

## 第四章 研究個案

### 第一節 雲門舞集—《行草》之創作專案

#### 壹、雲門舞集

##### 一、簡介<sup>1</sup>

根據古籍，「雲門」是中國最古老的舞蹈，相傳存在於五千年前的黃帝時代，舞容舞步均已失傳，只留下這個美麗的舞名。

一九七三年春天，林懷民以「雲門」作為現代舞團的名稱。這是台灣第一個職業舞團，也是所有華語社會的第一個現代舞團。

二十多年來，雲門的舞台上呈現了將近一百五十齣舞作。古典文學，民間故事，台灣歷史，社會現象的衍化發揮，乃至前衛觀念的嘗試，雲門舞碼豐富精良；多齣舞作因受歡迎，一再搬演，而成為台灣社會兩三代人的共同記憶。

從台北的國家戲劇院，各縣市文化中心，體育館，小鄉鎮學校禮堂，雲門在台灣定期與觀眾見面。近年來，每年在大都市舉行的戶外公演，平均每場觀眾高達六萬。雲門也經常應邀赴海外演出，是歐美歌劇院與藝術節的常客。二十多年來，舞團在歐美亞澳各洲兩百多個舞台上呈現了一千多場公演，以獨特的創意，精湛的舞技，獲得各地觀眾與舞評家的熱烈讚賞。

中時晚報說，雲門是「當代台灣最重要的文化財之一」。

倫敦泰晤士報說，雲門是「亞洲第一當代舞團」。

法蘭克福匯報認為，雲門是「世界一流現代舞團」。

雪梨晨鋒報評雲門在奧林匹克藝術節的演出是「最佳節目」。

---

<sup>1</sup> 資料來源—<http://www.cloudgate.org.tw>

雲門目前擁有二十一名舞者。他們的訓練包括現代舞，芭蕾，京劇動作，太極導引，靜坐與拳術。

一九九九年五月，雲門在創立二十六年後成立子團。雲門舞集 2 自一九九九年九月起，深入台灣各地校園和社區，為更多的觀眾演出。

## 二、組織架構<sup>2</sup>

以下為雲門舞集之組織結構圖（請見圖 4-1-1），雲門舞集為一非營利事業機構。針對雲門舞集的年度預算、重大計劃進行決策，由董事會進行決議。董事會目前有兩位常務董事及十一位董事，總計共十三位董事所組成。對於重大緊急事務，交由董事會進行決議，但若礙於時間情勢，無法徵詢到每一位董事的意見，則諮詢常務董事，作為行動方案之依據。

董事會其下為創辦人，林懷民先生，下有兩位藝術總監，分別為一團及二團之藝術總監，一團藝術總監由林懷民先生兼任，二團的藝術總監由羅曼菲女士擔任。其下設有一位行政總監，負責整個基金會的事務運作，與一般基金會之執行長類似。行政總監之下主要劃分為兩個單位，其一為舞團，此外為基金會辦公室。雲門舞集是以演出為主要活動的團隊，若僅由一個執行長所統籌規劃，其工作負擔將十分繁重，因此劃分「舞團」與「基金會辦公室」兩大部門。

舞團由舞團執行總監來統籌負責舞團的事務，下由三個團隊所組成。

### 1. 舞蹈團隊：舞蹈教師、排練指導、及舞者

排練指導的工作內容是當編舞家來編舞，舞編完後，編舞家可能回國了，不在台灣了，那麼接下來，就由排練指導來排舞。以一團來講，因為林懷民為主要之編舞者，所以大部分的時間均在舞團中負責編舞及排舞，但有可能林懷民今天跟這三個舞者排舞，其餘剩下的舞者就會到其他的 studio，由排練指導跟他們排舞，因此排練指導會擔任編舞者跟舞者們之間的橋樑，此外排練指導還會負責一些行政上的事務。一團還有排練助理，主要是負責排

---

<sup>2</sup> 資料來源—雲門舞集 舞團執行總監 葉芟芟女士

練事務跟行程的安排，聯絡來上課的老師。

## 2. 技術團隊：技術總監、舞台監督、燈光、服裝技術人員

目前技術團隊有十一個全職的技術人員，一個技術總監、兩個製作經理、一個舞台監督、燈光技術指導、服裝技術指導、舞台技術指導，以及三個二團的技術人員。技術團隊主要是負責支援舞團演出的。由於雲門每次演出時，需要租借一些器材，以利演出之進行，但雲門舞集每年演出場次約七十餘場，在租借器材與自行擁有之考量下，雲門成立了技術部門，自行負責燈光器材及舞台設計與搭建。以《行草》為例，在燈光、音響、幻燈、投影與舞台方面，除了考慮進行器材之購置外，與設計創作相關的工作，都牽涉到技術層面，為了能配合舞蹈創作，雲門就必須擁有自己的技術團隊。

## 3. 國內外演出組

此外，有六到八個工作人員，分為國內與國外演出組，國際演出組負責國外演出之行政工作，每年大概約有七十多場國內外演出的場次。國內演出的話就由國內演出組長負責，除了國家劇院、台中、台南、高雄文化中心，雲門一團每年還會舉行戶外公演，因此國內演出組長尚須規劃每年的戶外公演。

早期雲門舞集成立時是沒有「基金會辦公室」這個部門，近來由於雲門規模擴大，因此成立了基金會辦公室，其中包括發展部門、電腦資訊部門、企宣（負責演出之宣傳、行銷）、銷售業務、資訊管理等單位，負責行政事務的處理，主要的定位是在支援舞團演出的行政事務，所以一切都是以舞團演出作為前提。

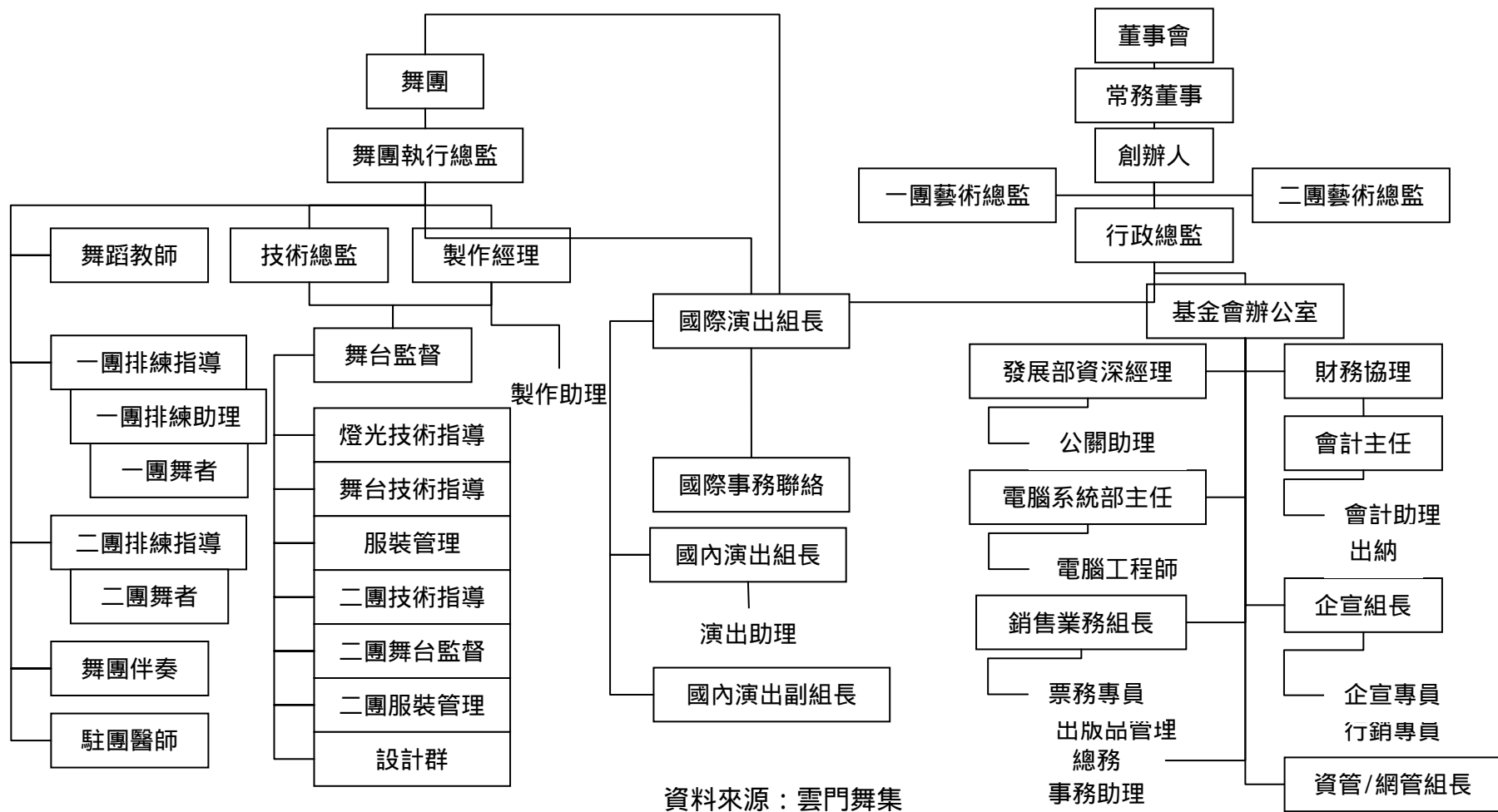


圖 4-1-1 雲門舞集組織結構圖

## 貳、創造性人物

### 一、人物成長背景與簡介

提到雲門舞集，首先介紹雲門舞集的創始人林懷民先生，其為雲門舞集創辦人兼藝術總監，一九四七年出生於台灣嘉義。十四歲開始發表小說，二十二歲出版「蟬」，是六、七十年代文壇矚目的作家。大學就讀政大新聞系；留美期間，一面攻讀學位，一面研習現代舞。一九七二年，自美國艾荷華大學英文系小說創作班畢業，獲藝術碩士學位。

一九七三年，林懷民創辦「雲門舞集」，帶動了台灣現代表演藝術的發展。雲門在台灣演遍城鄉，屢屢造成轟動，並經常出國作職業性演出，獲得佳評無數。紐約時報首席舞評家安娜·吉辛珂夫讚許，「林懷民輝煌成功地融合東西舞蹈技巧與劇場觀念。」德國權威舞評家約翰·史密特讚賞，「林懷民的中國題材舞作，與歐美現代舞最佳作品相互爭輝。」香港英文南華早報評論為，「林懷民是亞洲的巨人...二十世紀偉大編舞家之一。」柏林晨報認為他是「亞洲最重要的編舞家」。

一九八三年，他應邀創辦台灣國立藝術學院舞蹈系，並出任系主任，研究所所長，現為舞蹈系研究所副教授。

林懷民曾獲許多獎項和榮銜，包括台灣國家文藝獎，吳三連文藝獎，世界十大傑出青年，紐約市政府文化局的「終生成就獎」，香港演藝學院榮譽院士。

一九九九年，更因他以「傾倒眾生，而又充滿中國氣質的現代舞，振興台灣舞臺藝術」，獲頒有「亞洲諾貝爾獎」之稱的麥格塞塞獎。同年，國立中正大學頒贈榮譽博士學位給林懷民，使他成為第一位獲得榮譽博士的台灣表演藝術家。歐洲舞蹈雜誌將林懷民選為「二十世紀編舞名家」。二〇〇〇年國際芭蕾雜誌將他列為「年度人物」。

舞蹈創作之外，林懷民的才華還有多元發揮。一九九六年，林懷民應邀赴奧國葛拉茲歌劇院，導演歌劇「羅生門」，獲得熱烈好評。一九九九年，他在柬埔寨協助當地舞者組構教案，推廣瀕臨失傳的古典舞。此外，

林懷民結集出版的文字創作包括：「蟬」，「說舞」，「擦肩而過」及譯作「摩訶婆羅達」。

## 二、複合性人格特質

具有高度創造力的人格，其一大特徵是「複合性」，他們常一身兼具備兩種極端相對的性格，而從林懷民身上可以明顯地觀察到他也具備有這樣的特質。

- ◆ 精力充沛與沈靜自如—對於編排舞蹈一事，總是精力充沛，充滿著豐沛不絕的創作能量。但他在編舞及創作之餘，最喜歡的嗜好就是閱讀，藉由閱讀來沈澱及思考舞蹈所要傳達的意念。
- ◆ 智慧與童真—林懷民具有靈敏的心思與智慧，接收得快、理解的快，具有舉一反三的反應，但又一直維持著對事事好奇的赤子之心，每每為舞蹈創作注入新的題材與可能。
- ◆ 遊戲與紀律—在編舞的過程當中，常常會帶入遊戲的氣氛，例如在編排《行草》時，同時讓舞者學習書法，並且讓大家自由揮毫，並在創作的過程當中，讓舞者即興演出，大玩肢體律動的猜字遊戲，帶入了遊戲的興味；但是同時，又要求嚴謹的紀律，對於舞者平日的訓練一絲不苟，要求舞者站樁<sup>3</sup>、打坐，做好基本的呼吸調節，而他嚴格的訓練風格，甚至被外界以「暴君」來形容。
- ◆ 不尋常的謙遜與自豪—在諸位藝文界的前輩口中，林懷民是個聰明而又謙虛的人，而且靈敏，接收得快、理解的快，保持一貫的謙虛與不浮誇，使得長輩有得天下英才而教的暢快互動；然而在他謙遜的態度之下，以雲門舞集在世界上的成就而感到自豪。
- ◆ 叛逆獨立與傳統保守—反抗家庭的壓力，而選擇舞蹈及舞蹈創作為終生志向，但在舞蹈創作上卻是從傳統文化中得到省思，而創作出具有融合傳統與現代一齣齣驚人的舞作。

---

<sup>3</sup> 站樁—採一個立定的姿勢不動 45 分鐘，可為馬步、弓箭步等；這是一種重心轉換的鍛鍊，訓練各部肢體的協力統合。

### 三、具有兩種以上之專長

林懷民具有洗鍊的文字能力與敏銳的觀察與思考能力，早年更發表令人驚豔的創作而聞名文壇，除了精湛的文字運用能力之外，對於舞蹈的熱愛與投入，使他在留美期間，不但研習現代舞，更進一步投入舞蹈創作的領域。

對於林懷民編舞的能力，舞團行政總監葉芟芟作了以下的表示：「你們一定很懷疑林懷民老師為什麼會編舞，第一、因為他是新聞系的背景，他很清楚什麼是重點，第二、因為他寫作，他知道怎麼整合，整合出一個structure（架構），編舞其實最重要的就是這兩件事。有很多很優秀的舞蹈家不見得可以編出很好的舞蹈，因為他們會在意自己好不好看、姿勢美不美妙，而忘記編舞家其實是有一個使命，後面有一個思想，他想要傳達給觀眾他的思想，當編舞家太迷戀他的肢體，就很難把完整的意念傳達出去。所以一個好的舞者不一定等於一個好的編舞家。」

除了對於舞蹈及肢體律動的熟悉與意念傳達的能力之外，林懷民還具備敏銳的影像能力，從《行草》的服裝設計林璟如的話來驗證：「林懷民的主導性極強，因為他的影像能力實在太強了，對布的東西又敏感至極，能夠抓得出些微的差距。」因此，在具備優秀的編舞能力與敏銳的影像能力，對於舞蹈創作的各項環節亦有所瞭解，林懷民能夠對於舞蹈創作的各項元素做出整合。

### 四、聽聞內心鼓聲前進的人

#### ◆ 對舞蹈創作的熱情之火

「成為一個舞者！」是林懷民少年時心中堅定的志願，起因源自於五歲那年，父母帶他去看了一部電影，他愛上了影片中的舞蹈，自此便在往後的成長歲月暗暗留意舞蹈的訊息。七歲那年，在雜誌上讀到了台灣舞蹈界先驅蔡瑞月女士的訪問記，得知台灣也有芭蕾舞。十四歲，林懷民在唸台中一中初中部時，得到美國頂尖的現代舞團荷西 李蒙要來台灣演出，此時的林懷民欣賞到了舞蹈豐富的表達力，因此走上了一條向世俗、也向自己挑戰的歷程。爾後赴美進修，一面攻讀學位，一面研習現代舞。

返國後，創辦雲門舞集。他在創辦雲門舞集時曾說：「過去我們師法外國，將來我們應該要有中國人的現代舞！」因此在創立雲門舞集之後，不斷地將現代舞融入中國色彩的風味，進而開拓出另一番舞蹈風格。

而在從事了多年的舞蹈創作之後，林懷民在一場在政大的駐校演出後表示：「以前聽人家說，為藝術獻身，覺得很噁心，現在才知道必須要割捨很多東西，而且努力了之後，藝術不一定對你笑，偶爾對你輕輕一笑，如同女神的微笑，你就會願意再跳個十九年。只希望能跳到他對你開口大笑的那一天。雲門最想做兩件事：一是跳舞、另一是讓台灣更瞭解、喜歡舞蹈。」

#### ◆ 鼓動全員創作的團隊

雲門舞集更像是一個自由的大學，什麼都學，真正落實了「舞者」不是「跳舞的」，而是藝術家的培養，林懷民邀請音樂、戲劇、太極、拳術、書法各項領域的專家為舞者上課，真正為舞者打造出精湛的演出成績之外，更拓寬了眼界，充實了心靈。

除了舞者之外，在設計人員方面，他也是稟持著培養藝術家的心態，來對待創作團隊的成員。服裝設計林璟如就笑稱多年來自己與林懷民合作的心路成長可以分為數個階段：「第一階段是傻呼呼的、你要啥我就給啥，學會了與林懷民的溝通方式。第二階段開始有了抗拒心，想要磨練，試圖自己掌握一些東西。第三階段知道林懷民要的東西，可以主動提出一些設計。第四階段，也就是現在，林璟如說與林懷民同步經歷年少的日子，至今不約而同都走向越來越簡約、內斂、精神性的方向；林璟如謙稱他這一方面的修養也都是林懷民調教的。」



## 參、《行草》創作團隊

### 一、《行草》簡介

基本資料			
舞作名稱	行草	編舞者	林懷民
舞台設計	林克華	服裝設計	林璟如
燈光設計	張贊桃	音樂設計	瞿小松
製作經理	王孟超	舞者	雲門一團舞者，人數眾多
簡介			
<p>林懷民的新作《行草》，為雲門，也為台灣表演藝術界創下一項新紀錄：舞未編成，海外邀約蜂擁而至；美國的芝加哥大劇院，愛荷華漢秋大劇院，甚至斥資贊助《行草》的製作。</p> <p>這是一齣由書法美學啟發的舞作。林懷民認為，書法與舞蹈相似之處甚多：書家揮毫，其實就是舞蹈；書家以氣運筆，舞者以氣引發動作。受過太極導引與拳術訓練的雲門舞者，在林懷民的引導下，面對舞台設計家林克華以幻燈及錄影機在紗幕上呈現歷代名家手跡的幻燈，以身體臨摹，發展出內斂含勁，而又充滿抑揚頓挫的動作風格。林懷民表示《行草》的動作由寂靜到及暴烈，比恬靜的「水月」更加豐富精彩。</p>			

資料來源：<http://www.cloudgate.org.tw>

## 二、團隊成員背景與團隊組織

《行草》創作團隊主要以編舞者及舞團總監為團隊之主要領導者（詳見圖 4-1-2），各個創意人員為團隊中核心成員，擔任各項創作工作。

表 4-1-1 《行草》團隊成員與工作內容及背景

職稱	姓名	工作內容	背景 過去經驗
編舞者	林懷民	擔任《行草》專案創作的領導角色，負責《行草》的舞蹈創作與編排，並整合舞蹈動作與音樂、舞台、燈光設計	創辦雲門舞集，並擔任一團之藝術總監，過去曾創作過六十餘齣之舞作，並且擔任過歌劇導演，與舞者及團隊其他創作人員均有合作過的經驗。
舞者	李靜君、吳義芳、周章佺、等，共二十多位舞者	負責《行草》的即興創作、演出	共二十一名雲門一團舞者，過去均有學習舞蹈的經驗，舞齡均十餘年，而舞者在雲門平均年資約為 7 年，擔任過多齣舞作的演出。
作曲家	瞿小松	負責《行草》的原創音樂的創作與指揮、錄製	享譽歐美的大陸音樂家，畢業於中央音樂學院作曲系，1989 年應哥倫比亞大學美中藝術交流中心之邀，赴美做訪問學者。十年海外生活後，瞿小松於 1999 年定居上海，現任教於上海音樂學院。與林懷民已結識十餘年，曾擔任過雲門舞集「九歌」的音樂顧問。
舞台設計	林克華	負責《行草》的舞台與投影布幕之設計	林克華是目前亞洲華人地區最負盛名的劇場燈光設計家之一。以舞台及燈光設計二者兼顧的方式，整合其幻燈映像設計、劇場空間規劃及建築照明設計的多重經驗，創造出獨具空間感及光影層次的舞台美學。1979 年加入雲門，擔任專任燈光設計及技術指導，之後赴美國耶魯大學戲劇學院設計研究所進修。返台後成立乙太設計顧問有限公司，從事劇場及音樂廳規劃設計，同時執教於國立台北藝術大學戲劇系與擔任雲門舞集技術顧問。
燈光設計	張贊桃	負責《行草》每個場景的燈光設計	雲門舞集技術總監及駐團燈光設計。美國紐約市立大學布魯克林學院設計系碩士，1982 年加入雲門實驗劇場。擔任過林懷民多齣舞蹈的燈光設計，其他的燈光設計作品包括國內舞團與劇團之演出。

製作經理	王孟超	《行草》舞台設計，雲門舞集製作經理及駐團舞台設計。	美國南加州大學舞台，燈光設計碩士。他為雲門所做的舞台設計包括近十齣舞作的舞台設計。曾任美國紐約茱麗亞音樂學院舞台助理設計，台北國家劇院舞台監督，技術監督，文化大學影劇系講師。燈光設計作品包括國內舞團、劇團之演出。
服裝設計	林璟如	《行草》服裝設計與製作	《行草》服裝設計，為台灣劇場最活躍的服裝設計家之一。曾赴日本東京藝術大學深造，返國後主持綺麗舞台服裝公司。1992年獲傅爾布萊特獎學金，赴紐約遊學一年，並參與紐約市立芭蕾舞團，及紐約市立歌劇團的工作。過去作品除雲門的十餘齣舞作之舞台服裝，另有芭蕾舞劇、現代舞、舞台劇以及音樂劇、明華園歌子戲團、歌劇等九十餘齣演出的舞台服裝設計。
舞團行政總監	葉艾艾	負責舞團行政事務，聯絡國外演出檔期及事宜，與國外資金提供單位聯繫。《行草》專案的時間掌控與預算控制。	畢業於文化大學戲劇系影劇組，曾在文化大學擔任過助教，後因考取青訪團美西巡迴演出的「舞台監督」一職，進入當時的「雲門實驗劇場」接受舞台監督的訓練。爾後赴美進修「藝術行政管理」，返國後協助林懷民創辦國立藝術學院舞蹈系。雲門重新復出後，擔任雲門舞集舞團行政總監。

資料來源：雲門舞集 本研究整理

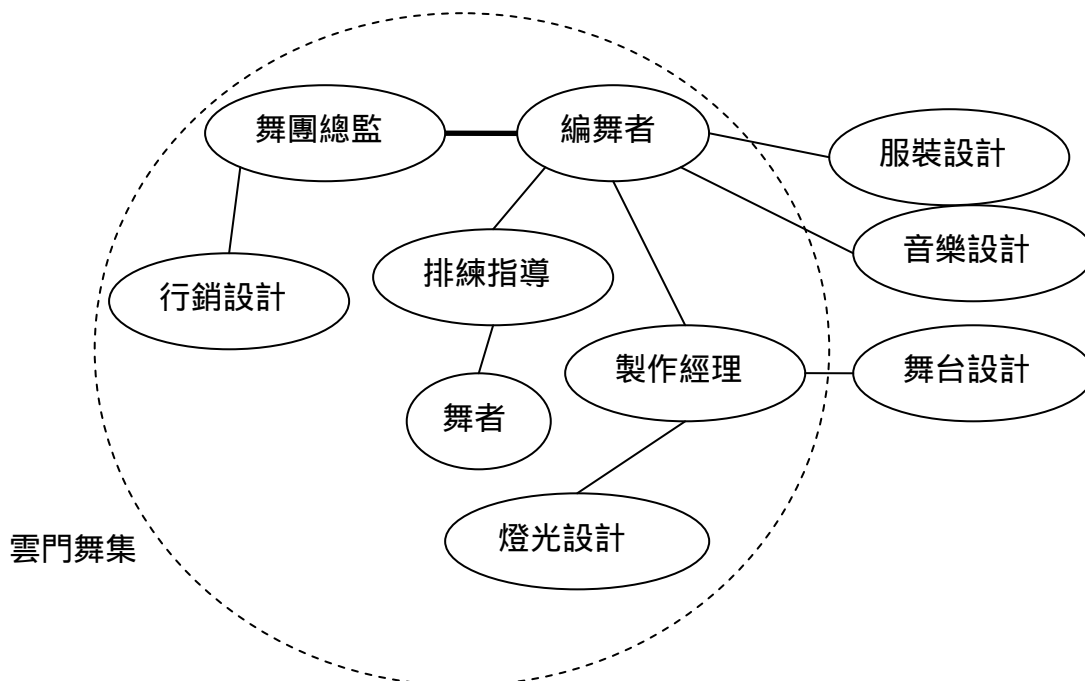


圖 4-1-2 《行草》創作團隊組成圖

資料來源：雲門舞集 本研究整理

### 三、聘僱方式

舞者方面：會以甄選的方式來選出舞者，並且與舞者簽訂合約，主要是確定舞者在未來固定的時間內能在雲門舞集演出，通常是每年與舞者簽約，目的是要確定舞者的時間與排定舞者演出的檔期，因為時間確定之後，才能針對要演出的舞作進一步的確定演出的舞者以及排定訓練課程。但舞者所簽訂的契約並無法明確地規定舞者必須在未來的期間受何種訓練以及將演出舞作中的那個部分，因此編舞者會在每次排定要演出何齣舞作之前，根據舞者個人的特質與意願以及過去的表現，來安排演出的內容。

其他創意人員：製作經理與舞台製作人員為雲門舞集之技術團隊，係為雲門舞集全職之員工，負責燈光器材及舞台設計與搭建。而舞台布景設計、服裝設計、音樂創作之創意人員則是以委託製作方式進行。而舞台布景由林克華先生進行設計，再由乙太設計顧問與雲門舞集之技術部門共同製作。

### 四、決策模式

在《行草》創作過程當中，主要的創作構想與概念是由林懷民所主導，但是如舞台、服裝、音樂的創作人員其實與林懷民已經有許多次合作的經驗。在創作《行草》之初期，林懷民會先訂出一個方向以及限制，由於創作的主體是與書法相關，所以在舞台、燈光、服裝、音樂方面的設計，要能夠展現書法在舞台上飛舞，虛實的感覺，之後讓這些創作人員進行創作。

所以這些創作人員在有個方向之後，就有充分的授權空間進行創作，自己主動提出設計，由自己先決定，進而做出原型，再與編舞者討論，透過每個人所先做出的原型，由編舞者進行與各創作人員之間的討論，慢慢的修正，最後等舞蹈編完，以舞蹈為中心，在進行修正、調整，做出最後的決定。此外，在行銷、預算運用及控制的相關決策事項則是由舞團總監來進行決策。

### 五、協調與溝通機制

創作《行草》的過程當中，主要是透過直接溝通來進行協調，此外每個禮拜還會召開一次會議來進行創作意念與想法的溝通，並討論面臨到的

問題。並且針對進度排定工作事項，交由各個創意人員去進行發揮。編舞者根據每個人專業能力與職責的差異，運用隱喻及象徵的方法來進行溝通，再由各個創意人員針對自己的部分進行發揮。

在進行編舞時，林懷民除了以舞蹈動作專業術語溝通外，還會運用隱喻及肢體動作示範進行溝通。並由排練助理擔任舞者與編舞者之間溝通的橋樑。

在服裝設計上，編舞者便運用以下的隱喻，「要乾淨，全部人穿黑衣，滿場都是毛筆字在飛舞，」藉此將服裝的風格與創作的主題作一釐清，並且建議服裝設計去參考相關的資料進行創作。

在燈光設計上，林懷民建議張贊桃到台南感受安安靜靜，一堵牆、幾塊磚、一個廟的角落，很沈穩的感覺。張贊桃在進行燈光設計的過程當中，除了參考與創作相關的素材之外，還透過浸淫在舞者氣韻生動的舞蹈排練，觀察及融入舞者在走位排練的動作，並配合舞台設計，以藉此來進行燈光設計。

音樂創作方面是由林懷民與瞿小松溝通之後，先定出音樂所欲表達意念及創作的基調，考量到《行草》創作經費，予以創作素材上的限制，僅運用打擊樂器及低音大提琴作為創作的工具，之後便由瞿小松進行音樂上的創作，在創作過程當中，隨時以電子郵件及傳真、電話與林懷民進行溝通，並針對問題進行修改。此外，為了使雙方對《行草》的創作能夠有深入的溝通，還透過對書法字帖的討論與心得交換，並以錄製中的音樂進行討論。

舞台設計林克華表示他設計的慣例是在透視圖階段即將模型也一併做出來了。他說：「透視圖畫得再好也會誤導、有誤差；就像以前賣房子，到現場一看全不是那麼回事！模型最能作準確的 Communication（溝通）。」藉由舞台原型不斷地修正與溝通。

## 六、訓練與學習

在創作《行草》的過程當中，舞者的訓練除了武術、太極、現代舞的訓練，還包括了書法課程，藉由讓舞者以身體臨摹各家的書法，讓舞者得

到特殊的經驗，以利於《行草》之創作。

而除了舞者的訓練與學習之外，其他創意人員均有一定水準的專業與設計能力，與林懷民也有長期合作的關係，藉由長期合作下來，建立了無法直接以言語來溝通的默契。此外，創意人員在編舞的過程當中，也常常會到排練現場觀察編舞家與舞者編舞的情況，一起參與編舞過程，一邊觀察一邊進行設計工作，而各個創意人員的助理也會透過做中學來進行工作。

## 肆、專案創作過程

### 一、製作概念與形成

《行草》的創作概念源自於林懷民多年來的構想，他坦承：「七〇年代就夢想由毛筆字出發編舞，但卻苦無切入點。但是在 1992 年學打坐、95 年隨熊衛先生學習太極導引，在這些歷練當中，舞者一步步瞭解自己的身體，掌握氣的運作。因為書家落筆之時，就是一個舞者，不只看到字的線條，更重要的是可以讀到書家運筆的氣勢。由氣引出動作。所以希望《行草》能由丹田出發，模擬書法的動勢，成就一齣有獨特美感的舞作。」

而在 1999 年時，經由 ISPA (International Society of Performing Arts 國際表演藝術協會) 在紐約召開的會員大會中，有一項演出贊助經費的申請辦法，雲門舞集得知有提案的機會。便開始籌畫《行草》，林懷民讓技術顧問林克華先行去探討舞台方面的技術可行性，並且開始準備資料。

2001 年準備就緒後，雲門舞集以《水月》的演出錄影帶、名家書法幻燈片與錄影帶等影像輔助資料提出申請，得到美國芝加哥百年劇場及美國中部表演重鎮愛荷華大學漢秋劇院的興趣，拿出經費協同製作。並獲得澳洲墨爾本、法國里昂、德國威瑪、挪威貝爾根等地藝術節的注目，紛紛對雲門發出邀請。同時，演出組負責接洽各藝術節的檔期和相關事務談判，決定檔期和場地。

### 二、準備期—選擇團隊成員，將創意擴展到極致

在林懷民心中創作概念成熟，且符合檔期的需要，與技術部門討論可

行性之後，便開始邀請心目中適當的設計人選加入。

《行草》創作團隊成員的挑選，主要是由林懷民來組成創作團隊，負責演出的舞者是由雲門舞集一團的舞者來擔任。針對於如何安排舞者演出的考量，林懷民有以下的表示：「我最大的 worry（憂慮）常常是有沒有辦法 fulfill（滿足）他們的 potential（潛力），我有沒有辦法在每一個 season（表演季）裡讓每一個人覺得開心？覺得這個 season 沒有 wasted（浪費）。每一個人，你給他小小段也好，你給他長長段也好，每一個人都可以有些東西去 challenge（挑戰）自己。讓他們去工作，然後完了以後，他們覺得這個 season 很棒，感覺自己進步了！」所以在舞者方面的挑選與考量演出的內容，主要是要設立讓舞者可以有自我挑戰與成長的機會。

在各個創意人員的挑選上，則是考慮之前與林懷民有過合作關係，參與創作的人員在個人專業領域上也有相當程度的水準，並且能夠與林懷民一起投入創作過程。林懷民說：「因為與林克華合作非常久了，他對於美學的東西有很清楚的概念，對 technical（技術）上的東西：像電腦，通通能掌握；林璟如也跟我們工作很久了，她也是慢慢磨、慢慢弄，她能也願意跟我們慢慢弄、慢慢改，大家就一起慢慢來做了。她也很知道我的個性，她知道不會拿一個圖出來，我就會說好的。」

而音樂方面，因為創作題材的關係，苦無適合的音樂，加上欣賞瞿小松能夠瞭解傳統的、書法的東西，加上林懷民曾經允諾要一起合作，因此便委託瞿小松製作原創音樂。

### 三、開展性思考

在創意開展時，編舞者林懷民會鼓勵各個創意人員進行思考，並且對於創作主題進行溝通，並且要求創意人員對於創作，先進行研究及相關題材的涉獵。

例如服裝設計在進行設計之前，會先與編舞者進行討論，觀察舞者的動作，然後進行天馬行空式的想像，再與編舞者進行討論，藉由腦力激盪來刺激出新的想法。舞台設計林克華在 1999 年由編舞者得知有創作與書法行草相關舞蹈的概念，便從 2000 年開始構思可能的創作方案，想以動

畫來呈現書法行草恣意揮灑書寫的過程。因此進行了動畫設計可行性之研究，徵詢專家的意見，進行分析。

除了在團隊內部鼓勵開展性思考之外，林懷民拜訪故宮，進行字帖的蒐羅，並安排書法家黃緯中老師及藝術家蔣勳老師為舞者上書法課及說文解字，讓舞者能夠動筆寫書法以及推想書家書寫時的筆畫順序與落筆輕重，從看字、寫字到用身體臨摹書法，進行即興演出。

舞團總監則同時進行國內外的演出洽談，並且提醒國際演出帶來的影響，考慮日後重演及巡演的需要，要舞台設計保持一定的彈性與可變性，並且讓行銷部門投入，與舞者部分雙線進行，企宣部根據演出組提供的資料及舞蹈內容進行文字編寫，與平面設計者進行相關文宣品與網頁的設計。

然而開展性思考與整合性思考之間並無法詳細的區分，因為在創作的過程當中，常常是有好幾段開展性思考與整合性思考相互交錯。在各創意人員進行開展性思考到一定的程度會先進行收斂，例如舞台設計會先做出模型，服裝設計先畫出草稿、試作出服裝，音樂設計則先編好初稿，之後才又繼續進行發散性思考。

#### 四、整合性思考

《行草》開始進入整合性思考，其實並沒有一個明確的時間，但是大致來說，當編舞者開始編舞時，就進入整合性思考。

此時，編舞者會提醒創意人員，應該不能在漫天蒐羅，得開始收網，開始從各個創意設計當中收斂，做出選擇。例如在舞台方面，開始進行最後投影字的篩選，從 1000 張事前做好的投影當中選出 300 張具不同風格的字，在舞台上呈現出足夠的變化和對比。此外，林克華還為編舞者切割好一條條黑色紙條的舞台投影模型讓他回家玩這個「拼圖遊戲」，之後告訴大家希望開口在哪些區位、開啟順序如何、速度又是多快等，並開始進行舞台搭建及投影製作。服裝設計則是從不同的布料、形式做出定裝，進行製作。

而舞者在經過即興演出之後，由編舞者篩根據即興演出的素材，進行



編舞，並且開始與音樂、服裝、舞台設計進行整合，最後展開彩排。

## 伍、獲得獎項及票房成績

### 一、票房成績

國內：台北國家戲劇院，台中，員林，高雄巡演，共十六場所有演出票券銷售一空，創下近年來表演團體僅見的佳績。

國際：巡迴漢城、德國、美國等地共演出十五場



## 本節小結：

創作團隊結構	團隊結構	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 團隊以編舞者、舞團行政總監、舞台設計、美術設計為核心成員。並由有經驗的編舞者與舞團總監共同領導，以專案式團隊開發，並由團隊領導人挑選所需成員參與專案的開發。</li> </ul>
	聘僱方式	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ 舞者以透過甄選方式進行聘僱，並簽訂合約，載明契約年限。</li> <li>■ 技術團隊為全職員工進行聘僱</li> <li>■ 舞台設計、音樂設計、服裝設計則為藝術工作者，以專案方式參與製作</li> </ul>
	決策	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 由具有專業知識之創作成員進行相關事務之決策，並提出建議給編舞者判斷。</li> <li>◆ 具有雙領導人的現象，其中由林懷民主導創作上之決策事項，而舞團總監葉艾艾則負責管理事務之決策，雙方在創意過程中，亦會有所討論交流。</li> </ul>
	協調溝通	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 每兩週舉行會議，進行創作事項的討論。</li> <li>◆ 在創作時，成員之間藉由對話、觀察與互動，進行溝通協調。</li> <li>◆ 團隊之中，較資深的成員會扮演領導者與資歷較淺成員之間溝通的橋樑。</li> <li>◆ 透過原型（舞蹈即興動作）及模型（舞台模型、服裝設計圖及樣品），進行溝通。</li> </ul>
	訓練學習	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 舞者方面，安排拳術、太極、舞蹈以及創作題材相關之課程，透過排練，以及資深成員的指導，進行訓練學習。</li> <li>◆ 技術人員則透過每次的創作，由做中學累積經驗。</li> </ul>

創作過程	<ul style="list-style-type: none"><li>◆ 在創作過程當中，創意發散與收斂交錯進行。</li><li>◆ 舞蹈創作、舞台、音樂、服裝設計製作與行銷公關同時進行</li></ul>
------	---

## 第二節 Home Green 電影公司—《你那邊幾點》創作專案

### 壹、Home Green 電影有限公司

#### 一、簡介

沅古霖電影有限公司 (Home Green) 成立於 1999 年，由導演蔡明亮與演員李康生，以及製片梁宏志三人所共同成立之電影製作公司，以電影創作、短片拍攝等影視創作及發行蔡明亮之作品為主。過去作品有《你那邊幾點》、短片《與神對話》及《天橋不見了》。電影《你那邊幾點》即為沅古霖電影公司的創業之作。

《你那邊幾點》除了由法國 Arena 電影公司投資拍攝，蔡明亮同時也以導演費及製作費作為《你那邊幾點》的共同投資，因此沅古霖電影公司亦掌握電影在台灣、香港、馬來西亞新加坡之版權與票房及相關商品的收入。

#### 二、組織結構

沅古霖電影公司目前公司成員僅有導演蔡明亮、演員李康生、製片梁宏志等數人。由於人力有限，當有電影拍攝時，以專案形式運作，組成電影拍攝的劇組，由製片與導演來進行工作人員的聘僱。並由導演蔡明亮負責進行題材的選擇與劇本及電影的創作，而製片梁宏志則負責電影拍攝資金、預算、時程、發行的規劃與控制。

## 貳、創造性人物

### 一、人物成長背景與簡介<sup>4</sup>

蔡明亮被視為最擅長捕捉台北氣息的導演之一，事實上，他的出生、童年、青少年階段，都是在馬來西亞的古晉度過的。蔡明亮是 1957 年在馬來西亞的古晉出生，那是他父親和祖父定居的地方。

蔡明亮三歲的時候就交由外祖父母扶養，外祖父母的工作和生活環境則讓他有大量觀看電影的啟蒙經驗，而後重回父母家裡生活的那段期間，不但引發他藉由無邊幻想以解和外祖父分離之苦的特殊習慣，也讓他重建、思考和父親的關係。早熟的情感，讓蔡明亮很早就接觸創作，而負笈來台求學，就讀影劇系的抉擇，則為他的創作心靈再開一扇門；台北不僅成為他的第二故鄉，也成為他創作的重心。

他於 1977 年來到台灣，1981 年畢業於中國文化大學戲劇系，在校期間開始寫舞台劇劇本，並親自執導三部作品，處理關於有時是以幽默的手法，現代社會、寂寞、都會生活形態的狂亂等主題《速食醉醬麵》（1981），和《黑暗裡打不開的一扇門》（1982）。1983 年，自編、導、演《獨自一人》，他的作品《房間裡的衣櫃》，劇中嘗試探討的主題是城市居民有意識的自我防衛手段，這也成為他日後作品中不斷出現的議題。

之後的十年，他置身於電視工作，並從事劇本寫作。隨後，他重回劇場工作，也從事戲劇課程的教學。

1989 年回到電視工作，他寫了一些劇本（《不了情》），並完成數部單元劇（《海角天涯》等），這也成為他前幾部電影長片的前製準備工作。

在為電視所拍的劇情片之一（《小孩》，1991）的機緣裡，蔡明亮在一個青少年聚集的電動遊樂場裡發現李康生。並進而拍攝了數部電影，皆由李康生所主演。從此之後，蔡明亮與李康生就建立起長達十年的合作關

---

<sup>4</sup> 資料來源—聞天祥，2002/5/1，「光影定格—蔡明亮的心靈場域」，恆星國際文化發行。

係。1992年他以《青少年哪吒》獲得東京影展銅獎。1993年，以《愛情萬歲》獲得威尼斯影展金獅獎、費比西獎、金馬獎最佳導演獎。1997年，以《河流》獲得柏林影展銀熊獎和國際新聞獎。1998年完成的《洞》是由法國「高矮」(Haut et Court)製片公司與歐洲藝術電視台法國部門 La Sept-Arte 共同委託製作，並獲得坎城影展費比西獎、芝加哥國際影展金雨果最佳影片。2001年由法國 Arena 公司與蔡明亮共同投資，拍攝的《你那邊幾點》，獲得亞太影展最佳導演、最佳影片，坎城影展高等技術獎等獎項。

## 二、複合性人格特質

從蔡明亮的自述以及其友人對他的觀察，不難發現到其實在他的身上，充滿者許多矛盾之處，同時兼具有兩種極端相對的性格。

- ◆ 精力充沛與沈靜自如—蔡明亮他過去在戲劇、電視、電影方面的創作，無疑展現了旺盛的創作力，但是他的電影所呈現出來的卻是他那以獨特犀利冷靜的眼光所觀察到的台北都會。
- ◆ 智慧與童真—蔡明亮以獨特冷冽的眼光來觀察世界，並且以聰敏的心思將之建構為他獨特的美學風格。但是他在充滿成熟智慧的思考模式下，卻對自己說：「你淋過雨了，你再也淋不到雨了。現代人所有的感覺都已經遲鈍了，這句話提醒我自己不能在遲鈍，」蔡明亮常買童書來看，他解釋童書充滿想像力，是某種提醒的作用，尋回初心，正是蔡明亮在生活 and 創作間追求的目標。<sup>5</sup>
- ◆ 遊戲與紀律—在電影拍攝的過程當中，蔡明亮視之為人與人互動的過程，他常在拍片的時候，自己哼起曲調，沒拍片時就穿著拖鞋外出買菜。而攝影指導 Benoit Delhomme 則說：「對阿亮來說，電影一直是個經驗累積的場所。拍攝時，他不斷的找尋場景和情感最精鍊的表現。我從未見過和他一樣精細構圖的導演，每個畫

---

<sup>5</sup> 資料來源—張貝雯採訪，2001 Oct.，電影十月：甜蜜的革命—蔡明亮：『歲月很殘酷，可是電影很美...』，誠品好讀 Issue 15，台北：誠品

面總要考慮再三，好比說在追求完美無瑕的可讀性。」<sup>6</sup>

- ◆ 兼具內向與外向性格—陳湘琪：「阿亮導演是一個情感很豐沛的人，雖然他的電影是很犀利、看起來很冷靜，可是他是一個溫暖的人，具有很複雜的生命，愛好自由可是又渴望情感聯繫的人。」李康生則說：「他對人其實熱情如火，但是他的作品卻呈現相反的情調。」儘管如此，蔡明亮卻是不喜歡面對錄影宣傳和演講座談這類場面，寧願保持低調不被打擾的情緒。
- ◆ 不尋常的謙遜與自豪—法國導演楚浮<sup>7</sup>的《四百擊》是蔡明亮最喜歡的電影，楚浮嘮嘮叨叨地、散文式地描繪青少年的成長經驗，讓他驚覺電影可以拍攝地如此隨意、自由，當他遭遇到創作低潮時，《四百擊》總能為他帶來創作力量。《你那邊幾點》，這部原名《七到四百擊》的電影，不僅剪輯四百擊的影像片段，還找來四十年前的主角在電影中扮演自己，以這部電影像楚浮致敬。然而蔡明亮在這位法國新浪潮的電影大師致敬之餘，卻以他的作品抵抗他人對電影日趨模式化、類型化的想像。
- ◆ 工作極為熱情卻又保持客觀—蔡明亮是個充滿熱情，但是反映在他的作品當中，卻是反映出台北城市的疏離、孤獨與冷漠。他自己也說：「我就像一口灶，就是在燒陶土的窯，需要在過程當中，灌注我的熱情跟專注力，就像是溫度很高的窯一樣要有上千度的高溫，才能燒出好的作品，但電影拍攝好之後，就像是窯裡頭燒好冷卻後的作品一樣，是我心血的結晶，也反映出台北的疏離與冷漠」。而陸奕靜則這樣描述他：「他給人有一種很沈穩的感覺，像是站在很高的地方看世界，看我們這些人的轉變。保持著一種客觀的角度來觀察我們。」

<sup>6</sup> 資料來源—聞天祥，2002/5/1，「光影定格—蔡明亮的心靈場域」，恆星國際文化發行，P161。

<sup>7</sup> François Truffaut (1932-1984)，法國電影知名導演，由電影筆記寫作影評起家，作品描繪人類情緒動搖、自信的崩潰和翻湧於人心中的羞怯、迷惘、激情，1959年以《四百擊》獲得坎城影展最佳導演，與當代法國導演高達 (Jean Luc-Godard) 等人共同開啟法國電影新浪潮運動。



### 三、具備兩種以上專長

蔡明亮從中學時期開始，便對於創作具有濃厚的興趣。中學時期開始向報社投稿；高中時期由於強烈的表演慾而上台作戲劇演出，創立學校的「話劇社」，開始編寫廣播劇的劇本；大學期間，擔任舞台劇創作的編劇、導演。爾後由王小棣導演提拔，讓他進入影劇圈擔任編劇的工作，編寫多齣電影、電視劇之劇本，也開始進行了電視劇的導演工作，從中累積了不少創作能量，作為他向電影進軍的試金石；之後由中影出資讓他拍攝了第一部電影《青少年哪吒》，初試啼聲便嶄露頭角，獲得東京影展肯定，爾後拍攝的電影更是各國際影展的常勝軍。

### 四、聽聞內心鼓聲前進的人

#### 對電影創作的熱情之火

蔡明亮在他幼年時期，由於觀看大量電影的經驗，促使他負笈來台求學時，便堅持以戲劇創作為其人生發展的志向，甚至在父親與家庭的反對之下，毅然地選擇了這條他所喜愛的道路，爾後藉由參與劇場創造，進入影劇圈從事電影、電視劇之編劇工作。他說：「我這十多年來生活的沈澱，就呈現在電影當中，其實我的生活就是我的創作。而身為創作者其實是很焦慮的，怕被觀眾誤解的焦慮。在拍電影時，有很多時候是過去的經驗不自覺的影響。我就像一口灶，就是在燒陶土的窯，需要在過程當中，灌注我的熱情跟專注力，就像是溫度很高的窯一樣要有上千度的高溫，才能燒出好的作品，電影拍攝好之後，就像是窯裡頭鍛燒之後冷卻的作品一樣，呈現出我心血的結晶。」

#### 鼓動全員創作的團隊

蔡明亮表示：「《你那邊幾點》，比我前面的電影多一些對白，因為角色有較多的相遇。我寫劇本不寫對白，是因為不想代替角色思考、說話，不想創造漂亮雋永的台詞，因為人不是這樣說話的，總是到現場，視狀況發揮。演員有自己的感受和反應，以及不可取代的人生經驗，我讓他們自己去說，只作一點修改。跟演員他們合作，都是要他們自己作很多的功課。其實在鏡頭前面是在孤獨空間演戲，要自己發掘出自己的表演潛能。演員

要自己解決很多問題，我只是扮演一個引導的角色，演員自己要有本事。」

攝影指導 Benoit Delhomme 則說<sup>8</sup>：「和阿亮一起工作，讓我突然覺得這許多年來，我似乎只是用攝影機在捕捉『對白』！這個經驗提供了我一個重新思考電影的機會。」

而演員們則說：「拍阿亮的戲，他總像是給演員出些『申論題』，即使他心裡已有譜了，還是要演員激發自己的創意，每次表演出來效果都不同也沒關係。」而且更早在劇本創作之初，蔡明亮就主動與主要演員共同進行劇本的創作討論。

擔任拍攝電影劇照的林盟山表示：「其實蔡導演是一個很隨性的人，常常就是一句話丟下來，譬如說今天要拍這場戲是小康走進家門，要怎麼走，怎麼取景，其實每個人都有很大的空間去嘗試，等於是每個人看了劇本之後，然後各自發展，用每個人自己的方式去呈現出來。而跟導演合作的感受，他的那種神情跟熱情，甚至讓人可以感染到談戀愛的感覺。」

---

<sup>8</sup> 參考資料—蔡明亮，2001，「你那邊幾點」，寶瓶文化，P160-161。

## 參、《你那邊幾點》創作團隊

### 一、《你那邊幾點》簡介

基本資料			
片名	你那邊幾點	導演	蔡明亮
出品年	2001	製片	葉如芬、梁宏志
出品公司	汰古霖 ( Home Green )	編劇	蔡明亮、楊璧瑩
釐米規格	35	演員	李康生、陳湘琪、苗天、陸奕靜
色彩	彩色	上映期間	2002/03/15-2002/04/12
語言	國語	發行公司	汰古霖 ( Home Green )
劇情簡介			
<p>父親死後，小康變得很怕黑，他反鎖房門，開燈睡覺，半夜尿急也不敢出來小便，老覺得父親的鬼魂在屋裡走動。</p> <p>白天他在台北車站外面的天橋賣手錶，而隔天就要出國的湘琪經過，看上他手上戴的一支舊款手錶，求他割愛；按風俗，父親喪期未過七週，小康身上用過的東西如果給別人就會令對方倒楣，湘琪卻不信這一套，硬是買下那隻錶。</p> <p>湘琪走後，小康莫名地想念起她，卻對她一無所知，只知道她去了遙遠的巴黎，他心血來潮，在那封閉幽暗、佈滿死亡氣氛又輾轉難眠的房裡，他撥電話問電信局巴黎的時間；原來巴黎比台北慢七個鐘頭，於是他逐隻將他賣的手錶的時針往後轉往後轉。</p> <p>然後，迷信的母親發現家裡的時鐘變慢了，竟一口咬定是父親的鬼魂所為，於是這個家庭開始依循變慢的時間，過一種異於常人的生活。</p> <p>在巴黎，帶著小康手錶的湘琪，躺在一間古老的小旅社的床上，睜大眼，整晚聽著天花板的腳步聲走來走去，住在樓上的是誰？</p>			

資料與圖片來源：<http://whattime.kingnet.com.tw>

## 二、團隊成員背景與團隊組織

《你那邊幾點》的創作團隊，由製片葉如芬、梁宏志及蔡明亮導演所組成，主要的工作內容與成員背景如表 4-2-1。

表 4-2-1 《你那邊幾點》團隊成員與工作內容及背景

職稱	姓名	主要工作內容	背景 過去經驗
導演	蔡明亮	擔任《你那邊幾點》創作的領導者，指導藝術與技術工作人員，整合演員演出、攝影、燈光、服裝各方面之創作	蔡明亮畢業於文化大學戲劇系，進行戲劇之創作，編寫過多齣劇本，擔任過電影電視編導，電影作品有《青少年哪吒》、《愛情萬歲》、《河流》、《洞》、《你那邊幾點》，並獲得過國際影展多項大獎。
副導演	王明台	協助導演之工作，擬定分場分鏡表	畢業於國立藝術學院戲劇系，主修導演，退伍之後加入王小棣導演之民心工作室，參與影劇圈之創作，曾擔任過蔡明亮《河流》之副導演。
編劇	蔡明亮 楊璧瑩	負責電影劇本之創作	楊璧瑩畢業於國立藝術學院戲劇系，主修劇本寫作，隨後進入電視圈，編導多齣電視單元劇集。1994年她與蔡逸君、蔡明亮合寫電影《愛情萬歲》劇本，並從此與蔡明亮結下長期合作的關係。
製片	葉如芬 梁宏志	負責全片行政策劃執行、談妥演員片酬與工作人員酬勞，與國外資金提供單位聯繫，拍攝時間掌控與預算控制。	葉如芬為國內新生代活躍之製片人員，1993年參加由電影學者焦雄屏主辦之製片班進入電影圈，主要的電影電視作品包括「夜奔」、「人間四月天」，現任職於縱橫電影公司。 梁宏志畢業於文化大學戲劇系、中山大學政治研究所，曾加入過王小棣之民心工作室，擔任影劇作品之製作。
攝影師	Benoit Delhomme	負責電影攝影畫面之構圖設計、運鏡與拍攝。	Benoit Delhomme 為法國籍攝影師，拍攝過二十餘部電影，過去曾為越南導演陳英雄的影片《青木瓜的滋味》、《三輪車夫》擔任過攝影師。
美術指導	葉錦添	負責電影拍攝現場之設計規劃，指導道具、服裝配合劇中人物與情節。	葉錦添為國際知名之藝術創作家，早年於香港參與過不少的電影製作，爾後從事港台兩地之劇場與電影美術工作。並由《臥虎藏龍》一片，獲得過奧斯卡金像獎最佳美術指導之肯定。
主要演員	李康生 陳湘琪 苗天 陸奕靜	負責電影之表演演出，並參與電影劇情的發展與共同創作。	李康生從 1991 年被蔡明亮發掘之後，十年以來便一直擔任蔡明亮所拍攝的電影之男主角。陳湘琪具有豐富之舞台及電影演出經驗，曾與蔡明亮合作過《河流》及舞台劇。苗天與陸奕靜從蔡明亮的第一部電

		影至今，一直擔任電影中父親與母親的角色，與蔡明亮合作經驗超過十年。
--	--	-----------------------------------

資料來源：本研究整理

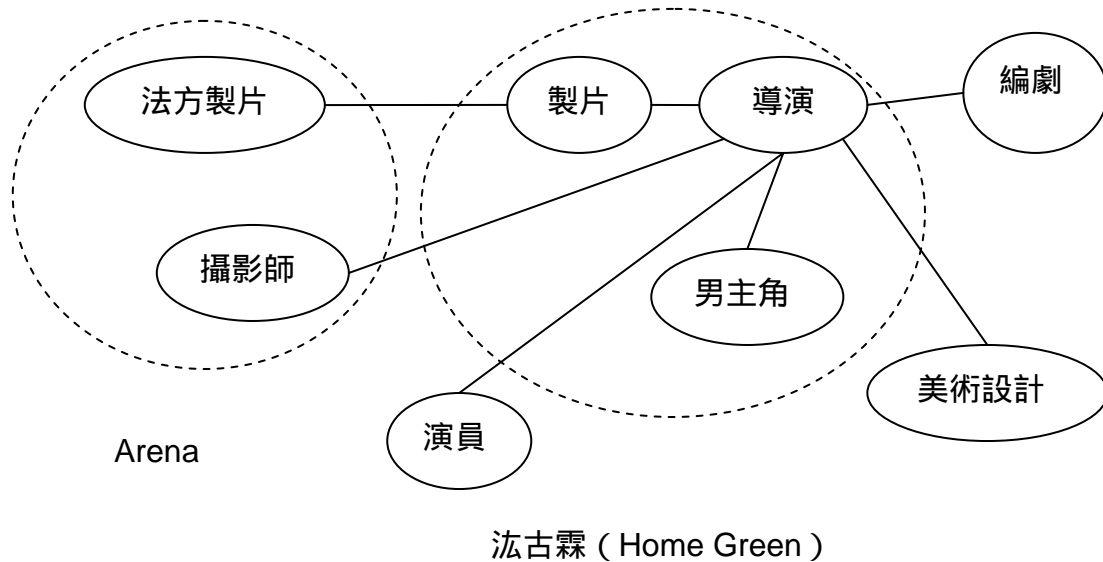


圖 4-2-1 《你那邊幾點》創作團隊組成圖

資料來源：本研究整理

### 三、聘僱方式

以電影《你那邊幾點》的組成團隊而言，除了導演、男主角、製片之外，工作人員大多為 free lancer (自由工作者)，透過組成專案團隊來進行簽約聘僱，經過製片與導演討論過後，談妥酬勞與合約內容之後進行簽約。在演員方面，由製片與演員或其經紀人進行檔期與合約內容的協定，確定之後，才進行合約的簽訂；但由於演員與導演雙方之前多有合作經驗，因此契約內容所載明的條款只有說明基本條件與付款方式的規定，內容亦僅有兩三頁幾行字。

同時雙方的合作也不僅止於契約關係，私底下導演與演員情同家人，且男主角李康生亦為泓古霖電影公司的創業伙伴之一。同時，與他合作的演員都有將近十年的合作經驗，如苗天、陸奕靜從蔡明亮的第一部電影開始，就扮演劇中父母的角色直到現在。

#### 四、決策方式

關於電影拍攝團隊的相關決策，主要是由導演組跟製片組主導，將需要決策的事項作分類。導演組負責電影創作影像視覺事項，以下有攝影師、美術指導，雖然導演擁有決策權，但實際上導演會與實際參與拍攝的工作人員討論，由工作人員提供意見給導演參考，實際拍攝時，導演則是只下一些指示，讓工作人員發揮創意，導演再給予建議。製片組除統籌製片之外，尚有執行製片、助理製片，現場的劇務，由統籌製片安排各組開會支援電影拍攝的工作，如預算、勘景<sup>9</sup>、通告、拍攝時程的規劃與控制。

但實際上，在運作的過程當中，是非常倚賴專業人員所提供的資料進行決策，製片之一的葉如芬也反映在《你那邊幾點》的創作過程，一方面要煩惱在台灣與法國兩地拍攝，另一方面還得掌控資金拍攝與時間控制。所以必須要與梁宏志兩人共同合作。同時梁宏志為初次擔任電影製片，亦有從葉如芬身上學習如何擔任製片人的意味存在。

#### 五、協調與溝通機制

在創作劇本時，由蔡明亮會與編劇及主要演員互相討論，透過電話與面對面的直接溝通。進入籌備階段，製片及導演會召開籌備會議進行溝通，演員及工作人員透過劇本進行準備工作。藝術指導或美術設計會先跟攝影師與導演在勘景與現場作充分的溝通，不然美術呈現的很漂亮，如果攝影師不拍或是畫面構圖無法呈現出導演想要怎麼作的感覺，就不會有出色的成果。因此，導演、美術、攝影師都必須要在勘景的時候好好溝通。

當進入拍攝期之後，在拍攝現場，成員之間透過直接的對話溝通進行協調，並由製片組擔任促進協調溝通的主要角色。梁宏志說：「基本上在成員方面的互動當中，主要是要靠密切的合作，穩定合作關係就變成是一個很重要的環節。包括每個人員的情緒都會影響到創作的，拍攝現場發生不愉快會造成進度的 delay (延遲)，這多多少少會影響到導演的心情，也會影響到電影最後的呈現。所以團隊成員的精神狀況、態度是非常重要的，製片是非常重要的角色，這個時候就要扮演關心這些人、扮演潤滑劑

---

<sup>9</sup> 勘景—尋找電影外景拍攝場地

的角色。」

## 六、訓練與學習

有關於《你那邊幾點》拍攝時所進行的訓練與學習，其實是每個工作人員都在進行的課題。演員在事前與導演一同溝通、創作劇本，透過研讀劇本，對角色所必須要表達的情緒進行訓練及研究；而工作人員則是在籌備期，開始進入工作狀態，但由於國內電影長期不景氣，造成專業電影工作人才流失、漸漸缺乏，因此多尋找學生或是具有熱忱的新人投入工作，在缺乏經驗的情況之下，即便是影視相關科系的畢業生，也必須經過實務工作的學習，透過師徒傳承，由做中學的方式才能完成工作。

這一點，製片葉如芬就談到：「現在有心參與電影的畢業或在學學生，他們通常來參與電影的創作，都很具有熱忱。而我在找人的時候，譬如說美術組、道具組有人可以帶，就找沒有經驗的學生進來，因為上面都有具有經驗的人在指導，其實他們透過作中學，在跟過一部兩部電影之後，就有一些經驗。願意作的話，其實就可以變成專業的人員，有點像是土法煉鋼，師徒制的傳承。台灣目前也沒有專門在訓練製片的人。而且要訓練有關製片的人才可能要經過七八年的時間，快一點五六年，必須要能夠吃苦忍耐，從場記開始作培養基本功夫。」

## 肆、專案創作過程

### 一、創作概念與形成

蔡明亮有了電影創作的構想與概念，爾後進行劇本寫作。創作《你那邊幾點》的動機是來自於與他長期合作的李康生身上的經歷所引發的，加上他過去對於死亡的經歷，進而有了創作這部電影的動機。然而在創作的過程當中，也是經過許多波折，蔡明亮表示：「其實在拍《你那邊幾點》這部電影之前，劇本一寫就寫了三年，希望能帶來不同的感官經驗，不再是敘事的結構。因為創作就是對生活的沈澱、重新再去省思。」在《你那邊幾點》劇本撰寫完成時，蔡明亮原本要放棄拍成電影，但當時苗天突然開刀住院，讓蔡明亮意識到這個劇本不得不趕快拍成電影...「也謝謝苗叔當時很快康復了！」說到這段往事，蔡明亮再也忍不住，數度紅著眼轉過

身去強忍淚水。<sup>10</sup>

因此蔡明亮便下定決心，與製片一同尋找法國資金的協助，最後由法國 Arena 電影公司決定投資電影一起合作拍攝《你那邊幾點》，便因此開始組成拍攝團隊，籌備電影拍攝。

## 二、準備期

### 挑選功能及個性互補的團隊成員

關於挑選團隊成員，主要是由製片葉如芬、梁宏志與導演蔡明亮討論，進行挑選。葉如芬對於挑選團隊成員的過程作了以下的說明：「挑選團隊成員是需要經驗的判斷。因為國片的圈子很小，別人如果也在拍國片的話，我會去看拍攝情況。在觀看拍攝情況及影片之後，便根據這部片出色的部分，在最後上字幕出現的工作人員名單之中，記住負責這部份的工作人員。譬如說美術作得很好、攝影的畫面很棒、製片組很優秀找了很多場景，以後當有電影要拍攝，便會考慮這些工作者。當然在合作的過程中，如果遇到不好的工作人員，下次就不會再用。優秀的工作人員會優先考慮，再根據他們的個性來安排，遇到比較溫和的導演，搭配比較強硬的製片組來搭配，因為導演及製片組身段都柔軟的話，會有問題，所以要互相搭配。如果遇到很強硬的導演，兇得不得了，那我就不要在找很兇的副導演、場記，找溫和、平庸一點的，可以跟著他作，來搭配他的個性，這是我製作電影的習慣。主要考量的是團隊能不能互補，不管是個性上的、功能上的都好。因為製作電影其實是團隊的工作、整體的東西，除了導演之外，整個團隊的付出是很重要的，你所付出的每一項成績其實都反映到電影的表現上。相對而言，如果導演有很好的創作概念，可是整個 team work（團隊合作）很爛的話，電影拍出來其實不會加分，所以我希望工作人員能替導演及電影加分，導演很好，我們就把他捧的更好，讓他不用去煩惱那些雜七雜八的東西。」

### 來自不同國家的創作人員

---

<sup>10</sup> 資料來源—宋欣穎報導，2002年2月21日，「愛哭鬼」蔡明亮 不落淚太難，自由時報



除了蔡明亮自己來自馬來西亞華僑的身份外，此次出資的法國 Arena 電影公司指定要用法國籍的攝影師，再加上參與香港出身的美術指導葉錦添，其實團隊成員夾雜了多國文化的特質。由 Arena 電影公司提供了幾個攝影師的名單，在拍攝之前，由導演先觀看這些攝影師的作品，從中挑選最符合自己風格與作品的攝影師加入團隊，最後決定由法國人 Benoit Delhomme 掌鏡。

美術指導方面，則是由葉錦添擔任。葉錦添原為香港電影工作者，1980 年代及進入香港電影界擔任美術助理、美術設計等工作。爾後，因為參與電影《誘僧》的創作，結識了活躍於台灣表演藝術界，曾為雲門舞者的吳興國，進而參與了台灣表演藝術界的美術創作，爾後結識與雲門舞集具有淵源的蔡明亮<sup>11</sup>，進而參與《你那邊幾點》的創作。

#### 敲定演員檔期，簽訂合約

除了以前合作的演員班底之外，早已在創作之初以設定好角色之外。電影中在巴黎場景由葉童演出的角色，原本是要由張曼玉來演出，但由於檔期談不攏，最後作罷。而蔡明亮在雜誌上看到葉童，便對製片表示說葉童不錯，因此就由製片葉如芬透過關係，由香港的製片人找到葉童的電話，與葉童洽談演出事宜。

### 三、開展性思考

在組成創作團隊之後，一方面由導演負責電影拍攝的創意內容，並在製片的協助之下，逐步完成準備工作。由製片、導演及攝影師共同勘景、尋找拍攝場景，製片並開始列出資金需求、人員調度等規劃表，敲定演員的時間，發通告；美術指導展開場景的陳設、演員服裝；副導演開始作分場表、分鏡表。花費兩個月進行籌備。

然而如何激發創意，讓電影表現的更出色是每個電影創作者都絞盡腦汁所思考的事情。蔡明亮導演其實在創作劇本之初便展開了創意發散的過程，透過與演員互動、刻意保留不完整的劇本、與團隊成員進行討論，激

---

<sup>11</sup> 蔡明亮曾於大學時期組成小塢劇團，首演於當時創立的雲門實驗劇場，因而與雲門舞集結下了深厚的淵源。

發創意。

### 導演與演員互動

包括演員及人員的部分，在戲裡面的部分，分為主要演員與次要演員。在演員的部分，蔡明亮導演基本上他很早就設定好演員了，在劇本大綱快出來的時候，就設定由李康生、陳湘琪來做為男女主角，而導演要怎麼發展，他藉由觀察所設定的演員，基本上就是演員也一起參與創作，只是說他們參與創作的過程，是由導演在背後來觀察這些演員動向的變化，然後再融合人物的特質到劇本當中。

### 混合職業與非職業演員的演出

蔡明亮在過去拍攝電視劇集的經驗，發現一件很有趣的事，他說：「這些非職業演員是什麼都不怕，我要他們演什麼他們就演什麼，他們並沒有什麼困難去表現自己；反倒是職業演員怯場了，她不知道怎麼和非職業演員一起演戲。拍電視劇時，我學到不少東西。此後我拍長片時，一直都是非職業演員和職業演員混和著用。」試著透過不同背景的演員演出來撞擊出不同的可能性。

### 藉由團隊內部討論，激發創意

梁宏志：「設定方向的是蔡明亮導演，而裡面的內容、情節會由其他的編劇或與主要演員參與創作，創作完出現一個完整版之後，最後開始進入拍攝，或者是說在前製期快結束之後，有的時候是由導演來主導及修改，就某個層面來說，《你那邊幾點》這部電影可以說是集體創作的成果。電影是一個團隊的精神與作品，雖然是以導演為主，主要的精神與核心是放在導演他的身上、腦海中，但是他的想法透過我們全部的工作人員來執行，當然也會有我們的創意貢獻，工作人員其實都會有這個作品也是自己的感覺，所以會很賣力的投入。」

梁宏志表示：「比如導演也常常說，這部電影的劇本就湘琪的部分來講，是他經過兩年每天跟湘琪聯絡通電話，所創造出來的作品，這就是導演長期累積跟演員互動的模式，所以很容易很明顯看得出來，演員在演他的戲時，都是很自然的，因為這些東西已經在他們的腦海中存在了很久的

一段時間。這也是他跟其他導演不同的地方，別的導演也許會劇本創作好之後，在去構思演員要找誰、角色要給誰演，互動就沒有這麼密切。所以說演員就不會產生那種這部電影是我自己的一起參與創作的感覺。其實那種差別就會有那種感覺，因為之前一起參與創作的演員，就比較容易有團隊歸屬感。和蔡明亮拍電影，情緒絕不可能置之度外，很難不隨之起舞，每一個人都會被感染，真正融入蔡明亮的創作之中。」

### 保留開放式結局的劇本

蔡明亮：「在我所有的影片裡，我都是只寫了三分之二的劇本就開始拍了。因為我是照著劇本的次序順拍，一個鏡頭、一個鏡頭——從來都不曾開頭拍一個場，然後中間抽出一個場次拍下去——我一向都是在找到結局之前，為自己保留一點時間。但通常是拍了三分之二的時候，它（結局）就這麼——毫無預警地——自己出現了。」正如蔡明亮所說的，他在有拍攝電影計劃的時候，通常都會跟編劇一起合作，開始跟他一起討論，在這個過程當中，蔡明亮是為了要接受不同觀點的刺激，也為了滿足自己敘述這個原始故事的欲望。所以在電影拍攝之前，他所完成的劇本都只是做一個提綱，一個可以用來進行拍攝工作的提綱。但《你那邊幾點》這部電影由於法國出資者希望能夠有完整的劇本編列預算，因此要求要有完整的劇本，但在雙方的協調之下，出資者也允許蔡明亮有更改劇本，給予其創作的自由空間。

### 透過劇本，各自發揮創意

在前製期時，各工作人員主要是藉由劇本，來進行創意的發揮。製片梁宏志說：「前製作業期間，劇組人員要很清楚的瞭解劇本在寫什麼，看完劇本後，去思考每一個場景、每一段要怎麼去呈現。美術部分要如何呈現，由葉錦添來進行創作，以他的角度，也是一項創作；攝影也是一項創作，攝影師會去想要怎麼安排拍攝角度，以上這些都需要最專業的技術來呈現。導演所著重是在一個戲的部分，其他專業方面當然是由這些專業人員從旁來補足，在過程當中，他們當然必須要很長時間的跟導演作一番溝通，比如說美術我今天想要呈現這個，導演會跟美術討論，有時候美術會先把概念講出來，又或者導演心中有個概念，他就會跟美術說，我今天想

要呈現怎麼樣的風格，要怎麼呈現，就需要跟美術作一個討論，這之間就是一個互相進行腦力激盪的過程。所以導演不僅在戲的部分有自己的思考，所以他還要去想到美術的部分、攝影的角度、燈光要怎麼呈現明暗，導演必須去思考這些事情，但是這些 information，專業資訊的部分都是需要由美術、攝影、燈光這些專業人員來提供，並與導演討論進行。」

此外，即使有了劇本作為各工作人員的創意發散依據，但是導演在拍攝時，並不是完全受到劇本框架的限制，甚至會根據拍攝現場的情況及氣氛有所更改。葉如芬表示：「蔡明亮有個習慣常常會再修改，而且他的劇本不是劇本，常常是一兩句話，『小康在看魚缸』，或是『小康在看電視，電視播放四百擊，畫面正在轉輪盤』，或是『媽媽去買鴨子』。在這樣隨時都會變動的情況之下，我會請副導演先列出需要的場景，例如賣烤鴨的攤子、火車站 大樓樓頂上有時鐘的，由梁宏志帶領製片組出去找拍攝場景。並且在根據拍攝時，隨時做出應變。」

#### 四、整合性思考

實際上，《你那邊幾點》在導演與編劇完成劇本大綱時，已經開始整合，工作人員及演員透過閱讀劇本，在經由討論，讓每個人都對於電影要描述的內容有所瞭解，形成共識，瞭解這部電影的主題是在描述死亡與疏離。在設定好基調之後，在交由創意人員去發揮，再由導演進行整合。

##### 建立共同語言與默契

除了原本與蔡明亮已經合作過多部電影的演員班底之外，製片梁宏志亦畢業自文化大學戲劇系，為蔡明亮大學學弟，而且同樣受教於王小棣老師，因此，在過去類似的訓練之下，具有可以相互溝通的語言及默契。

而在拍攝《你那邊幾點》時，因為有新加入的團隊成員，如法國籍的攝影師 Benoit Delhomme。在他加入團隊之前，蔡明亮導演就已先觀賞過他過去所掌鏡的作品，瞭解他的攝影風格，而攝影師也透過觀看並熟悉蔡明亮的電影，瞭解他電影中的空間處理方式，再經由一起勘景，跟導演之間建立互信的關係與相互溝通的默契。

美術指導葉錦添則喜歡帶著演員去剪頭髮、作造型，一起去逛街，買

衣服，透過事前的這些工作，可以讓他更熟悉演員的性格，也能更融入劇情，進行影片中呈現的美術設計。

### 閱讀劇本，開始進行整合

進入到拍攝期之前，藉由劇本大綱作為各工作人員參考的依據，同時一方面根據劇本做出場景布置、服裝設計，另一方面導演、副導演會開始根據每個拍攝的場景，編寫分場、分鏡表，開始進行拍攝，並由導演整合演員演出的部分，參考其他工作人員所提供的資訊加以整合。

### 編寫分場、分鏡表

實際進入拍攝期之後，就根據先前各工作人員所做的場景布置、分場表、分鏡表進行畫面及場景準備，演員也透過閱讀劇本來演繹劇中人物角色，並在導演引導之下演出。而且透過分場及分鏡表，在拍攝之前，可以事先模擬現場所需的器材及演出，對於拍攝情況進行整合。最後實際拍攝期間花費兩個月，而此片有一半場景在巴黎拍攝，製片除了處理台灣的拍攝事宜，還要安排遠赴巴黎拍攝與法方工作人員合作，必須要事先告知法國工作人員所需場景，並解決食宿問題。

### 經由剪接，進行影片篩選重組

在影片拍攝完畢後，製片會安排導演藉由剪接師的協助將拍攝的一段段影片進行剪接、並且與同步錄音的音軌進行處理，將之剪接成一部連續的電影。在第一稿做出來之後，製片、導演會同攝影師、副導演及參與創作的主要人員去觀看第一稿，聽取主要人員的意見，再修剪第二稿。而當第二稿修剪完畢後，再透過討論修正，等到第三稿完成，畫面確定，主要成員觀看之後，就進行杜比（Dolby）音效，最後在進行特效、字幕的製作。

### 製片整合影片發行與放映

從籌備期間到最後影片拍竣，剪接完畢，後製完成，歷經七個月做完一部電影。緊接著是後續的放映及宣傳各項事宜，梁宏志表示：「這部片是由泓古霖這家我們自己成立的公司製作，同時我們在創作過程當中就很

緊密的互動，就是說一方面要考慮到預算的限制，一方面要考慮到電影最後呈現的成果要達到什麼樣的效果。所以這一連串緊密的互動都是遇到問題、解決問題的過程。當行銷之後，製片與導演的合作就更重要了，製片怎麼讓這一部電影生存、延續，會就這部片子的屬性，來訂定片子的行銷模式，瞭解自己電影的屬性，我相信你很瞭解你片子的類型，就可以找到觀眾在哪裡。那這部電影的定位是定位在偏向藝術電影方面，我們很清楚是以大學生為主，所以我們的行銷與宣傳模式就是走這樣的一個路線，要打破票房毒藥的迷思，其實首映週末票房開出來，十分出色，雖然不能跟好萊塢電影來比，但是也達到我們當初設定單廳放映的票房目標。」

## 伍、獲得獎項及票房成績

### 一、獲得獎項

第四十六屆亞太影展—最佳影片獎、最佳導演獎、最佳女配角獎；  
第三十七屆芝加哥影展—評審團特別獎、最佳導演獎、評審團攝影特別獎；  
第五十四屆坎城影展評—審團高等技術獎；  
第四屆曼谷影展--最佳導演獎；  
第三十八屆金馬獎—評審團影片特別獎、評審團個人特別獎；  
2001 年布里斯本國際影展—亞洲電影評審團獎；  
2001 年高雄電影節—影評人票選最佳影片

### 二、票房成績

國內：台幣 124 萬 3830 元（院線放映）  
國際：美金 131 萬 628 元

階段 參與者	概念發想、劇本 創作階段	前製期	拍攝期	後製期	發行宣傳期
導演	[Horizontal bar spanning all stages]				
編劇	[Horizontal bar spanning all stages]				
製片	[Horizontal bar spanning all stages]				
攝影師	[Horizontal bar spanning all stages]				
美術指導	[Horizontal bar spanning all stages]				
演員	[Horizontal bar spanning all stages]				

圖 4-2-2 《你那邊幾點》創作專案發展階段時程圖

資料來源：本研究整理

## 本節小結：

創作團隊結構	團隊結構	<p>由具有拍攝電影經驗的製片與導演領導開發專案，以專案式團隊方式組成，拍攝電影。</p> <p>團隊以導演、製片、主要演員、美術設計及攝影師為核心成員。</p>
	聘僱方式	<p>工作人員多為自由工作者，採取專案簽約聘僱，進行電影拍攝。</p> <p>演員則多為導演過去合作過之老班底，因此在拍攝電影之前，已經知道即將參與電影拍攝，簽約事宜則交由製片處理。</p>
	決策	<p>由具有專業知識之創作成員進行相關事務之決策，先自行創作，並提出建議給導演判斷。</p> <p>具有雙領導人的現象，其中由蔡明亮主導創作上之決策事項，而製片葉如芬及梁宏志負責管理事務之決策。</p>
	協調溝通	<p>在前製籌備期間，透過開會來進行溝通協調，並藉由劇本大綱進行協調。</p> <p>在拍攝期間時，成員之間藉由對話、觀察與互動，進行溝通協調。</p> <p>以影片、圖像、現場照片及劇本大綱進行溝通。</p>
	訓練學習	<p>透過做中學、由師徒傳承的方式進行工作</p> <p>技術人員則透過每次的創作，由做中學累積經驗。</p>
創作過程	<p>在創作過程當中，創意發散與收斂交錯進行。</p> <p>製片在創作過程當中，一方面考慮預算控制、拍攝影片的各项支援事項，另一方面思考影片後續宣傳發行放映</p>	



	等事項。
--	------

## 第三節 紅電影公司—《想飛》創作專案

### 壹、「紅」電影公司

#### 一、簡介

「紅」電影公司成立於一九九九年香港九龍，由導演張艾嘉創立，儘管沒有悠久的歷史，但將公司取名為「紅」，希望可以「紅」，並希望藉由娛樂媒體的魅力，讓創作人在燃燒以後，能在浮光掠影上多抹一點紅。

1999 年「紅」電影公司所製作的影片《心動》創下不少佳績，香港票房達一千三百多萬，台灣票房更達五千萬台幣，為 1999 年國片票房紀錄。此外，張艾嘉亦憑該片榮獲 1999 年度香港電影金像獎最佳編劇。

#### 二、組織結構<sup>12</sup>

「紅」電影公司目前的服務範圍包括電影、電視和其他媒體製作，及演員、幕後創作人、導演等代理人服務，因此分為三個部分：

##### 1. 電影製作

「紅」是專業的電影製作公司，藉由過去製作電影累積的經驗成為堅持製作高質素電影的原則。不過世界在變，媒體亦變得多元化，電影以外，「紅」正探索其他的空間。紀錄片，電視，電腦網絡，希望帶來更多不同形的高素質娛樂。1999 年由張艾嘉導演製作的《心動》，在港台均創下賣座佳績。

##### 2. 演員經紀人

「紅」目前已有劉若英及李心潔，未來將會經營具有自我個性的演藝人，因此沒有停下探索新方向的步伐。「紅」會繼續「製造」另類偶像，走入新媒體空間，因為出色的表演者是永不能缺少的，所以「紅」會努力尋找及培育具潛質的表演藝人。

##### 3. 創作人代理

---

<sup>12</sup> 資料來源—<http://www.redonred.com>

由於任何電影題材或製作，都需要創意才能吸引觀眾，因此「紅」集合了不同的監製、導演及編劇等幕後人材，共同努力開創一些具有創新意念之電影題材及軟體項目。目前已加盟的導演有馬楚成、董瑋、羅志良、勞劍華，當然還有張艾嘉；編劇有陳淑賢，網羅具創意又有潛質的新導演更是紅電影公司未來的新希望。

## 貳、創造性人物

### 一、人物成長背景與簡介<sup>13</sup>

張艾嘉生於台灣嘉義，外祖父魏景蒙曾任台灣電台台長、新聞局局長以及中央社社長，父親是空軍軍官，在她 1 歲時便辭世。小學五年級之後，離開台灣到美國，畢業自美國學校，她自承從小就是個離經叛道的小孩，喜歡標新立異。

七十年代於台灣及香港兩地開展其演藝事業，從影二十多年，主演過的電影超過九十部。曾有多部電影於不同的電影節中獲得最佳女主角的提名，其中得獎的包括憑電影《碧雲天》取得 1976 年台灣金馬獎最佳女配角、憑《我的爺爺》得 1981 年金馬獎最佳女主角、憑《最愛》得 1986 年最佳女主角及 1987 年香港電影金像獎最佳女主角、並曾得亞洲電影節所頒的最傑出女演員。

近十年張艾嘉減少其銀幕前的演出，而更醉心於幕後的工作。1986 年她自編自導自演的《最愛》獲得 1986 年金馬獎 9 項提名，不但為她奪得最佳女主角的榮譽，該片的另一女演員亦獲得最佳女配角獎，《最愛》在 1987 年的香港電影金像獎亦再次取得最佳女主角及最佳女配角，並另外取得最佳美術及最佳主題曲獎。1995 年她編劇及導演的另外一部電影《少女小漁》取得 1995 年亞太電影節的五項重要獎項，包括最佳電影、最佳編劇、最佳女主角、最佳音響設計及最佳音響效果。

她曾導演的電影還包括：《黃色故事》(1987)、《夢醒時份》(1992)、《新同居時代》(1993)、《今天不回家》(1996)。幕後除了編劇及導演的工作外，她更有擔任監製的工作，由 1982 年至今監製的電影共有九部，其中包括《搭錯車》、《海灘的一天》、《莎莎嘉嘉站起來》、《哥哥的情人》、《美少年之戀》等等。

她在電影圈的成績除了取得亞洲區觀眾之讚賞外，國際上亦有相當的聲譽，倫敦電影節及多倫多電影節分別於 1989 年及 1992 年都曾舉辦「張

---

<sup>13</sup> 資料來源—<http://www.redonred.com>

艾嘉電影回顧展」，柏林影展亦曾邀請她作為評審。1997年她參與演出的一部由加拿大及法國合作投資的電影《紅提琴》亦獲得國際上不少好評。

## 二、複合性人格特質

關於張艾嘉，最引人注意的就是她在電影上多項傑出的成就，不僅是天上的明星，同時也是創造夢想及勾勒藍圖的出色導演。張艾嘉的女人味，不僅散發在她的電影中，同時也從她的言談舉止間流露。探究她個人特質的同時，也發現她與眾不同的一面。

精力充沛與沈靜自如—精力充沛的張艾嘉展現出的是女性特有的韌性與耐力，除了能兼顧家庭與事業，還能同時勝任編劇、導演、演員等多項角色。然而，在她充沛活力底下，卻蘊藏了另外一面沈靜細膩之處，能夠細心地觀察到人與人之間情感互動，編寫出觸動人心的劇本。

智慧與童真—張艾嘉她一方面展現智慧，從她過去的作品當中，可以看見他對於人性與情感深入的觀察同時她也挖掘出不少接近人心的電影題材；另一方面在人性關懷，則保持純真的赤子之心，從1993年開始，就參與世界展望會之邀，擔任飢餓三十代表，援助非洲國家，並多次親赴非洲索馬利亞、薩伊、盧安達等國家，並且參與國際兒童認養活動，顯示出她充滿關愛世人、赤子情懷的一面。此外，在她所拍攝的作品中都帶有少女情懷，細膩地處理情感與愛戀的素材。

工作極為熱情，卻又保持客觀—張艾嘉對於工作極為熱情，她說：「其實當導演一直是自己的野心，也同時是我的個性，電影就像我生命的一部份，我想很少人能夠跟電視、電影發生關係三十年這麼久，還是一樣這麼熱愛的。」但是在熱愛電影的同時，她也很客觀的面對近年來華語電影的不景氣。她說：「甚至於可能是我早期在看中國電影的時候，我覺得有很多的問題，可是我們沒有去正視他。我不瞭解到說為什麼觀眾說為什麼會嫌棄中國電影，那是因為我們看到不好的產品；或者是電影都不太進步；或是電影跟觀眾的心理都脫節了，都不再講我們想看的東西；或是電影

沒有一個 fantasy，不再有幻想了。」所以在這樣的情況之下，張艾嘉仍然秉持她的熱忱，不斷地尋找創作與突破的題材。

### 三、具備兩種以上專長

從影以來，張艾嘉先是以演員身份活躍於港台兩地，演出過九十餘部電影，憑藉著精湛純熟的演技讓她獲得金馬獎最佳女主角、女配角、香港金像獎最佳女主角等演出獎項。然而在扮演傑出的演員之餘，張艾嘉感覺到電影題材的僵硬，覺得氣憤，想要脫離、衝出一個框架的限制，因此透過大量的閱讀及寫作學習編劇，開始進行劇本的創作。對於電影幕後的製作工作，開始投注心力。

除了編劇之外，張艾嘉更認為電影要學習的東西太多了，可以從一個演員轉到編劇，再從一個編劇再轉到導演，即使作了一個導演以後，也還有學不完的東西。所以她就在一部部參與電影的拍攝當中，慢慢地從編劇、導演身上，透過觀察學習，如何作為一個電影工作者，因而造就了她兼具演員、編劇、導演、監製兼具的四種身份及能力。

### 四、聽聞內心鼓聲前進的人

#### 對電影創作的熱情之火

「還記得年少時的夢嗎？像朵永遠不凋零的花」，一如張艾嘉《愛的代價》這首歌中的詞一樣，電影這個夢，一直到現在為止，都還是她心中永不凋零的花。對於電影，張艾嘉說：「電影就像我生命的一部份，我想很少人能夠跟電視、電影發生關係三十年這麼久，還是一樣這麼熱愛的。而你越是愛它，越是認識它以後，可能覺得我自己沒有像以前那麼衝動，可是越來越覺得它將會是我生命中永遠的一部份，所以我就將這個永遠的一部份慢慢拉長，慢慢的去做它。我覺得我每次再拍一部電影、在做一個 project 的時候，都在學習，都會有新的經驗，我不會放棄拍我們自己語言的電影。讓電影永遠都有一個 fantasy。我愛電影，可是也會有憤怒、挫折想放棄的時候，問題就是這件事對我來講，我覺得我不屬於天才，我就想我是不是可以做出一點成績，我就努力做。」

#### 鼓動全員創作的團隊

張艾嘉會透過溫暖激勵的話語來鼓動演員，給予演員充分的信任感。她說：「從瞭解自己的演員開始，給予演員信心以及很多空間的；透過告訴他角色的情況是如何如何，然後叫他做出來看，讓他自己去做...『我真的是可以自己去做？』『對，真的。你真的可以做自己想做的。』這樣便會令他感覺到你是很尊重一個演員去做著他的戲，他感覺到自己得到一個很大的信任，令他會很尊重自己所做的。」

## 參、《想飛》創作團隊

### 一、《想飛》簡介

基本資料			
片名	想飛 ( Princess D )	導演	張艾嘉、袁錦麟
出品年	2002	出品人	陳自強、黃寶雲
製作公司	紅	編劇	張艾嘉、袁錦麟
釐米規格	35	演員	吳彥祖、李心潔、陳冠希
色彩	彩色	上映期間	2002/4
語言	廣東話/國語	發行公司	寰亞電影發行有限公司 騰達國際娛樂股份有限公司
劇情簡介			
<p>身為電腦奇才的 Joker ( 吳彥祖飾演 ) , 必須研發出現在最熱門的電腦虛擬偶像的形象出來, 但是他對於同事所塑造出來的偶像一點都不以為然, 偶然在 Disco pub 認識女侍玲 ( 李心潔飾演 ) 。玲生命無比平凡, 吳彥祖與送快遞的弟弟 Kid ( 陳冠希飾演 ) 攜手改造玲的命運, 依玲形象創造出網際網絡中的虛擬偶像名為 Princess D。玲藉由形象完美的 Princess D 來平衡自己嚴重的自卑感, 同時也為玲找到逃離現實的一條出路。三個人在真實世界展開一場迷幻冒險, 又是否能透過虛擬世界找到真愛與真正的自我呢?</p> <p>這段網路上的奇遇令網中人體驗愛之甜美與無常的失落...導演張艾嘉傾盡心力細述: 即使在非情網路的 Cyber 世界, 人性中的情性愛慾, 依然是每個人最值得珍重的東西。</p>			

資料來源：騰達國際娛樂

### 二、團隊成員背景與團隊組織



表 4-3-1 《想飛》團隊成員與工作內容及背景

職稱	姓名	工作內容	背景 過去經驗
導演/編劇	張艾嘉 袁錦麟	擔任《想飛》創作的領導者 指導《想飛》的藝術與技術工作 整合演員演出、攝影、燈光、 服裝各方面之創作 負責電影劇本之創作	張艾嘉曾主演過九十餘部電影，編寫過不少劇本，並擔任過十餘部電影之導演。袁錦麟參與過電影製作，曾擔任過編劇、導演及製片之工作。
製片	范劍雄 何麗嫦	負責全片行政策劃執行 談妥 演員片酬與工作人員酬勞，拍 攝時間掌控與預算控制。	范劍雄與何麗嫦為香港電影工作者，曾製作過多部電影。
攝影師	李屏賓	負責電影攝影畫面之構圖設計、 運鏡與拍攝。	為台港兩地最知名的攝影師，與港台多名導演有合作的經驗，曾與張艾嘉合作過《心動》。
美術指導	文念中	負責電影拍攝現場之設計規劃， 指導道具、服裝配合劇中人物與 情節。	文念中為香港知名美術指導，曾擔任過《心動》的美術指導，並擔任過多部電影的美術設計。
主要演員	李心潔 吳彥祖 陳冠希 黃秋生 夏文汐	負責電影情節之演出。	李心潔曾以《愛你愛我》一片，獲得柏林影展最佳女主角，同時亦為張艾嘉的所栽培之新人。吳彥祖和李冠希則為香港偶像明星，之前曾演過幾部電影，但與張艾嘉為初次合作。
動畫後製	太極影音 科技公司	負責電影後製與特效之製作	太極影音為台灣最先進的多媒體資訊創作公司之一，具有豐厚的 3D 電腦動畫及影音內容製作經驗與能力，曾經製作過商業廣告、電視、電影《聖石傳說》等各式影音特效。

資料來源：本研究整理

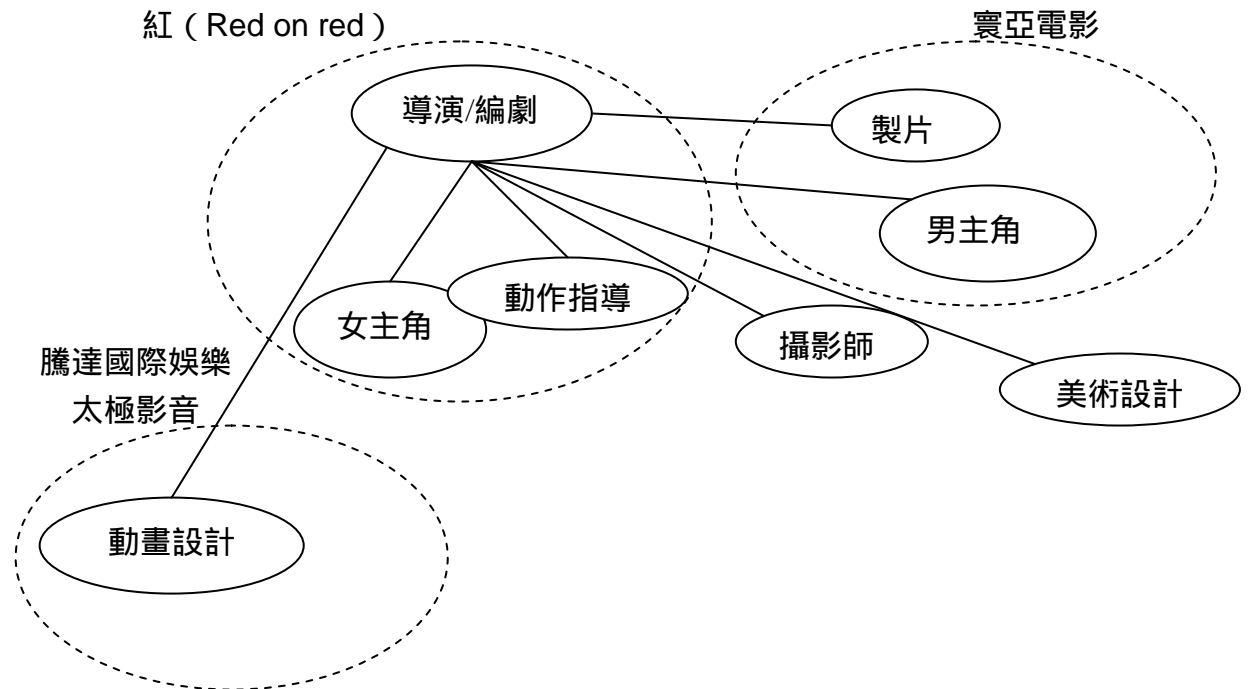


圖 4-3-1 《想飛》創作團隊組成圖

資料來源：本研究整理

### 三、聘僱方式

《想飛》是由香港的寰亞與電影公司台灣的騰達國際共同投資，並由「紅」電影公司進行製作，工作人員多為 free lancer (自由工作者)，由導演與製片聘僱工作人員，採取簽約計酬的方式進行聘僱，組成專案團隊。其中參與製作的工作人員，多與張艾嘉有過合作關係，如攝影師李屏賓、美術指導文念中、剪接等人均為張艾嘉電影《心動》的合作伙伴。而演員方面，女主角則是由張艾嘉自己培養的新人李心潔擔綱演出，李心潔為張艾嘉所經營的「紅」電影公司旗下之藝人，由張艾嘉自己簽訂其戲劇約。而其他演員則是由製片給予建議，由張艾嘉作最後的決定。

### 四、決策方式

主要由製片控制行政事務，製片協助預算控制及拍攝時間、場地安排等事宜；由導演負責電影拍攝工作之中的事務。導演則負責電影創作的相關事務。但是導演會尊重團隊的工作人員的意見，讓工作人員在適當自由的程度之下發揮。

## 五、協調與溝通機制

在拍攝團隊方面的溝通在拍攝前，召開籌備會議進行拍攝工作的準備，同時建立溝通的方式與默契；在拍攝時是透過直接對話進行溝通。而且導演會在籌備期時，就先研究演員的缺點所在，並且調整與演員溝通的方式，取得演員的信任。

張艾嘉說：「例如陳冠希，他是一個非常聰明的小朋友，但就是沒甚麼耐性；他的耐性我相信只有三秒鐘，所以你必須清楚他的脾氣所在。有時他過了三秒鐘，十秒鐘還 NG 的話，他便會翻臉，沒興趣再做那角色的了；那麼你最好在開始時能得到他的信任，要他知道這個角色是很重要、每場戲都很重要的；他便會問你為何那樣重要？那你便要認真對他講解。他會在現場問許多問題，例如我要重拍一場戲，要改，他便會問：『為什麼？為什麼要改？我這句對白明明是這樣的，回家背了很久，為什麼要改？』我便要很清楚很明白告訴他『為什麼』；他會跟你爭拗的，你必要說服他，讓他又會很順從地同意了。我是給他很多空間的，會告訴他角色的情況是如何，然後叫他做出來看，讓他自己去做。透過鼓勵他自己去揣摩角色及演出，讓他感覺到你是很尊重一個演員去做著他的戲，他感覺到自己得到一個很大的信任，令他很尊重自己所做的。我覺得年輕演員就是有這些脾氣、情緒的，你便要順著他的脾性去應付他的性格，逐漸地便會和他們建立一種溝通。Alan（袁錦麟）也取笑我像當『帶孩子』的、心理醫生什麼的也得要當，我相信這是現今當導演的一個難處吧！」

拍攝團隊除了讓導演與演員及工作人員透過會議和面對面直接溝通的方式之外，還會藉由劇本來進行溝通協調，讓演員及工作人員透過個人對劇本的閱讀與詮釋，讓美術設計、服裝進行設計、動畫設計發揮，詮釋劇本人物的特色以符合電影的風格。

## 六、訓練與學習

張艾嘉說：「也許我自己也是演員出身，所以我知道年輕演員是會遇到點困難的；尤其香港演員有許多都沒有受過甚麼正統戲劇訓練。現今大都先取樣貌俊美，美就行；來到要演甚麼也不大清楚，所以有時見到他們演的戲，都是同樣的表情，同樣的人物；觀眾看到，都會覺得他們的『戲』

著實馬馬虎虎；所以我一向對演員的要求都很多。像這三位主要演員，我之前是研究過他們的缺點所在。」因此，張艾嘉也在拍攝電影之前，先排定功課讓這些演員練習，期望演員在電影拍攝時的演出更能抓住劇中人物的精髓，對於演員方面的訓練張艾嘉多加要求，要求他們去做哪些改變，雖然時間是一個很重要的限制，在華語電影當中，要花幾個月做 training，是很難的一件事，不能像好萊塢電影，可以讓他們為了這部戲，其他通告都不接，所以在很多限制之下，張艾嘉已經很努力讓他們做了這些改變。

張艾嘉表示：「吳彥祖和陳冠希兩人也對自我要求甚嚴，除了勤做功課、學廣東話，更重要的是他們成功擺脫以往的華裔、明星氣息。吳彥祖在劇中的表現讓人覺得很平實，是個實在的劇中人物，而不是一個明星偶像在演戲。陳冠希則因為本身和角色年齡相仿，更容易貼近角色而入戲，許多內心戲的表現都令人激賞，在他們個人演技上都可算有極大的突破。」李心潔則是張艾嘉的愛徒，在愛之深責之切的情緒底下，張艾嘉更加嚴厲的督導她。李心潔惡補廣東話之餘，反覆揣摩角色，對著鏡子不知哭了多少遍。

而黃秋生則在演員名單決定後，便開始上舞蹈教室學跳標準舞，他那種專業精神著實令人佩服，在導演還沒要求他練舞，他答應演出後已經開始自己去練舞；一星期三次接著是四次繼而一直練了兩個多月的舞。他明知道劇本上的戲份是不多的，但卻肯定自己要做得好。當他日復一日不斷練舞時，連帶他的氣質也改變了。張艾嘉覺得香港真是缺乏了這樣的專業演員，演什麼像什麼，工作人員對他確是非常之敬佩。

## 肆、專案創作過程

### 一、創作概念與形成

#### 創作電影劇本的概念與來源

電影劇本的最初是從張艾嘉看到一則短短的 cyber girl 新聞開始，幾個月後，她請袁錦麟到尖殺咀金巴利道喝了一杯咖啡，時間為 1999 年某月某日，年代久遠的連月份也不敢確定，張艾嘉說：「最初是最簡單的構思—『My fair lady』的想法；話說有一個很著名的『Cyber Girl』網路

虛擬女郎，一個由日本人創造、紅遍全亞洲的虛擬偶像人物，我當時心裡便好奇著：究竟『Cyber Girl』會紅到什麼程度？它有可能取代現實中真實、活生生的偶像嗎？大家在網上看她已經不夠過癮，想看真人，所以要找一個真人來代替。結果找到一個女孩，然後如何將她包裝成一個 Cyber girl 的模樣。」

但是在劇本編寫的過程當中，張艾嘉與袁錦麟兩人對 Cyber girl 這個創作概念其實也有許多不同的意見，兩人之間就經由不斷地爭辯溝通，從一九九九年下筆，歷經一年不停地爭拗所寫出來的。

袁錦麟則表示：「這原本是一個馬來西亞少女和兩個香港青年從網絡上開始的一個輕喜劇，還特意飛往馬來西亞『寫劇本』。奇怪的事接連發生，我們身在吉隆坡，卻開始嘗試把故事改在香港。熱帶的哀愁更悄悄的把故事的喜劇元素偷換過來。常言道，故事總有自己的生命。」

最後，他們終於在創作的概念上有所共識，不管你的 Cyber girl 製造得如何了不起，始終都是要以真人為基礎，每樣都源自真實世界這才製造出背景，因此，這才得出一種感覺。也再歷經多次修改劇本之後，由寰亞電影公司及騰達國際娛樂共同投資拍攝，由張艾嘉與袁錦麟共同執導，並從 2001 年 1 月開始進行籌備，召開籌備會議，進入準備期。

## 二、準備期

由 2001 年 1 月製作籌備開始，先召開籌備會議，由導演及製片組成拍攝團隊，並且開始準備拍攝所需支各項準備，一直準備到 4 月正式開拍。

### 選擇過去合作過的團隊成員

展開籌備期，由導演組成工作團隊，合作的成員多為過去《心動》一片中曾經一起合作過的人員，如攝影師、美術指導、剪接等人員。

### 選擇適當演員擔綱演出

對張艾嘉而言，每個演員都是主要演員，她都會讓每個角色有主要的戲去演出，除了李心潔、吳彥祖、陳冠希、黃秋生主要演員之外，還有夏文汐、李宗盛的演出。張艾嘉特別要求在整個 casting（卡司，演出名單）

擺出來的時候，一定要有說服力。你會覺得他們之間會產生一種化學作用，感覺好像是真實的呈現。因此主要是由導演及工作團隊協調之後，決定演員名單。

張艾嘉表示：「當初在角色設定上並沒有特定的人選，一切的合作機緣完全是因緣際會。在李心潔的身上，我得到了些許關於『Cyber Girl』的靈感，而她在角色揣摩方面也花了相當多的功夫，將劇中人阿玲渴望愛情、意欲掙脫束縛、想飛獲得自由的情感，表現得恰如其分。黃秋生，我真想不到有比他更適合的人選。最初他們給我建議父親這角色的人選，我都覺得不太滿意，因為多是很嚴肅父親的類型，少了點年輕爸爸的感覺。另外陳冠希和吳彥祖都有點洋化的味道，如果我找一個有中國爸爸味道的來演，就會覺得他們的家庭很傳統式了，但我想要的是一個非常開明的父親。突然有一天，我很興奮，想到了這個黃秋生；於是回來告訴大家，他們即鼓掌贊成，但也知道他是這麼棒的。那天來到，他自己也不太相信我要找他演這樣的一個角色，但是演甚麼像甚麼；我們對他確是非常之敬佩。」

### 三、開展性思考

其實，自從張艾嘉有創作概念之後，就已經展開各項發散性思考，加上與袁錦麟兩人不斷地論辯，抱持著對事情不同的看法，彼此互相爭辯，藉由討論來激發創意。

#### 不同性別的觀點，激盪出創作的火花

透過兩個不同性別的編劇/導演共同執筆，進行劇本的創作，由袁錦麟及張艾嘉共同為電影劇本下筆進行劇本創作。張艾嘉表示：「其實當時我們設定 Cyber girl 的時候，也不停地爭論甚麼是 Perfect girl，大家心目中都一定有其 Perfect girl。為甚麼總是要爭論呢？因為我心目中的真的是與他（袁錦麟）的不同；原來男人與女人的看法或去創造一個女人確是有所不同的；原來每人心目中 Perfect 這個字真是很抽象的。之後寫的時候又覺得不是我們想要的，於是有一天我們把它倒過來，畢竟我們還是要面對我們的真實世界，這樣才出現了我們想要的主題。因此便讓我產生了拍攝《想飛》的念頭。原本只是想單純描述虛擬偶像的發展性，到最後竟演變

成一齣探討人與人之間原始情感的戲，真是始料未及的事。」

### 導演與演員互動

張艾嘉身為一個優秀的演員，進而成為編劇、導演，因此特別能夠去找到合適角色的演員，而且對演員的幫助特別多，知道怎麼讓演員在演出時發揮他們的潛力，因為她特別能夠針對演員的優缺點，給予建議與指導。

在決定演員角色之後，張艾嘉便根據劇中角色，針對演員進行訓練，要求演員能夠根據劇情所需，慢慢地接受所需要的訓練，同時建立情感培養默契，進而融入電影情節所敘述的狀況。

針對這一點，李心潔說：「我覺得我作這部戲的壓力是很大很大的，會特別很珍惜和看重這個演出的機會。因為阿玲這個角色有很多很沈重、很不開心的心情、情緒，阿玲會覺得李心潔和她最相似的地方是一個接受、面對及解決問題的人。那天演出一場戲，一直做都做不到，她（張艾嘉）便跟我說，妳一定要相信我，她播放以前的戲份，慢慢跟我說阿玲的感覺，角色的變化，看完、哭完，再做一次、一 take 便行。」張艾嘉回應：「她突然間要做回阿玲時，需要些時間去捉回感覺，所以我經常要好像媽媽一樣去提醒他們，應該怎樣，為什麼妳一定要這樣，為什麼妳一定要那樣，我覺得這對新人來說會辛苦一點。」

而吳彥祖則說：「張艾嘉，她的想法、她的風格，有點跟其他的導演不同。有時她會說：『OK，你不需要做這些，你只要放鬆、自然她讓我自己喜歡做的東西。』其實導演演戲很棒的。」

### 結合電腦動畫，文藝片加入新元素

《想飛》，這部電影除了描述人與人之間的情感之外，也融合了 3D 動畫與視覺特效。其中「Princess D」的設定是以李心潔為基本參考架構，希望呈現一個可愛俏皮的「Cyber Girl」形象，製作過程相當費神，除了要做出虛擬偶像的完美感之外，還必須貼近真人的真實感、呈獻人物細微表情，在完美與真實之間取得平衡，這點是相當高難度的。此外，還必須讓演員在電腦螢幕上能秀出即時效果，以利畫面的拍攝和流暢度。

張艾嘉：「這次做《想飛》的時候，想加入一些特效的東西、或者是一些 CG、cyber 的東西。我就覺得文藝片其實可以有太多的作法，電影應該是一個非常非常 open（開放）的創作空間，而不是過去那種兩個男的愛上一個女的，那種很 formula（公式化）的東西，其實我們可以找到從這個東西找到一些突破。所以在這次做《想飛》的時候，我們就試著加入一些新的東西到這部電影，像是 3D 動畫，嘗試新的突破。」

袁錦麟說：「電腦動畫又是另一個故事的開始；也是技術、金錢、時間和創意的永恆鬥爭。這一趟還是驚濤駭浪的帶著美術設計和製片，以台北特技公司為家，熬上三個多月。」

張艾嘉說：「其實我有時都很擔心，Alan 是一個很專業並仔細的人，他很著重出來效果要仔細；我則並非不顧仔細，只是我需要提醒他，那三分鐘的片段是這幾個年輕人在一個小房間製造出來的，千萬別做得像《Final Fantasy》那般完美，反而可以做得不那麼完美，待以後改進，因為它只是這幾個小朋友的一個 Dream 而已。我決不是想跟《Final Fantasy》來比，能夠做出來，只是想令我們亞洲觀眾在看文藝片之餘，還另有新發現，會覺得有趣；證明我們可以以一個新鮮的觸覺去做。」

負責電影動畫與特技製作的太極影音公司表示：「現今亞洲地區電影特效製作的成果，其實已和好萊塢不相上下，無論在設備或人才方面，都相當具有國際水準。電影的特效製作包括 3D 和 2D 的部分。《想飛》片中所需要呈現的特效很多，包括 3D 特效、虛擬人物和場景的呈現，而且袁錦麟導演的企圖心很旺盛，也因此激發了我們對自我挑戰的信心。製作過程中有幾個場景印象非常深刻，有一場飛躍長巷的鏡頭，看似平常，其實是經過人群的實際拍攝和位移視角之後，再用電腦做出虛擬長巷，運用虛擬鏡頭拍攝製作而成的。片尾部份，電腦即將關機，意味 Princess D 的生命亦將告終，也是經過複雜特效干擾主觀鏡頭視覺呈現出的。另外，MTV 運用電腦動畫和音樂作結合的製作方式，也是極具新奇感的嘗試。當然製作過程中的每個環節都很重要，必須要在極短促的有限時間內，和導演做



多次的溝通，以及特效程式的研發。」<sup>14</sup>

特效指導邱正寧與特效師徐信泰表示：「MTV 的部分，我們覺得是一個很新的東西，我覺得導演在處理這場戲時，她的想法是很深刻的，Princess D 她的生命走到了盡頭，導演用電腦動畫的方式來呈現這樣的一個很虛幻的東西出來。譬如說竹子怪物，天空之城的那個場景，人的大小，難度部分就是我們這邊負責，因為我們必須把人合成在他們做的 3D 石頭上面掉下來，可以說是無中生有的把一個特效來完成，最後證明用這個方法做出來的效果是成功的。」<sup>15</sup>

#### 四、整合性思考

《想飛》在拍攝進行前，一邊透過發散性思考進行創意激發，另一方面也展開整合性思考，開始進行整合，讓演員及工作人員先閱讀劇本，藉由劇本情節，進行演繹及模擬、演員排練進行整合。

##### 建立共同語言與默契

在籌備期間，張艾嘉便因為劇情需要，要求李心潔與吳彥祖在開拍之前，一起去逛街看電影，培養默契。

在拍攝期間，張艾嘉一方面給予演員嚴厲的指導，一方面又扮演著心靈導師的角色，張艾嘉說：「我要求她學好廣東話、融入香港低下階層女孩的角色，有時候講多了，看到心潔一個人坐在那發楞，吃飯時還掉眼淚」，連陳冠希都說：「我常聽到張姐在罵心潔。」吳彥祖則說：「當中的感覺就像媽媽對女兒有很多期待一樣吧！」

##### 以劇本與劇情描繪板（storyboard<sup>16</sup>）分鏡表，進行整合

《想飛》這部電影，再添加了 3D 動畫特性之後，一方面要以真實人物的演出電影劇情；另一方面又要準備製作電腦動畫及特效，因此動畫部分先透過 storyboard 將劇中情節與鏡頭進行統合，再由動畫師進行創作。

<sup>14</sup> 資料來源—嚴鳳珠編輯，2002/4，想飛電影寫真記事，尖端出版社

<sup>15</sup> 資料來源—嚴鳳珠編輯，2002/4，想飛電影寫真記事，尖端出版社

<sup>16</sup> 劇情描繪板——一塊或幾塊鑲板，上面貼有描繪電視節目或電影的主要情節的一系列畫

由袁錦麟導演提供創意，張艾嘉導演適時的取捨，完成動畫創作的部分。

### 以主題「愛」，貫穿電影情節

張艾嘉：「Love 在《想飛》中是一個很重要的元素；我覺得這個世界上不能沒有 Love，Love 有很多種，不獨男女之間的愛情，還有父子、朋友、兄弟等等，「愛」是很重要的。我自己看過很多遍，但隔了一段時間重看，竟然有一樣令我很驚詫的...戲是以高科技電腦動畫作開首，但結尾是主角跑到紐西蘭的大草原、大自然...這兩樣是最極端的；這倒反而令我最感動。原來人最終都是返回最原始的，最原始的是甚麼？就是大自然，和最會的溝通「Love」。對我來說，在《想飛》中這兩個元素是最重要的。」

17

### 以劇中情節與電腦動畫相連結

在《想飛》這部電影當中，電腦動畫為文藝片增加了新的元素，但是在此同時，也以電影情節與電腦動畫作一連結，讓動畫情節以劇情為基礎，進行創作。張艾嘉：「Cyber girl 的作法，其實從第一天至現在最後出來，我們的想法也是大不同的；實在有太多方式去寫這三分鐘的動畫片段。後來我保持著一個原則，就是 Cyber girl 是基於這樣的一個真實故事，無論怎樣她也是跟這故事有一個連繫的，所以箇中感情是 Joker（吳彥祖）的延伸；所以我是保持著這個方向去想的。其實 Alan（袁錦麟）也很辛苦，他也想了許多種方式，但每次總覺有所不足...」

而在製作動畫的過程之前，導演會先製作 storyboard，由工作人員先畫出分鏡圖，在慢慢修改。而負責這次電腦動畫的太極影音公司則表示：「在短短三個多月的製作時間內，袁錦麟導演提供意境豐富的内容發想，以及強大的企圖心，讓我們得以盡情發揮、挑戰國人電影特效製作的極限，以及張艾嘉導演的適時取捨，讓影片呈現效果恰如其分。相信這會是一部能感動你我心靈身處的好電影！」

拍攝期花了四個月的時間，最後花了六、七個月的時間進行後製，透過數次的剪接，組合電影片段，再配上音樂、效果，最後終於完成電影。

---

<sup>17</sup> 資料來源—<http://filmcritics.org.hk/ciaprincessdC.html>

## 伍、獲得獎項及票房成績

### 一、提名與獲得獎項

第三十九屆金馬獎--最佳男配角：黃秋生；提名：最佳視覺特效

2003 年香港電影金像獎—提名：動作設計、電影主題曲、最佳男配角、最佳視覺特效

### 二、票房成績

國內：台幣八十餘萬元（台北市院線放映）

階段 參與者	概念發想、劇本 創作階段	前製期	拍攝期	後製期	發行宣傳期
導演/編劇	[Horizontal bar spanning from the start of the 'Concept Development' column to the end of the 'Distribution & Promotion' column]				
製片	[Horizontal bar spanning from the start of the 'Pre-production' column to the end of the 'Distribution & Promotion' column]				
攝影師	[Horizontal bar spanning from the start of the 'Pre-production' column to the end of the 'Post-production' column]				
美術指導	[Horizontal bar spanning from the start of the 'Pre-production' column to the end of the 'Pre-production' column]				
演員	[Horizontal bar spanning from the start of the 'Pre-production' column to the end of the 'Pre-production' column]				
太極影音 騰達電影	[Horizontal bar spanning from the start of the 'Post-production' column to the end of the 'Distribution & Promotion' column]				

圖 4-3-2 《想飛》創作專案發展階段圖

資料來源：本研究整理

## 本節小結：

創作團隊結構	團隊結構	<p>由具有經驗的製片與導演領導專案，組成團隊，拍攝電影。</p> <p>團隊以導演、製片、主要演員、美術設計及攝影師為核心成員。</p>
	聘僱方式	<p>工作人員為自由工作者，採取專案簽約聘僱，進行電影拍攝。其中，女主角、動作設計為「紅」製作公司所經紀之藝人與創意工作者。</p> <p>演員卡司由導演進行決定，而簽約事宜則交由製片處理。</p>
	決策	<p>導演張艾嘉與袁錦麟負責電影拍攝事務之決策。</p> <p>由具有專業知識之創作成員進行相關事務之決策，先自行創作，並提出建議給導演判斷。</p>
	協調溝通	<p>在前製籌備期，透過開會來進行溝通協調，並藉由劇本大綱及劇情描繪板進行溝通協調。同時演員會先藉由一起吃飯、看電影、逛街培養溝通默契。</p> <p>在拍攝期間時，成員之間藉由對話、觀察與互動，進行溝通協調。</p> <p>以影片、圖像、現場照片及劇本大綱進行溝通。</p>
	訓練學習	<p>會針對演出的需要，要求演員接受必要的訓練，以融入劇情。</p> <p>由於導演張艾嘉擁有豐富的演出經驗，所以會給予演員適切地指導。</p>

創作過程	在創作過程當中，創意發散與收斂交錯進行。 透過模擬、原型（劇情描繪板、分鏡圖表）與演員演出，完成拍攝。
------	--

## 第四節 雨龍三景—《魯賓遜漂流記》創作專案

### 壹、雨龍三景

#### 一、簡介

雨龍三景影視製作有限公司成立於二〇〇一年，由榮獲第五十一屆柏林影展最佳導演林正盛及柯淑卿、林智祥等人所共同成立，主要經營電影製作、電視影集及影像創作發行。創作作品有《時光顯影》（九十一年度國歌影片）、公共電視台人生劇展《開枝散葉》、《一個住飯店的男人》、電影《魯賓遜漂流記》。

#### 二、組織架構

雨龍三景為林正盛等人之新創公司，組織成員目前僅有林正盛及林智祥等數人所組成，為一小型之電影工作室，進行影視作品之創作，包括劇本之撰寫、創意概念及影像創作。當有電影計劃進行時，採取專案形式對外聘僱具有專長之個人進行電影之創作。

### 貳、創造性人物

#### 一、人物成長背景與簡介

林正盛，出生於一九五九年台東泰源，由於母親早逝，由父親與祖父一同帶大，十六歲離家因嚮往台北的生活獨自北上找工作，終在山窮水盡之際找到了麵包學徒的工作；退伍後，換了不少的工作，與父親關係也因經濟來源不穩定的情況下日趨惡劣，父親終因不知如何管教而訴諸法律，讓林正盛度過了一小段看守所的歲月，一路走來，斷斷續續麵包師父一作做了十一年，這些童年在台東的生活記憶、青少年時代的放蕩日子，都可以在他後來的電影取材中窺見一二。

直到一九八四年，意外進入了電影編導班受到黃建業、焦雄屏等人的影響，被第三世界電影及當時台灣電影感動，鼓舞起對電影的熱情，便毅然放棄穩定的收入，從此踏上了電影之路。他曾到梨山種水果，在當地拍

了幾部工人的紀錄片，也榮獲中時晚報電影獎非商業類最佳短片獎。而後焦雄屏主辦之「電影年」活動，等提供資金讓他拍攝劇情短片《傳家寶》。

一九九六年他與柯淑卿根據《傳家寶》改編成《春花夢露》，是其導演生涯的第一部劇情片作品，初試啼聲便有佳績，一舉拿下法國坎城影展基督人文精神獎，以及日本東京影展青年導演單元銀櫻花獎。此外，憑藉著他鄉土喜感的外型，在《熱帶魚》和《太平天國》及《我的神經病》等影片中擔任主角均有精彩的演出。

一九九七年，他的《美麗在唱歌》入選坎城影展「導演雙週」項目，意外獲得法國媒體頒贈的金棕櫚樹會外獎，在東京影展和福岡影展分別獲得最佳女主角獎和評審團特別獎。

二〇〇〇年，他拍攝的《愛你愛我》獲得柏林影展最佳導演。

## 二、複合性人格特質

林正盛走向電影創作的這一條路充滿曲折離奇，宛如人生巧妙安排下的一段旅程，從他在《未來，一直來一直來》一書中，描述他成長過程與人格特質亦如他創作電影的路途一樣曲折精彩，而他也在這樣的成長歷程之下，培養出複合性的人格特質。

精力充沛與沈靜自如—柯淑卿說：「林正盛是一路學習過來的，他氣力旺盛，從我認識他到現在，他將所有的智慧與力氣，不管好與壞，全花在對電影的熱愛。」然而在閒暇之餘，他卻喜歡到市集人潮聚集之處，靜靜地觀察人物。

智慧與童真—陳湘琪說，林正盛給她的感覺就像「小叮噹」，充滿堅持和童稚之心。林正盛小時候和阿美族小孩網魚摸蜆、養鴨捉蝦，人情物事的啟蒙遠早於文字書本，至今仍記憶深刻，他自承說他從小就是個愛幻想發呆的小孩以及充滿童真、傻氣與好奇陽光底下那一切新鮮事的天生氣性，因為貪玩常被大人責罰，但是打只是痛一下，「玩，卻可以歡喜很久」，充分顯現了他充滿童趣的一面。但在林正盛的影片當中，卻又反映了他歷經社會洗鍊，對生命體驗的仔細觀察。



遊戲與紀律—裸泳，對於林正盛來說，一點都不驚世駭俗，他常在電影拍攝的空檔與工作人員打成一片，一起下水游泳。他說：「還記得拍電影《春花夢露》時，在台東出外景，每當休假期間，就男男女女一群工作人員，往南橫入口的新武溪游泳去，我跟好幾個男生也都脫光光裸泳，彷彿又回到童年時，在溪裡游泳，成了大自然風景裡的一部份，自然動人；而拍電影《放浪》時，在淡水海邊為了等黃昏光，午後沒事，一群工作人員，都往海裡開開心的游泳去，後來我一有機會下水游泳，就一定裸泳。電影好玩不是因為電影有多棒，好玩的是過程當中人跟人之間的互動關係，這才是拍電影是最好玩的事。」但是拍攝電影的過程，又對於工作人員要求能夠互相幫助，每個人都能投入到電影拍攝中，即使過程很混亂，但是要求工作人員要很有紀律，完成工作。此外，林正盛說唯一與別人不同之處，就是他會一直動手寫劇本，進行創作，在讀完編導班之後，明知拍攝電影的機會不大，但他還是一直動筆寫作劇本，對於創作一直保持一種規律。

不尋常的謙遜與自豪—林正盛具有濃厚的草根氣息，但是確有著柔軟的身段，柯淑卿說他像是變色龍一樣，跟什麼人在一起，就會順著變成人他或他們一堆人，可以在一群女孩子當中融入話題，聆聽別人的故事。而對於電影，他抱持的卻是亡命之徒的態度，帶著一股豪情大膽地往前走，往前走，莫回頭，一路跌跌撞撞地走下去。

叛逆獨立與傳統保守—林正盛說：「我小時候是個很壞的小孩，行為放蕩，對父親、家庭都在不停的反抗，但在接觸日本導演小津安二郎的電影之後，讓我會重新在去想自己跟家庭之間的關係，我想從他的電影裡得到了某一些啟蒙、啟示，而改變了自己過去的行為。因為小津安二郎他長期拍的電影永遠都是在描述家庭親子間的關係，看他的電影，而不自覺的改變，慢慢的跟以前不一樣。」儘管如此，林正盛在叛逆獨立的行徑之下，他電影的創作題材卻是回到自身的生命經驗，反映出他質樸的另一面性格。

### 三、具有兩種以上之專長

林正盛經由電影編導班的學習，學習到電影創作中編劇及導演相關的知識，並藉由紀錄片的拍攝接觸到電影創作實務，展開他的創作生涯。而他自己除了進行劇本、電影的創作外，還在陳玉勳導演的《熱帶魚》、吳念真導演的《太平天國》及王小棣導演《我的神經病》電影中擔任演員。

### 四、聽聞內心鼓聲前進的人

#### 對電影創作的熱情之火

由於一九九二年在進入編導班之後，林正盛接觸了電影，也因而改變了他的人生，把他從一個邊緣社會的青年給救贖回來。而他也再受了電影的感動之際，毅然決然放棄麵包師傅穩定的收入，投入創作電影的工作，在過去的十餘年電影創作的過程當中，儘管遭受了許多挫折與痛苦，他仍然甘之如飴，將創作的過程視之為一個冒險及遊戲的過程。

林正盛自承說：「從事電影方面的創作，完全是一個意外，從上編導班開始，到真正想要拍電影，決定拍電影，這都是一連串的意外。因為小時候我是個很壞的小孩，行為放蕩，對父親、家庭都在不停的反抗，也曾經在看守所關了四個多月。我的人生裡有許多改變都是因為電影，日本導演小津安二郎的電影對我有許多的影響，特別是《東京物語》。小津他長期拍的電影都是在描述家庭親子間的關係，看他的電影，讓我會重新在去想自己跟家庭之間的關係，從他的電影裡得到了某一些啟蒙、啟示，而改變了自己過去的行為。這不自覺的改變，慢慢的跟以前不一樣。如果說電影跟人的關係是這樣的話，我會很開心的想去拍電影。」

#### 鼓動全員創作的團隊

林正盛表示他在創作的時候，其實就像是帶領著整個拍攝團隊進行一場冒險，一段目的地還不清楚的探險歷程，團隊成員都信任他，希望他能夠帶領大家歷經一場很刺激驚險令人回味的過程。即使導演自己也不知道要怎麼前進，不過還是硬著頭皮帶領大家大膽地往前走。

「拍電影其實是很複雜的，直覺跟感覺都跑在前面，在開始拍之前都

會有想法，可是會一直改變，到拍片現場的時候，對我來講，演員永遠是要觀察他、瞭解他，然後順著他，發現他的特質。我會在演員決定後，再修一次劇本，為了決定之後的演員在思考修正一次，我認為這樣會比較好。不要讓演員過度表演，演出一個讓演員很尷尬的場面，是很不恰當的，唯有這樣才會讓電影比較好，」林正盛表達他與演員之間的關係，藉由觀察演員與演員對話，讓演員在演出與真實之間能夠充分發揮自己，詮釋電影中的角色。

對於拍攝團隊，林正盛表示：「成員之間的合作與默契是很重要，互相溝通的過程很重要，並沒有一定非怎麼樣拍不可，我不是拘泥形式主義者。」重點是在過程當中，團隊成員全力投入電影拍攝，大家都只有一個目標，就是要把電影拍好，盡全力做出最出色的表現。

## 參、《魯賓遜漂流記》創作團隊

### 一、魯賓遜漂流記

基本資料			
片名	魯賓遜漂流記	導演	林正盛
出品年		製片	黃志明
出品公司	雨龍三景影視製作有限公司	編劇	林正盛、林智祥
釐米規格	35釐米 彩色	演員	戴立忍、李心潔、楊貴媚、張鳳書、陳湘琪
色彩	彩色	上映期間	2003/6/28
語言	國語	發行公司	中央電影公司
劇情簡介			
<p>Robinson厭倦大都會的種種艱辛生活，一心一意想到孤島開始他的第二人生。為了達成這目標，他要在最短時間內存夠一筆錢去買他的島，賣房子，但他不買房子，也不租房子，住在飯店裡。他有這樣的夢想，知道自己總有一天要離開，因此對他身邊的人事物都永遠保持著一份隨時抽身的心情。但他永遠無法控制他心裡不自覺的情感，對人對事，以及對這個都市。</p>			

資料來源：<http://movie.gio.gov.tw>

## 二、團隊成員背景與團隊組織

表 4-4-1 《魯賓遜漂流記》團隊成員與工作內容及背景

職稱	姓名	工作內容	背景 過去經驗
導演	林正盛	負責電影拍攝	當過十餘年的麵包師傅，1993年參加電影年的編導班，而進入電影圈，過去曾拍攝過短片、紀錄片及多部電影。2001年獲得柏林影展最佳導演。
編劇	林正盛 林智祥	構思電影創作故事，負責編寫劇本	林智祥東海大學外文系畢業，「影響」電影雜誌主編，「金馬獎」三十週年特刊主編。曾擔任過電影《美麗在唱歌》《徵婚啟事》、《天馬茶房》《雙瞳》副導演。與林正盛共同成立雨龍三景，擔任「九十一年度中華民國國歌」影片策劃。電影「魯賓遜漂流記」編劇、策劃，公共電視台人生劇展「開枝散葉」編劇、導演。
製片	黃志明	負責全片行政策劃執行、談妥演員片酬與工作人員酬勞，與資金提供單位聯繫，拍攝時間掌控與預算控制。	黃志明1962年生，畢業於東海外文系，過去曾擔任「影響」電影雜誌編輯，由於具有出色的折衝協調能力，進入中影擔任助理製片、製片；爾後離開中影，參與獨立製片，曾加入過吉光電影公司、南方電影公司、雨龍三景影視製作公司。電影作品有《愛情萬歲》- 劇務、《寂寞芳心俱樂部》- 執行製片、《飛天》- 執行製片、《河流》- 執行製片、《洞》- 執行製片、《天馬茶房》- 執行製片、《雙瞳》- 製片經理。
攝影	韓允中	負責電影攝影畫面之構圖設計、運鏡與拍攝	韓允中為台灣廣告界及音樂錄影帶著名的攝影師，1994年因台灣著名導演侯孝賢的引導進入電影界，拍攝《好男好女》(1994坎城競賽)、《再見南國，再見》(1995坎城競賽)。1997年與年輕導演何平合作《國道封閉》和《浮世繪—抓姦》。2001年與林正盛合作拍攝《愛你愛我》(2001年柏林影展)。
美術設計	夏紹虞	負責電影拍攝現場之設計規劃，指導道具、服裝配合劇	國內廣告界及MTV著名導演，擔任美術指導之作品有林正盛的《愛你愛我》、易智言的《藍色大門》。

		中人物與情節	
演員	戴立忍 張鳳書 陳湘琪 李心潔 楊貴媚	負責電影之表演	戴立忍畢業於國立藝術學院戲劇系，為國內新生代編導演之創作人才，活躍於影視圈，作品包括電影、電視、劇場，曾獲金馬獎最佳男配角、金鐘獎最佳男主角，以及文建會優良劇本，過去曾與林正盛合作過電影《愛你愛我》。
配樂	林強	負責電影配樂創作。	國內知名音樂人，曾參與過侯孝賢電影的演出及電影配樂，並擔任林正盛《天馬茶房》一片的男主角及幕後配樂工作。

資料來源：本研究整理

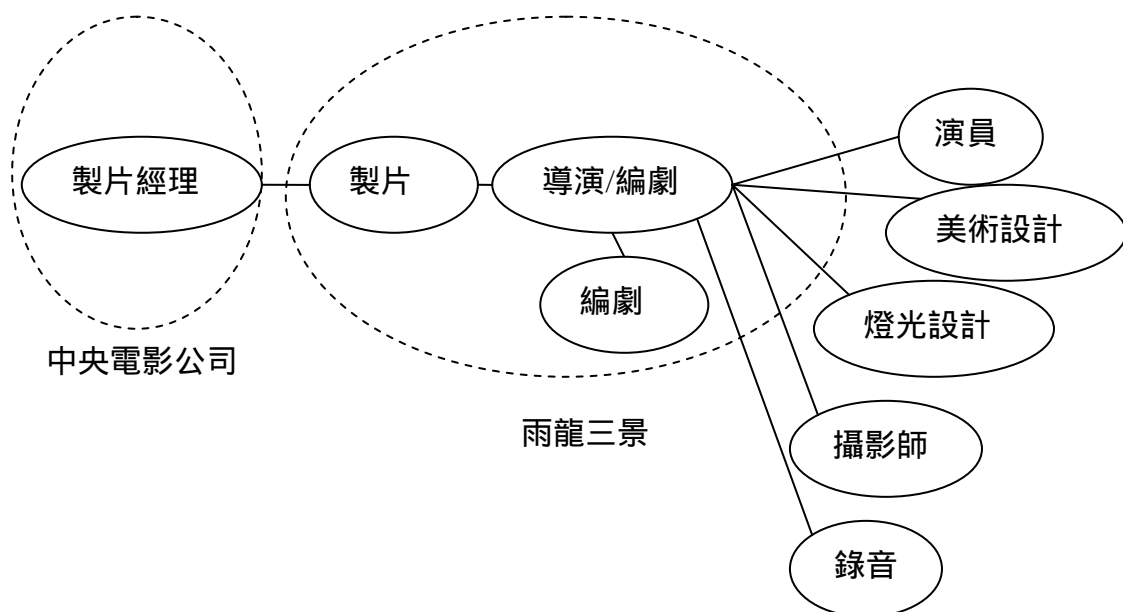


圖 4-4-1 《魯賓遜漂流記》創作團隊組成圖

資料來源：本研究整理

### 三、聘僱方式

本片《魯賓遜漂流記》是由雨龍三景影視製作公司進行拍攝，並由中央電影公司投資拍攝，部分工作人員採用中央電影公司的技術人員，而其他的工作人員則是由製片與導演協商之後進行聘僱。聘僱的方式是採以專案計酬，參與這部電影的製作，而薪資水準及工作內容，則根據製片、導演與各參與專案的工作人員討論之後，簽訂合約。

在劇組人員的挑選上，黃志明表示：「首先會考量工作人員的技術，

其次是預算與工作人員的酬勞水準，再來是人員的檔期及時間。因為檔期和時間的限制，有可能你想要他可能要不到他的檔期，或者是說你有多少錢（預算有限），攝影師的方式是浪費的，因為他拍攝方式慢，會耗費較多底片，這些都會是考量的因素。有時候也會有導演的意見加進來，所以每一個結果，都是一個經過導演與製片各方面協商之後的成果，不亞於一場政治談判。這說起來當然有點嚴重，而電影創作在這些 key person（關鍵人物）的一個決定下，都會有很嚴重的影響。」

#### 四、決策方式

在對事情的決策上，與創作相關的環節，由導演來進行決策，而在與拍攝時程與經費相關的事務則由製片進行決策。但是在創作上，各個環節其實是以劇本為參考，授權給專業人員進行的設計工作。

雖然說導演在創作上具有相當大的權力，但是由於各專業人員具有其專業能力，必須要由各個設計人員進行相關事項的決策。林正盛表示：「我先形容一下導演，我覺得導演理論上是民主時代下，唯一合法的暴君，為什麼說是暴君呢？因為他的命令會被要求要徹底執行，而且甚至是沒有人有否決權，但是事先製片會先跟導演溝通協調，這個時候，就會有所限制。到了拍片現場，雖然是唯一的掌控者，理論上是這樣，但是實際上，導演在拍片現場，常常會妥協。不見得是跟誰妥協，而是因為製作條件、種種因素逼著導演要妥協，所以他會對他的命令打折扣。同時他也要仰賴美術設計、攝影師等等專業人員提供的資訊及意見，讓專業人員做出最合適的決定，拍攝電影有時候就必須在這種拉扯中妥協。」

此外，電影在拍攝過程還會產生雙頭領導的現象，製片黃志明表示：「導演與製片兩個必須要互相合作，有必須互相幹譙，進行權力之間的拉扯，有時候我罵他底片拍太多，太浪費了，但是他反駁我說要達到效果，就必須多試幾次不同的方式，就這樣拍攝的時候維持在一種表面張力，在這種關係底下，把片拍完。」

#### 五、協調與溝通機制

在製作籌備期時，會由製片與導演召開製作會議，針對拍攝的事務列

出計劃，並且透過會議溝通。

而進入拍攝時，則透過直接溝通來協調，由製片來擔任溝通協調的角色。黃志明表示：「其實在國外片場時代結束之後，常可以看到賣座片的導演跟製片、編劇都保持著很好的合作默契，在創作時，可以很快的溝通，減少協商的時間跟成本。這部份經常都在發生，在現場的時候常會有一些狀況，今天這個通告到底要不要撐下去，我常常跟下面的人說你們要跟副導演、攝影師保持一個良好的互動關係，因為你們有互動就會變成說，帶著劇組往那邊走。對於導演，我只是盯著他，不要讓他太過份，我會用比較放縱的方式。因為我覺得他（林正盛）是一個不是那麼 organize（組織）的人，他是很浪漫 創意地去拍戲的人，當你跟他講一個很 organize 的事，他馬上就會很反感。這是一個你碰到誰，就會產生不同的互動方式。所以製片跟導演、攝影師、甚至是美術之間的 negotiate（協調）是很重要的，我們目前比較沒有這個問題，因為我們一開始就會抓一個 tone（基調）要跟你怎麼溝通。也由於我跟林正盛之前合作過《天馬茶房》，我知道他的拍片方式，也已經有溝通的默契。」

## 六、訓練與學習

林正盛的創作過程，從編導班，拍攝紀錄片、短片到劇情長片其實就是他學習及訓練的過程，他表示：「剛從編導班出來時有很多幻想。覺得自己很了不起，才華洋溢，可是沒有行動。後來去梨山當果農拍紀錄片，才學會拿攝影機，並且瞭解拍片得和拍攝對象有感情，產生一種互動關係。拍短片的關係更大，以前拍紀錄片是我和柯淑卿兩個人就搞定，非常單純。但是拍《傳家寶》時，現場動輒十幾人，這變成一個學習過程，使我弄清楚如何和別人溝通。沒有這個經驗，我很難想像拍三十五釐米劇情片，四五十個人在現場會混亂到什麼地步。」

而參與《魯賓遜漂流記》創作的工作人員多是透過之前拍攝廣告、MTV、電視劇及電影的過程來學習片場的實務；各創意人員下有助理，則是由師徒傳承的方式進行學習。

## 肆、專案創作過程

## 一、創作概念與形成

創作《魯賓遜漂流記》的過程是相當饒富趣味性，主因是編劇林智祥常常上網，某日在無意間瀏覽到一個販賣小島的網站，因此就對於這件事情感到好奇與新鮮，同時也在心中產生疑惑，「怎麼還有人會拿小島出來賣，是什麼樣的人想要買小島呢？這背後又存在什麼樣的故事，存在什麼樣的意義？」於是就藉由這個題材，開始在公司之中展開討論。監製鄭麗嫦透露那天下午，林正盛、林智祥及她等人就這樣你一言我一語地展開故事接龍，勾勒出故事大綱。

勾勒出故事大綱之後，再由林正盛與林智祥一起將故事合寫出劇本，就將故事從買賣小島嶼房地產買賣連結起來，就設定了主角名字叫Robinson，反映出主角在大都會生活的疏離與意欲逃脫的想法。慢慢地經過幾個禮拜的思考與沈澱之後，將故事以文字化的方式呈現出來。

當劇本完成之後，林正盛便申請輔導金，獲得一千萬輔導金的補助之後，因此便邀請曾經合作過《天馬茶房》的製片黃志明一同籌備拍片計畫。黃志明表示：「其實籌備一部電影的形成過程，可以說是有一定的公式，以台灣來講，大部分是導演有個案子，然後就由製片寫成一個企畫案，企畫書中會交代預算有多少錢，打算找哪些人來當卡司，然後進行市場分析，說服投資者進行投資。所以說電影是遊走在創意與商業之間，不管是商業片或藝術片，它都有創作的成分存在；另外一個部分，它是跟金錢是密不可分的，因為資金多寡會直接影響到這個計劃能否順利進行。這部片要花三千萬拍攝，一千萬輔導金拿到之後，再下來跟他們分析，我們已經有輔導金的一千萬，再從國外賣個一千萬回來，就比較容易去籌措到拍攝所需的資金。加上林正盛去年剛得到柏林影展最佳導演，等於是說一個值得投資的商品。而實際上是要告訴投資者這個投資是一個 safe 的，你丟一千萬出來，不是一個 risky（高風險）的投資。所以中影被我說服了，就把這個一千萬找到，在資金到位之後，根據資金配量表，按期撥款進行製作。」

## 二、準備期

不過在確定拍攝電影之前，林正盛同時也將這個劇本投到公共電視，而拍攝了類似的單元劇《一個住飯店的男人》，可以說是事先即已展開電



影拍攝的演練。

而在籌備到拍攝電影所需資金之後，便進入前製期，一開始會感到千頭萬緒，因此製片會先要求導演修劇本，弄出一個定稿，一個可供拍攝的劇本出來，此時也要將分鏡圖弄好，這些東西出來之後，就開始排定 schedule（拍攝時程表），然後找尋電影拍攝時所需的人力。此時，編劇的角色就會比較退到後面，製片接管這些所有事情，要開始找人組織，安排副導進來，把整個 schedule（拍攝時程表）定出來。

### 聘僱人員的過程

在聘僱人員的過程當中，黃志明表示由於此片除了有輔導金的資金挹注之外，中影也提供部分資金，除了出資之外，在製作上也要求採用部份的中影工作人員參與製作。此外，林正盛拍攝電影，通常會想找他一起合作過的人繼續合作。如果不是已經合作過的對象，通常都需要有一個磨合期，調整彼此創作的概念與語言。

黃志明說：「攝影師是韓允中，他之前曾與林正盛合作過《愛你愛我》。而林正盛在《愛你愛我》之後，他才覺得說，在畫面上比較能捕捉到台北現代感，因此在《魯賓遜漂流記》這一部電影當中，他與韓允中繼續合作，更用力的想要表達出台北的現代都市感。而我提供了更多的資源在這邊，除了在台北東區這邊拍攝外，也動用了很多燈光，給他兩車的燈，光看那個氣勢就不一樣。美術就是夏紹虞，也是《愛你愛我》合作過的班底，他跟導演的合作也很不錯，加上他其實是會自己動手的美術，對於製片這邊的壓力比較小，因為他知道哪些東西太貴，不該用。對我來講壓力也會小一點。韓允中的拍攝手法是比較慢一點，但是我感覺到他真的是拼了，很用心的去工作。收音、音效這個部分是找中影的楊靜安，我以前比較常跟他合作，因為之前我與蔡明亮合作時，都是跟中影的人合作。他收音技術蠻好的，蠻要求，有那種技術人員安靜不哈拉的個性，不像製片這種一隻嘴胡綠綠。他對東西的要求比較嚴格，但對混音可能沒有那麼多經驗。」

### 選角方面的考量

關於選角部分，黃志明表示：「其實投資者有時候會提供意見，但是

一般來講，主角的部分，都會尊重導演，主角通常是會晚一點出來。還是會有一些過程，有時候會找個 casting director 出來，來把其他演員定案。基本上都是老面孔，戴立忍、張鳳書、陳湘琪、楊貴媚。這個片我覺得演員是個很重要的關鍵，演技上要成功，要不然那個角色就會垮。到目前為止，我覺得都還不錯，大家都是的底子的演員。像這個戲，需要演技的塑造，不能偷工減料。」

### 三、開展性思考

從劇本創作就是集合眾人的創意一同激發，開始進行開展性的思考，刺激出創意的火花。

透過腦力激盪，故事接龍，創作劇本大綱

《魯賓遜漂流記》的劇本雖然是由林正盛及林智祥兩人共同執筆完成，但實際上卻是經由不少人的創意激發所貢獻出來的，經過數人的腦力激盪，故事接龍的討論，慢慢地勾勒出故事大綱。但是進入拍攝之後，劇本又不完全是個限制，只能說是一個供眾人參考的一個依據。

黃志明：「有時候電影好玩就是在這邊啦！就是說劇本只是一個框框，我常常都會覺得電影拍一拍，自己都會長腳走路，一開始弄的時候，只能找到誰來當主角，然後拍一拍，就會在慢慢去修改去 tune。」

找尋不同的拍攝場地，激發創意

黃志明：「其實找景真的是很憑經驗，有些人找的景可以提供很多拍攝角度，有越多拍攝角度，就可以有更多的選擇，激發出更多不同的火花。當然美術、攝影師在拍攝之前，就會先跟製片溝通。所以找景（拍攝場地），就是美術跟攝影師會進來跟導演一起討論，通常都是會由製片組先去找景，找完景之後，然後把照片整理好之後拋出來，經過一番篩選，再安排覆勘，這個時候，就會找美術、燈光、攝影師、導演一起去，當然還要照顧到錄音環境好不好，這種種因素都要考慮到，這個是一個找景的過程。找完景之後，景確定之後，其實景也會提供導演不同的思考。一再覆勘的時候，導演說不定會想說，有什麼改變，可能不要讓他幹嘛，換的動作好了，所以說，拍攝場地本身也會影響到創作。像我們當初在找飯店這個主

景的時候，今天每個飯店都有不同的樣子，直到後來選了國聯飯店，是因為就是總統套房裡面沒有隔間，很空曠。可以提供不同的拍攝角度。」

提到拍攝外景場地部分與製片所面臨的考驗與挑戰，黃志明接著說：「在好萊塢的制度當中，拍攝場地確定之後，分鏡表都弄好之後，很多東西都會確定下來，可是我們的變數就會比較多，尤其是說在拍的時候，會在隨時有變化，這個東西當然是有好有壞。壞的就是浪費底片嘛，因為製片這邊會比較難掌握預算，那往好的方向想，他的修正可能會讓這部片更有神采。我們其實一直在這個狀態下工作，還在修正，隨時都會碰到衝擊跟挑戰，比如說今天他說在台北東區拍，我只好趕快跑去跟附近戲院或場地所有人借燈。這些東西本來都是沒有的，都是臨時跑出來的，會有小小的變化，製片組就要想辦法解決，所以製片組等於是整個 back up 的支援。因為一到現場，所有人都是找製片組的要，這個 quest (要求)，如果早點說，其實都是可以早一點去準備。如果他的 quest 早一點提出的話，可能就有比較充裕的時間去準備。而在製作電影的過程當中，最大的成就感，就是兩個字『搞定』，因為拍片現場會有很多狀況，只要搞定，順順利利的完成一部電影就好。而其中樂趣其實是自由啊，隨時都充滿挑戰跟樂趣的。」

### 現實與理想之間的衝突，激盪出創意的火花

其實在拍片過程，常常會遇到理想與現實之間的衝突，林智祥說：「遇到某某人說『不行耶』的時候，就讓腦袋裡原本的構想去和現實條件激盪。有時候，雖然僅僅是少數時候，就會激盪出比原本的構想還要完美的東西。這一刻，創作的愉悅遠非把原本構想實現出來所能比擬。於是，我可以不把電影創作視為妥協的過程，而看成是一個不斷變通的過程，並且期待那種和現實條件激盪的臨場創作。」

而林正盛表示：「導演在拍片現場，常常會妥協，不見得是跟誰妥協，而是因為製作條件、種種因素逼著導演要妥協，所以他會對他的命令打折扣。當我寫完劇本，開始籌備、開始面對現實環境，說要怎樣拍，結果經費的限制。這個時候，要怎麼辦，大部分都會這樣下去拍。到了拍片之後，就要講清楚這件事，只有多少錢可以拍，你一定要在限制內拍完這部片。」

對我來說，找到限制，就算是找到自由。」

同理心設計，讓男主角住在飯店

導演為了讓演員能夠詮釋疏離與不安全感，讓戴立忍在拍戲這段期間全都住在飯店培養情緒與氣氛，感受真正住在飯店男人的沒安全感，戴立忍說：「我很愛住飯店，又不用起床打掃多棒，但是住久了還真有點空虛。」他承認住飯店真能培養氣氛，一天兩天還好住久了可真會有點想家的感覺。」

#### 四、整合性思考

如何對於電影創作進行整合性思考，林正盛表示在確定演員之後，他會再與演員進行對話溝通，觀察演員的特行與習慣，在進行劇本改寫，讓演員的演出更具神采，電影的拍攝過程當中，演員也能更融入。

與演員討論，重新編寫劇本

林正盛還會在演員都確定之後，再與演員進一步的討論，順著演員的特質，重新編寫一次劇本，讓演員特質與劇情能夠更順利搭配，發揮出電影的神采。林正盛說：「一個還不錯的演員，導演如果知道怎麼誘導的話，其實拍出來的情形都會還不錯。可怕的是導演固執堅持自己的想法，非要演員怎麼做不可，這樣反而會槓上，讓演員怎麼樣演都覺得彆扭。演員要怎麼演，是需要導演去誘導的。你要順著他的特質去誘導，我覺得拍攝到目前為止還好，因為到現在還沒有什麼演員讓我覺得痛苦難過。」

透過分場分鏡表，進行拍攝

製片黃志明表示，在籌備期間，最重要的是要讓導演及編劇編寫出一個可供拍攝的劇本，然後再將其製作成分場分鏡表，以利拍攝，讓製片能夠安排場地、器材等準備事務，進行拍攝，同時也能夠讓製片統整資源，準備進行拍攝，此時，製片就要扮演團隊內外部聯絡的角色，將拍攝期間的事務都安排好，讓導演集拍攝團隊能夠按照既定的方式進行工作。

但是林正盛導演卻說：「當你排定好哪個時候要去看景，要跟那個演員碰面，基本上你好像有個行事曆，可是哪也只是個行事曆。例如面試演

員，常常會受到情緒影響，當然會有一些專業的評斷。一個工程師當然會有數據來判斷，在這個行業，直覺感覺都跑在前面，因為直覺感覺跟你的心情好壞有很大的關係。我不知道是我有這個特質才來做這個行業，還是到了這個行業，這些特質才慢慢出來。很多東西你不知道他為什麼會這樣，我只在做自己的決定，可是有很多時候，有別人已經替我們做了決定。」如此的回答不禁令人莞爾，感覺到拍攝過程似乎好像是經過製片的精心設定所敲定，安排好既定的工作進度；但是導演卻表示拍攝電影，情緒與直覺才是最大的取決因素，彼此之間是以不同的觀點一起合作，進行工作上的整合。

更由於之前兩人有過一起合作過電影《天馬茶房》的製作經驗，早已培養及建立起溝通默契，黃志明表示：「我知道他的拍片方式，『亂』，但就是要能夠沈得住氣，把這些亂的事情都整理出頭緒，他是一個沒有辦法很 organize（有組織）去做事情的人。所以一開始製片跟導演、攝影師、甚至是美術之間會先抓一個 tone（基調），讓大家照這個 tone 去作，進行電影的準備與拍攝。」

## 伍、獲得獎項及票房成績

### 一、提名與獲得獎項

2003 年坎城影展一種注目

### 二、票房成績

國內：上映日期—2003/6/27-2003/7/12，映期 14 天，北市總票房 374,770 元

階段 參與者	概念發想、劇本 創作階段	前製期	拍攝期	後製期	發行宣傳期
導演					
編劇					
製片					
攝影師					
美術指導					
演員					

圖 4-4-2 《魯賓遜漂流記》創作專案發展階段圖

資料來源：本研究整理

## 本節小結

創作團隊結構	團隊結構	<p>由有經驗的製片與導演共同領導電影拍攝的專案。</p> <p>以專案式組織開發，由導演與製片挑選所需成員參與團隊創作。</p> <p>團隊以導演、製片、攝影師、美術設計、演員為核心成員，其他成員則為第一線工作人員。</p>
	聘僱方式	<p>採取專案聘僱的方式，其中導演會要求工作人員為一起合作過的對象；製片則考慮出資者的要求與簽約事宜。</p>
	決策	<p>具有雙領導人現象，由導演負責電影創意；製片負責支援電影拍攝及行政事務作業</p> <p>導演與製片維持權力的平衡。</p>
	協調溝通	<p>透過共同討論、腦力激盪共同創作電影劇情。並藉由開會來進行溝通。</p> <p>導演在確定演員之後，與演員對話溝通，在改寫劇本。</p> <p>設定電影的基調，進行溝通與製作。</p>
	訓練學習	<p>根據電影情節，塑造情境，讓演員慢慢融入劇情，進行演出。</p>
創作過程	<p>創作過程當中，創意發散與收斂交錯進行。</p> <p>先經由腦力激盪，創作出故事情節，再由編劇整合故事進行劇本創作。</p> <p>在演員確定後，再由導演進行劇本改寫，一方面由製片進行拍攝準備工作進行整合；另一方面讓工作人員及演員閱讀劇本，進行揣摩及劇情詮釋思考創作，進入拍攝在由導演進行整合。拍攝完成，導演與剪接、製片進行最後的整合工作，完成電影創作。</p>	

## 第五節 侯孝賢映象製作公司—《千禧曼波》創作專案

### 壹、侯孝賢映象製作公司及三視多媒體股份有限公司

#### 一、簡介<sup>18</sup>

侯孝賢映像製作公司成立於 1985 年，原名為「萬寶路電影有限公司」。1988 年改組，更名為「合作電影社有限公司」；旋即在 1990 年再度改組，定名為「侯孝賢電影社有限公司」，鑑於影像藝術不斷呈現各種新面貌，播放媒介亦突破傳統格局，在力求創新的理念之下，不侷限於傳統的「電影」觀念，將創作觸角延伸得更為寬廣，遂於 1997 年更名為侯孝賢映像製作公司。

而侯孝賢與黃文英於 1999 年 11 月，成立三視多媒體股份有限公司，更進一步結合網際網路，朝向全方位的影音製作。目前由董事長侯孝賢及總經理黃文英帶領一戲弄電影網、影視製作部及影視行銷部，並由網路人詹宏志、音樂人林強等十二位資深專業人士，組成顧問群，共同創造多媒體影像的新視界。以電影、廣告拍攝製作、國內外電影發行及短片經紀代理等實體業務為主。

#### 二、組織架構

目前侯孝賢擁有侯孝賢映象製作公司負責電影拍攝製作，而其擔任董事長的三視多媒體則結合實體及虛擬，經營電影跨足網路產業的跨媒體事業，主要組織架構如下：

1. 製片部門：進行影視製作，承接電影、電視電影、廣告（公益廣告、產品廣告、企業形象廣告）之創意規劃、拍攝製作等相關業務。
2. 行銷部門：為每一部傑出影視作品量身打造各種推廣策略，製造出最高效率的大眾推廣效果。包括電影發行、電影官網規劃、整體行銷策略規劃（文宣企劃、活動策劃、電影周邊商品企劃、行

---

<sup>18</sup>資料來源—<http://www.sinomovie.com>



銷/通路/媒體規劃)、藝人經紀。

並藉由「戲弄電影網」,以互動式電影帶動網友參與創作的風氣,提供國內外學生、獨立製片等非主流、另類短片、電影、廣告片、動畫等等作品的影像發表平台。整合影像創作資源及人才,透過實體活動、影展交流、網路播放等各種管道鼓勵創作,讓創作者與觀賞者有了一個不同以往的交流媒介。

## 貳、創造性人物

### 一、人物成長背景與簡介<sup>19</sup>

侯孝賢,1947年生於廣東梅縣,1歲來台,在鳳山長大。從小就活潑好玩,父親於他初一時過世,再也沒有人管束得住他。而少年時就迷上了戲劇與電影,讓他立志要花十年進入電影這個行業。22歲退伍,考上國立藝專電影科。25歲畢業,當了一年的電子計算機推銷員。26歲進入電影圈,擔任李行導演《心有千千結》的場記。次年擔任徐進良《雲深不知處》的副導。28歲開始編劇,第一個劇本是賴成英執導的《桃花女鬥周公》。31歲之前,電影資歷包括2部戲的場記、11部戲的副導、5部劇本。

1978至1981年,他與老搭檔陳坤厚合作了6部商業片,都由他編劇陳攝影,兩人輪流執導。

1982年他編導的《在那河畔青草青》獲金馬獎提名最佳影片、最佳導演。

1983年他投資拍攝《小畢的故事》,獲得票房和評論的空前成功,從此開啟了台灣新電影熱潮。之後他又投資3部影片:《風櫃來的人》(1983)、《冬冬的假期》(1984)、《青梅竹馬》(1985,楊德昌導演,他當男主角),一方面在國際影展中頻獲大獎,一方面票房失利、負債累累。

1986年《童年往事》首次突破中共阻撓進入柏林影展,獲得國際影評人獎,在國內則引發評論界激烈辯論,他逐漸被公認為世界最具原創力

---

<sup>19</sup> 資料來源—<http://sinomovie.com/3hfilms/>

的導演之一。

1989 年《悲情城市》榮獲威尼斯金獅獎，國內票房長紅，躍居年度港台影片賣座亞軍。

1993 年《戲夢人生》獲得坎城影展評審團獎，之後的 3 部影片《好男好女》(1995)、《南國再見，南國》(1996)、《海上花》(1998)皆入圍坎城影展競賽。

## 二、複合性人格特質

對於侯孝賢的印象與個性，在熟悉他的友人口中，可以略知一二，侯孝賢的個性如同對於具備高度創造力人物的描述，亦具備著兩種極端的個性。

精力充沛與沈靜自如—「侯孝賢是一個很『AB』型的人，在他的作品中，有 A 型的沉靜內斂，也有 B 型的奔放活潑。他具有很多 AB 型的特點與優點，尤其經常反映在電影中，對本土的環境充滿關懷、對鄉土的感覺清晰敏銳，」萬仁導演如是說，顯現了他同時具備沈靜內斂的與熱情奔放的矛盾。

智慧與童真—曾擔任過侯孝賢《海上花》的顧問，大陸作家鍾阿城則是這樣描述侯孝賢的「集大志、天真、圓熟於一身。」

遊戲與紀律—「侯孝賢其實是個外表詼諧、內心嚴謹的人，尤其是對自己的要求。在剪接的過程中，雖然每天唱歌、嘻笑，一副蠻不在乎的吊郎當樣，事實上他對事後的整理工作十分關心，甚至有點囉唆，對最後結果的堅持也都是經過過濾的。真可以說這個人外表是冰山，內心是火爐！」擔任侯孝賢多年的製片剪接廖慶松如此形容。

不尋常的謙遜與自豪—與他合作多年的作家朱天文是如此形容他的「他就像《史記》裡的遊俠。他的熱情、誠懇、對人的關注，散發出一股難得的親和力。他能和三教九流的人都結為朋友，每個人都能成為他學習的對象。他和別人談話時，能使對方覺得自

己正在講一件很有趣事，使人毫無壓力的講出心底的話，這些都成了他累積的素材，而他知所敬畏，也使他能跳出草莽出身，不至於目空一切，使文人也願意接近他。」

叛逆獨立與傳統保守—「他對台灣的泥土很熟悉，有地區性特殊風格，這也是能夠被外國影展看中的因素之一，再者他的電影不抄襲、不模仿。他是一個踏實、本份、努力的電影工作者，從本土汲取營養，學習藝術的成長，也創作出自己風格的作品。」導演李行如此形容。

工作極為熱情，卻又保持客觀—黃建業：「片如其人、是個坦誠有趣蠻可愛的電影作者，而且有豐富的幽默感。在說故事的方法上極其客觀，並能掌握到人物的人性，不去美化「人」(因為人是有弱點的)；尤其能將「平常人」的感覺(對本身的行為不自覺的表現)傳達出來，顯得可愛而真實。」

### 三、具有兩種以上之專長

侯孝賢畢業於國立藝專電影科，進入電影圈擔任場記開始，由電影拍攝過程學習實務經驗，之後，擔任副導演以及編劇的經驗，讓他對於電影創作有更進一步的瞭解。此外，他從 1983 年開始，就投資自己的影片，自行籌設電影製作公司，擔任製作人。因此他一方面有豐富影視製作經驗及充沛的創造力，另一方面也具備控制影片拍攝的行政統籌能力。

### 四、聽聞內心前進的人

對電影創作的熱情之火

侯孝賢已被世界公認為最出色的導演之一，對於電影，他不苦相、不憤世，只是一心去做一件自己很願意做的事。常常會跌倒，一會兒又爬起，興高采烈地上路。合作伙伴黃文英說：「我最欣賞侯導的一點是，一旦決定要拍了，就不會去在意缺錢的問題。」這同時也是要在台灣電影工業生存，不可或缺的一份義無反顧精神。<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> 資料來源—黃婷著，2001，千禧曼波電影筆記：侯孝賢的電影，麥田出版：

而他對於國內搖搖欲墜的電影業，不吝嗇地將自己的資源分出去，於2000年成立「台灣電影文化協會」，促進影像藝術文化交流、整合影像創作資源，並提供熱愛電影及影音多媒體的朋友們交流之管道、提升影像製作與行銷水準，並透過資訊及技術交流使影像技術升級。並將定期舉辦電影相關教育訓練及活動，培育影像創作人才，透過影像來推展文化與教育活動。

### 鼓動全員創作的團隊

對於演員，侯孝賢慣用的拍攝方式，給演員很大的空間。他通常不停機，一個鏡頭拍攝6至8分鐘，只給予指定的幾句對白及 guideline（指導方針），讓演員自己融入情境，喜歡怎樣演便怎樣演，使演員有更多的投入感，能夠充分地表達生活節奏。

與侯孝賢一同創作的伙伴則是廖慶松、李屏賓、黃文英則表示侯孝賢很隨興，在拍攝現場掌握氣氛的能力很強，讓你自己順著拍攝現場的情境自由發揮。

美術指導黃文英則說：「要當頂尖的設計師，作美術實際要『Think as a director』（揣摩導演的想法），導演想得到的自己要先想到，這是一個很重要的觀念。但是在台灣，許多作電影美術的人都忽略了這一點，也或者是導演不重視溝通，以致於設計出來的美術跟導演的想法南轅北轍，自然不容易做出精彩的作品。」<sup>21</sup>因此黃文英在跟侯孝賢合作時，都會根據劇本，自己先揣摩劇中角色的背景及想法，設計及搭配出符合劇情及角色的服裝布景道具。

## 參、《千禧曼波》創作團隊

### 一、《千禧曼波》簡介

基本資料
------

---

城邦文化發行

<sup>21</sup>資料來源—黃婷著，2001，千禧曼波電影筆記：侯孝賢的電影，麥田出版：城邦文化發行

片名	千禧曼波	導演	侯孝賢
出品年	2000	監製	黃文英
出品公司	侯孝賢映像製作公司	編劇	朱天文
釐米規格	35	演員	舒淇、段鈞豪
色彩	彩色	上映期間	2001/11/17~2001/12/7
語言	國語	發行公司	三視多媒體

#### 劇情簡介

年輕生命的消耗像是一首風馳電掣的搖滾樂，以熱情洋溢的節奏，瘋狂起始，然後又在某個渾然忘我的時刻，戛然而止。電音感官的放縱、暗夜生涯的浪蕩、過渡愛情的沈淪、江湖義氣的不歸路，都是多少熱血靈魂曾經走過的無悔無憾。



一個年輕女孩活在她自己的異世界裡，寫著虛幻顛簸的年輕故事。迷幻的時序，跳躍的空間，所有事件都在若有似無的混沌裡進行。

女孩名叫Vicky（舒淇飾），帶著五十萬存款，跟小她兩歲的雙魚座男人小豪（段鈞豪飾）拍拖。小豪是無業遊民，以極度自私的方式愛著Vicky。他精準計算著她下班回家的時間，檢查她的各種帳單與手機通話記錄，並且嗅窺她身上的氣味，然後在發現不尋常的蛛絲馬跡之後，歇斯底里地發怒，讓猜疑迷惑了年輕衝動的心智。

兩人這樣互相折磨著，不平衡的戀情難以長久。Vicky為了養小豪而在酒店當公關，她有一群玩伴，帶她在PUB裡認識了捷哥。捷哥年長而成熟，他們在一起像是大哥驕縱著小妹。Vicky開始覺得她需要到另一個世界，於是在一個蒼白的日子裡，她想要離開，離開小豪，離開這個島嶼的不安，她想要逃得遠遠的...

資料來源：<http://www.sinomovie.com/mambo/> 本研究整理

## 二、團隊成員背景與團隊組織

表 4-5-1 《千禧曼波》團隊成員與工作內容及背景

職稱	姓名	工作內容	背景 過去經驗
導演	侯孝賢	擔任《千禧曼波》創作的領導者，指導藝術與技術工作人員，整合演員演出、攝影、燈光、服裝各方面之創作	侯孝賢拍攝過十餘部電影，並獲得國內外影展獎項的肯定，被視為原創力豐富的導演之一。
編劇	朱天文	負責電影劇本之創作	朱天文為國內知名作家，1982年發表《小畢的故事》而與陳坤厚、侯孝賢結識，並親自參與改編電影的編劇工作，從此與其他新電影導演、編劇、影評人往來頻繁，參與「新

			電影」的發展，曾和柯一正、陳坤厚導演合作電影編劇。而自1983年與侯孝賢合作《風櫃來的人》之後，便成為侯孝賢長期的合作夥伴，合作時間近二十年之久。
製片經理/剪接指導	廖慶松	負責場地及器材調度及影片剪接	其從事剪接工作約三十年，剪接五十幾部電影，為台灣電影界的著名剪接師，與侯孝賢有過三十年的合作關係。
美術指導/監製	黃文英	負責構思電影中的服裝、背景、道具等美術表現之創作	黃文英為匹茲堡大學戲劇碩士，曾於美國東岸參與電視與戲劇的美術製作，並擔任過電影《純真年代》(The age of innocence)的美術，1994年返台與侯孝賢合作電影《好男好女》，自此奠下兩人合作的基礎。
攝影	李屏賓	負責電影攝影畫面之構圖設計、運鏡與拍攝	80年代為中影攝影師，拍攝過多部電影作品，與侯孝賢合作過《童年往事》(1985)、《戀戀風塵》(1987)，之後赴香港拍攝多部商業遍及電視廣告。1993年返台拍攝侯孝賢的《戲夢人生》，並獲得金馬獎最佳攝影獎。之後與侯孝賢合作的作品有《南國再見，南國》、《海上花》。目前為台港兩地最搶手的攝影師。2001年獲坎城影展技術大獎。
錄音	杜篤之	負責電影音效	70年代參加中影的電影技術訓練班，學習錄音工程技術。1981年第一次為電影《1905年的冬天》錄音。1982年正式升任錄音師，擔任《光陰的故事》的錄音工作。其後多次與台灣新電影導演合作；2001年更以《千禧曼波：薔薇的名字》及《你那邊幾點》兩片獲得第五十四屆坎城影展最佳技術獎。
演員	段鈞豪 舒淇 高捷	演出電影情節	舒淇為台灣藝人，赴港發展，曾拍攝過多部電影，此為第一次與侯孝賢合作。段鈞豪為三視多媒體之藝人，過去曾擔任過電影幕後工作人員，並於電影中演出。高捷從1980年代電影《尼羅河女兒》演出之後，便與侯孝賢建立起長達二十年的合作關係。
音樂	林強	擔任電影配樂創作	林強為國內知名音樂人，十年前以一首《向前走》，轟動大街小巷，曾參與過電影《戲夢人生》《好男好女》《天馬茶房》的演出，並擔任過多部電影配樂製作。

資料來源：<http://www.sinomovie.com/mambo/>

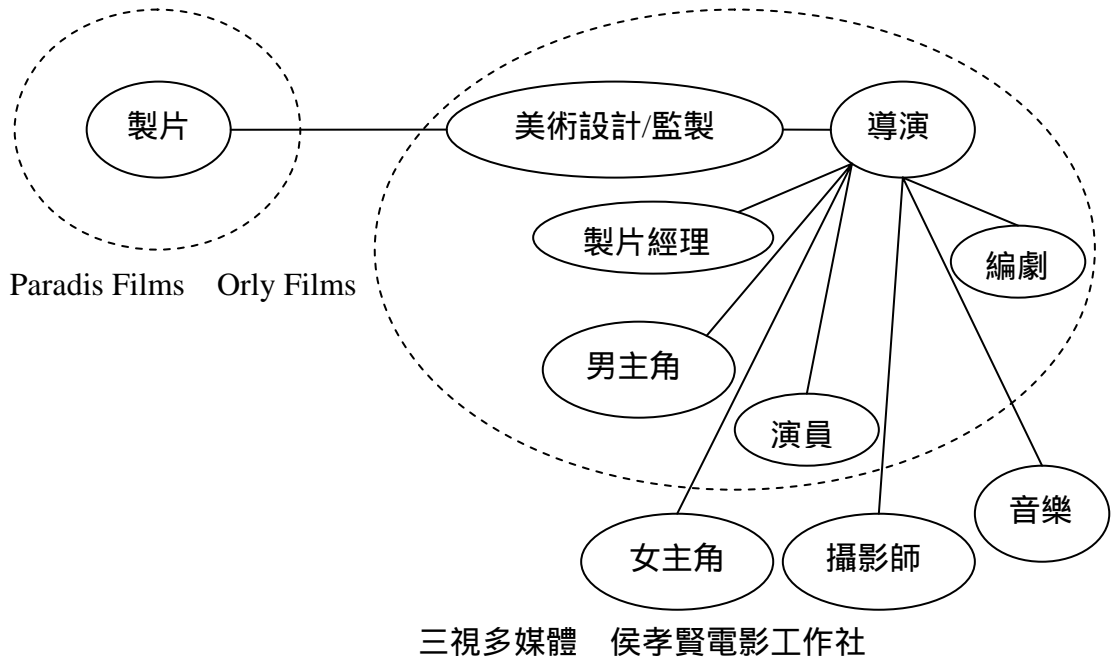


圖 4-5-1 《千禧曼波》創作團隊組成圖

資料來源：本研究整理

### 三、聘僱方式

針對於《千禧曼波》的創作專案，侯孝賢導演在尋找工作人員時，是以曾經合作過人員為優先考量，由於過去多部電影的合作，許多工作人員已是固定的老班底。在電影拍攝前，通常都會簽約，但是有些時候因為彼此都熟，電影已經開始拍了，來不及簽約，所以就會以口頭承諾來約定。同時擔任《千禧曼波》的監製與美術指導黃文英表示：「我剛回國的時候，我也會要求要簽約，可是久了之後，你會覺得漸漸地會隨著台灣的人情在做事。侯孝賢的這個 team（團隊），大家都很 honest（誠實），所以大家也會信任侯導，但是在其他的公司，這個簽約的動作對雙方來說都是一個保障。」或許就是因為過去有過好幾部電影合作的經驗，都會有彼此很信任的關係。

### 四、決策方式

每部電影通常會有一個製片人，侯孝賢的電影通常是他自己擔任製片

人，並搭配一個外語能力很好的人（監製黃文英女士），與國外談影片投資事宜。由於侯孝賢身兼 filmmaker（影片製作人）及 director（導演）二職，所以黃文英會與他一同跟國外電影公司洽談資金投資。

同時黃文英也扮演著監製的角色，在拍攝電影的過程當中，除了負責美術設計之外，還要負責影片發行及行銷方面的構思，並且負責與行政作業方面的相關事務。在影片拍竣，後製完成，則交由三視多媒體負責電影後續的發行及行銷。

## 五、協調與溝通機制

導演跟編劇在編寫劇本的階段，就透過直接的面對面溝通的很頻繁密切，等到劇本大致完成，就進入籌備階段。《千禧曼波》在籌備階段，主要是由製片或執行製片來主導，每個禮拜都會開一次，在會議當中眾人透過直接溝通交談，訂出影片中的呈現方式與各項工作要呈現的風格，但是都籌備到一定階段，當工作越來越多，就會減少開會的頻率。再加上工作成員彼此都很熟悉，很多時候是透過電話聯絡的方式，一通電話就解決問題了，不需要再找大家過來開會。讓每個人專心地進行事前的籌備工作。此時，劇本就像是一本 bible（聖經），大家就根據這本劇本來做。劇本主要是作為大家溝通的橋樑及創作的依據。

但是進入拍攝階段時，就必須依賴現場各工作人員的直接對話與調整來進行溝通，監製黃文英說：「侯導他這個人現場反應太好了，在現場的調整很好，可是就整個電影製作來講，電影很多東西，必須在事先就要先構思好，尤其包括什麼，美術也好，服裝也好，整個美術怎麼去跟攝影師配合，攝影師怎麼跟燈光師溝通，有很多必須要事先就溝通好。但是侯導，他可能到了現場，再進行調整。基本上，不是說侯導不事先溝通，是因為現場工作的變化性是很大的，跟他的人通常都會有這個困擾，可是困擾都是事後講一講，每個人還是盡自己所能去做最好的調整。」

關於現場拍攝的溝通這一點，攝影師李屏賓說：「或許是因為侯導拍片是『感覺派』的，他自己的情緒對拍片會有很大的影響，所以在片場時，大部分的工作人員都不敢去吵他，以讓導演能專心導戲。」在這個時候，只有李屏賓會跟導演聊天、交換意見，讓李屏賓去試探導演的想法，然後



告訴工作人員。李屏賓表示：「有一次在片場，拍戲拍到一個比較悶的地步，大家都不敢去吵侯導，但又想知道導演的下一步計畫，於是我就跟他一個即將拍攝的現場裡整理環境，當時就只有我們兩人，一邊擦桌子，一邊聊天，我試著探測他的心意，慢慢跟他磨，套他的想法。大家都希望我能問出一些什麼，滿有趣的感覺。」

## 六、訓練與學習

關於電影，黃文英認為：「我自己覺得在學校學的東西跟實際操作起來，還是有差距。從頭跟拍電影到尾，當個場記是最好的學習過程，因為從理論跟實際都會相互結合。而拍攝《千禧曼波》所會用的這些助理，通常都是這些 key person（導演、製片、攝影、美術、配樂）所決定的，而通常製片也會尊重攝影師要的大助、二助是誰，美術指導、燈光要用的人是誰，他們找的人通常都是有經驗的人，這樣就不用花太多時間去訓練一些基本的技能。可是在台灣電影工業目前是在谷底，所以人才流失造成斷層。因此大部分的助理在參與電影拍攝時，還得由這些主要的創意人員從頭開始在帶一遍，在跟片的過程當中學習。」由此得知，團隊中是以主要成員帶領著其助理，進行邊做邊學的訓練。

## 肆、專案創作過程

### 一、創作概念與形成

#### 劇本的創作概念來源

這部電影創作的概念最早開始是由於侯孝賢導演成立新的網站「戲弄電影網」，因此就想到記錄台北十年的變化，並將其呈現在網站上，因此就深入觀察台北。

而他拍攝《千禧曼波》之前，以相當長的時間，浸入這群青少年所熟悉及有歸屬感的舞廳 Texound、Spin，傾聽與進入他們的生活。在談到拍攝電影《千禧曼波》的創作動機時，最早是從人身上得到創作的靈感及動機，侯孝賢導演常常跟一群年輕人和在一起，慢慢地瞭解他們，常常會聽到發生在自己身上的事情。經由朋友以及朋友的朋友，慢慢的連成人物的

關係圖。侯孝賢說：「我注意到我周圍的年輕朋友，他們的『生、老、病、死』的速度和週期，比我這一代還要快，快上好幾倍。尤其是年輕女孩，花才開，就謝了。不記得誰曾經說過，意思是：因為那漫天紛飛的落葉中，只有一片，會在我們願意理解並同情的持續注視下，在那個瞬間，永遠靜止。我想這樣來拍一個年輕女孩的故事。」主角小豪與薇其的故事便由此得來。

因此便與編劇朱天文經過密切地討論，由編劇寫成劇本。之後由黃文英與侯孝賢一同到外國洽談資金，確定由法國的 Paradis Films 及 Orly Films 投資。

## 二、準備期

在確定國外資金投資之後，侯孝賢與黃文英會開始找執行製作經理，由幾個主要工作人員組成工作團隊。黃文英說：「主要比較核心的人，當然除了導演跟編劇在寫劇本的階段，就溝通很頻繁密切，再來是籌備階段，製片或在台灣的通常講是執行製片就變的很重要，美術底下可能會服裝、道具場景，等到拍攝之後，攝影師、燈光師，錄音師，接著是剪接，還有配樂，這些是團隊當中的 key person (主要成員)。」

由執行製作經理與團隊中主要成員討論，編出整個電影預算。當這個預算執行表出來，主要成員也覺得沒問題，在預算許可的範圍之內，每個部門可以花多少錢，拿到多少 budget (預算) 都已經有個限制了。美術、服裝、攝影器材、搭場景要多少錢、影片可以拍幾呎這個大家都已經非常清楚。在這個量之下，需要請多少助理，這些一開始就可以確定了。

### 選擇過去曾有合作經驗的團隊成員

黃文英表示，「我覺得台灣因為每家製片公司，合作的人，譬如說常常合作的攝影師有哪些，錄音師是誰，美術有誰，會常常合作的演員有哪些，有很多人事實上已經是非常非常固定的班底。比如說侯孝賢導長期以來，已經拍了十三部電影，就是這長期整個合作的默契下來，當然這中間他的攝影師會有所變化，但是仔細看侯導的攝影師其實換來換去，都是固定的這幾個。」

### 由主要成員自行決定其助理人選

黃文英說：「對美術來講，助理太多也沒有用，因為你還要花時間去溝通，譬如說我一定要有一個服裝設計師，在帶一個助理，場景設計一定要有兩個助理，一個負責場景設計、一個 handle 道具。或是服裝設計師的助理可以兼服裝管理。這在前階段就大致底定了，可是有些人是不能少的，攝影師一定要有大助二助三助，燈光師也是，至少都會帶三個助理。還有剪接師，雖然是在比較後期 involve 進來，還有同步錄音，所以至少要有多少助理。由主要人員、預算都確定之後，就交由這些主要人員去決定其助理的人選，參與影片拍攝的工作。」

### 三、開展性思考

關於開展性思考，其實在劇本創作的階段就已經展開，導演深入觀察想要拍攝的對象，藉由與編劇交談，透過對話討論，進而創作出劇本。關於創意的輸入，黃文英有一下的見解：「創意的輸入，那是一定要的，因為創作就來自於生活，電影的素材一定來自於非電影，從創作者的角度，有時候或許你會覺得很無聊的事情，透過不同的角度切入，譬如說《南國再見南國》，林強在賭場外面蹲著吃飯，很多時候這再也普通不過的事情，可是在這個畫面當中，所呈現的內涵卻是值得思考的事情。創意，我覺得這是個人的所相互激盪產生，譬如說他常常對編劇一起聊，這有賴於兩個人的人文素養。」而在創作劇本之初，侯孝賢就深入舞廳觀察，融入故事的情境。一方面設計情境讓演員自由發揮，一方面讓工作人員透過劇本的閱讀，發揮個人的創意。

#### 塑造情境，讓演員情緒融入劇中

「當初是要利用真實的人，真實的地點、真實的故事，去設計一些情境。因為我瞭解一些年輕人他們的愛情，也知道他們男女之間的關係，但是常常當我設想好要去執行的時候，發現他們兩個已經不對了。那速度比我設想的還要快，所以後來就停了。再來，我會拍的比較慢、花比較多錢，就是因為我比較沒有完整的劇本。這些演員如果你給他們劇本，他們就演不出來，因為他們必須要有更多的時間去消化對白，才能演出來。反而是如果把情境給舒淇看，她自己就很容易想像，很容易進入那個狀態。」侯

孝賢說。

透過劇本，各自闡述，讓個人創意發揮

團隊唯一的依據就是看劇本，但是每個人閱讀劇本的功力也有所不同，劇本導讀就是很重要的一門課。每個人看劇本就會有不同的角度與切入方式，黃文英說：「像我是美術，我看劇本，我就會想要瞭解每個人物的個性，不管是演員對白，或是劇作家自己的描述，這對我們把他轉換成怎麼去設計環境，譬如說這個人幾歲、社會地位是怎樣、個性是內向、外向，他有什麼特殊的關好，這在設計一個人的服裝，居住的環境會很大，他喜歡收集什麼機器人、性玩具，這就是在創作上，自己發揮的空間。」

而侯孝賢則說：「但是這部電影好玩的是，劇本是情境，沒有對白，它就是有個大概的內容，對白則完全是拍攝當下出來的。所以演員必須很投入，才能做到那個程度。這不能一次又一次重來的，攝影機常拍不到即時最好的片刻，因為一旦焦距沒跟好，再重來就沒有啦，那種最好的瞬間都不會再重來了。我完全就是想試試看，看看這種拍法到底怎麼樣，那麼大的螢幕裡面，真的不知道會是什麼在裡面？要利用真實的人、真實的地點、真實的故事，去設計一些情境。」

不過黃文英說：「拍《千禧曼波》比較是侯導個人的創作，他想到哪裡就拍到哪裡。劇本只能算是一個參考的大綱，電影內容都是導演即興的想法。所以在美術設計的過程中，溝通不夠完善，許多美術人員辛苦下功夫去設計的東西，最後在電影裡都沒有用上。」

針對非職業演員的困境，創造出突破之道

關於演員，侯孝賢表示：「類型電影是一個結構性的劇本，都要非常精準的，但我拍的不是，台灣沒有這個條件，因為 level 要夠，演員的技術性要夠。因此排演是沒什麼用的，演員通常都知道他要表達什麼，問題是這個東西是不能試的，你有就有，沒有怎麼排也出不來，因為我常用非職業演員，排演不僅沒用，有時反而慘，他那種新鮮感沒有了。」所以他指導演員的方式是這樣的，根據演員的性格與角色的特性，設計一種情境讓他們進入，最後在現場醞釀出你要的戲感。在台灣拍片這種方法非常重

要，因為台灣幾乎沒有專業演員。所謂專業演員應該是要可以完全理解角色，並且很快掌握角色，這種演員在台灣很少，所以台灣電影之所以會呈現出長鏡頭寫實主義，有其現實環境不得不如此的因素。

#### 創意人員與侯孝賢合作多次，激盪出創意火花

談到與侯孝賢的互動狀況，李屏賓表示：「合作過很多次，慢慢地我會希望改變侯導的一些慣性。以前他拍片幾乎都不打光，顏色表現比較平淡；但在《戲夢人生》時我建議他使用一些燈光加強戲感，不需要很鋪張，不需要很誇張，只需要在重點處做點綴，就可以讓畫面更立體。」到了《千禧曼波》之後，更採用景深非常短，跟焦速度很慢的廣角鏡頭拍攝特寫，試圖捕捉青春世代迷離夢幻的氣氛。

#### 四、整合性思考

雖然說侯孝賢在拍攝電影時，是採取塑造氛圍，讓演員及工作人員融入其中的自由作法，但是他還是會採取一些方式進行整合式思考。進行拍攝前會進行籌備會議進行討論工作內容，並分頭進行，由侯孝賢進行整合，並且由製片經理擬出拍攝時間表，讓拍攝團隊有依循的進度。此外，由於侯孝賢長期以來，已經拍攝電影十三部電影，培養了長期合作的默契，雖然說其中有些成員會有所變化，但是其實換來換去，都是固定的這幾個。

#### 透過電影劇本作為電影創作的原型，進行整合

由於《千禧曼波》創作的過程當中，一開始是先由導演對創作題材設定方向，經過與編劇不斷地討論修改，因為「創作就來自於生活，電影一定來自於非電影」，透過導演與編劇兩人之間具有人文素養的對話，因而創作出劇本。而在籌備期間，團隊唯一的依據就是劇本，不管是導演、演員、攝影師、美術設計每個人都有發揮的空間，但是劇本就是提供彼此之間互相溝通的原型，或許每個創作人員對於劇本讀出來的感覺及設計的觀點或有所不同，但是就是透過劇本閱讀以及進行溝通討論，讓導演來整合每個人不同的設計及觀點。

#### 透過影片剪接，整合電影情節

在拍攝結束之後，要將拍攝的電影片段進行剪接，整理出一個完整的電影版本。侯孝賢習慣廣泛而大量的閱讀，像是一種工作前的儀式。「每次進剪接室前一定抓本小說翻閱，用意並不在於當下閱讀小說的啟發，或是文字張力的感觸，而是一種洗滌、沈靜自己心理狀態的過程，亦如他人以抽煙的習慣凝定，然後閱畢，著手工作，因此能夠更清明覺醒地釐清與透視自己的作品。」侯孝賢如是說。經過沈澱之後，再將思緒重新整理，把一段段電影片段，整合成一部完整的電影。

不過針對最後整合的部分，黃文英表示：「由於《千禧曼波》前製籌備作業比較短，只花一個半月，實際拍攝期間兩個半月，後期製作則比較趕，花不到一個月進行剪接後製，所以整部電影沒有拍得很完整，但這也證明一點，永遠都不要催促導演。」

## 伍、獲得獎項及票房成績

### 一、獲得獎項

第五十四屆坎城影展—技術獎：杜篤之

第二十八屆比利時根特影展—最佳導演獎：侯孝賢；

第三十七屆芝加哥影展—銀雨果獎；

第三十八屆金馬獎--最佳攝影：李屏賓；最佳原創電影音樂：林強、黃凱宇；最佳原創電影歌曲「飛上天」：林強；最佳音效：杜篤之

### 二、票房成績

國內：台幣一百餘萬元（院線放映）

國際：法國觀影人數超過三千五百萬人次的觀賞

階段 參與者	概念發想、劇本 創作階段	前製期	拍攝期	後製期	發行宣傳期
導演					
編劇					
製片					
攝影師					
美術指導/監製					
演員					

圖 4-5-2 《千禧曼波》創作專案發展階段圖

資料來源：本研究整理

## 本節小結：

創作團隊結構	團隊結構	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 由具有拍攝電影經驗的製片與導演領導開發專案，以專案式團隊方式組成，拍攝電影。</li> <li>◆ 團隊以導演、製片、主要演員、美術設計及攝影師為核心成員。</li> </ul>
	聘僱方式	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ 工作人員多為自由工作者，採取專案簽約聘僱，進行電影拍攝。</li> <li>■ 演員則多為導演過去合作過之老班底，因此在拍攝電影之前，已經知道即將參與電影拍攝，而簽約事宜則交由製片處理。</li> </ul>
	決策	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 由具有專業知識之創作成員進行相關事務之決策，先自行創作，並提出建議給導演判斷。但主要決策由導演主導</li> </ul>
	協調溝通	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 在前製籌備期間，透過開會來進行溝通協調，並藉由劇本大綱進行溝通協調，但導演較少主動進行溝通。</li> <li>◆ 在拍攝期間時，導演塑造氛圍，讓演員融入其中。成員之間藉由對話、觀察與互動，進行溝通協調。</li> </ul>
	訓練學習	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 助理人員透過做中學，由師徒傳承的方式進行工作。</li> <li>◆ 技術人員則透過每次的創作，由做中學累積經驗。</li> </ul>
創作過程	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 在創作過程當中，創意發散與收斂交錯進行。</li> <li>◆ 由導演與編劇對話，進行編劇，透過劇本，讓演員與設計人員各自闡述，進行發揮，再由導演篩選。</li> </ul>	