「電影．八〇」閉門會議側記

Cinema and the Eighties: Notes from a Panel Discussion

文｜
黃建宏
Chien-Hung Huang
國立臺北藝術大學
藝術跨域研究所所長

側記整理｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

地點｜時間：
北美館｜2020 年 08 月 06 日

主辦：北美館研究發展組
主持：王俊傑、黃建宏
與談：齊隆壬、王派彰、陳平浩、迷走

「復返」有時並不是轉身或回首，而是沒有任何預期的「浮現」，這種浮現是時間工程，彷彿在空間中一次次擲出的線，如蜘蛛織網，這一直是藝術的工作。這個關於 1980 年代前後跨領域發展的研究，是起點之一，希望通過對話來還原、探索、建構台灣當代藝術的時空面貌與關鍵資料，讓美術館成為活化藝術研究的資料庫，並藉由研究開展出不同型態的知識生產、專業研討與藝術展演。王俊傑接續強調如何藉由大家的討論，讓彼此的經驗與回憶獲得理解和溝通，以此理解台灣的「跨領域」創造力是如何在當時的時空生成或發生。我追加補充這樣的還原與交流，很重要的是為了理解在環境建置相對不足的狀況下，如何以人的特質和關係而產生出跨領域的生態。

「八〇是狂飆的年代，『新電影』即便不賣錢他們也願意拍，台灣第一次把電影當成一回事，這對創作來說是很大的空間。結構主義、符號學、女性主義、解構主義都湧入八〇，這是思潮的推進、思潮的啟蒙。」
——齊隆壬

1982 年中央電影公司新片《光陰的故事》開鏡，四位導演（右起）楊德昌、張毅、柯一正、陶德辰

© 中央社提供

左圖——
萬仁、曾壯祥、侯孝賢《兒子的大玩偶》電影劇照，1983

© 劉振祥攝影

右圖——
侯孝賢《童年往事》影片截圖，1985；高重黎飾演故事主角阿孝咕的堂哥

齊隆壬先就 1970 年代的電影景況切入，「瓊瑤電影」足資作為當時電影盛況的關鍵字，當時台灣電影覆蓋的是中國大陸除外包含星馬、美國、南美、歐洲的全球華人市場，可以說是台灣電影的黃金年代。但 1970 年代末的鄉土文學論戰（1977-1978）、美麗島事件（1978）、林義雄滅門（1980）與陳文成墜樓（1981）事件，以及第二次石油危機（1979-1985），分別在政治與經濟上造成台灣社會的「保守化」，即高壓統治、本土化與消費抑制。此時也面對中影的改革，在中影總經理明驥的運營下（1978-1984）啟動中影改革的契機，延攬之後推動「台灣新電影」的重要年輕創作者，如小野、吳念真，隨後啟用侯孝賢、楊德昌、張毅、萬仁、柯一正、曾壯祥等年輕導演，《光陰的故事》（1982）成了台灣新電影的濫觴，而《兒子的大玩偶》（1983）（尤以第三段「蘋果的滋味」）造成極大轟動，電檢制度也一時成為論爭焦點。小說的本土化運動無疑成為新電影的推手，所以新電影的發展與小說改編的關係極為密切，甚至當時有「台灣新電影是台灣鄉土小說最後一個高潮」的說法，而且確實新電影的影片都帶有「反父權」的色彩。

此外，齊隆壬指出台灣新電影因為和歐洲戰後新寫實傳統的銜接，而在冷戰鬆動的情境下受國際藝文世界關注的現象，也是其重要特徵，這項特徵使得整個製作與市場產生了轉變。但對比於國際影展受到重視的現象，國內卻逐漸出現叫好不叫座的狀況，並在影評中出現傳統 / 前衛、舊派 / 新派、藝術 / 商業的對立論戰，1987 年《中國時報》登出〈台灣新電影宣言〉，而他在這一年提出「新電影已死」，或應該說是新電影進入到另一個新階段，台灣因為解嚴、可以拍二二八的題材，無論政治社會、消費習慣都出現轉向，觀眾也轉向香港商業電影，並帶出台灣的社會寫實劇情片「黑電影」。1989 年侯孝賢《悲情城市》是一個時代的結束，接著便是 1990 年代的李安與蔡明亮。

「八〇是美好年代，各種邊界彼此混雜、模糊、流動，什麼都有。」
——王派彰

王派彰提出另一個核心面向，他認為 1970 年代的中美斷交，接續而來的 1980 年代並不黯淡，相反地，是台灣非常自由、流動、渴望各種訊息、並且有很多合作與實踐的年代。他沿著自身回國後與侯孝賢的際遇和合作，訴說台灣新電影對他的價值。他給出一個清晰的時間轉向，接觸新電影一開始他更受楊德昌的吸引，因為楊德昌會在電影裡試驗許多影像的可能性，而當時侯導影像中的世界和自己生活的樣貌太近，沒能有立即的刺激。但隨著工作上的關係，他漸漸瞭解侯導面對電影的態度，而他所認識到的侯導和台灣媒體與評論所觸及到與詮釋出的非常不同，第一、他總是忠於自己心裡對於電影的認知，這些認知和感覺生成於「不純」的環境；第二、他是從他的合作者與劇組那裡學拍電影的方式，簡單地說，而侯導在新電影中造就的是「藝術地」做電影的方法。

上圖——
侯孝賢《戀戀風塵》電影劇照，1986

© 劉振祥攝影

下圖——
楊德昌《恐怖份子》劇照拍片現場，1986

© 劉振祥攝影

右上下圖——
侯孝賢《冬冬的假期》電影海報，1984、《悲情城市》電影海報，1989

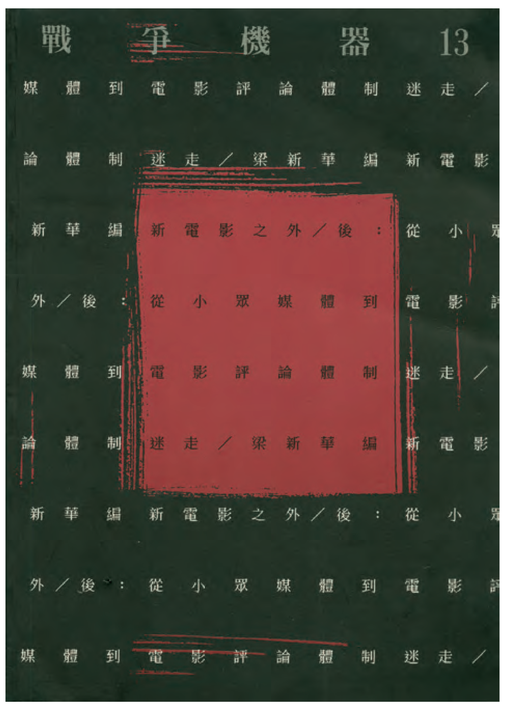
© 劉開設計

下圖——
侯孝賢《悲情城市》影片截圖，1989；高重黎飾演一名義士

1980 年代因為各種邊界模糊、流動性高、混雜，反倒出現以個人工作方法展開創作的契機，王派彰以此連結到 20 多年後他在公共電視進行的一系列與藝術家合作的「紀錄片」，如陳界仁、高俊宏、蘇育賢、趙德胤、黃信堯等等，說明這些都承接自台灣新電影的重要啟發：由個人去思考、啟動的藝術。當年這些前驅者投入國防部所委託的《一切為明天》（1988）（被視為「新電影已死」的標記），思考的是能夠脫離「挪用」體制內資源去做自己想做（藝術）的事，就必須成立獨立的公司，只是沒想到卻因此在當年時空下失去原有的支持。

> 「很多藝術潮流發生的當時我們還沒能看見，但歷史的弔詭之處，就是很多過去曾被反對的一切，最後都會復返到現在的我們面前。」——陳平浩

這樣的「復返」可以在七年級生陳平浩的經驗中看到另一種跨度，他的「新電影」經驗與記憶起自電視頻道的重播，與他爸媽對於那個時代的個人收集和情狀，無論是經驗的連結，還是因為輿論而有所接觸，以及接觸中所留下的直接印象「都很黑」，他說：「他們比較不是因為興趣或專業而與新電影產生關聯，而是文化。」



左圖——
迷走、梁新華編，《戰爭機器叢刊 3 ——新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》專書封面，台北：唐山出版社，1991

右圖——
迷走、梁新華編，《戰爭機器叢刊 13 ——新電影之外 / 後：從小重媒體到電影評論體制》專書封面，台北：唐山出版社，1994

「會不會新電影的開頭結束都是文件或檔案，可能是透過文字、書寫的行動？」而後，通過電影中的文化研究（如葉月瑜的研究）才真正讓陳平浩重新思考新電影，並發現得以在文本分析中重啟研究。我們在齊隆壬和王派彰的梳理之後，從陳平浩的說明中看到新電影如何通過社會、生活、文化和民眾與記憶產生聯繫，而「書寫行動」則可能成為顯現這聯繫的實踐。

> 「那是一個統獨路線開始確立、左右混雜交疊的年代，新電影就在這樣的時代下發生。」——迷走

會中，曾參與《戰爭機器》叢刊作者群之一的迷走也分享自己的深刻感觸，關於「跨領域」這件事，「因為八〇年代學生的熱情與實踐，能夠直接獲得專業領域工作者的邀請一起工作，真的不可思議。」他特別想回應的不是為那個時代進行任何追討與平反，而是想表達出「新電影是時代的特殊產物，也因此具有其非常特殊的時代意義：空間的打開。」但他特別強調，在這高度政治化的時代中，同時也在加速著「凝結」，換句話說，1980 年代所打開的異質空間，既有著劇烈的交流、但同時也必須面對新的「凝固」：意即 1990 年代加速建置的專業化與學院化。

在參與者接續的交談中，藝術性格、異質空間與資訊混雜似乎構成了 1980 年代與新電影的特質，1980 年代的電影創作是個共活共生的傳說，我們或許該稱之為一個「混域」時代（épokhè chaosmosis）。