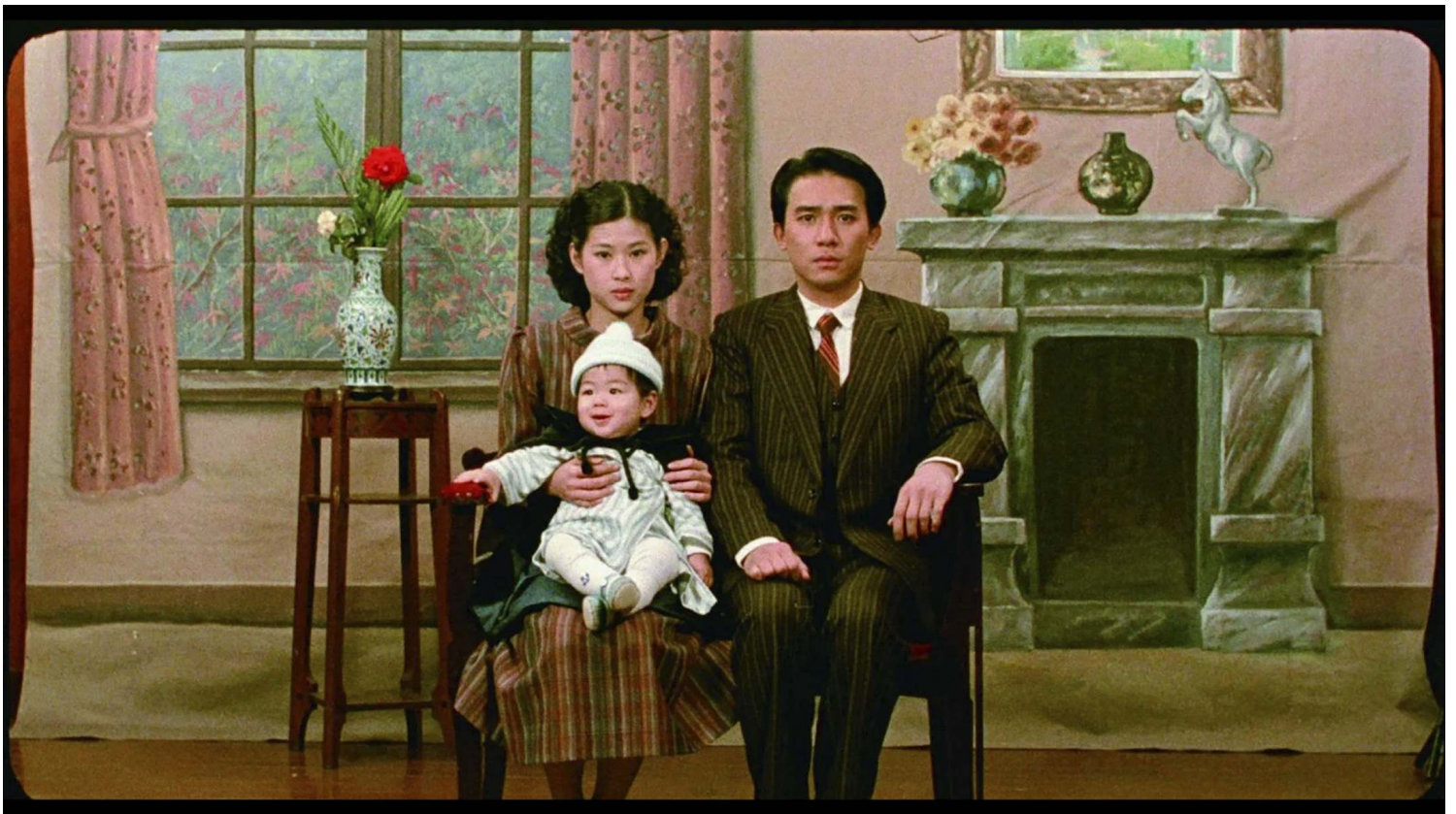


風物 深度 電影

## 「悲情城市」對「烈火青春」：台港影評人把脈兩地電影，前世今生大不同？

兩部經典修復版上映，《悲情城市》為何在台引發「作文比賽」？而香港跟台灣，電影上最大的分別竟然是錢？



《悲情城市》33週年4K數位版電影劇照。網上圖片

2023-05-12

悲情城市 經典電影修復 烈火青春

【編者按】自春徂秋，台港兩地大銀幕上的重要事，便是侯孝賢導演拍於1989年的電影《悲情城市》（下稱《悲》）上映4K數位調光版。它曾於今年2月24日全台上映，4月底又來到香港。而4月在港上映的，還有朱進道導演於1992年的電影《烈火青春》（下稱《烈》）的4K修復導演版。並且這部片念及公

有曾卷等/與譚家明拍於1962年的電影《烈火青春》（下稱《烈》）的4K修復等/與版，並且這部片曾在今年的台北電影節渡海來台播映。

兩部電影一部被譽為「台灣人一生必看的電影」，一部被稱作香港電影新浪潮的重要經典，出現的時間也都是各自所在地域可能面臨轉型的年代。歷史命運的脈絡，或在作品中凝結了一些各自的集體意識。而今日修復版上映後，在台灣和香港也都引起一些新的反響（或爭論）。

文化版因此請來兩位重量級影評人：台灣鄭秉泓與香港朗天，對談兩部電影，文本細讀、當年掌故，與脈絡鋪陳，他們都娓娓道來。語帶機鋒，又或前緣警世，再盪開來談台灣與香港電影工業在早年至如今的交流——那些可能、或不可能的部分。

朗天：作家、影評人、編劇、商業電台嘉賓主持、活動策劃、大學講師。師從牟宗三，曾任香港電影評論學會會長，參與創立香港人文學會，香港鮮浪潮電影節董事會成員。著有《後九七與香港電影》、《香港有我——主體性與香港電影》等多種。

鄭秉泓，高雄人，寫影評，擔任各短片節策展人，與金馬獎等多個電影獎項評審。也在大學教電影，著有《台灣電影愛與死》、《她殺了時代：重訪日本電影新浪潮》、《台灣電影變幻時；尋找台灣魂》。

端=端傳媒

朗=朗天

鄭=鄭秉泓（Ryan）



## 《烈火青春》四十年後：被詬病的問題仍存在

「譚家明的這種不統一其實蠻是那個時代香港電影的特色，製作者將影片不同部分對應不同市場需要，而拼合在一起，希望這樣便能適合不同觀眾的期望。」

**端：**多謝兩位來端的文化版聊聊這兩部如此重要的電影。先請朗天介紹一下《烈》的導演版與之前的版本有什麼不同？

**朗：**導演版最重要的不同，是第一場戲就從阿邦（湯鎮業飾）家中廚房開始，是一個有喜劇味道的開頭，這是之前剪掉的片頭。整體上與之前版本其實沒什麼分別，電影之前被詬病的問題還是存在：作品前後兩部分割裂。陳冠中等人寫的前一半劇本，一群年輕人在城市遊蕩，跟後半部分赤軍情節好像連不起來。後半部分據說不是譚家明而是另外一位導演拍的，所以出現這種情況。

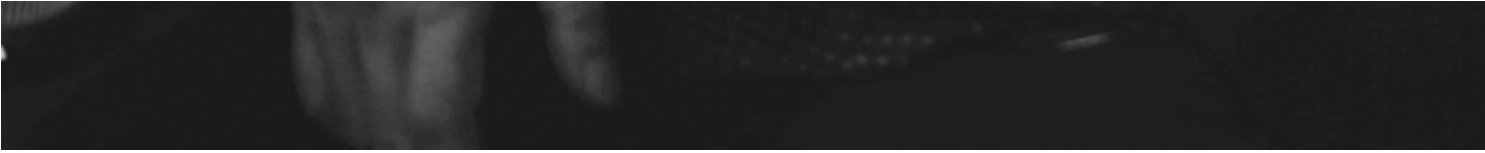
似乎譚家明的電影從來就有風格不太統一的問題，如《烈》裡張國榮的部分好像比較憂鬱，湯鎮業就喜劇感重一點，最後再來一個大屠殺。這種不統一其實蠻是那個時代香港電影的特色，製作者是將影片不同部分對應不同市場需要而拼合在一起，希望這樣便能適合不同觀眾的期望。

**鄭：**我沒有看過《烈》，我對譚家明其實從《最後勝利》（1987）才開始認識他。更早的《名劍》（1980）因為是古裝片，照理說在台灣當時會用類型片來操作，所以應有上映；然後是1982年的《雪在燒》在台灣被操作成情色片，而女主角葉全真又是台灣演員，這部片幾乎是台灣某一代人的集體記憶，可惜那時候我年紀小沒辦法進戲院去看，只能去租錄影帶。

真的開始認識譚家明，還是因為他在《阿飛正傳》做剪輯，是王家衛紅了才會去找譚家明的《最後勝利》來看，而他在台灣真正廣為人知，還是因為2007年《父子》獲金馬獎。對台灣大多數影迷來說，應該比較是這樣，大家以前看《雪在燒》也不會注意到他是一個作者導演。

《烈》這樣的早期香港重要電影，如今在台灣想看還是必須有推出數位修復版，有影展專題規劃放映才看得到。之前許鞍華的《瘋劫》、方育平《半邊人》都有影展邀來放映。今年的台北電影節也是會邀請《烈》的修復版來台。





鄭秉泓，高雄人，寫影評，擔任各短片節策展人，與金馬獎等多個電影獎項評審。也在大學教電影，著有《台灣電影愛與死》、《她殺了時代：重訪日本電影新浪潮》、《台灣電影變幻時：尋找台灣魂》。

## 《悲情城市》修復版：在台引發網絡「作文比賽」

「這次對《悲情城市》這部戲出現不同見解，這些見解有時會脫離電影本身，其中有各種意見領袖、網紅跟學術圈內外份子。台灣因為有藍綠，不同政治光譜就有不同的解讀。」

端：早期港產片一直有在修復，《烈》是近年較有反響的。但《悲》這次的修復和上映，聲勢可謂非常大，並且在台灣還引起了一些爭論，請Ryan幫我們介紹一下情況？

鄭：《悲》之於台灣的重要性，在台灣影史各種票選中不是第一也會是第二。它拍攝的那個年代，還是很多熱錢會湧進台灣投資台灣電影的年代，這令《悲》的版權比較複雜。今次它能上映應該是很多人促成的結果，而且獲得背後投資老闆邱富生的支持。

在這次修復之前，《悲》的放映較多是每年二二八時候，在某些縣市舉辦的紀念活動中偶爾放映，以35釐米膠捲的方式。也有一個新沖的膠捲版本，近十年前我還在高雄電影館看過那個版本。因為侯孝賢在國際上是很有名氣的作者導演，所以國外會不斷邀請這部戲去放映，才會沖一個膠捲的版本拿出去放映。

這一次的修復其實也不是數位修復，而是叫「數位調光」，就是把膠捲整理好之後數位化，再進行調光，我覺得效果算很不錯。這一次的上映影響力也蠻大，雖然論票房其實沒有當年好。當年《悲》的票房是全台八千萬新台幣，那時大家都要去看，一是因為戒嚴時期二二八比較是禁忌話題，而那時剛剛解嚴，有一部片拍了這個禁忌，還得到國際大獎，所以真是萬人空巷。當時我還很小，父親帶我去看，可是我記得自己那時都看不懂，很痛苦，在戲院一直睡覺和去廁所，還埋怨父親為什麼帶我去看。

這次放映所引發的應該也不是說「爭論」，而是每次台灣有重要電影上映，都會引起網絡笑稱的「作文比賽」，就是無論對電影有沒有認識，很多人都要秀出觀點。這次對《悲》這部戲出現不同見解，這些見解有時會脫離電影本身，其中有各種意見領袖、網紅跟學術圈內外份子。我覺得這是好現象，表示這部片有紅起來，有討論度。

台灣因為有藍綠，不同政治光譜看作品就有不同的解讀。有人就會從侯孝賢的政治傾向，來討論他到底是中間偏左、左統還是左獨；又從侯孝賢以前參與的社會運動去討論這些。但侯導這次因為健康因素，並沒出席相關宣傳，所以這些討論基本上也沒有得到他出面來做什麼回應。

我覺得有趣的是，首先是有人對這部片戲劇性的質疑和不滿。這部片是當年解嚴之後拍攝的，大家就會期待侯孝賢拍一部針對二二八事件始末的電影，去批判國民黨，講出對國民黨的不滿：比如要拍二二八怎麼發生的，從開始查私煙到演變成屠殺，之後死默……結果這些人發現這部片並不是這樣拍的，發現二二八在《悲》其實只是一個背景，電影從頭到尾都並沒講大稻埕查私菸那件事。





朗天：作家、影評人、編劇、商業電台嘉賓主持、活動策劃、大學講師。師從牟宗三，曾任香港電影評論學會會長，參與創立香港人文學會，香港鮮浪潮電影節董事會成員。著有《後九七與香港電影》、《香港有我——主體性與香港電影》等多種。

## 侯孝賢要拍的，是「天意」

「侯孝賢自始至終並沒有那麼關注『時代』，他關注的就是『人』；但他又不是以傳統戲劇比如特寫的方式去關注『人』，而是站在一個更遠、更後面、更旁邊的角度去旁觀整個實驗。」

鄭：很多訪談裡，侯孝賢都提到別人問他「《悲》到底要拍什麼？」他說要拍「天意」，拍自然法則運行下人們的活動。侯導在這部戲裡建構了一個以陳松勇飾演的大哥為頭的大家族，電影以大哥去點燈，嬰兒出生、而日本戰敗退出台灣為開頭，用一個新生命的誕生，隱喻台灣開始一個新時代。

但由此又有人會因此而錯誤期待，這部電影的重點是不是在講家族恩怨與時代變遷？那應該也是戲劇性很強的狀況。但就像《刺客聶隱娘》裡俠客過招只是數招之間，而不是《葉問》那樣有刺激的動作指導，《悲》也並沒有那種大家族的興衰起落或悲歡離合。

另外還有一種藝術片影迷覺得，這樣說來《悲》會不會像那部得過坎城金棕櫚獎的1963年電影《浩氣蓋山河》（Il Gattopardo，陸譯《豹》，港譯《氣蓋山河》），是透過一個重要角色去窺探一個時代？但我覺得侯孝賢自始至終並沒有那麼關注「時代」，他關注的就是「人」。

但他又不是以傳統戲劇那種比如對角色用特寫的方式去關注「人」，而是站在一個更遠、更後面、更旁邊

的角度去旁觀整個實驗。他的視野中，人物儘管有主配角之分，但都是小小的。儘管這部片主角他請來明星梁朝偉，但你會覺得梁朝偉在其中並不是那麼有明星氣質。

這是侯孝賢的厲害，也是令某些觀眾感覺失落的地方：他的電影無論《童年往事》、《戀戀風塵》，再到《悲》，和二十年後的《刺客聶隱娘》，觀眾都很難跟着他的角色去進入故事情景，而是永遠都站在一個距離之外。但這其實就是侯孝賢要的，他一直都是帶着距離去觀看角色們的情景，他們的悲歡離合、多情、憤怒或恐懼。太多人因為並不熟悉侯孝賢，所以對看侯孝賢的電影會有錯誤期待。

「《流麻溝十五號》與《悲情城市》都是關於二二八的作品，前者拍二二八的眾生相，每個角色都代表一種典型，電影已經幫角色貼好標籤；而《悲情城市》侯孝賢非常避免去貼標籤。這兩部剛好是天平的兩級，引起另一邊觀眾的不滿。」



《悲情城市》劇照。網上圖片

去年的另一部台片《流麻溝十五號》與《悲》就剛好成為兩種極端，《流》是要做一部了解二二八的入門

作品，所以它拍二二八的眾生相，每個角色都代表一種典型，那座綠島監獄裏有講台語的、有講華語的，有台灣本省人和原住民，也有不同背景的外省人。電影已經幫角色貼好了標籤，令角色符號化，因此有些觀眾就覺得非常刻板，但同時它也因此可以令人很快理解那個時代。而《悲》雖然也有本省人外省人，但侯孝賢非常避免去貼標籤。這兩部關於二二八的作品剛好是天平的兩級，也剛好都會引起另外一端觀眾的不滿。

所以我覺得台灣有些觀眾對《悲》不解，主要是來自一開始的誤解。還有一個因素是世代有別。這次《悲》上映我在高雄的講座上，非常訝異幾乎都是年輕人參加，他們都是第一次看《悲》，帶著朝聖心理和好奇來看。也許他預期會是一部史詩，但發現這個史詩跟他們想的不一樣。現在學生大都愛看Netflix的韓劇，就發現那這部作品完全不一樣。

《悲》對後來的電影影響有很多種，例如他是在台灣較早使用素人跟專業演員相調和的拍攝方法的。女主角辛樹芬（大家在《戀戀風塵》也看過她）本是素人演員，但她在《悲》的表現其實不輸梁朝偉。侯孝賢很擅於調和素人演員和專業演員，戲中陳松勇與陳淑芳都是專業演員，但辛樹芬、布袋戲大師李天祿還有很多人都是素人演員。侯孝賢在這樣一個角色眾多，涉及到不同幫派的情況下，找了很多老戲骨來跟沒有表演經驗的人搭戲。

這個拍法後來應該也影響了賈樟柯，賈樟柯常說他受到侯孝賢影響，而賈樟柯的電影也是很喜歡找素人跟專業演員對戲。侯孝賢還找詹宏志、張大春等一群文友客串，文人演文人，我會覺得他們未必很會演戲，但那個味道對了。而後來許鞍華在《明月幾時有》裏也找了一些文人來演文人。這些部分這有些像導演跟熟悉他風格的影迷之間的一個默契。

朗：他們那個時代不就是這樣嗎？楊德昌也去找詹宏志，就是去找他的朋友來演。這其中有友儕之間的默契，但不一定是素人演出這麼簡單。

鄭：對，一方面他們都是朋友，由一群文人去演出知識分子可能比找一群演員去演出來的氣味更對。但我這次重看，是覺得選角上素人的運用令人很驚喜。像飾演寬榮的吳義芳其實是一名舞者，當初很多人覺得這演員到底是誰？外形和表現都更成熟，氣質又好。他的故事線是白色恐怖裡的鹿窟事件，觀眾可能看完會好奇這個事件進而就去查找事件本身。





《悲情城市》劇照。網上圖片

## 金馬獎錯過的壯麗時代感

「侯孝賢沒有拿那年金馬獎的最佳影片，其實無損於他電影的美學高度；但陳松勇得了最佳男主角還是沒得獎，對台灣演員之後二十年的發展卻有嚴重影響。」

鄭：過往很多人可能覺得看侯孝賢的電影，演員好像不是很重要，因為自然光或沒特寫的緣故，很多面部表情、情緒變化都看不太清楚。但《悲》這次重看令人很驚訝還有，陳松勇嚴格來說還是男配角，但是他居然能夠用這部片的表演在金馬獎得到最佳男主角。

1989年的金馬獎我覺得頒得很誇張，最佳影片等重要獎項都被關錦鵬的《人在紐約》（台稱《三個女人的故事》）拿去，但那一群評審還是能夠把最佳男主角頒給陳松勇。在當時的台灣電影圈，主角獎項得主過往多是講國語的外省演員，所以那年陳松勇得獎對台灣本土台語演員而言是很大的肯定。《悲》是一部國台語言交雜、講大量台語的作品，它在語言上力求寫實地還原時代情景。

約在1990年後，因解嚴關係，台灣電視八點檔開始不一定要講國語，也開放講台語，出現一連串以台語為主要發音的「鄉土劇」，陳松勇、陳淑芳、陳美鳳等本省演員開始成為中流砥柱。而這時陳松勇的得獎對台灣本省演員的發展及台劇的語言運用，其實一直持續了之後二十年的影響。

我一方面惋惜評審沒有看到《悲》壯麗的時代感，把大獎頒給關錦鵬；另一方面又覺得他們肯定陳松勇從而影響了台灣本土台語演員這件事，好像又更重要。因為侯孝賢沒有拿最佳影片，其實無損於他電影的美學高度，但陳松勇得獎沒得獎，對台灣演員之後二十年的發展會有嚴重影響。

朗：電影裡陳松勇死去之前那場戲，阿山（文帥飾）台詞有句廣東話應該是「嘢可以亂食，話唔可以亂講（東西能亂吃，話不能亂講）」，但電影裡是講錯了的，講成：「話可以亂講，嘢唔可以亂食」。

鄭：《悲》上映後，我的香港朋友去看了兩次，都在講這件事。他們回來去查，發現香港早就有人講這件事，可是這個錯誤在台灣觀眾的討論裡是完全沒有的。就算這次有人去看了兩次、三次，我們也還是完全不知道有這個錯誤，就如同太保飾演的阿嘉所講的廣東話，我們好像也沒辦法馬上就去核對其因果脈絡。



《悲情城市》劇照。網上圖片

朗：這有些像好萊塢電影，若出現普通話還好些，但出現廣東話往往都會出事，其實是只求一個效果，但不理裡面的意思。

鄭：可能那時拍電影也沒有「語言顧問」，現在台灣電影很多要講台語，劇組需要請台語顧問。但即使有台語顧問，最後因為種種因素譬如現場情況，講出來也還是可能完全錯誤的。台灣很多片在語言或方言

口語腔門。取以四物往往四亦言相物勿用凡，時山不也越是句能日且是類的。日/句以夕/日世日口欲/日口上雖然有心想做多語情景，但其實很多時候，若當地人看到自己熟悉的方言或口音，應該都還是找到一些bug。

陳松勇得影帝後，1990參與了香港電影《至尊計狀元才》，那時香港開始很喜歡找他去演戲。他在《至》片中演台灣賭王，用他獨特的沙啞和張口罵髒話的方式來演。另外他也跟周潤發演《監獄風雲II逃犯》（1991），以及在《功夫皇帝方世玉》（1993）裏演雷老虎。香港電影找他合作，又拓寬了他的戲路，例如雷老虎可能一般會找香港的性格演員來演，但陳松勇在這裡演，而且是古裝武俠，有更多驚喜出來。

朗：其實這也是香港電影的特性。電影公司覺得只要有這個可能性，就可以找不同組合來嘗試。香港電影沒有傳統戲劇的包袱，只需要有大膽效果，就可以嘗試一下。

鄭：其實《悲》聽說最早是要找周潤發演，因為好像當時要爭取日本投資，想找周潤發演黑幫來台灣處理事情，遇到台灣的一個大姊頭——曾經想要找歌仔戲天王楊麗花來演。《悲》最早的概念，其實是一個香港人來台灣，因為覺得要拍時代劇，拍史詩，要花很多錢，就一定要巨星。那1980年代香港對台灣來說，最巨星的應該就是周潤發。後來沒有實現這些想法，但梁朝偉也是侯孝賢很欣賞想合作的對象。我覺得如果照原來概念，也是很有趣的選角。

當然我覺得侯孝賢還是回歸到他熟悉的脈絡最好，而且假設是周潤發，可能演出就不會照侯孝賢要的樣子去演。梁朝偉演《悲》前，台灣人對他的印象都還是港劇，那時他剛好處在一種蛻變時期，因為這部戲他有點變成像一張白紙，然後受到侯孝賢的啟發，就很特別。對梁朝偉來說，《悲》是他表演生涯轉捩點。

朗：但梁朝偉在很多訪問裡都表示過，最啟發他的人其實是王家衛。王家衛的NG拍法，一個鏡頭NG很多次，讓演員四肢麻掉，然後在原本的觀念拿掉之後，再重新放進一個他已經安排好的處境讓演員自己去體會，去重新出發。所以後來梁朝偉很長時間沒有從王家衛的電影裡走出來，這些差不多是二十年後才講。

《悲》和《阿飛正傳》（1990）差不多時間，就是剛才說的梁朝偉的蛻變期，之前他還在TVB電視劇《新紮師兄》等等那種，後來才重新掌握電影的演出方法。





《悲情城市》劇照。網上圖片

「《悲情城市》是用電影藝術去表現二二八事件，表面上沒有直接拍這個事件，但從「電影」的角度去看，它拍了。它是用看不見的方式，將事件體現出來。」

朗：我也可以回應一下香港對《悲》的反應，很多人覺得這部戲好像是一部很悶蛋的電影，但其實電影不就是這樣子嗎？《悲》是用電影藝術去表現二二八事件，表面上沒有直接拍這個事件，但從「電影」的角度去看，它拍了。它是用看不見的方式，將事件體現出來。電影前一部分給我們看這個家族，早期怎樣，如何變化，預想中如何。但後面來的歷史事件其實是已在發生。看不見的地方，才是這部戲想拍的。

通過劇情去看見看不見的東西，所以這其實還是「電影」，不僅讓我們看見畫面上體現的東西，還要看到其實後面的那個東西才是更重要的。所以這部戲才真的是「電影」藝術。它是拍給誰看的？我不想用「不懂電影」這個字，好像太過傲慢，但之所以有不同的看法，要看這部戲面對的這個觀眾是對電影比較熟悉、還是不太熟悉的觀眾。

鄭：非常同意。我覺得《悲》拍二二八最重要的一個畫面，也是後來影響台灣很多的一個畫面，就是梁朝偉回到醫院那場戲。他在外面遭遇了什麼，侯孝賢拍的很少，但是他要拍他們回來。還有獄中場景，其實該拍的重點畫面是有拍到，這場戲後來也影響到台灣的連續劇。無論是大愛電視台或公共電視台，都會拍些比較近代史的劇，例如講1945之後，有些角色就會經歷到二二八，而它們大部分都採取類似《悲》那場戲的拍法。侯孝賢雖然拍的很少，但那樣的畫面有些是定義了台灣電影對於所謂二二八要如何呈現的想像。

台灣還有另一部片把二二八事件的發生拍得頗詳盡，叫《天馬茶房》（1999），導演林正盛。林正盛其實

早期作品如《春花夢露》也受到過侯孝賢美學的影響，可是他後來就摸索到自己的美學了。《天馬茶房》是原原本本把二二八如何發生都拍出來，金馬獎影后陳淑芳演大稻埕賣私煙的婦人這個關鍵角色，影片把該做的考證都做了，然後虛構了一段愛情故事——林強演男主角，在查緝私菸的事中成為受害者死掉了。

那部片當年也有入圍坎城（康城）一種注目單元。台灣在1990年代末期成立民間電視台，即第四間台灣無線電視台，比較多資金來自民進黨支持者，所以就要拍一部比較是本土史觀的作品。民間電視台就出資拍《天馬茶房》，希望能拍清楚二二八的始末。

每年二二八的致敬活動，通常會放《悲》或者《天馬茶房》。《悲》從現在開始要放映應該都很容易，但邱老闆也說不希望大家都只在Netflix上這部戲，說三年內要看只能去戲院。其實台灣有些電影好不容易取得版權，應該要在台灣類似影視聽中心不斷播放，讓大家每月都有幾天可以想看就能看到，而不是用一般上映的方式。對我來說，若《悲》每年都能看一次是蠻好的，能夠想看的時候，就可能找到有戲院在放映。



《悲情城市》劇照。網上圖片

曾經電影被修復得太「亮」，侯導生氣了

端：關於修復電影，香港的開始可能是2009歲末的《孔夫子》，開始讓大眾有很明顯的意識，想要看修復的經典電影，那麼台灣影視愛好者開始對修復電影的重視大概起自何時？

鄭：也差不多是2010年，那年台北電影節特別安排放映幾部中影的重要作品，侯孝賢的《戀戀風塵》（1986）、楊德昌的《恐怖份子》（1986）和蔡明亮的《愛情萬歲》（1994），那次比較像是台灣的自主修復。但其實也不是最早的，之前也有零星的由台灣或外國的修復。但那次是中影一個有計劃的修復，並預告之後要發行藍光DVD，那算是台灣開始意識到修復這件事，開始討論修復應該要怎麼進行等等。

端：有香港朋友80年代在大銀幕上看《悲》，覺得這次修復之後色調好像更亮了。而《烈》的色調也很有風格，不知修復後效果如何？舊片修復在美學上如何把握，有什麼不同？

朗：《烈》的修復版本在畫面、色調上都不錯的。我之前是1982年在戲院看菲林（膠捲），菲林是一定比現在好的，現在其實是「修復」不了菲林的質感的。曾經《牯嶺街少年殺人事件》在香港上映，有香港影評人寫文章說拍得太黑了，很悶，他發明了一個詞叫「悶藝」，說一片漆黑看不清發生了什麼。後來才知道原來他不是去戲院看，而是在電視上看電影公司給他的一張光碟，所以其實很大分別。戲院看的色彩層次在小屏幕上完全看不出來，所以很多電影不能不在戲院看。

鄭：《悲》這次有強調不是修復，而是數位調光，其實就是數位化之後整理一下。基本上我覺得已很不錯了。當然如果有修復過，畫面會更精緻。剛剛朗天講到「黑」，我也有類似的記憶啊。曾經我真正開始比較理解侯孝賢，應該是看《戲夢人生》，當時覺得都很暗，那時還不曉得這個叫「自然光」。侯孝賢強調的就是「自然光」，所以那時引起台灣觀眾對「自然光」的討論。

「我真正開始比較理解侯孝賢，應該是看《戲夢人生》，當時覺得都很暗，還不曉得這個叫自然光。侯孝賢強調的就是自然光。」

台灣真正開始修復電影就是剛才說的2010年，中央電影公司自己修復了幾部包括《戀戀風塵》。那算是台灣很早期第一次自己修復，再壓成藍光來賣。他們邀請侯孝賢去看，結果侯孝賢發現電影被中央電影公司調得好亮，侯孝賢就不開心。因此那一批藍光也是被調得好亮。我卻有朋友去看完跟我說，發現電影變好看了，他喜歡比較亮的，能讓他更理解，他還去買了藍光做紀念。但好笑的是，後來因為侯孝賢生氣，所以他們那整批藍光又都收回去了，現在也買不到那一批藍光了。

這之後中央電影公司就要去找侯孝賢長期合作的廖慶松，他其實不止做剪接，侯導很多作品廖慶松都有很重要的地位。所以後來只要有修復，都要廖慶松去確認裏頭的光，去還原情景，大家就笑說可能調光師自己修復完後覺得「哈，片不見這細心調光」

## 《烈火青春》：如今成為投射對象？

「香港本土沒有《烈火青春》裡面這些青年的，怎麼可能有張國榮這樣的少爺？電影裡只是看到年輕人用死亡去爭取自由，自由就是death drive，是投身進去，死亡是最好的。」

端：剛才說《悲》在台灣不同時代、不同世代的接受。《烈》在香港不同時代的接受可有不同？不少影評認為《烈》表現了彼時香港青年對自由和自我的追求，那艘船也叫做「遊牧者」。這部電影是否因為有群體創作的成分而沉潛了某種集體意識呢？現在不同時代的香港人怎樣去接受呢？

朗：80年代的香港青年其實沒有《烈》裡那些面貌。這部電影用現在香港的說法就是「離地」。它很離地，不反映現實。譚家明雖然去美國學電影，但喜歡歐洲電影，他心目中電影的樣子其實就是歐洲電影。1982年之前，其實香港影評人都對香港電影採取比較負面的評價，因為他們主要是拿着歐洲評論標準去看本土的香港片，覺得其實都是垃圾。當時的香港電影都是要賺錢的，不是要搞藝術的。然後譚家明出來了，譚家明是搞藝術的，所以影評人就覺得這是好電影，起碼是前半部，因為就很像歐洲電影嘛。

但其中這個問題，就是他像歐洲，但不像香港本土的東西。香港本土沒有這些青年的，一個也沒有，怎麼可能有張國榮這樣的少爺，香港那時的少爺不是這個樣子的。所以電影裡全都不合現實。當年最引觀眾討論的，其實是性方面，電車上那場性事，很大膽。觀眾明知香港不可能出現這種場景，所以大部分主流觀眾都是為了這一幕去看這部戲的。但看了之後，發現啊原來沒什麼東西可看，都沒有脫衣服，就覺得這部電影原來是捉弄我們。所以當年某些觀眾很生氣，覺得電影掛羊頭賣狗肉。

今年重看《烈》的情境又不同。香港現在有情感政治的狀況，經過社會運動，很多人對年輕人有很多同情，對年輕人的命運有很多看法，就將之投射進這部戲裡。所以今年看《烈》的反應，其實是將現在人們對香港年輕人的感情投射進當年的電影角色，人們現在看出來的東西，其實不是電影本身要說的，而是人們自己現在的感情。

電影裡當年的角色和現在香港青年到底如何不同，這並不重要。總之兩者不一樣才好。電影本來是悲劇，沒出路沒希望，電影本身也沒說清活下來的張國榮和葉童有沒有繼續坐船去阿拉伯，就只是看到年輕人用死亡去爭取自由——而自由就是death drive，理想是沒有保障的；自由是投身進去，死亡是最好的。

但譚家明近期在一些訪問裡有所補充，說「不怕」，「不要怕」，電影裡的年輕人還沒全死光，張國榮和

葉童最後還是船出海，開往阿拉伯去了，所以年輕人還有海外一條路，不是完全死路的，只要保留有生的力量就不要緊。



《烈火青春》劇照。圖：高先電影提供

「電影反應了當年香港集體性的恐共心理。1982年港人面臨的就是香港前途問題，那時還沒簽中英聯合聲明，但已經開始中英談判，其實很多香港人對這個議題已經開始有意識了。」

端：兩部片都恰好是在各自地域的某種意識轉折時期出現，因此它們一方面是本土的，但同時是否也反應或凝結了彼時此地的人們是在怎樣的國際情境下，或持有怎樣的國際意識和國際觀？例如《烈》的「他鄉」為什麼是阿拉伯呢？日本對當時香港人來說又是怎樣的潮流形象？

朗：《烈》出現阿拉伯，其實因為它對很多人來說是完全陌生之地。相對於日本在遠東，阿拉伯是西亞，相對於香港剛好一東一西。如果要逃離來自東洋的威脅，那就去西洋——雖然西亞還沒到歐洲。所以空間設置是一東一西的對比。《烈》其實就是反共的，赤軍就是共。共產黨極端radical的情形在電影裡就用赤軍來代表了。

電影反應了當年香港集體性的恐共心理。1982年港人面臨的就是香港前途問題，那時還沒簽中英聯合聲

明，但已經開始中英談判，其實很多香港人對這個議題已經開始有意識了。赤軍情節據說不是譚家明的意思，而是電影公司插入的，其實有點無因由，不是太完滿。但為什麼有這個元素？就是社會存在恐共心理，害怕共產黨來香港。

## 看台灣歷史：侯孝賢發明了獨特的角度

「侯孝賢抓到一個獨特的位置來看這件事，他是用「距離」來看那麼多年前的一個台灣事件，我覺得侯孝賢幫台灣人如何觀看台灣歷史找到了一個角度，無論你同不同意這個角度。」

鄭：《悲》當初在拍攝時，我覺得也許沒有這些本土或國際的考慮，我覺得侯孝賢應該只是想用比較有距離的角度來看這些。可是現在來看，還是這樣嗎？，這幾年台灣有兩齣重要的電視劇，《茶金》和《斯卡羅》，都是講台灣在19世紀末、20世紀初的本土歷史。

以往我們要講台灣歷史，就必然跟中國或所謂的中華民國連結在一起，必然是放在跟大陸的連接上去講。對日本、對中國兩種態度好像是非此即彼，有一種絕對性。可是《茶金》跟《斯卡羅》都是把台灣重新放還在一個當時的全球化角度去看台灣自身歷史，去重新思考台灣在當時國際社會的位置。

這也可以呼應到台灣從2021年開始在做的一個項目：「文協百年」。就是成立於1921年的台灣文化協會的一百週年。為什麼要做這個呢，我覺得比較是蔡英文政府在重新思考台灣的定位。畢竟大家在文化上想到台灣，很多還是會連接到「文化中國」，那文協百年在做的事就是企圖重新看到台灣跟中國的文化連結、跟日本的文化連結，甚至那時台灣跟西方、跟海歸派的文化連結，或者更早的，台灣文化跟荷蘭文化的一些連結。文協百年就是重新在思考台灣文化自身，在跟這些不同國家的連接中去重新建構一個主體脈絡。亦即台灣自己的文化，到底是什麼？

所以這次重看《悲》，我很贊同侯孝賢這個距離的處理方式。有些電影二三十年後再看，你會覺得因已經脫離當時語境，好像導演要說的東西變淺了，變得時不我予，你會發現那些message已經沒那麼強悍，已經不重要了；可是這次重看《悲》，我覺得侯孝賢抓到一個獨特的位置來看這件事，這其實是讓這部電影過了三十年再看都還是成立的，他這個觀點還是很original的。

無論是三十年前還是今天看這部電影，即使台灣已經過那麼多變化，侯孝賢在其中呈現的觀點都讓我感動。無論如他自己所說是要拍天意，還是我們說他是用「距離」來看那麼多年前的一個台灣事件，都對我很啟發。台灣人討論事情時太常跳進事情本身，好像我們一定要在某個角度、而且只能從那個角度來看事情。

當初看《悲》，我畢竟年紀太小，沒想那麼多；後來看的時候，又不是大銀幕；這一次看大銀幕，我開始覺得侯孝賢幫台灣人如何觀看台灣歷史找到了一個角度，無論你同不同意這個角度。一定會有人因為政治立場、對美學的想像、或對戲劇性的要求，而不認同這個角度，可是我仍然覺得這是很可貴的角度。

在華語片中，能夠以這樣的角度去講一個時代，我印象中好像只有田壯壯的《藍風箏》比較像。其他大部分時代劇都一定要跟着主角走。《藍風箏》也因為有一個那樣的時代，觀眾本來期待看到那個時代本身的很多東西，但看完發現很多都沒在電影裡講。但就像朗天剛講的，很多東西其實都已經表現出來了。這是我這次重看《悲》蠻大的感想跟啟發。



《烈火青春》劇照。圖：高先電影提供

「香港觀眾看《悲情城市》會覺得，其實我們香港自己，就是『悲情城市』，再不是北京了。他們不理解為什麼台北是悲情城市，但可以用自己的城市香港去理解什麼是『悲情』。」

朗：藝術是永恆的。只有藝術才是永恆的，我們才可以經得住時代的考驗。我想再講講香港看《悲》的狀況。當年我們去看這部片，很多香港觀眾都會有一種感受，這部戲可以跟1989年的六四相關，當時這部片來香港已經是六四之後的事了，但這種感覺令香港人感覺可以投入到劇情裡。香港觀眾覺得，哪一個城市

最悲情啊？是北京。要知道很多香港人不關心台灣歷史的，不知道二二八事件是什麼，他們只是看到屠殺；而香港觀眾怎麼去理解屠殺呢？那就是六四的北京。香港觀眾覺得「悲情城市」就是北京。大屠殺在發生，用戒嚴的方式來解決，而當時北京人是怎樣的，生活是怎樣，人們在那之後就不能談論了。

但今年，香港觀眾再看《悲》，感受就完全不同了。他們會覺得，其實我們香港自己，就是「悲情城市」，再不是北京了。他們不理解為什麼台北是悲情城市，但可以用自己的城市香港，去理解什麼是「悲情」。兩個年代完全不同，但對香港觀眾來說，無論哪個年代，他們心中的悲情城市，都不是台灣和台北。

## 台灣vs香港：兩地電影的不同體質

「香港跟台灣最大的分別，就是香港最重視的是金錢，對我們來說，錢才是最重要、最基本的。這就是香港。所以香港主要是功利，不功利就沒有香港了。但香港又是很自由的，所以很多可能性，有很多機會。」

端：《烈》被視為1970年代末、1980年代初香港電影新浪潮的代表作之一；《悲》背靠的台灣電影史脈絡則包括1982年左右開始的台灣新電影；而1987年，楊德昌等人發表《民國七十六年台灣電影宣言》，被視為宣告「新電影」的結束，追求下一個階段「另一種電影」的開始。在那之後兩年，才有《悲》。台灣的這一波大概是晚於香港新浪潮的，那當時台灣的電影人和觀眾是可有接觸到香港新浪潮嗎？美學及觀念等方面接受狀況如何呢？

鄭：台灣新電影有個比較大的背景是1970年代末台灣的鄉土文學論戰。1970年代末開始，台灣在國際環境上比較艱難，人家都開始比較孤立台灣。於是70年代末，台灣人開始從文字到影像，再到整個文化和處境，開始思考台灣究竟是什麼？台灣人又是什麼？

鄉土文學論戰其實是從文學去觸發，進而思考「台灣」的位置。到1980年這股思潮移轉到電影。「台灣新電影」早期拍攝的都是個人題材，大部分都是成長電影，從成長電影去看社會變遷；再到「民國七十六年台灣電影宣言」（亦稱為「另一種電影」宣言）出現，台灣新電影那時的階段性任務也差不多已達成，大家已經到了一個比較像是各奔東西的階段。雖然這個宣言出來了，但大家都要去做自己的事了。所以侯孝賢去拍了《悲》，楊德昌拍了《牯嶺街少年殺人事件》。

我覺得對於這兩個創作者的成長過程來講，這階段是他們從那種有一個故事主角的成長電影（楊德昌是《海灘的一天》或《青梅竹馬》），這種個人題材的東西，變成去拍一個時代。

如果跟香港電影新浪潮相比，無論許鞍華、譚家明還是徐克，香港新浪潮都還是有類型特色的作品。徐克那時候拍的《蝶變》（1979）、《第一類性危險》（1980）及《新蜀山劍俠》（1983），都是類型情境、類型設定。許鞍華的《瘋劫》（1979）對我們來說也都還是類型化的作品。

對比台灣新電影，侯孝賢早期其實是拍鳳飛飛的電影起家，比較像偶像劇，如《就是溜溜的她》（1981）這些，其實都帶著類型特色。1982年的《風兒踢踏踩》，我會把它說是鄉土偶像劇，有點像瓊瑤愛情片，但瓊瑤的電影比較真空，沒有社會變化；侯孝賢則比較努力去讓片中的社會有真實的空氣，雖然其實都還是言情片，講男歡女愛的故事。

後來真正進入新電影階段，侯孝賢或楊德昌拍的都是文藝片。若要用類型來看，就是成長電影，coming of age。作品裡幾乎沒有類型元素，不像徐克有科幻、奇幻題材，也不會像許鞍華去從一個社會事件去拍。其實台灣在1980年代也有很多改編自社會奇案、驚悚事件的電影，但侯孝賢這群新導演拍出的作品，整個新電影的情景，都還是還是文藝情景。例如侯孝賢改編台灣作家黃春明的作品，他作為編劇改編廖輝英的《油麻菜籽》。這些新導演的作品大多是從一個主角成長經歷的十年二十年來看社會變遷。

所以我覺得台灣跟香港的最大差別，是有沒有類型元素。再來是香港電影還是比較強調要接受市場反應；而台灣導演那時剛好蠻多都在中央電影公司，有些片如《兒子的大玩偶》（1983）市場反應也都不錯，不過終歸還是比較小眾的情境，像楊德昌的《青梅竹馬》賣座就很慘淡。總歸來說都是文藝片、小眾市場；其中很多都會跟文學改編，或找作家合作，像侯孝賢跟朱天文的合作，張毅跟楊惠珊的合作，他們改編蕭颯的小說，那時比較像是電影和文學界、藝文界的結合。這種狀況要進入一個商業模式，我覺得還是蠻有距離的。

「香港這邊對文學一點也不重視。懂文學，反而是拖了後腿。你如果開口說一個劇本『有文學性』，那這個戲就不可能開機拍了，一定沒人看。」

朗：那時期台灣電影與香港電影有很大分別的。台灣電影如剛才所說，是文學性很高的。香港這邊就其實對文學一點也不重視。你懂一點文學，反而是拖了後腿。你如果開口說一個劇本「有文學性」，那這個戲就不可能開機拍了，一定沒人看。





《烈火青春》劇照。圖：高先電影提供

朗：為什麼香港電影從類型出發，因為每個類型對應的是一個市場。有什麼保證影片有市場？就是類型。所以對徐克來說，拍什麼沒有所謂，最重要的是給他拍下去。他最愛的就是電影本身，對題材其實不太關心。所以武俠片、恐怖片、警匪片、動作片，什麼他都可以拍，只要給他拍下去，就可以了。另外許鞍華、嚴浩、譚家明這幾位導演，都是很個人的，他可以拍自己關心的東西，但對他不太關心的那些就不會去拍，比如他們對社會其實是沒有太多關心的。

譚家明的所謂無政府主義，其實是他的一個「taste」，是一個「品味」。他不革命、不radical的，一點也不激進的。香港文化就是這樣，如果有藝術、有文學，啊不錯不錯，如果沒有也無所謂。最重要的是可以進錢，對我們來說，錢才是最重要的，錢才是最基本的。這就是香港。

所以香港新浪潮跟台灣新電影很不同，台灣是有追求的，我們香港是沒有追求的。我們最重要的是興趣，反正喜歡拍電影，能夠拍下去就可以了。徐克就是這樣，他現在去大陸，拍什麼他都沒所謂，拍主旋律電影也沒所謂，因為他們給他很多錢，幾千萬幾億人民幣砸進去，這麼多錢給你拍電影，哇可以過足癮了，為什麼不拍呢？

香港跟台灣最大的分別，就是香港最重視的是金錢，而不是什麼文學，藝術。但香港雖然主要是功利的，但還有一點最重要，就是香港是很自由的，所以香港很多可能性，有很多機會。如果你有辦法有能力，還是可以在香港拿到機會。所以香港主要是功利，又不全是功利。不功利就沒有香港了。

「台灣跟香港的最大差別，是有沒有類型元素。香港電影強調要接受市場反應；而台灣導演那時蠻多都在中央電影公司，終歸是文藝片、小眾市場；其中很多都會跟文學改編，或找作家合作。」

鄭：剛好講到類型片，曾經有人說台灣新電影就是太沒有市場性。可是我覺得新電影觸發了兩件事，一件事是幫台灣電影找到了一種電影美學，侯孝賢、楊德昌、萬仁、陳坤厚，他們找到的美學跟之前的台灣電影不太一樣，並且這個新的台灣電影美學，很成功地打到了國際上。

第二個是由於台灣新電影跟文學密切結合，再加上時代變化，有較多女性去加入創作陣容。台灣電影在1980年代出現了大量文學改編，質量良莠不齊，好作品與普通作品差距很大。為什麼有文學大量改編？其實也是因為很多人在其中看到商機，發現1970年代的文學作品很多適合拿來改編成電影——其中有女作家對女性的描寫，本土作家對底層人物的描寫，這些描寫被視為很有爆點，獵奇。比如是講妓女的，題材比較聳動，電影人會覺得可以拍出一些情色的、煽情火辣的情節。

當然這些是水能載舟，亦能覆舟，對好導演來說，性愛場面就不會是凸顯的重點，重點依然是在角色及社會情景。這樣之後其中有些作品就變得比較煽情了，導致整體水準到最後就不太好。

台灣在1980年代依然沒有那麼多類型片，電影這邊在文學裡也是去找有類型痕跡的想去發展，只是很多都沒成功。無論影片品質還是商業市場都不一定成功。但我會看作是因為新電影跟文學接軌，讓電影界看到這樣一條路，所以會有這樣的嘗試。

「譚家明的所謂無政府主義，其實是他的一個taste，是一個品味。」

## 香港與台灣：奇怪的想像vs沒有不相融

端：這樣說來，香港對台灣，台灣對香港，在電影方面，有沒有曾經受到對方的什麼靈感啟發？有沒有哪些是對方觀眾可能無論怎樣，都看不到的部分，不可融的部分？

鄭：這兩三年來，我最喜歡的香港電影是《少年》和《白日青春》，不過我還沒看《窄路微塵》。我做短片獎評審時看到很多香港學生的作品，我覺得香港蠻多電影，都有一種現實感。這是我對香港電影最有興趣的部分。雖說香港是很類型的、所謂市場的作品，可是我蠻喜歡看香港片是因為他們有很多反映現實的東西。香港學生在捕捉社會現實感方面，我覺得有時比台灣還要敏銳。我一直覺得創作如果能去捕捉社會情境，這件事第一是勇敢的，第二是值得欣賞的敏感性。

至於不可融的部份，剛剛朗天講到了一個我沒想到的重點，就是原來香港觀眾看《悲》對應的是六四或後來的香港。這令我想到自己很愛看講納粹暴行的作品，我對應到的其實是台灣戒嚴時期，是國民黨對台灣

人的屠殺，所以其實是我自己是對轉型正義感興趣。

「雖說香港是很類型的、所謂市場的作品，可是我蠻喜歡看香港片是因為他們有很多反映現實的東西。香港學生在捕捉社會現實感方面，我覺得有時比台灣還要敏銳。」



《烈火青春》劇照。圖：高先電影提供

鄭：這樣講來其實應該沒有不可融的部分，而比較是像自己感興趣的是什麼。就像我最近看很多韓國影視，韓國人已把轉型正義變成類似體內基因的一部分。他們的很多甚至是類型作品，已經不是說今天我要拍歷史劇或政治劇才去講轉型正義（台灣就大部分還是這樣），而是連職人劇也在講轉型正義，講企業經營的劇其實骨子裡也是在講轉型正義，講如何檢討，面對過去的錯誤要如何重新補正。韓國處理歷史傷痛，已經到了一個把它轉化去跟不同類型結合的程度，用愛情或其他無關政治歷史的題材去包裝這個議題。

所以我看很多作品，會不自覺用自己的思考模式來把作品轉化為自己關注的議題。就像我看《少年》當然也會想到反修例，可是我又會自己對應到若是台灣要拍一個太陽花的作品，能這樣拍嗎？或《白日青春》講香港今日難民和昔日難民，但對我來說他又是一個後反修例時代的寓言，無論導演有沒有這個意圖，是我自己把它轉化到這邊，然後我看完很喜歡，那我覺得好像就夠了——即使香港朋友可能不同意，或覺得

我想太多。很多作品會自己找到觀眾，那些觀眾也會用自己的方式去解讀。

「香港對台灣從來都很多奇怪想像，以前是想像香港人出了什麼事，台灣就是可以去逃亡、可以收留我們的地方。這幾年，香港人常常都憑着情感去投射、想像一個對象，然後就將自己配合進去，去跟對方產生關係。」

朗：我很同意。其實香港對台灣從來都很多想像的，以前的想像就是香港人出了什麼事，台灣就是他可以坐大飛（走私機動船）去逃亡的地方，是一個可以收留我們的地方。其實台灣當然不是這樣的地方，但香港人對它就有這個很奇怪的想像。現在也一樣有一種奇怪的想像，覺得台灣就是香港人可以移民的地方，覺得香港沒有自由了但台灣還有自由。其實全都是誤會，都是想像。

香港觀眾對台灣電影也有很多想像，覺得好像可以看到很多鄉土，保留很多人情味。但我們知道，其實也不是這樣的，其實是香港很喜歡想像，通過想像去接受不同的失落。所以我也認為沒有不相融的部分，所有這些，反而都是在想像一些相融啊！尤其是這幾年，香港人常常都憑着情感去投射、想像一個對象，然後就將自己配合進去，去跟對方產生關係。

至於香港電影是否有參考台灣電影，我覺得對個別導演是有的，但整體來講，香港導演們關心的還是類型，還是市場問題。台灣市場和香港市場不同，如果台灣市場夠大，香港電影人就會去生產一些電影拿去供應台灣市場。這就像香港電影人怎麼看大陸市場，是一樣的，之前香港人對大陸市場同樣不了解，2003年CEPA之後，香港電影人突然對大陸市場很了解，很掌握！為什麼呢？因為大陸有錢賺，我們就去大陸市場。如果台灣市場夠大，香港人一樣要參考台灣電影，拿多一點台灣電影來看，研究一下台灣電影其實是怎樣的。現在還不用研究，因為台灣市場不夠大。

沒有中港合拍片之前，我們知道大部分香港電影除了在香港公映，還有東南亞市場和台灣市場，那時對台灣還是重視的，但所謂重視是找一兩個台灣明星來參演。有熟悉的台灣明星，台灣觀眾就覺得可以一看。這就是1980年代香港文化的長期狀況，香港電影人覺得，我們不用理會其他人的，我們搞好自己，其他人自會喜歡看我們的電影。

以前還有這樣的說法：類型電影是什麼？就東方、西方都可以看的電影，就像荷李活一樣。荷李活是不用理會其他地方情況的，你需要做的，就是拍好這個類型，其他觀眾就可以看。香港其實就是小荷李活，全世界三大電影工業：美國荷李活、印度寶萊塢、香港。所以沒有參考台灣電影是因為沒有需要參考，如果有需要參考，立馬進行，這也可以說是剛才說香港的功利。

如果要說是功利，這就是功利，但這功利也有好處，就是它集中精神去做好一件事，就是賺錢。只要賺

錢，什麼都可以。

「香港電影對社會的反應一直很敏感。但現在年輕一代不同，現在的年輕導演是直接的，direct；以前是間接的，indirect。現在的年輕導演經過社會運動，有自己的看法，跟以前那一代完全不同。」

端：但香港的新一代導演是否有不同？剛才Ryan提到的幾部香港年輕導演作品，也會來台灣放映和在這幾年的狀況下，也要來報名金馬獎。

朗：香港電影以前也會關注社會現實，但是是話題式關注，譬如說有社會奇案，就可能一窩蜂去拍出來，因為有juicy的可能。社會上有什麼大事件，香港電影都蠻敢去拍。比如八九年之後，其實很多香港電影都對八九民運有一定看法；還有九七回歸、主權移交的時候，很多導演如陳果都拍了很多作品與九七相關。九七之前的一批香港電影，大家沒有彼此約定的，但突然之間大家的題材不是失憶，就是絕症，用此來隱喻香港主權移交。

所以說香港電影對社會的反應一直很敏感。但這些都跟現在年輕的香港導演們不同，現在的年輕導演是直接的，是direct；以前的香港導演都是間接的，indirect。現在的年輕導演經過社會運動，有自己的看法，跟以前那一代完全不同。如同他們在端的那篇「[香港新生代導演通宵大對談](#)」所說的：「我們真是忍了你們這些老屎忽（老屁股）好久！不用靠你們那一套，我們自己定義。」這是他們的宣言。