混亂的盛世，一段永遠的青春狀態——鴻鴻訪談

An Age of Everlasting Youth—Interviewing Hung Hung

受訪｜
鴻鴻（閻鴻亞）
Hung-ya Yen
詩人、導演、黑眼睛文化藝術總監

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

訪談整理｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

雷逸婷
Yi-ting Lei
台北市立美術館助理研究員

地點｜時間：
北美館｜ 2021.08.31

王俊傑（以下簡稱王）：

兩年前論及這幾年的檔案熱，發現台灣在處理藝術史的過程中，不是斷代的就是類型化的，很少對於所謂跨類型的東西去作討論，可是1980年代事實上是很有趣的，那種大鳴大放是處在一個比較純粹的狀態，我們覺得或許有必要去對1980年代做有系統的討論，但這個系統是從「跨領域」的角度，對1980年代的整體藝文環境發展，包括戒嚴、解嚴、六四、民進黨組黨等等社會、政治上發生的事進行爬梳，試圖給出一些觀點，甚至討論後來大家不太願意去談的東西，透過田野重新去找到當時參與的人，去處理曾經發生過或一些值得被探討的事，從所謂「跨領域」的視野重新觀看1980年代跟現在的關係。鴻鴻自高中時代就很活躍，跳級去參加大學的詩社、參與「雲門」；進入北藝大戲劇系後的發展也跟別人不太一樣。可否先談談你自己的學習歷程，以及你做的這些事當時是怎麼開展的？

鴻鴻（閻鴻亞，以下簡稱鴻）：

我是從文學開始的。我們全家都是外省人，我小時候是爺爺帶，讀《唐詩三百首》、《封神演義》、《水滸傳》、《西遊記》這些演義小說長大。國中時遇到一個師大剛畢業的國文老師教我們現代詩，我便開始現代詩的閱讀跟寫作，那時候也接觸很多像「新潮文庫」這類翻譯文學。

我會跟表演藝術扯上關係其實有一個曲折的路，我國一念完時因為父親生意失敗，我被帶到菲律賓住了兩年半。我們家兩兄弟，哥哥個性比較穩定、也會念書，所以父親放心地把他留在台灣，我就是很浮動，他覺得這孩子要帶在身邊管教。在菲律賓時，我住宿在一個華人學校，裡面龍蛇雜處，第一次的社會經驗就從國二開始。在菲律賓馬尼拉的時候很想念台灣，1979年雲門首度赴菲律

圖片授權未涵蓋網站

圖片授權未涵蓋網站

左圖——
中央社馬尼拉，〈雲門首演成功！菲國觀眾冒颱風觀賞〉，《中國時報》1979.07.30

右圖——
張必瑜，〈馬歇馬叟恰似湧泉，台上台下萬語千言〉，《中央日報》1983.10.10

賓馬尼拉文化中心演出，當時的菲律賓還是馬可仕（Ferdinand Marcos）執政，我記得那天是颱風夜，但我央求父親要去看這個演出。在此之前我從來沒看過表演藝術，完全沒有概念，只因為思鄉之情想要看看這個台灣舞團。

我還記得當時看到林懷民跳《風景》，還有雲門早期的《孔雀東南飛》、《渡海》，那時覺得：「哇！台灣的東西這麼有意思。我要回去！」父親本來想要我留在菲律賓，因為再待半年我就可以變成華僑，有海外護照。我說我要回台灣，所以待兩年半就回來，高一下學期插班考取板橋高中，高二開始去「雲門」學舞、開始看表演藝術，其實並不是我喜歡跳舞，而是我想要了解這個東西，家人拿我無可奈何，也沒有特別攔阻，父母親心態上也比較平和跟自由，只要小孩不是參加幫派、沒有吸毒就行。高二、高三的時候，剛好金馬影展開始舉辦（1980年），一些國外的表演也開始進來，1982年首度來台的馬歇．馬叟（Marcel Marceau）、1986年的白虎社，新象小劇場也開始運作，加上1970年代雲門開始扶植郭小莊，所以我什麼表演都看了。

在雲門學舞之後，我立志要當舞蹈家，雲門的夏令營邀請國外老師，我每天去練舞從早跳到晚。當時還沒有國立藝術學院，所以我立志要考文化大學的體育系舞蹈組，那是當時台灣唯一在大專院校裡專業跳舞的系，到我要考大學那一年，剛好國立藝術學院要成立，但很不幸，第一年沒有舞蹈系、只有戲劇系，如果有的話，我現在應該在跳舞。我面臨要考文化體育系舞蹈組，還是要考國立藝術學院戲劇系的兩難，但因為我家蠻窮的，我想就國立的好了，第二年

左圖——
鴻鴻第一次參加的漢廣詩社；鴻鴻提供

右圖——
盜版藝術錄影帶的時代；鴻鴻提供

要是成立舞蹈系我再去降轉或旁聽。那時候我已經開始看實驗劇展，看過「蘭陵劇坊」，也開始看金馬影展，香妲．艾克曼（Chantal Akerman）、柏格曼（Ingmar Bergman）這些，我以為戲劇系應該有一半在念電影，我喜歡電影、喜歡戲劇、也喜歡舞蹈，反正先考進去再說。那時文化的體育系是分在丙組，丙組一種是醫學，一種是農業，體育系是在裡面很邊緣的一個。因為考丙組，所以我史、地都沒有念，但是在我要考的那一年，文化體育系轉到社會組（乙組），我還寫信去《中央日報》抗議，說這樣轉，學生都沒有念怎麼辦？教育部根本不理會。所以，我就去考國立藝術學院，只要考國、英、數、三民主義跟術科，戲劇系的術科筆試很簡單，就是寫故事，那是我最擅長的，所以高分錄取戲劇系。進去之後，第一堂課我就大失所望，原來沒有電影、只有劇場，而且那時候是五年制，要念五年！

王：那時候系主任是姚一葦？

鴻：是姚一葦。那時候是汪其楣老師負責帶我們。進去之後發現戲劇可以把我喜歡的文學、電影、舞蹈、表演藝術全部都放在一起，所以念了一個月就決定在戲劇系待下來。我的大學五年，第一年在辛亥路國際青年活動中心，第二年基隆路的台大男八宿舍，第三年到了蘆洲空大。我記得我在蘆洲每次下課只要沒有排練，就坐快一小時公車到台北的電影圖書館看電影、到南海路看表演、還有逛書店，每天往台北跑。我最想學的是舞蹈、電影，所以我就自己去吸收，第二年賴聲川回來，第三年開始被王小棣教到，第四年、第五年被馬汀尼、黃建業，還有剛從法國回來的陳傳興教到。

左圖——
賴聲川第一齣戲：藝術學院大二的《我們都是這樣長大的》，1984；鴻鴻提供

右圖——
黃建業導演《專程拜訪》，左一鴻鴻、右二羅北安，1986；鴻鴻提供

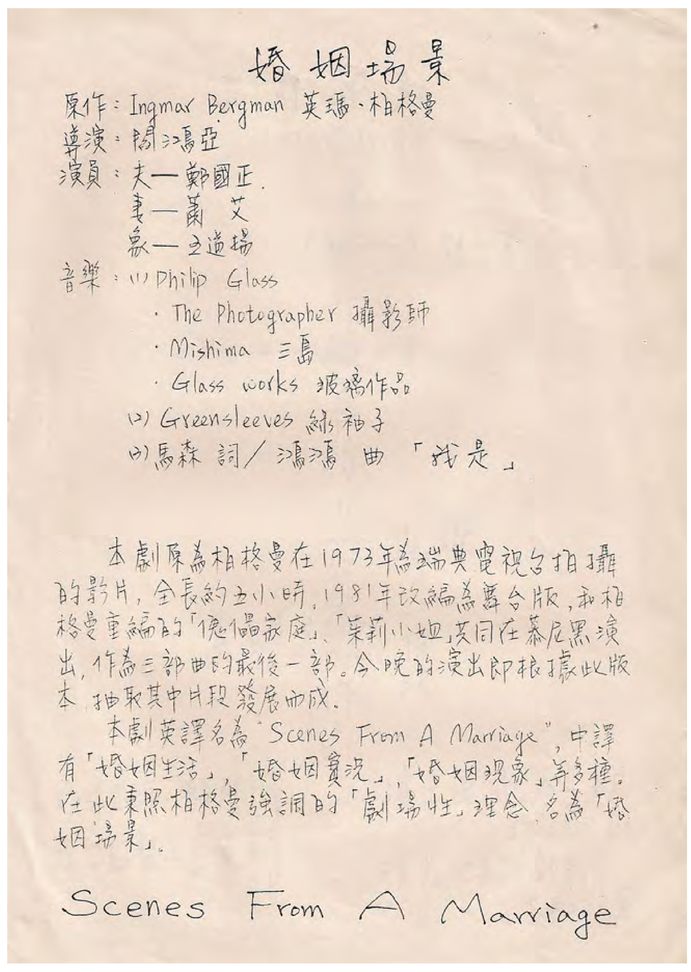
左圖——
榮念曾導演《百年之孤寂》，台北國立藝術館，1983；林奕華提供

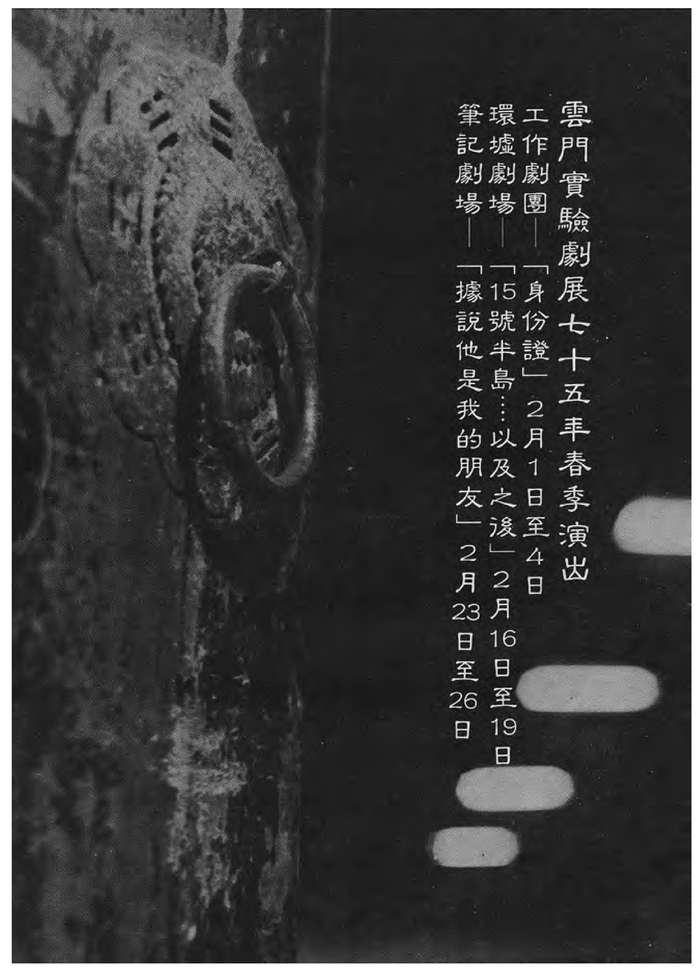
右圖——
筆記劇場《楊美聲報告》，1985；王耿瑜提供

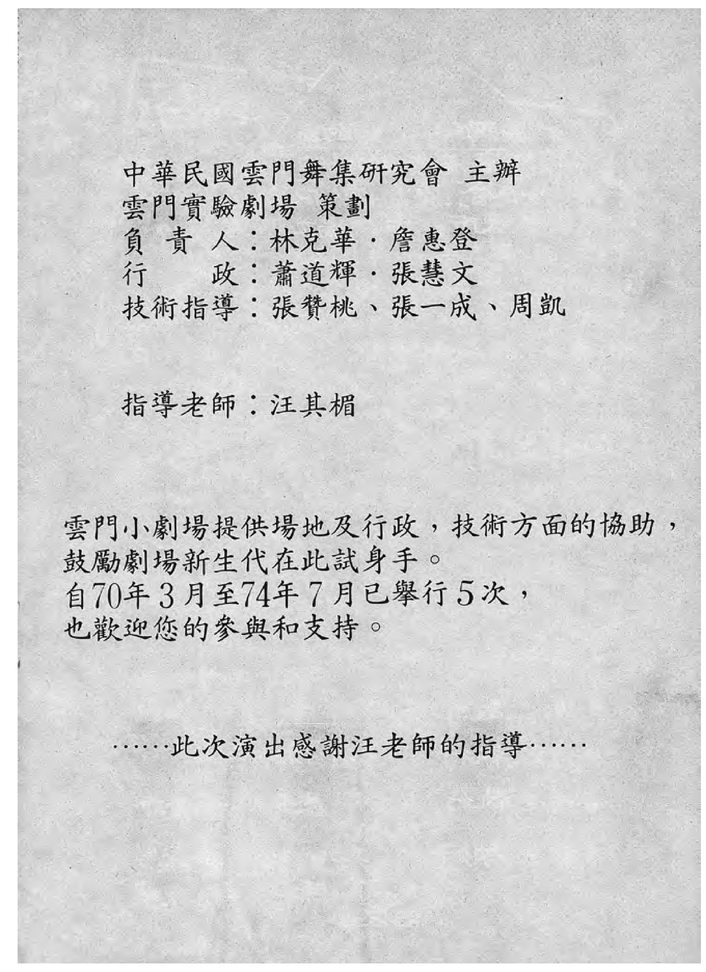
陳傳興當時也在戲劇系開環境劇場和電影表演兩門課。我們沒有人知道什麼叫「環境劇場」，他把我們帶到蘆洲一個三合院，叫我們在那邊演「龍發堂」，我們完全不知道在幹嘛，每次在發展什麼也不知道。後來到了學期一半，陳傳興很氣餒，因為他都叫我們做一些很奇怪的東西，我們那些念戲劇的，腦袋裡就是史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）、契訶夫（Chekhov），哪懂得龍發堂怎麼回事？他也不跟我們解釋為什麼要做龍發堂。我後來想起來，覺得這實在太猛了，他大概就是把傅柯（Michel Foucault）那一套拿來在我們身上實驗。

這些都多少讓我接觸「小劇場」，很多東西其實是共通的，老師群也是，比如黃建業早期跟「蘭陵劇坊」走很近，黃承晃也是。那時候劇場界一堆這種沒法搞電影的人——大家做劇場，心裡都在想電影，包括蔡明亮也是；大家都在講電影，可是他們是做劇場的人，老嘉華、王耿瑜、黃健和他們也都跟過侯孝賢拍片。我後來也看到「筆記劇場」、「進念．二十面體」、「白虎社」，到1980年代後期，我大四、大五那時候就開始看像「河左岸劇團」、田啟元「臨界點劇象錄劇團」，早期魏瑛娟在台大做的「直線劇社」，比在學校學的東西都還要有趣，我的老師多半都覺得那些在胡搞，但我不管，就是跑去攪和。

河左岸劇團《闖入者》，1986，黎煥雄提供，吳忠維攝影







左圖——
鴻鴻導演《婚姻場景》節目單，1986.03.27–28；鴻鴻提供

右圖——
雲門實驗劇展七十五年春季演出：工作劇團、環墟劇場、筆記劇場，1986.02.01；王耿瑜提供

我看「河左岸劇團」的第一個戲是《闖入者》（1986），看完就想認識黎煥雄、還跟河左岸演員談戀愛；我去法國，也是因為河左岸的陳奐廷在留法，我都覺得我是半個「河左岸」，只差沒在那邊導戲。我在學校做了一個作品《婚姻場景》，自己翻譯柏格曼的劇本。那時剛看完雷奈（Alain Resnais）的《生死戀》，學他用很多暗場跟角度切換的方式來做戲，蕭艾主演，黃建業、金士傑他們都來看。那時候學生私下的交流、老師輩的交流很密切，像賴聲川、馬汀尼，賴聲川跟楊德昌、張毅都很要好，我們也藉由他們的關係連結到電影。像我跟楊德昌拍片就是賴聲川介紹的，我說：「拜託！我想學電影，在學校都學不到。」他說：「好，你暑假有空就去跟楊德昌好了。」所以我就去跟《恐怖份子》。當時如果你對這些東西有興趣，其實可以找到非常多發展空間，而且大家做的事情都是第一個，1980年代有趣就在這，就是你也不知道這些東西該怎麼做，即便看國外一些二手資訊、《劇場》雜誌這種東西，但其實你根本不知道那到底是什麼。

《劇場》雜誌對我影響非常大，《甜蜜生活》、《去年在馬倫巴》的劇本我都讀到滾瓜爛熟才去看電影，所以有的電影我其實沒看過，但都覺得我好像看過，早期大家只在雜誌看到一、兩張劇照就覺得好猛，馬上跟自己的生存經驗、藝術想像連結起來，發展成另外一個東西，透過一些借來的語言去發洩自己在生活中的真實感受。另外一個影響我很深大概是馬汀尼，她那時候很年輕、來學校都在跟學生攪和，我學到原來生活就是要攪和才對，不是獨自在家裡讀書。接觸劇場後，我去找黎煥雄就是一種和朋友的「攪和」，黎煥雄有文學底子、做劇場，也滿腦子都是電影，我們也談很多電影的東西。到了1980年代中期很多Pub這種店，「發條橘子」、「B-side」、「甜蜜蜜」，我非常喜歡去跟他們攪和，任何事都想要參一腳，看得越多就覺得什麼事情都想做，劇團、拍電影、文學……全部都參合進去。因為很崇拜

陳傳興，所以那時候也想去法國；我當時跟楊德昌兩部片，從《恐怖份子》做實習助導，《牯嶺街少年殺人事件》做編劇，牯片還沒拍完，錢存得差不多，我就說要去法國，不跟了。

王：雖然那個時候大家都懵懵懂懂，可是整個環境太豐富了，如果重新回去看1980年代，整個社會氛圍、環境的變動，包括解嚴前後、國民黨的黨爭，你怎麼從一個文藝青年的角度去看整個社會環境關係？對你有沒有影響？

鴻：1980年代是非常騷動的狀態，尤其中期開始幾乎每個禮拜都有遊行，很多劇場也都跟遊行、政治運動、社會運動有關聯。當時我還是一個小文青，對那個關聯並不瞭解，現在回想起來會覺得整個騷動的社會氛圍，的確鼓動了藝文圈這些出格的行動。大家都在找方法、找出口、找媒介，去把這些壓抑的東西給發洩、做出來、爆發出來，去打擊、去影響這個社會。那時候最猛的，絕對不是我們藝術學院的人，而是像「奶．精．儀式」、陳介人（陳界仁）、王墨林他們在做的事情，或者像「無殼蝸牛」占領忠孝東路一整夜，魏瑛娟他們也有去演出。這些年輕藝術表演者，有的具有比較高度的政治敏感性，比如李永萍就很清楚她要做什麼、要怎麼做，有些則像黎煥雄，有點被無政府主義那種幽微氛圍所影響，雖然嚮往左翼，但其實可能沒有那麼行動派，大家的目標不太一樣。那時候大家為了反國民黨，統獨也好，不同輩分的人也好，大家全部集結在一起，社會運動、政治運動、表演藝術……任何事情都可以合作。在那個氛圍底下，好像你做什麼都好，而且鼓勵你可以一直去嘗試瘋狂的事，只要口袋裡有幾百塊、幾千塊就能搞些有的沒的，不計成敗、不計效果，完全沒有政府補助，是相對純粹的狀態。當時的我，其實對於黨外抱持一種懷疑跟觀望的態度，我沒有一下就熱情投入，當然它在整個行為模式上有潛移默化影響我。

1991年我去法國一年，之後去中國自助旅遊，去新疆、雲南、北京，總共待三個月回來，我第一次意識到中國不是我的國家、不是我的文化，所以回來台灣之後，看到黨外的事、民進黨的事，我都覺得完全合理。回來之後，到1990年代我才開始算是真的做一點事，但整個1980年代我就是學習跟吸收的狀態，當時很多東西開始進來，比如「白虎社」，沒有人知道舞踏是什麼東西，這樣的經驗好像天外飛來顆隕石、打了一個洞，不知道它是什麼東西，但是那個洞就一直在那邊。「白虎社」對我們這一代來說是很難忘的經驗，因為你沒有辦法定義它，包括它追求的美感，那是美感嗎？我們也不瞭解，但會覺得怎麼這麼強大。馬歇馬叟我看完第一場之後立刻去買第二場的票，衝上台獻花。一個是法國最傳統的一種東西，一個是日本最當代的東西，其實是完全兩個世界，可是對於當時的台灣來說，是從以前沒有的東西完全開放、同步進來之後，某方面就衝擊了原本很穩固黨國教育底下的文藝氛圍。

左圖——
臨界點劇象錄《白水》文宣，台中縣立文化中心演出，1994；《在地實驗影音檔案庫 ET@T Archive》，取自：https://archive.etat.com/?p=9495

右圖——
臨界點劇象錄相關新聞：張必瑜〈割功送德揮出長鞭四十里〉，《聯合報》，1989.08.09

圖片授權未涵蓋網站

王：你剛剛提到的黃華成《劇場》時代開始介紹西方的東西，雖然那時候大家也不知道那是什麼，可是就覺得很新鮮、很前衛，到整個1980年代充滿了這樣的東西。在那個年代我們試圖想把外來的東西轉換成我們自己的語言，或者找一個什麼可以代表我們的身分認同，你怎麼去看這些外來思潮跟後來所謂主體意識之間的關係？

鴻：厲害的創作者，他拿出來的作品會突然標示出一種高度，會讓我們覺得它是一種典範，或立下一個里程碑。最好的例子，大概就是田啟元，田啟元的東西非常怪異，他有很好的中國文化修養，可以寫很文的《白水》或《狂睡五百年》，可是他的東西又高度視覺性、儀式化，同志議題也是他第一個非常集中的做出來。看田啟元作品時，有些東西我不懂，像《一個少尉軍官與他的二十二道金牌》或《平方》這樣純粹身體的東西，但《白水》就很容易懂，不過那已經是1990年代了。你會覺得他好像吸星大法，把所有東西整個吸過來，變出一個你覺得什麼東西都有，但完全是他自己的獨創性、原創性。1980年代末劇場界幾個很優秀的創作者，包括黎煥雄、田啟元、早期的魏瑛娟，的確把標竿立起來，這些東西有原創性，而且跟社會進展是契合在一起的。

劇場就像一個平台，它讓所有的人進來、出去、在這邊穿越，大家可以用很低的成本做出一些東西。劇場裡面那種自由性也是這個社會賦予它，周逸昌的書講到那時候香港韓偉康他們來演《重：重，力／史》的時候，台灣演員覺得：導演怎麼叫我做這做那，我不爽！所以演出中直接暴走，暴走到在觀眾席的李銘盛也衝上台去暴走。這種事情在1980年代就是會發生，而且司空見慣，我還記得我去看「洛河展意」在國立藝術館演出的時候，我也是跑上台去。為什麼觀眾覺得自己可以上台？因為演出本身是開放的，

整個社會也是，路過任何遊行你要進去都可以進去，你要喊什麼沒有人會攔阻你，就是這麼一個社會氛圍，我覺得劇場就是最好的縮影。

王：談到原創、主體或身分，所有的創作者都希望創作出屬於自己完全原創的，甚至於讓大家認同他是台灣創作者，可是這個過程從1970、1980到現在其實一直在滾動，一直在反覆，可能會經歷模仿、可能會受到思潮的影響，最後又想做自己的東西，甚至於國族認同的問題。你怎麼看這件事情？

鴻：1980年代初「蘭陵劇坊」一炮而紅，然後是後來的「筆記劇場」，被稱為第一代小劇場運動，現代劇場運動。其實大家只是想做現代的、好玩的東西，不要那些很八股的框框架架。過去整個1970年代大家都困擾於「中學為體，西學為用」，所有雜誌都在討論傳統跟現代的問題，因為你不能講台灣、大陸的問題，只好轉過去講傳統跟現代。最早包括「雲門」跟「蘭陵」其實都還在如何把中國的東西現實化、當代化，所以那時候「雲門」會扶持郭小莊也是這個想法，就是中國的東西如何變成在台灣可以有自己的創意出現。可是這件事情有它的極限，畢竟我們跟中華文化已有很大的隔閡，那個隔閡沒辦法成長，它只能做為一個符號，無論成功失敗，到最後你還是停在原地。大家其實就是用西化做抵抗，不管是日本的、法國的、美國的，這些文化進來，大家會一窩蜂去追隨某一種，用這樣的方式試圖擺脫那個包袱，在「轉益多師是我師」的過程當中，中國的影響慢慢變小，同時也沒有哪一種影響能真的變得那麼重要或者完全取代它，最後如何去統合這些東西，還是得靠自己，只有非常少數的創作者有很清楚的意識「就是要做台灣的東西！」1980年代大家就是懵懵懂懂，我想每個人多少是先往西方再回到台灣。

整個1980年代大家只是覺得要解放，但是解放要幹嘛？那是解放之後的問題，1980年代所有外來的東西都變成要鬆動黨國體制跟中華文化復興運動產生的東西，鬆動完了之後，每個人冷靜下來才會想：「我為什麼要做這件事情？」跟「我接下來要幹嘛？」整個1980年代最有趣的地方，就是一個不清楚的狀態，但大家的目標很明確，就是這個體制一無是處，就是要翻。就是因為目標太明確了，大家的動力也都夠，底氣夠、動力夠，不管是要做什麼都可以，所以像我這種完全腦子裡只有藝術、沒有台灣的烏合之眾也參與了那樣的過程，去鬆動這個體制。

台北訊，〈劇場暴力《重：重，力／史》引爆觀眾熱能！〉，《聯合報》，1989.03.06

王：可以談一下你當時參與《牯嶺街少年殺人事件》時的狀態嗎？因為你到現在還一直在創作，對你自己來說，這些歷程對你的創作有影響嗎？

鴻：台灣新電影跟台灣的現代劇場運動幾乎是同時開始的，但我覺得新電影這一群人，不管編劇或導演，他們其實在一開始腦袋清楚得多。我有思考這個差異何在，為什麼劇場這麼百花齊放，開出這麼多奇花異果，同時也混沌了

圖片授權未涵蓋網站

很久，但是新電影一出來就是經典作？我後來覺得可能因為電影是一個你必須利用現實來創作的媒介，所以這些真的有才華的人，他們的關注焦點都在如何用攝影機呈現一段真實狀態。再加上那時候台灣的電影產業跌到谷底，不像香港有很好的商業電影，台灣商業電影是完全垮台的狀態。香港新浪潮徐克、許鞍華出來的時候，其實給台灣這邊的創作者很大的鼓舞，我們可以做非常個人的電影，因為台灣沒有他們的商業或類型包袱，反而比他們做得更純粹。最後這些電影有點要去彌補過去幾十年來台灣沒有拍到的紀錄片，所以每個人都在拍自己的童年往事。《牯嶺街少年殺人事件》是楊德昌唯一一部童年往事，我覺得他也是受到侯孝賢的刺激，侯導1989年《悲情城市》在威尼斯得獎，楊導立刻啟動牯片計畫。其實他在1986年拍《恐怖份子》前就已經有這個故事的想法，拍《恐怖份子》之前幾個禮拜還跟小野說：「我們不要拍《恐怖份子》好不好？我們拍《牯嶺街少年殺人事件》，用這個錢拍一個小孩子談戀愛、殺人的故事，更好拍。」小野說：「拜託！你就拍《恐怖份子》。」所以，他那時候就已經有這個念頭了。

楊導習慣把所有的事情疏理得清清楚楚，每一條脈絡有頭有尾，不會跟你搞什麼詩意，侯孝賢拍二二八，他拍白色恐怖時期的《牯嶺街少年殺人事件》，這段時期剛好就是他的少年時代，他也是念建中，所以我們在編劇的過程當中，我是負責資料蒐集的，把那幾年報紙上有趣的東西都印下來，做筆記、帶去討論。資料是我蒐集的，可是觀點絕對是他的，包括他的生活經驗。雖然我自己也有外省家庭的生活經驗，那個氛圍我覺得很熟悉，但是比如說小孩子睡在榻榻米的衣櫃裡這件事情，我從來沒有也沒辦法想像，那是他自己看到或經歷過那樣的生活經驗，那些完全在楊德昌的記憶裡頭，他直接講出來，我們就寫下來。牯片裡警總那一段，小四爸爸被抓走、拷問、有人坐冰塊，那些段落其實楊德昌想像的。當然他跟余為彥聽過朋友被抓進去的一些事，但那到底是一個什麼樣的牢房、怎樣的審問，其實都是我們在編劇時想出來的，所以他要張國柱去坐在一個有幾十張上下鋪的地方，或是他在超級空曠的房間裡被拷問，這些比較是他個人的美學設定。少年殺人的新聞在他們的年代是一件大事，他見過茅武，知道這人

楊德昌導演《牯嶺街少年殺人事件》電影劇照，1989；王耿瑜攝影

左圖——
楊德昌為演員金士傑整裝，穿「恐怖份子」T 恤者為助導施名揚，1989；鴻鴻提供

右圖——
楊德昌導演《牯嶺街少年殺人事件》工作照，1989；王耿瑜攝影

是隔壁班、比他高一屆，所以他蠻能夠掌握那種氛圍。我覺得他有意識要拍台灣過去那段歷史的詮釋，想要解釋為什麼這些人生存得這麼卑微。我們在編劇當時是大概1989年、1990年，他把那個時候台灣在檯面上的這些人縮回到他們的小時候，用現在這些人的典型來塑造當時的那些人，他要做的是一個社會縮影，所以我覺得他的理性思維、邏輯跟他對那段歷史的詮釋方法，應該蠻根深蒂固在他的思考模式裡頭，這個跟他去分析當代社會那些電影的方法是一模一樣的。

這個參與對我當時其實是一個反面的影響，跟他做了這個歷史大片，我自己其實會有很多的疑問，包括電影拍出來的樣子也給我很大的疑惑，因為在我想像中這是一個非常多近景跟特寫的電影，而且我們寫出來每個角色超級鮮活、超級有趣，可是最後電影拍起來，每個人都那麼小，甚至搞不清楚誰在講話。雖然討論是同一個劇本，但在我腦袋裡放映的那部陽光燦爛的電影跟他想拍的是兩部完全不同的電影。我們從來沒有討論過攝影美學這些，只討論人物、故事、家庭，這件事情算是給我蠻大的影響。在當時，我有一個反向的思考就是，電影一定要做到這麼複雜嗎？這麼多層次？因為那時候我在寫詩，作為一個詩人，我寫的都是短短、小小的詩，為什麼這樣子短小的、微妙的東西不能成為一部電影呢？雖然我跟楊德昌都是天蝎座，我喜歡詩意的東西，他喜歡研究，但我覺得他其實是一個科學家。

我後來拍自己第一部片已經1998年，我其實一直在猶豫到底要拍什麼樣的電影，是拍像楊德昌那樣社會研究，還是拍我自己想拍的小東西？這些小東西到底有什麼價值？跟他的東西放在一起，感覺上完全就像蛋糕上的奶油一樣，我其實自我懷疑了很久。後來解脫是因為我在法國看了米洛斯．福曼（Miloš Forman）早期在「布拉格之春」拍的一些片子，像是《黑彼得》、《金髮女郎之戀》。他拍一個男生在舞會看一個女生就可以拍40分鐘，如果楊導看到這個電影一定會髒話飆出來，但我覺得那個電影很好看，狀態也非常妙，除了他，也沒有人拍得出來。我突然解脫，所以才會去拍《3橘之戀》，拍完之後，我覺得一部這樣拍可以，第二部還要拍這個就沒意思了，所以我後來拍的第二部片《人間喜劇》其實已經開始走一個隱形的結構，一直到現在，我覺得我已經變成楊派信徒了。現在我在做一個白色恐怖時期的個案研究，希望把它寫成電影劇本，我就完全是用楊導的方法在

思考。後來我自己在學校，不管是教劇本分析或看學生劇本，用的完全是楊德昌的標準。因為用那個標準，你才能夠去經營人物、才能夠決定這個人物到底要怎麼發展，怎麼樣讓事件把人帶著走，這其實完全是楊德昌給我的訓練，所以我後來才發現這個社會觀察、這種對人的分析是絕對必要的，這大概是對我最大的影響。

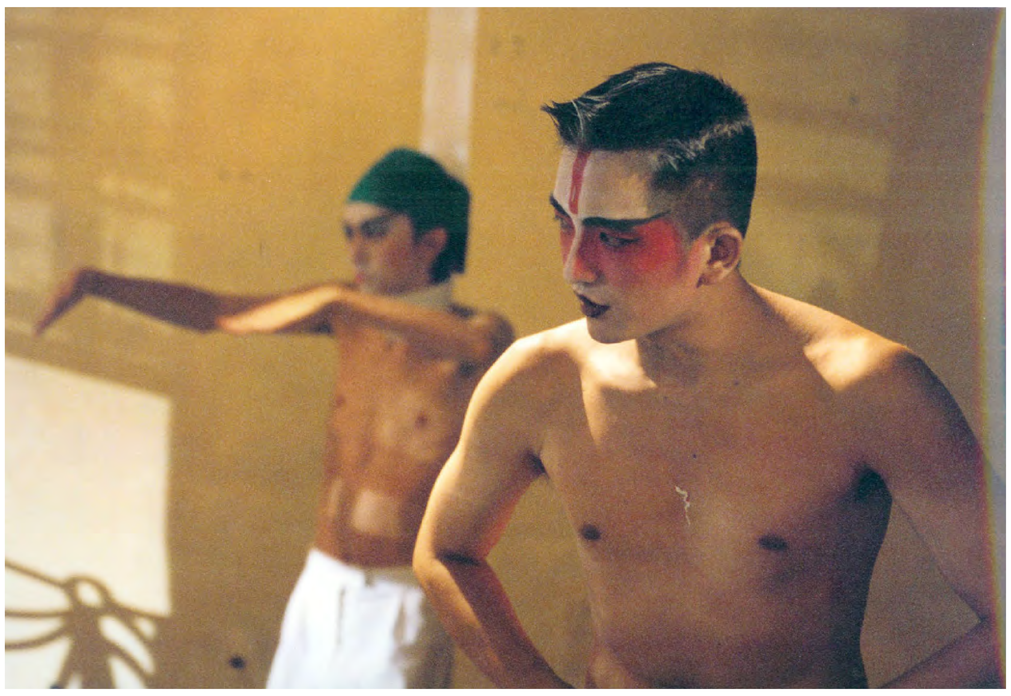
王：以前沒有文化部、國藝會，沒有這麼多機構、比賽、學校，你覺得環境轉變對創作者要面對的事情會跟著改變嗎？還是說藝術的本質不應該被改變？

鴻：在目前這樣的生態、環境底下，在這裡長成的學生也好、年輕藝術家也好，自然會想回去看像黃華成那樣的東西，因為它非常草莽，而且黃華成是商業跟藝術、前衛全部都一起來，現在就是界定得很清楚，現在的藝術家因為從學生時代開始就必須嫻熟這些機制，但是真的有心的創作者會很快發現這中間的不足之處，所以他想要再去找到一些自己的方法。我覺得對我來說最有吸引力的作品，通常也是毛毛的，可能不是修得這麼漂亮，或者概念這麼清楚的東西，但對我來說，它是最有趣、最有可能性的東西。比如像高俊宏這樣的藝術家，會花很多年去做一個不知道目的是什麼的田野，我覺得這種東西才是重要的，他知道自己要的東西是什麼，或者像做白色恐怖研究的林傳凱也是，所以，我沒有那麼擔心，雖然整個大環境可能80%都是被牽著鼻子走的創作模式，可是還是有一些人會殺出一條血路。

劇場可能比較難。以前我們可以每個人掏錢出來，大家做一個戲，但現在不準備一筆錢，很難做一個戲。因為場館、器材這些全部都是要錢，不像以前我們就是隨便找個地方。現在所有的東西都精緻化到觀眾、創作者會這樣要求。以前是誰有興趣就來演，可是現在都是技術沒到一定程度，你一定被「黜臭（thuh-tshàu）」。當然你也可以說新一代的設計者跟演員的確比1980年代好太多，但相對來說，它也有一點菁英的門檻出現，你必須到達一定專業的水準，花這麼多錢才能做到一件什麼事，方法通常就比較有侷限。現在為什麼不行？現在為什麼沒有？因為在過去你找不到那些資

左圖——
鴻鴻執導第一部電影《3橘之戀》劇照，1999；鴻鴻提供

右圖——
鴻鴻執導第二部電影《人間喜劇》，重現田啟元《白水》段落之劇照，2001；鴻鴻提供



源去做這麼精緻的事情，人家有錢也不會給你，但是現在你發現其實找到這些補助資源應該不難，政府把路幫你鋪好了，你就會很自然走上去，有馬路不走，幹嘛去走泥濘的小路？除非有強烈反抗意識的人，才會刻意去走。現在整個生態的確是很不一樣，當然出來的東西都精緻很多。

我覺得就像看法國新浪潮電影那一票人拍的東西，現在看，還是覺得非常感動。他們就是拿著機器上街亂拍，自己亂剪，出來一個很猛的東西，那個東西其實現在法國電影也沒有，大家都變得很保守、很規矩。我覺得那是一種永遠的青春狀態，為了你喜歡的東西赴湯蹈火，而且沒有任何框架。不管有沒有資源、不管有沒有錢，因為我一定要做到，所以我一定會想出方法來做。這個東西在1980年代非常明顯。

王：如果你現在回到40年前，從現在的觀點去看當時，它對於台灣1960到現在的整個藝文發展或環境變遷的定位，你會怎麼去評價它？

鴻：《劇場》雜誌那個時代是在沒有可能性的環境下，大家關起門來把想像中可以引介進來的、可以實驗的東西都拿來玩一遍，到了1980年代，這些東西全部爆開來，我覺得還是像《劇場》那些人要做的事情一樣，只是在1980年代真的可以做，所以那真的是一個非常珍貴的青春期。很幸運，剛好那也就我的青春時期，1980年代每個喜歡藝術的人，不但是欣賞者，也幾乎都是創作者，都有一個什麼辦法可以參與到這裡頭來，他可能在這個戲是演員、在那個戲是導演，又去參一腳什麼，就是太多人在做這件事情，包括連去看金馬國際影展也都是這些人。應該說，就是一個雨後春筍的時代吧！甚至誇張一點講，台灣的藝術界到現在還能夠繼續發展，其實就是那個時代的養份滋養起來的。

到1990年代開始有資源，新的團隊大概都可以找到一些資源、一些方法，可以創立一個制度，找到一個生存模式。可以比較有計畫、有方法去推動一些事情，包括「金枝」，甚至「果陀」、「綠光」都是在1990年代發展出很穩定的模式，這在1980年代是沒有的，因為你看不到成功的 model 可以依循，大家就是憑著靈感、憑著衝動，一個點又一個點，遍地撒種子。1980年代有一個烏托邦的方向，但是沒有那個烏托邦，反正你就是往那邊走，至於你要走到死，還是走五年就走到了，沒有人知道，就是走就對了。但1990年代可以開始計劃、可以開始知道怎麼做，整個技術跟美學是完全不一樣的，就是兩個不同的時代。我也不會說那個時代就一定比較好，因為現在能做到，我們那時候真的做不到。老實說。1990年代大家努力在建立的模組，豈不就是在追尋著現在我們達到的這個地步嗎？而現在也真的算是蠻成功達到，現在經營得很好的劇團也有好戲，方向很清楚，製作也很多，年輕人都在那邊得到發揮，可以生存、可以領到薪水，這應該說是以前難以夢想的盛世。但現在回過頭去看，反而好像當初亂七八糟的那個才是盛世。