最是黃金難久留，從低角度綻放花朵的八〇年代——詹宏志訪談

The Transience of a Golden Age—An Interview with Hung-Tze Jan

受訪｜
詹宏志
Hung-Tze Jan
作家、PChome Online 網路家庭董事長

採訪｜
王俊傑
Jun-Jieh Wang
國立臺北藝術大學新媒體藝術系教授

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

訪談整理｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

陳佳暖
Chia-Nuan Chen
藝術工作者

地點｜時間：
北美館｜ 2021.10.05

王俊傑：

我們現在講的「趨勢」比較是大眾化、訊息性的角度，而詹宏志先生在1980年代的「趨勢專家」角度，反而是跟社會結構變遷、知識的轉變、文化的介入有關。回頭看1980年代對於現在的影響，雖不見得是直接的，但卻是相當重要的轉折，所以我們希望以新的「跨領域」觀點彙整當時發生的事情。當時沒人用這個詞彙，但不管是電影、美術、音樂、劇場等等，其實大家都是彼此認識的朋友，互相支援和參與，現在看來其實就像「跨領域」。此次以你的經驗來談1980年代是個很特別的切入，和我們之前有明確專業領域的作法不一樣，特別是你也深度參與各種不同領域的活動，對台灣當代文化發展上有巨大的影響。

黃建宏：

觀察1980年代台灣的活力來源其實跟人的心理狀態，還有跟人跟人、環境之間的互動關係非常密切，反而跟當時有什麼機構、建置了什麼政策等不一定相關。要了解台灣，就需要去了解1980年代這個時間跨度所產生的力量。今天邀請詹宏志先生，希望請他分享當時在各個領域中的參與及觀察。

詹宏志：

我盡量從見證者的角度來談，作為一個見證者的優點是，也許還有機會來描述當時的氛圍和感受，因為見證者做的事，是對於感受的回應。缺點是，不管如何都只是參與社會上眾多同時發生的某件事，所以別的面向不見得看得到。包括我對參與的事的觀點，可能都受我扮演的角色侷限。我先稍微簡單說一下我的職涯，因為目前的文獻包含維基百科都不是很準確。

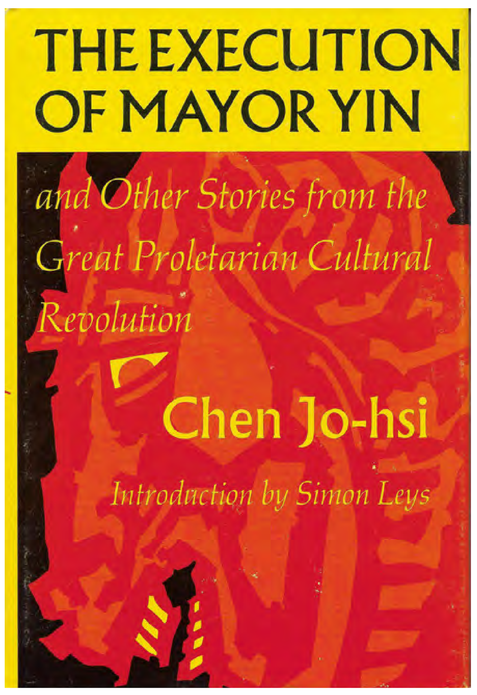
以全球為網絡的言論年代編輯生涯，

我要升大二的1975年進入《幼獅文藝》，當時《幼獅文藝》的主編瘂弦先生在一場學生活動裡看到我做的海報，找我去做美術編輯，在我之前的美術編輯是阮義忠。《幼獅文藝》在1960末、1970年代初曾是台灣最前衛的雜誌，瘂弦先生在做《幼獅文藝》時，是最早開出各種國際瞭望專欄的人，有國際的藝術、文壇瞭望、電影影評，寫了各種台灣看不到的電影。這個概念後來延伸到《聯合報》和《中國時報》副刊。從1960年代延續到將近2000年，當時，台灣的編輯人是傾向把全世界使用中文寫作、創作、繪畫的人都當作台灣作家。因為大陸對外並不開放，跟世界沒有流通與聯繫，所以當時台灣在文化與藝術上的確是某種型態的中心，只要是講中文、用中文創作的，或者有華人背景的，不管什麼形式的藝術家唯一聯繫的地方都是台灣。

1976年我被派去辦《幼獅少年》時，瘂弦去了美國讀書，總編輯的工作就交給王鼎鈞。我們都跟王鼎鈞無法相處，因為他受過白色恐怖迫害，是個受害者，可是後來他反過來也成多疑的人，他看什麼都覺得非常恐慌、擔心出事。《幼獅少年》第一期，我的主編想邀請剛從巴黎回來、對西方藝術很有獨特看法的蔣勳寫專欄。當時我們雜誌彩色的封面、封底特別珍貴，且商業活動跟廣告還很少，我就建議把封底拿來做「One Piece Museum」，讓蔣勳每期挑張畫，寫關於這張畫的故事或是他美學上的訓練。他第一期就給了塞尚《穿紅衣的少年》，這件作品引起主編的反對，覺得會害到他。創刊時正好要過農曆年，我們還衝到印刷廠把封面換掉，蔣勳那個專欄也無疾而終。

1978年瘂弦從美國回來做《聯合報副刊》主編，又邀請還沒大學畢業的我進去。我也就撞見了報紙與副刊的黃金時期。黃金時期這個斷點不是很容易，比較明確的原因是從1970年到1989年間恰巧是《聯合報》跟《中國時報》報份大幅成長的時候。以我的觀點，1945年到1964年這20年間的戰後嬰兒潮，正好於此時成家立業，而有效報份的數量跟人口的增加無關，跟新家庭數的增加有關，誰拿到新增報份誰就是最大報。1960、1970年代以前，《中央日報》、《聯合報》、《中國時報》報份沒有相差很多，但到了我進入《聯合報》後，它跟《中國時報》拿走了大部分的新增報份，兩大報社的概念已經形成，副刊的競爭也非常激烈，其它報社完全已不足觀。家庭數增加也使台灣房地產、新消費品需求飛增，廣告需求大量增加，衝擊到報紙，報紙的版面寸土寸金、非常昂貴，所以兩家報社當時是非常富裕的媒體，對學者的禮遇、作家的資助都很大手筆。我們當時都非常忙碌，特別是碰到國建會有大量歸國學人，同一時間台灣可能充斥著幾十位的知名學者，每天都要安排採訪活動，也為副刊主編帶來很大的網絡，天線都非常敏感。

當時黨外雜誌才剛興起，力量不大，報紙的副刊就是言論的第一線，因為他們聯繫全世界的華人作家跟學者，這些人的題目有可能談中國大陸、談台灣、談民



陳若曦，《The Execution of Mayor Yin》（尹縣長）英譯本書封，1978（英譯本書封典藏者：中華民國筆會。數位物件典藏者：中央研究院數位文化中心。CC BY-NC-ND 3.0 TW。發佈於《開放博物館》）

主、談歷史，這些解釋都有可能跟官方的解釋衝突。這邊說個小故事，到1970年代初才開始有跑到外面的文革倖存者，當中有人開始寫作、敘述文革經驗，有阿老的《腳印》、凌耿的《天讎——一個中國青年的自述》。而陳若曦的《尹縣長》藝術成就比較高，不只轟動台灣更轟動全世界，所以各國都出了譯本。那時代的副刊主編對國際訊息非常敏感，所以瘂弦在1978年《尹縣長》英文版出版前夕就拿到小說的序，要搶在英文版上市之前登出。當瘂弦看完中譯稿，按他工作的邏輯或習慣有一些刪減跟更改，刪了一句引述自張系國的話，「台灣政府對言論的控制跟他對岸的敵人是一樣的」，這段話的引述在序的前後文之下也是對的，意思是說在台灣，創作者也有他的艱難之處。但我看了之後感到不妥，說這是全世界的大事，不能這樣處理，寧可不登，要登就全文照登，不然過兩天全世界都會看到與這不同的版本。瘂弦先生也同意我的想法。可是這在那時代是很危險的，他非常猶豫，在辦公室踱步考慮整晚後決定全文刊登。之後，他打電話回家給太太打包些行李，因為不知道明天會不會就被約談。

當時新聞以外的所有題目都在副刊，副刊內容不可預測。副刊在瘂弦跟高信疆之前是工作靜態的文學副刊，作者寫稿子來，編輯挑出要刊登的詩、散文或小說。但到了1970末、1980年代初，新家庭數和報份增加，社會議題也在爆發，各種題目都衝擊你的知識領域與觀看視野。報紙的副刊覺得所有社會動態都是他們的範圍，所以高信疆會做像洪通、陳達，創造各式各樣與社會衝撞的題目。當時瘂弦創造了「第三類接觸」的概念，就是把完全跨領域，在你認知當中不可能會坐在一起對話的兩個人設計在一起談同個題目，譬如找許信良和鳳飛飛談流行歌曲、找楊牧和胡茵夢談電影。你可以看出他們想把傳統藝文題目社會化、人工碰撞的企圖。1979年，我被報社派去做萬象版主編，但我對這工作沒有很喜歡，那時我也大學畢業了，很想用到我自己的訓練，所以最後我離開

下左圖——
〈鍾肇政、許信良、林二、鳳飛飛談：通俗歌曲的民族化〉，聯合副刊「第三類接觸」，1978.08.18

下右圖——
〈楊牧與胡茵夢談：中國電影有沒有希望？〉，聯合副刊「第三類接觸」，1978.08.03

圖片授權未涵蓋網站

圖片授權未涵蓋網站

《聯合報》，任職《中國時報》系統的《工商時報》編副刊。《中國時報》所有人都知道我原來是他們重要的對手，各種工作都希望我參與，所以再來我又看到《人間副刊》高信疆的工作情境。他是個更強烈想要「攪動社會的人」，不能甘心出了一篇文章是社會沒反應的，他如果對某個東西有他自己的認同，就要排山倒海非做到震撼社會不可。瘂弦、高信疆兩個人格獨特的編輯的對抗，以及兩報不分軒輊的資本、資源、國際聯繫，這個黃金時期從1970末一直到1990年代初，台灣各種刊物、黨外雜誌出來分掉各式各樣的議題後，副刊才開始沒那麼要緊。

1979年底我到了《工商時報》副刊，雖然是財經報紙，但那時是個文藝副刊；另一方《經濟日報》的副刊是類似財經小品、管理的文章。但因為我有兩大報副刊的洗禮，覺得要動態、跟社會有衝撞，所以我想做比較新、有報導、有田野的題目，改成財經副刊。我報導了當時台灣私營遊覽車「野雞車」的營運生態；做了台灣地下期貨公司賭局的專題。這些大題目，常常一做做到七、八篇整版，那時代做沒人做過的新東西很普遍，什麼都想突破。因為副刊做得很熱鬧，報社就問我如果要做彩色版，應該增加什麼內容？我就建議做「影視娛樂版」。那時還沒有揭人隱私的八卦，所有影視版內容都是電影、唱片公司提供材料，寫明星、歌星的故事，所以帶有很強的文宣性質。可是我受好萊塢《綜藝》（*Variety*）雜誌的影響，覺得該做影視的產業報紙，來搞清楚台北首輪賣給中南部二輪的中盤片商的計算方式；做每週台北戲院的票房行情表；每個明星拍電影、出唱片、拍廣告等等的行情；也做當時剛冒出來的錄影帶租售市場的新片情報。我當然也想知道電影工業有什麼結構性的變動可以報導，當時還沒有台灣新電影，但香港新浪潮剛冒起，我就趁他們路過台灣時，訪問徐克等人，介紹香港新浪潮從電視、電影到對工業的影響。當時台灣產業有非常多特色，沒花力氣很難搞懂，我希望能挖掘這類沒被報導過的事。那個時代、社會歡迎所有的創舉，我做這些都沒有前例，報社、老闆、總編輯也沒人攔我。

1981年，我是本省人，但被《中國時報》派去做《時報周刊》總編輯，也是比較特別的事。當時國民黨掌權者除了對言論嚴加看管，對人的身家背景，在初期做到某個程度無所謂，但到下個階段就開始有所謂了，所以我當上總編輯後，去印刷廠，工人還為此放鞭炮慶祝。兩大報雖然在言論的某個領域裡，對當時政府有一點點的批判和制衡能力，但畢竟兩報創辦人都是國民黨中常委，在這前提下，報紙能做的事有一定的範圍。《時報周刊》做了一段時間，應余紀忠先生請託，我就飛去美國做《美洲中國時報》了。到了1983年，雖然《美洲中國時報》曾對聯合報系的《世界日報》有競爭力跟威脅，但後來碰到1984年中華人民共和國第一次參加洛杉磯奧運會，美國的華僑非常興奮，為了響應讀者的心情，《美洲中國時報》花了很大篇幅報導奧運以及中國大陸在奧運的成績，但這些內容傳回國內，就被說「《中國時報》一窩子共產黨」在美國亂搞。因這緣故，余老闆1984年在壓力下把報紙停掉，他自己也在美國流浪一年多才敢回台

灣。這些編輯花果飄零，變成黑名單，很多人輾轉才回到台灣，而我是在報紙結束前想回台灣就辭職了。

從搖滾精神中闡述對抗翻轉唱片生態，

回台後，我試了些奇奇怪怪的職業，後來被我台中一中的學長、滾石唱片的老闆段鍾潭找去做唱片，這是1983年的事。當時兩個創辦人段鍾沂（二毛）、段鍾潭（三毛）都不在滾石上班，因為公司養不起老闆，我是唯一的大人。第一個工作是羅大佑第二張唱片《未來的主人翁》。所有歌手最難做的就是第二張唱片，因為第一張賣得好，第二張出片被要的訂單量會很大，需要判斷，因為反應不好被退的話損傷很大。但如果出太少，結果紅了，第二階段盜版馬上就接手了。當時，正版跟盜版的銷售量大概一比十，盜版就佔領所有夜市賣得比你更多了，所以機會只有一次，這就是我的第一張唱片。但我其實也沒做什麼，能做的就是「論述」。一個抗議歌手上電視綜藝節目玩遊戲也沒法玩；上電台做個採訪播三首歌，剩下的都送審，審查不過不能公播也就沒了，所以他的部分很難。我就想到現在也變標配，但當時沒人做的——開新片記者會，希望能一上市就佔領報紙版面。

當時羅大佑每個行動我都有幾千、上萬字各種的 Document（檔案）。另外，我們希望真正在台灣做第一場歌手個人演唱會，當時哪怕是紅到像鄧麗君、鳳飛飛，也都是聯歡晚會的形式。而我們都是聽西洋音樂的人，認為有 Rock Concert（搖滾樂演唱會）是理所當然，所有人應該都要站著、跟著音樂跳動。一開始光是找場地就花費不少功夫，最後決定在中華體育館後，才發現接踵而來的困難，當時我們找不到搭舞台的服務，就找了中央電影公司的佈景組，因為只有他們能三小時把舞台搭起來。這麼大的場地架燈光需要很多桁架，全台我到處打聽，結果只有職業的雲門舞集有自己的桁架，不但跟他們借了鋼架，還借了舞監幫我們。最困難是音響，除了要解決觀眾與歌手的回音秒數差，台北沒音響公司有這麼多喇叭，後來合作的音響公司協助把台北所有音響公司的喇叭都借來。因為所有的事務都是從頭做起，需要很大的經費，我們就去找贊助，台灣沒人聽過、企業也不懂為何要贊助演唱會，最後是幾個外國公司贊助，台灣的第一場演唱會就這樣辦起來了，後來也蔚為風氣。

我在滾石一年多，前後做過羅大佑、潘越雲、齊豫、李恕權，後來覺得我不適合唱片業的工作作息就離開了。之後總有些奇怪的案子會被找去參與，比如《明天會更好》的案子都在我當時開的「麥田咖啡館」開會。因為是一群大歌星的集合，需要鎮得住場面的人，所以製作人其實是李壽全，寫歌譜曲的是羅大佑，現場指揮歌手合唱的是我弟弟詹宏達，我則被三毛派去香港賣版權。後來我在遠流很長一段時間，1990年離開時，再度被滾石的三毛邀請去做波麗佳音的總經理。我找了倪重華做音樂總監，出了林強的《春風少年兄》、伍佰、張震的第一張唱片、黑名單工作室的第二張唱片，開啟了台灣後來所謂的「台客搖滾」。

1982、1983年羅大佑掀起的是國語流行歌曲的新表述方式；1990年代初台語歌則脫離了日本演歌的影響，把搖滾樂精神中跟社會對抗的音樂形式加進來。這都只是我撞見的事，我是一個在出版上支持他們的人，不是關鍵性人物，真正重要的推動者是像林強、黑名單工作室、陳明章等人。

擬定新版權合約的編輯之手，重回出版

我撞見副刊的黃金時期、在唱片業迎來的第一個黃金時期，而1984年我去遠流時，出版業還在黃金時期。我對出版業的影響可能比其他行業大很多，主要是在生產方式上，我改變了台灣出版社跟作者的契約。我去遠流時，胡適紀念館找我是想出版胡適的作品，理由是當時胡適作品版權在遠東圖書公司手上，那時胡適紀念館還是私人的，需要收入來源維護館舍，但卻收不到版稅。我研究了他們的合約，是沿用上海時期張元濟跟嚴復之間的合約，在法律上其實有點複雜，因為到底還是不是同一政治實體、合約怎麼計算等，有很多問題。我認為很有挑戰，就把書簽下來了，這也引來我們跟遠東打了十幾年的官司，打到胡適的著作權消失，我們兩家誰也沒贏。我因為這過時的合約有很深刻的感觸，所以我在遠流更改出一份對作者更有保障的合約。現在看那合約，每個段落都有要解釋清楚的小標，也可以明白是出自一位編輯之手，因為法律文件不一定是這樣做。這份合約是如果版稅沒準時付會自動失效；不像遠東的合約是債權跟著作權管理分開，變成對方不付版稅的債權問題因為跟授權分開，他還可以繼續賣，而你無法終止合約。今天台灣所有出版社的合約大抵上都是我那

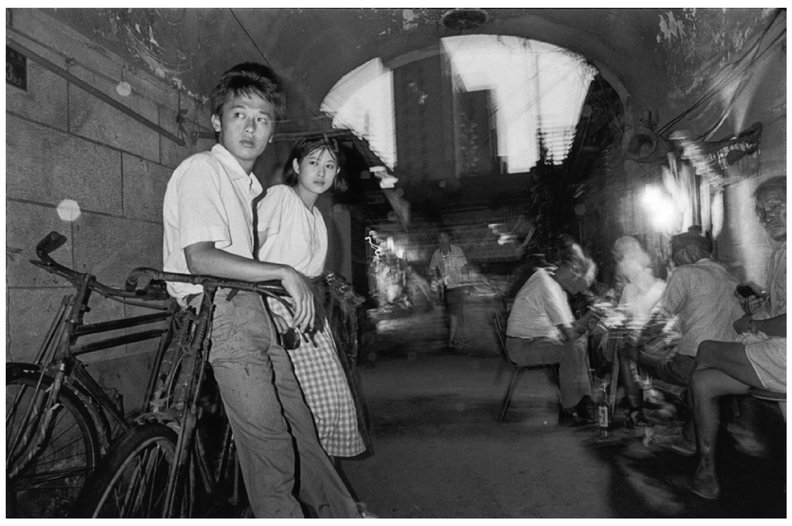
「胡適作品集」書系1-37冊，胡適紀念館授權遠流出版社印行，1986年初版；遠流出版社提供

吳靜吉博士策劃「大眾心理學全集」書系3《青年的四個大夢》，1980年初版、1984新版，以及書系25《夏山學校》，1984初版；遠流出版社提供

個版本延伸出來的。另外一個是書系，也就是主題叢書，這改變了台灣整個出版業的生產方式。我第一個就是《大眾心理學全集》，這不只推廣單一的書，還推廣了一個概念、系列，用我學經濟的角度來說，就是「交易成本」的降低。另外像是大套書的分期付款，我花了很長的時間，說服銀行把分期付款合約裡的應付帳款做成抵押品，跟銀行把分期還沒收到的款項借出來，這是當時很少的抽象概念。我當時設計了非常多出版形式都是後來出版產業用比較多的。

〈台灣新電影宣言〉不在會議中的起草者，

我在遠流做到1990年，兩年後又回去做不到一年。整個台灣新電影都是我在遠流工作時參與的，我其實沒在任何電影公司上班過，是個業餘者，跟台灣電影的關係可能要提到我在《工商時報》介紹香港新電影，當時有一組創作人找到我，之後我也出資協助他們拍攝《1905年的冬天》，一部前新電影時期的新電影，導演是余為政，當時他其實是宏廣卡通公司的卡通片導演，編劇是剛從美國回來、還沒碰過任何電影的楊德昌。因為有這經驗，電影圈朋友大概都認識我。真正跟台灣新電影有點工作關係是從《戀戀風塵》開始。侯孝賢的《童年往事》如今看是經典，但當時票房慘淡，讓他失去了台灣電影圈的資金支持。我是藝文朋友裡少數平常要負市場跟生意之責的人，能幫的忙就是想可能的投資規模和回收的可能性，以及用什麼基礎與角度和投資者解釋、說服他們投資。



《戀戀風塵》電影劇照，1986

© 劉振祥攝影

左圖——
石靜文，〈焦慮的現實．割裂的夢：從「戀戀風塵」與「恐怖份子」談台灣新電影〉，《中國時報》，1986.12.23

右圖——
詹宏志，〈罐裝思考：侯孝賢經濟學〉，《商業周刊》，1989.03.13

圖片授權未涵蓋網站

圖片授權未涵蓋網站

1986年侯孝賢來找我，講了六個故事，面對前面的票房失利，他需要風險較小、能東山再起的計畫，我聽下來只有《戀戀風塵》可以，因為預算容易管理，題材也容易控制。《悲情城市》則是預算太大，當時製作條件也做不出來。他聽我的意見先拍了《戀戀風塵》，我也第一次參與了電影工作，幫他做開鏡記者會、寫新聞資料、聯繫國外片商。這部片在票房上是過了關的電影，所以有後續的計畫。之後《尼羅河女兒》他想找楊林來演，但楊林屬於綜一唱片公司，我就負責去跟著去唱片公司談這部電影的規劃跟投資。後來《悲情城市》的劇本有出書，前面有朱天文寫的〈侯孝賢十問〉，裡面有段便是我跟綜一的老闆解釋我心目中侯孝賢該如何經營，當時沒人能理解，我還把這些說帖寫成〈侯孝賢經濟學〉發表在剛創刊的《商業周刊》，用今天的話就是在解釋為何莫札特比周杰倫有更大的音樂市場，看你是要著眼國際還是本土市場，我的結論是投資侯孝賢比成龍安全，因為各式各樣的國際市場收入都是可計算的。侯孝賢的電影不太會賠錢，因為他在國際上已經有股力量，雖然從各個單位收入的錢都很小，但合在一起的數量很大，是可以經營的。

「新電影宣言」發生在1987年《尼羅河女兒》上映之後，那時台灣新電影的工作者非常低迷，被認為是票房毒藥，原來的電影圈都排斥他們；沒工作機會，也不知前途在哪，金馬獎不理他們、政府覺得他們是找麻煩的人，因為他們電影裡都有各種會詆毀政府的地方。當時一群新電影的同情者在楊德昌40歲生日派對時，在他家激憤聊到想發表一個宣言來表達對這處境的不滿，希望能扭轉輿論。可是大家各有看法，找不出共通的表述方式，所以希望我來執筆、轉呈。當時因為父親在台中的醫院病房中，我人不在台北，是謝材俊到我家等了我一夜，我一回台北他便以他驚人的記憶轉述前晚大家眾說紛紜的意見，謝材俊才剛離開，我又接到電話，必須回到台中在病房陪伴父親。這份宣言是在醫院對面一處咖啡店角落，花了約一小時完成，隔天交給謝材俊，想改再告訴我，結

〈民國七十六年台灣電影宣言——給另一種電影存在的空間〉，《中國時報》第八版 人間版，1987.01.24

圖片授權未涵蓋網站

果拿回去大家就都簽字了，接著就找《人間副刊》刊登。可是出乎意料，《人間副刊》一開始不敢登，怕得罪所有人。最後，「新電影宣言」似乎完全照我寫的登出，底下像陳映真、林懷民、黃春明等都簽了名；同時有石靜文採訪另一邊人的意見寫了檢討新電影的文章，兩邊並呈。登出後引起軒然大波，氣氛變化很大，電影圈有各種謠言，包含中影當時的總經理揚言要把簽名的人通通封殺。所以宣言對外界影響不大，但這群簽名的人就裂分成兩種，一種是跟電影圈還有各種工作關係，但工作機會不太多的電影工作者，覺得宣言太激烈而影響工作機會，想辦法劃清界線；可是對評論者當中的某些人，認為這個宣言除了現象外什麼都沒說，太軟弱、沒有意思，應該要有更激烈的觀點。但我認為這是位置上的不同，作為執筆者的我當然很沮喪，沒辦法寫篇文章讓大家合起來更有力量，反而分裂了大家。外國媒體訪問楊德昌時，他說：「This is the beginning of the end」，結束的開始，新電影到這就結束了。

「低角度」的文化現象，1980 年代

這件事讓我強烈地感受到也許行動比文字更適合，所以後來的採訪，我都說我沒改變台灣電影工作環境的 Macro Policy（宏觀政策），我做不到；只有 Micro Policy（微觀政策），就像是侯孝賢下部戲要如何找資金，題目變小，我就可以想辦法。這是我真正介入電影的開始，在這之前都是很邊緣的角色，譬如幫忙寫新聞稿、協助談判而已。所以我們後來花了一年跟邱復生談《悲情城市》的計畫，算給他聽，說服他投資，一種勸募式的收入。首先，有別於《冬冬的假期》在南特影展得獎才開始曝光，《悲情城市》改變了工作方法，從開拍之前就發電影的 Production Notes 給各國片商；開拍後把劇照寄給所有買過侯孝賢電影的公司；拍戲期間邀請各國支持侯孝賢的影評人來台灣看他拍戲、寫文章。試片時大家已經知道這部電影，縮短了購買的決策時間。第二，《悲情城市》是史詩型的電影，可以跳脫過去的版權行情。當時我們特別成立了「電影合作社」，原本有六部戲的計畫，但這部片一開拍，我們沒餘力照顧楊德昌，其他計畫都延宕，楊德昌的心理上就有點委屈、不平衡，可能導致他和侯孝賢後來幾乎不太往來的原因。

左圖——
《悲情城市》電影本事，1989

右圖——
來自歐美、日本和香港的各國影評人參加年代公司主辦，導演侯孝賢電影《悲情城市》座談會，台北市中國飯店，1989.02.02；吳國輝攝影
© 中央社提供

「新電影宣言」出來後，一些評論者後來也批評侯孝賢新電影之死，認為他們跟資本家、投資者有關聯。這些朋友對侯孝賢的評語大多是因為他拍了國防部政宣片《一切為明天》。我今天想提個看法，那時代要問這些創作者是左、是右、是統、是獨，其實很難，因為當時並沒有這個題目，「左」的概念是很少數在讀書領域的知識份子才有的，工作者其實沒有。那工作者跟社會的關係是什麼？我很後來才體會出來，我稱為「低角度」，也就是一個由下向上看的概念，意思是這些工作者、每個領域的 Trailblazer（開拓者）、拓荒者，他們當時的位置跟社會、工業的主流，其實是低對高的位置。要明白所有有地位、有錢、有權力的人，在他們看來都一樣，不管好壞都沒有好感，都是得利者。

像新電影剛發生的時候他們都三十幾歲，在電影傳統裡是很邊緣的人，主流是丁善璽這種能拍六千萬、八千萬的預算、拍《辛亥雙十》這種片的人。這些帶著各種創作想法的人其實是一無所有的，要別人的施捨才有戲拍，所以他們之間都是落難者的結合。當時楊德昌的名言「英雄拍片低成本」，這是他的位置，他們當時也是因為能以低預算拍才得到機會，即使他們現在在國際上都是大師了，

小野、吳念真、侯孝賢、楊德昌、陳國富與詹宏志等人於1987年組成「電影合作社」。合作社成員從西門町工作室走至漢口街和昆明街口留影，照片左起吳念真、侯孝賢、楊德昌、陳國富、詹宏志，1987
© 劉振祥攝影

他們當時每個拍戲的處境都是如此。所以對侯孝賢來說，我認為拍《一切為明天》是錯的，但他需要錢，誰找他他都很高興。我認為他們在理論上的訓練沒有能力去理解「左」或「右」。楊德昌是對社會很敏感的人，在電影上幾乎可以把他看成是左派，但那不是他的理解，他的理解是：所有人都是不幸的，每個人都是被社會體制逼到某個角度的人，掙脫不了你的出生、家庭、來歷——這是楊德昌。侯孝賢連這也不是，他是對很有生命力的人充滿好奇、感興趣，這也是為何他都要把每個角色的一生想出來，所以他是對人的構成感興趣。他們腦中全都是畫面、鏡頭，所以他們無法被簡單歸類到哪個理論理，但我認為他們當時對待世界都是我今天所謂「低角度」的看法，都是在那個社會裡，因為某種期待或企圖而變成困難的人。

侯孝賢原本在傳統電影業被認為是最聰明的副導、有視覺、有景深的思考者。在拍《風櫃來的人》以前，他是票房導演，他完全知道何時該穿插笑話、插曲，所以他能拍《風兒踢踏踩》這類型的電影，他是有能力繼續變成票房導演的，但當他發現新的創作意圖，他就變成那個社會、體制裡的落魄者。當時台灣拍片主要的出資者，都跟我說侯孝賢節奏要快一點、燈要打亮一點，不要用沒人知道的演員。他們都想倒過來勸侯孝賢可以做得更好一些，我年輕時看這些他們提出來拯救侯孝賢的方法，都是消滅侯孝賢的方法，他如果都做了，就沒有今天的侯孝賢了。他們對社會的理解沒辦法進入我們現在要的，因為他是站在一個體制底層往上看的角度，所以我說這個文化現象是「低角度」。用這個角度回來看，包括1960、1970年代的作家、唱片，在那時代，我陪羅大佑去電視台，他要多麼卑躬屈膝，因為那是黨國體制，動不動就可以教訓你，例如當時國民黨競選想用羅大佑的照片做宣傳的事被我拒絕了，多少力量來壓迫他。即使看他當時大受歡迎的程度，好像有很大的知名度跟影響力，但他們看社會都是「低角度」，都是社會體制底下的仰望者，這才能解釋他們當時做的各式各樣的決定，但那個社會的氛圍也容納各種可能。現在倒過來，如果你有點受歡迎，是政治、經濟要巴著你。但那個時代，任何人看起來有影響力，政治、經濟要逼迫你，是不太一樣的。這些工作往往都是多年後回頭看才知道有價值，也沒有人知道什麼黃金時代，都是失去後才感受到。當時我做這些事，只是因為他們是朋友當中特別有才華的，希望有機會可以幫上一點忙。我並不知道侯孝賢跟楊德昌會變成大師，他們只是潦倒、拍戲找資金很艱難的朋友。我做電影沒拿過一毛錢，唯一有拿到錢的是因為侯孝賢拍《悲情城市》從海外得獎回來，邱復生給了他一大筆獎金，他不想欠我人情，背著現金一家一家要拿給幫忙他的朋友。我們大部分的人都是這樣的，所以那是那時代的氛圍，沒有什麼算計，因為資源匱乏、算無可算，大家都是出自內心想幫忙。

當時做這些事、突破了某些時代的限制或者國際上有所連結，最大的感觸是因為我對世界一無所知，不知道什麼事是可能或不可能，所以都會去做。當時我跟國際片商打交道，都是看報紙決定這人應該有可能就寫信去了，很多時候就真的成功了。現在是更專業分工的社會，整個網絡架構反倒都清楚了，很多人

左圖——
胡幼鳳，〈悲情城市成大器，年代功不可沒〉，《民生報》，1989.09.18

右圖——
《悲情城市》獲獎後《中國時報》的全版新聞報導，1989.09.16

圖片授權
未涵蓋網站

圖片授權未涵蓋網站

在還沒開始做事情之前，什麼事做得到、做不到就已清楚了，去做看起來很不可能的事的機會反而變少了。一個工作背後所做的，遠超過在電影演職人員表上看到的。現在回頭看我也很懷念那個氛圍，大家都無私地想促成一件事的完成。我可以理解電影這種勸募式的收入，是因為我做出版，書的收入是這種型態，非常細瑣的、在各個領域內一點一點湊起來的。所以我覺得電影不見得是那種排山倒海的春節大片才能賺錢。因為我的行業跟傳統電影不一樣，所以我有機會為這種不同行業朋友的聚集，帶來各式各樣的想像。