉，要追溯的话只好从头说起，我处在一个很特殊的环境，文化相异，家里面讲客家话，出去是闽南话，已经有一种旁观者的眼睛了。就像我喜欢的书，管理学大师彼得·德鲁克出了一本书叫《旁观者》（Adventures of a Bystander），写他少年时期的记忆，包括弗洛伊德，他小时候都见过。这本很有意思，他看世界的眼光真的很不一样，他年少的时候可能不自觉，但后来回忆那些东西时，马上穿透到事物后面的结构。

就像看布列松的，纯粹看嘛，《穆谢特》就很过瘾，它其实是戏剧性的，不是用演员的神情来吸引你，而是个体的味道来吸引你。它也是冷酷的，因为要透析出事物后面的结构。我非常喜欢《穆谢特》就是这样，它前面那些抓鸡（的场景）有没有，拍的味道非常非常真实，而且非常古朴——那种抓鸡的方式，设一个陷阱让鸡去冲——就想到《冬冬的假期》抓麻雀，那是我小时候的记忆。

白：说到抓鸡，我不得不想到《风柜来的人》那场捉鸡的戏，那四个少年一直抓，但抓不到……

侯：喔，杀鸡，没杀嘛！因为少年嘛，不像妈妈一下就解决了，（笑）他们就是不敢嘛。

白：我记得那么清楚，因为它好像是整个电影中唯一用手提摄影机拍摄的镜头。

侯：我是一直拍，拍了再剪，我用jump cut，因为《风柜来的人》在结构和剪接上跟以前不同。电影的喜好我想也是看时机的。像我以前看小津的电影——拍完《童年往事》有人给我两卷带子，我就

在看，其实《风柜来的人》的时候就给我了——我看了一点点没办法看，怎么字幕都一样，人都差不多，没办法。再换一卷，怎么人都是这样，算了！

后来我去法国，马克·穆勒（Marco Müller）[\[1\]](#)，就是现在威尼斯影展主席，那时候我们蛮要好的，他说有两部片子一定要去看，一部是小津的片子——小津他讲成“小律”（笑）！我就去看，在巴黎的艺术剧院，看了那两部片子。一部是中国40年代的片子《乌鸦与麻雀》，我叫它two birds；另一部就是《我出生了，但是……》，小津早期的默片，哇，我看了好好看喔！那么早他电影的核心已经有了，最后那小孩对父亲已经有点幻灭，然后小孩闹过睡着了，父亲跟母亲在床边看着两个小孩，母亲就说真不知道长大后怎样。

那种对人的社会、人的阶层，人的那种苍凉、无奈，已经完全出来了。小津拍的小孩，其实已经在社会结构里了，已经在暗示社会结构，跟那原版《红气球》有点像。《红气球》小孩争夺气球已经很残忍了，那个预示了以后成人社会的一种残忍，纯真很快就要没有了。

我看了这部默片，回去才看他的片，越看越有味道。后来有一年金马奖影展有他的片子，我就看，越来越清楚，他为什么有演员家族，因为他对真实有一种要求。所以永远都是笠智众演爸爸，不然就哥哥，笠智众其实很年轻就演很老，女儿那几个都是他的搭配，有时候中间会有新的，原节子最后换了岩下志麻。原节子演了许多部。

他就是嫁女儿，他拍别的，都没有嫁女儿好，都是用这种演员，同样的演员，因为他不必费力气在不必要的地方。他主要是传达那个核心，他不必找个新演员弄半天，那些演员对他来讲，是绝对真实的

父亲、母亲，他不必再浪费精神了。他唯一改变的，就是女主角原节子。

他拍《晚春》（1949）的时候差不多四十六岁，那女儿（原节子饰）跟父亲（笠智众饰）之间，哇，有一种张力！——听说父亲要再娶，跟父亲一起去看能剧，原来是“那个女的”也一起看。喔！原节子是代母职，她会管他父亲，不准赌博或干嘛，很凶。

我去参加研讨会，外国有论文说父女在榻榻米上，睡在一起，暗示之间的什么，我说屁！把我气死了！真不懂日本，日本是全家一起洗澡，从小全裸的。在日本，女的是不避男的。他们都不懂这个又胡扯，说是恋父情结。

小津跟布列松完全不一样，但其实也一样的。但小津比布列松厉害，他找的是演员家族，来传递人生的不得已跟无奈，可以讲为“苍凉”。

白：您其实也有一批演员家族，但是隔了五六年都会换，或是其中一部分会换掉。

侯：这些人也许有些部分是我的投射，我选的女的或男的，基本上都有一种质，最少是我可以接受的。很怪吧，我感觉的苍凉，对人生的这种看法，看自己家庭——我一直在往外跑，其实知道有一种无法靠近的，一种悲伤，家庭有一种悲伤，那种气氛，从小这感觉就养成。

我上次有讲，碰到阿萨亚斯我说：“你的片子very sad。”他说：“哪有你sad！”（笑）我从小是很调皮很热情的，但是没办法，底子还是这一块，最深层的底色还是这个。

电影我喜欢的，还有成濑巳喜男的《浮云》。它描写战后，还有一段战争期间在南洋（越南）的倒叙，描写的是战后完全失去信念的状态。那个不是用宗教，不是用爱情来救的，那女的最后死在（屋久岛）那边，那男的帮她上了口红，非常的sad，非常的苍凉，战后日本人的一种状态。

白：前面提到与黑泽明的友情，他的电影也给您带来很大的影响吗？

侯：他的片子是年轻的时候看的。他有一种……其实跟看武侠小说差不多，他有一种社会正义，他的片子有这种强烈的意识。他里面的技术很好，打斗有力道，那个三船敏郎，一下就解决了（笑），杀阵很厉害。他跟我以前看的武侠小说是契合的，他跟我一样是四月生，牡羊座，所以他有那种义愤之心。

白：您是通过影展才认识他的？

侯：因为认识他的制片，野上照代 [\[2\]](#)，女制片。野上是《罗生门》开始跟他的，起先当场记，后来慢慢变成制片了，一直到黑泽明去世。

他谈我电影很好玩，对我的启发也很大，譬如我的电影拍一个主要人物，居然旁边的人可以在前面来来去去这样，哇，他说他们片厂的制度是不可能的！明星就是明星，不可能被人在那里挡镜头的。他感觉那拍法的有趣，最喜欢的是像《戏梦人生》整个呈现的复杂，他对这个很有兴趣，绝对不是简单的电影。

由他的眼光、谈论，可以感觉到他们以前片场的制作（环境），尤其有声片开始以后。怪不得小津的电影不往外走，因为没办法，器

材已经很庞大了，在外面拍片很困难，只好乖乖在摄影棚里；摄影棚就更固定他的演员家族了，就完全传达他的理念。

所以怪不得黑泽明，他们说布景搭好了，演员决定了，定装，穿好衣服确定了，演员每天要到现场，还没拍耶——没拍的前两个礼拜或是一个月可能都有耶，每天穿好衣服待在场景里，要进入那个角色。因为“定装”的意思其实就是这样，进入角色。

他在细节上要求很严，包括武士刀砍到人的声音有没有，他说要用猪皮（代替皮肤），里面不知道包什么；打斗的声音，等等。音效上为了写实，想尽办法开发出来，对这很认真。还有骑马扬尘，地下要挖开，铺沙，上面覆盖实土，马蹄跑过就有灰，成烟起来，这是他对影像的美感要求，很严厉。很严格，精神奕奕，哇，八十几快九十了。要不是跌倒——老人最怕跌倒，李天禄也是跌倒——不然他可以活很久。

白：黑泽明提到说，让演员在拍之前就进入角色，您有没有采取过这样的方式？

侯：几乎没有，除了《海上花》，但也只是叫他们练习抽大烟之类，练到成为下意识的惯性动作。因为我用的演员，多半是长期合作的类似电影家族这种，你懂我意思吗？

白：因为他们已经有很丰富的合作经验？

侯：他们每次都问高捷：“导演每次跟你合作，有没有跟你讲故事啊？多少进入角色啊。”高捷说：“没有耶。”（笑）“我就是来演一个好兄弟。”那就是演员家族。

白：那跟明星是不一样的，他们是不是要用一点时间来习惯您的电影家族？

侯：明星我在挑的，这个判断其实很重要。我说用李嘉欣，他们说你疯了，李嘉欣根本不会演戏，她是花瓶，有些很毒的媒体也说。我说没见过她，不知道，跟她吃一顿晚饭就知道了。她其实心里面有算盘，很清楚的，她就适合那个角色。她选择婚姻什么的，厉害得不得了；她知道她的位置，她最后要干嘛、走哪条路清清楚楚的一个人，所以我找她演。别人找她演，看不到这个，我却选了她这个。

有些明星来，对我等于是非演员，我看他特质是什么，怎么用。有演员家族最好，现在应该再重新建立家族，就可以拍得很快（笑）。

[\[1\]](#) 马克·穆勒（1953——），意大利电影评论家，电影历史学家。曾任多届电影节（包括鹿特丹和卢卡诺）的主席，多年来在欧洲积极推动中国和亚洲电影。

[\[2\]](#) 野上照代（1927——），日本电影人。从1950年担任黑泽明制片公司经理。著有《致父亲的安魂曲》（后来改编成电影《母亲》）、电影回忆录《等云到：与黑泽明导演在一起的快乐时光》。

反思产业

白：西方有很多媒体，非常关注大陆电影的审查制度，他们会一直在谈“Banned in China”，相对来讲，海外对台湾的审查跟分级制度都比较陌生。台湾的分级制度现在是如何？从您入行的70年代到现在，有什么样的变化？

侯：台湾以前跟大陆一样要审查。剧本就要审查，不要说电影了。不能通过的就要剪，我们有时候会去吵，基本上政府很硬。在新电影期间呢，那个“削苹果事件”，中影的总经理去对抗，他找他的人脉去解释电影为什么要这样做，所以被他说通，好像只剪掉一点点。

白：是不是《悲情城市》里有一个镜头是邱复生拿掉，后来又放回去了？

侯：有一场在山上捕捉（异议分子）的，国民党要把它拿掉，但很快《中时晚报》登出来，他们就不敢动，因为（舆论）声势太大了，不敢剪。

后来不知道什么时候开始电影分级，那简单啊，设定级别就好，也不必动剪刀了。像蔡明亮的《河流》、《天边一朵云》他们都想剪，后来也算了；有时候海报太露骨的，他们也想动，但是只要坚持，也不了了之，所以后来也没有了。现在审查制度已经完全没有，只有分级。

白：过去有没有一种经验，就是没有经过您的同意，片商或制片人把您的片子剪了？

侯：我会骂人的！最早《就是溜溜的她》的老板，他会剪掉——那气氛有一点感伤的，他觉得不好，要剪掉。我是记仇的，剪掉，我就知道你这老板到底是怎么回事，搞不清楚状况，我不理你。其实后来有很多事可以帮他，但我不帮他，不跟这种人合作。但这种并不多。

白：您在剪片子的时候，总该有一些非常杰出的镜头，但是因为节奏或剧情的关系而牺牲了，剪掉了。所有电影里面，您最舍不得或心痛的被剪掉的镜头有哪些？

侯：没有，该怎么样就怎么样。你问廖庆松就知道，我比他冷酷多了，比较客观。通常导演拍完，不会那么客观，但我感觉比剪接师更狠，电影再大也大不过生活，不要把电影看得太严重了。看得太严重就不会有一种明亮。

是电影来服侍我们，不是我们去服侍电影。是透过我们去叙述一些事情，过程就是收获，不要把它看得那么重。所以我跟别人不太一样，好像别人一定要版权，我几乎不管，我不会受这个东西的妨碍。

白：从入行到现在，台湾电影工业经历过很大的变化，您觉得最大的改变是什么？同时应该还有一些东西完全没变？

侯：台湾是一个移民社会，来这边的人没有要建立一个久远的价值、一直要坚持做的，我感觉没有，都是很快、适应来适应去的。做电影的这些人，基本上以前是国民党政府这边，“中央电影公司”来了，但是并不能成为一个什么东东；因为所有的上海电影公司都撤退

到香港，只是人口有限，所以香港（电影）有很多在（台湾）这里做。

那时候看电影是很热的，因为没有其他的娱乐，台湾电影早期是这样。有电懋、国泰、邵氏 [\[1\]](#) 的片子，一堆，大多都是大陆（迁来）的技术人员。一直到台湾的本土题材，李行算是最早的。之前有一些台语片，那是十来天就一部片，很快的，他们录音室是一排一起的，配音连效果一起，一天两天就干掉的。

台语片很多，带着中华文化的遗绪拍的。李行是真正拍了很多台湾的题材，不管他是什么样的角度，他就拍啊，《街头巷尾》也好，《养鸭人家》也好，《蚵女》都是。

然后经济起来，中产阶级起来，很多观念都改变了，商人是什么东西好卖就卖。就是片商起来以后，就开始控制戏院、院线要什么片，后来进了很多香港片，都是指定导演、指定演员，拍到最后就垮了，把台湾也弄垮了。

中影在明骥、林登飞（卸任总经理）以后，刘泰英开始掌管所有东西，就变了，没有人把电影当一回事，就不拍片了。中影不拍片的意义很强烈，因为没有了一个龙头了。以前有中影、“国联”，（电影公司）很多，这些都没了，片子要从本地制造或从外面找——本地制造他们不相信，捧着钱去抢香港的片子，一样的剧情一样的面孔。

这跟韩国前四年一样，就垮了，没人看的。正好WTO在谈判，就全部开放，他们以为可以进外国片，但是美商八大公司不可能让你掌握的，不可能的；进欧洲片，卖不好就不进了。

从李行的健康写实到新电影，算是一个重要的阶段，它真正面对台湾的生活与本质。（后来政客）夸张成台湾意识，为了巩固自己的权力而启动族群意识去结合地方势力，瓦解国民党内部的结构，所以才会有什么新党、亲民党，整个都变了。这种政治上的斗争激化成民粹，激化成本土的台湾人和外来的中国人（对立）——李登辉把它们分割了。这就很惨，大家没有办法安静下来，看台湾到底怎么回事，应该做什么才是台湾最重要的，这是一个很大的危机。

白：而且我看在这个情况之下，台湾的演员和幕后工作人员都往大陆去发展了，包括您合作的演员，像伊能静，都到大陆去了，演连续剧啊。

侯：很多人去大陆发展，因为大陆等于是他们的第二春，一些老（一辈）的歌星在那边重新起来，很多演员从年轻开始，已经往那边移动了。新电影以后，电影行业瓦解，有人进入广告圈或者离开——以前没有工业，现在当然更没有了，新的技术人员都不够。新的一批才要起来，但是跟旧的传统没有接上，像我这种班底已经很少了。

白：像杜笃之、廖庆松，也经常参与大陆一些电影的制作。

侯：他们主要是剪接跟配音，在技术上，因为技术没有地域的限制，比较容易。

白：过去大陆电影与香港电影分得清清楚楚，从演员和工作人员到资金，拍摄场地，等等，都分得一清二楚。1949年以来都是这样。但自从香港回归以后，什么是港片，什么是大陆片，开始越来越模糊，现在完全合并了。您觉得台湾将来的趋势也是这样吗？将来台湾、香港、大陆各个电影工业会合为一体吗？这对台湾本地电影是威胁还是机会？

侯：这里面还有一种时间的差距，就是所谓现代化的过程。我们比他们（大陆）早，跟他们的现代文明不一样，我们的分级制他们都没有，因为这个不一样，台湾的思考点就是“台湾扮演什么角色”。他们的电影还是停留在集体意识的延续，还没有强烈地以个人去抒情、抒发的这个角度，我感觉台湾要扮演的是这个角色。陈国富才找到一个切入点，他的《风声》跟以往的大陆片不太一样，集体意识之外，人的成分比较重。

两个文化已经不太一样了，但是整个母体又很相近。他们常问我为什么不去，我在大陆认识那么多人，为什么不去？我说没办法，了解他们的生活细节，需要很长的时间才有办法。然后我看的角度不一样，拍出来的片子他们没有办法接受，这是一定的。他们假使对他们的文化和生活有一种角度，以后拍出来的电影一定是特别的，但是他们看不到这个，人在中心看不到自己，在边缘才看得到。他们应该做自己本身，应该有一个眼睛看到自己，模仿西方没用。形式不是问题，是内容才重要。

前五六年有一条歌叫《老鼠爱大米》在大陆很红，他们自己作的，在香港（卖得）不错，在台湾感觉很好玩，台湾KTV也有人在唱，算蛮红的。我说这就是他们的当下，我女儿说老鼠怎么会爱大米，老鼠应该爱起司——这是受美国的影响——这是有差别性的。要看清楚，要有一个眼光。

我们看得清楚，但我们很难表现大陆当代的题材，因为电影是呈现生活的细节，我们拍就不准了。他们现在一胎化，整个家庭结构和社会结构发生变化，只有一个小孩跟家人的关系，父母集中在他身

上，没有兄弟姐妹，他在外面交朋友的方式跟有很多兄弟姐妹是不一样的。这些东西我们抓不准的，我们要在那边生活很久才能拍。

白：目前台湾您比较欣赏哪几位导演？

侯：中生代很多不错的，就是大环境不好。拍一部片子找钱不容易，一个导演应该知道自己的生存条件，怎么去找资源，片子后面是什么。好的时候，资源乱花，后面就没了。

张作骥 [\[2\]](#) 现在又开始创作了，他拍了几个（作品）不错。他很奇特，他的片子都是黑暗的。但他就是整理还不够，环境不好，环境好就能一直做，就会很成熟。

林正盛 [\[3\]](#) 早期都不错。还有吴米森 [\[4\]](#) 不错，他的风格比较特别。陈玉勋是很local的，拍《热带鱼》，后来市场不好，就去拍广告了，他广告拍得很不错，一下回不来了。萧雅全也是回广告十年后再拍，那都影响很大。钟孟宏 [\[5\]](#) 也是非常聪明又能摄影，又能导演，编剧也不错，可惜拍广告多了。

电影这种表达力，基本上也是要随时随地累积的，不是说我懂得影像就来拍电影，不是这个意思；或以为没问题，等我有钱再拍，没这件事！戴立忍不错，但他也不年轻了，他拍了一个短片（《两个夏天》），又拍了香港体制里面的结构（《台北晚九朝五》），那个对他来讲是一个训练，因为很难。后来他拍《不能没有你》又回到了他本身，我想他开始会有一系列的作品出来，会很不错。

其他就钮承泽，年轻一辈的。郑文堂 [\[6\]](#)，其实他第一部《梦幻部落》最好。

白：《梦幻部落》我是当年跟天文一起看的，她对那种团队精神很感动，觉得跟你们当年搞新电影一样，互相帮忙。戴立忍也在里面客串……

侯：对。郑文堂当初的叙事结构不是这样，廖庆松帮他调整，本来是穿插交错的，调整后就跟着角色走。

有些人跟廖桑合作以后就不再合作，退得远远的，就很怕说剪接时变动太多。对我来说，只要看得过瘾就好，不然我怎么会让杨德昌帮我弄什么音乐，我们那时候帮来帮去。有些人个性上很会吸收，像海绵一样；有些人有他较强的自尊，都会影响到。

白：海外的导演您比较欣赏哪些？

侯：外国导演新的，很少注意到，都是老的，每个都有他的特色与特质，我感觉每一个都不一样。如果要我去欣赏一些，也不是那么容易。

白：80年代末、90年代初期电影产业的危机，问题到底出在什么地方？是市场无法与第四台和录影带竞争，还是“国片”无法跟大量引进的好莱坞和外国电影竞争？

侯：那个时候，差不多新电影尾声，票房并不理想。早期跟陈坤厚合作的时候，徐克的电影开始进来，“新艺城”（影业公司）；第一个相遇的，我的《蹦蹦一串心》还是《俏如彩蝶飞飞飞》，碰到徐克的《夜来香》——在香港叫《鬼马智多星》，泰迪·罗宾（Teddy Robin Kwan）演的一个黑色侦探片。那个片子一进来，香港新艺城越来越厉害。

《悲情城市》过后，台湾电影慢慢不行了，都在看香港片。台湾投资电影的人捧着钱去香港，指定要这种片，前面卖座过的；像刘德

华啊，后来的周星驰，这些红的明星，前一部片是谁，照这个model，多少钱，砰！很多钱耶，几千万都有。

差不多到1996、1997，香港回归，突然没人看（港片）。因为都一样搞笑，都是周星驰、刘德华，有时候他们三四个片子一起，都是这个人演的。香港片一没，台湾的有关部门跟这一群片商——因为没片子了嘛——开放美国片、外片，全部开放，因为他们没片源了，但是还是八大公司在做，他们也拿不到。

其实说录影带有影响吗，还有电视，这些影响都有啦。还有一个因素，“中央电影公司”不拍片了。林登飞走了以后那个会计，叫邱顺清，就是最后一届总经理，到他来当的时候，已经不拍片了。他主要是党的系统，会计出身，本来当厂长，开始卖戏院——党产嘛，这样子卖戏院，就是不拍片。“中央电影公司”是龙头，以前每年有七八部，现在没了leader，整个“啪”，没了！

后来只剩下辅导金（补助证件）。所以我往日本、法国发展，我还可以存在啊。有关部门WTO谈判时完全放弃，全部开放，从此就没有（“国片”市场）了。《戏梦人生》那种片子很难，《好男好女》没什么人看了，那时候已经是日本资金。《海上花》、《南国再见，南国》我根本就不理了，连宣传都不宣传，反正版权是我的。《南国再见，南国》只打个MTV，全省倒还有两千多万，光是台北有一千多万。那时我早就放弃台湾市场了，也没人做台湾市场，年轻人也没人再拍，就这样一路（到现在）。

白：差不多千禧年期间，继《海上花》大获成功之后，几部华语片也相继在国际电影市场获得极高的评价。其中两部，就是杨德昌的《一一》，以及李安的《卧虎藏龙》，李安的电影甚至大大打开了美

国市场对外语电影的接受度。对于台湾或华语电影在国际的发行，当时的变化对市场的扩张有什么样的意义？

侯：市场要扩大可不是那么容易（笑），但五年十年总有一个风潮。欧洲人喜欢亚洲电影，包括大陆、台湾、香港，其实仅限于某几种电影类型。

台湾新电影在当时，也是各方面的条件恰巧都凑到一起了，它是另外一个风潮。欧洲喜欢陈凯歌、张艺谋及其他“第五代导演”的电影，《海上花》大卖其实也只在法国，我想是因为法国观众有看到另外一种完全不同的中国的表达方式吧。

比较正面的结果是，除了票房收益之外，美国这样一个主流电影市场，开始投资像《卧虎藏龙》这样的电影。《卧虎藏龙》是最好、最成功的例子，它激起了整个市场的热度。许多亚洲电影在拍摄的时候——像徐克的《蜀山传》——被大发行公司买下来了。胡金铨从前的片子，也被买下来要重新发行。大家一头热，为华语电影创造了一个机会。

可是风潮有起就有落，落的时候，搞不好现实环境更残酷。能克服困难始终拍下去又幸运的话，也许还碰得到下一次风潮。

白：纵使香港、大陆等地出产的华语片在美国市场前景看好，台湾电影毕竟还是相对少并且弱势。是发行出了问题吗？如果不是，台湾电影在海外的发行状况如何？

侯：台湾比较特殊，它的产量不多，尤其这几年，影片越来越少。其次，台湾电影跟主流电影市场是区隔开来的，新电影时期的人文气息，像幽灵一样盘踞在空中作孽啊（笑）。因为大部分人还是跟好莱坞主流电影接近，何况美国市场。

港片曾经蓬勃，台湾资金占很大一部分。台湾太小，投资者不愿意投资，没有资金支持，电影工业就很难健全，类型片和制作数量都很有限。台湾电影的另类空间，是差不多二十年前新电影时期开发出来，一直延续到现在。

我的感觉是，台湾电影会有下一波的机会出现，其中一部分人会向主流靠近。不过不是那么快，要等它爆发出来，也许还需要一段时间。

白：《海角七号》以后，“国片”是否有些好转？

侯：《海角七号》2008年嘛。其实从台北电影节开始，慢慢鼓励这些年轻导演，媒体有焦点，一直鼓励以后，到了差不多2007、2008年，有收成了，媒体会报嘛。前面就有《九降风》这些，票房都不错，年轻观众回来了。好像电影要成为话题，不在话题里不行。

现在“国片”慢慢有起色了，只要这几年再拍一些好的（景气）就会回来，不然“国片”整个收入上，在一年电影总票房最惨的时候只有0.2%，九成多都是美国片好莱坞片，很惨。

白：台湾电影产业现在面临最大的危机是什么？

侯：最大的危机是它没有一个产业的链，不完整之外也没有办法从产业链延伸出来，从公部门建立一个机制。

（例如）法国建立的机制、好莱坞一定有这机制，因为它们有市场。没有市场之下，要建立市场的机制是很难的；所以要推动公部门建立一个机制，让它可以像活水般良性循环。法国一个观念就是“使用电影者付费”，规定的！这是立法的，每一张电影票的11%电影税，抽出来回到CNC（法国电影中心），像好莱坞有些片很卖座，把税抽进来，就用来辅导自己的电影。

还有电视税，如电视台播放广告时，电视台要缴税。对于无线电视台，详细规定了放映电影的义务，譬如一年必须放映一百九十二部电影，其中一〇四部要放在晚上八点半到十点半这个时段；法国本土电影要占40%，欧盟电影占20%，其余是合拍片。而周三和周六晚上不能放电影，因为法国是周三新片上片。无线电视台每年也必须放映五十二部艺术及实验性影片。

再有是视听作品税，包括DVD贩售及租借，和网络付费观赏等。以上三种税，每年达五亿多欧元，全数用在电影制作上。方法多样，从开发剧本起，就规定得极详细。

电影兼具商业与文化特质，法国界定它是文化而立法保护，台湾也应该跟进。商业不必特别来保护，它自己会长脚，往有利益的地方去。

[\[1\]](#) “电懋”是陆运涛于1956年于香港成立的电影公司，是国泰的前身。电懋拍摄了许多票房极佳的巨片，如《四千金》（《星星月亮太阳》等。1965年陆运涛因空难丧生，电懋改名国泰（香港）有限公司。邵氏兄弟公司于1957年由邵逸夫创办，出品了许多成功的制作，如《梁山伯与祝英台》《独臂刀》《少林三十六房》等。后来成为亚洲最具势力的电影王国。

[\[2\]](#) 张作骥（1961—— ），台湾电影导演，曾经担任虞戡平、严浩、徐克、侯孝贤、黄玉珊等导演的副导。代表作包括《忠仔》《黑暗之光》《美丽时光》《爸，你好吗？》等。

[\[3\]](#) 林正盛（1959——），台湾电影导演，作品包括多部纪录片，如《老周老汪阿海和他的四个工人》《我们的孩子》，剧情片《美丽在唱歌》《天马茶房》《鲁滨逊漂流记》《月光下，我记得》。

[\[4\]](#) 吴米森（1967——），台湾电影导演、编剧。作品有《起毛球了》《给我一只猫》《月球学园》《松鼠自杀事件》等。

[\[5\]](#) 钟孟宏（1965——），台湾电影导演。美国芝加哥艺术学院电影硕士，代表作有纪录片《医生》和剧情片《停车》。

[\[6\]](#) 郑文堂（1958——），台湾电影导演。作品包括《梦幻部落》《经过》《深海》《夏天的尾巴》《眼泪》。

光影反射

白：您在拍电影当中，应该时而会出现一些没有预料到的小奇迹，这东西可能是演员提供的，或是环境使得您整场戏带到另一个境界。能不能说说看，在拍摄过程中有没有这样的例子？

侯：这些东西我不会僵硬的，随时有调整的可能性，早期拍片负担更小，像玩一样。像《童年往事》里风吹的一棵树，我就说来拍一个，我也不知道，脑海里闪过一句话，树它想安静，但是风不停：“树欲静而风不止，子欲养而亲不待。”小孩想奉养父母，但父母亲已经去世了，不等他的。基本上都是平常涉猎，若平常涉猎不够，看东西没有一个眼光，就没有这个可能性。

像《恋恋风尘》里面，云（飘）过，遮着山头的阴影，我就先拍下来，也不知会不会用，这已经变成一种观察习惯了。包括《千禧曼波》最后一个镜头，我们隔天要走了（离开日本的夕张），零下二十几度，等到最后也没有下雪，我们就回房睡觉了。没多久差不多天要亮了，大家都睡了，我也睡着了，我的摄影师发现下雪了。他没叫醒任何人，包括摄影助理，他一个人把机器分两次搬下去，一个人在那边拍最后一个镜头。这种状态，会有这种可能性，是因为现场有一种能量，有一种专注力，所以对很多事情的变化非常敏感，如果演员突然会怎样，基本上可以预料，立即就会调整、捕捉，很多就是这样。

像《童年往事》里面下大雨，就叫三轮车赶快来，马上拍一场戏，妈妈出门就诊，就那个味道，因为那雨太大了，打在地上都会跳起来。我有一段时期，早上很早起来从第一场开始顺，拍过的画面是什么，没拍过的、我的想象是什么，一直写，一直顺，顺到我今天要拍的。中间假使有遇到一棵树，在这个顺的过程，我就知道要放哪里、怎么衔接。

还有（拍）李天禄是一个经验，拍他第一个镜头的时候，他开始对镜头说话——因为他演布袋戏，说了一辈子，演戏都是用口白说的嘛——我就告诉他是什么状况，是你在这边等小孩，所以你要说什么。喔！他马上明白了，换个方式讲，越讲越精彩。他脑子太快了，这就是他累积的东西。

白：《恋恋风尘》有一段拍李天禄叫小孩子吃米饭，那段太精彩了。

侯：那些都是李天禄自己（即兴的对白），完全是在哄小孩，说这是什么什么……

白：他说这是台北来的外国人吃的高级米饭！

侯：他本身就是一个创作者，他的创作方式一样，可以即兴。他知道太多事情了，尤其是人跟人之间的人情世故这种应对，他这方面是一流的，而且很纯真。

他们说即兴，其实也不是即兴，因为所有的东西前面累积得够了，现场就是本能反应，若还靠判断，这一刻就没了。选的角色与场景也是，前面越深入下功夫，现场越准确。

我拍了《恋恋风尘》之后很得意，（我以为）什么人都可以拍，结果下一部片子杨林选错了。我拍了以后就知道不行，因为年龄跟她

的身高种种，把那个幻想暧昧空间压缩掉了，但是没得回头了，我就尽量调整。

白：那么在拍摄过程当中，有哪些戏让您最激动？哪些是最过瘾的？

侯：《风柜来的人》，我看那三个年轻人，我就偷偷跟他（钮承泽）两个朋友讲，在沙滩上扒他裤子，然后用一秒三十六格那种slow拍他们扯成一团，钮承泽一直被扯。我也很喜欢他们在大浪溅上来的海堤跳舞，那种说不上来很突然的一刻。

还有《童年往事》的那种判断，不是父亲死亡吗，所有的小孩围在床边，唯一的演员是梅芳，我说你是一个“key”，医生宣布不行，你要爆发，其他人我不会跟他们讲要做什么。那些小孩童星的妈妈就演邻居，听到状况来了就劝，一拉，妈妈哭，小孩哭，全场哭成一片。我看工作人员都哭，好像有一种电流，那很过瘾。

《戏梦人生》也是，去大陆，我第一场拍的就是李天禄在福州的将军庙旁边；古时候都这样子，要打仗要干嘛，都在庙前面凝聚众人的能量，说一些话，然后祭拜，都有这个仪式。我把将军庙当作是在大陆的开镜，搭了一个戏台，李天禄本人在那里，演之前有一个仪式，有一串很长的鞭炮，我们准备了一两百个临时演员，来了一堆人，坐得密密麻麻，我看那服装不必换，穿得都差不多——那时候很早，1991年，在福建。因为太久没有在庙前演戏，根本没有，所以聚集了一堆人。

然后你看李天禄，他撒纸钱给神明，点火丢下去，过了才是放鞭炮。他在祈祷的时候风来了，点火的纸钱一丢，哗！风一吹就点燃那串鞭炮，在现场的感觉是所有的神鬼都等太久了，跟人一样，很久没

这种仪式演戏给神明看，都等不及了。我感觉很强烈，很过瘾，到现在也常常会想起，很好玩。

白：那在法国、海外、日本拍戏，会遇到类似这样的经验吗？

侯：譬如说拍电车，拍十几次对不对，但是很怪，我就感觉一定会拍到。因为每天只有一段时间，每天拍，十几天才拍到，我知道我一定会拍到。

然后有一场，一青窈曾告诉浅野一个梦，但她终于知道这不是梦——就是那场一青窈想起来，打给浅野，她小时候妈妈带她看的那本绘本，她也不知道为什么那时候有那本，同时陈述现在这个母亲是后母——我还没设定好要怎么的一个situation来拍；有一天晚上我们收工了，回到那个住宿公寓，哇，闪电、下雨，东京从来没有过那么久那么密集的闪电，连电车的电压都被打坏，我马上叫录音去录，隔一两天我就拍了一场夜戏，以后就用这个声音。他们一直以为是当时同步的，不是，闪电是后来做的。

有时候会有这种，天气变化最多，再来就是演员。像舒淇，《千禧曼波》里，我不知道她可以那么投入，那种能量在现场都可以感受到，还没期待就有了。

现场要很灵敏。人跟人之间很灵敏，就会有一个空间出来，自然就会发生一些我们想不到的事情。我们想象不到演员会进入到那种程度，像《好男好女》里面伊能静醒来就讲，噤里啪啦就讲，还唱歌给他听，那个现场也是大家感觉汗毛都竖起来了。我感觉非常专注在那个状态，就会有一个气氛像电流一样影响到演员，他们就会有一种表现出来。

白：拍摄以前，您脑海中已经对每一部电影有一种风格吗？或风格是在拍摄过程中才形成？

侯：通常我在弄剧本，都是想画面，然后要把它文字化。自从跟天文合作以后，文字就越来越懒，但还是会整理，文字对我比较慢。风格预先想是一回事，最后作品出来，又是另一回事。

白：一般您拍摄的画面跟在脑中想象的，差距会很大吗？

侯：没有，想象中的画面，在勘景时就落实了。想象的不见得找得到，我是有实景在眼前就知道怎么用，看角度好就拍，现场永远把我拉回到不是我想象的。在变动中调整，就是我最擅长的，因为很自然我已把脑袋里放空，就看用什么方式（拍）。

我举一个例子很简单，《刺客聂隐娘》假使没有钱，我就随便找一点钱，用Bolex来拍好了！三十秒到四十秒之内弹簧就没力，就要上发条重新上紧，然后马上抓住对象拍下；这要高度专注，盯着要拍的去拍，直接就拍下，几乎靠本能，没有什么移来移去摆框框，我就用这种limit来拍这部片。一样是舒淇，这种你说会怎样？当然会不一样啊。我很清楚，钱是自己可以掌握的，无所谓。甚至对我来讲这是一种beginning anew，重新开始，有时候要用一些技术性的东西来鞭策自己。

白：您在拍电影期间，最常会遇到的问题是什么？

侯：现在就是要预先卖片！这个对我来讲也不是太难，但一定要预卖才有钱这是一定的，这个搞定，我其他就不管了。演员或是工作人员的状态，基本上就是去面对。

白：所有电影当中，拍摄最困难的是哪一部？

侯：应该是《悲情城市》，因为历史背景，场景，第一次拍历史。这是一个。

另一个是内部人事。我本来用制片的哥哥，制片就不开心了，把他哥哥赶跑，弄了两个新的人来。因为他们没经验，我把他们打发走，他就开始搅混我们这些工作人员，所以离开了十一个，很乱。我会偏头痛是从那时候开始，但是靠意志还是把它做完。有的时候就是需要一个困难，会做得更厉害，对我来讲，没有什么半途离开。

白：拍摄最顺利的电影是哪一部？

侯：《海上花》，就像上下班一样，五十几天拍完了。拍内景，就每天中午到那边，在桃园，整个弄干净啊，然后吃个饭啊，开始工作到晚上十一点回家，开车差不多四十几分钟；隔天又来，像上下班，很规律。

白：这也是因为演员用方言背台词，所以即兴的成分不是那么多的原因吗？

侯：对，要处理的事情没有那么多了。因为他们讲上海话，早就要准备好，我的戏又只是那几场，有些一次就可以拍好，有些要三次，就在那边run，很专注地一直重复做这件事情。

白：您虽然很喜欢读书和看报，却不看影评？但有时候对自己的作品太近了，看不清楚，您不会觉得偶尔看看评论，会提供另外一个视角？

侯：我从以前就对那个没兴趣。从某一个角度，到另外一个角度，我对那个没兴趣。我不想有那个角度，我感觉还是直觉最好，保持人跟影像的一种直接。不要弄那些有的没的，因为深度隐藏在表

面，人呈现的就是一种表面；去设计那些（不同角度的）东西不是我的范围。

我感觉那是西方所长，他们有这个背景，我如果用这种会被弄死，弄到最后什么都不是。如果拍一个疯子，就把他当疯子拍，不要想后面的意义什么，因为影像就那么具体，人就在前面。

我们跟西方不一样，人家有这些基础，不是从今天开始啊。电影至今一百年，有从别的领域进来的，像心理学、潜意识种种，谈人的阴暗。而我有我的方法，我不想用那些方法，所以什么symbolic，我对那些一点兴趣都没有（笑）。

对我来讲，我还是直观，这个角色不错就找他来，主要是激发他，看能到什么程度，主要就是这样子而已。那你问，我的深度累积呢？是平常，因为看世界、看人，有自己的角度，在电影里面会不自觉地流露，这就是所谓的人文，也是眼光，也是美学。所以我从年轻到现在，通常都不看影评的，不太理。

白：拍电影，除了艺术上的一切事情，商业、发行、投资等方面，您一般也亲自参与吗？还是让制片方去管那些？

侯：我通常不太管。像那个《红气球之旅》根本没发DVD，都没发，我也很懒。我们公司也很懒，没人做，剩的底片通通不见。我感觉就是这样，无所谓，有些人认为很重要，但我感觉不一定。

白：朱天文曾经写道：剧本构思完成时，绝对是电影全部的工作期间最快乐的一刻。^[1] 您也这样觉得吗？做电影的整个过程当中，找题材、做剧本、找投资、寻景、拍摄、后制、剪辑、影展、宣传等等，您个人最喜欢哪一个阶段？又比较不愿意去参与哪一个阶段？

侯：通常我只喜欢创作这一部分，而且我很喜欢现场。然后我非常喜欢剪接。那比较喜欢的还是拍，拍完以后，我基本上也不理了；剪出来再看什么不对再调这样，基本上兴趣已经不大了。拍完有时候去影展，谈了一下我就不想再谈了，已经没兴趣了，对我来说，最有趣的是现场。

白：您最喜欢拍什么样的镜头？就像您有时候会拍一些门口和空景，等等。在现场拍摄的过程，您对什么最兴奋或是（感觉）最有趣的？

侯：再找（镜头）就没兴趣了。所谓兴趣，就是我看这个状态，演员在哪里发生，演员这些角色要怎么做，我就盯着他们做。镜头我已不管了，都丢给李屏宾他自己去弄，他摆在那边我感觉OK就可以。以前会有这个画面过瘾、这个角度过瘾，我现在已经不会了，我感觉“人最过瘾”。

白：您好像多次跟朱天文抱怨过：“再给我重剪一次的话，片子绝对比现在好百倍。”您是否觉得自己的作品有很多不足之处？如果真的觉得重剪一次会好百倍的话，有没有考虑过为旧作剪一个“导演版”？

侯：那只是顺口胡说。我只是说说而已，没那个耐心。我感觉那片子过了，就已经过了。我可能会有不同的想法，但我想算了。我是这样，不太像王家卫要重新再制作。

白：您觉得您电影当中，哪一部比较接近完美？

侯：几乎没有，每次拍完，看完就“他妈的！”（笑）像《悲情城市》一看完出来，就“他妈的！烂片”类似这样，没有拍完了很兴

奋，没有。可能我是牡羊座，一直往前，有时候事情过了就过了，我就算了，往前面去了，没什么好懊恼的。

我反而比较注重的是人跟人之间的关系，工作人员怎样或者是演员怎样，我都很注意，我关注的是这个，而不是片子。感觉演员没做到，就想下一部要找他来把这个解决掉。然后工作人员，这次就是这样，但我总是想看看下次可以怎样更理想。

因为片子拍完，它就变成固体了，我不能再把它怎样，跟我没关系了。但是每次在坎城，媒体都很喜欢问：“到底得不得奖啊？”我说我烧了一桌南方台菜，你找了一堆北方人来吃，搞不懂这什么玩意，怎么会喜欢这菜呢。除非有几个特别的，但也构不成多数啊，评审找哪些人时，其实大概已决定了哪一部片子会得奖。道理很简单，而且你想想看，那些年轻的人会有什么厉害的眼光吗？我不太相信。

白：每个人都有他的弱点与缺点，身为导演，您觉得最大的弱点是什么？

侯：弱点、缺点就是长处，只要有自觉。这是一定的。就像我很会转换，在变动中调整，这是我的长处，我不会固定的。

但天文形容我是“即溶颗粒”，马上融入人群或环境里，这就是我的弱点啊——一下子介入太多，心软，耳朵软，over了，帮人反而坏了彼此的关系，惹得一身麻烦。我很难做到合理又清楚。好意并不容易的，有时候会伤到人，因为别人不见得是你看到的这样。所以我会自责，有些还不错的人，我的介入反而妨碍了他自己的去路，或他可能有的机会。我会懊恼，别人不见得要如此，我反而是弱了他的气。

我还是面对人，我的弱点就是有时候电影拍到最后，会为了某一些小事耿耿于怀。就像跟林强合作，拍到第三部才觉得可以放他了——他本来只是做音乐，他来演电影是我判断错了——直到《南国再见，南国》他的角色合了，他对这角色有一种感觉而做的音乐很棒。我拉他来电影（经历）一场，一定他有个完成才走。

舒淇也是，我一定要让她到一个状态才走。有时候工作人员用到一个程度，知道他没问题了——因为都需要时间的。有时候就是为了这些人。

李若菡/录音记录；

白睿文/整理校对；

朱天文/校订



一个月的访谈计划圆满结束后，作者在2009年12月4日搭飞机返美，而就在3日，回国的前夕，张大春请客送行。除了大春一家四口，还有侯导、朱天文、朱天心和唐诺，算是非常难忘的一次送行之夜。当晚心情甚欢，以为刚完成了一个大工程，实际上，那不过是个开

始。散会之际，和侯导合影留念。2009年12月3日于台北，最好的时光。

[\[1\]](#) 朱天文著，《悲情城市》，台北：远流出版社。第22页。

附录

哦，这个就是“表演”。这里很生活。

——拜访捷哥

就像大力士可以举起比他自己还要重的东西，可是没有办法举起他自己。人总是说不清自己的当代，这就是我们遇到的困难。

——天文答问

电影就是一个言论自由的warm up运动。对老百姓来讲，台湾的新电影就像是给当时沉闷的社会打开了一个新的窗户，让空气流通起来，让太阳照射进来。一部电影，它已经超出一个小说能够表现的东西，所以也才有那么大的力量。这是蛮有意思的一件事。

——原作心声



拜访捷哥

——探看侯孝贤的电影家族

高捷生于1958年，将近三十岁时才开始入电影圈。之前学厨的高捷，曾经在圆山大饭店担任主厨，经营过一家咖啡馆，因为偶然的机

会结识侯孝贤，而走上人生的另一条道路。

1987年的《尼罗河女儿》是高捷的处女作，从此他便成了侯孝贤的电影家族。往后的二十余年里，高捷通过多部侯孝贤电影的演出，塑造出不少令人难忘的角色：在《悲情城市》背叛家里的三哥，《南国再见，南国》里的小流氓小高，在《千禧曼波》演舒淇最终靠不住的黑社会老大捷哥等精彩人物。

侯孝贤监制和徐小明导演的1992年作品《少年吔，安啦！》，是高捷第一次扮演黑帮角色，随后他渐渐变成许多观众心目中的黑社会老大——“捷哥”。除了侯孝贤的作品之外，高捷也参与过其他多部台湾电影的演出，包括朱延平的《火烧岛》，张作骥的《暗夜枪声》、《爸，你好吗？》，戴立忍的《台北晚九朝五》，曹瑞原的《孤恋花》，钟孟宏的《停车》等片。

与香港和大陆的导演高捷也有多次合作，包括李仁港的《星月童话》，徐克的《顺流逆流》，杜琪峰的《柔道龙虎榜》，陈奕利的《天堂口》，尔冬升的《新宿事件》，宁浩的《疯狂的赛车》等片。曾以《绝地花园——过了天桥，看见海》获得2004年亚洲电视奖最佳男演员奖，以《孤恋花》获得第四十届电视金钟奖戏剧节目连续剧男配角奖。

此篇访问是2010年11月18日金马电影节期间在“国宾影城”进行的，主要探讨高捷先生与侯孝贤的合作关系。



《南国再见，南国》剧照，“高捷啊，演兄弟，你，就是最有味道的！”

白：您第一次跟侯导合作，是1987年的《尼罗河女儿》，您之前的经验好像跟电影完全无关。入行前，您的电影经验是怎么样？跟电影圈的人有来往么？小时候有经常看电影的习惯吗？

高：小的时候经常看电影的，喜欢看电影。而且在我那个年代看电影，算是一种很高级的享受。

跟电影结缘，跟侯导结缘，是因为有一次去探班，探一个朋友的班。我朋友刚好在拍虞戡平的一部电影叫《孽子》，是在新公园，我记得很清楚。其实我们要去的是希尔顿饭店，去跳舞，那时候disco正流行，希尔顿饭店离新公园很近，所以顺便去探班。那次去，就碰到侯导跟他的一个工作伙伴叫张华坤，张制片，坤哥，跟我大哥的私交曾经很不错，他们有拜把，就像兄弟一样。因为这层关系就特别介绍侯导。侯导对我有点印象，而且还感觉我有点像Al Pacino，是有点像

吧。那时候我就开玩笑说：“不是你第一个讲，还有很多人这么说过。”

后来坤哥就跟我说，侯导最近要拍一部电影，你讲一些故事给他题材，给他参考。当时我开了一个咖啡厅，楼下是电动玩具，拉bar，主要就是做那种拉霸机的生意。那我就说，好，你有空就来我的咖啡厅坐一坐，聊一聊。其实就这样结缘，我也没有什么故事讲，只是讲讲我的家庭，我的成长，我的周遭背景，统统讲出来看有没有东西可以对这个电影有点帮助，结果那一次聊天之后，侯导就觉得我这一块还蛮有趣的。

第二次来就带了编剧朱天文。朱天文就作了一个邀约，就是我长得跟电影（《尼罗河女儿》）的女主角杨林有点像，问我可不可以演她的哥哥。演她哥哥？其实我当时就拒绝的，因为我对这方面没有兴趣。我本来只是在做一个帮忙，当场就拒绝。

后来又谈了第三次。到那个时候我的想法开始改变，觉得这群人，相处起来很舒服，像哥哥姐姐一样，很舒服。自己的想法变了，而且知道他们对电影有这么大的贡献——因为之前就看到侯导的一些作品，也都蛮喜欢——那就说，好吧，就玩票吧，玩玩吧。没想到就这样跟侯导结缘，跟电影结缘。从那时候跟侯导出发，成长到现在已经二十三年了，变成一个资深演员！（笑）就是很有趣的一个因缘。

白：那么从1987年到现在，二十三年当中，侯导的电影风格经过蛮大的改变。身为侯导非常重要的合作者，您怎么看这种改变？从现场的角度看，您可以谈谈侯导拍戏的变化？

高：我记得就是，我觉得人啊，不断得来做一个学习，也不断会作一些成长和改变。随着环境吧，很多东西都会改变。但也有东西不

会有很大的变化。就觉得他的镜头、节奏、速度又快一些，可是大的本质，我觉得倒还是没什么，只是更深厚了，更丰富了。

说到改变，我也不断地在改变吧，因为不断地接触，不断地学习，世界都在改变。我们去威尼斯那次得奖，侯导上台领奖，得奖感言当然他讲国语，我记得很清楚，就是“钻木取火，终于冒烟了”。我们知道这一块的人，听起来就有很深的感受，那个时候我也在场，眼眶就湿了。拍电影是这样辛苦，还在那里手摇，还在那边手工，人家好莱坞都已经到了一个非常科技的地步，我们还在那边手摇。但我们很清楚，他一步一脚印，钻木取火，终于冒烟。

侯导从前在台上不是那么善言词，不是那么会讲话的，到现在非常有深度，有厚度。是他不断地在长大，所以当然都在改变。我觉得他更宽大了。

白：侯导老说他绝对不会跟演员说戏、指导或模仿给他们看。那他在现场怎么跟您和其他演员沟通，传达他所要的感觉和信息？他总应该有些秘诀或特殊的方法，使得演员能够入戏和达到他要的东西？您身为演员，侯导给演员提供什么样的空间？

高：侯导提供的空间是无限宽广。他要的可能就是你的本色，你的自然流露。

拍戏，他经常只给我们一个意思，“现在我们要讲这个，然后就OK”。整个的空间，甚至台词，甚至节奏，就放给你，让演员在里面碰撞。碰撞的意思就是看可以有什么样的火花。他的秘诀就是在外边，观察，调整。就是让你没有感觉到有表演痕迹的一段表演，这是他的秘诀。

本来刚接触的时候，我认为我不是演员，我不是科班的，我对表演也没有兴趣，不知道怎么表演，可是他要的就是一种自然流露，你的本色。甚至比如说，我们这个谈话，A丢给B，B接到了以后，丢给C，或丢给A，或不丢；或者A还没讲完可能B就插进来，把故事打断，这都是很生活的，很自然的。可能我的韵味有点结结巴巴，断断续续，但他也不喊卡。因为生活上这个都是很自然的，有时候脾气来了就爆发出来的。所以说每一段表演都在侯导的掌握之中，然后他再作调整。

有的时候，他还会到我们耳朵旁边说，“刚才你演的……”重点放在这个“演”字，那我们会觉得，“啊，侯导也在旁边观察”。可是我记得有一次，跟林强拍《南国再见，南国》，那一段戏的内容是林强又惹了麻烦，我对他很生气，有一些指责。我跟林强事前先套好这个东西，“因为天气热，我会去冰箱拿一瓶可乐，知道你又制造了麻烦，可能就把可乐往你那边去丢，可是不会丢到你，就丢在那个地面”。林强接受了，那场戏下来，导演喊卡了以后，竟然没有感觉到我们在“表演”。结束后导演还过来问我：“怎么了？真的生气？”我就说：“没有，我跟林强事前已经讲好了。”他就笑笑，“原来你们都已经套好了”。我们几次的工作经验以后，有一些东西，也会一起参与设计。那既然他没有察觉出来，其实我蛮开心！（笑）

白：侯导要的就是这种自然流露的气氛……

高：对，包括对杜笃之大哥的收音要求都一样的。我们也会跟着做一些设计进去，包括声音，好像参与一个创作。还好不是很突兀。那结果也造成一种奇迹就是，之前感觉拍侯导的电影其实好简单啊！

不需要什么表演，反正自然流露，也没有台词。没有台词就是没什么设限，你讲到那里，就换我讲，我讲到那里，就换你讲。

后来想想，哦，这很即兴的。有的时候你觉得我应该理解你的时候，我讲话了，那对方可能也讲话了，就造成了互相的怨语，有重叠、挤压，但他也不喊卡的。哦，这个就是“表演”。这里很生活，也是一种表演，而且是一种几乎没有表演痕迹的一个表演。侯导都是比较大块大块的。

白：您觉得演侯导的戏，最大的挑战在哪里？

高：因为已经很熟悉就觉得，好希望拍他的戏。拍他的戏自己感觉没有那么大的压力，四处游山玩水，大家都很开心地工作。反而是很渴望去拍他的戏，因为太开心的。

甚至去坎城，侯导非常大气大方，带全公司的人一起去坎城，去体验一下国外影展的那种风味；没有一个公司，没有一个导演这么大方。这是我们很喜欢的部分。

白：说到这一点，我觉得侯导的一个特点就是他所谓的“电影家族”。二十多年以来，一直跟一个比较固定的班底合作，这个电影家族观念似乎会影响到剧组的所有人。比如说，您不只是演员，您还在现场做饭，有时候像前面提到的，也提供一些故事给导演，《南国》的一部分故事好像是您提供的。能否谈谈这个“电影家族”的概念，对您演戏的影响？

高：拍侯导的电影，跟侯导公司的人相处就好像一个家族，一个family，你讲的没错，我们都像兄弟姐妹。没有什么恶念相向，都是一些鼓励、笑声，很温馨的，然后一些祝福。也不是经常联络的，不是经常打电话，“嘿，你怎么样怎么样？”而是久久一个电话，“今天

有饭局你出来一下，什么影展的朋友来了，我们一起去北投吃个饭”。反而有点像君子之交，不需要常联络的。

可是我对公司的态度、对侯导的态度就是，只要电话来我就报到。我也会跟公司说，目前我有工作、进度怎么样，比如这段时间会在大陆，都会作这种联系。就是感觉很淡，但又很深厚。所以我的态度就是需要我，我就会出现，而且绝对是全力以赴的。然后就会一直渴望再有工作的机会，因为等于是与家人作一个团聚，跟外头非常不一样的，好像是个家庭，就是一个family。而且从来都不会去想，这部戏要给我多少片酬，从来没有这种问题让你去思考。

当然我们去外地拍戏，香港，大陆，哪里找我们，最重要都会谈到酬劳是怎么样，如果可以尊重，戏也不错，那就可以把它消化掉。反而对侯导是不一样，因为我是从他这里出发的，又可以这么开心地一起工作，有时候导演要忙到其他的方向，我们也知道，但他随时需要我们，我们就出现。我们自己在外面做相关的发挥都还不错，今天很多戏来找我，大陆的戏，他们的开场白总是：“侯导的电影里常常看到高老师的表演……”那我知道，我就是侯导的，我就是侯导family的，没错。但所有的事情我自己都可以做主可以谈。

白：除了演戏以外，侯导会愿意听演员的其他想法吗？关于剧本、对白，等等？

高：会，可是不多。但侯导会吸收，他会说，“啊，这样子了？那么……”

白：像《南国》的部分故事就是您提供的？

高：其实《南国》讲的就是——因为我们的父亲都是从大陆过来的，我们在台湾被称为外省的第二代，在台湾生活，家里是绝对没有

那个财力，一路就是打拼，活得很用力，也很火热，但还是这么辛苦——它就是讲外省第二代的一个处境，那我就提供出来。

后来看完电影，看到“故事：高捷”，啊原来这是对我们的一个尊重。我们把我们知道的部分提供出来，后来才看到credit，我们倒不是求这个，而是看到侯导对我们尊重的一个态度。有一些东西是我们提供出来，侯导会吸收，再做一些调整，做一些延伸。通常，那不叫作“研究剧本”（笑），我只是讲出来，他觉得哪一段很有意思就再做一个延伸，一些组合，也可能会把别的东西放进来，但那些不是source。

白：把朱天文的原作剧本与后来拍的电影对照看，经常会发现文本之间的差别相当大。因为剪接的过程您不在场，会不会看到拍出来的电影感觉非常惊讶？竟然离原来的构想那么遥远？而且很多重要的戏都给剪掉。

高：没有错，总是会有……

白：像《千禧曼波》有几场戏，描绘您的角色在日本的遭遇，都给剪了。

高：侯导一定有他的考量，我们完全遵循就对了。就用《南国再见，南国》为例，最后的结局开车出事了，冲到田里面去了，其实后面本来还有东西，结果我们在戏院看到那个镜头的时候突然觉得：

“奇怪了，结束了吗？不是后面还有吗？啊，字幕都出来了，真的是ending！”但后面原来有一段拍我脚断了，在家里跟爸爸聊天，讲的就是“江水向东流”，大陆的水是向东流，没错；可是台湾的水是向西流的，意思就是说这两块地方是不是一个连体？我跟爸爸聊天，讲到

这个东西流水的问题的时候，林强拿着槟榔一直说：“快点，快点，我好想吃这个槟榔！”这整块也都剪掉。

虽然拍了然后剪掉，就会觉得侯导有侯导的考量。很特别，很多观众看《南国再见，南国》到最后都会发出疑问：“难道这样就结束了吗？这样结束了吗？不会吧？”但就是这样子了！（笑）侯导有他自己的考量，是更有深度的，一定有他的道理在。我们也不多说，就接受。

白：您曾经跟多位港、台、大陆的导演合作，从演员的角度来看，侯导的工作方式跟其他导演有什么不同？他的独特之处在哪里？

高：侯导的电影都是大块大块的，但很多商业电影，像好莱坞电影，都是快速节奏，啪啪啪，可是侯导都是一大块的。小一块，还是大块，只可能少了一点，转到后面又是一大块，就是讲很大的一个事情；很少跳到演员的特写，或看看演员的哪个角度比较漂亮，他讲的不是这个，他讲整个比较大块的一些氛围。其他导演因为电影要商业嘛，都比较商业，很多设计好的；因为已经设计好的，它有它的连贯性，也有一个设限，就看你的电影有没有“中”，中了就卖座了，就赚钱了。

我记得一次在影展，有个记者问侯导，“侯导，您拍的电影就是这么的艺术，为什么不把它商业一点？”可是侯导的回答，我也记得特别清楚：“我一直觉得我的电影很商业！”（笑）我就了解，他的商业的定义不太一样。这个也成立，你看他的电影可以在日本受欢迎，可以在欧洲在法国，这也是所谓的商业嘛。当然节奏没那么快，不像武打片、科幻片，让你看得目不暇接，不是那种。

所以现在特别期待侯导要拍的《刺客聂隐娘》。你说侯导要拍武侠片，这本身就是一个卖点，这就是一个商业！很多人一听就傻：

“侯导要拍武侠片？”但你想想看，他要怎么拍？前一段时间还跟侯导聊到这个，因为我也想知道他怎么拍。

他就说：“人物在空中，对方的暗器打过来，快打到的时候，人在空中，你怎么样来让你的身体做一个移动，你的右脚去推左脚，一推，身体就躲开。”他这样一讲，马上有画面——靠身体的一个右边往左边的重心移动，暗器一过来，他一移动就躲开了。哇，好像挺有趣的！（笑）他只讲这么一小段。

白：实际上，从武侠的世界到台湾的帮派世界不算太远，都是“江湖”的两种面目。您演侯导的电影，主要都扮演这种跑江湖的黑社会大哥，在您的生活中，有接触台湾的帮派吗？主要靠什么样的经验或观察，来塑造这些角色？

高：自从拍《少年吔，安啦！》以后，因为那部就演一个兄弟，就被定型了，以后找我来演的电影，几乎都是大哥这一类型的角色。

拍《少年吔，安啦！》之前，公司曾经安排我们去南部，高雄一带，跟那边的角头大哥生活几天。那几天生活就深深地感受到，原来兄弟还分南北；台湾南部的兄弟，跟台北外省的帮派是截然不同的。

我的印象很深刻，他们非常热情，每一个人都在较劲。照顾我们到酒店来，就想让我们很开心；几乎没有人弯腰的，完全是挺着腰。然后风花雪月，谈生意，饮酒，自己的面前干干净净、整整齐齐：

“那个投资怎么样？那个女孩子怎么样？”不只是大哥这个样子，都没有人弯腰的！腰杆子都是直的，就感觉每一个人都在较劲。台湾话是有一个“气”，等于我今天就是这个角头的老大，然后跟我的兄弟

在约，饮酒作乐，谈到投资，还有外来朋友来作客（就是我们）。我一路上都在观察。

他们酒量特别好，我也被影响，因为我平常不太会喝酒。当时有一个生意人，跟兄弟一样，一整杯白兰地就干了，他说：“你好，我是黑人。”然后一整杯都灌下去！我还没有回话，本来想跟他说我不会喝，他已经喝完。我手里拿着那杯酒，了解，“谢谢，幸会”，我就把那杯白兰地喝完，虽然我不会喝酒。喝到剩下五分之一，喝不下去了，已经要吐出来了，但我硬把那五分之一喝完，把酒杯放下，知道要吐了；我很快找到垃圾桶，拿着垃圾桶，也没有弯腰就吐了，吐了好久，完了就说“对不起，真的要回去休息”。他们还对旁边的小妹妹说：“高先生，要照顾好，请把他送回酒店。”我观察到一些东西，也学习到、吸收到一些东西。

在拍之前，公司一直对我的造型觉得很苦恼，不知道我的造型该怎么样。有一天侯导跟我讲说你去西门町，专门剃兄弟头发的那家老式的理发厅，就去了，做完造型，剪了一个兄弟头，我回到公司，侯导一看到就“哦！”，他自己都吓一大跳，“这样就对了”。我就开始加强我的台湾话，因为我们是外省小孩，台湾话不怎么灵活，我就尽量在生活上，在交谈中尽量用台语，让它灵活一点。（其他）就是造型，加上我们去角头的那一次接触，观察，吸收。

然后我家里也有一个从小出来混的亲弟弟，那个年代他们人都是拿着刀，打打杀杀的，当时的氛围是那个样子，不爱读书，被人家欺负。他本来是到西门町的餐厅去做学徒的，被人围殴，他的态度就是“我不爱读书，你不给我机会做学徒，好，那我就混吧”。他就回到自己的角头开始打打杀杀。所以本来就有这些背景和经验，再加上那

个刺青，一加上去，哇，我整个人就变了！甚至走在路上，路人看到我自动就转弯了！因为我给人家的感觉就是太兄弟了。（笑）

记得拍《南国再见，南国》的时候，我跟林强走在路上，林强突然跟我讲说：“刚才那个人看到你就转弯了，你知道吗？”我说：“知道。”因为那个造型，再加上那个神情，人家真的觉得你是兄弟，看到就会转弯躲开。（笑）

接下来很多戏都找我演江湖上的兄弟，我好像变成兄弟的代言人了！

白：对，后来的确有点定型了。但到了这几年，您开始接一些跟过去完全不同的角色，像《泪王子》里国民党高干的私人司机，或《流浪神狗人》里总到处营救各种各样神明的“牛角”。是否有意摆脱过去演这么多的兄弟角色？您会不会觉得跟侯导合作演这么多大哥人物，需要找新的突破点？

高：其实被定型，一个表演被定型，还不错。意思是人家都认同你，而且喜欢你。甚至我有一些兄弟的朋友，他们有时候开玩笑说：“你比我们还像！”我总觉得这是一个表演，如果被定型我还蛮开心的。

甚至有一个“神道”——就是台湾帮派——的大哥，他拉着我的手，面带着微笑，用台湾话讲：“高捷啊，演兄弟，你，就是最有味道的！”我听得很开心，说：“谢谢大哥，这都是在表演。其实我都在观察你们，希望你不要介意。”因为兄弟当然也会看电影，看表演，也会打分数，如果不喜欢他也不会给你面子的，甚至还会骂你，可是他牵着我的手是很开心的。针对角色，这个角色的气质，他们是

喜欢，是认同的。那位大哥还跟旁边的小弟说：“要混，要像这位！”还把我当作榜样，标杆一样！我倒不担心被定型了。

后来，结婚以后我也学佛了，接了一些像《流浪神狗人》、《一席之地》的戏，演一些其他角色，好爸爸等；那自己也有了小朋友，觉得有更多的尝试，而且成绩都还不错。意思我不只是全演兄弟或大哥的角色，一样可以演其他角色。

白：除了角色以外，侯导的电影也分不同的时代背景；有清末的《海上花》，近代的《悲情城市》，当代题材的《南国》和《千禧曼波》。这些不同时代背景会给您什么样的挑战？因为没有时代的隔阂，当代题材的片子应该演得比较舒服吧？

高：现代的戏我们当然驾轻就熟。讲到《海上花》，影片里演员讲的是上海话，侯导他们在前制作业中都已经设定好了。他们为什么会找我，因为我爸爸是上海人，从小习惯听上海话，我们邻居都是一些江浙人，所以听我没有问题，因此我就被放进来。

这是侯导他们在前制作的一个挑选，我还跟侯导一起去香港找刘嘉玲，刘嘉玲是苏州人，上海话没有问题，侯导是这样选角的。梁朝伟怎么办呢？他讲广东话的，普通话也不行，好，那就安排他是从广东到上海来做官的。所以戏就会有很自然、很有把握的语言，不是来扣分的，而是来增加分数的，这样子做一个设计。

侯导电影里唯一有台词和很完整的剧本就是《海上花》！（笑）因为大家都讲上海话，所以他找一位老师教我们台词，然后录到录音带里面，我们不断地听，不断地讲，因为我有这方面的基础，就很容易上手。他也找了李嘉欣，非常简单因为她妈妈是上海人，她的上海

话也没有问题。又找了潘迪华，她本来就是讲上海话了。角色都是这样找的。

很有趣的是，通常一场戏就是一卷底片跑完，没有什么切断，很少是调这里，拍那边的，整个一场戏都是大块大块的，一个流动。拍完看到电影之后，才“哇”，一镜到底，非常厉害，非常不同。

他把当时的一个氛围，并没有很大的差距，都表露出来，我们只是在这个氛围里面饮酒作乐谈一谈，演的都是当官的，现场发生很多很有趣的事。有一场戏我在抽大烟，导演安排梁朝伟进来，看到我抽大烟，聊天，就拍了。但因为没设定好，梁朝伟进来，“你吸烟啊……”（上海话）后面的不知道怎么讲，讲不出来嘛！不只是他讲不出来，我也没有办法回话！（笑）导演也没有喊卡，因为他笑得比别人还大声！我们拍戏是这种氛围的，所以就是不一样。像这种表演，想抢戏、抢话都没有机会，因为要讲上海话，有一些东西想很即兴，但偏偏即兴不了，它等于都是设定好了。

你刚才说侯导一直在变化，有，但他也不断地在壮大，越来越大，越来越厚。所以很高兴能够成为他的一员。

白：演《悲情城市》的时候，即兴的成分多吗？像您演的那个角色，后来有点精神失常，老吃祭品等等，这些也都即兴吗？

高：那个也很好玩，其实那个时候我们真的不知道怎么演。那之前侯导要筹备一些电影，因此帮演员开了一个班，找了艺术学院的教授来教，还有金士杰老师，每个礼拜两堂课来教我们表演。他也请了一些电影人，像吴念真导演、杨德昌导演、陈国富导演，还有赖声川导演来上一堂课，教即兴表演，就作了一些学习。

拍《悲情城市》的时候，我之前就学习过四个月，但演到被揪出来然后疯掉了，那个怎么演？真的觉得不会。我以为我不过是玩票，我不是来做演员的，况且导演通常就是给我们一个情境，让我们自己延伸，但这个有点坏掉、有点痴呆怎么演？我还在那边发愁，糟糕这怎么演？后来还是侯导示范给我看，我才恍然大悟。导演突然就放掉了，直接对我来做一个指引，我接收到了，啊这样子！了解，完全就是一个个人的世界，不断地吃糕饼，那自己再作一些调整。

他就是给你一个样子，你自己去延伸。他不会去教训人，不会告诉你应该怎么怎么样，绝对没有，他多半要的还是你的自然流露。自然流露最精彩。

白：前面讲到初次演兄弟的时候，发型和造型的重要性。能否谈谈服装设计对您入戏的重要性，像黄文英设计的造型应该对您很重要吧，也可以帮助您进入角色？

高：对，造型对我很重要。但其实很多戏的造型，都是我们自己的衣服，很多。因为侯导是很生活的，他会问：“你家里有什么衣服，没关系，这场要强调绿色的东西，你买一些然后跟公司报账。”拍当代题材的戏，多半都是我们自己选的衣服，然后再做一个整理。

黄文英也是非常厉害的一个美术，她的功底相当了得，《海上花》是她很精彩的作品。《少年吔，安啦！》差不多都是我们自己的衣服，《南国再见，南国》也差不多是自己的，家里可以用的都拿出来。《千禧曼波》是我们跟黄文英一起去挑选适合的衣服，她知道我们的个性在哪里，我也会跟她讲我个人是喜欢宽松的，她就按照我们个人的风格进行。

白：（《悲情城市》）那个角色的确演得特别好。戏份不算很多，但每次出场都特别过瘾。而且他整个设定很有趣，比如说疯掉后，他多半出现在拜祖先的那个小房间，而且老吃祭品，似乎他已经不属于人间，在精神方面已经败掉，已经死了。

高：对对对，所以说侯导选用的一些位子，多看两次，会发现他吃的就是要祭拜祖先的糕饼。

白：虽然侯导本人经常否认这种象征意义的层面，我觉得它还是经常存在。

高：对，有一些是看到后面都会连贯起来。

白：有时候会不会有一些戏本来觉得没什么特别，但等到要拍摄的时候，现场的即兴成分把整个镜头推到另外一个更精彩的境界？

高：对，有一些东西是现场才爆出来，其实侯导也都在等这个东西。而有一些东西就这么平淡的，也是一种。我是觉得它是灵魂，侯导在外面看很清楚，这个人过，这个人不及，这个人不到，都慢慢调整。

他不轻喊卡的，因为有一些东西，台词不是一词不漏的才叫表演，也不是三秒钟要我的泪水掉下才算表演。有时候泪要来的时候，你根本挡不住，有时候你怎么样也哭不出来，都会有这种可能。

我的感觉是现场的工作人员都战战兢兢的，每一个人都绷紧，那反而做侯导的演员是，他从来不会去抑制演员或骂演员的，最开心的是当他的演员！（笑）每一个工作人员，录音的、灯光的，都很紧绷在那边。但工作的氛围其实很愉快。

白：那么，回到前面的问题，就是普通的戏在现场突然间变得非常神奇，是否有些具体的例子可以讲？

高：其实每一次，每一场戏，都可能会有奇迹发生。但也有不顺，像拍《千禧曼波》，前面拍了一段时间，但全部给拿掉。

白：对，听说《千禧曼波》的拍摄过程特别漫长，特别不顺。

高：是，前面全都拿掉了。就感觉不到位，侯导当时也知道，东西就是没有，一些演员也作了调整，很难讲，但有时候一些东西会爆出来。

就好像《南国再见，南国》，那个时候在坎城，侯导看到我、林强、伊能静住在一个apartment里面，他说：“你们三个人相处起来还挺有趣的，好，回来就拍一个戏。”那就是《南国再见，南国》，侯导还说：“我们一个月就拍完，然后我们去威尼斯。”我们都说：“好啊。”结果我们拍一个月，两个月，下去嘉义，又去一次，还是觉得有些东西没有拍出来；又去，去嘉义有三四次，拍了半年。这不是原来就设定好了吗？可以一个月拍完的吗？（笑）我们本来很开心，以为可以很快就拍完去威尼斯，但拍摄期间有些东西没有到位，某一些东西是需要时间。

反正我们完全听指挥，不会抱怨说为什么拖这么久，对侯导从来没有二话。总觉得跟侯导拍戏很开心，游山玩水，四处走走，而且给演员的表演空间如此大。就怕你不敢，不敢去发挥，不然侯导给的空间是无限的。

白：侯导很喜欢跟非演员合作，您当初也是非演员，但现在已经变成资深演员，您跟很多非演员和职业演员甚至大牌明星合作过，能否谈谈跟职业演员和非演员合作的不同经验？

高：其实很大牌的，我都会把他们尽量放到同一个位子；有一些人非常大牌，但对我而言这是一段表演，一定要合作，所以尽量地把

我们的表演做到更加生动、精彩、到位就行。

假如是个非演员，我也会提醒他们，大家都非常重要，不要妄自菲薄，不要紧张；经验的累积，你们也可以像捷哥一样从玩票变成专业，一定要专注，没有什么好去畏惧的，就是专注在你的表演，让它发亮。

无论是大牌或者新手，我差不多的态度就是以表演为重。就算跟着一些大牌，可能有一点压力，但我都没有感觉到压力，只是尽量专注，把戏到位，把工作圆满，把氛围愉快，这是我的方向。

再大牌我也没有问题，像梁朝伟我们都可以开玩笑，因为他们也没有把自己当作大牌看。他们表现大牌的时候，也是看场合看对象，这也是有必要的——有时候就需要让人知道我们就是一个“角”。可是我都比较轻松的，以整体为重。

白：跟侯导合作这么多片子，最难演的是哪一部戏？它的难度在哪里，怎么克服它？

高：（笑）倒没什么……我觉得没有什么很难的。我们跟着侯导学习了很多东西，他的一些节奏跟方向，我们都知道，而且很多东西是我们提供出来的。他本来要的就是一个很真实的，没有很突兀的，很自然的一些流露，那我们都尽量把它做到全面。你说难……

白：比如说侯导的片子里，您也尝试过一些打斗、暴力素材的戏，同时也跟舒淇、伊能静有一些床戏，对一个本来没有演员训练的人来讲，这种戏需要一定的勇敢才能够放开自己，在镜头前表露自己比较隐私的一面。

高：你这样提醒我，是有的。拍《好男好女》的时候，跟伊能静在床上的嬉戏，虽然还穿一个大内裤，表现两人世界的一个情趣，一

个好玩的地方。其实我有一点放不开，因为太多人在看。

我还记得戏里我的手要抚摸伊能静的身体，演情侣所以一定要表现得很亲密很自然，但我们实在太熟而且太多的尊重，放不开做这种表演。手应该很自然，但我没有办法，最后还是伊能静自己拉着我的手，把它放到她胸部。只有很熟的工作人员看得出来（笑），他们后来都说：“捷哥你真是！”后来看电影他们也这样开玩笑。

其实我自己知道的，应该都放掉，只是因为太多的尊重。虽然会觉得要尊重，在表演的当下一定要把这个东西放下，才可以表现真正的亲密，所以那场戏还是有点放不开。如果现在演那种戏会好些，因为经验会让你知道，有一些表演连尊重也得拿掉，需要更狂野，更激情。但我估计以后拍那种戏的机会不多！（笑）

白：那暴力的戏呢？充满爆发力的那些镜头，你会很难进入吗？

高：多半都是随着情绪来的，可能是我们爆发出来的时候，更有它的张力吧。更短捷，更所谓的“杀”吧，然后更沉默，反正就是有很多层次的。或许有一些东西是设计进来的，也有一部分是突然爆发。有时候你真的生气，生气到脸涨红，挡不住的。

就好像我拍《少年吔，安啦！》的时候，有一场戏是我开枪，我全身发抖，不能自己；旁边演我女朋友的魏筱惠过来抱住我，我才平静下来。喊卡的时候，侯导他们都不过来说什么，就是让我们的情绪平静下来。有一些东西，就算你设计的，设计也可能达不到那个程度。也有一些东西已经到那个程度，而你想象不到的，哇，那个东西，整个身体是发抖的，那是表演不来的！（笑）

白：演侯导的电影，给您个人的人生观有什么样的启发或改变？对自己有没有什么新的发现？

高：有，跟着他拍电影，就好像也是生活的一部分。看到他，他的为人处世，他的应对，我们也跟着学习，渐渐成熟了，看东西看得比较广阔。大哥不断地进步，不断地越来越大，这是我们都看到而且可以被感染到，而且也在学习的。

今天你把我当作侯孝贤工作室的一分子，我是很骄傲的。甚至我接一些工作，他们的开场白就是“侯老师的爱将”，哇！（笑）虽然我是拍别的戏，我始终是侯导的一分子，我是从他这里出发的，长大，茁壮，变得资深，还算被人家尊重，当然也是因为侯导的关系。

影展的时候我曾经跟侯导说，侯导真是沾你的光！他就说不要这么讲，你们都有你们的能耐，大家也认同。但因为他，我们才有这个机会，所以饮水要思源，他是永远的大哥，永远高大。所以随时要我，我随时就报到。

跟侯导跟电影结缘以后，其实改变我的人生。我本来可能就是做餐厅的一个生意人吧，就是让自己的生活不虞匮乏，很安稳，但有了电影以后就不一样的。经常会往这一方面作一些学习，一些调整，一些进步，感觉人生更加丰富了，非常丰富。所以真的感谢侯导带我进入这个电影世界，使得我突然变成一个演员，想都没想过的。而且一进来已经二十几年了，变成一个资深的，而且越来越来劲。更多的电影来邀约来接触，港台大陆，都很愉快，我还想继续过一个愉快的二三十年！

白睿文/录音记录、整理校对；

朱天文/校订

天文答问

——写作，新电影，最好的时光

朱天文是小说家朱西宁和翻译家刘慕沙的长女。自小写作，其早期小说包括《传说》、《淡江记》等书。除了写作外，还参加多项出版和编辑的工作，创办与主编三三书坊，《三三集刊》，《三三杂志》。90年代后，其写作风格经过极大的变革，小说《世纪末的华丽》、《荒人手记》是台湾解严后的重要文学作品。曾以《荒人手记》一书获得第一届时报文学百万小说奖首奖。2008年，出版长篇小说《巫言》和九册的《朱天文作品集》。

1982年因《小毕的故事》，朱天文结识侯孝贤，开始合作，为其1983年至今的电影担任编剧工作，这合作关系已经维持了近三十年。朱天文的剧本曾荣获威尼斯和东京影展最佳剧本奖。

2008年5月初，朱天文来到加州大学圣巴巴拉分校参加“重返现代：白先勇与现代主义国际研讨会”，会后5月6日该校进行《最好的时光》的放映和座谈活动。此采访的主要内容来自那次公开对话，其他一小部分则来自十年前在纽约的另外一次访问。

本文从朱天文的青年写作经验切入，包含其对新电影的回忆和反思。访问的后半部分都围绕着2005年的电影作品《最好的时光》。虽然内容主要是针对朱侯合作的其中一部电影，从中还是可以看到她对电影的许多看法，提供另一个角度来看侯孝贤的电影创作。特别收录此篇访谈。



《悲情城市》工作照，“当你真正参与，跟没有参与、只做一个观众在看，是很不一样的。”

白：在海外许多人简单地把您当作“侯孝贤的编剧”，但除此之外，您本身也是非常多产和杰出的小说家，写作的生涯已有二十五年之久。那么当初您是在什么样的情况之下开始创作，开始写作？

朱：写小说，大概是高中一年级开始的，所以现在算已经三十几年了。刚开始写，我想可能因为父母亲是写小说跟翻译日文的，所以家里的书很多。我听跟我同一个时代的舞鹤先生讲，他是在台南的乡下，几乎就是两种读物《皇冠》跟《幼狮少年》，除了这两本以外，其他的都没有。但在我从小的生长环境中，几乎什么书都可以看得到，甚至连禁书，通过特殊管道，都可以看得到。在这样的环境中，就会自然而然地开始，在高一的时候写作。不过那种写作，我觉得不算数了！（笑）

我想每一个人年轻过的话，都会写日记，会写情书。年轻的时候，我们都是诗人吧——就是说有一些没有发表出来，有一些收在抽

屈里。反正就是年轻多愁善感，写的也无非都是自己所熟悉的东西：同学之间的事情、长辈那里听来的故事、自己的白日梦。当时人生经验非常有限，都是出于多愁善感、新鲜敏锐的感觉，自然而然地开始写，大概因为家里来来往往、喊叔叔伯伯的，全部都是文坛上的长辈。但因为我一直写下去，才算是作家了！（笑）。

大学的时候，我们办了刊物《三三集刊》。那时我们非常自觉地有一种使命感，觉得小说只不过是一个技艺而已，我们很希望能够做个“士”，现在就是知识分子吧，又不大相似；中国有一个“士”的传统，我们办《三三集刊》的时候就觉得，小说家算什么？只不过是有点技艺而已，我们不要只做一个文人，希望自己像中国的士，要研究政治、经济各种范畴的东西。做个士，就是志在天下，对国家、社会的事情都有参与感。

因为这种使命感，我们办杂志，到台湾各个高中、大学一场场办座谈。那时候我们的使命感告诉我们，不能只做一个小说家，要做一个知识分子。这个时期开始自觉写东西是有责任的，跟年轻时候写作是出于敏锐感觉的自然流露，不太一样。三四年以后，《三三集刊》也很自然地结束了。有的人去服兵役，有的人出国，人生的路也非常不一样。就像五四时期很多这种团体，比如说新月社，曾经产生一点小小的力量，结合了一些人做出一些什么，后来自然地解散。

结束刊物以后，慢慢地，写作对你来讲，就像一个削去法，你会觉得做这件也没意思、做那个也意兴阑珊；去公司上班，你也觉得做不来，剩下越来越清楚的那条路，就是写作。慢慢你会发觉，很庆幸自己有这个才能。生活中不论发生什么，垃圾也吸收、好的也吸收，最后通过消化过后，总是有一个出口，就是写作。这么做也不大是出

于使命感，反而是一种负疚，因为写作是你唯一会的怎能不尽责做好，但我老觉得自己写得太少，做得不够。

其实写作就是整理你自己，你跟当代现实之间的关系。最后整理的结果就会结晶出来，开一朵花。生活里有各种事情得去面对，很多书要读，这些经验、这些知识最后又能怎么样呢？写作就像将你的人生活结晶出来，留下来。

白：青少年时期，您父亲的朋友胡兰成曾住在您家中一段时间。

朱：是的，他跟我们一起住了六个月。

白：文学之家的羽翼下，突然又多了一位作者。在您的作品《花忆前身》中，您写到胡兰成对您造成的重要影响。能不能请您谈谈与胡兰成的关系，以及他对您写作和人生观的影响？

朱：之前所提到的《三三集刊》，完全也是因为胡兰成的缘故才办的。主要因为他的政治背景，他曾在汪精卫政府底下做过事，简单讲他就是“汉奸”，他来台湾的时候，作品是被禁的。但我们在他身上，还有他的作品中，看到别人所没有的非常特殊的观点、想法，那在当时是没有人认可的。

他本来在阳明山的文化学院教书，出版社重出他在三十年前、大约1950年代所写的作品，想不到随即遭禁。他的观点引起很多人的攻击，后来学校非常粗鲁地要他迁出，而我们家隔壁刚好有人搬走，我父亲就把房子租下来，让胡兰成到我们家隔壁住。有半年的时间，他教我们念书，教我们念中国典籍，包括《易经》等四书五经，对我们影响非常大。这半年中，我们想，既然胡兰成的作品报社也不能用、出版社也不能出，我们就来自己办一个杂志，出版他的言论。他用了“李罄”的笔名，每个月写文章，登在《三三集刊》上。

这个不要只做个文人、小说家，而要做中国的“士”的想法，也是来自胡兰成。半年之后，他就回日本去了。他本来还要再来台湾的，那时候《三三集刊》也办得非常不错，胡兰成一直考虑要不要再来，担心再来又会引人攻击，影响到《三三集刊》的发展。他就没有再来了，他用非常薄的航空信纸，密密麻麻手写了他的文章，寄来在《三三集刊》发表。后来我们成立了出版社，叫“三三书坊”，发表完我们就把它集结成书。

直到胡兰成一九八一年去世，我们前后认识他也只有七年的时间。七年之间他来台湾三年，住在我们家隔壁，也只有那半年，但对我们日后写作的影响却非常大。

最大的影响也就是视野吧！魏晋南北朝的嵇康，是竹林七贤之一，弹琴弹得很好，他写了一篇文章叫作《琴赋》，其中一句写道，“手挥五弦，目送飞鸿”，意思是说，你的手拨着琴弦，眼睛却看着飞在天上的鸿雁。说的是虽然你眼前在做一件很小的事，但心胸却望得远远的，望向天的尽头，写小说也是一样。我想这样的视野，是胡兰成留给我们的最大资产。

白：现在回头看您早期的作品，包括一系列在《三三集刊》所写的《淡江记》、《传说》，您怎么评价呢？

朱：小说题材很多是爱情，在当时的台湾，相较于大陆，有比较多的个人空间，国家的力量没有像大陆那样直达个人，“自为”的空间还是很多的，在这空间里我写爱情，写生活情态，简直完全不意识到后来人人都在批判的戒严时代，威权统治——也许那正是当年大部分的真实，还没有经过后来反思或者说修饰的真实。至于散文《淡江记》，完全是“三三”时期的产物。

白：在您创作上，《荒人手记》算是一个很大的突破。本书曾被翻译成多种语言而在评论界引起挺大的反应。可以谈谈这本书的灵感是从哪里来的吗？它最初的构思是怎么样？然后，借用同性恋者的视角来构造叙述，有什么样的挑战？而且在情感方面如何面对死亡、艾滋病这种比较沉重的内容？您怎么进入这样一个与您自己完全不同的一个世界？

朱：要讲这个可以讲一个晚上！（笑）前两天开了一个关于白先勇与现代主义的研讨会，白先勇有一部长篇小说叫《孽子》，像我那个年代的人，都读了这本书，写同志们的故事。

这本书，我也很讶异前两天在你家讨论的时候，发现我跟舞鹤一讲出来都有同样的一个感想，就是在当时的背景，白先勇老师只能写到一个地步——比较注重社会关系，同志在社会里的人际关系的困顿，似乎是他们的家庭造成他们变成同志。我当时看了以后有一点怅然若失，对作品本身的；因为他好像只把同志写到一个地步，就把门关上了。同志到底是怎么回事，我们都不知道。当时就留下这么一个印象和不满足，没想到，舞鹤同样也没有被这部文学作品在文学上满足到。

很多年过去以后——十几年——没想到，我自己的一个非常要好的少年朋友，一起长大的，有一天他找我一起去喝个咖啡，突然握着我的手说，我爱上一个人，你也知道的。我心里想的都是女孩，等他讲出来，是个男生！从此以后大概七八年的时间，我就变成他的一个倾吐的对象。他恋爱中的所有起起落落，你爱对方、对方不爱你的时候，那个不平等所造成的欺骗、背叛。然后这个被背叛的人，就开始去找另外一个自我放逐，这样的种种过程。

我觉得我自己已经变成一个植物。为什么呢？我很像王家卫《花样年华》最后结束的时候，梁朝伟到了柬埔寨佛寺的那个树洞，对着树洞一直讲他跟张曼玉的苦恋，都讲给这个树洞听，他的秘密可以永远埋在土里。我就变成我那个青少年朋友的树洞，一个植物！他把所有的细节都跟我说，细到已经不能再细的地步了！（笑）都是关于同志之间的种种。

当年看《孽子》的时候，白先勇写到一个地步就把门关起来，不让我看，但我从我这个少年的朋友知道了这些，所以我真是为我朋友感到不平！因为他跟我是这么好的朋友，但我对同志完全漠然，也不关心、也不知道。可是看到他所受的痛苦，我就想，把它写出来！

那当然我们小说家写了这么久，靠我们的技艺，可以写不是自己的故事。就是半自传的时代已经过了，可以从我们自己的经验出发，然后靠想象，靠技艺。写了三十多年的小说，如果还没有办法“杂语”，改变你说话的口气，那就太差了吧！（笑）

白：怎么开始从小说创作踏入电影圈，转化为编剧？

朱：我二十六岁的时候吧——1982年——我有一个短篇小说《小毕的故事》在《联合报》登出来，侯孝贤导演和他的partner陈坤厚导演看了这个故事，想改编小说。

他们打电话来跟我联络，想买这个故事的版权，当时我觉得很害怕。（笑）因为我们不看“国片”的——从小只看好莱坞电影、香港电影，但不看“国片”——所以不知道这些导演是谁！他们拍的是商业片，非常卖座的商业片，但我们当时不看。所以去谈版权的时候，每一个人都出主意，要打扮得很老练，要穿高跟鞋、穿窄裙，价钱开多少不要怕。就是很干练的样子！

结果一见到他们，我的武装自动解除，因为他们是很坦诚的一对年轻人，他们工作伙伴也多很年轻，所以一谈就很顺利。写了剧本以后很卖座，在金马奖也得了多项奖项，所以才一直合作下去。这部片子在台湾新电影里头，是改编文学作品，好多（其他作品改编电影）也就开始，像黄春明的小说，白先勇老师的文学作品，都是之后改编成大银幕的。

白：那后来就一直跟侯孝贤导演合作下去……

朱：合作了十七部电影，一直到最近2007年的《红气球之旅》。目前在准备一部武侠片，在写剧本和做研究。

白：上周在我的“台湾新电影”课，我给学生放了您1986年的作品《恋恋风尘》，是二十多年前的作品。这二十余年来，您跟侯孝贤的合作关系有什么样的改变？台湾的电影产业又经过什么样的变化？

朱：跟侯导合作最大的改变是，一开始的时候我很好奇，我都会去片场看，一切都非常的新鲜；但是三四部片子之后，就不去片场了。因为大家都知道拍片就是：等，等，等，等天气，等各种东西。除非你变成一棵植物或一种爬虫类像个蜥蜴，你根本没有办法忍受那种等待！所以我就不再去现场了。

渐渐的我也越来越了解，文字跟剧本完全是两回事，两个是完全不同的媒介。参与得越多，就越清楚（我的重心）是在文字上头，所以渐渐的剧本就变成我收入的来源，但不会把它当作我的作品，也不会有任何成就感放在剧本上，没有。我只是几年写一两个剧本就可以养活自己，然后专心地来写小说。

侯孝贤基本上是编剧起家的。所以他其实不靠编剧；那我的责任就是提供不同的观点，在讨论过程中做一个echo，一个“空谷回

音”。但做一个空谷回音，是不很容易的。如果你们的频率不同的话，是没有回音的，尤其讨论的过程，是个思考的过程。这个思考，有时候是在一个半无意识的状态，如果频率不同，那是不可能思考下去的。所以在编剧的角色上，我基本上只做一件事情，就是把整个讨论过程整理出来。所以我像个秘书而不是一个编剧！（笑）

我整理出一个可以看的文书，是给工作人员看的，工作人员可以用来看景，找演员。这个剧本不是写给导演看，因为导演根本不看，也不用看。因为剧本在长期的讨论中，在他脑子里，而且在他的笔记本上。他的笔记本没有人看得懂，所以他交给我，我把它整理成文字去进行。这是我们目前为止的合作关系。

白：您除了自己的小说之外，也曾改编其他作家，例如吴念真、张爱玲和黄春明的作品。改编别人的小说和改编自己的作品，有什么不同？

朱：侯孝贤从我的小说改编的电影，只有《小毕的故事》。其他多部电影看起来像是小说改编，例如《冬冬的假期》、《风柜来的人》，其实都是先有故事、有剧本，后来才写成小说，在报上发表，作一个宣传。《儿子的大玩偶》、《戏梦人生》和《海上花》都是改编其他作家的作品。

在我来说，小说和电影分得非常清楚。当你改编小说成电影，电影绝对不能“忠于原著”，那是很愚蠢的事情。尤其当你熟悉电影这个媒介，你就知道文字和影像是两个世界。用文字说故事和用影像说故事，方法完全不同。当你用文字思考，它有它叙述的逻辑，而影像也有自己说故事的语汇，两者是截然不同的。

当你明白这一点，你就会知道导演想改编一个故事，很可能只是因为里头的某一点打动他，小说里头的某一种感觉、某一句话。编剧的时候，必须用影像去想，用影像去编，用影像去重新说它。如果你读了小说原作，就想原封不动将它搬到银幕上，一定会造成灾难。

做一个编剧，尤其替侯孝贤、杨德昌编剧，王家卫更是，极没有成就感，只不过在画一张施工蓝图。最大的贡献可能是在讨论过程，讨论完毕，我把想法变成文字，而这个文字导演是不看的。讨论完了之后，他知道怎么做了，已经全部都在他的脑海。剧本是给工作人员看的，让演员大概知道这部戏要拍什么而已。

王家卫甚至连剧本都没有，他的方法非常昂贵，就像爵士乐的即兴，拍摄过程中才是剧本和想法的逐步完成，用底片当草稿，花费的成本很高！这是另外一种拍法。为侯孝贤编剧时，我们就是讨论，写下来只是做个整理。

白：入行到现在，台湾的电影产业又经过什么样的改变？

朱：讲到台湾的电影产业，从以前到现在，台湾基本上一直没有电影产业。台湾电影是种手工工业的。台湾新电影的时候，为什么会一下子蓬勃出来呢？一个是社会条件的支持。如果是早几年，譬如陈耀圻 [\[1\]](#) 去UCLA学电影回来——那是好早——但是完全没有办法，因为社会的条件和种种条件都不到位，因为他就一个人，整个（环境）都没有。

在台湾新电影的时候，社会的空气已经改变了，已经到了另外一个程度。那时候刚刚好有一些新导演从海外学电影回来，也有在台湾本身是学徒，或可以说土法炼钢出来的导演，像陈坤厚、侯孝贤、张

毅，他们都是学徒出身的。一个从本土，一个从海外——这两个正好，有这么一群人——不早不晚，就正好碰在一起。早一点、晚一点都不行，像陈耀圻就没有碰到。

碰到一起的时候，再加上一个很重要的人，虽然很久以前他是个情报头子，那就是中影制片厂的厂长，后来也变成中影的总经理，明骥。他就是想提拔一批新的年轻人，找了四个年轻导演——从来没有拍过片子的——包括Edward Yang（杨德昌）、柯一正这些，都是学电影的，来拍四段故事。这样可以分担风险。这个电影叫《光阴的故事》，一拍出来，大家耳目一新。

然后第二部《小毕的故事》，第三部就是《儿子的大玩偶》。到《儿子的大玩偶》的时候，侯孝贤跟陈坤厚算是电影的老工作者，他们就带着两位新导演。因为新导演在台湾最大的问题，是（他们去）国外学电影、有想法，但是台湾电影没有工业基础，完全执行不出来。他们有想法，但没有各方面的专业配合，所以无法执行想法。

《儿子的大玩偶》等于是新电影的第三部，由老的摄影师、导演和工作人员带着两个年轻导演拍的。新电影的起来，基本上是这样的一个背景。就是两个不同的人群碰在一起，他们也非常要好，经常互相支援，你在我的电影里演一个角色，我帮你的电影配乐……这样互相支援，互相讨论，是这样一个情况。

当时所谓台湾的文学已经有写实的、写我们自己故事的时候，台湾影像上整个还没有。那时候还是琼瑶电影、黑社会电影，跟我们的生活经验无关的。台湾新电影就是开始拍我们自己的故事，每一个导演开始拍他自己的记忆，几乎都是半自传，所以电影比文学晚了十年。那当然它会引起大家的一种新鲜感啊，我们终于看到了，他们终

于开始讲人话！（笑）因为像以前的琼瑶电影，不知道那是哪里来的话！（笑）现在开始讲人话，开始做人的事情。影像的感觉一下子跟以前不同，每个导演开始讲自己的故事。基本上还是手工业，非常“作者的”，非常作者式的。

从一开始，台湾新电影就不是一个商业趋向的电影模式，它能够卖座，其实是个误会。这个误会，让很多人觉得台湾新电影要负担工业和票房这种责任。当初它很新鲜很卖座——几部连着——但到后来不怎么新鲜，票房也开始下去，大家就说：“哎呀你怎么把台湾的电影弄垮了！怎么这么慢！”反正很多新电影很慢，一看就想打瞌睡！

（笑）非常的个人风格，非常的自我耽溺，所以大家觉得台湾的电影都是被新电影搞垮了。但其实台湾新电影本来就不是一个商业的东西，商业是那些过往的电影。

当然这一批导演——数量这么够的一群人——有的拍了几部，多的话拍了十几部，也会碰到他们的瓶颈，还有他们在经济上能否得到支持。新导演许多后来也停顿了。最后能够找到钱拍片的不多，现在那一代大概就是侯孝贤。讲工业，台湾也许不够支撑你的电影，也许就得看看大陆，把眼光放到大陆的市场。（笑）

白：许多人把您和侯导在80年代中期合作的几部片子，包括《恋恋风尘》、《童年往事》和《风柜来的人》当作新电影的黄金时代。按您个人看，那几部片子为什么会这么特别？

朱：我想那个时候是因为——像侯孝贤是土法炼钢出来的——他是在不知道电影是怎么回事的情况下，就自然拍出电影来。他不懂任何电影理论，而且看大师电影都会睡觉的，像费里尼的电影或雷奈（Alain Resnais）的《广岛之恋》，他那时候看得都会打瞌睡。

所以等到这群从国外学电影回来的导演聚在一起的时候，侯孝贤这些本土派说，“啊，原来master shot是这样子！long take是这样子！”才知道原来这个是什么、那个是什么。结果知道了但还（更糟），反而不会拍了，不知道怎么拍电影。

因为第一部《小毕的故事》很成功，就要拍下一部，这就是《风柜来的人》的时候。他不晓得如何下手来说这个故事，他不会拍了。那时候不知道为什么，我就把《从文自传》给侯孝贤看。看了以后他说，“啊，我知道怎么拍The Boys From Fengkui这部！”就是说沈从文自传那种“天”的眼光——用“天”的眼光来看当时战乱所发生的所有事情。比方说这个军队来，那个军队去，抓到的所谓叛军就是老百姓，抓到了也分不清，就在神前面掷竹筊，你掷了这个筊，应该死了，你就死，另外一筊就活，因为都分不清谁该放出来。所以活的就到这边来，而死的那个老百姓不会反抗的，他也没什么，他就交代表说，啊我的牛怎么样，我的家人怎么样……^[2] 沈从文是这样写他的时代。这眼光是天的眼光。

侯孝贤用这个天的眼光来看他自己的少年时候，就拍了《风柜来的人》。在拍摄的过程中他要摄影师陈坤厚“远，远，远”——要镜头放得远一点，人物都活动在一个大远景里。然后是冷，“冷，冷，冷”和“远，远，远”的镜头。所以拍摄《风柜来的人》是在他过往从事电影——土法炼钢式——的十年之后，碰到新的刺激之下的产物。他本来不知道怎么拍，然后知道这个角度去拍，就在知道跟不知道之间（成长）。

《风柜来的人》是我跟侯导合作二十几年以来，最喜欢的片子。它非常的犀利，因为有个新的东西进来，激发出来，结果非常的准确，非常的直觉。我觉得它是非常sharp的一个电影。

那《童年往事》是侯孝贤的自传，《恋恋风尘》是另一位很有名的编剧吴念真自己的故事，由我来写，因为要避免他太投入了。

我们都在用自己的声音，讲述自己的故事，在台湾电影史上，甚或华语电影史上恐怕都是第一次，所以那的确是个黄金时代。等到自己的故事讲完了，每个人都有的“甜蜜题材”用尽了，再来就得看你的想象力，你的累积，你的功力。很多人自然渐渐退出了，没有办法胜任这种工作。自己的故事讲完了，要拍不是你自己的故事的时候，怎么拍？很多人就没有办法拍了。

白：因为您本来也是非常杰出的小说家，但我想某一些读者光看您的小说，也许比较难看得到“朱天文编剧”的身份。您的小说创作，和编剧工作有什么样的呼应关系或共鸣？您的小说怎样影响您在电影领域的工作？

朱：常常有人会问我，到底电影编剧给我带来什么样的影响？最大的一个影响就是，因为人一生只能做一件事情，而把这件事情做得很好；人生这么短，一个人能够把一件事情做到没有人能够取代，我觉得已经是个奇迹。

我的幸运是，电影像绘画音乐一样，是跟文学完全不同的媒介，当你真正参与，跟没有参与、只做一个观众在看，是很不一样的。有另外一个艺术世界，在这么短暂的人生中，有机会彻底地参与过它，等于是你多了一个source，一个参照系统，这个是对我的写作很大的帮助。

白：《千禧曼波》的制作过程很特别，可以请您谈谈这部电影的创作吗？

朱：侯孝贤早期的电影，都是他自己的情感记忆，都经过沉淀，带有距离的美感。

侯孝贤擅长处理具有历史距离的题材。但要拍当代，距离太近，他很难找到角度去掌握故事。《千禧曼波》里，年轻人不反省也不思考，就是行动。我年轻时候也是这样，我不理论化我写的东西，就是写。年轻人拍自己的电影，不需要距离，只要把自己拿出来就好，自有其节奏、能量。

我（当时）四十岁了，侯孝贤也五十几啦，他怎么进得去那个世界？看现在的年轻人，他有一肚子不同意，完全不同的价值观、生活方式和生活态度。虽然侯孝贤很能和年轻朋友打成一片，自己的看法暂时摆在一边，和他们有很好的友情，想要记录他们；然而最困难的是，你已经不是年轻人、你有你自己的眼睛，又很近、又很远，怎么样找到适切的观点，是一项挑战。

他发现拍当代最难，拍过去的事情，记忆已经沉淀下来，自有审美和美学。而拍当代，沉淀不够。一切都还在变动之中。

这和小津安二郎导演是很大的对比，小津一直都在拍当代日本，侯孝贤就觉得很佩服，为什么他可以拍跟自己这么贴近的当代？你怎么看你自已？就像大力士可以举起比他自己还要重的东西，可是没有办法举起他自己。人总是说不清自己的当代。这就是我们遇到的困难。

白：无论是从场景、服装、美术、表演，或摄影的角度看，《最好的时光》每一段故事的整个美学建构都非常独特。电影的时间跨度

将近一百年，但似乎各个段落是个别完成和独立的艺术世界。三段的人物都生活在完全不同的宇宙里，但同时各段都可以找到一些共同点。可否谈谈这三段的联系，以及整个电影最早的构思？为什么选这三个时间：1966年，1911年和2005年？

朱：第一段是1966年，就是“文革”开始的那一年。当时台湾算是美国在东亚的一个基地，我们从小就听美国音乐、看美国电影。所以1966就会想到大陆的“文革”，和台湾的相对承平，美国影响很大。这一段是侯导演自己的故事，他当兵时，就是这样追一个撞球小姐，从台湾最南部一路追。为什么叫“最好的时光”呢？就是说最好的时光——那个年代的撞球间老放着披头士（The Beatles）的音乐，还有电影里用的名曲Smoke Gets In Your Eyes，都是这种音乐，好糜烂！（笑）打撞球的记忆都是这种音乐——它一直沉淀在你的记忆里，到后来变成一种欠债，你要还，好像是你欠它的，你必须还债把它拍出来。这是侯孝贤很久以来一直想拍的故事，就是第一段。

但为什么拍出这种三段式电影，像《儿子的大玩偶》一样？因为去申请辅导金，侯导想带两个新导演出来，老的带年轻的，所以后面那两个故事是其他两位导演的。第二段就是《海上花》的美术（黄文英）提的故事。她想要拍一个台湾清末的故事，就用了一点连雅堂跟艺姐王香禅的故事。连雅堂就是连战的祖父，一个文人跟一个艺姐的一段逸事。那黄文英是美术，她本身也是台湾人，所以《海上花》以后就对这个很感兴趣。第三段来自另外一位年轻导演（彭文淳），他就想拍年轻人的故事。

但在进行当中，拿到辅导金是九百万吧，每个段落三百万。结果那两位导演觉得没有办法拍！然后辅导金要到期了，到期如果还没拍

的话，要赔钱的！怎么办呢？干脆就是侯孝贤自己拍了。本来他要带着两新导演，但时间到了！要交片了！两个人都没办法，侯导就说：

“那我自己拍吧。”整个变成他的片子，所以pre-sale就很好，法国和日本马上买下（发行权）。所以这是一部快到期的时候非常迅速拍的片子！第一段一个星期内拍掉，第二段十天内就拍掉。比较难的是第三段，因为那是年轻人的东西，对侯导来讲，他年纪有点太大了！（笑）

开始是先拍第三段，因为要找——找的不是情节，也不是故事，而是那种ambience（气氛）。就是找不到，一直找不到。所以拍最久是第三段。刚刚开了三天的现代主义会议，那么第三段就好现代主义！也许观众觉得最难看的是第三段！（笑）它没结局，人际关系如此的破残，像我妹妹的先生（谢材俊）他就说：“如果现代是这个样子的话，那我很高兴我不是活在年轻人的世界里！我很高兴我不是这个样子，而且我也不愿意活在这样的一个世界！”

白：是否谈谈电影的结构和时间上的顺序？为什么选用一种非线性的时间观念？朱：这是个剪接的问题。很难想象它不是因为一个结构，而是因为剪接。在场的舞鹤先生可能能够理解，就是在写作的时候，写到一定的地方，你就必须接这个，而不是接那个。就是剪接造成这种结构。

最早整个结构都没有定，只是拍完以后（才决定的）。侯孝贤的电影，经常是在剪接上决定次序的。它本来也没什么情节，没有因果关系，次序可以调来调去。这就是无情节电影的一个特色，像法国新浪潮可以颠倒过去都无所谓。

但是片商就很希望能够把第一段放到结尾，把第三段拿到前面。因为第一段很温暖，让观众看到后来，会有一种温暖的感觉。如果很沉重，结局也没有答案，出去的时候就没有口碑，就不会跟朋友说：“啊，这部片子很好看！”那就会影响票房。因为第一段是个温暖的结局，片商希望能调换过来。我们也试着，但是就在剪接上面，觉得形状弄出来整个就不对！很怪，所以没有办法，我们没有接受他的建议。

白：在语言上，每一段都不一样，第一段是台语为多，第二段使用默片的形式，而第三段主要是国语。为什么第二段都是用默片的形式来拍？能否谈谈整部片子的语言策略？

朱：为什么要采取默片的形式来拍第二段呢，因为他们都是年轻的演员。尤其张震，他是一个外省人，他当然可以说台语，但一听就是很烂的台语！（笑）而且完全是现在的台语。在那个年代，他们都要讲台语跟日文。如果去逼他们讲的话，那整个就破功了吧，电影会变得很难看，那个时代的气氛完全出不来，会被这个语言破坏掉。所以我们就决定用默片的方式。

实际他们在里头讲话是用什么呢？用广东话，他们都会讲——因为舒淇很年轻就到香港发展，张震也会——用广东话会有一种因为音韵而产生的情调，这情调会带动一种古典的肢体语言，所以一开始就决定用默片的方式来呈现。其他两段的语言，基本上都是从写实的角度来考虑的。台湾的现实就是这样，一向以来都是各种语言（混杂）。

白：除了第二段，第一和第三段的对白也很少。用非常有限的对白来塑造人物，是否对身为编剧的您，提出一些难题？

朱：其实这是侯导一向的工作方法，他非常讨厌电影依赖对白。他一向是如此。这跟台湾新电影的起源是有关系。因为起源的时候都是拍现实的，成本很低，用很多非演员在演电影。非演员不能让他背台词，一背就是一个灾难！（笑）

第一，你只能叫他们做他们熟悉的事情，吃饭啊，走路啊，然后把情感和发生的事情加在他们的日常生活中。你不能让他分析角色或做太复杂的表情，这都不行。你就让他做他熟悉的事情，然后把你要的讯息和情感加里面。

第二，镜头不能像对职业演员的，不能拍close-up。职业演员不怕镜头，但非演员很怕镜头的！（笑）不喜欢照相的人就知道。所以镜头就是要中距离和远距离，让他们不感觉到镜头的存在。太近的话，他们就像受惊的猎物一样，就跑掉，就没了！（笑）这也是台湾新电影经常用中、远距离镜头的原因；接近纪录片性质的感觉。

而且影像艺术所谓的“电影感”——侯导经常说“啊，这个没有电影感”——其实就是用影像的魅力来说故事，而不太靠对白。对白是另一种东西，很难的。

白：除了“电影感”以外，《最好的时光》整个电影的“音乐感”也很强。除了前面提到的Smoke Gets In Your Eyes，每一段都大量运用很特别的音乐。

朱：第二段的钢琴独奏是黎国媛的，她是我们认识的一个朋友，父亲是白色恐怖的受难人。黎国媛很早就被她爸爸妈妈送到法国去学音乐，是新认识的朋友，但侯导演就很大胆地请她来弹，她是即兴弹的。先给她看片子，看完她蛮感动的。有这种感觉然后就到录音室

——完全是即兴弹出来。不看片子，就是自己弹，弹了几段，我们选择用上去。

然后第三段，在现实里头，这个女孩就是会作词作曲。一个女孩，不是舒淇，是舒淇角色的原型人物（欧阳靖）。她是一个创作歌手。

白：前两段爱情故事背后，都有一种“国家”的影子。第一段的爱情，因为当兵而被打断了；第二段里头，梁先生的到来，也介入主角的爱情故事。到了第三段“国家”和“政治”似乎渐渐地淡出。可以谈国家和政治与这三段故事的关系吗？

朱：其实不知道这个历史背景的话，也不碍于你理解电影。你就把它当作一个爱情故事吧！（笑）知道的人，会知道为什么1911年叫“自由梦”，不知道就把它当作一个爱情故事看。电影才两个小时——两个小时内不能做什么事情的；你只能给人家留了一个印象，好的话，他走出戏院还会想一想。它跟写作很不一样，写作可以深入，可以负载很多东西。可是电影才两个小时，它其实不能负载什么。

白睿文/录音记录、整理校对；

朱天文/校订

原作心声

——黄春明论《儿子的大玩偶》和台湾新电影的崛起

黄春明是近五十年来台湾文坛最重要的作家之一。他最早于1956首次发表小说《清道夫的孩子》，后来陆续发表了一系列小说，包括《儿子的大玩偶》、《两个油漆匠》、《锣》、《看海的日子》、

《莎哟娜啦，再见》、《我爱玛莉》、《放生》等。黄春明的部分经典作品曾彻底改变了台湾文坛的面貌，也带动了70年代的乡土文学运动。其小说对小人物的关心，对日常生活的细腻描绘，对乡村的关怀，对现代化的批判和后殖民症状的探索等，在台湾社会建立自己本土意识的运动中，扮演了一个重要的角色。因此，后来黄春明也被公认为台湾乡土文学最具代表性的作家。

黄春明是一个天生会讲故事的人。除了小说，他写作的散文、儿童文学、儿童剧和歌仔戏，都充满了一个个既淳朴有力量，同时又具有吸引力的原创故事——这些故事今天已经变成了台湾当代社会一系列新的神话与寓言。联合文学出版社在2009年出版了八卷的《黄春明作品集》，收录了他主要的散文和小说。而除了在文学上的高产以外，黄春明在台湾的影视创作领域，同样作出了不可磨灭的贡献。

早在1972年，黄春明即开始策划电视节目，如“中视”九十集的《贝贝剧场——哈哈乐园》，第二年又为其拍摄纪录片《芬芳宝岛》系列。到了80年代，他的小说作品开始一部一部被搬上银幕。

当然，影响最大的，还是1983年由其同名小说改编成电影的《儿子的大玩偶》，这也是他第一部被改编成电影的小说。《儿子的大玩偶》常被影评家视为台湾新电影的一个里程碑。它把乡土文学所提倡的本土文化，带到一个更为广泛的观众群面前，而且采用了一种全新的电影语言和叙事模式。侯孝贤也正是借此片改变了自己以往的电影风格，新锐导演曾壮祥和万仁，也因受到该片的启发，而开始了他们的导演生涯；同时，本片也引发了当年台湾电影改编严肃文学的一股浪潮——这些都见证了《儿子的大玩偶》的传奇性。

后来黄春明的其他重要作品也接连被搬上银幕，包括《莎哟娜啦，再见》、《两个油漆匠》、《我爱玛莉》等七部电影。黄也亲自参与多部电影的改编工作，包括《看海的日子》以及王祯和原著的《嫁妆一牛车》等，为此，1989年他还出版了《黄春明电影小说集》。



台湾著名作家黄春明，“我只不过是小说的原著者而已，是侯孝贤、吴念真这些朋友，再次创造了它。”

2011年的秋天，自2008年春初游圣巴巴拉小城后，黄春明老师再度来到我任教的加州大学圣巴巴拉分校，担任驻校作家；因缘巧合，使我有机会当面向他请教，他与台湾新电影之间所发生的那些难忘的故事。访谈是2011年11月8日，在黄老师所住旅馆旁的一家小餐厅进行的。

从黄老师的诸多小说、散文、戏剧和电影中，我早已经知道他是个讲故事的高手；可当我见到他本人，听到他直接用嘴而不是用笔来

讲述他所经历的那些往事时，才真正领略了他的神采。黄老师的讲话充满魅力，不仅感情充沛，而且极为活泼、生动，特别是他在模仿不同的人的说话口气时，转换自如，惟妙惟肖，几乎让人有身临其境之感。因此，我希望，我用文字记录下来的这个简短的访谈，能够多少保留和传达一点黄老师这种生动的谈话风格，虽然我也知道这并非易事。

白：2008年，您来圣巴巴拉当驻校作家，当时您曾经到我“台湾新电影”的课堂上，跟学生作了一个交流。这次交流，让学生和我共同度过了一个非常难忘的下午。特别是那天您谈到，引导您走上文学道路的王老师的故事，我觉得非常感人。

黄：是的，我也这么认为。每次谈到王老师，我都会很动感情。1998年，我获得了“国家文艺奖”——我是第二届，第一届的获奖者是周梦蝶——那个颁奖典礼很盛大，获奖者领奖时需要致辞，我当时也准备好了。老实说，那时候我并没有想到王老师，可是，当我走上领奖台时，不知道为什么，那些事先准备好的发言却忘得一干二净，我忽然想起了王老师。于是，我就喊了一声：“王老师，我得奖了。”在场的人都觉得很奇怪！我告诉他们，“今天，我能够得这个奖，跟我刚才感谢的王老师，有绝大的关系。可惜她已经去世了，我希望她现在能在天上看见我，听到我得奖的这个消息。”

白：我记得您说过，王老师是你的初中老师？

黄：没错。王老师是我初中二年级的国文老师，她的全名叫王贤春，是外省人。但她是哪个省的人我不知道，我只知道她的家乡叫枣林村。当时我的作文写得比较好，其实，主要是我的语言比较好，因

为我的国语说得比一般台湾的同学好一些，所以写起作文来，就更加文从字顺一些。

而我的国语之所以好，原因很简单，当时“国防部”的被服厂在我家乡罗东，那个时候眷村还没有盖起来，所以那些来自外省的工人的家，就在我们那边，我就经常跟那些工人的小孩一起玩；不知不觉，国语的程度也就高了，写起作文来，自然也比那些国语讲不好的同学好了。

白：我理解您的意思。中国文学的写作语言，主要还是以北方话为基础的，而国语也是。您的国语水平提高后，写起作文来自然要容易很多。

黄：对，那些外省工人的小孩，国语说得虽然不标准，但他们的语言跟国语的文法很接近，就是因为这样的关系，我的作文在当时跟台湾一般的同学比起来，就好很多。可因此，王老师却对我产生了误会。有一次我们写了篇《秋天的农家》的作文，当时我也没觉得写得有多好，但王老师可能认为这篇文章写得很好，而且根据我们同学的平均水平，她判断我是不可能写出这么好的文章的，所以，她认为这篇作文是我抄别人的。

白：这确实有点尴尬啊。

黄：当然。我当时就对王老师说，这篇文章是我自己写的。王老师大概怕伤害我的自尊心，就说，那就再把我作文成绩去掉的分数加上。但我知道，王老师并不是真的相信我的话，所以我就让她再给我出个作文题目，我一定要再写一篇来证明一下自己的能力。王老师可能被我逼得没办法，也不想太为难我，就让我以《我的母亲》为题，再写篇作文。

白：这个题目比较容易写，小孩子对母亲总是有话说的。

黄：可是我偏偏不想写这个题目。因为在我八岁时，我的母亲就去世了。王老师就问我妈妈还有没有印象，我故意说只有一点很模糊的印象。因为我知道一写妈妈，就会想起很多感动自己的事情。王老师就对我说，模糊也是印象，让我把对妈妈的模糊印象写下来。

我记得妈妈刚去世时，我的弟弟妹妹一直对带我们的奶奶哭着说要妈妈，每到这时，奶奶就会说：“你妈妈已经到天上去了！我哪有妈妈可以给你！？”这句话我当时也信以为真，所以，想妈妈的时候，我就忍不住要望望天空；可遗憾的是，虽然有时候我看到了stars，有时候看到了浮云，但就是没有看到过我的妈妈。后来，我就把这个写成了文章，第二天交给了王老师。

白：您写的这个关于母亲的故事很感人。

黄：其实，我没想那么多，只是把自己经历和想到的写下来而已。可这篇作文却真的感动了王老师。她单独把我叫出来，夸奖我写得很有感情的时候，我发现她的眼眶居然是红的。

我后来想，很有可能我这篇怀念母亲的作文，触动了她对自己母亲的思念。她那时只有二十六岁，很年轻，额前留着刘海，戴着一副圆圆的眼镜，一身阴丹士林的旗袍，穿着黑布鞋、白袜子，打扮得很像过去那种在街头演讲号召大家抗日救国的女青年。很有可能，她的母亲和家人都还在大陆。

看得出来，她的那双布鞋是手工做的，不是街上买的。而这种布鞋的鞋底，一般都是母亲在晚上小孩睡觉之后，穿针引线把一层层的布缝在一起做出来的，我们把它叫作“纳鞋底”。因此，我就想，她想妈妈那时候，或许就是把这双鞋子抱在怀里哭泣的。

白：有可能。

黄：不知道，反正我就是这么想的。王老师对我说，要想写作好，就要多看一些好书。她那天送了两本小说集给我，一本是沈从文的短篇小说集，一本是俄国小说家契诃夫的短篇小说集。我很喜欢他们的东西，几天就看完了。

特别是沈从文的小说，我看了居然会为作品里人物的命运流下眼泪。从此我就爱上了文学。所以，我常常说我有三个爷爷，一个是生我爸爸的那个爷爷，一个是生我妈妈的外爷爷，还有文学的爷爷——就是沈从文。

白：是吗？那么契诃夫呢？您怎么看这两个作家的区别？

黄：沈从文比较romantic，他把湘西，那么贫困的地方写得那么优美，可我想，他写的小人物，绝对不会去欣赏自己所生活的这块地方的美的，他们是不会说“我在一个很美的地方种田”的。但是外面的人看了他的小说就会说，哇，beautiful，所以他写得有点甜。那契诃夫呢，你知道俄国的小说没有什么romantic的东西，它就是那现实主义的社会写实，写的都是很苦的东西。

我读了沈从文和契诃夫的短篇小说集，都让我感动流泪，特别是契诃夫的几篇写到小孩的遭遇，我几乎哭出声来，在我青涩的年纪，就给注入社会的问题意识，这一点对我的写作来说，是非常非常重要，它拴住了我写作的方向，关心社会，关心受苦的大众。

白：您这样谈沈从文很有意思，因为我知道侯孝贤在谈到他创作上的转折点时，也提到过沈从文的《从文自传》对自己的影响。所以，我觉得沈从文在你们两位的创作上，都扮演了一个蛮重要的角

色，但是你们合作《儿子的大玩偶》时，侯导应该还没有读过沈从文。

黄：你的这个问题的确很有趣。其实我年轻的时候，很喜欢看小说，不只是沈从文了；尤其是俄国的小说，我格外喜欢。读师范学校的时候，我经常被老师赶出课堂，我只好躲到图书馆去，那时台湾正处于戒严时期，图书馆的藏书已经减少了一半！但是我发现书架子上面有一捆一捆由报纸包起来的東西，上面写着“禁书”两个字。说真的，没有“禁书”这两个字，我还不会看啊！（笑）原来这些书很多都是俄国的小说，我就从普希金、果戈理，一直看到高尔基。

白：对了，后来您还和王老师有联系吗？

黄：有的。不过，她的结局很让人难过。有一天王老师正在给我们上课，校长带了一个穿着中山装的人走进教室，那个人一看就是“警备总部”的，他不由分说把王老师带走了。“不行，你现在就得跟我们去。”后来有消息说，她是一个匪谍。不久她就被枪毙了。

其实，她只是在共产党的青年南方工作队工作过，这和国民党青年救国团农村服务队是一样的。而且，在我的记忆里面，她没有教我们什么共产党的东西。可是，她曾教我们唱过一首要努力学习的歌，到现在我还会唱：

他顶顶傻，顶顶有名的大傻瓜。

三加四等于七，他说是等于八。

哈哈真笑话，岂有此理，糊里糊涂真傻瓜。

他为什么傻？就因为没有进学校，进了学校就不会这样傻。

他顶顶傻，顶顶有名的大傻瓜。

叫他去砍柴，他说是怕鬼打。

哈哈真笑话，岂有此理，糊里糊涂真傻瓜。

他为什么傻？

就因为没有进学校，进了学校就不会这样傻。

这样的歌曲里会有什么呢？可是当时没有人会问我们这些小孩子对王老师的看法，现实就是这样残酷。

白：这实在令人遗憾。我想，现在我们可以谈谈与您有关的电影了。《儿子的大玩偶》是由您的三个短篇小说组成的——《儿子的大玩偶》、《小琪的那顶帽子》和《苹果的滋味》——它们最早是在什么样的背景下写的？在我看来，这三篇小说有一个共同的主题，那就是致力于探索外来文化，或可以说西方的“文化侵略”，对台湾造成的负面影响。您是在什么样的一个状态下，写出这三篇小说的？

黄：我经常被称为一个乡土作家，其实，我无所谓什么作家，也不承认。但这三篇小说的确是跟我过去写的作品不一样。这和我生活的变化有关，当时我在一家广告公司工作，常常跟日本的商人和品牌有接触。你知道，日本曾经殖民过台湾，他们虽然被打败了，可后来他们又回到台湾的姿态，却让人觉得他们并未被打败过，他们反而认为自己在这里好像做过什么（好事）一样，让人很不舒服。而美国打赢了二次世界大战后，在台湾的影响也越来越大，盲目崇拜美国的人也越来越多。我们当时所用东西的brand marketing，就是USA。Everything USA is good！有个真实的笑话，我爷爷看到年轻人那么崇拜美国，就曾经问：“美国的东西什么都那么好，那美国的大便可以做那个吗？”（台语）

白：所以您就产生了《儿子的大玩偶》系列小说的思想？

黄：没有这么简单，这也不是什么思想的产物，它就是生活反映出来的东西。我觉得最主要的还是有一种情感在里面。比如白先勇的小说，他对自己所写的人就有一种很深的情感。我对台湾local的东西也有这样一种情感，它同样可以产生一种类似的touch。日本人当然也有其自身的魅力，但我关心的是它对台湾经济上的侵略问题。后来萨义德（Edward Said）的东方主义（Orientalism）也触及到了这个方面，他认为，在武力的殖民主义失败后，第三世界又被以前的殖民者再次进行经济的殖民，变成了它们的附庸。

但是，在萨义德的东方主义理论还没有出来的时候，我们在台湾就已经有了这个感觉。我就觉得我们是依赖型的经济，台湾没有美国，不行；台湾没有日本，也不行。因为它给你order，正是这个order，把台湾农村的年轻人吸收到都市、到加工厂工作。这对台湾的改变，是非常之大的！几乎是一夜之间，三代同堂的家庭都没有了。

我在农村，对这一点最清楚，所以，我就想用小说来呈现这个现象。像《苹果的滋味》是1972年写的，后来我又写了《莎哟娜啦，再见》等，改编成电影什么的，都是更后来的事情。

白：但我觉得您的小说并不只是描述自己的情感，还有一种批判性的思想。

黄：这大概是因为我受到了那些“禁书”也就是俄国小说的影响，使我的文学走上了现实主义，社会写实，social realism这条路。我以为，我们的思想性跟我们的立场是有关的，跟你把感情放在哪一个class上面，是分不开的。有人常常说，写作需要寻找灵感，我说灵感就是现实，就是now，就是social，就是你现在生活的那个环境。

像我写老人的一系列小说，就是讲现在的社会形态改变之后，年轻人都到都市结婚生小孩，老人们都跟他们远离，孤独地留在乡下的现实情况。其实，这也是美国的情况。所以，老百姓看了这些小说都觉得：“对了，我们是已经变成这样了。”

白：明白了。不过，我还是对具体的东西很好奇，您能谈谈是如何构思《儿子的大玩偶》这样的小说的吗？

黄：喔，你是想了解一下写作的技术层面的东西。其实，我讲的现实主义本身，也是一种写作的方法。就是我们首先要从我们的生活中catch到一个东西，即使你对它并不是完全了解，也没关系，但你得有那个东西。

其次，在小说中，对人的行为，对人的各种可能性，都要很合理、很小心去演绎，去想象，要说明为什么他是这样的而不是那样的。你要人家相信你，就要让他的所作所为既是必然的，又是合理的，这样他才会有普遍性。这样大家才都可以catch，就像一个channel tuner（频道调谐器）一样，可以让大家收到一样的感受。

白：谢谢了。那么，等到《儿子的大玩偶》要改编成电影的时候，是侯孝贤和他那个时候的班底——陈坤厚、张华坤等人——找上门来，还是中影的吴念真和小野找您合作的？

黄：小野跟吴念真。我早就听说他们要来找我，他们想找我的东西当作题材，来拍电影。那个时候我在宜兰，他们就跑到乡下去找我。不过，我当时很难相信中影会拍我的东西。文工会对我们是最有意见的，而它是国民党管理艺文方面的机构，文艺作品凡是思想跟国民党不一样，是很难拍成电影的。

但小野他们说是真的，其实当时他和吴念真是企划。起决定作用的是经理赵琦彬，他是一个军旅作家。他与朋友们搞了个读书会，里面很多人都是大陆来的老兵，我的《锣》发表在《文学季刊》上后，他们看了我的东西，就说：“台湾的小孩子写得不错！”赵琦彬也说OK。这样，吴念真跟小野才来找我。

但当时我并不知道这些，我就问：“这怎么可能？中影是国民党的，不会拍我的东西的！”但他们说真的是可以的。这三部小说的版权费大概是十万块，不多，但十万块对我来说也不错，再加上可以把小说拍成电影，所以我就同意了。

白：由您的这三篇小说改编成的这种三段式的电影，是不常见的。最早中影肯定是想按照《光阴的故事》的模式，再度打造类似的一种新电影结构。一开始您对他们提出来的结构——就是把您的三篇没有直接关联的故事，放在一起组成一个电影——有什么想法？你不觉得这样的结构很奇怪吗？

黄：没有啊。其实之前我对拍电影也非常有兴趣。我知道，做电影需要钱也需要一个team，所以当时在台湾那样的一个环境，我只能想一想，但很难实现这个梦想。而且，这样的结构对我来说并不陌生。我有很多关于欧洲电影的日文书，其中有的文章谈到这种结构。我也看过一部意大利电影，名字叫《意大利奇闻》（Made in Italy），这个片子很感动我，它就是由不同的故事组成的，我已经熟悉这样（的电影模式）。所以就没有问这个问题，因为我早已了解这种结构，自然一切就OK了。

白：喔，这倒是出乎我的意料。《儿子》一片是由吴念真担任剧本改编的吗？您有没有参与讨论或改编工作？

黄：对的。老实说我们没有具体谈过剧本的事。万仁的《苹果的滋味》，我们是有discussion的。在明星咖啡厅的楼上，我们曾经讨论了两三次。我对万仁说，我的那篇小说就是一个piece一个piece，一段一段的，就像电影的一个个分镜头。我觉得这点很重要，希望他在改编时，影片能够忠于我的这个结构。不过，我觉得文学跟电影是相互独立的两种艺术体裁，如果编剧没有特别的东西要问，我也就不再多嘴。

并且，我并不认为自己的小说改编成电影有什么了不起，更不会觉得能改编成电影的小说就一定好。比如，在一些场合，人家会介绍我说：“这是黄春明，他的小说有七部都拍成了电影！”我就常常这样说，我们是不能通过一个作家的作品是否被拍成电影，来衡量他水平的高低，或小说的好坏的。

像琼瑶的作品，改编成电影的很多，但并不是篇小说都好！而且，有很多写得很好的小说，拍成电影后也很糟糕，像《老人与海》就是一例，海明威的原作那么好——这是他获诺贝尔奖的代表作——但是Spencer Tracy演的电影，就有很多问题。再比如《飘》（Gone with the Wind），电影就比小说好看得多。

白：但是，您自己也有非常丰富的编剧经验，除了改编自己的作品外，还把王祯和的《嫁妆一牛车》改编成电影剧本，所以，放手让别人改编您的三部经典之作，您放心吗？对吴念真改编的剧本，您又有什么看法？

黄：哈哈，放心的。他们都是很有智识的专家，很优秀。再说，搞电影的人即使遇到问题要谈，也不是直接跟我谈的，他们是跟中影的人，跟吴念真他们谈的。

白：《儿子的大玩偶》与侯导之前拍的商业电影《就是溜溜的她》、《风儿踢踏踩》、《在那河畔青草青》相比，表现出一种完全不同的电影风格，也比他以往的电影更写实，而且体现一种对社会的人文关怀。当时您意识到这部电影的历史性和革命性了吗？因为可以说，正是这部片子带动了整个台湾新电影的一个潮流。

黄：有一点感觉。因为他们以为我的小说在当时是很重要的一个作品，它的社会性，触及到的各种背景，它思考的各种问题，对人性的刻画等，他们都尽可能地吸收了；而当时台湾的电影，真是没什么可看的。可是电影拍出来之后，我也有点担心，因为我知道，大部分看过我小说的人都会去看，所以，就去看了试片——当时还没有正式对外公开放映——因为一公开就不一样。

白：您看的试片，和“削苹果”事件发生后公映的片子，有差别吗？

黄：有的。其实“苹果皮”还是被削了一点的。像试片《苹果的滋味》里，所出现的台北市的那种违章建筑的镜头——现在是十七号公园那个地方——那个美国兵对警察说“找不到地址”，他还说了句：“哇，这个地方给小孩子玩迷藏是很好的！”都被削掉了。当时当局是不允许呈现台北这种贫穷的景观的，呈现那个美国车撞倒人的镜头也不行，地上的血也不行。其实好几个片段都被削了。

白：“削苹果事件”爆发了以后，您也被卷入了吗？

黄：对啊，我也在里面！他们都来问我意见。

白：您觉得这个事件，和整个电影对当时还处于戒严中的台湾社会，扮演了一个什么样的角色？

黄：非常好。它就是一个言论自由的warm up运动。政府行使威权，想掩盖很多它认为不好的东西——可我们却以为那是真实的。正因为这部影片太写实主义了，所以已不需要再用理论来向那个威权挑战了。

白：我发现在整个过程中，媒体也扮演了一个很重要的角色，尤其是《联合报》的杨士琪女士。

黄：对，杨士琪非常重要。其实，这件事变得如此轰动，和知识分子的介入，有很大关系。当年台湾戒严的时候，知识分子能够看到的东西非常少，所以我的这几篇小说一发表出来，他们就差不多都看了，等到拍成电影，又引发了这件事后，知识分子整个都起来支持这部电影。当时电影院外面都是排队看这部电影的人！政府看到知识分子对这件事如此重视，觉得事态挺严重的，所以就一步一步地往后退。

我觉得作为一部电影，它已经超出一个小说能够表现的东西，所以也才有那么大的力量。这是蛮有意思的一件事。

白：《儿子的大玩偶》也是那年代少数的台语片子，尤其可贵的是，它出自国民党掌控的中影公司。主角所讲的语言的真实性，也对您很重要吧？

黄：台语好像没有放那么多啊。

白：后面两段有不少国语，但侯孝贤拍的第一段《儿子的大玩偶》主要都是台语。

黄：是的，我想起来了，虽然不是整部片子都讲台语，但是这么一段也是非常重要的。很久以来，台湾的电影一直是不能讲台语的，

到那个时候突然被突破了。所以这次突破，对后来的整个台湾电影很重要。

白：这主要是导演的主张吗？是他主张一定要用台语拍的吗？

黄：我不敢说所有的功劳都归于导演和明骥，我想，这里面应该还有编剧吴念真的功劳。小说原著里面没有一个人会讲国语，如果他们的对话都是很标准的国语，那是绝对不行的啊！所以他们这次敢用台语，是个很大的突破。

不过，当时身为中影总经理的明骥很了不起，因为这件事最后他是要担责任的。他肯那样做，是很不简单的。他今年已经八十岁了，我和侯孝贤他们聚在一起的时候，聊起当年的这个事情，都觉得他了不起。

白：这的确是件很有历史意义的事情。那么，现在三十年过去了，今天您怎么看这部电影呢？

黄：我觉得，对老百姓来讲，台湾的新电影就像是给当时沉闷的社会打开了一个新的窗户，让空气流通起来，让太阳照射进来。《儿子》上映后，我自己也很高兴，我们去看片子的时候，看到有那么多的人在排队买票，心情都很激动。尽管今天大家都觉得那是我的作品，但那其实已经不是我的作品了。我只不过是小说的原著者而已，是侯孝贤、吴念真这些朋友，再次创造了它。

白：当时的新电影运动，与70年代的乡土文学运动，有什么可以比较的？在某个层次上，是否有一个共鸣或呼应？

黄：多多少少有一点。因为我们那个时候写作乡土文学的作家，既有本省的也有外省的，而台湾新电影也有一种台湾的本土意识在里面。

白：我有一次跟天文聊文学和电影的关系问题，她的看法是，电影表现某个现象一般都要比文学晚十年。文学是可以很快的，反正只要一个人，一支笔。但电影总是需要一大班子人，资金、片场甚至政府都会卷入其中，所以很复杂。

黄：有道理。不过，电影比文学晚十年才能表达某个社会现象的另外一个原因，还需要看大众对这个文学作品的看法。如果大家对这个文学作品很冷淡，没有共鸣，他们是不会拍成电影的。而且，因为拍电影要钱，所以需要一定程度的商业化，不商品化别人不出钱。可小说是我一个人写的，相对而言，并不需要什么成本。

当然，电影也要看某个文学作品的读者是否很多，这往往意味着观众到时候也会有很多，他们才肯把它搬上银幕！所以，有时候拍电影是完全市场性的思考。当然有时也可以是mix的。

白：我想再问一些技术上的问题，拍摄的过程顺利吗？您有无机会观察到侯导在现场的工作风格？

黄：不是很清楚。我没有去看过。我当时对电影的制作经验不是很丰富。当然，他们也不会觉得我是很懂电影的，所以，我也就没有在意这些。

白：您怎么看他采取的电影语言和视觉效果——包括倒叙镜头、定格等——来诠释您原作的特点？

黄：因为我蛮喜欢看电影的。当然会想，如果是我拍的话，我会怎么做，但现在他们这样做也有他们的看法。不过还是有些遗憾，像在《小琪的那顶帽子》中，有几个镜头的语言，实在是没有办法看的，因为它是错的！

白：其实我更关心的并非错误镜头，而是整个诠释或翻译的策略，比如说《儿子的大玩偶》的片段所采取的，较为试验性的电影手段，以及用来诠释您原作的那种结构和主角潜意识的内在独白。

黄：这个很难几句话讲明白。原作中那些潜意识的东西，在电影里变少了，为什么呢？因为两者所使用的语言不一样。在电影里，人物没有办法跟你真正的communication。我在原著小说中，用一个括号来表现人物的自言自语，它好像是潜意识里的一个东西。但这是文学的形式。电影是action的语言，小说是mind的语言。

白：文学和电影，毕竟是两种完全不同的媒介，把您的作品改编成电影，最大的挑战在哪里？

黄：表现心灵，刻画出人物的心灵。当然这主要是要靠演员的表演。导演也很重要，但是得靠演员表达那种东西，这其实是比较困难的一件事。所以，特别是心里的东西，电影是比较难抓住的。

白：过去的三十几年里，您不少作品都被搬上银幕，包括《两个油漆匠》、《我爱玛莉》、《看海的日子》等。从原作者的角度来看，侯导的电影风格，与王童和其他导演有什么不同？

黄：其实，一个导演要建立起来一个风格，一个style，实在不容易。小津安二郎是侯孝贤的一个（偶像），所以他的镜头语言也很像小津；比如，一个镜头，他会摆一个frame然后让人走进走出，（摄影机）却并不怎么移动。因此，这也就变成了侯孝贤标志性的风格。

我一直觉得，导演要有自己的风格，必须要拍很多电影，才有可能逐渐形成，很多导演因为缺乏这样的机会，也就很难形成自己的风格。所以一般的电影是看不出哪个导演拍的，但是如果这个电影有某

种风格，你一看就知道是谁的作品；或者，至少懂电影或对电影有研究的人会知道，这个是谁的电影，那个又是谁的电影。

白：侯孝贤的那种很独特的电影风格，在某一个层次上，就是从《儿子的大玩偶》开始出来。

黄：是的，开始还有实验的味道。我觉得侯孝贤在这部片子里展示的独特风格，与很多东西都有关系，首先，他拍这部片子时，有比较充分的时间；其次，还有一种使命感。另外，至少这个作品写得还不错，在文学上比较有影响，要拍好是有点压力的，而且，大家因此都很期待这部电影，也是一个压力。再加上以前他是跟其他的公司合作，这次是中影要拍，机会很难得，他很珍惜也很重视，这么多的东西加在一起，共同促成了他这个新的风格的出现。那是一件好事。

白：《儿子的大玩偶》有点像侯孝贤从商业电影转到艺术电影的桥梁。说它商业也有一些商业的成分，但同时它有点告别侯导以前的电影模式。在某一个程度上，是您的作品有助于侯导创造他自己的电影风格，这个说法公平吗？

黄：我自己当然不能这样说。但侯孝贤以前的电影是没有这种风格的，拍了这一部电影以后，他的style就开始出来了。当然，这不是我说的，是大家都明白的事情。

白睿文/录音记录、整理校对；

张生、黄春明/校订

[\[1\]](#) 陈耀圻（1938—— ），台湾电影导演。美国芝加哥艺术学院学士，加州大学洛杉矶分校电影硕士。代表作有《三朵花》《蒂蒂日记》《源》《晚春情事》。

[\[2\]](#) 原文有这样的描绘：“每天捉来的人既有一百两百，差不多全是四乡的农民，既不能全部开释，也不能全部杀头，因此选择的手续，便委托了本地人民所敬信的天王。把犯人牵到天王庙大殿前院坪里，在神前掷竹筊。一仰一覆的顺筊，开释。双仰的阳筊，开释。双覆的阴筊，杀头。生死取决于一掷，应死的自己向左走去，该活的自己向右走去。一个人在一份赌博上既占去便宜四分之三，因此应死的谁也不说话，就低下头走。”参见沈从文：《沈从文自传》，江苏文艺出版社，1995。27——28页。

侯孝贤作品目录

◎ 导演

- 1980 《就是溜溜的她》
- 1981 《风儿踢踏踩》
- 1982 《在那河畔青草青》
- 1983 《儿子的大玩偶》 《风柜来的人》
- 1984 《冬冬的假期》
- 1985 《童年往事》
- 1986 《恋恋风尘》
- 1987 《尼罗河女儿》
- 1989 《悲情城市》
- 1993 《戏梦人生》
- 1995 《好男好女》
- 1996 《南国再见，南国》
- 1998 《海上花》
- 2001 《千禧曼波》
- 2003 《咖啡时光》
- 2004 《那一夜，侯孝贤拍族盟》（纪录片）
- 2005 《最好的时光》

2007 《红气球之旅》 《电姬馆》（The Electric Princess House, 短片）

2011 《黄金之弦》（短片）

2015 《刺客聂隐娘》

◎其他

1973 《心有千千结》场记（导演李行）

1974 《双龙谷》场记（导演蔡扬名）

1975 《云深不知处》副导（导演徐进良）

《近水楼台》副导（导演李融之）

1975 《桃花女斗周公》编剧、副导（导演赖成英）

1976 《月下老人》编剧、副导（导演赖成英）

1977 《爱有明天》副导（导演赖成英）

《烟水寒》副导（导演赖成英）

1978 《翠湖寒》副导（导演赖成英）

《男孩与女孩的战斗》副导（导演赖成英）

《烟波江上》编剧、副导（导演赖成英）

1979 《秋莲》编剧（导演赖成英）

《昨日雨潇潇》编剧、副导（导演赖成英）

《悲之秋》副导（导演赖成英）

1980 《早安台北》编剧（导演李行）

《我踏浪而来》编剧、副导（导演陈坤厚）

《天凉好个秋》编剧、副导（导演陈坤厚）

1981 《蹦蹦一串心》 编剧、副导（导演陈坤厚）

1982 《俏如彩蝶飞飞飞》 编剧、副导（导演陈坤厚）

1983 《小毕的故事》 编剧、副导（导演陈坤厚）

《油麻菜籽》 编剧（导演万仁）

1984 《小爸爸的天空》 编剧、副导（导演陈坤厚）

《青梅竹马》 制片、编剧、演员（导演杨德昌）

《我爱玛莉》 演员（导演柯一正）

1985 《最想念的季节》 编剧（导演陈坤厚）

1986 《老娘够骚》 演员（导演舒琪）

《福德正神》 演员（导演陶德辰）

1991 《大红灯笼高高挂》 监制（导演张艺谋）

1992 《少年吔，安啦！》 监制（导演徐小明）

《棋王》 策划（导演徐克、严浩）

1993 《只要为你活一天》 监制（导演陈国富）

1994 《多桑》 监制（导演吴念真）

1995 《去年冬天》 监制（导演徐小明）

1996 《我们为什么不歌唱》 纪录片出品人（导演关晓荣、蓝博洲）

1997 《国境边陲》 纪录片出品人（导演关晓荣）

《侯孝贤画像》 纪录片主角（HHH:A Portrait of Hou Hsiao Hsi en, 导演Olivier Assayas）

2000 《命带追逐》 监制（导演萧雅全）

2005 《爱丽丝的镜子》 监制（导演姚宏易）

2009 《我们三个》 纪录片监制（导演姚宏易）

2010 《第36个故事》 监制（导演萧雅全）

《有一天》 监制（导演侯季然）

《到阜阳六百里》 监制（导演邓勇星）

2011 《金城小子》 纪录片监制（导演姚宏易）

2013 《看见台湾》 纪录片监制（导演齐柏林）

参考书目

中文资料（依作者姓名笔画序）

- 小野，《一个运动的开始》。台北：时报出版，1986。
- 左桂芳，《我忘了什么叫眼泪：作曲大师左宏元的音乐旅程》，《电影欣赏》第30卷第1期。65——75页，2011。
- 沈从文，《从文自传》。台北：联合文学，1987。
- ，《沈从文自传》。南京：江苏文艺出版社，1995。
- ，《沈从文短篇小说选》。台北：印刻，2012。
- 朱天文，《最想念的季节》。台北：远流，1989。
- ，《朱天文电影小说集》。台北：远流，1991。
- ，《小毕的故事》。台北：远流，1992。
- ，《好男好女：侯孝贤拍片笔记分场、分镜剧本》。台北：麦田，1995。
- ，《悲情城市》。上海：上海文艺，2001。
- ，《千禧曼波：电影原著中英文剧本》。台北：麦田，2001。
- ，《最好的时光：侯孝贤电影笔记》，山东：山东画报出版社，2006。
- ，《最好的时光》。台北：印刻，2008。
- ，《剧照会说话》。台北：印刻，2008。

——，《红气球的旅行：侯孝贤电影记录续篇》，山东：山东画报出版社，2009。

朱天文、吴念真，《恋恋风尘：剧本暨一部电影的开始到完成》，台北：远流，1992。

吴其谚，《低度开发的回忆》。台北：唐山，1993。

吴念真，《多桑：吴念真电影剧本》。台北：麦田，1994。

吴念真、朱天文，《悲情城市》。台北：三三书坊，1989。

李天铎，《当代华语电影论述》。台北：时报文化，1996。

李泳泉，《台湾电影阅览》。台北：玉山社，1998。

李屏宾，《光影诗人：李屏宾》。台北：田园城市文化，2009。

李传灿总编辑，《人间百年巨匠——民族艺师李天禄》。宜兰：传统艺术中心，2006。

金安平著、郑至慧译，《合肥四姐妹》。台北：时报出版，2005。

林文淇、沈晓茵、李振亚编，《戏恋人生：侯孝贤电影研究》。台北：麦田，2000。

卓伯棠主编，《侯孝贤电影讲座》。桂林：广西师范大学出版社，2009。

侯孝贤策划、李天禄口述、曾郁雯撰录，《戏梦人生：李天禄回忆录》。台北：远流，1991。

侯孝贤、朱天文，《极上之梦：〈海上花〉电影全纪录》。台北：远流，1998。

侯孝贤、吴念真、朱天文，《戏梦人生：侯孝贤电影分镜剧本》。台北：麦田，1993。

姜秀琼、关本良策划，导演，拍摄；漫游者编辑室编撰：《Focus Inside：〈乘着光影旅行〉的故事》。台北：漫游者，2010。

迷走、梁新华，《新电影之死：从〈一切为明天〉到〈悲情城市〉》。台北：唐山，1991。

——，《新电影之外/后：从小众媒体到电影评论体制》。台北：唐山，1994。

曹可凡，《侯孝贤谈华语电影》，《上海书评9辑：所有能发生的关系》。上海：上海书店出版社，2009。

张允和口述、孙康宜撰，《曲人鸿爪本事》。台北：联经，2010。

张靓蓓，《电影灵魂深度的沟通者：廖庆松》。台北：典藏，2009。

——，《声色盒子：音效大师杜笃之的电影路》。台北：大块文化，2009。

细川智荣子，《王家の纹章》。台北：长鸿出版，2007。

焦雄屏，《台湾新电影》。台北：时报出版，1988。

——，《时代显影：中西电影论述》。台北：远流，1998。

——，《台湾电影90新新浪潮》。台北：麦田，2002。

黄文英、曹智伟，《海上繁华录：〈海上花〉的影像美感》。台北：远流，1998。

黄春明，《儿子的大玩偶》。台北：联合文学，2009。

黄婷，《e时代电影男女双人雅座：走入千禧曼波的台北不夜城》。台北：台北国际角川，2001。

——，《千禧曼波电影笔记》。台北：麦田，2001。

邹欣宁，《国片的灿烂时光》。台北：推守文化，2010。

闻天祥编，《书写台湾电影》。台北：电影资料馆，1999。

欧阳靖，《吃人的街》。台北：印刻，2009。

卢非易，《台湾电影：政治、经济、美学》。台北：远流，1998。

蓝博洲，《幌马车之歌》。台北：时报出版，2004。

钟镇涛，《麦当劳道》。香港：博美出版，2007。

颜正国，《放下拳头，挥毫人生新颜色：好小子颜正国的青春与觉醒》，台北：春光，2013。

罗艺军编，《华语电影十导演》。杭州：浙江摄影出版社，2000。

《印刻文学生活志》第15期（侯孝贤《咖啡时光》专号）。台北，印刻，2004年11月。

《印刻文学生活志》第58期（侯孝贤《红气球》专号）。台北，印刻，2008年6月。

Olivier Assayas、Alain Bergala、Emmanuel Burdeau等，《侯孝贤Hou Hsiaohsien》。台北：电影资料馆，2000。

外文资料（依作者名字字母序）

Berry, Chris and Fei Lu. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

Berry, Michael. "Words and Images: A Conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu Tien-wen." *Positions* 11, no. 3 (Winter 2003): 457-78.

3) :675-716.

——. “Hou Hsiao-hsien with Chu T “ien-wen:Words and Images.” [Interview]. In Berry, ed., *Speaking in Images:Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. NY:Columbia UP, 2005, 234-271.

Bordwell, David. *Figures Traced in Light:On Cinematic Staging*. Berkeley, University of California Press, 2005.

Browne, Nick. “Hou Hsiao-hsien’ s Puppetmaster:The Poetics of Landscape.” *Asian Cinema*8, no. 1 (Spring1996) :28-38.

Chen, Kuan-Hsing, Paul Willemen, and Ti Wei, eds. “Hou Hsiao-hsien” special issue. *Inter-Asia Cultural Studies*9, 2 (June2008) .

Chi, Robert. “Getting It on Film:Representing and Understanding History in A City of Sadness.” *Tamkang Review*29, no. 4 (Summer1999) :47-84.

Chin, Annping. *Four Sisters of Hsueh: A History*. New York: Scribner, 2002.

Chu Tien-wen. *Notes of a Desolate Man*. Trans. Howard Goldblatt and Sylvia Lichun. New York:Columbia University Press, 1999.

Davis, Darrell William and Ru-Shou Robert Chen. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. New York: Routledge, 2002.

Ellickson, Lee. “Preparing to Live in the Present:An Interview with Hou Hsiao-hsien.” *Cineaste*27, no. 4 (September2002) :

13-19.

Frodon, Jean-Michel, ed. Hou Hsiao-hsien. *Lonrai: Editions Cahiers du cinema*, 1999.

Han Bangqing. *The Sing-song Girls of Shanghai*. First translated by Eileen Chang, revised and edited by Eva Hung. New York: Columbia University Press, 2005.

Hong, Guo-Juin. *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Huang Chun-ming. *The Taste of Apples*. Translated by Howard Goldblatt. New York: Columbia University Press, 2001.

Li Tuo. "Narratives of History in the Cinematography of Hou Xiaoxian." *Positions* 1, no. 3 (Winter 1993): 805-815.

Liao, Ping-hui. "Rewriting Taiwanese National History: The February 28 Incident as Spectacle." *Public Culture* 5, no. 2 (1993): 281-296.

———. "Passing and Re-articulation of Identity: Memory, Trauma, and Cinema." *Tamkang Review* 29, no. 4 (Summer 1999): 85-114.

Lu, Tonglin. *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*. Cambridge: Cambridge UP, 2002, 95-115.

Lupke, Christopher. "The Muted Interstices of Testimony: A City of Sadness and the Predicament of Multiculturalism in Taiwan." *Asian Cinema* 1, no. 15 (Spring 2004): 5-36.

Ma, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Neri, Corrado. "A Time to Live, a Time to Die: A Time to Grow." In Chris Berry, ed., *Chinese Films in Focus: 25 Takes*, pp. 160–166. London: British Film Institute, 2003.

Reynaud, Berenice. *A City of Sadness*. London: British Film Institute, 2002.

Shen, Claire Hsiu-chen. *L' encre at l' écran: A la recherche de la stylistique cinématographique chinoise*, Hou Hsiao-hsien et Zhang Yimou. Taipei: Institut Ricci de Taipei, 2002.

Silbergeld, Jerome. "Chapter 3. The Chinese Heart in Conflict with Itself: Good Men, Good Women." In *Hitchcock with a Chinese Face: Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice*, pp. 74–116. Seattle: University of Washington Press, 2004.

Tam, Kwok-kan and Wimal Dissanayake. "Hou Hsiao-hsien: Critical Encounters with Memory and History," In Kwok-kan Tam and Wimal Dissanayake, eds., *New Chinese Cinema*, pp. 46–59. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Udden, James. "Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style." *Asian Cinema* 2, no. 13 (Fall/Winter 2002): 54–75.

———. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.

———. "Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship of Hou Hsiao-hsien." In *Modern Chinese Literature and Culture* 1, no. 15 (Spring 2003): 120–145.

Wang, Ban. "Black Holes of Globalization: Critical of the New Millennium in Taiwan Cinema." *Modern Chinese Literature and Culture* 1, no. 15 (Spring 2003): 90-119.

Xu Gang, Gary. "Flowers of Shanghai: Visualising Ellipses and (Colonial) Absence." In Chris Berry, ed., *Chinese Films in Focus: 25 Takes*, pp. 104-110. London: British Film Institute, 2004.

Yeh, Yueh-yu. "Politics and Poetics of Hou Hsiao-hsien's Films." In Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh, eds., *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, pp. 163—185. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.

Yeh, Emilie Yueh-yu and Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.

Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham: Duke University Press, 2004.

音乐资料（依作者姓名笔画序）

一青窈，《一青想》。台北：Guts，2004。

半野喜弘、林强，《海上花电影原声带》。台北：滚石，1998。

江文也，《台湾舞曲，孔庙大成乐章》。台北：上扬，1984。

——，《故都素描》。台北：上扬，1984。

——，《香妃》。台北：上扬，1993。

林强，《惊蛰》。台北：彗智，2005。

——，《少年吔，安啦！》。台北：魔岩，1992。

林强等，《千禧曼波电影原声带》。台北：Warner Music，200

3。

林强、雷光夏等，《南国再见，南国》。台北：魔岩，1996。

侯孝贤等，《侯孝贤电影家族》。台北：滚石，1998。

陈明章、许景淳，《恋恋风尘电影音乐》。台北：水晶，1993。

陈明章等，《戏梦人生电影原声带》。台北：角色音乐，1993。

S. E. N. S.，《悲情城市电影原声大碟》。台北：Warner Music，1

989。

黎国媛，《即兴人生》，台北：禾广，2012。

网站

Sinomovie三视多媒体股份有限公司 <http://www.sinomovie.com>

后记

煮海时光

本书原先用的标题定为《光影记忆：对谈侯孝贤的电影世界》，这是我早在2008年就想好的一个书名。等到书即将出版的时候，（台湾印刻）总编初安民先生来信，希望重新思考一下书名。经过数日的商谈和讨论，朱天文和朱天心几乎同时赞成用出版社提供的新书名《煮海时光》，把原来的书名缩减为本书的副标题“侯孝贤的光影记忆”。由文人世家的两位巨匠替我推荐书名实在不好意思，又不敢当。对许多人来说，这种书名也许很新奇，但或许还有人感到一点奇怪，何为“煮海”呢？又何为“煮海时光”呢？

“煮海”最早的典故来自元代杂剧《张生煮海》（又名《张羽煮海》或《沙门岛张生煮海》），为李好古之作，讲述潮州儒生张羽与东海龙王之三女琼莲的传奇恋情。张生抚琴把琼莲引来，两人坠入情网，并约中秋之夜在沙门岛相会。约定的日子到了，但龙王不允许女儿赴会，一怒之下还放水淹岛。张生得仙女之助，用银锅煮海水，大海翻腾，最后龙王不得不把闺女配给张生成婚。

此故事丰富的意象闯进侯导的创作之中，应该不止一次。在法国摄制的《红气球之旅》有一个重要的故事线索，即台湾的布袋戏剧团来法表演，演出的那出戏就是《张生煮海》。侯导动笔素描法国电影

大师特吕弗导演，也用《求妻煮海人》作题。在跟资深影评人闻天祥的一个访谈里，侯导曾这样描绘这个故事：

胡兰成在《今生今世》提过“张生煮海”，给它改了名字，叫“求妻煮海人”^[1]，我觉得改得太棒了；故事的内容说，龙女被龙王囚禁在海底，张生为了求妻，想把海煮干，就拿大铁锅在海边煮；意涵是象征的，表示这个人个性执拗、非常固执。我觉得这样的固执蛮动人，像特吕弗电影里的男女，所以写了这个故事来形容特吕弗的电影。

其实，这故事背后的重复、转换过程也很有意思，从元杂剧到胡兰成的诠释，又到朱天文和侯孝贤在《红气球之旅》的新诠释，这也是侯孝贤电影里的“文本游戏”——文学和电影之间的对话——最好的一个例子。访谈中我和侯导经常谈到原作改编电影、剧本改编、不同文本与电影之间的呼应关系等问题，我想，借用《张生煮海》故事的诠释与转换来总结这个话题，也非常恰当。因为恰恰是这种多层次文本之间的呼应，才能显出侯导作品中的深度、多重性和复杂性。

但同时，《煮海时光》跟侯导电影还有更直接的一层关系。网上资料指出《张生煮海》的核心思想是关于“劳动人民征服大自然的幻想，表现青年男女勇于反对封建势力”，那么侯导个人一直保持一种打抱不平的态度，强调“我一向反对政府”，他的电影作品也算是这种“反对”的一种“行动”。当然还有侯导本人的执拗和固执，我想读者也能够从本书字里行阅读出来这一点，但这并不是贬义，只有执拗和固执的人能在这样艰难的制作环境里维持一个电影梦。

虽然侯导一直“往现实走”，胶片里的现实还是要被创造出来的。拍电影不是征服大自然，而是创造一个不同的世界，从无到有。在这个过程当中，需要不断地加许许多多的原料：灯光、声音、人物、场景、故事和灵感。当然还需要时间，而且偶尔还要加点“魔术时光”。但在这个复杂的艺术加商业的电影组合里，最终还是需要一个领班的。拍电影就像是在过“煮海时光”，把原有的世界弄成碎片然后重新再组合，纵横这个缭乱动荡的大海中，总是需要一个伟大的舵手；但有时候舵手的能力还不够，需要一名神厨的特殊手艺来“煮海”。侯导就是这样的一名电影魔术师，光影神厨。

本书“前言”的初稿完成于2010年11月5日，但有时候一本书的诞生就是那么漫长多波折。又过了三年多，《煮海时光》一书终于要出版。也就在本书快要送到印刷厂的时候，突然间看到报纸的一条娱乐新闻：“侯孝贤首部武侠电影《聂隐娘》杀青。”也许有人会在私下发出疑问：“为什么《聂隐娘》那么久还没拍完？”那我只能说，这样的一本小书都花了五年才完成，何况说一部电影呢？或许通过这样的一部长篇访谈，读者除了可以了解侯孝贤的创作路线，还能够更深刻地领会到，制作电影背后的艰难跟复杂。

2010年，完成初稿的两天后，我的儿子便出生了，而现在儿子已经长成一个三岁多的精灵小子。但更巧妙的是在这个过程中，我老婆又怀孕了，2013年12月16日，我的女儿迫不及待要认识这个世界，就提前三个星期突然出生；在同一天，我收到印刻编辑丁名庆先生的电子邮件，信还附上了已排版好的全书PDF。女儿和本书等于是同一天问世。这样，一本书与我的儿子和女儿的命运，就好像紧紧地连在一起。

在跟侯导访谈的过程中，他经常提到timing，我想电影是这样，人生更是如此。假如有人再追问，我两个孩子跟这本书的奇妙关系，到底有什么意思，我也许无言以对。但一瞬间我似乎突然能够理解，为什么侯导总是回答不了关于他电影中象征意义的一组问题。叫它命运也好，缘分也罢，有时候，只有时间会渐渐地解开人生的谜。

2013年12月16日于圣巴巴拉医院

2014年1月23日修订于圣巴巴拉家中

[\[1\]](#) 参见396页编注。