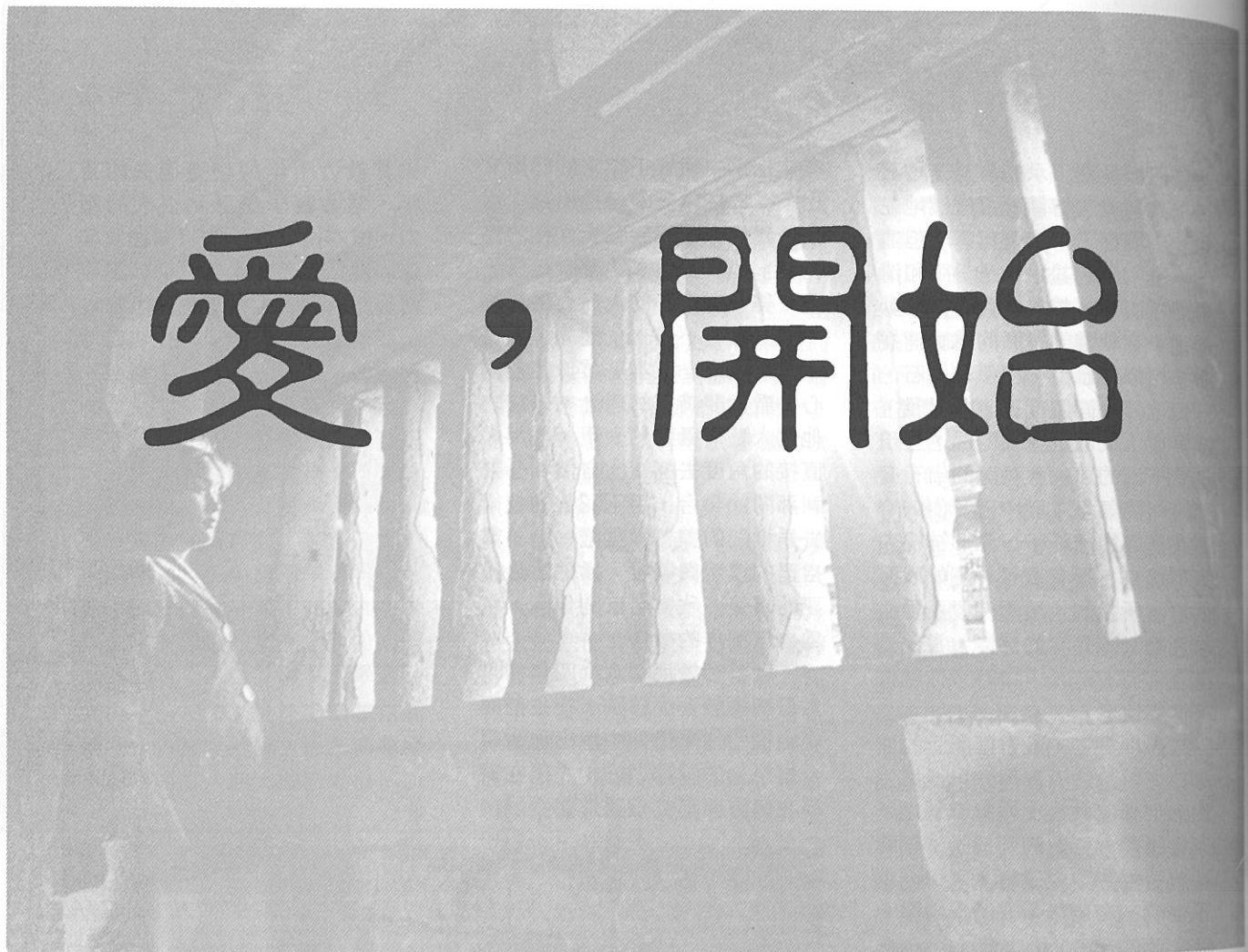


— 歐陽華 —

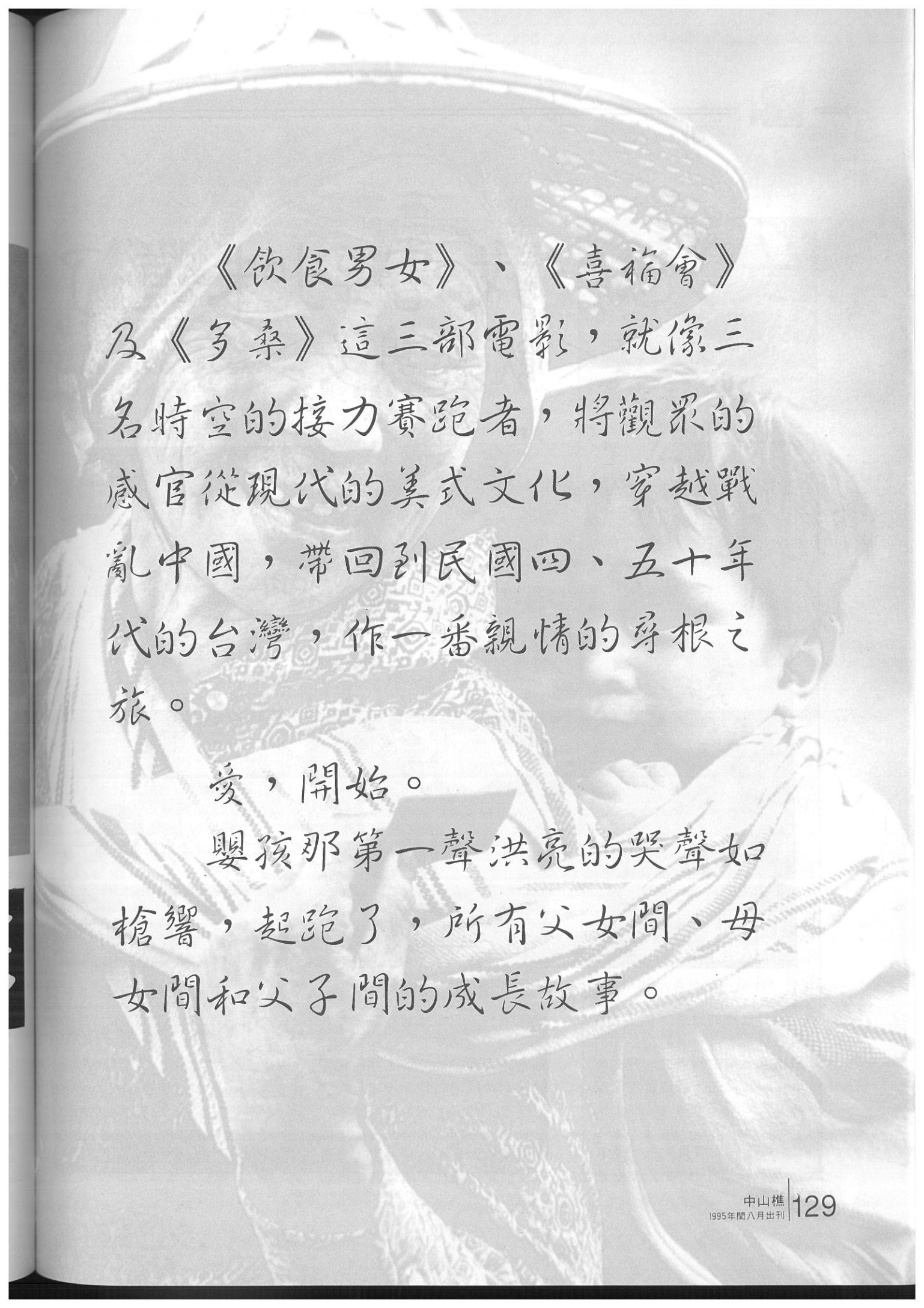
愛，開始



親情系列電影

歐陽華導演作品

原音更動... 歐陽華導演... 系列電影... 歐陽華導演... 系列電影...



《飲食男女》、《喜福會》
及《多桑》這三部電影，就像三
名時空的接力賽跑者，將觀眾的
感官從現代的美式文化，穿越戰
亂中國，帶回到民國四、五十年
代的台灣，作一番親情的尋根之
旅。

愛，開始。

嬰孩那第一聲洪亮的哭聲如
槍響，起跑了，所有父女間、母
女間和父子間的成長故事。



女兒，我嚐到味道了

<飲食男女>

執筆／羅佳琳·卓陳銓·薛榜鑫



「飲食」與「男女」互繞的主軸 - 家情

戲分最重的家情是整個故事脈絡的核心，身分是航空公司的高級主管，家中的老二。最先有離家念頭的是她，最後留在老家準備聚餐的卻也是她。個性上就如老溫所言：倔強、任性，像她媽媽；挑剔、愛擺臭架子，像老朱。三姊妹當中，她跟朱爸最

像，常常意見不合。或許就是因為相似，家倩反而比家珍更能客觀地體會朱爸的心情，並在父親需要的時候陪在他身邊。

在工作上，她是行事果斷的女性，在感情上卻時感失落，她與雷蒙雖然表面上分手了，實際上反而更依賴他。所以當她得知

雷蒙要結婚的消息，那種劇烈的打擊和醒悟可以想見是非常痛苦的。

此外，導演將老朱做菜的情景與家倩、雷蒙的床上畫面穿插在一起，充分點出了「飲食」、「男女」的嘲弄效果。



家珍的轉變

片子一開始先是塑造了老大家珍呆板樸實的形象，在外她是個化學老師，講課沈悶乏味，在家她則儼然是姊代母職的角色，自認為最了解父親。看起來如此安分認命的家珍，心中那份渴望被愛的慾望卻是非常熾烈，虔誠的信仰和想像的愛情都無法使她滿足，終於有了司令台上那一幕，幾近瘋狂的家珍忍不住主動投向周明道的懷抱。從前到後可以看到家珍整個人有極大轉變，猶如一根被逐漸繃緊的弦突然鬆開一般，她終於掙脫自設的「犧牲」桎梏，開始為自己而活。

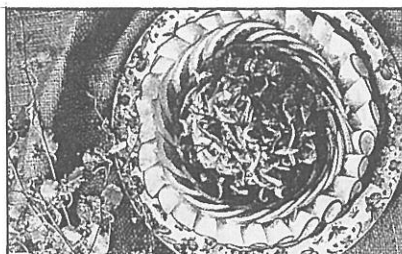
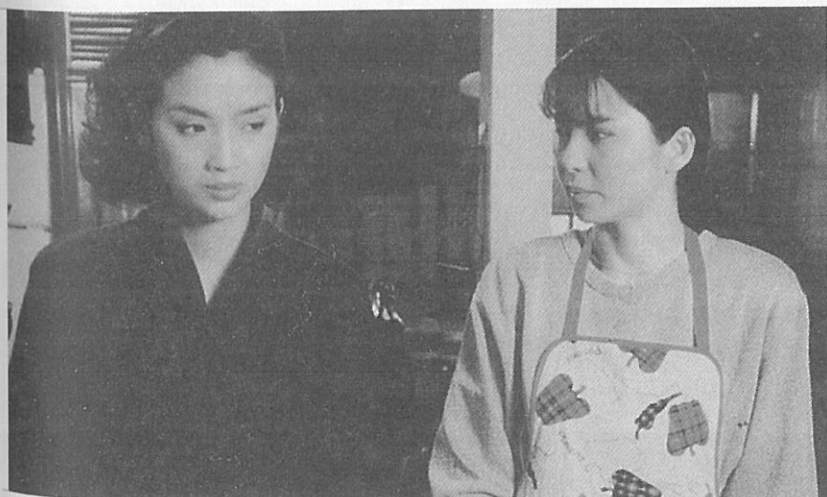
家珍與家情的心結

一個家裏缺了媽媽，以中國人的家庭觀而言，很多人都是要去演母親的角色，而不是真的要與家庭成員之間有什麼交流。家珍的犧牲意識太重，太著眼於扮演母親的角色而忽略了姊妹間的溝通，所以家情說：「自從媽死後，妳就開始當起我的家長，不是我的姊姊，是妳把我擋在外面。」兩人互相指責對方不了解

自己。她們之間的誤解不只源於角色問題，還加上父親較疼愛家情這個因素，彼此微妙的心結直到她們都長大成人了才被打開。

未婚懷孕的家寧

家寧突然宣告要與國倫同居，像是給朱家丟了一顆炸彈，原本家的結構開始一點一點地剝離。家寧排行老三，半工半讀的大學生，對編劇王蕙珍而言，「她是個透明、敏感、詩意的小女孩，她總是安靜地在旁邊看著家人的付出，可是對自己的一切，她卻是最快作出決定的人。因為家人都在照顧她，所以她只好去找一個愛情來付出。」藉由她點出了現代男女關係的另一種面相——速食與性觀念的改變。至於她與國倫的感情發展，導演著墨不多，所以讓觀眾有點措手不及的感覺，這主要原因，恐怕是李安一開始便設定以家庭成員戲劇性事件作為突顯時間流轉的引爆點，雖然這種手法犧牲了人物內心世界的探索，但在內容及形式上倒是造就了某種新意與突破。



3場 日／內景：朱家 人：老朱

△近景：後院的大水缸裏幾尾悠游的草魚。老朱手伸進缸中抓起一尾魚。

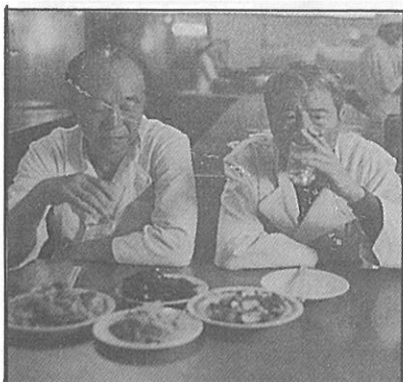
△老朱將魚放到廚房洗碗槽上，用一雙筷子迅速插進魚嘴，刮鱗，再放到菜板上，尖刀一割割腹清腸。

△爐火熊熊，大灶上的蒸籠冒著大煙，爐上兩樽瓦甕裏傳出陳年老鍋燉滷汁的咕嘟聲……

△一段老朱準備做菜的蒙太奇片段……

《飲食男女》這部電影中，最先引人注目的，就是片中不時出現的珍饈美食，從龍鳳呈祥，海棠百花菇到翠蓋排翅、富貴土窯雞，林林總總共七十五道菜，盤盤色澤鮮美，引人垂涎。但「吃」是檯面上的東西，慾望則是檯面下的東西，而檯面下的東西是永遠無法被拿到檯面上討論的，這也是故事主人翁們荒謬行徑的來源。

劇情從朱家每個星期天的例行晚餐開始，從而鋪陳出一個解構的危機。劇中人不停地在做菜，也很認真在吃，但他們無法滿足，因為內在的慾望太強烈，並且家庭成員每人都有一種犧牲意識，更強化了飢餓的感覺，所以即使「食」在片中很好看、很饞，人物卻總是一付「食不知味」的表情；「食」變成家庭的儀式，就像《喜宴》中結婚的戲，然而透過這些儀式，我們往往可以看出事情荒謬的本質與人物豐富的感情。



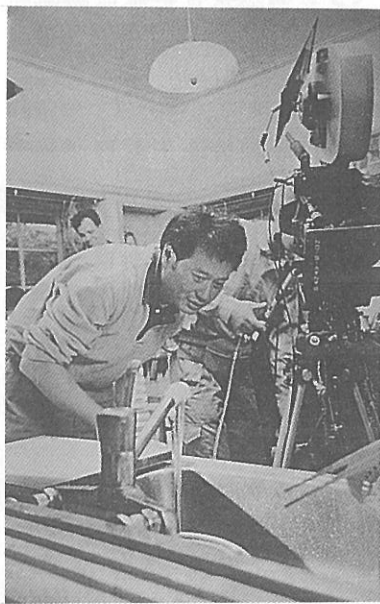
33場 夜／內景 圖山飯店大廚房

人：老朱、老溫、侍者

老朱：唉！這些孩子我一個個不了解，我也不想了解，養大了讓她隨著去吧！就像燒菜一樣，菜上桌了，一點胃口都沒有了！
△老朱嗜酒，嘖嘖嘴，彷彿連酒在嘴裏都嚐不出味道。

在大廚房裏忙完了，老朱無奈地談起自己的孩子，語氣滿是莫可奈何，真的就如他所言，精心燒了一盤菜，菜上桌了，卻一點胃口都沒有。其實他怎麼會不想了解女兒呢？怎麼可能真的「讓她隨著去」而毫不關心呢？傳統的父親角色告訴他要樹立起絕對的尊嚴，現代的潮流又告訴他要與子女保持朋友般的溝通，老朱夾在其中，反而兩邊都不是，心想要了解女兒，也希望她們都有自己的天空，三個女兒卻誤以為父親極需人陪伴，並且覺得朱爸是無法理喻的老固執，這許多層誤解，悶在老朱心中，可真是「乾燒甲魚」一慫啊！

從李安的《家庭三部曲》，顯露他是個戀家的男人。尤其是《飲食男女》，是一部為「家」量身打造的電影，藉著飯桌，敘述一個家的故事，一個發生在我周遭的故事。



天下沒有不散的筵席

飲食男女，人之大慾，不想也難！

導演李安選擇了家庭的兩大元素—食物與飯桌、男女關係（一父三女間的情結），來隱喻家的聚散、事的無常。

「家」是什麼？劇中的人老朱說得好：「其實一家人同住一個屋簷下照樣可以各過各的日子，可是心裡產生的那種顧忌，才是一個家之所以為家的意義。」家本身是一直在變的，它有時間性；從故事裡三個女兒一個個離家，到最後賣掉舊宅，隨時間的鋪陳，「家」的四根支柱（老朱和他的三個女兒）一根根被拆掉。家被解構了。

表面平靜的朱家，實則問題

重重。身為一家之長，又父兼母職，老朱自然肩負著維繫家庭的責任，儘管對於各式料理瞭若指掌，卻絲毫不了解女兒們的內心世界，儘管心中有無限關愛，臉上仍是一貫的嚴肅冷漠。女兒們呢，無法和父親溝通，憋在心裡的尷尬，使得她們都想奪門振翅高飛，卻又陷於自責的矛盾。不可否認，這是許多中國家庭的寫照。

難解的結

三個女兒和父親間的關係，是全片的重心。從這一家人飯桌上擺了很多菜都不吃，用餐時父女間也不曉得要聊些什麼的尷尬氣氛，不難嗅出極具爆發力的戲劇點。

大女兒認命安分，二女兒獨立幹練，小女兒乖巧純真，滿符合一般戲劇人物公式化的性格；然而李安卻以反諷的手法，拍出令大家跌破眼鏡的結局。終歸父親從不了解女兒，以致家倩搬家、家寧未婚懷孕、家珍閃電結婚，父親總是最後才知道。

綜觀全片，父女情結的著墨多在家倩，至於家珍和家寧則略而不提。家倩的聰明、叛逆和對立—才能挑起整部戲的大樑，貫穿全劇。

劇中母親的角色，也是由演家倩的吳倩蓮飾演，這就是一個比較微妙的地方。二女兒和老朱最像，也和母親最像，所以老朱對二女兒最好，也引起大姊的嫉妒，基於一種又愛又要把她推出去的心理，老朱於是和家珍合力把家倩推出廚房，老朱不希望廚房誤了她的前途。可是家倩卻不領情，反而轉化成父女間的心結……。

傳人談戀所以「個角色梁伯母的味道是最匹是如此（一多向錦榮老來伴轉直下這來的，朱爸不每當梁感時，加葛，更襯托出味。

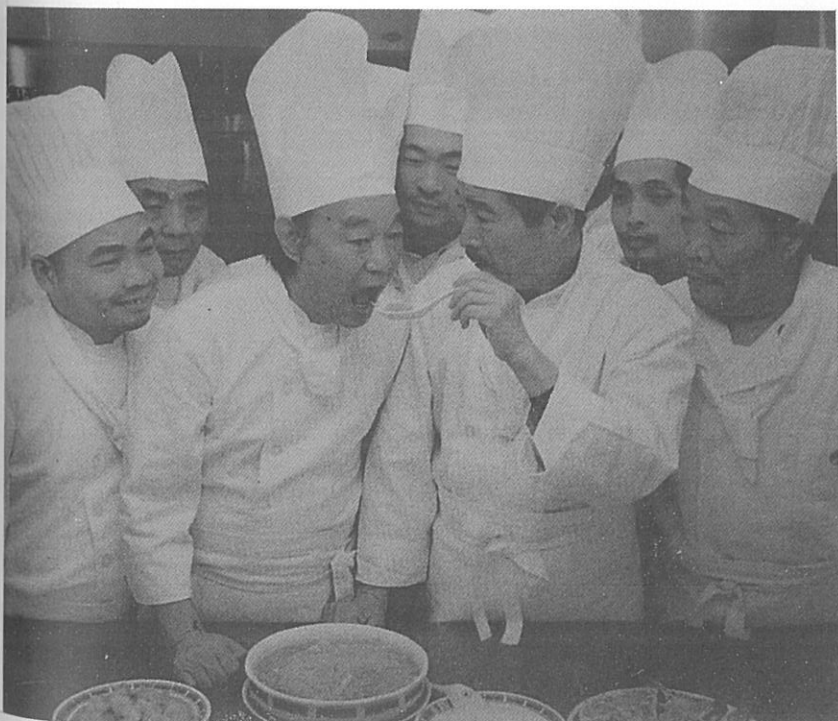


有沒有搞錯

傳統觀念使然，一旦父母有人談戀愛，小孩多半無法容忍。所以「錦鳳」和「梁伯母」這兩個角色就成為全片的趣味所在。梁伯母這個角色有點兒甘草人物的味道，無論怎麼看她和老朱都是最匹配的一對（劇情的誘導也是如此），年紀相仿，性格互補（一多話一沈默）；可是在老朱向錦榮求婚的那一刻，傳統認定老來伴的印象被打破了，結局急轉直下。

這個結局也不完全是硬掰出來的，劇情中不難看出端倪；如朱爸不辭辛勞的為珊珊做便當，每當梁母言語表露出對老朱的好感時，錦榮臉上都是一片愕然。

加入梁家和老朱的情感糾葛，更把老朱那種「慳」的心情襯托出來，也使得全片更富饒趣味。



味道

在劇中，老溫是老朱失去味覺之後的「舌頭」，也是唯一能心靈相通的知己，唯一讓老朱能夠「不慳」的人。

老溫不只是代替老朱的「味覺」而已，也代替老朱說出他心底的話，就像老溫住院在病房和家倩敘舊的那場戲。發展到後來，唯一的知己走了，老朱自嘲「味覺死了」，因為，他再也找不到一個能品味他的菜、分享他的心的人了。

末了，女兒們各自分飛，只留下家倩。家倩又重回廚房的懷抱。最感人的是最後一場戲，老朱說他嘗到味道了，這不只代表他的味覺又恢復了，更重要的是，他又找到了一個可以心靈溝通的知己—女兒為父親舀湯，父親用含淚的笑容望著女兒。



77場 夜／內景：醫院 人：家倩、老朱、護士、醫生、病人、家屬
△家倩走至轉角處，突然瞥見老朱身著醫院的袍子，被護士帶進一間檢驗室，另一護士隨後推著儀器跟進。

護士：就這一間

△家倩站在轉角處偷看，靜候檢驗室的門打開

△老朱從檢驗室出來，後面跟了兩位醫生，醫生跟老朱叮嚀了許多事，只見老朱表情嚴肅，手上拿著一只信封袋。

78場 夜／內景：醫院 人：老朱、家倩

△家倩推門而出，在慌亂中突然看見老朱站在電梯門口，電梯門開，老朱進去，下樓。

△家倩一顆緊縮的心突然潰決，一個人站在長廊上忍不住哭了起來。

原本是去探望老溫，家倩卻意外地見到朱爸獨自去做身體檢查的情景。當她流淚的那一刻想到的是什麼呢？是內疚於自己可以撥空探望父親的朋友，卻忽略陪朱爸體檢，抑或是真正感覺到父親已經老了的事實呢？從家裏面可以看到時間的過程，父親的逐漸衰老，家庭結構的改變，這些都會讓人對人生有一種喟嘆，一種世事無常的感覺。



144場 日／內景：朱宅飯廳 人：朱、梁家人

老朱：我有幾句話憋在心裏很久了，之所以不說不是想隱瞞什麼，我只是覺得不想讓我個人的事連累家人，變成負擔，其實一家人同住一個屋簷下照樣可以各過各的日子，可是我心裏產生的那種顧忌，才是一個家之所以為家的意義。我不說也沒對不起誰，說了，只是不想再委屈求全，我這一輩子，怎麼做也不能像做菜一樣，把所有材料集中在一起下了鍋，當然吃到嘴裏是酸甜苦辣，各嚐各的味……

老朱想說的是什麼呢？他接著說他要賣了老屋、要遷去關渡住、要和錦榮結婚。沈默許久的老朱終於說出他的慾望，整個朱家也才完全解構。

父親的形象

從《推手》中的太極拳大師，到《喜宴》裡接受同性戀兒子的父親，再到《飲食男女》的大廚，我們可以比較郎雄先生在這三部戲中父親角色的轉變。

前面兩部戲中的父親都是主動積極的角色，像《推手》中父親差點毀了兒子的家庭，《喜宴》趙文瑄受了父母之命假結婚。而《飲食男女》裡父親是個被動的人，眼看女大不中留卻無動於衷，不過是個埋藏自我的妥協者。這比較像中國父親，徒具威嚴卻無法溝通，一個好像「紙老虎」的人物，明顯異於先前兩部戲。

電影外一章

飲食男女

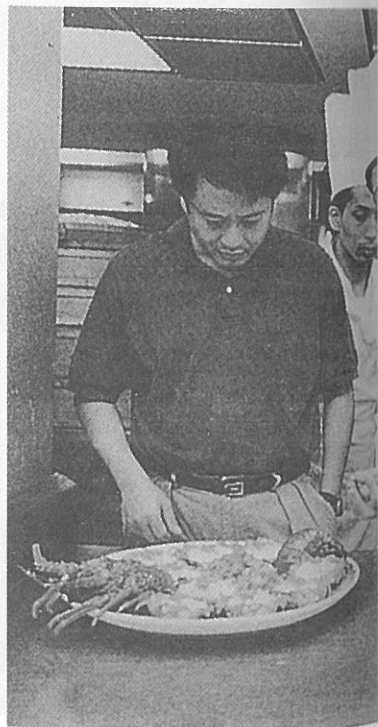
電影名稱和看電影的直接感覺有相當大的關聯，「飲食男女」四個字配合吳倩蓮和郎雄在餐桌上的海報，使主題很明確、明顯，很吸引人，而電影內容更對這個名稱做了詮釋：「飲食」是一種隱喻，片中強調做食物的過程，也就是中國的飲食文化；整部戲以朱家一家人為主體，性是家庭的根本，也就是「男女」二字的含義。而細看片頭字幕中「飲食」兩個字是用宋明體的印刷體，代表文明；「男女」兩字用小篆，曲曲扭扭的象形字，好像慾火在烤一樣，四個字合起來就是「人生」，可是「飲食」在其中已經非常進化，但「男女」還是很尷尬，搞不清楚。

食物 - 扮演使觀眾

流口水的角色

導演李安表示：電影要走向國際就要向國際一展民族所長，所以中國料理自然就成了發揮的特色，而將菜弄得精緻漂亮是為增添電影的可看性和娛樂性，為此還邀請了名廚擔任飲食顧問，開了每次四小時共六次的討論會議；拍攝過程中為求食物的色香味及新鮮度常回鍋溫熱數次；而這些花了上千上萬煮出來的道道名菜最後的下場是一倒掉。

其實，導演安排食物的含意是一個象徵，象徵了家庭的解構和再結構；表面上食物扮演了一個好吃得讓人「流口水」的角色，但其實它主要是表達文化層次的東西，也就是前面提到的飲食文化。



李電影的寫劇本品。外眼神似在儒家求多方演。「都是中的李安情需要為著工一段痛青時一「殺青看兒子攝過程全的谷



關於李安

李安，從台灣到紐約大學學電影的開山祖師，畢業後在家裡寫劇本，等了六年始有第一部作品。外表看來沈默寡言，看人的眼神似乎有點畏卻，自認為是外在儒家，內在道家的個性，凡事求多方圓滿，是個好脾氣的導演。

「推手」和「喜宴」兩部戲都是中央電影公司出資給在紐約的李安拍，「飲食男女」爲了劇情需要返回台灣拍攝。一開始就爲著工作人員工作習慣不同而有一段痛苦的適應期，到了電影殺青時一掃拍完後懷念拍攝過程的「殺青憂鬱症」，只想趕快回家看兒子，不難感受到他在台灣拍攝過程的辛苦及對台灣制度不健全的卻步。

台灣v.s.美國

- 製片方式的省思

在美國李安是以獨立製片的方式，能夠緊湊的控制預算、進度而保持信用，因此可以創下三個星期就殺青的紀錄，「飲食男女」則花了五十七天，每天十多鐘頭才完成。在台灣的「率性」流程，導演可以「發一個脾氣就多三個鐘頭思考」，成了回台灣拍片的最大好處；人人事必躬親，導演必須詳細說明後才能拍；很多事情必須靠中影的「關係」，否則會經過很多關卡而耗時。凡此種種皆是國內影界欠缺制度的結果，對於想提升國產影片的品質不啻是一次很好的儆醒。



151場 日／內景：朱家前院、飯廳
人：老朱、家倩

老朱：（輕聲的）妳的湯，家倩，我嚐到了……

家倩：（慎重）你的味覺恢復啦？

△老朱臉上掛著一付要流淚的笑容。

老朱：我嚐到味道了。給我來一點兒，謝謝。

△當家倩把湯遞給老朱的時候，老朱一手接碗，一手抓著家倩的手。

老朱：女兒啊！

△家倩羞怯的低下眼簾，只怕接觸到父親的眼神會忍不住流淚。

家倩：爸……

△鏡頭關注著這對父女不動，一陣子，畫面fade out，片尾字幕上。

——全劇終——





飄洋過海的希望與愛

< 喜福會 >

執筆／沈聲燁·何承芳·林育萱



母女關係的比較

喜福會以回憶的方式，展現出多層次的時空，將中國、美國華裔婦女及其家庭的生活面貌呈現出來，並剖析四對母女間的微妙關係，層層深入其互動的心路歷程。以下將就其角色及內容分別作個介紹：

林多 - 薇莉

首先對林多之母、林多、薇莉三代的母女情結做分析。在林

多的心目中，母親是她學習模仿的典範，對母親的話也謹記在心。即使母親將她當作別家人扶養，母女之間仍充滿了包容與愛，這也是非常傳統的母女關係。而薇莉是個自主性非常強烈的女性，小時候在棋藝方面頗有天分，卻因不滿母親到處誇耀而中輟，其母處理此事抱持置之不理的態度，也許埋沒了一個棋藝天才，卻也讓薇莉體會並非天資聰穎便事事簡單的道理，林多原本誤會其在女兒心中的地位低落，直到薇莉坦言母親對己的影響力和重要性，彼此才將心結打開。

在婚姻狀況方面，林多信守對母親的承諾嫁至黃家，但在出嫁第一天便在心中承諾永不妥協，最後更以巧計脫離黃家，於此讓人看見了新時代女性的光采，然而其對女兒婚事甚至髮型最初卻是保守的。薇莉的第一個婚姻嫁中國男人含有取悅母親的成分，而對於理查，我們仍可看出她極力爭取母親的認同。

蘇 - 君

蘇和君的情況跟林多與薇莉之間有些類似，君的琴藝和薇莉的棋藝是彼此母親用來比較的工具，而君在發表會上的表現卻令人失望。君以為自己是母親最大的遺憾，蘇則對她說明了自己心中的看法：「我了解你，你有獨特的風格。」而在蘇死後，君出發會見兩個姐姐的前夕，父親交給她那根象徵希望的鵝毛，她才明白為何身上背負這麼多的期望。最後君與姐相會完成母親的



君之父親將其母寄託希望之羽毛交給君



期望，也找到自己最好的一面。在此我們不難發現君、薇莉與她們的母親都缺乏溝通，這使她們在母女親情的歷程上，走得分外艱辛。

鶯鶯 - 李娜

鶯鶯和女兒李娜的婚姻的錯誤建立同樣的基礎上，鶯鶯前夫的作風很大男人且風流，但鶯鶯婚前卻看不清事實，被其對白馬王子崇拜的心態所蒙蔽。李娜也犯了看不清對方面目的毛病，哈洛的大男人、自私在婚後更加強烈，李娜卻不知如何面對問題，而其母親心酸的遭遇換來的智慧，透過溝通釋放了李娜的靈魂，讓李娜了解到她真正要的是什麼，而與哈洛離婚，找到更疼惜她的人。

安美 - 羅絲

再看看安美之母，安美、羅絲三代間的母女情結，不同於前面所述各對母女，這三者是以安美為軸心看其母和女兒羅絲，此外她們更往上探究了安美之母與外婆間的感情。安美的外婆不原諒自己的女兒而將其趕出家門，表面上安美的外婆似乎顯得很絕情，但我們若將當時的社會背景考慮進去的話，便不難理解其為何有如此的表現。在安美外婆病危時，安美的母親剝肉煮湯回報母親的恩情，其母親在最後一刻流著淚緊握她的手，充分表露其內心深處對女兒的真情，在當時的背景能維繫住這般母女之情更是令人感動。

安美的母親臨死才發現自己的價值，雖然對其本身而言過遲，卻給了安美勇氣和力量，使

其更堅強。而安美利用民間的迷信傳說爭取了自己和母親的權利，似乎和林多脫離黃家的手法不謀而合，這顯示出那個時代的人民是如何深受民間習俗傳說影響。

安美有鑑於其母受傳統束縛，忍受別人污蔑的思想教育的下場，用不同方式教養女兒，但羅絲依舊犯了和其外婆同樣的錯誤。羅絲深愛著泰德，結婚後默默在背後幫忙，而泰德雖從不向其要求東西，卻對她的付出視為

理所當然。安美非常明白自己女兒的問題，亦如鶯鶯般透過溝通方式，對羅絲講述自己和母親的故事，羅絲領悟而不再自憐自艾，並使泰德了解己愛之價值而和好。羅絲和泰德是喜福會中唯一復合的一對，這和泰德的個性應有很大的關係，將其和鶯鶯的前夫及哈洛相較，雖同以白馬王子姿態出現，雖不免有些大男人，卻比他們都多了一分責任感及傾聽對方的能力。

(一)蘇一君



君與失散的兩位姊妹重逢相見

蘇是君的母親，也是喜福會的召集人，曾於戰亂時因生赤痢而被迫丟下二個嬰兒，後來自己卻意外得救，在醫院中醒來的她痛不欲生，她竟然放棄了對女兒的希望——一個母親絕不該放棄的，後來的她帶著一隻天鵝，遠渡重洋到美國，尋求新的希望、新的生活，卻仍忘不了中國的一切，仍處處顯示出中國傳統母親的權威，要求君絕對的服從，從其強迫君於九歲時學琴，縱使君在表演會上失敗後仍不放棄即可看出。君在美國生長，對她的媽

媽始終不瞭解，只覺得有太多的期待壓得她喘不過氣來，又處處拿其與薇莉比較，直到在蘇去世前的最後一次喜福會團聚時，和薇莉因廣告案爭論不休，餐後君向蘇表達自己心中的感受，使母女之間得以溝通，君才明瞭她媽媽終究是瞭解她的。君的優點是善良體貼、懂人心意，也因此後來得以調適心情，明白母親對她的期盼是因為會失去兩個嬰兒，於是代替母親完成心願，與素未謀面的姊妹見面，抒解了多年的心結。



精神傳承

鶯鶯及安美兩對母女的情節中都有提到「靈魂的傳遞」，靈魂應該是象徵一種精神意念，及自我的認知，在羅絲三代的故事中，更以此靈魂間的傳承，將母女間的關係聯結得更加緊密。而連繫蘇與林多兩對母女的是「希望」，在君的故事中更以羽毛將「希望」實質化。然而不論是靈

魂或希望也好，其實都是異曲同工。

管教方式

至於母親對女兒管教方式的比較，在劇中並沒有很明顯的表現出來。若純粹以片面來看，蘇曾說過女兒只有兩種，一是服從的，二是隨心所欲的，而她的女兒只屬服從那類。林多對女兒表面則是偏向第二類，最主要的用

心無非就是要薇莉對自己的決定負責，其實這種方式是要擔當很大的風險的。不管是蘇或林多，他們對幼女的管教方式都不符儒家追求的中庸，也和現在講究的民主式不合，卻十分接近現實社會一般母親採取的方式，安美則很明白地表示自己並非以中國傳統方式教導。其實很難斷定誰對誰錯，如何是好，如何是壞，況且每一個人都有其獨特的氣質，身為母親必須要拿捏出其中的分寸，實在不是件容易的事。

在變換環境中的難捨宿命 —談海外華人對親情的態度

「這裡不是中國，我不是妳的奴隸，妳不能控制我！」拒絕再彈琴的君對母親大聲叫罵，而母親的表情只有木然。——這個「喜福會」中的一幕反映了當移居海外的華人面對在與他們自己不同環境下成長、受教育的子女時，所遭遇的內心衝激和管教上的無力感。當傳統的儒家禮教束縛遇上開放民主的美式風潮，當習慣沈默的一代生下勇於發表意見的族群，當被教導要無欲無求，承受苦痛的人們開始及時行樂、放縱感官，當孔子說「無欲則剛」、孟子曰「生於憂患、死於安樂」時，傑佛遜卻高舉右手，講出「不自由毋寧死」。此時，在中國的記憶是隨上一代遺傳留下，或是在飄洋過海時已隨風而逝了呢？

「喜福會」劇中，林多的母親在她出嫁的前一夜，在暈黃的燈光下，凝神細語地娓娓叮嚀林多，到夫家應盡的婦道，女兒聲淚俱下，將忠告默藏心中；場景

(二)林多—薇莉

林多在很小時，即被允諾十五歲時嫁與一大戶人家，此後她媽媽就把她當作別人的媳婦看待扶養，以免心中對不屬於自己的東西存有太多感情及希望。林多新婚當晚心中暗自下定決心要自己作主永不屈服，也因此在發現婚姻不幸福後，運用巧謀，假藉祖先託夢之名，逃往上海，勇敢決定自己的未來。薇莉是林多的女兒，從小即有下棋的天賦，後因賭氣不再下棋，母親便不言

不語，不再提起，後來薇莉想再下棋，卻因母親的一番話而喪失了信心，輸了棋賽，由此可知其母對其影響之深。長大後為了討好母親，甚至嫁了中國男人；離婚時，林多非常不諒解，後來薇莉和理查同居，極力希望取得母親認同。在參加婚禮前的一次爭辯中，誤會冰釋，林多將其母告訴她的話，同樣地告訴了薇莉——懂得惜福很重要，母女兩人才真正溝通瞭解。



林多藉托祖先之夢，逃離不幸婚姻



時空轉換，數十年後的美國，林多和女兒薇莉在美容院中看著鏡中的對方，眼中因彼此的心結而毫無神采，後來，將心中話傾吐出來而大笑釋懷，掃除母女之間的陰霾和誤會。這一段情節點出薇莉雖在美式自由的學習環境中成長，但受母親的影響極為深遠，中國家庭常見到的不擅與上一代溝通的弊病仍由林多的乳水及日常生活中的潛移默化而深植在薇莉體內，這是環境難以改變，一脈相承的宿命，卻也使中國文化的精神，親情凝聚的魂魄不曾死去，正驗證了中國的古語「一枳越長江難為橘」。

宿命雖難違，環境卻會使親情的表達方式改變。母親的角色由命令者轉變為身旁的知心朋友，少了尊敬但更贏得女兒的樂於親近：願意一吐心事甚至可以吵上一架。因為環境的遞嬗，母女之間的心河雖曾短暫冰封，卻在異地美國解凍，匯為滔滔大江；母女之間的心路不再是獨走的單行道，而是暢行無阻的熙攘大道。母女連心的情感終會打開宿命的枷鎖。

本片在宿命與環境之間為觀眾找到了一個平衡點，支撐住看完本片獲得的情緒上的滿足感，使親情在心理上不再失落。這個平衡點即是期盼—母親希望女兒幸福的期盼，上一代希望下一代不再重蹈覆轍的期盼，每個觀眾皆能與此期盼感同身受，有所共鳴，因此影片巧妙地讓上一代中國婦女的悲劇命運在下一代的美國女兒身上得到解放，使觀者在情感層面上隨著影片結束得到一種自我價值的肯定，這是「喜福會」的精神與片名相互呼應之處及本片成功所在。

每個查某都是母親的女兒 - 談片中對母女關係的處理

「喜福會」中令人會心一笑，使人印象深刻的一段劇情是蘇與君、林多與薇莉兩對母女的相互較勁，兩個母親暗中「期盼」女兒能大出鋒頭，藉此炫耀自己的調教有方，君的鋼琴表演，生活雜誌上的薇莉與西洋棋的封面，帶給兩位母親一種擁有女兒，望其成長的深刻感受，無奈「天生此材非此用」，君與鋼琴、薇莉與西洋棋終究「有緣無

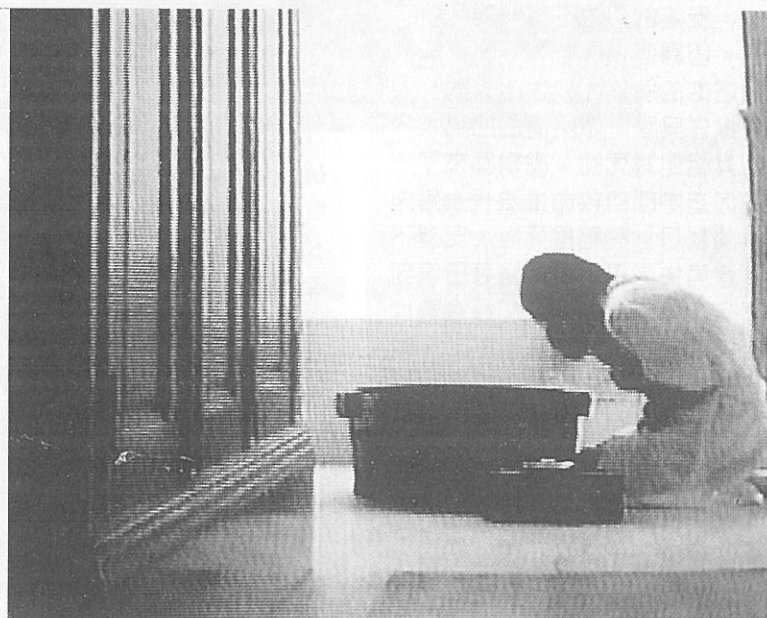
份」，無法順遂母親的願望，但母親加在兩人身上的壓力，卻也使她們無法自由發展其天賦，這種由上一代主導下一代選擇的情形，是傳統中國家庭裡極大的特色。

母親期待女兒能較自己傑出，在同儕中成為佼佼者，這是天性使然，是不分時地，古今中外皆如此，不因飄洋過海，移居異地而變。由此種源自母性所生成的期盼，凝聚而成的力量，對下一代的影響是超乎想像的。如片中薇莉向母親坦誠：「妳不知道妳對我造成的影響有多大，妳的一個動作、一個眼神，我又回

(三) 鶯鶯—李娜

鶯鶯曾嫁了個壞男人，而於感情失控下，親手殺死了新生的小嬰兒。後來移民到了美國，但中國的一切夢魘仍跟隨著她，使她有時會陷入極度沮喪的狀態。她的女兒李娜選擇了一個悲慘的婚姻，鶯鶯見到女兒殘缺的婚

姻，猛然驚醒，不願女兒重蹈覆轍，明白告訴女兒，去找一個能真正珍惜、尊重、溫柔對她的男人，不要委屈於一個不幸的婚姻，使得李娜重新肯定自我，也找到了幸福。



鶯鶯失控，溺死兒子，其魂魄亦隨之而走



到四歲，哭著入睡。」而在李娜與哈洛、羅絲與泰德這兩對夫婦的婚姻危機中，此種力量更扮演了關鍵的角色，母親關心女兒的意念輕易穿透結婚證書，吹散長期蒙蔽女兒眼睛的迷霧，看清楚丈夫在她生命中的地位及自己在婚姻中的價值，使李娜重新尋得一個善體人意的如意郎君，使羅絲贏回泰德對她的愛意和尊敬。

如《阿甘正傳》中那位永遠對兒子充滿信心的母親，又如《飲食男女》中那位藉作菜表達對女兒愛意的老廚師，親情的表現雖因環境的不同而呈現劍拔弩張、如膠似漆或若即若離不同的方式，父母扮演的角色隨著時間流逝而亦師亦友、亦慈亦嚴、亦遠亦近，但父母對子女的愛與期盼卻是亙古不易，畢竟子女是父母所生所養，是其生命精神之延續，而為人子女者也應有所感念，懷著飲水思源的心情，「以身為犢，還諸父母！」



本片以希望為主題，正如片頭所說「期盼是她們僅剩的喜悅」，而巧妙的安排將上一代中國婦女的悲劇於下一代美國女兒身上得到抒解，頗能引起人之共鳴，產生肯定自我，充滿希望的信心。

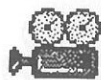


④安美—羅絲

安美的母親在其父親死後不久，因為遭人設計強暴，又無人相信她的解釋而被趕出家門，只好投靠吳家，做吳清的四姨太。在其祖母將死時，母親回來了，並仿造中國的救命土法——剝肉煮湯救母。在祖母死後，安美不願意再失去母親，即隨著母親到了吳家，不久，母親卻吞食鴉片餅自殺，並說將魂魄留給她，使其更堅強，自此安美獨立堅強起來。羅絲是安美的女兒，婚後完全以丈夫為中心，不懂得自己心中真正的感受，丈夫要和她離婚時，仍懇求他挽回婚姻，而在安美點醒她後，羅絲才勇敢表現立場，肯定了自己的價值，同時也挽救了自己的婚姻。



安美之母依循古法「剝肉救母」



追「日」年代

<多桑>

執筆／張璋倫·陳蕙雅



《多桑》劇情簡介

口白：吳念真

「多桑」是日語的「父親」的意思。

多桑是嘉義民雄人，十六歲跳家，十八歲跑到北部挖金礦，二十二歲給人家招贅，二十四歲生下我。

多桑年輕時，每回想跟他的朋友們去九份看電影，總愛把自己梳整得光鮮風采，雖然目的地

其實不是電影院；在回家的路上，一群男人會彼此擦去身上的、衣服上的口紅印、香水味，然後哼著不成調的曲子，踩著月光回家。

多桑和他那群朋友的感情是沒話說的。有回跛腳阿燦在礦坑裏引爆炸藥自殺，他頭一個衝進去救人；即使是跟自己無關的事，他可以為主持正義，不顧一切地打上一架；回嘉義老家時，全村的人都來幫忙，把行頭借給我們，讓我們看起來像是衣錦還鄉……。

但是慢慢地，礦區沒落了，鄰居們也開始一戶戶遷出，直到有一天，台灣的行政地圖上再也沒有我們的故鄉——「大山里」這三個字。

這時多桑的身體就像我們曾住過的小鎮，逐漸傾圮，一日壞似一日。我憂心地勸：「你要跟『它』拼哦！」可是，多桑有他自己的決定……。

我彷彿看見，梳整得光鮮風采的多桑，正朝著越來越光明的遠處走去，漸行漸遠且得意洋洋地。



吳念真初執導演筒的「多桑」是部「從裏到外都很臺灣」的影片，鮮活的臺語對白和對上一代生活情景的寫實描述，十足本土化的題材吸引了一群上了年紀的觀眾和企圖尋根的文化青年的羣場。「多桑」帶我們進入民國四、五十年代，真實地接觸了那一代受日本教育的臺灣人民。

親子間的收藏

「多桑」這部片子是根據吳念真導演對他父親點點滴滴的回憶所拍成的。他以一個兒子的角色，回到過去，拍出那份深藏的情感一付出與體諒，並且寄託了一個男人從小到大對父親的孺慕。

男人和男人之間，尤其是父與子，往往以行動來表示對彼此的關愛。吳導演在「多桑」中把父子關係停留在四、五十年代，當時父親對子女的態度是嚴師多於慈父。但因為以前教育不普及，父母對孩子的教育不甚注

重，如此卻給予孩子更多的思考空間，多桑就是這樣。

當然有些事父母也必須在適當時機告訴兒女。劇中多桑在一個狂風驟雨的颱風夜，把長子叫來，告訴他：因為長子要抽「豬母稅」，所以他跟母姓一吳，而多桑姓連。這個吳皮連骨的孩子，從中體會出父親對他的期望。還有一次多桑去上工，吳念真跟著他去，在把車子推出礦坑外的路上，多桑告訴他：多桑最大的希望就是「下一代不必再做礦工」。雖然只是簡單的一句話，那種自然流露的真情卻表露無遺。

反觀現代，小孩和父母之間情感的交流越來越物質化，很多小孩只相信眼睛看到的、存在的東西。比方說，他們可能會以零用錢的多寡來比較父母親的愛。雖然這是時代無可避免的趨勢，但相對的，親子之情也較難以真情流露。

從片中可以看出一個孩子在

成長時的角色轉變。小時候，父親是權威，也是孩子模仿學習的對象；漸漸的，孩子長大了，走出襁褓、踏入社會，和父親不再那麼疏離。影片中，多桑去宿舍看念真，無意中發現黃色書刊，此時兒子和父親的關係近似朋友。後來，多桑因矽肺病併發糖尿病，這時兒子反倒管起父親的生活起居，不准他吃這個、吃那個。在一個孩子成長的過程中，角色的轉變占了重要的一環。

多桑那一代的男人

吳導演自述：「我拍這部片，不只是拍我父親而已，而且是拍我父親那一代的男人。」

戀日

「小時候，只要有人問多桑多少歲，他總習慣說：『我是昭和四年生的。』所以，後來我就學會記住一個公式，昭和加十四等於民國，就像我們都知道民國的年份加十一，就是西元一九後面的年份一樣。」這是一段看似平淡的旁白，卻充分顯示出多桑對日本的懷念。

多桑崇日，對國民黨有很深的成見。替女兒畫國旗，竟畫成象徵日本的紅太陽，而被指責為「漢奸汪精衛」。看電視轉播的少棒賽，竟幫日本隊加油，而因立場不同和兒子大吵了一架。甚至在看「花花公子」時，認為日本女人的纖細玲瓏比西方女人的高大豐滿好。在很多場合，多桑和親朋間的交談都使用日文，而且那一代的男人幾乎都有日本名字，如SEGA、NOMU等。在多桑心中一直有個很深的盼望一到日本去看皇宮和富士山，因為它們正代表了日本的精神指標。



多桑一生最大的希望就是，孩子長大後可以不用再當礦工

那一
之間什麼
人家的
好，同他
個男人者
一種難以
桑和他那
片中多桑
男人粗犷
伴中最佳

多
兵役，
紛紛借
多桑一
去。在
錦還鄉
切的期

那
的強烈
牲品，
的感情
重視。
確實很

日

三
本殖民
的那一
成爲日
族是日
容：「
一種對
面，終
情結」
時，日
勤，身



講義氣

那一代的男人講義氣，朋友之間什麼都可以幫助，也照顧別人的孩子。村中的感情特別好，同仇敵愾的鄉里情懷，使每個男人都義氣橫生、浪漫江湖。一種難以形容的默契亦存在於多桑和他那群同甘共苦的朋友間。片中多桑喝醉酒回家那幕，那些男人粗魯的言行舉止卻是礦工同伴中最佳的溝通。

愛面子

多桑嘉義民雄的小弟要去服兵役，多桑舉家返鄉探親，村人紛紛借給他們體面的行頭，好讓多桑一家人得以風風光光地回去。在傳統觀念的束縛下，「衣錦還鄉」成爲多少離鄉背井者深切的期盼。

綜觀

那一代的男人經歷兩種文化的強烈衝擊，是時代交替下的犧牲品，他們的思想被限制，他們的感情被忽略，不爲現代社會所重視。細想這群歷史洪流的前鋒確實很孤單。

日本情結之前世今生

三、四十年前臺灣人深受日本殖民統治的徹底教育，從出生的那一刻起，生活和文化已全然成爲日本模式，他們所認同的民族是日本，而非中國。吳導形容：「他們對日本的情感，就像一種對前妻的懷念。」在某些層面，經濟部長江丙坤認爲「日本情結」就是「師生情結」。在當時，日本老師對臺灣學生熱心殷勤，爲了培育人才而教育。



對即將去當兵的弟弟，多桑只有以借來的錶相送

民國三十四年臺灣光復，一夜之間臺灣人從日本人變成中國人，回歸祖國的懷抱，然而欣喜之情隨著國民政府播遷來台之後漸漸轉變爲失望不安，政府摧毀日據時代的淳樸民風及法治精神，卻未建立一個完美的新規範，因此社會治安紊亂，加上「二二八事件」的陰影，使得人民在對現狀不滿的同時，忘卻對日本高壓統治的仇恨，反而眷戀起日據時代安定的秩序。多桑那一代的人民歷經兩種文化的先後衝擊，他們的內心是相當矛盾的。對於日本，依戀年輕時代的燦爛歲月，「不是百分之百贊成日本，只是一種往日情懷使然」；對於中國，存在著某種程度的不滿和失望。

今日臺灣到處可見日本風；日貨充斥街頭，青少年迷戀日本偶像，「阿信」帶起高收視率，NHK（日本放送協會）的節目

表明列於各大報紙，日本料理店林立，五千億台幣的對日逆差令經貿官員憂心忡忡。其實新一代的人並不依戀日本，老一輩的人對日本的情結亦逐漸淡化，只是日本人進步、創新、團結的現代形象令我們不得不敬佩，對日本的好感是一種依附、嚮往。

然而令人憂心的是，日本不斷在國際舞台上嶄露頭角，臺灣人在羨慕之餘是否曾想過迎頭趕上甚至後來居上呢？所幸臺灣經濟逐步邁向國際化，不再單純依賴日本，和日本的關係從原先的語言溝通方便或友誼產生的關係轉變成爲比較實際的利益關係。今後，我們必須擺脫歷史情感的包袱，揮別往日情懷，走出自己的路。

失落的故鄉

「那年冬天我們搬離故鄉，三年後，全村搬光，『大山里』



誰也沒想到歡樂的婚禮會引來一齣自殺的悲劇

這三個字從臺灣的行政地圖永遠取消。」對吳念真來講，他沒有故鄉。那個現已消失的山村，曾經因為新舊觀念的衝突，年輕一代都想向外謀求發展。尤其金礦業沒落以後，礦區的荒涼與滄桑大大表現出當時社會環境的變遷。曾幾何時，臺灣各地的迅速發展遠非當時所可比擬，「鄉村都市化」促使鄉下的年輕人不再盲從地蜂湧入大都市。

角色轉變

多桑爲了養家去當煤礦工人，失業後沈迷於賭博，妻子不得不爲錢奔波，因而掌握家中經濟大權。在傳統社會中，「男主外，女主內」的印象根深蒂固；可是到了現代，女權意識高漲，職業婦女角色的定位愈來愈鮮明，嶄新的時代思想表達了「男女平等」已經是勢在必行。

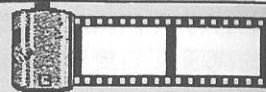
共鳴與觸發

「多桑」的確是一部能喚起大眾回響的電影，只要有父親的人很容易就瞭解導演想傳達的是什麼，而且所激發的情感也很實在。劇中兒子替父親遮雨的那一幕，令人動容且記憶深刻。

多桑重病被送入加護病房，面臨「插管」的不幸，他選擇了尊嚴的死亡—跳樓自殺。自殺畫面一過，背景音樂再度響起，出現多桑照鏡梳頭，然後大搖大擺的走出醫院。或許吳導已漸漸能去體會另一個男人（父親）的心情。

看過「多桑」後，突然間覺得有很多人，很多事都需要去了解、去體諒。多桑一輩子沒有什麼很大的成就，但是他的平凡正代表了那一代大多數的人。兩種文化的衝突使得他無法適應也無

法溝通。而他率直的個性，傳達出那一代對社會的抗議。最後一句旁白：「多桑無語…」，雖是無語卻是對「生命」最有力、最響亮的吶喊。



沒有過去 沒有未來
記憶只是一張張連續的畫片
沙漏裏的沙
一顆一顆在空氣中
靜止 凝結

再無恩怨 也無褒貶
心情終於失去了起點和終點
在真實與扮演的人生
一段一段相交錯的剎那
靜然 恍惚



掌

關

當

表演去拍是拍得自己爲什麼很多目前，東西我一群種文化的那一到兩種常說台灣有一了半夕夕中一明天很有業，道三投資眼光有一個關係



掌聲背後

專訪吳念真

口述／吳念真

紀錄／張瑋倫·歐松青

整理／劉長秀

關於心情的起點

當あいうえお遇到ㄅㄆㄇ

其實我從來沒有想說要當導演去拍一些東西，到現在，即使是拍了一些電影之後，我也不覺得自己可以當導演。

為什麼想要拍這東西，我想有很多因素。第一因素是因為幾年前，戲夢人生寫完時，有一點東西我很有興趣：一個國家之內有一群人，在一個晚上之間碰到兩種文化，就是台灣受過日本教育的那一代人，在一個晚上之間碰到兩種文化來臨。像我爸爸以前常說：「讀書有什麼用？」這是台灣人的心態，就是あいうえお有一天遇上了ㄅㄆㄇ，就是你念了半天，在一個晚上要把它換成ㄅㄆㄇ。在台灣的政治轉變過程中一直在換統治者，永遠不知道明天會怎麼樣。台灣人現在雖然很有錢，但是沒有一種國際企業，沒有一種大企業，沒有人知道三十年後會怎樣，誰敢做長期投資？所以很多台灣人的心情和眼光都跟這東西有關係，大家都有一種很潛在的不安意識。我想這個和台灣一直在更換統治者有關係。

當一群人剛好碰到這樣轉折

點的時候，他們的心情就很好玩了。譬如說我老爸，他受日本教育到17歲，他整個腦筋裏一定都是日本，這不用講。可是我們這一代念了書就會覺得說，「你那時候怎麼不去抗日？」其實抗日永遠是少數人，多數人還是這樣過日子，我喜歡總是要過日子的那群人，因為革命而名字留在歷史上的是特殊的人。多數人在面臨一個新統治者時是沒辦法接受的，因為教育的關係。就像美國總統，都講美國的蔣總統叫做甘乃迪。這種觀念的東西已經是根深蒂固的。但問題是我們來看他們時，就覺得很好玩，就覺

得，他們就是漢奸嘛！什麼都是日本的比較好。

但你有沒有覺得這一群人現在都變成台灣政治上或經濟上一個很大的力量？不時就有意識形態跑出來。因為這一群人一直對國民黨不滿意，一直對以前的世界在迷戀，覺得只要有東西把國民黨弄掉就好了。所以現在台北地下電台沒事就播日本以前的戰歌，那些人都會打電話進去點日本戰歌；你再看民進黨現在演講時，在下面死忠的人，除了年輕的之外，還有很多是這類的人。很多企業家支持反對運動，丟錢的常常也是這一群人，這東西是





很值得探討的，這群人是被漠視的。

跳躍式語言

我們都很瞭解那些榮民思鄉的東西，但我們從來不會去了解我們爸爸思念他們所承襲的舊文化的感覺。喜歡吃日本料理，沒事愛講日本話，連看雜誌都看日本的，當然，因為他們的語言是那個嘛！像李登輝，他每次上電視講話，人家都會說，啊！「跳躍式語言」，那語言很跳躍，但只要把它翻譯成日文就沒問題了。你想想看，他的母語是台語，教育語言是日文，英文甚至都比國語好，所以他講正式的事情時，是不是要用日文先打草稿之後再翻譯，就像我們剛剛學講英文時，用的是國語文法，這是一樣的道理。我們從來沒有想過、思考過這些問題，所以很多記者在說：「講那是什麼話！」其實我可以不喜歡李登輝，但是我覺得這一點你們真的沒有瞭解。為什麼他碰到日本人的時候，每次都講一大堆話，都不是總統該講的，可是都是真話。因為他碰到一個可以跟他用教育語言溝通的人嘛！李登輝這一點就很可愛，常常忘記他是政治人物，所以會冒出那種「國民黨外來政權」什麼的，獨立意識很清楚的那種東西。所以這群人是很好玩的。

那種痛是很痛的

我本來就很想寫一些東西是有關這一代人的，但總要找一些東西做基幹，又不能講得太清楚，因為電影就是電影嘛！你又不是寫論文，只是講說他們那一代跟我們這一代的關係。後來這

東西一直只有大綱而沒有寫成，直到四年前我父親過世。

我父親過世的那種形式讓我很難過，他其實求生意志很強，只是礦工那種矽肺病，讓他天氣不好時，就要在醫院進進出出。然後，他開始常常住進ICU，最後一次住進ICU時受到感染，他就跟我講說：「你可不可以叫醫生開個藥，讓我可以休息。」那醫生是個軍醫，我說現在的年輕醫生，只學會某種技術，但是沒有學會人跟人之間的關係。他那醫生，我不蓋你們，我已經在電



影上表現得非常客氣，他是在我父親面前，把X光片拿著看，說：「啊！歐吉桑，你這個麻煩了，你這個末期了，要插管哦！」我爸爸以前最恨人家插管的，他認為那樣很沒有尊嚴，因為他的很多朋友都是這樣過世的。他覺得「插這個還不如讓我死了算了」，以前就講過了，所以那醫生一講了這個，在我們走了之後，他就從窗戶跳下去了。

這對一個小孩子來講，也許

只是一種死亡，但是對一個三十幾歲的人，像我那時候已快四十歲了，父親是這樣過世的，你會覺得自己很窩囊，那種痛是很痛的！你幫不了什麼忙嘛！那時候講，總統在這邊也一樣，就是那種無能為力的感覺。有一、二年我在想一個問題，就是父親在作這種決定時，他想想什麼？他爬上去窗口時，有沒有猶豫一下？有沒有想到我們？或是說他很多事情還沒做完，譬如說，他還跟鄰居的一個小孩說：「你如果考上高中，我就送你一台摩托車。」很多事情他還沒做，就這樣跳下去了。

我會想說，作這樣的決定會不會和他受過的教育有關？就是死都要死得很尊嚴的那種感覺，很壯烈，就是「我不要讓人家插一個東西躺在那邊，還要讓人家包尿布！」他住院的時候，連小便都不要在床上，一定要撐起來去上廁所。我那時想很多問題，常常在夢中醒來，然後就很恍惚，只要想到那個東西就恍惚，所以那時候有時跟朋友聊天，朋友說，其實面對那樣的東西，最快的解除方法就是你重新再去面對它一次。很多東西是可以再去面對一次的，但這種東西不行的，可能的方法就是拍電影了，再把它重現一次。

打死不能遺忘的相信

這樣，那時候就想了很多有關父親的片段。想要用「父親」這個東西，跟我前面所講的受過的教育把它合在一起。其實我想拍的是某一個時代的男人，而不光是我父親，後來因為它個人意識太明顯了，所以每個人都說我在拍我父親的故事。他們那種男



人跟男人之間的情感，那種對某種東西，打死不能遺忘的相信，那種很奇怪的尊嚴，然後大男人，很多抽象的東西跟很多片段就這樣子列出來了。

始執導演筒

我其實本來想寫小說，寫得長長的，好好玩。我的朋友說，這種題材拍出來的會比寫出來的好。那時候我想，寫出來要給誰拍？我當然最喜歡的就是侯孝賢，但是我很清楚他要拍的是什麼，這種故事叫他看，他會喜歡，但他不可能拍這種東西。交給別人拍，我又覺得怪呀！我寧願這樣放著，所以有人就說：「那自己去拍嘛！要當作心理治療就徹底一點。」那時其實也沒有很強的意識，剛好有一天在聊天，也是來這邊，這裏是一個廣告公司，廣告公司有很多人都不想拍電影，因為廣告公司受到客戶的壓力很大，每個人都覺得創作上不自由，都是幫人家執行東西，所以每個人拍電影的慾望都很強。

有一年去日本，因為我媽說：「爸爸不是想去看富士山和皇宮嗎？要不要帶他去？」我說好，就用遺照夾著金紙，放在行李裏面去日本。很巧，飛機要下降日本時，剛好看到富士山。因為我在東京，要去看富士山還要坐新幹線什麼的，麻煩，剛好地上有富士山，就趕快把照片抓出來讓我爸爸看，「看完一個了」。那旁邊的老外看了，不曉得我要幹什麼。過海關的時候，日本的那個官員很年輕，翻一下就翻到那些東西，很好奇，問我說「這是什麼東西？」那時候新仇舊恨就來了，「那是我爸爸，受日本

教育，一直想來看富士山跟皇宮」，我說「你不覺得他很蠢？」他有點莫名其妙，我就說「他死了，這是他的靈魂，他沒辦法來，我就帶他的靈魂來」，他把東西放在手上很尷尬，一直「I see, I see」然後就放進去，還跟遺像敬個禮。這個很有趣，我就把故事片段說給他們聽，他們一聽，講說「為什麼不來拍這種電影？」大概就這樣作了決定。

另外一個讓我拍「多桑」的原因，是因為「無言的山丘」。「無言的山丘」拍得並不好，太戲劇化了。那是外人的眼光看一群工人，戲劇氣氛很濃，一般觀眾看得懂，我也許是年紀的關係，我比較不喜歡那種硬擠出來的，或是硬表演的東西。我一直認為用很自然的方式反而可以傳達出有生命力的東西，感染力不會輸給用表演出來的。

最合適的男主角

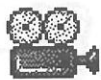
那事實上還好那時有一點點把握，就是我馬上想到一個人，可以演我父親的人——蔡振南，因為我認識他一兩年了，常常見到他。第一外型很像，再來就是性格。其實蔡振南很大男人，很性格，天天在家裏罵妻子、兒子，好像在罵什麼一樣，指揮東指揮西，去哪裏沒有人敢問他，很像我爸爸，這一代男人，我覺得他比我幸福太多了。

最後一個場景

對我來講，這個拍攝過程可以讓我重新去面對過去。譬如說我找的醫院就是我父親過世的那個醫院，就是那個場景，只是那個醫院知道我們要去拍，特別整理過，很討厭。當我拍到某些覺

醫生要去看電影

吳念真
98.12.26.



得心很痛的場景，面對的不是現場，而是攝影機的監看器時，很像我在看一個電視，真的把我當初那種感覺重新再弄出來。譬如說要拍我父親要跳下去那一場，本來我不要拍的，因為我沒有看到，我所謂的電影是我看到的東西，而他怎麼跳下去的我沒看到，沒想到蔡振南跟我吵，「這是男人最漂亮的時候，你怎麼不拍？」那我才突然想到說，「啊！也許我們太理性了，所以沒有想到這東西。」也許蔡振南想的，跟我父親想的是一樣的，就是這輩子好像沒有什麼事情可以掌握住，掌握自己的死亡方式總可以吧！

所以那一場景，完全是順著蔡振南他自己，我說「你像是這樣，那你會怎樣？」他說要「漂泊」（台語），一定要慢慢來，東西才能弄好，連氧氣都要關掉。後來想想是對的，我父親去世時，我到現場，看到氧氣筒也是關著的。因為家裏常常用，怕火災，我父親要抽煙或幹什麼，一定關掉。哇！那動作我覺得他好瀟灑！那一剎那，我比較清楚父親的某些感覺，我想是透

過蔡振南，因為他們的教育環境差不多。在整個拍戲過程，我想心理上會得到一點點舒解。

消失的大山里

但有些時候反而覺得更痛。當然是面對自己青春已逝的悲哀，覺得以前的事情為什麼不能重現？譬如說那個場景，剛好我住的那個村子全都沒有人了，可是我們必須去找一些很像的地方，把整個場呈現到像以前那個東西，所以你進出環境的時候，常常忘了，這到底是什麼地方？這是場景，還是中年的我又跑回年輕時候的地方？因為很像嘛！房子裏所有的陳設都回到那個時代，收音機、貼的紙、桌子，都是那個時代，偶而休息時會有回到年輕時候的那種感覺。

所以有時候會滿憂傷的，有時在現場的許多情緒起伏都不是因為劇情，因為劇情已經很熟悉，你會很理智地控制一些東西，而是那種已經遺忘的東西突然跑出來，像這樣的情緒或情感，是你在拍攝或創作過程中從來不會想到的。其實我在講電影的旁白時，講得最難過的兩段就

是：「那年冬天我們搬離故鄉，三年後全村搬光，大山里這個名字從台灣行政地圖上永遠取消。」這東西是很痛的，你變成沒有故鄉的人。

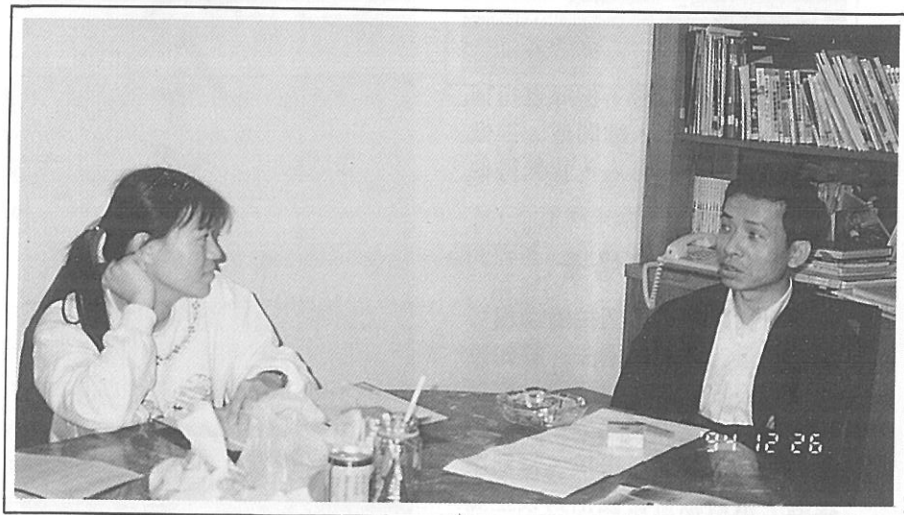
關於拍攝

取鏡的態度

我在寫劇本的時候，就已經把它寫成非常客觀的東西。我為什麼沒有出現任何特寫鏡頭？為什麼人有時候都在暗影中間？在寫劇本時我就很理性地重現我某些回憶，某些片斷，讓別人去感受某些東西。所以基本上有很多事情不會去修飾，即使是過去有遺憾的事也不去修飾，只是讓它這樣呈現。那記憶中的有些東西，你是看不清楚的，所以我基本鏡頭都是設在35~50，就是人類視線，因為我不喜歡去強調修飾某些東西，所呈現的也是記憶裏面整個的東西。

我為什麼都用長鏡頭？因為我用的演員全部是非職業演員，你不能挑近拍，否則他們會怕；而且非演員他們的演法不是學來的，他是自己感覺出來的，你如果拍一下就停，他們大概就忘記前面演了什麼了。所以你和機器幾乎不可能去移動，因為一動、停，再拍一次，就跟前面不一樣了。拍喘氣的時候就是故意這樣挑遠一點來拍，如果故意挑近的來拍，你好像就是故意強調要人家來看，「他好可憐喔！」我只是希望讓它整個氣氛夠就好了。

用背景音樂的態度





我覺得音樂有時候很煽情。拍某些電影是要讓人們情感得到震動，但是是我記憶裏的某些東西時，我不希望它有特別強調的東西，如果有任何音響都是 natural sound，就是現場的聲音，或是收音機的聲音，音樂用得非常少。我只是在描繪某些記憶中的現場給你們，我不要你們全部進去。因為電影重要的是電影，不是音樂，音樂只是催化或者是襯底，所以應該是忘記音樂的存在。如果這電影有音樂的某一段你還哼得出來的，那這一段一定拍得很爛。

演員的挑選

其實演員有三種，一種是演舞台劇的，藝術學院畢業的；一種是演過電視的；另一種是沒演過戲的。這三種人湊在一起，節奏都不一樣的。電視的拍法是很理想的，習慣說他在講話的時候要拍他，沒想到我理都不理他。所以他們節奏搞不清楚，好像沒有在拍他，隨便講一講就好了。這種想法錯了，要協調這個也是很難。再來就是說，我已經想像有這個人的樣子，叫一個長得不一樣的人來演，我自己無法接受。

另外，電影裏面很多工人都是工作人員。現在的攝影師每個都喜歡打馬尾，工作人員一堆馬尾巴，穿上女生的衣服，馬尾巴放下來就變成了女的。所有的工作人員都上了，因為默契好，他們已經知道導演要怎麼弄了。

對白只是我劇本給他們，他們照著大意和自己的口語去唸，不用去背劇本，所以拍得很自然。



酒、麻花與檳榔

某些狀況其實滿好玩的。我是冬天的時候拍夏天的景。有一場戲是喝醉酒，回來在那邊擦口紅，那一天是13°C，給他們酒喝，喝得每個人都真的醉了。然後燈光一打，發現不對，整個山上都有麻花，夏天是不可能有個的。所以一聲令下，所有人去剪麻花，整個山全部剪掉。

聖誕夜也是，非常冷，14°C。在火車站上面拍打架，每個人還只穿內衣內褲。導演很不好意思，幾個N.G.之後，我出六百塊去買檳榔，吃檳榔可以熱身，吃了兩個以後，衣服脫了就可以開始。結束OK之後，檳榔全部吃完，大大小小都吃。檳榔有一個好處，就是可以提神，電影工作是很沈悶的，重來時，調整燈光，有時一、兩個小時就這樣過去了，很容易睡著。

什麼時候出太陽？

我們總共拍了四十二個工作天，因為等晴天等很久。有時台北出太陽，到了那邊下雨，全部又回來了，所以變成有留人在那

邊，隨時通告。那時候為了 ending 最後一天的戲，等了很久，已經快過年了；而且那個房子外面都是水泥房，我們外面就全部用塑膠做成石頭圍起來，回到最原先，那整個把它加一個框起來，門就框成那樣小小的，進出都很不方便，那居民就哇哇叫。等了十八天，剛好大晴天，抬轎子那個比較不好拍，結果本來一個樂隊，被我們這樣通告又取消，通告又取消，翻臉不來了，只好找另一個角度一躲到門內拍，變成只有聲音，不要看到樂隊。

本來那場戲預計要拍很久的，結果一次OK，順得一踢糊塗。

沒有得獎實在是詭異

我覺得電影有幾個部門表現得非常好，非常優秀，但有時候要專業的人才看得出來。演員很棒，蔡振南他們，演得實在很棒；再來錄音非常好，錄音沒有得獎，實在是詭異，錄音錄得很好；還有陳設的部分都很好，沒有痕跡。不像香港電影，美術一定要讓它看得見。那我盡量讓



它美術看不見，整個房子裏面全都是重現，看不出那個部分是粘上去的，而且每個東西都做到有生活的痕跡。像礦工的衣服我都叫他們穿著走來走去，走到膝蓋那都會「膨膨」（台語）。像平常穿的衣服，用的東西，都去做舊，那很细心的，就變成美術方面是存在的，但是你看不到。那是最厲害的，我覺得。

跪他都沒有用

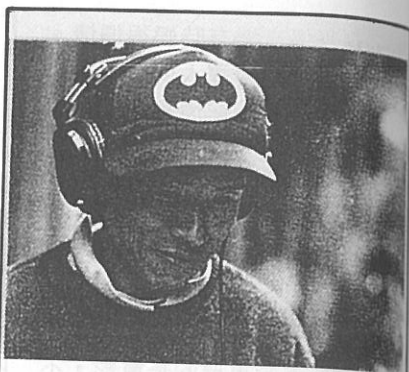
我不喜歡在幾秒鐘內作決定，但導演常常要做這種事，是很累的。舉個例子，我拍那個在清晨送人去當兵，我本來叫小孩子，演他兒子的那個，和他一起去，然後在車站很淒涼，風很大、又凍的地方，真可憐。結果到拍戲時，那小孩子不演了，他沒有睡飽，跪他都沒有用，所以要馬上決定，因為太陽就要出來了，在幾秒鐘內，好，那你不要演了，我照拍，照拍的時候，就要立刻想到下面怎麼改，那這一場拍完，馬上跳回來接下一場。在幾分鐘之內要作完決定，對我來講壓力太大了。

一個會自己長大的小孩

我常講說，電影在首映之後，它就結束了，就是獻給大家了，那時候導演就應該離開，電影就是它自己了。它是個小孩了，真的，然後再去看它就很好笑。像我去影展，有時開演以前，都要上台講，燈一暗，我就趕快跑掉，等到快結束時再來接受訪問。我不願坐在那邊看，一看就覺得好噁心，覺得這個應該重拍，那個應該重拍，那與其去想那些，不如不要去想，所以給自己的評價應該要 0 分。

比較高興的就是，其實它看起來是滿地域性的一個電影，拿到國外去，很多人看不懂，你這個歌是唱什麼，聽起來情境是很失落的，內容可以告訴他，他可以感覺到那種力量。還有老外看到哭說，他爸爸是這樣這樣，跑來跟我講半天。他說連他爸爸吃飯的樣子他都忘記了，因為他們世界中只有自己和自己的理想，有時關於同居過的情人、朋友的記憶，反而比關於他爸爸的多。他已經四十多歲，會跟你講說：「啊，滿感動，滿有意思的！」只是他們不太懂說，你們台灣人為什麼老是喜歡講日本話，因為前面沒有那個歷史說明。

所以還有老太婆講說，這個片子應該拿給很多年輕人看，讓他們知道說，占領一個國家之後，對這個國家的傷害不只是如此而已，可能延續到一百年，對不對，不只占領期間，可能傷害會延續下去，因為你已經扭轉那個國家的文化了。

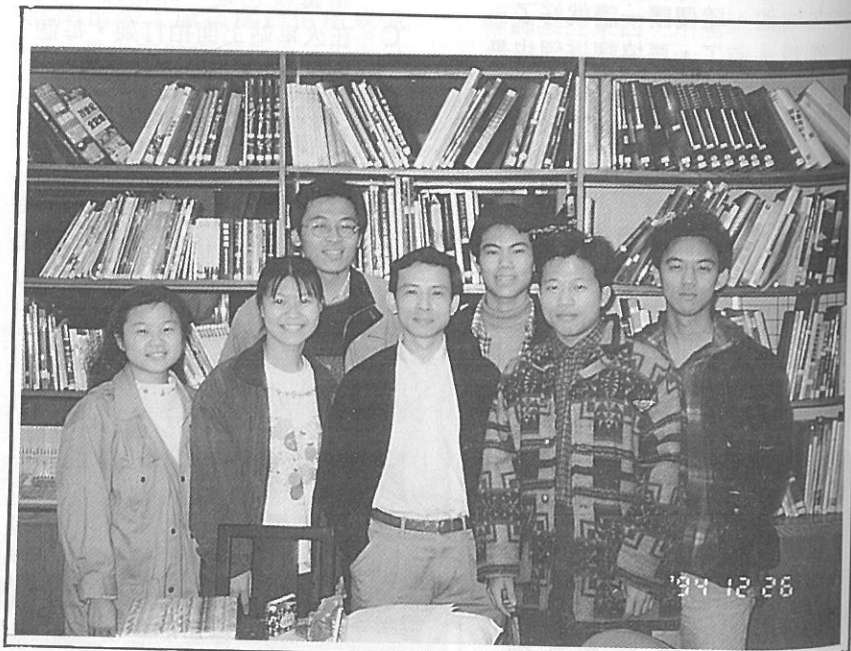


吳念真小檔案

吳念真，本名吳文欽，1952年生於台北瑞芳的礦工家庭。他是台灣最多產的編劇，其中與王童合作的《無言的山丘》，與侯孝賢合作的《兒子的大玩偶》、《戀戀風塵》、《悲情城市》、《戲夢人生》，與楊德昌的《海灘的一天》，陳坤厚的《桂花巷》等等，都是台灣新電影的重要作品。此外，他也曾與香港著名導演許鞍華合作《客途秋恨》和《上海假期》。

吳念真寫的故事，往往散發出動人的力量。精采而生動的對白，平凡而不造作的人文觀點，並都是他最成功之處。

《多桑》是吳念真自編自導的第一部電影。瑞芳首映時，全場落淚。





一生只為電影醉

專訪景翔

紀錄／何承芳·林育萱 整理／沈聲燁

戀上電影的小孩

問：請問您什麼時候開始看電影？

答：我想大概是六歲，我看第一部電影是在蘇州，看「白雪公主」，是英文卡通片，那時就滿喜歡電影，卡通當然是看得懂的啦！沒有什麼多大的問題。後來，因為小時候家裡常常看電影，什麼白光、李麗華、周璇的片子都看了。

到了台灣之後，還記得看的第一部電影是「霸王妖姬」，講聖嬰的故事，那時候在第一劇場，現在房子已經拆掉了，非常老的戲院。我們那個時代，看電影跟聽收音機外，沒有其他的娛樂，不像現在，有許多表演藝術的節目和場地。

我們那時候什麼都沒有，甚至連台北也只有兩家咖啡館，生活習慣也跟現在不一樣，大家沒事就可以去泡咖啡館、看電影，所以那時候看電影看得滿多的。因為喜歡看電影，就有注意去接觸這方面的東西。

峰迴路轉影評路

問：什麼時候開始寫影評呢？

答：寫影評是我在當兵時就開始了，主要的原是多拿點看電影的錢。我那時是在左營服役，所以就給南部的報紙，（台灣新聞報）寫影評，寫了都登。其實，他們好像本來也有個人寫影評，那個人就很著急，因為我發現，全省電影那時候不是跟現在一樣同步上映，通常南部上片都要比北部晚二個禮拜到一個月，所以，我北部看過的電影都寫得比他快，那時候覺得很好玩，就把它當作磨筆這樣子。

退伍以後就作電腦方面的工作，那時是民國五十四年，算是台灣學電腦第二批的人。後來中國時報老闆覺得我翻譯的東西還不錯，因為民國五十一年，我還在念工專時就開始作翻譯，第一篇稿子登出來時我正在成功嶺上，後來我也一直在做翻譯的工作，老闆覺得還不錯，就找到報社做事情。先在副刊工作，後來調到時報週刊，也就開始寫影評，因為正好有一兩位同事也喜歡這些東西，但是寫了兩次就停掉了，主要是因為電影公司會給我們壓力；這牽涉到廣告問題，你說電影不好，公司就不高興。

後來開始寫電影長片的影評，這就沒什麼壓力了，好就是好，不好就不好，這樣磨了一段時間，之後才開始正式正式式的做影評。

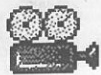
一部電影大家寫

問：正式寫影評之後的情形如何？

答：影評人協會裡面很多是影評人，但也有根本不是影評人的；當年，社團法規定，要組織這樣一個民間社團，要有社工人員、政府官員、指導單位的人去參加，所以有一部份的人根本不寫影評。

我並沒有電影實務經驗，我寫電影，一方面是喜歡看電影，也喜歡跟人聊電影，跟學過電影的人聊天會發現，如果說你的看法是對的，不管你有沒有理論根據，大家的意見其實滿相近的，因為這樣子，膽子也就大了點，敢寫敢談。

後來一方面在週刊上寫，一方面在中國時報寫現在許多人還記得的「一部電影大家看」這個專欄。這個專欄由四、五個人一起寫，字



數不多，專欄下面還給予點數，然後總評，為何這樣規劃呢？因為字數少，每個人只就這部電影中他認為最重要的一點去寫，不可能每個人都寫到劇情、導演、曲子、技術、流暢、演技精湛等，只好下面來個總評論，把不完全的部份綜合起來。那個欄起先由我主持，因為要寫下面那個總評，去問他們，有些人根本不告訴我意見，演變到後來差不多變成我一個人寫，偶爾也會有其他影評人來幫忙。這樣子做下來，同時又幫新聞局做了兩次的巡迴影展，把國片推展到各大學去，那時候知道景翔的人不多，大多是曉得焦雄屏、黃建業，因為他們發表的東西比較多。

躍上螢幕擁電影

問：可不可以談談你上電視介紹電影的經過？

答：那是後來在華視和張小燕作片子介紹，開頭由她主持，然後請兩個影評人幫她做，

因為企畫製作是我的朋友，所以他說咱倆先做個樣子出來，於是我做了兩次，下次就換另一人，然後這樣一直換下去，後來發現真正看電影的人不多，真正要去談一個禮拜內上的新片，很多人都沒有過；另外一點，那個節目多多少少有一點廣告的意味，所以很多人不願去做這些事情，搞來搞去變成前面七次我就上了四次。

此外你要知道，小燕她是一個不按牌理出牌的人，寫好本子她都不照念，上鏡頭時，她有時會突然問問題，對方答不上來，要想一下，才能把理由說出來，但電視上進展的速度是很快的，你一下答不上來，小燕就接下來講了，來賓就覺得很嘔，小燕也覺得很嘔，請你當來賓，你又不講話，所以她就跟製作單位講，一個月至少找景翔來一次，至少兩個人很

可以談，後來就問我，每個禮拜來玩一下如何，我說好呀。

而為什麼每個人認為我和小燕子的默契很好？小燕子可以說是個反應極好的人，而且博問強記，做節目時，她都準時到，我們倆先看今天要介紹的那幾部片子，我就告訴她，這電影好處、重點在那，什麼地方可以談，她就可以記住，然後她就先把她能講的部份先講，一副她看過的樣子，專門的東西她就開始給我講，介紹一部電影，她能講話，我也能講話，兩人又不搶話，非常好。

這樣子大概做了一年多，另外華視的長片講評也找我做，本來是找焦雄屏，但他們講焦雄屏比較隨興派一點，你要規定這、規定那，他就不太高興，也比較有自己的意見，我就接下來做，一做就做了九年，那電視真的是強勢媒體，你只要一上電視很多人就認得你，廣播上面，有時候也會找我去談。



第二個問題是有許多人會考慮要不要拋頭露面來講，會覺得這樣不太好。第三點也有人是真的沒時間，找他們真的不方便。另外一點就是說：沒有修過電影理論的人和修過的人看電影有什麼不一樣？開頭的時候我也考慮過，自己沒有修過電影理論，是憑感覺出來，憑經驗來談，會不會有錯或使人覺得不夠專業？後來發現，80%、90%以上的觀眾是沒有念過電影的，我們看法反而比較接近，真正念過電

影的，是有許多理論基礎，但也許受到太多理論的束縛，會把許多東西拿來套，看合不合，像我們就比較輕鬆，就不會用比較驚扭的話或很多的理論來談，可能這樣子大家比較容易接受。

當然也有些學電影的常常會說我們這個不是影評，是觀賞心得、是消費指南，我也無所



謂，你真正去說電影內象徵什麼，是不是就是導演真正想要做出來象徵的東西，說老實話，除非導演自己講出來，否則我們誰也不知道，看你是不是說的很有道理就是了。在這方面，我們做的工作就比較多了，因為自己喜歡，凡是能夠有機會談電影，或到學校和同學談談天啦，我就比較樂意，常常去做這些事情。

商業與藝術的矛盾

問：您認為一部電影的商業性和藝術性那一個較重要？

答：基本上我覺得電影不能二分法，只能這樣子拍的就不是高手，真正的高手要能用商業包裝，然後把藝術性加在裡面。像「戰火浮生錄」裡面的東西很多，好幾代的故事，橫跨好幾州，一個很通俗的東西，裡面對於音樂的使用，節奏的感覺，音樂和電影的配合，攝影上面特殊的地方，把技術提升到藝術層面去了。

中國有一句俗語：「內行人看門道，外行人看熱鬧」。熱鬧裡面沒有東西，大家都可以看，那就是周星馳、王晶的東西；只有門道沒有熱鬧，人家就不看了。有些導演說：「我不需要很多人看，只有一個人看我也高興。」對呀！當然可以做這樣的事情，問題是你為什麼要拍電影，你一定是的話要說，你話說出來是給二個人聽好呢？還是給二萬人聽？很多影評人患了個毛病，藝術電影願意談，商業電影不願談，商業電影可以自己看得很快樂，笑得比誰都大聲，可是他覺得講這就丟臉了，這是一個問題。

我是覺得看電影是一件很開心的事情，不要把它看得太嚴肅。說老實話，評論對觀眾是有影響，但還不到國外專業影評影響票房的地步，國外是有專業影評人，他們的話人家把它當聖旨，台灣是還沒有這樣的問題。常常有人笑說，你們影評說好看的，是會讓人睡覺的電影，事實也不盡如此，有許多影評人比較喜歡談藝術電影，而藝術電影導演的想法比較偏激一點，是小眾文化，較不易為大眾接受，我們當然也不認同像周星馳、王晶、朱延平那種片，影評人都不談它的，「存而不論」，存在但是我們不討論，不否定它，只是不談它，那

你要看就去看，大概一般來說是這樣的態度。

影評人的立場與條件

問：成爲一個影評人是否有必要條件？

答：電影評論對電影本身的影響會有，說好的不會有太多影響，罵得很兇的影評，大概就很有影響力。一般來說批評有兩種，一是建設性的，一是破壞性的，現在電影也不好做，我們總希望說多做一些建設性的批評。中國人是很講人情，那時我去看片，好可以談，不好就不談，不要因為你去罵掉了票房，這樣也不好，人情方面我就是這樣處理。

我以前一直在青年週刊上面寫東西，最後之所以不寫的原因是我評中影的「八二三炮戰」，那部片子真的是很爛，可是裡面也還是有一點點好的地方，我就對它不好的地方批評得很厲害，這是軍方的刊物，它把我所有寫壞的評論刪掉，只刊好的部分，這樣一來，我的立場那裡去了，我變成中影的打手，於是我就告訴他們我不寫了。

一個影評人基本公正的立場要有，目前台灣的影評人有兩個問題，一個是獨沽一味，要藝術電影或是大師級電影才談，我個人的想法是，商業或娛樂電影也要談，因為看的人多，你要告訴大家，好的地方在那裡，看的人的欣賞水準才會往上提，而且事實上有些電影是有它的價值在裡面，像希屈考克的電影，全部是爲了娛樂觀眾而拍，但現在看，有些經典手法存在於其中。

第二個問題是看法偏窄，曾有人問過許多影評人，他們認爲身爲一個影評人最重要的條件是什麼？我認爲是包容力要大些，要從不同角度去看電影，我看電影從不預設立場，因為我不曉得會看到什麼東西，有時候我甚至故意不去知道這是什麼類型的電影。可是對一般觀眾我不主張這樣，因為對我們來說，電影是工作的一部份，若預設立場，便是心裡先攏了一把尺去看，會影響自己對電影的評價和公正性。一般觀眾看電影，則是希望從中得到娛樂，如果先知道影片類型，比如他知道這是藝術電影而決定去看的話，不會用看娛樂電影的心態去看，而能靜下心來看這電影到底要表達



什麼。

我當然也會有看不懂電影的時候，因為不是我們去拍的，可能不知道他在幹什麼。一種是他也不知道他在幹什麼，一種是我沒有那種程度；現在的確是有許多這種電影，像奇士勞斯基的電影，許多人說他是大師，但是紅、藍、白三色電影我就看不出什麼道理，只有紅色還覺得滿好看，其他看的就悶悶的。這一類電影就像抽象畫，一直看下去，也不要去想為什麼，就看自己的美感經驗有多少，能接受多少，也不可能和作者真正討論。

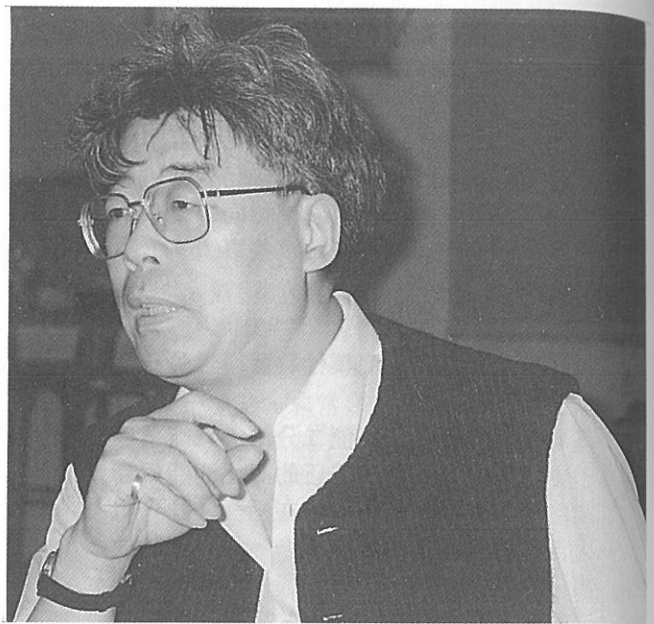
有時真的看不懂，我也會去問人家，像「色情酒店」，看完後有人說它了不起，了不起在那也說不出來。有些論文電影，以前金馬獎、柏林影展，常常找我們去看電影，希望我們寫些影評，我常常覺得有些電影很難歸類，我看過一部電影叫做「白色城市」，從頭到尾不知道在幹什麼，講一個人跳船，到了一個城市，他就每天在城市裡面走過來走過去，鏡頭就這樣跟著他拍，他把拍下來東西寄給他太太，也不說他在那兒，他太太就拿回去放，我們又看他走一遍，從頭到尾都這樣，最後就安排說在墨西哥有一種蜥蜴，生活在水中，每天露出半個頭，做的事就是「看」。

看完後，他們問我要不要寫影評，我說我自己就是那蜥蜴。要我寫，我可以寫很多東西，什麼現代人的疏離感，在城市中的孤寂，這些都可以寫，只是會覺得很無聊。至於說其他電影本身上的邏輯有問題，或者是整個導演的創作技巧上有問題，使人看不懂，這就沒辦法，在這種情況下通常我們會知道，看得出問題出在那裡。

只有作品無作者

問：請問你對台灣現在的電影有什麼看法？

答：以前所謂新銳導演，像侯孝賢、陳昆厚、張毅、柯一正、曾壯祥，那時候完全靠他們撐起來。事實上，對他們來講也是一個很好的時機，因為中國電影已經垮到沒有辦法起來了；當然，中影公司肯用這些新人，然後拍一些小品、散文式的電影，這個可以在成本上面降低，而且表現得很特殊，這批人一些新的想法觀念，可以藉這



個表現出來，再加上輿論的支持，新電影就是那個時候造勢起來的。

至於去年所謂的新興國片為什麼就沒起來呢？因為這些人還是老樣子的作法，然後所謂的輔導金十部片只有愛情萬歲得了一個獎，多桑的評價還算不錯，而且現在的傳播界也不那麼熱情了。我覺得現在電影不好關鍵在於沒有好的製片，在五〇、六〇年代有不少好電影，現在看起來還是很了不起，那時的製片自己都差不多有點學問，知道自己要些什麼東西，現在大概只有中影公司的徐立功比較知道自己在拍什麼。

事實上，對現在台灣的電影也覺得滿嘔的是，像侯孝賢、楊德昌等他們的作法就是太不考慮觀眾的需要；侯孝賢等於我們捧出來的，像「在那河畔青草青」討論環保問題，我們還頗欣賞他的，之後他就變得只用自己的想法，有些是滿好的，但有些他最近常用的風格，一個長拍鏡頭一擺五、六分鐘，有時是需要這樣做，有時候我們就覺得根本不需要做這些動作。像「童年往事」我根本不知道他在幹什麼，因為問題很多，可是到金馬獎擔任評審時再看一遍，結果通通看得懂，也覺得它好，才發現這時看的是完整版，外面上映的因為片子太長而剪了不少，就不連貫了。

楊德昌的「獨立時代」，你要說它拍現代

工商
以，
道在
說好
了個
點做
得有
上滿

者」
準，
演，
有齊

景
問：

答：

者
裡



工商業社會的混亂，人多話但有些言不及義可以，可是一部電影一千七百多句對白根本不知道在說些什麼。所以那時倪淑君碰到我，問我說好不好看，我就說很好呀，花了那麼多錢拍了個廣播劇。我很喜歡「愛情萬歲」，雖然有點做作，但還頗實在的，至少演的人物使你覺得有可能存在，整個氣氛、人物、風格的控制上滿準確的。

我常常覺得在台灣「只有作品、沒有作者」，所謂有作者是說他有一定的風格、水準，我們可以用作者論來討論，可是現在導演，他可以有很好的作品，可是不是每一部都有齊平的水準。

景翔評親情電影

問：我們這次系刊有一個單元探討親情，選了三部片來討論，第一部〈飲食男女〉，第二部〈喜福會〉，第三部〈多桑〉，可不可以請您評論一下？

答：三部片子我都不喜歡，如果要說描寫親情最好的，是〈多桑〉，我不喜歡的原因是它太…慢…了，事實上因為它寫他父親很多事情，也沒有刻意去美化他，這個爸爸其實是很討厭的，親日、對兒女的那種樣子，不太顧家，可是他還真把那個年代那樣的人物拍得很生活化，問題是他把它導到這麼慢，吳念真說：「好不好看？」我就開玩笑說：「好看，而且有一個好處，看電影不會憋尿，上廁所回來，鏡頭還在那裡沒動。」

〈喜福會〉的問題是因為導演王穎和原作者譚恩美是第二代以後的移民，所以你看電影裡面所有談到在美國的生活你都覺得很真實，

而提到上一代的生活都假假的，都是戲曲、傳說中的中國婦女，一看就不真實。所以他寫這種第二代家庭事業的隱憂，在現代華僑社會裡面的問題，都讓你心中滿有感觸的；一到大陸去，鏡頭裡的東西像逃難就假得不得了，因為兩個人都沒有經歷過這些東西。

〈飲食男女〉的問題在於劇本不是李安自己寫的。〈推手〉和〈喜宴〉都是李安自己的劇本，那裡面父母子女的感覺和〈飲食男女〉的完全不一樣；這裡面他還是寫親情問題，可是他的親情問題寫的讓你覺得滿假的一點就是，這種父女之間的感覺不對，而且所有的對白都寫得很淺、很表面。

但是李安厲害的地方是他談的每一個問題都很嚴肅，可是他這樣嘻嘻哈哈講過來之後，都不會覺得片子很嚴肅，可是想想他所要表達的都知道了。他完全是從美國的一個製片體系出來的，所以他很懂得事前作業是怎樣，他的進度、預算、演員控制，所有東西都在掌握中，在有限的範圍內做最好的東西，這是台灣的導演沒有一個做得到的。

寧為聽戲不唱戲

問：將來有沒有可能做一個導演？

答：不會，不可能的事情，因為導演要懂的東西非常多，真的拍片的時候，你不到現場就不曉得會出什麼狀況。你的事先規劃，你的分鏡怎麼做，場次的安排，到現場看要怎麼變化，這都是沒有經驗根本搞不出來的東西，聽起來很無聊的小事情都要拿出來講，這些事情都會耽誤你往下走，所以說會聽戲的不一定會唱戲。算了，還是守一行好了，戲唱爛了不如不唱。



景翔小檔案

景翔，本名華景疆，民國三十年生於江西固江，三十七年底隨家人來臺。臺北工專土木工程畢業後，服務於電腦公司，並從事翻譯工作。至六十三年，因譯筆受賞識，遂加入時報兼任職的副刊編輯；後任時報周刊總編輯。電影方面的譯作有「超級巨星」（十六位現任導演訪談記）一書，又譯電影劇本「惘然記」，多年來負責中國時報的「一部電影大家看」專欄。現任中國時報社會服務部副總經理，並主持多個電視及電台節目。