

上海师范大学

硕士学位论文

港台电影新浪潮运动及其所塑造的产业模式的比较

姓名：陈隽

申请学位级别：硕士

专业：广播电视艺术学

指导教师：汪天云

20090410

摘 要

随着我国大陆地区影视制作市场逐渐开放，影视作品生产机制正处于大变革大转型的关键时期，我国影视制作产业应当如何构建，应当以何种现存模式为榜样，或者应当如何在某种现存模式的基础上进行改造，这些恐怕都是当前需要迫切思考和研究的课题。其中，港台两地由于地缘、文化、政治经济关系等各个方面同大陆地区的关联，在当前大陆地区为电影产业机制转型寻找可资借鉴的经验和模板时，自然会成为重要的参照对象。在港台两地影视产业发展的历程中，两地分别于上世纪 70 年代末 80 年代初成发生的“新浪潮”运动最为引人注目。同时，新浪潮运动也是两地产业机制变化和成型的关键点，一定意义上说，新浪潮奠定了未来数十年内两地电影产业的发展路径。因此，本文拟以两地新浪潮运动的现象、渊源、实质为核心，深入探讨港台两地产业模式的发展历程和结局，最终为我国当前影视产业所面临的真正问题提出一种可能的思考路径。

关键词：“新浪潮”电影运动、电影市场、电影产业

Abstract

As China's mainland market gradually opened up for film and television production, film production mechanism works great change is at a crucial period of transformation, China's film and television production industry should be how to construct, in which the existing model should follow the example, or how it should be available in some models on the basis of the transformation, these are all the current thinking and the urgent need to study. Among them, Hong Kong and Taiwan as a result of geopolitical, cultural, political and economic relations in all aspects of the link with the mainland, the mainland in the current mechanism for transition for the film industry can learn from this lesson to find the experience and the template, it will become an important reference to the object. Television in Hong Kong and Taiwan in the course of industrial development, the two places in the last century the late 70s into the early 80s took place "New Wave" the most eye-catching campaign. At the same time, the New Wave movement of two real estate industry is changing and forming mechanism of the key points, a certain sense, the new wave of lay the next few decades both the path of the film industry. Therefore, this article is intended to both the phenomenon of the New Wave movement, sources in real terms as the core, Hong Kong and Taiwan-depth study of the development process of industry models and the outcome and, ultimately, for the current film and television industry in China are facing a real problem may be thinking way.

Key Word: “New Wave” film movement、Film Market、Film Industry


论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名: 陈慧 日期: 2009.4

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名: 陈慧 导师签名:  日期: 2009.4

绪 论

港台两地在上世纪 70 年代末到 80 年代初先后兴起了所谓“新浪潮”电影运动。两地的新浪潮运动在各个方面都存在着巨大差异。对香港电影来说,“新浪潮”出现的最重要因素来源于 70 年代末香港电影制片体制的深刻变革,而此变革又同香港电影产业在当时所身处的经济大环境息息相关。因此,可以说“香港电影新浪潮”的根本内在动因是经济因素,促使新浪潮运动出现、推动其展开和发展的驱动力正是当时风云际会、从各行各业纷纷汇聚到电影产业中来的资金流。

反观台湾电影新浪潮,其所面临的情况则完全不同。“台湾电影新浪潮”发起的原因并非是市场导向的,不像香港那样由大型商业制片单位、电影发行企业乃至院线公司操控和推动,它的出现,一方面与当时岛内急遽变换的政治气氛紧密相连,更重要的是在许多文艺人、电影人在长时间坚持不懈地对各种电影理论、美学趣味以及世界各地优秀电影的引介、探讨和研究后,逐渐形成了一种特定的电影创作氛围和理论追求。此种氛围和对电影艺术的理解方式正好利用了当时政治局势转变的契机,得以掌握和调用到大量电影拍摄资源,从而催生出新浪潮运动。

港台两地新浪潮运动既然发端于不同的起点,推动其发展壮大的驱动力也不尽相同,自然两地新浪潮运动在推进过程中表现出的面貌和最后的结局也截然不同。“香港新浪潮电影”中锐利生猛的影像风格很快被商业潮流收编,那些尖锐主题最终演变成装饰性的视觉外观而退去了所有锋芒。而“台湾新浪潮运动”则在轰轰烈烈地贡献出一批名垂影史的优秀作品之后,在台湾本土急遽锐减的电影制片规模中日益转向与市场化运作相脱离的手工作坊式的创作模式。总的来说,两地新浪潮运动异大于同,因此甚少有研究者将两者进行联系和对比:既然两者是按照完全不同的路径、模式,发展和终结,似乎很难找到值得将两者进行对比研究的理由。

而笔者认为,港台两地新浪潮运动的差异也许恰恰能够成为一个非常重要的问题的切入点。两地新浪潮的差异,从根本上来说就是两种电影体制的差异,是两种电影观念的差异,是两种理解和对待电影这一媒体思路

的差异。这两种思路的孰优孰劣、各自包含哪些优势和缺憾，笔者以为，应该成为当前这一特殊的时期值得我们对之进行深入思考的关键问题。“香港电影新浪潮”后，香港电影产业迎来了漫长的繁荣期，而“台湾电影新浪潮”则仿佛直接导致了台湾本土电影制作业一蹶不振迈向衰败的境地。

我们应当如何评价两地的新浪潮运动？我们应当用一种什么样的标准来衡量两地新浪潮运动在影史上的地位和影响？我们应当如何理解和评价两地目前的电影产业和电影创作现状？这些问题针对的虽然是港台电影，实则对大陆地区当前的电影创作和如何搭建电影产业构架有着深刻的影响和启示。

上世纪八十年代起，随着文革的结束，各行各业都呈现出新兴的面貌，展开了以公退私进为主要方向的改革。鉴于之前政府对意识形态的强力钳制，改革中提出了以经济建设为重中之重的理念，追求效率和经济业绩成为各行业各部门的首要任务和不容置疑的最大诉求。

对于电影产业而言，情况也是如此，原国有电影企业由原本政府独资积极转向多种投资渠道并存，影片的生产和创作从原来的由政府部门主导向以市场力量为主导转变，简而言之，追求市场占有率、追求商业价值、追求票房数字成为电影产业主要的前进方向。改革措施无疑对活跃电影市场、繁荣电影创作起到了巨大的推动作用，然而对于电影产业来说，毫无保留的市场化是否是一种正确的产业组织模式？政府部门积极介入影视作品的创作是否只有一种模式一种方法？我国影视制作产业应当如何构建，应当以何种现存模式为榜样？或者应当如何在某种现存模式的基础上进行改造？这些恐怕都是当前迫切需要思考和研究的课题。遗憾的是，对于此类问题的思考和研究仿佛仅局限于从事影视作品生产、放映等工作的部门和单位内，更多的是在实践操作的过程中进行摸索和尝试。但是在专门的研究机构内，似乎缺乏对此类问题进行的更高层次、更具原则性的探讨和研究。而对于专业的理论研究者来说，从哪种角度出发、以何种路径入手，才能对上述问题提出切实有效的，具有实际指导意义的理论思路和研究框架，是一个值得认真思考的问题。笔者以为，以港台两地新浪潮运动为典型所反映出的电影产业组织模式及其发展历程都能很好地为解答这些问题

提供思考路径。

笔者在本文中，并非试图正面、直接对上述问题进行探讨和解答，而是希望从电影史中的某些片段入手，以对照和比较的方法，为如何思考、把握乃至一定程度上解决上述问题提供一种可能的思路。

以史为鉴可知兴衰，当前我国大陆地区影视产业所面临的状况和问题无疑有着自身的历史渊源和独特性，但对照电影媒体并不漫长的历史，仍旧能够在其中找到许多对如何思考和把握当前我国影视生产状况提供借鉴作用的有益素材。其中，港台两地由于地缘、文化、政治经济关系等各个方面同大陆地区的关联，在当前大陆地区为电影产业机制转型寻找可资借鉴的经验和模板时，自然会成为重要的参照对象。而且，更加重要的是，虽然两地与大陆地区关系紧密，但在影视产业发展历程和组织模式上又有着自身截然独立的特性，所以，两地的影视产业状况不仅能在我们理解当前大陆影视产业状况的历史成因和渊源时提供更加深入的视角，而且在一定程度上甚至可以映射出大陆影视产业未来发展前景的某种可能性。因此，本选题拟以两地新浪潮运动的现象、渊源、实质为核心，深入理解港台两地产业模式的发展历程和结局，最终为我国当前影视产业所面临的真正问题提出一种可能的思考路径。

本文的研究内容包括如下几个部分：第一部分为电影媒体特性解析，其中包括电影媒体的特性、商业力量对电影媒体的掌控和利用等内容，希望此部分关键问题的解决为理顺电影媒体与商业机构、商业运作的关系，澄清电影作为产业的性质和特征及之后的讨论打下基础；第二部分为讨论关于香港电影产业发展历程和香港电影新浪潮。在此部分中，将从香港地区的政治经济体制出发，探讨香港地区的产业环境，解析电影产业在此产业环境中所面临的压力和挑战，并由此推导出催生新浪潮的动因；第三部分讨论“台湾电影新浪潮”的产生和影响，在此部分中，也将从政治经济面貌入手探讨电影产业在台湾地区所要面对的特有问题，从“台湾电影新浪潮”的产生原因和其对日后台湾电影产业的深刻影响出发，讨论台湾电影产业组织方式的利弊得失；以上两部分要解决的关键问题是，如何真正地理解港台两地电影产业在很长时期内所面临的衰败状况，两厢对比，

寻找衰落状况背后其各自包含的原因，并对两地不同的产业构架组织模式和思路进行评价；选题的最后一部分拟对当前大陆地区产业状况作一分析和评价，并以以上各部分的讨论为基础，对如何把握和引导当前大陆地区产业走向进行简单的梳理和分析。

第一章 电影媒体的本质特性与电影产业

第一节 前言

本文这一部分内容是为了给之后将要展开的讨论打下基础、奠定基调。之所以在讨论、评价具体的电影史事件前要对电影媒体的本质特性进行解析,根本原因在于本文并非简单地从商业电影机构的立场出发来讨论绪论中所提及的诸项内容,并不是仅仅以利润规模上的得失为唯一衡量标准来判断一种电影产业构架的成败。本文的目标是希望能够超越经济视角,以满足电影媒体自身特性的充分发展为最终诉求来考量和评判电影产业各种组织模式的优劣。

笔者以为,当前存在着一种普遍的误解:将电影产业等同于商业机构、将电影创作活动等同于商业行为。而这一误解背后所隐含的前提是,把商业运作体系中“商品”这一概念所具有的属性等同于电影媒体的本质特性——即电影作品从本质上来说是一种商品,所以其存在的全部价值和可能性就在于最大限度地赚取利润。所以,一个能够获取最大经济利益的产业结构模式也就是最符合电影媒体本质特性的、最利于电影媒体充分健康发展的最佳模式。值得指出的是,此种误解及其所蕴含的逻辑并非难以破解。它之所以能够得到如此普遍的认可,原因也许在于我们长久以来思考与电影产业、电影史甚至电影创作相关的实践和理论问题时缺乏一个稳固的基础——即对电影媒体本身特质与属性进行扎实、有效、深入分析和探讨——这给了许多似是而非、模棱两可的观念乘虚而入的机会。

如果我们确定将电影看做是一种媒体,那么和所有其他媒体一样,电影也具有某些自身固有的特质和属性。用“商品”概念对这些属性进行概括显然是非常可笑的,然而由于电影本体论研究在某种意义上的缺失,导致这种经不起推敲的观点变得深入人心,甚至成为很多人心目中思考问题时无需讨论的“预设前提”。如果我们承认这一点,毫不犹豫地揭穿这类观点的荒谬性,我们就会意识到:在讨论电影产业问题时,并非只有考虑如何建立一个能够赚取最多利润的产业模式这一条路可走。如果我们把电影媒体自身特质及其可能性的充分实现作为最终目标,并以此为标准来衡量某种电影产业模式是否健康、合理,那么电影媒体与商业运作体系之间

关系的问题的实质就在于：一种以追求最大利润为诉求的产业构架，对于最大限度发挥电影媒体自身特质、实现其自身发展的诸种可能性而言，是有利、有害还是两者可以互不干扰。这并非是一个可以脱口而出的答案。从某种意义上讲，本文的意图就在于为解答这一问题提供一些思路。

因此，有必要先对什么是电影媒体自身的本质特性进行阐释和说明。

第二节 电影媒体的本质特性

当人们谈到电影媒体的根本属性时，也许常常以“真实性”这个词作为思考的终点。人们之所以对此答案表示满意，也许一部分是由于这仿佛是一个显而易见的事实：电影的影像总是给予我们强烈的逼真感；另一部分则是由于，对这个问题的研究似乎跟我们对电影这一媒体所做的一切探索，思考和应用行为关系不大。然而笔者想要指出的是，实际情况很可能并非如此简单：之所以我们会觉得这是一个不太值得思考和研究、或者说是一个应当早已盖棺定论的问题，原因恰恰在于我们早已不假思索地接受了某种其实并未对其进行认真考察的前提。事实是，想要对电影媒体的根本属性和固有特质进行真正有意义的探索和研究，就必须撬动上述那种看似无可辩驳的思考路径和习惯。而对“真实性”、以及“真实性”在影像中的效用这些看似早已无需思考的“简单问题”进行辨析，也许是打破上述那种惯性思维的恰当起点。

首先我们要问的是，“真实性”这个词究竟是什么意思，或者说当我们使用“影像的真实性”这种说法时究竟指的是什么？答案看上去是十分明显的，所谓的影像的“真实性”指的是影像中出现的人物、事物及其动态，同它所拍摄的、现实中实际存在的那个人物、事物及其动态具有高度的相似性、一致性。但是，这个答案会导致一些令人无法回避的问题。第一，从某种程度上来讲，“现实”同“影像”的相似和一致无法成为涵盖所有影像类型的普遍性质。这里指的当然主要就是动画影像的问题。对于动画影像而言，这种对影像中存在的“真实性”所做的理解是无效的。因为动画电影中事实上不存在与所谓“现实”中实际存在的人物、事物及其

动态相符合的部分——动画影像中，一切可见元素都是人工制作的结果。所以除非把动画影像排除在“电影”概念之外，否则就无法让人心安理得地接受把影像的根本属性和特质概括为上述那种未加分析和恰当定义的“真实性”概念。不过有关动画影像的问题并未本文所要讨论的重点，所以我们在此就不对这一问题展开充分论述。

不过，即使把这个似乎让人稍稍感到有些不快的小问题暂时抛在脑后，把电影简单理解为一种以“真实性”为根本属性的媒体仍然会导致一系列叫人头痛不已、甚至令人误入歧途的问题。简单说来，如果我们将电影的本质特性理解为影像与其所反映的现实中的对应物之间的相似性，就不得不面对一个令所有电影创作者和爱好者都感到痛苦不已的推论：电影，作为一种媒体本身并不具备表现性和创造性，而仅仅只是一种记录的工具，影像的价值依附于它所记录的对象，而其自身只不过起到一种容器的作用。从电影诞生之日起，这个问题就折磨着每一位试图以严肃态度对待电影的创作者和理论家。面对这一问题，早期电影的理论家和思考者们提出的解决方案大致不外乎以下两种：其一，正面反驳这种推论乃至导致这一推论的整个前提，以一种强势的姿态为电影正名。格式塔心理学的重要奠基人阿恩海姆可以作为此种思路的典型代表。在阿恩海姆看来，问题的关键在于，影像最根本的属性和特质非但不是所谓的“真实性”，反而恰恰在于影像同现实中的对应物之间的不一致性、特异性或者说“不真实性”。“当然，电影由于其本性，总是倾向于满足人们的忠实报道我们世界中新奇的、特别的和动人的事物的愿望。……只是在影片制作者自觉地或不自觉地发现了电影技术的特有可能性，并将之利用到艺术创作上来的时候，电影艺术才逐步成长起来……。影片制作者自己也很容易被画面形象酷肖现实这一点所迷惑……影片制作者一旦满足于这种不成型的复制品，那将是一个严重的危险。为了创造出艺术作品，电影艺术家必须有意识地突出他所使用的手段的特性。”¹阿恩海姆所说的“特性”指的正是“照相和电影不能完美地重现现实的那些特性”：其中尤为重要的比如当时电影中色彩和声音的缺失等。为了使自己理论连贯而彻底，阿恩海姆以难以想象的胆识做

¹鲁道夫·爱因汉姆《电影作为艺术》中国电影出版社 2006年6月第一版 第27页

出了巨大的牺牲——只有竭尽全力保护电影和现实之间每一点或大或小的可见差异，电影才有可能成为一种表现的手段，具有创造的能力。为此他以激烈的态度反对将色彩和声音加入到电影中——直到有声电影和彩色电影出现很多年后还是如此：毫不客气地将之称为“堕落的行为”、“杂种”和对电影艺术的“背叛”。我们当然可以毫不客气地取笑阿恩海姆的刻板 and 偏执，然而令人感到忐忑不安的是，如果我们对待电影仍旧一直持有那种朴素的“真实观”，也许永远也无法在搞清楚面对阿恩海姆咄咄逼人的观点时我们真正想要反对的究竟是什么。

和阿恩海姆绝不妥协的姿态不同，另一种解决上述问题的思路是，选择顺从电影媒体是现实世界某种程度上的容器和记录者的看法。不过这些思考者着重想要指出的是，电影也许确实只是一种容器，但它却是一种十分特殊的容器，或者说它不仅是容器，它还是一重滤网、一盏明灯、（甚至是）引导人们走向真理的领路人——虽说它自身并非真理：在影像中我们所见到的所有内容虽说原本就存在于现实世界中，但是，这些内容只有通过一架轮转不歇的发光机器，被转变成投射在一块白布上的闪动影像时，才被人们所见；就好像黄金本就存在于沙石中，但在被竹篮筛选过之前，它们不会被人的眼睛所看到。巴赞可以说是此类观点的集大成者。他在那些让人回味无穷的著作中告诉我们，现实中蕴藏着叫人屏息凝神的美，然而只有影像才能带领我们找到它的所在：“摄影机本身拥有了通往宇宙之钥，使我们自然而偶然地发现了‘极致的美’，而这些我们发现的东西，正是被一般的美学家视为非艺术之物。”¹对于巴赞而言，即便影像只是容器、通道和引领者，它也因其不可替代的性质而变得无与伦比。

无疑，这一解决问题的思路的关键在于，那种所谓的“极致的美”的内涵究竟是什么。而正是巴赞就这一点所进行的阐述，带给我们的思考以巨大的启发。在一篇介绍让·雷诺阿导演艺术的文章中，巴赞提到：“……（背景放映）这种技巧对雷诺阿来说简直不可思议，因为它使得演员离开了他们的周围环境，并意味着他们的表演及对话比水中的反射、拂发的微风、树枝的摆动来得重要……上千的细节可以将物体及其环境的真实以一

¹ 道利·安祖《电影理论》志文出版社 1983 年 2 月第一版 第 157 页

种神妙的感觉呈现出来。雷诺的电影就是由影像中的物体外形所构成的。”¹对于巴赞来说，现实中的美感就体现在每一个具体空间所蕴藏的万千细节中，这些数之不尽的细节可以构成一种难以言喻的氛围、气息和涵义。巴赞反复强调，它是用言辞难以表述的、含混不清、暧昧难解的。而它之所以具有此种性质，原因在于这个世界本身所具有的无穷可能性。巴赞曾经说过，我们在日常生活中培养起一种对待外部世界的方式，通过这种方式、这种惯例，我们得以在这个世界中自如地行动。然而，由于世界本身所具有的难以想象的丰富性，我们和世界进行交流、产生关联的可能性实际上也是无穷无尽的。只不过我们被日复一日的庸常生活所困，乃至受困于某种加诸自身的幻觉，以为这个世界只有一种面貌，因而也只有一种与之产生联系的方式。也就是说，在现实生活中，按照某种“现实”的、被日常生活所肯定的惯常“逻辑”，那些“水中的反射、拂发的微风、树枝的摆动”是不产生意义的，对某种情势、某个场景的涵义和价值不会产生根本性的影响。于是，电影的价值和意义就在于，它有能力揭示出外部世界中我们平常视而不见的部分，并且用一种强有力的方式让我们领悟到其中的涵义。世界的深刻性就隐含在其中：我们总是习惯于用一种最浅薄的方式对待外部世界，所以看不见它和我们内心深处的某种关联，只有当黑暗中一束光把大千世界种种细枝末节投射到银幕上一个虚幻的空间里，我们才被迫注意到它，才恍然大悟其中的奥妙和神奇。电影为何具有这种能力？答案看起来是如此单纯：因为电影有能力在银幕上细致入微地呈现一个空间、空间中的人物、事物及其全部的、从最宏大到最细微的动态。简而言之，电影因其所具有的“细腻性”的特质，而成为一种诗意的媒体。

电影最重要的特质不是真实性、而是细腻性。如果说这一结论让习惯了把“电影的真实性”挂在嘴边的人感到匪夷所思的话，我们不妨追根溯源，来看看电影媒体的创造者们究竟是如何来看待他们的造物的。在回顾最早期的电影史的时候，有一个似乎让所有后来者都感到理所当然的情节：1895年，当卢米埃尔在那个咖啡馆里当众展示他们的小玩具时，引发的是一场真正的风暴。许多记载都指出，所有的现场观众都被这一“魔法”

¹ 道利·安祖《电影理论》志文出版社 1983年2月第一版 第165页

深深地震撼了，乃至陷入了“心醉神迷”的境地。面对这些描述，难道就没有任何人感到有那么一点难以理解吗？一百多年后我们重看这些影像，当然觉得平淡无奇、索然无味，但是面对如此巨大的感受上的差异，值得思考的是，一百多年前的那些观众和我们的差距究竟在哪？究竟那些东西是我们司空见惯而当时的观众闻所未闻的？甚至问题从某种程度上可以转换成：当时的观众在这些粗糙的影像当中，究竟看见了哪些现代大部分普通观众已经没有能力再看见的东西？有趣的是，在众多可能的答案中，也许首先要被排除在外的恰恰就是所谓的“真实性”。银幕上的影像和其现实中的对应物之间具有很高的相似度，这确实是一个事实，但是难道就没有人稍稍起过那么一点疑心：“真实的景象”本身并不足以引发观众的狂热。原因很简单：再真实的影像也真实不过“真实本身”。在所有人都通过肉眼见证过工厂大门工人下班景象的情况下，再在银幕上看见这个我们现在看来甚至相似度非常有限的时空片段的复制品时，又有什么值得迷醉的地方呢？所以，让观众们魂飞天外的原因，必定别有玄机。

再让我们来看看卢米埃尔兄弟为他们的小玩意儿所起的名字吧：cinematograph，无疑这就是现在英语中“电影”——cinema 这个词的来源。不过，这并不是卢氏兄弟通过拍脑袋的方式生造出来的词汇，它也许是法国小工厂主向美国垄断大亨的一个隐晦的报复——因为这个词实际上是爱迪生为他的电影机器所起的名字的变体。众所周知，爱迪生的电影机是拍摄机和放映机分离的，其中的拍摄机被命名为 kinetograph。事实很清楚，卢米埃尔的电影机的名字“剽窃”自他们当初没有能够从爱迪生手里买到的那个机器——只是做了一些小小的本地化变音而已。所以最终需要追问的是，kinetograph 这个词，具体说是这个合成词的前一半——kineto——是什么意思。考察的结果是：它来源于一个希腊文词根——kinetic。很遗憾这个词根的意思与真实性无关，它的意思是“运动”。所以，无论对于爱迪生还是卢米埃尔，电影机是一种“书写运动”的机器，而非纪录真实的机器。由此，我们也许可以揣测到电影的发明者们对自己所造的这个机械的理解：它并非是一个用来纪录某些东西的机器，而是用来描绘某种形态的运动的机器。事实上，在没有运动之处“创造”运动的探索古已有之，

即便是上文提到的动画影像与 cinematograph 之类的装置相比也早诞生了好几年。那么，卢米埃尔们创造出来的究竟是一种什么样的东西？如果这一装置就本质来说无非也和前人的发明一样是一种“绘制运动”的工具，它的特殊之处在哪里？或者更具体的说，它所绘制出来的运动的形态，和之前有什么不同？细腻性，惊人的细腻性，就是它的一切属性中唯一与众不同的部分。创造运动的原理和照相术的结合造就了电影，而从以上论述中得出的结论是：人们把照相术引入影像制作的目的是为了所谓的“真实性”、不是为了使影像同任何外部现实产生关联。照相术给影像带来的不是“真实性”，而是细腻性、复杂性。拍摄工厂大门、火车进站的目的，决不是为了记录某个现实中的片段，而是炫技，是为了在影像中呈现出前所未见的细腻复杂的动态景观。“逼真性”在这里起到的实际是一种参考作用——谁都见过现实中的工厂大门，因此都知道工人们涌出大门的情景中蕴藏着多少动作、变化以及相互之间的复杂影响——从步履姿态到衣裙折皱的舒张，万千细节不可胜数。而影像与现实的符合程度，成为影像细腻复杂性的证明——也就是说，我们的现实经验，为我们感受、理解摄影机影像的复杂细腻性提供了条件。当初次见到那段影像的观众赞叹工厂大门是多么逼真时，他并不是在赞叹这个场景与现实中的哪个场景有多么相似，而是在赞叹由这种相似性所证明的，这段影像的细腻复杂性——因为足够细腻，才有能力显得足够“真实”。

最早的观众是被无与伦比的精细形象和动态所征服，类似的证据其实不胜枚举。其中有名的一个例子是，观众在看一部由卢米埃尔的电影机所拍摄的、画面主体是母亲推动摇篮哄婴儿午睡的影像时，令其惊呼不已的是画面中一扇小窗外照在树叶上的阳光随着枝叶的摆动闪闪烁烁的情形。许多研究者常常用嘲讽的口吻谈起这个例子，将之看作那些“原始电影观众”所闹的许许多多笑话中的一个。但是从另一个角度，也许我们要说这恰恰是影像媒体混沌未开的黄金时代。之后影像媒体的发展历程——正如许多神话所描绘的那样——勾画出一条堕落的轨迹：诞生之初，影像将其全部的力量袒露在观众眼前，观众则激发起心智当中对形象和运动感知的全部能力应对这一前所未有的挑战。然而，这种全力以赴的状态却是现代

大多数普通观众难以做到的。现代观众早已练就了避重就轻的本领，实际上是下意识地、无法克制地对影像中的内容自动做出筛选，直至习惯于对影像的某些内容视而不见——如今的观众之所以对工厂大门感到枯燥乏味，大概是因为我们已经看不见一百年前的那些观众面对同一段影像时所见的东西。影像的灵魂，细腻性，仿佛正在离我们远去。

第三节 电影媒体与电影产业

一切美好事物的堕落自有其根由，电影的问题似乎在于，它错过了整整一个时代。在那个时代里，它本有机会从容发展、探索自身，找到驾驭其所拥有的伟大力量的途径；然而时不我待，崭新的世界带来崭新的规则，这些规则不再容许慢条斯理无所作为。因此电影注定难逃被驱策、被驾驭的命运，甚至必须要改变自己、放弃力量，由此而变得更适宜去实现那些也许本不应当由它来承担的目标。电影中所蕴藏的能量是如此强大，以至于在一个以财富及以其流动为终极目标的世界中，可以不加任何修饰地直接产生经济效益。人们在游乐场某个帐篷门口排起长队，只为看一眼《火车进站》或者《婴儿的午餐》。当这个“新生儿”可以源源不断地带来金钱的时候，没有人考虑过它应当如何成长。随着当最初那股喷薄而出的能量渐渐止息，人们对那种未加遏制、直白而又浅薄的魅力日渐感到厌倦，再加上一场不合时宜的火灾，电影这个玩具衰落的速度似乎跟它掀起热潮的过程一样迅猛。直到此时，那些指望电影能够继续赚取更多财富的人们才开始算计怎样才能让它变得更富魅力而且持久不衰。许多聪明绝顶的人物纷纷为了这一目标贡献出他们的才智。

梅里爱的做法是把电影所具有的以惊人的细腻程度表现复杂动态的能力应用于极具表演性的夸张怪异的内容。在梅里爱的影片中，我们能够清楚地看到他实际上还是没有摆脱那种最早的使用电影媒体的思路，他总是竭尽全力让银幕的每一个角落、影像中每一个能动的物体、每一个可以活动的物体的每一个可以活动的部分都充满可见的运动。

而在远东，由于一种特殊的、极其强调演员形体姿态且在民众当中具

有极强号召力的戏剧形式的存在，电影很快变成一种制造“罐头表演”的外壳：电影放映成为一种无需演员直接到场的、可无限次重复的廉价演出形式。这一潮流在有声电影出现之后，尤其在早期港台地区电影市场形成了蔚为壮观的潮流。

不过，上述这些以及其他种种尝试都及不上另一块大陆上一位摄影机修理工对电影媒体所做的颠覆性改造。这是一次真正称得上天才的发明：当所有人都为了电影中的运动如何才能更精细、更复杂而殚精竭虑绞尽脑汁的时候，鲍特却以超人一等的眼光和胆识反其道而行之。在《火车大劫案》中，鲍特处理影像的原则是如此的精简和效率——尽可能减少场景的复杂程度，尽可能减少人物的动作，从而令银幕上出现的哪怕每一个细小的动作都变得纤毫毕显、极具价值。由此，电影找到了将一个故事、一段情节以一种前所未有的明晰性和生动性呈现出来的方法。对于电影媒体来说，鲍特开辟了一个新的表现领域，而对于那些靠经营电影赚取利润的人来说鲍特发现的不啻为一个取之不尽的宝藏。从人类文明诞生之日起，已经有无数人讲述了无数个故事，只要人类继续存在下去，就仍旧会有无穷无尽的故事被创造出来。现在，世界上有多少故事就可以有多少电影，精彩的故事永远不会缺乏听众，所以永远会有无休无止的观众心甘情愿掏钱走进电影院，只为了看故事如何在影像中被演绎。“从1902年到1905年，鲍特与其他许多电影工作者一道，为整个电影工业的剧情电影摄制做出重要的贡献。与完全无法预测的新闻事件的时事影片不同，剧情影片可以事先进行精心的计划安排。……更重要的是，观众们看起来更喜欢讲故事的电影。”¹

应该说电影和叙事的联合，本是一件无可厚非，甚至从某种程度上来说值得大加称赞的创举。然而，当电影的叙事能力被商业需求所征用、由此创作出来的电影作品被当作一件商品那样对待、特别是当电影发现除此之外已经没有其他可供选择的生存方式时，一种深刻的变化就会在不知不觉间刻印到这一媒体发展的可能性之中。如上所述，细腻性是电影媒体的本质特性，这一点并不会随着使用者对电影媒体的期待和要求而改变。但

¹ 克里斯汀·汤普森 大卫·波德维尔 《世界电影史》第19页

是，在特定的历史条件下，电影遭遇到与它的本性相矛盾的压力时，电影创作者就会在使用该特性的过程中被迫选择某种更加“合适”的方法，以此尽可能遏制电影媒体特性中与某种特定要求不相符合的部分，最终将电影改造成就某一目的来说更加适用的工具。我们不可能批评鲍特是在承受着某种压力的状况下对电影媒体的使用做出特定改造的，毕竟在那之前还没有人意识到电影这一媒体还可以这样来使用。鲍特利用自己的天赋找到了一种约束和更有目的地利用影像媒体细腻性特质的方法，通过这种方法电影媒体所固有的那种能量被第一次明确地、高效地应用于一个特定的目的。对于鲍特来说，这一目的就是清晰明了的情节的呈现。这一伟大实验的所导致的另一个结果是：《火车大劫案》成为北美有史以来最为卖座的影片。在此我们必须指出的是，商业成功和艺术成就之间从来没有什么必然联系，但是当商业需求意识到某种艺术成就能够为其所用时，它就会不可遏止地调动全部资源将之据为己有，并排斥一切与单纯的盈利目的也许会发生抵触的可能性。

对于资本而言，速度是一个必须加以考虑的问题。因为一件商品的盈利能力不仅仅取决于资本在每一次循环过程中所产生的利润多寡，而且很大程度上取决于在单位时间内资本的循环次数。每一次投资都必须在尽可能短的时间内获得回报，只有这样才能在商业竞争中占得先机。如果我们把这一套理论应用在电影当中会发生什么？对于一家以营利为目的的电影企业来说，资本循环的过程始于对一部电影的创作投资，终于电影上映后的票房收入。显然每一部具体的电影就是这一循环的具体承担者，电影企业的利润就来自于观众为观看这部电影所支付的票价的总和大于该部电影投资总金额的部分。根据上述资本对商品所提出的要求，电影——在此作为一种商品——其必须承受两种压力：一是吸引到尽可能多的观众进入电影院——只有这样才能令每一次资本循环获得尽可能多的利润；不仅如此，电影还要能够尽可能快地吸引到大量观众——因为资本要求尽可能加快循环速率，尽可能缩短获得资金回报周期。那么怎样的电影才能满足这种要求呢？首先，这不可能是一部涵义复杂的电影，因为能够理解复杂涵义电影的观众必定也能理解简单涵义的电影，而能够理解简单涵义电影的观众

却不见得能够理解复杂涵义的电影，这一绕口令推理的结论是，为了尽可能吸引到大多数观众，应该排除那些拍摄具有复杂涵义电影的方案。这看似是一个笑话，但实际上好莱坞的电影企业确实曾经做过一个异曲同工的市场调查，调查结果是：年纪相对小一些的青年观众在看电影时会跟从年纪稍长的青年观众的口味，反之则不会；而女性青年观众在看电影时会跟从男性青年观众的口味，反之则不会。所以结论是，为了追求利润最大化，电影企业应当专注于拍摄适合年纪稍长的男性青年观众口味的电影。其次，为了能够以最快的速度吸引到观众，电影必须以一种最直接、最清晰、最坦白、最有力的方式呈现出自身的涵义或者说看点，亦即观众一定要能在最短时间内，意识到这部电影能够值回票价的理由。鲍特的精简化手法为电影的商业应用打开了思路。应用精简化手法的电影不一定是一部涵义简单的电影，但是它确实为想要拍摄涵义简单的电影的创作者提供了最佳手段；精简化手法不一定要用于创作一部具有刺激效果、夺人眼球的电影，但是对于那些力求在电影中呈现刺激效果的创作者来说，这是达到目的的最佳途径。鲍特及其后来者将这一思路不断发扬光大，在电影大亨们的资助下，最终形成一套牢不可破的成规和体系。当然我们可以说，这一切都没有什么不好，只要之前我们没有最终把电影的本质特性确定在“细腻性”这一点上的话。问题的根源在于，虽然利用精简化的方式对电影媒体的特性和力量进行规约和有效使用是一种伟大创新，但是这并非是电影这一媒体所能做到的全部，并不是电影媒体自身发展的唯一可能性。电影的深度并不等同于故事的深度，即使某部电影所包涵的情节内容了无新意，它仍然有可能具有最微妙的诗意；而电影自身固有的细腻性，也并不只能通过刺激人的肾上腺素这一条途径来体现价值。正如巴赞早在上世纪四十年代就一针见血指出的那样“每一部电影，不管是好是坏，都是整个标准形式的一部分。……他们看到的是一种排除其他可能性而存在的（形式）语言，而每一部新电影的产生只是更加强了这个语言的专断与至上而已。……总之，传统电影用一种公式化的外观，来消除每一部电影的特异性，并用同一种方法来处理所有的题材。”¹当然现在电影面临的处境和状况跟巴赞的

¹ 道利·安祖《电影理论》志文出版社 1983 年 2 月第一版 188 页

时代相比已经大不相同，但是我们时代的基本特征与那时相比并没有发生根本性的变化。毋宁说，经过许多风云变幻之后，这种特征反而变得更加稳固和强势了。所以对于大多数电影企业和电影创作者而言，上述那种电影所经受的双重压力的根源并没有改变。与巴赞所经历的状况相比，当前电影的“公式化”程度恐怕有过之而无不及。就目前的状况而言，甚至仅仅是像巴赞那样讨论“电影语言”问题都已成为一种奢望，大多数人对电影风格差异的理解也许已经浅薄到仅止于电影中故事的结局是否大团圆的层面。在这样的一种背景下，笔者以为重提电影的本质特性是必要的。从一种更加本源的视角出发，有助于我们打破由含混和错误的观念造成的迷宫，理顺思路，真正理解我们的行动方向、我们所订立的目标背后的实质。

在本文中，笔者并不想就商业需求对电影所造成影响的是非曲直妄下论断，只是试图追本溯源，从一种更加根本性的视角出发，来评价和讨论港台两地电影产业的格局和特征，以及由此所导致的截然两立的发展途径。港台两地的新浪潮电影运动不仅是造就如今两地电影产业面貌的关键事件，事实上两地的新浪潮的面貌和展开的可能性早已被包涵在了新浪潮运动出现前几十年间两地电影产业模式发展的历程中。讨论港台两地电影产业的发展历程、探究两地电影新浪潮的兴起极其动因，目的在于试图以此为契机，理解两地电影产业的根本诉求，进而从电影本质特性的立场出发，对两者进行简单的对比和分析。通过此种对比，笔者希望能够让我们在一定意义上重新评价两地电影新浪潮运动的意义，同时能够站在一种不同的立场上来理解两地电影产业模式的内在价值。

以下我们将先对港台两地电影产业所处环境、结构演变及新浪潮运动的发展过程做一简单的回顾和梳理。

第二章 香港电影产业与香港电影新浪潮

第一节 50年代后期“邵氏”、“电懋”的大制片场模式的兴起

50年代上半期,国语片在香港本土及东南亚地区有着巨大的潜在市场,其主要原因首先是由于香港充斥着大量的内地移民,他们对国语片有着强烈的观赏需求;其次,台湾是内地之外最大的华人居住地,也是海外最大的国语电影市场,这块市场基本处于尚待开发的阶段;再次,新马及海外其他地区也分布着为数不少的国语观众群,而1949年之后,大多数国家和地区基本上拒绝中国内地影片的输入,因此也只有香港国语电影才能满足这些广大市场的需求。巨大的市场潜力时刻吸引着有眼光的制片家,一些片商出于对绩效的追求,开始调整与之发展不相匹配的产业结构,于是,在香港电影产业链中,绩效决定结构的时代拉开了帷幕¹。

第二次世界大战后,在新马地区出现了三大华语片发行院线,分别是陆运涛家族的“国泰”、邵逸夫家族的“邵氏”以及何启荣家族的“光艺”,三者都拥有庞大的院线网,上映中国内地或香港出品的国、粤语片。传统上,电影业最激烈的战场在于发行和上映两个环节,制作精良的影片必须有发行和上映的渠道,否则难逃蚀本命运。好莱坞片厂建立起了一个名为“垂直整合”的经营方法,集制作、发行、院线三者于一身。在新的历史背景下,“国泰”、“邵氏”、“光艺”三家公司也乘时而起,他们学习先进的好莱坞模式,摇身变成制片商,一手包办了生产、发行、上映三大环节。而“邵氏”与“电懋”(“国泰”的子公司)两雄争霸的局面也带出港产国语片的黄金时期,将大型片厂制度推至高峰。

首先看准发展时机、转变经营模式的是新加坡国泰机构的掌门人陆运涛。尽管“邵氏”和“电懋”都标榜片厂制,但是两者仍然是以传统的家族方式经营,要了解“电懋”的演变,便先要从陆氏家族的历史说起。

“电懋”董事长陆运涛是星马首富陆佑之子。陆氏家族比较洋化,与同宗之间联系较为疏远,而且家族网络规模亦不甚复杂,这些特色正好模铸了“电懋”的兴衰历史。陆运涛于1915年生于吉隆坡,其后曾往瑞士、

¹ 赵卫防《香港电影产业流变》中国电影出版社 2008年6月第1版 第55页

英国留学。1940年回到新加坡接管家族事业，他一生醉心文艺、历史、电影等艺术领域，品味与作风十分洋化。由于他个人的喜好，才有后来电懋的出现。¹

1951年，陆运涛在新加坡成立了国际电影发行公司，专营电影发行。1953年，新加坡国泰机构登陆香港，成立子公司国际影片发行公司，简称“国际”，1955年是陆氏影业王国的转折点。从星马北上的戏院商“国际”，与从上海南下的制片商“永华”正式接轨，合而为一，改组为“国际电影懋业有限公司”，主营国语片的生产与发行，由陆运涛出任董事长。

曾赴美留学并出任过“永华”片厂厂长的钟启文被聘为总经理，发行总经理和制片部经理分别由林永泰和曾留美的电影编剧宋淇担任。由于电懋的管理班底主要来自欧美，于是，欧美的制作路线和管理模式被顺理成章地引进了“电懋”。

“电懋”自成立之初，就显示了两个较为明显的特征：（1）“电懋”的高层管理者和陆运涛一样都有留学欧美的背景，他们熟悉欧美影业，将好莱坞的“垂直整合”制片路线和讲究计划系统的管理模式带进了“电懋”，使其显现出不同于其他香港制片企业“洋化”特征。反映到其影片创作上，“电懋”作品中有的以西方伦理剧包装的中式家庭生活故事，有的则是富丽堂皇、洋味十足的大型歌舞片。影片中也较多展现西化的生活，而且从故事结构、剪辑技巧以及镜头的运用都受好莱坞影响。

（2）“电懋”重视剧本，编剧的地位凌驾于导演之上。“电懋”保留了“国际”时期由张爱玲、姚克、宋淇及孙晋三组成的剧本编审委员会，提供和选择剧本，并邀请易文、陶秦和岳枫为导演，制作国语片，从而奠定了其重视剧本的传统。

（3）片厂制流水作业。电懋仿效好莱坞片厂制流水作业生产，更引入全年制作计划，片厂内同时拍摄多部不同电影，提供大量质素稳定的影片。自五十年代中期开始，“电懋”已经开始采用彩色摄制技术，制作有声有色的歌舞片，又成立演员训练班，制造明星，度身制造出形象鲜明的林黛、尤敏、葛兰等耀眼明星。

¹钟宝贤：《香港百年光影》，人民文学出版社，2006年11月第1版 第199页

现代化的制片体制,优秀而稳定的创作队伍,以及“永华”片厂的一流场地设备,使“电懋”一跃成为拥有强大制片能力的电影企业,绩效十分显著。1959年,“电懋”年制片产量超过20部。60年代初,“电懋”进一步调整结构,扩大生产规模,又租下已停止拍片的“亚洲”片场,除国语片外又重新开始了粤语片的出品。

这一时期,另一大型电影企业“邵氏兄弟”也登陆香港。邵氏的前史可以粗分为三个阶段,天一影片公司、南洋影片公司、邵氏(父子)有限公司,每一阶段都标志这其权力中心的转移。

1937年,邵村人从邵醉翁接手“天一公司”后,将其改名为南洋影片公司,加速制作低成本电影。香港沦陷期间,“南洋公司”被日军占有,1949年,邵氏收回片厂,次年创办邵氏父子公司,制片路线由主拍粤语片改为主拍小成本的国语片,供应香港及南洋地区邵氏旗下的影院。步入50年代末,随着“电懋”的兴起,“邵氏父子”小成本制作的策略逐渐无法招架。邵村人于是转投地产,大量收购戏院,片厂也以270万元的高价出售,将业务重点改为影片发行和地产等其他行业,电影制作业务日渐凋零。

但是,“邵氏兄弟”在南洋的院线却如日中天。1957年,领导邵氏家族中兴的掌门人邵逸夫来到香港,向香港政府买进清水湾地区的一块地皮,建造邵氏影城,投资制片业务,以稳定片源。1958年,邵氏兄弟(香港)有限公司成立。邵逸夫出任总裁,周杜文任总经理,至此,“邵氏兄弟”正式接管邵氏父子的制片业务。

“邵氏兄弟”以投资兴建片厂为起点,拉开了其在香港组建大型工业化制片企业的帷幕。1961年,邵氏片厂一期落成,面积达65万平方米,建有6个独立摄影棚,率先使用“邵氏综艺体弧形阔银幕”制作技术。1961年底,又相继建成办公大楼、配音间、冲印间、餐厅和员工宿舍等。1964年,邵氏片厂又增加了20万平方米的使用地,加盖了6个摄影棚及彩色影片冲洗大楼。同时“邵氏兄弟”又购进了大量彩色冲洗设备,且所有特技处理、卡通彩色等技术均能自给自足。邵氏片厂在建的同时,邵逸夫也开始四处网罗人才。1959年,邵逸夫从美国新闻署香港分处挖来邹文怀出任“邵氏兄弟”的宣传主任,邹文怀从此成为邵逸夫的重要幕僚,“邵氏兄

弟”的一些重大举措以及管理、制片模式均是由他辅助邵逸夫确立，他对邵氏电影王国的建立和发展起到了至关重要的作用。¹

1961年，“邵氏兄弟”的清水湾片厂落成，内有影棚12个，合约工人500多人，制片业务迈向制度化、科学化，如：（1）放弃现场收音，引入配音组，提高摄制效率；（2）取消以往通宵拍摄的惯例，所有工作改在日间进行，加强统筹管理；（3）为适应不同的审查标准，把影片剪成三个版本，分别供应美日、新马和香港市场；（4）创立剧本组、策划组，每周举行例会，这种流水化作业的工厂经营模式，使“邵氏兄弟”影片的年产量高达40多部。

邵逸夫是典型的上海人，作风与欧化的陆运涛迥然相异。从20世纪30年代开始，邵氏兄弟在家族关系的基础上把内地、香港及东南亚架构成一个跨国的娱乐网，因此，邵逸夫的经营策略和管理经验颇受海外华商流散文化的影响，既注重中国的传统观念，又兼顾现代的工商管理理念，处事讲求务实灵活、视野更加开阔，在这种务实观念的指导下，邵逸夫打造出的大型工业化制片企业更是一切以绩效为前提，完善的制度保证为大量的艺术、技术人才提供了广阔的创作舞台，邵氏电影王国从此起飞。

第二节 70年代末制片模式的转变

到20世纪70年代中期，香港电影工业的“大厂体制”终于走向盛极而衰的局面，传统粤语片产业一落千丈、工业化流水线生产出的电影产品越来越失去观众，选择全新的电影产业模式成为时代发展的必然趋势。

1970年，邵逸夫的左膀右臂邹文怀离开“邵氏兄弟”，成立自己的电影公司“嘉禾”，在最初阶段，“嘉禾”依然遵循着传统的大厂体制，一次偶然的制片经历，促成了“嘉禾”对制片模式的创新，进而也影响到了整个香港电影产业模式的变革。

1970年，曾经是“邵氏兄弟”导演的罗维成立了自己的独立制片公司

¹赵卫防《香港电影产业流变》中国电影出版社2008年6月第1版第126页

“四维”，“四维”以“嘉禾”新签演员李小龙为主演，为“嘉禾”拍摄功夫片《唐山大兄》，其合作方式尝试了和国际影坛接轨的新型独立制片模式——“嘉禾”作为母公司，“四维”作为子公司的卫星制模式。结果影片创下了 320 多万港元的香港票房历史记录，成为当年的票房奇迹。

在制片模式上，《唐山大兄》不但在经营管理上充分放手，还引入了邹文怀在“邵氏兄弟”一直未酬的心愿——分红制。邹文怀逐渐将这种引入分红制的经营方式发展成为和大厂体制全然不同的“卫星制”制片体制，找准了既适合自身发展又贴合世界电影工业发展潮流的产业模式。

此后，邹文怀逐步将卫星制趋于完善，这种新型产业模式成为“嘉禾”的主体产业模式，之后“嘉禾”又支持李小龙本人成立“协和”公司作为其卫星公司，还将许冠文的“许氏”公司也纳入自己的卫星公司。这样，“四维”、“协和”、“许氏”等公司本身虽然都是独立制片公司，但都以“嘉禾”作为依托和支持，并非完全的独立。“嘉禾”和这些卫星公司的合作，在较短的时间内单片票房屡创纪录，书写了香港电影史上的票房神话。

这样结合而成的卫星制，并不是脱离大厂体制和传统独立制片体制的全新模式，而是对两种体制资源的重新组合。这一体制由两种体制融合而成，它吸纳了两种体制的优势，如独立制片体制中的创新、灵活特性，大厂体制中的高效率特性等，比单独的大厂体制和独立制片体制都具有创新意识。¹

“嘉禾”迅速发展，一跃成为和“邵氏兄弟”并驾齐驱的现代化大型电影企业，终止了后者垄断香港影坛的“辉煌岁月”。从“嘉禾”成立开始，双方就展开了多方面的竞争。首先在人才上，“嘉禾”在初创时期就网罗了多个“邵氏兄弟”的旧将，而对方也用银弹政策还击；“邵氏兄弟”启用张彻捧红了姜大卫、狄龙等武侠片明星，“嘉禾”则将李小龙打造成超级功夫巨星，取代了姜大卫“最红”的位置；“邵氏兄弟”曾于 1973 年启用原“叛将”李翰祥和谐星许冠文推出喜剧片《大军阀》，票房突破 400 万港元，另许冠文一夜成名，而许冠文后来携自己创作的《鬼马双星》剧

¹赵卫防《香港电影产业流变》中国电影出版社 2008 年 6 月第 1 版 第 127 页

本找到邵氏，要求五五分成，遭到拒绝。“嘉禾”趁机签下许冠文、许冠杰兄弟，又吸纳了成龙、洪金宝等人，并充分发挥他们的演技才能，拍摄了多部在香港本土及日本、美国等海外市场都非常卖座的影片。

在制片策略上，方逸华（邵氏影城总务经理）推行小成本的制片策略，使“邵氏兄弟”在竞争中处于劣势，而“嘉禾”依靠“卫星制”的利益优势，广泛网络大明星、大导演，以大投资、大制作影片来争取市场。

因此，在较量中，“邵氏兄弟”虽然以量取胜，保持年总票房第一名的位置，而“嘉禾”年制片能力虽然只有10部左右，但每年都能争得单片卖座第一的桂冠。在两大机构的激烈竞争中，“嘉禾”得到了快速的发展，并在70年代后期逐渐取代了“邵氏兄弟”影坛霸主的地位。

第三节 90年代后期产业的衰落

在香港社会政治、经济的外部大环境和影视业内部小环境的相互作用下，香港电影工业在20世纪90年代前半期陷入低迷时期。其低迷性主要表现在两各方面：（1）、制片机构、制片数量及相关产业如电影宣传、广告制作、影院、冲印公司等行业的萎缩；（2）、在繁荣时期建立起来的以院线为基础的产销模式几乎完全崩盘。

上述两种表现反映在数字上，更能展现香港电影制片业的低迷状态。1993年以后，香港电影工业发展达到了高峰，该年港产片数量为187部，创下了自过渡转型时期以来的最高纪录；其票房数为如11.44亿港元，占当年香港全部票房的73%。然而从1994年起上述指标连年下滑，1997年港产片产量仅为86部，票房收入5.46亿港元，在当年全部票房中占47%；至1999年，后两项指标又下降到3.46亿港元和39%，达到了90年代的最低点。进入2000年后，香港电影工业有一定的回升趋势，当年港产片达到144部，且票房达到一千万港元以上的电影数目，也由1998年的9部和1999年的12部上升到15部，但低迷的总趋势并没有改变。¹

¹赵卫防《香港电影产业流变》中国电影出版社2008年6月第1版第88页

作为整个电影工业龙头的制片业，在这一时期的低迷走势最为明显，其中大型制片机构的消失是首要表现方面。“邵氏兄弟”早在 80 年代中期就基本上结束了电影制片工业而转投电视工业；“新艺城”、“德宝”等制片机构和“金公主”等大型制片投资机构也在 90 年代初结束或转投房地产等其他行业。

大型制片机构中在 90 年代前半期仅存“嘉禾”一家，由于实行灵活的“卫星制”以及成功开拓欧美市场等积极应变措施，“嘉禾”制片在 90 年代初期并没有受到太大影响，但在 1997 年经受亚洲金融危机的打击后，“嘉禾”的制片势头也被抑制。1998 年，“嘉禾”又遭遇一系列变故：斧道山片厂用地因租约期满被政府收回；与“邵氏兄弟”联合“中国星”等组成的财团竞标香港将军澳电影城地皮时又惨遭失败；这些变故给“嘉禾”的制片业带来了沉重的打击，“嘉禾”从此也开始了大规模转型，缩减制片业。

制片业务边缘化是制片业萎缩的另一种表现。“嘉禾”制片量大幅度缩减后，香港影坛至今都没有出现新的大型制片公司，也没有制片公司和院线商之间的强强联合，繁荣时期几个大公司鼎力支撑电影工业的辉煌局面一去不返。其中虽有“中国星”、“最佳拍档”、“寰亚”、“美亚”、“银河映象”等一些中小型公司相继出现，但这些公司也再不像繁荣时期的中小型公司那样将制片业务作为主营业务，而是兼营电视剧制作、演艺经纪、多媒体等多项业务，电影制作与发行只是其众多业务之一；电影拍摄的成本也急遽下降，大多是小成本制作。如此的局面似乎昭示着 90 年代之后的香港电影产业中，传统的电影制片工业已步入夕阳，电影制片在整个产业链中越来越呈现出边缘化的趋势。

这一时期香港电影工业低迷的另一方面，还表现为以“卫星制”为基础的院线产销体制崩盘。（1）大型院线相继衰落。1994 年，港产片有“永高”、“东方”、“嘉乐”、“新宝”、“金声”五条院线，但随着当年开始的电影市场的大幅度滑坡以及房地产业的兴旺，使得院线业主们不再主要依靠投资制片盈利而转投房地产业，于是，相当多的大型戏院停业。

（2）大型院线的衰亡，“卫星制”失去了最基本的构成要件，卫星公司也

失去了资金依托而不能持续制片，“卫星制”也宣告消亡。（3）现有的港产片院线开始放映票房更佳的进口影片，香港片商对港产片的需求明显下降，院线商提供给本地片商的制作资金也随之萎缩。¹

连续的恶性循环使院线营销体制彻底崩盘，院线商与制片机构之间传统的“垂直整合”运作模式也逐渐退出香港电影工业的舞台。

第四节 香港电影新浪潮兴起的背景

香港电影于 20 世纪 80 年代进入繁荣时期，“新浪潮”电影拉开了它的帷幕。70 年代末，香港经济经过了腾飞之后得到了更快的发展，港岛社会多元化、文化本土化的进程也日趋加快。香港电影在经过过渡时期的转型与蜕变后加快了本土化进程，特别是在电影语言方面已经基本摆脱了旧上海电影的束缚，逐渐形成了具有鲜明本土特色的电影语言，但其在内容上仍有着浓郁的传统色彩，为本土化进程留下了巨大的空间。内容和形式同步的本土化，成为当时香港社会对电影文化发展的一种主观心里诉求。

另一方面，70 年代末，香港影视工业格局的重大变化为上述主观诉求提供了客观条件。香港电视业的迅速发展，培养了一批优秀的青年电视导演，他们出生于 1950 年前后，大多数人曾赴欧美深造，攻读电影课程。在电视台经过两三年的磨练之后，他们积累了丰富的拍摄剧情片的实战经验，熟练地掌握了视听语言，成为更具视听感的新一代“准电影人”。70 年代末，“佳视”倒闭后，“无线”因不再有强大竞争对手的威胁而于 1979 年解散了“菲林组”，这便迫使曾在“佳视”、“无线”供职的年轻导演们离开电视台后，投身电影。在电影界，70 年代末大批独立制片公司兴起，这些独立制片公司看到了电视台这批年轻导演们的骄人成绩，纷纷邀请他们加盟，拍摄电影。此外，“嘉禾”等大公司的诸多卫星公司也为新导演们提供了更加广阔的展示空间。

主、客观条件的成熟，使“新浪潮”电影脱颖而出，一批新导演锋芒

¹钟宝贤.香港百年光影.人民文学出版社.2006 年 11 月第 1 版 第 258 页

毕露又满怀热情，他们以敏感的触觉、新锐的影像和创新的意念，将西方现代电影观念结合本土题材，拍出一批颇具震撼力且令人耳目一新的电影作品，为香港电影注入了浓郁的当代都会气息和生活质感，对固守传统意识的香港电影创作形态、市场形态和工业心态均产生了巨大的冲击。“香港电影新浪潮”开创了一个前所未有的新局面，从此，香港电影才发展成为现代意义上的本土特色电影，进入它全面的繁荣时期。

第五节 香港电影新浪潮兴起的历程

电视台的年轻导演们最早投入电影界的是“无线”的严浩和余允抗。1978年，他们和年轻导演陈欣健组成“影力公司”，拍出了被公认为是“新浪潮”第一部电影的《茄喱啡》。影片的画面处理别有心思，显示出了新兴导演的清新和锐利。之后，严浩又拍摄了《夜车》、《公子娇》、《似水流年》等“新浪潮”电影。

1979年至1980年，“新浪潮”主将之一徐克拍摄了《蝶变》、《地狱无门》、《第一类型危险》三部风格奇诡、题材新颖的影片，成为香港新浪潮中最为独具匠心的作品。

“新浪潮”女将之一的许鞍华也在1979年拍摄了影片处女作《疯劫》，影片以文艺笔触结合现代电影语言，创新了以往的电影叙事形态。之后，许鞍华又相继执导了《撞到正》、《胡越的故事》、《投奔怒海》等新浪潮的经典影片。

方育平、章国明、谭家明等人也先后推出了《父子情》、《半边人》、《点指兵兵》、《边缘人》、《名剑》、《烈火青春》等影片。蔡继光、冼杞然、刘成汉、黄志强、张坚庭、翁维铨、单慧珠、唐基明等年轻导演推出的作品迅速也在香港影坛掀起了一股奔涌的浪潮，这些电影作品在电影技术、制作水平、包装手法上进行大胆的探索和创新，并紧跟好莱坞技术和制作发展步伐，不少影片在摄影构图、色彩控制、自然光的运用和剪辑手法方面已经达到了国际先进水平，他们并不注重故事题材的“真实性”，而是竭力以高超的艺术技巧去创造“外在真实的表象”，造成大胆、饱满、

具有冲击力的视觉效果，这种新颖的美学姿态影响着香港电影、乃至亚洲电影的整体创作态势。¹

¹李春红《台湾新电影与香港新浪潮电影》《世界电影》2005年第1期

第三章 台湾电影新浪潮

第一节 台湾电影简史（50年代初期至80年代初期）

1945年8月15日，日本宣布无条件投降，台湾被接收成中国的领土。但是，治理台湾的中国国民党却因为台北市一件私烟稽查事件，加剧了本省人长久以来对政府的不满情绪，激化成省籍冲突的“二二八事件”。最终，省籍冲突事件在解严令的颁布与军队的镇压后，才宣告结束，但这一事件却也埋下难以抹灭的伤痛。1949年，中国共产党陆续解放中国大陆，溃败的中国国民党盘踞台湾，混乱的政治局势让台湾经济持续停滞。

50年代，台湾当局陆续架构“三大公营片厂”——台湾省电影制片厂、中国电影制片厂、农业教育电影公司的调整，为达到配合政治策略的要求，并通过相关法律的限制以及意识形态的钳制，全面进行电影工业的管理与掌控。此时，台湾电影为了配合“反共抗俄”的文艺路线，完全成为政治宣传的工具，创作内容乏善可陈。

但是，台湾电影界在“国共对峙”与“美苏冷战”的特殊情况之下，在沉闷的经济、政治局势中，积极寻找能够引起本土共鸣的电影文化，造就了台语电影的兴起。

（1）创新制作（1960年——1978年）

60年代，台海情势趋于稳定状态，整体社会气氛较之以往也比较宽松，加上台湾经济在美国的支持下快速发展，民众生活大幅度改善。1963年3月，中央电影公司新任总经理龚弘提出“健康写实”的电影制作路线，采取欧美写实电影的拍摄风格，但避免暴露社会黑暗面的审议规范，特意“隐恶扬善”与宣扬“人道关怀”的作法，颇受台湾市场的欢迎。这一电影制作路线，终于带动台湾电影的制作水平，甚至开拓出台湾影片输出至海外华人市场的大好前景。

同时，台湾著名作家琼瑶的小说被大量改编制作成电影，新兴元素“爱情”与“悲情”被导入其中，继续扩展台湾电影的视野。但是，台湾国语电影如雨后春笋般的快速兴起，反而压迫到台语电影的市场，使其逐渐走向没落。

70年代,在当时担任行政院院长的蒋经国的主导下,台湾逐步进行“十大建设”来加速经济发展。此后,台湾社会开始从农业社会逐渐转形成工业社会,大多数台湾民众的物质生活变得日益丰富。在这样的社会背景下,响应社会需求的爱国电影、爱情电影、武侠电影、功夫电影及喜剧电影为电影市场的主流作品,并升格成为全民文化消费的主体。

可惜,时代的发展却没有带来影片内容的创新,这些作品总是一成不变,形式、内容依旧墨守成规,台湾电影逐渐被观众排斥,市场吸引力日趋减退。与此同时,台湾市场陆续引进美国电影与香港电影,本土电影的竞争力益发削弱,台湾电影几乎全部跌入谷底。

(2) 电影改革(1978年——1982年)

1978年6月,中央电影公司总经理明骥,重新调整制片的规划方向,宣布了“加强政令宣传、促进海内外影人合作”的发展目标。

1980年,台湾行政院新闻局开始积极推动提高台湾电影艺术性和国际性的实践工作,指定中国国民党旗下党营企业——中央电影公司,作为电影改革的出发点,进行一连串的人事变更。中央电影公司聘请小野为公司制片企划部副理兼企划组长,聘任新生代编剧吴念真担任创作主管。从此,台湾电影跳脱过往的创作风格,剧情取材更为贴近真实的社会民生,开始选用非明星级演员或非职业演员,采取自然写实的拍摄方式,创建了全新的电影形式及电影语言。¹

第二节 台湾电影新浪潮兴起原因分析

“台湾电影新浪潮”运动是指发生在1982年到1987年左右,由台湾新生代电影工作者及电影导演所发起的电影改革运动。它的题材贴近真实社会现象,关照大众生活形态,全面提升台湾电影文化品格,使台湾电影开始走向国际。

这场电影运动以《光阴的故事》、《风柜来的人》、《儿子的大玩偶》

¹卢非易 1998年《台湾电影:政治、经济、美学(1949~1994)》

为开端，区别于当时以“政治宣传”和“言情”为主流的作品，开始贴近现实主义风格，在隐隐之中对现实生活进行无言的批判。这样的电影氛围其实是承袭了之前学生电影的朴素风格，更发扬了70年代末反思电影的写实个性。

“台湾电影新浪潮”的兴起与当时台湾电影逐渐沦落的大环境息息相关。首先，当时的电影市场已经完全陷入了入不敷出的困境，当时以“中影”为首的三家公营制片厂配合当局政策摄制的一系列电影走上大投资路线，《辛亥双十》、《战争前夕》等片都耗费了几千万的投资，但票房却无一例外遭遇惨败，不仅在短短两年内丧失了市场根基，更在一段时期内加剧了台湾电影行业的诚信危机。

其次，台湾当局历来奉行全民支持“国片”的风气，在70年代末全面瓦解。1978年美台“断交”之后，国民党当局失去了唯一一份强有力的政治保证，更全盘否定了它一直蛊惑民众的宣传口号，于是，在一派人心动荡中，第二年就爆发了“美丽岛事件”。当局在大规模镇压学生运动的同时，已经将自身陷入了空前的舆论指责中，台湾民营电影趁势集中起来，和社会舆论一起抨击国统政治为台湾留下的社会疮疤，比如反映问题学生题材的电影《一个问题学生》、反映老兵悲惨生活遭遇的写实电影《老莫的第二个春天》。

再者，中影公司大胆启用新人拍摄乡土文学作品，也是确立“台湾电影新浪”潮的主因。在《儿子的大玩偶》之前，中影公司已经启用了杨德昌、柯一正、张毅、托德辰拍摄了《光阴的故事》，《在那河畔青草青》与《小毕的故事》，这些电影也促成了台湾电影的新风貌，更因票房上的成功，让“台湾新浪潮新电影”成为主流。¹

《儿子的大玩偶》突破了当时台湾政治与电影保守势力的抵制，在舆论、口碑与市场的支持下，为往后台湾电影的创作自由创造一片天空。其后，包括侯孝贤、杨德昌、张毅、万仁、柯一正、陈坤厚、曾壮祥、李佑宁、王童等“新浪潮电影”的代表人物，多从导演个人的回忆出发，以微观或宏观的方式重建台湾的过去，对过去的集体记忆成为“新浪潮电影”

¹李道明《台湾电影一百年》2001年《历史月刊158期》41—45页

共通的主题。

一般来说,此波“新浪潮电影”中较重要的作品计有《搭错车》、《风柜来的人》、《海滩的一天》、《看海的日子》、《老莫的第二个春天》、《玉卿嫂》、《油麻菜籽》、《童年往事》、《我这样过了一生》、《青梅竹马》、《杀夫》、《恐怖份子》、《恋恋风尘》、《桂花巷》。

这些新电影绝大多数是由台湾政府所属的中影公司投资拍摄,主要的推动者为中影公司总经理明骥以及中高层的管理者小野和吴念真,这三个人可以说是促成“台湾新浪潮电影”的主要功臣,、形式新颖、风格独特、意识先进的“台湾新浪潮电影”也成为影史上不可磨灭的重要印记。

第三节 台湾电影新浪潮的历程

1982年,党营企业中央电影公司制片部编审组提出杨德昌、柯一正和张毅等三位新生代导演共同参与、合作拍摄低成本电影的构想,在明骥和小野的努力之下,由三位新生代导演执导的四段式集锦电影《光阴的故事》宣告问世。《光阴的故事》开启了解析真实社会现象、关照社会大众共同记忆的崭新叙事模式,被普遍认为是“台湾新浪潮”电影的首部作品。因为这部电影的创作者都是“台湾新浪潮”电影的重要成员;另一方面,也因为这部影片的自然写实的风格与文学表现的特质,象征了“新电影”与“旧电影”间的差别。¹

随后,陈坤厚、侯孝贤、万仁和王童等新生代电影导演,则开始回应“新浪潮运动”所引起的共鸣,陆续制作出合乎“新浪潮电影”期望的作品,引发起写实电影的潮流。1983年,三位新生代导演执导的三段式集锦电影《儿子的大玩偶》,引起舆论界一片批评的声浪,普遍被视为“新电影”与“旧电影”的一场意识形态之争。最终,影片逃过被删剪的命运,使得创作理念得以完整保全,也为“新浪潮”电影奠定了往后的主题与方向。

¹宋子文《台湾电影三十年》 复旦大学出版社 2006年9月第1版 第107页

但是，在“新浪潮”电影持续快速扩张的同时，少数拙劣混迹者也不请自来，电影质量开始良莠不齐，票房成绩大幅度滑坡。“台湾新浪潮电影”都以艺术电影自我标榜，而香港电影及好莱坞电影则忠实于商业电影的阵营，因此，双方的影评人和支持者在舆论上都壁垒分明，支持者不愿扼杀“新浪潮电影”的进步意义，反对者则对“新浪潮”毫不留情的猛烈批判。于是，“新浪潮”电影在台湾经常饱受猛烈批评，票房惨淡冷落；而令人惊叹的是，“新浪潮”在国际影展与各国艺术电影市场上广受赞誉，荣获无数奖项。¹

1986年11月6日，恰逢40岁生日的杨德昌在台北的家中举行生日聚会，同时发表“民国七十六年台湾电影宣言”（也被称作为“另一种电影”宣言），正式表达对当时的电影政策、大众传媒和影评体系的强烈的质疑。1987年1月24日，这个宣言被刊登在《中国时报》人间副刊上，自此，这个由50位“新浪潮电影”工作者与文化人所草拟发表的“民国七十六年台湾电影宣言”，被认为是“台湾新浪潮电影”的结束，同时也是“另一种电影”的开始。²

¹詹宏志《民国七十六年台湾电影宣言》2002年《台湾电影笔记》第23页

²宋子文《台湾电影三十年》复旦大学出版社2006年9月第1版第125页

第四章 港台两地电影新浪潮运动的对比和启示

从以上对港台两地电影史所做的梳理可以看出,两种不同的力量分别在香港和台湾电影产业形成和发展的过程中起到了主导性的作用。关于这两种力量的实质和影响电影产业的方式,我们将分别进行讨论。

第一节 商业力量影响香港电影产业的方式

毫无疑问商业需求对香港电影产业的形成和发展起到了极为重要的作用。而在此值得探讨的是,虽然我们十分肯定经济力量在香港电影体系中的位置,但是仍然有可能对它在塑造香港电影根本面貌中所造成的影响估计不足。造成此低估的很大一部分原因在于,我们已经习惯于那种将香港描述成拥有“最自由”经济体制的地区的说法。而根据“自由”这个词字面上的涵义给予我们的特定印象,使我们难以想象此种体制对电影的“自由创作”会造成任何钳制。在自由的经济体制中,电影的创作活动“应该”是不会受到任何限制的,任何一个电影创作者都有权力按照自己的意愿、兴趣或者对电影媒体的理解创作电影作品。但是,一切证据都表明,一方面电影创作活动在香港确实享有某种也许世界上其他任何国家和地区都不具备的自由——比如在审核暴力和色情内容时十分宽松的尺度;另一方面香港电影创作者却又经受着全世界任何其他地方的电影工作者都无法想象的沉重压力,而且,我们绝对无法将这种压力的来源理解为对电影艺术的执着追求。要真正理解此种压力的来源,我们就不得不重新审视对香港这个特定的地域而言“自由”的涵义。

事实上所谓“自由主义经济体制”中“自由”这个概念的涵义同我们日常所理解的“自由”的涵义并不完全相符。这里的“自由”并不像我们在日常用法中那样可以随意使用在一切需要的场合,而是指向某个特定的目标。简单来说,这一目标就是“资本”。令人失望的是,“自由主义经济体制”这个令人神往的名词的本意确实和一个人人能够自由自在生活在其中的完美世界毫无关系,它所要求的仅仅是资本能够在其中能够不受任

何拘束地自由流动的市场环境。而资本能够自由流动的最重要条件，是政府在面对这一市场环境时对自身性质和作用的理解和定位。简而言之，政府机构必须保持一种不偏不倚的公正态度：在企业与企业之间相互竞争争夺盈利空间的过程中，政府机构应当既不以任何理由打压某个特定企业或某种产业形态，也不以任何理由支持和帮助某个特定企业和某种产业形态。政府的根本职能应当仅限于维持公平的竞争环境，打击不正当的竞争手段。这看似是一种非常合理的要求，然而在表面上似乎无懈可击的正义背后，“却隐藏着一丝诡诈”，隐藏着一种身在其中者难以察觉的不公平。其中的玄机在于，自由主义经济体制的公平性建立在一个秘而不宣、隐晦难言的前提上。这一前提大约可以被概括为这样一种假设，即世界上任何个人和团体的任何行为，归根结底都是一种追求经济利益最大化的行为，因此任何人和团体的属性根本上都可以化约为追求经济利益的能力的大小。因此，用一个人或团体获取财富的能力的强弱、用一个人或团体拥有的财富的总量的多少为衡量标准，可以充分且恰如其分地判定一个人或团体的价值。如果这一假设是成立的，自由主义经济制度确实是一种公平合理的完美体系。然而事实并非如此，人类生活中真正值得追求的目标并不只有经济利益一种，衡量个人或某个机构成功与否的标准并不是只能依靠财富的多寡来判断。所以，这里公平实际上只对认同这一价值观的人和团体是有效的，只有对真正参与了这场胜利者的游戏，并且特别对只善于玩这一种游戏的人和团体是公平的。因此，一种以“自由”命名的制度实际上毫无自由可言，由于真正获得自由的只有资本，所以资本能够将自身的需求强加于这个系统内的一切对象上。既然香港号称是世界上“最自由的经济体”，那么资本的需求在此系统内就将以一种独一无二的强度存在。这就是香港的电影创作者们所面临的压力的本质：资本所提出的、尽可能多尽可能快地赚取利润的要求。如上文所述，这种要求被加诸电影的直接后果就是催生出一种对明晰性、单纯性和刺激性要求非常高的电影类型。而在这个“自由主义经济的试验场”中，无可比拟的资本需求的强度所造就的是在明晰性、单纯性和激性上都登峰造极的电影形态。“尽皆过火、尽皆癫狂”，这就是香港电影的气质。如果说，从电影媒体的本质特性出发，这是其唯

一可能的发展前景，那么香港电影产业模式就是最完美的电影产业组织方案。然而电影史上许多例子都证明了这并不是事实。电影仅仅是这个游戏的一个从根本上来说并不十分合格的参与者。

在香港，长久以来电影的创作者和电影生产企业都无法从政府那里获得任何形式的支持和帮助。由于电影媒体自身的特殊性质，这种看似一视同仁的做法实际上却并不公平。这种不公平性的根源在于，虽然电影可以说从未脱离商业需求而存在，但电影媒体的本质特性与追求利润的目标之间并无任何真正的联系。电影媒体追求自身特质的充分发展和自身可能性的充分实现的道路和追逐利润的目标总要在某个地方分道扬镳。影像的细腻性特质中蕴藏的可能性到头来终究会召唤某种影像自身独有的深度。巴赞用他并不完美的逻辑为我们暗示出这种深度可能的前景和发展方向。这是一种同鲍特截然不同的思路，对于鲍特来说，控制影像自身能量的方式是舍去无法控制的部分，而意大利新现实主义的创作者们则意识到，还存在着另外一种更加积极、同时也是更加充分地运用影像细腻性特质所具有的潜力的方式。但是用这种方式造就的电影将远离明晰和单纯的涵义，而呈现出一种暧昧难明的面貌，传达某种影像所特有的，难以在语言或其他任何媒体中找到对应物的涵义。唯一的问题是，电影追求自身所蕴含的此种可能性的道路恰好跟商业及资本需求对影像的要求和期望格格不入。所以，要求电影完全通过市场途径、通过商业竞争的途径获取拍摄资源发展自身的要求，实际上不可避免地遏制了电影媒体自身发展的某些可能性。更加不幸的是，恰恰这些可能性对于电影媒体的本质特性来说也许更加重要。

香港电影的新浪潮运动开创了香港电影的繁荣局面。只不过现在我们应该在香港电影前面加上“适合资本需求的”这个定语。因为香港电影从来也不曾有机会产生和资本要求不相符和的电影潮流。香港电影新浪潮不是一场革命，而是一种提升。为了应对电视产业的冲击，应对观众趣味的变化，应对在日渐强烈的声色包围中越来越麻木的观众感官，应对由此导致的不可避免的上座率的流失，香港电影产业经历了一次全面的“品质”的提升，“此后的香港电影实际上由b+级升格为a-”。香港电影变得包

装更精巧、场面更豪华、效果更火爆、节奏更激烈，总之一句话，香港电影新浪潮令香港电影的刺激程度再次跨上了一个新的台阶。以这样一种眼光来看待和理解香港电影新浪潮，那么我们必定会同意，它虽然是造成未来数年香港电影鼎盛时代的最大功臣，但也是导致日后盛极而衰的最大根源，因为它引导香港电影走上了无休止地提升刺激强度这条无法回头的道路。而这条道路终将无可避免地通向绝境。上世纪九十年代中后期，香港电影低得令人瞠目的投资回报率既是衰败的前兆，也是这条道路难以为继的证明。在资金总量上捉襟见肘的香港电影业终究难敌实力深不可测的好莱坞电影体系：香港电影在进入新世纪之前急速凋敝的根本原因不是粗制滥造的跟风之作充斥市场，也不是明星索要的天价片酬气走了台湾投资人，而是即便将投资回报率降到冰点，香港电影所能提供的刺激强度也永远无法同好莱坞用高出一个数量级的资金堆砌出来的奇观相比。

许多论述香港电影新浪潮的著作总是对其不吝惜赞美之词，称颂其开创了香港电影的繁荣局面。但是我们同时也应该看到，香港电影日后衰落的根源也来自于香港电影新浪潮，以及造就这一新浪潮的香港电影产业组织模式中。将电影产业抛进市场任其自生自灭，不仅将会导致电影媒体无法充分发展自身特质的诸种可能性，这种模式本身也隐含着某种不可持续发展的逻辑。

第二节 台湾电影新浪潮的启示

反观台湾电影产业的生长和发展环境同香港就截然不同。自国民党撤退到台湾以后，蒋氏政权长时间对岛内实施戒严，进行军事管制。电影作为一种强有力的宣传工具，长久以来一直处于国民党政府严密监管和掌控之下。政府不仅拥有规模庞大的公营制片发行和放映机构，同时也对岛内所有电影生产和创作活动进行强势干预。纵观上世纪50年代以后在台湾地区兴起的各种电影潮流，其盛衰过程的背后仿佛都渗透着国民党政府所施加的影响：闽南语电影的风潮因国民党政府反对地方文化的政策导向的而备受打压，武侠电影则更是因为政府特意出台的、针对武侠电影所做的种

种禁令而变得束手束脚，无法自由选择拍摄题材和表现手法；另一方面，政府又对公营电影制片厂注入巨资，这些因素在香港电影产业环境中绝对不会存在的。不仅如此，政府机构还惯用“辅导金”制度来对其想要扶持的电影类型和作品进行强有力的支持。由此看来，台湾电影的创作环境是极其“不自由”的。这种“不自由”的根源在于政府机构对电影创作过程的干预和介入：有意识地扶持、资助某些电影类型而刻意打压限制另一些电影创作类型。

然而，这一最不自由的电影创作环境却在进入 80 年代之后实际上产生出一大批永远无法产生于香港这一标榜“最自由”的电影创作环境中的自由影像作品。之所以说在台湾电影新浪潮中催生出的一系列电影作品具有自由的性质，是因为在那一个特定的历史阶段内，这些作品从某种程度上找到了摆脱原本不应当加诸于电影这一媒体之上的外在限制和压力，“自由地”探索和追求影像本质特性的自我实现，并切实地通过作品将这些探索和追求的成果展示出来。同香港电影新浪潮不同，在“电影语言”的意义上，台湾电影新浪潮是一场不折不扣的革命，从题材到手法，它都对那种“公定”的电影进行了颠覆。最重要的是，它试图从不同的途径来理解电影媒体本身，用不同的方式和思路对待、处理和使用电影媒体的本质特性。从台湾电影新浪潮的兴起过程中我们可以看出，这种对电影媒体的理解并非是灵光乍现的结果，而是诞生自持久而深入地研究和学习的过程。它上承自“写实主义”电影理论的渊源，又融合以地方生活的精神气质。

在上述的回顾中我们可以看到，台湾电影新浪潮运动正式兴起之前，实际上岛内的知识界、艺术界已形成了一种对电影媒体进行探究的潮流和氛围，日后为新浪潮电影摇旗呐喊的影评人和理论家早在那时就已成为这场潮流的中流砥柱。然而，不管有多么丰富的理论储备，如果不能掌握一定的电影拍摄资源，新浪潮运动终究还是无法走上历史前台。诡异的是，台湾新电影的创作风潮，恰恰诞生于政府机构对电影产业实施影响力的核心，最大的公营电影机构——中央电影公司内部。如何来理解这一现象？从某种角度上来说，这也许是历史的机缘巧合。上世纪 70 年代末 80 年代初，正值国民党在岛内的独裁统治风雨飘摇之际。随着政府影响力控制力

的下降，一切政府主导的公营机构无不受到波及。对于公营电影公司而言，其设立的初衷在于紧跟政府的政策导向，根据政府所制定的宣传口径拍摄符合要求的电影。而当时的情况是，由于政府的宣传策略已经失效，为中影安排宣传任务的机构仿佛突然之间销声匿迹了。于是，中影所拥有的大量的电影拍摄资源在某一时间段内处于无人驾驭无所适从的状态。而正是这一特殊的政治状况，为台湾新电影的年轻创作者们提供了可遇不可求的历史机缘。在我们今天看来，政府机构出于意识形态目的对电影产业发展进行干涉，将电影看作是一种政治宣传工具，至少是一种不够健康不尽合理的电影产业组织原则。但是，为何在台湾这样一个典型的由官方话语主导的电影产业形态中，却会诞生出从电影媒体自身发展的角度上讲价值和意义都远超香港电影新浪潮的新电影运动呢？导致这一结果的原因是纯属偶然，还是其中包含着必然性呢？通过与世界上其他国家和地区电影产业组织原则的简单比照，也许我们能够找到隐藏在其中的线索。比如，苏联也许曾经是全世界范围内对意识形态控制最为严格的国家，对电影创作活动的审查力度无疑要远远超过台湾地区。但是正是在这样一种制度下涌现出一带又一带举世瞩目的电影艺术家，而他们创作出的某些作品甚至被看作后人难以企及的电影艺术巅峰之作；欧洲作为电影发源地和最早的电影工业诞生地，在与北美的电影商业竞争中被彻底打垮之后，转而标榜自身对提升电影艺术品质所做的贡献。欧洲电影产业模式中与台湾十分相似的一点是，都存在由政府主导、特别针对电影创作活动的资金辅助计划。在台湾，这就是众所周知的辅导金制度。上述这种极其简略的描述也许谈不上什么说服力，但是并不妨碍我们从中寻找思考这一问题的某些思路。在简单的对比当中我们可以清楚地发现，无论是苏联、欧洲还是台湾地区，虽然他们的具体电影产业模式千差万别，但有一点是相似的，那就是电影创作活动都在某种程度上可以不顾及商业力量和资本的需求。正是因为这个原因，对电影媒体本身怀有热情的严肃的电影创作者们才得以在其中为自己的创作活动找到空间。从意识形态目的出发对电影创作活动进行控制也许是有害的，但是其控制的力度和强度与商业力量和资本需求对电影所进行的“规训”相比，从实际结果来看要小得多、轻得多。也许根本问题

在于，电影媒体本质特性的对于发展自身实现自身的要求，在某些情况下和意识形态目标并不构成尖锐冲突，而在很多情况下，这些要求与商业力量和资本需求之间恰好背道而驰。当然，在某种程度上脱离商业力量掌控的电影产业形态所产生的“恶劣”后果也是显而易见的，那就是在此体系中创造出来的电影作品就盈利能力上来讲要孱弱得多。台湾电影的现状就是此种后果的最佳佐证。当前台湾电影产量稀少，根本无力完全通过商业途径维持创作活动，严重依赖台湾本地的辅导金或境外艺术电影机构的资助，这一切都成为人们攻击台湾电影产业现状，批评因政府介入电影创作而导致电影工业凋敝的最显而易见的理由。但是，从另一个角度来看，台湾电影产业模式是一种最“自由”的电影产业模式。因为这是一种一切电影类型、电影创作思路都可能在其中涌现的模式。台湾电影从未将以营利为目的的商业电影拒之门外，相反，即便在一种年产量极低的现状下，台湾电影仍然隔三差五能够贡献出盈利能力毫不逊色的卖座大片，最近的一个鲜活的例子就是名声大噪的《海角七号》。更重要的是，严肃的电影媒体研究者、探索者和创作者，能够在此种环境中，一定程度上排除外来干扰和压力，从容不迫地开展自己的工作。产量地下，回笼资金慢甚至入不敷出，对于商业经营来说是丧失活力濒临灭亡的征兆，但是对于电影来说，是否也一定就是如此？旧话重提：电影不一定是一门生意，电影媒体的本质特性与商品的属性无关。

第三节 对内地电影产业制度的启示

对于当前大陆的电影产业模式构建来说，我们应当走一条什么样的道路？也许当前占据主导地位的意见是：应当建立以市场为导向的，以营利为最主要目标的电影产业模式。这样一种见解是否正确在笔者看来完全取决于我们对电影媒体特质和电影作品属性的理解，简而言之，我们希望通过拍摄电影作品达到什么目的。如果说拍电影的唯一目的就在于赚取利润，那么我们没有任何理由不把电影产业构建成一种彻底的盈利组织。但问题是，不管从何种角度我们都无法否认，不能仅仅把电影作品看作商品，不

能仅仅以盈利为目标来组织电影的拍摄活动。电影无疑已经成为现代社会人们精神生活中不可缺少的组成部分，无论其是否愿意、是否意识到这一点，电影都不可避免地要为现带社会精神生活的品质和深度负责，要成为反映现代社会生活精神状况的标杆。因此我们需要的不仅仅是一种光鲜亮丽浅薄平庸能够“安全”地赚取商业利润的电影，而且也需要能够引发内心深处的某些感触、能够触及乃至塑造某种深刻和微妙的情感经验的影片。在这个意义上像《赤壁》、《画皮》这样的电影能够取得极佳的票房成绩，对于商业运作来说毫无疑问是一种成功，但是对于我们社会的精神状况来说却是一种悲剧。

当然，没有人会同意去建立一种类似当前台湾那样维持在极低商业运作水平上的电影产业模式，事实上当前的趋势和条件已经不允许我们考虑这样的可能性。笔者认为需要提醒的是，完全以香港电影鼎盛时期的产业模式为模板构造我们自己的电影产业构架也是不足取的。理由正如上文所说的，对于电影媒体的本质特性来说，商业需求非但不是一种无害的力量，而且总是以强大的压力迫使电影放弃自身发展的某些可能性，而也许正是这些可能性，才让我们有理由对电影可以一种有力的姿态介入人们的精神生活抱有一些期待。最后，即便我们以商业利润为最终诉求建立我们自己的电影产业体系，以商业成就作为判定该体系成功与否的最终标准，就现在的特定历史条件来说，这一诉求能否达到其预定的目标也是深可怀疑的。我们都同意电影的市场容量是一种有限的资源，谁能在有限的票房总量中占据更大的份额，谁就能在商业电影的竞争中获得胜利，而当前的情况是，也许由于在全球范围内绝对赢家的存在，这种竞争已经显得意义不大了。一方面根据赢家通吃的法则，这种挑战成功的可能性其实微乎其微；另一方面，如果我们以好莱坞式的商业成就作为判断成功与否的标准，以好莱坞式的电影产业组织原则为最理想的电影产业模板，那么必须指出的是，好莱坞模式本身也绝非完美无缺永世长存。所以，也许理想的方案是，我们在建立自己的电影产业体系时，应当兼顾商业需求和电影媒体自身特性两者的平衡：在一定程度上追求商业活力的同时，也要始终为并不大在乎商业成功和票房成绩的电影创作者们的创作活动留有一席之地。

参考文献

- [1]赵卫防《香港电影产业流变》中国电影出版社,2008年6月第1版
- [2]钟宝贤《香港百年光影》人民文学出版社,2006年11月第1版
- [3]宋子文《台湾电影三十年》复旦大学出版社,2006年9月第1版
- [4]《世界电影史》中国社会科学出版社,2006年3月第1版
- [5]《电影的元素》中国社会科学出版社,2006年1月第1版
- [6]《电影艺术形势与风格》北京大学出版社,2003年12月第1版
- [7]黄一峰《电影市场学》中国电影出版社,2008年1月第1版
- [8]何建平《好莱坞电影机制研究》上海三联书店,2006年10月第一版
- [9]赵卫防《香港电影史》中国广播电视出版社 2007年6月第一版
- [10]中国电影家协会理论评论工作委员会《2008中国电影艺术报告》
中国电影出版社,2008年6月第一版
- [11]《赵实在纪念改革开放 30 周年中国电影论坛上的讲话》广东广播影视网
- [12]潘天强《西方电影简明教程》 复旦大学出版社,2003 年 11 月第一版
- [13]汤普森、波德维尔《世界电影史》 北京大学出版社,2004 年 1 月第一版
- [14]《文化市场:票价何时才能贴近百姓? [J]》 中央电视台网站
- [15]郭曲波 《“电影审查规定”何时成为“电影法” [J]》 都市生活报,1999
- [16]魏剑美 《张艺谋的电影营销策略及其局限[J]》
湖南科技学院学报,2005, (3)
- [17]肖云端,彭怡茂 《整合营销:中国电影产业的出路[J]》 2004, (9)
- [18]曾耀农,陈忠斌 《中国电影的营销策略研究[J]》
武汉科技学院学报,2005, (7)
- [19]李艳《中国电影整合营销策略研究[J]》 郑州航空工业管理学院学报
(社会科学版),2006
- [20]何建平《好莱坞电影机制研究》上海三联书店,2006 年 10 月第一版
- [21]黄一峰《电影市场学》中国电影出版社,2005 年 1 月第一版
- [22]理查德·麦特白《好莱坞电影》华夏出版社,2005 年 1 月第一版
- [23]马克思·泰西埃《日本电影导论》江苏教育出版社,2007 年 3 月第一版
- [24]郑亚玲、胡滨《外国电影史》中国广播电视出版社,1995 年 7 月第一版

- [25]齐格弗里德·克拉考尔 《电影的本性》 江苏教育出版社，2006 年 6 月第一版
- [26]大卫·波德维尔 《电影艺术—形式与风格》 北京大学出版社，2003 年 1 月第一版
- [27]吴月华、陈家乐、廖志强《同窗光影—香港电影论文集》国际演艺评论家协会香港分会，2007 年 6 月第一版
- [28]道利·安祖《电影理论》志文出版社，1983 年 2 月第一版
- [29]布鲁斯·F·卡温《解读电影（上册）》 广西师范大学出版社，2003 年 8 月第一版
- [30]韩伟岳《影视学基础》中国电影出版社，2001 年 8 月第一版
- [31]陆弘石、舒晓鸣《中国电影史》文化艺术出版社，1998 年 1 月第一版
- [32]威廉·维斯《光和时间的对话—先锋电影视觉美学》四川人民出版社，2006 年 6 月第一版
- [33]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》四川人民出版社，2006 年 6 月第一版
- [34]帕斯卡尔·博尼策《也去并没有故事—侯麦和他的电影》上海人民出版社，2008 年 11 月第一版
- [35]《爱森斯坦.蒙太奇论》 中国电影出版社，1999 年 2 月第一版
- [36] 马勒《导演的电影艺术》志文出版社，1983 年 2 月第一版
- [37] 波布克《电影的元素》中国电影出版社，1986 年 8 月第一版
- [38]阿米埃尔、库泰《美国电影的形式与观念》 文化艺术出版社，2005 年 6 月第一版
- [39]茹斯、罗莱、图比亚纳《电光幻影 100 年》广西师范大学出版社，2003 年 8 月第一版
- [40]小笠原隆夫《日本战后电影史》 北京广播学院出版社，2001 年 6 月第一版